



ทวิวัจนทางดนตรีระหว่างปี่พาทย์ไทยและพินเปียตกัมพูชา

CROSS - CULTURAL DIALOGUE OF TRADITIONAL MUSIC AMONG THAI PIPAT AND
KHMER PINPEAT.



พงศพิชญ์ แก้วกุลธร

บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ

2563

ทวิวิจน์ทางดนตรีระหว่างปี่พาทย์ไทยและพิณเป็ยตักม้งพูซา



ปริญญานิพนธ์นี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตร
ศิลปศาสตรดุษฎีบัณฑิต สาขาวิชามานุษยดุริยางควิทยา
คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ
ปีการศึกษา 2563
ลิขสิทธิ์ของมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ

CROSS - CULTURAL DIALOGUE OF TRADITIONAL MUSIC AMONG THAI PIPAT AND
KHMER PINPEAT.



A Dissertation Submitted in Partial Fulfillment of the Requirements
for the Degree of DOCTOR OF ARTS
(Ethnomusicology)

Faculty of Fine Arts, Srinakharinwirot University

2020

Copyright of Srinakharinwirot University

ปริญญานิพนธ์
เรื่อง
ทวิวิจน์ทางดนตรีระหว่างปี่พาทย์ไทยและพิณเพียตักมพูชา
ของ
พงศ์พิชญ์ แก้วกุลธร

ได้รับอนุมัติจากบัณฑิตวิทยาลัยให้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตร
ปริญญาศิลปศาสตรดุษฎีบัณฑิต สาขาวิชามานุษยดุริยางควิทยา
ของมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ

(รองศาสตราจารย์ นายแพทย์ฉัตรชัย เอกปัญญาสกุล)
คณบดีบัณฑิตวิทยาลัย

คณะกรรมการสอบปากเปล่าปริญญานิพนธ์

..... ที่ปรึกษาหลัก	 ประธาน
(ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.วิระ พันธุ์เสื่อ)	(ศาสตราจารย์ ดร.เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี)
..... ที่ปรึกษาร่วม	 กรรมการ
(ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.สุรศักดิ์ จำนงค์สาร)	(รองศาสตราจารย์ ดร.มานพ วิสุทธิแพทย์)

ชื่อเรื่อง	ทวิวัจนทางดนตรีระหว่างปี่พาทย์ไทยและพิณเปียตกำพูชา
ผู้วิจัย	พงศพิชญ์ แก้วกุลธร
ปริญญา	ศิลปศาสตรดุษฎีบัณฑิต
ปีการศึกษา	2563
อาจารย์ที่ปรึกษา	ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. วีระ พันธุ์เสือ
อาจารย์ที่ปรึกษาร่วม	ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. สุรศักดิ์ จำนงค์สาร

วิจัยฉบับนี้มีจุดมุ่งหมายเพื่อศึกษาความสัมพันธ์ทางวัฒนธรรมของปี่พาทย์ไทย และพิณเปียตกำพูชา โดยใช้หลักการของทวิวัจนทางดนตรี (Cross-cultural dialogue of traditional music) เป็นเครื่องมือในการอธิบายปรากฏการณ์ทางดนตรีของประเทศไทยและกำพูชา ในบริบทความเป็นมา คุณลักษณะทางดนตรี และบทบาทหน้าที่รวมถึง ความสัมพันธ์ของทำนองเพลง ผ่านการศึกษาทำนองซ็องวงใหญ่เพลงชุดใหม่โรงเรียนของไทยและทำนองซ็องวงโตจ (หรือซ็องในภาษาไทย) เพลงใหม่โรงโตจของกำพูชา เพื่อนำเสนอความเหมือน ความแตกต่าง และลักษณะร่วมทางดนตรี โดยใช้กระบวนการวิจัยเชิงคุณภาพ พบว่า วงปี่พาทย์และวงพิณเปียตมีลักษณะร่วมในด้านการตั้งชื่อ ความเป็นมาทางดนตรีที่ผูกโยงกับคติความเชื่อ ความศรัทธา จารีตและวรรณกรรมที่ร่วมสมัยของทั้งสองประเทศ รวมทั้งความสัมพันธ์ของดนตรีกับราชสำนัก การเปลี่ยนแปลงทางดนตรีที่ได้รับอิทธิพลจากการเมืองการปกครอง และทำนองหลักของเพลง ลักษณะร่วมทางดนตรีดังกล่าว ส่งผลให้ลักษณะทางกายภาพของเครื่องดนตรี รูปแบบวงดนตรี รูปแบบบทเพลง วิธีการบรรเลงและบทบาทหน้าที่ของวงดนตรี ลักษณะเสียงและวิถีคิดการสร้างสรรคดนตรีมีความคล้ายคลึงกัน รวมทั้งโครงสร้างทางดนตรีที่ประกอบด้วยความยาวของบทเพลง เสียงของลูกตก กลุ่มเสียงที่ใช้ในการเรียบเรียงทำนองเพลง รูปแบบจังหวะ รูปแบบทำนอง และสำนวนทางดนตรีจากทำนองเพลงมีความคล้ายคลึงกันด้วย นับว่าเป็นเครื่องยืนยันถึงโครงสร้างเชิงลึกของวัฒนธรรมดนตรีที่ร่วมกัน ในส่วนความแตกต่างกันของทำนองเพลงนับเป็นพัฒนาการทางดนตรีที่เป็นอิสระจากกันบนพื้นฐานของรากของวัฒนธรรมที่ร่วมกันอารมณเพลงที่ถูกถ่ายทอดออกมาในลักษณะที่มีความสอดคล้องกันเป็นคำตอบสำคัญด้านผลผลิตทางความคิดของดนตรีที่เคยเดินทางเชื่อมโยงกันหรือเป็นผืนแผ่นดินเดียวกันมาก่อนจะมีเส้นแบ่งเขตแดนแบบรัฐสมัยใหม่ (Modern State) ความเหมือนและความแตกต่างของทำนองเพลงจึงเป็นพัฒนาการทางดนตรีของปี่พาทย์ไทยและพิณเปียตกำพูชาในฐานะเครือญาติทางดนตรี จนเกิดเป็นมรดกร่วมทางดนตรีที่เป็นอีกมุมมอง เพื่อสร้างความเข้าใจอันดีระหว่างกัน และอยู่ร่วมกันอย่างสันติและยั่งยืนผ่านมิติทางดนตรี

คำสำคัญ : ทวิวัจน ปี่พาทย์ไทย พิณเปียตกำพูชา ใหม่โรงเรียน ใหม่โรงโตจ ลักษณะร่วมทางดนตรี

Title	CROSS - CULTURAL DIALOGUE OF TRADITIONAL MUSIC AMONG THAI PIPAT AND KHMER PINPEAT.
Author	PONGSAPICH KAEWKULTHORN
Degree	DOCTOR OF ARTS
Academic Year	2020
Thesis Advisor	Assistant Professor Dr. Veera Phunsue
Co Advisor	Assistant Professor Dr. Surasak Jamnongsarn

The objective of this research is to examine the cultural linkages between the Thai Pipat and the Khmer Pinpeat, utilizing the principles of cross-cultural dialogue on traditional music to characterize Thai and Khmer musical phenomena in terms of historical background, musical features, and roles. This includes the relationship between melodies through the study of the Gong Wong Yai melody of the Thai evening prelude and the melody of Gong Wong Tauch (or Gong in Thai) in the Horm Rong Tauch Prelude of Khmer to demonstrate the similarities, differences, and co-characteristics in music through qualitative research. It was discovered that the Pipat and Pinpeat ensembles share common characteristics in terms of nomenclature, and music history, which correlated with the beliefs, faiths, inscriptions, and contemporary literature from both countries. This includes the connections between music and the royal court. The alterations in music caused by politics and the main melody of the song. The musical co-characteristics, as stated, consisted of the physical characteristics of the instrument, musical ensembles, song form, performance technique, sound characteristics, and comparable musical creativity procedures. This includes the musical structures that consist of song length, fundamental structure, the sound groups utilized in arranging melodies, rhythm patterns, melody patterns, and musical expressions of a melody are also comparable. This may be counted as substantiation of the in-depth structures of a shared music culture. In terms of melodic differences, it is an independent musical evolution based on shared cultural roots and emotions, which are presented cohesively, and are a crucial answer to the notion of music that had connected or was the same before the Modern State boundaries. As a result, the musical progression of the Thai Pipat and the Khmer Pinpeat as musical kin is reflected in the similarities and variances of the melody. Until it becomes a shared and common musical heritage, perspectives on how to improve mutual understanding and live together peacefully and sustainably through a musical dimension must be examined.

Keyword : Cross-cultural dialogue Thai Pipat Khmer Pinpeat Co-characteristics

กิตติกรรมประกาศ

ปริญญานิพนธ์ฉบับนี้เสร็จสมบูรณ์เป็นอย่างดีด้วยความกรุณาเป็นอย่างสูงจากผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.วีระ พันธุ์เสือ อาจารย์ที่ปรึกษาปริญญานิพนธ์ และผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.สุรศักดิ์ จำนงค์สาร อาจารย์ที่ปรึกษาร่วม ให้คำแนะนำ ชี้แนะแนวทางการจัดทำปริญญานิพนธ์ ตรวจสอบแก้ไข และให้กำลังใจในการศึกษา จนปริญญานิพนธ์ฉบับนี้เสร็จสมบูรณ์

ขอกราบขอบพระคุณ ศาสตราจารย์เกียรติคุณ ดร.เจตนา นาควัชระ ที่เมตตาชี้แนะแนวทางหลักการทวิทัศน์ทางดนตรีให้กับผู้วิจัย มุมมองการวิจารณ์และวิเคราะห์งานดนตรีในวิถีของมนุษยศาสตร์ และกำลังใจในการทำงานวิจัยผ่านวัฒนธรรมไทยและเขมร

ขอกราบขอบพระคุณ ศาสตราจารย์ ดร.เฉลิมศักดิ์ พิภูลศรี ประธานผู้ทรงคุณวุฒิภายนอกมหาวิทยาลัย ที่เมตตาชี้แนะแนวทาง รวมทั้งให้ข้อมูลในการวิจัยปีพาทย์ไทยและพิณเพียตักมพูชาด้วยความเต็มใจ จนทำให้ปริญญานิพนธ์ฉบับนี้เสร็จสมบูรณ์มากยิ่งขึ้น

ขอกราบขอบพระคุณ รองศาสตราจารย์ ดร.มานพ วิสุทธิแพทย์ กรรมการที่แต่งตั้งเพิ่มเติมในการพิจารณาปริญญานิพนธ์ฉบับนี้ และอาจารย์เป็นผู้เปิดโลกทัศน์ดนตรีเขมรให้กับผู้วิจัยได้รู้พิณเพียตักมพูชาเป็นดนตรีที่น่าศึกษาและเป็นต้นแบบของนักคิดวิเคราะห์ทางดนตรี

ขอกราบขอบพระคุณ ผู้ช่วยศาสตราจารย์ประทีป เล้ารัตนอารีย์ ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.รุจี ศรีสมบัติ และผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.เทพิกา รอดสการ ที่ช่วยแนะนำ ระเบียบวิธีการวิจัย การเขียนข้อมูลในปริญญานิพนธ์ รวมทั้งคำถามที่เป็นประเด็นสำคัญ สำหรับการจัดทำปริญญานิพนธ์ในครั้งนี้

ขอกราบขอบพระคุณบุคคลข้อมูลปีพาทย์ไทยที่มีค่าอันสำคัญต่อการจัดทำปริญญานิพนธ์ฉบับนี้ ประกอบด้วย พันโทเสนาะ หลวงสุนทร ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (ดนตรีไทย) คุณครูชัยยะ ทางมีศรี คุณครูลำยอง ไส้วัตร คุณครูธีระพล น้อยนิตย์ คุณครูจุมพล ปัญจะ และผู้ช่วยศาสตราจารย์นิรันดร์ แจ่มอรุณ ที่ให้ความอนุเคราะห์ข้อมูลที่เป็นประโยชน์ในการวิเคราะห์ข้อมูลทางดนตรีเป็นอย่างยิ่ง

ขอกราบขอบพระคุณบุคคลข้อมูลพิณเพียตักมพูชาที่มีค่าสำคัญต่อการจัดทำปริญญานิพนธ์ฉบับนี้ ประกอบด้วย ครูกวเวย (Keo Sonan Kavei) ครูพิณเพียตักมพูชา บุคคลข้อมูลที่วิจัยได้เรียนรู้จากวิทยาทานที่ครูมอบให้ ครูภูริวรรณ (Keo Dorivan) ครูเมธี (Keo Khantey Methea) ครูยศ (Yos Chandara Kranh) เพื่อนศิลา (Sela) และเพื่อนประสิทธิ์ (Keo Brasithy) ที่ให้ความอนุเคราะห์ข้อมูลที่เป็นประโยชน์ต่อวงการศึกษาดนตรีเป็นอย่างยิ่ง

ขอกราบขอบพระคุณบุคคลข้อมูลวัฒนธรรมดนตรีในภูมิภาคเอเชียอาคเนย์ที่สำคัญและจำเป็นอย่างยิ่งในการวิเคราะห์ข้อมูลของปริญญานิพนธ์ฉบับนี้ ประกอบด้วย ศาสตราจารย์เกียรติคุณ นายแพทย์ พูนพิศ อมาตยกุล รองศาสตราจารย์ ดร.ณรงค์ชัย ปัทมาภักดิ์ รองศาสตราจารย์ ดร. ศานติ ภักดีคำ และอาจารย์อนันต์ นาคคง ที่กรุณาให้ผู้วิจัยสัมภาษณ์ข้อมูลที่เป็นประโยชน์ในการศึกษาวัฒนธรรมดนตรีเป็นอย่างยิ่ง

ขอขอบพระคุณอาจารย์ศุภชัย จังศิริวิทยากร อาจารย์ประจำสาขาวิชาภาษาไทยและภาษาตะวันออก คณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ที่กรุณาให้ความรู้ภาษาเขมรเบื้องต้น และใช้ประกอบในการอ่านข้อมูลเอกสารที่เป็นภาษาเขมร ตลอดจนใช้สื่อสารในการลงภาคสนามที่ประเทศกัมพูชา

ขอขอบคุณสโรยโรท (Sngoun Kavei SereyRoth) และ คุณเวียสนา (Veasna Chhoeurn) ที่ช่วยติดต่อประสานงาน ดูแล ขณะที่ผู้วิจัยเรียนรู้วัฒนธรรมกัมพูชา ณ กรุงพนมเปญ ประเทศกัมพูชา เป็นอย่างดี

ขอขอบพระคุณ ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.สิปปวิชัย กิ่งแก้ว และ ดร.อนันต์ มีชัย พี่ชายที่แสนดี รวมทั้งพี่ ๆ และเพื่อนร่วมชั้นนิสิตปริญญาเอกทุกท่าน ช่วยเหลือ แลกเปลี่ยนมุมมอง เรียนรู้ร่วมกันอย่างมีความสุขและคอยให้กำลังใจผู้วิจัยตลอดมา

ขอขอบคุณนันทนัช ชาวไร่อ้อย คุณภูริทัต บุญคล้าย และคุณจิตรลดา คำภีราศรี ที่ช่วยเหลือการถอดเทป ตรวจสอบข้อมูลดนตรีในเพลงใหม่โรงเรียนและใหม่โรงโตจของปริญญานิพนธ์ ได้อย่างถูกต้องสามารถนำไปบรรเลงได้จริง และใช้ในการวิเคราะห์ความสัมพันธ์ของบทเพลง

ขอขอบคุณคุณเกียรติ เพ็งอุบล และคุณภัทริกา นันทวิจิต สำหรับการติดต่อประสานงานกับคุณครูอาอุโงที่ให้ข้อมูลเกี่ยวกับดนตรี รวมทั้งแลกเปลี่ยนมุมมองทางดนตรีจากประสบการณ์เรียนรู้ตลอดมา

ขอกราบขอบพระคุณครอบครัวแก้วกุลธร และครอบครัวจรรดล ที่คอยช่วยเหลือและเป็นเบื้องหลังความสำเร็จในครั้งนี้ ตั้งแต่ผู้วิจัยเริ่มเรียนปริญญาเอก โดยเฉพาะการทำปริญญานิพนธ์ และคอยสนับสนุนให้ผู้วิจัย สามารถบริหารจัดการตนเองให้เรียนรู้ได้อย่างต่อเนื่อง

ขอกราบขอบพระคุณทุนการศึกษาที่สนับสนุนโดยคุณหญิงวรรณฯ สิริวัฒนภักดี ประธานคณะกรรมการสถานศึกษาขั้นพื้นฐาน และทุนส่งเสริมบุคลากรในการศึกษาต่อระดับบัณฑิตศึกษา โรงเรียนสาธิตมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ปทุมวัน รวมทั้งทุนสนับสนุนการทำปริญญานิพนธ์ของหลักสูตรปริญญาเอก สาขามานุษยวิทยากวีทยา ที่ทางคณาจารย์สาขาดุริยางคศาสตร์ไทยและ

เอเชีย คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ พิจารณามอบให้ นับว่าเป็นประโยชน์อย่างสูงยิ่งสำหรับผู้วิจัยในการจัดทำปฏิญยานิพนธ์ฉบับนี้

ท้ายที่สุดต้องขอบอกรักของคุณครูศุภกานดา แก้วกุลธร ผู้เป็นภรรยาและลูกพรอมบัวบุชา แก้วกุลธร ลูกรักของพ่อ ที่คอยกระตุ้นและให้กำลังใจดูแลเป็นห่วงตลอดมาด้วยความอบอุ่นเสมอ จึงทำให้ปฏิญยานิพนธ์จัดทำได้สำเร็จลุล่วงด้วยดี

ประโยชน์อันเกิดจากปฏิญยานิพนธ์ฉบับนี้ผู้วิจัยขอยกคุณงามความดีให้กับคุณพ่อ ประสิทธิ์-คุณแม่วิลาวัลย์ แก้วกุลธร และบุพการี ครูบาอาจารย์ทั้งหลายที่อบรมสั่งสอนทั้งด้านการศึกษาและด้านดนตรี ขอยกประโยชน์จากงานวิจัยที่ว่าด้วยการอยู่ร่วมกันอย่างมีความสุขผ่านเสียงดนตรี เพื่อให้โลกนี้มีสื่อสร้างสรรค์และดำรงไว้ซึ่งศิลปวัฒนธรรมที่ร่วมกันของทั้งสองชาติสืบไป

พงศพิชญ์ แก้วกุลธร



สารบัญ

	หน้า
บทคัดย่อภาษาไทย.....	ง
บทคัดย่อภาษาอังกฤษ.....	จ
กิตติกรรมประกาศ.....	ฉ
สารบัญ.....	ณ
สารบัญตาราง.....	ด
สารบัญรูปภาพ.....	ต
บทที่ 1 บทนำ.....	1
ภูมิหลัง.....	1
ความมุ่งหมายของงานวิจัย.....	8
ความสำคัญของการวิจัย.....	8
ขอบเขตของการวิจัย.....	8
ประโยชน์ของการวิจัย.....	9
ข้อตกลงเบื้องต้น.....	9
นิยามศัพท์เฉพาะ.....	10
กรอบแนวคิดในงานวิจัย.....	13
บทที่ 2 เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง.....	14
1. เอกสาร ตำราวิชาการที่เกี่ยวข้อง.....	14
1.1 ความสัมพันธ์เชิงประวัติศาสตร์ไทยและประวัติศาสตร์กัมพูชา.....	14
1.2 เอกสาร หนังสือ ตำราวิชาการที่เกี่ยวข้องกับปีพาทย์ไทยและพิณเพียตกัมพูชา.....	18
1.2.1 ปีพาทย์ไทย.....	18
1.2.2 พินเพียตกัมพูชา.....	24

1.3 ความสัมพันธ์ทางประวัติศาสตร์ของปีพาทย์ไทยและพิณเพี้ยตัมพูชา.....	26
2. งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง	58
2.1 งานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับดนตรีไทย	58
2.2 งานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับดนตรีตัมพูชา	62
2.3 งานวิจัยที่เกี่ยวกับวัฒนธรรมปีพาทย์อีสานใต้	66
3. บทความวิชาการที่เกี่ยวข้องกับงานวิจัย.....	69
3.1 บทความที่เกี่ยวข้องกับดนตรีไทย	69
3.2 บทความที่เกี่ยวข้องกับดนตรีตัมพูชา	72
3.3 บทความที่เกี่ยวข้องกับทวิวัจน์	74
4. แนวคิดทฤษฎีที่เกี่ยวข้อง	76
4.1 แนวคิดของทวิวัจน์	76
4.2 ทฤษฎีการวิเคราะห์ทางดนตรี	78
4.3 แนวคิดและทฤษฎีการตีความในงานดนตรี	81
4.4 แนวคิดและทฤษฎีปรากฏการณ์วิทยา	84
บทที่ 3 วิธีดำเนินการวิจัย.....	87
การเก็บรวบรวมข้อมูล	87
1. เอกสารตำราวิชาการและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง (Document study)	87
2. งานภาคสนามทางดนตรี (Fieldwork)	87
3. การสังเกต (Observation)	94
เครื่องมือและอุปกรณ์ที่ใช้ในการเก็บรวบรวมข้อมูล	95
การศึกษาและการจัดกระทำข้อมูล.....	95
1. ข้อมูลที่ได้จากการสัมภาษณ์และสังเกต	95
2. ข้อมูลทางดนตรี	96

การวิเคราะห์ข้อมูล	96
1. การศึกษาวัฒนธรรมปีพาทย์ไทยและวัฒนธรรมพิณเพียตักมพูชาผ่านหลักการ ของทวิ วัจน์ทางดนตรี.....	96
2. การศึกษาความสัมพันธ์ของทำนองเพลงระหว่างปีพาทย์ไทยและพิณเพียตักมพูชา ...	97
การนำเสนอผลการวิจัย	98
อธิบายศัพท์ที่ใช้ในการวิเคราะห์ข้อมูลวิธีการทางดนตรี	98
บทที่ 4 การวิเคราะห์ข้อมูล.....	102
1. วัฒนธรรมปีพาทย์ไทยและวัฒนธรรมพิณเพียตักมพูชาผ่านหลักการของทวิวัจน์ ทางดนตรี	103
1.1 ประวัติความเป็นมาของปีพาทย์ไทยและพิณเพียตักมพูชา	103
1.1.1 วงปีพาทย์ไทยและพิณเพียตักมพูชาผลจากการรับ วัฒนธรรมอินเดียสู่เอเชียตะวันออกเฉียงใต้.....	105
1.1.2 วงปีพาทย์ไทยและวงพิณเพียตักมพูชาในศาสนาและความ เชื่อของไทยและกัมพูชา.....	108
1.1.3 ภาพลักษณ์ภาพเครื่องดนตรีที่ปราสาทนครวัด.....	110
1.1.4 วงปีพาทย์ไทยและวงพิณเพียตักมพูชาในหลักจารึก.....	112
1.1.5 ปีพาทย์ไทยและพิณเพียตักมพูชาความสัมพันธ์ในมิติภาษา และวรรณกรรม	114
1.1.6 ปีพาทย์ไทยและพิณเพียตักมพูชาในบทบาทดนตรี ประกอบการแสดง	117
1.1.7 วงปีพาทย์และวงพิณเพียต ความสัมพันธ์ในมิติ ประวัติศาสตร์อำนาจและการปกครอง	119
1.1.8 วงปีพาทย์ไทยและวงพิณเพียตักมพูชาในมิติความสัมพันธ์ ของราชสำนักสยามและราชสำนักกัมพูชา	122

1.1.9 การเปลี่ยนแปลงทางดนตรีภายหลังอาณานิคมของวงพิณ เพียตัมพูชาและปี่พาทย์ไทย.....	142
1.1.10 ปี่พาทย์ไทยและพิณเพียตัมพูชาในระบบการศึกษา และการเข้าสู่ประชาคมสังคม วัฒนธรรมอาเซียน	145
1.2 คุณลักษณะทางดนตรี.....	147
1.2.1 เครื่องดนตรี	147
1.2.2 การประสมวง.....	171
1.2.3 วิธีการบรรเลงของวงปี่พาทย์ไทยและวงพิณเพียตัมพูชา	179
1.3. การบรรเลงเพลงชุดใหม่โรงเรียนของปี่พาทย์ไทยและใหม่โรงเรียน ของพิณเพียตัมพูชา.....	188
1.3.1 การบรรเลงเพลงชุดใหม่โรงเรียนของปี่พาทย์ไทย.....	188
1.3.2 การบรรเลงเพลงใหม่โรงเรียนของวงพิณเพียตัมพูชา....	210
1.3.3 ความสัมพันธ์ของเพลงชุดใหม่โรงเรียนและใหม่โรงเรียน ..	226
2. การศึกษาความสัมพันธ์ของทำนองเพลงระหว่างปี่พาทย์ไทยและพิณเพียตัมพูชา	230
2.1. เพลงสาธุการ.....	231
2.1.1 การศึกษาทำนองห้องวงใหญ่ของปี่พาทย์ไทย เพลงสาธุการ.....	231
2.1.2 การศึกษาทำนองห้องวงมโหรี เพลงสาธุการ วงพิณเพียตัมพูชา	246
2.1.3 การศึกษาความสัมพันธ์ของทำนองเพลงสาธุการวงปี่พาทย์ไทยและทำนองห้องวง มโหรีวงพิณเพียตัมพูชา.....	261
2.2. เพลงตระ	264
2.2.1 การศึกษาทำนองห้องวงใหญ่ของปี่พาทย์ไทย เพลงตระหน้าปากคอก	264
2.2.2 การศึกษาทำนองห้องวงมโหรีวงพิณเพียตัมพูชาเพลงตระม	269

2.2.3 การศึกษาความสัมพันธ์ทำนองห้องวงใหญ่วงปี่พาทย์ไทย เพลงตระหง่านปากคอก และทำนองห้องวงฆ้องวงพิณเพี้ยตักมพูชา เพลงตระหม 274	274
2.2.4 การศึกษาทำนองห้องวงฆ้องวงพิณเพี้ยตักมพูชา เพลงตระโตจ 276	276
2.2.5 การศึกษาทำนองห้องวงใหญ่วงปี่พาทย์ไทย เพลงตระนอน..... 281	281
2.2.6 การศึกษาความสัมพันธ์ทำนองห้องวงฆ้องวงพิณเพี้ยตักมพูชา เพลงตระโตจและ ทำนองห้องวงใหญ่วงปี่พาทย์ไทย เพลงตระนอน..... 286	286
2.3. เพลงร่ำ..... 288	288
2.3.1 การศึกษาทำนองห้องวงใหญ่วงปี่พาทย์ไทย เพลงร่ำสามลา 288	288
2.3.2 การศึกษาทำนองห้องวงฆ้องวงพิณเพี้ยตักมพูชา เพลงร่ำสามลา..... 295	295
2.3.3 การศึกษาความสัมพันธ์ทำนองห้องวงใหญ่วงปี่พาทย์ไทย เพลงร่ำสามลาและทำนอง ห้องวงฆ้องวงสามลา..... 300	300
2.3.4 การศึกษาทำนองห้องวงฆ้องวงพิณเพี้ยตักมพูชา เพลงร่ำ..... 302	302
2.3.5 การศึกษาทำนองห้องวงใหญ่วงปี่พาทย์ไทย เพลงร่ำลาเดียว 306	306
2.3.6 การศึกษาความสัมพันธ์ทำนองห้องวงฆ้องวงและทำนองห้องวงใหญ่ เพลงร่ำ ลาเดียว..... 309	309
2.4. เพลงต้นเข้าม่าน-เพลงกำมันส่วนต้น 311	311
2.4.1 การศึกษาทำนองห้องวงใหญ่วงปี่พาทย์ไทย เพลงต้นเข้าม่าน 311	311
2.4.2 การศึกษาทำนองห้องวงฆ้องวงพิณเพี้ยตักมพูชา เพลงกำมัน ส่วนต้น..... 314	314
2.4.3 การศึกษาความสัมพันธ์ทำนองห้องวงใหญ่ เพลงต้นเข้าม่านและทำนองห้องวง เพลงกำมัน ส่วนต้น 317	317
2.5. เพลงเข้าม่าน-เพลงกำมัน..... 318	318
2.5.1 การศึกษาทำนองห้องวงใหญ่วงปี่พาทย์ไทย เพลงเข้าม่าน..... 318	318
2.5.2 การศึกษาทำนองห้องวงฆ้องวงพิณเพี้ยตักมพูชา เพลงกำมัน..... 329	329

2.5.3 การศึกษาความสัมพันธ์ทำนองห้องวงใหญ่เพลงเข้มา่นและทำนองห้องวงธมเพลง กำมัน	339
2.6. เพลงปฐม-เพลงบาทม	341
2.6.1 การศึกษาทำนองห้องวงใหญ่วงปีพาทย์ไทย เพลงปฐม	341
2.6.2 การศึกษาทำนองห้องวงธมวงพิณเพี้ยตักมพูชาเพลงบาทม.....	346
2.6.3 การศึกษาความสัมพันธ์ทำนองห้องวงใหญ่เพลงปฐมและทำนองห้องวงธมเพลงบา ธม.....	350
2.7. เพลงลา-เพลงเรีย	352
2.7.1 การศึกษาทำนองห้องวงใหญ่วงปีพาทย์ไทย เพลงลา	352
2.7.2 การศึกษาทำนองห้องวงธมวงพิณเพี้ยตักมพูชาเพลงเรีย	356
2.7.3 การศึกษาความสัมพันธ์ทำนองห้องวงใหญ่เพลงลา และทำนองห้องวงธมเพลงเรีย	358
2.8. เพลงเสมอ.....	360
2.8.1 การศึกษาทำนองห้องวงใหญ่วงปีพาทย์ไทย เพลงเสมอ	360
2.8.2 การศึกษาทำนองห้องวงธมวงพิณเพี้ยตักมพูชาเพลงเสมอ.....	364
2.8.3 การศึกษาความสัมพันธ์ทำนองห้องวงใหญ่และทำนองห้องวงธมเพลงเสมอ	367
2.9. เพลงเชิด	369
2.9.1 การศึกษาทำนองห้องวงใหญ่เพลงเชิด สองชั้น.....	369
2.9.2 การศึกษาทำนองห้องวงธมวงพิณเพี้ยตักมพูชาเพลงเชิดฉิ่ง	378
2.9.3 การศึกษาความสัมพันธ์ทำนองห้องวงใหญ่เพลงเชิด สองชั้น และทำนองห้องวงธม เพลงเชิดฉิ่ง	386
2.9.4 การศึกษาทำนองห้องวงใหญ่เพลงเชิด ชั้นเดียว.....	388
2.9.5 การศึกษาทำนองห้องวงธมวงพิณเพี้ยตักมพูชาเพลงเชิด	396
2.9.6 การศึกษาความสัมพันธ์ทำนองห้องวงใหญ่และทำนองห้องวงธมเพลงเชิด	404

บรรณานุกรม.....	517
ประวัติผู้เขียน.....	540



สารบัญตาราง

	หน้า
ตาราง 1 การเปรียบเทียบขนาดเอก-โรเนียดอก	149
ตาราง 2 การเปรียบเทียบขนาดท่อม-โรเนียดอก.....	151
ตาราง 3 การเปรียบเทียบช่องว่างปีกพาทยไทย-ช่องว่างพิณเพียตัมพูชา	153
ตาราง 4 การเปรียบเทียบขนาดเหล็ก-โรเนียดอก.....	157
ตาราง 5 การเปรียบเทียบปี-สรวไฟ	160
ตาราง 6 การเปรียบเทียบตะโพน-ซ็อมโก	164
ตาราง 7 การเปรียบเทียบกลองทัด-สะโกรม	166
ตาราง 8 การเปรียบเทียบฉิ่ง-ฉิ่ง.....	168
ตาราง 9 การเทียบเคียงค่าระดับเสียงของการเทียบเสียงเครื่องดนตรี	178

สารบัญรูปภาพ

หน้า

ภาพประกอบ 1 ภาพสลักนูนต่ำที่ปราสาทนครวัดปรากฏการเล่นเครื่องดนตรีโบราณ	27
ภาพประกอบ 2 ภาพสลักนูนต่ำที่ปราสาทนครวัดปรากฏการเล่นเครื่องดนตรีโบราณ	27
ภาพประกอบ 3 จารึกพ่อขุนรามคำแหง ด้านที่ 2.....	29
ภาพประกอบ 4 จารึกวัดศรีชุมด้านที่ 1	31
ภาพประกอบ 5 จารึกวัดพระยืน ด้านที่ 1.....	33
ภาพประกอบ 6 การบรรเลงวงพิณเพ็ญในการบวงสรวงพระวิษณุ ณ กรุงพนมเปญ ประเทศกัมพูชา	106
ภาพประกอบ 7 หลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง)	125
ภาพประกอบ 8 ปรวน เป็รื่อง (เขื่อน ทรัพย์) ครูพิณเพ็ญตักมพูชา	126
ภาพประกอบ 9 พุฒาจารย์หมีนสำเนียงเดิมชะแะโรพุตเลขเป็นเป็รื่อง (ปฏิธาทายู๋สัสมัรเญงเผ็ชเญรตุค เณรชัสมัรเญง)	127
ภาพประกอบ 10 ออกญามหาริบดีจางวางทองดี (เอกทัษบาศิบบัธเญงบงกชเญง)	128
ภาพประกอบ 11 พุฒาจารย์ขุนเสนาะไฟพัด (ปฏิธาทายู๋สัสมัรเญงเญง)	128
ภาพประกอบ 12 ราชาฉะชีมโขตุม (กษัตริย์สุโขทัย)	129
ภาพประกอบ 13 โลกหุลเญง (เอกกัณเญง)	129
ภาพประกอบ 14 ขุนวงเซง (ขุนเญง)	130
ภาพประกอบ 15 โลกสาคุนเญง (เอกกัณเญง)	130
ภาพประกอบ 16 ขุนธุดจ (ขุนเญง)	131
ภาพประกอบ 17 ขุนเญงฉะชีมเลง เญง (ขุนเญง)	131
ภาพประกอบ 18 ขุนเป็รื่องชัสมัรเญง (ขุนเญง)	132

ภาพประกอบ 19 ชุนเกรียะจุส (บุรุษคร่ำครวญ)	132
ภาพประกอบ 20 ชุนโรงมสวนมอ (บุรุษผู้สวด)	133
ภาพประกอบ 21 ชุนซ็อมเนียงทียปรมเจียง (บุรุษผู้เจียด)	133
ภาพประกอบ 22 ชุนลำเนียง มม คม (บุรุษผู้เจียด ชัย คช)	134
ภาพประกอบ 23 พฤตอาจารย์ฮอมณอม (พริตยาจารย์)	134
ภาพประกอบ 24 พฤตอาจารย์แกว สงวน พริตยาจารย์ เกว สุน	135
ภาพประกอบ 25 ชุนลำเนียงผู้สวด (พริตยาจารย์ บุรุษผู้สวด)	136
ภาพประกอบ 26 พฤตอาจารย์หมื่นลำเนียงเดิมชะแซโรพุตเลขเป็นเป็รื่อง (พริตยาจารย์ผู้สวดผู้เจียดผู้สวดผู้เจียด)	136
ภาพประกอบ 27 พฤตอาจารย์หวดฟาย (พริตยาจารย์ หวต ฟาย)	137
ภาพประกอบ 28 พฤตอาจารย์แย้ม สีม (พริตยาจารย์แย้ม สีม)	137
ภาพประกอบ 29 พฤตอาจารย์แย้ม ภูง (พริตยาจารย์แย้ม ภูง)	138
ภาพประกอบ 30 พฤตอาจารย์เมม หุน (พริตยาจารย์ เมม หุน)	138
ภาพประกอบ 31 สมเด็จพระกนิษฐาธิราชเจ้า กรมสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี เสด็จพระราชดำเนินเปิดการประชุมวิชาการดนตรีไทย-กัมพูชา	140
ภาพประกอบ 32 สมเด็จพระกนิษฐาธิราชเจ้า กรมสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี ทรงระนาดเอกเพลงกราวโน ในการประชุมวิชาการดนตรีไทย-กัมพูชา	141
ภาพประกอบ 33 ระนาดเอก	150
ภาพประกอบ 34 โรเนียดเอก	150
ภาพประกอบ 35 ระนาดทุ้ม	152
ภาพประกอบ 36 โรเนียดทุ้ม	152
ภาพประกอบ 37 ซ้องวงใหญ่	155
ภาพประกอบ 38 ซ้องวงรวม	155

ภาพประกอบ 39 สัณฐานเล็ก	156
ภาพประกอบ 40 สัณฐานโตจ	156
ภาพประกอบ 41 ระนาดเอกเหล็ก.....	158
ภาพประกอบ 42 โรเนียดแนก	159
ภาพประกอบ 43 ระนาดทุ้มเหล็ก	159
ภาพประกอบ 44 ปี่ใน	161
ภาพประกอบ 45 สร้อยไฟธม.....	162
ภาพประกอบ 46 ตะโพน	165
ภาพประกอบ 47 ซ้อมโกล	165
ภาพประกอบ 48 กลองทัด.....	167
ภาพประกอบ 49 สะโกลธม.....	167
ภาพประกอบ 50 ฉิ่ง.....	169
ภาพประกอบ 51 ฉิ่ง.....	169
ภาพประกอบ 52 วงปี่พาทย์ไทย.....	171
ภาพประกอบ 53 วงพิณเพียตักมพูชา.....	172
ภาพประกอบ 54 หลวงบำรุงจิตเจริญ (รูป สาทวิสัย)	209
ภาพประกอบ 55 แผนภูมิภาพโครงสร้างความสัมพันธ์ของทฤษฎีปรากฏการณ์วัฒนธรรมปี่พาทย์ ไทยและพิณเพียตักมพูชา	514

บทที่ 1

บทนำ

ภูมิหลัง

ดนตรีเป็นภูมิปัญญาอันทรงคุณค่าของมนุษย์ เป็นสิ่งที่บ่งบอกความคิดของมนุษย์ในแต่ละยุคสมัย อีกทั้งเป็นร่องรอยทางประวัติศาสตร์ที่ให้นักดนตรีรุ่นหลังได้ใช้จินตนาการ เพื่อมองย้อนภาพสู่อดีตตามลักษณะของทำนองเพลงและจุดมุ่งหมายของบทเพลงที่สื่อออกมา ด้วยเหตุนี้ดนตรีจึงเป็นสื่อสร้างสรรค์ทางสังคมที่เกิดจากมนุษย์สัมผัสสิ่งที่ตนได้สร้างสรรค์ขึ้น ความสุขอันเป็นสิ่งที่มนุษย์แสวงหาซึ่งเป็นความประสงค์และความต้องการอันเป็นสภาวะพื้นฐานของมนุษย์ ดนตรีจึงมีความสัมพันธ์เกี่ยวข้องกับมนุษย์ อีกทั้งยังถูกล้อมรวมเป็นหนึ่งเดียวกับสังคมของมนุษย์เพราะมีบทบาทและหน้าที่ (Use and Function) ทำให้สังคมมนุษย์เกิดความสมบูรณ์ในทางสุนทรีย์ (Aesthetic) ที่นักมานุษยวิทยามองดนตรีในลักษณะของความสัมพันธ์กับมนุษย์และสังคม ดนตรี คือ ผลผลิตของพฤติกรรมในด้านความนึกคิดและการสร้างสรรค์ของมนุษย์ พฤติกรรมในด้านความนึกคิดที่ทำให้เกิดดนตรีขึ้นมานั้น มีสาเหตุอันเนื่องมาจากแนวคิดที่เกิดมาพร้อมกับสภาพแวดล้อมทางวัฒนธรรมในสังคมที่มนุษย์ดำรงอยู่ ด้วยเหตุนี้การศึกษาและการทำความเข้าใจเกี่ยวกับดนตรีจึงเป็นเรื่องความสัมพันธ์กับสังคมและวัฒนธรรม ในสังคมของคนไทยและคนชาวเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ ดนตรีเป็นสิ่งที่อยู่ในชีวิตประจำวัน โดยสังคมที่เห็นได้เด่นชัด เช่น สังคมไทยให้คุณค่ากับงานดนตรี เพื่อสร้างความกลมกลืนแก่สังคม สร้างคนไทยให้มีน้ำใจอ่อนโยน โอบอ้อมอารี ทำให้คนไทยมีความรักและความภาคภูมิใจในความเป็นไทยของตน สามารถรักษาชาติบ้านเมืองไว้ให้ลูกหลานมาได้ตราบนานเท่านาน (กรมวิชาการ, 2545, น. 1) ความสำคัญของดนตรีในทุกชาติทุกภาษาล้วนแล้วแต่ส่งผลต่ออรรถประโยชน์ในชีวิตของมนุษย์

การกล่าวถึงวัฒนธรรมทางดนตรีของอาณาจักรโบราณที่ปรากฏในแถบเอเชียนั้น หากพิจารณาจากยุคหินพบว่าการสร้างขลุ่ยด้วยดิน ในวัฒนธรรม Yang - Shao มีการใช้ระบบ 12 เสียง แบบ “ลือ” ขลุ่ยดิน จิ้น หรือจะใช้ 5 สาย ต่อมาในวัฒนธรรมเจีย (Hsia) พบหลักฐานของระฆังดินเผา และขลุ่ยดินเผา ในวัฒนธรรมฉาง (Shang) พบหลักฐานของโน้ตตัวอักษร ระฆังแบบจุ ระฆังหินแบบฉิง กลองมโหรีทีก และในวัฒนธรรมฉือ (Chou) พบหลักฐานที่ปรากฏว่ามีวงดนตรี ทฤษฎีทางดนตรีตามแนวคิดของขงจื้อ วง Ya - yue โห่ดแบบ Hsiao ขลุ่ยดี๊ แคนจิ้น จะใช้แบบจิ้นและโส่ กลองชนิดต่าง ๆ เขียนจาก Alan Thrasher, 1981 (ปัญญา รุ่งเรือง, 2546, น. 26) เมื่อพิจารณาลักษณะของดนตรีที่ปรากฏขึ้นในอาณาจักรโบราณ ชนชาติที่มีพัฒนาการ

ทางดนตรีเท่ากับการพัฒนาอารยธรรมของดินแดนของตนให้สูงขึ้น เป็นสิ่งที่บ่งบอกถึงรากวัฒนธรรมทางดนตรี

ข้อสันนิษฐานทางดนตรีในยุคอาณาจักรโบราณที่พบเกี่ยวกับดนตรีโบราณบนแผ่นดินไทยนั้น เกิดข้อสันนิษฐานจากแหล่งโบราณคดี เช่น การขุดพบระนาดหินในดินแดนแถบภาคใต้ของประเทศไทย ภาพผนังถ้ำซึ่งเกี่ยวกับพิธีกรรมหลังความตายที่มีภาพของเครื่องดนตรีปรากฏอยู่ ซึ่งเป็นการค้นพบภาพเขียนที่อยู่ตามผนังถ้ำทั่วไป เครื่องดนตรีไทยส่วนใหญ่แล้วทำด้วยไม้ ไม้ไผ่ หนังสัตว์ โลหะหรือที่เรียกว่า เครื่องดนตรีจำพวกฆ้อง ซึ่งฆ้องในแต่ละภูมิภาคมีลักษณะที่แตกต่างกันออกไปตามภูมิปัญญาช่างและวิวัฒนาการของแต่ละพื้นที่ อย่างไรก็ตามในส่วนของทฤษฎีแล้ว ลักษณะทางดนตรี และบทเพลงไม่ปรากฏหลักฐานที่ชัดเจน เมื่อเข้าสู่ในยุคก่อนประวัติศาสตร์ของไทยจึงปรากฏหลักฐานที่เกิดความสัมพันธ์กับยุคต่าง ๆ ตามข้อสันนิษฐานของการเกิดแผ่นดินไทย โดยอาศัยการผสมผสานรูปแบบทางวัฒนธรรมระหว่างวัฒนธรรมอินเดียและวัฒนธรรมจีนเป็นหลัก ดนตรีจึงมิได้เป็นเพียงเครื่องเล่นธรรมดาแต่ถูกนำไปใช้เป็นเครื่องจรรโลงและเชิดชูจิตใจต่อสิ่งที่เคารพศรัทธา ได้แก่ สถาบันศาสนา และสถาบันพระมหากษัตริย์นับแต่อดีตจนถึงปัจจุบัน การเปลี่ยนแปลงและปรับตัวรวมทั้งความคิดสร้างสรรค์ของมนุษย์โดยขาดการจดบันทึกเป็นลายลักษณ์อักษรนั้นเกิดการประสมประสานรูปแบบทางดนตรีและหลอมรวมจนเกิดเป็นลักษณะของดนตรี เมื่อมองภาพรวมในเขตวัฒนธรรมดนตรีโบราณที่เป็นบริเวณอาณาเขตประเทศไทยในปัจจุบันพบว่า วัฒนธรรมทางดนตรีของล้านนา-ล้านช้างมีเครื่องดนตรีที่เก่าแก่และถูกใช้มาจนถึงปัจจุบันคือ แคน และเครื่องดนตรีประเภท เครื่องเป่าจำพวก ปี่แน เครื่องดนตรีประเภทเครื่องดีด ได้แก่ เครื่องดนตรีตระกูลพิณ เครื่องสี จำพวก สะล้อ เครื่องตี จำพวก ฆ้อง และเครื่องหนัง จำพวก กลองต่าง ๆ วัฒนธรรมทางดนตรีของขอม ซึ่งได้รับอิทธิพลส่วนใหญ่จากอินเดีย ปรากฏหลักฐานของเครื่องเป่าที่เรียกว่า พิสนญชัย หรือ แตรอน ซึ่งพิสนญ เป็นคำที่มาจากคำว่า “เสนง” ซึ่งแปลว่า เขา เครื่องสายตระกูลพิณ เครื่องตีจำพวกฆ้อง และเครื่องหนังจำพวกกลองต่าง ๆ เครื่องดนตรีในวัฒนธรรมขอมนั้นมีลักษณะที่ใกล้เคียงกับลักษณะของดนตรีไทยที่ปรากฏอยู่ในประเทศไทยปัจจุบันมากที่สุด ในด้านของวัฒนธรรมทางดนตรีของทวารวดี ซึ่งเชื่อว่าเป็นอาณาจักรของชนชาติมอญที่เก่าแก่มาก่อนหลักฐานทางดนตรีชิ้นสำคัญที่ถูกกล่าวถึงกันมากที่สุด คือ ภาพปูนปั้นประดับฐานพระเจดีย์ที่เมืองโบราณบ้านคูบัว อำเภอเมือง จังหวัดราชบุรี ซึ่งเป็นภาพนักดนตรีหญิงห้าคน กำลังเล่นเครื่องดนตรี โดยเฉพาะเครื่องดนตรีจำพวกพิณ ดีดิง ดีกรับ ขับร้อง และสุดท้ายวัฒนธรรมทางดนตรีของศรีวิชัยปรากฏหลักฐานทางดนตรีจำพวกฆ้องเป็นหลัก ซึ่งในส่วนของวัฒนธรรมทางดนตรีที่ปรากฏขึ้นในดินแดน

ของเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ล้วนมีปัจจัยลักษณะทางภูมิศาสตร์ เชื้อชาติ วัฒนธรรมและประเพณีต่าง ๆ ที่สอดคล้องกัน เมื่อรวมอำนาจเป็นราชธานีแห่งสยามประเทศแล้วเกิดการผสมผสานปรับปรุง ดัดแปลง แต่งเติมจนกลายมาเป็นวัฒนธรรมของตนเองในที่สุด ด้วยหลักการที่ว่าสิ่งใดดีสิ่งใดประเสริฐ จักทำให้ดีขึ้นและสมบูรณ์สูงสุด และให้ตอบรับกับสภาพสังคม วิถีชีวิต นิสัยใจคอ และความคิดของคนไทย

คำว่า “ดนตรีไทย” จึงต้องตีความหมายออกมาโดยรวมกับบริบททางประวัติศาสตร์และบริบททางประวัติการกำเนิดชาติไทยร่วมกัน ประวัติศาสตร์ในอาณาจักรสุโขทัย อโยธยา รัตนโกสินทร์ทั้งกรุงรัตนโกสินทร์ปรากฏหลักฐานที่ค่อนข้างชัดเจน ด้วยการเป็นราชธานีที่มีระบบการบริหารจัดการบ้านเมืองที่ชัดเจนมากขึ้น ซึ่งในทางดนตรียังรับอิทธิพลทางดนตรีมาจากอินเดีย ซึ่งผูกติดมาทางวัฒนธรรมขอม พุทธศาสนา ภาษา และวิถีประชา ได้รับการพัฒนาจนถึงขีดสุดมาจนถึงปัจจุบัน การปรากฏงานดนตรีไทยในพระราชพิธี รัฐพิธี พิธีราษฎร์ ดนตรีประกอบพิธีกรรม ดนตรีประกอบการแสดง และดนตรีบรรเลงทั่วไป งานดนตรีเหล่านี้ คือ ผลการปรับตัวของดนตรีไทยในแต่ละยุคสมัยซึ่งมีนานาเหตุการณ์อันส่งผลต่ออุปลักษณะของดนตรี เมื่อวิเคราะห์องค์ประกอบทางดนตรีแล้วพบว่า ดนตรีไทย มีระบบในการบรรเลง การสื่อความหมายทางดนตรีซึ่งหมายรวมดนตรีที่อยู่ในประเทศไทย หรือดนตรีของไทย ระบบเสียงที่เป็นเอกลักษณ์เฉพาะตัว และมีความหลากหลายของแต่ละสำนัก บทเพลง โครงสร้างของบทเพลง ทำนองเพลง รูปแบบจังหวะ การแปรทำนอง (Variation) ที่เกิดจากภูมิปัญญาในการเรียนรู้และบทขับร้องที่มาจากบทวรรณกรรม รวมทั้งมีการประพันธ์ขึ้นใหม่ เป็นต้น

จากหลักฐานในยุคสมัยต่าง ๆ ที่ผ่านมา ราชอาณาจักรสยามหรือประเทศไทยในปัจจุบันมีความสัมพันธ์กับประเทศและดินแดนต่าง ๆ ซึ่งชาวสยามกับประชาชนในดินแดนสุวรรณภูมิหรือเอเชียอาคเนย์ หรือเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ (Southeast Asia) มีความสัมพันธ์ใกล้ชิดกันมาแต่อดีตกาล มีการแลกเปลี่ยน การหิบบั้ม การกลืนกลายทางวัฒนธรรม ซึ่งเกิดจากการติดต่อค้าขาย สงครามและความรักของประชาชนแถบนี้ ร่วมกับวัฒนธรรมดั้งเดิมของแต่ละกลุ่มชนก่อให้เกิดวัฒนธรรมประสมประสานที่เป็นเอกลักษณ์เฉพาะของผู้คนแต่ละท้องถิ่น ทั้งในด้านการแต่งกาย อาหารการกิน การสร้างบ้านเรือนที่อยู่อาศัย ขนบธรรมเนียมประเพณี ตลอดจนมหรสพ รวมทั้งดนตรีและศิลปะการแสดงด้วย (กรมส่งเสริมวัฒนธรรม และสมาคมครูดนตรี (ประเทศไทย), 2558, น. 97) โดยเฉพาะราชอาณาจักรกัมพูชาซึ่งมีอาณาเขตติดต่อกับราชอาณาจักรไทยมาแต่ในอดีต ดนตรีแบบฉบับของกัมพูชาจะเรียกกันทั่วไปว่า “ดนตรีเขมร” ซึ่งมีวงดนตรีพื้นบ้านหลายชนิด ได้แก่ วงกา (Ka - Music) เป็นเพลงที่ใช้เล่นในงานแต่งงาน

วงอาร์กซ์ (Arakk) เป็นวงดนตรีที่เกี่ยวข้องกับจิตวิญญาณ และวงพิณเพียด (Pinpeat) รวมทั้งเครื่องดนตรีที่บรรเลงเดี่ยว ได้แก่ จาเปียดองเวงที่มีรูปลักษณะคล้ายกระจับปี่ของไทย เป็นต้น

ดนตรีเขมรเป็นดนตรีที่มีประวัติศาสตร์ที่สัมพันธ์กับสภาพภูมิศาสตร์ของประเทศกัมพูชา ดนตรีในยุคแรกจะมีลักษณะเป็นเพลงพื้นบ้านที่สืบทอดมาจากวัฒนธรรมมอญเขมร ซึ่งสามารถพิจารณาได้จากสภาพทางภูมิศาสตร์ท้องถิ่นและหลักฐานต่าง ๆ ที่บอกเล่าเรื่องราวในอดีตของกัมพูชาและบทเพลงที่ใช้บรรเลงประกอบพิธีกรรมของพราหมณ์ ดนตรีประกอบการละเล่นพื้นเมือง ดนตรีประกอบพิธีกรรมต่าง ๆ ในช่วงยุคทองของอารยธรรมเขมรซึ่งนครวัดเป็นศูนย์กลางของระบอบการเมืองการปกครองรวมทั้งศิลปะการแสดงดนตรีนาฏศิลป์ พบว่ามีวงพิณเพียดที่ใช้ประกอบพิธีกรรมและประกอบการแสดงโขนละคร ซึ่งในบรรดาวงดนตรีเขมรที่ขึ้นชื่อว่าได้ใช้ประโยชน์จากการบรรเลงมากที่สุดและทรงพลังทางเสียงมากที่สุดคือ วงพิณเพียด แต่เมื่ออาณาจักรขอมเสื่อมลงศิลปะย่อมได้รับความกระทบกระเทือนซึ่งเป็นเรื่องธรรมดาที่คุณลักษณะทางดนตรีย่อมเปลี่ยนแปลงไปตามสังคม การพิจารณาเอกลักษณ์ของประวัติศาสตร์ทางดนตรีกัมพูชามักปรากฏให้เห็นด้วยศิลปะรูปสลัก สามารถนำคำกล่าวยกย่องติเตียนหรือชื่นชมวิถุทางศิลปะชิ้นนั้นนำมาเป็นหลักฐานในการวิเคราะห์ถึงประวัติศาสตร์ทางดนตรีและพรรณนาถึงสภาพสังคม ทัศนคติ และจินตนาการ ถึงภูมิปัญญาของบรรพบุรุษในอดีต (ย่น เคียน, 2553, น. 35)

จากภาพสลักหินปูนดำที่ปราสาทนครวัด ดนตรีกัมพูชาในส่วนหนึ่งเป็นภาพการสร้างโลกและการสถาปนาจักรัตรีย์เป็นสมมติเทพ ในสมัยที่เขมรมีความเจริญรุ่งเรืองทางวัฒนธรรมสูงสุด พบการร่ายรำและศิลปะการแสดงทั้งดงามในแบบฉบับของราชสำนักรวมทั้งอิทธิพลทางวรรณคดีที่ใช้ในการแสดงที่ได้รับความนิยมของอินเดีย ในส่วนของดนตรีและการแสดงพื้นบ้านหรือเรียกว่า “ศิลปะของชาวชนบท” เด็กและผู้ใหญ่สามารถแสดงร่วมกันได้ เป็นการแสดงออกของความมั่นคงทางสังคมและเพื่อความผ่อนคลายของชาวเขมร อีกทั้งยังเป็นการใช้ดนตรีเพื่อการสื่อสารกับโลกหลังความตายวิญญาณของบรรพบุรุษผู้ล่วงลับไปแล้ว การสร้างขวัญกำลังใจผ่านกระบวนการดนตรี การเพาะปลูกและการเก็บเกี่ยว ลักษณะทางดนตรีจะแตกต่างจากราชสำนักที่ต้องละเอียดอ่อนพิถีพิถัน ดนตรีจะสะท้อนอารมณ์และความรู้สึกของประชาชนอย่างชัดเจน ชาวกัมพูชาให้ความสำคัญกับดนตรีในชีวิตประจำวันมาก ภายหลังจากสงครามกลางเมือง วงดนตรีกัมพูชาที่ยังปรากฏอยู่อย่างชัดเจน คือ วงพิณเพียด แต่ปัญหาที่เกิดขึ้นยังรวมถึงการจดจำทำนองเพลงที่ขาดหายไป ไม่ครบ บรรเลงเท่าที่สามารถจดจำได้และในสถานการณ์ปัจจุบันอิทธิพลของดนตรีตะวันตกได้เข้ามาเผยแพร่ เยาวชนรุ่นหลังจึงหันไปสนใจเพลงสมัยนิยม (Popular Music) (กรมส่งเสริมวัฒนธรรม และสมาคมครูดนตรี (ประเทศไทย), 2558, น. 29)

เช่นเดียวกับสถานการณ์ดนตรีไทยของประเทศไทยที่ดนตรีตะวันตกได้รับความนิยมและมีอิทธิพลต่อเยาวชนรุ่นหลังเป็นจำนวนมาก

วงปี่พาทย์ไทยและวงพิณเพี้ยตัมพูชาเป็นวงดนตรีที่ถูกใช้ในระบบสังคมของไทยและกัมพูชามากที่สุด เนื่องจากเป็นวงดนตรีที่เกี่ยวข้องกับพิธีกรรมทั้งในพิธีหลวงและพิธีราษฎร์ของทั้งสองประเทศ เป็นวงดนตรีที่เสียงของเครื่องดนตรีสามารถสื่อถึงความสามารถทางดนตรีของนักดนตรีได้อย่างเต็มที่ด้วยการลงมือตี ซึ่งคำว่า “พาทย์” ของไทยกับคำว่า “เพี้ยต” ของกัมพูชา หมายถึง เครื่องประโคม (ส. วาทุย). (ราชบัณฑิตยสภา, 2554, น. 830) หรือเครื่องประโคมที่ทำให้เกิดเสียงด้วยการตี ซึ่งการใช้งานของวงปี่พาทย์และวงพิณเพี้ยตจึงเป็นวงดนตรีที่มีความสัมพันธ์ในวิถีชีวิตของคนไทยและคนกัมพูชา อีกทั้งขนบความเชื่อทางพิธีกรรมที่ใช้ดนตรีเป็นสัญญาณหรือเป็นผู้ส่งสาร (Messages) ระหว่างมนุษย์กับเทพเจ้าหรือสิ่งศักดิ์สิทธิ์ที่ให้ความเคารพนับถือ เช่น พิธีไหว้ครู พิธีกรรมทางพระพุทธศาสนา พิธีกรรมตามคติความเชื่อของพราหมณ์ และดนตรีที่ใช้ประกอบการแสดงโขน - ละคร กิจกรรมทางสังคมเหล่านี้ล้วนแต่ใช้วงปี่พาทย์และวงพิณเพี้ยต บรรเลงประกอบทั้งสิ้น ดังนั้น กิจกรรมและพฤติกรรมระหว่างดนตรีกับประชาชนชาวไทยและชาวกัมพูชา วงปี่พาทย์และวงพิณเพี้ยตจึงเป็นวงดนตรีที่มีความสำคัญต่อวิถีชีวิตมากที่สุด โดยกล่าวได้ว่าเป็นวงดนตรีที่ใช้สื่อความและตีความหมายของงานดนตรีจากกิจกรรมของมนุษย์มากที่สุด

บทเพลงไทยเดิมและเพลงเขมรที่บรรเลงด้วยวงปี่พาทย์และวงพิณเพี้ยตนั้น ส่วนใหญ่เป็นบทเพลงที่ใช้บรรเลงประกอบพิธีกรรม โดยเฉพาะเพลงโหมโรงที่พบการบรรเลงบ่อยครั้งที่สุด เนื่องจากเป็นเพลงแรกที่ใช้ในการบรรเลง ซึ่งปี่พาทย์ไทยจะให้ความสำคัญกับเวลาในการบรรเลงเพลงโหมโรงจึงแบ่งออกเป็น โหมโรงเช้า โหมโรงกลางวัน และโหมโรงเย็น ส่วนพิณเพี้ยตกัมพูชาแบ่งโหมโรงเป็น 2 ประเภท คือ โหมโรงธม และโหมโรงโตจ ซึ่งเพลงโหมโรงโตจหรือโหมโรงเล็กของกัมพูชานั้นมีความสอดคล้องกับเพลงชุดโหมโรงเย็นของวงปี่พาทย์ไทย เนื่องจากมีบทเพลงที่มีการเรียบเรียงเพลงคล้ายคลึงกัน และการบรรเลงพบได้บ่อยครั้งในวัฒนธรรมทางดนตรีของทั้งสองประเทศ จึงเป็นพื้นฐานและผลผลิตทางดนตรีที่สำคัญที่ใช้สื่อความหมายของบทเพลงร่วมกับอารมณ์เพลง โดยมีอิทธิพลต่อกิจกรรมของมนุษย์ และตั้งอยู่บนความเชื่อ ความศรัทธาในวัฒนธรรมทางดนตรีของไทยและเขมรมากที่สุด

ด้วยอาณาเขตพื้นที่ที่ติดต่อกันระหว่างประเทศไทยและประเทศกัมพูชา ย่อมทำให้เกิดการติดต่อสัมพันธ์ทั้งในระดับสถาบันกษัตริย์กับสถาบันกษัตริย์ สถาบันชาติกับสถาบันชาติ เศรษฐกิจ การติดต่อสื่อสารคมนาคม ความสัมพันธ์ทางการทูต และมิตรภาพระหว่างประเทศ

อีกทั้งความสัมพันธ์ในระดับประชาชนกับประชาชนที่แน่นแฟ้นกันยาวนาน และด้านศิลปะการแสดงทุกแขนง รวมทั้งดนตรีไทยและดนตรีกัมพูชาที่มีลักษณะร่วมทางดนตรีที่คล้ายคลึงกันทั้งในมิติของเครื่องดนตรี บทเพลง ทำนอง โครงสร้างของดนตรี และบทบาทหน้าที่ของดนตรีที่รับใช้สังคมของทั้งสองประเทศที่มีลักษณะมาจากพื้นฐานการดำเนินชีวิต ความเชื่อ พิธีกรรม และการประกอบอาชีพหลักที่คล้ายคลึงกัน เพียงแค่เส้นกันพรมแดนที่ถูกแบ่งโดยเจ้าลัทธิอาณานิคมทำให้การกำหนดเขตแดนประเทศเกิดขึ้น ในเรื่องภูมิศาสตร์เขตแดน นับว่าเป็นปัจจัยสำคัญของพื้นที่เขตติดต่อกันของทั้งสองประเทศ เส้นเขตแดนแบ่งเพียงอำนาจอธิปไตยแต่ไม่ได้แบ่งซึ่งอำนาจทางวัฒนธรรมและมิได้แบ่งแผนที่ทางวัฒนธรรมออกจากกันเลย ดนตรีกัมพูชาและดนตรีไทยมีรากเหง้าเก่าแก่ร่วมกันมาราว 5,000 ปีมาแล้ว มีระบบเสียงที่ไม่เท่ากันมาแต่ดั้งเดิมเหมือนกันเป็น “วัฒนธรรมร่วม” ของดนตรีสุวรรณภูมิบนผืนแผ่นดินใหญ่อุษาคเนย์มีความเป็นมายาวนานร่วมกันอย่างแยกไม่ได้ เช่นเดียวกับดินแดนและผู้คนในกัมพูชามีพัฒนาการเป็นอันหนึ่งอันเดียวกันกับดินแดนและผู้คนสุวรรณภูมิ รวมทั้งบรรพชนของกัมพูชาและคนไทยกับประวัติศาสตร์กัมพูชาและประวัติศาสตร์ไทย นับเป็นส่วนหนึ่งอย่างแยกไม่ได้จากบรรพชนคนสุวรรณภูมิและประวัติศาสตร์สุวรรณภูมิ เหตุที่ทุกวันนี้ต้องแยกจากกันมาจากยุคล่าอาณานิคมราว 100 ปีที่แล้ว กับสงครามโลกครั้งที่สองราว 60 ปีที่แล้ว ทำให้เกิดเส้นกันอาณาเขตแบ่งแต่ละประเทศออกจากกัน แล้วตัดขาดความสัมพันธ์แบบเครือญาติที่เคยมีหลายพันปีมาแล้ว แต่พื้นฐานทางสังคมวัฒนธรรมยังสืบเนื่องคล้ายคลึงกัน (ย่น เคียน, 2553, น. 22) ดังนั้นคำว่ามรดกร่วมทางวัฒนธรรมทางดนตรี จึงเป็นคำที่เหมาะสมที่จะสร้างความสัมพันธ์อันดีระหว่างประเทศในมิติของวัฒนธรรม อีกทั้งยังเป็นการสร้างการทูตเชิงวัฒนธรรม (Cultural Diplomacy) ในระดับประชาชนกับประชาชนซึ่งเป็นสิ่งสำคัญในการทำความเข้าใจทางดนตรีระหว่างดนตรีไทยและดนตรีกัมพูชา

แนวทางการศึกษาและการทำความเข้าใจดนตรีระหว่างดนตรีไทยและดนตรีกัมพูชา โดยศึกษาผ่านวงปีพาทย์ของไทยและวงพิณเป็ดยกของกัมพูชานั้น ใช้หลักแนวทางมานุษยดุริยางควิทยา (Ethnomusicology) เป็นแนวทางในการศึกษาซึ่งผ่านกระบวนการวิเคราะห์ความสัมพันธ์และเปรียบเทียบทางดนตรีร่วมกับแนวทางของทวิวัจน์ (Cross - Cultural dialogue) ซึ่งเป็นการศึกษาเปรียบเทียบด้วยบทสนทนา ซึ่งบทสนทนาในการศึกษานั้นเป็นบทสนทนาทางดนตรีเป็นการสนทนากันด้วยเสียง และการสนทนาด้วยความทรงจำในบริบทของดนตรีระหว่างสองประเทศซึ่งแต่เดิมคือพื้นที่ทางวัฒนธรรมร่วมกันมาก่อนและถือว่าเป็นมรดกร่วมทางวัฒนธรรม การศึกษาด้วยแนวทางหลักการของทวิวัจน์นี้มีจุดมุ่งหมายหลักเพื่อการอธิบายขยายความ

ของความเหมือน ความต่าง และสิ่งที่เป็นลักษณะร่วมทางดนตรีให้เกิดความชัดเจน หากพิจารณาความหมายของคำว่าทวิวัจน์แล้วแยกคำระหว่างคำว่า ทวิ ซึ่งมีความหมายว่า สอง (ราชบัณฑิตยสถาน, 2554, น. 547) และคำว่า วัจน์ ซึ่งมีความหมายว่า วจนะ ถ้อยคำ (ราชบัณฑิตยสถาน, 2554, น. 1097) เมื่อนำมารวมกันแล้วมีความหมายว่า วจนะหรือถ้อยคำทั้งสอง ถ้อยคำ คือ ผลผลิตที่มาจากความคิดของมนุษย์ซึ่งมีลักษณะเหมือนกับดนตรีที่เกิดมาจากการคิดของมนุษย์จึงนำดนตรีมาเป็นถ้อยคำในการเรียนรู้ ทวิวัจน์ทางดนตรีจึงเป็นการสนทนาสองทาง กลับไปมา ตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบัน การสนทนาทางดนตรี ของมนุษย์ยังเกิดขึ้นได้ตลอด และนำดนตรีของทั้งสองประเทศมาทำการศึกษา สอดคล้องกับลักษณะแนวทางการศึกษาของสาขามานุษยดุริยางควิทยา (Ethnomusicology) ที่มีลักษณะของการศึกษาโดยการเปรียบเทียบทางดนตรีผ่านมนุษยวิทยา ศึกษาความหลากหลายทางดนตรีผ่านกระบวนการภาคสนามและชาติพันธุ์วรรณาทางดนตรี (Oxford University, 2014, p. 9)

การทำให้เกิดทวิวัจน์ของข้อมูลด้วยมโนทัศน์ของทวิวัจน์ที่หลากหลาย ซึ่งรวมถึงการสื่อสารกันในระดับบุคคล การแลกเปลี่ยนทางวิชาการ ด้วยสิ่งพิมพ์ ด้วยวิธีการ “มนุษย์สัมผัสมนุษย์” ในบริบทของการศึกษาข้ามชาติ จะเป็นการศึกษาที่สร้างคุณภาพการของไทยศึกษานานาชาติ (International Thai Study) ซึ่งเริ่มต้นการศึกษาในช่วงหลังสงครามโลกครั้งที่ 2 และเป็นไปตามกระแสอาณานิคมศึกษา (Area studies) (เจตนา นาควัชร, 2560, น. 5) ซึ่งสอดคล้องกับแนวคิดทางการศึกษาอันว่าด้วย ภูมิภายา (Geo - Body) ที่แสดงให้เห็นถึงฐานในการคิดและพูดถึงความเป็นไทยได้ อีกทั้งการศึกษาในภาวะข้ามเขต (Broder Crossing) เป็นเรื่องที่กำลังขยายตัวอย่างรวดเร็วในวงวิชาการทั่วโลก (ธงชัย วินิจจะกุล, 2556, น. 13) ผลที่ได้จากการศึกษา คือ การทำให้เกิดทวิวัจน์ในวงวิชาการดนตรีนำไปสู่ความมั่งคั่งทางวัฒนธรรม (Cultural Enrichment) ขับเคลื่อนให้วงวิชาการด้านดนตรีให้ไม่หยุดอยู่กับที่ เพราะวิชาการจะเป็นตัวแสวงหาความเป็นอันหนึ่งอันเดียวกันของมนุษย์ การใช้ทวิวัจน์สนทนากันจึงเป็นวิธีการอธิบายดนตรีในเชิงสร้างสรรค์และความร่วมมือกันของมนุษย์ (สัมภาษณ์ เจตนา นาควัชร, ศาสตราจารย์เกียรติคุณ, บ้านพักส่วนตัว, 14 เมษายน 2562.)

ทวิวัจน์ทางดนตรีระหว่างปีพาทย์ไทยและพิณเปียตัมพูชา จึงเป็นการศึกษาทางดนตรีที่มุ่งผลลัพธ์เพื่ออธิบายตัวตนทางดนตรีของทั้งสองประเทศที่มีลักษณะของดนตรีคล้ายคลึงกัน ทำความเข้าใจและวิเคราะห์แยกแยะดนตรี จุดร่วม จุดเหมือน จุดต่าง เหตุและปัจจัย ของทำนอง เทคนิค วิธีการ และประวัติศาสตร์ บนแนวทางการวิจัยในสาขามานุษยดุริยางควิทยา ที่มีภารกิจหลักในการบันทึกชาติพันธุ์วรรณาทางดนตรีร่วมกับหลักการทวิวัจน์ข้ามชาติ โดยเป็น

การส่งเสริมและยืนยันเจตนารมณ์การเป็นมรดกร่วมทางวัฒนธรรมระหว่างปีพาทย์ไทย และพิณเพียตักมพูชาให้เกิดมิตรภาพที่ดีทางดนตรีสืบไป

ความมุ่งหมายของงานวิจัย

ในการวิจัยครั้งนี้ผู้วิจัยได้ตั้งความมุ่งหมายไว้ดังนี้

1. เพื่อศึกษาวัฒนธรรมปีพาทย์ไทยและวัฒนธรรมพิณเพียตักมพูชาผ่านหลักการของทวิวัจน์ทางดนตรี
2. เพื่อศึกษาความสัมพันธ์ของทำนองเพลงระหว่างปีพาทย์ไทยและพิณเพียตักมพูชา

ความสำคัญของการวิจัย

ทวิวัจน์ทางดนตรีระหว่างปีพาทย์ไทยและพิณเพียตักมพูชา เป็นการศึกษาที่มุ่งผลลัพธ์ถึงวิชาการดนตรีระหว่างสองประเทศในเชิงสร้างสรรค์และอรรถประโยชน์ทางดนตรีที่ส่งผลต่อความคิดของประชาชนทั้งสองประเทศ มุ่งศึกษาบทสนทนาทางดนตรีที่มีพัฒนาการมาแต่อดีตจนถึงปัจจุบันด้วยมโนทัศน์ของทวิวัจน์ข้ามชาติ มุ่งประเด็นหลักที่ทำนองเพลง โครงสร้างของบทเพลง เทคนิคและวิธีการ รวมทั้งบทบาทหน้าที่ของวงปีพาทย์ไทยและวงพิณเพียตักมพูชา เพื่ออธิบายขยายความ เหตุและปัจจัยที่ส่งผลต่องานดนตรี และแสดงให้เห็นซึ่งมรดกวัฒนธรรมร่วมทางดนตรีที่มีรากวัฒนธรรมอันดั้งเดิมร่วมกัน

ขอบเขตของการวิจัย

ทวิวัจน์ทางดนตรีระหว่างปีพาทย์ไทยและพิณเพียตักมพูชา เป็นการแสวงหาความรู้ดนตรีจากงานภาคสนาม เพื่อศึกษาทำนองซ้องวงใหญ่วงปีพาทย์ไทย เพลงชุดใหม่โรงเรียนจากทำนองหลักซ้องวงใหญ่ เพลงตามเกณฑ์มาตรฐานสาขาวิชาและวิชาชีพดนตรีไทยของทบวงมหาวิทยาลัย และทำนองซ้องวงกรมเพลงใหม่โรงโตจ วงพิณเพียตักมพูชา ของครูกเวย (Keo Sonan Kavei) ณ กรุงพนมเปญ ประเทศกัมพูชา รวมทั้งองค์ประกอบของการบรรเลงวงปีพาทย์ของไทยและวงพิณเพียตักมพูชาเป็นหลักในการศึกษา เพื่อใช้เป็นข้อมูลสำหรับการทวิวัจน์ทางดนตรี การศึกษาเปรียบเทียบ รวมทั้งการศึกษาในบริบทของวงปีพาทย์ไทยและวงพิณเพียตักมพูชา ที่นำไปสู่การส่งเสริมวัฒนธรรมร่วมระหว่างปีพาทย์ไทยและพิณเพียตักมพูชาและความสัมพันธ์อันดีระหว่างประเทศผ่านมิติวัฒนธรรมดนตรี

ประโยชน์ของการวิจัย

การวิจัยทวิวัฒนธรรมทางดนตรีระหว่างปี่พาทย์ไทยและพิณเป็ตกัมพูชาในครั้งนี้ เกิดประโยชน์ของการวิจัย ดังนี้

1. เกิดองค์ความรู้ทางดนตรีร่วมกันของปี่พาทย์ไทยและพิณเป็ตกัมพูชา
2. แลกเปลี่ยนเรียนรู้ทางดนตรีระหว่างปี่พาทย์ไทยและพิณเป็ตกัมพูชา
3. สร้างความเข้าใจอันดีระหว่างประเทศในระดับประชาชนกับประชาชนผ่านมิติทางดนตรี
4. ลดปัญหาการจับจองเป็นเจ้าของวัฒนธรรม สร้างความผูกพันระหว่างชาติร่วมวัฒนธรรมและเรียนรู้ที่จะอยู่ร่วมกันได้ด้วยดนตรี
5. ส่งเสริมมรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรมร่วมของชาติทั้งสองประเทศ

ข้อตกลงเบื้องต้น

1. คำว่า ไทย และคำว่า สยาม สำหรับการวิจัยในครั้งนี้ หมายถึง ราชอาณาจักรไทย ประเทศไทย และใช้เรียกประชาชนที่อาศัยอยู่ในประเทศนี้ว่า คนไทย ชาวไทย ประชาชนไทย คนสยาม หรือชาวสยาม และเมื่อกล่าวถึง วัฒนธรรม จึงใช้คำว่า วัฒนธรรมไทย ดนตรีไทย ปี่พาทย์ไทย
2. คำว่า กัมพูชา และคำว่า เขมร สำหรับการวิจัยในครั้งนี้ หมายถึง ราชอาณาจักรกัมพูชา ประเทศกัมพูชา และใช้เรียกประชาชนที่อาศัยอยู่ในประเทศนี้ว่า คนกัมพูชา ชาวกัมพูชา ประชาชนกัมพูชา รวมทั้ง ดนตรีกัมพูชา คำว่า เขมร จะใช้กับคำว่า วัฒนธรรมเขมร ดนตรีเขมร
3. การเขียนชื่อและเรียกชื่อเครื่องดนตรีกัมพูชาอ้างอิงการเขียนด้วยตัวอักษรและการสะกดแบบไทยรวมทั้งการเขียนและการสะกดชื่อเครื่องดนตรีด้วยภาษาอังกฤษจากหนังสือเครื่องดนตรีกัมพูชาโบราณ ของ ยน เคียน แกว ฐวีวรรณ อี ลีณา และ เมธา เพ็ณามหาวิทยาลัยภูมิรินทร์ วิจิตรศิลป์ กัมพูชา แปลจากต้นฉบับภาษาเขมร โดย สกลสุภา ทองน้อย มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์ (ยน เคียน, 2553, น. 35-269) ร่วมกับพจนานุกรมไทย-เขมร (กาญจนา นาคสกุล, 2548)
4. การบันทึกโน้ต บันทึกทำนองเพลงด้วยระบบโน้ตไทย

นิยามศัพท์เฉพาะ

ทวิวิจน์ (Cross - Cultural dialogue) หมายถึง การสนทนาข้ามชาติทางวัฒนธรรม เป็นการสื่อสารในระดับบุคคล การแลกเปลี่ยนทางวิชาการ ด้วยวิธีการมนุษยสัมพันธ์มนุษย โดยบทบาทของผู้วิจัยคือ ตัวกลาง (Intermediary) ของข้อมูล กล่าวคือ ผู้วิจัยมีบทบาทเป็นตัวกลางหาข้อมูลป๊าพาทย์ไทยและพิณเพียตักมพูชา ประกอบด้วยข้อมูลทั้งที่อยู่ร่วมในเหตุการณ์และอยู่นอกเหตุการณ์ เช่น เหตุการณ์ทางดนตรีของทั้งสองประเทศในอดีต ซึ่งผู้วิจัยอยู่นอกเหตุการณ์ ไม่ได้มีส่วนร่วมในเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นแต่ข้อมูลที่ได้จะได้จากเสียง ข้อมูลของกระบวนการผลิตเสียงจากคนในวัฒนธรรมที่ศึกษา และหลักฐานทางดนตรีอื่น ๆ เป็นต้น ผู้วิจัยเป็นผู้จัดสร้างทำให้เกิดการสนทนากันขึ้นระหว่างเรื่องที่ศึกษาและประเด็นที่ต้องการวิเคราะห์เหตุและปัจจัยด้วยการตีความเชิงพรรณนาโวหาร รวมทั้งการวิจารณ์ทางดนตรีสำหรับบทสนทนาที่ใช้ในการศึกษาเป็นบทสนทนาทางดนตรี เป็นบทสนทนาที่เป็นบริบทของเสียงดนตรี และเป็นการสนทนากันด้วยเสียง ทำนองเพลง จังหวะ โครงสร้างของบทเพลง ซึ่งได้มาจากความคิดของมนุษย์ที่เป็นประเด็นเดียวกันทั้งสองประเทศ และการสนทนาด้วยความทรงจำในบริบทของดนตรีระหว่าง วงป๊าพาทย์ไทยและพิณเพียตักมพูชา (สัมภาษณ์ เจตนา นาควัชระ, ศาสตราจารย์เกียรติคุณ, บ้านพักส่วนตัว, 14 เมษายน 2562.)

วิธีการของทวิวิจน์ทางดนตรีระหว่างป๊าพาทย์ไทยและพิณเพียตักมพูชา คือ ผู้วิจัยลงภาคสนามแสวงหาความรู้ทางดนตรี เพื่อรวบรวมข้อมูลทางดนตรีจากการสนทนากับนักป๊าพาทย์ไทยและพิณเพียตักมพูชา รวมทั้งการฝึกปฏิบัติป๊าพาทย์กัมพูชา เป็นข้อมูลทางดนตรีที่ใช้ในการวิเคราะห์ข้อมูล ซึ่งนำมาสู่เป้าหมายหลักในการทวิวิจน์ทางดนตรีทั้งสองประเทศ คือ การสนทนาเพื่อหามิตรภาพทางดนตรี และทำความเข้าใจอันดีของมนุษย์ ระหว่างคนกับคนในเรื่องป๊าพาทย์ไทยและพิณเพียตักมพูชา เรื่องราวทางดนตรีที่เกิดขึ้นเป็นสิ่งที่สนทนาแลกเปลี่ยนซึ่งกันและกัน ทั้งเรื่องราวในอดีตและเรื่องราวในปัจจุบัน นำเหตุผลทางดนตรีมาสนทนากัน และการส่งเสริมความเข้าใจและความสัมพันธ์อันดีของวัฒนธรรมทางดนตรี

จุดมุ่งหมายสำคัญของทวิวิจน์ คือ การเจรจาสันติภาพ (Peace Talk) อย่างยั่งยืนที่ใช้ดนตรีเป็นเครื่องมือ ผสานความสัมพันธ์ทางการทูตในระดับประชาชนกับประชาชน การทูตที่ลงไปถึงระดับประชาชนกับประชาชนคือ การทูตทางวัฒนธรรม ทวิวิจน์เป็นเครื่องมือสำคัญในการสร้างความสัมพันธ์ระหว่างมนุษย์กับมนุษย์ผ่านดนตรี ผู้วิจัยจึงใช้สิ่งที่เป็น บทสนทนา (Dialogue) คือ ดนตรีของทั้งสองประเทศ ซึ่งมีการคุยกันก่อนอยู่แล้ว ระบบเสียง บทเพลง วิธีการบรรเลง

สีสันของเสียง โครงสร้างของเพลง ประวัติศาสตร์ความเป็นมาเป็นรายละเอียดของการนำเสนอในงานวิจัย ซึ่งเป็นรายละเอียดของบทสนทนาในการทวิวจน์

วัฒนธรรมป๊อปไทย คือ การเรียนรู้ป๊อปไทยผ่านประวัติความเป็นมาของวงป๊อปไทย คุณลักษณะทางดนตรีจากเครื่องดนตรี การประสมวง วิธีการบรรเลงเพลงชุดใหม่โรงเรียน บทบาทหน้าที่ การรับใช้สังคม และสถานภาพของป๊อปไทยในปัจจุบัน

วัฒนธรรมพินพิศัยกัมพูชา คือ การเรียนรู้ป๊อปไทยผ่านประวัติความเป็นมาของวงพินพิศัยกัมพูชา คุณลักษณะทางดนตรีจากเครื่องดนตรี การประสมวง วิธีการบรรเลงเพลงใหม่โรงเรียน บทบาทหน้าที่ การรับใช้สังคม และสถานภาพของพินพิศัยกัมพูชาในปัจจุบัน

ความสัมพันธ์ของทำนองเพลง คือ การศึกษาเรียนรู้จากภาคสนาม ลงมือฝึกฝนทำนองทำนองวงใหญ่เพลงชุดใหม่โรงเรียนและทำนองทำนองวงรวมเพลงใหม่โรงเรียน ประเด็นในการพิจารณาความสัมพันธ์ของทำนองเพลง ได้แก่ ทำนองทำนองวงใหญ่เพลงชุดใหม่โรงเรียน ทำนองทำนองวงรวมเพลงใหม่โรงเรียน ความยาวของบทเพลง ลูกตก กลุ่มเสียง รูปแบบจังหวะ รูปแบบทำนอง สำนวนทางดนตรี ความเหมือน ความแตกต่างของทำนอง และความสัมพันธ์ของทำนองเพลงเพลง

ภูมิภายา หมายถึง ศัพท์ที่บัญญัติขึ้นเพื่ออธิบายเรื่องแผนที่จากหนังสือเรื่อง “กำเนิดสยามจากแผนที่ ประวัติศาสตร์ภูมิภายาของชาติ” หรือ Siam Mapped A History of the Geo - Body of A Nation ของ ศาสตราจารย์ ดร.ธงชัย วินิจจะกุล ศาสตราจารย์ด้านประวัติศาสตร์ มหาวิทยาลัยวิสคอนซิน สหรัฐอเมริกาซึ่งอธิบายถึงการถูกขีดแบ่งเส้นกันพรมแดนของชาติ อาณานิคมหลังแบ่งเส้นพรมแดนแล้วกลายเป็นรัฐชาติที่ต้องสร้างตัวตนของตนเองขึ้นเพื่อแยกออกจากกันโดยชัดเจน ภูมิภายา จึงเป็นศัพท์ที่ใช้ในการอธิบายเรื่องพรมแดนแผนที่และเส้นกันเขตแดนของประเทศ

ทาง หมายถึง ทำนองของเครื่องดนตรี เช่น ทางทำนองวงใหญ่ ทางระนาดเอก ทางทำนองวงรวม ทางโหม่งเอก เป็นต้น

รายการ หมายถึง การวิเคราะห์ข้อมูลเพื่อให้บรรลุความมุ่งหมายของการวิจัยระหว่างการดำเนินงานวิจัย เพื่อการตอบสนองต่อข้อมูลที่ปรากฏขึ้นในขณะวิเคราะห์ข้อมูล สามารถหาคำตอบและความรู้เพิ่มเติมขยายผลการวิเคราะห์โดยหลักการและข้อมูลไม่เกินความมุ่งหมายและขอบเขตของงานวิจัย (สัมภาษณ์ เจตนา นาควัชระ, ศาสตราจารย์เกียรติคุณ, บ้านพักส่วนตัว, 14 เมษายน 2562.)

มรดกร่วมทางวัฒนธรรม หมายถึง วัฒนธรรมที่มีบรรพบุรุษ ต้นกำเนิดของวัฒนธรรมเดียวกัน มีลักษณะของวัฒนธรรมใกล้เคียงกัน เหมือนกัน แตกต่างกันไปตามบริบทที่มีการรับ

(Adoption) และการปรับ (Adaptation) ให้เป็นแบบฉบับของตน และวัฒนธรรมเป็นมรดกของภูมิภาคประชาชน ซึ่งมรดกร่วมทางวัฒนธรรมเป็นศัพท์ที่ใช้เพื่อลดอคติและการจับจองเป็นเจ้าของวัฒนธรรมแต่เพียงฝ่ายเดียวและเพื่อแสดงให้เห็นซึ่งการแสดงออกทางวัฒนธรรมในเชิงสร้างสรรค์ของพลโลก



กรอบแนวคิดในงานวิจัย



บทที่ 2

เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

ในการวิจัยครั้งนี้ ผู้วิจัยได้ศึกษาเอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง และได้นำเสนอตามหัวข้อต่อไปนี้

1. เอกสาร ตำราวิชาการที่เกี่ยวข้อง

- 1.1 ความสัมพันธ์เชิงประวัติศาสตร์ไทยและประวัติศาสตร์กัมพูชา
- 1.2 เอกสาร หนังสือ ตำราวิชาการที่เกี่ยวข้องกับปีพาทย์ไทยและพิณเพียต
กัมพูชา
- 1.3 ความสัมพันธ์ทางประวัติศาสตร์ของปีพาทย์ไทยและพิณเพียตกัมพูชา

2. งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

- 2.1 งานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับดนตรีไทย
- 2.2 งานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับดนตรีกัมพูชา
- 2.3 งานวิจัยเกี่ยวกับวัฒนธรรมปีพาทย์อีสานใต้

3. บทความวิชาการที่เกี่ยวข้องกับงานวิจัย

- 3.1 บทความที่เกี่ยวข้องกับดนตรีไทย
- 3.2 บทความที่เกี่ยวข้องกับดนตรีกัมพูชา
- 3.3 บทความที่เกี่ยวข้องกับทวิวัจน์

4. แนวคิดทฤษฎีที่เกี่ยวข้อง

- 4.1 แนวคิดของทวิวัจน์
- 4.2 ทฤษฎีการวิเคราะห์เพลงไทย
- 4.3 แนวคิดและทฤษฎีการตีความในงานดนตรี
- 4.4 แนวคิดและทฤษฎีเกี่ยวกับปรากฏการณ์วิทยา

1. เอกสาร ตำราวิชาการที่เกี่ยวข้อง

1.1 ความสัมพันธ์เชิงประวัติศาสตร์ไทยและประวัติศาสตร์กัมพูชา

ประวัติศาสตร์ไทยและประวัติศาสตร์กัมพูชามีความสัมพันธ์ในทางเขตแดนพื้นที่และการเมืองการปกครองในอดีต รวมทั้งศิลปวัฒนธรรมที่สอดคล้องกลมกลืนกันในเชิงสังคม มีการติดต่อค้าขาย การอพยพย้ายถิ่นฐานและการประกอบอาชีพข้ามดินแดนตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบัน เนื่องด้วยอาณาเขตที่ติดต่อกันจึงเสมือนเส้นประเบาบางที่กั้นพรมแดนให้แยกออกจากกัน

และแสดงซึ่งอำนาจอธิปไตยต่อกันของทั้งสองประเทศเท่านั้น ซึ่งปรากฏลักษณะทางสังคมให้เห็นโดยทั่วไป ราชอาณาจักรหรือประเทศที่มีประวัติศาสตร์ร่วมกันทางการเมืองการปกครองมาก่อน ย่อมเกิดปัญหาระหว่างรัฐ โดยเฉพาะการจับจองเป็นเจ้าของมรดกทางวัฒนธรรมที่มีรากเหง้าร่วมกัน เช่น สถาปัตยกรรม ภาษา วรรณคดี ดนตรี ศิลปกรรมทุกอย่าง เพื่อสร้างอำนาจอธิปไตยในการครอบครอง ดังจะเห็นได้จากการทำสงครามในอดีต และการทวงถามแย่งชิงในกรณีเขาพระวิหาร เป็นต้น อันเกิดแต่พื้นที่ทับซ้อนและงานทางด้านศิลปกรรมทั้งสิ้น

ศานติ ภัคดีคำ (2552, น. 3 - 4) ได้กล่าวว่า สำหรับประเทศกัมพูชาซึ่งเป็นเพื่อนบ้านที่ใกล้ชิดกับไทยมุมมองหรือทัศนคติที่คนไทยมีต่อ “กัมพูชา” เป็นสิ่งที่ดูเหมือนจะไม่ซับซ้อนนักตามความรู้สึกของคนไทยที่มักไม่ให้ความสำคัญกับ “คนอื่น” เพราะมองจากมุมมองว่าตัวเองเป็นศูนย์กลาง เนื่องจากถูกปลูกฝังทัศนคติที่มีต่อกัมพูชาในกรอบวิธีคิดแบบชาตินิยมที่ฝังรากอย่างยั่งยืนในตำราประวัติศาสตร์ไทยซึ่งยังลึกราบจนปัจจุบัน การมองประเทศเพื่อนบ้านรอบข้างด้วยกรอบวิธีคิดแบบนี้เป็นอันตรายมากต่อสังคมไทยในปัจจุบัน แต่สำหรับมุมมองหรือทัศนคติของกัมพูชาที่มีต่อไทย “กลับเป็นเรื่องที่ละเอียดอ่อนและซับซ้อนเกินกว่าคนไทยส่วนใหญ่เข้าใจหรืออาจไม่ได้อยู่ในความสนใจด้วยซ้ำ ประวัติศาสตร์นิพนธ์ไทยสร้างภาพความเป็น “ผู้ร้าย” ในประวัติศาสตร์ให้กับ “พม่า” อย่างไรก็ตาม ประวัติศาสตร์นิพนธ์กัมพูชาที่เขียนถึงไทยก็ไม่ต่างอะไรกันนัก นับแต่การตีเมืองพระนครหลวงในรัชกาลสมเด็จพระบรมราชาธิราชที่ 2 (เจ้าสามพระยา) จนทำให้กัมพูชาต้องย้ายราชธานีนี้ไปอยู่ที่บาสาณพนมเปญและละแวกตามลำดับ การตีเมืองละแวกในรัชกาลสมเด็จพระนเรศวรมหาราชอันเป็นที่มาของตำนาน “พระโค-พระแก้ว” ซึ่งสืบทอดมาจนถึงปัจจุบัน ตลอดจนการทำลายเมืองบันทายเพชรหรืออุดงค์มีชัยเมืองหลวงของกัมพูชาในรัชกาลพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย กัมพูชาอาจจะมีความรู้สึกดีต่อไทยบ้างก็เพียงสั้น ๆ ในช่วงเวลาที่เจ้าพระยาบดินทรเดชา (สิงห์ สิงหเสนี) ได้ขับไล่กองทัพเวียดนามออกจากกัมพูชาและสถาปนาพระองค์ด้วงเป็นสมเด็จพระศรีสุริเยศรามาธิบดีพระเจ้ากรุงกัมพูชา แต่ความสงบของกัมพูชาในช่วงเวลาดังกล่าวก็เป็นเพียงช่วงเวลาสั้น ๆ ก่อนที่ฝรั่งเศสจะเข้ามาปกครองกัมพูชาในฐานะอาณานิคมในรัชกาลสมเด็จพระนโรดมบรมรามเทวาวตาร ทั้งนี้ยังไม่นับรวมถึงสิ่งที่เกิดขึ้นระหว่างไทย-กัมพูชาในประวัติศาสตร์ที่ใกล้กับยุคปัจจุบันนี้ เหตุการณ์ที่กล่าวมาข้างต้นแม้เอกสารประวัติศาสตร์ไทยประเภทต่าง ๆ ทั้งพระราชพงศาวดาร และจดหมายเหตุได้บันทึกไว้ แต่เมื่อนำมาเรียบเรียงเป็นแบบเรียนประวัติศาสตร์ไทยภายใต้กรอบวิธีคิดแบบชาตินิยมเราก็จะเล่ายเรื่องราวเหล่านี้ไม่กล่าวถึง หากแต่แบบเรียนกัมพูชาได้กล่าวถึงเหตุการณ์ต่าง ๆ เหล่านี้ไว้อย่างละเอียด

ทั้งในระดับประถมศึกษาจนกระทั่งถึงระดับอุดมศึกษา เหตุการณ์ต่าง ๆ เหล่านี้จึงกลายเป็นเรื่องที่จะเยี่ยยอต่อทัศนคติของชาวกัมพูชาที่มีต่อไทย

คนไทยจึงสอดแทรกความเป็นไทยและการครอบครองซึ่งดินแดนและผู้คนด้วยงานทางศิลปะและวรรณกรรมเป็นจำนวนมาก เช่น ตำนานเรื่องขอมดำดิน หรือเดโชดำดิน แม้แต่งานดนตรียังสามารถนำมาบรรเลงและขับร้องเพลงเพื่อความสำราญใจได้ อีกทั้งยังเป็นการเชิดชูสถาบันพระมหากษัตริย์ได้อย่างภาคภูมิใจ ยิ่งตอกย้ำการมองว่าไทยเป็นผู้ร้ายในสายตาของชาวกัมพูชา จากบทความเรื่อง “คนไทย อพยพ มาแย่งดินแดนเขมร” ในทัศนะนักประวัติศาสตร์เขมร ในหนังสือ “ประวัติศาสตร์ของพระราชอาณาจักรกัมพูชา สัมพันธภาพระหว่างประชาชนเขมร-ไทย ตั้งแต่คริสต์ศตวรรษที่ 13 ของ ดร. มิเชล ตราเน เพื่อพิจารณาว่าปัจจุบันทัศนคติของนักประวัติศาสตร์กัมพูชาที่มีประวัติศาสตร์ความสัมพันธ์ระหว่างไทย-กัมพูชาเป็นอย่างไร จากการศึกษาพบว่า ดร. มิเชล ตราเน ยังคงใช้แนวคิดทางประวัติศาสตร์ที่นักวิชาการฝรั่งเศส ได้วางแบบแผนไว้ตั้งแต่ในยุคอาณานิคมซึ่งเน้นถึงความเป็น “ชาตินิยม” และเน้น “ประวัติศาสตร์ชนชาติ” โดยเฉพาะตำราที่เขียนโดยกลุ่มนักวิชาการฝรั่งเศสรุ่นเก่า เช่น ศาสตราจารย์ออร์ซ เซเตส์ เป็นต้น รวมทั้งการพิจารณาเรื่องภาษาเขมรปัจจุบัน มีคำที่ใช้เรียกคนไทยและประเทศไทย 2 คำ คือ คำว่า “เสียม” ซึ่งเป็นคำที่สันนิษฐานว่าน่ามีการใช้มาตั้งแต่สมัยก่อนพระนคร สมัยพระนคร และสมัยหลังพระนครจนถึงปัจจุบัน และคำว่า “ไท (ไท)” ซึ่งเป็นคำที่น่าจะเกิดขึ้นภายหลัง เมื่อมีการเปลี่ยนชื่อประเทศไทยจากประเทศสยามมาเป็นประเทศไทยแล้ว สำหรับคำว่า “เสียม” ในภาษาเขมรสมัยหลังพระนครและสมัยปัจจุบันค่อนข้างเป็นคำที่มีนัยถึงประเทศไทยที่มีความเกี่ยวข้องกับกัมพูชาในอดีต เนื่องจาก “เสียม” เคยเป็นผู้ที่รุกรานประเทศกัมพูชา ด้วยเหตุนี้คำว่า “เสียม” จึงมีความหมายในเชิงลบแฝงอยู่ด้วย ส่วนคำว่า “ไท (ไท)” เป็นคำที่ใช้อย่างเป็นทางการ จึงเป็นคำที่มีความหมาย ค่อนข้างเป็นกลางไม่มีนัยทางชาติพันธุ์หรือความหมายในเชิงลบมากนัก ทั้งนี้อาจเนื่องมาจากคำนี้เป็นคำที่เพิ่งเกิดขึ้นใหม่เมื่อไม่นานมานี้ และเป็นคำที่ใช้อย่างเป็นทางการในภาษาราชการทำให้ทัศนคติที่มีต่อไทยในหนังสือประวัติศาสตร์ยังคงเป็น “ผู้ร้าย” ในประวัติศาสตร์กัมพูชา สืบเนื่องจากโครงสร้างของการสร้างชาติและรักษาไว้ซึ่งอำนาจอธิปไตยของตน รวมทั้งศักดิ์และสิทธิในการสร้างตัวตนของความเป็นพลเมืองกัมพูชา

อัจฉรา ภาณุรัตน์ (2556, น. 226) ได้กล่าวถึงแนวชายแดนประเทศไทยและประเทศกัมพูชาเคยมีปัญหาขัดแย้งกันหลายครั้งและต่อเนื่องกันมาหลายปี ทั้งปัญหาปักปันเขตแดน การแย่งชิงและการครอบครองพื้นที่โบราณสถานและแหล่งทำกิน รวมทั้งปัญหาการกระทบกระทั่งกันระหว่างพ่อค้าและทรัพยากรของทั้งสองประเทศ อันมีผลทำให้ประชาชนที่อาศัยบริเวณดังกล่าว

ทั้งในเขตราชอาณาจักรไทยและราชอาณาจักรกัมพูชาต้องเดือนร้อน เป็นทุกข์และขาดความสุข การศึกษาเชิงประวัติศาสตร์โดยการวิเคราะห์ผ่านภาพจำหลักผนังโบราณสถานที่ปราสาทบายนในนครเสียมเรียบ ราชอาณาจักรกัมพูชา พบว่าประชาชนในอาณาบริเวณพนมดงรักตั้งแต่อดีตกาลร่วมพันปีมา ต่างก็มีวิถีชีวิตและแบบแผนทางวัฒนธรรมที่คล้ายคลึงกัน กล่าวคือ มีการใช้ภูมิรู้และภูมิปัญญาร่วมกัน อาทิ การทำนา การจับช้าง และการเลี้ยงช้าง อาหารประเพณี การแต่งงาน ความเชื่อ การไหว้ผีบรรพบุรุษ สงกรานต์ การถักทอและจักสาน การแพทย์และเภสัช ดนตรี การละเล่น และการบำบัดทางจิต เป็นต้น นอกจากนี้ยังปรากฏศาสนสถานทั้งบนเทือกเขาพนมดงรักในราชอาณาจักรไทย และการเชื่อมโยงภูมิรู้ทางศิลปกรรมกับศาสนสถานของกัมพูชาที่สร้างเป็นร้อยแห่ง เพื่อเป็นสถานที่สักการบูชาเทพเจ้าตามแนวความเชื่อและวิถีปฏิบัติของศาสนาพราหมณ์

นกลินธุ์ เรือนนาค และคณะ (2559, น. 253) อธิบายการศึกษาเชิงประวัติศาสตร์เกี่ยวกับความสัมพันธ์ของชุมชนกับศิลปกรรมในเขตพื้นที่ชายแดนไทย-กัมพูชาว่า ในด้านความสัมพันธ์ระหว่างชุมชนกับศิลปกรรม พบว่าในอดีตชุมชนมีอิทธิพลต่อรูปแบบของศิลปกรรมของพื้นที่แนวชายแดนไทย-กัมพูชา จึงทำให้ศิลปกรรมสามารถสะท้อนภาพของชุมชนได้ เป็นต้นว่าบ่งบอกถึงช่วงเวลาที่มีการตั้งถิ่นฐาน รวมทั้งคติความเชื่อ ตลอดจนเชื้อสายและภูมิลำเนาเดิมของชุมชนนั้น ส่วนในปัจจุบันสภาพสังคมและการคมนาคมทำให้การเคลื่อนย้ายผู้คนและศิลปกรรมระหว่างท้องถิ่นเป็นไปอย่างคล่องตัว จึงทำให้ชุมชนจากภายนอกเข้ามามีบทบาทในการสร้างศิลปกรรมภายในพื้นที่แนวชายแดนไทย – กัมพูชามากขึ้น และรูปแบบศิลปกรรมมีความแตกต่างกันนอกเหนือจากชุมชนใกล้เคียงศิลปกรรมแล้ว ยังมีปัจจัยอื่นที่มีอิทธิพลกำหนดรูปแบบงานศิลปกรรมที่สำคัญ เช่น พระมหากษัตริย์ พระสงฆ์ ผู้นำชุมชน เป็นต้น ส่วนในด้านประวัติความเป็นมาของชุมชนพื้นที่แนวชายแดนไทย-กัมพูชา มีชุมชนตั้งอยู่แล้วตั้งแต่สมัยขอม โดยเป็นชุมชนชาวเขมร ชุมชนชาวลัวะ ชุมชนชาวเยอ ชุมชนชาวจาม ชุมชนชาวลาว ชุมชนชาวไทย จากนั้นมีการเพิ่มจำนวนชุมชนชาวจีนและชาวเวียดนามทำให้ชุมชนเกิดการเปลี่ยนแปลงในพื้นที่แนวชายแดนไทย-กัมพูชาอย่างมาก อันเนื่องมาจากการอพยพเข้ามาของชาวเขมร การย้ายพื้นที่ทำกินของชาวอีสาน การทำเกษตรกรรม การทำการค้าตามช่องตะเข็บชายแดน และทำให้พื้นที่แนวชายแดนไทย-กัมพูชามีการขยายตัวและมีคนเข้ามาอยู่อาศัยรวมทั้งประกอบอาชีพเพิ่มขึ้นโดยมีเจ้านายชั้นสูง ขุนนาง ข้าราชการ นักธุรกิจ คหบดี เกษตรกร รวมทั้งลูกจ้างแรงงานและได้กลายเป็นชุมชนเกษตรกรรมการค้าและอยู่อาศัยที่หนาแน่นมากขึ้น

สรุปได้ว่า ความสัมพันธ์เชิงประวัติศาสตร์ไทยและประวัติศาสตร์กัมพูชานั้น มีพัฒนาทางและทิศทางที่ดีขึ้นมากกว่าแต่เดิมในอดีตที่มีการกล่าวถึงความสัมพันธ์ทางประวัติศาสตร์ที่ไม่ค่อยดีนักของทั้งสองประเทศ ทำให้ประชาชนรุ่นหลังยึดถือเอาหลักฐานและวาทกรรมที่คนในอดีตสร้างและรวบรวม มาเป็นตัวตัดสินความเชื่อในด้านของการจับจองเป็นเจ้าของทางวัฒนธรรม ดังนั้น งานทางศิลปกรรมทุกแขนงรวมทั้งงานดนตรีด้วย จึงตั้งอยู่บนความละเอียดอ่อนทางความคิดจิตใจของคนทั้งสองประเทศ ควรที่จะศึกษา ศึกษา ด้วยเหตุผลและปัจจัยความเป็นจริง เรียนรู้ที่จะอยู่ร่วมกันอย่างสงบสุขด้วยความงามของศิลปะร่วมกัน

1.2 เอกสาร หนังสือ ตำราวิชาการที่เกี่ยวข้องกับปีพาทย์ไทยและพิณพิเขต

กัมพูชา

1.2.1 ปีพาทย์ไทย

ปีพาทย์ในทัศนะของผู้วิจัยเป็นวงดนตรีที่ประกอบไปด้วยเครื่องดนตรีประเภทเครื่องเป่าคือ ปี่ และเครื่องดนตรีประเภทเครื่องตีในการประสมวง ใช้บรรเลงในงานต่าง ๆ โดยเฉพาะดนตรีในวิถีชีวิตของคนไทย เสียงของวงปีพาทย์มีเสียงดังด้วยลักษณะรูปลักษณ์ของเครื่องดนตรีที่ประกอบไปด้วยไม้ และโลหะ วงปีพาทย์จึงเป็นวงดนตรีที่ถูกนำมาใช้ในชีวิตของคนไทยมากที่สุด ด้วยบทบาทและหน้าที่จากเสียงที่ดังซึ่งปรากฏในการรับรู้ของมนุษย์และการสื่อความของบทเพลงที่บรรเลง

กรมศิลปากร (2544, น.120 - 125) โดย ธนิต อยู่โพธิ์ กล่าวว่า วงปีพาทย์ของไทยคงมีมาแต่โบราณกาล อย่างน้อยก็ตั้งแต่สมัยสุโขทัย แต่ในสมัยนั้นจะใช้เครื่องดนตรีที่ขึ้นและเรียกชื่อวงว่าอย่างไร ต้องสืบค้นและลงศึกษาด้วยหลักฐานที่ปรากฏ ซึ่งได้พบคำจารึกกล่าวถึงการรื่นเริงสนุกสนานหลังจากงาน ทอดกฐิน สมัยกรุงสุโขทัยในรัชกาลพ่อขุนรามคำแหง กล่าวไว้ในศิลาจารึกหลักที่ 1 ว่า “เมื่อจักเข้ามาเริงร่ายกันแต่ธัญญิกพูนทำหัวลาน ดับคังกลอย ด้วยเสียงพาทย์ เสียงพิณ เสียงเลื้อน เสียงขับ” จะแปลความหมายว่า “เสียงประโคมดังครึกครื้นรื่นเริงสนุกสนานด้วยเสียงพาทย์ เสียงพิณ และเสียงเลื้อนเสียงขับ” ได้หรือไม่ อย่างไร ก็ตาม คำจารึกวรรคนี้พอจะแยกเสียงบรรเลงออกได้ 4 ชนิด คือ เสียงพาทย์ 1 เสียงพิณ 1 เสียงเลื้อน 1 เสียงขับ 1 ขอกกล่าวถึงเสียงพาทย์กับเสียงพิณก่อน เพราะในศิลาจารึกและในหนังสือโบราณ เช่น เถภูมิกถา สมัยกรุงสุโขทัย มักกล่าวคำควบกันเสมอ เช่น “เสียงพาทย์แลพิณ ส้องกลอง แตรสังข์กังสดาล” และ “เสียงพาทย์เสียงพิณ แตรสังข์ทั้งหลาย” พาทย์ คืออะไร บางทีถ้าพิจารณาตามรูปศัพท์บาลีและสันสกฤต อาจเข้าใจได้ดี คำว่า “พาทย์” ในที่นี้มีมูลศัพท์มาจาก วท (ธาตุ) แปลว่า “พูด, กล่าว” ถ้าประกอบเข้ากับดนตรี ก็แปลว่า บัณลือ, บรรเลง, ประโคม เช่น วิณาวาทกะ ผู้ทำพิณ ให้พูดคือ ผู้บรรเลงพิณเกรียวาทกะ ผู้ทำกลองให้พูด คือ คนตีกลอง

เป็นต้น เพราะฉะนั้น คำว่า วาท, วาทย จึงใช้กับกิริยาของเครื่องดนตรีได้ครบทุกชนิด ทั้งดีด สี ดี เป่า เว้นการขับร้องวาทย ในคัมภีร์นาฏยศาสตร์ของท่านภรตมุนีก็ดี ในคัมภีร์สังคีตรัตนการของท่านศรางคเทพ ก็ดีในคัมภีร์กามสูตรของท่านวาทสยายนก็ดี หมายถึง เครื่องดีด สี ดี เป่า เช่นเดียวกับคำ “วาทิต” ในคำว่า “นัจจคีตวาทิตวิสสุททสุสนา เวรมณี” อันเป็น องค์ 1 ใน 8 ของอุโบสถศีล และ 1 ใน 10 แต่คำนี้ที่ใช้ในภาษาไทยนิยมแผลง “ว” เป็น “พ” เป็น “พาทย” (หรือ พาท) หมายถึง ดีดสีดีเป่า หรือประโคม หรือบรรเลงและบางแห่งก็ประกอบ คำให้รู้ว่า ประโคมหรือบรรเลงอะไร เช่น ในประชุมศิลาจารึกสุโขทัย หลักที่ 8 กล่าวไว้ว่า “อีกด้วยดูรยพาทพิณฆ้องกลองเสียงดังสีฟ้างดินจักหล่มอันใส” ความหมายของคำ “พาทย” ก็คงหมายถึง ประโคม, บรรเลง หรือ ดีดสีดีเป่า เป็นเช่นเดียวกับในจารึกหลักที่ 1 ที่กล่าวว่า “ด้วยเสียงพาทยเสียงพิณ” แต่ในหลักที่ 8 ระบุชัดว่า “ดูรยพาท” ซึ่งในที่นี้คงหมายถึงประโคม หรือบรรเลง ดูระยะ คือเครื่องตีและเครื่องเป่า ดังจะกล่าวต่อไป ส่วนคำว่า “เสียงพิณ” ในหลักที่ 1 และ “พิณ” ในหลักที่ 8 ก็คงหมายรวมถึงเครื่องดีดและเครื่องสี เพราะฉะนั้น คำที่กล่าวไว้ในศิลาจารึกสุโขทัย หลักที่ 1 ว่า “ด้วยเสียงพาทยเสียงพิณ เสียงเลื่อนเสียงขับ” นั้น ถ้านำเอาคำ “คีตวาทิต” ในองค์ของศีล ดังกล่าวข้างต้นมาปรับดูแล้ว ย่อมจะเข้าใจความได้ง่าย กล่าวคือ เสียงพาทย เสียงพิณ หมายถึง วาทิต ได้แก่ เสียงเครื่องตีเป่าและเครื่องดีดสี ส่วนเสียงเลื่อนเสียงขับ หมายถึง คีต คือ เสียงขับร้อง (แต่คำเลื่อนในคำว่าเสียงเลื่อนนั้น บางท่านอธิบายว่า หมายถึง เสียงขับร้องโดยทำเสียงยาว เช่น เสียงเอื้อน แต่เสียงขับก็คงจะเป็นเสียงขับร้องธรรมดา อาจหมายถึงขับร้องจังหวะสั้นก็ได้)

กรมศิลปากรยังอธิบายถึงการวินิจฉัยเรื่องปีพาทยของสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ทรงวินิจฉัยไว้ว่า "ระบอบเครื่อง ปัญจดุริยางค์ ซึ่งมาทางบาลี เมื่อเขาเข้าปรับกับเครื่อง (ปีพาทย) ของเราก็เห็นเข้ากับปัญจดุริยางค์ (ของอินเดีย) ทุกอย่างไป อาตตะ ได้แก่ โทน รำมะนา, วิตตะ ได้แก่ กลองทัด กลองละคอนชาตรี, อาตตะวิตตะ ได้แก่ ตะโพน เปิงมาง สองหน้า, ฆนะ ได้แก่ ฆ้อง ระนาด ฉิ่ง ฉาบ, สุสิระ ได้แก่ ปี่ ขลุ่ย" โดยปีพาทยเครื่องห้าอย่างเดิมเป็นการผสมวงปีพาทยแต่เดิมในสมัยกรุงศรีอยุธยาตามที่กล่าวไว้ใน “พระไอยการตำแหน่งนาพลเรือน” มิได้ระบุคนประจำเครื่องนอกจากกล่าวถึงขุนไฉนยไพเราะ ซึ่งคงจะเป็นคนเป่าปี่ และที่ว่า นายวงสี่คนในพระไอยการตำแหน่งนาพลเรือนนั้น อาจหมายถึงคนบรรเลงประจำเครื่องอีก 4 คน ในวงปัญจดุริยางค์ คือ เครื่อง 5 ก็ได้ สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ ทรงอธิบายถึงเครื่องบรรเลงไว้ว่า “ปีพาทยเครื่องห้าที่ไทยเราใช้กันมาแต่โบราณมาแต่เบญจดุริยางค์ที่กล่าวมาแต่มีต่างกันเป็น 2 ชนิดเป็น เครื่องอย่างเบา ใช้เล่นละคอนกันในพื้นเมือง (เช่นพวกละคอนชาตรีทางหัวเมืองปักษ์ใต้ ยังใช้อยู่จนทุกวันนี้) ชนิด 1

เครื่องอย่างหนัก สำหรับเล่นโซน ชนิด 1 ปี่พาทย์ 2 ชนิดที่กล่าวมานี้คนทำวงละ 5 คนเหมือนกัน แต่ใช้เครื่องผิดกัน “ปี่พาทย์เครื่องเบา วงหนึ่งมีปี่เป็นเครื่องทำลำนนำ 1 ทับ 2 กลอง 1 ซ้องคู่ เป็นเครื่องทำจังหวะ 1 ลักษณะ ตรงตำราเดิม ผิดกันแต่ใช้ทับแทนโทนใบ 1 เท่านั้น “ส่วนปี่พาทย์เครื่องหนักนั้น วงหนึ่งมีปี่ 1 ระนาด 1 ซ้องวง 1 กลอง 1 โทน (ตะโพน) 1 ใช้โทนเป็นเครื่องทำเพลง และจังหวะไปด้วยกัน ถ้าทำลำนนำที่ไม่ใช่โทน ก็ให้คนโทนตีฉิ่งให้จังหวะ “เหตุที่ผิดกันเช่นนี้เห็นจะเป็นเพราะการเล่นละคอน มีขั้บร้องและเจรจาหลักกับปี่พาทย์ ปี่พาทย์ไม่ต้องทำพักละช้านานเท่าใดนัก แต่การเล่นโซนต้องทำปี่พาทย์พักละนาน ๆ จึงต้องแก้ไขให้มีเครื่องทำลำนนำมากขึ้น แต่การเล่นละคอนตั้งแต่เกิดมีละคอนในขึ้น เปลี่ยนมาใช้ปี่พาทย์เครื่องหนักอย่างโซน ปี่พาทย์ที่เล่นกันในราชธานี จึงใช้แต่ปี่พาทย์เครื่องหนักเป็นพื้น” ปี่พาทย์เครื่องหนักในสมัยเมื่อกรุงศรีอยุธยาเป็นราชธานี มีปี่ เล่า 1 ระนาด รวง 1 ซ้อง วง 1 ฉิ่งกับโทน 1 กลองใบ 1 รวมเป็น 5 ด้วยกัน แต่ปี่นั้นใช้ขนาดย่อม อย่างที่เรียกว่า ปี่นอก กลองก็ใช้ขนาดย่อมอย่างเช่น เล่นหนัง (ใหญ่) แก้ไขชั้นแรก คือ ทำปี่และกลองให้เชื่องขึ้นสำหรับใช้กับเครื่องปี่พาทย์ที่เล่นในร่มเพื่อเล่นโซนหรือละคอนใน ปี่ที่มีขึ้นใหม่นี้ เรียกว่า “ปี่ใน” ส่วนปี่และกลองอย่างของเดิม คงใช้ในเครื่องปี่พาทย์เวลาทำกลางแจ้ง เช่น เล่นหนัง (ใหญ่) จึงเกิดปี่นอก ปี่ในขึ้นเป็น 2 อย่าง การแก้ไขที่กล่าวมานี้จะแก้ไขแต่ครั้งกรุงศรีอยุธยา หรือมาแก้ไขในกรุงรัตนโกสินทร์ข้อนี้ไม่ทราบแน่

สมเด็จพระยาดำรงราชานุภาพ ทรงพระยานอธิบายเพิ่มเติม ไว้ว่า “เมื่อในรัชกาลที่ 2 กรุงรัตนโกสินทร์ พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย โปรดทั้งละคอนและเสภามีคำเล่ากันสืบมาว่า เมื่อก่อนรัชกาลที่ 2 ประเพณีที่จะส่งปี่พาทย์หามิไม่ พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย ทรงพระราชดำริให้ เสภาขับส่งปี่พาทย์ (อย่างเช่นมโหรี) ขึ้นเป็นปฐมดังนี้ที่เขาเปิงมางสองหน้า เข้าใช้ในเครื่องปี่พาทย์ก็คงเอาเข้าในคราวนี้นั่นเอง สำหรับตีรับเสภาเป็นเดิมมาด้วยเสียงเบาเข้ากับขั้บร้องดีกว่าโทน (ตะโพน) ปี่พาทย์รับเสภาจึงใช้เปิงมางสองหน้ามาจนทุกวันนี้ การที่พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย ทรงแก้ไขกระบวนเสภาเช่นว่ามาชวนให้คิดเห็นว่ บางที่ปี่พาทย์ละคอนก็จะทรงแก้ไขให้เสียงปี่พาทย์เข้ากับละคอนดีขึ้น ถ้าเช่นนั้นปี่ในและกลองขนาดเชื่องกว่ากลองหนัง (ใหญ่) ที่ว่ามาแล้ว ก็เห็นจะเป็นของเกิดขึ้นในรัชกาลที่ 2 แต่เครื่องปี่พาทย์ก็ยังคงเป็นแต่เครื่อง 5 ต่อมา” กระแสพระราชดำริดังกล่าวนี้อาจเป็นต้นเหตุที่ทรงนำเอาวิธีการรับร้องของมโหรีมาใช้กับวงปี่พาทย์ หรือเล่นปี่พาทย์รับร้องอาจมีมาก่อนทางหนึ่งแล้ว จึงทรงพระราชดำรินำมาใช้ในการขับเสภาอีกทางหนึ่งด้วยปี่พาทย์เครื่องคู่หรือเครื่องกลาง สมเด็จพระยาดำรงราชานุภาพ ทรงเล่าไว้ว่า ปี่พาทย์ เดิมเป็นเครื่องอุปกรณ์การพ้อนรำ เช่นเล่นหนัง (ใหญ่) และโซนละคอนเป็นต้น หรือเป็นเครื่องประโคมให้ครึกครื้น

ครั้นพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย ทรงพระราชดำริให้เสภาขับส่ง ปี่พาทย์ก็กลายเป็นเครื่องเล่นสำหรับให้ไพเราะโดยลำพัง เพราะฉะนั้น เมื่อเล่นเสภาส่งปี่พาทย์กันแพร่หลาย

ต่อมาในรัชกาลที่ 3 จึงมีผู้คิดเครื่องปี่พาทย์เพิ่มเติมขึ้นให้เป็นคู่หมดทุกอย่าง เครื่องที่เพิ่มเติมขึ้นใหม่นั้น มีสงสัยว่าจะเพิ่มมาแต่ก่อนรัชกาลที่ 3 อยู่ 3 สิ่ง คือ กลองแขก คู่ 1 เห็นจะเพิ่มตั้งแต่เล่นละครนอกเรื่องอิเหนา แต่ครั้งกรุงเก่าใช้สำหรับแต่เวลารำอย่างแขก เช่น รำกริช เป็นต้น (แล้วจึงเลยเอาไปทำกระบี่กระบอง) กลอง ปี่พาทย์เดิมก็ใบเดียว (อย่างเช่นใช้ในปี่พาทย์เครื่องห้า) เดิมกลองขึ้นเป็น 2 ใบนี้อีกสิ่ง 1 สองหน้า สำหรับคนกลองตีขัดกับตะโพน (ในเวลาเพลงไม่ใช่กลอง) นี่สิ่ง 1 เครื่อง 3 สิ่งที่กล่าวมานี้ เห็นจะเติมเข้าในเครื่องปี่พาทย์มาก่อน เครื่องปี่พาทย์ที่กล่าวกันมาว่าเพิ่มขึ้นในรัชกาลที่ 3 นั้น คือ ปี่นอก เดิมสำหรับเล่นหนังเอามาเพิ่มขึ้นเป็นคู่กับปี่ใน ระนาดทุ้ม (ไม้) คิดขึ้นเป็นคู่กับระนาดเอก ช้องวงเล็ก คิดขึ้นเป็นคู่กับฆ้องวงใหญ่ ฉาบ เพิ่มขึ้น ประกอบคู่กับฉิ่ง ปี่พาทย์ชนิดนี้ เรียกว่า “ปี่พาทย์เครื่องคู่” ซึ่งสมเด็จพระเจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ ทรงเรียกอีกชื่อหนึ่งว่า “เครื่องกลาง” และโปรดประทานอธิบายว่า “กลางที่ก็ไม่มี ปี่นอก เพราะหาคนปี่ได้ยาก”

ต่อมาในรัชกาลที่ 4 เล่นปี่พาทย์กันชุกชุมขึ้นกว่าแต่ก่อน มีปี่พาทย์เครื่องคู่แพร่หลาย แต่วิธีเล่นอย่างครั้งรัชกาลที่ 2 คือ ที่เล่นเสภาส่งปี่พาทย์นั้นกลับเป็นเล่นปี่พาทย์รับเสภา เพราะเอาปี่พาทย์เป็นหลักเสภาหายไปเป็นเครื่องประกอบในชั้นนี้ เกิดเครื่องปี่พาทย์ขึ้นใหม่อีก 2 อย่าง คือ ระนาดทอง อย่าง 1 กับระนาดเหล็ก อย่าง 1 ปี่พาทย์มีระนาดครบ 4 ราง เรียกกันว่า ปี่พาทย์ เครื่องใหญ่ สมเด็จพระเจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ ทรงประทานอธิบายไว้ว่า ปี่พาทย์เครื่องใหญ่ มีระนาดสี่ราง คือ ระนาดเอก (ไม้ไผ่) ระนาดทุ้ม (ไม้ไผ่) ระนาดทอง (ทำด้วยทองเหลืองอย่างระนาดเอก) กับระนาดทุ้มเหล็ก (ทำด้วยเหล็กอย่าง ระนาดทุ้ม) มีฆ้องสองร้าน คือ ฆ้องใหญ่กับฆ้องเล็ก ปี่สองเลา คือ ปี่ใหญ่กับปี่เล็ก เรียกว่า ปี่ใน ปี่นอก กลองมีสามอย่าง คือ ตะโพน เปิงมาง กลองทัด อันกลองทัดนั้นจะใช้ใบเดียว หรือสองใบ หรือสามใบก็ได้ เสียงสูงและต่ำไล่กันเป็นลำดับไป โดยมากใช้สองใบ เปิงมางนั้นต่อเมื่อไม่ตีกลองทัดจึงใช้คนตีกลองทัดนั่นเอง ตีเปิงมางสอดเสียงตะโพน ส่วนเครื่องประกอบอย่างอื่น เช่น ฉิ่ง ฉาบใหญ่ ฉาบเล็ก โหม่ง จะมีครบ หรือละเว้นอะไรบ้างก็ได้ ไม่จำกัดแล้วทรงประทานอธิบายกำเนิดของเครื่องปี่พาทย์บางชนิดว่า ระนาดเอก เป็นของมีมาแต่ดั้งเดิม ระนาดทุ้ม เป็นของทำเติมเข้าใหม่ แต่เดิมก่อนที่เจ้านายทรง ปี่พาทย์ในรัชกาลที่ 4 ระนาดทองเห็นจะคิดทำเพิ่มขึ้นในครั้งเจ้านายทรง ปี่พาทย์ในรัชกาลที่ 4 ทุ้มเหล็กได้ทราบแน่ทีเดียวว่า พระบาทสมเด็จพระปิ่นเกล้าฯ ทรงพระราชดำริ ทำเพิ่มขึ้น ถ้ายทอดมาจากหีบเพลงฝรั่งอย่างเป็นเครื่องกล เขี่ยหวีเหล็ก ฆ้องใหญ่

เป็นของมีมาแต่ดั้งเดิม ช้องเล็ก เข้าใจว่า เอาช้องมโหรีมาผสม ปี่ใหญ่หรือปี่ในเป็นของมีประจำวงปี่พาทย์มาแต่ดั้งเดิม ปี่เล็กหรือปี่นอกเป็นของมีมาเก่าแก่ เหมือนกันวันแต่ก่อนนี้ไม่ได้ใช้อามาเป่าเข้าวงปี่พาทย์ ใช้เป่าแต่ทำนองจำเพาะเพลงเชิดนอกเมื่อจับลึงหัวค้ำอย่างเดียว ภายหลังจึงเอามาเติมเข้าในวงปี่พาทย์คู่กับปี่ใหญ่

สมเด็จพระยาดำรงราชานุภาพ ทรงประทานอธิบายเป็นเชิงอรรถไว้ในหนังสือ “ตำนานละครอิเหนา” ว่า ปี่พาทย์เครื่องห้า นั้นเดิมก็เห็นจะเรียกแต่ว่า ปี่พาทย์ ครั้นเกิดปี่พาทย์เครื่องคู่ จึงเรียกปี่พาทย์ซึ่งมีอยู่ก่อนว่า ปี่พาทย์เครื่องห้า และปี่พาทย์เครื่องคู่ นั้น เดิมก็เห็นจะเรียกว่า ปี่พาทย์เครื่องใหญ่ ครั้นมีปี่พาทย์เครื่องใหญ่ขึ้นอีกอย่างหนึ่งจึงเรียก ปี่พาทย์เครื่องใหญ่ เดิมลดลงเป็น ปี่พาทย์เครื่องคู่ สันนิษฐานว่าจะเป็นมาดังนี้ และทรงประทานตำนานของเครื่องปี่พาทย์บางชิ้นไว้ว่า “ระนาดเหล็กก็ระนาดทองนี้ กล่าวกันว่าพระบาทสมเด็จพระปิ่นเกล้าเจ้าอยู่หัว ทรงริเริ่มขึ้นอย่าง 1 สมเด็จ เจ้าพระยาบรมมหาประยูรวงศ์ริเริ่มขึ้นอย่าง 1 แต่ความจริงจะเป็นอย่างไรหาทราบแนไม่”

จากประวัติความเป็นมาของปี่พาทย์ มีความผูกพันและรับใช้ราชสำนักมาตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบัน ซึ่งมีที่มาและหลักฐานเชื่อมโยงกับหลักฐานทางประวัติศาสตร์ รวมทั้งวัฒนธรรมที่มีอิทธิพลมาจากอินเดียปรากฏรวมด้วย อีกทั้งยังได้มีการปรับปรุง เพิ่มเติม ในมิติของรูปลักษณะเครื่องดนตรี บทบาทหน้าที่และบทเพลงที่ใช้ในการบรรเลงโดยตลอด เพื่อให้เข้ากับยุคสมัยที่เปลี่ยนแปลงไป จึงเป็นพัฒนาการของดนตรีไทยที่มาจากความคิดของคนไทยโดยแท้จริง

นอกจากพัฒนาการและบทบาทของวงปี่พาทย์ที่ได้เรียบเรียงมาแล้วยังพบว่า ปี่พาทย์ยังเป็นอาวุธทางปัญญาที่ใช้ในการประชันแข่งขัน ดังที่ วีระ พันธุ์เสือ (2554, น. 94 - 96) กล่าวว่า วัฒนธรรมการประชันวงปี่พาทย์เป็นองค์ความรู้ในด้านการประชันแข่งขันเริ่มจากการรับงานในการประชันวงปี่พาทย์ วิธีการจัดตำแหน่งหน้าที่ของผู้บรรเลงภายในวงปี่พาทย์ วิธีการซ้อมสำหรับการประชันวงปี่พาทย์ การศึกษาคู่ประชัน การเตรียมเพลงที่ใช้ในการประชันเป็นองค์ความรู้ที่ครูโบราณได้ศึกษาเพื่อให้วงปี่พาทย์ทั้งปี่พาทย์มอญและปี่พาทย์ไทยได้มีการพัฒนาขีดความสามารถของผู้บรรเลงผู้ประชันถึงขั้นสูงสุด รวมทั้งธรรมเนียมสำหรับการปฏิบัติที่เป็นวิถีปฏิบัติอันดีงาม และมีความยุติธรรม อีกทั้งกระบวนการในการประชันวงปี่พาทย์ การกำหนดกลยุทธ์ที่ใช้ในการประชันวงปี่พาทย์และกระบวนการพลิกแพลงในการเป็นวงตั้งหรือวงประชัน ซึ่งในทั้งสองกระบวนการนี้ถือได้ว่าเป็นกลยุทธ์ในการวางแผนเพื่อใช้ในการจัดการด้านต่าง ๆ การกำหนดกลยุทธ์มีความสำคัญในด้านการฝึกซ้อมให้เป็นมุ่งสู่จุดมุ่งหมายในการบรรเลงและการขับร้อง ซึ่งโบราณได้กำหนดไว้ในจุดเริ่มต้นของการบรรเลง บทเพลงสำหรับเริ่มต้น

ในการประชัน รวมทั้งกระบวนการแก้เพลงการพลิกแพลงในการเป็นวงตั้งหรือวงประชันด้วย อีกทั้งการตัดสินใจในการประชันวงปีพาทย์ผลของการประชัน สรุปผลดีและผลเสียจากการประชัน เนื่องจากการตัดสินใจในการประชันเป็นกระบวนการขั้นสุดท้าย จึงเป็นกระบวนการที่ก่อให้เกิดผลดี และผลเสียนั้นขึ้นอยู่กับผู้ที่ถูกตัดสินมีการยอมรับซึ่งกันและกัน และการนำข้อบกพร่องเหล่านั้นมา พัฒนาตนเอง ผลดีในการประชันจะเป็นการพัฒนาเทคนิคการบรรเลงของแต่ละเครื่องมือ รวมทั้งยังก่อให้เกิดความสามัคคี

เมื่อพิจารณาสถานภาพและบทบาทหน้าที่ของปีพาทย์ในปัจจุบัน กฤษฏาภาควัฒน์ ไวยนันท์ (2548, น. 324 - 325) กล่าวว่า บทบาทของปีพาทย์ในการประกอบพิธีกรรม ที่เคยรับใช้ สังคมในอดีตนั้น ปัจจุบันลดบทบาทจนแทบจะหายไปจากสังคมของคนไทย พิธีกรรมต่าง ๆ ก็สูญหายหรือถูกละเลยไปมากเช่นกัน ยังคงมีแต่พิธีกรรมในงานศพเท่านั้นที่ยังนิยมใช้วงปีพาทย์ แต่ก็เปลี่ยนจากวงปีพาทย์ไทย มาเป็นวงปีพาทย์มอญ คณะปีพาทย์นั้นก็ได้รับการปรับปรุง และเปลี่ยนแปลงไปเพื่อสนองตอบตามความต้องการของสังคมในปัจจุบันได้เป็นอย่างดี ส่วนสาเหตุที่เป็นปัจจัยส่งผลกระทบต่อบทบาทของปีพาทย์ในพิธีกรรมต่าง ๆ ที่เคยเป็นส่วนหนึ่งของ วิถีชีวิตคนไทย คือ การคุกคามของวัฒนธรรมตะวันตก ความเจริญทางด้านวัตถุ และการเปลี่ยนวิถี ชีวิตแบบสังคมเกษตรกรรมมาเป็นสังคมอุตสาหกรรม รวมทั้งบทบาทของวงปีพาทย์ประกอบ การแสดงถึงแม้ว่าการแสดงพื้นบ้านประเภท ลิเก โขนและละครที่โดยทั่วไปต้องใช้วงปีพาทย์ เป็นดนตรีประกอบการแสดงก็ตาม แต่ก็ใช้ว่าคณะวงปีพาทย์ ทุกวงจะมีโอกาสบรรเลงประกอบ การแสดงดังกล่าวก็หาไม่ ทั้งนี้เพราะการแสดงต่าง ๆ ในปัจจุบันต้องมี การปรับตัว ปรับปรุง การแสดงให้สามารถสู้กับคู่แข่งได้เพื่อความอยู่รอดของคณะและสมาชิกผู้ร่วมแสดงในคณะ ทำให้มีวงปีพาทย์อยู่ไม่กี่คณะเท่านั้นที่มีโอกาสบรรเลงประกอบการแสดงได้ สภาพของวงปีพาทย์ มีแนวโน้มที่จะหาผู้สืบทอดได้ยาก แม้แต่กลุ่มที่มีการสืบทอดในลักษณะครอบครัวที่สืบเนื่องกัน มาหลายชั่วอายุคนก็ตาม ทั้งนี้เพราะบทบาทของปีพาทย์ได้ลดลงเรื่อย ๆ ทำให้ผู้สืบทอด มองไม่เห็นถึงประโยชน์ในการนำไปใช้ในชีวิตประจำวันที่จะดำเนินวิถีชีวิตต่อไปในอนาคต

สรุปได้ว่า ปีพาทย์ไทย เป็นวงดนตรีที่ประกอบด้วยเครื่องดนตรีประเภทเครื่อง เป่าและเครื่องตีเป็นหลัก สันนิษฐานการกำเนิดขึ้นของวงปีพาทย์ว่าเกิดขึ้นพร้อมกับยุคสมัยทาง ประวัติศาสตร์ มีบทบาทหน้าที่สำคัญในการบรรเลงโดยเฉพาะพิธีหลวงและพิธีราษฎร์ บรรเลง ประกอบการแสดง และบรรเลงเพื่อจรรโลงใจให้กับวิถีของคนไทยมาตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบัน อีกทั้งยังเป็นเครื่องมือที่แสดงให้เห็นถึงภูมิปัญญาและสติปัญญาออกมาในรูปแบบของความงาม ในเชิงสุนทรีย์จากบทเพลงที่เป็นความคิดของมนุษย์ เครื่องดนตรีที่สวยงามที่เป็นภูมิปัญญา

ทางด้านการช่าง และยังเป็นอาวุธทางปัญญาที่ทรงพลังในการประชันแข่งขัน ซึ่งสถานการณ์ของปีพายุในปัจจุบันยังคงปฏิบัติหน้าที่ทางดนตรีเช่นเดิมแต่ไม่เพียงพอเหมือนเช่นในอดีต ด้วยกระแสวัฒนธรรมตะวันตกที่เป็นที่นิยมของคนในยุคปัจจุบัน

1.2.2 พิณเพี้ยตะกัมพูชา

พิณเพี้ยตะกัมพูชา เป็นวงดนตรีที่ประกอบไปด้วยเครื่องดนตรีประเภทเครื่องเป่าและเครื่องตีเป็นหลักในวงพิณเพี้ยตะ ประกอบด้วย สรอลไฟ้ม โรเนียดแอ็ก โรเนียดรุง ห้องวงธม ห้องวงโตจ ฉิ่ง ซ้อมโก สะโกธม กราบ ฉาบ เป็นต้น บทบาทหน้าที่ของวงพิณเพี้ยตะใช้ในการประกอบพิธีกรรมต่าง ๆ และใช้ในการประกอบการแสดงโขน - ละคร ของกัมพูชา

ลำอาม สาม (Sam - Ang Sam) กล่าวใน กรมส่งเสริมวัฒนธรรม และสมาคมครูดนตรี (ประเทศไทย) (2558, น. 29 - 37) ว่า ดนตรีเขมรมีความสัมพันธ์กับประวัติศาสตร์และสภาพภูมิศาสตร์ของประเทศกัมพูชาเอง ดนตรีในยุคแรก ๆ น่าจะเป็นดนตรีแบบพื้นบ้านที่สืบทอดมาจากวัฒนธรรมมอญเขมร ซึ่งสามารถพิจารณาได้จากสภาพทางภูมิศาสตร์ท้องถิ่นและหลักฐานต่าง ๆ ที่บอกเล่าถึงเรื่องราวในอดีต เช่น สังข์ ที่ใช้เป่าเป็นอาณัติสัญญาณ ซึ่งภายหลังพวกพราหมณ์นำมาเป่าในพิธีกรรม เพื่อบอกถึงการเสด็จมาของทวยเทพ ดนตรีแบบฉบับของกัมพูชาหรือที่เรียกกันทั่วไปว่าเขมรจะฟังง่ายและติดตามได้ง่าย เพราะว่าการบรรเลงเครื่องดนตรีแต่ละชนิดไม่สลับซับซ้อนเท่าดนตรีไทย โดยเฉพาะอย่างยิ่ง “สรอลไฟ้” ที่เป่าทำนองหลักมากกว่าที่จะบรรเลงเพลงด้วยลีลาอิสระ มีข้อสังเกตที่ชัดเจนอีกประการหนึ่งก็คือในการบรรเลงทางเก็บ (Motivic music) ทำนองเพลงพิณเพี้ยตะเขมรจะเล่นตัวโน้ตสั้นยาวสลับกันเสมอ ซึ่งต่างจากไทยที่เล่นโน้ตเท่ากันทุกตัว การเขียนโน้ตที่พัฒนามาจากการร้องแบบท่องจำที่เรียนมาแบบปากต่อปาก เป็นการรักษาตัวเพลงองค์ความรู้ในเนื้อเพลง เนื้อร้อง ข้อ้อยในการเขียน และมีแบบแผนโน้ตดนตรี คือ การเล่นแต่โน้ตที่ปรากฏในโน้ตเพลง ไม่สามารถข้ามไปสู่การแต่งเติมแบบลักษณะเฉพาะของปัจเจกบุคคล (Individual) ในช่วงยุคทองแห่งอารยธรรมเขมรที่มีนครวัดเป็นศูนย์กลางของดนตรีและนาฏศิลป์ ยังมีหลักฐานภาพสลักหินปูนต่ำเป็นรูปอัปสรารจำนวนมาก มีรูปเครื่องดนตรีหลายชนิดปรากฏอยู่ เช่น พิณรูปโค้ง (Harp) ห้องราง กลองสองหน้าคล้ายตะโพน กลองสองหน้าใช้แขวนตี กลองใหญ่ ฉิ่ง และปี่ลั่นคู่ เป็นต้น เชื่อว่าเครื่องดนตรีเหล่านี้เป็นต้นเค้าของวงพิณเพี้ยตะที่บรรเลงประกอบโขนในราชสำนักแต่ไม่ปรากฏรูปสลักตัวโขนหรือการแสดงโขนเลย ซึ่งอาจจะไม่มีก็ได้ นอกจากนั้นยังมีหนังตะลุงและภาพประกอบพิธีกรรมทางศาสนา

ในบรรดาวงดนตรีทั้งปวง “พิณเพี้ยต” เป็นวงดนตรีที่มีอิทธิพลและทรงพลังที่สุดในสมัยนครวัด เมื่ออาณาจักรเสื่อมสลายลง ศิลปะย่อมได้รับความกระทบกระเทือนไปด้วย เป็นธรรมดา คุณลักษณะทางดนตรีย่อมเปลี่ยนแปลงไปตามสังคม ท่วงทำนองดนตรีของเขมรสร้างขึ้นบนโครงสร้างของเสียงหลักเป็นชุด ๆ ถ้าเขียนเป็นโน้ตสากลเสียงหลัก จะตกอยู่ที่โน้ตตัวแรกหลังเส้นกันห้อง และมีความสัมพันธ์กับจังหวะในทุก ๆ 8 , 16 หรือ 32 จังหวะที่ควบคุมโดยหน้าทับกลอง แต่สำนวนเพลงและการประดับตกแต่งเป็นแบบเฉพาะของเขมร นักดนตรีที่มีความสามารถจะตกแต่งทำนองดนตรีของตนตามแนวทำนองหลัก แสดงถึงความสามารถและการฝึกฝนมาเป็นอย่างดี ทางด้านสำนวนเพลงและลีลาการบรรเลงทำนองเพลงเขมรมักเป็นแบบ 2 จังหวะ หรือ 4 จังหวะ ในการบรรเลงไม่มีวาทพกร และไม่มีกรให้สัญญาณใด ๆ วงดนตรีแต่ละวงจะมีเครื่องดนตรีที่บรรเลงนำวงเพื่อขึ้นเพลง และนำการบรรเลงเรื่อยไปจนจบ โดยมีกลองตีกระสวนจังหวะ (หน้าทับ) เป็นเครื่องควบคุม แต่ในการบรรเลงจะมีเทคนิคเฉพาะ เช่น โรเนียดอก จะตีจังหวะที่ไม่เท่ากัน แต่ฟังเป็นเสียง สั้น-ยาว สลับกันถี่ ๆ เป็นต้น

ศรัณย์ นักรบ (2560, น. 1) อธิบายถึงความสัมพันธ์ของวงพิณเพี้ยตกับกลุ่มของดนตรีภาคพื้นทวีปว่า วัฒนธรรมดนตรีของกลุ่มประเทศภาคพื้นทวีปมีทั้งลักษณะที่คล้ายคลึงกันและแตกต่างกันอย่างมาก ยกตัวอย่าง เช่น ดนตรีประจำชาติหรือดนตรีที่เปรียบเสมือนเป็นภาพลักษณ์ที่คล้ายคลึงกันมากที่สุด คือ กลุ่มประเทศไทย ลาว กัมพูชา ซึ่งเป็นกลุ่มประเทศที่มีความใกล้ชิดกันทางวัฒนธรรมมากที่สุด กล่าวคือ ทั้งสามประเทศมีวัฒนธรรมดนตรีร่วมที่คล้ายคลึงกันและมีการเรียกชื่อวงดนตรี ที่คล้ายคลึงกันด้วย กล่าวคือ ไทยเรียกว่า “ปี่พาทย์” ลาวเรียกว่า “พิณพาทย์” และกัมพูชาเรียกว่า “พิณเพี้ยต” วงดนตรีประเภทนี้มีรูปแบบของวงดนตรี เครื่องดนตรี ตลอดจนระเบียบวิธีการบรรเลงที่คล้ายคลึงกัน เป็นลักษณะการแปรทำนองเพลงของเครื่องดนตรีต่าง ๆ จากห้องวงใหญ่และเครื่องดนตรีประเภทระนาดที่มีความโดดเด่นในวงดนตรี

สรุปได้ว่าพิณเพี้ยตกัมพูชาเป็นวงดนตรีที่ประกอบไปด้วยเครื่องดนตรีประเภทเครื่องเป่าและเครื่องตีเป็นหลัก มีประวัติและความเป็นมาอันยาวนาน บทบาทหน้าที่ของวงพิณเพี้ยตใช้บรรเลงประกอบพิธีกรรม บรรเลงประกอบการแสดง และบรรเลงทั่วไป เป็นวงดนตรีที่ใช้บรรเลงในวิถีชีวิตของคนกัมพูชามากที่สุด อีกทั้งยังเป็นศิลปะการดนตรีที่ได้รับอิทธิพลจากวัฒนธรรมพราหมณ์ฮินดู มีนาฏกรรมทางศาสนาและเรื่องเล่าศักดิ์สิทธิ์ โดยใช้วงพิณเพี้ยต (Pinpeat) บรรเลงประกอบเป็นเครื่องมือในการสื่อสารกับเทพเจ้า นับว่าเป็นวงดนตรีที่เข้าถึงจิตใจของคนกัมพูชามากที่สุด

1.3 ความสัมพันธ์ทางประวัติศาสตร์ของปีพาทย์ไทยและพิณพิпятกัมพูชา

อิทธิพลของวัฒนธรรมอินเดียมีบทบาทสำคัญต่องานศิลปะของไทยและกัมพูชา ในอดีตดินแดนด้านตะวันตกและดินแดนภาคกลางของที่ราบลุ่มแม่น้ำคงคา ตกอยู่ใต้อำนาจของราชวงศ์กุษาณที่มีเชื้อสายอิหร่าน หลังจากการล่มสลายของราชอาณาจักรกุษาณแล้ว อินเดียเหนือทั้งหมดตกอยู่ภายใต้อำนาจของราชวงศ์คุปตะและมีอารยธรรมที่เจริญถึงขีดสุด การเปลี่ยนแปลงราชวงศ์ทำให้เกิดการจลาจลและทำให้ชาวอินเดียอพยพไปสู่อินโดจีนอาคเนย์ จึงเป็นการเริ่มต้นแห่งการเผยแพร่วัฒนธรรมอินเดีย (Hinduisation) สู่อาณาจักรเขมรโบราณ ชาวเขมรโบราณรับวัฒนธรรมอินเดียอย่างเต็มที่และยังได้พัฒนาวัฒนธรรมของตนเองขึ้นทีละเล็กละน้อย ทั้งในด้านวรรณคดี ระบบการปกครอง โดยเฉพาะอย่างยิ่งด้านศิลปะซึ่งกลายเป็นเรื่องแปลกใหม่ ชาวเขมรได้รับอิทธิพลทางศาสนาใหญ่ ๆ 2 ศาสนา คือ ศาสนาพุทธ และศาสนาพราหมณ์ รับเข้ามารวมกับพื้นฐานอารยธรรมของเขมรเดิม นอกจากศาสนาแล้ว อิทธิพลของอินเดียยังมีเหนือ วรรณคดี ศิลปะ และสังคมด้วย (อุไรศรี วรสระริน, 2545, น. 51) เมืองानดนตรีเป็นศิลปะแขนงหนึ่งก็สามารถตั้งสมมติฐานได้ว่า ภูมิภาคอินโดจีนอาคเนย์ที่ได้รับอิทธิพลผ่านทางศาสนานั้นได้รับอิทธิพลการบูชา เคารพ ซึ่งการบูชาเป็นการสื่อสารชนิดหนึ่งที่สื่อสารกับสิ่งศักดิ์สิทธิ์ (Divine Being) ด้วยเหตุนี้เราจึงไม่ใช่วิธีการสื่อสารแบบที่เราพูดคุยตามปกติ แต่เป็นการสื่อสารด้วยพิเศษ ได้แก่ การสวดมนต์หรือรำยมนต์จึงต้องมีทำนอง โดยส่วนใหญ่จะประพันธ์เป็นร้อยกรอง หรือถึงขั้นการบูชาที่เรียกว่า “ราโชปจาร” คือ การปรนนิบัติดุจดั่งพระราชา มีเครื่องสูงและดุริยดนตรีต่าง ๆ (คมกฤษ ชูเฒ่า, 2561, ออนไลน์) อิทธิพลของศาสนาและการบูชาจึงเป็นเหตุผลสำคัญของการกำเนิดดนตรีในอุษาคเนย์นี้

ความสัมพันธ์ระหว่างปีพาทย์ไทยและพิณพิпятกัมพูชาในมิติประวัติศาสตร์นั้น เป็นความสัมพันธ์ที่เกิดขึ้นยาวนานตั้งแต่ในอดีต ร่วมกับความสัมพันธ์ด้านภาษาและวัฒนธรรมอื่น ๆ ด้วย ปรากฏหลักฐานตั้งแต่ราวพุทธศตวรรษที่ 12 ต่อเนื่องมาจนถึงปัจจุบัน ลักษณะทางดนตรีอาจมีความคล้ายคลึงกันและมีส่วนที่แตกต่างกันไปตามบริบทสภาพสังคม เศรษฐกิจ และการเมืองการปกครองซึ่งถือว่าเป็นประเด็นสำคัญที่ควรให้ความสนใจและพิจารณาเป็นพิเศษ เพราะมีความเกี่ยวข้องกับเรื่องอำนาจที่ทรงอิทธิพลทั้งกำลังพล ราษฎร รวมทั้งงานด้านศิลปกรรมทุกแขนง หนึ่งในนั้น คือ ดนตรีที่รับใช้ราชสำนัก โดยเชื่อว่าการเมืองการปกครองของไทยในอดีตที่ปกครองด้วยระบบสมบูรณาญาสิทธิราช ได้รับอิทธิพลมาจากอาณาจักรกัมพูชา ประกอบด้วยพระราชกรณียกิจที่ยกฐานะกษัตริย์เปรียบเสมือนสมมติเทพ ด้วยการกอบกู้กิจพระราชพิธีต่าง ๆ ทั้งนี้ วงปีพาทย์และวงพิณพิпятกัมพูชา ล้วนมีหน้าที่ประโคมและเป็นผู้ส่งสารระหว่างมนุษย์กับ

เทพเจ้าทั้งสี่ ปี่พาทย์และวงพิณเพียตเขมร จึงเป็นหลักฐานยืนยันความเจริญทางด้านศิลปวัฒนธรรม ความเคารพความศรัทธา และเครื่องราชูปโภคอย่างหนึ่งตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบัน

วีระ ธีรภัทร (2545, น. 16) ได้อธิบายว่า เมืองพระนครของอาณาจักรกัมพูชาในช่วงพระเจ้าสุริยวรมันที่ 2 (พุทธศักราช 1655-1693) เป็นยุคสมัยที่โดดเด่นที่สุดของอาณาจักรกัมพูชา เพราะเป็นยุคที่มีการสร้างปราสาทนครวัดและการขยายอำนาจทางการทหารออกไปมากและเป็นช่วงที่เมืองพระนครของอาณาจักรกัมพูชาเจริญรุ่งเรืองมาก ปรากฏหลักฐานภาพสลักที่ปราสาทนครวัดที่ชาวกัมพูชาใช้อ้างอิงในงานวิชาการปัจจุบัน



ภาพประกอบ 1 ภาพสลักปูนดำที่ปราสาทนครวัดปรากฏการเล่นเครื่องดนตรีโบราณ

ที่มา: Noeng Dara. (2008). *Biography of the Maters: Keaw Sa-nguen* ธีร ธีร. Phumin University. (The Fine Arts's Research).



ภาพประกอบ 2 ภาพสลักปูนดำที่ปราสาทนครวัดปรากฏการเล่นเครื่องดนตรีโบราณ

ที่มา: Noeng Dara. (2008). *Biography of the Maters: Keaw Sa-nguen* ธีร ธีร. Phumin University. (The Fine Arts's Research).

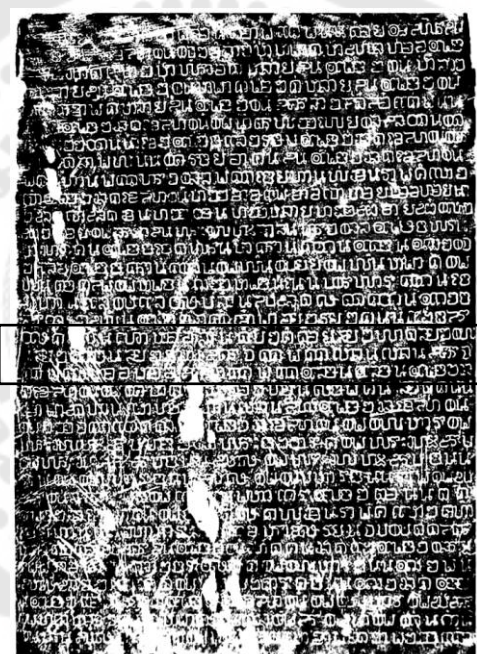
ภาพสลักนูนต่ำที่พบมักมีเครื่องดนตรีโบราณประเภทฆ้องที่ทำจากโลหะและกลองที่ชิงด้วยหนัง โดยใช้ชื่อวัฒนธรรมทางดนตรีเหล่านี้ว่า “วัฒนธรรมฆ้อง” นักวิชาการดนตรีกัมพูชาได้กล่าวถึงวงพิณเพียดจากภาพสลักนูนต่ำที่ปราสาทนครวัดว่า

“...วงเพลงพิณเพียดเป็นวงดนตรีที่กำเนิดจากนักปราชญ์ทั้งหลายในพระราชวังซึ่งเป็นข้าราชการบริพารของพระราชา และได้รับอิทธิพลมาจากศาสนาทั้งหลายที่ได้รับอิทธิพลศาสนาและวัฒนธรรมจากต่างประเทศ พบมาก่อนสมัยประวัติศาสตร์ของชนชาติเขมร บนแหลมสุวรรณภูมิ เรียกว่าเพลงศาสนาหรือเพลงนักปราชญ์ ใช้เป็นเพลงสักการบูชา แรกเริ่ม วงเพลงพิณพาทย (វង់ភ្លេងពិណពាទ្យ) มีชื่อว่า วงเพลงพิณ ซึ่งมีต้นกำเนิดสมัยนครพนม เครื่องดนตรีนั้นได้รับอิทธิพลจากอินเดียตามการเผยแพร่ทางศาสนาพราหมณ์ วงเพลงพิณประกอบด้วยเครื่องดนตรีท้องถิ่นเขมร เช่น แซสเบียว (ខ្សែប្រី) ขลุ่ย (ខ្លូ) สมุโกร (សម្លុក) ฉิ่ง (ឈិង) เป็นวงเพลงสำหรับพิธีสักการบูชา การแสดงรำ การขับร้องและศิลปะต่าง ๆ ในเรื่องเทวทูตตั้งแต่สมัยโบราณ ในสมัยกลางมีวงเพลง (สมัยพระนคร) เรียกว่า วงเพลงคงสุคร (វង់ភ្លេងគង្គុក) หรือพาทยฆ้อง (มีลูกฆ้อง 9 ลูก) วงเพลงพิณนี้มีรูปจำหลักอยู่ตามปราสาทต่าง ๆ เช่น ปราสาทบายน ปราสาทอังกอร์ ปราสาทปราปรวน ปราสาทบันทายฉมา ปราสาทตาพรหม ทะเลบาที ฯลฯ ในเวลาต่อมาชาวเขมรได้พากัน เรียกว่า วงเพลงพิณเพียด มาจากวงเพลงทั้งสองข้างต้นนั้นที่ได้นำมาผสมกัน กลายเป็นวงเพลงประเภทหนึ่ง โดยกำหนดเอาเครื่องดนตรี พิณและพาทยฆ้องเป็นเครื่องดนตรีสำคัญมาตั้งเป็นชื่อวงเพลง...” (Noeng Dara, 2008, p. 26-27)

เมื่อพิจารณาการศึกษาข้อมูลและหลักฐานอ้างอิงทางดนตรีเกี่ยวกับวงพิณเพียดของกัมพูชาเชื่อว่ามีต้นกำเนิดมาก่อนสมัยพระนคร โดยมีวัตถุประสงค์ใช้เป็นเครื่องสักการบูชาและเป็นเครื่องมือสื่อสารกับเทพเจ้าตามศาสนาที่ตนนับถือ ซึ่งบทบาทหน้าที่ของวงปี่พาทยไทยและวงพิณเพียดเขมรยังคงใช้มาจนถึงปัจจุบันนี้ด้วยวัตถุประสงค์เดียวกัน โดยมีฆ้องเป็นเครื่องดนตรีหลักในวงดนตรีและคำว่า “พาทย” ซึ่งมีความหมายเดียวกับ คำว่า เพียดของกัมพูชา บ้าดของล้านนาและพาทยของไทยเข้ามาผสมจึงเรียกว่า “พาทยฆ้อง” และมีการนำเครื่องดนตรีประเภทพิณสันนิษฐานว่าเป็นวงดนตรีประเภทเครื่องสาย เข้ามาผสมกับวงพาทยฆ้อง ชาวกัมพูชา

จึงเรียกชื่อวงดนตรีนี้ว่า “วงเบญจพิณพาหุ (เบญจพิณตม)” สืบมา ถึงแม้จะมีการปรับเปลี่ยนจำนวนเครื่องดนตรีแต่ยังคงเรียกวงพิณเพียต

หลักศิลาจารึกพ่อขุนรามคำแหงที่ค้นพบโดยพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 4 แห่งราชวงศ์จักรี ในขณะที่ดำรงพระอิสริยยศเป็นสมเด็จพระเจ้าน้องยาเธอเจ้าฟ้ามงกุฎทองผนวชเป็นพระภิกษุ และได้ออกเสด็จจาริกธุดงค์ไปยังหัวเมืองเหนือในราวปี พุทธศักราช 2376 ในสมัยพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 3 เมื่อครั้งเสด็จถึงเมืองเก่าสุโขทัยทรงพบศิลาจารึกพ่อขุนรามคำแหงเป็นภาษาเขมรซึ่งในด้านที่ 2 ของจารึกพบเนื้อหาที่เกี่ยวกับพิณพาหุว่า



ภาพประกอบ 3 จารึกพ่อขุนรามคำแหง ด้านที่ 2

ที่มา: ศูนย์มานุษยวิทยาสิรินธร (องค์การมหาชน). (2555). จารึกในประเทศไทย. จารึกพ่อขุนรามคำแหง ด้านที่ 2. https://db.sac.or.th/inscriptions/inscribe/image_detail/49

คำจารึก

บรรทัด 18. ญก (ูพ) นเท้าววลานดบัง

คักลองด้วยสยงพาดสยง ีพ

19. นสยง ีเลือนสยงขบบใครจก

มกกเหล่นเหล่นใครจ

20. กกมกกหวหว

ใครจกมกก ีเลือน ีเลือน ีเมอง ุส

คำปริวรรต

บรรทัด 18. ญญิกพูนเท้าววลาน ดบัง

คักลอง ด้วยเสียงพาดเสียงนพิ-

19. ณ เสียงเลือน เสียงขบ ใครจก

มักเล่น เล่น ใครจ- ั

20. กมักหัว หัว

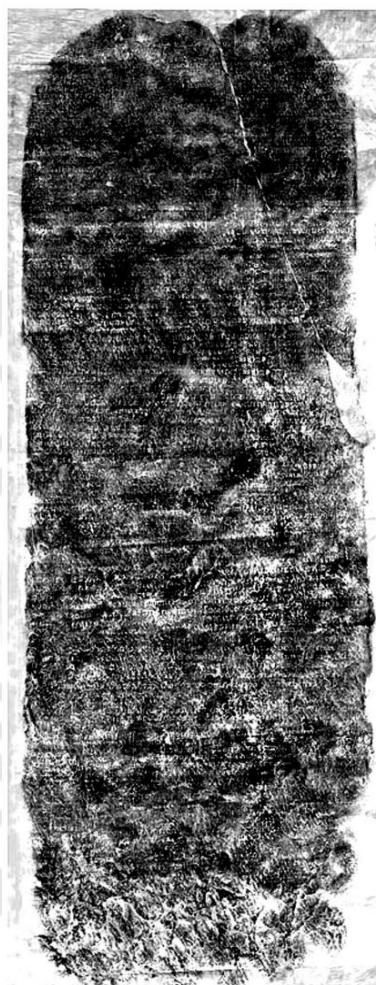
ใครจกมักเลือน เลือน เมืองสุ¹

จากจารึกพ่อขุนรามคำแหงซึ่งปรากฏอยู่ในช่วง พุทธศักราช 1835 การจารึกคำที่เกี่ยวข้องกับดนตรียังใช้ภาษาเขมรโบราณ อย่างเช่นข้อความที่ว่า “ดบังคักลอง” ซึ่งศาสตราจารย์ยอร์ช เซเดส์ ได้เป็นผู้อ่านและ เป็นผู้ปริวรรตคำไว้ว่า “ตีประโคมกลอง” รวมทั้งคำว่า “สยงพาดสยง ีพน” ที่แสดงให้เห็นถึงบทบาทหน้าที่ของวงพิณพาทย์สำหรับการประโคมกิจกรรมของสถาบันพระมหากษัตริย์ด้วย ความสัมพันธ์ระหว่างอาณาจักรสุโขทัยและอาณาจักรเขมรจึงมีความสัมพันธ์กันอย่างแนบแน่น

อีกหนึ่งหลักฐานคือศิลาจารึกวัดศรีชุม ซึ่งปรากฏอยู่ในช่วง พุทธศตวรรษ 19-20 แสดงให้เห็นถึงความสัมพันธ์ในระบบกษัตริย์ของสุโขทัยและกัมพูชา โดยมีใจความสำคัญของจารึกที่เกี่ยวกับความสัมพันธ์ระหว่างสุโขทัยกับกัมพูชาว่า “ผีฟ้าเจ้าเมืองศรีโสธรปุระให้ลูกสาวชื่อนางสุขรรมาเทวีกับ ขรรค์ชัยศรี ให้นามเกียรติแก่พ่อขุนผาเมือง” คำว่า ผีฟ้า คือ กษัตริย์ และ เมืองศรีโสธรปุระ คือ กรุงศรีอยุธยา เป็นเมืองหลวงโบราณของประเทศกัมพูชา โดยแสดงให้เห็นถึงความสัมพันธ์ ในระบบเครือญาติด้วยการแต่งงาน อีกทั้งยังเป็นการอ้างสิทธิการเมือง

¹ ศุมนย์มานุษยวิทยาสรินธร (องค์การมหาชน). (2555). จารึกในประเทศไทย. จารึกพ่อขุนรามคำแหง ด้านที่ 2.

การปกครอง ซึ่งพิจารณาจากข้อความในจารึกที่ถูกปริวรรตปรากฏหลักฐานในศิลาจารึกวัดศรีชุม (ศิลาจารึกสุโขทัยหลักที่ 2) ด้านที่ 1 ว่า



ภาพประกอบ 4 จารึกวัดศรีชุมด้านที่ 1

ที่มา: ศูนย์มานุษยวิทยาสิรินธร (องค์การมหาชน). (2550). จารึกในประเทศไทย. จารึกวัดศรีชุม. <https://db.sac.or.th/inscriptions/inscribe/detail/177>

คำจารึก

- บรรทัด 31. เมืองจึงเอาพลออกพูนกลางหาวจึงเข้าเมือง ๐
พูนผาเมืองจึงอภิเสก พูนบางกลางหาวให้เมื่อ
32. งสุโขไทให้ทงชีตนแก่พระสหายรยกชี
ศรีอินทรบดินทราทิตย์ ๐ นามเดิม
กมรแดงอัญญาเมือง ๐ เมื่อ
33. ก่อนผีฟ้าเจ้าเมืองศรีโสธรปุระให้ลูกสาว
ชื่อนางสุชมหาเทวีกบขชนนไชยศิริ
ให้ นามกยร แกพูนผาเมื่อ

คำปริวรรต

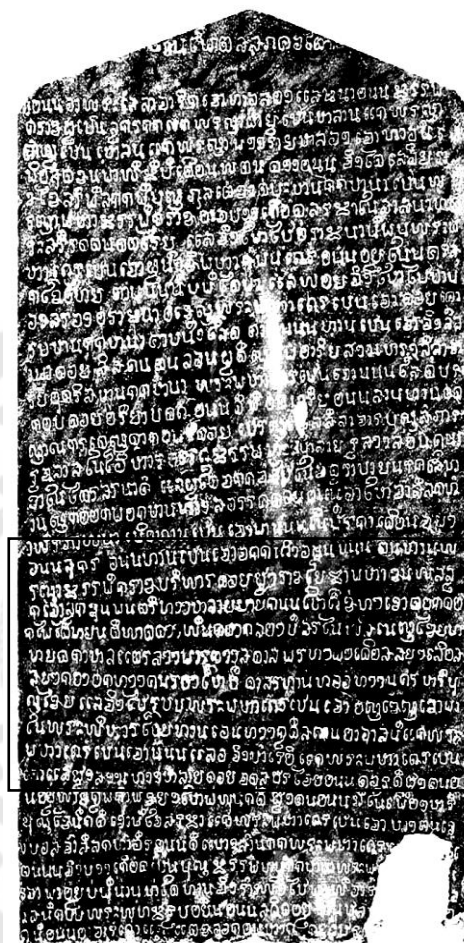
- บรรทัด 31. เมืองจึงเอาพลออก พ่อขุนกลางหาวจึงเข้าเมือง ๐
พ่อขุนผาเมืองจึงอภิเสก พ่อขุนบางกลางหาวให้เมื่อ
32. งสุโขทัย ให้ทงชีตนแก่พระสหายเรียกชื่อ
ศรีอินทรบดินทราทิตย์ ๐ นามเดิม
กมรแดงอัญญาเมือง ๐ เมื่อ
33. ก่อนผีฟ้าเจ้าเมืองศรีโสธรปุระให้ลูกสาว
ชื่อนางสุชมหาเทวีกบ ขรรค์ชัยศรี
ให้นามเกียรติแก่พ่อขุนผาเมื่อ²

ความสัมพันธ์ในรูปแบบดังกล่าวอาจสามารถเชื่อมโยงถึงรูปแบบวัฒนธรรมทางดนตรีที่มีความเกี่ยวข้องสัมพันธ์กันระหว่างอาณาจักรสุโขทัยและอาณาจักรกัมพูชาเพื่อเป็นเครื่องราชูปโภค รวมทั้งเป็นเครื่องประดับพระเกียรติยศแก่ราชวงศ์ อันเป็นที่มาของบทบาทหน้าที่ดนตรีประกอบพิธีกรรมในราชสำนักด้วย

หลักฐานทางดนตรีที่ปรากฏในสมัยอาณาจักรสุโขทัยยังคงเป็นเรื่องราวของการเคารพบูชาพระศาสนาด้วยเครื่องประโคม มีการสวดถวิพากษ์จารึกวัดพระยืนที่จารขึ้นเมื่อพุทธศักราช 1913 มีเนื้อหาใจความกล่าวถึง พระสมณเถระพระภิกษุชาวสุโขทัยที่เดินทางไป

² ศูนย์มานุษยวิทยาสิรินธร (องค์การมหาชน). (2550). จารึกในประเทศไทย. จารึกวัดศรีชุม.

เผยแพร่ศาสนาพุทธสายรามัญวงศ์ในล้านนาและได้หยุดที่หริภุญชัยเพื่อบูรณะวัดแห่งหนึ่งพร้อมทั้ง
กระทำพระพุทธรูปยืน ปราบกฎเนื้อหาสำคัญในจารึก ด้านที่ 1 ที่เกี่ยวกับดนตรี ดังนี้



ภาพประกอบ 5 จารึกวัดพระยืน ด้านที่ 1

ที่มา: ศุภย์มานุษยวิทยาสานิต (องค์การมหาชน). (2550). จารึกในประเทศไทย. จารึกวัดพระยืน
ด้านที่ 1. <https://db.sac.or.th/inscriptions/inscribe/detail/188>

คำจารึก

- บรรทัด** 21. วรรณสุกรวนนทานเปนเจ้าจกกเถิงวรรณนันทนทานพ
 22. ญาณธรรมิกราชบริพัตรด้วยฝูงราชโยธามหาชนพลดู
 23. กเจ้าลูกขุนมนตรีทั้งหลายยกยอมนให้ชื่อทงเขาดอกดอ
 24. กไม้ไต่หยนตีพาดดงพินคองกลองปี่สรไนพิสนญไชยท
 25. ทยดกาหลแตรสงฆมารกงสตาลมรทงดงเดือสสงเลือส
 26. สยงกองอ่กทงคนรองให้อีดาสรทาทวทงนนครหริบุ
 27. ญไชยแลจึงไปรบพระมหาเถรเปนเจ้าอญเชญเขามา
 28. ในพระพิหารโอยทานเวนทงกูดีสถานอาวาสนี้แก่พระ
 29. มหาเถรเปนเจ้านนแลจึงบำเรอแก่พระมหาเถรเปน
 30. เจ้าแลฝูงสงฆทงหลายด้วยจตุสปรไยอนนควรรดีฝูงคนอ

คำปริวรรต

- บรรทัด** 21. วันศุกร์ วันท่านเป็นเจ้าจักเถิง วันนั้น ตนท่านพ-
 22. ญาณธรรมิกราชบริพัตร ด้วยฝูงราชโยธามหาชนพลดู-
 23. ก เจ้าลูกขุนมนตรีทั้งหลายยกกัน ให้ชื่อทงเขาดอกดอ-
 24. กไม้ไต่หยนตีพาทย์ดงพินคองกลองปี่สรไนพิสนญชัย ทะ-
 25. เทียด กาหล แตรสังฆมาน กังสตาล มรทงค์ ดงเดือด เสียงเลือส
 26. เสียงก้อง อีกคนร้องให้อีดาสะท้านทั่วทั้งนครหริบุ-
 27. ญชัยแล จึงไปรบพระมหาเถรเป็นเจ้า อัญเชิญเข้ามา
 28. ในพระพิหาร โอยทาน เวนทั้งกูฎีสถานอาวาสนี้แก่พระ
 29. มหาเถรเป็นเจ้านั้นแล จึงบำเรอแก่พระมหาเถรเป็น
 30. เจ้าแลฝูงสงฆ์ทั้งหลายด้วยจตุปัจจัยอันควรรดี ฝูงคนอ³

จารึกวัดพระยืนนี้ หม่อมเจ้าทรงวุฒิกภาพ ดิสกุล เป็นผู้ค้นพบที่วัดพระยืน อำเภอเมืองลำพูน จังหวัดลำพูน จากนั้นทรงสำเนาถวายสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ เมื่อพุทธศักราช 2457 กรมศิลปากรได้มอบหมายให้ นายฉ่ำ ทองคำวรรณและนายประสาน บุญประคอง เพื่อทำสำเนาจารึกและนายฉ่ำ ทองคำวรรณเป็นผู้อ่านและผู้ปริวรรต

³ ศุภย์มานุษยวิทยาสรินธร (องค์การมหาชน). (2550). จารึกในประเทศไทย. จารึกวัดพระยืน ด้านที่ 1.

เมื่อพุทธศักราช 2508 ปรากฏสาระสำคัญเกี่ยวกับเครื่องดนตรีในวงปี่พาทย์ ที่มีการถอดความและปริวรรต คำว่า ปี่สรไน คือ ปี่ไฉน พิสนญชัย คือ พิสนญ ปี่เสง หรือ เชนง ซึ่งเขมรเรียกว่า แสnung เป็นเขาวัวควายที่ใช้เป่า ทะเทียด หรือ สรเทียด ตรงกับคำบาลีว่า ทินุทิม แปลว่า กลองสองหน้า ใช้ตีด้วยไม้ข้างหนึ่งและมือข้างหนึ่ง กาหล คือ แตรวงบน กังสดาล คือ ระฆัง วงเดือน มรทงค์ คือ ตะโพน ในภาษาสันสกฤตใช้ มฤทงค ส่วนในภาษาบาลี ใช้มูทิงค และ ดงเดียด สันนิษฐานว่า คือ สนั่นดง หรือเครื่องดนตรีอย่างหนึ่ง (ศูนย์มานุษยวิทยาสิรินธร (องค์การมหาชน), 2550, ออนไลน์) นอกจากนี้ ดร.วินัย พงศ์ศรีเพียร ได้ชำระและสารัตถ์วิพากษ์จารึกวัดพระยืนบวรทนต์ที่ 21-30 อีกครั้งมีใจความสำคัญว่า

“...ในศุภวัน เดือนเจียง (เดือน ๑๑ รวเดือนตุลาคม) เมื่อพระมหาสุมนเถระ กำหนดมาถึงนั้น พรญาณธรรมิกราชา (ท้าวสองแสนนา) ราชบริพาร ลูกเจ้าลูกขุน และพลโยธาทหารต่างมาเรียงรายถือช่อธงข้าวตอกดอกไม้อูปเทียน มีเครื่องประโคมมากมาย เช่น พาทย์ พิณ ห้อง กลอง ปี่ไฉน (ปี่สรไน) พิสนญชัย (เขาควาย) แตร สังข์มาร กังสดาล มรทงค์ ดงเดียด ไปคอยรับพระมหาสุมนเถระเข้ามายังพระวิหาร แล้วทรงไถ่ทาน พระอารามแก่พระมหาเถระ ตลอดจนถวายจตุปัจจัยแก่ท่านภิกษุบริวาร...”
(วินัย พงศ์ศรีเพียร, 2562, น. 320)

ข้อความในจารึกวัดพระยืนแสดงให้เห็นว่าในสมัยอาณาจักรสุโขทัยปี่พาทย์ได้เข้ามามีบทบาทเพื่อใช้เป็นเครื่องสักการบูชาในพุทธศาสนา เป็นความสัมพันธ์ของดนตรีกับสถาบันศาสนาและสถาบันพระมหากษัตริย์ จวบจนเข้าสู่อาณาจักรกัมพูชาสมัยหลังเมืองพระนคร สมเด็จพระบรมราชาธิราชที่ 2 (เจ้าสามพระยา) ยกทัพไปตีเมืองพระนครหลวงในปีพุทธศักราช 1974 (รุ่งโรจน์ ธรรมรุ่งเรือง และ ศานติ ภักดีคำ, 2561, น. 16) กษัตริย์ผู้ครองเมืองพระนครมีฐานะเป็นเมืองลูกหลวงที่ขึ้นโดยตรงต่อกรุงศรีอยุธยา เกิดการแย่งชิงอำนาจภายในเมืองพระนคร และยังมีการตั้งเมืองใหม่ที่เมืองละแวกแต่ถูกกรุงศรีอยุธยาตีแตกพ่าย ตำราเอกสารของกัมพูชาเป็นจำนวนมากถูกรวบรวมไปยังกรุงศรีอยุธยาพร้อมกับการกวาดต้อนเชลยศึก

กรุงศรีอยุธยาขยายอำนาจไปยังกัมพูชาปรากฏในศิลาจารึกขุนศรีไชยมงคลเทพ พุทธศักราช 1947 เป็นหลักฐานสำคัญที่กล่าวว่า ในสมัยกรุงศรีอยุธยา สมเด็จพระบรมราชาธิราชที่ 2 (เจ้าสามพระยา) โปรดเกล้าโปรดกระหม่อมให้ขุนศรีไชยมงคลเทพยกทัพไปตีเมืองพระนคร (เมืองนครหลวง) เมืองพิมาย และเมืองพนมรุ้ง ซึ่งในเวลานั้นยังไม่อยู่ในอาณาเขตของกรุงศรีอยุธยาได้สำเร็จ สอดคล้องกับที่ปรากฏหลักฐานในพระราชพงศาวดารกรุงศรีอยุธยาฉบับปลีกของ

หอพระสมุดวชิรญาณ และพระราชพงศาวดารกรุงเก่าฉบับหลวงประเสริฐอักษรนิติ์ อย่างไรก็ตาม การกบฏของพญาญาติ กรุงศรีอยุธยาสามารถควบคุมได้เฉพาะเมืองพนมรุ้งเท่านั้นสำหรับเส้นทางการเดินทางจากกรุงศรีอยุธยาไปตีเมืองพิมาย พนมรุ้ง ซึ่งเป็นเส้นทางที่เดินทางไปยังเมืองพระนคร ศรีอยุธยาประจักษ์นั้น เดินทางจากกรุงศรีอยุธยาไปทางอำเภอท่าหลวง จังหวัดลพบุรี ผ่านอำเภอลำสนธิ ชาวเขาเหวตาวัวที่ลำพญากลางไปยังอำเภอด่านขุนทด จังหวัดนครราชสีมา ปัจจุบันมีการค้นพบช่องเขานี้ แล้วตรงไปยังเมืองพิมาย และมุ่งลงใต้ไปยังเมืองพนมรุ้งตามลำดับ จากนั้นจึงเดินทัพตัดเข้าช่องเขาในเทือกเขาพนมดงรักหรือในภาษาเขมรเรียกว่า “พนมดงรัก” แปลว่าภูเขาไม้คาน ลงไปยังที่ราบลุ่มในประเทศกัมพูชา โดยตัดตรงไปยังเมืองพระนครศรีอยุธยา (ปัจจุบันอยู่ในเขตจังหวัดเสียมเรียบ-เสียมราฐ) ซึ่งเป็นเมืองหลวงของอาณาจักรกัมพูชาโบราณ ในรัชกาลนี้กรุงศรีอยุธยาได้ขยายอำนาจออกไปทุกทิศทาง โดยเฉพาะเขตวัฒนธรรมเขมรโบราณ หลักฐานในศิลาจารึกขุนศรีไชยมงคลเทพจึงประกอบด้วยภาษาไทยและภาษาเขมร (ศานติ ภักดีคำ และนรินทร์ ภักดีคำ, 2561, น. 9,155,191)

เส้นทางโบราณในการเดินทางของกรุงศรีอยุธยาไปตีเมืองพระนครศรีอยุธยาเป็นเส้นทางที่มุ่งเข้าสู่เส้นทางราชมรรคา หรือเส้นทางอโรคยาศาลที่ไปยังเมืองพระนครนั้น เป็นร่องรอยเส้นทางการขยายอำนาจของกัมพูชาโบราณ อีกทั้งยังใช้เป็นเส้นทางบริหารธุรกิจ การขนถ่ายสินค้าและบรรณาการมายังพระนครหลวง ยังมีบทบาทในการจัดการกับปัญหาของกลุ่มชนที่ไม่ต้องการอยู่ภายใต้พระราชอำนาจในพื้นที่ต่าง ๆ แต่ก็เป็นเส้นทางที่ย้อนคร่ำทำให้เกิดอันตรายต่ออาณาจักรเมืองพระนครเช่นเดียวกัน ด้วยเหตุนี้ เมื่อกรุงศรีอยุธยามีความแข็งแกร่งมากขึ้นตามลำดับ ศูนย์อำนาจเริ่มเข้าสู่ลุ่มแม่น้ำเจ้าพระยา เมื่อกองทัพเคลื่อนผ่านอรัญประเทศ เข้าสู่ใจกลางอาณาจักรพระนคร ด้วยการใช้เส้นทางราชมรรคาที่กษัตริย์โปรดสร้างขึ้นเป็นการเดินทัพเพื่อเข้าโจมตีใจกลางแห่งเมืองพระนคร (วีระ วีระภัทร, 2545, น. 49) ผลของการขยายอิทธิพลทางอำนาจการปกครองสิ่งที่จะพบเจอคือ งานดนตรีของกัมพูชา เพราะการสูญเสียผู้คนรวมทั้งการศึกสงครามที่เกิดขึ้นอย่างต่อเนื่อง

อิทธิพลทางดนตรีอาจได้รับจากกรุงศรีอยุธยาซึ่งแผ่ขยายอำนาจอย่างกว้างขวาง ซึ่งมีข้อความเหตุการณ์ปรากฏในราชพงศาวดารกรุงกัมพูชาโดยพันตรีหลวงเรืองเดชอนันต์ (ทองดี ธนรัชต์) เป็นผู้แปลจากต้นฉบับภาษาเขมร ที่ศาสตราจารย์ยอร์ช เซเดส์ ได้มาจากกัมพูชา ฉบับหอพระสมุดวชิรญาณ แปลใหม่ เมื่อปีพุทธศักราช 2460 ว่า

“...๑ จึงสมเด็จพระศรีธรรมาซึ่งเป้นพระราชอนุชาได้เสวยราชสมบัติสนอง
พระองค์พระเชษฐาธิราช เมื่อ จ.ศ. ๗๑๒ ศักราช ๗๑๒ (พ.ศ. ๑๘๙๓) ปีชาล อยู่ใน
ราชสมบัติได้ ๓ เดือน พระองค์เสด็จสู่สวรรคต

๑ จึงพระบรมลัพวงษ์ราชาซึ่งเป้นพระเชษฐาราชบุตร ได้เสวยพระราช
สมบัติสนองพระราชบิดาในปีชาลนั้น จ.ศ. ๗๑๔ ครั้ง เสวยราชสมบัติได้ ๓ ปี ถึงปี
มโรงศักราช ๗๑๔ (พ.ศ. ๑๘๙๕) สมเด็จพระเจ้ากรุงศรีอยุธยา (พระรามาธิบดี
ที่ ๑) ภาระษัตริย์เมืองไทย ได้ยกทัพมาล้อมพระนครกรุงกัมพูชาธิบดี (นครธม) ศึกได้
ติดพระนครตลอดปี ๑ ถึงปีมเสงจุลศักราช ๗๑๕ (พ.ศ. ๑๘๙๖) จึงเสียกรุง (นครธม)
แก่ภาระษัตริย์เมืองไทย สมเด็จพระบรมลัพวงษ์ราชาก็เสด็จสู่สวรรคตในเวลานั้น
สมเด็จพระเจ้ากรุงสยาม จึงให้กวาดต้อนครัวเขมร พาเข้าไปยังกรุงศรีอยุธยา
คราวนั้นราว ๙๐,๐๐๐ คน ฯ...”

(พันธุ์หลวงเรื่องเดชอนันต์ (ทองดี ธนรัชต์), 2550, น. 74-75)

ศานติ ภัคคิตำ (2562, สัมภาษณ์) ได้ตั้งข้อสังเกตบางประการเกี่ยวกับภาพสลัก
เครื่องดนตรีและวงมโหรีหลวงศุคร (มโหรีหลวง) หรือพาทยฆ้อง ซึ่งนักวิชาการดนตรีกัมพูชาอธิบาย
เทียบเคียงกับการก่อสร้างปราสาทนครวัดประมาณพุทธศตวรรษที่ 17 ภาพสลักของประสาธ
นครวัดมี 2 ชุด คือ ชุดแรกที่สลักประมาณพุทธศตวรรษที่ 17 ในช่วงอาณาจักรกัมพูชาสมัย
พระนคร การสลักภาพยังไม่แล้วเสร็จพบเครื่องดนตรีคือ ภาพสลักเรื่องรามเกียรติ์ที่มีลิงเป่าปี่
และดำเนินการสลักภาพชุดที่สองอีกครั้งในช่วงอาณาจักรกัมพูชาสมัยยุคหลังพระนคร พบภาพ
สลักคนเป่าปี่ฆ้องซึ่งเป็นวงดนตรีที่ร่วมสมัยกับสมเด็จพระรามาธิบดีที่ 2 แห่งกรุงศรีอยุธยา
ข้อสังเกตนี้ทำให้เกิดแนวคิด 2 รูปแบบ คือ รูปแบบแรกภาพสลักเกิดขึ้นมาตั้งแต่สมัยยุคพระนคร
ของอาณาจักรกัมพูชาพร้อมกับการก่อสร้างปราสาทนครวัดมีการสลักภาพต่าง ๆ จึงเป็นอำนาจ
ในครอบครองของอาณาจักรกัมพูชาสมัยพระนคร และแนวคิดที่ 2 คือ ภาพสลักชุดหลังที่ยังสร้าง
ไม่เสร็จและมาสลักต่อ โดยช่วงเวลาของการสลักนั้นร่วมสมัยกับสมเด็จพระรามาธิบดีที่ 2
ประมาณพุทธศตวรรษที่ 20 และเป็นยุคอาณาจักรกัมพูชาหลังสมัยพระนครที่อำนาจทางการเมือง
การปกครองเสื่อมถอยลง ในขณะเดียวกันกรุงศรีอยุธยาได้รุ่งเรืองขึ้น

ข้อความในพงศาวดารกัมพูชาฉบับนี้ทำให้สามารถมองเห็นภาพว่าในช่วงเวลา
เดียวกันนั้นอาณาจักรกัมพูชาสมัยหลังพระนครเริ่มเป็นยุคที่เสื่อมถอยลง ด้วยอำนาจทางการเมือง
การปกครองและการย้ายศูนย์กลางทางการเมืองมาอยู่ที่กรุงศรีอยุธยาตามระบบของการศึก

สงครามและการแผ่ขยายพระราชอาณาจักร งานศิลปกรรมรวมทั้งงานดนตรีย่อมได้รับผลให้เกิดขึ้นเช่นเดียวกัน ดังนั้นจึงสามารถสมมติฐานได้ว่าศิลปกรรมงานดนตรีจะได้รับอิทธิพลจากทางกรุงศรีอยุธยาด้วย

อิทธิพลทางภาษาเขมรนับว่ามีความสำคัญอย่างยิ่งต่องานเขียนวรรณกรรมสมัยกรุงศรีอยุธยาโดยเฉพาะชื่อของเครื่องดนตรีที่ปรากฏในงานวรรณกรรมที่สำคัญนั้นเป็นอิทธิพลของการกลมกลืนทางภาษารวมทั้งภาษาวรรณกรรมที่หลากหลายจากปฏิกานกวีแล้วทำให้ได้รสอันงดงามทั้งรูปและเสียงของภาษา ดังเช่นรับสั่งของสมเด็จพระบรมไตรโลกนาถ เมื่อศักราช 844 ขาลศก (พุทธศักราช 2025) ท่านให้เล่นมหรสพ 15 วันฉลองพระศรีรัตนมหาธาตุ แล้วจึงพระราชนิพนธ์มหาชาติคำหลวงจบบริบูรณ์ (ศานติ ภัคดีคำ, 2562, น. 174) ปรากฏชื่อเครื่องดนตรีในมหาชาติคำหลวง กัณท์มหาราช ดังนี้

“...นฏนฏกคายิโน ขัปรำภิรมย์ดำดอวจ แกล้งปรกวจกลถวายแก่ท่าน
เทอญ ปาณิสสุรา กุมภกณิโย ตบมือตีแฉ่ง วายกลองเทศ พิเสศด้วยดุริยางค์ มุทุทิกา
โสภณายิกา ขัปรำสำรวลวง วายโคก โดยเสด็จโลกเจ้าจอม กษัตริย์นั้นน อาหุณ
ตุ สพุพวีณา ดิงพิลลาล้านักสรวรรค์ ดนตรีสสงย สังคีตคายนต์ เภริโย ทินุทิมานี จ
กลองเล็กกลั่นน ภาวนนกลองใหญ่ เค่งซ้องไชยสามาญ ขรมุขานี ธมนตุ แตรสังข์สำ
นาญนันทเกร็ด สยงก้องปรีดีเปรมใจ นทนต์ เอกโปกขรา ปี่จิ้นสอดสรในไคต่าง ทง
กรลุมพาง พอพง มุทุทิกา ปณวาสงขา มหรรทิกสรโพลสังข์สยงมี ปยวปีแก้วแคน
ผสาร โคธา ปริวเทนุติกา แจรงทรอทรในसारสยงยิง จเข้ดิงสารสรวรรค์ ทินุทิมานี จ
หุณตุ ไทลมรรณินันท์เทศ รนนกกองเกษตรสีมา ท่าวเทอญ กุฎุมพา ทินุทิมานี จาติ
ดิงดุริยางค์ ดีเป่า ขัปล้วนเหล่าสยงสรวล สำรวลดาดีดเทอญ ฯ...”

(หอพระสมุดวชิรญาณ, 2475, ออนไลน์)

เครื่องดนตรีที่ปรากฏเป็นการบรรเลงขับกล่อมชู้ชกในเรื่องพระเวสสันดร ก่อนที่จะถึงแก่อลัยชีพในพระบรมหาราชวังของพระเจ้ากรุงสุโขทัย วรรณกรรมที่ถูกสร้างขึ้น ทำให้มองเห็นเครื่องดนตรีและบริบททางภาษาเขมรในสมัยนั้นมีความเกี่ยวข้องสัมพันธ์กันอย่างผสมกลมกลืน

ปรากฏหลักฐานที่เป็นวรรณกรรมร่วมสมัยของกรุงศรีอยุธยาและกัมพูชาที่สำคัญคือ ลิลิตยวนพ่าย เป็นวรรณกรรมที่ให้ความรู้ทางประวัติศาสตร์และโบราณคดีที่มีการกล่าวถึงเครื่องดนตรีและวงพิณพาทย์และเพื่อเป็นการเฉลิมพระเกียรติสมเด็จพระบรมไตรโลกนาถที่สามารถเอาชนะล้านนาได้ คำว่า “ยวน” หมายถึง ชาติพันธุ์หนึ่งในอาณาจักรล้านนา ดังนี้

◦ สรวณศรีพทศุโฆษะฮ่อง	กลองไชย
ทุ่มพ่วงแดรสังขวา	ปี๋หื้อ
มฤทังค์ทรไนทรอ	ทรพราช
ดั่งเดือดม้าพ้อก้อ	โกรศกรบง ฯ
◦ สยงพิณสยงพาทยพ้อง	สารสม คุ้แอ
สยงคืดสยงแผคงจยร	จันแจ้ว
เกรีระงมเกรี	สยงลั่น ภาแอ
สยงเกือบสยงก้องเกล้า	ไห่หรรษ ฯ

(หอพระสมุดวชิรญาณ, 2513, ออนไลน์)

วงปี่พาทย์หรือวงพิณพาทย์ถูกนำมาใช้ในศึกสงครามเป็นเครื่องนันทนาการและสร้างความฮึกเหิมแข็งแกร่งให้แก่กองทัพ อีกทั้งเป็นการรวมสติและเรียกขวัญกำลังใจให้พร้อมกับการทำสงคราม การได้มาซึ่งพระนครศรียโสธรปุระซึ่งเป็นเมืองพระนครของเขมรโบราณในปีพุทธศักราช 1974 ได้รับเอาพราหมณ์นักปราชญ์จากราชสำนักกัมพูชามาไว้ที่กรุงศรีอยุธยา จึงน่าจะเป็นปัจจัยที่ทำให้วัฒนธรรมเขมรโบราณถ่ายทอดเข้ามากรุงศรีอยุธยาแต่ในขณะเดียวกันก็มีการถ่ายทอดเอาวัฒนธรรมของกรุงศรีอยุธยาเข้าไปในกัมพูชาเป็นจำนวนมากเช่นกัน

ความสัมพันธ์ทางวัฒนธรรมดนตรีปี่พาทย์และพิณเพียตเขมร เป็นอิทธิพลทางศิลปะเขมรที่เป็นผลมาจากอิทธิพลทางการเมืองในอดีตที่แพร่กระจายมาสู่ลุ่มน้ำเจ้าพระยา ทำให้วัฒนธรรมเขมรโบราณยังลึกในวัฒนธรรมลุ่มแม่น้ำเจ้าพระยา ซึ่งในเรื่องของภาษาและวรรณคดีปรากฏหลักฐานเรื่องการใช้คำเขมรในงานวรรณกรรมและคำกริยาพื้นฐานในชีวิตประจำวัน มีการแทรกซึมและปะปนกันของวัฒนธรรมเขมรโบราณและวัฒนธรรมเดิมของชนลุ่มน้ำเจ้าพระยาแต่เดิม ดังเช่นการปรากฏคำเขมรในคำฉันท์ดุขฎิสังเวย ประพันธ์ขึ้นเพื่อใช้ประกอบในพิธีชกกรรมและในพิธีชกกรรม ยังปรากฏการประโคนพิณพาทย์ประกอบพิธีกรรมด้วย เมื่อมีการเสด็จวังช้างล้อมจับช้างเถื่อน เพื่อนำมาฝึกปรือให้เชื่องสำหรับใช้เป็นพาหนะหรือใช้ในกิจการต่าง ๆ ซึ่งปรากฏเรื่องดนตรีในเอกสาร ต้นฉบับเอกสารตัวเขียนเรื่อง “คำฉันท์ดุขฎิสังเวย” ๗ ต้นฉบับเอกสารตัวเขียนเรื่อง “คำฉันท์ดุขฎิสังเวย” นี้ แต่ทุกฉบับเขียนบอกไว้ตรงกันว่า “ขุนเทพกระวี เมืองสุโขทัย” เป็นผู้แต่ง จากหลักฐานต่าง ๆ เท่าที่ปรากฏ ไม่อาจกำหนดได้ว่าขุนเทพกระวีผู้นี้ เป็นกวีรัชกาลใด และแต่งคำฉันท์ดุขฎิสังเวยนี้ขึ้นเมื่อไร สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพทรงวินิจฉัยว่า คำฉันท์ดุขฎิสังเวยแต่งขึ้นก่อนรัชกาลสมเด็จพระนารายณ์มหาราช แต่จะเป็นเมื่อใดนั้นมิได้ทรงสันนิษฐานไว้ จากข้อมูลทางประวัติศาสตร์และภาษาที่ใช้ในคำฉันท์ดังกล่าว

สันนิษฐานได้ว่า น่าจะแต่งในสมัยกรุงศรีอยุธยาตอนต้น ตั้งแต่รัชกาลสมเด็จพระมหาธรรมราชา (พุทธศักราช 2112-2133) ขึ้นไป ในคำฉันท์ยังปรากฏชื่อวงดนตรีและเครื่องดนตรีในอินทวิเชียรฉันท์ 11 โดยอาจารย์บุญเดือน ศรีวรรณ ที่ว่า

๑๔๐ พระพนม ด ธมโถม	นุบพิตรสอขจี
สดับศัพท์บักชี	บีบ่าเรอหสบไถง
๑๕๐ เผลียงอุรบ้านักขยล	ตรนลศับททรไน
ภูรโคกเรไร	ไชยนุชกาเซว
๑๖๐ เผลียงลักษณินาทสดับ	ศับทสำเนียงบิเราะนเสนง
นักผลุมปิภาเลว	บิ ด เสพยพระไพ
๑๗๐ เราะหพิณเราะหพาทย	เราะหพิศนุเสนงไชย
เราะหเสนงสครได	บีบ่าเรอหนูดัสสม ๙

(กองวรรณกรรมและประวัติศาสตร์ กรมศิลปากร, 2545, ออนไลน์)

ในช่วงต้นของกรุงศรีอยุธยาอิทธิพลพิธีกรรมจากอาณาจักรเขมรเข้ามามีบทบาทต่อราชสำนักของกรุงศรีอยุธยา สังเกตได้ว่าวรรณกรรมที่แต่งขึ้นในพระราชพิธีสำคัญใช้คำที่มาจากภาษาเขมรโบราณ และยังพบว่าวงพิณพาทยเป็นส่วนหนึ่งในพระราชพิธีศุภกรรมนี้ ดังปรากฏหลักฐานพระมหากษัตริย์ไทยกับพระราชพิธีศุภกรรม ว่า

“การในโรงพิธีนั้นตั้งเตียงเทวรูปและตั้งกลศสังข์เป็นบันไดสามชั้นตามแบบพิธีพราหมณ์ ทั้งปวงเช่นกล่าวมาแล้ว เตียงเพดานชั้นต้นตั้งรูปพระอิศวรพระนารายณ์ พระมหาวิฆเนศวร เตียงลดลงมาตั้งกลศสังข์เบญจคัพย์ ที่หน้าเทวรูปตั้งเตียงวางเชือกบาศที่ปิดทองสามเตียง เชือกบาศปิดเงินเตียงหนึ่ง มีเครื่องกระยาบวชที่หน้าเตียงนั้นทั้งสี่นี้ออกมา มีเตียงวางเครื่องชนักขอเชือกรำพัดชาตรงหน้าเตียงเชือกมีบายศรีแว่นเวียนเทียน เวลาค่ำโหรต้องหาฤกษ์เวลาที่จะลงมือทำพิธีทุกครั้ง เริ่มแต่กระสุทธี อัมมสุทธี บูชาเบญจคัพย์ บูชากลศ บูชาสังข์ตามแบบแล้วจนถึงสร่งน้ำ พระประโคนพิณพาทย เชิญพระขึ้นภัทรบิฐ จุดแว่นเทียนสมโภชเจิมพระเทวรูปแล้วจึงได้รดน้ำสังข์บรรดาผู้ซึ่งไปประชุมอยู่ในโรงพิธีนั้น แล้วอ่านเวทย์พรมน้ำ เชือกบาศ เวลานั้นพระโคมพิณพาทยสาธุการถึงเจ็ดลา”

(กองวรรณกรรมและประวัติศาสตร์ กรมศิลปากร, 2545, ออนไลน์)

วงพิณพาทย์ที่ปรากฏในพระราชพิธีชกกรรมนี้แสดงให้เห็นว่าในสมัยกรุงศรีอยุธยา วงพิณพาทย์ มีบทบาทในด้านดนตรีประกอบพิธีกรรมในสถาบันพระมหากษัตริย์เป็นอย่างมาก โดยสามารถเป็นเครื่องมือที่บรรเลงประกอบสื่อสารในการพระราชพิธีตามคติความเชื่อของศาสนา พราหมณ์ที่เคียงคู่ระบอบการปกครองแบบสมบูรณาญาสิทธิราชย์ กษัตริย์เปรียบดั่งสมมติเทพ ซึ่งไม่ว่ากรุงศรีอยุธยาหรืออาณาจักรเขมรล้วนแล้วแต่ใช้ระบบการปกครองเดียวกัน ในเหตุการณ์ทางประวัติศาสตร์ขณะนั้น การถ่ายโยงของวัฒนธรรมพิธีกรรมกับงานดนตรีในสถาบันกษัตริย์ ย่อมเกิดขึ้นได้ เพื่อเป็นเครื่องประดับพระอิสริยยศและเกียรติยศแห่งอาณาจักร วงพิณพาทย์ จึงเป็นเครื่องประดับเกียรติยศอย่างหนึ่งในยุคนั้น

จากพงศาวดารเมืองละแวก จุลศักราช 1185 หรือหนังสือสมุดไทยระบุชื่อว่า “พระพงษาวะดาลเขมร” ของเจ้ารามาริบัติถวายเป็น หรือเรียกกันทั่วไปว่า “พงศาวดารละแวก” ฉบับนักองค์เอง ซึ่งเป็นหนังสือสำคัญทางประวัติศาสตร์ ปัจจุบันต้นฉบับภาษาเขมรสูญหายไปแล้ว พบแต่ต้นฉบับภาษาไทย ปรากฏความว่า “หลวงพจนานพิจิตร แปล ขุนสารประเสริฐ ขุนมหาสิทธิ นายชำนาญโวหาร แปลออกเป็นคำไทยไว้ ณ หอหลวง” (คณะกรรมการชำระประวัติศาสตร์ไทย, 2549, น. 44) กล่าวถึง เหตุการณ์ทางดนตรีในสมัยสมเด็จพระนารายณ์ รามาริบัติศรีสุริโยพรรณของกรุงกัมพูชาซึ่งตรงกับสมัยสมเด็จพระนเรศวรมหาราชของกรุงศรีอยุธยาที่รับสั่งให้ข้าราชการผู้ใหญ่ผู้น้อยให้ไปสร้างเมืองตั้งพระราชวังอยู่ ณ เมืองละวาเอมนั้น เหนือเกาะสกลไปประมาณ 200 เส้น ตั้งพระตำหนักพระมหาอุปราชาและพระตำหนักพระราชโอรส ทั้ง 2 พระองค์ ไว้ว่า

“ครั้ง ณ วันพุธ เดือน 11 ขึ้น 15 ค่ำ ออกพระวษา สมเด็จพระศรีสุริโยพรรณ เสด็จมาอยู่พระราชวังใหม่ แต่โรงพระแสงขรรค์ พระแสงปืน พระแสงธนู พระแสง หอกง่ามนั้น ตั้งอยู่นอกพระราชวังอยู่ข้างทิศอาคเนย์ และมีปีกลองประโคนยาม แลแดรงอน แลแดรงฝรั่ง และประโคนยามที่ศาลาลูกขุน กลองแขก ปี่พาทย์ประโคน ยาม และมีกลองชัยบัณเฑาะว์สำหรับแห่พระราชพิธีแลพระราชสาส์นและราชาภิเษก แห่พระขรรค์”

(คณะกรรมการชำระประวัติศาสตร์ไทย, 2549, น. 93)

งานดนตรีที่ผนวกเข้ากับพระราชพิธีในสถาบันกษัตริย์ของกัมพูชามีความสัมพันธ์ และเกี่ยวโยงกับกรุงศรีอยุธยา ซึ่งในช่วงปีพาทย์ประกอบพระราชพิธีเหมือนกัน ทำให้สังเคราะห์

เหตุผลและประมวลเหตุการณ์ได้ว่า แผ่นดินกรุงศรีอยุธยาและแผ่นดินของกรุงกัมพูชาวมเป็นแผ่นดินเดียวกันได้ในระยะเวลานั้น หน้าที่ของวงปีพาทยและวงพิณเพียตจึงเป็นเครื่องราชูปโภคสำหรับกิจกรรมของพระมหากษัตริย์ทั้งพระมหากษัตริย์ของกรุงศรีอยุธยาและพระมหากษัตริย์ของกรุงกัมพูชาออกมาในรูปแบบรับสั่งกับงานดนตรีซึ่งเป็นเครื่องประโคมในพระราชพิธีต่าง ๆ ซึ่งสอดคล้องกับพงศาวดารเขมร จุลศักราช 1217 ว่า “พระบรมมพิตรให้ทำพระภูษาเสื้อครุยเอาอย่างไทย แล้วทรงบัญญัติให้บรรดามุขมนตรีใหญ่น้อยนายมหาดนายพล ทำเสื้อครุยสวมไม่ให้ห่มผ้าสไบเหมือนเมื่ออยู่ ณ เมืองละแวก พระองค์ทรงฉลองพระองค์คลุม” (คณะกรรมการชำระประวัติศาสตร์ไทย, 2549, น. 93) จากพงศาวดารที่ระบุการเอาแบบอย่างของราชสำนักจุดนี้เป็นจุดเปลี่ยนที่สำคัญของลักษณะศิลปวัฒนธรรมที่มีความผสมกลมกลืนและถ้อยคำอย่างเห็นได้ชัดเจน เนื่องจากการย้ายเมืองหลวง การปรับปรุงการปกครอง การสถาปนาและขึ้นครองราชย์ของกษัตริย์พระองค์ใหม่ ภายใต้อำนาจของกรุงศรีอยุธยา

การสมโภชมหรสพของกรุงกัมพูชา มีการรับสั่งให้จัดขึ้นเพื่อเฉลิมฉลองและเป็นเครื่องเชิดชูเกียรติ อีกทั้งยังบำรุงขวัญแก่ราษฎร เช่นเดียวกับกรุงศรีอยุธยา มีปรากฏรับสั่งในการสมโภชฉลองราชย์ ในพงศาวดารละแวก ดังนี้

“...ณ เดือน 10 สั่งเจ้าพนักงานเล่นเครื่องเล่นเป็นต้นว่า โขน ละคร มอญ
รำ หกคะเมน ไตรวด ไม้สูงไม้ต่ำ รำแพน สारพัดเครื่องเล่นสมโภช ให้มีลิ้นจันครบ
12 ภาษา เจ้าพนักงานเตรียมพร้อมเสร็จแล้ว...”

(คณะกรรมการชำระประวัติศาสตร์ไทย, 2549, น. 97)

อีกทั้งยังพบเครื่องดนตรีที่ใช้ประกอบในพิธีพราหมณ์ เช่น การเป่าเวไร เป่าสังข์ ตีระฆัง ประโคม ดุริยดนตรีปีพาทยฆ้องชัย รวมทั้งการประโคมปีพาทยในพิธีทางพระพุทธศาสนา ในการสมโภชสุพรรณบัฏของพระอัครมเหสี สมเด็จพระภักดีศรีสุชาดา ที่ปรากฏในพงศาวดารไว้ว่า

“...ออกญาเจ้าพญาพระเสด็จเชษฐาซึ่งพระสุพรรณบัฏพระนามพระชาติ
กระษัตริย์ ขึ้นเป็นสมเด็จพระอรรคมเหสี กราบถวายบังคม 3 หน แล้วอ่านประกาศ
แก่สมเด็จพระสังฆราช ราชครู เสนาบดีข้าราชการใหญ่น้อย ข้างหน้าข้างในให้
ประจักษ์ดุจเดียว ทรงนามกรชื่อว่า สมเด็จพระภักดีศรีสุชาดา เสร็จแล้วเป่าสังข์แตร
ประโคมดนตรีขึ้นให้พร้อมแล้ว ออกญาเจ้าพญาพระเสด็จส่งพระสุพรรณบัฏให้พระ

มหาราชครูพรหิทธิ ๗ ถวายพระองค์ ๗ ส่งยื่นให้สมเด็จพระอรรคมเหสี ๗
รับพระสุพรรณบัฏวางลงในพานพระศรี แล้วถวายบังคมสมเด็จพระราชโองการ 3 หน
ให้หยุด ประโคมดุริยดนตรีไว้ แล้วสมเด็จพระสังฆราช แลราชาคณะสด
พระพุทธมนต์ถวายชัยถวายพระพร...”

