สัญญาเลขที่ ๐๐๒/๒๕๖๓

รายงานวิจัยฉบับสมบูรณ์
การประพันธ์เพลงระบำโบราณคดี ชุดปราสาทเขาน้อยสีชมพู
Music Composition of an Archeological Dance: *Prasat Kaonoi Si Chompoo*

นายกิตติภัณฑ์ ชิตเทพ
สาขาวิชาดนตรีและการแสดง คณะดนตรีและการแสดง
มหาวิทยาลัยบูรพา

เดือนกันยายน ปี พ.ศ. ๒๕๖๔

กิตติกรรมประกาศ

งานวิจัยนี้ได้รับทุนสนับสนุนวิจัยจากคณะดนตรีและการแสดง มหาวิทยาลัยบูรพา ประจำปี พ.ศ. ๒๕๖๓ เลขที่สัญญา ๐๐๒/๒๕๖๓

งานวิจัยฉบับนี้สำเร็จลุล่วงไปได้ด้วยความอนุเคราะห์จากหลายท่าน ที่เมตตาให้ข้อมูลและคำปรึกษา ผู้วิจัยขอขอบพระคุณมา ณ โอกาสนี้

ขอขอบพระคุณ พระครูบรรพตวรพิทักษ์ เจ้าอาวาสวัดเขาน้อย คุณผ่อง เกตุสอน คุณพูนสวัสดิ์ จันทราวุฒิ ผู้อำนวยการโรงเรียน อปพ.คลองน้ำใส คุณเพิ่มพันธ์ นนตะศรี ภัณพารักษ์ปฏิบัติการพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ ปราจีนบุรี ครูไชยยะ ทางมีศรี ผู้ทรงคุณวุฒิด้านดนตรีไทย กรมศิลปากร ที่ได้ให้ความกรุณาผู้วิจัยในการเก็บข้อมูลและให้สัมภาษณ์ เพื่อการเขียนรายงานวิจัยฉบับนี้

ขอขอบพระคุณ อาจารย์มานิตย์ เทพปฏิมาพร ผู้สร้างสรรค์ท่ารำ

ขอขอบพระคุณอาจารย์ และเจ้าหน้าที่ คณะดนตรีและการแสดงทุกท่านที่คอยช่วยเหลือ สนับสนุนให้การเขียนรายงานวิจัยฉบับนี้เสร็จสมบูรณ์

ขอขอบพระคุณครูดนตรีไทยทุกท่านที่ได้ประสิทธิ์ประสาทวิชาดนตรีไทย

ขอขอบพระคุณบิดาและมารดาที่ได้สนับสนุนการศึกษาผู้วิจัยเสมอมา รวมทั้งญาติพี่น้องที่เป็นกำลังใจให้

ขอขอบพระคุณทุกท่านที่มีส่วนช่วยเหลือให้งานวิจัยฉบับนี้สำเร็จสมบูรณ์

บทคัดย่อ

งานวิจัยเรื่อง การประพันธ์เพลงระบำปราสาทเขาน้อยสีชมพูเป็นงานวิจัยเชิงคุณภาพ มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาบริบทที่เกี่ยวข้องกับโบราณสถานปราสาทเขาน้อยสีชมพู ตำบลคลองน้ำใส อำเภออรัญประเทศ จังหวัดสระแก้ว และประพันธ์เพลงระบำปราสาทเขาน้อยสีชมพู

จากการศึกษาพบว่าปราสาทเขาน้อยสีชมพู ตั้งอยู่ในพื้นที่ตำบลคลองน้ำใส อำเภออรัญประเทศ จังหวัดสระแก้ว ถูกสร้างในพุทธศตวรรษที่ ๑๒ เชื่อว่าเป็นศาสนสถาน ประกอบด้วยปราสาท ๓ หลังคือ ปรางค์ทิศเหนือ ปรางค์องค์กลาง และวิหารทิศใต้ แต่คงเหลือเพียงปรางค์องค์กลางเท่านั้นที่ยังคงสภาพค่อนข้างสมบูรณ์ มีการขุดพบโบราณวัตถุจำนวนมาก ที่สำคัญคือพบแผ่นจารึกบ่งบอกถึงอายุการสร้างปราสาทที่เรียกว่า จารึกเขาน้อยที่ระบุศักราชเก่าที่สุดในประเทศ ในพื้นที่ชุมชนคลองน้ำใส ไม่ปรากฏพบวัฒนธรรมด้านดนตรีพื้นบ้าน ด้านความเชื่อและประเพณีที่เกี่ยวกับปราสาทเขาน้อยสีชมพูพบว่า ชาวบ้านมีประเพณีบุญขึ้นเขา มีการบวงสรวงปราสาทเขาน้อยสีชมพูในช่วงวันขึ้น ๑๕ ค่ำเดือน ๖ รวมไปถึงมีพิธีเจริญพระพุทธมนต์ ถวายภัตตาหารเพล สักการะรอยพระพุทธบาท ก่อเจดีย์ทรายและมีมหรสพรื่นเริง

เพลงระบำปราสาทเขาน้อยสีชมพู ประกอบด้วยทำนองอัตราจังหวะสองชั้น ๓ ท่อน ที่สะท้อนถึงประการแรก ลักษณะทางสถาปัตยกรรมของปราสาทเขาน้อยสีชมพู ที่ประกอบด้วยอาคาร ๓ หลัง และประการที่สอง ปราสาทเขาน้อยสีชมพูตั้งอยู่บริเวณภูเขาที่เรียงติดกัน ๓ ลูก ในอดีตปราสาทเขาน้อยสีชมพูที่เคยถูกฝืนดินฝังอยู่กลางป่าบนภูเขา จนมีผู้สำรวจขุดค้นและศึกษา ทำให้ปราสาทเขาน้อยสีชมพูกลายเป็นโบราณสถานที่สำคัญ จากนั้นจึงต่อด้วยทำนองเพลงอัตราจังหวะชั้นเดียว แสดงถึงวิถีชีวิต ประเพณีและความเชื่อของคนในชุมชน

การประพันธ์ทำนองเพลงในลักษณะสำเนียงเขมรเป็นหลักที่แสดงถึงการนำเสนอร่องรอยอารยะธรรมเขมรโบราณ และสำเนียงลาวที่สื่อถึงชาวชุมชนคลองน้ำใสที่เป็นชาวไทยญ้อ สังคีตลักษณ์ปรากฏในรูปแบบทำนองเพลง ๔ ท่อนที่ไม่เกี่ยวข้องกัน จังหวะฉิ่งที่อัตราจังหวะสองชั้นและชั้นเดียวแบบสามัญ จังหวะหน้าทับหน้าทับเขมรและหน้าทับแบบพิเศษในช่วงทำนองเพลงเร็วที่เป็นสำเนียงลาว พบการใช้บันไดเสียงทางชวา และบันไดเสียงทางเพียงออบนตามลำดับ การดำเนินทำนองของบทเพลงเป็นการดำเนินทำนองแบบกึ่งบังคับทาง ไม่ปรากฏพบการบรรเลงแบบอัตลักษณ์เข้าแบบ เพลงระบำปราสาทเขาน้อยสีชมพูจึงเป็นผลงานสร้างสรรค์ด้านดุริยางคศิลป์สื่อถึงตัวโบราณสถานปราสาทเขาน้อยสีชมพู ชาวไทยญ้อในชุมชนคลองน้ำใสที่สามารถเชื่อมโยงเอาวิถีชีวิต ชุมชน ความเชื่อประเพณีและศิลปกรรมเข้าไว้ด้วยกัน

Abstract

The present study is a qualitative research entitled Music Composition of an Archeological Dance: Prasat Kaonoi Si Chompoo. The study aims to investigate the context of Prasart Kaonoi Si Chompoo, Tamnbon Klong Namsai, Amphoe Aranyaprated, Srakao province, and to compose a Thai traditional piece called Rabam Prasat Kaonoi Si Chompoo.

Prasat Kaonoi Si Chompoo is located on *Tamnbon Klong Namsai*, *Amphoe Aranyaprated, Srakao* province. It was built in the 12th century B.E. as a religious place consists of 3 pagodas which is the only middle pagoda that is in good condition. The archaeological antiques were found including the *Kaonoi* tablet which shows the oldest era of Thailand. There was no culture of folk music found in the area of *Klong Namsai* community. According to the villager's belief, there is a tradition called *Boon Khuen Kao*, the villagers are worshiping and making merit in the 15th day of the waxing moon in the 6th lunar month including monk ceremony, offering food to the monks, paying homage to the Buddha footprint as a festival.

Rabam Prasat Kaonoi Si Chompoo consists of the melody in the third variation which express of 1) the architect of the three pagodas 2) the pagoda is on the top of three mountains. In the pass, *Prasat Kaonoi Si Chompoo* was buried underground, therefore became an important pace after the discovering. The melody in the second variation was connected afterwards which express of the way of living, tradition, and belief of *Klong Namsai* people.

The musical composition of *Rabam Prasat Kaonoi Si Chompoo* uses the musical intonation as Khmer accent to represent the Cambodian civilization and the Laos accent to represent the Thai-Yor people. The musical form has four movements independently. The normal *Ching* rhythmic pattern in second variation and first variation were used, there were two of *Natab* or drum rhythmic patterns such as *Natab* Khmer in Khmer accent melody and a special *Natab* in Laos accent melody. There were two musical scales used such as *Chawa*, and *Piang-or Bon* in order. The melody was semi-general melodic line and there was no stock character used in the piece. The *Rabam Prasat Kaonoi Si Chompoo* was a Thai traditional music composition represents the archaeological site '*Prasat Kaonoi Si Chompoo*' and Thai-Yor local people of *Klong Namsai* community which connected the way of living, tradition, and belief together.

สารบัญ

หน้า

ปกใน ..... ก
กิตติกรรมประกาศ ..... ข
บทคัดย่อภาษาไทย ..... ค
บทคัดย่อภาษาอังกฤษ ..... ง
สารบัญ ..... จ
สารบัญตาราง ..... ช
สารบัญภาพ ..... ซ
บทที่ ๑ บทนำ ๑
๑.๑ ความสำคัญและที่มา ๑
๑.๒ วัตถุประสงค์ของโครงการวิจัย ๓
๑.๓ สมมติฐานการวิจัย ๓
๑.๔ ขอบเขตการวิจัย ๓
๑.๕ ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ ๔
๑.๖ ขั้นตอนการดำเนินงาน ๔
๑.๗ กรอบแนวคิดการวิจัย ๕
บทที่ ๒ ทบทวนวรรณกรรม ๖
๒.๑ ทฤษฎีด้านดุริยางคศิลป์ไทย ๖
๒.๒ การประสมวงดนตรีไทย ๑๓
๒.๓ ทฤษฎีการประพันธ์เพลงไทย ๒๒
๒.๔ แนวคิดเรื่องเพลงระบำ ๓๐
๒.๕ งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง ๓๔
บทที่ ๓ บริบทเกี่ยวกับโบราณสถานปราสาทเขาน้อยสีชมพู ๓๖
๓.๑ โบราณสถานปราสาทเขาน้อยสีชมพู ๓๖
๓.๒ โบราณวัตถุที่ค้นพบ ๕๐
๓.๓ วัฒนธรรม ความเชื่อ ประเพณีที่เกี่ยวกับปราสาทเขาน้อยสีชมพู ๕๙

สารบัญ (ต่อ)

หน้า

บทที่ ๔ ผลงานการสร้างสรรค์เพลงระบำโบราณคดีปราสาทเขาน้อยสีชมพู ๙๕

๔.๑ แนวคิดในการประพันธ์เพลงระบำโบราณคดีปราสาทเขาน้อยสีชมพู ๖๘

๔.๒ ทำนองเพลงเพลงระบำปราสาทเขาน้อยสีชมพู ๗๓

๔.๓ การวิเคราะห์ทำนองเพลงระบำปราสาทเขาน้อยสีชมพู..... ๗๖

บทที่ ๕ บทสรุป ๑๐๒

๕.๑ สรุปผล ๑๐๒

๕.๑.๑ บริบทที่เกี่ยวข้องกับโบราณสถานปราสาทเขาน้อยสีชมพู ๑๐๒

๕.๑.๒ ผลงานการสร้างสรรค์เพลงระบำโบราณคดี ชุดปราสาทเขาน้อยสีชมพู ๑๐๒

๕.๒ การอภิปรายผล ๑๐๔

๕.๓ ข้อเสนอแนะ ๑๐๔

รายการอ้างอิง ๑๐๕

ประวัติผู้วิจัย ๑๐๗

ภาคผนวก ๑๐๘

สารบัญภาพ

หน้า

ภาพที่ ๑ ทางขึ้นโบราณสถานปราสาทเขาน้อย..... ๓๒
ภาพที่ ๒ ทางขึ้นโบราณสถานปราสาทเขาน้อย..... ๓๒
ภาพที่ ๓ ศาลเจ้าพ่อเขาน้อยบริเวณทางขึ้นโบราณสถานปราสาทเขาน้อย..... ๓๒
ภาพที่ ๔ ศาลเจ้าพ่อเขาน้อยบริเวณทางขึ้นโบราณสถานปราสาทเขาน้อย..... ๓๒
ภาพที่ ๕ ป้ายประชาสัมพันธ์โบราณสถานปราสาทเขาน้อยของการท่องเที่ยวแห่งประเทศไทย..... ๓๒
ภาพที่ ๖ ป้ายบริเวณปราสาทเขาน้อยสีชมพู..... ๓๒
ภาพที่ ๗ โบราณปราสาทเขาน้อยสีชมพู..... ๓๓
ภาพที่ ๘ ปราสาทหลังกลาง..... ๓๓
ภาพที่ ๙ พระพุทธรูปประดิษฐอยู่ด้านในปราสาทหลังกลางมี..... ๓๓
ภาพที่ ๑๐ ทับหลังจำลองของปราสาทหลังกลาง..... ๓๓
ภาพที่ ๑๑ ผู้วิจัยกับปราสาทเข้าน้อยสีชมพู..... ๓๔
ภาพที่ ๑๒ ทัศนียภาพจากบริเวณปราสาทเขาน้อย..... ๓๔
ภาพที่ ๑๓ ทางขึ้นปราสาทเขาน้อยจากฝั่งวัดเขาน้อย..... ๓๔
ภาพที่ ๑๔ ทางขึ้นปราสาทเขาน้อยจากฝั่งวัดเขาน้อย..... ๓๔
ภาพที่ ๑๕ ทางขึ้นมณฑปที่ประดิษฐานรอยพระพุทธบาท..... ๓๕
ภาพที่ ๑๖ มณฑปที่ประดิษฐานรอยพระพุทธบาท..... ๓๕
ภาพที่ ๑๗ รอยพระพุทธบาทในมณฑป..... ๓๕
ภาพที่ ๑๘ รอยพระพุทธบาทในมณฑป ๓๕
ภาพที่ ๑๙ ประติมากรรมเทวรูปสี่กรบริเวณปราสาทเขาน้อย..... ๓๗
ภาพที่ ๒๐ แผนผังของปราสาทเขาน้อย..... ๓๙
ภาพที่ ๒๑ ซุ้มประตูวัดน้อย..... ๔๐
ภาพที่ ๒๒ ปราสาทเขาน้อยสีชมพูก่อนการขุดสำรวจ..... ๔๐
ภาพที่ ๒๓ ปราสาทเขาน้อยสีชมพูก่อนการขุดสำรวจ..... ๔๐
ภาพที่ ๒๔ สภาพปรางค์กลางก่อนการขุดแต่ง..... ๔๐
ภาพที่ ๒๕ สภาพปรางค์กลางก่อนการขุดแต่ง..... ๔๐
ภาพที่ ๒๖ สภาพปรางค์กลาง ก่อนการขุดพบ..... ๔๑
ภาพที่ ๒๗ สภาพโบราณสถานหลังใต้ก่อนการดำเนินงานการขุดแต่งทางโบราณคดี..... ๔๑
ภาพที่ ๒๘ สภาพโบราณสถานหลังใต้ก่อนการดำเนินงานการขุดแต่งทางโบราณคดี..... ๔๑
ภาพที่ ๒๙ สภาพโบราณสถานหลังใต้ก่อนการดำเนินงานการขุดแต่งทางโบราณคดี..... ๔๑

