การศึกษาวงดนตรีไทยร่วมสมัย กรณีศึกษาคณะบ้านลุ่มแบนด์

A STUDY OF CONTEMPORARY THAI MUSIC : A CASE STUDY OF BAN LUM BAND

ศรัณย์ ส่งทวน

บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ

2563

การศึกษาวงดนตรีไทยร่วมสมัย กรณีศึกษาคณะบ้านลุ่มแบนด์

ศรัณย์ ส่งทวน

ปริญญานิพนธ์นี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตร
ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชามานุษยดุริยางควิทยา
คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ
ปีการศึกษา 2563
ลิขสิทธิ์ของมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ

A STUDY OF CONTEMPORARY THAI MUSIC : A CASE STUDY OF BAN LUM BAND

SARUN SONGTOUN

A Thesis Submitted in Partial Fulfillment of the Requirements

for the Degree of MASTER OF ARTS

(Ethnomusicology)

Faculty of Fine Arts, Srinakharinwirot University

2020

Copyright of Srinakharinwirot University

ปริญญานิพนธ์

เรื่อง

การศึกษาวงดนตรีไทยร่วมสมัย กรณีศึกษาคณะบ้านลุ่มแบนด์

ของ

ศรัณย์ ส่งทวน

ได้รับอนุมัติจากบัณฑิตวิทยาลัยให้นับเป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตร

ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชามานุษยดุริยางควิทยา

ของมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ

(รองศาสตราจารย์ นายแพทย์ฉัตรชัย เอกปัญญาสกุล)

คณบดีบัณฑิตวิทยาลัย

คณะกรรมการสอบปากเปล่าปริญญานิพนธ์

..... ที่ปรึกษาหลัก
(ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.วีระ พันธุ์เสือ)

..... ประธาน
(รองศาสตราจารย์ ดร.ศรัณย์ นักรบ)

..... กรรมการ
(ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.สุรศักดิ์ จำนงค์สาร)

ชื่อเรื่อง	การศึกษาวงดนตรีไทยร่วมสมัย กรณีศึกษาคณะบ้านลุ่มแบนด์
ผู้วิจัย	ศรัณย์ ส่งทวน
ปริญญา	ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต
ปีการศึกษา	2563
อาจารย์ที่ปรึกษา	ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. วีระ พันธุ์เสือ

การศึกษาวงดนตรีร่วมสมัย คณะบ้านลุ่มแบนด์ มีจุดมุ่งหมายเพื่อศึกษาบริบท และการประสมวง รวมทั้งบทเพลงอันเป็นเอกลักษณ์ของวงดนตรีไทยร่วมสมัย คณะบ้านลุ่มแบนด์ ผลการศึกษาพบว่าวงดนตรีร่วมสมัย คณะบ้านลุ่มแบนด์ เกิดขึ้นจากแนวคิดในการเพิ่มทางเลือกให้กับผู้ว่าจ้างงานในงานต่าง ๆ โดยสมาชิกส่วนใหญ่จะเป็นญาติพี่น้อง ซึ่งปัจจุบันมีนางสาววราภรณ์ ชมกลิ่น ทำหน้าที่เป็นหัวหน้าวง และมีบทบาททางสังคม 2 ด้านด้วยกัน คือ ด้านการอนุรักษ์วัฒนธรรม และด้านการช่วยเหลือสังคม ทั้งนี้ยังมีการจัดการบริหารวงดนตรี 4 ด้านตามหลักการบริหาร 4 M คือ ด้านการบริหารบุคลากรด้านงบประมาณ ด้านการจัดการอุปกรณ์ และด้านการบริหารการจัดการ ทางด้านการประสมวง มีการนำเครื่องดนตรีตะวันตกมาบรรเลงร่วมกับเครื่องดนตรีไทย มีรูปแบบการจัดวงดนตรี 3 รูปแบบ ได้แก่ รูปแบบขนาดเล็ก รูปแบบขนาดกลาง และรูปแบบขนาดใหญ่ มีการแบ่งประเภทบทเพลงออกเป็น 3 ประเภท ได้แก่ เพลงไทยแบบฉบับ เพลงที่นำทำนองเพลงไทยแบบฉบับมาใช้ และเพลงไทยสมัยนิยม ซึ่งบทเพลงที่นำมาวิเคราะห์เป็นบทเพลงที่มีความเป็นเอกลักษณ์เฉพาะแตกต่างจากต้นฉบับ กล่าวคือ มีการใช้เครื่องดนตรีไทยในการบรรเลงค่อนข้างมาก และนิยมนำมาบรรเลงบ่อยครั้งเมื่อมีการแสดง ได้แก่ เพลงโหมโรงไอยเรศ เป็นบทเพลงที่มีการพัฒนาในรูปแบบวงดนตรีไทย มีการใช้คีย์บอร์ดเป็นเครื่องดำเนินคอร์ดและบรรเลงทำนองบ้างในบางครั้ง เพลงฝนนี้ เป็นบทเพลงที่มีการดัดแปลงให้แตกต่างจากต้นฉบับ คือนำเครื่องดนตรีไทยมาบรรเลงตามโน้ตเพลงไทยแบบฉบับ และเพลงเทพธิดาผ้าซิ่น เป็นบทเพลงที่ให้ความสำคัญกับเครื่องดนตรีไทย เครื่องดนตรีตะวันตกเป็นเครื่องดนตรีที่สนับสนุนเสียงของดนตรีไทย โดยเมื่อมีการบรรเลงร่วมกันจะมีการเทียบเสียงของเครื่องดนตรีไทย ให้ตรงกับเสียงของเครื่องดนตรีตะวันตกในบันไดเสียง Bb Major ทุกบทเพลง

คำสำคัญ : ดนตรีร่วมสมัย, บทบาททางสังคม, การประสมวง

Title	A STUDY OF CONTEMPORARY THAI MUSIC : A CASE STUDY OF BAN LUM BAND
Author	SARUN SONGTOUN
Degree	MASTER OF ARTS
Academic Year	2020
Thesis Advisor	Assistant Professor Dr. Veera Phunsue

The purpose of this study is to examine the context and the mix of multiple instruments, including the unique songs of the contemporary Thai music band, Ban Lum Band. The results of the study showed that the contemporary Thai music band of the Ban Lum Band arose from the idea of providing more alternatives for employers in many events and most of the members are relatives. Currently, Ms. Waraporn Chomklin acts as the bandleader and has the social roles of cultural preservation and social contribution. In addition, there are four aspects of band management based on 4M management strategies, consisting of personnel management, budgeting, instrument management, and management. In terms of mixing of the multiple instruments, there are Western classical instruments played with traditional Thai classical instruments. Hence, there three formats of music band arrangements: a small, a medium and a large format. Moreover, there are three types of songs, including traditional Thai music, music that uses traditional Thai melodies, and popular music. Then, the song that is analyzed is a unique song and different from the original, which uses a lot of Thai instruments when performing Hom Long Ai Yaret music, there is a song in the form of a Thai music band. It has a keyboard used as an instrument to perform the chords and sometimes the melodies. Thus, a Fonni song is one that has been modified to be different from the original, and used Thai classical instruments to perform according to traditional Thai music notes. Furthermore, the Tep Thi Da Pha Sin song focuses on Thai classical instruments. Furthermore, western instruments support the sound of Thai music. When the instruments perform together, the Thai instrument sound will be compared to the sound of western instruments in every Bb Major scale.

Keyword : Contemporary music Social roles Mixing

กิตติกรรมประกาศ

ปริญญานิพนธ์นี้ สำเร็จลุล่วงไปได้ด้วยความเมตตากรุณาช่วยเหลือ และความเอาใจใส่อย่างดียิ่งของผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.วีระ พันธุ์เสือ อาจารย์ที่ปรึกษาหลักในงานวิจัยครั้งนี้ ตลอดจนการให้คำแนะนำ และข้อคิดเห็นที่เป็นประโยชน์อย่างยิ่งสำหรับการปรับแก้ไขข้อบกพร่อง จึงขอกราบขอบพระคุณเป็นอย่างสูงมา ณ ที่นี้

ขอขอบพระคุณรองศาสตราจารย์ ดร.ศรัณย์ นักรบ ประธานกรรมการเล่มปริญญานิพนธ์ ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.สุรศักดิ์ จำนงค์สาร กรรมการเล่มปริญญานิพนธ์ และประธานหลักสูตรมานุษยดุริยางควิทยา ที่ช่วยแนะนำให้ความเมตตากรุณาช่วยเหลือชี้แนะแนวทางในการเรียบเรียงการศึกษา การทำปริญญานิพนธ์ในครั้งนี้ ให้ตรงกับเป้าหมายที่ผู้วิจัยได้ตั้งไว้ ด้วยความเอาใจใส่ตลอดมา

ขอขอบพระคุณ ดร.กฤษฎา สุขสำเนียง ผู้ซึ่งช่วยเหลือผู้วิจัย ชี้แนะแนวทาง แนะนำหัวข้อวิจัย และนำพาผู้วิจัยไปเก็บข้อมูลภาคสนาม อันเป็นประโยชน์อย่างยิ่งในการศึกษาค้นคว้าเพื่อทำงานวิจัย และให้งานวิจัยนี้ออกมาเป็นปริญญานิพนธ์ที่สมบูรณ์ ตลอดจนคณาจารย์ที่ร่วมเป็นกรรมการทั้งหมด ที่กรุณาแนะนำแนวทางในการแก้ไขข้อมูล ทำให้ปริญญานิพนธ์เล่มนี้ สมบูรณ์มากยิ่งขึ้น

ขอขอบคุณเพื่อน ๆ พี่ ๆ น้อง ๆ และคุณครูทุกท่าน ทั้งในและนอกสาขาวิชา ที่ช่วยให้ความรู้ เพิ่มเติมในสิ่งที่ผู้วิจัยขาดตกบกพร่องไป และเป็นกำลังใจที่ดีให้กับผู้วิจัยอีกด้วย

สุดท้ายนี้ ผู้วิจัยขอขอบพระคุณมารดา และครอบครัว ซึ่งให้กำลังใจที่ดียิ่ง ในการศึกษาเล่าเรียนในระดับมหาบัณฑิต ทั้งคอยอบรมสั่งสอน สนับสนุนผู้วิจัยในทุก ๆ ด้าน ด้วยดีเสมอมา

ศรัณย์ ส่งทวน

สารบัญ

หน้า

บทคัดย่อภาษาไทย ..... ง
บทคัดย่อภาษาอังกฤษ ..... จ
กิตติกรรมประกาศ ..... ฉ
สารบัญ ..... ช
สารบัญตาราง ..... ญ
สารบัญรูปภาพ ..... ฎ
บทที่ 1 บทนำ 1
ภูมิหลัง 1
ความมุ่งหมายของการวิจัย 4
ความสำคัญของการวิจัย 4
ขอบเขตการศึกษา 4
นิยามศัพท์เฉพาะ 5
กรอบแนวคิดในการวิจัย 6
บทที่ 2 ทบทวนวรรณกรรม 7
เอกสารและบทความทางวิชาการ 7
ประวัติดนตรีไทยและการประสมวงดนตรีไทย 7
ดนตรีร่วมสมัยในประเทศไทย 11
ดนตรีพิธีกรรม 12
แนวคิดและทฤษฎีที่ใช้ในงานวิจัย 16
งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง 23
บทที่ 3 วิธีดำเนินการวิจัย 27

ขั้นรวบรวมข้อมูล 27
ขั้นศึกษาข้อมูล 27
การวิเคราะห์ข้อมูล 29
เครื่องมือและอุปกรณ์ 30
สรุป อภิปรายผล และข้อเสนอแนะ 30
บทที่ 4 ผลการวิเคราะห์ข้อมูล 31
ศึกษาบริบทต่าง ๆ ที่มีความเกี่ยวข้องกับวงดนตรีไทยร่วมสมัย คณะบ้านลุ่มแบนด์ 31
ประวัติความเป็นมาของวงดนตรีไทยร่วมสมัย คณะบ้านลุ่มแบนด์ 31
สมาชิกในวง 35
บทบาทของวงดนตรีในสังคม 58
การบริหารจัดการวง 59
ศึกษาการประสมวงและบทเพลงของวงดนตรีไทยร่วมสมัย คณะบ้านลุ่มแบนด์ที่ใช้ในการบรรเลง 63
การประสมวง 63
รูปแบบการประสมวง 75
บทเพลง 77
ประเภทบทเพลง 78
การวิเคราะห์เพลง 91
บทที่ 5 สรุป อภิปรายผล และข้อเสนอแนะ 191
สรุปผลการศึกษาการวิจัย 191
อภิปรายผลการวิจัย 197
ข้อเสนอแนะเพื่อทำการวิจัยต่อไป 198
บรรณานุกรม 199

ภาคผนวก.....202

ประวัติผู้เขียน.....212

สารบัญตาราง

หน้า

No table of figures entries found.

สารบัญรูปภาพ

หน้า

ภาพประกอบ 1 บ้านของหัวหน้าคณะบ้านลุ่มแบนด์ 32
ภาพประกอบ 2 แผนผังบ้านชั้นที่หนึ่งทั้งสองหลัง 32
ภาพประกอบ 3 หมื่นตันตริการเจนจิต (สาย ศศิผลิน) 33
ภาพประกอบ 4 ครูแฉล้ม ชมกลิ่น 34
ภาพประกอบ 5 นางสวาสดิ์ ชมกลิ่น 35
ภาพประกอบ 6 นางสาววราภรณ์ ชมกลิ่น 36
ภาพประกอบ 7 นายจิระ ใจเที่ยง 37
ภาพประกอบ 8 นายขจรศักดิ์ ใจเที่ยง 38
ภาพประกอบ 9 นางสาวกนกรัตน์ ใจเที่ยง 39
ภาพประกอบ 10 นางกรรณิกา ใจเที่ยง 40
ภาพประกอบ 11 นายจีระเดช แสงหิรัญ 41
ภาพประกอบ 12 นายเรวัต นากสุก 42
ภาพประกอบ 13 นายกิตติพงษ์ นากสุก 43
ภาพประกอบ 14 นางสุชาณี หลิ่มจ่าง 44
ภาพประกอบ 15 นางระติรัตน์ ค้ำชู 45
ภาพประกอบ 16 นางสาวอาภาพรรณ นากสุก 46
ภาพประกอบ 17 นายสมประสงค์ แดงวิสุทธิ์ 47
ภาพประกอบ 18 นายฉลอง ทองลมูล 48
ภาพประกอบ 19 นายจักรกฤช ใจเที่ยง 49
ภาพประกอบ 20 นายณภดล อ่องเอี่ยม 50
ภาพประกอบ 21 นางสาววรรธนา ช้างพงษ์ 51

ภาพประกอบ 22 นายจักรกฤษ อ่องเอี่ยม 52
ภาพประกอบ 23 นายวิชิตพัทธ์ วินิจฉัย 53
ภาพประกอบ 24 นายสรวิชญ์ หลิ่มจ่าง 54
ภาพประกอบ 25 นายบัณฑิต รวยกร 55
ภาพประกอบ 26 ผังเครือญาติ วงดนตรีไทยร่วมสมัยคณะบ้านลุ่มแบนด์ 57
ภาพประกอบ 27 นายเรวัต นากสุก ตั้งกำนลก่อนการบรรเลงดนตรี 58
ภาพประกอบ 28 สถานที่จัดเก็บวัสดุอุปกรณ์เครื่องดนตรีส่วนกลาง 62
ภาพประกอบ 29 ระนาดเอกและช่วงเสียงของระนาดเอก 64
ภาพประกอบ 30 ระนาดทุ้มและช่วงเสียงของระนาดทุ้ม 65
ภาพประกอบ 31 ซอด้วงและช่วงเสียงของซอด้วง 65
ภาพประกอบ 32 ซออู้และช่วงเสียงของซออู้ 66
ภาพประกอบ 33 ขลุ่ยเพียงออ และช่วงเสียงของขลุ่ยเพียงออ 67
ภาพประกอบ 34 ขิม และช่วงเสียงของขิม 67
ภาพประกอบ 35 กลองแขก ของคณะบ้านลุ่มแบนด์ 68
ภาพประกอบ 36 ฉาบเล็ก, ฉิ่ง, และกรับพวง 69
ภาพประกอบ 37 คีย์บอร์ด และช่วงเสียงของคีย์บอร์ด 70
ภาพประกอบ 38 กีตาร์เบส และช่วงเสียงของกีตาร์เบส 71
ภาพประกอบ 39 อัลโตแซ็กโซโฟน และช่วงเสียงของอัลโตแซ็กโซโฟน 71
ภาพประกอบ 40 กลองชุด ของคณะบ้านลุ่มแบนด์ 72
ภาพประกอบ 41 ทรัมเป็ต และช่วงเสียงของทรัมเป็ต 73
ภาพประกอบ 42 ทรอมโบน และช่วงเสียงของทรอมโบน 73
ภาพประกอบ 43 คองก้า ของคณะบ้านลุ่มแบนด์ 74
ภาพประกอบ 44 วงดนตรีร่วมสมัย รูปแบบที่ 1 วงขนาดเล็ก 75

ภาพประกอบ 45 วงดนตรีร่วมสมัย รูปแบบที่ 2 วงขนาดกลาง.....76
ภาพประกอบ 46 วงดนตรีร่วมสมัย รูปแบบที่ 3 วงดนตรีขนาดใหญ่.....77
ภาพประกอบ 47 บริเวณภายนอกตัวบ้านของคณะบ้านลุ่มแบนด์.....209
ภาพประกอบ 48 สถานที่ที่ใช้ในการฝึกซ้อมของคณะบ้านลุ่มแบนด์ 209
ภาพประกอบ 49 การสัมภาษณ์ นางสาววราภรณ์ ชมกลิ่น.....210
ภาพประกอบ 50 การสัมภาษณ์ นางสาวอาภาพรรณ นากสุก 210
ภาพประกอบ 51 สัมภาษณ์นางสาวระติรัตน์ ค้ำชู 211
ภาพประกอบ 52 สัมภาษณ์นายวิชิตพัทธ์ วินิจฉัย 211

บทที่ 1
บทนำ

ภูมิหลัง

พัฒนาการของดนตรีในแต่ละประเทศยังคงมีมาตลอด ตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบัน ซึ่งแต่ละยุคสมัยนั้นมีการเปลี่ยนแปลงที่แตกต่างกันออกไปตามบริบททางเศรษฐกิจ สังคม และความก้าวไกลในทางด้านเทคโนโลยีสารสนเทศ รวมถึงการพัฒนาและการประดิษฐ์เครื่องดนตรี อีกทั้งการวางรากฐานของเสียงดนตรีให้เกิดเป็นระบบแบบแผนมากขึ้น เมื่อมีงานแสดงดนตรีในแต่ละครั้งจะมีการนำเครื่องดนตรีประเภทต่าง ๆ มาบรรเลงร่วมกัน ทำให้เกิดการประสมวงในรูปแบบต่าง ๆ ตามบริบทของลักษณะงานนั้น ๆ จนกลายเป็นค่านิยมในการเลือกประสมวงและมีแบบแผนในการประสมวงดนตรีที่ชัดเจนมากยิ่งขึ้น ทั้งนี้การประสมวงแต่ละประเภทนั้น ไม่ได้มีจุดประสงค์เพื่อสร้างความสนุกสนานเพียงอย่างเดียว แต่ประสมวงเพื่อให้เกิดการประสานเสียง ท่วงทำนอง และรูปแบบการประพันธ์ต่าง ๆ ที่สามารถทำให้เกิดเสียงที่มีความกลมกลืนระหว่างเสียงของทำนองหลัก และเสียงประสาน รวมถึงการแสดงเอกลักษณ์ของเสียงเครื่องดนตรีที่มีความแตกต่างกันได้มากขึ้น ไม่ว่าจะเป็นลักษณะของดนตรีต่างชาติหรือดนตรีของกลุ่มชาติพันธุ์ที่เกิดขึ้นตามภูมิศาสตร์และเชื้อชาติดั้งเดิมของกลุ่มชนเผ่านั้น ๆ ในพื้นที่ของประเทศไทย

ประเทศไทยมีการพัฒนาทางด้านดนตรีมาตลอดนับตั้งแต่สมัยสุโขทัย ตามหลักฐานที่ปรากฏ มีการกล่าวถึงเครื่องดนตรี เช่น บัณเฑาะว์ สังข์ แตรงอน แตรเขาควาย พิณเปี๊ยะ ซอสามสาย กรับพวง กรับคู่ มโหระทึก ฆ้อง กลอง กังสดาล ฉิ่ง ฉาบ ซึ่งเครื่องดนตรีเหล่านี้มีการนำมาประกอบดนตรีกิจกรรมต่าง ๆ ทั้งในราชสำนักและประเพณีของราษฎร (สุดใจ ทศพร, 2550, น. 26) ตามหลักศิลาจารึกยังพบการบรรเลงพิณ และขับไม้ คือบรรเลงพิณนั้นใช้แต่พิณน้ำเต้าสายเดียว ผู้ที่ดีดพิณเป็นผู้ขับร้องเอง ส่วนขับไม้นั้นมีคนขับลำนำคนหนึ่ง สีซอสามสายคนหนึ่ง กับไกวบัณเฑาะว์อีกคนหนึ่ง ต่อมาในช่วงสมัยกรุงศรีอยุธยาได้เอาบรรเลงพิณกับขับไม้นี้มารวมกันและเปลี่ยนแปลงขยายวงขึ้น เรียกว่า มโหรี มีผู้บรรเลงเพียง 4 คน มีการเพิ่มขลุ่ย สำหรับเป่าลำนำกับรำมะนาประกอบจังหวะเป็นคู่กับ ทับ ขึ้นอีก (บุญธรรม ตราโมท, 2540, น. 10)

ในช่วงสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น ได้มีการเพิ่มเครื่องดนตรี และมีการปรับเปลี่ยนวงดนตรีเพิ่มมากขึ้นจากเดิม อย่างที่เห็นได้ชัดเจนที่สุดคือ มีการเพิ่มระนาดเอกเหล็กและระนาดทุ้มเหล็กเข้ามาในวงดนตรี ทำให้เกิดวงปี่พาทย์เครื่องใหญ่เกิดขึ้น และในสมัยพระบาทสมเด็จ

พระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 5 พระองค์ได้ส่งพระราชโอรสไปศึกษาเล่าเรียนที่ต่างประเทศ จึงทำให้เกิดวงปี่พาทย์ดึกดำบรรพ์ที่มีแนวคิดการพัฒนาวงดนตรีมาจากต่างประเทศในทวีปยุโรป แล้วจึงมีพัฒนาการ การเพิ่มเครื่องดนตรีฝรั่งหรือเครื่องดนตรีทางตะวันตกเข้ามาประสมในวงดนตรีไทย จนกระทั่งได้มีการจัดรูปแบบและการประสมวงดนตรีไทยในรูปแบบต่าง ๆ มากขึ้น

ปัจจุบัน วงดนตรีไทยได้มีการประสมวงจนเกิดเป็นวงมหาดุริยางค์ โดยมีการประสมเครื่องดนตรีไทยทั้ง 4 ประเภท ได้แก่ เครื่องดนตรีประเภทดีด สี ตี และเป่า อีกทั้งยังรวมเครื่องดนตรีต่างชาติหรือเครื่องดนตรีตะวันตกเข้ามาประสมกับวงดนตรีไทยด้วย เช่น ออร์แกน ไวโอลิน เปียโน แอกคอร์เดียน เป็นต้น ทั้งนี้การประสมวงดนตรีไทยในเบื้องต้น ต้องอาศัยการปรับแต่งวง ซึ่งมีองค์ประกอบหลักคือ ผู้บรรเลง ประเภทของเสียง และกลุ่มเสียงของเครื่องดนตรีประเภทต่าง ๆ เพื่อให้เครื่องดนตรีสามารถบรรเลงร่วมกันได้อย่างลงตัวและมีความกลมกลืนของเสียง ทำให้เกิดความสุนทรีย์และการสื่ออารมณ์เพลงให้แก่ผู้ฟังมากขึ้น ซึ่งลักษณะของการประสมระหว่างเครื่องดนตรีไทยและเครื่องดนตรีตะวันตกในการบรรเลงเพลงร่วมกัน เราสามารถเรียกการประสมวงในลักษณะนี้ว่า “วงดนตรีไทยร่วมสมัย”

ดนตรีไทยร่วมสมัย คือ “ดนตรีไทยที่มีรูปแบบของบทเพลงและแนวทางการบรรเลงลักษณะเฉพาะของตัวเองแตกต่างไปจากดนตรีไทยแบบฉบับ” เมื่อยึดจากความหมายในการจำกัดความนี้พบว่า วงเครื่องสายประสมออร์แกน เครื่องสายประสมเปียโนและไวโอลิน วงอังกะลุง และวงมหาดุริยางค์ จึงไม่ใช่ดนตรีไทยร่วมสมัย แต่เป็นวิวัฒนาการอีกก้าวหนึ่งของดนตรีไทย เนื่องจากวงดนตรีเหล่านี้ยังคงบรรเลงบทเพลงไทยแบบฉบับที่มีมาแต่เดิมโดยไม่มีการเปลี่ยนแปลงรูปแบบ และเทคนิคอย่างมีเอกลักษณ์ของตัวเอง (ปัญญา รุ่งเรือง, 2546, น. 172) ค่านิยมของการประสมวงดนตรีทุกประเภทนั้นจะขึ้นอยู่กับตามยุคสมัยนิยม ทั้งสภาพบริบท ทางสภาวะ จารีต และวัฒนธรรมของการเปลี่ยนแปลงทางสังคม กล่าวคือ สังคมไทยในยุคปัจจุบันมีการเปลี่ยนแปลงค่อนข้างรวดเร็ว ทำให้ความเป็นวัฒนธรรมในบทบาทหน้าที่ทางด้านดนตรีไทยที่เป็นแบบแผนดั้งเดิมนั้นเริ่มถูกลดทอนลง จึงเกิดการปรับเปลี่ยนรูปแบบวงดนตรีไทยที่เป็นแบบแผนให้เข้ากับสังคมที่เปลี่ยนไปเพื่อความอยู่รอดของดนตรีรวมถึงบุคคลที่มีความเกี่ยวข้องในปัจจุบันด้วยเช่นกัน

ดนตรีร่วมสมัย มีบทบาทมากขึ้นช่วงหลัง พ.ศ.2547 เป็นต้นมา ดนตรีไทยร่วมสมัยที่ถูกนิยามความหมายใหม่ ด้วยระบบธุรกิจบันเทิงที่ถูกควบคุมด้วยการสื่อสารและกลไกทุนนิยม มีระบบการสร้างคุณค่าความเป็นไทยด้วยกิจกรรมร่วมกับศิลปะแขนงอื่น ๆ มีบุคลากรที่ได้รับการยอมรับของสาธารณชน ผ่านกระบวนการโฆษณาประชาสัมพันธ์และสื่อเทคโนโลยี

มีการประพันธ์เพลงขึ้นใหม่ โดยใช้การเรียบเรียงเพลงเก่าหรือเพลงที่มีอยู่แล้วให้มีความน่าสนใจในรูปแบบเฉพาะตัวมากขึ้น ในส่วนของรูปแบบของการแสดงมีการประสมประสานลีลาการเคลื่อนไหวและการออกแบบท่าทางการแสดงในลักษณะอีเว้นท์โชว์ หรือการแสดงให้ตรงกับตามความต้องการของผู้ลงทุน พัฒนาการของดนตรีจึงใช้เวลาในการเปลี่ยนแปลงค่อนข้างรวดเร็ว วงดนตรีที่มีลักษณะดังกล่าวข้างต้นในกลุ่มนี้ได้แก่ วงป๋อมบอยไทย-บางกอกไซโลโฟน วงขุนอินแจ๊สออฟสยาม วงกำไล วงโจงกระเบน วงสไบ และคณะเพชรจรัสแสง ทุกวงจะเน้นการทำงานแบบทีมเวิร์ค ผู้ชมสามารถเข้าถึงได้ง่าย กรอบของสุนทรียะในการชมดนตรีเปลี่ยนจากการฟังเป็นการดู โดยเน้นความสนุกสนานบันเทิงเป็นหลัก (อานันท์ นาคคง, 2556, น. 107)

ผู้วิจัยได้ทราบถึงลักษณะของวงดนตรีร่วมสมัยวงหนึ่งที่มีความโดดเด่นและมีความน่าสนใจ มีลักษณะและรูปแบบการบรรเลงเพลงที่เป็นเอกลักษณ์และเป็นวงดนตรีร่วมสมัยวงหนึ่งที่เหมาะสมในการศึกษา การประสมวงทางด้านเครื่องดนตรีไทยและเครื่องดนตรีตะวันตก นั่นคือ วงดนตรีไทยร่วมสมัย คณะบ้านลุ่มแบนด์ ตั้งอยู่บ้านเลขที่ 38 ซอยซักพระ ถนนซักพระ แขวงตลิ่งชัน เขตตลิ่งชัน กรุงเทพมหานคร ซึ่งเป็นวงดนตรีร่วมสมัยอีกวงหนึ่งในปัจจุบัน ที่ยังมีการบรรเลงเพลงประกอบพิธีกรรมทางศาสนา และการบรรเลงเพื่อความบันเทิง โดยเป็นเพียงวงดนตรีวงเดียวในเขตตลิ่งชัน ที่มีการปรับเปลี่ยนการประสมวงเพื่อให้เป็นทางเลือกสำหรับผู้ว่าจ้าง มีการประสมวงระหว่างดนตรีไทยและดนตรีตะวันตก ซึ่งสมาชิกทุกคนในวงสามารถบรรเลงได้ทั้งเครื่องดนตรีไทยและเครื่องดนตรีตะวันตก โดยผู้ถ่ายทอดความรู้และทักษะความสามารถทางด้านดนตรีให้กับนักดนตรีในวง คือ นายแฉล้ม ชมกลิ่น ซึ่งการบรรเลงเพลงของคณะบ้านลุ่มแบนด์ มีความเป็นเอกลักษณ์เฉพาะตัว กล่าวคือ มีการนำเพลงที่มีรูปแบบเดิมมาปรับเปลี่ยนโดยใช้บันไดเสียง แบบตะวันตก บทเพลงที่นำมาบรรเลงจะสามารถแบ่งออกได้เป็น 3 ประเภท คือ 1.เพลงไทยแบบฉบับ 2.เพลงที่นำทำนองเพลงไทยแบบฉบับมาใช้ และ 3.เพลงไทยสมัยนิยม นอกจากนี้สมาชิกในวงส่วนใหญ่จะเป็นลูกหลานหรือเครือญาติของนายแฉล้ม ชมกลิ่น ซึ่งถือว่าเป็นการสืบทอดเอกลักษณ์ทางดนตรีให้แก่รุ่นลูกรุ่นหลาน เพื่อให้มีวิชาติดตัวจนสามารถนำไปประกอบอาชีพหารายได้เลี้ยงครอบครัว ซึ่งเป็นผลจากทักษะทางดนตรีที่ได้รับการถ่ายทอดจากบรรพบุรุษ เกิดเป็นความภาคภูมิใจ นำไปสู่สืบสานเอกลักษณ์ทางด้านดนตรีของบรรพบุรุษ

จากความสำคัญดังกล่าว ผู้วิจัยจึงมีความต้องการที่จะศึกษาประวัติความเป็นมารวมถึงบริบทต่าง ๆ ที่มีความเกี่ยวข้องกับวงดนตรีไทยร่วมสมัย คณะบ้านลุ่มแบนด์ ในประเด็นต่าง ๆ ได้แก่ ข้อมูลพื้นฐาน บทบาทของวงดนตรีที่มีต่อสังคม การบริหารการจัดการวง ลักษณะการประสมวงและการนำบทเพลงที่มีความนิยมในการบรรเลงมาวิเคราะห์เพื่อแสดง

ให้เห็นถึงความเป็นเอกลักษณ์เฉพาะตัวของวงดนตรีไทยร่วมสมัย คณะบ้านลุ่มแบนด์ ทั้งยังเป็นการสร้างองค์ความรู้ใหม่ให้กับผู้วิจัยรวมถึงเป็นการสร้างประโยชน์ต่อผู้ที่ต้องการศึกษาดนตรีร่วมสมัยหรือองค์ประกอบต่าง ๆ สืบต่อไป

ความมุ่งหมายของการวิจัย

1. เพื่อศึกษาบริบทต่าง ๆ ที่มีความเกี่ยวข้องกับวงดนตรีไทยร่วมสมัย คณะบ้านลุ่มแบนด์

2. เพื่อศึกษาการประสมวงและบทเพลงของวงดนตรีไทยร่วมสมัย คณะบ้านลุ่มแบนด์ ที่ใช้ในการบรรเลง

ความสำคัญของการวิจัย

วงดนตรีไทยร่วมสมัย คณะบ้านลุ่มแบนด์เป็นวงดนตรีที่มีต้นกำเนิดจากดนตรีไทยแบบฉบับ ซึ่งต่อมามีการพัฒนารูปแบบให้ร่วมสมัยมากขึ้น เพื่อเป็นทางเลือกสำหรับผู้ว่าจ้างงาน มีการประสมวงโดยนำเครื่องดนตรีไทยและเครื่องดนตรีตะวันตก มาบรรเลงเข้าด้วยกัน มีการนำบทเพลงไทยแบบฉบับ เพลงที่นำทำนองเพลงไทยแบบฉบับ และเพลงไทยสมัยนิยมมาใช้ในการบรรเลง ให้มีความเป็นเอกลักษณ์เฉพาะของวง ซึ่งแตกต่างจากวงดนตรีอื่น ๆ และในการศึกษาครั้งนี้ทำให้ผู้วิจัยได้ทราบถึง ประวัติความเป็นมา บทบาทหน้าที่ในสังคม การบริหารจัดการวง ลักษณะการประสมวง รวมทั้งวิเคราะห์บทเพลงของวงดนตรีไทยร่วมสมัยของคณะบ้านลุ่มแบนด์

ขอบเขตการศึกษา

การศึกษาครั้งนี้ผู้วิจัยได้ศึกษาข้อมูลบริบทของวงดนตรีไทยร่วมสมัย คณะบ้านลุ่มแบนด์ ตั้งอยู่บ้านเลขที่ 38 ซอยซักพระ ถนนซักพระ แขวงตลิ่งชัน เขตตลิ่งชัน กรุงเทพมหานคร โดยได้ศึกษาประวัติวงดนตรี สมาชิกของวงดนตรี บทบาทในด้านการอนุรักษ์วัฒนธรรม บทบาทในการช่วยเหลือสังคม การบริหารจัดการวงดนตรีว่ามีกระบวนการจัดการอย่างไร ทั้งนี้ผู้วิจัยได้ศึกษาการประสมวงว่ามีการเลือกใช้เครื่องดนตรี รูปแบบในการประสมวง บทเพลงที่ใช้ในการบรรเลง โดยมีการนำบทเพลงที่มีความนิยมและมีความเป็นเอกลักษณ์ในการบรรเลงของวงดนตรี จำนวน 3 บทเพลงมาวิเคราะห์ ได้แก่ 1.เพลงโหมโรงไอยเรศ 2.เพลงฝนนี้ 3.เพลงเทพธิดาผ้าชิ่น ซึ่งจะทำการวิเคราะห์ในส่วนของ การดำเนินทำนอง การดำเนินคอร์ด พื้นผิว และคีตลักษณ์ของเพลง เพื่อหาความเป็นเอกลักษณ์เฉพาะตัวของวงดนตรีไทยร่วมสมัย คณะบ้านลุ่มแบนด์

นิยามศัพท์เฉพาะ

ดนตรีพิธีกรรม หมายถึง การบรรเลงดนตรีประกอบในช่วงของการทำพิธีทางศาสนา

ดนตรีร่วมสมัย หมายถึง การนำเอาวัฒนธรรมทางด้านดนตรี มากกว่า 1 วัฒนธรรมขึ้นไปมาร่วมบรรเลง โดยมีการบรรเลงที่แตกต่างออกไปจากของเดิม

เพลงที่นำทำนองเพลงไทยมาใช้ หมายถึง เพลงที่แต่งตามสมัยนิยม โดยนำเพลงไทยแบบฉบับมาเป็นทำนองหลักในการแต่ง เช่น ประเภทเพลงสุนทราภรณ์ ประเภทเพลงลูกทุ่ง และประเภทเพลงลูกกรุง

เพลงไทยเนื้อเต็ม หมายถึง การบรรจุเนื้อเพลงใหม่แทนการเอื้อนในทำนองเพลงไทยเดิม

เพลงไทยแบบฉบับ หมายถึง เพลงไทยที่บรรเลงตามแบบแผนของทฤษฎีดนตรีไทย

เพลงไทยสมัยนิยม หมายถึง เพลงที่ได้รับความนิยมในสมัยปัจจุบัน ซึ่งทำนองและรูปแบบของบทเพลง จะแตกต่างกับเพลงไทยแบบฉบับ

Pickup note หมายถึง จังหวะยกหรือจังหวะเบาที่เกิดขึ้นตอนต้นของประโยคเพลงก่อนที่จะเข้าประโยคหลักของบทเพลง ซึ่งสามารถเป็นจังหวะเต็มหรือครึ่งจังหวะก็ได้ ขึ้นอยู่กับเครื่องหมายกำหนดจังหวะของเพลงนั้น ๆ

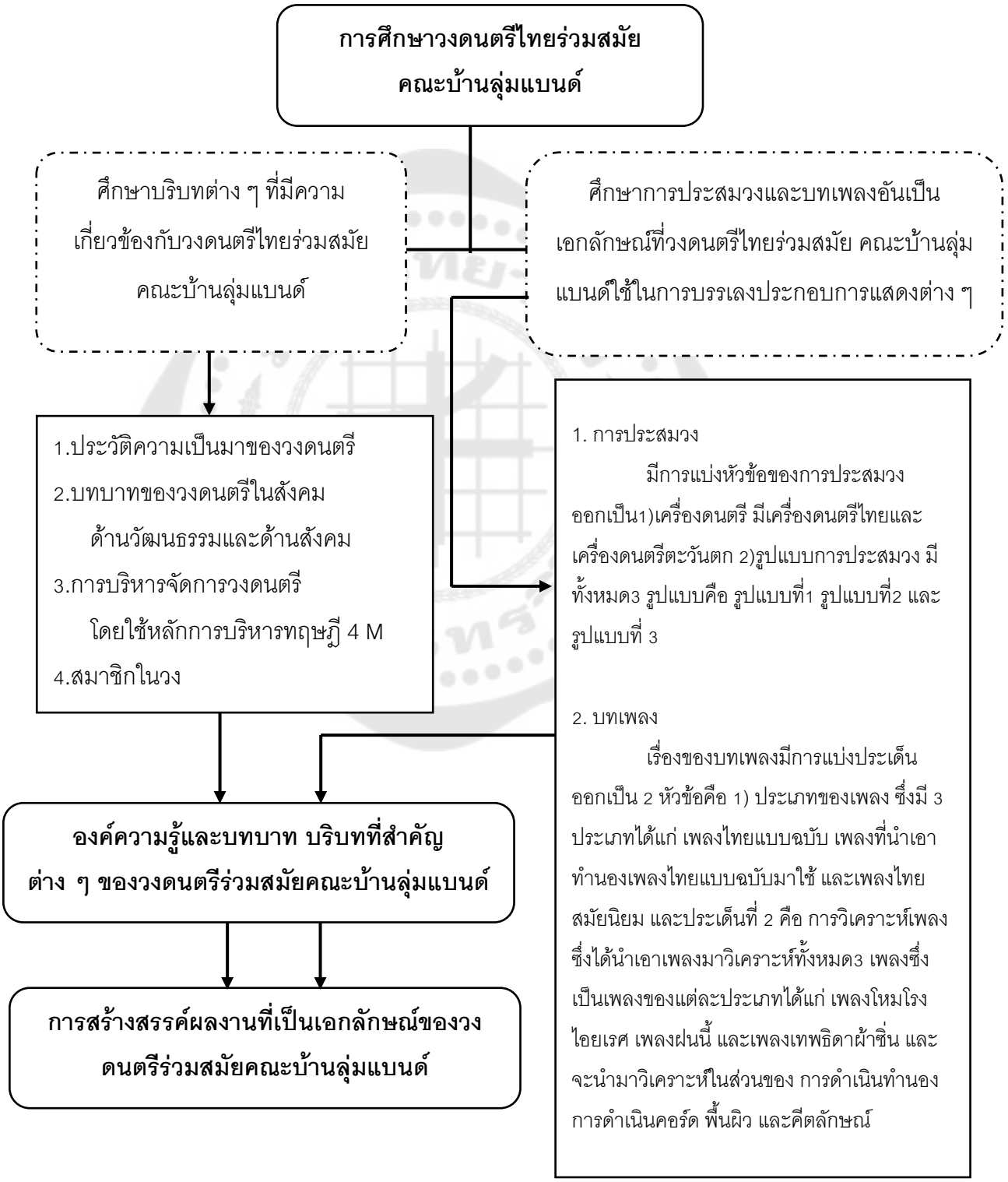
Score หมายถึง รูปลักษณ์ของอักษรทางดนตรีชิ้นหนึ่ง ที่แสดงโน้ตของเครื่องดนตรีต่าง ๆ ในบทเพลงพร้อม ๆ กัน แบ่งเป็นหลาย ๆ บรรทัด

Rhythm section หมายถึง กลุ่มเครื่องดนตรีที่ให้จังหวะ ประกอบด้วย กลองชุด กีตาร์เบส คีย์บอร์ด และเครื่องกำกับจังหวะดนตรีตะวันตก

Introduction หมายถึง ท่อนบทนำก่อนเข้าสู่เพลง

กรอบแนวคิดในการวิจัย

การศึกษาในดนตรีไทยร่วมสมัย คณะบ้านลุ่มแบนด์นี้ ผู้วิจัยใช้ระเบียบวิจัยเชิงคุณภาพทางมานุษยวิทยา ทำการเก็บรวบรวมข้อมูลดังกรอบแนวคิดในการวิจัย ดังนี้



บทที่ 2
ทบทวนวรรณกรรม

ในการศึกษาวิจัยครั้งนี้ ผู้วิจัยได้ศึกษาเอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้องโดยแยกเป็นประเด็นต่าง ๆ โดยนำเสนอดังนี้

1.เอกสารและบทความทางวิชาการ

1.1 ประวัติดนตรีไทยและการประสมวงดนตรีไทย

1.2 ดนตรีร่วมสมัยในประเทศไทย

1.3 ดนตรีพิธีกรรม

1.4 แนวคิดทฤษฎีที่ใช้ในงานวิจัย

2 .งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

เอกสารและบทความทางวิชาการ

ประวัติดนตรีไทยและการประสมวงดนตรีไทย

การค้นพบภาพเขียนสีที่ถ้ำตาด้วง จังหวัดกาญจนบุรี มีภาพคนประกอบพิธีกรรมคล้ายกำลังเต้นรำตามเสียงดนตรี แล้วยังค้นพบเครื่องดนตรีที่ทำด้วยโลหะหรือที่เรียกกันว่าฆ้อง ยังไม่ทราบแน่นอนว่าสร้างเมื่อใด แต่มีการชำนาญในการหล่อหลอมมากพอ อย่าง กลองมโหระทึกที่ใช้ในการประกอบพิธีกรรม (ปัญญา รุ่งเรือง, 2546, น. 21-26) ซึ่งในทางเดียวกันนั้น (เจนจิรา เบญจพงศ์, 2555, น. 324) ได้กล่าวถึงกลองมโหระทึกไว้ว่ากลองนี้ได้เกิดจากการหล่อโลหะผสม เรียกว่า ทองสัมฤทธิ์ ใช้สำหรับการแขวนตีเป็นสัญญาณ และประโคมในพิธีกรรม เช่นเดียวกันกับ อัศนีย์ เปลี่ยนศรี (2555, น. 3-4) ได้ระบุว่าดินแดนไทยในปัจจุบันนี้ได้เป็นพื้นที่ที่อยู่มานานแล้วและได้ค้นพบกลองมโหระทึก ในหลายจังหวัดของประเทศไทยซึ่งคล้ายกับวัฒนธรรม “ดองซอน” (Dong Son culture) ในประเทศเวียดนาม แสดงถึงการแพร่กระจายและแลกเปลี่ยนกันทางวัฒนธรรม

เมื่อเข้าสู่ยุคสมัยสุโขทัยได้มีหลักฐานชัดเจนมากยิ่งขึ้นปรากฏหลักฐานไว้ในหนังสือไตรภูมิพระร่วง ซึ่งดนตรีไทยมีการการขับลำนำ การร้องบรรเลง เครื่องดนตรีที่ปรากฏขึ้นในสมัยนี้ได้แก่แตร สังข์ มโหระทึก ฆ้อง กลอง ซอพุงตอ (สันนิษฐานว่าเป็นซอสามสาย) โดยลักษะวงดนตรีก็ได้ปรากฏอยู่ในศิลาจารึกและหนังสือไตรภูมิพระร่วงเช่นกัน กล่าวถึง “เสียงพาทย์ เสียงพิณ” ทำให้มีการสันนิษฐานวงดนตรีที่ใช้ในยุคนั้น เป็น วงบรรเลง วงขับไม้ วงปี่พาทย์ วงมโหรี (ประดิษฐ์ อินทนิล, 2536, น. 12-13)

จนกระทั่งมาถึงในสมัยกรุงศรีอยุธยา การบรรเลงดนตรีในสมัยกรุงศรีอยุธยาก็ยังคงเหมือนในสมัยสุโขทัย แต่ได้จัดระเบียบแบบแผน และได้วิวัฒนาการให้ดีขึ้นทั้งในรูปร่างลักษณะ คุณภาพของเสียง และการนำมาประสมเป็นวงดนตรี รวมทั้งวิธีการบรรเลงที่มีความประณีตขึ้นกว่าแต่ก่อน และมีเครื่องดนตรีบางชนิดเพิ่มขึ้นจากสมัยสุโขทัย ตามข้อความ ได้มีบทบัญญัติกำหนดโทษผู้บรรเลงดนตรีจำพวกเครื่องสายเกินขอบเขตเข้าไปถึงเขตพระราชฐานเป็นกฎมณเฑียรบาล ความว่า

(ตอนที่ 15) "...แต่ละประตูแสดงรามถึงสระแก้ว อัยการหมื่นโทวาริก ผิวผู้ชาย ผู้หญิงเจรจาด้วยกันก็ดี อนึ่งทอดแหแลตกเบ็ดสุ่มส้อนช้อนชนางแลลงเรือ เป่าขลุ่ยเป่าปีตีทับขับร้องโห่ร้องนี่นั่น อัยการหมื่นโทวาริก ถ้าจับได้โทษ 3 ประการ ประการหนึ่งให้ส่งมหาดไทย ประการหนึ่งให้ส่งองครักษ์ ประการหนึ่งให้สักลงหญ้าช้าง..."

(ตอนที่20) "...อนึ่งในท่อน้ำในสระแก้ว ผู้ใดขี่เรือคฤ เรือปทุน เรือกูบ แลเรือมีสาตราวุธแลใส่หมวกคลุมหัวนอนมา ชายหญิงนั่งมาด้วยกัน อนึ่งชเลาะตีด่ากัน ร้องเพลงเรือ เป่าปี่ เป่าขลุ่ย สีซอ ดีดจเข้ กระจับปี่ ตีโทน ทับ โห่ร้องนี่นั่น ...ทั้งนี้ไอยการขุนสนมห้าม ถ้ามิได้ห้ามปราบเกาะกุมโทษเจ้าพนักงานถึงตาย" (อัศนีย์ เปลี่ยนศรี, 2555, น. 34)

แสดงให้เห็นการบรรเลงดนตรีในสมัยอยุธยานี้ มีความเจริญรุ่งเรืองมาก มีทั้งการบรรเลงในพระราชวัง และภายนอกพระราชวังและได้รับความนิยมเป็นอย่างยิ่งในประชาชนทั่วไป

ครั้นถึงสมัยกรุงรัตนโกสินทร์มีการประดิษฐ์เครื่องดนตรีขึ้นมาอีกมากมาย เช่น ระนาดทุ้ม ระนาดแก้ว ฆ้องวงเล็ก มีการนำเอาเพลงมาแต่งขยายขึ้นเป็นสามชั้น จนกลายมาเป็นแบบแผนในปัจจุบัน เนื่องด้วยพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว โปรดเกล้าให้ยกเลิกพระราชกำหนดที่เคยใช้มาแต่กรุงศรีอยุธยา ว่า "ห้ามมิให้ผู้อื่นมีละครผู้หญิง นอกจากของหลวงเท่านั้น" ทรงมีพระราชดำริว่าหากมีละครด้วยกันหลายคณะย่อมเป็นเรื่องดี บ้านเมืองจะได้ครึกครื้นแต่เดิมนั้น ล่วงมาถึงสมัยพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว ซึ่งถือว่าเป็นยุคทองของดนตรีไทย ด้วยทรงพอพระทัยในศิลปะทั้งปวง ทรงเป็นนักปราชญ์ เป็นกวี และเป็นศิลปินเชี่ยวชาญด้านนาฏศิลป์และดนตรี และวรรณกรรม ทรงมีวงดนตรีไทยเป็นส่วนพระองค์ ปรากฏหลักฐานว่า "ภายหลังมีการรวมกรมเครื่องสายฝั่งหลวง ที่ตั้งขึ้นใหม่เป็นครั้งแรกเข้าด้วย กรมมหรสพ

จึงเป็นกรมใหญ่ ประกอบด้วย 5 กรม ได้แก่ กรมบัญชาการ กรมโขนหลวง กรมพิณพาทย์หลวง กรมช่างมหาดเล็ก และกรมเครื่องสายฝรั่งหลวง โดยโปรดเกล้าฯ ให้เจ้าพระยารามราฆพ (ม.ล.เฟื้อ พึ่งบุญ) เป็นผู้บัญชาการกรมมหรสพหลวง" (อัศนีย์ เปลี่ยนศรี, 2555, น. 106-107) เมื่อคราวสมัยเปลี่ยนแปลงการปกครอง เป็นระยะที่ดนตรีไทยเข้าสู่ภาวะมืดมนเพราะรัฐบาลไม่ส่งเสริมดนตรีไทยและยังพยายามจะให้คนไทยหันไปบรรเลงดนตรีตะวันตก จึงเกิด รัฐนิยม เกิดขึ้น คือห้ามบรรเลงดนตรีไทยเด็ดขาด ถ้าจะบรรเลงต้องทำการขออนุญาตกับทางกรมศิลปากร หรือนายอำเภอเสียก่อน (สงบศึก ธรรมวิหาร, 2540, น. 40) โดย ปัญญา รุ่งเรือง (2546, น. 136) ได้กล่าวในทิศทางเดียวกันว่าในสมัยนั้นได้รับอิทธิพลทางตะวันตกเข้ามามากขึ้นในทางสังคมและวัฒนธรรมก็ยังต้องการให้ประชาชนปฏิบัติตนตามแบบฝรั่ง ต่อจากนั้นดนตรีฝรั่งก็ได้เผยแพร่เข้ามาในประเทศไทยกันอย่างแพร่หลาย โดย พูนพิศ อมาตยกุล (2524, น. 26) ได้กล่าวไว้ว่า เมื่อมีการกำเนิดวงดนตรีขึ้นมามากมาย และมีการแนะนำเป็นทางการโดยสำนักนายกรัฐมนตรีและกรมศิลปากร เรื่องการใช้เพลงสำหรับราชการ และให้เรียกเพลงฝรั่งที่แต่งบทร้องเป็นภาษาไทยว่า "เพลงไทยสากล" แต่ถึงอย่างไรนั้นดนตรีไทยที่เป็นแบบแผนก็ยังคงมีความนิยมอยู่ไม่น้อยเหมือนกัน ซึ่งเมื่อยังคงไว้ในรูปแบบของการบรรเลงในงานที่เป็นงานบุญบ้าง งานศพบ้าง ยังคงยึดจารีตไว้ แต่ก็มีการพัฒนาการปรับรูปแบบวงมาตลอดเพื่อให้เข้ากับยุคสมัยและความนิยมของผู้ฟังมากขึ้น

มหาวิทยาลัยมหาสารคาม (2545, น. 111) ได้พูดถึงการประสมวงดนตรีไทย ว่ามีหลายลักษณะ ขึ้นอยู่กับเครื่องดนตรีที่จะนำมาบรรเลงร่วมกันแต่ละยุคแต่ละสมัยจะมีการประสมวงที่มีรายละเอียดที่แตกต่างกันออกไปตามระเบียบแบบแผน จนถึงปัจจุบันนี้ก็มีการประสมวงคือ การบรรเลงพิณ วงขับไม้ วงปี่พาทย์ วงเครื่องสาย วงมโหรี วงเครื่องกลองแขก วงเบ็ดเตล็ด ซึ่งมีความคล้ายกับ สุมาลี นิมมานุภาพ (2554, น. 85) ได้กล่าวว่า การประสมวงดนตรีแบบฉบับ (Classical Music หรือ Traditional Music) วงที่เป็นแบบฉบับก็จะแบ่งได้เป็น 5 ประเภทด้วยกัน คือ ประเภทบรรเลงพิณ ประเภทขับไม้ ประเภทปี่พาทย์ ประเภทเครื่องสาย และประเภทมโหรี แต่ทั้งสองก็ยังมีความแตกต่างกับ มนตรี ตราโมท (2538, น. 28) ได้แบ่งประเภทของวงดนตรีไทยไว้ 3 ประเภทด้วยกัน คือ วงปี่พาทย์ วงเครื่องสาย และวงมโหรี แต่ละวงจะมีขนาดและเครื่องดนตรีแตกต่างกันหรือคล้ายกันแล้วแต่หน้าที่การใช้งานของวงนั้น ๆ หรือให้อยู่ในรูปแบบของผู้จัดวงเป็นคนจัด เช่น วงปี่พาทย์เครื่องห้า วงปี่พาทย์เครื่องคู่ และวงปี่พาทย์เครื่องใหญ่ แต่กระนั้นการแบ่งวงดนตรีของท่านทั้งหลายที่กล่าวมานั้น เมื่อแบ่งเป็นวงดนตรีตรีย่อย ๆ ไปนั้นเองก็จะมีความคล้ายกัน แบ่งตามลักษณะการใช้งานและประเภทของเครื่องดนตรีที่ใช้ด้วย

เมื่อครั้นที่สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ ได้มีพระราชหัตถเลขาถึง สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้าพระยานริศรานุวัติวงศ์ ได้กล่าวถึงเรื่องของปี่พาทย์มอญที่ใช้ในงานศพนั้น เมื่อพระองค์ทรงได้ยินสมเด็จพระพุทธเจ้าหลวง ตรัสว่า ปี่พาทย์มอญทำในงานหลวงครั้งแรก เมื่องานพระศพสมเด็จพระเทพสิริทราบรมราชินี ด้วยทูลกระหม่อมทรงพระราชดำริว่าสมเด็จพระเทพสิรินทราฯ ทรงเป็นเชื้อมอญ แต่จะเป็นทางไหนก็ไม่ทราบ เคยได้ยินแต่ชื่อพระญาติคนหนึ่งเรียกว่า “ท้าวทรงกันดาล ทรงมอญ” ว่า เป็นเพราะมอญ คงเป็นเพราะเหตุนั้นงานพระศพพระเจ้าลูกเธอในรัชกาลที่5 จึงโปรดให้มีปี่พาทย์มอญเพิ่มขึ้น แล้วทำตามกันต่อมาจนเลยเข้าใจว่างานศพต้องมีปี่พาทย์มอญจึงจะเป็นศพผู้ดี (นริศรานุวัดติวงศ์, 2505, น. 236-237) ทำให้เห็นได้ว่าช่วงเวลานั้น มีการนำดนตรีที่ไม่ใช่ดนตรีไทยมาบรรเลงในงานศพ ซึ่งถือได้ว่าเป็นการร่วมสมัยในสมัยนั้นอีกด้วย

พูนพิศ อมาตยกุล (2524, น. 22) ได้พูดถึง ประวัติและที่มาของการนำเครื่องดนตรีตะวันตกมาบรรเลงในวงดนตรีไทยไว้ในหนังสือสยามสังคีตว่า วงเครื่องสายประสมเปียโนหญิงวงแรกของประเทศไทยไว้ว่า เปียโนเป็นเครื่องดนตรีมาจากยุโรป คาดว่าคงเข้ามาในเมืองไทยตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ 5 สมัยนั้นนับว่าเป็นเครื่องดนตรีที่หรูหรามาก ใครบรรเลงได้นับว่าเก่งและเป็นคนทันสมัยที่สุด วิธีบรรเลงนั้น เดิมทีเดียวเป็นการ “เดี่ยว” เพลงต่าง ๆ ทั้งไทยและฝรั่ง ต่อมาคุณพระสุจริตสุดา (เปรื่อง สุจริตกุล) พระสนมเอกในรัชกาลที่ 6 จึงนำมาบรรเลงร่วมกับวงเครื่องสายประสมเปียโนขึ้น ซึ่งเยอรมันเป็นชาติที่สอนดนตรีสากลและแยกเสียงประสานให้คนไทยคนแรก คือ สมเด็จเจ้าฟ้ากรมพระนครสวรรค์วรพินิต พระองค์ทรงเชี่ยวชาญดนตรีสากลและทรงพระนิพนธ์เพลงสากลขึ้นเป็นครั้งแรกในประเทศไทย เยอรมันสนใจดนตรีไทยมากได้ทำการศึกษาดนตรีไทยอย่างละเอียด และมีการนำวงดนตรีไทยไปแสดงในยุโรป เมื่อปี พ.ศ.2444 พร้อมกับ ทำการบันทึกเพลงไทยประเภทเพลงทยอย ลงแผ่นเสียงไว้พร้อมกับได้ตีพิมพ์เรื่องราวของดนตรีไทยเป็นเอกสารทางวิชาดนตรีต่างชาติชุดแรกของยุโรป ซึ่งบุญธรรม ตราโมท ได้กว่าวว่าด้วยการประสมวงนั้นมีหลักที่สำคัญอยู่ 2 อย่างคือ เครื่องสำหรับทำลำนำ ก็ยังมีหน้าที่แตกต่างกันออกไปอีก เช่นเป็นผู้นำ เป็นผู้ทำความโหยหวน เป็นผู้หยอกล้อ เป็นผู้แทรกแซง ส่วนเครื่องที่เป็นสำหรับบังคับจังหวะ เพื่อให้เครื่องที่ทำลำนำดำเนินไปโดยพร้อมเพรียงกันนั้น ก็ยังมีหน้าที่ต่าง ๆ กันอีกเหมือนกัน คือ เดินจังหวะโดยตรงห่าง ๆ เดินจังหวะย่อยให้รู้จักจังหวะหนัก-เบา หยอกล้อในจังหวะ ควบคุมจังหวะใหญ่ ๆ เป็นประโยควรรคตอน (กรมศิลปากร, 2545, น. 29)

ดนตรีร่วมสมัยในประเทศไทย

ตามความหมายของคำว่า Contemporary แปลว่า ดนตรีร่วมสมัย (ราชบัณฑิตยสถาน, 2548, น. 18) ซึ่งณัชชา โสคติยานุรักษ์ (2543, น. 47) ให้ความหมายกับคำสองคำ คือ Contemporary มักหมายถึง ในช่วงคริสต์ศตวรรษที่ 20 ซึ่งในความหมายที่แท้จริง หมายถึง อยู่ร่วมกันสมัยเดียวกัน และอีกคำ คือ Contemporary Period คือยุคดนตรีสมัยปัจจุบัน มักหมายถึง คริสต์ศตวรรษที่ 20 โดยนักวิชาการทางด้านดนตรีได้ให้ความหมายกับคำว่า ดนตรีร่วมสมัย หรือคำที่ใกล้เคียงกับความหมายของคำว่าดนตรีร่วมสมัย ซึ่งปัญญา รุ่งเรือง (2546, น. 172) ได้ให้ความหมายของคำว่า “ร่วมสมัย” หมายถึง ผู้คน ศิลปิน และศิลปกรรมที่เกิดและดำรงอยู่ในสมัยเดียวกันระยะเดียวกัน “ดนตรีร่วมสมัย (Contemporary music) ความหมายของคำว่าดนตรีไทยร่วมสมัยของไทยมี 2 นัยยะ คือหมายถึงดนตรีไทยยุคที่ได้รับอิทธิพลจากตะวันตกเข้ามาทำให้ดนตรีไทยเกิดการเปลี่ยนแปลงไปจากดนตรีไทยแบบฉบับมาจนถึงปัจจุบัน และหมายถึงดนตรีไทยที่เกิดขึ้นและดำรงอยู่ในระยะเวลาเดียวกัน โดยนัยยะที่สองอาจจะได้ยินคำที่ใช้ในความหมายเดียวกันนี้ เช่น คนร่วมสมัย ศิลปินร่วมสมัย และวรรณกรรมร่วมสมัย เป็นต้น

อาจจะกล่าวว่าดนตรีไทยร่วมสมัย คือ “ดนตรีไทยที่มีรูปแบบของบทเพลงและแนวการบรรเลงที่มีลักษณะของตัวเองแตกต่างไปจากดนตรีไทยแบบฉบับ” เช่น วงดนตรีคณะฟองน้ำที่บรรเลงเพลงบางเพลงที่แหวกแนวออกไปจากดนตรีไทยแบบฉบับ วงมโหรีซิมโฟนี ออเคสตราและวงบอยไทยที่เป็นแบบใหม่ การบรรเลงเพลงไทยด้วยวงดนตรีสากล ที่มีการเรียบเรียงเสียงประสานตามหลักดุริยางคศาสตร์สากล เป็นลักษณะหนึ่งของดนตรีไทยร่วมสมัย ในทิศทางเดียวกันนั้น ศุภชัย จันทร์สุวรรณ์ (2559, น. 111) ได้พูดถึงคำว่า “ร่วมสมัย” ซึ่งคำว่า ร่วมสมัย เป็นคำที่เรียกมาไม่เกิน 50 ปี นิยมใช้กับผลงานศิลปะมากกว่าอย่างอื่น และยังมีความหมายลึกซึ้งไปอีกว่าเป็นศิลปะไทยที่ประยุกต์เข้ากับศิลปะตะวันตก แต่ถ้ากล่าวในเฉพาะด้านดนตรี จะพบว่ามีการร่วมสมัยมาในสมัยรัชกาลที่ 4 ซึ่งโปรดให้มีการบรรเลงเพลงไทยในรูปแบบของวงโยธวาทิต รวมทั้งมี “ละครรำอย่างฝรั่ง” ศิลปะ ดนตรี นาฏศิลป์ ที่ประสมประสานระหว่างไทยและตะวันตก จะพบได้เด่นชัดในรัชกาลที่ 5 เนื่องจากมีการประสมวงดนตรีไทยกับดนตรีฝรั่งที่เรียกว่า “คอนเสิร์ต” โดยสมเด็จพระบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัติวงศ์ มีการแสดงที่เป็นแบบไทยประสมฝรั่ง ซึ่งบุญช่วย โสวัตร (2539, น. 25) ได้พูดถึงปรากฏการณ์ของดนตรีร่วมสมัยที่เป็นลักษณะดนตรีไทยประสมกับดนตรีต่างชาติ ได้พูดคล้าย ๆ กับปัญญา รุ่งเรือง ว่าวงดนตรีที่เด่นชัดในสมัยนี้คือ วงฟองน้ำ วงกังสดาล วงกอไผ่ เป็นต้น ซึ่งวงดนตรีที่กล่าวมานี้มีการประสมกันตั้งแต่

สองสัญชาติขึ้นไป โดยจะมีเครื่องดนตรีไทยเข้าไปมีบทบาทในการแสดงเสมอ แต่จะต้องมีการปรับเสียงเพื่อให้เข้ากันทุกครั้ง

พงษ์ศิลป์ อรุณรัตน์ (2559, น. 112-113) ให้แนวคิดของการร่วมสมัยว่า จริง ๆ แล้วไม่ได้ขึ้นอยู่กับว่าต้องนำเอาเครื่องดนตรีต่างชาติมาประสมกับดนตรีไทยแล้วบรรเลงพร้อมกันจึงจะเรียกว่าดนตรีไทยร่วมสมัยได้ จะต้องเข้าใจหลักการ คือต้องเทียบเสียงของเครื่องดนตรีเหล่านั้นให้เข้าก่อน รวมไปถึงการนำเครื่องดนตรีให้เหมาะสมกลมกลืนมากที่สุด

ใหญ่ นภายน ได้เล่าเรื่องราวของวงสังคีตสัมพันธ์ในหนังสืองานที่ระลึกวงสุนทราภรณ์ครบรอบ 50 ปีว่า ในระหว่างการซ้อมดนตรีไทยของวงประชาสัมพันธ์นั้นเกิดไปพ้องกับการซ้อมของดนตรีสากลจึงทำให้ดนตรีไทยและดนตรีสากลนั้นคลุกเคล้าไปโดยธรรมชาติ บังเกิดเป็นเสียงแปลกประหลาดขึ้น สาเหตุก็เพราะว่าห้องทั้งสองติดกันนั้นเอง แลในช่วงนั้นเดียวกันนั้นเอื้อ สุนทรสนาน ซึ่งเป็นหัวหน้าวงดนตรีสากล ก็คิดขึ้นเหมือนกันว่าน่าจะประยุกต์เครื่องดนตรีไทยเดิมผนวกกับเครื่องดนตรีตะวันตก เพื่อยกระดับให้เพลงไทยให้บรรเลงในแบบสากลได้ แต่ยังคงรักษาบรรยากาศไทยไว้ได้อย่างกลมกลืน หรือเรียกว่าบรรเลงในระบบ (คณะอนุกรรมการหนังสือที่ระลึก, 2532, น. 106)

ดนตรีพิธีกรรม

มีการพูดถึงดนตรีในพิธีกรรมการประโคมดนตรีในงานพระราชพิธีออกพระเมรุ มีการประโคมของงานเครื่องสูง สำนักพระราชวังมีหน้าที่ประโคมในริ้วขบวนต่าง ๆ อยู่แล้ว หากพิจารณาการจัดริ้วขบวนตั้งแต่ในสมัยอยุธยา จนถึงรัชกาลที่ 4 พบว่ามีวงดนตรีชนิดอื่น ๆ อยู่ในริ้วขบวน ช่วงปลายอยุธยานั้นงานพระเมรุมาศ ของสมเด็จพระนารายณ์มหาราช สมเด็จพระเพทราชาโปรดให้แต่งการพระบรมศพสมเด็จพระนารายณ์มหาราช มีกล่าวไว้ในหนังสือพระราชพงศาวดารกรุงศรีอยุธยา ฉบับพันจันทุมาศ(เจิม) ว่า

"...พร้อมด้วยหมู่ราชบรรสัชแสนยากร มาตยามุขมนตรีทั้งคณานางบุรจาริกราชนารีนางใน ครั้นได้มหุดิวาราชฤกษ์ดีดตีอึงอินเภรีฆ้องชัย ทั้งแตรสังข์เสียงพิณพาทย์กึกก้องเสียงคณานางก็ร้องร่ำโศกาลัย ละห้อยหวนครวญวิลาปรำพันต่าง ๆ ก็เคลื่อนมหาพิชัยราชรถไปสู่พระเมรุ..."

ในกระบวนแห่พระบรมศพสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวบรมโกศ มีกล่าวถึงวงประโคม ดังนี้

"...บรรดาคนแห่ทั้งปวงนั้น ก็ให้แต่งเครื่องขาวใส่ลำพอกถือพัดไปซ้าย ขวา เป็นอันมาก แล้วมีฆ้องกลองแตรสังข์และแตรงอนและพิณพาทย์ตีแห่ไปดังครื้นเครงไปทั้งพระราชวัง..."

และพบว่าวงปี่พาทย์ไทย ปี่พาทย์จีน มโหรีจีน ปี่กลองมลายู กลองแขก และขบวนเครื่องปี่พาทย์มีอยู่ในริ้วขบวนพระบรมศพของพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าอยู่หัว พบหลักฐานภาพเขียนของขบวนต่าง ๆ แสดงถึงกระบวนปี่พาทย์ไทย กระบวนมโหรีจีน ในสมัยพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว มีหลักฐานเกี่ยวกับการใช้วงดนตรีในขบวนอันเชิญพระอัฐิสู่พระบรมมหาราชวัง เครื่องดนตรีประกอบด้วย ความว่า

"... กลองชนะ ๘๐ จ่าปี่ ๑ แตรงอน ๒๐ แตรฝรั่ง ๑๖ สังข์ ๒ ชาววังคุมเครื่อง ๔ พิณพาทย์ไทย ๖ สำรับ ปี่ ๖ ตี ๑๘ หาม ๒๔ กลองแขก ๔ สำรับ ปี่ ๔ ตี ๘ หาม ๑๖ พระราเชนทร์ พิณพาทย์จีน ๕ สำรับ เครื่อง ๔ แตร ๔ กลอง ๑๐ สารวัตรคู่แห่ ๘๐ พิณพาทย์ ๒ อินทร์พรหม ๑๖..."

และการเกณฑ์เจ้าพนักงานเตรียมการพระราชพิธีแต่ละฝ่าย ได้มีการกล่าวจัดวงดนตรีเข้าขบวนแห่และประโคม ดังนี้

"...อนึ่ง ให้พันจันทนุมาศ เกณฑ์พิณพาทย์เชลยศักดิ์ไทย ๓๒ สำรับ มอญ ๒ สำรับ พิณพาทย์ไทยใหญ่ ๒ สำรับ เครื่องบรรเลงดอกไม้ไฟ ไปบรรเลงไปจุดทุกวันทุกคืน ให้พร้อมเหมือนอย่างพระบรมศพทุกครั้ง แล้วให้เกณฑ์พิณพาทย์ในพระบรมมหาราชวัง ในพระบวรราชวัง เกณฑ์เข้ากระบวนแห่พระบรมธาตุ พระบรมอัฐิ พระบรมศพ และพระอังคาร ทั้งออกและกลับตามในริ้วอย่าให้ขาดได้ จะบรรเลงและจุดวันใดให้ไปถามต้นรับสั่ง แล้วให้รับเลขต่อพันพุฒ พันเทพราชนุ่งห่ม อย่างกระบวนการแห่ไปหามพิณพาทย์แล้วให้เกณฑ์พิณพาทย์มอญไปเตรียม ๔ มุมพระเมรุสำหรับประโคมเช้าเที่ยง อนึ่งให้กรมท่าซ้ายเกณฑ์พิณพาทย์จีน ๗ สำรับไปเข้ากระบวนแห่ให้ทันเวลา อนึ่งให้หมื่นราชาราช หมื่นฉบาดกลองชวา จัดกลองแขกไปเข้ากระบวนแห่ ๑๐ สำรับ..." (กรมศิลปากร, 2561, น. 265-270)

สุกรี เจริญสุข (2538, น. 69-70) ได้กล่าวไว้ในหนังสือ ดนตรีชาวสยาม เรื่องดนตรีในพิธีกรรมไว้ว่า เมื่อสังคมประกอบด้วยพิธีกรรม และพูดได้ว่าทุกพิธีกรรมจะต้องมีดนตรีประกอบเพื่อที่จะให้พิธีกรรมนั้น ๆ มีความศักดิ์สิทธิ์หรือความขลัง ดนตรีจะทำหน้าที่เป็นตัวเชื่อมประสานระหว่างคนในสังคมด้วย คนที่อยู่ต่างสังคม กายจิต วิญญาณกับความสงบ ทุกคนมีเพื่อและได้รับความเชื่อมโยง ทุกคนต่างมีความอบอุ่น เครื่องดนตรีก็เช่นกัน เช่น ฆ้อง ปี่ และกลองเป็นเครื่องดนตรีที่ใช้บรรเลงในการประกอบพิธีกรรมในทุกสังคม เพราะมนุษย์เชื่อว่า ฆ้อง ปี่ และกลองจะเป็นตัวนำเครื่องดนตรีที่ศักดิ์สิทธิ์ ใช้บรรเลงในพิธี เกิดพิธีกรรมที่สำคัญ และบรรเลงในงานศพ เสียงปี่สามารถนำวิญญาณไปสู่ความสงบได้ นอกจากนั้นยังมีการให้การบรรเลงดนตรีพิธีกรรมที่เป็นงานเฉพาะเรียกอีกอย่างหนึ่งว่า วงดนตรีเฉพาะกาล ซึ่ง สงัด ภูเขาทอง (2532, น. 247) ได้กล่าวถึงคำว่า วงดนตรีเฉพาะกาล เป็นวงดนตรีที่ใช้เฉพาะในกิจการอย่างใดอย่างหนึ่งโดยเฉพาะ หรือใช้เฉพาะพิธีกรรมหรือการแสดงที่เจาะจงลงไป ว่าต้องใช้จำเพาะในสิ่งนั้น ๆ โดยได้กำหนดวิธีการบรรเลงเอาไว้ วงประเภทนี้ไม่ค่อยแพร่หลาย ดังวงมาตรฐานบางแบบกำลังจะสูญหายไปก็มี วงเฉพาะกาลจำแนกเป็นประเภทต่าง ๆ ดังนี้

1.วงที่ใช้ประกอบพิธีกรรมที่เป็นมงคล เช่น

- วงขับไม้ ใช้สมโภชพระมหาเศวตฉัตร หรือสมโภชช้างเผือก

- วงกลองแขก ปัจจุบันในงานพระราชพิธีต่าง ๆ ได้เลิกวงกลองแขกเสียแล้ว เป็นเพราะหานักดนตรีไม่ได้ หรืออาจเพราะเสียงดนตรีของกลองแขกไม่กลมกลืนกับวงปี่พาทย์ไทยเป็นได้

- วงแตรสังข์ ประกอบด้วย แตรงอน สังข์ และแตรฝรั่ง ใช้เฉพาะงานที่มีศักดิ์และได้กำหนดไว้โดยเฉพาะ

- วงเข้ากระบวนแห่เสด็จพยุหยาตรา เฉพาะอย่างยิ่งเสด็จพระราชดำเนินทางสถลมารค

2.วงดนตรีที่ใช้งานอวมงคล คือวงดนตรีที่ใช้อยู่ในงานศพ วงดนตรีที่นิยมใช้ในงานศพสามารถจำแนกได้ดังนี้

- วงบัวลอย หรือตีบัวลอย เป็นวงที่ใช้ประโคมศพสำหรับบุคคลทั่วไปในสมัยโบราณ ปัจจุบันเลิกใช้แล้ว นัยว่าคงเลิกใช้กันตั้งแต่สมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวเป็นต้นไป โดยสังเกตจากพระนิพนธ์ ของกรมสมเด็จฯกรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ ที่ทรงมีถึงเจ้าคุณพระยาอนุมานราชธนว่า

"...เรื่องเพลงบัวลอย ไม่มีใครเขาทำกันมานานแล้ว ฉันเลยคิดฟื้นขึ้นให้ทำเมื่องานศพยายคราวหนึ่งแล้ว หาพบแต่พระยาประสาน(แปลก) คนเดียวที่เป็นคนซุกซน จำเนื้อเพลงไว้ได้แม่น เดี๋ยวนี้ก็ตายแล้วไม่ใช่ลำบาก แต่ที่จะหาคนบรรเลงไม่ได้ แม้เครื่องบรรเลงคือ เม่ง ก็หาไม่ได้มีแต่ของหลวงสำหรับตีแห่ ก็ต้องไปยืมมาไม่ใช่ฆ้องอย่างสามัญ รูปเหมือนฆ้องแต่ทองหนาไป พวกกังสดาล(ระฆังใบบัว)..."