(คณะกรรมการชำระประวัติศาสตร์ไทย, 2549, น. 99)

การดนตรีที่ผนวกเข้ากับพระราชพิธีในสถาบันกษัตริย์ของกัมพูชามีความสัมพันธ์
และเกี่ยวโยงกับกรุงศรีอยุธยาซึ่งใช้วงปี่พาทย์ประกอบพระราชพิธีเหมือนกัน ทำให้สังเคราะห์
เหตุผลและประมวลเหตุการณ์ได้ว่า แผ่นดินกรุงศรีอยุธยาและแผ่นดินของกรุงกัมพูชาวมเป็น
แผ่นดินเดียวกันได้ในระยะเวลานั้น หน้าที่ของวงปี่พาทย์และวงพิณเพียตจึงเป็นเครื่องราชูปโภค
สำหรับประกอบพิธีของพระมหากษัตริย์ ทั้ง 2 อาณาจักร ในรูปแบบรับสั่งกับการดนตรี
ซึ่งเป็นเครื่องประโคมในพระราชพิธีต่าง ๆ รวมทั้งบทบาทในการประกอบการแสดงโขน ละคร
หนังใหญ่ ในอดีตศิลปะการแสดงเหล่านี้ล้วนเป็นนาฏกรรมของหลวงและเป็นเครื่องราชูปโภค
ทั้งสิ้น ซึ่งเป็นบทบาทสำคัญของวงพิณพาทย์ในสมัยกรุงศรีอยุธยา คือ ปี่พาทย์ประกอบการแสดง
โดยเฉพาะในราชสำนักของกรุงศรีอยุธยาและราชสำนักเขมรโบราณ น่าจะมีความสัมพันธ์ของ
การเล่น การแสดง เช่น การเล่นหนังใหญ่ซึ่งปรากฏในวรรณคดีสมัยกรุงศรีอยุธยาตอนต้นเรื่อง
“สมุทรโฆษคำฉันท์” (รุ่งโรจน์ ธรรมรุ่งเรือง และ ศานติ ภักดีคำ, 2561, น. 24-25) ที่กล่าวถึง
การทำตัวหนังใหญ่ว่า “ให้ฉลักแสบภาพอันขระ” ซึ่งหมายถึง สลักภาพหนังอันสะอาด คำว่า
“แสบก” ในภาษาเขมรแปลว่าหนัง และปัจจุบันที่ประเทศกัมพูชามีการเล่นที่เรียกว่า “แสบกม”
แปลว่า หนังใหญ่ และถ้อยคำในสมุทรโฆษคำฉันท์ก็ปรากฏคำในภาษาเขมรอยู่มาก ทำให้เรา
ปฏิเสธได้ยากถึงอิทธิพลวัฒนธรรมศิลปะเขมรที่เข้ามาในกรุงศรีอยุธยา รวมทั้งดนตรีที่ใช้
ประกอบการแสดงหนังใหญ่ ด้วยเหตุผลที่ว่าการเล่นนาฏศิลป์ย่อมต้องมีดนตรีประกอบ
โดยเฉพาะวงปี่พาทย์ที่ขึ้นชื่อว่าเป็นวงดนตรีที่ใช้ประกอบการแสดงมากที่สุดตั้งแต่อดีตจนถึง
ปัจจุบัน เพื่อใช้ในการสื่อสารกับนักแสดงและผู้ชม อิทธิพลของการแสดงและอิทธิพลทางดนตรีที่
เกิดขึ้นทำให้มองเห็นภาพในอดีตได้ว่าการถ่ายทอดเชื่อมโยง และการนำเข้าสู่วัฒนธรรมเกิด
ขึ้นอยู่ตลอดเวลา ได้รับการปรับปรุงสร้างสรรค์จนเกิดความพึงพอใจและความเหมาะสมตาม
กำลังสติปัญญาและโอกาสในการแสดงสูงสุด อีกทั้งยังปรากฏว่า งานดนตรีปี่พาทย์และเครื่อง
ดนตรีที่พบในสมุทรโฆษคำฉันท์นั้นใช้ในการประโคมและขับกล่อมที่มีลักษณะคำต้องพร้อมกันกับ
เครื่องดนตรีที่ถูกร้องในสมัยสุโขทัย ดังนี้

◦ เพียบพลพายนั่งศรีไสว

ฆ้องกลองเอาไชย

แลพาทย์ดุริยดนตรี

(หอพระสมุดวชิรญาณ, 2467, ออนไลน์)

คำว่า ฆ้องและกลองนั้น เป็นเครื่องดนตรีที่แสดงให้เห็นถึงสัญลักษณ์ความดังของเสียงที่ดนตรีมีบทบาทต่อการละเล่น รวมทั้ง “พาทย์และดุริยดนตรี” ที่บ่งบอกถึงการประโคมให้เกิดเสียงที่ครื้นเครง ทำให้ทราบความเป็นอยู่และวิถีชีวิตของคนในสมัยอยุธยาที่มีศิลปวัฒนธรรมเข้ามาจรรโลงจิตใจ

◦ เสียงฆ้องไชยศัพท์หลวง

จึงวางเรือหลวง

ทั้งคู่แลควรรคนชม

◦ พลพายทองพายสระสม

เสียงดุริยระงม

แลสังข์ก้องกาหล

(หอพระสมุดวชิรญาณ, 2467, ออนไลน์)

เครื่องดนตรีที่ปรากฏในสมุทรโฆษคำฉันท์ ยังบ่งบอกถึงอิทธิพลของศาสนาพราหมณ์ที่มาพร้อมกับระบอบการปกครองซึ่งปรากฏเครื่องดนตรีประเภทสังข์ ลักษณะของการประโคมเสียงโดยใช้ดุริยางค์ สันนิษฐานได้ว่าเป็นวงปี่พาทย์ที่ใช้ประกอบการละเล่นต่าง ๆ ทั้งในกรุงศรีอยุธยาและกรุงกัมพูชาด้วย เพราะลักษณะเสียงของวงปี่พาทย์จะมีเสียงดัง เมื่อกล่าวถึงการละเล่นเป็นการเล่นที่ทำให้เกิดความสุข สนุกสนาน ดังนั้นสิ่งที่ทำให้เกิดความสนุกครื้นเครงต้องมีเสียงที่ดัง วงปี่พาทย์และวงพิณเพียตจึงเป็นวงดนตรีที่มีความเหมาะสมในการสื่ออารมณ์สำหรับการละเล่นได้ดีที่สุด

จากหลักฐานดังกล่าวอำนาจของกรุงศรีอยุธยาได้ครอบคลุมอาณาเขตโดยรอบรวมทั้งอิทธิพลทางวัฒนธรรมของกรุงศรีอยุธยาได้เข้าไปมีบทบาทในพระราชพิธีที่กรุงกัมพูชา งานดนตรีได้เข้ารับใช้ประกอบกิจของราชสำนักและเป็นเครื่องราชูปโภคชนิดหนึ่ง ซึ่งในเหตุการณ์สมัยกรุงศรีอยุธยานี้ พระราชพิธีของกรุงกัมพูชา คล้ายคลึงและเป็นแบบแผนเดียวกันกับกรุงศรีอยุธยา และแสดงให้เห็นการถ่ายโยงทางวัฒนธรรมดนตรีที่มีหน้าที่ของวงปี่พาทย์ไทยและวงพิณเพียตที่เป็นเครื่องประโคมของสถาบันกษัตริย์รวมทั้งใช้ประกอบการแสดงและการละเล่นต่าง ๆ อย่างคับคั่ง

รอยต่อทางด้านดนตรีระหว่างปี่พาทย์ไทยและพิณเปี๊ยะตมในวงสมัยกรุงศรีอยุธยาถึงกรุงธนบุรีและในกัมพูชา ช่วงนี้บ้านเมืองต้องเผชิญกับศึกสงครามรอบด้าน งานทางดนตรีระหว่างวงปี่พาทย์ไทยและวงพิณเปี๊ยะตมนั้นมีองค์ประกอบทางดนตรีและบทบาทหน้าที่ต่อความสัมพันธ์และมีความเป็นเอกภาพเดียวกันนับแต่สมัยกรุงศรีอยุธยาเป็นต้นมา เพราะได้รับอิทธิพลซึ่งกันและกัน งานทางดนตรีจึงถูกส่งต่อมาสมัยกรุงธนบุรี ดังนี้

ความสัมพันธ์ระหว่างสมเด็จพระเจ้าตากสินมหาราชกับกัมพูชานั้น มีความสัมพันธ์ตั้งแต่เริ่มแรกของการสถาปนากรุงธนบุรี ตรงกับการสวามิภักดิ์ของนักองคโณนเมื่อครั้งสมเด็จพระเจ้าตากสินมหาราช ดำรงตำแหน่งเป็นพระยาตากสิน ซึ่งนักองคโณนเป็นข้าหลวงเดิมก่อนที่จะขึ้นครองราชย์ และเนื่องจากการขึ้นครองราชย์ของสมเด็จพระเจ้าตากสิน สมเด็จพระนารายณ์ราชา (พระองค์ตน) กษัตริย์กัมพูชา ไม่ยอมรับสมเด็จพระเจ้าตากสินมหาราชในฐานะกษัตริย์ เมื่อสมเด็จพระเจ้าตากสินมหาราชทรงปราบปรามชุมนุมต่าง ๆ ได้แล้ว ทรงสามารถตีกัมพูชาได้สำเร็จและสถาปนาพระองค์โณนให้เป็นสมเด็จพระรามาธิบดีกษัตริย์ของกัมพูชาสมเด็จพระนารายณ์ราชาจึงยอมเป็นพระมหาอุปโยราช

เหตุการณ์ทางประวัติศาสตร์และเหตุการณ์ทางดนตรี พบว่า ใน พุทธศักราช 2312 สมเด็จพระเจ้าตากสินมหาราชทรงโปรดเกล้าฯ ให้ พระยาอภัยภักดี (ทองด้วง) และ พระยาอนุชิตราชา (บุญมา) ยกกองทัพไปปราบกัมพูชา แต่ยังไม่ทันตีได้ก็ยกทัพกลับก่อนเนื่องจากได้รับข่าวลือเรื่องการสวรรคตของสมเด็จพระเจ้าตากสินมหาราช ในปีเดียวกันนั้นมีการรวบรวมตัวละครนาฏดุริยางค์จากที่ต่าง ๆ มาจัดตั้งเป็นละครหลวงและโปรดเกล้าฯ ให้ราษฎรฝึกสอนและเปิดโรงเล่นละครได้โดยอิสระ (กรมศิลปากร กระทรวงวัฒนธรรม มอบให้คณะอนุกรรมการการพิจารณาและเรียบเรียงประวัติศาสตร์ไทยสมัยธนบุรี, 2561, น. 11) สืบเนื่องจากการเสียกรุงศรีอยุธยา ครั้งที่ 2 ทางด้านศิลปวัฒนธรรม ศิลปกรรม รวมทั้ง ดุริยางค์นาฏศิลป์ที่สูญหายและต้องได้รับการฟื้นฟูอย่างเร่งด่วน และเป็นการเก็บรวบรวมศิลปวัฒนธรรมของชาติด้วย

จนถึง พุทธศักราช 2314 สมเด็จพระเจ้าตากสินมหาราชยกทัพไปกัมพูชาจึงได้กัมพูชามาเป็นประเทศราช ซึ่งปรากฏในราชพงศาวดาร ฉบับพระองค์นพรัตน์ ว่า

“๑ ฤกษ์กราช 1693 (จ.ศ. 1133 พ.ศ. 2314) ปีเถาะ พระเจ้าตาก ได้ยกกองทัพมาตีเมืองเขมรอีกในครั้งนั้นได้ยกมาเป็นสองทาง คือ พระเจ้าตากได้จัดให้พระยายมราชเป็นแม่ทัพใหญ่คุมไพร่พลยกมาทางบกเดือนทางเมืองเสียมราฐ พระตะบอง แลมาเมืองโพธิ์สัตนันทางหนึ่ง ส่วนพระเจ้าตากเองได้ทรงเป็นจอมทัพ

ยกมาทางน้ำ พร้อมสรรพไปด้วยเรือรบแลศัตรารวุธ แล้วนำนักองคั่นซึ่งเป็น
สมเด็จพระรามาธิบดีมาในกองทัพเรือด้วย ยกมาทางทะเล ครั้นถึงเมืองเปี้ยมก็ตีเมือง
เปี้ยมแตก”

(คณะกรรมการชำระประวัติศาสตร์ไทย, 2549, น. 334)

การยกทัพไปปราบกัมพูชาในครั้งนี้ทำให้สมเด็จพระเจ้าตากสินได้กัมพูชาเป็นเมือง
ประเทศราชโดยสมบูรณ์ เมื่อตีเมืองเปี้ยมได้แล้วได้ยกกองทัพเรือเข้าถึงเมืองพนมเปญ และยก
ออกไปตามทะเลและปะทะกับกองทัพญวนในที่สุดซึ่งมาช่วยกัมพูชารบ กองทัพไทยจึงถอยหลัง
กลับคืนกรุงธนบุรี ส่วนทัพของพระยาเยมราชได้รับชัยชนะและกวาดต้อนประชาชนคนเขมรมาสู่
เมืองไทยเป็นจำนวนมาก ดังปรากฏในราชพงศาวดารฉบับพระองค์นพรัตน์ ว่า

“๑ บัดนี้จะได้ย่อนกล่าวถึงกองทัพพระยาเยมราชไทยที่ยกไพร่พลมาทาง
บกนั้น ครั้นถึงเมืองเสียมราฐ พระตะบอง แลโพธิสัตว์แล้ว ก็กวาดต้อนครอบครัว
ราษฎรหญิงชายหนุ่มสาวพาไปเมืองไทยในครั้งนั้น ประมาณ 10,000 คนเศษ แลที่
ตายด้วยอดอยากอาหารก็มาก สิ้นคนจากเมือง เกิดกบฏใหญ่ในปีเถาะเดือนอ้าย
เดือนยี่ ฯ”

(คณะกรรมการชำระประวัติศาสตร์ไทย, 2549, น. 336)

ในช่วงต้นของกรุงธนบุรีสมเด็จพระเจ้าตากสินมหาราชได้รวบรวมแผ่นดินได้
และกัมพูชาก็เป็นส่วนหนึ่งของกรุงธนบุรี เมื่อบ้านเมืองเริ่มเป็นปึกแผ่นแล้ว ในปีพุทธศักราช 2321
จึงโปรดเกล้าฯ สมเด็จพระเจ้าพระยามหากษัตริย์ศึกและเจ้าพระยาสุรสีห์ยกทัพไปตีเมืองเวียงจันทน์
และอัญเชิญพระแก้วมรกตและพระบางมาไว้ที่กรุงธนบุรี และให้จัดกระบวนพยุหยาตราอัญเชิญ
พระแก้วมรกตและพิธีสมโภช ดังความต่อไปนี้

“..ครั้น ณ วันอังคาร ขึ้น 2 ค่ำ เดือน 4 เพลาเช้า ลั่นเกล้าฯ เสด็จฯ ขึ้นไป
รับพระแก้วมรกต ณ พระตำหนักบางธรณี ครั้นเพลง่ำ 3 โมง ทรงฯ ให้แห่ลงมา
พระนครธนบุรี เป็นเรือแห่น้ำเครื่องเล่น ขนลงสามบ้าน หลวงรักษาสมบัติ 1 จั้วลง
สามบ้าน พระยาราชเศรษฐี หลวงรักษาสมบัติ 1 (รวม) 2 ละครไทย หมื่นเสนาะ
ภูบาล 1 หมื่นไวยวรวิกรมย์ 1 (รวม) 2 ละครเขมรลงสามบ้าน หลวงพิพิธวาทีแต่ง 1
รวม 3 ปีกลองจิ้นหลวงไชยภูิก ลำ 1 ญวนหก ลงเรือญวน ลำ 1 หุ่นลาว ลงเรือกุหลาบ

ลำ 1 ขวาลำหน้า ลำ 1 มโหรีไทย หลวงอนุชิตราชา 1 มโหรีฝรั่ง หลวงศรียศ 1 มโหรี
เขมร พระองค์แก้ว 1 (รวม)ฯ...”

(คณะกรรมการชำระประวัติศาสตร์ไทย, 2549, น. 277)

ในการสมโภชพระแก้วมรกต เมื่อเชิฐขึ้นประดิษฐานไว้ ณ โรงพระแก้วแล้วยังมี
มหรสพเป็นการสมโภชอีกมากอย่าง คือ ระเบง หม่งคลุ้ม กุลาตีไม้ ละครข้างในไต้ลวด หกไม้สูง
ญวนรำโคม มังกร พาทยไทย ปี่พาทย์มอญ มโหรีไทย มโหรีแขก มโหรีฝรั่ง มโหรีญวน มวยปล้ำ
กระบี่กระบอง เป็นต้น การจัดงานสมโภชในครั้งนี้ เป็นการฟื้นฟูมรดกทางวัฒนธรรมที่สูญหายไป
เมื่อครั้งเสียกรุงศรีอยุธยาครั้งที่ 2 กลับมาให้มีชีวิตชีวาอีกครั้ง

ในพุทธศักราช 2323-2325 สถานการณ์ต่าง ๆ ก็ดูเหมือนจะคลี่คลายแต่ปัญหา
การแย่งชิงภายในของเหล่าขุนนางกัมพูชาก็ทำให้เกิดปัญหาจลาจลอยู่มาก ซึ่งสามารถจับสมเด็จพระ
พระรามธิบดีปลงพระชนม์สำเร็จและเกิดจลาจลภายในกรุงธนบุรีขึ้นในช่วงเวลาเดียวกันทำให้
สิ้นสุดสมัยของกรุงธนบุรีในเวลานั้นเช่นกัน

เมื่อถึงกรุงรัตนโกสินทร์แผ่นดินพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช
ความสัมพันธ์ระหว่างไทยกับกัมพูชายังคงดำเนินมาต่อเนื่องในรูปแบบการปกครองเมืองประเทศ
ราชสืบต่อจากกรุงธนบุรี และในขณะเดียวกันกัมพูชาก็เกิดปัญหาการจลาจลภายในเมือง
อย่างต่อเนื่องและปัญหาการแทรกแซงจากญวนอยู่ตลอดเวลา โดยผู้มีบทบาทสำคัญ
คือ เจ้าพระยาอภัยภูเบศ (แบน) ผู้นำนักกองตัวเองและราชวงศ์ของกัมพูชามาพึ่ง
พระบรมโพธิสมภารของพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช ทรงรับนักกองตัวเอง
อย่างเอื้ออาทร พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช ทรงโปรดเกล้าฯ ตั้งขุนนางจาก
กัมพูชาและขุนนางจากกรุงเทพมหานครเข้าช่วยเหลือปัญหาในกรุงกัมพูชา โดยส่งเข้าควบคุมดูแล
ผลิตเปลี่ยน ซึ่งปรากฏหลักฐานเรื่องนักกองคเภาและนักกองคี่ มาประทับอยู่ ณ กรุงเทพมหานคร
ในพระราชพงศาวดารกรุงกัมพูชา ฉบับพระองค์นพรัตน์ ดังนี้

“...ลุเดือน 3 ปี เถาะ นพศก (จ.ศ. 1169 พ.ศ. 2350) พระบาทผู้เป็นเจ้า
ตรัสใช้ให้พระองค์แก้ว (ด้วง) กับออกญาจักรี แกบ ให้นำเครื่องราชบรรณาการ
ไปถวายสมเด็จพระพุทธเจ้าอยู่หัว ณ กรุงเทพฯ แลขอรับพระราชทานสมเด็จพระ
พระมาตุจฉาที่อยู่ที่ ณ กรุงเทพฯ กลับคืนกัมพูชาด้วย สมเด็จพระพุทธเจ้าอยู่หัว
ทรงพระกรุณาอนุญาตให้กลับ คือ

1. สมเด็จพระมาตุจฉา ซึ่งเป็นสมเด็จพระท้าวพระนามเดิม
นักองค์เมญ 1

2. พระภักวดี พระเอกกระษัตริ ที่แต่ก่อนเป็นพระแม่นางบุพผาวดี
เดิมชื่อ วง แลเป็นพระมารดานักองค์เมญ 1

3. สมเด็จพระมาตุจฉา ทรงพระนาม นักองค์เภา 1 อันนักองค์เภา
นี้ได้เป็น พระเทพ สมเด็จพระเจ้าอยู่หัววังหน้า มีพระราชบุตรองค์หนึ่งทรงพระนาม
พระองค์เจ้ากัมพูชัณัตรสมเด็จพะพุทธเจ้าวังหลวง ทรงอนุญาตให้แต่นักองค์เภา
กลับได้ แต่ส่วนพระองค์เจ้ากัมพูชัณัตรนั้น โปรดเกล้าฯ ให้คงอยู่กรุงเทพฯ

อนึ่ง สมเด็จพระมาตุจฉาองค์หนึ่ง ทรงพระนามเป็นสมเด็จพระศรีราชธิดา
เดิมทรงนามนักองค์อี ที่นักนางแบ้น ซึ่งเป็นน้องออกญาบวรนายกโสฬสเป็นพระมารดา
นั้น ก็เป็นพระเทพีสมเด็จพะพุทธเจ้าวังหน้าเหมือนกัน มีพระราชบุตร 2 พระองค์
ทรงพระนามพระองค์เจ้าปุก 1 พระองค์เจ้าวง 1 เหตุตั้งนั้นสมเด็จพะพุทธเจ้าอยู่หัว
วังหลวง จึงทรงห้ามไว้ให้คงอยู่กรุงเทพฯ ทั้งพระมารดาแลพระราชนุตร...”

(คณะกรรมการชำระประวัติศาสตร์ไทย, 2549, น. 502)

พูนพิศ อมาตยกุล (2562, สัมภาษณ์) ได้ให้ข้อมูลว่า ในขณะที่นักองค์เมญ นักองค์อี
และนักองค์เภา อยู่ที่กรุงเทพมหานครนั้น ชำราชบริพารที่ติดตามมาในขณะนั้นมีความสามารถ
ในการขับร้องและบรรเลงดนตรีเขมรในตำแหน่งที่ประทับด้วย แต่ไม่มีใครสนใจใคร่เรียนรู้ดนตรี
เขมรนั้นนักเพราะเห็นว่าเป็นการรื้อเล่นของกลุ่มเจ้านายที่มาจากเมืองประเทศราช และเมื่อถึง
พุทธศักราช 2338 นักองค์เองได้กราบบังคมทูลพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก
มหาราช ออกจากกรุงเทพมหานครกลับคืนกรุงกัมพูชา โปรดเกล้าฯ พระราชทานนามว่า
“สมเด็จพระนารายณ์รามานิบัติ” ตลอดระยะเวลา 3 ปีที่ครองราชย์สมเด็จพะนารายณ์รามานิบัติ
ได้ส่งเครื่องราชบรรณาการแก่กรุงเทพมหานครอย่างต่อเนื่องและเป็นพันธมิตรที่ดีของ
กรุงเทพมหานคร มาโดยตลอด และต่อมาสมเด็จพะอุไทยราชาธิราช (นักองค์จันทร)
ได้ครองราชย์ต่อจากสมเด็จพะนารายณ์รามานิบัติ จวบจนเข้าสู่แผ่นดินสมัยพระบาทสมเด็จพระ
พุทธเลิศหล้านภาลัย ความสัมพันธ์ระหว่างไทยกับกัมพูชามีความแน่นแฟ้นมากขึ้น

เมื่อสิ้นพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราชแล้ว เข้าสู่แผ่นดิน
พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย ปรากฏเหตุการณ์การดนตรี วงปี่พาทย์ได้รับความนิยม
และมีการปรับปรุงเป็นวงปี่พาทย์เสภา เข้าสู่ยุคทองแห่งวรรณคดี กวีศิลป์อย่างครบถ้วนใน
ขณะเดียวกันญวนเริ่มมีอำนาจขึ้น สมเด็จพะอุไทยราชาธิราช (นักองค์จันทร) มีจิตที่คิดไปฟัง

อำนาจของญวน แต่น้องชาย ทั้ง 3 คือ นักองค์สงวน นักองค์อ้อมและนักองค์ด้วง ไม่เห็นด้วยจึงเกิดวิวาทกันในหมู่พี่น้อง สมเด็จพระอุไทยราชาธิราช (นักองค์จันทร์) จึงเมืองไปหาญวน น้องชายทั้ง 3 เห็นเข้ามากรุงเทพมหานคร เมื่อเกิดเหตุเช่นนี้พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย จึงส่งกองทัพไปรักษาเมืองกัมพูชาไว้แล้วโปรดให้นักองค์สงวนรักษาเมืองต่อไป ญวนได้แต่งหนังสือขอพระราชทานอภัยโทษแก่นักองค์จันทน์และขอเมืองกัมพูชาให้นักองค์จันทน์ตามเดิมแต่ให้ส่งบรรณาการแก่กรุงเทพมหานครและญวน เจ้าเขมรทั้ง 3 คือ นักองค์สงวน นักองค์อ้อมและนักองค์ด้วงจึงอยู่ที่กรุงเทพมหานครตามเดิม

แผ่นดินพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว เมื่อสิ้นสมเด็จพระอุไทยราชาธิราช (นักองค์จันทน์) สิ้นพระชนม์ลงแต่ไม่มีผู้สืบราชสันตติวงศ์ได้ ญวนจึงมีอำนาจเต็มในกัมพูชา นักองค์สงวนก็ถึงแก่พิราลัยที่กรุงเทพมหานคร ยังเหลืออยู่เฉพาะนักองค์อ้อมและนักองค์ด้วงแต่นักองค์อ้อมหนีออกไปเมืองเขมร เหตุที่นักองค์อ้อมหนีไปเมืองกัมพูชานั้นเพราะเชื่อว่าญวนจะให้ขึ้นครองกรุงกัมพูชา แต่เมื่อไปถึงพนมเปญกับถูกส่งตัวไปเมืองญวน (คณะกรรมการชำระประวัติศาสตร์ไทย, 2549, น. 502) และญวนก็เข้ารักษาเมืองเสียเอง ด้วยเหตุนี้ประชาชนกัมพูชาจึงไม่พอใจและลุกขึ้นสู้ ขอมายอยู่ในอำนาจของกรุงเทพมหานคร ขอให้กรุงเทพมหานครไปช่วยและขอนักองค์ด้วงซึ่งอยู่ในกรุงเทพมหานครไปครองกรุงกัมพูชาสืบวงศ์ต่อไป สมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัวจึงจัดกองทัพอุปถัมภ์ นักองค์ด้วง โดยโปรดเกล้าฯ ให้เจ้าพระยาบดินทรเดชา ช่วยพวกเขมรรบกับญวน นักองค์อ้อมถึงแก่พิราลัยที่เมืองเว้ ทำการรบสู้ระหว่างเขมรกับญวนอยู่ 5 ปี ญวนจึงความระอาใจที่จะรบต่อไป ซึ่งกัมพูชาได้รับการสนับสนุนจากกรุงเทพมหานครตลอดระยะเวลาที่รบสู้ จึงทำสัญญายกเลิกการรบและพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว ทรงตั้งนักองค์ด้วงเป็น “สมเด็จพระหริรักษรามมหาอิศราธิบดี” ซึ่งทำให้นักองค์ด้วงสำนึกในพระมหากรุณาธิคุณเป็นล้นพ้น

พูนพิศ อมาตยกุล (2562, สัมภาษณ์) ได้ให้ข้อมูลว่า ในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว เจ้านายวังหลวงไม่ทรงโปรดให้มีละครหรือดนตรี โดยเฉพาะการห้ามมีละครผู้หญิงในวังหลวง จะมีได้ก็เฉพาะละครที่อยู่ในวังเจ้านายข้างนอก ในช่วงนี้จึงเกิดคณะละครและมีนักดนตรีมีชื่อเสียงของเจ้านายวังหน้าและเจ้านายวังข้างนอก นักปี่พาทย์ที่มีชื่อเสียงคือ พระประดิษฐไพเราะ (มี) เมื่อเจ้านายวังหลวงไม่โปรดการดนตรีและละคร เจ้านายวังหน้าจึงทำหน้าที่ดูแลและอุปถัมภ์การดนตรีและละคร และมีการปรับปรุงวงปี่พาทย์ให้เป็นวงปี่พาทย์เครื่องคู่ โดยพัฒนาสร้างระนาดทุ้ม และฆ้องวงเล็กให้คู่กับระนาดเอกและฆ้องวงใหญ่

เมื่อเข้าสู่รัชสมัยพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ได้ทรงดำริว่าให้มีการฟื้นฟู การละครดนตรีอีกครั้ง มีรับสั่งให้มีการรำกึงไม้เงินทอง ซึ่งฟื้นฟูและปรับปรุงมาจากกระบี่สืบท ในสมัยพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช ในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้า เจ้าอยู่หัว เป็นยุคที่มีการสร้างสรรค์งานดนตรีปี่พาทย์ ทั้งด้านบทเพลงและเครื่องดนตรี เช่น การปรับปรุงวงปี่พาทย์โดยใช้ระนาดเหล็กเข้ามาประสมวง มีทั้งระนาดเอกเหล็กและระนาดทุ้ม เหล็ก เพื่อเพิ่มเสียงความกังวานของวงปี่พาทย์ ในสมัยพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวนี้ สมเด็จพระหริรักษรามมหาอิศราธิบดีแห่งกรุงกัมพูชา ได้ส่งนักองคราชชาวดีผู้เป็นบุตรมาทำราชการ อยู่ในกรุงเทพมหานคร และได้ส่งบุตรชายมาอยู่ที่กรุงเทพมหานครอีก 2 คน คือ นักองครศรีสวัสดิ์ และนักองครวัดตา เมื่อตอนมีอายุมากขึ้นมีความประสงค์ที่จะให้พระบาทสมเด็จพระจอมเกล้า เจ้าอยู่หัว แต่งตั้งนักองคราชชาวดีเป็นมหาอุปราชมีพระนามว่า “สมเด็จพระนโรดมพรหมบริรักษ์” และนักองครศรีสวัสดิ์เป็น “สมเด็จพระหริราชดิไนยไตรแก้วฟ้า” ออกช่วยรักษาเมืองกัมพูชา และการมีปัญหากับญวนก็เริ่มกลับคืนมา ซึ่งในช่วงนี้ญวนต้องรบศึกสองด้าน คือ ศึกกับฝรั่งเศส และศึกกับกัมพูชา และไม่สามารถเจรจาต่อรองได้ สมเด็จพระหริรักษรามมหาอิศราธิบดี ล้มป่วยลงและถึงแก่พิราลัย พระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว จึงรับสั่งให้บุตรทั้งสาม ช่วยเหลือกันในการศพบิดา แต่ปัญหาที่ตามมา คือ การยุยงของกลุ่มขุนนางกัมพูชา โดยเฉพาะ นักองครวัดตาและนักองครศรีวิงษ์ให้วิวาทรบกันสมเด็จพระนโรดมพรหมบริรักษ์ ซึ่งได้ครองราชย์ สืบต่อจากบิดาไม่สามารถควบคุมสถานการณ์ได้ มีปัญหากันในกลุ่มพี่น้องทุกพระองค์จึงย้ายกลับ เข้ากรุงเทพมหานคร ตามพระราชบัญชาของพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว และให้ กองทัพไทยเข้าปราบปรามในกรุงกัมพูชาอีกครั้งเพื่อช่วยจัดการปัญหาภายในกัมพูชา

ในปีพุทธศักราช 2406 สมเด็จพระนโรดมพรหมบริรักษ์ต้องลงนามสัญญา 19 ข้อ ซึ่งต้องยอมอยู่ในอารักขาของฝรั่งเศส หลังจากที่ฝรั่งเศสสามารถยึดไชน่งอนได้แล้วด้วยความกลัว และเกรงต่ออำนาจและมีหนังสือเข้ากราบทูลพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ว่าฝรั่งเศส บังคับให้ทำสัญญา ไทยพยายามอธิบายและส่งหนังสือถึงฝรั่งเศสว่ากัมพูชาคือประเทศราช ของสยามแต่ฝรั่งเศสก็ปฏิเสธโดยทุกช่องทาง แม้ว่าไทยจะพยายามอภิเษกสมเด็จพระนโรดม พรหมบริรักษ์ ฝรั่งเศสก็ทำการขัดขวาง แต่เมื่อฝรั่งเศสชักธงขึ้นเหนือพระราชวังที่อุดงมีชัยแล้ว ก็ขอให้จัดพิธีอภิเษกสมเด็จพระนโรดมพรหมบริรักษ์ร่วมกันกับฝรั่งเศสทรงพระนามว่า “สมเด็จ พระนโรดมบรมเทวารัตรา” ฝรั่งเศสยอมให้กัมพูชาส่งเครื่องราชบรรณาการเพียงแค่ชายแดน และเมื่อพุทธศักราช 2410 ไทยต้องยอมลงนามสัญญากับฝรั่งเศสอีกครั้งในการยอมรับสิทธิว่า

ฝรั่งเศสมีสิทธิเหนือกัมพูชาอย่างเป็นทางการ หลังจากนั้นมาไทยจึงไม่เรียกร่องเอาบรรณาการจากเขมรอีกต่อไป

สืบเนื่องจากเหตุการณ์การจัดตั้งคณะละครของเจ้านายต่าง ๆ ในสมัยพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัวมาจนถึงรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว คณะละครและดนตรีได้มีบทบาทมากสำหรับเป็นเครื่องจรรโลงใจและประดับเกียรติแก่เจ้านาย ผู้ดูแลคณะละครและดนตรีนั้น รวมทั้งคณะละครของพระองค์เจ้าปราโมช กรมขุนวรจักรธรานุภาพ พระโอรสในพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย ที่ประสูติแต่เจ้าจอมมารดาอำภา พระองค์เจ้าปราโมช กรมขุนวรจักรธรานุภาพ มีบิดาที่เกิดกับหม่อมราชวงศ์ดวงใจที่มีชื่อว่า หม่อมเจ้าหญิงฉวีวาด⁴ ซึ่งเรื่องราวของหม่อมเจ้าหญิงฉวีวาดนี้เกิดขึ้นในต้นรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว และในขณะนั้นพระองค์เจ้าปราโมช กรมขุนวรจักรธรานุภาพสิ้นพระชนม์ไปแล้ว เหตุเกิดจากความไม่พอพระทัยในเรื่องการวิวาห์ของพระเจ้าลูกยาเธอ (พระองค์เจ้าคัคณางค์ยุคล) ในพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ที่มาสู่ขอซึ่งเป็นการตัดสินพระทัยของหม่อมเจ้าหญิงฉวีวาด โดยหม่อมราชวงศ์คึกฤทธิ์ ปราโมชได้อธิบาย ไว้ว่า

“...เมื่อเกิดเหตุขึ้นแล้ว รุ่งขึ้นอีกวันหนึ่งท่านป้าฉวีวาดก็จ้างเรือสำเภาหนึ่งลำขนทรัพย์สมบัติลงเรือ แล้วนำคณะละครของเจ้าจอมมารดาอำภาซึ่งตกมาถึงท่านนั้นลงเรือทั้งโรงพร้อมทั้งเครื่องละครและดนตรีปี่พาทย์รวม เป็นหลายสิบคน ท่านลงเรือที่แม่น้ำใกล้ ๆ วังหน้าตอนใกล้ค่ำ แล่นเรือไปทั้งคืน พอเข้ามิดก็ออกปากน้ำ ท่านเหลียวไปดูทางท้ายเรือเห็นเรือกลไฟจักรข้างของหลวงแล่นตามมาลำหนึ่ง แสดงว่าทางกรุงเทพฯ รู้แล้วว่าท่านจะหนีจึงส่งเรือหลวงออกมาตามจับตัวเรือหลวงคงจะออกตอนดึกจึงมาทันที่ปากน้ำ ท่านเล่าว่าท่านยกมือขึ้นนมัสการพระสมุทรเจดีย์แล้วอธิษฐานว่า หากบุญญาบารมีท่านมีอยู่แล้วก็ขอให้เรือสำเภาใช้ใบของท่านออกทะเลหลวงไปให้ได้ตลอดรอดฝั่งท่านบอกว่าพอท่านอธิษฐานเสร็จเรือหลวงที่แล่นตามไปนั้นก็จักรหักลงทันทีที่ต้องทอดสมออยู่กลางน้ำ เรือของท่านก็ใช้ใบไปจนถึงเมืองเขมร” (คึกฤทธิ์ ปราโมช, 2556, น. 61)

⁴ หม่อมเจ้าหญิงฉวีวาด เป็นธิดาของพระองค์เจ้าปราโมช กรมขุนวรจักรธรานุภาพกับหม่อมราชวงศ์ดวงใจ และเป็นพี่สาวของพระวรวงศ์เธอพระองค์เจ้าคำรบ ซึ่งเป็นบิดาของศาสตราจารย์ พลตรี ม.ร.ว. คึกฤทธิ์ ปราโมช

เหตุการณ์นี้จึงเป็นเหตุการณ์ที่สำคัญที่มีการแลกเปลี่ยนเรียนรู้ทางดนตรี และการละครเนื่องจากหม่อมเจ้าหญิงฉวีวาด ได้นำละครละครและคณะดนตรีไปพาทยลงเรือไป พร้อมกันไปยังเมืองเขมรซึ่งทำให้เกิดเหตุการณ์ตามงานเขียนเรื่องโครงการกระดูกในตู้ ของหม่อมราชวงศ์คึกฤทธิ์ ปราโมช ที่ได้อธิบายว่า

“...เมื่อท่านป้าฉวีวาดไปถึงเมืองเขมรนั้น สมเด็จพระนโรดมพรหมบริรักษ์ ครองเมืองเขมรอยู่ สมเด็จพระนโรดมพรหมบริรักษ์และสมเด็จพระศรีสวสดีทั้งสอง องค์นั้นได้เข้ามาเฝ้าโดยอยู่ในเมืองไทยในสมัยรัชกาลที่ 3 และที่ 4 มีรั้ววังในกรุงเทพฯ และมีฐานะเช่นเดียวกับเจ้านายไทย จึงทรงคุ้นเคยกับเจ้านายไทยเป็นอย่างดี เมื่อท่านป้าฉวีวาดไปถึงเมืองเขมร ท่านจึงตรงเข้าไปในวังของสมเด็จพระนโรดมได้ ในฐานะคนคุ้นเคย ฝ่ายสมเด็จพระนโรดมเห็นว่าท่านป้าฉวีวาดเป็นเจ้านายไทยที่ไป พึ่งพระบารมีก็ย่อมจะยินดีต้อนรับยกย่อง เพราะเป็นการส่งเสริมพระบารมี กรุงกัมพูชาเอากการอยู่ นอกจากนั้นท่านป้าฉวีวาดท่านยังฉลาดพอที่จะเอาละครของ เจ้าจอมมารดาอำภาซึ่งเป็น ครูละครในผู้มีชื่อเสียงติดไปด้วยทั้งโรงละครโรงนี้เป็น กฎุญแจไขประตูเมืองเขมรให้เปิดรับท่านอย่างกว้างขวาง.เมื่อท่านป้าฉวีวาดเอาละคร เจ้าจอมมารดาอำภา ซึ่งเล่นแบบละครในไปด้วยทั้งโรงเช่นนี้สมเด็จพระนโรดมย่อม จะต้องเห็นว่าเป็นลาภอันประเสริฐที่ต้องการมานานแล้ว สมเด็จพระนโรดมจึงได้รับ ท่านป้าฉวีวาดและละครของท่านทั้งโรงเข้าไปอยู่ในพระราชวังในฐานะละคร ในเมืองเขมร และให้หัดละครเมืองเขมรสืบต่อมาจนถึงทุกวันนี้...”

(คึกฤทธิ์ ปราโมช, 2556, น. 68-69)

เหตุการณ์ทางดนตรีไปพาทยไทยได้รับการพัฒนาปรับปรุงทั้งด้านทำนองเพลง งานประพันธ์เพลงมาโดยตลอด ซึ่งในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว มาจนถึง รัชสมัยพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวนั้น นักไปพาทยไทยได้รับการแต่งตั้งบรรดาศักดิ์ เป็นจำนวนมาก ด้วยทรงชื่นชมและพอพระราชหฤทัยในความสามารถของนักดนตรีและนับเป็น พระมหากรุณาธิคุณต่อวงการดนตรีไปพาทยอย่างล้นพ้น วงไปพาทยไทยยังรับใช้ราชสำนัก และรับใช้ประชาชนในการพิธีต่าง ๆ รวมทั้งประกอบการเล่นละคร เป็นต้น ซึ่งเหตุการณ์ ในขณะนี้ กรุงกัมพูชาตกอยู่ภายใต้อาณานิคมของฝรั่งเศส ทำให้วัฒนธรรมดนตรีรวมทั้งวง พิณพิฆิตชบเซาลง แต่ยังคงบรรเลงอยู่ซึ่งเห็นได้ชัดเจน คือ วงพิณพิฆิตราชสำนักเขมร และสมเด็จพระนโรดมพรหมบริรักษ์จึงได้ทรงมีพระราชดำริด้วยแรงกดดันจากฝรั่งเศสให้ย้ายราชธานีจากกรุง

อุดมมีชัยมาที่กรุงเทพมหานคร เพื่อเป็นเมืองหลวงของประเทศกัมพูชา ทำให้กรุงเทพมหานคร เป็นเมืองหลวงนับแต่นั้นเป็นต้นมา ปัญหาทางการเมืองการปกครองของกัมพูชานับว่าเป็นปัญหา ที่สำคัญซึ่งตรงข้ามกับประเทศไทยที่มีการปฏิรูปการเมืองการปกครองอย่างเป็นลำดับและมีระบบ ในการบริหารราชการแผ่นดิน ทำให้วัฒนธรรมทางดนตรีปีพาทย์ทุกอย่างถูกจัดเข้าระบบผ่าน กระบวนการบริหารจัดการในรูปแบบรัฐ

ในสมัยพระบาทสมเด็จพระสุริยวงศาธิบดีแห่งกรุงกัมพูชา มีเหตุการณ์ที่เกี่ยวกับดนตรี ที่ปรากฏในนิราศนครวัดของสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ ที่เสด็จ ส่วนพระองค์ไปยังประเทศกัมพูชา ในวันที่ 16 พฤศจิกายน พุทธศักราช 2467 ซึ่งเป็นเหตุการณ์ ที่เกิดขึ้นในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว โดยการเสด็จไปทางเรือ ออกจาก ท่าเรือบริษัทอีสต์เอเชียติก ช้างเหนือ วัดพระยาไกร มีผู้ตามเสด็จไปด้วยคือ หม่อมเจ้าหญิง พูนพิศมัย หม่อมเจ้าหญิงพิไลยเลขา และหม่อมเจ้าหญิงพัฒนาฯ พระธิดา นอกจากนี้ยังมี พระยาพจนปรีชา (ม.ร.ว.สำเร็จ อิศรศักดิ์ ณ อยุธยา) หลวงสุริยพงศพิสุทธิแพทย์ (กระจำ บุนนาค) ซึ่งเป็นแพทย์และล่าม ศาสตราจารย์ยอช เซเดส์ (บรรณารักษ์ใหญ่ในหอพระสมุดสำหรับ พระนคร) เป็นมัคคุเทศก์ นายสมบุญ โชติจิตร เป็นเสมียน และนายเดช คงสายสินธุ์ เป็นมหาดเล็ก รับใช้รวม 9 คน กับครอบครัวของศาสตราจารย์ยอช อีก 5 คน รวมทั้งสิ้น 14 คน สมเด็จพระเจ้า บรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ ทรงตั้งพระทัยจะแต่งนิราศนครวัดนี้ เป็นนิราศ อย่างธรรมเนียมการแต่งนิราศโดยทั่วไป แต่ทรงเปลี่ยนพระทัยมาแต่งเป็นร้อยแก้ว ได้บันทึก เรื่องราวเกี่ยวกับการดนตรีในสมัยพระบาทสมเด็จพระสุริยวงศาธิบดีของกรุงกัมพูชาไว้ว่า

“...เมซิเออร์เมลีเย เสด็จมณฑลกันดาล คือ มณฑลราชธานีรวมทั้งเมือง อุดมมีชัยด้วย เป็นผู้มาจัดการรับรองวันนี้ ปลุกฎปรำที่ข้างวิหารเป็นที่เลี้ยงเครื่องว่าง และหาเครื่องมหรสพต่าง ๆ อย่างเขมรมาตั้งรายไว้ให้ดู มีทั้งมโหรีปีพาทย์ ลีเก ละคร เสียงประโคมคึกครื้นมีผู้คนมาดูกันมาก ถึงพวกขายของมาตั้งร้านอย่างงานไหว้พระ ต้องเที่ยวดูให้เขาทุกแห่ง การเล่นของเขมรซึ่งควรจะพรรณนาโดยเฉพาะ มีแต่เครื่อง ดนตรีบางอย่าง เป็นต้นว่า กระจับปีโบราณในไทยเล็กเล่นกัน หหมดแล้ว ที่เมืองเขมร เขายังเล่นอยู่ ซอสสามสายก็ยังไม่เลิกเล่น แต่ทำขนาดเล็กสักครึ่งขนาดซอสสามสายเรา ซอคู่ ซอด้วงนั้นต่อคันทวนยาวขึ้นไปกว่าของเราสักคืบหนึ่ง สังเกตเพลงที่ทำเป็นเพลงเขมร ทั้งนั้น ชันอยู่ที่ลีเก เมื่อเราผ่านไปเห็นตัวเขมรคนน้ำมนต์ออกเดินอยู่ เราอดปากไม่ได้ ว่า “นี่เอาอย่างมากจากบางกอก” พวกฝรั่งบางคนที่ไม่เข้าใจภาษาไทยถึงว่าพวก ที่เล่นนั้นเป็นแขกจาม ลีเกเป็นการเล่นของแขกเราต้องเถียงยืนยันว่า คนที่เล่นจะเป็น

แขกหรือฝรั่งก็ตาม แต่ลูกที่เล่นนั้นได้แบบมาแต่เมืองไทยเป็นแน่ เราเคยเห็นตั้งแต่แรกลูกเกิดด้วยตัวตัวเอง จะเชื่อว่าเป็นอย่างไรก็ได้ ละครนั้นก็น่าดู ว่าเป็นมาจากเกาะแห่งหนึ่งในลำน้ำโขง มีผู้หญิงตัวละครสักสิบคนกับปีพาทย์เครื่องคู่สำหรับหนึ่งละครแต่งตัวอย่างบ้านนอก แต่แต่งตามแบบละครหลวงกรุงกัมพูชา กระบวนเล่นเห็นรำแต่เพลงช้ากับเพลงเร็ว และมีเพลงจีนรำพัดได้ เห็นมีหนังสือบทมาวางไว้ขอเอามาเปิดอ่านดูเป็นหนังสือขอมขึ้นต้นว่า “กาลเนาะโฉมเจ้าไกรทองพงศา” ก็รู้ได้ว่าเอาบทละครไทยไปแปลงนั่นเอง นี่ก็อยากให้เล่นให้ดูก็จวนค่าเสียแล้ว เรลิดังสุปริเออร์ก็ตามมาด้วยและมีฝรั่งทั้งชายหญิงตามมาดูด้วยอีกหลายคน กลับมาเวลาพลบ...”

(ดำรงราชานุภาพ, ม.ป.ป., น. 208-209)

นับว่าเป็นทั้งบทบันทึกและบทวิเคราะห์งานทางด้านละครและดนตรีของสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ ที่ได้สัมผัสจากเหตุการณ์จริงและปรากฏการณ์ที่เกิดขึ้นในขณะนั้น ทำให้มองเห็นภาพถึงการดนตรีที่มีปรากฏให้เห็นของกัมพูชาและการรับอิทธิพลจากการเล่นละครตามแบบอย่างกรุงเทพมหานครด้วย

ความสัมพันธ์ระหว่างปีพาทย์ไทยและพิณเปียตเขมรได้เกิดขึ้นอีกครั้ง เมื่อการเสด็จประพาสอินโดจีนของพระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัว ในปีพุทธศักราช 2473 โดยมีจุดมุ่งหมายเพื่อนโยบายการปรับความสัมพันธ์ทางการทูตระหว่างไทยกับฝรั่งเศสและลดความบาดหมางของราชสำนักสยามของเจ้านายเดิมกับพื้นเมืองเดิมในอินโดจีนฝรั่งเศส และยังเปิดรับความเจริญทางเทคโนโลยีและแบบอย่างที่ยึดสมัยจากอินโดจีนฝรั่งเศสบางอย่างมาพัฒนาปรับใช้ในประเทศซึ่งการเสด็จประพาสอินโดจีนในครั้งนี้มีความสำคัญต่อประวัติศาสตร์ทางดนตรีอย่างยิ่ง เพราะมีครูปีพาทย์คนสำคัญตามเสด็จประพาสและไปสมทบกับขบวนเสด็จที่เดินทางถึงกรุงเทพมหานครในครั้งนี้คือ หลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) มีบันทึกในจดหมายเหตุรายวันพระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัว เสด็จประพาสประเทศอินโดจีน พุทธศักราช 2473 ที่หม่อมเจ้าวิบูลย์สวัสดิวงศ์ สวัสดิกุล ทรงเรียบเรียงมูลเกล้าฯ ถวาย ไว้ว่า

“...เมื่อเวลา 20.25 น. ประทับโต๊ะเสวยพระกระยาหารในห้องที่ประทับมีดนตรีเขมรแสดงจนเวลา 23.00 น. ดนตรีที่แสดงนี้มีพิณพาทย์และเครื่องสายเหมือนของไทยเว้นแต่ไม่มีขลุ่ย พิณพาทย์ ใช้ปีเสียงห้า ๗ ดนตรีนั่นไม่มีจะเข้ แต่มีกระจับปี่แทนซอด้วงเสียงไม่แหลมเหมือนของไทย เสียงคล้าย Stroh violin ของฝรั่ง

หลวงประดิษฐไพเราะ ซึ่งโปรดเกล้าให้มาศึกษาเพลงเขมรได้สมทบเล่นระนาดเอก ถวายด้วย ไม่แพ้เขมร เพราะเพลงที่แสดงนั้นก็คล้ายอย่างของไทย มีเพลงเขมรแท้ เพียง 2 หรือ 3 เพลง นับว่าแสดงไพเราะพอใช้ คนร้องส่งเป็นผู้ชายอายุมากแล้วแต่เสียงพอฟังได้...”

(วิบูลย์สวัสดิวงศ์ สวัสดิกุล, 2473, น. 131)

จากเหตุการณ์พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวเสด็จประพาสประเทศอินโดจีนครั้งนั้น ทำให้เกิดมิตรภาพในทางดนตรีที่ดีเป็นอย่างยิ่ง และเป็นโอกาสอันดีที่ครูหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) ครูปี่พาทย์ไทยได้สร้างความสัมพันธ์ที่ดีทางดนตรี เริ่มมีการแลกเปลี่ยนเรียนรู้ทางดนตรีกับประเทศกัมพูชาและมีความสัมพันธ์อันดีทางวัฒนธรรมดนตรีมาโดยตลอด

หลังจากสมัยของพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว สิ้นวงศ์แล้ว สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ามหามาลา กรมหมื่นบำราบปรปักษ์ ได้เป็นกษัตริย์สืบต่อมา เนื่องจากฝรั่งเศสซึ่งเป็นผู้ปกครองเขมรอยู่ในขณะนั้น ได้คัดเลือกให้หม่อมราชวงศ์นครินทร์ สีนุ ซึ่งเป็นพระนัดดาที่ประสูติจากพระมหากษัตริยานี สีนุวงศ์ มุณีวงศ์ กุสุมะนาวิรัตน์ศิริวัฒนา พระราชธิดาของพระองค์และเป็นเหลนของพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัวบรมโกศขึ้นครองราชย์แทน ซึ่งให้เหตุผลว่าจะได้รับความร่วมมือและเข้าควบคุมกัมพูชาได้ง่าย

เมื่อประเทศไทยเข้าสู่ยุคแห่งการเปลี่ยนแปลงการปกครองเป็นระบอบประชาธิปไตยอย่างเต็มรูปแบบใน พุทธศักราช 2475 การให้บรรดาศักดิ์ถูกยกเลิกและหน่วยงานทางดนตรีโอนย้ายสังกัด รวมทั้งนักดนตรีปี่พาทย์ทั่วไป การทำมาหากินแตกต่างไปจากเดิม มีความลำบากต่อกฎเกณฑ์ที่เข้มงวดทำให้การจัดระเบียบทางดนตรีมุ่งเข้าหาส่วนกลาง โดยปราศจากการเข้าถึงของปี่พาทย์ในส่วนภูมิภาคอื่น

พุทธศักราช 2489 เหตุการณ์ที่กัมพูชาได้รับอิสรภาพโดยฝรั่งเศสยอมให้มีการจัดตั้งพรรคการเมืองในกัมพูชาและให้มีการเลือกตั้งภายในประเทศ สมเด็จพระนโรดม สีหนุ ยังคงต่อสู้เพื่อเรียกร้องเอกราชให้กัมพูชาเป็นอิสระจากสหภาพฝรั่งเศส จนฝรั่งเศสพ่ายแพ้ในสงครามอินโดจีนครั้งที่หนึ่ง จึงยอมมอบเอกราชให้แก่กัมพูชา แต่หลังจากนั้นกัมพูชาก็เข้าสู่ยุคของการเปลี่ยนแปลงการเมืองการปกครองโดยสมเด็จพระนโรดม สีหนุ ได้ประกาศพระราชสมบัติให้พระบิดาของพระองค์ คือ พระบาทสมเด็จพระนโรดม สุรามฤต และทรงตั้งพรรคการเมืองขึ้นเป็นพรรคสังคมนิยมหรือระบอบสังคมนิยม ซึ่งสมเด็จพระนโรดม สีหนุเป็นนายกรัฐมนตรีบริหารประเทศ จนนำเข้าสู่ยุคเขมรแดงที่ชาวกัมพูชาทุกคนไม่ต้องการกล่าวถึง ซึ่งเป็นยุคที่โหดร้ายต่อ

ร่างกายและจิตใจของชาวกัมพูชาอย่างถึงที่สุด ตลอดระยะเวลา 4 ปี ระหว่าง พุทธศักราช 2519-2522 เป็นการสูญเสียทั้งชีวิตและศิลปวัฒนธรรมทุกแขนง รวมทั้งงานดนตรีปีพาทย์นักดนตรีผู้มีความรู้ในงานศิลปะ ถูกจำกัดและริดรอนสิทธิเสรีภาพทางงานดนตรีทุกชนิด ดังที่อาจารย์ อานันท์ นาคคง ได้เขียนบรรยายในบทความ เรื่อง Ta Roneat, Songs to be remembered, Songs to be forgotten ฝันร้ายของตาโรเนียด เพลงที่ยากจำ เพลงที่ยากลืม ไว้ว่า

“...นี่คือสงครามปฏิวัติ ... ปฏิวัติสังคมแบบใหม่ด้วยการเน้นให้ประชาชนชาวเขมรกลับไปสู่ รากเหง้าเดิม ทำการเกษตรยกเลิกระบบทุน ไม่มีเมือง ไม่มีอุตสาหกรรม ยกเลิกระบบเงินตรา ยกเลิกทรัพย์สินส่วนบุคคล เลิกล้มระบบการศึกษา ยุบโรงเรียน วิทยาลัย หนังสือทั้งหมดถูกเผา เลิกนับถือศาสนาโดยเด็ดขาด รัฐจะต้องควบคุมกรรมสิทธิ์ทุกอย่างและพึ่งตนเองได้โดยไม่อาศัยประเทศภายนอก ... กองทัพประชาชนเขมรแดง ชาร์ลลิต ชาร์ พลอพต เอียง ชารี เขียว สัมพันธ์ องค์กรมาร์ก ซีสต์ คอมมิวนิสต์ ... ศัพท์แสงใหม่ ๆ อีกหลายคำที่ไม่คุ้นเคยปิดรัดความรู้สึกเขียนจะบ้าคลั่ง...”

(อานันท์ นาคคง, 2549, น. 3)

การควบคุมชาวกัมพูชาในยุคเขมรแดงนั้น เป็นจังหวะและช่วงชีวิตที่พลิกผันของพญดาจารย์แกว สงวน (ត្រីចាត្រុ កែវ ស្រួន) ซึ่งบิดาของ Mr. Keo Sonan Kavei เนื่องจากในกองทัพต้องการนำเพลงที่สร้างอุดมการณ์มาขับร้องซึ่งต้องการดนตรีประกอบ ท่านครูแกว สงวน จึงใช้โรเนียดเอกตีประกอบกับเพลงซึ่งมีเนื้อเพลง ดังนี้

“...เอยขหนุ่ม ยูวชน ยูวเนียร์ เทมรอมโดส ทเมีย ชมปาถนา” ... “เราคือคนหนุ่มคนสาวรุ่นใหม่ผู้ปลดปล่อยให้สมความปรารถนา” ... We are new liberated youth determined เพลงที่พวกนั้นร้องกันเข้าคำ กับอีกเพลงหนึ่ง “ปาดัก นาเรียนสุชา วีระเพียบ ยุทธะมิด เยิง ดอรองเรือง” ... “ตั้งใจทำตามนักสู้ผู้ยิ่งใหญ่ของเรา” Determine to follow our great combatants...”

(อานันท์ นาคคง, 2549, น. 2)

เหตุการณ์ของเขมรแดงเป็นสิ่งที่ทำให้เห็นว่าสงครามไม่ได้ทำลายเพียงแค่ชีวิตและทรัพย์สิน ยังรวมไปถึงมรดกทางวัฒนธรรมทั้งสิ้นที่ถูกทำลายไปด้วย กัมพูชาในยุคนี้

จึงขาดช่วงรอยต่อทางวัฒนธรรมดนตรี นักพิณเพี้ยตและนักดนตรีทุกชนิด ผู้รู้ นักปราชญ์ ราชบัณฑิตไม่สามารถแสดงตนได้ อีกทั้งล้มตายจากภาวะสงครามเป็นจำนวนมาก

สำหรับประเทศไทยนั้น เมื่อเหตุการณ์รัฐนิยมหมดสิ้นไปนับว่าเป็นยุคที่สามารถฟื้นฟู ศิลปวัฒนธรรมทางดนตรีได้ดีขึ้น ซึ่งเข้าสู่รัชสมัยพระบาทสมเด็จพระบรมชนกาธิเบศร มหาภูมิพลอดุลยเดชมหาราช บรมนาถบพิตร รัชกาลที่ 9 ที่ทรงนำชาติบ้านเมืองพ้นภัยนานัปการ อีกทั้งการทํานุบำรุงศิลปวัฒนธรรมทุกแขนง ประกอบกับความสนพระราชหฤทัยเอาใจใส่ ศิลปวัฒนธรรมทางดนตรีของสมเด็จพระกนิษฐาธิราชเจ้า กรมสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี พระราชธิดา ที่ส่งเสริมให้การดนตรีดำรงอยู่ อย่างงดงามถาวร รวมทั้ง การศึกษาค้นคว้าในแนวทางของโบราณคดีศึกษา ด้านจารึกภาษาตะวันตกออกภาษาสันสกฤต และภาษาเขมร ซึ่งทรงเสด็จพระราชดำเนินเป็นองค์ประธานในการเปิดการประชุมวิชาการดนตรี ไทย-กัมพูชา มีกระแสพระราชดำรัสเป็นการส่งเสริมความสัมพันธ์อันดียิ่งสำหรับวงการดนตรี ของทั้งสองประเทศที่เรามีรากวัฒนธรรมร่วมกัน

บทบาทของปี่พาทย์ไทยและพิณเพี้ยตกัมพูชาในยุคปัจจุบันเป็นการพัฒนา องค์ความรู้ดนตรีในระบบการเรียนการสอน การแลกเปลี่ยนเรียนรู้ สัมมนา เปิดโลกทัศน์ทาง การเรียนรู้มากยิ่งขึ้น รวมทั้งการเป็นประชาคมอาเซียนทำให้ปี่พาทย์ไทยและพิณเพี้ยตกัมพูชา มองเห็นพัฒนาการซึ่งกันและกันมากยิ่งขึ้น มีบทบาทหน้าที่ในการบรรเลงประกอบพิธีกรรม การบรรเลงประกอบการแสดง และการบรรเลงทั่วไป มีการนำเครื่องดนตรีในวงปี่พาทย์มา ผสมผสานกับเครื่องดนตรีตะวันตกเกิดเป็นดนตรีแนวสร้างสรรค์และเป็นดนตรีที่อยู่ในวิถีชีวิตของ ผู้คนทั้งสองประเทศตลอดมา

สรุปความสัมพันธ์ทางประวัติศาสตร์ของปี่พาทย์ไทยและพิณเพี้ยตกัมพูชา ตั้งแต่ อดีตจนถึงปัจจุบัน มีบทบาทหน้าที่เป็นดนตรีที่รับใช้ในสังคม เป็นดนตรีในราชสำนักดนตรีประกอบ พิธีกรรม ดนตรีประกอบการแสดง และดนตรีเพื่อความบันเทิง ปรากฎหลักฐานในจารึก พงศาวดาร ภาษาและวรรณกรรมต่าง ๆ ที่แสดงให้เห็นถึงพัฒนาการทางดนตรีและความสัมพันธ์ทางดนตรี ของทั้งสองประเทศ รวมทั้งยังเป็นดนตรีที่มีเสียงสะท้อนให้เห็นถึงวัฒนธรรมของประเทศไทย และประเทศกัมพูชาด้วยบทบาทหน้าที่ของดนตรีในการเป็นเครื่องมือของการสื่อสารทาง วัฒนธรรม

2. งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

2.1 งานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับดนตรีไทย

งานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับดนตรีไทย มีผู้ทำการศึกษามุมมองทางดนตรีหลากหลายประเด็น เช่น การศึกษาทางด้านประวัติศาสตร์ การศึกษาทางด้านทำนองเพลง การศึกษาอัตชีวประวัติบุคคลสำคัญของดนตรีไทย การสืบทอดทางดนตรี งานวิเคราะห์และสังเคราะห์ทางจิตลักษณะ การศึกษาทางด้านวัฒนธรรมดนตรี และงานวิจารณ์ทางดนตรี เป็นต้น

สิริรัตน์ ประพัฒน์ทอง (2535, น. 135 - 136) ได้ศึกษาเรื่องเครื่องดนตรีจากหลักฐานทางประวัติศาสตร์และโบราณคดีที่พบในประเทศไทย ก่อนพุทธศตวรรษที่ 16 ซึ่งเป็นงานวิจัยประวัติทางดนตรี โดยอธิบายว่า เมื่อพบหลักฐานทางด้านโบราณวัตถุที่สามารถยืนยันถึงรูปลักษณะของเครื่องดนตรีแต่ละชิ้นแล้วนำมาพิจารณาประกอบกับข้อความในจารึก ทำให้ทราบรายละเอียดต่าง ๆ ความสัมพันธ์ของมนุษย์ที่มีต่อวิชาการดนตรีของบรรพชนซึ่งบางครั้ง ชื่อเครื่องดนตรีที่ปรากฏในจารึกอาจไม่ได้หมายถึงความเป็นเครื่องดนตรีแต่หมายถึงสิ่งอันเป็นมงคลหรือวัตถุมีค่า นอกจากนี้เอกสารโบราณยังสามารถบ่งชี้แนวทางการใช้ดนตรีตามหลักฐานที่เกี่ยวข้องกับพิธีกรรมและสังคมซึ่งแบ่งได้ตามความนิยมของสังคม 2 กลุ่ม คือ กลุ่มที่นับถือพุทธศาสนา และกลุ่มที่นับถือศาสนาฮินดู พุทธศาสนาและศาสนาฮินดูล้วนกำเนิดในประเทศเดียวกัน คือ ประเทศอินเดีย ดังนั้นเมื่ออารยธรรมอินเดียเผยแพร่เข้าสู่ชุมชนใด ๆ ก็ตามวัตรปฏิบัติของผู้ที่นับถือศาสนาทั้งสองย่อมไม่แตกต่างจากเค้าเดิม เว้นเสียแต่ว่าชุมชนนั้นจะปรับเปลี่ยนวัฒนธรรมบางอย่างให้เข้าสู่รูปแบบของตนเองด้วยข้อแตกต่างของแต่ละกลุ่มชน จึงพบน้อยมาก พุทธศาสนาและศาสนาฮินดูมีสิ่งแตกต่างกันอย่างเห็นได้ชัด คือ หลักในการปฏิบัติของพุทธศาสนาจะไม่มีการบูชาเช่นสรวง ไม่มีการถือฤกษ์ยาม ไม่มีการสวดอ้อนวอนและไม่มีการพิธีพลีบูชาแต่อย่างใด

ประเทศไทยก่อนพุทธศตวรรษที่ 2 ส่วนใหญ่จะได้รับอิทธิพลอารยธรรมอินเดีย ซึ่งส่งผ่านจากความเชื่อทางศาสนาออกมาในรูปแบบของพิธีกรรม ดังนั้นดนตรีจึงถูกปลูกฝังให้มีความศักดิ์สิทธิ์ในตัวเอง เครื่องดนตรีแต่ละชิ้นมีพัฒนาการน้อยมาก ตลอดระยะเวลาของการเปลี่ยนแปลงทางสังคมและวัฒนธรรมดนตรีตะวันออกได้รับการถ่ายทอดจากความจำ ไม่มีการบันทึกเป็นตัวโน้ต ทำให้ไม่สามารถศึกษาดนตรีจากตัวดนตรีเองได้ ต้องอาศัยการประมวลข้อมูลจากทุกศาสตร์เข้าด้วยกัน ดังนั้นเป็นการยากที่จะระบุว่าชาติใดเป็นผู้คิดค้นดนตรีขึ้นมาก่อน นอกจากการอาศัยการพิจารณาจากโบราณวัตถุที่ได้รับการกำหนดอายุที่แน่นอนว่ามีอายุสมัยเก่าที่สุด และน่าจะเป็นต้นแบบของโบราณวัตถุชิ้นอื่นเครื่องดนตรีที่พบในประเทศไทยก่อนพุทธศตวรรษที่ 16 ได้รับการสืบทอดทางวัฒนธรรมมาจนปัจจุบัน แต่ได้แบ่งแยกการใช้งาน อย่างชัดเจนมิได้ปนกันเช่นในอดีต กล่าวคือ เครื่องดนตรีที่สันนิษฐานว่าได้รับอิทธิพลอารยธรรมอินเดีย

ในศาสนาฮินดูซึ่งจะใช้ดนตรีกับงานพิธีกรรมเสมอ คือ สังข์และบัณเฑาะว์ ในปัจจุบันสังข์และบัณเฑาะว์จะใช้ประกอบในงานพระราชพิธีต่าง ๆ และพราหมณ์จะเป็นผู้บรรเลง โดยเพิ่มกลองมโหระทึกเข้าไปอีกชิ้นหนึ่ง ส่วนพิณ ขลุ่ย และกรับนั้น ปัจจุบันได้จัดเข้าอยู่ในวงดนตรีไทยบรรเลงในงานพิธีต่าง ๆ ประกอบกับนักร้องและบางครั้งก็ประกอบกับนาฏศิลป์ คือ การฟ้อนรำ ซึ่งในช่วงพุทธศตวรรษที่ 16 นั้น สังข์ บัณเฑาะว์ กลอง พิณ ขลุ่ย ฉิ่ง จะได้รับการเอ่ยชื่อในจารึกพร้อม ๆ กันเสมอ ไม่ว่าจะเป็นโดยวัตถุประสงฆ์ใด ๆ ก็ตาม เช่น สร้างเครื่องดนตรีอุทิศถวายแด่ศาสนสถานหรือการบรรเลงดนตรีเพื่อเฉลิมฉลองพิธีต่าง ๆ เครื่องดนตรีเหล่านี้จะถูกระบุรวมกันเสมอ

อย่างไรก็ดีผู้วิจัยยังคงมีข้อสันนิษฐานบางประการเกี่ยวกับเครื่องดนตรีที่เป็นของชนในพื้นที่ประเทศไทยช่วงก่อนพุทธศตวรรษที่ 16 น่าจะมีเครื่องดนตรีที่เป็นของชาวบ้านที่มีได้เป็นชนชั้นปกครองหรือผู้มีอำนาจในการบันทึกข้อความต่าง ๆ ลงในจารึกซึ่งไม่ได้รับการพิจารณาจากกลุ่มชนผู้มีอำนาจ และเครื่องดนตรีนั้นอาจสร้างจากวัสดุที่ย่อยสลายได้ตามกาลเวลา เช่น ไม้ไผ่ เป็นต้น เพราะในพุทธศตวรรษที่ 19 - 20 เป็นต้นมามีเครื่องดนตรีที่เป็นเครื่องดนตรีไทยในปัจจุบัน เช่น ระนาด จะเข้ ซอด้วง ฯลฯ เกิดขึ้น ทั้งยังพบหลักฐานโบราณวัตถุและหลักฐานเอกสารต่าง ๆ อย่างมากมาย เครื่องดนตรีไทยในรุ่นนี้จึงน่าจะมีบรรเลงกันมาแล้วในอดีตแต่ถูกปิดกั้นด้วยระบบชนชั้นในสังคมหรือค่านิยมของสังคมในยุคสมัยนั้นจึงไม่นับหลักฐานแต่อย่างใด จนต่อมาเมื่อมีการเปลี่ยนแปลงทางวัฒนธรรมเปลี่ยนค่านิยมบางประการเครื่องดนตรีไทยจึงสามารถเข้ามามีบทบาทอย่างชัดเจนและมีพัฒนาการสืบต่อมาจนปัจจุบัน

บำรุง พาทยกุล (2555, น. 277 - 278) ได้ศึกษาเรื่อง ระนาดเอก : คุณค่าของภูมิปัญญาที่ส่งผลต่อดนตรีไทย เป็นแนวทางการศึกษาเรื่องเครื่องดนตรีไทยและภูมิปัญญาในเรื่องระนาดเอก ทั้งในด้านการช่าง การบรรเลง รวมทั้งบทบาททางสังคมของระนาดเอกโดยอธิบายว่าระนาดเอกเป็นเครื่องดนตรีที่สร้างดุลยภาพทางสังคมและวัฒนธรรมประเทศไทยมีสถาบันหลักทางสังคม คือ สถาบันชาติ สถาบันศาสนา และสถาบันพระมหากษัตริย์ทั้งสามสถาบันมีความผูกพันกับวิถีชีวิตของคนไทยตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบัน กิจกรรมของแต่ละสถาบันต่างมีการนำดนตรีเข้าไปเป็นส่วนหนึ่งในการปฏิบัติสร้างความสมบูรณ์ให้กับกิจกรรมนั้น ๆ เป็นอย่างดี สถาบันชาติมีกิจกรรมงานสำคัญ ๆ ทั้งงานรัฐพิธี เช่น วงปี่พาทย์บรรเลงประกอบกิจกรรมเวลาฤกษ์ยามดี ระนาดเอกมีบทบาทสำคัญในการนำวงบรรเลงเพลงการต่าง ๆ ให้ดำเนินไปอย่างถูกต้องและสมบูรณ์กับงานพิธีสถาบันศาสนามีกิจกรรมงานสำคัญ ๆ ทางศาสนามีการนำดนตรีไทยเข้าไปประกอบตามขั้นตอนมาแต่โบราณ เช่น บูชาพระรัตนตรัยบรรเลงเพลงสาธุکار งานเทศน์มหาชาติ

บรรเลงเพลงประจำกัณฑ์ต่าง ๆ เป็นต้น ระนาดเอก มีบทบาทสำคัญในการบรรเลงให้เกิดความศักดิ์สิทธิ์สมบูรณกับพิธีต่าง ๆ เหล่านั้น สถาบันพระมหากษัตริย์มีงานพระราชพิธีสำคัญต่าง ๆ โดยมีการนำวงดนตรีไทยเข้ามาเป็นส่วนประกอบของพระราชพิธีส่วนหนึ่ง ด้วยตามลักษณะของพระราชพิธีแต่ละพระราชพิธีระนาดเอกเป็นเครื่องดนตรีบรรเลงนำวงปี่พาทย์พิธีและเพลงที่ใช้บรรเลงในการสร้างเสริมให้เกิดความสมบูรณกับพระราชพิธีนั้น ๆ ระนาดเอกก็เป็นเครื่องดนตรีชิ้นสำคัญที่ทำหน้าที่ทำให้เกิดความสำเร็จสมบูรณการสร้างดุลยภาพทางสังคมไทยด้านหนึ่งให้กับสังคมและประเทศชาติจนประเทศไทยได้ชื่อว่า เป็นประเทศที่มีเอกลักษณ์วัฒนธรรมประเพณีที่ดงามประเทศหนึ่งของโลก

นันทวัน ตอบงาม (2557, น. 233) ได้ศึกษาเรื่องการศึกษากระบวนการเรียนรู้แนวคิดสู่การสร้างสรรค์ผลงานด้านดนตรีของพันโทเสนาะ หลวงสุนทร ซึ่งเป็นการศึกษาดนตรีไทยในแง่ของบุคคลสำคัญทางดนตรีไทย โดยอธิบายว่า กระบวนการเรียนรู้แนวคิดการสร้างสรรค์ผลงานด้านดนตรีของพันโทเสนาะ หลวงสุนทร มีประเด็นสำหรับการอภิปรายผล ดังนี้ กระบวนการเรียนรู้และประสบการณ์ทางดนตรีการเกิดแห่งความรู้ล้วนเป็นศาสตร์สัมพันธ์ที่มาจากกระบวนการเรียนรู้และประสบการณ์ทางดนตรี กระบวนการเรียนรู้ของพันโทเสนาะ หลวงสุนทร นอกจากในด้านการศึกษาทั่วไปแล้ว การศึกษาด้านดนตรี พันโทเสนาะมีประสบการณ์ตรงได้ยินได้เห็นดนตรีมาตั้งแต่เด็กด้วยอยู่ในสภาวะแวดล้อมที่เป็นบ้านดนตรีปี่พาทย์ ท่านมีโอกาสได้เรียนดนตรีกับครูดนตรีไทย 9 ท่าน ครูดนตรีสากล 3 ท่านได้ศึกษาทั้งดนตรีไทยและดนตรีสากลไปพร้อมกัน ทำให้สามารถนำความรู้มาบูรณาการสร้างสรรค์งานเพื่อให้เกิดประโยชน์ต่อการเรียนดนตรี กระบวนการเรียนในการฝึกหัดดนตรีไทย พันโทเสนาะได้เริ่มฝึกหัดในเบื้องต้นจากการฝึกตีทางซ้องในเพลงสาธุการเพลงโหมโรงเช้า เพลงโหมโรงเย็น และต่อเพลงเดี่ยวในเครื่องมือระนาดเอก จะเห็นว่าการเรียนดนตรีไทยในสมัยก่อนจะให้ผู้เรียนศึกษาจากทำนองเพลงทางซ้องก่อนในเบื้องต้นแล้วถึงจะต่อทางเดี่ยวให้ ต่างจากการเรียนในสมัยปัจจุบันที่ผู้เรียนส่วนใหญ่คิดจะเรียนเครื่องดนตรีใดก็จะต่อทางเพลงสำหรับเครื่องดนตรีนั้นเลยโดยที่ไม่ได้เริ่มจากการเรียนทางซ้องพื้นฐานจากกระบวนการเรียนที่เปลี่ยนไปเป็นผลให้นักดนตรีไทยในปัจจุบันมีความแตกฉานทางดนตรีน้อยลง หากต้องการให้มีความรู้ด้านดนตรีที่มั่นคงเข้มแข็งควรหันกลับไปเรียนตามกระบวนการเรียนการสอนในขั้นต้นกระบวนการเรียนรู้ ด้านดนตรีสากล พันโทเสนาะ หลวงสุนทรเรียนโน้ตสากลโดยการฝึกเขียนฝึกอ่าน ท่านให้คำแนะนำว่าหากต้องการอ่านโน้ตคล่องต้องฝึกฝนตามเครื่องมือ คือ ควรฝึกเล่นเครื่องดนตรีและอ่านโน้ตไปพร้อม ๆ กัน สำหรับเทคนิควิธีการในการ

บรรเลงเครื่องดนตรีไทยและดนตรีสากลตามที่พันโทเสนาะ หลวงสุนทรแนะนำ สามารถบูรณาการนำหลักการแนวทางไปปรับใช้ให้เหมาะสมกับการเรียนรู้ได้เป็นอย่างดี

วัฒนา อ่อนสำลี (2559, น. 170) ได้ศึกษาเรื่องการศึกษาดนตรีเพลงไทยโดยเดี่ยวซึ่งเป็นวิจัยทางดนตรีในลักษณะการวิเคราะห์องค์ประกอบของดนตรี โดยอธิบายว่า การที่เพลงไทยเดี่ยวหรือเพลงไทยเครื่องเดียวจะเกิดคุณค่าขึ้นได้นั้น ต้องอาศัยองค์ประกอบหลายส่วน ไม่ว่าจะเป็นฝีมือของผู้บรรเลง ทางที่ใช้บรรเลง เวลา สถานที่อันเหมาะสม รวมไปถึงวัยของผู้บรรเลง เพราะเพลงเหล่านี้มีความเกี่ยวข้องกับวัฒนธรรมความเชื่อ ซึ่งเป็นอีกปัจจัยที่ทำให้บทเพลงมีคุณค่า ในสมัยนี้คุณค่าเหล่านี้กำลังหายไป เพราะผู้คนให้ความสำคัญเฉพาะชื่อเพลง กล่าวคือ เห็นว่าเพลงไทยเดี่ยวเป็นเพลงเดี่ยวลำดับสูงสุดจึงมีความต้องการที่จะได้มาเพื่อนำไปชมเชยผู้อื่น นำไปบรรเลงเพื่ออวดอ้างฝีมือความรู้ แต่ลืมนึกถึงองค์ประกอบที่จะทำให้บทเพลงนั้นมีคุณค่ามากที่สุด เห็นสิ่งอื่นใด คุณค่าที่แท้จริงของบทเพลงอยู่ที่ความไพเราะไม่ได้อยู่ที่ชื่อเพลงหรือลำดับความยากง่าย ไม่ว่าจะเป็นเพลงอะไร สำคัญที่เมื่อบรรเลงออกแล้วไพเราะน่าฟังหรือไม่มีความเหมาะสมทั้งทำนองจังหวะฝีมือเวลาสถานที่หรือไม่ เพราะถึงจะบรรเลงเพลงระดับสูง แต่ฝีมือไม่ถึงการบรรเลงนั้นก็กลายเป็นเสียงที่ไม่น่าฟังทันที อีกทั้งยังเป็นการทำลายคุณค่าของบทเพลงอีกด้วย การอนุรักษ์ดนตรีไทยไม่ใช่แค่การส่งเสริมให้คนเล่นดนตรีไทยอย่างเดียว แต่ต้องส่งเสริมให้รู้จักขนบธรรมเนียมประเพณีปฏิบัติด้วยจึงจะเป็นการอนุรักษ์ถึงแก่นแท้ของดนตรีไทย ไม่ใช่การรักษาแค่เปลือกนอก นอกจากการอนุรักษ์แล้วการสร้างสรรค์ก็ถือเป็นการช่วยส่งเสริมให้ดนตรีไทยมีความเจริญงอกงามขึ้น

อนุสิษฐ์ มูลประมุข (2559, น. 130) ได้ศึกษาการศึกษาวงดนตรีไทยวัดส้มเกลี้ยง ตำบลบางคูเวียง อำเภอบางกรวย จังหวัดนนทบุรี ซึ่งเป็นการศึกษาวงดนตรีไทย โดยอธิบายว่า ดนตรีเป็นศิลปะที่บอกถึงความเจริญรุ่งเรืองในยุคสมัยต่าง ๆ ทุกชาติทุกกลุ่มชนย่อมมีดนตรีเป็นของตัวเอง โดยตัวดนตรีนั้นจะมีความแตกต่างกันออกไปขึ้นอยู่กับวิถีชีวิตความเป็นอยู่ที่แตกต่างกันรวมกับสภาพแวดล้อม สภาพภูมิอากาศ ภาษา อีกทั้งดนตรีนั้นยังมีสิ่งที่เรียกว่า “วัฒนธรรมร่วม” ซึ่งทำให้ดนตรีในหลาย ๆ พื้นที่มีความคล้ายคลึงกัน เนื่องจากการติดต่อค้าขาย การเข้ามาหรือเข้าไปสัมผัสวัฒนธรรม ทำให้เกิดการรับเอาวัฒนธรรมที่เห็นว่าดีจากภายนอกเข้ามาประยุกต์หรือปรับใช้ให้เข้าวัฒนธรรมของตน ดนตรีไทยจึงเป็นศิลปวัฒนธรรมของไทยที่มีมาอย่างยาวนาน ก่อนที่คนทีเล่นดนตรีไทยนี้จะเรียกตัวเองว่าคนไทย การเรียนการสอนดนตรีไทยของคนไทยในอดีตนั้นมีระเบียบแบบแผนขนบประเพณีที่ยึดถือกันมา

สรุปได้ว่างานวิจัยที่ศึกษาเกี่ยวกับดนตรีไทยเป็นการศึกษาเพื่อทำความเข้าใจลักษณะทางดนตรีในด้านประวัติศาสตร์ เครื่องดนตรีไทย วัฒนธรรมทางดนตรีของคนในสังคมไทย บริบททางวัฒนธรรมทางดนตรี การวิเคราะห์สังคีตลักษณ์ รวมทั้งงานสร้างสรรค์ทางดนตรี และอธิบายปรากฏการณ์ทางดนตรีในปัจจุบัน พร้อมทั้งเชื่อมโยงความคิดดนตรีกับความคิดของมนุษย์ ซึ่งศึกษาผ่านภูมิปัญญาของดนตรีไทย ส่งเสริมให้เห็นคุณค่าของดนตรีไทยอันเป็นมรดกวัฒนธรรมประจำชาติ รวมทั้งเป็นมุมมองที่ทำให้เห็นปรากฏการณ์ของดนตรีไทยในยุคปัจจุบัน สถานภาพ เหตุผลที่เป็นปัจจัยสนับสนุนคำตอบของงานวิจัยทางดนตรีที่ส่งผลสะท้อนต่อสังคมมนุษย์

2.2 งานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับดนตรีกัมพูชา

งานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับดนตรีกัมพูชา มีผู้วิจัยทำการศึกษาทั้งนักวิจัยคนไทย และนักวิจัยคนชาวกัมพูชา โดยทำการศึกษามุมมองทางดนตรีหลากหลายประเด็น เช่น การศึกษาทางด้านประวัติศาสตร์ กระบวนการสืบทอดทางดนตรี การศึกษาทางด้านทำนองเพลง เป็นต้น

Sam - Ang Sam (1998, p. 40 - 41) ได้วิจัยเรื่อง The Pin peat ensemble : its history, music and context โดยอธิบาย สถานภาพของดนตรีกัมพูชาในช่วงไตรมาสสุดท้ายของศตวรรษที่ 20 ว่าเป็นช่วงที่ลำบากเพราะเป็นยุคใหม่ที่มีผลต่อประวัติศาสตร์ของมนุษยชาติ ประวัติความเป็นมาของกัมพูชาตลอดจนศิลปะแขนง โดยเฉพาะบทเพลงการเพิ่มขึ้นของความไม่ถูกต้อง รูปแบบที่ไม่ธรรมดา การทดแทน การลบ การเพิ่มรูปแบบใหม่และการเปลี่ยนแปลงที่รุนแรงเกิดขึ้นภายในประเทศกัมพูชา แต่อยู่ในระดับที่ตื้นนอกกัมพูชา นักดนตรีทราบว่าจะวงพิณเพียตคืออะไร และยอมรับว่าควรจะอนุรักษ์ให้เป็นไปตามที่เป็นอยู่ พวกเขาทั้งหมดคัดค้านการเพิ่มของเครื่องสายเข้าไปในวงดนตรีทดแทนซอไฟกับโคลย การทดแทนนี้เกิดขึ้นในราชสำนักเพื่อทำให้พระราชาโปรด เพราะทรงไม่ชอบเสียงดังของซอไฟ วงพิณเพียตในหมู่บ้านและที่มหาวิทยาลัยวิจิตรศิลป์ได้รักษารูปแบบการบรรเลงดั้งเดิมที่ถูกต้องไว้ โดยไม่ใช้เครื่องสายหรือโคลยบรรเลงในวงดนตรี หนึ่งในปัญหาหลักของกัมพูชา คือ มีสิ่งที่คิดค้นและประดิษฐ์ขึ้นแต่ไม่ได้บันทึกเป็นลายลักษณ์อักษรและถ่ายทอดให้แก่คนรุ่นหลังว่า "อย่างไร" และ "ทำไม" อันเป็นผลมาจากทัศนคตินี้ทำให้ความรู้สูญหายและเกิดการสับสน วงพิณเพียต ปัจจุบันควรได้รับการตรวจสอบประเด็นเหล่านี้อย่างรอบคอบและจดบันทึกสิ่งที่เกิดขึ้นในวันนี้ เพื่อให้คนรุ่นหลังได้ทราบว่าเกิดอะไรขึ้น ในตอนนี้การเกิดความสับสนเช่นนี้เป็นผลมาจากการไม่เข้าใจประวัติศาสตร์ดนตรีเขมร เพราะไม่มีการจดบันทึกไว้นั่นเอง

Wisuttipat (2008, p. 273 - 274) ได้ทำการวิจัยเรื่อง Pipat Traditions in Music Culture in the Mekong River Basin: Practice and Phenomena in the Early 21st Century โดยอธิบายว่า วัฒนธรรมดนตรีปี่พาทย์ลุ่มน้ำโขงเป็นวัฒนธรรมเป็นมรดกทางวัฒนธรรมของมนุษย์ที่ถ่ายทอดจากรุ่นสู่รุ่น วัฒนธรรมดนตรีมีบทบาทสำคัญในชีวิตประจำวันของประชาชนที่อาศัยอยู่ในลุ่มน้ำแม่โขงโดยเฉพาะอย่างยิ่งวัฒนธรรมดนตรีปี่พาทย์ซึ่งแพร่หลายเฉพาะในประเทศไทยลาวและกัมพูชามานานหลายศตวรรษ แม้ว่าประวัติศาสตร์และอารยธรรมกัมพูชาจะมีความชัดเจนมากกว่าไทยและลาว “ปี่พาทย์” “วงพิณเพี้ยต” ในกัมพูชา และ “พิณพาทย์” ในประเทศลาว เป็นคำเฉพาะที่ใช้ในการกำหนดวงดนตรีดั้งเดิมในวัฒนธรรมดนตรีของทั้งสามประเทศ เครื่องดนตรีในวงส่วนใหญ่ประกอบด้วยเครื่องบรรเลงทำนอง เช่น ระนาดเอก ระนาดทุ้ม ซ้องวงใหญ่ และซ้องวงเล็ก มีเครื่องลมชนิดลิ้นคู่ใช้เป่าเป็นหลักในวงดนตรี ด้วยเหตุนี้จึงเป็นที่มาของชื่อวงปี่พาทย์เครื่องดนตรีอื่น ๆ ในวง ได้แก่ ฉิ่ง ฉาบ ตะโพน และกลองทัด ดนตรีปี่พาทย์มีมานานแล้วสำหรับประกอบการแสดงละคร พระราชพิธีและพิธีกรรมได้รับการยกย่องอย่างมาก มีความศักดิ์สิทธิ์ใช้บูชาพระเจ้าและสิ่งศักดิ์สิทธิ์

Bophary (2008, p 15) ได้ทำวิจัยเรื่อง Pithi Sampeah Kru Phleng Mahori at the Royal University of Fine Arts โดยอธิบายว่า พิธีไหว้ครูว่า Pithi Sampeah Kru เป็นวัฒนธรรมดั้งเดิมของกัมพูชา โดยการไหว้ครูนั้นมีรูปแบบพิธีสำหรับไหว้ครูและมีจุดประสงค์เพื่อการเคารพครู โดยการไหว้ครูนั้นจะมีเพลงเป็นส่วนประกอบที่สำคัญ แต่เพลงเหล่านี้ไม่ได้ใช้สำหรับการประกอบพิธีการไหว้ครูเพียงอย่างเดียวเท่านั้น อาจใช้สำหรับในงานพิธีอื่น ๆ ร่วมได้ เช่น งานรื่นเริง เพราะเพลงเหล่านี้จะช่วยเชื่อมต่อระหว่างสังคมมนุษย์กับดนตรีเข้าด้วยกัน หากขาดดนตรีแล้วนั้น พิธีกรรมต่าง ๆ ก็อาจจะไม่สมบูรณ์ ในการไหว้ครูนั้นถือเป็นธรรมเนียมที่ปฏิบัติสืบต่อกันมา นักเรียนทุกคนจะต้องทำการไหว้ครูและมีความเคารพครูบาอาจารย์ด้วยการไหว้ครู ในอดีตความเชื่อเกี่ยวกับเรื่องการไหว้ครูนั้นเป็นเรื่องที่เคร่งครัดอย่างมาก นักดนตรีทุกคนจะต้องประกอบพิธีไหว้ครูอย่างน้อยปีละ 1 ครั้ง หากไม่ทำเช่นนั้นก็จะถูกลงโทษ โดยการทำให้ป่วยหรือสูญเสียความทรงจำ ถ้าใครไหว้ครูเป็นประจำก็จะประสบความสำเร็จ แต่ในปัจจุบันนี้การไหว้ครูไม่เคร่งครัด

เชาว์ การวิชา (2559, น. 74) ได้ศึกษาและเขียนบทความเรื่อง การสืบทอดวัฒนธรรมดนตรีพิณเพี้ยตในประเทศกัมพูชา Transmission of Pin peat Music Tradition in Cambodia โดยอธิบายว่า วงพิณเพี้ยตเป็นวงดนตรีประเภทหนึ่งของกัมพูชาที่มีความสำคัญตั้งแต่มยุคอาณาจักรพระนคร เดิมทีวงพิณเพี้ยตเป็นของราชสำนักหรือตระกูลชนชั้นสูง ต่อมาขยาย

ออกไปสู่ประชาชนทั่วไป ปัจจุบันได้รับความนิยมน้อยลง มีหน้าที่เพียงประกอบการสักการะบูชา สำหรับนำไปใช้ในความเชื่อทางศาสนาและประกอบการแสดงโขนละคร ในส่วนของประวัติความเป็นมาและบทบาทของวงดนตรีพิณเพียตในประเทศกัมพูชานั้น ได้พบหลักฐานตามโบราณสถานวัดโบราณต่าง ๆ หลายแห่ง คือ รูปเครื่องดนตรี ได้แก่ เครื่องดีดและเครื่องสายประเภทต่าง ๆ และการสืบทอดวัฒนธรรมดนตรีพิณเพียตในประเทศกัมพูชาแบ่งได้ 3 ประเด็น คือ หน่วยงานที่สืบทอด ปัจจัยในการสืบทอด กระบวนการสืบทอด รวมทั้งแนวทางการอนุรักษ์ฟื้นฟูและการพัฒนาดนตรีพิณเพียตในประเทศกัมพูชา สามารถทำได้โดยจัดทำพิพิธภัณฑ์เครื่องดนตรีและจัดกิจกรรมสนับสนุนส่งเสริมคุณค่าทางขนบธรรมเนียม ปลูกฝังจิตสำนึกยกย่องและให้เกียรติแก่บุคลากรทางวัฒนธรรม พัฒนาวัฒนธรรมดนตรีพิณเพียตในเชิงบูรณาการทุกด้าน ให้ผสานสอดคล้องและเหมาะสมกับยุคสมัย

พรรณราย คำโสภา (2542, น. 227 - 228) ได้ทำวิจัยเรื่อง การวิเคราะห์เพลงพื้นบ้านกันตรึมของหมู่บ้านดงมัน จังหวัดสุรินทร์ โดยอธิบายว่า จากการที่ผู้วิจัยได้วิเคราะห์มาข้างต้นแล้ว ในฐานะที่ผู้วิจัยเป็นคนอีสานเคยคลุกคลีสัมผัสดนตรีพื้นบ้านและเป็นคนดนตรีด้วย จึงทำให้มีข้อสังเกตหลายประการ ทำให้เห็นถึงเอกลักษณ์ของดนตรีเพลงพื้นบ้านกันตรึม จากการที่ได้วิเคราะห์เพลงพื้นบ้านกันตรึมจำนวน 4 ชุดเพลงประกอบการแสดง คือ เพลงประกอบการแสดงเรือมอ้ายยเรือมกันตรึม เรือมกโนบิงดอง เรือมอันเร ซึ่งแต่ละบทเพลงแสดงถึงเอกลักษณ์ของชาวอีสานใต้และชาวสุรินทร์โดยแท้ ส่วนสาเหตุบทเพลงที่ศึกษาวิเคราะห์บ่งบอกถึงความเป็นเอกลักษณ์ของชาวอีสานใต้และชาวสุรินทร์นั้น มีข้อสังเกตหลายประการ ได้แก่ เป็นบทเพลงที่เก่าแก่บรรเลงมาช้านาน จากบทเพลงประกอบการแสดงมีองค์ประกอบหลายประการ สืบหาผู้ประพันธ์ไม่มีพอที่จะทราบ ก็มีแต่ทำนองเพลงบางเพลงและคำร้องของบทเพลงบางเพลงเท่านั้น เช่น บทเพลงกโนบิงดอง ทั้งเนื้อร้องและทำนองต้นแบบ ผู้ประพันธ์ เป็นผู้ให้กำเนิดขึ้น คือ นายเต็น ตระการดี ปัจจุบันท่านอายุ 90 ปีเนื้อร้องเพลงประกอบการแสดงเรือมอ้ายยเรือมผู้ประพันธ์คือ อาจารย์ปิ่น ดีสม (ปัจจุบันเสียชีวิตแล้ว) ส่วนบทเพลงอื่น ๆ ไม่ทราบ ผู้แต่งสืบหาประวัติไม่พบ รู้แต่เพียงว่าเป็นการถ่ายทอดกันมาเป็นทอด ๆ จากบรรพบุรุษ ครูบาอาจารย์ รวมทั้งองค์ประกอบต่าง ๆ ของบทเพลงมีความเรียบง่ายไม่ซับซ้อน ช่วงทำนองของบทเพลงเป็นทำนองสั้น ๆ บรรเลงกลับไปกลับมา เสียงไม่สูงและต่ำจนเกินไป มีระดับเสียงอยู่ในระดับปานกลางส่วนใหญ่ระดับเสียง (Range) ต่ำสุดของบทเพลงจะอยู่ที่เสียง D ตรงกับระดับเสียงขั้นที่ 2 ของ ปี่อ้อ ระดับเสียงสูงสุดอยู่ที่ D ตรงกับระดับเสียงขั้นที่ 9 ของปี่อ้อ มีเพียง 1 ช่วงเสียงเท่านั้น

จากการวิเคราะห์จังหวะของบทเพลงพบว่า เป็นจังหวะดนตรีที่ไม่ซับซ้อนเรียบง่าย มีวิธีการตีอยู่ 2 อย่าง คือ ที่ชาวบ้านเรียกว่าจะหรือปะและตรึมหรือครึมแต่เดิมไม่มี ฉิ่ง ฉาบ กรับ บรรเลงในวง วิธีการเทียบเสียงเป็นลักษณะเฉพาะไม่เหมือนวิธีการเทียบเสียงของดนตรีชนิดอื่น ๆ มีเทคนิคการร้องที่แพรวพราว และเครื่องดนตรีที่ใช้บรรเลงมีส่วนสำคัญอีกประการหนึ่งที่จะสื่อสำเนียงความเป็นเอกลักษณ์ของบทเพลงกันตรึมได้ดี ถ้าเอาเครื่องดนตรีชนิดอื่น เช่น กีตาร์ แหกโซโฟนหรือพิณก็สามารถที่จะกระทำได้ ซึ่งจะสื่อและบ่งบอกถึงความเป็นกันตรึมของชาวสุรินทร์และอีสานได้ได้ในแง่ทำนองเพลงเท่านั้น แต่จะไม่ได้ถึงอารมณ์เพลงและสำเนียงของบทเพลงต่าง ๆ เหมือนกับดนตรีพื้นบ้านซอหรือปี่อ้อ บรรเลงรวมทั้งเครื่องดนตรีเป็นการหาวัสดุอุปกรณ์ที่มีในท้องถิ่นมาประดิษฐ์เป็นเครื่องดนตรี มีการหาวัสดุอื่นมาทดแทนวัสดุที่หายาก เช่น ใช้ผ้าเทโกลอนทาสีน้ำมันแทนหนังตะกวอด อีกทั้งคำร้องของบทเพลงกันตรึมบ่งบอกให้เห็นถึงวัฒนธรรมและสภาพชีวิตความเป็นอยู่ของบรรพบุรุษชาวอีสานได้

อรทัย เวียงแก้ว (2557, น. 129 - 130) ได้ศึกษาดนตรีประกอบพิธีแต่งงาน : กรณีศึกษา วงมโหรีวัดป่าภูก้อน จังหวัดเลย อำเภอกระนวน จังหวัดกาฬสินธุ์ โดยอธิบายว่า การศึกษาดนตรีประกอบพิธีแต่งงานของวงมโหรีวัดป่าภูก้อน จังหวัดเลย อำเภอกระนวน จังหวัดกาฬสินธุ์ ประเทศกัมพูชา ประเพณีพิธีกรรมต่าง ๆ รวมไปถึงองค์ความรู้ทางด้านดนตรีตลอดจนการบันทึกทำนองเป็นโน้ตอักษรไทย ซึ่งการศึกษานี้ใช้กระบวนการวิจัยในการค้นคว้าเพื่อหาข้อมูลอย่างถี่ถ้วนตามหลักวิชา มานุษยวิทยา โดยใช่วิธีวิจัยภาคสนามเป็นหลักและศึกษาค้นคว้าจากเอกสารเป็นข้อมูล ประกอบในการจัดระเบียบวิเคราะห์และศึกษาเปรียบเทียบให้ได้มาซึ่งข้อมูลผลสรุปที่เป็นประโยชน์ต่อการพัฒนาดนตรีไทยซึ่งเป็นไปตามหลักการวิจัยดนตรี จะเห็นได้ว่าในเรื่องประเพณี และพิธีกรรมที่เกี่ยวข้องกับการแต่งงานของชาวเกาะกงประเทศกัมพูชานั้น ถือว่าเป็นขนบธรรมเนียมประเพณีที่สืบทอดกันมาแต่ดั้งเดิมและถือว่าเป็นเรื่องที่ยิ่งใหญ่สำหรับชีวิต ในปัจจุบันการจัดงานจะลดลงเหลือเพียง 2 วันเท่านั้น ซึ่งขั้นตอนพิธีต่าง ๆ แทบจะยังคงรูปแบบเดิมเอาไว้เพียงแต่อาจจะรวบรัดขั้นตอนมากขึ้น ซึ่งหากไม่คงยึดรูปแบบวัฒนธรรมขนบธรรมเนียมแบบดั้งเดิมไว้ที่ปฏิบัติสืบทอดกันมาต่อไป วัฒนธรรมประเพณีพิธีกรรมที่สืบทอดกันมาก็คงจะค่อย ๆ สลายสูญหายไปจากสังคม

สรุปได้ว่างานวิจัยที่ศึกษาเกี่ยวกับดนตรีกัมพูชาเป็นการศึกษาในรูปแบบวัฒนธรรมดนตรีและประเพณีที่ใช้ดนตรีประกอบในวิถีชีวิตของชาวกัมพูชา การใช้วงดนตรีและ บทเพลงประกอบพิธีกรรมต่าง ๆ บทบาทสถานภาพของดนตรีกัมพูชาในอดีตจนถึงปัจจุบัน รวมทั้ง

การเชื่อมโยงในเรื่องเขตแดนของวัฒนธรรมเขมร ซึ่งมีผู้วิจัยคนไทยที่ทำการศึกษาดนตรีกัมพูชา โดยศึกษาดนตรีในเขตพื้นที่ชายแดนไทยและกัมพูชา เช่น จังหวัดสุรินทร์ จังหวัดบุรีรัมย์ เป็นต้น เพื่อศึกษาวัฒนธรรมเขมรที่ปรากฏอยู่ในประเทศไทย

2.3 งานวิจัยที่เกี่ยวกับวัฒนธรรมปีพาทย์อีสานใต้

บุษกร ลำโรงทอง และคณะ (2549, น. 146-148) ได้กล่าวถึง ปีพาทย์เขมร ในการศึกษา เรื่อง วัฒนธรรมดนตรีไทย ภาคกลาง และภาคอีสานใต้ ไว้ว่า การสืบทอดปีพาทย์เขมรในกลุ่มวัฒนธรรมอีสานใต้ เป็นการถ่ายทอดความรู้ของศิลปินแบบมุขปาฐะ ศิลปินปีพาทย์ส่วนใหญ่เริ่มเรียนดนตรีจากที่วัด โดยเฉพาะผู้ที่มีบทบาทสำคัญอย่างยิ่งในการถ่ายทอดปีพาทย์คือ พระที่อยู่ในวัด และวัดเป็นสถานที่เก็บเครื่องดนตรีประจำ ทั้งนี้เป็นเพราะวงปีพาทย์กับวัดมีความสัมพันธ์กันมาโดยตลอด จนอาจกล่าวได้ว่าปีพาทย์เป็นส่วนหนึ่งของอุปกรณ์ในการประกอบพิธีกรรมทางศาสนา วงปีพาทย์จึงเป็นวงดนตรีในวิถีชีวิตของคนไทยเชื้อสายเขมร ศิลปินรุ่นเก่ามีความรักและหวงแหนกลัวที่จะหายสูญไป ด้วยเห็นว่าขาดผู้สืบทอด วัดจึงเป็นสถานที่รวมตัวและเป็นศูนย์กลางการบรรเลงและการฝึกซ้อมปีพาทย์ บทเพลงที่เริ่มเรียนปีพาทย์ส่วนใหญ่เป็นเพลงครุ เช่น เพลงตระ เพลงกุมาร บทเพลงเหล่านี้ ถือว่าเป็นเพลงครุสำคัญ รวมทั้งการฝึกระนาดเอกที่น่าเชื่อถือมาซึ่งให้ตีระฆังเสียงให้เป็นคู่แปดใช้สำหรับผู้ฝึกเรียนเบื้องต้น ซึ่งแตกต่างจากการเรียนดนตรีในกลุ่มวัฒนธรรมภาคกลาง

การเรียนรู้ปีพาทย์ของคนรุ่นใหม่ อยู่ในภาวะความเป็นห่วงของคนรุ่นเก่า ซึ่งคนรุ่นใหม่มีความอดทนน้อยต่อการเรียนรู้ในบทเพลงที่จดจำยาก มีความยาวและบทเพลงไม่ทันสมัย ศิลปินอาวุโสมีความเป็นห่วงในประเด็นนี้มาก โดยทั่วไปแล้วศิลปินจะให้ความเคารพครูอาจารย์ ด้วยการจัดพิธีไหว้ครู และการใช้สัญลักษณ์ดอกมะละกอในการไหว้ครูปีพาทย์ด้วย รวมทั้งความเชื่อในการบรรเลงที่จะไม่หันหน้าเวทีสู่ทิศตะวันตกโดยเด็ดขาด ซึ่งเป็นความเชื่อของศิลปินปีพาทย์เขมรที่มีความเชื่อความศรัทธาในคาถาอาคมและพิธีกรรมที่ตนเองนับถือปฏิบัติ

เพื่อพิจารณาร่วมกับวัฒนธรรมปีพาทย์ภาคกลาง วัฒนธรรมดนตรีพื้นบ้านในแต่ละพื้นที่จึงมีความแตกต่างในรายละเอียดตัวดนตรี ตั้งแต่เครื่องดนตรีที่ใช้ในการบรรเลง การผสมวงดนตรี โอกาสในการบรรเลง ภาษาที่ใช้ในการขับร้อง ทำนอง และจังหวะ ล้วนได้รับอิทธิพลจากบริบทแวดล้อมหรือความแตกต่างทางภูมิศาสตร์ ภูมิอากาศ ภูมิประเทศ กลุ่มชาติพันธุ์ และคติความเชื่อ ทำให้การแสดงออกทางวัฒนธรรมของดนตรีพื้นบ้านในแต่ละพื้นที่เกิดความแตกต่างกัน โดยเฉพาะวัฒนธรรมปีพาทย์ภาคกลางและวัฒนธรรมปีพาทย์เขมรหรือปีพาทย์อีสานใต้ที่มีเอกลักษณ์เฉพาะตัวอย่างชัดเจน

พืชนาถรัฐ ตู้จินดา (2558, น. 92-98) ได้ศึกษาองค์ความรู้วงปีพาทย์พื้นบ้าน บ้านหนองไทร ตำบลหนองไทร อำเภอนางรอง จังหวัดบุรีรัมย์ โดยศึกษาประวัติความเป็นมา และบริบทที่เกี่ยวข้อง การบันทึกรวบรวมองค์ความรู้ทางดนตรีในกลุ่มวัฒนธรรมอีสานใต้ โดยกำหนดกลุ่มพื้นที่อีสานใต้ คือ อาณาบริเวณที่ครอบคลุมจังหวัดที่มีพื้นที่ติดต่อกับประเทศ กัมพูชา ได้แก่ จังหวัดสุรินทร์ สระแก้ว บุรีรัมย์ และศรีสะเกษ ซึ่งมีศิลปวัฒนธรรมด้านต่าง ๆ ในพื้นที่ได้รับอิทธิพลและมีลักษณะแบบเขมร โดยมีผลของการศึกษา คือ วงปีพาทย์พื้นบ้าน บ้านหนองไทรได้รับการถ่ายทอดทางเพลงจากนายม่วง และนายล่า ซึ่งเป็นนักดนตรีอาวุโส บ้านเขว้า ตำบลสะเดา อำเภอนางรอง จังหวัดบุรีรัมย์ เป็นผู้มีความรู้ในการปฏิบัติดนตรี เป็นอย่างดี สมาชิกในวงปีพาทย์ส่วนใหญ่อยู่ในระบบเครือญาติ สามารถบรรเลงได้ทั้งวงปีพาทย์ และวงมโหรี ประกอบอาชีพทางการเกษตรเป็นหลัก บทบาทหน้าที่ของวงปีพาทย์พื้นบ้าน บ้านหนองไทร บรรเลงทั้งงานมงคลและงานอวมงคล พิธีบวงสรวง งานเลี้ยงผี เป็นต้น ซึ่งเป็น กิจกรรมในวิถีชีวิตของคนในสังคม ปฏิบัติสืบต่อกันมาตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบัน ซึ่งวิถีชีวิตของคน ในพื้นที่ยังให้ความสำคัญและมีความผูกพันกับเสียงดนตรี ทำให้วงปีพาทย์ยังคงดำรงอยู่ ได้ด้วยความนิยมของประชาชนในแถบนั้น

บทเพลงที่เป็นองค์ความรู้ที่โดดเด่นด้านดนตรีพื้นบ้านของบ้านหนองไทร ได้แก่ เพลงครุ ซึ่งเป็นเพลงชั้นสูงที่ใช้เรียนปีพาทย์ และใช้ประกอบพิธีทั้งงานมงคลและงานอวมงคล เพลงชุดซึ่งเป็นเพลงที่มีลักษณะทำนองใกล้เคียงกันนำมาร้อยเรียงกันในการบรรเลง เพลงสามชั้น เพลงสองชั้น เป็นบทเพลงทั่วไปที่มีอัตราจังหวะสองชั้นและสามชั้นนำมาบรรเลงในงานมงคล และงานอวมงคล เพลงเลี้ยงผี ใช้สำหรับการบวงสรวง การเลี้ยงผีศาลตาปู่ เพลงนางหงส์ที่ใช้ บรรเลงในงานศพโดยเฉพาะ และเพลงแห่ที่ใช้ปีพาทย์บรรเลงประกอบขบวนแห่ เป็นต้น บทเพลง ต่าง ๆ ที่ใช้ในการเรียนรู้จะมีแบบแผนในการบรรเลง คือ ถ้าเป็นบทเพลงในงานมงคล เริ่มบรรเลง จากเพลงไหมโรง ซึ่งเป็นเพลงไหมโรงเย็น ตามด้วยเพลงชุด เพลงสามชั้น เพลงสองชั้น และเพลง ชุดลาโรง แต่ถ้าเป็นเพลงที่บรรเลงในงานอวมงคล จะเริ่มจากเพลงนางหงส์ เป็นหลัก นักดนตรีที่ บรรเลงบทเพลงจะต้องเรียนรู้ผ่านกลุ่มเพลงดังกล่าวให้เรียบร้อย การบรรเลงปีพาทย์ประกอบ พิธีกรรมและความเชื่อนั้น สร้างความศักดิ์สิทธิ์ให้กับพิธีกรรม โดยแผ่มนัยยะสำคัญที่มีผลต่อจิตใจ และความเชื่อของผู้ได้ยินได้ฟังรวมทั้งนักดนตรีที่บรรเลงด้วย โดยเฉพาะการบรรเลงปีพาทย์ ประกอบพิธีไหว้ครู การเรียนรู้ด้วยเพลงไหมโรงเย็นซึ่งเป็นบทเพลงที่มีความสำคัญต่อพัฒนาการ เรียนรู้ของนักดนตรี นำไปผูกโยงกับพิธีกรรม การสืบทอดทางดนตรีร่วมด้วย ซึ่งมีความคล้ายคลึง กับการเรียนรู้ของกลุ่มปีพาทย์ภาคกลางหรือในปีพาทย์ลุ่มน้ำเจ้าพระยา รวมทั้งบทบาทหน้าที่

ของใหม่โรงเรียนที่คล้ายคลึงกัน และบรรเลงสืบทอดมาจากอดีตจนถึงปัจจุบัน ซึ่งยังยึดถือธรรมเนียมเก่าแก่ในการบรรเลงปี่พาทย์ทุกครั้ง คือ การเริ่มต้นการบรรเลงจากเพลงใหม่โรงเรียน ซึ่งแนวคิดนี้เป็นการผลิตซ้ำทางความคิดที่มาจากบรรพบุรุษในกลุ่มวัฒนธรรมเดียวกันมาเรื่อย ๆ ปี่พาทย์ที่เกิดขึ้นในปรากฏการณ์ปัจจุบันจึงปรากฏขึ้นเหมือนเดิมและคงสถานะอยู่ได้สืบเนื่องต่อมา ทั้งงานมงคลและงานอวมงคล บรรเลงประกอบในงานพิธีเพื่อความครึกครื้น เช่นเดียวกับ ปี่พาทย์เขมรที่รับบทบาทเป็นเครื่องประกอบในการประกอบพิธีกรรมเช่นเดียวกัน

พูนศักดิ์ บุญทวี (2560, น. 199-203) ได้กล่าวถึงสภาพปัจจุบันและบทบาทหน้าที่ของวงปี่พาทย์ที่อยู่ในเขตวัฒนธรรมอีสานใต้ โดยศึกษาวงปี่พาทย์ของนายทอด อิดประโคน อำเภอบางขัน จังหวัดบุรีรัมย์ ซึ่งมีบทบาทหน้าที่ของการบรรเลงปี่พาทย์ในประเพณี และวัฒนธรรมของชาวไทยเชื้อสายเขมร เป็นวัฒนธรรมการบรรเลงที่สืบทอดกันมาอย่างยาวนาน นายทอดได้ดูแลสืบทอดทั้งทางเพลงและเครื่องดนตรีจากบิดา ซึ่งเป็นมรดกตกทอดมาหลายรุ่น รวมทั้งการเรียกชื่อเครื่องดนตรียังคงคล้ายคลึงกับเครื่องดนตรีของกัมพูชา คือ เรียกปี่ ว่า “สรอไฟ” เรียกกลองทัดว่า “สะโกธม” เป็นต้น วัฒนธรรมการบรรเลงวงปี่พาทย์ประกอบพิธีกรรมถือว่าเป็นธรรมเนียมปฏิบัติที่นิยมยึดถือบรรเลงในทุกพิธีกรรม และเชื่อว่าการบรรเลงปี่พาทย์ประกอบพิธีกรรมนั้น จะทำให้พิธีกรรมเกิดความสมบูรณ์ ปัจจุบันวงปี่พาทย์ของนายทอด อิดประโคน มีสมาชิกในวงเป็นจำนวนมากพอที่จะรับงานบรรเลง รวมทั้งการรับงานในอำเภอบ้านกรวด และอำเภอใกล้เคียงในจังหวัดบุรีรัมย์ ลักษณะของการบรรเลงวงปี่พาทย์ยังยึดแบบของดั้งเดิม บรรเลงเป็นวงปี่พาทย์เครื่องห้า เครื่องหก และเครื่องแปด การรับงานส่วนใหญ่บรรเลงประกอบพิธีกรรมเป็นหลักทั้งงานมงคลและงานอวมงคล มีอัตราค่าจ้าง และวงปี่พาทย์ของนายทอด อิดประโคนนั้น มีการถ่ายทอดความรู้ให้กับผู้ที่สนใจเข้ามาฝึกหัดโดยไม่เก็บค่าเล่าเรียน ใช้การเรียนรู้อย่างแบบมุขปาฐะ การสอนแบบตัวต่อตัวกับผู้เรียน ไม่มีการจดบันทึก การสอนโดยการสาธิตและการฝึกฝนด้วยการเรียนรู้ผ่านประสบการณ์จริง

บทบาทหน้าที่ของวงปี่พาทย์ที่ปรากฏในกลุ่มวัฒนธรรมอีสานใต้ นั้น ประกอบด้วย การบรรเลงปี่พาทย์ในกิจกรรมความบันเทิง การบรรเลงประกอบการแสดง และการบรรเลงประกอบพิธีกรรม มีการปรับเปลี่ยนรูปแบบวงดนตรีให้ทันสมัย โดยการนำเครื่องดนตรีตะวันตก เข้ามาผสมผสานในวงปี่พาทย์ เช่น กลองชุด คีย์บอร์ด และเบส เป็นต้น วงปี่พาทย์ของนายทอด อิดประโคน ยังระลึกถึงครูอาจารย์และมีการจัดงานไหว้ครูประจำปี สะท้อนให้เห็นว่า วงปี่พาทย์เป็นวงดนตรีที่ทำหน้าที่เป็นสื่อกลางของจิตวิญญาณ โดยนำเสียงดนตรีหรือทำนองเพลงที่ส่งผลต่ออารมณ์และความรู้สึกของมนุษย์เข้ามาในการประกอบพิธีกรรม บทเพลงที่บรรเลงประกอบ

พิธีกรรม ได้แก่ เพลงโหมโรงที่ประกอบด้วย เพลงสาธุการ เพลงตระ เพลงร่ำสามลา เพลงเข้าม่าน เพลงแขก เพลงปฐุม เพลงลา เพลงเสมอ เพลงร่ำลาเดียว เพลงเชิด เพลงกลม เพลงขำนาญ และเพลงกราวโน และมีบทเพลงที่ใช้ประกอบขบวนแห่ เช่น เพลงกราวนอก รวมทั้งเพลงที่บรรเลงทั่วไป เช่น เพลงทองย่อน เพลงนางนาค เป็นต้น ดังนั้นในวัฒนธรรมอีสานได้วงปี่พาทย์มีบทบาทสำคัญในวัฒนธรรมไทยเชื้อสายเขมรเป็นอย่างมาก บทเพลงที่บรรเลงสะท้อนให้เห็นถึงเอกลักษณ์ของคนในวัฒนธรรมไทยเชื้อสายเขมรเป็นอย่างดี เปรียบเสมือนสื่อกลางที่ทำให้เกิดพลังทางจิตใจ ความขลังและความศักดิ์สิทธิ์ รวมทั้งการถ่ายทอดสู่คนรุ่นหลังด้วยวัฒนธรรมแบบมุขปาฐะ

สรุปได้ว่างานวิจัยที่เกี่ยวกับวัฒนธรรมปี่พาทย์อีสานได้ เป็นการศึกษาที่เกี่ยวกับวงปี่พาทย์ในพื้นที่อีสานใต้และเป็นเขตวัฒนธรรมที่ติดต่อกับประเทศกัมพูชา ทำให้พบว่าอิทธิพล ความเชื่อ ความศรัทธา พิธีกรรม วิธีการเรียนรู้ และลักษณะทางสังคม ส่งผลต่อวัฒนธรรมการบรรเลงปี่พาทย์ และวงปี่พาทย์เป็นองค์ประกอบสำคัญของพิธีกรรม ซึ่งเกิดจากการเชื่อมโยงดนตรีเข้ากับวิถีชีวิต การผูกจิตศรัทธาต่อสิ่งที่เคารพนับถือ โดยใช้ดนตรีเป็นสื่อกลางในการสื่อความหมาย ดนตรีวงปี่พาทย์จึงอยู่ในชีวิตจิตใจของคนในแถบอีสานใต้เป็นอย่างมาก และวัฒนธรรมปี่พาทย์อีสานใต้มีความสอดคล้องกับวัฒนธรรมปี่พาทย์ภาคกลางในบทเพลงโหมโรงเย็น ซึ่งเป็นบทเพลงสำคัญที่มีบทบาทในดนตรีพิธีกรรมและการเรียนรู้เพื่อพัฒนาทักษะทางดนตรีของทั้งสองวัฒนธรรม รวมทั้งการมองภาพรวมลักษณะเด่นที่เป็นเอกลักษณ์เฉพาะตัวของดนตรีได้อย่างชัดเจน

3. บทความวิชาการที่เกี่ยวข้องกับงานวิจัย

3.1 บทความที่เกี่ยวข้องกับดนตรีไทย

วัฒนวุฒิ ช้างชนะ (2560, น. 32) เขียนบทความเรื่อง กาลแห่งดนตรีไทย โดยสรุปเกี่ยวกับดนตรีไทยว่า บทสรุปธรรมชาติของมนุษย์เมื่อเกิดความรู้สึกดีใจย่อมแสดงออกทั้งทางกิริยาและวาจา เช่น ตบมือกระโดดโลดเต้นและเปล่งเสียงร้องต่าง ๆ เป็นภาษาบ้างไม่เป็นภาษาบ้างเป็นมาเช่นนี้ตั้งแต่โบราณกาลแล้วจึงค่อย ๆ วิวัฒนาการต่อมาตามความรู้ความคิดและสติปัญญาของมนุษย์แต่ละสมัย เมื่อถึงสมัยที่มนุษย์ได้รวมกลุ่มจัดการปกครองกันเป็นระเบียบเรียบร้อยตั้งเป็นอาณาจักรบริหารบ้านเมืองเป็นแบบเป็นแผน การดนตรีของมนุษย์ก็ย่อมเจริญขึ้นตามไปด้วย โดยมีระเบียบแบบแผนขึ้นและรู้จักสร้างเครื่องดนตรีให้สวยงามและมีเสียงไพเราะยิ่งขึ้น ดังนั้นเสียงดนตรีจึงเป็นเสียงที่เกิดขึ้นจากการสร้างสรรค์ของภูมิปัญญามนุษย์และมีความเพียรพยายามจัดการสร้างเสียงให้อยู่ในระเบียบจังหวะทำนองที่สามารถแปรเปลี่ยนอารมณ์ความรู้สึกของมนุษย์ถือได้ว่าเป็นภาษาแห่งอารมณ์ การกล่าวถึงวัฒนธรรมทางดนตรีของอาณาจักรโบราณ

หรือสมัยก่อนประวัติศาสตร์เป็นเรื่องที่ทำได้ยากยิ่งเนื่องจากไม่มีหลักฐานใด ๆ ปรากฏชัดเจน นอกจากการสันนิษฐานเท่านั้น เนื่องจากวัฒนธรรมเป็นสิ่งที่เปลี่ยนแปลง ได้เรื่องราวของดนตรีโบราณที่สันนิษฐานโดยอาศัยหลักฐานที่ปรากฏในระยะนับร้อยปีถัดมาจนถึงปัจจุบันจึงเป็นสิ่งที่คลาดเคลื่อนได้ง่าย เพราะฉะนั้นจึงควรกล่าวแต่ตอนที่ชาติไทยเราได้ตั้งเป็นชาติอันมีหลักฐานแล้วตามหลักฐานการค้นคว้าของนักประวัติศาสตร์ทั้งที่ชาวไทยได้บันทึกไว้เช่นในหนังสือไตรภูมิพระร่วง ในศิลาจารึกสมัยสุโขทัยและในกฎหมายเตียรบาลในสมัยกรุงศรีอยุธยา ฯลฯ และชาวต่างชาติที่เข้ามาอยู่ในเมืองไทย เช่น จดหมายเหตุจากเมืองสยามของลาลูแบร์ ฯลฯ เป็นต้น เครื่องดนตรีไทยจึงแบ่งออกเป็น 4 ประเภทตามกิริยาอาการที่ทำให้เกิดเสียงดนตรีชนิดต่าง ๆ คือ ประเภท ดีด สี ตี และเป่า ลักษณะการประสมวงดนตรีไทยในปัจจุบันสามารถแบ่งออกได้เป็น 5 ประเภทด้วยกัน โดยมีวงดนตรีที่บรรเลงเป็นหลักอยู่ 3 ประเภท คือ วงปี่พาทย์ วงเครื่องสาย วงมโหรี และมีวงดนตรีที่บรรเลงเฉพาะกิจอีก 2 ประเภท คือ วงประโคมในพระราชพิธีและวงดนตรีเบ็ดเตล็ด จะเห็นได้ว่าการดนตรีในประเทศไทยนี้มีวิวัฒนาการไปตามกาลเวลา โดยมีการพัฒนาปรับปรุงและปรับเปลี่ยนให้เข้ากับพฤติกรรมตามบริบทตามยุคสมัย แต่ทั้งนี้ก็ยังดำรงอยู่ได้จนถึงปัจจุบันด้วยดนตรีไทยมีบทบาทหน้าที่ในสังคมอย่างใกล้ชิดเรียกได้ว่าตั้งแต่เกิดจนตาย กล่าวคือ มีเพลงที่จัดไว้สำหรับการกล่อมทารกแรกเกิด และยังแบ่งชั้นไว้ว่า บรรเลงสำหรับผู้ใด มีเพลงสำหรับพิธีต่าง ๆ เพลงสำหรับอัญเชิญเทพยดา เพลงสำหรับประกอบการแสดงโขนละคร เพลงหน้าพาทย์เพลงสำหรับบรรเลงขับร้องเพื่อความบันเทิง เพลงสำหรับการประกวดและอวดฝีมือศิลปิน เพลงสำหรับงานกลางวันและงานกลางคืน ตลอดจนถึงเพลงสำหรับบรรเลง ในงานศพแม้แต่การบรรเลงเพลงสำหรับการเล่นแต่ละชนิด เพลงก็ถูก จัดไว้เป็นเรื่องเป็นราวเฉพาะ การแสดงนั้น ๆ แสดงให้เห็นถึงดนตรีไทยว่า มากด้วยระเบียบแบบแผนและมากบริการที่ดนตรีจะต้องทำหน้าที่รับใช้ประชาชน สรุปได้ว่าดนตรีไทยเป็นมรดกทางวัฒนธรรมซึ่งบรรพบุรุษของเราได้สร้างสมไว้และเป็นเครื่องหมายอย่างหนึ่งที่แสดงลักษณะเฉพาะของชาติไทยเช่นเดียวกับภาษาและศิลปวัฒนธรรมด้านอื่น ๆ สมควรที่จะภาคภูมิใจและช่วยกันทำนุบำรุงส่งเสริมและรักษาไว้ให้ดำรงคงอยู่สืบไป

ดวงรุ่ง อ่อนสมพงษ์ และ ภัทรวดี ภูชฎาภิรมย์ (2559, น. 30) ได้เขียนบทความเรื่อง ผลกระทบของการประชันวงปี่พาทย์วัดพระพิเรนทร์ต่อดนตรีไทย โดยสรุปผลกระทบของการประชันวงปี่พาทย์ต่อดนตรีไทยว่า สถานะทางสังคมของนักดนตรีที่มาบรรเลงปี่พาทย์ในงานวัดพระพิเรนทร์ล้วนแต่ได้รับการยกย่องจากนักดนตรีด้วยกัน การจัดปี่พาทย์ประชันวงวัดพระพิเรนทร์เป็นไปในลักษณะความมีอิสระสูงมีขอบเขตกว้างและไม่มีการตัดสินผลการประชัน

นักดนตรีสำนักดนตรี ครูผู้ประพันธ์ จึงประพันธ์ให้มีลีลาเป็นเอกลักษณ์เป็นที่จดจำ มีการสร้างสรรค์ทางเพลงและลูกหมัดที่สนุกสนานโลดโผน เพลงเดี่ยวที่ใช้เทคนิคขั้นสูงเรียกร้องความสนใจ ความประทับใจเสียงปรบมือจากผู้ชมได้เป็นอย่างดี กล่าวได้ว่าการประชัน วงวัดพระพิเรนทร์ เป็นการแสดงออกของกระบวนการคิดการสร้างสรรค์ที่มีผู้ชมจำนวนมาก ผนวกกับการบูชาครูบาอาจารย์ทำให้ครูผู้สอนของสำนักย่อมพิจารณาคัดเลือกคนดริบทเพลงสำคัญของแต่ละสำนักวางแผนการประพันธ์แต่งเติมสร้างสรรค์ให้มีท่วงทีลีลาแปลกหูแปลกตา หรือแต่งทำนองให้หลากหลาย เพื่อให้ผู้ชมผู้ฟังมีความประทับใจ ส่งผลดีต่อการพัฒนาองค์ความรู้ทางวิชาการดนตรีไทย

ไพฑูรย์ เจยเจริญ (2550, น. 23 -27) ได้เขียนบทความเรื่อง เพลงในภาคบังคับ เริ่มฝึกหัดดนตรีไทยสาขาปี่พาทย์ "เพลงชุดโหมโรงเย็น" ไว้ว่า โหมโรงเย็น เป็นเพลงชุดที่มีรูปแบบขนาดใหญ่ โดยนำเอาเพลงหลาย ๆ เพลงมาเรียงร้อยต่อเนื่องกันเป็นชุด ใช้บรรเลงเฉพาะวงดนตรีไม่มีขับร้อง ประกอบด้วยเพลงที่มีลักษณะของอัตราจังหวะ และหน้าทับที่แตกต่างกัน แต่กลุ่มเพลงมีลักษณะทำนองที่เรียกว่า เพลงทางพื้นเหมือนกัน และใช้ตะโพน-กลองทัดดี เป็นหลัก ในระหว่างบรรเลง นิยมเรียกชื่ออีกอย่างหนึ่งว่า "โหมโรงกลอง" เพลงที่บรรลุลงในชุดโหมโรงเย็น ถ้านำออกมาบรรเลงเป็นเฉพาะกรณี ใช้บรรเลงสำหรับประกอบกิจการแสดงโขน ละคร หรือหนังใหญ่ เรียกว่า "เพลงหน้าพาทย์" ถ้านำบรรเลงต่อเนื่องเป็นชุด นับแต่เพลงสาธุการถึง ลงจบด้วยเพลงลา เรียกว่า การบรรเลงชุดโหมโรงเย็น เป็นการบรรเลงเฉพาะเรื่องของคนตรี ในทางวิชาการได้จัดแยกประเภทและโอกาสทางการบรรเลงโหมโรงไว้เป็นสัดส่วน ได้แก่ โหมโรงเช้า โหมโรงกลางวัน และโหมโรงเย็น โดยลำดับไว้ตามช่วงระยะเวลา ครูมนตรี ตราโมท ได้กล่าวถึงประโยชน์ของการบรรเลงโหมโรงไว้ว่า "การโหมโรงกลองนั้น เพื่อให้ผู้อื่นทราบว่างานและพิธีนั้นได้เริ่มแล้ว ณ บัดนี้ ถ้าการโหมโรงนั้นประกอบกับการแสดงมหรสพต่าง ๆ ก็เพื่อเรียกร้องให้คนมาดูด้วยอีกประการหนึ่ง แต่หากพิจารณาถ่วงลงไป จะเห็นว่าการโหมโรงนั้นเป็นส่วนหนึ่งของฤกษ์และพิธี คือ เป็นการสักการะและอัญเชิญเทพยดาด้วยเพลง ให้มาชุมนุมในมงคลพิธีหรือที่แสดงมหรสพประสาธน์พราหมณ์นั้น เพลงชุดโหมโรงเย็นนอกจากมีประโยชน์ตามโอกาสดังกล่าวแล้ว ความสำคัญในทางวิชาการด้านดนตรีไทยยังได้กำหนดเพลงชุดนี้ไว้เป็นเกณฑ์สำหรับการเรียนการสอนเบื้องต้น เพื่อการฝึกหัดสำหรับผู้ที่จะประสงค์จะเข้าเรียนดนตรีไทยด้านปี่พาทย์ โดยกำหนดระเบียบปฏิบัติสำหรับวิชาพิณดนตรีไทยด้านปี่พาทย์ว่า ผู้ที่จะเริ่มเรียน ต้องผ่านพิธีครอบจับมือต่อเพลงเริ่มฝึกหัดดีสง่างามใหญ่ด้วยเพลงสาธุการ และเพลงอื่น ๆ ในชุดโหมโรงเย็นโดยลำดับให้แม่นยำก่อนที่จะก้าวไปสู่การเรียนรู้อื่น ๆ ในระดับที่สูงขึ้น และแยกไปเรียนเครื่องดนตรี

ขึ้นอื่น ๆ ในวงปี่พาทย์ การเรียนรู้หรือการฝึกหัดเพลงตามระบบที่กำหนดไว้เป็นเกณฑ์นี้ ส่งผลต่อการพัฒนาให้ผู้เรียนได้ประโยชน์ครบถ้วนตามขั้นตอน เนื่องจากเพลงทุกเพลงที่บรรจุไว้ในเพลงชุดใหม่โรงเรียนนั้น มีความหมายต่อการพัฒนาและการเรียนรู้ ซึ่งเป็นองค์ประกอบสำคัญสำหรับการเรียนดนตรีไทยสาขापี่พาทย์ เพลงใหม่โรงเรียนมีเพลงเรียงตามลำดับการบรรเลง ดังนี้ เพลงสาธุการ เพลงตระโหมโรง เพลงร่ำสามลา เพลงต้นเข้าม่าน เพลงเข้าม่าน เพลงปฐุม เพลงลา เพลงเสมอ เพลงร่ำลาเดียว เพลงเชิดเพลงกลม เพลงชำนาญ เพลงกราวใน เพลงต้นซุบ และเพลงลา

สรุปได้ว่าบทความที่เกี่ยวกับดนตรีไทยนั้นเป็นเรื่องเกร็ดสำคัญทางดนตรี จุดที่คนไทยคิดและกล่าวถึงทางดนตรีที่หลากหลายเหตุผล การนำเสนอเหตุผลที่ส่งเสริมปัจจัยและองค์ประกอบทางดนตรีที่หลากหลาย การวิเคราะห์ดนตรี เพื่อสังเคราะห์และประเมินค่างานดนตรีทำความเข้าใจและศึกษาในเชิงลึก รวมทั้งการอธิบายประเด็นทางดนตรีไทยที่ส่งผลสะท้อนถึงสภาพความคิดของคนและสังคมไทย

3.2 บทความที่เกี่ยวกับดนตรีกัมพูชา

เมธี พันธุ์วาท (2561, น. 57) ได้เขียนบทความเกี่ยวกับ การศึกษาดนตรีประกอบพิธีกรรม: กรณีศึกษาวงโกลสโกและวงทัมมิง คณะครูอม มงกุล จังหวัดเสียมเรียบ ราชอาณาจักรกัมพูชา โดยอธิบายว่า บริบทของดนตรีที่มีต่อชุมชนที่ดนตรียังคงมีความสัมพันธ์กับวิถีชีวิตของผู้คนในชุมชน เนื่องด้วยวงโกลสโกและวงทัมมิง เป็นวงดนตรีที่แฝงไปด้วยคติความเชื่อทางพุทธศาสนา ยังผลให้งานอวมงคล (งานศพ) จำเป็นต้องมีดนตรีดังกล่าวในการบรรเลงเพื่อประกอบพิธีกรรม หากแต่มีการปรับเปลี่ยนรูปแบบลักษณะการบรรเลงที่มีการผสมผสานวงปี่กลองเข้ามาร่วมในการบรรเลงประกอบพิธีศพ นับแต่การที่ประชาชนได้พบเห็นวงปี่กลองบรรเลงในงานพิธีถวายพระเพลิงพระบรมศพสมเด็จพระนโรดมสีหนุ ในด้านการถ่ายทอดบทเพลง ซึ่งเป็นการถ่ายทอดในลักษณะวัฒนธรรมการสืบทอดแบบมุขปาฐะ ที่มีได้มีการจดบันทึกของบทเพลงของวงโกลสโก

กรมส่งเสริมวัฒนธรรม และสมาคมครูดนตรี (ประเทศไทย) (2558, น. 12) ได้รวบรวมบทความดนตรีและนาฏศิลป์อาเซียน MUSIC AND DRANCE OF ASEAN ซึ่งปัญญา รุ่งเรือง ได้เขียนอธิบายเรื่อง การแพร่กระจายของฆ้อง (Gong) ไว้ว่า ดนตรีราชสำนักกัมพูชามีฆ้องวงซึ่งเป็นฆ้องปุมในกัมพูชา ได้แก่ ค็องวังโตจ (Kong vang - ฆ้องวงเล็ก) และค็องวังธม (Kong vang thom - ฆ้องวงใหญ่) ที่ใช้ในวงพิณเพ็ญตไทยกับกัมพูชาเป็นประเทศบ้านใกล้เรือนเคียงกันจึงมีการถ่ายทอดวัฒนธรรมซึ่งกันและกันมาตั้งแต่อดีต เมื่อสยามรบชนะตีได้

นครวัดนครธมก็ได้รับเอาวัฒนธรรมเขมรมาใช้ เช่น การปกครองแบบจตุสดมภ์ ลัทธิขัตติย์ เป็นสมมุติเทพพิธีกรรมต่าง ๆ เช่น พระราชพิธีราชาภิเษก ตลอดจนภาษาเขมรที่นำมาใช้เป็นราชาศัพท์ เป็นต้น ไทยกับเขมรมีเครื่องดนตรีที่คล้ายคลึงกันหลายชนิด บางชนิดก็เหมือนกันทุกประการโดยเหตุที่เจ้านายของกัมพูชาหลายพระองค์เคยประทับอยู่ในราชสำนักไทย เช่น สมัยต้นกรุงรัตนโกสินทร์ มีนักองค์เอง นักองค์ตน โดยเฉพาะอย่างยิ่งนักองค์ด้วง (Ang duang) ที่ได้กลับไปปกครองกัมพูชาในฐานะกษัตริย์ระหว่างปี 1796 - 1859 หรือช่วง 2339 - 2392 ได้มีวงดนตรีมโหรี ปี่พาทย์เข้าไปในราชสำนักเขมรด้วย และต่อมาในสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว (รัชกาลที่ 5) ท่านบ้านวิวาดของ ม.ร.ว. คึกฤทธิ์ ปราโมช ได้นำเอาคณะละครในของเจ้าจอมมารดาอำภพพร้อมปี่พาทย์ทั้งคณะเข้าไปในราชสำนักทั้งวง ครั้นเวลาสืบเนื่องมานับร้อยปีดนตรีไทย ในราชสำนักเขมรได้ปรับเปลี่ยนตัวเองให้เหมาะสมกับรสนิยมของชาวกัมพูชา รวมทั้งวิธีการบรรเลงและบทเพลงที่อาจจะก่อหรือเปลี่ยนแปลงไปตามความทรงจำ และการปรับเปลี่ยนของศิลปิน ตลอดจนชื่อเครื่องดนตรี ชื่อเพลง และชื่อตัวละครในวรรณคดีที่นำมาแสดงก็เรียกขานกันด้วยสำเนียงเขมร ดังนั้น ค็องว้งโตจ (ฮ่องววงเล็ก) ค็องว้งธม (ฮ่องววงใหญ่) โรเนียดรม (ระนาดทุ้ม) และโรเนียด เด็ก (ระนาดเหล็ก) นั้นเป็นเครื่องดนตรีที่เกิดขึ้นในสมัยรัชกาลที่ 3 รัชกาลที่ 4 นี้เอง กล่าวคือ เมื่อพระประดิษฐไพเราะได้คิดเพลงประเภททยอย เช่น เพลงทยอยนอก เพลงเชิดจีนขึ้นมา มีความจำเป็นต้องมีเครื่องดนตรี “เครื่องหน้า” (เสียงสูง) และ “เครื่องหลัง” (เสียงต่ำ) เพื่อให้บรรเลงนำและตาม เป็นไปตามลักษณะของลูกล่อ ลูกขัดในเพลงทยอยจึงต้องสร้างเครื่องดนตรีเสียงต่ำเพิ่มขึ้นได้ให้ช่างทำระนาดทุ้มขึ้นมาคู่กับระนาดเอกและฮ่องววงเล็กขึ้นมาคู่กับฮ่องววงใหญ่ทำให้เกิดเป็นวงปี่พาทย์เครื่องคู่ขึ้น ส่วนระนาดเหล็กนั้นเกิดขึ้นสมัยรัชกาลที่ 4 นักวิชาการตะวันตกบางท่านเข้าใจเอาเองอย่างผิด ๆ ว่าระนาดเหล็กของเขมรได้แบบอย่างมาจากระนาดทั้ง (ชาลอน) ของชาวแต่ไม่อาจเข้าใจได้ว่าเหตุใดจึงเหมือนระนาดเหล็กของไทย

พิทยวัฒน์ พันธะศรี (2557, น. 50) ได้เขียนบทความเรื่อง มโหรีอีสาน: จากดนตรีถวายเทวสถานแห่งราชสำนักเขมรสู่ดนตรีวิถีชีวิตชาวอีสาน (Mahori Isan Music: from the Khmer royal temple to the Isan way of life) โดยอธิบายว่า มโหรีอีสานที่ได้รับการสืบทอดจากเขมร ที่ในอดีตเป็นดนตรีเพื่อถวายบูชาแต่เทวสถานดนตรีในราชสำนักและชนชั้นสูงและแผ่ขยายมาสู่ประชาชน โดยทั่วไปปรับเปลี่ยนเป็นบรรเลงเพื่อความบันเทิงรื่นเริงของคนในสังคม ซึ่งในด้านการเปลี่ยนแปลงบทบาทหน้าที่ของวงมโหรีนี้ อาจอาศัยแนวคิดทฤษฎีหน้าที่นิยมของมารินอส ที่กล่าวถึงการทำงานร่วมกันของสมาชิกในสังคมเพื่อตอบสนองความต้องการพื้นฐานทางร่างกาย

และจิตใจ นอกจากนี้การปรับตัวตามบริบททางสังคมที่มากขึ้นของวงมโหรีอีสาน เป็นการปรับเปลี่ยนเครื่องดนตรีในวงมโหรีอีสาน ลักษณะการบรรเลงเปลี่ยนบทบาทจากการไป “ช่วยงาน” ในบทบาทของชาวอีสาน ซึ่งหมายถึง การไม่ตีราคาค่าจ้างแต่เจ้าภาพงาน จะเห็นสมควรซึ่งเป็นความสัมพันธ์แบบช่วยเหลือซึ่งกันและกัน ในชุมชนชาวอีสานปรับเปลี่ยน เป็นการรับจ้างแสดงในงานโดยรับค่าตอบแทนเป็นเงินสด การรับงานแสดงในโอกาสต่าง ๆ ที่มากขึ้นทั้งงานมงคลและอวมงคลโดยปรับเปลี่ยนจารีตปฏิบัติเพิ่ม เพื่อให้มีรายได้ที่มากขึ้นรวมถึงผู้ที่ บรรเลงเครื่องดนตรีบางประเภท เช่น พิณแคนที่ได้ไปรับงานบรรเลงให้แก่การแสดงหมอลำซึ่งได้รับความนิยมนอกกว่ามีจำนวนงานการแสดงที่มากกว่าและมีรายได้จากค่าจ้างที่มากกว่า สภาพการณ์ปัจจุบันมโหรีพื้นบ้านอีสานมีผู้ให้ความสนใจน้อยมาก เนื่องจากมโหรีพื้นบ้าน มีรูปแบบการแสดงที่เรียบง่าย แต่การฝึกหัดเครื่องดนตรีและขับร้องเป็นสิ่งที่ยากยิ่ง โดยเฉพาะ บทเพลง แบบดั้งเดิมที่ไม่คุ้นหู ในปัจจุบันเครื่องดนตรีพื้นบ้านโบราณที่ถูกมองว่าล้าสมัย หรือแม้แต่ลูกหลานของนักดนตรีมโหรีพื้นบ้านเองก็รับร่ำให้นักดนตรีซึ่งส่วนใหญ่มีอายุมากยุดิ วิถีชีวิตนักดนตรีมโหรีพื้นบ้านและไม่สนใจที่จะสืบทอดวัฒนธรรมการดนตรีแขนงนี้

สรุปได้ว่าบทความที่เกี่ยวข้องกับดนตรีกัมพูชา เป็นการศึกษาที่เกี่ยวข้องกับลักษณะ ของดนตรีกัมพูชาในราชอาณาจักรกัมพูชา อิทธิพลของดนตรีกัมพูชาที่เชื่อมโยง และมีความสัมพันธ์กับวิถีชีวิตของชาวไทยในพื้นที่เขตแดนที่มีการอาณาเขตติดต่อกับประเทศกัมพูชา โดยศึกษาเกี่ยวกับวัฒนธรรมเขมรในบริบทของงานดนตรี การสืบทอดดนตรีในรูปแบบวงต่าง ๆ ที่ได้รับอิทธิพลมาจากดนตรีของกัมพูชา ปรากฏให้เห็นทั้งในประเทศกัมพูชาและประเทศไทย

3.3 บทความที่เกี่ยวข้องกับทวิวัจน์

เจตนา นาควัชระ (2560, น. 3) ได้เขียนบทความ ทวิวัจน์ข้ามชาติ: กรณีศึกษา เชิงอัตชีวประวัติทางวิชาการ Cross - Cultural Dialogue: Case Studies from an Intellectual Autobiography โดยอธิบายมโนทัศน์ที่ว่าด้วย “ทวิวัจน์” ในบทความนี้มีความหลากหลาย ซึ่งรวมถึงการสื่อสารกันในระดับบุคคล การแลกเปลี่ยนทางวิชาการ ด้วยวิธีการ “มนุษย์สัมผัส มนุษย์” ด้วยสิ่งพิมพ์ และด้วยกลไกของโลกเสมือนหรือที่เรียกว่า “ทวิวัจน์ในจินตนาการ” ระหว่าง คู่สนทนาที่อยู่ห่างไกลกันทั้งในมิติของสถานที่และเวลา และรวมไปถึงการใช้สื่อที่มีใช้ภาษา เช่น ดนตรี การเน้นทวิวัจน์ในลักษณะข้ามวัฒนธรรม โดยที่ผู้เขียนอ้างถึงผลงานตีพิมพ์ของตนเอง ในประเทศตะวันตกที่เขียนเป็นภาษาตะวันตกและมีเนื้อหาเกี่ยวกับโลกตะวันตก เป็นที่สังเกตได้ว่า งานวิชาการที่มีคุณภาพซึ่งสร้างขึ้นโดยนักวิชาการต่างชาติก็ได้รับการยอมรับจากเจ้าของ วัฒนธรรมตะวันตกต้นกำเนิดเอง ดังตัวอย่างที่เห็นได้จาก เยอรมันศึกษาและไทยศึกษา ซึ่งถือได้

ว่าเป็นวิทยาการที่มีความเป็นนานาชาติ กรณีศึกษาจากประสบการณ์ของผู้เขียนเป็นหลักฐานที่ด้านการด่วนสรุปว่า งานวิจัยจะต้องส่งผลกระทบได้ทันทีในระยะเวลาอันสั้นทั้งในวงวิชาการและในสังคม การพูดถึงงานวิชาการว่า ตกยุคไปแล้ว หรือเป็นการค้นพบใหม่สุด จะต้องกระทำด้วยความระมัดระวังเป็นอย่างยิ่งโดยเฉพาะในกรอบของมนุษยศาสตร์ เพราะวิทยาการด้านนี้ดำเนินไปได้ด้วยการซึมซับในระยะยาว ซึ่งเรียกร่องการวิเคราะห์อย่างละเอียดถี่ถ้วนและการครุ่นคิดพินิจนึกอันลึกซึ้ง ผู้เขียนพิสูจนแนวคิดที่ว่าด้วยกระบวนการที่ต้องใช้เวลา รวมทั้ง เจตนา นาควัชระ (2548, น. 291 - 292) ได้กล่าวถึง ทวีวัจน์ ในวารสาร ในหัวข้อสรุปการสัมมนาทางวิชาการ เรื่อง นวัตกรรมในวรรณคดีไทย ไว้ว่า โอกาสได้สัมผัสกับศิลปะแล้วยากที่จะอยู่เฉย ด้วยเหตุนี้จึงทำให้เกิดเป็นวัฒนธรรมลายลักษณ์ขึ้นมา เนื่องจากคนเรานั้นเมื่อมีความรู้ในเรื่องใดเรื่องหนึ่งเป็นอย่างดีแล้ว ก็ต้องการที่จะถ่ายทอดความรู้และภูมิปัญญาเหล่านั้นให้ผู้อื่นได้รับรู้ต่อไป และวิธีที่ดีที่สุดและทำกันมากก็คือ การทำเป็นลายลักษณ์ การทำงานศิลปะไว้เป็นลายลักษณ์นั้น จะทำให้ผลงานของศิลปินไม่สูญหายไปกับกาลเวลาอีกทั้งยังทำให้งานศิลปะเกิดการพัฒนาขึ้นอีกด้วย เนื่องจากเกิดงานวิจารณ์ตามมา ดังคำกล่าวที่ว่า "งานวิจารณ์เป็นสิ่งที่ควบคู่ไปกับงานศิลปะเสมอ" งานวิจารณ์จากผู้วิจารณ์ที่ดีเปรียบเสมือนตัวช่วยชี้และกระตุ้นให้ศิลปินสร้างงานที่ดีออกมา เพราะการวิจารณ์สามารถทำให้ศิลปินผู้สร้างงานนั้น ๆ มองเห็นศักยภาพในการสร้างงานของตนเองได้ดียิ่งขึ้น ทั้งนี้ ขึ้นอยู่กับการเปิดใจรับการวิจารณ์จากผู้วิจารณ์ด้วย เพราะถ้าศิลปินไม่สามารถยอมรับการวิจารณ์หรือไม่นำการวิจารณ์มาปรับปรุงแก้ไขผลงานให้ดีขึ้น การวิจารณ์ก็จะไม่เกิดผลใด ๆ เลย จุดเริ่มต้นของงานวิจารณ์ คือ การสนทนาแลกเปลี่ยนความคิดเห็นกันระหว่างเจ้าของผลงานกับผู้ชมผลงานหรือที่เรียกว่า ทวีวัจน์ (Dialogue) ดังนั้น เมื่อมีการวิจารณ์กันมากขึ้นทั้งเรื่องที่เห็นด้วยและไม่เห็นด้วยก็จะทำให้เกิดเป็นข้อสรุปรวมขึ้น ซึ่งข้อสรุปรวมนี้จะทำให้เกิดเป็นหลักการหรือหลักวิชาการ

Leeds-Hurwitz (2014, p. 1) ได้ให้ความหมายและนิยามของ Cross - Cultural Dialogue ว่า เป็นการศึกษาเปรียบเทียบวัฒนธรรมสองกลุ่ม ในประเด็นวัฒนธรรมระหว่างประเทศ ศาสนาและนอกศาสนา และชาติพันธุ์หรือเชื้อชาติ เป็นการสนทนา ข้ามวัฒนธรรมที่ใช้บริบททางวัฒนธรรมเป็นเครื่องมือในการศึกษา รวมทั้งการซึมซับและรับรู้ โดยทั่วไปแล้วจะมีศึกษาเปรียบเทียบสองกลุ่มเป็นหลัก Cross - Cultural Dialogue จะนำเสนอความสัมพันธ์ระหว่างมนุษย์ ความแตกต่าง การประพฤติปฏิบัติทางวัฒนธรรม และเรียกสิ่งเหล่านี้ว่า Dialogue ซึ่งให้เห็นถึงกระบวนการเรียนรู้ทางวัฒนธรรมที่ไร้พรมแดน Cross - Cultural Dialogue ถูกใช้ในงานทางมานุษยวิทยาและจิตวิทยา รวมทั้งด้านวัฒนธรรมการสื่อสาร เพื่อวิเคราะห์ทำความเข้าใจ

ความแตกต่างระหว่างกลุ่มวัฒนธรรม นำไปสู่ภาพที่ชัดเจนของการอธิบายพฤติกรรมมนุษย์ Cross - Cultural Dialogue เป็นสิ่งที่ดีในการเริ่มต้นที่จะวิเคราะห์ความสัมพันธ์ระหว่างวัฒนธรรม และสิ่งที่เกิดขึ้นระหว่างวัฒนธรรม ซึ่งอุดมคติที่สำคัญของ Cross - Cultural Dialogue นี้ คือ การสื่อสารโดยการเปรียบเทียบและพรรณนาอธิบายระหว่างวัฒนธรรม มีความเหมาะสม ที่นักวิจัยที่ต้องการหาคำตอบโดยการบูรณาการศาสตร์ต่าง ๆ จากเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นระหว่าง วัฒนธรรมที่เรียกว่า Dialogue นำไปใช้ในการศึกษา

สรุปได้ว่าบทความที่เกี่ยวข้องกับทวิวัจนนั้น เป็นการให้ความหมายและเสนอแนวคิด ในการศึกษาในเชิงวัฒนธรรมเปรียบเทียบเพื่อหาความสัมพันธ์ด้วยวิธีการมนุษย์สัมพันธ์มนุษย์ สัมผัสกับความคิดมนุษย์ ในรูปแบบบริบททางวัฒนธรรม ด้วยกระบวนการสืบค้นและรับรู้ โดยเฉพาะความซาบซึ้งและความรู้สึกต่อความงามทางด้านศิลปะ ผู้ที่ต้องการศึกษาจะใช้หลักใน การวิจารณ์ วิเคราะห์ สังเคราะห์และตีความข้อมูลที่ได้รับ รวมทั้งการบูรณาการศาสตร์ต่าง ๆ ทฤษฎีที่เกี่ยวข้องและนำไปสู่ผลของการศึกษาที่ตรงประเด็น สามารถอธิบายความหมาย จากการตีความ มุ่งประเด็นเหตุผลในเรื่องที่ศึกษา

4. แนวคิดทฤษฎีที่เกี่ยวข้อง

4.1 แนวคิดของทวิวัจน

โสฬส ศิริไสย์ (2548, น. 9,100) อธิบายแนวคิด เรื่อง Dialogue จากคำอธิบาย ของ Lee Nichol ว่า Dialogue เป็นกระบวนการแสวงหาความรู้ที่มีอาจได้มาโดยการพูดคุย หรือโต้เถียงกันในแบบธรรมดา แต่เป็นกระบวนการค้นหาสิ่งใหม่ที่ยื่นนอกเหนือพรมแดน ของประสบการณ์และความทรงจำเก่า ๆ ที่บุคคลได้รับมาด้วยการอบรมสั่งสอน ภายใต้ระบบ วัฒนธรรมหนึ่ง ๆ เป็นการสำรวจการค้นหาคำเป็นอิสระจากกรอบความคิดสมมติบัญญัติภาษา รวมทั้งพรมแดนความแตกต่างของตัวตน และการดำรงอยู่ที่ขวางกั้น การเข้าถึงความเป็นมนุษย์ ของกันและกัน ซึ่งการจัดการกับปัญหาเชิงระบบที่โยงใยแบบจับต้นชนปลายไม่ถูกนั้น เป็นเรื่อง ที่ทำได้ยากยิ่งในท่ามกลางความยุ่งเหยิงซับซ้อน มี "ตัวเรา" รวมอยู่ด้วย การจัดการกับตัวเอง ซึ่งเป็น การเริ่มแก้ไขปัญหาที่ถูกจุด ดังนั้น Dialogue จึงเป็นเครื่องมืออันหนึ่ง เป็น "พื้นที่ทางสังคม" ของคนที่มี "ภูมิธรรม" ไกลเคียงกันมาสัมผัสและเรียนรู้ซึ่งกันและกัน เพื่อปรับระดับความเข้มข้น ของกำแพง "อัตตา" ลงสู่ระดับที่ตนเองและผู้อื่นสามารถเข้าไปสัมผัสเพื่อเรียนรู้ธรรมชาติ ที่อยู่ภายในได้

เจตนา นาควัชร (2560, น. 13 - 15) อธิบายความเป็นมาของการวิจารณ์กับ ทวิวัจนข้ามชาติ Criticism and Cross - Cultural Dialogue ว่า การวิจารณ์ทั้งในเชิงลึก

เกี่ยวกับศิลปะความเชื่อที่ตายตัว การปะทะสังสรรค์ในทางตัวแทนการกลั่นกรองประสบการณ์ ที่เกี่ยวกับการวิจารณ์ทั้งในเชิงลึกและเชิงกว้างออกมาเป็นกิจแห่งการประเมินคุณค่า ตั้งประเด็น ที่ชวนให้เกิดการปะทะสังสรรค์ความคิดวินิจัย ซึ่งผู้เขียนใคร่ขอเรียกว่า Dialogue ในการวิจารณ์ ที่น่าจะได้ผลดีที่สุดก็คือ การสร้างวาทกรรมที่มีใช้การพูดคนเดียวแต่เป็นการสนทนา แม้ว่า โดยส่วนใหญ่รูปแบบของการนำเสนอจะมีใช้รูปแบบของการพูดกันสนทนากันโดยตรง แต่โดยนัยแล้ว การวิจารณ์เป็นการพูดกับ “คู่สนทนาในจินตนาการ” (Imaginary dialogue partner) การที่บทวิจารณ์บทหนึ่งจะกระตุ้นให้เกิดการตอบโต้ในโลกแห่งความเป็นจริงหรือไม่ เป็นสิ่งที่นักวิจารณ์มีอาจคาดเดาได้ยิ่งในสังคมไทย ซึ่งผู้คนยังยึดติดกับวัฒนธรรมมุขปาฐะ ดังที่ โครงการวิจัย การวิจารณ์ได้ยืนยันเอาไว้การมีทวิวัจนต่อกันเป็นลายลักษณ์อักษรอาจมีน้อยมาก และแม้ว่าโลกไซเบอร์จะเปิดทางให้ในรูปของสื่อสมัยใหม่โดยเฉพาะสื่อสังคม (Social media) ที่ปราศจากข้อจำกัดเดิม ๆ การตอบโต้กันทางความคิดอย่างมีสาระก็ยังเป็นสิ่งที่พัฒนาไปไม่ได้ ไกล ถึงกระนั้นก็ตามกิจแห่งการเสนอความคิดเห็นเชิงวิจารณ์ไปยังคู่สนทนาในจินตนาการก็ควร จะดำเนินต่อไปในฐานะแรงกระตุ้นทางปัญญาให้แก่สังคม สำหรับมโนทัศน์ที่ว่าด้วย “ทวิวัจน ข้ามชาติ” เป็นการแสดงทัศนะที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับการสนทนากับวัฒนธรรมต้นกำเนิด และวัฒนธรรมแห่งการวิจารณ์จะแข็งแกร่งได้ก็เพราะ “ทวิวัจนข้ามชาติ” เหล่านี้มิได้สะดุดอยู่แต่ ในรูปแบบของการจับคู่สนทนาแต่ได้กลายเป็น “ความต่อเนื่อง” ซึ่งผู้เขียนปรับบทบาทจากคู่ สนทนาไปเป็น “ผู้จัดการ” ให้เกิดการสนทนาและเป็นตัวกลาง (Moderator) ในการสนทนา นั่นคือ ศักยภาพอันมหาศาลของของมนุษยศาสตร์ (Humanities) ในการที่จะสร้าง “ทวิวัจน ในจินตนาการ” ขึ้นมา ซึ่งอาจจะมิใช่สิ่งที่เกิดขึ้นจริงในชีวิตจริง เพราะผู้เขียนนักวิของชาติต่าง ๆ มาสังสรรค์กันมิได้มีโอกาสพบกันในชีวิตจริง โลกแห่งจินตนาการในกรณีนี้ จึงมิใช่เอกลักษณ์ของ การสร้างสรรค์ทางศิลปะ แต่วิทยาการด้านมนุษยศาสตร์สามารถสร้างกลุ่มสนทนาขนาดใหญ่ ขึ้นมาได้ด้วยจินตนาการ อันเป็นการให้ความมั่นใจต่อสังคม ได้ว่าเรายัง “พูดกันรู้เรื่อง” เพราะมี ฐานแห่งความเป็นมนุษย์ร่วมกัน นั่นคือสุดยอดของการสร้าง “ทวิวัจนข้ามชาติ” จะสังเกตได้ว่า ผู้เขียนนามโนทัศน์ที่ว่าด้วย “การวิจารณ์” และ “วิชาการ” มาใช้ร่วมกัน สิ่งที่เห็นได้จะเกิดขึ้นเป็น รูปธรรม รวมทั้ง เจตนา นาควัชระ (2562, น. 9,113) ได้อธิบายประเด็นทางวัฒนธรรมที่จะนำไปสู่ ทวิวัจน ในหนังสือวัฒนธรรมสำนัก รากฐานของอุดมศึกษาไทย ว่า ชีมีชัย วิเคราะห์ - วิจารณ์ - ประเมินคุณค่า และเสริมสร้างผนวกเข้าเป็นเอกภาพโดยการประยุกต์ใช้ทฤษฎีวิชาการ ในการศึกษาวัฒนธรรม ผู้เขียนจึงยินดีตอบสนองของวิธีการที่จะสร้างความชัดเจนได้ดีที่สุดก็คือ การนำตัวอย่างที่เป็นรูปธรรมมาศึกษาและตัวอย่างที่ผู้เขียนจะนำเสนอในที่นี้ เป็นกระบวนการ

ของทั้งการปฏิบัติและการวิเคราะห์ที่ได้ใช้ต่อเนื่องมาเป็นเวลาใกล้สามทศวรรษ เท่ากับเป็นการพิสูจน์ให้เห็นว่าแนวคิดทฤษฎีดังกล่าวส่งผลให้เกิดกิจกรรมเชิงวิชาการและเชิงปฏิบัติในระยะยาวทั้งหมด 3 ขั้นตอน คือ การซึมซับ (Receptive - Assimilative) การวิเคราะห์วิจารณ์-ประเมินคุณค่า (Analytical Critical - Evaluative) และการสร้างใหม่ (Constitutive) สามารถที่จะนำมาใช้เป็นกรณีตัวอย่างกับปรากฏการณ์ทางวัฒนธรรมที่สำคัญยิ่งของไทยได้

สรุปได้ว่าแนวคิดของทวิวัจนเป็นการกระบวนการศึกษาเรียนรู้ในทางมานุษยวิทยาด้วยวิธีการ “มนุษย์สัมพันธ์มนุษย์” โดยเริ่มจากการซึมซับและเปิดใจรับในการวิจารณ์ของทั้งสองส่วน มีกระบวนการวิเคราะห์ สังเคราะห์ และประเมินค่าผลงานทางด้านศิลปะ จึงนำมาปรับใช้กับงานทวิวัจนทางดนตรี ผสานแนวคิดด้วยการผนวกข้อมูลให้เป็นเอกภาพทางวิชาการของปัทมายุไทยและพัฒนาศิลปะการฟัง

4.2 ทฤษฎีการวิเคราะห์ทางดนตรี

มานพ วิสุทธิแพทย์ (2556, น. 4) ได้อธิบายการวิเคราะห์ทางดนตรี ไว้ว่า การวิเคราะห์ทางดนตรีนั้นมีการวิเคราะห์อยู่หลายวิธีขึ้นอยู่กับองค์ประกอบหลาย ๆ อย่าง เช่น วัตถุประสงค์ในการวิเคราะห์ ประเภทดนตรีที่วิเคราะห์ เป็นต้น วัตถุประสงค์ในการวิเคราะห์มีมากมายหลายวัตถุประสงค์ ทั้งที่เป็นวัตถุประสงค์ในทางดนตรี เช่น ต้องการทราบโครงสร้างและไวยากรณ์ของเพลงหรือวัตถุประสงค์ทางสังคมวิทยา เช่น บทบาทของดนตรีที่มีผลต่อวิถีชีวิตของคนในสังคม หรือวัตถุประสงค์เชิงมานุษยวิทยา เช่น การใช้ดนตรีกับพิธีกรรมต่าง ๆ หรือวัตถุประสงค์เชิงวิทยาศาสตร์ เช่น ต้องการวัดหาความถี่ของระดับเสียงต่าง ๆ ของเครื่องดนตรีชิ้นหนึ่ง เป็นต้น เมื่อพิจารณาเกี่ยวกับการวิเคราะห์เพลงไทย คือ การแยกแยะส่วนประกอบหรือองค์ประกอบทางดนตรีที่ประกอบกันขึ้นเป็นเพลงไทย ศึกษาคุณสมบัติ และหน้าที่ขององค์ประกอบแต่ละองค์ประกอบ อีกทั้งศึกษาคุณสมบัติและหน้าที่ขององค์ประกอบต่าง ๆ โดยรวม ดนตรีไทยมีองค์ประกอบสำคัญ ๆ อยู่ 3 อย่าง คือ ทำนองหลัก ทำนองแปร และจังหวะ

พิชิต ชัยเสรี (2559, น. 41) ได้เขียนหนังสือเรื่อง สังคีตลักษณะวิเคราะห์ พร้อมทั้งอธิบายวิธีการวิเคราะห์เพลงไว้ว่า วิธีการวิเคราะห์อาจทำได้ 3 วิธีด้วยกัน คือ การวิเคราะห์โดยระบบ (Systematic Approach) วิธีนี้ใช้ระบบของดนตรี (Melody), จังหวะ Rhythm), การสอดประสาน (Harmony), สังคีตลักษณะ (Form), ท่วงทีลีลา (Style) และการสำแดงอารมณ์ (Expression) การวิเคราะห์โดยการเลือกประเด็น (Selective Approach) วิธีนี้เลือกแก่นสำคัญของทางดนตรีอย่างใดอย่างหนึ่งมาทำการ เช่น วิเคราะห์เฉพาะบันไดเสียง วิเคราะห์เฉพาะการสอดทำนอง วิเคราะห์เฉพาะเมโลดี้พิเศษ และการวิเคราะห์โดยสัญชาตญาณ (Intuitive Approach) วิธีนี้

สังเกตจากการปรากฏของเพลงนั้น ๆ ว่ามีลักษณะเด่นชัดใด ๆ ปรากฏเหนือกว่าองค์ประกอบอื่น ๆ ก็พึงจับประเด็นนั้นวิเคราะห์สืบไป

ศรัณย์ นักรบ (2557, น. 98 - 122) ได้อธิบายหลักการในการวิเคราะห์งานดนตรี ในหนังสือ ดนตรีชาติพันธุ์วิทยา ไว้ว่า องค์ประกอบในการวิเคราะห์ดนตรี จำแนกออกเป็น 2 องค์ประกอบ คือ องค์ประกอบภายนอก ซึ่งเป็นส่วนประกอบสำคัญของดนตรีหรือบทเพลง เป็นข้อมูลพื้นฐานในการสร้างความเข้าใจและเป็นข้อมูลในภาพรวมทั้งหมด สามารถนำมาเชื่อมโยงกับงานดนตรีได้ ประกอบด้วย ภูมิหลังของดนตรี บทบาทหน้าที่ของดนตรี โครงสร้าง และรูปแบบ สีสันของเสียงหรือสื่อของเสียงซึ่งเป็นที่มาของเสียง และองค์ประกอบภายใน หมายถึง องค์ประกอบของดนตรีที่หลอมรวมกันเป็นสาระสำคัญทางดนตรีหรือที่เรียกว่า “เนื้อดนตรี” ประกอบด้วย กลุ่มเสียง บันไดเสียง ความสำคัญและหน้าที่ของเสียง ทำนองและจังหวะ การวิเคราะห์ดนตรีตามแนวชาติพันธุ์วิทยา เป็นการอาศัยแนวคิดและวิธีการจากมุมมองหรือหลักการของดนตรีในวัฒนธรรมและจากทฤษฎีของความเป็นกลางหรือความเป็นสากลที่สามารถสื่อให้เกิดความเข้าใจร่วมกันได้ โดยวิเคราะห์สิ่งที่ปรากฏให้เห็นในดนตรีเป็นหลัก หากมีเอกลักษณ์ทางดนตรีเพิ่มเติมสามารถวิเคราะห์และกำหนดประเด็นเพิ่มเติมเพื่ออธิบายลักษณะเด่นของดนตรีให้เห็นชัดเจนมากยิ่งขึ้น

ณัชชา พันธุ์เจริญ (2551, น. 77,98) ได้เขียนหลักการวิเคราะห์ทำนองเพลง ที่เกี่ยวกับสำนวนดนตรีของเครื่องดนตรีแต่ละชนิด มีรูปร่างและวิธีสร้างเสียงที่ไม่เหมือนกัน รวมทั้งการวิเคราะห์ประโยคเพลงที่ใช้เทคนิคในการพัฒนาประโยคเพลงด้วยการซ้ำ (Repetition) ซึ่งเป็นเทคนิคพื้นฐานที่พบได้ในศิลปะทุกแขนง รวมทั้งดนตรีทุกประเภททุกชาติทุกภาษา การซ้ำช่วยเน้นย้ำความคิดโดยเฉพาะความคิดสำคัญ ช่วยเตือนความจำ ช่วยยืดความยาว และช่วยผนวกความคิดทั้งหลายให้รวมอยู่ในกรอบที่เหมาะสม การซ้ำอาจเกิดขึ้นได้ในประโยคเพลง ภายหลังประโยคเพลง เป็นต้น

เจตนา นาควัชระ (2562, น. 1 - 30) ได้เขียนบทวิเคราะห์งานดนตรี เรื่อง คิดเป็น วิชาการจากรากฐานของเพลงลูกทุ่ง : กรณีศึกษา “สาวนาสั่งแฟน” โดยสรุปหลักการวิเคราะห์ ได้ว่า งานศึกษาทางด้านดนตรีควรเริ่มจากงานต้นแบบ (Original) จากนั้นเชื่อมโยงทางความคิด (Association of ideas) และนำไปสู่ข้อสรุปรวมทั่วไป (Generalization) กลายมาเป็น มโนทัศน์ (Concept) ในเชิงวิชาการ ไม่มองข้ามวิทยาการทางมานุษยวิทยาและสังคมวิทยาในบริบททางวัฒนธรรม (Cultural context) จากนั้นนำไปปรับใช้ (Applicability) ในการวิเคราะห์ข้อมูล ในทางดนตรีจะพูดถึงความตรงของเสียง เทคนิคการเล่นดนตรีโดยอาศัยอ้างอิงจากทฤษฎี

ตะวันตก เช่น การใช้เสียงเด่นที่เรียกว่า Vibrato ความแปร่งเพี้ยน (Dissonance) เป็นต้น รวมทั้งการสร้างลักษณะเด่นเฉพาะตัว (Identity หรือ Uniqueness) การเบี่ยงเบนไปจากแนวทางหลัก (Deviation from the norm) หลักการทางสุนทรียศาสตร์ (Aesthetic principle) ที่ประกอบด้วยความเรียบง่าย ตรงไปตรงมา ปราศจากการปรุงแต่งหรือบิดเบือนจนเกินงาม และการแสดงออกทางศิลปะที่ผ่านการครุ่นคิดพินิจดูแล้ว จากหลักการที่ผ่านมาสู่การตีความ (Interpretation) จากงานดนตรีโดยประเมินคุณค่าการแสดง (Evaluation) นำไปสู่การตีความใหม่ (Reinterpretation)

ผู้ที่ศึกษาต้องทำตนให้เป็นตัวกลาง (The middle man หรือที่เรียกว่า Intermediary) เพื่อนำไปสู่การวิจารณ์ (Criticism) เป็นปฏิกิริยาที่รับรู้ด้วยอารมณ์แสดงออกด้วยวาจาผ่านกระบวนการครุ่นพินิจนึก (Reflection) การใช้เหตุผล (Rationalization) การชี้คุณลักษณะ (Characterize) โดยชี้ลักษณะทางดนตรีที่ปรากฏขึ้นตั้งแต่เริ่มต้น (Introduction) ไปจนถึงการคลายปม (Resolution) นำไปสู่การสร้างประสานสัมพันธ์ที่ลงตัว (Consonance) งานดนตรีที่เกิดขึ้นต้องเกิดจากความสำนึกในความเป็นตัวของตัวเอง (Generic Identity) ด้วยความมั่นใจในศิลปะของตน (Generic assertiveness)

ดังนั้นงานวิชาการเป็นวาทกรรมระดับพุทธิภูมิที่นำเอาประสบการณ์ปฐมภูมิอันหลากหลาย รวมทั้งประสบการณ์ จากการสัมผัสงานศิลปะมาพินิจ เพื่อเชื่อมโยงระหว่างปรากฏการณ์และประสบการณ์ต่าง ๆ ซึ่งสอดคล้องกับเรื่องวัฒนธรรมสำนึกที่ต้อง ชีมซับ - วิเคราะห์ - วิจารณ์ - ประเมินคุณค่า และเสริมสร้างผนวกเข้าเป็นเอกภาพ

เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี (2561, น. 98 - 100) ได้เขียนบทความเรื่อง รสในดนตรีไทย โดยอธิบายว่า “รส” เป็นคำที่มีรากศัพท์มาจากภาษาสันสกฤตว่า รสะ Rasa ภาษาอังกฤษใช้คำว่า “Taste” คำนี้ได้ถูกกล่าวถึงครั้งแรกในคัมภีร์พระเวท ถูกอธิบายอย่างละเอียดอีกครั้งหนึ่งในตำรา เกี่ยวกับการแสดงของชาวอินเดีย ชื่อ นาฏยศาสตร์ (Natayasatra) ซึ่งร้อยรจนา โดยท่าน ภรตมุนี (Bharata Munil) คนไทยมักจะรู้จักท่านในนามของพระภรตมุนี หรือ พ่อแก่ ตำราเล่มนี้กำหนดเมื่อประมาณ 500 ปีก่อนคริสตศักราชถึงปี ค.ศ. 2000 ภรตมุนี ท่านกาลิทาส ได้กล่าวถึงรสที่ 9 เพิ่มเติมอีกหนึ่งรสในงานที่ท่านได้ประพันธ์ขึ้นในสมัยหลัง สำหรับความหมายของคำว่า “รส” พอลจะแยกกล่าวได้เป็น 2 ลักษณะ คือ ความหมายแรก รส หมายถึง ภาวะที่รับรู้ด้วยลิ้น ในลักษณะนี้รสเป็นอณูของวัตถุที่อาศัยน้ำเป็นตัวประสานโดยมีชีวหาเป็นสื่อในการรับรส ในความหมายนี้จึงหมายถึง รสหวาน รสเค็ม ชีมซาบความซาบซ่านหรือความประทับใจในกรณีของดนตรีอันเป็นเรื่องของเสียง ซึ่งอาจจะเกิดเสียงดนตรีเองหรือแม้แต่เสียงขับร้อง เสียงเหล่านี้

จะทำให้ได้ยินได้ฟังซึ่งมีฉันทจิตอยู่แล้วเกิดความชื่นชอบอาจหาญว่าเรingersปีติโสมนัสหรืออาจจะเศร้าโศกซึ่งขึ้นอยู่กับคุณลักษณะแห่งเสียงรส ในความหมายนี้อาจกล่าวได้ว่า เป็นรสร้อยของประสบการณ์ รสที่เกี่ยวข้องกับดนตรีนั้นเป็นรสที่เกิดจากเสียง ส่วนอารมณ์และความรู้สึกที่ได้รับจะมีลักษณะใดนั้นย่อมขึ้นอยู่กับคุณภาพเสียง และประสบการณ์ของผู้ฟัง รสที่เกิดในลักษณะนี้เรียกว่า “รสร้อยของประสบการณ์” เป็นรสแห่งความงาม ความไพเราะ ซึ่งเกิดเป็นภาวะที่ชื่นชม ความชื่นชอบ ภาวะเช่นนี้จะส่งผลให้เห็นถึงลักษณะเด่นของดนตรี เราสามารถรับรู้ถึงรสชาติแห่งความงามของดนตรีไทยจากลักษณะที่สำคัญ ได้แก่ รสที่เกิดจากเครื่องดนตรี รสที่เกิดจากลักษณะของบทเพลง รสที่เกิดจากการบรรเลงรวมวง รสที่เกิดจากหน้าที่และสิทธิของเครื่องดนตรี และรสที่เกิดจากลีลาการขับร้อง ซึ่งเป็นหลักการที่อธิบายสุนทรียศาสตร์กับงานดนตรีได้เป็นอย่างดี

สรุปได้ว่า ทฤษฎีการวิเคราะห์ทางดนตรี ต้องอาศัยแนวคิดในตัวดนตรีเป็นที่ตั้ง จากนั้นอธิบายด้วยบริบททางวัฒนธรรมในเชิงมานุษยวิทยาและสังคมวิทยา เพื่ออธิบายและหาคำตอบความสัมพันธ์ทางดนตรีผ่านกระบวนการ ซึมซับ-วิเคราะห์-วิจารณ์-ประเมินคุณค่า และเสริมสร้างผนวกเข้าเป็นเอกภาพ และการวิเคราะห์บทเพลงที่ต้องการหาคำตอบร่วมกัน โดยพิจารณาโครงสร้างของงานดนตรีเป้าหมายไทยและพิณพิศัยตัมพู่ชาผ่านเครื่องดนตรี สัณวองใหญ่และสัณวองธม มีประเด็นในการพิจารณาหลัก คือ ความยาวของบทเพลง เสียงของลูกตก กลุ่มเสียงที่ใช้ในการบรรเลง รูปแบบจังหวะ รูปแบบทำนอง และสำนวนทางดนตรี รวมทั้งเพิ่มเติมด้วยหลักการทางสุนทรียศาสตร์ที่เกี่ยวข้องกับงานดนตรี เพื่อทำความเข้าใจผ่านรสแห่งดนตรีอันเป็นภูมิปัญญาของมนุษย์

4.3 แนวคิดและทฤษฎีการตีความในงานดนตรี

วรรณดี สุทธิวรการ (2561, น. 6 - 7) ได้อธิบายแนวคิดการตีความในงานวิจัยเชิงคุณภาพไว้ว่า การตั้งคำถามของงานวิจัยเชิงคุณภาพจะมีการเชื่อมโยงระหว่างคำถาม 2 ระดับ ได้แก่ การตั้งคำถาม (Dialogue) กับการวิเคราะห์ข้อมูลที่อยู่บนพื้นฐานของการอธิบายข้อมูล และการตีความข้อมูล รวมทั้งบทบาทของนักวิจัยต้องเป็นศูนย์กลางของการศึกษา การตีความเพื่อให้เกิดความหมายกับข้อมูลพื้นฐาน โดยเริ่มต้นมาจากประสบการณ์ของผู้วิจัย จะนำไปสู่การวิจัยปรากฏการณ์นิยมแนวฮิวริสติก (Heuristic Phenomenology) ซึ่งมีกระบวนการโดยการตระหนักหรือสำนึกที่มีต่อตนเอง เกี่ยวข้องกับการสนทนากับตนเอง (Self - Dialogue) แสดงถึงความรู้ที่ฝังใน (Tacit Knowledge) และการหยั่งรู้ที่เกิดขึ้นในใจ (Intuition) สิ่งเหล่านี้ล้วนต้องนำมาใช้ในการตีความงานดนตรีทั้งสิ้น

อานันท์ กาญจนพันธุ์ (2548, น. 30) ได้อธิบายทฤษฎีและการวิจัยทางวัฒนธรรมในยุคหลังสมัยใหม่ ด้วยกระบวนการแลกเปลี่ยนเรียนรู้ร่วมกันเพื่อสร้างความคิดใหม่ ซึ่งการวิจัยทางสังคมและวัฒนธรรมถือเป็นกระบวนการของการเรียนรู้ ไม่ใช่ นักวิจัยหรือใครจะเป็นพระเอกหรือนางเอกคนเดียว แต่เป็นกระบวนการของการแลกเปลี่ยนและถกปัญหาร่วมกัน (Dialogue) เป็นวิธีคิดหรือความเข้าใจที่สำคัญที่จะนำออกมาใช้ประกอบการตระหนักรู้ในขณะทำการวิจัย และถือเป็นประเด็นสำคัญเพื่อหลีกเลี่ยงการครอบงำความคิด และหลีกเลี่ยงการที่จะถูกครอบงำ เพราะว่าความคิดต่าง ๆ นั้นแฝงไปด้วยความสัมพันธ์เชิงอำนาจอยู่เสมอ จึงมีทั้งด้านการไปครอบงำเขาและด้านการถูกครอบงำด้วยไปพร้อมกันทั้งสองทาง และมีทั้งสองด้าน กระบวนการของการแลกเปลี่ยนเรียนรู้ร่วมกันต้องให้ความสำคัญแก่การตอบโต้ การโต้เถียง กระบวนการตรึงนี้จะเกิดขึ้นได้ด้วยการเปลี่ยนแปลงวิธีวิทยาในกระบวนการวิจัย เราจึงเน้นการวิจัยเชิงปฏิบัติการแบบมีส่วนร่วม (Participatory action research) เป็นแนวคิดสำคัญในการลงภาคสนามและการวิเคราะห์หัตถ์เพื่อสร้างความคิดใหม่

พรสวรรค์ วัฒนางกูร (2542, น. 243) ได้วิเคราะห์และสังเคราะห์การตีความในงานของศาสตราจารย์เกียรติคุณ ดร. เจตนา นาควัชระ เกี่ยวกับดนตรีสุนทราภรณ์ พบว่า ศาสตราจารย์เกียรติคุณ ดร. เจตนา นาควัชระ ได้ใช้ วิธีการ (Methodology) ของวรรณคดีศึกษาจากมุมมองของศาสตร์แห่งการตีความ (Hermeneutics) เพื่อศึกษาดนตรี โดยพิจารณาความสัมพันธ์ระหว่างคำร้องและทำนองเพลง (Word music and Text music) มุ่งประเด็นวิจารณ์ในลักษณะสุนทรียศาสตร์ทางดนตรี (Music Appreciation) ขยายขอบเขตความรู้ที่เป็นผู้ฟังในขณะเดียวกันก็เป็นประโยชน์สำหรับผู้เล่นด้วย เชื่อมโยงบริบททางวัฒนธรรม ทั้งนี้ประสบการณ์และการซึมซับของผู้วิจัยเป็นสิ่งสำคัญที่ใช้ในการตีความ

สมบัติ พรศิริเจริญพันธ์ (2559, น. 23 - 27) ได้ศึกษาความหมายของ คำว่า เฮอรัเมนูติกส์ (Hermeneutics) และได้กล่าวว่า เฮอรัเมนูติกส์ มีลักษณะเป็นสหวิทยาการ โดยกิจกรรมการตีความและการทำความเข้าใจดำรงไปควบคู่กับการดำรงอยู่ของมนุษย์ ปัจจุบันสังคมมนุษย์รับรู้ถึงความเป็นจริงเชิงพหุลักษณะที่แตกต่างหลากหลาย ดังนั้นการตีความและการทำความเข้าใจสรรพสิ่งและเหตุการณ์ต่าง ๆ จึงมีบทบาทสำคัญและเชื่อมโยงกับสาขาวิชาอื่น เช่น ด้านปรัชญา ศาสนา กฎหมาย วรรณกรรม และวิชาการ ด้านอื่น ๆ ที่อยู่ได้ร่วมเงาของศิลปศาสตร์ ซึ่งครอบคลุมวิชาการด้านสังคมและการวิพากษ์ เชื่อมโยงกับคำถามเกี่ยวกับผลประโยชน์ที่ครอบครอง ชนชั้นทางสังคม ชาติพันธุ์ เพศสภาพ และความเชื่อดั้งเดิม ซึ่งมีอิทธิพลต่อการอ่านและการตีความของเรามีต่อตัวบทและเหตุการณ์ว่าเป็นอย่างไร

ประโยชน์ที่เกิดจากการศึกษาและตีความในเฮอร์เมนูติกส์ คือ การทำความเข้าใจอย่างถ่องแท้ถึงคุณค่าและความสำคัญของการฟังอย่างตั้งใจ เมื่อแลกเปลี่ยนเรียนรู้สนทนาย่อมเกิดพลังแห่งการไตร่ตรอง มาช่วยกันวิพากษ์ให้เกิดความเข้าใจอย่างถูกต้องสมเหตุสมผล ผู้อ่านได้รับความกระจ่างทางปัญญา คลี่คลายถึงปัญหาที่ต้องการอยากรู้ เฮอร์เมนูติกส์มุ่งอธิบายสหวิทยาการด้วยมิติเชิงบูรณาการ ให้สอดคล้องและเชื่อมต่อเป็นองค์ประกอบที่สัมพันธ์กัน และเป็นอุดมการณ์ที่ให้เกิดริ้วรอยร่วมศึกษาทั้งผู้ส่งสารและผู้รับสารในเชิงบวก

ณรงค์ชัย ปิฎกรัษต์ (2563, น. 18-19, 52-53) ได้กล่าวถึง การวิจัยตามทฤษฎีมนุษยวัฒนธรรมสัมพันธ์ด้วยวิธีวิเคราะห์สังคมและวัฒนธรรม ที่มีความสัมพันธ์ระหว่าง คน ดนตรี และวัฒนธรรม คน คือ ผู้สร้างวัฒนธรรม ดนตรีเป็นส่วนหนึ่งของงานศิลปะ ศิลปะเป็นส่วนหนึ่งของวัฒนธรรม ดนตรี วัฒนธรรมจึงมีสาระร่วมกัน ซึ่งวัฒนธรรมมิใช่ขอบเขตของการเมือง การปกครองที่แบ่งเขตพื้นที่ของ หมู่บ้าน ตำบลอำเภอ จังหวัด ประเทศกลุ่มประเทศ แม้แต่การปักปันหลักเขตบนแผ่นดินพื้นราบที่มีการตั้งด่านผ่านทางด้านหนึ่ง คือ ประเทศไทย อีกด้านหนึ่ง คือ ประเทศกัมพูชา หมายความว่าในอาณาเขตย่อมมีบูรณาภาพแห่งดินแดน เป็นการแบ่งเส้นแดนเพราะต่างมีรัฐบาลของตน แต่สำหรับวัฒนธรรมแล้วไม่อาจแยกแบ่งได้ เช่น เส้นกันพรมแดนประเทศวัฒนธรรม ซึ่งอยู่ที่ผู้ดำรงวิถีวัฒนธรรมนั้น รวมทั้งยังได้เสนอทฤษฎีปรากฏการณ์วัฒนธรรมกับการนำมาใช้ในการวิจัยดนตรีชาติพันธุ์ ที่ว่าปรากฏการณ์วัฒนธรรมเป็นกรอบความคิดที่แสดงกระบวนการของวัฒนธรรม การปรับเปลี่ยนเพื่อสร้างความสอดคล้องหรือให้เกิดความร่วมมือทั้งที่ยังคงแก่นของรากฐานเดิมไว้ และแสดงออกถึงวิถีชีวิตของมนุษย์ที่ปรากฏออกมาทางด้านรูปธรรมและนามธรรม มีการดำรงอยู่ ปรับปรุงพัฒนา สืบทอด และการเปลี่ยนแปลง จึงเกิดโครงสร้างสำคัญ 3 ส่วน คือ วัฒนธรรมที่มีส่วนเหมือนกัน วัฒนธรรมที่มีส่วนคล้ายเคียงกัน และวัฒนธรรมที่มีความแตกต่างกัน

เฉลิมศักดิ์ พิฎลศรี (2560, น. 5-12, 49) ได้เสนอแนวคิดการเปลี่ยนแปลงทางดนตรีที่ประกอบด้วย การเปลี่ยนแปลงเป็นเรื่องธรรมชาติ (Change is nature) การเปลี่ยนแปลงเป็นอยู่ตลอดเวลา (Change is immanent) การเปลี่ยนแปลงเป็นการต่อเนื่อง (Change is continues) การเปลี่ยนแปลงเป็นแบบเดียวกัน (Change is uniform) และการเปลี่ยนแปลงเป็นสิ่งจำเป็น (Change is necessary) ซึ่งเป็นแนวคิดที่มีพื้นฐานมาจากลักษณะตามธรรมชาติ ในขณะที่บางแนวคิดอาศัยเหตุปัจจัยในการผลักดันให้เกิดการเปลี่ยนแปลงทางดนตรี ดังนั้นการนำแนวคิดไปใช้ในการวิเคราะห์อาจมีมุมมองที่แตกต่างกัน ทั้งในส่วนที่เป็นเนื้อหาของดนตรี (In Music) และบริบททางสังคมที่เกี่ยวข้องกับดนตรี (About Music) รวมทั้งแนวทางการวิเคราะห์

การเปลี่ยนแปลงทางวัฒนธรรมดนตรีเพื่อนำแนวทางการวิเคราะห์เชิงคุณภาพมาปรับใช้ ในการเปลี่ยนแปลง คือ ระยะเวลาของการเปลี่ยนแปลง (The Duration of Change) ธรรมชาติของการเปลี่ยนแปลง (The nature of chance) และมิติของการเปลี่ยนแปลง (The dimension of chance) อีกทั้งยังได้อธิบายถึงอิทธิพลของวัฒนธรรมอันเดียวกับการสร้างเอกลักษณ์ของดนตรี ในเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ ร่วมกับการวิเคราะห์ทางดนตรีด้วย

สรุปได้ว่า แนวคิดและทฤษฎีการตีความในงานดนตรี เป็นกระบวนการที่ใช้ เพื่อค้นหาคำตอบของงานวิจัย โดยเริ่มจากประสบการณ์ของผู้วิจัย เรียนรู้ ซึมซับ เข้าถึง แหล่งข้อมูล ทำความเข้าใจ พิจารณา คัดกรองด้วยเหตุผลที่เหมาะสมที่สุด จากโครงสร้าง วัฒนธรรมของดนตรีที่มีเหตุและปัจจัยของการเปลี่ยนแปลงทางดนตรี แปลความหมายจาก ความรู้สึกและความหมายแฝง (Connotation) จากนั้นใช้องค์ความรู้ด้านดนตรีและบริบท ของดนตรี และสุนทรียศาสตร์ทางดนตรี (Music Appreciation) ร่วมตีความ เพื่อวิพากษ์และแสดง เหตุผลที่นำมาสะท้อนมนุษย์กับดนตรีในสังคมปัจจุบัน

4.4 แนวคิดและทฤษฎีปรากฏการณ์วิทยา

ชาย โพธิ์สิตา (2559, น. 176-194) กล่าวว่า การวิจัยแนวปรากฏการณ์วิทยา มุ่งทำ ความเข้าใจหรือเข้าถึงความหมายของประสบการณ์ชีวิตแบบต่าง ๆ (Live Experiences) ในโลก ที่ได้รับประสบการณ์เหล่านั้น การที่จะเข้าถึงความหมายของประสบการณ์ นักวิจัยจะต้องถ้อยเอา ความหมายและความรู้สึกของผู้ที่ได้ประสบกับเหตุการณ์เป็นสำคัญ ไม่ใช่ความหมายของนักวิจัย จึงจะเป็นความหมายของปรัชญาปรากฏการณ์นิยม และมีบทบาทสำคัญในการศึกษาอย่างแท้จริง นักวิจัยจะใช้แนวคิดนี้เป็นแนวทางเพื่อเข้าถึงความหมายของประสบการณ์ที่แท้จริงที่ตนศึกษา นักวิจัยแนวปรากฏการณ์วิทยาจะใช้การสัมภาษณ์เชิงลึกเป็นเครื่องมือสำคัญในการเก็บข้อมูล กระบวนการวิเคราะห์ต้องเลือกตัดความเชื่อ แนวคิดหรืออคติใด ๆ ที่เกี่ยวกับประเด็นในการศึกษา ออกไปให้หมด มองหาความหมายที่แท้จริงเกี่ยวกับปรากฏการณ์ที่เกิดขึ้นจริง ซึ่งมักจะซ่อนอยู่ เบื้องหลังสิ่งที่ปรากฏให้เห็น การวิเคราะห์แนวปรากฏการณ์วิทยานำการตีความปรากฏการณ์ ภายใกรอบของระบบความหมาย คือ บริบททางสังคมและวัฒนธรรมเป็นหลัก

วิธีดำเนินการวิจัยใช้ระเบียบวิธีวิจัยเชิงคุณภาพเป็นหลัก มุ่งเน้นที่การตีความ เป็นหลัก เจาะลึกลงไปพื้นฐานข้อมูลอันแท้จริง โดยเฉพาะการเลือกกลุ่มตัวอย่างที่เหมาะสม และมีประสบการณ์มากพอกับคำถามของงานวิจัย มีความหลากหลายทางความคิด สามารถ แนะนำและเชื่อมต่อกับเหตุการณ์ต่าง ๆ ที่เป็นปรากฏการณ์สำคัญในงานวิจัยได้ รวมทั้งต้องเน้นย้ำ เรื่องเวลาและสถานที่ ซึ่งเป็นมิติสำคัญในการตีความ เนื่องจากเวลาเปลี่ยนสถานการณ์

หรือปรากฏการณ์อาจเกิดการเปลี่ยนแปลงและไม่คงที่ตามกาลเวลาได้ ดังนั้น ต้องเลือกตัวอย่างแบบเจาะจงเพื่อให้ได้ข้อมูลที่เหมาะสมตามเป้าหมายของงานวิจัย

การเก็บข้อมูลใช้การสัมภาษณ์เชิงลึก ทั้งแบบเป็นทางการและไม่เป็นทางการ ร่วมกับการสังเกตแบบมีส่วนร่วมและการสังเกตแบบไม่มีส่วนร่วม สนทนาอย่างเป็นธรรมชาติ มีความยืดหยุ่น มีปฏิสัมพันธ์และบรรยากาศในการเก็บข้อมูลให้เป็นธรรมชาติที่สุด มีการแลกเปลี่ยนข้อมูลและสนทนากันอย่างเป็นกัลยาณมิตร นักวิจัยต้องเก็บข้อมูลเจาะลึกในประเด็นที่ศึกษาและนำมาตีความในการศึกษาลงไปให้ถึงความหมายของประสบการณ์ที่ศึกษา ปรากฏการณ์วิทยาถือว่า ทุกครั้งที่ได้ประสบกับเหตุการณ์ หรือปรากฏการณ์อย่างใดอย่างหนึ่ง บุคคลจะรับรู้และตีความ (Interpret) เหตุการณ์นั้นเสมอ สิ่งที่เขาตีความออก คือ ความหมายของเหตุการณ์ ผลของการตีความนี้อาจออกมาในรูปแบบทัศนคติหรือการกระทำก็ได้

รูปแบบของการวิเคราะห์ข้อมูลสำหรับกรวิจัยในแนวปรากฏการณ์วิทยา เริ่มต้นจากการเตรียมความพร้อมของข้อมูล การทบทวนและการสำรวจตนเอง จากนั้นแยกแยะข้อมูลออกเป็นตัวบทและบริบทของข้อมูล ต่อจากนั้นสังเคราะห์หรือกลั่นกรองข้อมูลที่เป็นเป้าหมายหรือเนื้อหาคำตอบของการวิจัย มองเหตุการณ์ที่ปรากฏและหาแก่นแท้ของคำตอบในงานวิจัย สรุปผลการวิจัยด้วยหลักการและเหตุผลจากความจริงที่ปรากฏโดยใช้ข้อมูลเป็นฐานในการคิด

วรรณดี สุทธินรากร (2561, น. 32-36) ได้อธิบายถึง การวิจัยในแนวทางปรากฏการณ์นิยม (Phenomenology) คือ การเข้าถึงความเข้าใจในความหมายที่ซ่อนเร้นอยู่เบื้องหลังในสาระของประสบการณ์มนุษย์ว่าคิดหรือรู้สึกต่อโลกและชีวิตอย่างไร สาระของสิ่งที่เกิดขึ้นไม่เกี่ยวกับพื้นที่และเงื่อนไขเวลาในอดีต หากแต่เกี่ยวกับเจตจำนงที่เกี่ยวข้องกับการปฏิสังสรรค์ ระหว่างผู้ให้ข้อมูลกับนักวิจัย รวมทั้งข้อมูลที่เป็นเอกสาร ซึ่งเป็นประเภทของการวิจัยเชิงคุณภาพกับการวิเคราะห์ข้อมูล โดยการศึกษาข้อมูลจากความจริงที่มีจุดหมายเพื่อนำไปสู่การตีความในเชิงสำนึกปรากฏการณ์ของความจริงประพจน์หรือการปฏิบัติในโลก โดยสะท้อนรูปรอยของจิตสำนึกทางความคิด สำหรับโครงสร้างของประสบการณ์และสำนึกนักวิจัย

กระบวนการของการวิจัยในแนวทางปรากฏการณ์วิทยา โดยเริ่มจากการลดทอนข้อมูล (Reduction) ด้วยการวินิจฉัยตามประสบการณ์ของผู้วิจัย นำตนเองเข้าถึงปรากฏการณ์ที่ต้องการศึกษานั้นอย่างถ่องแท้ เตรียมตัวเข้าสู่สภาพจริงของสนามที่ต้องการศึกษาปรากฏการณ์ที่เกิดขึ้น ใช้การสัมภาษณ์และการสังเกตเป็นหลักในการเก็บข้อมูล หลังจากการเก็บข้อมูลได้มาแล้ว ผู้วิจัยต้องศึกษา แยกแยะ และเชื่อมโยงเหตุการณ์ ข้อมูลจากการสัมภาษณ์ซึ่งเป็นหัวใจหลักในการเก็บข้อมูลของงานปรากฏการณ์วิทยา โดยเฉพาะการสัมภาษณ์แบบไม่มีโครงสร้าง

จะคล้ายปมและเห็นซึ่งเหตุผลของปรากฏการณ์ที่เกิดขึ้น รวมทั้งการสังเกตและการสืบค้นศึกษาค้นคว้าเอกสารและนำมาสู่การวินิจฉัยคัดเลือก เพื่อให้ตรงเป้าหมายในการวิจัยมากที่สุด ลำดับสุดท้ายคือการวิเคราะห์ข้อมูลที่มุ่งเน้นค้นหาคำตอบให้ตรงกับเป้าหมายในการวิจัย ด้วยการตีความและอธิบายผ่านปรากฏการณ์ ใส่บทสนทนาจากการเก็บข้อมูลประกอบการตีความ สะท้อนผล วิเคราะห์และตรวจสอบข้อมูล ความเที่ยงตรงของข้อมูล นำไปสู่การอธิบายใหม่โดยอาศัยหลักการและเหตุผลบนปรากฏการณ์ที่เกิดขึ้น กลั่นออกมาเป็นสาระสำคัญของความรู้

สรุปได้ว่า แนวคิดและทฤษฎีปรากฏการณ์วิทยา ที่นำมาใช้ในการวิจัย คือ การปฏิสัมพันธ์ด้วยคำถาม การลงภาคสนามและฝึกปฏิบัติการจริงทางดนตรี สัมผัส ชิม ชับ และเรียนรู้ให้ได้มาซึ่งปรากฏการณ์จริงของดนตรีที่ใช้ในการเก็บข้อมูล การสัมภาษณ์ การสังเกต ทั้งแบบมีส่วนร่วมและไม่มีส่วนร่วม หรือที่เรียกว่า “รายการ” ของความรู้ ปรากฏการณ์ที่เกิดขึ้นเป็นฐานคิดที่เหมาะสมกับการหาคำตอบในงานวัฒนธรรมดนตรีที่เกิดขึ้นระหว่างไทยกับกัมพูชา หรือที่เรียกว่า “การศึกษาหาความจริงมานำเสนอ” การสนทนาด้วยคำถาม การปฏิสัมพันธ์ที่ดีจะนำมาซึ่งความเข้าใจซึ่งกันและกันของผู้สัมภาษณ์และผู้ให้คำตอบ ปรากฏการณ์วิทยาที่เกิดขึ้นจะเป็นพลังบวกและเป็นวิธีการสำคัญที่ทำให้ผู้วิจัยได้พบกับคำตอบที่แท้จริง ลดอคติเชิงชาติพันธุ์ โดยเฉพาะกระบวนการวิเคราะห์ข้อมูลที่ผู้วิจัยต้องแยกแยะประเด็น จัดหมวดหมู่ของข้อมูล แล้วตีความด้วยเหตุผล หยิบยกนำการประมวลความรู้ทางดนตรีให้มีน้ำหนักของข้อมูลที่ใกล้เคียงกันมาพิจารณาหาปัจจัยและเหตุผลสำคัญ สังเคราะห์ออกมาเป็นสาระสำคัญของประเด็นในการนำเสนอข้อมูล ดังนั้น หัวใจสำคัญของปรากฏการณ์วิทยา คือ สนามในการวิจัย

บทที่ 3

วิธีดำเนินการวิจัย

การวิจัยเรื่องทิวทัศน์ทางดนตรีระหว่างปี่พาทย์ไทยและพิณเป็ตกัมพูชา ในครั้งนี้ ผู้วิจัยได้ใช้ระเบียบวิธีวิจัยเชิงคุณภาพ (Qualitative Research) ซึ่งมีวิธีดำเนินการวิจัย ดังนี้

การเก็บรวบรวมข้อมูล

1. เอกสารตำราวิชาการและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง (Document study)

ผู้วิจัยได้ศึกษาเอกสาร ตำราวิชาการ บทความวิชาการ หนังสือ วารสาร งานวิจัย สื่อวีดิทัศน์ และสื่ออิเล็กทรอนิกส์ ที่เกี่ยวกับงานวิจัยเพื่อให้ได้ข้อมูลทางดนตรีทั้งปี่พาทย์ไทย และพิณเป็ตกัมพูชา ประวัติดนตรีไทย ประวัติดนตรีกัมพูชา รวมทั้งบริบททางวัฒนธรรมดนตรีของทั้งสองประเทศที่เกี่ยวข้องจากแหล่งข้อมูล ดังนี้

- 1.1 สำนักหอสมุดแห่งชาติ
- 1.2 สำนักหอสมุดกลางมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ
- 1.3 หอสมุดดนตรีไทยจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
- 1.4 ห้องสมุดศูนย์มานุษยวิทยาสิรินธร (องค์การมหาชน)
- 1.5 National Library of Cambodia
- 1.6 National Museum of Cambodia
- 1.7 The Library of Royal University of Fine Arts

2. งานภาคสนามทางดนตรี (Fieldwork)

2.1 การสำรวจสนามและฝึกปฏิบัติทางดนตรี (Survey)

ปี่พาทย์ไทย

ผู้วิจัยลงพื้นที่สำรวจภาคสนามโดยใช้การบรรเลงไหมโรงเย็นจากทำนองซ้องวงใหญ่ ซึ่งเป็นทำนองเพลงตามเกณฑ์มาตรฐานสาขาวิชา และวิชาชีพนครไทยของทบวงมหาวิทยาลัยที่ได้จัดทำขึ้นเป็นสนามในการศึกษา เก็บข้อมูลทำนองเพลง องค์ประกอบในการบรรเลง รวมทั้งบริบททางวัฒนธรรมของเพลงชุดไหมโรงเย็น จากการสังเกต สัมภาษณ์ และประสบการณ์ในการบรรเลงเพลงชุดไหมโรงเย็นของผู้วิจัย

พิณเป็ตกัมพูชา

ผู้วิจัยลงพื้นที่สำรวจภาคสนามวันที่ 13 - 17 ธันวาคม พ.ศ. 2560 สำรวจพื้นที่โดยรอบของกรุงพนมเปญ ประเทศกัมพูชา รวมทั้งการศึกษาเรียนรู้จากพิพิธภัณฑสถาน

แห่งชาติกัมพูชา (National Museum of Cambodia) หลังจากนั้นได้กลับมาพิจารณาการลงพื้นที่ภาคสนามและวางแผนการเดินทาง เพื่อศึกษาประเด็นในการเรียนรู้ดนตรีของประเทศกัมพูชา กำหนดขอบเขตในการวิจัยและติดต่อกับเจ้าของแหล่งข้อมูลทางดนตรีกัมพูชา โดยเลือกขอบเขตในการวิจัยเพื่อลงภาคสนามและฝึกปฏิบัติดนตรี เพลงใหม่โรงโตจ วงพิณเพี้ยตกัมพูชาของครูกเวย (Keo Sonan Kavei)

2.2 การสัมภาษณ์แบบมีโครงสร้าง (Structured Interview)

ผู้วิจัยได้ออกแบบการสัมภาษณ์แบบมีโครงสร้าง โดยแบ่งการสัมภาษณ์และศึกษาการปฏิบัติทางดนตรี ในงานภาคสนามทางดนตรี (Fieldwork) ซึ่งให้ความสำคัญกับบุคคลทั้งจากไทยและกัมพูชา ด้วยการสัมภาษณ์ในลักษณะทางมนุษยวิทยาเป็นหลัก แยกเป็นประเด็นทั้งความเหมือนและความแตกต่าง บนหลักของการไม่ยึดครอง และเลือกแนวคิดการใช้ดนตรีเป็นสื่อกลางในการสร้างความสัมพันธ์ระหว่างชาติ ดังนี้

2.2.1 ผู้เชี่ยวชาญด้านปี่พาทย์ไทย

2.2.1.1 พันโทเสนาะ หลวงสุนทร ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (ดนตรีไทย) ผู้เชี่ยวชาญด้านปี่พาทย์

2.2.1.2 คุณครูชัยยะ ทางมีศรี ข้าราชการบำนาญและผู้เชี่ยวชาญด้านปี่พาทย์ ของกรมศิลปากร กระทรวงวัฒนธรรม

2.2.1.3 คุณครูจำลอง โสวัตร ข้าราชการบำนาญและผู้เชี่ยวชาญด้านปี่พาทย์ ของวิทยาลัยนาฏศิลป์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม

2.2.1.4 คุณครูฐิระพล น้อยนิศย์ ข้าราชการบำนาญและผู้เชี่ยวชาญด้านปี่พาทย์ ของวิทยาลัยนาฏศิลป์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม

2.2.1.5 คุณครูจุมพล ปัญจะ ครูชำนาญการพิเศษ กลุ่มสาระการเรียนรู้ศิลปะ โรงเรียนนวมินทราชินูทิศ สตริวิทยา พุทธมณฑล อาจารย์พิเศษด้านปี่พาทย์ สาขาวิชาดุริยางคศาสตร์ไทยและเอเชีย คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ

2.2.1.6 ผู้ช่วยศาสตราจารย์นิรันดร์ แจ่มอรุณ คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยรามคำแหง ผู้เชี่ยวชาญด้านปี่พาทย์

ผู้วิจัยลงภาคสนาม ด้วยการสัมภาษณ์ผู้เชี่ยวชาญด้านวัฒนธรรมการบรรเลงปี่พาทย์ไทย ตามขั้นตอนการปฏิบัติการภาคสนาม ดังนี้

1. วันที่ 21 มกราคม พ.ศ. 2563 สัมภาษณ์พันโทเสนาะ หลวงสุนทร ศิลปินแห่งชาติ สาขาดนตรีไทย เกี่ยวกับวัฒนธรรมการเรียนรู้และการบรรเลงปี่พาทย์ไทย ณ บ้านพักพันโทเสนาะ หลวงสุนทร

2. วันที่ 4 กรกฎาคม พ.ศ. 2563 สัมภาษณ์คุณครูล่ายอง ไสวัตร เกี่ยวกับการเรียนรู้ปีพาทย์ไทย ทำนองห้องวงใหญ่เพลงชุดใหม่โรงเรียน สัมภาษณ์ในระบบออนไลน์

3. วันที่ 7 กรกฎาคม พ.ศ. 2563 สัมภาษณ์คุณครูจุมพล ปัญจะ เกี่ยวกับการเรียนรู้ปีพาทย์ไทย ทำนองห้องวงใหญ่เพลงชุดใหม่โรงเรียน ณ โรงเรียนนวมินทราชินูทิศสตรีวิทยา พุทธมณฑล

4. วันที่ 8 กรกฎาคม พ.ศ. 2563 สัมภาษณ์คุณครูสิริระพล น้อยนิตย์ เกี่ยวกับการเรียนรู้ปีพาทย์ไทย ทำนองห้องวงใหญ่เพลงชุดใหม่โรงเรียน ณ บ้านพักคุณครูสิริระพล น้อยนิตย์

5. วันที่ 14 กรกฎาคม พ.ศ. 2563 สัมภาษณ์คุณครูชัยยะ ทางมีศรี เกี่ยวกับการเรียนรู้ปีพาทย์ไทย ทำนองห้องวงใหญ่เพลงชุดใหม่โรงเรียน ณ สำนักงานการสังคีตกรมศิลปากร

6. วันที่ 29 เมษายน พ.ศ. 2564 สัมภาษณ์ผู้เชี่ยวชาญศาสตราจารย์นิรันดร์ แจ่มอรุณ เกี่ยวกับวัฒนธรรมการเรียนรู้และการบรรเลงปีพาทย์ไทย สัมภาษณ์ในระบบออนไลน์

2.2.2 ผู้เชี่ยวชาญด้านพิณเพียตัมพูชา

2.2.2.1 ครูกวเว (Keo Sonan Kavei) ครูพิณเพียตัมพูชา ของ Faculty of Choreographic Arts and Music at Royal University of Fine Arts

2.2.2.2 ครูภูริวรรณ (Keo Dorivan) ครูพิณเพียตัมพูชาของ Faculty of Choreographic Arts and Music at Royal University of Fine Arts และเป็นพี่ชายของครูกวเว (Keo Sonan Kavei) สามารถพูดอธิบายพิณเพียตัมพูชาด้วยภาษาไทยได้

2.2.2.3 ครูเมธี (Keo Khantey Methea) เป็นนักดนตรีวงพิณเพียตและเป็นพี่ชายของครูกวเว (Keo Sonan Kavei) อดีตคณบดี Faculty of Choreographic Arts and Music at Royal University of Fine Arts

2.2.2.4 ครูยศ (Yos Chandara) เป็นที่ปรึกษา Ministry of Culture and Fine Arts, Cambodia จบการศึกษาจาก Bulgarian Conservatory of Music

2.2.2.5 คุณศิลา (Kranh Sela) นักพิณเพียตัมพูชา ลูกศิษย์ของครูกวเว (Keo Sonan Kavei) ซึ่งมีความสามารถด้านดนตรีและการซ่อมสร้างเครื่องดนตรี

2.2.2.6 คุณประสิทธิ์ (Keo Brasithy) เป็นนักดนตรีวงพิณเพียต และมีความสามารถด้านดนตรีและการซ่อมสร้างเครื่องดนตรี

2.2.2.7 คุณโสเฟีย (Sopheia Sep) เพื่อนร่วมรุ่นและเติบโตมาพร้อมกับ Keo Sonan Kavei เป็นผู้ชื่นชอบพิณเพียตัมพูชาและมิตรภาพที่ดีกับครูกวเวย (Keo Sonan Kavei) มาโดยตลอด

ผู้วิจัยลงพื้นที่เก็บข้อมูลภาคสนาม ครั้งที่ 1 ในวันที่ 1 - 4 ธันวาคม พ.ศ. 2561 ณ รกครูกวเวย (Keo Sonan Kavei) หรือ บ้านครูกวเวย เขตแซนซก (เขตแสนสุข) จังหวัดพนมเปญ ประเทศกัมพูชา เพื่อศึกษาเรียนรู้ทำนองเพลงใหม่โรงโตจ และวัฒนธรรมการบรรเลงวงพิณเพียตัมพูชา มีขั้นตอนปฏิบัติการภาคสนาม ดังนี้

1. วันที่ 1 ธันวาคม พ.ศ. 2561 เรียนรู้เพลงสาธุการ ที่บ้านครูกวเวย (Keo Sonan Kavei)

2. วันที่ 2 ธันวาคม พ.ศ. 2561 สังเกตการสอนพิณเพียตัมพูชาของครูกวเวย (Keo Sonan Kavei) ที่ Faculty of Choreographic Arts and Music at Royal University of Fine Arts และเรียนรู้เพลงสาธุการ

3. วันที่ 3 ธันวาคม พ.ศ. 2561 สังเกตการสอนพิณเพียตัมพูชาของครูกวเวย (Keo Sonan Kavei) ที่บ้าน และเรียนรู้เพลงตระโตจ รวมทั้งสังเกตอย่างมีส่วนร่วม โดยการฝึกปฏิบัติกับนักดนตรีชาวกัมพูชา และการสัมภาษณ์ประวัติความเป็นมาการเรียนรู้ทางดนตรีของครูกวเวย (Keo Sonan Kavei)

4. วันที่ 4 ธันวาคม พ.ศ. 2561 สังเกตการสอนพิณเพียตัมพูชาของครูกวเวย (Keo Sonan Kavei) ที่ Faculty of Choreographic Arts and Music at Royal University of Fine Arts เรียนรู้เพลงตระโตจ และเพลงรัวและเพลงรัวสามลา

ผู้วิจัยลงพื้นที่เก็บข้อมูลภาคสนาม ครั้งที่ 2 ในวันที่ 17 - 20 พฤษภาคม พ.ศ. 2562 ณ รกครูกวเวย (Keo Sonan Kavei) หรือ บ้านครูกวเวย เขตแซนซก (เขตแสนสุข) จังหวัดพนมเปญ ประเทศกัมพูชา เพื่อศึกษาเรียนรู้ทำนองเพลงใหม่โรงโตจ และวัฒนธรรมการบรรเลงวงพิณเพียตัมพูชา มีขั้นตอนปฏิบัติการภาคสนาม ดังนี้

1. วันที่ 17 พฤษภาคม พ.ศ. 2562 เรียนรู้เพลงกำมัน ที่บ้านครูกวเวย (Keo Sonan Kavei)

2. วันที่ 18 พฤษภาคม พ.ศ. 2562 สัมภาษณ์และสังเกตอย่างมีส่วนร่วมการบรรเลงดนตรีประกอบการบวงสรวงพระวิษณุของวง Preah Ang dongkar ที่ครูกวเวย (Keo Sonan Kavei) เป็นผู้บรรเลงและควบคุมวง การสังเกตการบริหารจัดการวงดนตรี บทเพลงที่ใช้ในการบรรเลง ความเชื่อและความศรัทธาของชาวกัมพูชาในการบรรเลงดนตรีบวงสรวง

การสัมภาษณ์นักดนตรี และสังเกตการบรรเลงดนตรีของนักดนตรีในพระบรมราชวังจตุมุขสิริมงคล หรือพระราชวังเขมรินทร์

3. วันที่ 19 พฤษภาคม พ.ศ. 2562 เรียนรู้เพลงบาทมและเพลงเรียวที่บ้าน
ครูกเว (Keo Sonan Kavei)

4. วันที่ 20 พฤษภาคม พ.ศ. 2562 เรียนรู้เพลงเสมอ เพลงเข็ดฉิ่ง
และเพลงเข็ด ที่บ้านครูกเว (Keo Sonan Kavei)

ผู้วิจัยลงพื้นที่เก็บข้อมูลภาคสนาม ครั้งที่ 3 ในวันที่ 27 - 30 กรกฎาคม
พ.ศ. 2562 ณ รกครูกเว (Keo Sonan Kavei) หรือ บ้านครูกเว เขตแซนซก (เขตแสนสุข)
จังหวัดพนมเปญ ประเทศกัมพูชา เพื่อศึกษาเรียนรู้ทำนองเพลงโหมโรงโตจ และวัฒนธรรม
การบรรเลงวงพิณเพียตัมพูชา มีขั้นตอนปฏิบัติการภาคสนาม ดังนี้

1. วันที่ 27 กรกฎาคม พ.ศ. 2562 สังเกตการบรรเลงพิณเพียตประกอบ
การบวงสรวงของครูกเว (Keo Sonan Kavei) ร่วมเดินทางไปสถานที่ทำเครื่องดนตรี สังเกต
การทำเครื่องดนตรีวงพิณเพียต

2. วันที่ 28 กรกฎาคม พ.ศ. 2562 เรียนรู้เพลงกลมที่บ้านของครูกเว
(Keo Sonan Kavei) และสัมภาษณ์บุคคลข้อมูลที่เป็นนักดนตรีพิณเพียตัมพูชา

3. วันที่ 29 กรกฎาคม พ.ศ. 2562 เรียนรู้เพลงชานาญ ที่บ้านของครูกเว
(Keo Sonan Kavei) และสัมภาษณ์บุคคลข้อมูลที่เป็นนักดนตรีพิณเพียตัมพูชา

4. วันที่ 30 กรกฎาคม พ.ศ. 2562 เรียนรู้เพลงกราวโน และเพลงฉุบ
ที่บ้านของครูกเว (Keo Sonan Kavei)