สารบัญภาพ (ต่อ)

หน้า

ภาพที่ ๓๐ ปราสาทเขาน้อยสีชมพูก่อนการขุดสำรวจ..... ๔๒
ภาพที่ ๓๑ ปราสาทเขาน้อยสีชมพูก่อนการขุดสำรวจ..... ๔๒
ภาพที่ ๓๒ การขุดแต่งปราสาทเขาน้อยสีชมพู..... ๔๒
ภาพที่ ๓๓ ปรางค์กลางหลังจากการขุดแต่งได้ระยะหนึ่งแล้ว..... ๔๒
ภาพที่ ๓๔ หลุมขุดค้นตรวจสอบชั้นดินทางวัฒนธรรมบริเวณด้านหน้าปราสาทเขาน้อย..... ๔๒
ภาพที่ ๓๕ การขุดสำรวจ..... ๔๓
ภาพที่ ๓๖ การขุดสำรวจ ๔๓
ภาพที่ ๓๗ ทับหลังศิลปะเขมร ชิ้นบนเป็นศิลปะแบบไพรกเมง ชิ้นเล่างเป็นศิลปะแบบสมโบร์ไพรกุก. ๔๓
ภาพที่ ๓๘ ขณะขุดแต่ง พบทับหลัง..... ๔๓
ภาพที่ ๓๙ ทับหลังศิลปะเขมร แบบสมโบร์ไพรกุกพบขณะขุดแต่งปรางค์ทิศเหนือ..... ๔๓
ภาพที่ ๔๐ ทับหลังศิลปะเขมรแบบไพรกเมง ของปรางค์องค์เหนือ..... ๔๔
ภาพที่ ๔๑ ทับหลังศิลปะเขมรแบบไพรกเมง ของปรางค์องค์เหนือ..... ๔๔
ภาพที่ ๔๒ ทับหลังศิลปะเขมรแบบไพรกเมง ของปรางค์องค์เหนือ..... ๔๔
ภาพที่ ๔๓ ทับหลังศิลปะเขมรแบบสมโบร์ไพรกุก..... ๔๔
ภาพที่ ๔๔ ทับหลังศิลปะเขมรแบบสมโบร์ไพรกุก..... ๔๔
ภาพที่ ๔๕ ฐานเสาติดกรอบประตูซุ้มประตูด้านหน้าของปรางค์องค์เหนือ..... ๔๔
ภาพที่ ๔๖ ทับหลังปรางค์องค์กลางก่อนจะถูกขโมยไปจากปราสาทเขาน้อย..... ๔๕
ภาพที่ ๔๗ ทับหลังปรางค์องค์กลางหลังจากได้กลับคืนมา..... ๔๕
ภาพที่ ๔๘ ทับหลังหมายเลข ๑..... ๔๕
ภาพที่ ๔๙ ทับหลังหมายเลข ๒..... ๔๖
ภาพที่ ๕๐ ทับหลังหมายเลข ๓..... ๔๗
ภาพที่ ๕๑ ทับหลังหมายเลข ๔..... ๔๘
ภาพที่ ๕๒ ทับหลังหมายเลข ๕..... ๔๙
ภาพที่ ๕๓ ทับหลังหมายเลข ๕..... ๔๙
ภาพที่ ๕๔ ทับหลังหมายเลข ๕..... ๔๙
ภาพที่ ๕๕ ทับหลังหมายเลข ๕..... ๔๙
ภาพที่ ๕๖ ฐานเสาสลักรูปช้าง..... ๕๐
ภาพที่ ๕๗ ฐานบรรจุวัตถุมงคล..... ๕๐

สารบัญภาพ (ต่อ)

หน้า

ภาพที่ ๕๘ หน้าพิพิธภัณฑ์แห่งชาติปราจีนบุรี..... ๕๐
ภาพที่ ๕๙ ผู้วิจัยที่พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ ปราจีนบุรี..... ๕๑
ภาพที่ ๖๐ นายเพิ่มพันธ์ นนตะศรี ภัณพารักษ์ปฏิบัติการพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ ปราจีนบุรี..... ๕๑
ภาพที่ ๖๑ ผู้วิจัยกับนายเพิ่มพันธ์ นนตะศรี..... ๕๑
ภาพที่ ๖๒ ผู้วิจัยและพระครูบรรพตวรพิทักษ์ เจ้าอาวาสวัดเขาน้อย..... ๕๓
ภาพที่ ๖๓ ผู้วิจัยกับนายผ่อง เกตุสอน..... ๕๓
ภาพที่ ๖๔ รอยพระพุทธบาทตามธรรมชาติบริเวณปราสาทเขาน้อย..... ๕๕
ภาพที่ ๖๕ รอยพระพุทธบาทตามธรรมชาติบริเวณปราสาทเขาน้อย..... ๕๕
ภาพที่ ๖๖ พิธีบวงสรวงปราสาทเขาน้อย..... ๕๕
ภาพที่ ๖๗ ประเพณีบุญขึ้นเขา..... ๕๗
ภาพที่ ๖๘ จารึกกรอบประตูปราสาทเขาน้อยสีชมพู ๕๘
ภาพที่ ๖๙ ตราสัญลักษณ์จังหวัดสระแก้ว..... ๕๘
ภาพที่ ๗๐ สมเด็จพระเทพรัตนราชสุดา ฯ สยามบรมราชกุมารีเสด็จพระราชดำเนิน
ณ ปราสาทเขาน้อยสีชมพูในปี พ.ศ. ๒๕๓๔..... ๕๘
ภาพที่ ๗๑ สมเด็จพระเจ้าพี่นางเธอ เจ้าฟ้ากัลยาณิวัฒนา กรมหลวงนราธิวาสราชนครินทร์
เสด็จพระราชดำเนิน ณ ปราสาทเขาน้อยสีชมพูในปี พ.ศ. ๒๕๓๙..... ๕๙
ภาพที่ ๗๒ นายพูนสวัสดิ์ จันทราวุฒิ ผู้อำนวยการโรงเรียน อปพ.คลองน้ำใส..... ๕๙
ภาพที่ ๗๓ ผู้วิจัยกับนายพูนสวัสดิ์ จันทราวุฒิ..... ๕๙
ภาพที่ ๗๔ ป้ายหอวัฒนธรรมไทยญ้อคลองน้ำใส ณ โรงเรียน อพป.คลองน้ำใส..... ๖๐
ภาพที่ ๗๕ แผนที่วัฒนธรรมคลองน้ำใส..... ๖๐
ภาพที่ ๗๖ แผนที่วัฒนธรรมคลองน้ำใส..... ๖๐
ภาพที่ ๗๗ แผนที่วัฒนธรรมคลองน้ำใส..... ๖๐

บทที่ ๑
บทนำ

๑. ที่มาและความสำคัญ

จังหวัดสระแก้ว ตั้งอยู่ภาคตะวันออกของประเทศไทย อยู่ห่างจากกรุงเทพฯ ๒๔๗ กิโลเมตร เมื่อใช้เส้นทางหลวงหมายเลข ๓๓ ผ่านจังหวัดนครนายก อำเภอกบินทร์บุรีไปจนถึงจังหวัดสระแก้ว มีเนื้อที่ ๗,๑๙๕.๑๓๘ ตารางกิโลเมตร หรือ ๔,๔๙๖,๙๖๑ ไร่ ทิศตะวันออก ติดกับราชอาณาจักรกัมพูชา เป็นระยะทางประมาณ ๑๖๕ กิโลเมตร ใน ๔ อำเภอ ได้แก่ อำเภออรัญประเทศ คลองหาด ตาพระยาและโคกสูง ลักษณะภูมิประเทศมีลักษณะเป็นที่ราบสูงจนถึงภูเขาสูงชัน ด้านทิศเหนือมีลักษณะเป็นเนินสูงไปจนถึงภูเขา ทิศใต้เป็นลูกเนิน ที่ดอน และบางส่วนเป็นที่ราบโดยมีแนวที่ราบสูงเป็นสันปันน้ำอยู่ที่อำเภอวัฒนานคร มีลักษณะคล้ายภาคตะวันออกเฉียงเหนือของประเทศ และทำเลที่ตั้งของจังหวัดสระแก้วมีสภาพทางภูมิศาสตร์ที่เหมาะสมในการเป็นประตูสู่ภูมิภาคอื่นของประเทศได้อย่างเหมาะสม โดยเฉพาะการเป็นประตูสู่อีสาน และประตูสู่อินโดจีน เนื่องจากมีจุดผ่านแดนที่สำคัญ ๔ จุด คือ จุดผ่านแดนถาวร ๒ แห่ง และจุดผ่อนปรนการค้า ๒ แห่ง รวมทั้ง มี ๒ ตลาดโรงเกลือหรือตลาดชายแดนบ้านคลองลึก อำเภออรัญประเทศ ซึ่งเป็นแหล่งจ้าหน่ายสินค้ามือสองที่ใหญ่ที่สุดในภูมิภาค สามารถสร้างรายได้ให้กับประเทศปีละหลายพันล้านบาท

จังหวัดสระแก้ว มีที่มาจากชื่อสระน้ำโบราณในพื้นที่อำเภอเมืองสระแก้ว ซึ่งมีอยู่ ๒ สระ โดยในสมัยกรุงธนบุรีประมาณปี พ.ศ. ๒๓๒๔ พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช เมื่อครั้งทรงเป็น สมเด็จเจ้าพระยามหากษัตริย์ศึกเป็นแม่ทัพยกไปตีประเทศกัมพูชา (เขมร) ได้แวะพักกองทัพที่บริเวณสระน้ำทั้งสองแห่งนี้กองทัพได้อาศัยน้ำจากสระใช้สอย ได้ขนานนามสระทั้งสองว่า "สระแก้ว สระขวัญ" และได้น้ำจากสระทั้งสองแห่งนี้ใช้ในการประกอบพิธีถือน้ำพิพัฒน์สัตยา โดยถือว่าเป็นน้ำบริสุทธิ์

สระแก้ว เดิมมีฐานะเป็นตำบล ได้ตั้งเป็นด่านสำหรับตรวจคนและสินค้า เข้า-ออก จนถึงปี พ.ศ.๒๔๕๒ ทางราชการจึงได้ยกฐานะขึ้นเป็นกิ่งอำเภอ ชื่อว่า "กิ่งอำเภอสระแก้ว" ขึ้นอยู่ในการปกครองของอำเภอกบินทร์บุรีต่อมาเมื่อวันที่ ๒๓ กรกฎาคม ๒๕๐๑ ได้มีพระราชกฤษฎีกายกฐานะขึ้นเป็นอำเภอ ชื่อว่า "อำเภอสระแก้ว" ขึ้นอยู่ในการปกครอง ของจังหวัดปราจีนบุรี และต่อมา ได้มีพระราชบัญญัติตั้งจังหวัดสระแก้ว พ.ศ. ๒๕๓๖ ขึ้น โดยประกาศในราชกิจจานุเบกษา ฉบับพิเศษ เล่มที่ ๑๑๐ ตอนที่ ๑๒๕ ลงวันที่ ๒ กันยายน ๒๕๓๖ มีผลบังคับใช้เมื่อพ้น ๙๐ วัน นับแต่วันประกาศในราชกิจจานุเบกษา เป็นผลให้ “จังหวัดสระแก้ว” ได้เปิดทำการในวันที่ ๑ ธันวาคม ๒๕๓๖ โดยเป็นจังหวัดที่ ๗๔ ของประเทศไทย

จังหวัดสระแก้ว มีประวัติความเป็นมาที่ยาวนานนับ ๔,๐๐๐ ปี ตั้งแต่ยุคหินใหม่-ยุคโลหะ โดยมีการค้นพบวัตถุโบราณที่บ้านโคกมะกอก ตำบลเขาสามสิบ อำเภอเขาฉกรรจ์ในยุคต่อมาก็มีการค้นพบโบราณวัตถุอีก เช่น ที่อำเภออรัญประเทศและเขตอำเภอตาพระยา แสดงหลักฐานว่าสระแก้วเคยเป็นชุมชนสำคัญที่มีความเจริญรุ่งเรืองในยุคเจนละทวารวดี มีอารยธรรมและวัฒนธรรมเป็นของตนเอง และมีกษัตริย์หรือผู้ครองเมืองนับถือศาสนาฮินดูลัทธิไศวนิกายและไวษณพนิกาย ดังจะเห็นได้จากโบราณสถานและจารึกรูปอักษรปัล