ซึ่งแสดงให้เห็นว่าการบรรเลงแบบวงบัวลอยนั้น คงเลิกไปนานแล้ว แต่สมเด็จฯ กรมพระนริศรานุวัดติวงศ์ ได้ทรงฟื้นฟูขึ้นใหม่ แต่ก็คงไม่ไม่แพร่หลาย

- วงเปิงพรวด เป็นวงที่ใช้ประโคมงานศพสำหรับเจ้านายรองลงมา มีลักษณะคล้ายวงบัวลอย

- วงปี่พาทย์มอญ มีวิธีการประสมวงคล้ายกับวงปี่พาทย์ไทยอยู่ใหม่อยู่มาก ซึ่งวัฒนธรรมทางมอญ ได้เข้ามาเผยแพร่ในประเทศไทย คงมีมาแต่สมัยอยุธยามากกว่ากรุงรัตนโกสินทร์

- วงปี่พาทย์นางหงส์ เป็นวงปี่พาทย์ที่ใช้เฉพาะงานศพ

3.วงดนตรีที่ใช้ประกอบการแสดงโดยเฉพาะ อันการแสดงโขน ละครทั่วไปนั้นก็ใช้วงปี่พาทย์ธรรมดา แต่การแสดงบางอย่างต้องใช้วงดนตรีให้เหมาะกับสภาพและลักษณะของการแสดง จึงได้กำหนดลักษณะของวงได้โดยเฉพาะ เช่น

- วงปี่พาทย์ดึกดำบรรพ์

- วงดนตรีที่ใช้ประกอบการแสดงทางฟ้อนรำในชุดโบราณคดี

พงษ์ศิลป์ อรุณรัตน์ (2559, น. 133) ดนตรีประกอบพิธีกรรมว่าดนตรีพิธีกรรมนั้นเป็นดนตรีที่เก่าแก่กว่าประเภทอื่น ๆ เนื่องจากเกิดดนตรีนั้นไม่ว่าจะเป็นชาติใดก็ตาม ย่อมมีจุดประสงค์ไปใช้เพื่อให้มีการประกอบกับพิธีกรรม รวมไปถึงการไหว้ขอพรจากเทพเทวดา ดนตรีไทยก็เช่นเดียวกัน สามารถจำแนกดนตรีพิธีกรรมออกเป็น 2 ประเภทด้วยกันคือ ดนตรีประกอบในพระราชพิธี และดนตรีประกอบพิธีกรรมสำหรับประชาชน ดนตรีทั้งสองแบบนี้นั้นมีเอกลักษณ์ที่แตกต่างกันออกไป ขึ้นอยู่กับความพิถีพิถันมากกว่า ซึ่ง มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีสุรนารี (2541, น. 9) ได้พูดถึงการไหว้ครูของดนตรีไทยที่เป็นประเพณีมาแต่โบราณ ท่านที่เป็นบรมครูได้ตั้งเป็นตำราไว้เพื่อผู้ที่จะเป็นนักดนตรีในรุ่นหลังจะได้ปฏิบัติตาม เหตุที่เกิดไหว้ครูขึ้น ก็เพราะนักดนตรีไทยเชื่อว่าเครื่องดนตรีไทยทุกสิ่ง เช่น ตะโพน ระนาด ฆ้อง ฯลฯ มีครูประจำอยู่ เพราะเชื่อว่าพระวิษณุกรรมเป็นผู้ประสิทธิ์ประสาทให้เกิดขึ้น ต้องทำการ

เคารพบูชาอยู่เสมอจึงจะเป็นความเจริญแก่ตนเอง การไหว้ครูนอกจากเป็นเครื่องแสดงความจงรักภักดีแล้ว ยังเป็นการขอขมาโทษที่ได้ประมาทไปโดยเจตนาหรือมิโดยเจตนา และถือว่าครูได้อภัยความผิดนั้น ๆ

ปัญญา รุ่งเรือง (2545, น. 52) ได้พูดถึง “แตรวง ”ที่ใช้เนื่องในศาสนพิธี โดยบอกว่าแตรวงนั้นได้มีแบบอย่างมาจากตะวันตกตั้งแต่ในสมัยรัชกาลที่4 กรุงรัตนโกสินทร์ ซึ่งมีครูฝรั่งได้มาสอนเป่าแตร แตรวงที่ชาวบ้านเป่ากันโดยทั่วไปไม่ได้ประสมวงตามแบบแผนของวงโยธวาทิตที่แท้จริงแต่จะเอาเครื่องดนตรีเท่าที่จะหาได้โดยขอให้มีเสียงสูง เสียงกลาง เสียงต่ำ และเครื่องดนตรีประกอบจังหวะก็พอแล้ว

แนวคิดและทฤษฎีที่ใช้ในงานวิจัย

ผู้วิจัยได้ทำการศึกษาข้อมูลที่เกี่ยวข้องกับงานวิจัยและนำแนวคิดทฤษฎีมาใช้ในการวิเคราะห์ข้อมูล ซึ่งผู้วิจัยได้แบ่งออกเป็นแนวคิดและทฤษฎีดังต่อไปนี้

1. แนวคิดเกี่ยวกับการอนุรักษ์วัฒนธรรม

การอนุรักษ์วัฒนธรรมนั้นได้มีการให้ความหมายจากนักวิชาการ องค์การหน่วยงานต่าง ๆ ได้ให้ความหมายไว้ว่า เป็นกระบวนการที่มีนักวิชาการทางวิทยาศาสตร์ในการทำให้วัฒนธรรมนั้นยังมีความเข้มแข็งคงอยู่ได้โดยไม่ต้องปฏิบัติการอย่างใด คณะกรรมการดำเนินงานและประสานวันอนุรักษ์มรดกไทย (2544, น. 16) และมีการอธิบายของกุลวิจิตรา ภังคานนท์ (2537, น. 58) ได้มีการอธิบายตัวของความหมายวัฒนธรรมว่า

1.1 วัฒนธรรมเป็นผลรวมของการสั่งสมรวมไปถึงสิ่งที่มีความสร้างสรรค์และภูมิธรรมภูมิปัญญาที่ถ่ายทอดสืบต่อกันมาของสังคมนั้น ๆ

1.2 วัฒนธรรมมีความหมายรวมไปถึงวิถีชีวิตความเป็นอยู่ทั้งหมดของสังคมตั้งแต่ภายในจิตใจของคน การมีค่านิยม การเน้นคุณค่าทางจิตใจ คุณธรรม ลักษณะนิสัย แนวความคิดและตัวของสติปัญญานั้นมีการออกมาจนท่าที และวิถีการปฏิบัติตัวตนที่มีความเป็นมนุษย์ต่อจิตใจ และร่างกายของตนเอง ท่าทีการมองเห็น และการปฏิบัติตัวของมนุษย์ต่อสภาพแวดล้อม

1.3 วัฒนธรรม มีความเป็นประสบการณ์ที่มีทั้งทางด้านความรู้และทั้งทางด้านความสามารถที่สังคมนั้นมีอยู่หรือเนื้อตัวทั้งหมดของสังคมนั่นเอง

2 ทฤษฎีการช่วยเหลือสังคม

จิตสาธารณะหรือจิตสำนึกสาธารณะ ซึ่งคำว่า สาธารณะ หมายถึงกิจสมบัติ สิ่งของสถานที่ที่มิได้เป็นของปัจเจกของบุคคลใดบุคคลหนึ่ง อาจมีความหมายที่รวมถึงการมีประโยชน์ในความเป็นส่วนรวมและความเป็นสังคม ซึ่งจิตสาธารณะมีความหมายในแง่ของความเป็นพลเมืองที่มีอยู่ในตัวตนของตัวเอง ผู้รู้ตื่นตระหนักในสิทธิและความรับผิดชอบที่จะสร้างสรรค์ภายในของตัวสังคมของความเป็นส่วนรวมของคนสามัญ พลเมืองที่เรียกร้องการมีส่วนร่วมและต้องการที่จะจัดการดูแลกำหนดชะตากรรมของตนและชุมชน พรศักดิ์ ผ่องแผ้ว (2531, น. 64) ได้ให้ความหมายของสาธารณะว่า เป็นผลที่ได้มาจากการประเมินค่าการเห็นความสำคัญ ซึ่งมีฐานอยู่ที่ทัศนคติ อารมณ์ แรงจูงใจ และความรู้สึกที่ได้จากประสบการณ์ และ วิรัตน์ คำศรีจันทร์ (2544)(เอกสารจากเว็บไซต์) ได้ศึกษาเกี่ยวกับจิตสาธารณะในบริบทสังคมไทย เป็นการวิจัยเชิงพัฒนาการและสังเกตการณ์ความมีส่วนร่วมในชุมชนของตัวเมืองและชุมชนในชนบท พบว่า คุณลักษณะของการมีจิตสาธารณะประกอบด้วย

2.1 ความรัก ความเอื้ออาทร

2.2 ความเชื่อใจ

2.3 การเรียนรู้ร่วมกันอย่างต่อเนื่อง

2.4 การยอมรับความแตกต่างระหว่างบุคคล

2.5 การมีปฏิสัมพันธ์กันโดยใช้ความสามารถ เครือข่ายและการมีส่วนร่วม

3. ทฤษฎีในการบริหารการจัดการ

องค์กรทุกองค์กรย่อมมีการจัดการบริหารภายในของตนเองเพื่อให้มีความชัดเจนและมีระเบียบ เมื่อคนหลายคนมาอยู่ในองค์กรเดียวกันแล้วต้องมีการบริหารที่ดี ทำให้ทุกคนนั้นมีความรับผิดชอบต่อหน้าที่ที่ได้รับมอบหมายอยู่ภายในกฎระเบียบเดียวกัน ซึ่งผู้วิจัยได้เลือกการบริหารการจัดการแบบ 4 M มาใช้ในการวิเคราะห์ข้อมูล

3.1 บุคลากร

มีการกำหนดในตัวของนโยบายของการบริหารงานบุคคลที่ต้องผ่านกระบวนการฝึกทักษะการแสดงความสามารถก่อนรับเข้าทำงาน จึงจะสามารถมอบหมายงานที่มีลักษณะเหมาะสมกับทักษะที่มีให้แต่ละคนโดยสอดคล้องตามแนวคิด Max Weber (1864-1920) เป็นทฤษฎีการจัดการระบบราชการ องค์กรที่ดีต้องถูกบริหารบนพื้นฐานของการมีเหตุผลและความไม่เป็นส่วนตัว โดยการแบ่งงานให้มีการทำงานที่มีเฉพาะด้าน มีการส่งเสริมพัฒนา

ความรู้ความสามารถของบุคคลให้เกิดมีความรู้และความเชี่ยวชาญอยู่ตลอดเวลา สร้างคนให้เป็นผู้ที่มีประสิทธิภาพ และให้เป็นผู้ที่มีความพร้อมต่อการทำงานและการเรียนรู้งานใหม่ ๆ เพื่อให้ชิ้นงานที่ผลิตออกมามีคุณภาพ เป็นการบริหารบุคคลให้มีประสิทธิภาพตามที่ วิรัช วิรัชนิภาวรรณ (2548, น. 158) ได้กล่าวว่า การบริหารคนเป็นปัจจัยที่มีความสำคัญต่อการบริหารและเรียกได้ว่าเป็นองค์ประกอบของการบริหาร ที่ผู้บริหารแต่ละคนควรนำไปใช้กระบวนการทำงานเพื่อให้บรรลุตามวัตถุประสงค์

3.2 งบประมาณ

การกำหนดแนวทางการบริหารงานงบประมาณในการใช้จ่ายเงินหรือมีต้นทุนการผลิตให้คุ้มค่า โดยมีการให้ได้กำไรมากกว่าต้นทุนที่กำหนดไว้ ซึ่งการบริหารการเงินองค์ประกอบที่สำคัญของการบริหารจัดการของ (วิรัช วิรัชนิภาวรรณ, 2548, น. 154) การใช้เครื่องมืออย่างระมัดระวัง เพื่อให้ต้นทุนการผลิต เป็นไปอย่างประหยัดคุ้มค่า ทำให้องค์กรมีเงินไปพัฒนาในด้านอื่น ๆ กล่าวคือในการบริหารด้านงบประมาณนั้นเป็นส่วนหนึ่งของการจัดการในเชิงของกลยุทธ์ได้ โดยคำนึงถึง ลักษณะการดำเนินงานขององค์กรที่มีความเป็นลักษณะธุรกิจของอนาคต สภาพแวดล้อม การจัดสรรทรัพยากร และการปฏิบัติงานให้บรรลุผลตามวัตถุประสงค์ นอกจากนั้นการบริหารการเงินอย่างประหยัดและคุ้มค่านั้นมีความสอดคล้องกับการกำหนดกลยุทธ์ระดับธุรกิจที่ต้องการเป็นผู้นำด้านต้นทุนต่ำ ในเชิงการแข่งขันเป็นการกำหนดกลยุทธ์ที่ครอบคลุมวิธีการในการแข่งขัน แก่ผู้เกี่ยวข้องในหน่วยงาน ต่าง ๆ มุ่งเน้นให้แผนกงานตามหน้าที่พัฒนากลยุทธ์ขึ้นมาโดยอยู่ภายใต้กรอบของกลยุทธ์

3.3 วัสดุอุปกรณ์

เริ่มต้นด้วยการกำหนดแนวทางที่มีการใช้งานเครื่องมือและเครื่องใช้ที่เป็นส่วนสำคัญของการผลิตออกมาให้มีคุณภาพมากที่มีมากขึ้นขึ้น และผลิตได้ในระยะเวลาที่กำหนดไว้ ว่าให้พนักงานทุกคน ต้องมีทั้งทางด้านความรู้ความสามารถ ได้เป็นอย่างดี โดยมีการฝึกและทำความเข้าใจรวมถึงเทคนิคต่าง ๆ

3.4 การจัดการ

การกำหนดกลยุทธ์การบริหารงานควรมีการคำนึงถึงปัจจัยของสภาวะสิ่งแวดล้อมภายในภายนอกขององค์กร โดยมีการทำการวิเคราะห์ในส่วนของจุดแข็ง จุดอ่อน ผ่านโอกาสและตัวอุปสรรคที่มีผลกระทบต่อการบริหารงาน จึงจะทำให้เกิดประสิทธิภาพในการบริหารการจัดการจะส่งผลต่อความสำเร็จขององค์กร และจะต้องสร้างจิตสำนึกในการรักองค์กรเพื่อให้เกิดขึ้นกับ

บุคลากรทุกคนในความดูแล รวมทั้งผู้บริหารด้วยกันด้วย ที่ส่งผลต่อการมีส่วนร่วมในกระบวนการต่าง ๆ ที่จัดทำขึ้น เพื่อพัฒนาองค์กรให้มุ่งไปสู่ความเป็นเลิศในด้านการจัดการภายใน

3. ทฤษฎีในการวิเคราะห์เพลง

มนตรี ตราโมท (2538, น. 25) ได้พูดถึงเสียงที่มีความนิยมถือเป็นหลักอยู่โดยทั่วไป มี 7 เสียง ส่วนเสียงที่นอกเหนือจาก 7 เสียง ทั้งสูงและต่ำ ถือว่าเป็นเสียงซ้ำกัน แต่ถึงแม้ว่าหลักใหญ่กำหนดว่ามีอยู่ 7 เสียงด้วยกันก็ดี ต่างชาติก็นิยมวิธีแบ่งส่วนแตกต่างกันไปได้ สำหรับเครื่องดนตรีของชาติต่าง ๆ ในแถบทวีปเอเชียนี้ โดยมากมักจะแบ่งส่วนเท่า ๆ กันทั้งหมด 7 เสียง เหมือนกับของไทย ส่วนเครื่องดนตรีของชาติต่าง ๆ ในทวีปยุโรปและอเมริกา ไม่ได้แบ่งเท่ากัน บางระยะก็ห่าง บางระยะก็ถี่เพราะเขาได้แบ่งออกเป็น 12 ส่วนเสียก่อน ถ้าจะเปรียบเทียบโดยใช้วิชาคำนวณ ตั้งเลขจำนวนใดจำนวนหนึ่งขึ้น แล้วหารด้วย 7 ทางหนึ่ง หารด้วย 12 ทางหนึ่ง ผลส่วนย่อยนั้นไม่พบกันเลย ฉะนั้นจะนำเครื่องดนตรีใดเข้ามาประสมต้องระวังเสียงของเครื่องดนตรีนั้น ๆ ด้วย จึงจะไปกันได้เพราะขึ้นชื่อว่าศิลปะแล้วย่อมมีความละเอียดอยู่ในตัวทุกอย่าง ซึ่งเหมือนกับที่อุทิศ นาคสวัสดิ์ (2511, น. 8-10) ได้พูดถึงมาตราเสียงของดนตรีไทย ว่า มาตราเสียงของดนตรีไทย คล้ายคลึงกับของดนตรีสากลที่เรียกว่า Diatonic Scale คือมี 7 เสียงเท่ากัน แต่ว่าระดับแห่งการวางเสียงผิดกันมากของไทยเรานั้นวาง 7 เสียงเท่ากันหมด ไม่มีครึ่งเสียงวางคั่นอยู่แต่ใด ๆ ของมาตราเสียงเลย ผิดกับดนตรีสากล ซึ่งใน 7 เสียงนั้นจะมีเสียงเต็มอยู่ 5 เสียง และมีครึ่งเสียงอีก 2 เสียง เพื่อให้เข้าใจง่าย เราจะแบ่งมาตราเสียงทั้งสองออกเป็น 84 เสียง มาตราเท่ากัน มาตราเสียงไทยซึ่งแบ่งออกเป็น 7 เสียงเท่า ๆ กันนั้น แต่ละเสียงจะประกอบขึ้นด้วย จำนวน 12 มาตราเท่ากัน (84 หาร 7 เท่ากับ 12) แต่สำหรับมาตราเสียงสากลนั้น หาได้มีการวางระดับเสียงเท่ากับของไทย ดังจะเห็นได้ว่าระดับแรก ระดับที่สอง ระดับที่สี่ ระดับที่ห้า และระดับที่หกนั้น เขาแบ่งออกเป็นระดับ 14 มาตราเท่ากัน แต่ระดับที่สาม และระดับที่เจ็ดนั้น คงมีเพียงระดับละเจ็ดมาตรา ซึ่งเท่ากับเป็นครึ่งเสียงเท่านั้น มาตราเสียงสากลนี้ถ้าแบ่งเป็นครึ่งเสียงทั้งหมดแล้วก็จะได้เป็นจำนวน 12 ครึ่งเสียง อย่างดนตรีสากล (7x2=14)

เมื่อเสียงมันปีนเกลียวเช่นนี้ การเอาดนตรีฝรั่งมาบรรเลงปนกับไทย จึงเป็นการผิด เพราะจะทำให้มีเสียงเพี้ยนอยู่เสมอ แม้ว่าตอนต้นกับตอนปลายของมาตราเสียงจะเท่ากันก็ตาม แต่ระดับเสียงต่าง ๆ ภายในมาตราทั้งสองนี้ จะไม่มีวันเท่ากันเลย ถึงกระนั้นก็ตาม โดยเหตุที่เสียงบางเสียงใกล้ชิดกันมาก เช่นเสียง ฟา และเสียง ซอล เป็นต้น นอกจากนั้นเสียงโด ซึ่งเป็นเสียงควบคุมยังเท่ากันเสียอีก ฉะนั้นจึงปรากฏว่าเพลงบางเพลง เสียงตกส่วนมากเป็นเสียงที่ใกล้ชิดกัน

นั้น ผู้บรรเลงสามารถเอาเครื่องดนตรีไทยกับเครื่องดนตรีฝรั่งมาบรรเลงถูไถกันไปได้ และหูคนธรรมดาบางคนก็ฟังไม่ค่อยออก ดังจะเห็นจากวงเครื่องสายประสมออร์แกน ซึ่งดู ๆ ก็บรรเลงไปได้สนิทดี แต่ทางทฤษฎีแล้ว จะไม่มีทางสนิทเลย ซึ่งอุทิศ นาคสวัสดิ์ (2511, น. 5-6) ได้กล่าวอีกว่า ระดับเสียงของดนตรีไทย ไว้ว่าแม้มาตราเสียงของดนตรีไทยจะแบ่งออกเป็น 7 เสียงเท่ากัน แต่ผู้บรรเลงจะขึ้นเอาเพลงที่ตรงนั้นตามใจชอบไม่ได้ ทั้งนี้เพราะมีเครื่องดนตรีประเภทเครื่องเป่าและเครื่องสายได้กำกับอยู่ด้วย ขืนไปขึ้นเพลงให้ผิดระดับเสียงของเครื่องเป่าและเครื่องสายเหล่านี้แล้ว นอกจากนิ้วจะตาย (คือบรรเลงยาก) แล้วยังทำให้อารมณ์ของเพลงนั้นผิดไปด้วย จึงได้กำหนดระดับเสียงใช้กับเครื่องเป่าต่าง ๆ ซึ่งเรียกกันว่า “ทาง” ขึ้น 7 ทางด้วยกัน ดังนี้

1) ทางเพียงออล่างหรือทางในลด เสียงเอกของทางนี้อยู่ตรงลูกฆ้องใหญ่ ลูกที่10 นับจากลูกต่ำที่สุดขึ้นมา การที่เรียกว่าทางเพียงออก็เพราะลูกฆ้องใหญ่ลูกที่10 นี้มีชื่อว่า “ลูกเพียงออ” นั่นเอง มักประกอบกับละครดึกดำบรรพ์ การบรรเลงในทางนี้มักใช้ขลุ่ยเพียงออ ซึ่งเป่าทางในลดเข้าประกอบ

2) ทางใน เสียงเอกของทางนี้สูงกว่าทางเพียงออล่างหรือทางในลดขึ้นมา หนึ่งเสียง คือตรงกับลูกฆ้องใหญ่ลูกที่ 11 การที่เรียกว่าทางใน ก็คือ ใช้ปี่ใน เป็นหลักของเสียงนั้นเอง มักประกอบการแสดงโขนและละครเป็นพื้น

3) ทางกลาง เสียงเอกของทางนี้สูงกว่าทางใน 1 เสียง มักใช้ประกอบทางโขนและหนังใหญ่ที่อยู่กลางแจ้ง จึงต้องการให้มีเสียงสูงดังจ้าขึ้น เหตุที่เรียกว่าทางกลาง ก็เพราะว่าใช้ปี่กลาง เป็นหลักของเสียงนั้นเอง

4) ทางเพียงออบนหรือทางนอกต่ำ เสียงเอกของทางนี้อยู่สูงกว่าทางกลางขึ้นมา 1 เสียง ใช้สำหรับบรรเลงเครื่องสายมโหรี ที่เรียกว่าเพียงออบนเพราะว่า ใช้เสียงขลุ่ยเพลงออเป็นหลักของเสียงนั่นเอง

5) ทางกรวดหรือทางนอก เสียงเอกของทางนี้อยู่สูงกว่าทางเพียงออบน ขึ้นมาอีก 1 เสียง การที่เรียกว่าทางกรวดก็เพราะใช้เสียงของขลุ่ยกรวด

6) ทางกลางแหบ เสียงเอกของทางนี้อยู่สูงกว่าทางกรวด ขึ้นมา 1 เสียง ที่เรียกว่ากลางแหบเพราะใช้เสียงของปี่กลางเป็นหลัก และปกติจะไม่ค่อยมีผู้ใดนิยมบรรเลงทางนี้นัก

7) ทางชวา เสียงเอกของทางนี้สูงขึ้นมาจากทางกลางแหบ 1 เสียง ที่เรียกว่า ทางชวาก็เพราะใช้ปี่ชวาเป็นหลักในการบรรเลง โดยมากใช้ทางนี้บรรเลงประกอบกับปี่ชวาเท่านั้น

สรุปแล้วคือ ระดับเสียงทั้ง 7 นี้นักดนตรีไทยมักเรียกว่า “ทาง”เวลาจะขึ้นเสียงก็มักจะถามกันว่าเอาทางไหนดี จะเอาเพียงออบน หรือเพียงออล่าง เป็นต้น โดยทั่วไปแล้วระดับเสียงนี้มักกำหนดโดยเครื่องเป่าที่ใช้กำกับและวัตถุประสงค์ของการบรรเลงเป็นที่สำคัญ

นอกจากนั้น สงัด ภูเขาทอง (2532, น. 258-259) ยังได้พูดถึงหลักการในการวิเคราะห์บทเพลงไทย ซึ่งบทเพลงไทยหมายถึงการนำเอาบทเป็นซึ่งจะเป็นบทร้อง หรือบรรเลงมาจำแนกส่วนต่าง ๆ แสดงให้เห็น รายละเอียดต่าง ๆ อาจจะเป็นคุณสมบัติที่มีอยู่ในตัวบทเพลงเอง สิ่งที่ควรนำมาวิเคราะห์ในบทเพลงไทยประกอบด้วยสิ่งเหล่านี้

1) ส่วนที่เป็นทำนองหลัก ทั้งทำนองร้องและทำนองบรรเลงจะมีทำนองหลักของเพลงหรือตัวเพลงที่แท้จริง ดนตรีไทยเราเรียกว่า “ลูกฆ้อง”

2) ส่วนปรุงแต่ง ทั้งร้องและบรรเลงจะมีส่วนปรุงแต่งตามจุดประสงค์ที่นักดนตรีต้องการว่าต้องการให้เกิดอารมณ์อะไร แม้ว่าทำนองร้องหรือทำนองบรรเลงจะประกอบขึ้นด้วยส่วนปรุงแต่งด้วยกัน แต่หลักการไม่เหมือนกัน

3) ทำนองพิเศษ ที่เกิดจากเทคนิคบรรเลง ทำนองแบบนี้อาจจะสอดแทรกทั่วไปในระหว่างเพลงบางเพลง เช่น ลูกสะบัด ลูกขยี้ ลูกล้อ

4) สำนวนของเพลง ได้แก่ ทำนองที่ถูกประดิษฐ์ขึ้นโดยเฉพาะที่เห็นว่าไพเราะและงดงามแล้วไปประกอบเป็นส่วนหนึ่งของบทเพลง บางครั้งเรียก “กลอน” ของเพลง และยังรวมไปถึงทำนองเพลงที่เราเรียกว่า “ลูกเท่า” และ “ลูกโยน” ด้วย นอกจากนี้ยังมีสำนวนที่มีเสียงต่อเนื่องมีการตัดต่อตามอย่างเพลงเถาที่นักดนตรีไทยนิยมประดิษฐ์กันมาก ดังที่ปรากฏอยู่ในบทเพลงทั่วไป

มานพ วิสุทธิแพทย์ (2556, น. 35-54) ได้กล่าวเกี่ยวกับการวิเคราะห์เพลงไทยไว้ว่าขั้นตอนแรกในการวิเคราะห์เพลงไทยนั้นต้องรู้จักประวัติเพลงก่อนว่าใครเป็นคนแต่ง ประวัติที่มาของเพลงนั้น ๆ เป็นมาอย่างไรเพราะแต่ละเพลงจะมีที่มาและประวัติที่แตกต่างกันออกไป เมื่อศึกษาประวัติของเพลงแล้วมาศึกษาประวัติผู้แต่งด้วย ซึ่งประวัติของผู้แต่งเพลงนั้นก็เป็นปัจจัยสำคัญในการแต่งเพลงด้วยเช่นกัน ทำให้เรารู้ถึงบริบทและสภาพแวดล้อมต่าง ๆ ด้วย เมื่อเรากล่าวถึงประวัติเพลงและผู้แต่งเพลงแล้ว ก็จะมาวิเคราะห์ถึงโครงสร้างของบทเพลง เป็นการวิเคราะห์แค่โครงสร้างภายนอกเท่านั้น กล่าวคือเป็นการวิเคราะห์ถึงประเภทเพลง อัตราจังหวะหน้าทับที่ใช้ จำนวนท่อนเพลงว่ามีกี่ท่อน ประเภทของวงดนตรีที่ใช้บรรเลง บางเพลงสามารถบรรเลงด้วยกันได้ แต่บางเพลงไม่สามารถบรรเลงด้วยกันได้ โอกาสที่ใช้บรรเลงก็เช่นกัน มีหลาย ๆเพลงที่ใช้เหมาะกับบางโอกาสเท่านั้น เมื่อเราวิเคราะห์ถึงโครงสร้างของเพลงแล้ว

ในขั้นตอนที่สำคัญที่สุดคือการวิเคราะห์ของทำนองเพลงซึ่งในการวิเคราะห์ของงานวิจัยเล่มนี้จะมีการวิเคราะห์ดังนี้

1) คีตลักษณ์ (Form) เป็นตัวบอกถึงโครงสร้างของบทเพลงนั้น ๆ สามารถจำแนกบทเพลงได้ในระดับหนึ่งกล่าวคือเป็นเพียงแค่การสำรวจท่อนเพลง

2) บันไดเสียง (scale) เป็นองค์ประกอบที่สำคัญบ่งบอกถึงอัตลักษณ์ของบทเพลงและสามารถอธิบายถึงความสัมพันธ์ระหว่างทำนองเพลงกับเครื่องดนตรีที่บรรเลงทำนองเพลงนั้น ๆ บันไดเสียงที่ต่างกันย่อมมีความหมายที่แตกต่างกันออกไปด้วยซึ่งการวิเคราะห์บันไดเสียงนั้นจะนำไปสู่การวิเคราะห์รายละเอียดของโครงสร้างและองค์ประกอบทางดนตรีอื่นด้วย

3) วรรคเพลงและลูกตก การวิเคราะห์วรรคเพลงและลูกตกทำให้เข้าใจถึงทำนองเพลงและโครงสร้างของทำนองเพลงได้อย่างชัดเจน

การสร้างทำนองจากคอร์ด เป็นอีกวิธีหนึ่งที่นิยมในการประพันธ์เพลงสมัยนิยม วิธีนี้ผู้ประพันธ์ต้องมีความรู้เรื่องโครงสร้างของคอร์ด และความรู้เรื่องการดำเนินคอร์ดจึงสามารถสร้างทำนองได้ดี วิธีการเบื้องต้นที่จะนำคอร์ดมาเป็นฐานในการดำเนินคอร์ด ดังนี้

1) ใช้โน้ตคอร์ด (Chord tone) เป็นจุดหลักของแนวทำนอง ตัวอย่างเช่นคอร์ดที่วางคือคอร์ด Am โน้ตที่นำมาจุดหลักคือโน้ต A C และ E เมื่อวางโน้ตในจุดหลักแล้วโน้ตที่อยู่ระหว่างโน้ตหลักคือโน้ตผ่านชนิดต่าง ๆ อาจเป็นโน้ตคอร์ดหรือโน้ตนอกคอร์ดเป็นตัวเชื่อมโน้ตหลักไว้ด้วยกัน

2) ใช้ทางดำเนินคอร์ด (Chord progression) วางคอร์ดให้ดำเนินไปตามต้องการแล้วเลือกใช้โน้ตคอร์ดแต่ละคอร์ดวางในตำแหน่งคอร์ดนั้น จากนั้นใช้โน้ตอื่น ๆ มาเชื่อมในระหว่างคอร์ด

3) เน้นโน้ตสำคัญของคอร์ด โดยทั่วไปโน้ตสำคัญของคอร์ดคือโน้ตรูท และโน้ตคู่สาม ส่วนโน้ตคู่ห้าถือว่ามีความสำคัญน้อยกว่า ดังนั้นการวางโน้ตที่สำคัญในคอร์ดจึงจะเน้นโน้ตรูทและโน้ตคู่สาม (สมชาย รัศมี, 2559, น. 37)

ณัชชา พันธุ์เจริญ (2563, น. 8) ได้ให้แนวทางการวิเคราะห์ว่าเพลงมีความสำคัญอย่างยิ่งในการทำความเข้าใจบทเพลงถ้าจะมีการวิเคราะห์เพลงกันให้ถ่องแท้จะขึ้นอยู่กับวัตถุประสงค์ของผู้วิเคราะห์ ต้องทำการศึกษาประวัติของเพลง ผู้แต่ง ให้เป็นความรู้เบื้องต้นด้วยเช่นกัน ในรูปแบบการวิเคราะห์จะมีหลายส่วนด้วยกัน คือ

1) การวิเคราะห์ทำนอง ทำนองอาจมีความยาวตั้งแต่ 2-3 ห้องไปจนถึง 10 ห้องหรือมากกว่านั้นก็ได้ แต่ทำนองที่ดีต้องมีความหมายและจบในตัวเอง มีเสียงขึ้นลงที่สมดุล

และมีเอกลักษณ์ที่ผู้ฟังประทับใจ การที่ทำนองเคลื่อนที่ไป เรียกว่าการดำเนินทำนอง การเคลื่อนที่ของทำนองจะเกี่ยวข้องกับขั้นคู่ซึ่งบอกระยะห่างจากโน้ตชนิดหนึ่งไปหาโน้ตอีกชนิดหนึ่ง ทำนองนอกจากจะมีลักษณะจังหวะเป็นส่วนสำคัญที่แยกไม่ออกแล้ว ถ้าพิจารณาให้ลึกลงไปจะพบว่าทำนองมีเสียงประสานซ่อนอยู่ หรือมีแนวบังคับการดำเนินคอร์ดซ่อนอยู่ไม่มากก็น้อย ทำนองเป็นส่วนประกอบของเพลงที่ทุกวัฒนธรรมให้ความสำคัญมากที่สุด เนื่องจากท่วงทำนองเป็นเสียงสูง เสียงต่ำ เสียงขึ้น เสียงลง

2) วิเคราะห์การดำเนินคอร์ดก็เป็นองค์ประกอบสำคัญ คือ เป็นการขยับของคอร์หนึ่งไปยังอีกคอร์ดหนึ่ง ต้องมีการสังเกตลีลาการดำเนินคอร์ด ว่าเป็นแบบแผนของผู้ประพันธ์หรือไม่

3) พื้นผิว จะมีลักษณะ 2 แง่ แง่หนึ่งหมายถึง แนวทางการสอดประสานเสียง เช่น โมโนโฟนี โฮโมโฟนี โพลีโฟนี และเฮเทโรโฟนี อีกแง่หนึ่งหมายถึง เนื้อดนตรีที่ดูภาพภายนอกได้ไม่ยาก โดยเฉพาะเมื่อเห็นโน้ตเพลงจะทราบว่า เนื้อดนตรีมีลักษณะเปลี่ยนไป ไม่ใช่เนื้อดนตรีเดียวกันทั้งหมด

4) คีตลักษณ์ เปรียบเหมือนฉันทลักษณ์ในวรรณคดี เป็นโครงสร้างทางร้อยกรองที่แยกแยะโครง ฉันท์ กาพย์ กลอน ให้มีความแตกต่างกัน มีโครงสร้างที่ยึดถือได้เป็นแบบอย่าง โดยมีทำนองและกุญแจเสียงเป็นองค์ประกอบสำคัญในการกำหนดโครงสร้างของคีตลักษณ์เหล่านี้ เช่น คีตลักษณ์สองตอน คีตลักษณ์สามตอน คีตลักษณ์รอนโด และคีตลักษณ์โซนาตา

ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร (2552, น. 162) ได้มองในแง่มุมของการเรียบเรียงสำหรับวงดนตรีนั้น บทเพลงร่วมสมัยจำนวนมากนี้ ยังคงเรียบเรียงโดยใช้เทคนิคดนตรีของศตวรรษที่ 19 สำหรับการเรียบเรียงให้วงมาตรฐาน แต่ละกลุ่มของวง ได้แก่ เครื่องสาย เครื่องลมไม้ เครื่องทองเหลือง และเครื่องตี มักจะถูกใช้ไปด้วยกันเพื่อให้เกิดความเป็นเอกภาพและความหนักแน่นของการบรรเลง สีสันที่ได้จากวงดนตรี มักจะมาจากศิลปะการประสมเสียงเครื่องดนตรีต่างกลุ่มกันมากกว่าจะแยกเป็นเอกเทศ การซ้ำแนวโดยปกติจะทำกับแนวทำนองสำคัญ เพื่อให้ลอยเด่นออกมา ในขณะที่เครื่องดนตรีอื่น ๆ จะทำหน้าที่เป็นแนวประสาน

งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

ภคมน แสงมังคละ (2548, น. 68-133) ได้ศึกษาวิจัยเรื่องการศึกษาการถ่ายโยงวัฒนธรรมทางดนตรีวงเครื่องสายประสมออร์แกน พบว่ามีวงเครื่องสายประสมออร์แกนเพียงวงเดียวเท่านั้นคือ คณะบ้านเอกศิลป์ ซึ่งมีการรับงานบันทึกเทปโทรทัศน์บ้าง บันทึกเสียงบ้าง

งานมงคลต่าง ๆ บ้าง แต่ยังไม่มีใครนำเรื่องราวเกี่ยวกับวงเครื่องสายประสมออร์แกนคณะบ้านเอกศิลป์มานำเสนอในแง่ของเชิงวิชาการ ซึ่งผู้วิจัยได้ถ่ายทอดเรื่องราวของคณะเอกศิลป์ว่าวงดนตรีนี้มีการปรับเสียงออร์แกนขึ้นใหม่ เพื่อให้เอื้อประโยชน์ต่อวงเครื่องสายไทยเป็นอย่างมากเพราะสามารถทำให้บรรเลงได้ง่ายขึ้น ส่วนตัวของนักร้องก็หาง่าย เพลงที่ใช้ก็มีความไพเราะน่าฟัง เพราะออร์แกนมีช่วงเสียงกว้างถึง 4 ช่วงทบเสียง และได้วิเคราะห์บทเพลงที่คณะนี้บรรเลงและเป็นที่นิยม ยกตัวอย่างบทเพลงโหมโรงเจริญศรีอยุธยา ออกม้าย่อง โดยใช้กลุ่มเสียงที่ใช้ในการบรรเลงมากที่สุดคือ C D E G A Tonic C จะขึ้นตรงกับต้นเสียงของทางเพียงออของไทย

มธุริน เริ่มรุจน์ (2550, น. 121) ได้ศึกษาวิจัยเรื่อง ดนตรีไทยร่วมสมัย กรณีศึกษาวงกอไผ่ ผลวิจัยพบว่า วงดนตรีก่อไผ่เริ่มต้นจากนายอานันท์ นาคคง มีการพัฒนารูปแบบวงตั้งแต่วงที่เป็นดนตรีไทยแบบแผน มาเป็นเพลงที่ใส่เนื้อเพลงเป็นเนื้อเต็ม และได้เริ่มทำเพลงร่วมสมัยควบคู่ไปกับการบรรเลงของวงมโหรีและวงปี่พาทย์ ซึ่งการทำเพลงนั้นจะทำร่วมไปกับดนตรีแบบฉบับควบคู่กันไป แรก ๆ นั้นเป็นการทำเพลงร่วมสมัยที่เอาบรรเลงสนุกสนุกสนาน แต่หลังจากนั้นวงกอไผ่ก็ได้มีโอกาสบันทึกเสียงที่เป็นดนตรีร่วมสมัย ที่หอภาพยนตร์แห่งชาติ นับว่าเป็นความแปลกใหม่ ซึ่งแนวคิดในการนำเสนอผลงานของวงกอไผ่ คือปรารถนาที่จะต้องการนำเสนอผลงานทางด้านดนตรีที่มีคุณภาพเสียงที่สมบูรณ์อย่างเต็มที่ โดยเฉพาะเครื่องดนตรีที่ส่วนใหญ่ เป็นเครื่องดนตรี Acoustic ซึ่งวงดนตรีร่วมสมัยแต่ละวงที่มีชื่อเสียงหรือได้รับความนิยมนั้น ต่างมีบทบาทในแต่ละด้านที่เหมือนกันหรือมีความแตกต่างกันบ้าง มีความสอดคล้องกับเพชรดา เทียมพยุหา (2556, น. 193) ได้กล่าวไว้ว่า วงกำไลเป็นวงดนตรีไทยร่วมสมัยหญิงล้วนวงหนึ่งที่ปัจจุบันมีบทบาทในสังคมไทย บทบาทวงกำไลเป็นปรากฏการณ์ทางดนตรีที่เป็นรูปแบบดนตรีไทยสากล เนื่องด้วยวงกำไลเป็นวงที่มีความแปลกใหม่จากดนตรีตรีไทย เช่น รูปแบบการบรรเลงดนตรี วิธีการบรรเลงเครื่องดนตรี ระดับเสียงในการบรรเลง รูปแบบการแสดง บทบาทของวงกำไลแบ่งออกเป็น 3 ด้าน คือ ด้านวัฒนธรรม เป็นสิ่งหนึ่งที่บ่งบอกความเป็นเอกลักษณ์ของไทยอย่างเห็นได้ชัดนั่นก็คือ ดนตรีไทยและเพลงไทย ที่เกิดขึ้นด้วยบรรพบุรุษของคนไทยแล้วสั่งจนจนกลายเป็นเครื่องมือสำคัญที่ช่วยกล่อมเกลาจิตใจของคนไทยให้มีความสุขทางใจ ด้านสังคม เป็นการรวมอยู่กันของมนุษย์ โดยมีลักษณะความสัมพันธ์ซึ่งกันและกันหลายรูปแบบ ด้านการท่องเที่ยวและกีฬา มีส่วนร่วมในการโฆษณา ประชาสัมพันธ์เกี่ยวกับการท่องเที่ยวในประเทศไทย และส่งเสริมให้นักท่องเที่ยวหันมาเที่ยวเมืองไทยกันมากขึ้น

กัณณพนต์ โยธินชัชวาล (2544, บทคัดย่อ) ได้ศึกษาวิจัยเรื่อง ดนตรีประสมสังคีตสัมพันธ์ กรณีศึกษาวงดนตรีกรมประชาสัมพันธ์ ผลวิจัยพบว่าเพลงประสม “สังคีตสัมพันธ์” ของวงดนตรีกรมประชาสัมพันธ์เกิดจากความคิดของพล.ท.ม.ล.ขาบ กุญชร ซึ่งตอนนั้นดำรงตำแหน่งอดีตอธิบดีกรมประชาสัมพันธ์โดยจัดการให้วงดนตรีสากลประเภทหัสดนตรีและวงมโหรีไทยบรรเลงร่วมกันโดยจะต้องมีการเทียบเสียงเครื่องดนตรีไทยให้สูงขึ้นเพื่อบรรเลงร่วมกันด้วยเสียงที่ประสมกลมกลืนอย่างงดงาม จากฝีมือของนายพุ่ม บาปุยวาท และในเอื้อสุนทรสนาน เพลงเขมรไทรโยคและเพลงลาวเจริญศรีได้รับการคัดเลือกมาบรรเลงและขับร้องในรูปแบบเพลงประสมเป็นครั้งแรกในปีพ.ศ. 2497 จากนั้นจึงมีการสร้างสรรค์เพลงอื่น ๆ จนเป็นที่นิยมต่อมา เพลงประสม “สังคีตสัมพันธ์” ของวงดนตรีกรมประชาสัมพันธ์ที่ปรากฏอยู่ตั้งแต่ปีพ.ศ. 2497 - 2540 มีจำนวน 103 บทเพลง แบ่งได้ 4 ประเภทคือเพลงประสมที่นำทำนองและเนื้อร้องเพลงไทยมาใช้ทั้งหมดมีจำนวน 5 เพลงเพลงที่นำทำนองเดิมมาจากเพลงไทยแล้วแต่งเพิ่มขึ้นจำนวน 4 เพลง เพลงที่นำทำนองมาจากเพลงไทยทั้งหมดแต่ประพันธ์เนื้อร้องใหม่จำนวน 93 บทเพลงที่ประพันธ์ทำนองและเนื้อร้องขึ้นใหม่โดยมีลักษณะความเป็นเพลงไทยอยู่บทเพลงจำนวนหนึ่งเพลงโดยที่ผู้สร้างสรรค์จะเลือกสรรค์เพลงไทยที่มีความไพเราะและเหมาะที่จะทำเป็นเพลงประสมมาใส่จังหวะแบบสากลจากนั้นจึงประพันธ์เนื้อร้องให้เหมาะสมกับทำนองเพลงนั้น ๆ

ณัฐชยา นัจจนาวากุล (2555, น. 156) ได้ศึกษาวิจัยเรื่อง พัฒนาการและการบรรเลงวงเครื่องสายประสมเปียโน คณะเกตุดุริยาคม ผลการวิจัยพบว่า วงเครื่องสายประสมคณะเกตุดุริยาคมก่อตั้งขึ้นปี พ.ศ. 2491 เกิดนักดนตรีที่เป็นอาชีพและนักดนตรีที่มีความสมัครใจบรรเลงจากวงเครื่องสายประสมขึ้นเป็นจำนวนมาก ซึ่งในขณะนั้นมี คุณครูประกอบ สุกัณหะเกตุ หัวหน้าคณะเกตุดุริยาคม เป็นนักเรียนโรงเรียนนาฏดุริยางค์รุ่นแรก มีความชำนาญในการบรรเลงซอด้วงและไวโอลิน ท่านมีผลงานการประพันธ์มากกว่า 20 บทเพลง ขณะเดียวกันก็มีนักดนตรีอาชีพที่มีฝีมือเป็นจานวนมากผลัดเปลี่ยนเข้ามาร่วมบรรเลง ถือเป็นปัจจัยที่ทาให้เกิดความแตกต่างไปจากคณะอื่น ๆ นิยมบรรเลงบทเพลงประเภทของการบังคับทางและกึ่งการบังคับทาง พบว่าไวโอลินมีการใช้กลวิธีพิเศษต่าง ๆ ขณะเดียวกันก็พบการใช้กลวิธีพิเศษของซอด้วงในไวโอลิน เช่น การพรมนิ้ว สลับกับการโยกสาย ที่มีการรวมถึงมีการใช้กลุ่มเสียงในไวโอลินได้อย่างครบถ้วนทุกสาย ภายใต้การประดิษฐ์ทำนองที่มีการไล่เรียงอย่างเป็นระเบียบ ในขณะที่เปียโนมีรูปแบบการบรรเลงโดยใช้กระสวนทำนอง ผสมผสานการใช้คอร์ด และมีการเลือกใช้คอร์ดในกลุ่มเสียงหลัก มือขวาทำหน้าที่บรรเลงทำนองเก็บ สลับทำนองห่าง ๆ กลุ่มเครื่องดนตรีไทยทำหน้าที่

บรรเลงทำนองหลัก สลับกับการแปรทำนองเป็นส่วนใหญ่ เสียงประสานในเปียโนช่วยเสริมการบรรเลง ภายใต้รูปแบบจังหวะที่เรียบง่าย และการเคลื่อนที่ของโน้ตซึ่งมีทิศทางสนับสนุนทำนองหลักอย่างชัดเจน ในส่วนของการเทียบเสียงเครื่องดนตรีไทยในวงเครื่องสายประสมเปียโน พบว่าเครื่องสีจะถูกปรับเสียงให้สูงขึ้น 1 เสียง และใช้ขลุ่ยกรวดหรือขลุ่ยเปียโน ซึ่งมีเสียงสูงกว่าขลุ่ยเพียงออ 1 เสียง ทั้งนี้เพื่อให้สามารถบรรเลงร่วมกันได้อย่างกลมกลืน

บทที่ 3
วิธีดำเนินการวิจัย

การศึกษาวิจัยในครั้งนี้ เป็นการศึกษาเรื่องดนตรีไทยร่วมสมัย กรณีศึกษาคณะบ้านลุ่มแบนด์ โดยใช้วิธีการวิจัยเชิงคุณภาพ ซึ่งผู้วิจัยแบ่งขั้นตอนการทำงานและวิธีศึกษาได้ดังนี้

1. ขั้นรวบรวมข้อมูล
2. ขั้นศึกษาข้อมูล
3. ขั้นวิเคราะห์ข้อมูล
4. เครื่องมือและอุปกรณ์ที่ใช้ในการรวบรวมข้อมูล
5. สรุป อภิปรายผล และข้อเสนอแนะ

ขั้นรวบรวมข้อมูล

ผู้วิจัยได้ศึกษาเอกสารหลักฐานและงานวิจัยที่เกี่ยวกับการศึกษาวงดนตรีไทยร่วมสมัยคณะบ้านลุ่มแบนด์ โดยได้ทำการค้นคว้าจากแหล่งข้อมูลที่มีความน่าเชื่อถือและเป็นประโยชน์กับผู้วิจัยดังต่อไปนี้

1. รวบรวมเอกสารงาน ตำรา วารสาร และวิจัยที่เกี่ยวข้องจาก หอสมุดแห่งชาติ

2. รวบรวมเอกสารงาน ตำรา วารสาร และวิจัยที่เกี่ยวข้องจาก หอสมุดกลางมหาลัยมหิดล

3. รวบรวมเอกสารงาน ตำรา วารสาร และวิจัยที่เกี่ยวข้องจาก หอสมุดกลางมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ

4. รวบรวมเอกสารงาน ตำรา วารสาร และวิจัยที่เกี่ยวข้องจาก ศูนย์มานุษยวิทยาสิรินธร

ขั้นศึกษาข้อมูล

ผู้วิจัยนำข้อมูลที่ได้มาจัดลำดับ รวบรวมและเรียบเรียงข้อมูลให้เป็นระเบียบมีรายละเอียด ดังนี้

1. ศึกษาข้อมูลเพื่อกำหนดประเด็น

1.1 ศึกษาบริบทต่าง ๆ ที่มีความเกี่ยวข้องกับวงดนตรีไทยร่วมสมัยคณะบ้านลุ่มแบนด์ ในการศึกษาการกำหนดประเด็นเนื้อหาของวงดนตรีไทยนั้นผู้วิจัยได้ศึกษา

ข้อมูลพื้นฐานของวง ที่ตั้ง ประวัติความเป็นมาของวง สมาชิกในวง บทบาททางสังคม และการบริหารจัดการของวงดนตรีไทยร่วมสมัย บ้านลุ่มแบนด์

1.2 ศึกษาการประสมวงและบทเพลง ของวงดนตรีไทยร่วมสมัย คณะบ้านลุ่มแบนด์ ที่ใช้ในการบรรเลง มีการกำหนดแยกประเภทของเครื่องดนตรีที่ใช้ในการประสมวงได้ 2 ประเภท คือ เครื่องดนตรีไทย เครื่องดนตรีตะวันตก รูปแบบของการบรรเลงตามขนาดของวงดนตรีที่ใช้ในการบรรเลง และนำบทเพลงมาวิเคราะห์เพื่อหาความเป็นเอกลักษณ์ของวง

2. ศึกษาข้อมูลจากการ สัมภาษณ์ การเขียน และจากบุคคลที่เกี่ยวข้อง เมื่อทำการเก็บรวบรวมข้อมูลเอกสาร ตำรา วารสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้องเป็นที่เรียบร้อยผู้วิจัยได้ทำการลงภาคสนามเก็บข้อมูลและทำการสัมภาษณ์ผู้ที่มีความรู้ให้ข้อมูลที่เป็นประโยชน์โดยการสัมภาษณ์จะเป็นแบบไม่เป็นทางการ ซึ่งเป็นวิธีที่ใช้ร่วมกับการสังเกตแบบมีส่วนร่วม และการสัมภาษณ์แบบเป็นทางการซึ่งวิธีนี้ผู้วิจัยจะกำหนดคำถามไว้มีลักษณะเป็นการถามตอบ โดยมีการศึกษาวงดนตรีไทยร่วมสมัย คณะบ้านลุ่มแบนด์ เป็นลำดับดังนี้

2.1 นายกฤษฎา สุขสำเนียง เป็นผู้รู้จักกับสมาชิกในวงดนตรีไทยร่วมสมัย คณะบ้านลุ่มแบนด์

2.2 นางสาววราภรณ์ ชมกลิ่น หัวหน้าวงดนตรีไทยร่วมสมัย คณะบ้านลุ่มแบนด์

2.3 นายวิชิตพัทธ์ วินิจฉัย สมาชิกในวงดนตรีไทยร่วมสมัย คณะบ้านลุ่มแบนด์

2.4 นักดนตรีและนักร้องทั้งหมดในวงดนตรีร่วมสมัยคณะบ้านลุ่มแบนด์

3. ศึกษาข้อมูลจากการปฏิบัติภาคสนามที่มีการแสดงดนตรีประกอบการแสดง ผู้วิจัยได้ทำการลงภาคสนามไปตามงานที่วงดนตรีไทยร่วมสมัย คณะบ้านลุ่มแบนด์ เพื่อเก็บข้อมูล แต่ในช่วงที่เก็บข้อมูล มีการแพร่ระบาดของเชื้อไวรัสโคโรน่า 19 ทำให้เป็นอุปสรรคในการเก็บข้อมูลในการแสดง

4. เมื่อเก็บข้อมูลเสร็จเป็นที่เรียบร้อยผู้วิจัยได้นำข้อมูลดังกล่าว มาวิเคราะห์และแยกเป็นประเด็นหัวข้อต่าง ๆ ให้เป็นระเบียบเรียบร้อย

การวิเคราะห์ข้อมูล

ผู้วิจัยได้วิเคราะห์ข้อมูลโดยนำเอาความมุ่งหมายทั้ง 2 หัวข้อ มาแยกเป็นประเด็นที่มีความเกี่ยวข้องกัน ดังนี้

1. ศึกษาบริบทต่าง ๆ ที่มีความเกี่ยวข้องกับวงดนตรีไทยร่วมสมัย คณะบ้านลุ่มแบนด์

1.1ประวัติความเป็นมาของวงดนตรี มีการสัมภาษณ์ผู้ที่เกี่ยวข้อง คือ นางสาววราภรณ์ ชมกลิ่น นางสวาสดิ์ ชมกลิ่น และนายวิชิตพัทธ์ วินิจฉัย

1.2 สมาชิกในวง สัมภาษณ์ข้อมูลเบื้องต้นและเหตุผลของสมาชิกทั้งหมด 20 คน ในการร่วมวงดนตรีคณะบ้านลุ่มแบนด์

1.3 บทบาทของวงในสังคม ผู้วิจัยได้แบ่งประเด็นเกี่ยวกับบทบาทหน้าที่ทางสังคมของวงดนตรีไทยร่วมสมัย คณะบ้านลุ่มแบนด์ ไว้ 2 ด้าน คือ

1.3.1 ด้านการอนุรักษ์วัฒนธรรม

1.3.2 ด้านการช่วยเหลือสังคม

1.4 การบริหารจัดการ

1.4.1 ด้านการบริหารบุคคล

1.4.2 ด้านการบริหารงบประมาณ

1.4.3 ด้านการบริหารวัสดุ อุปกรณ์

1.4.4 ด้านการบริหารการจัดการ

2. ศึกษาการประสมวงและบทเพลง ของวงดนตรีไทยร่วมสมัย คณะบ้านลุ่มแบนด์ที่ใช้ในการบรรเลง

2.1 การประสมวง

2.1.1 เครื่องดนตรี

- เครื่องดนตรีไทย
- เครื่องดนตรีตะวันตก

2.1.2 รูปแบบการประสมวง

- รูปแบบที่ 1 วงดนตรีขนาดเล็ก
- รูปแบบที่ 2 วงดนตรีขนาดกลาง
- รูปแบบที่ 3 วงดนตรีขนาดใหญ่

2.2 บทเพลง

2.2.1 ประเภทของบทเพลง

- ประเภทเพลงไทยแบบฉบับ (เพลงโหมโรงไอยเรศ)
- ประเภทเพลงที่นำทำนองเพลงไทยแบบฉบับมาใช้(เพลงฝนนี้)
- ประเภทเพลงไทยสมัยนิยม(เพลงเทพธิดาผ้าซิ่น)

2.3 วิเคราะห์บทเพลง

นำบทเพลงแต่ละประเภทมาวิเคราะห์ ซึ่งผู้วิจัยทำการวิเคราะห์ด้วยกัน ทั้งหมด 3 บทเพลงคือเพลง 1. โหมโรงไอยเรศ 2. เพลงฝนนี้ 3. เพลงเทพธิดาผ้าซิ่น แล้วนำทั้ง 3 บทเพลงนี้มาวิเคราะห์ในรายละเอียดดังนี้

2.3.1 การดำเนินทำนอง

- การดำเนินคอร์ด
- พื้นผิว
- คีตลักษณ์

เครื่องมือและอุปกรณ์

เครื่องมือและอุปกรณ์ที่ใช้ในการเก็บรวบรวมข้อมูล ในการศึกษาครั้งนี้ผู้วิจัยได้จัดเตรียมไว้ดังนี้

1 แบบสัมภาษณ์ประวัติและสมาชิกในวงดนตรีไทยร่วมสมัย คณะบ้านลุ่มแบนด์

2 อุปกรณ์จดบันทึก

3 เครื่องบันทึกเสียง

4 กล้องถ่ายภาพนิ่ง

5 กล้องถ่ายภาพวิดีทัศน์

สรุป อภิปรายผล และข้อเสนอแนะ

ทำการสรุปข้อมูลที่ได้จากการศึกษาค้นคว้า แล้วนำมาวิเคราะห์ เรียบเรียงในรูปแบบของการพรรณา บรรยายความเรียง นำข้อมูลเสียงดนตรีและบทเพลงจากการบันทึกมาทำการถอดเสียงและนำมาเสนอในรูปแบบโน้ตสากล

บทที่ 4
ผลการวิเคราะห์ข้อมูล

การศึกษางานวิจัยเล่มนี้จะเกี่ยวกับดนตรีไทยร่วมสมัย กรณีศึกษาคณะบ้านลุ่มแบนด์ ซึ่งเป็นวงดนตรีที่มีชื่อเสียงและเอกลักษณ์การประสมวงที่แตกต่างออกไปจากที่เคยพบเห็น ข้าพเจ้าจึงมีความสนใจศึกษาบริบทต่าง ๆ และนำบทเพลงมาวิเคราะห์ โดยผู้วิจัยได้แบ่งหัวข้อของการศึกษาวงเครื่องดนตรีไทยร่วมสมัย คณะบ้านลุ่มแบนด์ ดังต่อไปนี้

ศึกษาบริบทต่าง ๆ ที่มีความเกี่ยวข้องกับวงดนตรีไทยร่วมสมัย คณะบ้านลุ่มแบนด์

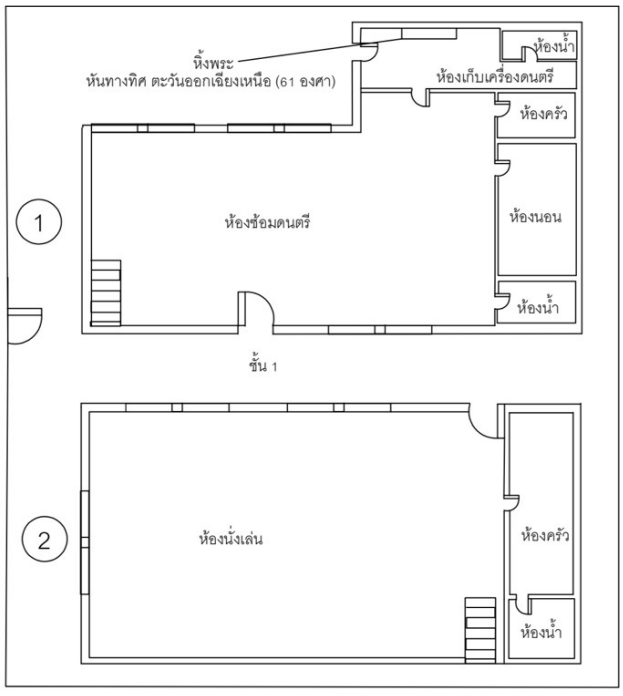
วงดนตรีไทยร่วมสมัย คณะบ้านลุ่มแบนด์ เป็นวงดนตรีที่มีความโดดเด่นในการประสมวง ซึ่งเป็นวงดนตรีที่ได้รับความนิยม ในชุมชนใกล้เคียง และมีความแปลกใหม่สำหรับผู้ที่ได้ฟัง ผู้วิจัยได้รวบรวมข้อมูลพื้นฐาน ประวัติวงดนตรี และสมาชิก บทบาทในสังคม และการบริหารจัดการวง เพื่อเก็บเป็นข้อมูลในการศึกษาวงดนตรี คณะบ้านลุ่มแบนด์ ไว้ดังนี้

ประวัติความเป็นมาของวงดนตรีไทยร่วมสมัย คณะบ้านลุ่มแบนด์

วงดนตรีไทยร่วมสมัย คณะบ้านลุ่มแบนด์นั้น ตั้งอยู่บ้านเลขที่ 38 ถนนชักพระ แขวงตลิ่งชัน เขตตลิ่งชัน กรุงเทพมหานคร ซึ่งอยู่ด้านหลังของศูนย์มานุษยวิทยาสิริธร เขตตลิ่งชัน และคณะดุริยางคศาสตร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร ตัวบ้านเป็นสองชั้น สองหลัง ชั้นล่างเป็นปูน ชั้นบนเป็นไม้จัดสรรไว้เป็นส่วน บ้านของครูแฉล้ม ชมกลิ่น ปัจจุบัน นางสาววราภรณ์ ชมกลิ่น และนางสวาสดิ์ ชมกลิ่น ผู้เป็นแม่อาศัยในบ้านหลังนี้

ภาพประกอบ 1 บ้านของหัวหน้าคณะบ้านลุ่มแบนด์

ที่มา : ศรัณย์ ส่งทวน. (2564).



ภาพประกอบ 2 แผนผังบ้านชั้นที่หนึ่งทั้งสองหลัง

ที่มา : วรวิทย์ นาวีระ. (2564).

ครูแฉล้ม ชมกลิ่น ซึ่งเป็นพ่อของนางสาววราภรณ์ ชมกลิ่น ได้เป็นผู้ริเริ่มก่อตั้งวงดนตรีไทย ที่ชื่อ แฉล้มศิลปิน โดยครูแฉล้ม ชมกลิ่นนั้น ได้ศึกษาเหล่าเรียนดนตรีไทยมาจากหมื่นตันตริการเจนจิต (สาย ศศิผลิน) โดยการสัมภาษณ์ครั้งนี้ นางสาววราภรณ์ ชมกลิ่น ซึ่งเป็นบุตรสาวของครูแฉล้ม ชมกลิ่น ได้เล่าให้ฟังว่า “เมื่อครั้งที่พ่อยังเด็ก พ่อได้เติบโตมากับวงของหมื่นตันตริการเจนจิต (สาย ศศิผลิน) ได้อยู่ในวงปี่พาทย์มอญ หมื่นตัน สอนปี่ให้กับพ่อจนเป็นเครื่องมือเอก และสอนเครื่องดนตรีอื่น ๆ ตามลำดับ

ภาพประกอบ 3 หมื่นตันตริการเจนจิต (สาย ศศิผลิน)

ที่มา : แฟ้มภาพ วราภรณ์ ชมกลิ่น. (ม.ป.ป).

จนกระทั่ง หมื่นตันได้เสียชีวิตลง พ่อก็ยังบรรเลงดนตรีให้กับวงนี้อยู่ เมื่อครั้งที่ยังเด็กพ่อก็ได้พาข้าพเจ้า ไปออกงานบ้าง บางทีก็ได้ตีกรับ ตีโหม่ง และเครื่องกำกับกับจังหวะง่าย ๆ จนได้วิชาความรู้มาบ้าง แต่ไม่ได้เครื่อง” ต่อมาเมื่อนายแฉล้ม ชมกลิ่น และคณะของหมื่นตัน ได้มีปัญหากันบางประการโดย นางสาววราภรณ์ ก็ไม่ทราบปัญหา นายแฉล้ม ชมกลิ่น เลยคิดจัดตั้งวงเป็นของตัวเอง โดยใช้ชื่อ แฉล้มศิลปิน ตอนแรกนั้นครูแฉล้ม ชมกลิ่นได้ตั้งวงอังกะลุงขึ้น จนพัฒนามาเป็นวงปี่พาทย์มอญ ซึ่งสร้างให้แก่พี่ชายของตนเองคือนายเฉลา ชมกลิ่น ทำงานที่ดุริยางค์ทหารเรือ ต่อมาเมื่อพี่ชายเสียชีวิตลง ครูแฉล้ม จึงได้สานวงดนตรีต่อ ทำการซื้อเครื่องดนตรีปี่พาทย์มอญเป็นของตัวเอง โดยเป็นเงินที่เก็บหอมรอมริบ ที่ออกแสดงงาน จุดนี้จึงเป็นจุดเริ่มต้นของการก่อตั้งวงดนตรีของครูแฉล้ม ชมกลิ่น เป็นของตัวเอง ประมาณปี พ.ศ.2518 ใช้ชื่อวงดนตรี

ว่า “แฉล้มศิลปิน” ครูแฉล้มได้นำลูก ๆ หลาน ๆ และคนในละแวกหมู่บ้าน มาทำการฝึกหัดเครื่องดนตรีและได้รับความนิยมในบริเวณใกล้เคียง จนมีการว่าจ้างงานกันปากต่อปาก ทำให้วงดนตรีค่อนข้างที่จะมีชื่อเสียงในระดับหนึ่ง ซึ่งมีนางสวาท ชมกลิ่นเป็นผู้บริหารจัดการเรื่องของการรับงาน และบริหารเงินให้กับสมาชิกในวง เพราะตอนนั้นครูแฉล้มได้ทำงานเป็นพนักงานธนาคารเป็นหลัก

ภาพประกอบ 4 ครูแฉล้ม ชมกลิ่น

ที่มา : แฟ้มภาพ วราภรณ์ ชมกลิ่น. (ม.ป.ป).

ต่อมาได้มีคนมาบริจาคเครื่องดนตรีตะวันตกเช่น ทรัมเป็ต ทรอมโบน ยูโฟเนียม แซ็กโซโฟน ให้กับครูแฉล้ม ชมกลิ่น ครูแฉล้มจึงได้สร้างแตรวงขึ้น โดยมีครูณรงค์ บุญฉิม และครูปัญญา (ไม่ทราบนามสกุล) เข้ามาสอนแตรวงให้กับเด็ก ๆ ในวง จนทำให้วงดนตรีนี้ได้เพิ่มเครื่องดนตรีตะวันตกขึ้นมา แต่ตอนนั้นยังมีการบรรเลงที่ยังแยกวงกันอยู่ ซึ่งในช่วงแรกครูแฉล้ม ชมกลิ่นต้องให้เพื่อน จากดุริยางค์ตำรวจเข้ามาช่วยบรรเลง จนกระทั่งวงสมบูรณ์ขึ้นมาเรื่อย ๆ

ภาพประกอบ 5 นางสวาสดิ์ ชมกลิ่น

ที่มา : ศรัณย์ ส่งทวน. (2564).

เมื่อครูแฉล้ม ชมกลิ่น ได้เสียชีวิตในปี พ.ศ.2550 วงดนตรีก็ได้มีการเปลี่ยนแปลงหัวหน้าเป็นนางสาววราภรณ์ ชมกลิ่น และเปลี่ยนชื่อวง เป็น “วงศิษย์ครูแฉล้ม” แต่ไม่ได้มีผลกระทบในการว่าจ้างงานใด ๆ เนื่องจากเป็นวงที่ค่อนข้างจะมีชื่อเสียงในละแวกนั้นอยู่แล้ว หลังจากนั้น นายวิชิตพัทธ์ วินิจฉัย นายจิระ ใจเที่ยง เป็นสมาชิกในวง ได้มีความคิดที่จะพัฒนารูปแบบของวงให้มีความแปลกใหม่ โดยลองใส่เครื่องดนตรีตะวันตกบรรเลงกับวงดนตรีไทยที่บรรเลงอยู่แล้ว กลายเป็นวงดนตรีไทยร่วมสมัย และตั้งชื่อสำหรับวงดนตรีร่วมสมัยนี้ว่า “วงดนตรีไทยร่วมสมัย คณะบ้านลุ่มแบนด์” เนื่องจากชุมชนแถวนั้นเรียกกันว่าบ้านลุ่ม จึงเป็นที่มาของวงบ้านลุ่มแบนด์

สมาชิกในวง

สมาชิกในวงของคณะบ้านลุ่มแบนด์ มีนักดนตรีและนักร้อง ร่วมบรรเลงด้วยกัน มีสมาชิกทั้งหมด 20 คน เป็นวงดนตรีที่ประกอบไปด้วยวงปี่พาทย์ไทย วงปี่พาทย์มอญ และวงดนตรีร่วมสมัย ผู้วิจัยได้สัมภาษณ์สมาชิกในวงพร้อมประวัติเป็นรายบุคคลเพื่อทราบถึงแรงจูงใจและเหตุผลในการเข้าร่วมวงดนตรีดังต่อไปนี้

1. นางสาววราภรณ์ ชมกลิ่น

เป็นบุตรสาวตนโตของครูแฉล้ม ชมกลิ่น และนางสวาสดิ์ ชมกลิ่น เกิดเมื่อวันที่ 17 กุมภาพันธ์ 2508 มีน้องสาว คนชื่อนางสาวพาสนา ชมกลิ่น จบการศึกษาปริญญาโท สาขาบริหารธุรกิจ มหาวิทยาลัยรามคำแหง อาศัยอยู่บ้านเลขที่ 38 ซอยซักพระ12 ถนนซักพระ แขวงตลิ่งชัน เขตตลิ่งชัน กรุงเทพมหานคร ซึ่งเป็นที่ตั้งของบ้านครูแฉล้ม หรือเป็นที่ตั้งของคณะบ้านลุ่มแบนด์ ปัจจุบันทำงานเป็นหัวหน้าสำนักผู้ตรวจสอบภายใน สำนักงานสลากกินแบ่งรัฐบาล จุดเริ่มต้นในการเข้าวงดนตรี ในช่วงเยาว์วัยได้ติดตามคุณพ่อซึ่งคือครูแฉล้ม ไปบรรเลงงานวงดนตรีไทย และได้บรรเลงเครื่องดนตรีไทยกำกับจังหวะ เช่น กรับ โหม่ง บ้าง และได้บรรเลงอังกะลุง โดยมีพ่อเป็นคนสอนให้ ปัจจุบันนางสาววราภรณ์ ชมกลิ่น เป็นหัวหน้าวง บริหารจัดการวง และมีหน้าที่ทางด้านดนตรี คือ บรรเลงเครื่องกำกับจังหวะซึ่งปัจจุบันไม่ค่อยได้บรรเลง ให้สมาชิกในวงบรรเลงมากกว่า โดยจะดูแลเรื่องของการบริหารจัดการวงเป็นส่วนใหญ่ แต่ถ้าวงดนตรีมีคนน้อยก็จะเป็นตัวแทนในการบรรเลงได้

ภาพประกอบ 6 นางสาววราภรณ์ ชมกลิ่น

ที่มา : วราภรณ์ ชมกลิ่น. (2563).

2. นายจิระ ใจเที่ยง

เกิดเมื่อวันที่ 21 ธันวาคม 2512 เป็นบุตรของนายเข็ม ใจเที่ยง และนางจิตรา ใจเที่ยง อยู่บ้านเลขที่ 129/313 ตำบลปลายบาง อำเภอบางกรวย จังหวัดนนทบุรี ปัจจุบันประกอบอาชีพผู้จัดการแผนกช่างภาพ ฝ่ายข่าว ช่อง 3 เป็นผู้ที่มีความสามารถทางด้านดนตรีไทยและดนตรีตะวันตก เมื่อครั้งวัยเยาว์ได้ฝึกหัดบรรเลงดนตรีกับนายแฉล้ม ชมกลิ่น ฝึกหัดบรรเลงวงปี่พาทย์มอญ เนื่องจากที่บ้านของคุณตามีวงปี่พาทย์มอญอยู่แล้ว เลยทำให้ได้รับความรู้ความสามารถฝึกซ้อมดนตรีในช่วงตอนเย็นหลังเลิกเรียน เป็นกลุ่มในบรรดาลูกหลาน เริ่มต้นด้วยการฝึกเครื่องประกอบจังหวะ ฆ้องมอญ เครื่องหนัง เมื่อวงดนตรีของคุณตาเริ่มมีการพัฒนา มีแตรวงขึ้น ตนเองก็ได้บรรเลง ปี่คลาริเน็ต จนทำให้มีความชำนาญในในเครื่องดนตรีตะวันตกอยู่บ้าง จนกระทั่งได้ไปอยู่กับวงของกรมสวนยาง บางขุนนนท์ ในตำแหน่งกลองชุด จุดนี้เลยทำให้ตนเองเริ่มมีความรู้ทางด้านดนตรีตะวันตก อ่านโน้ตได้ ปัจจุบัน บรรเลงคีย์บอร์ด ในวงดนตรีไทยร่วมสมัยของวงบ้านลุ่มแบนด์ และมีความเชี่ยวชาญในการปรับเพลงเพื่อให้เข้าและเหมาะสมกับวงขณะบรรเลง

ภาพประกอบ 7 นายจิระ ใจเที่ยง

ที่มา : ศรัณย์ ส่งทวน. (2564).

3. นายขจรศักดิ์ ใจเที่ยง

เกิดเมื่อวันที่ 2 เมษายน 2509 เป็นบุตรของนายเข็ม ใจเที่ยง และนางจิตรา ใจเที่ยง อยู่บ้านเลขที่ 44 ซอยชักพระ 12 แขวงตลิ่งชัน เขตตลิ่งชัน กรุงเทพมหานคร ปัจจุบันประกอบอาชีพที่ปรึกษาทางด้านการก่อสร้าง ซึ่งนายขจรศักดิ์ ใจเที่ยงเป็นสามีของนางกรรณิการ์ ใจเที่ยง และเป็นบิดาของนาย จักรกฤช ใจเที่ยง ทำให้ครอบครัวของนายขจรศักดิ์ เป็นสมาชิกในวงคณะบ้านลุ่มแบนด์ ทั้งครอบครัว เมื่อครูแฉล้ม ชมกลิ่น ซึ่งเป็นตาของนายขจรศักดิ์ ได้ฝึกฝนวิชาทางด้านการบรรเลงเครื่องปี่พาทย์มอญมาให้ตั้งแต่วัยเยาว์ การฝึกซ้อมสมัยก่อน ครูแฉล้มไม่ได้เคร่งครัดมาก เนื่องจากอยากให้ลูกหลานทุกคนเน้นเการเรียนหนังสือเป็นหลัก และค่อยมาฝึกบรรเลงดนตรีในตอนเย็น หรือวันหยุด ตั้งแต่วัยเด็กเติบโตมากับวงดนตรีจึงทำให้มีความชื่นชอบการบรรเลงดนตรี จนปัจจุบันทำหน้าที่เป็นสมาชิกในวงคณะบ้านลุ่มแบนด์ ตำแหน่ง นักร้องและแซ็กโซโฟน แต่ยังสามารถบรรเลงเครื่องวงปี่พาทย์มอญ และปี่พาทย์ไทยได้คงเดิม โดยในตำแหน่งนักร้องเพลงไทยแบบฉบับและเพลงไทยสากล

ภาพประกอบ 8 นายขจรศักดิ์ ใจเที่ยง

ที่มา : ศรัณย์ ส่งทวน. (2564).

4. นางสาวกนกรัตน์ ใจเที่ยง

เป็นบุตรของนายเข็ม ใจเที่ยง และนางจิตรา ใจเที่ยง เกิดเมื่อวันที่ 17 เมษายน 2511 อาศัยอยู่บ้านเลขที่ 44 ซอยซักพระ 12 ตำบลตลิ่งชัน เขต ตลิ่งชัน กรุงเทพมหานคร ซึ่งครูแฉล้มนั้นได้เป็นตาเขย จบการศึกษา คณะพละศึกษา มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ปัจจุบันเป็นแม่บ้าน นางสาวกนกรัตน์ ใจเที่ยง ได้เล่าให้ฟังว่าเมื่อตอนวัยเด็กประมาณชั้นประถมศึกษาปีที่ 1คุณตาคือครูแฉล้ม ชมกลิ่น ได้ให้ตนเองมาฝึกบรรเลงดนตรีที่บ้าน โดยให้ฝึกตีฆ้องมอญวงใหญ่ ในตอนแรกนั้นไม่มีความรู้สึกอยากบรรเลงดนตรี แต่พอเห็นญาติ ๆ มาฝึกซ้อมกันเยอะก็เกิดเป็นความชอบ และหน้าที่ในวงดนตรีร่วมสมัยคือ ตีฉิ่ง

ภาพประกอบ 9 นางสาวกนกรัตน์ ใจเที่ยง

ที่มา : ศรัณย์ ส่งทวน. (2564).

5. นางกรรณิกา ใจเที่ยง

เกิดเมื่อวันที่ 1 กุมภาพันธ์ 2511 เป็นบุตรสาวของนายสมบูรณ์ และนางสมใจ อยู่บ้านเลขที่ 44 ซอยชักพระ 12 แขวงตลิ่งชัน เขตตลิ่งชัน กรุงเทพมหานคร ปัจจุบันประกอบอาชีพเป็นพนักงานบริษัทเอกชน นางกรรณิกา ใจเที่ยง เป็นภรรยาของนายขจรศักดิ์ ใจเที่ยง ทั้งสองคนเป็นนักร้องเพลงไทยสากลประจำวงดนตรีไทยร่วมสมัย คณะบ้านลุ่มแบนด์ โดยทางบ้านของนางกรรณิกา ใจเที่ยงนั้นได้เป็นนักดนตรีสากล เลยได้รับการซึมซับความเป็นดนตรีของตัวเองมาตั้งแต่เด็ก เริ่มต้นได้ร้องเพลงกันบรรเลง ๆ ตามงานสังสรรค์ทั่วไป จนกระทั่งได้เข้ามาอยู่ในวงคณะบ้านลุ่มแบนด์ โดยการชักชวนของสามี ทำให้ตนเองได้อยู่ในตำแหน่งนักร้องเพลงไทยสากล

ภาพประกอบ 10 นางกรรณิกา ใจเที่ยง

ที่มา : ศรัณย์ ส่งทวน. (2564).

6. นายจีระเดช แสงหิรัญ

เกิดเมื่อวันที่21 กุมภาพันธ์ 2521 เป็นบุตรของ นายอ๊อด แสงหิรัญ และนางมณฑา แสงหิรัญ ปัจจุบันอยู่บ้านเลขที่ 36 ซอยชักพระ 12 แขวงตลิ่งชัน เขตตลิ่งชัน กรุงเทพมหานคร ปัจจุบันทำงานเป็นพนักงานบริษัทเอกชน เริ่มเรียนดนตรีตั้งแต่ตอนประถมศึกษา ฝึกหัดเล่นฆ้องมอญกับครูแฉล้ม ชมกลิ่น โดยครูแฉล้มได้ฝึกให้กับหลาน ๆ ในรุ่นเดียวกัน ทำให้หลานทุกคนได้ความรู้ในการบรรเลงวงปี่พาทย์มอญ แต่ตนเองชื่นชอบการบรรเลงฟุตบอลควบคู่ไปด้วย ทำให้ไม่ค่อยเวลาฝึกซ้อมดนตรี ตำแหน่งปัจจุบันในวงดนตรีร่วมสมัย บรรเลงเครื่องประกอบจังหวะ

ภาพประกอบ 11 นายจีระเดช แสงหิรัญ

ที่มา : ศรัณย์ ส่งทวน. (2564).

7. นายเรวัต นากสุก

เกิดเมื่อวันที่ 20 พฤศจิกายน 2491 เป็นบุตรของนายนิตย์ นากสุก และนางบุญรอด นากสุก อยู่บ้านเลขที่ 32 ซอยชักพระ 12 แขวงตลิ่งชัน เขตตลิ่งชัน กรุงเทพมหานคร ปัจจุบัน เกษียณอายุราชการ เริ่มบรรเลงดนตรีมากับพี่ชาย โดยมีครูแฉล้ม ชมกลิ่นเป็นผู้ฝึกฝนการเล่นดนตรีให้ ผู้จับมือฆ้องให้คือ หมื่นตันตริการเจนจิต (สาย ศศิผลิน) เริ่มตั้งวงดนตรีกับครูแฉล้มมาตั้งแต่เริ่มต้นวงดนตรีอังกะลังและค่อยพัฒนามาเรื่อย ๆ จนปัจจุบัน นายเรวัต นากสุก เป็นผู้อาวุโสที่สุดในวงดนตรีไทยร่วมสมัย คณะบ้านลุ่มแบนด์

ภาพประกอบ 12 นายเรวัต นากสุก

ที่มา : ศรัณย์ ส่งทวน. (2564).

8. นายกิตติพงษ์ นากสุก

เกิดเมื่อวันที่ 7 มกราคม 2520 เป็นบุตรของนายเรวัตร นากสุก และนางอำพันธุ์ นากสุก อาศัยอยู่บ้านเลขที่ 32 ซอยซักพระ12 แขวงตลิ่งชัน เขตตลิ่งชัน กรุงเทพมหานคร จบการศึกษาประกาศนียบัตรวิชาชีพ สาขาอิเล็กทรอนิกส์ อาชีพปัจจุบันรับจ้างทั่วไป นายกิตติพงษ์ นากสุก เป็นหลานของครูแฉล้ม ชมกลิ่น เมื่อตอนอายุได้ 3 ขวบได้ฝึกหัดเล่นดนตรีกับครูแฉล้ม ได้ติดตามพ่อและตา(ครูแฉล้ม ชมกลิ่น) ไปบรรเลงดนตรี ต่อมาได้บรรเลงเครื่องหนังเป็นหลัก และได้ฝึกบรรเลงทรัมเป็ต โดยครูปัญญา (ไม่ทราบนามสกุล) ภายหลังประสบอุบัติเหตุทำให้ไม่สามารถเป่าทรัมเป็ตได้ จึงได้มาฝึกหัดเป่าทรอมโบน เมื่อมีการแสดงดนตรีร่วมสมัยได้รับหน้าที่ เป่าทรอมโบน และตีเครื่องหนัง

ภาพประกอบ 13 นายกิตติพงษ์ นากสุก

ที่มา : ศรัณย์ ส่งทวน. (2564).

9. นางสุชาณี หลิ่มจ่าง

เกิดเมื่อวันที่ 15 กรกฎาคม 2531 เป็นบุตรของนายชำนาญ มั่งคั่ง และนางสุปราณี มั่งคั่ง อาศัยอยู่บ้านเลขที่ 40 ซอยชักพระ แขวงตลิ่งชัน เขตตลิ่งชัน กรุงเทพมหานคร จบการศึกษาสาขาเทคโนโลยีคอมพิวเตอร์ จากมหาวิทยาลัยราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา ปัจจุบันทำงานธุรกิจส่วนตัว จุดเริ่มต้นของการเล่นดนตรี โดยนางสุชาณีเป็นหลานของครูแฉล้ม ชมกลิ่น และได้อาศัยอยู่บ้านหลังเดียวกัน ในช่วงวัยเด็ก ครูแฉล้มได้ให้ฝึกหัดให้ตีเครื่องกำกับจังหวะ เช่น กรับ ฉิ่ง และพอโตขึ้น ก็ได้เริ่มให้ฝึกฆ้องวงใหญ่ และได้เข้าร่วมวงดนตรีไทยที่โรงเรียนด้วยเช่นกัน ซึ่งในช่วงแรกของการเข้าวงดนตรีในโรงเรียน ได้ฝึกระนาดเหล็กก่อน เมื่อทักษะดีขึ้น คุณครูก็ได้ให้เป็นตัวหลักของวงโดยการบรรเลงระนาดเอก ตอนประถมศึกษาปีที่ 5 ได้มาฝึกซออู้ ซึ่งเมื่อได้แสดงวงดนตรีร่วมสมัยเครื่องดนตรีที่ได้บรรเลงประจำคือ ซออู้

ภาพประกอบ 14 นางสุชาณี หลิ่มจ่าง

ที่มา : ศรัณย์ ส่งทวน. (2564).

10. นางระติรัตน์ ค้ำชู

เกิดเมื่อวันที่6 สิงหาคม 2529 เป็นบุตรของนาย ชำนาญ มั่งคั่ง และนางสุปราณี มั่งคั่ง ซึ่งเป็นน้องสาวของ นางสวาสดิ์ ชมกลิ่น อาศัยอยู่บ้านเลขที่ 199/67 หมู่บ้านดรีมวิลล์ ซอย 6 อำเภอบางกรวย จังหวัดนนทบุรี จบการศึกษาปริญญาตรี สาขาบัญชี มหาวิทยาลัยราชมงคลศาลายา ปัจจุบันทำงานที่โรงพยาบาลศิริราช เมื่อตอนวัยเด็กนั้น นางระติรัตน์ ค้ำชู เห็นครูแฉล้ม และญาติ ๆ ฝึกซ้อมดนตรีกันทุกวัน จนได้ซึบซับสิ่งเหล่านั้นมา จนตอน 3 ขวบก็ได้นั่งตีกรับ ตีโหม่ง ตีฉิ่ง จนกระทั่งเมื่อตอนประถมศึกษาปีที่ 3 ได้เข้าร่วมวงดนตรีไทยของโรงเรียนวัดตลิ่งชัน ในตำแหน่งนักร้อง และได้เข้าประกวดมหกรรมดนตรี อีก 2 ปี ต่อมาได้เริ่มหัดบรรเลง ซออู้ โดยมีครูที่โรงเรียนวัดตลิ่งชัน ได้ฝึกหัดซ้อมให้ ซึ่งขณะนั้นทางวงของครูแฉล้มยังไม่มีเครื่องสาย ภายหลังเมื่อมีการเพิ่มรูปแบบวงเป็นดนตรีร่วมสมัยเกิดขึ้น จึงได้บรรเลงซอด้วง

ภาพประกอบ 15 นางระติรัตน์ ค้ำชู

ที่มา : ศรัณย์ ส่งทวน. (2564).

11. นางสาวอาภาพรรณ นากสุก

เกิดเมื่อวันที่ 6 กรกฎาคม 2532 เป็นบุตรของ นายสวัตชัย นากสุก และนางวาริษฐา นากสุก อาศัยอยู่บ้านเลขที่ 34 ซอยชักพระ ถนนชักพระ แขวงตลิ่งชัน เขตตลิ่งชัน กรุงเทพมหานคร จบการศึกษาปริญญาโท การเงินและธนาคาร ประกอบอาชีพเป็นนักบริหารความเสี่ยง คณะแพทยศาสตร์ศิริราชพยาบาล เป็นหลานของครูแฉล้ม ชมกลิ่น ซึ่งลำดับญาติได้คือ ครูแฉล้มเป็นลุงเขย เมื่อตอนเด็ก ๆ นั้นลุงได้ให้มาฝึกตีกรับ ปรบมือ ตามจังหวะไปก่อน แล้วค่อยมาฝึกฆ้องมอญวงใหญ่ เมื่อเข้าโรงเรียนวัดตลิ่งชัน ในช่วงวัยประถมศึกษาปีที่3 ได้เข้าร่วมวงดนตรีไทยของโรงเรียน แล้วฝึกหัดเล่นเครื่องดนตรีไทยอื่นตามมาเรื่อย ๆ จนกระทั่งได้มาฝึกเล่นขิม เมื่อทางวงของครูแฉล้มได้บรรเลงมโหรีและวงดนตรีร่วมสมัย ก็ได้บรรเลงขิมเป็นหลัก

ภาพประกอบ 16 นางสาวอาภาพรรณ นากสุก

ที่มา : ศรัณย์ ส่งทวน. (2564).

12. นายสมประสงค์ แดงวิสุทธิ์

เกิดเมื่อวันที่ 21 มีนาคม 2530 เป็นบุตรของนายปรารมภ์ แดงวิสุทธิ์ และนางอรสา แดงวิสุทธิ์ อาศัยอยู่บ้านเลขที่ 67/2 หมู่2 ตำบลปลายบาง อำเภอบางกรวย จังหวัดนนทบุรี จบการศึกษาปริญญาตรี สาขาเทคโนโลยีอุตสาหกรรม ปัจจุบันทำงานฝ่ายอาคารสถานที่ดูแลระบบไฟฟ้า สำนักงาน คณะกรรมการป้องกันและปราบปรามทุจริตแห่งชาติ เมื่อตอนวัยเด็กได้ฝึกหัดเล่นดนตรีกับครูอนันตชัย แมรา โดยฝึกบรรเลงฆ้องมอญ พอเริ่มเข้าเรียนชั้นมัธยมศึกษาก็เริ่มที่อยากจะค้นหาสิ่งใหม่ๆให้กับตัวเอง เลยได้เข้ามาอยู่วงของครูแฉล้ม โดยเป็นการชักชวนของนายวิชิตพัทธ์ ซึ่งเป็นเพื่อนของพี่ตนเอง เมื่อได้เข้ามาอยู่ในวงแล้ว ได้เริ่มเรียนรู้การบรรเลงระนาดเอก ระนาดทุ้ม และทรัมเป็ต

ภาพประกอบ 17 นายสมประสงค์ แดงวิสุทธิ์

ที่มา : ศรัณย์ ส่งทวน. (2564).

13. นายฉลอง ทองลมูล

เกิดเมื่อวันที่ 7 ธันวาคม 2499 เป็นบุตรของนายฉาย ทองลมูล และนางตลับ ทองลมูล อยู่บ้านเลขที่ 125 วัดพญาธรรม เขตบางกอกน้อย กรุงเทพมหานคร ปัจจุบันประกอบอาชีพ รับจ้างทั่วไป ได้ฝึกหัดบรรเลงดนตรีวงปี่พาทย์กับคุณพ่อ ซึ่งที่บ้านของคุณพ่อมีวงดนตรีอยู่แล้ว โดยฝึกหัดบรรเลงเครื่องดนตรีประกอบจังหวะ แล้วพัฒนามาบรรเลงระนาดทุ้มเหล็กก่อนหน้าที่เข้ามาอยู่ในวงดนตรีไทยร่วมสมัย คณะบ้านลุ่มแบนด์ ตนเองได้เข้าร่วมวงดนตรีกับวงดนตรีของน้องย่าแถม (แถม ดุริยประณีต) บ้านบางลำพู และภายหลังได้ย้ายเข้ามาอยู่ในวงดนตรีบ้าน ดุริยประณีต เมื่อเวลาผ่านไปตนเองได้เข้ามาอยู่กับวงดนตรีของครูแฉล้ม จนกระทั่งปัจจุบัน ในตำแหน่งระนาดทุ้ม

ภาพประกอบ 18 นายฉลอง ทองลมูล

ที่มา : ศรัณย์ ส่งทวน. (2564).

14. นายจักรกฤช ใจเที่ยง

เกิดเมื่อวันที่ 18เมษายน 2540 เป็นบุตรของนาย ขจรศักดิ์ ใจเที่ยง และนางกรรณิกา ใจเที่ยง อาศัยอยู่บ้านเลขที่ 44 ซอยชักพระ12 ถนน ชักพระ แขวงตลิ่งชัน เขตตลิ่งชัน กรุงเทพมหานคร จบการศึกษาปริญญาตรี สาขาสื่อสารมวลชล มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคล วิทยาเขตพระนคร ปัจจุบันทำงานเป็นพนักงานตัดต่อ สถานีโทรทัศน์ช่อง 3 ครูแฉล้ม ชมกลิ่น ซึ่งเป็นลุงเขยของตนเอง เป็นคนฝึกหัดให้บรรเลงดนตรี ซึ่งครั้งแรกเกิดจากการไม่สนใจในเรื่องของดนตรี แต่พอเห็น น้า พ่อ แม่ พี่น้องญาติ ๆ บรรเลงดนตรีกัน จึงเกิดความที่สนใจอยากจะบรรเลง ครูแฉล้มจึงฝึกให้หัดบรรเลง ฆ้องวงใหญ่ก่อน พอโตขึ้นเริ่มสนใจดนตรีสากล เริ่มมีการฝึกหัดบรรเลงกีตาร์เบส โดยฝึกฝนและเรียนรู้ด้วยตัวเอง จากแหล่งสื่อสังคมออนไลน์ จนทำให้ได้เข้ามาประสมกับวงดนตรีร่วมสมัย ซึ่งปัจจุบันเมื่อมีการแสดงก็ไม่ได้บรรเลงเครื่องดนตรีไทยเลย จึงเป็นตัวหลักในการบรรเลงดนตรีตะวันตกให้กับวงดนตรีร่วมสมัย

ภาพประกอบ 19 นายจักรกฤช ใจเที่ยง

ที่มา : ศรัณย์ ส่งทวน. (2564).

15. นายณภดล อ่องเอี่ยม

เกิดเมื่อวันที่ 30 มิถุนายน 2512 เป็นบุตรของนายสังคีต อ่องเอี่ยม และนางสายทองขำเลิศ อยู่บ้านเลขที่ 61 ซอยจรัญสนิทวงศ์ 14 แขวงวัดท่าพระ เขตบางกอกใหญ่ กรุงเทพมหานคร ปัจจุบันรับราชการดับเพลิงกรุงเทพมหานคร ที่สถานีดับเพลิงกู้ภัยธนบุรี เล่นดนตรีครั้งแรกโดยปู่ เป็นคนฝึกหัดให้ โดยมีการฝึกหัดกลองหรือเครื่องหนัง เริ่มต้นด้วยเห็นคนในครอบครัวบรรเลงดนตรี แล้วสนุก จึงสนใจในการบรรเลงดนตรี ต่อมามีการชักชวนโดยเพื่อน ๆ ชวนกันมาเข้าในวงของครูแฉล้ม ในตำแหน่งเครื่องหนัง ซึ่งปัจจุบันตำแหน่งในวงดนตรีไทยร่วมสมัย คณะบ้านลุ่มแบนด์ คือ บรรเลงกลองชุด และเครื่องประกอบจังหวะ

ภาพประกอบ 20 นายณภดล อ่องเอี่ยม

ที่มา : ศรัณย์ ส่งทวน. (2564).

16. นางสาววรรธนา ช้างพงษ์

นางสาววรรธนา ช้างพงษ์ เกิดเมื่อวันที่ 17 สิงหาคม 2511 เป็นบุตรของนายสงกรานต์ ช้างพงษ์ และนางจรรยา ช้างพงษ์ อาศัยอยู่บ้านเลขที่ 1/4 หมู่13 แขวงบางระมาด เขตตลิ่งชันกรุงเทพมหานคร จบการศึกษาสถาบันเทคโนโลยีราชมงคล สาขาคีตศิลป์ ปัจจุบันประกอบอาชีพอิสระ เมื่อจบการศึกษาได้ประกอบอาชีพเป็นผู้ช่วยครูในระดับประถมวัยซึ่งไม่ได้สอนในรายวิชาดนตรี ต่อมาเมื่อประมาณปี 2533 ได้ลาออกจากงาน ครูแฉล้ม ชมกลิ่น ซึ่งรู้จักกับคุณพ่อ ได้ชักชวนคุณนกให้เข้ามาร่วมวงดนตรีของครูแฉล้ม ประกอบกับวงดนตรีของครูแฉล้มในขณะนั้นไม่มีนักร้อง ทำให้ได้มาเป็นนักร้องประจำวงของครูแฉล้ม

ภาพประกอบ 21 นางสาววรรธนา ช้างพงษ์

ที่มา : ศรัณย์ ส่งทวน. (2564).