ผู้วิจัยลงพื้นที่เก็บข้อมูลภาคสนาม ครั้งที่ 4 ในวันที่ 18 - 21 ธันวาคม
พ.ศ. 2562 ณ รกครูกเว (Keo Sonan Kavei) หรือ บ้านครูกเว เขตแซนซก (เขตแสนสุข)
จังหวัดพนมเปญ ประเทศกัมพูชา เพื่อศึกษาเรียนรู้ทำนองเพลงโหมโรงโตจ และวัฒนธรรม
การบรรเลงวงพิณเพียตัมพูชา มีขั้นตอนปฏิบัติการภาคสนาม ดังนี้

1. วันที่ 18 ธันวาคม พ.ศ. 2562 ฝึกซ้อมเพลงโหมโรงโตจ ทบทวน
และสัมภาษณ์เกี่ยวกับวิธีการบรรเลงเพลงโหมโรงโตจ เพลงพิธีกรรม และเพลงประกอบการแสดง
ที่บ้านของครูกเว (Keo Sonan Kavei)

2. วันที่ 19 ธันวาคม พ.ศ. 2562 บันทึกเสียงเพลงโหมโรงโตจร่วมกับ
ครูกเว (Keo Sonan Kavei) ณ ห้องบันทึกเสียงที่บ้านครูกเว (Keo Sonan Kavei)

3. วันที่ 20 ธันวาคม พ.ศ. 2562 สังเกตการสอนการบรรเลงรวมวง พิณเพี้ยตประกอบการแสดงโขนของครูกวैया (Keo Sonan Kavei) และคณะครูผู้สอนวงพิณเพี้ยต พร้อมทั้งบันทึกภาพเครื่องดนตรีวงพิณเพี้ยตที่ Faculty of Choreographic Arts and Music at Royal University of Fine Arts รวมทั้งการสังเกตอย่างมีส่วนร่วมในการบรรเลงวงพิณเพี้ยต ประกอบงานอวมงคล ณ Sabay Bunthoeun Ros Temple จังหวัดพนมเปญ ประเทศกัมพูชา

4. วันที่ 21 ธันวาคม พ.ศ. 2564 สัมภาษณ์ครูปรวนเป็อง (Pruon Proeung) ครูพิณเพี้ยตกัมพูชา ที่โรงเรียนมัธยมวิจิตรศิลป์ (Secondary school of fine arts) จังหวัดพนมเปญ ประเทศกัมพูชา รวมทั้งการสัมภาษณ์และสังเกตอย่างมีส่วนร่วมการบรรเลงดนตรีประกอบการบวงสรวงพระวิษณุของวง Preah Ang dongkar

2.2.3 ผู้เชี่ยวชาญวัฒนธรรมดนตรีในภูมิภาคเอเชียอาคเนย์

2.2.3.1 ศาสตราจารย์เกียรติคุณ ดร.เจตนา นาควัชระ เป็นอดีตคณบดี คณะอักษรศาสตร์ และอดีตรองอธิการบดี มหาวิทยาลัยศิลปากร นักวิชาการ ผู้ทรงคุณวุฒิ ทางวรรณกรรม เป็นอาจารย์และนักวิจัย ในทางอักษรศาสตร์ด้านวรรณคดีศึกษา ทั้งไทย และตะวันตก อีกทั้งยังสนใจเขียนงานวิจารณ์ในสาขารละครและดนตรี ซึ่งในด้านการวิจัย มีผลงานตีพิมพ์ทั้งในประเทศและต่างประเทศ เป็นภาษาไทย อังกฤษ เยอรมัน และฝรั่งเศส มีผลงานที่ได้รับการยอมรับ จากสถาบันและองค์กรต่าง ๆ หลายแห่ง ทั้งในประเทศ และต่างประเทศ รวมทั้งเป็นผู้ประดิษฐ์คำว่า “ทวิวัจน” ที่มาจากคำว่า Cross - Cultural dialogue ซึ่งเป็นประเด็นหลักในการวิจัย

2.2.3.2 ศาสตราจารย์เกียรติคุณ นายแพทย์ พูนพิศ อมาตยกุล เป็นนักดนตรีไทยที่มีความสามารถในการขับร้องเพลงไทยและประพันธ์บทร้องเพลงไทย เป็นนักจัดรายการเพลงทางวิทยุและโทรทัศน์ที่สนใจการเก็บรักษาผลงานที่ออกอากาศ รวบรวมผลงาน และรักษาไว้ในห้องสมุดดนตรี เป็นนักเขียนสารคดีเกี่ยวกับดนตรี นักวิชาการสาขาดนตรีวิทยา (Musicologist) ผลงานที่โดดเด่นสำคัญที่สุดคือเรื่องประวัติดนตรีไทย ที่มีความทรงจำ และการวิเคราะห์ทางประวัติศาสตร์ดนตรีได้สอดคล้องกับหลักวัฒนธรรมศึกษาของประเทศไทย

2.2.3.3 ศาสตราจารย์ ดร.เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี เป็นนักปักษาวิทยาที่ได้สร้างสรรค์ผลงาน วิชาการด้านดนตรีที่หลากหลาย หนังสือตำราที่สำคัญ เช่น สังคตินิยมว่าด้วยดนตรีไทย อักษรดุริยางค์ทางระนาดเอก อักษรดุริยางค์ทางฆ้องวงใหญ่ ดนตรีอินเดีย ดนตรีจีน ดนตรีเกาหลี ดนตรีลาวเดิม ดนตรีเอเชียตะวันออกเฉียง และการเปลี่ยนแปลงทางดนตรี เป็นต้น มีผลงานที่วิจัยได้รับความสนใจอย่างกว้างขวาง และเขียนบทความวิชาการที่ตีพิมพ์เผยแพร่

ในวารสารและนำเสนอในที่ประชุมวิชาการทั้งในระดับชาติและนานาชาติจำนวนมาก เป็นนักวิชาการคนแรกที่ได้บุกเบิกการเรียนการสอนด้านดนตรีเอเซียของประเทศไทยอย่างเป็นระบบ โดยผลักดันบรรจรายวิชาดนตรีเอเซียอยู่ในหลักสูตรการศึกษาด้านดนตรี

2.2.3.4 รองศาสตราจารย์ ดร.ณรงค์ชัย ปิฎกรัชต์ เป็นนักเปียโนและได้สร้างสรรค์ผลงาน วิชาการด้านดนตรีที่หลากหลาย หนังสือตำราที่สำคัญ เช่น งานเขียนในสารานุกรมดนตรีไทย สารานุกรมวัฒนธรรมภาคกลาง งานเรียบเรียงอธิบายคำในหนังสือ สารานุกรมวัฒนธรรมไทยภาคกลาง ของมูลนิธิสารานุกรมวัฒนธรรมไทยภาคกลาง (สมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารีเป็นองค์ประธานที่ปรึกษา) รวมถึงงานเขียนเกี่ยวกับงานภาคสนามตามแนวทางของมานุษยดุริยางควิทยาเป็นจำนวนมาก

2.2.3.5 อาจารย์อานันท์ นาคคง เป็นนักดนตรีที่มีความรู้ความสามารถ และงานเขียนทางมานุษยดุริยางควิทยา อีกทั้งยังเป็นผู้ประสานงานของดนตรีในกลุ่มวัฒนธรรมอาเซียน ซึ่งเป็นที่รู้จักของนักดนตรีชาติพันธุ์ในกลุ่มประเทศอาเซียนเป็นอย่างดี

ผู้วิจัยลงพื้นที่ภาคสนาม ด้วยการสัมภาษณ์ผู้เชี่ยวชาญวัฒนธรรมดนตรีในภูมิภาคเอเชียอาคเนย์ ศึกษาประเด็นและขั้นตอนการปฏิบัติภาคสนาม ดังนี้

1. วันที่ 14 เมษายน พ.ศ. 2561 สัมภาษณ์ ศาสตราจารย์เกียรติคุณ ดร.เจตนา นาควัชร เกี่ยวกับหลักการทิวทัศน์และการประยุกต์ใช้ในการวิจัย การวิเคราะห์ และวิจารณ์ทางดนตรี ณ บ้านพักของศาสตราจารย์เกียรติคุณ ดร.เจตนา นาควัชร รวมทั้งการสัมภาษณ์และปรึกษางานการวิเคราะห์ข้อมูลกับศาสตราจารย์เกียรติคุณ ดร.เจตนา นาควัชร ตลอดระยะเวลาการวิจัย

2. วันที่ 22 พฤศจิกายน พ.ศ. 2562 สัมภาษณ์ ศาสตราจารย์ ดร.เฉลิมศักดิ์ พิภูลศรี เกี่ยวกับวัฒนธรรมการบรรเลงเปียโนไทยและพิณเพียตัมพูชา ณ คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยขอนแก่น

3. วันที่ 27 ธันวาคม พ.ศ. 2562 สัมภาษณ์ ศาสตราจารย์เกียรติคุณ นายแพทย์พูนพิศ อมาตยกุล เกี่ยวกับประวัติความเป็นมาของเปียโนไทยและพิณเพียตัมพูชา ณ วิทยาลัยราชสุดา มหาวิทยาลัยมหิดล

4. วันที่ 2 มิถุนายน พ.ศ. 2563 สัมภาษณ์อาจารย์อานันท์ นาคคง เกี่ยวกับประสบการณ์การเรียนรู้เปียโนไทยและพิณเพียตัมพูชา ณ บ้านพักอาจารย์อานันท์ นาคคง

5. วันที่ 31 กรกฎาคม พ.ศ. 2563 สัมภาษณ์รองศาสตราจารย์ ดร.ณรงค์ชัย ปฎิภากรชิต์ เกี่ยวกับวัฒนธรรมการเรียนรู้และการบรรเลงปี่พาทย์ไทย ณ วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล

2.3 การสัมภาษณ์แบบไม่มีโครงสร้าง (Unstructured Interview)

ผู้วิจัยได้สัมภาษณ์แบบไม่เป็นทางการกับชาวบ้าน หรือผู้ที่เกี่ยวข้องพบปะรายทางในการเก็บข้อมูล โดยเฉพาะข้อมูลในเชิงวัฒนธรรมดนตรีของทั้ง 2 ประเทศ โดยมีคำถามเป็นประเด็นกว้างๆ เพื่อให้บรรลุความมุ่งหมายของงานวิจัยที่ตั้งไว้ ซึ่งประเด็นคำถามเริ่มจากบทบาทหน้าที่ของปี่พาทย์ไทยและพัฒนเพียตักมพูชาแล้วนำไปสู่คำถามเรื่องความเหมือนและความต่างบนความงามทางดนตรีของทั้งสองประเทศ

2.4 การสนทนากลุ่ม (Focus Group)

ผู้วิจัยเก็บรวบรวมข้อมูลจากภาคสนามมาได้แต่ละครั้ง ผู้วิจัยดำเนินการ Focus Group กลุ่มย่อยกับอาจารย์ที่ปรึกษาหลักและอาจารย์ที่ปรึกษาร่วม เพื่อเป็นการตรวจสอบข้อมูลให้เกิดความเที่ยงตรงและถูกต้องเชิงเนื้อหา ผู้วิจัยแยกประเด็นความเหมือนและความต่างทางดนตรีซึ่งพิจารณาจากความงามตามหลักของสุนทรียศาสตร์เป็นหลัก ปราศจากอคติเชิงชาติพันธุ์ เมื่อข้อมูลที่เก็บรวบรวมมาได้มีความคงที่เชิงวิชาการแล้วสามารถนำเข้าสู่กระบวนการวิเคราะห์ข้อมูลได้แล้ว ผู้วิจัยจะ Focus Group กลุ่มใหญ่ โดยการเรียนเชิญผู้ทรงคุณวุฒิทางด้านดนตรีและวัฒนธรรม ร่วมแสดงความคิดเห็นและเสนอแนะข้อคิดเห็นต่าง ๆ อันเป็นประโยชน์ต่องานวิจัย อีกทั้งเพื่อสร้างน้ำหนักและความเข้มแข็งให้กับงานวิจัยด้วย

3. การสังเกต (Observation)

3.1 การสังเกตแบบมีส่วนร่วม (Participant Observation)

3.1.1 ปี่พาทย์ไทย

ผู้วิจัยสังเกตแบบมีส่วนร่วมวัฒนธรรมการบรรเลงปี่พาทย์ไทย โดยการศึกษาทำนองเพลงในชุดโหมโรงเย็น ซึ่งใช้ทำนองของฆ้องวงใหญ่ในการศึกษาเพลงชุดโหมโรงเย็นตามเกณฑ์มาตรฐานสาขาวิชา และวิชาชีพดนตรีไทย ของทบวงมหาวิทยาลัย โดยศึกษาเรียนรู้กับผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.วีระ พันธุ์เชื้อ อาจารย์ประจำสาขาวิชาดุริยางคศาสตร์ไทยและเอเชีย คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ และคุณครูจุมพล ปัญจะ ครูชำนาญการพิเศษ กลุ่มสาระการเรียนรู้ศิลปะ โรงเรียนนวมินทราชินูทิศ สตรีวิทยา พุทธมณฑล อาจารย์พิเศษด้านปี่พาทย์ สาขาวิชาดุริยางคศาสตร์ไทยและเอเชีย คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ

3.1.2 พิณเปียตกัมพูชา

ผู้วิจัยสังเกตอย่างมีส่วนร่วมด้วยการศึกษาเรียนรู้พิณเปียตกัมพูชา เพลงไหมโรงโตจ กับครูกวเว (Keo Sonan Kavei) ซึ่งเริ่มด้วยเพลงสาธุการ เพลงตระหม เพลงตระโตจ เพลงรวั จนถึงเพลงฉุบ ด้วยทางห้องวงม อีกทั้งติดตาม ครูกวเว (Keo Sonan Kavei) เดินทางไปปฏิบัติการสอนนักศึกษาพิณเปียตที่ Faculty of Choreographic Arts and Music at Royal University of Fine Arts เพื่อสังเกตและเรียนรู้แบบมีส่วนร่วม รวมทั้งการสังเกตการบรรเลงวงพิณเปียตและองค์ประกอบในการบรรเลงวงพิณเปียตด้วย

3.2 การสังเกตแบบไม่มีส่วนร่วม (Non - Participant Observation)

ผู้วิจัยสังเกตวัฒนธรรมการบรรเลงวงปี่พาทย์ไทยจากเพลงชุดไหมโรงเย็นที่ใช้ทำนองหลักเพลงตามเกณฑ์มาตรฐานสาขาวิชา และวิชาชีพดนตรีไทย ของทบวงมหาวิทยาลัย ในบริบททางวัฒนธรรมของดนตรีไทยและบทบาทหน้าที่ในการบรรเลงวงปี่พาทย์ไทย และผู้วิจัยสังเกตการบรรเลงวงพิณเปียตเพลงไหมโรงโตจของวงครูกวเว (Keo Sonan Kavei) ในบริบททางวัฒนธรรมของกัมพูชาและบทบาทหน้าที่ในการบรรเลงวงพิณเปียตกัมพูชา

เครื่องมือและอุปกรณ์ที่ใช้ในการเก็บรวบรวมข้อมูล

1. แบบสัมภาษณ์
2. แบบสังเกต

ผู้วิจัยทำการสังเกตไปพร้อมกับการเรียนรู้ในการบรรเลงปี่พาทย์ไทย เพลงชุดไหมโรงเย็นและการเรียนรู้ในการบรรเลงพิณเปียตกัมพูชาเพลงไหมโรงโตจ

3. เครื่องบันทึกเสียง
4. เครื่องบันทึกภาพนิ่ง
5. เครื่องบันทึกภาพเคลื่อนไหว

การศึกษาและการจัดกระทำข้อมูล

1. ข้อมูลที่ได้จากการสัมภาษณ์และสังเกต

ผู้วิจัยดำเนินการถอดเทปการสัมภาษณ์ที่บันทึก โดยการถอดเทปชนิดคำต่อคำ เพื่อรักษาความเป็นธรรมชาติของความคิดผู้ให้ข้อมูล จัดกระทำข้อมูลให้เกิดภาพสะท้อนความคิดของผู้ให้ข้อมูล และไม่ให้เสียซึ่งลักษณะของอารมณ์และบรรยากาศของผู้ให้ข้อมูลทั้งสอง วัฒนธรรม และแยกประเด็นความเหมือนความต่างในบริบททางดนตรี ไม่ยึดครองด้วยแนวคิดการใช้ดนตรีใดดนตรีหนึ่งเพียงอย่างเดียว มีน้ำหนักของข้อมูลสมดุลกันทั้งสองประเทศ ปรากฏ

อคติเชิงชาติพันธุ์ เพื่อสร้างความเป็นสื่อกลางในการสร้างความสัมพันธ์ระหว่างชาติ ส่วนข้อมูลที่ได้จากการสังเกต ผู้วิจัยบันทึกและรวบรวมเป็นความเรียง จัดระบบหมวดหมู่ของข้อมูล ตรวจสอบความถูกต้อง และใช้เป็นเนื้อหาในการวิเคราะห์ข้อมูล

2. ข้อมูลทางดนตรี

ผู้วิจัยดำเนินการถอดเทปที่ได้จากการบันทึกและฝึกปฏิบัติทางดนตรี บันทึกเป็นโน้ตไทย เพลงชุดใหม่โรงเรียนและเพลงใหม่โรงโตจ รวมทั้งทำนองที่เป็นองค์ประกอบของปีพาทย์ไทยและพิณเพียตักมพูชา รวบรวมจัดหมวดหมู่และตรวจสอบความถูกต้องของทำนอง จังหวะ องค์ประกอบของบทเพลง ซึ่งวิเคราะห์จากที่ทำนองหลักของฆ้องวงใหญ่ในวงปีพาทย์ไทย และฆ้องวงธมในวงพิณเพียตักมพูชาเป็นสำคัญ

การวิเคราะห์ข้อมูล

1. การศึกษาวัฒนธรรมปีพาทย์ไทยและวัฒนธรรมพิณเพียตักมพูชาผ่านหลักการของทวิวัจน์ทางดนตรี

หลักในการวิเคราะห์ข้อมูลทวิวัจน์ทางดนตรี ประกอบด้วย

1. การวิเคราะห์ด้วยหลักการทวิวัจน์ทางดนตรีของทั้งสองประเทศ มุ่งเน้นการเขียนวิเคราะห์ผลงานทางดนตรีและเชื่อมโยงกับบริบทต่าง ๆ ในวงกว้างตามแนวทางปรากฏการณ์วิทยาที่เกิดขึ้นของทั้งสองประเทศ
2. ทวิวัจน์ทางดนตรีจะเริ่มด้วยวิจารณ์ญาณของผู้วิจัยต่อปรากฏการณ์หรือเอกสารที่ใช้ในการวิเคราะห์ ซึ่งเป็นกระบวนการซึมซับข้อมูล วิเคราะห์ข้อมูลอย่างเป็นเหตุเป็นผลและวิเคราะห์เชื่อมโยงกับเนื้อหาที่เกี่ยวข้อง
3. กระบวนการวิเคราะห์ วิจารณ์ และการตีความของทวิวัจน์ทางดนตรี เป็นการเชื่อมโยงข้อมูลทางดนตรีของทั้งสองประเทศ รวมทั้งบริบททางวัฒนธรรม อันเป็นเนื้อหาสำคัญที่ใช้ผนวกเข้ากับการวิเคราะห์ข้อมูล รวมทั้งการประเมินคุณค่างานดนตรีอย่างมีความเที่ยงตรง
4. การประเมินค่าของทวิวัจน์ทางดนตรีเป็นบทสรุปในแต่ละประเด็นที่ใช้ได้จากการวิเคราะห์ โดยไม่ตัดสินผลและไม่ส่งผลต่อความรู้สึกเชิงลบในทางดุริยางคศิลป์ มีจุดมุ่งหมายถึงคุณภาพการของดนตรีที่มีต่อวิถีชีวิตและบริบททางสังคม รวมทั้งการสะท้อนบริบทของสังคมต่อดนตรีของทั้งสองประเทศด้วย
5. ทวิวัจน์ทางดนตรีในส่วนของสาระและเนื้อหาทางดนตรี เป็นการแสดงความคิดเห็นต่อดนตรีของทั้งสองประเทศที่ตั้งอยู่บนพื้นฐานของความเป็นจริง การชี้แจง

และอธิบายให้เห็นคุณค่าและสุนทรียะทางดนตรี ผสมผสานแนวคิดทางวัฒนธรรม การวิเคราะห์ตัวบทดนตรีเข้าด้วยกัน ใช้ทฤษฎีการวิเคราะห์เพลงไทย การตีความในงานศิลปะ และหลักการทางสุนทรียศาสตร์ เข้าประกอบการบรรยายในการอธิบายตัวดนตรีของทั้งสองประเทศในเชิงบวก

ประเด็นในการศึกษาวัฒนธรรมปีพาทย์ไทยและวัฒนธรรมพิณเพียดกัมพูชาผ่านหลักการของทวิวัจน์ทางดนตรี

1. ประวัติและความเป็นมาของปีพาทย์ไทยและพิณเพียดกัมพูชา
2. คุณลักษณะทางดนตรี ประกอบด้วย เครื่องดนตรี การประสมวง วิธีการบรรเลงของปีพาทย์ไทยและวงพิณเพียดกัมพูชา
3. การบรรเลงเพลงชุดใหม่โรงเรียนของปีพาทย์ไทยและใหม่โรงเรียนของพิณเพียดกัมพูชา ประกอบด้วย บทบาทหน้าที่ การรับใช้สังคม และสถานภาพในปัจจุบัน

2. การศึกษาความสัมพันธ์ของทำนองเพลงระหว่างปีพาทย์ไทยและพิณเพียดกัมพูชา

หลักการวิเคราะห์ความสัมพันธ์ของทำนองเพลง

1. การวิเคราะห์ข้อมูลด้วยการตีความทางดนตรี เป็นการศึกษาปรากฏการณ์ของดนตรีที่เกิดขึ้นจากความคิดของนักดนตรี โดยใช้วิจารณ์ตัดสินเหตุผล การสร้างทำนองและอาศัยข้อมูลอ้างอิงจากวิธีการบรรเลง ทำนองที่ได้รับการถ่ายทอด ทำนองที่ปรากฏอยู่ในปัจจุบัน และประสบการณ์ทางดนตรีของผู้วิจัย
2. การประมวลทฤษฎีทางดนตรี องค์ประกอบของดนตรี โครงสร้างทางดนตรี ทำนองเพลง ความยาวของบทเพลง กลุ่มเสียงของทำนองเพลง รูปแบบจังหวะ รูปแบบของบทเพลง และสำนวนทางดนตรี มาใช้ในการวิเคราะห์ความสัมพันธ์และลักษณะของเสียงดนตรี
3. การใช้หลักการทางสุนทรียศาสตร์มาร่วมในการวิเคราะห์ความสัมพันธ์ทางดนตรีของทั้งสองประเทศที่เกิดจากการรับรู้จากเสียงดนตรี การตีความในงานศิลปะ
4. นำเสนอความสัมพันธ์ของทำนองเพลงในเชิงบวก
5. การนำเสนอข้อมูลการวิเคราะห์ความสัมพันธ์ของทำนองเพลงระหว่างปีพาทย์ไทยและพิณเพียดกัมพูชาในประเด็นความเหมือน ความแตกต่าง และลักษณะร่วมทางดนตรี

ประเด็นในการศึกษาความสัมพันธ์ของทำนองเพลงระหว่างห้องวงใหญ่วงปีพาทย์ไทยและห้องวงธมวงพิณเพียดกัมพูชา

1. ทำนองห้องวงใหญ่ของปีพาทย์ไทยเพลงชุดใหม่โรงเรียน

2. ทำนองห้องวงฆ้องของพิณเพี้ยตักมพูชาเพลงไหมโรงโตจ

3. ความสัมพันธ์ของทำนองห้องวงใหญ่และห้องวงฆ้องเพลงชุดไหมโรงเย็น
และเพลงไหมโรงโตจ

การนำเสนอผลการวิจัย

ผู้วิจัยนำเสนองานวิจัยโดยเรียบเรียงด้วยการเขียนพรรณนาโวหาร เป็น 5 บท ดังนี้

1. บทนำ
2. เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง
3. วิธีดำเนินการวิจัย
4. ผลการดำเนินงานวิจัย
5. สรุปผลการวิจัย อภิปรายผลและข้อเสนอแนะ

อธิบายศัพท์ที่ใช้ในการวิเคราะห์ข้อมูลวิธีการทางดนตรี

ผู้วิจัยใช้คำศัพท์ในการวิเคราะห์ข้อมูลทางดนตรีของปีพาทย์ไทยและพิณเพี้ยตักมพูชา และเพื่ออธิบายวิธีการทางดนตรีของทั้งสองประเทศ ดังนี้

1. ปีพาทย์ไทย คือ วงดนตรีไทย ที่ประกอบด้วยเครื่องดนตรี ได้แก่ ปี่ใน กระจับปี่ กระจับปี่ ระนาดเอก ระนาดทุ้ม ซอวงใหญ่ ซอวงเล็ก ฉิ่ง ตะโพน และกลองทัด
2. พิณเพี้ยตักมพูชา คือ วงดนตรีกัมพูชา ที่ประกอบด้วย สรอลไฟ โรเนียดแอก โรเนียดสูง ซอวงฆ้อง ซอวงโตจ ฉิ่ง ซ้อมโก และสะโกธม
3. การกำหนดชื่อเครื่องดนตรีที่มีลักษณะของเครื่องดนตรีตรงกันของวงปีพาทย์ไทย และวงพิณเพี้ยตักมพูชา ดังนี้

วงปีพาทย์ไทย	วงพิณเพี้ยตักมพูชา
ปี่ใน	สรอลไฟ
ระนาดเอก	โรเนียดแอก
ระนาดทุ้ม	โรเนียดสูง
ซอวงใหญ่	ซอวงฆ้อง
ซอวงเล็ก	ซอวงโตจ
ระนาดเอกเหล็ก	โรเนียดแอก
ฉิ่ง	ฉิ่ง

วงปีพาทย์ไทย	วงพิณเพี้ยตักมพูชา
ตะโพน	ซ็อมโก
กลองทัด	สะโกธม

4. การกำหนดลำดับและชื่อบทเพลงชุดใหม่โรงเรียนวงปีพาทย์ไทยและเพลงใหม่โรงโตจวงพิณเพี้ยตักมพูชา ดังนี้

ลำดับที่	ใหม่โรงเรียน	ใหม่โรงโตจ
1.	สาธุการ	สาธุการ
2.	ตระหนักราปากคอก ตระนอน	ตระหม ตระโตจ
3.	ร่ำสามลา ร่ำลาเดียว	ร่ำสามลา ร่ำ
4.	ต้นเข้มา้น	กำมัน ส่วนต้น
5.	เข้มา้น	กำมัน
6.	ปฐุม ทำยปฐุม	บารม ทำยบารม
7.	ลา	เรีย
8.	เสมอ ร่ำลาเดียว	เสมอ ร่ำ
9.	เชิด สองชั้น เชิด ชั้นเดียว	เชิดเมือง เชิด
10.	กลม	กลม
11.	ชำนาญ	ชำนาญ จุมเนียน
12.	กราวโน	กราวโน
13.	ต้นซุบ	ณูป
14.	ลา	เรีย

5. การบันทึกโน้ตเพลงทำนองห้องวงใหญ่และห้องวงธม ในการบันทึกโน้ตในระบบโน้ตไทย ด้วยสัญลักษณ์โน้ตอักษรไทยและการกำหนดเสียงปกติ เสียงสูงและเสียงต่ำ ดังนี้

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

6. การบันทึกโน้ตในห่องเพลง กำหนดเป็นคู่บรรทัดโน้ตแยกระหว่างมือซ้ายกับมือขวาในการตีฆ้องวงใหญ่และฆ้องวงกลม ดังนี้

มือขวา								
มือซ้าย								

7. การบันทึกโน้ตการตีสะบัดและการตีเดี่ยว ใช้เครื่องหมาย  ในการกำกับโน้ตรวมกับรูปแบบจังหวะของทำนอง

ตัวอย่างทำนองการตีสะบัดและตีเดี่ยว

ฟม - ม -	ร ร - -	ช ช - -	ล ล - ท	ช ช - -	- ลท - ร	ม - ม ร	- ท - ล
- ร - ร	- ล - ช	- - - ล	- - - ท	- ร - -	ช - - ร	- ม - ร	- ท - ล
ตีเดี่ยว					ตีสะบัด		

8. การกำหนดประโยคเพลง วรรคเพลง ในการวิเคราะห์ข้อมูลกำหนดสัดส่วน ดังนี้

ประโยคเพลง

วรรคเพลง

ข้อจำกัดในการกำหนดวรรคเพลง ขึ้นอยู่กับลักษณะของบทเพลง บางบทเพลงไม่สามารถนำทำนองเพลงเขียนได้ตรงกับวรรคเพลงและประโยคเพลง จึงต้องบันทึกโน้ตเพลงให้เป็นไปตามลักษณะของทำนองเพลง

9. การเทียบเสียง คือ ระบบการตั้งเสียง (Tuning Systems) หรือการถ่วงเสียงของเครื่องดนตรีให้เท่ากัน มี 2 รูปแบบในการตั้ง คือ การตั้งด้วยหู (Ear Training) ของมนุษย์และตั้งด้วยเครื่องตั้งเสียง (Tuner)

10. ความยาวของบทเพลง วัดจากประโยคเพลง วรรคเพลง และห้องเพลง เป็นหลัก ซึ่งมีบางบทเพลงที่ไม่สามารถระบุความยาวของบทเพลงได้อย่างชัดเจน ขึ้นอยู่กับรูปแบบของบทเพลง และสัดส่วนของเพลงที่เรียกเป็น ท่อน ตัว ลา โย่น เป็นต้น รวมทั้งจำนวนรอบในการบรรเลงที่เรียกว่า “เที่ยว” เพื่อใช้อธิบายลักษณะของการบรรเลง

11. เสียงลูกตก คือ เสียงสุดท้ายของแต่ละวรรคเพลง หากวรรคเพลงใดมีไม่ครบ 4 ห้องเพลง จะใช้เสียงสุดท้ายของห้องเพลงสุดท้ายทำนองนั้นเป็นเสียงของลูกตก

12. กลุ่มเสียง คือ เสียงที่ใช้ในการเรียบเรียงทำนองซ้องวงใหญ่และซ้องวงกรม ประกอบด้วย กลุ่มเสียงหลัก 5 เสียง (เสียงในลำดับที่ 1 2 3 5 6) และเสียงรองหรือเสียงจร 2 เสียง (เสียงในลำดับที่ 4 และ 7) ซึ่งต้องพิจารณาตามบทเพลงที่วิเคราะห์ พิจารณาหากกลุ่มเสียงหลักก่อนและจึงพิจารณาว่ามีกลุ่มเสียงรองที่เข้ามาช่วยในการเรียบเรียงทำนองเพลงหรือไม่ เพื่ออธิบายเรื่องเสียงของทำนองเพลง

13. ความแปร่งเพี้ยน (Dissonance) คือ ทำนองที่ไม่กลมกลืนกับบริบททำนองรายรอบ

14. ความสมบูรณ์ลงตัว (Consonance) คือ ทำนองที่กลมกลืนกันอย่างลงตัวทั้งเสียง รูปแบบของเพลง และการกำกับจังหวะ

15. รูปแบบจังหวะ คือ การจัดเรียงของเสียงต่าง ๆ ในห้องเพลง วรรคเพลง หรือประโยคเพลง โดยใช้เครื่องหมาย x แทนตำแหน่งเสียงนั้น ๆ

16. รูปแบบทำนอง คือ ทิศทางหรือการเคลื่อนที่ของเสียงที่ใช้ในการเรียบเรียงทำนอง

17. สำนวนทางดนตรี คือ การผูกสัมผัสของทำนองเพลงที่มีเสียงตรงกัน คล้องจองกันของเสียง หรือการผูกสัมผัสด้วยวิธีการดี ระหว่างวรรคเพลงและประโยคเพลง

18. ทำนองหลัก คือ ทำนองพื้นฐานที่อยู่ในตัวของผู้บรรเลงดนตรีไทยและดนตรีกัมพูชา เพื่อเป็นทำนองพื้นฐานที่ใช้การแปรทำนองของเครื่องดนตรีทุกชนิด

19. ทำนองแปร คือ ทำนองของเครื่องดนตรีทุกชนิด ที่ประดิษฐ์ เรียบเรียงและตกแต่งจากทำนองหลัก ตามลักษณะทางกายภาพของเครื่องดนตรีและภูมิรู้ของนักดนตรีในการแปรทำนองเพลง

20. การใช้ภาษาในการอธิบายเทคนิคทางดนตรีของวงปี่พาทย์ไทยและวงพิณเพี้ยตัมพูชา ใช้คำศัพท์ที่ใช้ในดนตรีไทยในการอธิบาย เช่น เก็บ กรอ สะบัด ตีเฉี่ยว โย บาก ลูกเท่า ลูกโย่น เป็นต้น

บทที่ 4

การวิเคราะห์ข้อมูล

ทวิวิจันทางดนตรีระหว่างปี่พาทย์ไทยและพิณเพียตัมพูชาเป็นการศึกษาวัฒนธรรมการบรรเลงปี่พาทย์ไทยและพิณเพียตัมพูชาจากปรากฏการณ์ทางดนตรีที่เชื่อมโยงกับบริบททางวัฒนธรรมผ่านการบรรเลงเพลงชุดใหม่โรงเรียน ซึ่งเป็นเพลงพิธีกรรมที่สำคัญของดนตรีไทยและเพลงใหม่โรงเรียน ซึ่งเป็นเพลงพิธีกรรมที่สำคัญของดนตรีกัมพูชา กระบวนการวิเคราะห์ข้อมูลทางดนตรีของทั้งสองประเทศ ดำเนินการผ่านการเก็บข้อมูลภาคสนามทั้งในประเทศไทยและประเทศกัมพูชา โดยส่วนของประเทศกัมพูชา ผู้วิจัยได้เก็บข้อมูลภาคสนามที่ กรุงพนมเปญเป็นหลัก โดยทำการสัมภาษณ์ และสังเกตแบบมีส่วนร่วมผ่านเรียนดนตรีจากศิลปินอาวุโสชาวกัมพูชา ครูแกว สนวน กเวย (Keo Sonan Kavei) ครูพิณเพียตัมพูชา ผู้เชี่ยวชาญด้านดนตรีของ Faculty of Choreographic Arts and Music at Royal University of Fine Arts และ ครูปรวนเปรื่อง (Pruon Proeung) ครูดนตรีอาวุโสของโรงเรียนมัธยมวิจิตรศิลป์ รวมทั้งเก็บข้อมูลด้านเอกสารและสัมภาษณ์เชิงลึกกับ ครูแกว ภูริวรรณ (Keo Dorivan) การวิเคราะห์ข้อมูลทางดนตรีของกัมพูชา ผู้วิจัยใช้ข้อมูลจากการสัมภาษณ์ การสังเกต และความรู้ทางดนตรีที่ได้จากเรียนปฏิบัติพิณเพียตัมพูชา ตลอดจนข้อมูลเอกสารที่ได้จากงานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับประวัติศาสตร์ดนตรีกัมพูชา ชีวประวัติครูดนตรีโบราณและครูดนตรีในราชสำนักที่ร่วมสมัยกับการเดินทางไปกัมพูชาของคุณครูหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) ในปี พ.ศ. 2473 ตลอดจนจารึก พงศาวดาร เอกสารหนังสือตำรา จดหมายเหตุ ที่เกี่ยวข้อง

หลักการทวิวิจันที่นำมาใช้ในการวิเคราะห์ปรากฏการณ์ทางดนตรีในครั้งนี้ ผู้วิจัยมุ่งเน้นให้มรดกร่วมทางดนตรีของประเทศไทยและประเทศกัมพูชา เป็นปรากฏการณ์ทางวัฒนธรรมที่เป็นกระแสเชิงบวก และสร้างความเข้าใจอันดีระหว่างกันผ่านมิติทางดนตรีบนพื้นฐานของความเสมอภาค ซึ่งผู้วิจัยได้กำหนดประเด็นในการนำเสนอการวิเคราะห์ข้อมูลวัฒนธรรมปี่พาทย์ไทยและวัฒนธรรมพิณเพียตัมพูชาผ่านหลักการของทวิวิจันทางดนตรี เพื่อวิเคราะห์ผลงานทางดนตรีในบริบทต่าง ๆ ตามแนวคิดปรากฏการณ์วิทยา (Phenomenology) และการตีความ (Hermeneutics) ทางดนตรี เพื่อประเมินคุณค่าทางดนตรีของทั้งสองประเทศอย่างเที่ยงตรง และปราศจากอคติผ่านการรายงานผลการเก็บข้อมูลภาคสนามในด้านประวัติและความเป็นมา คุณลักษณะทางดนตรี ประกอบด้วย ลักษณะทางกายภาพของเครื่องดนตรี การประสมวง วิธีการบรรเลง บทบาทหน้าที่ การรับใช้สังคม และสถานภาพในปัจจุบัน ของปี่พาทย์ไทยและพิณเพียตัมพูชา ซึ่งมีการปฏิสัมพันธ์ในพัฒนาทางประวัติศาสตร์ดนตรีของสองประเทศมาอย่างยาวนาน

ทำนองเพลงของปี่พาทย์ไทยและพิณเพียตักมพูชาที่มีการปฏิสัมพันธ์และทับซ้อนอยู่ในพัฒนาทางประวัติศาสตร์ ผู้วิจัยได้วิเคราะห์ข้อมูลด้วยการตีความผ่านทำนองดนตรีของเพลงชุดใหม่โรงเรียน ซึ่งเป็นทำนองเพลงตามเกณฑ์มาตรฐานสาขาวิชาและวิชาชีพดนตรีไทย จัดทำโดยคณะกรรมการโครงการส่งเสริมการดนตรีไทยสำหรับมาตรฐานอุดมศึกษา สำนักงานปลัดทบวงมหาวิทยาลัย ทั้งสิ้น 14 เพลง และใหม่โรงโตงที่ได้รับการถ่ายทอดจากครูแก้ว สงวน กเวย (Keo Sonan Kavei) ทั้งสิ้น 14 เพลง ซึ่งพบความเชื่อมโยงระหว่างกันของดนตรีทั้งสองในด้านองค์ประกอบของดนตรี โครงสร้างทางดนตรี ทำนองเพลง ความยาวของบทเพลง กลุ่มเสียงของทำนองเพลงรูปแบบจังหวะ รูปแบบของบทเพลง และสำนวนดนตรีตลอดจนการรับรู้ทางดนตรีที่มีทั้งความเหมือน ความแตกต่าง และลักษณะร่วมทางดนตรีผ่านการรายงานผลการวิเคราะห์บทเพลงในส่วนที่เป็นทำนองซ้องวงใหญ่เพลงชุดใหม่โรงเรียนและทำนองซ้องวงธมเพลงใหม่โรงโตงโดยมีรายละเอียด ดังนี้

1. วัฒนธรรมปี่พาทย์ไทยและวัฒนธรรมพิณเพียตักมพูชาผ่านหลักการของทวิวัจนทางดนตรี

วัฒนธรรมปี่พาทย์ไทยและพิณเพียตักมพูชาผ่านหลักการของทวิวัจนทางดนตรีเป็นการศึกษาถึงความเชื่อมโยงระหว่างดนตรีทั้งสองในระดับแก่นแท้ผ่านประวัติความเป็นมาคุณลักษณะทางดนตรี ทั้งลักษณะทางกายภาพของเครื่องดนตรี การประสมวง วิธีการบรรเลง บทบาทหน้าที่ การรับใช้สังคม และสถานการณ์ในปัจจุบัน ของปี่พาทย์ไทยและพิณเพียตักมพูชา ซึ่งทำให้สามารถเข้าใจได้ว่า วงปี่พาทย์ไทยและวงพิณเพียตักมพูชาเป็นวงดนตรีที่มีประวัติศาสตร์ร่วมกันอย่างยาวนาน ปรากฏหลักฐานอย่างจารึกวัดพระยืนของไทยและภาพจำหลักผนังปราสาทนครวัด ส่งผลให้มีลักษณะร่วมทางกายภาพของเครื่องดนตรีวงดนตรี และวิธีการบรรเลงที่มีลักษณะสอดคล้องกัน นำไปสู่บทบาทหน้าที่ของงานดนตรีซึ่งปรากฏในวิถีชีวิตของคนไทยและคนกัมพูชาที่คล้ายคลึงกัน แสดงให้เห็นถึงวัฒนธรรมร่วมที่เกิดขึ้นผ่านงานดนตรี ดังนี้

1.1 ประวัติความเป็นมาของปี่พาทย์ไทยและพิณเพียตักมพูชา

ประวัติความเป็นมาของปี่พาทย์ไทยและพิณเพียตักมพูชา เป็นการนำเสนอปฏิสัมพันธ์ทางดนตรีผ่านความเป็นมา โดยพิจารณาหลักฐานทางดนตรีที่ปรากฏอยู่ในช่วงเวลาใกล้เคียงกัน ซึ่งมีเหตุการณ์ที่ระบุถึงดนตรี จากจารึกพ่อขุนรามคำแหง จารึกวัดศรีชุมและจารึกวัดพระยืน ราชพงศาวดารกรุงกัมพูชา พงศาวดารเมืองละแวก จุลศักราช 1185 และราชพงศาวดารกรุงกัมพูชาฉบับพระองค์นพรัตน์ หนังสือเรื่องโครงการประดิษฐ์ในตู้ของหม่อมราชวงศ์คึกฤทธิ์ ปราโมช รวมทั้งจดหมายเหตุรายวันพระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัวเสด็จประพาสประเทศอินโดจีน

พุทธศักราช 2473 ที่หม่อมเจ้าวิบูลย์สวัสดิวงศ์ สวัสดิกุล ทรงเรียบเรียงมูลเกล้าฯ ถวายจดหมาย
 เหตุรัชกาลที่ 7 เสด็จพระราชดำเนินประพาสอินโดจีน พ.ศ.2473 และงานวิจัย เรื่องชีวประวัติ
 ของครูแก้ว สงวน (Biography of the Master Keaw Sa-nguen-เทร่ สฺนฺ) ซึ่งทำให้พบความสัมพันธ์
 ทางดนตรี คือ ปี่พาทย์ไทยและพิณเปียตกัมพูชาเป็นสิ่งที่แสดงให้เห็นถึงวัฒนธรรมไทยและกัมพูชา
 ที่ได้รับอิทธิพลจากวัฒนธรรมอินเดีย ซึ่งผูกติดกับความเชื่อและความศรัทธาต่อสิ่งศักดิ์สิทธิ์
 นำดนตรีมาประกอบพิธีกรรมทางศาสนา งานศิลปกรรมจากภาพสลักจึงปรากฏเรื่องราวทางดนตรี
 นำไปสู่การจารึกและวรรณกรรมที่เกี่ยวกับดนตรี ซึ่งเป็นความสัมพันธ์ในมิติทางภาษาของไทยและ
 เขมร ในลิลิตยวนพ่ายคำฉันท์ดุขุฎีสังเวชของขุนเทพกระวีเมืองสุโขทัย และสมุทรโฆษคำฉันท์
 รวมทั้งบทบาทหน้าที่ในการประกอบการแสดงของดนตรีที่มีรูปแบบวิธีการคิดต่อการแสดง
 ที่คล้ายคลึงกันสะท้อนให้เห็นถึงวัฒนธรรมร่วมทางดนตรีทั้งจากหลักฐานของไทยและกัมพูชา

ความสัมพันธ์ทางดนตรีที่ดำเนินไปในยุครัฐจารีต (Traditional State)
 เป็นความสัมพันธ์ในระดับประชาชนแต่ละชาติพันธุ์ก่อนที่จะมีการแบ่งเขตแดนแบบรัฐชาติ
 สมัยใหม่ (Modern State) ปรากฏความสัมพันธ์ทั้งด้านการใช้ภาษาร่วมกันที่พัฒนาจากอักษร
 บัลลวะ อักษรขอม จนถึงอักษรขอม ซึ่งเป็นที่มาของความสัมพันธ์ในแบบเครือญาติระหว่าง
 อาณาจักรขอมและอาณาจักรสุโขทัย การปกครองของกรุงศรีอยุธยาต่อเมืองพระนคร (เสียมราฐ)
 ในฐานะหัวเมืองประเทศราช จนถึงสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว
 แห่งกรุงรัตนโกสินทร์ รวมทั้งความสัมพันธ์ในมิติอื่นอย่างเช่นดนตรีที่ถูกหยิบยืมมาใช้ประกอบ
 พระเกียรติยศของพระราชวงศ์ทั้งสองประเทศในโอกาสต่าง ๆ

ภาพสะท้อนทางดนตรีของทั้งสองประเทศมีลักษณะใกล้เคียงกันในเชิง
 แนวคิดที่ดำเนินต่อมาจนถึงในยุครัฐชาติสมัยใหม่ที่ทั้งสองประเทศได้รับผลกระทบ
 จากสถานการณ์ทางการเมืองภายในและภายนอกที่แตกต่างกัน ไม่ว่าจะเป็นการตกเป็นดินแดน
 ในอารักขาฝรั่งเศสของกัมพูชา ในขณะที่ประเทศไทยประสบความสำเร็จในการรักษาเอกราช
 โดยยอมสูญเสียดินแดนและสิทธิบางประการไป และกัมพูชายังต้องเผชิญการปฏิวัติและความไม่
 สงบภายในที่เกิดจากกลุ่มผู้มีอำนาจหลายกลุ่มในเวลาเดียวกันจนเกิดเป็นโศกนาฏกรรมต่าง ๆ
 ที่ส่งผลต่อแนวทางการอนุรักษ์และพัฒนาดนตรีของชาติทั้งสองที่ต่างกันอย่างออกไป จนส่งผลให้
 วัฒนธรรมดนตรีที่สันนิษฐานว่ามีรากมาจากวัฒนธรรมอินเดียแบบเดียวกันมีเส้นทางการเดินที่
 แตกต่างกันไปบ้าง แต่ด้วยความสัมพันธ์ของโครงสร้างเชิงลึกของวัฒนธรรมดนตรีทั้งสองประเทศ
 ทำให้ร่องรอยของความสัมพันธ์ต่าง ๆ ยังคงหาได้ โดยมีรายละเอียด ดังนี้

1.1.1 วงปีพาทย์ไทยและพิณเพียตกัมพูชาผลจากการรับวัฒนธรรมอินเดียสู่เอเชียตะวันออกเฉียงใต้

วงปีพาทย์ไทยและวงพิณเพียตกัมพูชาเป็นสิ่งที่บ่งบอกถึงการรับวัฒนธรรมของไทยและชาวกัมพูชาที่มีอิทธิพลมาจากวัฒนธรรมอินเดีย (Indianization) ผ่านกระบวนการพัฒนารูปแบบจนเกิดเป็นตัวตนทางดนตรีที่มีลักษณะการบรรเลงและบทบาทหน้าที่ในการบรรเลงวงดนตรีของทั้งสองประเทศที่คล้ายคลึงกัน เพราะเกิดขึ้นบนรากฐานเดียวกัน ด้วยอิทธิพลของการรับวัฒนธรรมอินเดียซึ่งเป็นรากฝังลึกอยู่ในวิถีชีวิตของคนทั้งสองประเทศ เราไม่อาจปฏิเสธถึงการเป็นนักดนตรีที่มีขนบวัฒนธรรมอันดีงาม โดยเคารพนับถือผู้อบรมสั่งสอน ประดุจบิดามารดา ยกย่องครูอาจารย์ทางดนตรีที่เป็นมนุษย์และเคารพนับถือครูเทพเพื่อเป็นที่ยึดเหนี่ยวจิตใจให้บังเกิดผลสำเร็จตามประสงค์ที่ต้องการ ทั้งในประเทศไทยและประเทศกัมพูชา รากฐานวัฒนธรรมที่งดงามเช่นนี้เกิดขึ้นทั้งสองประเทศ เมื่อมีการเคารพนับถือต้องมีการแสดงออก ในเชิงรูปธรรมพิธีไหว้ครูของนักดนตรีไทยและนักดนตรีกัมพูชาจัดขึ้นเพื่อสักการะบูชาครูเทพ เพื่อให้บังเกิดผลดีและมีความสุขสืบไป เทพเจ้าที่เคารพนับถือล้วนมีความสอดคล้องกับเทพเจ้าของอินเดียที่มาพร้อมกับอิทธิพลของศาสนาพราหมณ์ทั้งสิ้น ถึงแม้ประเทศไทยและประเทศกัมพูชาจะระบุว่าศาสนาพุทธเป็นศาสนาที่มีผู้คนนับถือมากที่สุด แต่ในลำดับของวิถีชีวิตถูกสอดแทรกไปด้วยคติความเชื่อของศาสนาพราหมณ์อย่างแยกไม่ออก การบนบานศาลกล่าว การบวงสรวง เครื่องดนตรีปีพาทย์และพิณเพียตต่างรับหน้าที่เป็นผู้ส่งสาร สร้างความใกล้ชิดระหว่างมนุษย์กับพระเจ้าอย่างถึงที่สุด ด้วยอำนาจของเสียงดนตรีที่สามารถสั่งการและควบคุมความรู้สึกนึกคิดของมนุษย์ได้ การใช้บทเพลงของวงปีพาทย์และวงพิณเพียตที่เกี่ยวกับเพลงหน้าพาทย์ ย่อมเป็นที่ประจักษ์ให้เห็นได้อย่างชัดเจน ตั้งแต่ชื่อเพลงจนถึงสุนทรีयरสอันเกิดจากการบรรเลงของมนุษย์ บ่งบอกและสื่อความหมายถึงเทพเจ้าที่ปรากฏในวัฒนธรรมอินเดีย



ภาพประกอบ 6 การบรรเลงวงพิณเพียตในการบวงสรวงพระวิษณุ ณ กรุงเทพมหานคร
ประเทศกัมพูชา

ที่มา: พงศพิชญ์ แก้วกุลธร. (2562). การบรรเลงวงพิณเพียต ประกอบการบวงสรวงพระวิษณุ
ของวง Krom plean Preah Ang DonKert. In. กรุงเทพมหานคร ประเทศกัมพูชา.

ปีพาทย์ไทยและพิณเพียตกัมพูชาเป็นผลลัพธ์ของแนวคิดมนุษย
ที่เกิดจากการแพร่กระจายทางวัฒนธรรม (Cultural Diffusion) โดยมีวัฒนธรรมอินเดียเป็นตัวตั้ง
เมื่อมองย้อนกลับไปในมิติทางประวัติศาสตร์แล้ว อินเดียเป็นประเทศที่มีความสัมพันธ์กับประเทศ
ในภูมิภาคเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ โดยเฉพาะวัฒนธรรมของภูมิภาค เมื่อถึงเส้นแบ่งเขตแดนออก
ให้มองภาพพื้นที่ระหว่างประเทศอินเดียและดินแดนในแถบประเทศไทย ประเทศกัมพูชา รวมทั้ง
ประเทศลาว ล้วนรับอิทธิพลทางวัฒนธรรมของประเทศอินเดียทั้งสิ้น การแพร่กระจายทาง
วัฒนธรรมของอินเดียส่วนใหญ่มาในรูปแบบอิทธิพลทางศาสนา วรรณคดี ศิลปะ และสังคม
รวมทั้งการผสมผสานกับวัฒนธรรมเดิม การปะทะกันทางวัฒนธรรมนี้เป็นผลทำให้คนในพื้นที่
เลือกคิดและสร้างสรรค์วัฒนธรรมที่เหมาะสมกับตนเองมากที่สุด ดังนั้นเมื่อกล่าวถึงปีพาทย์ไทย
และพิณเพียตกัมพูชาเป็นวงดนตรีที่มีแนวคิดมาจากวัฒนธรรมอินเดีย แต่ในประเทศอินเดีย
ไม่พบการเล่นวงปีพาทย์หรือวงพิณเพียต โดยเฉพาะชื่อของวงดนตรีที่เรียกว่า “ปีพาทย์” ซึ่งแต่เดิม
ประเทศไทยเรียกววงดนตรีปีพาทย์ว่า “วงพิณพาทย์” สอดคล้องกับวงพิณเพียตของวัฒนธรรม
ดนตรีกัมพูชา คำว่า “พิณ” ได้รับอิทธิพลมาจากเครื่องดนตรีประเภทเครื่องดีดของอินเดียที่เรียกว่า
“วีณา” เมื่อชาวเอเชียตะวันออกเฉียงใต้รับอิทธิพลของวีณาเข้ามา เกิดการปรับตัวของภาษา

วีณา จึงออกเสียงว่า “พิน” แล้วนำมาประสมวงกับเครื่องพาทย์หรือกลุ่มเครื่องดี จึงเรียกการบรรเลงรวมวงนี้ว่า “วงพินพาทย์” หรือในวัฒนธรรมเขมรเรียกวงดนตรีนี้ว่า “วงพินเพียต” แต่เมื่อกาลเวลาเปลี่ยนแปลงไป มีเครื่องดนตรีประเภทเครื่องเป่า คือ ปี่เข้ามาแทนที่พิน ประเทศไทยจึงเปลี่ยนการเรียกชื่อวงดนตรีพินพาทย์ เป็น “วงปี่พาทย์” แต่ในกัมพูชา ยังคงเรียกวงพินเพียตเช่นเดิม ถึงแม้ในวงจะไม่มีพินบรรเลงร่วมกับเครื่องพาทย์แล้วก็ตาม การเทียบเคียงแนวคิดทางวัฒนธรรมจึงเป็นส่วนสำคัญ ที่บ่งบอกรากทางวัฒนธรรมว่าปี่พาทย์และพินเพียตเป็นวัฒนธรรมที่ร่วมรากเดียวกัน โดยปี่พาทย์ไทยและพินเพียตกัมพูชาแสดงให้เห็นถึงระบบสัญลักษณ์ (Symbolic) ของวัฒนธรรม การใช้งานดนตรีเป็นสื่อ ซึ่งเกิดจากฐานความคิดเดียวกัน เสียงดนตรีเป็นสื่อตีความที่มีความหมายที่ลึกซึ้ง ต่อการส่งสารระหว่างมนุษย์กับเทพเจ้า ระหว่างมนุษย์กับมนุษย์ ซึ่งในอินเดียก็มีการสื่อความหมายของการประกอบพิธีกรรมด้วยเสียงดนตรีเช่นเดียวกัน การเป็นกระแสวัฒนธรรมหลักของอินเดียจึงสามารถแพร่กระจายทางวัฒนธรรมไปสู่ภูมิภาคในเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ได้

ปี่พาทย์ไทยและพินเพียตกัมพูชายังเป็นผลที่เกิดขึ้นจากการปรับเปลี่ยนทางวัฒนธรรม ซึ่งถูกควบคุมด้วยความคิดของมนุษย์ การรับวัฒนธรรมอินเดียเข้ามาในเขตพื้นที่ประเทศไทยและประเทศกัมพูชานั้น ในประวัติศาสตร์อินเดียแผ่ขยายอิทธิพลทางวัฒนธรรมไปสู่ชาว จากนั้นชาวเขมรเข้ามาสร้างความสัมพันธ์กับอาณาจักรขอม เกิดการเปลี่ยนแปลงไปสู่อารยธรรมขอมจนถึงการล่มสลายของอาณาจักรขอม เกิดการเปลี่ยนแปลงอำนาจทางการเมือง การปกครองศูนย์กลางของการปกครองในแถบนี้ขึ้นต่อกรุงศรีอยุธยาหรือบริเวณลุ่มแม่น้ำเจ้าพระยา การปรับตัวของวัฒนธรรมปี่พาทย์ไทยและพินเพียตกัมพูชา มีการปรับตัวเองในด้านชื่อของเครื่องดนตรี รูปแบบการบรรเลง บทเพลง โดยมีความเชื่อที่เชื่อมโยงกับดนตรีประกอบพิธีกรรมเป็นหลัก การเปลี่ยนแปลงของเวลาวงปี่พาทย์และวงพินเพียตนั้นถูกเลือกให้เป็นผู้รับใช้สังคมในด้านความบันเทิง ด้านพิธีกรรม บทบาทของดนตรีจึงเป็นผลสะท้อนทางสังคมและเป็นผลของการปรับเปลี่ยนทางวัฒนธรรม ทำให้มองภาพอุปนิสัยของคนในดินแดนเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ว่าเป็นผู้มีความยืดหยุ่น (Flexible) ในการดำรงชีวิต สามารถรับแนวคิดและปรับปรุงผลงานของตนให้มีความเหมาะสม เกิดการบูรณาการและผสมกลมกลืนทางวัฒนธรรม จนเป็นวัฒนธรรมกระแสหลักของตนในที่สุด วงปี่พาทย์ไทยและพินเพียตกัมพูชาจึงเป็นผลจากการรับวัฒนธรรมอินเดียสู่เอเชียตะวันออกเฉียงใต้ตามบทบาทหน้าที่ของตนและมีฐานคติของบทบาทหน้าที่วงปี่พาทย์ไทยและวงพินเพียตกัมพูชาจากอินเดีย

1.1.2 วงปีพาทย์ไทยและวงพิณเพียดกัมพูชาในศาสนาและความเชื่อของไทยและกัมพูชา

บทบาทหน้าที่สำคัญของวงปีพาทย์ไทยและวงพิณเพียดกัมพูชา กับศาสนาและความเชื่อเป็นปัจจัยหลักที่ทำให้งานดนตรีของทั้งสองประเทศ ได้ถูกยึดโยงซึ่งกันและกันมิได้ขาดจากกันและเป็นระบบพึ่งพาซึ่งกันและกันมาโดยตลอด การใช้เสียงเป็นสื่อซึ่งเป็นเสียงที่เกิดจากการบรรเลงเครื่องดนตรี เมื่อกล่าวถึงเรื่องศาสนาและความเชื่อ มักใช้เครื่องดนตรีในวงปีพาทย์และวงพิณเพียดเป็นหลักในการบรรเลง โดยพิจารณาถึงคุณภาพของเสียงที่ทำให้เกิดเสียงที่เรียกว่า “การประโคม” เป็นการบรรเลงดนตรีเพื่อเป็นสัญญาณในการประกอบพิธีกรรมทางศาสนาและใช้เป็นการสักการบูชาหรือยกย่องในสิ่งที่ตนให้ความเคารพนับถือ ความเชื่อของเสียงในการประโคมจากวงปีพาทย์และวงพิณเพียดของคนในประเทศไทยและคนในประเทศกัมพูชาทั้งสองประเทศนี้มีลักษณะของทัศนคติที่คล้ายคลึงกัน เชื่อว่าการหาสิ่งใดสิ่งหนึ่งที่ทำให้ตนได้ใกล้ชิดกับสิ่งที่ตนเคารพนับถือ นับว่าเป็นการยกระดับจิตใจของตนให้ถึงสิ่งที่เคารพและยึดเหนี่ยวจิตใจได้ อีกทั้งการประกาศด้วยเสียง นำเสียงมาเป็นส่วนหนึ่งของการป่าวประกาศ เสียงนั้นต้องเกิดจากการสั่นสะเทือนของวัตถุและเกิดเสียงที่มีความดังกังวานสูง วงปีพาทย์และวงพิณเพียดเป็นวงดนตรีประกอบไปด้วยเครื่องเคาะ เครื่องกระทบ ที่ทำจากไม้และโลหะ รวมทั้งพวกกลองเครื่องหนึ่งต่าง ๆ จึงเหมาะสมที่จะใช้เสียงนั้นเป็นการประชาสัมพันธ์ในงานกุศล ให้ได้ร่วมอนุโมทนาในการเคารพบูชาร่วมกัน แม้แต่ชื่อเพลงแรกในเพลงใหม่โรงที่มีชื่อว่า “เพลงสาธุการ” ยังตรงกับกริยาอาการของมนุษย์ในการทำบุญว่า “อนุโมทนาแซ่ซ้องสาธุการ” เสียงที่ดังขึ้นทำให้สร้างความครื้นเครงใจให้เกิดแก่หมู่มนุษย์ด้วยกัน เสียงจากวงปีพาทย์และวงพิณเพียดจึงเปรียบเสมือนทางเชื่อมและเส้นทางที่นำไปสู่ความสุขจากการทำบุญสร้างกุศลกับศาสนาและความเชื่อที่ตนเองนับถือเป็นเครื่องยึดเหนี่ยวจิตใจ โดยในทางศาสนาพุทธหากเป็นผู้ทรงศีลที่เป็นภิกษุหรือแม้แต่ผู้รักษาศีลโบสถ์ศีลแล้วควรร่วมกิจกรรมทางดนตรี ไม่ว่าจะเป็นการเล่นหรือการฟัง แต่ในเหตุการณ์จริงแล้วยอมให้เสียงดนตรีเป็นสื่อที่สอดแทรกเข้ามา ในศาสนพิธีอย่างแยกกันไม่ออก เพราะเสียงดนตรีเป็นผลดีของคนทั้งสองประเทศที่มีความเชื่อและความเคารพศรัทธาต่อสิ่งที่เคารพบูชาเหมือนกัน มีความประสงค์ให้สิ่งที่จะสักการบูชาถึงซึ่งสิ่งที่เคารพนับถืออย่างเต็มเปี่ยมที่สุด

ความเชื่อในวิถีพราหมณ์ พุทธ หรือรวมทั้งความเชื่อเกี่ยวกับผีด้วยทั้งในประเทศไทยและประเทศกัมพูชา อาจเป็นเหตุผลหลักที่นำมาซึ่งงานดนตรีปีพาทย์และพิณเพียดของทั้งสองประเทศ กิจกรรมทางศาสนาใช้ดนตรีในการประกอบพิธีกรรมที่สอดแทรกไปตามลำดับขั้นตอน ตั้งแต่ก่อนเริ่มพิธี ไปจนจบพิธีกรรม อีกทั้งความหมายของบทเพลงต่าง ๆ

ที่ความสอดคล้องกับการสื่อสารระหว่างดนตรีกับเทพเจ้าของพิธีกรรมนั้น ๆ ได้อย่างลงตัว เป็นดนตรีในวิถีชีวิตนักดนตรีกัมพูชา ได้กล่าวว่า “พิณเพียต คือ เสียงของวิถีชีวิตคนกัมพูชา” การประกอบอาชีพของนักดนตรีไทย งานปีพาทย์กับวัดและพุทธศาสนาก็ยังคงดำรงอยู่ให้เห็น ได้เยอะกว่างานดนตรีในรูปแบบอื่น ๆ ดังนั้นกิจกรรมทางศาสนาและความเชื่อจึงนิยมใช้วงปีพาทย์ และวงพิณเพียตบรรเลงในวิถีชีวิตของคนไทยและคนกัมพูชา

อีกหนึ่งบทบาทของศาสนาและความเชื่อ คือ การเป็นส่วนหนึ่งในการจัดระเบียบทางสังคมและการเกิดขึ้นซึ่งสถาบันทางสังคม ศาสนาหรือระบบความเชื่อต่าง ๆ ส่งผลให้ บทบาทของวงปีพาทย์ไทยและวงพิณเพียตกัมพูชาต้องจัดระเบียบวิธีการบรรเลงเพื่อให้สอดคล้อง กับกิจกรรมของศาสนาหรือกิจกรรมของความเชื่อ โดยเฉพาะศาสนพิธีของศาสนาพุทธ และศาสนพิธีของศาสนาพราหมณ์ล้วนมีระเบียบวิธีขั้นตอนที่วงปีพาทย์และวงพิณเพียต ร่วมปฏิบัติกิจกรรมเหล่านั้น ตั้งแต่เริ่มจนถึงจบพิธี สิ่งเหล่านี้แสดงให้เห็นถึงวัฒนธรรมทางดนตรี ที่ร่วมความคิดและร่วมการสร้างระเบียบแบบแผนทางดนตรีของทั้งประเทศไทยและประเทศ กัมพูชาอย่างแยกไม่ออก ในบริบทขั้นตอนอาจมีความแตกต่างกัน แต่วัตถุประสงค์หลัก ในการบรรเลงนั้น มีลักษณะจุดมุ่งหมายหลักเดียวกัน การจัดระเบียบทางดนตรีของทั้งสองประเทศ ที่ใช้ศาสนาและความเชื่อเป็นหลักยึดนั้นกลายเป็นธรรมเนียมที่ยึดถือปฏิบัติและระเบียบแบบแผน ในการบรรเลงจนถึงปัจจุบัน สิ่งเหล่านี้จึงเป็นการตอบสนองความต้องการของมนุษย์และเชื่อมโยง กับศาสนาและความเชื่อเพื่อสร้างเสถียรภาพและความมั่นคงทางสังคมและจิตใจ แสดงถึง การเคารพนับถือในศาสนาและความเชื่อ

ถึงแม้พุทธศาสนาจะเป็นศาสนาหลักของคนไทยและคนกัมพูชา แต่สิ่งที่ พบมีในแนวคิดเรื่องศาสนาและความเชื่อโดยถูกแทรกซึมด้วยคติพราหมณ์และผีสงเทวดานั้น ยังยึดติดอยู่ในการดำรงชีวิต ซึ่งใช้การปฏิบัติบูชาเช่นเดียวกันกับพุทธศาสนาที่นับถือเป็นศาสนา หลักซึ่งที่จริงแล้วในศาสนาพุทธเน้นที่ความประพฤติ การปฏิบัติตนและการขัดเกลาจิตใจ ไม่ได้ เน้นที่พิธีกรรมใด ๆ ทั้งสิ้น แต่ด้วยความสัมพันธ์ของศาสนาและความเชื่อที่มีมาในอดีตจึงเกิด การผสมผสานระหว่างพิธีกรรมของศาสนาและความเชื่อ พยายามรักษาสิ่งที่ทำให้เกิดเสถียรภาพ และความมั่นคงทางสังคมและจิตใจของมนุษย์และมีความเหมาะสมกับระดับความต้องการ ของมนุษย์ให้ได้มากที่สุด สิ่งเหล่านี้จึงเป็นรากฐานสำคัญที่งานดนตรีเข้าไปมีบทบาทกับศาสนา และความเชื่อ โดยเฉพาะที่พบเห็นในปัจจุบัน คือ พิธีกรรมในศาสนาพุทธ พิธีกรรมตาม คติพราหมณ์ และทำให้เกิดวัฒนธรรมการบรรเลงวงปีพาทย์และวงพิณเพียตที่คล้ายคลึงกัน ของทั้งสองประเทศมาจนถึงปัจจุบัน

1.1.3 ภาพสลักภาพเครื่องดนตรีที่ปราสาทนครวัด

การสลักภาพเครื่องดนตรี เป็นงานศิลปกรรมแขนงหนึ่งที่ถูกนำมาพูดถึงในประวัติศาสตร์กัมพูชา โดยเป็นลักษณะของงานสลักภาพปูนดำ ของปราสาทนครวัดในช่วงพุทธศตวรรษที่ 17 (พุทธศักราช 1650-1693) ปรากฏให้เห็นการเล่นเครื่องดนตรีการใช้ดนตรีในขบวนแห่ เครื่องดนตรีส่วนใหญ่ทำจากโลหะจำพวกฆ้อง และเครื่องดนตรีที่หุ้มด้วยหนังจำพวกกลอง เป็นต้น เครื่องดนตรีที่ปรากฏในภาพสลักต่าง ๆ ทำให้มองเห็นถึงวัฒนธรรมฆ้อง (Gong Culture) ซึ่งคำว่า ฆ้อง เป็นคำที่ใช้เรียกเครื่องดนตรีหรือเครื่องมือที่ทำด้วยโลหะได้แก่ ทองแดง สัมฤทธิ์ ส่งเสียงกังวาน เป็นสัญลักษณ์ทางวัฒนธรรมที่ใช้ในการเคารพบูชา ยกย่อง สรรเสริญ ตีระโคมเพื่อเป็นเสียงที่สื่อกับเทพเจ้า ซึ่งมีอำนาจเหนือธรรมชาติ เป็นลักษณะของวัฒนธรรมร่วมทุกกลุ่มชาติพันธุ์ในเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ที่นิยมใช้เครื่องดนตรีที่ทำด้วยโลหะในการประกอบพิธีกรรม รวมทั้งการใช้เป็นสัญลักษณ์ของการบอกเวลาดด้วย ฆ้องจึงเป็นกลุ่มเครื่องดนตรีที่มีบทบาทในสังคมเป็นอย่างมากซึ่งเกิดจากคุณสมบัติของเสียงที่กระทบกันของวัตถุแล้วเกิดเสียงที่กังวาน สามารถสะท้อนถึงจิตใจและเป็นผลตอบสนองความต้องการของมนุษย์ที่สามารถเข้าถึงความกังวานของฆ้องได้ ดังนั้นการสลักภาพเครื่องดนตรีในกลุ่มวัฒนธรรมฆ้องจึงเป็นที่นิยมของเหล่าศิลปิน ผู้สร้างสรรค์ผลงานทางประติมากรรมจากเรื่องราวทางดนตรี

จากเอกสารงานวิจัยของนักศึกษาชาวกัมพูชา โดยใช้ภาพสลักเป็นข้อมูล และหลักฐานอ้างอิงว่า หลักฐานอ้างอิงทางดนตรีเกี่ยวกับวงพิณเพียตของกัมพูชาเชื่อว่า มีต้นกำเนิดมาก่อนสมัยพระนคร โดยมีวัตถุประสงค์ใช้เป็นเครื่องสักการบูชาและเป็นเครื่องมือสื่อสารกับเทพเจ้าตามศาสนาที่ตนนับถือ ซึ่งบทบาทหน้าที่ของวงปีพาทย์ไทยและวงพิณเพียต กัมพูชายังคงใช้มาจนถึงปัจจุบันนี้ด้วยวัตถุประสงค์เดียวกัน โดยมีฆ้องเป็นเครื่องดนตรีหลักในวงดนตรีและคำว่า “พาทย์” ซึ่งมีความหมายเดียวกับ คำว่า “เพียต” ของกัมพูชา “ปาด” ของล้านนาและ “พาทย์” ของไทยเข้ามาผสมจึงเรียกว่า “พาทย์ฆ้อง” และมีการนำเครื่องดนตรีประเภทพิณสันนิษฐานว่าเป็นวงดนตรีประเภทเครื่องสาย เข้ามาผสมกับวงพาทย์ฆ้อง ชาวกัมพูชาจึงเรียกชื่อวงดนตรีนี้ว่า “วงเบืองพิณพาทย์ (វង់ភ្លេងពិណពាត្រ)” สืบมา ถึงแม้จะมีการปรับเปลี่ยนจำนวนเครื่องดนตรีแต่ยังคงเรียกววงพิณเพียต และในเรื่องการสลักภาพเครื่องดนตรีที่ปราสาทนครวัด ศานติ ภาคิต์คำ (2562, สัมภาษณ์) ได้ตั้งข้อสังเกตบางประการเกี่ยวกับภาพสลักเครื่องดนตรีและวงเบืองคังสุคร (វង់ភ្លេងគង្គុក) หรือพาทย์ฆ้อง โดยใช้หลักการสังเกตจากการเทียบเคียงกับการก่อสร้างปราสาทนครวัดประมาณพุทธศตวรรษที่ 17 ภาพสลักของปราสาทนครวัดมี 2 ชุด คือ ชุดแรกที่สลักประมาณพุทธศตวรรษที่ 17 ในช่วงอาณาจักรกัมพูชาสมัยพระนคร

การสลักรูปยังไม่แล้วเสร็จพบเครื่องดนตรี คือ ภาพสลักรื่องรามเกียรติ์ที่มีลิงเป่าปี่ และดำเนินการสลักรูปชุดที่สองอีกครั้งในช่วงอาณาจักรกัมพูชาสมัยยุคหลังพระนคร พบภาพสลักคนเป่าปี่ตีฆ้องซึ่งเป็นวงดนตรีที่ร่วมสมัยกับสมเด็จพระรามาธิบดีที่ 2 แห่งกรุงศรีอยุธยา ข้อสังเกตนี้ทำให้เกิดแนวคิด 2 รูปแบบ คือ รูปแบบแรกภาพสลักเกิดขึ้นมาตั้งแต่สมัยยุคพระนครของอาณาจักรกัมพูชาพร้อมกับการก่อสร้างปราสาทนครวัดมีการสลักรูปต่าง ๆ จึงเป็นอำนาจในครอบครองของอาณาจักรกัมพูชาสมัยพระนครและแนวคิดที่ 2 คือ ภาพสลักชุดหลังที่ยังสร้างไม่เสร็จและมาสลักต่อโดยช่วงเวลาของการสลักนั้นร่วมสมัยกับสมเด็จพระรามาธิบดีที่ 2 ประมาณพุทธศตวรรษที่ 20 (พุทธศักราช 2034 - 2072) และเป็นยุคอาณาจักรกัมพูชาหลังสมัยพระนครที่อำนาจทางการเมืองการปกครองเสื่อมถอยลงในขณะเดียวกันกรุงศรีอยุธยาได้รุ่งเรืองขึ้น

ข้อสังเกตนี้มีความสอดคล้องกับวัตถุประสงค์ในการสร้างปราสาทและสถาปัตยกรรมต่าง ๆ ของกัมพูชาที่ว่า การสร้างปราสาทมีความสัมพันธ์เกี่ยวข้องกับการพระศพของกษัตริย์ขอมโบราณ ซึ่งมีการก่อสร้างตั้งแต่เริ่มรัชกาล และเป็นการแสดงให้เห็นถึงบุญญาธิการกับพระบารมีของกษัตริย์จากสถาปัตยกรรมที่สร้างขึ้นอันสอดคล้องต้องกัน เมื่อสิ้นรัชกาลลงการก่อสร้างทุกอย่างจะยุติลงในสมัยนั้น ๆ และการก่อสร้างปราสาทของรัชกาลใหม่จะเริ่มขึ้นหรือรัชกาลต่อมาก็สามารถที่จะคิดปฏิสังขรณ์ ต่อเติมการสลักรูปที่ทำมาตลอดรัชกาลก่อน ๆ เพิ่มเติมได้ ในจุดนี้ทำให้งานช่างในการสลักรูปเกิดการขาดช่วง และในทางกลับกันหากมีพระราชดำริของกษัตริย์สามารถสร้างต่อเพิ่มเติมได้ จึงต้องพิจารณาร่วมกับภาพสลักทางดนตรีชุดหลังที่อำนาจทางการเมืองเริ่มมีศูนย์กลางอยู่ที่ลุ่มแม่น้ำเจ้าพระยาซึ่งกรุงศรีอยุธยาได้มีบทบาทและอำนาจทางการเมืองดินแดนในแถบลุ่มแม่น้ำเจ้าพระยาโดยขยายอาณาเขตได้อย่างกว้างขวาง ตั้งแต่สมัยสมเด็จพระรามาธิบดีที่ 2 (เจ้าสามพระยา) ที่กวาดต้อนผู้คนชาวเขมรตามหลักฐานในพระราชพงศาวดารกรุงกัมพูชา ภาพสลักชุดหลังที่ปรากฏภาพวงปี่พาทย์การสลักรูปดังกล่าวจึงสามารถสันนิษฐานได้ว่าศิลปะการดนตรีอาจได้รับอิทธิพลจากกรุงศรีอยุธยาร่วมด้วย

ภาพสลักรูปเครื่องดนตรีที่ปราสาทนครวัด เป็นงานศิลปกรรมที่ทำให้เห็นว่าวงปี่พาทย์และวงพิณเพียตเป็นวงดนตรีที่เกิดขึ้นบนดินแดนในแถบประเทศไทยและประเทศกัมพูชา และวงดนตรีที่เป็นวัฒนธรรมร่วมที่เกิดขึ้นมาอย่างยาวนาน เป็นวงดนตรีที่มีบทบาทและหน้าที่สำคัญกับคนในสังคม อีกทั้งเป็นเรื่องราวที่มีความสำคัญอันเป็นส่วนหนึ่งของการประดับตกแต่งสถาปัตยกรรมที่แสดงถึงความเจริญรุ่งเรือง บุญญาธิการของกษัตริย์รวมทั้งอารมณ์ของงานด้านทัศนศิลป์ที่เกิดแนวคิดและจัดตกแต่งเรื่องราวบทบาทหน้าที่

ของวงปีพาทย์และวงพิณเปียตในอดีตให้เห็นได้อย่างชัดเจน ถ่ายทอดออกมาในรูปแบบงานศิลปะที่มองเห็นได้ด้วยภาพ ถึงแม้งานสลักภาพอาจจะเป็นส่วนหนึ่งของงานดนตรีที่เกิดขึ้นในยุคนั้น แต่สิ่งที่ศิลปินนำมาสลักนับว่าเป็นภาพตัวแทนอันสำคัญยิ่งที่ทำให้เห็นรากฐานทางดนตรีในอดีตอย่างเป็นรูปธรรม การตั้งข้อสันนิษฐานเรื่องภาพสลักทั้ง 2 ชุด แสดงให้เห็นถึงอำนาจทางการปกครอง ส่งอิทธิพลต่อการสร้างสรรค์ทางด้านศิลปะ การรับและการปรับขยาย การผสมผสานศิลปวัฒนธรรมจึงเกิดขึ้น รวมทั้งรูปแบบและความสมบูรณ์ของงานดนตรีที่ปรากฏให้เห็นเด่นชัดในสมัยกรุงศรีอยุธยา

1.1.4 วงปีพาทย์ไทยและวงพิณเปียตกัมพูชาในหลักจารึก

ความสำคัญของจารึกนำไปสู่การตีความบนหลักฐานข้อเท็จจริงที่ว่าด้วยลายลักษณ์อักษร ปรากฏเครื่องดนตรีในวงปีพาทย์และวงพิณเปียต ถูกกล่าวถึงในหลักจารึกพ่อขุนรามคำแหงที่ค้นพบโดยพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 4 แห่งราชวงศ์จักรี ในขณะดำรงพระอิสริยยศเป็นสมเด็จพระเจ้าน้องยาเธอเจ้าฟ้ามงกุฎฯ ทรงผนวชเป็นพระภิกษุ และได้ออกเสด็จจาริกธุดงค์ไปยังหัวเมืองเหนือในราวปี พุทธศักราช 2376 ในสมัยพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 3 เมื่อครั้งเสด็จถึงเมืองเก่าสุโขทัย ทรงพบศิลาจารึกพ่อขุนรามคำแหงเป็นภาษาสันสกฤตปะปนกับภาษาเขมร ซึ่งพัฒนาการของภาษาในการจารึกนั้น เริ่มต้นจากภาษาบาลีกับภาษาเขมรโบราณ และพัฒนาขึ้นให้เป็นภาษาสันสกฤตกับภาษาเขมรปะปนกัน โดยได้รับอิทธิพลจากศาสนาพุทธแบบมหายาน ซึ่งในด้านที่ 2 ของจารึกพบเนื้อหาที่เกี่ยวกับพิณพาทย์ ว่า “ดัมบังคังกลอง” ซึ่งศาสตราจารย์ยอร์ช เซเดส์ ได้เป็นผู้อ่านและเป็นผู้ปริวรรตคำไว้ว่า “ตีประโคมกลอง” รวมทั้งคำว่า “สยงพาดสยง ีพน” ที่แสดงให้เห็นถึงบทบาทหน้าที่ของวงปีพาทย์สำหรับการประโคมกิจกรรมของสถาบันพระมหากษัตริย์ด้วย ดังนั้นความสัมพันธ์ระหว่างอาณาจักรสุโขทัยและอาณาจักรเขมรจึงมีความสัมพันธ์กันอย่างแนบแน่นและปรากฏความสัมพันธ์ในระบบเครือญาติด้วยการแต่งงานในจารึกวัดศรีชุมของทั้งสองอาณาจักร และจารึกวัดพระยืนที่หม่อมเจ้าทรงวุฒิภาพ ดิสกุล เป็นผู้ค้นพบที่วัดพระยืน อำเภอเมือง จังหวัดลำพูน จากนั้นทรงสำเนาถวายสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ เมื่อพุทธศักราช 2457 กรมศิลปากรได้มอบหมายให้ นายฉ่ำ ทองคำวรรณ และนายประสาน บุญประคอง เพื่อทำสำเนาจารึก และนายฉ่ำ ทองคำวรรณเป็นผู้อ่านและผู้ปริวรรต เมื่อพุทธศักราช 2508 ปรากฏสาระสำคัญเกี่ยวกับเครื่องดนตรีในวงปีพาทย์ ที่มีการถอดความและปริวรรต คำว่า ปีสรโน คือ ปี่ไฉน พิสนญชัย คือ พิสนญ ปี่เสนง หรือ เขนง ซึ่งเขมรเรียกว่า แส่นง เป็นเขาวัวควายที่ใช้เป่า ทะเทียด หรือ สรเทียด ตรงกับคำบาลีว่า ทินุทิม แปลว่า กลองสองหน้า

ใช้ดีด้วยไม้ข้างหนึ่งและมือข้างหนึ่ง กาหล คือ แตรงอน กังสดาล คือ ระฆัง วงเดือน มรทงศ์ คือ ตะโพน ในภาษาสันสกฤตใช้ มฤทงค ส่วนในภาษาบาลี ใช้มฤทิงค และ ดงเดียด สันนิษฐานว่า คือ สนั่นดง หรือเครื่องดนตรีอย่างหนึ่ง

การใช้ภาษาจารึกข้อความนับว่าเป็นหลักฐานความสัมพันธ์ทางวัฒนธรรมระหว่างไทยและกัมพูชาที่เป็นประเด็นสำคัญเกี่ยวกับหลักฐานทางประวัติศาสตร์ เป็นจารึกที่ร่วมสมัยกันระหว่างอาณาจักรขอมและอาณาจักรสุโขทัย ซึ่งชนบของการจารึกศิลปะจารึกตามแบบขอมโบราณ มักใช้ภาษาสันสกฤตในการบันทึก หรือใช้ภาษาสันสกฤตร่วมกับภาษาเขมรโบราณ และในระยะหลังนิยมใช้ภาษาบาลีในการจารึกมากขึ้น สาระสำคัญในการจารึกส่วนใหญ่นั้นมีเนื้อความเกี่ยวกับการทำบุญที่เกี่ยวข้องกับศาสนสถาน หรือพระราชกรณียกิจของพระมหากษัตริย์เป็นส่วนใหญ่ หลักฐานการปรากฏเกี่ยวกับปีพาทย์และพิณพิпятจึงมีบทบาทหน้าที่ในการเป็นเครื่องจรรโลงใจในพระพุทธศาสนา รวมทั้งการประกาศตนเป็นพุทธบริษัท และการบรรเลง วงปีพาทย์เป็นหนึ่งในกรถวายเสียงเพลงเป็นพุทธบูชา เหตุการณ์ต่าง ๆ ที่เกิดขึ้นจากกิจกรรมของการสร้างบุญกุศลจึงเป็นสิ่งที่น่ายกย่อง ชื่นชมยินดีที่จะนำมาจารึกเพื่อประกาศเกียรติยศและสดุดีผู้สร้างบุญกุศลอันยิ่งใหญ่ หากเปรียบเทียบในเหตุการณ์ปัจจุบันที่เกิดขึ้นตามวัดวาอารามต่าง ๆ คงเหมือนการสลักแผ่นป้ายหรือการเขียนข้อความอนุโมทนาแก่ผู้ทำคุณให้กับพระพุทธศาสนาติดตามเสาวัดและหน้าต่างพระอุโบสถ บทบาทหน้าที่ของดนตรีจึงเป็นเครื่องประโคมและเฉลิมฉลองให้กับสิ่งที่เราเคารพนับถือและใช้ความศรัทธาเป็นที่ตั้ง

อิทธิพลของภาษาบาลี สันสกฤต ยังคงได้รับการจากการแพร่กระจายทางวัฒนธรรมที่เป็นผลมาจากอินเดีย ตามแนวคิดของศาสนาพราหมณ์ซึ่งมีบทบาทสำคัญในยุคนั้น ศาสนาพราหมณ์และศาสนาพุทธมหายาน จึงมีแหล่งกำเนิดที่เดียวกัน เพราะฉะนั้นการใช้ภาษาในการอบรมสั่งสอนสาวกย่อมมีรากของโครงสร้างทางภาษา (Deep Structure) ซึ่งมีที่มาในแหล่งเดียวกัน สิ่งเหล่านี้ทำให้เรามองเห็นภาพถึงการปรับตัวทางภาษาที่ส่งผลต่อหลักฐานทางประวัติศาสตร์ซึ่งงานดนตรีเข้าไปยึดโยงกับหลักฐานการจารึกทางประวัติศาสตร์นี้ด้วย ภาษาที่ใช้เรียกเครื่องดนตรีในวงปีพาทย์จึงเป็นภาษาบาลี ภาษาสันสกฤตที่ผสมผสานไปด้วยภาษาเขมรโบราณ เช่น คำว่า “สรอไฟ” ในภาษาเขมร มีความหมายว่า ปี ซึ่งในจารึกพบคำว่า ปีสรไน ถูกตีความว่าเป็นปีโนน แต่เมื่อพิจารณา ความหมายแล้ว สรไน ก็คือ สรอไฟอมของกัมพูชา และเป็นปีโนนของไทยด้วย พิจารณาจากการออกเสียงเรียกเครื่องดนตรีและเทียบเคียงกับการจารึกสามารถทำให้ตีความได้ว่า ปีเป็นเครื่องดนตรีที่ใช้เป็นหลักในวงปีพาทย์และวงพิณพิпятของทั้งสองประเทศ และถูกเรียกเป็นชื่อเครื่องดนตรีที่สร้างสัญลักษณ์ของวงดนตรีมาอย่างช้านาน

ในดินแดนประเทศไทยปัจจุบันยังพบการจารึกด้วยชนบแบบเขมร ซึ่งกล่าวถึงความสัมพันธ์ในระบบเครือญาติกับอาณาจักรกัมพูชาสมัยก่อนพระนครและสมัยพระนคร ดังนั้นอิทธิพลทางด้านการเมืองการปกครอง ศิลปวัฒนธรรม ภาษาที่ใช้จึงปรากฏคำยืมภาษาเขมร บนจารึกเป็นจำนวนมาก ซึ่งต่อมาในสมัยสุโขทัยมีการจารึกด้วยภาษาไทย จากอักษรไทยที่ประดิษฐ์ขึ้น แต่อิทธิพลของการใช้ภาษาบาลีและภาษาเขมรโบราณนั้นยังคงปรากฏอยู่ เนื่องจากภาพของตัวอักษรเป็นสิ่งสะท้อนความศักดิ์สิทธิ์และความศรัทธาของศาสนาที่มีต่อการยกระดับทางจิตใจ การจารึกด้วยภาษาบาลี ภาษาสันสกฤตและภาษาเขมรโบราณจึงเป็นวัฒนธรรมที่นิยมยึดถือปฏิบัติสืบมา แม้แต่ในปัจจุบัน การศึกษาบาลีของพระภิกษุสงฆ์หรืองานเขียนตามวัดวาอาราม มักใช้งานเขียนทางด้านภาษาบาลีแล้วต่อท้ายคำแปลด้วยภาษาไทย ทำให้รู้สึกถึงความน่าเคารพ ศรัทธาและรู้สึกถึงความเป็นพระพุทธรูปศาสนามากยิ่งขึ้น เมื่อมองย้อนวัฒนธรรมการจารึกในมุมกลับ ทำให้พบว่า อิทธิพลทางภาษาของการจารึกมีความสัมพันธ์เกี่ยวโยงกับวัฒนธรรมของอินเดียผ่านอาณาจักรเขมรโบราณ และมีการปรับตัวทางภาษาเพื่อใช้ในการบันทึก ซึ่งเป็นการยืมทางวัฒนธรรมที่นำมาผสมผสานจนกลายเป็นวัฒนธรรมของตนในที่สุด

1.1.5 ปี่พาทย์ไทยและพิณเพียตักมพูชาความสัมพันธ์ในมิติภาษาและวรรณกรรม

ดนตรีเป็นส่วนหนึ่งที่ปรากฏในงานวรรณกรรมและแสดงให้เห็นถึงภูมิปัญญาทางวัฒนธรรม โดยเฉพาะการใช้ภาษาในบทกวีที่ประพันธ์ขึ้นมามีอิทธิพลของภาษาเขมรที่ถูกนำมาใช้ในงานวรรณศิลป์โบราณของราชสำนักเป็นจำนวนมาก รวมทั้งศิลปวัฒนธรรมเขมรอื่น ๆ ด้วย ดังนั้นอิทธิพลทางวัฒนธรรมของอาณาจักรขอมโบราณเป็นรากฐานการก่อเกิดแบบแผนวัฒนธรรมหลายแขนง โดยเฉพาะวัฒนธรรมการแต่งคำประพันธ์ในสมัยกรุงศรีอยุธยา การปรากฏคำในวรรณกรรมต่าง ๆ ล้วนแล้วแต่เป็นภูมิปัญญาที่ส่งต่อมาจากสมัยกรุงสุโขทัย และมีความสัมพันธ์กับสมัยอาณาจักรเขมรยุคพระนคร ดังนั้นการปรากฏชื่อเครื่องดนตรีปี่พาทย์ชื่อวงดนตรีจึงเป็นข้อพิจารณาที่สะท้อนทางให้กับประวัติศาสตร์การดนตรีและมีหลักฐานที่ยึดโยงกับบริบทของการใช้ภาษาและวรรณกรรมได้

ความสำคัญของภาษาเขมรถูกนำมาใช้ในรูปแบบการสร้างความคิดสร้างสรรค์ ความขลังในกลุ่มศาสนา พระสงฆ์ ซึ่งงานดนตรีที่มีปรากฏในคำประพันธ์นั้น อิทธิพลของภาษาเขมร โดยเฉพาะชื่อของเครื่องดนตรีที่ปรากฏในงานวรรณกรรมที่สำคัญนั้น เป็นอิทธิพลของการกลมกลืนทางภาษารวมทั้งภาษาวรรณกรรมที่หลากหลายจากปฏิภาณกวีแล้วทำให้ได้รสอันงดงามทั้งรูปและเสียงของภาษา ดังเช่น รับสั่งของสมเด็จพระบรมไตรโลกนาถ ให้เล่นมหรสพ 15 วันฉลองพระศรีรัตนมหาธาตุ แล้วจึงพระราชนิพนธ์มหาชาติคำหลวงจบบริบูรณ์ ปรากฏชื่อ

เครื่องดนตรีในมหาชาติคำหลวง กัณฑ์มหาราช เช่น ดนตรีสสงย สังคีตค้ายันต์ เกรียโย ทินุทิมานี จ กลองเล็กกลอนน ฏารนกลองใหญ่ เค่งซ้องไชยสามาญ ชรมุขานี ธเมนตุ แตรสังข์สำนวนุณนันท เกรียศ สยงก้องปริติ เปรมใจ นทนต์ เอกโปกขรา ปี่จีนโสดสรในไต่ต่าง ทงกรลุมพาง พอพง มุทิง คา ปณวสาขุขา มหรรทิกสรโพลสังข์สยงมี ปยวปีแก้วแคนผสาร โคธา ปริวเทนุติกา แจรงทรอทรใน สารสยงยี่ง จเข้ดิงสารสวรค์ เป็นต้น ซึ่งเป็นเหตุการณ์ที่ดนตรีบรรเลงขับกล่อมชุกในเรื่อง พระเวสสันดร ก่อนที่จะสิ้นชีพในพระบรมมหาราชวังของพระเจ้ากรุงสุโขทัย วรรณกรรมที่ถูก สร้างขึ้น ทำให้มองเห็นเครื่องดนตรีและบริบททางภาษาเขมรและภาษาบาลีที่มีความสัมพันธ์กัน อย่างผสมกลมกลืน

หลักฐานที่เป็นวรรณกรรมร่วมสมัยของกรุงศรีอยุธยาและกัมพูชาอีก อย่างหนึ่ง คือ ลิลิตยวนพ่าย เป็นวรรณกรรมที่ให้ความรู้ทางประวัติศาสตร์และโบราณคดีที่มี การกล่าวถึงเครื่องดนตรีและวงพิณพาทย์เพื่อเป็นการเฉลิมพระเกียรติสมเด็จพระบรมไตรโลกนาถ ที่สามารถเอาชนะล้านนาได้ คำว่า “ยวน” หมายถึงชาติพันธุ์หนึ่งในอาณาจักรล้านนา โดยปรากฏ ชื่อเครื่องดนตรีในงานวรรณกรรมว่า ซ้อง กลองไชย มฤทังค์ทรีไน พิน พาทย์ เกรีย การปรากฏ ชื่อเครื่องดนตรีในงานวรรณกรรมเหล่านี้สะท้อนบทบาทของวงปีพาทย์หรือวงพิณพาทย์ ถูกนำมาใช้ในศึกสงครามเป็นเครื่องนันทนาการและสร้างความฮึกเหิมแข็งแกร่งให้แก่กองทัพ อีกทั้งยังเป็นการรวมสติและเรียกขวัญกำลังใจให้พร้อมกับการทำสงคราม รวมทั้งการได้มา ซึ่งพระนครศรียโสธรปุระซึ่งเป็นเมืองพระนครของเขมรโบราณในปีพุทธศักราช 1974 ได้รับเอา พราหมณ์นักปราชญ์จากราชสำนักกัมพูชามาไว้ที่กรุงศรีอยุธยา จึงน่าจะเป็นปัจจัยที่ทำให้ วัฒนธรรมเขมรโบราณถ่ายโอนเข้ามากรุงศรีอยุธยา แต่ในขณะเดียวกันก็มีการถ่ายเทเอา วัฒนธรรมของกรุงศรีอยุธยาเข้าไปในกัมพูชาเป็นจำนวนมากเช่นกัน

ความสัมพันธ์ทางวัฒนธรรมปีพาทย์ไทยและพิณเพียตเขมร เป็นอิทธิพล ทางศิลปะเขมรที่เป็นผลมาจากอิทธิพลทางการเมืองในอดีตแพร่กระจายมาสู่ลุ่มน้ำเจ้าพระยา ทำให้วัฒนธรรมเขมรโบราณยังลึกในวัฒนธรรมลุ่มแม่น้ำเจ้าพระยา ซึ่งในเรื่องของภาษา และวรรณคดีปรากฏหลักฐานเรื่องการใช้คำเขมรในงานวรรณกรรมและคำกริยาพื้นฐาน ในชีวิตประจำวัน มีการผสมผสานและปะปนกันของวัฒนธรรมเขมรโบราณและวัฒนธรรมเดิม ของชนลุ่มน้ำเจ้าพระยา ดังเช่นการปรากฏคำเขมรในคำฉันท์ดุขภูสิ่งเวย ประพันธ์ขึ้น เพื่อใช้ประกอบในพิธีชุกรม และในพิธีชุกรมยังปรากฏการประโคนพิณพาทย์ประกอบ พิธีกรรมด้วย เมื่อมีการเสด็จวังข้าง ล้อมจับข้างเถื่อน เพื่อนำมาฝึกปรีอให้เชื่องสำหรับ ใช้เป็นพาหนะหรือใช้ในกิจการต่าง ๆ ซึ่งปรากฏชื่องานดนตรีในวรรณกรรมว่า “เราะหพิณเราะห

พาทย์ เราะหิศนุเสนงไชย” แสดงให้เห็นถึงบทบาทหน้าที่ของการเป็นดนตรีประกอบพิธีกรรมของวงปี่พาทย์ในวัฒนธรรมที่ผสมผสานระหว่างกรุงศรีอยุธยาและกรุงกัมพูชา นำมาสู่การประกอบพระราชพิธีศกกรรมที่มีการประโคนพินพาทย์สาธุการถึงเจ็ดลา พิธีกรรมของราชสำนัก ภาษาที่ใช้ในตระกูลพราหมณ์ และบทบาทของช้างในชั้นที่ดุขฎีสังเวณี เป็นบทบาทและอิทธิพลพิธีกรรมที่สามารถเทียบเคียงเรื่องพื้นที่วัฒนธรรมได้ โดยเฉพาะกลุ่มคนเลี้ยงช้าง จับช้าง ซึ่งในปัจจุบันวัฒนธรรมเหล่านี้ยังอยู่ในเขตพื้นที่ติดกับประเทศกัมพูชา เพราะฉะนั้นอิทธิพลในเรื่องคัมภีร์ การใช้ภาษาประกอบพิธีกรรม รวมทั้งบทบาทหน้าที่ของดนตรีปี่พาทย์ย่อมมีความสัมพันธ์กับวัฒนธรรมเขมรทั้งสิ้น

จากชื่อเครื่องดนตรีและชื่อของวงปี่พาทย์ที่ปรากฏในพระราชพิธีศกกรรมแสดงให้เห็นว่าในสมัยกรุงศรีอยุธยา วงปี่พาทย์ มีบทบาทในด้านดนตรีประกอบพิธีกรรมในสถาบันพระมหากษัตริย์เป็นอย่างมาก โดยสามารถเป็นเครื่องมือที่บรรเลงประโคนสื่อสารในการพระราชพิธีตามคติความเชื่อของศาสนาพราหมณ์ที่เคียงคู่ระบอบการปกครองแบบสมบูรณาญาสิทธิราชย์ กษัตริย์เปรียบดังสมมติเทพ ซึ่งไม่ว่ากรุงศรีอยุธยาหรือกรุงกัมพูชา ล้วนแล้วแต่ใช้ระบบการปกครองเดียวกัน ในเหตุการณ์ทางประวัติศาสตร์ขณะนั้น การถ่ายโยงของวัฒนธรรมพิธีกรรมกับงานดนตรีในสถาบันกษัตริย์ย่อมเกิดขึ้นได้ เพื่อเป็นเครื่องประดับพระอิสริยยศและเกียรติยศแห่งอาณาจักร

ภาษาที่ใช้ในงานวรรณกรรมของไทยในอดีต โดยเฉพาะงานวรรณกรรมที่เกี่ยวข้องกับระบบกษัตริย์หรือบุคคลชั้นสูง ภาษาหรือคำที่ใช้มีความสัมพันธ์กับภาษาเขมรโบราณที่มีความสัมพันธ์กันอย่างลุ่มลึก และเป็นรากทางวัฒนธรรมเนื่องจากการมีโครงสร้างเชิงลึกของภาษาเดียวกันระหว่างไทยกับกัมพูชาและยังมีวรรณกรรมที่ร่วมกัน จากผลของการใช้ภาษาในวรรณกรรมสองทางให้กับประวัติศาสตร์ของปี่พาทย์และพิณพิศตที่ถูกนำไปเป็นส่วนหนึ่ง โดยเฉพาะเหตุการณ์ที่ต้องอาศัยรสจากดนตรีเข้าช่วยสะท้อนถึงรสของบทกวีที่ประพันธ์ขึ้น การปรากฏงานดนตรีในวรรณกรรมจึงเป็นสัญลักษณ์ที่เป็นภาพสะท้อนจากเสียงที่ถูกบันทึกเป็นตัวหนังสือ ประโยชน์ที่ได้รับจากภาษาและวรรณกรรม คือ บทบาทหน้าที่ของปี่พาทย์และพิณพิศต รวมทั้งรูปแบบในงานวรรณกรรมของไทยและกัมพูชาที่คล้ายคลึงกันในการสัมผัสของภาษาในบทวรรณกรรม ซึ่งอาจเป็นไปได้ที่ทั้งกรุงศรีอยุธยาและกรุงกัมพูชาต่างรับรูปแบบคำประพันธ์มาจากแหล่งเดียวกัน คือ การประพันธ์บทฉันท์ภาษาบาลี-สันสกฤต รวมทั้งการส่งอิทธิพลทางภาษาที่มีต่อกันของไทยและกัมพูชา ด้วยเหตุนี้เมื่อนำเรื่องราวของปี่พาทย์และพิณพิศตที่ถูกนำมาเป็นคำประพันธ์ในอดีตมาพิจารณา สามารถแสดงให้เห็นถึง ชื่อของเครื่อง

ดนตรี บทบาทหน้าที่ของปี่พาทย์ ที่มีความสัมพันธ์ของปี่พาทย์ไทยและพิณเพียตักมพูชาผ่าน ภาษาและวรรณกรรม

การมีแนวคิดของการประดิษฐ์ทำนองเพลงหรือการแปรทำนอง เครื่องดนตรีในวงปี่พาทย์และวงพิณเพียนั้นอาศัยทักษะการเรียนรู้ทางดนตรีที่สามารถค้น ลักษณะทำนองเพลงได้ แต่การที่จะสามารถค้นทำนองให้เกิดความไพเราะได้นั้น อิทธิพลของ งานวรรณกรรมประเภทร้อยกรอง กลอน ฉันท์ กาพย์ เป็นต้น ในอดีตได้แทรกซึมเข้าไป เป็นส่วนหนึ่งของผู้บรรเลงดนตรีได้สัมผัสด้วยความรู้สึกนึกคิด ทำให้งานวรรณกรรม ของทั้งสองประเทศสัมผัสกันตามฉันทลักษณ์เป็นอิทธิพลทางภาษาที่ส่งต่องานดนตรีให้สามารถ ค้นออกมาเป็นการสัมผัสของทำนอง แต่ความหลากหลายที่เกิดขึ้นอยู่ที่ภูมิรัฐ ภูมิเรียนของแต่ละ บุคคล การแปรทำนองบนเครื่องดนตรีปี่พาทย์ที่มีขีดจำกัดของการบรรเลงตามลักษณะกายภาพ ของเครื่องดนตรีส่งผลให้เกิดลักษณะเสียงที่คล้ายกันด้วย ดนตรีจึงเป็นเครื่องเปรียบเทียบ ของงานกวีนิพนธ์ที่สามารถสร้างความรู้สึกนึกคิดได้จากการนำความรู้สึกของเสียงที่ดังออกมา จากชื่อเครื่องดนตรี ชื่อวงดนตรี ลักษณะเสียง เมื่ออ่านงานวรรณกรรมแล้วอิทธิพลของเสียงดนตรี จะเข้าไปผนวกกับความหมายวรรณกรรมที่ส่งต่อความรู้สึกนึกคิดบนความงามทางสุนทรีย์รสของ บทกวี ปี่พาทย์ไทยและพิณเพียตักมพูชาจึงเกิดความสัมพันธ์ในมิติภาษาและวรรณกรรมด้วย

1.1.6 ปี่พาทย์ไทยและพิณเพียตักมพูชาในบทบาทดนตรีประกอบการ แสดง

บทบาทสำคัญของวงปี่พาทย์และวงพิณเพียตักมพูชาในประเทศไทย ตั้งแต่อดีต จนถึงปัจจุบัน คือ การเป็นดนตรีประกอบการแสดงเพื่อใช้เสียงสื่อความหมายของการแสดง โดยเฉพาะในราชสำนักกรุงศรีอยุธยาและราชสำนักเขมรโบราณ น่าจะมีความสัมพันธ์ ของการเล่น การแสดง เช่น การเล่นหนังใหญ่ซึ่งปรากฏในวรรณคดีสมัยกรุงศรีอยุธยาตอนต้น เรื่องสมุทรโฆษคำฉันท์ที่กล่าวถึงการแสดงหนังใหญ่ที่ต้องใช้วงปี่พาทย์ประกอบการแสดง โดยกล่าวว่า “ให้ฉลักสแบกภาพอันชนะ” ซึ่งหมายถึง สลักภาพหนังอันสะอาด คำว่า “สแบก” ในภาษาเขมรแปลว่าหนัง และปัจจุบันที่ประเทศกัมพูชามีการเล่นที่เรียกว่า “สแบกม” แปลว่า หนังใหญ่ และถ้อยคำในสมุทรโฆษคำฉันท์ก็ปรากฏคำในภาษาเขมรอยู่มาก ด้วยหน้าที่ของการนำ ดนตรีมาใช้ในการสื่อความที่ตัวละครต้องอาศัยจังหวะของดนตรีในการเคลื่อนไหว รวมทั้ง การประสานทำนองกับอารมณ์ของการถ่ายทอดท่วงท่าการแสดงและภูมิปัญญาของผู้ประพันธ์ เพลง ที่ถ่ายทอดออกมากับการแสดงอย่างเห็นเป็นรูปธรรมนั้น ทำให้บทเพลงโฆษละครเกิดขึ้นใน สมัยกรุงศรีอยุธยาเป็นจำนวนมาก

วรรณคดีชิ้นเอกของเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ที่สำคัญและเป็นเรื่องราวของวัฒนธรรมร่วมที่ได้รับความนิยมจากอินเดีย คือ รามเกียรติ์ หรือรามายณะ ซึ่งในภาษาเขมรใช้คำว่า เรียมเก รามเกรดี บทพากย์ บทร้อง รวมทั้งบทเพลงประกอบการแสดงรามเกียรติ์นี้เป็นเรื่องราวที่ผูกเรียงร้อยที่ใช้ในการแสดงใน คำพากย์รามเกียรติ์ในสมัยกรุงศรีอยุธยาจะมีความสัมพันธ์กับวรรณคดีเพื่อการแสดงไม่น้อย ซึ่งรามเกียรติ์ที่ใช้ในกรุงศรีอยุธยานั้น ปรากฏคำภาษาเขมรในคำพากย์ ซึ่งใช้ในการแสดงหนังใหญ่และพัฒนามาเป็นโน้ต ก่อนที่จะมีการแบ่งแยกละครใน ละครนอกออกจากกันในช่วงกรุงศรีอยุธยาตอนปลาย ถึงอย่างไรก็ตามวงปี่พาทย์และวงพิณเปียดยังติดตามการแสดงในฐานะเป็นตัวกลางของการสื่อความจากผู้แสดงถึงผู้ฟัง การบรรเลงประกอบการแสดงยังปรากฏในรูปแบบของละครที่สันนิษฐานว่าละครพระราชทรัพย์ของกัมพูชาได้รับแบบอย่างจากละครในของกรุงรัตนโกสินทร์ ดังนั้นดนตรีที่ประกอบการแสดงจึงมีความสัมพันธ์กันระหว่างบทเพลงที่ใช้ประกอบการแสดงกับบทละคร เช่น อิเหนา รามเกียรติ์ อุดรุต รวมทั้งบทละครจากละครนอกด้วย

การระบุชื่อเพลงในการประกอบการแสดงที่ขึ้นต้นด้วยคำว่า “บท” ณ ปัจจุบันยังใช้คำว่าบทหน้าหน้าชื่อเพลง ซึ่งตรงกับบทเพลงในบทละคร เช่น บทเจรจา เพลงโอด เชิด เสมอ นิยาย ราย ฦบ เสมอนาครา เป็นต้น บทเพลงเหล่านี้ล้วนเป็นเพลงหน้าพาทย์ที่ประกอบการแสดงและเป็นลักษณะของดนตรีประกอบการแสดงที่คล้ายคลึงกันของประเทศไทยและประเทศกัมพูชามาจนถึงปัจจุบัน นอกจากนี้จะมีความสัมพันธ์กันในด้านบทการแสดงแล้ว ดนตรีที่ใช้ในการประกอบการแสดงที่เรียกว่า “เพลงหน้าพาทย์” ยังเป็นความสัมพันธ์ทางด้านดุริยางคศิลป์ของทั้งสองประเทศด้วย ซึ่งเกิดจากการตีความของบทละคร ที่มีลักษณะร่วมทางความคิด นำดนตรีเข้าประกอบให้เกิดรูปธรรมจากการแสดง ทำให้พื้นที่ว่างของการแสดงถูกเชื่อมประสาน สามารถดำเนินเรื่องต่อไปจนถึงจุดสำคัญของเรื่องและจบลงด้วยความประทับใจ ปี่พาทย์และพิณเปียตที่ใช้ในการประกอบการแสดงจึงเป็นวัฒนธรรมร่วมทางดนตรีของไทยและกัมพูชาที่มีแนวคิดทางดนตรีเช่นเดียวกัน

เมื่อพิจารณาภาพรวมทางดนตรีประกอบการแสดงของทั้งสองประเทศ การเปลี่ยนแปลงทางดนตรีบางอย่างเข้าไปตอบโจทย์กับการพัฒนารูปแบบของการแสดง มีการปรับปรุงบท ปรับปรุงเพลงแต่ยังคงรักษาโครงสร้างเชิงลึกเดิมไว้ ซึ่งเป็นการเปลี่ยนแปลงที่จำเป็น (Change in Necessary) ตามกาลเวลาและความพร้อมของทุกภาคส่วนในการแสดง ปี่พาทย์ไทยและพิณเปียตกัมพูชามีแนวคิดที่คล้ายคลึงกันประการหนึ่ง คือ ถ้าบรรเลงประกอบการแสดงแล้วดนตรีสามารถยืดหยุ่น (Flexible) สามารถลด ตัดทอน เพื่อให้พอดีเหมาะสมกับ

การแสดงได้อย่างลงตัว พื้นฐานความคิดของดนตรีประกอบการแสดงซึ่งใช้เรื่องราวในการแสดงเป็นหลักนี้ ทำให้เกิดแนวคิดที่คล้ายคลึงกัน สามารถเกิดการเปลี่ยนแปลงทางดนตรีแบบพัฒนา (Development) และเป็นการพัฒนาที่แสวงหาความเหมาะสมลงตัวในบทบาทหน้าที่ของดนตรีที่พัฒนาโครงสร้างทางดนตรีให้เกิดขึ้นอย่างต่อเนื่อง

1.1.7 วงปีพาทย์และวงพิณเพียต ความสัมพันธ์ในมิติประวัติศาสตร์ อำนาจและการปกครอง

มิติทางประวัติศาสตร์ไทยและประวัติศาสตร์กัมพูชา เป็นสิ่งที่บ่งบอกอำนาจทางการเมืองและการปกครองในอดีต ซึ่งอำนาจทางการเมืองเป็นปัจจัยสำคัญที่ส่งผลต่อวิถีชีวิตของประชาชนทุกภาคส่วน ความสำคัญของอำนาจทางการเมืองสามารถบอกศูนย์กลางทางด้านวัฒนธรรม การขยายซึ่งอำนาจทางการเมืองได้นำวัฒนธรรมจากต้นแบบของราชสำนัก ซึ่งแต่เดิมการปกครองแบบสมบูรณาญาสิทธิราชย์ถือว่าการสร้างความยิ่งใหญ่ให้กับสถาบันกษัตริย์ที่มีอำนาจในการปกครองสูงสุด ปีพาทย์และพิณเพียตเป็นเพียงเครื่องประกอบพระอิสริยยศและเสียงที่บรรเลงออกมาเป็นหนึ่งในสัญลักษณ์ของการทรงอำนาจในระบอบกษัตริย์ด้วย ดังนั้นเสียงของวงปีพาทย์ไทยและเสียงของวงพิณเพียตกัมพูชาจึงผูกติดและมีการเคลื่อนไหวทางดนตรีไปพร้อมกับประวัติศาสตร์ อำนาจและการปกครองมาโดยตลอด

ในอดีตยังไม่มีเส้นเขตแดนระหว่างประเทศไทยและประเทศกัมพูชา การเดินทางติดต่อไปมาในฐานะบ้านพี่เมืองน้องในระดับอาณาจักรและการเดินทางไปมาหาสู่กันในระดับประชาชนกับประชาชนย่อมเกิดขึ้นโดยธรรมชาติของวิสัยมนุษย์ เสียงของปีพาทย์และพิณเพียตก็เช่นเดียวกัน จึงเป็นผลทำให้รูปแบบของงานดนตรี รวมทั้งบทเพลงที่ปรากฏขึ้นคล้ายคลึงกัน เมื่อพิจารณาความสัมพันธ์เชิงอำนาจทางการเมืองในอดีตหากนำหลักฐานตามการกำเนิดขึ้นของสถาปัตยกรรมแล้วอาณาจักรเขมรเกิดขึ้นมาอย่างยาวนานหลักฐานทางดนตรีมีปรากฏภาพจำหลัก แต่ไม่สามารถบ่งบอกได้อย่างชัดเจนว่ามีวงพิณเพียตเกิดขึ้นแล้ว แต่สามารถอธิบายได้ว่ามีดนตรีนั้นเกิดขึ้นแล้ว จนกระทั่งเข้ามาสู่ในยุคสุโขทัยที่ปรากฏหลักฐานทางดนตรีเพิ่มเติมจากวรรณกรรมและการจารึกต่าง ๆ อิทธิพลของอาณาจักรเขมรก็ยังคงเข้ามามีความสัมพันธ์ในรูปแบบของการเมืองการปกครอง ความสัมพันธ์ในระบบเครือญาติด้วยการแต่งงาน เช่น ศิลาวรรณคดีศรีชุม ซึ่งปรากฏอยู่ในช่วงพุทธศตวรรษ 19-20 แสดงให้เห็นถึงความสัมพันธ์ในระบบกษัตริย์ของสุโขทัยและกัมพูชา โดยมีใจความสำคัญของจารึกที่เกี่ยวกับความสัมพันธ์ระหว่างสุโขทัยกับกัมพูชาว่า “ผีฟ้าเจ้าเมืองศรีโสธรปุระให้ลูกสาว ชื่อนางสุชมหาเทวีกับ ขรรค์ชัยศรี ให้นามเกียรติแก่พ่อขุนผาเมือง” คำว่า ผีฟ้า คือ กษัตริย์ และเมืองศรีโสธรปุระ คือ กรุงศรีอยุธยา เป็นเมืองหลวงโบราณของประเทศกัมพูชา โดยแสดงให้เห็นถึงความสัมพันธ์

ในระบบเครือญาติด้วยการแต่งงาน อีกทั้งยังเป็นการอ้างสิทธิการเมืองการปกครองด้วย จากจารึกที่มีการบันทึกเหตุการณ์ดังกล่าว ทำให้มองเห็นซึ่งอำนาจทางการเมืองการปกครองที่ทำให้เห็นผลเทียบเคียงกับงานดนตรีปี่พาทย์และพิณพิпятได้ โดยในช่วงนั้นอิทธิพลทางดนตรีขึ้นอยู่ที่อาณาจักรเมืองพระนคร ด้วยระบบการปกครองที่ยกย่องในระบบกษัตริย์ด้วยเครื่องราชูปโภคทั้งหลาย หยิบยกดนตรีเข้ามาเป็นส่วนหนึ่งในการเชิดชูความยิ่งใหญ่ของสถาบันกษัตริย์นั้นด้วย ซึ่งเล็งเห็นว่าดนตรีเป็นสิ่งดีงาม ทำให้เมืองต่าง ๆ ที่อยู่รายล้อมเกิดการปฏิบัติเช่นเดียวกัน ปัจจัยเหล่านี้เป็นหนึ่งในกระบวนการสร้างวัฒนธรรมทางดนตรีที่มาจากการปกครอง

นอกเหนือจากเรื่องสันนิษฐานในเรื่องภัยพิบัติจากธรรมชาติของเมืองพระนคร อาณาจักรกัมพูชาแล้ว ซึ่งเป็นช่วงเวลาที่เหมาะสมพระบรมราชาธิราชที่ 2 (เจ้าสามพระยา) แห่งกรุงศรีอยุธยาทัพไปตีเมืองพระนครหลวงในปีพุทธศักราช 1974 หลังจากนั้นอำนาจในการปกครองของกษัตริย์ผู้ครองเมืองพระนครมีฐานะเป็นเมืองลูกหลวงที่ขึ้นโดยตรงต่อกรุงศรีอยุธยา เกิดการแย่งชิงอำนาจภายในเมืองพระนคร และยังมีการตั้งเมืองใหม่ที่เมืองละแวกแต่ถูกกรุงศรีอยุธยาตีแตกพ่าย ตำราเอกสารของกัมพูชาเป็นจำนวนมากถูกรวบรวมไปยังกรุงศรีอยุธยาพร้อมกับการกวาดต้อนเชลยศึก หลักฐานทางประวัติศาสตร์ในช่วงเวลานี้ปรากฏในศิลาจารึกขุนศรีไชยมงคลเทพ พุทธศักราช 1947 เป็นหลักฐานสำคัญที่กล่าวว่า ในสมัยกรุงศรีอยุธยา สมเด็จพระบรมราชาธิราชที่ 2 (เจ้าสามพระยา) โปรดเกล้าโปรดกระหม่อมให้ขุนศรีไชยมงคลเทพยกทัพไปตีเมืองพระนคร ซึ่งสอดคล้องกับหลักฐานที่ปรากฏในพระราชพงศาวดารกรุงศรีอยุธยา ฉบับปลีกของหอพระสมุดวชิรญาณ และพระราชพงศาวดารกรุงเก่าฉบับหลวงประเสริฐอักษรนิติ์ ในรัชกาลนี้กรุงศรีอยุธยาได้ขยายอำนาจออกไปทุกทิศทาง โดยเฉพาะเขตวัฒนธรรมเขมรโบราณ หลักฐานในศิลาจารึกขุนศรีไชยมงคลเทพจึงประกอบด้วยภาษาไทยและภาษาเขมร จากหลักฐานดังกล่าว งานดนตรีทั้งปี่พาทย์และพิณพิпятที่รวมเป็นหนึ่ง ในวัฒนธรรมของยุคนั้น เมื่อเข้าสู่สมัยที่กรุงศรีอยุธยามีอำนาจทางการเมืองการปกครองเต็มรูปแบบแล้ว เครื่องราชูปโภคต่าง ๆ ได้รับการพัฒนาปรับปรุงหรือสร้างขึ้นในสมัยกรุงศรีอยุธยาอย่างเต็มรูปแบบ วัฒนธรรมทางดนตรีรวมทั้งภาษายังได้รับอิทธิพลจากเขมรในตอนต้น ซึ่งหลักจากนั้นเริ่มมีการเปลี่ยนแปลงปรับปรุงเป็นแบบฉบับของกรุงศรีอยุธยา ความแข็งแกร่งของการเมืองการปกครองทำให้ความเข้มแข็งทางวัฒนธรรมผนวกเข้าไปด้วยกัน

อำนาจทางการเมืองการปกครองอาจกล่าวได้ว่า “อำนาจอยู่ที่ไหน งานดนตรีอยู่ที่นั่น” เป็นผลเชิงประจักษ์ของอำนาจทางการเมืองการปกครองที่สามารถส่งเสริมศิลปวัฒนธรรม ให้มีความเจริญรุ่งเรือง ซึ่งในสมัยกรุงศรีอยุธยา กล่าวได้ว่าศูนย์กลางในการ

ปกครองดินแดนในแถบลุ่มแม่น้ำเจ้าพระยานั้นกรุงศรีอยุธยาเป็นอาณาจักรที่ทรงอิทธิพลมากที่สุด งานดนตรี ปี่พาทย์จึงมีการขับเคลื่อนตัวตนทางดนตรีที่ผูกติดกับระบบกษัตริย์ ซึ่งปรากฏงานดนตรีที่พบจำพวกเพลงประกอบพิธีกรรม โดยเฉพาะเพลงสาธุการที่ใช้ประกอบพิธีกรรมทั้งในคติความเชื่อของศาสนาพุทธและศาสนาพราหมณ์ วงปี่พาทย์ถูกนำเข้ามาใช้เป็นเครื่องประโคมการสมโภชเฉลิมฉลองและยังอยู่ในพระราชอำนาจที่พระมหากษัตริย์ทรงรับสั่งให้ประโคมกอบปรกิกภายในราชสำนักซึ่งการสถาปนา กษัตริย์พระองค์ใหม่ของกัมพูชาในช่วงนี้มีรับสั่งให้ประโคมปี่พาทย์โดยยึดแบบอย่างกรุงศรีอยุธยา แสดงให้เห็นได้อย่างชัดเจนว่า อำนาจทางการเมืองการปกครอง มีผลต่อวัฒนธรรมทางดนตรี หากพิจารณาพัฒนาของการเมืองการปกครองในอดีต สามารถเป็นภาพสะท้อนวัฒนธรรมทางดนตรีในมิติของการตั้งอยู่ที่ยึดโยงกับสถาบันพระมหากษัตริย์ เมื่อปี่พาทย์กับสถาบันพระมหากษัตริย์เกิดความเข้มแข็งทางวัฒนธรรมแล้ว วงปี่พาทย์ที่อยู่ในระดับประชาชนธรรมดาสามารถแสดงบทบาททางดนตรีได้อย่างสมบูรณ์ จวบจนเข้าสู่สมัยกรุงศรีอยุธยาตอนปลายที่อำนาจทางการเมืองเริ่มเสื่อมถอยลงด้วยระบบของสงครามที่ทำให้งานดนตรีและงานศิลปกรรมทุกแขนงเสื่อมถอยลงเช่นเดียวกัน

การฟื้นฟูซึ่งอำนาจทางการเมืองของสมเด็จพระเจ้าตากสินมหาราชในสมัยกรุงธนบุรีนั้นได้พยายามรวบรวมงานทางด้านศิลปวัฒนธรรมให้เป็นปึกแผ่นพร้อมกันบ้านเมือง ซึ่งสามารถพิจารณาได้จากการสมโภชพระแก้วมรกต เมื่อเชิญขึ้นประดิษฐานไว้ ณ โรงพระแก้วที่มีมหรสพในการสมโภช คือ ระเบง หม่งกลุ่ม กุลาตีไม้ ละครข้างในไต่ลอด หกไม้สูง ญวนรำโคม มังกร พาทย์ไทย ปี่พาทย์มอญ มโหรีไทย มโหรีแขก มโหรีฝรั่ง มโหรีญวน มวยปล้ำ กระบี่กระบอง เป็นต้น ซึ่งการจัดงานสมโภชในครั้งนี้ หากพิจารณาวิเคราะห์เหตุการณ์จะสังเกตได้ว่าเป็นการประกาศชัยชนะและการสถาปนาความมั่นคงแห่งพระราชอาณาจักรทุกชาติพันธุ์ล้วนมีส่วนเป็นเครื่องราชูปโภค โดยเฉพาะมหรสพที่มีการนำดนตรีทั้งปี่พาทย์ มโหรี และการแสดงของทุกชาติร่วมสมโภชในงานครั้งนี้ด้วย อีกทั้งยังเป็นการรวบรวมและฟื้นฟูมรดกทางวัฒนธรรมที่สูญหายไปเมื่อครั้งเสียกรุงศรีอยุธยาครั้งที่ 2 กลับมาให้มีชีวิตชีวาอีกครั้ง การฟื้นฟูอำนาจทางการเมืองการปกครองยังส่งผลให้เกิดการขับเคลื่อนงานดนตรีร่วมด้วย และต่อเนื่องมาจนถึงสมัยกรุงรัตนโกสินทร์ ซึ่งความสัมพันธ์ระหว่างกรุงเทพมหานครกับกรุงกัมพูชายังคงรูปแบบการปกครองเมืองประเทศราชที่อำนาจทางการเมืองส่วนใหญ่อยู่ที่กรุงเทพมหานคร เพราะฉะนั้นในงานดนตรีของกรุงเทพมหานครจึงเริ่มเฟื่องฟูขึ้นตามความมั่นคงของการปกครอง ส่วนของกัมพูชานั้นมีงานดนตรีเหมือนกันและบทบาทของงานดนตรีก็ยังมีอยู่ในสองประเด็นหลัก คือ ดนตรีที่อยู่ในราชสำนักและดนตรีที่อยู่ในวิถีชีวิตของประชาชน เช่นเดียวกับกรุงเทพมหานคร

ก่อนที่จะแยกประเทศออกจากกัน ซึ่งเป็นผลจากอำนาจทางการปกครองของชาติตะวันตกที่เข้ามา เมื่อมีการขีดเส้นกันเขตแดนเกิดขึ้น ปี่พาทย์และพิณเพียตจึงถูกแยกกันตามเส้นกันแดนที่ขีด ซึ่งเป็นไปตามอำนาจทางการเมืองการปกครองที่แยกออกจากกันในที่สุด

1.1.8 วงปี่พาทย์ไทยและวงพิณเพียตกับพู่ชาในมิติความสัมพันธ์ของราชสำนักสยามและราชสำนักกัมพูชา

ความสัมพันธ์ของราชสำนักสยามและราชสำนักกัมพูชานั้นตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบันมีการเปลี่ยนแปลงรูปแบบความสัมพันธ์ไปตามการปกครอง ในอดีตความสัมพันธ์ของราชสำนักสยามและราชสำนักกัมพูชาอยู่ในฐานะการปกครองเมืองประเทศราชซึ่งปรากฏหลักฐานชัดเจนในสมัยสมเด็จพระบรมราชาธิราชที่ 2 (เจ้าสามพระยา) เมื่อความสัมพันธ์ระหว่างราชสำนักอยู่ในรูปแบบของการปกครองทำให้ราชสำนักทั้งสอง มีความสัมพันธ์ในเชิงวัฒนธรรมด้วยผลจากสงครามทำให้ศิลปวัฒนธรรมเขมรถูกรวบรวมไปยังกรุงศรีอยุธยา จึงเป็นผลสะท้อนย้อนกลับให้เห็นว่าการหลอมรวมครั้งยิ่งใหญ่ของงานศิลปะเกิดขึ้นในสมัยกรุงศรีอยุธยา รวมทั้งงานดนตรีปี่พาทย์และพิณเพียตด้วย ซึ่งพระราชพิธีที่แสดงให้เห็นความสำคัญของปี่พาทย์และพิณเพียตนั้น คือ พระราชพิธีศุภกัณฑ์ และการสถาปนาราชากิเชกษัตริย์ การสมโภชของกรุงกัมพูชาที่มีงานดนตรีเข้าไปประกอบในพระราชพิธี ซึ่งเป็นหมายรับสั่งจากกรุงศรีอยุธยา แสดงให้เห็นถึงความสัมพันธ์ระหว่างราชสำนักและงานดนตรีที่เข้าไปมีบทบาทในฐานะเครื่องประโคม เพื่อแสดงถึงพระราชอำนาจและเดชานุภาพของสถาบันกษัตริย์ สิ่งเหล่านี้เป็นสิ่งที่เกิดขึ้นเหมือนกันของทั้งสองราชสำนักเสมอมา

พูนพิศ อมาตยกุล (2562, สัมภาษณ์) ได้ให้ข้อมูลความสัมพันธ์ของราชสำนักสยามและราชสำนักกัมพูชาว่า ราชสำนักสยามได้รับและอุปถัมภ์เจ้านายจากกัมพูชาในสมัยพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช รัชกาลที่ 1 แห่งกรุงรัตนโกสินทร์ ที่ทรงช่วยเหลือปัญหาภายในกัมพูชา เกิดการจลาจลภายในเมืองอย่างต่อเนื่องและปัญหาการแทรกแซงจากญวนอยู่ตลอดเวลา โดยเจ้าพระยาอภัยภูเบศ (แบน) ผู้นำกองตัวเองและราชวงศ์และราชวงศ์ทั้งหมดของกัมพูชามาพึ่งพระบรมโพธิสมภารของพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช ทรงรับนักองคเณรอย่างเอื้ออาทร เมื่อครั้งในขณะนี้นักองคเณร นักองคเณร และนักองคเณรอาศัยอยู่ที่กรุงเทพมหานครนั้น ข้าราชการที่ติดตามมาในขณะนั้นมีความสามารถในการขับร้องและบรรเลงดนตรีเขมรในตำแหน่งที่ประทับด้วย แต่ไม่มีใครสนใจใคร่ใฝ่เรียนรู้ดนตรีเขมรนั้น เพราะเห็นว่าเป็นการร้องเล่นของกลุ่มเจ้านายที่มาจากเมืองประเทศราช แต่ด้วยความสัมพันธ์อันดีระหว่างราชสำนักทำให้ความผูกพันทางวัฒนธรรมต่าง ๆ ระหว่างราชสำนักทั้งสองสามารถแก้ไข ปัญหาต่าง ๆ ไปได้ ความสัมพันธ์ระหว่างไทยกับกัมพูชา จึงมีความแน่นแฟ้นกันมากขึ้น อีกทั้งใน

สมัยพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย รัชกาลที่ 2 พระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 3 และพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 4 นั้น ราชสำนักสยามยังคงเข้าช่วยเหลือราชสำนักกัมพูชาอยู่เรื่อยมา เนื่องจากเป็นเมืองประเทศราช ซึ่งในช่วงนี้ราชสำนักสยามเริ่มมีพัฒนาการของวงปีพาทย์ เช่น การปรับปรุงวงปีพาทย์เสภา การประดิษฐ์เครื่องดนตรีเพิ่มเติม การประพันธ์เพลงไทยของคีตกวีทางด้านดนตรี ไม่ว่าจะเป็นดนตรีในวังหลวงหรือดนตรีประจำวังต่าง ๆ เริ่มมีการปรับปรุงให้เป็นแบบฉบับของแต่ละวัง พัฒนาการทางดนตรีของราชสำนักสยามนั้นมีการจัดระเบียบแบบแผนในการบรรเลงมากยิ่งขึ้น

เมื่อปีพุทธศักราช 2406 สมเด็จพระนโรดมพรหมบริรักษ์ต้องเซ็นสัญญา 19 ข้อ ซึ่งต้องยอมอยู่ในอารักขาของฝรั่งเศส หลังจากที่ฝรั่งเศสสามารถยึดไซ่ง่อนได้แล้วด้วยความกลัวและเกรงต่ออำนาจและมีหนังสือเข้ากราบทูลพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ว่าฝรั่งเศสบังคับให้ทำสัญญา ไทยพยายามอธิบายและส่งหนังสือถึงฝรั่งเศสว่ากัมพูชาคือประเทศราชของสยามแต่ฝรั่งเศสก็ปฏิเสธทุกช่องทาง แม้ว่าไทยจะพยายามอภิเษกสมเด็จพระนโรดมพรหมบริรักษ์ ฝรั่งเศสก็ทำการขัดขวาง แต่เมื่อฝรั่งเศสชักธงขึ้นเหนือพระราชวังที่อุดงมีชัยแล้วก็ขอให้จัดพิธีอภิเษกสมเด็จพระนโรดมพรหมบริรักษ์ร่วมกันกับฝรั่งเศสทรงพระนามว่า “สมเด็จพระนโรดมบรมเทวารัตรา” ฝรั่งเศสยอมให้กัมพูชาส่งเครื่องราชบรรณาการเพียงแคชชายแดน และเมื่อพุทธศักราช 2410 ไทยต้องยอมเซ็นสัญญากับฝรั่งเศสอีกครั้งในการยอมรับสิทธิว่าฝรั่งเศสมีสิทธิเหนือกัมพูชาอย่างเป็นทางการ หลังจากนั้นมาไทยจึงไม่เรียกร้องเอาบรรณาการจากกัมพูชาอีกต่อไป เหตุการณ์ในทางประวัติศาสตร์จะพบว่าตั้งแต่สมัยพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราชมาถึงสมัยพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ปัญหาการเมืองภายในของกัมพูชาเกิดปัญหาอย่างต่อเนื่อง ในที่สุดจึงต้องตกเป็นรัฐอารักขาของฝรั่งเศส จุดนี้จึงเป็นเหตุการณ์สำคัญของการแบ่งแผ่นดิน ซึ่งเป็นจุดสำคัญมากของการขาดช่วงทางวัฒนธรรมที่เป็นรอยต่อสำคัญระหว่างราชสำนักมาโดยตลอด เมื่อความสัมพันธ์ระหว่างราชสำนักถูกตัดขาดตัววัฒนธรรมจึงถูกเรียกว่า “วัฒนธรรมไทย” และ “วัฒนธรรมเขมร” ซึ่งที่ผ่านมามีความสัมพันธ์ของราชสำนักทั้งสองเป็นสัญลักษณ์ที่บ่งบอกถึงการเป็นวัฒนธรรมสัมพันธ์ได้ ตัววัฒนธรรมทางดนตรีปีพาทย์และพิณเปียตมีสาระหลักของตัวดนตรีนั้น คือ เสียงที่เกิดขึ้นและมีบทบาทหน้าที่ในการรับใช้ราชสำนักทั้งสองประเทศ ถึงแม้ตัวเขตแดนจะแยกออกจากกันแล้วแต่การคงไว้ซึ่งวัฒนธรรมทางดนตรีกับราชสำนักยังมีลักษณะของบทบาทหน้าที่ในงานดนตรีดั้งเดิม

เหตุการณ์ในราชสำนักสยามและราชสำนักกัมพูชายังปรากฏความสัมพันธ์ทางด้านดนตรีและการละครเพิ่มเติมในเรื่องราวของหม่อมเจ้าหญิงจิววาท ปราโมท

ซึ่งเกิดขึ้นในต้นรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 5 แล้วนำคณะละครของเจ้าจอมมารดาอำภาลงเรือทั้งโรงพร้อมทั้งเครื่องละครและดนตรีปี่พาทย์ร่วมหลายสิบคนไปยังกัมพูชา เนื่องจากเหตุไม่พอใจในเรื่องการวิวาท เหตุการณ์ในครั้งนั้นทำให้สมเด็จพระนโรดมพรหมบริรักษ์ทรงรับอุปการะทั้งคณะละครดนตรีปี่พาทย์และได้แลกเปลี่ยนเรียนรู้ทางดนตรีและการละคร คณะละครและดนตรีปี่พาทย์ของหม่อมเจ้าหญิงจิววาดไปเมืองเขมรนี้เป็นจุดสำคัญประการหนึ่งที่บ่งบอกถึงการถ่ายโยงการดนตรีปี่พาทย์ของไทยและกัมพูชา เมื่อนำคณะละครไปบดเพลงและปี่พาทย์ประกอบการแสดง ต้องทำหน้าที่ควบคู่กันไปกับคณะละครอย่างแยกกันไม่ออก อีกทั้งยังเป็นการฟื้นฟูศิลปะการแสดงสำคัญของกัมพูชาที่ตลอดระยะเวลาที่ผ่านมาต้องผ่านศึกสงครามและปัญหาภายในกัมพูชามาโดยตลอดด้วย ความสัมพันธ์ของวัฒนธรรมทางดนตรีปี่พาทย์ของราชสำนักสยามและราชสำนักกัมพูชาก็กลับคืนมาอีกครั้ง

เหตุการณ์ทางดนตรีปี่พาทย์ไทยได้รับการพัฒนาปรับปรุงด้านทำนองเพลงและงานประพันธ์เพลงมาโดยตลอด ซึ่งในสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว มาจนถึงพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวนั้น นักปี่พาทย์ไทยได้รับการแต่งตั้งบรรดาศักดิ์เป็นจำนวนมาก ด้วยทรงชื่นชมและพอพระราชหฤทัยในความสามารถของนักดนตรีและนับเป็นพระมหากรุณาธิคุณต่อวงการดนตรีปี่พาทย์อย่างล้นพ้น ปี่พาทย์ไทยยังรับใช้ราชสำนักและรับใช้ประชาชนในการพิธีต่าง ๆ รวมทั้งประกอบการแสดงโขน ละคร เป็นต้น ซึ่งเหตุการณ์ในขณะนี้กรุงกัมพูชาตกอยู่ภายใต้อาณานิคมของฝรั่งเศส ทำให้วัฒนธรรมดนตรีรวมทั้งพิณเพียตชบเซาลงแต่ยังคงบรรเลงอยู่ซึ่งเห็นได้ชัดเจน คือ วงพิณเพียตราชนักเขมร และสมเด็จพระนโรดมพรหมบริรักษ์จึงได้ทรงมีพระราชดำริด้วยแรงกดดันจากฝรั่งเศสให้ย้ายราชธานีจากกรุงอุดงมีชัยมาที่กรุงพนมเปญ เพื่อเป็นเมืองหลวงของประเทศกัมพูชา ทำให้กรุงพนมเปญเป็นเมืองหลวงนับแต่นั้นเป็นต้นมา ปัญหาทางการเมืองการปกครองของกัมพูชานับว่าเป็นปัญหาที่สำคัญซึ่งตรงข้ามกับประเทศไทยที่มีการปฏิรูปการเมืองการปกครองอย่างเป็นลำดับและมีระบบในการบริหารราชการแผ่นดิน ทำให้วัฒนธรรมทางดนตรีปี่พาทย์ทุกอย่างถูกจัดเข้าระบบผ่านกระบวนการบริหารจัดการในรูปแบบรัฐ สิ่งที่ปรากฏให้เห็นในทางดนตรี คือ ลักษณะทำนองและรูปแบบบทเพลงที่เป็นระบบ การแข่งขันในทางดนตรีของเจ้านายผู้ใหญ่ การปรับและปรุงแต่งบทเพลงรวมทั้งการตีความ จากบทเพลงแสดงออกมาในรูปแบบอารมณ์และความรู้สึก สิ่งเหล่านี้ยังได้ถ่ายทอดออกมา ในเชิงวิชาการอยู่เรื่อยมา ทั้งด้านมุขปาฐะและรูปแบบสำนักเพลง ทั้งนี้เป็นผลมาจากการจัดการของรัฐอย่างเป็นระบบ ซึ่งมีที่มาตั้งแต่รัชสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว

ในสมัยพระบาทสมเด็จพระสี่สุวรรณแห่งกรุงกัมพูชา มีเหตุการณ์ที่เกี่ยวกับดนตรีที่ปรากฏในนิราศนครวัดของสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ ที่เสด็จส่วนพระองค์ไปยังประเทศกัมพูชา และได้บันทึกเหตุการณ์ในนิราศซึ่งเป็นงานเขียนร้อยแก้วนับว่าเป็นทั้งบทบันทึกและบทวิเคราะห์งานทางด้านละครและดนตรีของสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ ที่ได้พบเหตุการณ์จริงและปรากฏการณ์ทางดนตรีในขณะนั้น ทำให้มองเห็นภาพถึงการดนตรีของกัมพูชาและการรับอิทธิพลจากการเล่นละครตามแบบอย่างกรุงเทพมหานครด้วย ซึ่งเป็นรอยต่อทางวัฒนธรรมอันสำคัญที่ราชสำนักกัมพูชายังคงรูปแบบมหรสพทางดนตรีปี่พาทย์และการละคร ซึ่งอาจจะเป็นผลมาจากหม่อมเจ้าหญิงฉวีวาท ปราโมท ที่ได้ช่วยฝึกฝนการละครเพราะในครั้งที่ออกจากกรุงเทพมหานครไป และได้นำคณะละครไปทั้งคณะ ความสัมพันธ์ของราชสำนักสยามและราชสำนักกัมพูชาในครั้งนี้เป็นผลจากการคงไว้ซึ่งรากของวัฒนธรรมที่เหมือนกัน

ความสัมพันธ์ระหว่างปี่พาทย์ไทยและพิณเพียตเซมรได้เกิดขึ้นอีกครั้ง เมื่อการเสด็จประพาสอินโดจีนของพระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัว ในปีพุทธศักราช 2473 โดยมีจุดมุ่งหมายเพื่อนโยบายการปรับความสัมพันธ์ทางการทูตระหว่างไทยกับฝรั่งเศส และลดความบาดหมางของราชสำนักสยามของเจ้านายเดิมกับพื้นเมืองเดิมในอินโดจีนฝรั่งเศส และยังเปิดรับความเจริญทางเทคโนโลยีและแบบอย่างที่ยั่งยืนจากอินโดจีนฝรั่งเศสบางอย่างมาพัฒนาปรับใช้ในประเทศ ซึ่งการเสด็จประพาสอินโดจีนในครั้งนี้มีความสำคัญต่อประวัติศาสตร์ทางดนตรีอย่างยิ่ง เพราะมีครูปี่พาทย์คนสำคัญตามเสด็จประพาสและไปสมทบกับขบวนเสด็จที่เดินทางถึงกรุงพนมเปญในครั้งนี้ คือ หลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) มีบันทึกในจดหมายเหตุรายวันพระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัว เสด็จประพาสประเทศอินโดจีน พุทธศักราช 2473



ภาพประกอบ 7 หลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง)

ที่มา: พูนพิศ อมาตยกุล. (2529). ดนตรีวิจิตร

การบรรเลงระนาดเอกของหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) ในครั้งนั้น เป็นที่พอพระทัยของสมเด็จพระสังฆราชเจ้า กรมหลวงชินวราลงกรณ (ศร ศิลปบรรเลง) ไร่ร่วมสอนและฝึกปฏิบัติดนตรีให้กับราชสำนักกัมพูชา เป็นระยะเวลา 1 เดือน แล้วจึงให้กลับกรุงเทพมหานคร จากเหตุการณ์ในครั้งนั้นด้วยปฏิภาณไหวพริบ ภูมิรู้และภูมิเรียนของหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) ได้ศึกษาทำนองเพลงเขมรและนำมาปรับปรุงเป็นเพลงไทยสำเนียงเขมรด้วย และตามคำบอกเล่าของ ปรวน เป็รื่อง (ปฺร็อง ปฺร็อง) ครูพิณเพี้ยต กัมพูชาซึ่งปัจจุบันเป็นครูสอนพิณเพี้ยตเขมรอยู่ที่โรงเรียนมัธยมวิจิตรศิลป์ (สาธิตดุริยางค์ศิลป์) ณ กรุงพนมเปญ ประเทศกัมพูชา เป็นบุตรของพญาจารย์หมื่นสำเนียงเดิมชะแซโรพุตเลข เป็นเป็รื่อง (ปฺร็อง ปฺร็อง) ผู้เป็นนักพิณเพี้ยตที่อยู่ในราชสำนักเขมร และอยู่ในเหตุการณ์ของการบรรเลงดนตรีร่วมกันระหว่างครูของท่านกับหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง)



ภาพประกอบ 8 ปรวน เป็รื่อง (ปฺร็อง ปฺร็อง) ครูพิณเพี้ยตกัมพูชา

ที่มา: พงศพิชญ์ แก้วกุลธร. (2562). ภาพครูพิณเพี้ยตกัมพูชา. In Pruan Proeung (ปฺร็อง ปฺร็อง) (Ed.). โรงเรียนมัธยมวิจิตรศิลป์ (สาธิตดุริยางค์ศิลป์) กรุงพนมเปญ ประเทศกัมพูชา.



ภาพประกอบ 9 พงศมาจารย์หมื่นสำเนียงเดิมชะแซโรพุตเลขเป็นเปรื่อง (ត្រីធាតុមុនីសំរៀងដើមឡែមុត
លេខបិនព្រៀង)

ที่มา: Keo Brasithy. (2562). ภาพครุฑพินเพียตกำพูชา. In พงศมาจารย์หมื่นสำเนียง
เดิมชะแซโรพุตเลขเป็นเปรื่อง (ត្រីធាតុមុនីសំរៀងដើមឡែមុតលេខបិនព្រៀង) (Ed.). กรุงพนมเปญ ประเทศ
กัมพูชา.

Pruon Proeung (2562, Interview) ได้กล่าวถึงผู้ที่เคยได้ฝึกซ้อมดนตรี
ร่วมกับหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) ได้แก่ ออกญามหาธิปไตยจางวางทองดี (เอกทัตถะมณีนธิ
สถิตยงคณาสสี) ซึ่งเป็นหัวหน้าเจ้ากรมพิณพืดของราชสำนักกัมพูชาในสมัยนั้น มีความสามารถ
ในการทำเครื่องดนตรีและเป็นผู้ประพันธ์เพลงเขมร และพงศมาจารย์ขุนเสนาะไฟพัด (ត្រីធាតុមុនី
ស្រណោះផែតត់) ซึ่งเป็นครุฑพินเพียตเขมรผู้เชี่ยวชาญการบรรเลงโรเนียดเอก (รณตมก) ซึ่งได้รับ
การยืนยันจากครูแก้ว สงวน กเวย (เภา สุนธรรักษ์) ครุฑพินเพียตกำพูชาในปัจจุบันว่า พงศมาจารย์
ขุนเสนาะไฟพัด (ត្រីធាតុមុនីស្រណោះផែតត់) เป็นยอดนักฝีมือโรเนียดเอก (รณตมก) ที่บรรเลงได้ดีเยี่ยม
ทั้งสองท่านนี้นับว่าเป็นปรมาจารย์ทางด้านพิณพืดของกัมพูชาที่ปรวน เปรื่อง (ប្រើន ព្រៀង)
ได้กล่าวถึง การฝึกซ้อมพิณพืดร่วมกับหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) จากประเทศไทย
ในครั้งนั้น

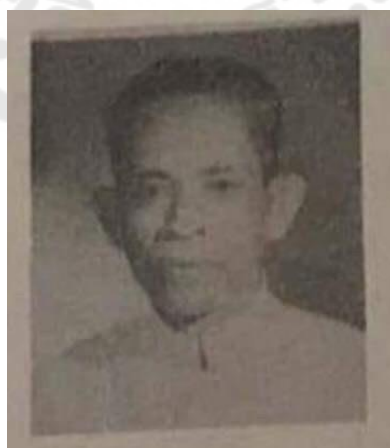
1. ราชอาณาจักรสยาม (ราชอาณาจักร) ผู้เชี่ยวชาญขนาดเอกและ
เป็นนักดนตรีโบราณที่เป็นพระราชวงศ์ด้วย ซึ่งสามารถลำดับความอาวุโสทางดนตรีได้ว่า
เป็นนักดนตรีโบราณเก่าแก่



ภาพประกอบ 12 ราชอาณาจักรสยาม (นักดนตรีสยาม)

ที่มา: Keo Brasithy. (2562). ภาพครุฑพยับกัมพูชา. In ราชอาณาจักรสยาม (นักดนตรีสยาม)
(Ed.). กรุงเทพมหานคร ประเทศกัมพูชา.

2. โลกหุลเจง (โลกหุลเจง) หรือท่านฮุนเจง นักดนตรีที่มีความสามารถ
เชี่ยวชาญด้านพิณพยับ



ภาพประกอบ 13 โลกหุลเจง (โลกหุลเจง)

ที่มา: Keo Brasithy. (2562). ภาพครุฑพยับกัมพูชา. In โลกหุลเจง (โลกหุลเจง)
(Ed.). กรุงเทพมหานคร ประเทศกัมพูชา.

3. ขุนวงเซง (บุณร่งเหลง) เป็นผู้เชี่ยวชาญพิณเพียตเครื่องจังหวะ



ภาพประกอบ 14 ขุนวงเซง (บุณร่งเหลง)

ที่มา: Keo Brasithy. (2562). ภาพครูพิณเพียตกัมพูชา. In ขุนวงเซง (บุณร่งเหลง) (Ed.).
กรุงพนมเปญ ประเทศกัมพูชา.

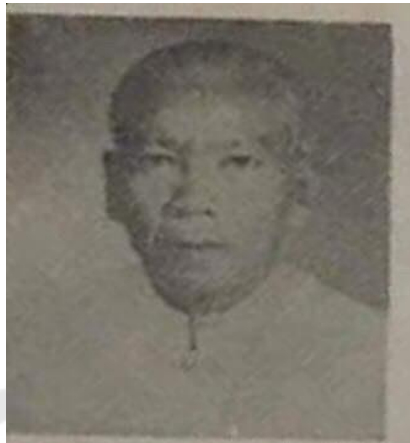
4. โลกสาคุณมุง (โลกสาคุนตุง) หรือที่เรียกกันว่า ขุนสกุลพง เป็นผู้เชี่ยวชาญพิณเพียต



ภาพประกอบ 15 โลกสาคุณมุง (โลกสาคุนตุง)

ที่มา: Keo Brasithy. (2562). ภาพครูพิณเพียตกัมพูชา. In โลกสาคุณมุง (โลกสาคุนตุง)
(Ed.). กรุงพนมเปญ ประเทศกัมพูชา.

5. ឧ្យានុជ (ឃុនធួច) ឧ្យានុជ នักดนตรีที่มีความสามารถเชี่ยวชาญ
ด้านเครื่องเป่า



ภาพประกอบ 16 ឧ្យានុជ (ឃុនធួច)

ที่มา: Keo Brasithy. (2562). ภาพครุฑพยับกัมพูชา. In ឧ្យានុជ (ឃុនធួច) (Ed.). ក្រុង
พนมเปญ ประเทศกัมพูชา.

6. ឧ្យានុជ (ឃុន រតនៈ ម៉ុង សេក អ៊ុត) នักดนตรีที่มีความ
สามารถเชี่ยวชาญด้านเครื่องเป่า



ภาพประกอบ 17 ឧ្យានុជ (ឃុន រតនៈ ម៉ុង សេក អ៊ុត)

ที่มา: Keo Brasithy. (2562). ภาพครุฑพยับกัมพูชา. In ឧ្យានុជ (ឃុន រតនៈ ម៉ុង សេក អ៊ុត) (Ed.). ក្រុងพนมเปญ ประเทศกัมพูชา.

7. ឧបនេយ្យច័ន្ទន័យចំណង់ចំណេះ (ឧបនេយ្យច័ន្ទន័យចំណង់ចំណេះ) ឬហៅកាត់ថា ឧបនេយ្យច័ន្ទន័យចំណង់ចំណេះ (ឧបនេយ្យច័ន្ទន័យចំណង់ចំណេះ) អ្នកនិពន្ធដែមានសមត្ថភាពស្រាវជ្រាវក្នុងវិស័យឧបនេយ្យច័ន្ទន័យចំណង់ចំណេះ



រូបថត 18 ឧបនេយ្យច័ន្ទន័យចំណង់ចំណេះ (ឧបនេយ្យច័ន្ទន័យចំណង់ចំណេះ)

ឯកសារ: Keo Brasithy. (2562). រូបថតឯកសារស្រាវជ្រាវ. In ឧបនេយ្យច័ន្ទន័យចំណង់ចំណេះ (ឧបនេយ្យច័ន្ទន័យចំណង់ចំណេះ) (Ed.). រូបថតឯកសារស្រាវជ្រាវ ប្រទេសកម្ពុជា.

8. ឧបនេយ្យច័ន្ទន័យចំណង់ចំណេះ (ឧបនេយ្យច័ន្ទន័យចំណង់ចំណេះ) អ្នកនិពន្ធដែមានសមត្ថភាពស្រាវជ្រាវក្នុងវិស័យឧបនេយ្យច័ន្ទន័យចំណង់ចំណេះ



រូបថត 19 ឧបនេយ្យច័ន្ទន័យចំណង់ចំណេះ (ឧបនេយ្យច័ន្ទន័យចំណង់ចំណេះ)

ឯកសារ: Keo Brasithy. (2562). រូបថតឯកសារស្រាវជ្រាវ. In ឧបនេយ្យច័ន្ទន័យចំណង់ចំណេះ (ឧបនេយ្យច័ន្ទន័យចំណង់ចំណេះ) (Ed.). រូបថតឯកសារស្រាវជ្រាវ ប្រទេសកម្ពុជា.

9. ឧបនាយករដ្ឋមន្ត្រី (ឃុនឆ័ន្ទៈ) នักคนตรีที่มีความสามารถเชี่ยวชาญ

พิณพาทย์



ภาพประกอบ 20 ឧបនាយករដ្ឋមន្ត្រី (ឃុនឆ័ន្ទៈ)

ที่มา: Keo Brasithy. (2562). ภาพครุฑพินพิณพาทย์. In ឧបនាយករដ្ឋមន្ត្រី (ឃុនឆ័ន្ទៈ) (Ed.). ក្រុងព្រះនរោត្តម ព្រះរាជាណាចក្រកម្ពុជា.

10. ឧបនាយករដ្ឋមន្ត្រី (ឃុនសំរៀងទីព្រះ) នักคนตรีที่มีความสามารถเชี่ยวชาญพิณพาทย์ และเครื่องเป่า



ภาพประกอบ 21 ឧបនាយករដ្ឋមន្ត្រី (ឃុនសំរៀងទីព្រះ)

ที่มา: Keo Brasithy. (2562). ภาพครุฑพินพิณพาทย์. In ឧបនាយករដ្ឋមន្ត្រី (ឃុនសំរៀងទីព្រះ) (Ed.). ក្រុងព្រះនរោត្តម ព្រះរាជាណាចក្រកម្ពុជា.

Keo Sonan Kavei (2562, Interview) และ Keo Brasithy (2562, Interview) ได้ให้ข้อมูลเพิ่มเติมเกี่ยวกับนักดนตรีที่ได้รับการถ่ายทอดความรู้พิณเพียตัมพูชาจากนักดนตรีพิณเพียตัมพูชาในราชสำนักและเป็นนักดนตรีรุ่นหลังก่อนจะถ่ายทอดให้กับครูกวเวย (Keo Sonan Kavei) ได้แก่

1. พญมาจารย์แก้ว สงวน ฤทธิธายุ ภัทร สุธ หรือท่านครูแก้ว สงวน เป็นบิดาของ Mr. Keo Sonan Kavei และเป็นครูดนตรีไทยในราชสำนักกัมพูชา ผู้มีความสามารถเชี่ยวชาญในด้านพิณเพียตัมพูชา



ภาพประกอบ 24 พญมาจารย์แก้ว สงวน ฤทธิธายุ ภัทร สุธ

ที่มา: Keo Brasithy. (2563). ภาพครูพิณเพียตัมพูชา. In พญมาจารย์แก้ว สงวน (ฤทธิธายุ ภัทร สุธ) (Ed.). กรุงพนมเปญ ประเทศกัมพูชา.

2. ឧបនាយករដ្ឋមន្ត្រី (ត្រីឡាតា យុនសំរៀងផ្សំសួរ) ឬហៅកាត់ថា យ៉ា ផ្សំ (យ៉ា ឡុង) គឺជាអ្នកស្រាវជ្រាវក្នុងការពង្រីកកម្ពុជា និងជាគ្រូរបស់ Mr. Keo Sonan Kavei ផងដែរ



រូបថត 25 ឧបនាយករដ្ឋមន្ត្រី (ត្រីឡាតា យុនសំរៀងផ្សំសួរ)

ឃ្លា: Keo Brasithy. (2563). រូបថតក្នុងការពង្រីកកម្ពុជា. In ឧបនាយករដ្ឋមន្ត្រី (ត្រីឡាតា យុនសំរៀងផ្សំសួរ) (Ed.). ក្រុងព្រះនរោត្តម ប្រទេសកម្ពុជា.

3. បណ្ឌិតអ្នកស្រាវជ្រាវដើមដំបូងនៃវិទ្យាសាស្ត្រគណិតវិទ្យា (ត្រីឡាតា យុនសំរៀងផ្សំសួរ) គឺជាអ្នកស្រាវជ្រាវក្នុងការពង្រីកកម្ពុជា



រូបថត 26 បណ្ឌិតអ្នកស្រាវជ្រាវដើមដំបូងនៃវិទ្យាសាស្ត្រគណិតវិទ្យា (ត្រីឡាតា យុនសំរៀងផ្សំសួរ)

ឃ្លា: Keo Brasithy. (2562). រូបថតក្នុងការពង្រីកកម្ពុជា. In បណ្ឌិតអ្នកស្រាវជ្រាវដើមដំបូងនៃវិទ្យាសាស្ត្រគណិតវិទ្យា (ត្រីឡាតា យុនសំរៀងផ្សំសួរ) (Ed.). ក្រុងព្រះនរោត្តម ប្រទេសកម្ពុជា.

4. វេជ្ជបណ្ឌិត ហុត ឡាយ (ព្រឹទ្ធាចារ្យ ហុត ឡាយ) នັក្ខត្រីយោជន៍ដែលមានសមត្ថភាព
 វេជ្ជសាស្ត្រច្បាស់លាស់និងជាអ្នកប្រឆាំងនឹងការរីករាលដាលនៃជំងឺឆ្លង



រូបថត ២៧ វេជ្ជបណ្ឌិត ហុត ឡាយ (ព្រឹទ្ធាចារ្យ ហុត ឡាយ)

ឈ្មោះ: Keo Brasithy. (2563). រូបថតវេជ្ជបណ្ឌិត ហុត ឡាយ. In ឯកសារសម្រាប់ការសិក្សា (ព្រឹទ្ធាចារ្យ ហុត
 សំរេងសុទ្ធា) (Ed.). ក្រុមប្រឹក្សាប្រឹក្សា ប្រទេសកម្ពុជា.

5. វេជ្ជបណ្ឌិត យ៉ែម ស៊ីម (ព្រឹទ្ធាចារ្យ យ៉ែម ស៊ីម) អ្នកវេជ្ជសាស្ត្រជំងឺឆ្លង



រូបថត ២៨ វេជ្ជបណ្ឌិត យ៉ែម ស៊ីម (ព្រឹទ្ធាចារ្យ យ៉ែម ស៊ីម)

ឈ្មោះ: Keo Brasithy. (2563). រូបថតវេជ្ជបណ្ឌិត យ៉ែម ស៊ីម. In វេជ្ជបណ្ឌិត យ៉ែម ស៊ីម (ព្រឹទ្ធាចារ្យ
 យ៉ែម ស៊ីម) (Ed.). ក្រុមប្រឹក្សាប្រឹក្សា ប្រទេសកម្ពុជា.

6. វេជ្ជបណ្ឌិត យ៉ែម ឡុង (ព្រឹទ្ធាចារ្យ យ៉ែម ឡុង) អ្នកស្រាវជ្រាវវិទ្យាសាស្ត្រ



រូបថត ២៩ វេជ្ជបណ្ឌិត យ៉ែម ឡុង (ព្រឹទ្ធាចារ្យ យ៉ែម ឡុង)

ឃ្លាំង: Keo Brasithy. (2563). រូបថតវិទ្យាសាស្ត្រកម្ពុជា. In វេជ្ជបណ្ឌិត យ៉ែម ឡុង (ព្រឹទ្ធាចារ្យ យ៉ែម ឡុង) (Ed.). ក្រុងព្រះនរោត្តម ព្រះរាជាណាចក្រកម្ពុជា.

7. វេជ្ជបណ្ឌិត ឃឹម ហ៊ុន (ព្រឹទ្ធាចារ្យ ឃឹម ហ៊ុន) អ្នកស្រាវជ្រាវ គ្រូបង្រៀន (គ្រូបង្រៀន) ឬគ្រូបង្រៀនដែលជាគ្រូបង្រៀនក្នុងវិស័យសិក្សា



រូបថត ៣០ វេជ្ជបណ្ឌិត ឃឹម ហ៊ុន (ព្រឹទ្ធាចារ្យ ឃឹម ហ៊ុន)

ឃ្លាំង: Keo Brasithy. (2563). រូបថតវិទ្យាសាស្ត្រកម្ពុជា. In វេជ្ជបណ្ឌិត ឃឹម ហ៊ុន (ព្រឹទ្ធាចារ្យ ឃឹម ហ៊ុន) (Ed.). ក្រុងព្រះនរោត្តម ព្រះរាជាណាចក្រកម្ពុជា.

จากเหตุการณ์เมื่อครั้งพระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 7 เสด็จประพาสประเทศอินโดจีนครั้งนั้น ทำให้เกิดมิตรภาพในทางดนตรีที่ดีเป็นอย่างยิ่ง และเป็นโอกาสอันดีที่ครูหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) ครูปี่พาทย์ไทยได้สร้างความสัมพันธ์ที่ดีทางดนตรี และเป็นนักการทูตทางวัฒนธรรม (Cultural Diplomacy) เริ่มแรกที่ได้แลกเปลี่ยนเรียนรู้ทางดนตรีกับประเทศกัมพูชา ซึ่งมีรากฐานทางดนตรีร่วมกันมาโดยตลอด และแสดงให้เห็นถึงคุณค่าของนักพิณเป็ยตชาวกัมพูชาที่ได้รับการพระราชทานยศและบรรดาศักดิ์เหมือนกับนักปี่พาทย์ชาวไทยที่ได้รับการพระราชทานยศและบรรดาศักดิ์จากราชสำนัก สะท้อนให้เห็นว่านักปี่พาทย์และนักพิณเป็ยตได้รับการยกย่องในความรู้ความสามารถและรับใช้ราชสำนักอย่างต่อเนื่อง

สำหรับประเทศไทยนั้น เมื่อเหตุการณ์รัฐนิยมหมดสิ้นไปนับว่าเป็นยุคที่สามารถฟื้นฟูศิลปวัฒนธรรมทางดนตรีได้ดีขึ้น ซึ่งเข้าสู่รัชสมัยพระบาทสมเด็จพระบรมชนกาธิเบศรมหาภูมิพลอดุลยเดชมหาราช บรมนาถบพิตร รัชกาลที่ 9 ที่ทรงนำชาติบ้านเมืองพ้นภัยนานัปการ อีกทั้งการทํานุบำรุงศิลปวัฒนธรรมทุกแขนง ประกอบกับความสนพระราชหฤทัยเอาใจใส่ศิลปวัฒนธรรมทางดนตรีของสมเด็จพระกนิษฐาธิราชเจ้า กรมสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี พระราชธิดา ที่ส่งเสริมให้การดนตรีดำรงอยู่อย่างงดงามถาวร รวมทั้งการศึกษาค้นคว้าในแนวทางของโบราณคดีศึกษา ด้านจารึกภาษาตะวันตก ภาษาสันสกฤตและภาษาเขมร ซึ่งทรงเสด็จพระราชดำเนินเป็นองค์ประธานในการเปิดการประชุมวิชาการดนตรีไทย-กัมพูชา



ภาพประกอบ 31 สมเด็จพระกนิษฐาธิราชเจ้า กรมสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี เสด็จพระราชดำเนินเปิดการประชุมวิชาการดนตรีไทย-กัมพูชา

ที่มา: พูนพิศ อมาตยกุล. (2537). การประชุมวิชาการดนตรีไทย-กัมพูชา In สมเด็จพระกนิษฐาธิราชเจ้า กรมสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี เสด็จพระราชดำเนินเปิดการประชุมวิชาการดนตรีไทย-กัมพูชา (Ed.). หอประชุมเล็ก ศูนย์วัฒนธรรมแห่งประเทศไทย กรุงเทพมหานคร.

ในการนี้ได้ทรงมีพระราชดำรัสเปิดการประชุมรวมทั้งทรงบรรยายเกี่ยวกับความสัมพันธ์ระหว่างดนตรีไทยและดนตรีกัมพูชาไว้ว่า

“...การปฏิสัมพันธ์ทางดนตรีที่ทำให้เราเข้าใจกันได้โดยไม่ต้องใช้ภาษาพูด ดนตรีไทยและดนตรีกัมพูชามีลักษณะที่เหมือนกันมาก ดนตรีมีบทบาทอย่างยิ่งในชีวิตประจำวัน วัฒนธรรมประเพณีและการบรรเลงประกอบ การแสดง ซึ่งมีประเด็นที่ควรศึกษา คือ เพลงไทยและเพลงเขมร วิธีการบรรเลงรวมวงของเครื่องดนตรีไทย และเครื่องดนตรีเขมร รูปแบบทางในการบรรเลง ว่าด้วยเรื่องสำนึกในการบรรเลง รามเกียรติ์ก็เป็นเรื่องที่ควรศึกษา ในบทรามเกียรติ์ไทยและเขมร ก็มีเพลงหน้าพาทย์กำกับ แต่เวลาเล่นจริง ๆ ก็มีเปลี่ยน และการไหว้ครู การนับถือเทพและครูที่สูงส่งคนที่เล่นดนตรีก็กราบไหว้ นี่ถึงครูอาจารย์ และกัมพูชาทำอะไร

ของไทยมีการไหว้ครูแต่ละสำนักแตกต่างกัน กัมพูชาก็อยากจะรู้ว่าทำอย่างไร
ดนตรี คือ เครื่องมือส่งเสริมคนในชาติทั้งสองร่วมกันสืบต่อไป...”

(สมเด็จพระกนิษฐาธิราชเจ้า กรมสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี,
2537)

จากกระแสพระราชดำริสเป็นการส่งเสริมความสัมพันธ์อันดียิ่งสำหรับ
วงการดนตรีของทั้งสองประเทศที่เรามีรากวัฒนธรรมหรือโครงสร้างของวัฒนธรรมเชิงลึก
(Deep Structure of Culture) อันมีรากทางดนตรีร่วมกัน ทั้งนี้ยังมีการบรรยายและการบรรเลง
สาธิตประกอบการบรรยายที่เกี่ยวกับดนตรีไทยและดนตรีกัมพูชาที่ประกอบด้วย การบรรยายเรื่อง
เพลงพระทองและเครื่องดนตรีเขมรโบราณ เพลงพิธีกรรมวงพินเปียตกัมพูชา วงปี่พาทย์ไทย
บรรยายและสาธิตเพลงกราวโนหรือเพลงสังคีตพนม วงขับไม้ของประเทศไทย การขับร้องเพลง
พื้นบ้าน ประเภทเพลงปฏิพากย์ (ร้องแก้ ชาย-หญิง) ใช้เครื่องดนตรีพื้นบ้านแบบดั้งเดิมร้อง
เป็นภาษาเขมรในงานนี้ด้วย



ภาพประกอบ 32 สมเด็จพระกนิษฐาธิราชเจ้า กรมสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราช
กุมารี ทรงระนาดเอกเพลงกราวโน ในการประชุมวิชาการดนตรีไทย-กัมพูชา

ที่มา: พูนพิศ อมาตยกุล. (2537). การประชุมวิชาการดนตรีไทย-กัมพูชา In สมเด็จพระ
กนิษฐาธิราชเจ้า กรมสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี ทรงระนาดเอก
เพลงกราวโน (Ed.). หอประชุมเล็ก ศูนย์วัฒนธรรมแห่งประเทศไทย กรุงเทพมหานคร.

ราชสำนักเป็นแหล่งอันอุดมของงานศิลปวัฒนธรรม เป็นทั้งบ่อเกิด ต้นกำเนิดงานศิลปวัฒนธรรม เป็นสถานที่เรียนรู้ พัฒนาปรับปรุง และเป็นขวัญกำลังใจให้ งานศิลปวัฒนธรรมยังคงอยู่ ทั้งในประเทศไทยและประเทศกัมพูชาต่างให้การสนับสนุน งานศิลปวัฒนธรรมอย่างต่อเนื่อง ถึงแม้จะแบ่งเขตแดนชัดเจนแล้ว วัฒนธรรมของปืพาทย์ และพิณเพียยังคงอยู่ด้วยลมหายใจของราชสำนักที่อุปถัมภ์ค้ำชูให้วงการดนตรีได้แสดงออก ซึ่งเสียงที่สะท้อนในการเคารพ ศรัทธา ให้คงอยู่สืบมาจนถึงปัจจุบัน

1.1.9 การเปลี่ยนแปลงทางดนตรีภายหลังอาณานิคมของวงพิณเพียต กัมพูชาและปืพาทย์ไทย

การตกเป็นรัฐในอารักขาของฝรั่งเศสนั้น ภายหลังจากสมัย ของพระบาทสมเด็จพระสีสุวัตติ มนีวงศ์แล้ว สมเด็จพระเจ้าสุวัตติ มนีเรศ พระราชโอรส ไม่ได้เป็นกษัตริย์สืบต่อมา เนื่องจากฝรั่งเศส ซึ่งเป็นผู้ปกครองเขมรอยู่ในขณะนั้น ได้คัดเลือกให้ หม่อมราชวงศ์นโรดมสีหนุซึ่งเป็นพระนัดดาที่ประสูติจากพระมหากษัตริยานีสีสุวัตติมนีวงศ์ กุสุมะ นาริรัตนศิริวัฒนา พระราชธิดาของพระองค์และเป็นเหลนของพระบาทสมเด็จพระนโรดม บรมรามเทวาวตาร ขึ้นครองราชย์แทน โดยให้เหตุผลว่าจะได้รับความร่วมมือและเข้าควบคุม กัมพูชาได้ง่าย ขณะที่ประเทศไทยก็เข้าสู่ยุคแห่งการเปลี่ยนแปลงการปกครองเป็นระบอบ ประชาธิปไตยอย่างเต็มรูปแบบในพุทธศักราช 2475 การให้บรรดาศักดิ์ ถูกยกเลิก และหน่วยงาน ทางดนตรีโอนย้ายสังกัดรวมทั้งนักดนตรีปืพาทย์ทั่วไป การทำมาหากินแตกต่างไปจากเดิม มีความลำบากต่อกฎเกณฑ์ที่เข้มงวดทำให้การจัดระเบียบทางดนตรีมุ่งเข้าหาส่วนกลาง โดยปราศจากการเข้าถึงของปืพาทย์ในส่วนภูมิภาคอื่น โดยเฉพาะการปรุงแต่งรสหรือทำนองเพลง ที่ใกล้เคียงกับภูมิภาคส่วนกลางให้มากที่สุด เปรียบเสมือนการรวมอำนาจเผงทางดนตรีให้เป็น ดนตรีแบบฉบับโดยราชการ (Centralization) จะสังเกตว่าปืพาทย์ในเขตจังหวัดแถบ ภาคตะวันออกเฉียงเหนือตอนล่างของประเทศไทย มีลักษณะทำนองและรูปแบบเทคนิควิธี การบรรเลงแตกต่างจากการบรรเลงปืพาทย์ในภาคกลางมากพอสมควร แต่จะมีลักษณะคล้ายคลึง กับพิณเพียตกัมพูชา

พุทธศักราช 2489 เหตุการณ์ที่กัมพูชาได้รับอิสรภาพโดยฝรั่งเศสยอม ให้มีการจัดตั้งพรรคการเมืองในกัมพูชาและให้มีการเลือกตั้งภายในประเทศ สมเด็จพระนโรดม สีหนุ ยังคงต่อสู้เพื่อเรียกร้องเอกราชให้กัมพูชาเป็นอิสระจากสหภาพฝรั่งเศส จนฝรั่งเศสพ่ายแพ้ ในสงครามอินโดจีนครั้งที่หนึ่ง จึงยอมมอบเอกราชให้แก่กัมพูชา แต่หลังจากนั้นกัมพูชาก็เข้าสู่ ยุคของการเปลี่ยนแปลงการเมืองการปกครองโดยสมเด็จพระนโรดม สีหนุ ได้ประกาศสละ ราชสมบัติให้พระบิดาของพระองค์ คือ พระบาทสมเด็จพระนโรดม สุรามฤต และทรงตั้งพรรค

การเมืองขึ้นเป็นพรรคสังคมนิยมหรือระบอบสังคมนิยม ซึ่งสมเด็จพระนโรดม สีหนุ เป็นนายกรัฐมนตรีบริหารประเทศ จนนำเข้าสู่ยุคเขมรแดงที่ชาวกัมพูชาทุกคนไม่ต้องการกล่าวถึง ซึ่งเป็นยุคที่โหดร้ายต่อร่างกายและจิตใจของชาวกัมพูชาอย่างถึงที่สุด ตลอดระยะเวลา 4 ปี ระหว่าง พุทธศักราช 2519-2522 เป็นการสูญเสียทั้งชีวิตและศิลปวัฒนธรรมทุกแขนง รวมทั้งงานดนตรีป๊อปปูล่าชนชั้น ผู้มีความรู้ในงานศิลปะ ถูกจำกัดและริดรอนสิทธิเสรีภาพทางงานดนตรีทุกชนิด

การควบคุมชาวกัมพูชาในยุคเขมรแดงนั้น เป็นจังหวะและช่วงชีวิตที่พลิกผันของพญามารยาท แกว สงวน (ត្រីភូតា កែវ ស្រី) บิดาของครูกวเว (Keo Sonan Kavei) เนื่องจากในกองทัพต้องการนำเพลงที่สร้างอุดมการณ์มาขับร้อง ต้องการดนตรีประกอบ ท่านครู แกว สงวน จึงใช้โรเนียดเอกตีประกอบกับเพลงที่มีเนื้อเพลง เพื่อการสร้างความเข้าใจในวิถีการเมืองการปกครองแบบใหม่ เหตุการณ์ของเขมรแดงเป็นสิ่งที่ทำให้เห็นว่าสงครามไม่ได้ทำลายเพียงแค่ชีวิตและทรัพย์สิน ยังรวมไปถึงมรดกทางวัฒนธรรมที่ถูกทำลายไปด้วย กัมพูชาในยุคนี้ จึงขาดช่วงรอยต่อทางวัฒนธรรมดนตรี นักพิณเปียตและนักดนตรีทุกชนิด ผู้รู้ และนักปราชญ์ราชบัณฑิตไม่สามารถแสดงตนได้ อีกทั้งล้มตายจากภาวะสงครามเป็นจำนวนมาก เหตุการณ์ของเขมรแดงนี้สร้างความบอบช้ำให้กับคนกัมพูชาเป็นอย่างยิ่ง ในด้านศิลปวัฒนธรรมนั้น เรียกว่า “ภูมิปัญญาขาดช่วง” สิ่งต่าง ๆ ที่สั่งสมมาแต่อดีตสูญหาย ต้องเริ่มต้นใหม่ทั้งหมด รวมทั้งการสืบทอดทางด้านดนตรีด้วย ในกัมพูชาเป็นวัฒนธรรมที่ขาดช่วงเรื่อยมา แต่พยายามพัฒนาทางด้านดนตรีได้อย่างรวดเร็วจนสามารถกอบกู้วัฒนธรรมทางดนตรีของตนขึ้นมาได้

วัฒนธรรมป๊อปปูล่าไทยและพิณเปียตกัมพูชาที่ได้รับผลกระทบจากปัญหาการล่าอาณานิคมนั้น ในประเทศไทยอาจไม่เท่ากับประเทศกัมพูชาที่ตกเป็นเมืองขึ้นของชาติมหาอำนาจ รวมทั้งยังต้องเผชิญกับปัญหาภายในของประเทศกัมพูชาอย่างเหตุการณ์เขมรแดง แต่ในประเทศไทยนั้น ปฐมเหตุของการเกิดรัฐนิยมจากแนวคิดของผู้นำที่ครองอำนาจอยู่นั้น ส่งผลกระทบต่องานศิลปวัฒนธรรมและมีอำนาจบังคับการต่อแนวคิดของงานดนตรีด้วยซึ่งผลกระทบเช่นนี้เป็นแนวคิดเดียวกับแนวคิดหลังอาณานิคม (Post Colonialism) ที่คัดค้านกลุ่มผู้ครอบครองอำนาจหรือวางตัวเหนือกลุ่มบุคคลหนึ่ง ซึ่งในขอบเขตของงานศิลปวัฒนธรรมของไทยได้รับผลกระทบ จากเหตุการณ์รัฐนิยม โดยมีจุดมุ่งหมายแฝงของการปฏิรูปวัฒนธรรมบันเทิง ทำให้ส่งผลต่อการเปลี่ยนแปลงทางวัฒนธรรม รัฐนิยมนี้ในมุมมองของการพัฒนาถูกมองว่าเป็นการสร้างมาตรฐานวัฒนธรรมของชาติ ในกรณีป๊อปปูล่าไทยนั้น ได้ยกเอาป๊อปปูล่าราชสำนักเป็นแบบแผนสำคัญและนำเข้าสู่แกนกลางของชาติ ยกสิ่งเหล่านี้ มาเป็นตัวแทนของชาติซึ่งมีลักษณะ

เดียวกันกับการเป็นเจ้าอาณานิคมที่กำกับและสร้างความหมายผ่านสังคมวัฒนธรรมของตนเอง แสดงให้เห็นถึงปรากฏการณ์ของอาณานิคมในรัฐ หรือการสร้างความเป็นอื่นภายใน (The other within) ด้วยการสถาปนาความหมายทางวัฒนธรรมที่รัฐสร้างขึ้นให้มีความสำคัญมากกว่า วัฒนธรรมอื่นภายในประเทศ ซึ่งแนวคิดนี้ทำให้วงการปีพาทย์และดนตรีในประเทศเกิดการปรับตัว อย่างยากลำบาก เนื่องจากดนตรีที่ถูกทำให้เป็นต้นแบบและมาตรฐานนั้นขัดต่อความรู้สึก ของภูมิปัญญาที่ตนมีอยู่ จึงทำให้ปีพาทย์ของไทยนั้นมีความหลากหลายของลักษณะเสียง และทำนองที่ใช้ในการบรรเลงปีพาทย์ในแต่ละภูมิภาค

เหตุการณ์ประเทศกัมพูชากลายหลังเหตุการณ์อาณานิคม รูปแบบการจัด การเรียนรู้ทางดนตรีได้รับอิทธิพลจากชาติตะวันตก สังเกตได้จากการเรียนปีพาทย์ที่มีการเรียน การสอนแยกเครื่องมือซึ่งต่างจากประเทศไทยในภาคกลางที่การเรียนรู้อปีพาทย์ไทยต้องเริ่มจาก การฝึกปฏิบัติซ้องวงใหญ่ก่อน แต่ในฟิลิปปินส์กัมพูชาสามารถเรียนปฏิบัติเครื่องดนตรีที่ตนถนัด เป็นเครื่องมือเอกได้เลย การตกเป็นรัฐในอารักขาของฝรั่งเศสย่อมส่งผลต่อแนวคิด เมื่ออาณานิคม หมดไปแต่การมองซึ่งช่องทางการสร้างชาติให้เจริญอย่างวัฒนธรรมตะวันตก ย่อมอยู่ในแนวคิดของผู้ตกอยู่ภายใต้อาณานิคม และมองเห็นประโยชน์ที่ได้จากการตกเป็น อาณานิคม ด้วยเหตุนี้เสียงของปีพาทย์ไทยและเสียงของฟิลิปปินส์กัมพูชาจึงมีความแตกต่างกัน แต่ในทางกลับกันปีพาทย์ที่อยู่ในถิ่นฐานต่างจังหวัดโดยมิใช่ปีพาทย์ที่ถูกเรียกว่า “วัฒนธรรม กระแสหลัก” กลับมีลักษณะเสียงและวิธีการบรรเลงคล้ายกับลักษณะเสียงของฟิลิปปินส์กัมพูชา โดยเฉพาะในเขตพื้นที่ติดต่อระหว่างไทยกับกัมพูชา ด้วยเหตุนี้แนวคิดหลังอาณานิคมจึงเป็น แนวคิดที่สร้างให้เกิดการเปลี่ยนแปลงทางดนตรีกับวงปีพาทย์ไทยและฟิลิปปินส์กัมพูชา ในกรณีนี้ มองกระแสวัฒนธรรมหลักเป็นตัวตั้งต้น แต่ถ้ามองวัฒนธรรมกระแสรองเสียงที่ตั้งออกมาจาก การบรรเลงของปีพาทย์ไทยจะคล้ายกับเสียงของฟิลิปปินส์กัมพูชา

ปีพาทย์ไทยและฟิลิปปินส์กัมพูชา กับแนวคิดหลังอาณานิคมและระบบ ทางการศึกษาของทั้งสองประเทศ เป็นเครื่องมือสำคัญในการสร้างความหมายทางดนตรีด้วย โดยใช้วัฒนธรรมกระแสหลักเพื่อวางมาตรฐานของเสียงดนตรี เพราะฉะนั้นปีพาทย์ที่อยู่นอกเหนือ วัฒนธรรมกระแสหลักในระบบการศึกษาถูกมองว่าเป็นเสียงที่แปลก ในระบบการศึกษา ของกัมพูชา มีการจัดการเรียนการสอนทางด้านดนตรีเช่นเดียวกับประเทศไทย แนวคิดหลัง อาณานิคมยังทำให้เกิดการสร้างวัฒนธรรมกระแสหลักเช่นเดียวกัน ถึงแม้ในประเทศไทยจะไม่ได้ ตกเป็นอาณานิคมของชาติใด แต่แนวคิดหลังอาณานิคมทำให้ประเทศไทยหยุดนิ่งไม่ได้ที่จะต้อง สร้างความเป็นอารยะและมาตรฐานทางวัฒนธรรม โดยมองถึงวัฒนธรรมกระแสหลักกับงานดนตรี

ที่เรียกว่า “ดนตรีไทยแบบแผน” หรือใช้ปีพาทย์ที่อยู่ในวัฒนธรรมกระแสหลักว่า “ปีพาทย์แบบแผน” และปีพาทย์ไทยในวัฒนธรรมกระแสรองเรียกว่า “ปีพาทย์พื้นบ้าน” เป็นต้น นับว่าเป็นผลเทียบเคียงและผลกระทบของอาณานิคมทั้งสิ้น

1.1.10 ปีพาทย์ไทยและพิณเพียตักมพูชาในระบบการศึกษาและการเข้าสู่ประชาคมสังคม วัฒนธรรมอาเซียน

บทบาทสำคัญของความสัมพันธ์ทางวัฒนธรรมไทยและกัมพูชาในยุคปัจจุบันนี้ คือ การเข้าสู่การเป็นประชาคมอาเซียนในปีพุทธศักราช 2558 ที่มีเสาหลักในการสร้างความร่วมมือในกลุ่มประชาคมอย่างเหนียวแน่น เข้มแข็ง และมั่นคงยิ่งขึ้น จึงได้ประกาศ “ปฏิญญาว่าด้วยความร่วมมือในอาเซียน” ที่เกี่ยวกับศิลปวัฒนธรรมว่า “ประชาคมสังคมและวัฒนธรรมอาเซียน (ASEAN Socio-Cultural Community-ASCC)” โดยมุ่งหวังให้ประชากรอาเซียนมีสภาพความเป็นอยู่ที่ดี มีความมั่นคงทางสังคม มีการพัฒนาในทุก ๆ ด้าน และมีสังคมแบบเอื้ออาทรและเคารพในกฎบัตรอาเซียนที่ว่าด้วยการเคารพในวัฒนธรรม ภาษา และศาสนาที่แตกต่างกันของประชาชนอาเซียน (ศูนย์ LVC ASEAN CENTER, 2555, ออนไลน์) วัฒนธรรมทางดนตรีของทั้งสองประเทศจึงมีการขับเคลื่อนและพัฒนาความสัมพันธ์อันดีขึ้น เช่น การจัดการแสดงดนตรีอาเซียน การส่งเสริมความรู้เรื่องดนตรีอาเซียน ในหน่วยการเรียนรู้ของระดับประถมศึกษาถึงระดับอุดมศึกษาให้เกิดความรู้และความเข้าใจในวัฒนธรรมทางดนตรีของประเทศเพื่อนบ้าน ลักษณะความเหมือนและความคล้ายคลึงกันของวัฒนธรรม ซึ่งเป็นการขยายพื้นฐานข้อมูลทางดนตรีให้กว้างขึ้นและลดการอคติเชิงชาติพันธุ์ (Ethnocentrism) อันนำมาสู่การอยู่ร่วมกันอย่างมีความสุข โดยเฉพาะเขตพื้นที่วัฒนธรรมที่มีเขตแดนติดต่อกัน เช่น ประเทศไทยและประเทศกัมพูชา

ปีพาทย์ไทยและพิณเพียตักมพูชาในปัจจุบันนี้ จัดอยู่ในระบบการเรียนการสอนของทั้งสองประเทศเป็นหลัก ซึ่งในประเทศไทยมีการประสาธปริยญาในสาขาดนตรีไทยตั้งแต่ระดับปริยญาตรีจนถึงปริยญาเอก รวมทั้งการจัดการเรียนการสอนในระดับประถมศึกษาและระดับมัธยมศึกษา ซึ่งได้กำหนดมาตรฐานการเรียนรู้และตัวชี้วัดทางดนตรีที่ใช้ในการเรียนการสอน การจัดการเรียนการสอนของวิทยาลัยนาฏศิลป์ และสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม ที่เป็นหน่วยงานในการจัดการเรียนรู้ทางด้านดนตรีไทย รวมทั้งการเรียนเพื่อเพิ่มเติมทักษะในการเรียนรู้ ส่วนในประเทศกัมพูชานั้นมีการประสาธปริยญาตรี วิทยาลัยดนตรีและการเรียนรู้ดนตรีที่บ้านครูเพื่อประกอบอาชีพ

พัฒนาการของปีพาทย์ไทยในปัจจุบัน นับว่าเป็นวงดนตรีที่ใช้ในการบรรเลง ดนตรีไทยมากที่สุด กล่าวคือ ใช้บรรเลงประกอบพิธีกรรม การบรรเลงประกอบการแสดงและการบรรเลงทั่วไป มีการนำเครื่องดนตรีในวงปีพาทย์มาผสมผสานกับเครื่องดนตรี

ตะวันตกทำให้เกิดลักษณะเพลงและการบรรเลงแบบผสมผสานอีกรูปแบบหนึ่ง และพัฒนาการของพิณเพียตัมพูชาที่มีการสร้างเครื่องดนตรีจากพื้นฐานเครื่องดนตรีเดิมที่สามารถบรรเลงร่วมกับเครื่องดนตรีตะวันตกและปรับเสียงให้เข้ากับเสียงของเครื่องดนตรีตะวันตกแล้ว สามารถบรรเลงเพลงที่ประพันธ์โดยนักประพันธ์ชาวตะวันตกได้อย่างลงตัว

ในปัจจุบันนี้ปีพาทย์ไทยและพิณเพียตัมพูชายังรับใช้ประชาชนทุกกลุ่มเป็นเครื่องมือสื่อสารและเป็นสัญลักษณ์ของความเจริญรุ่งเรืองทางวัฒนธรรมของทั้งสองประเทศ จากหลักฐานที่ปรากฏรวมทั้งงานประพันธ์ที่เกี่ยวกับปีพาทย์ไทยและพิณเพียตัมพูชาเป็นหลักฐานยืนยันในการสร้างวัฒนธรรมปีพาทย์ไทยและวัฒนธรรมพิณเพียตัมพูชามาเป็นระยะเวลาอันยาวนาน ควบคู่ไปกับเป็นภาพสะท้อนการดำรงความเป็นอยู่ของดนตรีที่มีรากวัฒนธรรมเดียวกันซึ่งแตกต่างกันเพียงมีเส้นกันพรมแดนระหว่างประเทศ

ด้วยบทบาทหน้าที่ปีพาทย์ไทยและพิณเพียตัมพูชาและเป็นประเทศที่มีอาณาเขตติดต่อกัน อีกทั้งในอดีตที่ระบอบการปกครองเป็นพื้นที่เดียวกันมาก่อน วัฒนธรรมย่อมมีความใกล้เคียงกัน ปีพาทย์และพิณเพียตจึงเป็นวงดนตรีที่เป็นมรดกร่วมทางวัฒนธรรม (A Common Cultural Heritage) ทวิวัจน์ (Cross cultural dialogue) ทางดนตรีระหว่างปีพาทย์ไทยและพิณเพียตัมพูชาในมิติประวัติศาสตร์นั้นมีระยะเวลาและความสัมพันธ์ระหว่างประเทศที่เกิดขึ้นมาโดยลำดับ ซึ่งสะท้อนให้เห็นถึงการเป็นมรดกร่วมทางวัฒนธรรมและการถ่ายโยงวัฒนธรรมที่มาในรูปแบบอำนาจทางการปกครอง ราชสำนัก ศาสนา ภาษา จารีก วรรณกรรม สังคม บทบาทหน้าที่ การปรับตัวและพัฒนาการ ของวงปีพาทย์และวงพิณเพียต ในขณะที่เป็นอาณาเขตเดียวกัน และหลังจากการเป็นอาณานิคมของประเทศกัมพูชาการดำรงคงอยู่ ร่องรอยและรอยต่อของเสียงดนตรีกับบริบททางประวัติศาสตร์ที่ยึดโยงกับเหตุการณ์ทางดนตรีและเป็นบทสนทนาที่มีความหมายแฝงถึงเสียงสะท้อนงานทางดนตรีของทั้งสองประเทศ อันแสดงถึงความเป็นวัฒนธรรมได้อย่างชัดเจน

การทำความเข้าใจผ่านหลักการทวิวัจน์ทางดนตรีระหว่างปีพาทย์ไทยและพิณเพียตเขมรในมิติประวัติศาสตร์นั้น จะส่งผลต่อการสื่อสารที่ดีในมิติความเป็นของดนตรี ทั้งสองประเทศ การมองดนตรีผ่านหลักฐานที่นำมาพิสูจน์หรือพิจารณาร่วมกัน การสัมภาษณ์ และรับฟังข้อมูลจากประวัติศาสตร์ทางดนตรีทั้งสองประเทศ ผลที่เกิดขึ้น คือ ความเข้าใจอันดีและได้อธิบายข้อมูล ความสอดคล้องและความแตกต่างกันของข้อมูล เหตุการณ์สำคัญที่เกิดขึ้น ผ่านทั้งคำพูด ตัวอักษร และเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นจริงในปัจจุบัน การสื่อสารของนักดนตรีด้วยข้อมูลร่วมกันจะส่งผลประโยชน์ที่ดีต่อความเข้าใจประวัติความเป็นมาทางดนตรีของทั้งสองประเทศ

1.2 คุณลักษณะทางดนตรี

การศึกษาคุณลักษณะทางดนตรีผ่านลักษณะทางกายภาพของเครื่องดนตรี
การประสมวง วิธีการบรรเลงของวงปี่พาทย์ไทยและวงพิณเพี้ยตักมพูชา สามารถทำให้เห็นว่า
เครื่องดนตรีในวงปี่พาทย์ไทยและวงพิณเพี้ยตักมพูชา มีลักษณะทางกายภาพที่ใกล้เคียงกันมาก
ในกรณีของวงปี่พาทย์และวงพิณเพี้ยตักมพูชา ประกอบด้วยเครื่องดนตรีประเภทเครื่องตีและเครื่องเป่า
เหมือนกัน และมีลักษณะที่เทียบเคียงเป็นคู่กันได้อย่างชัดเจน คือ ปี่ในกับสรอไฟ ระนาดเอก
กับโรเนียดเอก ระนาดทุ้มกับโรเนียดทุ้ม ซ้องวงใหญ่กับคงวงธม ซ้องวงเล็กกับคงวงโตจ ฉิ่งกับฉิ่ง
ตะโพนกับซ็อมโก และกลองทัดกับสะโกธม รวมทั้งการประสมวงที่แสดงให้เห็นรูปลักษณะของวง
บทบาทของผู้นำวง ลักษณะเสียงของวงดนตรีที่คล้ายคลึงกัน ส่งผลให้วิธีการบรรเลง
ของวงปี่พาทย์ไทยและวงพิณเพี้ยตักมพูชาเกิดความสอดคล้องกันของบทบาทหน้าที่ เครื่องดนตรี
ในวง การขึ้นต้นเพลง วิธีการบรรเลงของเครื่องดำเนินทำนอง วิธีการบรรเลงของเครื่องประกอบ
จังหวะ อัตราความเร็วและแนวในการบรรเลง รวมทั้งการจบเพลงที่มีแนวคิดร่วมต่อการบรรเลง
ดนตรีที่สอดคล้องกัน ดังนี้

สำเนียงและภาษาเรียกมีความแตกต่างกันไปตามภูมิภาค ซึ่งเกิดจากการประดิษฐ์และการปรับตัวของภาษาในประเทศนั้น ๆ หากพิจารณาเครื่องดนตรี ปี่พาทย์ไทยและเครื่องดนตรีพม่าที่มอญพบกัน สิ่งแรกที่มองเห็น คือ รูปลักษณ์ของเครื่องดนตรีที่คล้ายคลึงกันซึ่งเป็นสิ่งที่รับรู้ได้ด้วยตา เกิดการสัมผัสด้วยการมองเห็น สิ่งที่ตั้งคำถามได้เป็นอันดับแรก คือ เพราะเหตุใดลักษณะของเครื่องดนตรีในวงปี่พาทย์และวงพม่าจึงเหมือนกัน วัสดุและอุปกรณ์ที่นำมาใช้ในการสร้างเครื่องดนตรีเกิดจากวัสดุเดียวกัน เช่น ระนาดเอกและโหม่งเอก ตัวพื้น ระนาดเอกทำจากไม้ชิงชัน หรือ ไม้พะยุง หรือในภาษาเขมร เรียกว่า ไม้นางนวล ไม้กรอญ เป็นต้น ในอดีตระนาดเอกและโหม่งเอกทำจากไม้ไผ่บงคล้ายคลึงกันทั้งสองประเทศ ปัจจุบันทั้งไทยและกัมพูชา การใช้ไม้ระนาดไผ่บงบรรเลงยังปรากฏให้เห็นอยู่ทั่วไป และมีการเทียบเสียงด้วยตะกั่วเดียวกับซี่ฆ้องติดได้พื้นระนาดที่บริเวณปลายทั้ง 2 ข้าง เพื่อถ่วงเสียงให้ระดับเสียงตามที่ต้องการได้

การนำไม้ไผ่ ในภาษาเขมรเรียกว่า “ฤสุลี” มาใช้ในการทำเครื่องดนตรีนั้น เป็นวัฒนธรรมการใช้ไม้ไผ่ในวิถีชีวิตของคนในแถบเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ ซึ่งไม้ไผ่เป็นพืชเศรษฐกิจและพืชทางวัฒนธรรมที่นิยมนำมาใช้ประโยชน์ในวิถีชีวิตเป็นจำนวนมาก รวมทั้งการทำเครื่องดนตรีด้วย ไม้ตีระนาดเอก และไม้ตีโหม่งเอกก็มีลักษณะที่คล้ายคลึงกัน จำนวนลูกของระนาดทั้งไทยและกัมพูชาเท่ากัน กล่าวคือ ในอดีตระนาดเอกของไทยมี 21 ลูก ปัจจุบันพบว่าระนาดเอกของไทยมี 22 ลูก ในประเด็นนี้สำหรับนักปี่พาทย์แล้วไม่พบปัญหาของการบรรเลงเหตุที่เพิ่มเติมขึ้นเพราะต้องการให้เสียงของระนาดเอกเพิ่มสูงขึ้นเพื่อความสะดวกในการบรรเลงวงปี่พาทย์นางหงส์ และการบรรเลงร่วมกับเครื่องสาย จึงทำให้จำนวนลูกระนาดเอกของไทยมี 21 - 22 ลูก โหม่งเอกของกัมพูชามีจำนวนลูก 21 ลูก ซึ่งในขณะนี้บางสำนักของวงพม่าพม่าได้ใช้จำนวนลูกโหม่งเอกในการบรรเลง 22 ลูก เท่ากับจำนวนลูกของระนาดเอกในวงปี่พาทย์ไทย นอกจากนี้ระนาดเอกและโหม่งเอกยังใช้วิธีการตีคู่ 8 เป็นหลักเช่นเดียวกันทั้งสองประเทศ

ตาราง 1 การเปรียบเทียบขนาดเอก-โรเนียดเอก

คุณลักษณะทางดนตรี	ระนาดเอก	โรเนียดเอก
ส่วนประกอบของเครื่องดนตรี	ฐานระนาด	เชิงโรเนียด
	รางระนาด	บาทสนุก
	โขนระนาด	ไซลโรเนียด
	ผืนระนาด	แพโรเนียด
จำนวนลูก	21-22 ลูก	21-22 ลูก
วัสดุที่ใช้สร้าง	ไม้ชิงชัน	ไม้นางนวน
	ไม้พะยุง	ไม้กรอญ
ไม้ตี	ไม้แข็ง	อันลุงรีง
	ไม้นวม	อันลุงรวม
วิธีการบรรเลง	เก็บ	พื้น
	กรอ	ร้ว
วิธีการบรรเลง	สะบัด สะเดาะ	รอลหัว
	กวาด	กวาด



ภาพประกอบ 33 ระนาดเอก

ที่มา: พงศพิชญ์ แก้วกุลธร. (2563). ภาพนิ่ง.



ภาพประกอบ 34 ระนาดเอก

ที่มา: พงศพิชญ์ แก้วกุลธร. (2562). ภาพนิ่ง.

1.2.1.2 ระนาดทุ้ม-โรเนียดทุ้ม

ระนาดทุ้มเป็นเครื่องดนตรีที่ถือได้ว่าเป็นนวัตกรรมใหม่ของเสียงที่มีมาตั้งแต่สมัยพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว โดยมีผู้ประดิษฐ์คิดค้นขึ้นมาเพื่อให้เกิดเสียงของการบรรเลงคู่กับระนาดเอก ที่เรียกว่าระนาดทุ้มนั้นเกิดขึ้นจากเสียงที่ต้อออกมาว่าดังทุ้ม ๆ ส่วนโรเนียดทุ้มของกัมพูชานั้น ยน เคียน แกว ฏูรวิรรณ อี ลีณา เมา เพ็ณา (2553, น. 162) กล่าวถึงประวัติโรเนียดทุ้มซึ่งเป็นเครื่องดนตรีโบราณใช้บรรเลงวงพิณเพียตตั้งแต่สมัยก่อนนครวัด ข้อมูลในส่วนนี้ขัดแย้งกับข้อมูลการกำเนิดระนาดทุ้มของประเทศไทยที่ว่า ระนาดทุ้มเกิดในสมัยพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 3 ซึ่งเหตุผลของการเกิดระนาดทุ้มในประเทศไทยนั้นใช้การอ้างอิงจากพัฒนาการของวงปี่พาทย์ที่มีการเพิ่มเครื่องดนตรีเข้ามาประสมในวงปี่พาทย์เพื่อสร้างเสียงที่ฟังปรารถนาต่อการได้ยินโดยอาศัยหลักความสมดุล (Balance) ในการสร้างสรรค์เครื่องดนตรีขึ้น ระนาดทุ้มของไทยแต่เดิมนิยมใช้ไม้มะหาด แต่ในปัจจุบันนิยมทำผืนระนาดทุ้มด้วยไม้ไผ่ ซึ่งจะทำให้เสียงเกิดความกังวานนุ่มไพเราะ เช่นเดียวกับโรเนียดทุ้มของกัมพูชา ซึ่งในกัมพูชาผืนระนาดทุ้มทำจากไม้กรอญ ไม้นางนวนเช่นเดียวกับโรเนียดเอก จำนวนลูกของระนาดทุ้มมี 17 ลูก จำนวนลูกของโรเนียดทุ้มมี 16 ลูก ลักษณะของรางที่ใช้ในการแขวนผืนคล้ายคลึงกัน และมีลักษณะในการตีที่คล้ายกัน คือ ตีเป็นคู่ 8 คู่ 4 และตีสลับมือเช่นเดียวกัน ลักษณะทำนองหยอกล้อไปกับระนาดเอกและโรเนียดเอก ใช้ไม้ตีที่พันผ้าให้หนาเหมือนกันทั้งสองประเทศ เพื่อให้เสียงนุ่มนวลเวลาบรรเลง

ตาราง 2 การเปรียบเทียบระนาดทุ้ม-โรเนียดทุ้ม

คุณลักษณะทางดนตรี	ระนาดทุ้ม	โรเนียดทุ้ม
ส่วนประกอบของเครื่องดนตรี	ราง	บาทสนูก
	โขนระนาด	โซลโรเนียด
	ผืนระนาด	แพโรเนียด
จำนวนลูก	17 ลูก	16 ลูก
วัสดุที่ใช้สร้าง	ไม้ไผ่	ไม้ฤๅษี
	ไม้มะหาด	ไม้นางนวน
		ไม้กรอญ
ไม้ตี	ไม้ฉวม	ฉัณฉวม

ตาราง 2 (ต่อ)

คุณลักษณะทางดนตรี	ระนาดทุ้ม	โรเนียดสูง
วิธีการบรรเลง	กรอ	รัว
	สะบัด สะเดาะ	รอล้ำ
	กวาด	กวาด



ภาพประกอบ 35 ระนาดทุ้ม

ที่มา: พงศพิชญ์ แก้วกุลธร. (2563). ภาพนิ่ง.



ภาพประกอบ 36 โรเนียดสูง

ที่มา: พงศพิชญ์ แก้วกุลธร. (2562). ภาพนิ่ง

1.2.1.3 ห้องวงปีพาทย์-ห้อยวงพินเปียต

เครื่องดนตรีประเภทห้อย เป็นเครื่องดนตรีที่ทำมาจากโลหะ จำนวนลูก ห้อยวงใหญ่ของปีพาทย์ไทยมีจำนวนเท่ากับห้อยวงธมของพินเปียตกัมพูชา คือ 16 ลูก และจำนวนลูกห้อยวงเล็กของปีพาทย์ไทยมีจำนวน 17 ลูก ห้อยวงโตจของพินเปียตกัมพูชามีจำนวน 16 ลูก ซึ่งมีขนาดและจำนวนของลูกห้อยรวมทั้งลักษณะเสียงของลูกห้อยใกล้เคียงกัน รูปลักษณะของลูกห้อยและร้านห้อยทำจากหวายขัดเป็นรูปครึ่งวงกลม แล้วนำลูกห้อยมาผูกติดอยู่ระหว่างร้านห้อยขอบในและขอบนอกด้วยหนังหรือเชือกมีความเหนียวทนทาน และขาดยากมีลักษณะที่เหมือนกันและมีไม้เนื้อแข็งซึ่งในประเทศไทยเรียกว่า “ลูกมะหวด” ยึดไว้ตลอดวง ลูกห้อยถูกผูกยึดไว้ด้วยหนังที่นำมาขัดเป็นเชือกลูกห้อย ตรงกลางด้านบนตีขึ้นเป็นปุ่มเรียกว่า “ปุ่มห้อย” แต่ในกัมพูชาเรียกว่า “นมห้อย” และในกัมพูชายังใช้วิธีการขึ้นรูปลูกห้อยด้วยการทุบ แต่ในปัจจุบันประเทศไทยนิยมใช้การขึ้นรูปลูกห้อยด้วยการหล่อ ซึ่งปรากฏการขึ้นรูปลูกห้อยด้วยการทุบเป็นส่วนน้อย ลักษณะของไม้ในการตีในประเทศไทยมี 2 ประเภท คือ ไม้ห้อยที่ทำจากหนังควายหรือหนังช้างทุบ และทำจากไม้ที่มีผ้าหุ้ม แต่ในกัมพูชาจะใช้ไม้ดีที่ทำจากไม้เนื้อแข็งตัดเป็นวงกลมและพันผ้าให้หนาเท่านั้น

การพิจารณาลักษณะร่วมของเครื่องดนตรีประเภทห้อยเป็นผลสืบเนื่องมาจากวัฒนธรรมห้อย (Gong) ที่ใช้โลหะเป็นวัตถุดิบหลักในการผลิตเครื่องดนตรี เช่น ทองแดง ทองสัมฤทธิ์ ดีบุก เป็นต้น พื้นที่บริเวณประเทศไทยและประเทศกัมพูชามีแร่ธาตุเหล่านี้ ดังนั้นการสร้างสรรคเครื่องดนตรีหรือเครื่องตีเครื่องทุบที่ทำมาจากโลหะจึงพบได้เป็นจำนวนมาก เช่น ห้อยวง มโหระทึก สามารถพบการใช้ในดินแดนแถบนี้ทั้งหมด การตกแต่งเสียงของห้อยใช้การเทียบเสียงในลักษณะเดียวกัน รูปทรงของห้อยวงปีพาทย์ไทยกับห้อยวงของวงพินเปียตกัมพูชาจึงมีลักษณะคล้ายคลึงกัน สิ่งที่แตกต่างกันชัดเจน คือ ขนาดความกว้างของวง

ตาราง 3 การเปรียบเทียบห้อยวงปีพาทย์ไทย-ห้อยวงพินเปียตกัมพูชา

คุณลักษณะทางดนตรี	ห้อยวงปีพาทย์	ห้อยวงพินเปียต
ชื่อเครื่องดนตรี	ห้อยวงใหญ่	ห้อยวงธม
	ห้อยวงเล็ก	ห้อยวงโตจ
ส่วนประกอบของเครื่องดนตรี	วงห้อย	บานห้อย
	โขนห้อย	โฆลห้อย
	ลูกมะหวด	เชิงเทียน

ตาราง 3 (ต่อ)

คุณลักษณะทางดนตรี	ห้องวงปี่พาทย์	ห้องวงพิณเพี้ยต
จำนวนลูก	ห้องวงใหญ่ 16 ลูก ห้องวงเล็ก 17 ลูก	ห้องวงธม 16 ลูก ห้องวงโตจ 17 ลูก
ส่วนประกอบของเครื่องดนตรี	ปี่มฆ้อง	นมฆ้อง (เงาะคง)
วัสดุที่ใช้สร้าง	ลูกฆ้องทำจากโลหะ ลูกมะหวดทำจาก ไม้ ชิงชัน ไม้พะยุง วงฆ้องทำจากหวาย	ลูกฆ้องทำจากโลหะ เชิงเทียนทำจาก ไม้นางนวน ไม้กรอญ บานฆ้องทำจาก พะเดา (เผญา)
ไม้ตี	ไม้นวมทำจากไม้พินด้วย ผ้าให้หนา ไม้แข็งทำจากหนังควาย หรือหนังช้าง	อันลูกรวมทำจากไม้พิน ด้วยผ้าให้หนา อันลูกรึงทำจากหนัง ควาย (แสบกกรูปี) หรือ หนังช้าง (แสบกฏีรี)
วิธีการบรรเลง	กรอ สะบัด สะเดาะ กวาด ประคบบมือ	รัว รอลหัว กวาด อื่น



ภาพประกอบ 37 ซึ้งวงใหญ่

ที่มา: พงศพิชญ์ แก้วกุลธร. (2563). ภาพนิ่ง.



ภาพประกอบ 38 ซึ้งวงธม

ที่มา: พงศพิชญ์ แก้วกุลธร. (2563). ภาพนิ่ง.



ภาพประกอบ 39 ฆ้องวงเล็ก

ที่มา: พงศพิชญ์ แก้วกุลธร. (2563). ภาพนิ่ง



ภาพประกอบ 40 ฆ้องวงโต

ที่มา: พงศพิชญ์ แก้วกุลธร. (2562). ภาพนิ่ง

1.2.1.4 มาตรฐานหลัก-โรเนียดแนก

เครื่องดนตรีในวงปี่พาทย์และวงพิณเพียตอีกประเภทหนึ่งที่ทำจากโลหะ คือ ระนาดเอกเหล็ก ระนาดทุ้มเหล็กของไทยและโรเนียดแนกของกัมพูชา ในประเทศไทย ได้ตั้งกฎเกณฑ์การประสมวงปี่พาทย์ไว้ว่า หากมีการนำระนาดเอกเหล็กและระนาดทุ้มเหล็ก มาบรรเลงร่วมกับวงปี่พาทย์เครื่องคู่จะเรียกวงปี่พาทย์ชนิดนี้ว่า “วงปี่พาทย์เครื่องใหญ่” เพราะระนาดเอกเหล็กและระนาดทุ้มเหล็กจะช่วยเพิ่มคุณภาพของเสียงให้เกิดความดังกังวานมากยิ่งขึ้น ส่วนในประเทศกัมพูชา วงพิณเพียนิยมนำโรเนียดแนกเพียง 1 รางวัลมาประสมกับวงพิณเพียตเพื่อเพิ่มคุณภาพเสียงให้ดังกังวานเช่นเดียวกัน แต่จะนำเข้ามาบรรเลงรวมวงหรือไม่ก็ได้ จุดที่น่าสนใจเกี่ยวกับโรเนียดแนก คือ กลุ่มวงปี่พาทย์ที่อยู่ในแถบภาคตะวันออกเฉียงเหนือ ตอนล่างและมีอาณาเขตติดต่อกับประเทศกัมพูชา นิยมนำระนาดเอกเหล็กมาประสมในวงปี่พาทย์ตามลักษณะของวงพิณเพียตกัมพูชาเช่นเดียวกัน ในประเทศกัมพูชา มีการสร้างโรเนียดตรง แต่ไม่เป็นที่นิยมในการนำมาบรรเลงร่วมกับวงพิณเพียต ทั้งระนาดเอกเหล็กและโรเนียดแนก มีรูปลักษณะของเครื่องดนตรีที่คล้ายคลึงกัน ทำนองในการตีใช้วิธีการตีคล้ายกับระนาดเอก และโรเนียดเอก ในส่วนของลูกระนาดทำจากโลหะ และเรียงกันเป็นลูกจากเสียงต่ำไปหาเสียงสูง มีจำนวนลูก 21-22 ลูก รางวัลของโรเนียดแนกมีลักษณะคล้ายกล่องสี่เหลี่ยมผืนผ้าใช้เป็นกล่องเสียง

ตาราง 4 การเปรียบเทียบมาตรฐานหลัก-โรเนียดแนก

คุณลักษณะทางดนตรี	มาตรฐานหลัก	โรเนียดแนก
ชื่อเครื่องดนตรี	ระนาดเอกเหล็ก	โรเนียดแนก
	ระนาดทุ้มเหล็ก	โรเนียดตรง
ส่วนประกอบของเครื่องดนตรี	รางวัลระนาด	บาทสนุก
	ไขนระนาด	ไขลโรเนียด
	ขาระนาด	ขาโรเนียด
วัสดุที่ใช้ในการสร้าง	ลูกระนาดทำจากโลหะ	ลูกโรเนียดทำจากโลหะ
จำนวนลูก	ระนาดเอกเหล็ก 21-22 ลูก	โรเนียดแนกแนก 21 ลูก
	ลูก	โรเนียดตรง 16 ลูก
	ระนาดทุ้มเหล็ก 17 ลูก	
วิธีการบรรเลงระนาดเอกเหล็ก	เก็บ	พื้น
และโรเนียดแนกแนก	กรอ	รัว

ตาราง 4 ต่อ

คุณลักษณะทางดนตรี	ระนาดเหล็ก	โรเนียดแฉก
	สะบัด สะเดาะ	รอลหัว
วิธีการบรรเลงระนาดเอกเหล็ก	กวาด	กวาด
และโรเนียดแฉก		
วิธีการบรรเลงระนาดทุ้มเหล็ก	กรอ	รัว
และโรเนียดตรง	สะบัด สะเดาะ	รอลหัว
	กวาด	กวาด



ภาพประกอบ 41 ระนาดเอกเหล็ก

ที่มา: พงศพิชญ์ แก้วกุลธร. (2563). ภาพนิ่ง



ภาพประกอบ 42 โรเนียดแมก

ที่มา: พงศพิชญ์ แก้วกุลธร. (2562). ภาพนิ่ง.