ลวะต่าง ๆ ที่ปรากฏที่ปราสาทเขาน้อย เขตอำเภออรัญประเทศ ซึ่งถือกันว่าเป็นหลักฐานบันทึกศักราชที่เก่าที่สุดในกลุ่มจารึกรุ่นแรกที่พบในประเทศไทย สร้างขึ้นราวปีพุทธศักราช ๑๑๘๐ นอกจากนี้ ยังพบหลักฐานความเจริญของอารยธรรมขอม ระหว่างพุทธศตวรรษที่ ๑๕-๑๖ ในแถบนี้อย่างมากมาย มีทั้งปราสาทอิฐ ปราสาทสด๊กก๊อกธม เตาเผาเครื่องถ้วย และคูเมืองโบราณที่ยังหลงเหลือร่องรอยปรากฏในปัจจุบัน (สำนักงานจังหวัดสระแก้ว, ๒๕๖๑: ๑ – ๒)

จากวัฒนธรรมที่สั่งสมมาอย่างยาวนาน ปรากฏหลักฐานความรุ่งเรืองของอารยธรรมในอดีต หนึ่งในโบราณสถานที่สำคัญของจังหวัดสระแก้วคือ ปราสาทเขาน้อย

ปราสาทเขาน้อยหรือ ปราสาทเขาน้อยสีชมพูตั้งอยู่ที่วัดเขาน้อยสีชมพู หมู่ที่ ๑ ตำบลคลองน้ำใส อำเภออรัญประเทศ จังหวัดสระแก้ว ห่างจากตัวอำเภอประมาณ ๑๒ กิโลเมตร ตั้งอยู่บนยอดเขาเตี้ย ๆ สูงราว ๘๐ เมตร สันนิษฐานว่าปราสาทนี้สร้างในพุทธศตวรรษที่ ๑๒ และมีการบูรณปฏิสังขรณ์ในพุทธศตวรรษที่ ๑๕ และคงความสำคัญจนถึงพุทธศตวรรษที่ ๑๖ เชื่อว่าเป็นศาสนสถานในศาสนาฮินดู ตัวปราสาทเป็นโบราณสถานไม่ก่ออิฐสอปูน ประกอบด้วยปราสาทก่อด้วยอิฐ ๓ หลังคือ ปรางค์ทิศเหนือ ปรางค์องค์กลาง และวิหารทิศใต้ แต่คงเหลือเพียงปรางค์องค์กลางเท่านั้นที่ยังคงสภาพค่อนข้างสมบูรณ์ ส่วนปรางค์ทางทิศเหนือ และวิหารทิศใต้เหลือเพียงฐานเท่านั้น เมื่อปี พ.ศ. ๒๔๗๘ ปราสาทเขาน้อยได้รับการขึ้นทะเบียนเป็นโบราณสถานแห่งชาติจากกรมศิลปากร และมีการสำรวจขุดพบโบราณวัตถุจำนวนมาก เช่น โบราณวัตถุทำจากโลหะ เครื่องปั้นดินเผา ทับหลังหินทราย ๕ ชิ้น พบประติมากรรมรูปนางมหิษาสุรมรรธนีสี่กร ซึ่งสูญหายไปแล้วและค้นพบแผ่นจารึกบ่งบอกถึงอายุการสร้างปราสาทเรียกว่า "จารึกเขาน้อย" และทับหลังหินทรายแบบสมโบร์ไพรกุกอายุประมาณพุทธศตวรรษที่ ๑๒ ศิลาจารึกระบุมหาศักราช ๕๕๙ ตรงกับ พ.ศ. ๑๑๘๐ ซึ่งเป็นจารึกที่ระบุศักราชเก่าที่สุดในประเทศ โบราณวัตถุต่างๆ ที่ได้จากการขุดค้น ปัจจุบันเก็บรักษาและตั้งแสดงอยู่ที่พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ ปราจีนบุรี และได้จำลองทับหลังหินทรายที่ค้นพบ ตั้งไว้บริเวณดังกล่าวเพื่อให้ได้ศึกษาเรียนรู้ (กระทรวงวัฒนธรรม, ๒๕๖๐)

กรมศิลปากรได้สร้างทำนองเพลงและท่ารำโบราณคดี ๕ ชุด ไว้ในหนังสือเรื่อง “ระบำชุดโบราณคดี” กรมศิลปากรจัดแสดงในโอกาสเสด็จพระราชดำเนินทรงเปิดพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ พระนครเมื่อวันที่ ๒๕ พฤษภาคม พ.ศ. ๒๕๑๐ โดยระบำโบราณคดีทั้ง ๕ ชุดประกอบด้วย ระบำทวารวดี ระบำศรีวิชัย ระบำลพบุรี ระบำเชียงแสนและระบำสุโขทัย (ธนิต อยู่โพธิ์, ๒๕๕๔)

คุณครูมนตรี ตราโมท ได้สร้างสรรค์เพลงระบำชุดโบราณคดีขึ้นมาโดยมีวัตถุประสงค์แสดงให้เห็น อัตลักษณ์ของชนชาติไทยที่มีประวัติอันยาวนานเป็นประเทศเอกราช วิธีการประพันธ์เพลงยึดแนว ทางมาจากหลักฐานทางประวัติศาสตร์และโบราณคดี ประกอบไปด้วย ๕ เพลง ได้แก่ เพลงระบำทวาราวดี เพลงระบำศรีวิชัย เพลงระบำลพบุรี เพลงระบำเชียงแสน และเพลงระบำสุโขทัย ซึ่งเป็นทำนองเก่านำมาขยายเป็นสองชั้น โดยมีกรมศิลปากรซึ่งมีเครือข่ายคือ วิทยาลัยนาฏศิลป ๑๒ แห่ง จึงแพร่กระจายไปสู่ส่วนภูมิภาคอย่างรวดเร็ว และกระจายไปสู่สถานศึกษาอีกหลายแห่ง จึงทำให้ เพลงระบำชุดนี้ได้รับความนิยมอย่างแพร่หลายมาจวบจนปัจจุบัน (ลักษณาวดี จตุรภัทร์, ๒๕๔๓)

จากการอภิปรายข้อมูลข้างต้น แสดงให้เห็นความสำคัญของอารยะธรรมโบราณของชาติในพื้นที่ภาคตะวันออก เพื่อให้เกิดการสร้างสรรค์องค์ความรู้ใหม่ และให้เกิดความยั่งยืนทางมรดกทางวัฒนธรรม สอดคล้องกับพันธกิจที่สำคัญคณะดนตรีและการแสดง มหาวิทยาลัยบูรพาคือการดำเนินการส่งเสริมและสนับสนุนกิจกรรมด้านการทำนุบำรุงศิลปะและวัฒนธรรม มุ่งเน้นการวิจัยในด้านศิลปวัฒนธรรม ที่จะพัฒนาองค์ความรู้ด้านวิชาการของพื้นที่ภาคตะวันออก และประเทศไทยในฐานะหนึ่งสมาชิกประเทศอาเซียน ผู้วิจัยเกิดแรงบันดาลใจในการกำหนดหัวข้อวิจัย “การประพันธ์เพลงระบำโบราณคดี ชุดปราสาทเขาน้อยสีชมพู” เพื่อการสะท้อน อัตลักษณ์ร่วมของประเทศไทยและประเทศเพื่อนบ้านและนำเสนอให้เข้าต่อโลกยุคปัจจุบัน อีกทั้งทำให้เกิดการตระหนักรู้ถึงความสัมพันธ์ รวมไปถึงยังสามารถใช้เป็นเครื่องมือในการกระตุ้นการท่องเที่ยวเชิงวัฒนธรรมให้ยั่งยืนได้อีกทางหนึ่ง

๒. วัตถุประสงค์ของโครงการ

๒.๑ เพื่อศึกษาบริบทที่เกี่ยวข้องกับโบราณสถานปราสาทเขาน้อยสีชมพู ตำบลคลองน้ำใส อำเภออรัญประเทศ จังหวัดสระแก้ว

๒.๒ เพื่อประพันธ์เพลงระบำโบราณคดี ชุดปราสาทเขาน้อยสีชมพู

๓. สมมติฐานการวิจัย

จังหวัดสระแก้ว ปรากฏร่องรอยความรุ่งเรืองของอารยะธรรมโบราณในลักษณะของโบราณสถานที่เป็นแหล่งท่องเที่ยวสำคัญของจังหวัดในปัจจุบัน หนึ่งในแหล่งท่องเที่ยวที่สำคัญคือ ปราสาทเขาน้อยสีชมพู อีกทั้งอัตลักษณ์ที่เด่นชัดของวัฒนธรรมด้านดุริยางคศิลป์ที่ได้รับอิทธิพลจากประเทศกัมพูชา (เขมร) ที่เป็นองค์ประกอบด้านดนตรีที่สำคัญประการหนึ่งในบทเพลงไทยที่ได้รับความนิยมตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบัน ซึ่งเป็นต้นรากวัฒนธรรมที่โดดเด่นสำหรับการสร้างสรรค์องค์ประกอบศิลปะทั้งดุริยางคศิลป์ไทยและนาฏศิลป์ไทย จึงเป็นข้อบ่งชี้ หรือข้อมูลสมมติฐานเบื้องต้นให้ผู้วิจัยกำหนดการศึกษาวิจัยเชิงสร้างสรรค์ในหัวข้อ การประพันธ์ดนตรีไทยประกอบการแสดงระบำโบราณคดีชุดปราสาทเขาน้อยสีชมพู ซึ่งปรากฏพบวัฒนธรรมอื่นใดที่สามารถเข้ามาเกี่ยวข้องการประพันธ์เพลง สะท้อนอัตลักษณ์พื้นถิ่นของชาวสระแก้วหรือรับใช้ชุมชนอย่างไร

๔. ขอบเขตการวิจัย

การศึกษางานวิจัยการประพันธ์เพลงระบำโบราณคดี ชุดปราสาทเขาน้อยสีชมพู ผู้วิจัยกำหนดใช้วิธีวิจัยเชิงคุณภาพ ผสมกับ Inspiration Based เพื่อมุ่งศึกษา แนวคิดในการประพันธ์เพลงระบำโบราณคดี รวมถึงบริบทวัฒนธรรมดนตรีพื้นถิ่นในอำเภออรัญประเทศ จังหวัดสระแก้ว และประพันธ์ดนตรีประกอบการแสดงระบำโบราณคดี ชุด ปราสาทเขาน้อยสีชมพู โดยสัมภาษณ์ข้อมูลจากบุคคลข้อมูลในพื้นที่ที่เกี่ยวข้องหน่วยงานราชการในพื้นที่อำเภออรัญประเทศ จังหวัดสระแก้วเท่านั้น

๕. ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

๕.๑ เป็นการรวบรวมข้อมูลวิชาการด้านบริบทวัฒนธรรมดนตรีพื้นถิ่นในอำเภออรัญประเทศ จังหวัดสระแก้วในลักษณะรูปเล่มงานวิจัย ซึ่งเป็นการพัฒนาองค์ความรู้ในด้านงานวิชาการ

๕.๒ ได้สร้างสรรค์บทประพันธ์เพลง “ระบำโบราณคดี ชุด ปราสาทเขาน้อยสีชมพู” ซึ่งเป็นการอนุรักษ์เชิงพัฒนาองค์ความรู้ด้านดุริยางคศิลป์ไทย

๕.๓ การจัดแสดงผลการประพันธ์ระบำโบราณคดี ชุด ปราสาทเขาน้อยสีชมพู ต่อหน้าสาธารณะชน เป็นการส่งเสริมให้ตระหนักถึงอัตลักษณ์พื้นถิ่นของชาวสระแก้ว

๕.๔ เป็นรักษาและสืบทอดวัฒนธรรมประเพณีท้องถิ่น

๕.๕ เป็นการปลุกจิตสำนึกของคนในชุมชนให้ตระหนัก รักษา และภูมิใจ ในศิลปะและวัฒนธรรมประเพณีในพื้นถิ่น

๕.๖ เป็นการสร้างความเคลื่อนไหวทางวิชาการด้านวัฒนธรรมให้กับชุมชนและท้องถิ่น

๖. ขั้นตอนการดำเนินงาน

๖.๑ ขั้นตอนรวบรวมข้อมูล

๖.๑.๑ ค้นคว้าเอกสาร ตำรา จากห้องสมุดดนตรีต่าง ๆ

๖.๑.๒ สัมภาษณ์บุคคลข้อมูลที่เกี่ยวข้องกับงานวิจัย

๖.๒ ขั้นตอนบันทึกข้อมูล

การประพันธ์ดนตรีไทยประกอบการแสดงระบำโบราณคดีชุดปราสาทเขาน้อยสีชมพู เป็นการศึกษาบริบทต้นรากวัฒนธรรม ที่ปรากฏในพื้นที่อำเภอเมืองอรัญประเทศ และให้สอดคล้องกับข้อมูลทางประวัติศาสตร์ของ ปราสาทเขาน้อยสีชมพู โดยผู้วิจัยทำการบันทึกภาพ คำสัมภาษณ์ และทำนองเพลงต้นแบบที่พบและรวบรวมเอกสารที่เกี่ยวข้อง