17. นายจักรกฤษณ์ อ่องเอี่ยม

เกิดเมื่อวันที่ 3 พฤศจิกายน 2523 เป็นบุตรของ นท.ยุทธนา อ่องเอี่ยม และรอ.หญิงสุกัญญา อ่องเอี่ยม อยู่บ้านเลขที่ 55 จรัญสนิทวงศ์ แขวงท่าพระ เขตบางกอกใหญ่ กรุงเทพมหานคร จบการศึกษา ประกาศณียบัตรวิชาชีพ ดนตรีสากล กองดุริยางค์ทหารเรือ ปัจจุบันประกอบอาชีพ รับราชการ นักดนตรี หมวดวงโยธวาทิต กองดุริยางค์ทหารเรือ เข้าเรียนดนตรีในกองดุริยางค์ทหารตั้งตั้งแต่ชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 1 โดยมีพื้นฐานการบรรเลงดนตรีจากบิดา มารดา ซึ่งเป็นนักดนตรีในกองดุริยางค์ทหารเรือเช่นกัน มีความถนัดทางด้านดนตรีสากลประเภทเครื่องเป่าซึ่งทำหน้าที่เป่าทรัมเป็ตในกองดุริยางค์ ตนเองได้มีความรู้ความสามารถในการบรรเลงเครื่องดนตรีไทยบ้าง เนื่องจากตอนเด็ก มีการฝึกหัดบรรเลงดนตรีไทยอยู่บ้าง ทำให้สามารถบรรเลงเครื่องกำกับจังหวะ และซึบซับเพลงไทยแบบฉบับ จนกระทั่งนายวิชิตพัทธ์ วินิจฉัย ได้ชักชวนตนเองเข้ามาร่วมเป็นสมาชิกในวงดนตรีไทยร่วมสมัย คณะบ้านลุ่มแบนด์

ภาพประกอบ 22 นายจักรกฤษ อ่องเอี่ยม

ที่มา : ศรัณย์ ส่งทวน. (2564).

18. นายวิชิตพัทธ์ วินิจฉัย

เกิดเมื่อวันที่ 13 พฤศจิกายน 2516 เป็นบุตรของนายชูชัย วินิจฉัย และนางสมใจ วินิจฉัย อยู่บ้านเลขที่ 30 ซอยซักพระ12 แขวงตลิ่งชัน เขตตลิ่งชัน กรุงเทพมหานคร ปัจจุบันทำงานเป็นนักดนตรีอิสระนายวิชิตพัทธ์ ได้อาศัยอยู่ใกล้บ้านครูแฉล้ม ซึ่งบิดาได้เป็นเพื่อนกับครูแฉล้ม ชมกลิ่น ตนเองจึงได้มาเรียนดนตรีกับครูแฉล้ม ชมกลิ่น เมื่อตอนวัยเด็ก เริ่มต้นบรรเลงดนตรีด้วยการ ตีกรับ ตีฉิ่ง ตีโหม่ง เป็นเครื่องดนตรีประเภทกำกับจังหวะง่าย ๆ ก่อน พอเริ่มตีเครื่องจังหวะแล้ว เริ่มฝึกหัดบรรเลงฆ้องมอญ แล้วพัฒนามาตีเครื่อง ซึ่งเริ่มต้นบ้านของครูแฉล้ม ชมกลิ่น ได้มีอังกะลุงมาก่อน แล้วจึงเริ่มพัฒนามามีวงปี่พาทย์มอญ วงปี่พาทย์ไทย แตรวง ซึ่งแตรวงนั้นได้เพื่อนของครูแฉล้ม ชมกลิ่น จากกองดุริยางค์ตำรวจมาช่วยสอน และฝึกหัดบรรเลงแตรวง เครื่องดนตรีตะวันตกชิ้นแรกที่ฝึกหัดเล่นคือ ยูโฟเนียม มีเพื่อนที่ฝึกหัดด้วยกันมี นายจิระ ใจเที่ยง นายขจรศักดิ์ ใจเที่ยง งานแรกที่ออกงานแตรวงคือ งานศพ มีการใช้เพลง SLOW MARCH มาบรรเลง แล้วค่อย ๆ พัฒนามาเป็นเพลงพญาโศก ซึ่งนายวิชิตพัทธ์ วินิจฉัยมีความรู้ความสามารถในด้านการอ่านโน้ตดนตรีสากลขั้นพื้นฐานมาบ้างเนื่องจากสมัยมัธยมได้มีการศึกษาเล่าเรียนวิชาดนตรีสากลจากวิทยาลัยนาฏศิลป์ จึงทำให้ไม่เป็นอุปสรรคในการต่อเพลง บางครั้งถ้าเป็นบทเพลงที่ค่อนข้างยากจะเป็นการต่อเพลงแบบให้จดจำหรือมุขปาฐะ

ภาพประกอบ 23 นายวิชิตพัทธ์ วินิจฉัย

ที่มา : ศรัณย์ ส่งทวน. (2564).

19. นายสรวิชญ์ หลิ่มจ่าง

เกิดเมื่อวันที่ 3 กันยายน 2535 อาศัยอยู่บ้านเลขที่ 40 ซอยซักพระ12 ถนน ซักพระ แขวงตลิ่งชัน เขต ตลิ่งชัน กรุงเทพมหานคร เป็นบุตรของนายภาณุวัชร หลิ่มจ่าง และนางสาวยุพิน ศรีสมาน คู่สมรสคือนางสุชาณี หลิ่มจ่าง ซึ่งเป็นหลานสาวของครูแฉล้ม ชมกลิ่น จบการศึกษาปริญญาตรีจากมหาวิทยาลัยราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา สาขาเทคโนโลยีคอมพิวเตอร์ ปัจจุบันประกอบอาชีพข้าราชการทหารเรือ สังกัดกรมอู่ทหารเรือ จุดเริ่มต้นของการเรียนดนตรีคือ เมื่อตอนเด็กได้ฝึกหัดเรียนระนาดเอกกับคุณครูที่โรงเรียน พอโตขึ้นก็ได้ฝึกหัดเล่นเครื่องดนตรีตะวันตก คือ กลองชุด จนกระทั่งมาพบกับนางสุชาณี ซึ่งเป็นหลานสาวของครูแฉล้ม ชมกลิ่นและมีการชักชวนให้เข้าร่วมวงดนตรี ในช่วงแรกบรรเลงเครื่องดนตรีประเภทกำกับจังหวะ เมื่อมีการแสดงของดนตรีร่วมสมัยได้บรรเลงกลองชุดและเครื่องดนตรีประเภทเครื่องตี

ภาพประกอบ 24 นายสรวิชญ์ หลิ่มจ่าง

ที่มา : ศรัณย์ ส่งทวน. (2564).

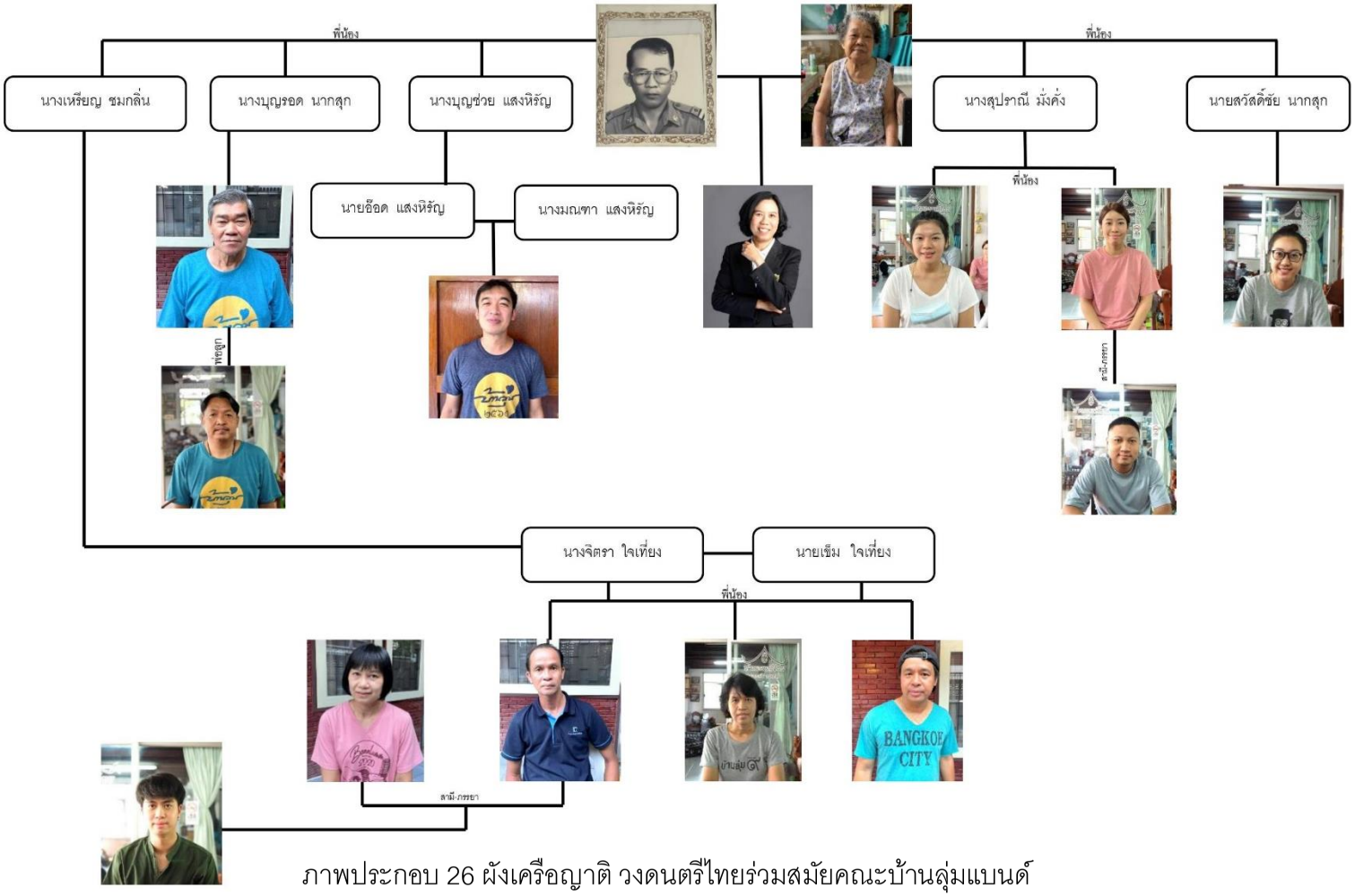
20. นายบัณฑิต รวยกร

เกิดเมื่อวันที่ 22 มิถุนายน 2537 เป็นบุตรของนายพรนิมิต รวยกร และนางอรวรรณ รวยกร อยู่บ้านเลขที่ 279 ซอยกรุงเทพนนทบุรี แขวงบางซื่อ เขตบางซื่อ กรุงเทพมหานคร จบชั้นประกาศณียบัตรวิชาชีพชั้นสูง สาขาช่างยนต์ ปัจจุบันประกอบอาชีพ พนักงานราชการ ตำแหน่งนายช่างเครื่องกล กรมวิชาการเกษตร ฝึกหัดบรรเลงวงวงดนตรีปี่พาทย์มอญ พี่ชายเป็นคนฝึกหัดในการเล่นดนตรี โดยเริ่มต้นฝึกหัดเรียนฆ้องมอญ ซึ่งบ้านของตนมีวงดนตรี และเข้ามาอยู่ในวงดนตรีไทยร่วมสมัย คณะบ้านลุ่มแบนด์ในตำแหน่งนักร้อง เป็นการชักชวนโดยนายวิชิต พัทธ์วินิจฉัย เนื่องจากได้รู้จักและพบเจอกันหลายครั้งเมื่อเวลามีงานการแสดงทางด้านดนตรี

ภาพประกอบ 25 นายบัณฑิต รวยกร

ที่มา :ศรัณย์ ส่งทวน. (2564).

วงดนตรีไทยร่วมสมัย คณะบ้านลุ่มแบนด์ นั้นล้วนแล้วแต่เป็นญาติ พี่น้อง หรือผู้คนที่อยู่บริเวณบ้านใกล้เคียงกัน จนทำให้มีการรวมกลุ่ม โดยผู้ที่เป็นหลักให้กับวงดนตรีในช่วงแรกคือ ครูแฉล้ม ชมกลิ่น ซึ่งเป็นนักดนตรีที่มีการฝึกหัดมากจากบ้านดนตรีไทยของ หม่อมต้นตริการเจนจิต (สาย ศศิผลิน) ทำให้ให้วงดนตรีไทยของบ้านครูแฉล้ม ค่อนข้างที่จะเป็นที่นิยมในละแวกนั้นและบริเวณใกล้เคียง จากวงดนตรีปี่พาทย์มอญ มีการเพิ่มปี่พาทย์ไทย แตรวง วงอังกะลุง จนกระทั่งมาเพิ่มจนมีวงดนตรีไทยร่วมสมัย และปัจจุบัน มีการสืบทอดความรู้ผ่านกันทางรุ่นลูกสู่รุ่นหลาน



ภาพประกอบ 26 ผังเครือญาติ วงดนตรีไทยร่วมสมัยคณะบ้านลุ่มแบนด์

ที่มา : ศรัณย์ ส่งทวน. (2564).

บทบาทของวงดนตรีในสังคม

วงดนตรีไทยร่วมสมัย คณะบ้านลุ่มแบนด์ นั้นมีบทบาทต่อสังคมในละแวกชุมชนและบริเวณใกล้เคียง ซึ่งเป็นวงดนตรีที่มีความแปลกใหม่จากดนตรีที่เป็นไทยแบบฉบับมาเป็นดนตรีร่วมสมัยซึ่งเป็นทางเลือกให้กับผู้ว่าจ้างทั้งภายในและภายนอกชุมชนเขตตลิ่งชัน ทั้งนี้ผู้วิจัยได้แบ่งบทบาทของวงดนตรีไทยร่วมสมัย คณะบ้านลุ่มแบนด์ไว้ 2 ด้าน มีรายละเอียดดังนี้

1. ด้านการอนุรักษ์วัฒนธรรม

วงดนตรีร่วมสมัย คณะบ้านลุ่มแบนด์ ยังคงรักษาความเป็นวัฒนธรรมอันดีงามของไทยที่บ่งบอกความเป็นเอกลักษณ์อย่างเห็นได้ชัดนั่นคือการอนุรักษ์การบรรเลงเครื่องดนตรีไทยและการบรรเลงเพลงไทยแบบฉบับไว้ กล่าวคือในการเล่นในงานที่มีพิธีกรรมจะมีการบรรเลงวงปี่พาทย์ก่อนการบรรเลงเพลงร่วมสมัยซึ่งยังคงยึดแบบธรรมเนียมปฏิบัติกันมาตามแบบแผนของวงดนตรีไทยแบบฉบับ โดยแต่ละครั้งเมื่อมีการแสดงก่อนจะมีการบรรเลงเพลงร่วมสมัยก็จะมีการบรรเลงเพลงไทยก่อนทุกครั้งเพื่ออนุรักษ์ไว้ไม่ให้ลืมรากเหง้าของตนเอง ตัวอย่างเช่น ในการบรรเลงพิธีงานต่าง ๆ เมื่อมีการจุดธูป เทียน พระรัตนตรัย ก็จะมีการบรรเลงเพลงสาธุการเพื่อการแสดงน้อมไหว้และเคารพบูชา ทั้งนี้นั้นก่อนการแสดงทุกครั้งจะมีการตั้งของกำนลประกอบด้วย ดอกไม้ ธูป เทียน บุหรี่ เหล้า ใส่พาน พร้อมด้วยเงินจำนวน 12 บาท และกล่าวบทไหว้เพื่อเรียกขวัญกำลังใจให้กับนักดนตรีในการบรรเลงทุกครั้ง ซึ่งในการกล่าวบทไหว้จะมีผู้อาวุโสที่สุดในวงได้เป็นคนกล่าว คือ นายเรวัต นากสุก ในการทำพิธีทุกครั้งจะเลือกใช้สถานที่ที่สะดวกเรียบง่ายและไม่ยุ่งยาก

ภาพประกอบ 27 นายเรวัต นากสุก ตั้งกำนลก่อนการบรรเลงดนตรี

ที่มา : ศรัณย์ ส่งทวน. (2564).

2. ด้านการช่วยเหลือสังคม

วงดนตรีคณะบ้านลุ่มแบนด์ มีการรับใช้สังคมอย่างเห็นได้ชัดเจน มีจิตสาธารณะที่ช่วยเหลือสังคมในบริเวณชุมชน เนื่องจากเป็นวงดนตรีที่มีชื่อเสียง และได้รับความนิยมในเขตตลิ่งชัน ทำให้มีผู้คนสนใจการเล่นดนตรีไทยรวมถึงลูกหลานในวงด้วยเช่นกัน วงดนตรีคณะบ้านลุ่มแบนด์เป็นสถานที่ในการฝึกหัดการเล่นดนตรีไทยเบื้องต้นและขั้นสูง รับสมัครผู้ที่สนใจในการเล่นดนตรีไทยโดยมีการฝึกฝนสำหรับผู้ที่สนใจ มีแบบทั้งที่เรียกเก็บค่าใช้จ่ายและแบบไม่มีการเรียกเก็บค่าใช้จ่าย โดยขึ้นอยู่กับความสมัครใจของผู้ที่สนใจ การฝึกหัดเล่นดนตรีไทยนั้นจะมีการแบ่งกลุ่มออกเป็น 2 กลุ่มด้วยกันคือ กลุ่มเริ่มฝึกหัด และกลุ่มที่มีทักษะการบรรเลงอยู่แล้ว จะมีการแบ่งเวลาในการฝึกซ้อมคือ จะมีการฝึกซ้อมในวันเสาร์และวันอาทิตย์ กลุ่มเริ่มฝึกหัดจะฝึกซ้อมกันในช่วงเช้าและกลุ่มที่มีทักษะแล้วจะฝึกซ้อมในช่วงบ่าย ผู้ที่ฝึกหัดขั้นตอนการซ้อมพื้นฐานก็คือนางสาววราภรณ์ ชมกลิ่น และจะมีสมาชิกคนอื่น ๆ ในวงเข้ามาช่วยในการฝึกซ้อมด้วย จะเห็นได้ว่าวงดนตรีคณะบ้านลุ่มแบนด์ มีการช่วยเหลือสังคมด้วยการมีจิตสาธารณะในบริบทสังคมไทย เป็นการสังเกตการณ์มีส่วนร่วมในชุมชนเมืองและชุมชนชนบท ที่ประกอบไปด้วยความรัก ความเอื้ออาทร ในการฝึกซ้อมเปรียบเสมือนญาติ มีความเชื่อใจซึ่งกันและกัน มีการยอมรับ ความแตกต่างระหว่างบุคคล ซึ่งมีการเคารพและให้เกียรติผู้ที่อาวุโสกว่า ผลที่เกิดจากการช่วยเหลือสังคมของคณะบ้านลุ่มแบนด์ นี้ทำให้มีการเกิดผลผลิตคนที่มีความสามารถทางด้านดนตรีไทยต่อยอดถึงการศึกษาในระดับอุดมศึกษาได้ซึ่งสอดคล้องกับคำกล่าวของนางสาวจิตรดา คำภิราศรี (สัมภาษณ์, 2564)

วงดนตรีไทยร่วมสมัย คณะบ้านลุ่มแบนด์เป็นวงดนตรีที่มีบทบาทสำคัญอย่างยิ่งกับชุมชนทั้งด้านการอนุรักษ์วัฒนธรรม การช่วยเหลือสังคม ส่งผลให้ชุมชนที่อยู่ในละแวกคณะบ้านลุ่มแบนด์นี้ เกิดการสร้างคุณค่าในตนเอง มีจิตสำนึกรักษ์ศิลปวัฒนธรรมไทย อันเป็นผลให้เกิดการต่อยอดสืบต่อ สืบสานและดำรงไว้ซึ่งความเป็นเอกลักษณ์ของชาติไทย

การบริหารจัดการวง

จากการศึกษาของวงดนตรีไทยร่วมสมัย คณะบ้านลุ่มแบนด์ มีการบริหารจัดการวงที่ค่อนข้างเรียบง่ายและเป็นกันเองเนื่องจากสมาชิกส่วนใหญ่จะเป็นญาติพี่น้อง มีการพูดคุยกันด้วยความเป็นกันเอง โดยสามารถแบ่งการบริหารของวงดนตรีไทยร่วมสมัย คณะบ้านลุ่มแบนด์ออกเป็นแต่ละด้านตามทฤษฎีการบริหาร 4 M ดังนี้

1. ด้านการบริหารบุคลากร

การบริหารด้านบุคลากรของวงดนตรีไทยร่วมสมัย คณะบ้านลุ่มแบนด์ จะมีการจัดการแบบระบบเครือญาติ จะมีผู้นำหรือหัวหน้าวง ได้แก่ นางสาววราภรณ์ ชมกลิ่น บุตรสาวของนายแฉล้ม ชมกลิ่น ซึ่งเป็นผู้สืบทอดวงดนตรีนี้มาเป็น ต่อจากพ่อของตนเอง หลักในการบริหารของนางสาววราภรณ์ ชมกลิ่นนั้นไม่มีความยุ่งยาก เอาใจใส่สมาชิกทุกคนและรักทุกคนเหมือนเป็นพี่น้อง การเข้าร่วมเป็นสมาชิกในวงส่วนใหญ่จะเป็นญาติพี่น้องของครูแฉล้ม ชมกลิ่น สมาชิกที่ไม่ใช่ญาติก็จะมีการชักชวนของบุคคลที่เป็นสมาชิกในวงซึ่งจะมีการพบกันในงานต่าง ๆ เมื่อนางสาววราภรณ์ ชมกลิ่นรับงานเป็นที่เรียบร้อย จะมีนายวิชิตพัทธ์ วินิจฉัย เป็นผู้รับคำสั่งจากนางสาววราภรณ์ ชมกลิ่นอีกครั้งเพื่อนำภาระงานมากระจายให้กับสมาชิกในวง เมื่อมีการฝึกซ้อมนายวิชิตพัทธ์ วินิจฉัย ทำการตกลงว่าจะใช้วงขนาดใดและเป็นงานประเภทอะไร จึงตอบตกลงกับผู้ว่าจ้างงาน แล้วมาปรึกษากับสมาชิกในวงว่าจะมีการฝึกซ้อม และใช้เพลงอะไรในการฝึกซ้อมบ้าง โดยงานที่รับมานั้นจะมีการแจ้งล่วงหน้าก่อนประมาณ 1 อาทิตย์ ก่อนการแสดงงาน นายวิชิตพัทธ์ วินิจฉัย มีการสอบถามสมาชิกก่อนว่า การรับงานในวันเวลาดังกล่าวสมาชิกคนไหนที่สะดวก หรือสมาชิกคนไหนที่ไม่สะดวก จะมีตารางการฝึกซ้อมโดยจะแบ่งเป็น 2 ช่วง ดังนี้

1) วันจันทร์ - วันศุกร์ จะมีการฝึกซ้อมในช่วงเวลา 16.00 – 19.00 น. จะมีการนัดล่วงหน้าก่อนทุกครั้งว่าจะเป็นวันไหนแล้วแต่สมาชิกจะว่างตรงกัน ส่วนใหญ่ในการซ้อมวันธรรมดาจะเป็นการรับงานที่เร่งด่วน

2) วันเสาร์ – วันอาทิตย์ จะมีการฝึกซ้อมในช่วงเวลา 10.00 – 16.00 น. การฝึกซ้อมช่วงนี้นั้น จะมีการฝึกซ้อมอย่างน้อย เดือนละ 1 ครั้ง เพื่อเตรียมความพร้อมของเพลงที่ใช้บรรเลงในวันแสดง และมีการซักซ้อมคิวด้วยเช่นกัน

อุปสรรคที่เจอบ่อยครั้งในการฝึกซ้อมคือ จะมีการมาซ้อมที่ไม่ตรงเวลาซึ่งกันและกัน บางครั้งก็มีบางคนที่ไม่สามารถมาได้ เนื่องจากแต่ละคนจะติดภาระงานและความจำเป็นของตัวเอง วิธีแก้ปัญหานี้คือเมื่อถึงวันแสดงก็จะมีการบอกคิวให้กับผู้ที่ไม่สามารถมาซ้อมได้ เนื่องจากการฝึกซ้อมของวงบ้านลุ่มแบนด์ เป็นแบบมุขปาฐะ จึงทำให้ไม่ค่อยมีปัญหาในการซ้อมและบอกคิวเพลง

2. ด้านการบริหารงบประมาณ

วงดนตรีไทยร่วมสมัย คณะบ้านลุ่มแบนด์ มีการบริหารการเงินโดย นางสาววราภรณ์ ชมกลิ่น จะเป็นผู้รับงาน และมีปรึกษากับสมาชิกในวงว่าจะใช้รูปแบบวงขนาดไหน และระยะทางในการแสดง เมื่อมีการตกลงเป็นที่เรียบร้อยแล้วจะมีการแบ่งค่าตอบแทนให้กับสมาชิกเท่ากัน ด้วย

เงินจำนวนเท่า ๆ กัน มีการรับค่าตอบแทนตามขนาดของรูปแบบการบรรเลง ได้แก่ 1.วงขนาดเล็ก จำนวนเงิน 5,000 บาท 2. วงขนาดกลาง จำนวนเงิน 10,000 บาท 3. วงขนาดใหญ่ จำนวนเงิน 25,000 บาท ค่าตอบแทนที่สมาชิกจะได้ในแต่ละครั้งจะไม่เท่ากัน จำนวน 300 – 500 บาทต่อครั้ง แต่ถ้ามีงานที่ค่อยข้างระยะไกล ก็จะมีค่าตอบแทนเพิ่มขึ้น ส่วนต่างของเงินว่าจ้างจะเก็บไว้เป็นส่วนกลางของวงดนตรี ซึ่งเงินส่วนกลางนี้จะนำมาดูแลพัฒนาวงในการซื้ออุปกรณ์ หรือใช้ในการซ่อมบำรุงต่อไป แต่ในบางครั้งหากวงดนตรีมีความจำเป็นที่จะซื้ออุปกรณ์ เครื่องดนตรี หรือซ่อมบำรุง โดยเงินบริหารส่วนกลางไม่เพียงพอ หัวหน้าวงก็จะมีการสอบถามสมาชิกในวงและตกลงว่าจะไม่ให้ค่าตอบแทนแก่สมาชิกเพื่อนำเงินไปจัดซื้อสิ่งของที่ต้องการเหล่านั้น

3.ด้านการบริหารวัสดุอุปกรณ์

การบริหารวัสดุอุปกรณ์ ของ คณะบ้านลุ่มแบนด์ นั้นส่วนใหญ่จะเป็นเครื่องดนตรีที่ตกทอดมาจาก ครูแฉล้ม ชมกลิ่น และบางเครื่องดนตรีก็จะเป็นเครื่องดนตรีส่วนตัวของสมาชิก จะมีสองลักษณะด้วยกันคือ 1. วัสดุอุปกรณ์ เครื่องดนตรีส่วนกลาง คือเครื่องดนตรีประจำวงที่จัดซื้อโดยงบประมาณของส่วนกลางที่ได้มาจากเงินส่วนต่างในค่าตอบแทนของสมาชิก ซึ่งมีการตอบ ตกลงว่าจะมีการซื้อวัสดุ อุปกรณ์ เครื่องดนตรี และมีสถานที่สำหรับเก็บอุปกรณ์เครื่องดนตรี ดังภาพประกอบ 28 เมื่ออุปกรณ์มีชำรุดเสียหายจะใช้เงินส่วนกลางในการบริหารจัดการ ถ้างบประมาณส่วนนี้ไม่เพียงพอก็จะมีการปรึกษาหารือกับสมาชิกว่าจะนำเงินค่าตอบแทนที่ได้จากงานนั้น ๆ มาซื้อวัสดุอุปกรณ์ 2.วัสดุอุปกรณ์ เครื่องดนตรีส่วนตัว จะเป็นเครื่องดนตรีส่วนตัวของสมาชิกนั้น ๆ และการซ่อมบำรุงก็จะใช้เงินส่วนตัวในการซ่อมบำรุงโดยสมาชิกแต่ละคนจะรับผิดชอบเครื่องดนตรีของตัวเอง เป็นเพราะความรักและความชื่นชอบของสมาชิกอยู่แล้ว จึงทำให้ไม่มีปัญหาเรื่องของการนำเงินส่วนกลางมาใช้ในการซ่อมบำรุงเครื่องดนตรีส่วนตัว

ภาพประกอบ 28 สถานที่จัดเก็บวัสดุอุปกรณ์เครื่องดนตรีส่วนกลาง

ที่มา : ศรัณย์ ส่งทวน. (2564).

4. ด้านการบริหารการจัดการ

สิ่งที่ทำให้วงดนตรีร่วมสมัย คณะบ้านบ้านลุ่มแบนด์ เป็นวงดนตรีที่มีประวัติวงมายาวนานและยังคงอยู่ถึงปัจจุบันนี้นั้นเนื่องจากเป็นการซึมซับความเป็นวัฒนธรรมให้กับลูกหลาน ของครูแฉล้ม ชมกลิ่น มีการจัดการวางในรอบด้านและดูแลกันอย่างเปรียบเสมือนครอบครัวของตัวเอง ซึ่งจะมีการจัดการในแต่ละประเด็นดังนี้

1) การฝึกซ้อม เมื่อมีการฝึกซ้อม ในแต่ละครั้ง ก็จะมาฝึกซ้อมที่บ้านของนางสาววราภรณ์ ชมกลิ่น ซึ่งเป็นสถานที่ตั้งของวงดนตรีไทยร่วมสมัย คณะบ้านลุ่มแบนด์ มีการดูแลสมาชิกในการมาฝึกซ้อม ดูแลเรื่องอาหาร เครื่องดื่มระหว่างการฝึกซ้อม แต่เมื่อสมาชิกคนไหนไม่สามารถมาฝึกซ้อมได้ก็จะมีการแจ้งล่วงหน้าก่อนทุกครั้ง

2) การรับงาน นางสาววราภรณ์ ชมกลิ่นจะเป็นผู้รับงานต่าง ๆ และมีการกระจายงานอย่างเป็นระบบ ให้กับสมาชิกและทำการตกลงราคา การใช้จำนวนคน ปริมาณของเครื่องดนตรี และค่าตอบแทนให้กับสมาชิก

3) การดูแลรักษาเครื่องดนตรี ผู้ที่มีหน้าที่ในการดูแลเครื่องดนตรีคือ นายวิชิตพัทธ์ วินิจฉัย ซึ่งเป็นผู้ที่มีความรู้เกี่ยวกับเครื่องดนตรีเกือบทุกเครื่อง สมาชิกจะมีการแจ้งให้กับนางสาววราภรณ์ ชมกลิ่นทุกครั้งเมื่ออุปกรณ์ ชำรุด เสียหาย และนางสาววราภรณ์ ชมกลิ่นก็จะแจ้งให้กับนายวิชิตพัทธ์ เพื่อทำการซ่อมบำรุงรักษาเครื่องดนตรีต่อไป

4) การดูแลสมาชิก ดังที่กล่าวไว้ข้างต้นแล้วว่า วงดนตรีคณะบ้านลุ่มแบนด์เป็นวงดนตรีที่ดูแลกันเปรียบเสมือนญาติพี่น้อง ทำให้สมาชิกทุกคนรักและให้เกียรติกัน ทำให้วงดนตรีไทยร่วมสมัยคณะบ้านลุ่มแบนด์นั้นอยู่ได้มาจนถึงปัจจุบัน

ศึกษาการประสมวงและบทเพลงของวงดนตรีไทยร่วมสมัย คณะบ้านลุ่มแบนด์ที่ใช้ในการบรรเลง

ความเป็นเอกลักษณ์ของการบรรเลงเครื่องดนตรีทั้งเครื่องดนตรีไทยและเครื่องดนตรีตะวันตกร่วมกันนั้นต้องอาศัยหลักของการประสมวง ความเหมาะสมของการนำเครื่องดนตรีมาใช้และการนำบทเพลงที่เหมาะสำหรับการใช้งานที่ถูกต้องผู้วิจัยได้แบ่งหัวข้อในการประสมวงและบทเพลงไว้ดังนี้

การประสมวง

การประสมวงของวงดนตรีไทยร่วมสมัย คณะบ้านลุ่มแบนด์ มีการนำเครื่องดนตรีไทยและเครื่องดนตรีตะวันตกมาใช้ในการประสมวง การเลือกใช้เครื่องดนตรีนั้นไม่มีแบบแผนตายตัว แต่จะวางแผนการประสมวง แบ่งเป็น 2 กลุ่ม ได้แก่ กลุ่มเครื่องดนตรีไทย และ กลุ่มเครื่องดนตรีตะวันตก ทั้งนี้นั้น ขึ้นอยู่กับกำลังในการว่าจ้างของผู้ว่าจ้างวงดนตรี จึงกำหนดขนาดของวงที่จะนำไปบรรเลง โดยการวางเครื่องดนตรีไทยเป็นหลักและเครื่องดนตรีตะวันตกในการประสานเสียงร่วมบรรเลง(ไม่ได้บรรเลงทำนองหลักในบทเพลง) โดยการจัดเครื่องดนตรีคำนึงถึงเสียงในการบรรเลง เพราะฉะนั้น เครื่องดนตรีไทยในวงดนตรีไทยร่วมสมัย คณะบ้านลุ่มแบนด์ จะมีการปรับแต่งเสียงใหม่ให้เข้ากับเครื่องดนตรีตะวันตก เพื่อความกลมกลืนกันของเสียงในการบรรเลง

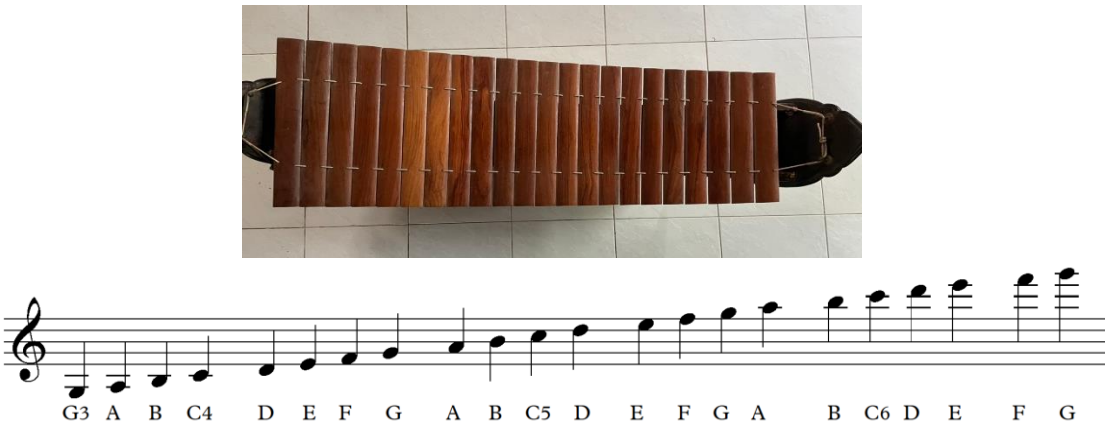
1. เครื่องดนตรี วงดนตรีร่วมสมัยคณะบ้านลุ่มแบนด์ มีการแบ่งประเภทของเครื่องดนตรีที่นำมาบรรเลงคือเครื่องดนตรีไทยและเครื่องดนตรีตะวันตก ดังนี้

1.1 เครื่องดนตรีไทย ได้แก่

1.1.1 ระนาดเอก

ระนาดเอกเป็นเครื่องดนตรีประเภทเครื่องตีหรือเครื่องเคาะ(Idiophone) ที่เกิดจากการกระทบของไม้ กับวัสดุที่ตี โดยระนาดเอกของวงดนตรีบ้านลุ่มแบนด์นั้น เมื่อบรรเลงเป็นดนตรีร่วมสมัย จะมีผืนระนาดที่เทียบเป็นคีย์ Bb ตามหลักการของทฤษฎีเสียงของดนตรี

ตะวันตก มีทั้งหมด22 ลูก เสียงต่ำสุด คือเสียง G3 เสียงสูงสุดคือ เสียง G6 เสียง C ในลูกที่ 4 นับจากเสียงต่ำ จะตรงกับโน้ต Middle C และไล่ระดับจากต่ำไปสูงตามลำดับ

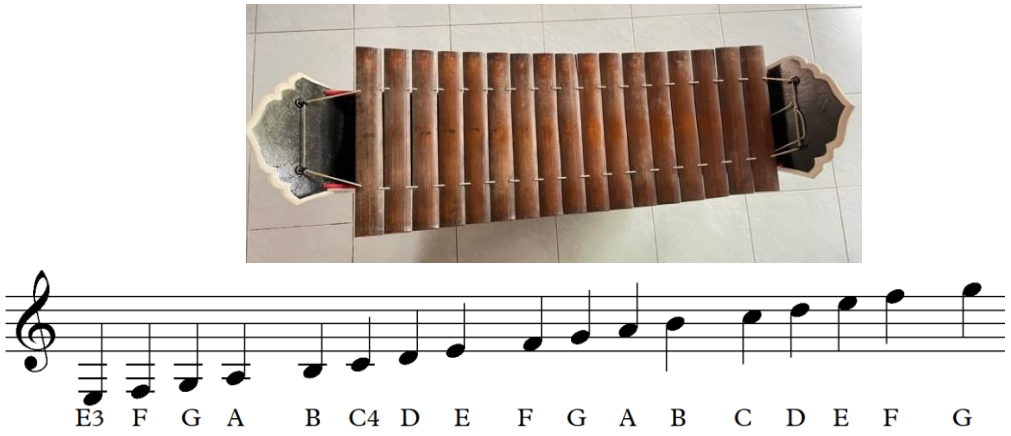


ภาพประกอบ 29 ระนาดเอกและช่วงเสียงของระนาดเอก

ที่มา : ศรัณย์ ส่งทวน. (2564).

1.1.2 ระนาดทุ้ม

เป็นเครื่องดนตรีประเภทเครื่องตีหรือเครื่องเคาะ(Idiophone) ที่เกิดจากการกระทบของไม้ กับวัสดุที่ตี เหมือนกับระนาดเอก โดยระนาดทุ้มของวงดนตรีบ้านลุ่มแบนด์นั้น เมื่อบรรเลงเป็นดนตรีร่วมสมัย จะมีผืนระนาดที่เทียบเป็นคีย์ Bb ตามหลักการของทฤษฎีเสียงของดนตรีสากล มีทั้งหมด 17 ลูก เสียงต่ำสุดคือเสียง E3 เสียงสูงสุด คือ เสียง G5 เสียง ฉะนั้นเสียง C ในลูกที่ 6 นับจากเสียงต่ำ จะตรงกับโน้ต Middle C และไล่ระดับจากต่ำไปสูงตามลำดับ

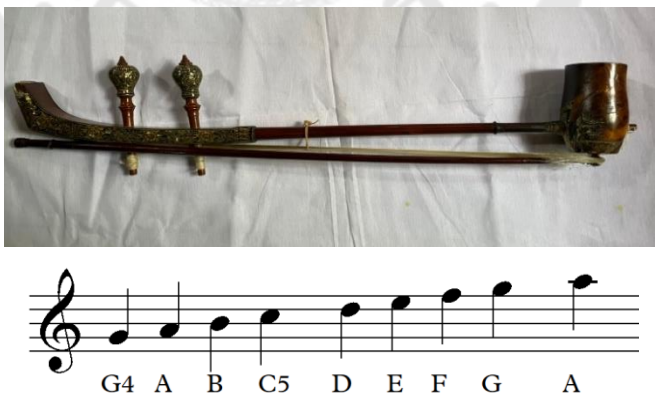


ภาพประกอบ 30 ระนาดทุ้มและช่วงเสียงของระนาดทุ้ม

ที่มา : ศรัณย์ ส่งทวน. (2564).

1.1.3 ซอด้วง

เป็นเครื่องตรีประเภทที่ทำให้เกิดการสั่นสะเทือนของสายจึงจะมีเสียง (Chordophones) โดยการสีแล้วทำให้เกิดเสียง ซึ่งมี 2 สาย เรียกสายเสียงต่ำว่า สายทุ้ม ซึ่งมีเสียง G 4 อยู่บรรทัดที่2 ของบรรทัดห้าเส้น และสายเสียงสูง เรียกว่าสายเอกมีเสียง D มีเสียงสูงในที่สุดในเสียง A 5

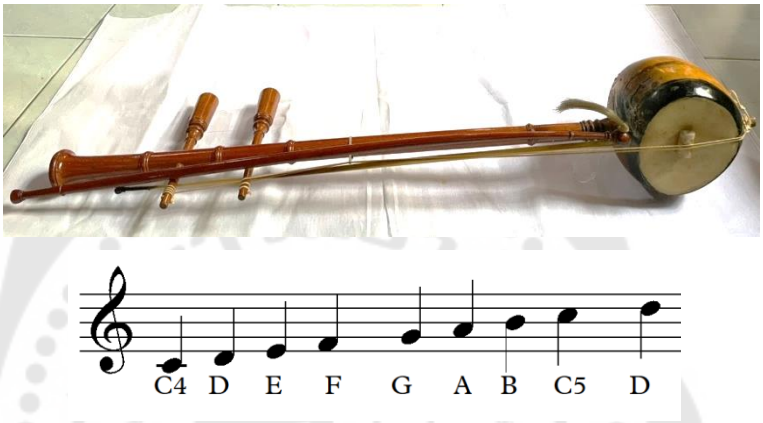


ภาพประกอบ 31 ซอด้วงและช่วงเสียงของซอด้วง

ที่มา : ศรัณย์ ส่งทวน. (2564).

1.1.4 ซออู้

ซออู้เป็นเครื่องดนตรีประเภท ที่มีเสียงเกิดจากการสั่นสะเทือนของสาย (Chordophones) โดยการสีแล้วทำให้เกิดเสียง ซึ่งมี 2 สายเช่นเดียวกับซอด้วง เรียกสายเสียงต่ำว่าสายทุ้ม มีเสียง C ซึ่งเสียงโดสายทุ้มของซออู้เมื่อเทียบเสียงตามหลักทฤษฎีดนตรีสากลแล้วจะตรงกับ Middle C และสายที่เสียงสูงเรียกว่าสายเอก ซึ่งตรงกับเสียงซอล G4 บนเส้นที่ 2 ของบรรทัดห้าเส้น

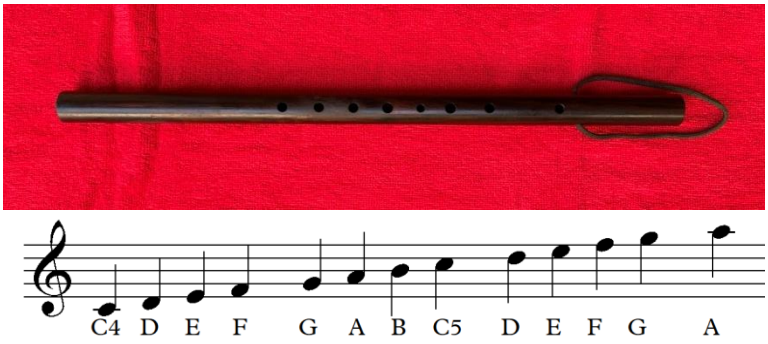


ภาพประกอบ 32 ซออู้และช่วงเสียงของซออู้

ที่มา : ศรัณย์ ส่งทวน. (2564).

1.1.5 ขลุ่ยเพียงออ

เป็นเครื่องดนตรีประเภทเครื่องเป่าที่ทำให้เกิดเสียงจากการสั่นสะเทือนของกระแสอากาศ (Aerophones) ซึ่งขลุ่ยเพียงออของคณะบ้านลุ่มแบนด์นั้นได้สั่งทำเป็นกรณีพิเศษเพื่อปรับให้เข้ากับคีย์ทางดนตรีตะวันตกเฉพาะ คือคีย์ Bb ซึ่งเป็นคีย์ที่ทำให้มีความกลมกลืนของเสียงกับเครื่องดนตรีตะวันตกได้เหมาะสมฟังแล้วไม่ขัดเวลาฟัง เสียงที่ต่ำที่สุดของขลุ่ยเพียงออคือเสียง C4 ซึ่งตรงกับ Middle C และเสียงที่สูงสุดจะตรงกับเสียง A5 เหนือบรรทัดห้าเส้นของกุญแจซอล

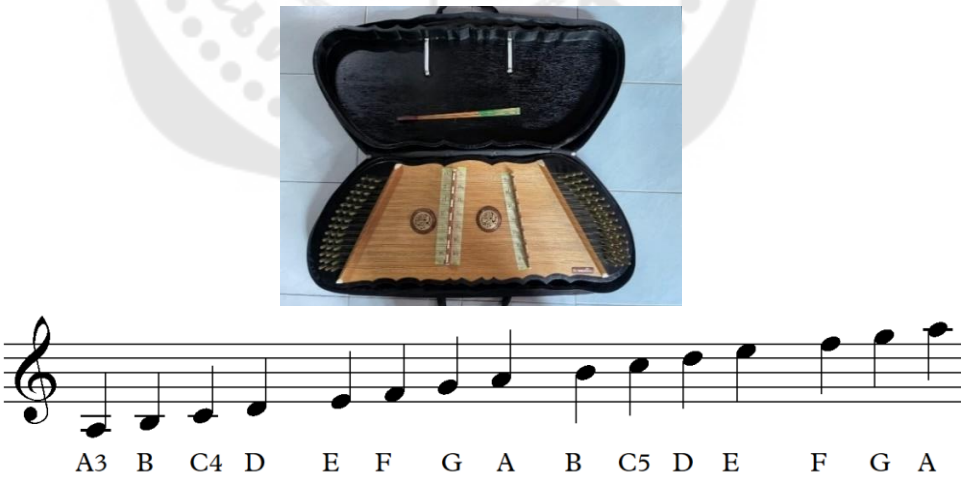


ภาพประกอบ 33 ขลุ่ยเพียงออ และช่วงเสียงของขลุ่ยเพียงออ

ที่มา : ศรัณย์ ส่งทวน. (2564).

1.1.6 ขิม

เป็นเครื่องดนตรีประเภทตีที่ทำให้เกิดเสียง จากการสั่นสะเทือนของสาย (Chordophones) โดยการใช้ไม้สำหรับตี ขิมที่นำมาใช้ในวงดนตรีไทยร่วมสมัย คณะบ้านลุ่มแบนด์ เป็นขิม 7 หย่อง(ขิมผีเสื้อ) โดยเทียบเสียงเครื่องดนตรีให้ตรงตามทฤษฎีเสียงของดนตรีตะวันตก ซึ่งหย่องที่3 ฝั่งด้านขวา จะตรงกับเสียง Middle C และเสียงที่สูงที่สุดคือเสียง A5



ภาพประกอบ 34 ขิม และช่วงเสียงของขิม

ที่มา : ศรัณย์ ส่งทวน. (2564).

1.1.7 กลองแขก

กลองแขก เป็นเครื่องดนตรีที่ทำให้เกิดเสียงโดยการสั่นสะเทือนของแผ่นหนัง (Membranophones) โดยการใช้มือตีลงบนแผ่นหนังที่ขึงติดกับหุ่นกลอง กลองแขกประกอบไปด้วยกลองสองใบมีลักษณะใกล้เคียงกัน แต่มีข้อแตกต่างกันคือ จะมีหนังกลองที่มีเสียงต่ำและเสียงสูง สามารถตีได้ทั้งสองฝั่ง กลองแต่ละใบจะมีชื่อเรียกไม่เหมือนกัน คือกลองแขกตัวผู้และกลองแขกตัวเมีย ซึ่งกลองแขกตัวเมียหน้าใหญ่จะมีเสียงที่ต่ำกว่ากลองแขกตัวผู้หน้าใหญ่ ส่วนหน้าเล็กทั้งตัวผู้และตัวเมียจะมีเสียงไล่ระดับกัน วงดนตรีไทยร่วมสมัยของคณะบ้านลุ่มแบนด์จะหยิบกลองแขกมาใช้จากวงปี่พาทย์มอญ หรือปี่พาทย์ไทยมาใช้ ไม่มีผลต่อเสียงที่เกิดขึ้นเมื่อขณะบรรเลงเพลง

ภาพประกอบ 35 กลองแขก ของคณะบ้านลุ่มแบนด์

ที่มา : ศรัณย์ ส่งทวน. (2564).

1.1.8 ฉิ่ง,ฉาบ,กรับพวง

ฉิ่ง ฉาบ กรับพวง เป็นเครื่องดนตรีที่ทำให้เกิดเสียงโดยการสั่นสะเทือนของวัตถุทั้งก้อน โดยการตีหรือเคาะ (Idiophones) เครื่องดนตรีจำพวกนี้เรียกว่าเครื่องประกอบจังหวะ และเป็นการกำกับจังหวะให้กับบทเพลงที่บรรเลง

ภาพประกอบ 36 ฉาบเล็ก, ฉิ่ง, และกรับพวง

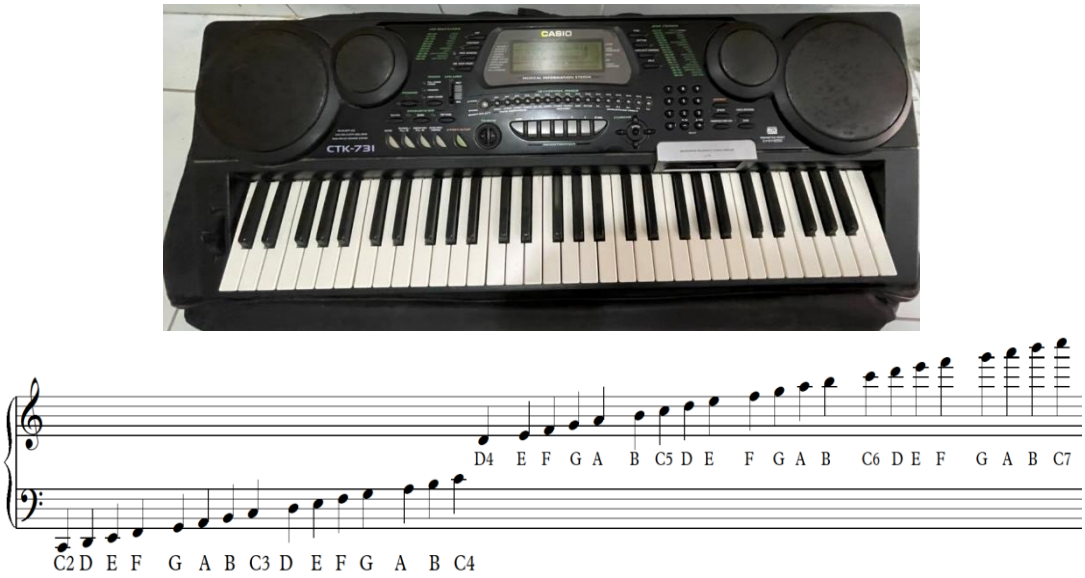
ที่มา : ศรัณย์ ส่งทวน. (2564).

สังเกตได้ว่าเครื่องดนตรีไทยที่ดำเนินทำนองคือ ระนาดเอก ระนาดทุ้ม ขิม มีระบบการจูนเสียงโดยใช้การฟังเป็นหลัก มีนายวิชิตพัทธ์ วินิจฉัย เป็นผู้ปรับจูนโดยใช้เสียงของคีย์บอร์ดที่ใช้ในวงดนตรีเป็นเครื่องเทียบเสียง ส่วนขลุ่ยเพียงออ ไม่สามารถปรับจูนได้ได้จึงต้องสั่งทำขลุ่ยเพียงออ เป็นเสียง Bb ตามเสียงของดนตรีตะวันตกเฉพาะ ซอด้วง และซออู้ การวางนิ้วยังคงแบบแผนของลักษณะการบรรเลงดนตรีไทยแต่ยังมีการเลื่อนนิ้วเพื่อให้เข้ากับเสียงดนตรีตะวันตก

1.2 เครื่องดนตรีตะวันตก ได้แก่

1.2.1 คีย์บอร์ด

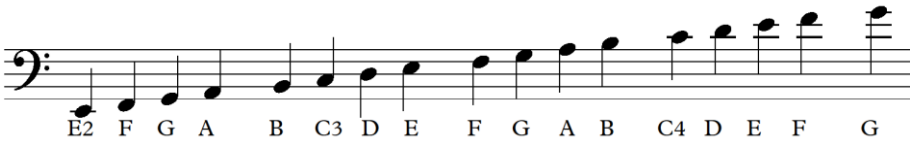
คีย์บอร์ดเป็นเครื่องดนตรีประเภทลิ่มนิ้วซึ่งเมื่อกดลงไปจะทำให้เกิดเสียง ทั้งนี้ คีย์บอร์ดต้องใช้ไฟฟ้าในการทำให้เกิดเสียงขึ้น ผ่านเครื่องขยายเสียง ลิ่มกดคีย์บอร์ดประกอบไปด้วยลิ่มสีขาวและลิ่มสีดำ ลิ่มสีขาวมี 36 ลิ่ม ลิ่มสีดำมี 25 ลิ่ม เสียงที่ต่ำสุดของคีย์บอร์ดคือเสียง C ซึ่งต่ำกว่า เสียง Middle C มีทั้งหมด 5 ช่วงคู่ แปด หรือ 5 octave ซึ่งปัจจุบันมีการใช้คีย์บอร์ดในการบรรเลงตามภาพประกอบ 37



ภาพประกอบ 37 คีย์บอร์ด และช่วงเสียงของคีย์บอร์ด

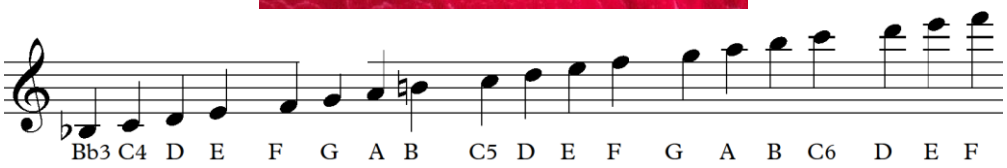
ที่มา : ศรัณย์ ส่งทวน. (2564).

1.2.2 กีตาร์เบส

กีตาร์เบสเป็นเครื่องดนตรีที่ใช้ไฟฟ้า เพื่อทำให้เกิดเสียง ผ่านเครื่องขยายเสียงมีโทนเสียงที่ต่ำเลยเรียกเบส ใช้สายในการดีดเพื่อให้มีเสียง กีตาร์เบสของวงดนตรีไทยร่วมสมัย คณะบ้านลุ่มแบนด์ เป็นกีตาร์เบสธรรมดา ที่ใช้ 4 สายทั่วไป สายแรกนับจากด้านล่างมีเสียงสูง สายบนสุดจะมีเสียงที่ต่ำสุดคือเสียง E2

ภาพประกอบ 38 กีตาร์เบส และช่วงเสียงของกีตาร์เบส

ที่มา : ศรัณย์ ส่งทวน. (2564).

1.2.3 อัลโตแซ็กโซโฟน

เป็นเครื่องดนตรีประเภทเครื่องเป่า โดยมีลิ้นที่ทำจากไม้รัดเข้าด้วยกับปากเป่าพลาสติก หรือโลหะอื่นๆ (Aerophones) แซกโซโฟนเป็นเครื่องดนตรีที่วิวัฒนาการมาจากเครื่องเป่าลมทองเหลือง คีย์ของอัลโตแซ็กโซโฟนจะใช้เป็นคีย์ Eb เสียงที่ต่ำที่สุดของอัลโตแซ็กโซโฟนคือเสียง Bb3 และเสียงที่สูงคือเสียง F6

ภาพประกอบ 39 อัลโตแซ็กโซโฟน และช่วงเสียงของอัลโตแซ็กโซโฟน

ที่มา : ศรัณย์ ส่งทวน. (2564).

1.2.4 กลองชุด

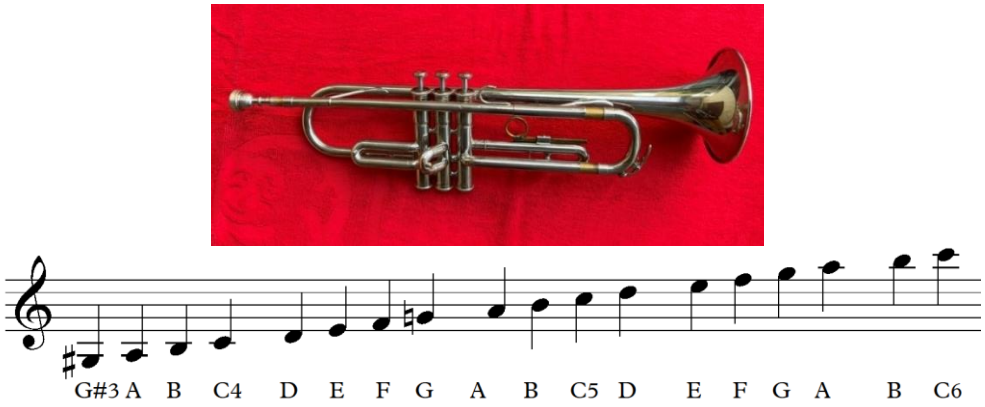
กลองชุดเป็นเครื่องดนตรี ประเภทตี ที่เครื่องกำเนิดเสียงจากการสั่นสะเทือนของหนังหรือวัสดุอื่น ๆ ขึงตึงอยู่บนตัวถัง (Membranophones) ซึ่งกลองชุดนั้น เป็นการนำเครื่องตีหลายแบบมารวมเข้าด้วยกัน เช่น กลองสแนร์ กลองทอม กลองใหญ่ ฉาบ และฉาบคู่ การบรรเลงกลองชุดของคณะบ้านลุ่มแบนด์ จะใช้บรรเลงในบทเพลงร่วมสมัยเท่านั้น

ภาพประกอบ 40 กลองชุด ของคณะบ้านลุ่มแบนด์

ที่มา : ศรัณย์ ส่งทวน. (2564).

1.2.5 ทรัมเป็ต

ทรัมเป็ตเป็นเครื่องดนตรีประเภทเครื่องเป่าทองเหลือง (Aerophones) จะมีความแตกต่างกับทรอมโบนซึ่งทรัมเป็ตจะมีลักษณะค่อนข้างเสียงสูงกว่า ใช้กุญแจซอลในการอ่านโน้ต และมีการเปลี่ยนเสียงโดยปุ่มกด โดยปกติแล้ววงดนตรีไทยร่วมสมัย คณะบ้านลุ่มแบนด์ใช้ทรัมเป็ตประกอบกับวงเมื่อคณะบรรเลง เป่าเป็นเสียงประสาน หรือมีการบรรเลงเป็นท่อนส่งเพื่อจะเข้าประโยคเพลงต่อไป และเพิ่มสีสันให้กับการบรรเลงในแต่ละครั้งได้อย่างดี

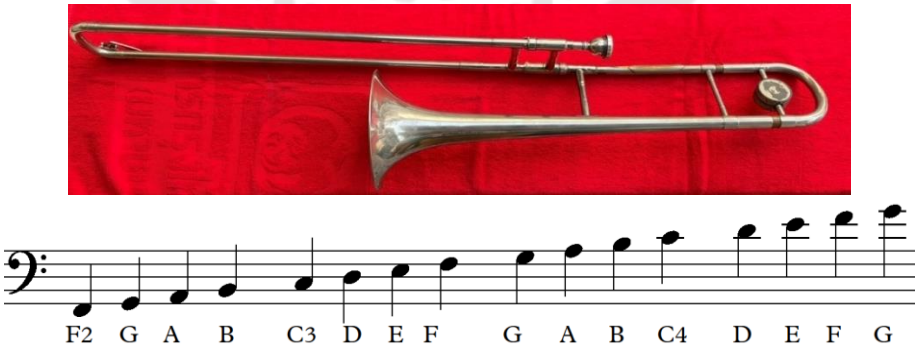


ภาพประกอบ 41 ทรัมเป็ต และช่วงเสียงของทรัมเป็ต

ที่มา : ศรัณย์ ส่งทวน. (2564).

1.2.6 ทรอมโบน

ทรอมโบน เป็นเครื่องดนตรีประเภทเครื่องเป่าทองเหลือง (Aerophones) ต้องใช้ริมฝีปาก กระตุ้นให้เกิดการสั่นสะเทือนในท่ออากาศที่มีความยาวใกล้เคียงกับความยาวของคลื่นเสียง ความสูงของเสียงเกิดจากมุมที่ท่ออากาศปะทะกำพวดเสียงที่เกิดขึ้นจะเป็นส่วนหนึ่งของฮาร์โมนิก ธรรมชาติของการสั่นสะเทือนพื้นฐาน มีท่อสไลด์ เพื่อเลื่อนระดับเสียงให้สูงต่ำ การเป่าทรอมโบนไม่สามารถบอกได้ว่าตัวไหนสูงสุดหรือตัวไหนต่ำสุดขึ้นอยู่กับความสามารถของผู้บรรเลง



ภาพประกอบ 42 ทรอมโบน และช่วงเสียงของทรอมโบน

ที่มา : ศรัณย์ ส่งทวน. (2564).

1.2.7 คองก้า

คองก้าเป็นเครื่องดนตรีประเภทตี โดยการขึงหนังให้ตึง ในวงดนตรีร่วมสมัยของวงบ้านลุ่มแบนด์นั้นได้นำมาใช้บรรเลงมีทั้งหมดสองตัวซึ่งลักษณะของเสียงแต่ละตัวไม่เท่ากัน แต่ละใบมีโทนเสียงเดียวคือเสียงต่ำ และตัวที่เสียงสูงกว่า ลักษณะการบรรเลงคองก้าในวง จะเป็นกลองประเภทที่ตีเป็นจังหวะเสริมให้กับกลองชุด เพิ่มสีสันของเสียงกลองให้มีความสนุกมากขึ้น

ภาพประกอบ 43 คองก้า ของคณะบ้านลุ่มแบนด์

ที่มา : ศรัณย์ ส่งทวน. (2564).

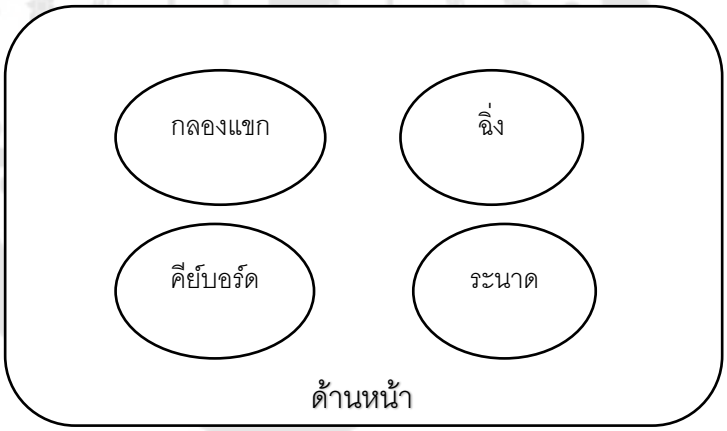
เครื่องดนตรีตะวันตกเป็นเครื่องดนตรีที่ผู้บรรเลงส่วนใหญ่ในวงมีความรู้ความสามารถในการบรรเลงได้อยู่แล้ว แต่จะมีความถนัดการบรรเลงดนตรีไทยมากกว่า จึงทำให้มีการบรรเลงเครื่องดนตรีตะวันตกแบบมุขปาฐะตามแบบทฤษฎีดนตรีไทย เมื่อมีการบรรเลงเพลงไทยแบบฉบับจะยังคงบรรเลงตามเสียงลูกตกของดนตรีไทยเป็นหลัก

ฉะนั้นกล่าวได้ว่าทั้งเครื่องดนตรีไทยและเครื่องดนตรีตะวันตกนั้นเมื่อมีการบรรเลงร่วมกัน เครื่องดนตรีไทยจะมีการเทียบเสียงใหม่ให้เข้ากับเครื่องดนตรีตะวันตกในคีย์ Bb Major แต่เมื่อมีการบรรเลงเพลงในรูปแบบของพิธีกรรมมีการเปลี่ยนผืนระนาดใหม่ เช่น เพลงสาธุการ ที่ใช้ประกอบพิธีกรรมงานศพ

รูปแบบการประสมวง

การประสมวงของวงดนตรีไทยร่วมสมัย คณะบ้านลุ่มแบนด์ มีรูปแบบการประสมวงที่นำเครื่องดนตรีที่มีอยู่แล้วมาบรรเลงร่วมกันโดยไม่ยึดหลักแบบแผนที่ตายตัวและจัดรูปแบบประเภทของวงดนตรีตามมาตรฐาน สอดคล้องกับคำกล่าวของ ณัชชา พันธุ์เจริญ (2554) กล่าวว่า “Folk music คือ ดนตรีที่บรรเลงเครื่องดนตรีกันในหมู่ชาวบ้านไม่มีแบบแผนตายตัว อาจใช้การด้นสดเป็นเพลงที่มีทำนองฟังง่าย บรรเลงง่ายจังหวะธรรมดาไม่ซับซ้อน” ในที่นี่หมายความว่า การประสมวงของ วงดนตรีไทยร่วมสมัย คณะบ้านลุ่มแบนด์ เกิดจากการหยิบจับเครื่องดนตรีที่มีอยู่มาบรรเลงร่วมกันโดยไม่มีแบบแผนตายตัวในรูปแบบการประสมวง โดยตั้งแต่เริ่มก่อตั้งวงมามีการประสมวงในรูปแบบต่าง ๆ ดังนี้

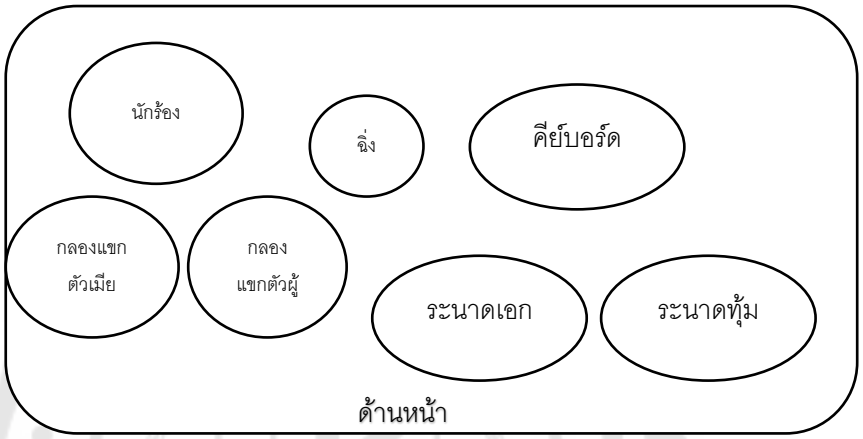
1. วงดนตรีร่วมสมัย รูปแบบที่ 1 (วงขนาดเล็ก)ประกอบด้วยผู้บรรเลงจำนวน 4 คน มีรูปแบบในการนั่งบรรเลง มีเครื่องดนตรีที่บรรเลง เช่น ระนาดเอก คีย์บอร์ด ฉิ่ง กลองแขก มีการจัดรูปแบบวงดังภาพประกอบ 44



ภาพประกอบ 44 วงดนตรีร่วมสมัย รูปแบบที่ 1 วงขนาดเล็ก

ที่มา : ศรัณย์ ส่งทวน. (2563).

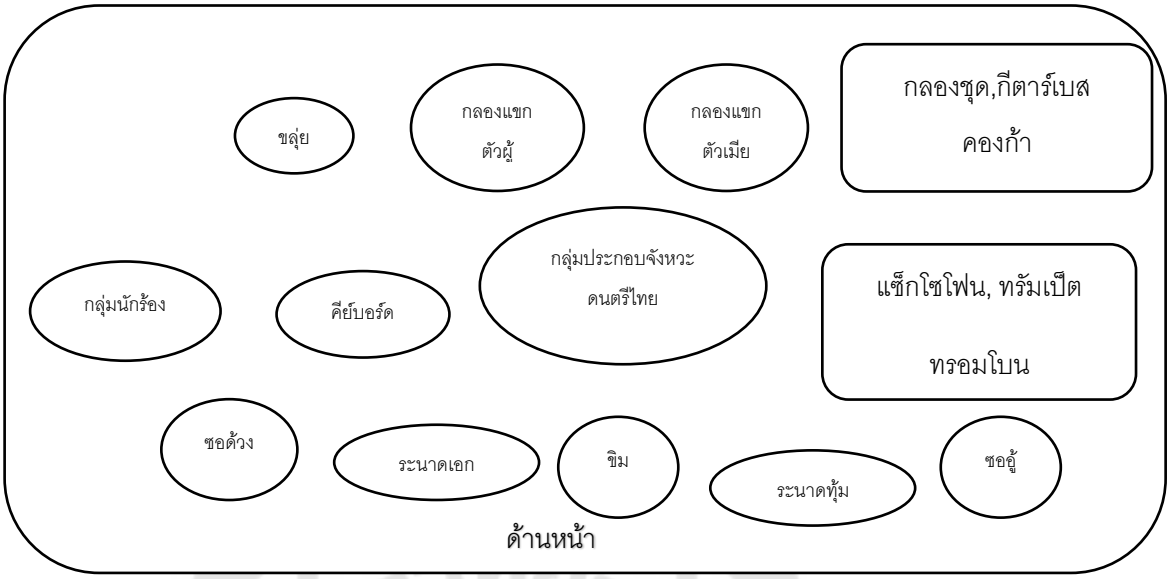
2. วงดนตรีร่วมสมัย รูปแบบที่ 2 (วงขนาดกลาง) ประกอบด้วยขนาดกลาง วงดนตรีขนาดกลางของวงดนตรีร่วมสมัยคณะบ้านลุ่มแบนด์มีนักดนตรีและนักร้องจำนวน 5- 6 คน ใช้เครื่องดนตรี ได้แก่ ระนาดเอก ระนาดทุ้ม คีย์บอร์ด ฉิ่ง กลองแขก มีการจัดรูปแบบวงดังภาพประกอบ 45



ภาพประกอบ 45 วงดนตรีร่วมสมัย รูปแบบที่ 2 วงขนาดกลาง

ที่มา : ศรัณย์ ส่งทวน. (2564).

3.วงดนตรีร่วมสมัย รูปแบบที่ 3 (วงดนตรีขนาดใหญ่) ประกอบด้วยนักดนตรีและนักร้องจำนวน 20 คน ใช้เครื่องดนตรีบรรเลง ได้แก่ ระนาดเอก ระนาดทุ้ม คีย์บอร์ด ฉิ่ง กลองแขก ซออู้ ซอด้วง ขิม ขลุ่ยเพียงออ แซ็กโซโฟน ทรัมเป็ต ทรอมโบน กีตาร์เบส กลองชุด คองก้า มีการจัดรูปแบบวงดังภาพประกอบ 46



ภาพประกอบ 46 วงดนตรีร่วมสมัย รูปแบบที่ 3 วงดนตรีขนาดใหญ่

ที่มา : ศรัณย์ ส่งทวน. (2564).

จะสังเกตได้ว่ารูปแบบการประสมวงของวงดนตรีไทยร่วมสมัย คณะบ้านลุ่มแบนด์นั้น เมื่อจัดรูปแบบวงแล้ว คีย์บอร์ดจะเป็นเครื่องดนตรีตะวันตก เพียงเครื่องเดียวที่มีการใช้ร่วมกันกับทุกรูปแบบของวง ส่วนเครื่องดนตรีตะวันตกอื่น ๆ จะจัดอยู่ในรูปแบบที่ 3 คือวงดนตรีขนาดใหญ่ และในการจัดรูปแบบวงแต่ละครั้งนั้นจะขึ้นอยู่กับสถานที่ จำนวนของสมาชิกด้วยเช่นกัน ทำให้รูปแบบวงดนตรีไทยร่วมสมัย คณะบ้านลุ่มแบนด์ มีรูปแบบการประสมวงที่ไม่มีแบบแผนตายตัวขึ้นอยู่กับองค์ประกอบอื่นตามไปด้วย

บทเพลง

การนำบทเพลงที่ใช้ในการบรรเลงในการแสดงของวงดนตรีร่วมสมัยคณะบ้านลุ่มแบนด์นั้นมีความเป็นเอกลักษณ์ของตัวเอง นำเอาบทเพลงที่มีอยู่แล้วมาเรียบเรียงเสียงประสานและปรับปรุงแต่งคีตลักษณ์ของบทเพลงให้มีความเรียบง่ายมากขึ้นดังนั้นผู้วิจัยจึงได้มาบทเพลงของวงดนตรีไทยร่วมสมัย ของคณะบ้านลุ่มแบนด์ มาศึกษาเก็บข้อมูลและนำตัวอย่างบทเพลงมาวิเคราะห์ซึ่งแบ่งหัวข้อได้ดังนี้

ประเภทบทเพลง

การแบ่งประเภทบทเพลงของวงดนตรีไทยร่วมสมัย คณะบ้านลุ่มแบนด์ มีการแบ่งตามลักษณะการบรรเลงและบทเพลงที่มีอยู่แล้ว นำมาเรียบเรียงเสียงประสานใหม่ และยังคงมีบทเพลงที่ยังคงบรรเลงแบบฉบับ ได้คัดเลือกเพลงโดยเลือกใช้บทเพลงไทยแบบฉบับ เพลงที่นำทำนองเพลงไทยแบบฉบับมาใช้ และ เพลงไทยสมัยนิยม ซึ่งในการนำเอาเครื่องดนตรีหรือบทเพลงมาบรรเลงนั้น ต้องคำนึงความเหมาะสมของลักษณะงานที่บรรเลง ความไพเราะและเสียงที่ออกมาแล้วทำให้เสียงนั้นดูกลมกลืน ผู้วิจัยได้ศึกษาเก็บข้อมูล เกี่ยวกับเพลงไว้คือ ชื่อเพลง ข้อมูลเบื้องต้น และเนื้อเพลง

1. เพลงไทยแบบฉบับ

เพลงไทยแบบฉบับหมายถึงเพลงไทยที่บรรเลงตามแบบแผนของทฤษฎีดนตรีไทย ซึ่งวงดนตรีร่วมสมัยคณะบ้านลุ่มแบนด์ได้มีการนำเอาเครื่องดนตรีตะวันตกมาบรรเลงเพื่อใส่คอร์ดตามจังหวะตกของเสียงบางเพลงได้มีการปรับเปลี่ยนรูปแบบการบรรเลงมีการบรรเลงตามดนตรีสากลมาหขึ้นแต่ยังคงความเป็นเอกลักษณ์ของความเป็นไทยไว้ ได้แก่ เพลงโหมโรงไอยเรศ เพลงเขมรพวง เพลงเขมรไทรโยค เพลงลาวสมเด็จ และเพลงลาวดวงเดือน

1.1 เพลงโหมโรงไอยเรศ

เพลงไอยเรศสามชั้น เป็นเพลงโหมโรงเสภา ประเภทหน้าทับปรบไก่ มี 4 ท่อน สมุฏฐานเดิมของเพลงไอยเรศคือ เพลงไอยเรศชูงา สองชั้นมี 2 ท่อนและเพลงไอยราชูงวง สองชั้นมี 2 ท่อน ในช่วงรัชกาลพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว นายช้อย สุนทรวาทิน ได้นำเพลงไอยเรศชูงา สองชั้น และเพลงไอยเรศชูงวง มาแต่งขยายเป็นอัตราสามชั้นกำหนดให้บรรเลงต่อเนื่องเป็นเพลงเดียวกันเรียกชื่อเพลงว่า โหมโรงไอยเรศ เพลงโหมโรงไอยเรศมีวัตถุประสงค์เพื่อให้เป็นเพลงโหมโรงประจำวงปี่พาทย์ของพระยาจิรายุมนตรี (เนียม) เพลงนี้จัดว่าเป็นยอดของเพลงโหมโรงเสภาในจำนวนทั้ง 4 ท่อนท่อน 1 มี 3 จังหวะ ท่อน 2 มี 4 จังหวะ ท่อน 3 มี 7 จังหวะ และท่อน 4 มี 6 จังหวะนักดนตรีนิยมนำไปบรรเลงอย่างกว้างขวางทั้งวงปี่พาทย์ วงมโหรี และ วงเครื่องสาย

เพลงเถามีนักดนตรีในจังหวัดปทุมธานี นำเพลงไอยเรศ 3 ชั้นที่ใช้เป็นเพลงโหมโรงเสภาของนายช้อย สุนทรวาทิน มาแต่งตัดเป็นเพลงอัตรา 2 ชั้นและชั้นเดียว นำทำนองมาเรียบเรียงเป็นเพลงเถาทางหนึ่ง เมื่อ พ.ศ. 2465 นางเจริญ พาทยโกศล ได้แต่งทางร้องอัตรา 3 ชั้น เพื่อใช้ขับร้องในวงปี่พาทย์วงบางขุนพรหม ของสมเด็จพระเจ้าบรมวงเธอเจ้าฟ้าบริพัตรสุขุมพันธ์ กรมพระนครสวรรค์วรพินิต

หลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) ได้นำทำนองเพลงไอยเรศ 3 ชั้น มาแต่งตัดเป็นอัตรา 2ชั้น และชั้นเดียว นำทำนองมาเรียบเรียงเป็นเพลงเถาอีกทางหนึ่ง เพื่อใช้บรรเลงเป็นเพลงโหมโรงของวงดนตรีวังบูรพา ณรงค์ชัย ปิฎกรัชต์ (2557, น. 784)

เดินทางมาข้างเชิงเขา เวลาบ่ายบังเงาเงื้อมผา
ชมสัตว์จตุบาทนานา เกลื่อนกลาดดาษดาพนาลัย
อ้อยช้างเป็นรอยช้างชัก กิ่งก้านรานหักลงใหม่ใหม่
หูกวางกวางกินระบัดใบ แล้วบรรเลงโลดโดดไล่ลองเชิง
ชงโคโคเข้าอยู่เงาร่ม ตามติดชิดชมถึกเถลิง
ตาเสือเสือซุ่มอยู่ซุ้มเชิง ทหารยิงวิ่งเปิงเข้าป่าไป
ซุ้มหมูหมูหยุดยืนเบียด เห็นตัวกลัวเกลียดไม่เข้าใกล้
พระเร่งพหลพลไกร มาในพนมพนาวัน ฯ

โดยมากมักมีผู้นำเพลงขับร้องธรรมดามาดัดแปลงให้เป็นเพลงโหมโรง อาทิ เพลงแปดบท เพลงเทพนม เพลงทะแย ฯลฯ แต่ก็มีเพลงโหมโรงบางเพลง เช่นเพลงโหมโรงไอยเรศที่เป็นเพลงโหมโรงแท้ๆ ซึ่งมีผู้บรรเลงและฟัง ได้นำมาแปลงให้เป็นเพลงร้องธรรมดา โดยใช้เนื้อร้องตอนหนึ่งในบทละครเรื่องอิเหนา พระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 2 ตอนอิเหนาหรือนายโจรปันหยีลาเพศพรตและยกขบวนไพร่พลออกเดินทางจากเขตเขาปัจจาหงันมุ่งหน้าไปยังเมืองกาหลังชมธรรมชาติป่าไปตามทาง มนตรี ตราโมท และ วิเชียร กุลตัณฑ์ (2523, น. 85)

1.2 เพลงเขมรพวง

เพลงเขมรพวง 2 ชั้น เรียกอีกชื่อหนึ่งว่า เพลงเขมรพระปทุม เป็นเพลงทำนองเก่า หน้าทับปรบไก่ มี 2 ท่อน ท่อน 1 มี 4 จังหวะ ท่อน 2 มี 6 จังหวะ สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอเจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัติวงศ์ ทรงนำเพลงเขมรพวง 2 ชั้นไปบรรจุเพลงร้องประกอบการประกอบภาพนิ่งตาโบลว์ วิวองต์(Tableau Vivants) เรื่องขอมดำดิน สำหรับเนื้อเพลงที่บรรจุนี้ขึ้นว่า “ เมื่อนั้น พระปทุมสุริยวงศ์ทรงขรรค์” เป็นผลให้เพลงนี้มีชื่อเรียกอีกชื่อหนึ่งว่า เขมรพระปทุม เมื่อ พ.ศ.2460 หลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) นำเพลงเขมรพวง 2 ชั้น มาแต่งขยายเป็นอัตรา 3 ชั้น และแต่งตัดเป็นอัตราชั้นเดียว เรียบเรียงเป็นเพลงเถาโดยแต่งให้เป็นทำนองทางกรอสำเนียงเขมร ให้เป็นเพลงคู่กับเพลงเขมรเลียบพระนคร ซึ่งแต่เดิมท่านได้แต่งไว้เมื่อ พ.ศ.2458 ณรงค์ชัย ปิฎกรัชต์ (2557, น. 81)

เนื้อที่ 1

เจ้างามปลอดยอดรักของพลายแก้ว ได้มาแล้วเจ้าอย่าผลักให้กลับหนี
พี่ยอมตายไม่เสียดายแก่ชีวี แก้วพี่อย่าเพ่อพร่ำรำพันความ
พี่ผิดพี่ก็มาลุแก่โทษ จงคลายโกรธแม่อย่าถือว่าหยาบหยาม
พี่ชมโฉมโลมลูบด้วยใจงาม ทรามสวาทดิ้นไปไม่ใยดี
รอยเล็บพี่ยังเจ็บด้วยหยิกต้อง ขัดข้องเพราะเจ้าปัดสลัดพี่
ค้อนควักผลักพลิกแล้วหยิกตี ถ้อยทีถูกข่วนแต่ล้วนเจ็บ

จากเสภาเรื่องขุนช้างขุนแผน ตอนที่ 8 พลายแก้วเป็นชู้กับนางพิมพ์ มนตรี ตราโมท และวิเชียร กุลตัณฑ์ (2523, น. 257)

1.3 เพลงเขมรไทรโยค

เพลงเขมรไทรโยค 2 ชั้น มีลักษณะของโครงสร้างทำนองเป็นเพลง 2 ชั้น เป็นเพลงที่สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัติวงศ์ขึ้นเมื่อ พ.ศ.2431 โดยทรงนำเพลงเขมรกล่อมลูกชั้นเดียว ทำนองเก่า ประเภทหน้าทับปรบไก่ มี 2 ท่อน ท่อนละ 4 จังหวะ มาแต่งขยายและปรุงแต่งทำนองเลียนเสียงธรรมชาติ พร้อมกันนี้ได้ทรงพระนิพนธ์บทร้องไว้ด้วย

ความเป็นมาของเพลงเขมรไทรโยค เกิดขึ้นเมื่อ พ.ศ.2420 ครั้งนั้นพลเอกสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัติวงศ์ ทรงมีพระชนมายุ 14 พรรษา ได้เสด็จตามพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวที่ได้เสด็จประพาสตำบลไทรโยค จังหวัดกาญจนบุรี เป็นขบวนใหญ่ เล่ากันว่าได้ทรงนำฝืนระนาดเอกม้วนใส่เรือไปด้วย ระหว่างทางเสด็จเมื่อต้องพระประสงค์จะทรงคลี่ผืนระนาดเข้ากับกาบเรือและทรงตีระนาดบรรเลง ธรรมชาติป่าของตำบลไทรโยคมีสภาพป่าที่สมบูรณ์มาก อุดมไปด้วยพันธุ์ไม้ใหญ่น้อย ทรงนำเพลงเขมรกล่อมลูกบรรเลงและขับร้องถวายแด่พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว (ณรงค์ชัย ปิฎกรัชต์, 2557, น. 57)

บรรยายความตามไท้เสด็จยาตร ยังไทรโยคประพาสพนาสนฑ์
น้องเอย เจ้าไม่เคยเห็น
ไม้ไล่หลายพันธุ์คละขึ้นปะปน เจ้าไม่เคยเห็น
น้ำพุพุ่งซ่า ไหลฉ่าฉาดฉาน
เห็นตระการ มันไหลจ้อกโครมโครม

มันดังจ้อกจ้อก จ้อกจ้อกโครมโครม
น้ำใสไหลจนดูหมู่มัศยา กี่เหล่าหลายว่ายมาก็เห็นโฉม
น้องเอย เจ้าไม่เคยเห็น
ยินปักษาซ้องเสียงเพียงประโคม เมื่อยามเย็นพยับโพยมร้องเรียกรัง
เสียงนกยูงทอง มันร้องโด่งดัง
หูเราฟัง มันดังกระโต๊งห่ง
มันดังก้อกก้อก ก้อกก้อกกระโต๊งห่ง

มนตรี ตราโมท และ วิเชียร กุลตัณฑ์ (2523, น. 261)

1.4 เพลงลาวสมเด็จ

เพลงลาวสมเด็จ 2 ชั้น เป็นเพลงทำนองเก่า มีสำเนียงลาว ประเภทหน้าทับลาว มีท่อนเดียวอยู่ในเรื่องลาวสมเด็จ นิยมบรรเลงในวงปี่พาทย์และวงเครื่องสายมาแต่โบราณ ต่อมามีผู้นำไปบรรเลงประกอบการแสดงละคร เพลงลาวสมเด็จนี้มีนักดนตรีนำเอาทำนองในอัตรา 2 ชั้น ไปแต่งขยายเป็นอัตรา 3 ชั้น และแต่งตัดเป็นอัตราชั้นเดียว (ณรงค์ชัย ปิฎกรัชต์, 2557, น. 636)

อันสมเด็จพระมหากษัตริย์ราช เป็นขวัญชาติธงชัยของไทยผอง
ชื่นหฤทัย เรามีธงชัยขวัญใจชาตินิยม
เป็นฉัตรแก้วกั้นเกศประเทศครอง ทรงปกป้องประชาราษฎร์ให้ร่มเย็น
ชื่นพระคุณ ด้วยทรงการุณไทยอุ่นอกเอย
ควรเคารพอภิวันทน์มั่นดวงจิต เชิดบูชิตพระคุณไว้สูงเด่น
มั่นดวงใจ เทิดพระคุณไว้เหนือใดอื่นเอย
ร่วมจงรักภักดีมิวายเว้น ให้สมเป็นชายชาติรักราชเด่น
มั่นภักดี ในบาทธุลีไม่มีเปลี่ยนเอย

มนตรี ตราโมท และ วิเชียร กุลตัณฑ์ (2523, น. 460)

1.5 เพลงลาวดวงเดือน

เพลงลาวดวงเดือน 2 ชั้น เป็นเพลงประเภทหน้าทับลาว มี 3 ท่อน พระเจ้าวรวงศ์เธอพระองค์เจ้าเพ็ญพัฒนพงศ์ กรมหมื่นพิไชยมหินทโรดม ทรงนิพนธ์ขึ้นเมื่อ พ.ศ.2480 ความเป็นมาของเพลงนี้ ในปี พ.ศ.2450 ขณะนั้นรับราชการในตำแหน่งผู้ช่วยปลัด

ทูลฉลอง กระทรวงเกษตราธิการ ทรงเสด็จตรวจราชการตามภาระงานที่ทรงรับผิดชอบได้ทรงเสด็จตรวจราชการภาคอีสานโดยทางเกวียน ทรงมีความสมารถด้านดนตรีและโปรดเพลงลาวดำเนินทราย ทรงแต่งทำนองและคำร้องที่บรรยายถึงความรักที่ทรงมีต่อเจ้าหญิง ประทานชื่อเพลงตามบรรยากาศที่เสด็จว่า ลาวดำเนินเกวียน แต่เพราะบทร้องได้แทรกคำว่า ดวงเดือน อยู่หลายแห่ง ทำให้เป็นจุดเด่นของเพลงนี้ บรรดานักดนตรี นักร้องและบุคคลทั่วไปจึงเรียกเพลงนี้ว่าเพลงลาวดวงเดือน (ณรงค์ชัย ปิฎกรัชต์, 2557, น. 630)

โอ้ละหนอ ดวงเดือนเอย
พี่มาเว้ารัก เจ้าสาวคำดวง
โอ้ดึกแล้วหนอ พี่ขอลาล่วง
อกพี่เป็นห่วง รักเจ้าดวงเดือนเอย
ขอลาแล้ว เจ้าแก้วโกสุมภ์
พี่นี้รักเจ้าหนอ ขวัญตาเรียม
จะหาไหนมาเทียม เจ้าดวงเดือนเอย
หอมกลิ่นเกสร เกสรดอกไม้
หอมกลิ่นคล้าย คล้ายเจ้าสูเรียมเอย
หอมกลิ่นกรุ่นครัน หอมนั้นยังบ่เลย
เนื้อหอมทรามเชย เราละเหนอ

มนตรี ตราโมท และ วิเชียร กุลตัณฑ์ (2523, น. 460)

2. เพลงที่นำทำนองมาจากเพลงไทยแบบฉบับ

หมายถึงเพลงที่แต่งตามสมัยนิยม โดยนำเพลงไทยแบบฉบับมาเป็นทำนองหลักในการแต่ง เช่น ประเภทเพลงสุนทราภรณ์ เพลงลูกทุ่ง และเพลงลูกกรุง ซึ่งวงดนตรีไทยร่วมสมัยคณะบ้านลุ่มแบนด์ได้นำเอาบทเพลงต่อไปนี้มาบรรเลงเมื่อมีการแสดง ได้แก่ เพลงดำเนินทราย เพลงพ่อแง่แม่งอน เพลงฟ้าแดง เพลงธรณีร้องไห้ เพลงม่านมงคล เพลงฝนนี้ และเพลงยอยศพระลอ

2.1 เพลงดำเนินทราย

เพลงต้นฉบับ ลาวดำเนินทราย
ผู้แต่งคำร้อง แก้ว อัจฉริยะกุล
ผู้แต่งทำนอง เอื้อ สุนทรสนาน

ญ) แสงจันทร์นวลผ่อง เมื่ออยู่กับคู่ประคอง เธอกอดตระกองให้มองจันทร์

ช) แสงจันทร์เฉิดฉันท์ แต่นวลน้องยิ่งนวลกว่านั้น

ญ) ปากคำนะช่างรำพัน เปรียบเทียบน้องเทียมดวงจันทร์

ช) ใช่แสร้งรำพัน เสกสรร ดอกหนา

ญ) ชื่นชวนเชย

ช) หอมเอยบุปผาแก้มเธอนั้นหอมยิ่งกว่า

ญ) อุ๊ย น่าหยิกขา ช่างมาเพ้อได้

ช) เธอรักพี่บ้างไหม

ญ) ไม่รักจะมาด้วยทำไม

ช) ที่รักนะรักแค่ไหน

ญ) แค่เพียงหัวใจก็ยอมได้

ช) จะอยู่กับพี่ทั้งคืนได้ไหม

ญ) จะอยู่ก็ได้เป็นไร ขวัญใจเอย

ช) ใจพี่หลงทิ้งไม่ลงแน่ ไม่ผันแปรแน่แท้เอย

ญ) โอ้ปากหนอปาก นี่แน่ะหวานมากไม่อยากเลย

ช) แต่พี่หวังเชยชื่นใจ

ญ) โอ้ใจหนอใจ อย่าทิ้งอย่าขว้าง อย่าร้างไกล

ช) ชื่นชู้คู่ชื่นระรื่นฤทัย รักด้วยใจจึงได้ ไม่หักรักมลาย

ญ) ขอเพียงรักเคียงคู่กัน.