ภาพประกอบ 43 ระนาดทุ้มเหล็ก

ที่มา: พงศพิชญ์ แก้วกุลธร. (2563). ภาพนิ่ง.

1.2.1.5 ปี่-สรอไฟ

ปี่ที่ใช้ในวงปี่พาทย์ไทยประกอบไปด้วยปี่ในและปี่นอก ซึ่งปี่ในเป็นปี่ที่มีขนาดใหญ่และปี่นอกเป็นปี่ที่มีขนาดเล็ก สรอไฟของพิณเพียตัมพูชา มี 2 ประเภทเช่นเดียวกัน คือ สรอไฟหมและสรอไฟโตจ ซึ่งบ่งบอกขนาดของปี่ได้ชัดเจนตามชื่อของเครื่องดนตรี ทางกัมพูชาใช้สรอไฟเป่าในวงพิณเพียตและเรียกปี่ที่เป่าในวงพิณเพียตว่า “สรอไฟพิณเพียต” โดยใช้ในการเป่าขึ้นต้นเพลง และบางครั้งก็เรียกปี่นี้ว่า “สรอไฟใน และสรอไฟนอก” ซึ่งได้รับอิทธิพลจากวัฒนธรรมของดนตรีไทย ทั้งสองประเทศมองเห็นความงามของการเป่าปี่ในและปี่นอกในวงปี่พาทย์ และสรอไฟหมกับสรอไฟโตจในวงพิณเพียต จะได้ลักษณะทำนองที่สอดคล้องกัน อย่างลงตัว ซึ่งเครื่องดนตรีประเภทปี่นี้ นักดนตรีที่จะบรรเลงต้องมีความอดทนสูง เพราะต้องฝึกซ้อมจนกว่าจะสามารถเป่าได้อย่างต่อเนื่อง สร้างสรรค์ทำนองของตนเองได้ ซึ่งชาวกัมพูชาเชื่อว่าสรอไฟเป็นเครื่องดนตรีที่มีความเป็นมาตั้งแต่สมัยนครวัดและเป็นเครื่องดนตรีที่เก่าแก่มาก

เครื่องดนตรีประเภทเครื่องเป่าวงปี่พาทย์ไทยใช้ปี่ในเป่าเป็นหลักในงานมงคลทุกอย่าง วงพิณเพียตัมพูชาใช้สรอไฟหมในการเป่าทั้งงานมงคลและงานอวมงคล ปัจจุบันปี่นอกของวงปี่พาทย์ไทยพบผู้เป่าเป็นจำนวนน้อย ส่วนใหญ่จะเป่าเพียงแคปี่ในเลาเดียว เช่นเดียวกับวงพิณเพียตัมพูชา ที่สรอไฟโตจ หาคณเป่าได้ยาก อีกทั้งเสียงของสรอไฟหมมีลักษณะของเสียงที่หนักแน่นเชื่อมประสานกับเครื่องตีประเภทอื่นในวงพิณเพียตัมพูชาได้เป็นอย่างดี ปี่ของไทยและสรอไฟของกัมพูชามีลักษณะที่คล้ายคลึงกัน รวมทั้งบทบาทหน้าที่ในวงปี่พาทย์และวงพิณเพียตด้วย สิ่งที่แตกต่างกันของปี่และสรอไฟนั้น คือ เทคนิค วิธีการ และลักษณะการใช้ทำนองที่มีเอกลักษณ์แตกต่างกันตามลักษณะ การเรียนรู้และการถ่ายทอดสืบต่อกันมา แต่เสียงของเครื่องเป่าของทั้งสองประเทศ ส่งผลต่อคุณภาพเสียงของการบรรเลงวงปี่พาทย์และวงพิณเพียตัมพูชาเป็นอย่างมาก เพราะมีบทบาทหน้าที่ของการเชื่อมประสานทำนองเพลงที่ถูกบรรเลงออกมาจากเครื่องดนตรีประเภทเครื่องตี ทำให้เสียงของวงปี่พาทย์และวงพิณเพียตได้อรรถรสในการสื่อสารต่อผู้ฟังอย่างไพเราะ

ตาราง 5 การเปรียบเทียบปี่-สรอไฟ

คุณลักษณะทางดนตรี	ปี่	สรอไฟ
ชื่อเครื่องดนตรี	ปี่ใน	สรอไฟหม
	ปี่นอก	สรอไฟโตจ

ตาราง 5 (ต่อ)

คุณลักษณะทางดนตรี	ปี่	สรวไฟ
ส่วนประกอบของเครื่องดนตรี	เลापี่	ลนสรวไฟ
	กำพวด	พวย
วัสดุที่ใช้ในการสร้าง	ไม้ชิงชัน	ไม้นางนวน
	ไม้พะยุง	ไม้กรอญ
	กำพวดทำจากทองเหลือง	พวยทำจากทองเหลือง
	ล้นปี่ทำจากใบตาล	ล้นปี่ทำจากใบตาล (สุล็กโตนด)
จำนวนรูปี่	6 รู (เจาะด้านบน 4 รู ด้านล่าง 2 รู)	6 รู (เจาะด้านบน 4 รู ด้านล่าง 2 รู)
วิธีการบรรเลง	การเป่าเสียง ตามเสียง ของปี่ ได้แก่ ตี๋ ฮอ แฮ ฮือออ ๆ ตอ แต อือ อือ ตี๋ (บน) แต ตอล็อค และต้อย	การเป่าเสียง ตามเสียง ของสรวไฟ ได้แก่ โต ตอ แต ปี่ โตแร โตร ไฮรี ไฮตี ไฮแต แต



ภาพประกอบ 44 ปี่ใน

ที่มา: พงศพิชญ์ แก้วกุลธร. (2563). ภาพนิ่ง.



ภาพประกอบ 45 สรอไพรม

ที่มา: พงศพิชญ์ แก้วกุลธร. (2562). ภาพนิ่ง.

1.2.1.6 ตะโพน-ซ็อมโก กลองทัด-สะโกธม

เครื่องดนตรีประเภทเครื่องตีที่หุ้มด้วยหนัง ทั้งวงปี่พาทย์ไทยและวงพิณเพี้ยตักมพูชามีเครื่องดนตรีประเภทเครื่องหนังประกอบจังหวะทั้งสองประเทศ ปี่พาทย์ไทยมีตะโพนและกลองทัด พินเพี้ยตักมพูชามีซ็อมโกกับสะโกธม ตีคู่กันสอดประสานทำนองกันและมีลักษณะของเครื่องดนตรีที่หุ้มด้วยหนัง ตัวโครงสร้างกลองทะลุ เป็นทรงกระบอกป่องตรงกลาง ตะโพนมีหน้ากลองทั้งหมด 2 หน้า มีหนังเรียดเป็นเส้นยึดหน้ากลองทั้ง 2 ด้านเอาไว้ และมีหน้าเล็ก-หน้าใหญ่เหมือนกันทั้งสองประเทศ ตะโพนไทยจะเรียกหน้ากลองหน้าใหญ่ว่า “หน้าเพ่ง” และจะติดหน้าด้วยข้าวสุกบดผสมกับขี้เถ้าเพื่อถ่วงเสียงให้เกิดเสียงต่ำ ซ็อมโกของกัมพูชา ก็เช่นเดียวกันมีการติดข้าวตะโพนไปที่ซ็อมโกทั้ง 2 ด้านเพื่อให้เกิดเสียงที่ไพเราะ แต่ในปัจจุบันนี้ การสร้างเครื่องดนตรีพร้อมกับให้มีเสียงต่ำโดยไม่ต้องติดข้าวสุกบดผสมกับขี้เถ้าลงไปที่ซ็อมโก และตะโพนไทยจะเรียกหน้ากลองหน้าเล็กว่า “หน้ามัด” ซึ่งเป็นหน้ากลองที่มีเสียงสูงเช่นเดียวกับหน้าเล็กของซ็อมโกกัมพูชา ส่วนกลองทัดของไทยนั้นประกอบไปด้วย 2 ลูก เรียกว่า กลองทัดตัวผู้มีเสียงสูงดัง “ตุ้ม” และ กลองทัดตัวเมียเสียงต่ำ มีเสียงดัง “ต้อม” ใช้ไม้ตีสอดประสานกับตะโพน รวมเรียกว่า “หน้าทับตะโพนกลองทัด” สะโกธมของกัมพูชาเป็นกลอง 2 ลูกเช่นเดียวกัน มีรูปลักษณะคล้ายคลึงกันและมีเสียงดัง ตุ้ม กับ ต้อม เช่นเดียวกันกับกลองทัดของไทย

การบรรเลงสะโกธมใช้การตีสดประสานกับซอหมโ เมื่อเวลาถ่ายทอดวิธีการตีของครูจะใช้คำว่า ตูม ต้อม กับการบอกวิธีการตีทั้งครูปีพาทย์ไทยและครูพิณเพียตกัมพูชา แต่ในบางครั้งพิณเพียตกัมพูชาก็ใช้สะโกธมเพียงแค่ลูกเดียวตีตลอดทั้งเพลง

รูปแบบการตีเครื่องดนตรีประเภทเครื่องหนังของทั้งสองประเทศ มีลักษณะการบรรเลงที่ค่อนข้างแตกต่างกัน ลักษณะของหน้าทับการบรรเลงมีความยืดหยุ่นที่แตกต่างกัน ซึ่งสิ่งที่ทำนองของเครื่องหนังบรรเลงนั้นวงพิณเพียตกัมพูชาจะให้อิสระแก่การบรรเลงได้มากกว่าปีพาทย์ไทย ซึ่งใช้หลักการโดยตีให้เข้ากับทำนองเพลงที่บรรเลง ผู้บรรเลงเครื่องหนังจึงต้องเข้าใจลักษณะของทำนองเพลงเพื่อถ่ายทอดจังหวะอย่างลงตัวบนบทเพลง แต่ในประเทศไทยนั้น การฝึกทำนองตามรูปแบบที่เป็นมาตรฐานหรือกรอบของทำนองเพลงให้เกิดความชำนาญก่อน หลังจากนั้นจึงจะสามารถใช้ความคิดอิสระในการบรรเลงได้ ถ้าสามารถตีตามกรอบที่ฝึกฝนได้ถูกต้องก็ถือว่าเข้าใจลักษณะของทำนองเพลง และสามารถสร้างสรรค์ทำนองได้ แต่ต้องอยู่บนพื้นฐานความพอดีทางสุนทรีย์ะ คนไทยจะใส่ใจในเรื่องรสมือในการบรรเลงเป็นสำคัญ

ความเชื่อในเรื่องบรมครูทางดนตรี ซึ่งมีความเชื่อเช่นเดียวกัน คือ นักดนตรีไทยจะให้ความเคารพแก่ตะโพนซึ่งเปรียบเสมือนเทพสังคีตอาจารย์หรือพระปรคนธรรพ จะกระทำการแสดงหรือบรรเลงเมื่อใดจะต้องไหว้ครู โดยใช้ตะโพนเป็นเครื่องดนตรีที่กราบไหว้บูชา ด้วยเครื่องกำนัล ซึ่งเป็นเครื่องค่านับ หรือเครื่องบูชา คำว่ากำนัลนั้นไทยเรายืมคำเขมรมาใช้ โดยคงไว้ทั้งรูปศัพท์และความหมาย การตั้งกำนัลบูชาครูเป็นขนบธรรมเนียมที่ยึดถือปฏิบัติกันมาแต่โบราณ ในการแสดงดนตรีไทย ดนตรีพื้นบ้าน นาฏศิลป์ หรือการฟ้อนรำต่าง ๆ มักจะต้องมีการตั้งกำนัลบูชาครูก่อนการแสดงเสมอ เพื่อเป็นการแสดงความเคารพและระลึกถึงพระคุณของครูบาอาจารย์ที่ได้สั่งสอนมา การบรรเลงวงพิณเพียตกัมพูชาก็ให้ความเคารพซอหมโมากเช่นเดียวกันเนื่องจากเป็นเครื่องดนตรีที่มีความเชื่อเรื่องครูเทพทางดนตรี จะกระทำการบูชาซอหมโาก่อนการบรรเลงเช่นเดียวกันกับตะโพนของปีพาทย์ไทย ในเรื่องความเชื่อความเคารพบูชาครูบนพื้นฐานของคนไทยและคนกัมพูชานั้น เป็นสิ่งที่ผูกติดกับความคิดเพื่อการรวบรวมสมาธิและจิตใจให้แน่วแน่ต่อการบรรเลงให้บังเกิดผลสำเร็จลุล่วงตามวัตถุประสงค์ของงาน ซึ่งเป็นความคิดพื้นฐานเดียวกันของคนทั้งสองประเทศ

ตาราง 6 การเปรียบเทียบตะโพน-ซ็อมโก

คุณลักษณะทางดนตรี	ตะโพน	ซ็อมโก
ส่วนประกอบของเครื่องดนตรี	หนังเรียด	ปรวด หรือหนุมาน
	เท้าตะโพน	เชิงตุ่มรอ
	หุ่นตะโพน	รูปซ็อมโก
	หน้าเท่ง	ด้านแม่ (คางเม)
	หน้ามัด	ด้านลูก (คางกุน)
วัสดุที่ใช้ในการสร้าง	ไม้ชิงชัน	ไม้มะค่า (เบง)
	ไม้ขนุน	ไม้ขนุน (ขุนรุ)
	ไม้สะเดา	ไม้สะเดา
	ไม้กุ่ม	หน้าซ็อมโกซึ่งด้วย
	ไม้ชิงชัน	แสบกโค
	หน้าตะโพนซึ่งด้วยหนังวัว	ถ่วงหน้าซ็อมโกด้วย
		ข้าว ตะโพน หรือ
	ถ่วงหน้าตะโพนด้วยข้าว	บายซ็อมโก
	สุกผสมขี้เถ้า หรือใน	
	ปัจจุบันใช้กาวยา	
	วิทยาศาสตร์	
วิธีการบรรเลง	ตีด้วยมือ โดยมือขวาตี	ตีด้วยมือ โดยมือขวาตี
	หน้าเท่ง มือซ้ายตีหน้ามัด	หน้าใหญ่ (คางเม)
	ให้มีเสียง ตึง ตูบ เท่ง ถะ	มือซ้ายตีหน้าเล็ก
	ปะ ตีต เพ่ง	(คางกุน) ให้มีเสียง ตึง
		ตูป ปะ เท่ง เติริง กาคีต
		ปะตึง กุมปะ



ภาพประกอบ 46 ตะโพน

ที่มา: พงศพิชญ์ แก้วกุลธร. (2563). ภาพนิ่ง.



ภาพประกอบ 47 ซ้อมโก

ที่มา: พงศพิชญ์ แก้วกุลธร. (2562). ภาพนิ่ง

ตาราง 7 การเปรียบเทียบกลองทัด-สะโกรม

คุณลักษณะทางดนตรี	กลองทัด	สะโกรม
ส่วนประกอบของเครื่องดนตรี	หุ่นกลอง	รูปสะโก
	หนังกลอง	แถบกลสะโก
	กลองตัวผู้	
	กลองตัวเมีย	
	ขาหยั่งตั้งกลอง	เชิงตุ่มรอ
	ไม้ตีกลอง	อันลุม
วัสดุที่ใช้ในการสร้าง	ไม้ชิงชัน	ไม้มะค่า (เบง)
	ไม้ขนุน	ไม้ขนุน (ขนุน)
	ไม้ตะเคา	หน้าสะโกรมซึ่งด้วย
	หน้ากลองซึ่งด้วยหนังวัว	แถบกลโค หรือ แถบกกกรบี
วิธีการบรรเลง	ตีด้วยไม้ตี กลองตัวผู้อยู่ ด้านขวา ตีเสียงดัง ตูม กลองตัวเมียอยู่ซ้าย ตีเสียงดังต้อม ตีสอด ประสานกับตะโพน ตามลักษณะทำนองเพลง	ตีด้วยไม้ กลองเสียงสูง อยู่ด้านขวา ตีเสียงดัง ตูม กลองเสียงต่ำ อยู่ ด้านซ้าย ตีเสียงดัง ตอง



ภาพประกอบ 48 กลองทัด

ที่มา: พงศพิชญ์ แก้วกุลธร. (2563). ภาพนิ่ง



ภาพประกอบ 49 สะโกธม

ที่มา: Keo Brasithy. (2563). ภาพนิ่ง

1.2.1.7 จิ้ง-มิ่ง

เครื่องประกอบจังหวะที่สำคัญในวงปี่พาทย์และวงพิณเพียต คือ จิ้ง เป็นเครื่องดนตรีประเภทเครื่องตีที่ทำจากโลหะ ในประเทศกัมพูชาออกเสียงว่า “มิ่ง” ซึ่งลักษณะของการออกเสียงมีความใกล้เคียงกับคำว่าจิ้งของไทย นักดนตรีปี่พาทย์จะให้ความสำคัญของการบรรเลงจิ้งประกอบจังหวะเป็นอย่างมาก ถึงแม้จะสามารถบรรเลงออกมาเพียง 2 เสียง คือ เสียงจิ้งและเสียงดับ แต่เสียงในแต่ละเสียงที่ออกมาจากการบรรเลงหากผู้บรรเลงจิ้งไม่รู้จังหวะหรือบรรเลงไม่ตรงจังหวะของบทเพลงและแนวในการบรรเลงแล้ว ผลเสียของคุณภาพเสียงที่ออกมามีผลต่อประสิทธิภาพในการบรรเลงรวมวงทั้งหมด ในกัมพูชามีลักษณะร่วมทางความคิดที่คล้ายคลึงกันในเรื่องการบรรเลงมิ่ง โดยใส่ใจและคัดเลือกนักดนตรีที่แม่นยำในจังหวะรวมทั้งต้องสามารถบรรเลงเครื่องดนตรีที่เป็นเครื่องดำเนินทำนองได้มาบรรเลงมิ่งกำกับจังหวะของวง แต่สิ่งที่สังเกตได้จากการบรรเลงของทั้งปี่พาทย์ไทยและพิณเพียตกัมพูชา ถ้าเป็นการฝึกซ้อมธรรมดาไม่ได้บรรเลงออกงานพิธี หรือการแสดงต่อสาธารณะ การบรรเลงจิ้งจะให้ความสำคัญรองไปจากการบรรเลงเครื่องดำเนินทำนองซึ่งมีจิ้งบรรเลงฝึกซ้อมด้วยก็ได้ หรือไม่มีก็สามารถบรรเลงฝึกซ้อมได้ แต่ถ้าบรรเลงต่อสาธารณะหรือการบรรเลงในงานพิธีสำคัญ ความสมบูรณ์ของเสียงและความครบถ้วนของวงดนตรีต้องมีผู้บรรเลงจิ้งกำกับจังหวะ และเมื่อมีเสียงจิ้งเข้ามาในการประกอบจังหวะของวงดนตรีแล้ว เสียงเพียง 2 เสียง จิ้งและดับ ทำให้โครงสร้างของทำนองดนตรีส่งถึงผู้ฟังได้ชัดเจนขึ้น จิ้งสามารถบอกอัตราจังหวะ บอกความเร็ว บอกความสามารถของผู้บรรเลงเครื่องดำเนินทำนองได้ว่า สามารถบรรเลงได้ตรงจังหวะเข้าใจจังหวะในการบรรเลงบทเพลงหรือไม่ ดังนั้น จิ้ง และ มิ่ง จึงมีความสำคัญต่อวงดนตรีของทั้งสองประเทศ และเป็นเครื่องดนตรีที่สามารถบอกคุณลักษณะเสียงดนตรีของวงดนตรีได้เป็นอย่างดี

ตาราง 8 การเปรียบเทียบจิ้ง-มิ่ง

คุณลักษณะทางดนตรี	จิ้ง	มิ่ง
ส่วนประกอบของเครื่องดนตรี	จิ้ง 2 ฝา	มิ่ง 2 ฝา
วัสดุที่ใช้ในการสร้าง	โลหะ เชือก	โลหะ แสต

ตาราง 8 ต่อ

คุณลักษณะทางดนตรี	จิ้ง	ฉิ่ง
วิธีการบรรเลง	ใช้มือจับที่เชือกติดฝาข้าง หนึ่งกระทบกับอีกฝา หนึ่ง แล้วยกขึ้น ก็จะมี เสียงดังกังวานยาวดัง “จิ้ง” ถ้าเอาทั้ง 2 ฝานั้นตี ประกบกันไว้ จะได้ยิน เสียงดังสั้น ๆ ดัง “ฉับ”	ใช้มือจับที่เชือกติดฝา ข้างหนึ่งกระทบกับอีก ฝาหนึ่ง แล้วยกขึ้น ก็จะมี เสียงดังกังวานยาวดัง “ฉิ่ง” ถ้าเอาทั้ง 2 ฝานั้นตี ประกบกันไว้ จะได้ยิน เสียงดัง สั้น ๆ ดัง “ฉับ”



ภาพประกอบ 50 จิ้ง

ที่มา: พงศพิชญ์ แก้วกุลธร. (2563). ภาพนิ่ง.



ภาพประกอบ 51 ฉิ่ง

ที่มา: Keo Brasithy. (2563). ภาพนิ่ง

การมีลักษณะร่วมทางสังคีตศิลป์ของวงปี่พาทย์ไทยและวงพิณเพี้ยตัมพูชา แม้แต่การทำความเข้าใจต่อครูอาจารย์ รวมทั้งความเชื่อเกี่ยวกับความสำคัญของเครื่องดนตรียังปรากฏให้เห็นเหมือนกัน ในมิติของเครื่องดนตรีจึงถือได้ว่าเป็นวัฒนธรรมร่วมอย่างแท้จริง เป็นลักษณะของระบบสัญลักษณ์ร่วมที่มาจากระบบความเชื่อ ซึ่งสามารถเชื่อมโยงไปถึงศาสนาและความเชื่อในลัทธิต่าง ๆ โดยเป็นการบวงสรวงบูชาหรือการสร้างสัมพันธภาพอันดีระหว่างมนุษย์กับอำนาจศักดิ์สิทธิ์ทั้งหลาย ซึ่งมนุษย์เชื่อว่าสามารถควบคุมหรือมีอิทธิพลเหนือวิถีทางธรรมชาติและวิถีชีวิตของมนุษย์ ศาสนาและความเชื่อตามทัศนะทางมานุษยวิทยาจึงบ่งบอกนัยถึงการขยายความสัมพันธ์ทางสังคมของมนุษย์ออกไปสู่ความสัมพันธ์กับสิ่งศักดิ์สิทธิ์ซึ่งมีอำนาจเหนือมนุษย์และธรรมชาติ ดังนั้นศาสนาและความเชื่อทางศาสนาจึงเป็นสิ่งสากลที่เฝ้าพบเห็นได้ในทุกสังคมทุกยุคทุกสมัย จากความเชื่อดังกล่าวทำให้บทบาทหน้าที่ของเครื่องดนตรีมีลักษณะร่วมกันทั้งกายภาพและมโนทัศน์ของเครื่องดนตรีทั้งปี่พาทย์ไทยและพิณเพี้ยตัมพูชา

เมื่อรูปลักษณ์ของเครื่องดนตรี (Physical Structure) เป็นเรื่องของอารมณ์องเป็นหลักความสวยงามและความประณีตอ่อนช้อยของการสร้างเครื่องดนตรี ย่อมเป็นคำตอบของลักษณะร่วมทางวัฒนธรรมได้ เช่น รูปทรงของเครื่องดนตรีในวงปี่พาทย์ไทยและวงพิณเพี้ยตัมพูชา มีลักษณะที่คล้ายคลึงกัน รวมทั้งภูมิปัญญาในเชิงช่าง วัสดุอุปกรณ์ในการตกแต่งให้เกิดความสวยงามมีแนวคิดที่สอดคล้องกัน ประการสำคัญ คือ การสร้างความสวยงาม น่าชม สะท้อนความเจริญทางด้านวัฒนธรรมทั้งสองประเทศ เช่น การใส่สีส่นลวดลายให้เกิดความวิจิตรสวยงาม การแกะสลัก การลงลักปิดทอง เป็นต้น สิ่งเหล่านี้เป็นเครื่องยืนยันสุนทรียภาพที่ร่วมกับสุนทรียรสของดนตรี รวมทั้งเป็นภาพสะท้อนความสุขุม ความเรียบง่ายที่ปรากฏขณะวงดนตรีตั้งอยู่ในบทบาทหน้าที่ทางดนตรีที่ได้รับมอบหมาย เครื่องดนตรีที่ตกแต่งอย่างสวยงามเป็นการประดับเกียรติของการรับใช้สังคม รูปลักษณ์ของเครื่องดนตรีวงปี่พาทย์ไทยและวงพิณเพี้ยตัมพูชาทุกชิ้นจึงมีวิถีคิดที่เหมือนกัน โดยการยกระดับทางจิตใจ (Uplift) ทั้งระบบ เมื่อบรรเลงขึ้นมาคราใดได้สัมผัสด้วยเสียงและสัมผัสด้วยภาพ บทเพลงและเครื่องดนตรีรวมทั้งบริบทที่รายล้อมดนตรีจะพ้องต้องกันเสมอ คุณสมบัติของเครื่องดนตรีทั้งสองประเทศ จึงมีบทบาทที่สำคัญอย่างยิ่งต่อคุณภาพเสียงของผู้บรรเลง

1.2.2 การประสมวง

การประสมวงปี่พาทย์ไทยและพิณเพียตัมพูชา ประกอบไปด้วยเครื่องดนตรีประเภทเครื่องตีและเครื่องเป่าเป็นหลัก โดยตั้งอยู่บนความสมดุลของธรรมชาติที่มีความสัมพันธ์กันในเชิงลึก กล่าวคือ เมื่อมีกลุ่มเครื่องดนตรีเสียงสูงย่อมมีกลุ่มเครื่องดนตรีเสียงต่ำ เช่น ปี่พาทย์ไทย มีระนาดเอกก็จะมีระนาดทุ้มคู่กัน พิณเพียตัมพูชา มีโรเนียดเอกก็จะมีโรเนียดรองคู่กัน ปี่พาทย์ไทยมีฆ้องวงใหญ่คู่กับฆ้องวงเล็ก พิณเพียตัมพูชา มีฆ้องวงรมคู่กับฆ้องวงโตจ ปี่พาทย์ไทยมีปี่ในคู่กับปี่นอก พิณเพียตัมพูชา มีสรอไฟโตจคู่กับสรอไฟรม ปี่พาทย์ไทย มีตะโพนคู่กับกลองทัด พิณเพียตัมพูชา มีซ็อมโกคู่กับสะโกรม ปรากฎการณที่เกิดขึ้นเหล่านี้เป็นแนวคิดของสังคมไทยและสังคมกัมพูชาในการหาจุดสมดุล (Equilibrium Points) ของวงดนตรี เป็นแนวคิดที่เกิดขึ้นร่วมกันของทั้งสองประเทศที่สามารถอธิบายลักษณะร่วมในประเด็นรูปลักษณ์ของเครื่องดนตรี การจัดตำแหน่ง (Position) และรูปแบบของวงดนตรีที่คล้ายคลึงกัน เหตุที่มีการจัดตำแหน่งเครื่องดนตรีเช่นนี้ มีจุดมุ่งหมายเพื่อให้คุณภาพของเสียงดนตรีเกิดความสมดุลของเสียง ดังนั้นการคัดเลือกเครื่องดนตรีที่มีเสียงตรงข้ามกันจะเป็นหลักการส่วนหนึ่งที่น่ามาเป็นหลักสำคัญในการจัดวางตำแหน่งของเครื่องดนตรีในวงปี่พาทย์และวงพิณเพียต



ภาพประกอบ 52 วงปี่พาทย์ไทย

ที่มา: พงศพิชญ์ แก้วกุลธร. (2562). ภาพนิ่ง

รูปแบบแล้ว ถ้าสัมผัสด้วยตา จะพบว่าประเด็นแรก คือ การสื่อสารด้วยลีลาท่าทาง (Action) เป็นลักษณะของการแสดง (Performance) ซึ่งในทางดนตรีเรียกว่า “เทคนิคและวิธีการบรรเลง” ประเด็นต่อมา คือ การขึ้นต้นเพลงของทั้งสองประเทศ ระนาดเอกและโรเนียดเอกมีหน้าที่รับผิดชอบเป็นส่วนใหญ่ ถ้าสัมผัสด้วยหูจะได้ยินเสียงของระนาดเอกและโรเนียดเอกเป็นหลัก ซึ่งลักษณะเด่นของเสียงหรือสีสันทันของเสียง (Tone color) ในวงปี่พาทย์และวงพิณพิฆิตตอย่างชัดเจน ดังนั้นบทบาทหน้าที่ของระนาดเอกในวงปี่พาทย์ไทยและโรเนียดเอกในวงพิณพิฆิตตก็มีความสัมพันธ์กันของการบรรเลงที่พึ่งต้องกัน อีกทั้งบทบาทหน้าที่ในการรับผิดชอบซึ่งเป็นภารกิจหลักของวงที่ต้องสร้างการสื่อสาร (Communication) กับผู้ฟังและดึงดูดผู้ฟัง รวมทั้งปฏิสัมพันธ์ที่จะชักนำไปสู่ระบบหมู่ (Teamwork) ทางดนตรี และเป็นที่มาของลักษณะร่วมทางสังคีตศิลป์อีกประการหนึ่ง คือ ความยืดหยุ่น (Flexibility) ทางดนตรี เป็นบทบาทหน้าที่ของผู้บรรเลงระนาดเอกและโรเนียดเอกที่สามารถตัดทอนหรือเพิ่มขยายความยาวของการบรรเลงได้อย่างอิสระ ประเด็นนี้เป็นเสรีภาพทางศิลปะของทั้งสองประเทศ (Freedom of The Arts) มีความยืดหยุ่นทางศิลปะให้เป็นไปตามวาระและโอกาสของการบรรเลง สามารถควบคุมวงดนตรีให้บรรลุนิติภาวะประสงคของการบรรเลงได้อย่างงดงาม

ผู้บรรเลงระนาดเอกและโรเนียดเอกนั้นต้องเป็นผู้มีความแม่นยำในทำนองเพลงและมีปฏิสัมพันธ์ในการสร้างชุดความคิด (Mindset) ของทำนองอย่างฉับพลันซึ่งเกิดจากการแปรทำนองที่จะสามารถวางแผนการบรรเลงวงปี่พาทย์และวงพิณพิฆิตต ตั้งแต่ขึ้นต้นเพลงไปจนถึงจบเพลงในรูปแบบใด จึงจะเหมาะสมทั้งทำนองเพลง แนวการบรรเลง พลละกำลังในการบรรเลงของตนเองให้มีความไพเราะ ชุดความคิดเหล่านี้เป็นผลทำให้ลักษณะการบรรเลงระนาดเอกและโรเนียดเอกเกิดขึ้นในฐานะผู้นำวง และเป็นลักษณะร่วมทางดนตรีของทั้งสองประเทศด้วย โดยเฉพาะการลงจบเพลงระหว่างการบรรเลง ที่ต้องอาศัย ชุดความคิดทางดนตรีและความเข้าใจในการคาดคะเนในเรื่องจังหวะให้เกิดความพอดีกับทำนองเพลง รวมทั้งการให้สัญญาณที่รับรู้กันทั้งวงแบบอัตโนมัติ ซึ่งในทางดนตรีไทยเรียกผู้บรรเลงระนาดเอกที่เกิดวิธีการของการบรรเลงเหล่านี้ว่า “ชั้นเชิง” ดังนั้นบทบาทของผู้นำวงจึงแสดงลักษณะเนื้อเสียงของวงปี่พาทย์และวงพิณพิฆิตตที่สามารถควบคุมลักษณะเสียง (Articulation) รวมทั้งการส่งอิทธิพลต่อเสียงของเครื่องดนตรีชิ้นอื่นในวงดนตรีด้วย คำกล่าวที่ว่า “ผู้นำวงต้องมีความแม่นยำในทำนองเพลง แม่นยำเรื่องการใช้เสียงดำเนินทำนอง และแม่นยำเรื่องจังหวะ” นั้น คุณสมบัติทั้งหมดเหล่านี้จะเป็นชุดความคิดที่สามารถช่วยเหลือพึ่งพากันได้ในวงดนตรี จึงเกิดคำพูดที่ว่า “ระนาดเอกต้องดีให้ชี้แนะเครื่องอื่นได้” สิ่งเหล่านี้ทำให้มองเห็นวัฒนธรรมการพึ่งพา

(Interdependence) ในวงดนตรีเมื่อบรรเลงออกมาคราวใด คุณภาพเสียงของระนาดเอก และโหม่งจะช่วยให้ผู้ฟังรับรู้ได้ว่า “เสียงที่กำลังได้ยินอยู่นั้นเป็นเสียงของวงปี่พาทย์ และวงพิณเพียต” ดังนั้นเสียงของระนาดเอกและเสียงของโหม่งจะเป็นเสียงที่โดดเด่นออกมาจากวงปี่พาทย์และวงพิณเพียต เสียงที่ดังขึ้นมาและผสมผสานไปกับเสียงของเครื่องดนตรีชนิดอื่น เกิดความสมดุลในเสียงดนตรี เป็นจุดเด่นสำคัญของสื่อความทางดนตรีระหว่างวงดนตรีกับผู้ฟัง และระหว่างนักดนตรีด้วยกัน

1.2.2.1 ทำนองหลัก

วงปี่พาทย์ไทยผู้บรรเลงฆ้องวงใหญ่จะเป็นผู้ที่ทำหน้าที่บรรเลง ทำนองหลัก ความสำคัญของทำนองหลักในวงปี่พาทย์ไทยนั้นเป็นทำนองที่ทำให้เครื่องดนตรีชิ้นอื่นได้แปรทำนองออกจากทำนองฆ้องวงใหญ่ ในเรื่องของระบบการเรียนรู้ของการแปรทำนองนั้น ในตอนต้นครูผู้สอนจะเป็นผู้แปรทำนองให้ปฏิบัติตาม จากนั้นผู้เรียนจะต้องบรรเลงตามด้วยการจดจำทำนองของครูผู้สอนให้เกิดความเข้าใจในระดับต้นไปจนถึงระดับความชำนาญ จากนั้นเมื่อสามารถเข้าใจและวิเคราะห์ลักษณะทำนองได้แล้ว ผู้เรียนจะสามารถคิดทำนองแปรของตนเอง จากทำนองหลักได้ ประเด็นนี้พิจารณาจากวงปี่พาทย์ในภาคกลางเป็นหลัก หากเป็นวงปี่พาทย์ในแถบชายแดนที่มีอาณาเขตติดต่อกับประเทศกัมพูชาจะพบว่า ทำนองแปรทุกอย่างต้องเรียนรู้ ด้วยการจดจำจากครูผู้สอน การแปรทำนองจะเกิดขึ้นได้จากการเรียนรู้จนเกิดความเข้าใจ สามารถคิด วิเคราะห์ สร้างทำนองออกมาได้ทุกขณะจิต ซึ่งวงพิณเพียตกัมพูชาที่มีลักษณะการเรียนรู้ เช่นเดียวกันกับวงปี่พาทย์ในแถบชายแดน กล่าวคือ ไม่มีเครื่องดนตรีชิ้นใดเป็นทำนองหลัก เรียนรู้ ด้วยการจดจำ จนกว่าจะสามารถเข้าใจและแปรทำนองได้ด้วยตนเองตามลักษณะและเทคนิค การบรรเลงของเครื่องดนตรีที่ตนชื่นชอบ ส่วนทำนองของใครจะไพเราะชวนฟัง หรือวิจิตรพิสดาร ขึ้นอยู่กับความสามารถของผู้บรรเลง ดังนั้นทำนองหลักของปี่พาทย์ไทยและพิณเพียตกัมพูชา จึงมีความเข้าใจในทำนองหลักที่แตกต่างกันและมีเหตุปัจจัยเกิดขึ้นจากลักษณะการเรียนรู้ทาง ดนตรีที่คนไทยสังเกตว่า ทำนองฆ้องวงใหญ่เป็นทำนองที่มีเสียงห่าง ๆ กัน สามารถเปรียบได้กับการใช้ทำนองฆ้องวงใหญ่เป็นแกนยึดของลักษณะทำนองเครื่องดนตรีอื่นที่สามารถแปรทำนอง หรือใช้การตกแต่งทำนองที่เพิ่มขึ้นมาจากทำนองฆ้องวงใหญ่ โดยส่วนใหญ่แล้วลักษณะการเรียนรู้ ปฏิบัติดนตรีไทยจะเริ่มต้นที่ความรู้ความจำก่อน หลังจากนั้นเมื่อสามารถเข้าใจบทบาทหน้าที่ เกิดประสบการณ์ ได้รับรู้ข้อปฏิบัติในการบรรเลงดนตรี และนำความรู้เหล่านั้นมาใช้ในการแปร ทำนองจากทำนองหลัก วงปี่พาทย์ไทยจึงมองเห็นความสำคัญ ของฆ้องวงใหญ่และกำหนดให้ ผู้เรียนปี่พาทย์เริ่มต้นการฝึกฝนเครื่องดนตรีด้วยฆ้องวงใหญ่ก่อนเครื่องดนตรีอื่น ๆ ซึ่งแตกต่างกับ

ปัจจุบันที่ผู้เรียนดนตรีไทยสามารถศึกษาเรียนรู้เครื่องดนตรีที่ตนสนใจได้โดยไม่จำเป็นต้องเรียนฆ้องวงใหญ่ก่อน

อีกนัยหนึ่งสังเกตได้ว่า การเรียนรู้เครื่องดนตรีที่ตนชื่นชอบหรือเรียกว่า “เครื่องมือเอก” นั้น ในประเทศกัมพูชาอาจได้รับอิทธิพลจากดนตรีตะวันตกที่แบ่งแยกเรียนเครื่องดนตรีในการฝึกฝนตามความถนัดและความสนใจ อย่างไรก็ตามส่วนใหญ่ของการเรียนรู้ และการแปรทำนองจากทำนองหลักนั้นมีการถ่ายทอดกันด้วยปาก (Oral Transmission) จากครูผู้สอนสู่ผู้เรียนที่นำไปสู่การแปรทำนองด้วยตนเองนั้น เกิดลักษณะร่วมของการเรียนรู้ตามชนบ หรือที่เรียกว่าวัฒนธรรมมุขปาฐะ (Oral Tradition) ทางดนตรีของทั้งสองประเทศ ซึ่งตั้งอยู่บนเสรีภาพทางศิลปะ (Freedom of The Arts) อย่างเห็นได้ชัด ในประเทศไทยได้ยกให้ทางฆ้องวงใหญ่เป็นทำนองหลักซึ่งเกิดจากลักษณะทำนองที่มีความถี่ของเสียงและจังหวะของรูปแบบจังหวะน้อย จึงเปรียบได้ว่าเป็นเครื่องดนตรีที่ทำให้เห็นโครงสร้างของเพลง และได้รับการยกให้ทำนองที่บรรเลงด้วยฆ้องวงใหญ่เป็นทำนองหลัก รวมทั้งผู้ที่เรียนรู้กลุ่มเครื่องดนตรีในวงปี่พาทย์ต้องเรียนรู้ฆ้องวงใหญ่ในเกิดความชำนาญก่อนการเรียนรู้เครื่องดนตรีชนิดอื่น ซึ่งแตกต่างจากการบรรเลงฆ้องวงธมของกัมพูชาที่ทำนองของฆ้องวงธมสามารถที่จะบรรเลงพลิกแพลงได้ขณะที่บรรเลงรวมวง มองว่าฆ้องวงธมเป็นเครื่องดนตรีที่สามารถแปรทำนองได้อย่างอิสระเช่นเดียวกันกับเครื่องดนตรีชนิดอื่น ซึ่งฆ้องวงใหญ่ของไทยผู้บรรเลงที่ต้องการแปรทำนอง ในการบรรเลงรวมวงก็สามารถแปรและตกแต่งทำนองได้ ขึ้นอยู่กับกาลเทศะและโอกาสการบรรเลง จะสามารถมองเห็นการแปรทำนองฆ้องวงใหญ่ในวงดนตรีไทยได้เพียงแค่บางช่วงเท่านั้น ซึ่งถ้าแปรทำนองฆ้องวงใหญ่จนทำให้เสียภาพของความเป็นทำนองหลักจะถูกมองว่าเป็นการบรรเลงฆ้องวงใหญ่ที่เรียกว่า “รก” ไม่เหมาะสม แต่ในแนวคิดของนักพิณเพียตัมพูชา มองเห็นว่า ฆ้องวงธมเป็นเครื่องดนตรีชนิดหนึ่งที่อยู่ในวงพิณเพียตเมื่อเครื่องดนตรีชิ้นอื่นในวงสามารถบรรเลงแปรทำนองได้อย่างอิสระ ฆ้องวงธมก็สามารถแปรทำนองได้อย่างอิสระเหมือนกัน และให้เหตุผลของทำนองหลักนั้นว่าผู้บรรเลงต้องมีอยู่ในความจำเมื่อบรรเลงเครื่องดนตรีชนิดใด จึงสามารถแปรทำนองได้อย่างอิสระ ตามที่ตนเองได้เรียนรู้ลักษณะการบรรเลงฆ้องวงธมของพิณเพียตัมพูชา จึงต่างกับการบรรเลงฆ้องวงใหญ่ของวงปี่พาทย์ไทย

1.2.2.3 บทบาทของระนาดเอกเหล็กและโรเนียดแมก

การประสมวงดนตรียังพบว่า “ระนาดเหล็กและโรเนียดแมก” เป็นลักษณะร่วมทางดนตรีของปี่พาทย์ไทยและพิณเพียตัมพูชา การใช้ระนาดเหล็ก

และโรเนียดแนกบรรเลงนั้นมีวัตถุประสงค์ในการใช้เดียวกันทั้งสองประเทศเดียวกัน คือ การเพิ่มความก้องกังวาน (Resonance) อันเป็นเสียงที่สะท้อนถึงความศักดิ์สิทธิ์ ยิ่งใหญ่และไพเราะของดนตรี บทบาท และหน้าที่ของเครื่องดนตรีชนิดนี้จึงปรากฏขึ้นในเหตุการณ์ทางดนตรีทั้งสองประเทศ ซึ่งในประเทศไทยยังใช้ระนาดเอกเหล็กและระนาดทุ้มเหล็กบรรเลงในวงปี่พาทย์เครื่องใหญ่ แต่มีข้อคิดเห็นบางประการว่า วงปี่พาทย์ที่อยู่ในแถบชายแดนที่มีเขตติดต่อกับประเทศกัมพูชาหรือปี่พาทย์ในกลุ่มอีสานใต้ นั้น จะบรรเลงระนาดเอกเหล็กเพียงวงเดียวร่วมกับวงปี่พาทย์ ไม่พบว่าใช้ระนาดทุ้มเหล็กในการบรรเลง ตำแหน่งที่ตั้งภายในวงเป็นตำแหน่งเดียวกัน คือ ด้านขวาของระนาดเอก อีกทั้งยังดีด้วยการแปรทำนองในลักษณะเดียวกันกับระนาดเอก ซึ่งเป็นลักษณะการจัดวงดนตรีของวงพิณเพียตกัมพูชา ที่มีโรเนียดแนกอยู่ด้านขวาของโรเนียดเอก ในปัจจุบันการบรรเลงวงพิณเพียตกัมพูชายังคงใช้โรเนียดแนกบรรเลงร่วมในวงด้วย ลักษณะเสียงที่ออกมาจึงทำให้เสียงของวงปี่พาทย์ไทยและวงพิณเพียตกัมพูชา มีลักษณะที่คล้ายคลึงกัน ส่วนการบรรเลงปี่พาทย์เครื่องใหญ่ในภาคกลางของประเทศไทยนั้น เพิ่มเติมระนาดเอกเหล็กและระนาดทุ้มเหล็กเข้ามาจากวงปี่พาทย์เครื่องคู่ ด้วยหลักการคิดว่าในวงดนตรีต้องเกิดความสมดุลของเสียง เมื่อมีระนาดเอกเหล็กแล้วต้องมีระนาดทุ้มเหล็กควบคู่กันไปด้วย จึงจะทำให้เกิดภาพวงดนตรีที่สวยงามเป็นระเบียบ สมดุลด้วยภาพและเสียง ในประเทศกัมพูชามีโรเนียดตรง ซึ่งมีลักษณะคล้ายกับระนาดทุ้มเหล็กของไทย แต่พบการนำมาใช้บรรเลงในวงพิณเพียตน้อยมาก

การเพิ่มคุณลักษณะของเสียงให้เกิดความกังวาน ช่วยให้เสียงของวงดนตรีทั้งสองประเทศมีเสียงที่ก้องกังวานขึ้น การเพิ่มเครื่องดนตรีที่สร้างเสียงก้องกังวานไม่ได้ช่วยเพียงแต่ทำให้วงดนตรีเกิดความสมดุลในเรื่องเสียงเท่านั้น ยังทำให้เสียงที่ได้ยินเกิดเสียงที่ตั้งได้ไกลเพิ่มกระแสเสียง เพราะฉะนั้นเครื่องดนตรีที่ทำจากโลหะ จัดอยู่ในประเภทเครื่องดนตรีที่มีรากฐานมาจากวัฒนธรรมฮั่นอง เสียงที่เกิดจากเครื่องดนตรีเหล่านี้ในคติความเชื่อ ยังมีความคิดเห็นว่า เสียงของเครื่องดนตรีทำให้รู้ว่าเสียงที่กังวานเป็นการสักการะที่ศักดิ์สิทธิ์ การกระทำด้วยการบูชาสูงสุด วงปี่พาทย์และวงพิณเพียตยังมีบทบาทหน้าที่ในการประกอบพิธีกรรมต่าง ๆ ทั้งพิธีหลวงและพิธีราษฎร์ จึงจำเป็นอย่างยิ่งที่เสียงต้องสอดคล้องประสานไปกับความเป็นระเบียบ ความงดงามของพิธีกรรม ซึ่งเป็นอุปนิสัยสำคัญของคนในดินแดนแถบสุวรรณภูมิที่การส่งต่อสิ่งอันพึงปรารถนาไปถึงสิ่งศักดิ์สิทธิ์ที่ตนเคารพนับถือ ย่อมต้องหาสะพานเชื่อมต่อให้ไปถึงอย่างใกล้ชิดที่สุด ด้วยการเพิ่มเครื่องดนตรีจากเครื่องดนตรีที่มีแต่เดิมในวงดนตรีแล้วให้เกิดเสียงที่ต่อ ยอดความกังวานขึ้น อีกทั้งยังเพิ่มการสื่อสารของเสียงต่อผู้ที่ต้องการให้ได้ยิน

ด้วยแนวคิดเช่นนี้ จึงเป็นความคิดร่วมของวงปี่พาทย์ไทยและวงพิณเพี้ยตักมพูชาที่ใช้ประโยชน์จากเครื่องดนตรีประเภทโลหะ

1.2.2.4 การเทียบเสียงเครื่องดนตรี

คุณลักษณะของเสียงเกิดจากการรับรู้ด้วยโสตประสาท เสียงที่ได้ยินจากวงปี่พาทย์ไทยและวงพิณเพี้ยตักมพูชานั้น คุณลักษณะของเสียงโดยองค์รวมแล้ว ในบางครั้งอาจแยกไม่ออกว่าเสียงใดเป็นวงปี่พาทย์ไทยและเสียงใดเป็นวงพิณเพี้ยตักมพูชา ด้วยคุณลักษณะของเสียงที่มีความคล้ายคลึงกัน ผู้ฟังทั่วไปรวมทั้งชาวตะวันตกที่ได้ฟังมักจะแยกแยะไม่ออกด้วยลักษณะเสียงที่ปรากฏขึ้นเช่นนี้ ย่อมทำให้องค์ประกอบทางดนตรีของทั้งสองประเทศมีคุณลักษณะทางดนตรีที่ร่วมกัน โดยพิจารณาเสียงที่เกิดขึ้นจากบทเพลง ทำนองและจังหวะล้วนแล้วแต่มีลักษณะที่คล้ายคลึงกัน ทั้งองค์ประกอบภายนอก และองค์ประกอบภายใน ของงานดนตรีทั้งสองประเทศ

คุณลักษณะของเสียงเกิดจากการรับรู้ด้วยโสตประสาท เสียงที่ได้ยินจากวงปี่พาทย์ไทยและวงพิณเพี้ยตักมพูชานั้น คุณลักษณะของเสียงโดยองค์รวมแล้ว ในบางครั้งอาจแยกไม่ออกว่าเสียงใดเป็นวงปี่พาทย์ไทยและเสียงใดเป็นวงพิณเพี้ยตักมพูชา ด้วยคุณลักษณะของเสียงที่มีความคล้ายคลึงกัน ผู้ฟังทั่วไปรวมทั้งชาวตะวันตกที่ได้ฟังมักจะแยกแยะไม่ออกด้วยลักษณะเสียงที่ปรากฏขึ้นเช่นนี้ ย่อมทำให้องค์ประกอบทางดนตรีของทั้งสองประเทศมีคุณลักษณะทางดนตรีที่ร่วมกัน โดยพิจารณาเสียงที่เกิดขึ้นจากบทเพลง ทำนองและจังหวะล้วนแล้วแต่มีลักษณะที่คล้ายคลึงกัน ทั้งองค์ประกอบภายนอก และองค์ประกอบภายใน ของงานดนตรีทั้งสองประเทศ

การพิจารณาคุณลักษณะร่วมทางดนตรีร่วมของปี่พาทย์ไทยและพิณเพี้ยตักมพูชานั้น พิจารณาจากบทเพลงซึ่งเป็นผลงานการประพันธ์ที่เกิดจากความคิดมนุษย์ เป็นผลผลิตทางวัฒนธรรมที่มีรากร่วมกันมาอันยาวนาน ดนตรีไทยและดนตรีเขมรแตกต่างจากดนตรีตะวันตกอย่างสิ้นเชิง คือ ไม่ปรากฏการประสานเสียง (Harmony) ท่วงทำนองเป็นไปในแนวนอนเป็นแบบหลากหลายทำนอง (Heterophony) เครื่องดนตรีแต่ละชิ้นบรรเลงในแนวทางของตนเอง สามารถคิดประดิษฐ์ทำนอง (Improvisation) ขณะบรรเลง โดยมีกรอบของบทเพลงที่บรรเลงอยู่ในทุกขณะจิต เป็นคุณสมบัติร่วมของการถ่ายทอดคุณลักษณะทางดนตรีของผู้บรรเลงปี่พาทย์ไทยและพิณเพี้ยตักมพูชา

เสียงและกลุ่มเสียงของวงปี่พาทย์ไทยและวงพิณเพี้ยตักมพูชานั้น เสียงของเครื่องดนตรีในวงในอดีตเกิดมีระบบของการตั้งเสียง (Tuning Systems) หรือเทียบเสียง

ให้เท่ากันทั้งวงด้วยหู (Ear Training) ของครูดนตรีที่มีความสามารถบอกความเที่ยงตรงในเรื่องความถี่ของเสียงได้ แล้วจัดการเทียบเสียงเครื่องดนตรีในวงปี่พาทย์ให้มีระดับความถี่เท่ากัน ไม่ว่าจะเป็เครื่องดนตรีที่ทำจากไม้ หรือเครื่องดนตรีที่ทำจากโลหะ แล้วใช้ตะกั่วผสมขี้ผึ้งติดด้านล่าง เรียกว่า “ถ่วง” ปรับและตกแต่งระดับเสียงให้เท่ากันทั้งวง ซึ่งเสียงต้นแบบนั้นวงปี่พาทย์ไทยใช้ระนาดเหล็กและวงพิณเพียตักมพูชาใช้โรเนียดแมก ด้วยเสียงของระนาดเหล็กไม่มีการถ่วงตะกั่ว เสียงของระนาดเหล็กจะคงที่ตั้งแต่ผลิตลูกระนาดเหล็กตั้งแต่แรก แต่ในปัจจุบันทั้งปี่พาทย์ไทยและพิณเพียตักมพูชาได้ใช้เครื่องเทียบเสียงในระบบดิจิทัล (Digital) เทียบและติดตั้งเสียงดนตรี (สัมภาษณ์ Keo Sonan Kavei, Faculty of Choreographic Arts and Music at Royal University of Fine Arts , 18 พฤษภาคม 2562) ซึ่งเป็นพัฒนาการทางดนตรีที่ทำให้เสียงของดนตรีมีระดับเสียงที่เท่ากัน เมื่อบรรเลงออกไปจึงทำให้กลุ่มเสียงที่ใช้ในการบรรเลงวงปี่พาทย์และวงพิณเพียตักมพูชาไม่ผิดเพี้ยน สามารถบอกเอกลักษณ์ของเสียงดนตรีผ่านเครื่องดนตรีของตนเองได้อย่างไพเราะน่าฟัง ดังนั้นความเคลื่อนไหวทางดนตรีของทั้งสองประเทศมิได้ยิ่งหย่อนไปกว่ากัน สิ่งเหล่านี้คือ ปัจจัยความเจริญทางด้านเทคโนโลยีที่ทำให้โลกไร้พรมแดน ซึ่งสอดคล้องกับโลกของศิลปะและวัฒนธรรมที่ไร้พรมแดนเช่นเดียวกัน เป็นผลมาจากอิทธิพลดนตรีตะวันตกที่ทำให้การเทียบเสียงเครื่องดนตรีปี่พาทย์และวงพิณเพียตักมพูชาในปัจจุบันสร้างมาตรฐานของเสียงเครื่องดนตรีเพื่อใช้ในการบรรเลงเดี่ยวและรวมวงได้อย่างอิสระ ส่งผลให้เกิดความไพเราะ ไม่เกิดเครื่องดนตรีที่เสียงผิดเพี้ยน เมื่อบรรเลงรวมวงคราวใดเสียงของเครื่องดนตรีที่ไม่เพี้ยน จะทำให่วงดนตรีบรรเลงได้ไพเราะชวนฟัง

ตาราง 9 การเปรียบเทียบค่าระดับเสียงของการเทียบเสียงเครื่องดนตรี

เสียง	ระบบไทย	ระบบกัมพูชา
โด	A# -20 Cent	B -15 Cent
เร	C -50 Cent	C +50 Cent
มี	C# +30 Cent	D +30 Cent
ฟา	D# -10 Cent	E -10 Cent
ซอล	F -25 Cent	F# -20 Cent
ลา	F# +30 Cent	G +45 Cent
ที	G# 0 Cent	A +15 Cent

ที่มา: ค่าระดับเสียงระบบเสียงไทย วัดจากเครื่องดนตรีปี่พาทย์ สาขาดุริยางคศาสตร์ไทย และเอเชีย คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ และค่าระดับเสียงระบบกัมพูชา วัดจากเครื่องดนตรีพินเปียต ของ Keo Sonan Kavei และ Keo Brasithy

เมื่อพิจารณาถึงค่าความถี่เสียงจากตารางแล้ว พบว่า ค่าความถี่เสียงของไทยและกัมพูชามีค่าความถี่ที่ใกล้เคียงกัน จากการวัดค่าความถี่เสียงนี้จึงเป็นเครื่องยืนยันในเรื่องเสียงของเครื่องดนตรี เมื่อบรรเลงออกมาทั้งวงจึงทำให้รู้สึกได้ว่า เสียงของวงปี่พาทย์ไทยและเสียงของวงพินเปียตกัมพูชามีระดับเสียงเครื่องดนตรีที่บรรเลงออกมาใกล้เคียงกัน ซึ่งระดับเสียงเป็นหนึ่งในกระบวนการของดนตรีที่ยังคงทำให้เห็นร่องรอยทางประวัติศาสตร์ ระดับเสียงที่ใกล้เคียงกันนี้ ทำให้พบว่า เสียง คือ วัฒนธรรมร่วมทางดนตรีอย่างหนึ่งของปี่พาทย์ไทยและพินเปียตกัมพูชาและเป็นวัฒนธรรมที่มีโครงสร้างเชิงลึก (Deep Structure) ที่คล้ายคลึงกัน ทำให้ระดับเสียงที่ถึงแม้จะถูกพัฒนาหรือสร้างสรรค์เพิ่มเติมแต่ยังคงเก็บรักษาคุณลักษณะของเสียง และคงเอกลักษณ์เอาไว้ เมื่อนำเครื่องมือเทคโนโลยีไปวัดค่าระดับเสียง พบว่าระดับเสียงของเครื่องดนตรีวงพินเปียตกัมพูชามีระดับเสียงสูงกว่าระดับเสียงของเครื่องดนตรีปี่พาทย์ไทยเพียงเล็กน้อย

ในปัจจุบันการเรียนรู้ทางดนตรีของทั้งประเทศไทยและประเทศกัมพูชาได้นำโน้ตดนตรีตะวันตกมาใช้แทนเสียง และการสื่อสารในการสอน โดยมีได้คำนึงถึงระดับเสียงมาตรฐานของดนตรีตะวันตก กล่าวคือ ระดับเสียง โด ของไทยและกัมพูชา ไม่ได้ตรงกับ ระดับเสียง โด ของดนตรีตะวันตก ใช้เพียงสัญลักษณ์ที่นำมาอธิบายเสียงในการเรียนรู้เท่านั้น แต่เราไม่เทียบเสียงดนตรีให้ตรงกับเสียงของดนตรีตะวันตก ลักษณะความคิดอิสระในเรื่องเสียงนี้แม้แต่ในประเทศไทย แต่ละสำนักดนตรี สถาบันการศึกษาทางดนตรีมีระดับเสียงที่แตกต่างกันตามความคิดที่เห็นว่าเมื่อใช้ความถี่ในระดับที่ตนพึงพอใจแล้วเกิดความไพเราะจากการบรรเลงในประเทศกัมพูชาก็มีแนวคิดเช่นเดียวกัน ระดับเสียงของดนตรีขึ้นอยู่กับความพึงพอใจของสำนักทางดนตรี สถาบันการศึกษาทางดนตรี ซึ่งทั้งประเทศไทยและประเทศกัมพูชามีความคิดเห็นที่สอดคล้องกัน รวมทั้งสามารถอธิบายในเชิงปริมาณได้เป็นอย่างดีและเที่ยงตรง

1.2.3 วิธีการบรรเลงของวงปี่พาทย์ไทยและวงพินเปียตกัมพูชา

วิธีการบรรเลงของปี่พาทย์ไทยและวงพินเปียตกัมพูชามีลักษณะที่คล้ายคลึงกันในลักษณะของการบรรเลงรวมวงโดยทั่วไป แต่ภายในองค์ประกอบของการบรรเลงวงปี่พาทย์ไทยและวงพินเปียตกัมพูชานั้น มีความแตกต่างกันตามรายละเอียดและกฎเกณฑ์

ของการบรรเลงเป็นไปตามวัฒนธรรมทางดนตรี โครงสร้างและรูปแบบของงานดนตรีได้พัฒนาปรับปรุง ลักษณะวิธีการบรรเลงตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบัน มีการปรับเปลี่ยนเพื่อความเหมาะสมและดำรงอยู่ได้ของวัฒนธรรมทางดนตรี ส่งผลให้วิธีการบรรเลงของวงปี่พาทย์ไทยและวงพิณเพี้ยตัมพูชาเกิดความเหมือนที่มีความแตกต่างอยู่ในองค์ประกอบของดนตรี

1.2.3.1 การขึ้นต้นเพลง

การขึ้นต้นบทเพลงของวงปี่พาทย์ไทยและวงพิณเพี้ยตัมพูชานั้น หากเป็นการบรรเลงเพลงใหม่โรงที่เริ่มต้นด้วยเพลงสาธุการ ตะโพนจะรับบทบาทหน้าที่ในการขึ้นต้นเพลง เช่นเดียวกับเพลงสาธุการของพิณเพี้ยตัมพูชา ที่ขึ้นต้นด้วยซอหมโ ทำนองของตะโพนไทยจะมีความแตกต่างของทำนองขึ้นของซอหมโ เพียงเล็กน้อย

ทำนองขึ้นเพลงสาธุการของตะโพนปี่พาทย์ไทย

-- ตูบติง	-- ตูบเพลิง
-----------	-------------

ทำนองขึ้นเพลงสาธุการของซอหมโพิณเพี้ยตัมพูชา

--- ปะ	-- ตูบเพลิง
--------	-------------

การพิจารณาลักษณะการขึ้นเพลงที่ร่วมกันระหว่างปี่พาทย์ไทยและพิณเพี้ยตัมพูชา จากนั้นวงดนตรีจะบรรเลงทำนองเพลงสาธุการไปตลอดทั้งบทเพลง การเริ่มต้นเพลงแรกด้วยเพลงสาธุการ นับว่าเป็นวัฒนธรรมร่วมกันระหว่างไทยและกัมพูชา ด้วยการสักการะบูชา พระรัตนตรัย เทพยดา ตลอดจนครูอาจารย์ทางดนตรีที่ได้ประสิทธิ์ประสาทวิชาทางดนตรี อีกทั้งการเคารพบูชาตะโพนและซอหมโด้วยความเชื่อศรัทธาในครูเทพทางดนตรี ดังนั้นการเริ่มต้นเพลงสาธุการด้วยตะโพนและซอหมโ ของวงปี่พาทย์และวงพิณเพี้ยตัมพูชา จึงเป็นเครื่องยืนยันถึงวัฒนธรรมร่วมรากทางดนตรีของทั้งสองประเทศ

ระนาดเอกและโรเนียดเอกเป็นผู้บรรเลงทำนองขึ้นต้นเพลงของวงปี่พาทย์ไทยและวงพิณเพี้ยตัมพูชา ในฐานะที่เป็นผู้นำวงในการบรรเลงดนตรี จึงมีหน้าที่ในการเลือกสรรบทเพลงที่จะบรรเลงให้ตรงกับวัตถุประสงค์ของการจัดงาน รวมทั้งบรรยากาศในการจัดงานด้วย ผู้บรรเลงระนาดเอกและโรเนียดเอกนั้นต้องมีปฏิภาณไหวพริบทางดนตรี ช่วงจังหวะและโอกาส ในการบรรเลงที่เหมาะสม อีกทั้งสามารถเพิ่มหรือตัดทอนบทเพลงที่กำลังบรรเลงอยู่ให้พอดี และเหมาะสมกับสถานการณ์ทำให้งานที่บรรเลงประกอบนั้นสามารถดำเนินต่อไปได้ตามกำหนดเวลา คุณลักษณะของผู้บรรเลงระนาดเอกและโรเนียดเอกกับภาระกิจหลักในวงปี่พาทย์ไทยและวงพิณเพี้ยตัมพูชา ไม่ได้เกิดความแตกต่างกันเลย ระนาดเอก

และโรเนียดเอก กับบทบาทความเป็นผู้นำวงนั้นมีลักษณะที่เหมือนกัน ซึ่งผู้บรรเลงต้องเข้าใจ โครงสร้างของเพลงมีความแม่นยำในจังหวะและทำนอง สามารถประยุกต์ใช้วิธีการตั้งแต่ขึ้นเพลง ไปจนถึงจบเพลง ให้เกิดความประทับใจต่อผู้ฟังได้

ในบางบทเพลงนิยมของวงปี่พาทย์ไทยและวงพิณเพียต ปี่ในและสรอไพธม บรรเลงขึ้นเพลง โดยเฉพาะในวงปี่พาทย์ไทย ได้แก่ เพลงเรื่อง เพลงโหมโรงเสภา เป็นต้น และเปรียบเทียบให้ปี่ในเป็นประธานของวงปี่พาทย์ เช่นเดียวกันกับวงพิณเพียตก็มพิณที่สรอไพธม เป็นเครื่องดนตรีที่สามารถเป่าออกมาให้มีเสียงเชื่อมประสานทำนองของเครื่องดนตรีต่าง ๆ ในวงพิณเพียต ทำให้เกิดทำนองที่ไพเราะ และยังเป็นเอกลักษณ์ของเสียงวงปี่พาทย์ และวงพิณเพียตที่ขาดอรรถรสของปี่ในและสรอไพธมไม่ได้เมื่อบรรเลงวงปี่พาทย์และวงพิณเพียต แต่ในปัจจุบัน การหานักดนตรีมาเป่าปี่ในและเป่าสรอไพธมนั้นค่อนข้างยาก วงปี่พาทย์ และวงพิณเพียตในบางครั้งจึงไม่ได้ใช้ปี่ในและสรอไพธมเป่า จึงทำให้ขาดรสชาติทางดนตรี ที่จะช่วยเติมเต็มความไพเราะในการบรรเลง

จังหวะในการขึ้นต้นเพลงของปี่พาทย์ไทยและวงพิณเพียตก็มพิณนั้น ไม่ได้กำหนดไว้ในลักษณะตายตัว ให้ผู้บรรเลงขึ้นต้นเพลงเป็นผู้กำหนด ซึ่งคำกล่าวที่ว่า “เริ่มต้นดี มีชัยไปกว่าครึ่ง” นั้น ผู้บรรเลงที่ขึ้นต้นเพลงจะต้องมีความเข้าใจจังหวะของบทเพลง ขึ้นต้นเพลง แล้วจังหวะและทำนองสามารถดึงดูดผู้ฟังได้หรือไม่ ขึ้นต้นเพลงไปแล้วผู้บรรเลงเครื่องดนตรีอื่นใน วง บรรเลงรับตามผู้บรรเลงขึ้นต้นเพลงได้หรือไม่ ลักษณะความคิดและลักษณะการบรรเลงเหล่านี้ เป็นคุณสมบัติร่วมที่วงปี่พาทย์ไทยและวงพิณเพียตก็มพิณเกิดลักษณะที่คล้ายคลึงกัน

1.2.3.2 วิธีการบรรเลงเครื่องดำเนินทำนองในการบรรเลงรวมวง

การบรรเลงเครื่องดำเนินทำนองในวงปี่พาทย์ไทยและวงพิณเพียต ก็มพิณ ประกอบไปด้วยเครื่องดนตรีประเภทเครื่องเป่า ได้แก่ ปี่ใน และสรอไพธม ใช้วิธีการบรรเลง ด้วยการเป่ามีทั้งทำนองที่เป็นทำนองเก็บ ทำนองโยยหวน คล้ายคลึงกันทั้งสองประเทศ แต่สิ่งที่มีความแตกต่างกันมาก คือ วิธีการดำเนินทำนองในแนวทางการบรรเลงของนักดนตรีทั้งสองประเทศ มีลักษณะที่แตกต่างกัน ซึ่งเป็นไปตามวิธีการเรียนรู้ที่ถ่ายทอดกันมา ประกอบกับปฏิภาณไหวพริบ ที่เกิดจากการแปรทำนอง

การบรรเลงเครื่องดนตรีประเภทเครื่องตีในวงปี่พาทย์และวงพิณเพียตนั้น จัดประเภทเครื่องดนตรีไว้เป็นคู่เพื่อให้เกิดความสมดุลของเสียง ซึ่งในวงปี่พาทย์ไทย ได้จัดให้ ระนาดเอกคู่กับระนาดทุ้ม ส่วนวงพิณเพียตก็มพิณฯ ได้จัดให้โรเนียดเอกคู่กับโรเนียดทุ้ม เครื่องดนตรีทั้ง 2 ชิ้นนี้ของในแต่ละวงนั้น มีวิธีการบรรเลงด้วยการตีด้วยไม้ เสียงของเครื่องดนตรี

เกิดความสมดุลมาก เพราะเสียงของระนาดเอกและโหม่งเอก เป็นเสียงเครื่องดนตรีที่อยู่ในกลุ่มแหลมสูง ส่วนเสียงของระนาดทุ้มและโหม่งทุ้มจัดอยู่ในกลุ่มของเครื่องดนตรีที่มีเสียงทุ้มต่ำ ลักษณะทำนองของระนาดเอกและโหม่งเอกบ่งบอกถึงความเป็นผู้นำ บรรเลงด้วยวิธีการบรรเลงเก็บ กรอ สะบัด ขยี้ รัว เป็นต้น ส่วนลักษณะทำนองของระนาดทุ้มและโหม่งทุ้มบรรเลงหยอกล้อไปกับระนาดเอกและโหม่งเอก แต่ในบางครั้งระนาดทุ้มและโหม่งทุ้ม ก็สามารถบรรเลงประดับประดา ระนาดเอกและโหม่งเอกได้เป็นอย่างดี ซึ่งพิจารณาให้เห็นถึงลักษณะของสังคมไทย และสังคมกัมพูชาในลักษณะของการช่วยเหลือเกื้อกูลกัน โดยเฉพาะในสังคมดนตรีไทยผู้บรรเลงระนาดทุ้มส่วนใหญ่แล้วจะเป็นครูผู้สอนวงปี่พาทย์วงนั้นบรรเลงร่วมกับลูกศิษย์ การเกิดลักษณะทางสังคมดนตรีในลักษณะนี้ทำให้เห็นถึงเรื่องความห่วงใย ความเชื่อใจ การส่งเสริมลูกศิษย์อย่างเสริมสร้าง (Constitutive) อีกทั้งยังเป็นช่องทางที่ถูกจับตามองอย่างเต็มที่ว่าการบรรเลงปี่พาทย์ในแต่ละครั้งครูผู้สอนจะมองเห็นสู่ทางการบรรเลงที่ทำให้ระนาดทุ้มโดดเด่นขึ้นมาในการบรรเลงรวมวง เพราะเป็นผู้มองเห็นภาพรวมทั้งหมด ระนาดทุ้มจึงเป็นเครื่องดนตรีที่ถูกพัฒนาขึ้นทั้งรูปลักษณะ ทำนองและบทบาทหน้าที่เพื่อสร้างความสมดุลและความลงตัว (Consonance) ในงานศิลปะ ลักษณะทำนองของระนาดเอกกับระนาดทุ้ม โหม่งเอกกับโหม่งทุ้ม จึงเป็นเครื่องดนตรีที่มีวิธีการบรรเลงสอดคล้องประสานให้เกิดความลงตัวตามบทบาทหน้าที่ของผู้บรรเลงที่ได้รับมอบหมาย สิ่งนี้จึงทำให้เกิดลักษณะร่วมทางดนตรีของทั้งสองประเทศ ตัวอย่างลักษณะทำนองการบรรเลงระนาดเอกวงปี่พาทย์ไทย

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

ตัวอย่างลักษณะทำนองการบรรเลงโหม่งเอกวงพิณเพ็ญตัมพูชา

- ฟ ล ทุ	ร ฟ ทุ ม	ด ทุ ล ร	ร ม ฟ ล ฟ	ล ร ด ท	ล ร ม ฟ	- ม ร ม	ทุ ม ร ด ทุ ล
----------	----------	----------	-----------	---------	---------	---------	---------------

ตัวอย่างลักษณะทำนองการบรรเลงระนาดทุ้มวงปี่พาทย์ไทย

- ล ล -	- ทุ ด ร	- - - ทุ	ด ร ม ฟ	- ท ท -	ร ท - -	ล ฟ - -	- ร - -
- - - ล	- - - -	- ล - -	- - - -	- - - ท	- - ล ฟ	- - ม ร	- ร - ร

ตัวอย่างลักษณะทำนองการบรรเลงโหม่งทุ้มวงพิณเพ็ญตัมพูชา

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

การบรรเลงฆ้องวงใหญ่และฆ้องวงเล็ก ในวงปี่พาทย์ไทยนั้น คล้ายคลึงกับการบรรเลงฆ้องวงฆ้องและฆ้องวงโตจของพิณเพ็ญตัมพูชา ซึ่งเครื่องดนตรีที่ทำด้วยโลหะจะเป็นเครื่องดนตรีที่ทำให้วงดนตรีเกิดเสียงที่กังวาน ลักษณะเสียงวงปี่พาทย์และวงพิณเพ็ญที่ได้ยิน

จึงเป็นเสียงที่มีลักษณะเหมือนกัน แต่ลักษณะการบรรเลงฆ้องวงใหญ่กับฆ้องวงรม มีลักษณะของทำนองแตกต่างกัน ฆ้องวงใหญ่ในวงปี่พาทย์ไทยรับบทบาทหน้าที่เป็นเครื่องดนตรีบรรเลงทำนองหลักของวงปี่พาทย์ ด้วยลักษณะการตีประสานกัน 2 มือ การตีเป็นคู่ ตั้งแต่คู่สอง ไปจนถึงคู่แปด โดยเฉพาะคู่สี่กับคู่แปด ที่ใช้ในการบรรเลงมากที่สุด และบรรเลงร่วมกันกับเทคนิคการตีเก็บ การสะบัด การกรอ เป็นต้น ด้วยลักษณะทำนองที่มีความห่างไม่เป็นสำนวนเพลงที่ถี่โดยไม่แปรทำนองจากบทเพลงที่ผู้ประพันธ์ขึ้นมากนัก ปี่พาทย์ไทยจึงยกให้ทำนองของฆ้องวงใหญ่เป็นทำนองหลักของวงดนตรี เครื่องดนตรีชิ้นอื่นสามารถใช้แทนหลักสำคัญของเสียงจากฆ้องวงใหญ่นำมาเป็นเสียงสำคัญในการแปรทำนอง รวมทั้งทิศทางของรูปแบบทำนองและทิศทางของรูปแบบจังหวะให้สอดคล้องไปกับลักษณะการบรรเลงของฆ้องวงใหญ่ ส่วนฆ้องวงรมของวงพิณเพียตักมพูชานั้น มีลักษณะการบรรเลงที่อิสระแตกต่างจากการบรรเลงฆ้องวงใหญ่ของปี่พาทย์ไทย ฆ้องวงรมสามารถแปรทำนองโดยใช้วิธีการบรรเลงเก็บ กรอ สะบัด ขยี้ ตีเป็นคู่อย่างอิสระ เหมือนเครื่องดนตรีประเภทอื่นในวงพิณเพียตักมพูชา กล่าวได้ว่าแนวคิดในการสร้างสรรค์เครื่องดนตรีชิ้นมาคล้ายคลึงกันแต่แนวคิดของวิธีการบรรเลงฆ้องวงใหญ่กับฆ้องวงรมต่างกัน

ตัวอย่างลักษณะทำนองการบรรเลงฆ้องวงใหญ่วงปี่พาทย์ไทย

--- ทุ	- ทุ - -	ร ร - -	ม ม - ฟ	- ล - ท	- ล - -	ฟ ฟ - -	ม ม - ร
--- ฟุ	- มุ - รุ	--- มุ	--- ฟุ	- ทุ - ทุ	- ทุ - ฟุ	--- มุ	--- รุ

ตัวอย่างลักษณะทำนองการบรรเลงฆ้องวงรมวงพิณเพียตักมพูชา

ล ด - ล	ริ มิ - ริ	ด ด ท	- ล - ฟ	- มฟ - ท	- ล - ฟ	- ม ร ม	- - ร ร
- - ทุ -	- - ร -	- ด - ทุ	- ทุ - ฟุ	ร - ทุ -	ล - ฟุ -	มุ - ร ม	- รุ - -

ฆ้องวงเล็กเป็นเครื่องดนตรีที่ประดิษฐ์ขึ้นเพื่อให้เสียงเกิดความสมดุลกับฆ้องวงใหญ่นั้น สามารถบรรเลงทำนองเพลงเหมือนกับทำนองฆ้องวงใหญ่หรือแปรทำนองจากฆ้องวงใหญ่ได้ แต่ถ้าเป็นบทเพลงที่มีลักษณะเป็นเพลงดำเนินทำนองแล้ว ฆ้องวงเล็กจะบรรเลงด้วยวิธีการบรรเลงเก็บที่คล้ายคลึงกับทำนองระนาดเอก ซึ่งฆ้องวงโตจของวงพิณเพียตักมพูชามีวิธีการบรรเลงคล้ายกับโรเนียดเอก คือ บรรเลงเก็บ กรอ สะบัด แปรทำนองได้อย่างอิสระ ฆ้องวงเล็กของไทยและฆ้องวงโตจของมพูชา เป็นเครื่องดนตรีที่สามารถแปรทำนองได้อย่างอิสระ มีเสียงที่เล็กแหลมผสานกลมกลืนไปกับวงดนตรีได้อย่างลงตัว เป็นผลมาจากความคิดของนักดนตรีที่พยายามทำให้เสียงของเครื่องดนตรีในวงเกิดความสมดุล ทั้งรูปลักษณ์เครื่องดนตรีตลอดจนวิธีการบรรเลงที่ทำให้เสียงเกิดความสมดุลของทำนองเพลงด้วย

ตัวอย่างลักษณะทำนองการบรรเลงฆ้องวงเล็กวงปี่พาทย์ไทย

ดท) - ด -	ร - ม -	มร) - ม -	ฟ - ล -	(มฟ) - ล -	- ล - ฟ	- ม - ด	(-มฟ) - -
- ล - ทุ	- ด - ร	- ด - ร	- ม - ฟ	ร - - -	ฟ - ม -	ร - ทุ -	ร - ม - ร

ตัวอย่างลักษณะทำนองการบรรเลงฆ้องวงโตจวงพิณเพียตักมพูชา

รร) - ร -	ร - ทุ - ร	ฟม) - - ร	ฟ - ล -	ลล) - ล -	ฟ - ล -	ล - ฟม) -	มร) - - ร
- ร - ทุ	- ล - -	- ร - ล -	- ม - ฟ	- ล - ร	- ม - ฟ	- - ร -	- ทุ - ล -

1.2.3.3 วิธีการบรรเลงเครื่องประกอบจังหวะ

เครื่องประกอบจังหวะในวงปี่พาทย์และวงพิณเพียตักมพูชา หากพิจารณาเพียงแค่องค์ประกอบของการประกอบจังหวะแล้ว ในวงปี่พาทย์มีเครื่องดนตรี คือ ฉิ่ง ตะโพน และกลองทัด ในวงพิณเพียตักมพูชา มี ฉิ่ง ซ้อมโก และสะโกธม ก็สามารถบรรเลงประกอบจังหวะได้อย่างครบถ้วน ซึ่งเป็นเครื่องดนตรีหลักในการบรรเลงประกอบจังหวะ คุณภาพเสียงของวงดนตรีทั้งสองประเทศ หากขาดเครื่องประกอบจังหวะจะส่งผลต่ออรรถรสทางดนตรี และขาดการกำกับจังหวะเพื่อให้เห็นสัดส่วนของทำนองเพลง อีกทั้งเครื่องประกอบจังหวะยังสามารถบอกอัตราจังหวะ ความซ้ำเร็วของบทเพลง ความยาวของทำนองเพลง ภาพรวมของวงดนตรี ผู้ที่บรรเลงเครื่องประกอบจังหวะ ต้องเป็นผู้ที่มีความเข้าใจลักษณะและโครงสร้างของบทเพลงทั้งหมด จึงมีคำกล่าวเสมอว่า “คนฉิ่ง คนเครื่องหนัง ได้เพลงหรือยัง” จากคำกล่าวนี้นับว่าเป็นคุณสมบัติร่วมของทั้งสองประเทศ ที่ตระหนักถึงคุณภาพของการบรรเลงรวมวง ถ้าผู้บรรเลงฉิ่ง หรือ ฉิ่ง ผู้บรรเลงตะโพน-กลองทัด หรือ ผู้บรรเลงซ้อมโก-สะโกธม บรรเลงผิดจังหวะ ผิดหน้าทับ มีค่าเท่ากับการบรรเลงของเครื่องดนตรีทั้งวงผิดไปด้วย ดังนั้นการบรรเลงวงปี่พาทย์ไทยและวงพิณเพียตักมพูชาจึงมีลักษณะร่วมในความคิดทางดนตรี

วิธีการบรรเลงฉิ่งและฉิ่งแตกต่างกันตามลักษณะบทเพลง และความเข้าใจในดนตรี ในบางบทเพลงของวงปี่พาทย์ไทยและวงพิณเพียตักมพูชาบรรเลงเหมือนกัน บางบทเพลงบรรเลงต่างกัน หรือแม้แต่ประเทศเดียวกันในแต่ละสำนักแต่ละสถานที่บรรเลงต่างกัน ตัวอย่างเช่น การบรรเลงฉิ่งเพลงสาธุการ วงปี่พาทย์ไทยบรรเลงฉิ่งอย่างเดียว ตรงกับจังหวะตกของบทเพลง แต่วงพิณเพียตักมพูชาบรรเลงฉิ่งในอัตราจังหวะ สองชั้น เมื่อบรรเลงรวมวงแล้วลักษณะทำนองเพลงไม่ได้มีความแตกต่างหรือทำให้เสียอรรถรสของการบรรเลงทั้งสองประเทศ แต่อยู่ที่การสืบทอด ความเข้าใจที่ต่างกันในเรื่องการบรรเลงเครื่องประกอบจังหวะ

ตัวอย่างการบรรเลงฉิ่งเพลงสาธุการวงปี่พาทย์ไทย

--- ฉิ่ง	--- ฉิ่ง	--- ฉิ่ง	--- ฉิ่ง	--- ฉิ่ง	--- ฉิ่ง	--- ฉิ่ง	--- ฉิ่ง
----------	----------	----------	----------	----------	----------	----------	----------

ตัวอย่างการบรรเลงฉิ่งเพลงสาธุการวงพิณเพ็ญตักมัพูชา

--- ฉิ่ง	--- ฉิ่ง	--- ฉิ่ง	--- ฉิ่ง	--- ฉิ่ง	--- ฉิ่ง	--- ฉิ่ง	--- ฉิ่ง
----------	----------	----------	----------	----------	----------	----------	----------

การบรรเลงตะโพน-กลองทัดนั้น วงปี่พาทย์ไทยถือว่าเป็นส่วนสำคัญมาก ในการบรรเลงกำกับจังหวะ โดยเฉพาะปี่พาทย์ประกอบการแสดง ที่ผู้แสดงต้องฟังจังหวะ จากตะโพน-กลองทัดเป็นหลัก เช่นเดียวกับวงพิณเพ็ญตักมัพูชา ที่วงพิณเพ็ญประกอบการแสดง ซ้อมโหม-สะโกรมจะมีบทบาทเป็นอย่างมาก ซึ่งกล่าวได้ว่าเป็นหัวใจหลักของดนตรีประกอบการแสดง รวมทั้งการประกอบพิธีกรรมของวงปี่พาทย์ไทยและวงพิณเพ็ญ เครื่องประกอบจังหวะ ประเภทเครื่องหนังจะเป็นเครื่องดนตรีที่ขาดไปในการบรรเลงไม่ได้ เพราะเป็นเครื่องดนตรีที่ทำให้คุณภาพของเสียงเกิดอัตลักษณ์ในการบรรเลง รวมทั้งทำนองของการบรรเลงเครื่องประกอบจังหวะ ยังทำให้เห็นกรอบของทำนองเพลงที่บรรเลง เนื่องจากการบรรเลงเครื่องประกอบจังหวะ จะมีการทำซ้ำ ซึ่งพบได้ในศิลปะดนตรีในทุกชาติทุกภาษา เป็นการเน้นย้ำความคิด อีกทั้งความสัมพันธ์ของรูปแบบทางดนตรีที่สอดคล้องกับรูปแบบของวรรณกรรม เครื่องประกอบจังหวะ จะเป็นกรอบในการบรรเลงที่ทำให้การแปรทำนองของเครื่องดนตรีอยู่บนกรอบของจังหวะ หากผู้บรรเลงแปรทำนองมากไปจะเกิดการบรรเลงที่เรียกว่า “ล้นจังหวะ หรือเกินจังหวะ” แต่ถ้าบรรเลงน้อยไปไม่พอดีกับจังหวะเรียกว่า “ขาดจังหวะ” ซึ่งการประพันธ์บทกลอนมีลักษณะเช่นเดียวกัน กับดนตรี ผู้ประพันธ์จะต้องไม่ประพันธ์ให้ผิดฉันทลักษณ์ เมื่อพิจารณาความสัมพันธ์แล้ว หากวรรณกรรมที่ประพันธ์ขึ้นมีความงดงามทางภาษาเพราะถูกกำหนดด้วยฉันทลักษณ์ การบรรเลงทางดนตรีที่ถูกกำหนดด้วยจังหวะจะเกิดความงดงามของเสียงและขอบเขต ในการบรรเลงที่ลงตัว

วงปี่พาทย์ไทยและวงพิณเพ็ญตักมัพูชา ยังมีเครื่องประกอบจังหวะเพิ่มเติม เพื่อเพิ่มอรรถรสของเสียงดนตรีให้มากขึ้น เช่น ฉาบ กรับ โหม่ง หรือสามารถนำกลองแขก เข้ามารวมกับวงปี่พาทย์ในการบรรเลงบทเพลงที่มีการร้อง-ส่ง โดยเฉพาะในวงปี่พาทย์ไทยที่มี บทบาทหน้าที่ประกอบการแสดง จะสามารถใช้กลองชนิดต่าง ๆ เข้ามาเพิ่มอรรถรสในเรื่องสำเนียง ของบทเพลงให้เกิดความชัดเจนขึ้น เช่น เพิ่มกลองแขกในเพลงสำเนียงแขก เพิ่มตะโพนมอญ และเปิงมางคอกในบทเพลงสำเนียงมอญ เพิ่มโทนชาตรี ในบทเพลงสำเนียงเขมร เป็นต้น คุณภาพ ของเสียงที่เกิดจากการเพิ่มเติมเครื่องประกอบจังหวะ จะทำให้คุณภาพของเสียงวงดนตรี

มีความเข้มข้นของเสียงมากขึ้น หรือที่เรียกว่า “การบรรเลงที่แน่นหนา” ส่งผลให้ภาพรวมของวงดนตรีเกิดคุณภาพเสียงที่ดียิ่งขึ้น แต่ในทางกลับกันถ้าผู้บรรเลงเครื่องประกอบจังหวะไม่มีความเข้าใจในบทเพลง หรือไม่มีความเข้าใจการบรรเลงเครื่องประกอบจังหวะ ก็จะส่งผลเสียต่อภาพรวมของวงดนตรีเช่นเดียวกัน

1.2.3.4 อัตราจังหวะและแนวในการบรรเลง

บทเพลงที่บรรเลงด้วยปี่พาทย์ไทย โดยส่วนใหญ่มีการกำหนดอัตราจังหวะไว้อย่างชัดเจน ซึ่งมีอัตราจังหวะหลัก 3 อัตราจังหวะ ได้แก่ อัตราจังหวะ สามชั้น สองชั้น และชั้นเดียว สอดคล้องกับการบรรเลงเครื่องประกอบจังหวะ โดยผู้บรรเลงจะต้องมีความรู้ความเข้าใจในอัตราจังหวะของบทเพลง และถ้าเป็นบทเพลงเฉพาะ ผู้บรรเลงจะต้องเข้าใจว่าเพลงนี้เป็นบทเพลงเฉพาะ ซึ่งส่วนใหญ่จะใช้คำว่า “พิเศษ” กำกับบทเพลงนั้น เพื่อให้ผู้บรรเลงเข้าใจ และสามารถบรรเลงได้ถูกต้อง ส่วนบทเพลงของวงพิณพิпятกัมพูชานั้น มีอัตราจังหวะเหมือนกับบทเพลงของปี่พาทย์ไทย โดยเรียกอัตราจังหวะสามชั้นว่า “เบ๊ยจวน” สองชั้น เรียกว่า “ปี่จวน” และชั้นเดียวเรียกว่า “มวอยจวน” มีลักษณะร่วมกันทางดนตรีในการขยายทำนองขึ้นและลดทอนทำนองเพลงลง โดยมีความสัมพันธ์ของเสียงตก เช่นเดียวกันกับลักษณะเพลงเถาของไทย

อัตราจังหวะของบทเพลงไทยและบทเพลงกัมพูชา เป็นส่วนบ่งบอกความยาวของทำนองเพลง และความสัมพันธ์ในระบบเสียง แต่สิ่งที่บอกแนวในการบรรเลง คือ อัตราความเร็ว (Tempo) ของการบรรเลง อัตราความเร็วจึงมีความสัมพันธ์กับการบรรเลงเป็นอย่างมาก โดยเฉพาะวงปี่พาทย์ไทยในภาคกลางที่มีการวางรูปแบบและแนวในการบรรเลงเพื่อให้สอดคล้องกับความสามารถของผู้บรรเลงอย่างมีขอบเขตและการวางแผน แต่โดยส่วนใหญ่แล้วแนวในการบรรเลงของวงปี่พาทย์ไทยและวงพิณพิпятกัมพูชานั้นจะเริ่มด้วยความช้าแล้วค่อย ๆ เร็วขึ้น ซึ่งจะบรรเลงด้วยความช้าประมาณใดหรือบรรเลงด้วยความเร็วเท่าไรนั้น ขึ้นอยู่กับลักษณะของบทเพลง ลักษณะของงาน และความพร้อมของนักดนตรีทุกคนในวง ลักษณะแนวที่เป็นความคิดร่วมของปี่พาทย์ไทยกับพิณพิпятกัมพูชานั้น คือ อัตราความเร็วที่บรรเลงจากช้าไปหาเร็ว เป็นไปตามธรรมชาติและความรู้สึกของนักดนตรี หากมีการฝึกซ้อมการบรรเลง ผู้ฝึกซ้อมจะเป็นผู้วางแผนการบรรเลงให้และฝึกซ้อมการวางแผนในการบรรเลงให้กับนักดนตรีซึ่งมีหลักสำคัญของการบรรเลง คือ การทำให้วงดนตรีบรรเลงเป็นไปตามการปรับและบรรเลงได้อย่างเป็นธรรมชาติที่สุด แนวในการบรรเลงของนักดนตรีทั้งสองประเทศ จึงเกิดจากความเข้าใจ การฝึกซ้อม ประสพการณ์ และเป็นคุณสมบัติร่วมกันในเรื่องแนวในการบรรเลง

1.2.3.5 การจบเพลง

การจบเพลงของวงปี่พาทย์ไทยและวงพิณเพียตัมพูชานั้น มีลักษณะร่วมเหมือนกันของการจบ คือ การจบด้วยวิธีการทอดลง หรือที่เรียกว่าแบบ “โรย” เป็นการทำให้ช้าลง วิธีการนี้ใช้กับปี่พาทย์ไทยและพิณเพียตัมพูชาเป็นจำนวนมาก แต่สิ่งที่แตกต่างกัน คือ การสร้างชุดความคิด (Mind Set) ก่อนที่จะจบของผู้นำวงว่าจะนำเสนอซีกทั้งหมดในวงลงจบอย่างไร ซึ่งใน ปี่พาทย์ไทยระนาดเอกรับบทบาทหน้าที่เป็นผู้นำต้องสร้างชุดความคิดทางดนตรีอย่างฉับพลัน เพื่อเป็นสัญลักษณ์ส่งบอกสมาชิกในวงว่าจะลงจบแล้ว หรือเรียกวิธีการนี้ว่า “ปาก” บทบาทของระนาดเอกในวงปี่พาทย์ไทยและโรเนียดเอกของพิณเพียตัมพูชา มีลักษณะในการจบเพลงที่คล้ายกัน หากต้องการเพิ่มจำนวนรอบของทำนอง ผู้บรรเลงระนาดเอกสามารถนำเสนอซีกในวงได้ ขึ้นอยู่กับการพิจารณาบรรยากาศของการบรรเลง ปี่พาทย์ไทยและพิณเพียตัมพูชาจึงเกิดความยืดหยุ่นในการบรรเลง เพื่อให้เหมาะสมกับสถานการณ์และความต้องการของนักดนตรี

การจบเพลงอีกหนึ่งรูปแบบ คือ การจบด้วยความเร็วสูงแล้วหยุดโดยพร้อมเพรียงกัน หรือในปี่พาทย์ไทยเรียกว่า “จบแบบขาด” เช่น การลงลูกหมดซึ่งส่วนใหญ่พบได้ในการบรรเลงเพลงเถา ซึ่งส่วนใหญ่แล้วปี่พาทย์ไทยที่บรรเลงประกอบพิธีกรรมจะไม่นิยมจบแบบขาด เพราะถือว่าการบรรเลงต้องให้เกิดความเคารพศรัทธา และแผ่ด้วยความอ่อนโยนจากเสียงที่สื่อ การจบแบบขาดจึงนิยมนำมาจบในวงปี่พาทย์ที่บรรเลงด้วยความเร็วสูง เช่น ปี่พาทย์เสภา ปี่พาทย์นางหงส์ เป็นต้น และในพิณเพียตัมพูชาพบการจบเพลงแบบขาดนี้ได้บ่อยมาก และไม่เน้นแนวในการบรรเลงที่เร็วมากนัก

วิธีการจบเพลงของวงปี่พาทย์ไทยและวงพิณเพียตัมพูชา มีหลักการที่สอดคล้องกันคือ การจบเพลงให้ผู้ฟังรู้สึกประทับใจ ฟังแล้วรู้สึกว่าเรื่องราวทางดนตรีที่ถ่ายทอดมาจบด้วยความไพเราะ จบลงด้วยความมีระเบียบเรียบร้อย ไม่ว่าจะเป็นการจบแบบทอดลงหรือแบบขาดผู้บรรเลงล้วนต้องได้รับการฝึกฝน ทำความเข้าใจ ความสามัคคี ผูกพัน การคำนวณด้วยชุดความคิดของตนเอง เพื่อสามารถจบด้วยความประทับใจได้ สิ่งนี้เป็นลักษณะร่วมของวงดนตรีทั้งสองประเทศ ที่เกิดขึ้นจากการเรียนรู้ที่ต้องใส่ใจในบริบทของผู้ฟังทั้งสิ้น

ทิวทัศน์ของคุณลักษณะทางดนตรี ทำให้มองเห็นความเหมือน ความต่าง และลักษณะร่วมทางดนตรี ทำความเข้าใจจากการสัมผัสด้วยเครื่องดนตรี วงดนตรีและการบรรเลงจริง ร่วมกับเอกสารที่ใช้ประกอบในการศึกษา เหตุและปัจจัยสำคัญที่สะท้อนให้เกิดงานทางด้านดนตรี โดยแลกเปลี่ยนมุมมองของคุณลักษณะของดนตรีจากการสนทนาสร้างความเข้าใจร่วมกัน

1.3. การบรรเลงเพลงชุดใหม่โรงเรียนของปีพาทย์ไทยและใหม่โรงโตจของพิณเพียตัมพูชา

เพลงชุดใหม่โรงเรียนของวงปีพาทย์ไทยและเพลงใหม่โรงโตจของวงพิณเพียตัมพูชา เป็นการบรรเลงดนตรีที่แสดงให้เห็นถึงบทบาทหน้าที่ การรับใช้สังคมและสถานภาพของดนตรีในปัจจุบัน ซึ่งทำให้สามารถเข้าใจได้ว่า เพลงชุดใหม่โรงเรียนและเพลงใหม่โรงโตจเป็นบทเพลงที่มีการเรียบเรียงเรื่องราวผ่านความเคารพและศรัทธาต่อสิ่งศักดิ์สิทธิ์ที่เหมือนกันทั้งสองประเทศ จึงนำมาใช้ในการบรรเลงเพื่ออัญเชิญเทพเทวดา และเป็นบทเพลงในอันดับแรกประโคนก่อนเริ่มพิธีกรรม รวมทั้งเป็นการบอกกล่าวประชาสัมพันธ์ บทเพลงในเพลงชุดใหม่โรงเรียนและเพลงใหม่โรงโตจ ได้นำมาใช้เพื่อประกอบการแสดงและการฝึกฝนทักษะทางดนตรีของนักดนตรีทั้งสองประเทศ เพื่อพัฒนาความรู้ ความจำ ความเข้าใจ และประยุกต์ใช้งานดนตรี ซึ่งถือว่าเพลงชุดใหม่โรงเรียนและเพลงใหม่โรงโตจเป็นแม่บทในการเรียนรู้ปีพาทย์ไทยและพิณเพียตัมพูชา ดังนี้

1.3.1 การบรรเลงเพลงชุดใหม่โรงเรียนของปีพาทย์ไทย

เพลงชุดใหม่โรงเรียนของวงปีพาทย์ไทยเป็นวัฒนธรรมการบรรเลงดนตรีไทยที่มีพลังเสียงอันงดงามตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบัน ที่เรียกว่า “เพลงชุดใหม่โรงเรียน” นั้น เกิดจากการเรียบเรียงบทเพลงหลายเพลงนำมาบรรเลงติดต่อกัน ประกอบด้วย 14 เพลง ได้แก่

1. เพลงสาธุการ
2. เพลงตระ
3. เพลงร่ำสามลา
4. เพลงต้นเข้าม่าน
5. เพลงเข้าม่าน
6. เพลงปฐุม
7. เพลงลา
8. เพลงเสมอ-ร่ำลาเดียว
9. เพลงเชิด
10. เพลงกลม
11. เพลงชำนาญ
12. เพลงกราวใน
13. เพลงต้นซุบ
14. เพลงลา

1.3.1.1 ที่มาของการเรียบเรียงเพลงชุดใหม่โรงเรียน

ปัจจัยของการเกิดเพลงใหม่โรงเรียนนั้น เกิดจากการบรรเลงดนตรีที่จำแนกการบรรเลงด้วยเวลา ซึ่งเวลาจะเป็นตัวกำหนดการบรรเลง ตัวบทเพลงของใหม่โรงเรียนเป็นบทเพลงที่สามารถแยกออกไปบรรเลงเป็นเพลงได้ เพราะฉะนั้น ใหม่โรงเรียนจึงเป็นการคัดเลือกเพลงต่าง ๆ ที่มีอยู่นำมาเรียงร้อยเป็นชุดเพลงให้ยาวขึ้น ด้วยเงื่อนไขของเวลาในการบรรเลง ปัจจุบันปีพายุไทยได้จำแนกเวลากับการบรรเลงใหม่โรงเรียนเป็นหลัก 3 เวลา ได้แก่ ใหม่โรงเรียนใหม่โรงเรียนกลางวันและใหม่โรงเรียน ล้วนมาจากเงื่อนไขของเวลาทั้งสิ้น เมื่อนำเวลามารวมกับคำว่าใหม่โรงเรียน ซึ่งมีจุดมุ่งหมายหลักที่ว่า การบรรเลงเพื่อประกาศ ประชาสัมพันธ์ หรือสื่อให้รู้ว่ามีงานมงคลเกิดขึ้น การอัญเชิญเทพเทวดาให้มาชุมนุมทำงาน และความยาวของการบรรเลงเพื่อให้เหมาะสมกับพิธีกรรมที่เป็นไปตามเวลา

ลักษณะสำคัญของทำนองเพลงที่นำมาเรียบเรียงเพลงชุดใหม่โรงเรียนคือ ลักษณะของรูปแบบจังหวะของแต่ละบทเพลงที่ไม่ได้ให้ความสำคัญกับการลงตัวของรูปแบบจังหวะ แต่ให้ความสำคัญกับความสัมพันธ์ในเรื่องเสียงที่ต้องการเรียงร้อยให้อยู่ในระบบเดียวกันของเพลง เมื่อเปลี่ยนบทเพลงผู้บรรเลงต้องติดตาม ปรับเปลี่ยน เป็นหนึ่งเดียวกันทั้งวงปีพายุ

เพลงชุดใหม่โรงเรียน จึงเป็นบทเพลงที่มีความยาว เพื่อที่จะสอดคล้องกับการประกอบพิธีกรรมในตอนเย็นได้ เนื่องจากเป็นการบรรเลงก่อนการเจริญพระพุทธมนต์เย็นของพระสงฆ์ ในสมัยโบราณ เมื่อพระสงฆ์ได้ยินการบรรเลงเพลงชุดใหม่โรงเรียนแล้วจะครองผ้าจีวรเตรียมตัวมาบ้านงาน เพลงชุดใหม่โรงเรียนจึงเป็นการสื่อสารระหว่างเพลงกับสังคมไทยในอดีตได้ด้วยความเข้าใจที่ตรงกัน หลังจากนั้นปีพายุก็จะบรรเลงเพลงเรื่องจนกว่าพระสงฆ์จะเดินทางมาถึง หรือเลือกเพลงในชุดใหม่โรงเรียนที่มีการตีกลองตัดประกอบจังหวะ หรือที่เรียกว่า “เพลงกลอง” ออกมาบรรเลงเพื่อเป็นการสมโภชในงาน เพลงชุดใหม่โรงเรียนจึงมีความสำคัญอย่างยิ่งในมิติของการบรรเลงประกอบพิธีกรรม โดยเฉพาะพิธีกรรมในศาสนาพุทธ และพิธีกรรมทางศาสนาพราหมณ์ด้วย

1.3.1.2 ความหมายของการเรียบเรียงบทเพลงชุดใหม่โรงเรียน

การเรียงร้อยบทเพลงชุดใหม่โรงเรียนพิจารณาในมุมมองความหมายของบทเพลง สามารถพิจารณาความสัมพันธ์ได้ ดังนี้

1. เพลงสาธุการ เป็นบทเพลงที่ใช้ในการบูชาพระรัตนตรัย เทพเทวดา ครูอาจารย์ทั้งหลาย จากความหมายในชื่อเพลงจึงทำให้เห็นถึงความสำคัญที่เป็นเพลงในลำดับที่ 1 ของเพลงชุดใหม่โรงเรียน ที่บูชาพระพุทธเจ้าตามหลักของศาสนาพุทธ สอดคล้องกับวิถีชีวิตชาวพุทธที่ก่อนจะกระทำการใด จะยกนำคุณพระศรีรัตนตรัยให้มาปกป้องรักษาคุ้มครองก่อนเสมอ

เพลงสาธุการจึงเหมาะสมด้วยชื่อเพลง เพื่อถวายเป็นพุทธบูชา และการกรอปี่จันเป็นมงคลได้เริ่มขึ้นแล้ว

2. เพลงตระ ความหมายในเพลงชุดโหมโรงเย็นนั้น เป็นการชุมนุมเทพเทวดา การเลือกเพลงโดยเลือกบทเพลงที่มีคำว่า “ตระ” เป็นคำนำหน้าบทเพลงที่แสดงตัวตนของเทพเทวดา รวมทั้งเป็นบทเพลงที่แสดงบทบาทท่าทางของเทพเทวดา ซึ่งปรากฏให้เห็นในการบรรเลงกำกับตัวละครของปีพาทย์ประกอบการแสดง การนำเพลงตระมาบรรเลงในเพลงชุดโหมโรงเย็น จึงเป็นบทเพลงที่สอดคล้องกับสิ่งเหนือธรรมชาติ ความเชื่อ และความศรัทธา การสมานาคีลที่แฝงอยู่ในบทเพลง ซึ่งปัจจุบันตระหญาปากคอกเป็นเพลงตระที่นิยมนำมาบรรเลงในเพลงชุดโหมโรงเย็นมากที่สุด โดยเป็นผลมาจากวงการศึกษาและหลักสูตรทางดนตรีของประเทศไทย แต่เดิมในอดีตวงปีพาทย์มีการบรรเลงเพลงตระสันนิบาต ที่มีความหมายของการชุมนุมเทพเทวดาโดยตรง ในการบรรเลงเพลงชุดโหมโรงเย็น ต่อมาจึงมีการบรรเลงตระหญาปากคอก และสามารถบรรเลงตระอื่นๆ ต่อจากตระหญาปากคอกได้เป็นจำนวนมาก เช่น ตระมารละม่อม ตระจอมศรี ตระปลายพระลักษณ์ เป็นต้น ความสำคัญของเพลงตระจึงถูกยกให้เป็นเพลงสำคัญในความรู้สึกนึกคิดของนักดนตรีเป็นอย่างมาก โดยให้ความสำคัญในมุมมองความหมาย และในมุมมองของภูมิปัญญาการบรรเลงอย่างลุ่มลึก

3. เพลงร่ำสามลา ความหมายของเพลงร่ำ เป็นการแสดงอิทธิฤทธิ์หรือแสดงให้เห็นว่าเป็นผู้มีอิทธิฤทธิ์ ซึ่งการบรรเลงเพลงชุดโหมโรงเย็น หมายถึง การกราบ 3 ครั้ง เป็นการแสดงความเคารพต่อสิ่งศักดิ์สิทธิ์ เทพเทวดา ด้วยบทเพลง

4. เพลงต้นเข้าม่าน เป็นบทเพลงที่เริ่มการจัดกระบวนทัพ

5. เพลงเข้าม่าน เป็นบทเพลงที่มีความหมายสื่อถึงเทพเทวดา กำลังเริ่มจัดกระบวนทัพ เตรียมความพร้อม การเข้าพระวิสูตรเพื่อเตรียมองค์

6. เพลงปฐม เป็นบทเพลงที่มีความหมายของการจัดขบวนของเทพเทวดา

7. เพลงลา เมื่อเคลื่อนขบวนมาแล้ว การบรรเลงเพลงลาจึงมีความหมายที่รวบรวมขบวนของเทพเทวดา เป็นการจัดขบวนที่เสร็จแล้ว เพื่อเตรียมการเคลื่อนพลไปทั้งหมด เพื่อส่งต่อไปยังการเดินทาง ทั้งใกล้และไกลในเพลงเสมอและเพลงเชิด

8. เพลงเสมอ-ร่ำ เป็นบทเพลงที่แสดงให้เห็นถึงการเคลื่อนทัพอย่างสง่าผ่าเผย รวมทั้งนอบน้อมสักการะด้วยการกราบของเพลงร่ำ

9. เพลงเชิด สองชั้น เป็นบทเพลงที่แสดงให้เห็นถึงการเดินทางไกลของทัพด้วยความสง่าผ่าเผย รวมทั้งเพลงชั้นเดียว ที่แสดงให้เห็นถึงการเดินทางอย่างรวดเร็วของเทพเทวดา เพื่อมาถึงมณฑลพิธิ

10. เพลงกลม เป็นบทเพลงที่มีความหมายถึงการอำนวยอวยพรของเทพเทวดาชั้นสูง

11. เพลงชำนาญ เป็นบทเพลงที่มีความหมายถึงการการอำนวยอวยพร ประสิทธิประสาทพรของเทพเทวดาที่มาร่วมในมณฑลพิธิ

12. เพลงกราวโน เป็นบทเพลงที่แสดงให้เห็นถึงอำนาจศักดิ์สิทธิ์ของเทพเทวดาทั้งหลายที่มาประสาธพรให้งานสัมฤทธิ์ผล และเตรียมพร้อมที่จะเสด็จกลับ

13. เพลงต้นซุบ เป็นบทเพลงที่มีความหมายถึงบุคคลธรรมดาทั่วไป เพื่อมารายล้อมในการกอบปกิจอันเป็นมงคล

14. เพลงลา เป็นบทเพลงที่มีความหมายถึงการสิ้นสุดบทเพลงชุดใหม่โรงเย็น และชื่อเพลงสามารถบอกถึงความถึงพร้อมแล้วในทุกสิ่งที่เป็นมงคล

การเรียงร้อยเพลงชุดใหม่โรงเย็นจึงเป็นการเรียบเรียงเรื่องราว (Story) ผ่านบทเพลง ซึ่งเป็นโครงสร้างวัฒนธรรมทางดนตรีที่เกิดจากความเคารพบูชานับถือสิ่งศักดิ์สิทธิ์ที่เป็นเครื่องยึดเหนี่ยวจิตใจ การกระทำสิ่งใด ๆ จึงต้องถึงพร้อมด้วยความสิริมงคล แม้แต่ดนตรีที่ใช้ในการประกอบพิธีกรรมโครงสร้างและความหมายของบทเพลงได้ร้อยเรียงให้เกิดการสัการะบูชา เกิดความหมายในตัวของบทเพลง รวมทั้งเรื่องของเสียงดนตรีในแต่ละบทเพลงที่สอดคล้องกันอย่างแนบสนิท ดังนั้นการบรรเลงเพลงชุดใหม่โรงเย็นจึงอธิบายเรื่องราวได้อย่างเป็นงานวรรณศิลป์ และมีความไพเราะของการเรียงร้อยบทเพลงได้ครบตามงานดุริยางคศิลป์

1.3.1.3 เสียงกับการเรียบเรียงเพลงชุดใหม่โรงเย็น

การเรียบเรียงเสียงของเพลงชุดใหม่โรงเย็น เป็นสิ่งที่แสดงให้เห็นถึงความสัมพันธ์ของเสียงในแต่ละบทเพลงที่บรรเลงต่อกันได้อย่างสนิทสนม การบรรเลงติดต่อกันของแต่ละบทเพลง มิใช่เพียงแค่นำเพลงมาบรรเลงติดต่อกัน แต่ยังเปิดโอกาสให้มีลีลาการขึ้นต้นเพลงอย่างมีท่วงท่าและลีลาในการสื่อความของนักดนตรีอย่างสง่างาม เมื่อพิจารณาเสียงของแต่ละบทเพลงผ่านทำนองสัองวงใหญ่พบว่า เพลงชุดใหม่โรงเย็นมีการร้อยเรียงของเสียงอย่างเป็นธรรมชาติ

ทำนองเพลงสาธุการในบรรทัดสุดท้าย

- ม - -	ม ร - ม	- ล - -	ซ ซ - ล	- ร - ท	- ล - ฟ	- - - ม	- - - ร
- ร - ทุ	- ล - ทุ	- ล - ซุ	- - - ลุ	- ร - ทุ	- ล - ฟุ	- - - มุ	- - - รุ

ทำนองเพลงตระหนักราปากคอกบรรทัดแรก

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

การคัดเลือกเพลงที่ทำให้เสียงมีความสอดคล้องกัน เป็นการสร้างเสียงดนตรีเพื่อให้อยู่ในท่วงอารมณ์ของบทเพลงที่บรรเลงติดต่อกัน สังเกตได้ว่าเพลงสาธุการในบรรทัดสุดท้ายและเพลงตระหนักราปากคอกในบรรทัดแรก เสียงที่บรรเลงติดต่อกัน อยู่ในลักษณะของเสียงที่คล้ายคลึงกัน เมื่อบรรเลงแล้วไม่เกิดความแปร่งเพี้ยน (Dissonance) จากเสียงเพลงแรกที่ตั้งขึ้น ความกลมกลืนของเสียงสามารถสังเกตได้จากการบรรเลงเพลงใหม่ร้องเย็นที่สามารถบรรเลงเพลงสาธุการติดต่อกับเพลงตระหนักราปากคอก และการบรรเลงที่สามารถบรรเลงแยกออกจากกัน หรือมีเครื่องดนตรีชิ้นอื่นมาเชื่อมประสาน เช่น ปี่ใน เป็นต้น

ผลจากการคัดเลือกเสียงที่มีกลุ่มเสียงเดียวกันมาบรรเลงเชื่อมต่อให้อารมณ์ของความรู้สึกให้ไปในทิศทางเดียวกันนั้น พิจารณาจากบรรทัดสุดท้ายของทำนองเพลงสาธุการส่งต่อมาเพลงตระหนักราปากคอก โน้ตที่อยู่ในกลุ่มเสียง ร ม ฟ ล ท ทำให้การกลมกลืนของเสียงเกิดขึ้น ถึงแม้ในตัวเพลงจะเกิดการเปลี่ยนแปลงของกลุ่มเสียงเล็กน้อยเพียงใด แต่ความรู้สึกที่แนบสนิทของทำนองเพลงทำให้เกิดคำว่า “เพลงชุด” ซึ่งเรียงร้อยกันอย่างมีนัยสำคัญของเสียงและการสื่อความหมายจากบทเพลง เสียงและจังหวะที่นำมาใช้ในการเรียงร้อยบทเพลงเป็นความลงตัว (Consonance) ของงานดนตรี

จากเพลงตระหนักราปากคอก จุดเปลี่ยนที่ต้องการสื่ออารมณ์ของการบรรเลง คือ เพลงร่ำสามลา ที่ต้องการสื่อความหมายของบทเพลงไปในแนวทางการแสดงพลังอำนาจ ซึ่งอีกนัยหนึ่งกล่าวถึงการแสดงกิริยาอาการของมนุษย์ที่อยู่ในเหตุการณ์ว่าเป็นการกราบ 3 ครั้ง ทำนองที่เกิดจากการบรรเลงเครื่องดนตรีในวงปี่พาทย์ของเพลงร่ำ คือ อากัปกิริยาการบรรเลงโดยภาพของการบรรเลงสอดคล้องกับเสียงที่บรรเลงออกมา จังหวะที่เกิดจากการบรรเลงเพลงร่ำจึงเป็นจังหวะที่ส่งผลต่อแนวคิดทางดนตรีที่เรียกว่า “ความคิดอิสระบนงานศิลปะ (Freedom of The Arts)” ผู้บรรเลงเพลงร่ำเครื่องดนตรีทุกชิ้นในวงปี่พาทย์ สามารถประดิษฐ์ทำนองได้อย่างสร้างสรรค์ บนพื้นฐานของทำนองหลัก รวมทั้งเป็นการวัดผละกำลังของผู้บรรเลงสำหรับการใช้เทคนิคต่าง ๆ ที่นำมาเรียบเรียง ดังนั้น การบรรเลงเพลงร่ำสามลาหรือเพลงร่ำทุกชนิด จึงเป็นภูมิปัญญาที่เปิดโอกาสให้เป็นช่องทางในการนำเสนอตัวตนทางดนตรีของผู้บรรเลงด้วย และประการสำคัญ คือ จังหวะในการบรรเลงนั้นผู้บรรเลงต้องพิจารณาเรื่อง “ช่องไฟ” และ “ชั้นเชิง” ในการบรรเลงให้สอดคล้องระหว่างทำนอง ถึงแม้เพลงร่ำจะถูกเรียกว่า

“จังหวะอิสระ” แต่นั่นหมายถึงจังหวะสามัญของผู้บรรเลงยังคงอยู่เพื่อสร้างเอกลักษณ์ของเพลงรัวให้ครบทุกปัจจัย

ทำนองจบเพลงรัวสามลา

- ล - -	- - - -	ซ - ล ซ	- - - -	- - - ซ
- ร - -	- - - -	- ฟ - ด	- - - ซ	- - - -

เมื่อการบรรเลงรัวจบลง เพลงที่บรรเลงติดต่อมา คือ เพลงเข้าม่าน ซึ่งส่วนประกอบในการบรรเลงเพลงเข้าม่านนั้น แบ่งออกทั้งหมดเป็น 3 ส่วน ได้แก่ ต้นเข้าม่าน ตัวเข้าม่านและปลายเข้าม่าน เสียงที่เป็นส่วนเชื่อมต่อระหว่างเพลงรัวกับเพลงเข้าม่าน ยังเป็นเสียงที่อยู่ในระบบเดียวกัน

ทำนองเพลงต้นเข้าม่านบรรทัดแรก

- - - -	- - ร ม	- ร - -	- ซ - ซ	- ท - ร	- ท - -	ล ล - -	ซ ซ - ม
- ล - ทุ	- ด - -	- ล - ซ	- - - -	- ทุ - ร	- ทุ - ล	- - - ซ	- - - ทุ

การพิจารณาเรื่องความสัมพันธ์ของเสียงที่เกิดขึ้นจากการเรียบเรียงบทเพลงติดต่อกันในโหมโรงเย็น เป็นเสียงที่กลมกลืน เมื่อบรรเลงติดต่อกันไปยังตัวเข้าม่าน ซึ่งมีจุดเริ่มต้นของทำนองที่จุดนี้

ทำนองเริ่มต้นหรือตัวเข้าม่าน

- - - -	- ซ - ซ	- ซ - -	ล ล - ซ	- - - ม	- ร - -	ซ ซ - -	ล ล - ซ
- - - ซ	- - - -	- ซ - ล	- - - ซ	- - - ทุ	- ล - ซ	- - - ล	- - - ซ

ทำนองเพลงเข้าม่านจะเริ่มต้นขึ้นตัวเข้าม่านที่ทำนองข้างต้น ส่วนทำนองที่เป็นลักษณะเสียงเท่าที่ขึ้นระหว่างทำนองเพลงต้นเข้าม่านกับตัวเข้าม่านนั้น เปรียบได้กับการตั้งหลักของเสียงที่เสียงเท่า เสียงซอล เพื่อดำเนินเรื่องราวของเสียงต่อในตัวบทเพลง และเป็นจุดแบ่งสำคัญระหว่างทำนองเพลงต้นเข้าม่านและตัวเข้าม่าน ซึ่งลักษณะทำนองของลูกเท่าเป็นผลมาจากการขยายทำนองเพลงซุบ

ทำนองเท่าเสียง ซอล ที่ขึ้นระหว่างต้นเข้าม่านและตัวเข้าม่าน

- ซ - ม	- - - -	- - ร ม	- - ฟ ซ	ล - ซ ล	- - ท ค	- ร - -	ค ท - -
- ด - -	ร ด - ซ	- ด - -	ร ม - -	- ฟ - -	ซ ล - -	ท - ค ท	- - ล ซ

ระบบการบรรเลงกับความสัมพันธ์ของเสียงเพลงเข้าม่าน จึงผสมกลมกลืนกันอย่างสนิทสนม ซึ่งในตัวบทเพลงเข้าม่าน ผู้แต่งได้วางกลเม็ดเรื่องเสียงที่มีการเปลี่ยนแปลง รวมทั้งการพลิกกลับมาของเสียงได้อย่างลงตัว การวางเรื่องเสียงของเพลงเข้าม่านยังส่งผ่านมาถึงทำนองส่วนท้ายของเพลงเข้าม่านก่อนที่จะเชื่อมต่อระหว่างเพลงเข้าม่านไปยังเพลงปฐมโดยกลับมาอยู่ในระดับเสียงเดิมของเพลงเข้าม่านในตอนต้น

ทำนองท้ายเพลงเข้าม่าน

- ท - ร้	- ท - -	ล ล - -	ซ ซ - ม	- - - -	- ร - ร	- - - -	ร ม - ซ
- ทุ - ร	- ทุ - ล	- - - ซ	- - - ทุ	- - - ร	- - - ล	- ทุ - ด	- - - ซ

- - ท ท	- ล - ซ	- - - -	- ม - ม
- ทุ - -	- ล - ซ	- - - ม	- - - -

ทำนองท้ายของเพลงเข้าม่านเสียงของตัวโน้ตที่อยู่ในกลุ่มเสียงสามารถเชื่อมต่อไปยังเพลงปฐมได้อย่างลงตัว ซึ่งเป็นเสียงที่อยู่ในกลุ่มเสียง ซลท รม กลุ่มเสียงนี้สามารถทำให้เพลงปฐมและเพลงเข้าม่านสามารถมองเห็นการเดินทำนองเพลงที่ใช้ส่วนท้ายของเพลงก่อนมาเชื่อมต่อกับส่วนแรกของเพลงต่อไปได้เป็นอย่างดี เนื่องจากในตัวเพลงเข้าม่าน เป็นบทเพลงที่ในตัวเพลงมีการเปลี่ยนกลุ่มเสียงและในตอนท้ายกลับมาเป็นกลุ่มเสียงเดิมซึ่งเป็นกลุ่มเสียงเริ่มแรกมาตั้งแต่เพลงต้นเข้าม่าน

ทำนองเพลงปฐม

- ท - ร้	- ท - ล	- ซ - ล	- ท - ร้	- ร้ - ร้	- ร้ - ร้	- ร้ - ร้	- ร้ - ร้
- ทุ - ร	- ทุ - ล	- ซ - ล	- ทุ - ร	- - - ซ	- - - ร	- - - ซ	- - - ร

ทำนองเพลงปฐมเป็นบทเพลงที่มองเห็นถึงการเชื่อมต่อบทเพลงด้วยกลุ่มเสียงเดียวกันกับเพลงเข้าม่าน เพลงปฐมกับเพลงเข้าม่านมีอัตราจังหวะที่ต่างกัน จึงให้ความรู้สึกในการเคลื่อนที่ตามไม้กลองและอัตราจังหวะ ซึ่งเปรียบได้จากอัตราจังหวะชั้นเดียวของเพลงไทย พิจารณาได้จาก ในการแสดงโขนละครมีการเขียนกำกับบทเพลงในบทโขนละครไว้เสมอว่า “ปีพาทย์บรรเลงเพลงปฐม สองชั้น” ซึ่งเป็นบทเพลงที่ขยายทำนองจากเพลงปฐมที่อยู่ในเพลงชุดโหมโรงเย็นขึ้นเป็นอัตราจังหวะ สองชั้น ดังนั้น เพลงปฐมที่บรรจุอยู่ในเพลงชุดโหมโรงเย็นจึงเป็นเพลงปฐมในอัตราจังหวะ ชั้นเดียว ไม้กลองและฉิ่งที่บรรเลงประกอบจังหวะ ทำให้อารมณ์ของเพลงที่บรรเลงออกมาคึกครื้น เร่งเร้า แตกต่างจากเพลงเข้าม่าน ซึ่งเป็นบทเพลง

ในอัตราจังหวะ สองชั้น ดังนั้นเรื่องราวที่ถูกถ่ายทอดผ่านบทเพลงในระหว่างการเปลี่ยนเพลงหรือจังหวะทำนองนั้น ทำให้เป็นภาพสะท้อนเรื่องราวที่แฝงไปด้วยความเชื่อและอำนาจของเสียงเพลงที่บรรเลง ทำให้ผู้ฟังสัมผัสถึงความแตกต่างจากจังหวะในการบรรเลงและความสัมพันธ์ของเสียงทำให้รู้สึกถึงความกลมกลืนระหว่างบทเพลง

เพลงปฐุมจะมีทำนองเพลงทำยปฐุมมาปิดท้ายบทเพลงและเชื่อมต่อไปยังเพลงลา การเชื่อมต่อด้วยเพลงทำยปฐุมนั้น มีลักษณะของกลุ่มเสียงที่ใช้ในการเชื่อมต่อกันด้วยกลุ่มเสียงเดียวกัน คือ กลุ่มเสียง ซลท รม

ทำนองเพลงในส่วนท้ายของเพลงปฐุม

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

ทำนองเพลงในส่วนท้ายของเพลงปฐุมสามารถบรรเลงติดต่อกับทำนองเพลงทำยปฐุมได้อย่างแนบสนิท รวมทั้งหน้าทับและไม้กลอง ดำเนินต่อเนื่องไปจนจบทำนองเพลงทำยปฐุม ดังนั้นเพลงปฐุมจึงต้องบรรเลง 2 ส่วนได้แก่ ตัวเพลงปฐุม และเพลงทำยปฐุม จากนั้นส่งต่อบทเพลงไปเพลงลา

ทำนองเพลงทำยปฐุม

-- ร ม	- ซ - ล	- ท - ล	-- ท ท	- ม --	ม ร - ม	- ล --	ซ ซ - ล
- ด --	- ซ - ล	- ท - ล	- ท --	- ร - ท	- ล - ท	- ล - ซ	--- ล

-- ซ -	- ล - ซ	--- ซ
--- ฟ	--- ร	- ซ --

นัยสำคัญบางประการเกี่ยวกับเพลงทำยปฐุม บางครั้งในจุดนี้เรียกว่า “เพลงปลายเข้ามาน” หรือ “ปฐุมออกปลายเข้ามาน” ด้วยความสัมพันธ์ของยี่ดขยายทำนองเพลงทำยปฐุมขึ้นเป็นอัตราจังหวะ สองชั้น จะเป็นเพลงปลายเข้ามาน ดังนี้

ปลาย	-- ร ม	- ซ - ม	-- ร ม	- ซ - ล	- ร - ท	- ล --	ซ ซ --	ล ล - ท
เข้ามาน	- ท --	ร - ร -	ร ท --	- ซ - ล	- ร - ท	--- ซ	--- ล	--- ท
ทำยปฐุม	- - ร ม		- ซ - ล		- ท - ล		- - ท ท	
	- ด - -		- ซ - ล		- ท - ล		- ท - -	

ปลาย	- ฟ - ม	- ร - -	ด - - -	- - ร ม	- ช - -	- ลท - ร	- ม - ร	- ท - ล
เข้าม่าน	- - - -	- ล - -	- ทุ - ทุ	- ด - -	- ร - -	ช - - ร	- ม - ร	- ทุ - ล
ท้ายปฐม	- - - -	- - - -	ม - ร - -	- - - -	- - - -	- - - -	ช - - -	- - - -
	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -

ปลาย	- ร - ท	- ล - -	ช - - -	ล - - -	- ร - ม	- ร - -	ท - - -	ล - - -
เข้าม่าน	- ร - ทุ	- ล - ทุ	- - - ทุ	- - - ทุ	- ร - ม	- ร - ทุ	- - - ทุ	- - - ทุ
ท้ายปฐม	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -

การพิจารณาทำนองเพลงที่ขยายออกไป ในส่วนบรรทัดสุดท้ายของการขยายทำนองเพลงท้ายปฐมเป็นทำนองเพลงปลายเข้าม่านนั้น รูปแบบของจังหวะเพลงท้ายปฐมไม่ได้ครบบรรทัดเพลง ซึ่งพบได้มากในเพลงหน้าพาทย์ที่อยู่ในชุดโหมโรงเย็นหรือเพลงหน้าพาทย์ที่ใช้ในการประกอบการแสดง รวมทั้งการบรรเลงเครื่องประกอบจังหวะที่กำกับหน้าทับโดยเฉพาะไม้กลองที่บรรเลงประกอบบทเพลงไม่ได้ส่งผลให้ทำนองเพลงที่มีลักษณะนี้ว่า “ทำนองขาด” แล้ว การเพิ่มลดตัดทอนเพลงให้อยู่ในโครงสร้างส่วนใหญ่ของเพลงจึงเป็นการยืดหยุ่นที่พบได้ในเพลงไทย ดังนั้นจึงกล่าวได้ว่า บทเพลงที่ใช้ในการเรียงร้อยเพลงชุดโหมโรงเย็นจึงให้ความสำคัญกับความสัมพันธ์ของเสียงและทำนองเพลงมากกว่ารูปแบบของจังหวะ

ในทางกลับกัน เพลงปฐมที่ใช้ในการบรรเลงเพลงชุดโหมโรงเย็นเป็นบทเพลงที่มีอัตราจังหวะ ชั้นเดียว ในปัจจุบันจึงไม่เป็นที่นิยมที่วงปี่พาทย์จะบรรเลงเพลงปลายเข้าม่าน เพราะอัตราจังหวะที่สับสนเนื่องจากเพลงปฐม แต่ถ้าเปลี่ยนจากการบรรเลงเพลงปฐม ชั้นเดียว เป็นการบรรเลงเพลงปฐม สองชั้น จะทำให้เพลงท้ายปฐม เปลี่ยนไปบรรเลงเพลงปลายเข้าม่านแทน เนื่องจากมีอัตราจังหวะเดียวกันและสอดคล้องกันทั้งเพลง อีกทั้งยังสามารถบรรเลงต่อเนื่องจากเพลงเข้าม่าน ซึ่งเป็นบทเพลงในอัตราจังหวะสองชั้นได้เลย

การเรียกเพลงท้ายปฐมว่าเพลงปลายเข้าม่านนั้น นับสำคัญประการหนึ่งคือ การทำบทเพลงให้เป็นเรื่องราวเดียวกัน โดยใช้กิริยาอาการของเทพ เทวดา ที่เข้าพระวิสูตรเพื่อเตรียมตนเองไปสู่มณฑลพิธี จากนั้นจัดกระบวนการทักในเพลงปฐม ซึ่งเรื่องราวเดียวกันกับเพลงเข้าม่านอยู่ในช่วงเตรียมการ การเรียกท้ายปฐมว่า “ปลายเข้าม่าน” ซึ่งต่างอัตราจังหวะกัน จะทำให้เห็นเรื่องราวของเทพเทวดาที่กำลังจะเคลื่อนองค์มาสู่มณฑลพิธีได้

บทเพลงที่บรรเลงต่อจากทำนองเพลงทำยปฐมนั้น คือ เพลงลา ที่มีกลุ่มเสียงที่อยู่ในลักษณะเดียวกัน สามารถบรรเลงติดต่อกันได้อย่างแนบสนิท

ทำนองเพลงลา บรรทัดแรก

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

ทำนองเพลงลาที่นำมาเรียบเรียงต่อเพลงทำยปฐมนั้น มีอัตราจังหวะสองชั้น ด้วยลักษณะของเสียงและอัตราจังหวะ ทำให้ผู้บรรเลงและผู้ฟังสามารถแยกบทเพลงหรือเนื้อหาเรื่องราวที่แฝงจากบทเพลงออกจากกันได้ รวมทั้งหน้าทับตะโพน กลองทัดบรรเลงกำกับบทเพลงจะสามารถทำให้อารมณ์ของบทเพลงเปลี่ยนไปด้วย เพื่อเชื่อมต่อยังเพลงเสมอที่มีเสียงของทำนองเพลงซึ่งสอดคล้องมากับบทเพลงอย่างเป็นระบบเดียวกัน

ทำนองเพลงลา บรรทัดสุดท้าย

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

กลุ่มเสียงของบทเพลงที่นำมาเรียบเรียงต่อกันยังคงใช้กลุ่มเสียงเดิม เพลงเสมอกับเพลงลาจึงมีความใกล้เคียงกันของรูปแบบบทเพลง คือ บทเพลงถูกกำกับด้วยหน้าทับโดยตะโพนและไม้กลองด้วย

ทำนองเพลงเสมอ บรรเลงแรก

- - - ล	- ท พ -	- - ร ร -	- ร - ช	- - - ล	- ท - ร	- - - ม	- - - พ
- ล - -	- - - มร	- - - ร	- ล - ช	- ล - -	- ท - ล	- - - ท	- - - พ

สังเกตได้ว่า การเรียบเรียงทำนองจะสนใจประโยคแรกของบทเพลงเสมอ โดยเฉพาะเสียงที่ใช้ในการบรรเลงติดต่อกันระหว่างเพลง ในตัวเพลงจะเรียบเรียงเสียงอย่างไรนั้นเป็นภูมิปัญญาของผู้ประพันธ์ ส่วนการเรียบเรียงรอยต่อระหว่างเพลงจะให้ความสัมพันธ์เรื่องเสียงที่อยู่ในระบบกลุ่มเสียงเดียวกัน เพื่อป้องกันการแปร่งเพี้ยนของบทเพลงที่จะเกิดขึ้น

เมื่อจบการบรรเลงเพลงเสมอจะผูกติดกับเพลงร่ว ซึ่งเพลงร่วที่บรรเลงต่อจากเพลงเสมอนั้น คือ เพลงร่วลาเดียว จากทำนองเพลงร่วทำให้ความรู้สึกของบทเพลงที่บรรเลงอยู่เกิดความแตกต่างไปจากเดิม เนื่องจากอัตราจังหวะเปลี่ยนรูปแบบของทำนองเปลี่ยนเปิดโอกาสและอิสระให้ผู้บรรเลงได้ผลิตเสียง เรียบเรียงทำนองออกมาได้อย่างอิสระ และแฝงด้วย

การเรียบเรียงเพลงเชิดจึงเรียงร้อยต่อกันให้มีปริมาณของความยาวเพิ่มขึ้นได้ ตามแต่ละสำนักปี่พาทย์ หรือตามแต่สถาบันการศึกษาจะถ่ายทอดให้กับผู้บรรเลง ซึ่งรูปแบบของบทเพลงจะเป็นรูปแบบที่เรียกว่า “เปลี่ยนหัว ซ้ำท้าย” มีหน่วยของเพลงเรียกว่า “ตัว” ดังเช่น

เพลงเชิด ชั้นเดียว ตัวที่ 6

โดยกำหนดให้ทำนอง A คือ

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

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

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

ทำนอง B คือ

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

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

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

เพลงเชิด ชั้นเดียว ตัวที่ 7.

โดยกำหนดให้ทำนอง C คือ

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

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

- ช - ล	- ท - ร
- ช - ล	- ท - ร

ทำนอง B คือ

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

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

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

ลักษณะรูปแบบของเพลงเชิดมีลักษณะรูปแบบ คือ AB/CB เปลี่ยนทำนองในส่วนหัวไปเรื่อย ๆ เพลงทำยใช้ทำนองเดิม และทำนองในส่วนหัวสามารถแต่งเติมให้ทำนองมีความยาวได้ จึงทำให้เพลงเชิดในแต่ละสำนักของปี่พาทย์ไทย มีการเรียงลำดับตัวเพลงและจำนวนปริมาณของตัวเพลงในการบรรเลงที่แตกต่างกัน หลังจากนั้นบรรเลงเพลงกลมต่อจากเพลงเชิดชั้นเดียว

ทำนองส่วนท้ายเพลงเชิด ชั้นเดียว

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

การบรรเลงเพลงเชิด ชั้นเดียว ก่อนที่จะบรรเลงเชื่อมต่อไปเพลงกลม จะบรรเลงเพลงเชิดชั้นเดียวในส่วนท้าย ที่ใช้เป็นทำนองเชื่อมต่อ ดังนี้

ทำนองเพลงเชิด ชั้นเดียว ที่ใช้เชื่อมต่อ

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

หลังจากนั้น จะเชื่อมต่อด้วยเพลงกลม ซึ่งเสียงที่เชื่อมต่อยังคงอยู่ในระบบเสียงเดียวกัน ถึงแม้จะมีการตัดทำนองเพลงเชิด ชั้นเดียว ในห้องสุดท้ายออก เสียงที่เชื่อมต่อของบทเพลง ส่งผลให้เสียงเพลงเชื่อมต่อกันอย่างสนิทสนม และเปลี่ยนอารมณ์ด้วยไม้กลอง

ทำนองเริ่มต้นเพลงกลม

----	----	- ร - ฅ	- ล - ท	----	--- ท	- ท ท ท	- ท - ท
----	----	- ล - ฅ	- ล - ท	----	--- ท	- ท ท ท	- ท - ท

กลุ่มเสียงที่ใช้ในการบรรเลงเชื่อมต่อกจากเพลงเชิดมาเพลงกลม ยังใช้การเชื่อมต่อด้วยกลุ่มเสียงเดิม คือ ซลท รม ซึ่งถ้านำทำนองมาบรรเลงต่อกันของทั้งสองเพลง จะเห็นความสัมพันธ์ของเสียงและทำนอง ที่สามารถเชื่อมต่อเป็นเพลงเดียวกันได้ อีกทั้งยังทำให้เข้าใจเหตุผลของการตัดห้องสุดท้ายของเพลงเชิด ชั้นเดียวออก และต่อท้ายด้วยทำนองเริ่มแรกเพลงกลม จะได้ความสัมพันธ์ของเสียงและจังหวะ ดังนี้

ความสัมพันธ์ของทำนองเพลงเชิด ชั้นเดียว และเพลงกลม

เพลงเชิด				เพลงกลม	
- ร - ฅ	- ล - ท	- ล - -	ท ท - ล	- ร - ฅ	- ล - ท
- ล - ฅ	- ล - ท	- ล - ท	--- ล	- ล - ฅ	- ล - ท

การบรรเลงเพลงกลมเป็นบทเพลงที่สามารถเพิ่มหรือลดจำนวนความยาวของเพลงในการบรรเลงได้ ด้วยการเปลี่ยนกลุ่มเสียงของการบรรเลงที่ยึดหลักเสียงแรกในแต่ละกลุ่มเสียงให้เป็นคู่ 4 หรือ ห่างกันกับกลุ่มเสียงเดิมที่บรรเลงอยู่ 4 เสียง แต่โครงสร้างหรือรูปแบบทำนองเพลงเหมือนกันทุกกลุ่มเสียง เช่น ความสัมพันธ์ของทำนองเพลงเพลงกลม กลุ่มเสียงที่ 1 และกลุ่มเสียงที่ 2 ดังนี้

ทำนองเพลงกลม กลุ่มเสียงที่ 1

- ร - ม	- ร - -	ฅ ฅ - -	ล ล - ท	- ร - ท	- ล - -	ฅ ฅ - -	ล ล - ท
- ล - ท	- ล - ฅ	--- ล	--- ท	- ร - ท	- ล - ฅ	--- ล	--- ท

ทำนองเพลงกลม กลุ่มเสียงที่ 1 บรรเลงด้วยกลุ่มเสียงเร (รมฟ ลท) เมื่อบรรเลงแล้วเสียงที่นำมาเรียบเรียงต่อไป หรือที่เรียกว่า “กลมเสียงที่ 2” กลุ่มเสียงที่นำมา

บรรเลงต่อจะห่างกันเป็นคู่ 4 กับเสียง เร (ร ม ฟ ซ) คือ กลุ่มเสียง ซอล (ซลท รม) ซึ่งทำนองแรก
ที่บรรเลงกลุ่มเสียง ซอล มีดังนี้

ทำนองเพลงกลม กลุ่มเสียงที่ 2

- ซ - ล	- ซ - -	ดํ ดํ - -	รํ รํ - มํ	- มํ - มํ	- รํ - -	ดํ ดํ - -	รํ รํ - มํ
- ร - ม	- ร - ด	- - - ร	- - - ม	- ซ - ม	- ร - ด	- - - ร	- - - ม

เมื่อบรรเลงทำนองเพลงกลม กลุ่มเสียงที่ 2 ซอล (ซลท รม) แล้ว สามารถ
บรรเลงต่อไปในกลุ่มเสียงที่ 3 หรือที่เรียกว่า “กลมเสียงที่ 3” ได้ กลุ่มเสียงที่นำมาบรรเลงต่อจะห่าง
กันเป็นคู่ 4 เช่นเดียวกันกับกลุ่มเสียงที่ 2 ซึ่งคู่กับเสียง โด (ด ร ม ฟ) คือ กลุ่มเสียง โด (ดรม ซล)
ทำนองแรกที่บรรเลงกลุ่มเสียง โด มีดังนี้

ทำนองเพลงกลม กลุ่มเสียงที่ 3

- ด - ร	- ด - -	ฟ ฟ - -	ซ ซ - ล	- ดํ - ล	- ซ - -	ฟ ฟ - -	ซ ซ - ล
- ซ - ล	- ซ - ฟ	- - - ซ	- - - ล	- ด - ล	- ซ - ฟ	- - - ซ	- - - ล

การบรรเลงเปลี่ยนกลุ่มเสียงนี้ สามารถเปลี่ยนกลุ่มเสียงจนครบ 7 กลุ่ม
เสียงได้แต่ไม่เป็นที่นิยม ซึ่งเมื่อบรรเลงครบ 3 กลุ่มเสียงแล้ว จะบรรเลงกลับมากลุ่มเสียงที่ 1
แต่มีเพิ่มทำนองให้สอดคล้องกับเสียงที่ต้องการจะบรรเลงกลับมาและเพื่อไม่ให้เกิดการแปร่งเพี้ยน
ของทำนอง ดังนี้

ทำนองเพลงกลม กลับมากลุ่มเสียงที่ 1

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

- ซ - -	ล ท - รํ	- มํ - รํ	- ท - ล	- - - ล	- - ม ฟ	- ท - -	ล ล - ท
- ร - ซ	- - - ร	- ม - ร	- ทุ - ล	- ล - -	- ร - -	- ทุ - ล	- - - ทุ

- - - ล	- - ม ฟ	- ท - -	ล ล - ท	- ซ - -	ล ท - รํ	- มํ - รํ	- ท - ล
- ล - -	- ร - -	- ทุ - ล	- - - ทุ	- ร - ซ	- - - ร	- ม - ร	- ทุ - ล

การบรรเลงเพลงกลมกลับมาในกลุ่มเสียงที่ 1 กลุ่มเสียงเร (ร ม ฟ ลท) นั้น
ซึ่งในตอนท้ายของทำนองเพลงกลมมีการปรับเปลี่ยนกลุ่มเสียงเป็นกลุ่มเสียง เร (ร ม ฟ ลท)
และสามารถเชื่อมต่อไปยังเพลงชำนานญได้อย่างสนิทสนม

ทำนองเพลงกลม บรรทัดสุดท้าย

- ฟ - ม	- ร - ด	----	-- ร ม	- ฟ ฟ -	- ล --	ล ฟ --	ม ฟ - ม
----	- ล --	ทุ ล - ทุ	- ด --	--- ฟ	--- ฟ	-- ม ร	--- ทุ

ทำนองเพลงขำนาญ บรรทัดแรก

- ฟ - ม	- ม --	- ม - ร	--- ม	----	- ม - ม	- ม --	ม ร - ม
----	- ร - ทุ	--- ล	--- ทุ	--- ม	----	- ร - ทุ	- ล - ทุ

กลุ่มเสียงที่นำมาเรียบเรียงเพลงขำนาญต่อจากเพลงกลมนั้น สามารถบรรเลงติดต่อกันได้อย่างสนิทสนม ซึ่งเพลงขำนาญจะให้ความรู้สึกแตกต่างจากเพลงกลมด้วยลักษณะรูปแบบทำนองและหน้าทับ ตะโพน รวมทั้งไม้กลองด้วย การวางกลุ่มเสียงที่พิจารณาส่วนท้ายและส่วนแรก เพื่อเป็นรอยต่อของบทเพลง ทำให้การเรียบเรียงบทเพลงกลมกลืนกันตลอดทั้งชุด

เมื่อทำนองของเพลงขำนาญบรรเลงจบ โดยปกติแล้วการบรรเลงเพลงกราวใน จะบรรเลงเชื่อมติดไปกับจังหวะของเพลงขำนาญ หรือสามารถลงจบเพลงขำนาญเพื่อขึ้นเพลงกราวในได้ ทั้งนี้อยู่ที่ประสบการณ์และความพร้อมของผู้บรรเลงเป็นหลัก ดังนั้นเสียงของเพลงกราวใน ทำนองเริ่มต้นที่เชื่อมต่อกันกับเพลงขำนาญบรรทัดสุดท้ายจึงเป็นอิสระต่อกันและดำเนินทำนองต่างกลุ่มเสียงกัน

ทำนองเพลงขำนาญ บรรทัดสุดท้าย

----	- ท - ท	- ม - ร	- ท - ล	- ร - ท	- ล - ทุ	ล ทุ - ทุ	--- ทุ
--- ทุ	----	- ม - ร	- ทุ - ล	- ร - ทุ	- ล - ทุ	--- ด	- ทุ --

ทำนองเพลงขำนาญบรรทัดสุดท้าย อยู่ในกลุ่มเสียง ซลท รม เมื่อบรรเลงเชื่อมต่อไปเพลงกราวใน จะอยู่ในกลุ่มเสียง ดรม ซล ดังนี้

ทำนองเพลงกราวใน บรรทัดแรก

-- ร ม	- ทุ - ล	- ทุ --	- ด - ด	ร ด -	ด ล -	ล ทุ -	ทุ ม -
- ด -	- ทุ - ล	- ร - ด	----	- - ล ทุ	- - ทุ ม	- - ม ร	- - ร ด

เพลงขำนาญและเพลงกราวในจึงมีเสียงที่เป็นอิสระแก่กัน โดยเฉพาะเพลงกราวใน ที่ลักษณะทำนอง เป็นทำนองลูกโยน ทำให้การเรียบเรียงทำนองในบทเพลง มีการเปลี่ยนกลุ่มเสียงและหาทำนองเชื่อมต่อในแต่ละกลุ่มเสียงได้อย่างลงตัว รวมทั้งหน้าทับ

ตะโพนและกลองทัดที่ส่งผลต่ออิทธิพลของอารมณ์ทำให้เกิดความแตกต่างของท่านองอย่างชัดเจน

ทำนองเพลงกราวใน บรรทัดสุดท้าย

- - ร ม	- - ฟ ช	- ล - -	ช ฟ - -	- ร - ร	- ร - ร	- ร - ร	- ร - ร
- ด - -	ร ม - -	ฟ - ช ฟ	- - ม ร	- - - ชุ	- - - รุ	- - - ชุ	- - - รุ

- ร - ร	- ร - ร	- ร - ร	- ร - ร
- - - ชุ	- - - รุ	- - - ชุ	- - - รุ

ทำนองท้ายของเพลงกราวในที่เชื่อมต่อไปเพลงต้นซุบ คือ ทำนองลูกโยนเสียง เร ซึ่งลูกโยนเสียง เร สามารถเชื่อมต่อกับทำนองเพลงต้นซุบได้ ในบางพื้นที่บรรเลงเพลงซุบต่อท้ายเพลงกราวใน ตามเรื่องราวของบทเพลงและการตีความหมายจากบทเพลง ดังนั้นเพลงต้นซุบ และเพลงซุบจึงสอดคล้องกันด้วยการขยายทำนองเพลงซุบเป็นเพลงต้นซุบ ดังนี้

เพลง	- - - -	- - ร ม	- ร - -	- ช - ช	- - - -	- ล - ล	- ท - ล	- ช - ม
ต้นซุบ	- ล - ท	- ด - -	- ล - ชุ	- - - -	- - - ลุ	- - - -	- ท - ลุ	- ชุ - ท
เพลงซุบ	- - ร ม		- ร - ช		- - ล ล		- ช - ม	
	- ด - -		- ล - ชุ		- ล - -		- ชุ - ท	

เพลง	- ร - ช	- ล - ท	- ล - -	ท ท - ล	- ร - ท	- ล - -	ช ช - -	ล ล - ท
ต้นซุบ	- ล - ชุ	- ล - ท	- ล - ท	- - - ลุ	- ร - ท	- ล - ชุ	- - - ลุ	- - - ท
เพลงซุบ	- ร - -		ท ท - ล		- ท - ช		- ล - ท	
	- ล - ท		- - - ลุ		- ท - ชุ		- ล - ท	

เพลง	- ฟ - ม	- ร - ด	- - - -	- - ร ม	- ร - ช	- ล - ท	- ร - ท	- ล - ช
ต้นซุบ	- - - -	- ล - -	ท ล - ท	- ด - -	- ล - ชุ	- ล - ท	- ร - ท	- ล - ชุ
เพลงซุบ	- - - ท		- - ร ม		- ช - ม		- ล - ช	
	- ท - -		- - ด -		- ชุ - ท		- ล - ชุ	

เพลงต้นซุบยังมีความสัมพันธ์กับเพลงต้นเข้ามาน โดยมีทำนองในการบรรเลงที่มีส่วนขยายมาจากเพลงซุบได้อย่างชัดเจน ซึ่งมีการเพิ่มลูกเท่าเสียงซอล ซึ่งเป็นส่วนขยายจากเพลงซุบ ดังนี้

เพลง ต้นเข้าม่าน	- ช - ม	----	-- ร ม	-- ฟ ช	ล - ช ล	-- ท ด	- ร - -	ด ท - -
	- ด - -	ร ด - ช	- ด - -	ร ม - -	- ฟ - -	ช ล - -	ท - ด ท	- - ล ช
เพลงชูป	- ล ช ช	- - - ช	- - - ช	- - - ช	- ล ช ช	- - - ช	- - - ช	- - - ช
	- - - ด	- - - ด	- - - ด	- - - ด	- - - ด	- - - ด	- - - ด	- - - ด

ดังนั้นในเพลงต้นเข้าม่านก่อนตัวเพลงเข้าม่าน จึงบรรเลงทำนองเพลงต้นเข้าม่านที่มีส่วนขยายมาจากเพลงชูป และมีการเพิ่มเท่าเสียงซอลที่ขยายขึ้นก่อนการบรรเลงตัวเพลงเข้าม่านด้วย แต่เพลงต้นชูปที่บรรเลงต่อท้ายกราวในนั้น บรรเลงจากเพลงชูปที่ขยายขึ้นบางส่วนจากนั้นเชื่อมต่อไปเพลงลา ซึ่งเป็นเพลงสุดท้ายในเพลงชุดใหม่โรงเรียน ด้วยกลุ่มเสียง ซลท รม และเป็นกลุ่มเสียงเดียวกัน

ทำนองเพลงต้นชูป บรรทัดสุดท้าย

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

ทำนองเพลงลา บรรทัดแรก

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

เสียงของทำนองเพลงต้นชูปและเพลงลาจึงเชื่อมต่อกันได้อย่างสนิทสนม รวมทั้งเรื่องราวในความหมายของการบรรเลงสอดคล้องกับชื่อเพลงที่บรรเลงเป็นเพลงสุดท้าย คือ เพลงลา และเป็นการลากลับของเทพเทวดาทั้งหลายที่เดินทางมายังมณฑลพิพิธตามชื่อเพลง

1.3.1.4 วิธีการบรรเลงเพลงชุดใหม่โรงเรียน

วิธีการบรรเลงเพลงชุดใหม่โรงเรียนโดยทั่วไปแล้วขึ้นอยู่กับระยะเวลาและโอกาสในการบรรเลง โดยนำระยะเวลามากำหนดว่าจะบรรเลงให้สั้นลงหรือบรรเลงให้ยาวขึ้น บรรเลงเพลงตามลำดับตั้งแต่เพลงแรกไปจนถึงเพลงสุดท้าย ซึ่งวิธีการบรรเลงสามารถบรรเลงได้ ดังนี้

1.3.1.4.1 การบรรเลงเพลงชุดใหม่โรงเรียนฉบับเต็ม

การบรรเลงเพลงชุดใหม่โรงเรียนฉบับเต็ม คือ การบรรเลงตามบทเพลงทุกบทเพลงในเพลงชุดใหม่โรงเรียน โดยบรรเลงทำนองจนครบทุกเพลง ไม่ตัดเพลงใดเพลงหนึ่งออกหรือไม่เพิ่มเติมโดยนำทำนองเพลงอื่นเข้ามาเสริม หรือตัดทำนองเพลงให้สั้นลง

1.3.1.4.2 การบรรเลงเพลงชุดโหมโรงเย็นฉบับตัด

การบรรเลงเพลงชุดโหมโรงเย็นฉบับตัด คือ การบรรเลงใน เพลงชุดโหมโรงเย็นทุกเพลง แต่ตัดความยาวของทำนองเพลงบางบทเพลงให้สั้นลง ทั้งนี้เพลงที่ตัดทำนองให้สั้นลงเช่น เพลงสาธุการ เพลงเข้ามาน เพลงเชิด เพลงกลม เพลงกราวใน การพิจารณาบทเพลงที่สามารถตัดทำนองได้นั้นสิ่งสำคัญที่สุดต้องเป็นบทเพลงที่มีหน้าทับกำกับที่สามารถตัดได้ ซึ่งบางเพลงมีหน้าทับกำกับบทเพลงซึ่งไม่สามารถตัดทำนองเพลงได้ เช่น เพลงตระหมูปากคอก เพลงเสมอ การตัดทำนองเพลงส่งผลให้เกิดความกระชับและทำให้ใช้เวลาน้อยลงในการบรรเลงเพลงชุดโหมโรงเย็น ในบางพื้นที่เรียกเพลงชุดโหมโรงเย็นนี้ว่า “โหมโรงสิ่งละอันพันละน้อย” มักพบในพิธีไหว้ครูดนตรีไทยและพิธีไหว้ครูชิน-ละคร

1.3.1.4.3 การบรรเลงเพลงชุดโหมโรงเย็นแบบออกเพลง

การบรรเลงเพลงชุดโหมโรงเย็นแบบออกเพลงนั้น เป็นการบรรเลงที่ต้องการเพิ่มระยะเวลาในการบรรเลงให้มีความยาวขึ้น จึงนำเพลงที่มีอัตราจังหวะ ทำนอง กลุ่มเสียงเดียวกันมาบรรเลงต่อท้ายเพลงหรือแทรกขึ้นมามาทดแทนบทเพลงที่อยู่ในเพลงชุดโหมโรงเย็น สามารถยืดระยะเวลาในการบรรเลงโหมโรงเย็นให้ยาวขึ้น โดยไม่ผิดรูปแบบฉันทลักษณ์ทางดนตรี

เพลงตระโหมโรง เป็นบทเพลงที่สามารถบรรเลงติดต่อกันได้หลายเพลง มีเพลงตระจำนวนมากที่นิยมนำมาบรรเลงต่อกัน ซึ่งมีเงื่อนไขในการบรรเลงคือ จำนวนเพลงตระที่นำมาบรรเลงต่อกันต้องมีจำนวนเพลงเป็นเลขคี่ ได้แก่ 1 เพลง 3 เพลง 5 เพลง 7 เพลง 9 เพลง ไปตามลำดับ ไม่นิยมบรรเลงเพลงตระที่นำมาบรรเลงต่อกันเป็นเลขคู่ การบรรเลงเพลงตระวงปีพาทย์ที่บรรเลงจะต้องมีการเตรียมความพร้อมที่จะบรรเลงเป็นหมู่คณะเนื่องจากในแต่ละสำนักมีการเรียบเรียงบทเพลงที่ไม่เหมือนกัน หากมีการฝึกซ้อมมาอย่างดีจะทำให้เห็นประสิทธิภาพของการบรรเลงรวมวงปีพาทย์อย่างแน่นหนา โดยเฉพาะการบรรเลงหน้าทับกำกับเพลงตระ ซึ่งในแต่ละบทเพลงมีเอกลักษณ์และจังหวะหน้าทับที่แตกต่างกัน การออกเพลงตระจำนวนมากจึงเป็นสัญลักษณ์ของภูมิรู้และภูมิเรียนของวงปีพาทย์ไทย

เพลงเข้ามาน เป็นบทเพลงในเพลงชุดโหมโรงเย็นที่มีการนำเพลงอื่นเข้ามาบรรเลงเป็นจำนวนมาก เมื่อบรรเลงเพลงต้นเข้ามาแล้วจะบรรเลงเพลงอื่น ๆ ออกเพลงได้หลายบทเพลง เช่น เพลงครอบจักรวาล เพลงเวสุกรรม ซึ่งเพลงเข้ามานยังมีหน้าทับและกลุ่มเสียงที่สอดคล้องกับเพลงไทยสำเนียงจีน จึงเป็นที่นิยมของวงปีพาทย์ไทยจะนำเพลงไทยสำเนียงจีน มาบรรเลงเป็นจำนวนมาก เช่น เพลงจีนล่องหน่าย เพลงจีนขิมใหญ่ เพลงจีนขิมเล็ก

เพลงจีนขลุ่ย เพลงชมสวนสวรรค์ ซึ่งการออกเพลงยังคงต้องคำนึงถึงสมาชิกในวงที่สามารถบรรเลงเพลงที่จะออกได้อย่างพร้อมเพรียง จึงจะทำให้บทเพลงที่บรรเลงออกไปนั้นเกิดความไพเราะน่าฟัง

เพลงปฐุมมีลักษณะทำนองในรูปแบบเพลงเร็ว ดังนั้นเพลงปฐุมจึงสามารถบรรเลงออกเพลงได้ เช่น เพลงปฐุมสมโภช เพลงปฐุมเจดีย์ เพลงคุตทะราดเหยียบกรวด เป็นต้น

เพลงเชิดเป็นบทเพลงที่สามารถบรรเลงให้มีความยาวมากได้ เนื่องจากเป็นบทเพลงที่มีการประพันธ์ทำนองขึ้นมาเป็นจำนวนมาก รวมทั้งการเรียบเรียงทำนองเพลงที่มีความหลากหลาย โดยเฉพาะเพลงเชิด อัตราจังหวะชั้นเดียว สามารถบรรเลงติดต่อกันได้หลายตัว จึงมักนำเพลงเชิดมาวัดอัตรากำลังของผู้บรรเลงระนาดเอกในวงปี่พาทย์ไทย ซึ่งเมื่อบรรเลงเพลงไปเรื่อย ๆ ความเร็วของบทเพลงจะเพิ่มขึ้นโดยอัตโนมัติ ด้วยความเร็ว และความยาวของบทเพลงจึงเป็นการวัดคุณลักษณะของนักระนาดเอกได้เป็นอย่างดี

เพลงกลมเป็นบทเพลงที่มีการเปลี่ยนกลุ่มเสียงการบรรเลง เพื่อเพิ่มความยาวของทำนองได้ รวมทั้งสามารถนำเพลงตุงตุงมาบรรเลงต่อให้มีความยาวเพิ่มขึ้นเนื่องจากใช้หน้าทับในการกำกับบทเพลงเหมือนกัน

เพลงกราวในเป็นบทเพลงที่มีการนำเพลงที่มีลูกโยนมาบรรเลงออกเพลงได้ ซึ่งสอดคล้องกับเพลงกราวในที่มีลักษณะของทำนองเป็นเพลงลูกโยน เช่น เพลงแขกลพบุรี และบทเพลงที่มีสำเนียงมอญ ซึ่งมีลักษณะกลุ่มเสียงใกล้เคียงกับเพลงกราวใน เช่น เพลงแขกมอญบางขุนพรหม สองชั้น เพลงมอญรำดาบ สองชั้น เป็นต้น

การบรรเลงออกเพลงขึ้นอยู่กับเงื่อนไขของเวลาในการบรรเลง และขึ้นอยู่กับความพร้อมของวงปี่พาทย์ สมาชิกในวง ว่ามีความพร้อมเพียงกันในการบรรเลงมากน้อยเพียงใด เพลงชุดโหมโรงเย็นจึงเป็นบทเพลงที่มีการเปิดโอกาสอิสระทางความคิดให้กับผู้บรรเลงได้แสดงออกซึ่งภูมิปัญญาในการเรียนรู้ รวมถึงการแสดงอวดฝีมือในการบรรเลงเพลงเดี่ยวในเพลงชุดโหมโรงเย็นได้ ทั้งนี้ต้องขึ้นอยู่กับกาลเทศะในการบรรเลงด้วยเช่นกัน

1.3.1.5 บทบาทหน้าที่เพลงชุดโหมโรงเย็น

เพลงชุดโหมโรงเย็นเป็นบทเพลงที่มีบทบาทหน้าที่ปรากฏในวัฒนธรรมทางดนตรีของปี่พาทย์ไทย ตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบัน เพลงชุดโหมโรงเย็นเป็นบทเพลงที่ปี่พาทย์ไทยบรรเลงประกอบพิธีกรรมในงานมงคลและบรรเลงเป็นเพลงแรก ดังนั้น บทบาทหน้าที่ของเพลงชุดโหมโรงเย็นสามารถจำแนกได้ดังนี้

1.3.1.5.1 เพลงชุดใหม่โรงเรียนกับการชุมนุมเทพเทวดา

เพลงชุดใหม่โรงเรียนเป็นบทเพลงที่มีความหมายที่เป็นสิริมงคลต่อการจัดงานหรือประกอบพิธีอันเป็นมงคล ใช้บทเพลงต่าง ๆ ในเพลงชุดใหม่โรงเรียนเป็นสื่อกับเทพเทวดา เพื่ออัญเชิญให้ลงมาสถิตยังมณฑลพิธี พร้อมกับอำนวยความสะดวกให้กิจกรรมหรืองานพิธีบังเกิดผลสำเร็จ รวมทั้งเวลาในการบรรเลงเพลงชุดใหม่โรงเรียนตรงกับเวลาในการเริ่มจัดพิธีการต่าง ๆ และเวลาในการเจริญพระพุทธมนต์เย็นของพระสงฆ์ เพลงชุดใหม่โรงเรียนจึงมีบทบาทหน้าที่สอดคล้องกับเวลาและพิธีการ

1.3.1.5.2 เพลงชุดใหม่โรงเรียนกับการประชาสัมพันธ์

การบรรเลงเพลงชุดใหม่โรงเรียนในบางพื้นที่เรียกชื่อเพลงชุดใหม่โรงเรียนว่า “ใหม่โรงกลอง” เนื่องจากมีการบรรเลงกลองทัดประกอบจังหวะทุกเพลง ยกเว้นเพลงสาธุการที่ไม่มีการบรรเลงกลองทัดประกอบจังหวะ ดังนั้น คุณภาพเสียงที่ดังออกไปทำให้เสียงดังครึกครื้นเมื่อบรรเลงออกไปจะช่วยประชาสัมพันธ์ให้กับประชาชนที่อยู่รอบข้างได้ยินถึงกิจการงานมงคลที่ได้เริ่มขึ้น ดังนั้นเพลงชุดใหม่โรงเรียนจึงเป็นสัญลักษณ์ของการประกาศประชาสัมพันธ์ผ่านรูปแบบของงานดนตรี

1.3.1.5.3 เพลงชุดใหม่โรงเรียนกับการบูชาครูของนักดนตรี

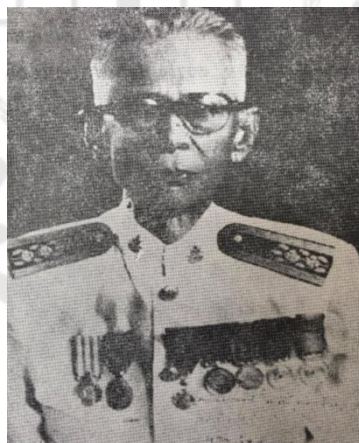
การบรรเลงเพลงชุดใหม่โรงเรียนเป็นการบูชาครูของนักดนตรีไทย ซึ่งนักดนตรีไทยจะให้ความเคารพเพลงชุดใหม่โรงเรียนจากความหมายของบทเพลง ตั้งแต่การบูชาพระรัตนตรัย และการเคารพบูชาครูเทพเทวดาจากการบรรเลงเพลงชุดใหม่โรงเรียน ดังนั้นการบรรเลงเพลงชุดใหม่โรงเรียน ผู้บรรเลงปีพาทย์ไทยจึงแสดงออกการบรรเลงด้วยความปิติยินดีเรียบร้อย เพื่อให้บทเพลงเกิดความไพเราะสง่างาม

1.3.1.5.4 เพลงชุดใหม่โรงเรียนกับการฝึกฝนปีพาทย์

เพลงชุดใหม่โรงเรียน ในอดีตสังคมดนตรีไทยให้ความสำคัญกับการเรียนรู้และการฝึกฝนปีพาทย์เพลงชุดใหม่โรงเรียนเป็นอย่างมาก เป็นบทเพลงที่ใช้ในการเริ่มเรียนปีพาทย์ไทย ซึ่งลักษณะของทำนองฆ้องวงใหญ่หรือที่เรียกว่า “มือฆ้อง” เพลงชุดใหม่โรงเรียนเหมาะสมกับพื้นฐานทั้งทำนองและจังหวะที่จะฝึกฝนความเข้าใจในทางดนตรี หากเรียนรู้เพลงชุดใหม่โรงเรียนได้จบบริบูรณ์จะทำให้สามารถเรียนรู้บทเพลงอื่นในทางดนตรีได้ทั้งสิ้น ด้วยเหตุนี้จึงทำให้สำนักปีพาทย์ไทยมีลักษณะมือฆ้องวงใหญ่ที่แตกต่างกันเป็นจำนวนมาก กล่าวคือ ลักษณะของมือฆ้องที่หลากหลายล้วนขึ้นอยู่กับการรับการถ่ายทอดจากสำนักทางดนตรี

เพลงชุดใหม่โรงเรียนยังมีความยาวของทำนองที่เรียบง่ายยังสามารถ
จะฝึกฝนและวัดความวิริยะอุตสาหะในการเรียนรู้ปีพาทย์ การฝึกความอดทน การจดจำ
ความเข้าใจทางดนตรี จึงมีความเหมาะสมที่จะเป็นการบรรเลงเพื่ออุ่นเครื่องให้กับนักดนตรี
ที่จะบรรเลงเพลงต่อไปอย่างเข้าที่ สามารถผลิตเสียงงานดนตรีได้รสมือที่ไพเราะ

ปัจจุบันด้วยการสร้างเกณฑ์มาตรฐานทางดนตรีประกอบ
กับหลักสูตรทางดนตรีของวิทยาลัยนาฏศิลป์ในแต่ละพื้นที่ของประเทศได้ใช้มือฆ้องวงใหญ่
เพลงชุดใหม่โรงเรียนของหลวงบำรุงจิตเจริญ (อุป สาทรวีลย์) ซึ่งในอดีตกลุ่มคณาจารย์วิทยาลัย
นาฏศิลป์มองเห็นว่า มือฆ้องวงใหญ่ของหลวงบำรุงจิตเจริญ (อุป สาทรวีลย์) เป็นลักษณะมือฆ้อง
ที่เหมาะสมเรียบง่ายที่จะเป็นหลักสูตรเหมาะสมกับการเรียนรู้เพลงชุดใหม่โรงเรียนสำหรับนักเรียน
ที่เข้ามาใหม่ จึงทำให้นักเรียนนักศึกษาได้รับการถ่ายทอดเพลงชุดใหม่โรงเรียนด้วยมือฆ้องวงใหญ่
แบบเดียวกันด้วยยึดเป็นมาตรฐานและระเบียบการเรียนรู้ทางดนตรี ซึ่งแต่เดิมมือฆ้องวงใหญ่
เพลงชุดใหม่โรงเรียนมีความหลากหลายของทำนองเป็นจำนวนมาก เหตุการณ์ทางดนตรีที่เกิดขึ้น
จากลักษณะการเรียนรู้เช่นนี้ ส่งผลให้การแปรทำนองจากฆ้องวงใหญ่ในปีพาทย์ไทยมีลักษณะ
ใกล้เคียงกันเพราะยึดทำนองฆ้องวงใหญ่เป็นหลักในการบรรเลง



ภาพประกอบ 54 หลวงบำรุงจิตเจริญ (อุป สาทรวีลย์)

ที่มา: พูนพิศ อมาตยกุล. (2529). ดนตรีวิจัักษ์.

1.3.1.5 เพลงชุดใหม่โรงเรียนกับความคิดสร้างสรรค์ทางดนตรี

การบรรเลงเพลงชุดใหม่โรงเรียนนั้น เปิดโอกาสให้คณาจารย์ทางดนตรีได้ปรับวงดนตรีเพื่อการบรรเลงได้หลากหลายรูปแบบ สามารถบรรเลงออกเพลงได้ รวมทั้งยังเป็นบทเพลงที่ใช้ในการประชัน เช่น การประชันเพลงต่อเพลงของวงปี่พาทย์ การนำการออกเพลงมาเรียบเรียงเพื่อแสดงให้เห็นภูมิรู้ของบทเพลงที่ออกเพลง การเดี่ยวเครื่องดนตรีในเพลงชุดใหม่โรงเรียน เป็นต้น สิ่งเหล่านี้แสดงให้เห็นถึงความคิดสร้างสรรค์ที่อิสระที่เพลงชุดใหม่โรงเรียนให้กับนักปี่พาทย์ได้แสดงออกซึ่งฝีมือทางดนตรี

การนำบทเพลงในเพลงชุดใหม่โรงเรียนไปใช้ในการบรรเลงแยกออกไป และการแต่งขยายหรือลดทอนอัตราจังหวะให้เกิิดงานสร้างสรรค์ทางดนตรีเป็นจำนวนมาก เช่น การนำเพลงสาธุการมาขยายเป็นอัตราจังหวะสามชั้น บรรเลงเป็นใหม่โรงเสภา ตัดทอนเป็นเพลงสาธุการ ชั้นเดียว ของบ้านพาทย์โกสศ เพลงเข็ดนำมาประพันธ์ขยายเป็นใหม่โรงเข็ดในและนำมาเป็นส่วนขยายของเพลงใหม่โรงศรทอง เพลงกลมนำมาประพันธ์ขยายเป็นใหม่โรงกระสุนทอง เพลงขำนาฏนำมาขยายเป็นเพลงใหม่โรงกัลยาณมิตร เป็นต้น จนถึงชั้นเพลงเดี่ยวเครื่องดนตรีซึ่งถือเป็นผลงานชิ้นสำคัญของแต่ละสำนักปี่พาทย์ เช่น เพลงเข็ด ที่นำมาทำเป็นบทเพลงเดี่ยวเข็ดนอก หรือเดี่ยวเครื่องดนตรีในบทเพลง เพลงเดี่ยวกราวในที่ขยายและประดิษฐ์ทำนองให้เกิดความพิสดารทางดนตรีจากเพลงกราวในเพลงชุดใหม่โรงเรียน ด้วยความคิดสร้างสรรค์ที่เกิดจากบทเพลงในเพลงชุดใหม่โรงเรียนจึงสามารถต่อยอดความคิดของงานดนตรีได้เป็นจำนวนมาก

1.3.2 การบรรเลงเพลงใหม่โรงโตจของวงพิณพิฆิตกัมพูชา

เพลงใหม่โรงโตจ (ขงเกษมขงธ) เป็นบทเพลงที่บรรเลงด้วยวงพิณพิฆิตกัมพูชา ซึ่งแสดงให้เห็นถึงวัฒนธรรมการบรรเลงดนตรีกัมพูชาตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบัน คำว่า “ใหม่โรงโตจ” มีความหมายแปลเป็นภาษาไทยว่า “ใหม่โรงเล็ก” ซึ่งในวัฒนธรรมการบรรเลงพิณพิฆิตกัมพูชามีเพลงใหม่โรงธมที่คู่กับเพลงใหม่โรงโตจ ดังนั้นเพลงใหม่โรงโตจจึงได้นำมาใช้ประกอบพิธีกรรม ทั้งงานมงคลและงานอวมงคลของชาวกัมพูชาเป็นจำนวนมาก กล่าวได้ว่าใหม่โรงโตจเป็นบทเพลงที่ต้องบรรเลงทุกครั้งหากนำวงพิณพิฆิตไปบรรเลงประกอบพิธี

เพลงใหม่โรงโตจเกิดจากการเรียงร้อยบทเพลงหลายเพลงนำมาบรรเลงติดต่อกัน ซึ่งแต่ละเพลงมีความหมายที่แสดงให้ถึงเรื่องราวอันเป็นมงคลกับบทเพลงทั้งสิ้น ประกอบด้วย 14 เพลง ได้แก่

1. บทสาธุการ (สาธุการ)
2. บทพระไตรปิฎก (ไตรปิฎก)
3. บทวิสาข
4. บทกมล หรือกำมัน (กมล)
5. บทบาทม (บาท)
6. บทเรี่ย (เรี่ย)
7. บทเสมอ (เสมอ) บทวิสาข
8. บทเชิดมิ่ง (เชิดมิ่ง)
9. บทเชิด (เชิด)
10. บทกลม (กลม)
11. บทชำนาญหรือจุมเนียน (ชำนาญ)
12. บทกราวไน (กราวไน)
13. เพลงชูป (ชูป)
14. บทเรี่ย (เรี่ย)

1.3.2.1 ที่มาของการเรียบเรียงเพลงใหม่โรงโต

เพลงใหม่โรงโตนำจำนวนบทเพลงมาเป็นตัวกำหนดการเรียกชื่อใหม่โรงโตที่เรียงร้อยบทเพลงติดต่อกัน เนื่องจากจำนวนบทเพลงที่มีการเรียงร้อยมีจำนวนเพลงน้อยกว่าใหม่โรงโตซึ่งมีบทเพลงจำนวนมากและเพลงใหม่โรงโตใช้บรรเลงในพิธีกรรมที่เป็นงานใหญ่ เช่น พิธีไหว้ครูดนตรีและนาฏศิลป์ของกำมุงพญา ทำให้เพลงใหม่โรงโตถูกนำมาบรรเลงเพื่อประกาศประชาสัมพันธ์ และชุมนุมเทพเทวดาในงานพิธีกรรมต่าง ๆ จำนวนของบทเพลงและระยะเวลา มีความเหมาะสมกับการบรรเลงประกอบพิธีกรรม ดังนั้น การบรรเลงเพลงใหม่โรงโตจึงไม่จำกัดเวลาในการบรรเลง สามารถบรรเลงได้ตลอดเวลาทั้งเช้า กลางวัน และเย็น

ลักษณะสำคัญของทำนองเพลงที่นำมาเรียบเรียงเพลงใหม่โรงโต คือ ลักษณะของรูปแบบจังหวะของแต่ละบทเพลงที่ไม่ได้ให้ความสำคัญกับการลงตัวของรูปแบบจังหวะ แต่ให้ความสำคัญกับความสัมพันธ์ในเรื่องเสียงที่ต้องการเรียงร้อยให้อยู่ในระบบเดียวกันของเพลง เมื่อเปลี่ยนบทเพลงผู้บรรเลงต้องติดตาม ปรับเปลี่ยน เป็นหนึ่งเดียวกันทั้งวงพิณเพียด

เพลงใหม่โรงโตมีความสำคัญต่อการประกอบพิธีกรรมทางศาสนา ลักษณะเสียงโดยรวมของการบรรเลงเพลงใหม่โรงโต เปรียบเสมือนภาพตัวแทนวัฒนธรรมเขมร

ที่ยังคงรักษาตัวตนทางวัฒนธรรมดนตรี และเพลงใหม่โรงโตก็ยังได้นำบทเพลงที่บรรจุอยู่ภายในออกมาบรรเลงประโคมในงานพิธีกรรมต่าง ๆ ทั้งงานมงคลและงานอวมงคล ชาวกำพูชาจึงมีความคุ้นชินกับเสียงของวงพิณเพียต และกล่าวว่า “พิณเพียต คือ ลมหายใจทางดนตรีของชาวกำพูชา”

1.3.2.2 ความหมายของการเรียบเรียงบทเพลงใหม่โรงโต

การเรียบเรียงบทเพลงใหม่โรงโตพิจารณาในมุมมองความหมายของบทเพลง สามารถพิจารณาความสัมพันธ์ได้ ดังนี้

1. บทสาธุการ เป็นบทเพลงสำหรับประโคมเพื่อระลึกถึงครูบาอาจารย์ ซึ่งให้ความหมายถึงการสร้างโลกโดยพระผู้เป็นเจ้าของแผ่นดินแผ่นน้ำ และได้ถ่ายทอดวิชาความรู้ไว้ให้ รวมทั้งการบรรเลงเพื่ออุทิศส่วนกุศลให้เกิดอันสงส์บังเกิดความสุขสถาพร

2. บทตระโตจ หรือแปลเป็นภาษาไทยว่า “ตระเล็ก” เป็นบทเพลงสำหรับประโคมประกอบพิธีอาการเทพเทวดาองค์สำคัญที่มีฤทธิ์ เพื่ออัญเชิญมารับศีลหรือชาวกำพูชา เรียกว่า “การอุทิศศีล” มีการร่ายมนต์ถึงพระอิศวร พระนารายณ์ พระโพธิสัตว์อวโลกิเตศวร และบรรเลงเพลงรัวลาเดียว ต่อท้ายเพื่อแสดงความเคารพแก่เทพเทวดา เมื่อบรรเลงตระโจเสร็จบรรเลงเพลงรัวต่อท้าย

3. บทกมลหรือบทกำมัน เป็นบทเพลงสำหรับประโคมอัญเชิญเทพยักษ์ ที่สถิตในแดนบรรพต อัญเชิญให้เสด็จมาแสดงฤทธิ์ให้คนเห็น มีพระนาครฤทธิไกรกำแหงพระสัจจะคนทั้งหลายองค์สัจจะขันตีบารมีทิพยญาณ ผู้มีอำนาจอันศักดิ์สิทธิ์ให้เสด็จมายังพิธี

4. บทบาทมหรือเบรียะรม เป็นบทเพลงที่อัญเชิญหนุมานมีฤทธิไกรให้มาแสดงอิทธิฤทธิ์กำจัดอุปัทวันตราย ให้เกิดความสันติสุขตลอดไป

5. บทเรีย เป็นบทสำหรับประโคมแห่เชิญบารมีเทพทั้งหมดไปยังสถานที่เดิม หลังจากที่ได้มาถึงที่สักการะบูชาแล้ว เกิดความสวัสดิภาพแก่พิธีและเหล่าศิษยานุศิษย์

6. บทเสมอ เป็นบทเพลงสำหรับการประโคมอัญเชิญพระอาทิตย์ พระจันทร์ ที่มีรัศมีสุสว่างทั่วทั้งโลกทวีปทั้งสี่มาชุมนุมกันด้วย

7. บทเชิดฉิ่ง เป็นบทเพลงสำหรับประโคมบวงทรวงพระอุมาเทวี มุณีเมขลา เทวีเม พระศุภรีโฉมศรี อัญเชิญให้มากำจัดเคราะห์ บำบัดเคราะห์ บำบัดภัย

8. เพลงเชิด เป็นบทเพลงสำหรับประโคมอัญเชิญพระมหาฤาษี นิมนต์พระฤาษีอัคคีเนตร ฤาษีธเมต เนตรฤาษี ดาบสครบองค์ นิมนต์ให้มาอวยพรให้เกิด ความผาสุกแก่ลูกหลาน

9. บทกลม เป็นบทเพลงสำหรับอัญเชิญเทพบุตรเทพธิดา เทพารักษ์ ทุกตำบลในไพรพนม เหนือสมุทร เหนือแม่น้ำ เทพดาที่รักษาเขตต์ตรให้มากำจัดซึ่งศัตรูหมู่มาร

10. บทขำนาญหรือจุมเนียน เป็นบทเพลงสำหรับประโคมอัญเชิญ พระครูผู้ทรงศีลวิเศษ ขำนาญเวทมนต์ที่ว่า “วันทามิ สระธวัง ปาเถวะ อาจารย์ยังนามิ” มาช่วย บัดเป่าปกรักรักษาลูกหลาน ให้มีความสุขตลอดไป

11. บทกราวโน เป็นบทเพลงสำหรับประโคมอัญเชิญพระอิศวร พระนารายณ์ ครูยักษ์ให้มาอำนวยการอวยพรลูกหลานศิษย์ทุก ๆ คน ให้มีความสุขตลอดไป

12. เพลงซุบ ซึ่งซุบแปลว่า “หยุด” เป็นบทเพลงสำหรับประโคม หลังจากเหล่าเทพเทวดาเสด็จไปที่ชุมนุมโรงชัยหรือโรงพิธีเรียบร้อยแล้ว จากนั้นเสด็จไปยังสถานที่ อื่น ๆ ต่อไป

13. บทเรี่ย หรือเพลงลา เป็นบทเพลงที่ใช้บรรเลงจบไหมโรงโตจ และแสดงให้เห็นถึงการสิ้นสุดของเรื่องราวในการบรรเลง

การเรียบเรียงบทเพลงไหมโรงโตจนั้น นำบทเพลงมาเรียบเรียงให้เกิด เรื่องราวที่แสดงให้เห็นถึงความเคารพและการสักการะบูชาด้วยเสียงเพลง แสดงให้เห็นว่า ดนตรี มีความสัมพันธ์กับศาสนา ความเชื่อ โดยเฉพาะความเชื่อในศาสนาพุทธและศาสนาพราหมณ์ฮินดู ซึ่งพิจารณาน้ำหนักความเชื่อแล้ว จะให้ความสำคัญกับเทพเจ้าในทางศาสนาพราหมณ์ฮินดู มากกว่า การสร้างเรื่องราวจากเทพเทวดาต่าง ๆ นี้ สอดคล้องกับเรื่องราวของเทพเทวดาในศาสนา พราหมณ์ฮินดูที่มีเรื่องราวและเรื่องเล่าอิทธิฤทธิ์ปาฏิหาริย์ เพื่อให้ผู้นับถือได้วิงวอน ร้องขอพร อันวิเศษ ด้วยเหตุนี้บทเพลงที่อยู่ในไหมโรงโตจ จึงมีความหมายในการอัญเชิญเหล่าเทพเทวดาให้ เสด็จมาและเป็นเรื่องราวของการประสิทธิ์ประสาทอำนวยการผ่านเสียงดนตรี

1.3.2.3 เสียงกับการเรียบเรียงเพลงไหมโรงโตจ

การเรียบเรียงเสียงของเพลงไหมโรงโตจนั้น เป็นสิ่งที่แสดงความสัมพันธ์ ระบบวิธีการคิดในรอยต่อของบทเพลงในแต่ละบทเพลงของไหมโรงโตจ การบรรเลงติดต่อกัน ของบทเพลงเป็นภูมิปัญญาอย่างหนึ่งที่พิณพิศกัมพูชาสามารถนำเพลงต่าง ๆ มาบรรเลง ด้วยท่วงทำลีลาการขึ้นต้นทำนองเพลงในแต่ละบทเพลงอย่างสง่างาม และรอยต่อของแต่ละ บทเพลงแสดงให้เห็นสัญญาณของการเปลี่ยนแปลงทำนองและจังหวะได้

ทำนองเพลงสาธการในบรรทัดสุดท้าย

ท - ท ล	- ช - ม	ช - ร ม	- ช - ล	ร - ร ท	- ล - ฟ	--- ม	--- ร
- ท - ล	- ช - ท	- ท ค -	- ช - ล	- ร - ท	- ล - ฟ	--- ม	--- ร

ทำนองเพลงตระโตะบรรทัดแรก

ล ท ร ม	ร ค ท ล	- ช - ฟ	- ม - ร	-- ล ช	-- ล ล	- ล ท ล	ช ฟ ม -
ช - ร ม	ร ค ท ล	- ช - ฟ	- ม - ร	--- ช	- ล -	ล - -	--- ร

การนำเพลงตระโตะมาบรรเลงต่อจากเพลงสาธการ ลักษณะของกลุ่มเสียงทำให้เกิดความกลมกลืนกันอย่างไม่ผิดเพี้ยน เมื่อบรรเลงแล้วไม่เกิดความแปร่งเพี้ยน (Dissonance) ซึ่งโดยทั่วไปแล้ว วงพิณเพียตัมพูชาจะบรรเลงเพลงตระโตะแยกออกจากเพลงสาธการ และไม่ใช้การเชื่อมต่อของทำนองเป็นระบบเพลงเดียวกัน

การคัดเลือกบทเพลงมานั้นจะสังเกตได้ว่า ลักษณะทำนองเพลงสาธการในช่วงท้ายมีทำนองที่สอดคล้องกับเพลงตระโตะในวรรคแรก ซึ่งอยู่ในกลุ่มเสียง ร ม ฟ ล ท ดังนั้นเมื่อเปลี่ยนเพลงแล้วความรู้สึกต่อทำนองเพลงและกลุ่มเสียงยังส่งอิทธิพลต่อกันอยู่ทำให้การเรียบเรียงบทเพลงมีความกลมกลืนกัน เมื่อบรรเลงเพลงตระโตะแล้วจะต่อยด้วยการบรรเลงเพลงร่ว เพลงร่วของวงพิณเพียตัมพูชา ลักษณะเสียงที่ใช้ในการเรียบเรียงต่อจากเพลงตระโตะมีความกลมกลืนกันมาก กล่าวคือ ใช้เสียงที่เชื่อมต่อกับเพลงตระโตะในลักษณะเพลงเดียวกัน ดังนี้

ทำนองท้ายเพลงตระโตะ

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

ทำนองเริ่มต้นเพลงร่ว

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

ทำนองเพลงร่วที่บรรเลงต่อจากเพลงตระโตะ เป็นกลุ่มเสียงเดียวกันกับทำนองตอนท้ายของเพลงตระโตะ คือ กลุ่มเสียง ชลท ร ม ดังนั้น เมื่อวงพิณเพียตัมพูชาบรรเลงเสียงที่ดังออกไปกลมกลืนกันทั้งสองเพลง และเทคนิคการบรรเลงของวงพิณเพียตัมพูชาไม่ได้ทำให้ความรู้สึกระหว่างเพลงตระโตะกับเพลงร่วแยกขาดจากกัน เมื่อมองภาพโดยรวมเพลงร่วที่บรรเลงติดกับเพลงตระโตะเกิดผสมกลมกลืนด้วยทำนอง กลุ่มเสียงและเทคนิคการบรรเลง

เมื่อบรรเลงทำนองเพลงรวัจจะเชื่อมต่อด้วยเพลงกำมัน ซึ่งทำนอง
 ้องวงฆ้องของทั้งสองเพลง มีกลุ่มเสียงที่สอดคล้องกัน จึงทำให้เสียงที่เกิดจากการเรียงร้อย
 บทเพลงไม่เปลี่ยนแปลง ถึงแม้ว่าเทคนิคการบรรเลงและรูปแบบของบทเพลงจะแตกต่างกัน

ทำนองตอนท้ายเพลงรวั

ลท ร ม	- ล ช -	- ท ร -	- ล - ล	----	----	----	----
ช - - -	ร - - ม	ทุ - - ล	- - - ร	----	----	----	----

----	- ล - ท	ม ร วม ฟ ช	ช - - ร
- - - ล	----	- ทุ ล ทุ ตร	ม - ด ช

ทำนองเพลงกำมันบรรทัดแรก

- - - ล ทุ	- ร - ม	ช - ช ร	- ม - ช	ลท ร ม	ร ด ท ล	- ช - -	ม ม - ม
- - ช -	- ล - ทุ	- ช - ล	- ทุ - ช	ช - ร ม	ร ด ทุ ล	- ช - ม	- - ม -

ด้วยลักษณะของกลุ่มเสียงเดียวกันของตอนท้ายเพลงรวักับเพลงกำมัน
 ทำให้การบรรเลงวงพิณเพียตที่เชื่อมต่อนระหว่างบทเพลงลักษณะของเสียงเชื่อมต่อกัน ภายในเพลง
 กำมัน มีการเปลี่ยนกลุ่มเสียงที่บรรเลงแล้วกลับมาเป็นกลุ่มเสียงเดิม คือ กลุ่มเสียง ชลท ร ม ทำให้
 การนำเพลงบารมมาเชื่อมต่อได้พอดี และทำนองที่เชื่อมต่อกันทำให้กลุ่มเสียงในการบรรเลง
 เพลงใหม่โรงโตงเชื่อมต่อกันอย่างสนิทสนม

ทำนองตอนท้ายเพลงกำมัน

- - ท ท	- ท - ล	- ช - -	ม ม - ม	- ล ท ล	ช ฟ ม -	ม ร - ร	- ม - ช
- ทุ - -	- ร - ล	- ช - ม	- - ม -	ล - - -	- - - ร	- - ทุ ล	- ทุ - ช

ร - ร ท	- ล - ช	- ฟ - -	ม ม - ม
- ร - ทุ	- ล - ช	- ฟ - ม	- - ม -

ทำนองเพลงบารมบรรทัดแรก

----	- ท - ท	ร - ลท	ด - - ร	- - ร ท	- - ร ร	ร - ลท	- ร - ม
- - - ทุ	- - - ทุ	- ช ช -	- ร - -	- - ร ทุ	- ร - -	- ช ช -	ร - ม -

เพลงบารมจึงสามารถเชื่อมต่อกับเพลงกำมันได้ ทำนองเพลงบารม
 สามารถสอดรับกับทำนองเพลงกำมันได้อย่างลงตัว โดยทั่วไปของการบรรเลง เพลงบารมสามารถ

นำไปบรรเลงประกอบการแสดง หรือบรรเลงงานพิธีทั่วไปได้ ซึ่งลักษณะของสำนวนเพลงบารมจะแตกต่างจากเพลงกำนันอย่างชัดเจน

เพลงบารมยังมีทำนองเชื่อมต่อไปเพลงเรี่ยซึ่งลักษณะทำนองสอดคล้องกับเพลงบารม ซึ่งวงปี่พาทย์ไทยเรียกทำนองนี้ว่า “ทำยปฐุม” แต่วงพิณเพียตักมพูชา กล่าวว่าทำนองนี้เป็นทำนองที่เชื่อมต่อมาจากเพลงบารม

ทำนองเพลงบารมในตอนท้าย

ช - ริม	- ช - ล	ท - ท ช	- ล - ท	- ม - -	ร ร - -	ม ม - -	ช ช - ล
- ทุ - ด -	ช - ล -	- ทุ - ช	- ล - ทุ	- ทุ - ล	- - - ทุ	- - - ช	- - - ล

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

ทำนองเพลงเรี่ยบรรทัดแรก

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

ทำนองเพลงบารมในตอนท้ายสามารถเชื่อมต่อกับเพลงเรี่ยได้อย่างสนิทสนม ซึ่งมีกลุ่มเสียงเดียวกัน คือ ชลท รม ดังนั้นการเรียบเรียงบทเพลงด้วยกลุ่มเสียงจึงให้ความสำคัญกับทำนองในตอนท้ายของบทเพลงและทำนองเริ่มต้นของบทเพลงที่มีกลุ่มเสียงเดียวกัน จะส่งผลให้เสียงที่เชื่อมต่อกันบรรเลงออกมาได้สนิทสนม และยังสามารถส่งต่อไปถึงเพลงเสมอได้

ทำนองเพลงเรี่ยบรรทัดสุดท้าย

- ร ม -	ช ล - ช	ท - ท ล	- ช - ม	- รัม รัม	- รัม ท	- ล - -	ช ช - ช
ทุ - - ช	- - ช -	- ทุ - ล	- ช - ทุ	- ร - ม	- ร - ทุ	- ล - ช	- - ช -

ทำนองเพลงเสมอบรรทัดแรก

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

การบรรเลงเพลงกำนัน เพลงบารม เพลงเรี่ย และเพลงเสมอ นั้น วงพิณเพียตักมพูชาสามารถบรรเลงติดต่อกันเรียงร้อยเป็นชุดเดียวกันได้ ซึ่งในแต่ละบทเพลงมีอัตราจังหวะที่ต่างกัน แต่ความยาวของทำนองเพลงสามารถนำมาเรียงร้อยบรรเลงต่อกันเป็นเรื่องราวตามความหมายของบทเพลงได้ รวมทั้งการเปลี่ยนอัตราจังหวะ และการบรรเลง

ประกอบจังหวะของซ็อมโกกับสะโกธมที่แสดงให้เห็นถึงลักษณะความแตกต่างของบทเพลง จนถึงการบรรเลง เพลงเสมอและบรรเลงเพลงเร็วหลังจากเพลงเสมอด้วย ซึ่งเรื่องราวในการอัญเชิญเทพเทวดา ยังเป็นส่วนสำคัญต่อการแสดงนัยสำคัญของการบรรเลง โดยเฉพาะเมื่อเทพเจ้าที่สำคัญเสด็จมา เพลงเร็วที่บรรเลงจะแสดงให้เห็นถึงอิทธิฤทธิ์และความเคารพต่อเทพเทวดานั้นเป็นสำคัญ

เมื่อบรรเลงเพลงเร็วจบจะเชื่อมต่อไปเพลงเชิดมึง หรือในภาษาไทยเรียกว่า “เพลงเชิดมึง” ซึ่งเป็นเพลงเชิดในอัตราจังหวะสองชั้น ขยายทำนองจากเพลงเชิดในอัตราจังหวะ ชั้นเดียว การบรรเลงเพลงเชิดทุกประเภทของวงพิณเพียตักมพูชาจะกำหนดจังหวะหรือที่เรียกว่า “ตั้งแนวในการบรรเลงใหม่” ทุกครั้ง เพื่อให้เกิดความแตกต่างของบทเพลงซึ่งกลุ่มเสียงระหว่าง ทำยเพลงเร็วกับเพลงเชิดมึงบรรทัดแรก มีความสัมพันธ์กันในระบบกลุ่มเสียงที่ไม่เกิดความแปร่งเพี้ยน

ทำนองทำยเพลงเร็ว

ล ทร ม	- ล ช -	- ทร -	- ล - ล	----	----	----	----
ช - - -	ร - - ม	ทุ - - ล	- - - ร	----	----	----	----

----	- ล - ทุ	ม ร รม พช	ช - - ร
- - - ล	----	- ทุ ล ทุ ตร	ม - ด ช

ทำนองเพลงเชิดมึง บรรทัดแรก

- - - ร	ทุ ล - -	----	- ล ช -	- - ล ทุ	- ร - ม	- ช - ทุ	- ล - ช
- - - ร	- ช - ร	- - - ทุ	- - - ม	- - ช -	- ล - ทุ	- ช - ทุ	- ล - ช

เพลงเชิดมึงที่บรรเลงต่อจากเพลงร่วนั้น ก็ยังคงกลุ่มเสียงเดียวกัน โดยเฉพาะทำนองเพลงเชิดมึง ในบรรทัดแรก ความสัมพันธ์ด้านเสียงจึงกลมกลืนกันตลอด แม้ว่าวิธีการบรรเลงตัวบทเพลงเร็วและเพลงเชิดมึง มีวิธีกำกับจังหวะที่แตกต่างกัน และเว้นระยะการบรรเลงเพื่อให้มองเห็นเรื่องราวการเดินทางของทำนองเพลง กลุ่มเสียงที่เชื่อมต่อระหว่างบทเพลงเป็นกลุ่มเสียงเดิม

เพลงเชิดมึงเป็นบทเพลงที่แสดงให้เห็นถึงการเคลื่อนที่อย่างสง่างามของเทพเทวดา เมื่อนำมาบรรเลงเป็นเพลงเชิด จึงมีการประกอบจังหวะด้วยซ็อมโกและสะโกธมทำให้เกิดอารมณ์ที่ได้รับจากการบรรเลงวงพิณเพียตเปลี่ยนแปลง การได้มาซึ่งเพลงเชิดมึงบรรเลงโดยการขยายอัตราจังหวะชั้นเดียวของเพลงเชิด เมื่อถึงคราวที่จะบรรเลงวงพิณเพียต

กัมพูชาจะบรรเลงเพลงเชิดจิ้งแล้วทอดลงจบเพื่อบรรเลงเพลงเชิดอีกครั้ง เพลงเชิดจิ้ง และเพลงเชิดจิ้งให้ความหมายที่แตกต่างกันตามลักษณะเสียงที่ออกมาจากวงพิณเพียตัมพูชา

การบรรเลงจบเพลงของเพลงเชิดจิ้ง สามารถบรรเลงจบด้วยการทอด จังหวะลงตามปกติได้ ก่อนที่จะบรรเลงเพลงเชิดต่อ

ทำนองจบเพลงเชิดจิ้ง

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

การเรียบเรียงเพลงเชิดสามารถเพิ่มปริมาณในการบรรเลงได้เป็นจำนวนมากแล้วแต่วงพิณเพียตัมพูชาแต่ละสำนัก โดยเฉพาะในการบรรเลงประกอบโขน-ละครที่ใช้เพลงเชิด บรรเลงประกอบกิริยาอาการของตัวละคร ส่วนในการบรรเลงโหมโรงโตงนั้นขึ้นอยู่กับระยะเวลา และความพร้อมของวงพิณเพียตัมพูชาบรรเลงโหมโรงโตงสามารถเป็นผู้นำบรรเลงได้อย่างอิสระ เพลงเชิดจิ้งมีความสัมพันธ์โดยตรงกับเพลงเชิดจิ้งเพราะว่า เพลงเชิดจิ้งเป็นส่วนขยายของเพลงเชิด ดังนั้นเมื่อนำมาบรรเลงจึงไม่ทำให้กลุ่มเสียงในการเรียบเรียงเพลงเกิดความแปร่งเพี้ยน การเรียกคำว่า “ตัว” ซึ่งเป็นลักษณะนามที่วงพิณเพียตัมพูชาใช้เรียกแทนสัดส่วนของเพลง แต่ในวงพิณเพียตัมพูชาใช้ระบบการนับเลขมาเป็นลักษณะนามของเพลงเชิด เช่น เชิดมวย เชิดปี เชิดเบ๊ย เป็นต้น จากนั้นลงจบเพลงเชิดเพื่อเชื่อมต่อไปเพลงกลม ดังนี้

ทำนองเพลงเชิด ชั้นเดียว

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

ช ล - ช	- ล ท ล	ช ฟ ม -	ม ร - ร	ม - ช ช	- ช - -	ลช - -	ท - - ช
- - - ร	ล - - -	- - - ร	- - ท -	- ช - -	- ร - -	- ม ร ท	- - ช -

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

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

ล - ท ท	ม่ - มี่ วั	- ท - ล	-- ล ล	- ช - -
- ทุ - -	- ม - ร	- ทุ - ลุ	- ลุ - -	- ทุ - -

การบรรเลงเพลงเชิดของพิณเพี้ยตักมัพุชานัน จะลงจบก่อนการเชื่อมต่อ
ไปเพลงกลม ซึ่งไม่นิยมบรรเลงเชื่อมต่อกัน ทำนองที่ใช้ในการลงจบใช้ทำนองเพลงรวในตอนท้าย
มาบรรเลงเชื่อมต่อเมื่อจะลงจบ

ทำนองจบเพลงเชิด

- - ล ท	มว- ร ม	- ล ช -	- ช ล ท	ม่ วั - วั	----	----	----
- ลุ - -	- ทุ - -	ร - - ม	ร - - -	---- ล	----	----	----

----	- ล - ท	มว ร ม พช	ช - - วั
--- ลุ	----	- ทุ ลุ ทุ ร	ม - ด ช

หลักจากนั้นจะเป็นการบรรเลงเชื่อมต่อด้วยเพลงกลม ซึ่งลักษณะของ
กลุ่มเสียงเพลงกลมสามารถเชื่อมต่อกันได้อย่างสนิทสนมกับทำนองจบเพลงเชิด

ทำนองเริ่มต้นเพลงกลม

----	----	พม- ร ช	- ล - ท	- ม - ท	- ม - ม	- ล ท วั	- - ท ท
----	----	- ร ลุ ชุ	- ลุ - ทุ	- ทุ - ทุ	- ทุ - ทุ	- ลุ ทุ ร	- ทุ - -

การบรรเลงเพลงกลมมีการเพิ่มความยาวของขนาดเพลงด้วยการเปลี่ยน
กลุ่มเสียงในการบรรเลงที่ยึดหลักเสียงแรกในแต่ละกลุ่มเสียงให้เป็นคู่ 4 หรือ ห่างกันกับกลุ่มเสียง
เดิมที่บรรเลงอยู่ 4 เสียง แต่โครงสร้างหรือรูปแบบทำนองเพลงเหมือนกันทุกกลุ่มเสียง
เช่น ความสัมพันธ์ของทำนองเพลงเพลงกลม กลุ่มเสียงที่ 1 และกลุ่มเสียงที่ 2 ดังนี้

ทำนองเพลงกลม กลุ่มเสียงที่ 1

----	----	พม- ร ช	- ล - ท	- ม - ท	- ม - ม	- ล ท ร	- - ท ท
----	----	- ร ลุ ชุ	- ลุ - ทุ	- ทุ - ทุ	- ทุ - ทุ	- ล ท ร	- ทุ - -

ทำนองเพลงกลม กลุ่มเสียงที่ 1 บรรเลงด้วยกลุ่มเสียง ร ม ฟ ล ท
เมื่อบรรเลงแล้วเสียงที่นำมาเรียบเรียงต่อไป หรือที่เรียกว่า “กลมเสียงที่ 2” กลุ่มเสียงที่นำมา

บรรเลงต่อจะห่างกันเป็นคู่ 4 กับเสียง ซอล (ร ม ฟ ซ) คือ กลุ่มเสียง ซลท รม ซึ่งทำนองแรก
ที่บรรเลง กลุ่มเสียง โด มีดังนี้

ทำนองเพลงกลม กลุ่มเสียงที่ 2

- ซ ล ซ	- ซ ล -	ดํ ดํ --	รํ รํ - มํ	- มํ - มํ	- รํ --	ดํ ดํ --	รํ รํ - มํ
ซุ ---	ม -- ด	--- ร	--- ม	ซ - ซ ม	- ร - ด	--- ร	--- ม

เมื่อบรรเลงทำนองเพลงกลม กลุ่มเสียงที่ 2 ซลท รม แล้ว สามารถบรรเลง
ต่อไปในกลุ่มเสียงที่ 3 หรือที่เรียกว่า “กลมเสียงที่ 3” ได้ กลุ่มเสียงที่นำมาบรรเลงต่อ
จะห่างกันเป็นคู่ 4 เช่นเดียวกันกับกลุ่มเสียงที่ 2 ซึ่งคู่กับเสียง โด (ซ ล ท ด) คือ กลุ่มเสียง ดรม ซล
ทำนองแรกที่บรรเลงกลุ่มเสียง ฟา มีดังนี้

ทำนองเพลงกลม กลุ่มเสียงที่ 3

ดํ - ดํ ล	- ซ --	ฟ ฟ --	ซ ซ - ล	ดํ - ดํ ล	- ซ --	ฟ ฟ --	ซ ซ - ล
- ด - ล	- ซ - ฟ	--- ซ	--- ล	- ด - ล	- ซ - ฟ	--- ซ	--- ล

เมื่อบรรเลงครบ 3 กลุ่มเสียงแล้ว วงพิณเพียตักมพูชาจะบรรเลงกลับมา
กลุ่มเสียงที่ 2 แต่มีเพิ่มทำนองให้สอดคล้องกับเสียงที่ต้องการจะบรรเลงกลับมาและเพื่อไม่ให้เกิด
การแปร่งเพี้ยนของทำนอง ดังนี้

ทำนองเพลงกลม บรรเลงกลับมากลุ่มเสียงที่ 2

-- ท ท	-- ท ท	รํ - ลท	ด - รํ รํ	ม ---	ม - ซ ซ	ล - ล ซ	- ม - ร
- ทุ --	- ทุ --	- ซ ซ -	- ร --	- ร ทุ ร	- ซ --	- ล - ซ	- ม - ร

-- ท ท	-- ท ท	รํ - ลท	ด - รํ รํ	ม ---	ม - ซ ซ	ล - ล ซ	- ม - ร
- ทุ --	- ทุ --	- ซ ซ -	- ร --	- ร ทุ ร	- ซ --	- ล - ซ	- ม - ร

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

ซ - ซ ม	- ร - ท	- ล ท รํ	-- ท ท	ซ - ซ ม	- ร - ท	- ล ท รํ	-- ท ท
- ซ - ม	- ล - ท	ล -- ร	- ทุ --	- ซ - ม	- ล - ท	ล -- ร	- ทุ --

ลท - มั	- ร - ท	- ลช ล	- - ชช	ฟ ม - ช	ล - ท ท	มั - มั -	- ท - ล
ช - ม -	ร - ท -	ล - - ล	- ช - -	- - ร -	- ท - -	- ม - ร	- ท - ล

ลท - มั	- ร - ท	- ลช ล	- - ชช	ฟ ม - ช	ล - ท ท	มั - มั -	- ท - ล
ช - ม -	ร - ท -	ล - - ล	- ช - -	- - ร -	- ท - -	- ม - ร	- ท - ล

ลท - มั	- ร - ท	- ลช ล	- - ชช	- - ช ม	- - ชช	ท - ท ล	- ช - ม
ช - ม -	ร - ท -	ล - - ล	- ช - -	- - - ม	- ช - -	- ท - ล	- ช - ท

ลท - มั	- ร - ท	- ลช ล	- - ชช	- - - ช	ลท - ร	มั - มั ร	- ท - ล
ช - ม -	ร - ท -	ล - - ล	- ช - -	- - - ร	- ช - - ร	- ม - ร	- ท - ล

ลท - มั	- ร - ท	- ลช ล	- - ชช	- ร - -	ทล - -	ลท ร -	ลช - ล
ช - ม -	ร - ท -	ล - - ล	- ช - -	- - - -	- ช - ม	ช - - ม	- ร - ม

- ร - -	ทล - -	ลท ร -	ลช - ล	- - - ช	ลท - ร	มั - มั ร	- ท - ล
- - - -	- ช - ม	ช - - ม	- ร - ม	- - - ร	- ช - - ร	- ม - ร	- ท - ล

- ร - -	ทล - -	ลท ร -	ลช - ล	- - - ช	ลท - ร	มั - มั ร	- ท - ล
- - - -	- ช - ม	ช - - ม	- ร - ม	- - - ร	- ช - - ร	- ม - ร	- ท - ล

การบรรเลงเพลงกลมกลับมาในกลุ่มเสียงที่ 2 นั้น ในตอนท้ายของบทเพลงก่อนบรรเลงเชื่อมต่อไปเพลงชำนาญ กลุ่มเสียงของทำนองตอนท้าย คือ ชลท รวม ซึ่งสอดคล้องกับกลุ่มเสียงของทำนองเพลงชำนาญบรรทัดแรก

ทำนองเพลงชำนาญ บรรทัดแรก

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

กลุ่มเสียงที่นำมาเรียบเรียงเพลงชำนาญต่อจากเพลงกลมนั้น สามารถบรรเลงติดต่อกันได้อย่างสนิทสนม ซึ่งเพลงชำนาญจะให้ความรู้สึกแตกต่างจากเพลงกลมด้วยลักษณะรูปแบบทำนองและหน้าทับ ซ้อมโกและสะโกธม

เมื่อบรรเลงทำนองเพลงชำนาญจบ สามารถเชื่อมต่อไปเพลงกราวในได้ เนื่องจากทำนองเพลงชำนาญของวงพิณเพี้ยตักมพูชานั้น เปลี่ยนเสียงลูกตกสุดท้ายของเพลงชำนาญให้ไปสอดคล้องกับเสียง โด ซึ่งเป็นกลุ่มเสียงหลักของเพลงกราวใน ดังนี้

ทำนองเพลงชำนาญ บรรทัดสุดท้าย

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

การปรับเปลี่ยนเสียงลูกตกทำให้เกิดความสอดคล้องกลมกลืนของเสียงเพิ่มมากขึ้น โดยทั่วไปเพลงกราวใน เป็นเพลงที่วงพิณเพี้ยตักมพูชานิยมบรรเลงและมีบทบาทหน้าที่บรรเลงประกอบในพิธีกรรมต่าง ๆ รวมทั้งประกอบการแสดงเป็นจำนวนมาก ดังนั้นการบรรเลงเพลงกราวในของไหมโรงโตจ ทำนองขึ้นจึงเป็นการใช้ทำนองที่แปลกจากเพลงอื่น เช่น การขึ้นด้วยเทคนิคการกวาด สะโกธมรัวด้วยความถี่สูง เป็นต้น ความรู้สึกที่ได้จากการฟังเพลงกราวใน วงพิณเพี้ยตักมพูชาจะทำให้อารมณ์ในการฟังเปลี่ยนและรับรู้ได้ด้วยรูปแบบจังหวะของบทเพลง รวมทั้งความหมายที่แฝงไปด้วยความเชื่อจากบทเพลง การบรรเลงเพลงกราวในจึงอยู่ในวัฒนธรรมความเชื่อสิ่งศักดิ์สิทธิ์ที่อยู่กับบทเพลง การถ่ายทอดอารมณ์เพลงจึงออกมาในแนวทางของสัญลักษณ์ของการประกอบ

ทำนองเพลงกราวใน บรรทัดแรก

- ฝ - ด	- ด - ด	- ด - ด	ด ด ด ด	----	รวม ช ล	ด ร - -	- - ช ช
- ด - -	- ด - ด	- ด - ด	ด ด ด ด	----	ด - - -	- - ด ล	ช ม - ด

--- ด	--- ด	- ท ด ร	- - ด ด	ช - - รม	- ช - ล	ด - ด ช	- ล - ด
- ด - -	- ด - -	ท - ด ร	- ด - -	- ด ด -	ช - ล -	- ด - ช	- ล - ด

ทำนองตอนท้ายเพลงกราวในเพื่อเชื่อมต่อไปเพลงชุนั้น คือ ทำนองเพลงในกลุ่มเสียง ธรรม ชล ซึ่งในตัวทำนองเพลงกราวในนั้นมีการเปลี่ยนกลุ่มเสียงไปตามลักษณะเพลงที่มีลูกโยน

ทำนองเพลงกราวใน บรรทัดสุดท้าย

- - ตี ตี	- รั - -	- ตี - -	- ล - -	ท ล - ล	ท ตี รั มี	- มี มี มี	- รั - ตี
- ด - -	ล - ตี ล	ช - ล ช	ม - ช ม	- - ช -	- - - มี	- ล ช มี	- ร - ด

ทำนองเพลงซุบเมื่อนำมาบรรเลงเชื่อมต่อกับเพลงกราวใน แสดงให้เห็นถึงรอยต่อระหว่างบทเพลง เนื่องจากทำนองเปลี่ยน กลุ่มเสียงเปลี่ยน รูปแบบจังหวะเปลี่ยน