๖.๓ การวิเคราะห์ข้อมูล

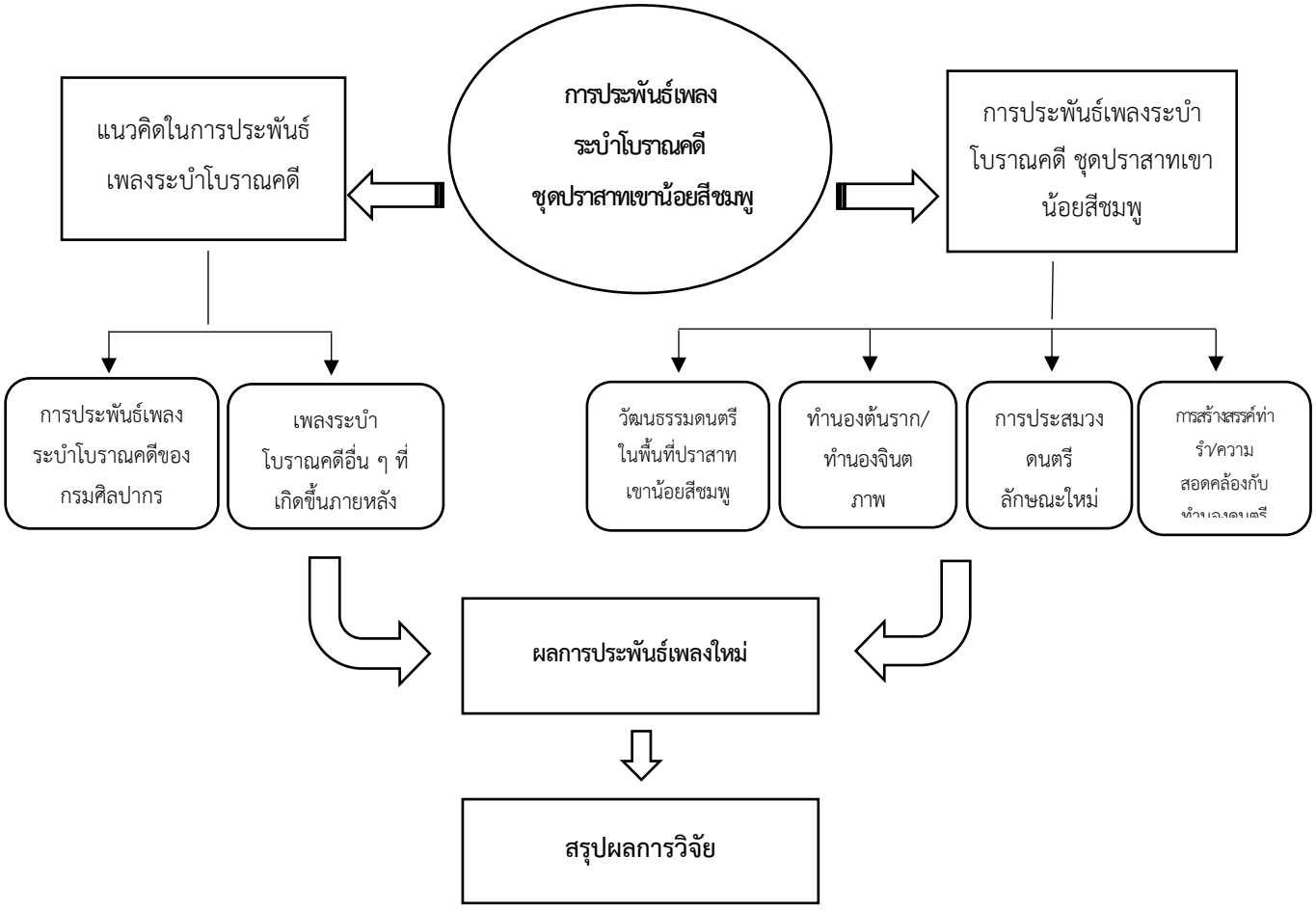
การประพันธ์ดนตรีไทยประกอบการแสดงระบำโบราณคดีชุดปราสาทเขาน้อยสีชมพู โดยการสัมภาษณ์บุคคลข้อมูลและนำข้อมูลที่ได้มารวบรวมและวิเคราะห์เป็นประเด็นด้านบริบททางวัฒนธรรมของอำเภออรัญประเทศ จังหวัดสระแก้ว เพื่อสรุปเป็นต้นรากของการประพันธ์ทำนองเพลง

๖.๓.๑ การประพันธ์ทำนองเพลงระบำโบราณคดีปราสาทเขาน้อยสีชมพู ดำเนินการร่วมกับอาจารย์มานิตย์ เทพปฏิมาพร ผู้สร้างสรรค์นาฏศิลป์ ระบำโบราณคดีปราสาทเขาน้อยสีชมพู เพื่อให้ทำนองดนตรีสอดคล้องกับท่ารำ

๖.๔ การสรุปและตรวจสอบข้อมูล

การสรุปข้อมูล โดยการเรียงเรียงผลวิเคราะห์ต่าง ๆ ตามประเด็นที่นำเสนอ และส่งให้ผู้ทรงคุณวุฒิ รวมไปถึงบุคคลที่เกี่ยวข้อตรวจสอบ รวมไปถึงการแสดงข้อเสนอแนะ

๗. กรอบแนวคิดการวิจัย



บทที่ ๒
ทบทวนวรรณกรรม

การศึกษางานวิจัยเรื่อง การประพันธ์เพลงระบำโบราณคดี ชุดปราสาทเขาน้อยสีชมพู ผู้วิจัยศึกษาเอกสารวิชาการ หนังสือ งานวิจัยวิจัยที่เกี่ยวข้อง โดยแบ่งเป็นประเด็นดังต่อไปนี้

๒.๑ ทฤษฎีด้านดุริยางคศิลป์ไทย

๒.๒ การประสมวงดนตรีไทย

๒.๓ ทฤษฎีการประพันธ์เพลงไทย

๒.๔ แนวคิดเรื่องเพลงระบำ

๒.๕ งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

๒.๑ ทฤษฎีด้านดุริยางคศิลป์ไทย

บุษกร สำโรงทอง ได้อธิบายองค์ประกอบทางดนตรีไว้ในหนังสือดนตรีบำบัดว่าองค์ประกอบที่สำคัญทางดนตรีนั้นประกอบไปด้วย ทำนองและจังหวะโดยมีรายละเอียดดังต่อไปนี้

เสียงดนตรีมีองค์ประกอบที่สำคัญสองส่วน ได้แก่ ทำนอง และจังหวะ

๑. ทำนอง คือกลุ่มของเสียงที่แสดงถึงอัตลักษณ์ของดนตรี และเป็นปัจจัยสำคัญที่ทำให้เสียงดนตรีมีความสมบูรณ์ ประกอบด้วย

๑.๑ ระดับเสียง (Pitch) ความถี่ของรอบในการสั่นสะเทือนของวัตถุนั้นเป็นปัจจัยสำคัญที่ทำให้เกิดความแตกต่างของเสียงไปในทางสูงหรือต่ำ หากรอบในการสั่นสะเทือนมากก็จะมีเสียงสูง หากรอบการสั่นสะเทือนมีน้อยก็มีเสียงต่ำ มนุษย์มีการรับรู้ด้านความสูงต่ำของเสียง

๑.๒ ธรรมชาติของเสียง (Tone Color) ลักษณะเฉพาะของเสียงที่เกิดขึ้นจากสั่นสะเทือนของวัตถุที่ต่างชนิดกัน โดยการดีด สี ตี เป่า การตีหรือการเขย่าวัตถุต่างๆ ความหนาแน่นของมวลสารวัตถุต่างชนิดกัน ทำให้เสียงที่เกิดขึ้นแตกต่างกัน ซึ่งมนุษย์สามารถบอกได้ถึงเสียงที่มาจากแหล่งกำเนิดเสียงต่างกัน ได้จากประสบการณ์ฟังดนตรี

๒. จังหวะ คือความสั้นยาวของเสียงที่ทำให้เกิดท่วงทำนองที่สามารถสะท้อนความรู้สึกที่มีความหลากหลาย จังหวะอาจหมายรวมถึงจังหวะของเครื่องดนตรีประเภทเครื่องตีที่มนุษย์นำเข้ามาประดับประดาให้เป็นเครื่องช่วยเน้นย้ำจังหวะที่ถูกสร้างขึ้นแต่เดิมมีความน่าสนใจ ทำให้เสียงดนตรีนั้นสามารถแสดงอารมณ์ความรู้สึกได้มากขึ้น การรับรู้ด้านจังหวะแบ่งเป็น ๓ ลักษณะตรงข้ามกัน ได้แก

๒.๑ จังหวะที่ปกติสม่ำเสมอ (Regular) ให้อารมณ์เรียบง่ายสบาย ซึ่งตรงกันข้ามกับจังหวะที่ไม่ปกติหรือไม่สม่ำเสมอ (Irregular) ให้อารมณ์อึดอัด สะดุดคับข้อง

๒.๒ จังหวะหนัก (Strong) ให้อารมณ์ที่หนักแน่น มั่นคง สง่างาม กับจังหวะเบา (Weak) ให้ความรู้สึกที่อ่อนไหว โอนเอน ไม่มั่นคง

๒.๓ จังหวะยาว (Long) ให้ความรู้สึกที่เน้นย้ำ กับจังหวะสั้น (Short) ให้ความรู้สึกที่ร่าเริง สดใส

(บุษกร สำโรงทอง, ๒๕๕๑: ๑๑)

ราชบัณฑิตยสถาน ได้ให้ความหมายของคำว่า “จังหวะ” ไว้ในหนังสือสารานุกรมศัพท์ดนตรีไทย ภาคคีตะ-ดุริยางค์ว่า เป็นการแบ่งสัดส่วนย่อยของทำนองเพลง มีความสม่ำเสมอในทุกๆ ระยะตั้งแต่ต้นจนจบของทำนองเพลง โดยแบ่งรูปแบบจังหวะที่ใช้ในดนตรีไทยออกเป็น ๓ ประการ ได้แก่ ประการแรก จังหวะสามัญ ประการที่สองจังหวะฉิ่ง คือ การแบ่งจังหวะย่อยเครื่องประกอบจังหวะฉิ่ง และประการสุดท้ายคือจังหวะหน้าทับ คือการบรรเลงจังหวะของกลอง โดยมีรายละเอียดดังต่อไปนี้

จังหวะ หมายถึงการแบ่งสัดส่วนย่อยของทำนองเพลง ซึ่งดำเนินไปด้วยเวลาอันสม่ำเสมอ ทุกๆ ระยะของส่วนที่แบ่งนี้คือจังหวะ

จังหวะที่ใช้ในการดนตรีไทย แยกออกได้เป็น ๓ อย่าง คือ

๑. จังหวะสามัญ หมายถึงจังหวะทั่วไปที่จะต้องยึดถือเป็นหลักสำคัญของการขับร้องและบรรเลงแม้จะไม่มีสิ่งใดเป็นเครื่องให้สัญญาณจังหวะ ก็ต้องมีความรู้สึกอยู่ในใจตลอดเวลา จังหวะสามัญนี้อาจแบ่งซอยลงไปได้เป็นขั้น ๆ แต่ละขั้นจะใช้เวลาสั้นลงครึ่งหนึ่งเสมอไป (ยกเว้นเพลงพิเศษที่เป็นอัตราผสม เช่น เพลงจังหวะ ๖/๘ หรือ ๙/๘ เป็นต้น) และเมื่อจังหวะสั้นลงครึ่งหนึ่งจำนวนจังหวะก็มากขึ้นอีกเท่าตัว

อุทาหรณ์ : เพลงหนึ่งมี ๘ จังหวะ กินเวลาบรรเลง ๑๒๘ วินาที จึงเป็นจังหวะละ ๑๖ วินาที จะซอยส่วนจังหวะลงได้ดังนี้

จังหวะละ ๑๖ วินาที เป็นเพลง ๘ จังหวะ
ถ้าจังหวะละ ๘ วินาที ก็เป็นเพลง๑๖จังหวะ
ถ้าจังหวะละ ๔ วินาที ก็เป็นเพลง ๓๒ จังหวะ
ถ้าจังหวะละ ๒ วินาที ก็เป็นเพลง ๖๔ จังหวะ
ถ้าจังหวะละ ๑ วินาที ก็เป็นเพลง ๑๒๘ จังหวะ

ผู้ขับร้องและผู้บรรเลงดนตรีจะยึดถือเอาจังหวะขนาดไหนเป็นสำคัญ ก็แล้วแต่ความเหมาะสมของลักษณะเพลงนั้น ๆ

๒. จังหวะฉิ่ง : เป็นการแบ่งจังหวะด้วยเสียงที่ตีฉิ่ง เพื่อให้รู้จังหวะเบาและจังหวะหนักโดยปรกติฉิ่งจะตีสลับกันเป็น "ฉิ่ง" ทีหนึ่ง "ฉับ" ทีหนึ่ง ฉิ่งเป็นจังหวะเบาและฉับเป็นจังหวะหนัก ส่วนจะใช้จังหวะถี่หรือห่างอย่างไรก็แล้วแต่ลักษณะของเพลง

เพลงพิเศษบางเพลงอาจตีแต่เสียงที่ดังฉิ่งล้วน ๆ หรือฉับล้วน ๆ ก็ได้ เพลงสำเนียงจีนหรือญวนมักตีเป็น "ฉิ่งฉิ่งฉับ" แต่นี่เป็นการแทรกเสียงฉิ่งพยางค์ที่ ๒ เข้ามาอีกพยางค์ หนึ่ง

เท่านั้น มิได้เป็นจังหวะพิเศษอย่างใด ส่วนเพลงจังหวะพิเศษ เช่นเพลงจำพวกโอ้โลม ชมตลาด และยานี การตีฉิ่งมีจังหวะกระชั้นในตอนท้ายประโยค เพราะเป็นเพลงประเภท ประโยคละ ๗ จังหวะ ถ้าเทียบกับโน้ตสากลก็เป็นจังหวะ ๗/๔ หนึ่งห้องมีจังหวะ ๔/๔ กับ ๓/๔ รวมกัน จังหวะหนัก(ฉับ) ก็จะตกที่จังหวะ ๑ (หน้าห้อง) ทุก ๆ ห้อง และจังหวะเบา (ฉิ่ง) ก็จะตกจังหวะที่ ๓ ทุกห้อง

๓. จังหวะหน้าทับ คือการถือหน้าทับ เป็นเกณฑ์นับจังหวะ หมายความว่า เมื่อหน้าทับตีจบไปเที่ยวหนึ่งก็นับเป็น ๑ จังหวะ ตีจบไปสองเที่ยวก็เป็น ๒ จังหวะ แต่หน้าทับที่ใช้เป็นเกณฑ์ในการกำหนดจังหวะนี้ โดยปรกติใช้แต่หน้าทับที่เป็นประเภทของเพลงนั้นๆ เช่น ปรบไก่ หรือสองไม้ กับอัตราชั้นของเพลง เช่น ๓ ชั้น ๒ ชั้น และชั้นเดียว ส่วนเพลงที่มีหน้าทับพิเศษซึ่งมีความยาวมาก ก็มิได้ถือเอาหน้าทับประจำเพลงเช่นนั้นมาเป็นเกณฑ์กำหนดจังหวะ เช่นเพลงตระนิมิต (๒ ชั้น) ซึ่งมีหน้าทับตะโพนประจำเพลงอยู่ เวลาบรรเลง ตะโพนก็จะตีหน้าทับตระ ซึ่งมีความยาวเท่ากันกับทำนองเพลง หน้าทับกับทำนองเพลงก็จะจบลงพร้อมกัน แล้วจะถือว่าเพลงตระนิมิต มีจังหวะเดียวหาได้ไม่ หากจะตรวจให้ทราบว่าเพลงตระนิมิตมีกี่จังหวะ ก็จะต้องใช้หน้าทับปรบไก่ ๒ ชั้นเป็นเกณฑ์ตรวจสอบ เพราะเพลงตระนิมิตเป็นเพลงประเภทหน้าทับปรบไก่ เมื่อนำหน้าทับปรบไก่มาตีเข้ากับทำนองเพลงตระนิมิต ก็จะตีหน้าทับได้ ๘ เที่ยว จึงเป็นอันรู้ว่าเพลงตระนิมิตมี ๘ จังหวะ การที่นักดนตรีพูดกันว่าเพลงนี้เท่านั้นจังหวะ เพลงนั้นเท่านั้นจังหวะ ก็หมายถึงการนับจังหวะหน้าทับดังกล่าวมานี้