ช) ผูกพัน ไม่ลืมเลย

ญ) พี่เอ๋ยจะมีกลาย แม้รักเธอเลือนเคลื่อนคลาย จะกลั้นใจให้ ตายนะ

ช) ถ้าหากเธอตาย พี่ขอกลั้นใจตาย ตามเอย

ชาญ ตระกูลเกษมสุข (2544, น. 76)

2.2 เพลงพ่อแง่แม่งอน

เพลงต้นฉบับ เพลงแสนคำนึง 2 ชั้น

ผู้แต่งคำร้อง เกษม ชื่นประดิษฐ์

ผู้แต่งทำนอง สมาน กาญจนผลิน

ช) พี่จากจอมขวัญไม่เห็นหน้าน้องวันแสนจะเศร้า คิดเจ้าคิดถึงพี่บ้าง
หรือเปล่าเมื่อคราวที่แรมร้างไกล

ญ) ไม่เคยคิดถึงใคร ช) หัวใจพี่ยังห่วงบังอร

ญ)ไม่รู้ไม่อยากฟัง ช) ช่างพกแต่แง่งอน

ญ) ไม่ใช้มาไหว้วอน ช) จะง้องอนร่ำไป

ญ) อย่าคิดมาห่วงใย ช) ไม่รักพี่ไม่มา

ญ) ก็ใครไปเชิญเล่าหนา เขาชังน้ำหน้าเหลือดี

ช) จริงรึ ญ) จริงซิ

ช) แน่นะ ญ) อ๋อ แน่สิ

ช) อย่ายั่วนะ ญ) ไม่ยั่วสิ

ช) คนอวดดี ญ) จะอวดดี

ช) งั้นพี่ไป ญ) จะไปแห่งใดหรือนี่

ช) ก็อยากมาไล่เขาดี ญ) ขืนไปดูซีแล้วไม่ต้องมา

ช) เจ้ารักพี่ก็รู้ ญ) เจ้าซู้ไม่สร่างซา

ช) พี่รักแต่แก้วตา ญ) อย่าหวานประจบเลย

ช) พี่รักจนสุดเฉลย ญ) เอ่ยเสียจนเบื่อฟัง

(พร้อม) เรามาลืมความหลังรักกันดังเก่านะเออ

บันทึกเสียงครั้งแรกเมื่อปี พ.ศ.2505 โดย สุเทพ วงศ์กำแหง และเพ็ญศรี พุ่มชูศรี (ชาญ ตระกูลเกษมสุข, 2544, น. 499)

2.3 เพลงฟ้าแดง

เพลงต้นฉบับ มอญอ้อยอิ่ง

ผู้แต่งคำร้อง ศรีสวัสดิ์ พิจิตรวรการ

ผู้แต่งทำนอง เอื้อ สุนทรสนาน

สนธยา...ฟ้าแดง สุริย์ร้อนแรงโรยอ่อนรอนแสงหม่นมัว สกุณาเรียกหารังตัว
ชะนีเพรียกผัว รัวเร้าร่ำกำสรวล

โอ้ชีวิต ชีวิตจิตใจ มันหนาวเย็นเป็นไข้ พิไลพิลาปครวญ สิ้นตะวันทรวงศัลย์
จาบัลย์ รัญจวน เห็นลางพลบพรางร่างนวล ให้โหดหวนซวนเศร้า

สิ้นแสง สิ้นสีโศลกแดงแฝงแดนใจเรา สายัณห์เงื้อมเงา ลบลางสล้างเสลา จางห้วงหาวพราวใจ

ฟ้าแดง ฟ้าแดงผันแปรเปลี่ยนแปลงแผลงไป ตราบอาสัญฉันยังฝันใฝ่ จูบแดนฟ้าอาลัย ฝัง รอยรักใคร่ฝากเธอ

บันทึกเสียงครั้งแรกเมื่อปี พ.ศ.2516 โดย อโศก สุขศิริพรฤทธิ์ (ชาญ ตระกูลเกษมสุข, 2544, น. 526)

2.4 เพลงธรณีร้องไห้

เพลงต้นฉบับ ธรณีกรรแสง 2 ชั้น

ผู้แต่งคำร้อง แก้ว อัจฉริยะกุล

ผู้แต่งทำนอง เอื้อ สุนทรสนาน

รักพรากจากคู่อยู่คนเดียว เปล่าเปลี่ยวฤทัยรอน ยกกรวอนไหว้ฤทัยถอนอ้อนวอนพระธรณี โอ้อกหนาวร้าวรอนฤดี แม่พระธรณีจงเห็นใจ จนใจเหลือตามจะถามแม่ดู ตัวลูกพลัดคู่เอ็นดูต่อไป แม่เอยแม่เห็นดวงใจของลูกผ่านไปทางไหนเล่า นิ่งอยู่ไยหัวใจเศร้า ไฉนเล่ามิกล่าววจี

พระธรณีนิ่งอั้น ต้นตันในฤทัย น้ำค้างพรมพร่ำฉ่ำไป ทั่วในพระธรณี สุดถวิลเทวษทวี โอ้พระธรณีกรรแสงครวญ ปางลูกทุกข์ฤดี ธรณีเศร้าใจ ปางลูกร้องไห้ธรณีไห้หวน อกเอยโศกศัลย์รัญจวน ร้องไห้คร่ำครวญกำสรวลสวาท โอ้อาลัยหัวใจจะขาดแสนอนาถ รักขาดหายไป (ชาญ ตระกูลเกษมสุข, 2544, น. 669)

2.5 ม่านมงคล

เพลงต้นฉบับ ม่านมงคล

ผู้แต่งคำร้อง สมศักดิ์ เทพานนท์

ผู้แต่งทำนอง ธนิต ผลประเสริฐ

รักซ้อนซ่อนรัก ก่อนอยู่ภายในเกิดรักมาซ้อนใจไห้หวน
วาสนาไม่ถึงเธอ ละเมอครวญ
อกเอยรักเลยรัญจวน หวนไห้ใจอาวรณ์
ถูกเขาแย่งรักจากฉัน
เพราะบุญน้อยไม่ทันจึงเฝ้าฝันมิได้หลับนอน

อกเอ๋ย หัวใจร้าวรอน
ขอลาจรทรวงสะท้อนรักจางห่างกัน
ตรอมตรมใจนัก เมื่อสุดที่รัก จากฉัน
ดังมีเหมือนม่าน กั้นไว้ ให้หมอง
ในชาตินี้คงไม่สมฤดีที่ปอง
ดวงใจร่ำร้อง เพียงเจอะนวลน้องสักหน
โอ้สวรรค์โปรดเห็นใจจงได้ดล
กลับเป็นเหมือนม่านมงคล
ผลส่งดังใจหมาย ชาตินี้ที่รักฝากฝัง
แม้บุญน้อยพี่ยัง พี่จะหวังไปจนชีพวาย

บันทึกเสียงครั้งแรกเมื่อปี พ.ศ.2507 โดยวินัย จุลละบุษปะ (ชาญ ตระกูลเกษมสุข, 2544, น. 554)

2.6 ฝนนี้

เพลงต้นฉบับ ลาวสวยรวย
ผู้แต่งคำร้อง สง่า อารัมภีร
ผู้แต่งทำนอง สง่า อารัมภีร

ช) โอ้ดวงใจเอ๋ยพี่เอ่ยของ้องอนเจ้า
ญ) จะขออะไรเล่า แม้เงาไม่ขัดเลย
ช) พี่ระอา น้องมาล้อบรรเลงเช่นเคย
ญ) อกเอ๋ยผู้ชายแสนงอน พ่อขวัญอ่อน ขออะไรว่ามา
ช) ก็รู้อยู่แก่ใจ เรือนหอรอรักใครจนได้ปีกว่า
ญ) รอคู่วิวาห์จะมาร่วมเรียง
ช) แล้วใครเกเรไม่อยู่เคียง
ญ) จงเห็นใจ น้องบ้างคนดี
ช) พี่เห็นใจน้องตั้งเกือบปี
ญ) เดี๋ยวนี้ไม่ เห็น ใจ
ช) พี่เห็นใจเรื่อยไป

ญ) รัก	ช) รัก
ญ) เรา	ช) เรา
ญ) คง	ช) คง
ญ) มั่น	ช) มั่น
ญ) งั้น	ช) วิวาห์เสียที
ญ) หน้าฝนนี้	ช) จ๊ะ หน้าฝนนี้

(พร้อม) สองชีวี เราจะไม่พรากจากกัน

บันทึกเสียงครั้งแรกเมื่อปี พ.ศ.2499 โดย สุเทพ วงศ์กำแหง และ เพ็ญศรี พุ่มชูศรี (ชาญ ตระกูลเกษมสุข, 2544, น. 473)

2.7 ยอยศพระลอ

เพลงต้นฉบับ ลาวกระทบไม้

ผู้แต่งคำร้อง พยงค์ มุกดา

ผู้แต่งทำนอง พยงค์ มุกดา

รอยรูปอินทร์ หยาดฟ้า มาอ่าองค์ในหล้า แหล่งให้คนชมงามสม... ขุนลอท้าวน้ำพระทัย ณ หัวเจ้า ยิ่งแม่ กาหลง

ยาม ธ ทรงคชสาร ธ ยิ่งหาญ ยิ่งกล้า เกินพระยาสีหราชท้าว กลางศึกพระบาทเจ้าล้านโลกใครบ่เท่าพ่อขุน แมนสรวง

รูป ดังองค์อินทร์ หยาดฟ้ามาสู่ดิน โสภิณดังเดือนดวง เนื้อแผ่นดินแดนสรวงเหนือปวงอื่นใด เหล่าอนงค์หลงสวาท ยอมเป็นทาสรักบำเรอ นามขุนลอท้าวเธอ ทรงสถิตย์ ณ ทรวงใจ

ลุ่มแม่กาหลงเจ้าหรือจะเท่าถึงครึ่ง แม้น้อยหนึ่งน้ำหทัย เมื่อทรงคชสาร ธ ยิ่งหาญยิ่งกล้าดั่งพระยาสีหราชผู้เป็นใหญ่ ใช่เพียงศึกรบสยบพระทรงชัย แม้ในศึกรักพระยังยิ่งใหญ่ นาถอนงค์ปลงใจ ใคร่อิงอุ่น นับล้านโลกาล้วนบ่ควรคู่บุญ ดั่งพ่อขุน แมนสรวงเอย

บันทึกเสียงครั้งแรกเมื่อปี พ.ศ.2512 โดย ชินกร ไกรลาศ (ชาญ ตระกูลเกษมสุข, 2544, น. 587)

3. เพลงไทยสมัยนิยม

หมายถึงเพลงที่ได้รับความนิยมในสมัยปัจจุบัน ซึ่งทำนองและรูปแบบของบทเพลง จะแตกต่างกับเพลงไทยแบบฉบับ ซึ่งเพลงที่วงดนตรีร่วมสมัยคณะบ้านลุ่มแบนด์บรรเลง ได้แก่ เพลงเพชรร่วงในสลัม เพลงเทพธิดาผ้าซิ่น เพลงปูไข่ไก่หลง และเพลงสามสิบยังแจ๋ว

3.1 เพชรร่วงในสลัม

ผู้แต่งคำร้อง ไพบูลย์ บุตรขัน

ผู้แต่งทำนอง ไพบูลย์ บุตรขัน

โฉมเอยโฉมเจ้า สวยแอร่มแจ่มบรรเจิด
เฉิดเฉลาจริงเจ้าเอยน่าเชยน่าชม
เหมือนเพชรค่าล้นร่วงอยู่บนกองขยะ
เหมือนดั่งแม่พระมาคลุกเคล้าเปื้อนโคลนตรม
ถ้าเป็นดอกไม้ก็อยากจะใคร่ลักเด็ดดม
นี่ดีแต่เป็นสาวตาคมจึงได้แต่ชมและนึกบูชา
ผู้หญิงแบบนี้ย่อมจะมี ดวงใจเด็ด
สูงค่าดั่งเพชรงามล้ำซ้ำเลิศราคา
จะอยู่กระต๊อบหรือตึกก็สวยเตะตา
เปรียบดวงแก้วเพริศแพร้วนภา
ร่วงลงมาอยู่กลางสลัม
โฉมเอยโฉมเจ้า จิ้มลิ้มพริ้มเพราเกินกว่าเสกสรรน้ำคำ
ผมเผ้าดำขลับ ดวงตาวาววับดั่งนิลสีดำ
น้องเป็นขวัญตาดาวยามค่ำของชาวสลัมในย่านคนจน
งามแท้แม่เอยเพิ่งเคยได้ประสบไม่อาจจะลบความรักหาญหักกมล
ข้าอยากจะสวมมงกุฎดอกไม้ให้หน้ามล
สร้างขึ้นจากมือของคนจน ให้หน้ามลเจ้าเป็นจอมใจ

บันทึกเสียงครั้งแรกเมื่อ พ.ศ.2512 โดย ชินกร ไกรลาศ (ชาญ ตระกูลเกษมสุข, 2544, น. 515)

3.2 เพลงเทพธิดาผ้าซิ่น

ผู้แต่งคำร้อง ชลธี ธารทอง

ผู้แต่งทำนอง ชลธี ธารทอง

ว่างจากงานหว่านไถ จะร้อยมาลัยใบข้าว ห้อยคอสาวจำปา เจ้าเป็นเทพธิดาของบ้านนาบ้านทุ่ง นุ่งผ้าถุงไทยเดิม หน้าสวยด้วยแดดแรง แก้มแดงไม่แต่งเติม เจ้าไม่เคยเห่อเหิมเติมต่อดินสอพอง ช่างขยันการเรือน มิแชเชือนหน้าที่ สิ่งที่ดีที่ควร เฝ้าถนอมออมนวล หอมหวนทวนลมทุ่ง

หนุ่มก็มุ่งหมายปอง ค่ำลงก็เข้าเรือนฟังแม่เตือนให้ไตร่ตรอง หากมีชายหมายปอง ระวังเจอของเหลือเดน

แม่ดอกบัวที่อยู่ในสระ จะบานคอยพระ หรือบานคอยเณร ถ้าบานคอยพี่ ไว้พรุ่งนี้ตอนเพลคอยได้ไหมคนดี

พ่อเคยพูดหลายที คิดจะมีแม่บ้าน เชื่อโบราณดีแล หากเลือกวัวดูหาง แม้นเลือกนางดูแม่ นั่นแหละแน่เข้าที บ้านเรือนสะอาดตา พูดจาเสนาะดี ตำน้ำพริกทุกที เสียงตำถี่ จนทุ่งสะเทือน

บันทึกเสียงครั้งแรกเมื่อปี พ.ศ.2527 โดย เสรี รุ่งสว่าง (ชาญ ตระกูลเกษมสุข, 2544, น. 336)

3.3 ปู่ไข่ไก่หลง

ผู้แต่งคำร้อง ฉลอง ภู่สว่าง

ผู้แต่งทำนอง ฉลอง ภู่สว่าง

ช่างเถอะคนงาม ขอปล่อยตามตามวาสนา
พี่ไม่มีปริญญา ขวัญตามองหน้าทำเมิน
ลืมได้ลืมไป ลืมไปลืมได้ก็เชิญ
พี่จนคนไร้เงิน เดินย่ำต๊อกน้องบอกอาโซ

กอดกับคนจน หน้ามนเจ้าบ่นว่าเหม็น
กอดคนมีขี่เบนซ์ เนื้อเย็นใจเต้นตาโต
ชื่นอกชื่นใจ ชื่นใจละผัวใหม่เป็นโก๋
ตกเย็นนั่งเบนซ์โชว์ โก้อย่างนี้ถึงลืมพี่ชาวนา

แม่ปู่ไข่หลง แล้วคงมีไข่เต็มท้อง
ว่ายไปตามลำคลอง น้ำนองลอยล่องธารา

ไข่ก็เต็มตัว เต็มตัวผัวก็ไม่มา
น่าอายและขายหน้า แม่ปูจ๋าเป็นดารากลางแปลง

สิ้นสุดกันที น้องมีผัวใหม่ไปนาน
แม่ดอกท้อกอหวาน ให้ทานเกื้อหนุนบุญแรง
แม่นายไก่หลง จากดงหวังจะส่งแสง
ถูกกินจนสิ้นแรง
แสงเลยน้อยนอนตามซอยโทรม โทรม

บันทึกเสียงครั้งแรกเมื่อปี พ.ศ.2515 โดย ชายธง ทรงพล (ชาญ ตระกูลเกษมสุข, 2544, น. 449)

3.4 สามสิบยังแจ๋ว

ผู้แต่งคำร้อง ฉลอง ภู่สว่าง
ผู้แต่งทำนอง ฉลอง ภู่สว่าง

พอทราบอายุขวัญตา น้องเอ๋ยพี่มานั่งทำตาปริบปริบ
น้องอายุสามสิบ สามสิบทำไมยังสวย
ยังเต่งยังตึงตึงตัง น้องเอยขาวจั๋ง ขาวดังอาม่วย
ยิ้มยังหวานเสียด้วย ป๋าป่วย ยังมองตาแป๋ว

โถ ใครจะเชื่อว่าแม่บุญเหลือ อายุมากแล้ว
สามสิบยังแจ๋ว แน่ะแจ๋วเสียจนน่าจีบ
โอ้แม่มะพร้าวเนื้อตัน น้องเอยมามันเอาเมื่อตอนสามสิบ
โอ๊ยแม่แก้มสองหยิบ สามสิบดูซิ ยังสวย

บันทึกเสียงครั้งแรกเมื่อปี พ.ศ.2526 โดย ยอดรัก สลักใจ (ชาญ ตระกูลเกษมสุข, 2544, น. 748)

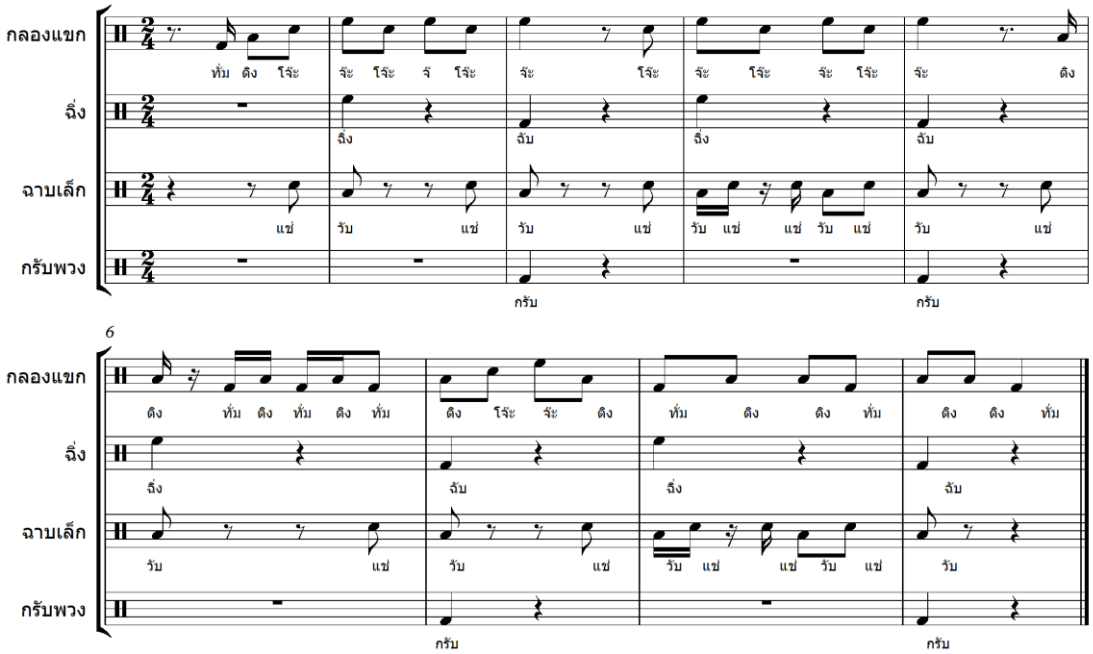
การวิเคราะห์เพลง

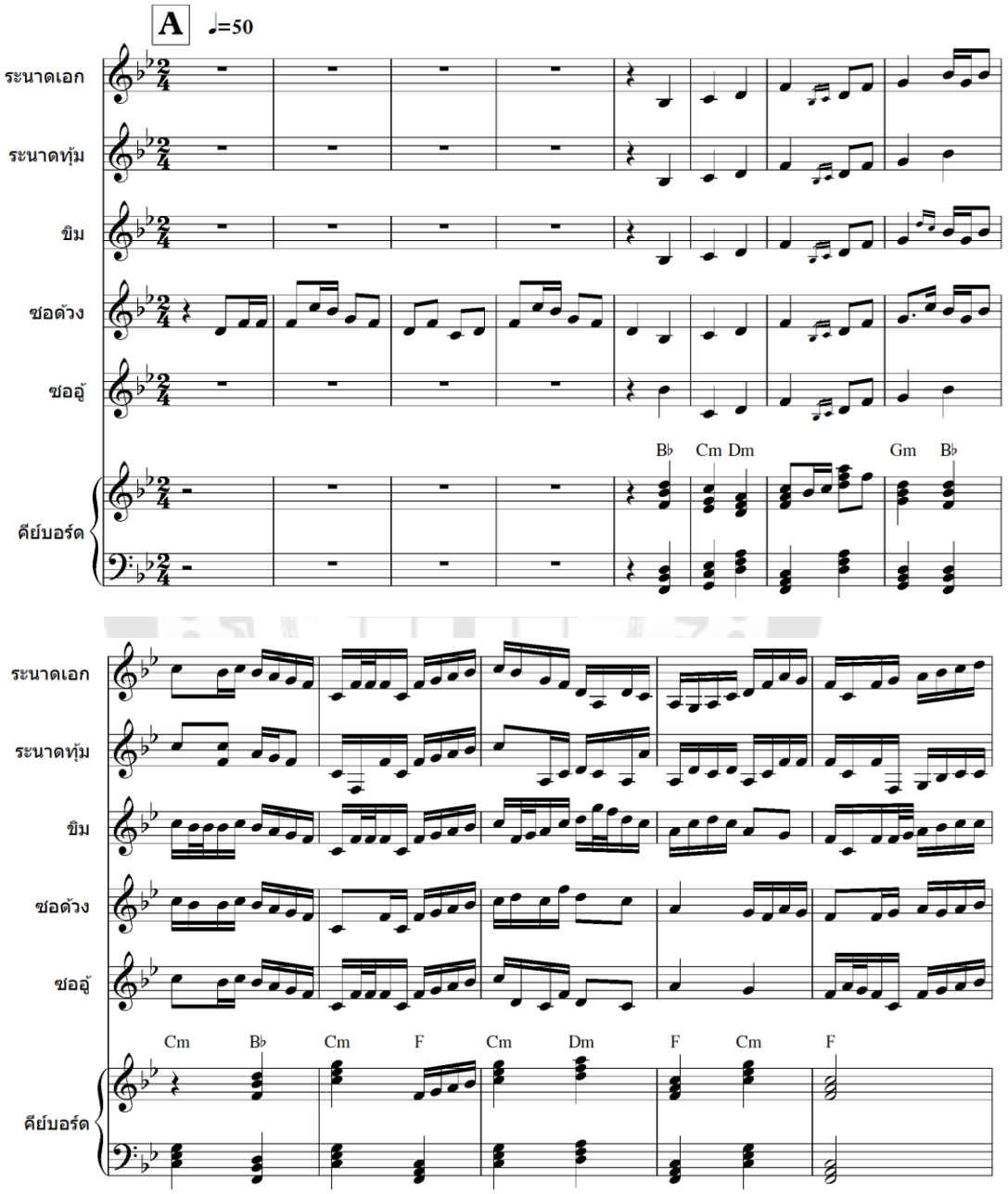
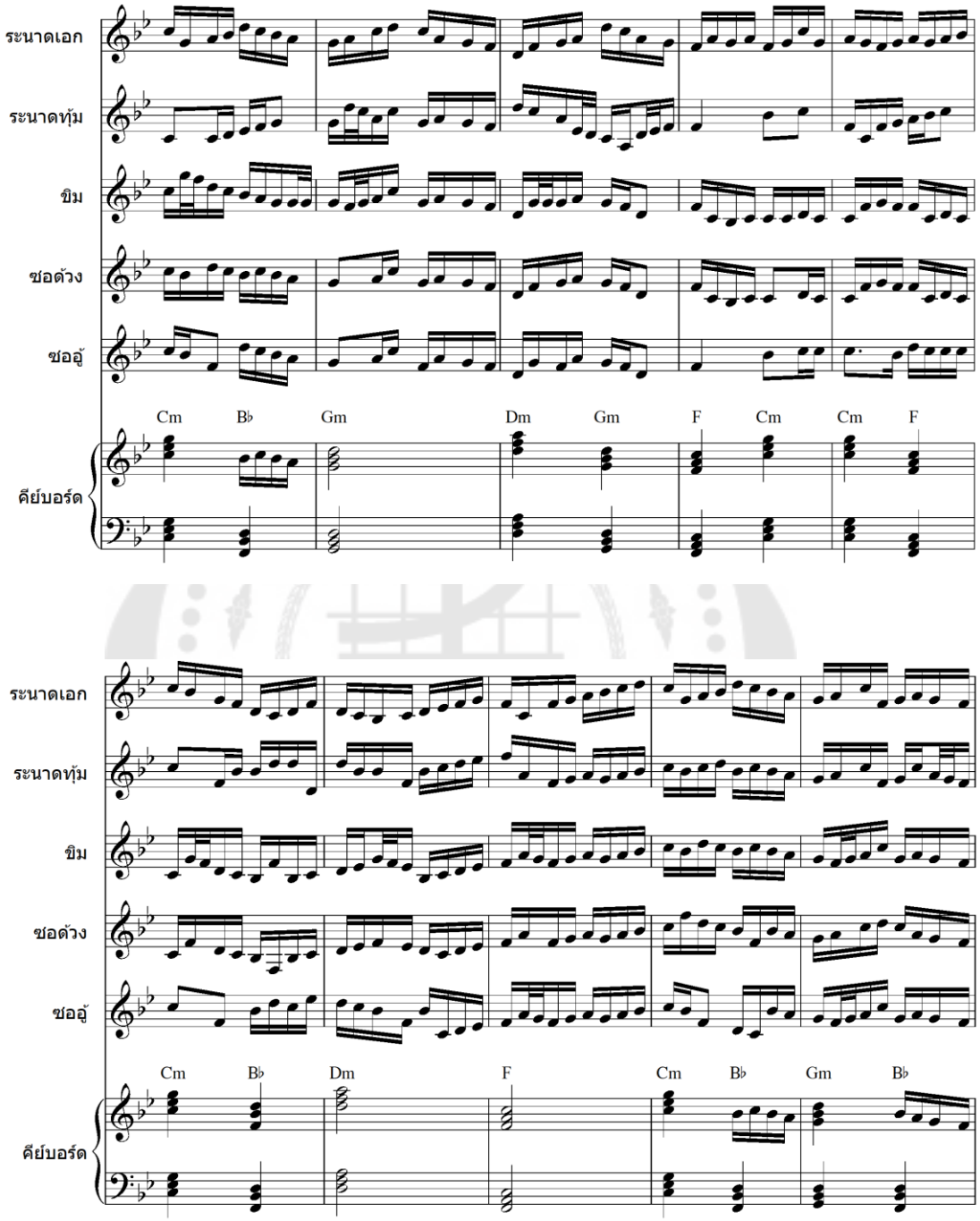
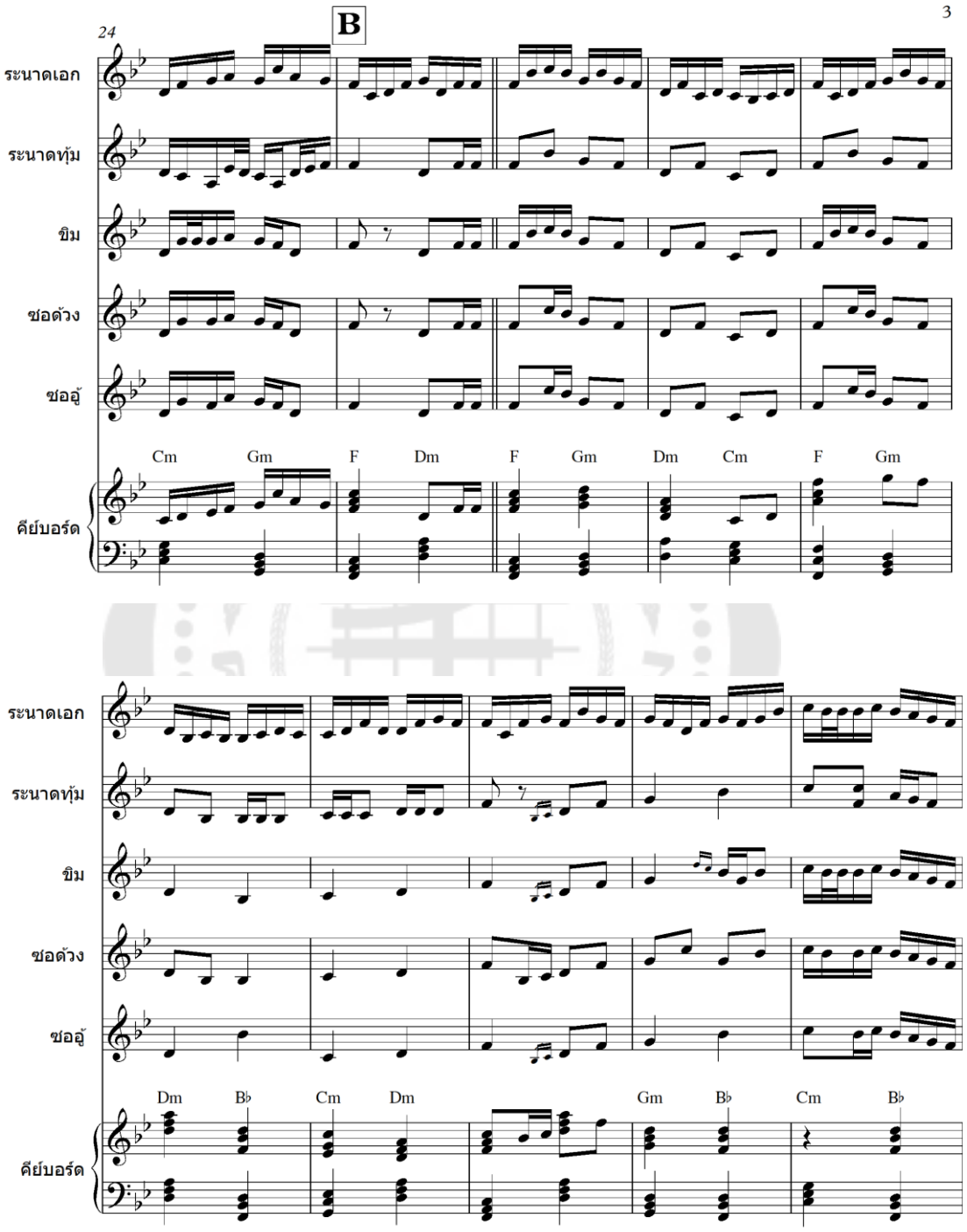
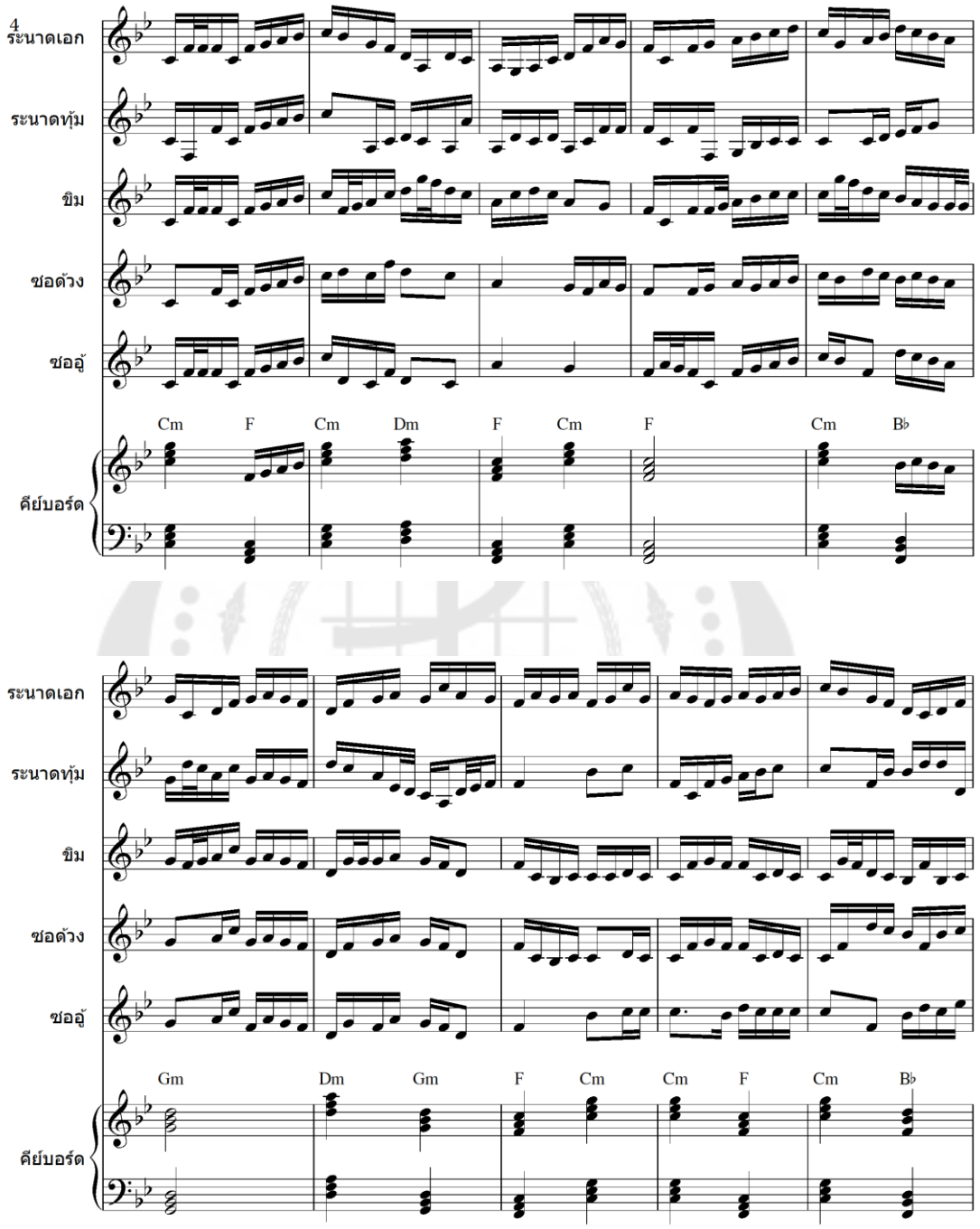
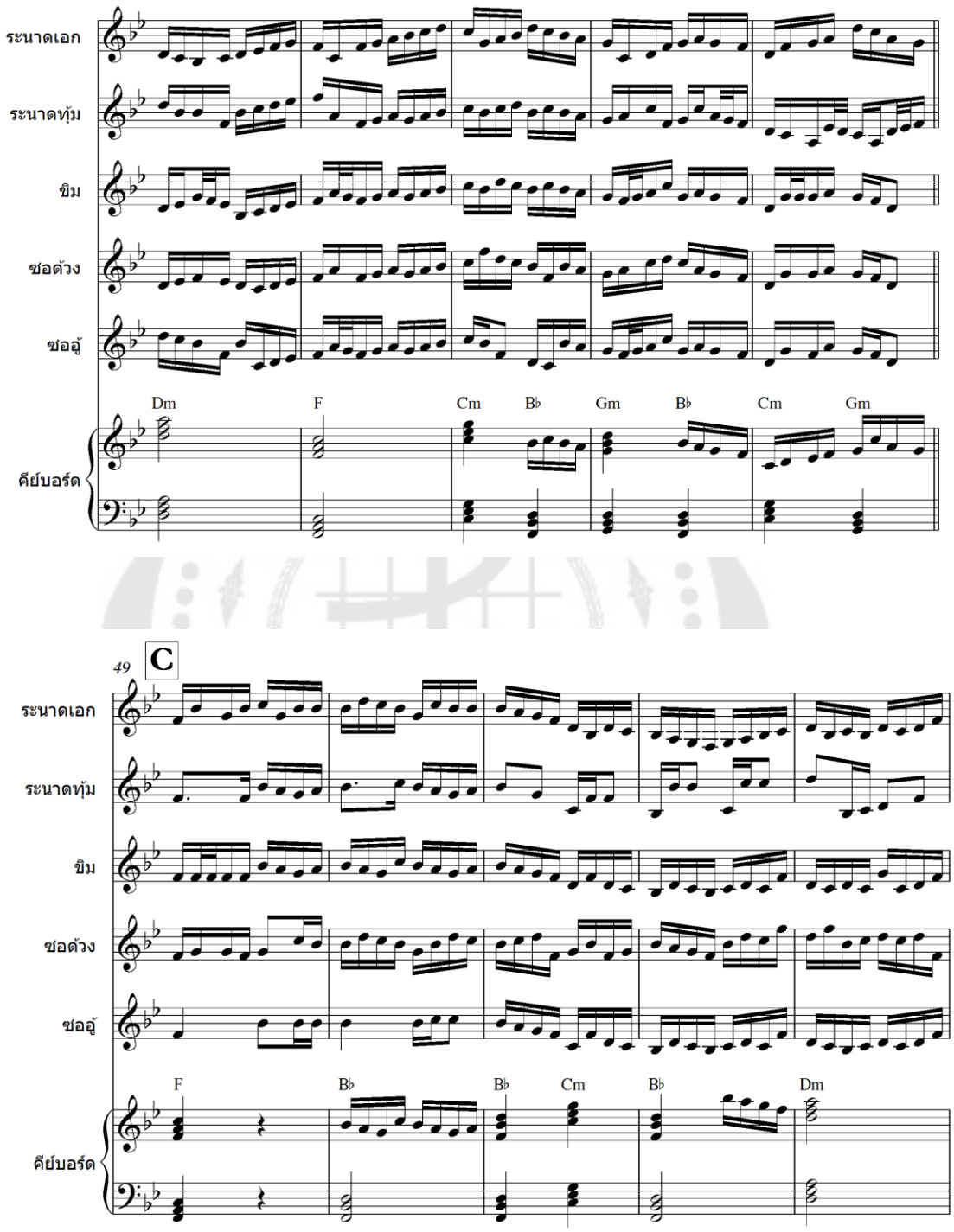
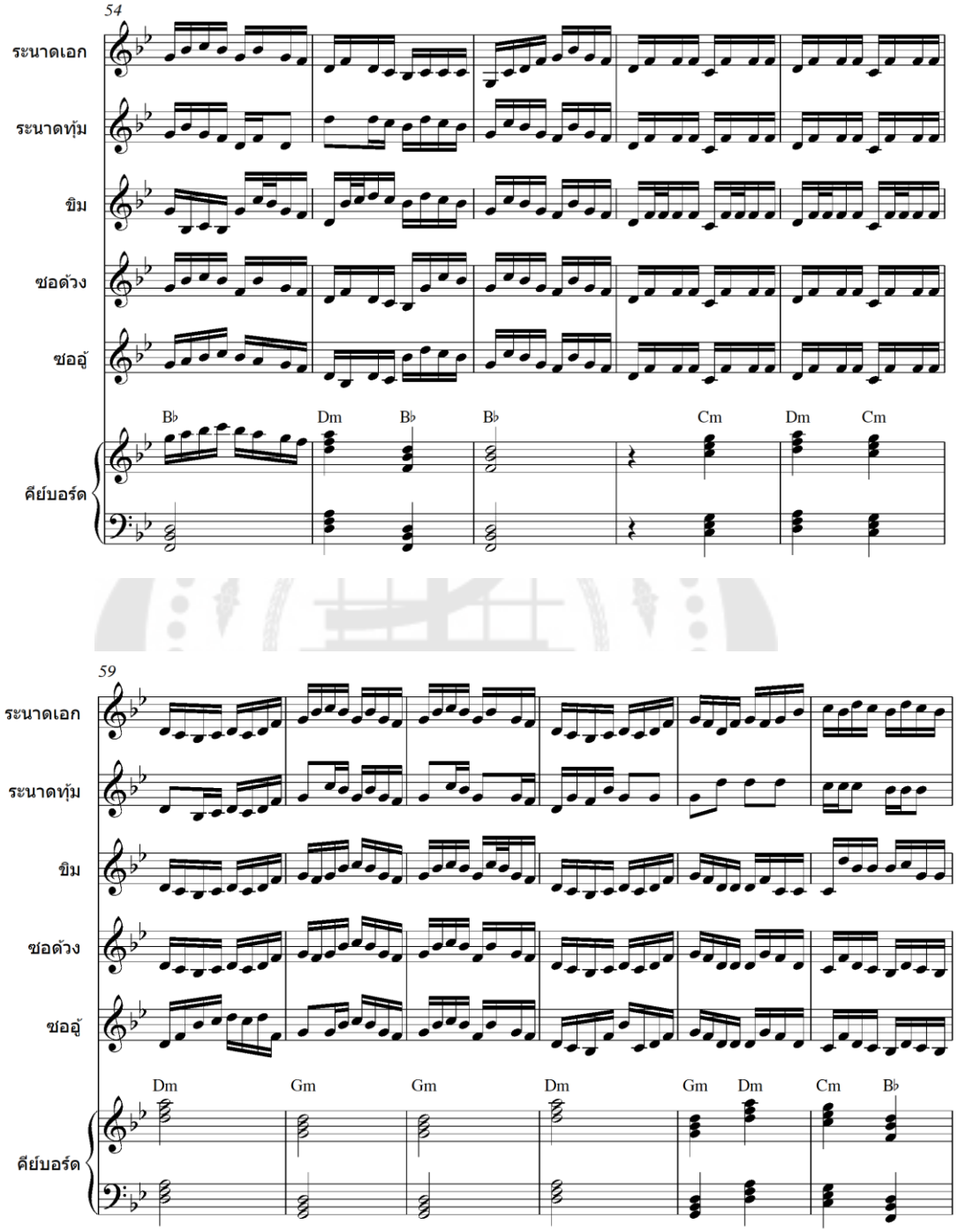
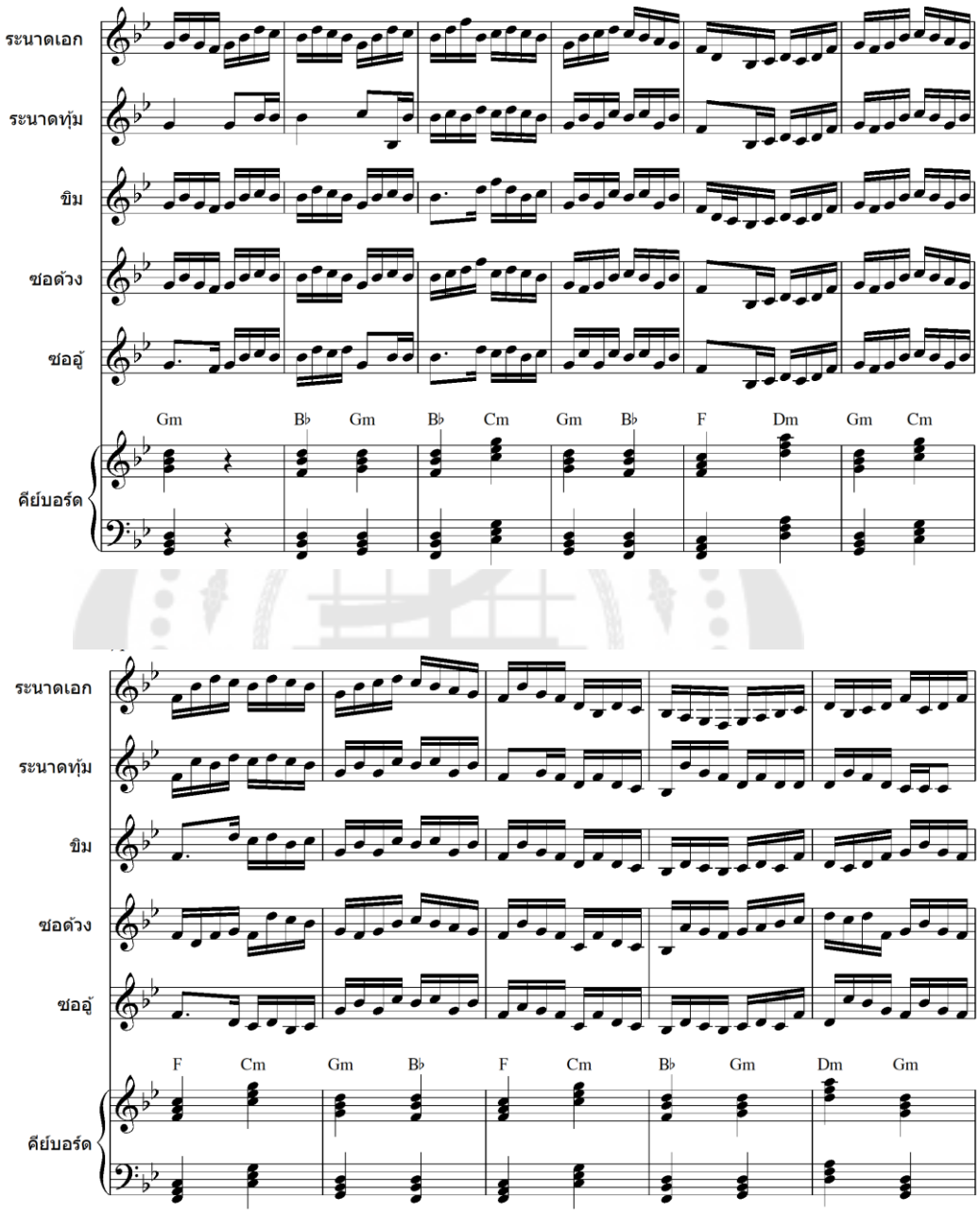
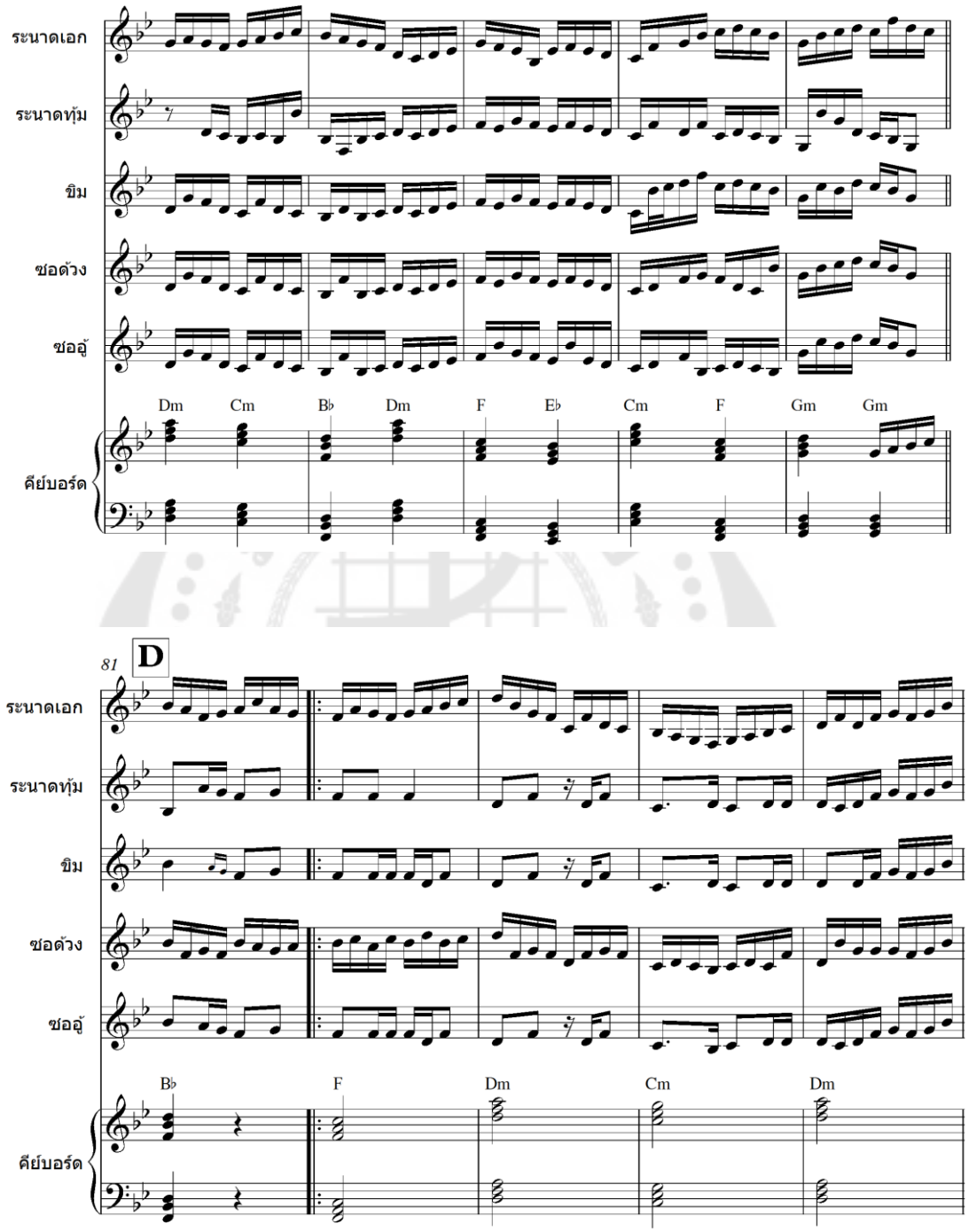
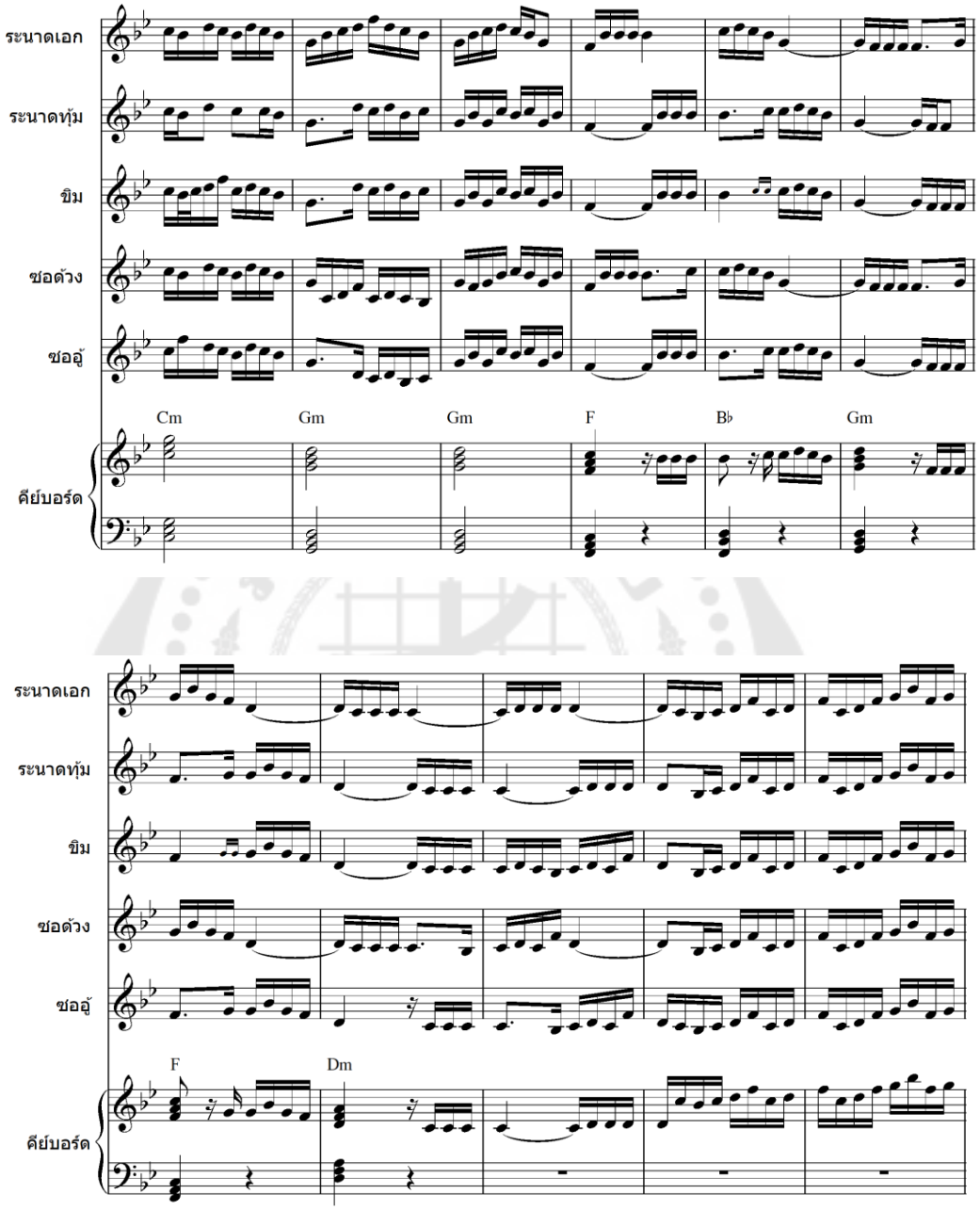
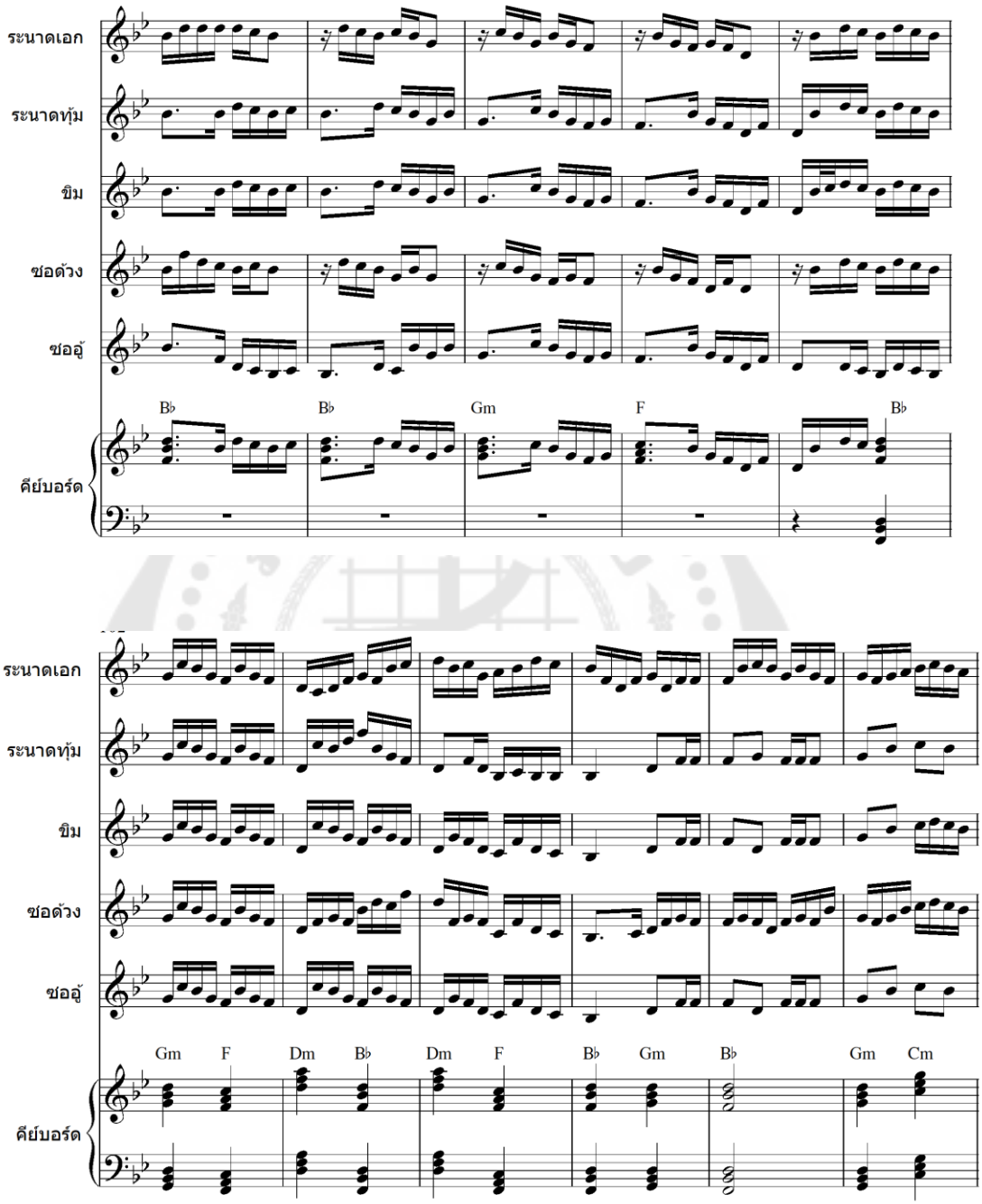
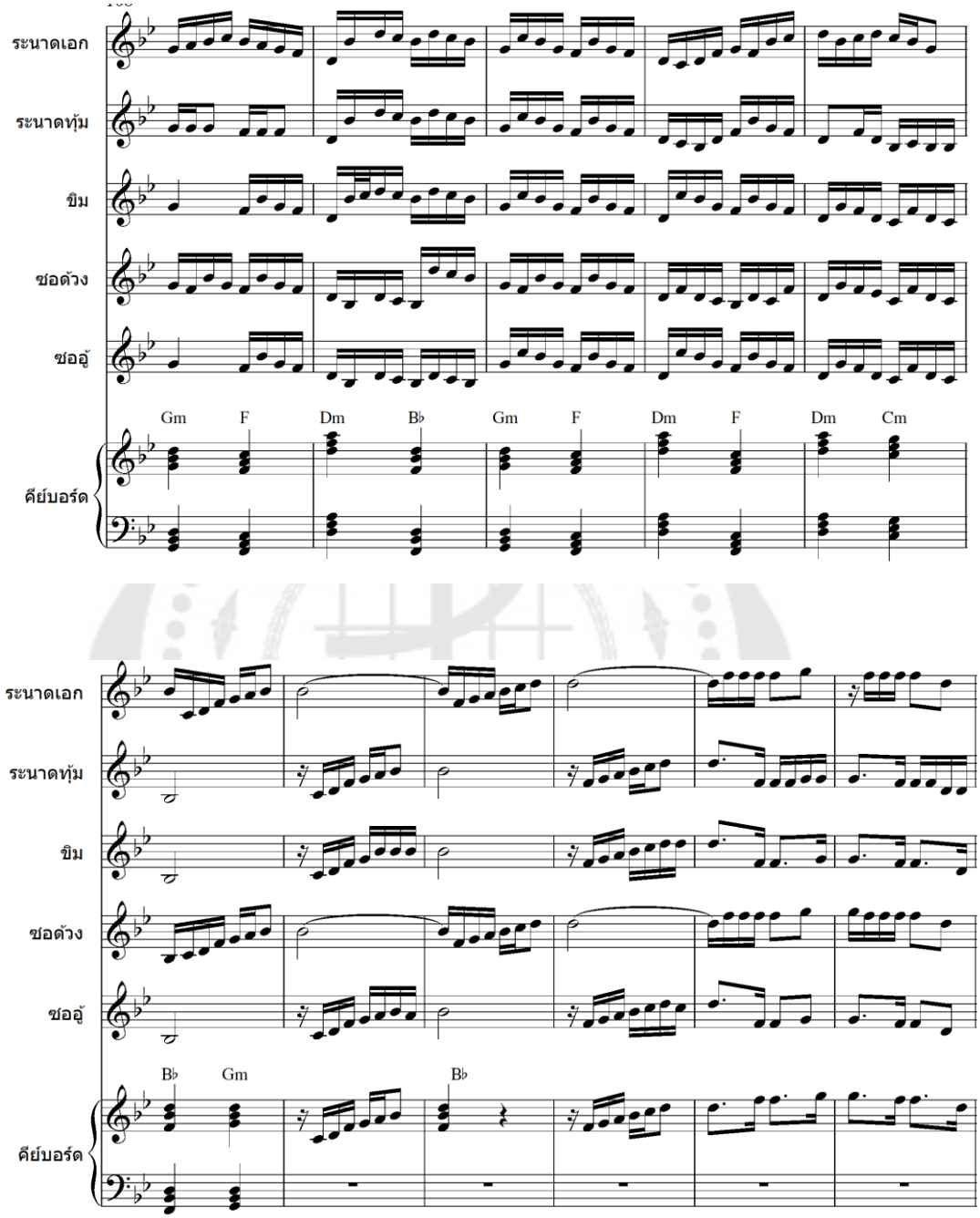
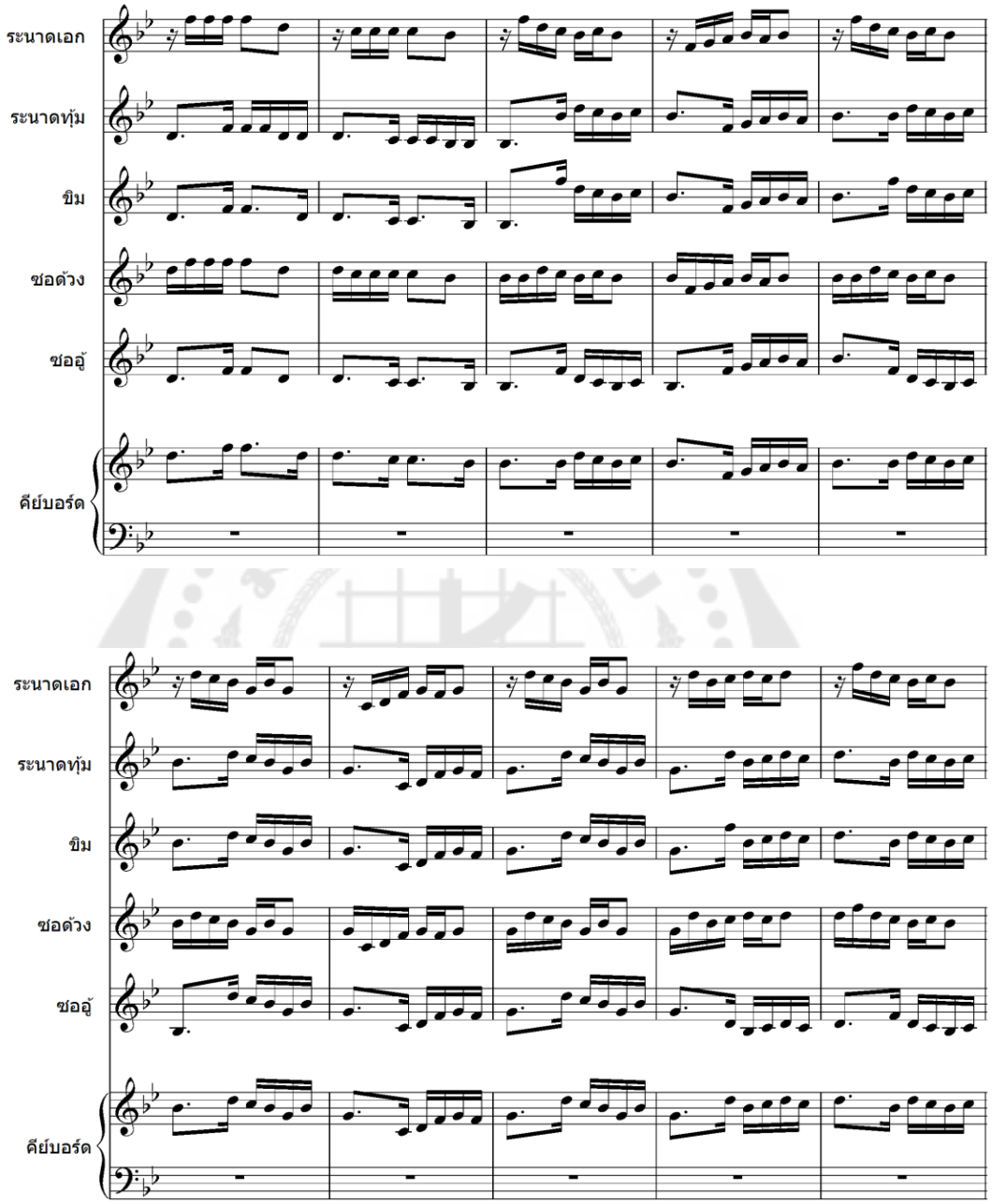
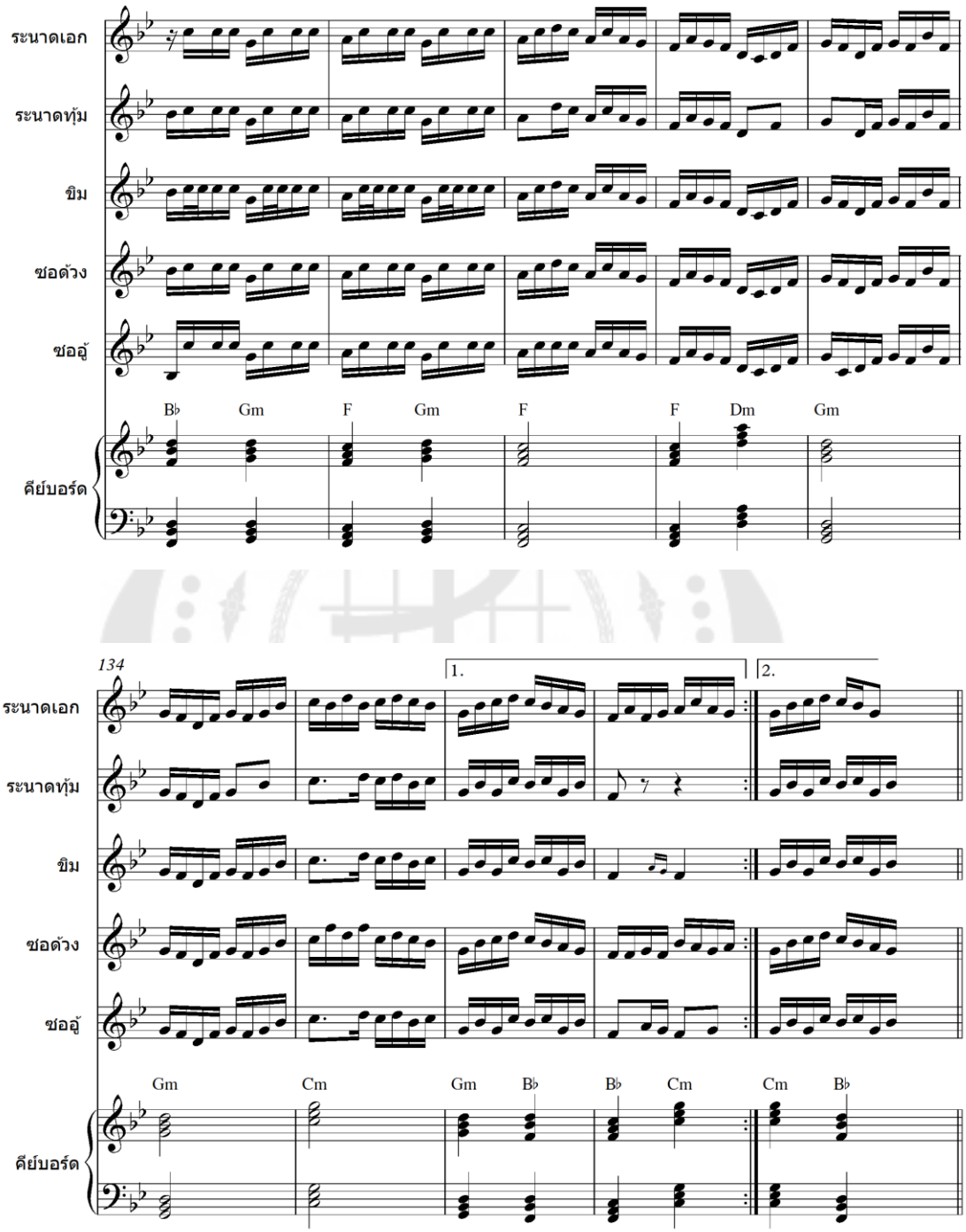
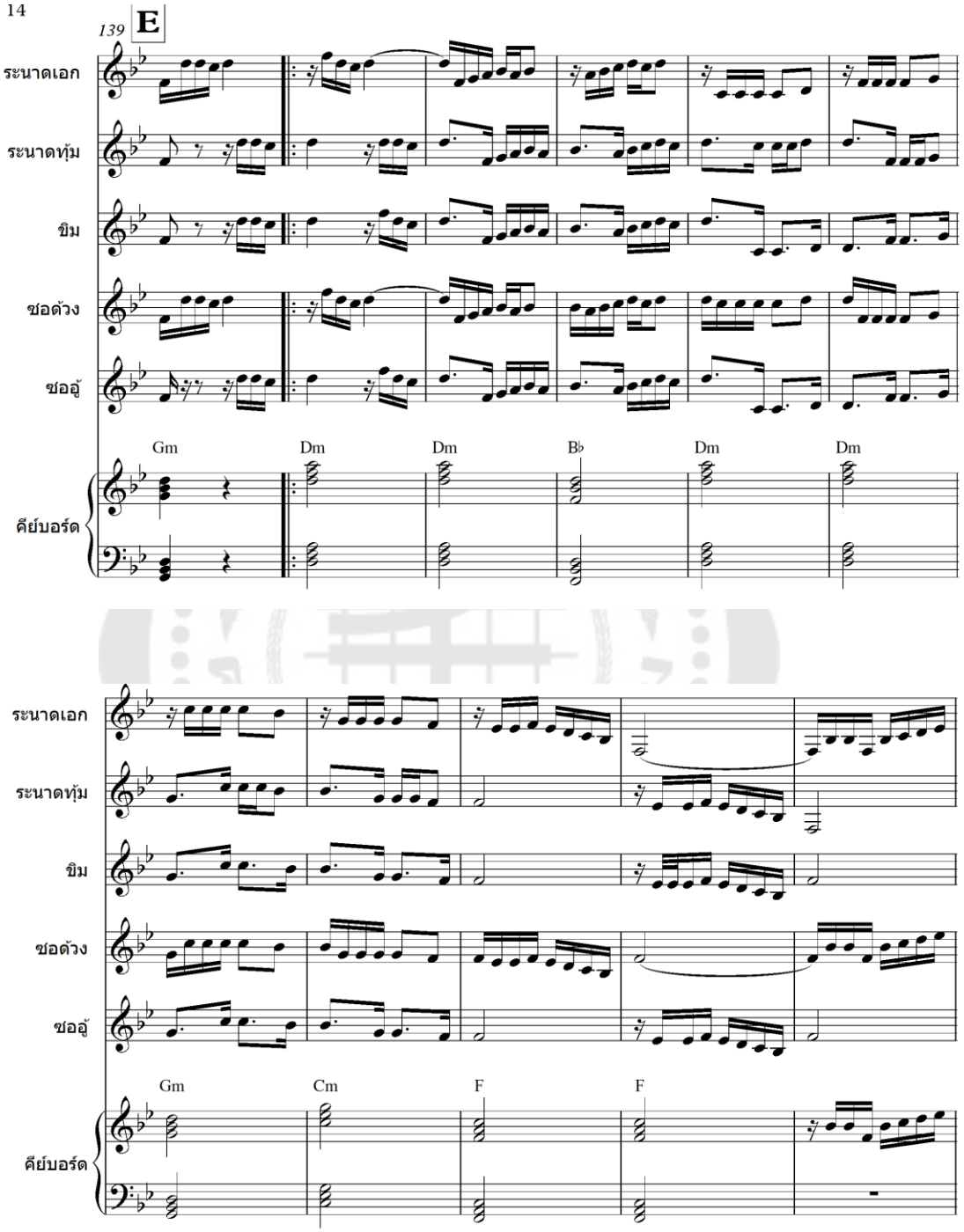
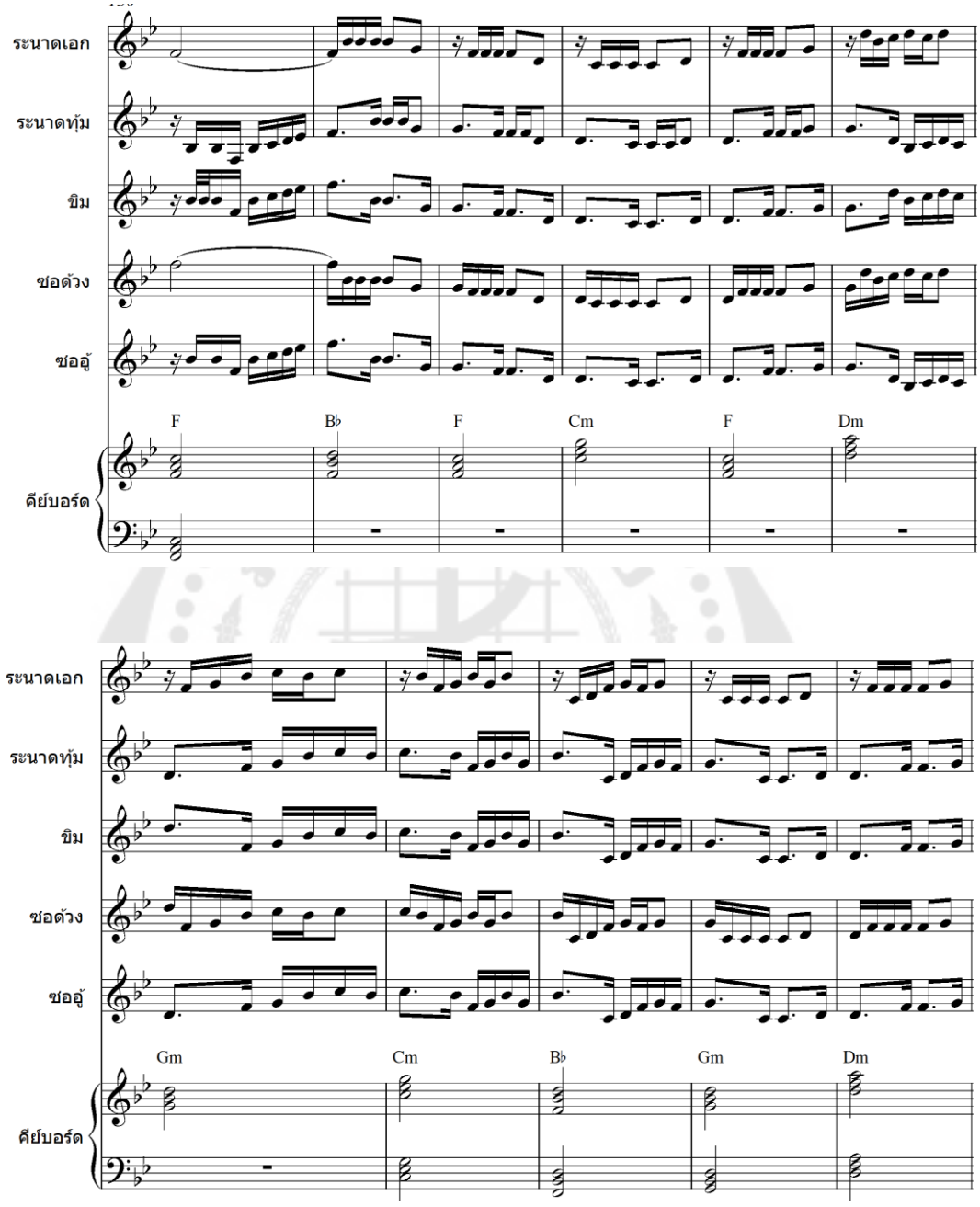
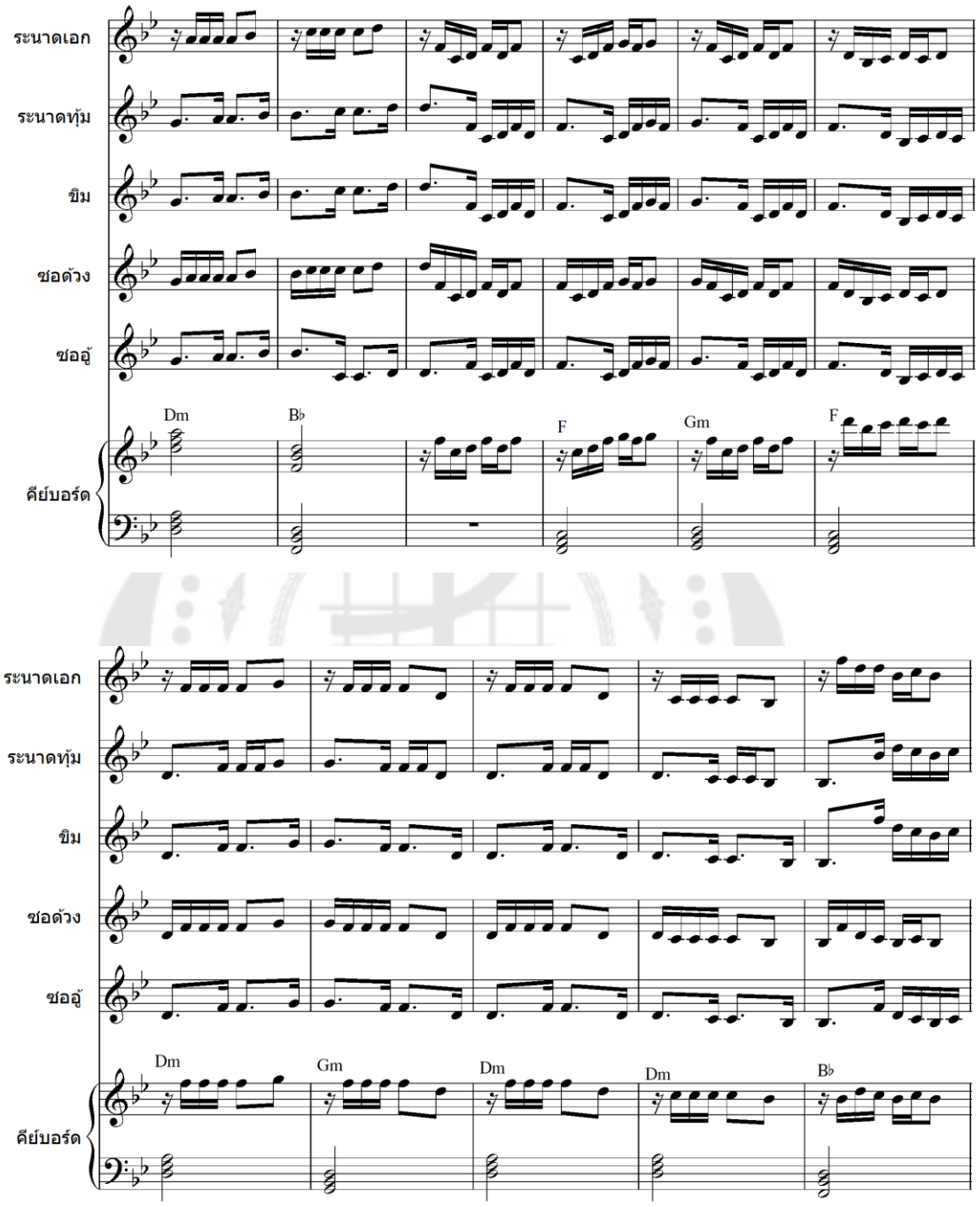
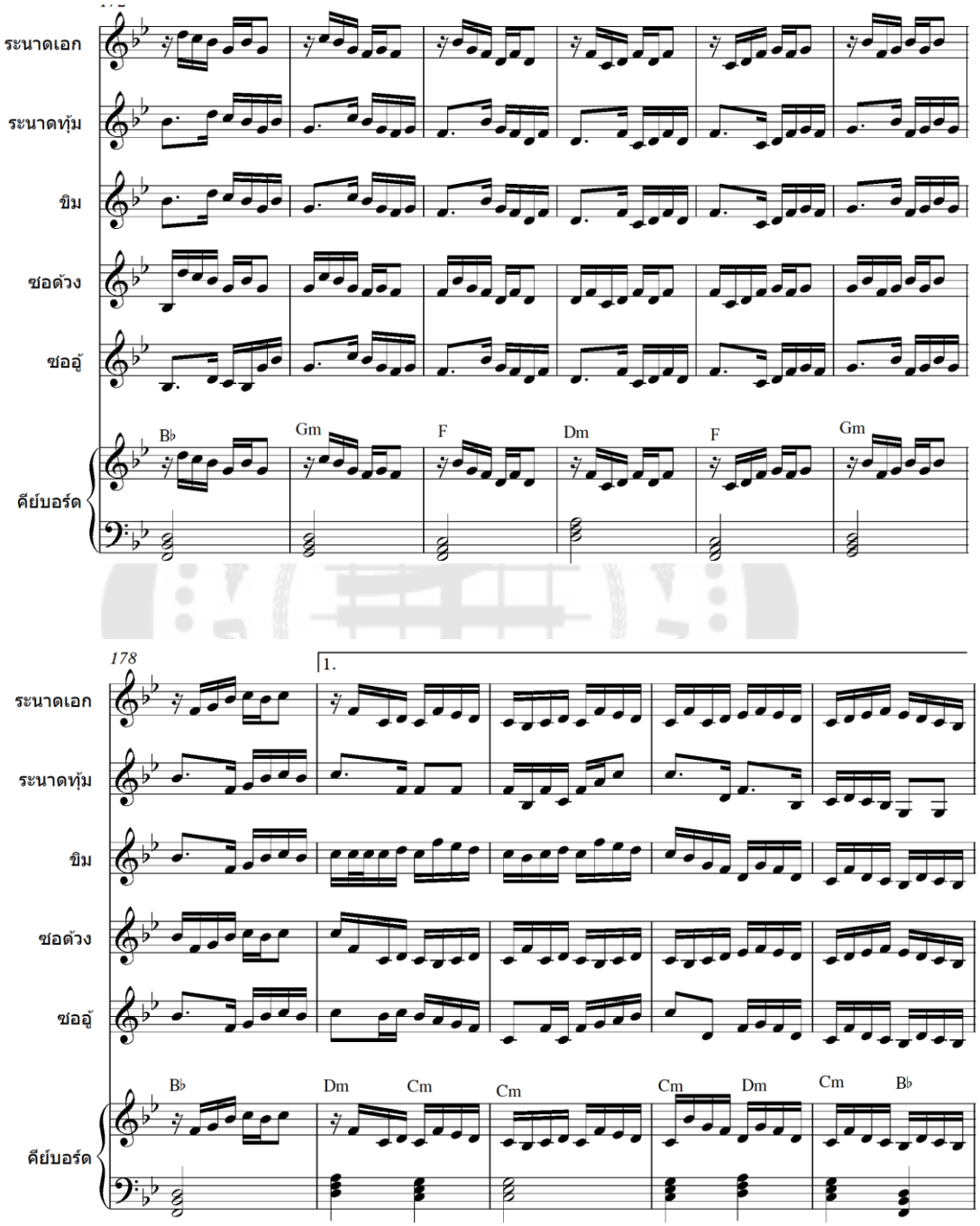
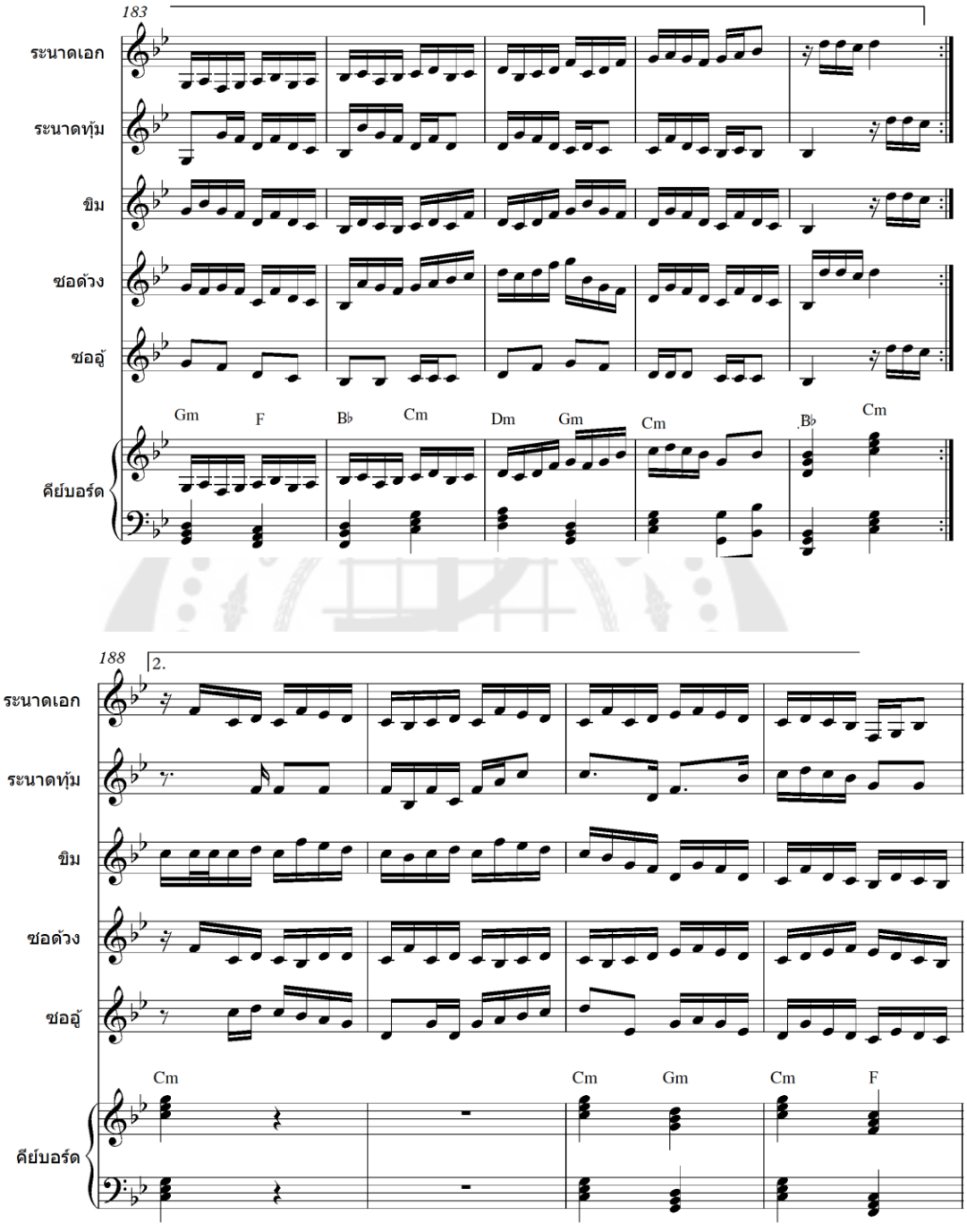
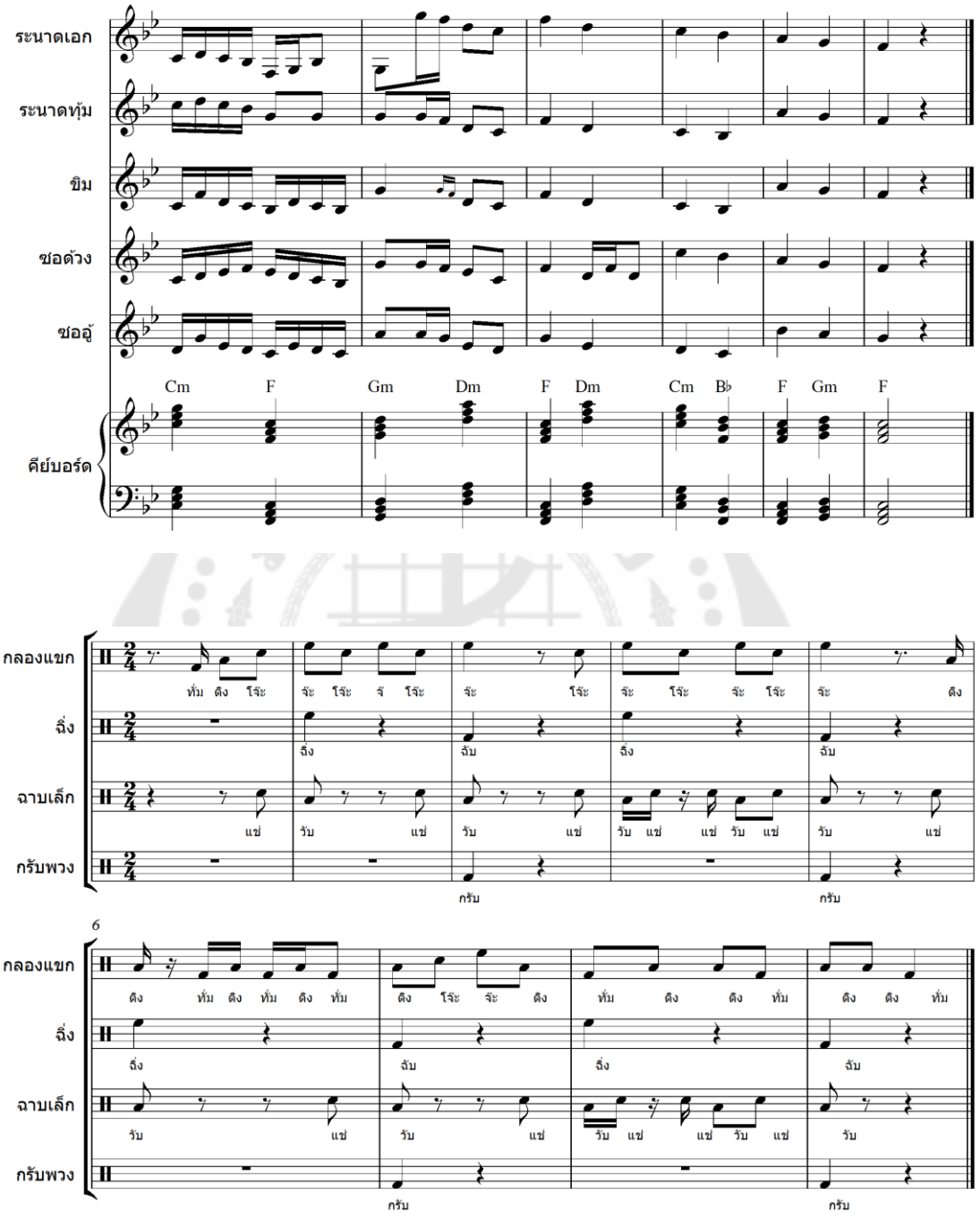
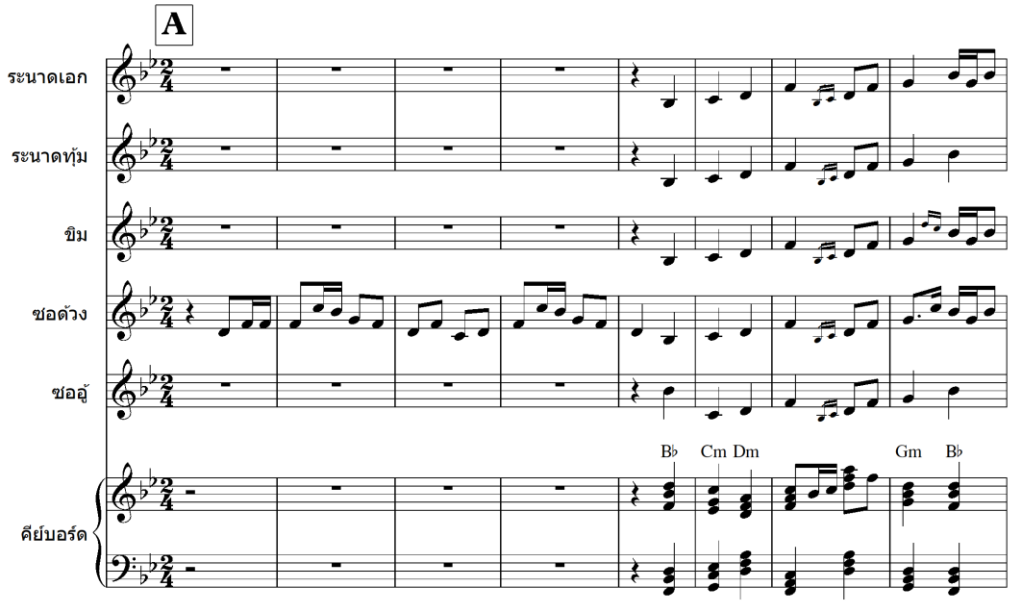
ในขั้นตอนของการวิเคราะห์เพลงนั้นผู้วิจัยได้ศึกษาขั้นตอนการวิเคราะห์ ซึ่งแต่ละบทเพลงที่บรรเลงนั้นจะมีการเทียบเสียงเครื่องดนตรีไทยให้อยู่ในระบบเสียงของบันไดเสียงตะวันตก ในคีย์ Bb Major ในทุก ๆ เพลง โดยผู้วิจัยได้นำบทเพลงโหมโรงไอยเรศ เพลงฝนนี้ และเพลงเทพธิดาผ้าซิ่น มาวิเคราะห์หาการดำเนินทำนอง การดำเนินคอร์ด พื้นผิวทำนอง คีตลักษณ์ และจัดทำในในรูปแบบของ Score ` ตามแบบดนตรีตะวันตก ดังนี้