ทำนองเพลงซุบ บรรทัดแรก

- - ร มี	- ร - ช	- รั - ท	ล ช - มี	- - ท ท	- ท - -	ช ช - -	ล ล - ท
- ด - -	- ล - ช	- ร - ท	ล ช - ท	- ท - -	- ร - ช	- - - ล	- - - ท

เมื่อบรรเลงเพลงซุบแล้วจะต่อด้วยเพลงเรียวซึ่งเป็นเพลงสุดท้ายในโหมโรงโตจที่นำมาเรียบเรียง เพลงเรียวจึงเป็นบทเพลงที่แสดงให้เห็นถึงการสิ้นสุด หรือการจบ ลาลงจากทำนองทุกเพลง

ทำนองเพลงซุบ บรรทัดสุดท้าย

ช - รั มี	- ช - ล	รั - รั ท	- ล - ช
- ท ด -	ช - ล -	- ร - ท	- ล - ช

ทำนองเพลงเรียว บรรทัดแรก

- ล ท ล	ช - - -	มี - ช -	- ร - มี	- - ล ล	- ช - มี	ช - รั มี	- ช - ล
ล - - -	- ฟ มี ร	- ร - ท	- ล - ท	- ล - -	ช - มี -	- ท ด -	ช - ล -

เสียงของทำนองเพลงซุบและเพลงลาจึงเชื่อมต่อกันได้อย่างสนิทสนม เนื่องจากอยู่ในกลุ่มเสียง ชลท รม รวมทั้งเรื่องราวในความหมายของการบรรเลงสอดคล้องกับชื่อเพลงที่บรรเลงเป็นเพลงสุดท้ายที่แสดงถึงการเสด็จกลับของเทพเทวดาทั้งหลายผ่านบทเพลง

1.3.2.4 วิธีการบรรเลงเพลงโหมโรงโตจ

วิธีการบรรเลงเพลงโหมโรงโตจของวงพิณเพียตักมพูชานั้น เป็นวัฒนธรรมการบรรเลงที่สำคัญ โดยบรรเลงเป็นเพลงแรกในพิธีกรรมต่าง ๆ เพราะเพลงโหมโรงโตจเป็นเพลงที่มีความหมายในการเคารพบูชาเทพยดาที่ให้ความเคารพนับถือ เมื่อนำมาบรรเลงจะทำให้เกิดความสุข สวัสดิ์มีชัย และได้แบ่งแยกเวลาในการบรรเลง รวมทั้งสามารถบรรเลงได้ทั้งงานมงคลและงานอวมงคล ซึ่งวิธีการบรรเลงสามารถบรรเลงได้ดังนี้

1.3.2.4.1 การบรรเลงเพลงใหม่โรงโตจฉบับเต็ม

การบรรเลงเพลงใหม่โรงโตจฉบับเต็ม คือ การบรรเลงตามทำนองเพลง ทุกบทเพลงในเพลงชุดใหม่โรงโตจ โดยบรรเลงทำนองเพลงจนครบทุกเพลง ไม่ตัดเพลงใดเพลงหนึ่งออก หรือไม่เพิ่มเติมโดยนำทำนองเพลงอื่นเข้ามาเสริม หรือตัดทำนองเพลงให้สั้นลง การบรรเลงใหม่โรงโตจฉบับเต็มนี้ ผู้บรรเลงวงพิณเพียงคนเดียวจะต้องมีความสามารถพร้อมเพรียงกัน บรรเลงต่อเนื่องตั้งแต่ต้นจนครบทุกเพลง

1.3.2.4.2 การบรรเลงเพลงใหม่โรงโตจฉบับตัด

การบรรเลงเพลงใหม่โรงโตจฉบับตัด คือ การบรรเลงเพลงใหม่โรงโตจทุกเพลง แต่ตัดความยาวของทำนองเพลงบางบทเพลงให้สั้นลง ทั้งนี้เพลงที่ตัดทำนองให้สั้นลง เช่น เพลงสาธุการ เพลงเข้ามา น เพลงเชิด เพลงกลม เพลงกราวใน การพิจารณาบทเพลงที่สามารถตัดทำนองได้นั้นสิ่งสำคัญที่สุดต้องเป็นบทเพลงที่มีหน้าทับกำกับที่สามารถตัดได้ ซึ่งบางเพลงมีหน้าทับกำกับบทเพลงซึ่งไม่สามารถตัดทำนองเพลงได้ เช่น เพลงตระโศก เพลงเสมอ การตัดทำนองเพลงจะทำให้วงพิณเพียงคนเดียวบรรเลงได้ครบทุกเพลงและสามารถสอดคล้องกับเวลาที่ต้องการในการประกอบพิธีกรรม

1.3.2.5 บทบาทหน้าที่เพลงใหม่โรงโตจ

เพลงใหม่โรงโตจเป็นบทเพลงที่อยู่ในวัฒนธรรมเขมรเป็นระยะเวลานาน โดยเฉพาะความหมายของการบรรเลงบทเพลงที่ถูกติดกับความเชื่อในเทพเจ้าจากศาสนาพราหมณ์ เมื่อเห็นศาสนสถานปราสาทต่าง ๆ ในวัฒนธรรมเขมรรวมกับการได้ยินเสียงวงพิณเพียงคนเดียวบรรเลงประกอบสวดมนต์คิดว่า เสียงที่ได้ยินไปพร้อมกับความงามของสถาปัตยกรรมอย่างลงตัว โหมโรงโตจจึงเป็นเพลงที่อยู่ในวิถีชีวิตของคนกัมพูชามาตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบัน สามารถจำแนกได้ดังนี้

1.3.2.5.1 เพลงใหม่โรงโตจกับการอัญเชิญเทพเทวดา

เพลงใหม่โรงโตจเป็นบทเพลงที่ใช้ในการอัญเชิญเทพเทวดาลงมาจากสวรรค์เพื่อมาชุมนุมในงานพิธี ให้บังเกิดสิริมงคล ซึ่งความหมายของบทเพลงเป็นความหมายในการสักการบูชาสิ่งศักดิ์สิทธิ์ รวมทั้งการผูกเรื่องราวจากการบรรเลงที่เป็นการอัญเชิญเทพเทวดาผ่านเสียงเพลง เพลงใหม่โรงโตจเป็นบทเพลงที่บรรเลงเฉพาะวงพิณเพียงคนเดียว ดังนั้นจึงพบวงพิณเพียงคนเดียวบรรเลงประกอบพิธีกรรมทางศาสนา ประกอบพิธีกรรมบวงสรวง และการบรรเลงประกอบการแสดงโขน-ละคร ที่มีตัวละครบางตัวเป็นเทพเจ้าผู้เป็นใหญ่ ซึ่งมีบทเพลงหน้าพาทย์กำกับบรรเลงในบทเพลงของใหม่โรงโตจด้วย

1.3.2.5.2 เพลงไหมโรงโตงกับการประชาสัมพันธ์

ในวัฒนธรรมเขมร การบรรเลงไหมโรงโตง วงพิณเพียตจะใช้เป็นเพลงที่บรรเลงเสมอ ทั้งนี้เพื่อประกาศและประชาสัมพันธ์ให้รู้ว่า สถานที่แห่งนี้นักดนตรีได้เริ่มขึ้นแล้ว ด้วยเสียงดังจากการประโคมเครื่องดนตรีประเภทเครื่องตีและเครื่องดนตรีประเภทเครื่องเป่า ทำให้ความกังวานของเสียงเป็นสัญลักษณ์บ่งบอกถึงการประชาสัมพันธ์ได้ เมื่อบรรเลงออกไป ประชาชนที่อยู่รายรอบได้ยิน จะทำให้รู้ว่าจะต้องเดินทางมาร่วมกันที่สถานที่จัดงานเพื่อประกอบพิธีร่วมกัน

1.3.2.5.3 เพลงไหมโรงโตงกับการบูชาและบวงสรวง

การบรรเลงเพลงไหมโรงโตงเป็นการบูชาครูอาจารย์ของนักดนตรีกัมพูชาด้วย ซึ่งมีความเชื่อในตัวบทเพลงว่ามีความหมายในทางอำนวยการอำนวยพรของเทพเทวดา ดังนั้นการบรรเลงไหมโรงโตงเป็นเพลงแรกถือได้ว่าเป็นการบูชาครู ให้บังเกิดผลดีแก่การบรรเลงรวมทั้งการบวงสรวงที่ใช้การสื่อความหมายถึงเทพเทวดาด้วยบทเพลงในไหมโรงโตง ซึ่งเป็นการบนบานศาลกล่าว และใช้ดนตรีเป็นสิ่งตอบแทน หรือที่เรียกว่า “แก้บน” เนื่องจากเพลงไหมโรงโตงมีความหมายสื่อถึงเทพเจ้าหลายองค์ ดังนั้นการนำเพลงในไหมโรงโตงมาบรรเลงเพื่อเป็นสิ่งตอบแทนเทพเจ้าจึงมีความเหมาะสมด้วยความหมายโดยนัย

1.3.2.5.4 เพลงไหมโรงโตงกับการฝึกฝนพิณเพียต

เพลงไหมโรงโตงเป็นบทเพลงสำคัญที่นักดนตรีวงพิณเพียตกัมพูชาให้ความสำคัญในการฝึกฝนเครื่องดนตรีในวงพิณเพียต และมีการเรียนรู้เป็นลำดับขั้นตามบทเพลงในไหมโรงโตง และฝึกความอดทนในการเรียนรู้ จดจำ เข้าใจในจังหวะและทำนองของบทเพลง ผู้เริ่มเรียนพิณเพียตกัมพูชา ต้องผ่านการเรียนรู้เพลงในไหมโรงโตงทุกเพลง ถ้าสามารถบรรเลงเพลงไหมโรงโตงได้แล้วจะสามารถไปเรียนรู้เพิ่มเติมประสบการณ์ในการบรรเลงวงพิณเพียตได้ดี เนื่องจากเป็นบทเพลงที่วงพิณเพียตใช้บรรเลงทุกงาน

การเริ่มเรียนเพลงไหมโรงโตงของนักดนตรีกัมพูชา เริ่มเรียนเครื่องดนตรีที่เป็นเครื่องดำเนินทำนองที่ตนมีความชอบและต้องการเรียนรู้ ซึ่งทำนองในแต่ละบทเพลงเป็นทำนองเฉพาะของเครื่องดนตรีนั้น ๆ จากนั้นนำมาบรรเลงรวมวงเป็นเพลงไหมโรงโตง ซึ่งเป็นลักษณะการเรียนรู้ที่ได้รับการถ่ายทอดวิธีการบรรเลงตามครูผู้สอน ซึ่งเป็นการถ่ายทอดด้วยปากเปล่าของครูผู้สอนสู่ลูกศิษย์ (Oral Transmitted) และเป็นการถ่ายทอดโดยตรง (Directly Transmitted) ให้เสียงเป็นสื่อของการถ่ายทอดทางดนตรี ลูกศิษย์ต้องเลียนเสียงของครูให้ได้ใกล้เคียงที่สุด ในปัจจุบันถึงแม้จะมีการเรียนการสอนในสถาบันการศึกษา แต่การเรียนรู้เครื่องดนตรีในวงพิณเพียตกัมพูชายังใช้การเรียนการสอนแบบครูสู่ศิษย์ ซึ่งเป็นวิธีการที่คล้ายคลึง

กับการเรียนรู้ของดนตรีตะวันตก ผู้เรียนสามารถมุ่งสู่การเรียนรู้เครื่องดนตรีที่สนใจได้โดยไม่ต้องผ่านเครื่องดนตรีหลัก เมื่อผู้เรียนเกิดความเข้าใจก็สามารถประยุกต์การใช้การแปรทำนองทุกเครื่องดนตรีในวงพิณเพียตเป็นของตนเองได้

สำนวนทางเพลงไหมโรงโตจของวงพิณเพียตกัมพูชา ขึ้นอยู่กับการถ่ายทอดเรียนรู้ของแต่ละสำนัก ในประเทศกัมพูชามีสำนักพิณเพียตเป็นจำนวนมาก จึงเกิดความหลากหลายของลักษณะสำนวนการบรรเลง แต่โครงสร้างและการเรียงเพลงของไหมโรงโตจมีความคล้ายคลึงและสอดคล้องกัน

1.3.2.5.5 เพลงไหมโรงโตจกับความคิดสร้างสรรค์ทางดนตรี

การบรรเลงเพลงไหมโรงโตจ นักดนตรีในวงพิณเพียตสามารถกำหนดแนวในการบรรเลงได้ เปิดโอกาสให้กับการบรรเลงอย่างอิสระ ความคิดสร้างสรรค์จึงอยู่ในการแปรทำนองโดยไม่ยึดติดรูปแบบการบรรเลง บทเพลงในไหมโรงโตจได้นำไปสร้างสรรค์ในการแสดงโขน-ละคร ซึ่งบรรเลงด้วยวงพิณเพียต บทเพลงที่บรรเลงประกอบโขน-ละครต้องบรรเลงโดยยึดเนื้อเรื่องของการแสดงเป็นสำคัญ ดังนั้นการยืดหยุ่นทางดนตรีที่ประกอบไปด้วยการเพิ่ม การตัดการเชื่อมต่อการทำนองเพลงจึงเกิดขึ้น ภูมิปัญญาเหล่านี้เป็นความคิดสร้างสรรค์ที่มีพื้นฐานมาจากการทำนองเพลงในไหมโรงโตจ เพราะกิริยาอาการต่าง ๆ ที่อยู่ในอิริยาบถของตัวละครเกิดจากเรื่องราวในวรรณกรรมมีลักษณะเช่นเดียวกับการสื่อความหมายเรื่องราวในบทเพลงไหมโรงโตจ การเลือกเพลงในการประกอบการแสดงจึงใช้เพลงในไหมโรงโตจเป็นจำนวนมาก

1.3.3 ความสัมพันธ์ของเพลงชุดไหมโรงเย็นและไหมโรงโตจ

ความสัมพันธ์ของเพลงชุดไหมโรงเย็นของวงปีพาทย์ไทยและไหมโรงโตจของวงพิณเพียตกัมพูชา มีลักษณะบทเพลงที่ใช้ในการเรียบเรียงเพื่อนำมาบรรเลงที่คล้ายคลึงกัน ซึ่งมีความแตกต่างกันเพียงเล็กน้อย รวมทั้งบทบาทหน้าที่การนำไปใช้ในวัฒนธรรมทางดนตรีของคนในสังคมไทยและคนในสังคมกัมพูชาที่คล้ายคลึงกัน โดยเฉพาะบทบาทหน้าที่ตามชื่อเพลงว่า “ไหมโรง” ทั้งภาษาไทยและภาษาเขมร ใช้คำว่า “ไหมโรง (មាត់រោង)” เหมือนกัน ความสัมพันธ์ของเพลงชุดไหมโรงเย็นและเพลงไหมโรงโตจจึงมีความสัมพันธ์ในเชิงดุริยางคศิลป์ที่ใช้ประโยชน์ในการสื่อสารและประชาสัมพันธ์ผ่านงานดนตรี

1.3.3.1 ความสัมพันธ์ของที่มาและการเรียบเรียงเพลง

ที่มาของการเรียบเรียงบทเพลงชุดไหมโรงเย็นและเพลงไหมโรงโตจเกิดจากการสร้างเรื่องราว (Story) ที่เกี่ยวกับการเคารพบูชาเพื่ออ้อนวอนแก่สิ่งศักดิ์สิทธิ์ให้เสด็จลงมายังพิธีพร้อมทั้งประสิทธิ์ประสาทพรให้บังเกิดผลสำเร็จในการดำเนินงาน ความสัมพันธ์

ของบทเพลงกับสังคมมนุษย์จึงมีความเคารพศรัทธาแฝงในการบรรเลงวงปีพาทย์ไทยและวงพิณเพี้ยตัมพูชา บทเพลงที่ถูกผูกเป็นเรื่องราว จึงสร้างให้เกิดดนตรีประกอบพิธีกรรมและดนตรีประกอบการแสดงที่งานดนตรีต้องเป็นผู้สื่อความหรือส่งสารให้กับผู้ฟัง บทเพลงที่อยู่ในเพลงชุดโหมโรงเย็นและเพลงโหมโรงโตจจึงมีความหมายกำกับเชื่อมโยงกับเทพเทวดา ตลอดจนกิริยาอาการที่ทำให้เรื่องราวดำเนินตั้งแต่ต้นจนจบ ความสัมพันธ์ทางด้านที่มาและความหมายในการเรียบเรียงเพลงจึงเป็นผลมาจากความเชื่อ เคารพศรัทธาของจิตใจผู้บรรเลงและผู้ฟัง

ทำนองเพลงชุดโหมโรงเย็นและเพลงโหมโรงโตจเป็นประเด็นใจความสำคัญหลักที่ทำให้งานดนตรีเกิดวัฒนธรรมร่วมทางดนตรี การเรียบเรียงและจำนวนเพลงชุดโหมโรงเย็นของวงปีพาทย์ไทยใกล้เคียงกับการเรียบเรียงเพลงโหมโรงโตจของวงพิณเพี้ยตัมพูชา ซึ่งในความคล้ายคลึงกันนั้น ย่อมมีความแตกต่างของรายละเอียดที่มาจากทำนองเพลงถึงแม้ชื่อเพลงจะเป็นชื่อเดียวกัน แต่วิธีการบรรเลง จำนวนทางดนตรี รวมทั้งกลุ่มเสียงมีความแตกต่างกัน โดยเฉพาะ “เพลงตระ” ที่วงปีพาทย์ไทยและวงพิณเพี้ยตัมพูชาบรรเลงแตกต่างกันโดยสิ้นเชิง ในอดีตการบรรเลงเพลงตระของวงปีพาทย์ไทยสามารถบรรเลงได้ตามอิสระของสำนักทางดนตรี บางสำนักใช้เพลงตระสันนิบาตในการบรรเลงแทนเพลงตระหน้าปากคอก และสามารถบรรเลงเพลงตระติดต่อกันได้เป็นจำนวนมาก ส่วนในวงพิณเพี้ยตัมพูชาใช้เพลงตระโตจซึ่งในเพลงไทยมีทำนองเดียวกันกับเพลงตระนอนหรือตระแปลง แต่เรียกว่า “ตระโตจ” เพราะให้สอดคล้องกับเพลงโหมโรงโตจที่มีเพลงตระโตจเรียบเรียงอยู่ด้วย ซึ่งเพลงตระธมหรือตระใหญ่ของวงพิณเพี้ยตัมพูชานั้นถูกบรรจุอยู่เพลงโหมโรงธม ตระธมจึงเป็นเพลงเดียวกันกับตระหน้าปากคอกของวงปีพาทย์ไทย การเลือกเพลงตระในการบรรเลงของอดีตและปัจจุบันนั้นแตกต่างกัน ถ้านำเพลงตระที่ใช้ในการบรรเลงโหมโรงทั้งสองประเทศมาพิจารณาความสัมพันธ์ความแตกต่างของการเรียบเรียงบทเพลงเป็นผลมาจากการเลือกใช้บทเพลงเพื่อบรรเลงเพลงตระ ซึ่งเป็นอิสระทางความคิดของนักดนตรีทั้งสองประเทศ

วงปีพาทย์ไทยบรรเลงเพลงร่ำสามลา แต่วงพิณเพี้ยตัมพูชาบรรเลงเพลงร่ำลาเดียว การบรรเลงเพลงร่ำเป็นตำแหน่งเดียวกันในการเรียบเรียงบทเพลง โดยบทบาทหน้าที่ของเพลงร่ำแล้ว จะมีความหมายและการบรรเลงต่อจากเพลงตระที่แสดงถึงความเคารพบูชาหรือการกราบ การตีความจากบทเพลงให้ความหมายเหมือนกันแต่นำหนักในการบรรเลงระหว่างร่ำสามลาและร่ำลาเดียวนั้นแตกต่างกัน

เพลงต้นซุบของวงปีพาทย์ไทยที่บรรเลงต่อจากเพลงกราวใน เป็นทำนองเพลงที่มาจากการขยายทำนองเพลงซุบในบางส่วนเพื่อให้สอดคล้องกับเพลงกราวใน แต่เดิมวง

ปีพาทย์ไทยในแถบลุ่มน้ำแม่กลองบรรเลงเพลงซุบต่อจากเพลงกราวใน ซึ่งสอดคล้องกับการบรรเลงเพลงซุบต่อจากเพลงกราวในของวงพิณเพี้ยตักมพูชา เหตุของการขยายคือ การเพิ่มทำนองเพลงให้เหมาะสมกับระดับฝีมือของผู้บรรเลง จากนั้นการบรรเลงเพลงต้นซุบที่ขยายจากเพลงซุบของวงปีพาทย์ไทยนั้นจึงนิยมบรรเลงต่อจากเพลงกราวในด้วยอัตราความเร็วต่อเนื่องกัน

1.3.3.2 ความสัมพันธ์ของรูปแบบการบรรเลงบทเพลง

รูปแบบบรรเลงเพลงชุดใหม่โรงเย็นของวงปีพาทย์ไทยและวงพิณเพี้ยตักมพูชา เป็นความอิสระในงานศิลปะที่สามารถบรรเลงได้ตามความเข้าใจของแต่ละสำนัก รวมทั้งความคิดสร้างสรรค์ทางดนตรีที่สามารถสอดแทรกและประยุกต์ใช้ดนตรีที่อยู่ในโครงสร้างเดียวกันของเพลงใหม่โรงปรับปรุงเป็นวิธีการบรรเลงเฉพาะตนได้ เป็นวัฒนธรรมร่วมทางความคิดของนักดนตรีทั้งสองประเทศ สิ่งที่แตกต่างกันในบทบาทหน้าที่ของการบรรเลง คือ วงปีพาทย์ไทยส่วนใหญ่จะบรรเลงเพลงชุดใหม่โรงเย็นในงานมงคลเท่านั้น แต่จะมีส่วนน้อยที่บรรเลงใหม่โรงเย็นในงานอวมงคลซึ่งวงพิณเพี้ยตักมพูชาบรรเลงเพลงใหม่โรงโตในงานทุกประเภทที่ใช้วงพิณเพี้ยตักมพูชาในการบรรเลงประกอบ บทบาทหน้าที่ในการบรรเลงของวงปีพาทย์ไทยและวงพิณเพี้ยตักมพูชาจึงมีความสอดคล้องกัน โดยใช้เป็นบทเพลงประกอบพิธีกรรม บทเพลงในการฝึกฝนทักษะทางดนตรีและบทเพลงประกอบการแสดง เป็นต้น

1.3.3.3 ความสัมพันธ์ลักษณะการเรียนรู้ทางดนตรี

ลักษณะและวิธีการเรียนรู้เครื่องดนตรีในวงปีพาทย์ไทยและวงพิณเพี้ยตักมพูชามีวิธีการเรียนรู้ที่แตกต่างกัน โดยผู้ที่เรียนรู้ปีพาทย์ไทยจะต้องฝึกปฏิบัติทำนองซ้องวงใหญ่ซึ่งเปรียบได้ว่าเป็นทำนองหลักของเพลง ให้เกิดความชำนาญก่อนการเรียนรู้เครื่องดนตรีชนิดอื่น แต่การเรียนรู้เครื่องดนตรีวงพิณเพี้ยตักมพูชานั้นเข้าไปศึกษาเรียนรู้ตามเครื่องดนตรีที่ตนต้องการได้ หลักการเรียนรู้ที่สอดคล้องกัน คือ ลักษณะการถ่ายทอดทางดนตรีโดยตรง ความจำ ความเข้าใจ จนเกิดความชำนาญและสามารถบรรเลงดนตรีที่เป็นแนวทางของตนเองได้ เพลงชุดใหม่โรงเย็นและเพลงใหม่โรงโตจึงเป็นบทเพลงที่ถือได้ว่าเป็นแม่บทของการเรียนรู้ปีพาทย์ไทยและพิณเพี้ยตักมพูชา

การบรรเลงเพลงชุดใหม่โรงเย็นของปีพาทย์ไทยและใหม่โรงโตของพิณเพี้ยตักมพูชา เป็นประเด็นหลักที่ใช้ในการสนทนาหรือทวิวจน์ผ่านตัวดนตรีของการศึกษาในครั้งนี้ สิ่งเหมือนกันหรือสอดคล้องกัน และสิ่งที่แตกต่างกันของบทเพลง สร้างความเข้าใจร่วมกันโดยใช้บทเพลงเป็นสื่อในการสนทนาร่วมกับการเรียนรู้ การซึมซับ แนวคิด ความรู้ที่ได้ นำมาสังเคราะห์ให้เกิดความเข้าใจร่วมกัน โดยพบว่า บทเพลงที่ใช้ในการบรรเลงมีความสัมพันธ์ในเชิงโครงสร้าง

บทบาทหน้าที่ของการเป็นดนตรีประกอบพิธีกรรม คติความเชื่อที่แฝงอยู่กับเนื้อหาของบทเพลง และสิ่งที่แตกต่างกัน คือ อารมณ์ในการบรรเลงที่เกิดจากคุณภาพของเสียง การทิวทัศน์ที่ได้รับจากการเรียนรู้ภาคสนามและเป็นสิ่งที่มีคุณค่ามาก คือ การได้แลกเปลี่ยนความรู้ผ่านบทเพลง ซึ่งเป็นหัวใจสำคัญของการศึกษาที่ว่า “เรานำเพลงมาสนทนากันได้อย่างรู้เรื่อง” พร้อมทั้งทำความเข้าใจเพลงชุดใหม่โรงเรียนและเพลงใหม่โรงโตจร่วมกัน

ทิวทัศน์ทางดนตรีระหว่างปีพาทย์ไทยและพิณเพียตักมพูชาจึงเป็นการศึกษาที่แสดงให้เห็นว่าปีพาทย์ไทยและพิณเพียตักมพูชามีความเหมือนในความแตกต่าง (Similarities in Differences) เป็นความสัมพันธ์ของเพลงชุดใหม่โรงเรียนและใหม่โรงโตจในวัฒนธรรมทางดนตรีของทั้งสองประเทศ มีวิธีทำให้เกิดเสียงด้วยวิธีเดียวกัน ลักษณะเสียงที่ดังออกมาคล้ายคลึงกัน ผลของความสัมพันธ์ทางดนตรีที่มีโครงสร้างเชิงลึก (Deep Structure) ร่วมรากเดียวกันนี้ สิ่งที่ได้พบและได้ยินในปัจจุบันเป็นพัฒนาการทางดนตรีที่เกิดขึ้นตามยุคสมัย ซึ่งโครงสร้างทางดนตรียังคงเดิม ความสัมพันธ์ของเพลงชุดใหม่โรงเรียนและเพลงใหม่โรงโตจจึงเป็นสื่อสำคัญในการสนทนา (Dialogue) และเป็นสุนทรียสนทนาทางดนตรีที่มีมาตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบัน เสียงของการบรรเลงสะท้อนให้เห็นถึงความสัมพันธ์ในอดีตและพัฒนาการของงานดนตรี โดยเป็นเครื่องมือสื่อสารที่ทำให้คนในสอง ประเทศได้ยินเสียงดนตรีซึ่งกันและกันมาโดยตลอด การเปลี่ยนแปลงทางดนตรีที่ควบคู่กับการเปลี่ยนแปลงบริบททางสังคมจึงเป็นเหตุผลสำคัญที่ทำให้เกิดการยอมรับทางดนตรีซึ่งกันและกัน ดังนั้นปีพาทย์ไทยและวงพิณเพียตักมพูชาจึงเป็นวัฒนธรรมร่วมทางดนตรี

2. การศึกษาความสัมพันธ์ของทำนองเพลงระหว่างปีพาทย์ไทยและพิณเพี้ยตัมพูชา

การศึกษาความสัมพันธ์ของทำนองเพลงระหว่างปีพาทย์ไทยและพิณเพี้ยตัมพูชา เป็นการศึกษาทำนองห้องวงใหญ่เพลงชุดใหม่โรงเรียนของวงปีพาทย์ไทยและทำนองห้องวงกรมเพลงใหม่โรงโตจของวงพิณเพี้ยตัมพูชา ข้อมูลที่นำมาวิเคราะห์ข้อมูลได้จากการเรียนรู้และประสบการณ์ในการศึกษาภาคสนามจากวงปีพาทย์ไทยและวงพิณเพี้ยตัมพูชา ซึ่งข้อมูลการศึกษาทำนองห้องวงใหญ่เพลงชุดใหม่โรงเรียนนั้นเป็นทำนองเพลงตามเกณฑ์มาตรฐานสาขาวิชาและวิชาชีพดนตรีไทย จัดทำโดยคณะอนุกรรมการโครงการส่งเสริมการดนตรีไทยสำหรับมาตรฐานอุดมศึกษา สำนักงานปลัดทบวงมหาวิทยาลัย ผู้วิจัยได้รับการถ่ายทอดจากผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.วีระ พันธุ์เสื่อ อาจารย์ประจำสาขาวิชาดุริยางคศาสตร์ไทยและเอเชีย คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ และทำนองห้องวงกรมเพลงใหม่โรงโตจของวงพิณเพี้ยตัมพูชาได้รับการถ่ายทอดจากครูกเวย (Keo Sonan Kavei) ครูพิณเพี้ยตัมพูชาของ Faculty of Choreographic Arts and Music at Royal University of Fine Arts

การพิจารณางานต้นแบบ (Original) จากคำว่า “ใหม่โรง” ของเพลงชุดใหม่โรงเรียนปีพาทย์ไทยและใหม่โรงโตจพิณเพี้ยตัมพูชา ทั้งสองประเทศมีทำนองเพลงใหม่โรงนี้มาอย่างยาวนาน ความหลากหลายในการบรรเลงของแต่ละภูมิภาคทั้งสองประเทศเกิดความหลากหลายของรูปแบบการบรรเลงเป็นจำนวนมาก ดังนั้น งานต้นแบบที่เป็นแบบดั้งเดิมของการบรรเลงจึงขึ้นอยู่กับการถ่ายทอดและการเรียนรู้ รวมทั้งมีการพัฒนาปรับปรุงรูปแบบการบรรเลงของเพลงใหม่โรงตลอดมา ทั้งสองประเทศจึงเป็นการเชื่อมโยงความคิด (Association of ideas) งานต้นแบบสู่งานดนตรีในปัจจุบัน และกลายเป็นมโนทัศน์ (Concept) ความเข้าใจในการงานดนตรีด้วย การตั้งคำถามว่า “งานดนตรีของใครเป็นจุดกำเนิดเริ่มต้น” จึงอธิบายได้ว่า “ความเข้าใจในงานดนตรีของทั้งสองประเทศเป็นมโนทัศน์ของแต่ละพื้นที่” ซึ่งทำนองเพลงสามารถเป็นร่องรอยทางดนตรีที่เชื่อมโยงความคิดระหว่างอดีตกับปัจจุบันและมองเห็นรากทางดนตรีที่เป็นวัฒนธรรมร่วมกัน

หลักการวิเคราะห์ความสัมพันธ์ของทำนองเพลงโดยใช้ทำนองห้องวงใหญ่ของวงปีพาทย์ไทยและทำนองห้องวงกรมของพิณเพี้ยตัมพูชานั้น พิจารณาตีความทางดนตรีโดยอาศัยข้อมูลจากการบรรเลงเป็นหลัก ใช้องค์ประกอบของดนตรีที่ได้จากการประมวลทฤษฎีทางดนตรีโครงสร้างทางดนตรี ทำนองเพลง รูปแบบของบทเพลง รูปแบบจังหวะ กลุ่มเสียงของทำนองเพลงมาใช้ในการวิเคราะห์ความสัมพันธ์และอธิบายลักษณะของเสียงดนตรี ซึ่งพิจารณาจุดสำคัญและชี้เฉพาะทำนองเพลงให้เห็นถึงความเหมือนและความแตกต่าง ร่วมกับหลักสุนทรียศาสตร์ทางดนตรี

นำเสนอข้อมูลการวิเคราะห์ความสัมพันธ์ของทำนองเพลงระหว่างปีพาทย์ไทยและพิณเพียต
กัมพูชาในประเด็นความเหมือน ความแตกต่าง และลักษณะร่วมทางดนตรี โดยพิจารณา
จากความยาวของบทเพลง เสียงของลูกตก กลุ่มเสียง รูปแบบจังหวะ รูปแบบทำนอง
และสำนวนทางดนตรี เพื่อพิจารณาความสัมพันธ์ของทำนองเพลงระหว่างปีพาทย์ไทย
และพิณเพียตกัมพูชา

2.1. เพลงสาธุการ

2.1.1 การศึกษาทำนองฆ้องวงใหญ่วงปีพาทย์ไทย เพลงสาธุการ

ประโยคที่ 1

--- ร	--- ม	--- ม	- ช - ล	- ล - ล	- ล - -	ล ล - -	ช ช - ร
--- ล	--- ทุ	--- ม	- ช - ล	- ร - ม	- ร - ล	--- ช	--- ล

ประโยคที่ 2

--- ทุ	- ล - -	ร ร - -	ม ม - ฟ	- ล - ทุ	- ล - -	ฟ ฟ - -	ม ม - ร
--- ฟ	- ม - ร	--- ม	--- ฟ	- ล - ทุ	- ล - ฟ	--- ม	--- ล

ประโยคที่ 3

- ฟ - ม	- ร - ด	----	-- ร ม	-- ล ล	- ทุ - ล	- ช - ม	- ช - ล
----	- ล - -	ทุ ล - ทุ	- ด - -	- ล - -	- ทุ - ล	- ช - ทุ	- ช - ล

ประโยคที่ 4

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

ประโยคที่ 5

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

ประโยคที่ 6

- ฟ - -	- ม - -	- ร - ร	-- ท ท	- ช - -	ล ท - ร	- ม - ร	- ท - ล
-- ม ร	--- ร	--- ล	- ทุ - -	- ร - ช	--- ร	- ม - ร	- ทุ - ล

ประโยคที่ 7

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

ประโยคที่ 8

- ท ล ล	-- ล ล	- ร - ฅ	- ล - ท	- รื - มื	- รื --	ท ท --	ล ล - ฅ
--- ร	- ลุ --	- ลุ - ฅ	- ลุ - ทุ	- ร - ม	- ร - ทุ	--- ลุ	--- ฅ

ประโยคที่ 9

- ฟ --	- ม --	- ร - ร	-- ฅ ฅ	-- ล ล	- ท --	ฅ ฅ --	ล ล - ท
-- ม ร	--- รุ	--- ลุ	- ฅ --	- ลุ --	- ทุ - ฅ	--- ลุ	--- ทุ

ประโยคที่ 10

- ท --	ล ล --	ท ท --	รื รื - มื	-- ม ฟ	- ล --	- ล - ฟ	--- ท
- ทุ - ลุ	--- ทุ	--- ร	--- ม	- ร --	--- ม	- ร --	ม ร - ทุ

ประโยคที่ 11

- รื - มื	- รื --	ท ท --	ล ล - ฅ	-- ล ท	- รื - มื	- รื - ดื	- ท - ล
- ร - ม	- ร - ทุ	--- ลุ	--- ฅ	- ฅ --	- ร - ม	- ร - ด	- ทุ - ลุ

ประโยคที่ 12

- ม --	ม ร - ม	- ล --	ฅ ฅ - ล	- ท - รื	- ท --	ล ล --	ฅ ฅ - ม
- ร - ทุ	- ลุ - ทุ	- ลุ - ฅ	--- ลุ	- ทุ - ร	- ทุ - ลุ	--- ฅ	--- ทุ

ประโยคที่ 13

- ฟ - ม	- ร - ด	----	-- ร ม	-- ล ล	- ท - ล	- ฅ - ม	- ฅ - ล
----	- ลุ --	ทุ ลุ - ทุ	- ด --	- ลุ --	- ทุ - ลุ	- ฅ - ทุ	- ฅ - ลุ

ประโยคที่ 14

- รื - มื	- รื --	ท ท --	ล ล - ฅ	-- ล ท	- รื - มื	- รื - ดื	- ท - ล
- ร - ม	- ร - ทุ	--- ลุ	--- ฅ	- ฅ --	- ร - ม	- ร - ด	- ทุ - ลุ

ประโยคที่ 15

- ม --	ม ร - ม	- ล --	ฅ ฅ - ล	- ท - รื	- ท --	ล ล --	ฅ ฅ - ม
- ร - ทุ	- ลุ - ทุ	- ลุ - ฅ	--- ลุ	- ทุ - ร	- ทุ - ลุ	--- ฅ	--- ทุ

ประโยคที่ 16

-- ล ล	-- ล ล	- ล --	ฅ ฅ - ล	-- ท ท	- ล --	ฟ ฟ --	ม ม - ร
- ลุ --	- ลุ --	- ลุ - ฅ	--- ลุ	- ทุ --	- ลุ - ทุ	--- มุ	--- ลุ

ประโยคที่ 17

-- ล ล	- ท - ฅ	- ล - ท	- ดื - รื	-- มื มื	- รื --	ท ท --	ล ล - ฅ
- ลุ --	- ทุ - ฅ	- ลุ - ทุ	- ด - ร	- ม --	- ร - ทุ	--- ลุ	--- ฅ

ประโยคที่ 18

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

ประโยคที่ 19

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

ประโยคที่ 20

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

ประโยคที่ 21

- - ล ท	- รี่ - มี่	- มี่ - มี่	- รี่ - ท	- รี่ - มี่	- รี่ - -	ท ท - -	ล ล - ช
- ช - -	- ร - ม	- ช - ม	- ร - ทุ	- ร - ม	- ร - ทุ	- - - ล	- - - ช

ประโยคที่ 22

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

ประโยคที่ 23

- - - ร	- - ม ฟ	- ล - ล	- ฟ - -	- ด - -	- - - ร	- - - -	ร ม - ช
- ล - -	- ร - -	- - - ฟ	- - ม ร	- - ทุ ล	- ทุ - ล	- ทุ - ด	- - - ช

ประโยคที่ 24

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

ประโยคที่ 25

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

ประโยคที่ 26

- ทุ - -	ล ล - -	ทุ ทุ - -	ร ร - ม	- - ม ฟ	- ล - -	- ล - ฟ	- - - -
- ฟ - ม	- - - ฟ	- - - ร	- - - ม	- ร - -	- - - ม	- ร - -	ม ร - ทุ

ประโยคที่ 27

- ด - -	- ฟ - -	- - - ร	- - ม ฟ	- ล - ท	- ล - -	ฟ ฟ - -	ม ม - ร
- - ทุ ล	- - ม ร	- ล - -	- ร - -	- ล - ทุ	- ล - ฟ	- - - ม	- - - ล

ประโยคที่ 28

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

ประโยคที่ 29

- - ม ฟ	- ล - ท	- รั - ท	- ล - ฟ	- ล - ท	- ล - -	ฟ ฟ - -	ม ม - ร
- ร - -	- ล - ทุ	- ร - ทุ	- ล - ด	- ล - ทุ	- ล - ฟ	- - - ม	- - - ล

ประโยคที่ 30

- ทุ - -	ล ล - -	ทุ ทุ - -	ร ร - ม	- - ม ฟ	- ล - -	- ล - ฟ	- - - ท
- ฟ - ม	- - - ฟ	- - - รั	- - - ม	- ร - -	- - - ม	- ร - -	ม ร - ทุ

ประโยคที่ 31

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

ประโยคที่ 32

- ร - ช	- ล - ท	- รั - ท	- ล - ช	- - ล ท	- รั - ม	- รั - ด	- ท - ล
- ล - ช	- ล - ทุ	- ร - ทุ	- ล - ช	- ช - -	- ร - ม	- ร - ด	- ทุ - ล

ประโยคที่ 33

- ม - -	ม ร - ม	- ล - -	ช ช - ล	- รั - ท	- ล - -	ฟ ฟ - -	ม ม - ร
- ร - ทุ	- ล - ทุ	- ล - ช	- - - ล	- ร - ทุ	- ล - ฟ	- - - ม	- - - รั

บรรเลงกลับต้นที่ทำนองเพลงสาธุการประโยคที่ 2

ประโยคที่ 2

- - - ทุ	- ล - -	ร ร - -	ม ม - ฟ	- ล - ท	- ล - -	ฟ ฟ - -	ม ม - ร
- - - ฟ	- ม - รั	- - - ม	- - - ฟ	- ล - ทุ	- ล - ฟ	- - - ม	- - - ล

ประโยคที่ 3

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

ประโยคที่ 4

- รั - ม	- รั - -	ท ท - -	ล ล - ช	- - ล ท	- รั - ม	- รั - ด	- ท - ล
- ร - ม	- ร - ทุ	- - - ล	- - - ช	- ช - -	- ร - ม	- ร - ด	- ทุ - ล

ประโยคที่ 5

- ม - -	ม ร - ม	- ล - -	ช ช - ล	- ท - รั	- ท - -	ล ล - -	ช ช - ม
- ร - ทุ	- ล - ทุ	- ล - ช	- - - ล	- ทุ - ร	- ทุ - ล	- - - ช	- - - ทุ

ประโยคที่ 6

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

ประโยคที่ 7

- ท - รี่	- ท - -	ล ล - -	ช ช - ม	- - - -	- - ร ม	- - ม ม	- ช - ล
- ทุ - ร	- ทุ - ล	- - - ทุ	- - - ทุ	- ล - ทุ	- ด - -	- ม - -	- ทุ - ล

ประโยคที่ 8

- ท ล ล	- - ล ล	- ร - ทุ	- ล - ท	- รี่ - มี่	- รี่ - -	ท ท - -	ล ล - ทุ
- - - ร	- ล - -	- ล - ทุ	- ล - ทุ	- ร - ม	- ร - ทุ	- - - ล	- - - ทุ

ประโยคที่ 9

- ฟ - -	- ม - -	- ร - ร	- - ทุ ทุ	- - ล ล	- ท - -	ช ช - -	ล ล - ท
- - ม ร	- - - รี่	- - - ล	- ทุ - -	- ล - -	- ทุ - ทุ	- - - ล	- - - ทุ

ประโยคที่ 10

- ท - -	ล ล - -	ท ท - -	รี่ รี่ - มี่	- - ม ฟ	- ล - -	- ล - ฟ	- - - ท
- ทุ - ล	- - - ทุ	- - - ร	- - - ม	- ร - -	- - - ม	- ร - -	ม ร - ทุ

ประโยคที่ 11

- รี่ - มี่	- รี่ - -	ท ท - -	ล ล - ทุ	- - ล ท	- รี่ - มี่	- รี่ - ด	- ท - ล
- ร - ม	- ร - ทุ	- - - ล	- - - ทุ	- ทุ - -	- ร - ม	- ร - ด	- ทุ - ล

ประโยคที่ 12

- ม - -	ม ร - ม	- ล - -	ช ช - ล	- ท - รี่	- ท - -	ล ล - -	ช ช - ม
- ร - ทุ	- ล - ทุ	- ล - ทุ	- - - ล	- ทุ - ร	- ทุ - ล	- - - ทุ	- - - ทุ

ประโยคที่ 13

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

ประโยคที่ 14

- รี่ - มี่	- รี่ - -	ท ท - -	ล ล - ทุ	- - ล ท	- รี่ - มี่	- รี่ - ด	- ท - ล
- ร - ม	- ร - ทุ	- - - ล	- - - ทุ	- ทุ - -	- ร - ม	- ร - ด	- ทุ - ล

ประโยคที่ 15

- ม - -	ม ร - ม	- ล - -	ช ช - ล	- ท - รี่	- ท - -	ล ล - -	ช ช - ม
- ร - ทุ	- ล - ทุ	- ล - ทุ	- - - ล	- ทุ - ร	- ทุ - ล	- - - ทุ	- - - ทุ

ประโยคที่ 16

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

ประโยคที่ 17

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

ประโยคที่ 18

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

ประโยคที่ 19

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

การบรรเลงเมื่อจะลงจบด้วยทำนองเพลงพระเจ้าเปิดโลก

ประโยคที่ 20

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

ประโยคที่ 21

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

ประโยคที่ 22

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

ประโยคที่ 23

- - - -	ม ร - -	- ล - -	ช ช - ล	- ร - -	- ล - ฟ	- - - -	- - - -
- ร - -	- ล - -	- ล - ช	- - - -	- ร - -	- ล - ฟ	- - - -	- - - -

ทำนองฆ้องวงใหญ่เพลงสาธุการของวงปี่พาทย์ไทย โดยทั่วไปของนักปี่พาทย์ไทย จะเรียกทำนองฆ้องวงใหญ่ที่บรรเลงว่า “มื่อฆ้อง” ซึ่งมีลักษณะทำนองที่เหมาะสมต่อลักษณะ กายภาพของเครื่องดนตรี ทำนองฆ้องวงใหญ่เพลงสาธุการลักษณะของทำนองเป็นทำนอง ที่ประดิษฐ์เรียบเรียงขึ้นมาเพื่อให้เครื่องดนตรีอื่น ๆ ในวงปี่พาทย์ สามารถแปรทำนองจากทำนอง ฆ้องวงใหญ่เป็นทำนองของตนเองได้อย่างอิสระ พิจารณาได้จากทำนองของฆ้องวงใหญ่

เพลงสาธุการมีความถี่ของเสียงที่นำมาเรียบเรียงทำนองไม่ถี่และไม่ห่างจนเกินไป เช่น ทำนอง
 ซ้องวงใหญ่เพลงสาธุการ ประโยคที่ 2

--- ทุ	- ลุ - -	ร ร - -	ม ม - ฟ	- ล - ท	- ล - -	ฟ ฟ - -	ม ม - ร
--- ฟ	- ม - ร	--- ม	--- ฟ	- ลุ - ทุ	- ลุ - ฟ	--- ม	--- ล

จากทำนองซ้องวงใหญ่จะสังเกตได้ว่า ลักษณะของทำนองซ้องวงใหญ่มีรูปแบบ
 ของจังหวะไม่อัดแน่นในแต่ละห้องเพลง เนื่องจากการจำแนกวิธีการและบทบาทหน้าที่
 ของการบรรเลงเครื่องดนตรีไทยที่คำนึงถึงบทบาทหน้าที่เครื่องดนตรีในการบรรเลงรวมวง
 ดังนั้นซ้องวงใหญ่จึงทำหน้าที่เป็นเครื่องดนตรีดำเนินทำนองหลัก ให้เครื่องดนตรีอื่น ๆ
 ในวงสามารถแปรทำนองได้อย่างเหมาะสมกับลักษณะทางกายภาพของเครื่องดนตรีนั้น ๆ

การศึกษาทำนองซ้องวงใหญ่เพลงสาธุการของวงปี่พาทย์ไทย ใช้ประเด็นในการศึกษา
 ดังต่อไปนี้

2.1.1.1. ความยาวของทำนองเพลง

ความยาวของทำนองซ้องวงใหญ่เพลงสาธุการของวงปี่พาทย์ไทย มีทั้งหมด
 33 ประโยค แบ่งเป็นวรรคได้ 66 วรรค บรรเลงกลับต้นที่ประโยคที่ 2 ไปจนถึงประโยคที่ 19
 และลงจบด้วยทำนองเพลงพระเจ้าเปิดโลก 4 ประโยค การบรรเลงเพลงสาธุการสามารถลงจบได้
 อย่างอิสระซึ่งสามารถบรรเลงยืดหยุ่นตามพิธีการ โดยบรรเลงกลับต้นให้มีความยาวเพิ่มขึ้น
 หรือสามารถตัดทำนองลงได้อย่างอิสระ ดังนั้นในการบรรเลงเพลงสาธุการ ถ้าต้องการกระชับเวลา
 สามารถบรรเลงเพลงสาธุการในเที่ยวแรกและบรรเลงเพลงพระเจ้าเปิดโลกหลังจากประโยคที่ 19
 ทำได้โดยไม่มีกฎเกณฑ์เรื่องความยาวของทำนองเพลงมาเป็นตัวกำหนด

2.1.1.2 เสียงลูกตก

ทำนองซ้องวงใหญ่เพลงสาธุการของวงปี่พาทย์ไทย เมื่อแบ่งสัดส่วน
 ของเพลงออกเป็นวรรคแล้วมีเสียงของลูกตกในแต่ละวรรคของประโยคเพลงดังนี้

ประโยคที่	วรรคที่ 1	วรรคที่ 2
1	ล	ร
2	ฟ	ร
3	ม	ล
4	ช	ล
5	ล	ม
6	ท	ล

ประโยคที่	วรรคที่ 1	วรรคที่ 2
7	ม	ล
8	ท	ช
9	ช	ท
10	ม	ท
11	ช	ล
12	ล	ม
13	ม	ล
14	ช	ล
15	ล	ม
16	ล	ว
17	ว	ช
18	ท	ช
19	ท	ม
20	ช	ท
21	ท	ช
22	ล	ล
23	ว	ช
24	ม	ล
25	ล	ท
26	ม	ท
27	ฟ	ว
28	ว	ฟ
29	ฟ	ว
30	ม	ท
31	ท	ม
32	ช	ล
33	ล	ว

ลูกตกทำนองฆ้องวงใหญ่เพลงพระเจ้าเปิดโลก

ประโยคที่	วรรคที่ 1	วรรคที่ 2
1	ล	ม
2	ม	ล
3	ช	ล
4	ล	ว

เสียงของลูกตกเป็นสิ่งที่สะท้อนประโยคเพลง (Phrase) ซึ่งลูกตกของทำนองเพลงบ่งบอกถึงโครงสร้างทำนองหลักของเพลงสาธุการ ลูกตกที่พบในแต่ละประโยคแสดงให้เห็นถึงการซ้ำ (Respetition) ซึ่งเป็นวิธีการพัฒนาความยาวของเพลงด้วยความสัมพันธ์ของเสียงทำนองฆ้องวงใหญ่เพลงสาธุการของวงปี่พาทย์ไทย ใช้การซ้ำทำนองหลายประโยค ดังนี้

ตัวอย่างการซ้ำด้วยทำนองเดิม พบเป็นจำนวนบ่อยครั้ง

ประโยคที่ 4

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

ประโยคที่ 5

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

ตัวอย่างการซ้ำต่างทำนองซึ่งมีลูกตกเสียงเดียวกัน

ประโยคที่ 3

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

ประโยคที่ 7

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

ประโยคที่ 24

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

การซ้ำกันของลูกตกแสดงให้เห็นถึงการผสมผสานเทคนิคในการบรรเลงของทำนองซ้องวงใหญ่ซึ่งเป็นการแปรทำนองจากทำนองหลัก ด้วยวิธีการปรับเปลี่ยนวิธีการตีหรือเรียกว่า “มือซ้อง” ให้เหมาะสมกับทำนองก่อนหน้าและทำนองต่อไป เพื่อให้เกิดรสและอารมณ์ของบทเพลงที่ต่อเนื่อง

2.1.1.3 กลุ่มเสียง

กลุ่มเสียงของทำนองซ้องวงใหญ่เพลงสาธุการวงปี่พาทย์ไทยนั้นใช้กลุ่มเสียงซอล (ซลท รม) และกลุ่มเสียง เร (รมฟ ลท) เป็นหลักในทำนองเพลง ซึ่งกลุ่มเสียงซอลกับกลุ่มเสียงเร มีความสัมพันธ์กันของกลุ่มเสียงชั้นคู่ 4 ดังนั้นการประดิษฐ์ทำนองเพลงจึงสามารถพลิกแพลงทำนองเพลง โดยที่ไม่กระทบต่ออารมณ์ความต่อเนื่องของเพลง ตัวอย่างทำนองเพลงในประโยคที่ 1 และประโยคที่ 2 ของเพลงสาธุการ เมื่อพิจารณากลุ่มเสียงแล้วพบว่าทำนองในประโยคที่ 1 เป็นทำนองเพลงในกลุ่มเสียงซอล และทำนองเพลงในประโยคที่ 2 เป็นทำนองเพลงในกลุ่มเสียงเร ในบทเพลงสาธุการจึงพบทำนองที่สลับกันไปมาของกลุ่มเสียงซอลและกลุ่มเสียงเร

ประโยคที่ 1

--- ร	--- ม	--- ม	- ซ - ล	- ล - ล	- ล - -	ล ล - -	ซ ซ - ร
--- ล	--- ทุ	--- ม	- ซุ - ล	- ร - ม	- ร - ล	--- ซุ	--- ล

ประโยคที่ 2

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

2.1.1.4 รูปแบบจังหวะ

รูปแบบจังหวะของทำนองซ้องวงใหญ่เพลงสาธุการนั้น ลักษณะของมือซ้องใช้รูปแบบจังหวะที่ใช้ซ้ำในวรรคเพลงสาธุการ ดังนี้

รูปแบบที่ 1

- x - x	- x - -	x x - -	x x - x
- x - x	- x - x	- - - x	- - - x

ตัวอย่างทำนองที่ใช้รูปแบบที่ 1 ในการบรรเลง ได้แก่

- ล - ล	- ล - -	ล ล - -	ซ ซ - ร
- ร - ม	- ร - ล	--- ซุ	--- ล

- ล - ท	- ล - -	ฟ ฟ - -	ม ม - ร
- ล - ทุ	- ล - ฟู	- - - มุ	- - - ลุ

รูปแบบที่ 2

- - x x	- x - x	- x - x	- x - x
- x - -	- x - x	- x - x	- x - x

ตัวอย่างทำนองที่ใช้รูปแบบที่ 2 ในการบรรเลง ได้แก่

- - ล ท	- ร - ม	- ร - ด	- ท - ล
- ทุ - -	- ร - ม	- ร - ด	- ทุ - ลุ

- - ล ล	- ท - ล	- ทุ - ม	- ทุ - ล
- ล - -	- ทุ - ลุ	- ทุ - ทุ	- ทุ - ลุ

รูปแบบที่ 3

- x - -	x x - x	- x - -	x x - x
- x - x	- x - x	- x - x	- - - x

ตัวอย่างทำนองที่ใช้รูปแบบที่ 3 ในการบรรเลง ได้แก่

- ม - -	ม ร - ม	- ล - -	ทุ ทุ - ล
- ร - ทุ	- ล - ทุ	- ล - ทุ	- - - ลุ

รูปแบบที่ 4

- x - -	- x - -	- x - x	- - x x
- - x x	- - - x	- - - x	- x - -

ตัวอย่างทำนองที่ใช้รูปแบบที่ 4 ในการบรรเลง ได้แก่

- ฟ - -	- ม - -	- ร - ร	- - ท ท
- - ม ร	- - - รุ	- - - ลุ	- ทุ - -

- ฟ - -	- ม - -	- ร - ร	- - ทุ ทุ
- - ม ร	- - - รุ	- - - ลุ	- ทุ - -

รูปแบบที่ 5

- x x x	- - x x	- x - x	- x - x
- - - x	- x - -	- x - x	- x - x

ตัวอย่างทำนองที่ใช้รูปแบบที่ 5 ในการบรรเลง ได้แก่

- ท ล ล	- - ล ล	- ร - ซ	- ล - ท
- - - ร	- ล - -	- ล - ซ	- ล - ท

- ล ซ ซ	- - ซ ซ	- ร - ซ	- ล - ท
- - - ด	- ซ - -	- ล - ซ	- ล - ท

รูปแบบจังหวะมือซ้องทำนองเพลงสาธุการที่มีการใช้รูปแบบจังหวะซ้ำนั้น แสดงให้เห็นถึงลักษณะการใช้มือซ้องในการบรรเลง รูปแบบของการเรียบเรียงที่มีรูปร่างของจังหวะอย่างคงเส้นคงวา ในการบรรเลง เมื่อต้องการบรรเลงลักษณะทำนองเพลงที่มีสำนวนดนตรี (Music Idiom) ในรูปแบบเดียวกันจะใช้รูปแบบจังหวะมาบรรเลงในแนวทางเดียวกัน รูปแบบจังหวะของซ้องวงใหญ่เพลงสาธุการจึงพบรูปแบบจังหวะที่สามารถบอกสำนวนดนตรีของบทเพลงได้

ปัจจัยที่เป็นผลต่อสำนวนมือซ้องวงใหญ่ของเพลงสาธุการ คือ รูปแบบจังหวะที่มีความเหมาะสมต่อลักษณะกายภาพของเครื่องดนตรี รูปแบบจังหวะสามารถทำให้ผู้บรรเลงซ้องวงใหญ่ไม่เกิดปัญหาในการปฏิบัติ ลักษณะเสียงที่ออกมาจากรูปแบบทำให้เกิดเสียงที่ครอบคลุมทั้งวงซ้อง มีการแบ่งมือซ้องขาให้ประสานงานตามรูปแบบจังหวะอย่างเป็นระเบียบ การบรรเลงทำนองซ้องวงใหญ่ จะช่วยให้เครื่องดนตรีเครื่องอื่นในวงดนตรีมองเห็นช่องทางในการแปรทำนองเครื่องดนตรีของตนได้ เสียงที่ออกมาจากทำนองซ้องวงใหญ่เปรียบได้กับทำนองหลักของบทเพลง

2.1.1.5 รูปแบบของทำนอง

ความสม่ำเสมอทางดนตรีในการใช้รูปแบบจังหวะในบทเพลงนำมาสู่การเป็นรูปแบบที่ใช้ประดิษฐ์มือซ้องวงใหญ่ในวงปี่พาทย์ไทย ซึ่งรูปแบบทำนองซ้องวงใหญ่เพลงสาธุการมีลักษณะที่คล้ายกับรูปทรงกรวย ที่สามารถวางได้ทุกทิศทางมีจุดเริ่มและจุดขยายออกไปให้เห็นรูปทรง ซึ่งทิศทางของทำนองซ้องวงใหญ่ปี่พาทย์ไทยนิยมใช้รูปแบบทำนองของแต่ละวรรคเพลงที่คล้ายกับรูปทรงของกรวย

2.1.1.6 ส่วนวนเพลง

ทำนองซ้องวงใหญ่เพลงสาธุการของวงปี่พาทย์ไทย เป็นส่วนวนเพลงที่เกิดจากการแปรทำนองของซ้องวงใหญ่จากทำนองหลัก ด้วยการใช้รูปแบบจังหวะและทิศทางของทำนองที่เหมาะสมกับลักษณะทางกายภาพของเครื่องดนตรี ร่วมกับเทคนิคของเครื่องดนตรีที่สามารถผลิตเสียงวิธีการบรรเลงออกมาได้ รวมทั้งการคำนึงถึงหลักวรรณศิลป์ที่เกิดจากงานดุริยางคศิลป์ ส่วนวนทางดนตรีจึงมีการสัมผัสด้วยเสียงหรือที่เรียกว่า “กลอนเพลง” จากความสัมพันธ์ของเสียงทำนองซ้องวงใหญ่

ตัวอย่างการสัมผัสของทำนองเพลง

ประโยคที่ 1

วรรคที่ 1				วรรคที่ 2			
--- ร	--- ม	--- ม	- ช - ล	- ล - ล	- ล - -	ล ล - -	ช ช - ร
--- ล	--- ทุ	--- ม	- ช - ล	- ร - ม	- ร - ล	--- ช	--- ล

สัมผัสเสียง

สัมผัสวรรค

สัมผัสประโยค

ประโยคที่ 2

วรรคที่ 1				วรรคที่ 2			
--- ทุ	- ล - -	ร ร - -	ม ม - พ	- ล - ท	- ล - -	พ พ - -	ม ม - ร
--- พ	- ม - ร	--- ม	--- พ	- ล - ทุ	- ล - พ	--- ม	--- ล

สัมผัสวรรค

การสัมผัสของทำนองซ้องวงใหญ่เพลงสาธุการวงปี่พาทย์ไทย พบว่ามีการสัมผัสด้วยเสียงในวรรคเพลง ระหว่างวรรคเพลง และระหว่างประโยคเพลง การเลือกใช้เสียงที่ทำให้เกิดการสัมผัสกันนี้ ส่งผลต่อความรู้สึกของบทเพลงที่เชื่อมต่อกันอย่างไม่แบ่งร้าว ความสัมพันธ์ของเสียงเป็นความสามารถสำคัญของผู้เรียบเรียงบทเพลง รวมทั้งการใช้มือซ้องในการบรรเลงที่มีรูปแบบของจังหวะคล้ายคลึงกัน ทำนองซ้องวงใหญ่เพลงสาธุการวงปี่พาทย์ไทยจึงมีความสละสลวยของทำนองเพลงในแง่ของวรรณศิลป์ร่วมด้วย จากการผูกสัมผัสของเสียง การผูกสัมผัสของรูปแบบจังหวะ และการผูกสัมผัสของรูปแบบทำนองที่กำหนดทิศทางของเพลงให้เหมาะสมกับลักษณะทางกายภาพและวิธีการตีซ้องวงใหญ่ได้อย่างเหมาะสม

2.1.2 การศึกษาทำนองฆ้องวงกลม เพลงสาธุการ วงพินเพียตักมพูชา

ประโยคที่ 1

ร ี ม ร - ร ม	ร ช - ล ท	ท ท - -	- ล - ร ี	- ร ี - ท	- ล - -	ฟ ฟ - -	ม ม - ร
ร - ทุ ล ทุ	ล ช - ทุ	ม ร - ล	- - - ล	- ร - ทุ	- ล - ฟ	- - - ม	- - - ร

ประโยคที่ 2

ล ท - ล	ร ม - ร ี	ด ี - ด ี ท	- ล - ฟ	- ม ฟ ท	- ล - ฟ	- ม ร ม	- - ร ร
- - ล -	- - ร -	- ด - ทุ	- ล - ฟ	ร - ทุ -	ล - ฟ -	ม - - ม	- ร - -

ประโยคที่ 3

- - - ม ฟ	ฟ - - -	- ม ฟ ล	ม ร - ม	- - ล ล	- ช - ม	ช - - ร ี	- ช - ล
- - - ร	ม ร - ทุ	ร - - ทุ	- ล - ทุ	- ล - -	ช - ม -	- ทุ ด -	ช - ล -

ประโยคที่ 4

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

ประโยคที่ 5

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

ประโยคที่ 6

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

ประโยคที่ 7

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

ประโยคที่ 8

- ฟ - ม	ร ร - -	ช ช - -	ล ล - ท	- ล ท ม ี	- ร ี - ท	- ล ช ล	- - ช ช
- - ม ร ร	- ล - ช	- - - ล	- - - ทุ	- ช - ม	ร - ทุ -	ล - ช ล	- ช - -

ประโยคที่ 9

- ฟ - ฟ	ช ล - -	ม ร - ร	ม - ช ช	ฟ ม - ม -	ร ร - -	ช ช - -	ล ล - ท
- - ม -	- ร - ร	- - ทุ -	- ช - -	- ร - ร	- - - ช	- - - ล	- - - ทุ

ประโยคที่ 10

- ท - -	ล ล - -	ท ท - -	ร ี ร ี - ม ี	- - ฟ ช	- ช - -	- ล - -	ฟ ม - -
- ทุ - ล	- - - ทุ	- - - ร	- - - ม	ร ม - -	ร - ฟ ม	- ฟ - -	- ร - ทุ

ประโยคที่ 11

- ร - ช	- - ล ท	- ท - ท	- ล - ช	- - ดั ดั	- รี้ - มี่	รี้ - รี้ ดั	- ท - ล
- ลุ - ชุ	- - ลุ ทุ	ร - ร ทุ	- ลุ - ชุ	- ด - -	ร - ม -	- ร - ด	- ทุ - ลุ

ประโยคที่ 12

ท - ท ล	- ช - ม	ช - - รัม	- ช - ล	รี้ - รี้ ท	- ล - -	ฟ ฟ -	ม ม - ร
- ทุ - ลุ	- ชุ - ลุ	- ทุ ด -	ชุ - ลุ -	- ร - ทุ	- ลุ - ฟู	- - - มุ	- - - รุ

จบรายการสน พิณเพียดกัมพูชา ถ้าบรรเลงรายการยาวต่อต้องเปลี่ยนทำนองประโยคที่ 12 ดังนี้

ประโยคที่ 12

ท - ท ล	- ช - ม	ช - - รัม	- ช - ล	- ท - รี้	- ท - ล	- ช - -	ม ม - ม
- ทุ - ลุ	- ชุ - ลุ	- ทุ ด -	ชุ - ลุ -	- ทุ - ร	- ทุ - ลุ	- ช - มุ	- - มุ -

ประโยคที่ 13

- - - ฟ	ฟม - -	- ฝ ฟ ล -	ม ร - ม	- - ล ล	- ช - ม	ช - - รัม	- ช - ล
- - - ร	- ร - ทุ	ร - - ทุ	- ลุ - ทุ	- ลุ - -	ชุ - มุ -	- ทุ ด -	ชุ - ลุ -

ประโยคที่ 14

ฟ ม - ช	ล - ท ท	- ท - ท	- ล - ช	- - ดั ดั	- รี้ - มี่	รี้ - รี้ ดั	- ท - ล
- - ร -	- ทุ - -	ร - ร ทุ	- ลุ - ชุ	- ด - -	ร - ม -	- ร - ด	- ทุ - ลุ

ประโยคที่ 15

- ม - -	ร ร - -	ม ม - -	ช ช - ล	- - ท ท	- ท - -	ล ล - -	ช ช - ม
- ทุ - ลุ	- - - ทุ	- - - ชุ	- - - ลุ	- ทุ - -	- ร - ลุ	- - - ชุ	- - - ทุ

ประโยคที่ 16

- - - -	- ล - ล	- ช ล ท	- - ล ล	รี้ - รี้ ท	- ล - -	ฟ ฟ - -	ม ม - ร
- - - ลุ	- - - -	- ชุ ล ทุ	- ลุ - -	- ร - ทุ	- ลุ - ฟู	- - - มุ	- - - รุ

ประโยคที่ 17

- รี้ - -	ทล - - -	รี้ - - ลท	ดั - รี้ รี้	- ท - ท	รี้ มี่ - รี้	- มี่ รี้ รี้	- รี้ - รี้
- ช - -	- ช - ร	- ช ช -	- ร - -	ช - ล -	- - - ล	- - - ท	- ล - ช

ประโยคที่ 18

- ม - -	ร ร - -	ช ช - -	ล ล - ท	- ลท - มี่	- รี้ - ท	- ล ช ล	- - ช ช
- ทุ - ลุ	- - - ชุ	- - - ลุ	- - - ทุ	ช - ม -	ร - ทุ -	ลุ - - ลุ	- ชุ - -

ประโยคที่ 19

- - ฟ ช	- ช - -	- ล - -	ฟม - - ท	- ท - -	ล ล - -	ท ท - -	ร ร - มี่
ร ม - -	ร - ฟ ม	- ฟ - -	- ร - ทุ	- ทุ - ลุ	- - - ทุ	- - - รุ	- - - ม

ประโยคที่ 20

- ฟ - ฟ	ช ล - -	ม ร - ร	ม - ช ช	- - ร ม	- - ช ช	ฟ ม - ช	ล - ท ท
- - ม -	- ร - ร	- - ทุ -	- ช - -	ล ทุ - -	ร ช - -	- - ร -	- ทุ - -

ประโยคที่ 21

รื - - ติ	- รื - มื	- มื - มื	- รื - ท	- ติ - มื	- รื - ท	- ล ช ล	- - ช ช
- ช ช -	ร - ม -	ช - ช ม	- ร - ทุ	ช - ม -	ร - ทุ -	ล - ทุ ล	- ช - -

ประโยคที่ 22

- - ช ม	- - ช ช	- - ล ช	- - ล ล	- - ช ช	- ติ - รื	มื - มื รื	- ท - ล
- - - ม	- ช - -	- - - ช	- ล - -	- - - ร	ช - - ร	- ม - ร	- ทุ - ล

ประโยคที่ 23

- - ร ร	- ม - ฟ	ล - ล ฟ	- ม - ร	- ทุ - ทุ	ร ช - -	- ร ม -	ม - ช ช
- ร - -	ม - ฟ -	- ล - ฟ	- ม - ร	ช - ล -	- - ม ร	ทุ - - ร	- ช - -

ประโยคที่ 24

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

ประโยคที่ 25

- - ท ท	- ท - ล	- ช - ฟ	- ช - ล	รื - รื ท	- ล - -	ช ช - -	ล ล - ท
- ทุ - -	- ร - ล	- ช - ฟ	- ช - ล	- ร - ทุ	- ล - ช	- - - ล	- - - ทุ

ประโยคที่ 26

- ท - -	ล ล - -	ท ท - -	รื รื - มื	- - ฟ ช	- ช - -	- ล - ฟ	- - - -
- ทุ - ล	- - - ทุ	- - - ร	- - - ม	ร ม - -	ร - ฟ ม	- ฟ - -	ม ร - ทุ

ประโยคที่ 27

ล ท - -	ล ฟ - -	- - - ร	ม - ฟ ฟ	- ม ฟ - ท	- ล - ฟ	- ม ร ม	- - ร ร
- - ล ฟ	- - ม ร	ด ทุ ล -	- ฟ - -	ร - ทุ -	ล - ฟ -	ม - ร ม	- ร - -

ประโยคที่ 28

- รื - -	ท ล - -	รื - - ติ	ดื - รื รื	- ท - -	ล ล - -	ร ร - -	ล ล - ฟ
- ช - -	- ช - ร	- ช ช -	- ร - -	- ทุ - ล	- - - ร	- - - ล	- - - ฟ

ประโยคที่ 29

- - ดื ดื	- ดื - -	ท ท - -	ล ล - ฟ	- ม ฟ - ท	- ล - ฟ	- ม ร ม	- - ร ร
- ด - -	- ม - ทุ	- - - ล	- - - ฟ	ร - ทุ -	ล - ฟ -	ม - ร ม	- ร - -

ประโยคที่ 30

- ล - -	ฟม -	- มฟล -	ม ร - ท	- - ฟช	- ช - -	ฟล - ม	- - ทท
- ฟ - -	- ร - ท	ร - - ทุ	- ล - ทุ	ร ม - -	ร - ฟม	- - ทุ -	ร ทุ - -

ประโยคที่ 31

- - ฟช	ล - ฟช	ล - ชล	ท - ลท	- ท - -	ลล - -	ทท - -	ร้ ร้ - ม
ร ม - -	- ม - -	- ฟ - -	- ช - -	- ทุ - ล	- - - ทุ	- - - ร	- - - ม

ประโยคที่ 32

- ม - ม	- ร - ท	- ล - -	ชช - ช	- - คค	- ร - ม	ร - รค	- ท - ล
ช - ชม	- ร - ทุ	- ล - ช	- - ช -	- ค - -	ร - ม -	- ร - ค	- ทุ - ล

ประโยคที่ 33

ท - ทล	- ช - ม	ช - - ร	- ช - ล	ร - รท	- ล - ฟ	- - - ม	- - - ร
- ทุ - ล	- ช - ทุ	- ทุ ค -	ช - ล -	- ร - ทุ	- ล - ทุ	- - - ม	- - - ร

การศึกษาทำนองของวงฆ้องวงมโหรีเพลงสาธุการวงพิณเพียตักมโหรีฯ ใช้ประเด็นในการศึกษาดังต่อไปนี้

2.1.2.1 ความยาวของทำนองเพลง

ความยาวของทำนองของวงฆ้องวงมโหรีเพลงสาธุการวงพิณเพียตักมโหรีฯ มีทั้งหมด 33 ประโยค แบ่งเป็นวรรคได้ 66 วรรค การบรรเลงเพลงสาธุการมักจะบรรเลงทำนองเพลงถึงประโยคที่ 12 แล้วลงจบ เรียกสาธุการที่บรรเลงเพียง 12 ประโยคว่า “สาธุการสั้น”

ประโยคที่ 12

ท - ทล	- ช - ม	ช - - ร	- ช - ล	ร - รท	- ล - -	ฟ ฟ -	ม ม - ร
- ทุ - ล	- ช - ทุ	- ทุ ค -	ช - ล -	- ร - ทุ	- ล - ทุ	- - - ม	- - - ร

ถ้าต้องการบรรเลงสาธุการยาวหรือสาธุการเต็ม ผู้บรรเลงจะต้องเปลี่ยนทำนองประโยคที่ 12 ดังนี้

ประโยคที่ 12

ท - ทล	- ช - ม	ช - - ร	- ช - ล	- ท - ร	- ท - ล	- ช - -	ม ม - ม
- ทุ - ล	- ช - ทุ	- ทุ ค -	ช - ล -	- ทุ - ร	- ทุ - ล	- ช - ม	- - ม -

เมื่อเปลี่ยนทำนองแล้วบรรเลงต่อด้วยประโยคที่ 13 ไปจนจบเพลง ถ้าผู้บรรเลงต้องการบรรเลงกลับต้น ต้องเปลี่ยนทำนองบรรทัดที่ 33 ให้เป็นทำนอง ดังนี้

ประโยคที่ 33

ท - ท ล	- ช - ม	ช - - ริม	- ช - ล	- ท - รั	- ท - ล	- ช - -	ม ม - ม
- ทุ - ล	- ช - ทุ	- ทุ ด -	ช - ล -	- ทุ - ร	- ทุ - ล	- ช - ม	- - ม -

จากนั้นบรรเลงต่อด้วยทำนองเพลงสาธุการ บรรทัดที่ 3 ต่อไปจนกว่าจะลงจบ เมื่อจะลงจบสามารถเลือกทำนองที่เหมาะสมลงจบได้ การบรรเลงเพลงสาธุการของวงพิณเพียตักมพูชาสามารถกำหนดความยาวได้ตามความเหมาะสมของพิธีกรรม แต่โดยทั่วไปแล้วจะนิยมบรรเลงเพลงสาธุการสั้นเป็นส่วนใหญ่ แล้วบรรเลงเพลงอื่นในโหมโรงโตจต่อจากเพลงสาธุการ

2.1.2.2 เสียงลูกตก

ทำนองฆ้องวงมโหรีเพลงสาธุการวงพิณเพียตักมพูชา เมื่อแบ่งสัดส่วนของเพลงออกเป็นวรรคแล้วมีเสียงของลูกตกในแต่ละวรรคของประโยคเพลงดังนี้

ประโยคที่	วรรคที่ 1	วรรคที่ 2
1	ล	ร
2	ฟ	ร
3	ม	ล
4	ช	ล
5	ล	ม
6	ท	ล
7	ม	ล
8	ท	ช
9	ช	ท
10	ม	ท
11	ช	ล
12	ล	ม
13	ม	ล
14	ช	ล
15	ล	ม
16	ล	ร

ประโยคที่	วรรคที่ 1	วรรคที่ 2
17	ร	ช
18	ท	ช
19	ท	ม
20	ช	ท
21	ท	ช
22	ล	ล
23	ร	ช
24	ม	ล
25	ล	ท
26	ม	ท
27	ฟ	ร
28	ร	ฟ
29	ฟ	ร
30	ม	ท
31	ท	ม
32	ช	ล
33	ล	ร

เสียงของลูกตกทำนองห้องวงมโหรีเป็นสิ่งที่บ่งบอกโครงสร้างและวิธีการตีของเครื่องดนตรีที่สามารถแปรทำนองการบรรเลงได้อย่างอิสระ และเป็นสิ่งที่บ่งบอกโครงสร้างของเสียงทำนองหลักของเพลงที่ให้ผู้บรรเลงห้องวงมโหรีแปรทำนองอยู่ในโครงสร้างของบทเพลง ลูกตกที่พบในแต่ละประโยคเพลงแสดงให้เห็นถึงการซ้ำ ซึ่งเป็นวิธีการพัฒนาความยาวของเพลงด้วยความสัมพันธ์ของเสียง ทำนองห้องวงใหญ่เพลงสาธุการของวงปี่พาทย์ไทย ใช้การซ้ำทำนองหลายประโยค ดังนี้

ตัวอย่างการซ้ำด้วยทำนองเดิม พบเป็นจำนวนบ่อยครั้ง

ประโยคที่ 4

ฟ - ม - ช	ล - ท ท	- ท - ท	- ล - ช	-- คํ คํ	- รํ - มํ	รํ - รํ คํ	- ท - ล
-- ร -	- ท - -	ร - ร ท	- ล - ช	- ค - -	ร - ม -	- ร - ค	- ท - ล

ประโยคที่ 5

- ม --	ร ร --	ม ม --	ซ ซ - ล	-- ท ท	- ท --	ล ล --	ซ ซ - ม
- ท - ล	--- ท	--- ซ	--- ล	- ท --	- ร - ล	--- ซ	--- ท

ตัวอย่างการซ้ำต่างทำนองซึ่งมีลูกตกเสียงเดียวกัน

ประโยคที่ 3

--- มฟ	ฟ ---	มฟล	ม ร - ม	-- ล ล	- ซ - ม	ซ -- รม	- ซ - ล
--- ร	มร - ท	ร -- ท	- ล - ท	- ล --	ซ - ม -	- ท ด -	ซ - ล -

ประโยคที่ 7

ซ -- รม	- ซ - ล	ท - ท ล	- ซ - ม	- ม --	ม ร - ม	ซ - ล ท	ร -- ล
- ท ด -	ซ - ล -	- ท - ล	- ซ - ท	ท - ร ท	- ล - ท	ซ ---	ล - ล -

ประโยคที่ 24

- ท --	ท ท --	ล ล --	ซ ซ - ม	- ม --	ร ร --	ม ม --	ซ ซ - ล
- ท - ท	--- ล	--- ซ	--- ท	- ท - ล	--- ท	--- ซ	--- ล

การซ้ำกันของลูกตกแสดงให้เห็นถึงการผสมผสานเทคนิคในการบรรเลงของทำนองห้องวงมโหรีซึ่งเป็นการแปรทำนองจากทำนองหลัก การปรับเปลี่ยนวิธีการตีให้สอดคล้องกับทำนองก่อนหน้าและทำนองต่อไป ด้วยศักยภาพของผู้บรรเลงและลักษณะกายภาพของเครื่องดนตรี เพื่อให้เกิดสำนวนการบรรเลงที่ต่อเนื่องด้วยรสและอารมณ์ของเสียงที่เลือกใช้ ในกรอบของลูกตก

2.1.2.3 กลุ่มเสียง

กลุ่มเสียงของทำนองห้องวงมโหรีเพลงสาธุการวงพิณเพียตักมโหรีนั้น ใช้กลุ่มเสียง ซอล (ซลท รม) และกลุ่มเสียง เร (รมฟ ลท) เป็นหลักในทำนองเพลง ซึ่งกลุ่มเสียง ซอลกับกลุ่มเสียงเร มีความสัมพันธ์กันของกลุ่มเสียงชั้นคู่ 4 ดังนั้นการประดิษฐ์ทำนองเพลงจึงสามารถพลิกแพลงทำนองเพลง โดยที่ไม่กระทบต่ออารมณ์ความต่อเนื่องของเพลง ตัวอย่างทำนองเพลงในประโยคที่ 1 และประโยคที่ 2 ของเพลงสาธุการ เมื่อพิจารณากลุ่มเสียงแล้วพบว่าทำนองในประโยคที่ 1 เป็นทำนองเพลงในกลุ่มเสียงซอล และทำนองเพลงในประโยคที่ 2 เป็นทำนองเพลงในกลุ่มเสียงเรในบทเพลงสาธุการจึงพบทำนองที่สลับกันไปมาของกลุ่มเสียงซอลและกลุ่มเสียงเร

ประโยคที่ 1

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

ประโยคที่ 2

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

ทำนองห้องวงฆ้องวงมโหรีเพลงสาธิตการวงพิณเพียตักมโหรี มีลักษณะสำคัญของกลุ่มเสียง คือ การเรียบเรียงหรือประดิษฐ์ทำนองห้องวงฆ้องวงมโหรีนั้น เพิ่มวิธีการสะบัดเสียงของการตีฆ้องวงมโหรีบ่อยครั้ง การสะบัดเสียงส่วนใหญ่จะแสดงให้เห็นการใช้กลุ่มเสียงของทำนองฆ้องวงมโหรีในวรรคและประโยคเพลงอย่างชัดเจน

ตัวอย่างวรรคและประโยคเพลงกลุ่มเสียงซอล (ซลท รม) ในประโยคที่ 21

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

ตัวอย่างวรรคและประโยคเพลงกลุ่มเสียงเร (รฟ ลท) ในประโยคที่ 27

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

ทำนองห้องวงฆ้องวงมโหรีเพลงสาธิตการวงพิณเพียตพบว่ามีการใช้วิธีการตีคู่เสียง จึงเกิดเป็นเสียงเหนือที่เข้าไปอยู่ในทำนองของกลุ่มเสียงหลักของวรรคเพลง เพื่อเอื้ออำนวยความสะดวกให้การตีในเสียงต่อไป

ตัวอย่างการตีคู่ทัก ในประโยคที่ 5

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

ใจความหลักของทำนองวรรคที่ 2 ประโยคที่ 5 นั้น อยู่ที่ทำนองเสียง เร แต่ทำนองก่อนหน้าอยู่ที่เสียง ที การตีทำนองในวรรคที่ 2 จึงตีเชื่อมต่อเสียงเดิมในทำนองที่ 1 ซึ่งยังคงใช้มือขวาเสียงเดิมไว้ และมือซ้ายตีเสียงที่ต้องการ เสียงที่ออกมาจึงเป็นเสียงเหนือและเป็นลักษณะเด่นของทำนองห้องวงฆ้องวงมโหรี

ตัวอย่างการตีคู่สี่ ในประโยคที่ 1

ร ม - ร ม	ร ช - ล ท	ท ท - -	- ล - (ร)	- ร - ท	- ล - -	ฟ ฟ - -	ม ม - ร
ร - ท ล -	ล ช - ท	ม ร - ล	- - - ล	- ร - ท	- ล - ฟ	- - - ม	- - - ร

ห้องที่ 4 ของวรรคที่ 1 ประโยคที่ 1 เป็นการตีคู่สี่ที่เจาะจงให้เกิดเสียงเหนือ ที่จากการตีคู่สี่ เสียงหลักที่สำคัญ คือ เสียงลา เมื่อมือขวาตีเสียงเร ผสมเสียงกับมือซ้ายที่เป็น เสียงลาแล้ว เสียงที่ดังออกมาจากการตีจะแตกต่างกับเสียงในกลุ่มเสียงของวรรคที่ 1 ซึ่งเป็น จุดประสงค์หลักของผู้บรรเลงต้องการให้เสียงที่ออกมาเกิดเสียงแปร่งมากกว่าเสียงหลักที่ดีมา

เสียงที่มักจะใช้พลิกกลับของการตีคู่เสียงฆ้องวงมโหรี คือ เสียงเร กับ เสียงลา ทั้งนี้ขึ้นอยู่กับความสัมพันธ์ของเสียงก่อนหน้าและเสียงที่เชื่อมต่อดังกล่าวทำนองตีเป็นคู่ เพื่ออำนวยความสะดวกให้กับการบรรเลงด้วย

ตัวอย่างการตีคู่เสียง เร กับ ลา ประโยคที่ 7

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

ตัวอย่างการตีคู่เสียง ลา กับ เร ประโยคที่ 9

- ฟ - ฟ	ช (ล) -	ม ร - ร	ม - ช ช	ฟ ม - (ม) -	ร ร - -	ช ช - -	ล ล - ท
- - ม -	- ร - ร	- - ท -	- ช - -	- ร - ร	- - - ช	- - - ล	- - - ท

การใช้เสียงรองเป็นลักษณะเด่นของการบรรเลงซึ่งพบว่า ทำนองฆ้องวงมโหรี เพลงสาธุการมีการใช้เสียงโด ซึ่งเป็นเสียงรองในกลุ่มเสียงหลักของวรรคเพลง ทำให้เกิดลักษณะ เด่นของทำนองที่แปร่งออกมาจากการเรียบเรียงทำนองเพลงในกลุ่มเสียงหลัก ซึ่งประโยคเพลง ที่ดำเนินเรื่องราวการบรรเลงมาด้วยกลุ่มเสียงหลัก เมื่อมีการใช้เสียงรองทำให้เสียงที่ออกมานั้น โดดเด่นขึ้น เป็นผลมาจากการแปรทำนองของฆ้องวงมโหรีที่มีการใช้เสียงรองในการแปรทำนองนั้น จะทำให้เกิดการเชื่อมผ่านของเสียง

ตัวอย่างการใช้เสียงโดในประโยคที่ 4

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

ตัวอย่างการใช้เสียงโดในประโยคที่ 6

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

ตัวอย่างการใช้เสียงโตประโยคที่ 29

-- ดํ	- ดํ -	ท ท -	ล ล - ฟ	- ม ฟ - ท	- ล - ฟ	- ม ร ม	- - ร ร
- ด - -	- ม - ทุ	- - - ล	- - - ฟ	ร - ทุ -	ล - ฟ -	ม - ร ม	- ร - -

2.1.2.4 รูปแบบจังหวะ

รูปแบบจังหวะของทำนองห้องวงมโหรีเพลงสาธุการนั้น ลักษณะของมือฆ้องมีรูปแบบจังหวะที่ใช้ในห้องเพลงของวงมโหรีเพลงสาธุการ ดังนี้

รูปแบบที่ 1

		x - x x	- x - x
		- x - x	- x - x

ตัวอย่างทำนองที่ใช้รูปแบบที่ 1 ในการบรรเลง ได้แก่

ล ท - ล	ร ม - ร	ดํ - ดํ ท	- ล - ฟ
- - ล -	- - ร -	- ด - ทุ	- ล - ฟ

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

- - ดํ ดํ	- ร - ม	ร - ร ดํ	- ท - ล
- ด - -	ร - ม -	- ร - ด	- ทุ - ล

ทุ - ร ม	- ทุ - ล	ท - ท ล	- ทุ - ม
- ทุ - ด -	ทุ - ล -	- ทุ - ล	- ทุ - ทุ

หรือ ย้ายรูปแบบจังหวะที่ 2 ห้องแรก

x - x x	- x - x		
- x - x	- x - x		

ท - ท ล	- ทุ - ม	ทุ - ร ม	- ทุ - ล
- ทุ - ล	- ทุ - ล	- ทุ - ด -	ทุ - ล -

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

รูปแบบที่ 2

xx - x	- x - x	- x x x	-- x x
x - x -	x - x -	x - x x	- x - -

- ลท - ม	- ร - ท	- ลช ล	-- ชช
ช - ม -	ร - ท -	ล - ชล	- ช - -

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

รูปแบบที่ 3

	---	xx --	xx - x
	--- x	--- x	--- x

รูปแบบที่ 3 สามารถปรับรูปแบบในห้องที่ 1 และห้องที่ 2 บางส่วน ซึ่งนิยมใช้กับรูปแบบจังหวะในห้องที่ 3 และ ห้องที่ 4 ของวรรณคดี

- x - x	- x - -	xx --	xx - x
- x - x	- x - x	--- x	--- x

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

- x - -	xx --	xx --	xx - x
- x - x	--- x	--- x	--- x

- ท - -	ท ท - -	ล ล - -	ชช - ม
- ท - ท	--- ล	--- ช	--- ท

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

รูปแบบที่ 4 การใช้เสียงให้เต็มจังหวะทั้งวรรคเพลง ซึ่งสามารถปรับเปลี่ยนรูปแบบจังหวะตามความสะดวกในการแบ่งมือตีซ้าย-ขวา

--xx	-x--	xx-x	--xx
xx--	x-xx	--x-	xx--

--ฟช	-ช--	ฟล-ม	--ทท
ร ม--	ร-ฟม	--ทุ-	ร ทุ--

--xx	x-xx	x-xx	x-xx
xx--	-x--	-x--	-x--

--ฟช	ล-ฟช	ล-ชล	ท-ลท
ร ม--	-ม--	-ฟ--	-ช--

รูปแบบจังหวะของทำนองห้องวงฆ้องวงมโหรีเพียตัมพูชานั้นพบว่า มีการใช้รูปแบบในการบรรเลงซ้ำกัน แสดงให้เห็นถึงความคงเส้นคงวาและความสม่ำเสมอของทำนองเพลง เมื่อบรรเลงสำนวนดนตรีที่เป็นรูปแบบเดียวกันหรือทำนองที่มีลักษณะใกล้เคียงกันจะใช้รูปแบบจังหวะในการบรรเลง ทั้งนี้เป็นผลมาจากลักษณะทางกายภาพและความสามารถในการผลิตเสียงของห้องวงฆ้องวงมโหรีที่มีความสัมพันธ์ต่อลักษณะการตีห้องวงฆ้องวงมโหรี ผู้บรรเลงสามารถใช้มือซ้าย-ขวาตีประสานงานกันได้อย่างอิสระและเกิดความสะดวกในการตี เสียงของทำนองห้องวงฆ้องวงมโหรีที่บรรเลงออกมาเป็นความคิดจากการแปรทำนองเพลงจากทำนองหลัก ซึ่งเป็นปัจจัยสำคัญที่ทำให้เกิดทำนองห้องวงฆ้องวงมโหรีที่มีรูปแบบจังหวะหลากหลาย มีความคิดอิสระในการใช้เทคนิคการบรรเลง รวมทั้งมีความคิดอิสระที่จะตกแต่งทำนองเพลงจากความคิดของผู้บรรเลงโดยไม่จำกัดทางห้องวงฆ้องวงมโหรีในการบรรเลง รูปแบบของจังหวะในการบรรเลงจึงประดับประดาไปด้วยเสียงโดยละเอียด

2.1.2.5 รูปแบบของทำนอง

ความคิดอิสระของการแปรทำนองห้องวงฆ้องวงมโหรีมีการใช้รูปแบบจังหวะในการบรรเลงนำมาสู่การใช้เสียงและเทคนิคในการบรรเลงอย่างหลากหลาย รูปแบบของทำนองจึงใช้เสียงสูงต่ำในทิศทางขึ้นอย่างอิสระเช่นกัน การใช้เสียงในการเรียบเรียงทำนองเพลงนั้นอยู่บนพื้นฐานของสำนวนทางดนตรีที่ต้องการสื่ออารมณ์และก่อให้เกิดความไพเราะ

ตัวอย่างการสัมผัสของทำนองเพลง

ประโยคที่ 1

วรรคที่ 1				วรรคที่ 2			
ล ท - ล	ร ม - ร	ด - ด ท	- ล - ฟ	- ม ฟ - ท	- ล - ฟ	- ม ร ม	- - ร ร
- - ล -	- - ร -	- ด - ท	- ล - ฟ	ร - ท -	ล - ฟ -	ม - - ม	- ร - -

สัมผัสวรรค

ประโยคที่ 2

วรรคที่ 1				วรรคที่ 2			
- - - ม ฟ	ฟ - - -	- ม ฟ ล -	ม ร - ม	- - ล ล	- ช - ม	ช - - ร ม	- ช - ล
- - - ร	ม ร - ท	ร - - ท	- ล - ท	- ล - -	ช - - ม	- ท - ล -	ช - ล -

สัมผัสวิธีการตี สัมผัสวรรค

ประโยคที่ 6

วรรคที่ 1				วรรคที่ 2			
- - ท ล	- - ท ท	- ล ท ด	- - ท ท	- - ช ช	- ล ท - ร	ม - - ร	- ท - ล
- - - ล	- ท - -	ล - - ด	- ท - -	- - - ร	ช - - ร	- ม - ร	- ท - ล

สัมผัสเสียงในวรรค สัมผัสเสียงในวรรค

สัมผัสวิธีการตีระหว่างวรรค สัมผัสวรรค

ประโยคที่ 15

วรรคที่ 1				วรรคที่ 2			
- ม - -	ร ร - -	ม ม - -	ช ช - ล	- - ท ท	- ท - -	ล ล - -	ช ช - ม
- ท - ล	- - - ท	- - - ช	- - - ล	- ท - -	- ร - ล	- - - ช	- - - ท

สัมผัสวิธีการตีระหว่างวรรค

ประโยคที่ 20

วรรคที่ 1				วรรคที่ 2			
- ฟ - ฟ	ช ล - -	ม ร - ร	ม - ช ช	- - ร ม	- - ช ช	ฟ ม - ช	ล - ท ท
- - ม -	- ร - ร	- - พ -	- ช - -	ล พ - -	ร ช - -	- - ร -	- พ - -

ประโยคที่ 21

วรรคที่ 1				วรรคที่ 2			
ร - - ล	- ร - ม	- ม - ม	- ร - ท	- ล ท - ม	- ร - ท	- ล ช ล	- - ช ช
- ช ช -	ร - ม -	ช - ช ม	- ร - พ	ช - ม -	ร - พ	ล - ช ล	- พ - -

การสัมผัสของทำนองซึ่งวงฆ้องวงพิณเพียตัมพูชา พบว่ามีการสัมผัสด้วยเสียงในวรรคเพลง ระหว่างวรรคเพลง และระหว่างประโยคเพลง และการใช้เทคนิควิธีการตีที่สัมผัสกัน ก่อให้เกิดลักษณะเสียงสัมผัสที่ส่งผลต่อสำนวนทางดนตรี โดยมีการเลือกใช้สำนวนทำนองซึ่งวงฆ้องวงในการบรรเลงที่ทำให้อารมณ์ของบทเพลงต่อเนื่องเชื่อมต่อกัน ซึ่งเกิดจากความสามารถในการแปรทำนองจากทำนองหลักอย่างอิสระ ซึ่งวงฆ้องวงพิณเพียตัมพูชาจึงมีสำนวนในการบรรเลงที่หลากหลาย ตามความต้องการของผู้บรรเลง ความสละสลวยของทำนองเพลงใช้หลักการทางดนตรีร่วมกับความงามที่เปรียบเทียบกับงานวรรณกรรมร่วมด้วย จึงทำให้การผูกสัมผัสของเสียง การผูกสัมผัสของรูปแบบจังหวะและการผูกสัมผัสของรูปแบบทำนองที่กำหนดทิศทางของเพลงให้เหมาะสมกับลักษณะทางกายภาพและวิธีการตีซึ่งวงฆ้อง

2.1.3 การศึกษาความสัมพันธ์ของทำนองเพลงสาธการวงปีพาทย์ไทยและทำนองซึ่งวงฆ้องวงพิณเพียตัมพูชา

ความสัมพันธ์ของทำนองเพลงสาธการซึ่งวงใหญ่วงปีพาทย์ไทยกับทำนองเพลงซึ่งวงฆ้องวงพิณเพียตัมพูชา นั้น ความยาวของเพลงมีขนาดความยาวของทำนองเท่ากัน ทำนองซึ่งวงใหญ่และซึ่งวงฆ้องมีเสียงลูกตกตรงกันทุกวรรค บทเพลงจึงเป็นเพลงสาธการเพลงเดียวกัน ความยาวของเพลงสาธการของทั้งวงปีพาทย์ไทยและวงพิณเพียตัมพูชา กับการบรรเลงของวงดนตรีในปรากฏการณ์จริงแล้ว ความยาวของบทเพลงเป็นส่วนสำคัญที่นำมาทดสอบความครบถ้วนของบทเพลง ความยาวทำนองซึ่งวงใหญ่เพลงสาธการของวงปีพาทย์ไทย

มีหลักการนับที่มีความสัมพันธ์กับการบรรเลงโดยยึดทำนองหน้าทับตะโพนที่นำมาตีประกอบจังหวะ เมื่อบรรเลงหมดหน้าทับแสดงว่าจุดที่หมดหน้าทั้นั้นเป็นส่วนหน้าของเพลงสาธุการ และส่วนที่บรรเลงส่วนหลังเริ่มเข้าหน้าทับในการบรรเลงใหม่จนจบเพลง ซึ่งตรงกับหน้าทับตะโพนที่บรรเลงอีก 1 เที้ยวพอดี ส่วนทำนองฆ้องวงฆ้องวงมโหรีของวงพิณเพี้ยตักมพูชานั้นให้อิสระกับการตีชื่อมโหรีประกอบจังหวะเพลงสาธุการ การนับความยาวที่เรียกว่า “สาธุการสั้น” จึงมีความยาวของทำนองสั้นกว่าทำนองเพลงส่วนหน้าของทำนองฆ้องวงใหญ่วงปีพาทย์ไทย การเรียกความสั้นยาวของเพลงสาธุการปีพาทย์ไทยและวงพิณเพี้ยตักมพูชานั้น ขึ้นอยู่กับการใช้เพลงสาธุการตามบทบาทที่ผู้บรรเลงกำหนด

ต้นกำเนิด (Original) ของเพลงสาธุการจึงเป็นบทเพลงเดียวกัน การถ่ายทอดของวงปีพาทย์ไทยและวงพิณเพี้ยตักมพูชานั้นมีลักษณะการถ่ายทอดทางดนตรีแบบมุขปาฐะ (Oral Transmission) พื้นที่ในการถ่ายทอดคนละพื้นที่แต่มีลักษณะบทเพลงที่คล้ายคลึงกัน แสดงให้เห็นว่าเพลงสาธุการได้รับการถ่ายทอดมาจากต้นฉบับอย่างไม่ผิดเพี้ยนจึงทำให้บทเพลงของทั้งสองประเทศมีต้นกำเนิดของบทเพลงร่วมกัน ประเด็นที่เกิดจากความคิดและการประยุกต์ใช้ดนตรีที่แตกต่างกัน คือ การขึ้นต้นเพลง ในเรื่องจังหวะที่ร่วมกับการคิดอย่างอิสระของผู้บรรเลง

ประโยคที่ 1 ทำนองฆ้องวงมโหรีเพลงสาธุการ

ร - ม - ร - ม	ร ช - ลท	ท ท - -	- ล - ร	- ร - ท	- ล - -	ฟ ฟ - -	ม ม - ร
ร - ท - ล - ท	ล ช - ท	ม ร - ล	- - - ล	- ร - ท	- ล - ฟ	- - - ม	- - - ร

ทำนองฆ้องวงมโหรีวรรคที่ 1 วงพิณเพี้ยตักมพูชาเมื่อบรรเลงแล้วจังหวะในการบรรเลงขึ้นต้นเพลงเปรียบได้กับส่วนนำ (Intro) ของบทเพลง มีลักษณะคล้ายการรัว เพื่อแสดงความเคารพด้วยการกราบ องค์รวมของจังหวะจึงไม่เป็นอย่างเดียวกับทำนองเพลง ซึ่งทำนองฆ้องวงใหญ่เพลงสาธุการวงปีพาทย์ไทยทำนองขึ้นต้นเพลงจังหวะที่ใช้ในการบรรเลงเป็นองค์รวมเดียวกันกับจังหวะของทั้งเพลง เพราะลักษณะทำนองที่ใช้ในการบรรเลงที่เป็นทำนองแปรมาจากทำนองฆ้องวงใหญ่

ประโยคที่ 1 ทำนองฆ้องวงใหญ่เพลงสาธุการ

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

การทำความเข้าใจในลักษณะของทำนองฆ้องวงใหญ่ปีพาทย์ไทยและฆ้องวงมโหรีวงพิณเพี้ยตักมพูชานั้น กระบวนเรียนรู้ทางดนตรีของนักดนตรีมีบทบาทสำคัญที่ส่งผลต่อทำนอง

การบรรเลงฆ้องวงใหญ่และฆ้องวงกลมที่แตกต่างกัน ทำนองขึ้นต้นเพลงสาธุการของปี่พาทย์ไทย หลังจากที่ได้ขึ้นแล้วทำนองฆ้องวงใหญ่บรรเลงไปตามรูปแบบการบรรเลงของเครื่องดนตรีอื่นในวง ซึ่งกำหนดให้ฆ้องวงใหญ่เป็นเครื่องดนตรีที่บรรเลงใกล้เคียงกับทำนองหลัก เมื่อมีการฝึกฝนของนักปี่พาทย์จึงนิยมให้ฝึกตีฆ้องวงใหญ่ให้ได้ก่อนแยกย้ายเรียนรู้เครื่องดนตรีอื่น ๆ ซึ่งแตกต่างจากการเรียนรู้ฆ้องวงกลมของวงพิณเพียตักมพูชาที่ผู้สนใจ สามารถเรียนรู้เครื่องดนตรีตามที่ตนสนใจ และมีความเห็นว่าฆ้องวงกลมมีลักษณะทำนองที่สามารถผลิตเสียง รูปแบบจังหวะ และรูปแบบทำนองได้เหมือนกับเครื่องดนตรีชิ้นอื่นในวง จึงเกิดรูปแบบจังหวะและรูปแบบทำนองในการตีฆ้องวงกลมที่หลากหลายและเกิดจากคามมีอิสระทางศิลปะ (Freedom of The Arts) ร่วมด้วย

รูปแบบจังหวะและรูปแบบทำนองที่มีลักษณะเหมือนกัน พบการใช้รูปแบบซ้ำ แต่เปลี่ยนไปตามท่วงทำนองของเสียง แสดงให้เห็นถึงความสม่ำเสมอและความคงเส้นคงวาทางดนตรี (Consistency of music variation) ของปี่พาทย์ไทยและพิณเพียตักมพูชา จนเกิดเป็นลักษณะความคิดต่อดนตรีร่วมกัน รูปแบบจังหวะที่ใช้ในการแปรทำนองฆ้องวงใหญ่และฆ้องวงกลมนั้นมีลักษณะเป็นแนวบทเพลง (Theme and Variations) ที่นำไปสู่ความคิดหลักในการบรรเลงดนตรีของแต่ละประเทศ ทั้งนี้เกิดขึ้นจากลักษณะการเรียนรู้ ความเข้าใจในการแปรทำนองรวมทั้งขีดความสามารถทางกายภาพของเครื่องดนตรีในการผลิตเสียง จึงทำให้รูปแบบจังหวะและรูปแบบทำนองของฆ้องวงใหญ่และฆ้องวงกลมแตกต่างกัน

ตัวอย่างการแปรทำนองฆ้องวงใหญ่และฆ้องวงกลม

ฆ้องวง	--- ทุ	- ล - -	ร ร - -	ม ม - ฟ	- ล - ทุ	- ล - -	ฟ ฟ - -	ม ม - ร
ใหญ่	--- ฟ	- ม - ร	--- ม	--- ฟ	- ล - ทุ	- ล - ฟ	--- ม	--- ล
ฆ้องวง	ล ทุ - ล	ร ม - ร	ด - ด ทุ	- ล - ฟ	- ม ฟ - ทุ	- ล - ฟ	- ม ร ม	- - ร ร
กลม	- - ล -	- - ร -	- ด - ทุ	- ล - ฟ	ร - ทุ -	ล - ฟ -	ม - - ม	- ร - -

ตัวอย่างการแปรทำนองฆ้องวงใหญ่และฆ้องวงกลม

ฆ้องวง	- ฟ - ม	- ร - ด	---	- - ร ม	- - ล ล	- ทุ - ล	- ทุ - ม	- ทุ - ล
ใหญ่	---	- ล - -	ทุ ล - ทุ	- ด - -	- ล - -	- ทุ - ล	- ทุ - ทุ	- ทุ - ล
ฆ้องวง	--- ม ฟ	ฟ - -	- ม ฟ ล -	ม ร - ม	- - ล ล	- ทุ - ม	ทุ - - ร ม	- ทุ - ล
กลม	--- ร	ม ร - ทุ	ร - - ทุ	- ล - ทุ	- ล - -	ทุ - ม -	- ทุ ด -	ทุ - ล -

ตัวอย่างการแปรทำนองซ้องวงใหญ่และซ้องวงธม

ซ้องวงใหญ่	- รี้ - มี่	- รี้ - -	ท ท - -	ล ล - ซ	- - ล ท	- รี้ - มี่	- รี้ - ดี่	- ท - ล
	- ร - ม	- ร - ทุ	- - - ลู	- - - ซู	- ซ - -	- ร - ม	- ร - ด	- ทุ - ลู
ซ้องวงธม	ฟ ม - ซ	ล - ท ท	- ท - ท	- ล - ซ	- - ดี่ ดี่	- รี้ - มี่	รี้ - รี้ ดี่	- ท - ล
	- - ร -	- ทุ - -	รี้ - รี้ ทุ	- ลู - ซู	- ด - -	ร - ม -	- ร - ด	- ทุ - ลู

สำนวนทางดนตรีเพลงสาธุการของทำนองซ้องวงใหญ่และทำนองซ้องวงธม มีความสัมพันธ์กันในการใช้ลักษณะรูปแบบทำนองที่แสดงให้เห็นการสัมผัสของเสียง สำนวนทางดนตรีของทั้งสองประเทศมีลักษณะร่วมทางความคิดที่เชื่อมโยงกับงานวรรณศิลป์ พบการผูกสัมผัสทางดนตรีที่ทำให้เสียงของบทเพลงมีการเรียงร้อยเชื่อมโยงกันอย่างไพเราะ การสัมผัสกันของทำนองดนตรีเป็นลักษณะการสัมผัสในกรอบของทำนองหลัก นักดนตรีของทั้งสองประเทศเลือกใช้เสียงที่เรียงร้อยบนทำนองหลัก ที่มีรูปแบบจังหวะและรูปแบบของทำนองแตกต่างกัน วัฒนธรรมทางดนตรีร่วมกันโดยตรงคือ ทำนองหลักเพลงสาธุการ

2.2. เพลงตระ

2.2.1 การศึกษาทำนองซ้องวงใหญ่วงปี่พาทย์ไทย เพลงตระหน้าปากคอก

ประโยคที่ 1

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

ประโยคที่ 2

- ฟ - ม	- ร - ด	----	- - ร ม	- - ล ล	- ท - ล	- ซ - ม	- ซ - ล
----	- ลู - -	ทุ ล - ทุ	- ด - -	- ลู - -	- ทุ - ลู	- ซู - ทุ	- ซู - ลู

ประโยคที่ 3

- รี้ - มี่	- รี้ - -	ท ท - -	ล ล - ซ	- ม - -	ร ร - -	ซ ซ - -	ล ล - ท
- ร - ม	- ร - ทุ	- - - ลู	- - - ซู	- ทุ - ลู	- - - ซู	- - - ลู	- - - ทุ

ประโยคที่ 4

- - ล ท	- รี้ - มี่	- มี่ - มี่	- รี้ - ท	- ม - -	ม ร - ม	- ล - -	ซ ซ - ล
- ซ - -	- ร - ม	- ซ - ม	- ร - ทุ	- ร - ทุ	- ลู - ทุ	- ลู - ซู	- - - ลู

ประโยคที่ 5

- รี้ - ท	- ล - -	ซ ซ - -	ล ล - ท	- รี้ - มี่	- รี้ - -	ท ท - -	ล ล - ซ
- ร - ทุ	- ลู - ซู	- - - ลู	- - - ทุ	- ร - ม	- ร - ทุ	- - - ลู	- - - ซู

ประโยคที่ 6

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

ประโยคที่ 7

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

ประโยคที่ 8

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

ประโยคที่ 9

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

ประโยคที่ 10

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

ประโยคที่ 11

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

ประโยคที่ 12

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

ประโยคที่ 13

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

ประโยคที่ 14

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

ประโยคที่ 15

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

เพลงตระหง่านปากคอก หรือตระโหมโรง เป็นเพลงลำดับที่ 2 ในเพลงชุดโหมโรงเย็น ที่บรรเลงต่อเพลงสาธุการ วงปี่พาทย์ไทยบางวงบรรเลงเพลงตระโหมโรงติดกับเพลงสาธุการ ต่อเนื่องกัน บางวงบรรเลงแยกจากกัน ลักษณะในการบรรเลงเป็นไปตามความต้องการของผู้บรรเลง

การศึกษาทำนองห้องวงใหญ่เพลงตระหง่านปากคอกวงปี่พาทย์ไทย ให้ประเด็นในการศึกษา ดังต่อไปนี้

2.2.1.1 ความยาวของทำนองเพลง

ความยาวของทำนองห้องวงใหญ่เพลงตระหง่านปากคอกมีความยาวทั้งหมด 30 วรรค หรือ 15 ประโยค การบรรเลงทำนองเพลงตระหง่านปากคอกบรรเลงเที่ยวเดียวไม่กลับต้น

2.2.1.2 เสียงลูกตก

ทำนองห้องวงใหญ่เพลงตระหง่านปากคอก เมื่อแบ่งสัดส่วนของเพลงออกเป็นวรรคแล้วมีเสียงของลูกตกในแต่ละวรรคของประโยคเพลง ดังนี้

ประโยคที่	วรรคที่ 1	วรรคที่ 2
1	ล	ล
2	ม	ล
3	ซุ	ท
4	ท	ล
5	ท	ซุ
6	ม	ล
7	ซุ	ท
8	ท	ล
9	ร	ท
10	ซุ	ท
11	ล	ม
12	ร	ซุ
13	ล	ม
14	ท	ซุ
15	ล	ซุ

เสียงของลูกตกเพลงตระหง่านปากคอกแสดงให้เห็นถึงการใช้ทำนองซ้ำของประโยคเพลงในช่วงต้นประโยคที่ 2 3 4 ซึ่งซ้ำกับประโยคที่ 6 7 8 เป็นการบรรเลงซ้ำในตัวของบทเพลงเพียงบางส่วน การซ้ำกันของทำนองเพลงแสดงให้เห็นถึงการเน้นย้ำทำนองและรูปแบบการบรรเลงที่ต้องการคงรูปแบบการบรรเลงไว้และไม่เปลี่ยนมือฆ้องวงใหญ่ในการตีโดยไม่แปรทำนองเป็นทำนองอื่นยังคงใช้ทำนองเดิมในการบรรเลง

2.2.1.3 กลุ่มเสียง

กลุ่มเสียงของทำนองฆ้องวงใหญ่เพลงตระหง่านปากคอก ใช้กลุ่มเสียง ซอล (ซลท รม) เป็นหลักในการเรียบเรียงทำนองเพลง ซึ่งพิจารณาจากทำนองฆ้องวงใหญ่แล้วสามารถระบุกลุ่มเสียงของบทเพลงได้อย่างชัดเจน และพบกลุ่มเสียง เร (รมฟ ลท) ในประโยคที่ 12 แทรกอยู่อย่างกลมกลืน เพียงประโยคเดียว จากนั้นกลับมาเป็นกลุ่มเสียงซอลในประโยคที่ 13 ของบทเพลง

ตัวอย่างวรรคและประโยคเพลงกลุ่มเสียงซอล (ซลท รม) ในประโยคที่ 8

-- ล ท	- ร - ม	- ม - ม	- ร - ท	- ม --	ม ร - ม	- ล --	ซ ซ - ล
- ซ --	- ร - ม	- ซ - ม	- ร - ทุ	- ร - ทุ	- ล - ทุ	- ล - ซ	--- ล

ตัวอย่างวรรคและประโยคเพลงกลุ่มเสียงเร (รมฟ ลท) ในประโยคที่ 12

--- ร	-- ม ฟ	- ล - ล	- ฟ --	- ด --	--- ร	----	ร ม - ซ
- ล --	- ร --	--- ฟ	-- ม ร	-- ทุ ล	- ทุ - ล	- ทุ - ด	--- ซ

ตัวอย่างการใช้เสียงรองในวรรคเพลงประโยคที่ 9

- ด --	- ท --	- ล - ล	--- ร	-- ล ท	- ร - ม	- ม - ม	- ร - ท
-- ท ล	--- ล	--- ม	--- ร	- ซ --	- ร - ม	- ซ - ม	- ร - ทุ

การใช้เสียงรองเข้ามาช่วยเป็นจุดสังเกตของทำนองเพลงนั้น เป็นลักษณะเด่นของการบรรเลงทำให้เกิดเสียงที่เชื่อมผ่านอย่างมีนัยสำคัญที่สามารถบอกความรู้สึกและความแตกต่างของเพลงในขณะที่ยังบรรเลงอยู่ ซึ่งสามารถใช้ทำนองที่มีการใช้เสียงรองเข้ามาช่วยเรียบเรียงบทเพลงนั้นเพื่อเป็นตำแหน่งในการจดจำเพลงด้วย

2.2.1.4 รูปแบบจังหวะ

รูปแบบจังหวะของทำนองฆ้องวงใหญ่เพลงตระหง่านปากคอกนั้น พบว่ามีการใช้รูปแบบในการบรรเลงซ้ำกัน แสดงให้เห็นถึงความคงเส้นคงวาและความสม่ำเสมอของทำนองเพลง เมื่อบรรเลงจำนวนดนตรีที่เป็นรูปแบบเดียวกันหรือทำนองที่มีลักษณะใกล้เคียงกันจะใช้รูปแบบจังหวะในการบรรเลงเดียวกัน ทั้งนี้เป็นผลมาจากลักษณะทางกายภาพ

และความสามารถในการผลิตเสียงของช่องวงใหญ่ที่มีความสัมพันธ์ต่อลักษณะการตีช่องวงใหญ่ รูปแบบมีความคล้ายคลึงกับการบรรเลงช่องวงใหญ่เพลงสาธุการ ส่งผลให้สำนวนทางดนตรีของเพลงตระหง่าปากคอกสอดคล้องกับเพลงสาธุการ เมื่อบรรเลงติดต่อกันสามารถสร้างความต่อเนื่องของอารมณ์เพลงได้ รูปแบบจังหวะทำนองช่องวงใหญ่เพลงตระหง่าปากคอกส่วนใหญ่แล้วจะใช้ทำนองที่ทำมาเรียงร้อยเป็นทำนองเพลงที่ช้าวรรคและประโยคเพลง

ตัวอย่างรูปแบบจังหวะที่ใช้ซ้ำ

- x - x	- x - -	x x - -	x x - x
- x - x	- x - x	- - - x	- - - x

- x - -	x x - -	x x - -	x x - x
- x - x	- - - x	- - - x	- - - x

- - x x	- x - x	- x - x	- x - x
- x - -	- x - x	- x - x	- x - x

- x - -	x x - x	- x - -	x x - x
- x - x	- x - x	- x - x	- - - x

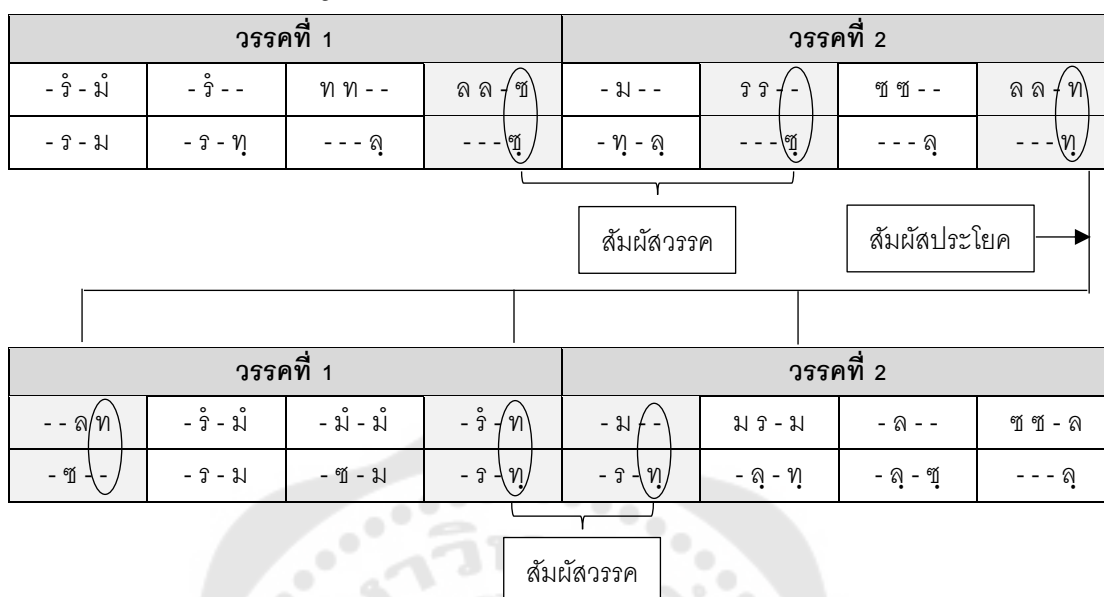
2.2.1.5 รูปแบบของทำนอง

รูปแบบทำนองช่องวงใหญ่เพลงตระหง่าปากคอกนั้น ยังคงรูปแบบทำนองที่คล้ายกับเพลงสาธุการ เสียงสูง-ต่ำ โดยนำมาเรียบเรียงทำนองถูกจัดเสียงอย่างเป็นระบบ การเรียงร้อยทำนองมีความสมดุลของเสียงร่วมกับการใช้มือซ้าย-ขวาเพื่อประสานทำนองเข้าด้วยกัน ใช้การสัมผัสกันของเสียงระหว่างวรรคและระหว่างประโยค

2.2.1.6 สำนวนเพลง

ทำนองช่องวงใหญ่เพลงตระหง่าปากคอก เป็นทำนองที่จัดเรียงซึ่งมีลักษณะทิศทางของทำนองอย่างเป็นระบบ ลักษณะสำนวนเพลงมีแนวทางเดียวกันกับเพลงสาธุการ

ตัวอย่างสำนวนเพลงตระหนัปปากคอก



สำนวนเพลงตระหนัปปากคอกนั้น มีลักษณะการสัมผัสของเสียงระหว่างวรรคเพลง และระหว่างประโยคของเพลงด้วยการจัดเรียงรูปแบบและทิศทางของทำนองที่เรียบง่าย ลักษณะรูปแบบจังหวะของเพลงตระในเพลงไทยนั้น เป็นบทเพลงที่แสดงออกถึงการสักการบูชา ดังนั้น รูปแบบจังหวะของบทเพลงจึงเรียบง่ายและแสดงความเคารพด้วยความเรียบร้อยทั้งตัวบทเพลงและวิธีการบรรเลง

2.2.2 การศึกษาทำนองห้องวงฆ้องวงพิณเพียตักมพูชาเพลงตระหม

การศึกษาทำนองห้องวงฆ้องวงพิณเพียตักมพูชาที่ใช้บรรเลงในโหมโรงโตงนั้น เพลงตระที่วงพิณเพียตักมพูชานำมาใช้ในการบรรเลงต่อจากเพลงสาธุการ คือ เพลงตระโตง ซึ่งมีลักษณะทำนองที่เหมือนกับเพลงตระนอนของวงปี่พาทย์ไทย การศึกษาค้นคว้าวิจัยจึงเก็บข้อมูลตระหมซึ่งเป็นเพลงที่มีลักษณะของทำนองเหมือนกับเพลงตระหนัปปากคอก และใช้ในการบรรเลงโหมโรงฆ้องวงพิณเพียตักมพูชา เพื่อวิเคราะห์ข้อมูลและลักษณะร่วมของบทเพลงกับเพลงตระหนัปปากคอกด้วย

ประโยคที่ 1

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

ประโยคที่ 2

ฟ ม - ช	ล - ท ท	- ท - ท	- ล - ช	- - ร ม	ร - ช ช	ล (ช) - - (ช)	ล - ท ท
- - ร -	- ท - -	ร - ร ท	- ล - ช	ล ท - -	- ช - -	- ม (ร) -	- ท - -

ประโยคที่ 3

ร - (ลท)	- รื - มี่	- มี่ - มี่	- รื - ท	ช - (ร)ม	- ช - ล	- ช ล ท	- - ล ล
- ช(ช) -	ร - ม -	ช - ช ม	- ร - ทุ	- ทุ(ด) -	ช - ล -	ช - - ทุ	- ล - -

ประโยคที่ 4

- - ร ม	ร - ช ช	ล(ช) - - ช	ล - ท ท	(ลท) - มี่	- รื - ท	- ล ช ล	- - ช ช
ล ทุ - -	- ช - -	- ม(ร) -	- ทุ - -	ช - ม -	ร - ทุ -	ล - ช ล	- ช - -

ประโยคที่ 5

- พ - ม	- ร - ท	ร ม พ -	ม ร - ม	- - ล ล	- ช - ม	ช - ร ม	- ช - ล
- ด - ทุ	- ล - พ	- - - ทุ	- ล - ทุ	- ล - -	ช - ม -	- ทุ(ด) - -	ช - ล -

ประโยคที่ 6

พ ม - ช	ล - ท ท	- ท - ท	- ล - ช	- - ร ม	ร - ช ช	ล(ช) - - ช	ล - ท ท
- - ร -	- ทุ - -	ร - ร ทุ	- ล - ช	ล ทุ - -	- ช - -	- ม(ร) -	- ทุ - -

ประโยคที่ 7

ร - (ลท)	- รื - มี่	- มี่ - มี่	- รื - ท	ช - (ร)ม	- ช - ล	- ช ล ท	- - ล ล
- ช(ช) -	ร - ม -	ช - ช ม	- ร - ทุ	- ทุ(ด) -	ช - ล -	ช - - ทุ	- ล - -

ประโยคที่ 8

- - (ด)ท	- ท - ล	- ท - -	รื รื - รื	ร - (ลท)	- รื - มี่	- มี่ - มี่	- รื - ท
- - - (ล)	- พ - ม	- พ - ร	- - ร -	- ช(ช) -	ร - ม -	ช - ช ม	- ร - ทุ

ประโยคที่ 9

(ลท) - มี่	- รื - ท	- ล ช ล	- - ช ช	- - ร ม	ร - ช ช	ล(ช) - - ช	ล - ท ท
ช - ม -	ร - ทุ -	ล - ช ล	- ช - -	ล ทุ - -	- ช - -	- ม(ร) -	- ทุ - -

ประโยคที่ 10

- ม - -	ร ร - -	ม ม - -	ช ช - ล	- ท - มี่	รื ดื ท ล	- ช - -	ม ม - ม
- ทุ - ล	- - - ทุ	- - - ช	- - - ล	- ทุ - ม	ร ด ทุ ล	- ช - ม	- - ม -

ประโยคที่ 11

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

ประโยคที่ 12

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

ประโยคที่ 13

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

ประโยคที่ 14

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

การศึกษาทำนองห้องวงฆ้องวงพิณเพียตัมพูชาเพลงตระฆม ใช้ประเด็นในการศึกษาดังต่อไปนี้

2.2.2.1 ความยาวของทำนองเพลง

ความยาวของทำนองห้องวงฆ้องวงพิณเพลงตระฆมมีความยาวทั้งหมด 14 ประโยค หรือ 28 วรรค การบรรเลงทำนองเพลงตระฆมบรรเลงเที่ยวเดียวไม่กลับต้น

2.2.2.2 เสียงลูกตก

ทำนองห้องวงฆ้องวงพิณเพลงตระฆม เมื่อแบ่งสัดส่วนของเพลงออกเป็นวรรคแล้ว มีเสียงของลูกตกในแต่ละวรรคของประโยคเพลง ดังนี้

ประโยคที่	วรรคที่ 1	วรรคที่ 2
1	ม	ล
2	ช	ท
3	ท	ล
4	ท	ช
5	ม	ล
6	ช	ท
7	ท	ล
8	ร	ท
9	ช	ท
10	ล	ม
11	ร	ช
12	ม	ล
13	ท	ช
14	ล	ช

เพลงตระหมเป็นบทเพลงที่มีทำนองซ้ำกันในประโยคที่ 1 2 3 กับประโยคที่ 5 6 7 เป็นทำนองเดียวกัน และประโยคที่มีการใช้ทำนองซ้ำกัน คือ ทำนองในประโยคที่ 9 และประโยคที่ 14

2.2.2.3 กลุ่มเสียง

กลุ่มเสียงของทำนองห้องวงมโหรีเพลงตระหมใช้กลุ่มเสียง ซอล (ซลท รม) เป็นหลักในการเรียบเรียงทำนองเพลง ซึ่งพิจารณาจากทำนองห้องวงมโหรีแล้ว สามารถระบุกลุ่มเสียงของบทเพลงได้อย่างชัดเจน และพบกลุ่มเสียง เร (รมฟ ลท) ในประโยคที่ 12 แทรกอยู่อย่างกลมกลืน

ตัวอย่างกลุ่มเสียงทำนองห้องวงมโหรีเพลงตระหม

- ฟ - ม	- ร - ท	ร ม ฟ -	ม ร - ม	-- ล ล	- ซ - ม	ซ - (รม	- ซ - ล
- ด - ท	- ล - ฟ	- - - ท	- ล - ท	- ล - -	ซ - ม -	- ท - ด -	ซ - ล -
กลุ่มเสียงเร				กลุ่มเสียงซอล			

กลุ่มเสียงของเพลงตระหมมีความสอดคล้องกับบทเพลงในโหมโรงโตจ ถึงแม้ว่าเพลงโหมโรงโตจจะเป็นบทเพลงที่ใช้ในการบรรเลงในโหมโรงมโหรี แต่รูปแบบจังหวะและรูปแบบของทำนองของเพลงโหมโรงโตจจะผูกสัมพันธ์กันด้วยเสียงที่กลมกลืนกันทั้งสำหรับเพลง โดยเฉพาะการใช้กลุ่มเสียงซอลและกลุ่มเสียงเร ซึ่งเหมาะสมต่อการแปรทำนองหลักของห้องวงมโหรี และการแปรทำนองของเครื่องดนตรีดำเนินทำนองเครื่องอื่นในวงพิณพิศได้เป็นอย่างดี

2.2.2.4 รูปแบบจังหวะ

รูปแบบจังหวะของทำนองห้องวงมโหรีเพลงตระหม มีการใช้รูปแบบของจังหวะซ้ำกัน แสดงให้เห็นถึงความคงเส้นคงวาและความสม่ำเสมอของทำนองเพลง เมื่อบรรเลงจำนวนดนตรีที่เป็นรูปแบบเดียวกันหรือทำนองที่มีลักษณะใกล้เคียงกันจะใช้รูปแบบจังหวะในการบรรเลงเดียวกัน รูปแบบจังหวะยังคงรูปแบบที่มีลักษณะคล้ายกับเพลงสาธุการที่มีโน้ตกระจายตัวอยู่บนทำนองหลักของเพลง และใช้เทคนิคในการสับเปลี่ยนในการแปรทำนองร่วมด้วย โดยเฉพาะจุดที่มีการสับเปลี่ยนทำให้เป็นจุดที่เริ่มต้นรูปแบบจังหวะที่เป็นลักษณะการกระจายของเสียง

รูปแบบจังหวะที่ใช้ซ้ำ

x x - x	x - x x	- x - x	- x - x
- - x -	- x - -	x - x x	- x - x

- - x x	x - x x	xx - - x	x - x x
x x - -	- x - -	- x x -	- x - -

x - - xx	- x - x	- x - x	- x - x
- x x -	x - x -	x - x x	- x - x

x - - xx	- x - x	- x x x	- - x x
- x x -	x - x -	x - - x	- x - -

รูปแบบจังหวะการกระจายของเสียงแบบเต็ม

- x x x	- x x -	- x - -	- x - -
x - - -	x - - x	x - x x	x - x x

- x - x	x x - -	- x x -	x x - x
x - x -	- - x x	x - - x	- - x -

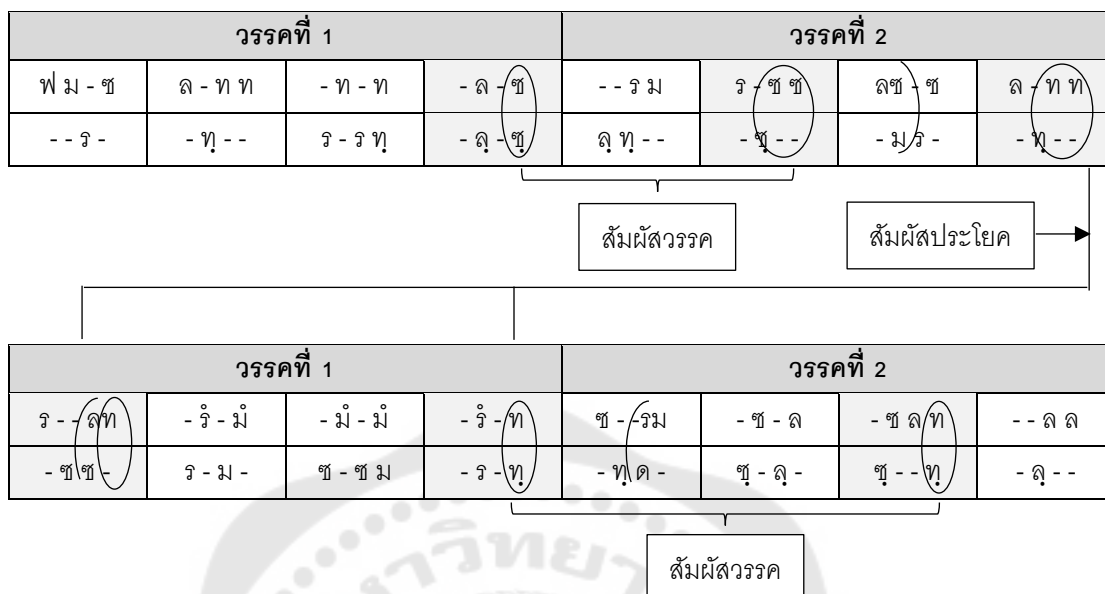
2.2.2.5 รูปแบบของทำนอง

รูปแบบทำนองเพลงตระหมกของวงพิณเพ็ญตักมพูชานั้น มีรูปแบบทำนองที่สอดคล้องกับรูปแบบจังหวะที่กระจายตัวของเสียง รูปแบบทำนองของทำนองห้องวงมโหรีจึงไม่ก่อดขึ้นอย่างเป็นรูปทรงมากนัก ซึ่งเป็นผลมาจากการแปรทำนองจากทำนองหลักของเพลงที่มีความอิสระและมองภาพรวมของการบรรเลงห้องวงมโหรีเป็นเครื่องดนตรีที่สามารถแปรทำนองได้ตามลักษณะกายภาพและการผลิตเสียงได้อย่างเต็มที่ จึงพบว่า ทิศทางของทำนองที่เกิดจากการตีห้องวงมโหรีมือซ้ายและมือขวาทำให้เกิดลักษณะรูปแบบจังหวะที่กระจาย และมีเสียงเต็มห้องเพลง ทิศทางของบทเพลงจึงมีเสียงสูง-ต่ำตลอดทั้งเพลง

2.2.2.6 สำนวนเพลง

ทำนองเพลงตระหมกมีลักษณะของทำนองเพลงเป็นสำนวนเพลงที่มีการสัมผัสของเสียง การสัมผัสของสำนวนเพลง เกิดขึ้นจากการสัมผัสของทำนองหลักที่ทำให้บทเพลงเรียงร้อยต่อกัน เมื่อผู้บรรเลงนำบทเพลงมาแปรทำนอง การเรียบเรียงเสียงที่เพิ่มเข้าไปใช้เสียงในกลุ่มเสียงที่สอดคล้องต่อกับทำนองหลัก เสียงที่เกาะกลุ่มกันกับทำนองหลักส่งผลทำให้เกิดสำนวนเพลงที่ไพเราะไม่ผิดเพี้ยนเชื่อมต่อกันทั้งเพลง ทำนองห้องวงมโหรีจึงเป็นทำนองที่ปิดทำนองหลักของเพลงด้วยเสียงที่เรียงร้อยเต็มห้องเพลง

ตัวอย่างสำนวนเพลง



2.2.3 การศึกษาความสัมพันธ์ทำนองห้องวงใหญ่วงปีพาทย์ไทยเพลงตระ

หน้าปากคอกและทำนองห้องวงมวงพินพิศกัมพูชาเพลงตระ

ทำนองห้องวงใหญ่เพลงตระหน้าปากคอกและทำนองห้องวงมวงพินพิศกัมพูชา มีจำนวนประโยคเพลงที่ไม่เท่ากัน คือ ปีพาทย์ไทยมี 15 ประโยค แต่พินพิศกัมพูชา มี 14 ประโยค ซึ่งลักษณะทำนองเพลงมีความคล้ายคลึงมาก และมีทำนองขึ้นเพลงที่ไม่เหมือนกัน ตัวอย่างทำนองขึ้นต้นเพลง

ปีพาทย์	----	---ม	---ร	-ร-ล	---ท	-ล-ล	----	---ล
ไทย	----	---ม	---ร	-ล-ล	----	---ร	---ล	----
พินพิศกัมพูชา	-พ-ม	-ร-ท	ร ม พ-	ม ร -ม	--ล-ล	-ช-ม	ช - -ร ม	-ช-ล
	-ด-ท	-ล-พ	- - -ท	-ล-ท	-ล- -	ช-ม-	-ท-ด-	ช-ล-

เมื่อพิจารณาวรรคเพลงและเสียงของลูกตก ประโยคที่ 1 ของเพลงตระ ตรงกับ ประโยคที่ 2 ของเพลงตระหน้าปากคอก ซึ่งทำนองหลังจากประโยคที่ 1 ของเพลงตระตรงกับ เพลงตระหน้าปากคอก ไปจนถึงประโยคที่ 11 ยกจากนั้นประโยคที่ 12 ที่มีลักษณะทำนองไม่ตรงกับ เพลงตระหน้าปากคอก ซึ่งกลับมามีทำนองตรงกันอีกครั้งในประโยคที่ 13-14

เพลงตระหน้าปากคอกและเพลงตระมจึงมีส่วนที่เหมือนกันและแตกต่างกัน โดยเฉพาะทำนองเริ่มต้นกับทำนองในช่วงท้าย และมีรูปแบบในการบรรเลงที่ไม่บรรเลงกลับต้น เช่นเดียวกัน

ลักษณะทำนองที่ร่วมกันระหว่างปี่พาทย์ไทยและพิณเพียตักมพูชานั้น หากพิจารณาเฉพาะทำนองที่สอดคล้องกันและมีลูกตกที่ตรงกัน การเรียงร้อยรูปแบบของจังหวะและทำนองของบทเพลงแนวคิดของนักดนตรีทั้งสองประเทศได้มองเห็นการแปรทำนองจากทำนองหลักของเพลง ซึ่งเป็นลักษณะเฉพาะความเข้าใจในทางดนตรีที่แตกต่างกัน ซ้องวงใหญ่ไทยได้พัฒนาทำนองเพลงของตนให้เป็นรูปทรงและใช้การแปรทำนองซ้องวงใหญ่ให้น้อยกว่าการแปรทำนองเครื่องดนตรีชิ้นอื่นในวงปี่พาทย์และมองเห็นว่าซ้องวงใหญ่ควรแสดงออกมาซึ่งทำนองหลักของเพลงและแปรทำนองให้วิจิตรพิสดารในเทคนิคและวิธีการเดียวซ้องวงใหญ่ ส่วนซ้องวงธมพิณเพียตักมพูชาแปรทำนองเพลงซ้องวงธมให้เหมือนกับทำนองแปรของเครื่องดนตรีชิ้นอื่นในวง ลักษณะทำนองจึงเป็นการกระจายตัว ซึ่งการแปรทำนองของซ้องวงใหญ่และซ้องวงธมนั้นตัวทำนองมีลักษณะของจำนวนเพลงที่สัมพันธ์กันของเสียง

ตัวอย่างการแปรทำนองซ้องวงใหญ่และซ้องวงธม

ซ้องวงใหญ่	- ฟ - ม	- ร - ด	----	-- ร ม	-- ล ล	- ท - ล	- ซ - ม	- ซ - ล
	----	- ล --	ทุ ล - ทุ	- ด --	- ล --	- ทุ - ล	- ซ - ทุ	- ซ - ล
ซ้องวงธม	- ฟ - ม	- ร - ท	ร ม ฟ -	ม ร - ม	-- ล ล	- ซ - ม	ซ - - ร ม	- ซ - ล
	- ด - ทุ	- ล - ทุ	- - - ทุ	- ล - ทุ	- ล --	ซ - ม -	- ทุ ด -	ซ - ล -

ตัวอย่างการแปรทำนองซ้องวงใหญ่และซ้องวงธม

ซ้องวงใหญ่	- ร - ม	- ร - ทุ	---	---	- ทุ - ล	---	---	---
	---	---	---	---	---	---	---	---
ซ้องวงธม	ฟ ม - ซ	ล - ท ท	- ท - ท	- ล - ซ	-- ร ม	ร - ซ ซ	ล ซ - - ซ	ล - ท ท
	-- ร -	- ทุ --	ร - ร ทุ	- ล - ทุ	ล ทุ --	- ทุ --	- ม ร -	- ทุ --

รูปแบบจังหวะและรูปแบบทำนองที่มีลักษณะเหมือนกัน ยังมีการใช้รูปแบบซ้ำ แต่เปลี่ยนไปตามท่วงทำนองของเสียง แสดงให้เห็นถึงความสม่ำเสมอและความคงเส้นคงวาทางดนตรี (Consistency of music variation) ของปี่พาทย์ไทยและพิณเพียตักมพูชา รูปแบบจังหวะที่ใช้ในการแปรทำนองซ้องวงใหญ่และ ซ้องวงธมนั้นมีลักษณะเป็นแนวบทเพลง (Theme and Variations) ที่นิยมใช้จึงส่งผลต่อจำนวนทางดนตรีและการจัดเรียงเสียงไม่ให้ผิดเพี้ยนจากเสียงทำนองหลัก ลักษณะทำนองจึงอยู่รวมกันเป็นกลุ่ม เสียงที่ใช้สอดคล้องกันอย่างไพเราะทั้งนี้เป็นอิทธิพลของทำนองหลักที่เป็นตัวควบคุมการแปรทำนองทั้งสองประเทศ

2.2.4 การศึกษาทำนองฆ้องวงธมวงพิณเพียดกัมพูชา เพลงตระโศก

ประโยคที่ 1

----	----	----	----	-ลิท ร่ม	รึด ฑล	-ช - ฟ	- ม - ร
----	----	----	----	ช - ร ม	รค ฑล	-ช - ฟ	- ม - ร

ประโยคที่ 2

--ลช	--ลล	-ลทล	ชฟม-	ช--ริม	-ช-ล	ช-ชฟ	-ม-ร
---ช	-ล--	ล---	---ร	-ฑด-	ช-ล-	-ช-ฟ	-ม-ร

ประโยคที่ 3

--ลช	--ลล	-ชล-	ดัด-ด	ทล-ด	ร-ม่ม	-ม-ม	-ร-ด
---ช	-ล--	ม--ด	--ด-	--ช-	-ม--	ช-ชม	-ร-ด

ประโยคที่ 4

รึด--ด	ร-ม่ม	-ม-ม	-ม-ร	ม-ม่ม	-ด-ท	ทล-ลท	ด--ร
-ลช-	-ม--	ล-ลช	-ม-ร	-ม-ร	-ด-ฑ	-ช--	--ร-

ประโยคที่ 5

-ท--	ลล--	ทท--	ร-ร-ม	--ล-	ลฟ--	-ช--	ฟม--
-ฑ-ล	---ฑ	---ร	---ม	---ร	--มร	ฑ-ฟม	--รฑ

ประโยคที่ 6

ร--ลิท	-ร-ม	ช-ชม	-ร-ท	ฟม-ช	ล-ทท	ร-ร-ท	-ล-ช
-ชช-	ร-ม-	-ช-ม	-ร-ฟ	--ร-	-ฑ--	-ร-ท	-ล-ช

ประโยคที่ 7

--ทล	--ทท	ร-ร-ท	-ล-ช	---ริม	ร-ชช	ฟม-ช	ล-ทท
---ล	-ฑ--	-ร-ฑ	-ล-ช	ลฑด-	-ช--	--ร-	-ฑ--

ประโยคที่ 8

ร-ร-ท	-ล--	ชช--	ลล-ท	ร--ลิท	-ร-ม	-ม-ม	-ร-ท
-ร-ฑ	-ล-ช	---ล	---ฑ	-ชช-	ร-ม-	ช-ชม	-ร-ฑ

ประโยคที่ 9

--ทล	--ทท	ม-ม่ม	-ท-ล	ช--ริม	-ช-ล	ช-ชฟ	-ม-ร
---ล	-ฑ--	-ม-ร	-ฑ-ล	-ฑด-	ช-ล-	-ช-ฟ	-ม-ร

ประโยคที่ 10

--ลช	--ลล	-ลทล	ชฟม-	ช--ริม	-ช-ล	ช-ชฟ	-ม-ร
---ช	-ล--	ล---	---ร	-ฑด-	ช-ล-	-ช-ฟ	-ม-ร

ประโยคที่ 11

-- ล ช	-- ล ล	- ช ล -	ดํ - ดํ	ท ล - ดํ	รํ - มํ มํ	- มํ - มํ	- รํ - ดํ
--- ชุ	- ลุ --	ม -- ด	-- ด -	-- ช -	- ม --	ช - ช ม	- ร - ด

ประโยคที่ 12

รํ - ดํ	รํ - มํ มํ	- มํ - มํ	- มํ - รํ	มํ - มํ รํ	- ด - ท	ท ล - ล ท	ดํ -- รํ
- ล ช -	- ม --	ล - ล ช	- ม - ร	- ม - ร	- ด - ทุ	- ช --	-- ร -

ประโยคที่ 13

- ท --	ล ล --	ท ท --	รํ รํ - มํ	-- ล -	ล ฟ --	- ช --	ฟ ม --
- ทุ - ล	--- ทุ	--- ร	--- ม	--- ร	-- ม ร	ทุ - ฟ ม	-- ร ทุ

ประโยคที่ 14

ร -- ล ท	- ร - ม	ช - ช ม	- ร - ท	ฟ ม - ช	ล - ท ท	รํ - รํ ท	- ล - ช
- ช ช -	ร - ม -	- ช - ม	- ร - ฟ	-- ร -	- ทุ --	- ร - ท	- ล - ช

ประโยคที่ 15

ฟ ม -	ร ร --	ช ช --	ล ล - ท	- ล --	ฟ --	- ม ฟ ล -	ม ร - ม
- ร ร	--- ช	--- ล	--- ทุ	- ฟ --	- ม ร - ทุ	ร -- ทุ	- ล - ทุ

ประโยคที่ 16

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

การศึกษาทำนองห้องวงฆ้องวงพิณเพียตักมพูชาเพลงตระโศจ ใช้ประเด็นในการศึกษาดังต่อไปนี้

2.2.4.1 ความยาวของทำนองเพลง

ความยาวของทำนองห้องวงฆ้องวงพิณเพลงตระโศจมีความยาวทั้งหมด 16 ประโยค หรือ 31 วรรค ซึ่งประโยคที่ 1 เริ่มต้นเพลงด้วยวรรคที่ 2 สาเหตุของทำนองที่ไม่ครบในประโยคที่ 1 นั้น เป็นวรรคขึ้นต้นเพลง ซึ่งขึ้นต้นเพลงในวรรคที่ 2 ของประโยคที่ 1 เพื่อให้ลงกับหน้าทับกลองในไม้แรกได้พอดี การบรรเลงทำนองเพลงตระโศจบรรเลงเที่ยวเดียวไม่กลับต้น

2.2.4.2 เสียงลูกตก

ทำนองห้องวงฆ้องวงพิณเพลงตระโศจ เมื่อแบ่งสัดส่วนของเพลงออกเป็นวรรคแล้ว มีเสียงของลูกตกในแต่ละวรรคของประโยคเพลง ดังนี้

ประโยคที่	วรรคที่ 1	วรรคที่ 2
1		ร
2	ร	ร
3	ด	ด
4	ร	ร
5	ม	ท
6	ท	ช
7	ช	ท
8	ท	ท
9	ล	ร
10	ร	ร
11	ด	ด
12	ร	ร
13	ม	ท
14	ท	ช
15	ท	ม
16	ช	ช

เพลงตระโตจเป็นบทเพลงที่มีทำนองซ้ำกันในประโยคที่ 1-6 กับประโยคที่ 9-14 เป็นทำนองเดียวกัน ซึ่งในประโยคที่ 1 และประโยคที่ 9 มีความสัมพันธ์กันเป็นประโยคที่มีลูกตกเสียงเดียวกันในวรรคที่ 2 ของประโยค ซึ่งวรรคที่ 1 ของประโยคที่ 1 นั้น ทำนองที่ใช้ในการบรรเลงไม่ปรากฏในการบรรเลงจริง แต่เมื่อบรรเลงทำนองวรรคที่ 1 ของประโยคที่ 9 ซึ่งเป็นประโยคที่มีวรรคที่ 2 ที่มีลูกตกเสียงเดียวกัน มีการเพิ่มทำนองในวรรคที่ 1 ขึ้น เพื่อให้เป็นประโยคเพลงที่บรรเลงเชื่อมต่อกันได้ ในส่วนประโยคที่ 7-8 และประโยคที่ 15-16 นั้น เป็นประโยคที่มีการเปลี่ยนทำนองการบรรเลง

2.2.4.3 กลุ่มเสียง

กลุ่มเสียงของทำนองห้องวงมโหรีเพลงตระโตจใช้กลุ่มเสียง ซอล (ซลท รม) กลุ่มเสียงโด (ดรม ซล) และกลุ่มเสียง เร (รมฟ ลท) ผสมกลมกลืนในการประพันธ์ เมื่อนำทำนองห้องวงมโหรีมาพิจารณา พบว่า กลุ่มเสียงต่าง ๆ ถูกเรียงร้อยและแปรทำนองจากทำนองหลัก

ประโยคที่ 3

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

ประโยคที่ 4

ร ด - - ด	ร - ม ม	- ม - ม	- ม - ร	ม - ม ร	- ด - ท	ท ล - ล ท	ด - - ร
- ล ช -	- ม - -	ล - ล ช	- ม - ร	- ม - ร	- ด - ท	- ช - -	- - ร -
กลุ่มเสียงโด				กลุ่มเสียงซอล			

ประโยคที่ 5

- ท - -	ล ล - -	ท ท - -	ร ร - ม	- - ล -	ล ฟ - -	- ช - -	ฟ ม - -
- ท - ล	--- ท	--- ร	--- ม	--- ร	- - ม ร	ท - ฟ ม	- - ร ท
กลุ่มเสียงซอล				กลุ่มเสียงเร			

2.2.4.4 รูปแบบจังหวะ

รูปแบบจังหวะของทำนองห้องวงมโหรีเพลงตระโศก มีการใช้รูปแบบจังหวะที่ซ้ำกันในการบรรเลง ซึ่งมีลักษณะรูปแบบของบทเพลง แบบเปลี่ยนท้ายซ้ำหัว ดังนั้นรูปแบบจังหวะจึงใช้ซ้ำบ่อยครั้งทั้งที่เป็นทำนองเดียวกันและต่างทำนอง

ลักษณะของรูปแบบจังหวะยังคงรูปแบบเดียวกันกับเพลงสาธุการซึ่งมีลักษณะจังหวะและตำแหน่งของเสียงกระจายตัวด้วยความถี่ของเสียงที่ใช้เรียบเรียงเป็นทำนองห้องวงมโหรี

รูปแบบจังหวะที่ใช้ซ้ำ

x - - x x	- x - x	- x - x	- x - x
- x x -	x - x -	x - x x	- x - x

รูปแบบจังหวะการกระจายของเสียงแบบเต็ม

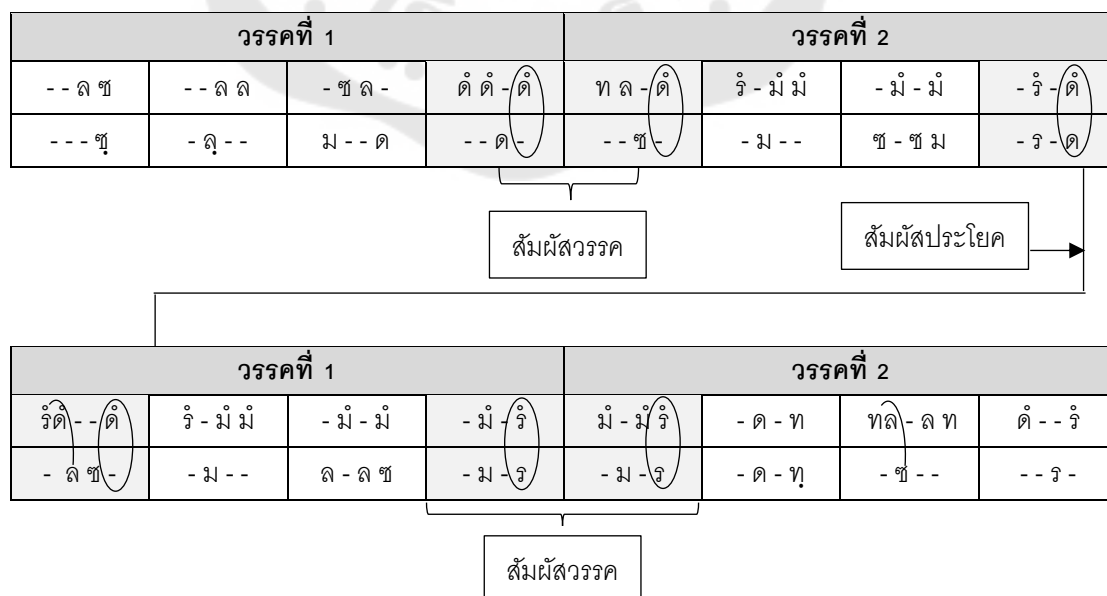
- - x x	x - x x	x x - x	x - x x
x x x -	- x - -	- x - -	- x - -

2.2.4.5 รูปแบบของทำนอง

รูปแบบทำนองเพลงตระโตะของวงพิณเพี้ยตักมพูชานั้น มีรูปแบบที่สอดคล้องกับรูปแบบจังหวะที่มีการกระจายตัวของทำนองเพลง พบการใช้เทคนิคการสะบัดเสียงและการใช้เสียงรองของกลุ่มเสียงในการบรรเลงและการนำเสียงที่มีความสัมพันธ์กับทำนองหลักของเพลงมาเรียบเรียงเป็นทำนองซ้องวงมทิตสทางของทำนองที่เกิดจากการตีฆ้องวงมทิตสข้ายและมีมือขวาทำให้เกิดลักษณะรูปแบบจังหวะที่กระจาย และมีเสียงเต็มห้องเพลง ทิศทางของบทเพลงจึงมีเสียงสูง-ต่ำตลอดทั้งเพลง การกระจายตัวของเสียงนับได้ว่าเป็นลักษณะสำคัญในการแปรทำนองของซ้องวงมทิตสข้าย

2.2.4.6 สำนวนเพลง

ทำนองเพลงตระโตะมีลักษณะทำนองที่เป็นการสัมผัสของเสียง ดังนั้นเมื่อฟังการบรรเลงเฉพาะซ้องวงมทิตสข้าย ลักษณะสำนวนเพลงที่นำมาใช้บรรเลงเกิดเป็นการสัมผัสด้วยวิธีการบรรเลง การผลิตเสียงจากลักษณะทางกายภาพของเครื่องดนตรี โดยเฉพาะเพลงตระโตะที่มีกลุ่มเสียงของทำนองหลัก 3 กลุ่มเสียง รวมทั้งการเปลี่ยนกลุ่มระหว่างวรรคและระหว่างประโยคเพลงเป็นจุดสัมผัสที่ทำให้เพลงตระโตะเกิดการใช้ทำนอง เพื่อทำให้กลุ่มเสียงในแต่ละกลุ่มกลมกลืนกันอย่างน่าฟัง และทำให้อารมณ์ความรู้สึกต่อบทเพลงเกิดความต่อเนื่อง สำนวนของบทเพลงจึงเป็นสิ่งที่สำคัญที่ทำให้การแสดงออกในเอกลักษณ์ทำนองของประเทศนั้น ๆ รวมทั้งการสัมผัสของทำนองหลักส่งผลให้เกิดทำนองแปรเพิ่มความไพเราะในการบรรเลงตัวอย่าง สำนวนเพลง



2.2.5 การศึกษาทำนองฆ้องวงใหญ่วงปี่พาทย์ไทย เพลงตระนอน

ประโยคที่ 1

----	----	----	----	- ท - รั	- ท - ล	- ช - ฟ	- ม - ร
----	----	----	----	- ทุ - ร	- ทุ - ล	- ชุ - ฟ	- มุ - ร

ประโยคที่ 2

--- ร	----	- ล - ล	--- ร	- ท - รั	- ท - ล	- ช - ฟ	- ม - ร
--- ล	--- ล	----	--- ล	- ทุ - ร	- ทุ - ล	- ชุ - ฟ	- มุ - ร

ประโยคที่ 3

----	- ล - ล	- ช - ล	- รั - ด	- ช - ด	- รั - ม	- ม - ม	- รั - ด
--- ล	----	- ชุ - ล	- ร - ด	- ร - ด	- ร - ม	- ช - ม	- ร - ด

ประโยคที่ 4

-- ร ม	-- ฟ ช	- ล --	ช ฟ --	- ม ช -	ม ร --	-- ล ทุ	-- ด ร
- ด --	ร ม --	ฟ - ช ฟ	-- ม ร	--- ร	-- ด ทุ	ล ชุ --	ล ทุ --

ประโยคที่ 5

- ฟ - ม	- ร - ด	----	-- ร ม	-- ม ฟ	- ล --	- ล - ฟ	----
----	- ล --	ทุ ล - ทุ	- ด --	- ร --	--- ม	- ร --	ม ร - ทุ

ประโยคที่ 6

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

ประโยคที่ 7

----	- ท - ท	- รั - ท	- ล - ช	- ม --	ร ร --	ช ช --	ล ล - ท
--- ทุ	----	- ร - ทุ	- ล - ช	- ทุ - ล	--- ช	--- ล	--- ทุ

ประโยคที่ 8

- รั - ท	- ล --	ช ช --	ล ล - ท	-- ล ท	- รั - ม	- ม - ม	- รั - ท
- ร - ทุ	- ล - ช	--- ล	--- ทุ	- ช --	- ร - ม	- ช - ม	- ร - ทุ

ประโยคที่ 9

----	- ท - ท	- ม - รั	- ท - ล	-- ร ม	- ช - ล	- ช - ฟ	- ม - ร
--- ทุ	----	- ม - ร	- ทุ - ล	- ด --	- ชุ - ล	- ชุ - ฟ	- มุ - ร

ประโยคที่ 10

--- ร	----	- ล - ล	--- ร	- ท - รั	- ท - ล	- ช - ฟ	- ม - ร
--- ล	--- ล	----	--- ล	- ทุ - ร	- ทุ - ล	- ชุ - ฟ	- มุ - ร

ประโยคที่ 11

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

ประโยคที่ 12

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

ประโยคที่ 13

- ฟ - ม	- ร - ด	----	-- ร ม	-- ม ฟ	- ล --	- ล - ฟ	----
----	- ล --	ทุ ล - ุ	- ด --	- ร --	--- ม	- ร --	ม ร - ุ

ประโยคที่ 14

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

ประโยคที่ 15

----	- ช - ช	-- ล ุ	- ล - ุ	- ฟ - ม	- ร - ด	----	-- ร ม
--- ช	----	--- ุ	- ล - ุ	----	- ล --	ทุ ล - ุ	- ด --

ประโยคที่ 16

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

การศึกษาทำนองห้องวงใหญ่วงปี่พาทย์ไทยเพลงตระนอน ใช้ประเด็นในการศึกษาดังต่อไปนี้

2.2.5.1 ความยาวของทำนองเพลง

ความยาวของทำนองห้องวงใหญ่เพลงตระนอน มีความยาวทั้งหมด 16 ประโยค หรือ 31 วรรค ซึ่งประโยคที่ 1 เริ่มต้นเพลงด้วยวรรคที่ 2 สาเหตุของทำนองที่ไม่ครบในประโยคที่ 1 นั้น เป็นวรรคขึ้นต้นเพลง ซึ่งขึ้นต้นเพลงในวรรคที่ 2 ของประโยคที่ 1 เพื่อให้ลงกับหน้าทับกลองในไม้แรกได้พอดี การบรรเลงทำนองเพลงตระนอนบรรเลงเพียงเดียวไม่กลับต้น

2.2.5.2 เสียงลูกตก

ทำนองห้องวงมโหรีเพลงตระนอน เมื่อแบ่งสัดส่วนของเพลงออกเป็นวรรคแล้วมีเสียงของลูกตกในแต่ละวรรคของประโยคเพลงดังนี้

ประโยคที่	วรรคที่ 1	วรรคที่ 2
1		ร
2	ร	ร
3	ด	ด
4	ร	ร
5	ม	ท
6	ท	ช
7	ช	ท
8	ท	ท
9	ล	ร
10	ร	ร
11	ด	ด
12	ร	ร
13	ม	ท
14	ท	ช
15	ท	ม
16	ช	ช

เพลงตระนอนเป็นบทเพลงที่มีทำนองซ้ำกันในประโยคที่ 1-6 กับประโยคที่ 9-14 เป็นทำนองเดียวกัน ซึ่งในประโยคที่ 1 และประโยคที่ 9 มีความสัมพันธ์กันเป็นประโยคที่มีลูกตกเสียงเดียวกันในวรรคที่ 2 ของประโยค ซึ่งวรรคที่ 1 ของประโยคที่ 1 นั้น ทำนองที่ใช้ในการบรรเลงไม่ปรากฏในการบรรเลงจริง แต่เมื่อบรรเลงทำนองวรรคที่ 1 ของประโยคที่ 9 ซึ่งเป็นประโยคที่มีวรรคที่ 2 ที่มีลูกตกเสียงเดียวกัน มีการเพิ่มทำนองในวรรคที่ 1 ขึ้น เพื่อให้เป็นประโยคเพลงที่บรรเลงเชื่อมต่อกันได้ทั้งประโยค ในส่วนประโยคที่ 7-8 และประโยคที่ 15-16 นั้น เป็นประโยคที่มีการเปลี่ยนทำนองการบรรเลง

2.2.5.3 กลุ่มเสียง

กลุ่มเสียงของทำนองฆ้องวงใหญ่เพลงตระนอนใช้กลุ่มเสียง ซอล (ซลท รวม) กลุ่มเสียงโด (ดรวม ซล) และกลุ่มเสียง เร (รพ ลท) รวมทั้งเสียงรองในแต่ละกลุ่มเสียงที่เข้ามาช่วยในการเรียบเรียงผสมกลมกลืนในการประพันธ์ เมื่อนำทำนองฆ้องวงใหญ่จึงเกิดจากการแปร

ทำนองหลัก ทำนองฆ้องวงใหญ่วงปีพาทย์ไทยใช้แนวคิดในการแปรทำนองเพื่อให้ทำนองมีความใกล้เคียงกับทำนองหลัก เพื่อใช้ในการฝึกฝนเครื่องดนตรีประเภทอื่นในวงปีพาทย์ และสามารถแปรทำนองจากฆ้องวงใหญ่ได้อีกลำดับขั้น

ประโยคที่ 3

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

กลุ่มเสียงโด

กลุ่มเสียงโด

ประโยคที่ 4

-- ร ม	-- พ ช	- ล --	ช พ --	- ม ช -	ม ร --	-- ล ทุ	-- ด ร
- ด --	ร ม --	พ - ช พ	-- ม ร	--- ร	-- ด ทุ	ล ช --	ล ทุ --

กลุ่มเสียงโด

กลุ่มเสียงซอล

ประโยคที่ 5

- พ - ม	- ร - ด	----	-- ร ม	-- ม พ	- ล --	- ล - พ	----
----	- ล --	ทุ ล - ทุ	- ด --	- ร --	--- ม	- ร --	ม ร - ทุ

กลุ่มเสียงเร

กลุ่มเสียงเร

2.2.5.4 รูปแบบจังหวะ

รูปแบบจังหวะของทำนองฆ้องวงใหญ่เพลงตระนอน มีการใช้รูปแบบจังหวะที่ซ้ำกันในการบรรเลง ซึ่งมีลักษณะเป็นรูปแบบบทเพลงแบบซ้ำหัวเปลี่ยนท้าย ดังนั้นรูปแบบจังหวะจึงใช้ซ้ำบ่อยครั้งทั้งที่เป็นทำนองเดียวกันและต่างทำนอง

ลักษณะของรูปแบบจังหวะของเพลงตระนอน มีลักษณะเป็นรูปทรงที่ก่อตัวขึ้นมาจากเสียง โดยเฉพาะในกลุ่มเสียงของทำนองหลัก ที่ทางฆ้องวงใหญ่ของวงปีพาทย์ไทยให้ความสำคัญในการเลือกเสียงมาใช้ประดิษฐ์เป็นทำนองฆ้องวงใหญ่

รูปแบบจังหวะที่ใช้ซ้ำ

- x - x	- x - x	- x - x	- x - x
- x - x	- x - x	- x - x	- x - x

จากรูปแบบจังหวะที่ใช้ซ้ำ แสดงให้เห็นถึงรูปทรงที่สม่ำเสมอ ยึดเกาะกันเป็นรูปทรงขึ้นมา ลักษณะทำนองซ้องวงใหญ่เพลงตระนอนจึงมีเอกลักษณ์ของทำนองในแนวทาบเรียบลูกซ้องยี่ดเสียงได้เป็นกลุ่มตามกลุ่มเสียง

2.2.5.5 รูปแบบของทำนอง

รูปแบบทำนองเพลงตระนอนของวงปี่พาทย์ไทยนั้น มีรูปแบบที่สอดคล้องกับรูปแบบจังหวะที่มีการยึดเกาะกันของเสียง ทิศทางของบทเพลงจึงมีเสียงสูง-ต่ำตลอดทั้งเพลงตามความต้องการของผู้ประดิษฐ์ทาง ซึ่งผสมผสานรูปแบบทำนองให้เข้ากับลักษณะทางกายภาพของซ้องวงใหญ่ และมักจะกล่าวถึงทำนองซ้องวงใหญ่ว่า “ต้องบรรเลงห่าง ๆ” ซึ่งมีความหมายถึงลักษณะทำนองของซ้องวงใหญ่ที่ใกล้เคียงกับทำนองหลักมากที่สุด

2.2.5.6 สำนวนเพลง

ทำนองเพลงตระนอนมีลักษณะทำนองที่เป็นการสัมผัสของเสียง ดังนั้นเมื่อฟังการบรรเลงเฉพาะซ้องวงใหญ่ ลักษณะสำนวนเพลงที่นำมาใช้บรรเลงเกิดเป็นการสัมผัสด้วยเสียงที่ใช้ในการเรียบเรียงทำนองซ้องวงใหญ่จากทำนองหลัก สำนวนเพลงตระนอนจึงพบการใช้เสียงที่หลากหลายมาใช้ในการเรียบเรียงทำนองเพลง รวมทั้งเสียงรองที่เข้ามามีบทบาทอย่างยิ่งในการเรียบเรียงทำนองเพลงด้วย ทำให้ในแต่ละสำนวนเพลงเกิดเสียงที่เชื่อมกันระหว่างกลุ่มเสียงหลักกับกลุ่มเสียงรอง

ตัวอย่างสำนวนเพลง

วรรคที่ 1				วรรคที่ 2			
--- ร	----	- ล - ล	--- (ร)	- ท - (ร)	- ท - ล	- ช - ฟ	- ม - ร
--- ล	--- ล	----	--- (ล)	- ท - (ล)	- ท - ล	- ช - ฟ	- ม - ร

สัมผัสวรรค

ประโยคที่ 3

วรรคที่ 1				วรรคที่ 2			
----	- ล - (ล)	- ช - (ล)	- ร - (ดิ)	- ช - (ดิ)	- ร - (มิ)	- ม - (มิ)	- ร - ดิ
--- ล	--- (ล)	- ช - (ล)	- ร - (ดิ)	- ร - (ดิ)	- ร - (มิ)	- ช - (มิ)	- ร - ดิ

สัมผัสในวรรค

สัมผัสวรรค

สัมผัสในวรรค

2.2.6 การศึกษาความสัมพันธ์ทำนองห้องวงฆ้องวงพิณเพียตัมพูชาเพลงตระโศก และทำนองห้องวงใหญ่วงปี่พาทย์ไทยเพลงตระนอน

เพลงตระโศกของวงพิณเพียตัมพูชาและเพลงตระนอนของวงปี่พาทย์ไทยเป็นเพลงที่มีลูกตก วรรคเพลงและประโยคเพลงตรงกัน และเป็นเพลงเดียวกัน เพลงตระโศกเป็นเพลงลำดับที่ 2 ในโหมโรงโศกที่วงพิณเพียตัมพูชาใช้ในการบรรเลง แต่วงปี่พาทย์ไทยใช้เพลงตระนอน บรรเลงประกอบกิจการอาการของตัวละคร ประกอบการแสดงโขน-ละคร ในบางครั้งเรียกเพลงนี้ว่า “ตระแปลง” ความยาวของบทเพลงมีทั้งหมด 16 ประโยค แต่วรรคที่ 1 ของประโยคที่ 1 ทั้งเพลงตระโศกและเพลงตระนอนไม่มีทำนองจึงเริ่มบรรเลงที่วรรคที่ 2 เพื่อให้ลงกับหน้าทับในการบรรเลงพอดี

ทำนองห้องวงฆ้องและทำนองห้องวงใหญ่ในการบรรเลงขึ้นต้นเพลงตระโศก และตระนอนนั้น ทิศทางของทำนองในการบรรเลงเน้นความสง่างาม เช่นเดียวกันทั้งสองประเทศ โดยเฉพาะความสัมพันธ์ของทำนองเพลงขึ้นเพลงตระโศกที่เข้ารูปลักษณ์ทางดนตรีกับสะโกธม ซึ่งเป็นเครื่องประกอบจังหวะ ดังนี้

ทำนอง	- ลิท ร่ม	รึด ท ล	- ช - ฟ	- ม - ร
ห้องวงฆ้อง	ช - ร ม	ร ด ท ล	- ช - ฟ	- ม - ร
สะโกธม	----	----	- ต่อม-ต่อม	- ต่อม-ต่อม

ทำนองเพลงตระโศกและทำนองเพลงตระนอน เป็นทำนองเพลงเดียวกัน ซึ่งการบรรเลงห้องวงฆ้องของวงพิณเพียตัมพูชานั้น ลักษณะการแปรทำนองยังคงใช้รูปแบบการกระจายตัวของเสียงและใช้การแปรทำนองเพลงจากทำนองหลัก ส่วนห้องวงใหญ่ของวงปี่พาทย์ไทยใช้การบรรเลงที่มีลักษณะการแปรทำนองห้องวงใหญ่ที่รวมตัวของเสียงให้มีทำนองใกล้เคียงกับทำนองหลัก เมื่อเปรียบว่า “ทำนองห้องวงใหญ่เป็นทำนองหลักของวง” เครื่องดนตรีประเภทอื่นจะแปรทำนองจากห้องวงใหญ่อีกครั้ง ดังนั้น รูปทรงทางดนตรีที่ปรากฏขึ้นจากการแปรทำนองจากห้องวงใหญ่จะเกาะกลุ่มทำนองของห้องวงใหญ่มีทิศทางของทำนองแปรสอดคล้องกัน ตัวอย่างการแปรทำนองห้องวงใหญ่และห้องวงฆ้อง

ห้องวง	-- ท ล	-- ท ท	รึด - รึด	- ล - ช	-- ร่ม	ร - ช ช	ฟ ม - ช	ล - ท ท
ธม	---	- ท -	- ร - ท	- ล - ช	ล ท ด -	- ช -	- - ร -	- ท -
ห้องวง	----	- ท - ท	- รึด - ท	- ล - ช	- ม -	ร ร -	ช ช -	ล ล - ท
ใหญ่	---	----	- ร - ท	- ล - ช	- ท - ล	---	---	---

ตัวอย่างการแปรทำนองซ้องวงใหญ่และซ้องวงธม

ซ้องวง	ร - ร ิ ท	- ล - -	ช ช - -	ล ล - ท	ร - - ล ท	- ร ิ - ม ิ	- ม ิ - ม ิ	- ร ิ - ท
ธม	- ร - ท	- ล - ช	- - - ล	- - - ท	- ช ช -	ร - ม -	ช - ช ม	- ร - ท
ซ้องวง	- ร ิ - ท	- ล - -	ช ช - -	ล ล - ท	- - ล ท	- ร ิ - ม ิ	- ม ิ - ม ิ	- ร ิ - ท
ใหญ่	- ร - ท	- ล - ช	- - - ล	- - - ท	- ช - -	- ร - ม	- ช - ม	- ร - ท

การเปรียบเทียบความเรียบ (Naive) ในงานดนตรีที่แสดงออกอย่างเป็นธรรมชาติ ปราศจากการปรุงแต่งที่บิดเบือนจากทำนองหลักแล้ว ซ้องวงใหญ่วงปีพาทย์ไทยเป็นผู้รับบทบาททำนองความเรียบนั้น จึงทำให้ลักษณะทำนองก่อตัวขึ้นเป็นรูปทรงที่มีจุดเริ่มต้นและมีจุดมุ่งหมายของทำนองไม่สลับซับซ้อน เรียบง่าย ตรงไปตรงมา

ตัวอย่างทำนองซ้องวงใหญ่เพลงตระนอนกับความเรียบของทำนอง

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

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

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

ตัวอย่างทำนองซ้องวงใหญ่เพลงตระนอน ประโยคที่ 4

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

สัมผัสวรรค

ตัวอย่างทำนองซ้องวงธมเพลงตระโตจ ประโยคที่ 4

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

สัมผัสวรรค

จากตัวอย่างทำนองห้องวงใหญ่เพลงตระนอนและทำนองห้องวงฆ้องเพลงตระโจ
ประโยคที่ 4 ซึ่งมีทำนองหลักเดียวกัน แสดงให้เห็นการเคลื่อนที่ของทำนองตั้งแต่ห้องแรกใน
วรรคที่ 1 ไปจนถึงห้องสุดท้ายในวรรคที่ 2 ของประโยค แสดงให้เห็นถึงการสัมผัสของเสียง
ที่ทิศทางของทำนองใช้มือซ้ายและมือขวาประสานงานกันอย่างลงตัว ซึ่งระดับในการครุ่นคิดพินิจ
งานดนตรีของผู้บรรเลงทั้งสองประเทศที่ตีความหมายของการบรรเลงเครื่องดนตรีแตกต่างกัน
การปรุงแต่งทำนองเพลงของทั้งสองประเทศเป็นงานดนตรีที่ผ่านการครุ่นคิดมาแล้ว ย่อมทำให้
รูปแบบจังหวะและรูปแบบทำนองในการบรรเลงเกิดความแตกต่างกันตามความเข้าใจ ของรูปแบบ
งานดนตรีที่ต้องการให้เกิดขึ้น

สิ่งที่ร่วมกันระหว่างทำนองห้องวงฆ้องเพลงตระโจและทำนองห้องวงใหญ่
เพลงตระนอน คือ การสร้างทำนองดนตรีให้มีสัมผัสเสียง โดยเฉพาะการสัมผัสเสียงระหว่างวรรค
ที่ทำให้งานดนตรีเกิดความไพเราะต่อเนื่อง ตั้งแต่ต้นจนจบเพลง ลักษณะของเสียงสัมผัสเกิดขึ้น
จากความเข้าใจในทางดนตรีและเป็นผลย้อนกลับ (Reflective) ที่ผู้บรรเลงถ่ายทอดให้กับผู้ฟังตาม
ความเข้าใจในหลักการความงามของดนตรี

2.3. เพลงรั้ว

2.3.1 การศึกษาทำนองห้องวงใหญ่วงปี่พาทย์ไทย เพลงรั้วสามลา

วรรคที่ 1

--- ล	--- ท	-- ฟ -	ม - ม ร	ด ---	- ร ม - ร	----	- ม - ม
--- ลุ	--- ทุ	--- มร	- ม - ลุ	- ทุ ล - ทุ	ด --- ลุ	--- มุ	--- มุ

- ม - ม	- ม - ม	- ม - ม	- ม - ม	----	----	----	----
--- มุ	--- มุ	--- มุ	--- มุ	----	----	----	----

วรรคที่ 2

- ล - ฆ	ฟ ---	- ฆ ล - ฆ	- ล - ล	- ล - ล	- ล - ล	- ล - ล	----
ลู --- ร	- มร - ม	ฟ --- ร	ลู --- ลุ	--- ลุ	--- ลุ	--- ลุ	----

วรรคที่ 3

- ร - ม	- ร - ท	- ล - ท	- ล ฆ ล	----	- ฆ - ฆ	- ฆ - ฆ	- ฆ - ฆ
- ร - ม	- ร - ทุ	- ลุ - ทุ	- ลุ ทุ ลุ	--- ทุ	--- ทุ	--- ทุ	--- ทุ

วรรคที่ 4

--- ร	--- ม	--- ล	--- ม	- ล - ฆ	--- ท	- ร - ม	- ร - ท
--- ลุ	--- ทุ	--- ลุ	--- ทุ	- ลุ - ทุ	- ทุ ---	- ร - ม	- ร - ทุ

- ล - ท	- ล ช ล	----	- ช - ช	- ช - ช	- ช - ช	- ช - ช	----
- ล - ท	- ล ช ล	--- ช	--- ช	--- ช	--- ช	--- ช	----

วรรคที่ 5

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

- ม - ม	- ม - ม	- ม - ม	- ม - ม	----	----	----	----
--- ม	--- ม	--- ม	--- ม	----	----	----	----

วรรคที่ 6

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

วรรคที่ 7

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

วรรคที่ 8

--- ล	--- ช	--- ด	- ช - ล	- ช - ด	- ช - ล	- ช - ด	- ช - ล
--- ล	--- ช	--- ด	- ช - ล	- ช - ด	- ช - ล	- ช - ด	- ช - ล

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

- ท - ท	- ท - ท	----	----	----	----	----	----
ท --- ท	--- ท	----	----	----	----	----	----

วรรคที่ 9

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

- - ล ช	พ - - -	ช - ล - ช	----	- ล - ล	- ล - ล	- ล - ล	----
ล - - -	- ม ร - -	พ - - -	--- ล	--- ล	--- ล	ล - - -	----

วรรคที่ 10

- ริ - มั	- ริ - ท	- ล - ท	- ล ช ล	----	- ช - ช	- ช - ช	- ช - ช
- ร - ม	- ร - ทุ	- ลุ - ทุ	- ลุ ช ลุ	--- ชุ	--- ชุ	--- ชุ	--- ชุ

วรรคที่ 11

----	- ม - ม	- ท - ล	- ล --	----	ช - ล ช	----	--- ชุ
--- มุ	--- ทุ	----	- ร --	----	- พ - ด	--- ชุ	----

การบันทึกโน้ตเพลงร่วสามลา ผู้วิจัยแบ่งวรรคเพื่อกำหนดให้เป็นช่วงทำนองของบทเพลงในการวิเคราะห์ข้อมูล โดยแบ่งวรรคเพลงตามช่วงจังหวะและการเรียบเรียงทำนองของบทเพลงเป็นช่วง รวมทั้งลักษณะการบรรเลงเพลงร่วสามลาที่จังหวะของบทเพลงให้อิสระกับผู้บรรเลง กรอบของจังหวะจึงไม่สามารถกำหนดให้มีความยาวของทำนองคงที่ได้ จึงใช้ช่วงของทำนองเพลงเป็นจุดสำคัญในการแบ่งวรรคเพลง

การศึกษาทำนองซ้องวงใหญ่เพลงร่วสามลางปีพาทย์ไทย ใช้ประเด็นในการศึกษาดังต่อไปนี้

2.3.1.1 ความยาวของทำนองเพลง

ทำนองซ้องวงใหญ่วงปีพาทย์ไทยเพลงร่วสามลา เป็นเพลงที่ไม่สามารถกำหนดความยาวของวรรคเพลงให้คงที่ได้ เนื่องจากความยาวของทำนองเพลงเป็นไปตามผู้นำในการบรรเลง ซึ่งผู้บรรเลงซ้องวงใหญ่จะบรรเลงตามอย่างประคับประคองทำนองและจังหวะให้บรรเลงไปพร้อมกันทั้งวง อีกประการหนึ่งคำว่า “ลา” ในเพลงร่วสามลานั้น สอดคล้องกับการแบ่งตอนของเพลงเป็นช่วงที่พิจารณาได้จากไม้กลองทัด ในการร่วเมื่อหมดเสียงกลองและตะโพนแสดงให้เห็นถึงการจบเพลงร่ว 1 ลา ซึ่งมีทั้งหมด 3 ลา สอดคล้องกับทำนองเพลงดังนี้

ลาที่ 1

วรรคที่ 1

--- ล	--- ท	-- พ -	ม - ม ร	ด ---	- ร ม - ร	----	- ม - ม
--- ลุ	--- ทุ	--- มร)	- ม - ลุ	- ทุ ล - ทุ	ด --- ลุ	--- มุ	--- มุ

- ม - ม	- ม - ม	- ม - ม	- ม - ม	----	----	----	----
--- มุ	--- มุ	--- มุ	--- มุ	----	----	----	----

วรรณคดี 2

- ล - ฌ	พ - - -	- ฌ - ฌ	- ล - ล	- ล - ล	- ล - ล	- ล - ล	- - - -
ล - - - ร	- ม - ร	พ - - - ร	ล - - - ล	- - - ล	- - - ล	- - - ล	- - - -

วรรณคดี 3

- ร - ม	- ร - ท	- ล - ท	- ล ฌ ล	- - - -	- ฌ - ฌ	- ฌ - ฌ	- ฌ - ฌ
- ร - ม	- ร - ท	- ล - ท	- ล ฌ ล	- - - ฌ	- - - ฌ	- - - ฌ	- - - ฌ

วรรณคดี 4

- - - ร	- - - ม	- - - ล	- - - ม	- ล - ฌ	- - - ท	- ร - ม	- ร - ท
- - - ล	- - - ท	- - - ล	- - - ท	- ล - ฌ	- ท - -	- ร - ม	- ร - ท

- ล - ท	- ล ฌ ล	- - - -	- ฌ - ฌ	- ฌ - ฌ	- ฌ - ฌ	- ฌ - ฌ	- - - -
- ล - ท	- ล ฌ ล	- - - ฌ	- - - ฌ	- - - ฌ	- - - ฌ	- - - ฌ	- - - -

ลาที่ 2

วรรณคดี 5

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

- ม - ม	- ม - ม	- ม - ม	- ม - ม	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
- - - ม	- - - ม	- - - ม	- - - ม	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -

วรรณคดี 6

- ร - ฌ	- ล ท ล	- ท - ท	- ท - ท	- ท - ท	- ท - ท	- - - -	- - - -
- ล - ฌ	- - ท - ล	ท - - - ท	ท - - - ท	ท - - - ท	ท - - - ท	- - - -	- - - -

วรรณคดี 7

- ร - ม	- ร - ท	- ล - ท	- ล ฌ ล	- - - -	- ฌ - ฌ	- ฌ - ฌ	- ฌ - ฌ
- ร - ม	- ร - ท	- ล - ท	- ล ฌ ล	- - - ฌ	- - - ฌ	- - - ฌ	- - - ฌ

วรรณคดี 8

- - - ล	- - - ฌ	- - - ด	- ฌ - ล	- ฌ - ด	- ฌ - ล	- ฌ - ด	- ฌ - ล
- - - ล	- - - ฌ	- - - ด	- ฌ - ล	- ฌ - ด	- ฌ - ล	- ฌ - ด	- ฌ - ล

- ช - ค	- ช - ล	ช - ล	ช - ล	ฟ - -	- ล - ล	- ท - ท	- ท - ท
- ช - ค	- ช - ล	- ฟ - ร	- ฟ - ร	- ม - ร	ช - -	ท - -	- - -

- ท - ท	- ท - ท	- - -	- - -	- - -	- - -	- - -	- - -
ท - -	- - -	- - -	- - -	- - -	- - -	- - -	- - -

ลาคี 3

วรรคที่ 9

- - ล	- ล - ร	- - -	- - -	- - -	- ล - ช	- ร - ฟ	- ม - ร
- ช - -	- ม - ร	- - -	- - -	- - -	- ล - ช	- ล - ค	- ท - ล

- - ล	ฟ - -	ช - ล	- - -	- ล - ล	- ล - ล	- ล - ล	- - -
ล - -	- ม - ร	ฟ - -	- - -	- - -	- - -	ล - -	- - -

วรรคที่ 10

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

ทำนองจบ

วรรคที่ 11

- - -	- ม - ม	- ท - ล	- ล - -	- - -	ช - ล	- - -	- - -
- - -	- - -	- - -	- - -	- - -	- ฟ - ค	- - -	- - -

2.3.1.2 เสียงลูกตก

เสียงของลูกตกในแต่ละวรรคของเพลงรัวสามลานั้น แบ่งเสียงของลูกตกตามช่วงของเพลงที่กำหนดให้เป็นวรรคเพลง เนื่องจากทำนองเพลงรัวสามลาคือ เป็นทำนองเพลงที่ให้อิสระในการบรรเลง จึงกำหนดวรรคเพลงและเสียงลูกตกดังนี้

วรรคที่	เสียงลูกตก
1	ม
2	ล
3	ช
4	ช
5	ม
6	ท

วรรคที่	เสียงลูกตก
7	ซ
8	ท
9	ล
10	ซ
11	ซ

เพลงร่ำสามลาเป็นบทเพลงที่มีการใช้วรรคเพลงซ้ำกัน โครงสร้างของเพลงมีลักษณะทำนองที่สอดคล้องกับเพลงร่ำลาเดียว และมีการยืดขยายเพลงออกไปจากเพลงร่ำลาเดียวในส่วนกลางเพลง จากนั้นกลับมาทำเพลงบรรเลงเหมือนร่ำลาเดียว ดังนั้น จึงพบทำนองที่ซ้ำกันในการบรรเลง

2.3.1.3 กลุ่มเสียง

กลุ่มเสียงของทำนองซ้องวงใหญ่เพลงร่ำสามลาใช้กลุ่มเสียง ซอล (ซลท รม) รวมทั้งมีเสียง โด ซึ่งเป็นเสียงรองที่เข้ามาช่วยในการเรียบเรียงผสมกลมกลืนในการประพันธ์ทำนองซ้องวงใหญ่เพลงร่ำสามลาจึงเป็นทำนองเพลงที่ให้เครื่องดนตรีประเภทอื่นแปรทำนองอย่างอิสระ

2.3.1.4 รูปแบบจังหวะ

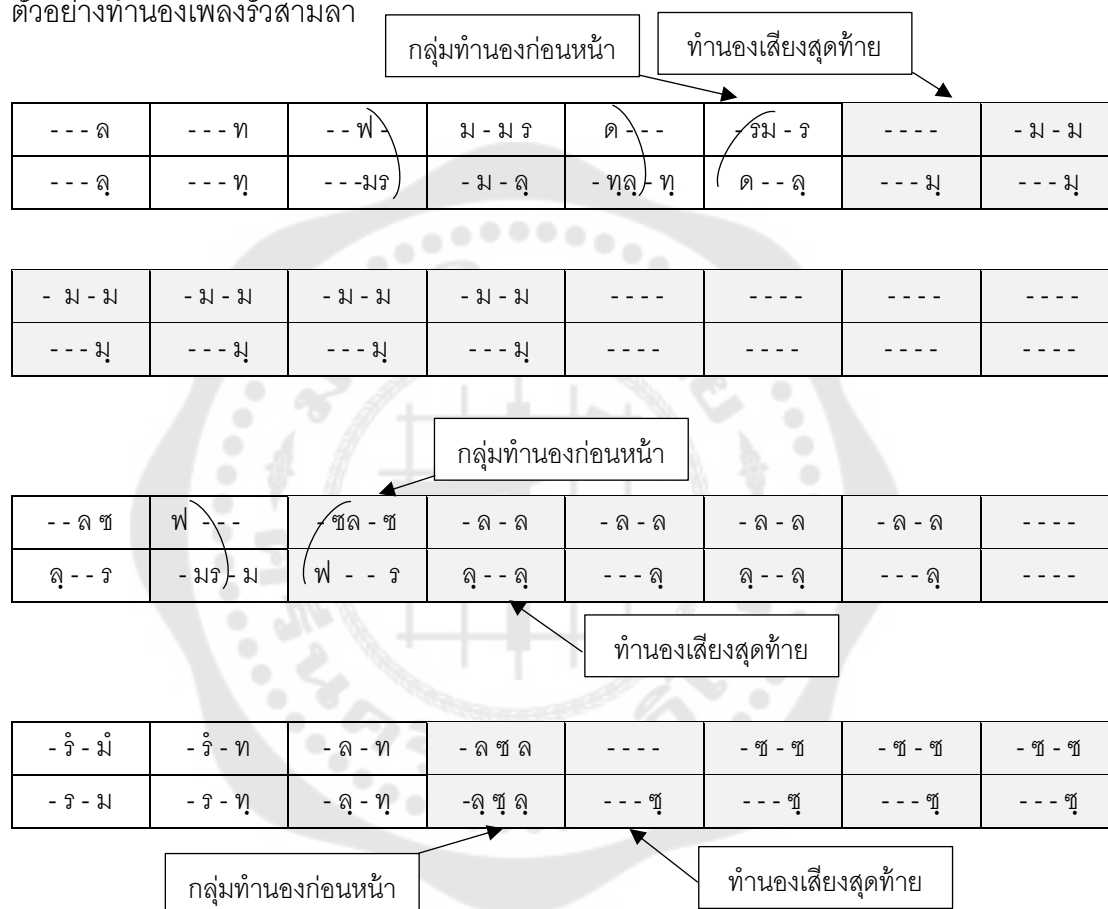
ทำนองซ้องวงใหญ่เพลงร่ำสามลาเป็นบทเพลงที่มีรูปแบบในการจับจังหวะให้ลงตัว ซึ่งเป็นผลมาจากลักษณะการบรรเลงของบทเพลงที่สามารถยืดหยุ่นได้ตามความประสงค์ของผู้นำวง เมื่อพิจารณาทำนองซ้องวงใหญ่เพลงร่ำสามลาของวงปี่พาทย์ไทยแล้ว ยังคงรักษารูปแบบความเรียบง่ายในการบรรเลง บรรเลงเป็นทำนองแกนหลักของวงปี่พาทย์ไทย และถ้าทำนองใดที่สามารถใช้ซ้ำกันได้ ทำนองซ้องวงใหญ่จะใช้ซ้ำกันโดยไม่นิยมเปลี่ยนทำนองเพลงในการบรรเลงถึงแม้ทำนองที่บรรเลงนั้นจะมีลูกตกเสียงเดียวกัน จึงเกิดการซ้ำทำนองเป็นจำนวนมาก โดยเฉพาะทำนองทำนองของแต่ละช่วงวรรคเพลงที่มีการใช้เสียงรอจังหวะเพลงมีรูปแบบจังหวะในการบรรเลงดังนี้

----	- x - x	- x - x	- x - x
--- x	--- x	--- x	--- x

2.3.1.5 รูปแบบของทำนอง

รูปแบบทำนองเพลงร่ำสามลาของฮ่องหว่งใหญ่ นั้น มีการเคลื่อนที่ของทำนองของเสียงสุดท้ายในแต่ละช่วงเป็นไปตามกลุ่มทำนองที่บรรเลงก่อนหน้าเสียงสุดท้าย ถ้ากลุ่มทำนองอยู่ใกล้เสียงทำนองหลักในแต่ละช่วงจุดใด จะใช้เสียงนั้นในการบรรเลง ทิศทางของทำนองจึงสอดคล้องกับกลุ่มทำนองก่อนหน้าที่บรรเลงอยู่เสมอ

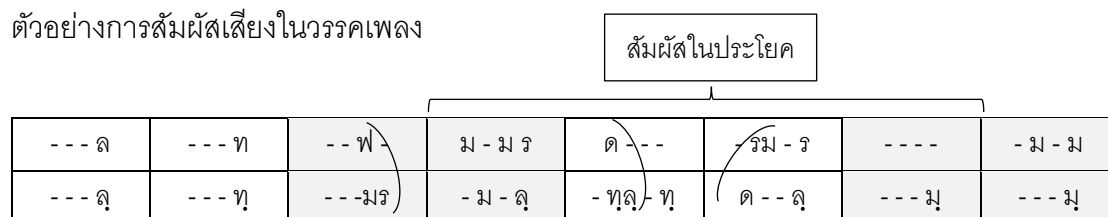
ตัวอย่างทำนองเพลงร่ำสามลา



2.3.1.6 ส่วนวนเพลง

ส่วนวนเพลงร่ำสามลานั้น เป็นส่วนวนการบรรเลงเดียวกันกับเพลงร่ำลาเดียว ถึงแม้จังหวะที่ใช้ในการบรรเลงจะมีลักษณะของการยืดหยุ่น แต่ทำนองของเพลงร่ำสามลาสามารถเห็นความสอดคล้องของส่วนวนเพลงได้จากกลุ่มทำนอง ซึ่งมีการสัมผัสกันในประโยคเพลง

ตัวอย่างการสัมผัสเสียงในวรรคเพลง



- ม - ม	- ม - ม	- ม - ม	- ม - ม	----	----	----	----
--- มุ	--- มุ	--- มุ	--- มุ	----	----	----	----

ตัวอย่างการสัมผัสเสียงในวรรคเพลง

- ล - ช	ฟ - -	- ช - ช	- ล - ล	- ล - ล	- ล - ล	- ล - ล	----
ล - - ร	- ม - -	ฟ - - ร	ล - - ล	--- ล	--- ล	--- ล	----

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

สัมผัสระหว่างประโยค

การสัมผัสของเสียงในประโยคเพลงหรือระหว่างประโยคเพลงมีความสำคัญอย่างยิ่งที่จะส่งผลให้เกิดเป็นสำนวนทางดนตรี การสัมผัสของเสียงทำให้การเรียบเรียงบทเพลงและการแปรทำนองของเครื่องดนตรีต่าง ๆ มีจุดสำคัญในการสร้างทำนองให้มีความไพเราะกลมกลืนไปกับทำนองของวงใหญ่ สำนวนที่แปรทำนองออกไปนั้นยังคงยึดรูปแบบทำนองของวงใหญ่เป็นตัวกำหนดทิศทางในการบรรเลงด้วย

2.3.2 การศึกษาทำนองของวงมโหรีเพียตัมพูชา เพลงรั้วสามลา

วรรคที่ 1

--- ล	- ท - -	- ม - -	- ล - -	- ม - -	ม ม ม ม	ม ม ม ม	ม ม ม ม
- ล - -	--- ท	--- ท	--- ม	--- ล	ล ล ล ล	ม ม ม ม	ม ม ม ม

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

- ร - ม	- ร - ม	- ร - ม	- ร - ม	- ร - ม	- ร - ม	- ร - ม	- ร - ม
ท - ท -	ท - - -	ท - ท -	ท - - -	ท - - -	ท - - -	ท - - -	ท - - -

วรรคที่ 2

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

วรรณคดี 3

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

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

วรรณคดี 4

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

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

วรรณคดี 5

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

วรรณคดี 6

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

- ม ร ค	ท ล ช -	- ม - ฟ	- - - -	- ม - ฟ	- - ม ฟ	- - ม ฟ	- - - ม
- ม ร ค	ท ล ช ม	- - - -	- - - ม	- - - -	- ม - -	- ม - -	- ม - -

- ร - ม	- ร ม -	- ร - ม	- ร ม -	- ร ม -	- ร ม -	- ร ม -	- ร ม -
ท - ท -	ท - - -	ท - ท -	ท - - -	ท - - -	ท - - -	ท - - -	ท - - -

วรรณคดี 7

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

วรรณคดี 8

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

วรรคที่ 9

ล ทร ม	- ล ช -	- ท ร -	- ล - ล	----	- ล - ท	ม ร วม พ ช	ช -- ร
ช ---	ร -- ม	ท -- ล	--- ร	--- ล	----	- พ ล ุ ต ร	ม - ด ช

การบันทึกโน้ตเพลงร่วสามลา ผู้วิจัยแบ่งวรรคเพื่อกำหนดให้เป็นช่วงทำนองของบทเพลงในการวิเคราะห์ข้อมูล โดยแบ่งวรรคเพลงตามช่วงจังหวะและการเรียบเรียงทำนองของบทเพลงเป็นช่วง รวมทั้งการลักษณะการบรรเลงเพลงร่วสามลาที่จังหวะของบทเพลงขึ้นอยู่กับผู้บรรเลงอย่างอิสระ กรอบของจังหวะจึงไม่สามารถกำหนดให้เกิดความยาวของทำนองคงที่ได้ จึงใช้ช่วงของทำนองเพลงเป็นจุดสำคัญในการแบ่งวรรคเพลง

การศึกษาทำนองห้องวงมโหรีเพลงร่วสามลางวงพิณเพี้ยตักมพูชา เป็นบทเพลงที่ใช้บรรเลงในหมโรงมโหรีของวงพิณเพี้ยตักมพูชา และใช้ในการบรรเลงประกอบการแสดงโขน-ละคร ซึ่งเพลงหมโรงโตจะไม่พบการบรรเลงเพลงร่วสามลา เพื่อให้เกิดการสมดุลของบทเพลงในการวิเคราะห์ข้อมูล ผู้วิจัยจึงเก็บข้อมูลทำนองห้องวงมโหรีเพลงร่วสามลา เพื่อใช้ในการวิเคราะห์ข้อมูล ดังต่อไปนี้

2.3.2.1 ความยาวของทำนองเพลง

ความยาวของเพลงร่วสามลานั้นเป็นบทเพลงที่ไม่สามารถแบ่งความยาววรรคเพลงให้คงที่ได้ เนื่องจากจังหวะในการบรรเลงสามารถบรรเลงได้อย่างอิสระ วรรคเพลงที่ผู้วิจัยกำหนดจึงใช้ช่วงความห่างในการบรรเลงหรือสิ้นสุดทำนองในแต่ละช่วงมากำหนดเป็นวรรคเพลง

2.3.2.2 เสียงลูกตก

เสียงของลูกตกในแต่ละวรรคของเพลงร่วสามลานั้น แบ่งเสียงของลูกตกตามช่วงของเพลงที่กำหนดให้เป็นวรรคเพลง ดังนี้

วรรคที่	เสียงลูกตก
1	ม
2	ท
3	ช
4	ฟ
5	ร
6	ม
7	ร

วรรคที่	เสียงลูกตก
8	ซ
9	ซ

เพลงร่ำสามลาเป็นบทเพลงที่มีการใช้วรรคเพลงซ้ำกัน โครงสร้างของเพลงมีลักษณะทำนองที่สอดคล้องกับเพลงร่ำ และมีลักษณะการยืดขยายเพลงออกไปจากเพลงร่ำลาเดียวในส่วนกลางเพลง จากนั้นกลับมาทำเพลงบรรเลงเหมือนร่ำลาเดียว ดังนั้น จึงพบทำนองที่ซ้ำกันในการบรรเลง

2.3.2.3 กลุ่มเสียง

กลุ่มเสียงของทำนองห้องวงมโหรีเพลงร่ำสามลาใช้กลุ่มเสียง ซอล (ซลท รม) รวมทั้งมีเสียง โด และเสียง ฟา ซึ่งเป็นเสียงรองที่เข้ามาช่วยในการเรียบเรียงผสมกลมกลืนในการเรียบเรียง ทำนองห้องวงมโหรีเพลงร่ำสามลาจึงเป็นทำนองเพลงที่ให้เครื่องดนตรีประเภทอื่นแปรทำนองอย่างอิสระ

2.3.2.4 รูปแบบจังหวะ

ทำนองห้องวงมโหรีเพลงร่ำสามลาเป็นบทเพลงที่ไร้รูปแบบในการจับจังหวะให้ลงตัว ซึ่งเป็นผลมาจากอิสระทางความคิดกับการแปรทำนองเพลงจากทำนองหลัก เมื่อเข้ามาพร้อมกับความอิสระของรูปแบบจังหวะ ทำนองห้องวงมโหรีเพลงร่ำสามลาจึงสามารถเพิ่มเติมตกแต่งทำนองและรูปแบบการบรรเลงได้หลากหลาย สิ่งที่ยังกำกับอยู่ คือ กลุ่มเสียง แต่รูปแบบจังหวะขึ้นอยู่กับผู้บรรเลงเป็นหลัก สามารถสังเกตวิธีการรูปแบบจังหวะที่พบซ้ำครั้งในการบรรเลงช่วงทำนองในแต่ละวรรคได้ ดังนี้

- X - X	- X - X	- X - X	- X - X
- X - X	- X - X	- - - X	- - - X

- X - X	- - X X	- - X X	- - X X
- - - -	- X - -	- X - -	- X - -

- X - X	- X X -	- X - X	- X X -
X - X -	X - - -	X - X -	X - - -

- x - x	x x x x	x x x x	x x x x
- - - x	x x x x	x x x x	x x x x

2.3.2.5 รูปแบบของทำนอง

รูปแบบทำนองเพลงร่ำสามลาของฮ่องวณมนั้น การเคลื่อนที่ของทำนองเพลงเป็นไปตามเสียงกลุ่มเสียงหลักของทำนองเพลง รูปแบบทำนองมีลักษณะเป็นกลุ่มใหญ่ บรรเลงด้วยความเร็วและค่อย ๆ ทอดจังหวะลง แล้วเชื่อมต่อกับทำนองเพลงเพื่อเป็นพื้นหลังให้กับเครื่องดนตรีอื่นโดยเฉพาะโระเงียดเอก ได้ใช้ลีลาในการแปรทำนองได้อย่างเต็มที่ ลักษณะรูปแบบทำนองของเพลงร่ำสามลาจึงมีหน้าที่เป็นพื้นหลังของทำนองในการบรรเลงแปรทำนองเครื่องดนตรีอื่นในวงพิณพืดด้วย

ตัวอย่างช่วงทำนองที่เป็นพื้นหลังสำหรับการบรรเลงเพลงร่ำ

- มํ ริด	ท ล ช -	- ม - ฟ	----	- ม - ฟ	-- ม ฟ	-- ม ฟ	--- ม
- ม ร ด	ทุ ล ช ม	----	--- ม	----	- ม --	- ม --	- ม --

- ร - ม	- ร ม -	- ร - ม	- ร ม -	- ร ม -	- ร ม -	- ร ม -	- ร ม -
ทุ - ทุ -	ทุ ---	ทุ - ทุ -	ทุ ---	ทุ ---	ทุ ---	ทุ ---	ทุ ---

ตัวอย่างช่วงทำนองที่เป็นพื้นหลังสำหรับการบรรเลงเพลงร่ำ

- มํ - มํ	- ริด - ริด	- ล - -	ช ล - -	ช ล - -	ช ล - -	- ช - ช	----
- ช - ม	- ร - ทุ	- ล - ช	--- ช	--- ช	--- ช	--- ช	----

2.3.2.6 สำนวนเพลง

สำนวนเพลงร่ำสามลาของทำนองฮ่องวณมนั้น ในแต่ละช่วงของการบรรเลงพบทำนองที่เป็นทำนองเชื่อมระหว่างทำนองเพลง ทำให้สำนวนทางดนตรีเชื่อมโยงทั้งบทเพลงและพบการใช้ทิศทางในการบรรเลง โดยมีการเคลื่อนที่ของทำนองจากเสียงสูงลงมาหาเสียงต่ำ แสดงลักษณะการใช้เสียงของฮ่องวณมนในการแปรทำนองร่วมกับวิธีการตีฮ่องวณมนที่แปรทำนองและมีความอิสระทางความคิดเช่นเดียวกับเครื่องดนตรีชนิดอื่นในวงด้วย

จากเสียงสูง

ตัวอย่างการสัมผัสเสียงในประโยคเพลง

---ล	-ท--	-มร-	-ลช-	-ม-ม	มมมม	ม่ม่ม่ม	ม่ม่ม่ม
-ล--	---ทุ	---ทุ	---ม	---ล	ลลลล	มมมม	มมมม

สู่เสียงต่ำ

-มรํ	ทลช-	-ม-ฟ	----	-ม-ฟ	--มฟ	--มฟ	---ม
-มรด	ทุลชม	----	---ม	----	-ม--	-ม--	-ม--

ทำนองเชื่อมสำนวน

-ร-ม	-ร-ม-	-ร-ม	-ร-ม-	-ร-ม-	-ร-ม-	-ร-ม-	-ร(ม)-
ทุ-ทุ-	ทุ---	ทุ-ทุ-	ทุ---	ทุ---	ทุ---	ทุ---	ทุ---

รวมสำนวน

-ล(ม)	--ลท	-ล--	-ม-รํ	---ท	---ท	---ท	---ท
ร---	-ร--	-ล--	-ม-ร	-ทุ--	-ทุ--	-ทุ--	---ทุ

เสียงที่ใช้เชื่อมต่อกันในบทเพลง บ่งบอกถึงเสียงสัมผัสที่เชื่อมต่อกับสำนวนเพลง ให้เรียงร้อยเป็นสำนวนเดียวกัน การสัมผัสเสียงของทำนองเพลงนั้นทำให้ทำนองเพลงเกิดความลื่นไหลกลมกลืนกันอย่างไพเราะ ซึ่งเกิดจากความคิดอิสระในการแปรทำนองจากทำนองหลักของเพลง

2.3.3 การศึกษาความสัมพันธ์ทำนองฆ้องวงใหญ่วงปีพาทย์ไทยเพลงร่ำสามลา และทำนองฆ้องวงธมเพลงร่ำสามลา

บทบาทของเพลงร่ำสามลาในเพลงชุดใหม่โรงเรียนของวงปีพาทย์ไทยนั้นมีความสำคัญในการบรรเลงตามความหมายของบทเพลงที่แสดงถึงความเคารพ และตำแหน่งในการบรรเลงสอดคล้องกับการผูกเรื่องราวในการอัญเชิญเทพเทวดาหลังจากการบรรเลงเพลงตระหง่าปากคอก ซึ่งบทบาทเพลงร่ำสามลาของทำนองฆ้องวงธมนั้นไม่ได้ปรากฏอยู่ในเพลงใหม่โรงโตจ โดยใช้ทำนองเพลงร่ำสามลาในการบรรเลงเพลงใหม่โรงธมและการบรรเลงประกอบการแสดง เพลงร่ำสามลาจึงเป็นบทเพลงที่แสดงถึงเหตุการณ์ที่มีความสำคัญลักษณะทำนองที่สื่อออกมาทั้งวงปีพาทย์ไทยและวงพิณเพี้ยตักมพูชานั้น เป็นบทเพลงที่มีความครึกครื้น หรือการสร้างบรรยากาศและการสื่ออารมณ์ที่ตื่นเต้น ซึ่งเกิดจากลักษณะ

ในการบรรเลง รูปแบบจังหวะ รูปแบบทำนองที่แตกต่างจากบทเพลงอื่น มีความเป็นอิสระในการบรรเลง

ความยาวของทำนองเพลงร่ำสามลาทั้งสี่องวใหญ่และสี่องวธมสามารถระบวรคของเพลงได้ด้วยช่วงของทำนอง ทำให้ไม่สามารถอธิบายความยาวตามวรรคเพลงที่ตรงกันและจำนวนวรรคเพลงที่เท่ากันได้ ซึ่งลักษณะการบรรเลงเพลงร่ำสามลาขึ้นอยู่กับความเหมาะสมและการพิจารณาของผู้บรรเลงรวมทั้งบทบาทหน้าที่ของการบรรเลงด้วย

รูปแบบจังหวะและรูปแบบทำนองของเพลงร่ำสามลามีการใช้รูปแบบจังหวะและรูปแบบทำนองที่ซ้ำกัน และแสดงให้เห็นถึงลักษณะของทำนองที่สี่องวใหญ่วงปีพาทย์ไทยบรรเลงเพื่อทำให้เสียงของทำนองเพลงเกิดความเรียบ ซึ่งมีการบรรเลงเป็นพื้นหลังให้กับเครื่องดนตรีประเภทอื่นในวงได้ใช้วิธีการบรรเลงที่หลากหลายและบรรเลงเปรียบได้กับทำนองหลักของวง ส่วนวงพิณเพียตักมพูชานั้น ทำนองสี่องวธมเพลงร่ำสามลาเปรียบได้กับการแปรทำนองของเครื่องดนตรีในวงพิณเพียต สี่องวธมใช้รูปแบบการดำเนินทำนองตลอดบทเพลงและมีบางช่วงที่ใช้ทำนองเพลงมีลักษณะเป็นพื้นหลังให้กับทำนองแปรเครื่องดนตรีประเภทอื่นด้วยซึ่งมีทำนองส่วนนี้น้อยกว่าทำนองสี่องวใหญ่ของวงปีพาทย์ไทย

ทำนองเพลงร่ำสามลาสี่องวใหญ่ในบางช่วงที่ไม่ตรงกับทำนองสี่องวธมวงพิณเพียตักมพูชา ซึ่งพบทำนองบางส่วนที่ตรงกัน และทำนองของทั้งสองประเทศมีสัดส่วนของบทเพลงที่มีความสัมพันธ์กับเพลงร่ำลาเดียว ซึ่งเป็นบทเพลงประเภทเดียวกัน ทำนองในบางส่วนของร่ำลาเดียวเป็นส่วนหนึ่งของเพลงร่ำสามลา โดยเฉพาะทำนองเริ่มต้นและทำนองในส่วนท้ายที่มีสัดส่วนที่แสดงให้เห็นส่วนขยายของบทเพลง

ตัวอย่างทำนองเพลงร่ำสามลาที่มีทำนองตรงกัน

ปีพาทย์ ไทย	--- ล	--- ท	-- พ -	ม - ม ร	ด - - -	- ร ม - ร	----	- ม - ม
	--- ลุ	--- ทุ	--- มร	- ม - ลุ	- ทุ ล - ทุ	ด - - ลุ	--- มุ	--- มุ
พิณเพียต กัมพูชา	--- ล	- ท - -	- ม ร -	- ลุ ชุ -	- ม - ม	ม ม ม ม	ม ม ม ม	ม ม ม ม
	- ลุ - -	--- ทุ	--- ทุ	--- มุ	--- ลุ	ลุ ลุ ลุ ลุ	ม ม ม ม	ม ม ม ม

ตัวอย่างทำนองเพลงร่ำสามลาที่มีทำนองตรงกัน

ปีพาทย์ ไทย	- ริ - ม	- ริ - ท	- ล - ท	- ล ช ล	----	- ช - ช	- ช - ช	- ช - ช
	- ร - ม	- ร - ทุ	- ลุ - ทุ	- ลุ ชุ ลุ	--- ชุ	--- ชุ	--- ชุ	--- ชุ
พิณเพียต กัมพูชา	- ม - ม	- ริ - ท	- ล - -	ช ล - -	ช ล - -	ช ล - -	- ช - ช	----
	- ช - ม	- ร - ทุ	- ลุ - ชุ	--- ชุ	--- ชุ	--- ชุ	--- ชุ	----

ตัวอย่างทำนองเพลงร่ำสามลาที่มีทำนองตรงกัน

ปี่พาทย์	----	- ม - ม	- ท - ล	- ล --	----	ช - ล ช	----	--- ช
ไทย	--- มุ	--- ทุ	----	- ร --	----	- ฟ - ด	--- ทุ	----
พิณเพียต	- ล ท ร ม	- ล ช -	- ท ร -	- ล - ล	----	- ล - ท	ม ร ร ม ฟ ช	ช -- ร
กัมพูชา	ช --	ร -- ม	ทุ -- ล	--- ร	--- ล	----	- ทุ ล ทุ ด ร	ม - ด ช

ลักษณะทำนองเพลงร่ำสามลาของฆ้องวงใหญ่วงปี่พาทย์ไทยและฆ้องวงธม
วงพิณเพียตกัมพูชา เป็นสิ่งที่แสดงให้เห็นถึงการเรียบเรียงทำนองเพลง การใช้เสียง
การแปรทำนองที่อิสระ ซึ่งทำให้เห็นความแตกต่างของรูปแบบวิธีการคิดต่อทำนองของเครื่องดนตรี
ความเรียบของบทเพลงและการกำหนดบทบาทหน้าที่ของทำนองเครื่องดนตรีที่แตกต่างกัน
อย่างชัดเจน ลักษณะทำนองที่ตรงกันทำให้เห็นลักษณะร่วมของทำนองร่วมกันได้ในบางส่วน
ของเพลงร่ำสามลา ทั้งนี้ความแตกต่างของบทเพลงเกิดจากการถ่ายทอดและการประยุกต์
ใช้งานดนตรี

2.3.4 การศึกษาทำนองฆ้องวงธมวงพิณเพียตกัมพูชา เพลงร่ำ

วรรคที่ 1

--- ล	- ท --	- ม ร -	- ล ทุ -	- ม - ม	ม ม ม ม	ม ม ม ม	ม ม ม ม
- ล --	--- ทุ	--- ทุ	--- มุ	--- ล	ล ล ล ล	ม ม ม ม	ม ม ม ม

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

- ร - ม	- ร ม -	- ร - ม	- ร ม -	- ร ม -	- ร ม -	- ร ม -	- ร ม -
ทุ - ทุ -	ทุ ---	ทุ - ทุ -	ทุ ---	ทุ ---	ทุ ---	ทุ ---	ทุ ---

วรรคที่ 2

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

วรรคที่ 3

- ม - ม	- ร - ทุ	- ล --	ช ล --	ช ล --	ช ล --	- ช - ช	----
- ช - ม	- ร - ทุ	- ล - ช	--- ทุ	--- ทุ	--- ทุ	--- ทุ	----