(ราชบัณฑิตยสถาน, ๒๕๔๕:)

สงบศึก ธรรมวิหาร กล่าวถึง “รูปแบบของเพลงไทย” ว่าเพลงไทยมีการแบ่งวรรคตอนเช่นเดียวกับโคลงกลอนคือ เริ่มต้นจากการแบ่งวรรคก่อนหลายวรรครวมกันเรียกว่า ท่อน ตัว จับ ลา หรือองค์ แล้วแต่ลักษณะของประเภทเพลง ดังนี้

๑. การแบ่งเป็นวรรค โดยทั่วไปเพลงไทยจะต้องมีหน้าทับ (เครื่องหนัง) ตีกำหนดจังหวะไปทุกระยะ หน้าทับมีหลายชนิด เช่น หน้าทับปรบไก่ หน้าทับสองไม้ และหน้าทับพิเศษต่าง ๆ ทำนองเพลง ๑ วรรค หมายถึง ทำนองเพลงที่มีความยาวเท่ากับความยาวของหน้าทับ ๑ เที่ยว หรือเรียกว่า ๑ จังหวะ เช่น เพลงที่มี ๔ จังหวะหน้าทับ ก็หมายถึงเพลงนั้นมี ๔ วรรค เป็นต้น

๒. การแบ่งเป็นท่อน หมายถึง ทำนองที่ประกอบกันตั้งแต่ ๒ วรรคขึ้นไปหรือหลาย ๆ วรรคมารวมกัน เรียกว่า “ท่อน” หลาย ๆ ท่อนมารวมกันเกิดเป็นเพลง ส่วนมากมักมี ๒-๓ ท่อน เพลงบางเพลงอาจมีถึง ๑๐ ท่อนก็ได้ แล้วแต่ท่านผู้แต่งจะคิดประดิษฐ์ให้เป็นลักษณะใด

๓. การแบ่งเป็นตัว คำว่า “ตัว” มีความหมายเช่นเดียวกับท่อน แต่ใช้เรียกการแบ่งเพลงบางประเภท เช่น เพลงเชิด (ยกเว้นเพลงเชิดนอก) ลักษณะพิเศษคือ แต่ละตัวมักลงท้ายอย่างเดียวกัน ไม่เหมือนเพลงที่แบ่งเป็นท่อน ซึ่งแต่ละท่อนไม่จำเป็นต้องลงท้ายเหมือนกันก็ได้

๔. การแบ่งเป็นจับ จับก็คือท่อน แต่ใช้เรียกเฉพาะเพลงเชิดนอก เพราะใช้ปี่เป่าประกอบการแสดงหนังใหญ่ตอน “จับลิงหัวค่ำ” คือ ถ้าเชิดหนังจับออกมา ปี่ก็เป่าจับด้วยทุกครั้ง

๕. การแบ่งเป็นองค์ เพลงหน้าพาทย์ชั้นสูงซึ่งเป็นเพลงประเภท “เพลงตระ” นั้นจะแบ่งออกเป็นองค์แทนการเรียกว่า ท่อน เพลงตระเป็นเพลงหน้าพาทย์ชั้นสูงจึงให้ใช้คำว่า “องค์”เป็นการแสดงความเคารพ (สงบศึก ธรรมวิหาร, ๒๕๔๐: ๗๐-๗๑)

นอกจากนี้ ศาสตราจารย์ ดร.อุทิศ นาคสวัสดิ์ ได้อธิบายหลักการแบ่งเพลงไทยแต่ละเพลง อาจนำมาบรรเลงติดต่อกันเป็นชุดได้ ซึ่งแต่ละชุดก็มีชื่อเรียกกันไปต่าง ๆ ดังต่อไปนี้

๑. การรวมชุดเป็นเพลงเถา เพลงในอัตราสามชั้น สองชั้นและชั้นเดียวหรือตั้งแต่สี่ชั้นลงมา ถ้านำมาบรรเลงติดต่อไปในคราวเดียวกันแล้วเขาเรียกว่า “เพลงเถา” เช่น เพลงเขมรพวง เถา ก็หมายความว่าเริ่มบรรเลงตั้งแต่เพลงเขมรพวงสามชั้นแล้วไปต่อสองชั้นและชั้นเดียวจนจบเป็นเพลงชุดไปเลย ถ้าแยกบรรเลงแต่ละอัตราจะเรียกว่าเพลงเถาไม่ได้ ต้องเรียกว่าเพลงเขมรพวง สามชั้น หรือสองชั้น หรือชั้นเดียว แล้วแต่จะแยกออกอัตราไหนมาบรรเลง

๒. การรวมชุดเป็นองค์ เพลงที่รวมชุดเป็นองค์นี้มีอยู่ชุดเดียวคือ เพลงชุด “องค์พระพิราพ” ซึ่งเป็นเพลงหน้าพาทย์ชั้นสูง เพลงอื่นนอกจากนี้จะรวมเป็นองค์ไม่ได้ ถึงเพลงที่ว่าแบ่งออกเป็น “องก์” นั้นคำว่าองก์ต้องเอา ก การันต์ ทั้งนี้เพื่อมิให้ซ้ำกับเพลงชุดองค์ “พระพิราพ” นั่นเอง

๓. การรวมชุดเป็นเพลงเรื่อง เพลงต่าง ๆ ที่มีลักษณะใกล้เคียงกันอาจนำมาร่วมบรรเลงติดต่อไปเป็นเพลงชุดที่เรียกว่า เพลงเรื่อง ก็ได้ คำว่า เรื่อง นี้มีความหมายถึงทำนองเพลงที่ต่อเนื่องกันเป็นเรื่อง เพลงเรื่องนี้ไม่มีเนื้อร้องเพราะไม่ได้ตั้งใจจะให้เป็นเรื่องเป็นราวขึ้นมาโดยอาศัยเนื้อร้องแต่ต้องการให้เป็นเรื่องของทำนองเพลงโดยเฉพาะด้วยเหตุนี้ เมื่อโบราณจารย์ท่านเก็บเอาเพลงต่าง ๆ มาร้อยกันเข้าเป็นเรื่องแล้วท่านก็มักจะให้ชื่อตามเพลงแรกที่ขึ้นมาร้อยกันนั้นเป็นส่วนใหญ่เช่น ในจำพวกเพลงช้าก็มี เรื่องเต่ากินผักบุ้ง เรื่องจีนแส ฯลฯ ซึ่งขึ้นต้นด้วย เพลงเต่ากินผักบุ้ง และจีนแส ฯลฯ ในจำพวกเพลงเร็ว ก็มีเพลงเรื่องแขกมัดตีนหมู ฯลฯ ซึ่งขึ้นต้นด้วยเพลงแขกมัดตีนหมู ในจำพวกเพลงฉิ่งก็มีเรื่องฉิ่งมุล่ง ฯลฯ ซึ่งขึ้นต้นด้วยเพลงมุล่ง ในจำพวกเพลงสองไม้ก็มีเพลงเรื่องทยอย ซึ่งขึ้นต้นด้วยเพลงทยอยเหล่านี้เป็นต้น

๔. การรวมชุดเป็นเพลงตับ เพลงตับนี้ยังแบ่งออกเป็น ๒ ชนิด คือตับเพลงและตับเรื่อง ที่เรียกว่าตับเพลงนั้น หมายความถึงการเอาเพลงหลายเพลงที่มีลักษณะคล้ายคลึงกันมาเรียบเรียงปะติดปะต่อกันเข้าให้ถูกหลักเกณฑ์ทางดุริยางคศิลป์ไทยเป็นสำคัญส่วนคำร้องนั้นก็บรรจุกันตามใจสมัครโดยไม่คำนึงถึงเนื้อร้องแต่ขอให้บรรจุคำร้องลงไปให้ขับร้องได้ถูกต้อง

ไพเราะตามอารมณ์ของเพลงแต่ละเพลงเป็นใช้ได้ เช่นเพลงแรกในตับชนิดนี้อาจจะบรรจุคำร้องในเรื่องอิเหนา แต่เพลงที่ ๒ ไปบรรจุคำร้องในเรื่องกากีก็ได้ ส่วนตับเรื่องนั้นตรงกันข้ามผู้เรียบเรียงเพลงตับชนิดนี้ได้ถือเอาเนื้อร้องที่จะร้องติดต่อกันให้ได้เรื่องได้ราวเป็นสำคัญ ส่วนเพลงนั้นจะเป็นเพลงประเภทเดียวกันหรือไม่ไม่สำคัญขอแต่ให้สามารถร้องแสดงอารมณ์ของตัวละครไปตามท้องเรื่องให้เหมาะเจาะตามความเหมาะสมก็เป็นอันใช้ได้ เพลงตับชนิดนี้ฟังสนุกกว่า เพลงตับชนิดแรกเพราะผู้ฟังได้เรื่องได้ราวดี การดำเนินเรื่องก็รวดเร็วน่าทึ่ง มิหนำซ้ำบางตับยังมีเพลงหน้าพาทย์ประกอบให้มองเห็นอากัปกิริยาของตัวละครได้ดียิ่งขึ้นด้วย ตัวอย่างของเพลงตับชนิดนี้ก็ได้แก่ เพลงตับเรื่องรามเกียรติ์ ตอนนางลอย ตอนแผลงศรพรหมมาศ เป็นต้น

๕. การรวมชุดแบบอื่น ๆ นอกจากการรวมชุดแบบต่าง ๆ ดังได้กล่าวมาแล้วเพลงไทยยังอาจนำมารวมเป็นชุดแบบอื่น ๆ ได้อีกเช่น เพลงหน้าพาทย์ต่าง ๆ ที่ใช้โหมโรงก็ล้วนแต่เป็นเพลงชุดทั้งนั้นมีตั้งแต่ ชุดโหมโรงเช้า โหมโรงกลางวัน โหมโรงเย็น โหมโรงเทศน์ และอื่น ๆ อีกหลายชุด นอกจากเพลงชุดโหมโรงต่าง ๆ แล้วยังมี เพลงออกท้ายเครื่อง หรือ หางเครื่องเป็นชุด ๆ คือถ้าเล่นสามชั้นหรือเถาเป็นเพลงมอญก็ต้องออกท้ายเครื่องเป็นมอญด้วย ถ้าเล่นสามชั้นหรือเป็นจีนก็ต้องออกท้ายเครื่องเป็นจีนเหมือนกัน ดังนี้เป็นต้น

(อุทิศ นาคสวัสดิ์, ๒๕๓๐: ๙๕-๙๙)

พูนพิศ อมาตยกุล กล่าวถึง ลักษณะการแบ่งประเภทเพลงไทยตามการใช้งานเพลงไทยแบ่งออกเป็น ๒ กลุ่มใหญ่คือ เพลงบรรเลงล้วนอย่างหนึ่ง และเพลงบรรเลงประกอบการขับร้องอีกอย่างหนึ่ง แต่ละกลุ่มยังแยกประเภทออกไปอีกดังนี้

ก. เพลงบรรเลงล้วน ได้แก่ เพลงโหมโรง เพลงหน้าพาทย์ เพลงเรื่อง และเพลงท้ายเครื่องหรือเพลงหางเครื่อง

ข. เพลงบรรเลงประกอบการขับร้อง ได้แก่ เพลงตับ เพลงเถา เพลงเกร็ด

(พูนพิศ อมาตยกุล, ๒๕๒๙: ๖๗)

ศิลปวัฒนธรรมฉบับพิเศษ คำบรรยายวิชาดุริยางคศาสตร์ไทย ของบุญธรรม ตราโมท ได้อธิบายเรื่องประเภทเพลงไทยไว้ในหนังสือ โดยแบ่งประเภทเพลงไทยออกเป็น ๓ ประเภทได้แก่

ประเภทเพลงหน้าพาทย์

ประเภทเพลงเรื่อง

ประเภทเพลงมโหรี โดยรายละเอียดมีดังต่อไปนี้

ประเภทเพลงหน้าพาทย์ ยังแยกออกได้เป็น ๒ อย่าง คือ

๑. ประเภทเพลงไหว้ครู ได้แก่เพลงหน้าพาทย์ต่าง ๆ ที่มีชื่อระบุไว้ในตำราซึ่งว่าด้วยการไหว้ครู เช่น ตระพระปรคนธรรพ โปรยข้าวตอกเป็นต้น

๒. ประเภทเพลงหน้าพาทย์พิเศษ ได้แก่เพลงหน้าพาทย์ต่าง ๆ ซึ่งอยู่นอกตำราไหว้ครู สำหรับประกอบโขนละครและอื่น ๆ เช่นเพลงพระยาเดิน, ดำเนินพราหมณ์ เป็นต้น

ประเภทเพลงเรื่อง นั้น เป็นไปได้หลายสาขา (คำว่า "เรื่อง" ดูที่ศัพท์ สังคีต) คือ

๑. ประเภทเพลงช้า เช่น เรื่องมอญแปลง (มักมีเพลงสองไม้และเพลงเร็วติดไปด้วย)

๒. ประเภทเพลงสองไม้ เช่น เรื่องทะยอย

๓. ประเภทเพลงเร็ว เช่น เรื่องแขกมัดตีนหมู (มะตีมู)

๔. ประเภทเพลงฉิ่ง (สองชั้นและชั้นเดียว)

และยังมีเพลงเรื่องพิเศษออกไปอีก เช่นเรื่องทำขวัญ, เรื่องนางหงส์, เป็นต้น เพลงเรื่องเหล่านี้บางเพลงก็อยู่ในประเภทไหว้ครูและบางเพลงก็เข้าอยู่ในประเภทหน้าพาทย์พิเศษได้

ประเภทเพลงมโหรี คือเพลงที่เดิมใช้มโหรีบรรเลงประกอบกับการร้องส่ง มี ๒ อย่าง คือ เพลงตับ ๑ เพลงเกร็ด ๑ เพลงตับนั้น ก็เรียกว่า เรื่องด้วยเหมือนกัน แต่มีคำว่าตับขึ้นหน้าทั้งตับเรื่องและตับเพลง (ดูคำว่าตับในศัพท์สังคีตประกอบ) ตับเพลงใช้เพลงเป็นชื่อตับ เช่น เพลงตับเรื่องพระนคร ตับเรื่องใช้ชื่อเรื่องของบทร้องเป็นชื่อตับ เช่น เพลงตับเรื่องรามเกียรติ์ตอนแผลงศรพรหมาสตร์ (เรียกย่อ ๆ ว่า ตับพรหมาสตร์)