1. เพลงโหมโรงไอยเรศ

เพลงโหมโรงไอยเรศเป็นเพลงไทยแบบฉบับ ที่นำมาบรรเลง มีการใช้เครื่องดนตรีที่ดำเนินทำนอง ได้แก่ ระนาดเอก ระนาดทุ้ม ซอด้วง ซออู้ ขิม และคีย์บอร์ด เครื่องดนตรีประกอบจังหวะ ได้แก่ ฉิ่ง ฉาบเล็ก กลองแขก กรับพวง มีการบรรเลงที่ไม่มีความแตกต่างจากต้นฉบับเพียงใช้แค่คีย์บอร์ด ในการควบคุมเสียง และมีเครื่องดนตรีที่ใช้ในการประกอบจังหวะเพลงโหมโรงไอยเรศ ใช้เครื่องดนตรีไทย ได้แก่ กลองแขก ฉิ่ง ฉาบเล็ก กรับพวง โดยใช้หน้าทับปรบไก่ 3 ชั้นในการบรรเลง

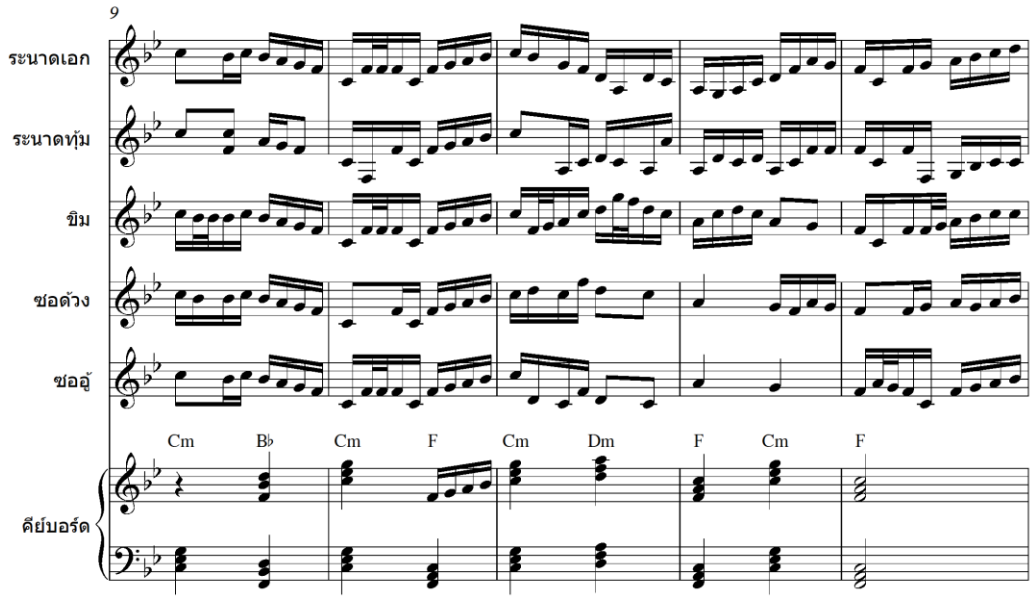
จังหวะหน้าทับปรบไก่ 3 ชั้น

บันทึกโน้ตโดย ศรัณย์ ส่งทวน

โน้ตเพลงโหมโรงไอยเรศ

บันทึกโน้ตโดย ศรัณย์ ส่งทวน

โน้ตเพลงโหมโรงไอยเรศ (ต่อ)

โน้ตเพลงโหมโรงไอยเรศ (ต่อ)

โน้ตเพลงโหมโรงไอยเรศ (ต่อ)

โน้ตเพลงโหมโรงไอยเรศ (ต่อ)

โน้ตเพลงโหมโรงไอยเรศ (ต่อ)

โน้ตเพลงโหมโรงไอยเรศ (ต่อ)

โน้ตเพลงโหมโรงไอยเรศ (ต่อ)

โน้ตเพลงโหมโรงไอยเรศ (ต่อ)

โน้ตเพลงโหมโรงไอยเรศ (ต่อ)

โน้ตเพลงโหมโรงไอยเรศ (ต่อ)

โน้ตเพลงโหมโรงไอยเรศ (ต่อ)

โน้ตเพลงโหมโรงไอยเรศ (ต่อ)

โน้ตเพลงโหมโรงไอยเรศ (ต่อ)

โน้ตเพลงโหมโรงไอยเรศ (ต่อ)

โน้ตเพลงโหมโรงไอยเรศ (ต่อ)

โน้ตเพลงโหมโรงไอยเรศ (ต่อ)

โน้ตเพลงโหมโรงไอยเรศ (ต่อ)

โน้ตเพลงโหมโรงไอยเรศ (ต่อ)

การดำเนินทำนอง

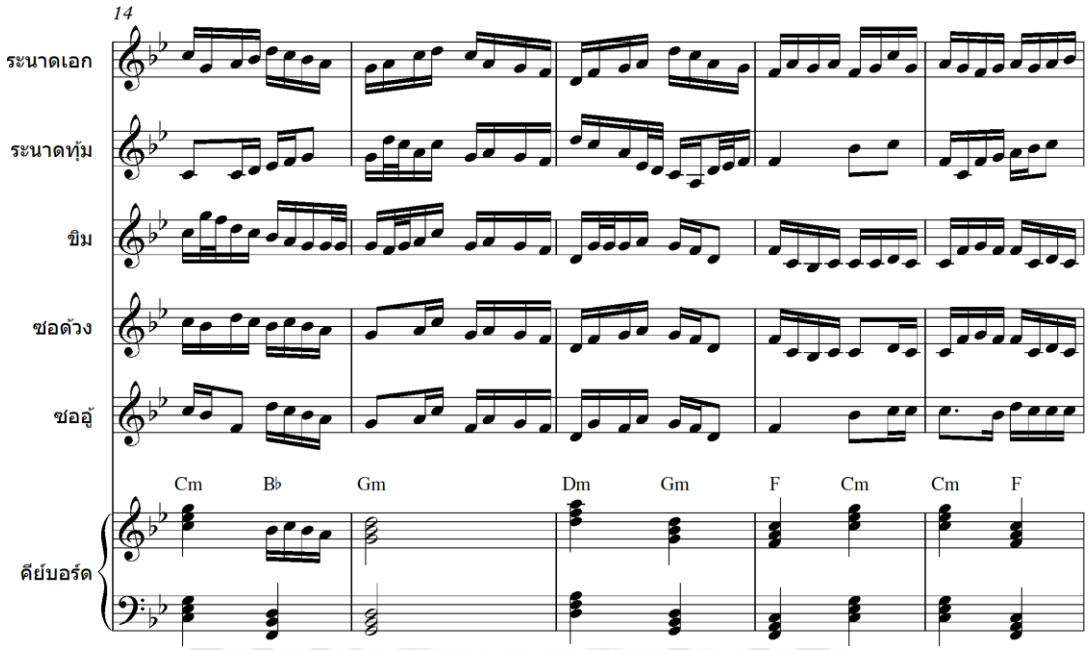
เริ่มด้วย 4 ห้องแรก ซอด้วงดำเนินทำนองเข้ามาในจังหวะที่ 2 หากมองทำนองทั้งหมด 4 ห้องจะพบว่าใช้สัดส่วนในการดำเนินทำนองเพียง 2 แบบในการสร้างประโยค โดยมีการขึ้นลงของระดับเสียงที่มีความสมดุล หากพิจารณาการก้าวกระโดดจากโน้ตตัวหนึ่งไปหาโน้ตอีกตัวหนึ่ง นับเป็นขั้นคู่แล้วไม่ก้าวกระโดดมากจนเกินไป ต่อไปหลังจากซอด้วงดำเนินทำนองเดี่ยวเริ่มมาจนจบห้องที่ 4 แล้ว เครื่องดนตรีทั้งหมดก็ดำเนินทำนองเดียวกันในห้องที่ 5,6,7,8 โดยมีเครื่องดนตรี ระนาดทุ้มและซออู้ ดำเนินเป็นทำนองหลักซึ่งแตกต่างจากเครื่องอื่นซึ่งจะดำเนินทำนองแบบขยายทำนองหลัก

การดำเนินคอร์ด

ประโยคนี้จะเริ่มด้วยคอร์ด Bb Major ในห้องที่ 5 จังหวะที่ 2 และจะมีการดำเนินคอร์ดดังนี้ I - ii - iii – V - vi I จะสังเกตว่า มีการบรรเลงคอร์ดโดยใช้ทำนองเป็นตัวตั้งและดำเนินตามจังหวะตกของเพลง เช่น โน้ตทำนองที่เป็นเสียง Bb จะใช้คอร์ด Bb Major อยู่ในจังหวะตกตามทำนองที่ดำเนินในขณะนั้น ส่วนห้องที่ 7 จะมีการดำเนินทั้งคอร์ดและทำนองหลักไปพร้อมกัน และมีการใช้การพลิกกลับของคอร์ด โดยคอร์ด Bb major มีการพลิกกลับครั้งที่ 2 คอร์ด Cm มีการพลิกกลับครั้งที่ 1

การดำเนินทำนอง

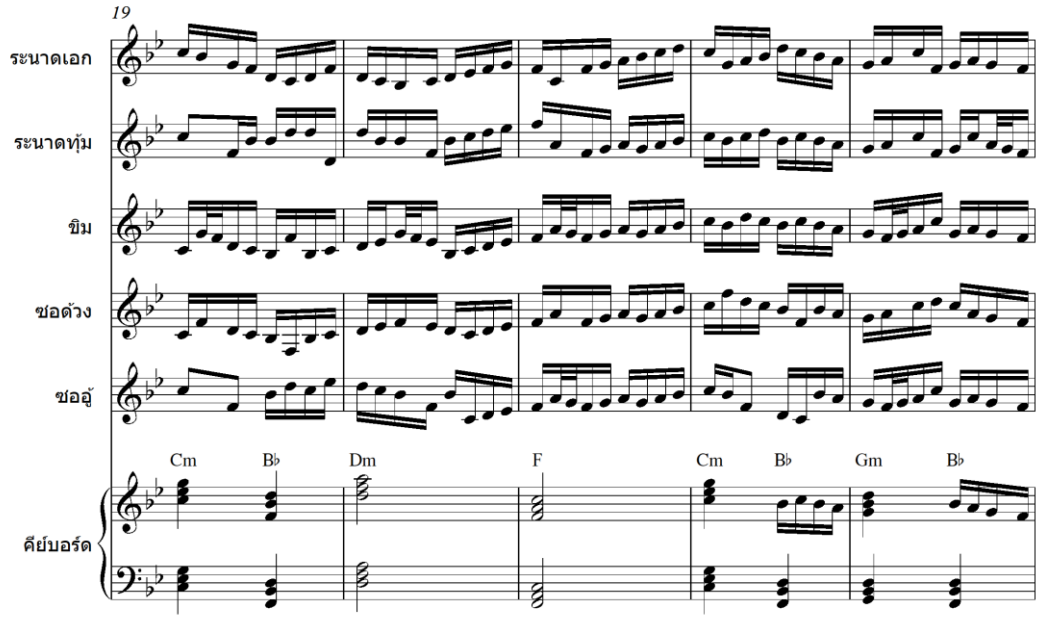
การดำเนินทำนองในห้องที่ 1,2,3,4,5 เครื่องดนตรีทุกเครื่องจะเข้ามาพร้อมกันทั้งหมดและ ดำเนินทำนองที่เป็นหลักในโน้ตตัวเดียวพร้อมกันในจังหวะตก ส่วนจังหวะยกจะมีการขยายทำนองที่แตกต่างกันออกไป หากพิจารณาจากสกอร์ในห้องที่ 1 – 2 มีเครื่องดนตรีระนาดเอกดำเนินทำนองเหมือนกันซออู้ และแตกต่างกันไปจนจบห้องที่ 5 การใช้สัดส่วนมีรูปแบบการใช้ 6 แบบในการสร้างทำนอง ส่วนการดำเนินทำนองขึ้น - ลง มีทิศทางไม่แตกต่างกันมากนัก โดยรวมถือว่ามีความสมดุลของการดำเนินทำนองที่สมบูรณ์แบบ

การดำเนินคอร์ด

ในห้องที่ 1 – 5 มีการดำเนินคอร์ดดังนี้ ii – I – ii – V – ii – iii – V – ii - V มีข้อแตกต่างในห้องที่ 2 จังหวะที่ 2 ซึ่งมีการดำเนินทั้งคอร์ดและทำนองไปพร้อมกัน หากพิจารณาความสัมพันธ์ของคอร์ดและทำนอง ผู้บรรเลงยังคงยึดโน้ตจังหวะตกของทำนองในการสร้างคอร์ดเป็นหลัก การดำเนินคอร์ดถือว่าไม่มีความสมดุล ดังภาพตามสกอร์จะทราบว่าผู้บรรเลงใช้ตัวโน้ตในคอร์ดที่เคลื่อนที่กระโดดมากเกินไป ทำให้เสียงที่ฟังออกมาดูไม่ค่อยเกิดการเชื่อมต่อที่สวยงาม เช่นคอร์ด Cm Bb ในห้องที่ 1 คอร์ด Cm ใช้โน้ต C Eb G พอเปลี่ยนเข้าหาคอร์ด Bb ใช้โน้ต F Bb D จะเห็นการก้าวกระโดดของโน้ตในคอร์ดหนึ่งไปหาคอร์ดหนึ่งมากเกินไป

การดำเนินทำนอง

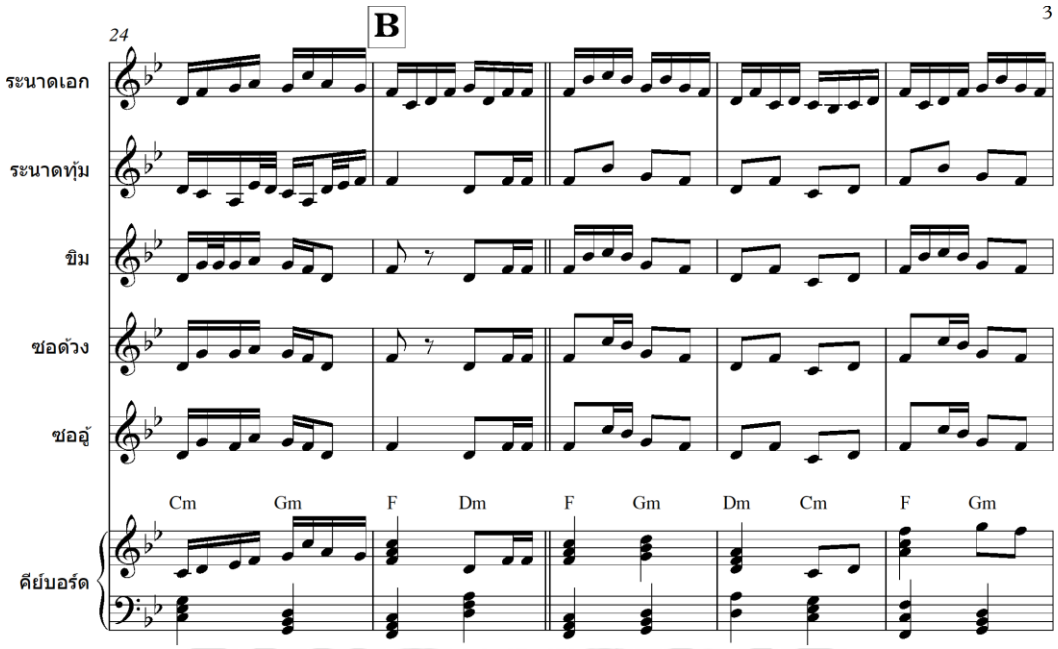
ในการดำเนินทำนองประโยคนี้ แต่ละเครื่องจะมีการบรรเลงที่คล้ายกัน แต่แตกต่างกันที่จังหวะที่ 2 ในห้องที่ 1 จังหวะ 2 ห้อง 2 และห้องที่ 3 ทั้งจังหวะที่ 1 จังหวะที่ 2 จังหวะที่ 2 ห้องที่ 4 และห้องที่ 5ทั้งจังหวะที่ 1 และจังหวะที่ 2 จะมีการบรรเลงโน้ตจังหวะตกที่ไม่เหมือนกัน การดำเนินทำนองนั้นมีทิศทางขึ้นลงที่มีความสมดุล แต่ในห้องที่ 3 จังหวะที่ 1 ระนาดทุ้มจะมีการเกลาลงมาจนถึงต่ำมาก ซึ่งเป็นลีลาการบรรเลงที่แตกต่างจากเครื่องดนตรีอื่น

การดำเนินคอร์ด

มีการดำเนินคอร์ดดังนี้ ii - I - vi - iii - vi - V - ii - ii - V ห้องที่ 1 จังหวะที่ 2 มีการใช้คอร์ดพลิกกลับครั้งที่ 2 ห้องที่ 4 จังหวะที่ 1 และห้องที่ 5 จังหวะที่ 2 มีการใช้โน้ตในการดำเนินคอร์ด ที่เป็นตัวที่ 3 ของคอร์ดซ้ำกัน โดยตามหลักการแล้วการบรรเลงคอร์ด Major จะไม่นิยมบรรเลงโน้ตตัวที่ 3 ซ้ำกัน

การดำเนินทำนอง

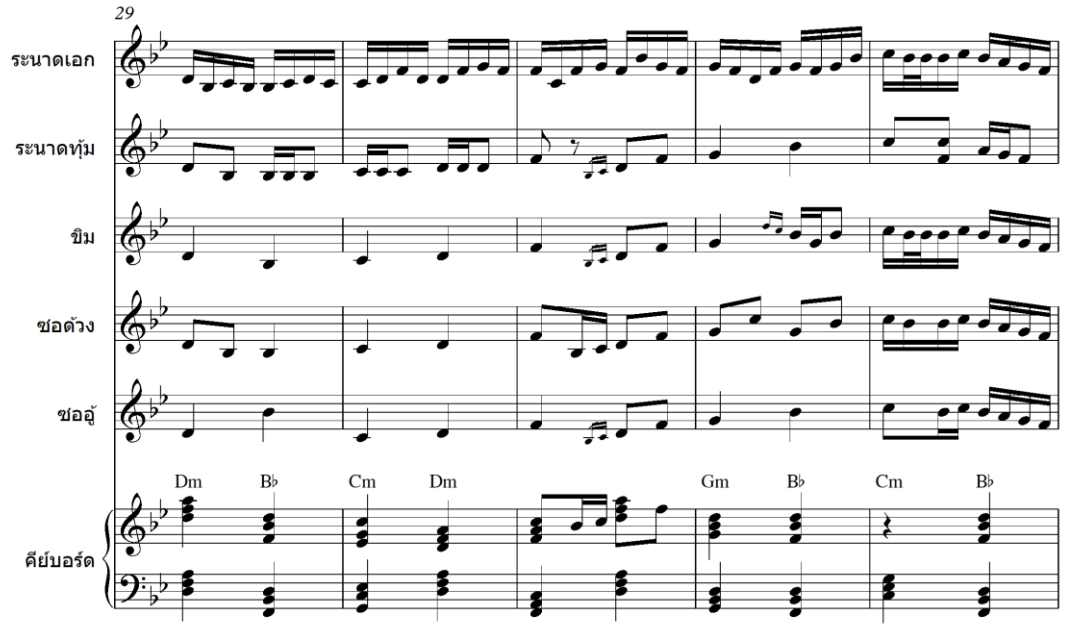
เครื่องดนตรีทั้งหมดมีการบรรเลงพร้อมกัน มีโน้ตที่บรรเลงในจังหวะตกเหมือนกัน เช่นเดิม จะมีแตกต่างกันในห้องที่ 2 จังหวะที่ 2 ห้องที่ 4 จังหวะที่ 2 และห้องที่ 5 จังหวะที่ 2 ที่มีการบรรเลงโน้ตจะหวะตกที่ไม่เหมือนกัน ซึ่งโน้ตทั้งหมดถึงจะเป็นโน้ตที่แตกต่างกัน โน้ตนั้นยังเป็นโน้ตในคอร์ด มีการใช้สัดส่วนในการสร้างทำนอง 5 แบบ โดยจะใช้เขบ็ตสองชั้นเป็นส่วนมาก

การดำเนินคอร์ด

การดำเนินคอร์ดมีดังนี้ ii - I - iii - V - ii - I - vi - I โดยคอร์ดในห้องที่ 1,4,5 ใช้ 2 คอร์ดใน 1 ห้อง และห้องที่ 2,3 ใช้ 1 คอร์ดต่อ 1 ห้อง มีการดำเนินทำนองผสมคอร์ดในห้องที่ 4,5 การดำเนินคอร์ดมีการก้าวกระโดดของเสียงต่ำสุด และเสียงสูงสุดของคอร์ดห่างกันมากเกินไป ทำให้ไม่มีความสมดุลของการดำเนินคอร์ดเท่าที่ควร

การดำเนินทำนอง

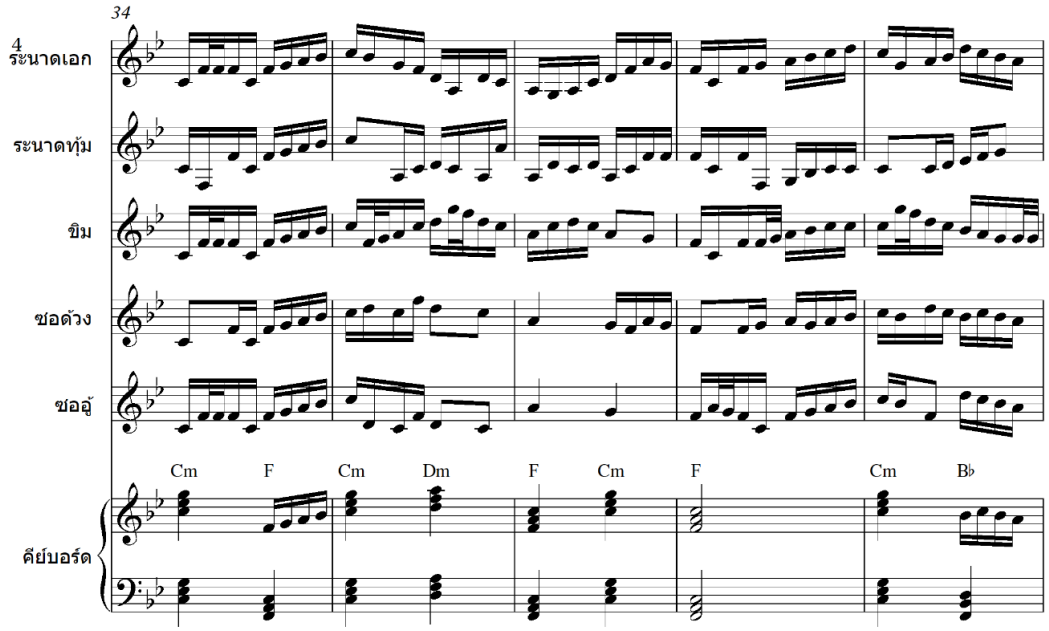
เครื่องดนตรีทั้งหมดมีการดำเนินทำนองพร้อมกันและมีการขยายทำนองที่แตกต่างกันไม่มาก จะมีเครื่องดนตรีระนาดเอกที่แตกต่างจากกลุ่ม โดยมีการดำเนินทำนองที่เป็นการขยายทำนองหลักทั้งหมด 5 ห้อง หากพิจารณาจาก Score ห้องที่ 1 จนถึงจังหวะ 1 ห้องที่ 2 จะเป็นการดำเนินทำนองที่แสดงถึงการจบท่อน A และมีการดำเนินทำนองเพื่อเริ่มท่อน B ในจังหวะที่ 2 ห้องที่ 2 พอเข้าท่อน B ห้องที่ 3,5 เครื่องดนตรีระนาดเอกมีบทบาทในการบรรเลงเปลี่ยนไปจากท่อน A โดยมีบทบาทในการดำเนินทำนองมากขึ้นกว่าเครื่องดนตรีอื่น การดำเนินทำนองมีทิศทางขึ้น - ลง ที่สมดุลลงตัว

การดำเนินคอร์ด

การดำเนินคอร์ดมีดังนี้ ii - vi - V - iii - V - vi - iii - ii - V - vi ซึ่งดำเนินลงต่ำและขึ้นสูงสลับกันแล้วจึงมาพักที่ระดับเสียงตรงกลาง มีการเล่นทำนองผสมคอร์ดในห้องที่ 1,2,4,5 โดยห้องที่ 1 ดำเนินทำนองตรงกับเครื่องดนตรีระนาดเอกเพื่อช่วยย้ำทำนองที่แสดงถึงการจบท่อน A ซึ่งเล่นคอร์ดเป็นโน้ตตัวดำในจังหวะหนักเสริมเข้าไป และห้องที่ 2,4,5 ดำเนินทำนองหลักตรงกับทุกเครื่องดนตรียกเว้นระนาดเอก คอร์ดที่นำมาจบท่อนเป็นการนำเพอร์เฟค คาเดนท์คอร์ด มาใช้จบท่อน A คือคอร์ด V

การดำเนินทำนอง

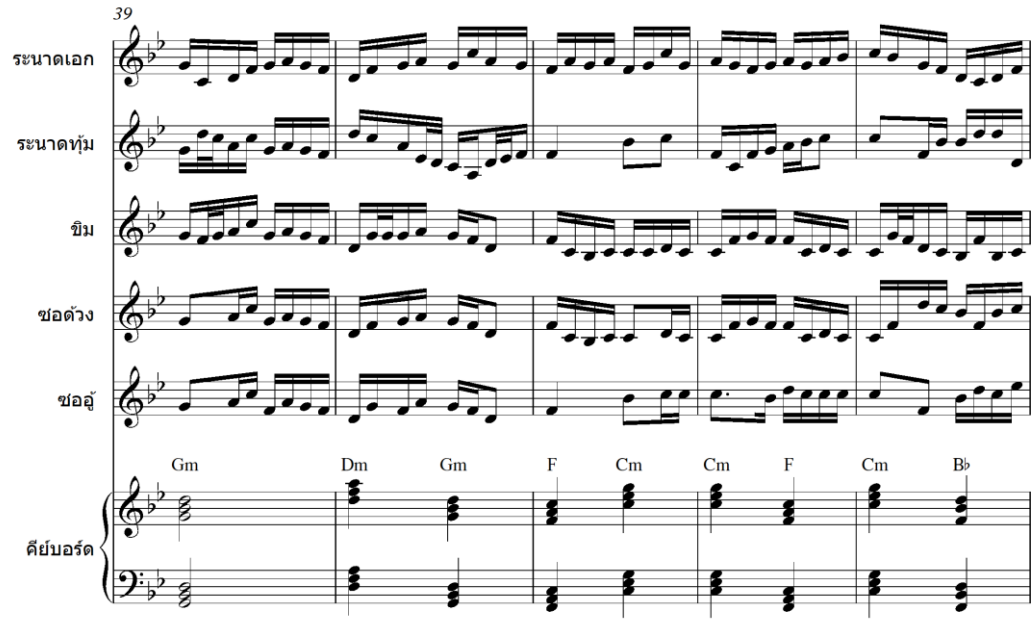
การดำเนินทำนองแต่ละเครื่องดนตรีมีความแตกต่างกัน แต่ละเครื่องดนตรีจะมีบทบาทหน้าที่ของตนเอง ซึ่งสร้างความแตกต่างในการฟังจากท่อน Aได้อย่างชัดเจน โดยมีระนาดเอกเป็นจุดเด่นเนื่องจากเป็นเครื่องดนตรีที่ดำเนินทำนองแบบขยายทำนองหมดทั้ง 5 ห้อง มีระนาดทุ้มดำเนินทำนองสอดประสานสลับทำนองหลัก ซอด้วงมีการบรรเลงขยายทำนองหลักและมีขิมกับซออู้ดำเนินทำนองคล้ายกันไปจนจบห้องที่ 5 การดำเนินทำนองของเครื่องดนตรีทั้งหมดมีจุดที่โน้ตลงพร้อมกันในจังหวะตก และเหมือนกันทุกตัวโน้ตทั้ง 5 ห้อง การดำเนินทำนองมีทิศทางของทำนองขึ้น - ลง ที่สมดุลไม่กระโดดขึ้นหรือลงมากจนเกินไป

การดำเนินคอร์ด

การดำเนินคอร์ดมีดังนี้ iii - I - ii - iii - V - I - vi - I - ii - I การดำเนินคอร์ดมีการเล่นทำนองผสมคอร์ดในห้องที่ 3 มีทิศทางลงขึ้นสลับกัน และมาพักที่จุดกลางของระดับเสียงในคอร์ด vi ห้องที่ 4 ไปจนถึงคอร์ด I ซึ่งอยู่ในห้องที่ 5 เป็นห้องสุดท้าย การดำเนินคอร์ดยึดเสียงของทำนองเพลงเป็นหลัก

การดำเนินทำนอง

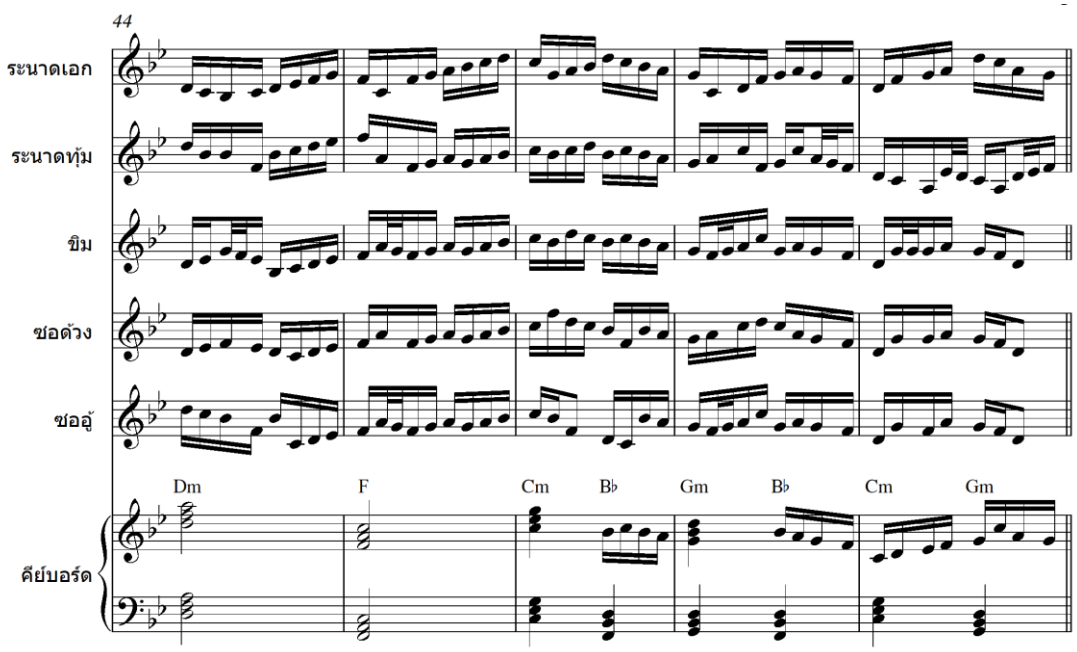
การดำเนินทำนองในท่อนนี้เครื่องดนตรีทั้งหมดมีบทบาทในการบรรเลงครบทุกเครื่องดนตรี ไม่มีเครื่องดนตรีใดเด่นกว่ากัน และทุกเครื่องดนตรีบรรเลงตามบทบาทหน้าที่ทั้งหมด โดยระนาดเอกบรรเลงทำนองส่วนขยายไปตลอดจนจบห้องที่ 5 มีระนาดทุ้มบรรเลงทำนองสอดประสานตลอดจนจบ 5 ห้อง มีขิมบรรเลงทำนองเหมือนกับระนาดเอกและแตกต่างสลับกัน ซอด้วงกับซออู้ดำเนินทำนองสอดสลับกันตามหน้าที่ของเครื่องดนตรีจนครบ 5 ห้อง การดำเนินทำนองโดยรวมมีทิศทางที่ขึ้น - ลง เหมาะสมไม่ก้าวกระโดดขึ้นหรือลงมากจนเกินไป เว้นแต่ระนาดทุ้มในห้องที่ 2 จังหวะ 1 เคลื่อนลงไปหาจังหวะยก มีการก้าวกระโดดเกิน 1 ช่วงเสียง

การดำเนินคอร์ด

การดำเนินคอร์ดมีดังนี้ ii - V - ii - iii - V - ii - V - ii - I โดยมีทำนองผสมคอร์ดในห้องที่ 1 และห้องที่ 5 การดำเนินคอร์ดมีทิศทางลง - ขึ้น ไม่สมดุลและ มีจุดพักในการดำเนินคอร์ดในห้องที่ 4 ซึ่งใช้คอร์ด V เป็นจุดพักโดยใช้สัดส่วนเป็นโน้ตตัวขาวในการบรรเลง ในห้องที่ 5 ดำเนินคอร์ดในจังหวะโน้ตตัวดำตามเดิม

การดำเนินทำนอง

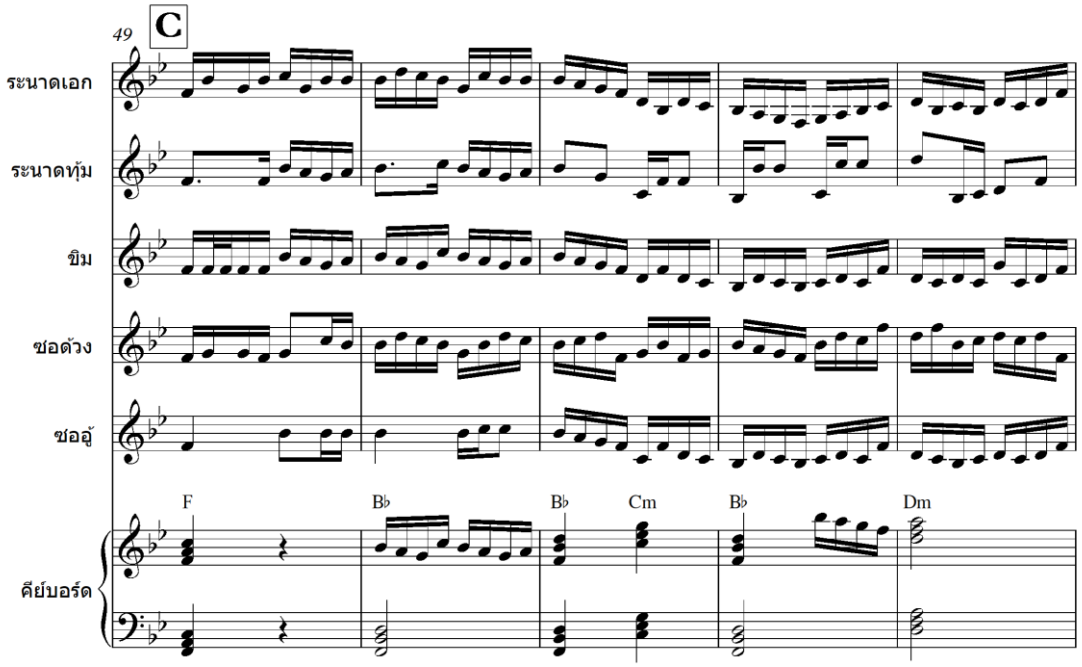
การดำเนินทำนองในท่อนนี้มีขิม ซอด้วงดำเนินทำนองหลักและ ระนาดเอกเป็นตัวขยายทำนองไปตลอดจนจบห้องที่ 5 โดยมีระนาดทุ้มดำเนินทำนองสอดประสานให้ระนาดเอกและซออู้ดำเนินทำนองสอดประสานให้ซอด้วง การดำเนินทำนองมีทิศทางขึ้นลงโดยมีแนวโน้มอยู่กับที่เป็นส่วนใหญ่ และทุกเครื่องดนตรียึดจังหวะหนักในทุกห้องที่เล่นโน้ตตัวเดียวกัน แตกต่างที่ระนาดทุ้มนั้นไม่ตรงกับทุกเครื่องดนตรีเกือบทุกจังหวะหนัก แต่โน้ตที่ระนาดทุ้มลงในจังหวะหนักนั้น สร้างเสียงประสานเพิ่มสีสันในการดำเนินทำนองได้เป็นอย่างมาก

การดำเนินคอร์ด

การดำเนินคอร์ดมีดังนี้ vi - iii - vi - V - ii - ii - V - ii - I การดำเนินคอร์ดเริ่มด้วยสัดส่วนโน้ตตัวขาวในคอร์ด vi ห้องที่ 1 เป็นจุดพักเสียง ก่อนจะเคลื่อนที่เป็นโน้ตตัวดำในห้องถัดไปจนครบ 5 ห้อง ท่อนนี้ผู้บรรเลงดำเนินแต่เพียงคอร์ดเพียงอย่างเดียว ไม่มีการผสมระหว่างทำนองและคอร์ด การดำเนินคอร์ดมีทิศทางขึ้น - ลงที่สมดุล ไม่ก้าวกระโดดมากจนเกินไป

การดำเนินทำนอง

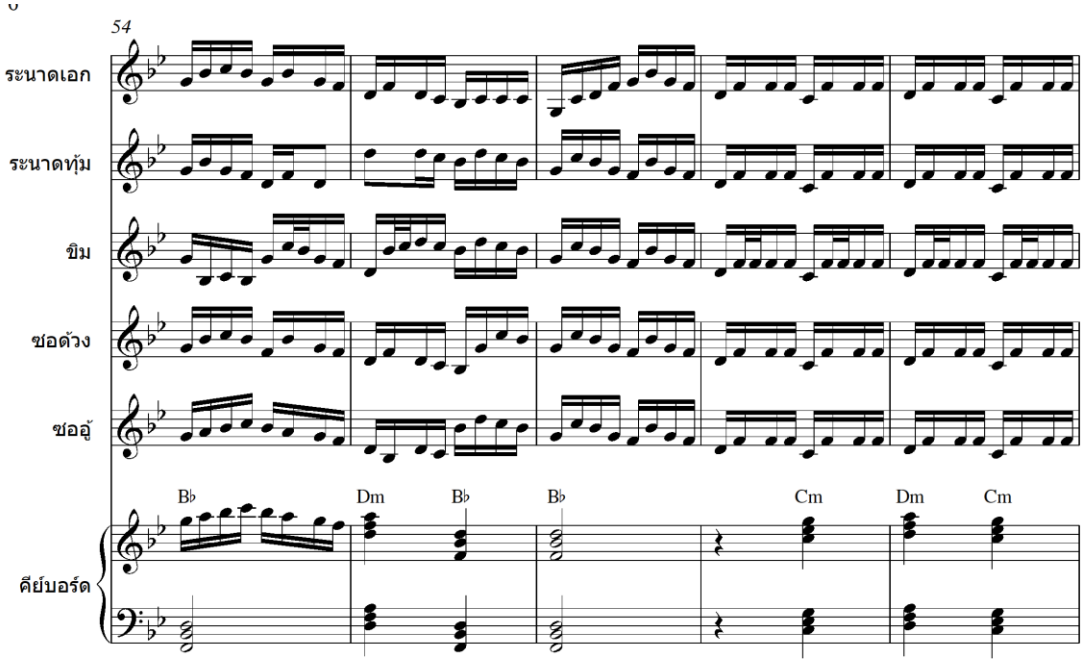
การดำเนินทำนองในท่อนนี้เป็นการแสดงถึงช่วงจบท่อน B ทำนองมีทิศทางที่ไม่เคลื่อนที่มากนัก ขึ้น ลง มีความสมดุลลงตัว การบรรเลงของทุกเครื่องดนตรียึดระบบบันไดเสียง Bb major ในการดำเนินทำนอง ระนาดเอกบรรเลงทำนองในส่วนขยายโดยมีระนาดทุ้มเล่นประสานทำนองและ ขยายทำนองระนาดเอกในห้องที่ 4,5 เพื่อผลักดันให้เข้าทำนองในท่อน C ซอด้วงและขิมดำเนินทำนองหลักโดยมีซออู้เล่นทำนองประสาน การบรรเลงทำนองในรูปแบบนี้ช่วยสร้างให้เกิดเสียงประสานเป็นขั้นคู่สองเสียงเกิดขึ้นระหว่างทำนองหลักและทำนองประสาน และห้องสุดท้ายเป็นทำนองปิดประโยคของท่อน B ด้วยเครื่องดนตรี ขิม ซอด้วย ซออู้ โดยมีระนาดเอกและระนาดทุ้มบรรเลงทำนองเพื่อเข้าสู่ท่อน C

การดำเนินคอร์ด

การดำเนินคอร์ดมีดังนี้ iii - V - ii - I - vi – I - ii - vi ในห้องที่ 1,2 ดำเนินคอร์ดเป็นโน้ตตัวขาวเพื่อเป็นจุดพัก และห้องที่ 3,4,5 นำเนินคอร์ดด้วยโน้ตตัวดำ การดำเนินคอร์ดมีการผสมทำนองในห้องที่ 3, 4,5 การดำเนินคอร์ดมีทิศทางขึ้นลง ที่ไม่มากนักจึงทำให้เกิดความสมดุลของทิศทาง และมีการใช้พลิกกลับคอร์ดในคอร์ด I ซึ่งเป็นการพลิกกลับครั้งที่ 2

การดำเนินทำนอง

การดำเนินทำนองในท่อนนี้ เป็นการเริ่มต้นท่อน C ซออู้เล่นทำนองหลัก โดยมีซอด้วง ขิม ระนาดเอกเป็นทำนองส่วนขยาย และมีระนาดทุ้มเล่นทำนองสอดประสานให้กับระนาดเอก การดำเนินทำนองมีทิศทาง ขึ้นลง ที่สมดุลลงตัวแตกต่างที่ทำนองของระนาดทุ้ม ในห้องที่ 4 และ 5 ทำนองของระนาดทุ้มมีการก้าวกระโดดขึ้นในห้องที่ 4 และกระโดดลงในห้องที่ 5 ที่ห่างมากเกินไป โดยในห้องที่ 5 จังหวะที่ 1 มีการก้าวกระโดดของทำนองเกินหนึ่งช่วงเสียง การดำเนินทำนองของทุกเครื่องดนตรีมีการลงโน้ตที่เหมือนกันในจังหวะหนัก มีแตกต่างกันบ้างในระนาดเอกห้องที่ 2 จังหวะที่ 2 และทุกเครื่องดนตรีแตกต่างกันที่ห้องที่ 4 ทั้งจังหวะที่ 1,2 ห้องที่ 5 จังหวะที่ 2

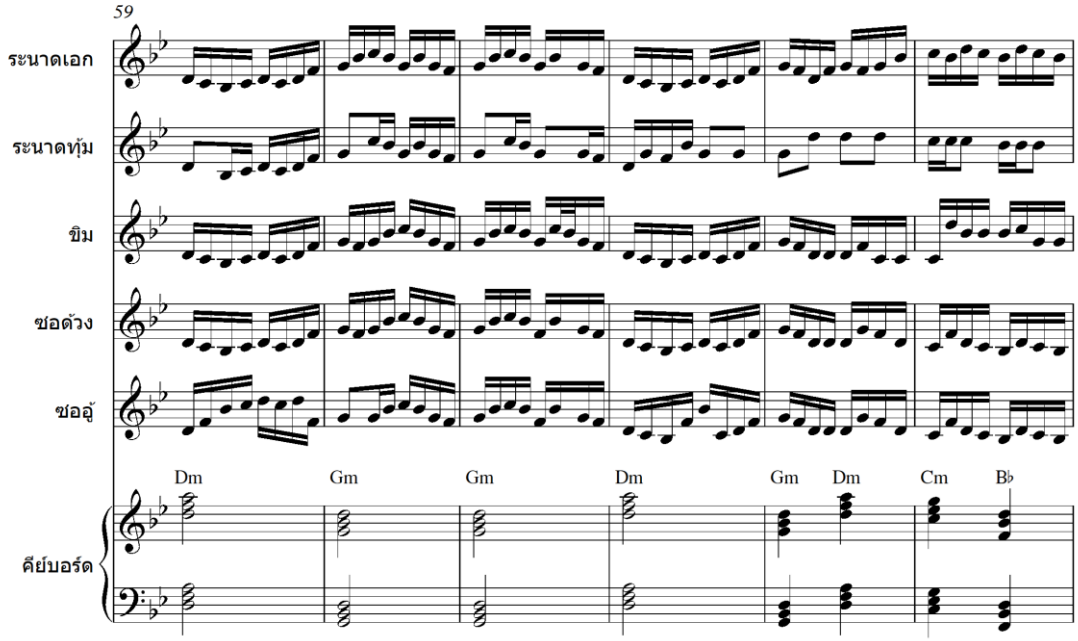
การดำเนินคอร์ด

การดำเนินคอร์ดมีดังนี้ V - I - I - ii - I - iii มีการเล่นทำนองผสมคอร์ดในห้องที่ 2 และห้องที่ 4 การดำเนินคอร์ดยึดโน้ตของทำนองเพลงเป็นหลัก การดำเนินคอร์ดในท่อนนี้ผู้บรรเลงใช้การเล่นริทึมแบบสั้นและยาวสลับกันทำให้เสียงคอร์ดที่ฟังออกมารู้สึกเคลื่อนที่และปล่อยว่างสลับกัน

การดำเนินทำนอง

การดำเนินทำนองเพลงในท่อนนี้ทุกเครื่องดนตรีนำสัดส่วนเขบ็ต 2 ชั้นมาสร้างทำนองทั้งหมด จะมีขิมและระนาดทุ้มที่มีการยืดหดขยายทำนองอยู่บ้าง โดยรวมถือว่ายังใช้สัดส่วนเขบ็ต 2 ชั้นเป็นหลัก การดำเนินทำนองมีทิศทางการขึ้นลง ของทำนองตั้งแต่ห้องที่ 1,2,3 แต่พอถึงห้องที่ 4,5 ทำนองจะไม่ขึ้นลงมากนัก หากพิจารณาจังหวะตก ทุกเครื่องดนตรีจะลงโน้ตเดียวกันทุกจังหวะ โดยรวมของทำนองในท่อนนี้ถือได้ว่าเป็นการดำเนินทำนองที่สมดุล

การดำเนินคอร์ด

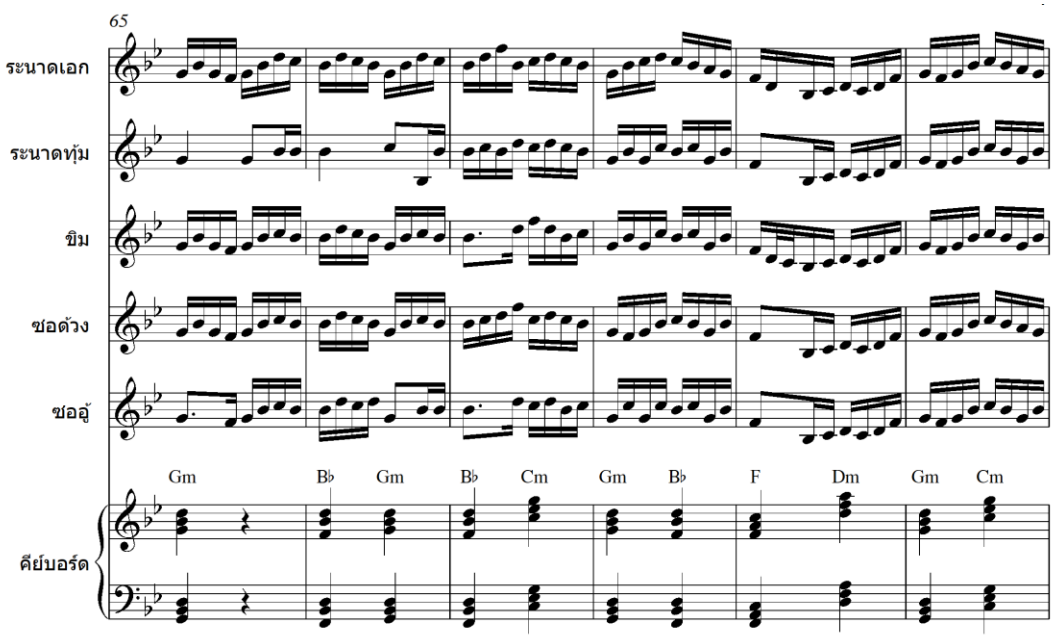
การดำเนินคอร์ดมีดังนี้ iii - vi - vi - iii - vi - iii - ii - I มีการเล่นทำนองผสมกับคอร์ดในห้องที่ 1 โดยใช้ทำนองเดียวกับระนาดเอกและซออู้ การดำเนินคอร์ดยึดโน้ตในทำนองเป็นหลัก การดำเนินทำนองมีทิศทาง ขึ้น - ลง อยู่ในระดับที่สมดุลเสียงที่ต่ำสุด และสูงสุดของคอร์ดไม่ก้าวกระโดดมากจนเกินไป



การดำเนินทำนอง

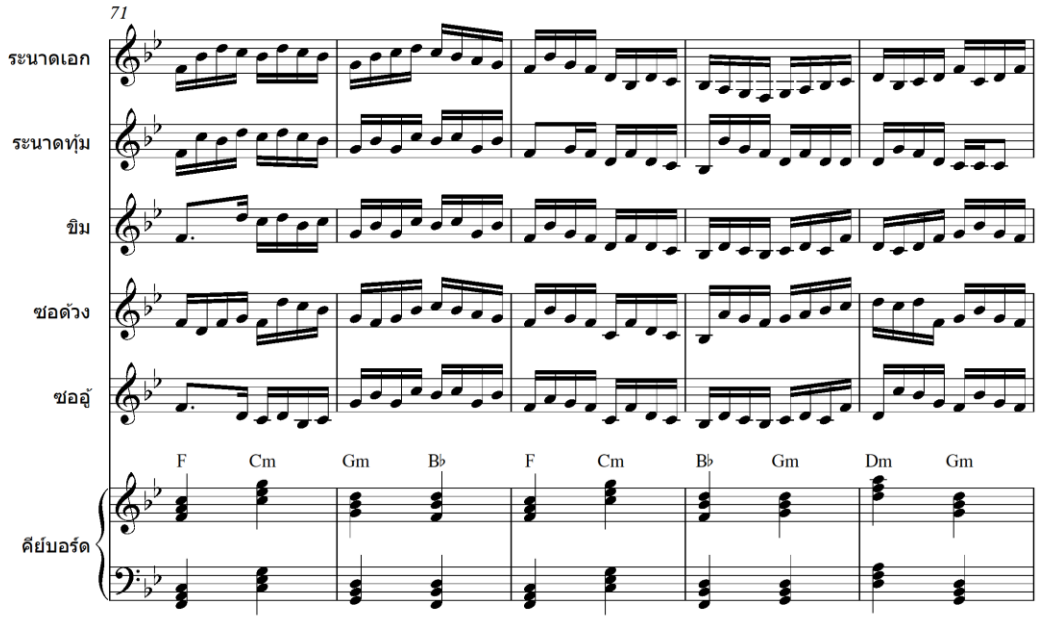
การดำเนินทำนองของท่อนนี้มีทิศทางการขึ้น - ลงที่เล็กน้องแต่เคลื่อนที่บ่อย ความกว้างของเสียงเครื่องดนตรีที่ดำเนินทำนองทั้งหมดไม่ได้ก้าวกระโดดไปไกลมาก ถือว่ามีความสมดุลของทำนองที่ดีมาก การใช้สัดส่วนที่นำมาสร้างทำนองใช้เขบ็ต 2 ชั้นเป็นส่วนใหญ่ หากพิจารณาจะทราบว่าการดำเนินทำนองใช้สัดส่วนอยู่ 4 แบบ บทบาทในการดำเนินทำนองทุกเครื่องดนตรีบรรเลงเหมือนกันเป็นส่วนใหญ่มีแตกต่างกันที่ระนาดทุ้มในห้องที่ 5,6 โดยทำนองไม่เหมือนดนตรีอื่น

การดำเนินคอร์ด

การดำเนินคอร์ดมีดังนี้ iii – vi - vi - iii - vi - iii - ii - I การดำเนินคอร์ดในท่อนนี้ใช้สัดส่วนเป็นโน้ตตัวขาวในห้องที่ 1,2,3,4 และโน้ตตัวดำในห้องที่ 5,6 มีทิศทางขึ้นลงที่สมดุลเป็นส่วนใหญ่ มีความไม่สมดุลในห้องที่ 1,4 และห้องที่ 5,6 ในจังหวะที่ 2 เนื่องจากมีการก้าวกระโดดขึ้นมากเกินไป

การดำเนินทำนอง

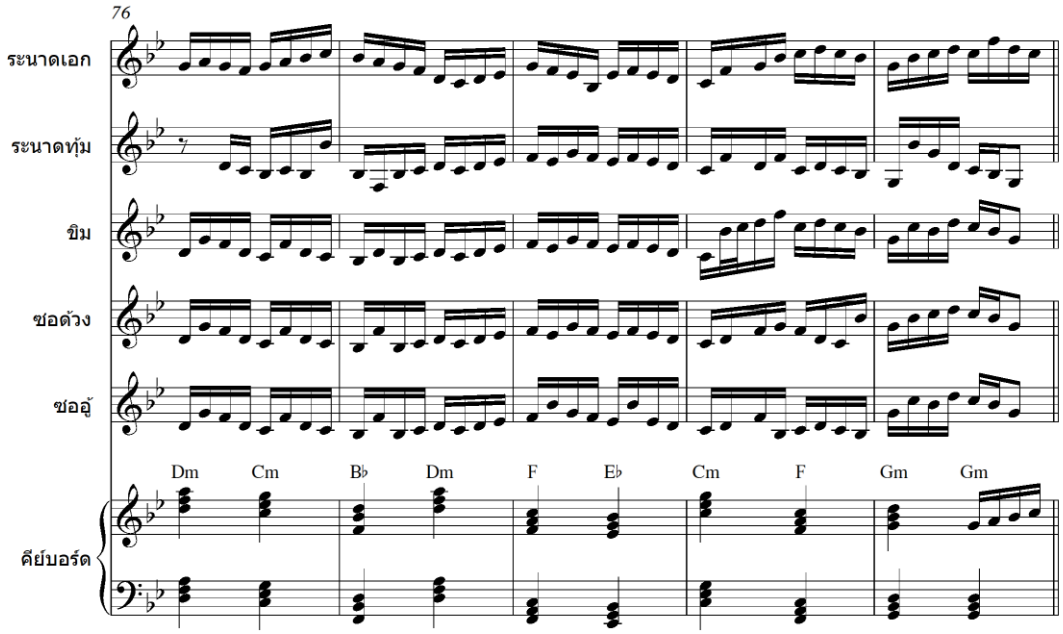
การดำเนินทำนองมีการใช้สัดส่วนที่เป็นเขบ็ต 2 ชั้นเป็นส่วนใหญ่ การดำเนินทำนองมีการใช้สัดส่วนอยู่ 4 รูปแบบ เครื่องดนตรีทั้งหมดบรรเลงคล้ายกันเป็นส่วนใหญ่ มีแตกต่างกันที่เครื่องดนตรีระนาดทุ้มในห้องที่ 1,2,5 และเครื่องดนตรีซออู้ห้องที่ 1,3,5 การดำเนินทำนองมีทิศทางขึ้นลงที่สมดุลลงตัว

การดำเนินคอร์ด

การดำเนินคอร์ดมีดังนี้ vi - I - vi - I - ii - vi – I - V - iii - vi - ii การดำเนินคอร์ดใช้สัดส่วนเป็นโน้ตตัวดำทั้งหมด มีทิศทางการลงขึ้น ที่ก้าวกระโดดสมดุลกันเป็นส่วนใหญ่ ที่ไม่สมดุลคือคอร์ด ii - iii ในห้องที่ 1,3 ในจังหวะที่ 2 และห้องที่ 6 ในจังหวะที่ 1

การดำเนินทำนอง

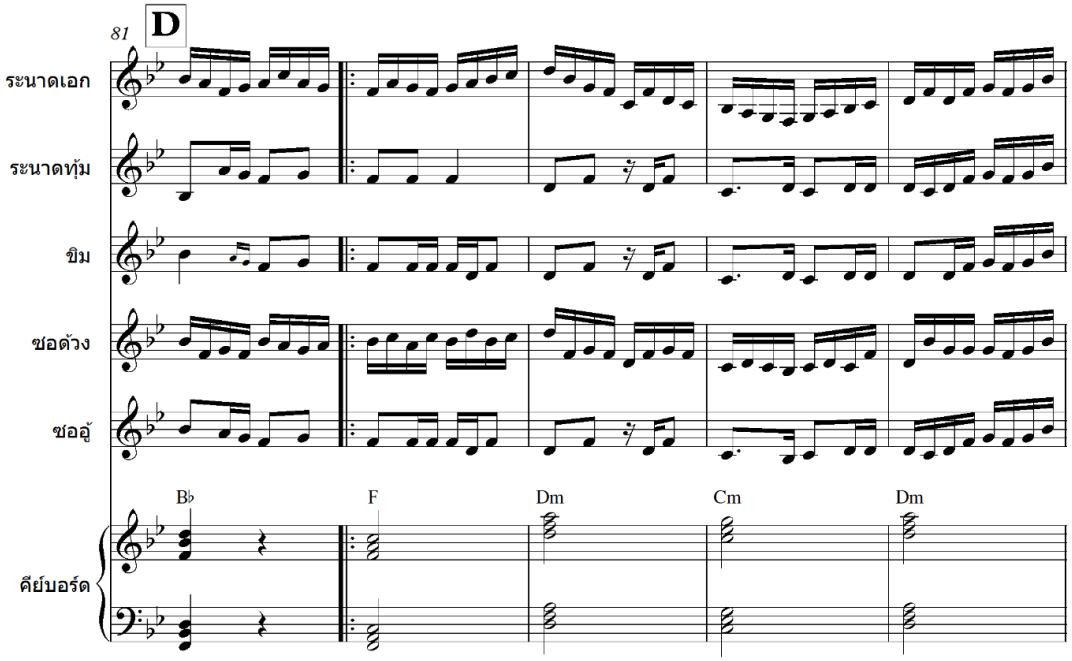
การดำเนินทำนองมีการใช้สัดส่วนที่คล้ายกันคือเครื่องดนตรี ระนาดเอก ระนาดทุ้ม ขิม ซอด้วง และซออู้ จะมีแตกต่างกันในห้องที่ 1 คือเครื่องดนตรี ขิมและซออู้โดยมีทิศทางในการดำเนินทำนองขึ้นลง อย่างสมดุล จะมีก้าวกระโดด 1 ช่วงเสียงคือเครื่องดนตรีระนาดทุ้มในห้องที่ 3 จังหวะที่ 1

การดำเนินคอร์ด

การดำเนินคอร์ดมีดังนี้ V – ii - vi - I - V - ii - I - vi - iii - vi โดยคอร์ดทั้งหมดใช้สัดส่วนโน้ตตัวดำเป็นสัดส่วนในการดำเนินคอร์ด การดำเนินคอร์ดมีทิศทางขึ้น ลง ที่สมดุลอาจมีก้าวกระโดดบ้างแต่ไม่ห่างมากจนเกินไป การดำเนินคอร์ดยึดตัวโน้ตของทำนองหลักเป็นการดำเนินคอร์ด

การดำเนินทำนอง

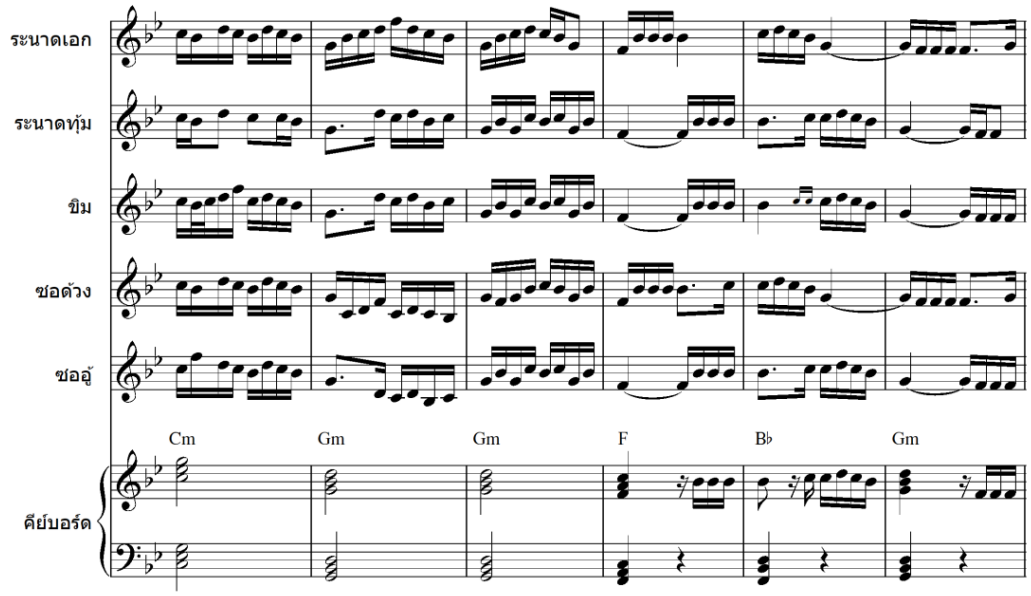
การดำเนินทำนองในท่อนนี้เป็นการดำเนินทำนองที่ส่งเพื่อเข้าท่อนใหม่คือที่ D การดำเนินทำนองของเครื่องดนตรีทั้งหมดดำเนินไปเพื่อเตรียมตัวจบประโยคของท่อน โดยใช้สัดส่วนเขบ็ต 2 ชั้นเป็นส่วนใหญ่ ระนาดเอกมีการบรรเลงส่วนขยายของทำนองตลอดท่อนโดยไม่มีการหยุดพัก ทำนองมีทิศทางขึ้น - ลงที่สมดุลทุกเครื่องดนตรี โดยห้องที่ 4,5 จะค่อย ๆ เกลาให้ทำนองมีเสียงค่อย ๆ สูงขึ้นเพื่อเปลี่ยนเข้าสู่ท่อน D บันไดเสียงที่นำมาสร้างทำนองคือ Bb major ทั้งหมด ในห้องที่ 3 จังหวะที่ 2 มีการลงตัวโน้ต Eb ซึ่งเป็นโน้ตลำดับที่ 4 ของบันไดเสียง ทำให้เกิดความรู้สึกเหมือนเปลี่ยนโทนาลิตี แต่ยังคงอยู่ในโทนาลิตีเดิม

การดำเนินคอร์ด

การดำเนินคอร์ดมีดังนี้ iii - ii - I - iii - V - IV - ii - V - vi - vi การดำเนินคอร์ดมีทิศทางที่กระโดดขึ้นลงที่ไม่สมดุล เนื่องจากเสียงที่สูงสุดและต่ำสุดของคอร์ดกระโดดขึ้น ลงมากเกินไป มีการเล่นทำนองผสมกับคอร์ดในห้องที่ 5 อยู่ในคอร์ด vi การดำเนินคอร์ดในห้องที่ 3 จังหวะ 2 ซึ่งเป็นคอร์ดที่ IV ช่วยสร้างสีสันของการดำเนินคอร์ดได้ดีมาก ทำให้เกิดความรู้สึกเปลี่ยนจากเดิมจากท่อนที่แล้วมา

การดำเนินทำนอง

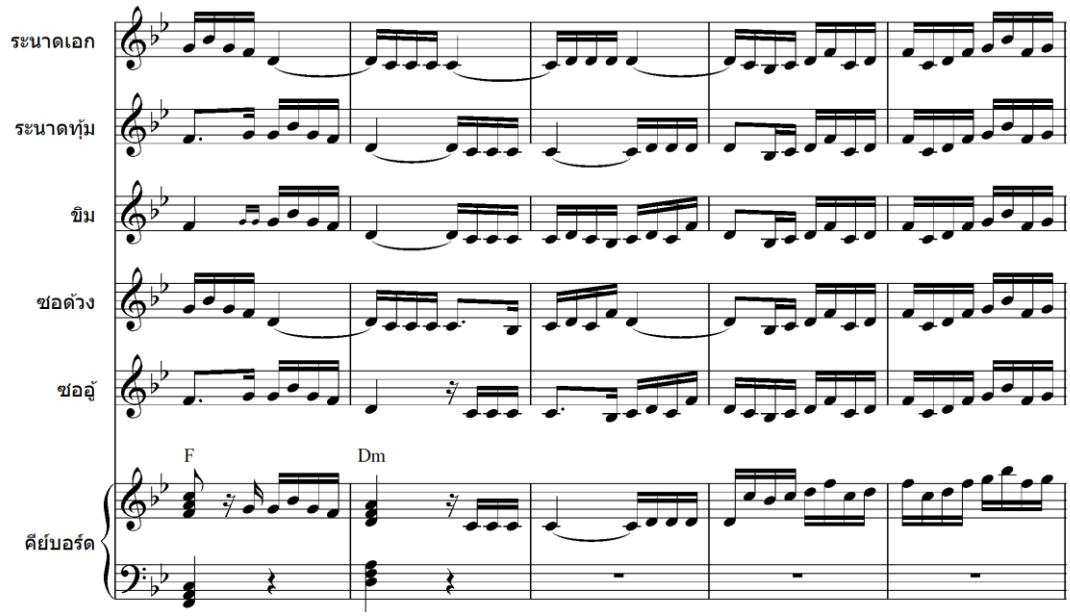
การดำเนินทำนองในท่อนนี้ เป็นการเริ่มทำนองโดยขิม ทำหน้าที่เป็นทำนองหลักและมีระนาดกับซอด้วงเล่นเป็นทำนองขยาย ระนาดทุ้มเล่นทำนองสอดประสานระนาดเอกและซออู้เล่นทำนองสอดประสานซอด้วง การดำเนินทำนองมีทิศทางก้าวกระโดดขึ้น - ลงที่สมดุล แตกต่างที่ระนาดเอกนั้นมีทิศทางขึ้น - ลงในห้องที่ 1,2 ไม่มากนักแต่พอถึงห้องที่ 3,4 กลับเกลาลงต่ำกว่าเครื่องดนตรีอื่น ๆ และก็เกลาขึ้นมาจนอยู่ในระดับเดียวกัน

การดำเนินคอร์ด

การดำเนินคอร์ดมีดังนี้ I – V - iii - ii - iii การดำเนินคอร์ดมีทิศทางขึ้นลงอยู่ในช่วงเสียงที่สมดุลไม่มีการก้าวกระโดดขึ้นหรือลงมากเกินไป การใช้สัดส่วนในการดำเนินคอร์ดใช้โน้ตตัวขาวเป็นส่วนมาก จะมีใช้โน้ตตัวดำในห้องที่ 1 ในคอร์ด I จังหวะที่ 1 การเลือกใช้สัดส่วนโน้ตตัวขาวในการบรรเลงคอร์ดเพื่อนสนับสนุนทำนองนั้น ทำให้เสียงเปิดกว้างให้ได้ยินทำนองได้สะดวกขึ้น

การดำเนินทำนอง

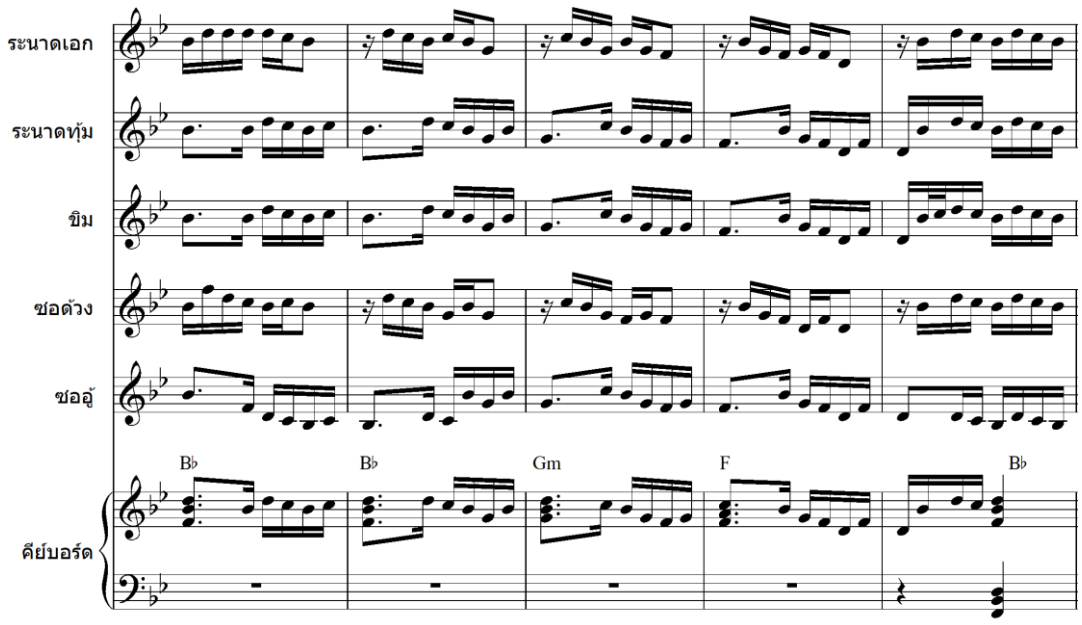
การดำเนินทำนองในท่อนนี้มีการใช้ทำนองสอดรับกัน โดยจากห้องที่ 1,2,3 ยังไม่มีการใช้ทำนองสอดรับ จนมาถึงห้องที่ 4,5,6 จึงมีการบรรเลงทำนองสอดรับกัน ซึ่งห้องที่ 1,2,3 ทุกเครื่องดนตรีทำหน้าที่ของเครื่องดนตรีตนเองดังนี้ ระนาดเอกบรรเลงขยายทำนองหลัก ระนาดทุ้มบรรเลงทำนองสอดประสาน ขิมและซออู้บรรเลงทำนองหลัก ซอด้วงเล่นขยายทำนองและสอดประสานทำนองของซออู้ จนถึงห้องที่ 4,5,6 ระนาดเอก กับซอด้วงบรรเลงทำนองก่อนในห้องที่4,5,6 จังหวะที่ 1 และระนาดทุ้ม ขิม ซออู้ บรรเลงทำนองสอดรับในจังหวะที่ 2

การดำเนินคอร์ด

การดำเนินคอร์ดมีดังนี้ ii – vi - vi - V - I - vi การดำเนินคอร์ดมีการเล่นทำนองผสมคอร์ดในห้องที่ 4,5,6 มีการใช้โน้ตตัวขาวในห้องที่ 1,2,3 และโน้ตตัวดำในห้องที่ 4,5,6 การดำเนินคอร์ดมีการใช้ทิศทางในการขึ้นลง อย่างสมดุลเท่ากัน ไม่มีคอร์ดใดก้าวกระโดดแตกต่างกันมากนัก