วรรคที่ 4

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

การบันทึกโน้ตเพลงร่ว ผู้วิจัยแบ่งวรรคเพื่อกำหนดให้เป็นช่วงทำนองของบทเพลง ในการวิเคราะห์ข้อมูล โดยแบ่งวรรคเพลงตามช่วงจังหวะและการเรียบเรียงทำนองของบทเพลง เป็นช่วง รวมทั้งการลักษณะการบรรเลงเพลงร่วที่จังหวะของบทเพลงขึ้นอยู่กับผู้บรรเลงอย่างอิสระ กรอบของจังหวะจึงไม่สามารถกำหนดให้มีความยาวของทำนองคงที่ได้ จึงใช้ช่วงของทำนองเพลง เป็นจุดสำคัญในการแบ่งวรรคเพลง

การศึกษาทำนองของวงฆ้องวงมโหรีเพื่องานวิจัยเพื่อกำหนดทำนอง เป็นบทเพลงที่ใช้บรรเลง ต่อเนื่องจากเพลงตระโตะ และใช้ในการบรรเลงประกอบการแสดงโขน-ละคร มีประเด็น ในการศึกษา ดังต่อไปนี้

2.3.4.1 ความยาวของทำนองเพลง

ความยาวของเพลงร่วนั้นเป็นบทเพลงที่ไม่สามารถแบ่งความยาวของวรรค เพลงให้คงที่ได้ เนื่องจากจังหวะในการบรรเลงสามารถบรรเลงได้อย่างอิสระ วรรคเพลงที่ผู้วิจัย กำหนดจึงใช้ช่วงความห่างในการบรรเลงหรือสิ้นสุดทำนองในแต่ละช่วงกำหนดเป็นวรรคเพลง

2.3.4.2 เสียงลูกตก

เสียงของลูกตกในแต่ละวรรคของเพลงร่ว นั้น แบ่งเสียงของลูกตกตามช่วง ของเพลงที่กำหนดให้เป็นวรรคเพลงดังนี้

วรรคที่	เสียงลูกตก
1	ม
2	ล
3	ช
4	ช

เสียงของลูกตกในแต่ละช่วงของการร่ว เกิดขึ้นจากวิธีการบรรเลงของวงฆ้องวงมโหรี ที่ใช้การเคลื่อนที่ของทำนอง โดยมีความสอดคล้องกับลักษณะวิธีการตีฆ้องวงมโหรี ดังนั้น เสียงที่ยืน เป็นหลักให้กับการเคลื่อนที่ของทำนองจึงมีลักษณะเป็นเสียงตกของแต่ละวรรค การเรียบเรียง ทำนองที่ใช้ในการบรรเลงเพลงร่วของวงฆ้องวงมโหรีจึงเป็นการแปรทำนองอยู่ในเสียงตก ของแต่ละวรรค

ตัวอย่างทำนองห้องวงมโหรีที่มีทำนองยืนที่เสียง มี

---ล	-ท--	-มร-	-ลช-	-ม-ม	มมมม	ม่ม่ม่ม	ม่ม่ม่ม
-ล--	---ทุ	---ทุ	---ม	---ล	ลลลล	มมมม	มมมม

-มรด	ทลช-	-ม-ฟ	----	-ม-ฟ	--มฟ	--มฟ	--(ม)
-มรด	ทุลชม	----	---ม	----	-ม--	-ม--	-ม--

-ร-ม	-ร-ม	-ร-ม	-ร-ม	-ร-ม	-ร-ม	-ร-ม	-ร(ม)
ทุ-ทุ-	ทุ---	ทุ-ทุ-	ทุ---	ทุ---	ทุ---	ทุ---	ทุ---

2.3.4.3 กลุ่มเสียง

กลุ่มเสียงของทำนองห้องวงมโหรีใช้กลุ่มเสียง ซอล (ซลท รม) รวมทั้งมีเสียง โด และเสียง ฟา ซึ่งเป็นเสียงรองที่เข้ามาช่วยในการเรียบเรียงผสมกลมกลืนในการเรียบเรียง ทำนองห้องวงมโหรี จึงเป็นทำนองเพลงที่ให้เครื่องดนตรีประเภทอื่นแปรทำนองอย่างอิสระ

2.3.4.4 รูปแบบจังหวะ

ทำนองห้องวงมโหรีเป็นบทเพลงที่ไร้รูปแบบในการจับจังหวะให้ลงตัว ซึ่งเป็นผลมาจากอิสระทางความคิดในการแปรทำนองเพลงจากทำนองหลัก เมื่อเข้ามาพร้อมกับความอิสระของรูปแบบจังหวะ ทำนองห้องวงมโหรีจึงสามารถเพิ่มเติมตกแต่งทำนองและรูปแบบการบรรเลงได้หลากหลาย สิ่งที่ยังกำกับอยู่ คือ กลุ่มเสียง และเสียงที่ยืนไว้ในแต่ละช่วงของการบรรเลงเพลง รูปแบบจังหวะจึงขึ้นอยู่กับผู้บรรเลง สามารถสังเกตวิธีการรูปแบบจังหวะที่พบซ้ำครั้งในการบรรเลงช่วงท้ายในแต่ละวรรคได้ดังนี้

-x-x	--xx	--xx	--xx
----	-x--	-x--	-x--

-x-x	-xx-	-x-x	-xx-
x-x-	x---	x-x-	x---

2.3.4.5 รูปแบบของทำนอง

รูปแบบทำนองเพลงรวัชของห้องวงมโหรีนั้น การเคลื่อนที่ของทำนองเพลงเป็นไปตามเสียงกลุ่มเสียงหลักของทำนองเพลง รูปแบบทำนองมีลักษณะเป็นกลุ่มใหญ่ บรรเลงด้วย

ความเร็วและค่อย ๆ ทอดจังหวะลง แล้วเชื่อมต่อด้วยทำนองเพลงเพื่อเป็นพื้นหลังให้กับเครื่องดนตรีชนิดอื่นในวงพิณเพียตสามารถใช้ดีลาในการบรรเลงได้อย่างเต็มที่ ลักษณะรูปแบบทำนองของเพลงรัวจึงมีหน้าที่เป็นพื้นหลังของทำนองในการบรรเลงแปรทำนองเครื่องดนตรีอื่นในวงพิณเพียต

ตัวอย่างช่วงทำนองที่เป็นพื้นหลังสำหรับการบรรเลงเพลงรัว

- มํ ริดํ	ท ล ช -	- ม - ฟ	----	- ม - ฟ	-- ม ฟ	-- ม ฟ	--- ม
- ม ร ด	ทุ ล ชุ ม	----	--- ม	----	- ม --	- ม --	- ม --

- ร - ม	- ร ม -	- ร - ม	- ร ม -	- ร ม -	- ร ม -	- ร ม -	- ร ม -
ทุ - ทุ -	ทุ ---	ทุ - ทุ -	ทุ ---	ทุ ---	ทุ ---	ทุ ---	ทุ ---

ตัวอย่างช่วงทำนองที่เป็นพื้นหลังสำหรับการบรรเลงเพลงรัว

- มํ - มํ	- ริ - ทํ	- ล - -	ช ล - -	ช ล - -	ช ล - -	- ช - ช	----
- ช - ม	- ร - ทุ	- ล - ชุ	--- ชุ	--- ชุ	--- ชุ	--- ชุ	----

2.3.4.6 สำนวนเพลง

สำนวนเพลงรัวของทำนองซ้องวงธม เป็นสำนวนเพลงที่เกิดจากการสัมผัสกันภายในกลุ่มเสียงที่ใช้ในการบรรเลง โดยเฉพาะการเคลื่อนที่ทำนองอย่างมีจุดมุ่งหมายจากเสียงสูงลงมาหาเสียงต่ำ ทั้งนี้ เป็นความเข้าใจในการเรียบเรียงเสียงที่ใช้เป็นทำนองบรรเลงของซ้องวงธมร่วมกับลักษณะกายภาพของเครื่องดนตรี รวมทั้งเสียงที่ใช้ในเพลงรัวช่วงท้ายของวรรค ซึ่งส่วนใหญ่เป็นการประสานคู่เสียง ทำให้เสียงของเพลงรัวมีคู่เสียงที่หลากหลาย

ตัวอย่างทำนองเพลงรัวที่มีคู่ประสาน

--- ล	- ท - -	- ม ร -	- ล ชุ -	- ม - (ม)	ม ม ม ม	มํ มํ มํ	มํ มํ มํ
- ล - -	--- ทุ	--- ทุ	--- ม	--- (ล)	ล ล ล ล	ม ม ม ม	ม ม ม ม

ตัวอย่างทำนองเพลงรัวที่มีคู่ประสาน

- ล ช ม	-- ล ท	-- ล ท	-- ล ท	-- ล ท	--- (ล)	----	----
ร ---	- ร - -	- ล - -	- ล - -	- ล - -	- ล - (ร)	----	----

ตัวอย่างทำนองเพลงรัวที่มีคู่ประสาน

(มํ) - มํ	- ริ - ทํ	- ล - -	ช ล - -	ช ล - -	ช ล - -	- ช - ช	----
(ช) - ม	- ร - ทุ	- ล - ชุ	--- ชุ	--- ชุ	--- ชุ	--- ชุ	----

ตัวอย่างทำนองเพลงรัวที่มีคู่ประสาน

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

การใช้คู่ประสานในช่วงท้ายของทำนองเป็นลักษณะสำคัญของการเรียบเรียงทำนองเพลงรัว โดยเฉพาะในช่วงท้ายของวรรคเพลงที่เปรียบเหมือนจุดร่วมของเสียงการแปรทำนองทั้งวงดนตรี

2.3.5 การศึกษาทำนองฆ้องวงใหญ่วงปีพาทย์ไทย เพลงรัวลาเดียว

วรรคที่ 1

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

- ม - ม	- ม - ม	- ม - ม	- ม - ม	----	----	----	----
--- ม	--- ม	--- ม	--- ม	----	----	----	----

วรรคที่ 2

-- ล ช	พ - - -	- ช ล - ช	----	- ล - ล	- ล - ล	- ล - ล	----
ล - - ร	- ม ร - ม	พ - - ร	--- ล	--- ล	--- ล	ล - - ล	----

วรรคที่ 3

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

วรรคที่ 4

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

การบันทึกโน้ตเพลงรัวลาเดียว ผู้วิจัยแบ่งวรรคเพื่อกำหนดให้เป็นช่วงทำนองของบทเพลงในการวิเคราะห์ข้อมูล โดยแบ่งวรรคเพลงตามช่วงจังหวะและการเรียบเรียงทำนองของบทเพลงเป็นช่วง รวมทั้งการลักษณะการบรรเลงเพลงรัวที่จังหวะของบทเพลงขึ้นอยู่กับผู้บรรเลงอย่างอิสระ กรอบของจังหวะจึงไม่สามารถกำหนดให้มีความยาวของทำนองคงที่ได้ จึงใช้ช่วงของทำนองเพลงเป็นจุดสำคัญในการแบ่งวรรคเพลง

การศึกษาทำนองฆ้องวงใหญ่เพลงรัวลาเดียววงปีพาทย์ไทย ผู้วิจัยใช้ศึกษาร่วมกับเพลงรัวของวงพิณเพียตักมพูชาที่บรรเลงต่อจากเพลงตระโตะในไหมโรงโตจ เพลงรัวลาเดียว

ของวงปี่พาทย์ไทยจะพบหลังจากการบรรเลงเพลงเสมอซึ่งเป็นบทเพลงในลำดับที่ 8 ของเพลงชุด โหมโรงเย็น การศึกษาเพลงร่ำลาเดี่ยวใช้ประเด็นในการศึกษา ดังต่อไปนี้

2.3.5.1 ความยาวของทำนองเพลง

ทำนองเพลงร่ำลาของฆ้องวงใหญ่วงปี่พาทย์ไทยนั้น เป็นเพลงที่มีความยาวที่ไม่สามารถแบ่งความยาวของวรรคเพลงให้คงที่ได้ เนื่องจากความยาวของทำนองเพลงเป็นไปตามผู้นำในการบรรเลง โดยมีหน่วยวัดความยาวของบทเพลงเป็นหน้าทับตะโพน-กลองทัดที่ดีประกอบจังหวะเรียกว่า “ไม้กลองลาเดี่ยว” จึงเรียกตามหน่วยวัดของหน้าทับว่า “ร่ำลาเดี่ยว”

2.3.5.2 เสียงลูกตก

เสียงของลูกตกในแต่ละวรรคของเพลงร่ำลาเดี่ยวนั้น แบ่งเสียงของลูกตกตามช่วงของเพลงที่กำหนดให้เป็นวรรคเพลงดังนี้

วรรคที่	เสียงลูกตก
1	ม
2	ล
3	ซ
4	ซ

เสียงของลูกตกเพลงร่ำลาเดี่ยวที่อยู่ในตอนท้ายช่วงทำนองในแต่ละวรรคนั้น เป็นการบรรเลงยื่นเสียงเพื่อให้เครื่องดนตรีประเภทอื่นสร้างทำนองแปร รวมทั้งการตียื่นเสียงยังสอดคล้องกับเสียงของจังหวะกลองจังหวะฉิ่งที่บรรเลงประกอบจังหวะด้วย ซึ่งเป็นลักษณะเฉพาะของการบรรเลงเพลงร่ำ

2.3.5.3 กลุ่มเสียง

กลุ่มเสียงของทำนองฆ้องวงใหญ่เพลงร่ำลาเดี่ยวใช้กลุ่มเสียง ซอล (ซลท รม) รวมทั้งมีเสียง โด ซึ่งเป็นเสียงรองที่เข้ามาช่วยในการเรียบเรียงผสมกลมกลืนในการเรียบเรียงทำนองฆ้องวงใหญ่ หรือเสียงโดเข้ามาช่วยเป็นคู่ประสานและวิธีการตีสะบัดเสียง เพลงร่ำลาเดี่ยวจึงเป็นทำนองเพลงที่แสดงกลุ่มเสียงที่ใช้ในการประพันธ์อย่างชัดเจน และเป็นทำนองให้เครื่องดนตรีประเภทอื่นแปรทำนองอย่างอิสระ

2.3.5.4 รูปแบบจังหวะ

ทำนองฆ้องวงใหญ่เพลงร่ำลาเดี่ยวเป็นบทเพลงที่ไร้รูปแบบในการจับจังหวะให้ลงตัว ซึ่งเป็นผลมาจากลักษณะการบรรเลงของบทเพลงที่สามารถยืดหยุ่นได้ตามความประสงค์

ของผู้นำวง เมื่อพิจารณาทำนองฆ้องวงใหญ่เพลงร่ำลาเดี่ยวแล้ว ยังคงรักษารูปแบบความเรียบ
ง่ายในการบรรเลง บรรเลงเป็นทำนองแกนหลักของวงปี่พาทย์ไทย

ตัวอย่างรูปแบบจังหวะเพลงร่ำ

----	- x - x	- x - x	- x - x
--- x	--- x	--- x	--- x

ตัวอย่างรูปแบบจังหวะเพลงร่ำ

----	x - x x	----	--- x
----	- x - x	--- x	--- x

2.3.5.5 รูปแบบของทำนอง

รูปแบบทำนองเพลงร่ำลาเดี่ยวของฆ้องวงใหญ่นั้น มีการเคลื่อนที่ของทำนอง
เป็นกลุ่ม ซึ่งจะมีเสียงที่เป็นแกนหลัก 1 เสียง เพื่อบรรเลงเป็นพื้นหลังให้กับทำนองของเครื่องดนตรี
ประเภทอื่น ได้เรียบเรียงเสียงและเทคนิควิธีการบรรเลงเพลงร่ำสามลา เป็นการตีเสียงย่นไว้

ตัวอย่างเสียงที่ตีย่นไว้ในทำนองเพลงร่ำลาเดี่ยว

--- ล	--- ท	-- ฟ)	ม - ม ร	ด ---	- ร ม - ร	----	- ม - ม
--- ล	--- ท	--- ม ร)	- ม - ล	- ทุ ล - ทุ	ด --- ล	--- ม	--- ม

ตัวอย่างเสียงที่ตีย่นไว้ในทำนองเพลงร่ำลาเดี่ยว

-- ล ช	ฟ ---	- ช ล - ช	----	- ล - ล	- ล - ล	- ล - ล	----
ล --- ร	- ม ร - ม	ฟ - - ร	--- ล	--- ล	--- ล	ล --- ล	----

ตัวอย่างเสียงที่ตีย่นไว้ในทำนองเพลงร่ำลาเดี่ยว

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

2.3.5.6 สำนวนเพลง

สำนวนเพลงร่ำลาเดี่ยวมีการสัมผัสของเสียงในทำนองเพลง ลักษณะสำนวน
ในทำนองเพลงมีการใช้วิธีการสลับที่มีลักษณะคล้ายกันในการบรรเลง ซึ่งการสัมผัสด้วยวิธีการ
บรรเลงทำให้ทำนองเพลงมีเอกลักษณ์ที่ใช้ในการบรรเลงและความคล้องจองกันของสำนวนเพลง

ตัวอย่างการสัมผัสวิธีการบรรเลงในวรรคเพลง

--- ล	--- ท	-- พ -	ม - ม ร	ด ---	- ร ม - ร	----	- ม - (ม)
--- ล	--- ท	--- ม ร	- ม - ล	- ท ล - ท	ด - - ล	--- ม	--- ม

ตัวอย่างการสัมผัสวิธีการบรรเลงในวรรคเพลง

- ล - ช	พ - - -	- ช ล - ช	- ล - (ล)	- ล - ล	- ล - ล	- ล - ล	----
ล - - ร	- ม ร - ม	(พ - - ร	ล - - ล	--- ล	--- ล	--- ล	----

สัมผัสวิธีการบรรเลง

2.3.6 การศึกษาความสัมพันธ์ทำนองห้องวงมโหรีและทำนองห้องวงใหญ่ เพลงรัลาเดียว

ทำนองเพลงรัลาของห้องวงมโหรีวงพิณเพี้ยตักมพูชาทำนองเพลงรัลาเดียวของห้องวงใหญ่วงปี่พาทย์ไทย คือ บทเพลงเดียวกัน เป็นบทเพลงที่นำมาใช้ในการบรรเลงในเพลงชุดใหม่โรง เพื่อแสดงถึงความเคารพด้วยการกราบต่อเทพเทวดาในความหมายของบทเพลงหรืออีกนัยหนึ่งเป็นการแสดงถึงอิทธิฤทธิ์ของเทพเทวดา จึงทำให้ทำนองเพลงรัลามีบทบาทสำคัญในการบรรเลง รวมทั้งการนำเพลงรัลเข้ามามีบทบาทในการบรรเลงประกอบการแสดง เพราะสามารถบรรเลงยืดและย่อลงให้เป็นไปตามบทของตัวละครได้

สัดส่วนและความยาวของบทเพลง ถึงแม้จะไม่สามารถระบุได้อย่างชัดเจนแต่ช่วงจังหวะของทำนองห้องวงมโหรีวงพิณเพี้ยตักมพูชาและช่วงจังหวะของทำนองห้องวงใหญ่เพลงรัลาเดียววงปี่พาทย์ไทย สามารถทำให้พิจารณาได้ถึงทำนองเพลงที่เท่ากัน และมีลักษณะทำนองที่สอดคล้องกัน ดังนี้

ตัวอย่างทำนองเพลงรัลที่มีทำนองตรงกัน

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

ตัวอย่างทำนองเพลงรัลที่มีทำนองตรงกัน

พิณเพี้ยตักมพูชา	- ล ช ม	-- ล ท	-- ล ท	-- ล ท	-- ล ท	--- ล	----	----
	ร - - -	- ร - -	- ล - -	- ล - -	- ล - -	- ล - ร	----	----
ปี่พาทย์ไทย	-- ล ช	พ - - -	- ช ล - ช	----	- ล - ล	- ล - ล	- ล - ล	----
	ล - - ร	- ม ร - ม	พ - - ร	--- ล	--- ล	--- ล	ล - - ล	----

ตัวอย่างทำนองเพลงร่วที่มีทำนองตรงกัน

ปีพาทย์	- ริ - มี่	- ริ - ท	- ล - ท	- ล ช ล	- - - -	- ช - ช	- ช - ช	- ช - ช
ไทย	- ร - ม	- ร - ทุ	- ล - ทุ	- ล ช ล	- - - ช	- - - ช	- - - ช	- - - ช
พินเพียด	- มี่ - มี่	- ริ - ท	- ล - -	ช ล - -	ช ล - -	ช ล - -	- ช - ช	- - - -
กัมพูชา	- ช - ม	- ร - ทุ	- ล - ช	- - - ช	- - - ช	- - - ช	- - - ช	- - - -

ตัวอย่างทำนองเพลงร่วที่มีทำนองตรงกัน

ปีพาทย์	- - - -	- ม - ม	- ท - ล	- ล - -	- - - -	ช - ล ช	- - - -	- - - ช
ไทย	- - - ม	- - - ทุ	- - - -	- ร - -	- - - -	- พ - ด	- - - ช	- - - -
พินเพียด	- ล ท ร ม	- ล ช -	- ท ร -	- ล - ล	- - - -	- ล - ท	ม ร ช ม พ ช	ช - - ริ
กัมพูชา	ช - - -	ร - - ม	ทุ - - ล	- - - ร	- - - ล	- - - -	- ทุ ล ทุ ด	ม - ด ช

ผลของทำนองเพลงร่วที่มีทำนองตรงกันเป็นสิ่งที่แสดงให้เห็นถึงลักษณะร่วมทางดนตรี เพลงร่วเป็นเพลงที่วงปีพาทย์ไทยและวงพินเพียดกัมพูชาใช้บรรเลง จากความหมายของเพลง คำว่า “ร่ว” เป็นกิริยาของการตีเร็ว ๆ ทำให้เกิดเสียงดังถี่ ๆ ดังนั้น รูปแบบการบรรเลงของทำนองเพลงร่วทั้งสองประเทศมีความหมาย (Meaning) และการให้ความหมาย (Definition) ของเพลงร่วที่ตรงกัน จึงทำให้เพลงร่วมีบทบาทหน้าที่คล้ายกันในการบรรเลง

ลักษณะทำนองของฆ้องวงใหญ่และฆ้องวงธมน์นั้นมีความแตกต่างในการบรรเลงที่ขึ้นอยู่กับการแปรทำนองจากทำนองหลักเพลงร่ว รูปแบบจังหวะและรูปแบบทำนองเพลงร่วของฆ้องวงใหญ่ยังคงความเรียบและการจัดทำนองให้เข้ารูปในการบรรเลง ส่วนทำนองของฆ้องวงธมน์ลักษณะรูปแบบทำนองและรูปแบบจังหวะที่ใช้ในการเรียบเรียงเพลงยังคงใช้ลักษณะการกระจายตัวของเสียง เทคนิคการสับเปลี่ยนเป็นวิธีการตีและเป็นเอกลักษณ์ที่สำคัญในการบรรเลงเพลงร่วของทั้งสองประเทศ

ลักษณะความคิดต่อการเรียบเรียงทำนองเป็นสิ่งสำคัญที่สุดที่ส่งผลต่อการสร้างงานทางดนตรี ซึ่งแนวคิดเรื่องสำนวนเพลงเป็นหนึ่งในความคิดร่วมของนักปีพาทย์ไทยและนักพินเพียดกัมพูชา การมองดนตรีเป็นงานวรรณกรรมที่ต้องการเสียงสัมผัสหรือวิธีการตีสัมผัสนั้นเป็นแนวคิดร่วมที่ใช้กลุ่มเสียงหลักและเสียงรองมาใช้เรียบเรียงทำนองเพลงให้เกิดความสัมพันธ์ระหว่างวรรคเพลง ถึงแม้เพลงร่วจะรู้ซึ่งรูปแบบจังหวะและรูปแบบทำนองที่ชัดเจน แต่การสัมผัสของเสียงและวิธีการบรรเลงทำให้การเชื่อมต่อของทำนองลื่นไหลได้อย่างไพเราะและงดงาม

2.4. เพลงต้นเข้าม่าน-เพลงกำนันส่วนต้น

2.4.1 การศึกษาทำนองฆ้องวงใหญ่วงปี่พาทย์ไทย เพลงต้นเข้าม่าน

ประโยคที่ 1

----	--ร ม	-ร --	-ซ -ซ	-ท -ร	-ท --	ล ล --	ซ ซ -ม
-ล -ท	-ด --	-ล -ซ	----	-ท -ร	-ท -ล	---ซ	---ท

ประโยคที่ 2

-ร -ซ	-ล -ท	-ล --	ท ท -ล	-ร -ท	-ล --	ซ ซ --	ล ล -ท
-ล -ซ	-ล -ท	-ล -ท	---ล	-ร -ท	-ล -ซ	---ล	---ท

ประโยคที่ 3

-ฟ -ม	-ร -ด	----	--ร ม	-ร -ซ	-ล -ท	-ร -ท	-ล -ซ
----	-ล --	ท ล -ท	-ด --	-ล -ซ	-ล -ท	-ร -ท	-ล -ซ

ประโยคที่ 4

-ซ -ม	----	--ร ม	--ฟ ซ	ล -ซ ล	--ท ด	-ร --	ด ท --
-ด --	ร ด -ซ	-ด --	ร ม --	-ฟ --	ซ ล --	ท -ด ท	--ล ซ

การศึกษาทำนองฆ้องวงใหญ่เพลงวงปี่พาทย์ไทยเพลงต้นเข้าม่าน ใช้ประเด็นในการศึกษา ดังต่อไปนี้

2.4.1.1 ความยาวของทำนองเพลง

ทำนองฆ้องวงใหญ่วงปี่พาทย์ไทยเพลงต้นเข้าม่าน เป็นบทเพลงที่มีความยาวทั้งหมด 4 ประโยค หรือ 8 วรรคเพลง และทำนองแต่งขยายขึ้นจากเพลงซุบส่วนต้น บรรเลงเดี่ยวไม่กลับต้น

2.4.1.2 เสียงลูกตก

เสียงของลูกตกในแต่ละวรรคของเพลงต้นเข้าม่านนั้น แบ่งเสียงของลูกตกตามวรรคเพลง ดังนี้

ประโยคที่	วรรคที่ 1	วรรคที่ 2
1	ซ	ม
2	ล	ท
3	ม	ซ
4	ซ	ซ

2.4.1.3 กลุ่มเสียง

กลุ่มเสียงของท่านองฆ้องวงใหญ่เพลงต้นเข้าม่านใช้กลุ่มเสียง ซอล (ซลท รม) และมีเสียง โด ปรากฏอยู่เพื่อใช้เป็นท่านองที่สามารถตีฆ้องวงใหญ่ด้วยเทคนิคการสะบัดหรือตีด้วยวิธีการตีตามจังหวะปกติได้ และเสียงโดไม่ส่งผลต่อกลุ่มเสียงโดยรวม

ตัวอย่างเสียงโดที่ใช้ในบทเพลง

----	-- ร ม	- ร --	- ซ - ซ
- ล - ทุ	- ด --	- ล - ซ	----

สามารถบรรเลงด้วยวิธีการสะบัด ได้ดังนี้

----	-- ร ม	- ร --	- ซ - ซ
- ล - ทุ	- ด -	- ล - ซ	----

ตัวอย่างเสียงโดที่ใช้ในบทเพลง

- พ - ม	- ร - ด	----	-- ร ม
----	- ล --	ทุ ล - ทุ	- ด --

สามารถบรรเลงด้วยวิธีการสะบัด ได้ดังนี้

- พ - ม	- ร --	ด ---	-- ร ม
----	- ล --	- ทุ ล - ทุ	- ด -

2.4.1.4 รูปแบบจังหวะ

ท่านองเพลงต้นเข้าม่านมีรูปแบบจังหวะในการบรรเลงที่มีการเรียบเรียงเสียงให้มีความเรียบในการบรรเลง ลักษณะของรูปแบบจังหวะส่งผลให้ท่านองเป็นรูปทรงในการบรรเลงที่ประสานกันระหว่างมือซ้ายและมือขวา รูปแบบจังหวะเพลงต้นเข้าม่านมีความคล้ายคลึงกับรูปแบบจังหวะของเพลงสาธุการ ซึ่งการเรียนรู้เครื่องดนตรีปี่พาทย์นั้น ยังมีการสืบทอดทางความคิดว่า “ควรเรียนรู้เพลงสาธุการก่อนเพลงอื่น เพราะมือฆ้องวงใหญ่เพลงสาธุการถือได้ว่ารวมมือฆ้องของทุกเพลงแล้ว” จากการสืบทอดความคิดดังกล่าวทำให้สามารถพิจารณารูปแบบของบทเพลงต่าง ๆ ในเพลงชุดโหมโรงเย็นได้ว่า รูปแบบจังหวะของบทเพลงในเพลงชุดโหมโรงเย็นมีลักษณะรูปแบบของจังหวะเหมือนกันกับรูปแบบจังหวะของเพลงสาธุการ

ตัวอย่างรูปแบบจังหวะที่เหมือนกับเพลงสาธุการ

- x - x	- x --	x x --	x x - x
- x - x	- x - x	--- x	--- x

- X - X	- X - X	----	-- X X
--- X	- X --	X X - X	- X --

- X - X	- X - X	- X - X	- X - X
- X - X	- X - X	- X - X	- X - X

2.4.1.5 รูปแบบของทำนอง

รูปแบบทำนองเพลงต้นเข้าม่านของห้องวงใหญ่นั้น มีการเคลื่อนที่ของทำนองของเสียงสูง-ต่ำ โดยนำมาเรียบเรียงทำนอง ถูกจัดเสียงอย่างเป็นระบบ การเรียงร้อยทำนองมีความสมดุลของเสียงร่วมกับการใช้มือซ้าย-ขวาเพื่อประสานทำนองเข้าด้วยกันใช้การสัมผัสกันของเสียงระหว่างวรรคและระหว่างประโยค

2.4.1.6 สำนวนเพลง

สำนวนเพลงต้นเข้าม่าน มีเสียงสัมผัสของทำนอง ซึ่งแสดงให้เห็นว่าการนำบทเพลงมาเรียบเรียงในเพลงชุดใหม่โรงเย็นนั้น สำนวนเพลงมีลักษณะทิศทางของทำนอง และรูปแบบจังหวะที่สอดคล้องกัน

ตัวอย่างการสัมผัสของสำนวนเพลง

วรรคที่ 1				วรรคที่ 2			
----	-- ร ม	- ร --	- ฆ - ฆ	- ท - รั	- ท --	ล ล - -	ฆ ฆ - ม
- ล - ทุ	- ด --	- ล - ทุ	---	- ทุ - ร	- ทุ - ล	---	---

สัมผัสสรวรรค

วรรคที่ 1				วรรคที่ 2			
- ร - ฆ	- ล - ทุ	- ล - ทุ	ท ท - ล	- รั - ท	- ล --	ฆ ฆ --	ล ล - ท
- ล - ทุ	- ล - ทุ	- ล - ทุ	---	- ร - ทุ	- ล - ทุ	---	---

สัมผัสในวรรค

สัมผัสสรวรรค

สำนวนเพลงต้นเข้าม่านนั้น มีลักษณะการสัมผัสของเสียงระหว่างวรรค และการสัมผัสของเสียงภายในวรรคเพลง ซึ่งรูปแบบทำนองและรูปแบบจังหวะมีความคล้ายคลึง

กับเพลงสาธุการ มีความเรียบของทำนอง การจัดเรียงทำนองสูง-ต่ำ ด้วยการสัมผัสของเสียง อย่างเป็นระบบ

2.4.2 การศึกษาทำนองห้องวงฆ้องวงพิณเพียตักมพูชาเพลงกำนัน ส่วนต้น

การศึกษาทำนองห้องวงฆ้องวงพิณเพียตักมพูชาเพลงกำนัน ผู้วิจัยได้แยกทำนองเพลงกำนันออกเป็น 2 ช่วง ช่วงที่ 1 คือ เพลงกำนันส่วนต้น และช่วงที่ 2 คือ เนื้อเพลงกำนัน ซึ่งทำนองมีลักษณะ สอดคล้องกับเพลงต้นเข้มา่านและเพลงเข้มา่านของวงปี่พาทย์ไทย

2.4.2.1 การศึกษาทำนองห้องวงฆ้องวงพิณเพียตักมพูชาเพลงกำนัน ส่วนต้น

ประโยคที่ 1

--ลทุ	-ร-ม	ช-ช ร	-ม-ช	ลทุ ร่ม	รึด ทุ ล	-ช--	มม-ม
-ช-	-ล-ทุ	-ช-ล	-ทุ-ช	ช-ร ม	ร ด ทุ ล	-ช-ม	--ม-

ประโยคที่ 2

--- ทุ ล	-- ทุ ทุ	-ร-ร ทุ	-ล-ช	--- ร ม	-- ช ช	ลช--ช	ล- ทุ ทุ
---- ล	- ทุ --	-ร-- ทุ	-ล-ช	ล ทุ ด-	ร ทุ --	- ม ร -	- ทุ --

ประโยคที่ 3

-ล--	พม--	มพ ล-	ม ร -ม	พ ม -ช	ล- ทุ ทุ	- ทุ - ทุ	-ล-ช
-พ--	-ร- ทุ	ร-- ทุ	-ล- ทุ	-- ร -	- ทุ --	ร-ร ทุ	-ล-ช

ประโยคที่ 4

-ช--	มร-	ช-ร ม	พ-ช ช	พ พ --	ชล-ด	ร- รึด	-ล-ช
-ด--	--ด ทุ	-ด--	-ช--	-ด--	พ--ด	-ร-ด	-ม-ร

การศึกษาทำนองห้องวงฆ้องวงพิณเพียตักมพูชาเพลงกำนัน ส่วนต้น ใช้ประเด็นในการศึกษา ดังต่อไปนี้

2.4.2.1 ความยาวของทำนองเพลง

ทำนองห้องวงฆ้องวงพิณเพียตักมพูชาเพลงกำนัน ส่วนต้น เป็นทำนองเพลง ที่มีความยาวทั้งหมด 4 ประโยค หรือ 8 วรรคเพลง บรรเลงเดี่ยวไม่กลับต้น

2.4.2.2 เสียงลูกตก

เสียงของลูกตกในแต่ละวรรคของเพลงกำนัน ส่วนต้นนั้น แบ่งเสียงของลูกตก ตามวรรคเพลง ดังนี้

ประโยคที่	วรรคที่ 1	วรรคที่ 2
1	ช	ม
2	ช	ท
3	ม	ช
4	ช	ช

2.4.2.3 กลุ่มเสียง

กลุ่มเสียงของทำนองซ้องวงธม เพลงกำมัน ส่วนต้น ใช้กลุ่มเสียง ซอล (ซลท รม) และมีเสียง โด และเสียง ฟา ปรากฏอยู่เพื่อใช้เป็นทำนองที่สามารถตีซ้องวงธม ด้วยเทคนิคการสะบัด เสียงโดและเสียงฟามีคุณสมบัติเป็นเสียงรองและไม่ส่งผลกระทบต่อกลุ่มเสียงโดยรวม

ตัวอย่างเสียงโดที่ใช้ในบทเพลง

-- รม	-- ช ช	ลช -- ช	ล - ท ท
ล ท ด -	ร ช --	- ม ร -	- ท - -

ตัวอย่างเสียงฟาที่ใช้ในบทเพลง

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

2.4.1.4 รูปแบบจังหวะ

รูปแบบจังหวะเพลงกำมัน ส่วนต้นนั้น เป็นรูปแบบจังหวะของทำนองซ้องวงธมที่เกิดจากการแปรทำนองเพลงกำมันจากทำนองหลัก ดังนั้นรูปแบบในการแปรทำนองจึงมีความคล้ายคลึงกับเพลงสาธุการ รูปแบบของจังหวะที่ใช้ในการเรียบเรียงทำนองมีลักษณะเป็นการกระจายตัวของเสียง แปรทำนองซ้องวงใหญ่เหมือนกับเครื่องดนตรีประเภทอื่นในวงพิณเพียด

ตัวอย่างการแปรทำนองซ้องวงธม

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

รูปแบบจังหวะ

xxxx	xxxx	- x - -	xx - x
x - xx	xxxx	- x - x	- - x -

ตัวอย่างการแปรทำนองซ้องวงธม

-- รม	-- ช ช	ลช - - ช	ล - ท ท
ล ทุ ด -	ร ช - -	- ม ร -	- ทุ - -

รูปแบบจังหวะ

-- xx	-- x x	xx \ x	x - x x
x x x -	x x - -	- x x -	- x - -

2.4.2.5 รูปแบบของทำนอง

รูปแบบทำนองเพลงกำมัน ส่วนต้น ของซ้องวงธมนั้น มีการเคลื่อนที่ของทำนองของเสียงเสียงสูง-ต่ำ โดยนำมาเรียบเรียงทำนอง ด้วยการประสานความสัมพันธ์ของมือซ้าย-ขวา การเรียงร้อยทำนองมีความสมดุลของเสียงและเกิดเสียงสัมผัสของวรรคเพลง รวมทั้งลักษณะการใช้เสียงที่นำมาเรียบเรียงมีการกระจายของเสียงซึ่งเป็นลักษณะสำคัญของการแปรทำนองซ้องวงธม

2.4.2.6 สำนวนเพลง

สำนวนเพลงกำมัน ส่วนต้น มีเสียงสัมผัสของทำนอง ซึ่งแสดงให้เห็นถึงการเรียบเรียงทำนองแปรที่เลือกใช้เสียงให้กับซ้องวงธม และเกิดการสัมผัสภายในทำนอง รวมทั้งการสัมผัสรูปแบบวิธีการดี ทำให้เกิดสำนวนเพลงที่เป็นรูปแบบในการบรรเลง

ตัวอย่างการสัมผัสของสำนวนเพลง

วรรคที่ 1				วรรคที่ 2			
ล ทุ	- ร - ม	ช - ช ร	- ม - ช	ล ทุ รม	ร ด้ ท ล	- ช - -	ม ม - ม
- ช -	- ล - ทุ	- ช - ล	- ทุ - ช	ช - รม	ร ด ทุ ล	- ช - ม	- - ม -

สัมผัสวิธีการดี

สัมผัสวรรค

ตัวอย่างการสัมผัสของสำนวนเพลง

วรรคที่ 1				วรรคที่ 2			
--- ท ล	-- ท (ท)	- ร - ร (ท)	- ล (ช)	--- รม	- ช ช	ลช - - ช	ล - ท ท
---- ล	- ทุ - -	- ร - - ทุ	- ล - ช	ล ทุ ด -	ร ช - -	- ม ร -	- ทุ - -

สัมผัสในวรรค

สัมผัสวรรค

สัมผัสวิธีการดี

สำนวนเพลงกำมัน ส่วนต้น มีลักษณะการสัมผัสของเสียงระหว่างวรรค และการสัมผัสของเสียงภายในวรรคเพลง และการสัมผัสด้วยวิธีการตี ซึ่งรูปแบบทำนอง และรูปแบบจังหวะมีความคล้ายคลึงกับเพลงสาธุการ เสียงที่เกิดจากการสัมผัสเป็นเสียง ที่กระจายตัวด้วยเสียงสูง-ต่ำอย่างลงตัว

2.4.3 การศึกษาความสัมพันธ์ทำนองซ้องวงใหญ่เพลงต้นเข้าม่านและทำนอง ซ้องวงฆ้องเพลงกำมัน ส่วนต้น

ทำนองเพลงกำมัน ส่วนต้น เป็นทำนองเพลงที่เป็นส่วนหนึ่งของเพลงกำมัน ของวงพิณเพี้ยตักมพูชา ซึ่งนักดนตรีกัมพูชาไม่ได้แยกสัดส่วนของเพลงกำมันว่าเป็นส่วน เพลงต้นกำมัน เพลงกำมัน หรือเพลงปลายกำมัน ผู้วิจัยจึงแบ่งทำนองที่เป็นทำนองที่ตรงกัน เพื่อใช้ในการอธิบายข้อมูลของบทเพลง

ทำนองเพลงต้นเข้าม่านของซ้องวงใหญ่วงปีพาทย์ไทยและทำนองเพลงกำมัน ส่วนต้น เป็นบทเพลงที่มีทำนองเดียวกัน โดยมีจำนวนวรรคเพลงและประโยคเพลงที่เท่ากัน แต่ลูกตกในวรรคที่ 1 ของประโยคเพลง ประโยคที่ 2 มีลูกตกที่ไม่ตรงกันเพียงจุดเดียว เมื่อพิจารณาทำนองแล้วเกิดจากการเรียบเรียงทำนองที่มีเสียงสัมผัสของทำนอง การเลือกใช้ เสียงตกที่แตกต่างกันไม่ได้ส่งผลกระทบต่อสำนวนของบทเพลงทั้งเพลง ดังนั้น จึงมีความเป็นไปได้ ที่ทำนองเพลงในสัดส่วนของวรรคจะมีลูกตกที่ไม่ตรงกัน เมื่อบรรเลงต่อไปในวรรคที่ 2 ของประโยค เพลง ประโยคที่ 2 ทำนองเพลงมีทำนองตรงกันของทำนองเพลงทั้งสองประเทศ

ปีพาทย์	- ร - ช	- ล - ท	- ล - -	ท ท - ล	- รี้ - ท	- ล - -	ช ช - -	ล ล - ท
ไทย	- ล - ช	- ล - ท	- ล - ท	- - - ล	- ร - ท	- ล - ช	- - - ล	- - - ท
พิณเพี้ย	- - - ท ล	- - ท ท	- รี้ - รี้ ท	- ล - ช	- - - รม	- - ช ช	ลช - - ช	ล - ท ท
กัมพูชา	- - - - ล	- ท - -	- ร - - - ท	- ล - ช	ล ท ด -	ร ช - -	- ม ร -	- ท - -

ลักษณะทำนองเพลงต้นเข้าม่าน ของทำนองซ้องวงใหญ่วงปีพาทย์ไทยมีรูปแบบ จังหวะที่มีความเรียบในการเรียบเรียงบทเพลงหรือการแปรทำนองเพลงให้ใกล้เคียงกับทำนองหลัก และการแปรทำนองซ้องวงฆ้องเพลงกำมัน ส่วนต้นนี้ ใช้รูปแบบการกระจายตัวของเสียง ให้เกิดทำนองในลักษณะรูปแบบทำนองแปร เหมือนกับเครื่องดนตรีประเภทอื่นในวงพิณเพี้ยตักมพูชา ลักษณะของการใช้เสียงในการแปรทำนองของซ้องวงฆ้องดีกว่าเสียงของซ้องวงใหญ่

ตัวอย่างทำนองซ้องวงใหญ่และทำนองซ้องวงธม

ซ้องวง	- ฟ - ม	- ร - ด	----	-- ร ม	- ร - ช	- ล - ท	- ร - ท	- ล - ช
ใหญ่	----	- ล - -	ทุ ล - ทุ	- ด - -	- ล - ช	- ล - ทุ	- ร - ทุ	- ล - ช
ซ้องวง	- ล - -	ฟ ม - -	- ฟ ล -	ม ร - ม	ฟ ม - ช	ล - ท ท	- ท - ท	- ล - ช
ธม	- ฟ - -	- ร - ทุ	ร - - ทุ	- ล - ท	-- ร -	- ทุ - -	ร - ร ทุ	- ล - ช

เมื่อเปรียบเทียบปริมาณเสียงที่ใช้ในการแปรทำนองแล้ว ทำนองซ้องวงธมของวงพิณเพี้ยตัมพูชา ใช้เสียงจำนวนมากในการเรียบเรียงบทเพลง ซึ่งแสดงให้เห็นถึงการเลือกรูปแบบจังหวะ รูปแบบทำนอง ที่เกิดการกระจายตัวของเสียง และกำกับการใช้เสียงด้วยลูกตกของบทเพลง ส่วนทำนองซ้องวงใหญ่วงปีพาทย์ไทย จะใช้การตีเป็นคู่เสียงแล้วแบ่งช่วงจังหวะในการบรรเลงที่ไม่ถี่มาก ซึ่งเกิดจากการเน้นจับคู่เสียงให้เข้ารูปทรง

สิ่งที่ร่วมกันและเป็นฐานคิดสำคัญ คือ การสัมผัสกันของทำนองเพลง ซึ่งเป็นภูมิปัญญาที่สำคัญของนักดนตรีทั้งสองประเทศ รูปแบบของจังหวะและรูปแบบทำนองจะมีความแตกต่างกันในการใช้ แต่เสียงสัมผัสของทำนองเพลงจะเกิดขึ้นเสมอ ซึ่งเป็นความงามทางดนตรีที่จับต้องได้ด้วยเสียงที่ถูกการเรียบเรียงเป็นทำนองเพลง การคล้อยจองกันของวิธีการบรรเลง เสียงที่สัมผัสกันระหว่างวรรค และเสียงที่สัมผัสกันระหว่างประโยค แสดงให้เห็นถึงองค์ประกอบของงานศิลป์ที่ผ่านงานทางด้านดุริยางคศิลป์ด้วยฐานคิดเดียวกันของนักดนตรีทั้งสองประเทศ

2.5. เพลงเข้าม่าน-เพลงกำมัน

2.5.1 การศึกษาทำนองซ้องวงใหญ่วงปีพาทย์ไทย เพลงเข้าม่าน

ประโยคที่ 1

----	- ช - ช	- ช - -	ล ล - ช	--- ม	- ร - -	ช ช - -	ล ล - ช
--- ช	----	- ช - ล	--- ช	--- ทุ	- ล - ช	--- ล	--- ช

ประโยคที่ 2

----	- ช - ช	- ช - -	ล ล - ช	--- ม	- ร - -	ช ช - -	ล ล - ช
--- ช	----	- ช - ล	--- ช	--- ทุ	- ล - ช	--- ล	--- ช

ประโยคที่ 3

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

ประโยคที่ 4

- - ล ท	- รื - มื	- มื - มื	- รื - ท	- รื - ท	- ล - -	ช ช - -	ล ล - ท
- ช - -	- ร - ม	- ช - ม	- ร - ทุ	- ร - ทุ	- ลุ - ทุ	- - - ลุ	- - - ทุ

ประโยคที่ 5

- - - -	- - - ท	- - - -	- - - ท	- - - -	- - - ท	- - - -	- - - ท
- - - -	- - - ทุ	- - - -	- - - ทุ	- - - -	- - - ทุ	- - - -	- - - ทุ

ประโยคที่ 6

- - - -	- ล - ล	- ท - -	รื รื - ท	- - - -	- ล - ล	- ท - -	รื รื - ท
- - - ลุ	- - - -	- ทุ - ร	- - - ทุ	- - - ลุ	- - - -	- ทุ - ร	- - - ทุ

ประโยคที่ 7

- - รื -	รื รื - ล	- - รื -	รื รื - ท	- - รื -	รื รื - ล	- - รื -	รื รื - ท
- - - ร	- - - ลุ	- - - ร	- - - ทุ	- - - ร	- - - ลุ	- - - ร	- - - ทุ

ประโยคที่ 8

- รื - มื	- รื - -	ท ท - -	ล ล - ฟ	- - - -	- ม - ม	- - - -	ม ฟ - ล
- ร - ม	- ร - ทุ	- - - ลุ	- - - ด	- - - มุ	- - - ทุ	- ด - ร	- - - ลุ

ประโยคที่ 9

- - ดื ดื	- ท - ล	- - - -	- ฟ - ฟ	- ฟ - -	ม ม - -	ฟ ฟ - -	ล ล - ท
- ด - -	- ทุ - ลุ	- - - ฟ	- - - -	- ทุ - มุ	- - - ฟ	- - - ลุ	- - - ทุ

ประโยคที่ 10

- ดื - มื	- ดื - -	ท ท - -	ล ล - ฟ	- - - -	- ม - ม	- - - -	ม ฟ - ล
- ด - ม	- ด - ทุ	- - - ลุ	- - - ฟ	- - - มุ	- - - ทุ	- ด - ร	- - - ลุ

ประโยคที่ 11

- - ดื ดื	- ท - ล	- - - -	- ฟ - ฟ	- - - ล	- ท - ล	- ล - ล	- ฟ - -
- ด - -	- ทุ - ลุ	- - - ฟ	- - - -	- ลุ - -	- - - ร	- - - ฟ	- - - ร

ประโยคที่ 12

- - ม ฟ	- ล - -	- ล - ฟ	- - - -	- - ร ม	- ร - -	- ร - ด	- - - ฟ
- ร - -	- - - ม	- ร - -	ม ร - ทุ	- ด - -	- - - ทุ	- ลุ - -	ทุ ลุ - ฟ

ประโยคที่ 13

- - - ม	- - - ฟ	- ล - -	ท ท - ล	- - - -	- - ม ฟ	- ล - ท	- ล - ฟ
- - - ทุ	- - - ด	- ลุ - ทุ	- - - ลุ	- ทุ - ด	- ร - -	- ลุ - ทุ	- ลุ - ด

ประโยคที่ 14

- ม - ล	- - ท - ดั	- มั - ดั	- ท - ล	----	- ม - ม	----	ม ฟ - ล
- ทุ - ลุ	--- ด	- ม - ด	- ทุ - ลุ	--- มุ	--- ทุ	- ด - ร	--- ลุ

ประโยคที่ 15

- - ดั - ดั	- ท - ล	----	- ฟ - ฟ	- - ล - ล	- ท - ล	- ล - ล	- ฟ - -
- ด - -	- ทุ - ลุ	--- ฟุ	----	- ลุ - -	--- ร	--- ฟ	- - ม - ร

ประโยคที่ 16

- - ม - ฟ	- ล - -	- ล - ฟ	----	- - ร - ม	- ร - -	- ร - ด	--- ฟ
- ร - -	--- ม	- ร - -	ม - ร - ทุ	- ด - -	--- ทุ	- ลุ - -	ทุ - ลุ - ฟ

ประโยคที่ 17

--- ม	--- ฟ	- ล - -	ท - ท - ล	- มั - ดั	- ท - -	ล - ล - -	ท - ท - ดั
--- ทุ	--- ด	- ลุ - ทุ	--- ลุ	- ม - ด	- ทุ - ลุ	--- ทุ	--- ด

ประโยคที่ 18

- ดั - ดั	- ดั - -	ดั - ดั - -	ท - ท - ล	----	- ล - ล	- ล - -	ท - ท - ล
- ม - ฟ	- ม - ด	--- ทุ	--- ลุ	--- ลุ	----	- ลุ - ทุ	--- ลุ

ประโยคที่ 19

--- ฟ	- ม - -	ล - ล - -	ท - ท - ดั	- มั - ดั	- ท - -	ล - ล - -	ท - ท - ดั
--- ด	- ทุ - ลุ	--- ทุ	--- ด	- ม - ด	- ทุ - ลุ	--- ทุ	--- ด

ประโยคที่ 20

- - ล -	ล - ล - ท	- - ดั - ท	- - ดั - ดั	- มั - ดั	- ท - -	ล - ล - -	ท - ท - ดั
--- ลุ	--- ทุ	- - ด - ทุ	- ด - -	- ม - ด	- ทุ - ลุ	--- ทุ	--- ด

ประโยคที่ 21

----	- - ม - ฟ	- ช - ช	----	- - ม - ฟ	- ม - -	- ฟ - ม -	- ม - ล
- ทุ - ด	- ร - -	----	ฟ - ม - ด	- ร - -	--- ด	--- ทุ	- ทุ - ลุ

ประโยคที่ 22

----	- ล - ล	- ล - -	ท - ท - ล	--- ฟ	- ม - -	ล - ล - -	ท - ท - ดั
--- ลุ	----	- ลุ - ทุ	--- ลุ	--- ด	- ทุ - ลุ	--- ทุ	--- ด

ประโยคที่ 23

- มั - ดั	- ท - -	ล - ล - -	ท - ท - ดั	- - ล -	ล - ล - ท	- - ดั - ท	- - ดั - ดั
- ม - ด	- ทุ - ลุ	--- ทุ	--- ด	--- ลุ	--- ทุ	- - ด - ทุ	- ด - -

ประโยคที่ 24

- มี่ - ดั	- ท - -	ล ล - -	ท ท - ดั	- - - -	- - ม ฟ	- ช - ช	- - - -
- ม - ด	- ทุ - ฤ	- - - ทุ	- - - ด	- ทุ - ด	- ร - -	- - - -	ฟ ม - ด

ประโยคที่ 25

- - ม ฟ	- ม - -	- ฟ ม -	- ม - ล	- - ล ล	ท ดั ท ล	- - ล ล	ท ดั ท ล
- ร - -	- - - ด	- - - ทุ	- ทุ - ฤ	- ฤ - -	ทุ ด ทุ ฤ	- ฤ - -	ทุ ด ทุ ฤ

ประโยคที่ 26

- - ช ช	- ล - ท	- ล - ท	- ดั - วั	- - - -	- ล - ล	- - - -	ล ท - วั
- ช - -	- ฤ - ทุ	- ฤ - ทุ	- ด - ร	- - - ฤ	- - - ม	- ฟ - ช	- - - ร

ประโยคที่ 27

- - - ล	- - - ท	- วั - -	ม มี่ - วั	- ฟ - ม	- ร - ด	- - - -	- - ร ม
- - - ม	- - - ฟ	- ร - ม	- - - ร	- - - -	- ฤ - -	ทุ ฤ - ทุ	- ด - -

ประโยคที่ 28

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

ประโยคที่ 29

- ช - -	ล ท - วั	- มี่ - วั	- ท - ล	- - - -	- ร - ร	- - - -	ร ม - ช
- ร - ช	- - - ร	- ม - ร	- ทุ - ฤ	- - - วั	- - - ฤ	- ทุ - ด	- - - ช

ประโยคที่ 30

- - ท ท	- ล - ช	- - - -	- ม - ม	- ม - -	ร ร - -	ม ม - -	ช ช - ล
- ทุ - -	- ฤ - ช	- - - ม	- - - -	- ม - วั	- - - ม	- - - ช	- - - ฤ

ประโยคที่ 31

- ท - วั	- ท - -	ล ล - -	ช ช - ม	- - - -	- ร - ร	- - - -	ร ม - ช
- ทุ - ร	- ทุ - ฤ	- - - ช	- - - ทุ	- - - วั	- - - ฤ	- ทุ - ด	- - - ช

ประโยคที่ 32

- - ท ท	- ล - ช	- - - -	- ม - ม	- - ล ล	- ท - ล	- ล - ล	- ฟ - -
- ทุ - -	- ฤ - ช	- - - ม	- - - -	- ฤ - -	- - - ร	- - - ฟ	- - ม ร

ประโยคที่ 33

- - ม ฟ	- ล - -	- ล - ฟ	- - - -	- - ร ม	- ร - -	- ทุ - ทุ	- - - ม
- ร - -	- - - ม	- ร - -	ม ร - ทุ	- ด - -	- - - ฤ	- - - -	ฤ ช - ม

ประโยคที่ 34

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

ประโยคที่ 35

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

ประโยคที่ 36

- - ท ท	- ล - ช	----	- ม - ม	- - ล ล	- ท - ล	- ล - ล	- ฟ - -
- ทุ - -	- ล - ช	--- ม	----	- ล - -	--- ร	--- ฟ	--- ม ร

ประโยคที่ 37

- - ม ฟ	- ล - -	- ล - ฟ	----	- - ร ม	- ร - -	- ทุ - ทุ	--- ม
- ร - -	--- ม	- ร - -	ม ร - ทุ	- ด - -	--- ล	----	ล ช - ม

ประโยคที่ 38

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

ประโยคที่ 39

- ร - ม	- ร - ทุ	--- ล	--- ช	--- ช	----	- ช - -	ล ล - ช
- ร - ม	- ร - ทุ	--- ล	--- ช	--- ช	----	- ช - ล	--- ช

ประโยคที่ 40

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

ประโยคที่ 41

- ช -	ช ช - ล	- - ท ล	- - ท ท	- ร - ทุ	- ล - -	ช ช - -	ล ล - ท
--- ช	--- ล	--- ล	- ทุ - -	- ร - ทุ	- ล - ช	--- ล	--- ทุ

ประโยคที่ 42

----	- - ร ม	- ฟ - ฟ	----	- - ร ม	- ร - -	- ม ร -	- ร - ช
- ล - ทุ	- ด - -	----	ม ร - ทุ	- ด - -	--- ทุ	--- ล	- ล - ช

ประโยคที่ 43

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

ประโยคที่ 44

- รื - ท	- ล - -	ช ช - -	ล ล - ท	- ช -	ช ช - ล	- - ท ล	- - ท ท
- ร - ทุ	- ลุ - ทุ	- - - ลุ	- - - ทุ	- - - ทุ	- - - ลุ	- - ทุ ลุ	- ทุ - -

ประโยคที่ 45

- รื - ท	- ล - -	ช ช - -	ล ล - ท	- - - -	- - ร ม	- ฟ - ฟ	- - - -
- ร - ทุ	- ลุ - ทุ	- - - ลุ	- - - ทุ	- ลุ - ทุ	- ด - -	- - - -	ม ร - ทุ

ประโยคที่ 46

- - ร ม	- ร - -	- ม ร -	- ร - ช	- - ช ช	ล ท ล ช	- - ช ช	ล ท ล ช
- ด - -	- - - ทุ	- - - ลุ	- ลุ - ทุ	- ทุ - -	ล ทุ ลุ ทุ	- ทุ - -	ล ทุ ลุ ทุ

ประโยคที่ 47

- - ช ช	- ล - ท	- ล - ท	- ดํ - รื	- - - -	- ล - ล	- - - -	ล ท - รื
- ทุ - -	- ลุ - ทุ	- ลุ - ทุ	- ด - ร	- - - ลุ	- - - ม	- ฟ - ช	- - - ร

ประโยคที่ 48

- - - ล	- - - ท	- รื - -	มํ มํ - รื	- ฟ - ม	- ร - ด	- - - -	- - ร ม
- - - ม	- - - ฟ	- ร - ม	- - - ร	- - - -	- ลุ - -	ทุ ลุ - ทุ	- ด - -

ประโยคที่ 49

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

ประโยคที่ 50

- ทุ - -	ล ท - รื	- มํ - รื	- ท - ล	- - - -	- ร - ร	- - - -	ร ม - ช
- ร - ช	- - - ร	- ม - ร	- ทุ - ลุ	- - - รุ	- - - ลุ	- ทุ - ด	- - - ทุ

ประโยคที่ 51

- - ท ท	- ล - ช	- - - -	- ม - ม	- ม - -	ร ร - -	ม ม - -	ช ช - ล
- ทุ - -	- ลุ - ทุ	- - - มุ	- - - -	- มุ - รุ	- - - มุ	- - - ทุ	- - - ลุ

ประโยคที่ 52

- ท - รื	- ท - -	ล ล - -	ช ช - ม	- - - -	- ร - ร	- - - -	ร ม - ช
- ทุ - ร	- ทุ - ลุ	- - - ทุ	- - - ทุ	- - - รุ	- - - ลุ	- ทุ - ด	- - - ทุ

ประโยคที่ 53

- - ท ท	- ล - ช	- - - -	- ม - ม
- ทุ - -	- ลุ - ทุ	- - - มุ	- - - -

การศึกษาทำนองร้องวงใหญ่เพลงวงปี่พาทย์ไทยเพลงเข้ามาจน ใช้ประเด็นในการศึกษา ดังต่อไปนี้

2.5.1.1 ความยาวของทำนองเพลง

ทำนองร้องวงใหญ่วงปี่พาทย์ไทยเพลงเข้ามาจน เป็นบทเพลงที่มีความยาวทั้งหมด 53 ประโยค ซึ่งประโยคที่ 53 มีเพียง 1 วรรคเพลง หรือทั้งเพลงมี 105 วรรคเพลง บรรเลงเพลงเที่ยวเดียวไม่กลับต้น

2.5.1.2 เสียงลูกตก

เสียงของลูกตกในแต่ละวรรคของเพลงต้นเข้ามาจนนั้น แบ่งเสียงของลูกตกตามวรรคเพลง ดังนี้

ประโยคที่	วรรคที่ 1	วรรคที่ 2
1	ซุ	ซุ
2	ซุ	ซุ
3	ซุ	ท
4	ท	ท
5	ท	ท
6	ท	ท
7	ท	ท
8	ฟ	ล
9	ฟ	ท
10	ฟ	ล
11	ฟ	ร
12	ท	ฟ
13	ล	ฟ
14	ล	ล
15	ฟ	ร
16	ท	ฟ
17	ล	ด
18	ล	ล

ประโยคที่	วรรคที่ 1	วรรคที่ 2
19	ด	ด
20	ด	ด
21	ด	ล
22	ล	ด
23	ด	ด
24	ด	ด
25	ล	ล
26	ร	ร
27	ร	ม
28	ท	ท
29	ล	จ
30	ม	ล
31	ม	จ
32	ม	ร
33	ท	ม
34	จ	ม
35	จ	จ
36	ม	ร
37	ท	ม
38	จ	ท
39	จ	จ
40	ท	ท
41	ท	ท
42	ท	จ
43	จ	ท
44	ท	ท
45	ท	ท
46	จ	จ

ประโยคที่	วรรคที่ 1	วรรคที่ 2
47	ร	ร
48	ร	ม
49	ท	ท
50	ล	ช
51	ม	ล
52	ม	ช
53	ม	

2.5.1.3 กลุ่มเสียง

กลุ่มเสียงของทำนองห้องวงใหญ่เพลงเข้มา่าน เป็นบทเพลงที่มีกลุ่มเสียงซอล (ซลท รม) เป็นหลักของบทเพลง และแสดงกลุ่มเสียงอย่างชัดเจนในประโยคที่ 1-8 ซึ่งเป็นเพลงที่มีการเปลี่ยนกลุ่มเสียงในตัวบทเพลง ร่วมกับกลุ่มเสียงเร (รมฟ ลท) รวมทั้งการใช้เสียงรองในการบรรเลง คือ เสียงโด ซึ่งเป็นเสียงรองของทั้ง 2 กลุ่มเสียงในการบรรเลงเป็นจำนวนมาก

ตัวอย่างเสียงซอลที่ใช้ในบทเพลง

ประโยคที่ 1

----	-ช-ช	-ช--	ลล-ช	---ม	-ร--	ชช--	ลล-ช
---ช	----	-ช-ล	---ช	---ท	-ล-ช	---ล	---ช

ประโยคที่ 2

----	-ช-ช	-ช--	ลล-ช	---ม	-ร--	ชช--	ลล-ช
---ช	----	-ช-ล	---ช	---ท	-ล-ช	---ล	---ช

ประโยคที่ 3

-ร-ม	-ร--	ทท--	ลล-ช	-ม--	รร--	ชช--	ลล-ท
-ร-ม	-ร-ท	---ล	---ช	-ท-ล	---ช	---ล	---ท

ประโยคที่ 4

--ลท	-ร-ม	-ม-ม	-ร-ท	-ร-ท	-ล--	ชช--	ลล-ท
-ช--	-ร-ม	-ช-ม	-ร-ท	-ร-ท	-ล-ช	---ล	---ท

ประโยคที่ 5

----	---ท	----	---ท	----	---ท	----	---ท
----	---ท	----	---ท	----	---ท	----	---ท

ตัวอย่างทำนองที่ใช้กลุ่มเสียงเรโนบเพลง

ประโยคที่ 48

---ล	---ท	-ร- -	ม่ม่-ร	-ฟ-ม	-ร-ด	----	- -ร ม
---ม	---ฟ	-ร-ม	---ร	----	-ล- -	ทุ ล-ทุ	-ด- -

ประโยคที่ 49

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

ตัวอย่างทำนองที่มีการเปลี่ยนกลุ่มเสียง

ประโยคที่ 7

--ร- -	ร ร-ล	--ร- -	ร ร-ท	--ร- -	ร ร-ล	--ร- -	ร ร-ท
---ร	---ล	---ร	---ทุ	---ร	---ล	---ร	---ทุ

ประโยคที่ 8

-ร-ม่	-ร- -	ท ท- -	ลล-ฟ	----	-ม-ม	----	ม ฟ-ล
-ร-ม	-ร-ทุ	---ล	---ด	---ม	---ทุ	-ด-ร	---ล

ประโยคที่ 9

--ด ด	-ท-ล	----	-ฟ-ฟ	-ฟ- -	ม ม- -	ฟ ฟ- -	ลล-ท
-ด- -	-ทุ-ล	---ฟ	----	-ฟ-ม	---ฟ	---ล	---ทุ

2.5.1.4 รูปแบบจังหวะ

รูปแบบจังหวะทำนองฆ้องวงใหญ่เพลงเข้มา่าน มีลักษณะรูปแบบจังหวะที่ซ้ำกัน ซึ่งลักษณะของรูปแบบจังหวะที่ซ้ำกันเกิดจากทำนองของบทเพลงที่ประกอบด้วย การซ้ำภายหลังในประโยคเดียวกัน และการซ้ำภายหลังในประโยคอื่น และมีระดับเสียงที่แตกต่างจากกลุ่มเสียงเดิม เป็นวิธีการพัฒนาประโยคเพลงที่ช่วยเน้นย้ำความคิดและการยึดทำนองตัวอย่างทำนองเพลงและรูปแบบจังหวะที่ซ้ำภายหลังในประโยคเดียวกัน

ทำนองเพลง

----	-ช-ช	-ช- -	ลล-ช	---ม	-ร- -	ชช- -	ลล-ช
---ช	----	-ช-ล	---ช	---ทุ	-ล-ช	---ล	---ช

รูปแบบจังหวะ

----	-x-x	-x- -	xx-x	---x	-x- -	xx- -	xx-x
---x	----	-x-x	---x	---x	-x-x	---x	---x

ตัวอย่างทำนองเพลงและรูปแบบจังหวะที่ซ้ำภายหลังในประโยคอื่น และใช้เสียงที่ต่างจากกลุ่มเสียงเดิม

ประโยคที่ 9

-- ดั ดั	- ท - ล	----	- ฟ - ฟ	- ฟ --	ม ม --	ฟ ฟ --	ล ล - ท
- ด --	- ทุ - ลุ	--- ฟ	----	- ฟ - มุ	--- ฟ	--- ลุ	--- ทุ

ประโยคที่ 30

-- ท ท	- ล - ช	----	- ม - ม	- ม --	ร ร --	ม ม --	ช ช - ล
- ทุ --	- ลุ - ชุ	--- มุ	----	- มุ - วั	--- มุ	--- ชุ	--- ลุ

รูปแบบจังหวะ

-- x x	- x - x	----	- x - x	- x --	x x --	x x --	x x - x
- x --	- x - x	--- x	----	- x - x	--- x	--- x	--- x

เพลงเข้าม่านเป็นบทเพลงที่ใช้รูปแบบจังหวะที่เหมือนกันเป็นจำนวนมาก และพบการเปลี่ยนกลุ่มเสียงในการบรรเลงซึ่งยังคงใช้รูปแบบจังหวะเดิม

2.5.1.5 รูปแบบของทำนอง

รูปแบบทำนองสัองวงใหญ่ของวงปี่พาทย์ไทยเพลงเข้าม่านนั้น มีทิศทางของทำนองที่เรียบง่ายและการเคลื่อนที่ของทำนองสูง-ต่ำอย่างคงที่ ซึ่งเพลงเข้าม่านเป็นบทเพลงที่มีความยาวมาก หรือมีบทเพลงหลายประโยค ดังนั้นทิศทางการเคลื่อนที่ของทำนองจึงมีทิศทางขึ้น-ลงอย่างคงที่และเกิดความสุขของรูปแบบทำนอง

2.5.1.6 สำนวนเพลง

สำนวนเพลงเข้าม่าน เป็นสำนวนเพลงที่บรรเลงต่อจากเพลงต้นเข้าม่าน ได้อย่างสนิทสนม สำนวนของเพลงเป็นสำนวนเดียวกัน มีเสียงสัมผัสของทำนองเพลงระหว่างประโยคเพลงและในวรรคเพลงด้วย

ตัวอย่างการสัมผัสของสำนวนเพลง

วรรคที่ 1				วรรคที่ 2			
----	- ช - ช	- ช --	ล ล - ช	--- ม	- ร -	ช ช --	ล ล - ช
--- ชุ	----	- ช - ลุ	--- ชุ	--- ทุ	- ลุ - ชุ	--- ลุ	--- ชุ

วรรคที่ 1				วรรคที่ 2			
- รื - มั	- รื - -	ท ท - -	ล ล - (ช)	- ม - -	ร ร - (-)	ช ช - -	ล ล - ท
- ร - ม	- ร - ทุ	- - - ล	- - - (ช)	- ทุ - ล	- - - (ช)	- - - ล	- - - ทุ

สำนวนเพลงเข้ามานั้น มีลักษณะการสัมผัสของเสียงระหว่างวรรค และการสัมผัสของเสียงภายในวรรคเพลง รวมทั้งการสัมผัสวิธีการตีของทำนองฆ้องวงใหญ่ เพื่อคงรูปแบบสำนวนทางดนตรี ซึ่งรูปแบบทำนองและรูปแบบจังหวะมีความคล้ายคลึงกับเพลงสาธุการ มีความเรียบของทำนอง การจัดเรียงทำนองสูง-ต่ำ ด้วยการสัมผัสของเสียงอย่างเป็นระบบ

2.5.2 การศึกษาทำนองฆ้องวงธมวณพิณเพียตัมพูชาเพลงกำนัน

ประโยคที่ 1

- - ดั ดั	- มั - รื	ดั - ดั ท	- ล - ช	- ล ช -	ช ล ช -	ช ล ช -	ช ล ช -
- ด - -	ม - ร -	- ด - ทุ	- ม - ร	- - - ด	- - - ช	- - - ด	- - - ทุ

ประโยคที่ 2

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

ประโยคที่ 3

- (ล)ท - มั	- รื - ท	- ล ช ล	- - ช ช	ร - - (ล)ทุ	- ร - ม	ช - ช ร	- ม - ช
ช - ม -	ร - ทุ -	ล - ช ล	- ช - -	- ช - ช -	ร - ม -	- ช - ล	- ทุ - ช

ประโยคที่ 4

- (ล)ท - มั	- รื - ท	- ล ช ล	- - ช ช	- - พ ช	- - พ ช	- - - ม	พ - ช ช
ช - ม -	ร - ทุ -	ล - ช ล	- ช - -	ร ม - -	พ ม - -	พ ม ร -	- ช - -

ประโยคที่ 5

- (ล)ท - มั	- รื - ท	- ล ช ล	- - ช ช	ร - - (ล)ทุ	- ร - ม	ช - ช ร	- ม - ช
ช - ม -	ร - ทุ -	ล - ช ล	- ช - -	- ช - ช -	ร - ม -	- ช - ล	- ทุ - ช

ประโยคที่ 6

- (ล)ท - มั	- รื - ท	- ล ช ล	- - ช ช	- พ - พ	ช ล - -	ม ร - ร	ม - ช ช
ช - ม -	ร - ทุ -	ล - ช ล	- ช - -	- - ม -	- ร - ร	- - ทุ -	- ช - -

ประโยคที่ 7

พม - ม -	ร ร - -	ช ช - -	ล ล - ท	รื - รื ท	- ล - -	ช ช - -	ล ล - ท
- ร - ร	- ล - ช	- - - ล	- - - ท	- ร ร ท	- ล - ช	- - - ล	- - - ท

ประโยคที่ 8

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

ประโยคที่ 9

ท ด ท -	ท ด ท -	ท ด ท -	ท ด ท -	ท ด ท -	ท ด ท -	ท ด ท ท	- - - ท
- - - ม	- - - ท	- - - ม	- - - ท	- - - ม	- - - ท	- - - ม	- ท - -

ประโยคที่ 10

- - ฟ ฟ	- ฟ - -	ล ล - -	ล ล - ท	รื - รื ท	- ท - ล	- ฟ - ล	- ล - ท
- ฟ - -	- ฟ - ล	- - - ล	- - - ท	- ร - ท	- ท - ล	- ด - ล	- ร - ท

ประโยคที่ 11

- - ฟ ฟ	- ฟ - -	ล ล - -	ล ล - ท	รื - รื ท	- ท - ล	- ฟ - ล	- ล - ท
- ฟ - -	- ฟ - ล	- - - ล	- - - ท	- ร - ท	- ท - ล	- ด - ล	- ร - ท

ประโยคที่ 12

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

ประโยคที่ 13

- ล ท ด	- ท - ล	- ช - -	พ ฟ - พ	- - ม ฟ	- ช - พ	ล - ม ฟ	ล - ท ท
ล - - -	- ท - ล	- ช - พ	- - ฟ -	- ด - -	ม - ม -	- ด - -	- ท - -

ประโยคที่ 14

- ด - ด	- ด - ท	- ล - -	พ ฟ - พ	- ท ด -	- - - -	พ ม - ม	พ - ล ล
- ด - ม	- ด - ท	- ล - พ	- - ฟ -	ท - - ท	ล ช พ ม	- - ด -	- ล - -

ประโยคที่ 15

- ล ท ด	- ท - ล	- ช - -	พ ฟ - พ	- - รื ท	- ท - -	- - ท ล	- ล - -
ล - - -	- ท - ล	- ช - พ	- - ฟ -	- - - -	ล - ล พ	- - - -	พ - พ ม

ประโยคที่ 16

- - ล ฟ	- ฟ - -	- - พ ม	- ม - -	- - ร ม	พ ม - -	ล - ล ร	- ม - พ
- - - -	ม - ม ร	- - - -	ร - ร ท	ล ท - -	- - ร ท	- ฟ - ล	- ท - ด

ประโยคที่ 17

--รร	-ม-ฟ	-ช--	ลล-ล	-ฟ--	มม--	ฟฟ--	ลล-ฟ
-ร--	-ม-ฟ	-ช-ล	--ล-	-ด-ท	---ด	---ล	---ด

ประโยคที่ 18

--ดัด	-ด-ท	-ล-ม	-ฟ-ล	-ทด-	----	ฟม-ม	ฟ-ลล
-ด--	-ม-ท	-ล-ท	-ด-ล	ท--ท	ลชฟม	--ด-	-ล--

ประโยคที่ 19

-ลทด	-ท-ล	-ช--	ฟฟ-ฟ	--รท	-ท--	--ทล	-ล--
ล---	-ท-ล	-ช-ฟ	--ฟ-	----	ล-ลฟ	----	ฟ-ฟม

ประโยคที่ 20

--ลฟ	-ฟ--	--ฟม	-ม--	--รม	ฟม--	ล-ลร	-ม-ฟ
----	ม-มร	----	ร-รท	ลท--	--รท	-ฟ-ล	-ท-ด

ประโยคที่ 21

--รร	-ม-ฟ	-ช--	ลล-ล	-ฟ--	มม--	ฟฟ--	ลล-ฟ
-ร--	-ม-ฟ	-ช-ล	--ล-	-ด-ท	---ด	---ล	---ด

ประโยคที่ 22

--ดัด	-ด-ท	-ล-ม	-ฟ-ล	-ทด-	----	ฟม-ม	ฟ-ลล
-ด--	-ม-ท	-ล-ท	-ด-ล	ท--ท	ลชฟม	--ด-	-ล--

ประโยคที่ 23

-ลทด	-ท-ล	-ช--	ฟฟ-ฟ	--รท	-ท--	--ทล	-ล--
ล---	-ท-ล	-ช-ฟ	--ฟ-	----	ล-ลฟ	----	ฟ-ฟม

ประโยคที่ 24

--ลฟ	-ฟ--	--ฟม	-ม--	--รม	ฟม--	ม-มด	-ร-ม
----	ม-มร	----	ร-รท	ลท--	--รท	-ร-ช	-ล-ท

ประโยคที่ 25

ชม--	-ช-ม	-ฟ--	ชช-ช	-ม--	รร--	มม--	ชช-ม
--รด	ช-ร-	-ฟ-ช	--ช-	-ท-ล	---ท	---ช	---ท

ประโยคที่ 26

--ทท	-ท-ล	-ช-ร	-ม-ช	-ลทล	----	มร-ร	ม-ชช
-ท--	-ร-ล	-ช-ล	-ล-ช	ล---	ชฟมร	--ท-	-ช--

ประโยคที่ 27

- ช ล ท	- ล - ช	- ฟ - -	ม ม - ม	- - รื ท	- ท - -	- - ท ล	- ล - -
ช - - -	- ล - ช	- ฟ - ม	- - ม -	- - - -	ล - ล ฟ	- - - -	ฟ - ฟ ม

ประโยคที่ 28

- - ล ฟ	- ฟ - -	- - ฟ ม	- ม - -	- - ร ม	ฟ ม - -	ม - ม ด	- ร - ม
- - - -	ม - ม ร	- - - -	ร - ร ทุ	ล ท - -	- - ร ทุ	- ร - ทุ	- ล - ทุ

ประโยคที่ 29

ช ม - -	- ร - ม	- ฟ - -	ช ช - ช	- ม - -	ร ร - -	ม ม - -	ช ช - ม
- - ร ด	- ล - ทุ	- ฟ - ช	- - ช -	- ทุ - ล	- - - ทุ	- - - ช	- - - ทุ

ประโยคที่ 30

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

ประโยคที่ 31

- - ร ม	ร - ช ช	ล ช - -	ล - ท ท	รื - รื ท	- ล - -	ช ช - -	ล ล - ท
ล ทุ - -	- ช - -	- ม ร -	- ทุ - -	- ร - ทุ	- ล - ช	- - - ล	- - - ทุ

ประโยคที่ 32

รื - - ล ท	- รื - ม	- ม - ม	- รื - ท	- ท - -	- ล - -	- ช - -	- ม - -
- ช ช -	ร - ม -	ช - ช -	- ร - ท	ทุ - ล ช	ม - ช ม	ร - ม ร	ทุ - ร ทุ

ประโยคที่ 33

ร ร ร -	ร ร ร -	ร ร ร -	ทุ - ร -	- ช - ม	- - ท ท	- รื - รื ท	- ล - ช
- - - ล	- - - ทุ	- - - ช	- ล - ทุ	ม - ทุ -	ร ทุ - -	- ร - ทุ	- ล - ช

ประโยคที่ 34

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

ประโยคที่ 35

รื - รื ท	- ล - -	ช ช - -	ล ล - ท	รื - - ล ท	- รื - ม	- ม - ม	- รื - ท
- ร - ทุ	- ล - ช	- - - ล	- - - ทุ	- ช ช -	ร - ม -	ช - ช -	- ร - ท

ประโยคที่ 36

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

ประโยคที่ 37

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

ประโยคที่ 38

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

ประโยคที่ 39

- (มฟ - ท	- ล - ฟ	- ม ร ม	- - ร ร	- ล - -	ฟม - - -	- (มฟ ล -	ม ร - ม
ร - ท -	ล - ฟ -	ม - ร ม	- ร - -	- ฟ - -	- ร - ท	ร - - ท	- ล - ท

ประโยคที่ 40

- - ฟ ช	- ช - -	- ล - -	ฟม - - -	ช - ม ม	ช - ร ร	ม - ท ท	ร - ล ล
ร ม - -	ร - ฟ ม	- ฟ - -	- ร - ท	- ม - ม	- ร - ร	- ท - ท	- ล - ล

ประโยคที่ 41

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

ประโยคที่ 42

ช - ร ม	- ช - -	ช - (รื ม	- ช - ล	- - ท ท	- ท - ล	- ช - -	ม ม - ม
- ท - -	ร - ร ม	- ท - ด -	ช - ล -	- ท - -	- ร - ล	- ช - ม	- - ม -

ประโยคที่ 43

- ล ท ล	- - - -	ม ร - ร	ม - ช ช	รื - รื ท	- ล - ช	- ฟ - -	ม ม - ม
ล - - -	ช ฟ ม ร	- - ท -	- ช - -	- ร - ท	- ล - ช	- ฟ - ม	- - ม -

การศึกษาทำนองซ้องวงธมเพลงวงพิณเพียตักมพูชาเพลงกำมัน ใช้ประเด็นในการศึกษา ดังต่อไปนี้

2.5.2.1 ความยาวของทำนองเพลง

ทำนองซ้องวงธมวงพิณเพียตักมพูชาเพลงกำมัน เป็นบทเพลงที่มีความยาวทั้งหมด 43 ประโยค หรือ 86 วรรคเพลง บรรเลงเพลงเพียวเดียวไม่กลับต้น

2.5.2.2 เสียงลูกตก

เสียงของลูกตกในแต่ละวรรคของเพลงกำมันนั้น แบ่งเสียงของลูกตกตามวรรคเพลง ดังนี้

ประโยคที่	วรรคที่ 1	วรรคที่ 2
1	ช	ช
2	ช	ช
3	ช	ช
4	ช	ช
5	ช	ช
6	ช	ช
7	ท	ท
8	ท	ท
9	ท	ท
10	ท	ท
11	ท	ท
12	ฟ	ล
13	ฟ	ท
14	ฟ	ล
15	ฟ	ม
16	ท	ฟ
17	ล	ฟ
18	ล	ล
19	ฟ	ม
20	ท	ฟ
21	ล	ฟ
22	ล	ล
23	ฟ	ม
24	ท	ม
25	ช	ม
26	ช	ช
27	ช	ช
28	ม	ม

ประโยคที่	วรรคที่ 1	วรรคที่ 2
29	ช	ม
30	ช	ช
31	ท	ท
32	ท	ท
33	ท	ช
34	ช	ท
35	ท	ท
36	ท	ท
37	ช	ช
38	ร	ม
39	ร	ม
40	ท	ล
41	ช	ม
42	ล	ม
43	ช	ม

จากลักษณะเสียงตกของเพลงกำมัน พบว่า ทำนองเพลงกำมันของห้องวงมโหรีวงพิณเพี้ยตักมพูชานั้น มีการเคลื่อนที่ของทำนองที่มีเสียงตกเดียวกันเป็นจำนวนมาก โดยพิจารณาจากประโยคที่ 1-6 ที่ในแต่ละวรรคใช้เสียงซอลเป็นเสียงตก และประโยคที่ 7-11 ใช้เสียงที เป็นเสียงตก พบการใช้ทำนองที่ซ้ำกันซึ่งเป็นเทคนิคในการพัฒนาทำนองให้มีความยาวเพิ่มขึ้น รวมทั้งเสียงของลูกตกที่ซ้ำกันนั้นเป็นการเรียบเรียงทำนองที่แสดงให้เห็นถึงการเปิดโอกาสให้คีตกวีมีพื้นที่ทางความคิดสร้างทำนองที่มีความสัมพันธ์กับเสียงที่ซ้ำกันในแต่ละวรรค

2.5.2.3 กลุ่มเสียง

กลุ่มเสียงของทำนองห้องวงมโหรีเพลงกำมัน เป็นบทเพลงที่มีกลุ่มเสียง ซอล (ซลท รม) เป็นหลักของบทเพลง รวมทั้งการใช้เสียงรองด้วยเสียงโดและเสียงฟาเข้ามาในการเรียบเรียงทำนองร่วมด้วย และทำนองเพลงกำมันเป็นเพลงที่มีการเปลี่ยนกลุ่มเสียงในตัวบทเพลง ร่วมกับกลุ่มเสียงเร (รมฟ ลท) ซึ่งมีการใช้เสียงโดและเสียงซอลเข้ามาช่วยในการแปร

ทำนองห้องวงมโหรีด้วย ดังนั้น ทำนองห้องวงมโหรีเพลงก้ามจิ้งมีการใช้เสียงในการเรียบเรียง
ครบทุกเสียง

ตัวอย่างกลุ่มเสียงเสียงซอลเป็นกลุ่มเสียงหลักและมีเสียงรองในการเรียบเรียงทำนอง

ประโยคที่ 1

- - ดํ	- มํ - รํ	ดํ - ดํ ท	- ล - ซ	- ล ซ -	ซ ล ซ -	ซ ล ซ -	ซ ล ซ -
- ด - -	ม - ร -	- ด - ทุ	- ม - ร	- - - ด	- - - ซ	- - - ด	- - - ซ

ประโยคที่ 2

ซ ล ซ -	ซ ล ซ -	ซ ล ซ ซ	- - ซ ซ	- - ฟ ซ	- - ฟ ซ	- - - ม	ฟ - ซ ซ
- - - ด	- - - ซ	- - - ด	- ซ - -	ร ม - -	ฟ ม - -	ฟ ม ร -	- ซ - -

ประโยคที่ 3

- (ล) ท - มํ	- รํ - ท	- ล ซ ล	- - ซ ซ	ร - - (ล) ทุ	- ร - ม	ซ - ซ ร	- ม - ซ
ซ - ม -	ร - ทุ -	ล - ซ ล	- ซ - -	- ซ - ทุ -	ร - ม -	- ซ - ล	- ทุ - ซ

ตัวอย่างทำนองที่ใช้กลุ่มเสียงเรเป็นกลุ่มเสียงหลักและมีเสียงรองในการเรียบเรียงทำนอง

ประโยคที่ 10

- - ฟ ฟ	- ฟ - -	ล ล - -	ล ล - ท	รํ - รํ ท	- ท - ล	- ฟ - ล	- ล - ท
- ฟ - -	- ฟ - ล	- - - ล	- - - ทุ	- ร - ทุ	- ทุ - ล	- ด - ล	- ร - ทุ

ประโยคที่ 11

- - ฟ ฟ	- ฟ - -	ล ล - -	ล ล - ท	รํ - รํ ท	- ท - ล	- ฟ - ล	- ล - ท
- ฟ - -	- ฟ - ล	- - - ล	- - - ทุ	- ร - ทุ	- ทุ - ล	- ด - ล	- ร - ทุ

ประโยคที่ 12

- - ร ม	- รํ - ท	รํ - รํ ท	- ล - ฟ	- ท ดํ -	- - - -	ฟ ม - ม	ฟ - ล ล
ล ท - -	ท - ล -	- ร - ทุ	- ล - ด	ทุ - - ทุ	ล ซ ฟ ม	- - ด -	- ล - -

ตัวอย่างทำนองที่มีการเปลี่ยนกลุ่มเสียง

ประโยคที่ 21

- - ร ร	- ม - ฟ	- ซ - -	ล ล - ล	- ฟ - -	ม ม - -	ฟ ฟ - -	ล ล - ฟ
- ร - -	- ม - ฟ	- ซ - ล	- - ล -	- ด - ทุ	- - - ด	- - - ล	- - - ด

ประโยคที่ 22

- - ดํ	- ดํ - ท	- ล - ม	- ฟ - ล	- ท ดํ -	- - - -	ฟ ม - ม	ฟ - ล ล
- ด - -	- ม - ท	- ล - ทุ	- ด - ล	ทุ - - ทุ	ล ซ ฟ ม	- - ด -	- ล - -

ประโยคที่ 23

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

ประโยคที่ 24

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

ประโยคที่ 25

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

2.5.2.4 รูปแบบจังหวะ

รูปแบบจังหวะทำนองของวงมโหรีเพลงกำนันมีลักษณะรูปแบบที่ซ้ำกัน ซึ่งเกิดจากการซ้ำของเสียงตกทำให้รูปแบบจังหวะซ้ำกันด้วย การซ้ำของรูปแบบจังหวะนั้นจะเป็นการซ้ำภายหลังในประโยคอื่นเป็นส่วนใหญ่ การซ้ำของรูปแบบจังหวะจึงเป็นประเด็นสืบเนื่องจากเสียงตกของบทเพลงที่มีการซ้ำเสียงของวรรคเพลงเป็นจำนวนมาก เพื่อให้เกิดเสียงสัมผัสและการพัฒนาประโยคเพลง การซ้ำจึงเป็นวิธีการในการเรียบเรียงทำนองเพลงเข้าม่าน

ตัวอย่างทำนองเพลงและรูปแบบจังหวะที่ซ้ำภายหลังในประโยค

ทำนองเพลง

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

รูปแบบจังหวะ

xx - x	- x - x	- x x x	- - x x	x - xx	- x - x	x - x x	- x - x
x - x -	x - x -	x - x x	- x - -	- x x -	x - x -	- x - x	- x - x

ตัวอย่างรูปแบบจังหวะที่ซ้ำภายหลังประโยคและมีเปลี่ยนกลุ่มเสียง

ทำนองเพลง

ประโยคที่ 16

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

ประโยคที่ 24

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

รูปแบบจังหวะ

--xx	-x--	--xx	-x--	--xx	xx--	x-xx	-x-x
----	x-xx	----	x-xx	xx--	--xx	-x-x	-x-x

เพลงกำนันเป็นบทเพลงที่ใช้รูปแบบจังหวะที่เหมือนกันเป็นจำนวนมาก และพบการเปลี่ยนกลุ่มเสียงในการบรรเลงซึ่งยังคงใช้รูปแบบจังหวะเดิม การซ้ำของรูปแบบจังหวะจึงเป็นเอกลักษณ์สำคัญของบทเพลง

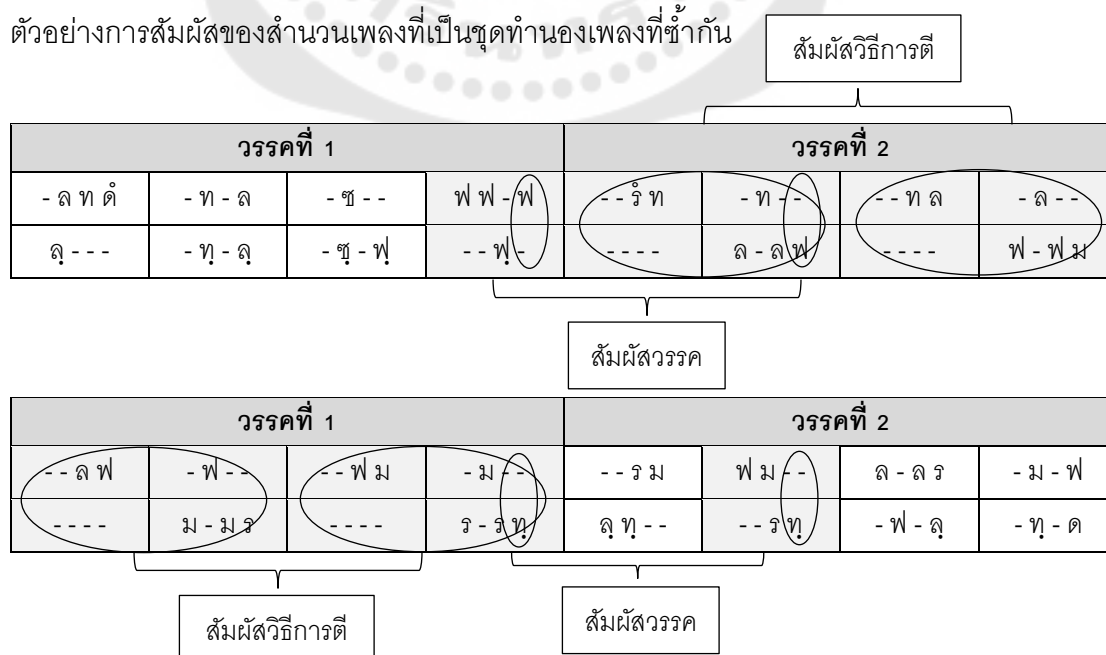
2.5.2.5 รูปแบบของทำนอง

รูปแบบทำนองของวงมโหรีของวงพิณเพ็ญตักมพูชาเพลงกำนันนั้น มีทิศทางของทำนองที่เรียบง่ายและการเคลื่อนที่ของทำนองสูง-ต่ำ อย่างคงที่ การซ้ำของรูปแบบจังหวะจึงเป็นปัจจัยสำคัญที่ทำให้รูปแบบทำนองเกิดการซ้ำของรูปแบบทำนองด้วย

2.5.2.6 สำนวนเพลง

สำนวนเพลงกำนัน เป็นสำนวนเพลงที่มีการสัมผัสของทำนองระหว่างวรรค และระหว่างประโยคเพลง ทำนองที่แสดงถึงการเป็นสำนวนเพลงนั้นพบในรูปแบบการซ้ำของทำนองเป็นชุด กล่าวคือ การบรรเลงที่ยาวเป็นช่วง จากนั้นบรรเลงชุดทำนองนั้นซ้ำอีกครั้ง ซึ่งการบรรเลงชุดทำนองที่ซ้ำนั้นแสดงให้เห็นถึงสำนวนเพลงที่มีการสัมผัสภายในของชุดทำนอง มีการสร้างความสัมพันธ์ของเสียงที่ใช้ในการบรรเลงให้สอดคล้องกับลักษณะทางกายภาพของเครื่องดนตรีและเสียงตกที่ซ้ำเป็นจำนวนมาก

ตัวอย่างการสัมผัสของสำนวนเพลงที่เป็นชุดทำนองเพลงที่ซ้ำกัน



สำนวนเพลงกำมันจึงเกิดขึ้นจากปัจจัยการซ้ำของเสียงลูกตก การซ้ำของรูปแบบจังหวะและการซ้ำของรูปแบบทำนองเป็นพื้นฐาน สำนวนเพลงจึงผนวกเข้าเป็นชุดทำนองที่มีการใช้ซ้ำกันในบทเพลง และมีการเปลี่ยนกลุ่มเสียงภายในการซ้ำของทำนองเพลงด้วยปัจจัยของการเรียบเรียงบทเพลงกำมันจึงเป็นการพัฒนาประโยคเพลงให้มีความยาวเพิ่มขึ้น อันเกิดจากการซ้ำทำนองและการปรับเปลี่ยนกลุ่มเสียงร่วมกัน

2.5.3 การศึกษาความสัมพันธ์ทำนองห้องวงใหญ่เพลงเข้มา่นและทำนองห้องวงธมเพลงกำมัน

ทำนองเพลงเข้มา่นของวงปี่พาทย์ไทยและทำนองเพลงกำมันของวงพิณเพียตักมพูชา มีความยาวของทำนองที่ไม่เท่ากัน ลักษณะของทำนองเพลงมีความคล้ายคลึงกัน ซึ่งเป็นบทเพลงที่มีการพัฒนาความยาวของประโยคเพลงและวรรคเพลงด้วยการซ้ำ (Repetition) การซ้ำของทำนองเพลงนำมาซึ่งการซ้ำเสียงตก รูปแบบจังหวะและรูปแบบทำนองเพลง รวมทั้งการเรียบเรียงสำนวนเพลงเพื่อให้สามารถบรรเลงด้วยห้องวงใหญ่และห้องวงธมซึ่งมีคุณลักษณะทางกายภาพที่เหมาะสมกับการซ้ำของรูปแบบจังหวะ ทำนองเพลงเข้มา่นและเพลงกำมันมีความคล้ายคลึงกัน โดยเฉพาะทำนองในช่วงต้นเพลงที่สามารถนำมาเทียบเคียงกันได้ ดังนี้

ประโยคที่ 1 ของทำนองห้องวงใหญ่และห้องวงธม

ปี่พาทย์	----	- ซ - ซ	- ซ - -	ล ล - ซ	--- ม	- ร - -	ซ ซ - -	ล ล - ซ
ไทย	--- ซุ	----	- ซุ - ลุ	--- ซุ	--- ทุ	- ลุ - ซุ	--- ลุ	--- ซุ
พิณเพียตักมพูชา	- - - ด - -	- - - ม - -	- - - ร - -	- - - ด - -	- - - ทุ	- - - ลุ	- - - ซุ	- - - ทุ

ประโยคที่ 2 ของทำนองห้องวงใหญ่และห้องวงธม

ปี่พาทย์	----	- ซ - ซ	- ซ - -	ล ล - ซ	--- ม	- ร - -	ซ ซ - -	ล ล - ซ
ไทย	--- ซุ	----	- ซุ - ลุ	--- ซุ	--- ทุ	- ลุ - ซุ	--- ลุ	--- ซุ
พิณเพียตักมพูชา	- - - ด	- - - ซุ	- - - ลุ	- - - ทุ	- - - ร	- - - ม	- - - ซุ	- - - ทุ

จากตัวอย่างทำนองเพลงจะสังเกตได้ว่า ทำนองห้องวงใหญ่ของปี่พาทย์ไทย จะใช้การตีซ้ำภายในประโยคเดียวกันและยังคงรูปแบบการตีที่จัดระเบียบเสียงของทำนองเพลงให้เป็นรูปทรงเดียวกัน ส่วนทำนองห้องวงธมของวงพิณเพียตักมพูชาใช้การแปรทำนองห้องวงธมจากทำนองหลักเป็นลักษณะการกระจายตัวของเสียง การพิจารณาการซ้ำของเสียงจึงพิจารณาจากเสียงตกที่ใช้เป็นหลักในการแปรทำนองของเพลงเข้มา่นและเพลงกำมัน

การเปลี่ยนกลุ่มเสียงภายในทำนองเพลงเข้ามาและเพลงกำมันเป็นหลักฐานสำคัญที่แสดงให้เห็นว่า วัฒนธรรมของบทเพลงเกิดจากการร่วมรากทางความคิดต่อบทเพลง เพลงเข้ามาและเพลงกำมันเหมาะสมสำหรับการฝึกฝนนักดนตรีในเรื่องระบบเสียง เพื่อทำความเข้าใจในรูปแบบจังหวะและรูปแบบทำนองของบทเพลงได้ ซึ่งในขณะที่รูปแบบจังหวะของบทเพลงเหมือนกันแต่เสียงในการบรรเลงเปลี่ยนไป หรือการกลับเข้าสู่กลุ่มเสียงเดิม การฝึกฝนดนตรีกับการฝึกฝนเรื่องเสียงเป็นของคู่กันที่ต้องฝึกฝนจนเข้าใจระบบของทำนองเพลง ยกตัวอย่างทำนอง ดังนี้

ปีพาทย์	- - ม ฟ	- ล - -	- ล - ฟ	- - - -	- - ร ม	- ร - -	- ร - ด	- - - ฟ
ไทย	- ร - -	- - - ม	- ร - -	ม ร - ทุ	- ด - -	- - - ทุ	- ล - -	ทุ ล - ทุ
พินพิศ	- - ล ฟ	- ฟ - -	- - ฟ ม	- ม - -	- - ร ม	ฟ ม - -	ล - ล ร	- ม - ฟ
กัมพูชา	- - - -	ม - ม ร	- - - -	ร - ร ทุ	ล ทุ - -	- - ร ทุ	- ฟ - ล	- ทุ - ด

เพลงเข้ามาของวงปีพาทย์ไทยและเพลงกำมันของวงพินพิศกัมพูชามีรูปแบบทำนองเพลงในลักษณะ “ลูกโยน” ที่มีเสียงยืนอยู่ ณ เสียงใดเสียงหนึ่งของทำนองเพลง ซึ่งเป็นเสียงเดียวที่ผู้เรียบเรียงบทเพลงสามารถใช้ความยาวของบทเพลงได้อย่างอิสระและเหมาะสม ซึ่งเพลงเข้ามาของวงปีพาทย์ไทยพบการใช้ทำนองลูกโยนเสียงที่และมีรูปแบบการตีฆ้องวงใหญ่ที่แสดงให้เห็นถึงการตียืนเสียง ณ เสียงใดเสียงหนึ่งอย่างชัดเจนที่เสียงที่ ดังนี้

- - - -	- - - ท	- - - -	- - - ท	- - - -	- - - ท	- - - -	- - - ท
- - - -	- - - ทุ	- - - -	- - - ทุ	- - - -	- - - ทุ	- - - -	- - - ทุ

เพลงกำมันของวงพินพิศกัมพูชาพบการใช้ทำนองลูกโยนเสียงซอล และเสียงที่มีรูปแบบการตีฆ้องวงที่แสดงให้เห็นถึงการตียืนเสียง และรูปแบบการตีเสียงโยนของฆ้องวงธมวงพินพิศกัมพูชา ดังนี้

การตีลูกโยนเสียงซอล

- - ดิ ดิ	- มี - ริ	ดิ - ดิ ท	- ล - ทุ	- ล ทุ -	ทุ ล ทุ -	ทุ ล ทุ -	ทุ ล ทุ -
- ด - -	ม - ร -	- ด - ทุ	- ม - ร	- - - ด	- - - ทุ	- - - ด	- - - ทุ

ทุ ล ทุ -	ทุ ล ทุ -	ทุ ล ทุ ทุ	- - ทุ ทุ	- - ฟ ทุ	- - ฟ ทุ	- - - ม	ฟ - ทุ ทุ
- - - ด	- - - ทุ	- - - ด	- ทุ - -	ร ม - -	ฟ ม - -	ฟ ม ร -	- ทุ - -

การตีลูกโยนเสียงที่

ท ดั ท -	ท ดั ท -	ท ดั ท -	ท ดั ท -	ท ดั ท -	ท ดั ท -	ท ดั ท ท	--- ท
--- ม	--- ทุ	--- ม	--- ทุ	--- ม	--- ทุ	--- ม	- ทุ --

การตีเสียงโยนจึงเป็นลักษณะสำคัญของทำนองเพลงที่ร่วมความคิดในการเรียบเรียงทำนองและเป็นเอกลักษณ์สำคัญของเพลงเข้มา่านและเพลงกำมัน

เพลงเข้มา่านและเพลงกำมันจึงมีทำนองเพลงที่คล้ายกันเพียงบางส่วน ซึ่งทั้งสองเพลงนี้ มีสาระสำคัญของการนำเสนอเรื่องราวในทำนองเพลงที่มีหลักการสำคัญ 2 ประการ คือ การซ้ำของทำนองเพลง และการเปลี่ยนกลุ่มเสียงภายในทำนองเพลง ด้วยทำนองเพลงที่เสียงตกซ้ำกันเป็นจำนวนมาก จึงเป็นปัจจัยสำคัญที่ทำให้เกิดการแปรทำนองซ้องวงใหญ่ และซ้องวงธมด้วยสำนวนเพลงที่มีการสัมผัสของเสียงเพื่อพัฒนาประโยคเพลงให้มีความยาวตามเสียงตกที่พบจำนวนมาก เพลงเข้มา่านและเพลงกำมันจึงเป็นบทเพลงที่เหมาะสมกับการวางตำแหน่งของบทเพลงในช่วงกลางของเพลงชุดใหม่โรงเรียนและเพลงใหม่โรงเรียนที่สามารถนำมาพัฒนาทักษะของนักดนตรีที่ต้องการเรียนรู้เพลงชุดใหม่โรงเรียนของวงปีพาทย์ไทยและเพลงใหม่โรงเรียนของวงพิณเพ็ญตักมพูชา

2.6. เพลงปฐม-เพลงบาทม

2.6.1 การศึกษาทำนองซ้องวงใหญ่วงปีพาทย์ไทย เพลงปฐม

ประโยคที่ 1

- ท - รั	- ท - ล	- ทุ - ล	- ท - รั	- รั - รั	- รั - รั	- รั - รั	- รั - รั
- ทุ - ร	- ทุ - ล	- ทุ - ล	- ทุ - ร	--- ทุ	--- ร	--- ทุ	--- ร

ประโยคที่ 2

-- ล ท	- รั - ม	- ม - รั	-- ม ม	- ม - ม	- ม - ม	- ม - ม	- ม - ม
- ทุ --	- ร - ม	- ม - ร	- ม --	--- ล	--- ม	--- ล	--- ม

ประโยคที่ 3

- รั - ม	- รั --	ท ท --	ล ล - ทุ	-- ม ม	- รั --	ท ท --	ล ล - ทุ
- ร - ม	- ร - ทุ	--- ล	--- ทุ	- ม --	- ร - ทุ	--- ล	--- ทุ

ประโยคที่ 4

- ล --	ทุ ทุ - ม	- ล --	ทุ ทุ - ล	- ท - ทุ	- ล - ท	- ทุ - ล	- ทุ - ม
- ล - ทุ	--- ทุ	- ล - ทุ	--- ล	- ทุ - ทุ	- ล - ทุ	- ทุ - ล	- ทุ - ทุ

ประโยคที่ 5

- - ร ร	- ม - ช	- ท ล ช	- - ม ม	- - ช ล	- ช - -	- ช - ฟ	- - - ม
- ล - -	- ทุ - ทุ	- ทุ ล ทุ	- ทุ - -	- ฟ - -	- - - ม	- ร - -	ม ร - ทุ

ประโยคที่ 6

- ล - -	ช ช - ม	- ล - -	ช ช - ล	- ท - ช	- ล - ท	- ช - ล	- ช - ม
- ล - ทุ	- - - ทุ	- ล - ทุ	- - - ล	- ทุ - ทุ	- ล - ทุ	- ทุ - ล	- ทุ - ทุ

ประโยคที่ 7

- - ร ร	- ม - ช	- ท ล ช	- - ม ม	- - ช ล	- ช - -	- ช - ฟ	- - - ม
- ล - -	- ทุ - ทุ	- ทุ ล ทุ	- ทุ - -	- ฟ - -	- - - ม	- ร - -	ม ร - ทุ

บรรเลงกลับต้นในประโยคที่ 1

ทำนองเพลงทำยปฐุม

ประโยคที่ 1

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

ประโยคที่ 2

- - ช -	- ล - ช	- - - ช
- - - ฟ	- - - ร	- ทุ - -

บรรเลงเดี่ยวไม่กลับต้น

การศึกษาทำนองห้องวงใหญ่วงปี่พาทย์ไทยเพลงปฐุม ใช้ประเด็นในการศึกษาดังต่อไปนี้

2.6.1.1 ความยาวของทำนองเพลง

ทำนองห้องวงใหญ่วงปี่พาทย์ไทยเพลงปฐุม เป็นบทเพลงที่มีความยาวทั้งหมด 7 ประโยค หรือ 14 วรรคเพลง บรรเลงกลับต้น และมีทำนองเพลงทำยปฐุม 2 ประโยค บรรเลงต่อท้ายในประโยคที่ 2 ของเพลงทำยปฐุมมี 3 ห้องเพลง บรรเลงเดี่ยวไม่กลับต้น

2.6.1.2 เสียงลูกตก

เสียงของลูกตกในแต่ละวรรคของเพลงปฐุมนั้น แบ่งเสียงของลูกตกตามวรรคเพลง ดังนี้

ประโยคที่	วรรคที่ 1	วรรคที่ 2
1	ร	ร
2	ม	ม

ประโยคที่	วรรคที่ 1	วรรคที่ 2
3	ช	ช
4	ล	ม
5	ม	ม
6	ล	ม
7	ม	ม

เสียงลูกตกทำนองเพลงท้ายปฐม

ประโยคที่	วรรคที่ 1	วรรคที่ 2
1	ท	ล
2	ช	

2.6.1.3 กลุ่มเสียง

กลุ่มเสียงของทำนองห้องวงใหญ่เพลงปฐม เป็นบทเพลงที่มีกลุ่มเสียง ซอล (ซลท รม) เป็นหลักของบทเพลง และแสดงกลุ่มเสียงอย่างชัดเจน รวมทั้งการใช้เสียงรองในการบรรเลง คือ เสียงโดและเสียงฟา ซึ่งเป็นเสียงรองมาใช้ในการเรียบเรียงทำนองเพลง

2.6.1.4 รูปแบบจังหวะ

รูปแบบจังหวะทำนองห้องวงใหญ่เพลงปฐม มีลักษณะรูปแบบจังหวะที่ซ้ำกัน ซึ่งเกิดจากการเรียบเรียงทำนองของบทเพลง และรูปแบบจังหวะซ้ำกันเป็นชุดทำนอง เมื่อนักดนตรีเรียบเรียงบทเพลงปฐม จะมีจุดเน้นสำคัญที่การซ้ำทำนอง รวมทั้งเป็นการพัฒนาบทเพลงให้มีความยาวเพิ่มขึ้นจากคุณลักษณะการซ้ำของรูปแบบจังหวะ

ตัวอย่างทำนองเพลงและรูปแบบจังหวะที่ซ้ำภายหลังในชุดทำนองเดียวกัน

ทำนองเพลง

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

- - รร	- ม - ช	- ท ล ช	- - ม ม	- - ช ล	- ช - -	- ช - ฟ	- - - ม
- ล - -	- ท - ช	- ท ล ช	- ท - -	- ฟ - -	- - - ม	- ร - -	ม ร - ท

รูปแบบจังหวะ

- x - -	x x - x	- x - -	x x - x	- x - x	- x - x	- x - x	- x - x
- x - x	- - - x	- x - x	- - - x	- x - x	- x - x	- x - x	- x - x

--xx	-x-x	-xxx	--xx	--xx	-x--	-x-x	---x
-x--	-x-x	-xxx	-x--	-x--	---x	-x--	xx-x

ตัวอย่างทำนองเพลงและรูปแบบจังหวะที่ซ้ำในประโยคเดียวกันแต่ปรับเปลี่ยนทำนอง

-ริ-มัม	-ริ--	ทท--	ลล-ช	--มัม	-ริ--	ทท--	ลล-ช
-ร-ม	-ร-ทุ	---ล	---ช	-ม--	-ร-ทุ	---ล	---ช

รูปแบบจังหวะ

-x-x	-x--	xx--	xx-x	--xx	-x--	xx--	xx-x
-x-x	-x-x	---x	---x	-x--	-x-x	---x	---x

ตัวอย่างทำนองเริ่มต้นของบทเพลงมีลักษณะรูปแบบจังหวะที่ทำไปสู่ทำนองลูกโยนเสียง เร

-ท-ริ	-ท-ล	-ช-ล	-ท-ริ	-ริ-ริ	-ริ-ริ	-ริ-ริ	-ริ-ริ
-ทุ-ร	-ทุ-ล	-ช-ล	-ทุ-ร	---ช	---ร	---ช	---ร

รูปแบบจังหวะ

-x-x	-x-x	-x-x	-x-x	-x-x	-x-x	-x-x	-x-x
-x-x	-x-x	-x-x	-x-x	---x	---x	---x	---x

ตัวอย่างทำนองบทเพลงที่มีลักษณะรูปแบบจังหวะที่ทำไปสู่ทำนองลูกโยนเสียง มี

--ลท	-ริ-มัม	-มัม-ริ	--มัม	-มัม-มัม	-มัม-มัม	-มัม-มัม	-มัม-มัม
-ช--	-ร-ม	-ม-ร	-ม--	---ล	---ม	---ล	---ม

--xx	-x-x	-x-x	--xx	-x-x	-x-x	-x-x	-x-x
-x--	-x-x	-x-x	-x--	---x	---x	---x	---x

รูปแบบจังหวะทำนองซ้องวงใหญ่เพลงปฐุม มีทำนองเพลงทำยปฐุมซึ่งเป็นทำนองที่ผูกติดกับทำนองเพลงปฐุม รูปแบบจังหวะของบทเพลงมีความแตกต่างไปจากตัวเพลงปฐุมและลักษณะของรูปแบบจังหวะเป็นสัญญาณส่งต่อไปยังเพลงลาซึ่งเป็นบทเพลงที่เรียบเรียงในเพลงชุดใหม่โรงเรียนลำดับต่อไป เป็นบทเพลงที่ประโยคที่ 2 ของบทเพลงไม่ครบประโยค

รูปแบบจังหวะเพลงท้ายปฐุม

--xx	-x-x	-x-x	--xx	-x--	xx-x	-x--	xx-x
-x--	-x-x	-x-x	-x--	-x-x	-x-x	-x-x	---x

--x-	-x-x	---x
---x	---x	-x--

รูปแบบจังหวะทำนองเพลงท้ายปฐุมกับการบรรเลงของวงปี่พาทย์ เป็นรูปแบบทำนองที่ไม่ส่งผลกระทบต่ออุปสรรคในการบรรเลง เนื่องจากทำนองของเครื่องประกอบจังหวะ สามารถได้ลงจังหวะกับรูปแบบจังหวะของเพลง

2.6.1.5 รูปแบบของทำนอง

รูปแบบทำนองของวงใหญ่ของวงปี่พาทย์ไทยเพลงปฐมนั้น มีทิศทางของทำนองที่เรียงร้อยและการเคลื่อนที่ของทำนองสูง-ต่ำอย่างคงที่ ทำให้เกิดความสมดุลของทำนอง โดยเฉพาะรูปแบบทำนองที่ส่งต่อไปยังทำนองลูกโยนในแต่ละเสียง การเรียบเรียงทำนองเพลงมีลักษณะทำนองที่ก่อรูปของเสียงขึ้นไปถึงที่ต้องการโยนเสียง

2.6.1.6 สำนวนเพลง

สำนวนเพลงปฐม มีทำนองที่เกิดจากการสัมผัสวิธีการตี การสัมผัสระหว่างวรรคเพลง โดยเฉพาะสำนวนที่ส่งต่อไปยังทำนองลูกโยนในแต่ละเสียง การเรียบเรียงทำนองสำนวนเพลงมีลักษณะทำนองที่ก่อรูปของเสียงขึ้นไปถึงที่ต้องการโยนเสียง เสียงของทำนองที่นำมาใช้จะส่งสัมผัสไปยังเสียงโยน

ตัวอย่างการสัมผัสของสำนวนเพลง

วรรคที่ 1				วรรคที่ 2			
- ท - รั	- ท - ล	- ช - ล	- ท - รั	- รั - รั	- รั - รั	- รั - รั	- รั - รั
- ทุ - รั	- ทุ - ล	- ช - ล	- ทุ - รั	---ช	---รั	---ช	---รั

สัมผัสวรรค

วรรคที่ 1				วรรคที่ 2			
-- ล ท	- รั - ม	- ม - รั	-- ม - รั	- ม - ม	- ม - รั	- ม - ม	- ม - ม
- ช - -	- รั - ม	- ม - รั	- ม - -	---ล	---ม	---ล	---ม

สัมผัสวรรค

วรรคที่ 1				วรรคที่ 2			
- ล - -	ช ช - ม	- ล - -	ช ช - ล	- ท - ช	- ล - ท	- ช - ล	- ช - ม
- ล - ช	- - - ท	- ล - ช	- - - ล	- ท - ช	- ล - ท	- ช - ล	- ช - ท
สัมผัสวิธีการดี				สัมผัสวิธีการดี			

สำนวนเพลงปฐม มีลักษณะการสัมผัสของเสียงระหว่างวรรคและการสัมผัสของเสียงภายในวรรคเพลง รวมทั้งการสัมผัสวิธีการดีของทำนองซ้องวงใหญ่ เนื่องจากรูปแบบจังหวะและรูปแบบทำนองมีการซ้ำภายในบทเพลงทำให้งานเพลงเกิดการซ้ำด้วย

2.6.2 การศึกษาทำนองซ้องวงธมวงพิณเพียดกัมพูชาเพลงบาทม

ประโยคที่ 1

- - - -	- ท - ท	ร - ลท	ด - - ร	- - ร ท	- - ร ร	ร - ลท	- ร - ม
- - - ท	- - - ท	- ช - -	- ร - -	- - ร ท	- ร - -	- ช - -	ร - ม -

ประโยคที่ 2

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

ประโยคที่ 3

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

ประโยคที่ 4

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

ประโยคที่ 5

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

ประโยคที่ 6

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

ประโยคที่ 7

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

บรรเลงกลับต้นในประโยคที่ 1

ทำนองเพลงทำยาบารม

ประโยคที่ 1

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

ประโยคที่ 2

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

การศึกษาทำนองห้องวงฆ้องวงพิณเพียตัมพูชาเพลงบารม ใช้ประเด็นในการศึกษาดังต่อไปนี้

2.6.2.1 ความยาวของทำนองเพลง

ทำนองห้องวงฆ้องวงพิณเพียตัมพูชาเพลงบารม เป็นบทเพลงที่มีความยาวทั้งหมด 7 ประโยค หรือ 14 วรรคเพลง บรรเลงกลับต้น และมีทำนองเพลงทำยาบารม 2 ประโยค บรรเลงต่อท้ายในประโยคที่ 2 ของเพลงทำยาบารมมี 3 ห้องเพลง บรรเลงเที่ยวเดียวไม่กลับต้น

2.6.2.2 เสียงลูกตก

เสียงของลูกตกในแต่ละวรรคของเพลงบารมนั้น แบ่งเสียงของลูกตกตามวรรคเพลง ดังนี้

ประโยคที่	วรรคที่ 1	วรรคที่ 2
1	ร	ม
2	ท	ช
3	ช	ช
4	ล	ม
5	ม	ม
6	ล	ม
7	ม	ม

เสียงลูกตกทำนองเพลงทำยาบารม

ประโยคที่	วรรคที่ 1	วรรคที่ 2
1	ท	ล
2	ช	

2.6.2.3 กลุ่มเสียง

กลุ่มเสียงของทำนองฆ้องวงมโหรีเพลงบารม เป็นบทเพลงที่มีกลุ่มเสียง ซอล (ซลท รม) เป็นหลักของบทเพลง และแสดงกลุ่มเสียงอย่างชัดเจน รวมทั้งการใช้เสียงรองในการบรรเลง คือ เสียงโด ซึ่งเป็นเสียงรองมาใช้ในการเรียบเรียงทำนองเพลง

2.6.2.4 รูปแบบจังหวะ

รูปแบบจังหวะทำนองฆ้องวงมโหรีเพลงบารม มีลักษณะรูปแบบจังหวะที่ซ้ำกัน ซึ่งเกิดจากการเรียบเรียงทำนองของบทเพลง และรูปแบบจังหวะซ้ำกันเพื่อพัฒนาทำนองให้มีความยาวของบทเพลงเพิ่มขึ้น

ตัวอย่างทำนองเพลงและรูปแบบจังหวะที่ซ้ำกันในชุดทำนองเดียวกัน

ทำนองเพลง

- - ซ ซ	- ร - ม	ซ - รม	- ซ - ล	- - ท ท	- ท - ล	- ซ - -	ม ม - ม
- ซ - -	- ล - ท	- ท - ด -	ซ - ล -	- ท - -	- ร - ล	- ซ - ม	- - ม -

- ร ม -	ซ ล - ซ	ท - ท ล	- ซ - ม	- - ล ล	- ซ - ม	- ซ ล -	ล ซ - ซ
ท - - ซ	- - ซ -	- ท - ล	- ซ - ท	- ล - -	ซ - ท -	ซ - - ซ	- ร - ม

รูปแบบจังหวะ

- - x x	- x - x	x - xx	- x - x	- - x x	- x - x	- x - -	x x - x
- x - -	- x - x	- x x -	x - x -	- x - -	- x - x	- x - x	- - x -

- x x -	x x - x	x - x x	- x - x	- - x x	- x - x	- x x -	x x - x
x - - x	- - x -	- x - x	- x - x	- x - -	x - x -	x - - x	- x - x

ตัวอย่างทำนองเพลงและรูปแบบจังหวะที่ซ้ำในวรรคเดียวกันแต่ปรับเปลี่ยนทำนอง

- ลท - ม	- ร - ท	- ล ซ ล	- - ซ ซ	- ลท - ม	- ร - ท	- ล ซ ล	- - ซ ซ
ซ - ม -	ร - ท -	ล - ซ ล	- ซ - -	ซ - ม -	ร - ท -	ล - ซ ล	- ซ - -

รูปแบบจังหวะ

- xx - x	- x - x	- x x x	- - x x	- xx - x	- x - x	- x x x	- - x x
x - x -	x - x -	x - x x	- x - -	x - x -	x - x -	x - x x	- x - -

รูปแบบจังหวะทำนองฆ้องวงมโหรีเพลงบารม มีทำนองเพลงทำยาบารม ซึ่งเป็นทำนองที่ผูกติดกับทำนองเพลงบารม รูปแบบจังหวะของบทเพลงมีความแตกต่างไปจากตัว

เพลงบารมและลักษณะของรูปแบบจังหวะสอดคล้องส่งต่อไปยังเพลงลาซึ่งเป็นบทเพลงที่เรียบเรียงในเพลงไหมโรงโตจลำดับต่อไป เป็นบทเพลงที่ประโยคที่ 2 ของบทเพลงไม่ครบประโยค รูปแบบจังหวะทำนองเพลงทำยบารม

x - - xx	- x - x	x - x x	- x - x	- x - -	x x - -	x x - -	x x - x
- x x -	x - x -	- x - x	- x - x	- x - x	- - - x	- - - x	- - - x

- x x x	x x - -	x x - x
x - - -	- - x x	- - - x

รูปแบบจังหวะทำนองเพลงทำยบารมกับการบรรเลงของวงปี่พาทย์ เป็นรูปแบบทำนองที่ไม่ส่งผลต่ออุปสรรคในการบรรเลง เนื่องจากทำนองของเครื่องประกอบจังหวะสามารถตีได้ลงจังหวะกับรูปแบบจังหวะของเพลง

2.6.2.5 รูปแบบของทำนอง

รูปแบบทำนองของวงมโหรีของวงพิณเพี้ยตักมพูชาเพลงบารมนั้น มีทิศทางของทำนองที่เรียงร้อยและการเคลื่อนที่ของทำนองสูง-ต่ำ ในรูปแบบกระจายตัวของเสียง ดังนั้นทิศทางการเคลื่อนที่ของทำนองจึงมีทิศทางขึ้น-ลงอย่างคงที่และเกิดความสมดุลของรูปแบบทำนอง โดยเฉพาะรูปแบบทำนองที่ส่งต่อไปยังทำนองลูกโยนในแต่ละเสียง การเรียบเรียงทำนองเพลงมีลักษณะทำนองที่ก่อรูปของเสียงขึ้นไปถึงที่ที่ต้องการโยนเสียง

2.6.2.6 สำนวนเพลง

สำนวนเพลงบารม มีทำนองที่เกิดจากการสัมผัสกันระหว่างวรรคเพลง การแปรทำนองของห้องวงมโหรีทำให้เกิดสำนวนทางดนตรีที่ประกอบด้วยเสียงในกลุ่มเสียงที่ใช้รูปแบบจังหวะของทำนองเพลงบารมที่มีลักษณะกระจายตัวอยู่บนทำนองของห้องวงมโหรี สำนวนทางดนตรีจึงมีความลงตัวและสะท้อนความคิดในการแปรทำนอง ที่มีการเลือกใช้ลูกห้องวงมโหรีเสียงสูง-ต่ำ และการแบ่งมือซ้าย-ขวาของทำนองห้องวงมโหรีอย่างมีอิสระ เพื่อสร้างความสัมพันธ์ระหว่างการแปรทำนอง กลุ่มเสียงและลักษณะการบรรเลง

ตัวอย่างการสัมผัสของสำนวนเพลง

วรรคที่ 1				วรรคที่ 2			
----	- ท - ท	วิ - ลิท	ดี - วิ	-- วิ ท	-- วิ วิ	วิ - ลิท	- วิ - มิ
--- ทุ	--- ทุ	- ทุ ทุ -	- ร -	-- ร ทุ	- ร -	- ทุ ทุ -	ร - มิ -

สัมผัสสวรรณค

สัมผัสสประโยค

วรรคที่ 1				วรรคที่ 2			
-- มิ วิ	-- มิ มิ	- มิ - มิ	- วิ - ท	-- ท ล	-- ท ท	วิ - วิ ท	- ล - ทุ
-- มิ ร	- มิ -	ทุ - ทุ มิ	- ร - ทุ	-- ทุ ล	- ทุ -	- ร - ทุ	- ล - ทุ

สัมผัสสวรรณค

ตัวอย่างการสัมผัสของสำนวนเพลง

วรรคที่ 1				วรรคที่ 2			
-- ทุ ทุ	- ร - มิ	ทุ - วิ มิ	- ทุ - ล	-- ท ท	- ท - ล	- ทุ -	มิ มิ - มิ
- ทุ -	- ล - ทุ	- ทุ ค -	ทุ - ล -	- ทุ -	- ร - ล	- ทุ - มิ	-- มิ -

สัมผัสสวรรณค

วรรคที่ 1				วรรคที่ 2			
- มิ มิ	ทุ ล - ทุ	ท - ท ล	- ทุ - มิ	-- ล ล	- ทุ - มิ	- ทุ ล -	ล ทุ - ทุ
ท - - ทุ	-- ทุ -	- ทุ - ล	- ทุ ทุ	- ล -	ทุ - ทุ	ทุ - - ทุ	- ร - มิ

สัมผัสสวรรณค

2.6.3 การศึกษาความสัมพันธ์ทำนองของวงใหญ่เพลงปฐมและทำนองของวงธมเพลงบารม

ชื่อเพลงปฐมและบารมนั้น มีลักษณะการออกเสียงที่ใกล้เคียงกันมาก เพลงปฐมและเพลงบารมนั้นสามารถกล่าวโดยสรุปได้ว่า เป็นบทเพลงเดียวกัน ซึ่งมีรายละเอียดของบทเพลงต่างกันเล็กน้อย มีรูปแบบการบรรเลงที่คล้ายกัน ทำนองเพลงปฐมของวงปี่พาทย์ไทยและทำนองเพลงบารมของวงพิณเพ็ญตกัมพูชานั้นมีความยาวของทำนองเพลงเท่ากัน ส่วนประกอบของบทเพลงหรือสัดส่วนของทำนองเพลงเป็นบทเพลงที่มีสัดส่วนเดียวกัน ลักษณะสำคัญของเพลงปฐมและเพลงบารม คือ การทำทำนองเพลงภายหลัง ซึ่งเป็นชุดสำนวนเพลงเดียวกัน

การใช้วรรณเพลงที่ซ้ำกันของทำนองห้องวงใหญ่และห้องวงฆม

ปีพาทย์	- ริ - มี่	- ริ - -	ท ท - -	ล ล - ช	- - มี่	- ริ - -	ท ท - -	ล ล - ช
ไทย	- ร - ม	- ร - ทุ	- - - ล	- - - ช	- ม - -	- ร - ทุ	- - - ล	- - - ช
พินพิยต	- (ล)ท - มี่	- ริ - ท	- ล ช ล	- - ช ช	- (ล)ท - มี่	- ริ - ท	- ล ช ล	- - ช ช
กัมพูชา	ช - ม -	ร - ทุ -	ล - ช ล	- ช - -	ช - ม -	ร - ทุ -	ล - ช ล	- ช - -

การใช้สำนวนเพลงที่ซ้ำกันของทำนองห้องวงใหญ่และห้องวงฆม

ปีพาทย์	- ล - -	ช ช - ม	- ล - -	ช ช - ล	- ท - ช	- ล - ท	- ช - ล	- ช - ม
ไทย	- ล - ช	- - - ทุ	- ล - ช	- - - ล	- ทุ - ช	- ล - ทุ	- ช - ล	- ช - ทุ
พินพิยต	- - ช ช	- ร - ม	ช - (ร)ม	- ช - ล	- - ท ท	- ท - ล	- ช - -	ม ม - ม
กัมพูชา	- ช - -	- ล - ทุ	- ทุ - ล	- ช - ล	- ทุ - -	- ร - ล	- ช - ม	- - ม -

ปีพาทย์	- - ร ร	- ม - ช	- ท ล ช	- - ม ม	- - ช ล	- ช - -	- ช - พ	- - ร ร
ไทย	- ล - -	- ทุ - ช	- ทุ ล ช	- ทุ - -	- พ - -	- - - ม	- ร - -	- ล - -
พินพิยต	- ร ม -	ช ล - ช	ท - ท ล	- ช - ม	- - ล ล	- ช - ม	- ช ล -	ล ช - ช
กัมพูชา	ท - - ช	- - ช -	- ทุ - ล	- ช - ทุ	- ล - -	ช - ทุ -	ช - - ช	- ร - ม

ทำนองเพลงที่มีวิธีการพัฒนาความยาวของทำนองด้วยการซ้ำนี้ ทั้งปีพาทย์ไทย และพินพิยตกัมพูชาใช้แนวคิดในการเรียบเรียงเพลงเช่นเดียวกัน ซึ่งเป็นทำนองที่มีการสัมผัสของทำนองเพลง รูปแบบจังหวะ รูปแบบทำนอง กลุ่มเสียงและเสียงที่เรียบเรียงเป็นทำนองเพลง ทั้งสองประเทศมีลักษณะคล้ายคลึงกัน ซึ่งมีสิ่งที่แตกต่างกัน คือ เพลงปฐุมและเพลงบารม ในประโยคที่ 1 และประโยคที่ 2 ที่มีลักษณะทำนองของบทเพลงแตกต่างกัน เนื่องจากมีเสียงลูกตกต่างกัน ในบางห้องเพลง แต่ทำนองเพลงสามารถพิจารณาให้เห็นได้ว่า เพลงปฐุมและเพลงบารมในประโยคที่ 1 และประโยคที่ 2 นี้มีลักษณะทำนองที่คล้ายคลึงกัน ซึ่งเค้าโครงของทำนองเพลงที่สอดคล้องกันสามารถพิจารณาจากทำนองเพลงได้ ดังนี้

ทำนองห้องวงใหญ่เพลงปฐุมและทำนองเพลงห้องวงฆมเพลงบารม ประโยคที่ 1

ปีพาทย์	- ท - ริ	- ท - ล	- ช - ล	- ท - ริ	- ริ - ริ	- ริ - ริ	- ริ - ริ	- ริ - (ริ)
ไทย	- ทุ - ร	- ทุ - ล	- ช - ล	- ทุ - ร	- - - ช	- - - ร	- - - ช	- - - (ริ)
พินพิยต	- - - -	- ท - ท	ริ - - (ล)ท	ด - - ริ	- - ริ ท	- - ริ ริ	ริ - - (ล)ท	- ริ - (มิ)
กัมพูชา	- - - ทุ	- - - ทุ	- ช ช -	- ร - -	- - ร ทุ	- ร - -	- ช ช -	- ร - ม -

ทำนองห้องวงใหญ่เพลงปฐมและทำนองเพลงห้องวงมเพลงบารม ประโยคที่ 2

ปี่พาทย์	- - ล ท	- ร - ม	- ม - ร	- - ม (ม)	- ม - ม	- ม - ม	- ม - ม	- ม - (ม)
ไทย	- ช - -	- ร - ม	- ม - ร	- ม - -	- - - ล	- - - ม	- - - ล	- - - (ม)
พิณเพียต	- - ม ร	- - ม ม	- ม - ม	- ร - (ท)	- - ท ล	- - ท ท	ร - ร ท	- ล - (ช)
กัมพูชา	- - ม ร	- ม - -	ช - ช ม	- ร - (ท)	- - ท ล	- ท - -	- ร - ท	- ล - (ช)

ทำนองห้องวงใหญ่เพลงปฐมและทำนองเพลงห้องวงมเพลงบารม ประโยคที่ 1 และประโยคที่ 2 นั้น เป็นทำนองเพลงที่มีความคล้ายคลึงกันของทำนองเพียงบางส่วน แต่ทำนองที่ปรากฏทำให้เห็นได้ว่า ทำนองเพลงทั้งสองประโยคของทำนองห้องวงใหญ่วงปี่พาทย์ไทย และห้องวงมของวงพิณเพียตกัมพูชาเกิดจากทำนองที่มีต้นกำเนิดของทำนองเดียวกัน และทำนองห้องวงใหญ่ของวงปี่พาทย์ไทยมีรูปแบบจังหวะของทำนองเพลงเป็นทำนองลูกโยน แต่ทำนองห้องวงมวงพิณเพียตกัมพูชาใช้รูปแบบทำนองปกติในการเรียบเรียงบทเพลงของประโยคที่ 1 และประโยคที่ 2 ทำให้รูปแบบจังหวะเกิดความแตกต่างกัน

ทำนองห้องวงใหญ่เพลงปฐมและทำนองห้องวงมเพลงบารมนั้น สัดส่วนที่สำคัญที่ส่งต่อไปยังเพลงลาของวงปี่พาทย์ไทยหรือเพลงเรียของวงพิณเพียตกัมพูชานั้น คือ ทำายปฐมและทำายบารม ทำนองในส่วนนี้ทั้งเพลงปฐมและเพลงบารมต่างให้ความหมายของทำนองเพลงเช่นเดียวกัน คือ ส่วนที่เป็นสัญญาณในการส่งต่อไปยังเพลงต่อไป เมื่อเราต้องการบรรเลงปฐมแบบออกเพลง ผู้บรรเลงวงปี่พาทย์สามารถบรรเลงออกเพลงได้ไม่จำกัดจำนวน แต่เมื่อจะบรรเลงจบเพลงปฐมต้องกลับมาบรรเลงเพลงทำายปฐมเพื่อลงจบเสมอ

ชื่อเพลงปฐมและบารมนั้น มีลักษณะการออกเสียงที่ใกล้เคียงกันมาก ซึ่งสามารถกล่าวโดยสรุปได้ว่า เป็นบทเพลงเดียวกัน ซึ่งมีรายละเอียดของบทเพลงต่างกันเล็กน้อย เนื่องจากหลังจากประโยคที่ 1 และประโยคที่ 2 ของบทเพลง เป็นทำนองที่ประโยคเพลงและวรรคเพลงที่ลูกตกเสียงเดียวกัน ส่วนทางดนตรีที่คล้ายคลึงกันร่วมด้วย จึงทำให้สามารถระบุถึงวัฒนธรรมร่วมทางดนตรีได้อย่างชัดเจน

2.7. เพลงลา-เพลงเรีย

2.7.1 การศึกษาทำนองห้องวงใหญ่วงปี่พาทย์ไทย เพลงลา

ประโยคที่ 1

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

ประโยคที่ 2

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

ประโยคที่ 3

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

ประโยคที่ 4

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

การศึกษาทำนองห้องวงใหญ่วงปีพาทย์ไทยเพลงลา ใช้ประเด็นในการศึกษาดังต่อไปนี้

2.7.1.1 ความยาวของทำนองเพลง

ทำนองห้องวงใหญ่วงปีพาทย์ไทยเพลงลา เป็นบทเพลงที่มีความยาวทั้งหมด 4 ประโยค หรือ 8 วรรคเพลง บรรเลงเดี่ยวเดียว เป็นบทเพลงที่ขนาดของความยาวทำนองที่สั้น บรรเลงต่อกับเพลงทำยปฐม

2.7.1.2 เสียงลูกตก

เสียงของลูกตกในแต่ละวรรคของเพลงลานั้น แบ่งเสียงของลูกตกตามวรรคเพลงดังนี้

ประโยคที่	วรรคที่ 1	วรรคที่ 2
1	ม	ล
2	ท	ท
3	ล	ม
4	ม	ช

2.7.1.3 กลุ่มเสียง

กลุ่มเสียงของทำนองห้องวงใหญ่เพลงลา เป็นบทเพลงที่มีกลุ่มเสียง ซอล (ซลท รม) เป็นหลักของบทเพลงและแสดงกลุ่มเสียงอย่างชัดเจน รวมทั้งการใช้เสียงรองในการบรรเลง คือ เสียงโด ซึ่งเป็นเสียงรองมาใช้ในการเรียบเรียงทำนองเพลงในช่วงที่สามารถตีสะบัด

ตัวอย่างการบรรเลงเพลงลาในประโยคที่ 1 ห้องเพลงที่ 7

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

การเลือกกลุ่มเสียงที่ใช้ประกอบเทคนิคการสลับ เพื่อใช้ในการบรรเลงจริง โดยส่วนใหญ่ของการบรรเลงแล้วจะใช้เสียงที่ติดกัน เช่น เสียงโด ให้ห้องที่ 7 มาคู่กับเสียง เร และเสียงมี เพื่อสามารถบรรเลงการสลับเรียงเสียง 3 เสียงติดกันได้

-- ฟอร์ม	- ช - ล
-- ด -	- ช - ล

หากต้องการให้การบรรเลง คงรูปกลุ่มเสียงที่ตรงกับกลุ่มเสียงหลัก ทำนองเพลงที่ใช้ในการสลับจะใช้เสียง ที่ แทนเสียงโด ซึ่งตรงกับกลุ่มเสียงในการบรรเลงได้พอดี แต่การสลับจะเปลี่ยนจากวิธีการสลับเรียงเสียงเป็นสลับข้ามเสียง หรือสามารถใช้ในการบรรเลงปกติได้

ตีแบบปกติ

-- ร ม	- ช - ล
- ท --	- ช - ล

ตีแบบสลับ

-- ฟอร์ม	- ช - ล
-- ท -	- ช - ล

2.7.1.4 รูปแบบจังหวะ

รูปแบบจังหวะทำนองฆ้องวงใหญ่เพลงลา เป็นรูปแบบจังหวะที่มีการเรียบเรียงรูปแบบของจังหวะที่ก่อรูปเข้าคู่เสียงของทำนองเพลงเป็นหลัก ลักษณะรูปแบบจังหวะจะมีความเรียบ และเสียงจะจับกันเป็นคู่สี่ และคู่แปด เพื่อใช้ในการบรรเลง

ตัวอย่างรูปแบบจังหวะที่แสดงให้เห็นคู่เสียงของเพลงลา

ทำนองเพลง

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

รูปแบบจังหวะ

---x	-x--	-x-x	--x	-x-x	-x-x	--xx	-x-x
-x--	---x	---x	---x	-x-x	-x-x	-x--	-x-x

ทำนองเพลง

--ลล	-ท-ล	-ช-ม	-ช-ล	-ท-ริ	-ท--	ลล--	ชช-ม
-ล--	-ทุ-ล	-ช-ทุ	-ช-ล	-ทุ-ร	-ทุ-ล	---ช	---ทุ

รูปแบบจังหวะ

--xx	-x-x	-x-x	-x-x	-x-x	-x-	xx--	xx-x
-x--	-x-x	-x-x	-x-x	-x-x	-x-x	---x	---x

การตีที่มีคู่เสียงและทำนองเพลงที่เว้นระยะห่างระหว่างจังหวะนั้นเป็นรูปแบบจังหวะที่ทำให้เห็นความเรียบของทำนองเพลง เสียงที่ใช้ในการบรรเลงทำนองเพลงของฆ้องวงใหญ่ วงปี่พาทย์ไทยส่วนใหญ่แล้วจะใช้การบรรเลงเป็นคู่ ดังนั้นเมื่อพิจารณาจากรูปแบบจังหวะจะเห็นได้ว่าลักษณะรูปแบบจังหวะที่ปรากฏบนทางฆ้องวงใหญ่จะใกล้เคียงกับเสียงของทำนองหลัก ซึ่งอยู่ในความรู้สึกนึกคิดของผู้บรรเลง

2.7.1.5 รูปแบบของทำนอง

รูปแบบทำนองฆ้องวงใหญ่ของวงปี่พาทย์ไทยเพลงลำนั้น มีทิศทางของทำนองที่เรียงร้อยและการเคลื่อนที่ของทำนองสูง-ต่ำ อย่างคงที่และเกิดความสมดุลของรูปแบบทำนอง รูปแบบทำนองเพลงมีลักษณะการก่อตัวเป็นรูปทรงที่มีพื้นผิวที่เรียบ และมีความสัมพันธ์กับการจัดวางตำแหน่งเสียงของรูปแบบจังหวะที่ส่งผลต่อรูปแบบทำนอง

2.7.1.6 สำนวนเพลง

สำนวนเพลงลา มีทำนองที่เกิดจากการสัมผัสของเสียง และสัมผัสวิธีการตีระหว่างวรรคเพลง และการสัมผัสระหว่างประโยคเพลง ทำให้บทเพลงสามารถเรียงร้อยเชื่อมโยงตั้งแต่เพลงท้ายปฐมต่อยด้วยเพลงลาได้อย่างสนิทสนม

ตัวอย่างการสัมผัสของสำนวนเพลงท้ายปฐมส่งต่อมาทำนองเพลงลา วรรคที่ 1

ท้ายปฐม			เพลงลา วรรคที่ 1			
--ช-	-ล-ช	-ช-	-ล-	-ท--	-ม-ร	---ม
---ฟ	---ร	-ช--	-ล--	---ทุ	---ล	---ทุ

สัมผัสวิธีการตี

ตัวอย่างการสัมผัสของสำนวนเพลง

วรรคที่ 1				วรรคที่ 2			
- - ล ล	- ท - ล	- ช - ม	- ช - <u>ล</u>	- ท - ร	- ท - <u>ล</u>	ล ล - -	ช ช - ม
- ล - -	- ท - ล	- ช - ท	- ช - <u>ล</u>	- ท - ร	- ท - <u>ล</u>	- - - ช	- - - ท

สัมผัสวรรค

เพลงลาเป็นเพลงที่มีความยาวของทำนองที่สั้นสำนวนทางดนตรีจึงมีรูปแบบที่ต่อจากเพลงทำยปฐุม มีการส่งรับกันของสำนวนเพลง อีกทั้งยังเชื่อมต่อไปเพลงเสมอ ซึ่งเป็นบทเพลงลำดับต่อไปจากเพลงลา

2.7.2 การศึกษาทำนองห้องวงฆ้องวงพิณเพียตัมพูชาเพลงเรีย

ประโยคที่ 1

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

ประโยคที่ 2

ร - ร ท	- ล - -	ช ช - -	ล ล - ท	ร - <u>ล</u> ท	- ร - ม	ร - ร ด	- ท - ล
- ร - ท	- ล - ช	- - - ล	- - - ท	- ช ช -	ร - ม -	- ร - ด	- ท - ล

ประโยคที่ 3

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

ประโยคที่ 4

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

การศึกษาทำนองห้องวงฆ้องวงพิณเพียตัมพูชาเพลงเรีย ใช้ประเด็นในการศึกษาดังต่อไปนี้

2.7.2.1 ความยาวของทำนองเพลง

ทำนองห้องวงฆ้องวงพิณเพียตัมพูชาเพลงเรีย เป็นบทเพลงที่มีความยาวทั้งหมด 4 ประโยค หรือ 8 วรรคเพลง บรรเลงเที่ยวเดียวไม่กลับต้น

2.7.2.2 เสียงลูกตก

เสียงของลูกตกในแต่ละวรรคของเพลงเรียนั้น แบ่งเสียงของลูกตกตามวรรคเพลง ดังนี้

ประโยคที่	วรรคที่ 1	วรรคที่ 2
1	ม	ล
2	ท	ล
3	ล	ม
4	ม	ทุ

2.7.2.3 กลุ่มเสียง

กลุ่มเสียงของทำนองห้องวงมโหรี เป็นบทเพลงที่มีกลุ่มเสียง ซอล (ซลท รม) เป็นหลักของบทเพลง และแสดงกลุ่มเสียงอย่างชัดเจน รวมทั้งการใช้เสียงรองในการบรรเลง คือ เสียงโด มาใช้ในการเรียบเรียงทำนองเพลง

2.7.2.4 รูปแบบจังหวะ

รูปแบบจังหวะทำนองห้องวงมโหรี เป็นการเรียบเรียงเสียงของลูกห้องวงมโหรีในลักษณะการกระจายตัวของเสียง ใช้เสียงสูง-เสียงต่ำเป็นตำแหน่งการจัดเรียงรูปแบบจังหวะของบทเพลง ประสานการทำงานระหว่างมือซ้ายและมือขวาของผู้บรรเลงห้องวงมโหรี ตัวอย่างทำนองเพลงและรูปแบบจังหวะ

ทำนองเพลง

- ล ท ล	ทุ - - -	ม - ทุ -	- ร - ม	- - ล ล	- ทุ - ม	ทุ - ฟอร์ม	- ทุ - ล
ล - - -	- ฟ ม ร	- ร - ทุ	- ล - ทุ	- ล - -	ทุ - ม -	- ทุ -	ทุ - ล -

รูปแบบจังหวะ

- x x x	x - - -	x - x -	- x - x	- - x x	- x - x	x - ฟอร์ม	- x - x
x - - -	- x x x	- x - x	- x - x	- x - -	x - x -	- x x -	x - x -

2.7.2.5 รูปแบบของทำนอง

รูปแบบทำนองห้องวงมโหรีของวงพิณเพี้ยตักมโหรีเพลงเรีนนั้น มีทิศทางของทำนองที่เรียงร้อยและการเคลื่อนที่ของทำนองสูง-ต่ำ ในรูปแบบกระจายตัวของเสียง ดังนั้น ทิศทางการเคลื่อนที่ของทำนองจึงมีทิศทางขึ้น-ลงอย่างคงที่และเกิดความสัมพันธ์ของรูปแบบทำนอง

2.7.1.6 สำนวนเพลง

สำนวนเพลงเรีย เป็นสำนวนเพลงที่มีการสัมผัสกันของเสียงระหว่างวรรค ซึ่งสำนวนการบรรเลงเพลงเรียในวรรคที่ 1 เป็นทำนองที่สอดคล้องกับทำนองช่วงท้ายของเพลงบารม เป็นการสัมผัสวิธีการบรรเลงที่มีความสอดคล้องกันของวิธีการบรรเลง

ตัวอย่างการสัมผัสของสำนวนเพลง

บารม			เพลงเรีย วรรคที่ 1			
- รั มี รั	ท ล - -	ช ล - ช	- ล ท ล	ช - - -	ม - ช -	- ร - ม
ร - - -	- - ช ม	- - - ร	ลู - - -	- ฟ ม ร	- ร - ทุ	- ล - ทุ

ตัวอย่างการสัมผัสของสำนวนเพลง

วรรคที่ 1				วรรคที่ 2			
ท - ท ล	- ช - ม	ช - รม	- ช - ล	- - ท ท	- ท -	ล ล - -	ช ช - ม
- ทุ - ล	- ช - ทุ	- ทุ ด -	ช - ล -	- ทุ - -	- ร - ล	- - - ช	- - - ทุ

ถึงแม้ว่าเพลงเรียจะเป็นเพลงที่สั้นแต่ภายในบทเพลงมีการสัมผัสของเสียงและวิธีการตีของฆ้องวงมซึ่งเกิดขึ้นจากการเรียบเรียงทำนองแปร ดังนั้น จึงมีการกระจายตัวของเสียงที่ใช้ในการบรรเลงและการสัมผัสเป็นสำนวนเพลงที่บ่งบอกถึงลักษณะการตีฆ้องวงมและรูปแบบทำนองที่ใช้ในการบรรเลงที่มีลักษณะเป็นสำนวนเดียวกันในเพลงไหมโรงโตจ

2.7.3 การศึกษาความสัมพันธ์ทำนองฆ้องวงใหญ่เพลงลา และทำนองฆ้องวงมเพลงเรีย

เพลงลาและเพลงเรียนั้น ชื่อของบทเพลงมีการออกเสียงที่สามารถสื่อถึงการเป็นบทเพลงเดียวกันได้ และความยาวของทำนองเพลงเป็นบทเพลงที่มีความยาวเท่ากัน ซึ่งกล่าวโดยสรุปได้ว่า “เป็นบทเพลงเดียวกัน” มีรายละเอียดของบทเพลงต่างกันเล็กน้อย โดยเฉพาะเสียงของลูกตกในประโยคที่ 2 วรรคที่ 2 ของเพลงลาในวงปีพาทย์ไทยและเพลงเรียของวงพิณเพี้ยตักมพูชาที่มีเสียงตกที่แตกต่างกันเพียงจุดเดียว

ทำนองเพลงลาฆ้องวงใหญ่วงปี่พาทย์ไทยและทำนองเพลงเรี่ยฆ้องวงธมวงพิณเพี้ยตักมพูชา
ประโยคที่ 2

ปี่พาทย์ ไทย	- ร - ท	- ล - -	ซ ซ - -	ล ล - ท	- - ล ท	- ร - ม	- ม - ม	- ร - (ท)
	- ร - ท	- ล - ซ	- - - ล	- - - ท	- ซ - -	- ร - ม	- ซ - ม	- ร - (ท)
พิณเพี้ยต กัมพูชา	ร - ร ท	- ล - -	ซ ซ - -	ล ล - ท	ร - - (ล) ท	- ร - ม	ร - ร ด	- ท - (ล)
	- ร - ท	- ล - ซ	- - - ล	- - - ท	- ซ ซ -	ร - ม -	- ร - ด	- ท - (ล)

ถึงแม้เสียงของลูกตกมีความแตกต่างกัน แต่ไม่ส่งผลให้สำนวนเพลงเกิดความแตกต่างกัน เนื่องจากทำนองเพลงส่วนใหญ่ของเพลงลาและเพลงเรี่ยสอดคล้องกันทั้งหมด รวมทั้งการพิจารณาตำแหน่งของบทเพลงในการเรียบเรียงเพลงชุดใหม่โรงเรียนและเพลงใหม่โรงโตจ เป็นตำแหน่งเดียวกัน ทำให้มีความต่อเนื่องของการบรรเลง และส่งต่อไปยังเพลงเสมอเหมือนกันทั้งสองประเทศ

รูปแบบจังหวะและตำแหน่งของเสียงที่จัดเรียงในการเรียบเรียงทำนองฆ้องวงใหญ่ของวงปี่พาทย์ไทยนั้น เป็นรูปแบบจังหวะที่มีการเรียบเรียงรูปแบบของจังหวะที่ก่อรูปเข้าคู่เสียงของทำนองเพลงเป็นหลัก และเสียงจะจับกันเป็นคู่สี่ และคู่แปด เพื่อใช้ในการบรรเลง ลักษณะของเสียงจึงมีความเรียบ ซึ่งรูปแบบจังหวะทำนองฆ้องวงธมของวงพิณเพี้ยตักมพูชามีลักษณะการกระจายตัวของเสียง คู่ของเสียงมักจะปรากฏที่เสียงลูกตก

ตัวอย่างรูปแบบจังหวะของเพลงลาและเพลงเรี่ย

ทำนองเพลง

ปี่พาทย์ ไทย	- - - ล	- ท - -	- ม - ร	- - - ม	- ท - ล	- ซ - ม	- - ร ม	- ซ - ล
	- ล - -	- - - ท	- - - ล	- - - ท	- ท - ล	- ซ - ท	- ด - -	- ซ - ล
พิณเพี้ยต กัมพูชา	- ล ท ล	ซ - - -	ม - ซ -	- ร - ม	- - ล ล	- ซ - ม	ซ - - (ร) ม	- ซ - ล
	ล - - -	- ฟ ม ร	- ร - ท	- ล - ท	- ล - -	ซ - ม -	- ท - ด -	ซ - ล -

รูปแบบจังหวะ

ปี่พาทย์ ไทย	- - - x	- x - -	- x - x	- - - x	- x - x	- x - x	- - x x	- x - x
	- x - -	- - - x	- - - x	- - - x	- x - x	- x - x	- x - -	- x - x
พิณเพี้ยต กัมพูชา	- x x x	x - - -	x - x -	- x - x	- - x x	- x - x	x - - (x) x	- x - x
	x - - -	- x x x	- x - x	- x - x	- x - -	x - x -	- x x -	x - x -

ความแตกต่างของรูปแบบจังหวะทำนองฆ้องวงใหญ่และทำนองฆ้องวงธมนั้น เกิดขึ้นจากการแปรทำนองจากทำนองหลัก ที่มีลักษณะแนวคิดในการแปรทำนองและบทบาท

หน้าที่ของทำนองเพลงที่แตกต่างกัน ดังนั้น แนวคิดการแปรทำนองของวงปี่พาทย์ไทย และวงพิณเพียตักมพูชาจึงมีความแตกต่างกันและส่งผลต่อรูปแบบจังหวะและรูปแบบทำนอง รวมทั้งสำนวนทางดนตรีด้วย แต่ยังคงอยู่ในกรอบของเสียงลูกตกที่มีความคล้ายคลึงกันเป็นส่วนใหญ่

2.8. เพลงเสมอ

2.8.1 การศึกษาทำนองฆ้องวงใหญ่วงปี่พาทย์ไทย เพลงเสมอ

ประโยคที่ 1

--- ล	- ท ฟ)	--รร-	- ร - ช	--- ล	- ท - ร	--- ม	--- ฟ
- ล --	--- มร)	--- ร	- ล - ช	- ล --	- ท - ล	--- ท	--- ฟ

ประโยคที่ 2

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

ประโยคที่ 3

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

ประโยคที่ 4

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

ประโยคที่ 5

-- ร ม	- ช - ล	- ช - ฟ	- ม - ร
- ค --	- ช - ล	- ช - ฟ	- ม - ร

บรรเลงเดี่ยวไม่กลับต้น และบรรเลงเพลงรัวลาเดี่ยวต่อ

การศึกษาทำนองฆ้องวงใหญ่วงปี่พาทย์ไทย เพลงเสมอ ใช้ประเด็นในการศึกษาดังต่อไปนี้

2.8.1.1 ความยาวของทำนองเพลง

ทำนองฆ้องวงใหญ่วงปี่พาทย์ไทย เพลงเสมอ เป็นบทเพลงที่มีความยาวทั้งหมด 5 ประโยค หรือ 9 วรรคเพลง ซึ่งประโยคที่ 5 ของบทเพลงมีเพียง 1 วรรค บรรเลงเดี่ยวไม่กลับต้น เป็นบทเพลงที่ขนาดของความยาวทำนองที่สั้น บรรเลงต่อกับเพลงลาเครื่องประกอบจังหวะในการบรรเลงใช้การกำกับจังหวะหน้าทับตะโพนและกลองทัด

2.8.1.2 เสียงลูกตก

เสียงของลูกตกในแต่ละวรรคของเพลงเสมอนั้น แบ่งเสียงของลูกตกตามวรรคเพลง ดังนี้

ประโยคที่	วรรคที่ 1	วรรคที่ 2
1	ช	ฟ
2	ฟ	ม
3	ท	ท
4	ร	ม
5	ร	

2.8.1.3 กลุ่มเสียง

กลุ่มเสียงของทำนองห้องวงใหญ่เพลงเสมอ เป็นบทเพลงที่มีกลุ่มเสียง เร (รมฟ ลท) เป็นหลักของบทเพลง รวมทั้งการใช้เสียงรองในการบรรเลง คือ เสียงโด และเสียงซอล ซึ่งเป็นเสียงรองมาใช้ในการเรียบเรียงทำนองเพลง เช่น ตัวอย่างการบรรเลงเพลงเสมอในประโยคที่ 2 วรรคที่ 2

-- ม ฟ	- ล - ท	- ร - ท	- ล - ฟ	⊖ - ด - ด	- ท - ล	- ม - -	ม ร - ม
- ร - -	- ล - ท	- ร - ท	- ล - ด	⊖ - ด - -	- ท - ล	- ร - ท	- ล - ท

ทำนองห้องวงใหญ่เพลงเสมอมีการเรียบเรียงทำนองด้วยการใช้เสียงรองเข้ามาช่วยทำให้ทำนองเกิดมิติของเสียงที่แตกต่างจากกลุ่มเสียงหลัก จากตัวอย่างของทำนองในประโยคที่ 2 วรรคที่ 2 ห้องที่ 1 นั้น พบการใช้เสียงโด ซึ่งเป็นเสียงรองของกลุ่มเสียงหลักตัวบทเพลงเข้ามามีบทบาทเป็นอย่างยิ่ง ซึ่งถ้าหาเสียงอื่นในกลุ่มเสียงมาทดลองใช้แทนจะพบว่าทำนองจะขาดความกลมกลืน

เพลงเสมอและเพลงลาเป็นบทเพลงที่บรรเลงติดกันในเพลงชุดใหม่โรงเรียน มีการตีหน้าทับของเครื่องประกอบจังหวะที่คล้ายคลึงกัน ซึ่งจุดแยกระหว่างเพลงที่สำคัญคือ กลุ่มเสียงของเพลงเสมอเป็นกลุ่มเสียงที่แตกต่างจากเพลงลา เมื่อบรรเลงเพลงเสมอต่อจากเพลงลา จึงทำให้ผู้ฟังเข้าใจอย่างชัดเจนว่า “เพลงโดเป็นเพลงลาและเพลงโดเป็นเพลงเสมอ”

2.8.1.4 รูปแบบจังหวะ

รูปแบบจังหวะทำนองห้องวงใหญ่เพลงเสมอ เป็นการเรียบเรียงรูปแบบของจังหวะที่มีความเรียบ ลักษณะรูปแบบจังหวะที่สำคัญคือการใช้คู่เสียงโดยเสียงจะจับกัน

เป็นคู่สี่และคู่แปด เพื่อใช้ในการบรรเลง ร่วมกับการตีด้วยมือซ้ายและมือขวาแยกมือ ซึ่งการนำ
เข้ารูปเป็นคู่สี่นั้น ทำให้เกิดความเรียบและรูปแบบทางผังวงใหญ่

ตัวอย่างรูปแบบจังหวะที่แสดงให้เห็นคู่เสียงของเพลงเสมอ

ทำนองเพลง

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

รูปแบบจังหวะ

- - x x	(x - x)	(x - x)	(x - x)	- - x x	(x - x)	(x - -)	(x x - x)
- x - -	(x - x)	(x - x)	(x - x)	- x - -	(x - x)	(x - x)	(x - x)

2.8.1.5 รูปแบบของทำนอง

รูปแบบทำนองผังวงใหญ่ของวงปี่พาทย์ไทยเพลงเสมอ มีทิศทาง
ของทำนองที่เรียงร้อยและการเคลื่อนที่ของทำนองสูง-ต่ำ อย่างคงที่ และเกิดความสมดุล
ของรูปแบบทำนอง รูปแบบทำนองเพลงมีลักษณะการก่อตัวเป็นรูปทรงที่มีพื้นผิวที่เรียบและการตี
ที่มีคู่เสียงของทำนองเพลง โดยเว้นระยะห่างระหว่างจังหวะ แสดงให้เห็นถึงความเรียบ

2.8.1.6 สำนวนเพลง

สำนวนเพลงเสมอ มีทำนองที่เกิดจากการสัมผัสของเสียง และสัมผัสวิธีการตี
ระหว่างวรรคเพลง ทำให้บทเพลงสามารถเรียงร้อยเชื่อมโยงได้อย่างสนิทสนม

ตัวอย่างการสัมผัสของสำนวนเพลง

วรรคที่ 1				วรรคที่ 2			
- - - ร	- - ม ฟ	- ล - ล	- ฟ - -	- ฟ - ม	- ร - ค	- - - -	- - ร ม
- ล - -	- ร - -	- - - ฟ	- - ม ร	- - - -	- ล - -	ท ล - ท	- ค - -

เพลงเสมอเป็นบทเพลงที่มีความยาวของทำนองเพลงที่สั้น เมื่อพิจารณา
ทำนองแล้วจะเห็นได้ว่าความคลี่คลายของสำนวนเพลง ปรากฏอยู่ระหว่างเพลงที่ประโยคที่ 3
วรรคที่ 2 สำนวนของเพลงยังคงใช้การสัมผัสระหว่างวรรคเพื่อความเป็นองค์รวมเดียวกันทั้งเพลง
ซึ่งจุดนี้ไม่กลองที่ดีเข้ากับการประกอบจังหวะอย่างลงตัวของเสียงกลองทัดเสียงสูง เพลงเสมอ
จึงเป็นบทเพลงที่ผสมกลมกลืนออกมาสอดคล้องกันระหว่างทำนองเพลง การสัมผัสของเสียง
และทำนองของเครื่องประกอบจังหวะ

สำนวนเพลงเสมอที่นำไปสู่การคลี่คลายของทำนองเพลง

ประโยคที่ 1

ทำนอง	--- ล	- ท ฟ -	- - รร -	- ร - ช	--- ล	- ท - ร	--- ม	--- ฟ
เพลง	- ล - -	--- มร	--- ร	- ล - ช	- ล - -	- ท - ล	--- ท	--- ฟ
กลองทัด	----	----	----	--- ต่อม	----	----	----	--- ต่อม

ประโยคที่ 2

ทำนอง	-- ม ฟ	- ล - ท	- ร - ท	- ล - ฟ	-- ค ค	- ท - ล	- ม - -	ม ร - ม
เพลง	- ร - -	- ล - ท	- ร - ท	- ล - ค	- ค - -	- ท - ล	- ร - ท	- ล - ท
กลองทัด	----	----	----	--- ต่อม	----	----	----	--- ต่อม

ประโยคที่ 3

ทำนอง	-- ม ฟ	- ล - -	- ล - ฟ	--- ท	----	- ท - ท	- - ช ช	- ล - ท
เพลง	- ร - -	--- ม	- ร - -	ม ร - ท	--- ท	----	- ช - -	- ล - ท
กลองทัด	----	----	----	--- ต่อม	----	- ตุ่ม - -	--- ตุ่ม	--- ตุ่ม

ประโยคที่ 4 และ ประโยคที่ 5 นั้น ยังแสดงให้เห็นถึงการหักเหของทำนองเพลง เพื่อกลับมาสู่รูปแบบทำนองปกติใน ประโยคที่ 4 วรรคที่ 2 และประโยคที่ 5 ได้อย่างกลมกลืน โดยเฉพาะเมื่อกลองทัดตีเสียงต่ำ ทำนองมีการเรียบเรียงที่เสียงต่ำด้วย

ประโยคที่ 4

ทำนอง	--- ร	-- ม ฟ	- ล - ล	- ฟ - -	- ฟ - ม	- ร - ค	----	-- ร ม
เพลง	- ล - -	- ร - -	--- ฟ	-- ม ร	----	- ล - -	ท ล - ท	- ค - -
กลองทัด	----	- ต่อม - -	--- ต่อม	--- ต่อม	--- ตุ่ม	--- ตุ่ม	--- ตุ่ม	----

ประโยคที่ 5

ทำนอง	-- ร ม	- ช - ล	- ช - ฟ	- ม - ร
เพลง	- ค - -	- ช - ล	- ช - ฟ	- ม - ร
กลองทัด	----	----	--- ต่อม	--- ต่อม

ความสัมพันธ์ของสำนวนเพลงและทำนองของเครื่องกำกับจังหวะเป็นลักษณะสำคัญของเพลงเสมอ สำนวนเพลงและเครื่องกำกับจังหวะมีความสอดคล้องกันเป็นส่วนส่งเสริมให้สำนวนเพลงผสมกลมกลืนอย่างเหมาะสม

2.8.2 การศึกษาทำนองห้องวงฆ้องวงพิณเพียตักมพูชาเพลงเสมอ

ประโยคที่ 1

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

ประโยคที่ 2

- - ดั ดั	- ดั ดั -	ท ท - -	ล ล - ฟ	- - - ดั	- ดั - -	ท - - ฝ	- - - ม
- ด - -	ด - ม ทุ	- - - ล	- - - ด	- ด - -	ด - ม -	ทุ - ร -	ล ทุ ล ม

ประโยคที่ 3

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

ประโยคที่ 4

- ลิ ท - มั	- ริ - ท	ล - ล ฟ	- ม - ร	ฟ - ฟ ม	- ร - ทุ	ฝ - ฟ ล -	ม ร - ม
ช - ม -	ร - ทุ -	- ล - ฟ	- ม - ร	- ฟ - ม	- ล - ฟ	ร - - ทุ	- ล - ทุ

ประโยคที่ 5

- - ช ช	ล ท ท ล	- ท - -	- ดั - ริ
- ทุ - -	- ทุ ร ล	- ทุ - -	ด - - ร

บรรเลงเดี่ยวเดียวไม่กลับต้น และบรรเลงเพลงร่วลาเดี่ยวต่อ

การศึกษาทำนองห้องวงฆ้องวงพิณเพียตักมพูชาเพลงเสมอ ใช้ประเด็นในการศึกษาดังต่อไปนี้

2.8.2.1 ความยาวของทำนองเพลง

ทำนองห้องวงใหญ่วงพิณเพียตักมพูชาเพลงเสมอเป็นบทเพลงที่มีความยาวทั้งหมด 5 ประโยค หรือ 9 วรรคเพลง ซึ่งประโยคที่ 5 ของบทเพลงมีเพียง 1 วรรค บรรเลงเดี่ยวเดียวไม่กลับต้น เป็นบทเพลงที่ขนาดของความยาวทำนองที่สั้น บรรเลงต่อกับเพลงเรียว

2.8.2.2 เสียงลูกตก

เสียงของลูกตกในแต่ละวรรคของเพลงเสมอนั้น แบ่งเสียงของลูกตกตามวรรคเพลง ดังนี้

ประโยคที่	วรรคที่ 1	วรรคที่ 2
1	ช	ฟ
2	ฟ	ม
3	ท	ท
4	ร	ม

ประโยคที่	วรรคที่ 1	วรรคที่ 2
5	ร	

2.8.2.3 กลุ่มเสียง

กลุ่มเสียงของทำนองห้องวงมโหรีเพลงเสมอ เป็นบทเพลงที่มีกลุ่มเสียง เร (ร ม ฟ ล ท) เป็นหลักของบทเพลง รวมทั้งการใช้เสียงรองในการบรรเลง คือ เสียงโดและเสียงซอล มาใช้ในการเรียบเรียงทำนองเพลง เพลงเสมอเป็นบทเพลงที่ควรพิจารณาเสียงรองที่นำมาใช้ในการเรียบเรียงบทเพลง โดยเฉพาะทำนองในประโยคที่ 2

ประโยคที่ 2

	- ดิ ดิ -	ท ท - -	ล ล - ฟ		- ดิ - -	ท - - ม ฟ	- - - ม
	ด - ม ท	- - - ล	- - - ด		ด - ม -	ท - ร -	ล ท ล ม

การใช้เสียง โด ซึ่งเป็นเสียงรองในการเรียบเรียงบทเพลงนั้น โดยตำแหน่งของเสียงโด อยู่ที่บริเวณต้นประโยคของประโยคที่ 1 และประโยคที่ 2 ทำให้ทำนองของในช่วงนี้ของเพลงเสมอมีเสียงที่โดดเด่นขึ้นมา

2.8.2.4 รูปแบบจังหวะ

รูปแบบจังหวะทำนองห้องวงมโหรีเพลงเสมอ เป็นการเรียบเรียงเสียงของลูกห้องวงมโหรีในลักษณะการกระจายตัวของเสียง ใช้เสียงสูง-เสียงต่ำ เป็นตำแหน่งการจัดเรียงรูปแบบจังหวะของบทเพลง ประสานการทำงานระหว่างมือซ้ายและมือขวาของผู้บรรเลงห้องวงมโหรี

ตัวอย่างทำนองเพลงและรูปแบบจังหวะ

ทำนองเพลง

- ล ท ล	ซ ฟ ม -	ม ร - ร	- ม - ซ	- ล ท ล	ซ ฟ ม -	ม ร - ร	- ม - ฟ
ล - - -	- - - ร	- - ท ล	- ท - ซ	ล - - -	- - - ร	- - ท ล	- ท - ด

รูปแบบจังหวะ

- x x x	x x x -	x x - x	- x - x	- x x x	x x x -	x x - x	- x - x
x - - -	- - - x	- - x x	- x - x	x - - -	- - - x	- - x x	- x - x

การซ้ำของรูปแบบจังหวะ ทำให้เกิดลักษณะการแปรทำนองของห้องวงมโหรีในบทเพลง รวมทั้งเป็นการเน้นย้ำรูปแบบจังหวะของบทเพลงซึ่งเป็นลักษณะเด่นของทำนองเพลงเสมอและสอดคล้องกับการบรรเลงเครื่องประกอบจังหวะ คือ สะโกรม

ตัวอย่างทำนองเพลงและความสัมพันธ์กับการบรรเลงเครื่องประกอบจังหวะ

ทำนอง	- ล ท ล	ซ ฟ ม -	ม ร - ร	- ม - ซ	- ล ท ล	ซ ฟ ม -	ม ร - ร	- ม - ฟ
เพลง	ล - - -	- - - ร	- - ทุ ล	- ทุ - ซ	ล - - -	- - - ร	- - ทุ ล	- ทุ - ดุ
สะโกธม	- - - -	- - - -	- ต้อม - ต้อม	- ต้อม - ต้อม	- - - -	- - - -	- ต้อม - ต้อม	- ต้อม - ต้อม

เมื่อพิจารณาจากทำนองเพลงของฆ้องวงธมและหน้าทับของสะโกธม จะเห็นความสัมพันธ์ระหว่างรูปแบบจังหวะของทำนองฆ้องวงธมและรูปแบบจังหวะของการตีสะโกธม โดยเฉพาะในท้องเพลงที่ 3-4 ของวรรคเพลง จะมีรูปแบบจังหวะที่มีสัดส่วนของจังหวะสอดคล้องทั้งบทเพลง เมื่อบรรเลงออกมาทำให้เพลงเสมอเกิดการผสมผสานของวงดนตรีที่ลงตัว

2.8.2.5 รูปแบบของทำนอง

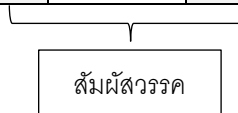
รูปแบบทำนองฆ้องวงธมของวงพิณเพี้ยตักมพูชาเพลงเสมอ นั้น มีทิศทางของทำนองที่เรียงร้อยและการเคลื่อนที่ของทำนองสูง-ต่ำ ในรูปแบบกระจายตัวของเสียง ดังนั้น ทิศทางการเคลื่อนที่ของทำนองจึงมีทิศทางขึ้น-ลงอย่างคงที่ และเกิดความสมดุลของรูปแบบทำนอง รูปแบบทำนองของเพลงเสมอเป็นทำนองเพลงที่เชื่อมต่อวรรคเพลงและประโยคเพลง ด้วยลักษณะของการแปรทำนองเพลงจึงทำให้การเคลื่อนที่ของทำนองที่ได้จากการแปรทำนองเพลงมีทิศทางที่ต่อเนื่องกันทั้งเพลง

2.8.1.6 สำนวนเพลง

สำนวนเพลงเสมอ มีทำนองที่เกิดจากการสัมผัสของเสียง และสัมผัสวิธีการตีระหว่างวรรคเพลง ทำให้บทเพลงสามารถเรียงร้อยเชื่อมโยงได้อย่างสนิทสนม

ตัวอย่างการสัมผัสของสำนวนเพลง

วรรคที่ 1				วรรคที่ 2			
- ม ร -	ม ร - ม	- ร - ซ	- - ล ทุ	- - ท ล	- - ทุ ทุ	- - ซ ซ	- ล - ท
- - - ทุ	- ล - ทุ	- ล - ซ	- - - ทุ	- - ทุ ล	- ทุ - -	- ซ - -	ล - ทุ -



ตัวอย่างการสัมผัสของสำนวนเพลง

วรรคที่ 1				วรรคที่ 2			
- ล ทุ - ม	- ร - ท	ล - ล ฟ	- ม - ร	ฟ - ฟ ม	- ร - ทุ	ม ฟ ล -	ม ร - ม
ซ - ม -	ร - ทุ -	- ล - ทุ	- ม - ร	- ทุ - ม	- ล - ทุ	ร - - ทุ	- ล - ทุ



เพลงเสมอเป็นบทเพลงที่สั้น ภายในบทเพลงมีการสัมผัสของเสียงและวิธีการตีของฆ้องวงมโหรีซึ่งเกิดขึ้นจากการเรียบเรียงทำนองแปร ดังนั้น จึงมีการกระจายตัวของเสียงที่ใช้ในการบรรเลงและการสัมผัสเป็นสำนวนเพลงที่บ่งบอกถึงลักษณะการตีฆ้องวงมโหรี และรูปแบบทำนองที่ใช้ในการบรรเลงที่มีลักษณะเป็นสำนวนเดียวกันในเพลงโหมโรงโตจ

2.8.3 การศึกษาความสัมพันธ์ทำนองฆ้องวงใหญ่และทำนองฆ้องวงมโหรีเพลง

เสมอ

ทำนองเพลงเสมอของทำนองฆ้องวงใหญ่วงปี่พาทย์ไทยและฆ้องวงมโหรีของวงพิณเพี้ยตักมโหรี เป็นบทเพลงเดียวกัน โดยการเรียกชื่อเพลงที่ออกเสียงคล้ายคลึงกัน และมีความยาวของทำนองเพลงเท่ากัน เสียงของลูกตรงกันทั้งหมด กลุ่มเสียงที่ใช้ในการเรียบเรียงทำนองเพลงเป็นกลุ่มเสียงเดียวกัน คือ กลุ่มเสียงเร และพบการใช้เสียงรองในการเรียบเรียงทำนองเพลงเหมือนกันทั้งสองประเทศ

ตำแหน่งของการจัดเรียงบทเพลงในเพลงชุดโหมโรงเย็นของวงปี่พาทย์ไทยและเพลงโหมโรงโตจของวงพิณเพี้ยตักมโหรี เป็นตำแหน่งของบทเพลงเดียวกัน คือ บรรเลงติดต่อกันจากเพลงลาและบรรเลงต่อด้วยเพลงร่ำลาเดียว ซึ่งเพลงเสมอของทั้งสองประเทศต้องบรรเลงต่อท้ายด้วยเพลงร่ำ ซึ่งเป็นผลสืบเนื่องมาจากบทบาทหน้าที่ของเพลงเสมอซึ่งหมายถึงการเคลื่อนที่ออกไป เพื่อประกอบฉากกับกิริยาแล้วจะต้องส่งสัญญาณของการเคลื่อนที่หรือแสดงอิทธิฤทธิ์ ดังนั้น เพลงร่ำจึงเป็นบทเพลงที่บรรเลงต่อจากเพลงเสมอ เพื่อให้การดำเนินเรื่องราวที่เรียบเรียงไปพร้อมกับบทเพลงดำเนินอย่างต่อเนื่อง

รูปแบบจังหวะและตำแหน่งของเสียงที่ใช้ในการจัดเรียงทำนองฆ้องวงใหญ่และทำนองของฆ้องวงมโหรีนั้น รูปแบบจังหวะของฆ้องวงใหญ่ในวงปี่พาทย์ไทย ใช้การก่อรูปแบบจังหวะเข้าคู่เสียงของทำนองเพลงเป็นหลัก และเสียงจะจับกันเป็นคู่สี่ และคู่แปด รวมทั้งระยะห่างระหว่างเสียงที่ใช้ในการบรรเลงที่ไม่ถี่มากนัก ซึ่งรูปแบบจังหวะทำนองฆ้องวงมโหรีของวงพิณเพี้ยตักมโหรีมีลักษณะการกระจายตัวของเสียง คู่ของเสียงมักจะปรากฏที่เสียงลูกตก ทั้งนี้เป็นผลที่เกิดจากการแปรทำนองฆ้องวงใหญ่และฆ้องวงมโหรีที่มีวิธีการคิดที่แตกต่างกัน ในวงปี่พาทย์ไทยจะกำหนดให้ทำนองฆ้องวงใหญ่เปรียบเสมือนทำนองหลัก ดังนั้น ทำนองฆ้องวงใหญ่ที่เป็นบทเพลงประเภทเพลงทางพื้น จะมีทำนองไม่ถี่มากนัก แต่ทำนองฆ้องวงมโหรีของวงพิณเพี้ยตักมโหรี คือ ทำนองของเครื่องดนตรีที่เป็นทำนองแปรเช่นเดียวกันกับเครื่องดำเนินทำนองประเภทอื่น

ตัวอย่างรูปแบบจังหวะของเพลงเสมอ

ทำนองเพลง

ปีพาทย์	--- ร	-- ม ฟ	- ล - ล	- ฟ --	- ฟ - ม	- ร - ด	----	-- ร ม
ไทย	- ล --	- ร --	--- ฟ	-- ม ร	----	- ล --	ทุ ล - ทุ	- ด --
พิณเพียต	- ลิท - ม	- ริ - ท	ล - ล ฟ	- ม - ร	ฟ - ฟ ม	- ร - ทุ	- มิฟ ล -	ม ร - ม
กัมพูชา	ช - ม -	ร - ทุ -	- ล - ฟ	- ม - ร	- ฟ - ม	- ล - ฟ	ริ -- ทุ	- ล - ทุ

รูปแบบจังหวะ

ปีพาทย์	--- x	-- x x	- x - x	- x --	- x - x	- x - x	----	-- x x
ไทย	- x --	- x --	--- x	-- x x	----	- x --	x x - x	- x --
พิณเพียต	- x x - x	- x - x	x - x x	- x - x	x - x x	- x - x	- x x x -	x x - x
กัมพูชา	x - x -	x - x -	- x - x	- x - x	- x - x	- x - x	x - - x	- x - x

รูปแบบจังหวะของทำนองห้องวงใหญ่และห้องวงธมเพลงเสมอ มีความสัมพันธ์กับทำนองของเครื่องประกอบจังหวะอย่างลงตัว การแปรทำนองของห้องวงใหญ่และห้องวงธมจึงมีรูปแบบจังหวะที่สอดคล้องกับรูปแบบจังหวะของทำนองเครื่องประกอบจังหวะร่วมด้วย

รูปแบบทำนองที่แตกต่างกันของทำนองห้องวงใหญ่และทำนองห้องวงธมเป็นผลมาจากความแตกต่างของรูปแบบจังหวะ การเลือกใช้ทิศทางของทำนองห้องวงใหญ่และทำนองห้องวงธมจึงมีรูปแบบทำนองที่แตกต่างกัน รูปแบบทำนองของห้องวงใหญ่มีทิศทางของทำนองที่มุ่งร่วมสร้างการเป็นคู่เสียงของรูปแบบจังหวะ ซึ่งทิศทางของทำนองห้องวงธมจะประดิษฐ์หรือแปรทำนองที่เชื่อมต่อระหว่างกลุ่มทำนองในช่วงท้ายของทำนองเพลงในแต่ละวรรคเลือกใช้เสียงที่ใกล้กับทำนองในช่วงท้ายของวรรคเพลงเพื่อเชื่อมโยงทำนองให้สอดคล้องกัน

ตัวอย่างทิศทางของทำนองห้องวงใหญ่เพลงเสมอ

-- ม ฟ	- ล --	- ล - ฟ	--- ท	----	- ท - ท	-- ซ ซ	- ล - ท
- ร --	--- ม	- ร --	ม ร - ทุ	--- ทุ	----	- ทุ --	- ล - ทุ

--- ร	-- ม ฟ	- ล - ล	- ฟ --	- ฟ - ม	- ร - ด	----	-- ร ม
- ล --	- ร --	--- ฟ	-- ม ร	----	- ล --	ทุ ล - ทุ	- ด --

ตัวอย่างทิศทางของทำนองห้องวงธมเพลงเสมอ

- ม ร -	ม ร - ม	- ร - ซ	-- ล ท	-- ท ล	-- ท ท	-- ซ ซ	- ล - ท
--- ทุ	- ล - ทุ	- ล - ซ	--- ทุ	-- ทุ ล	- ทุ --	- ทุ --	ล - ทุ -

-ลท - มั	- ร - ท	ล - ล ฟ	- ม - ร	ฟ - ฟ ม	- ร - ทุ	มฟ ล -	ม ร - ม
ช - ม -	ร - ทุ -	- ล - ฟ	- ม - ร	- ทุ - ม	- ล - ฟ	ร - - ทุ	- ล - ทุ

วัฒนธรรมทางดนตรีที่สำคัญและเป็นความคิดต่อกันงานดนตรีร่วมกันของงานดนตรี คือ การผูกสัมพันธ์จากการเรียบเรียงทำนองเพลง เป็นสำนวนเพลงที่แสดงการสัมพันธ์ระหว่างวรรค การสัมพันธ์ระหว่างประโยค และการสัมพันธ์วิธีการตี ซึ่งการเรียบเรียงทำนองเพลงด้วยแนวคิดของสำนวนเพลงนั้นเกิดขึ้นกับงานดนตรีของทั้งสองประเทศ

2.9. เพลงเชิด

2.9.1 การศึกษาทำนองข้อยวงใหญ่เพลงเชิด สองชั้น

เพลงเชิด สองชั้น ตัวที่ 1

ประโยคที่ 1

---ล	---ร	---ทุ	---ม	----	--ร ม	--ช ช	-ล - ช
---ล	---ล	---ฟ	---ม	-ล - ทุ	-ด --	-ช --	-ล - ช

ประโยคที่ 2

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

ประโยคที่ 3

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

ประโยคที่ 4

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

ประโยคที่ 5

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

ประโยคที่ 6

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

ประโยคที่ 7

---ช	---ช	---ช	- รื - ดั	----	---ล	- ท -	- รื - ดั
- ร -	- ช -	- ร -	----	- ท - ล	- ช -	---ล	----

ประโยคที่ 8

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

ประโยคที่ 9

- ม ม	- ช - ล	--ช -	- ล - ช
- ม -	- ช - ล	---ฟ	---ร

เพลงเข็ด สองชั้น ตัวที่ 2

ประโยคที่ 1

- - ล ท	- รื -	- รื - ท	---	--ช ล	- ท -	- ท - ล	- ช -
- ช -	---ล	- ช -	ล ช - ม	- ฟ -	---ม	----	- ร -

ประโยคที่ 2

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

ประโยคที่ 3

- - ล ท	- รื -	- รื - ท	---	--ช ล	- ท -	- ท - ล	- ช -
- ช -	---ล	- ช -	ล ช - ม	- ฟ -	---ม	----	- ร -

ประโยคที่ 4

----	--ช ล	- ท - ล	--ท ท	- ช -	ล ท - รื	- ม - รื	- ท - ล
- ร - ม	- ฟ -	- ท - ล	- ท -	- ร -	---ร	- ม - ร	- ท - ล

ประโยคที่ 5

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

ประโยคที่ 6

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

ประโยคที่ 7

---ช	---ช	---ช	- รื - ดั	----	---ล	- ท -	- รื - ดั
- ร -	- ช -	- ร -	----	- ท - ล	- ช -	---ล	----

ประโยคที่ 8

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

ประโยคที่ 9

--ม ม	-ช -ล	--ช -	-ล -ช
-ม --	-ช -ล	---ฟ	---ร

เพลงเข็ด สองชั้น ตัวที่ 3

ประโยคที่ 1

---ร	-ฟ --	-ฟ -ฟ	----	-ฟ --	-ม -ฟ	---ม	----
-ล --	--ม ร	----	ม ร -ทุ	---ร	----	-ทุ --	-ร -ทุ

ประโยคที่ 2

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

ประโยคที่ 3

----	-ล ช -	---ช	---ช	---ร	-ฟ --	-ฟ -ฟ	----
-ร -ม	---ม	-ร --	-ช --	-ล --	--ม ร	----	ม ร -ทุ

ประโยคที่ 4

-ฟ --	-ม -ฟ	---ม	----	--ร ม	-ร --	-ม -ร	-ร --
---ร	----	-ทุ --	-ร -ทุ	-ด --	---ทุ	----	-ล --

ประโยคที่ 5

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

ประโยคที่ 6

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

ประโยคที่ 7

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

ประโยคที่ 8

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

ประโยคที่ 9

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

ประโยคที่ 10

--ม ม	-ช -ล	--ช -	-ล -ช
-ม --	-ช -ล	---ฟ	---ร

เพลงเชิดสองชั้น ตัวที่ 4

ประโยคที่ 1

---ร	-ท -ช	---ล	---ท	--ท ท	-ล -ช	--ช ช	-ล -ท
---ล	-ทุ -ช	---ล	---ทุ	-ทุ --	-ล -ช	-ช --	-ล -ทุ

ประโยคที่ 2

--ช ล	-ท --	-ท -ล	-ช --	----	--ช ล	-ท -ล	--ช ช
-ฟ --	---ม	----	-ร --	-ร -ม	-ฟ --	-ทุ -ล	-ช --

ประโยคที่ 3

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

ประโยคที่ 4

--ท ท	-ล -ช	--ช ช	-ล -ท	--ช ล	-ท --	-ท -ล	-ช --
-ทุ --	-ล -ช	-ช --	-ล -ทุ	-ฟ --	---ม	----	-ร --

ประโยคที่ 5

----	--ช ล	-ท -ล	--ท ท	-ช --	ล ท -ร	-ม -ร	-ท -ล
-ร -ม	-ฟ --	-ทุ -ล	-ทุ --	-ร -ช	---ร	-ม -ร	-ทุ -ล

ประโยคที่ 6

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

ประโยคที่ 7

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

ประโยคที่ 8

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

ประโยคที่ 9

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

ประโยคที่ 10

--ม ม	-ช -ล	--ช -	-ล -ช
-ม --	-ช -ล	---ฟ	---ร

การศึกษาทำนองส้องวงใหญ่วงปี่พาทย์ไทยเพลงเชิด สองชั้น เนื่องจากเพลงเชิดเป็นบทเพลงที่มีรูปแบบทำนองแบ่งได้เป็น 2 ส่วน คือ ส่วนหัวและส่วนท้ายของทำนอง ซึ่งกล่าวโดยทั่วไปถึงสัดส่วนของเพลงเชิด เรียกว่า “เปลี่ยนหัวซ้ำท้าย” และสามารถนำสัญลักษณ์มาใช้ในการอธิบายรูปแบบของบทเพลงได้ คือ กำหนดให้

A คือ ทำนองส่วนหัวที่สามารถเปลี่ยนทำนองได้ในแต่ละตัว รวมทั้งแปรทำนองในกรอบลูกตกเดียวกันได้

B คือ ทำนองส่วนหัวที่ต่อจากทำนองส่วน A ซึ่งเป็นทำนองที่มีเสียงลูกตก ที่เกิดจากการแปรทำนอง โดยอาศัยกรอบของทำนองเพลง ดังนี้

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

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

เมื่อบรรเลงในส่วน B แล้ว กลับมาบรรเลงในส่วน A และบรรเลงต่อด้วยทำนอง C คือ ทำนองส่วนท้ายที่ปรากฏทุกตัวของเพลงเชิด

ดังนั้น สามารถสรุปรูปแบบบทเพลงของเพลงได้ คือ ABAC

ตัวอย่างสัดส่วนของเพลงเชิด สองชั้น ตัวที่ 1

ทำนองส่วน A

---ล	---ร	---ทุ	---ม
---ล	---ล	---ฟ	---ม

ทำนองส่วน B

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

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

ทำนองส่วน A

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

ทำนองส่วน C

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

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

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

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

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

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

ในแต่ละสำนักทางดนตรีมีการจัดเรียงลำดับทำนองและจำนวนปริมาณตัวเพลงเชิดที่แตกต่างกัน ดังนั้น การศึกษาเพลงเชิด สองชั้น จึงใช้ประเด็นในการศึกษา ดังต่อไปนี้

2.9.1.1 ความยาวของทำนองเพลง

ทำนองห้องวงใหญ่วงปี่พาทย์ไทยเพลงเชิด สองชั้น เป็นบทเพลงที่ไม่สามารถระบุความยาวของบทเพลงได้อย่างชัดเจน เนื่องจากความยาวของเพลงขึ้นอยู่กับการเรียนรู้เพลงเชิดของแต่ละสำนักดนตรี การเรียบเรียงทำนองเพลงเชิด สองชั้น เกิดขึ้นจากการขยายทำนองเพลงเชิด อัตราชั้นเดียว ซึ่งมีคำกล่าวว่า “เพลงเชิด สองชั้น จะบรรเลงก็ตัวก็สามารถบรรเลงได้” โดยขยายขึ้นจากเพลงเชิด ชั้นเดียว แต่โดยทั่วไปแล้วจะบรรเลง 4-5 ตัว

2.9.1.2 เสียงลูกตก

เสียงของลูกตกเพลงเชิด สองชั้น แบ่งตามสัดส่วนรูปแบบของบทเพลงดังนี้

ทำนองส่วน A ไม่สามารถระบุเสียงของลูกตกที่ชัดเจนได้ เนื่องจากมีการเปลี่ยนทำนองตามการเรียบเรียงของสำนักดนตรี

ทำนองส่วน B สามารถระบุเสียงลูกตกได้ ดังนี้

ประโยคที่	วรรคที่ 1	วรรคที่ 2
1	ซุ	ซุ
2	ซุ	

เมื่อบรรเลงทำนองส่วน B กลับมาบรรเลงทำนองส่วน A ต่อซึ่งไม่สามารถระบุเสียงของลูกตกที่ชัดเจนได้ เนื่องจากมีการเปลี่ยนทำนองตามการเรียบเรียงของสำนักดนตรี

ทำนองส่วน C สามารถระบุเสียงลูกตกได้ ดังนี้

ประโยคที่	วรรคที่ 1	วรรคที่ 2
1	ซุ	ท
2	ล	ม
3	ท	ล
4	ม	ด
5	ด	ล
6	ม	ซุ

2.9.1.3 กลุ่มเสียง

กลุ่มเสียงของทำนองห้องวงใหญ่เพลงเชิด สองชั้น เป็นบทเพลงที่มีกลุ่มเสียงซอล (ซลท รม) เป็นหลักของบทเพลง รวมทั้งการใช้เสียงรองใน การบรรเลง คือ เสียงโด

และเสียงฟาซึ่งเป็นเสียงรองมาใช้ในการเรียบเรียงทำนองเพลง เช่น ตัวอย่างการบรรเลงเพลงเชิดสองชั้น

----	---ล	-ท--	-ร-ค	----	----	----	--ชล
-ท-ล	-ช--	---ล	----	-ท-ล	-ช-ม	-ร-ม	-ฟ--

--ลล	-ท--	----	--ร ม	--ม ม	-ช-ล	--ช-	-ล-ช
-ล--	-ท--	-ล-ท	-ค--	-ม--	-ช-ล	----ฟ	----ร

2.9.1.4 รูปแบบจังหวะ

รูปแบบจังหวะทำนองฆ้องวงใหญ่เพลงเชิดสองชั้น เป็นรูปแบบจังหวะที่ใช้ซ้ำในทำนองเพลง ซึ่งเป็นการพัฒนาความยาวของบทเพลง และเชื่อมโยงกับรูปแบบของบทเพลง รูปแบบจังหวะที่ใช้ซ้ำพบที่ทำนองส่วน B และ C โดยลักษณะของรูปแบบจังหวะที่ใช้ในการเรียบเรียงทำนองฆ้องวงใหญ่ ยังคงรูปแบบความเรียบของทำนอง การจัดเสียงเข้ารูปเป็นคู่เสียงคู่สี่ และคู่แปด ตามลักษณะของการแปรทำนองฆ้องวงใหญ่วงปีพาทย์ไทย

2.9.1.5 รูปแบบของทำนอง

รูปแบบทำนองฆ้องวงใหญ่ของวงปีพาทย์ไทยเพลงเชิดสองชั้น มีทิศทางของทำนองที่เรียงร้อยและการเคลื่อนที่ของทำนองสูง-ต่ำ อย่างคงที่ และเกิดความสมดุลของรูปแบบทำนอง รูปแบบทำนองเพลงมีลักษณะการก่อตัวเป็นรูปทรงที่มีพื้นผิวที่เรียบ และการตีที่มีคู่เสียงของทำนองเพลง โดยเว้นระยะห่างระหว่างจังหวะ แสดงให้เห็นถึงความเรียบ

2.9.1.6 สำนวนเพลง

สำนวนเพลงเชิดสองชั้น เป็นสำนวนเพลงที่มีการสัมผัสของเสียง การผูกทำนอง โดยการแปรทำนองเชื่อมต่อกันได้ด้วยการสัมผัสระหว่างวรรค และสัมผัสวิธีการตี ทำนองที่ปรากฏให้เห็นได้อย่างชัดเจน คือ ทำนองส่วน C ของเพลงเชิดสองชั้น

ตัวอย่างการสัมผัสของสำนวนเพลง

วรรคที่ 1				วรรคที่ 2			
----	--ร ม	--ชช	-ล-ช	--ร ม	-ช-ล	-ท-ล	--ทท
-ล-ท	-ค--	-ช--	-ล-ช	-ค--	-ช-ล	-ท-ล	-ท--

วรรคที่ 1				วรรคที่ 2			
- ช - -	ล ท - ร้	- ม - ร้	- ท - <u>ล</u>	--- ล	--- <u>ล</u>	--- ช	--- ม
- ร - ช	--- ร	- ม - ร	- <u>ท</u> - <u>ล</u>	--- ร	--- <u>ล</u>	--- ช	--- <u>ท</u>

สัมผัสวรรค
สัมผัสวิธีการตี

วรรคที่ 1				วรรคที่ 2			
--- ท	--- ล	-- ร ม	- ร --	- ม - ร	- ร --	- ม --	- ช - ล
--- <u>ท</u>	--- <u>ล</u>	- ด --	--- <u>ท</u>	----	- <u>ล</u> --	- <u>ท</u> --	- <u>ช</u> - <u>ล</u>

สัมผัสวิธีการตี

วรรคที่ 1				วรรคที่ 2			
- ท - ล	-- ช ช	----	- ล --	--- ช	--- ช	--- ช	- ร้ - <u>ด</u>
- <u>ท</u> - <u>ล</u>	- <u>ช</u> --	- ร - ม	-- <u>ช</u> ม	- ร --	- <u>ช</u> --	- ร --	----

สัมผัสวิธีการตี

วรรคที่ 1				วรรคที่ 2			
----	--- ล	- ท --	- ร้ - <u>ด</u>	----	----	----	-- ช ล
- ท - ล	- ช --	--- ล	----	- ท - ล	- ช - ม	- ร - ม	- <u>ฟ</u> --

สัมผัสวิธีการตี

วรรคที่ 1				วรรคที่ 2			
-- ล ล	- ท --	----	-- ร ม	-- ม ม	- ช - ล	-- ช -	- ล - ช
- <u>ล</u> --	- <u>ท</u> --	- <u>ล</u> - <u>ท</u>	- ด --	- <u>ม</u> --	- <u>ช</u> - <u>ล</u>	--- <u>ฟ</u>	--- ร

สัมผัสวิธีการตี

ทำนองของเพลงเชิด สองชั้น ในส่วนของทำนอง C นั้น ผู้เรียบเรียงทำนองเพลงได้ผู้สัมผัสด้วยเสียงที่กลมกลืน และวิธีการบรรเลงที่สอดคล้องกันทั้งส่วน ทำให้เกิดสำนวนเพลงที่บรรเลงแล้วบ่งบอกถึงลักษณะของเพลงเชิด เนื่องจากมีความยาวของสัดส่วนที่ยาวกว่าส่วนอื่น รวมทั้งทำนองในส่วน C เป็นทำนองที่ปรากฏในทุกตัวของเพลงเชิด

2.9.2 การศึกษาทำนอง้องวงกลมวงพินเพียดกัมพูชาเพลงเชิดฉิ่ง

เพลงเชิดฉิ่ง ตัวที่ 1

ประโยคที่ 1

--- รี่	ทล - -	----	- ล ช -	-- ฤ ฤ	- ร - ม	- ช - ท	- ล - ช
--- ร	- ช - ร	--- ฤ	--- ม	-- ฤ -	- ล - ฤ	- ช - ฤ	- ล - ฤ

ประโยคที่ 2

--- รัม	- ช - ล	- ท - ดั	- รี่ - มั	- มั - มั	- รี่ - -	ท ท - -	ล ล - ช
- ฤ ด -	ช - ล -	ท - ด -	ร - ม -	ช - ช ม	- ร - ฤ	--- ล	--- ฤ

ประโยคที่ 3

ล ท - ล	ท รี่ - ท	รี่ มั - รี่	มั - - มั	- มั - มั	- รี่ - -	ท ท - -	ล ล - ช
-- ล -	-- ฤ -	-- ร -	- ช ม -	ช - ช ม	- ร - ฤ	--- ล	--- ฤ

ประโยคที่ 4

พม - ม -	ร ร - -	ช ช - -	ล ล - ท	ช ช - -	- ฤ ท - รี่	มั - มั รี่	- ท - ล
- ร - ฤ	- ล - ฤ	--- ล	--- ฤ	- ร - -	ช - - ร	- ม - ร	- ฤ - ล

ประโยคที่ 5

- รี่ มั รี่	ท ล ช -	ช ล - ช	- ม - -	ร ร - -	ม ม - -	ช ช - ล	- - ท ท
ร - -	--- ม	--- ร	- ฤ - ล	--- ฤ	--- ฤ	--- ล	- ฤ - -

ประโยคที่ 6

- ท - -	ล ล - -	ช ช - ม	ช - - รัม	- ช - ล	- ท - ดั	- รี่ - มั	- มั - มั
- ร - ล	--- ฤ	--- ฤ	- ฤ ด -	ช - ล -	ท - ด -	ร - ม -	ช - ม -

ประโยคที่ 7

- รี่ - ท	- ล ช ล	-- ช ช	-- ดั ดั	- รี่ - มั	รี่ - รี่ ดั	- ท - ล	ช - - รัม
ร - ฤ -	ล - - ล	- ฤ - -	- ด - -	ร - ม -	- ร - ด	- ฤ - ล	- ฤ ด -

ประโยคที่ 8

- ช - ล	ท - ท ล	- ช - ม	พม - ม -	ร ร - -	ช ช - -	ล ล - ท	ช ช - -
ช - ล -	- ฤ - ล	- ฤ - ฤ	- ร - ฤ	- ล - ฤ	--- ล	--- ฤ	- ร - -

ประโยคที่ 9

- ฤ ท - รี่	มั - มั รี่	- ท - ล	- รี่ มั รี่	ท ล ช -	ช ล - ช
ช - - ร	- ม - ร	- ฤ - ล	ร - -	--- ม	--- ร

เพลงเชิดมืง ตัวที่ 2

ประโยคที่ 1

- ท - -	ท ท - -	ล ล - -	ซ ซ - ม	- - ท -	ท ท - -	ล ล - -	ซ ซ - ม
- ท - ท	- - - ล	- - - ซ	- - - ท	- - - ท	- - - ล	- - - ซ	- - - ท

ประโยคที่ 2

ซ - - ร	- ซ - ล	ท - ท ล	- ซ - ม	ล ซ - -	ซ ม - -	ม ร - ร	- ม - ซ
- ท ด -	ซ - ล -	- ท - ล	- ซ - ท	- - ม ร	- - ร ท	- - ท ล	- ท - ร

ประโยคที่ 3

- - ท ท	- ท - -	ล ล - -	ซ ซ - ม	- - ท ท	- ท - -	ล ล - -	ซ ซ - ม
- ท - -	- ร - ล	- - - ซ	- - - ท	- ท - -	- ร - ล	- - - ซ	- - - ท

ประโยคที่ 4

พ ม - -	ร ร - -	ซ ซ - -	ล ล - ท	ซ ซ - -	- ล ท - ร	ม - - ร	- ท - ล
- ร - ร	- ล - ซ	- - - ล	- - - ท	- ร - -	ซ - - ร	- ม - ร	- ท - ล

ประโยคที่ 5

- ร ม -	ท ล ซ -	ซ ล - ซ	- ม - -	ร ร - -	ม ม - -	ซ ซ - ล	- - ท ท
ร - - -	- - - ม	- - - ร	- ท - ล	- - - ท	- - - ซ	- - - ล	- ท - -

ประโยคที่ 6

- ท - -	ล ล - -	ซ ซ - ม	ซ - - ร	- ซ - ล	- ท - ด	- ร - ม	- ม - -
- ร - ล	- - - ซ	- - - ท	- ท ด -	ซ - ล -	ท - ด -	ร - ม -	ซ - ม -

ประโยคที่ 7

- ร - ท	- ล ซ ล	- - ซ ซ	- - ด ด	- ร - ม	ร - ร ด	- ท - ล	ซ - - ร
ร - ท -	ล - - ล	- ซ - -	- ด - -	ร - ม -	- ร - ด	- ท - ล	- ท - ด -

ประโยคที่ 8

- ซ - ล	ท - ท ล	- ซ - ม	พ ม - -	ร ร - -	ซ ซ - -	ล ล - ท	ซ ซ - -
ซ - ล -	- ท - ล	- ซ - ท	- ร - ร	- ล - ซ	- - - ล	- - - ท	- ร - -

ประโยคที่ 9

- ล ท - ร	ม - - ร	- ท - ล	- ร ม -	ท ล ซ -	ซ ล - ซ
ซ - - ร	- ม - ร	- ท - ล	ร - - -	- - - ม	- - - ร

เพลงเชิดมืง ตัวที่ 3

ประโยคที่ 1

-- รื ท	- ท --	-- ท ล	- ล --	-- ทล -	- ฟ --	-- ฟ ม	- ม --
----	ล - ล ฟ	----	ฟ - ฟ ม	--- ฟ	ม - ม ร	----	ร - ร ทุ

ประโยคที่ 2

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

ประโยคที่ 3

ล ช --	ช ม --	ม ร - ร	- ม - ช	-- รื ท	- ท --	-- ท ล	- ล --
-- ม ร	-- ร ทุ	-- ทุ ล	- ทุ - ร	----	ล - ล ฟ	----	ฟ - ฟ ม

ประโยคที่ 4

-- ทล -	- ฟ --	-- ฟ ม	- ม --	ร ม --	ร ม --	ทุ ร - ด	-- ร ม
--- ฟ	ม - ม ร	----	ร - ร ทุ	-- ร ทุ	-- ร ล	-- ช -	- ด --

ประโยคที่ 5

ฟ ม -	ร ร --	ช ช --	ล ล - ท	ช ช --	- ล ท - รื	ม - ม ร	- ท - ล
- ร - ร	- ล - ช	---	---	- ร --	ช -- ร	- ม - ร	- ทุ - ล

ประโยคที่ 6

- รื ม ร	ท ล ช -	ช ล - ช	- ม --	ร ร --	ม ม --	ช ช - ล	-- ท ท
ร ---	--- ม	--- ร	- ทุ - ล	--- ทุ	--- ช	--- ล	- ทุ --

ประโยคที่ 7

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

ประโยคที่ 8

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

ประโยคที่ 9

- ช - ล	ท - ท ล	- ช - ม	ฟ ม -	ร ร --	ช ช --	ล ล - ท	ช ช --
ช - ล -	- ทุ - ล	- ช - ทุ	- ร - ร	- ล - ช	---	---	- ร --

ประโยคที่ 10

- ล ท - ร	ม - ม ร	- ท - ล	- รื ม ร	ท ล ช -	ช ล - ช
ช -- ร	- ม - ร	- ทุ - ล	ร ---	--- ม	--- ร

เพลงเชิดมิ่ง ตัวที่ 4

ประโยคที่ 1

- ม - -	ร ร - -	ช ช - -	รึ รึ - ท	- - มั มั	- มั - รึ	- ดั - ท	ล ช ล ท
- ท - ลุ	- - - ชุ	- - - ร	- - - ทุ	- ม - -	- ช - ร	- ด - ทุ	ลุ ช ลุ ทุ

ประโยคที่ 2

ช - - รัม	- ช - ล	ท - ท ล	- ช - ม	ล ช - -	ช ม - -	ม ร - ร	- ม - ช
- ท - ด -	ชุ - ลุ -	- ทุ - ลุ	- ชุ - ทุ	- - ม ร	- - ร ทุ	- - ทุ ลุ	- ทุ - ร

ประโยคที่ 3

- ม - -	ร ร - -	ช ช - -	รึ รึ - ท	- - มั มั	- มั - รึ	- ดั - ท	ล ช ล ท
- ท - ลุ	- - - ชุ	- - - ร	- - - ทุ	- ม - -	- ช - ร	- ด - ทุ	ลุ ช ลุ ทุ

ประโยคที่ 4

ช - - รัม	- ช - ล	ท - ท ล	- ช - ม	ฟม - ม -	ร ร - -	ช ช - -	ล ล - ท
- ท - ด -	ชุ - ลุ -	- ทุ - ลุ	- ชุ - ทุ	- ร - รุ	- ลุ - ชุ	- - - ลุ	- - - ทุ

ประโยคที่ 5

ช ช - -	- ลท - รึ	มั - มั รึ	- ท - ล	- รึ มั รึ	ท ล ช -	ช ล - ช	- ม - -
- ร - -	ช - - ร	- ม - ร	- ทุ - ลุ	ร - - -	- - - ม	- - - ร	- ทุ - ลุ

ประโยคที่ 6

ร ร - -	ม ม - -	ช ช - ล	- - ท ท	- ท - -	ล ล - -	ช ช - ม	ช - - รัม
- - - ทุ	- - - ชุ	- - - ลุ	- ทุ - -	- ร - ลุ	- - - ชุ	- - - ทุ	- ทุ - ด -

ประโยคที่ 7

- ช - ล	- ท - ดั	- รึ - มั	- มั - มั	- รึ - ท	- ล ช ล	- - ช ช	- - ดั ดั
ชุ - ลุ -	ทุ - ด -	ร - ม -	ช - ม -	ร - ทุ -	ลุ - - ลุ	- ชุ - -	- ด - -

ประโยคที่ 8

- รึ - มั	รึ - รึ ดั	- ท - ล	ช - - รัม	- ช - ล	ท - ท ล	- ช - ม	ฟม - ม -
ร - ม -	- ร - ด	- ทุ - ลุ	- ทุ - ด -	ชุ - ลุ -	- ทุ - ลุ	- ชุ - ทุ	- ร - รุ

ประโยคที่ 9

ร ร - -	ช ช - -	ล ล - ท	ช ช - -	- ลท - รึ	มั - มั รึ	- ท - ล	- รึ มั รึ
- ลุ - ชุ	- - - ลุ	- - - ทุ	- ร - -	ช - - ร	- ม - ร	- ทุ - ลุ	ร - - -

ประโยคที่ 10

ท ล ช -	ช ล - ช
- - - ม	- - - ร

การศึกษาทำนองห้องวงฆ้องวงพิณเพียตักมพูชา เพลงเชิดมิ่ง เนื่องจากเพลงเชิดมิ่ง มีลักษณะที่คล้ายคลึงกับเพลงเชิด สองชั้น ของวงปี่พาทย์ไทย ซึ่งมีรูปแบบของทำนองเป็นแบบ เปลี่ยนหัวซ้ำท้าย และสามารถนำสัญลักษณ์มาใช้ในการอธิบายรูปแบบของบทเพลงได้ คือ กำหนดให้

A คือ ทำนองส่วนหัวที่สามารถเปลี่ยนทำนองได้ในแต่ละตัว รวมทั้งแปรทำนอง ในกรอบลูกตกเดียวกันได้

B คือ ทำนองส่วนหัวที่ต่อจากทำนองส่วน A ซึ่งเป็นทำนองที่มีเสียงลูกตก ที่เกิดจากการแปรทำนอง โดยอาศัยกรอบของทำนองเพลง ดังนี้

---รม	-ช-ล	-ท-ค	-ริ-ม	-ม-ม	-ริ--	ทท--	ลล-ช
-ทุค-	ทุ-ล-	ทุ-ค-	ร-ม-	ช-ชม	-ร-ทุ	---ล	---ช

หรือ

ช--รม	-ช-ล	ท-ทล	-ช-ม	ลช--	ชม--	มร-ร	-ม-ช
-ทุค-	ทุ-ล-	-ทุ-ล	-ช-ทุ	--มร	--รทุ	--ทุล	-ทุ-ร

เมื่อบรรเลงในส่วน B แล้ว กลับมาบรรเลงในส่วน A และบรรเลงต่อด้วยทำนอง C คือ ทำนองส่วนท้ายที่ปรากฏทุกตัวของเพลงเชิด

ดังนั้นสามารถสรุปรูปแบบบทเพลงของเพลงได้ คือ ABAC

ตัวอย่างสัดส่วนของเพลงเชิด สองชั้น ตัวที่ 1

ทำนองส่วน A

---ริ	ทล--	----	-ลช-	--ลท	-ร-ม	-ช-ท	-ล-ช
---ร	-ช-ริ	---ทุ	---ม	--ช-	-ล-ทุ	-ช-ทุ	-ล-ช

ทำนองส่วน B

---รม	-ช-ล	-ท-ค	-ริ-ม	-ม-ม	-ริ--	ทท--	ลล-ช
-ทุค-	ทุ-ล-	ทุ-ค-	ร-ม-	ช-ชม	-ร-ทุ	---ล	---ช

ทำนองส่วน A

ลท-ล	ทริ-ท	ริ-ม-ริ	ม--ม	-ม-ม	-ริ--	ทท--	ลล-ช
--ล-	--ทุ-	--ร-	-ชม-	ช-ชม	-ร-ทุ	---ล	---ช

ทำนองส่วน C

พม-ม-	รร--	ชช--	ลล-ท	ชช--	-ลท-ริ	ม-มริ	-ท-ล
-ร-ริ	-ล-ช	---ล	---ทุ	-ร--	ช--ร	-ม-ร	-ทุ-ล

- รื มื รื	ท ล ช -	ช ล - ช	- ม - -	ร ร - -	ม ม - -	ช ช - ล	- - ท ท
ร - - -	- - - ม	- - - ร	- ทุ - ล	- - - ทุ	- - - ช	- - - ล	- ทุ - -

- ท - -	ล ล - -	ช ช - ม	ช - - รื	- ช - ล	- ท - ด	- รื - ม	- ม - ม
- ร - ล	- - - ช	- - - ทุ	- ทุ - ด -	ช - ล -	ทุ - ด -	ร - ม -	ช - ม -

- รื - ท	- ล ช ล	- - ช ช	- - ด ด	- รื - ม	รื - รื ด	- ท - ล	ช - - รื
ร - ทุ -	ล - - ล	- ช - -	- ด - -	ร - ม -	- ร - ด	- ทุ - ล	- ทุ - ด -