เพลงเกร็ด คือ เพลงที่มิได้เรียบเรียงไว้เป็นตับ บางแห่งก็เรียกว่าเพลงเกร็ดนอกเรื่อง ถึงแม้เพลงในตับนั้นเอง ถ้าหากแยกเอาออกมาทำเป็นเพลง ๆ ที่เรียกว่า เพลงเกร็ด

ในสมัยที่เสภามีปี่พาทย์รับ และเพลงสามชั้นเกิดมากขึ้น เพลงที่รับเสภาก็ใช้แต่เพลงสามชั้นโดยมาก เพลงสองชั้นใช้น้อยเพลง จึงเกิดเพลงขึ้นอีกประเภทหนึ่งเรียกว่า "ประเภทเพลงเสภา" ที่จริงก็อยู่ในจำพวกเพลงเกร็ดในประเภทเพลงมโหรีนั้นเอง ยิ่งสมัยนี้ เพลงเหล่านี้ก็ใช้แต่ร้องส่งกันเปล่า ๆ เท่านั้น มิค่อยได้มีเสภาประกอบด้วยเลย

ในประเภทเพลงเสภานี้ยังแยกออกไปได้อีกเป็นประเภทเพลงหมู่ และประเภทเพลงเดี่ยว ประเภทเพลงหมู่นั้น คือเพลงที่บรรเลงไปพร้อม ๆ กันทั้งวง ส่วนเพลงเดี่ยวเป็นเพลงที่บรรเลงคนเดียว (นอกจากเครื่องประกอบจังหวะ) (ศิลปวัฒนธรรม, ๒๕๔๐: ๔๒-๔๗)

สุรพล สุวรรณ ยังกล่าวว่า การแบ่งลักษณะวิธีการบรรเลง อาจแบ่งเพลงไทยออกตามลักษณะวิธีการบรรเลงได้ ๔ ประเภท คือ เพลงทางพื้น เพลงทางกรอ เพลงลูกล้อลูกขัด เพลงเดี่ยว เรียกกันว่า “ทางของเพลง” ดังนี้

๑. เพลงทางพื้น ได้แก่เพลงที่บรรเลงด้วยวิธีเก็บคือถ้าเป็นระนาดก็ดีสับฟากไปเรื่อย ๆ โดยยึดหลักเนื้อเพลงอันเป็นเนื้อเพลงเข้าไว้นาน ๆ ก็มีสะบัดขยี้ประกอบไปบ้างพองาม

สำหรับผู้ชำนาญแล้วจะบรรเลงเพลงประเภทนี้ได้ดีมาก เพราะจะใช้สมองคิดกลอนอยู่ได้ตลอดเวลา

๒. เพลงทางกรอ เพลงประเภทนี้ดำเนินทำนองช้าแต่หวานซึ้งไพเราะจับใจลีลาของเพลงไปในลักษณะที่เสียงส่วนมากจะยืนอยู่ค่อนข้างนาน ฉะนั้นพวกเครื่องตีต่าง ๆ จึงต้องใช้มือกรอ (คือตีสลับซ้ายขวาถี่ ๆ) เรียกเพลงประเภทนี้ว่า เพลงกรอ

๓. เพลงลูกล้อลูกขัด เป็นเพลงที่มีความสนุกสนาน มีการแบ่งพวกดำเนินทำนองออกเป็น ๒ พวก พวกแรกคือพวกที่มีเสียงสูงจะดำเนินทำนองไปก่อนส่วนพวกหลังคือพวกที่มีเสียงต่ำจะดำเนินทำนองเหมือนกับพวกแรกเช่นนี้ เรียกว่า ลูกล้อ ถ้าเป็นลูกขัด พวกแรกจะทำทำนองไปอย่างหนึ่งแต่พวกหลังจะไม่ทำตาม กลับทำไปเสียอีกอย่างหนึ่งเช่นนี้เรียกว่า ลูกขัด เพลงลูกล้อลูกขัด มักจะใช้หน้าทับสองไม้และใช้ตรงที่เรียกกันเป็นศัพท์สังคีตว่า โยน

๔. เพลงเดี่ยว การบรรเลงเดี่ยวนี้ไม่ใช่จะหมายความว่าการบรรเลงคนเดียวแล้วจะเป็นการบรรเลงเดี่ยว การบรรเลงเดี่ยวนั้นเพลง ทำนอง และผู้บรรเลงจะต้องเหมาะสมที่จะเป็นการบรรเลงเดี่ยวด้วย เพลงที่จะบรรเลงเดี่ยวมุ่งหมายที่จะอวดอยู่ ๓ ประการคือ

ประการที่ ๑ ทำนองเพลงที่ครูได้ตกแต่งขึ้นไว้อย่างไพเราะและวิจิตร พิสดารสมที่จะบรรเลงอวดได้

ประการที่ ๒ ผู้บรรเลงมีความแม่นยำ จดจำทำนอง เม็ดพราย และ วิธีการที่ครูผู้แต่งได้ประดิษฐ์ไว้นั้นอย่างถี่ถ้วนทุกประการ

ประการที่ ๓ ผู้บรรเลงสามารถบรรเลงเดี่ยวดนตรีชิ้นนั้น ๆ ได้ตามที่ครูผู้แต่งได้ประดิษฐ์ไว้ไม่ว่าจะโลดโผนหรือพลิกแพลงเพียงใดก็สามารถทำได้ถูกต้องคล่องแคล่วว่องไวไม่มีบกพร่อง การบรรเลงโดยทางหรือทำนองที่ได้แต่งและผู้บรรเลงได้บรรเลงตามที่ได้ว่าไว้นี้ครบถ้วนแล้ว จึงจะเรียกได้ว่าเป็นการบรรเลงเดี่ยว (สุรพล สุวรรณ, ๒๕๕๑: ๖๕-๖๖)

พูนพิศ อมาตยกุล ได้กล่าวถึงสำเนียงหรือทางของเพลงไทยว่าเพลงไทยทุกเพลงเป็นของไทยแท้ ๆ แต่ได้ประดิษฐ์ขึ้นให้มีสำเนียงแตกต่างกันออกไป อุปมาได้เหมือนเสียงพูดหรือภาษาพูดที่มีหลายสำเนียงหลายภาษา ไม่ได้หมายความว่าเอาเพลงของชาตินั้นมา หรือแต่งเพลงไทยแล้วใช้ชื่อเป็นของชาติอื่นแทน เพลงไทยที่ใช้เล่นในเรื่องจีนก็แต่งเป็นสำเนียงจีน เช่น เพลงต่าง ๆ ในชุดตับจูล่ง ก็แต่งเป็นเพลงสำเนียงจีนชื่อเป็นจีนเช่น จีนฮูหยิน จีนเสียผี จีนขิมเล็ก จีนช้วน เป็นต้น ใช้หน้าทับพิเศษประกอบจังหวะเข้า ฉิ่ง ฉาบ กลอง ตัวอย่างเพลงสำเนียงต่าง ๆ มีดังนี้

สำเนียงแขก เช่น แขกสาหร่าย แขกเจ้าเซ็น แขกขาว แขกแดง แขกต่อยหม้อ

สำเนียงขอม เช่น ขอมเงิน ขอมทอง ขอมสุวรรณ

สำเนียงเขมร เช่น เขมรไทรโยค เขมรชนบท เขมรทรงพระดำเนิน เขมรเขาเขียว

สำเนียงพม่า เช่น พม่าเห่ พม่าห้าท่อน พม่ากำชับ

สำเนียงมอญ เช่น มอญดูดาว มอญอ้อยอิ่ง มอญจับช้าง

สำเนียงลาว เช่น ลาวดวงเดือน ลาวดำเนินทราย ลาวต่อนก ลาวสมเด็จ

สำเนียงญวน เช่น ญวนรำกระถาง ญวนรำพัด

สำเนียงญี่ปุ่น เช่น ญี่ปุ่นกำสรวล ญี่ปุ่นฉะอ้อน

สำเนียงฝรั่ง เช่น ฝรั่งรำเท้า ฝรั่งตัด ฝรั่งจรกา (พูนพิศ อมาตยกุล, ๒๕๒๙: ๗๔-๗๖)

การที่มีเพลงสำเนียงต่าง ๆ นี้ทำให้เกิดความนิยมในการบรรเลงดนตรีอีกแบบหนึ่งเรียกว่า ออกภาษา ผู้แสดงจะเล่นเพลงสำเนียงต่าง ๆ ติดต่อกันไปอย่างยืดยาว เช่น สำเนียงเขมร มอญ ญวน ลาว ไทย จีน แขก ฝรั่ง จนถึงจังหวะพื้นเมือง เช่น ตะลุง และชาตรี เพลงแต่ละสำเนียงนั้นมีจังหวะบังคับผิดแตกต่างกันไป

๒.๒ การประสมวงดนตรีไทย

มนตรี ตราโมท กล่าวถึงหลักการประสมวงดนตรีว่า คือการเอาเครื่องดนตรีหลาย ๆ อย่างมาบรรเลงรวมกัน แต่การที่จะนำเอาเครื่องดนตรีคนละอย่างมาบรรเลงพร้อม ๆ กันนี้ จะต้องพิจารณาเลือกแต่สิ่งที่มีเสียงกลมกลืนกันและไม่ดังกลบเสียงกัน สมัยโบราณนั้นเครื่องดีดก็จะผสมแต่กับเครื่องสี เพราะมีเสียงที่ค่อนข้างเบาด้วยกัน และเครื่องตีก็จะผสมแต่เฉพาะกับเครื่องเป่าเท่านั้น เพราะมีเสียงค่อนข้างดังมากด้วยกัน ภายหลังเมื่อรู้จักวิธีสร้างหรือแก้ไขเครื่องตีและเครื่องเป่าให้ลดความดังลงได้พอเสมอกับเครื่องดีด เครื่องสี จึงได้นำเครื่องตีและเครื่องเป่าเหล่านั้นบางอย่างเข้าผสมเฉพาะ แต่ที่ต้องการและจำเป็น และเลือกดูว่าเครื่องดนตรีอย่างไหนทำเสียงสูง ๆ ต่ำ ๆ ได้หลายเสียง ก็ให้บรรเลงเป็นทำนอง อย่างไหนทำเสียงสูงต่ำหลาย ๆ เสียงไม่ได้ ก็ให้เป็นพวกบรรเลงประกอบจังหวะ (มนตรี ตราโมท, ๒๕๑๑: ๒๕๙)

นอกจากนี้ มนตรี ตราโมท ได้อธิบายเพิ่มเติมว่าด้วยการผสมวง ในศิลปวัฒนธรรม ฉบับพิเศษ ดุริยางคศาสตร์ไทย ภาควิชาการ ว่าการผสมวงดนตรี นั้นมีหลักที่สำคัญอยู่ ๒ อย่างคือ

๑. เครื่องสำหรับทำลำนำ

๒. เครื่องสำหรับบังคับจังหวะ

เครื่องส่วนที่สำหรับทำลำนำนั้นก็ยังมีหน้าที่แตกต่างกันออกไปอีกเช่น เป็นผู้นำ เป็นผู้ทำความโหยหวน เป็นผู้หลอกล้อ เป็นผู้แทรกแซง เหล่านี้

เครื่องส่วนที่สำหรับบังคับจังหวะ เพื่อให้เครื่องที่ทำลำนำดำเนินไปโดยพร้อมเพรียงกันนั้น ก็ยังมีหน้าที่ต่าง ๆ กันอีกเหมือนกัน คือเดินจังหวะโดยตรงห่าง ๆ เดินจังหวะย่อยให้รู้จังหวะหนักเบาหลอกล้อในจังหวะ ควบคุมจังหวะใหญ่ ๆ เป็นประโยค ๆ วรรคตอนดังนี้

ตามที่กล่าวมานี้ ไม่ได้บังคับว่าการผสมวงดนตรีวงหนึ่ง ๆ จะต้องมีครบทุก ๆ หน้าที่ ทั้งนี้แล้วแต่ลักษณะของวงชนิดนั้น ๆ จะมีความต้องการเพียงไรเป็นแต่อธิบายให้ทราบว่าถ้าวงดนตรีชนิดใดมีเครื่องดนตรีหลายอย่างก็ต้องมีหน้าที่แตกต่างกันออกไปดังกล่าวมา

นอกจากจะวางหน้าที่ต่าง ๆ แล้วการที่จะผสมวงดนตรียังจะต้องพิจารณาถึงเสียงของเครื่องดนตรีนั้น ๆ อีกว่าถ้าผสมกันเข้าแล้วจะมีความไพเราะกลมกลืนกันหรือไม่ ข้อนี้เป็น

ข้อสำคัญมากสำหรับการผสมวงเมื่อมีสิ่งที่มีเสียงสูง ก็ต้องมีสิ่งที่มีเสียงต่ำ เมื่อมีสิ่งที่มีเสียงแหลม ก็ต้องมีสิ่งที่มีเสียงนุ่มนวลประกอบ เพื่อให้รับและตัดเสียงซึ่งกันและกัน

อีกประการหนึ่งเครื่องที่มีเสียงตายตัว คือแก้ไขความถี่ห่างของการเรียงเสียงไม่ได้ เช่น ขลุ่ย ปี่ และระนาด เป็นต้น ถ้าหากจะผสมวงกันจะต้องพิจารณาอีกว่าความถี่ห่างของการเรียงเสียง เหมือนกันหรือไม่ หากการเรียงเสียงมีความถี่แตกต่างกันแล้วถึงเสียงจะสมควรผสมกันเพียงไรก็จะผสมกันเลยไม่ได้เป็นอันขาด (ศิลปวัฒนธรรม, ๒๕๔๐: ๓๓-๓๔)

มนตรี ตราโมท ได้อธิบายหลักการประสมวงดนตรีไทย ที่ใช้บรรเลงเป็นระเบียบตามแบบแผนแต่โบราณกาลจนถึงปัจจุบันมีอยู่ ๓ อย่างคือ ปี่พาทย์ เครื่องสาย มโหรี แต่ละวงมีขนาดซึ่งถือตามจำนวน เครื่องดนตรี และผู้บรรเลงมากน้อยกว่ากันเป็นชื่อวงดังจะจำแนกต่อไปนี้

๑. วงปี่พาทย์

๑.๑ วงปี่พาทย์เครื่องห้า มีเครื่องดนตรีที่ผสมอยู่ในวงนี้ก็คือ

๑. ปี่ใน
๒. ระนาดเอก (สมัยสุโขทัยและอยุธยาตอนต้นไม่มี)
๓. ฆ้องวงใหญ่
๔. ตะโพน
๕. กลองทัด (เดิมมีลูกเดียวถึงรัชกาลที่ ๑ สมัยรัตนโกสินทร์จึงมี ๒ ลูก)
๖. ฉิ่ง