การดำเนินทำนอง

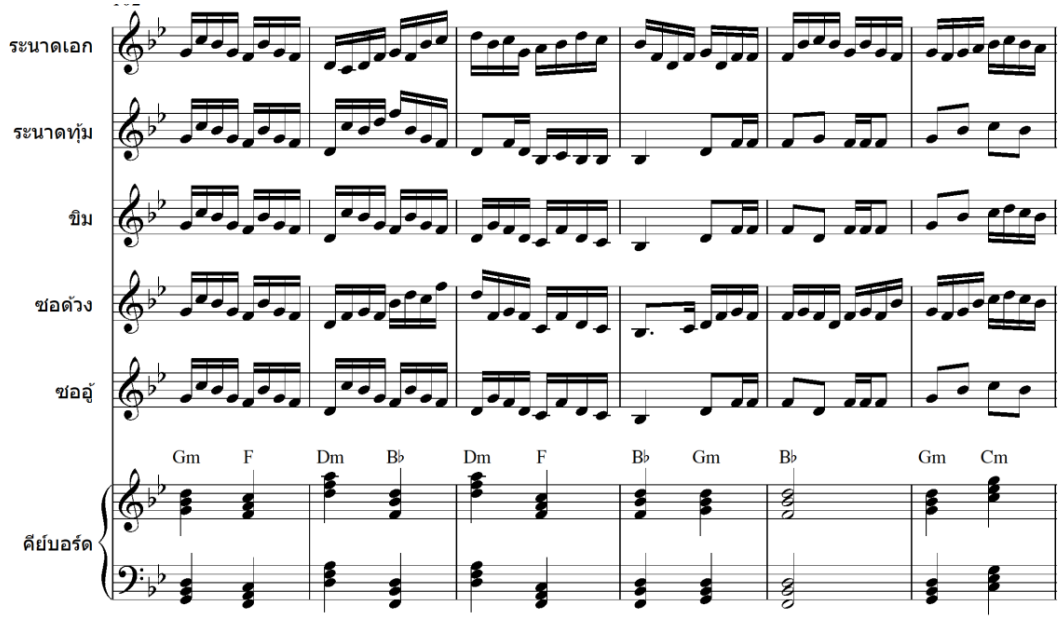
การดำเนินทำนองเพลงของเครื่องดนตรีทั้งหมดบรรเลงทำนองแบบสอดรับกันไปมา โดยมีเครื่องดนตรีระนาดเอกและซอด้วงบรรเลงทำนองขึ้นมาก่อน แล้วจึงตามด้วยระนาดทุ้ม ขิม ซออู้ บรรเลงทำนองสอดรับตาม และมาบรรเลงพร้อมกันในห้องที่ 5 จังหวะที่ 2 ไปจนจบห้องที่ 6 ทำนองทั้งหมดมีทิศทางในการขึ้น - ลง อย่างสมดุลไม่มีเครื่องดนตรีไหนก้าวกระโดดขึ้นหรือลงมากจนเกินไป

การดำเนินคอร์ด

การดำเนินคอร์ดในท่อนนี้มีการบรรเลงเพียง 2 ห้อง หลังจากนั้นจะทำนองสอดรับและบรรเลงทำนองตามโดยคอร์ดที่ใช้ในห้องที่ 1,2 มีดังนี้ V - iii ซึ่งเป็นการบรรเลงทำนองผสมคอร์ด การดำเนินคอร์ดไม่มีการก้าวกระโดดห่างกันมาก มีทิศทางขึ้นลงที่สมดุลกัน

การดำเนินทำนอง

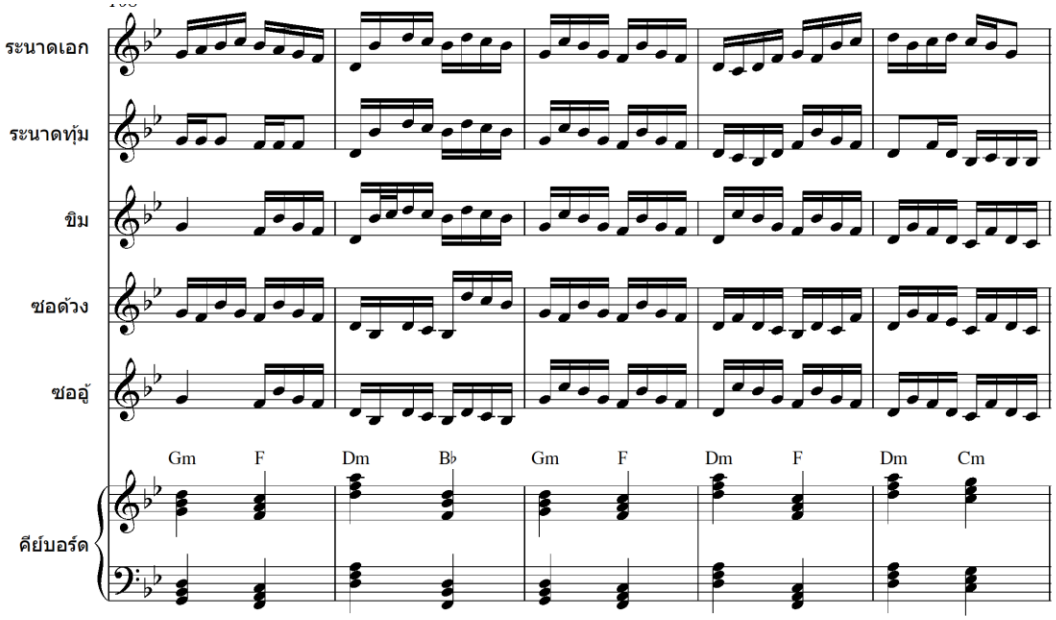
การดำเนินทำนองในท่อนนี้เครื่องดนตรีทั้งหมดบรรเลงคล้ายกันในห้องที่ 1 2 3 และบรรเลงทำนองส่วนขยายคือ ระนาดเอก ซอด้วง และระนาดทุ้ม ขิม ซออู้ บรรเลงทำนองหลัก การดำเนินทำนองในท่อนนี้มีทิศทางการขึ้นลงของทำนองอย่างสมดุล แม้ในห้องที่ 2 จะมีการก้าวกระโดดขึ้นอย่างรวดเร็วแต่ก็มีโน้ตที่เกลาให้ขึ้นอย่างสมดุลเสมอ โน้ตทำนองทุกเครื่องดนตรีมีโน้ตตัวเดียวกันที่จังหวะตก

การดำเนินคอร์ด

การดำเนินคอร์ดมีดังนี้ I – I - vi – V - I การดำเนินคอร์ดมีการบรรเลงแบบคอร์ดขึ้นก่อนและทำนองตามในจังหวะถัดไป การดำเนินคอร์ดเป็นการสร้างขอบเขตให้กับช่วงเสียงของทำนองที่บรรเลงตามหลังคอร์ด แล้วการบรรเลงทำนองก็เกี่ยวข้องกับเครื่องดนตรีที่ดำเนินทำนองอีกด้วย

การดำเนินทำนอง

การดำเนินทำนองในท่อนนี้เป็นการบรรเลงทำนองเข้ามาในห้องที่ 1,2,3 แล้วจึงจะมีการบรรเลงทำนองสอดประสานในห้องที่ 4,5,6 โดยเครื่องดนตรีระนาดเอก ซอด้วงจะบรรเลงทำนองสอดประสานและ ระนาดทุ้ม ขิม ซออู้จะบรรเลงทำนองหลัก การดำเนินทำนองของทุกเครื่องดนตรีมีทิศทางในการ ขึ้นลงอย่างสมดุลลงตัว ไม่มีการก้าวกระโดดของทำนองในเครื่องดนตรีใดกระโดดมากเกินไป

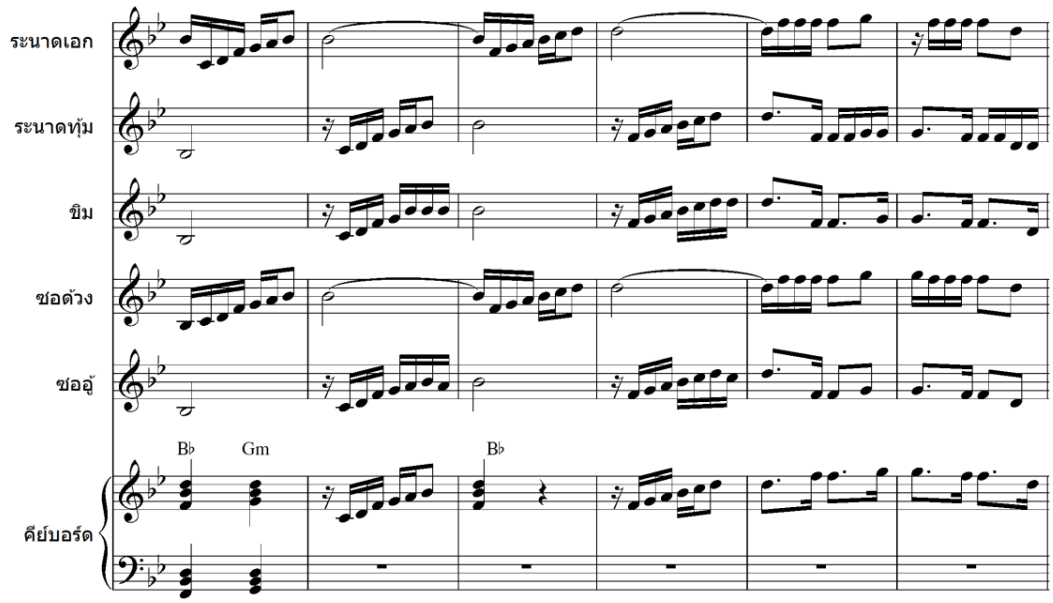
การดำเนินคอร์ด

การดำเนินคอร์ดมีดังนี้ vi - V - iii - I – iii - V - I - vi - I – vi - ii เป็นการดำเนินคอร์ดโดยใช้สัดส่วนโน้ตตัวดำ ในห้องที่ 1,2,3,4 และ 6 ใช้สัดส่วนโน้ตตัวขาวในห้องที่ 5 การใช้สัดส่วนแบบนี้ทำให้มีจุดพักในการดำเนินคอร์ด ซึ่งจะอยู่ในห้องที่ 5 การดำเนินคอร์ดมีทิศทางการขึ้นลงของคอร์ดที่สมดุลลงตัว อาจมีการก้าวกระโดดห่างกันเพียงเล็กน้อย แต่โดยรวมถือว่าสมดุล

การดำเนินทำนอง

การดำเนินทำนองในท่อนนี้เป็นการบรรเลงรวมที่มีโน้ตคล้ายกันทุกเครื่องดนตรี มีแตกต่างกันบ้างเพียงเล็กน้อย และสัดส่วนในการบรรเลงทำนองใช้โน้ตเขบ็ต 2 ชั้นในการสร้างทำนองเป็นส่วนใหญ่ ท่อนมีมีการเล่นทำนองที่แตกต่างกันในห้องที่ 1 คือเครื่องดนตรี ระนาดทุ้ม ขิม ซออู้ จากนั้นจึงบรรเลงเข้าพร้อมกันจนจบห้องที่ 5 ในท่อนนี้ไม่มีการสร้างทำนองสอดประสานจากเครื่องดนตรีใด

การดำเนินคอร์ด

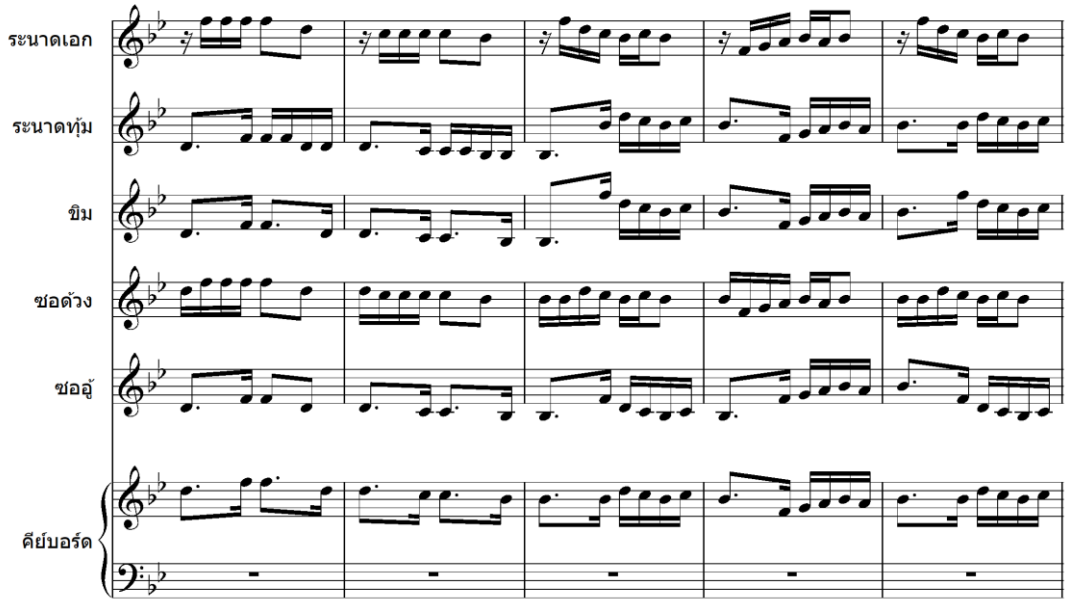
การดำเนินคอร์ดมีดังนี้ vi - V - iii - I - vi – V - iii - V - iii - ii โดยมีการใช้สัดส่วนโน้ตตัวดำบรรเลงทั้งท่อนโดยไม่มีสัดส่วนโน้ตใดมาสร้างจุดพัก การดำเนินคอร์ดมีทิศทางลงขึ้นอย่างสมดุล จะมีเพียงห้องที่ 2,5,6 ในจังหวะที่ 1 การดำเนินคอร์ดมีการก้าวกระโดดของเสียงที่ต่ำและสูงที่สุดของคอร์ดมาก ทำให้การดำเนินคอร์ดฟังดูแตกต่างจนเห็นได้ชัด



การดำเนินทำนอง

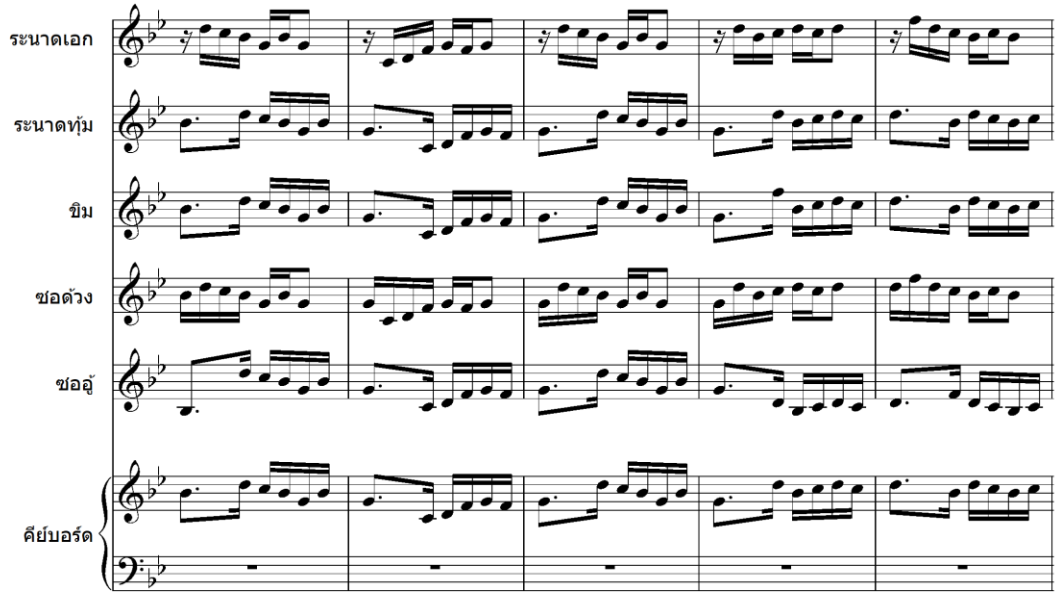
การดำเนินทำนองในท่อนนี้มีการใช้ทำนองสอดรับตั้งแต่ห้องที่ 1 ไปจนถึงห้องที่ 4 โดยมีเครื่องดนตรีระนาดเอก ซอด้วง บรรเลงทำนองเริ่มต้นแล้วจึงมีเครื่องดนตรี ระนาดทุ้ม ขิม ซออู้ บรรเลงทำนองสอดรับ หลังจากนั้นห้องที่ 5,6 เครื่องดนตรี ระนาดเอกและซอด้วง จึงบรรเลงทำนองส่วนขยายโดยมี ระนาดทุ้ม ขิม ซออู้ บรรเลงทำนองหลัก

การดำเนินคอร์ด

การดำเนินคอร์ดมีดังนี้ I - vi - I การดำเนินคอร์ดในท่อนนี้มีเพียงห้องที่ 1 และห้องที่ 3 จากนั้นจะเป็นการดำเนินทำนองเพื่อสนันสนุนเครื่องดนตรีที่บรรเลงทำนอง การดำเนินคอร์ดทั้ง 2 ห้องดังกล่าวมีทิศทางในการขึ้น ลง อย่างสมดุลลงตัว โดยการบรรเลงคอร์ดยังคงยึดทำนองเป็นหลัก

การดำเนินทำนอง

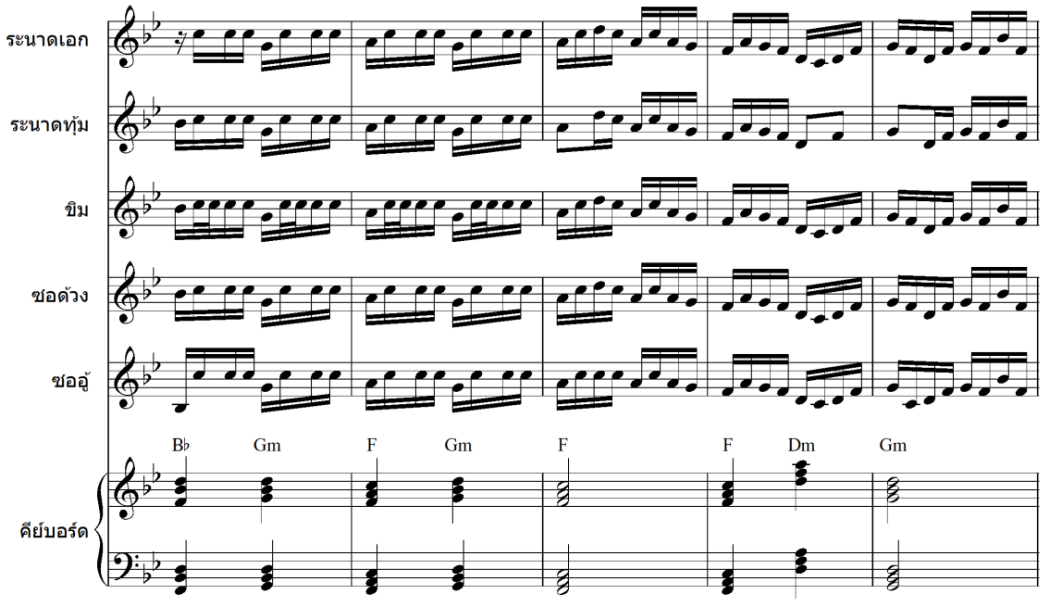
การดำเนินทำนองในท่อนนี้มีทำนองหลักอยู่ที่ ขิม ซออู้ และทำนองส่วนขยายอยู่ที่ระนาดเอกและ ซอด้วง ส่วนระนาดทุ้มบรรเลงทำนองสอดประสานให้กับระนาดเอกและมีคีย์บอร์ดบรรเลงทำนองเดียวกันกับซออู้ การดำเนินทำนองมีทิศทางที่สมดุลลงตัว จะมีก้าวกระโดดเกิน 1 ช่วงเสียงในเครื่องดนตรี ระนาดทุ้ม ขิม ซึ่งอยู่ในห้องที่ 3

การดำเนินคอร์ด

การดำเนินคอร์ดในท่อนนี้เครื่องดนตรีที่เล่นคอร์ดไม่มีการดำเนินคอร์ดแต่อย่างใด

การดำเนินทำนอง

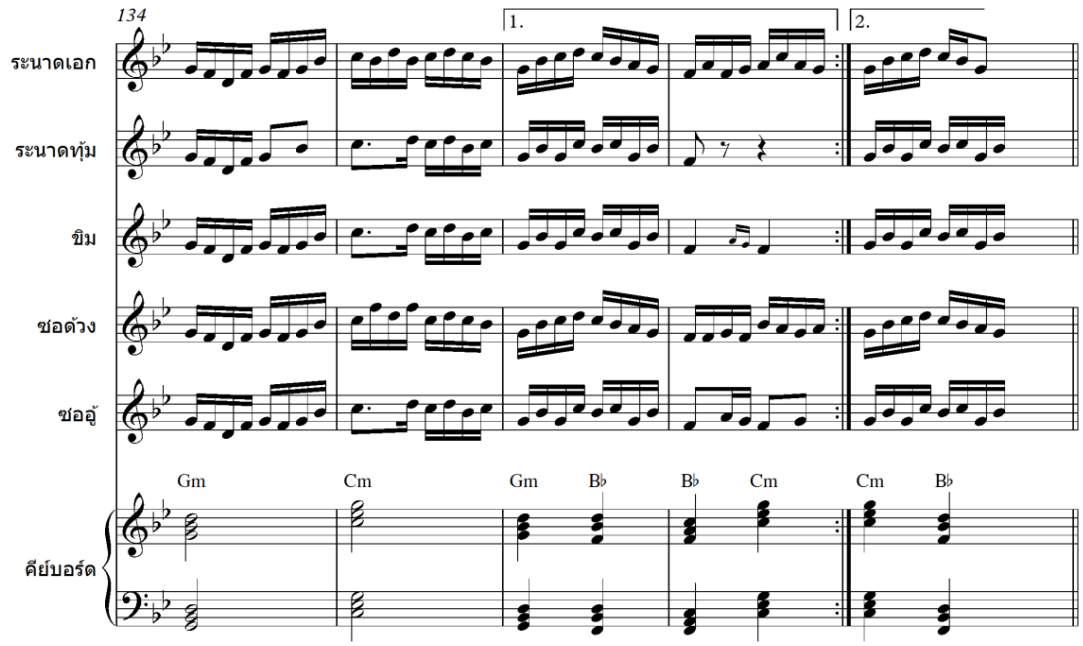
การดำเนินทำนองของท่อนนี้ระนาดเอกบรรเลงทำนองสอดรับกับทำนองหลักในเครื่องดนตรี ระนาดทุ้มและขิม โดยซอด้วงเล่นขยายทำนองที่เป็นทำนองสอดรับกับทำนองหลัก และซออู้เล่นทำนองสอดประสานในห้องที่ 1 และกลับมาเล่นทำนองหลักในห้องที่ 2 ไปจนจบห้องที่ 6 การดำเนินทำนองมีทิศทางขาขึ้นลง อย่างสมดุลจะมีการก้าวกระโดดเกิน 1 ช่วงเสียงของเครื่องดนตรี ซออู้ในห้องที่ 1 จังหวะที่ 1 และมีคีย์บอร์ดที่ทำหน้าที่ดำเนินคอร์ดมาบรรเลงทำนองหลักร่วมด้วย

การดำเนินคอร์ด

การดำเนินคอร์ดในท่อนนี้ไม่มีการดำเนินคอร์ดแต่อย่างใด

การดำเนินทำนอง

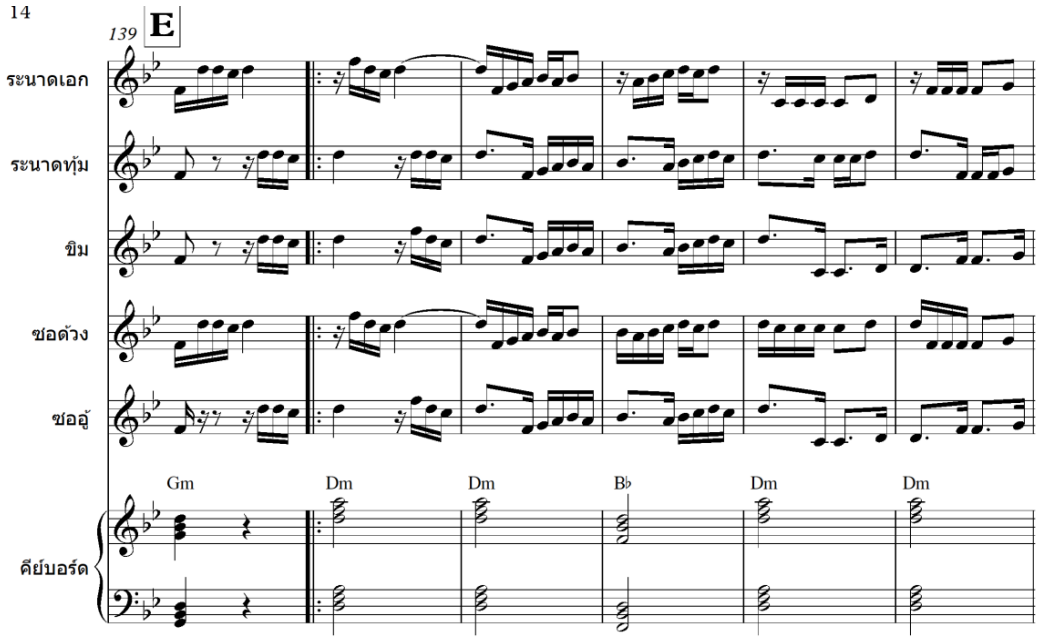
การดำเนินทำนองในท่อนนี้เป็นการบรรเลงเหมือนกันทุกเครื่องดนตรี ทำให้ทำนองฟังดูชัดเจนขึ้น จะมีแตกต่างกันบ้างบางในเครื่องดนตรีซออู้จังหวะที่ 1 ห้องที่ 1 และ ระนาดทุ้ม ซออู้ ในห้องที่ 5 จังหวะที่ 1 การดำเนินทำนองมีทิศทางไปในทางที่เกลาลงอย่างช้า ๆ จึงทำให้เกิดความสมดุลเป็นอย่างมาก การดำเนินทำนองยึดบันไดเสียง Bb major ในการสร้างทำนอง

การดำเนินคอร์ด

การดำเนินคอร์ดมีดังนี้ I - vi - V - vi - V - V - iii - vi การดำเนินคอร์ดมีทิศทางขึ้น ลงที่สมดุลอาจมีการก้าวกระโดดบ้างเล็กน้อยในคอร์ด iii ห้องที่ 4 การดำเนินคอร์ดยึดโน้ตของทำนองในการบรรเลงเป็นหลัก และมีจุดพักที่เป็นโน้ตตัวขาวในห้องที่ 3,5

การดำเนินทำนอง

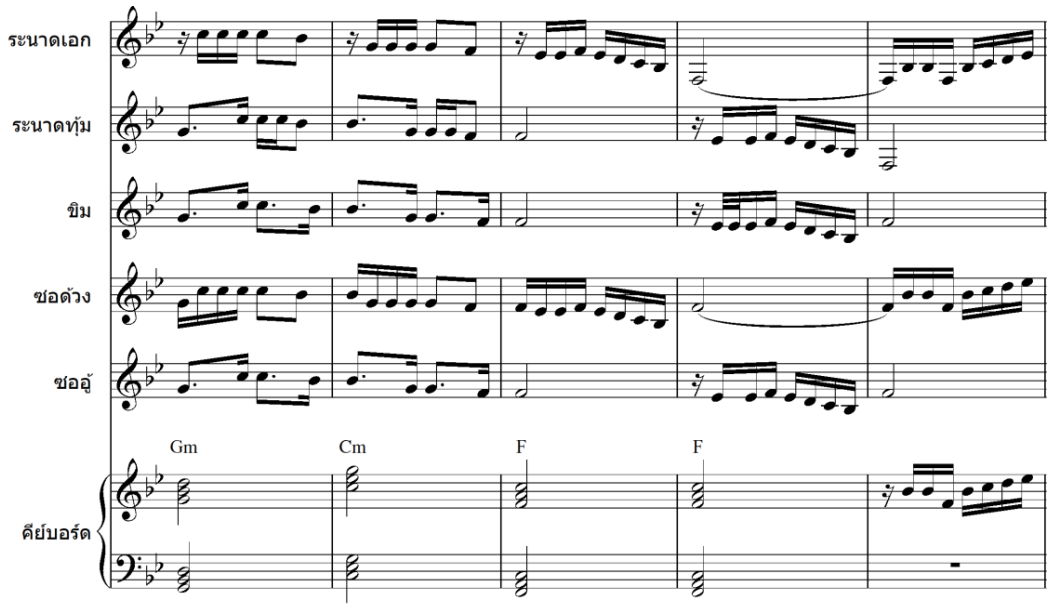
การดำเนินทำนองในท่อนนี้มีระนาดเอกและซอด้วยบรรเลงทำนองส่วนขยาย ระนาดทุ่ม ขิม ซออู้บรรเลงทำนองหลัก และในห้องที่ 5 เป็นการดำเนินทำนองเพื่อนเตรียมเข้าท่อน E การดำเนินทำนองของเครื่องดนตรีทั้งหมดมีโน้ตที่เหมือนกันในจังหวะตก และมีทิศทางการลงขึ้นที่สมดุลและลงตัวไม่มีการก้าวกระโดดที่ต่างกันมากจนเกินไป

การดำเนินคอร์ด

การดำเนินคอร์ดดังนี้ vi – ii - vi - I - V - ii - ii - I มีการใช้โน้ตตัวขาวในห้องที่ 1,2 และใช้โน้ตตัวดำในห้องที่ 3,4,5 การดำเนินคอร์ดมีทิศทางในการลงขึ้นอย่างสมดุล แต่จะมีก้าวกระโดดในห้องที่ 2,4 5 ซึ่งเป็นคอร์ดที่ ii การบรรเลงคอร์ดในท่อนนี้ยึดการดำเนินทำนองเป็นหลัก

การดำเนินทำนอง

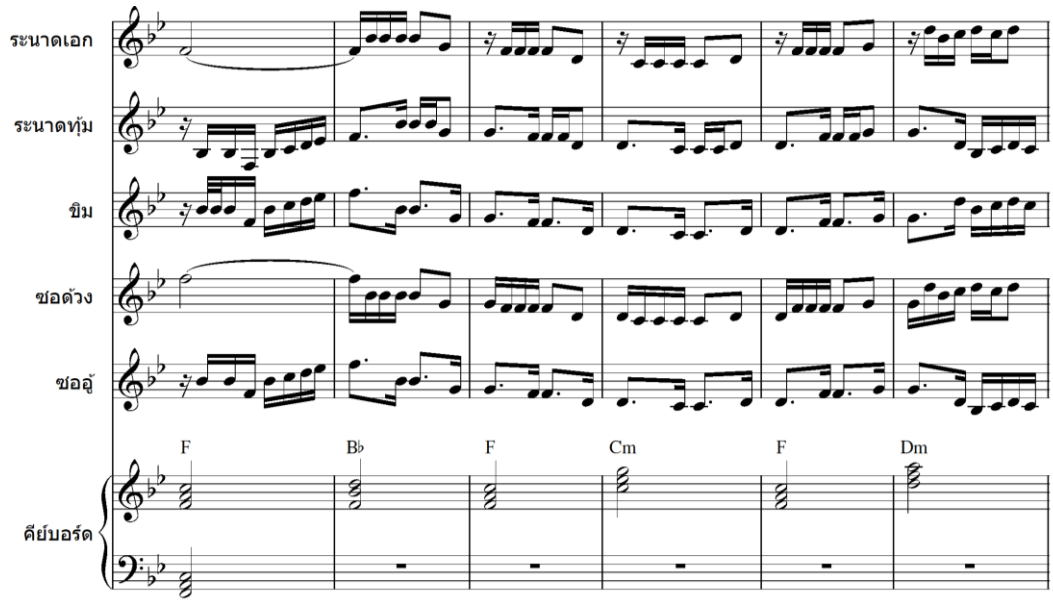
ท่อนนี้เป็นการเริ่มท่อน E โดยมีระนาดเอกและซอด้วงบรรเลงทำนองเริ่มขึ้นมาแล้วจึงมีเครื่องดนตรี ระนาดทุ้ม ขิม ซออู้ บรรเลงทำนองสอดรับทั้งหมดไปจนจบห้องที่ 2 จากนั้นการดำเนินทำนองกลับเข้าสู่ทำนองหลัก โดยมีเครื่องดนตรีระนาดทุ้ม ขิม ซออู้ บรรเลงทำนองหลักและเครื่องดนตรี ระนาดเอก ซอด้วง บรรเลงทำนองส่วนขยาย การดำเนินทำนองในท่อนนี้มีทิศทางในการขึ้น - ลงอย่างสมดุล ทำนองไม่เกิดโน้ตก้าวกระโดดเกิน 1 ช่วงเสียง

การดำเนินคอร์ด

การดำเนินคอร์ดมีดังนี้ vi - iii - ii - I - iii - iii การใช้สัดส่วนในการดำเนินคอร์ดเป็นโน้ตตัวขาวเป็นส่วนใหญ่ จะมีการใช้สัดส่วนโน้ตตัวดำในห้องที่ 1 เพียงห้องเดียว การดำเนินคอร์ดหากพิจารณาจากสัดส่วนโน้ตแล้วเสียงที่ออกมาโดยรวมจะได้ยินทำนองของเครื่องดนตรีที่บรรเลงทำนองได้ชัดมากขึ้นและเสียงของการดำเนินคอร์ดฟังดูไม่รู้สึกกดดัน

การดำเนินทำนอง

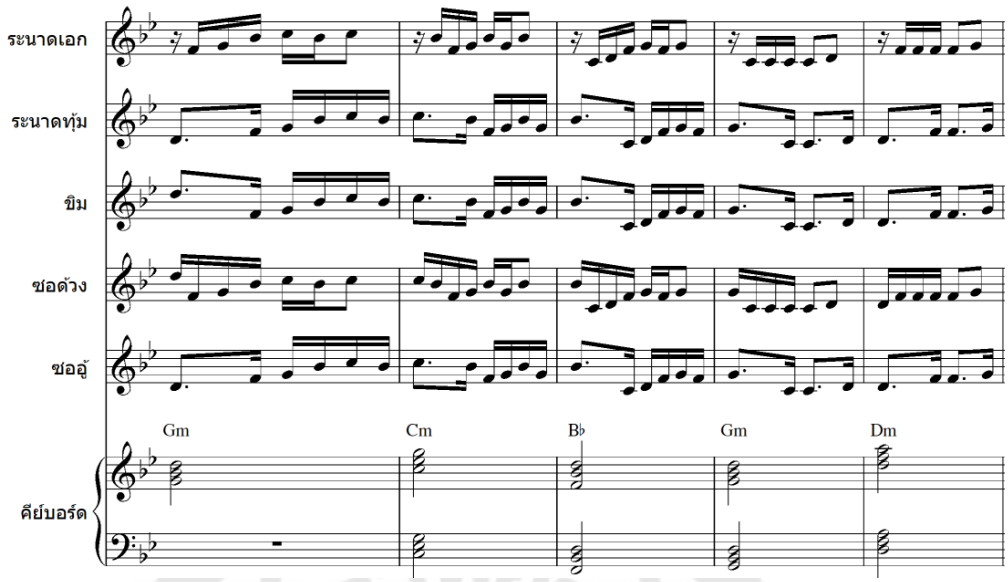
การดำเนินทำนองในท่อนนี้ ระนาดทุ้ม ขิม ซออู้ บรรเลงทำนองหลักและระนาดเอก ขิม บรรเลงทำนองส่วนขยายมาจนจบห้องที่ 2 พอเริ่มห้องที่ 3 จนจบห้องที่ 5 เป็นการบรรเลงทำนองแบบสอดรับโดยมีเครื่องดนตรี ระนาดทุ้ม ขิม ซออู้ บรรเลงทำนองเริ่ม ระนาดเอก ซอด้วง บรรเลงทำนองสอดรับ การดำเนินทำนองมีทิศทางการขึ้น ลง ของทำนองที่สมดุลลงตัว จากการพิจารณาทิศทางของทำนองจะเห็นว่าทำนองค่อย ๆ เกลาลง

การดำเนินคอร์ด

การดำเนินคอร์ดมีดังนี้ V – iii - V - V การดำเนินทำนองในท่อนนี้ใช้สัดส่วนโน้ตตัวขาวทั้งหมดในการดำเนินคอร์ด ทำให้เสียงที่ออกมาฟังแล้วรู้สึกปล่อย ขาดการกระชับ การดำเนินคอร์ดในท่อนนี้มีทิศทางในการขึ้น ลงของโน้ตที่ต่ำและสูงที่สุดถือว่าสมดุล จะมีก้าวกระโดดบ้างอยู่ในห้องที่ 2 คือคอร์ด ii และมีการบรรเลงทำนองเพื่อสนับสนุนเครื่องดนตรี ระนาดเอก ซอด้วง ในห้องที่ 5 อยู่ 1 ห้อง

การดำเนินทำนอง

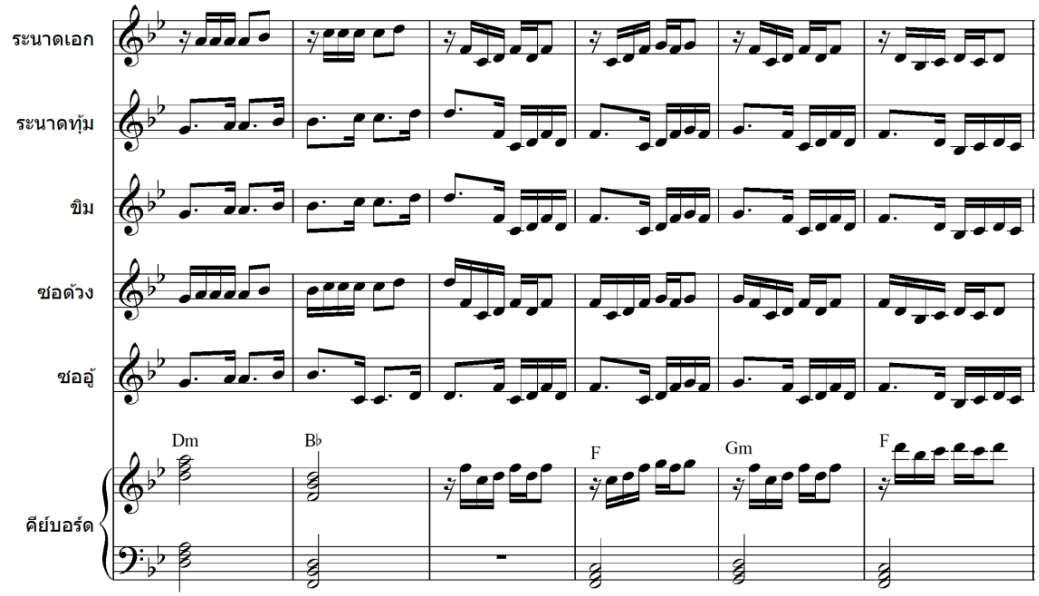
การดำเนินทำน้องในท่อนนี้ในห้องที่ 1 เป็นการเริ่มประโยคใหม่ที่เริ่มโดยมี ระนาดทุ้ม ขิม ซออู้ โดยระนาดทุ้ม ขิม ซออู้ บรรเลงทำนองหลักไปจนจบห้องที่ 6 ระนาดเอก ซอด้วง บรรเลงทำนองส่วนขยาย ไปจนจบห้องที่ 6 การดำเนินทำนองในท่อนนี้มีทิศทางการลง ขึ้น ของทำนองหลักและทำนองส่วนขายอย่างสมดุล การบรรเลงเลือกโน้ตในจังหวะตกลงโน้ตตัวเดียวกัน

การดำเนินคอร์ด

การดำเนินคอร์ดมีดังนี้ V - I - V - ii - V - iii การดำเนินคอร์ดในรูปแบบนี้สร้างเสียงที่มีความรู้สึกของคอร์ด V มาค่ันกลางการเคลื่อนที่ของคอร์ด I - ii - iii สร้างลีลาการเคลื่อนที่ของคอร์ดดูเปลี่ยนไปจากท่อนอื่น ๆ การดำเนินคอร์ดมีทิศทางในการขึ้นลงที่มีความสมดุล มีก้าวกระโดดบ้างในห้องที่ 4,6 แต่ก็ยังถือว่าสมดุล

การดำเนินทำนอง

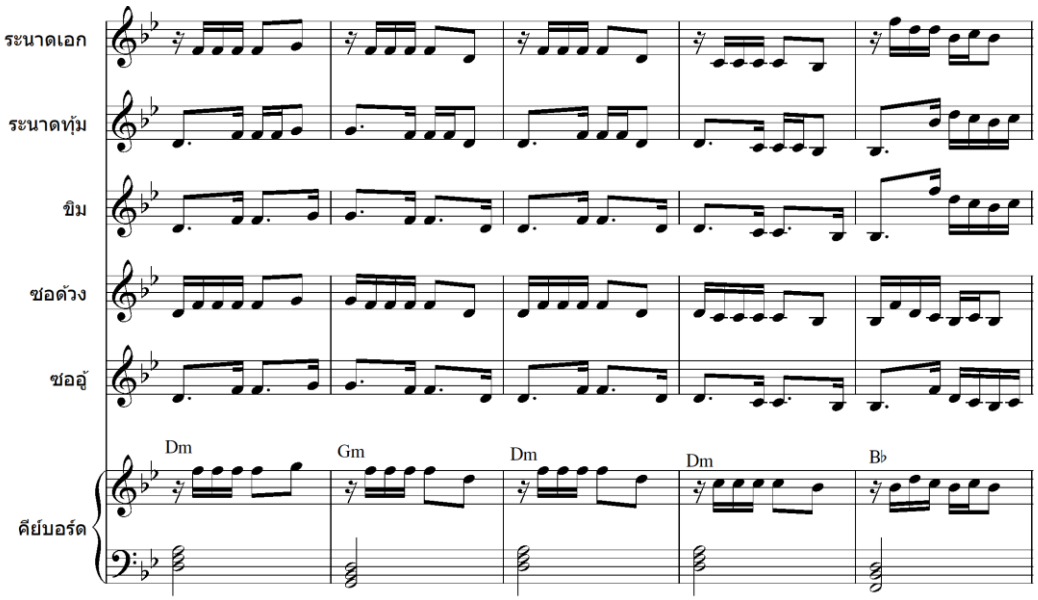
ประโยคนี้ระนาดทุ้ม ขิม ซออู้ บรรเลงทำนองหลัก ระนาดเอก ซอด้วง บรรเลงทำนองส่วนขยาย ทำนองหลักมีการก้าวกระโดดในห้องที่ 3 และห้องที่ 4 ซึ่งเป็นการกระโดดลงแล้วเกลาทำนองขึ้น การดำเนินทำนองในท่อนนี้มีทิศทางการขึ้น ลงไม่ค่อยสมดุลลงตัว เพราะมีการก้าวกระโดดขึ้นและลงบ่อยมาก การดำเนินทำนองในลักษณะแบบนี้ทำให้รู้สึกถึงการเปลี่ยนแปลงของช่วงเสียงอย่างฉับพลัน

การดำเนินคอร์ด

การดำเนินคอร์ดมีดังนี้ vi - ii - I - vi - iii การดำเนินคอร์ดใช้สัดส่วนโน้ตตัวขาวในการบรรเลงทั้งหมด การดำเนินคอร์ดมีทิศทางในการเคลื่อนที่อย่างลงตัว และฟังออกมาดูเบาสบายไม่มีการใช้สัดส่วนให้มีความรู้สึกเคลื่อนที่มากนัก การดำเนินคอร์ดใช้โน้ตของทำนองเป็นหลักในการบรรเลง

การดำเนินทำนอง

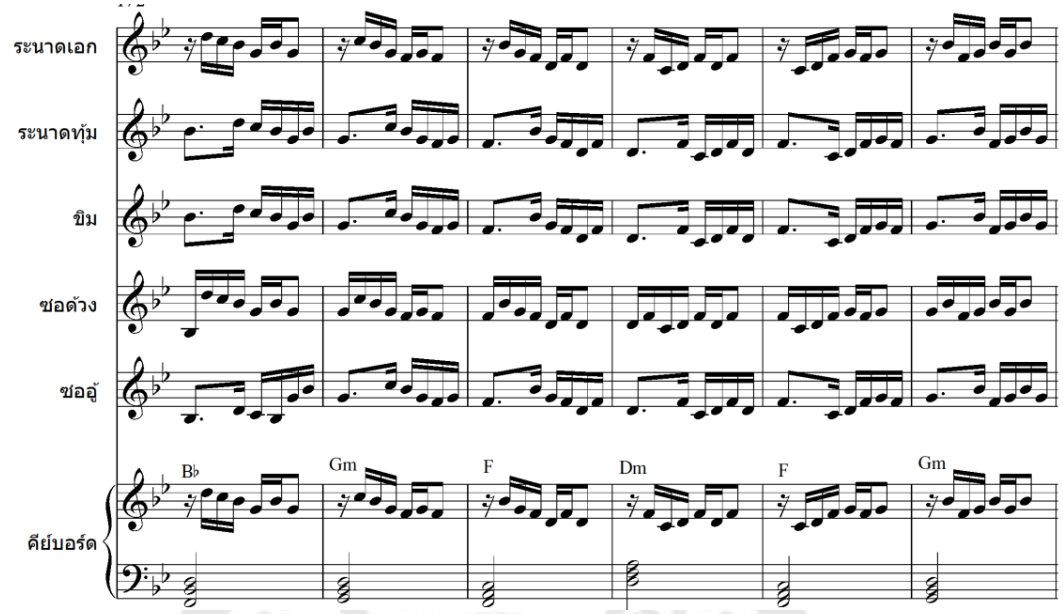
การดำเนินทำนองในท่อนนี้ ระนาดทุ้ม ขิม ซออู้ บรรเลงทำนองหลัก ระนาดเอก ซอด้วง บรรเลงทำนองส่วนการดำเนินทำนองในท่อนนี้มีทิศทางการก้าวกระโดดขึ้น - ลงของตัวโน้ตที่สมดุลลงตัว แม้จะมีการขึ้นและกระโดดลงมาอย่างฉับพลัน แต่พอลงมาแล้วทำนองก็เกลาขึ้นอย่างสมดุล การดำเนินทำนองในท่อนนี้มีทิศทางที่ไม่เคลื่อนลง หรือ ขึ้นตอนจบห้องที่ 6 แต่อย่างใด

การดำเนินคอร์ด

การดำเนินคอร์ดมีดังนี้ iii - I - V - vi - V การดำเนินคอร์ดมีการบรรเลงทำนองผสมด้วยในห้องที่ 3,4,5,6 และใช้สัดส่วนในการดำเนินคอร์ดเป็นโน้ตตัวขาว การดำเนินคอร์ดมีทิศทางในการขึ้นลง อย่างสมดุลลงตัว การใช้สัดส่วนโน้ตตัวขาวสร้างการเคลื่อนที่นั้นทำให้ทำนองมีความโดดเด่นขึ้น

การดำเนินทำนอง

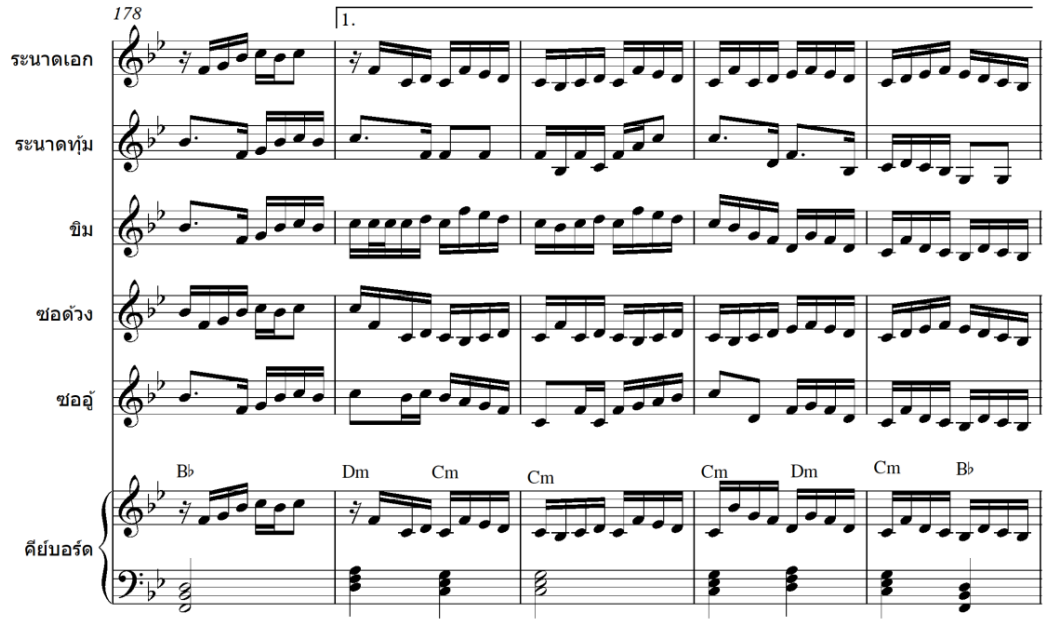
การดำเนินทำนองในท่อนนี้ระนาดทุ้ม ขิม ซออู้ ดำเนินทำนองหลัก ระนาดเอก ซอด้วง ดำเนินทำนองส่วนขยาย การดำเนินทำนองมีทิศทางที่อยู่กับที่ ไม่ขึ้นหรือลง ทำให้ฟังแล้วรู้สึกราบเรียบและมีกระโดดขึ้นในห้องที่ 5 ทำให้รู้สึกเปลี่ยนอารมณ์ในช่วงท้ายท่อน การดำเนินทำนองยึดจังหวะตกเป็นโน้ตเดียวกัน

การดำเนินคอร์ด

การดำเนินคอร์ดมีดังนี้ iii - vi - iii - iii - I การดำเนินทำนองในท่อนนี้ใช้สัดส่วนโน้ตตัวขาวในการเคลื่อนที่ของคอร์ด และการดำเนินคอร์ดในท่อนนี้มีการบรรเลงทำนองผสมด้วยตั้งแต่เริ่มจนจบท่อน ซึ่งทำนองที่บรรเลงนั้นไปสนับสนุน ระนาดเอก ซอด้วง ที่เป็นการบรรเลงทำนองส่วนขยาย

การดำเนินทำนอง

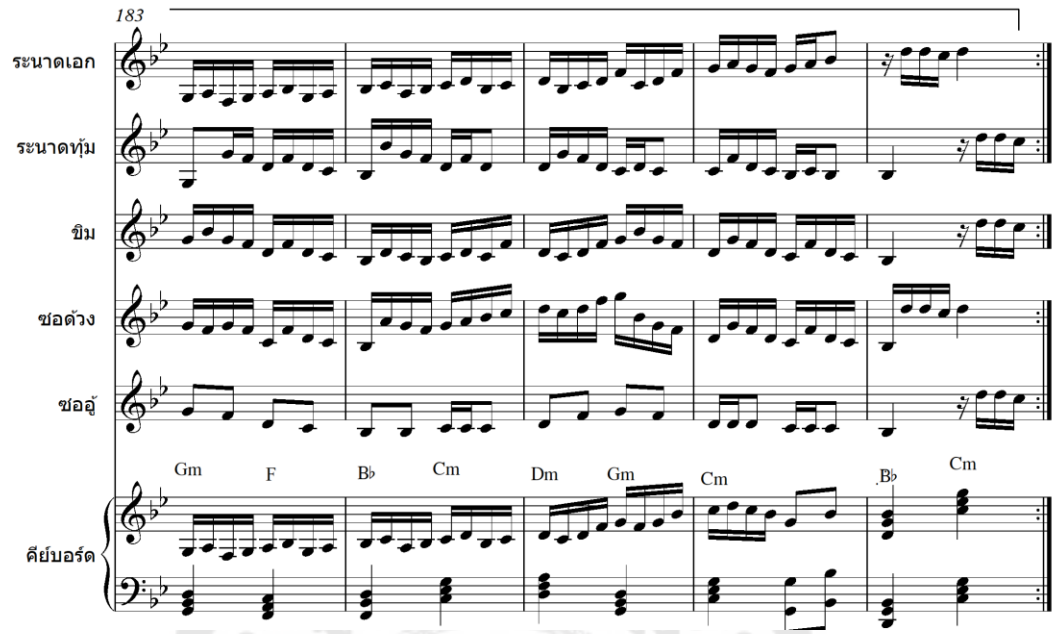
การดำเนินทำนองในท่อนนี้ ระนาดทุ้ม ขิม ซออู้ บรรเลงทำนองหลัก ระนาดเอก ซอด้วง บรรเลงทำนอง การดำเนินทำนองมีทิศทางการขึ้น - ลง ที่น่าสนใจเนื่องจากมีการก้าวกระโดดขึ้นห่างกันมากและเกลาลงอย่างสมดุลทั้งทำนองหลักและทำนองส่วนขยาย การดำเนินทำนองยึดโน้ตในจังหวะตกเป็นโน้ตตัวเดียวกันเป็นส่วนใหญ่

การดำเนินคอร์ด

การดำเนินคอร์ดมีดังนี้ I - vi - V - iii - V - vi การดำเนินคอร์ดยึดโน้ตตัวขาวในการบรรเลงทั้งหมด มีทิศทางในการก้าวกระโดดขึ้นลงอย่างสมดุลลงตัว แต่จะมีห้องที่ 4 ที่มีการก้าวกระโดดที่เยอะกว่าห้องอื่น การดำเนินคอร์ดในท่อนนี้จะมีการบรรเลงทำนองส่วนขยายเพื่อสนับสนุนเครื่องดนตรีที่บรรเลงทำนองส่วนขยายไปด้วย คือ ระนาดเอก และซอด้วง

การดำเนินทำนอง

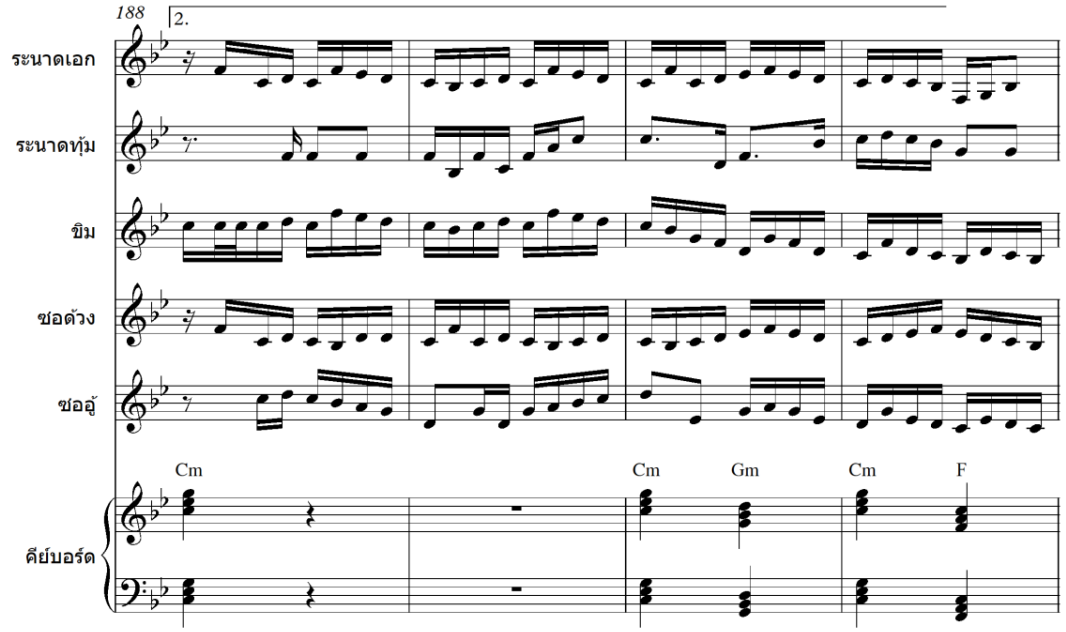
การดำเนินทำนองในท่อนนี้ ระนาดทุ้ม ขิม ซออู้ บรรเลงทำนองหลัก ระนาดเอก ซอด้วง บรรเลงทำนองส่วนขยาย การดำเนินทำนองในท่อนนี้มีทิศทางไปในทางที่ค่อย ๆ เกลาลงไปจนจบห้องที่ 6 ถือว่าเป็นการเกลาลงอย่างสมดุลลงตัว การดำเนินทำนองยึดจังหวะตกให้บรรเลงเป็นโน้ตตัวเดียวกัน โดยยึดบันไดเสียง Bb major ในการสร้างทำนองทั้งหมด

การดำเนินคอร์ด

การดำเนินคอร์ดมีดังนี้ I - iii - ii - ii - ii - iii - ii - I การดำเนินคอร์ดในท่อนนี้มีการใช้คอร์ด ii ย้ำอยู่บ่อยมาก ความรู้สึกในการฟังจึงรู้สึกอยู่กับที่ การดำเนินคอร์ดในท่อนนี้มีทิศทางที่สมดุล ไม่มีการเคลื่อนที่มากนัก การดำเนินคอร์ดในท่อนนี้มีการบรรเลงทำนองผสมอยู่ด้วย ซึ่งเป็นทำนองที่สนับสนุนเครื่องดนตรีที่บรรเลงทำนองส่วนขยาย คือ ระนาดเอก และซอด้วง

การดำเนินทำนอง

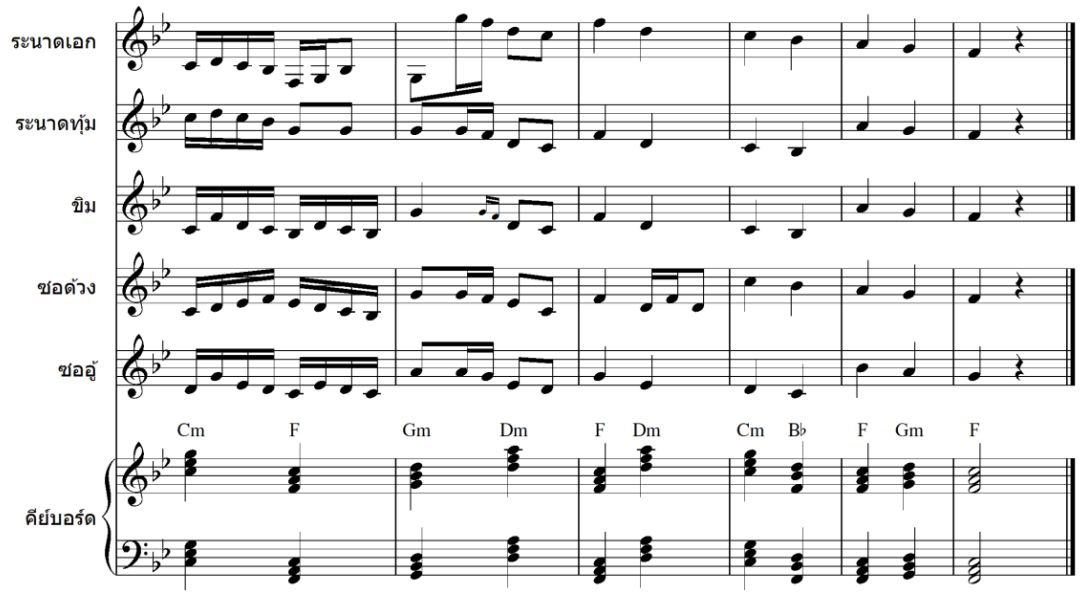
การดำเนินทำนองมีดังนี้ ระนาดเอก ขิม ซอด้วง บรรเลงทำนองหลัก ระนาดทุ้ม บรรเลงทำนองส่วนขยายให้กับระนาดเอก ซออู้บรรเลงทำนองสอดประสานให้กับซอด้วง ในท่อนนี้ตั้งแต่ห้องที่ 1 ถึงห้องที่ 4 มีสีสันในการดำเนินทำนองที่ดีมาก การดำเนินทำนองมีทิศทางการขึ้นลงที่สมดุลลงตัว และในห้องที่ 5 เป็นการบรรเลงทำนองสอดรับ โดยมีระนาดเอก ซอด้วง เป็นเครื่องดนตรีที่บรรเลงทำนองเริ่ม ระนาดทุ้ม ขิม ซออู้ เป็นเครื่องดนตรีที่บรรเลงทำนองสอดรับ

การดำเนินคอร์ด

การดำเนินคอร์ดมีดังนี้ vi - V - I - ii - iii - vi - ii - I - ii การดำเนินคอร์ดในท่อนนี้มีการใช้สัดส่วนโน้ตตัวดำในการบรรเลงคอร์ด ทำให้เสียงคอร์ดที่บรรเลงฟังออกมาแล้วเกิดการเคลื่อนที่ กระชับมากขึ้น การดำเนินคอร์ดมีทิศทางการเคลื่อนที่ไม่สมดุลลงตัว โน้ตตัวที่ต่ำสุดและสูงสุดก้าวกระโดดมากเกินไป การดำเนินคอร์ดในท่อนนี้มีการบรรเลงทำนองสนับสนุน ระนาดเอกและมีการเล่นขั้นคู่ 8 เป็นทำนองในห้องที่ 4

การดำเนินทำนอง

การดำเนินทำนองในท่อนนี้การดำเนินทำนองมีระนาดเอก ขิม ซอด้วง บรรเลงทำนองหลัก ระนาดทุ้มบรรเลงทำนองส่วนขยายให้กับระนาดเอก ซออู้บรรเลงทำนองสอดประสานให้กับซอด้วง การดำเนินทำนองยึดจังหวะตกในการบรรเลงโน้ตตัวเดียวกันเป็นส่วนใหญ่ การเคลื่อนที่ของทำนองค่อย ๆ เกลาลงอย่างสมดุลลงตัว แต่จะมีก้าวกระโดดมากในระนาดทุ้มห้องที่ 3 จังหวะที่ 1

การดำเนินคอร์ด

การดำเนินคอร์ดมีดังนี้ ii - ii - vi - ii - V การดำเนินคอร์ดในท่อนนี้ยึดการบรรเลงคอร์ดเป็นโน้ตตัวดำ ทำให้ฟังดูเคลื่อนที่กระชับ และมีหยุดในห้องที่ 2 เพื่อปล่อยให้เสียงทำนองเด่นที่สุด การดำเนินคอร์ดมีทิศทางการเคลื่อนที่กระโดดขึ้นลง มากเกินไปทำให้ฟังดูไม่สมดุล

การดำเนินทำนอง

การดำเนินทำนองในท่อนนี้การดำเนินทำนองมีระนาดเอก ขิม ซอด้วง บรรเลงทำนองหลัก ระนาดทุ้มบรรเลงทำนองส่วนขยายให้กับระนาดเอก ซออู้บรรเลงทำนองสอดประสานให้กับซอด้วง ในช่วงท้ายจากห้องที่ 3,4,5 การดำเนินทำนองทั้งหมดจะบรรเลงโน้ตตัวเดียวกันเพื่อย้ำทำนองหลักให้ชัดเจนขึ้นเพื่อที่จะจบท่อนและจบบทเพลง การดำเนินทำนองในท่อนนี้เคลื่อนที่ขึ้นลง ไม่มากและมีความสมดุลลงตัวเป็นอย่างมาก จนถึงในห้องสุดท้ายทุกเครื่องดนตรีจบด้วยโน้ตตัวเดียวกัน ซึ่งเป็นซาวด์ที่ฟังดูสมบูรณ์ลงตัว

การดำเนินคอร์ด

การดำเนินคอร์ดมีดังนี้ ii - V - vi - iii - V - iii - ii - I - V - vi - V การดำเนินคอร์ดในท่อนนี้ใช้สัดส่วนโน้ตตัวดำตั้งแต่ห้องที่ 1 จนถึงห้องที่ 5 และจบด้วยสัดส่วนโน้ตตัวขาวในห้องที่ 6 เพื่อจบบทเพลง การดำเนินคอร์ดมีทิศทางที่ไม่สมดุล เนื่องจากการก้าวกระโดดของโน้ตที่ต่ำสุดและสูงสุดของคอร์ดมีมากจนเกินไป แต่พอมาถึงห้องสุดท้ายค่อย ๆ เกลาให้ทิศทางไม่กระโดดมากขึ้นและจบอย่างสมดุล

พื้นผิว

การบรรเลงเพลงโหมโรงไอยเรศของวงดนตรีไทยร่วมสมัย คณะบ้านลุ่มแบนด์ นั้นยังคงมีการบรรเลงตามแบบฉบับ มีการบรรเลงเครื่องดนตรีไทยเป็นทำนองหลัก และคีย์บอร์ดเป็นเครื่องดนตรีบรรเลงคอร์ด ซึ่งตางกับพื้นผิวของทฤษฎีดนตรีตะวันตก คือ พื้นผิวแบบมีส่วนร่วมหรือลูกตกเดียวกัน (Heterophonic Texture) คือเป็นดนตรีที่มีผู้บรรเลงตั้งแต่ 2 คนขึ้นไป ดำเนินทำนองหลักเดียวกัน มีการตกแต่งทำนองเพิ่มเติมจากทำนองหลักเล็กน้อย โดยมีจุดร่วมคือจังหวะตกเสียงเดียวกัน