- ช - ล	ท - ท ล	- ช - ม	พม - -	ร ร - -	ช ช - -	ล ล - ท	ช ช - -
ช - ล -	- ทุ - ล	- ช - ทุ	- ร - ร	- ล - ช	- - - ล	- - - ทุ	- ร - -

- ทุ - รื	ม - ม รื	- ท - ล	- รื ม รื	ท ล ช -	ช ล - ช
ช - - ร	- ม - ร	- ทุ - ล	ร - - -	- - - ม	- - - ร

ในแต่ละสำนักทางดนตรีมีการจัดเรียงลำดับทำนองและจำนวนปริมาณตัวเพลง เชิดมิ่งที่แตกต่างกัน ดังนั้น การศึกษาเพลงเชิดมิ่ง จึงใช้ประเด็นในการศึกษา ดังต่อไปนี้

2.9.2.1 ความยาวของทำนองเพลง

ทำนองของวงมโหรีเพลงเชิดมิ่ง เป็นบทเพลงที่ไม่สามารถระบุความยาวของบทเพลงได้อย่างชัดเจน เนื่องจากจำนวนประโยคของแต่ละตัวของเพลงเชิดมิ่ง มีจำนวนที่ไม่เท่ากัน ซึ่งเป็นผลจากการเปิดอิสระในสัดส่วนของบทเพลง จำนวนของประโยคเพลง จึงไม่ส่งผลต่อลักษณะของเพลง เนื่องจากเป็นบทเพลงที่มีการแบ่งสัดส่วนเป็น 3 ส่วน คือ ส่วนที่มีการเปลี่ยนแปลงของทำนอง 1 ส่วน และส่วนที่มีทำนองคงที่ 2 ส่วน

2.9.2.2 เสียงลูกตก

เสียงของลูกตกเพลงเชิดมิ่ง แบ่งตามสัดส่วนรูปแบบของบทเพลงดังนี้

ทำนองส่วน A ไม่สามารถระบุเสียงของลูกตกที่ชัดเจนได้ เนื่องจากมีการเปลี่ยนทำนองตามการเรียบเรียงของสำนักดนตรี

ทำนองส่วน B สามารถระบุเสียงลูกตกได้ ดังนี้

ประโยคที่	วรรคที่ 1	วรรคที่ 2
1	ม	ช

เมื่อบรรเลงทำนองส่วน B กลับมาบรรเลงทำนองส่วน A ต่อ ซึ่งไม่สามารถระบุเสียงของลูกตกที่ชัดเจนได้ เนื่องจากมีการเปลี่ยนทำนองตามการเรียงเรียงของส่านักดนตรี

ทำนองส่วน C สามารถระบุเสียงลูกตกได้ ดังนี้

ประโยคที่	วรรคที่ 1	วรรคที่ 2
1	ท	ล
2	ล	ท
3	ม	ม
4	ด	ม
5	ร	ช
6	ร	ช

2.9.2.3 กลุ่มเสียง

กลุ่มเสียงของทำนองห้องวงมโหรี เพลงเชิดมโหรี เป็นบทเพลงที่มีกลุ่มเสียง ซอล (ซลท รม) เป็นหลักของบทเพลง รวมทั้งการใช้เสียงรองใน การบรรเลง คือ เสียงโด และเสียงฟา มาใช้ในการเรียบเรียงทำนองเพลง เช่น ตัวอย่างการบรรเลงเพลงเชิดมโหรี

- ริ - ท	- ล ซ ล	- - ช ช	- - ด ด	- ริ - ม	ริ - ริ ด	- ท - ล	ช - - ริม
ร - ท -	ล - - ล	- ช - -	- ด - -	ร - ม -	- ร - ด	- ท - ล	- ท ด -

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

2.9.2.4 รูปแบบจังหวะ

รูปแบบจังหวะทำนองห้องวงมโหรี เพลงเชิดมโหรี เป็นรูปแบบจังหวะที่ใช้ซ้ำๆ ในทำนองเพลง ซึ่งเป็นการพัฒนาความยาวของบทเพลง และเชื่อมโยงกับรูปแบบของบทเพลง รูปแบบจังหวะที่ใช้ซ้ำพบที่ทำนองส่วน B และ C โดยลักษณะของรูปแบบจังหวะที่ใช้ในการเรียบเรียงทำนองห้องวงมโหรีที่มีการกระจายตัวของเสียง

2.9.2.5 รูปแบบของทำนอง

รูปแบบทำนองของห้องวงฆ้องวงพิณเพียตักมพูชาเพลงเชิดมิ่ง มีทิศทางของทำนองที่เรียงร้อยและการเคลื่อนที่ของทำนองสูง-ต่ำ อย่างคงที่ และเกิดความสมดุลของรูปแบบทำนอง มีการเลือกใช้เสียงสูงต่ำ นำมาเรียบเรียงเป็นทำนองห้องวงฆ้อง ซึ่งพบการตีสลับมือซ้าย-ขวาในเพลงเสียงเดียวกันเป็นจำนวนมาก เช่น ตัวอย่างทำนองเพลงเชิดมิ่ง ตัวที่ 1

--- ริม	- ช - ล	- ท - ค	- ร - ม	- ม - ม	- ร - -	ท ท - -	ล ล - ช
- ทุ -	ทุ - ล -	ทุ - ค -	ร - ม -	ช - ช ม	- ร - ทุ	--- ล	--- ช

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

2.9.2.6 สำนวนเพลง

สำนวนเพลงเชิดมิ่ง เป็นสำนวนเพลงที่มีการสัมผัสของเสียง การผูกทำนองโดยการแปรทำนองเชื่อมต่อกันได้ด้วยการสัมผัสระหว่างวรรค และสัมผัสวิธีการตี ทำนองที่ปรากฏให้เห็นได้อย่างชัดเจน คือ ทำนองส่วน C ของเพลงเชิดมิ่ง ซึ่งร้อยเรียงทำนองเป็นชุดทำนองที่เชื่อมต่อกัน

ตัวอย่างการสัมผัสของสำนวนเพลง

วรรคที่ 1				วรรคที่ 2			
พ ม -	ร ร - -	ช ช - -	ล ล - (ท)	ช ช - -	(ล) ท - ร	ม - ม ร	- ท - ล
- ร - ร	- ล - ช	--- ล	--- (ทุ)	- ร - -	ช - - ร	- ม - ร	- ทุ - ล

สัมผัสวรรค

วรรคที่ 1				วรรคที่ 2			
- ม - -	ร ร - -	ม ม - -	ช ช (ล)	- - ท ท	- ท (-)	ล ล - -	ช ช - ม
- ทุ - ล	--- ทุ	--- ช	--- (ล)	- ทุ - -	- ร (ล)	--- ช	--- ทุ

สัมผัสวิธีการตี

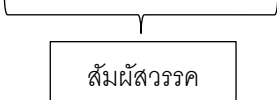
สัมผัสวรรค

วรรคที่ 1				วรรคที่ 2			
ช - - ริม	- ช - ล	- ท - ค	- ร - (ม)	- ม - (ม)	- ร - ท	- ล ช ล	- - ช ช
- ทุ -	ทุ - ล -	ทุ - ค -	ร - ม -	ช - ม -	ร - ทุ -	ล - - ล	- ช - -

สัมผัสวิธีการตี

สัมผัสวรรค

วรรคที่ 1				วรรคที่ 2			
- - คํ	- ร - ม	ร - ร ค	- ท - ล	ช - - ร	- ช - ล	ท - ท ล	- ช - ม
- ค - -	ร - ม -	- ร - ค	- ท - ล	- ท ค -	ช - ล -	- ท - ล	- ช - ท



ทำนองของเพลงเชิดมิ่ง ในส่วนของทำนอง C นั้น ผู้เรียบเรียงทำนองเพลง ได้ผูกสัมผัสด้วยเสียงที่กลมกลืน และวิธีการบรรเลงที่สอดคล้องกันทั้งส่วน ทำให้เกิดสำนวนเพลง ที่บรรเลงแล้วบ่งบอกถึงลักษณะของเพลงเชิด เนื่องจากมีความยาวของสัดส่วนที่ยาวกว่าส่วนอื่น รวมทั้งทำนองในส่วน C เป็นทำนองที่ปรากฏในทุกตัวของเพลงเชิดมิ่ง

2.9.3 การศึกษาความสัมพันธ์ทำนองฆ้องวงใหญ่เพลงเชิด สองชั้น และทำนอง ฆ้องวงมโหรีเพลงเชิดมิ่ง

ทำนองเพลงเชิด สองชั้น ของฆ้องวงใหญ่วงปี่พาทย์ไทย เป็นทำนองเพลงที่ขยายขึ้น จากเพลงเชิดในอัตราจังหวะชั้นเดียว เช่นเดียวกับทำนองเพลงเชิดมิ่งของวงพิณเป็ตกัมพูชา ทำนองเพลงเชิดไม่สามารถระบุความยาวของการบรรเลงได้อย่างชัดเจน เพราะเป็นบทเพลง ที่สามารถยืดหยุ่นในการบรรเลงได้ตามสถานการณ์ และบทบาทหน้าที่ที่ใช้ในการบรรเลง เพลงชุดโหมโรงเย็นของวงปี่พาทย์ไทยจะเริ่มจากการบรรเลงเพลงเชิด สองชั้น และตัดทอนลง เป็นเพลงเชิด ชั้นเดียว ซึ่งแตกต่างจากการบรรเลงวงพิณเป็ตเพลงโหมโรงโตจของประเทศกัมพูชา ที่เพลงเชิดมิ่ง หรือถ้าเรียกเป็นภาษาไทยว่า “เพลงเชิดจิ่ง” จะใช้บทเพลงเชิดมิ่งในการ ประกอบการแสดงโขน-ละครเป็นส่วนใหญ่ และใช้การบรรเลงเพลงเชิด ซึ่งเป็นเพลงเชิดที่คล้ายกับ เพลงเชิดในอัตราจังหวะชั้นเดียวสำหรับการบรรเลงเพลงโหมโรงโตจ และเพลงเชิด ชั้นเดียว ของวงปี่พาทย์ไทย สามารถบรรเลงในเพลงชุดโหมโรงเย็น โดยไม่ต้องเริ่มต้นเพลงจากเพลงเชิด สองชั้น ได้เช่นกัน จึงกล่าวได้ว่า เพลงเชิดเป็นตัวอย่างของการยืดหยุ่นทางดนตรีได้

หากนำเพลงเชิด สองชั้น และเพลงเชิดมิ่ง ตัวที่ 1 มาพิจารณาความสัมพันธ์ในด้าน รูปแบบของทำนอง จะมีสัดส่วนที่คล้ายคลึงกัน คือ ABAC แต่ความยาวของสัดส่วนบทเพลง ไม่เท่ากัน โดยเฉพาะทำนองในส่วน B และ C ที่เป็นส่วนสำคัญ เนื่องจากปรากฏทุกตัว ของเพลงเชิดทั้งสองประเทศ

กลุ่มเสียงในการบรรเลงใช้กลุ่มเสียงซอล (ซลท รม) และมีเสียงรอง คือ เสียง โด และเสียงฟา เข้ามาช่วยเรียบเรียงทำนองเพลง เสียงของเพลงเชิด สองชั้น และเพลงเชิดจิ่งเมื่อฟัง แล้วจะให้ความรู้สึกถึงกลุ่มเสียงที่ชัดเจน โดยส่งผลให้การวางตำแหน่งของเสียงรูปแบบจังหวะ

ของห้องวงใหญ่วงปี่พาทย์ไทยในการก่อรูปแบบจังหวะ เพื่อให้เสียงจับกันเป็นคู่เสียงในบทเพลง เป็นส่วนใหญ่และรูปแบบจังหวะของวงพิณเพียตักมพูชายังคงรูปแบบกระจายตัวของเสียง โดยเฉพาะการตีเสียงเดียวกันสลับมือซ้าย-ขวา ซึ่งเป็นเอกลักษณ์สำคัญของเสียงห้องวงรวม ในวงพิณเพียตักมพูชา

ทำนองเพลง

ปี่พาทย์ ไทย	- - ร ม	- ช - ล	- ท - ล	- - ท ท	- ช - -	ล ท - ร	- ม - ร	- ท - ล
	- ด - -	- ช - ล	- ท - ล	- ท - -	- ร - ช	- - - ร	- ม - ร	- ท - ล
พิณเพียต กัมพูชา	พม - ม -	ร ร - -	ช ช - -	ล ล - ท	ช ช - -	- (ล) ท - ร	ม - ม - ร	- ท - ล
	- ร - ร	- ล - ช	- - - ล	- - - ท	- ร - -	ช - - - ร	- ม - ร	- ท - ล

รูปแบบจังหวะ

ปี่พาทย์ ไทย	- - x x	- x - x	- x - x	- - x x	- x - -	x x - x	- x - x	- x - x
	- x - -	- x - x	- x - x	- x - -	- x - x	- - - x	- x - x	- x - x
พิณเพียต กัมพูชา	xx - x -	x x - -	x x - -	x x - x	x x - -	- (x) x - x	x - x x	- x - x
	- x - x	- x - x	- - - x	- - - x	- x - -	x - - x	- x - x	- x - x

การสัมผัสของเสียงและการสัมผัสของวิธีการตีห้องวงใหญ่และห้องวงรวมของทั้งสองประเทศ เป็นเอกลักษณ์สำคัญของทำนองเพลงที่เป็นมิตีร่วมทางวัฒนธรรม คือ การมองงานดนตรี เป็นงานวรรณกรรม ที่ผู้สัมผัสให้เนื้อหาทางดนตรีชวนติดตาม น่าฟัง เพลงเชิด สองชั้น และเพลงเชิดฉิ่ง เป็นบทเพลงที่มีสัดส่วนของทำนองที่ซ้ำ ดังนั้นส่วนที่ซ้ำจึงเป็นลักษณะของสำนวนเพลงที่คล้ายคลึงกัน โดยอาศัยหลักของการสัมผัสเสียงระหว่างวรรคและการสัมผัสวิธีการตี เป็นไปตามธรรมชาติของการเรียนรู้และรูปแบบการเรียบเรียงทำนองห้องวงใหญ่ และทำนองห้องวงรวม ทำนองเพลงเชิดของทั้งสองประเทศเมื่อฟังแล้วจึงเกิดความแตกต่างกันน้อยมาก เนื่องจากโครงสร้างของบทเพลงเป็นจุดร่วมทางดนตรีร่วมกันระหว่างเพลงชิด สองชั้น และเพลงเชิดฉิ่ง ซึ่งเป็นการพัฒนามาจากเพลงเชิด ชั้นเดียว คล้ายคลึงกันทั้งสองประเทศ

2.9.4 การศึกษาทำนองข้องวงใหญ่เพลงเชิด ชั้นเดียว

เพลงเชิด ชั้นเดียว ตัวที่ 1

ประโยคที่ 1

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

ประโยคที่ 2

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

ประโยคที่ 3

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

ประโยคที่ 4

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

ประโยคที่ 5

ท ท - ล	- ท ล ช
--- ล	- ท ล ช

เพลงเชิด ชั้นเดียว ตัวที่ 2

ประโยคที่ 1

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

ประโยคที่ 2

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

ประโยคที่ 3

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

ประโยคที่ 4

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

ประโยคที่ 5

ท ท - ล	- ท ล ช
--- ล	- ทุ ล ช

เพลงเข็ด ชั้นเดียว ตัวที่ 3

ประโยคที่ 1

- ร - -	- ร - ร	ฟ - ม ฟ	- ม - -	- ช - -	ท ล - -	ล ช - -	ช ม - -
- ล - ร	----	- ร - -	ทุ - ร ทุ	- ร - -	-- ช ม	-- ม ร	-- ร ทุ

ประโยคที่ 2

ม ร - -	ร ทุ - -	- ร - -	- ร - ร	ฟ - ม ฟ	- ม - -	- ช - -	ท ล - -
-- ทุ ล	-- ล ช	- ล - ร	----	- ร - -	ทุ - ร ทุ	- ร - -	-- ช ม

ประโยคที่ 3

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

ประโยคที่ 4

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

ประโยคที่ 5

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

เพลงเข็ด ชั้นเดียว ตัวที่ 4

ประโยคที่ 1

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

ประโยคที่ 2

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

ประโยคที่ 3

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

ประโยคที่ 4

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

ประโยคที่ 5

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

เพลงเข็ด ชั้นเดียว ตัวที่ 5

ประโยคที่ 1

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

ประโยคที่ 2

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

ประโยคที่ 3

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

ประโยคที่ 4

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

ประโยคที่ 5

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

เพลงเข็ด ชั้นเดียว ตัวที่ 6

ประโยคที่ 1

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

ประโยคที่ 2

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

ประโยคที่ 3

- ริ - ท	- ล - ท	- - ล ท	- - ด ริ	- - ม ริ	- - - ท	- ช - -	ท ล - -
- ร - ทุ	- ลุ - ทุ	- ช - -	ล ท - -	ด ริ - -	ด ท ล -	- ร - -	- - ช ม

ประโยคที่ 4

- ร - ช	- ล - ท	- ล - -	ท ท - ล	- ล - ล	- ช - ม	- ท - ล	- ช - -
- ลุ - ช	- ลุ - ทุ	- ลุ - ทุ	- - - ลุ	- ร - ลุ	- ช - ทุ	- ทุ - ลุ	- ร - -

ประโยคที่ 5

ท ล - -	ล ช - -	ช ม - -	ม ร - -	ร ทุ - -	- - ร ม	- ช - ล	- ท - ล
- - ช ม	- - ม ร	- - ร ทุ	- - ทุ ล	- - ลุ ช	- ด - -	- ช - ลุ	- ทุ - ลุ

ประโยคที่ 6

- ช - ม	- ร - ช	- ล - ท	- ล - -	ท ท - ล	- ท ล ช
- ช - ทุ	- ลุ - ช	- ลุ - ทุ	- ลุ - ทุ	- - - ลุ	- ทุ ลุ ช

การศึกษาทำนองของวงใหญ่วงปี่พาทย์ไทยเพลงเชิด ชั้นเดียว เนื่องจากเพลงเชิดเป็นบทเพลงที่มีรูปแบบทำนองแบ่งได้เป็น 2 ส่วน คือ ส่วนหัวและส่วนท้ายของทำนอง ซึ่งกล่าวโดยทั่วไปถึงสัดส่วนของเพลงเชิด เรียกว่า “เปลี่ยนหัวซ้ำท้าย” และสามารถนำสัญลักษณ์มาใช้ในการอธิบายรูปแบบของบทเพลงได้ คือ กำหนดให้

A คือ ทำนองส่วนหัวที่สามารถเปลี่ยนทำนองได้ในแต่ละตัว รวมทั้งแปรทำนองในกรอบลูกตกเดียวกันได้

B คือ ทำนองส่วนหัวที่ต่อจากทำนองส่วน A ซึ่งเป็นทำนองที่มีเสียงลูกตก ที่เกิดจากการแปรทำนอง โดยอาศัยกรอบของทำนองเพลง ดังนี้

- ร - ม	- ช ล ช	- - ช ล	ท ล - ช	- - ล ช	- ช - ช
- ลุ - ทุ	ทุ - - -	ร ม - -	- - ช -	ร ม - ม	ร - ช -

หรือ

- ช - -	ท ล - -	ล ช - -	ช ม - -	ม ร - -	ร ทุ - -
- ร - -	- - ช ม	- - ม ร	- - ร ทุ	- - ทุ ล	- - ลุ ช

เมื่อบรรเลงในส่วน B แล้ว กลับมาบรรเลงในส่วน A และบรรเลงต่อด้วยทำนอง C คือ ทำนองส่วนท้ายที่ปรากฏทุกตัวของเพลงเชิด

ดังนั้นสามารถสรุปรูปแบบบทเพลงของเพลงได้ คือ ABAC

ตัวอย่างสัดส่วนของเพลงเชิด ชั้นเดี่ยว ตัวที่ 1

ทำนองส่วน A

- ล ท -	- - - ม
ล - - ร	- ทุ - -

ทำนองส่วน B

- ร - ม	- ฌ ล ฌ	- - ฌ ล	ท ล - ฌ	- - ล ฌ	- ฌ - ฌ
- ล - ทุ	ทุ - - -	ร ม - -	- - ฌ -	ร ม - ม	ร - ทุ -

ทำนองส่วน A

- - ม ร	- - - ม
ล ทุ - -	ด ทุ ล -

ทำนองส่วน C

- - - ร ม	- ฌ ล ฌ	- ร - ฌ	- ล - ท	- ล - -	ท ท - ล	- ล - ล	- ฌ - ม
ล ทุ - -	ทุ - - -	- ล - ทุ	- ล - ทุ	- ล - ทุ	- - - ล	- ร - ล	- ทุ - ทุ

- ท - ล	- ฌ - -	ท ล - -	ล ฌ - -	ฌ ม - -	ม ร - -	ร ทุ - -	- - ร ม
- ทุ - ล	- ร - -	- - ฌ ม	- - ม ร	- - ร ทุ	- - ทุ ล	- - ล ทุ	- ด - -

- ฌ - ล	- ท - ล	- ฌ - ม	- ร - ฌ	- ล - ท	- ล - -	ท ท - ล	- ท ล ฌ
- ทุ - ล	- ทุ - ล	- ทุ - ทุ	- ล - ทุ	- ล - ทุ	- ล - ทุ	- - - ล	- ทุ ล ทุ

ตัวอย่างสัดส่วนของเพลงเชิด ชั้นเดี่ยว ตัวที่ 2

ทำนองส่วน A

- ท - ล	- ฌ - ม
- ทุ - ล	- ทุ - ทุ

ทำนองส่วน B

- ฌ - -	ท ล - -	ล ฌ - -	ฌ ม - -	ม ร - -	ร ทุ - -
- ร - -	- - ฌ ม	- - ม ร	- - ร ทุ	- - ทุ ล	- - ล ทุ

ทำนองส่วน A

- ท - ล	- ฌ - ม
- ทุ - ล	- ทุ - ทุ

ทำนองส่วน C

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

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

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

ในแต่ละสำนักทางดนตรีมีการจัดเรียงลำดับทำนองและจำนวนปริมาณตัวเพลงขีดที่แตกต่างกัน ดังนั้น การศึกษาเพลงขีด ชั้นเดียว จึงใช้ประเด็นในการศึกษา ดังต่อไปนี้

2.9.4.1 ความยาวของทำนองเพลง

ทำนองห้องวงใหญ่วงปี่พาทย์ไทยเพลงขีด ชั้นเดียว เป็นบทเพลงที่ไม่สามารถระบุความยาวของบทเพลงได้อย่างชัดเจน เนื่องจากความยาวของเพลงขึ้นอยู่กับ การเรียบเรียงของผู้ที่ถ่ายทอดเพลงให้ในแต่ละสำนัก รวมทั้งลำดับตัวเพลงขีดไม่สามารถกำหนดได้อย่างแน่นอน ขึ้นอยู่กับวิธีการบรรเลงของแต่ละสำนัก

2.9.4.2 เสียงลูกตก

เสียงของลูกตกเพลงขีด ชั้นเดียว แบ่งตามสัดส่วนรูปแบบของบทเพลง ดังนี้
ทำนองส่วน A ไม่สามารถระบุเสียงของลูกตกที่ชัดเจนได้ เนื่องจากมีการเปลี่ยนทำนองตามการเรียบเรียงของสำนักดนตรี

ทำนองส่วน B สามารถระบุเสียงลูกตกได้ ดังนี้

ประโยคที่	วรรคที่ 1	วรรคที่ 2
1	๗	๗

หรือ

ประโยคที่	วรรคที่ 1	วรรคที่ 2
1	ท	๗

เมื่อบรรเลงทำนองส่วน B กลับมาบรรเลงทำนองส่วน A ต่อ ซึ่งไม่สามารถระบุเสียงของลูกตกที่ชัดเจนได้ เนื่องจากมีการเปลี่ยนทำนองตามการเรียบเรียงของสำนักดนตรี

ทำนองส่วน C สามารถระบุเสียงลูกตกได้ ดังนี้

ประโยคที่	วรรคที่ 1	วรรคที่ 2
1	ท	ม
2	ร	ม
3	ทุ	ทุ

2.9.4.3 กลุ่มเสียง

กลุ่มเสียงของทำนองฆ้องวงใหญ่เพลงเชิด สองชั้น เป็นบทเพลงที่มีกลุ่มเสียง ซอล (ซลท รม) เป็นหลักของบทเพลง รวมทั้งการใช้เสียงรองใน การบรรเลง คือ เสียงโด และเสียงฟามาใช้ในการเรียบเรียงทำนองเพลง เช่น ตัวอย่างการบรรเลงเพลงเชิด ชั้นเดียว ตัวที่ 1

- - ม ร	- - - ม	- - - ร ม	- ซล ทุ	- ร - ทุ	- ล - ท	- ล - -	ท ท - ล
ล ทุ - -	ด ทุ ล -	ล ทุ ด -	ทุ - - -	- ล - ทุ	- ล - ทุ	- ล - ทุ	- - - ล

2.9.4.4 รูปแบบจังหวะ

รูปแบบจังหวะทำนองฆ้องวงใหญ่เพลงเชิด ชั้นเดียว เป็นรูปแบบจังหวะที่ใช้ซ้ำในทำนองเพลง ซึ่งเป็นการพัฒนาความยาวของบทเพลง และเชื่อมโยงกับรูปแบบของบทเพลง รูปแบบจังหวะที่ใช้ซ้ำพบที่ ทำนองส่วน B และ C โดยลักษณะของรูปแบบจังหวะที่ใช้ในการเรียบเรียงทำนองฆ้องวงใหญ่ ยังคงรูปแบบความเรียบของทำนอง การจัดเสียงเข้ารูปเป็น คู่เสียง คู่สี่และคู่แปด ตามลักษณะของการแปรทำนองฆ้องวงใหญ่

2.9.4.5 รูปแบบของทำนอง

รูปแบบทำนองฆ้องวงใหญ่ของวงปี่พาทย์ไทยเพลงเชิด ชั้นเดียว มีทิศทางของทำนองที่เรียงร้อยและการเคลื่อนที่ของทำนองสูง-ต่ำ อย่างคงที่ และเกิดความสมดุลของรูปแบบทำนอง รูปแบบทำนองเพลงมีลักษณะการก่อตัวเป็นรูปทรงที่มีพื้นผิวที่เรียบ และการตีที่มีคู่เสียงของทำนองเพลง โดยเว้นระยะห่างระหว่างจังหวะ แสดงให้เห็นถึงความเรียบ จุดสังเกตที่สำคัญของเพลงเชิด ชั้นเดียว คือ รูปแบบทำนองของเพลงเชิด ชั้นเดียว เป็นทำนองเพลงที่สั้น ดังนั้น การเรียบเรียงเสียงของทำนองฆ้องวงใหญ่จึงมีความถี่ตำแหน่งของเสียงที่มีความถี่ ทิศทางของทำนองยังคงรูปแบบความเรียบของทำนอง ดังเช่นทำนองในส่วน C

- ทุ - -	ท ล - -	- ร - ทุ	- ล - ท	- ล - -	ท ท - ล	- ล - ล	- ทุ - ม
- ร - -	- - ทุ ม	- ล - ทุ	- ล - ทุ	- ล - ทุ	- - - ล	- ร - ล	- ทุ - ทุ

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

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

2.9.4.6 สำนวนเพลง

สำนวนเพลงเซ็ด ชั้นเดียว เป็นสำนวนเพลงที่มีการสัมผัสของเสียง การผูกทำนอง โดยการแปรทำนองเชื่อมต่อกันได้ด้วยการสัมผัสระหว่างวรรค และสัมผัสวิธีการตี ทำนองที่ปรากฏให้เห็นได้อย่างชัดเจน คือ ทำนองส่วน C ของเพลงเซ็ด ชั้นเดียว เมื่อได้ยีนทำนองในส่วนนี้เป็นเอกลักษณ์สำคัญของเพลงเซ็ด ชั้นเดียว

ตัวอย่างการสัมผัสของสำนวนเพลง

วรรคที่ 1				วรรคที่ 2			
- ช - -	ท ล - -	- ร - ช	- ล - ทุ	- ล - -	ท ท - ล	- ล - ล	- ช - ม
- ร - -	- - ช ม	- ล - ช	- ล - ทุ	- ล - ทุ	- - - ล	- ร - ล	- ช - ทุ

สัมผัสวรรค

วรรคที่ 1				วรรคที่ 2			
- ท - ล	- ช - -	ท ล - -	ล ช - -	ช ม - -	ม ร - -	ร ทุ - -	- - ร ม
- ทุ - ล	- ร - -	- - ช ม	- - ม ร	- - ร ทุ	- - ทุ ล	- - ล ช	- ด - -

สำนวนเพลงที่แสดงเอกลักษณ์เพลงเซ็ด

วรรคที่ 1				วรรคที่ 2			
- ช - ล	- ท - ล	- ช - ม	- ร - ช	- ล - ท	- ล - -	ท ท - ล	- ท ล ช
- ช - ล	- ทุ - ล	- ช - ทุ	- ล - ช	- ล - ทุ	- ล - ทุ	- - - ล	- ทุ ล ช

สัมผัสวิธีการตี

ทำนองของเพลงเซ็ด สองชั้น ในส่วนของทำนอง C นั้น ผู้เรียบเรียงทำนองเพลงได้ผู้สัมผัสด้วยเสียงที่กลมกลืน และวิธีการบรรเลงที่สอดคล้องกันทั้งส่วน ทำให้เกิดสำนวนเพลงที่บรรเลงแล้วบ่งบอกถึงลักษณะของเพลงเซ็ด เนื่องจากมีความยาวของสัดส่วนที่ยาวกว่าส่วนอื่น รวมทั้งทำนองในส่วน C เป็นทำนองที่ปรากฏในทุกตัวของเพลงเซ็ด

2.9.5 การศึกษาทำนองฆ้องวงธมวงพิณเพียตักมพูชาเพลงเชิด

เพลงเชิด ตัวที่ 1

ประโยคที่ 1

รื ทล - -	- - - ม	- ร - -	ช - - ช	- - ช ล	ท - รื รื	ท ล - -	ช ล - ช
- ช - ร	- ทุ - -	- ล - ช	- - ช -	ร ม - -	- ร - -	- - ช ม	- - - ร

ประโยคที่ 2

- ล ท ล	ช ฟ ม -	ม ร - ร	ม - ช ช	- ช - -	ลช - - -	ท - - ช	ล ท ท -
ล - - -	- - - ร	- - ทุ -	- ช - -	- ร - -	- ม ร ทุ	- - ช -	- - ร -

ประโยคที่ 3

ล - - ท	ล ช ช -	- รื ม - ช	- ล - ท	- ด - รื	- ม - -	ท ท - รื	- ม - รื -
ล - ร ทุ	ล ช - ทุ	ด - ช -	ล - ทุ -	ด - ร -	ม - - ทุ	- - ร -	ม - - ร

ประโยคที่ 4

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

ประโยคที่ 5

ม - รื - ท	- ล - -	ล ล - ช
- ร - ทุ	- ล - ล	- - - ช

เพลงเชิด ตัวที่ 2

ประโยคที่ 1

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

ประโยคที่ 2

ท - ท ล	- ช - ม	ท - ท ล	- ช - ม	- ช - -	ลช - - -	ท - - ช	ล ท ท -
- ทุ - ล	- ช - ทุ	- ทุ - ล	- ช - ทุ	- ร - -	- ม ร ทุ	- - ช -	- - ร -

ประโยคที่ 3

ล - - ท	ล ช ช -	- รื ม - ช	- ล - ท	- ด - รื	- ม - -	ท ท - รื	- ม - รื -
ล - ร ทุ	ล ช - ทุ	ด - ช -	ล - ทุ -	ด - ร -	ม - - ทุ	- - ร -	ม - - ร

ประโยคที่ 4

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

ประโยคที่ 5

ม่ รั - ท	- ล - -	ล ล - ช
- ร - ทุ	- ล - ล	- - - ทุ

เพลงเข็ด ตัวที่ 3

ประโยคที่ 1

- ฟ - -	ฟ ม - -	- ฟ - -	ฟ ม - -	ม ร - ร	ม - ช ช	- - ช ล	ท - รั รั
- - - ม	- - ร ท	- - - ม	- - ร ท	- - ท -	- ทุ - -	ร ม - -	- ร - -

ประโยคที่ 2

ท ล - -	ช ล - ช	- ฟ - -	ฟ ม - -	- ฟ - -	ฟ ม - -	ม ร - ร	ม - ช ช
- - ช ม	- - - ร	- - - ม	- - ร ท	- - - ม	- - ร ท	- - ท -	- ทุ - -

ประโยคที่ 3

- ช - -	ล ช - -	ท - - ช	ล ท ท -	ล - - ท	ล ช ช -	- รั ม - ช	- ล - ท
- ร - -	- ม ร ทุ	- - ทุ -	- - ร -	ล - ร ทุ	ล ทุ - ทุ	ด - ทุ -	ล - ทุ -

ประโยคที่ 4

- ด - รั	- ม - -	ท ท - รั	- ม รั -	รั ท - ล	- ช - รั ม	- - - ด	ร - ทุ ร
ด - ร -	ม - - ทุ	- - ร -	ม - - ร	- ทุ - ล	- ทุ ด -	ร ด ทุ -	- ล - -

ประโยคที่ 5

- ด ร -	ม ม ฟ ม	- ช ล -	ท ท ม -	ม่ รั - ท	- ล - -	ล ล - ช
ทุ - - ม	- - - -	ร - - ทุ	- - - ม	- ร - ทุ	- ล - ล	- - - ทุ

เพลงเข็ด ตัวที่ 4

ประโยคที่ 1

- - ช ช	- ล - ท	- ด - -	รั รั - รั	- ช ล -	ท ล - -	ล ช - ม	- ร - -
- ทุ - -	- ล - ทุ	- ด - ร	- - ร -	ทุ - - ช	- - ช ม	- - ร -	ทุ - ล ทุ

ประโยคที่ 2

ม ร - ร	ม - ช ช	- - ช ช	- ล - ท	- ด - -	รั รั - รั	- ช ล -	ท ล - -
- - ทุ -	- ทุ - -	- ทุ - -	- ล - ทุ	- ด - ร	- - ร -	ทุ - - ช	- - ช ม

ประโยคที่ 3

- ช - -	ล ช - -	ท - - ช	ล ท ท -	ล - - ท	ล ช ช -	- รั ม - ช	- ล - ท
- ร - -	- ม ร ทุ	- - ทุ -	- - ร -	ล - ร ทุ	ล ทุ - ทุ	ด - ทุ -	ล - ทุ -

ประโยคที่ 4

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

ประโยคที่ 5

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

เพลงเข็ด ตัวที่ 5

ประโยคที่ 1

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

ประโยคที่ 2

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

ประโยคที่ 3

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

ประโยคที่ 4

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

ประโยคที่ 5

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

เพลงเข็ด ตัวที่ 6

ประโยคที่ 1

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

ประโยคที่ 2

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

ประโยคที่ 3

รื ท - -	- รื - -	รื - - ลืท	ดื - รื รื	- รื มื รื	- รื มื รื	- ช ล -	ท ล - -
- - ล ช	ร - ล ท	- ช ช -	- ร - -	ดื - - -	ดื - - -	ช - - -	- - ช ม

ประโยคที่ 4

- ช - -	ลช - - -	ท - - -	ล ท ท -	ล - - -	ล ช ช -	- รื ม - -	- ล - -
- ร - -	- ม ร ท	- - -	- - -	ล - ร ท	ล ช - -	ด - - -	ล - - -

ประโยคที่ 5

- ดื - รื	- มื - -	ท ท - รื	- มื รื -	รื ท - ล	- ช - รื ม	- - - ด	ร - - -
ด - ร -	ม - - -	- - -	ม - - -	- - -	- - -	ร ด - -	- - -

ประโยคที่ 6

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

การศึกษาทำนองของวงฆ้องวงพิณเพียตักมพูชา เพลงเชิด เนื่องจากเพลงเชิดมีลักษณะที่คล้ายคลึงกับเพลงเชิด ชั้นเดียว ของวงปี่พาทย์ไทย ซึ่งมีรูปแบบของทำนองเป็นแบบเปลี่ยนหัวซ้ำท้าย และสามารถนำสัญลักษณ์มาใช้ในการอธิบายรูปแบบของบทเพลงได้ คือ กำหนดให้

A คือ ทำนองส่วนหัวที่สามารถเปลี่ยนทำนองได้ในแต่ละตัว รวมทั้งแปรทำนองในกรอบลูกตกเดียวกันได้

B คือ ทำนองส่วนหัวที่ต่อจากทำนองส่วน A ซึ่งเป็นทำนองที่มีเสียงลูกตก ที่เกิดจากการแปรทำนอง โดยอาศัยกรอบของทำนองเพลง ดังนี้

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

เมื่อบรรเลงในส่วน B แล้ว กลับมาบรรเลงในส่วน A และบรรเลงต่อด้วยทำนอง C คือ ทำนองส่วนท้ายที่ปรากฏทุกตัวของเพลงเชิด

ดังนั้น สามารถสรุปรูปแบบบทเพลงของเพลงได้ คือ ABAC

ตัวอย่างสัดส่วนของเพลงเชิด ตัวที่ 1

ทำนองส่วน A

ริ ทั - -	- - - ม	- ริ - -	ช - - ช
- - ช - ริ	- ทุ - -	- ล - ทุ	- - ทุ -

ทำนองส่วน B

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

ทำนองส่วน A

- ล ท ล	ช ฟ ม -	ม ร - ร	ม - ช ช
ลู - - -	- - - ริ	- - ทุ -	- ทุ - -

ทำนองส่วน C

- ช - -	ล ทุ - -	ท - - ช	ล ท ท -	ล - - ท	ล ช ช -	- ริ ม - ช	- ล - ท
- ริ - -	- ม ริ ทุ	- - ทุ -	- - ริ -	ลู - ริ ทุ	ลู ช - ทุ	ด - ทุ -	ลู - ทุ -

- ดิ - ริ	- มี่ - -	ท ท - ริ	- มี่ ริ -	ริ ท - ล	- ช - ริ ม	- - - ด	ร - ทุ ร
ด - ริ -	ม - - ทุ	- - ริ -	ม - - ริ	- ทุ - ล	- ทุ ด -	ร ด ทุ -	- ล - -

- ด ริ -	ม ม ฟ ม	- ช ล -	ท ท มี่ -	มี่ ริ - ท	- ล - -	ล ล - ช
ทุ - - ม	- - - -	ร - - ทุ	- - - ม	- ริ - ทุ	- ล - ล	- - - ทุ

ในแต่ละสำนักทางดนตรีมีการจัดเรียงลำดับทำนองและจำนวนปริมาณตัวเพลงชนิดที่ต่างต่างกัน ดังนั้น การศึกษาเพลงเชิดจึงใช้ประเด็นในการศึกษา ดังต่อไปนี้

2.9.5.1 ความยาวของทำนองเพลง

ทำนองฆ้องวงฆมเพลงเชิด เป็นบทเพลงที่ไม่สามารถระบุความยาวของบทเพลงได้อย่างชัดเจน เนื่องจากจำนวนประโยคของแต่ละตัวของเพลงเชิด มีจำนวนที่ไม่เท่ากัน ซึ่งเป็นผลจากการเปิดอิสระในสัดส่วนของบทเพลง จำนวนของประโยคเพลงจึงไม่ส่งผลต่อลักษณะของเพลง เนื่องจากเป็นบทเพลงที่มีการแบ่งสัดส่วนเป็น 3 ส่วน คือ ส่วนที่มีการเปลี่ยนแปลงของทำนอง 1 ส่วน และส่วนที่มีทำนองคงที่ 2 ส่วน

2.9.5.2 เสียงลูกตก

เสียงของลูกตกเพลงเชิด แบ่งตามสัดส่วนรูปแบบของบทเพลง ดังนี้

ทำนองส่วน A ไม่สามารถระบุเสียงของลูกตกที่ชัดเจนได้ เนื่องจากมีการเปลี่ยนทำนองตามการเรียบเรียงของสำนักดนตรี

ทำนองส่วน B สามารถระบุเสียงลูกตกได้ ดังนี้

ประโยคที่	วรรคที่ 1
1	ช

เมื่อบรรเลงทำนองส่วน B กลับมาบรรเลงทำนองส่วน A ต่อซึ่งไม่สามารถระบุเสียงของลูกตกที่ชัดเจนได้ เนื่องจากมีการเปลี่ยนทำนองตามการเรียบเรียงของสำนักดนตรี

ทำนองส่วน C สามารถระบุเสียงลูกตกได้ ดังนี้

ประโยคที่	วรรคที่ 1	วรรคที่ 2
1	ท	ท
2	ร	ร
3	ม	ช

2.9.5.3 กลุ่มเสียง

กลุ่มเสียงของทำนองห้องวงมโหรี เพลงเชิดเป็นบทเพลงที่มีกลุ่มเสียง ซอล (ซลท รม) เป็นหลักของบทเพลง รวมทั้งการใช้เสียงรองในการบรรเลง คือ เสียงโด และเสียงฟา ซึ่งเป็นเสียงรองมาใช้ในการเรียบเรียงทำนองเพลง เช่น ตัวอย่างการบรรเลงเพลงเชิด

- ซ - -	ล - -	ท - - ซ	ล ท ท -	ล - - ท	ล ซ ซ -	- ร - -	- ล - ท
- ร - -	- ม ร ท	- - ซ -	- - ร -	ล - ร ท	ล ซ - ท	ด - ซ -	ล - ท -

- ด - ร	- ม - -	ท ท - ร	- ม ร -	ร ท - ล	- ซ - ร	- - - ด	ร - ท ร
ด - ร -	ม - - ท	- - ร -	ม - - ร	- ท - ล	- ซ ด -	ร ด ท -	- ล - -

2.9.5.4 รูปแบบจังหวะ

รูปแบบจังหวะทำนองห้องวงมโหรีเพลงเชิด เป็นรูปแบบจังหวะที่ใช้ซ้ำๆ ในทำนองเพลง ซึ่งเป็นการพัฒนาความยาวของบทเพลง และเชื่อมโยงกับรูปแบบของบทเพลง รูปแบบจังหวะที่ใช้ซ้ำๆ พบที่ทำนองส่วน B และ C โดยลักษณะของรูปแบบจังหวะที่ใช้ในการเรียบเรียงทำนองห้องวงมโหรีที่มีการกระจายตัวของเสียง

รูปแบบจังหวะที่สำคัญของทำนองห้องวงมโหรีเพลงเชิด คือ รูปแบบจังหวะที่อยู่บนจังหวะยกทั้งประโยค และรูปแบบของจังหวะเดินทางไปรวมกับเสียงสุดท้ายของประโยค

เพลงสุดท้ายพอดีที่เสียง ซอล ของห้องเพลงสุดท้าย ซึ่งเป็นการบรรเลงเพลงด้วยจังหวะยก
ทั้งสำนวน

ทำนองเพลง

- ซ - -	ลซ - -	ท - - ซ	ล ท ท -	ล - - ท	ล ซ ซ -	- รีม - ซ	- ล - ท
- ร - -	- ม ร ทุ	- - ซ -	- - ร -	ล - ร ทุ	ล ซ - ทุ	ด - ซ -	ล - ทุ -

- ด - ร	- ม - -	ท ท - ร	- ม ร -	ร ท - ล	- ซ - รีม	- - - ด	ร - ทุ ร
ด - ร -	ม - - ทุ	- - ร -	ม - - ร	- ทุ - ล	- ซ - ด -	ร ด ทุ -	- ล - -

- ด ร -	ม ม ฟ ม	- ซ ล -	ท ท ม -	ม ร - ท	- ล - -	ล ล - (ซ)
ซ - - ม	- - - -	ร - - ทุ	- - - ม	- ร - ทุ	- ล - ล	- - - (ซ)

รูปแบบจังหวะ

- x - -	xx - -	x - - x	x x x -	x - - x	x x x -	- xx - x	- x - x
- x - -	- x x x	- - x -	- - x -	x - x x	x x - x	x - x -	x - x -

- x - x	- x - -	x x - x	- x x -	x x - x	- x - xx	- - - x	x - x x
x - x -	x - - x	- - x -	x - - x	- x - x	- x x -	x x x -	- x - -

- x x -	x x x x	- x x -	x x x -	x x - x	- x - -	x x - (x)
x - - x	- - - -	x - - x	- - - x	- x - x	- x - x	- - - (x)

รูปแบบทำนองแสดงให้เห็นถึงการใช้จังหวะยกในการบรรเลงทำนองนี้
เป็นทำนองเพลงเชิดในส่วน C ที่ปรากฏทุกตัวของเพลงเชิด ผู้บรรเลงสามารถเรียบเรียงทำนอง
เพลงบนจังหวะยกที่มีรูปแบบจังหวะที่แตกต่างกันไปตามการแปรทำนองซ้องวงกรม

2.9.5.5 รูปแบบของทำนอง

รูปแบบทำนองซ้องวงกรมเพลงเชิด มีทิศทางของทำนองที่เรียงร้อย
และการเคลื่อนที่ของทำนองสูง-ต่ำ อย่างคงที่ และเกิดความสุขของรูปแบบทำนอง
มีการเลือกใช้เสียงสูงต่ำ นำมาเรียบเรียงเป็นทำนองซ้องวงกรม ซึ่งพบการตีสลับมือซ้าย-ขวา
ในเพลงเสียงเดียวกันเป็นจำนวนมาก รูปแบบของทำนองที่ใช้จึงเป็นทำนองที่มีระยะห่างระหว่าง
เสียงที่มีความถี่สูง จึงแสดงให้เห็นถึงการแปรทำนองของซ้องวงกรมที่ใช้เสียงเต็มห้องเพลง
เรียบเรียงเป็นวรรคและประโยคเพลง

2.9.5.6 สำนวนเพลง

สำนวนเพลงเชิด เป็นสำนวนเพลงที่มีการสัมผัสของเสียง การผูกทำนอง โดยการแปรทำนองเชื่อมต่อกันได้ด้วยการสัมผัสระหว่างวรรค และสัมผัสวิธีการตี ทำนองที่ปรากฏให้เห็นได้อย่างชัดเจน คือ การเรียบเรียงทำนองในส่วน A ที่มีการเรียบเรียงทำนองเพลงเป็นสำนวนที่มีการสัมผัสของทำนองเพลง

ตัวอย่างการสัมผัสของสำนวนเพลง เพลงเชิดตัวที่ 5

วรรคที่ 1				วรรคที่ 2			
--รม	ช ล - ช	ล ท - ล	ท ร - ท	- ช ล -	ท ล - -	--ช ล	ท ล - -
ล ทุ -	--ช -	--ล -	--ท -	ช - - ช	- - ช ม	ร ม - -	--ช ม

สัมผัสวิธีการตี

สัมผัสสวรรค

ชุดสำนวนที่ปรากฏทุกตัวของเพลงที่สำคัญ คือ ทำนองของเพลงเชิดในส่วน C นั้น ผู้เรียบเรียงทำนองเพลงได้ผูกสัมผัสด้วยเสียงที่กลมกลืน และวิธีการบรรเลงที่สอดคล้องกันทั้งส่วน โดยเฉพาะการผูกสัมผัสทำนองที่ร่วมกับจังหวะยกทั้งสำนวน ทำให้เกิดสำนวนเพลงที่บรรเลงแล้วบ่งบอกถึงลักษณะของเพลงเชิด เมื่อนำมาแยกส่วนของทำนองเพื่อให้เห็นการผูกสัมผัสของทำนอง สามารถพิจารณาได้ดังนี้

วรรคที่ 1				วรรคที่ 2	
- ช - -	ล ช - -	ท - - ช	ล ท ท -	ล - - ท	ล ช - -
- ร - -	- ม ร ทุ	--ช -	--ร -	ล - ร ทุ	ล ช - -

วรรคที่ 1				วรรคที่ 2			
- - ช -	- รม - ช	- ล - ท	- ด - ร	- ม - -	ท ท - ร	- ม ร -	ร ท - ล
- - - ทุ	ด - ช -	ล - ทุ -	ด - ร -	ม - - ทุ	- - ร -	ม - - ร	- ทุ - ล

วรรคที่ 1
- ช - -
- ช - -

วรรคที่ 1				วรรคที่ 2			
--- รมี	--- ด	ร - ทุ ร	- ด ร -	ม ม ฟ ม	- ช ล -	ท ท ม -	ม ร - ท
-- ด -	ร ด ทุ -	- ล - -	ทุ - - ม	----	ร - - ทุ	--- ม	- ร - ทุ

วรรคที่ 1	
- ล - -	ล ล - ทุ
- ล - ล	--- ทุ

เมื่อแยกส่วนของทำนองเพลงในส่วน C จะพบว่า ทำนองเพลงเป็นสำนวนเพลงที่สัมผัสกัน เมื่อนำมาเรียบเรียงติดต่อกันเป็นชุดสำนวนเพลงที่แสดงถึงเอกลักษณ์ของเพลงเชิด เนื่องจากเป็นทำนองที่ยาวที่สุด และเป็นทำนองที่ใช้ซ้ำทุกตัวของเพลงเชิด

2.9.6 การศึกษาความสัมพันธ์ทำนองซ้องวงใหญ่และทำนองซ้องวงธมเพลงเชิด

ทำนองเพลงเชิดของซ้องวงใหญ่วงปีพาทย์ไทยและซ้องวงธมวงพิณเพี้ยตักมพูชาเป็นทำนองเพลงในอัตราจังหวะชั้นเดียวที่มีบทบาทหน้าที่ในการบรรเลงในเพลงชุดโหมโรงเย็นและเพลงโหมโรงโตจ แสดงให้เห็นอากัปกิริยาของเรื่องราวที่คล้ายคลึงกัน คือ การเดินทางของเทพเจ้า ดังนั้นทำนองเพลงจึงเป็นเพลงเดียวกัน และเป็นบทเพลงที่แสดงถึงวัฒนธรรมร่วมทางดนตรี ซึ่งเริ่มต้นจากชื่อเพลงที่เหมือนกัน ลักษณะทำนองเพลง บทบาทหน้าที่ของทำนองเพลง และโครงสร้างของบทเพลงโดยภาพรวมเป็นบทเพลงเดียวกัน

เพลงเชิดเป็นบทเพลงที่สามารถยืดหยุ่นในการบรรเลง โดยเฉพาะความยาวของบทเพลงที่แม้แต่ในวงปีพาทย์ไทยในแต่ละสำนักมีวิธีการเรียบเรียงเพลงที่แตกต่างกัน ส่งผลต่อความยาวของบทเพลงที่ขึ้นอยู่กับนักดนตรีผู้บรรเลง ทำนองเพลงสามารถบรรเลงสั้นหรือบรรเลงให้ยาวได้ ทั้งนี้เป็นผลมาจากการซ้ำของทำนองเพลง โดยเฉพาะทำนองเพลงในส่วน C ที่นำมาซ้ำ ลักษณะรูปแบบทางดนตรีที่เกิดขึ้นกับเพลงเชิดคล้ายกันทั้งทำนองเพลงเชิดของวงปีพาทย์ไทยและทำนองเพลงเชิดของวงพิณเพี้ยตักมพูชา

ทำนองส่วน C เพลงเชิด ทำนองซ้องวงใหญ่ วงปีพาทย์ไทย

- ทุ - -	ท ล - -	- ร - ทุ	- ล - ท	- ล - -	ท ท - ล	- ล - ล	- ทุ - ม
- ร - -	-- ทุ ม	- ล - ทุ	- ล - ทุ	- ล - ทุ	--- ล	- ร - ล	- ทุ - ทุ

- ท - ล	- ทุ - -	ท ล - -	ล ทุ - -	ทุ ม - -	ม ร - -	ร ทุ - -	- - ร ม
- ทุ - ล	- ร - -	-- ทุ ม	-- ม ร	-- ร ทุ	-- ทุ ล	-- ล ทุ	- ด - -

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

ทำนองส่วน C เพลงเชิด ทำนองฆ้องวงม วงพิณเพี้ยตักมพูชา

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

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

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

ตำแหน่งการซ้ำของทำนองในส่วน C วงปี่พาทย์ไทยและวงพิณเพี้ยตักมพูชา เกิดขึ้นแตกต่างกันในจุดเริ่มต้นของการซ้ำ เมื่อพิจารณาเค้าโครงของสำนวนเพลงแล้วมีความสอดคล้องกันในเรื่องกลุ่มเสียงและตำแหน่งสัดส่วนของเพลง รวมทั้งหน้าทับของเครื่องประกอบจังหวะที่สามารถบรรเลงประกอบการบรรเลงได้โดยไม่ขวางต่อจังหวะทำให้เพลงเชิดของทั้งสองประเทศมีอิสระในการเรียบเรียงทำนอง แต่ยังคงรูปแบบทำนองเพลง คือ ABAC เหมือนกันทั้งสองประเทศ

ทำนองเพลงเชิดในส่วน A นั้น เป็นตัวทำนองที่บ่งบอกความแตกต่างของทำนองเพลงในแต่ละตัวของเพลงเชิด ซึ่งในแต่ละสำนักดนตรีมีวิธีการเรียงตัวเพลงที่แตกต่างกัน เพลงเชิดของวงปี่พาทย์ไทยและวงพิณเพี้ยตักมพูชาจึงเรียงตัวเพลงเชิดไม่เหมือนกัน แต่ที่มีการเรียงเหมือนกัน คือ เพลงเชิดตัวที่ 1 ตัวที่ 2 และตัว 3 หลังจากตัวที่ 3 แล้วการเรียงเพลงเชิดไม่เหมือนกัน ซึ่งพิจารณาได้จากทำนองส่วน A ของเพลงเชิดทั้งสองประเทศ รวมทั้งความสั้นและความยาวของทำนองในส่วน A ไม่เท่ากัน จึงทำให้ความยาวของบทเพลงไม่สามารถระบุได้อย่างชัดเจน

กลุ่มเสียงในการบรรเลงใช้กลุ่มเสียงซอล (ซลท รม) และมีเสียงรอง คือ เสียง โด และเสียงฟา เข้ามาช่วยเรียบเรียงทำนองเพลง เสียงของเพลงเชิด เมื่อฟังแล้วจะให้ความรู้สึกถึงกลุ่มเสียงที่ชัดเจน โดยส่งผลให้การวางตำแหน่งของเสียงรูปแบบจังหวะของฆ้องวงใหญ่ในการก่อรูปแบบจังหวะเพื่อให้เสียงจับกันเป็นคู่เสียงในบทเพลงเป็นส่วนใหญ่และรูปแบบจังหวะของฆ้องวงมยังคงรูปแบบกระจายตัวของเสียง โดยเฉพาะการตีเสียงเดียวกันสลับมือซ้าย-ขวา ซึ่งเป็นเอกลักษณ์สำคัญของเสียงฆ้องวงมในวงพิณเพี้ยตักมพูชา รวมทั้งการเรียบเรียงทำนอง

เพลงในรูปแบบของจังหวะยก ซึ่งปรากฏชัดเจนในส่วน C ทำให้ลักษณะการแปรทำนองของห้องวงมของวงพิณเพี้ยตักมพูชา ใช้การกระจายตัวของเสียงในการเรียบเรียงทำนองเพลงได้ในหลายลักษณะรูปแบบ และการเว้นระยะห่างระหว่างเสียงในห้องเพลง ซึ่งทำนองของห้องวงใหญ่จะเว้นระยะห่างของเสียงมากกว่าทำนองของห้องวงม โดยเป็นผลมาจากการพยายามจัดเข้ารูปด้วยการตีเป็นคู่เสียงของห้องวงใหญ่ และการพัฒนาทำนองให้เกิดใกล้ชิดทำนองหลักของเพลงมากที่สุด ซึ่งแตกต่างจากทำนองของห้องวงมที่ใช้หลักการแปรทำนองให้เหมือนกับทำนองเพลงของเครื่องดนตรีประเภทอื่นทั้งวงพิณเพี้ยต

การสัมผัสของเสียงและการสัมผัสของวิธีการตีห้องวงใหญ่และห้องวงมของทั้งสองประเทศ เป็นเอกลักษณ์สำคัญของทำนองเพลงที่เป็นมิติร่วมทางวัฒนธรรม คือ การผูกสัมผัสให้เนื้อหาทางดนตรีชวนติดตาม น่าฟัง เพลงเชิด เป็นบทเพลงที่มีสัดส่วนของทำนองที่ซ้ำ ดังนั้น จึงเป็นส่วนที่ซ้ำ มีลักษณะของสำนวนเพลงที่คล้ายคลึงกัน โดยอาศัยหลักของการสัมผัสเสียงระหว่างวรรคและการสัมผัสวิธีการตี ทำให้งานเพลงเชิดเป็นทำนองที่สามารถใช้การแปรทำนองได้อย่างหลากหลาย เนื่องจากทำนองที่ซ้ำเปิดโอกาสให้กับนักดนตรีได้คิดและเรียบเรียงทำนองได้หลากหลายรูปแบบ ด้วยกรอบของทำนองที่ซ้ำ

2.10. เพลงกลม

2.10.1 การศึกษาทำนองห้องวงใหญ่วงปีพาทย์ไทย เพลงกลม

เพลงกลม กลุ่มเสียงที่ 1

ประโยคที่ 1

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

ประโยคที่ 2

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

ประโยคที่ 3

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

ประโยคที่ 4

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

ประโยคที่ 5

- รื - ท	- ล - ฟ	- ม - -	ล ล - ฟ	- - ม ฟ	- ล - ฟ	- ร - ช	- ล - ท
- ร - ทุ	- ลุ - ด	- ทุ - ลุ	- - - ด	- ร - -	- ลุ - ด	- ลุ - ชุ	- ลุ - ทุ

ประโยคที่ 6

- รื - ท	- ล - -	ช ช - -	ล ล - ท	- รื - ท	- ล - -	ช ช - -	ล ล - ท
- ร - ทุ	- ลุ - ชุ	- - - ลุ	- - - ทุ	- ร - ทุ	- ลุ - ชุ	- - - ลุ	- - - ทุ

ประโยคที่ 7

- รื - ท	- ล - ฟ	- ม - -	ล ล - ฟ	- รื - ท	- ล - ฟ	- ม - -	ล ล - ฟ
- ร - ทุ	- ลุ - ด	- ทุ - ลุ	- - - ด	- ร - ทุ	- ลุ - ด	- ทุ - ลุ	- - - ด

ประโยคที่ 8

- ฟ - ล	- ฟ - ล	- ฟ - ล	- ท - ล	- ด - -	- - - ฟ	- ฟ - -	ม ฟ - ม
ม - ม -	ม - ม -	ม - ม -	- - - ร	- - ทุ ลุ	- ทุ - -	- - ม ร	- - - ทุ

ประโยคที่ 9

- - ม ฟ	- - ล -	ฟ ม - -	ร ม - ร	- ด - -	- - - ฟ	- ฟ - -	ม ฟ - ม
- ร - -	ม ฟ - ม	- - ร ทุ	- - - ลุ	- - ทุ ลุ	- ทุ - -	- - ม ร	- - - ทุ

ประโยคที่ 10

- - ม ฟ	- - ล -	ฟ ม - -	ร ม - ร	- - - ร	- ฟ - -	- ฟ - ฟ	- - - ท
- ร - -	ม ฟ - ม	- - ร ทุ	- - - ลุ	- ลุ - -	- - ม ร	- - - -	ม ร - ทุ

ประโยคที่ 11

- - ล ล	- - ฟ ฟ	- - ม ม	- - ร ร	- ร - -	ม ฟ - ล	- ท - ล	- ฟ - ม
- ลุ - -	- ฟุ - -	- มุ - -	- รุ - -	- ลุ - ร	- - - ลุ	- ทุ - ลุ	- ฟุ - มุ

ประโยคที่ 12

- ล - ท	- ล - -	ฟ ฟ - -	ม ม - ร	- ฟ - ม	- ร - ด	- - - -	- - ร ม
- ลุ - ทุ	- ลุ - ฟุ	- - - มุ	- - - ลุ	- - - -	- ลุ - -	ทุ ลุ - ทุ	- ด - -

ประโยคที่ 13

- ฟ - ม	- ร - ด	- - - -	- - ร ม	- ฟ ฟ -	- ล - -	ล ฟ - -	ม ฟ - ม
- - - -	- ลุ - -	ทุ ลุ - ทุ	- ด - -	- - - ฟ	- - - ฟ	- - ม ร	- - - ทุ

ประโยคที่ 14

- ฟ - ม	- ร - ด	- - - -	- - ร ม	- ฟ ฟ -	- ล - -	ล ฟ - -	ม ฟ - ม
- - - -	- ลุ - -	ทุ ลุ - ทุ	- ด - -	- - - ฟ	- - - ฟ	- - ม ร	- - - ทุ

กลับต้น ด้วยทำนองดังต่อไปนี้

ประโยคที่ 1

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

ประโยคที่ 2

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

ประโยคที่ 3

- รี้ - ท	- ล - ฟ	- ม - -	ล ล - ฟ
- ร - ท	- ล - ด	- ท - ล	- - - ด

บรรเลงต่อด้วยประโยคที่ 8 จนถึงประโยคที่ 14 และบรรเลงต่อด้วยทำนองเพลงกลมกลุ่มเสียงที่ 2
เพลงกลม กลุ่มเสียงที่ 2

ประโยคที่ 1

- ช - ล	- ช - -	ดี้ ดี้ - -	รี้ รี้ - ม	- ม - ม	- รี้ - -	ดี้ ดี้ - -	รี้ รี้ - ม
- ร - ม	- ร - ด	- - - ร	- - - ม	- ช - ม	- ร - ด	- - - ร	- - - ม

ประโยคที่ 2

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

ประโยคที่ 3

- ม - ม	- รี้ - ท	- ล - -	รี้ รี้ - ท	- ท - รี้	- ท - รี้	- ท - รี้	- ม - รี้
- ช - ม	- ร - ฟ	- ม - ร	- - - ท	ล - ล -	ล - ล -	ล - ล -	- - - ช

ประโยคที่ 4

- ฟ - -	- - - ท	- ท - -	ล ท - ล	- - ล ท	- - รี้ -	ท ล - -	ช ล - ช
- - ม ร	- ม - -	- - ล ช	- - - ม	- ช - -	ล ท - ล	- - ช ม	- - - ร

ประโยคที่ 5

- ฟ - -	- - - ท	- ท - -	ล ท - ล	- - ล ท	- - รี้ -	ท ล - -	ช ล - ช
- - ม ร	- ม - -	- - ล ช	- - - ม	- ช - -	ล ท - ล	- - ช ม	- - - ร

ประโยคที่ 6

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

ประโยคที่ 7

- ช - -	ล ท - รี่	- มี่ - รี่	- ท - ล	- รี่ - มี่	- รี่ - -	ท ท - -	ล ล - ช
- ร - ช	- - - ร	- ม - ร	- ทุ - ล	- ร - ม	- ร - ทุ	- - - ล	- - - ทุ

ประโยคที่ 8

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

ประโยคที่ 9

- ท ท -	- รี่ - -	รี่ ท - -	ล ท - ล	- ท - ล	- ช - ฟ	- - - -	- - ช ล
- - - ท	- - - ท	- - ล ช	- - - ม	- - - -	- ร - -	ม ร - ม	- ฟ - -

ประโยคที่ 10

- ท ท -	- รี่ - -	รี่ ท - -	ล ท - ล
- - - ท	- - - ท	- - ล ช	- - - ม

กลับต้น กลุ่มเสียงที่ 2 ที่ประโยคที่ 1

เพลงกลม กลุ่มเสียงที่ 3

ประโยคที่ 1

- ด - ร	- ด - -	ฟ ฟ - -	ช ช - ล	- ดี่ - ล	- ช - -	ฟ ฟ - -	ช ช - ล
- ช - ล	- ช - ฟ	- - - ช	- - - ล	- ด - ล	- ช - ฟ	- - - ช	- - - ล

ประโยคที่ 2

- ดี่ - ล	- ช - -	ฟ ฟ - -	ช ช - ล	- ดี่ - ล	- ช - ม	- ร - -	ช ช - ม
- ด - ล	- ช - ฟ	- - - ช	- - - ล	- ด - ล	- ช - ทุ	- ล - ช	- - - ทุ

ประโยคที่ 3

- ดี่ - ล	- ช - ม	- ร - -	ช ช - ม	- ม - ช	- ม - ช	- ม - ช	- ล - ช
- ด - ล	- ช - ทุ	- ล - ช	- - - ทุ	ร - ร -	ร - ร -	ร - ร -	- - - ด

ประโยคที่ 4

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

ประโยคที่ 5

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

ประโยคที่ 6

---ด	-ม--	-ม-ม	---ล	--ชช	--มม	--รร	--ดด
-ช--	--รด	----	รด-ล	-ช--	-ม--	-ร--	-ช--

ประโยคที่ 7

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

ประโยคที่ 8

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

ประโยคที่ 9

-ม ม -	-ช--	ช ม --	ร ม -ร	-ม-ร	-ด-ห	----	--ด ร
---ม	---ม	--รด	---ล	----	-ช--	ล ช -ล	-ห--

ประโยคที่ 10

-ม ม -	-ช--	ช ม --	ร ม -ร
---ม	---ม	--รด	---ล

กลับต้น กลุ่มเสียงที่ 3 ที่ประโยคที่ 1

ทำนองเชื่อมต่อกลับไปกลุ่มเสียงที่ 1

ประโยคที่ 1

---ล	--มฟ	-ท--	ล ล -ท	---ล	--มฟ	-ท--	ล ล -ท
-ล--	-ร--	-ห-ล	---ห	-ล--	-ร--	-ห-ล	---ห

ประโยคที่ 2

-ช--	ล ท -ร	-ม-ร	-ท-ล	---ล	--มฟ	-ท--	ล ล -ท
-ร-ช	---ร	-ม-ร	-ห-ล	-ล--	-ร--	-ห-ล	---ห

ประโยคที่ 3

---ล	--มฟ	-ท--	ล ล -ท	-ช--	ล ท -ร	-ม-ร	-ท-ล
-ล--	-ร--	-ห-ล	---ห	-ร-ช	---ร	-ม-ร	-ห-ล

ประโยคที่ 4

-ร-ท	-ล--	ชช--	ล ล -ท	-ร-ท	-ล--	ชช--	ล ล -ท
-ร-ห	-ล-ช	---ล	---ห	-ร-ห	-ล-ช	---ล	---ห

ประโยคที่ 5

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

ประโยคที่ 6

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

ประโยคที่ 7

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

ประโยคที่ 8

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

ประโยคที่ 9

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

ประโยคที่ 10

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

ประโยคที่ 11

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

ประโยคที่ 12

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

กลับต้น ทำนองเชื่อมต่อกลับไปเสียงที่ 1 ที่ประโยคที่ 1

การศึกษาทำนองห้องวงใหญ่วงปี่พาทย์ไทยเพลงกลม ใช้ประเด็นในการศึกษาดังต่อไปนี้

2.10.1.1 ความยาวของทำนองเพลง

ทำนองห้องวงใหญ่วงปี่พาทย์ไทยเพลงกลมเป็นบทเพลงที่มีความยาวซึ่งกำหนดได้จากสัดส่วนของเพลง โดยพิจารณาจากกลุ่มทำนองที่ใช้ในการบรรเลงทั้งหมด 4 กลุ่ม ทำนอง ได้แก่

กลุ่มเสียงที่ 1 กลุ่มเสียง เร มีความยาวทั้งหมด 14 ประโยค หรือ 28
วรรคเพลง

กลุ่มเสียงที่ 2 กลุ่มเสียง ซอล มีความยาวทั้งหมด 10 ประโยค
โดยประโยคที่ 10 มีเพียง 1 วรรคเพลง ดังนั้นจึงมี 19 วรรคเพลง

กลุ่มเสียงที่ 3 กลุ่มเสียง โด มีความยาวทั้งหมด 10 ประโยค
โดยประโยคที่ 10 มีเพียง 1 วรรคเพลง ดังนั้นจึงมี 19 วรรคเพลง

กลุ่มเสียงของทำนองที่ใช้ในการบรรเลงกลับมาหากลุ่มเสียงที่ 1 กลุ่มเสียง เร
มีความยาวทั้งหมด 12 ประโยค หรือ 24 วรรคเพลง

2.10.1.2 เสียงลูกตก

เสียงของลูกตกในแต่ละวรรคของเพลงกลมนั้น แบ่งเสียงของลูกตก
ตามวรรคเพลง ดังนี้

กลุ่มเสียงที่ 1 มีความยาวทั้งหมด 14 ประโยค หรือ 28 วรรคเพลง

ประโยคที่	วรรคที่ 1	วรรคที่ 2
1	ท	ท
2	ท	ท
3	ท	ท
4	ฟ	ท
5	ฟ	ท
6	ท	ท
7	ฟ	ท
8	ร	ม
9	ร	ท
10	ร	ท
11	ร	ม
12	ร	ม
13	ม	ม
14	ม	ม

กลุ่มเสียงที่ 2 มีความยาวทั้งหมด 10 ประโยค โดยประโยคที่ 10 มีเพียง
1 วรรคเพลง ดังนั้นจึงมี 19 วรรคเพลง

ประโยคที่	วรรคที่ 1	วรรคที่ 2
1	ม	ม
2	ม	ท
3	ท	ซุ
4	ล	ซุ
5	ล	ซุ
6	ม	ซุ
7	ล	ซุ
8	ล	ล
9	ล	ล
10	ล	

กลุ่มเสียงที่ 3 มีความยาวทั้งหมด 10 ประโยค โดยประโยคที่ 10 มีเพียง
1 วรรคเพลง ดังนั้นจึงมี 19 วรรคเพลง

ประโยคที่	วรรคที่ 1	วรรคที่ 2
1	ล	ล
2	ล	ม
3	ม	ด
4	ร	ด
5	ร	ด
6	ล	ด
7	ร	ด
8	ร	ร
9	ร	ร
10	ร	

กลุ่มเสียงของทำนองที่ใช้ในการบรรเลงกลับมาหากลุ่มเสียงที่ 1 กลุ่มเสียง เร มีความยาวทั้งหมด 12 ประโยค หรือ 24 วรรคเพลง

ประโยคที่	วรรคที่ 1	วรรคที่ 2
1	ท	ท
2	ล	ท
3	ท	ล
4	ท	ท
5	ฟ	ฟ
6	ร	ม
7	ร	ม
8	ร	ท
9	ร	ม
10	ร	ม
11	ม	ม
12	ม	ม

2.10.1.3 กลุ่มเสียง

กลุ่มเสียงที่ 1 กลุ่มเสียง เร (รมฟ ลท)

กลุ่มเสียงที่ 2 กลุ่มเสียง ซอล (ซลท รม)

กลุ่มเสียงที่ 3 กลุ่มเสียง โด (ดรม ซล)

กลุ่มเสียงของทำนองที่ใช้ในการบรรเลงกลับมาหากลุ่มเสียงที่ 1 กลุ่มเสียง เร

2.10.1.4 รูปแบบจังหวะ

ลักษณะของรูปแบบจังหวะทำนองห้องวงใหญ่เพลงกลม เป็นรูปแบบจังหวะที่มีการซ้ำเพื่อพัฒนาความยาวของเพลง ซึ่งลักษณะรูปแบบจังหวะของทำนองห้องวงใหญ่ ยังคงความเรียบของรูปแบบจังหวะ การเรียบเรียงเสียงโดยการใส่คู่เสียงด้วยการจับกันเป็นคู่สี่ และคู่แปดเพื่อใช้ในการบรรเลง ร่วมกับการตีด้วยมือซ้ายและมือขวา แยกมือให้อยู่ในรูปทรงที่อยู่ในลักษณะเดียวกัน

ตัวอย่างรูปแบบจังหวะที่ซ้ำของเพลงกลม

ทำนองเพลงที่มีรูปแบบของบทเพลงซ้ำกันในประโยค

- รื - ท	- ล - -	ซ ซ - -	ล ล - ท	- รื - ท	- ล - -	ซ ซ - -	ล ล - ท
- ร - ทุ	- ล - ทุ	--- ล	--- ทุ	- ร - ทุ	- ล - ทุ	--- ล	--- ทุ

- รื - ท	- ล - ฟ	- ม - -	ล ล - ฟ	- รื - ท	- ล - ฟ	- ม - -	ล ล - ฟ
- ร - ทุ	- ล - ด	- ทุ - ล	--- ด	- ร - ทุ	- ล - ด	- ทุ - ล	--- ด

รูปแบบจังหวะ

- x - x	- x - -	x x - -	x x - x	- x - x	- x - -	x x - -	x x - x
- x - x	- x - x	--- x	--- x	- x - x	- x - x	--- x	--- x

- x - x	- x - x	- x - -	x x - x	- x - x	- x - x	- x - -	x x - x
- x - x	- x - x	- x - x	--- x	- x - x	- x - x	- x - x	--- x

ทำนองเพลงที่มีรูปแบบของบทเพลงซ้ำกันในประโยคต่อไป

- ฟ - ม	- ร - ด	----	-- ร ม	- ฟ ฟ -	- ล - -	ล ฟ - -	ม ฟ - ม
----	- ล - -	ทุ ล - ทุ	- ด - -	--- ฟ	--- ฟ	-- ม ร	--- ทุ

- ฟ - ม	- ร - ด	----	-- ร ม	- ฟ ฟ -	- ล - -	ล ฟ - -	ม ฟ - ม
----	- ล - -	ทุ ล - ทุ	- ด - -	--- ฟ	--- ฟ	-- ม ร	--- ทุ

รูปแบบจังหวะ

- x - x	- x - x	----	-- x x	- x x -	- x - -	x x - -	x x - x
----	- x - -	x x - x	- x - -	--- x	--- x	-- x x	--- x

- x - x	- x - x	----	-- x x	- x x -	- x - -	x x - -	x x - x
----	- x - -	x x - x	- x - -	--- x	--- x	-- x x	--- x

เพลงกลมมีรูปแบบจังหวะที่ซ้ำกันภายในกลุ่มเสียงเดียวกันแล้ว ยังพบว่ากลุ่มเสียงที่ 2 กลุ่มเสียงที่ 3 และกลุ่มเสียงของทำนองที่ใช้ในการบรรเลงกลับมาหากลุ่มเสียงที่ 1 ใช้รูปแบบจังหวะเหมือนกับกลุ่มเสียงที่ 1 เป็นส่วนใหญ่ ซึ่งมีรูปแบบจังหวะที่แตกต่างกันเพียงเล็กน้อย โดยเป็นผลมาจากลักษณะทางกายภาพของเครื่องดนตรี เมื่อมีการเปลี่ยนกลุ่มเสียง

จะต้องเปลี่ยนมือฆ้องวงใหญ่ให้สอดคล้องกับกลุ่มเสียง รวมทั้งการคำนึงถึงสำนวนเพลง และรูปแบบจังหวะในการบรรเลงที่สละสลวยไพเราะน่าฟัง

ตัวอย่างรูปแบบจังหวะที่ซ้ำของเพลงกลมในแต่ละกลุ่มเสียง

ทำนองเพลงกลุ่มเสียงที่ 1

- ริ - ท	- ล - -	ซ ซ - -	ล ล - ท	- ริ - ท	- ล - ฟ	- ม - -	ล ล - ฟ
- ร - ทุ	- ลุ - ทุ	--- ลุ	--- ทุ	- ร - ทุ	- ลุ - ด	- ทุ - ลุ	--- ด

ทำนองเพลงกลุ่มเสียงที่ 2

- ม - ม	- ริ - -	ด ด - -	ริ ริ - ม	- ม - ม	- ริ - ท	- ล - -	ริ ริ - ท
- ซ - ม	- ร - ด	--- ร	--- ม	- ซ - ม	- ร - ฟ	- ม - ร	--- ทุ

ทำนองเพลงกลุ่มเสียงที่ 3

- ด - ล	- ซ - -	ฟ ฟ - -	ซ ซ - ล	- ด - ล	- ซ - ม	- ร - -	ซ ซ - ม
- ด - ลุ	- ซุ - ทุ	--- ซุ	--- ลุ	- ด - ลุ	- ซุ - ทุ	- ลุ - ทุ	--- ทุ

ทำนองเพลงที่ใช้ในการบรรเลงกลับมาหากลุ่มเสียงที่ 1

- ริ - ท	- ล - -	ซ ซ - -	ล ล - ท	- ริ - ท	- ล - ฟ	- ม - -	ล ล - ฟ
- ร - ทุ	- ลุ - ทุ	--- ลุ	--- ทุ	- ร - ทุ	- ลุ - ด	- ทุ - ลุ	--- ด

จากรูปแบบจังหวะที่ซ้ำกันของทำนองในแต่ละกลุ่มเสียงเพลงกลม ทำให้พบว่าความยาวของบทเพลงเกิดจากการเปลี่ยนกลุ่มเสียงและใช้รูปแบบจังหวะส่วนใหญ่ของบทเพลงซ้ำกัน โดยทำนองเพลงไม่ขัดต่อการบรรเลงของเครื่องประกอบจังหวะ

2.10.1.5 รูปแบบของทำนอง

รูปแบบทำนองฆ้องวงใหญ่ของวงปี่พาทย์ไทยเพลงกลม มีทิศทางของทำนองที่เรียบง่ายและการเคลื่อนที่ของทำนองสูง-ต่ำ อย่างคงที่ และเกิดความสมดุลของรูปแบบทำนองเป็นรูปแบบทำนองที่ซ้ำ รูปแบบทำนองเพลงมีลักษณะการก่อตัวเป็นรูปทรงที่มีพื้นผิวที่เรียบ และการดีที่มีคู่เสียงของทำนองเพลง โดยเว้นระยะห่างระหว่างจังหวะ แสดงให้เห็นถึงความเรียบ

2.10.1.6 สำนวนเพลง

สำนวนเพลงกลมมีทำนองที่เกิดจากการสัมผัสของเสียง และสัมผัสวิธีการดีระหว่างวรรคเพลง และมีการเน้นย้ำเอกลักษณ์ของสำนวนเพลงด้วยการซ้ำ ทำให้บทเพลงสามารถเรียบง่ายเชื่อมโยงได้อย่างสนิทสนม

ตัวอย่างสำนวนเพลงในส่วนต้นที่ทำนองในแต่ละประโยคเกิดจากการเสียงโยน เสียงที่

วรรคที่ 1				วรรคที่ 2			
----	----	- ร - ฌ	- ล - ฑ	----	--- ฑ	- ท ท ท	- ท - ท
----	----	- ล - ฑ	- ล - ฑ	----	--- ฑ	- ฑ ฑ ฑ	- ฑ - ฑ

สัมผัสวรรค

วรรคที่ 1				วรรคที่ 2			
- ท --	ล ท - ท	-- ร ร	- ท ฑ	- ท --	ล ท ฑ	-- ร ร	- ท - ท
-- ล ฑ	-- ล -	- ร --	-- ล -	-- ล ฑ	-- ล -	- ร --	-- ล -

สัมผัสวรรค

วรรคที่ 1				วรรคที่ 2			
- ร - ฟ	--- ท	-- ล ท	-- ฑ ฑ	- ร - ฟ	--- ฑ	-- ล ท	-- ท ท
- ล --	ม ร - ฑ	- ฑ --	- ฑ --	- ล --	ม ร ฑ	- ฑ --	- ฑ --

สัมผัสวรรค

วรรคที่ 1				วรรคที่ 2			
- ร - ฑ	- ล - ฟ	- ม --	ล ล ฑ	-- ม ฟ	- ล ฑ	- ร - ฑ	- ล - ท
- ร - ฑ	- ล - ด	- ฑ - ล	--- ด	- ร --	- ล - ด	- ล - ฑ	- ล - ฑ

สัมผัสวรรค

วรรคที่ 1				วรรคที่ 2			
- ร - ฑ	- ล - ฟ	- ม --	ล ล ฑ	-- ม ฟ	- ล ฑ	- ร - ฑ	- ล - ท
- ร - ฑ	- ล - ด	- ฑ - ล	--- ด	- ร --	- ล - ด	- ล - ฑ	- ล - ฑ

สัมผัสวรรค

วรรคที่ 1				วรรคที่ 2			
- ร - ฑ	- ล --	ฑ ฑ --	ล ล ฑ	- ร ฑ	- ล --	ฑ ฑ --	ล ล - ท
- ร - ฑ	- ล - ฑ	--- ล	-- ฑ	- ร ฑ	- ล - ฑ	--- ล	--- ฑ

สัมผัสวรรค

ทำนองในส่วนต้นของเพลงกลม เป็นลักษณะสำนวนที่เกิดขึ้นจากการซ้ำทำนอง ประโยคเพลงเกิดขึ้นจากทำนองโยนในประโยคที่ 1 ซึ่งเป็นเสียงโยนเสียงที่ ระหว่างประโยคที่ 1-6 ในแต่ละวรรคใช้การซ้ำทำนองเป็นจำนวนมากและมีการสัมผัสของเสียงระหว่างวรรค ตัวอย่างสำนวนเพลงที่สัมผัสในบทเพลง

วรรคที่ 1				วรรคที่ 2			
- ฟ - -	- - - ท	- ท - -	ล ท - <u>ล</u>	- - ล ท	- - <u>ร</u> -	ท ล - -	ช ล - ช
- - ม ร	- ม - -	- - ล ช	- - <u>ม</u>	- ช - -	ล ท - <u>ล</u>	- - ช ม	- - - ร

สัมผัสวรรค

การสัมผัสระหว่างวรรคของเพลงกลม จึงเป็นบทเพลงที่มีการสัมผัสคล้องจองของเสียงเป็นจำนวนมาก เนื่องจากบทเพลงมีทำนองที่ซ้ำในการบรรเลง สำนวนเพลงจึงมีนักดนตรีเรียกลักษณะทำนองของเพลงกลมว่า “การซ้ำเป็นคู่”

2.10.2 การศึกษาทำนองฆ้องวงธมวณพิณเพียตัมพูชาเพลงกลม

เพลงกลม กลุ่มเสียงที่ 1

ประโยคที่ 1

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

ประโยคที่ 2

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

ประโยคที่ 3

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

ประโยคที่ 4

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

ประโยคที่ 5

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

ประโยคที่ 6

รื - รื ท	- ล - -	ช ช - -	ล ล - ท	รื - รื ท	- ล - -	ช ช - -	ล ล - ท
- ร - ท	- ล - ช	- - - ล	- - - ท	- ร - ท	- ล - ช	- - - ล	- - - ท

ประโยคที่ 7

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

ประโยคที่ 8

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

ประโยคที่ 9

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

ประโยคที่ 10

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

ประโยคที่ 11

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

ประโยคที่ 12

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

ประโยคที่ 13

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

ประโยคที่ 14

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

เพลงกลม กลุ่มเสียงที่ 2

ประโยคที่ 1

- ช ล ช	- ช ล -	ดํ ดํ - -	รํ รํ - มํ	- มํ - มํ	- รํ - -	ดํ ดํ - -	รํ รํ - มํ
ช - - -	ม - - ด	- - - ร	- - - ม	ช - ช ม	- ร - ด	- - - ร	- - - ม

ประโยคที่ 2

- มํ - มํ	- รํ - -	ดํ ดํ - -	รํ รํ - มํ	- มํ - มํ	- รํ - ท	- ล ท รํ	- - ท ท
ช - ช ม	- ร - ด	- - - ร	- - - ม	ช - ช ม	- ร - ทุ	ล - - ร	- ทุ - -

ประโยคที่ 3

- มํ - มํ	- รํ - ท	- ล ท รํ	- - ท ท	- ล ท - มํ	- รํ - ท	- ล ช ล	- - ช ช
ช - ช ม	- ร - ทุ	ล - - ร	- ทุ - -	ช - ม -	ร - ทุ -	ล - - ล	- ช - -

ประโยคที่ 4

ฟ ม - ช	ล - ท ท	มํ - มํ รํ	- ท - ล	- ล ท - มํ	- รํ - ท	- ล ช ล	- - ช ช
- - ร -	- ทุ - -	- ม - ร	- ทุ - ล	ช - ม -	ร - ทุ -	ล - - ล	- ช - -

ประโยคที่ 5

ฟ ม - ช	ล - ท ท	มํ - มํ รํ	- ท - ล	- ล ท - มํ	- รํ - ท	- ล ช ล	- - ช ช
- - ร -	- ทุ - -	- ม - ร	- ทุ - ล	ช - ม -	ร - ทุ -	ล - - ล	- ช - -

ประโยคที่ 6

- - ช ม	- - ช ช	ท - ท ล	- ช - ม	- ล ท - มํ	- รํ - ท	- ล ช ล	- - ช ช
- - - ม	- ช - -	- ทุ - ล	- ช - ทุ	ช - ม -	ร - ทุ -	ล - - ล	- ช - -

ประโยคที่ 7

- - ช ช	- ล ท รํ	มํ - มํ รํ	- ท - ล	- ล ท - มํ	- รํ - ท	- ล ช ล	- - ช ช
- - - ร	ช - - ร	- ม - ร	- ทุ - ล	ช - ม -	ร - ทุ -	ล - - ล	- ช - -

ประโยคที่ 8

- รํ - -	ทล - -	- ล ท รํ -	ล ช - ล	- รํ - -	ทล - -	- ล ท รํ -	ล ช - ล
- ท - -	- ช - ม	ช - - ม	- ร - ม	- ท - -	- ช - ม	ช - - ม	- ร - ม

ประโยคที่ 9

- - ช ช	- ล ท รํ	มํ - มํ รํ	- ท - ล	- รํ - -	ทล - -	- ล ท รํ -	ล ช - ล
- - - ร	ช - - ร	- ม - ร	- ทุ - ล	- ท - -	- ช - ม	ช - - ม	- ร - ม

ประโยคที่ 10

- - ช ช	- ล ท รํ	มํ - มํ รํ	- ท - ล
- - - ร	ช - - ร	- ม - ร	- ทุ - ล

เพลงกลม กลุ่มเสียงที่ 3

ประโยคที่ 1

ดํ - ดํ ล	- ช - -	ฟ ฟ - -	ช ช - ล	ดํ - ดํ ล	- ช - -	ฟ ฟ - -	ช ช - ล
- ด - ล	- ช - ฟ	- - - ช	- - - ล	- ด - ล	- ช - ฟ	- - - ช	- - - ล

ประโยคที่ 2

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

ประโยคที่ 3

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

ประโยคที่ 4

มร - - ด	ร - ม ม	ล - ล ช	- ม - ร	- รีม - ล	- ช - ม	- ร - -	ม ช - -
- ด ช -	- ม - -	- ล - ช	- ม - ร	- ด - ล	ช - ม -	ร - ด ร	- ด - ด

ประโยคที่ 5

มร - - ด	ร - ม ม	ล - ล ช	- ม - ร	- รีม - ล	- ช - ม	- ร - -	ม ช - -
- ด ช -	- ม - -	- ล - ช	- ม - ร	- ด - ล	ช - ม -	ร - ด ร	- ด - ด

ประโยคที่ 6

- - ดํ ล	- - ดํ ล	มํ - มํ ร	- ดํ - ล	- รีม - ล	- ช - ม	- ร - -	ม ช - -
- - - -	- ด - -	- ม - ร	- ด - ล	- ด - ล	ช - ม -	ร - ด ร	- ด - ด

ประโยคที่ 7

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

ประโยคที่ 8

- ช - -	มร - - -	- รีม ช -	ร ด - ร	- ช - -	มร - - -	- รีม ช -	ร ด - ร
- ม - -	- ด - ล	ด - - - ล	- ช - ล	- ม - -	- ด - ล	ด - - - ล	- ช - ล

ประโยคที่ 9

- - ด ด	- รีม - ช	ล - ล ช	- ม - ร	- ช - -	มร - - -	- รีม ช -	ร ด - ร
- - - ช	ด - - - ช	- ล - ช	- ร - ล	- ม - -	- ด - ล	ด - - - ล	- ช - ล

ประโยคที่ 10

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

ทำนองเชื่อมต่อกลับไปกลุ่มเสียงที่ 2

ประโยคที่ 1

-- ท ท	-- ท ท	รื - - ลิท	ดื - รื รื	- ร ม ร	- ร ม ช	ล - ล ช	- ม - ร
- ทุ - -	- ทุ - -	- ช ช -	- ร - -	ร - - -	ทุ - - -	- ล - ช	- ม - ร

ประโยคที่ 2

-- ท ท	-- ท ท	รื - - ลิท	ดื - รื รื	- ร ม ร	- ร ม ช	ล - ล ช	- ม - ร
- ทุ - -	- ทุ - -	- ช ช -	- ร - -	ร - - -	ทุ - - -	- ล - ช	- ม - ร

ประโยคที่ 3

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

ประโยคที่ 4

ช - ช ม	- ร - ท	- ล ท รื	-- ท ท	ช - ช ม	- ร - ท	- ล ท รื	-- ท ท
- ช - ม	- ร - ทุ	ล - - ร	- ทุ - -	- ช - ม	- ร - ทุ	ล - - ร	- ทุ - -

ประโยคที่ 5

- ลิท - มั	- รื - ท	- ล ช ล	-- ช ช	พ ม - ช	ล - ท ท	มั - มั รื	- ท - ล
ช - ม -	ร - ทุ -	ล - - ล	- ช - -	- - ร -	- ทุ - -	- ม - ร	- ทุ - ล

ประโยคที่ 6

- ลิท - มั	- รื - ท	- ล ช ล	-- ช ช	พ ม - ช	ล - ท ท	มั - มั รื	- ท - ล
ช - ม -	ร - ทุ -	ล - - ล	- ช - -	- - ร -	- ทุ - -	- ม - ร	- ทุ - ล

ประโยคที่ 7

- ลิท - มั	- รื - ท	- ล ช ล	-- ช ช	-- ช ม	-- ช ช	ท - ท ล	- ช - ม
ช - ม -	ร - ทุ -	ล - - ล	- ช - -	- - - ม	- ช - -	- ทุ - ล	- ช - ทุ

ประโยคที่ 8

- ลิท - มั	- รื - ท	- ล ช ล	-- ช ช	-- ช ช	- ลิท - รื	มั - มั รื	- ท - ล
ช - ม -	ร - ทุ -	ล - - ล	- ช - -	- - - ร	ช - - ร	- ม - ร	- ทุ - ล

ประโยคที่ 9

- ลิท - มั	- รื - ท	- ล ช ล	-- ช ช	- รื - -	ทล - - -	- ลิท รื -	ล ช - ล
ช - ม -	ร - ทุ -	ล - - ล	- ช - -	- ท - -	- ช - ม	ช - - - ม	- ร - ม

ประโยคที่ 10

- รื - -	ทล - - -	- ลิท รื -	ล ช - ล	-- ช ช	- ลิท - รื	มั - มั รื	- ท - ล
- ท - -	- ช - ม	ช - - - ม	- ร - ม	- - - ร	ช - - - ร	- ม - ร	- ทุ - ล

ประโยคที่ 11

- ร - -	ทล - -	- ลท ร -	ล ช - ล	- - ช ช	- ลท - ร	ม - ม ร	- ท - ล
- ท - -	- ช - ม	ช - - ม	- ร - ม	- - - ร	ช - - ร	- ม - ร	- ท - ล

การศึกษาทำนองห้องวงฆ้องวงพิณเพียตัมพูชาเพลงกลม ใช้ประเด็นในการศึกษาดังต่อไปนี้

2.10.2.1 ความยาวของทำนองเพลง

ทำนองห้องวงฆ้องวงพิณเพียตัมพูชาเพลงกลมเป็นบทเพลงที่มีความยาวซึ่งกำหนดได้จากสัดส่วนของเพลง โดยพิจารณาจากกลุ่มทำนองที่ใช้ในการบรรเลงทั้งหมด 4 กลุ่ม ทำนอง ได้แก่

กลุ่มเสียงที่ 1 กลุ่มเสียง เร มีความยาวทั้งหมด 14 ประโยค หรือ 28 วรรคเพลง

กลุ่มเสียงที่ 2 กลุ่มเสียง ซอล มีความยาวทั้งหมด 10 ประโยค โดยประโยคที่ 10 มีเพียง 1 วรรคเพลง ดังนั้นจึงมี 19 วรรคเพลง

กลุ่มเสียงที่ 3 กลุ่มเสียง โด มีความยาวทั้งหมด 10 ประโยค โดยประโยคที่ 10 มีเพียง 1 วรรคเพลง ดังนั้นจึงมี 19 วรรคเพลง

กลุ่มเสียงของทำนองที่ใช้ในการบรรเลงกลับมาหากลุ่มเสียงที่ 2 ซอล มีความยาวทั้งหมด 11 ประโยค หรือ 22 วรรคเพลง

10.2.2 เสียงลูกตก

เสียงของลูกตกในแต่ละวรรคของเพลงกลมนั้น แบ่งเสียงของลูกตกตามวรรคเพลง ดังนี้

กลุ่มเสียงที่ 1 มีความยาวทั้งหมด 14 ประโยค หรือ 28 วรรคเพลง

ประโยคที่	วรรคที่ 1	วรรคที่ 2
1	ท	ท
2	ท	ท
3	ท	ท
4	ฟ	ท
5	ฟ	ท
6	ท	ท
7	ฟ	ฟ

ประโยคที่	วรรคที่ 1	วรรคที่ 2
8	ร	ม
9	ร	ม
10	ร	ท
11	ร	ท
12	ร	ม
13	ม	ม
14	ม	ม

กลุ่มเสียงที่ 2 มีความยาวทั้งหมด 10 ประโยค โดยประโยคที่ 10 มีเพียง 1 วรรคเพลง ดังนั้นจึงมี 19 วรรคเพลง

ประโยคที่	วรรคที่ 1	วรรคที่ 2
1	ม	ม
2	ม	ท
3	ท	ช
4	ล	ช
5	ล	ช
6	ม	ช
7	ล	ช
8	ล	ล
9	ล	ล
10	ล	

กลุ่มเสียงที่ 3 มีความยาวทั้งหมด 10 ประโยค โดยประโยคที่ 10 มีเพียง 1 วรรคเพลง ดังนั้นจึงมี 19 วรรคเพลง

ประโยคที่	วรรคที่ 1	วรรคที่ 2
1	ล	ล
2	ล	ม
3	ม	ม

ประโยคที่	วรรคที่ 1	วรรคที่ 2
4	ร	ด
5	ร	ด
6	ล	ด
7	ร	ด
8	ร	ร
9	ร	ร
10	ร	

กลุ่มเสียงของทำนองที่ใช้ในการบรรเลงกลับมาหากลุ่มเสียงที่ 2
 กลุ่มเสียง ซอล มีความยาวทั้งหมด 11 ประโยค หรือ 22 วรรคเพลง

ประโยคที่	วรรคที่ 1	วรรคที่ 2
1	ร	ร
2	ร	ร
3	ม	ม
4	ท	ท
5	ซุ	ล
6	ซุ	ล
7	ซุ	ม
8	ซุ	ล
9	ซุ	ล
10	ล	ล
11	ล	ล

2.10.2.3 กลุ่มเสียง

กลุ่มเสียงที่ 1 กลุ่มเสียง เว (รวมฟ ลท)

กลุ่มเสียงที่ 2 กลุ่มเสียง ซอล (ซลท รวม)

กลุ่มเสียงที่ 3 กลุ่มเสียง โด (ดรวม ซล)

กลุ่มเสียงของทำนองที่ใช้ในการบรรเลงกลับมาหากลุ่มเสียงที่ 2 กลุ่มเสียง

ซอล (ซลท รม)

2.10.2.4 รูปแบบจังหวะ

ลักษณะรูปแบบจังหวะของทำนองฆ้องวงมโหรีเป็นรูปแบบที่ใช้ซ้ำเพื่อพัฒนาความยาวของบทเพลง ลักษณะการใช้รูปแบบจังหวะของทำนองฆ้องวงมโหรีใช้รูปแบบการกระจายตัวของเสียง โดยการประสานสัมพันธ์ของเสียงต่ำและเสียงสูงในเสียงเดียวกัน

ตัวอย่างรูปแบบจังหวะที่ซ้ำของเพลงกลม

ทำนองเพลงที่มีรูปแบบของบทเพลงซ้ำกันในประโยค

ริ - ริ ท	- ล - -	ซ ซ - -	ล ล - ท	ริ - ริ ท	- ล - -	ซ ซ - -	ล ล - ท
- ร - ทุ	- ทุ - ซ	- - - ทุ	- - - ทุ	- ร - ทุ	- ทุ - ซ	- - - ทุ	- - - ทุ

ริ - ริ ท	- ล - ฟ	- ม ฟ ล	- - ฟ ฟ	ริ - ริ ท	- ล - ฟ	- ม ฟ ล	- - ฟ ฟ
- ร - ท	- ทุ - ฟ	ม - - ทุ	- ฟ - -	- ร - ท	- ทุ - ฟ	ม - - ทุ	- ฟ - -

รูปแบบจังหวะ

x - x x	- x - -	x x - -	x x - x	x - x x	- x - -	x x - -	x x - x
- x - x	- x - x	- - - x	- - - x	- x - x	- x - x	- - - x	- - - x

x - x x	- x - x	- x x x	- - x x	x - x x	- x - x	- x x x	- - x x
- x - x	- x - x	x - - x	- x - -	- x - x	- x - x	x - - x	- x - -

ทำนองเพลงที่มีรูปแบบของบทเพลงซ้ำกันในประโยคต่อไป

- ฝิฟ - ท	- ล - ฟ	- ม ร ม	- - ร ร	ด ท - ร	ม - ฟ ฟ	- ท - ล	- ฟ - ม
ร - ทุ -	ทุ - ฟ -	ม - - ม	- ทุ - -	- - ทุ -	- ฟ - -	ทุ - ร ทุ	- ฟ - ม

- ฝิฟ - ท	- ล - ฟ	- ม ร ม	- - ร ร	ด ท - ร	ม - ฟ ฟ	- ท - ล	- ฟ - ม
ร - ทุ -	ทุ - ฟ -	ม - - ม	- ทุ - -	- - ทุ -	- ฟ - -	ทุ - ร ทุ	- ฟ - ม

รูปแบบจังหวะ

- x x - x	- x - x	- x x x	- - x x	x x - x	x - x x	- x - x	- x - x
x - x -	x - x -	x - - x	- x - -	- - x -	- x - -	x - x x	- x - x

- x x - x	- x - x	- x x x	- - x x	x x - x	x - x x	- x - x	- x - x
x - x -	x - x -	x - - x	- x - -	- - x -	- x - -	x - x x	- x - x

2.10.2.6 สำนวนเพลง

สำนวนเพลงกลมมีทำนองที่เกิดจากการสัมผัสของเสียง และสัมผัสวิธีการดีระหว่างวรรคเพลง และมีการเน้นย้ำเอกลักษณ์ของสำนวนเพลงด้วยการซ้ำ ทำให้บทเพลงสามารถเรียงร้อยเชื่อมโยงได้อย่างสนิทสนม

ตัวอย่างสำนวนเพลงในส่วนต้นที่ทำนองในแต่ละประโยคเกิดจากการเสียงโยน เสียงที่

วรรคที่ 1				วรรคที่ 2			
----	----	พม- รช	- ล- ท	ม- ท	ม- ม	- ล ท ร	-- ท ท
----	----	- ร ล ช	- ล- ท	ท- ท	ท- ท	- ล ท ร	- ท- -

สัมผัสวรรค

การดีโยน

สำนวนเพลงกลมที่เกิดขึ้นจากการสัมผัสของเสียงรวมทั้งการสัมผัสวิธีการดีสามารถบ่งบอกได้ถึงอักขรภาพของคำว่า “โยน” จากเสียงต่ำไปหาเสียงสูง เช่นเสียงมีไปหาเสียงที่ และมีลักษณะที่เปรียบเทียบได้กับธรรมชาติของการโยน

วรรคที่ 1				วรรคที่ 2			
- มฟ- ท	- ล- ฟ	- ม ร ม	-- ร ร	ด ท- ร	ม- ฟ ฟ	- ท- ล	- ฟ- ม
ร- ท-	ล- ฟ-	ม- - ม	- ร- -	-- ล-	- ฟ- -	ท- ร ล	- ฟ- ม

สัมผัสวรรค

วรรคที่ 1				วรรคที่ 2			
- ม- ม	- ร- -	ด- ด- -	ร- ร- ม	- ม- ม	- ร- ท	- ล ท ร	-- ท ท
ช- ช ม	- ร- ด	--- ร	--- ม	ช- ช ม	- ร- ท	ล- - ร	- ท- -

สัมผัสวรรค

วรรคที่ 1				วรรคที่ 2			
ด- ด- ล	- ช- -	ฟ- ฟ- -	ช- ช- ล	ด- ด- ล	- ช- ม	- ร ม ช	-- ม ม
- ด- ล	- ช- ฟ	--- ช	--- ล	- ด- ล	- ช- ม	ร- - ช	- ม- -

สัมผัสวรรค

วรรคที่ 1				วรรคที่ 2			
-- ท ท	-- ท ท	ร- - ลท	ด- ร- ร	- ร ม ร	- ร ม ช	ล- ล ช	- ม- ร
- ท- -	- ท- -	- ช- ช- -	- ร- -	ร- - -	ท- - -	- ล- ช	- ม- ร

สัมผัสวรรค

การสัมผัสระหว่างวรรคของเพลงกลม จึงเป็นบทเพลงที่มีการสัมผัสคล้องจองของเสียงเป็นจำนวนมาก เนื่องจากบทเพลงมีทำนองที่ซ้ำในการบรรเลง ส่วนเพลงจึงมีการแปรทำนองและเรียบเรียงให้เหมาะสมกับกลุ่มเสียงที่เปลี่ยนไปในแต่ละช่วงของบทเพลง

2.10.3 การศึกษาความสัมพันธ์ทำนองซ้องวงใหญ่และทำนองซ้องวงธมเพลง

กลม

ทำนองเพลงกลมของซ้องวงใหญ่วงปีพาทย์ไทยและซ้องวงธมวงพิณเพียตักมพูชาเป็นบทเพลงเดียวกัน เรียกชื่อบทเพลงว่า “เพลงกลม” เหมือนกัน มีลักษณะทำนองส่วนใหญ่คล้ายคลึงกัน โดยเฉพาะการเปลี่ยนกลุ่มเสียงที่ใช้รูปแบบจังหวะของบทเพลงเหมือนกันนั้น เป็นมโนทัศน์หลักของเพลงกลม ที่มีการพัฒนาความยาวของบทเพลงและเป็นการฝึกฝนผู้เรียนให้รู้จักการเปลี่ยนกลุ่มเสียง โดยเสียงที่เปลี่ยนไปนั้นมีความสัมพันธ์กันอย่างกลมกลืน

ความยาวของบทเพลงนั้นมีความใกล้เคียงกันมาก มีความแตกต่างกันเพียงเล็กน้อยในเรื่องของวรรคเพลงที่ซ้ำกัน โดยไม่ส่งผลต่อจังหวะหน้าทับกลองที่ประกอบจังหวะ เมื่อฟังการบรรเลงกลมของวงปีพาทย์ไทยและเพลงกลมของวงพิณเพียตักมพูชาแล้ว จะให้ความรู้สึกที่ไม่แตกต่างกัน รวมทั้งตำแหน่งของบทเพลงที่บรรเลงต่อจากเพลงเชิดซึ่งเป็นตำแหน่งเดียวกันในเพลงไหมโรงทั้งสองประเทศ และยังสอดคล้องเรื่องความหมายของบทเพลงที่เป็นการอัญเชิญเทพเทวดาและการเดินทางมาของเหล่าทวยเทพชั้นสูง

รูปแบบจังหวะและตำแหน่งของเสียงที่ใช้ในการจัดเรียงทำนองซ้องวงใหญ่และทำนองของซ้องวงธมนั้น รูปแบบจังหวะของซ้องวงใหญ่ในวงปีพาทย์ไทย ใช้การก่อรูปแบบจังหวะเข้าคู่เสียงของทำนองเพลงเป็นหลัก และเสียงจะจับกันเป็นคู่สี่และคู่แปด รวมทั้งระยะห่างระหว่างเสียงที่ใช้ในการบรรเลง ที่ไม่ถี่มากนัก ซึ่งรูปแบบจังหวะทำนองซ้องวงธมของวงพิณเพียตักมพูชา มีลักษณะการกระจายตัวของเสียง คู่ของเสียงมักจะปรากฏที่เสียงลูกตก โดยมีระยะห่างระหว่างเสียงที่นำมาเรียบเรียงเป็นทำนองซ้องวงธมที่มีการกระจายของเสียงเต็มห้องเป็นส่วนใหญ่ ตัวอย่างรูปแบบจังหวะของเพลงกลม

ทำนองเพลง

ปีพาทย์	- ล - ท	- ล - -	ฟ ฟ - -	ม ม - ร	- ฟ - ม	- ร - ด	- - - -	- - ร ม
ไทย	- ล - ท	- ล - ฟ	- - - ม	- - - ล	- - - -	- ล - -	ท ล - ท	- ด - -
พิณเพียต	- ม ฟ - ท	- ล - ฟ	- ม ร ม	- - ร ร	ด ท - ร	ม - ฟ ฟ	- ท - ล	- ฟ - ม
กัมพูชา	ร - ท -	ล - ฟ -	ม - - - ม	- ร - -	- - ล -	- ฟ - -	ท - ร ล	- ฟ - ม

รูปแบบจังหวะ

ปีพาทย์	- x - x	- x - -	x x - -	x x - x	- x - x	- x - x	- - - -	- - x x
ไทย	- x - x	- x - x	- - - x	- - - x	- - - -	- x - -	x x - x	- x - -
พินพิยต	x x - x	- x - x	- x x x	- - x x	x x - x	x - x x	- x - x	- x - x
กัมพูชา	x - x -	x - x -	x - - x	- x - -	- - x -	- x - -	x - x x	- x - x

รูปแบบทำนองของห้องวงใหญ่วงปีพาทย์ไทยและห้องวงธมวงพินพิยตกัมพูชานั้น เป็นสิ่งที่บ่งบอกถึงความแตกต่างของการแปรทำนองเพลงที่มีรากฐานทางดนตรีร่วมกัน ทิศทางในการแปรทำนองห้องวงใหญ่มุ่งสร้างความเป็นคู่ของเสียงโดยเฉพาะคู่สี่และคู่แปด ส่วนลักษณะทำนองของห้องวงธมนั้น ใช้ทิศทางโดยกำหนด จากมือซ้ายและมือขวาสลับกันของเสียงสูงต่ำ และมีความถี่ของการเรียบเรียงเสียงมาก

จุดสำคัญของความแตกต่างในโครงสร้างของบทเพลง คือ ทำนองการกลับมาสู่เสียงเริ่มต้นของเพลงกลมนั้นเป็นสิ่งสำคัญมากที่จะเชื่อมต่อไปยังเพลงชำนานของวงปีพาทย์ไทยและวงพินพิยตกัมพูชา ทำนองห้องวงใหญ่มีทำนองเชื่อมต่อและกลับมาบรรเลงในกลุ่มเสียงที่ 1 คือ กลุ่มเสียงเร (ร ม ฟ ล ท) แต่ทำนองห้องวงธมมีทำนองเชื่อมต่อแต่กลับมาบรรเลงในกลุ่มเสียงที่ 2 (ซ ล ท ร ม) ซึ่งทำนองทั้งสองประเทศสามารถบรรเลงได้ต่อเนื่องจากกลุ่มเสียงที่ 3 และเชื่อมต่อไปยังเพลงชำนานได้เช่นกัน

ตัวอย่างทำนองเพลงที่ใช้ในการบรรเลงกลับมาสู่กลุ่มเสียงที่ 1 ของวงปีพาทย์ไทยและกลุ่มเสียงที่ 2 ของวงพินพิยตกัมพูชา

ปีพาทย์	- - - ล	- - ม ฟ	- ท - -	ล ล - ท	- - - ล	- - ม ฟ	- ท - -	ล ล - ท
ไทย	- ล - -	- ร - -	- ทุ - ล	- - - ทุ	- ล - -	- ร - -	- ทุ - ล	- - - ทุ
พินพิยต	- - ท ท	- - ท ท	ริ - - ลิท	ด - ริ ริ	- ร ม ร	- ร ม ซ	ล - ล ซ	- ม - ร
กัมพูชา	- ทุ - -	- ทุ - -	- ซ ซ -	- ร - -	ริ - - -	ทุ - - -	- ล - ทุ	- ม - ริ

กลุ่มเสียงที่เลือกใช้ในการบรรเลงกลับมาสู่เสียงที่ 1 ของวงปีพาทย์ไทยและกลุ่มเสียงที่ 2 ของวงพินพิยตกัมพูชานั้นมีลักษณะทำนองและการใช้กลุ่มเสียงที่แตกต่างกัน สิ่งที่มีความคล้ายคลึงกัน คือ การกลับมาหาโครงสร้างของบทเพลงดั้งเดิม ซึ่งเป็นมโนทัศน์หลักของเพลงกลม และเป็นการพัฒนาความยาวของทำนองเพลงที่เกิดจากการซ้ำทั้งประโยคเพลงวรรคเพลง และโครงสร้างของเพลงที่ปรากฏให้เห็นในรูปแบบจังหวะของทำนองเพลงกลมทั้งสองประเทศ

2.11. เพลงขำขัน

2.11.1 การศึกษาทำนองฆ้องวงใหญ่วงปีพาทย์ไทย เพลงขำขัน

ประโยคที่ 1

- ฟ - ม	- ม - -	- ม - ร	- - - ม	- - - -	- ม - ม	- ม - -	ม ร - ม
- - - -	- ร - ทุ	- - - ลุ	- - - ทุ	- - - มุ	- - - -	- ร - ทุ	- ลุ - ทุ

ประโยคที่ 2

- - ร ม	- ช - ล	- ช - ล	- ท - ดั	- ช - ดั	- รุ - มั	- มั - มั	- รุ - ดั
- ด - -	- ทุ - ลุ	- ทุ - ลุ	- ทุ - ด	- ร - ด	- ร - ม	- ช - ม	- ร - ด

ประโยคที่ 3

- รุ - ดั	- ท - ล	- ท - ล	- ทุ - ฟ	- - - -	- ฟ - ฟ	- ท - ล	- ฟ - ม
- ร - ด	- ทุ - ลุ	- ทุ - ลุ	- ทุ - ฟุ	- - - ฟุ	- - - -	- ทุ - ลุ	- ฟุ - มุ

ประโยคที่ 4

- - ร -	ร ร - -	ม ม - -	ฟ ฟ - ล	- - ดั ดั	- ท - ล	- ม - -	ม ร - ม
- - - รุ	- - - มุ	- - - ฟุ	- - - ลุ	- ด - -	- ทุ - ลุ	- ร - ทุ	- ลุ - ทุ

ประโยคที่ 5

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

ประโยคที่ 6

- - - ร	- ด - -	- - - ทุ	- - ทุ ทุ -	- ทุ - -	ล ล - -	ทุ ทุ - -	ร ร - ม
- - - ลุ	- - ทุ ลุ	- - - -	- - - ทุ	- ฟ - มุ	- - - ฟุ	- - - รุ	- - - มุ

ประโยคที่ 7

- - - -	- ฟ - ฟ	- ท - ล	- ฟ - ม	- ล - ฟ	- ม - ร	- ม ร ร	- - - ร
- - - ฟุ	- - - -	- ทุ - ลุ	- ฟุ - มุ	- ลุ - ฟุ	- มุ - รุ	- - - ทุ	- รุ - -

ประโยคที่ 8

- ม - -	ม ร - ม	- ล - -	ช ช - ล	- ท - รุ	- ท - -	ล ล - -	ช ช - ม
- ร - ทุ	- ลุ - ทุ	- ลุ - ทุ	- - - ลุ	- ทุ - ร	- ทุ - ลุ	- - - ทุ	- - - ทุ

ประโยคที่ 9

- - ร -	ร ร - ล	- - ร -	ร ร - ม	- ม - -	ม ร - ม	- ช - ล	- ช - ม
- - - ลุ	- - - ลุ	- - - ลุ	- - - ทุ	- ร - ทุ	- ลุ - ทุ	- ทุ - ลุ	- ทุ - ทุ

ประโยคที่ 10

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

ประโยคที่ 11

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

ประโยคที่ 12

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

ประโยคที่ 13

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

ประโยคที่ 14

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

ประโยคที่ 15

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

การศึกษาทำนองของวงใหญ่วงปี่พาทย์ไทยเพลงขำนาฏใช้ประเด็นในการศึกษาดังต่อไปนี้

2.11.1.1 ความยาวของทำนองเพลง

ทำนองของวงใหญ่วงปี่พาทย์ไทยเพลงขำนาฏเป็นบทเพลงที่มีความยาวทั้งหมด 15 ประโยค หรือ 30 วรรคเพลง บรรเลงเดี่ยวไม่กลับต้น ใช้ตะโพนและกลองทัดเป็นเครื่องกำกับจังหวะประกอบการบรรเลง เมื่อพิจารณาโครงสร้างหลักของเพลงขำนาฏที่มีการซ้ำทำนองและเปลี่ยนทำนองในส่วนต้นและส่วนท้ายของทำนองเพลง ซึ่งสามารถกำหนดความสัมพันธ์เพื่ออธิบายโครงสร้างของบทเพลงดังนี้

กำหนดให้ A คือ ทำนองเพลง ประโยคที่ 1 ซึ่งมีความสัมพันธ์กับประโยคที่ 8 และประโยคที่ 9 ของบทเพลง เนื่องจากการขยายทำนองขึ้นเป็น 1 เท่าตัว

ทำนองเพลง ประโยคที่ 1

- ฟ - ม	- ม - -	- ม - ร	- - - ม	- - - -	- ม - ม	- ม - -	ม ร - ม
- - - -	- ร - ทุ	- - - ลุ	- - - ทุ	- - - มุ	- - - -	- ร - ทุ	- ลุ - ทุ

ทำนองเพลง ประโยคที่ 8 และ 9

- ม - -	ม ร - ม	- ล - -	ซซ - ล	- ท - รั	- ท - -	ล ล - -	ซซ - ม
- ร - ทุ	- ลุ - ทุ	- ลุ - ซุ	- - - ลุ	- ทุ - ร	- ทุ - ลุ	- - - ซุ	- - - ทุ

- - ร -	ร ร - ล	- - ร -	ร ร - ม	- ม - -	ม ร - ม	- ซ - ล	- ซ - ม
- - - ลุ	- - - ลุ	- - - ลุ	- - - ทุ	- ร - ทุ	- ลุ - ทุ	- ซุ - ลุ	- ซุ - ทุ

กำหนดให้ B เป็นทำนองเพลงในประโยคที่ 2-5 และประโยคที่ 10-13

กำหนดให้ C เป็นทำนองเพลงในประโยคที่ 6-7

กำหนดให้ D เป็นทำนองเพลงในประโยคที่ 14-15

ความสัมพันธ์โครงสร้างของทำนองเพลงจะปรากฏ ดังนี้ ABC ABD ซึ่งรูปแบบของทำนองเพลงที่เกิดจากการซ้ำนั้น ทำนอง A ซ้ำแต่มีการขยายตัวทำนองขึ้นเป็นเท่าตัว ทำนอง B ซ้ำในรูปแบบทำนองเดียวกัน ทำนอง C และ D เป็นทำนองทำนองในแต่ละช่วงที่มีทำนองต่างกัน

2.11.1.2 เสียงลูกตก

เสียงของลูกตกในแต่วรรคของเพลงขำนาญนั้น แบ่งเสียงของลูกตกตามวรรคเพลง ดังนี้

ประโยคที่	วรรคที่ 1	วรรคที่ 2
1	ม	ม
2	ด	ด
3	ฟ	ม
4	ล	ม
5	ร	ท
6	ท	ม
7	ม	ร
8	ล	ม
9	ม	ม

ประโยคที่	วรรคที่ 1	วรรคที่ 2
10	ด	ด
11	ฟ	ม
12	ล	ม
13	ร	ท
14	ท	ล
15	ล	ช

2.11.1.3 กลุ่มเสียง

กลุ่มเสียงของทำนองซ็องวงใหญ่เพลงชานาญ เป็นบทเพลงที่มีกลุ่มเสียง เร (รมฟ ลท) เป็นหลักของบทเพลง รวมทั้งการใช้เสียงรองในการบรรเลง คือ เสียงโด และเสียงซอล มาใช้ในการเรียบเรียงทำนองเพลง เช่น ตัวอย่างการบรรเลงเพลงชานาญในประโยคที่ 2 ซึ่งมีการใช้เสียงรองเข้ามาเรียบเรียงบทเพลง รวมทั้งเสียงรองเป็นเสียงตกของประโยคเพลงด้วย

-- รม	- ช - ล	- ช - ล	- ท - ด	- ช - ด	- ร - ม	- ม - ม	- ร - <u>ด</u>
- ด - -	- ช - ล	- ช - ล	- ท - ด	- ร - ด	- ร - ม	- ช - ม	- ร - <u>ด</u>

ทำนองซ็องวงใหญ่เพลงชานาญมีการใช้เสียงรองในการเรียบเรียงทำนอง เพื่อสร้างเอกลักษณ์ของบทเพลง เสียงรองที่ใช้ ได้แก่ เสียงโด และ เสียงซอล ซึ่งเป็นเสียงที่มีบทบาทต่อการเรียบเรียงทำนองเป็นอย่างมาก ดังเช่นตัวอย่างทำนองเพลงในประโยคที่ 4 วรรคที่ 2 ห้องที่ 1 หากขาดเสียง โด จะทำให้สำนวนเพลงชานาญของการบรรเลงซ็องวงใหญ่เปลี่ยนไป

- - ร -	ร ร - -	ม ม - -	ฟ ฟ - ล	- <u>ด</u> - <u>ด</u>	- ท - ล	- ม - -	ม ร - ม
- - - ร	- - - ม	- - - ฟ	- - - ล	- <u>ด</u> - -	- ท - ล	- ร - ท	- ล - ท

2.11.1.4 รูปแบบจังหวะ

รูปแบบจังหวะทำนองซ็องวงใหญ่เพลงชานาญ เป็นรูปแบบจังหวะที่มีการเรียบเรียงรูปแบบของจังหวะที่มีความเรียบ ลักษณะรูปแบบจังหวะที่สำคัญ คือ การใช้คู่เสียงโดยเสียงจะจับกันเป็นคู่สี่ และคู่แปด เพื่อใช้ในการบรรเลง ร่วมกับการตีด้วยมือซ้ายและมือขวาแยกมือ ซึ่งการนำเข้ารูปเป็นคู่ นั้น ทำให้เกิดความเรียบและรูปแบบทางซ็องวงใหญ่

ตัวอย่างรูปแบบจังหวะที่แสดงให้เห็นคู่เสียงของเพลงขำนาญ

ทำนองเพลง

- ร - ม	- ช - ล	- ช - ล	- ท - ตั	- ช - ตั	- ร - มี	- มี - มี	- ร - ตั
- ด - -	- ช - ล	- ช - ล	- ท - ด	- ร - ด	- ร - ม	- ช - ม	- ร - ด

รูปแบบจังหวะ

- - x x	(x - x)	(x - x)	(x - x)	(x - x)	(x - x)	(x - x)	(x - x)
- x - -	(x - x)	(x - x)	(x - x)	(x - x)	(x - x)	(x - x)	(x - x)

2.11.1.5 รูปแบบของทำนอง

รูปแบบทำนองของวงใหญ่ของวงปี่พาทย์ไทยเพลงขำนาญ มีทิศทางของทำนองที่เรียงร้อยและการเคลื่อนที่ของทำนองสูง-ต่ำ อย่างคงที่ และเกิดความสมดุลของรูปแบบทำนอง รูปแบบทำนองเพลงมีลักษณะการก่อตัวเป็นรูปทรงที่มีพื้นผิวที่เรียบ และการตีที่มีคู่เสียงของทำนองเพลง โดยเว้นระยะห่างระหว่างจังหวะของเสียงในห้องเพลง ที่แสดงให้เห็นถึงความเรียบของทำนอง

2.11.1.6 สำนวนเพลง

สำนวนเพลงขำนาญ มีทำนองที่เกิดจากการสัมผัสของเสียง และสัมผัสวิธีการตีระหว่างวรรคเพลง ทำให้บทเพลงสามารถเรียงร้อยเชื่อมโยงได้อย่างสนิทสนม

ตัวอย่างการสัมผัสของสำนวนเพลง

วรรคที่ 1				วรรคที่ 2			
- พ - ม	(ม - -)	- ม - ร	- - (ม)	- - - -	- ม (ม)	(ม - -)	ม ร - ม
- - - -	(ร - ท)	- - - ล	- - (ท)	- - - ม	- - -	(ร - ท)	- ล - ท

สัมผัสวิธีการตี

สัมผัสวรรค

วรรคที่ 1				วรรคที่ 2			
- ร - ตั	- ท - ล	- ท - ล	- ช (พ)	- - - -	- พ (พ)	- ท - ล	- พ - ม
- ร - ด	- ท - ล	- ท - ล	- ช (พ)	- - - พ	- - -	- ท - ล	- พ - ม

สัมผัสวิธีการตี

สัมผัสวรรค

วรรคที่ 1				วรรคที่ 2			
-- ร -	ร ร --	ม ม --	ฟ ฟ - ล	-- ดั ดั	- ท - ล	- ม --	ม ร - ม
--- รุ	--- มุ	--- ฟุ	--- ลุ	- ด --	- ทุ - ลุ	- ร - ทุ	- ลุ - ทุ

สัมผัสวิธีการดี

สัมผัสสวรรณ

จำนวนทำนองของวงใหญ่เพลงขำนาฏนั้น เป็นจำนวนที่มีการสัมผัสของเสียงทั้งบทเพลง แสดงลักษณะการกลมกลืนของเสียงและการเรียบเรียงบทเพลงอย่างชัดเจน

2.11.2 การศึกษาทำนองของวงมโหรีเพียตักมพูชา เพลงขำนาฏ

ประโยคที่ 1

----	----	----	- ม - ม	- ร ม ช	-- ม ม	-- รม	- ช - ม
----	----	--- มุ	----	- ร ม ช	- ม --	ล ทุ -	ร - ร -

ประโยคที่ 2

ช - รม	- ช - ล	ท ล - ล	ท - ดั ดั	ร ดั - - ดั	ร - ม ม	- ม - ม	- ร - ดั
- ทุ -	ทุ - ลุ -	-- ช -	- ด --	- ล ช -	- ม --	ช - ช ม	- ร - ด

ประโยคที่ 3

-- ดั ดั	- ร - ดั	- ท - ล	- ช - ฟ	-- ฟ ม	-- ฟ ฟ	ท - ท ล	- ฟ - ม
- ด --	- ร - ด	- ทุ - ลุ	- ทุ - ฟ	--- ม	- ฟ --	- ทุ - ลุ	- ฟ - ม

ประโยคที่ 4

- ม --	ร ร --	ม ม --	ช ช - ล	- ล ท ดั	- ท - ล	- ฟ --	ฟ ฟ - ฟ
- ทุ - ลุ	--- ทุ	--- ช	--- ล	ล -- ด	- ทุ - ลุ	- ฟ - ฟ	-- ฟ -

ประโยคที่ 5

-- ล ฟ	-- ล ล	--- ม ฟ	--- ฟ	--- ม ฟ	ล ท ล -	- ล --	ฟ ม ---
--- ฟ	- ล --	-- ร -	ล ทุ ลุ ฟ	-- ร -	--- ม	- ฟ --	- ร - ท

ประโยคที่ 6

- ม ฟ ม	ร ด ทุ -	ทุ ลุ - ลุ	ทุ - ร ร	- ทุ --	ล ล --	ทุ ทุ --	ร ร - ม
ม ---	--- ล	-- ฟ -	- ร --	- ฟ - ม	--- ฟ	--- ร	--- ม

ประโยคที่ 7

-- ฟ ม	-- ฟ ฟ	ท - ท ล	- ฟ - ม	ล - ล ฟ	- ม - ร	----	ร ม - ร
--- ม	- ฟ --	- ทุ - ลุ	- ฟ - ม	- ล - ฟ	- ม - ร	- ทุ --	--- ล

ประโยคที่ 8

- ม --	ร ร --	ม ม --	ซ ซ - ม	- - ท ท	- ท - ล	- ซ - ร	- ม - ซ
- ท - ล	- - - ท	- - - ซ	- - - ท	- ท - -	- ร - ล	- ซ - ล	- ท - ซ

ประโยคที่ 9

- ท --	ล ล --	ท ท --	ร ร - ม	- - ม ร	- - ม ม	- ร ม ซ	- - ม ม
- ท - ล	- - - ท	- - - ร	- - - ม	- - - ร	- ม - -	ร - - ซ	- ม - -

ประโยคที่ 10

- - วม	- ซ - ม	ซ - วม	- ซ - ล	ท ล - ล	ท - ดั ดั	วิ ดั - ดั	วิ - มั มั
ล ท - ด	ร - ร -	- ท - ด	ซ - ล -	- - ซ -	- ด - -	- ล ซ -	- ม - -

ประโยคที่ 11

- ม - ม	- ร - ด	- - ดั ดั	- ร - ด	- ท - ล	- ซ - ฟ	- - ฟ ม	- - ฟ ฟ
ซ - ซ ม	- ร - ด	- ด - -	- ร - ด	- ท - ล	- ซ - ฟ	- - - ม	- ฟ - -

ประโยคที่ 12

ท - ท ล	- ฟ - ม	- ม - -	ร ร --	ม ม --	ซ ซ - ล	- ล ท ดั	- ท - ล
- ท - ล	- ฟ - ม	- ท - ล	- - - ท	- - - ซ	- - - ล	ล - - ด	- ท - ล

ประโยคที่ 13

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

ประโยคที่ 14

- ล - -	ฝ - - -	- ม ฟ ม	ร ด ท -	ท ล - ล	ท - ร ร	- ท - -	ล ล - -
- ฟ - -	- ร - ท	ม - - -	- - - ล	- - ฟ -	- ร - -	- ฟ - ม	- - - ฟ

ประโยคที่ 15

ท ท - -	ร ร - ม	- - ท ล	- - ท ท	ม - ม ร	- ท - ล	ร - ร ท	- ล - ซ
- - - ร	- - - ม	- - - ล	- ท - -	- ม - ร	- ท - ล	- ร - ท	- ล - ซ

ประโยคที่ 16

ล ซ - ซ	- ล - ด
- - ม ร	- ม - ด

การศึกษาทำนองห้องวงฆ้องวงพิณเพียตัมพูชาเพลงขำนาญใช้ประเด็นในการศึกษาดังต่อไปนี้

2.11.2.1 ความยาวของทำนองเพลง

ทำนองห้องวงฆ้องวงพิณเพียตัมพูชาเพลงขำนาญเป็นบทเพลงที่มีความยาวทั้งหมด 16 ประโยค 30 วรรคเพลง และมีทำนองในโยคที่ 16 มีเพียง 2 ห้องเพลง บรรเลงเดี่ยวไม่กลับต้น ใช้ซ็อมโกและสะโกธมเป็นเครื่องกำกับจังหวะประกอบการบรรเลงเมื่อพิจารณาโครงสร้างหลักของเพลงขำนาญที่มีการซ้ำทำนองและเปลี่ยนทำนองในส่วนต้นและส่วนท้ายของทำนองเพลง ซึ่งสามารถกำหนดความสัมพันธ์เพื่ออธิบายโครงสร้างของบทเพลงดังนี้

กำหนดให้ A คือ ทำนองเพลง ประโยคที่ 1

กำหนดให้ B เป็นทำนองเพลงในประโยคที่ 2-6 และประโยคที่ 10 ห้องเพลงที่ 3-ประโยคที่ 15 ห้องเพลงที่ 2 มีการใช้ทำนองในการเรียบเรียงที่ซ้ำกัน ดังนี้

ช - ริม	- ช - ล	ท ล - ล	ท - ดํ	รํ - ดํ	รํ - มํ	- มํ - มํ	- รํ - ดํ
- ทุ -	ทุ - ล -	- - ช -	- ด - -	- ล ช -	- ม - -	ช - ช ม	- ร - ด

- - ดํ	- รํ - ดํ	- ท - ล	- ช - ฟ	- - ฟ ม	- - ฟ ฟ	ท - ท ล	- ฟ - ม
- ด - -	- ร - ด	- ทุ - ล	- ทุ - ฟ	- - - ม	- ฟ - -	- ทุ - ล	- ฟ - ม

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

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

- ม ฟ ม	ร ด ทุ -	ทุ ล - ล	ทุ - ร ร	- ทุ - -	ล ล - -	ทุ ทุ - -	ร ร - ม
ม - - -	- - - ล	- - ฟ -	- ร - -	- ฟ - ม	- - - ฟ	- - - ร	- - - ม

กำหนดให้ C เป็นทำนองเพลงในประโยคที่ 7 ซึ่งมีทำนองดังต่อไปนี้

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

กำหนดให้ D เป็นทำนองเพลงในประโยคที่ 8 ถึงประโยคที่ 10 ห้องที่ 2 ซึ่งมีทำนองดังต่อไปนี้

- ม - -	ร ร - -	ม ม - -	ซ ซ - ม	- - ท ท	- ท - ล	- ซ - ร	- ม - ซ
- ท - ล	- - - ท	- - - ซ	- - - ท	- ท - -	- ร - ล	- ซ - ล	- ท - ซ

- ท - -	ล ล - -	ท ท - -	ร ร - ม	- - ม ร	- - ม ม	- ร ม ซ	- - ม ม
- ท - ล	- - - ท	- - - ร	- - - ม	- - - ร	- ม - -	ร - - ซ	- ม - -

- - - ร ม	- ซ - ม
ล ท - ล	ร - ร -

กำหนดให้ E เป็นทำนองเพลงในประโยคที่ 15 ห้องที่ 3 ถึงประโยคที่ 16 ห้องที่ 2 ซึ่งมีทำนองดังต่อไปนี้

- - ท ล	- - ท ท	ม - ม ร	- ท - ล	ร - ร ท	- ล - ซ	ล ซ - ซ	- ล - ค
- - - ล	- ท - -	- ม - ร	- ท - ล	- ร - ท	- ล - ซ	- - ม ร	- ม - ค

ความสัมพันธ์โครงสร้างของทำนองเพลงจะปรากฏ ดังนี้ ABC DBE ซึ่งรูปแบบของทำนองเพลงที่เกิดจากการซ้ำนั้น ซ้ำเฉพาะรูปทำนองในรูปแบบ B เท่านั้น

2.11.2.2 เสียงลูกตก

เสียงของลูกตกในแต่ละวรรคของเพลงขำขานนี้ แบ่งเสียงของลูกตกตามวรรคเพลง ดังนี้

ประโยคที่	วรรคที่ 1	วรรคที่ 2
1	ม	ม
2	ค	ค
3	ฟ	ม
4	ล	ฟ
5	ฟ	ท
6	ร	ม
7	ม	ร
8	ม	ซ

ประโยคที่	วรรคที่ 1	วรรคที่ 2
9	ม	ม
10	ช	ม
11	ด	ฟ
12	ท	ล
13	ล	ม
14	ล	ฟ
15	ท	ช
16	ด	

2.11.2.3 กลุ่มเสียง

กลุ่มเสียงของทำนองห้องวงมโหรีเพลงขำนาญ เป็นบทเพลงที่มีกลุ่มเสียง เร (รมฟ ลท) เป็นหลักของบทเพลง รวมทั้งการใช้เสียงรองในการบรรเลง คือ เสียงโด และเสียงซอล มาใช้ในการเรียบเรียงทำนองเพลง เช่น ตัวอย่างการบรรเลงเพลงขำนาญในประโยคที่ 2 ซึ่งมีการใช้เสียงรองเข้ามาเรียบเรียงบทเพลง รวมทั้งเสียงรองเป็นเสียงตกของประโยคเพลงด้วย

ช - รม	- ช - ล	ท ล - ล	ท - ดั ดั	รึ - ดั	รึ - มั มั	- มั - มั	- รึ - ดั
- ทุ -	ช - ลุ -	- - ช -	- ด - -	- ล ช -	- ม - -	ช - ช ม	- ร - ด

ทำนองห้องวงใหญ่เพลงขำนาญมีการใช้เสียงรองในการเรียบเรียงทำนองเป็นจำนวนมาก ซึ่งเป็นการเรียบเรียงทำนองเพลงที่ผสมกลุ่มเสียงหลักและกลุ่มเสียงรองเข้าด้วยกัน การเรียบเรียงทำนองในบางจุดของเพลงไม่สามารถขาดเสียงรองได้ ถ้าขาดเสียงรองที่ใช้ในการเรียบเรียงจะทำให้เอกลักษณ์ของเพลงขาดหายไป

	- รึ - ดั	- ท - ล	- ช - ฟ	- - ฟ ม	- - ฟ ฟ	ท - ท ล	- ฟ - ม
	- ร - ด	- ทุ - ลุ	- ชุ - ฟุ	- - - มุ	- ฟุ - -	- ทุ - ลุ	- ฟุ - มุ

2.11.2.4 รูปแบบจังหวะ

รูปแบบจังหวะทำนองห้องวงมโหรีเพลงขำนาญ เป็นรูปแบบจังหวะ มีการกระจายตัวของเสียง โดยการใช้เสียงต่ำและเสียงสูงของลูกห้องวงมโหรีในการเรียบเรียงทำนอง ระยะห่างระหว่างเสียงที่ใช้มีความถี่ และใช้การตีเป็นคู่แปด คู่สี่ และคู่สาม ในการแปรทำนอง

ห้องวงกลมจากทำนองหลักของเพลง รวมทั้งเทคนิคการสับเปลี่ยนที่นำเข้ามาใช้ในทำนองห้องวงกลม

ตัวอย่างรูปแบบจังหวะของเพลงชำนาญ

ทำนองเพลง

ซ - ฟอร์ม	- ซ - ล	ท ล - ล	ท - ดั ดั	รึด - - ดั	ร - มั มั	- มั - มั	- ร - ดั
- ทุ -	ทุ - ล -	- - ซ -	- ด - -	- ล ซ -	- ม - -	ซ - ซ ม	- ร - ด

รูปแบบจังหวะ

x - ฟอร์ม	- x - x	x x - x	x - x x	xx - - x	x - x x	- x - x	- x - x
- x x -	x - x -	- - x -	- x - -	- x x -	- x - -	x - x x	- x - x

ทำนองเพลง

- ม ฟ ม	ร ด ท -	ทุ ล - ล	ทุ - ร ร	- ทุ - -	ล ล - -	ทุ ทุ - -	ร ร - ม
มุ - - -	- - - ล	- - ฟ -	- ร - -	- ฟ - มุ	- - - ฟ	- - - ร	- - - มุ

รูปแบบจังหวะ

- x x x	x x x -	x x - x	x - x x	- x - -	x x - -	x x - -	x x - x
x - - -	- - - x	- - x -	- x - -	- x - x	- - - x	- - - x	- - - x

2.11.2.5 รูปแบบของทำนอง

รูปแบบทำนองห้องวงกลมเพลงชำนาญ มีทิศทางของทำนองที่เรียงร้อยและการเคลื่อนที่ของทำนองสูง-ต่ำ และรักษาความสมดุลของเสียงและทำนองในแต่ละวรรคและในแต่ละประโยคของทำนองเพลง มีเสียงเดียวกันที่ใช้ในการเรียบเรียงทำนองสูงต่ำ สลับกันไปมาในลักษณะที่คล้ายกับการกระจายตัวของเสียง ทิศทางของทำนองเพลงจึงเป็นไปตามการแปรทำนองที่เหมาะสมกับลักษณะทางกายภาพของห้องวงกลม รวมทั้งขีดจำกัดที่ห้องวงกลมจะสามารถแปรทำนองได้

2.11.2.6 สำนวนเพลง

สำนวนเพลงชำนาญ มีทำนองที่เกิดจากการสัมผัสของเสียง และสัมผัสวิธีการตีระหว่างวรรคเพลง ทำให้บทเพลงสามารถเรียงร้อยเชื่อมโยงได้อย่างสนิทสนม

ตัวอย่างการสัมผัสของสำนวนเพลง

วรรคที่ 1				วรรคที่ 2			
- - ดั ดั	- ร - ดั	- ท - ล	- ซ - ฬ	- - ฬ ม	- - ฬ ฬ	ท - ท ล	- ฬ - ม
- ด - -	- ร - ด	- ทุ - ล	- ทุ - ฬ	- - - มุ	- ฬ - -	- ทุ - ล	- ฬ - มุ

สัมผัสวรรค

วรรคที่ 1				วรรคที่ 2			
- ม - -	ร ร - -	ม ม - -	ช ช - (ล)	- ล ท ด	- ท - (ล)	- ฟ - -	ฟ ฟ - ฟ
- ทุ - ล	- - - ทุ	- - - ทุ	- - - (ล)	ล - - ด	- ทุ - (ล)	- ฟ - ฟ	- - ฟ -

สำนวนเพลงในทำนองส่วนท้ายของเพลงขำนาญ วงพินเปียตักมพูชา ห้องสุดท้ายจบที่เสียงโด ซึ่งเป็นการผูกทำนองที่ส่งต่อไปยังเพลงกราวใน และทำให้เกิดการเชื่อมต่อของทำนองเพลงระหว่างเพลงขำนาญและเพลงกราวในให้อารมณ์และความรู้สึกในการฟังเพลงใหม่โรงโตเชื่อมต่อกันอย่างสนิทสนม อีกทั้งยังเป็นสัญญาณในการบ่งบอกว่าการบรรเลงจะเข้าสู่เพลงกราวในแล้ว

สำนวนเพลงขำนาญประโยคสุดท้าย

วรรคที่ 1				วรรคที่ 2			
- - ท ล	- - ท ท	(ม - ม ร)	- ท - (ล)	(ร - ร ท)	- (ล) - ทุ	ล ทุ - ทุ	(ล - ด)
- - - ล	- ทุ - -	- ม - ร	- ทุ - (ล)	- ร - ท	- (ล) - ทุ	- - ม ร	(ม - ด)

2.11.3 การศึกษาความสัมพันธ์ทำนองห้องวงใหญ่และทำนองห้องวงฆ้องวงขำนาญ

ทำนองเพลงขำนาญของทำนองห้องวงใหญ่วงปีพาทย์ไทยและทำนองวงฆ้องวงพินเปียตักมพูชา นั้น มีชื่อเรียกที่คล้ายกันว่า “ขำนาญ” สำเนียงในการออกเสียงของชาวทมิฬเรียกว่า “เพลงจุมเนียน” ซึ่งให้ความหมายของเพลงในการประสิทธิ์ประสาทพรเหมือนกับเพลงขำนาญของวงปีพาทย์ไทย รวมทั้งลำดับของบทเพลงที่บรรเลงต่อจากเพลงกลมเป็นลำดับเดียวกันของการบรรเลงใหม่โรงทั้งสองประเทศ

โครงสร้างหลักของเพลงมีความแตกต่างกันเพียงเล็กน้อย โดยเฉพาะส่วนต้นของเพลง ซึ่งเพลงขำนาญของวงปีพาทย์ไทยจะมีทำนองในส่วนต้นที่ยาวกว่าเพลงขำนาญของวงพินเปียตักมพูชา แต่ทำนองที่ปรากฏมีลักษณะทำนองที่มีความสัมพันธ์กันในการเรียบเรียงทำนอง ถึงแม้ความยาวของทำนองไม่เท่ากันแต่เค้าโครงของทำนองสามารถบ่งบอกถึงการร่วมกันของโครงสร้างทางดนตรีได้

ทำนองเพลงขำนาฏประโยคที่ 1

ปี่พาทย์	- ฟ - ม	- ม - -	- ม - ร	- - - ม	- - - -	- ม - ม	- ม - -	ม ร - ม
ไทย	- - - -	- ร - ทุ	- - - ลุ	- - - ทุ	- - - มุ	- - - -	- ร - ทุ	- ลุ - ทุ
พิณเพียต	- - - -	- - - -	- - - -	- ม - ม	- ร ม ทุ	- - ม ม	- - - ริม	- ทุ - ม
กัมพูชา	- - - -	- - - -	- - - มุ	- - - -	- ริม ทุ	- ม - -	ลุ ทุ ดุ -	ร - ร -

จะสังเกตได้ว่าหากเราเริ่มบรรเลงทำนองเพลงขำนาฏของวงพิณเพียตกัมพูชาในท้องเพลงที่ 3 ทำนองเพลงที่เริ่มจะสั้นกว่าทำนองเพลงขำนาฏของวงปี่พาทย์ไทย และช่วงทำนองที่จะกลับมาซ้ำทำนองเพลงลักษณะของทำนองมีความแตกต่างกัน ดังนี้

ปี่พาทย์	- ม - -	ม ร - ม	- ล - -	ช ช - ล	- ท - รั	- ท - -	ล ล - -	ช ช - ม
ไทย	- ร - ทุ	- ลุ - ทุ	- ลุ - ทุ	- - - ลุ	- ทุ - ร	- ทุ - ลุ	- - - ทุ	- - - ทุ
พิณเพียต	- ม - -	ร ร - -	ม ม - -	ช ช - ม	- - ท ท	- ท - ล	- ทุ - ร	- ม - ทุ
กัมพูชา	- ทุ - ลุ	- - - ทุ	- - - ทุ	- - - ทุ	- ทุ - -	- ร - ลุ	- ทุ - ลุ	- ทุ - ทุ

ปี่พาทย์	- - ร -	ร ร - ล	- - ร -	ร ร - ม	- ม - -	ม ร - ม	- ทุ - ล	- ทุ - ม
ไทย	- - - ลุ	- - - ลุ	- - - ลุ	- - - ทุ	- ร - ทุ	- ลุ - ทุ	- ทุ - ลุ	- ทุ - ทุ
พิณเพียต	- ท - -	ล ล - -	ท ท - -	รั รั - ม	- - ม ร	- - ม ม	- ร ม ทุ	- - ม ม
กัมพูชา	- ทุ - ลุ	- - - ทุ	- - - ร	- - - ม	- - - รั	- ม - -	รั - - ทุ	- ม - -

ปี่พาทย์	- - - -	- - - -
ไทย	- - - -	- - - -
พิณเพียต	- - - ริม	- ทุ - ม
กัมพูชา	ลุ ทุ ดุ -	ร - ร -

เมื่อแยกทำนองออกเป็นส่วนแล้วจะพบว่าส่วนของเพลงขำนาฏก่อนจะกลับมาใช้ทำนองซ้ำนั้น ทำนองเพลงขำนาฏของวงพิณเพียตกัมพูชายาวกว่า 2 ห้องเพลง ลักษณะของทำนองเพลงใช้ทิศทางของเสียงที่ใกล้เคียงกันและอยู่ในกลุ่มเสียงเดียวกันของการบรรเลง รวมทั้งทำนองในประโยคเพลงสุดท้ายซึ่งเป็นทำนองที่บ่งบอกให้รู้ว่าเพลงขำนาฏจะสิ้นสุดลงแล้ว เนื่องจากการเลือกใช้เสียงที่ทำให้เกิดความรู้สึกที่แตกต่างไปจากเดิมได้ ทั้งสองประเทศมีฐานคิดเช่นเดียวกัน แต่ทำนองห้องเพลงสุดท้ายที่แตกต่างกัน ดังนี้

ปี่พาทย์	----	- ท - ท	- มี่ - รั	- ท - ล	- รั - ท	- ล - ช	ล ช - ช	- - - ช
ไทย	--- ทุ	----	- ม - ร	- ทุ - ล	- ร - ทุ	- ล - ช	--- ด	- ช - -
พิณพืด	-- ท ล	-- ท ท	มี - มี รั	- ท - ล	รั - รั ท	- ล - ช	ล ช - ช	- ล - ด
กัมพูชา	--- ล	- ทุ - -	- ม - ร	- ทุ - ล	- ร - ทุ	- ล - ช	-- ม ร	- ม - ด

รูปแบบจังหวะและรูปแบบทำนองของวงปี่พาทย์ไทยยังคงความเรียบของทำนองส่วนทำนองของวงฆ้องวงของวงพิณพืดกัมพูชายังคงรูปแบบการกระจายตัวในการเรียบเรียงทำนองเพลงซึ่งเกิดจากการแปรทำนองของเครื่องดนตรี รวมทั้งการสัมผัสที่ทำให้เกิดสำนวนเพลงที่ไพเราะเชื่อมต่อกันได้อย่างสนิทสนม ทั้งการสัมผัสวิธีการตี การสัมผัสของเสียงระหว่างวรรค ซึ่งเพลงขำนาญมีการใช้กลุ่มเสียงหลักในการบรรเลงร่วมกับกลุ่มเสียงรองด้วยเสียงทุ้มเสียงที่นำมาเรียบเรียงในบทเพลงจึงมีความสำคัญต่อการสำนวนทางดนตรีทั้งหมด

เพลงขำนาญเป็นตัวอย่างของเพลงที่มีความต่างในความเหมือน (Difference in similarity) ซึ่งมีโครงสร้างและกลุ่มเสียงของบทเพลงคล้ายคลึงกัน เมื่อฟังแล้วให้อารมณ์และความรู้สึกที่รับรู้ได้ว่าเป็นขำนาญ แต่เมื่อพิจารณาในด้าน เสียงลูกตก ความยาว หรือรูปแบบของบทเพลงนั้นมีความแตกต่างกัน หรือมีความสัมพันธ์กันในเชิงบริบทของเพลง แต่ตัวบทของเพลงนั้นแตกต่างกัน

2.12. เพลงกราวใน

2.12.1 การศึกษาทำนองของวงปี่พาทย์ไทย เพลงกราวใน

ประโยคที่ 1

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

ประโยคที่ 2

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

ประโยคที่ 3

--- ด	--- ด	--- ด	- ด - ด	--- ด	--- ด	--- ด	- ด - ด
- ช - -	- ช - -	- ช - -	- ช - -	- ช - -	- ช - -	- ช - -	- ช - -

ประโยคที่ 4

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

ประโยคที่ 5

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

ประโยคที่ 6

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

ประโยคที่ 7

- ร - ร	- ร - ร	- ร - ร	- ร - ร	- ร - ร	- ร - ร	- ร - ร	- - - ร
- - - ช	- - - ร	- - - ช	- - - ร	- - - ช	- - - ร	- - - ช	- ร - -

ประโยคที่ 8

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

ประโยคที่ 9

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

ประโยคที่ 10

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

ประโยคที่ 11

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

ประโยคที่ 12

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

ประโยคที่ 13

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

ประโยคที่ 14

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

ประโยคที่ 15

- ท - ล	- - ร ม	- ฟ - ฟ	- - - -	- - ล ท	- ล - -	- ล - ล	- ฟ - -
- ทุ - ลุ	- ทุ - -	- - - -	ม ร - ทุ	- ทุ - -	- - - ฟ	- - - ฟ	- - ม ร

ประโยคที่ 16

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

ประโยคที่ 17

- - ล ท	- - ท ท	- วั - ท	- ล - ท	- ล - ทุ	- - ทุ ทุ	- ล - ท	- - ท ท
- ทุ - -	- ทุ - -	- ร - ทุ	- ลุ - ทุ	- ลุ - ทุ	- ทุ - -	- ลุ - ทุ	- ทุ - -

ประโยคที่ 18

- - ล ท	- วั - มั	- มั - มั	- วั - ท	- ล - ทุ	- - ทุ ทุ	- ล - ท	- - ท ท
- ทุ - -	- ร - ม	- ทุ - ม	- ร - ทุ	- ลุ - ทุ	- ทุ - -	- ลุ - ทุ	- ทุ - -

ประโยคที่ 19

- - - ล	- ท - -	- ล - ทุ	- - - ฟ	- ฟ - -	- - - ร	- - ม ฟ	- - ล ล
- ลุ - -	- - ล ฟ	- ม - -	ฟ ม - ด	- - ม ร	- ลุ - -	- ร - -	- ลุ - -

ประโยคที่ 20

- ดั - -	- ท - ดั	- - - ท	- - - -	- ฟ - -	- - - ร	- - ม ฟ	- - ล ล
- - - ล	- - - -	- ฟ - -	- ล - ฟ	- - ม ร	- ลุ - -	- ร - -	- ลุ - -

ประโยคที่ 21

- ท - ล	- - ร ม	- ฟ - ฟ	- - - -	- - ล ท	- ล - -	- ล - ล	- ฟ - -
- ทุ - ลุ	- ทุ - -	- - - -	ม ร - ทุ	- ทุ - -	- - - ฟ	- - - ฟ	- - ม ร

ประโยคที่ 22

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

ประโยคที่ 23

- - ร ม	- ท - ล	- - - ม	- ร - -	- - ร ม	- ท - ล	- - - ม	- ร - -
- ด - -	- ทุ - ลุ	- ทุ - -	- ลุ - -	- ด - -	- ทุ - ลุ	- ทุ - -	- ลุ - -

ประโยคที่ 24

- ทุ - ล	- ท - ล	- - - ม	- ร - -	- ทุ - ล	- ท - ล	- ทุ - ล	- ท - วั
- ทุ - ลุ	- ทุ - ลุ	- ทุ - -	- ลุ - -	- ทุ - ลุ	- ทุ - ลุ	- ทุ - ลุ	- ทุ - ร

ประโยคที่ 25

- - ช ช	ล ท - ล	- ช - ฟ	- ม - ร	- ฟ - ม	- ม - -	- ม ร -	- ร - -
- ช - -	- ทุ - ล	- ช - ฟ	- ม - ร	- - - -	- ร - ทุ	- - - ล	- - - ทุ

ประโยคที่ 26

- ฟ - ม	- ม - -	- ม ร -	- ร - -	- ม ร -	- ร - -	- ม ร -	- ร - -
- - - -	- ร - ทุ	- - - ล	- - - ทุ	- - - ล	- - - ทุ	- - - ล	- - - ทุ

ประโยคที่ 27

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

ประโยคที่ 28

- - - ม	- - - ร	- - ม ร	- - ม ม	- ม - ม	- ม - ม	- ม - ม	- ม - ม
- - - ม	- - - ร	- - ม ร	- ม - -	- - - ล	- - - ม	- - - ล	- - - ม

ประโยคที่ 29

- ม - ม	- ม - ม	- ม - ม	- - - ม	- - ร ม	- - ม ม	- - ร ม	- ม - ม
- - - ล	- - - ม	- - - ล	- ม - -	- ด - -	- ม - -	- ด - -	- ทุ - -

ประโยคที่ 30

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

ประโยคที่ 31

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

ประโยคที่ 32

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

ประโยคที่ 33

- - - ล	- - - ช	- - ล ช	- - ล ล	- ล - ล	- ล - ล	- ล - ล	- ล - ล
- - - ล	- - - ช	- - ล ช	- ล - -	- - - ร	- - - ล	- - - ร	- - - ล

ประโยคที่ 34

- ล - ล	- ล - ล	- ล - ล	- - - ล	- - ท ท	- ล - ท	- ร - ท	- ล - ฟ
- - - ร	- - - ล	- - - ร	- ล - -	- ทุ - -	- ล - ทุ	- ร - ทุ	- ล - ด

ประโยคที่ 35

- ท --	ล ฟ --	--- ร	-- ม ฟ	-- ม ฟ	- ล - ท	- ร้ - ท	- ล - ฟ
-- ล ฟ	-- ม ร	- ล --	- ร --	- ร --	- ล - ทุ	- ร - ทุ	- ล - ฟู

ประโยคที่ 36

--- ฟ	--- ม	-- ฟ ม	-- ฟ ฟ	- ฟ - ฟ	- ฟ - ฟ	- ฟ - ฟ	- ฟ - ฟ
--- ฟู	--- มุ	-- ฟู มุ	- ฟู --	--- ทุ	--- ฟู	--- ทุ	--- ฟู

ประโยคที่ 37

- ฟ - ฟ	- ฟ - ฟ	- ฟ - ฟ	--- ฟ	- ท ล -	- ล --	- ท ล -	- ล --
--- ทุ	--- ฟู	--- ทุ	- ฟู --	--- ม	--- ฟ	--- ม	--- ฟ

ประโยคที่ 38

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

ประโยคที่ 39

--- ม	--- ม	- ฟ --	--- ม	- ฟ - ม	--- ม	- ฟ - ม	--- ม
- ทุ --	- ร --	--- ม	- ร --	----	- ร --	----	- ร --

ประโยคที่ 40

--- ม	--- ม	- ฟ --	--- ม	- ฟ - ม	--- ม	- ฟ - ม	--- ม
- ทุ --	- ร --	--- ม	- ร --	----	- ร --	----	- ร --

ประโยคที่ 41

ฟ ม --	ฟ ม --	ฟ ม --	ฟ ม --	--- ด	-- ร ม	- ฌ - ฌ	- ม --
-- ร ม	-- ร ม	-- ร ม	-- ร ม	- ฌ --	- ด --	--- ม	-- ร ด

ประโยคที่ 42

- ท --	- ล --	- ฌ - ฌ	--- ดั	- ฌ - ดั	- ร้ - มั	- มั - มั	- ร้ - ดั
-- ล ฌ	--- ฌุ	--- ร	--- ด	- ร - ด	- ร - ม	- ฌ - ม	- ร - ด

ประโยคที่ 43

--- ดั	--- ท	-- ดั ท	-- ดั ดั	- ดั - ดั	- ดั - ดั	- ดั - ดั	- ดั - ดั
--- ด	--- ทุ	-- ด ทุ	- ด --	--- ฟ	--- ด	--- ฟ	--- ด

ประโยคที่ 44

- ดั - ดั	- ดั - ดั	- ดั - ดั	--- ดั	- ฌ - ล	-- ดั ดั	- มั - ร้	-- ดั ดั
--- ฟ	--- ด	--- ฟ	- ด --	- ร - ม	- ด --	- ม - ร	- ด --

ประโยคที่ 45

- ช - ล	-- ดั - ดั	- มั - รั	-- ดั - ดั	- มั - รั	- ดั - รั	- มั - รั	-- ดั - ดั
- ร - ม	- ด - -	- ม - ร	- ด - -	- ม - ร	- ด - ร	- ม - ร	- ด - -

ประโยคที่ 46

- มั - รั	- ดั - รั	- มั - รั	-- ดั - ดั	- มั - รั	-- ดั - ดั	- มั - รั	-- ดั - ดั
- ม - ร	- ด - ร	- ม - ร	- ด - -	- ม - ร	- ด - -	- ม - ร	- ด - -

ประโยคที่ 47

รั - ดั - -	ดั - ล - -	ล ช - -	ช ม - -	- - - ด	- - - ด	- - - ด	- ด - ด
- - ล ช	- - ช ม	- - ม ร	- - ร ด	- ชุ - -	- ชุ - -	- ชุ - -	- ชุ - -

ประโยคที่ 48

- - - ด	- - - ด	- - - ด	- ด - ด	- - - ด	- ด - ด	- - - ด	- ด - ด
- ชุ - -	- ชุ - -	- ชุ - -	- ชุ - -	- ชุ - -	- ชุ - -	- ชุ - -	- ชุ - -

ประโยคที่ 49

- - - ด	- - ร ม	- ม - -	ร ม - ร	- - ช ช	- ล - ท	- ช - ล	- - ท ท
- ชุ - -	- ด - -	- - ร ด	- - - ล	- ชุ - -	- ล - ทุ	- ชุ - ล	- ทุ - -

ประโยคที่ 50

- - ช ช	ล ท - ล	- ช - ฟ	- ม - ร	- ร - ทุ	- - - -	- - ล ทุ	- - ด ร
- ชุ - -	- ทุ - ล	- ชุ - ฟ	- ม - รั	- ชุ - -	ล ชุ - รั	- ชุ - -	ล ทุ - -

ประโยคที่ 51

- - ร ม	- - ฟ ช	- ล - -	ช ฟ - -	- ร - ร	- ร - ร	- ร - ร	- ร - ร
- ด - -	ร ม - -	ฟ - ช ฟ	- - ม ร	- - - ชุ	- - - รั	- - - ชุ	- - - รั

ประโยคที่ 52

- ร - ร	- ร - ร	- ร - ร	- - - ร
- - - ชุ	- - - รั	- - - ชุ	- รั - -

การศึกษาทำนองห้องวงใหญ่วงปี่พาทย์ไทยเพลงกราวใน ใช้ประเด็นในการศึกษาดังต่อไปนี้

2.12.1.1 ความยาวของทำนองเพลง

ทำนองห้องวงใหญ่วงปี่พาทย์ไทยเพลงกราวใน ที่ใช้ในการบรรเลงเพลงชุดโหมโรงเย็นนั้น เป็นบทเพลงในอัตราจังหวะสองชั้น นอกจากเพลงกราวในจะใช้บรรเลงประกอบ

พิธีกรรมทางศาสนาแล้วยังใช้บรรเลงประกอบการแสดงโขนละครด้วย หน่วยการวัดความยาวของบทเพลงจะประกอบด้วย ส่วนโยน และส่วนเนื้อทำนองเพลง และแยกสัดส่วนของเพลงได้ ดังนี้

โยนเสียงที่ 1 คือ โยนเสียง โด ได้แก่ ทำนองเพลงประโยคที่ 1 ถึง ประโยคที่ 4

โยนเสียงที่ 2 คือ โยนเสียง เร ได้แก่ ทำนองเพลงประโยคที่ 5 ถึง ประโยคที่ 7

เนื้อทำนองเพลง ประกอบด้วย 3 ส่วน คือ ทำนองนำประโยคที่ 8 ถึงประโยคที่ 10 ทำนองเนื้อ ประโยคที่ 11 ถึงประโยคที่ 22 และทำนองส่วนท้ายของเนื้อส่งไปโยน ประโยคที่ 23 ถึงประโยคที่ 25 วรรคที่ 1

โยนเสียงที่ 3 คือ โยนเสียง ที ได้แก่ ทำนองเพลงประโยคที่ 25 วรรคที่ 2 ถึงประโยคที่ 26

โยนเสียงที่ 4 คือ โยนเสียง มี ได้แก่ ทำนองเพลงประโยคที่ 27 ถึงประโยคที่ 31

โยนเสียงที่ 5 คือ โยนเสียง ลา ได้แก่ ทำนองเพลงประโยคที่ 32 ถึงประโยคที่ 34 วรรคที่ 1

โยนเสียงที่ 6 คือ โยนเสียง ฟา ได้แก่ ทำนองเพลงประโยคที่ 34 วรรคที่ 2 ถึงประโยคที่ 37 วรรคที่ 1

โยนเสียงที่ 7 คือ โยนเสียง มี ได้แก่ ทำนองเพลงประโยคที่ 37 วรรคที่ 2 ถึงประโยคที่ 41 วรรคที่ 1

โยนเสียงสุดท้าย คือ กลับมาโยนเสียงโด ซึ่งเป็นกลุ่มเสียงที่ 1 แล้ว บรรเลงกลับมาต่อเนื้อในโยนเสียงที่ 2 คือ โยนเสียงเร เพื่อเชื่อมต่อไปเพลงต้นซุบ เป็นทำนองเพลงในประโยคที่ 44 วรรคที่ 2 ถึงประโยคที่ 48 และเชื่อมต่อด้วยโยนเสียงเรทำนองเดิมในประโยคที่ 49 ถึงประโยคที่ 52 วรรคที่ 1

หลักการพิจารณาความยาวของเพลงกราวในนั้น มีคำกล่าวประกอบการพิจารณาว่า “การเดี่ยวเครื่องดนตรีเพลงกราวใน ทำนองโยนขาดได้แต่ทำนองเนื้อเพลงขาดไม่ได้” ซึ่งหมายความว่า ความยาวของทำนองเพลงที่มีความคงที่ คือ ทำนองในส่วนเนื้อเพลง แต่ทำนองโยนสามารถสั้นยาวได้ตามสัดส่วน และแสดงถึงลักษณะของทำนองลูกโยนที่ขยายยาวขึ้นเท่าตัวหรือสามารถตัดทอนลงในสั้นลงเท่าตัวเช่นกัน จึงทำให้ทำนองเพลงกราวในของแต่ละสำนักมีการใช้ทำนองโยนที่มีความยาวไม่เท่ากัน แต่จะมีความยาวและลักษณะทำนองที่ใกล้เคียงกันด้วยลักษณะของการบรรเลงลูกโยนในเพลงไทย

2.12.1.2 เสียงลูกตก

เสียงของลูกตกในแต่ละวรรคของเพลงกราวโน้น แบ่งเสียงของลูกตกตามวรรคเพลง ของทำนองโยนในแต่ละเสียง ดังนี้

โยนเสียงที่ 1 คือ โยนเสียงโด ได้แก่ ทำนองเพลงประโยคที่ 1 ถึงประโยคที่ 4

ประโยคที่	วรรคที่ 1	วรรคที่ 2
1	ด	ด
2	ด	ด
3	ด	ด
4	ด	ร

โยนเสียงที่ 2 คือ โยนเสียง เร ได้แก่ ทำนองเพลงประโยคที่ 5 ถึงประโยคที่ 7

ประโยคที่	วรรคที่ 1	วรรคที่ 2
5	ท	ร
6	ร	ร
7	ร	ร

เนื้อทำนองเพลง คือ ทำนองเพลงประโยคที่ 8 ถึงประโยคที่ 25 วรรคที่ 1

ประโยคที่	วรรคที่ 1	วรรคที่ 2
8	ร	ร
9	ท	ร
10	ท	ร
11	ท	ท
12	ท	ท
13	ฟ	ล
14	ฟ	ล
15	ท	ร
16	ท	ร
17	ท	ท
18	ฟ	ล

ประโยคที่	วรรคที่ 1	วรรคที่ 2
19	ฟ	ล
20	ฟ	ล
21	ท	ร
22	ท	ร
23	ร	ร
24	ร	ร
25	ร	

โยนเสียงที่ 3 คือ โยนเสียง ที่ ได้แก่ ทำนองเพลงประโยคที่ 25 วรรคที่ 2
ถึงประโยคที่ 26

ประโยคที่	วรรคที่ 1	วรรคที่ 2
25		ท
26	ท	ท

โยนเสียงที่ 4 คือ โยนเสียง มี ได้แก่ ทำนองเพลงประโยคที่ 27
ถึงประโยคที่ 31

ประโยคที่	วรรคที่ 1	วรรคที่ 2
27	ม	ม
28	ม	ม
29	ม	ม
30	ม	ม
31	ม	ม

โยนเสียงที่ 5 คือ โยนเสียง ลา ได้แก่ ทำนองเพลงประโยคที่ 32
ถึงประโยคที่ 34 วรรคที่ 1

ประโยคที่	วรรคที่ 1	วรรคที่ 2
32	ล	ล
33	ล	ล

ประโยคที่	วรรคที่ 1	วรรคที่ 2
34	ล	

โยนเสียงที่ 6 คือ โยนเสียง ฟา ได้แก่ ทำนองเพลงประโยคที่ 34 วรรคที่ 2 ถึงประโยคที่ 37 วรรคที่ 1

ประโยคที่	วรรคที่ 1	วรรคที่ 2
34		ฟ
35	ฟ	ฟ
36	ฟ	ฟ
37	ฟ	

โยนเสียงที่ 7 คือ โยนเสียง มี ได้แก่ ทำนองเพลงประโยคที่ 37 วรรคที่ 2 ถึงประโยคที่ 41 วรรคที่ 1

ประโยคที่	วรรคที่ 1	วรรคที่ 2
37		ฟ
38	ม	ม
39	ม	ม
40	ม	ม
41	ม	

โยนเสียงสุดท้าย คือ กลับมาเสียงโยนโด ซึ่งเป็นกลุ่มเสียงที่ 1 และโยนเสียงเร ซึ่งเป็นกลุ่มเสียงที่ 2 ได้แก่ ทำนองเพลงประโยคที่ 41 วรรคที่ 2 ถึงประโยคที่ 52 วรรคที่ 1

ประโยคที่	วรรคที่ 1	วรรคที่ 2
41		ด
42	ด	ด
43	ด	ด
44	ด	ด
45	ด	ด
46	ด	ด

ประโยคที่	วรรคที่ 1	วรรคที่ 2
47	ด	ด
48	ด	ด
49	ร	ท
50	ร	ร
51	ร	ร
52	ร	

2.12.1.3 กลุ่มเสียง

กลุ่มเสียงของทำนองห้องวงใหญ่เพลงกราวใน พิจารณาตามเสียงโยนของบทเพลง ได้ดังนี้

โยนเสียงที่ 1 คือ โยนเสียง โด ใช้กลุ่มเสียง โด (ดรม ซล)

โยนเสียงที่ 2 คือ โยนเสียง เร ใช้กลุ่มเสียง ซอล (ซลท รม)

เนื้อทำนองเพลง ใช้กลุ่มเสียง เร (รมฟ ลท)

โยนเสียงที่ 3 คือ โยนเสียง ที ใช้กลุ่มเสียง เร (รมฟ ลท)

โยนเสียงที่ 4 คือ โยนเสียง มี ใช้กลุ่มเสียง เร (รมฟ ลท)

โยนเสียงที่ 5 คือ โยนเสียง ลา ใช้กลุ่มเสียง ซอล (ซลท รม)

โยนเสียงที่ 6 คือ โยนเสียง ฟา ใช้กลุ่มเสียง เร (รมฟ ลท)

โยนเสียงที่ 7 คือ โยนเสียง มี ใช้กลุ่มเสียง เร (รมฟ ลท)

โยนเสียงสุดท้าย คือ กลับมาโยนเสียงที่ 1 ใช้กลุ่มเสียงโด (ดรม ซล) และโยนเสียงที่ 2 คือ โยนเสียง เร ใช้กลุ่มเสียง โด (ซลท รม)

2.12.1.4 รูปแบบจังหวะ

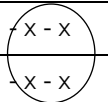
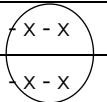
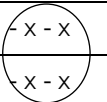
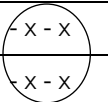
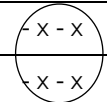
รูปแบบจังหวะทำนองห้องวงใหญ่เพลงกราวใน เป็นรูปแบบจังหวะที่มีการเรียบเรียงรูปแบบของจังหวะที่มีความเรียบ ลักษณะรูปแบบจังหวะที่สำคัญ คือ การใช้คู่เสียงโดยเสียงจะจับกันเป็นคู่สี่ และคู่แปด เพื่อใช้ในการบรรเลง ร่วมกับการตีด้วยมือซ้ายและมือขวาที่ละเสียง ซึ่งการนำเข้ารูปเป็นคู่ นั้น ทำให้เกิดลักษณะของความเรียบในการใช้ทำนองเพลง และรูปแบบการแปรทำนองของห้องวงใหญ่วงปี่พาทย์ไทย

ตัวอย่างรูปแบบจังหวะที่แสดงให้เห็นคู่เสียงของเพลงกราวโน

ทำนองเพลง

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

รูปแบบจังหวะ

- - x x					- - x x		- - x x
- x - -					- x - -		- x - -

ตัวอย่างรูปแบบจังหวะที่แสดงให้การตีด้วยมือซ้ายและมือขวาที่ละเสียง

ทำนองเพลง

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

รูปแบบจังหวะ

x - x x	x - x x	- - x x	x - x x	x x - -	x x - -	x x - -	x x - -
- x - -	- x - -	x x - -	- x - -	- - x x	- - x x	- - x x	- - x x

ตัวอย่างรูปแบบจังหวะทำนองโยน เสียงโด

- - - ด	- - - ด	- - - ด	- ด - ด	- - - ด	- ด - ด	- - - ด	- ด - ด
- ช - -	- ช - -	- ช - -	- ช - -	- ช - -	- ช - -	- ช - -	- ช - -

รูปแบบจังหวะ

- - - x	- - - x	- - - x	- x - x	- - - x	- x - x	- - - x	- x - x
- x - -	- x - -	- x - -	- x - -	- x - -	- x - -	- x - -	- x - -

ตัวอย่างรูปแบบจังหวะทำนองโยน เสียงเร

- ร - ร	- ร - ร	- ร - ร	- ร - ร	- ร - ร	- ร - ร	- ร - ร	- - - ร
- - - ร	- - - ร	- - - ร	- - - ร	- - - ร	- - - ร	- - - ร	- ร - -

รูปแบบจังหวะ

- x - x	- x - x	- x - x	- x - x	- x - x	- x - x	- x - x	- - - x
- - - x	- - - x	- - - x	- - - x	- - - x	- - - x	- - - x	- x - -

ตัวอย่างรูปแบบจังหวะทำนองโยน เสียงที

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

รูปแบบจังหวะ

- x - x	- x - -	- x x -	- x - -	- x x -	- x - -	- x x -	- x - -
- - - -	- x - x	- - - x	- - - x	- - - x	- - - x	- - - x	- - - x

ตัวอย่างรูปแบบจังหวะทำนองโยน เสียงมี

- ท - -	ท ล - -	- - ร ม	- ม - ม	- - ร ม	- ม - ม	- - ร ม	- ม - ม
- - ล ซ	- - ซ ม	- ด - -	- ทุ - -	- ด - -	- ทุ - -	- ด - -	- ทุ - -

รูปแบบจังหวะ

- x - -	x x - -	- - x x	- x - x	- - x x	- x - x	- - x x	- x - x
- - x x	- - x x	- x - -	- x - -	- x - -	- x - -	- x - -	- x - -

ตัวอย่างรูปแบบจังหวะทำนองโยน เสียงลา

- ล - ล	- ล - ล	- ล - ล	- ล - ล	- ล - ล	- ล - ล	- ล - ล	- - - ล
- - - ร	- - - ลุ	- - - ร	- - - ลุ	- - - ร	- - - ลุ	- - - ร	- ลุ - -

รูปแบบจังหวะ

- x - x	- x - x	- x - x	- x - x	- x - x	- x - x	- x - x	- - - x
- - - x	- - - x	- - - x	- - - x	- - - x	- - - x	- - - x	- x - -

ตัวอย่างรูปแบบจังหวะทำนองโยน เสียงฟา

- ฟ - ฟ	- ฟ - ฟ	- ฟ - ฟ	- ฟ - ฟ	- ฟ - ฟ	- ฟ - ฟ	- ฟ - ฟ	- - - ฟ
- - - ทุ	- - - ฟุ	- - - ทุ	- - - ฟุ	- - - ทุ	- - - ฟุ	- - - ทุ	- ฟุ - -

รูปแบบจังหวะ

- x - x	- x - x	- x - x	- x - x	- x - x	- x - x	- x - x	- - - x
- - - x	- - - x	- - - x	- - - x	- - - x	- - - x	- - - x	- x - -

ตัวอย่างรูปแบบจังหวะทำนองโยน เสียงมี

- ฟ - ฟ	- ฟ - ฟ	- ฟ - ฟ	- ฟ - ฟ	- ฟ - ฟ	- ฟ - ฟ	- ฟ - ฟ	- - - ฟ
- - - ทุ	- - - ฟุ	- - - ทุ	- - - ฟุ	- - - ทุ	- - - ฟุ	- - - ทุ	- ฟุ - -

รูปแบบจังหวะ

- x - x	- x - x	- x - x	- x - x	- x - x	- x - x	- x - x	- - - x
- - - x	- - - x	- - - x	- - - x	- - - x	- - - x	- - - x	- x - -

ตัวอย่างรูปแบบจังหวะทำนองโยน เสียงมี

- ฟ - ม	- - - ม	- ฟ - ม	- - - ม	ฟ ม - -	ฟ ม - -	ฟ ม - -	ฟ ม - -
- - - -	- ร - -	- - - -	- ร - -	- - ร ม	- - ร ม	- - ร ม	- - ร ม

รูปแบบจังหวะ

- x - x	--- x	- x - x	--- x	x x --	x x --	x x --	x x --
----	- x --	----	- x --	-- x x	-- x x	-- x x	-- x x

ตัวอย่างรูปแบบจังหวะทำนองโยน เสียงโด

- ด - ด	- ด - ด	- ด - ด	- ด - ด	- ด - ด	- ด - ด	- ด - ด	--- ด
--- ฟ	--- ด	--- ฟ	--- ด	--- ฟ	--- ด	--- ฟ	- ด --

รูปแบบจังหวะ

- x - x	- x - x	- x - x	- x - x	- x - x	- x - x	- x - x	--- x
--- x	--- x	--- x	--- x	--- x	--- x	--- x	- x --

รูปแบบจังหวะของทำนองโยนที่บรรเลงโดยฆ้องวงใหญ่ เป็นการเรียบเรียงทำนองเพลงยืนเสียงตกของวรรณเพลง ลักษณะการตีแยกมือเป็นคู่ห้า และคู่แปด จึงเป็นรูปแบบจังหวะที่เรียกว่า “ลูกโยน” ซึ่งเกิดจากลักษณะการตีที่คล้ายกับการโยนไปโยนมา สิ่งที่ยืนคือ เสียง ลักษณะมือบ่งบอกถึงลักษณะของการโยน และมีการเรียบเรียงทำนองด้วยการใช้รูปแบบจังหวะที่ซ้ำและถี่ขึ้นบนทำนองลูกโยนเพลงกราวใน

2.12.1.5 รูปแบบของทำนอง

รูปแบบทำนองฆ้องวงใหญ่เพลงกราวใน มีทิศทางของทำนองที่เรียงร้อยและการเคลื่อนที่ของทำนองสูง-ต่ำ อย่างคงที่ และเกิดความสมดุล ของรูปแบบทำนอง รูปแบบทำนองเพลงมีลักษณะการก่อตัวเป็นรูปทรงที่มีพื้นผิวที่เรียบ และการตีที่มีคู่เสียงของทำนองเพลงโดยเว้นระยะห่างระหว่างจังหวะ แสดงให้เห็นถึงความเรียบ

รูปแบบทำนองฆ้องวงใหญ่เพลงกราวใน ที่เป็นลักษณะเด่นที่สำคัญของบทเพลง คือ ทำนองในส่วนที่เป็นทำนองโยนซึ่งมีลักษณะคล้ายกับรูปทรงกรวยหงาย เนื่องจากทำนองโยนฆ้องวงใหญ่จะแสดงให้เห็นว่าทำนองจะลดทอนส่วนของทำนองโยนตนเองทอดรูปของทำนองลงเรื่อย ๆ หากมองในมุมภาพกลับกัน การใช้ทำนองโยนในการเรียบเรียงทำนองเพลงยังเป็นการเพิ่มความยาวของทำนองด้วยการขยายจากเสียงโยนหลักขึ้นไปเรื่อย ๆ และเป็นการพัฒนาทำนองเพลงให้ยาวขึ้น รูปแบบทำนองโยนจึงมองได้ใน 2 ลักษณะ ดังตัวอย่างรูปแบบจังหวะของทำนองโยนเสียงโด

ลักษณะที่ 1 การลดทอนทำนองลง

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

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

- - - ด	- - - ด	- - - ด	- ด - ด	- - - ด	- - - ด	- - - ด	- ด - ด
- ช - -	- ช - -	- ช - -	- ช - -	- ช - -	- ช - -	- ช - -	- ช - -

- - - ด	- ด - ด	- - - ด	- ด - ด
- ช - -	- ช - -	- ช - -	- ช - -

ลักษณะที่ 2 เพิ่มความยาวของเพลงโดยการขยายรูปทำนองจากเสียงโด

- ด - ด
- ช - -

- - - ด	- ด - ด
- ช - -	- ช - -

- - - ด	- ด - ด	- - - ด	- ด - ด
- ช - -	- ช - -	- ช - -	- ช - -

- - - ด	- - - ด	- - - ด	- ด - ด	- - - ด	- - - ด	- - - ด	- ด - ด
- ช - -	- ช - -	- ช - -	- ช - -	- ช - -	- ช - -	- ช - -	- ช - -

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

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

การพิจารณาทำนองโยนสามารถพิจารณาได้ 2 มุมมอง ซึ่งทั้งหมดเป็นหลักการสำหรับการเรียบเรียงบทเพลงด้วยทำนองเสียงโยน และเป็นการพัฒนาความยาวของเพลง โดยใช้การซ้ำของทำนอง รวมทั้งการลดทอนทำนองลงให้เห็นร่องรอยของการเรียบเรียงทำนองเพลงได้ สุดท้ายต้องมาบรรจบที่จุดเดียว คือ เสียงที่ต้องการโยน

2.12.1.6 สำนวนเพลง

สำนวนเพลงกราวโน มีทำนองที่เกิดจากการสัมผัสของเสียง และสัมผัสวิธีการตีระหว่างวรรคเพลง รวมทั้งทำนองที่เชื่อมต่อกันระหว่างทำนองโยนกับเนื้อเพลง ทำนองโยนกับทำนองโยน ซึ่งมีการใช้เสียงในการเรียบเรียงบทเพลงให้เกิดการสัมผัสและเชื่อมต่อกันอย่างสนิทสนม และใช้รูปแบบในการบรรเลงที่กลมกลืนกัน

ตัวอย่างการสัมผัสของสำนวนเพลง

วรรคที่ 1				วรรคที่ 2			
- ฟ - -	- ม - ฟ	- - - ม	- - - -	- - ล ท	- ล - -	- ล - ล	- ฟ - -
- - - ร	- - - -	- ท - -	- ร - ท	- ช - -	- - - ฟ	- - - ฟ	- - ม ร

สัมผัสวรรค

วรรคที่ 1				วรรคที่ 2			
- - ล ท	- - ท ท	- ร - ท	- ล - ท	- ล - ช	- - ช ช	- ล - ท	- - ท ท
- ช - -	- ท - -	- ร - ท	- ล - ท	- ล - ช	- ช - -	- ล - ท	- ท - -

สัมผัสวิธีการตี

ตัวอย่างสำนวนเพลงที่ใช้ในการเชื่อมต่อกัน

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

การใช้เสียงที่สัมพันธ์กัน

การผูกสัมผัสในทำนองของวงใหญ่เพลงกราวโนนั้น ทำนองเชื่อมต่อไปยังโยนต่าง ๆ มีความสัมพันธ์กันในการสัมผัสของเสียงระหว่างวรรคเป็นหลัก เพื่อให้ความรู้สึกและอารมณ์ของบทเพลงยังคงดำเนินต่อไปอย่างราบเรียบ ซึ่งเป็นเอกลักษณ์สำคัญทำนองของวงใหญ่ ซึ่งเปรียบได้กับทำนองหลักของวง ที่สะท้อนให้เห็นการแปรทำนองเพลงของเครื่องดนตรีประเภทอื่นในวงปี่พาทย์ไทยอย่างชัดเจน

2.12.2 การศึกษาทำนอง้องวงกลมวงพินเปียดกัมพูชา เพลงกราวโน

ประโยคที่ 1

- ค - ค	ค ค ค ค	ค ค ค ค	- - - ค	- - ร ม	- - ช ล	- - ช -	- - - ค
- ค - -	ค ค ค ค	ค ค ค ค	- - - ค	- ค - -	ร ม - -	ช ม - ค	- - - ค

ประโยคที่ 2

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

ประโยคที่ 3

ค - - ช ล	- ค - ร	ม - ม ค	- ร - ม	ม - ร ม	- ช - ล	ค - ค ล	- ช - ม
- ม ฟ -	ค - ร -	- ม - ค	- ร - ม	- ค - -	ช - ล -	- ค - ล	- ช - ม

ประโยคที่ 4

ค ล - ค	ร - ม ม	- ม - ม	- ร - ค	- - ค ล	- - ค ค	- ล ค ร	- - ค ค
- - ช -	- ม - -	ช - ช ม	- ร - ค	- - ค ล	- ค - -	ล - - ร	- ค - -

ประโยคที่ 5

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

ประโยคที่ 6

ท ล - ค	ร - ม ม	- ม - ม	- ร - ค	- ช ล ช	- - ฟ ช	- ช ล ช	- - - -
- - ช -	- ม - -	ช - ช ม	- ร - ค	ช - - -	ฟ ม - -	ช - - -	ฟ ม ร ค

ประโยคที่ 7

- ช ล ช	- - ฟ ช	- ช ล ช	- - - -	- - ท ค	- ร - ค	ช ล - -	- ม - -
ช - - -	ฟ ม - -	ช - - -	ฟ ม ร ค	ช ล - -	ท - ท -	- - ช ม	- - ร ค

ประโยคที่ 8

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

ประโยคที่ 9

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

ประโยคที่ 10

ช ล - ช	ล ค - ล	ค ร - ค	ร ม - ร	ค - ค ล	- ช - ฟ	- ม - -	ร ร - ร
- - ช -	- - ล -	- - ค -	- - ร -	- ค - ล	- ช - ฟ	- ม - ร	- - ร -

ประโยคที่ 11

- ล - -	ช ช - -	ล ล - -	ดํ ดํ - รํ	ดํ - ดํ ล	- ช - ฟ	- ม - -	ร ร - ร
- ล - ช	- - - ล	- - - ด	- - - ร	- ด - ล	- ช - ฟ	- ม - ร	- - ร -

ประโยคที่ 12

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

ประโยคที่ 13

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

ประโยคที่ 14

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

ประโยคที่ 15

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

ประโยคที่ 16

ช - - รํ	- ช - ล	ช - ช ฟ	- ม - ร	- - ท ท	- ท - ล	- ช - ฟ	- ม - ร
- ร - -	ช - ล -	- ช - ฟ	- ม - ร	- ร - -	- ร - ล	- ช - ฟ	- ม - ร

ประโยคที่ 17

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

ประโยคที่ 18

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

ประโยคที่ 19

- - ฟ ฟ	- ฟ - -	ล ล - -	ล ล - ท	รํ - รํ ท	- ล - -	ช ช - -	ล ล - ท
- ฟ - -	- ฟ - ล	- - - ล	- - - ร	- ร - ร	- ล - ช	- - - ล	- - - ร

ประโยคที่ 20

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

ประโยคที่ 21

รื - รื ท	- ล - ฟ	- ม ฟ ล	-- ฟ ฟ	ล - ล ฟ	- ม - ร	ม รื - - ร	ม - ฟ ฟ
- ร - ท	- ลุ - ฟุ	มู - - ลุ	- ฟุ - -	- ลุ - ฟุ	- มุ - รุ	- ทุ ลุ	- ฟุ - -

ประโยคที่ 22

-- ดั ดั	- ดั - -	ท ท - -	ล ล - ฟ	ล - ล ฟ	- ม - ร	ม รื - - ร	ม - ฟ ฟ
- ด - -	ด - ม ทุ	--- ลุ	--- ฟุ	- ลุ - ฟุ	- มุ - รุ	- ทุ ลุ	- ฟุ - -

ประโยคที่ 23

- ท - -	ล - - ฑ	-- ล -	ฟ ม - -	ด - - ร	ม - ฟ ฟ	ล - ล ฟ	- ม - ร
ทุ - ล ฟ	- ทุ ร -	ฟ ม - ม	-- ร ทุ	- ทุ ลุ -	- ฟุ - -	- ลุ - ฟุ	- มุ - รุ

ประโยคที่ 24

- ท - -	ล - - ฑ	-- ล -	ฟ ม - -	ด - - ร	ม - ฟ ฟ	ล - ล ฟ	- ม - ร
ทุ - ล ฟ	- ทุ ร -	ฟ ม - ม	-- ร ทุ	- ทุ ลุ -	- ฟุ - -	- ลุ - ฟุ	- มุ - รุ

ประโยคที่ 25

-- ฟ ฟ	- ฟ - -	ล ล - -	ล ล - ท	รื - รื ท	- ล - -	ฑ ฑ - -	ล ล - ท
- ฟุ - -	- ฟุ - ลุ	--- ลุ	--- ทุ	- ร - ทุ	- ลุ - ฑ	--- ลุ	--- ทุ

ประโยคที่ 26

รื - - ลุ ท	- รื - มื	- มื - มื	- รื - ท	รื - รื ท	- ล - -	ฑ ฑ - -	ล ล - ท
- ฑ ฑ -	ร - ม -	ฑ - ฑ ม	- ร - ทุ	- ร - ท	- ลุ - ฑ	--- ลุ	--- ทุ

ประโยคที่ 27

รื - รื ท	- ล - ฟ	- ม ฟ ล	-- ฟ ฟ	ล - ล ฟ	- ม - ร	ม รื - - ร	ม - ฟ ฟ
- ร - ท	- ลุ - ฟุ	มู - - ลุ	- ฟุ - -	- ลุ - ฟุ	- มุ - รุ	- ทุ ลุ	- ฟุ - -

ประโยคที่ 28

-- ดั ดั	- ดั - -	ท ท - -	ล ล - ฟ	ล - ล ฟ	- ม - ร	ม รื - - ร	ม - ฟ ฟ
- ด - -	ด - ม ทุ	--- ลุ	--- ฟุ	- ลุ - ฟุ	- มุ - รุ	- ทุ ลุ	- ฟุ - -

ประโยคที่ 29

- ท - -	ล - - ฑ	-- ล -	ฟ ม - -	ด - - ร	ม - ฟ ฟ	ล - ล ฟ	- ม - ร
ทุ - ล ฟ	- ทุ ร -	ฟ ม - ม	-- ร ทุ	- ทุ ลุ -	- ฟุ - -	- ลุ - ฟุ	- มุ - รุ

ประโยคที่ 30

- ท - -	ล - - ฑ	-- ล -	ฟ ม - -	ด - - ร	ม - ฟ ฟ	ล - ล ฟ	- ม - ร
ทุ - ล ฟ	- ทุ ร -	ฟ ม - ม	-- ร ทุ	- ทุ ลุ -	- ฟุ - -	- ลุ - ฟุ	- มุ - รุ

ประโยคที่ 31

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

ประโยคที่ 32

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

ประโยคที่ 33

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

ประโยคที่ 34

ล - - ฝ	- ล - ท	- ล ท ร	- - ท ท	- ล ท ร	- - ท ท	- ล ท ร	- - ท ท
- ร ร -	ล - ท -	ล - ท ร	- ท - -	ล - ท ร	- ท - -	ล - ท ร	- ท - -

ประโยคที่ 35

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

ประโยคที่ 36

- - ร ร	- ฝ ล -	ท - ท ล	- ฟ - ม	- - ล ล	- ท - ด	- - ร -	ม ม - ม
- - - ล	ร - - ล	- ท - ล	- ฟ - ม	- ล - -	- ท - ด	- - ร ม	- - ม -

ประโยคที่ 37

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

ประโยคที่ 38

- ฟ ม -	ม ฟ ม -	ม ฟ ม -	ม ฟ ม -	ล ท ด -	ม ม - ม	ท - ท ล	- ฟ - ม
- - - ล	- - - ม	- - - ล	- - - ม	- - - ม	- - - ม	- ท - ล	- ฟ - ม

ประโยคที่ 39

ล ท ด -	ม ม - ม	ท - ท ล	- ฟ - ม	ฟ ล - -	ท ล - -	ฟ ล - -	ท ล - -
- - - ม	- - - ม	- ท - ล	- ฟ - ม	- - - ม	- - - ม	- - - ม	- - - ม

ประโยคที่ 40

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

ประโยคที่ 41

-- ซ ซ	- ลิ ท - รั	ม - ม รั	- ท - ล	- ล - -	ฟ ม - -	ล - - ม ฟ	ซ - ล ล
- - - ร	ซ - - ร	- ม - ร	- ทุ - ล	- ฟ - -	- ร - ล	- ร รั -	- ล - -

ประโยคที่ 42

-- ซ ซ	- ลิ ท - รั	ม - ม รั	- ท - ล	- - ม รั	- รั - ด	- ท - -	ล ล - ล
- - - ร	ซ - - ร	- ม - ร	- ทุ - ล	- ม - -	- ร - ด	- ทุ - ล	- - ล -

ประโยคที่ 43

ล ท ล -	ล ท ล -	ล ท ล -	ล ท ล -	ล ท ล -	ล ท ล -	ล ท ล -	ล ท ล -
- - - ร	- - - ล	- - - ร	- - - ล	- - - ร	- - - ล	- - - ร	- - - ล

ประโยคที่ 44

ท รั - -	รั ด - -	ท รั - -	รั ด - -	รั ด - -	รั ด - -	- - ท ด	รั ด - -
- - ฟ ล	- - ท ล	- - ฟ ล	- - ท ล	- - ท ล	- - ท ล	ซ ล - -	- - ท ล

ประโยคที่ 45

- - ด ด	- ด - -	ท ท - -	ล ล - ฟ	ล - ล ฟ	- ม - ร	ม รั - - ร	ม - ฟ ฟ
- ด - -	ด - ม ทุ	- - - ล	- - - ฟ	- ล - ฟ	- ม - ร	- ทุ - ล -	- ฟ - -

ประโยคที่ 46

ล - - ม ฟ	- ล - ท	รั - รั ท	- ล - ฟ	- ท ล ล	- ล - ล	ม รั - - ร	ม - ฟ ฟ
- ร รั -	ล - ทุ -	- ร - ทุ	- ล - ฟ	- - - ฟ	- ม - ร	- ทุ - ล -	- ฟ - -

ประโยคที่ 47

รั รั รั -	รั ท - -	ล ล ล -	ล ล ล -	รั รั รั -	รั ท - -	ล ล ล -	ล ล ล -
- - - ล	- - ล ฟ	- - - ม	- - - ฟ	- - - ล	- - ล ฟ	- - - ม	- - - ฟ

ประโยคที่ 48

ล ล ล -	ล ล ล -	ล ล ล -	ล ล ล -	ล - ล -	ล - ล -	ล - ล -	ล - ล -
- - - ม	- - - ฟ	- - - ม	- - - ฟ	- ม - ฟ	- ม - ฟ	- ม - ฟ	- ม - ฟ

ประโยคที่ 49

- - ร ม	ฟ ม - -	ฟ - ล ซ	- - - ม	- - ร ม	ฟ ม - -	ฟ - ล ซ	- - - ม
ล ทุ - -	- - ร ม	- ม - -	ฟ ม ร -	ล ทุ - -	- - ร ม	- ม - -	ฟ ม ร -

ประโยคที่ 50

ฟ - ล ซ	- - - ม	ฟ - ล ซ	- - - ม	ฟ ม - ซ	ฟ ม - ซ	ฟ ม - ซ	ฟ ม - -
- ม - -	ฟ ม ร -	- ม - -	ฟ ม ร -	- - ร -	- - ร -	- - ร -	- - ร ด

ประโยคที่ 51

--ชุด	ร-ม ม	ลช-ช	ล-ด ด	รดิ-ด	ร-ม ม	-ม-ม	-ร-ด
ทุ-	-ม-	--ม-	-ด-	-ลช-	-ม-	ช-ช ม	-ร-ด

ประโยคที่ 52

-ม ร	-ร-	-ด-	-ล-	ทล-ด	ร-ม ม	-ชล-	ด ร-ด
ด-ด	ล-ด	ช-ลช	ม-ช ม	--ช-	-ม-	ม-ด	--ด-

การศึกษาทำนองของวงฆ้องวงมโหรีเพลงกราวโน ใช้ประเด็นในการศึกษา ดังต่อไปนี้

2.12.2.1 ความยาวของทำนองเพลง

ทำนองของวงฆ้องวงมโหรีเพลงกราวโน ที่ใช้ในการบรรเลงเพลงโหมโรงโขนนั้น เป็นบทเพลงในอัตราจังหวะสองชั้น และใช้โน้ตชีวิตของนักพิณเพียตัมพูชาเป็นจำนวนมาก โดยเฉพาะการประกอบพิธีกรรมทางศาสนาและความเชื่อ และการบรรเลงประกอบโขนละครด้วย หน่วยการวัดความยาวของบทเพลง ประกอบด้วย ส่วนโยน และส่วนเนื้อทำนองเพลง และแยกสัดส่วนของเพลงได้ ดังนี้

โยนเสียงที่ 1 คือ โยนเสียงโด ได้แก่ ทำนองเพลงประโยคที่ 1 ถึงประโยคที่ 9
วรรคที่ 1

โยนเสียงที่ 2 คือ โยนเสียง เร ได้แก่ ทำนองเพลงประโยคที่ 9 วรรคที่ 2
ถึงประโยคที่ 15

เนื้อทำนองเพลง ประกอบด้วย 3 ส่วน คือ ทำนองนำประโยคที่ 16 ถึงประโยคที่ 18 ทำนองเนื้อ ประโยคที่ 19 ถึงประโยคที่ 30 และทำนองส่วนท้ายของเนื้อส่งไปโยนประโยคที่ 31

โยนเสียงที่ 3 คือ โยนเสียง ที ได้แก่ ทำนองเพลงประโยคที่ 32 ถึงประโยคที่ 35 วรรคที่ 1

โยนเสียงที่ 4 คือ โยนเสียง มี ได้แก่ ทำนองเพลงประโยคที่ 35 วรรคที่ 2
ถึงประโยคที่ 40 วรรคที่ 1

โยนเสียงที่ 5 คือ โยนเสียง ลา ได้แก่ ทำนองเพลงประโยคที่ 40 วรรคที่ 2
ถึงประโยคที่ 44

โยนเสียงที่ 6 คือ โยนเสียง ฟา ได้แก่ ทำนองเพลงประโยคที่ 45
ถึงประโยคที่ 48

โยนเสียงที่ 7 คือ โยนเสียง มี ได้แก่ ทำนองเพลงประโยคที่ 49 ถึงประโยคที่ 50

โยนเสียงสุดท้าย คือ การกลับมาบรรเลงโยนเสียง โด ได้แก่ ทำนองเพลงประโยคที่ 51 ถึงประโยคที่ 52

2.12.2.2 เสียงลูกตก

เสียงของลูกตกในแต่ละวรรคของเพลงกราวในนั้น แบ่งเสียงของลูกตกตามวรรคเพลง ของทำนองโยนในแต่ละเสียง ดังนี้

โยนเสียงที่ 1 คือ โยนเสียงโด ได้แก่ ทำนองเพลงประโยคที่ 1 ถึงประโยคที่ 9 วรรคที่ 1

ประโยคที่	วรรคที่ 1	วรรคที่ 2
1	ด	ด
2	ด	ด
3	ม	ม
4	ด	ด
5	ด	ด
6	ด	ด
7	ด	ด
8	ด	ด
9	ด	

โยนเสียงที่ 2 คือ โยนเสียง เร ได้แก่ ทำนองเพลงประโยคที่ 9 วรรคที่ 2 ถึงประโยคที่ 15

ประโยคที่	วรรคที่ 1	วรรคที่ 2
9		ร
10	ร	ร
11	ร	ร
12	ร	ร
13	ร	ร
14	ร	ร

ประโยคที่	วรรคที่ 1	วรรคที่ 2
15	ร	ร

เนื้อทำนองเพลง ประกอบด้วย 3 ส่วน คือ ทำนองนำประโยคที่ 16 ถึงประโยคที่ 18 ทำนองเนื้อ ประโยคที่ 19 ถึงประโยคที่ 30 และทำนองส่วนท้ายของเนื้อส่งไปโยน ประโยคที่ 31

ประโยคที่	วรรคที่ 1	วรรคที่ 2
16	ร	ร
17	ท	ร
18	ท	ร
19	ท	ท
20	ท	ท
21	ฟ	ฟ
22	ฟ	ฟ
23	ท	ร
24	ท	ร
25	ท	ท
26	ท	ท
27	ฟ	ฟ
28	ฟ	ฟ
29	ท	ร
30	ท	ร
31	ร	ร

โยนเสียงที่ 3 คือ โยนเสียง ที่ ได้แก่ ทำนองเพลงประโยคที่ 32 ถึงประโยคที่ 35 วรรคที่ 1

ประโยคที่	วรรคที่ 1	วรรคที่ 2
32	ท	ท
33	ท	ท

ประโยคที่	วรรคที่ 1	วรรคที่ 2
34	ท	ท
35	ท	

โยนเสียงที่ 4 คือ โยนเสียง มี ได้แก่ ทำนองเพลงประโยคที่ 35 วรรคที่ 2
ถึงประโยคที่ 40 วรรคที่ 1

ประโยคที่	วรรคที่ 1	วรรคที่ 2
35		ม
36	ม	ม
37	ม	ม
38	ม	ม
39	ม	ม
40	ม	

โยนเสียงที่ 5 คือ โยนเสียง ลา ได้แก่ ทำนองเพลงประโยคที่ 40 วรรคที่ 2
ถึงประโยคที่ 44

ประโยคที่	วรรคที่ 1	วรรคที่ 2
40		ล
41	ล	ล
42	ล	ล
43	ล	ล
44	ล	ล

โยนเสียงที่ 6 คือ โยนเสียง ฟา ได้แก่ ทำนองเพลงประโยคที่ 45
ถึงประโยคที่ 48

ประโยคที่	วรรคที่ 1	วรรคที่ 2
45	ฟ	ฟ
46	ฟ	ฟ
47	ฟ	ฟ

ประโยคที่	วรรคที่ 1	วรรคที่ 2
48	ฟ	ฟ

โยนเสียงที่ 7 คือ โยนเสียง มี ได้แก่ ทำนองเพลงประโยคที่ 49 ถึงประโยคที่ 50

ประโยคที่	วรรคที่ 1	วรรคที่ 2
49	ม	ม
50	ม	ด

โยนเสียงสุดท้าย คือ การกลับมาบรรเลงโยนเสียง โด ได้แก่ ทำนองเพลงประโยคที่ 51 ถึงประโยคที่ 52

ประโยคที่	วรรคที่ 1	วรรคที่ 2
51	ด	ด
52	ม	ด

2.12.2.3 กลุ่มเสียง

กลุ่มเสียงของทำนองห้องวงมโหรีเพลงกราวใน พิจารณาตามเสียงโยนของบทเพลง ได้ดังนี้

โยนเสียงที่ 1 คือ โยนเสียงโด ใช้กลุ่มเสียง โด (ดรม ซล)

โยนเสียงที่ 2 คือ โยนเสียง เร ใช้กลุ่มเสียง ซอล (ซลท รม)

เนื้อทำนองเพลง ใช้กลุ่มเสียง เร (รมฟ ลท)

โยนเสียงที่ 3 คือ โยนเสียง ที ใช้กลุ่มเสียง เร (รมฟ ลท)

โยนเสียงที่ 4 คือ โยนเสียง มี ใช้กลุ่มเสียง เร (รมฟ ลท)

โยนเสียงที่ 5 คือ โยนเสียง ลา ใช้กลุ่มเสียง ซอล (ซลท รม)

โยนเสียงที่ 6 คือ โยนเสียง ฟา ใช้กลุ่มเสียง เร (รมฟ ลท)

โยนเสียงที่ 7 คือ โยนเสียง มี ใช้กลุ่มเสียง เร (รมฟ ลท)

โยนเสียงสุดท้าย คือ การกลับมาบรรเลงโยนเสียง โด ใช้กลุ่มเสียง โด

(ดรม ซล)

ตัวอย่างรูปแบบจังหวะทำนองโยน เสียงที

- ล ท ริ	-- ท ท	- ล ท ริ	-- ท ท	ริ - ริ -	ริ - ริ -	ริ - ริ -	ริ - ริ -
ลู - ทุ ร	- ทุ --	ลู - ทุ ร	- ทุ --	- ล - ท	- ล - ท	- ล - ท	- ล - ท

รูปแบบจังหวะ

- x x x	-- x x	- x x x	-- x x	x - x -	x - x -	x - x -	x - x -
x - x x	- x --	x - x x	- x --	- x - x	- x - x	- x - x	- x - x

ตัวอย่างรูปแบบจังหวะทำนองโยน เสียงมี

ฟ ล --	ท ล --	ฟ ล --	ท ล --	ท ล --	ท ล --	-- ฟ ช	ล ช --
-- ค ม	-- ฟ ม	-- ค ม	-- ฟ ม	-- ฟ ม	-- ฟ ม	ร ม --	-- ฟ ม

รูปแบบจังหวะ

x x --	x x --	x x --	x x --	x x --	x x --	-- x x	x x --
-- x x	-- x x	-- x x	-- x x	-- x x	-- x x	x x --	-- x x

ตัวอย่างรูปแบบจังหวะทำนองโยน เสียงลา

ท ริ --	ริ คั --	ท ริ --	ริ คั --	ริ คั --	ริ คั --	-- ท คั	ริ คั --
-- ฟ ล	-- ท ล	-- ฟ ล	-- ท ล	-- ท ล	-- ท ล	ช ล --	-- ท ล

รูปแบบจังหวะ

x x --	x x --	x x --	x x --	x x --	x x --	-- x x	x x --
-- x x	-- x x	-- x x	-- x x	-- x x	-- x x	x x --	-- x x

ตัวอย่างรูปแบบจังหวะทำนองโยน เสียงฟา

ล ล ล -	ล ล ล -	ล ล ล -	ล ล ล -	ล - ล -	ล - ล -	ล - ล -	ล - ล -
--- ม	--- ฟ	--- ม	--- ฟ	- ม - ฟ	- ม - ฟ	- ม - ฟ	- ม - ฟ

รูปแบบจังหวะ

x x x -	x x x -	x x x -	x x x -	x - x -	x - x -	x - x -	x - x -
--- x	--- x	--- x	--- x	- x - x	- x - x	- x - x	- x - x

ตัวอย่างรูปแบบจังหวะทำนองโยน เสียงมี

-- ร ม	ฟ ม --	ฟ - ล ช	--- ม	-- ร ม	ฟ ม --	ฟ - ล ช	--- ม
ลู ทุ --	-- ร ม	- ม --	ฟ ม ร -	ลู ทุ --	-- ร ม	- ม --	ฟ ม ร -

รูปแบบจังหวะ

-- x x	x x --	x - x x	--- x	-- x x	x x --	x - x x	--- x
x x --	-- x x	- x --	x x x -	x x --	-- x x	- x --	x x x -

รูปแบบจังหวะของทำนองโยนที่บรรเลงด้วยฆ้องวงธมนั้น จะมีการเรียบเรียงเสียงในท้องเพลงที่ละเอียด ด้วยจำนวนเสียงเต็มเป็นส่วนใหญ่ ซึ่งเป็นการเพิ่มจำนวนประโยคเพลงจากเสียงโยนในแต่ละช่วงอย่างถึงที่สุดที่ทำนองสามารถแปรทำนองได้

2.12.2.5 รูปแบบของทำนอง

รูปแบบทำนองฆ้องวงธมของวงพิณเพี้ยตักมพูชาเพลงกราวใน มีทิศทางของทำนองที่เรียบง่ายและการเคลื่อนที่ของทำนองสูง-ต่ำ อย่างคงที่ ซึ่งมีการกระจายของเสียงที่ใช้ในการเรียบเรียงทำนอง และมีทิศทางของทำนองกระจายของเสียงสูงและเสียงต่ำในเสียงเดียวกันเป็นส่วนใหญ่ รูปแบบของทำนองโยนเพลงกราวในวงพิณเพี้ยตักมพูชา นั้นจึงแสดงให้เห็นถึงการขยายทำนองเพลงและการถอดทำนองเพื่อตัดทอนทำนองลงมาให้งถึงเสียงที่ต้องการโยน

ลักษณะที่ 1 การลดทอนทำนองลง จากทำนองโยนเสียงเร

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

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

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

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

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

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

ลักษณะที่ 2 การขยายทำนองขึ้นจากทำนองโยนเสียงเร

ฟ - -
- - ม ร

ม ช - -	ช ฟ - -
- - ทุ ร	- - ม ร

ช ทุ -	ร ร - ร	ล - ล ช	- ม - ร
- - - ร	- - ร -	- ล - ช	- ทุ - ล

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

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

การพิจารณาทำนองโยนสามารถพิจารณาได้ 2 มุมมอง ซึ่งทั้งหมดเป็นหลักการสำหรับการเรียบเรียงบทเพลงด้วยทำนองเสียงโยน และเป็นการพัฒนาความยาวของเพลง โดยใช้การซ้ำของทำนอง รวมทั้งการลดทอนทำนองลงให้เห็นร่องรอยของการเรียบเรียงทำนองเพลงได้ สุดท้ายต้องมาบรรจบที่จุดเดียว คือ เสียงที่ต้องการโยน

2.12.2.6 สำนวนเพลง

สำนวนเพลงกราวโน มีทำนองที่เกิดจากการสัมผัสของเสียง และสัมผัสวิธีการตีระหว่างวรรคเพลง รวมทั้งทำนองที่เชื่อมต่อบetweenทำนองโยนกับเนื้อเพลง ทำนองโยนกับทำนองโยน ซึ่งมีการใช้เสียงในการเรียบเรียงบทเพลงให้เกิดการสัมผัสและเชื่อมต่อกันอย่างสนิทสนม และใช้รูปแบบในการบรรเลงที่กลมกลืนกัน

ตัวอย่างการสัมผัสของสำนวนเพลง

วรรคที่ 1				วรรคที่ 2			
- - ด ล	- - ด ด	- ล ด ร	- - ด ด	- - ด ล	- - ด ด	- ล ด ร	- - ด ด
- - ด ล	- ด - -	ล - - ร	- ด - -	- - ด ล	- ด - -	ล - - ร	- ด - -
สำนวนถามตอบระหว่างวรรค				สำนวนถามตอบระหว่างวรรค			

วรรคที่ 1				วรรคที่ 2			
- ฌ ล ฌ	-- ฟ ฌ	- ฌ ล ฌ	----	- ฌ ล ฌ	-- ฟ ฌ	- ฌ ล ฌ	----
ฌ ---	พ ม --	ฌ ---	พ ม ร ด	ฌ ---	พ ม --	ฌ ---	พ ม ร ด
จำนวนถ้ามตอบระหว่างวรรค				จำนวนถ้ามตอบระหว่างวรรค			

วรรคที่ 1				วรรคที่ 2			
ร - - ล ฑ	- ร - ม	- ม - ม	- ร - ฑ	ร - ร ฑ	- ล - -	ฌ ฌ - -	ล ล - ฑ
- ฌ ฌ -	ร - ม -	ฌ - ฌ ม	- ร - ฑ	- ร - ฑ	- ล - ฌ	--- ล	--- ฑ
				สัมผัสวรรค			

วรรคที่ 1				วรรคที่ 2			
ล ฑ ล -	ล ฑ ล -	ล ฑ ล -	ล ฑ ล -	ล ฑ ล -	ล ฑ ล -	ล ฑ ล -	ล ฑ ล -
--- ร	--- ล	--- ร	--- ล	--- ร	--- ล	--- ร	--- ล
				สัมผัสวิธีการดี			

ตัวอย่างจำนวนที่ผูกสัมผัสด้วยทิศทางของทำนองขึ้น-ลง

วรรคที่ 1				วรรคที่ 2			
พ - ล ฌ	--- ม	พ - ล ฌ	--- ม	พ ม - ฌ	พ ม - ฌ	พ ม - ฌ	พ ม - -
- ม - -	พ ม ร -	- ม - -	พ ม ร -	- - ร -	- - ร -	- - ร -	- - ร ด

วรรคที่ 1				วรรคที่ 2			
- - ฑ ด	ร - ม ม	ล ฌ - ฑ	ล - ด ด	ร ด - -	ร - ม ม	- ม - ม	- ร - ด
ฑ ล - -	- ม - -	- ม - -	- ด - -	- ล ฌ -	- ม - -	ฌ - ฌ ม	- ร - ด

วรรคที่ 1				วรรคที่ 2			
- ม ร -	- ร - -	- ด - -	- ล - -	ฑ ล - ด	ร - ม ม	- ฌ ล -	ด ร - ด
ด - - ด	ล - ด ล	ฌ - ล ฌ	ม - ฌ ม	- - ฌ -	- ม - -	ม - - ด	- - ด -

การผูกสัมผัสในทำนองฆ้องวงมโหรีเพลงกราวโน้มนั้น ใช้การซ้ำทำนอง เพื่อพัฒนาความยาวของบทเพลงเป็นส่วนใหญ่ โดยการเชื่อมต่อกันระหว่างวรรคเพลง ที่แสดงให้เห็นถึงการใช้รูปแบบจังหวะที่ซ้ำกันเพื่อเน้นย้ำเสียงที่ต้องการโยน ให้ทำนองยังคง

อยู่ในโครงสร้างของเสียงที่ต้องการโยน และลดทอนทำนองลงเรื่อย ๆ นำไปสู่เสียงหลักที่ต้องการโยนในที่สุด