๑.๒ วงปี่พาทย์เครื่องคู่ ประกอบด้วย

๑. ปี่ใน	๖. ฆ้องวงเล็ก
๒. ปี่นอก (ภายหลังเลิกใช้)	๗. ตะโพน
๓. ระนาดเอก	๘. กลองทัด
๔ ระนาดทุ้ม	๙. ฉิ่ง
๕. ฆ้องวงใหญ่	

๑.๓ วงปี่พาทย์เครื่องใหญ่ มีเครื่องดนตรีที่ผสมอยู่ในวงซึ่งมีวิธีบรรเลงและหน้าที่ดังนี้

๑. ปี่ใน เป่าโดยดำเนินทำนองถี่ ๆ บ้าง โหยหวนเป็นเสียงยาวบ้าง มีหน้าที่ดำเนินทำนองเพลงช่วยนำวงด้วย

๒. ปี่นอก เป่าโดยดำเนินทำนองลักษณะเดียวกับปี่ใน แต่มีหน้าที่ดำเนินทำนองแทรกแซงไปในทางเสียงสูง

๓. ระนาดเอก โดยปกติตีพร้อมกันทั้งสองมือเป็นคู่แปด ดำเนินทำนองเก็บถี่ ๆ โดยตลอด แต่บางโอกาสอาจจะตีกรอหรือรัวบ้างก็ได้ มีหน้าที่เป็นผู้นำวง

๔. ระนาดทุ้ม ตีพร้อมกันทั้งสองมือบ้าง ตีทีละมือบ้าง และมือละหลาย ๆ ลูกบ้าง มีหน้าที่สอดแทรกหลกล้อยั่วเย้าไปกับทำนองให้สนุกสนาน

๕. ระนาดเหล็ก ตีพร้อมกันทั้งสองมือเป็นคู่แปด ดำเนินทำนองเก็บถี่ ๆ บ้างตีกรอบ้าง และรัวบ้างเช่นเดียวกับระนาดเอก แต่มีหน้าที่ช่วยให้เสียงกระหึ่มขึ้นเท่านั้น ไม่เป็นผู้นำวง

๖. ระนาดทุ้มเหล็ก ตีมือละลูกหรือหลาย ๆ ลูก ดำเนินทำนองห่าง ๆ มีหน้าที่ยั่วเย้าทำนองเพลงในระยะห่าง ๆ

๗. ฆ้องวงใหญ่ ตีพร้อมกันทั้งสองมือบ้าง ตีมือละลูกบ้าง มีหน้าที่ดำเนินทำนองซึ่งเป็นเนื้อเพลงเป็นหลักของวง

๘. ฆ้องวงเล็ก ตีเก็บถี่ ๆ มือละลูกบ้าง มือละหลายๆ ลูกบ้าง มีหน้าที่สอดแทรกทำนองในทางเสียงสูง

๙. ตะโพน ตีมือละหน้า โดยปกติใช้มือขวาตีหน้าใหญ่ ซึ่งเรียกว่า หน้าเท่ง มือซ้ายตีหน้าเล็กเรียกว่า หน้ามัด ให้เสียงสอดสลับกัน มีหน้าที่กำกับจังหวะหน้าทับให้รู้วรรคตอน และประโยคของเพลง

๑๐. กลองทัด ตีห่างบ้าง ถี่บ้าง ตามแบบแผนของเพลงแต่ละเพลง

๑๑. ฉิ่ง โดยปกติจะตีสลับกันให้ดังฉิ่งทีหนึ่ง ดังฉับทีหนึ่งโดยสม่ำเสมอ มีหน้าที่กำกับจังหวะย่อยให้รู้จังหวะเบาและจังหวะหนัก

เครื่องกำกับจังหวะพิเศษ เครื่องประกอบจังหวะนั้นยังมีเพิ่มเติมได้ในเมื่อต้องการหรือเห็นว่าเหมาะสมกับเพลงนั้น ๆ เครื่องประกอบจังหวะเหล่านั้นก็คือ

ฉาบเล็ก ตีได้ทั้งให้ข้าง ๆ กระทบกัน หรือตีสองฝาเข้าประกบกัน มีหน้าที่หยอกล้อยั่วเย้าไปกับฉิ่ง หรือสอดคล้องไปกับทำนองเพลง

ฉาบใหญ่ ตีสองฝาเข้าประกบกันตามจังหวะห่าง ๆ มีหน้าที่ช่วยกำกับจังหวะห่าง ๆ ถ้าเป็นเพลงสำเนียงจีนก็ตีให้เข้ากับทำนองเพลง

โหม่ง ตีตรงปุ่มด้วยไม้นวมตามจังหวะห่าง ๆ มีหน้าที่ควบคุมจังหวะห่าง ๆ

การบรรเลงปี่พาทย์นี้ โดยปกติระนาดเอกและฆ้องวงใหญ่ใช้ไม้แข็งตี แต่ถ้าต้องการให้มีเสียงนุ่มนวลก็เปลี่ยนไม้ตีเป็นไม้นวมเสียทั้งสองอย่าง เรียกว่า ปี่พาทย์ไม้นวม ถ้าบรรเลงประกอบการขับเสภา ซึ่งมีร้องส่ง ก็เอาตะโพนและกลองทัดออก ใช้กลองสองหน้าตีกำกับจังหวะหน้าทับ และใช้ได้ทั้งปี่พาทย์เครื่องห้า เครื่องคู่ และเครื่องใหญ่ ใช้ไม้แข็งตีตามปกติ หากจะผสมวงให้เป็นวงที่เรียกว่า ปี่พาทย์นางหงส์ ก็เอาตะโพน กลองทัด และปี่ในออกเสีย เอาปี่ชวากับกลองมะลายูอยู่เข้ามาแทน ปี่พาทย์นางหงส์นี้ใช้เฉพาะงานศพเท่านั้น

๒. วงเครื่องสาย

๒.๑ วงเครื่องสายวงเล็ก ประกอบด้วย

๑. ซอด้วง ดำเนินทำนองเก็บถี่ ๆ บ้าง โหยหวนเป็นเสียงยาวบ้าง มีหน้าที่เป็นผู้นำวง และเป็นหลักในการดำเนินเนื้อเพลง

๒. ซออู้ สีเป็นทำนองเพลง โดยหยอกล้อยั่วเย้าไปกับเครื่องดนตรีอื่น ๆ

๓. จะเข้ ดำเนินทำนองเก็บถี่ ๆ บ้าง ห่าง ๆ บ้าง สอดแทรกให้เกิดความไพเราะ

๔. ขลุ่ยเพียงออ ดำเนินทำนองเก็บถี่ ๆ บ้าง โหยหวนเป็นเสียงยาว ๆ บ้างหรือดำเนินเป็นทำนองเพลง

๕. โทน ตีให้สอดสลับกับรำมะนา มีหน้าที่กำกับจังหวะหน้าทับ

๖. รำมะนา ตีให้สอดสลับกับโทน หน้าที่กำกับจังหวะหน้าทับ

๗. ฉิ่ง วิธีตีและหน้าที่เหมือนในวงปี่พาทย์เครื่องใหญ่

๒.๒ วงเครื่องสายเครื่องคู่ ประกอบด้วย

๑. ซอด้วง ๒ คัน ดำเนินทำนองดังที่อธิบายในวงเครื่องสายวงเล็ก แต่หน้าที่การนำวงมีเพียงคันเดียว ส่วนอีกคันหนึ่งเพียงแต่ช่วยเป็นหลักในการดำเนินทำนองเนื้อเพลง

๒. ซออู้ ๒ คัน วิธีสีและหน้าที่เหมือนในวงเครื่องสายวงเล็ก

๓. จะเข้ ๒ ตัว วิธีดีดและหน้าที่เหมือนในวงเครื่องสายวงเล็ก

๔. ขลุ่ยเพียงออ วิธีเป่าและหน้าที่เหมือนในวงเครื่องสายวงเล็ก

๕. ขลุ่ยหลิบ ดำเนินทำนองเหมือนขลุ่ยเพียงออ แต่มีหน้าที่สอดแทรกทำนองในทางเสียงสูง

๖. โทน วิธีตีและหน้าที่เหมือนในวงเครื่องสายวงเล็ก

๗. รำมะนา วิธีตีและหน้าที่เหมือนในวงเครื่องสายวงเล็ก

๘. ฉิ่ง วิธีตีและหน้าที่เหมือนในวงเครื่องสายวงเล็ก (มนตรี ตราโมท, ๒๕๒๗: ๖๐-๘๙)

ราชบัณฑิตยสถาน ได้อธิบายเรื่องวงเครื่องสายไว้ในหนังสือสารานุกรมศัพท์ดนตรีไทย ภาคคีตะ-ดุริยางค์ว่า เครื่องสายเป็นวงดนตรีไทยประเภทหนึ่งซึ่งเครื่องดนตรีส่วนใหญ่ในวงจะประกอบด้วยเครื่องดนตรีที่ใช้สายเป็นต้นกำเนิดของเสียงดนตรีเช่น ซอด้วง ซออู้ จะเข้ อาจมีเครื่องดนตรีประเภทเครื่องเป่าเช่น ขลุ่ย หรือเครื่องกำกับจังหวะเช่น ฉิ่ง กลองบรรเลงด้วยก็

วงเครื่องสายเกิดขึ้นในสมัยอยุธยาซึ่งมีเครื่องสีคือ ซอ เครื่องดีดคือ จะเข้และกระจับปี่ ผสมในวง ปัจจุบันวงเครื่องสายมี ๔ แบบ คือ

๑. วงเครื่องสายไทยเครื่องเดี่ยว เป็นวงเครื่องสายที่มีเครื่องดนตรีผสมเพียงอย่างละ ๑ ชิ้นเรียกอีกอย่างหนึ่งว่า วงเครื่องสายไทยวงเล็ก เครื่องดนตรีที่ผสมอยู่ในวงเครื่องสายไทยเครื่องเดี่ยวนี้นับว่าเป็นสิ่งสำคัญและถือเป็นหลักของวงเครื่องสายไทยที่จะขาดสิ่งหนึ่งสิ่งใดเสียมิได้ เพราะแต่ละสิ่งล้วนดำเนินทำนองและมีหน้าที่ต่าง ๆ กันเมื่อผสมเป็นวงขึ้นแล้ว เสียงและหน้าที่ของเครื่องดนตรีแต่ละอย่างก็จะประสมประสานกันเป็นอันดี เครื่องดนตรีที่ผสมอยู่ในวงเครื่องสายไทยเครื่องเดี่ยวซึ่งถือเป็นหลักคือ

๑.๑ ซอด้วง เป็นเครื่องสีที่มีระดับเสียงสูงและกระแสเสียงดัง มีหน้าที่ดำเนินทำนองเพลงเป็นผู้นำวงและเป็นหลักในการดำเนินทำนอง

๑.๒ ซออู้ เป็นเครื่องสีที่มีระดับเสียงทุ้ม มีหน้าที่ดำเนินทำนองหยอกล้อยั่วเย้ากระตุ้นให้เกิดความคึกคักสนุกสนานในจำพวกดำเนินทำนองเพลง

๑.๓ จะเข้ เป็นเครื่องดีดดำเนินทำนองเพลงเช่นเดียวกับซอด้วง แต่มีวิธีการบรรเลงแตกต่างกันออกไป

๑.๔ ขลุ่ยเพียงออซึ่งเป็นขลุ่ยขนาดกลาง เป็นเครื่องเป่าดำเนินทำนองโดยสอดแทรกด้วยเสียงโหยหวนบ้าง เก็บบ้าง ตามโอกาส

๑.๕ โทนและรำมะนา เป็นเครื่องตีที่ขึงหนังหน้าเดียว และทั้งสองหน้าจะต้องตีให้สอดสลับรับกันสนิทสนมผสมกลมกลืนเป็นทำนองเดียวกัน มีหน้าที่ควบคุมจังหวะหน้าทับ บอกรสและสำเนียงเพลงในภาษาต่าง ๆ และกระตุ้นเร่งเร้าให้เกิดความสนุกสนาน

๑.๖ ฉิ่ง เป็นเครื่องตีมีหน้าที่ควบคุมจังหวะย่อยให้การบรรเลงดำเนินจังหวะไปโดยสม่ำเสมอ หรือช้าเร็วตามความเหมาะสม

เครื่องดนตรีในวงเครื่องสายไทยเครื่องเดี่ยวอาจเพิ่มเครื่องที่จะทำให้เกิดความไพเราะเหมาะสมได้อีก เช่น กรับและฉาบเล็ก สำหรับตีหยอกล้อยั่วเย้าในจำพวกกำกับจังหวะ โหม่งสำหรับช่วยควบคุมจังหวะใหญ่

๒. วงเครื่องสายไทยเครื่องคู่ คำว่า เครื่องคู่ ย่อมมีความหมายชัดเจนแล้วว่าเป็นอย่างละ ๒ ชิ้น แต่สำหรับการผสมวงดนตรีจะต้องพิจารณาใคร่ครวญถึงเสียงของเครื่องดนตรีที่จะผสมกันนั้น ว่าจะบังเกิดความไพเราะหรือไม่อีกด้วย เพราะฉะนั้นวงเครื่องสายไทยเครื่องคู่จึงเพิ่มเครื่องดนตรีในวงเครื่องสายไทยเครื่องเดี่ยวขึ้นเป็นอย่างละ ๒ ชิ้น แต่เพียงบางชนิด คือ

๒.๑ ซอด้วง ๒ คัน แต่ทำหน้าที่ผู้นำวงเพียงคันเดียวอีกคันหนึ่งเป็นเพียงผู้ช่วย

๒.๒ ซออู้ ๒ คัน ถ้าสีเหมือนกันได้ก็ให้ดำเนินทำนองอย่างเดียวกัน แต่ถ้าสีเหมือนกันไม่ได้ก็ให้คันหนึ่งหยอกล้อห่าง ๆ อีกคันหนึ่งหยอกล้อยั่วเย้าอย่างถี่ หรือจะผลัดกันเป็นบางวรรคบางตอนก็ได้