คีตลักษณ์

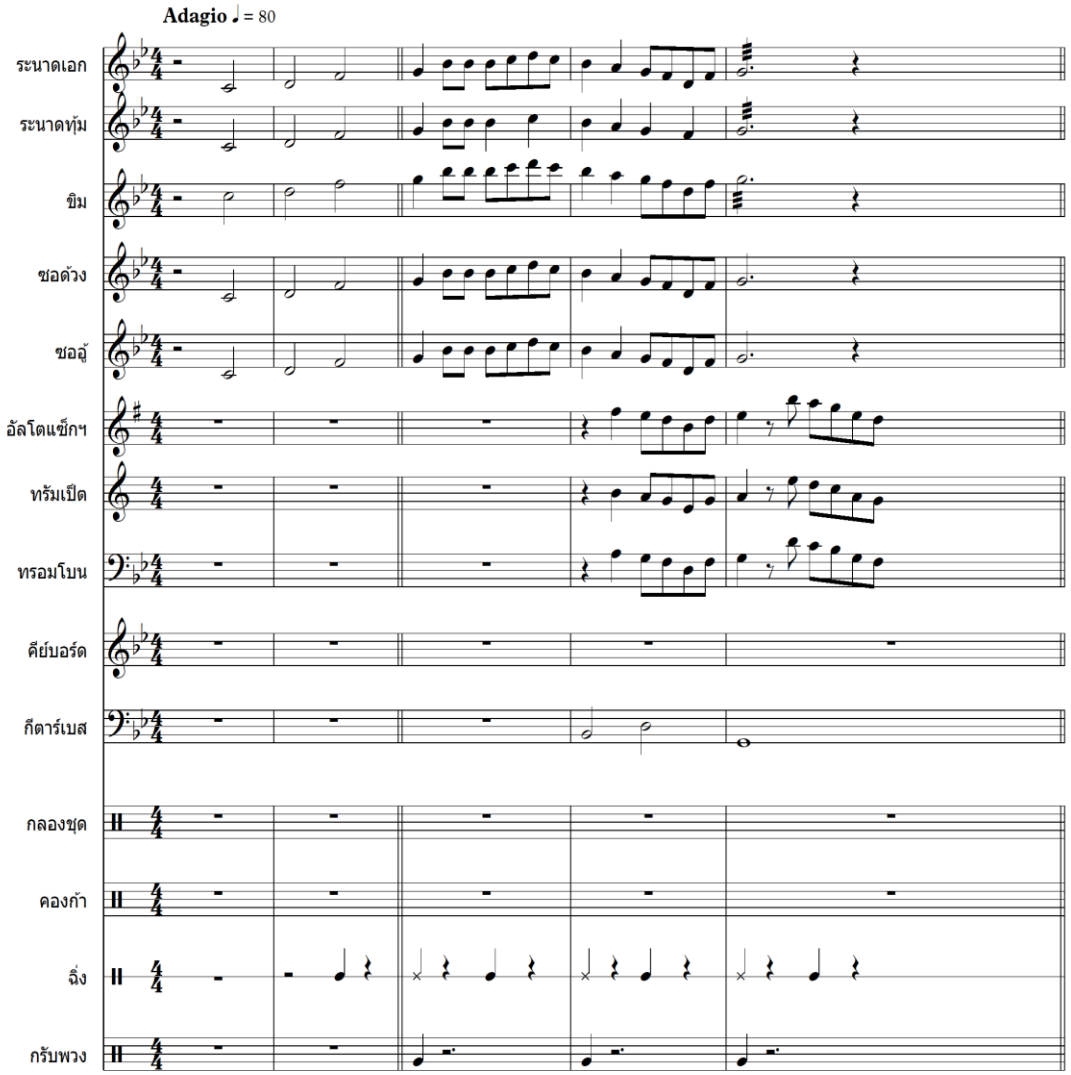
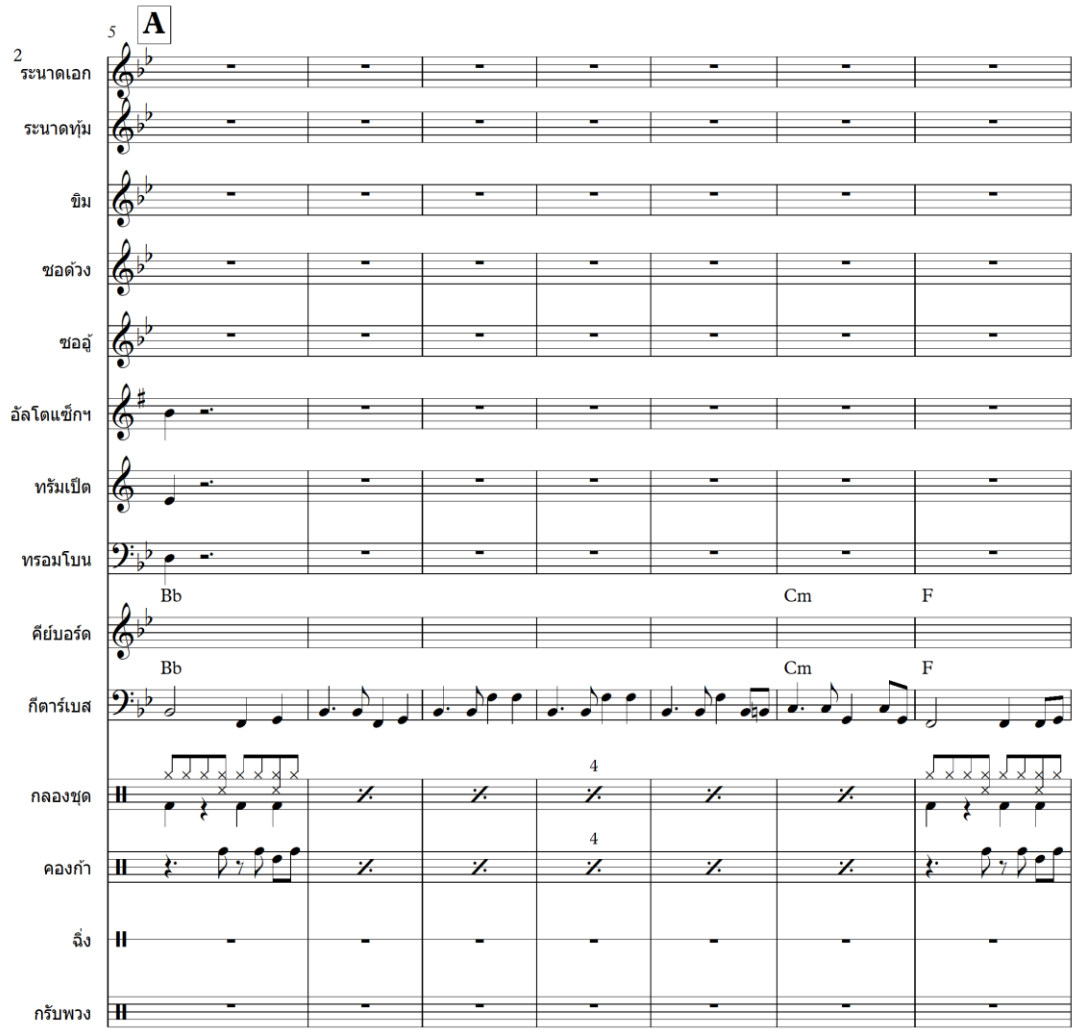
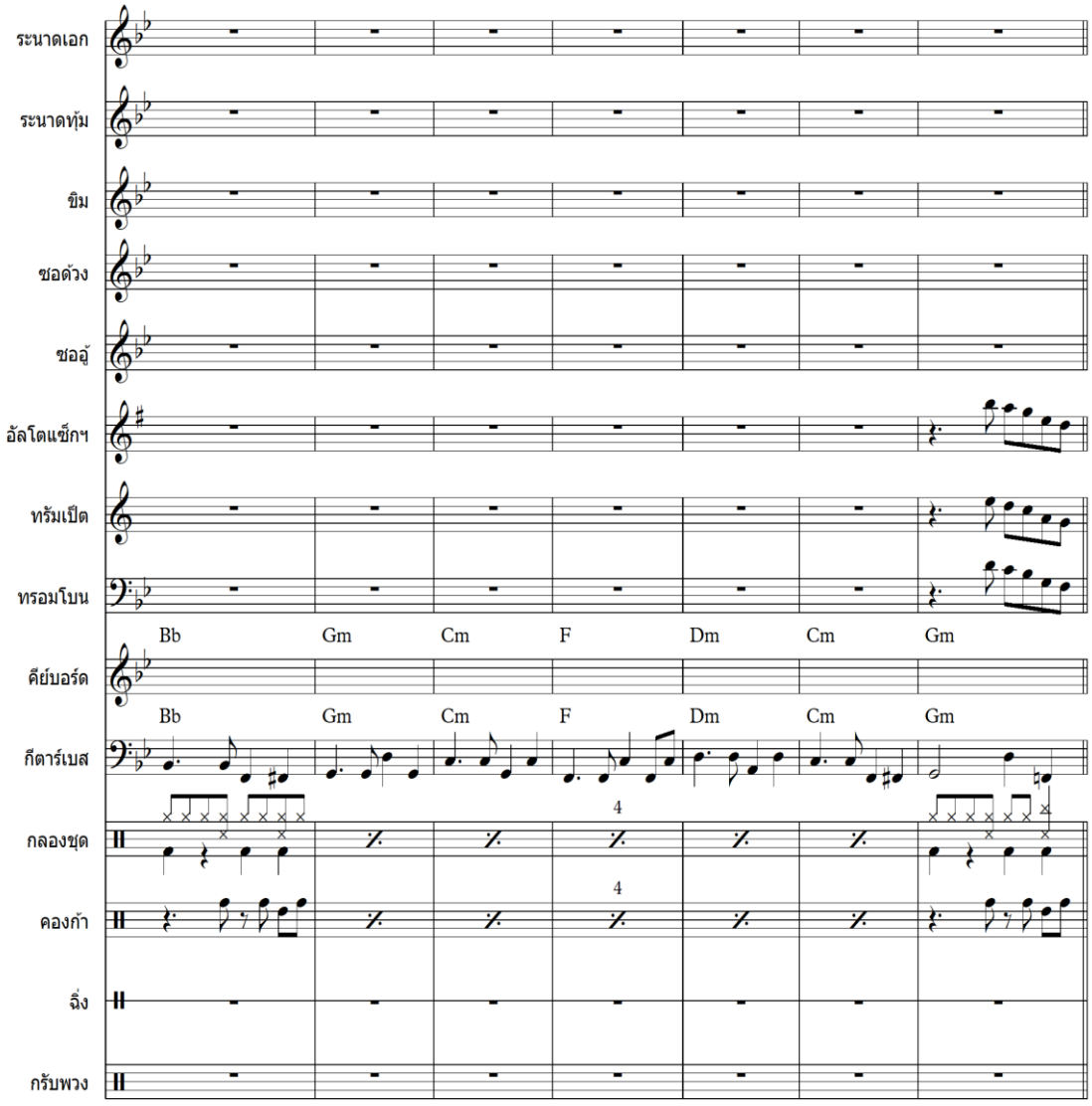
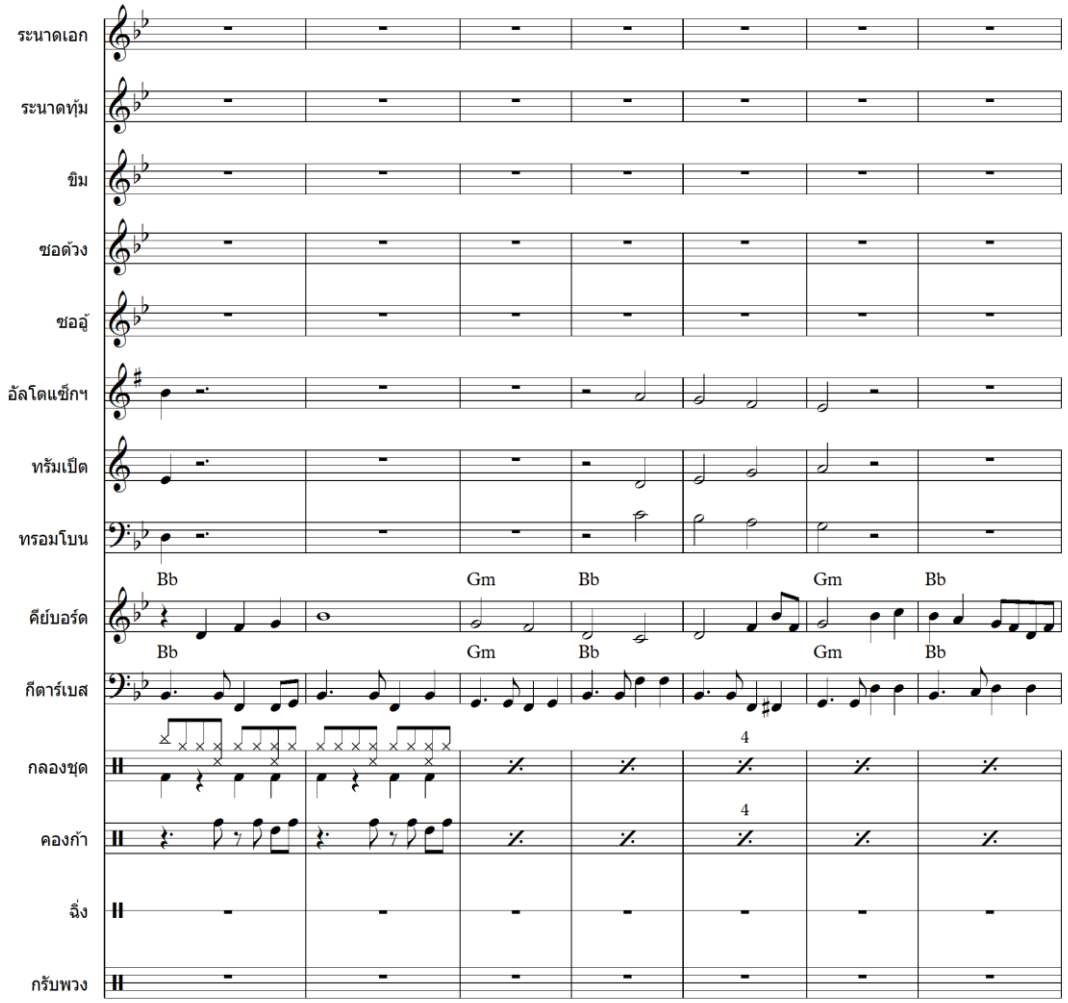
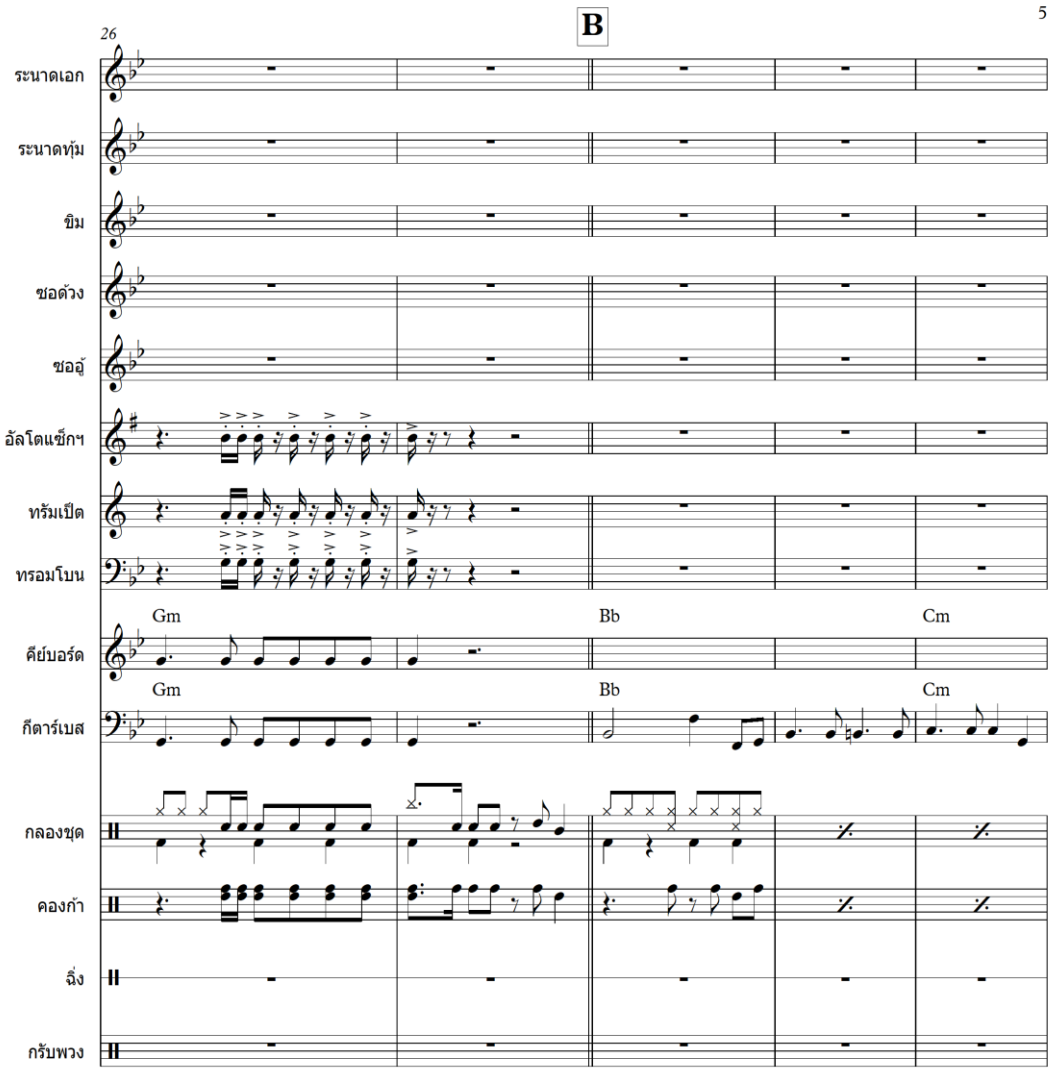
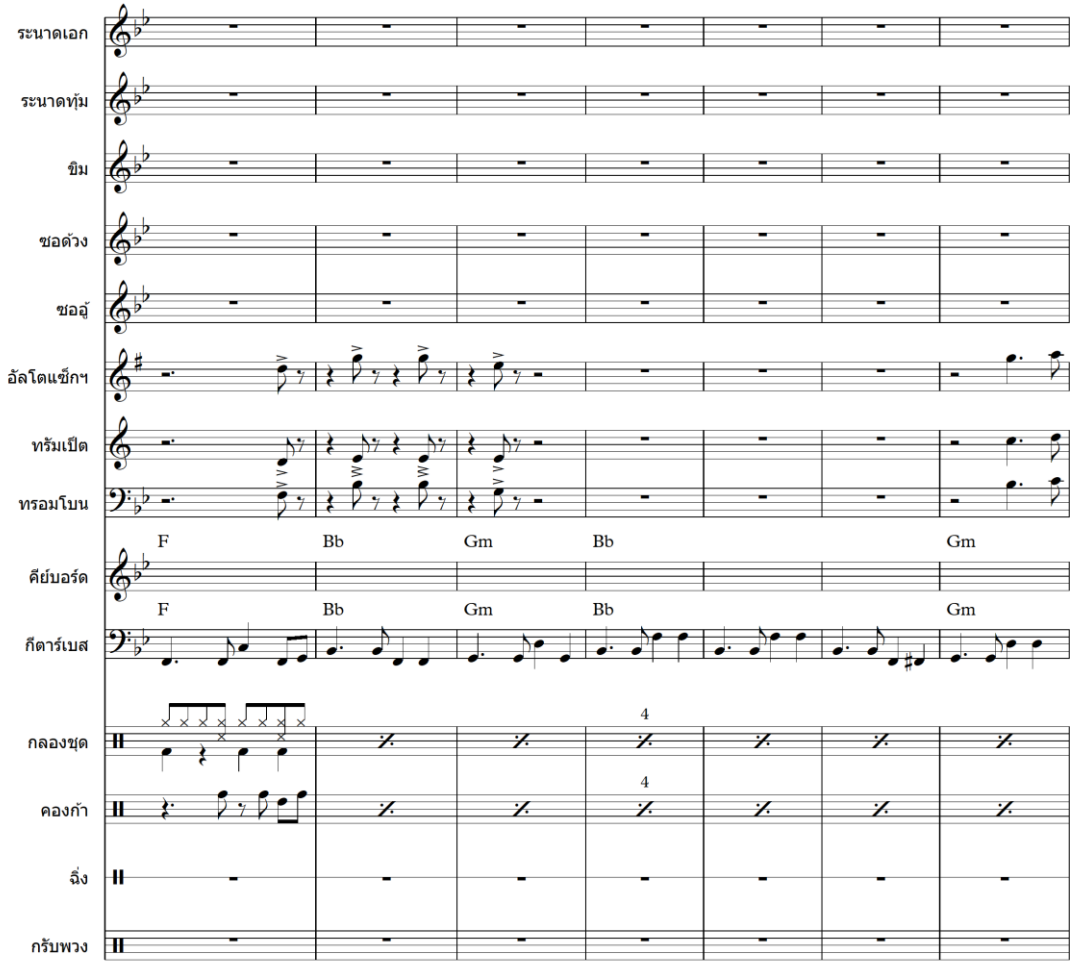
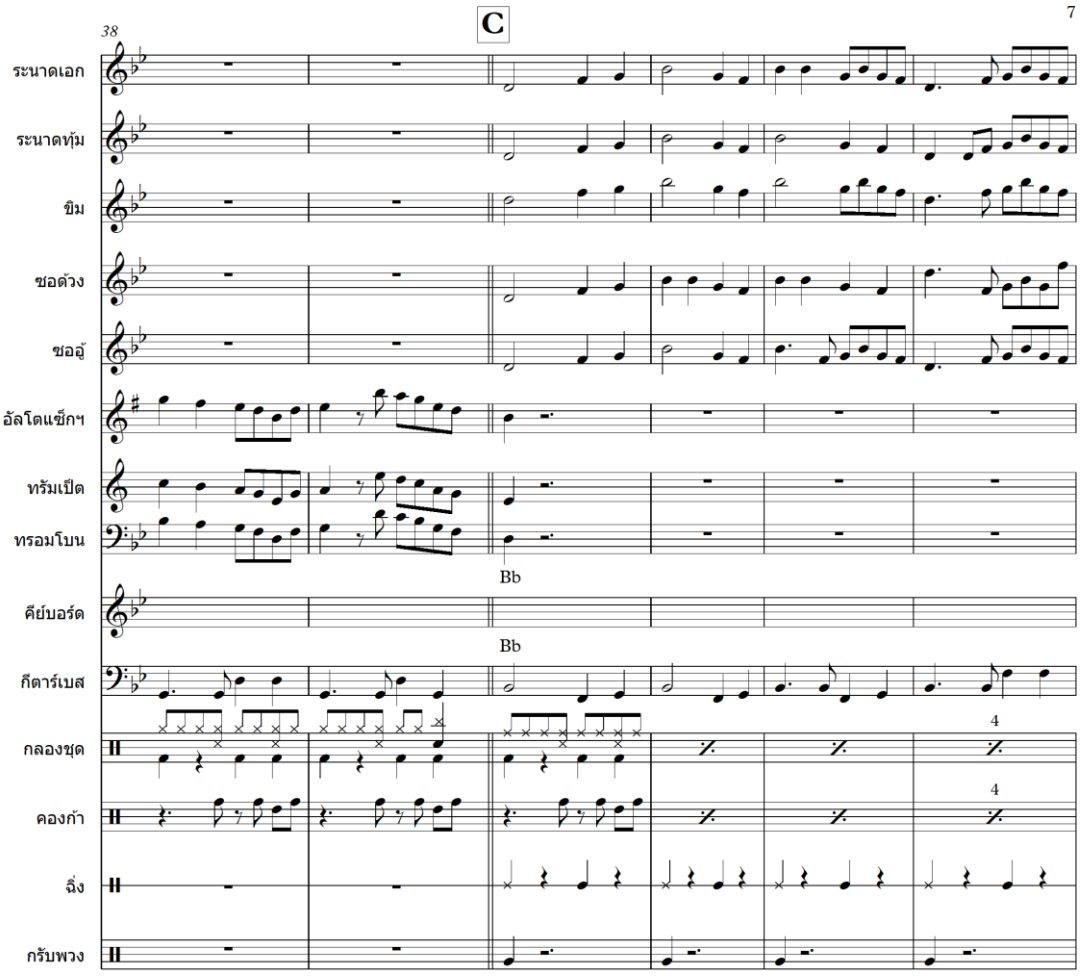
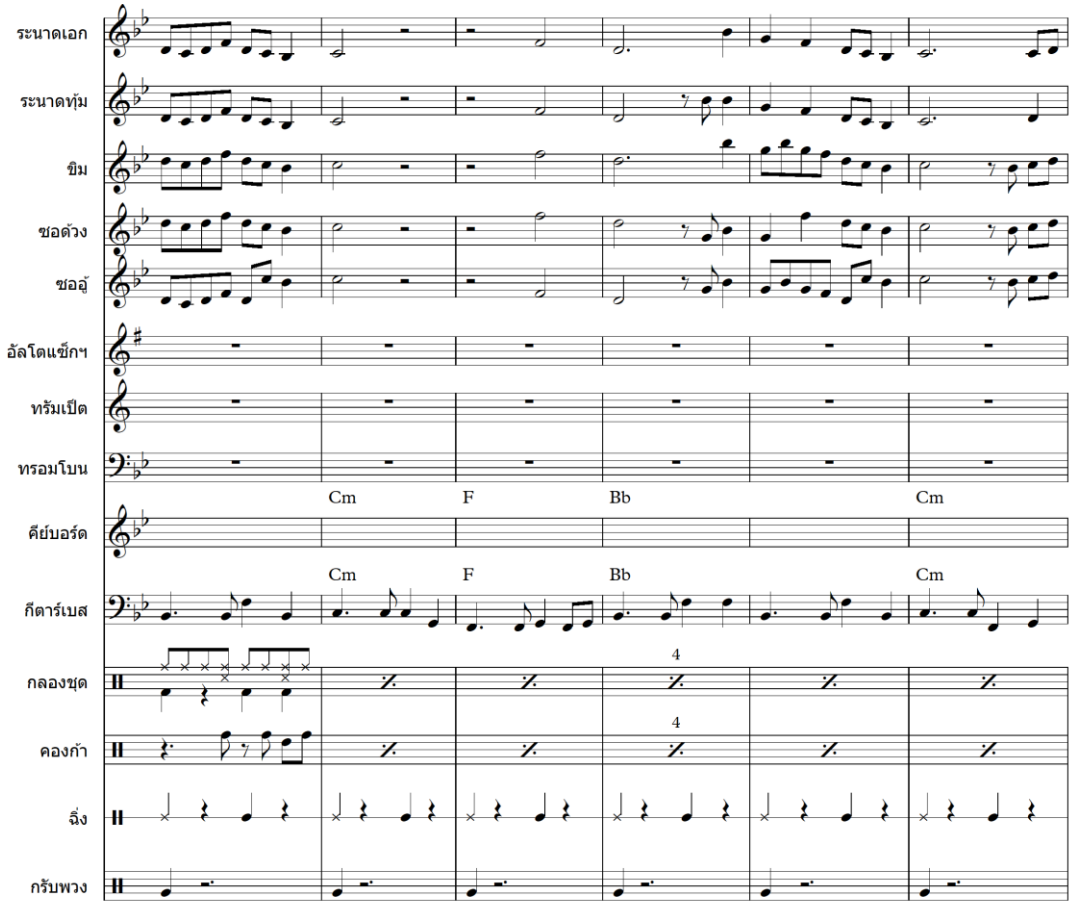
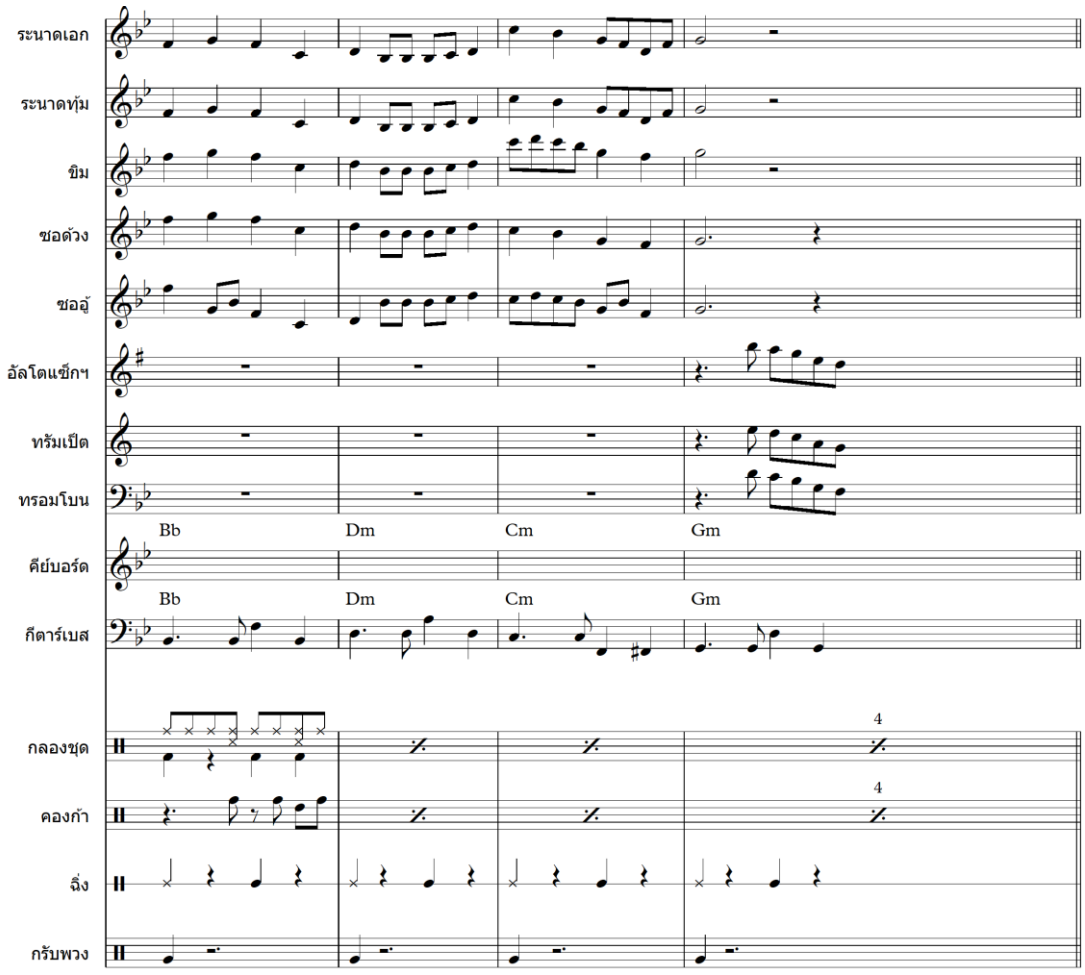
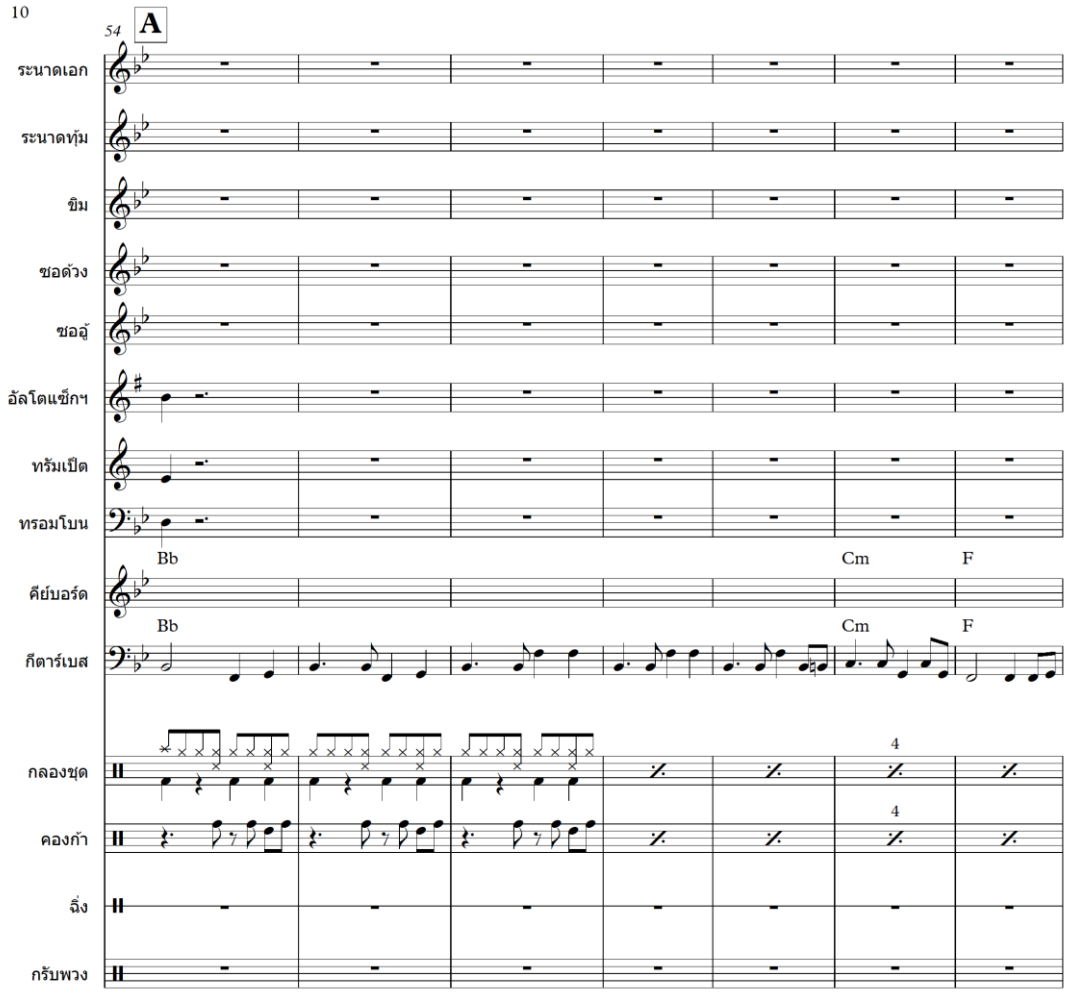
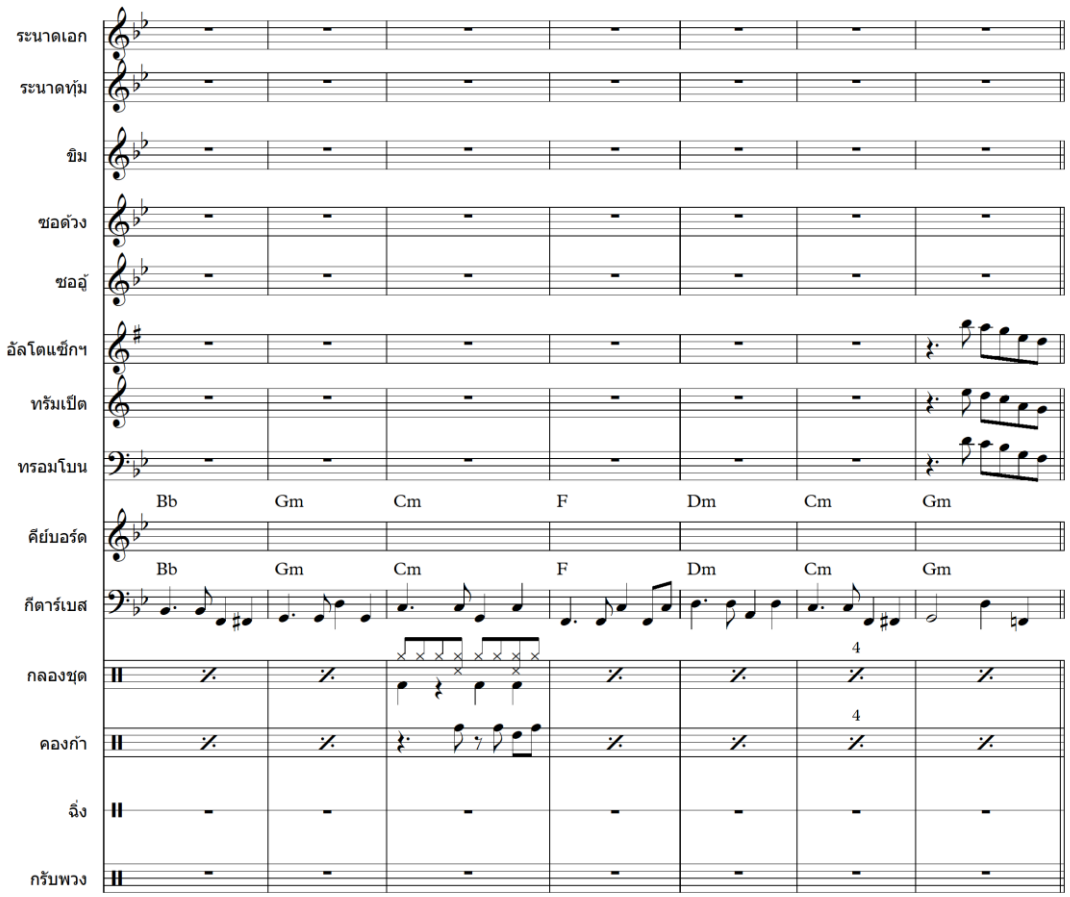
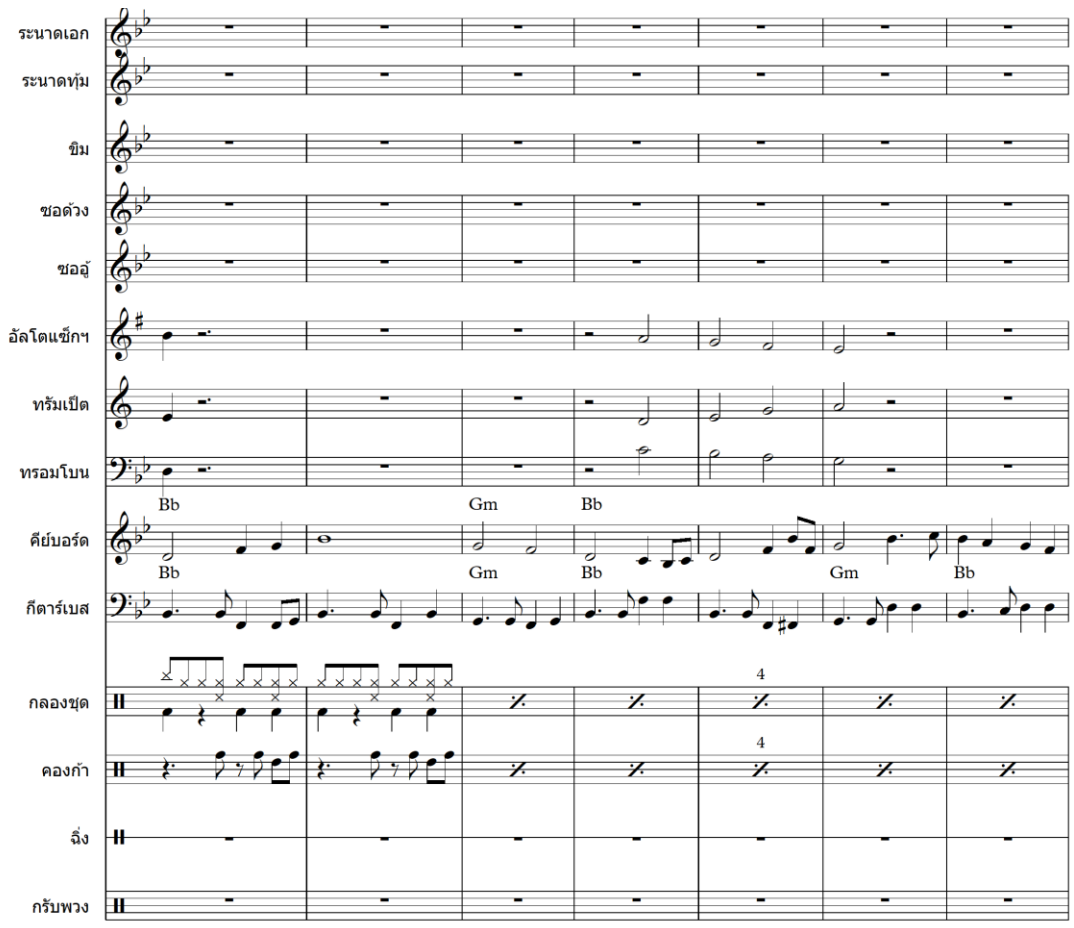
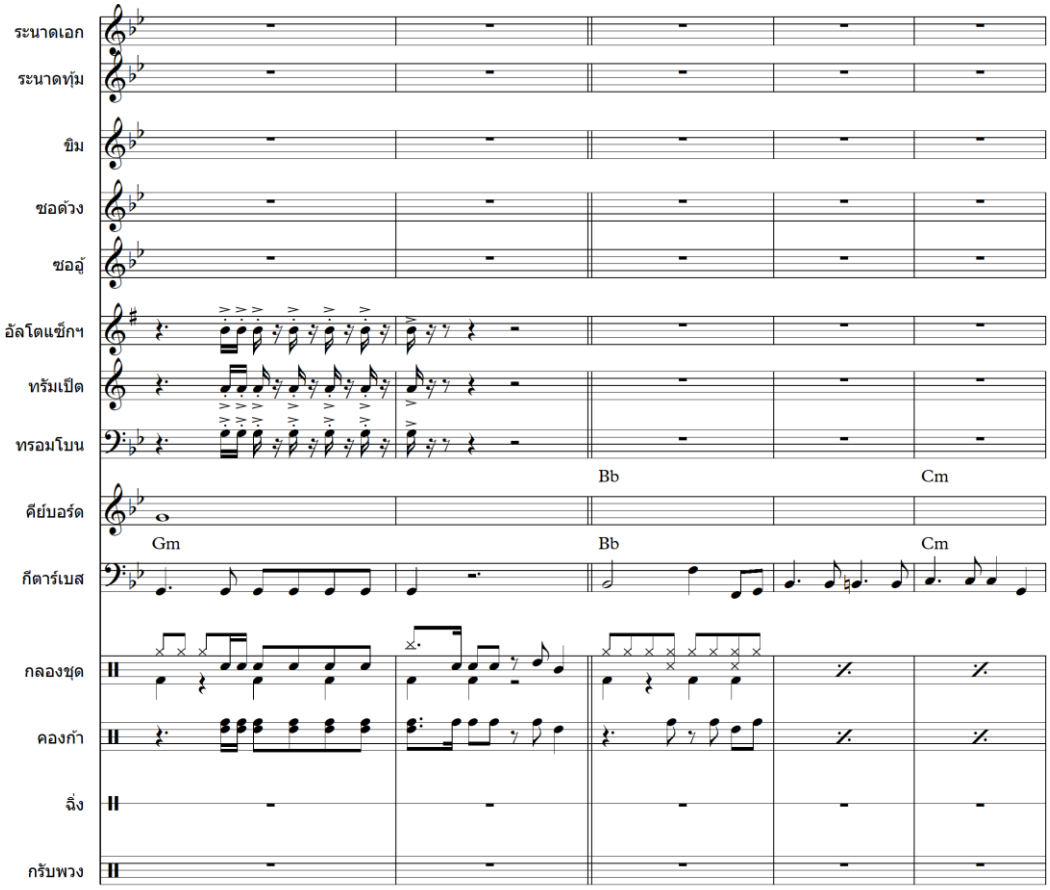
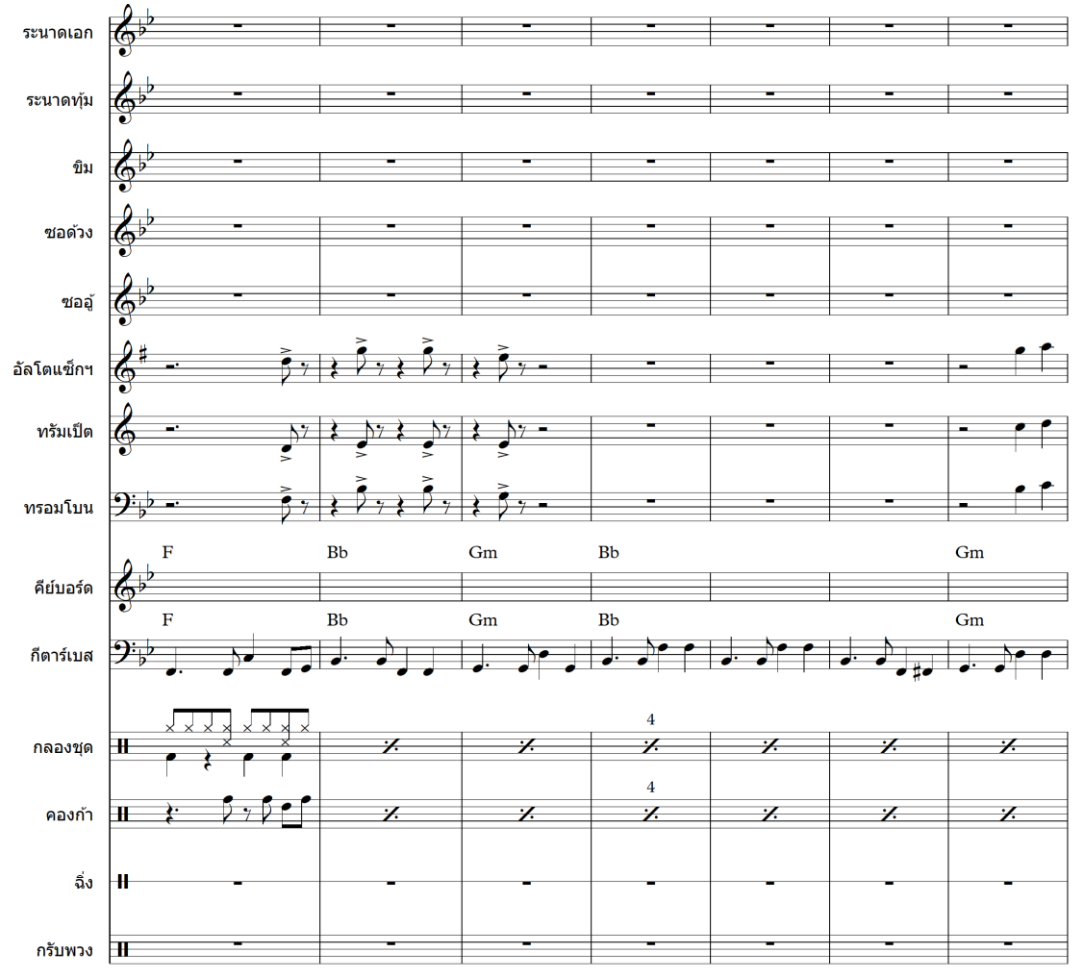
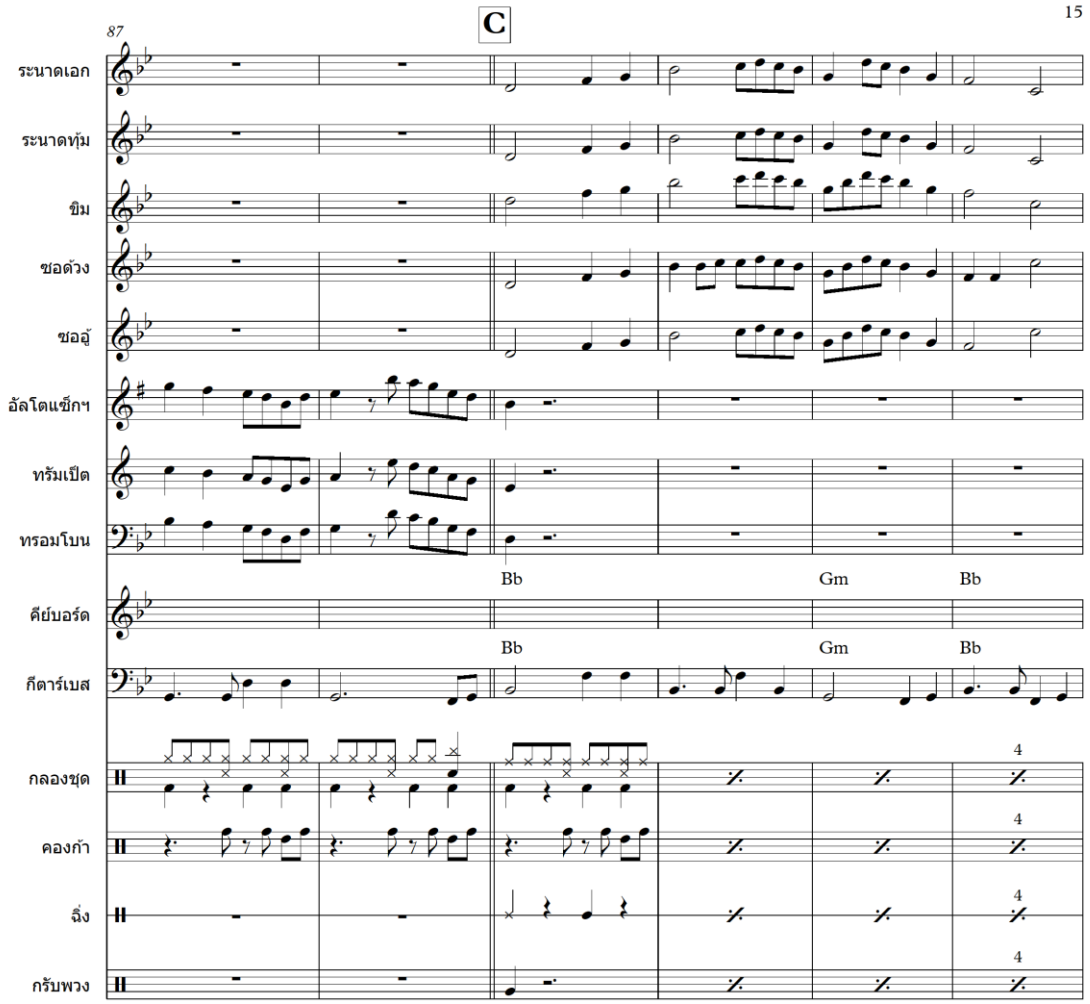
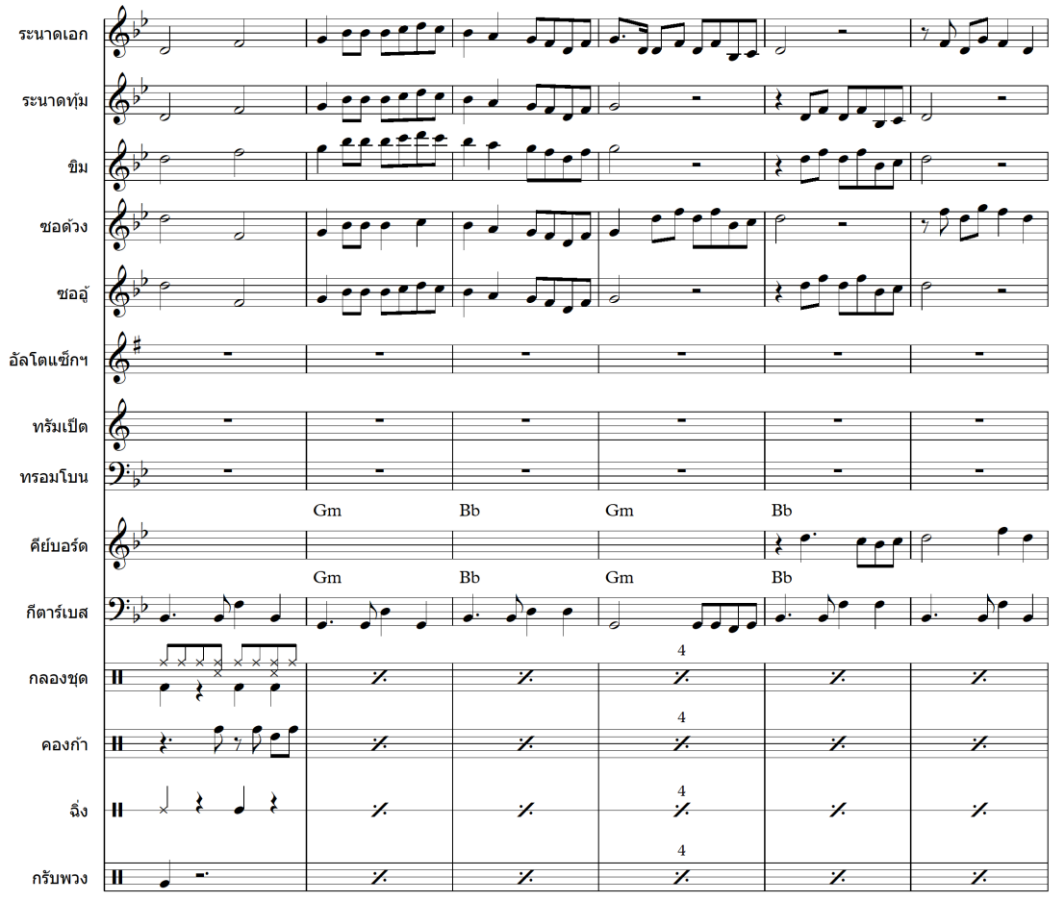
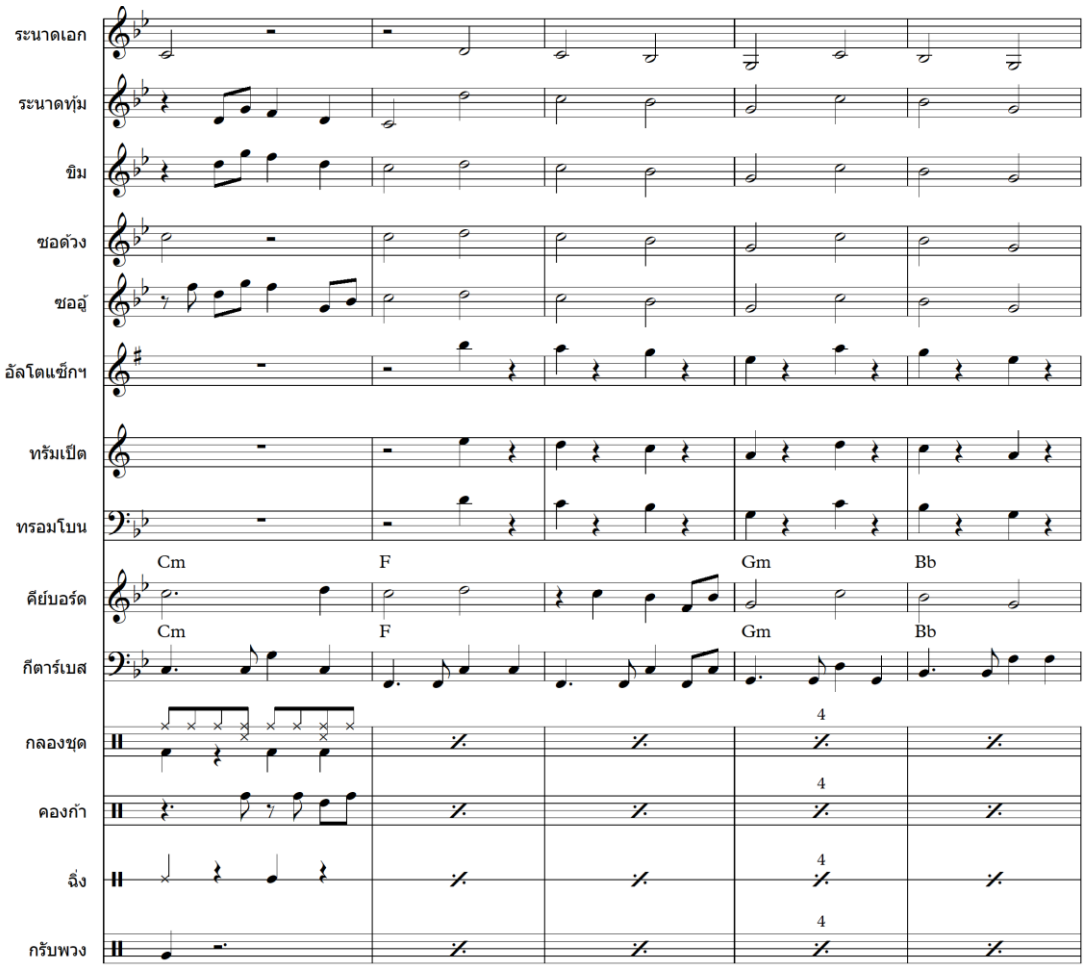
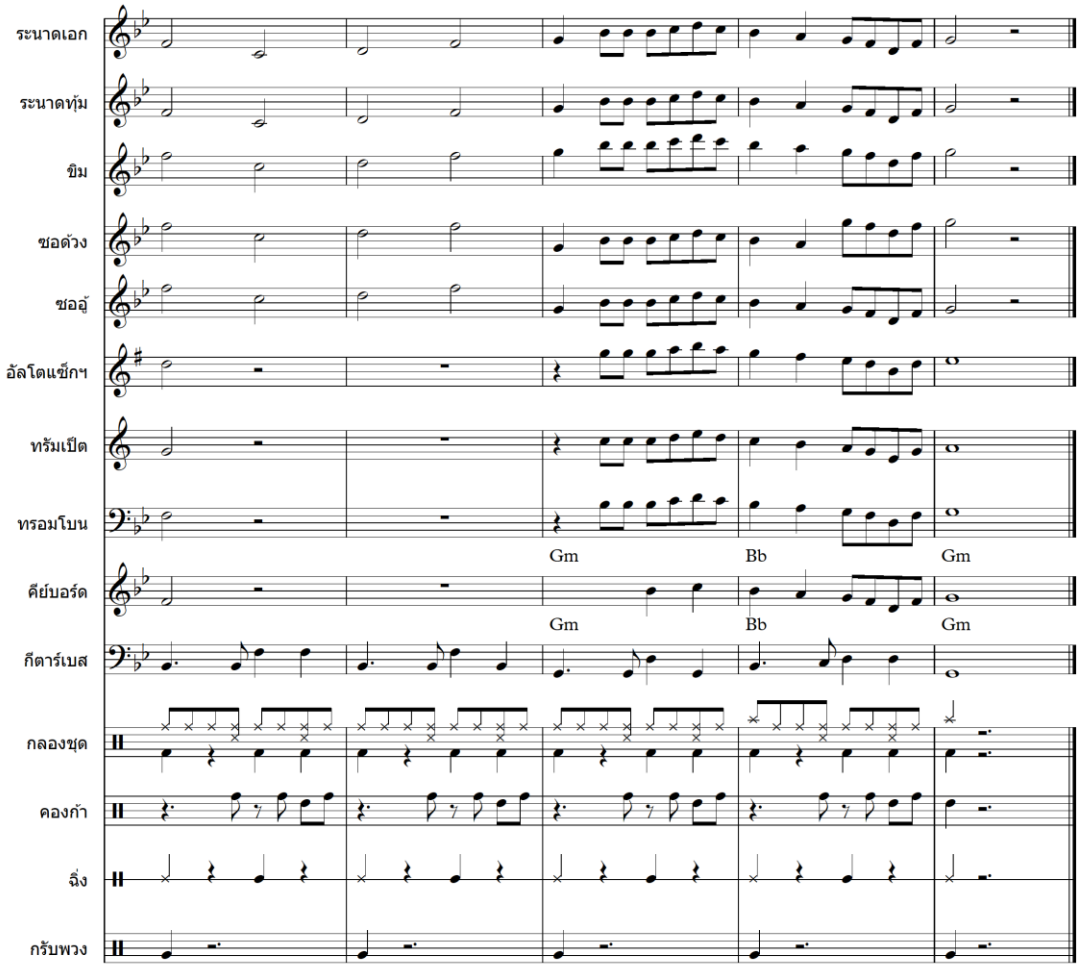
คีตลักษณ์ของเพลงโหมโรงไอยเรศ จะมีด้วยกันทั้งหมด 4 ท่อน ผู้วิจัยได้วิเคราะห์เพลงโหมโรงไอยเรศ เป็นทางโน้ตดนตรีสากล โดยมีการวิเคราะห์ตามคีตลักษณ์ตามทฤษฎีดนตรีตะวันตก โดยแบ่งตามท่อนเพลงได้ 5 ท่อน จะเป็นไปตามลักษณะคีตลักษณ์ดังนี้ A : B : C : D : E เป็นลักษณะของเพลงที่มีทำนองเดียวตลอด รูปแบบเป็น A : A : A หรือทำนองไม่ซ้ำบรรเลงไปเรื่อย ๆ ในรูปแบบ A : B : C : D

การบรรเลงเพลงโหมโรงไอยเรศเป็นการนำสีสันทางด้านเครื่องดนตรีมาประสมกันระหว่างดนตรีไทยและเครื่องดนตรีตะวันตก โดยมีการตั้งเสียงยึดแบบระบบของดนตรีตะวันตก 440 Hz เมื่อเทียบกับเสียงคีย์บอร์ด การบรรเลงทำนองและลีลาของเครื่องดนตรีไทยทั้งหมดยังคงบรรเลงในแบบฉบับดั้งเดิมของบทเพลง แต่การฟังออกมาต่างจากแบบดั้งเดิมเพราะมีเสียงประสานหรือคอร์ดของดนตรีตะวันตกคอยบรรเลงสนับสนุนตลอดทั้งเพลง ซึ่งเป็นการสร้างสรรค์ผลงานด้านดนตรีทางการฟังจากบทเพลงโหมโรงไอยเรศที่ต่างจากเดิม และเชื่อมวัฒนธรรมทั้งสองกลุ่มเครื่องดนตรีเข้าด้วยกัน

2. เพลงฝนนี้

วงดนตรีไทยร่วมสมัย คณะบ้านลุ่มแบนด์ มีการบรรเลงเพลงฝนนี้โดยใช้เครื่องดนตรีไทยและเครื่องดนตรีตะวันตก ได้แก่ ระนาดเอก ระนาดทุ้ม ขิม ซอด้วง ซออู้ อัลโตแซ็กโซโฟน ทรัมเป็ต ทรอมโบน คีย์บอร์ด กีตาร์เบส กลองชุด คองก้า ฉิ่ง กรับพวง และมีการบันทึกโน้ตเพลงเป็น ระบบ Score note ดังนี้

โน้ตเพลงฝนนี้

บันทึกโน้ตโดย ศรัณย์ ส่งทวน

โน้ตเพลงฝนนี้ (ต่อ)

โน้ตเพลงฝนนี้ (ต่อ)

โน้ตเพลงฝนนี้ (ต่อ)

โน้ตเพลงฝนนี้ (ต่อ)

โน้ตเพลงฝนนี้ (ต่อ)

โน้ตเพลงฝนนี้ (ต่อ)

โน้ตเพลงฝนนี้ (ต่อ)

โน้ตเพลงฝนนี้ (ต่อ)

โน้ตเพลงฝนนี้ (ต่อ)

โน้ตเพลงฝนนี้ (ต่อ)

โน้ตเพลงฝนนี้ (ต่อ)

โน้ตเพลงฝนนี้ (ต่อ)

โน้ตเพลงฝนนี้ (ต่อ)

โน้ตเพลงฝนนี้ (ต่อ)

โน้ตเพลงฝนนี้ (ต่อ)

โน้ตเพลงฝนนี้ (ต่อ)

โน้ตเพลงฝนนี้ (ต่อ)

การดำเนินทำนอง

ท่อน Introduction ระนาดเอก ระนาดทุ้ม ขิม ซอด้วง ซออู้ บรรเลงทำนอง Pick - up note เข้ามาในห้องที่ 1 จังหวะที่ 3-4 และห้องที่ 2 โดยมีฉิ่งเข้ามาในจังหวะที่ 3 ของห้องที่ 2 พอเริ่มเข้าบทเพลงในท่อนอินโทรห้องที่ 1 มีกรับพวงเข้ามาและทั้งหมดก็ดำเนินทำนองเหมือนกันไปจนจบห้องที่ 3 จังหวะที่ 2 การบรรเลงทำนองในท่อนอินโทรมีระนาดทุ้มเล่นทำนองสอดประสานอยู่เพียง 1 ชิ้น จากนั้นกลุ่มเครื่องเป่าตะวันตกได้แก่เครื่องดนตรี อัลโตแซ็กโซโฟน ทรัมเป็ต ทรอมโบน ได้บรรเลงทำนองพร้อมกันและต่อจากกลุ่มเครื่องดนตรีไทยห้องที่ 2 เริ่มจากจังหวะที่ 2 ไปจนจบห้องที่ 3 โดยมีกลุ่มเครื่องดนตรี Rhythm section ได้แก่ กีตาร์เบส เข้ามาช่วงสนับสนุนเสียงโน้ต Bb D G ในห้องที่ 2,3 ของการเริ่มท่อน Intro ถือเป็นการจบท่อน Introduction

ท่อน A1และ A2 กลุ่มเครื่องดนตรีกลองชุดบรรเลงเป็นจังหวะ Bolero มีกีตาร์เบสคอยเล่นโน้ตในคอร์ด และมีคองก้าบรรเลงโน้ตตามจังหวะ Bolero จากนั้น กลุ่มเครื่องเป่าตะวันตกได้แก่เครื่องดนตรี อัลโต้แซ็กโซโฟน ทรอมโบน บรรเลงทำนองเดียวกันใน ในห้องที่ 14 จังหวะ 2 ยกไปจนถึงจังหวะที่ 1 ห้องที่ 15 และคีย์บอร์ดบรรเลงทำนองในห้องที่ 15 จังหวะที่ 2 ไปจนถึงห้องที่ 21 โดยมีกลุ่มเครื่องเป่าบรรเลงทำนองประสานในห้องที่ 18,19,20 และบรรเลงทำนองจบท่อนในห้องที่ 22,23 เพื่อยูนิซันพร้อมกับกลุ่มเครื่องดนตรี Rhythm section เป็นการจบท่อน

ท่อน B1, B2 กลุ่มเครื่องดนตรี Rhythm section บรรเลงจังหวะ Bolero ทั้งท่อน โดยมีกลุ่มเครื่องเป่าตะวันตกบรรเลงทำนองประสานในห้องที่ 4,5,6 และห้องที่ 10,11,12 เป็นทำนองในการจบท่อนเพลง การดำเนินทำนองในท่อน B1,B2 ไม่พบการบรรเลงทำนองจากเครื่องดนตรีใดมากนัก

ท่อน C1 เป็นท่อนที่บรรเลงทำนองเพลงที่เป็นแม่แบบ โดยบทเพลงฝนนี้ได้ยืมทำนองเพลงมาจากเพลง ลาวสวยรวย ทำให้ท่อน C1 เป็นท่อนที่มีทำนองเพลงจากแม่แบบทั้งท่อน ซึ่งบรรเลงโดยกลุ่มเครื่องดนตรีทั้งหมด การทำหน้าที่ของ ระนาดเอก ระนาดทุ้ม ขิม ซอด้วง ซออู้ เป็นไปในแบบลีลาการบรรเลงเฉพาะของเครื่องดนตรีนั้น ๆ ซึ่งมีกลุ่ม Rhythm section บรรเลงสนับสนุนในจังหวะ Bolero พอถึงห้องสุดท้ายกลุ่มเครื่องเป่าตะวันตกจะมีการบรรเลงทำนองจบท่อน

ท่อน C2 การดำเนินทำนองในท่อน C2 เป็นท่อนที่บรรเลงทำนองเพลงแม่แบบที่ชัดเจนที่สุดโดยท่อน C2 จะมีความยาวกว่าท่อน C1 และบรรเลงไปจนจบเพลง กลุ่มเครื่องดนตรีไทยทั้งหมดบรรเลงตามลีลาของเครื่องดนตรีนั้น ๆ โดยยึดหลักการบรรเลงตัวโน้ตในจังหวะหนักคือจังหวะที่ 1 กับจังหวะที่ 3 ให้ตกในตัวโน้ตในคอร์ดที่กำลังดำเนินอยู่ในแต่ละห้อง

เพลง เช่นห้องที่ 1 จังหวะที่ 1 บรรเลงโน้ต D ซึ่งเป็นตัวที่ 3 และจังหวะที่ 3 บรรเลงลงที่โน้ต F ซึ่งเป็นโน้ตตัวที่ 5 ของคอร์ด Bb major เป็นต้น ในท่อนนี้มีการบรรเลงทำนองสอดรับกันในห้องที่ 8,9,10 และค่อย ๆ ดำเนินทำนองช้าลงในห้องที่ 19 และ 20 ซึ่งเป็น 2 ห้องสุดท้ายก่อนจบเพลง

การดำเนินคอร์ด

ท่อน Introduction การดำเนินคอร์ดในท่อนอินโทรดำเนินคอร์ดเป็นเสียงเดียว คือเครื่องดนตรี กีตาร์เบส ตอนเข้าเพลงในห้องที่ 2 คอร์ด I และคอร์ด iii ห้องที่ 3 คอร์ด vi ซึ่งจบท่อน Introduction ในห้องนี้

ท่อน A1และA2 การดำเนินคอร์ดถูกบรรเลงโดยเครื่องดนตรีคีย์บอร์ดซึ่งท่อน A1 A2 บรรเลงคอร์ดในท่อนดังนี้ ห้องที่ 1 ถึง 5 บรรเลงคอร์ด I ห้องที่ 6 ถึง 14 บรรเลงคอร์ด ii - V - I - vi - ii V - iii - ii - vi ห้องที่ 15 ถึง 21 บรรเลงคอร์ด I – I - vi - I – I - vi - I ห้องที่ 22 ถึง 23 บรรเลงคอร์ด vi - vi สัดส่วนที่นำมาใช้ในการบรรเลงจะบรรเลงตามสัดส่วนของจังหวะ Bolero จนจบท่อน

ท่อน B1และB2 การดำเนินคอร์ดถูกบรรเลงโดยเครื่องดนตรีคีย์บอร์ดซึ่งท่อน B1 B2 บรรเลงคอร์ดในท่อนดังนี้ ห้องที่ 1 ถึง 3 บรรเลงคอร์ด I - I - ii ห้องที่ 4 ถึง 10 บรรเลงคอร์ด V - I - vi I - I - I - vi ห้องที่ 11 ถึง 12 บรรเลงคอร์ด vi - vi

ท่อน C1 การดำเนินคอร์ดถูกบรรเลงโดยเครื่องดนตรีคีย์บอร์ดซึ่งท่อน C1 บรรเลงคอร์ดในท่อนดังนี้ ห้องที่ 1 ถึง 4 บรรเลงคอร์ด I ทั้ง 4 ห้อง ห้องที่ 5 ถึง 10 บรรเลงคอร์ด I - ii – V - I - I - ii ห้องที่ 11 ถึง 14 บรรเลงคอร์ด I - iii - ii - vi

ท่อน C2 การดำเนินคอร์ดถูกบรรเลงโดยเครื่องดนตรีคีย์บอร์ดซึ่งท่อน C2 บรรเลงคอร์ดในท่อนดังนี้ ห้องที่ 1 ถึง 4 บรรเลงคอร์ด I - I - vi - I ห้องที่ 5 ถึง 10 บรรเลงคอร์ด I - vi - I vi - I - I ห้องที่ 11 ถึง 15 บรรเลงคอร์ด ii - V – vi - I ห้องที่ 16 ถึง 20 บรรเลงคอร์ด I - I - vi - I และ vi ซึ่งเป็นท่อนที่จบเพลง

พื้นผิว

เพลงฝนนี้ เป็นเพลงที่ใช้เครื่องดนตรีไทยเข้ามาบรรเลงร่วมกับเครื่องดนตรีตะวันตก ยังคงความเป็นเอกลักษณ์ของความเป็นไทยไว้ คือนำเอาทำนองเพลงลาวสวยรวย มาบรรเลง และมีการใช้เครื่องดนตรีตะวันตกมาประสานเสียงทำให้เกิดคอร์ด และเทคนิคทางดนตรีตะวันตก อีกมากมายจะสอดคล้องกับผิวพรรณทางดนตรีตะวันตกคือเป็นแบบ พื้นผิวหลายทำนอง (Polyphonic -Texture) เป็นดนตรีที่มีตั้งแต่ 2 ทำนองขึ้นมาบรรเลงร่วมกัน

คีตลักษณ์

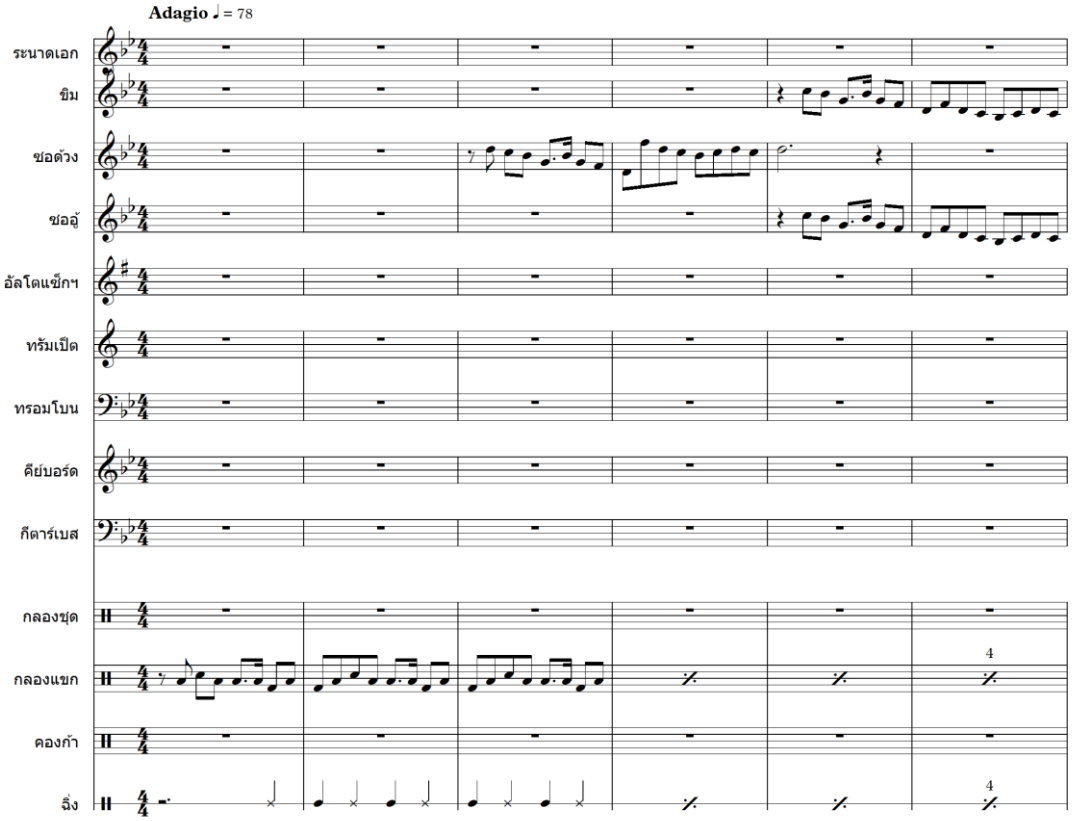
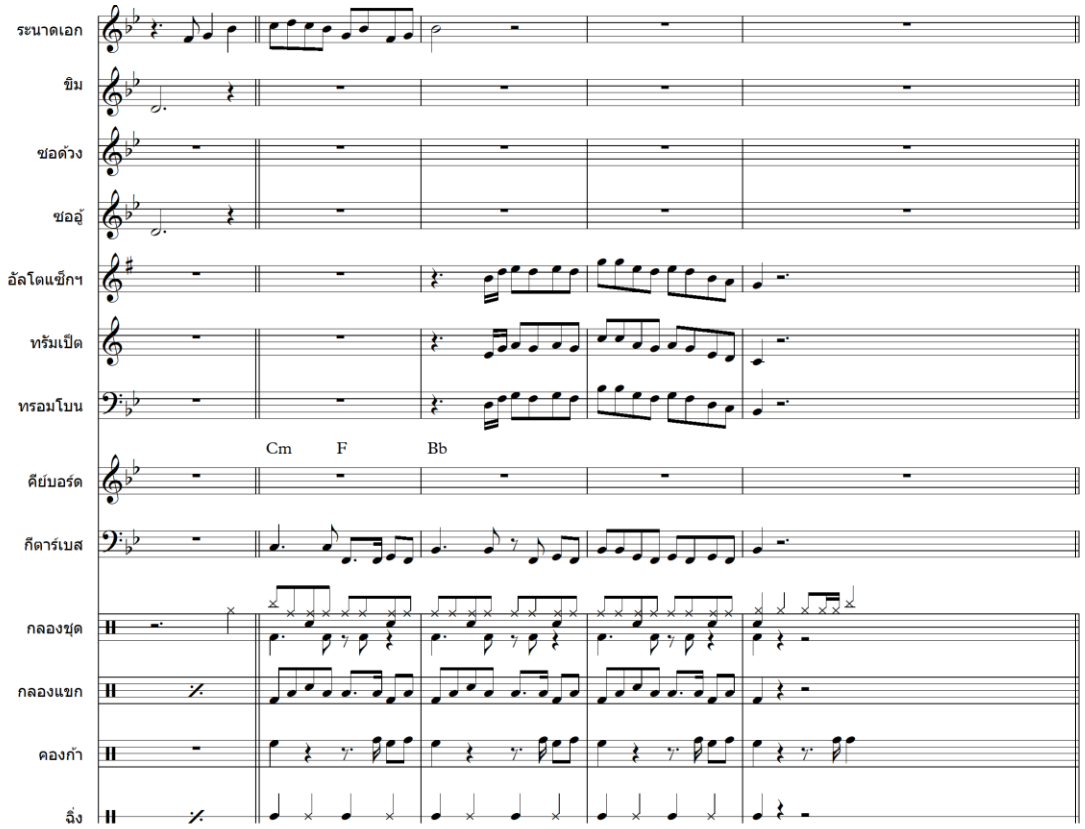
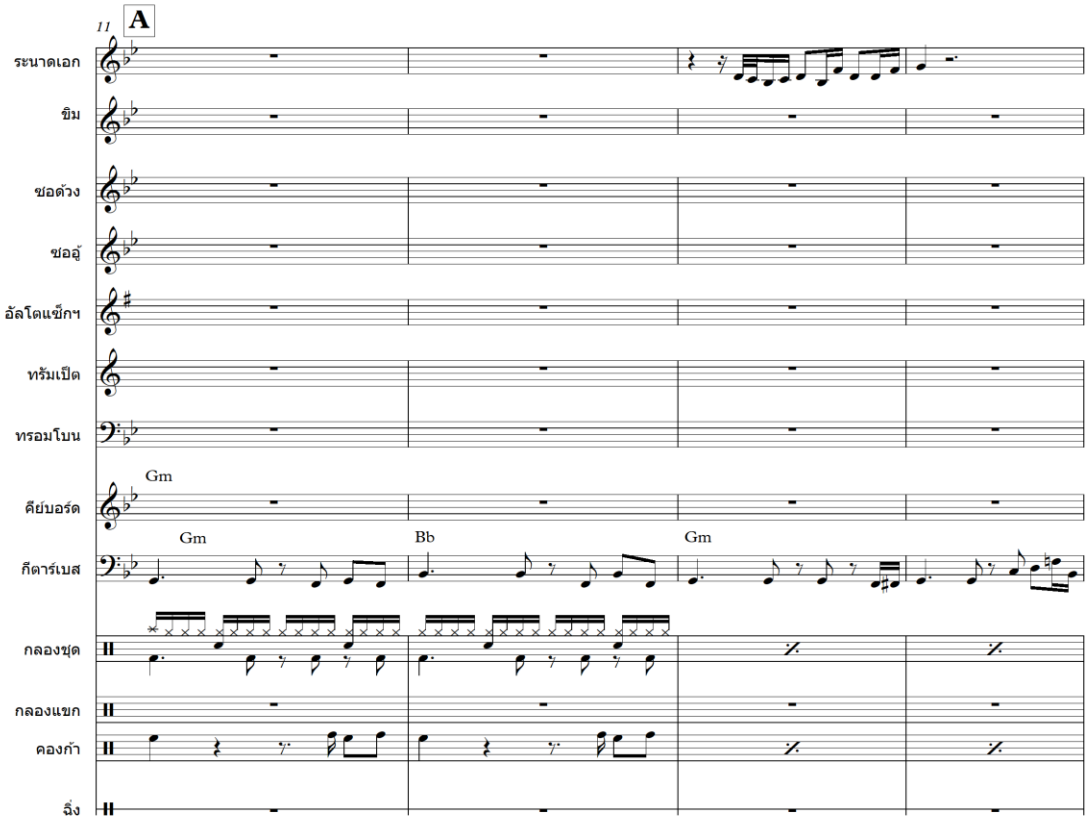
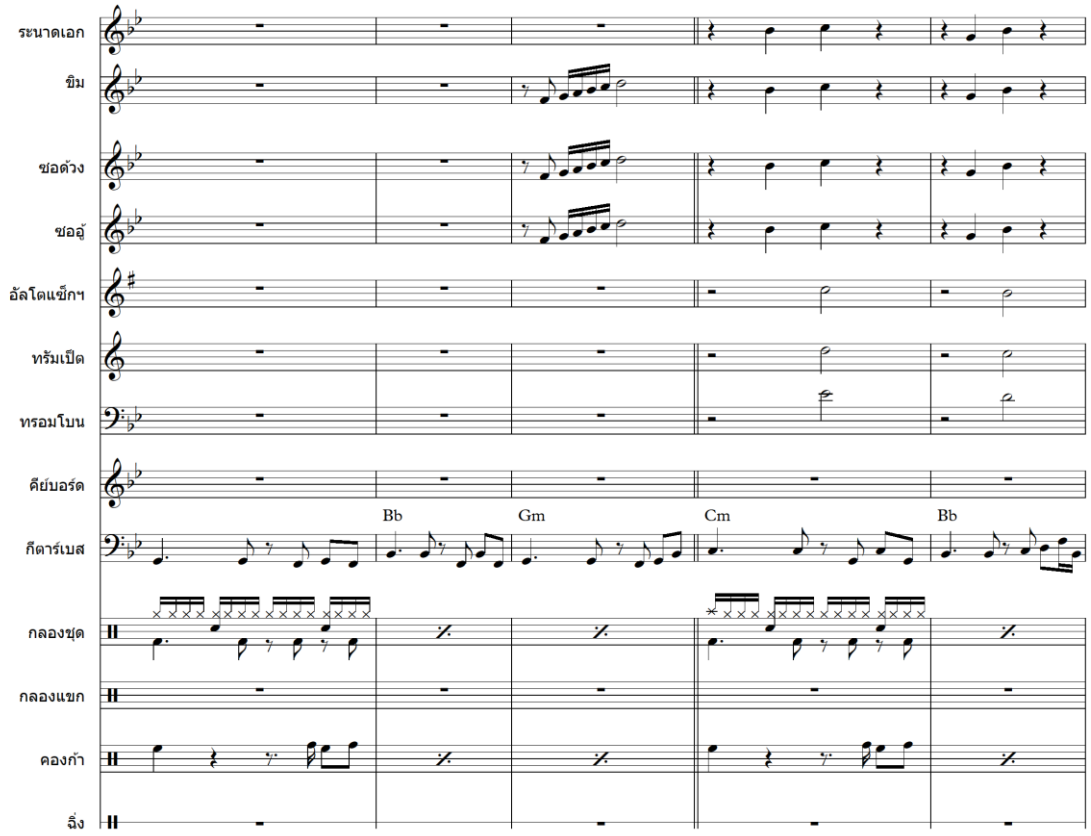
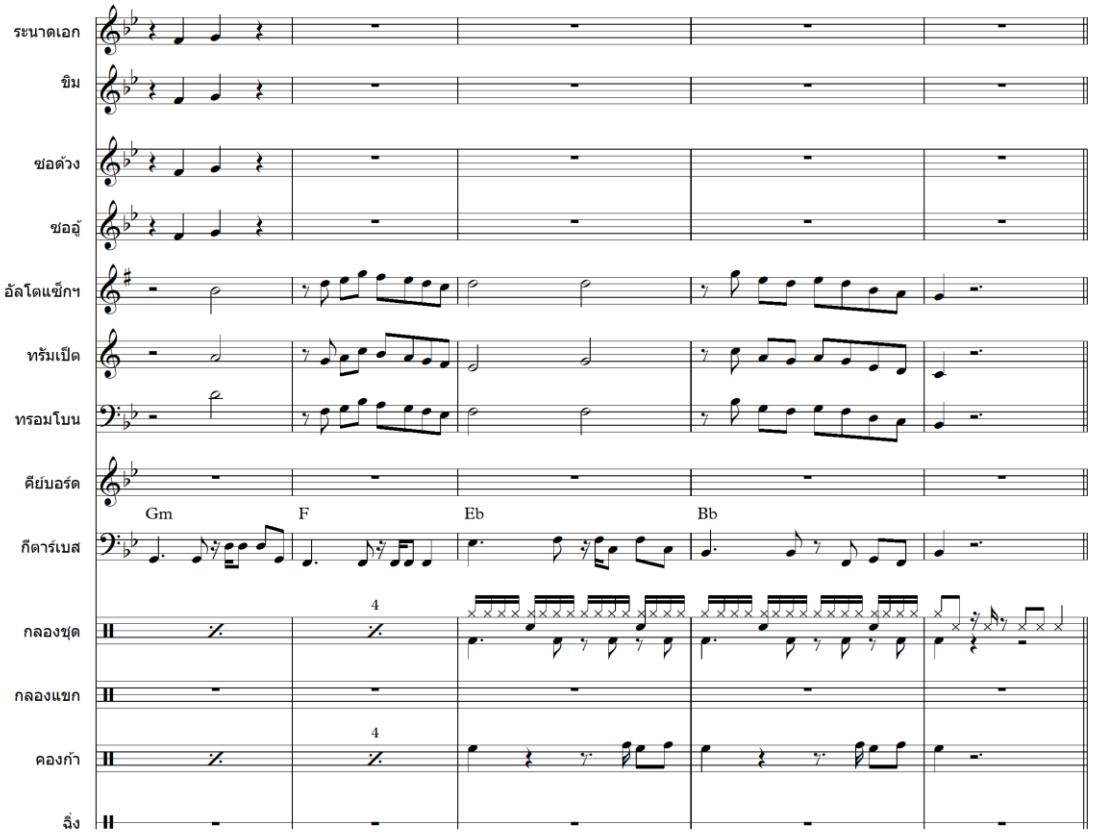
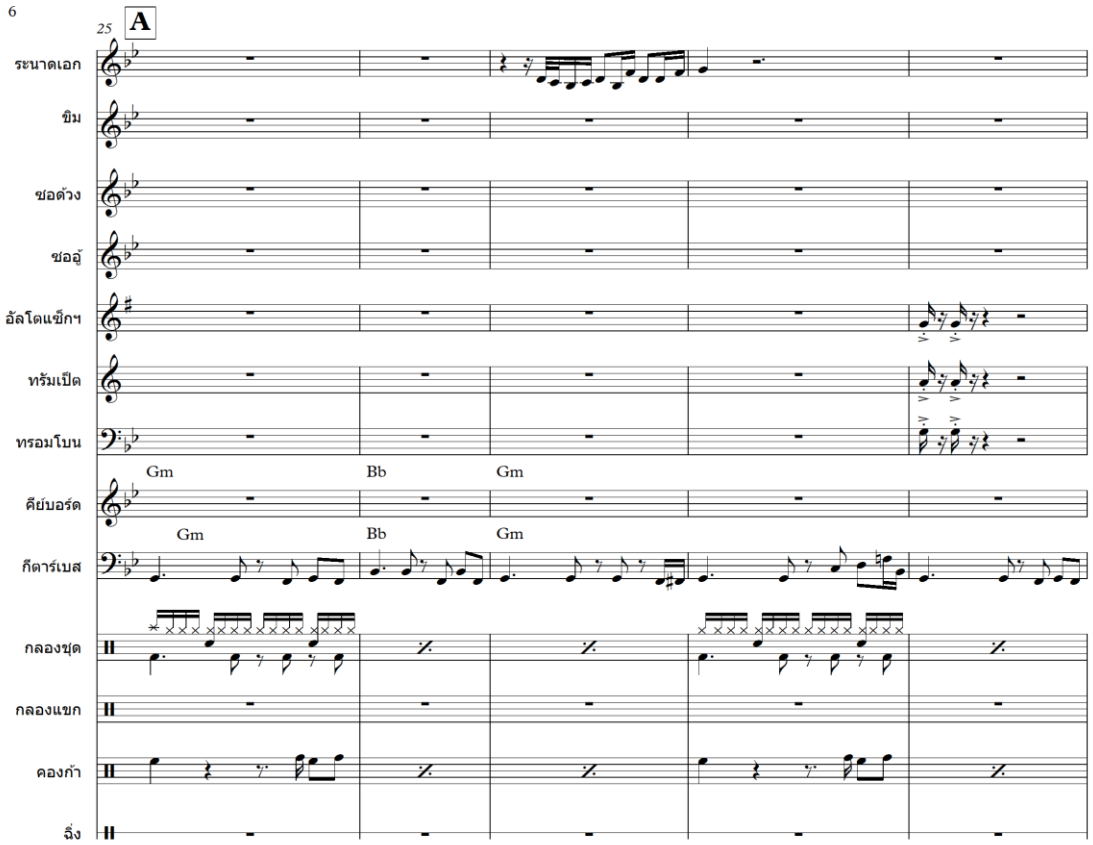
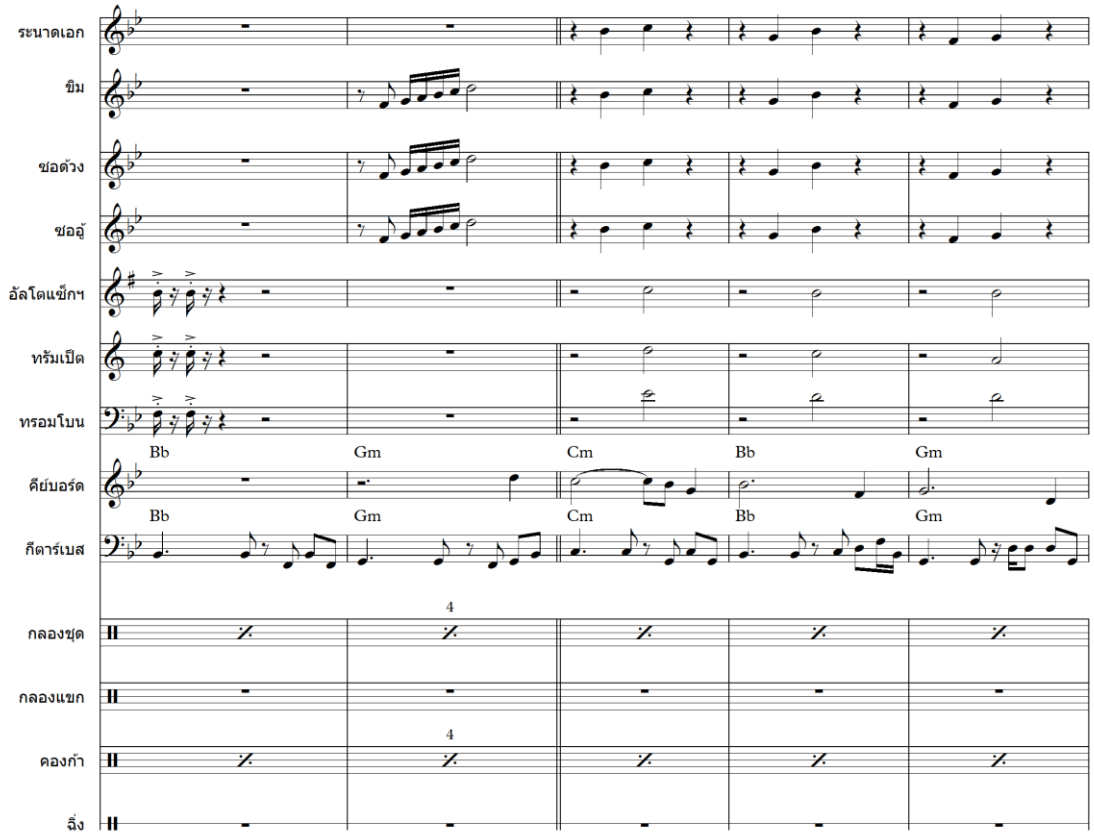
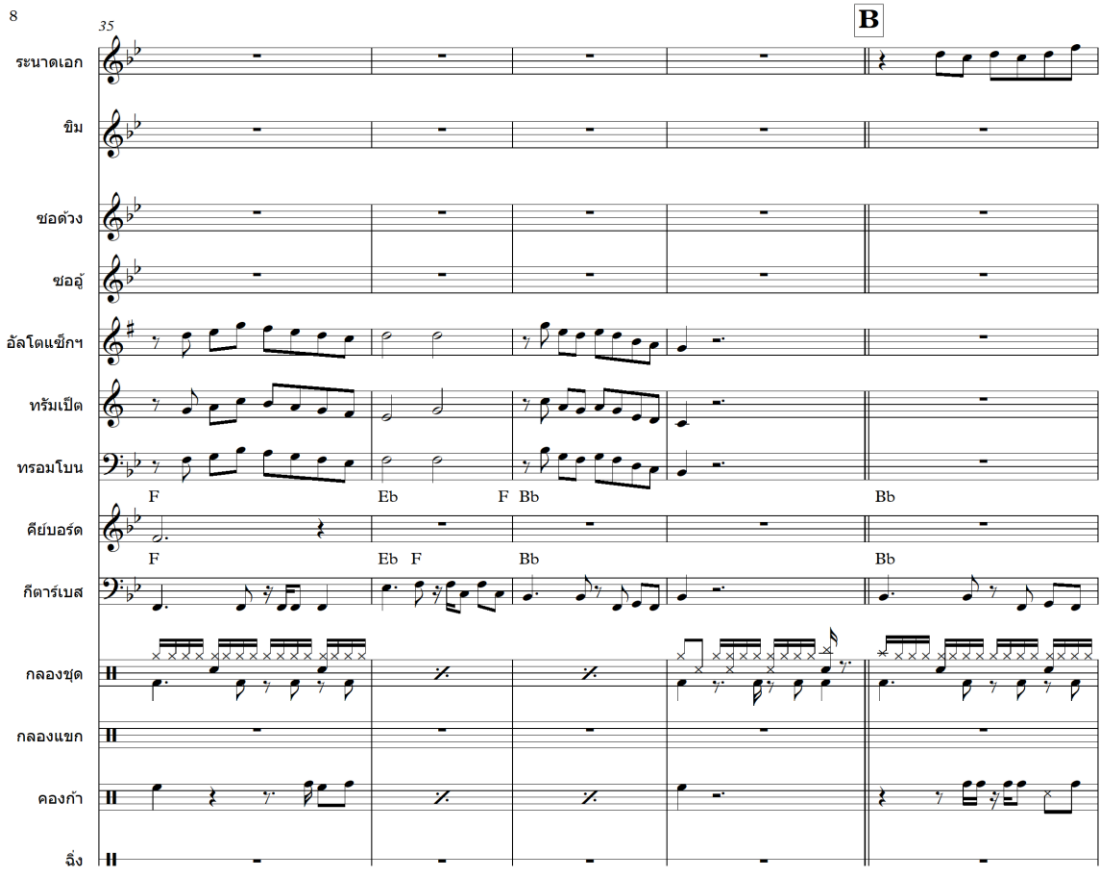
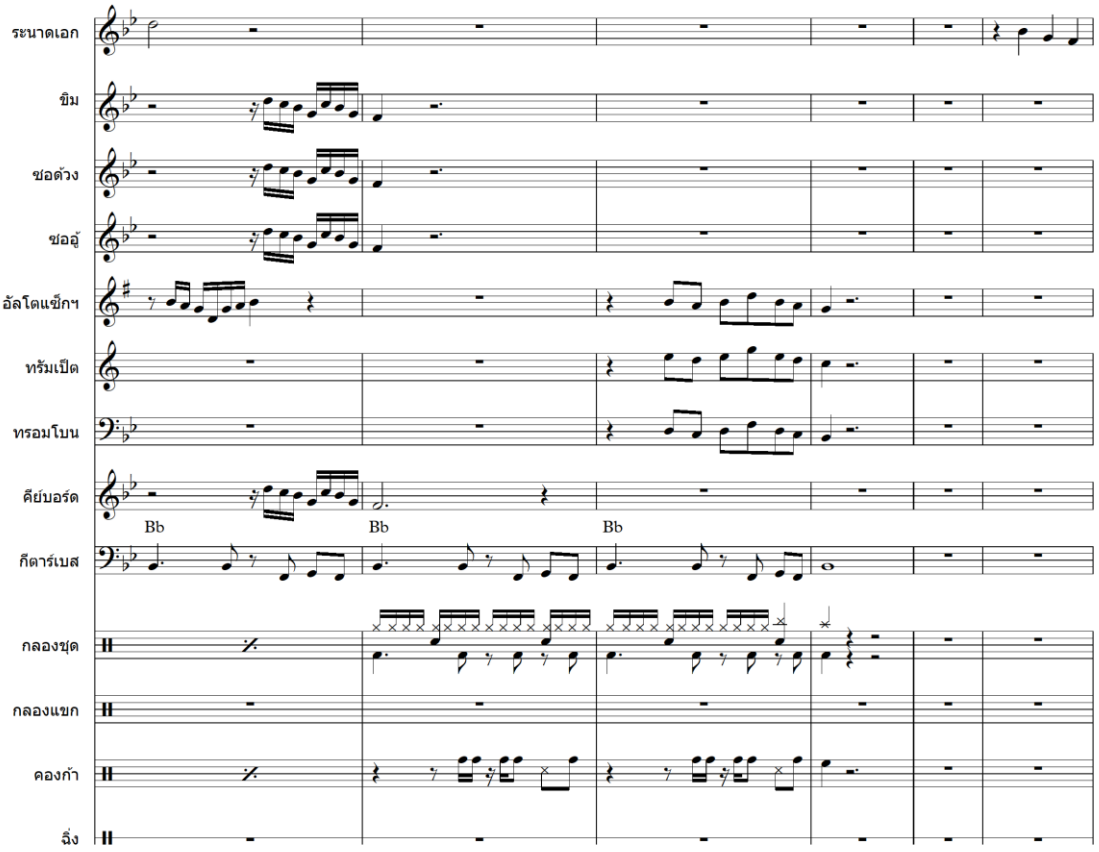
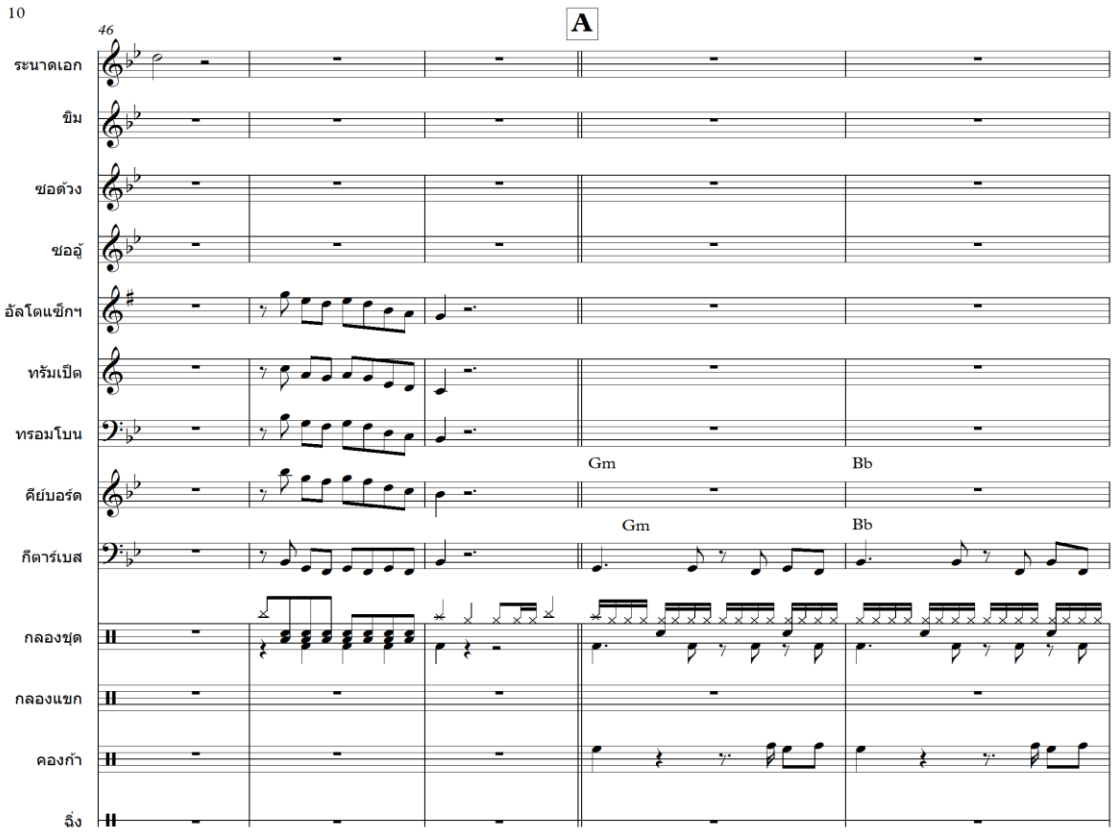
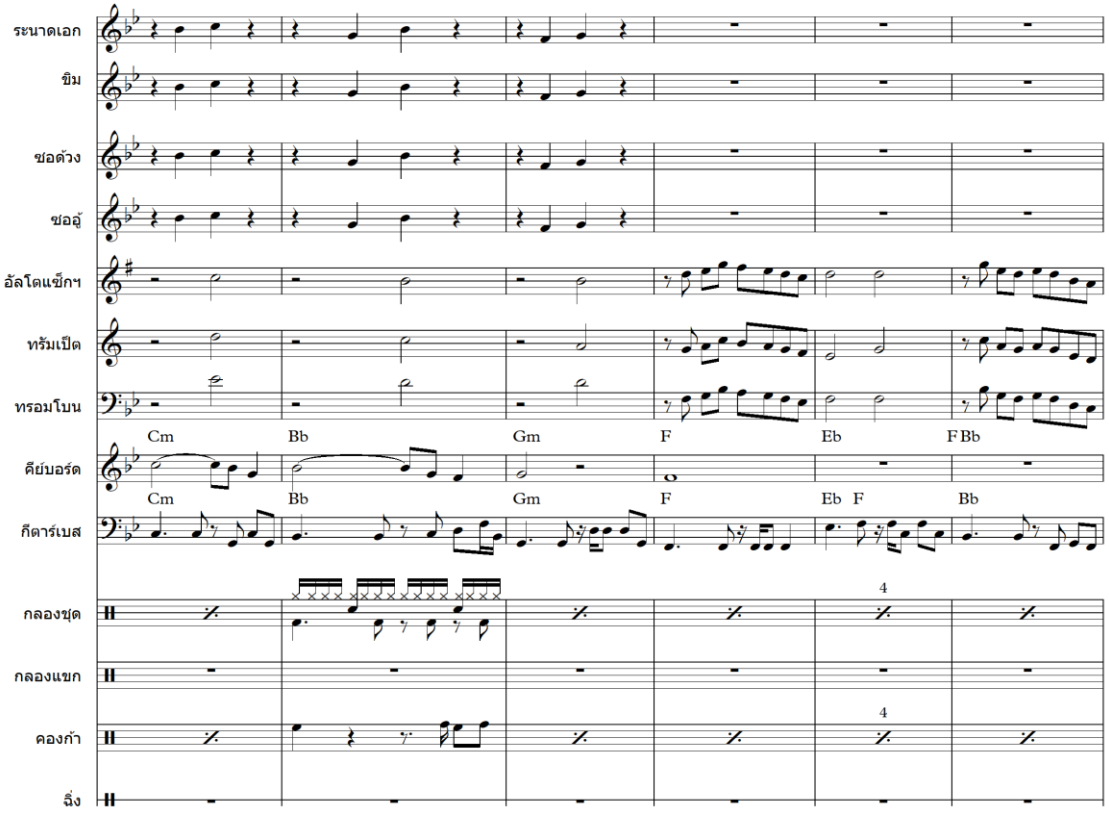
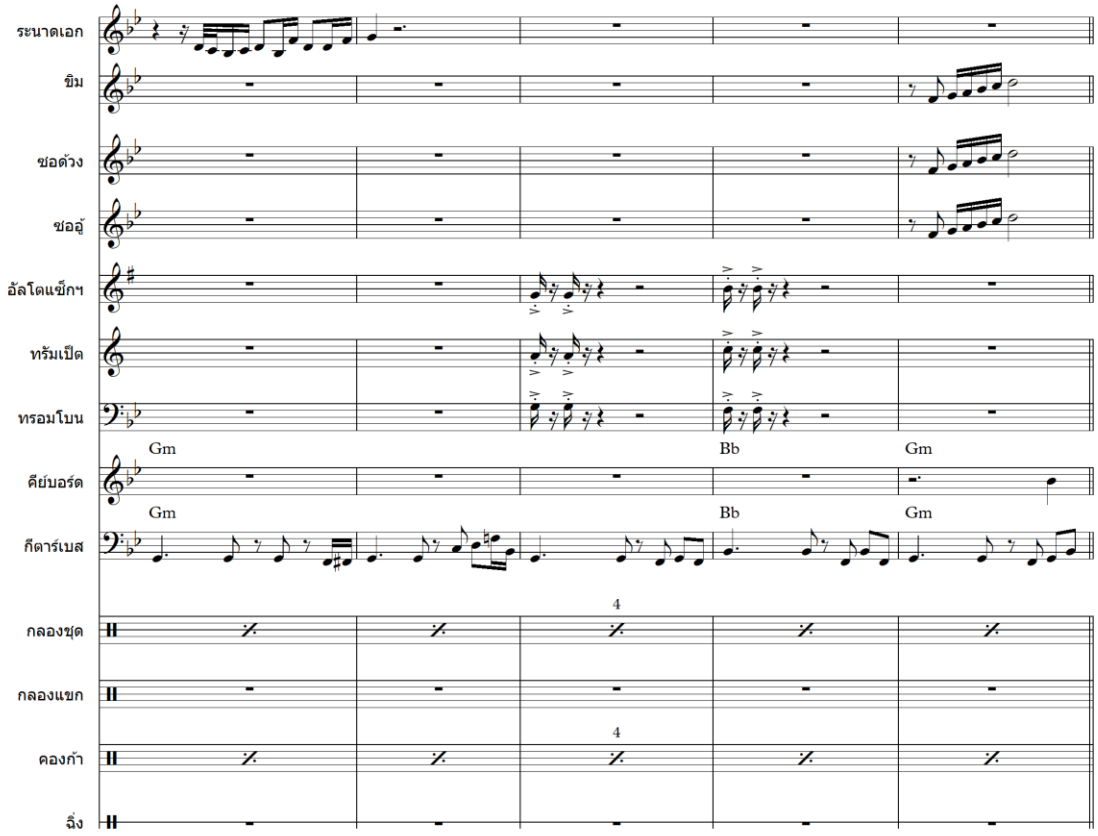
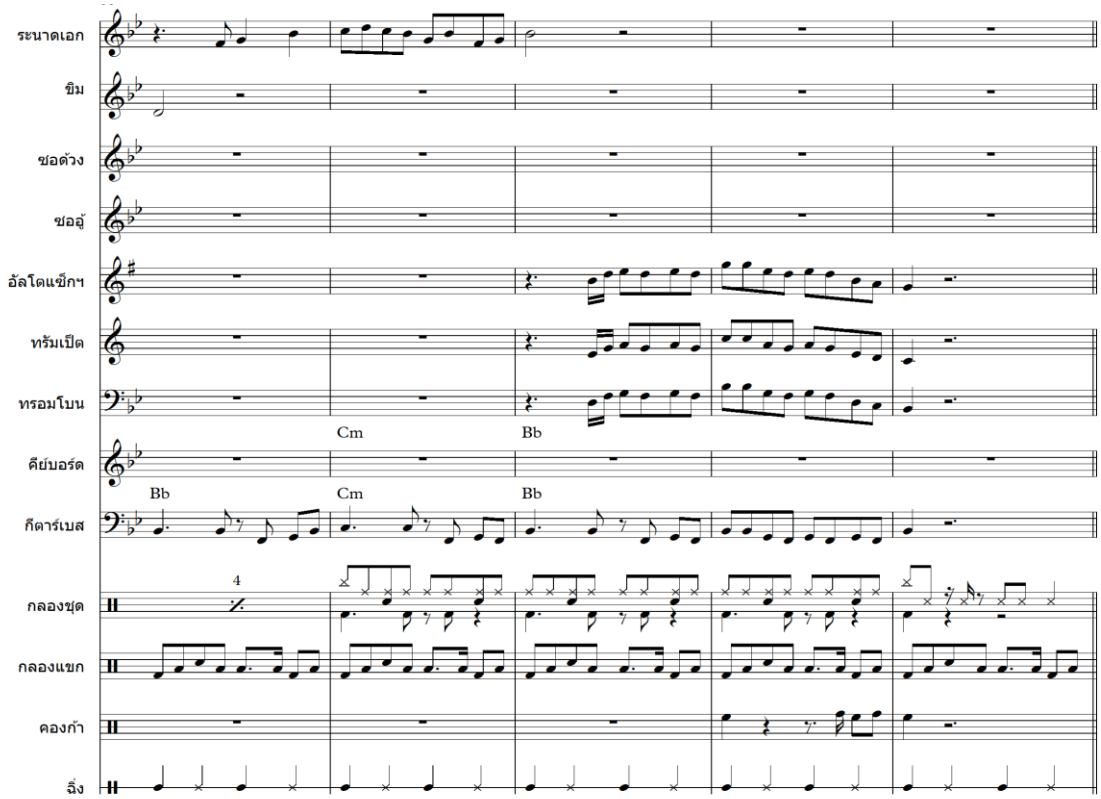
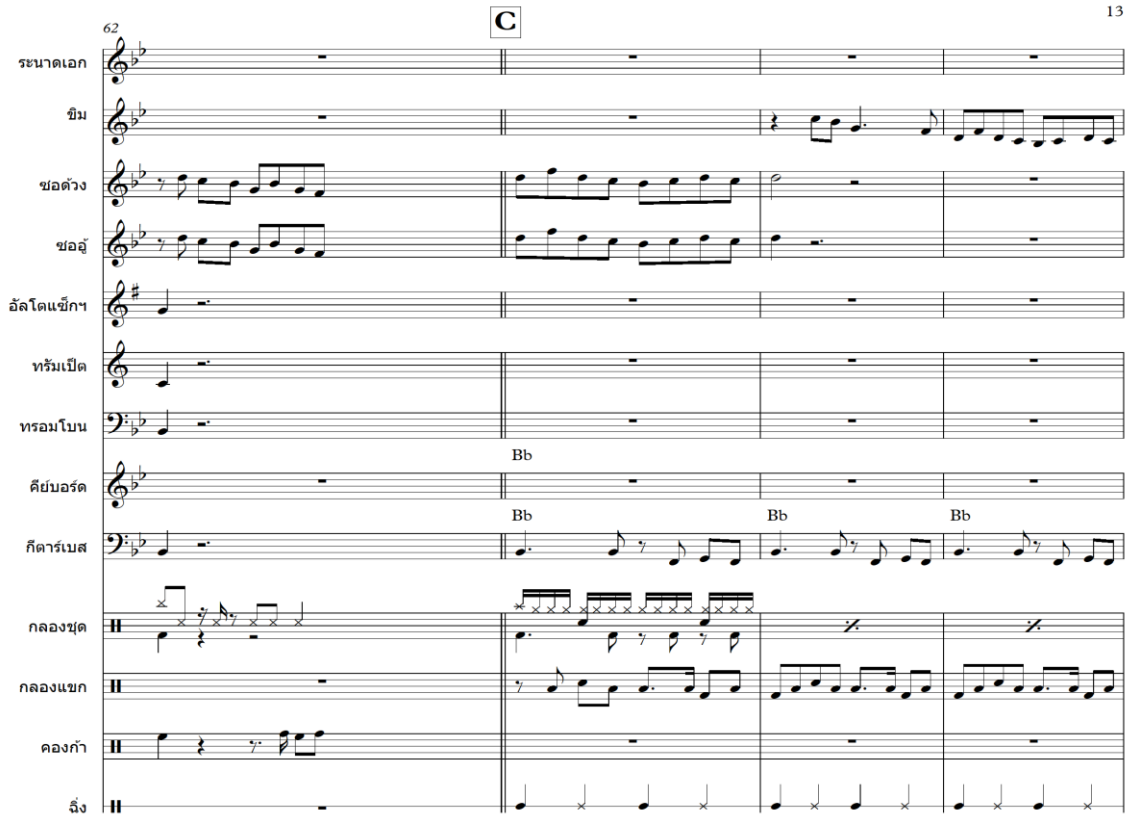
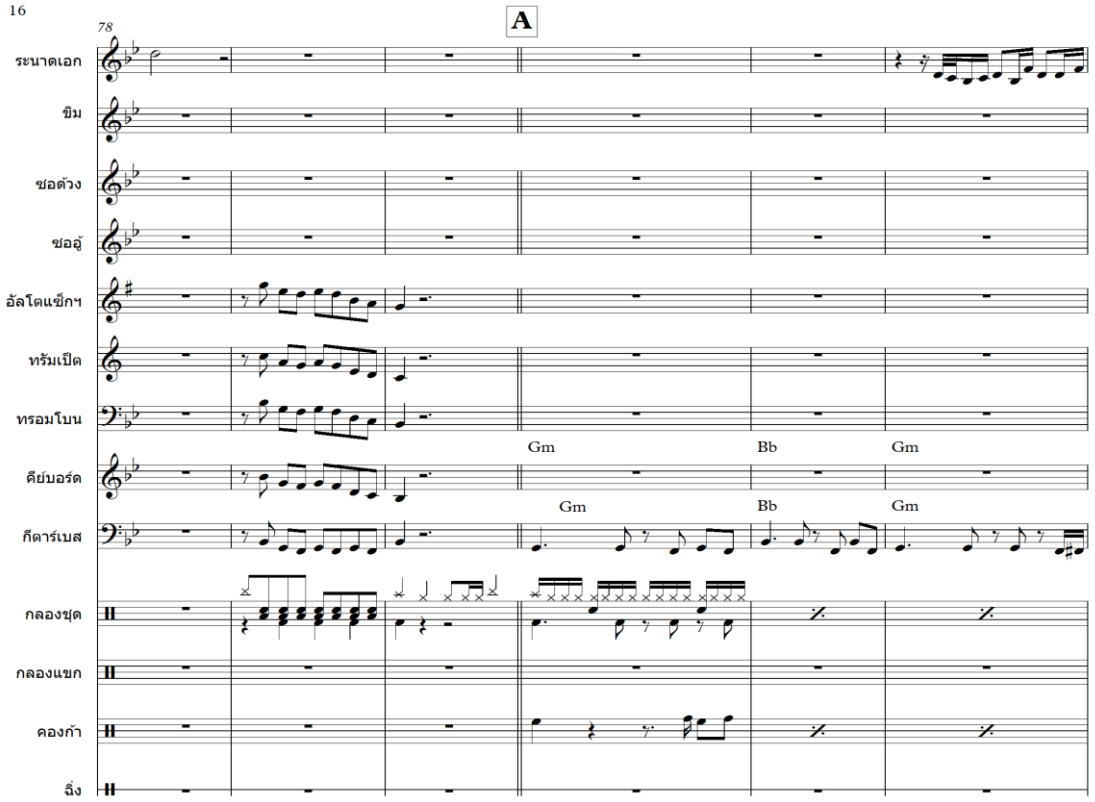
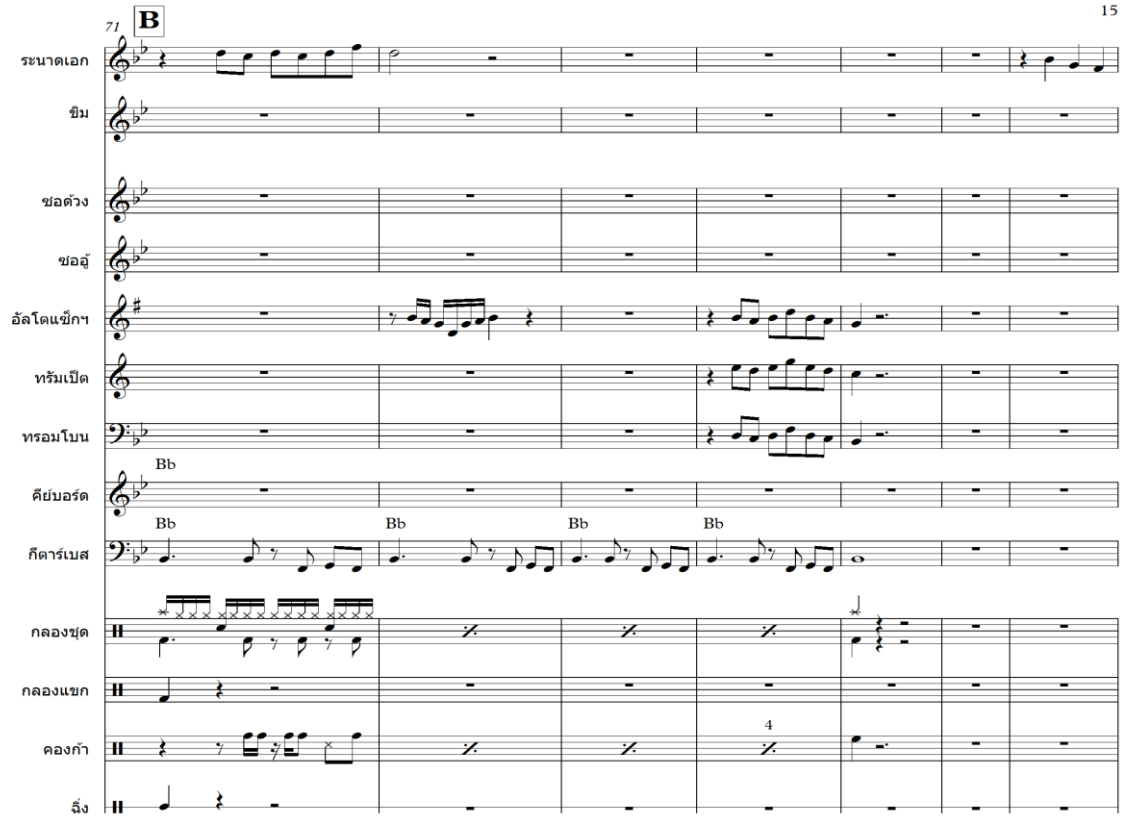
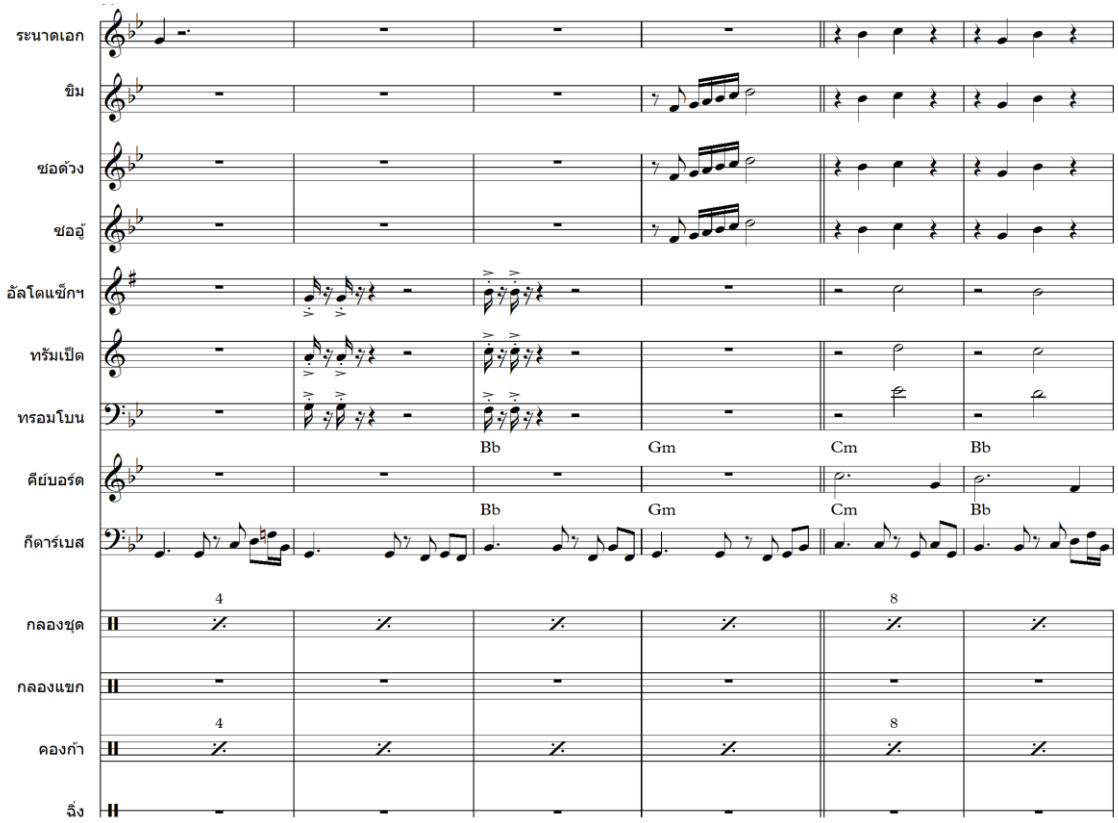
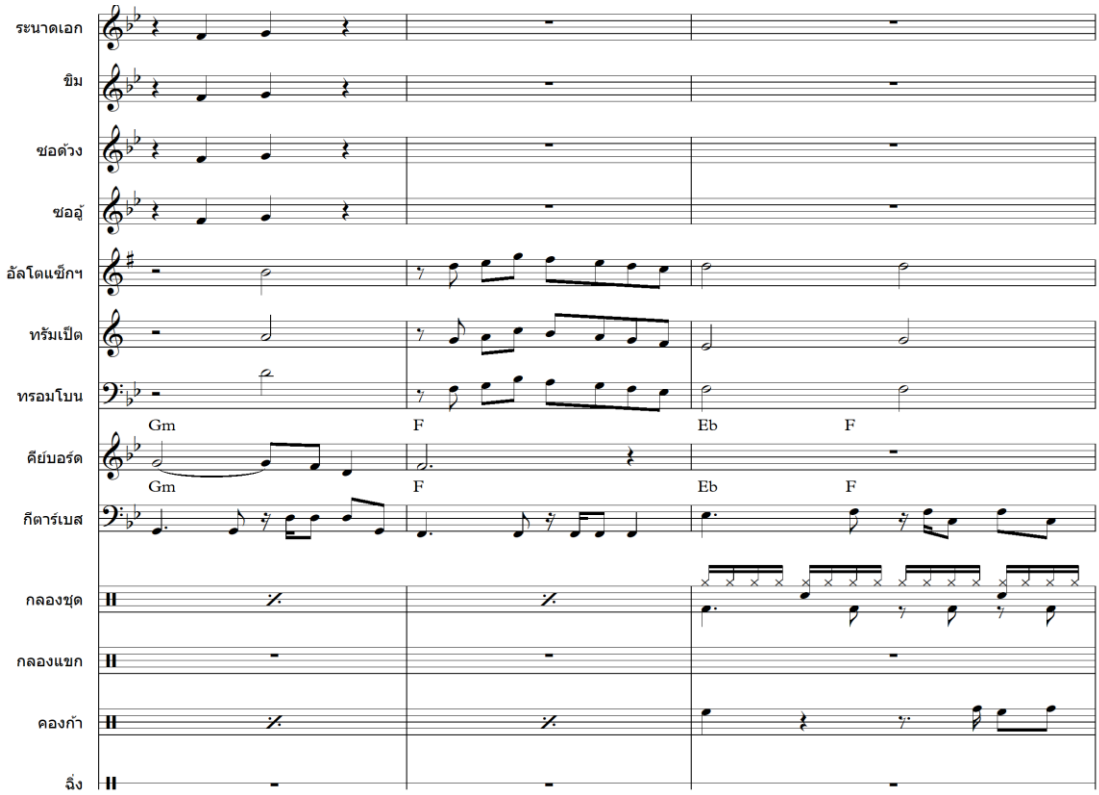
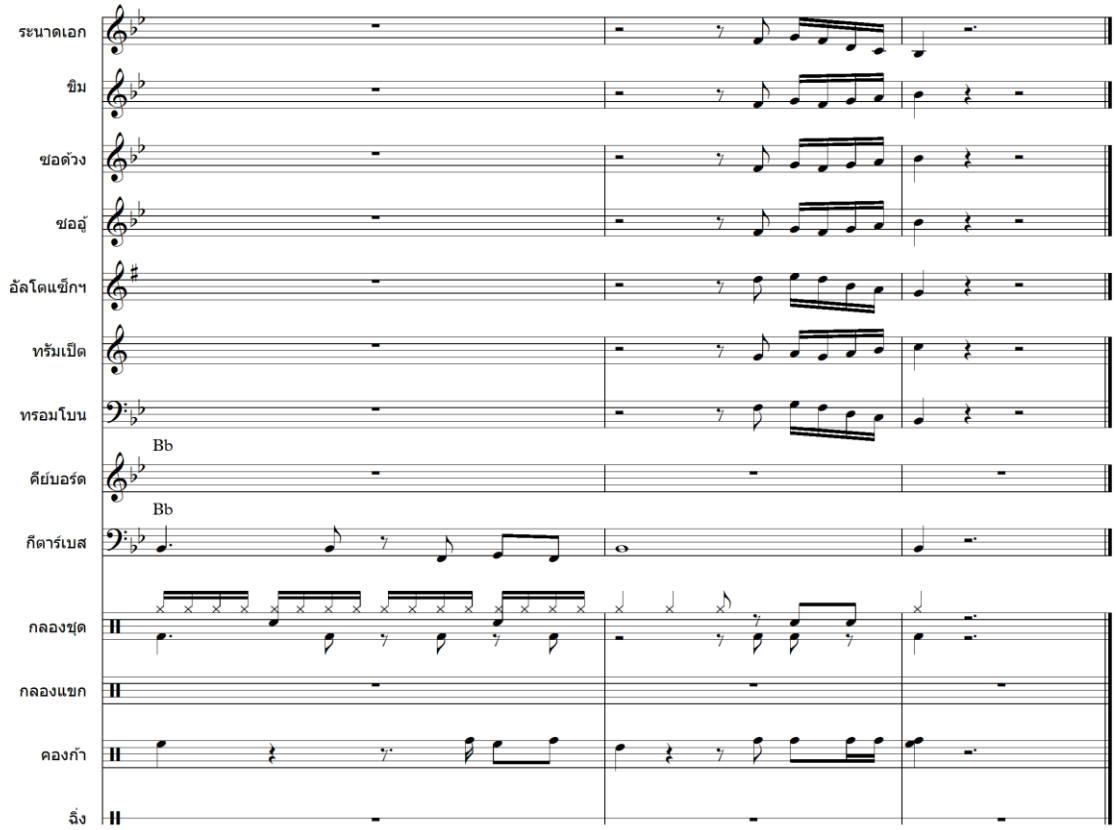
ความสัมพันธ์ทางคีตลักษณ์ เพลงฝนนี้คือ A : B : C : A : C ซึ่งมีความคล้ายกับคีตลักษณ์ทางด้านดนตรีตะวันตก รอนโด (Rondo From) จะมีแนวทำนองหลัก และแนวทำนองอื่นอีกหลายส่วน แต่ส่วนที่สำคัญคือแนวทำนองหลักจะวนมาขึ้นระหว่างแนวทำนองแต่ละส่วนที่ต่างกันออกไป