2.12.3 การศึกษาความสัมพันธ์ทำนองฆ้องวงใหญ่และทำนองฆ้องวงธมเพลงกราวโน

ทำนองเพลงกราวโนของฆ้องวงใหญ่และฆ้องวงธม เป็นทำนองเพลงที่มีชื่อเพลงเหมือนกันว่า “กราวโน” และลำดับในการบรรเลงต่อจากเพลงชำนาญโนเพลงชุดใหม่โรงเรียนและเพลงใหม่โรงโตจ ซึ่งบทบาทหน้าของเพลงกราวโนนั้นเป็นบทเพลงที่อยู่ในบริบทของวัฒนธรรมไทยและเขมร โดยใช้เพลงกราวโนบรรเลงประกอบพิธีกรรมทางศาสนา ประกอบพิธีกรรมตามความเชื่อ และใช้ในการประกอบการแสดงเหมือนกันทั้งสองประเทศ เพลงกราวโนจึงเป็นบทเพลงที่อยู่ในวัฒนธรรมและใช้ในการบรรเลงบ่อยครั้ง เพลงกราวโนยังเป็นบทเพลงที่เปิดโอกาสทางความคิดให้กับนักดนตรีทั้งสองประเทศ ในส่วนของทำนองโยน โดยเฉพาะเพลงกราวโนของประเทศไทยที่กล่าวว่า “ทำนองส่วนโยนจะยืดขยายหรือตัดทอนเท่าไรก็ได้ แต่ทำนองเนื้อเพลงห้ามขาด” ดังนั้นในเรื่องความยาวของบทเพลงจึงไม่สามารถนำมาเป็นตัวกำหนดความยาวของบทเพลงที่ชัดเจนได้ หากนำมาแนวคิดนี้มาใช้ในการวิเคราะห์ข้อมูลทำนองเพลงกราวโนของวงปี่พาทย์ไทยและวงพิณเพี้ยตักมพูชาจะพบว่า ทำนองเนื้อเพลงกราวโนที่เป็นส่วนเนื้อไม่รวมกับส่วนนำและส่วนส่งต่อไปลูกโยนของวงปี่พาทย์ไทยและวงพิณเพี้ยตักมพูชานั้นเท่ากัน

ทำนองเนื้อเพลงกราวโนของฆ้องวงใหญ่และฆ้องวงธม

ปี่พาทย์ ไทย	-- ล ท	-- ท ท	- ร - ท	- ล - ท	- ล - ช	-- ช ช	- ล - ท	-- ท ท
	- ช --	- ท --	- ร - ท	- ล - ท	- ล - ช	- ช --	- ล - ท	- ท --
พิณเพี้ยต กัมพูชา	-- ฟ ฟ	- ฟ --	ล ล --	ล ล - ท	ร - ร ท	- ล --	ช ช --	ล ล - ท
	- ฟ --	- ฟ - ล	--- ล	--- ท	- ร - ท	- ล - ช	--- ล	--- ท

ปี่พาทย์ ไทย	-- ล ท	- ร - ม	- ม - ม	- ร - ท	- ล - ช	-- ช ช	- ล - ท	-- ท ท
	- ช --	- ร - ม	- ช - ม	- ร - ท	- ล - ช	- ช --	- ล - ท	- ท --
พิณเพี้ยต กัมพูชา	ร - ร ท	- ร - ม	- ม - ม	- ร - ท	ร - ร ท	- ล --	ช ช --	ล ล - ท
	- ช ช -	ร - ม -	ช - ช ม	- ร - ท	- ร - ท	- ล - ช	--- ล	--- ท

ปี่พาทย์ ไทย	--- ล	- ท --	- ล - ช	--- ฟ	- ฟ --	--- ร	-- ม ฟ	-- ล ล
	- ล --	-- ล ฟ	- ม --	ฟ ม - ด	-- ม ร	- ล --	- ร --	- ล --
พิณเพี้ยต กัมพูชา	ร - ร ท	- ล - ฟ	- ม ฟ ล	-- ฟ ฟ	ล - ล ฟ	- ม - ร	ม ร - ร	ม - ฟ ฟ
	- ร - ท	- ล - ฟ	ม -- ล	- ฟ --	- ล - ฟ	- ม - ร	- ท ล	- ฟ --

ปีพาทย์	- ดั - -	- ท - ดั	- - - ท	- - - -	- ฟ - -	- - - ร	- - ม ฟ	- - ล ล
ไทย	- - - ล	- - - -	- ฟ - -	- ล - ฟ	- - ม ร	- ล - -	- ร - -	- ล - -
พินพิยต	- - ดั ดั	- ดั - -	ท ท - -	ล ล - ฟ	ล - ล ฟ	- ม - ร	ม ร - - ร	ม - ฟ ฟ
กัมพูชา	- ด - -	ด - ม ทุ	- - - ล	- - - ฟ	- ล - ฟ	- ม - ร	- ทุ ล	- ฟ - -

ปีพาทย์	- ท - ล	- - ร ม	- ฟ - ฟ	- - - -	- - ล ท	- ล - -	- ล - ล	- ฟ - -
ไทย	- ทุ - ล	- ทุ - -	- - - -	ม ร - ทุ	- ช - -	- - - ฟ	- - - ฟ	- - ม ร
พินพิยต	- ท - -	ล - - ช	- - ล -	ฟ ม - -	ด - - ร	ม - ฟ ฟ	ล - ล ฟ	- ม - ร
กัมพูชา	ทุ - ล ฟ	- ทุ ร -	ฟ ม - ม	- - ร ทุ	- ทุ ล -	- ฟ - -	- ล - ฟ	- ม - ร

ปีพาทย์	- ฟ - -	- ม - ฟ	- - - ม	- - - -	- - ล ท	- ล - -	- ล - ล	- ฟ - -
ไทย	- - - ร	- - - -	- ทุ - -	- ร - ทุ	- ช - -	- - - ฟ	- - - ฟ	- - ม ร
พินพิยต	- ท - -	ล - - ช	- - ล -	ฟ ม - -	ด - - ร	ม - ฟ ฟ	ล - ล ฟ	- ม - ร
กัมพูชา	ทุ - ล ฟ	- ทุ ร -	ฟ ม - ม	- - ร ทุ	- ทุ ล -	- ฟ - -	- ล - ฟ	- ม - ร

ทำนองห้องวงใหญ่และทำนองห้องวงกรมเพลงกราวโนเป็นบทเพลงที่มีทำนองโยนที่เป็นเอกลักษณ์สำคัญของบทเพลง แสดงให้เห็นถึงภูมิปัญญาของการเรียบเรียงทำนองเพลงที่มีการพัฒนาความยาวของทำนองเพลง ด้วยสำนวนเพลงที่ลดทอดลงเรื่อย ๆ เพื่อให้ไปสู่เสียงที่ต้องการโยนในที่สุด การลดทอนอาจพิจารณากลับกันได้ในลักษณะการขยายทำนองขึ้นเป็นเท่าตัว ความสัมพันธ์ของรูปแบบการพัฒนาทำนองเพลงให้ยาวขึ้นด้วยทำนองโยนนี้เป็นลักษณะสำคัญของการเรียบเรียงทำนองเพลงกราวโนของทั้งสองประเทศ เปิดโอกาสให้นักดนตรีได้คิดและประดิษฐ์สำนวนเพลงที่มีการผูกสัมผัสของทำนองระหว่างวรรคเพลงสำนวนถามตอบ และการถอดโครงสร้างจากทำนองโน้ตมุกกว้างให้แคบเข้ามาเรื่อย ๆ อย่างเป็นสัดส่วน วิธีการเรียบเรียงทำนองเช่นนี้ เป็นความคิดร่วมทางดนตรีของทั้งสองประเทศที่มีวัตถุประสงค์ทางความคิดเช่นเดียวกัน คือ เพลงกราวโน ทำนองโยนของห้องวงใหญ่และห้องวงกรมโนแต่ละเสียงจึงไม่เท่ากัน เมื่อพิจารณาจากโครงสร้างหลักของทำนองเพลงแล้วจะพบว่าทำนองโยนของแต่ละเสียงมีโครงสร้างเชิงลึกที่เหมือนกัน แต่การสร้างสรรค์ทำนองเพลงขึ้นอยู่กับความรู้สึกและอารมณ์ รวมทั้งลักษณะการแปรทำนองบนห้องวงกรมที่มีบทบาทหน้าที่ในการบรรเลงทำนองแปรที่เกิดจากทำนองหลักของเพลง

ตัวอย่างทำนองโยนเสียง เร

ปีพาทย์ ไทย	--- ค	-- ร ม	- ม --	ร ม - ร	-- ซ ซ	- ล - ท	- ซ - ล	-- ท ท
	- ซ --	- ค --	-- ร ค	--- ล	- ซ --	- ล - ท	- ซ - ล	- ท --
พินเพียด กัมพูชา	-- ค ค	ร ม - ซ	ล - ล ซ	- ม - ร	ซ ล - ซ	ล ค - ล	ค ร - ค	ร ม - ร
	--- ซ	ค -- ซ	- ล - ซ	- ม - ร	-- ซ -	-- ล -	-- ค -	-- ร -

ปีพาทย์ ไทย	-- ซ ซ	ล ท - ล	- ซ - ฟ	- ม - ร	- ร - ท	---	-- ล ท	-- ค ร
	- ซ --	- ท - ล	- ซ - ฟ	- ม - ร	- ซ --	ล ซ - ร	- ซ --	ล ท --
พินเพียด กัมพูชา	ค - ค ล	- ซ - ฟ	- ม --	ร ร - ร	- ล --	ซ ซ --	ล ล --	ค ค - ร
	- ค - ล	- ซ - ฟ	- ม - ร	-- ร -	- ล - ซ	--- ล	--- ค	--- ร

ปีพาทย์ ไทย	-- ร ม	-- ฟ ซ	- ล --	ซ ฟ --	- ร - ร	- ร - ร	- ร - ร	- ร - ร
	- ค --	ร ม --	ฟ - ซ ฟ	-- ม ร	--- ซ	--- ร	--- ซ	--- ร
พินเพียด กัมพูชา	ค - ค ล	- ซ - ฟ	-- ม -	ร ร - ร	ร ม ร -	ร ม ร -	ร ม ร -	ร ม ร -
	- ค - ล	- ซ - ฟ	-- ม - ร	-- ร -	--- ซ	--- ร	--- ซ	--- ร

ปีพาทย์ ไทย	- ร - ร	- ร - ร	- ร - ร	--- ร				
	--- ซ	--- ร	--- ซ	- ร --				
พินเพียด กัมพูชา	ร ม ร -	ร ม ร -	ร ม ร ร	-- ร ร	ซ ล ท -	ร ร - ร	ล - ล ซ	- ม - ร
	--- ซ	--- ร	--- ซ	- ร --	--- ร	-- ร -	- ล - ซ	- ท - ล

พินเพียด กัมพูชา	ซ ล ท -	ร ร - ร	ล - ล ซ	- ม - ร	ซ ล ท -	ร ร - ร	ล - ล ซ	- ม - ร
	--- ร	-- ร -	- ล - ซ	- ท - ล	--- ร	-- ร -	- ล - ซ	- ท - ล

พินเพียด กัมพูชา	ซ ล ท -	ร ร - ร	ล - ล ซ	- ม - ร	ม ซ --	ซ ฟ --	ม ซ --	ซ ฟ --
	--- ร	-- ร -	- ล - ซ	- ท - ล	-- ท ร	-- ม ร	-- ท ร	-- ม ร

พินเพียด กัมพูชา	ซ ฟ --	ซ ฟ --	-- ม ฟ	ซ ฟ --				
	-- ม ร	-- ม ร	ค ร --	-- ม ร				

กลุ่มเสียงที่ใช้ในการเรียบเรียงทำนองเพลงกราวในของทั้งสองประเทศในแต่ละช่วงของทำนองใช้กลุ่มเสียงเดียวกันในการแปรทำนองทั้งหมดจึงทำให้เพลงกราวในของทั้งสองประเทศ เมื่อฟังการบรรเลงแล้วสามารถรับรู้ได้ด้วยความรู้สึกว่าเป็นบทเพลงเดียวกัน รวมทั้งโครงสร้างและวิธีการทำนองโยนซึ่งเป็นโครงสร้างหลักของบทเพลง ทำให้เพลงกราวในเป็นเพลงที่บ่งบอกวัฒนธรรมร่วมรากกันได้อย่างชัดเจน รวมทั้งลักษณะการแปรทำนองในส่วนท้ายของทำนองโยนทั้งสองประเทศจะมีการใช้ทำนองที่เป็นสัญลักษณ์ (Symbolic) เพื่อบ่งบอกว่าจะถึงจุดสิ้นสุดของทำนองโยน ปรากฏการณ์ของทำนองดนตรีที่เกิดขึ้น เป็นความคิดร่วมทางดนตรีของทั้งสองประเทศจากการแปรทำนองฆ้องวงใหญ่และฆ้องวงกรม

ตัวอย่างทำนองโยนช่วงท้าย

ปีพาทย์ ไทย	- ร - ร	- ร - ร	- ร - ร	- ร - ร	- ร - ร	- ร - ร	- ร - ร	--- ร
	--- ชู	--- ร	--- ชู	--- ร	--- ชู	--- ร	--- ร	- ร - -
พิณเพียต กัมพูชา	ม ช - -	ช พ - -	ม ช - -	ช พ - -	ช พ - -	ช พ - -	ช พ - -	--- ม พ
	- - ทุ ร	- - ม ร	- - ทุ ร	- - ม ร	- - ม ร	- - ม ร	- - ม ร	ด ร - -

ทำนองเพลงกราวในของฆ้องวงใหญ่และฆ้องวงกรมเป็นทำนองเพลงที่มีการพัฒนาความยาวด้วยทำนองโยนและเป็นบทเพลงที่แสดงให้เห็นวัฒนธรรมร่วม ทั้งบริบททางวัฒนธรรมและตัวเนื้อดนตรี โดยเกิดจากโครงสร้างเชิงลึกของบทเพลงที่คล้ายคลึงกันของทั้งสองประเทศ และเพลงกราวในเป็นบทเพลงที่เป็นได้รับความนิยมนำมาเป็นผลงานสร้างสรรค์ที่โดดเด่นของเครื่องดนตรีทั้งสองประเทศ

2.13. เพลงต้นซุบ-เพลงฉลุ

2.13.1 การศึกษาทำนองฆ้องวงใหญ่วงปีพาทย์ไทย เพลงต้นซุบ

ประโยคที่ 1

----	- ร ม	- ร - -	- ช - ช	- ท - ร	- ท - -	ล ล - -	ช ช - ม
- ล - ทุ	- ด - -	- ล - ช	----	- ทุ - ร	- ทุ - ล	--- ชู	--- ทุ

ประโยคที่ 2

- ร - ช	- ล - ท	- ล - -	ท ท - ล	- ร - ท	- ล - -	ช ช - -	ล ล - ท
- ล - ช	- ล - ทุ	- ล - ทุ	--- ล	- ร - ทุ	- ล - ช	--- ล	--- ทุ

ประโยคที่ 3

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

การศึกษาทำนองห้องวงใหญ่เพลงต้นซูป ใช้ประเด็นในการศึกษา ดังต่อไปนี้

2.13.1.1 ความยาวของทำนองเพลง

ทำนองห้องวงใหญ่เพลงต้นซูป เป็นบทเพลงที่มีความยาวทั้งหมด 3 ประโยค หรือ 6 วรรคเพลง และทำนองแต่งขยายขึ้นจากเพลงซูปส่วนต้น บรรเลงทีละวงเดียวไม่กลับต้น และบรรเลงเพลงลาต่อซึ่งเป็นเพลงสุดท้ายของเพลงชุดใหม่โรงเรียน

2.13.1.2 เสียงลูกตก

เสียงของลูกตกในแต่ละวรรคของเพลงต้นซูปนั้น แบ่งเสียงของลูกตกตามวรรคเพลง ดังนี้

ประโยคที่	วรรคที่ 1	วรรคที่ 2
1	ซุ	ม
2	ล	ท
3	ม	ซุ

2.13.1.3 กลุ่มเสียง

กลุ่มเสียงของทำนองห้องวงใหญ่เพลงต้นซูปใช้กลุ่มเสียง ซอล (ซลท รม) และมีเสียง โด ซึ่งเป็นเสียงรองร่วมกับเทคนิคการสลับ ในการเรียบเรียงบทเพลงเช่นเดียวกับเพลงต้นเข้ามาน

2.13.1.4 รูปแบบจังหวะ

ทำนองเพลงต้นซูปมีรูปแบบจังหวะในการบรรเลงที่มีการเรียบเรียงเสียงให้มีความเรียบในการบรรเลง ลักษณะของรูปแบบจังหวะส่งผลให้ทำนองเป็นรูปทรงในการบรรเลงที่ประสานกันระหว่างมือซ้ายและมือขวา โดยเฉพาะการนำเสียงจัดเข้าคู่ในการบรรเลง ซึ่งเป็นเอกลักษณ์สำคัญในการเรียบทำนองห้องวงใหญ่

ตัวอย่างทำนอง

- ร - ซุ	- ล - ท	- ล - -	ท ท - ล	- ร - ท	- ล - -	ซุ ซุ - -	ล ล - ท
- ล - ซุ	- ล - ท	- ล - ท	- - - ล	- ร - ท	- ล - ซุ	- - - ล	- - - ท

รูปแบบจังหวะ

- x - x	- x - x	- x - -	x x - x	- x - x	- x - -	x x - -	x x - x
- x - x	- x - x	- x - x	- - - x	- x - x	- x - x	- - - x	- - - x

2.13.1.5 รูปแบบของทำนอง

รูปแบบทำนองเพลงต้นซุบของห้องวงใหญ่นั้น มีการเคลื่อนที่ของทำนองของเสียงเสียงสูง-ต่ำ ในการเรียบเรียงทำนอง มีการจัดเสียงอย่างเป็นระบบ เกิดความสมดุลของเสียงจากการใช้มือซ้าย-ขวา เพื่อประสานทำนองเข้าด้วยกัน รวมทั้งการสัมผัสกันของเสียงระหว่างวรรคและระหว่างประโยค

2.13.1.6 สำนวนเพลง

สำนวนเพลงต้นซุบ มีเสียงสัมผัสของทำนอง โดยเฉพาะการสัมผัสระหว่างวรรคเพลงที่ทำให้มีความสัมพันธ์ของเสียงเชื่อมโยงตลอดทั้งเพลง

การสัมผัสของสำนวนเพลง

วรรคที่ 1				วรรคที่ 2			
----	-- ร ม	- ร --	- ซ - ซ	- ท - ร	- ท --	ล ล -	ซ ซ - ม
- ล - ทุ	- ด --	- ล - ซ	---	- ทุ - ร	- ทุ - ล	---	---

สัมผัสสรวรรค

วรรคที่ 1				วรรคที่ 2			
- ร - ซ	- ล - ทุ	- ล -	ท ท - ทุ	- ร - ท	- ล --	ซ ซ --	ล ล - ท
- ล - ทุ	- ล - ทุ	- ล - ทุ	---	- ร - ทุ	- ล - ซ	---	---

สัมผัสในวรรค

สัมผัสสรวรรค

วรรคที่ 1				วรรคที่ 2			
- พ - ม	- ร - ด	----	-- ร ม	- ร - ซ	- ล - ท	- ร - ท	- ล - ซ
----	- ล --	ทุ ล - ทุ	- ด --	- ล - ทุ	- ล - ทุ	- ร - ทุ	- ล - ทุ

สัมผัสสรวรรค

สำนวนเพลงต้นซุบ มีลักษณะการสัมผัสของเสียงระหว่างวรรคและการสัมผัสของเสียงภายในวรรคเพลง ที่มีโครงสร้างของบทเพลงสืบเนื่องมาจากการขยายทำนองขึ้นมาจากทำนองเพลงซุบในส่วนต้น จึงเรียกเพลงนี้ว่า “ต้นซุบ”

ทำนองเพลงซูปในส่วนต้น

- - ร ม	- ร - ซ	- - ล ล	- ซ - ม	- ร - -	ท ท - ล	- ท - ซ	- ล - ท
- ด - -	- ล - ซ	- ล - -	- ซ - ทุ	- ล - ทุ	- - - ล	- ท - ทุ	- ล - ทุ

- - - ท	- - ร ม	- ซ - ม	- ล - ซ
- ทุ - -	- ด - -	- ซ - ทุ	- ล - ทุ

2.13.2 การศึกษาทำนองฆ้องวงธมวงพิณเพียตัมพูชาเพลงฉลุ

ประโยคที่ 1

- - ร ม	- ร - ซ	- ร - ท	ล ซ - ม	- - ท ท	- ท - -	ซ ซ - -	ล ล - ท
- ด - -	- ล - ซ	- ร - ทุ	ล ซ - ทุ	- ทุ - -	- ร - ซ	- - - ล	- - - ทุ

ประโยคที่ 2

ซ - ร ม	- ซ - ล	ร - ร ท	- ล - ซ
- ทุ - ด -	ซ - ล -	- ร - ทุ	- ล - ทุ

การศึกษาทำนองฆ้องวงธมวงพิณ ใช้ประเด็นในการศึกษา ดังต่อไปนี้

2.13.2.1 ความยาวของทำนองเพลง

ทำนองฆ้องวงใหญ่เพลงฉลุ เป็นบทเพลงที่มีความยาวทั้งหมด 2 ประโยค ซึ่งประโยคที่ 2 มี 1 วรรค บรรเลงกลับต้น โดยสามารถบรรเลงได้หลายรอบ และจะบรรเลงติดต่อกันไปยังเพลงเรี่ย ซึ่งเป็นบทเพลงสุดท้ายของเพลงไหมโรงโต

2.13.2.2 เสียงลูกตก

เสียงของลูกตกของเพลงฉลุนั้น แบ่งเสียงของลูกตกตามวรรคเพลง ดังนี้

ประโยคที่	วรรคที่ 1	วรรคที่ 2
1	ม	ท
2	ซ	

2.13.2.3 กลุ่มเสียง

กลุ่มเสียงของทำนองฆ้องวงธมวงพิณเพลงฉลุใช้กลุ่มเสียง ซอล (ซลท รม) และมีเสียง โด ซึ่งเป็นเสียงรองร่วมกับเทคนิคการสะบัด

2.13.2.4 รูปแบบจังหวะ

ทำนองเพลงฉลุมีรูปแบบจังหวะในการบรรเลงที่คงรูปแบบการกระจายของเสียงในห้องเพลงที่บรรเลงแยกมือ เสียงสูง-ต่ำ รวมทั้งการบรรเลงเป็นคู่ในช่วงทำนองส่วนท้ายของวรรคเพลงร่วมด้วย แสดงให้เห็นลักษณะการแปรทำนองเพลงจากทำนองหลักของห้องวงมโหรี แต่ทำนองเพลงฉลุที่บรรเลงนั้นมีขนาดความยาวของเพลงที่สั้นและจังหวะในการบรรเลงรวดเร็ว ทำให้ระยะห่างระหว่างเสียงในห้องเพลงไม่ถี่มากนัก เพื่อสนับสนุนการบรรเลงที่พร้อมเพรียงกันทั้งวงพิณเพียต

ทำนองเพลงฉลุ

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

รูปแบบจังหวะ

- - x x	- x - x	- x - x	x x - x	- - x x	- x - -	x x - -	x x - x
- x - -	- x - x	- x - x	x x - x	- x - -	- x - x	- - - x	- - - x

ทำนองเพลงฉลุ

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

รูปแบบจังหวะ

x - - x x	- x - x	x - x x	- x - x
- x x -	x - x -	- x - x	- x - x

2.13.2.5 รูปแบบของทำนอง

รูปแบบทำนองเพลงฉลุของห้องวงมโหรีนั้น มีการเคลื่อนที่ของทำนองโดยนำเสียงสูง-ต่ำมาเรียบเรียงทำนอง ให้เสียงเกิดการกระจายตัวของเสียงร่วมกับการใช้คู่เสียงในการบรรเลง

2.13.2.6 สำนวนเพลง

สำนวนเพลงฉลุ มีเสียงสัมผัสของทำนอง โดยเฉพาะการสัมผัสระหว่างวรรคเพลงที่ทำให้มีความสัมพันธ์ของเสียงเชื่อมโยงตลอดทั้งเพลง

การสัมผัสของสำนวนเพลง

วรรคที่ 1				วรรคที่ 2			
- - ร ม	- ร - ช	- ร - ท	ล ช - ม	- - ท ท	- ท - -	ช ช - -	ล ล - ท
- ด - -	- ล - ช	- ร - ท	ล ช - ท	- ท - -	- ร - ช	- - - ล	- - - ท

สัมผัสวรรค

วรรคที่ 1			
ช - ริม	- ช - ล	ร - ร ี ท	ล - ช
- ท - ด -	ช - ล -	- ร - ท	ล - ช

จำนวนเพลงฉုပ်ของท่านองฮ่องวงม เป็นบทเพลงที่สั้นแต่ยังความสัมพันธ์ของเสียงที่กลมกลืนกันตลอดทั้งเพลง จากการผูกสัมผัสของเสียงในวรรคและระหว่างวรรคเพลง

2.13.3 การศึกษาความสัมพันธ์ท่านองฮ่องวงใหญ่และท่านองฮ่องวงมเพลงต้นชูปและเพลงฉုပ်

ท่านองเพลงฮ่องวงใหญ่เพลงต้นชูปและท่านองฮ่องวงมเพลงฉုပ်เป็นท่านองเพลงที่มีความสัมพันธ์เชิงโครงสร้าง โดยเพลงต้นชูปเป็นเพลงที่ขยายท่านองจากเพลงชูปขึ้นมาเพื่อให้สอดคล้องกับเพลงกราวในและใช้ในการบรรเลงเพื่อวัดฝีมือของผู้บรรเลงในความยาวและอัตราความเร็วของบทเพลง ซึ่งแต่เดิมวัฒนธรรมการบรรเลงเพลงชูปยังปรากฏให้เห็นแต่ในปัจจุบัน เพลงที่บรรเลงต่อจากเพลงกราวในเป็นเพลงต้นชูปซึ่งขยายขึ้นมาจากเพลงชูปส่วนต้นของวงปี่พาทย์ไทย

วงพิณเพี้ยตัมพูชานั้นยังคงบรรเลงบทเพลงที่ต่อท้ายเพลงกราวในด้วยเพลงฉုပ်ซึ่งออกเสียงชื่อเพลงเหมือนกับเพลงชูปของวงปี่พาทย์ไทย และมีท่านองเพลงที่เหมือนกัน เพลงชูปจึงเป็นต้นกำเนิดของเพลง ต้นเข้ามา และเพลงต้นชูปที่ใช้บรรเลงในโหมโรงเย็นในปัจจุบันนี้ และต่อเพลงในลำดับสุดท้ายจากเพลงต้นชูป คือ เพลงลา และเพลงเรียบบรรเลงต่อจากเพลงฉုပ်ซึ่งแสดงให้เห็นว่าการบรรเลงเพลงชุดโหมโรงเย็นและการบรรเลงเพลงโหมโรงโตงได้สิ้นสุดลงตามความหมายของชื่อเพลง

ท่านองเพลงชูปและท่านองเพลงฉုပ်

ปี่พาทย์ ไทย	- - ร ม	- ร - ช	- - ล ล	- ช - ม	- ร - -	ท ท - ล	- ท - ช	- ล - ท
	- ด - -	- ล - ช	- ล - -	- ช - ท	- ล - ท	- - - ล	- ท - ช	- ล - ท
พิณเพี้ยต กัมพูชา	- - ร ม	- ร - ช	- ร - ท	ล ช - ม	- - ท ท	- ท - -	ช ช - -	ล ล - ท
	- ด - -	- ล - ช	- ร - ท	ล ช - ท	- ท - -	- ร - ช	- - - ล	- - - ท

ปี่พาทย์ ไทย	- - - ท	- - ร ม	- ช - ม	- ล - ช
	- ท - -	- ด - -	- ช - ท	- ล - ช
พิณเพี้ยต กัมพูชา	ช - - ริม	- ช - ล	ร - ร ี ท	- ล - ช
	- ท - ด -	ช - ล -	- ร - ท	- ล - ช

การศึกษาความสัมพันธ์ของทำนองเพลงชุดใหม่โรงเรียนของวงปี่พาทย์ไทย และเพลงใหม่โรงโตงของวงพิณเพี้ยตักมพูชา โดยใช้องค์ประกอบของดนตรีที่ประกอบด้วย โครงสร้างทางดนตรี ทำนองเพลง ความยาวของบทเพลง กลุ่มเสียง รูปแบบจังหวะ รูปแบบของบทเพลง และสำนวนทางดนตรี มาใช้ในการวิเคราะห์ความสัมพันธ์และอธิบายลักษณะของเสียงดนตรีร่วมกับหลักสุนทรียศาสตร์ นำเสนอข้อมูลการวิเคราะห์ความสัมพันธ์ของทำนองเพลงระหว่างปี่พาทย์ไทยและพิณเพี้ยตักมพูชา เป็นเครื่องมือสำคัญในการสนทนา และสร้างความเข้าใจในตัวดนตรี และเป็นหลักฐานสำคัญในการเป็นวัฒนธรรมร่วมทางดนตรีที่ทำให้มองเห็นความเหมือน ความต่าง และลักษณะร่วมทางดนตรี เมื่อพิจารณาแล้วโครงสร้างเชิงลึก (Deep Structure) ซึ่งเป็นโครงสร้างหลักที่ได้จากบทเพลง ในแต่ละเพลงของเพลงใหม่โรงทั้งสองประเทศ พบว่า โครงสร้างโดยรวมของเพลงส่วนใหญ่คล้ายคลึงกัน โดยเฉพาะทำนองของห้องวงใหญ่และห้องวงธม สิ่งที่แตกต่างกันมาก คือ แนวคิดการแปรทำนองห้องวงใหญ่และห้องวงธม ทำนองห้องวงใหญ่ของปี่พาทย์ไทยจะมีการแปรทำนองที่มีรูปแบบจังหวะและรูปแบบทำนองที่แสดงให้เห็นถึงความเรียบของเสียง การจัดเสียงที่ใช้ในการแปรทำนองเป็นคู่สี่คู่แปด ซึ่งพบรูปแบบจังหวะบ่อยครั้งในการตีห้องวงใหญ่ แต่รูปแบบจังหวะและรูปแบบทำนองของห้องวงธมวงพิณเพี้ยตักมพูชานั้น เป็นลักษณะการกระจายตัวของเสียง โดยเฉพาะการใช้เสียงสูง-ต่ำ ในเสียงเดียวกันสลับกันไปมา ร่วมกับการตีเป็นคู่ การแปรทำนองห้องวงใหญ่และห้องวงธม จึงเป็นรูปแบบของงานศิลปะที่มีความต่างในความเหมือน (Difference in Similarity) อย่างชัดเจน

การมีโครงสร้างทางดนตรีร่วมกันของวงปี่พาทย์ไทยและวงพิณเพี้ยตักมพูชาแสดงให้เห็นถึงร่องรอยและพื้นฐานทางวัฒนธรรมร่วมกัน ความเข้าใจในงานศิลปะสะท้อนถึงภูมิปัญญาตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบันที่งานดนตรีสามารถเป็นเครื่องมือผลิตความงามทางด้านสุนทรียะเพื่อใช้เป็นเครื่องมือสื่อสาร ประกอบพิธีกรรม ประกอบการแสดงและกิจกรรมเพื่อความบันเทิงให้กับคนทั้งสองประเทศได้ รวมทั้งเป็นสื่อที่บอกเรื่องราวการพัฒนาคิดความรู้ในงานศิลปะที่มีจุดกำเนิดเดียวกัน เมื่อถูกแบ่งแผ่นดินออกจากกันแล้ว ตัวบทดนตรีที่ร่วมกันนั้นได้รับการพัฒนาในทิศทางต่าง ๆ การพัฒนาทางดนตรีจึงเป็นผลที่ทำให้เกิดความแตกต่างกันของทำนองเพลง เนื่องจากกระบวนการเรียนรู้ การปลูกฝังและการพัฒนาคิดความรู้ด้านดนตรีเป็นสิ่งที่ทำให้งานศิลปะดำรงคงอยู่ได้ ไม่หยุดนิ่ง หรือตายตัวจึงทำให้งานดนตรีเริ่มเกิดความแตกต่างกันมาจนถึงปัจจุบันนี้

บทที่ 5

สรุปผลการวิจัย อภิปรายผล และข้อเสนอแนะ

การวิจัยเรื่อง ทวิวัจนทางดนตรีระหว่างปีพาทย์ไทยและพิณเพียตักมพูชา ผู้วิจัยได้ทำการศึกษา เก็บรวบรวมข้อมูล และวิเคราะห์ข้อมูล ด้วยกระบวนการวิจัยเชิงคุณภาพตามจุดมุ่งหมายในการวิจัยที่ต้องการศึกษาวัฒนธรรมปีพาทย์ไทยและวัฒนธรรมพิณเพียตักมพูชาผ่านหลักการของทวิวัจนทางดนตรี และความสัมพันธ์ของทำนองเพลงระหว่างปีพาทย์ไทยและพิณเพียตักมพูชา หลังจากได้การดำเนินการวิจัยแล้ว สามารถสรุปผลการวิจัยได้ดังต่อไปนี้

สรุปผลการวิจัย

1. การศึกษาวัฒนธรรมปีพาทย์ไทยและวัฒนธรรมพิณเพียตักมพูชาผ่านหลักการของทวิวัจนทางดนตรี

1.1. ประวัติและความเป็นมาของปีพาทย์ไทยและพิณเพียตักมพูชา

1.1.1 วงปีพาทย์ไทยและพิณเพียตักมพูชาผลจากการรับวัฒนธรรมอินเดียสู่เอเชียตะวันออกเฉียงใต้

วงปีพาทย์ไทยและวงพิณเพียตักมพูชา เป็นวงดนตรีที่แสดงถึงหลักฐานทางประวัติศาสตร์ร่วมกันของไทยและกัมพูชา ซึ่งเป็นผลมาจากการรับวัฒนธรรมอินเดียมาสู่เอเชียตะวันออกเฉียงใต้ (Indianization) โดยพิจารณาจากบทบาทหน้าที่ในการเป็นผู้ส่งสาร (Messenger) เพื่อสร้างความใกล้ชิดระหว่างมนุษย์กับพระเจ้า และใช้อำนาจของเสียงเพลงในการบ่งบอกความรู้สึกนึกคิดของมนุษย์ ทำให้การแพร่กระจายทางวัฒนธรรมของอินเดียเข้ามาสู่อาณาจักรขอม ส่งต่อมายังอาณาจักรสุโขทัย อโยธยา และรัตนโกสินทร์ ในรูปแบบอิทธิพลทางศาสนา วรรณคดี ศิลปะ และสังคม เข้ามาผสมผสานกับวัฒนธรรมเขมร มอญ ซึ่งเป็นวัฒนธรรมที่มีอยู่ในพื้นที่ดั้งเดิม การปะทะกันทางวัฒนธรรมนี้ทำให้เกิดวัฒนธรรมที่ได้รับอิทธิพลจากวัฒนธรรมอินเดีย ซึ่งปีพาทย์ไทยและพิณเพียตักมพูชา มีบทบาทเป็นส่วนหนึ่งของวัฒนธรรมที่ได้รับอิทธิพลจากอินเดีย โดยผ่านเสียงดนตรี ซึ่งเป็นสิ่งแสดงออกของความรู้สึกนึกคิด ความศรัทธาและการเคารพบูชา เชื่อมโยงกับการใช้เสียงเป็นสื่อ กับพิธีกรรมทางศาสนา ซึ่งมักใช้เสียงในการสื่อถึงเรื่องราว และลำดับขั้นตอนที่เกิดขึ้นด้วยการประโคม เพื่อประกาศและประชาสัมพันธ์ วงปีพาทย์ไทยและพิณเพียตักมพูชาจึงเป็นผลจากการรับวัฒนธรรมอินเดียสู่เอเชียตะวันออกเฉียงใต้ตามบทบาทหน้าที่ซึ่งเป็นฐานคติสำคัญของวัฒนธรรมอินเดีย และการได้มาซึ่งคำว่า “ปีพาทย์” ที่ได้รับอิทธิพลจากอินเดีย แต่เดิมเรียกว่า “พิณพาทย์”

โดยพัฒนาเป็นคำที่มาจากคำว่า “วีณา” เป็นอิทธิพลภาษาและการประสมวงที่ผสมผสานของวัฒนธรรม ซึ่งกัมพูชายังใช้คำว่า “พินพิยต” อยู่ถึงแม้เครื่องดนตรีในวงจะไม่พบพินบรรเลงร่วมกับเครื่องตีแล้ว

1.1.2 วงปี่พาทย์ไทยและวงพินพิยตกัมพูชาในศาสนาและความเชื่อของไทยและกัมพูชา

วัตถุประสงค์หลักของการบรรเลงดนตรีประกอบพิธีกรรมตามศาสนาและความเชื่อนั้น เพื่อเป็นเครื่องสักการบูชาและเป็นเครื่องมือสื่อสารกับเทพเจ้าตามศาสนาที่ตนนับถือ ดังนั้นปี่พาทย์ไทยและพินพิยตกัมพูชาจึงใช้เครื่องประโคมซึ่งมีเครื่องดนตรีกลุ่มวัฒนธรรมฮ้องเป็นหลัก ด้วยเสียงที่ก้องกังวานของวงดนตรีจึงมีความเหมาะสมที่จะนำมาใช้ประกอบพิธีกรรมตามศาสนาและความเชื่อ รวมทั้งการประชาสัมพันธ์ในงานกุศลให้ได้ออกมโนทนาในการเคารพบูชาร่วมกัน ซึ่งชื่อเพลงแรกในเพลงโหมโรงที่มีชื่อว่า “เพลงสาธุการ” ยังตรงกับกริยาอาการของมนุษย์ในการทำบุญว่า “อนุโมทนาแซ่ซ้องสาธุการ” เสียงที่ดังขึ้นทำให้สร้างความครื้นเครงใจให้เกิดแก่หมู่มนุษย์ด้วยกัน เสียงจากวงปี่พาทย์และวงพินพิยตจึงเปรียบเสมือนทางเชื่อมและเส้นทางนำไปสู่ความสุข จากการทำบุญสร้างกุศลกับศาสนาและความเชื่อที่ตนเองนับถือเป็นเครื่องยึดเหนี่ยวจิตใจ ด้วยบทบาทหน้าที่ประกอบความเคารพและความศรัทธาตั้งแต่เริ่มจนจบพิธีกรรม

1.1.3 ภาพลักษณ์ภาพเครื่องดนตรีที่ปราสาทนครวัด

การสลักภาพเครื่องดนตรีที่ปราสาทนครวัด เป็นภาพเครื่องดนตรีที่นำมาเป็นหลักฐานทางประวัติศาสตร์มากที่สุด ปรากฏภาพการเล่นเครื่องดนตรีในขบวนแห่ ซึ่งชาวกัมพูชาเชื่อว่าเป็นหลักฐานอ้างอิงได้ถึงการกำเนิดวงพินพิยตตั้งแต่อ่อนสมัยเมืองพระนครของกัมพูชา และวัฒนธรรมฮ้องที่ประกอบไปด้วยเครื่องตีเป็นหลัก ที่เรียกว่า “พาทุย” ซึ่งไทยเรียกว่า “พาทย์” กัมพูชาเรียกว่า “พิยต” ถิ่นนาเรียกว่า “ปาด” เมื่อสังเกตการออกเสียงจะพบว่ามีความใกล้เคียงกันทางภาษา และนำมาผสมกับพิน ซึ่งเป็นเครื่องดนตรีในวัฒนธรรมมอญที่ดำรงชาติพันธุ์มาในอดีตสอดคล้องกับคำว่า “วัฒนธรรมเขมร-มอญ” นำพินผสมกับพาทุยจึงเรียกว่า “พินพาทุย” จากนั้นการปรับตัวของดนตรีที่นำปีเข้ามาผสมนั้น เกิดจากวัฒนธรรมขอมที่มีสรวไพ เป่าแล้วส่งเสียงดังกลมกลืนกับกลุ่มเครื่องพาทุย จึงนิยมนำสรวไพมาผสมกับเครื่องตี ซึ่งในประเทศไทยยังคงเรียกดนตรีในรูปแบบเดิมว่า “พินพาทุย” และมีการปรับเปลี่ยนชื่อวงดนตรีในยุคหลังว่า “วงปี่พาทย์” แต่กัมพูชาเรียกชื่อวงดนตรีนี้ว่า “วงมโหรีพินพาทุย (វង់ម៉ូហ៊៍ព័ណ្ណព្យុ)” สืบมา ถึงแม้จะมีการปรับเปลี่ยนจำนวนเครื่องดนตรีแต่ยังคงเรียกว่า “วงพินพิยต” การสลักภาพจึงพบเครื่องดนตรีประเภทฮ้องในการสลักภาพ

การสลักภาพที่ปราสาทนครวัดปรากฏภาพเครื่องดนตรีด้วยกัน 2 ชุด คือ ชุดแรกเป็นชุดที่ทันต่อยุคของการสร้างปราสาทของเมืองพระนคร แต่ชุดหลังเกิดจากการปฏิสังขรณ์ซึ่งร่วมสมัยกับกรุงศรีอยุธยาในสมัยสมเด็จพระรามาธิบดีที่ 2 (เจ้าสามพระยา) ที่ยกทัพไปตีเมืองพระนครหลวง จึงทำให้กษัตริย์ผู้ครองเมืองพระนครมีฐานะตกเป็นเมืองลูกหลวง ที่ขึ้นโดยตรงต่อกรุงศรีอยุธยา ร่วมกับเกิดการแย่งชิงอำนาจภายในเมืองพระนคร และยังมี การตั้งเมืองใหม่ที่เมืองละแวก แต่ถูกกรุงศรีอยุธยาตีแตกพ่าย ตำราเอกสาร ของกัมพูชา เป็นจำนวนมากถูกรวบรวมไปยังกรุงศรีอยุธยาพร้อมกับการกวาดต้อนเชลยศึก ตามหลักฐาน ในพระราชพงศาวดารกรุงกัมพูชา ภาพสลักชุดหลังที่ปรากฏภาพวงปี่พาทย์ การสลักภาพดังกล่าว จึงสามารถสันนิษฐานได้ว่าศิลปะการดนตรีอาจได้รับอิทธิพลจากกรุงศรีอยุธยาด้วย

1.1.4 วงปี่พาทย์ไทยและวงพิณเพ็ญตัมพูชาในหลักจารึก

ภาษาที่ใช้ในจารึกที่ปรากฏข้อความเกี่ยวกับดนตรีเป็นหลักฐานสำคัญ ที่แสดงถึงความสัมพันธ์ระหว่างไทยกับกัมพูชา ตั้งแต่ยุคเรืองอำนาจของอาณาจักรขอม อาณาจักรสุโขทัย และกรุงศรีอยุธยา โดยมีชนบของการจารึกศิลาจารึกตามแบบขอมโบราณ ที่มักใช้ภาษาสันสกฤตในการบันทึก หรือใช้ภาษาสันสกฤตร่วมกับภาษาเขมรโบราณ และใน ระยะเวลาหลังนิยมใช้ภาษาบาลีในการจารึกมากขึ้น สาระสำคัญในการจารึกส่วนใหญ่มีเนื้อความ เกี่ยวกับการทำบุญสร้างกุศลที่เกี่ยวข้องกับศาสนสถาน หรือพระราชกรณียกิจของพระมหากษัตริย์ หลักฐานการจารึกเกี่ยวกับปี่พาทย์และพิณเพ็ญ จึงมีบทบาทหน้าที่ในการเป็นเครื่องจรรโลงใจ ในพุทธศาสนา รวมทั้งการประกาศตนเป็นพุทธบริษัท และถวายเป็นเพลงเพื่อเป็นพุทธบูชา พบในจารึกพ่อขุนรามคำแหงมหาราช จารึกวัดศรีชุมและจารึกวัดพระยืน ข้อความในจารึก วัดพระยืนแสดงให้เห็นว่าในสมัยอาณาจักรสุโขทัย ปี่พาทย์ได้เข้ามามีบทบาทเพื่อใช้ เป็นเครื่องสักการะบูชาในพุทธศาสนา โดยปรากฏชื่อเครื่องดนตรีในจารึกและเป็นภาษาบาลี สันสกฤตร่วมกับภาษาเขมร บรรยายถึงบรรยากาศของงานดนตรีกับพิธีกรรมทางศาสนาที่เกิดขึ้น

1.1.5 ปี่พาทย์ไทยและพิณเพ็ญตัมพูชาความสัมพันธ์ในมิติภาษา และวรรณกรรม

ปี่พาทย์ไทยและพิณเพ็ญตัมพูชามีในมิติภาษาและวรรณกรรม ในอดีต เป็นอิทธิพลทางศิลปะเขมรที่แพร่กระจายสู่อาณาจักรเขมรปกครอง ทำให้วัฒนธรรมเขมรโบราณ หยั่งลึกในวัฒนธรรมลุ่มแม่น้ำเจ้าพระยา ซึ่งในเรื่องของภาษาและวรรณคดีปรากฏหลักฐาน เรื่องการใช้คำเขมรในงานวรรณกรรมและคำกริยาพื้นฐานในชีวิตประจำวัน มีการแทรกซึม และปะปนกันของวัฒนธรรมเขมรโบราณและวัฒนธรรมเดิมของชนลุ่มน้ำเจ้าพระยา เช่น คำเขมรในคำฉันท์ดุริยางค์ของขุนเทพกระวี ประพันธ์ขึ้นเพื่อใช้ประกอบในพิธีชกกรรม

และยังปรากฏการประโคนพิณพาทย์ประกอบพิธีกรรมด้วย ปรากฏชื่อเครื่องดนตรี ได้แก่ พิณ (ถิณ) พาทย์ (ตญ) แสนงชัย (สนงชัย) และสุครุญ (สุหรุญ) ในเอกสารต้นฉบับเอกสารตัวเขียนเรื่องคำฉันท์ดุขฎิสังเวย การปรากฏงานดนตรีในงานวรรณกรรมแสดงให้เห็นภูมิปัญญาทางวัฒนธรรม โดยเฉพาะบทกวีที่ประพันธ์ขึ้นมีอิทธิพลของภาษาเขมรเข้ามาใช้ในงานวรรณศิลป์โบราณเป็นจำนวนมาก ดังนั้น ชื่อเครื่องดนตรีพิพาทย์และชื่อวงดนตรีจึงเป็นข้อพิจารณาที่ส่งทางให้กับประวัติศาสตร์ทางดนตรีและมีหลักฐานที่ยึดโยงกับบริบทของการใช้ภาษาและวรรณกรรม นับว่าเป็นการใช้เสียงของเครื่องดนตรีสะท้อนให้กับรสของบทกวี เพื่อการจินตนาการเปรียบเทียบผ่านตัวหนังสือ ประโยชน์ที่ได้รับจากภาษาและวรรณกรรม คือ บทบาทหน้าที่ของพิพาทย์และพิณเพียต รวมทั้งรูปแบบในงานวรรณกรรมของไทยและกัมพูชาที่คล้ายคลึงกันในการสัมผัสของภาษาตามฉันทลักษณ์และฐานความคิดของงานดนตรีที่ได้ออกมา สร้างการสัมผัสของทำนองนำไปสู่สำนวนทางดนตรี เช่นเดียวกับสำนวนในงานภาษาและวรรณกรรม

1.1.6 พิพาทย์ไทยและพิณเพียตกัมพูชาในบทบาทดนตรีประกอบการแสดง

วงพิพาทย์ไทยและวงพิณเพียตกัมพูชาเป็นวงดนตรีที่มีบทบาทสำคัญในการบรรเลงประกอบการแสดง เพื่อสื่อความหมายของตัวละคร โดยเฉพาะการแสดงของราชสำนักกรุงศรีอยุธยาและราชสำนักกัมพูชา ที่เริ่มจากการแสดงหนังใหญ่และปรากฏในวรรณคดีเรื่องสมุทรโฆษคำฉันท์ ซึ่งเป็นคำฉันท์ที่มีคำในภาษาเขมรเป็นจำนวนมาก แสดงให้เห็นถึงหลักฐานการบรรเลงดนตรีและการใช้คำในวัฒนธรรมเขมรกับการแสดง และส่งต่อมายังการแสดงโขน ละคร ที่ดนตรีเข้าไปมีบทบาทในการประกอบการแสดงด้วย โดยเฉพาะเรื่องรามเกียรติ์ นับว่าเป็นบทละครในวัฒนธรรมร่วมของเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ ปรากฏคำพาทย์ที่เป็นภาษาเขมร รวมทั้งบทเพลงที่ใช้ประกอบการแสดง เช่น เพลงหน้าพาทย์ บทร่าย เจริญ เกิดขึ้นในสมัยอยุธยาทั้งสิ้น

แนวคิดทางดนตรีที่ร่วมกันของพิพาทย์ไทยและพิณเพียตในการบรรเลงประกอบการแสดงนั้นมีลักษณะที่สอดคล้องกัน คือ บทบาทหน้าที่ในการสื่อความและสื่ออารมณ์ของตัวละคร ซึ่งยึดการแสดงเป็นหลักเหมือนกันทั้งสองประเทศ โดยการยืดหยุ่น (Flexible) ในทางดนตรีที่สามารถลด ตัดทอนบทเพลง เพื่อให้พอดีเหมาะสมกับการแสดงได้อย่างลงตัว ฐานความคิดของดนตรีประกอบการแสดงที่ใช้เรื่องราวในการแสดงเป็นหลักนี้ ทำให้เกิดแนวคิดที่คล้ายคลึงกัน สามารถเกิดการเปลี่ยนแปลงทางดนตรีแบบพัฒนา (Development) และเป็นการพัฒนาที่แสวงหาความเหมาะสมลงตัวในบทบาทหน้าที่ของดนตรี

1.1.7 วงปีพาทย์และวงพิณเพียต ความสัมพันธ์ในมิติประวัติศาสตร์ อำนาจและการปกครอง

ความสัมพันธ์ในมิติของการเมืองการปกครองเป็นสิ่งบ่งบอกถึงอำนาจรัฐที่มีความสัมพันธ์กับการแผ่ขยายของวัฒนธรรม อำนาจทางการเมืองและการปกครองในอดีตเป็นปัจจัยสำคัญที่ส่งผลต่อวิถีชีวิตของประชาชนทุกภาคส่วน ความสำคัญของอำนาจทางการเมืองการปกครองสามารถบอกศูนย์กลางทางด้านวัฒนธรรมของราชสำนักได้ และเป็นต้นแบบให้กับวัฒนธรรมอื่นที่สอดคล้องกัน แต่เดิมการปกครองแบบสมบูรณาญาสิทธิราชย์ถือว่าการสร้างความยิ่งใหญ่ให้กับสถาบันกษัตริย์ที่มีอำนาจในการปกครองสูงสุด ปีพาทย์และพิณเพียตเป็นเพียงเครื่องประกอบพระอิสริยยศ ซึ่งปรากฏอยู่ในหมายรับสั่งให้ประโคมปีพาทย์ที่เกิดขึ้นทั้งราชสำนักกรุงศรีอยุธยาและราชสำนักกัมพูชา และเสียงที่บรรเลงออกมาเป็นส่วนหนึ่งในการประกอบพิธีของราชสำนัก และเป็นสัญลักษณ์ของการทรงอำนาจในระบอบกษัตริย์ ดังนั้นเสียงของวงปีพาทย์ไทยและเสียงของวงพิณเพียตกัมพูชาจึงผูกติดและมีการเคลื่อนไหวทางดนตรีไปพร้อมกับประวัติศาสตร์ อำนาจและการปกครองมาโดยตลอด

1.1.8 วงปีพาทย์ไทยและวงพิณเพียตกัมพูชาในมิติความสัมพันธ์ของราชสำนักสยามและราชสำนักกัมพูชา

ความสัมพันธ์ของราชสำนักสยามและราชสำนักกัมพูชา หากพิจารณาถึงบทบาทของความสัมพันธ์จะพบว่า ระบบเครือญาติในสมัยอาณาจักรเขมรกับอาณาจักรสุโขทัยมีการแต่งงานในสถาบันกษัตริย์ที่สร้างความสัมพันธ์อันดีร่วมกัน ต่อมาในสมัยกรุงศรีอยุธยาเมืองเขมรมีฐานะเป็นเมืองประเทศราช ความสัมพันธ์ในราชสำนักจึงอยู่ในระบบกษัตริย์ การดนตรีระหว่างวงปีพาทย์ไทยและวงพิณเพียตกัมพูชานั้นมีองค์ประกอบทางดนตรีและบทบาทหน้าที่และมีความเป็นเอกภาพเดียวกันนับแต่สมัยกรุงศรีอยุธยาเป็นต้นมา ซึ่งรอยต่อระหว่างกรุงศรีอยุธยามายังกรุงธนบุรีและกรุงรัตนโกสินทร์นั้นเป็นช่วงสำคัญ ที่ทั้งกรุงศรีอยุธยาและกรุงกัมพูชาต้องเผชิญกับศึกสงครามรอบด้าน งานดนตรีจึงถูกส่งต่อมายังสมัยกรุงธนบุรี แต่ด้วยกรุงธนบุรีมีระยะเวลาอันสั้นและอยู่ในช่วงการรวบรวมแผ่นดินให้เป็นปึกแผ่นในทางดนตรีการละครจึงมีการรื้อฟื้นและคงรูปแบบของงานศิลปะสมัยกรุงศรีอยุธยาไว้ทั้งหมด

เมื่อถึงกรุงรัตนโกสินทร์แผ่นดินพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช ความสัมพันธ์ระหว่างไทยกับกัมพูชายังคงดำเนินมาต่อเนื่องในรูปแบบการปกครองเมืองประเทศราชสืบต่อจากกรุงธนบุรี และในขณะเดียวกันกัมพูชาก็เกิดปัญหาการจลาจลภายในเมืองอย่างต่อเนื่องและปัญหาการแทรกแซงจากญวนอยู่ตลอดเวลา โดยผู้มีบทบาทสำคัญคือ เจ้าพระยาอภัยภูเบศ (แบน) ผู้นำนักกองตัวเองและราชวงศ์วงศ์ทั้งหมดของกัมพูชามาพึ่ง

พระบรมโอรสาธิราชของพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช ทรงรับนักองค์เองอย่างเอื้ออาทร ทรงโปรดเกล้าฯ ตั้งขุนนางจากกัมพูชาและขุนนางจากกรุงเทพมหานครเข้าช่วยเหลือปัญหาในกรุงกัมพูชา การเข้ามาอยู่ของนักองค์เมญ นักองค์อี และนักองค์เกา ที่กรุงเทพมหานคร มีข้าราชการบริพารที่ติดตามมาในขณะนั้นมีความสามารถ ในการขับร้องและบรรเลงดนตรีเขมรในตำแหน่งที่ประทับด้วย แต่ไม่มีใครสนใจใคร่เรียนรู้ดนตรีเขมรนั้นนัก เพราะเห็นว่าเป็นการร้องเล่นของกลุ่มเจ้านายที่มาจากเมืองประเทศราช

ด้วยความสัมพันธ์อันดีระหว่างราชสำนักทำให้ความผูกพันทางวัฒนธรรมระหว่างราชสำนักทั้งสองสามารถแก้ไขปัญหาดังกล่าวได้ ความสัมพันธ์ระหว่างไทยกับกัมพูชาจึงมีความแน่นแฟ้นกันมากขึ้น อีกทั้งในสมัยพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย รัชกาลที่ 2 พระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 3 และพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 4 นั้น ราชสำนักสยามยังคงเข้าช่วยเหลือราชสำนักกัมพูชาอยู่เรื่อยมา ซึ่งในช่วงนี้ ราชสำนักสยามเริ่มมีพัฒนาการของวงปี่พาทย์ เช่น การปรับปรุงวงปี่พาทย์เสภา การประดิษฐ์เครื่องดนตรีเพิ่มเติม การประพันธ์เพลงไทย ของคีตกวีในวังหลวงและประจำวังต่าง ๆ เริ่มมีการปรับปรุงให้เป็นแบบฉบับของแต่ละวัง พัฒนาการทางดนตรีของราชสำนักสยามนั้น มีการจัดระเบียบแบบแผนในการบรรเลงมากยิ่งขึ้น ในขณะที่กรุงรัตนโกสินทร์มีความมั่นคงในราชอาณาจักร ปัญหาการเมืองภายในของกัมพูชาเกิดอย่างต่อเนื่อง ในที่สุดจึงต้องตกเป็นรัฐอารักขาของฝรั่งเศส จุดนี้จึงเป็นเหตุผลสำคัญที่ทำให้เกิดการแบ่งแยกแผ่นดินซึ่งเป็นจุดสำคัญของการขาดช่วงทางวัฒนธรรมที่เป็นรอยต่อสำคัญระหว่างราชสำนัก เมื่อความสัมพันธ์ระหว่างราชสำนักถูกตัดขาด ตัววัฒนธรรมจึงถูกเรียกว่า “วัฒนธรรมไทย” และ “วัฒนธรรมเขมร” ซึ่งที่ผ่านมาความสัมพันธ์ของราชสำนักทั้งสองเป็นสัญลักษณ์ที่บ่งบอกถึงการเป็นวัฒนธรรมสัมพันธ์ได้

เหตุการณ์ในราชสำนักสยามและราชสำนักกัมพูชายังปรากฏความสัมพันธ์ทางด้านดนตรีและการละครเพิ่มเติมในเรื่องราวของหม่อมเจ้าหญิงฉวีวาท ที่ได้นำคณะละครของเจ้าจอมมารดาอำภาลงเรือทั้งโรงพร้อมทั้งเครื่องละครและดนตรีปี่พาทย์ร่วมหลายสิบคนไปยังกัมพูชา เนื่องจากเหตุไม่พอใจในเรื่องการวิวาท เหตุการณ์ในครั้งนั้นทำให้การดนตรีละคร และปี่พาทย์ได้แลกเปลี่ยนเรียนรู้ทางดนตรีและการละครระหว่างราชสำนักอีกครั้ง และเป็นการฟื้นฟูศิลปะการแสดงสำคัญของกัมพูชาที่ตลอดระยะเวลาที่ผ่านมาต้องผ่านศึกสงคราม และปัญหภายในกัมพูชามาโดยตลอดด้วย

เหตุการณ์ทางดนตรีปี่พาทย์ไทยได้รับการพัฒนาปรับปรุงด้านทำนองเพลงและงานประพันธ์เพลงมาโดยตลอด ซึ่งในสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว

มาจนถึงพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวนั้น นักปี่พาทย์ไทยได้รับการแต่งตั้งบรรดาศักดิ์เป็นจำนวนมาก ด้วยทรงชื่นชมและพอพระราชหฤทัยในความสามารถของนักดนตรีและนับเป็นพระมหากษัตริย์คุณต่อวงการดนตรีปี่พาทย์ ซึ่งปี่พาทย์ไทยยังรับใช้ราชสำนักและรับใช้ประชาชนในการพิธีต่าง ๆ รวมทั้งการประกอบพิธี ซึ่งเหตุการณ์ในขณะนั้นกรุงกัมพูชาตกอยู่ภายใต้อาณานิคมของฝรั่งเศส ทำให้วัฒนธรรมดนตรีพื้นเพิตชบเซาลง ซึ่งตรงข้ามกับประเทศไทยที่มีการปฏิรูปการเมืองการปกครองอย่างเป็นลำดับและมีระบบในการบริหารราชการแผ่นดิน ทำให้วัฒนธรรมทางดนตรีปี่พาทย์ทุกอย่างถูกจัดเข้าระบบผ่านกระบวนการบริหารจัดการในรูปแบบรัฐ สิ่งปรากฏให้เห็นในทางดนตรี คือ ลักษณะทำนอง และรูปแบบบทเพลงที่เป็นระบบการแข่งขันในทางดนตรีของเจ้านายผู้ใหญ่ การปรับปรุงแต่งบทเพลง รวมทั้งการตีความจากบทเพลงแสดงออกมาในรูปแบบอารมณ์และความรู้สึก สิ่งเหล่านี้ยังได้ถ่ายทอดออกมาในเชิงวิชาการ ทั้งด้านทฤษฎีและรูปแบบสำนักเพลง ทั้งนี้เป็นผลมาจากการจัดการของรัฐอย่างเป็นระบบ

ความสัมพันธ์ระหว่างปี่พาทย์ไทยและพื้นเพิตชบเซาได้เกิดขึ้นอีกครั้งในนิราศนครวัดของสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ ที่เสด็จส่วนพระองค์ไปยังประเทศกัมพูชา และได้บันทึกเหตุการณ์ในนิราศซึ่งเป็นงานเขียนร้อยแก้ว นับว่าเป็นทั้งบทบันทึกและบทวิเคราะห์งานทางด้านละครและดนตรี ซึ่งต่อมามีการเสด็จประพาสอินโดจีนของพระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัว ในปีพุทธศักราช 2473 โดยมีจุดมุ่งหมายเพื่อนโยบายการปรับความสัมพันธ์ทางการทูตระหว่างไทยกับฝรั่งเศสและลดความบาดหมางของราชสำนักสยามของเจ้านายเดิมกับพื้นเมืองเดิมในอินโดจีนฝรั่งเศส ซึ่งการเสด็จประพาสอินโดจีนในครั้งนี้มีความสำคัญต่อประวัติศาสตร์ทางดนตรีอย่างยิ่ง คือ การตามเสด็จประพาสและไปสมทบกับขบวนเสด็จที่พนมเปญของหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) มีบันทึกในจดหมายเหตุรายวันพระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัว เสด็จประพาสประเทศอินโดจีนพุทธศักราช 2473 และได้แสดงฝีมือการบรรเลงระนาดเอก เป็นที่พอพระทัยของสมเด็จพระศรีสุวดีมณีวงศ์ และทรงขอตัวหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) ไว้ร่วมสอนและฝึกปฏิบัติดนตรีให้กับราชสำนักกัมพูชา เป็นระยะเวลา 1 เดือน แล้วจึงให้กลับกรุงเทพมหานคร จากเหตุการณ์ในครั้งนั้นด้วยปฏิภาณไหวพริบ ภูมิรู้และภูมิเรียนของหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) ได้ศึกษาทำนองเพลงเขมรและนำมาปรับปรุง เป็นเพลงไทยสำเนียงเขมรดด้วย และพบนักพื้นเพิตที่อยู่ในราชสำนักเขมร และอยู่ในเหตุการณ์ของการบรรเลงดนตรีร่วมกับหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) เช่น ออกญามหาธิปไตยจางวางทองดี (เอกทัตถกษัตริย์)

บาลี) พุทธมาจารย์ขุนแสนะไพพัต (ปฐิฐาตญฺ์พุทธสฺรณมะโรธิตถ) นอกจากนี้ยังมีนักปณิธิพิศดในราชสำนักกัมพูชาที่มีอาวุโสใกล้เคียงกันในยุคนั้น คือ ราชาคะชีมโชตุม (ภคคหฺมฺสฺ) โลกหุลเจง (ภคคหฺมฺสฺ) ขุนวงเซง (พุทธมฺสฺ) โลกสาคฺนผฺง (ภคคหฺมฺสฺ) ขุนภูคฺจ (พุทธมฺสฺ) ขุนโรงมชีมเลงเสกคฺต (พุทธมฺสฺ) ขุนเปรียะชีอนดับชีมเกด (พุทธมฺสฺ) ขุนเกรียะจุยสฺล (พุทธมฺสฺ) ขุนโรงมสวณมอ (พุทธมฺสฺ) ขุนชีมเนียงทียปรมเจียง (พุทธมฺสฺ) ขุนลำเนียง มม คม (พุทธมฺสฺ) และพุทธมาจารย์ฮอมณอม (ปฐิฐาตญฺ์พุทธสฺรณมะโรธิตถ) บุคคลเหล่านี้เป็นนักดนตรีที่อยู่ในราชสำนักกัมพูชาและเป็นครูพิศดของราชสำนักที่ถ่ายทอดวิชาความรู้ด้านดนตรีให้กับนักปณิธิพิศดในรุ่นหลังต่อมา

ในสมัยพระบาทสมเด็จพระบรมชนกาธิเบศร มหาภูมิพลอดุลยเดชมหาราช รัชกาลที่ 9 มีการพัฒนาความสัมพันธ์ทางวัฒนธรรมไทย-เขมร ในฐานะประเทศเพื่อนบ้าน ประกอบกับความสนพระราชนิพนธ์เอาใจใส่ศิลปวัฒนธรรมทางดนตรีของสมเด็จพระกนิษฐาธิราชเจ้า กรมสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี พระราชธิดา ที่ส่งเสริมความสัมพันธ์ทางดนตรีของทั้งสองประเทศให้เกิดความเข้าใจอันดีด้วยกันมาโดยตลอด ราชสำนักจึงเป็นบ่อเกิดวัฒนธรรมทางดนตรี สถานที่เรียนรู้ รวมทั้งคำขวัญปีพาทย์และวงพิศดมาถึงปัจจุบัน

1.1.9 การเปลี่ยนแปลงทางดนตรีภายหลังอาณานิคมของวงพิศดกัมพูชาและปีพาทย์ไทย

หลังจากการเปลี่ยนแปลงการปกครองของไทยในปีพุทธศักราช 2475 เข้าสู่ยุคการปกครองด้วยระบอบประชาธิปไตยอย่างเต็มรูปแบบ การให้บรรดาศักดิ์ถูกยกเลิก และหน่วยงานทางดนตรีโอนย้ายสังกัด รวมทั้งนักดนตรีปีพาทย์ทั่วไปที่ต้องประกอบอาชีพทางด้านดนตรีมีความแตกต่างไปจากเดิม เกิดความลำบากต่อกฎเกณฑ์ที่เข้มงวด หรือที่เรียกว่า “รัฐนิยม” ทำให้การจัดระเบียบทางดนตรีมุ่งเข้าหาส่วนกลาง โดยปราศจากการเข้าถึงของปีพาทย์ในส่วนภูมิภาคอื่น โดยเฉพาะการปรุงแต่งรสหรือทำนองเพลงที่ใกล้เคียงกับภูมิภาคส่วนกลางให้มากที่สุด เปรียบเสมือนการรวมอำนาจแผ่ทางดนตรีให้เป็นดนตรีแบบฉบับโดยราชการ (Centralization) โดยมองถึงวัฒนธรรมกระแสหลักกับงานดนตรีที่เรียกว่า “ดนตรีไทยแบบแผน” หรือเรียกปีพาทย์ที่อยู่ในวัฒนธรรมกระแสหลักว่า “ปีพาทย์แบบแผน” และปีพาทย์ไทยในวัฒนธรรมกระแสรองว่า “ปีพาทย์พื้นบ้าน” จะสังเกตว่าปีพาทย์ในเขตจังหวัดแถบภาคตะวันออกเฉียงเหนือของประเทศไทยตอนล่างจะมีลักษณะทำนองและรูปแบบเทคนิควิธีการ

บรรเลงแตกต่างกับการบรรเลงปี่พาทย์ในภาคกลางมากพอสมควร แต่จะมีลักษณะคล้ายคลึงกับพิณเพี้ยตัมพูชา

ในส่วนประเทศกัมพูชาหลังจากที่ได้รับอิสรภาพจากฝรั่งเศสแล้ว เกิดการเปลี่ยนแปลงการปกครอง จนนำเข้าสู่ยุคเขมรแดงที่สร้างความเสียหายต่อประชาชน และศิลปวัฒนธรรมเป็นอย่างมาก ระหว่างปีพุทธศักราช 2519-2522 ตลอดระยะเวลา 4 ปี เป็นการสูญเสียทั้งชีวิตและศิลปวัฒนธรรมทุกแขนง รวมทั้งงานดนตรีพิณเพี้ยตัมพูชา นักดนตรีผู้มีความรู้ในงานศิลปะถูกจำกัดและวิตรอนสิทธิเสรีภาพทางการดนตรีทุกชนิด เป็นเหตุการณ์สำคัญและตอกย้ำความสูญเสียมรดกทางวัฒนธรรมของกัมพูชาเป็นอันมาก ซึ่งถือว่าเป็นยุคของกฎหมายทางดนตรีที่ขาดช่วง สิ่งที่ยึดเหนี่ยวมาในอดีต ต้องเริ่มต้นใหม่ทั้งหมด ร่องรอยทางดนตรีในปัจจุบันของกัมพูชาเป็นสิ่งที่นักดนตรีช่วยกันกอบกู้ขึ้นมา ซึ่งถือว่ารวดเร็วและประสบความสำเร็จ เพื่อเชื่อมต่อวัฒนธรรมทางดนตรีไม่ให้ขาดหาย

จากยุคหลังอาณานิคม (Post Colonialism) วัฒนธรรมปี่พาทย์ไทยและพิณเพี้ยตัมพูชาที่ได้รับผลกระทบจากปัญหาการล่าอาณานิคมนั้น ในประเทศไทยอาจไม่เท่ากับประเทศกัมพูชาที่ตกเป็นเมืองขึ้นของชาติมหาอำนาจ รวมทั้งยังต้องเผชิญกับปัญหาภายในของประเทศอย่างเหตุการณ์เขมรแดง แต่ในประเทศไทย “รัฐนิยม” จากแนวคิดของผู้นำที่ครองอำนาจอยู่นั้น ส่งผลกระทบต่องานศิลปวัฒนธรรมและมีอำนาจบงการต่อแนวคิดของงานดนตรีโดยมีจุดมุ่งหมายแฝงของการปฏิรูปวัฒนธรรมบันเทิง ทำให้ส่งผลต่อการเปลี่ยนแปลงทางวัฒนธรรม เพื่อสร้างมาตรฐานวัฒนธรรมของชาติ ในกรณีปี่พาทย์ไทยได้ยกเอาปี่พาทย์ราชสำนักเป็นแบบแผนสำคัญและนำเข้าสู่แกนกลางของชาติ ซึ่งมีลักษณะเดียวกันกับการเป็นเจ้าอาณานิคมที่กำกับและสร้างความหมายผ่านสังคมวัฒนธรรมของตนเอง แสดงให้เห็นถึงปรากฏการณ์ของอาณานิคมในรัฐ หรือการสร้างความเป็นอื่นภายใน (The other within) ส่วนในกัมพูชาภายหลังเหตุการณ์อาณานิคม รูปแบบการจัดการเรียนรู้ทางดนตรี ซึ่งเป็นแนวคิดการเรียนการสอนดนตรีในชาติตะวันตก สังเกตได้จากการเรียนพิณเพี้ยตัมพูชาที่มีการเรียนการสอนแยกเครื่องมือ ซึ่งต่างจากประเทศไทยในภาคกลางที่การเรียนรู้อปี่พาทย์ไทยต้องเริ่มจากการฝึกปฏิบัติซ่องวงใหญ่ก่อน แต่ในพิณเพี้ยตัมพูชาสามารถเรียนปฏิบัติเครื่องดนตรีที่ตนถนัดได้ ด้วยเหตุนี้แนวคิดหลังอาณานิคมจึงเป็นแนวคิดที่สร้างให้เกิดการเปลี่ยนแปลงทางดนตรีกับวงปี่พาทย์ไทยและพิณเพี้ยตัมพูชา

1.1.10 ปี่พาทย์ไทยและพิณเพียตักมพูชาในระบบการศึกษา และการเข้าสู่ ประชาคมสังคม วัฒนธรรมอาเซียน

วัฒนธรรมปี่พาทย์ไทยและพิณเพียตักมพูชาได้พัฒนาความสัมพันธ์ทางวัฒนธรรมร่วมกันอีกครั้ง โดยการจัดตั้งประชาคมสังคม วัฒนธรรมอาเซียน ในปีพุทธศักราช 2558 วัฒนธรรมทางดนตรีของทั้งสองประเทศ จึงมีการขับเคลื่อนและพัฒนาความสัมพันธ์อันดีขึ้น เช่น การจัดการแสดงดนตรีอาเซียน การส่งเสริมความรู้เรื่องดนตรีอาเซียน ในสถาบันการศึกษา เพื่อสร้างความรู้และความเข้าใจในวัฒนธรรมทางดนตรีของประเทศเพื่อนบ้าน รวมทั้งลักษณะความเหมือนและความคล้ายคลึงกันของวัฒนธรรม ซึ่งเป็นการขยายพื้นฐานข้อมูลทางดนตรีให้กว้างขึ้นและลดการอคติเชิงชาติพันธุ์ (Ethnocentrism) อันนำมาสู่วัฒนธรรมร่วมทางดนตรีและการอยู่ร่วมกันอย่างสันติสุข โดยเฉพาะเขตพื้นที่วัฒนธรรมที่มีเขตแดนติดต่อกัน ในปัจจุบันนี้ ปี่พาทย์ไทยและพิณเพียตักมพูชายังรับใช้ประชาชนทุกกลุ่ม เป็นเครื่องมือสื่อสารและสัญลักษณ์ของความเจริญรุ่งเรืองทางวัฒนธรรมของทั้งสองประเทศสืบมา

1.2 คุณลักษณะทางดนตรี

1.2.1 เครื่องดนตรี

คุณลักษณะของเครื่องดนตรีในวงปี่พาทย์ไทยและวงพิณเพียตักมพูชา เป็นเครื่องดนตรีที่มีลักษณะรูปร่างคล้ายคลึงกันมาก เนื่องจากมีกระบวนการที่ทำให้เกิดเสียงเหมือนกัน คือ การตี และการเป่า ซึ่งเป็นแหล่งกำเนิดของเสียงเดียวกัน เครื่องดนตรีที่พบจึงสามารถจำแนกได้เป็นคู่ ดังนี้ ปี่ในกับสรอไฟ ฆ้องวงใหญ่กับฆ้องวงระฆัง ฆ้องวงเล็กกับฆ้องวงโต จิงกับฉิ่ง ตะโพนกับซอหมึก และกลองทัดกับสะโกรม ชื่อของเครื่องดนตรีมีความคล้ายคลึงกันมาก และมีแตกต่างกันเพียงเล็กน้อย เนื่องจากการปรับตัวด้านภาษาและสำเนียงในการเรียกชื่อเครื่องดนตรี คุณลักษณะสำคัญของเครื่องดนตรีที่ปรากฏในวงปี่พาทย์ไทยและวงพิณเพียตักมพูชา ได้แก่

1.2.1.1 ฆ้องวง-โระเนียดเอก

ฆ้องวงและโระเนียดเอกมีรูปร่างของเครื่องดนตรีที่คล้ายคลึงกัน ตัวผืนฆ้องวงและโระเนียดเอกแต่เดิมทำจากไม้ไผ่ แต่ในปัจจุบันนิยมใช้ไม้เนื้อแข็งในการทำ ฆ้องวงมีทรวงโค้งคล้ายเรือ ไม้ตีมี 2 ประเภท คือ ไม้แข็งและไม้นวม จำนวนลูกฆ้องวงและโระเนียดเอกมี 20-22 ลูก มีบทบาทหน้าที่เป็นผู้นำของวงปี่พาทย์ไทยและวงพิณเพียตักมพูชา รวมทั้งเทคนิคและวิธีการในการตีที่คล้ายคลึงกัน

1.2.1.2 ระนาดทุ้ม-โรเนียดทุ้ม

ระนาดทุ้มของไทยมีประวัติการเกิดขึ้นในสมัยพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 3 แต่โรเนียดทุ้มของกัมพูชามีนักวิชาการดนตรีกัมพูชาระบุว่า เป็นเครื่องดนตรีในยุคโบราณ ลักษณะของเสียงคล้ายคลึงกัน คือ นุ่มนวล ทุ้มต่ำ เนื่องจากทำจากไม้ไผ่เป็นส่วนใหญ่ และใช้ตีหยอกล้อไปกับระนาดเอกและโรเนียดเอก หลักการกำเนิดของระนาดทุ้มและโรเนียดทุ้ม คือ ความสมดุล (Balance) ของวงดนตรี ไม้ที่ใช้ตี คือ ไม้ نرم ที่พันด้วยผ้าหนา และมีเทคนิควิธีการตีที่คล้ายคลึงกันทั้งสองประเทศ

1.2.1.3 ข้องวงใหญ่-ข้องวงธม

ข้องวงใหญ่และข้องวงธม เป็นเครื่องดนตรีที่ทำมาจากโลหะ จำนวนลูกของข้องวงใหญ่และข้องวงธมเท่ากัน คือ 16 ลูก มีขนาดของลูกข้องและร้านข้องวงหรือวงข้องที่ใกล้เคียงกันมาก เวลาตีจะตีที่ปุ่มข้องเหมือนกัน มีไม้ตี 2 ประเภท คือ ไม้แข็งและไม้ نرم การคล้ายคลึงกันของเครื่องดนตรีเกิดจากวัฒนธรรมการสร้างเครื่องดนตรีด้วยโลหะ (Gong Culture) ซึ่งพบได้ในเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ เทคนิคและวิธีการตีคล้ายคลึงกัน คือ การตีเป็นคู่และการตีทีละมือ สลับกันตามทำนองเพลง ร่วมกับการใช้เทคนิคการตีสะบัดเสียง หรือการตีเฉียว สะเดาะ ในการบรรเลงทำนองเพลง

1.2.1.4 ข้องวงเล็ก-ข้องวงโตจ

ข้องวงเล็กและข้องวงโตจ เป็นเครื่องดนตรีที่ทำมาจากโลหะ จำนวนลูกของข้องวงเล็กและข้องวงโตจเท่ากัน คือ 17 ลูก มีขนาดของลูกข้องและร้านข้องวงหรือวงข้องที่ใกล้เคียงกันมาก เวลาตีจะตีที่ปุ่มข้องเหมือนกัน มีไม้ตี 2 ประเภท คือ ไม้แข็งและไม้ نرم เทคนิคและวิธีการตีคล้ายคลึงกัน คือ การตีเป็นคู่และการตีทีละมือ สลับกันตามทำนองเพลง ร่วมกับการใช้เทคนิคการตีสะบัดเสียง หรือการตีเฉียว สะเดาะ ในการบรรเลงทำนองเพลง

1.2.1.5 ระนาดเหล็ก-โรเนียดแฉก

ระนาดเหล็กในวงปี่พาทย์ไทยมี 2 ชนิด คือ ระนาดเอกเหล็ก และระนาดทุ้มเหล็ก โรเนียดแฉกของกัมพูชามี 2 ประเภท เช่นเดียวกัน คือ โรเนียดแฉก ซึ่งมีลักษณะที่เหมือนกับระนาดเอกเหล็กและโรเนียดทุ้มที่มีลักษณะเหมือนกับระนาดทุ้มเหล็ก มีบทบาทหน้าที่เป็นเครื่องดนตรีที่ช่วยเพิ่มความกังวานในวงปี่พาทย์และวงพิณเพียต ปัจจุบันวงพิณเพียตนิยมใช้โรเนียดแฉกเพียงวางเดี่ยวบรรเลงในวงพิณเพียตมีลักษณะเช่นเดียวกับวงปี่พาทย์ในกลุ่มอีสานใต้ของไทยที่ใช้ระนาดเอกเหล็กเพียงวางเดี่ยวบรรเลงในวงปี่พาทย์ ซึ่งมีลักษณะและวิธีการบรรเลงคล้ายคลึงกับการบรรเลงโรเนียดแฉก และวงปี่พาทย์ไทย

ใช้ระนาดเอกเหล็กและระนาดทุ้มเหล็กในวงปี่พาทย์เครื่องใหญ่ ลักษณะและวิธีการบรรเลงคล้ายคลึงกับการบรรเลงระนาดเอกและระนาดทุ้ม

1.2.1.6 ปี่-สรอไฟ

ปี่ที่ใช้ในวงปี่พาทย์ไทย นิยมใช้ 2 ประเภท คือ ปี่ในและปี่นอก ซึ่งปี่ของกัมพูชามี 2 ประเภทเช่นเดียวกัน คือ สรอไฟธมและสรอไฟโตจ รูปร่างลักษณะของปี่และสรอไฟคล้ายคลึงกัน มีลึนปี่เป็นส่วนประกอบสำคัญในการเป่า ใช้เป่าในวงปี่พาทย์และวงพิณเพียต เพื่อเป็นเสียงเชื่อมประสานที่ทำให้คุณภาพเสียงวงดนตรีกลมกลืน ปัจจุบันวงปี่พาทย์ไทยนิยมเป่าเฉพาะปี่ใน และวงพิณเพียตกัมพูชานิยมเป่าเฉพาะสรอไฟธม และเรียกสรอไฟธมว่า “สรอไฟ” ซึ่งไม่ระบุว่าเป็นสรอไฟธมหรือสรอไฟโตจ

1.2.1.7 ตะโพน-ซ็อมโก กลองทัด-สะโกธม

เครื่องดนตรีประเภทเครื่องตีที่หุ้มด้วยหนังของวงปี่พาทย์ไทย คือ ตะโพน ซึ่งมีลักษณะคล้ายคลึงกับซ็อมโกของวงพิณเพียตกัมพูชา และกลองทัดในวงปี่พาทย์ที่มีลักษณะคล้ายคลึงกับสะโกธมของวงพิณเพียต ตะโพนและซ็อมโก เป็นเครื่องดนตรีที่มีความเชื่อในเรื่องบรมครูทางดนตรีและให้ความเคารพกับเครื่องดนตรีเช่นเดียวกันทั้งสองประเทศ มีหน้าที่ในการตีประกอบจังหวะและตีประสานคู่กัน รูปแบบการตีเครื่องประกอบจังหวะประเภทเครื่องหนังของวงปี่พาทย์ไทยและวงพิณเพียตกัมพูชาแตกต่างกัน ขึ้นอยู่กับอิสระในการบรรเลง

1.2.1.8 จิ้ง-ฉิ่ง

จิ้งและฉิ่งเป็นเครื่องดนตรีประเภทเครื่องประกอบจังหวะที่ทำจากโลหะ การออกชื่อเครื่องดนตรีมีความใกล้เคียงกัน รวมทั้งลักษณะรูปร่างของเครื่องดนตรีเหมือนกัน จิ้งและฉิ่งเป็นเครื่องดนตรีที่มีความสำคัญต่อคุณลักษณะเสียงดนตรีโดยรวมของวงดนตรี ซึ่งการคัดเลือกผู้บรรเลงจะต้องคัดเลือกผู้ที่สามารถบรรเลงทำนองเพลงได้อย่างเข้าใจ เป็นผู้บรรเลงจิ้งและฉิ่งจะทำให้เกิดผลดีต่อการบรรเลงรวมวงในภาพรวม

1.2.2 การประสมวง

การประสมวงปี่พาทย์และวงพิณเพียต ประกอบไปด้วยเครื่องดนตรีประเภทเครื่องตีและเครื่องดนตรีประเภทเครื่องเป่า โดยใช้หลักความสมดุลของธรรมชาติ คือ กลุ่มเครื่องดนตรีที่มีเสียงสูงและเสียงต่ำนำมาใช้ในการประสมวงเหมือนกันทั้งสองประเทศ รวมทั้งการจัดตำแหน่งเครื่องดนตรีที่คล้ายคลึงกัน เพื่อให้เกิดคุณภาพของเสียงที่สมดุลมากที่สุด การบรรเลงรวมวงของวงปี่พาทย์ไทยและวงพิณเพียตกัมพูชาแสดงให้เห็นถึงบทบาทหน้าที่และระบบฟังก์ชันของเครื่องดนตรี ดังนี้

1.2.2.1 ผู้นำวง

ผู้นำวงในวงปี่พาทย์และวงพิณเพียต คือ ผู้บรรเลงระนาดเอก และโรเนียดเอกเป็นผู้รับผิดชอบนำวงดนตรีไปสู่จุดมุ่งหมายของการบรรเลง มีหน้าที่ในการขึ้นเพลง สร้างระบบหมู่ (Teamwork) สื่อสารกับผู้ฟังและเพื่อนร่วมวงด้วยเสียง รวมทั้งปฏิภาณไหวพริบที่สร้างชุดความคิด (Mindset) ในการนำวง ขึ้นเชิงทางดนตรี และการควบคุมลักษณะเสียงให้เกิดความไพเราะ ครบสมบูรณ์ ซึ่งผู้บรรเลงระนาดเอกและโรเนียดเอกต้องมีหน้าที่สื่อความทางดนตรีและบทบาทของผู้นำวงเหมือนกันทั้งสองประเทศ

1.2.2.2 ทำนองหลัก

วงปี่พาทย์ไทยกำหนดให้ทำนองซ้องวงใหญ่ เป็นทำนองที่ใกล้เคียงกับทำนองหลักมากที่สุด โดยมีการแปรทำนองด้วยทำนองตกแต่งที่น้อยกว่าเครื่องดนตรีอื่น ๆ ในวง จึงกล่าวได้ว่าผู้บรรเลงซ้องวงใหญ่ในวงปี่พาทย์ไทยเปรียบเสมือนผู้บรรเลงทำนองหลัก แต่ในวงพิณเพียตกัมพูชา ซ้องวงธมมีบทบาทเป็นเครื่องดนตรีที่สามารถแปรทำนองได้อย่างอิสระ ดังนั้น การเรียนรู้พิณเพียตกัมพูชาจึงเริ่มต้นเรียนด้วยเครื่องดนตรีที่นักดนตรีสนใจ แต่การเรียนรู้วงปี่พาทย์ไทยนั้น ครูดนตรีจะให้เรียนรู้ซ้องวงใหญ่เป็นอันดับแรกเพื่อทำความเข้าใจทำนองหลักก่อนการเรียนรู้เครื่องดนตรีอื่น

1.2.2.3 บทบาทของระนาดเอกเหล็กและโรเนียดแฉก

ระนาดเอกเหล็กและโรเนียดแฉก เป็นเครื่องดนตรีที่ช่วยเพิ่มความก้องกังวานในวงดนตรี การใช้ระนาดเอกเหล็กและโรเนียดแฉกในวงปี่พาทย์เป็นวัฒนธรรมร่วมของไทยและกัมพูชา ที่เสียงก้องกังวานสะท้อนความศักดิ์สิทธิ์ของบทเพลง ซึ่งระนาดเอกเหล็กมักพบการบรรเลงของวงปี่พาทย์ในแถบกลุ่มวัฒนธรรมอีสานใต้และสอดคล้องกับประเทศกัมพูชาที่มีการใช้โรเนียดแฉกเพียง 1 รางวัลในการบรรเลง เสียงก้องกังวานยังเป็นการเพิ่มกระแสเสียงของวงดนตรีร่วมด้วย

1.2.2.4 การเทียบเสียงเครื่องดนตรี

การเทียบเสียงหรือระบบการตั้งเสียง (Tuning Systems) เป็นการปรับระดับเสียงของเครื่องดนตรีให้เท่ากันทั้งวง แต่เดิมนักปี่พาทย์ไทยและนักพิณเพียตกัมพูชาใช้การจดจำเสียงแล้วปรับระดับเสียง ซึ่งในวงปี่พาทย์และวงพิณเพียต เครื่องดนตรีประเภทเครื่องตีเป็นเครื่องดนตรีที่ใช้ถ่วงทำจากตะกั่วผสมขี้ผึ้ง สามารถดัด ดึง เพิ่มเติม ถ่วงเสียงให้ได้รับเสียงที่ต้องการได้ ในปัจจุบันมีการใช้เครื่องเทียบเสียงในระบบดิจิทัล และระดับเสียงที่เป็นเกณฑ์มาตรฐานสำหรับปรับตกแต่งเสียงเครื่องดนตรี ซึ่งระดับเสียงของวงพิณเพียตกัมพูชาหากพิจารณาตามค่าความถี่เสียงแล้วจะมีระดับเสียงที่สูงกว่าวงปี่พาทย์ไทยเพียงเล็กน้อย

1.2.3 วิธีบรรเลงของปี่พาทย์ไทยและวงพิณเพียตักมพูชา

การบรรเลงของปี่พาทย์ไทยและพิณเพียตักมพูชามีลักษณะที่คล้ายคลึงกัน คือ การบรรเลงรวมวงโดยทั่วไปเพื่อประกอบพิธีกรรม การประกอบการแสดง และกิจกรรมบันเทิงต่าง ๆ ซึ่งมีระเบียบและวิธีการไปตามวัฒนธรรมความเป็นอยู่ และการปรับประยุกต์ใช้ตามความเหมาะสม การบรรเลงปี่พาทย์ไทยและพิณเพียตักมพูชาจึงมีความคล้ายคลึงกันและแตกต่างกันตามองค์ประกอบของวิธีการบรรเลง ดังนี้

1.2.3.1 การขึ้นต้นเพลง

การขึ้นต้นเพลงโหมโรง เริ่มต้นด้วยเพลงสาธุการทั้งวงปี่พาทย์ไทยและวงพิณเพียตักมพูชาจะใช้ตะโพนและซอหมโกลในการขึ้นต้นเพลงเหมือนกัน แต่มีรายละเอียดในการบรรเลงที่แตกต่างกัน การมีวัฒนธรรมการบรรเลงที่ร่วมกันเกิดจากการเคารพและศรัทธาในครูอาจารย์ทางดนตรีและการสักการะในคุณพระรัตนตรัย ซึ่งเพลงบรรเลงทั่วไปจะใช้ระนาดเอกและโรเนียดเอกในการขึ้นเพลงในฐานะเป็นผู้นำวง และบางบทเพลงนิยมใช้ปี่ในและสรวไพขึ้นต้นเพลงเช่นเดียวกันทั้งสองประเทศ

1.2.3.2 วิธีการบรรเลงเครื่องดำเนินทำนองในการบรรเลงรวมวง

วิธีการบรรเลงของเครื่องดนตรีทำนองที่ใช้ในการบรรเลงรวมวงของวงปี่พาทย์ไทยและวงพิณเพียตักมพูชามีลักษณะที่คล้ายคลึงกัน เครื่องดนตรีที่ดำเนินทำนองจะแปรทำนองจากทำนองหลักตามลักษณะวิธีการบรรเลงร่วมกับลักษณะทางกายภาพของเครื่องดนตรีที่กำกับขีดความสามารถในการแปรทำนอง ซึ่งทำนองแปรของเครื่องดนตรีมีความแตกต่างกันตามลักษณะการเรียนรู้ รวมทั้งรูปแบบความชอบและความพึงพอใจในการทำนองที่ได้เรียบเรียงขึ้นอย่างอิสระ มีหลักการสำคัญ คือ ความสมดุลลงตัว เพื่อความไพเราะตามบทบาทหน้าที่ในวงดนตรี ใช้การผูกสัมผัสอย่างเป็นวรรคตอนเป็นฐานคิด จึงเกิดเป็นลักษณะวิธีการบรรเลงเฉพาะของแต่ละเครื่องดนตรี

1.2.3.3 วิธีการบรรเลงเครื่องประกอบจังหวะ

การบรรเลงเครื่องประกอบจังหวะในวงปี่พาทย์และวงพิณเพียตักมพูชาเป็นส่วนประกอบของวงดนตรีที่มีความสำคัญมาก เพราะเป็นการเพิ่มอรรถรสและคุณภาพของเสียง ผู้บรรเลงเครื่องประกอบจังหวะต้องสามารถบรรเลงเครื่องดำเนินทำนองได้ จดจำจังหวะหน้าทับที่ใช้ตีประกอบบทเพลงอย่างเข้าใจ โดยเฉพาะบทบาทหน้าที่ของเครื่องประกอบจังหวะในการบรรเลงประกอบการแสดง สามารถที่จะแปรทำนองในการบรรเลงหน้าทับให้เข้ากับบทเพลงได้อย่างอิสระแต่ต้องอยู่บนกรอบของหน้าทับหลักที่บรรเลงประกอบบทเพลงในขณะนั้น

1.2.3.4 อัตราจังหวะและแนวในการบรรเลง

บทเพลงที่บรรเลงในวงปี่พาทย์ไทย จะมีการกำหนดอัตราจังหวะไว้อย่างชัดเจน ได้แก่ สามชั้น สองชั้น และชั้นเดียว เพื่อบอกถึงความยาวของบทเพลงและการบรรเลง ของเครื่องประกอบจังหวะ ส่วนวงพิณพิedtกัมพูชาจะปรากฏอัตราจังหวะของบทเพลงเช่นเดียวกัน ได้แก่ เบี้ยวจวน ปี่จวน และมวยจวน เป็นลักษณะร่วมทางดนตรีที่มีการขยายและลดทอนทำนองเพลง ซึ่งมีความสัมพันธ์ของเสียงลูกตกและลักษณะโครงสร้างของเพลง รวมทั้งทำนองเพลงที่ไม่ได้มีการกำกับอัตราจังหวะ มีเพียงชื่อเพลง เมื่อบรรเลงขึ้นผู้บรรเลงต้องมีความเข้าใจที่เกิดจากการเรียนรู้ เพื่อบรรเลงอัตราจังหวะบทเพลงนั้นได้ถูกต้อง

อัตราจังหวะเป็นสิ่งที่บอกความยาวของทำนองและความสัมพันธ์ในระบบเสียง แต่อัตราความเร็ว (Tempo) เป็นสิ่งที่บอกแนวในการบรรเลง การวางรูปแบบแนวการบรรเลงปี่พาทย์ไทยและพิณพิedtกัมพูชานั้น มีความแตกต่างกัน ขึ้นอยู่กับความสามารถของนักดนตรี วิธีการบรรเลง ลักษณะของบทเพลง ลักษณะของงานที่บรรเลง และความพร้อมของนักดนตรีในวง โดยทั่วไปของการบรรเลงแล้วจะเริ่มจากช้าไปหาเร็ว ซึ่งเป็นธรรมชาติและความรู้สึกของนักดนตรี คล้ายคลึงกันทั้งสองประเทศ

1.2.3.5 การจบเพลง

การจบเพลงของวงปี่พาทย์ไทยและวงพิณพิedtกัมพูชา มีลักษณะร่วมในการจบเหมือนกัน คือ การจบแบบรอยหรือทำให้ทำนองซ้ำลง และการจบแบบขาด คือ การจบด้วยทำนองลูกหมด สิ่งที่แตกต่างกันมาก คือ การสร้างชุดความคิดกับทำนองเพลงที่นำไปสู่การจบเพลงของผู้นำวง ทั้งนี้ขึ้นอยู่กับประเภทของบทเพลงที่ใช้ในการบรรเลง รวมทั้งแนวในการบรรเลงของวงดนตรีที่บรรเลงอยู่ในขณะนั้นว่าจะเลือกวิธีการจบเพลงอย่างไร โดยมีจุดมุ่งหมายในการจบเพลงที่สอดคล้องกัน คือ การจบเพลงที่ทำให้ผู้ฟังเกิดความประทับใจ เรียบร้อย สง่างาม

1.3. การบรรเลงเพลงชุดใหม่โรงเย็นของปี่พาทย์ไทยและใหม่โรงโตจของพิณพิedtกัมพูชา

1.3.1 การบรรเลงเพลงชุดใหม่โรงเย็นของวงปี่พาทย์ไทย

เพลงชุดใหม่โรงเย็น มีการเรียบเรียงบทเพลงทั้งหมด 14 เพลง ได้แก่ เพลงสาธุการ เพลงตระหนักราปากคอก เพลงร่ำสามลา เพลงต้นเข้าม่าน เพลงเข้าม่าน เพลงปฐุม เพลงลา เพลงเสมอ-ร่ำลาเดียว เพลงเชิด เพลงกลม เพลงชำนาญ เพลงกราวใน เพลงต้นซุบ และเพลงลา

1.3.1.1 ที่มาของการเรียบเรียงเพลงชุดใหม่โรงเรียน

คำว่า “ใหม่โรงเรียน” เกิดจากการจำแนกเวลาในการบรรเลงที่ใช้ประกอบพิธีกรรมทางศาสนา โดยมีจุดมุ่งหมายหลักในการประกาศบอกกล่าว ประชาสัมพันธ์ หรือสื่อให้รู้ว่ามีงานมงคลเกิดขึ้น และเป็นการอัญเชิญเทพเทวดาให้มาชุมนุมในงาน เพื่อเสริมสิริมงคล เพลงชุดใหม่โรงเรียนใช้บรรเลงในตอนเย็น ซึ่งแต่เดิมมีการเจริญพระพุทธมนต์ก่อนการเริ่มงานในวันถัดไปและเรียกวันนี้ว่า “วันสุกดิบ” ปีพาทย์จะบรรเลงเพลงชุดใหม่โรงเรียนเป็นการเริ่มพิธีการ

1.3.1.2 ความหมายของการเรียบเรียงบทเพลงชุดใหม่โรงเรียน

การเรียบเรียงเพลงชุดใหม่โรงเรียนเป็นการเรียบเรียงเรื่องราวผ่านบทเพลงที่เกิดจากวัฒนธรรมดนตรีในการเคารพบูชาอันถือสิ่งศักดิ์สิทธิ์ เริ่มจากการบูชาพระรัตนตรัย ชุมนุมเทพเทวดาทั้งหลาย การแสดงอิทธิฤทธิ์ อากัปกิริยาของเทพเจ้า เพื่ออัญเชิญเสด็จลงมา ประสิทธิ์ประสาทพรในพิธีอันเป็นมงคล บทเพลงที่นำมาเรียงร้อยจะแสดงเรื่องราวในสิ่งที่ตั้งามเป็นการอธิบายงานดุริยางคศิลป์ผ่านงานวรรณศิลป์และสื่อเรื่องราวถึงผู้ฟัง

1.3.1.3 เสียงกับการเรียบเรียงเพลงชุดใหม่โรงเรียน

การเรียบเรียงเพลงชุดใหม่โรงเรียนเป็นสิ่งที่แสดงให้เห็นถึงการเชื่อมต่อของเสียงในแต่ละบทเพลงที่เรียงร้อยต่อกันได้อย่างสนิทสนม การคำนึงถึงความลงตัวของเสียงเป็นส่วนสำคัญในการเชื่อมต่อบทเพลง โดยเฉพาะทำนองเพลงในส่วนท้ายก่อนเริ่มบทเพลงใหม่ ใช้กลุ่มเสียงเดียวกันในการเรียบเรียงทำนองเพลง รายละเอียดในตัวบทเพลงที่อยู่ในเพลงชุดใหม่โรงเรียนอาจมีความแตกต่างกันตามลักษณะโครงสร้างของบทเพลง แต่กลุ่มเสียงที่ครอบคลุมโครงสร้างของบทเพลงทั้งหมดจะเชื่อมต่อกันทั้งระบบ เพื่อสื่อสารเรื่องราวให้ไปในทิศทางเดียวกัน

1.3.1.4 วิธีการบรรเลงเพลงชุดใหม่โรงเรียน

การบรรเลงเพลงชุดใหม่โรงเรียนสามารถบรรเลงได้ฉบับเต็ม คือ การบรรเลงทุกบทเพลงในเพลงชุดใหม่โรงเรียน และบรรเลงทำนองเพลงครบทั้งเพลง ไม่ตัดเพลงใดเพลงหนึ่ง ส่วนใดส่วนหนึ่งของเพลงออกหรือเพิ่มเติมบทเพลงอื่นเข้าไป และการบรรเลงเพลงชุดใหม่โรงเรียนแบบตัด สามารถตัดทำนองเพลงลงได้ในบทเพลงที่หน้าทับกำกับจังหวะเอื้ออำนวยให้สามารถตัดเพลงลงได้ รวมทั้งการบรรเลงเพลงชุดใหม่โรงเรียนแบบออกเพลงโดยเพิ่มเติมบทเพลงอื่นเข้าไปในเพลงชุดใหม่โรงเรียนที่สามารถเชื่อมต่อกับกลุ่มเสียง อัตราจังหวะ และความพร้อมเพรียงของสมาชิกในวง วิธีการบรรเลงเพลงชุดใหม่โรงเรียนจึงมีเงื่อนไขหลัก คือ ระยะเวลาในการบรรเลงและความพร้อมของนักดนตรีเป็นตัวกำหนด

1.3.1.5 บทบาทหน้าที่เพลงชุดใหม่โรงเรียน

เพลงชุดใหม่โรงเรียนมีบทบาทหน้าที่ปรากฏในวัฒนธรรมทางดนตรีของปีพาทย์ไทย คือ การชุมนุมเทวดาเพื่ออภิปรายอันสโรดม การประชาสัมพันธ์ด้วยเสียงที่เรียกว่า “เพลงกลอง” คุณภาพของเสียงที่ดังออกไปจากการบรรเลงเป็นการประกาศและประชาสัมพันธ์การจัดงานมงคลขึ้น และเป็นการบูชาครูของนักปีพาทย์ เพื่อระลึกถึงครูที่เป็นเทพเทวดา และครูที่อบรมสั่งสอน รวมทั้งการนำเพลงชุดใหม่โรงเรียนมาใช้ในการฝึกฝนปีพาทย์ ด้วยการฝึกตีฆ้องวงใหญ่เพื่อเป็นพื้นฐานทางดนตรี ทั้งในสำนักดนตรีและสถานศึกษา รวมถึงการเปิดโอกาสในการคิดสร้างสรรค์ทางดนตรีจากเพลงชุดใหม่โรงเรียน โดยเฉพาะการประชันวง และการประดิษฐ์ทำนองเดี่ยวเครื่องดนตรีที่มีพื้นฐานมาจากเพลงชุดใหม่โรงเรียน

1.3.2 การบรรเลงเพลงใหม่โรงโตจของวงพิณเพี้ยตักมพูชา

เพลงใหม่โรงโตจ มีการเรียบเรียงบทเพลงทั้งหมด 14 เพลง ได้แก่ เพลงสาธุการ เพลงตระโตจ เพลงรว เพลงกำมัน เพลงบารม เพลงเรีย เพลงเสมอ เพลงเข็ดมึง เพลงเข็ด เพลงกลม เพลงชานาญ เพลงกราวโน เพลงฉับ และเพลงเรีย

1.3.2.1 ที่มาของการเรียบเรียงเพลงใหม่โรงโตจ

เพลงใหม่โรงโตจเป็นบทเพลงที่คู่กับเพลงใหม่โรงธม ซึ่งมีจำนวนบทเพลงที่ใช้ในการเรียบเรียงเป็นจำนวนมาก และนำมาใช้ในการบรรเลงเพื่อประกาศ ประชาสัมพันธ์ โดยไม่จำกัดเวลาในการบรรเลง ทั้งเช้า กลางวันและเย็น สามารถบรรเลงได้ตลอดเวลา นักพิณเพี้ยตักจะใช้การบรรเลงใหม่โรงโตจเพื่อประกอบพิธีกรรมทางศาสนาทั้งงานมงคลและอวมงคล

1.3.2.2 ความหมายของการเรียบเรียงเพลงใหม่โรงโตจ

การเรียบเรียงเพลงใหม่โรงโตจเป็นการเรียบเรียงเรื่องราวผ่านบทเพลงแสดงให้เห็นถึงความเคารพสักการะเทพ เทวดา สิ่งศักดิ์สิทธิ์ และครูอาจารย์ เรื่องราวในบทเพลงเป็นการเล่าถึงความสำคัญของเทพเจ้า การวิงวอนร้องขอพรอันประเสริฐและอภิปิริยาของเทพเทวดาในการเสด็จมาอำนวยการช่วยพร

1.3.2.3 เสียงกับการเรียบเรียงเพลงใหม่โรงโตจ

การเรียบเรียงเพลงใหม่โรงโตจเป็นสิ่งที่แสดงให้เห็นถึงการเชื่อมต่อของเสียงในแต่ละบทเพลงที่เรียงร้อยต่อกันได้อย่างสนิทสนม การคำนึงถึงความลงตัวของเสียงเป็นส่วนสำคัญในการเชื่อมต่อของบทเพลง โดยเฉพาะทำนองเพลงในส่วนท้ายก่อนจะเริ่มบทเพลงใหม่ใช้กลุ่มเสียงเดียวกันในการเรียบเรียงทำนองเพลง และวิธีการขึ้นต้น บทเพลงที่ผสมกลมกลืนวิธีการกับรอยต่อของบทเพลงให้เกิดการเชื่อมต่อไปในทิศทางเดียวกัน

1.3.2.4 วิธีการบรรเลงเพลงชุดใหม่โรงโตจ

การบรรเลงเพลงใหม่โรงโตจสามารถบรรเลงได้ฉบับเต็ม คือ การบรรเลงทุกบทเพลงในเพลงใหม่โรงโตจ และบรรเลงทำนองเพลงครบทั้งเพลง ไม่ตัดเพลงใด เพลงหนึ่ง ส่วนใดส่วนหนึ่งของเพลงออกหรือเพิ่มเติมบทเพลงอื่นเข้าไป และการบรรเลงเพลงใหม่โรงโตจแบบตัด ซึ่งสามารถตัดทำนองเพลงลงได้ในบทเพลงที่หน้าทับกำกับจังหวะเพื่ออำนวยความสะดวกให้สามารถตัดเพลงลงได้ ทั้งนี้ขึ้นอยู่กับความพร้อมเพียงและปฏิภาณของผู้บรรเลง สามารถตัดได้อย่างอิสระ

1.3.2.5 บทบาทหน้าที่เพลงใหม่โรงโตจ

เพลงใหม่โรงโตจมีบทบาทหน้าที่ปรากฏในวัฒนธรรมทางดนตรีของพิณเปียตกัมพูชาอย่างยาวนาน และใช้บรรเลงเป็นเพลงแรกของการเริ่มต้นบรรเลงวงพิณเปียตทุกครั้ง เพื่อการชุมนุมเทพเทวดา บูชาสิ่งศักดิ์สิทธิ์ เคารพสักการะครูอาจารย์ และเป็นการประชาสัมพันธ์ด้วยเสียง อันเกิดจากเครื่องดนตรีโลหะที่ก้องกังวาน และชาวกัมพูชานิยมใช้เสียงจากวงพิณเปียตในการบูชาบวงสรวงหรือแก้บน โดยใช้บทเพลงที่อยู่ในเพลงใหม่โรงโตจ รวมทั้งการฝึกฝนพิณเปียตเริ่มแรกที่ต้องเรียนรู้เพลงใหม่โรงโตจตามเครื่องดนตรีที่ตนสนใจ เพื่อเป็นพื้นฐานในทางดนตรี รวมถึงการเปิดโอกาสทางความคิดสร้างสรรค์ที่สามารถนำบทเพลงไปต่อยอดและปรับปรุงให้เข้ากับการแสดงโดยใช้ทำนองของเพลงใหม่โรงโตจ

1.3.3 ความสัมพันธ์ของเพลงชุดใหม่โรงเย็นและใหม่โรงโตจ

เพลงชุดใหม่โรงเย็นและเพลงใหม่โรงโตจ เป็นบทเพลงที่มีการเรียบเรียงเพลงนำมาเรียงร้อยต่อกัน เพื่อสร้างเรื่องราว ที่คล้ายคลึงกัน จำนวนเพลงใกล้เคียงกัน แต่เลือกใช้บทเพลงไม่เหมือนกันเป็นบางบทเพลง เพลงชุดใหม่โรงเย็นและเพลงใหม่โรงโตจมีความสัมพันธ์กัน ซึ่งเริ่มจากชื่อของคำว่า “ใหม่โรง” ที่ใช้เรียกชุดการบรรเลงที่เหมือนกันทั้งสองประเทศ จึงมีบทบาทหน้าที่ในการสื่อสารและประชาสัมพันธ์ผ่านงานดนตรี ดังนี้

1.3.3.1 ความสัมพันธ์ของที่มาและการเรียบเรียงเพลง

เพลงชุดใหม่โรงเย็นและเพลงใหม่โรงโตจ เป็นบทเพลงที่มีความสัมพันธ์ของการเรียบเรียงเรื่องราวที่เกี่ยวกับการเคารพบูชา อัญเชิญสิ่งศักดิ์สิทธิ์ให้เสด็จมาอำนวยอวยชัย ในการประกอบพิธีกรรม ผูกเป็นเรื่องราวและอธิบายผ่านงานดนตรีที่สื่อสารกับผู้ฟัง ตลอดจนกิริยาอาการของเทพเจ้าที่ได้อัญเชิญลงมายังพิธี การเรียบเรียงจึงเป็นผลมาจากความเชื่อ เคารพ และศรัทธาในจิตใจของผู้ฟังและผู้บรรเลง บทเพลงที่ใช้ในการเรียบเรียงมีความสัมพันธ์สอดคล้องกันทั้งลำดับในการบรรเลงและความหมายของบทเพลง

1.3.3.2 ความสัมพันธ์ของรูปแบบการบรรเลงบทเพลง

เพลงชุดโหมโรงเย็นและเพลงโหมโรงโตจ มีวิธีการบรรเลงที่แตกต่างกัน คือ เพลงชุดโหมโรงเย็นจะใช้บรรเลงในงานมงคลเท่านั้น แต่เพลงโหมโรงโตจสามารถบรรเลงได้ทั้งงานมงคลและงานอวมงคล ใช้บรรเลงเป็นลำดับแรกของการประกอบพิธีกรรมต่าง ๆ และเป็นบทเพลงที่ใช้ในการเริ่มฝึกฝนทักษะทางดนตรี รวมทั้งใช้ในการประกอบการแสดงของทั้งสองประเทศ

1.3.3.3 ความสัมพันธ์ลักษณะการเรียนรู้ทางดนตรี

เพลงชุดโหมโรงเย็นและเพลงโหมโรงโตจเป็นบทเพลงที่มีบทบาทต่อการฝึกฝนของนักดนตรีทั้งสองประเทศ โดยเป็นบทเพลงเริ่มแรกที่ใช้ในการฝึกหัดเครื่องดนตรี เพื่อให้ผู้เรียนเกิดพื้นฐานในการเรียนรู้ปี่พาทย์และพิณเพียต จนเกิดความชำนาญและต่อยอดการเรียนรู้ขึ้นไปเรื่อย ๆ ลักษณะของทำนองเพลงช่วยในการฝึกฝนและพัฒนาทักษะทางดนตรี ทำให้ผู้เรียนปี่พาทย์ไทยและพิณเพียตกัมพูชามีแนวคิดที่จะต้องผ่านกฎเกณฑ์ทางการเรียน สามารถบรรเลงเพลงชุดโหมโรงเย็นและโหมโรงโตจได้ สร้างลักษณะการเรียนรู้ทางดนตรี เพื่อพัฒนาความรู้ ความจำ ความเข้าใจ และการนำไปใช้ จนเกิดความชำนาญที่เหมือนกัน จึงถือได้ว่าเพลงชุดโหมโรงเย็นและเพลงโหมโรงโตจเป็นแม่บทของการเรียนรู้ปี่พาทย์ไทยและพิณเพียตกัมพูชา

วัฒนธรรมปี่พาทย์ไทยและวัฒนธรรมพิณเพียตกัมพูชาที่อธิบายผ่านหลักการของทวิวัจน์ทางดนตรี คำว่า “ความเหมือนในความแตกต่าง (Similarities in Differences)” มีความเหมาะสมที่จะอธิบายความสัมพันธ์ของเพลงชุดโหมโรงเย็นและโหมโรงโตจในวัฒนธรรมทางดนตรีของทั้งสองประเทศที่มีโครงสร้างเชิงลึก (Deep Structure) ร่วมรากเดียวกันนี้ ในทางประวัติศาสตร์ คุณลักษณะทางดนตรี และวิธีการบรรเลง แสดงให้เห็นถึงความสัมพันธ์เชิงความคิด บทบาทหน้าที่ของงานดนตรี วิธีการของมนุษย์ต่อดนตรีที่มีพัฒนาการร่วมกันมาก่อนแบ่งเขตแดนออกเป็นประเทศไทยและประเทศกัมพูชา การเปลี่ยนแปลงทางดนตรีที่ควบคู่กับการเปลี่ยนแปลงบริบททางสังคม จึงเป็นเหตุผลสำคัญที่นำไปสู่วัฒนธรรมร่วมทางดนตรี

2. การศึกษาความสัมพันธ์ของทำนองเพลงระหว่างปีพาทย์ไทยและพิณเพี้ยต

กัมพูชา

การศึกษาความสัมพันธ์ของทำนองเพลงระหว่างปีพาทย์ไทยและพิณเพี้ยตกัมพูชา ผู้วิจัยใช้ทำนองฆ้องวงใหญ่เพลงชุดใหม่โรงเรียนและทำนองฆ้องวงธมพลงใหม่โรงโตจ เป็นข้อมูลในการศึกษา โดยใช้หลักการวิเคราะห์ความสัมพันธ์ของทำนองด้วยองค์ประกอบและโครงสร้างของทำนองเพลงที่ประกอบด้วย ความยาวของทำนอง ลูกตก กลุ่มเสียง รูปแบบจังหวะ รูปแบบทำนอง และสำนวนทางดนตรี

2.1. เพลงสาธุการ

ความสัมพันธ์ของทำนองฆ้องวงใหญ่และฆ้องวงธมเพลงสาธุการ มีความยาวของทำนองเพลงเท่ากัน เสียงของลูกตกตรงกันทุกระลอกเพลง การขึ้นเพลงสาธุการขึ้นด้วยตะโพนและซอหมึกด้วยลักษณะการบรรเลงที่คล้ายคลึงกัน โดยมีส่วนนำ (Intro) ของเพลงที่มีความหมายสื่อถึงการเคารพบูชา และมีวิธีการบรรเลงกลับต้นที่แตกต่างกัน รูปแบบจังหวะและรูปแบบทำนองของฆ้องวงใหญ่และฆ้องวงธม เกิดขึ้นจากกระบวนการเรียนรู้ทางดนตรีที่ต่างกันวงปีพาทย์ไทยกำหนดให้เรียนฆ้องวงใหญ่ก่อนเรียนเครื่องดนตรีชิ้นอื่น จึงมีรูปแบบจังหวะที่มีความถี่ของเสียงไม่ถี่มากนัก ตีเป็นคู่สี่ คู่แปด ซึ่งแตกต่างจากการเรียนรู้วงพิณเพี้ยตที่สามารถเรียนรู้เครื่องดนตรีที่ตนสนใจได้ ทำให้ลักษณะรูปแบบจังหวะและรูปแบบทำนองเพลงมีลักษณะกระจายตัวของเสียง สามารถผลิตเสียงในการแปรทำนองที่ต้องการได้เหมือนกับเสียงเครื่องดนตรีชนิดอื่นในวง

รูปแบบจังหวะและรูปแบบทำนองเพลงสาธุการที่ต่างกันของฆ้องวงใหญ่และฆ้องวงธม ยังพบการซ้ำของรูปแบบทำนองเพลง เป็นความสม่ำเสมอและความคงเส้นคงวาทางดนตรี (Consistency of music variation) ที่เป็นเอกลักษณ์สำคัญของการพัฒนาความยาวทำนองเพลงและเป็นแนวบทเพลง (Theme and Variations) ที่นำไปสู่ความคิดหลัก (Concept) ในการบรรเลงดนตรีของแต่ละประเทศ รวมทั้งการผูกสำนวนเพลงที่มีการสัมผัสเสียงระหว่างวรรคเพลง ประโยคเพลง และสัมผัสวิธีการบรรเลงเรียงร้อยเชื่อมโยงกัน

2.2. เพลงตระ

การใช้ทำนองเพลงตระในการเรียบเรียงเพลงชุดใหม่โรงเรียนและใหม่โรงโตจไม่เหมือนกัน เพลงตระในเพลงชุดใหม่โรงเรียน คือ เพลงตระเห่ปากคอก ซึ่งเป็นทำนองเพลงที่ตรงกับเพลงตระธมของวงพิณเพี้ยตกัมพูชา แต่เพลงใหม่โรงโตจใช้เพลงตระโตจในการบรรเลง เพลงตระ ตรงกับเพลงตระนอนของวงปีพาทย์ไทย ดังนั้นเพลงตระที่ใช้ในการบรรเลงทั้งสองประเทศใช้เพลงตระที่ไม่เหมือนกัน จึงส่งผลให้เพลงในลำดับต่อไป คือ เพลงรว

ไม่ตรงกันด้วย เพลงในลำดับที่ 2 เป็นบทเพลงประเภทเพลงตระเหมื่อนกัน แต่การนำเพลงตระเหมื่อนมาใช้ต่างกัน ซึ่งโครงสร้างของทำนองเพลงคล้ายคลึงกัน แตกต่างกันเพียงเล็กน้อย เนื่องจากทำนองส่วนใหญ่ตรงกันและผิดเพี้ยนจากกันไม่มากนัก รูปแบบจังหวะและรูปแบบทำนองยังคงใช้รูปแบบที่สอดคล้องกับเพลงสาธุการและแนวคิดในการแปรทำนองของห้องวงใหญ่กับความเรียบ (Naive) ของเสียงและห้องวงหมกับการกระจายตัวของเสียงอย่างต่อเนื่อง จึงส่งผลต่อสำนวนเพลงที่คล้ายคลึงกัน

2.3. เพลงร่ำ

ทำนองเพลงร่ำเป็นบทเพลงที่เชื่อมโยงมาจากเพลงตระเหมื่อน วงปี่พาทย์ไทยจะใช้เพลงร่ำสามลาในการบรรเลงต่อจากเพลงหญ้าปากคอก แต่วงพิณเพียตักมพูชาใช้เพลงร่ำบรรเลงต่อจากเพลงตระโดงซึ่งเป็นเพลงที่ตรงกับเพลงร่ำลาเดียวของวงปี่พาทย์ไทย ความยาวของเพลงร่ำไม่สามารถแบ่งได้เป็นวรรคหรือประโยคเพลงที่คงที่ได้ เพราะเป็นบทเพลงที่ให้อิสระกับผู้บรรเลงทั้งวงปี่พาทย์ไทยและวงพิณเพียตักมพูชา ลักษณะของบทเพลงจึงมีความสอดคล้องกัน แต่วิธีการบรรเลงแตกต่างกัน สิ่งที่ร่วมความคิดในการบรรเลงของเพลงร่ำ คือ การใช้ทำนองเป็นพื้นหลังให้ระนาดเอกและโธเนียดเอกได้ใช้ลีลาในการแปรทำนองได้อย่างเต็มที่ เพื่อสร้างเสียงของเพลงร่ำที่สื่ออารมณ์ตื่นตื่น ครึกครื้น เป็นการสื่อความหมาย (Meaning) และการให้ความหมาย (Definition) ของเพลงร่ำที่เหมื่อนกัน ซึ่งรูปแบบจังหวะและรูปแบบทำนองที่ใช้บรรเลงห้องวงใหญ่ใช้ความเรียบและห้องวงหมใช้การกระจายตัวของเสียง ส่งผลในการเรียบเรียงสำนวนเพลงแตกต่างกัน แต่ยังคงเชื่อมต่อระหว่างวรรคเพลงด้วยการสัมผัสของเสียงเหมื่อนกัน

2.4. เพลงต้นเข้มน่าน-เพลงกำนันส่วนต้น

เพลงกำนันของวงพิณเพียตักมพูชาไม่ได้แยกส่วนของเพลงออกเหมื่อนกับเพลงต้นเข้มน่าน และเพลงเข้มน่าน ของวงปี่พาทย์ไทย แต่ทำนองมีลักษณะเหมื่อนกับเพลงต้นเข้มน่าน ซึ่งมีลูกตกที่ไม่ตรงกันอยู่เพียงจุดเดียว รูปแบบจังหวะและรูปแบบทำนองของห้องวงใหญ่ยังใช้ความเรียบและห้องวงหมยังใช้แบบการกระจายตัวของเสียงในการแปรทำนอง เสียงที่ใช้ในการแปรทำนองห้องวงหมจะมีความถี่ของเสียงในห้องเพลงจำนวนมากกว่าห้องวงใหญ่ที่ใช้การตีเป็นคู่เสียงมากกว่าการแบ่งมือ ซึ่งนำมาไปสู่การสร้างสำนวนเพลงที่สัมผัสกันได้ทั้งสองประเทศ

2.5. เพลงเข้มน่าน-เพลงกำนัน

เพลงเข้มน่านและเพลงกำนันเป็นบทเพลงที่มีความยาวของทำนองเพลงที่ไม่เท่ากัน แต่มีลักษณะของทำนองที่คล้ายคลึงกัน โดยมีการพัฒนาความยาวของประโยคเพลงด้วยการซ้ำ (Repetition) พบทำนองโยนที่มีลักษณะทำนองที่คล้ายคลึงกัน ลูกตกของเสียง รูปแบบ

จังหวะและรูปแบบทำนอง และจำนวนเพลงจึงซ้ำกันเป็นจำนวนมาก รวมทั้งการเปลี่ยนกลุ่มเสียงภายในทำนองเพลงเข้ามาและเพลงกำมัน ซึ่งเป็นมโนทัศน์หลักของเพลงที่ทำให้เป็นหลักฐานในวัฒนธรรมร่วมทางความคิดให้กับผู้ที่เรียนรู้ปีพาทย์และพิณพิпятได้ฝึกฝนเรื่องระบบเสียงเพื่อทำความเข้าใจเรื่องรูปแบบจังหวะและรูปแบบทำนองของบทเพลงได้ นำไปสู่จำนวนเพลงที่เกิดจากการแปรทำนองซ้องวงใหญ่และซ้องวงหมที่มีการผูกสัมผัสในกรอบเสียงลูกตกที่ซ้ำกันซึ่งพบมากในทำนองซ้องวงหมที่แปรทำนองหลากหลายตามลักษณะกายภาพของเครื่องดนตรี

2.6. เพลงปฐุม-เพลงบารม

เพลงปฐุมและเพลงบารมเป็นบทเพลงที่มีชื่อเพลงและทำนองเพลงคล้ายคลึงกัน มีความยาวของทำนองเพลงเท่ากัน ประกอบไปด้วยสัดส่วนของทำนองเพลงที่เหมือนกัน คือ ส่วนทำนองโยน และส่วนเนื้อทำนอง ใช้การซ้ำของทำนองเพลง เพื่อพัฒนาความยาวของประโยคเพลง เป็นแนวคิดหลักของบทเพลงเหมือนกันทั้งสองประเทศแต่ลักษณะทำนองโยนมีความแตกต่างกันเป็นไปตามรูปแบบจังหวะและรูปแบบทำนองที่ใช้ในการแปรทำนองซ้องวงใหญ่และซ้องวงหม รวมทั้งทำนองเพลงในช่วงท้าย หรือที่ปีพาทย์ไทยเรียกว่า “ท้ายปฐุม” นั้น ปรากฏทำนองที่มีเหมือนกันทั้งปีพาทย์ไทยและพิณพิпятกัมพูชาเป็นทำนองที่แสดงสัญญาณของการจบเพลงปฐุมและเพลงบารม หรือเมื่อต้องการบรรเลงเพลงปฐุมแบบออกเพลงก่อนจะลงจบต้องกลับมาบรรเลงทำนองท้ายปฐุมเพื่อลงจบ หรือส่งต่อไปยังเพลงลา เพลงปฐุมและเพลงบารมเป็นบทเพลงที่วงปีพาทย์ไทยและวงพิณพิпятกัมพูชาใช้บรรเลงได้หลายโอกาสทั้งบรรเลงประกอบพิธีกรรมและบรรเลงประกอบการแสดงเช่นเดียวกันทั้งสองประเทศ

2.7. เพลงลา-เพลงเรีย

เพลงลาและเพลงเรียเป็นบทเพลงที่มีชื่อเพลงที่คล้ายคลึงกัน และสื่อถึงความหมายของเพลงได้ มีความยาวของเพลงเท่ากัน แต่มีลูกตกของทำนองเพลงที่แตกต่างกันเพียงจุดเดียว และไม่ส่งผลต่อจำนวนเพลงส่วนใหญ่ที่สอดคล้องกัน เพลงลาและเพลงเรียเป็นทำนองเชื่อมต่อระหว่างเพลงปฐุมและเพลงเสมอในวงปีพาทย์ไทยหรือเพลงบารมและเพลงเสมอของวงพิณพิпятกัมพูชา รูปแบบจังหวะของทำนองซ้องวงใหญ่เป็นรูปแบบจังหวะที่ก่อตัวเข้าหาคู่เสียงเป็นคู่สี่ คู่แปด ส่วนรูปแบบจังหวะของซ้องวงหมใช้รูปแบบการกระจายตัวของเสียง และคู่เสียงมักจะปรากฏที่เสียงลูกตกของวรรคเพลง

2.8. เพลงเสมอ

เพลงเสมอของวงปีพาทย์ไทยและวงพิณพิпятกัมพูชาเป็นบทเพลงเดียวกัน มีการเรียกชื่อเพลงที่คล้ายคลึงกัน ความยาวของบทเพลงเท่ากัน เสียงของลูกตกตรงกัน กลุ่มเสียงที่ใช้ในการเรียบเรียงทำนองเพลงเป็นกลุ่มเสียงเดียวกัน คือ กลุ่มเสียงเร เหมือนกันทั้งสองประเทศ

ตำแหน่งของบทเพลงในเพลงชุดใหม่โรงเย็นและใหม่โรงโตจ เป็นตำแหน่งเดียวกัน และบรรเลงด้วยเพลงร่วต่อย้ายเหมือนกัน โครงสร้างของเพลงเสมอจึงมีแนวคิดเดียวกันในตัวทำนองเพลง รูปแบบจังหวะและรูปแบบทำนองของห้องวงใหญ่ใช้ความเรียบ ซึ่งทำนองเพลงไทยได้เปรียบเทียบให้ห้องวงใหญ่เป็นตัวแทนของทำนองหลัก ดังนั้นลักษณะทำนองของเพลงที่เป็นเพลงประเภททางพื้นจะมีเสียงที่ใช้ในการเรียบเรียงทำนองเพลงที่ไม่ถี่มากนัก และห้องวงธมใช้การกระจายตัวของเสียงในการเรียบเรียงทำนองเพลงแสดงให้เห็นว่า ห้องวงธมมีลักษณะการแปรทำนองที่เหมือนกับเครื่องดนตรีประเภทอื่นในวง สามารถใช้เสียงที่มีตามลักษณะทางกายภาพของเครื่องดนตรีในการแปรทำนองได้อย่างเต็มที่ ซึ่งทั้งทำนองห้องวงใหญ่ และทำนองห้องวงธมเป็นการแปรทำนองจากทำนองหลักเหมือนกันทั้งสองประเทศ โดยพิจารณาจากทำนองเพลงที่บรรเลงและยังคงความเป็นสำนวนทางดนตรีที่มีการผูกสัมผัสของเสียง ระหว่างวรรคประโยคเพลง และสัมผัสวิธีการตีเหมือนกันทั้งสองประเทศ

2.9. เพลงเชิด

การบรรเลงเพลงเชิดในเพลงชุดใหม่โรงเย็นและเพลงใหม่โรงโตจ สามารถบรรเลงได้ 2 ลักษณะ คือ การบรรเลงเพลงเชิด สองชั้น แล้วลดทอนต่อด้วยทำนองเพลงเชิดชั้นเดียว หรือในใหม่โรงโตจจะบรรเลงด้วยเพลงเชิดฉิ่ง (เพลงเชิดฉิ่ง) ซึ่งเป็นเพลงเชิดในอัตราจังหวะสองชั้นแล้วลดทอนทำนองเพลงเป็นเพลงเชิดในอัตราจังหวะชั้นเดียว และการบรรเลงเพลงเชิดที่มีอัตราจังหวะชั้นเดียวเท่านั้นตั้งแต่เริ่มต้นบทเพลงเหมือนกันทั้งสองประเทศ อัตราจังหวะจึงเป็นสิ่งที่บอกการขยายและลดทอนทำนองเพลงเท่านั้น

เพลงเชิด สองชั้น หรือเชิดฉิ่ง เป็นบทเพลงที่ขยายขึ้นจากเพลงเชิดในอัตราจังหวะชั้นเดียว เหมือนกันทั้งสองประเทศ โครงสร้างของบทเพลงมีการพัฒนาความยาวด้วยการซ้ำ แล้วเปลี่ยนเฉพาะทำนองส่วนต้น ทำนองในช่วงท้ายจะเป็นทำนองที่เหมือนกัน ซึ่งฐานที่เกิดของการขยายทำนองเพลงเกิดจากเพลงเชิดในอัตราจังหวะชั้นเดียว โดยปกติแล้วมักจะบรรเลงเพลงเชิด สองชั้นหรือเพลงเชิดฉิ่ง ประมาณ 1-5 ตัว แล้วลดทอนทำนองออกไปสู่เพลงเชิดชั้นเดียวในตัวถัดไป ซึ่งโครงสร้างของเพลงเชิด ชั้นเดียว มีลักษณะเช่นเดียวกัน คือ การเปลี่ยนทำนองส่วนต้นเพลง และท้ายเพลงซ้ำ หรือที่เรียกว่า “เปลี่ยนหัวซ้ำท้าย” จำนวนเพลงเชิดชั้นเดียวทั้งปีพาทย์ไทยและพิณเพียตักมพูชา ในแต่ละสำนักมีจำนวนตัวเพลงที่ไม่เท่ากันขึ้นอยู่กับอิสระของการบรรเลง ถ้าหากเป็นการบรรเลงประกอบการแสดง การบรรเลงเพลงเชิดจะขึ้นอยู่กับอากัปกิริยาของตัวละครเป็นหลัก

การเรียบเรียงทำนองซ้องวงใหญ่และซ้องวงโตยังคงใช้รูปแบบจังหวะและรูปแบบทำนองเพื่อสร้างสำนวนเพลง จำนวนความยาวของทำนองเพลงในส่วนที่ซ้ำต่างกันเพียงเล็กน้อย แต่โดยภาพรวมแล้วเมื่อฟังเพลงจะรับรู้ได้ทันทีถึงอารมณ์ของเพลงชัด โดยเฉพาะอย่างยิ่งเสียงของเครื่องประกอบจังหวะและสำนวนของเพลงเชิดที่ซ้ำกัน มีการผูกสัมผัสของวรรคเพลง และสัมผัสวิธีการตีอย่างสละสลวย ไพเราะ น่าฟังของทั้งสองประเทศ

2.10. เพลงกลม

ทำนองซ้องวงใหญ่และซ้องวงธมเพลงกลม เป็นบทเพลงเดียวกันและอยู่ในลำดับเดียวกันของการบรรเลงเพลงโหมโรง มโนทัศน์หลักของเพลงกลม คือ การเปลี่ยนกลุ่มเสียงหรือที่เรียกว่า “กลมสามเสียง” ประกอบไปด้วย กลุ่มเสียง เร (รมฟ ลท) กลุ่มเสียงซอล (ซลท รม) และกลุ่มเสียงโด (ดรม ซล) เพื่อให้ผู้เรียนปีพาทย์ไทยและพิณพิпятได้ฝึกฝนการเปลี่ยนกลุ่มเสียงของทำนองเพลงที่มีรูปแบบจังหวะและสำนวนเพลงเหมือนเดิมความยาวของทำนองเพลงกลมวงปีพาทย์ไทยและพิณพิятก็มีความแตกต่างกันเพียงเล็กน้อย แต่ทำนองที่เป็นลักษณะเฉพาะในการกลับมาเสียงเริ่มต้นแตกต่างกัน คือ ปีพาทย์ไทย เมื่อบรรเลงครบทั้งสามเสียงแล้วจะกลับมาจบเพลงกลมด้วยกลุ่มเสียงที่ 1 แต่วงพิณพิятก็มาจบเพลงกลมด้วยกลุ่มเสียงที่ 2 เพื่อเป็นทำนองจบ

รูปแบบจังหวะและรูปแบบทำนองเพลงของทำนองเพลงกลมนำไปสู่การสร้างสำนวนเพลงด้วยการซ้ำ เพื่อพัฒนาความยาวของบทเพลง และเป็นการซ้ำระหว่างวรรคเพลงและประโยคเพลงที่เชื่อมต่อกันด้วยวิธีการสัมผัสของเสียงระหว่างวรรคและสัมผัสวิธีการตี ถึงแม้จะมีการกลับมาของทำนองจบที่ต่างกลุ่มเสียงกัน แต่โครงสร้างโดยรวมส่วนใหญ่ที่บรรเลงด้วยเครื่องประกอบจังหวะแล้ว ทำให้อารมณ์เพลงจากการบรรเลงเป็นลักษณะเด่นและบ่งบอกถึงลักษณะร่วมทางดนตรีจากเพลงกลมได้

2.11. เพลงชำนานู

ทำนองซ้องวงใหญ่และซ้องวงธมเพลงชำนานูเป็นทำนองเพลงที่มีโครงสร้างหลักของทำนองเพลงร่วมกัน แต่รายละเอียดภายในบทเพลงโดยเฉพาะความยาวของทำนองเพลงแตกต่างกัน และเป็นตัวอย่างของทำนองเพลงที่มีความเหมือนในความแตกต่าง (Similarities in Differences) ของปีพาทย์ไทยและพิณพิятก็มา ซึ่งทำนองเพลงชำนานูในส่วนต้นทำนองของปีพาทย์ไทยจะมีความยาวมากกว่าพิณพิятเพียงเล็กน้อย ทำนองเพลงชำนานูใช้การซ้ำของทำนองและสร้างให้ทำนองในส่วนต้นมีความสัมพันธ์กับทำนองเพลงในทีียวหลัง ด้วยวิธีการขยายทำนองเพลงในประโยคแรกขึ้น ดังนั้นทำนองเพลงจึงมีความสัมพันธ์ของเสียงแล้วต่อเนื่องด้วยทำนองที่ซ้ำ รวมทั้งแนวคิดของการส่งต่อทำนองเพลง

ไปในเพลงกราวโน มีลักษณะทำนองในประโยคสุดท้ายของเพลงแตกต่างกัน ทำนองเพลงของวงปี่พาทย์ไทยยังคงอยู่ในกลุ่มเสียง เร (รมฟ ลท) แต่ทำนองเพลงของวงพิณเพี้ยตักมพูชา มีการก่อรูปทำนองไปหากกลุ่มเสียงโด (ดรม ซล) ซึ่งเป็นกลุ่มเสียงหลักในการเริ่มต้นเพลงกราวโน แสดงให้เห็นถึงการเชื่อมต่อของบทเพลงที่แตกต่างกัน

2.12. เพลงกราวโน

ทำนองฆ้องวงใหญ่และฆ้องวงมโหรีเพลงกราวโนเป็นทำนองเพลงที่มีชื่อเรียกบทเพลงเหมือนกัน และเป็นบทเพลงที่มีบทบาทในวัฒนธรรมทางดนตรีของไทยและเขมรเป็นอย่างยิ่ง ทั้งในด้านการบรรเลงประกอบพิธีกรรมทางศาสนาและการบรรเลงประกอบการแสดง ส่วนประกอบที่สำคัญของบทเพลง คือ ทำนองโยน และทำนองเนื้อเพลง ทำนองโยนที่พบได้แก่ โยนเสียง โด (ดรม ซล) โยนเสียงเร (ซลท รม) ทำนองเนื้อเพลง (รมฟ ลท) โยนเสียงที่ (รมฟ ลท) โยนเสียงมี (รมฟ ลท) โยนเสียงลา (ซลท รม) โยนเสียงฟา (รมฟ ลท) โยนเสียงมี (รมฟ ลท) และโยนเสียงโด (ดรม ซล) ซึ่งเป็นโยนโนเสียงที่ 1 ความยาวของทำนองเพลงที่เกิดจากทำนองโยนไม่สามารถนำมาเป็นตัวกำหนดความยาวของทำนองเพลงได้ เนื่องจากการเรียบเรียงและสร้างสรรค์ทำนองโยนที่เกิดขึ้นได้อย่างอิสระ

ทำนองเนื้อเพลงกราวโน เป็นทำนองส่วนที่สำคัญและปรากฏในทำนองของปี่พาทย์ไทยและพิณเพี้ยตักมพูชา ส่วนของเนื้อเพลงมีทำนองที่ส่งต่อจากทำนองโยนเข้าสู่ทำนองเนื้อเพลงและส่งต่อจากเนื้อเพลงเข้าสู่ทำนองโยนที่เหมือนกัน และระหว่างทำนองโยนมีการเชื่อมต่อของทำนองด้วยสำนวนเพลงที่ส่งต่อไปยังทำนองโยนต่าง ๆ อย่างลงตัว ส่วนของทำนองเนื้อเพลงและทำนองโยนเพลงกราวโน จึงมีลักษณะร่วมทางความคิดที่คล้ายคลึงกันในการเรียบเรียงทำนอง

สำนวนเพลงกราวโนเป็นบทเพลงที่แสดงให้เห็นถึงการพัฒนาความยาวของทำนองเพลงด้วยการซ้ำ จากการลดทอนทำนองลงเพื่อมาบรรจบที่จุดเดียว คือ เสียงที่ต้องการโยน การเรียบเรียงทำนองจึงมีการใช้รูปแบบจังหวะและรูปแบบทำนองเพลงที่ผูกสัมพันธ์อย่างสอดคล้องกัน ด้วยการถอดโครงสร้างทำนองในมุขกว้างให้แคบลงมาอย่างเป็นสัดส่วน วิธีการคิดต่อการประดิษฐ์ทำนองโยนเป็นความคิดร่วมทางวัฒนธรรมดนตรีของไทยและกัมพูชา

2.13. เพลงต้นซุบ-เพลงฉุบ

ทำนองเพลงต้นซุบและเพลงฉุบเป็นทำนองเพลงที่มีความสัมพันธ์เชิงโครงสร้าง เนื่องจากเพลงต้นซุบเป็นเพลงที่ขยายขึ้นมาจากทำนองเพลงซุบในส่วนต้นของวงปี่พาทย์ไทย ซึ่งตรงกับเพลงฉุบของวงพิณเพี้ยตักมพูชา เพื่อให้สอดคล้องกับอัตราความเร็วของเพลงกราวโนที่บรรเลงอยู่ก่อนหน้าให้เกิดความต่อเนื่อง แต่พิณเพี้ยตักมพูชาบรรเลงเพลงฉุบ

โดยไม่ขยายทำนองเพลงขึ้น โครงสร้างหลักของบทเพลงระหว่างเพลงต้นซุบของวงปี่พาทย์ไทย และเพลงฉุบของวงพิณเพี้ยตักมพูชาจึงมีความสัมพันธ์กันในโครงสร้างเชิงลึกที่แสดงให้เห็นถึงพัฒนาการทางความคิดที่มีต่อตัวดนตรีที่แตกต่างกัน ทำนองเพลงต้นซุบและทำนองเพลงฉุบ จะส่งต่อไปยังเพลงลาและเพลงเรีย ซึ่งเป็นเพลงในลำดับสุดท้ายของเพลงชุดโหมโรงเย็น และเพลงโหมโรงโตจ

การศึกษาความสัมพันธ์ของทำนองเพลงระหว่างปี่พาทย์ไทยและพิณเพี้ยตักมพูชา ผู้วิจัยใช้ทำนองห้องวงใหญ่เพลงชุดโหมโรงเย็นและทำนองห้องวงธมเพลงโหมโรงโตจ แสดงให้เห็นถึงโครงสร้างเชิงลึก (Deep Structure) ที่เป็นโครงสร้างหลักและทำให้วัฒนธรรมทางดนตรีระหว่างไทยกับกัมพูชาผูกติดรากเดียวกันมาตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบัน ส่วนแนวคิดในการกระทำต่อตัวดนตรีนั้นขึ้นอยู่กับพัฒนาการทางดนตรีและบริบททางสังคมที่มีอิทธิพลต่องานดนตรีโดยตรง ทำนองห้องวงใหญ่เพลงชุดโหมโรงเย็นและทำนองห้องวงธมเพลงโหมโรงโตจ เป็นทำนองเพลงที่มีลักษณะร่วมทางดนตรี โดยให้พิจารณาโครงสร้างของบทเพลงเป็นหลัก ซึ่งสามารถเป็นภาพตัวแทนของแนวคิดการเรียบเรียงทำนองเพลงวงปี่พาทย์ไทยและวงพิณเพี้ยตักมพูชาความสัมพันธ์ของจุดเหมือนในทำนองเพลงได้ และจุดต่างของทำนองเพลง คือ แนวคิดในการพัฒนางานดนตรี วิธีการบรรเลง รูปแบบจังหวะ และรูปแบบทำนองที่ส่งผลต่อสำนวนดนตรี สะท้อนถึงเอกลักษณ์ที่ออกมาในรูปแบบอารมณ์และสุนทรียะของการบรรเลงที่แตกต่างกันของไทยและกัมพูชา

อภิปรายผลการวิจัย

ทิวทัศน์ทางดนตรีที่ได้จากการศึกษาวัฒนธรรมการบรรเลงปี่พาทย์ไทยและพิณเพี้ยตักมพูชา ผ่านกระบวนการซึมซับ วิเคราะห์ วิจาร์ณ และการประเมินคุณค่างานดนตรี ร่วมกับบริบททางวัฒนธรรมของทั้งสองประเทศนั้น สามารถยืนยันการเป็นมรดกร่วมทางวัฒนธรรมดนตรี (A Common Cultural Heritage) ได้อย่างชัดเจน วัฒนธรรมไทยและเขมร เป็นคู่วัฒนธรรมที่สอดคล้องและคล้ายคลึงกันมาตั้งแต่อดีต เมื่อดนตรีเป็นส่วนหนึ่งของวัฒนธรรม การใช้งานดนตรีในวัฒนธรรมจึงผูกติดและเชื่อมโยงกับวัฒนธรรมตลอดมา เมื่อนำคู่วัฒนธรรมไทยและเขมร มาศึกษาผ่านงานดนตรีในปัจจุบันถือว่าการศึกษาวัฒนธรรมข้ามชาติ ซึ่งการศึกษาที่ทำควารู้จักข้ามพรมแดนทางวัฒนธรรมเป็นการกระตุ้นในเชิงสร้างสรรค์ (เจตนา นาควัชระ, 2560, น. 25) ที่จะให้บทบาทการวิจัยในวัฒนธรรมดนตรีครอบคลุมอย่างเที่ยงธรรม เนื่องจากเรายึดเขตแดนซึ่งเป็นพื้นที่ทางการปกครองเป็นหลัก แต่เมื่อทำการศึกษาแล้ว พบว่า วัฒนธรรมทางดนตรีปี่พาทย์ไทยและพิณเพี้ยตักมพูชา มีโครงสร้างเชิงลึก (Deep Structure) ที่เป็นรากของวัฒนธรรมร่วมกัน ถ้าเรานำเส้นกันพรมแดนออก จะพบว่า เขตแดนทางวัฒนธรรมดนตรีนั้น

ไม่สามารถระบุการเป็นเจ้าของทางวัฒนธรรมดนตรีได้อย่างชัดเจน สอดคล้องกับ (ณรงค์ชัย ปิฎกัรชต์, 2563, น. 19) ที่ว่าวัฒนธรรมมิใช่ขอบเขตของการเมืองการปกครอง ที่แบ่งเขตพื้นที่ของหมู่บ้าน ตำบล อำเภอ จังหวัด กลุ่มประเทศ ดังเช่น การปักปันหลักเขตบนแผ่นดินพื้นราบ มีการตั้งด่านผ่านทางด้านหนึ่ง คือ ประเทศไทยอีกด้านหนึ่ง คือ ประเทศกัมพูชา หมายความว่า ในขอบเขตแห่งอาณาเขตย่อมมีบูรณภาพแห่งดินแดน เป็นการแบ่งเส้นแดนเพราะต่างก็มีรัฐบาลของตน แต่ในทางวัฒนธรรมแล้ว การวิจัยทางดุริยางคศาสตร์ชาติพันธุ์ ต้องเข้าใจทฤษฎีมานุษยวัฒนธรรมสัมพันธ์ เหตุผล คือ วัฒนธรรมไม่อาจแบ่งได้ด้วยเส้นกั้นพรมแดนประเทศ ต้องดึงเส้นกั้นพรมแดนประเทศที่เป็นม่านบังความคิดนั้นออกไป วัฒนธรรมทางดนตรีจะโดดเด่นขึ้นมาทันที ด้วยเหตุนี้การศึกษาทวิวัจนทางดนตรีระหว่างปีพาทย์ไทยและพิณเพียตกัมพูชา จึงมุ่งเน้นงานภาคสนามด้วยวิธีการมนุษย์สัมพันธ์มนุษย์ การศึกษาเอกสารขั้นต้น การเรียนรู้ดนตรีเพื่อซึมซับ นำไปสู่การวิเคราะห์ วิจารณ์ และการประเมินคุณค่างานดนตรีของทั้งสองประเทศ

ทวิวัจนทางดนตรีในมิติทางประวัติศาสตร์นั้นบ่งบอกถึงการดำรงอยู่ของงานดนตรีที่ผูกติดกับอำนาจทางการเมืองการปกครอง ราชสำนัก ระบบกษัตริย์ และสงคราม ที่นำมาสู่แนวคิดของการปรับตัวทางดนตรี สิ่งที่ตอบความสำคัญทางความคิดของวัฒนธรรมในปัจจุบัน คือ ประการแรกคิดถึงเรื่องอดีตในหรือต้นกำเนิด (Original) เป็นตัวตั้ง มักส่งผลต่อความรู้สึกในการเป็นเจ้าของทางวัฒนธรรม ประการที่สอง คิดถึงเรื่องในปัจจุบัน จะคำนึงถึงการสร้างเอกลักษณ์ของชาติเป็นสำคัญ ประเด็นความคิดทั้งสองประการนี้ เป็นกำแพงความคิดที่สำคัญ อันจะนำไปสู่ความขัดแย้งทางวัฒนธรรม เมื่อพิจารณาเรื่องประวัติศาสตร์คนไทยและคนเขมรร่วมกันกับเหตุการณ์ทางดนตรีจะพบว่า อำนาจทางการเมืองการปกครองขึ้นอยู่กับผู้ใด ศิลปวัฒนธรรมก็ขึ้นอยู่กับผู้นั้น รวมทั้งศิลปวัฒนธรรมทางดนตรีด้วยเช่นกัน ด้วยเหตุนี้รากเหง้าเค้ามูลทางวัฒนธรรมที่ฝังลึกของทั้งสองประเทศ จึงส่งผลต่องานดนตรีที่มีรูปแบบคล้ายคลึงกันมากที่สุด ด้วยการถ่ายโยง ผสมผสานทางวัฒนธรรม อีกทั้งอิทธิพลของวัฒนธรรมอินเดียที่ส่งผลต่อความคิดของคนในเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ เป็นสิ่งที่ไม่อาจปฏิเสธได้ในการสร้างเอกลักษณ์ทางดนตรี (เฉลิมศักดิ์ พิฎกุลศรี, 2560, น. 49) เป็นแรงขับเคลื่อนออกมาในรูปแบบเครื่องสักการะบูชา การสื่อความหมาย และการสื่อสารผ่านภาพจำหลัก ภาษาและวรรณกรรม ที่สองทางให้แก่กัน และสะท้อนให้เห็นถึงบทบาทหน้าที่ของดนตรีปีพาทย์ไทยและพิณเพียตกัมพูชาในบริบททางวัฒนธรรมมาอย่างต่อเนื่อง

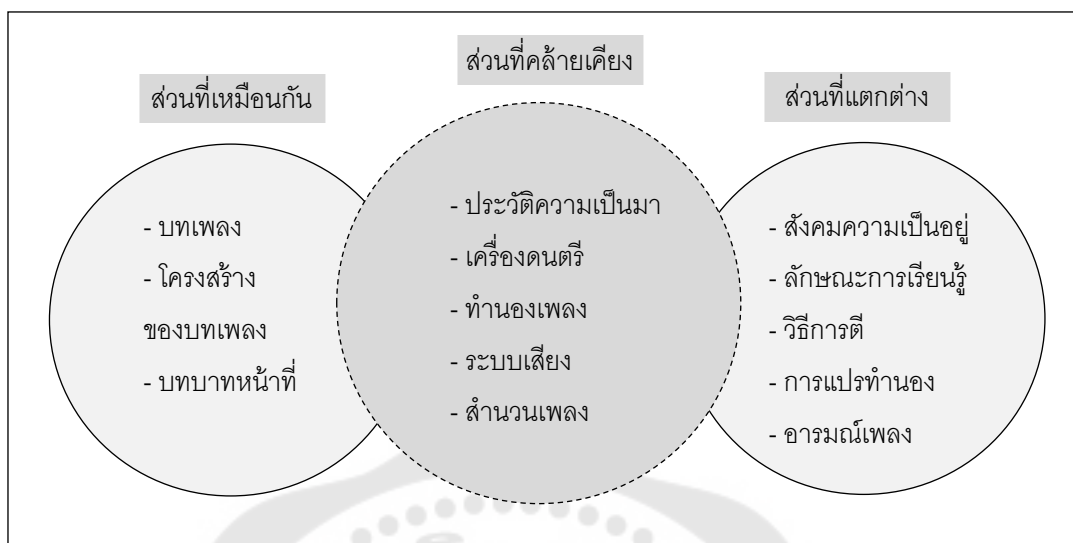
คุณลักษณะทางดนตรีเป็นสิ่งสำคัญต่อการพิจารณาลักษณะร่วมทางกายภาพของเครื่องดนตรีแต่ละชนิดในวงปีพาทย์ไทยและวงพิณเพียตกัมพูชา มีลักษณะที่คล้ายคลึงกัน

ด้วยกระบวนการที่ทำให้เกิดเสียง กระบวนการสร้างเครื่องดนตรี การปรับตกแต่ง สร้างขึ้นมาด้วยความประณีตงดงามเป็นสิ่งที่แสดงให้เห็นถึงการยกระดับทางจิตใจ (Uplift) ให้เกิดสุนทรีภาพทางดนตรีที่มาพร้อมกับสุนทรีรส รวมถึงวิธีการบรรเลงเครื่องดนตรี วิธีการบรรเลงผ่านบทเพลง คุณลักษณะทางดนตรีจึงเป็นผลผลิตอันสำคัญที่มนุษย์สร้างสรรค์ผลงานทางศิลปะขึ้นมาที่เกิดจากฐานคิดร่วมกันทั้งสองประเทศ บทพิสูจน์ที่สำคัญ คือ เราสามารถนำเพลงไทยไปบรรเลงบนเครื่องดนตรีพินเปียตได้ และในทางกลับกันเราสามารถนำบทเพลงของกัมพูชามาบรรเลงบนเครื่องปีพาทย์ได้เช่นกัน เสียงที่ดั่งขึ้นจากการบรรเลงมีลักษณะของเสียงที่สอดคล้องกันด้วยปัจจัยพื้นฐานของเสียงที่คล้ายคลึงกัน ส่งผลให้การรับใช้สังคมของดนตรีจึงไม่แตกต่างกัน โดยเฉพาะอย่างยิ่งการเปลี่ยนแปลงดนตรีด้วยความจำเป็น (Change in Necessary) และความสามารถในการยืดหยุ่น (Flexible) ลดทอน เพิ่มเติมในงานดนตรีได้อย่างลงตัวนั้นเป็นความสามารถพิเศษที่เกิดขึ้นในชุดความคิด (Mind set) ที่เกิดจากบทบาทหน้าที่ในงานดนตรีของทั้งสองประเทศ

เพลงโหมโรง คือ หนึ่งหลักฐานสำคัญของการเป็นวัฒนธรรมร่วมทางดนตรีที่เกิดขึ้นจากตัวบทเพลงของวงปีพาทย์ไทยและวงพินเปียตกัมพูชา มีความคล้ายคลึงกันของชื่อบทเพลง การเรียงร้อยบทเพลงที่เกิดจากแนวคิดการผูกเรื่องราว (Story) ที่สอดคล้องกับความเชื่อ ความศรัทธาของมนุษย์ผ่านงานดนตรี เพลงโหมโรงเป็นบทเพลงที่ใช้บรรเลงทั้งวงปีพาทย์ไทยและวงพินเปียตกัมพูชา ตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบัน ดังนั้นการยึดถือปฏิบัติทางดนตรีในเพลงชุดโหมโรงเย็นและเพลงโหมโรงโตจ เป็นการรักษาซึ่งรากทางวัฒนธรรมที่ร่วมกันของไทยและกัมพูชา ซึ่งเป็นมรดกร่วมทางวัฒนธรรมอย่างชัดเจน ถึงแม้จะมีความแตกต่างกันเพียงเล็กน้อย แต่เป็นความต่างในความเหมือน (Difference in similarity) เพราะโครงสร้างหลักของงานดนตรีเป็นโครงสร้างเดียวกัน จึงเป็นประเด็นสำคัญในการสนทนาของดนตรีตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบัน และผ่านการรับรู้ด้วยโสตประสาทจากการฟังมากที่สุด รวมทั้งการเรียนรู้ของนักดนตรีปีพาทย์และพินเปียตที่ต้องผ่านกระบวนการฝึกปฏิบัติเพลงโหมโรง เพื่อพัฒนาทักษะที่เป็นกลไกสำคัญในการขับเคลื่อนทักษะทางด้านดนตรีของผู้เรียนให้มีการพัฒนาขึ้น ประกอบด้วย การฝึกความอดทนและประสบการณ์ดนตรีให้คล่องแคล่ว มีปฏิภาณไหวพริบ เข้าใจระบบเสียงรูปแบบจังหวะรูปแบบทำนอง ที่นำไปสู่การสร้างภูมิปัญญาและความคิดสร้างสรรค์ทางดนตรีได้ ความแบ่งบานทางศิลปะที่เกิดจากเพลงโหมโรง จึงเป็นสื่อสะท้อนปัจจัยของการร่วมรากลทางวัฒนธรรมดนตรีที่มีความเข้มแข็งและอยู่ในบริบทของวัฒนธรรมไทยและเขมรอย่างเต็มเปี่ยม

การพัฒนาองค์ความรู้ด้านดนตรีของทั้งสองประเทศที่ผู้วิจัยศึกษาผ่านปีพาทย์ไทย และพิณเพี้ยตัมพูชา แนวคิดของนักดนตรีที่ปฏิบัติต่อองค์ความรู้นั้นสอดคล้องกัน คือ การพัฒนา หารูปแบบและลักษณะเฉพาะ (Style) ของตนเอง ซึ่งเป็นแนวคิดหลักที่สอดคล้องกับความอิสระ ในงานศิลปะ (Freedom of the Art) โดยหลักการแล้วงานศิลปะที่สร้างขึ้นไม่มีถูกหรือผิด แต่งานศิลปะที่อยู่ในกรอบความคิดของคนไทยและคนกัมพูชานั้นจะมีคำว่า “ชนบ” เป็นกรอบ ความคิดสำคัญ โดยเฉพาะเพลงโหมโรงที่ผูกติดกับพิธีกรรมเหมือนกันทั้งสองประเทศ การพัฒนา องค์ความรู้ด้านดนตรีจึงเกิดความแตกต่างกัน ทั้งนี้อิทธิพลของการจัดระเบียบทางสังคม ย่อมส่งผลต่อลักษณะทำนอง ซึ่งผสานความคิด แก้ไข ปรับปรุง พัฒนาสู่ความเป็นมาตรฐาน ของวิชาความรู้ด้วยแนวคิดที่แตกต่างกัน หลังจากการแยกดินแดนกันอย่างชัดเจนของรัฐ ทำนองห้องวงใหญ่ในวงปีพาทย์ไทยและทำนองห้องวงธมของวงพิณเพี้ยตัมพูชา จึงเป็นตัวอย่าง ของการพัฒนางานศิลปะที่ชัดเจน ความเป็นระเบียบของดนตรีส่งผลต่อทำนองห้องวงใหญ่ ที่มีความเรียบ (Naive) ซึ่งเป็นฐานคิดหลักในการเรียบเรียงทำนองห้องวงใหญ่ เพื่อการเรียนรู้ และเข้าใจทำนองหลักของบทเพลง รวมทั้งเป็นพื้นฐานสู่การแปรทำนองได้อย่างเข้าใจ ซึ่งทำนอง ห้องวงธมแสดงให้เห็นถึงลักษณะทำนองแปรของห้องวงธมด้วยการกระจายตัวของเสียง โดยห้องวงธมเป็นเครื่องดนตรีชนิดหนึ่งในวงดนตรีที่สามารถแปรทำนองได้อย่างอิสระ ลักษณะร่วมทางดนตรีจึงปรากฏในการผูกสำนวนเพลง เพื่อให้เกิดการสัมผัสของเสียง และคุณสมบัติความเป็นดนตรี ซึ่งสอดคล้องกับแนวทางการวิเคราะห์การเปลี่ยนแปลงทางดนตรี (เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี, 2560, น. 9) โดยอาศัยระยะเวลาของการเปลี่ยนแปลง (The Duration of Change) ที่เป็นผลมาจากลักษณะการปรับเปลี่ยนของสังคม และส่งผลต่อรูปแบบการพัฒนากานดนตรี

ผลของการศึกษาทำนองห้องวงใหญ่และห้องวงธม มีความสำคัญอย่างยิ่งที่ต้องศึกษา ทฤษฎีปรากฏการณ์วัฒนธรรมที่เป็นกรอบความคิดแสดงกระบวนการวัฒนธรรมควบคู่ไปกับการปรับเปลี่ยนเพื่อให้เกิดการสอดคล้องหรือให้เกิดความร่วมสมัยทั้งที่ยังคงแก่นของรากเดิม (ณรงค์ชัย ปิฎกักรัตน์, 2563, น. 52-53) ซึ่งการปรับเปลี่ยนอาจเกิดสภาพของการเปลี่ยน อย่างฉับพลันด้วยโครงสร้างของการจัดการทางสังคมหลักที่นโยบายระดับรัฐ และอิทธิพล ของการสื่อสารที่ไร้พรมแดน ปรากฏการณ์วัฒนธรรมทางดนตรีที่คงอยู่จึงเป็นความสัมพันธ์ ต่อการดำเนินชีวิตของมนุษย์แต่ละปัจเจกบุคคลของแต่ละกลุ่มวัฒนธรรม ปีพาทย์และพิณเพี้ยต ในปรากฏการณ์วัฒนธรรมนั้นจึงมีโครงสร้างที่สอดคล้องกับโครงสร้างสัมพันธ์ 3 ส่วน คือ วัฒนธรรมที่เหมือนกัน วัฒนธรรมที่คล้ายเคียงกัน และวัฒนธรรมที่แตกต่างกัน



ภาพประกอบ 55 แผนภูมิภาพโครงสร้างความสัมพันธ์ของทฤษฎีปรากฏการณ์วัฒนธรรมป๊อปไทยและพินพิศตัมพูชา

ที่มา:พงศพิชญ์ แก้วกุลธร (2564). ภาพนิ่ง

วัฒนธรรมทางศิลปะจึงเป็นวัฒนธรรมที่ครอบคลุมสัดส่วนของวัฒนธรรมอื่น ๆ ที่สร้างและรักษารากทางวัฒนธรรมได้อย่างหนักแน่น ส่วนที่คล้ายเคียงและส่วนที่แตกต่างเป็นผลจากการพัฒนางานด้านศิลปะที่อยู่ในวิถีชีวิตและบริบททางสังคมและวัฒนธรรม

คุณูปการของวัฒนธรรมร่วมทางดนตรีซึ่งเป็นผลจากการวิจัยในทวิวิจน์ทางดนตรีระหว่างป๊อปไทยและพินพิศตัมพูชานั้น ยังเป็นสิ่งที่สะท้อนให้เห็นถึงคุณค่าของความเป็นมนุษย์ในการสร้างสรรค์ สืบทอดและดำรงไว้ซึ่งประโยชน์จากงานดนตรี ผู้วิจัยจึงขอเสนอให้ป๊อปไทยและพินพิศตัมพูชาเป็นเครือญาติทางดนตรี (The Family in Music) ซึ่งเป็นการสนับสนุนกระบวนการแลกเปลี่ยนเรียนรู้ร่วมกันเพื่อสร้างความคิดใหม่ ลดความขัดแย้งและอคติเชิงชาติพันธุ์ (Ethnocentrism) ซึ่งสอดคล้องกับ (อานันท์ กาญจนพันธุ์, 2548, น. 30) ที่กล่าวถึงการวิจัยสังคมและวัฒนธรรมถือเป็นกระบวนการของการเรียนรู้ อย่างหนึ่งซึ่งเป็นกระบวนการแลกเปลี่ยนและถกปัญหาร่วมกัน (Dialogue) เป็นวิธีคิดและความเข้าใจที่สำคัญ งานดนตรีที่ใช้ในการศึกษาจึงเป็นสุนทรียสนทนา เพื่อสร้างความเข้าใจอันดี ด้วยการนำดนตรีไปปฏิสัมพันธ์และในทางกลับกันกับปฏิสัมพันธ์ทางดนตรีด้วย ซึ่งเป็นวิทยาทานอันยิ่งใหญ่ที่เกิดขึ้นจากทวิวิจน์ (Cross Cultural Dialogue) ทางดนตรี แสดงให้เห็นถึงมิติชีวิตที่มีคุณค่า

ต่อความเป็นมนุษย์ด้วยกันอย่างมหาศาล คือ วิทยาพาทนจากความรู้ทางดนตรี และเป็นอัตลักษณ์ของคนในเอเชียตะวันออกเฉียงใต้อย่างชัดเจน

ดนตรีจึงเป็นพลัง (Soft Power) อันสำคัญที่สร้างความสัมพันธ์อันดีในระดับประชาชนกับประชาชน (People to People) และเป็นการทูตทางวัฒนธรรม (Cultural Diplomacy) ที่ทรงคุณค่า ด้วยการถ่ายทอดเรื่องราวผ่านสุนทรียะในการอยู่ร่วมกันอย่างสันติ และร่วมรักษามรดกทางวัฒนธรรม ดังที่ (เจตนา นาควัชระ, 2562, น. 35) ได้กล่าวว่า ภูมิหลังอันเป็นที่มาของการให้ความสำคัญต่อ “มรดกที่จับต้องไม่ได้” เป็นเรื่องของ การปรับแนวความคิดหลังยุคอาณานิคมที่เอื้อให้ประชาคมนานาชาติเห็นคุณค่าของวัฒนธรรมในวงกว้าง โดยสละเสียซึ่งอคติที่ผูกอยู่กับการยกตนข่มท่าน เพราะในท้ายที่สุดแล้ว สังคมที่เคยตกเป็นเบี้ยล่างของประเทศที่สถาปนาตนเองขึ้นเป็นมหาอำนาจก็มีชนบระเพณีอันงดงามและทรงคุณค่าแก่การที่จะทำนุบำรุงสืบไป ความสำนึกที่ว่าวัฒนธรรมมิได้ผูกอยู่กับความมั่งคั่งในทางวัตถุ และแสดงออกได้ในรูปที่มีอาจ “จับต้อง” ได้ นับว่าเป็นความก้าวหน้าทางความคิดที่ก่อให้เกิดความเข้าใจอันดีระหว่างประชาชาติ อันที่จริงโลกาภิวัตน์ที่ขาดมิติทางวัฒนธรรม ย่อมเป็นโลกาภิวัตน์ที่ขาดความสมบูรณ์ ทวิวัจนทางดนตรีระหว่างปีพาทย์ไทยและพิณเพียตักมพูชา จึงเป็นส่วนหนึ่งในงานวัฒนธรรมที่มีดนตรีเพื่อสร้างฐานของความเป็นมนุษย์ร่วมกัน

ข้อเสนอแนะการวิจัย

1. ข้อเสนอแนะจากผลการวิจัย

ผลการวิจัยของทวิวัจนทางดนตรีระหว่างปีพาทย์ไทยและพิณเพียตักมพูชา แสดงให้เห็นถึงวัฒนธรรมร่วมและมีโครงสร้างทางดนตรีร่วมกัน ซึ่งปรากฏในประวัติความเป็นมาคุณลักษณะทางดนตรี บทบาทหน้าที่ของงานดนตรีทั้งสองประเทศ สิ่งเหล่านี้เป็นวัฒนธรรมที่มีดนตรีเป็นสื่อกลางและเป็นดำรงอยู่ในวิถีชีวิตของคนไทยและคนกัมพูชา รวมทั้งการศึกษาทำนองซ้องวงใหญ่เพลงชุดโหมโรงเย็นของวงปีพาทย์ไทยและซ้องวงธมเพลงโหมโรงโตจของวงพิณเพียตักมพูชา มีโครงสร้างของบทเพลงที่เหมือนกันแล้ว ส่งผลให้รายละเอียดของทำนองเพลง ระบบเสียง และสำนวนทางดนตรีคล้ายคลึงกัน ซึ่งสิ่งที่แตกต่างกันเป็นผลจากความเข้าใจและการพัฒนางานศิลปะของแต่ละพื้นที่ รวมทั้งวิถีคิดต่อทำนองเพลง การแปรทำนองอารมณ์เพลง และลักษณะการเรียนรู้ที่มีสังคมความเป็นอยู่เข้ามามีส่วนเกี่ยวข้องกับบริบททางวัฒนธรรม ผลของการศึกษาโครงสร้างทางดนตรีนี้ ไม่ได้เป็นสิ่งที่ตัดสินหรือเปรียบเทียบสุนทรียะทางดนตรี แต่มุ่งทำความเข้าใจในสิ่งที่เหมือน สิ่งต่าง สิ่งคล้ายคลึงกัน ด้วยขอบเขตของงานวิจัย เพื่อเป็นหลักฐานยืนยันการเป็นวัฒนธรรมร่วมทางดนตรี ดังนั้นการวิจัยเกี่ยวกับ

งานศิลปะจึงต้องพึงระวังในเรื่องความรู้สึที่เกิดจากผลการวิจัย ไม่ยึดถืออารมณ์และความรู้สึกที่เกิดจากความชอบส่วนตัวหรือการอคติเชิงชาติพันธุ์ มาตัดสินตัวดนตรี ต้องมีใจเป็นกลาง หรือตัวกลาง (Intermediary) ระหว่างข้อมูล และการนำเสนอข้อมูลให้เกิดความเที่ยงธรรมสูงสุด

2. ข้อเสนอแนะสำหรับการวิจัยครั้งต่อไป

2.1 การวิจัยทางดนตรีระหว่างปีพาทย์ไทยและพิณเพียตัมพูชา ควรเพิ่มขอบเขตในการวิจัยที่คณะหรือวงดนตรีในเส้นทางของไทยและกัมพูชา เพื่อเป็นหลักฐานสำคัญที่จะใช้เสียงของดนตรีที่ปรากฏขึ้นในปัจจุบันพิจารณาลักษณะร่วมทางดนตรี

2.2 การศึกษาวัฒนธรรมข้ามชาติมีความจำเป็นที่ต้องศึกษาเพิ่มเติมในทางภาษาของการสื่อสาร ฟัง พูด อ่าน และเขียน เพื่อการเข้าใจภาคสนามที่ลึกซึ้ง รวมทั้งการเก็บข้อมูลที่ตรงประเด็น สามารถแปลความและการสื่อความหมายได้อย่างถูกต้อง

2.3 การศึกษาวงปีพาทย์ไทยและวงพิณเพียตัมพูชาที่มีความคล้ายคลึงในเชิงโครงสร้างทางดนตรี ควรขยายขอบเขตของการศึกษาไปยังวงพิณพาทย์ของสาธารณรัฐประชาธิปไตยประชาชนลาว เพื่อศึกษาลักษณะร่วมทางดนตรีและขยายพื้นที่ทางวัฒนธรรมศึกษา

บรรณานุกรม

Bophary, V. (2008). *Pithi Sampeah Kru Phleng Mahori at the Royal University of Fine Arts*.
(M.A. Thesis). Mahidol University.

Keo Brasithy. (2562). *Biography of the Cambodai Pinpeat Master*. Interviewer:
Pongsapich Kaewkulthorn. Phnom Penh Cambodia.

Keo Sonan Kavei. (2562). *Biography of the Cambodai Pinpeat Master*. Interviewer:
Pongsapich Kaewkulthorn. Phnom Penh Cambodia.

Leeds-Hurwitz, W. (2014). *Cross - Cultural Dialogue*.

<https://centerforinterculturaldialogue.files.wordpress.com/2014/04/key-concept-cross-cultural-dialogue.pdf>.

Noeng Dara. (2008). *Biography of the Master Keaw Sa-nguen (จักร์ ญูญ)*. Phumin University.
(The Fine Arts's Research).

Oxford University. (2014). *ETHNOMUSICOLOGY A very short introduction*. New York:
The United States of America Oxford University Press.

Pruon Proeung. (2020) *Luang Pradit Pairon (Sorn Silpabanleng)*. Interviewer: Pongsapich
Kaewkulthorn, Secondary School of Fine Arts, Phnom Penh Cambodia.

Sam - Ang Sam. (1998). *The pin peat ensemble : its history, music and context*.
(Ph. D.). Wesleyan University.

Wisuttipat, M. (2008). *Pipat Traditions in Music Culture in the Mekong River Basin:
Practice and Phenomena in the Early 21st Century*.

กรมวิชาการ. (2545). *ดนตรีในวิถีชีวิตไทย*. กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์คุรุสภาลาดพร้าว.

กรมศิลปากร. (2544). *เครื่องดนตรีไทย ของกรมศิลปากร พิมพ์เป็นที่ระลึกเนื่องในวันคล้ายวันเกิด
ครบ 6 รอบ หม่อมราชวงศ์ เทพยพศ เทวกุล วันที่ 22 มิถุนายน 2544 ธนิต อยู่โพธิ์ เครื่อง
ดนตรีไทย*. กรุงเทพฯ: กองวรรณกรรมและประวัติศาสตร์ กรมศิลปากร.

กรมศิลปากร กระทรวงวัฒนธรรม มอบให้คณะกรรมการการพิจารณาและเรียบเรียง
ประวัติศาสตร์ไทยสมัยธนบุรี. (2561). *ประวัติศาสตร์ไทยสมัยธนบุรี*. กรุงเทพฯ:
สำนักงานการพิมพ์ จำกัด.

- กรมส่งเสริมวัฒนธรรม และสมาคมครูดนตรี (ประเทศไทย). (2558). *ดนตรีและนาฏศิลป์อาเซียน MUSIC AND DRANCE OF ASEAN* ปัญญา รุ่งเรือง. กรุงเทพฯ: กรมส่งเสริมวัฒนธรรม กระทรวงวัฒนธรรม.
- กฤษฎาภค ไวยนันท์. (2548). *การสืบทอดวงปี่พาทย์ในลุ่มน้ำลพบุรี*. ปริญญานิพนธ์ (ศป.ม.) (มานุษยวิทยามหาวิทยาลัย). มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ.
- กองวรรณกรรมและประวัติศาสตร์ กรมศิลปากร. (2545). *คำฉันท์ดุจฎีสังเวย คำฉันท์กล่อมช้าง ครั้งกรุงเก่า และคำฉันท์คชกรรมประยูร*. <https://vajirayana.org/คำฉันท์ดุจฎีสังเวย>
คำฉันท์กล่อมช้าง ครั้งกรุงเก่า และคำฉันท์คชกรรมประยูร.
- กาญจนา นาคสกุล. (2548). *พจนานุกรมไทย-เขมร*. กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.
- คณะกรรมการชำระประวัติศาสตร์ไทย. (2549). *ประชุมพงศาวดารฉบับกาญจนาภิเษก เล่ม 12*. กรุงเทพฯ: สำนักวรรณกรรมและประวัติศาสตร์ กรมศิลปากร.
- คมกฤษ อุตเต็กคัง. (2561). *ผี พราหมณ์ พุทธ*. ฉบับวันที่ 4 - 10 พฤษภาคม 2561. https://www.matichonweekly.com/column/article_100254.
- คึกฤทธิ์ ปราโมช. (2556). *โครงกระดูกในตู้*. นนทบุรี: สำนักพิมพ์ดอกหญ้า.
- เจตนา นาควัชระ. (2548). *นวนิทัศน์ในวรรณคดีไทย*. ราชบัณฑิตยสถาน, ปีที่ 31 ฉบับที่ 1 ม.ค. - มี.ค. 2549.
- เจตนา นาควัชระ. (2560). *การวิจารณ์กับทวิวิจน์ข้ามชาติ Criticism and Cross - Cultural Dialogue*. กรุงเทพฯ: บริษัทกิจไพศาลการพิมพ์และซัพพลายส์ จำกัด.
- เจตนา นาควัชระ. (2560). *ทวิวิจน์ข้ามชาติ: กรณีศึกษาเชิงอัตชีวประวัติทางวิชาการ Cross - Cultural Dialogue: Case Studies from an Intellectual Autobiography*. วารสารสงขลานครินทร์ ฉบับสังคมศาสตร์และมนุษยศาสตร์.
- เจตนา นาควัชระ. (2562). *คิดเป็นวิชาการจากรากฐานของเพลงลูกทุ่ง : กรณีศึกษา “สาวนาสงั่แฟน”*. เอกสารสิ่งพิมพ์เพื่อเผยแพร่, 1 - 30.
- เจตนา นาควัชระ. (2562). *วัฒนธรรมสำนัก รากฐานของอุดมศึกษาไทย*. นครปฐม: โรงพิมพ์มหาวิทยาลัยศิลปากร พระราชวังสนามจันทร์.
- เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี. (2560). *การเปลี่ยนแปลงทางดนตรี*. ขอนแก่น: โรงพิมพ์แอนนาออฟเซต.
- เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี. (2561). *ประชุมบทความวิชาการดนตรี รองศาสตราจารย์ ดร.เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี*. ขอนแก่น: โรงพิมพ์แอนนาออฟเซต.

- ชาย โพธิ์สีดา. (2559). *ศาสตร์และศิลป์แห่งการวิจัยเชิงคุณภาพ*. กรุงเทพฯ: บริษัท อมรินทร์พริ้นติ้ง แอนด์พับลิชชิ่ง จำกัด (มหาชน).
- เชาว์ การวิชา. (2559). *การสืบทอดวัฒนธรรมดนตรีพื้นเพียดในประเทศกัมพูชา Transmission of Pinpeat Music Tradition in Cambodia*. วารสารมหาวิทยาลัยราชภัฏธนบุรี, ปีที่ 10 ฉบับที่ 1 มกราคม - มิถุนายน 2559.
- ณรงค์ชัย ปิฎกัษต์. (2563). *ทฤษฎีเพื่อการวิจัยและสารัตถะบทดนตรี*. ลพบุรี: โรงพิมพ์นาฏดุริยางค์.
- ณัชชา พันธุ์เจริญ. (2551). *สังคีตลักษณะและการวิเคราะห์*. กรุงเทพฯ: บริษัท ธนาเพรส จำกัด.
- ดวงรุ่ง อ่อนสมพงษ์, และ ภัทรวดี ภูษาภิรมย์. (2559). *ผลกระทบของการประชันวงปีพาทย์วัดพระพิเรนทร์ต่อดนตรีไทย*. *Journal of Fine and Applied Arts Chulalongkorn University*.
- ดำรงราชานุภาพ, ส. (ม.ป.ป.). *นิราศนครวัด*. พระนคร: บรรณาคาร.
- ธงชัย วินิจจะกุล. (2556). *กำเนิดสยามจากแผนที่: ประวัติศาสตร์ภูมิภพของชาติ*. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์อ่าน.
- นภสินธุ์ เรือนนาค และคณะ. (2559). *การศึกษาเชิงประวัติศาสตร์เกี่ยวกับความสัมพันธ์ของชุมชนกับศิลปกรรมในเขตพื้นที่ชายแดนไทย – กัมพูชา. วิจัยและพัฒนา วไลยอลงกรณ์* ในพระบรมราชูปถัมภ์ สาขามนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์, ฉบับที่ 2 (พฤษภาคม – สิงหาคม 2559) 247 - 257.
- นันทวัน ตอบงาม. (2557). *การศึกษากระบวนการเรียนรู้ แนวคิดสู่การสร้างสรรค์ผลงานด้านดนตรีของพันโทเสนาะ หลวงสุนทร*. ปริญญาโท (ศป.ม. (มานุษยดุริยางควิทยา)). มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ.
- บำรุง พาทยกุล. (2555). *ระนาดเอก : คุณค่าของภูมิปัญญาที่ส่งผลต่อดนตรีไทย*. ปริญญาโท (ศศ.ด. (ศิลปวัฒนธรรมวิจัย)). มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ.
- บุษกร สำโรงทอง และคณะ. (2549). *วัฒนธรรมดนตรีไทย ภาคกลาง และภาคอีสานใต้*. กรุงเทพฯ: รายงานวิจัย คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.
- ปัญญา รุ่งเรือง. (2546). *ประวัติการดนตรีไทย*. กรุงเทพฯ: บริษัทโรงพิมพ์ไทยวัฒนาพานิช จำกัด.
- พงศ์พิชญ์ แก้วกุลธร. (2564). *แผนภูมิภาพโครงสร้างความสัมพันธ์ของทฤษฎีปรากฏการณ์วัฒนธรรมปีพาทย์ไทยและพื้นเพียดกัมพูชา*. In. กรุงเทพมหานคร.

พรรณราย คำโสภา. (2542). การวิเคราะห์เพลงพื้นบ้านกันตรึมของหมู่บ้านดงมัน จังหวัดสุรินทร์.

ปริญญาณิพนธ์ (ศศ.ม. (มานุษยวิทยา)). มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ

พรสวรรค์ วัฒนางกูร. (2542). บทวิเคราะห์งานวิจารณ์เกี่ยวกับดนตรีสุนทราภรณ์

จุไรรัตน์ แสนใจรักษ์ พลังปัญญาทางมนุษยศาสตร์. กรุงเทพฯ: อัมรินทร์พรินต์ติ้ง

แอนด์พับลิชชิ่ง จำกัด (มหาชน).

พันธุ์หลวงเรืองเดชอนันต์ (ทองดี ธนรัชต์). (2550). ราชพงษาวดารกัมพูชา. นนทบุรี:

โสภณการพิมพ์.

พิชชาณัฐ ตูจินดา. (2558). การศึกษาองค์ความรู้ภูมิปัญญาพื้นบ้าน บ้านหนองไทร ตำบลหนองไทร

อำเภอหนองเรือ จังหวัดบุรีรัมย์ เพื่ออนุรักษ์และสืบสานวัฒนธรรมชุมชนท้องถิ่น. กรุงเทพฯ:

รายงานการวิจัย กรมส่งเสริมวัฒนธรรม กระทรวงวัฒนธรรม.

พิชิต ชัยเสรี. (2559). สังคีตลักษณ์วิเคราะห์. กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

พิทยวัฒน์ พันธะศรี. (2557). มโหรีอีสาน: จากดนตรีถวายเทวสถานแห่งราชสำนักเขมรสู่ดนตรีวิถี

ชีวิตชาวอีสาน (Mahori Isan Music: from the Khamar royal temple to the Isan way

of life). Chophayom Journal.

พูนพิศ อมาตยกุล. (2562). ประวัติดนตรีและความสัมพันธ์ไทย - กัมพูชา. ผู้สัมภาษณ์:

พงศ์พิชญ์ แก้วกุลธร. มูลนิธิราชสุดา มหาวิทยาลัยมหิดล.

พูนศักดิ์ บุญทวี. (2560). การศึกษาวงปีพาทย์พื้นเมืองในวัฒนธรรมอีสานใต้ ในพิธีกรรมบวชพระ

ตำบลปังกู อำเภอประโคนชัย จังหวัดบุรีรัมย์: กรณีศึกษาวงของนายทอด อิดประโคน. การ

ประชุมวิชาการระดับชาติ ศิลปกรรมวิชาการครั้งที่ 2: ศิลปะ 4.0 (ศิลปะเพื่อการสร้างสรรค์

และศิลปะเพื่อการศึกษา) The 2nd National Fine Arts Conference:

The Arts 4.0 (Creative Art and Art Education), 199-203.

ไพฑูรย์ เจนเจริญ. (2550). เพลงในภาคบังคับเริ่มฝึกหัดดนตรีไทยสาขापี่พาทย์ "

เพลงชุดใหม่โรงเรียน". ศิลปากร ปีที่ 50 ฉบับที่ 1 (ม.ค. - ก.พ. 2550) หน้า 20 - 25.

มานพ วิสุทธิแพทย์. (2556). ทฤษฎีการวิเคราะห์เพลงไทย. กรุงเทพฯ: สันติศิริการพิมพ์.

เมธี พันธุ์ราทร. (2561). การศึกษาดนตรีประกอบพิธีกรรม: กรณีศึกษาวงโกลสโกลและวงท่มมิง

คณะครูอม มงกุล จังหวัดเสียมเรียบ ราชอาณาจักรกัมพูชา Ceremonial Music :

a Study of Kong Skor and Tamming Ensemble of Khru Um Mongkol Band,

Siemreap Province, Kingdom of Cambodia. วารสารสถาบันวัฒนธรรมและศิลปะ.

- ยน เคียน แกว ฎีวรรณ อี ลีณา เมา เฟณา. (2553). *เครื่องดนตรีกัมพูชาโบราณ* (สกุลสุภา ทองน้อย แปล). นครปฐม: หจก. หยิน หยาง การพิมพ์.
- ราชบัณฑิตยสถาน. (2554). *พจนานุกรม ฉบับราชบัณฑิตยสถาน พ.ศ. 2554 เฉลิมพระเกียรติ พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว เนื่องในโอกาสพระราชพิธีมหามงคลเฉลิมพระชนมพรรษา 7 รอบ 5 ธันวาคม 2554*. กรุงเทพฯ: บริษัท นานมีบุ๊คส์พับลิเคชั่นส์ จำกัด.
- รุ่งโรจน์ ธรรมรุ่งเรือง และ ศานติ ภักดีคำ. (2561). *ศิลปะเขมร*. กรุงเทพฯ: บริษัทมติชน จำกัด (มหาชน).
- วรรณดี สุทธิธารกร. (2561). *การวิเคราะห์ข้อมูลในงานวิจัยเชิงคุณภาพ*. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์สยามปริทัศน์ จำกัด.
- วัฒนวุฒิ ช้างชนะ. (2560). *กาลแห่งดนตรีไทย*. วารสารศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ปีที่ 21, ฉบับที่ 1 (ม.ค.-มิ.ย. 2559), หน้า 19-33.
- วัฒนา อ่อนสำลี. (2559). *การศึกษาเพลงโหมโรงทยอยเดี่ยว*. ปรินญานินพนธ์ (ศป.ม. (มานุษยดุริยางควิทยา)). มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ.
- วินัย พงศ์ศรีเพียร. (2562). *รฐิราชราพพัน (โครงนิราศหริภุญชัย) และจารึกวัดพระยืน มรดกความทรงจำแห่งภินวบุรี-ศรีหริภุญชัย*. กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์มติชน บริษัทมติชน จำกัด (มหาชน).
- วิบูลย์สวัสดิวงศ์ สวัสดิกุล, ม. จ. (2473). *จดหมายเหตุรายวันพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว เสด็จประพาสประเทศอินโดจีน*. กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์โสภณพิพรรฒธนากร.
- วีระ ธีรภัทร. (2545). *เที่ยวเขมร (ตะเวนอาณาจักรพระนคร-ชมปราสาทนครวัด-ยลนครธม)*. กรุงเทพฯ: หจก. ภาพพิมพ์
- วีระ พันธุ์เสือ. (2554). *วัฒนธรรมการประชันวงปี่พาทย์*. กรุงเทพฯ: ภาควิชาดุริยางคศาสตร์ศึกษา คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ:
- ศรัณย์ นักรบ. (2557). *ดนตรีชาติพันธุ์วิทยา*. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งมหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์.
- ศรัณย์ นักรบ. (2560). *องค์ความรู้เรื่อง “วัฒนธรรมดนตรีเอเซียตะวันออกเฉียงใต้ (Musical Culture of the Southeast Asia)” องค์ความรู้เรื่อง “ดนตรีเอกเอเชีย”*. สืบค้นจาก [http://www.km.human.ku.ac.th/files/2560/06km\(aseanmusic\).pdf](http://www.km.human.ku.ac.th/files/2560/06km(aseanmusic).pdf).
- ศานติ ภักดีคำ และนวิรัตน์ ภักดีคำ. (2561). *ประวัติศาสตร์อยุธยาจากจารึก: จารึกสมัยอยุธยา*. . กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์ ภาพพิมพ์.
- ศานติ ภักดีคำ. (2562). *ประวัติศาสตร์อยุธยาจากพระราชพงศาวดาร พระราชพงศาวดารกรุงศรีอยุธยาฉบับปลีกและฉบับความย่อ*. กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์ ภาพพิมพ์.

ศานติ ภัคดีคำ. (2552). เขมร "ถกสยาม". กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์มติชน.

ศานติ ภัคดีคำ. (2562). ประวัติดนตรีและความสัมพันธ์ไทย - กัมพูชา. ผู้สัมภาษณ์:

พงศ์พิชญ์ แก้วกุลธร. สาขาวิชาภาษาไทยและภาษาตะวันออก คณะมนุษยศาสตร์
มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ.

ศูนย์ LVC ASEAN CENTER. (2555). ประชาคมสังคมและวัฒนธรรมอาเซียน (ASEAN Socio -
Cultural Community - ASCC). <http://www.mfa.go.th/asean/contents/files/asean-media-center-20121126-180846-576070.pdf>.

ศูนย์มานุษยวิทยาสิรินธร (องค์การมหาชน). (2550). จารึกในประเทศไทย. จารึกวัดพระยืน

ด้านที่ 1. <https://db.sac.or.th/inscriptions/inscribe/detail/188>.

สมเด็จพระกนิษฐาธิราชเจ้า กรมสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี. (2537).

พระราชดำรัสเปิดการประชุมวิชาการดนตรีไทย-กัมพูชา. หอประชุมเล็ก ศูนย์วัฒนธรรมแห่ง
ประเทศไทย กรุงเทพมหานคร.

สมบัติ พรศิริเจริญพันธ์. (2559). เฮอร์เมนุติคส์: ศาสตร์แห่งการตีความ และศิลปะแห่งการเข้าใจ.

นนทบุรี: โรงพิมพ์วัชรินทร์.

สิริรัตน์ ประพัฒน์ทอง. (2535). การศึกษาเครื่องดนตรีจากหลักฐานทางประวัติศาสตร์และ

โบราณคดีที่พบในประเทศไทย ก่อนพุทธศตวรรษที่ 16. วิทยานิพนธ์ (ศศ.ม. (โบราณคดี
สมัยประวัติศาสตร์)). มหาวิทยาลัยศิลปากร.

โสพล ศิริไสย์. (2548). David Bohm Dialogue วิธีการสนทนาแบบมนุษย์สัมพันธ์มนุษย์และการ

เปลี่ยนวิธีคิดด้วยการฟังอย่างลึกซึ้ง. นครปฐม: สำนักงานทรานส์ทิเม เครือข่ายการวิจัย

บูรณาการลุ่มน้ำท่าจีน - แม่กลอง คณะสิ่งแวดล้อมและทรัพยากรศาสตร์

มหาวิทยาลัยมหิดล.

หอพระสมุดวชิรญาณ. (2467). สมุทโฆษะคำฉันท์. <https://vajirayana.org/สมุทโฆษะคำฉันท์>.

หอพระสมุดวชิรญาณ. (2475). มหาชาติคำหลวง. <https://vajirayana.org/มหาชาติคำหลวง>.

หอพระสมุดวชิรญาณ. (2513). ลิลิตยวนพ่าย. <https://vajirayana.org/ลิลิตยวนพ่าย>.

อนุสิษฐ์ มูลประมุข. (2559). การศึกษาวงดนตรีไทยวัดส้มเกลี้ยง ต.บางคูเวียง อ.บางกรวย

จ.นนทบุรี. วิทยานิพนธ์ (ศป.ม. (มานุษยวิทยาเชิงควิทยา)). มหาวิทยาลัย

ศรีนครินทรวิโรฒ.

- อรรถัย เวียงแก้ว. (2557). *ดนตรีประกอบพิธีแต่งงาน : กรณีศึกษา วงมโหรีวัดป่าสักวัดเนินขมิ้น*. ปะ อําเภอกองคาเมระระภูเมิน จังหวัดเกาะกง ประเทศกัมพูชา. ปริญญาพนธ์ (ศป.ม. (มานุษยวิทยาคติวิทยา)). มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ.
- อัจฉรา ภาณุรัตน์. (2556). *พระ-หมอ-ครู : พลวัตทางวัฒนธรรมเพื่อสันติภาพแนวชายแดนไทย - กัมพูชา ฉัตรทิพย์ นาถสุภา ด้วยรัก เล่มที่ 5 ประวัติศาสตร์วัฒนธรรม*. กรุงเทพฯ: บริษัท สำนักพิมพ์สร้างสรรค์ จำกัด.
- อานันท์ กาญจนพันธุ์. (2548). *ทฤษฎีและวิธีวิทยาของการวิจัยวัฒนธรรม*. กรุงเทพฯ: บริษัท อมรินทร์พริ้นติ้งแอนด์พับลิชชิ่ง จำกัด (มหาชน).
- อานันท์ นาคคง. (2549). *Ta Roneat, Songs to be remembered, Songs to be forgotten*. แผ่นร่ายของตาโรเนียด เพลงที่อยากจำ เพลงที่อยากลืม. เอกสารสิ่งพิมพ์เพื่อเผยแพร่.
- อุไรศรี วรสระริน. (2545). *ประวัติศาสตร์กัมพูชาในประชุมอรรถกถาเขมร รวมบทความวิชาการ ของ ศาสตราจารย์เกียรติคุณ ดร.อุไรศรี วรสระริน (ภ. ค. ม. จ. ศ. ด. อ. วรสระริน)*. กรุงเทพฯ: บริษัท อมรินทร์พริ้นติ้งแอนด์พับลิชชิ่ง จำกัด (มหาชน).





หนังสือยื่นการยกเว้นการรับรอง
คณะกรรมการจริยธรรมสำหรับพิจารณาโครงการวิจัยที่ทำในมนุษย์
มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ

(เอกสารนี้เพื่อแสดงว่าคณะกรรมการจริยธรรมสำหรับพิจารณาโครงการวิจัยที่ทำในมนุษย์ ได้พิจารณาโครงการวิจัยนี้)

ชื่อโครงการวิจัย : ทวิวจนทางดนตรีระหว่างป๊อไทยและเพลงไทยพื้นบ้าน
ชื่อหัวหน้าโครงการวิจัย : นายพงศ์พิชญ์ แก้วกุลธร
หน่วยงานต้นสังกัด : คณะศิลปกรรมศาสตร์
รหัสโครงการวิจัย : SWUEC-G-230/2562X

โครงการวิจัยนี้เป็นโครงการวิจัยที่เข้าข่ายยกเว้น (Research with Exemption from SWUEC)

วันที่ยื่น : 8 มกราคม 2563
ยื่นโดย : คณะกรรมการจริยธรรมสำหรับพิจารณาโครงการวิจัยที่ทำในมนุษย์
มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ

คณะกรรมการจริยธรรมสำหรับพิจารณาโครงการวิจัยที่ทำในมนุษย์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ดำเนินการรับรองโครงการวิจัยตามแนวทางหลักจริยธรรมการวิจัยในคนที่เป็นสากล ได้แก่ Declaration of Helsinki, the Belmont Report, CIOMS Guidelines และ the International Conference on Harmonization in Good Clinical Practice (ICH-GCP)

ออกให้ ณ วันที่ 9 มกราคม 2563

(ลงชื่อ).....
(ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ทันตแพทย์หญิงณปภา เอี่ยมจิตรกุล)
กรรมการและเลขานุการคณะกรรมการจริยธรรม
สำหรับพิจารณาโครงการวิจัยที่ทำในมนุษย์

(ลงชื่อ).....
(แพทย์หญิงสุรีพร ภัทรสุวรรณ)
ประธานคณะกรรมการจริยธรรม
สำหรับพิจารณาโครงการวิจัยที่ทำในมนุษย์

หมายเลขรับรอง : SWUEC/X/G-230/2562

เอกสาร เรื่องต่าง ๆ ที่อินโดจีนระหว่างเสนาบดี โดยเสด็จพระราชดำเนิน (พ.ศ.2473)

ที่มา: หอจดหมายเหตุแห่งชาติ (2473)

รับ:		วิทยุโทรเลขทหารเรือ	จ่ายที่
สถานีโทรเรือ มหาดริ	รับวันที่ ๑๒	เวลา ๑๐๔๖	วันที่
จาก Saigon ผ่าน	ที่ 7๖1	คำ ๓๐	วันที่ 12
			เวลา 0910

Prince Devawongs
à bord yacht- Royal Mahachakkri
Mytho-Radio.

Dress for morning fifteenth is requested
to be half-white dress orders and decorations
instead of Khaki do you object.

Pradere Niquet-
Pradere Palais Goufal Saigon
no objection half white dress
uniform for morning fifteenth

พนักงาน { รับ ๐๔
ส่ง

ถ้ามีความประสงค์จะให้ทำการใดส่วนใดให้นำคำโทรเลขฉบับนี้มาด้วย

Devawongs

เอกสาร เสด็จพระราชดำเนินประพาสอินโดจีน พ.ศ.2473 ตอน 2 (พ.ศ.2472-2473)

ที่มา: หอจดหมายเหตุแห่งชาติ (2472-2473)

สำเนาที่ ๑๐๘๗

วิทยุโทรเลข จาก พระวรวงศ์เธอ กรมหมื่นเทววงศ์วโรปการ
ถึง กระทรวงการต่างประเทศ กรุงเทพฯ ฯ ส่งจากเรือพระที่นั่ง
มหาจักรี วันที่ ๑๑ เมษายน พ.ศ. ๒๔๗๓ เวลา ๑๒.๐๐ น.
รับที่วังสราญรมย์ ลงวันเดียวกัน เวลา ๑๔.๑๐ น.

กระทรวงการต่างประเทศ กรุงเทพฯ ฯ

มีพระบรมราชโองการโปรดเกล้า ฯ ให้หลวงประดิษฐไพเราะ
ไปเฝ้าที่พนมเปญ ขอให้เจ้าคุณจักษ์ให้หลวงประดิษฐ์ เจริญทางไปกับ
ผู้หนึ่งชื่อ ราชการ ออกจากกรุงเทพฯ ฯ วันที่ ๓๐ เม.ย.๗๓ และให้
ผู้ถือหนังสือฝากฝังแก่เจ้าพนักงานฝรั่งเศส ผู้ที่จะมารับหนังสือ
พาไปส่งที่พนมเปญ-ด้วยกระทรวงวังได้สั่งให้หลวงประดิษฐ์ ไปติดต่อ
กับเจ้าคุณ ในการที่จะเดินทางไปนี้

เทววงศ์

เอกสาร เสด็จพระราชดำเนินประพาสอินโดจีน พ.ศ.2473 ตอน 2 (พ.ศ.2472-2473)

ที่มา: หอจดหมายเหตุแห่งชาติ (2472-2473)

ที่ ก. ๑๑/๑๒๓๖

วังสราญรมย์

วันที่ ๑๕ เมษายน พระพุทธศักราช ๒๔๗๓

เรียน มหาเสวกศรี พระยาบำเรอภักดิ์ ปลัดทูลฉลองกระทรวงวัง

ด้วยกระทรวงการต่างประเทศได้รับพระโทรเลข พระวรวงศ์เธอ กรมหมื่น
เทววงศโรทัย ลงวันที่ ๑๔ เดือนนี้ กับสั่งว่า การเสด็จพระราชดำเนินประพาส
อินโดจีนคราวนี้ ได้เสด็จฯ ไปลงเรือพระที่นั่งออกจากแหลม แวงต์ ยากส์ ไป
คุรีน ณ วันที่ ๑๑ เมษายน เวลา ๑๔ นาฬิกา ตามกำหนดการ แต่เนื่องจากคลื่น
ลมไม่ปกติ จึงทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯ ให้กลับเรือพระที่นั่งไปยังไซ่ง่อน แล้ว
เสด็จฯ ไปประทับแรมอยู่ที่วังผู้สำเร็จราชการอินโดจีนอีก และมีพระราชประสงค์
จะเสด็จฯ ประพาสเมืองเวตอไปทางสถลมารค กำหนดเสด็จฯ จากไซ่ง่อนวัน
ที่ ๑๕ เดือนนี้ เวลา ๒๒ นาฬิกา. ได้มีรับสั่งมาให้ทราบถึงกำหนดการเสด็จฯ
ที่ได้เปลี่ยนแปลงใหม่ เป็นอันเลื่อนกำหนดเสด็จฯ กลับถึงกรุงเทพฯ ไปเป็นวัน
ที่ ๑๐ พฤษภาคม. ดังความที่สการแจ้งในสำเนาพระโทรเลขที่ส่งมาพร้อมกับ
หนังสือนี้แล้ว จึงขอกระทรวงวังได้แจ้งให้กรมรถไฟหลวงเปลี่ยนกำหนดวันจัดกระ-
บวนรถไฟสำหรับเสด็จพระราชดำเนินกลับเสียใหม่ด้วย.

อนึ่ง ตามที่ทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯ ให้หลวงประดิษฐไพเราะ ไปเฝ้าฯ
ที่พนมเปญ และได้ตกลงกำหนดไว้ว่าจะให้ออกเดินทางจากกรุงเทพฯฯ วันที่ ๓๐
เดือนนี้ นั้น เนื่องจากกำหนดการเสด็จฯ ได้เปลี่ยนแปลงไปดังกล่าวนั้นแล้ว จึง
ขอได้สั่งให้หลวงประดิษฐไพเราะเลื่อนวันที่จะออกเดินทางจากกรุงเทพฯฯ เป็น
วันที่ ๓ พฤษภาคม ด้วย.

ขอได้นำความกราบเรียน มหาเสวกเอก เจ้าพระยาวรวงศาพิพัฒน์ เสนาบดี
กระทรวงวัง ทราบ แล้วแต่จะโปรด

ปลัดทูลฉลองกระทรวงการต่างประเทศ.

เอกสาร เสด็จพระราชดำเนินประพาสอินโดจีน พ.ศ.2473 ตอน 2 (พ.ศ.2472-2473)

ที่มา: หอจดหมายเหตุแห่งชาติ (2472-2473)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
วันที่ ๒๕ เมษายน ๒๕๑๖
ฉบับที่ ๒๒๑๘


กระทรวงวัง

๗๕/๓๓๗ กรมบัญชาการ

วันที่ ๒๕ เมษายน พุทธศักราช ๒๔๗๓

เรียน มหาอำมาตย์ตรี พระยาศรีวิสารวาท

ปลัดทูลฉลองกระทรวงการต่างประเทศ

ตามหนังสือกระทรวงการต่างประเทศที่ ก.. ๑๓/๒๐๒๖ ลงวันที่ ๒๔

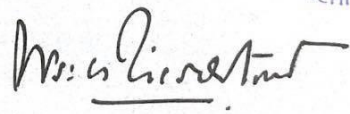
เดือนนี้ ขอให้ส่งหลวงประดิษฐไพเราะเดินทางออกจากกรุงเทพฯ เพื่อไป

เฝ้าทูลละอองธุลีพระบาทที่พนมเปญ พร้อมกับคนเคี้ยวหนังสือของกระทรวงการ

ต่างประเทศ ในวันที่ ๒ พฤษภาคมนี้

กระทรวงวังได้แจ้งให้หลวงประดิษฐไพเราะทราบกำหนดที่เปลี่ยนแปลง

แล้ว.

มหาเสวกตรี 
ปลัดทูลฉลอง

สิทธิ.พ
พิจิตร.ท

เอกสาร เบิกค่าใช้จ่ายในคราวเสด็จพระราชดำเนินอินโดจีน (พ.ศ.2472-2474)

ที่มา: หอจดหมายเหตุแห่งชาติ (2472-2474)

ที่ ก. ๑๐/๒๔๕๖

กระทรวงการต่างประเทศ
วังสราญรมย์, กรุงเทพฯ

วันที่ ๕ สิงหาคม พุทธศักราช ๒๔๗๓.

เสนาบดีกระทรวงการต่างประเทศ เรียน อธิบดีกระทรวงคลังข้างที่
จดหมายเจ้าคุณ ที่ ๑๔/๑๔๕๖ ลงวันที่ ๓๑ กรกฎาคม ศกนี้
ว่ากรมพระคลังข้างที่รวบรวมบัญชีค่าใช้จ่ายคราวเสด็จพระราช
ดำเนินประพาสอินโดจีนทั้งสิ้นขึ้นกราบบังคมทูลพระกรุณา จึงแจ้งมา
ว่า ถ้าทางกระทรวงการต่างประเทศมีค่าอะไรที่ยังจะต้องเบิกจ่าย
อีกก็ขอให้ตั้งเบิกให้เสร็จไปนั้น ได้รับทราบแล้ว.

เรื่องนี้ กระทรวงการต่างประเทศได้รับจดหมายกระทรวงวัง
ที่ ๑๓/๑๓๔๔ ลงวันที่ ๕ เดือนนี้ นำส่งบิลค่ารถไฟพิเศษจากอรัญประเทศ
ค่าเครื่องเสวยและอาหารกับค่าเครื่องคัมในรถไฟ, รายการ
จ่ายที่กระทรวงวังได้ทรงขอให้หลวงประดิษฐไพเราะออกไปตามเสด็จ
สมทบที่พนมเปญ กับค่าใช้จ่ายในการทำป้ายเครื่องหมายติดสิ่งของเคี
ทางรวม ๓ จำนวนเป็นเงิน ๒,๔๔๔ บาท ๑๐ สตางค์ ดังมีความ
ละเอียดแจ้งอยู่ในสำเนาจดหมายกระทรวงวัง, บัญชีรายละเอียดกับบิล
และใบสำคัญทาง ๆ รวม ๑๑ ฉบับที่ส่งไปพร้อมกันจดหมายนี้แล้ว
ขอเจ้าคุณได้ให้เจ้าหน้าที่ตรวจดู เมื่อเป็นการถูกต้องแล้ว ขอให้
จ่ายเงินจำนวนนี้ให้แก่กระทรวงวังให้เป็นการเสร็จไปด้วย.

ข้าพเจ้าขอแสดงความนับถืออย่างสูงถึงเจ้าคุณ

ก.ค.

สงทพ ๑๑๗



เอกสาร การติดต่อกับกัมพูชาสืบเนื่องจากการเสด็จพระราชดำเนินประพาสอินโดจีน (พ.ศ.2473)
ที่มา: หอจดหมายเหตุแห่งชาติ (2473)

กรมราชเลขาธิการในพระองค์
วันที่ ๒๒ พฤษภาคม พุทธศักราช ๒๔๗๓
ทูล กรมหมื่นเทววงศ์วโรปการ ทรงทราบ
วันนี้ทูลวงประดิษฐ์ไพเราะกลับมาจากพนมเปญ
เล่าให้หม่อมฉันฟังว่าตามที่มีพระราชโอรสเลขไปยัง
กาเวอร์เนอร์ เบเนรอลทรงขอให้ทรงจัดการรับ
เสด็จพระราชดำเนินนั้น เสนาบดีวังกรุงกัมพูชา
ความทูลสมเด็จพระมณีนวาศ เห็นจะนอพระทัยอยู่
เพราะได้ทราบว่าเดิมจะทำปี่ส่งเข้ามาทูลเกล้าฯ
ถวาย และจะให้คนคนตรีเขมรเข้ามาทูลเพลงใน
กรุงเทพ ฯ ๔ คน บัดนี้เป็นอันสั่งงดหมด และสั่ง
หลวงประดิษฐ์ ฯ ให้กราบบังคมทูลว่า แม้มีพระราช
ประสงค์จะให้คนคนตรีเขมรเข้ามากรุงเทพ ฯ แล้ว
ขอให้มีพระราชมารดรไปยังกาเวอร์เนอร์ เบเน
รอล หม่อมฉันเห็นว่าเรื่องนี้จะระงับไปในทาง เมือง
เสียแล้ว จึงขอเฝ้าถวายเพื่อมีพระประสงค์จะทรง
ทราบบาง.

ควรมิ-คณแล้วแต่จะโปรด.

๐ พงษ์นิพนธ์

เอกสาร การติดต่อกับกัมพูชาสืบเนื่องจากการเสด็จพระราชดำเนินประพาสอินโดจีน (พ.ศ.2473)
ที่มา: หอจดหมายเหตุแห่งชาติ (2473)

วิทยาลัยเกษตรศาสตร์
วันที่ ๒๖ พ.ค. ๖๓
ณอยุธยา

เรื่อง

ให้จัดส่งไปพระพรหมวิหารนครกำหนด (คือให้ส่งพระพรหมวิหารนครกำหนด
จาก พระพรหมวิหารนครกำหนด
ถึง โรงเรียน
หนังสือที่ ๕/๑๙๐ ลงวันที่ ๒๖ พ.ค. ๖๓ พ.ศ. ๒๔๘๓
ฉบับที่ ๕๓๘๘

ใจความ

ขอพรหมวิหารนครกำหนด ๑.๕๐๐ บาท อีก ๑.๕๐๐ บาท

เอกสารที่มากับหนังสือ

คำสั่ง

หน้าที่ของ

ให้

เข้าใจเพิ่มเติมว่า หมวด

(ลงนามผู้เก็บ)

หม่อม
NATIONAL ARCHIVES TH

เอกสาร การติดต่อกับกัมพูชาสืบเนื่องจากการเสด็จพระราชดำเนินประพาสอินโดจีน (พ.ศ.2473)
 ที่มา: หอจดหมายเหตุแห่งชาติ (2473)

กรมการต่างประเทศ
 วันที่ ๒๖ พ.ค. ๒๕๑๗
 ๕๓๘๘

พ.๕/๑๙๗๐

กรมการเลขานุการในพระองค์

วันที่ ๒๔ พฤษภาคม พุทธศักราช ๒๔๙๓

ทูล พระวรวงศ์เธอ กรมหมื่นเทววงศ์วโรปการ เสนาบดีกระทรวงการต่างประเทศ

โปรดเกล้า ฯ ให้กระทรวงการต่างประเทศจัดส่งรูปถ่ายที่

พบบ่อยไปพระราชทานข้าราชการกรุงกัมพูชา ๒ นาย ที่มีอยู่ในรูปนี้ เวลานั้นรูป

ยังพิมพ์ไม่เสร็จ จึงขอส่งมาถวายรูปหนึ่งก่อน แล้วจึงจะส่งมาถวายภายหลังอีกหนึ่งรูป

อนึ่งขอท่านได้เชิญพระราชกระแสทรงขอบพระทัยสมเด็จพระนางเจ้ารำไพพรรณี

ทรงพระอนุเคราะห์แก้กลางประดิษฐ์ไฟระเระเป็นอย่างดี.

กรมหมื่นอนุวัตรจาตุรนต์

ราชเลขานุการในพระองค์

ลงนามแทน.

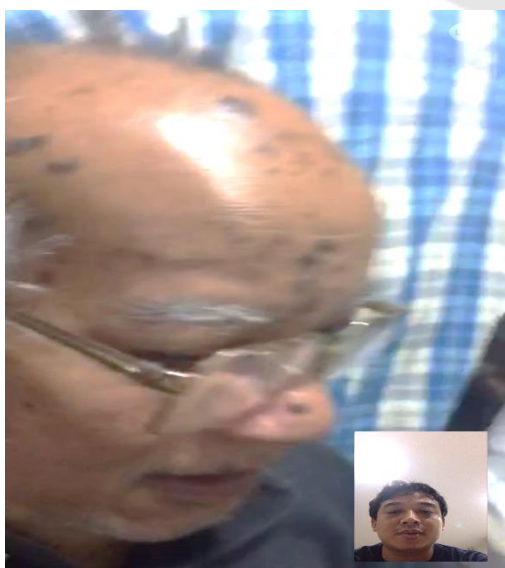
[Signature]

[Seal: NATIONAL ARCHIVES THAILAND]

วิมล

รูปภาพการลงภาคสนามทางดนตรี







รูปภาพกิจกรรม Focus Group



ประวัติผู้เขียน

ชื่อ-สกุล	นายพงศ์พิชญ์ แก้วกุลธร
วัน เดือน ปี เกิด	24 กรกฎาคม พ.ศ. 2529
สถานที่เกิด	จังหวัดนครราชสีมา
วุฒิการศึกษา	การศึกษาระดับบัณฑิต (กศ.บ.) ศิลปกรรมศาสตรศึกษา: ดนตรีศึกษา (ดนตรีไทย) คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต (ศป.ม.) มานุษยดุริยางควิทยา คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ
ที่อยู่ปัจจุบัน	43 หมู่ที่ 10 ตำบลท่าลาดขาว อำเภอโชคชัย จังหวัดนครราชสีมา 30190
ผลงานตีพิมพ์	การศึกษาวีธีการประพันธ์และวิธีการบรรเลงเพลงเดี่ยวระนาดเอกของพันโทเสนาะ หลวงสุนทร เล่มที่ Vol 21 No 3 (2015): สักทอง: วารสารมนุษยศาสตร์