เพลงฝนนี้ บทเพลงเป็นทำนองเพลงไทยแบบฉบับ มีเครื่องดนตรีไทยดำเนินทำนอง และถูกตั้งระบบเสียงให้ตรงกับระบบดนตรีตะวันตก แต่เพิ่มสีสันของเครื่องดนตรีไทยเข้ามาในการดำเนินทำนองคือ ระนาดเอก ระนาดทุ้ม ซอด้วง ซออู้ กรับพวง และกลุ่มเครื่องดนตรีตะวันตก คือ อัลโต้แซ็กโซโฟน ทรัมเป็ต ทรอมโบน ทางกลุ่มเครื่องดนตรีไทยจะมีบทบาทเด่นในท่อน C1 C2 กลุ่มเครื่องดนตรีตะวันตกมีบทบาทตลอดทั้งบทเพลง โดยสรุปจากการวิเคราะห์ทางด้านต่าง ๆ ผู้วิจัยได้เห็นถึงความงดงามอีกมุม ที่ต่างจากการบรรเลงแบบเดิม เพิ่มทั้งความรู้ในการบรรเลงและสุนทรียภาพได้ดียิ่ง

3. เพลงเทพธิดาผ้าซิ่น

มีการนำเครื่องดนตรีไทยและเครื่องดนตรีตะวันตกมาใช้ในการบรรเลงได้แก่ ระนาดเอก ขิม ซอด้วง ซออู้ อัลโตแซ็กโซโฟน ทรัมเป็ต ทรอมโบน คีย์บอร์ด กีตาร์เบส กลองชุด กลองแขก คองก้า และฉิ่ง มีการบันทึกโน้ตในรูปแบบ Score note

โน้ตเพลงเทพธิดาผ้าซิ่น

บันทึกโน้ตโดย ศรัณย์ ส่งทวน

โน้ตเพลงเทพธิดาผ้าซิ่น (ต่อ)

โน้ตเพลงเทพธิดาผ้าซิ่น (ต่อ)

โน้ตเพลงเทพธิดาผ้าซิ่น (ต่อ)

โน้ตเพลงเทพธิดาผ้าซิ่น (ต่อ)

โน้ตเพลงเทพธิดาผ้าซิ่น (ต่อ)

โน้ตเพลงเทพธิดาผ้าซิ่น (ต่อ)

โน้ตเพลงเทพธิดาผ้าซิ่น (ต่อ)

โน้ตเพลงเทพธิดาผ้าซิ่น (ต่อ)

โน้ตเพลงเทพธิดาผ้าซิ่น (ต่อ)

โน้ตเพลงเทพธิดาผ้าซิ่น (ต่อ)

โน้ตเพลงเทพธิดาผ้าซิ่น (ต่อ)

โน้ตเพลงเทพธิดาผ้าซิ่น (ต่อ)

โน้ตเพลงเทพธิดาผ้าซิ่น (ต่อ)

โน้ตเพลงเทพธิดาผ้าซิ่น (ต่อ)

โน้ตเพลงเทพธิดาผ้าซิ่น (ต่อ)

โน้ตเพลงเทพธิดาผ้าซิ่น (ต่อ)

โน้ตเพลงเทพธิดาผ้าซิ่น (ต่อ)

โน้ตเพลงเทพธิดาผ้าซิ่น (ต่อ)

การดำเนินทำนอง

ท่อน Introduction เริ่มต้นด้วยกลองแขก ฉิ่ง บรรเลงขึ้นมาก่อน 2 ห้อง โดยการดำเนินทำนองในท่อนก่อนเข้าบทเพลงจะบรรเลงก่อน 5 ห้องโดยบรรเลงเป็นทำนองสอดรับ โดยเครื่องดนตรีซอด้วงเป็นเครื่องดนตรีที่เริ่มทำนองและระนาดทุ้มกับซออู้เป็นผู้บรรเลงทำนองสอดรับเพื่อเริ่มเข้าบทเพลง ซึ่งระนาดเอกจะเป็นผู้เล่นทำนองนำเข้าบทเพลงในห้องที่ 1 พร้อมกลุ่มเครื่องดนตรี Rhythm Section ไป โดยระนาดเอกบรรเลงเข้าสู่บทเพลง 2 ห้อง แล้วกลุ่มเครื่องเป่าตะวันตก จึงบรรเลงทำนองรับอีก 3 ห้อง เป็นการจบท่อน Introduction

ท่อน A1 ระนาดเอกบรรเลงทำนองในห้องที่ 3 – 4 และกลุ่มเครื่องดนตรีไทยบรรเลงทำนองในห้องที่ 7 ห้องที่ 8 ,9,10 กลุ่มเครื่องดนตรีไทยบรรเลงทำนองเดียวกัน โดยมีกลุ่มเครื่องเป่าตะวันตกบรรเลงเสียงประสานในห้องที่ 8 – 10 และบรรเลงทำนองในห้องที่ 11,12,13,14 เป็นการจบท่อน A1 อย่างสมบูรณ์

ท่อน A2,A3 และA4 ห้องที่ 3,4 ระนาดเอกบรรเลงทำนองเพียงเครื่องเดียว แล้วจึงมีกลุ่มเครื่องตะวันตกบรรเลงเสียงประสานในห้องที่ 5,6 แล้วกลุ่มเครื่องดนตรีไทยจึงเข้ามาบรรเลงทำนองในห้องที่ 7, 8, 9, 10 พร้อมด้วยกลุ่มเครื่องเป่าตะวันตกบรรเลงเสียงประสานในห้องที่ 8, 9 10 และบรรเลงทำนองในห้องที่ 11,12,13,14 โดยห้องที่ 14 เฉพาะท่อน A3 เครื่องดนตรีซอด้วง ซออู้บรรเลงทำนองเพื่อเข้าสู่ท่อน C และห้องที่ 14 – 15 ของท่อน A4 กลุ่มเครื่องดนตรีไทยและกลุ่มเครื่องเป่าตะวันตกบรรเลงทำนองเพื่อจบเพลงพร้อมกัน

ท่อน B1 ห้องที่ 1,2,3 กลุ่มเครื่องดนตรีไทยบรรเลงทำนองสอดรับ โดยระนาดเอกบรรเลงทำนองเข้ามาก่อนในห้องที่ 1 และจบในห้องที่ 2 จังหวะที่ 1 แล้วจึงมี อัลโตแซ็กโซโฟน คีย์บอร์ด บรรเลงทำนองสอดรับระนาดเอกในห้องที่ 2 จังหวะ 1 ยกไปจนถึงจังหวะที่ 3 และเครื่องดนตรี ขิม ซอด้วง ซออู้ บรรเลงทำนองสอดรับในจังหวะ 2 ยก ไปจนถึงจังหวะที่ 1 ห้องที่ 3 จากนั้นกลุ่มเครื่องเป่าตะวันตกบรรเลงทำนองเดียวกันในห้องที่ 4,5 และห้องที่ 9,10 โดยมีเครื่องดนตรีคีย์บอร์ดร่วมบรรเลงทำนองเดียวกันด้วย

ท่อน C ท่อนนี้ถือว่าเป็นท่อนที่เครื่องดนตรีไทยมีบทบาทในการบรรเลงอย่างเต็มที่โดยการดำเนินทำนองมีซอด้วง ซออู้บรรเลงเริ่มทำนองในห้องที่ 1,2 แล้วจึงตามด้วย ขิม ในห้องที่ 3,4,5 และจึงส่งให้เครื่องดนตรีเป่าตะวันตกบรรเลงทำนองในห้องที่ 6 , 7, 8

ท่อน B2 ระนาดเอกบรรเลงทำนองในห้องที่ 1 และมีอัลโต้แซ็กโซโฟน บรรเลงทำนองในห้องที่ 2 พอถึงห้องที่ 4, 5 กลุ่มเครื่องเป่าตะวันตกทั้งหมดบรรเลงทำนองเดียวกัน แล้วจึงมาบรรเลงทำนองจบท่อนอีกครั้งในห้องที่ 9,10 โดยมีเครื่องดนตรีคีย์บอร์ดบรรเลงสนับสนุนทำนองไปด้วย

การดำเนินคอร์ด

ท่อน Introduction การดำเนินคอร์ดมีเครื่องดนตรีคีย์บอร์ดเป็นเครื่องดนตรีที่ดำเนินคอร์ดเป็นหลัก และมีกีตาร์เบสบรรเลงโน้ตเดียวเพื่อสนับสนุนคอร์ด ในช่วงเข้าบทเพลงการดำเนินคอร์ดในห้องที่ 1 – 4 มีดังนี้ ii - V - I - I - I การบรรเลงคอร์ดเป็นการใช้คอร์ดที่เป็นเพอร์เฟคคาเดนท์ ในการส่งเข้าหาคอร์ดที่ I แล้วปล่อยจนจบห้องที่ 4

ท่อน A1, A2, A3 และ A4 การดำเนินคอร์ดมีคีย์บอร์ดเป็นเครื่องดนตรีที่ดำเนินคอร์ดเป็นหลัก และมีกีตาร์เบสบรรเลงโน้ตเดียวเพื่อสนับสนุนคอร์ด ห้องที่ 1 – 9 ใช้คอร์ดดังนี้ vi - I - vi - vi - vi - I - vi - ii - I และห้องที่ 10 – 14 ใช้คอร์ดดังนี้ vi - V - IV - V - I - I และห้องที่ 15 เฉพาะท่อน A4 บรรเลงคอร์ด I เพิ่มขึ้นอีก 1 ห้องเป็นการจบเพลง

ท่อน B1และ B2 การดำเนินคอร์ดมีเครื่องดนตรีคีย์บอร์ดเป็นเครื่องดนตรีที่ดำเนินคอร์ดเป็นหลัก และมีกีตาร์เบสบรรเลงโน้ตเดียวเพื่อสนับสนุนคอร์ด การดำเนินคอร์ดบรรเลงเพียง 5 ห้อง จากนั้นหยุดอีก 3 ห้อง และจึงบรรเลงทำนองยูนิซันกับทุกเครื่องดนตรีในการจบท่อน

ท่อน C การดำเนินคอร์ดจะมีคีย์บอร์ดเป็นเครื่องดนตรีที่ดำเนินคอร์ดเป็นหลัก และมีกีตาร์เบส บรรเลงโน้ตเดียวเพื่อสนับสนุนคอร์ด การดำเนินคอร์ดมีดังนี้ I - I - I - I - ii - I - I - I ในท่อนนี้เป็นท่อนที่การดำเนินทำนองโดดเด่นที่สุด ส่วนการดำเนินคอร์ดมีจุดศูนย์กลางของคอร์ดอยู่ที่ I เป็นส่วนมาก

พื้นผิว

เพลงเทพธิดาผ้าซิ่น เป็นเพลงที่ใช้เครื่องดนตรีไทยเข้ามาบรรเลงร่วมกับเครื่องดนตรีตะวันตก มาประสานเสียงทำให้เกิดคอร์ด และเทคนิคทางดนตรีตะวันตกอีกมากมายจะสอดคล้องกับผิวพรรณทางดนตรีตะวันตกคือเป็นแบบ พื้นผิวหลายทำนอง (Polyphonic Texture) เป็นดนตรีที่มีตั้งแต่ 2 ทำนองขึ้นมาบรรเลงร่วมกัน

คีตลักษณ์

บทเพลงเทพธิดาผ้าซิ่นมีคีตลักษณ์เป็นแบบฟอร์ม A : A : B : A : C : B : A ซึ่งหากเปรียบเทียบให้ใกล้เคียงกับคีตลักษณ์ของทฤษฎีดนตรีตะวันตกจะใกล้เคียงกับ โซนาตารอนโด (Sonata – Rondo Form) มีโครงสร้างดังนี้ A : B : A ให้เป็นตอนนำเสนอ C เป็นตอนพัฒนา และกลับมาที่ A : B : A ซึ่งเป็นตอนย้อนความ

เพลงแต่ละประเภทที่วงดนตรีไทยร่วมสมัย คณะบ้านลุ่มแบนด์บรรเลง มีความเป็นเอกลักษณ์ของตัวเอง เนื่องจากมีการปรับเปลี่ยนการบรรเลงให้เข้ากันระหว่างเครื่องดนตรีไทยและเครื่องดนตรีตะวันตก และนำมาเทียบเสียงเพื่อให้เกิดเสียงที่เท่ากันฟังออกมามีความไพเราะ เมื่อนำมาบรรเลงแล้วมีการประสานเสียงที่ยากเกินไปก็มีการปรับการบรรเลงให้ง่ายยิ่งขึ้น การบรรเลงเครื่องดนตรีตะวันตกในเพลงโหมโรงไอยเรศ ยังคงบรรเลงตามเอกลักษณ์ของไทยแบบฉบับ เพลงฝนนี้เป็นการพัฒนามาจากเพลงไทยแบบฉบับ คือเครื่องดนตรีทั้งสองประเภทจะมีบทบาทซึ่งกันและกัน เพลงเทพธิดาผ้าซิ่น เครื่องดนตรีไทยก็จะมีบทบาทในการบรรเลงน้อยลง ทำให้เราเห็นพัฒนาการในการเลือกเพลงของวงดนตรีร่วมสมัยคณะบ้านลุ่มแบนด์

บทที่ 5
สรุป อภิปรายผล และข้อเสนอแนะ

การศึกษาวงดนตรีไทยร่วมสมัย กรณีศึกษาคณะบ้านลุ่มแบนด์ ในครั้งนี้ผู้วิจัยได้ดำเนินการศึกษาเชิงพรรณนา โดยอาศัยข้อมูลทางวิชาการ บทความ หนังสือ วารสาร แผ่นบันทึกเสียง และเว็บไซต์ที่เกี่ยวข้อง โดยผู้วิจัยมีการศึกษาข้อมูล ตามวิธีการทางหลักการมานุษยดุริยางควิทยา ซึ่งดำเนินการมาเป็นลำดับขั้นตอน สามารถทำการสรุปผลการศึกษาได้ดังนี้

สรุปผลการศึกษาการวิจัย

ผู้วิจัยได้ทำการสรุปผลการศึกษาจากการสัมภาษณ์ และการวิเคราะห์ในทางดนตรีตามวัตถุประสงค์ของการวิจัยในครั้งนี้โดยแยกหัวข้อตามขั้นตอนของวิธีดำเนินงานดังนี้

1.ศึกษาบริบทต่าง ๆ ที่มีความเกี่ยวข้องกับวงดนตรีไทยร่วมสมัย คณะบ้านลุ่มแบนด์ การศึกษาวงดนตรีไทยร่วมสมัย คณะบ้านลุ่มแบนด์ ได้ศึกษาบริบทต่าง ๆ ที่เกี่ยวข้องกับวงดนตรี ผู้วิจัยได้ศึกษาประวัติความเป็นมาของวงดนตรีและสมาชิก บทบาทของวงดนตรีในสังคม และการบริหารจัดการของวงดนตรี

1.1 ประวัติความเป็นมาของวงดนตรีไทยร่วมสมัย คณะบ้านลุ่มแบนด์

ครูแฉล้ม ชมกลิ่น เป็นผู้ริเริ่มก่อตั้งวงปี่พาทย์มอญ ได้ศึกษาเหล่าเรียนดนตรีไทยมาจาก หมื่นตันตริการเจนจิต (สาย ศศิผลิน) ได้อยู่ในวงปี่พาทย์มอญ สอนปี่ให้กับครูแฉล้ม ชมกลิ่น จนเป็นเครื่องมือเอก จนกระทั่ง หมื่นตันได้เสียชีวิตลง ก็ยังบรรเลงดนตรีให้กับวงนี้อยู่ ต่อมาเมื่อคณะของหมื่นตัน ได้มีปัญหากันบางประการ เลยคิดจัดตั้งวงเป็นของตัวเอง โดยใช้ชื่อแฉล้มศิลปิน ตอนแรกนั้นครูแฉล้ม ชมกลิ่นได้ตั้งวงอังกะลุงขึ้น จนพัฒนามาเป็นวงปี่พาทย์มอญ ซึ่งสร้างให้แก่พี่ชายของตนเองคือนายเฉลา ชมกลิ่น ไม่นานเมื่อพี่ชายเสียชีวิตลง ครูแฉล้ม จึงได้สานวงดนตรีต่อ ทำการซื้อเครื่องดนตรีปี่พาทย์มอญเป็นของตัวเอง โดยเป็นเงินเก็บจากการที่ออกแสดงงาน จุดนี้จึงเป็นจุดเริ่มต้นของการก่อตั้งวงดนตรีของครูแฉล้ม ชมกลิ่น เป็นของตัวเอง ประมาณปี พ.ศ.2518 ใช้ชื่อวงดนตรีว่า “แฉล้มศิลปิน” ครูแฉล้มได้นำลูก ๆ หลาน ๆ และคนบ้านใกล้เรือนเคียงบริเวณรอบบ้านของตัวเอง มาทำการฝึกหัด เครื่องดนตรีและจนได้รับความนิยม มีการว่าจ้างงานกันปากต่อปาก ทำให้วงดนตรีค่อนข้างที่จะมีชื่อเสียงในระดับหนึ่ง ซึ่งมีนางสวาสดิ์ ชมกลิ่น เป็นผู้บริหารจัดการเรื่องของการรับงาน และบริหารเงินให้กับสมาชิกในวง เพราะตอนนั้นครูแฉล้มได้ทำงานเป็นพนักงานธนาคารเป็นหลัก เมื่อวงดนตรีประสบความสำเร็จ

ในระดับหนึ่งได้มีคนมาบริจาคเครื่องดนตรีตะวันตกเช่น ทรัมเป็ต ทรอมโบน ยูโฟเนียม แซ็กโซโฟน จึงได้สร้างแตรวงขึ้น ในปี พ.ศ.2550 เมื่อครูแฉล้ม ชมกลิ่น ได้เสียชีวิต วงดนตรีก็ได้มีการเปลี่ยนแปลงหัวหน้าหน้าวง เป็นนางสาววราภรณ์ ชมกลิ่น และเปลี่ยนชื่อวงเป็น วงศิษย์ครูแฉล้ม หลังจากนั้นนายวิชิตพัทธ์ วินิจฉัย นายจิระ ใจเที่ยง เป็นสมาชิกในวง ได้มีความคิดที่จะพัฒนารูปแบบของวงให้มีความแปลกใหม่และเป็นทางเลือกให้กับผู้ว่าจ้างมากขึ้น โดยลองใส่เครื่องดนตรีตะวันตกบรรเลงกับวงดนตรีไทยที่บรรเลงอยู่แล้ว กลายเป็นวงดนตรีไทยร่วมสมัย และตั้งชื่อสำหรับวงดนตรีร่วมสมัยนี้ว่า “วงดนตรีไทยร่วมสมัยคณะบ้านลุ่มแบนด์” เนื่องจากชุมชนแถวนั้นเรียกกันว่าบ้านลุ่ม จึงเป็นที่มาของวงบ้านลุ่มแบนด์

1.2 สมาชิกในวง

วงดนตรีร่วมสมัย คณะบ้านลุ่มแบนด์ เป็นวงดนตรีที่ส่วนใหญ่แล้วสมาชิกจะเป็นญาติพี่น้องกันกันซึ่งเป็นญาติของครู แฉล้ม ชมกลิ่น และ นางสวาสดิ์ ชมกลิ่น โดยปัจจุบันมีนางสาววราภรณ์ ชมกลิ่น เป็นหัวหน้าวง และมีสมาชิกอีก 19 คน ซึ่งแต่ละคนจะประกอบอาชีพอื่น ๆ เป็นหลัก มีเพียงนายวิชิตพัทธ์ วินิจฉัย และนายฉลอง ทองลมูล ที่ประกอบอาชีพหลักเป็นนักดนตรี

1.3 บทบาทของวงดนตรีในสังคมผู้วิจัยได้แบ่งบทบาทของวงดนตรีไทยร่วมสมัยคณะบ้านลุ่มแบนด์ไว้ 2 ด้าน คือ 1. ด้านการอนุรักษ์วัฒนธรรม ยังคงรักษาความเป็นวัฒนธรรมอันดีงามของไทยที่บ่งบอกความเป็นเอกลักษณ์อย่างเห็นได้ชัดนั่นคือการอนุรักษ์การบรรเลงเครื่องดนตรีไทยและการบรรเลงเพลงไทยแบบฉบับไว้ การเล่นในงานที่มีพิธีกรรมจะมีการบรรเลงวงปี่พาทย์และวงมโหรีก่อนการบรรเลงเพลงร่วมสมัยซึ่งยังคงยึดแบบธรรมเนียมปฏิบัติกันมาตามแบบแผนของวงดนตรีไทยแบบฉบับ โดยแต่ละครั้งเมื่อมีการแสดงก่อนจะมีการบรรเลงเพลงร่วมสมัยก็จะมีการบรรเลงเพลงไทยก่อนทุกครั้งเพื่ออนุรักษ์ไว้ไม่ให้ลืมรากเหง้าของตนเอง ตัวอย่างเช่นในการบรรเลงพิธีงานต่าง ๆ และเพื่อเรียกขวัญกำลังใจให้กับนักดนตรีในการบรรเลงทุกครั้ง 2. ด้านการช่วยเหลือสังคม คือ เป็นสถานที่ในการฝึกหัดการเล่นดนตรีไทยเบื้องต้นและขั้นสูง ซึ่งวงดนตรีคณะบ้านลุ่มแบนด์นั้น รับสมัครผู้ที่สนใจในการเล่นดนตรีไทยโดยมีการฝึกฝนสำหรับผู้ที่สนใจ มีแบบทั้งที่เรียกเก็บค่าใช้จ่ายและแบบไม่มีการเรียกเก็บค่าใช้จ่ายผลที่เกิดจากการช่วยเหลือสังคมของคณะบ้านลุ่มแบนด์ นี้ทำให้มีการเกิดผลผลิตคนที่มีความสามารถทางด้านดนตรีไทยต่อยอดถึงการศึกษาในระดับอุดมศึกษา

1.4 การบริหารจัดการวง

การบริหารจัดการของวงดนตรีไทยร่วมสมัย คณะบ้านลุ่มแบนด์ค่อนข้างเรียบง่าย และเป็นกันเองเนื่องจากสมาชิกส่วนใหญ่จะเป็นญาติพี่น้อง มีการพูดคุยกันด้วยความเป็นกันเอง โดยสามารถแบ่งการบริหารของวงดนตรีร่วมสมัยคณะบ้านลุ่มแบนด์ ออกเป็นแต่ละด้านตามทฤษฎีการบริหาร 4 M ได้แก่ 1) ด้านการบริหารบุคลากร จะมีการจัดการแบบระบบเครือญาติ แต่จะมีผู้นำหรือหัวหน้าวง ได้แก่ นางสาววราภรณ์ ชมกลิ่น บุตรสาวของนายแฉล้ม ชมกลิ่น ซึ่งเป็นผู้สืบทอดวงดนตรีนี้ต่อจากพ่อของตนเอง หลักในการบริหารของนางสาววราภรณ์ ชมกลิ่น นั้นไม่มีความยุ่งยาก เอาใจใส่สมาชิกทุกคนและรักทุกคนเหมือนเป็นพี่น้อง การเข้าร่วมเป็นสมาชิกในวงส่วนใหญ่จะเป็นญาติพี่น้องของครูแฉล้ม ชมกลิ่น สมาชิกที่ไม่ใช่ญาติก็จะมีการชักชวนของบุคคลที่เป็นสมาชิกในวงซึ่งจะมีการพบกันในงานต่าง ๆ เมื่อนางสาววราภรณ์ ชมกลิ่นรับงานเป็นที่เรียบร้อย จะมีนายวิชิตพัทธ์ วินิจฉัย เป็นผู้รับคำสั่งจากนางสาววราภรณ์ ชมกลิ่นอีกครั้งเพื่อนำภาระงานมากระจายให้กับสมาชิกในวง เมื่อมีการฝึกซ้อมนายวิชิตพัทธ์ วินิจฉัย ทำการตกลงว่าจะใช้วงขนาดใดและเป็นงานประเภทอะไร จึงตอบตกลงกับผู้ว่าจ้างงาน แล้วมาปรึกษากับสมาชิกในวงว่าจะมีการฝึกซ้อม และใช้เพลงอะไรในการฝึกซ้อมบ้าง โดยงานที่รับมานั้นจะมีการแจ้งล่วงหน้าก่อนประมาณ 1 อาทิตย์ ก่อนการแสดงงาน นายวิชิตพัทธ์ วินิจฉัย มีการสอบถามสมาชิกก่อนว่า การรับงานในวันเวลาดังกล่าวสมาชิกคนไหนที่สะดวก หรือสมาชิกคนไหนที่ไม่สะดวก จะมีตารางการฝึกซ้อมโดยจะแบ่งเป็น 2 ช่วงคือ ในช่วงของวันจันทร์ถึงศุกร์จะมีการฝึกซ้อมในตอนเย็นและการฝึกซ้อมวันเสาร์อาทิตย์จะฝึกซ้อมได้ตลอดทั้งวัน ทั้งนี้ขึ้นอยู่กับการตกลงกันของสมาชิกด้วย ส่วนอุปสรรคที่เจอบ่อยครั้งในการฝึกซ้อมคือ จะมีการมาซ้อมที่ไม่ตรงเวลาซึ่งกันและกันบางครั้งก็มีบางคนที่ไม่สามารถมาได้ เนื่องจากแต่ละคนจะติดภาระงานและจำของตัวเอง วิธีแก้ปัญหานี้คือเมื่อถึงวันแสดงก็จะมีการบอกคิวให้กับผู้ที่ไม่สามารถมาซ้อมได้ 2) ด้านการบริหารงบประมาณ จะมีการปรึกษากับสมาชิกในวงว่าจะใช้รูปแบบวงขนาดไหนและระยะทางในการแสดง เมื่อมีการตกลงเป็นที่เรียบร้อยแล้วจะมีการแบ่งค่าตอบแทนให้กับสมาชิกเท่ากัน ด้วยเงินจำนวนเท่า ๆ กัน มีการรับค่าตอบแทนตามขนาดของรูปแบบการบรรเลง ได้แก่ วงขนาดเล็ก จำนวนเงิน 5,000 บาท วงขนาดกลาง จำนวนเงิน 10,000 บาท และวงขนาดใหญ่ จำนวนเงิน 25,000 บาท ค่าตอบแทนที่สมาชิกจะได้ในแต่ละครั้งจะไม่เท่ากัน จำนวน 300 – 500 บาทต่อครั้ง แต่ถ้ามีงานที่ค่อนข้างระยะไกล ก็จะมีค่าตอบแทนเพิ่มขึ้น ส่วนต่างของเงินว่าจ้างจะเก็บไว้เป็นส่วนกลางของวงดนตรี ซึ่งเงินส่วนกลางนี้จะนำมาดูแลพัฒนาวงในการซื้ออุปกรณ์ หรือใช้ในการซ่อมบำรุงต่อไป แต่ในบางครั้งหากวงดนตรีมีความจำเป็น

ที่จะซื้ออุปกรณ์ เครื่องดนตรี หรือซ่อมบำรุง 3) ด้านการบริหารวัสดุอุปกรณ์ เครื่องดนตรีส่วนใหญ่ส่วนใหญ่จะเป็นเครื่องดนตรีที่ตกทอดมาจาก ครูแฉล้ม ชมกลิ่น และบางเครื่องดนตรีก็จะเป็นเครื่องดนตรีส่วนตัวของสมาชิก จะมี สองลักษณะด้วยกันคือ วัสดุอุปกรณ์ เครื่องดนตรีส่วนกลางและวัสดุอุปกรณ์ เครื่องดนตรีส่วนตัว จะเป็นเครื่องดนตรีส่วนตัวของสมาชิกนั้น ๆ และการซ่อมบำรุงก็จะใช้เงินส่วนตัวในการซ่อมบำรุงโดยสมาชิกแต่ละคนจะรับผิดชอบเครื่องดนตรีของตัวเองเป็นเพราะความรักและความชื่นชอบของสมาชิกอยู่แล้ว จึงทำให้ไม่มีปัญหาเรื่องของการนำเงินส่วนกลางมาใช้ในการซ่อมบำรุงเครื่องดนตรีส่วนตัว ซึ่งมีการแบ่งเครื่องดนตรีส่วนตัวและเครื่องดนตรีส่วนกลาง 4) ด้านการบริหารการจัดการ การซึมซับความเป็นวัฒนธรรมให้กับลูกหลานของครูแฉล้ม ชมกลิ่น มีการจัดการวางในรอบด้านและดูแลกันอย่างเปรียบเสมือนครอบครัวของตัวเอง ซึ่งจะมีการจัดการในแต่ละประเด็น เช่น การฝึกซ้อม การรับงาน การดูแลรักษาเครื่องดนตรี และการดูแลสมาชิก

2. ศึกษาการประสมวงและบทเพลงของวงดนตรีไทยร่วมสมัย คณะบ้านลุ่มแบนด์ใช้ในการบรรเลง

ความเป็นเอกลักษณ์ของการบรรเลงเครื่องดนตรีทั้งเครื่องดนตรีไทยและเครื่องดนตรีตะวันตกร่วมกันนั้นต้องอาศัยหลักของการประสมวง ความเหมาะสมของการนำเครื่องดนตรีมาใช้และการนำบทเพลงที่เหมาะสำหรับการใช้งานที่ถูกต้องผู้วิจัยได้แบ่งหัวข้อในการประสมวงและบทเพลงไว้ดังนี้

2.1 การประสมวง

การประสมวงของวงดนตรีไทยร่วมสมัย คณะบ้านลุ่มแบนด์ มีการนำเครื่องดนตรีไทยและเครื่องดนตรีตะวันตกมาใช้ในการประสมวง การเลือกใช้เครื่องดนตรีนั้นไม่มีแบบแผนตายตัว แต่จะวางแผนการประสมวง แบ่งเป็น 2 กลุ่ม ได้แก่ กลุ่มเครื่องดนตรีไทย และ กลุ่มเครื่องดนตรีตะวันตก ทั้งนี้นั้น ขึ้นอยู่กับกำลังในการว่าจ้างของผู้ว่าจ้างวงดนตรี จึงกำหนดขนาดของวงที่จะนำไปบรรเลง โดยการวางเครื่องดนตรีไทยเป็นหลักและเครื่องดนตรีตะวันตกในการประสานเสียงร่วมบรรเลง(ไม่ได้บรรเลงทำนองหลักในบทเพลง) โดยการจัดเครื่องดนตรีคำนึงถึงเสียงในการบรรเลง เพราะฉะนั้น เครื่องดนตรีไทยในวงดนตรีไทยร่วมสมัย คณะบ้านลุ่มแบนด์จะมีการปรับแต่งเสียงใหม่ให้เข้ากับเครื่องดนตรีตะวันตก เพื่อความกลมกลืนกันของเสียงในการบรรเลง

2.1.1 เครื่องดนตรี วงดนตรีร่วมสมัยคณะบ้านลุ่มแบนด์ มีการแบ่งประเภทของเครื่องดนตรีที่นำมาบรรเลงคือเครื่องดนตรีไทยและเครื่องดนตรีตะวันตก ได้แก่ ระนาดเอก ระนาดทุ้ม ขิม ซอด้วง ซออู้ ขลุ่ยเพียงออ กลองแขก ฉิ่ง ฉาบเล็ก กรับพวง คีย์บอร์ด กีตาร์เบส กลองชุด คองก้า อัลโตแซ็กโซโฟน ทรัมเป็ต และทรอมโบน โดยเครื่องดนตรีไทยที่ดำเนินทำนองคือ ระนาดเอก ระนาดทุ้ม ขิม มีระบบการจูนเสียง ในระบบเสียงของดนตรีตะวันตกในคีย์ Bb Major โดยใช้การฟังผ่านหูเป็นหลัก มีนายวิชิตพัทธ์ วินิจฉัย เป็นผู้ปรับจูนโดยใช้เสียงของคีย์บอร์ดที่ใช้ในวงดนตรีเป็นเครื่องเทียบเสียง ส่วนขลุ่ยเพียงออ ไม่สามารถปรับจูนได้ได้จึงต้องสั่งทำขลุ่ยเพียงออ เป็นเสียง Bb ตามเสียงของดนตรีสากลเฉพาะ ซอด้วง และซออู้ การวางนิ้วยังคงแบบแผนของลักษณะการบรรเลงดนตรีไทยแต่ยังมีการเลื่อนนิ้วเพื่อให้เข้ากับเสียงดนตรีสากล

2.1.2 รูปแบบการประสมวง มีรูปแบบการประสมวงที่นำเครื่องดนตรีที่มีอยู่แล้วมาบรรเลงร่วมกันโดยไม่ยึดหลักแบบแผนที่ตายตัว เกิดจากการหยิบจับเครื่องดนตรีที่มีอยู่มาบรรเลงร่วมกันโดยไม่มีแบบแผนตายตัวในรูปแบบการประสมวง โดยตั้งแต่เริ่มก่อตั้งวงมามีการประสมวงในรูปแบบต่าง ๆ คือ 1) วงดนตรีร่วมสมัย รูปแบบที่ 1 (วงขนาดเล็ก) ประกอบด้วยผู้บรรเลงจำนวน 4 คน มีรูปแบบในการนั่งบรรเลง มีเครื่องดนตรีที่บรรเลง เช่น ระนาดเอก คีย์บอร์ด ฉิ่ง กลองแขก 2) วงดนตรีร่วมสมัย รูปแบบที่ 2 (วงขนาดกลาง) ประกอบด้วยขนาดกลาง วงดนตรีขนาดกลางของวงดนตรีร่วมสมัยคณะบ้านลุ่มแบนด์ มีนักดนตรีและนักร้องจำนวน 5 - 6 คน ใช้เครื่องดนตรี ได้แก่ ระนาดเอก ระนาดทุ้ม คีย์บอร์ด ฉิ่ง กลองแขก 3) วงดนตรีร่วมสมัย รูปแบบที่ 3 (วงดนตรีขนาดใหญ่) ประกอบด้วยนักดนตรีและนักร้องจำนวน 20 คน ใช้เครื่องดนตรีบรรเลง ได้แก่ ระนาดเอก ระนาดทุ้ม คีย์บอร์ด ฉิ่ง กลองแขก ซออู้ ซอด้วง ขิม ขลุ่ยเพียงออ แซ็กโซโฟน ทรัมเป็ต ทรอมโบน กีตาร์เบส กลองชุด คองก้า เมื่อจัดรูปแบบวงแล้ว คีย์บอร์ดจะเป็นเครื่องดนตรีตะวันตก เพียงเครื่องเดียวที่มีการใช้ร่วมกันกับทุกรูปแบบของวง ส่วนเครื่องดนตรีตะวันตกอื่น ๆ จะจัดอยู่ในรูปแบบที่ 3 คือวงดนตรีขนาดใหญ่ และในการจัดรูปแบบวงแต่ละครั้งนั้นจะขึ้นอยู่กับสถานที่ จำนวนของสมาชิกด้วยเช่นกัน ทำให้รูปแบบวงดนตรีไทยร่วมสมัยคณะบ้านลุ่มแบนด์ มีรูปแบบการประสมวงที่ไม่มีแบบแผนตายตัว

2.2 บทเพลง

ความเป็นเอกลักษณ์ของวงดนตรีไทยร่วมสมัย คณะบ้านลุ่มแบนด์ นั้นคือมีการนำเอาบทเพลงที่มีอยู่แล้วมาเรียบเรียงเสียงประสานและปรับปรุงแต่งคีตลักษณ์ของบทเพลงให้มีความเรียบง่ายมากขึ้นดังนั้นผู้วิจัยจึงได้มาบทเพลงของวงดนตรีร่วมสมัยของคณะบ้านลุ่มแบนด์ มาศึกษาเก็บข้อมูลและนำตัวอย่างบทเพลงมาวิเคราะห์ซึ่งแบ่งหัวข้อได้ดังนี้

2.2.1 ประเภทบทเพลง การแบ่งประเภทบทเพลงของวงดนตรีไทยร่วมสมัย คณะบ้านลุ่มแบนด์ มีการแบ่งตามลักษณะการบรรเลงและบทเพลงที่มีอยู่แล้ว นำมาเรียบเรียงเสียงประสานใหม่ และยังคงมีบทเพลงที่ยังคงบรรเลงแบบฉบับ ได้คัดเลือกเพลงโดยเลือกใช้บทเพลงไทยแบบฉบับ เพลงที่นำทำนองเพลงไทยแบบฉบับมาใช้ และ เพลงไทยสมัยนิยม

2.2.2 การวิเคราะห์บทเพลง

1) เพลงโหมโรงไอยเรศ เป็นบทเพลงแรก ๆ ที่นำมาเครื่องดนตรีตะวันตกมา คือ คีย์บอร์ด บรรเลงเข้ากับวง และยังคงความเป็นเอกลักษณ์ของการบรรเลงเพลงไทยแบบฉบับ ให้จุดเด่นอยู่ที่เครื่องดนตรีไทยเป็นหลัก มีการปรับเทียบเสียงเป็นบันไดเสียงตามหลักทฤษฎีดนตรีตะวันตก ให้อยู่ในบันไดเสียง Bb Major โดยมีการตั้งเสียงยึดแบบระบบของดนตรีตะวันตก 440 Hz เมื่อเทียบกับเสียงคีย์บอร์ด การบรรเลงทำนองและลีลาของเครื่องดนตรีไทยทั้งหมดยังคงบรรเลงในแบบฉบับดั้งเดิมของบทเพลง แต่การฟังออกมาต่างจากแบบดั้งเดิมเพราะมีเสียงประสานหรือคอร์ดของดนตรีตะวันตกคอยบรรเลงสนับสนุนตลอดทั้งเพลง ซึ่งเป็นการสร้างสรรค์ผลงานด้านดนตรีทางการฟังจากบทเพลงโหมโรงไอยเรศที่ต่างจากเดิม และเชื่อมวัฒนธรรมทั้งสองกลุ่มเครื่องดนตรีเข้าด้วยกัน มีคีตลักษณ์ในรูปแบบทางด้านดนตรีตรีคือ A : B : C : D : E

2) เพลงฝนนี้ เป็นทำนองเพลงไทยเดิม มีเครื่องดนตรีไทยดำเนินทำนองและถูกตั้งระบบเสียงให้ตรงกับระบบดนตรีตะวันตก แต่เพิ่มสีสันของเครื่องดนตรีไทยเข้ามาในการดำเนินทำนองคือ ระนาดเอก ระนาดทุ้ม ซอด้วง ซออู้ กรับพวง และกลุ่มเครื่องดนตรีตะวันตก คือ อัลโต้แซ็กโซโฟน ทรัมเป็ต ทรอมโบน และกลุ่มเครื่องดนตรีไทยจะมีบทบาทเด่นในท่อน C1 C2 กลุ่มเครื่องดนตรีตะวันตกมีบทบาทตลอดทั้งบทเพลง โดยสรุปจากการวิเคราะห์ทางด้านต่าง ๆ ผู้วิจัยได้เห็นถึงความงดงามอีกมุม ที่ต่างจากการบรรเลงแบบเดิม เพิ่มทั้งความรู้ในการบรรเลงและสุนทรียภาพได้ดียิ่ง โดยเพลงฝนนี้มีรูปแบบคีตลักษณ์ทางด้านดนตรีคือ A : B : C : A : C

3) เพลงเทพธิดาผ้าซิ่น บทเพลงนี้มีการนำเครื่องดนตรีไทยมาบรรเลงเพิ่มจากเพลงต้นฉบับที่มีแต่เพียงเสียงระนาดเอก โดยเพิ่มเครื่องดนตรี ระนาดทุ้ม ขิม ซอด้วง ซออู้ กลองแขก ฉิ่ง เพื่อสร้างสีสันการบรรเลงให้แตกต่างจากเพลงต้นฉบับ และการบรรเลงได้ปรับเปลี่ยนแนวทางใหม่ทางด้านจังหวะ คอร์ด ท่อนเพลง โดยบรรเลงสนันสนุนจากกลุ่มเครื่องดนตรีสากล คือ กีตาร์เบส คีย์บอร์ด กลองชุด คองกา อัลโตแซ็กโซโฟน ทรัมเป็ต ทรอมโบน โดยรวมของเนื้อดนตรี ดนตรีไทยทำหน้าที่บรรเลงทำนองเป็นหลัก โดยเพลงเทพธิดาผ้าซิ่นมีรูปแบบคีตลักษณ์ทางด้านดนตรีคือ A : A : B : A : C : B : A

อภิปรายผลการวิจัย

จากการศึกษาวงดนตรีร่วมสมัย กรณีศึกษาคณะบ้านลุ่มแบนด์ โดยมีวัตถุประสงค์ในการศึกษาประวัติวง ลักษณะการประสมวงและบทเพลง ผู้วิจัยมีการอภิปรายดังนี้

วงดนตรีไทยร่วมสมัย คณะบ้านลุ่มแบนด์ เป็นวงดนตรีที่มีความหลากหลายทางวัฒนธรรม มีการปรับเปลี่ยนรูปแบบวงเพื่อให้สอดคล้องและความเหมาะสมกับงาน ทำให้วงดนตรีคณะบ้านลุ่มแบนด์ มีชื่อเสียงในชุมชนบริเวณเขตตลิ่งชัน เริ่มต้นของการเป็นวงดนตรีร่วมสมัย วงดนตรีคณะบ้านลุ่มแบนด์ เป็นวงดนตรีประเภทวงปี่พาทย์มอญมาก่อนซึ่งผู้ก่อตั้งคือครูแฉล้ม ชมกลิ่น เป็นผู้ตั้งวงนี้และเป็นผู้สอนให้กับสมาชิกในวง เท่ากับว่าในวงดนตรีนี้ส่วนใหญ่แล้วจะเป็นลูกหลานของครูแฉล้ม ชมกลิ่น เมื่อครูแฉล้มเสียชีวิตลง ก็มีบุตรสาว เป็นผู้สืบสานวงดนตรีต่อมา มีการพัฒนานำเครื่องดนตรีตะวันตกข้ามาผสมผสานกับดนตรีไทย ซึ่งก่อนหน้านั้นยังไม่มีการผสมผสานกัน ยังคงความเป็นเอกลักษณ์ของวง เช่น วงปี่พาทย์มอญ วงปี่พาทย์ไทย และแตรวง ทำให้ทราบถึงวิวัฒนาการการก่อตั้งวงดนตรีเป็นต้นมา ปัจจุบันวงดนตรีคณะบ้านลุ่มแบนด์ ยังคงมีวงดนตรีที่แบบอนุรักษณ์และผสมผสานกับดนตรีตะวันตก สมาชิกในวงส่วนใหญ่จะเล่นดนตรีได้ทั้งสองประเภท คือดนตรีไทยและดนตรีตะวันตก บทเพลงที่นำมาแสดงมีหลายรูปแบบผู้วิจัยได้ทำการแยกประเภทของบทเพลงที่ใช้ คือ เพลงไทยแบบฉบับ เพลงที่นำทำนองเพลงไทยแบบฉบับมาใช้ และเพลงไทยสมัยนิยม ซึ่งแต่ละประเภทจะบ่งบอกถึงการพัฒนาของการบรรเลงเป็นดนตรีร่วมสมัย ดังเช่นเพลงไทยแบบฉบับยังคงมีวิธีการเล่นแบบเดิมไม่มีการเปลี่ยนรูปแบบการเล่นใด ๆ การนำเอาทำนองเพลงไทยแบบฉบับมาใช้ ก็เป็นการพัฒนามาจากเพลงไทยแบบฉบับ มีการใส่เครื่องดนตรีสากลเข้าไป เปลี่ยนเป็นรูปแบบของเพลงลูกกรุงหรือสุนทราภรณ์ และเพลงไทยสมัยนิยมก็เป็นเพลงที่มีเอกลักษณ์คล้ายกับเพลงไทยแบบฉบับ แต่ทำนองและวิธีการเล่นจะเปลี่ยน จะให้ความสำคัญกับเครื่องดนตรีตะวันตกแต่ก็มีการบรรเลงดนตรีไทยแบบฉบับเช่นกัน

ผลการศึกษาการวิจัยเรื่องศึกษาวงดนตรีร่วมสมัย กรณีศึกษาคณะบ้านลุ่มแบนด์ ซึ่งเป็นวงดนตรีที่ได้รับความนิยม ประวัติความเป็นมาของวงดนตรีค่อนข้างยาวนานจากครูแฉล้ม ชมกลิ่น มีการถ่ายทอดความรู้ความสามารถทางด้านดนตรี โดยเฉพาะวงปี่พาทย์มอญ ปี่พาทย์ไทย และแตรวง ให้กับลูกหลาน และผู้ที่สนใจจึงทำให้วงดนตรีคณะบ้านลุ่มแบนด์ มีสมาชิกส่วนใหญ่เป็นลูกหลานของครูแฉล้ม ชมกลิ่น มีความสอดคล้องกับผลการวิจัยของ (ภคมน แสงมังคละ, 2548 น. 132) ศึกษาพบว่าสภาพทางสังคมของคณะเอกศิลป์อยู่กันอย่างเป็นญาติมิตร เป็นพี่เป็นน้องกันกล่าวคือได้มีการสืบทอดความรู้ให้กับนักดนตรีรุ่นหลัง

การประสมวงเครื่องสายประสมออร์แกนคณะเอกศิลป์นำมาประสมแล้วได้ซอด้วง 1 คัน ขลุ่ยเพียงออ 1 เลา ขิม 1 หลัง ออร์แกน1 หลัง โทน-รำมะนา 1 คู่ ฉิ่ง 1 คู่ กรับเสภา 1 คู่ โดยมีซอด้วงและออร์แกนเป็นเครื่องนำ ทำให้เห็นว่ามีการพัฒนาของวงดนตรีจากวงดนตรีที่เป็นไทยแบบฉบับและเริ่มมีการประสมวง นำเอาเครื่องดนตรีตะวันตกมาบรรเลงร่วมกับวงดนตรีไทย เพชรลดา เทียมพยุหา (2556 น. 193) ได้กล่าวถึงบทบาทหน้าที่ของวงกำไล ซึ่งเป็นวงดนตรีร่วมสมัยที่ได้รับความนิยมเช่นกันว่า วงกำไลเป็นวงดนตรีร่วมสมัยหญิงล้วนบทบาทของวงเป็นปรากฏการณ์ทางดนตรีที่เป็นรูปแบบดนตรีไทยสากล เนื่องด้วยเป็นวงที่มีความแปลกใหม่จากดนตรีไทยแบบฉบับ แบ่งออกเป็นบทบาท 3 ด้าน คือ ด้านวัฒนธรรม ด้านสังคม และด้านการท่องเที่ยวและกีฬา

ข้อเสนอแนะเพื่อทำการวิจัยต่อไป

จากการศึกษาวงดนตรีไทยร่วมสมัย คณะบ้านลุ่มแบนด์ ผู้วิจัยเห็นว่ามีแนวทางที่จะทำการศึกษาในด้านอื่นที่เป็นประโยชน์สำหรับผู้วิจัย ดังนี้

1.ศึกษาการประสมวงแบบใหม่ ๆ ที่เกิดขึ้นภายในวงดนตรีไทยร่วมสมัย คณะบ้านลุ่มแบนด์เนื่องจากการพัฒนาวงมาจาก วงปี่พาทย์มอญ วงปี่พาทย์ วงอังกะลุง และแตรวง

2.ศึกษาบทเพลงอื่น ๆ ของวงดนตรีไทยร่วมสมัย คณะบ้านลุ่มแบนด์ โดยนำทฤษฎีและหลักการวิเคราะห์ดนตรีตะวันตกมาเป็นเครื่องมือ เพื่อเป็นข้อมูลการศึกษาด้านดนตรี

บรรณานุกรม

เจนจิรา เบญจพงศ์. (2555). ดนตรีอุษาคเนย์. นครปฐม: วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล.

เพชรดา เทียมพยุหา. (2556). การศึกษาดนตรีร่วมสมัย กรณีศึกษา วงกำไล. (ปริญญานิพนธ์ ศศ.ม. (มานุษยดุริยางควิทยา)). มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ, กรุงเทพฯ.

กรมศิลปากร. (2545). คำบรรยายวิชา ดุริยางคศาสตร์ไทย. กรุงเทพฯ: ชวนพิมพ์.

กรมศิลปากร. (2561). เครื่องประกอบพระบรมราชอิสริยยศงานพระบรมศพพระบาทสมเด็จพระปรมินทรมหาภูมิพลอดุลยเดช บรมนาถบพิตร. กรุงเทพฯ: สำนักพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ.

กัณณพนต์ โยธินชัชวาล. (2544). ดนตรีผสม "สังคีตสัมพันธ์" : กรณีศึกษาวงดนตรีกรมประชาสัมพันธ์. (ปริญญานิพนธ์ ศศ.ม. (วัฒนธรรมศึกษา)). มหาวิทยาลัยมหิดล, กรุงเทพฯ.

กุลวิจิตรา ภังคานนท์. (2537). ปัจจัยที่มีผลต่อความสำเร็จของกลุ่มอาชีพ : ศึกษากรณีกลุ่มอาชีพจังหวัดสุรินทร์. กรุงเทพฯ: กระทรวงมหาดไทย.

คณะกรรมการดำเนินงานและประสานวันอนุรักษ์มรดกไทย. (2544). แผนแม่บทวันอนุรักษ์มรดกไทย พ.ศ. 2541-2544. กรุงเทพฯ คณะกรรมการดำเนินงานและประสานวันอนุรักษ์มรดกไทย.

คณะอนุกรรมการหนังสือที่ระลึก. (2532). ที่ระลึกการก่อตั้ง วงดนตรีสุนทราภรณ์ ครบรอบ 50 ปี สุนทราภรณ์ครึ่งศตวรรษ. กรุงเทพฯ: เพื่อนชีวิต.

ชาญ ตระกูลเกษมสุข. (2544). สาราณุกรมเพลงยอดนิยมให้อดีต. กรุงเทพฯ: วรรณสาส์น

ณรงค์ชัย ปิฎกรัชต์. (2557). สาราณุกรมเพลงไทย. นครปฐม: มหาวิทยาลัยมหิดล.

ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร. (2552). การประพันธ์เพลงร่วมสมัย. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ณัชชา โสคติยานุรักษ์. (2543). พจนานุกรมศัพท์ดุริยางคศิลป์. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ณัชชา พันธุ์เจริญ. (2563). การแต่งทำนองสอดประสาน (พิมพ์ครั้งที่ 4). กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ณัฐชยา นัจจนาวากุล. (2555). ดนตรีฝรั่งในกรุงสยาม : พัฒนาการดนตรีตะวันตกในสังคมไทยระหว่าง พ.ศ. 2384-248. (วิทยานิพนธ์ (ปร.ด.(ดนตรี)). มหาวิทยาลัยมหิดล, กรุงเทพฯ.

นริศรานุวัดติวงศ์. (2505). สาส์นสมเด็จ เล่มที่ 18. พระนคร: องค์การค้าของคุรุสภา.

บุญช่วย โสวัตร. (2539). การปรับวงดนตรีไทยขั้นสูง. กรุงเทพฯ: เรือนแก้วการพิมพ์.

บุญธรรม ตราโมท. (2540). คำบรรยายวิชาดุริยางคศาสตร์ไทย กรุงเทพฯ: ศิลปะสนองการพิมพ์.

ประดิษฐ์ อินทนิล. (2536). ดนตรีไทยและนาฏศิลป์. กรุงเทพฯ: ชมรมเด็ก.

ปัญญา รุ่งเรือง. (2545). ดนตรีในวิถีชีวิตไทย. กรุงเทพฯ: กรมวิชาการ.

ปัญญา รุ่งเรือง. (2546). ประวัติการดนตรีไทย (พิมพ์ครั้งที่ 5). กรุงเทพฯ: ไทยวัฒนาพานิช.

พงษ์ศิลป์ อรุณรัตน์. (2559). ปฐมบทดนตรีไทย (พิมพ์ครั้งที่ 4). นครปฐม: โครงการตำราและหนังสือคณะอักษรศาสตร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร.

พรศักดิ์ ผ่องแผ้ว. (2531). รัฐศาสตร์เชิงประจักษ์. คณะรัฐศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย: กรุงเทพฯ.

พูนพิศ อมาตยกุล. (2524). สยามสังคีต. กรุงเทพฯ: เจ้าพระยา.

ภคมน แสงมังคละ. (2548). การศึกษาการถ่ายโยงวัฒนธรรมทางดนตรีวงเครื่องสายประสมออร์แกน คณะเอกศิลป์ (วิทยานิพนธ์ (ศศ.ม. (ดนตรีชาติพันธุ์วิทยา))). มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์, กรุงเทพฯ.

มธุริน เริ่มรุจน์. (2550). ดนตรีไทยร่วมสมัย : กรณีศึกษาวงกอไผ่. (วิทยานิพนธ์ (ศศ.ม.(ดนตรีชาติพันธุ์วิทยา)). มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์, กรุงเทพฯ.

มนตรี ตราโมท. (2538). ดุริยาสาส์น. กรุงเทพฯ: ธนาคารกสิกรไทย.

มนตรี ตราโมท, และ วิเชียร กุลตัณฑ์. (2523). ฟังและเข้าใจเพลงไทย. ม.ป.ท.: ม.ป.พ.

มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีสุรนารี. (2541). สาธุการพิธีกรรมไหว้ครูดนตรีไทย. กรุงเทพฯ: ปิ่นเกล้าการพิมพ์.

มหาวิทยาลัยมหาสารคาม. (2545). พื้นฐานดุริยางคศิลป์. มหาสารคาม: อภิชาติการพิมพ์.

มานพ วิสุทธิแพทย์. (2556). ทฤษฎีการวิเคราะห์เพลงไทย. กรุงเทพฯ: สันติสิริการพิมพ์.

ราชบัณฑิตยสถาน. (2548). ศัพท์ดนตรีสากล. กรุงเทพฯ: ราชบัณฑิตยสถาน.

วิรัช วิรัชนิภาวรรณ. (2548). การบริหารจัดการและการบริหารการพัฒนาขององค์กรตามรัฐธรรมนูญและหน่วยงานของรัฐ. กรุงเทพฯ: นิติธรรม.

วิรัตน์ คำศรีจันทร์. (2544). จิตรสำนึกสาธารณะ. สืบค้นจาก https://my.dek-d.com/plam-my/blog/?bolg_id=10224521

ศุภชัย จันทร์สุวรรณ์. (2559). ศิลปวัฒนธรรมร่วมสมัย. กรุงเทพฯ: รุ่งศิลป์การพิมพ์.

สงบศึก ธรรมวิหาร. (2540). ดุริยางค์ไทย. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

สงัด ภูเขาทอง. (2532). การดนตรีไทยและทางเข้าสู่ดนตรีไทย. กรุงเทพฯ: เรือนแก้วการพิมพ์.

สมชาย รัศมี. (2559). การเรียบเรียงเพลงสมัยนิยม = *Arranging for popular music*. กรุงเทพฯ: วิทยาลัยสารพัดช่างธนบุรี สำนักงานคณะกรรมการการอาชีวศึกษา.

สุกรี เจริญสุข. (2538). ดนตรีชาวสยาม = *Music of Siam*. กรุงเทพฯ: โครงการจัดตั้งวิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล.

สุดใจ ทศพร. (2550). ศิลปะ ดนตรี ม.4-ม.6. กรุงเทพฯ: อัษรเจริญทัศน์.

สุมาลี นิมมานุภาพ. (2554). ดนตรีวิจักขณ์ = *Music appreciation* = *MU* 103 (พิมพ์ครั้งที่ 10). กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์มหาวิทยาลัยรามคำแหง.

อัศนีย์ เปลี่ยนศรี. (2555). พินิจดนตรีไทย. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์.

อานันท์ นาคคง. (2556). การศึกษาดนตรีร่วมสมัยและผลงานดนตรีไทยร่วมสมัย ในสังคมไทยปัจจุบัน. กรุงเทพฯ: สำนักศิลปวัฒนธรรมร่วมสมัย กระทรวงวัฒนธรรม.

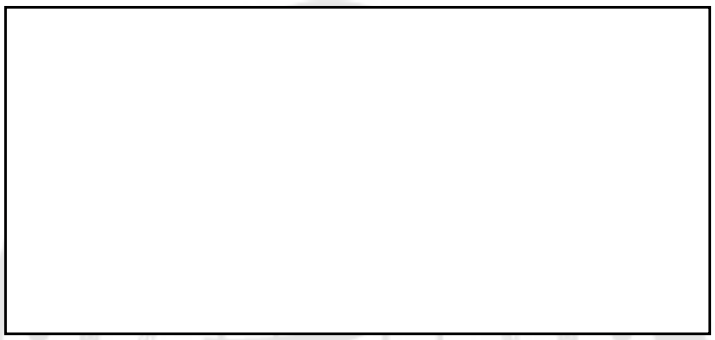
อุทิศ นาคสวัสดิ์. (2511). ทฤษฎีและการปฏิบัติดนตรีไทย. กรุงเทพฯ: คุรุสภาสุเมรุ.

ภาคผนวก

แบบสัมภาษณ์เพื่องานวิจัย
วงดนตรีไทยร่วมสมัย คณะบ้านลุ่มแบนด์

1. ที่ตั้งของคณะ เลขที่..... ซอย.....ถนน.....แขวง.....
เขต.....จังหวัด.....รหัสไปรษณีย์.....

2. แผนที่คณะ



3. แผนผังภายในบ้าน

3.1 ลักษณะตัวบ้าน

.....

.....

.....

.....

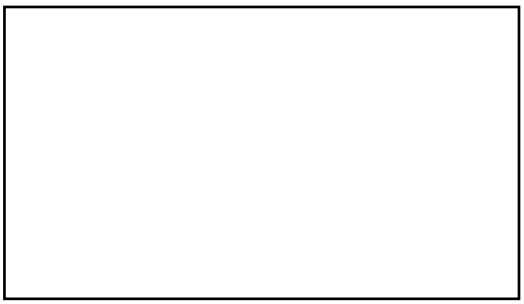
3.2 การจัดสัดส่วนการใช้สอยภายใน

.....

.....

.....

.....



4. ประวัติวงดนตรีร่วมสมัยคณะบ้านลุ่มแบนด์

4.1 ก่อตั้งโดย

.....

4.2 ก่อตั้งเมื่อไหร่

.....

4.3 จุดเริ่มต้นและจุดประสงค์ในการก่อตั้งวงดนตรี

.....

.....

.....

.....

4.4 ปัจจุบัน

.....

.....

.....

.....

.....

.....

5. เครื่องดนตรีที่ใช้บรรเลง

5.1 เครื่องดนตรีไทย

.....

.....

.....

.....

5.2 เครื่องดนตรีสากล

……

……

……

……

6. เพลงที่ใช้บรรเลง

……

……

……

……

7. รูปแบบการประสมวงดนตรี

……

……

……

……

……

……

……

……

8. งานที่ใช้บรรเลง

……

……

……

……

……

9. การวางแผนของวงดนตรีในอนาคต

.....

.....

.....

.....

.....

.....

10. พิธีการในการซ้อมและแสดง

.....

.....

.....

.....

.....

.....

11. การบริหารจัดการวงดนตรี

.....

.....

.....

.....

12. ค่าตอบแทนในการจ้างวงดนตรี

.....

.....

.....

.....

13. การฝึกซ้อม/การนัดการฝึกซ้อม

.....

.....

.....

.....

14. ปัญหาในการเล่นระหว่างเครื่องดนตรีไทยและสากล

.....

.....

.....

15. ปัญหาในการฝึกซ้อม

.....

.....

.....

.....

.....

แบบสัมภาษณ์สมาชิกนักดนตรีรายบุคคล

ประวัตินักดนตรีปัจจุบัน

1.ชื่อ-สกุล.....

2.วัน/เดือน/ปีเกิด.....

3.ที่อยู่ปัจจุบัน

.....

.....

4.ประวัติการศึกษา ทางสามัญ

.....

5.ทางด้านดนตรี

.....

6.บิดาชื่อ.....

7.มารดาชื่อ.....

8.คู่สมรสชื่อ.....

9.บุตรชื่อ .....

.....

10.ปัจจุบันทำงาน.....

11.สถานที่ทำงาน.....

12.จุดเริ่มต้นและเหตุผลในการเข้าร่วมวงดนตรี

.....

.....

.....

.....

13.หน้าที่ในวง

.....

14.ค่าตอบแทนที่ได้รับ

.....

ข้อมูลเบื้องต้น และสัมภาษณ์สมาชิกวงดนตรีไทยร่วมสมัย คณะบ้านลุ่มแบนด์

ภาพประกอบ 47 บริเวณภายนอกตัวบ้านของคณะบ้านลุ่มแบนด์

ที่มา : ภูริณัฐ เฉลิมสิริมงคล. (2564).

ภาพประกอบ 48 สถานที่ที่ใช้ในการฝึกซ้อมของคณะบ้านลุ่มแบนด์

ที่มา : ภูริณัฐ เฉลิมสิริมงคล. (2564).

ภาพประกอบ 49 การสัมภาษณ์ นางสาววราภรณ์ ชมกลิ่น

ที่มา : ภูริณัฐ เฉลิมสิริมงคล. (2564).

ภาพประกอบ 50 การสัมภาษณ์ นางสาวอาภาพรรณ นากสุก

ที่มา : ภูริณัฐ เฉลิมสิริมงคล. (2564).

ภาพประกอบ 51 สัมภาษณ์นางสาวระติรัตน์ ค้ำชู

ที่มา : ภูริณัฐ เฉลิมสิริมงคล. (2564).

ภาพประกอบ 52 สัมภาษณ์นายวิชิตพัทธ์ วินิจฉัย

ที่มา : ภูริณัฐ เฉลิมสิริมงคล. (2564)

ประวัติผู้เขียน

ชื่อ-สกุล	นายศรัณย์ ส่งทวน
วัน เดือน ปี เกิด	18 กันยายน 2531
สถานที่เกิด	นครศรีธรรมราช
วุฒิการศึกษา	พ.ศ. 2553 ครุศาสตรบัณฑิต สาขาวิชาดนตรีสากล มหาวิทยาลัยราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา พ.ศ. 2557 ศึกษาศาสตรมหาลัณฑิต สาขาวิชาการบริหารการศึกษา มหาวิทยาลัยกรุงเทพธนบุรี
ที่อยู่ปัจจุบัน	1/78 หมูที่ 1 ถ.กะโรม ต.โพธิ์เสด็จ อ.เมืองนครศรีธรรมราช จ. นครศรีธรรมราช