๒.๓ จะเข้ ๒ ตัว ดำเนินทำนองแบบเดียวกัน

๒.๔ ขลุ่ย ๒ เลา เลาหนึ่งเป็นขลุ่ยเพียงอออย่างในวงเครื่องสายไทยเครื่องเดี่ยว ส่วนเลาที่เพิ่มขึ้นเป็นขลุ่ยหลีบซึ่งมีขนาดเล็กกว่าขลุ่ยเพียงออและมีเสียงสูงกว่าขลุ่ยเพียงออ ๓ เสียง มีหน้าที่ดำเนินทำนองหลบหลีกทางออกไป ซึ่งเป็นการยั่วเย้าไปในกระบวนเสียงสูง

สำหรับโทน รำมะนา และฉิ่ง ไม่เพิ่มจำนวน ส่วนฉาบเล็กและโหม่ง ถ้าจะใช้ก็คงมีจำนวนอย่างละ ๑ ชิ้นเท่าเดิม

ตั้งแต่โบราณมาวงเครื่องสายไทยมีอย่างมากก็เพียงเครื่องคู่ดังกล่าวแล้วเท่านั้น ในสมัยหลังได้มีการคิดผสมวงเป็น วงเครื่องสายวงใหญ่ ขึ้นโดยเพิ่มเครื่องบรรเลงจำพวกดำเนินทำนองเช่น ซออู้ ซอด้วง จะเข้ และขลุ่ย ขึ้นอย่างละ ๓ ชิ้นบ้าง ๔ ชิ้นบ้าง การจะผสมเครื่องดนตรีชนิดใดเข้ามาในวงนั้นย่อมกระทำได้ถ้าหากเครื่องดนตรีนั้นมีเสียงเหมาะสมกลมกลืนกับ

เครื่องอื่น ๆ แต่จะเพิ่มเติมในส่วนเครื่องกำกับจังหวะ เช่น โทน รำมะนา ฉิ่ง ฉาบ และโหม่ง ไม่ได้ ได้แต่เปลี่ยนเป็นอย่างอื่นไป เช่น ใช้กลองแขกแทนโทน รำมะนา

๓. วงเครื่องสายผสม เป็นวงเครื่องสายที่นำเอาเครื่องดนตรีต่างชาติเข้ามาร่วมบรรเลงกับเครื่องสายไทย การเรียกชื่อวงเครื่องสายผสมนั้นนิยมเรียกตามชื่อของเครื่องดนตรีต่างชาติที่นำเข้ามาร่วมบรรเลงในวง เช่น นำเอาขิมมาร่วมบรรเลงกับ ซออู้ ซอด้วง ขลุ่ย และเครื่องกำกับจังหวะต่าง ๆ แทนจะเข้ ก็เรียกว่า วงเครื่องสายผสมขิม หรือนำออร์แกนหรือไวโอลินมาร่วมบรรเลงด้วยก็เรียกว่า วงเครื่องสายผสมออร์แกน หรือ วงเครื่องสายผสมไวโอลิน เครื่องดนตรีต่างชาติที่นิยมนำมาบรรเลงเป็นวงเครื่องสายผสมนั้นมีมากมายหลายชนิดเช่น ขิม ไวโอลิน ออร์แกน เปียโน หีบเพลงชักแอกคอร์-เดียน เจ้ง

๔. วงเครื่องสายปี่ชวา คือวงเครื่องสายไทยทั้งวงบรรเลงประสมกับวงกลองแขกโดยไม่ใช้โทนและรำมะนา และใช้ขลุ่ยหลีบแทนขลุ่ยเพียงออเพื่อให้เสียงเข้ากับปี่ชวาได้ดี เดิมเรียกว่า วงกลองแขกเครื่องใหญ่ วงเครื่องสายปี่ชวานี้เกิดขึ้นในปลายรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว

การบรรเลงเครื่องสายปี่ชวานั้นนักดนตรีจะต้องมีไหวพริบและมีความเชี่ยวชาญในการบรรเลงเป็นพิเศษโดยเฉพาะฉิ่งกำกับจังหวะจะต้องเป็นคนที่มีสมาธิดีที่สุดจึงจะบรรเลงได้อย่างไพเราะ เพลงที่วงเครื่องสายปี่ชวานิยมใช้บรรเลงเป็นเพลงโหมโรง ได้แก่เพลงเรื่องชมสมุทร เพลงโฉลก เพลงเกาะ เพลงระกำ เพลงสะระหม่า แล้วออกเพลงแปลง เพลงออกภาษา แล้วกลับมาออกเพลงแปลงอีกครั้งหนึ่ง (ราชบัณฑิตยสถาน, ๒๕๔๐: ๓๗-๓๙)

๒.๓ วงมโหรี

วงมโหรีตั้งแต่โบราณมาได้เพิ่มเติมเปลี่ยนแปลงมาโดยลำดับหลายขั้นหลายตอน นอกจากนี้แล้วมโหรีแบบดั้งเดิมที่เคยมีมาแต่ครั้งศรีอยุธยานั้นก็ยงคงมีปรากฏให้เห็นและยังคงใช้งานจนถึงปัจจุบัน วงมโหรีโบราณมีผู้บรรเลงเพียง ๔ คนเท่านั้น คือ คนสีซอสามสาย ๑ คน คนดีดพิณ (กระจับปี่) ๑ คน คนตีทับ (โทน) ๑ คน และคนร้องพร้อมทั้งตีกรับพวงด้วยคนหนึ่ง วงมโหรีได้รับการปรับปรุงและพัฒนาเรื่อย ๆ จนกระทั่งดังที่เห็นในปัจจุบัน

มนตรี ตราโมท ได้อธิบายว่า วงมโหรีที่ได้ผสมสำเร็จอย่างสมบูรณ์แล้วดังที่ได้ใช้กันอยู่ในปัจจุบันนี้ซึ่งมีขนาดวงอยู่ ๓ ขนาด คือ มโหรีวงเล็ก มโหรีเครื่องคู่ และมโหรีเครื่องใหญ่ ดังจะอธิบายถึงเครื่องดนตรีที่ผสมอยู่ในวงวิธีบรรเลงและหน้าที่ดังต่อไปนี้

๑. วงมโหรีวงเล็ก มีเครื่องดนตรีที่ผสมอยู่ในวง ดังนี้

๑. ซอสามสาย
๒. ระนาดเอก
๗. ขลุ่ยเพียงออ
๘. โทน

๓. ฆ้องวง ซึ่งฆ้องวงนี้มีขนาดเล็กกว่าฆ้องวงใหญ่ในวงปี่พาทย์และโตกว่าฆ้องวงเล็กในวงปี่พาทย์ มักจะเรียกกันว่า ฆ้องกลาง หรือฆ้องมโหรี

๔. ซอด้วง
๕. ซออู้
๖. จะเข้
๗. รำมะนา
๘. ฉิ่ง

ส่วนวิธีบรรเลงและหน้าที่จะได้รวมอธิบายไว้มโหรีเครื่องใหญ่

๒. วงมโหรีเครื่องคู่ มีเครื่องดนตรีที่ผสมอยู่ในวงดังนี้

๑. ซอสามสาย
๒. ซอสามสายหลิบ
๓. ระนาดเอก
๔. ระนาดทุ้ม
๕. ฆ้องกลาง หรือฆ้องมโหรี
๖. ฆ้องวงเล็ก
๗. ซอด้วง ๒ คัน
๘. ซออู้ ๒ คัน
๙. จะเข้ ๒ ตัว
๑๐. ขลุ่ยเพียงออ
๑๑. ขลุ่ยหลิบ
๑๒. โทน
๑๓. รำมะนา
๑๔. ฉิ่ง

วงมโหรีเครื่องคู่นี้บางทีก็เพิ่มซอสามสายอีก ๑ คัน ซึ่งมีขนาดเล็กกว่าซอสามสายของเดิมเรียกว่า ซอหลิบ แต่เป็นซอที่หายาก จึงไม่ค่อยได้ใช้ คำอธิบายเรื่องวิธีบรรเลงและหน้าที่ดูในวงมโหรีเครื่องใหญ่

๓ วงมโหรีเครื่องใหญ่ ประกอบด้วย

๑. ซอสามสาย สีเก็บบ้าง โหยหวนเป็นเสียงยาว ๆ บ้าง มีหน้าที่คลอเสียงคนร้องและดำเนินทำนองเพลง

๒. ซอสามสายหลิบ สีเก็บบ้าง โหยหวนเป็นเสียงยาว ๆ บ้างช่วยในการดำเนินทำนองโดยแทรกแซงไปในทางเสียงสูง

๓. ระนาดเอก ตีพร้อมกันสองมือเป็นคู่ ๘ เดินทำนองเก็บถี่ ๆ โดยตลอด แต่บางโอกาสก็มีตีกรอบ้าง รัวบ้าง มีหน้าที่เป็นผู้นำวง

๔. ระนาดทุ้ม ตีพร้อมกันทั้งสองมือบ้างดี ระนาดทุ้มตีพร้อมกันทั้งสองมือบ้าง ตีมือละลูกบ้าง หน้าที่สอดแทรก หยอกล้อ ยั่วเย้าไปกับทำนองให้สนุกสนาน

๕. ระนาดเอกเหล็ก หรือระนาดทองที่เรียกว่าระนาดทองนั้นก็เพราะว่า ลูกระนาดทำด้วยทองเหลือง ตีพร้อม ๆ กันเป็นคู่ ๘ ดำเนินทำนองถี่ โดยตลอดเหมือนระนาดเอก แต่ไม่มีหน้าที่เป็นผู้นำวง เป็นแต่ช่วยให้มีเสียงกระหึ่มขึ้นเท่านั้น

๖. ระนาดทุ้มเหล็ก ตีมือและลูกหรือหลาย ๆ ลูก ดำเนินทำนองห่าง ๆ มีหน้าที่ยั่วเย้าทำนองเพลงอยู่ห่าง ๆ

๗. ฆ้องกลาง หรือฆ้องมโหรี ตีพร้อมกันสองมือบ้าง ตีมือละลูกบ้าง หรือหลาย ๆ ลูกบ้าง มีหน้าที่ดำเนินทำนองเนื้อเพลงเป็นหลักของวง

๘ ฆ้องวงเล็ก ตีเก็บถี่ ๆ มือละลูกบ้าง มือละหลาย ๆ ลูกบ้าง มีหน้าที่สอดแทรกทำนองในทางเสียงสูง

๙. ซอด้วง สองคัน สีเป็นทำนองเพลง มีถี่บ้าง โหยหวนบ้าง เป็นเสียงยาวบ้าง เป็นหลักในการดำเนินเนื้อเพลง แต่ไม่มีหน้าที่เป็นผู้นำวง เพราะมีระนาดเอกเป็นผู้นำวงแล้ว

๑๐. ซออู้ สองคัน สีหยอกล้อยั่วเย้าไปกับทำนองเพลง

๑๑. จะเข้ สองตัว ดีดเก็บถี่ ๆ บ้าง ห่าง ๆ บ้าง สอดแทรกทำนองให้เกิดความไพเราะ

๑๒. ขลุ่ยเพียงออ เป่าเก็บถี่ ๆ บ้าง โหยหวนเป็นเสียงยาว ๆ บ้าง ช่วยดำเนินทำนองเพลง

๑๓. ขลุ่ยหลิบ วิธีเป่าเหมือนกับขลุ่ยเพียงออ แต่มีหน้าที่สอดแทรกทำนองไปในทางเสียงสูง

๑๔. โทน ตีให้สอดสลับกับรำมะนากำกับจังหวะหน้าทับ

๑๕. รำมะนา ตีให้สอดสลับไปกับโทน ทำหน้าที่กำกับจังหวะหน้าทับ โทนกับรำมะนานี้ต้องตีให้สอดคล้องกันเหมือนเครื่องดนตรีอย่างเดียว

๑๖. ฉิ่ง ตีให้ดังฉิ่งทีหนึ่ง ฉับทีหนึ่ง กำกับจังหวะโดยสม่ำเสมอให้รู้จังหวะเบาและจังหวะหนัก

ส่วนเครื่องประกอบจังหวะอื่น ๓ อย่าง คือ ฉาบเล็ก ฉาบใหญ่ และโหม่งนั้นเลือกใช้ตามโอกาสที่เห็นสมควร (มนตรี ตราโมท, ๒๕๒๗: ๖๐-๘๙)

นอกจากการประสมวงที่เป็นแบบแผนดังได้กล่าวมาแล้ว ยังมีรูปแบบการประสมวงในลักษณะพิเศษที่เกิดจากแนวคิดของ มนตรี ตราโมท เพื่อใช้สำหรับชุดระบำโบราณคดีได้อธิบายไว้ว่า การคัดเลือกเครื่องดนตรีนั้นเป็นงานสร้างสรรค์อย่างหนึ่งโดยนำเครื่องดนตรีที่ปรากฏเป็นหลักฐานทางโบราณสถานโบราณวัตถุ ที่มีอยู่จริงในสมัยต่าง ๆ มาใช้หากเครื่องดนตรีที่ปรากฏในภาพจำหลักชิ้นใดไม่มี ก็ใช้ช่างประจำกรมศิลปากรสมัยนั้นประดิษฐ์ขึ้น ซึ่งเครื่องดนตรีที่ประดิษฐ์ขึ้นในครั้งนี้ได้แก่ ระนาดตัด แบ่งออกเป็น ๒ ขนาด คือ ระนาดตัดรางใหญ่ และระนาดตัดรางเล็ก นอกจากนี้ก็ได้นำเครื่องดนตรีโบราณที่ในปัจจุบันไม่ค่อยมีคนที่นำไปบรรเลงกลับมาใช้บรรเลงอีกหลายชนิดได้แก่ กระจับปี่ ๓ ขนาด พิณน้ำเต้า และพิณ ๕ สาย เมื่อได้เครื่องดนตรีครบทุกชนิดก็นำมาจัดไว้ในวงต่าง ๆ ตามสมัยของแต่ละเพลงให้เหมาะสมตามหลักฐานจากโบราณสถาน-โบราณวัตถุ ประวัติโบราณคดี ในขั้นตอนนี้ถือเป็นขั้นตอนที่ต้องใช้ระยะเวลานานและยากที่สุดก็ว่าได้เนื่องจากการจัดหาเครื่องดนตรีที่เหมาะสมเข้ากับยุคสมัยและต้องได้เสียงที่เข้ากับสำเนียงเพลงระบำชุดโบราณคดีในแต่ละเพลงโดยเฉพาะอย่างยิ่งการปะดิษฐ์ระนาดตัดขึ้นมาใหม่นั้น เสียงของระนาดตัดและรูปร่างที่เหมือนกับภาพจำหลักและขนาดของลูกระนาดในแต่ละลูกต้องได้เสียงที่กลมกลืนกับสำเนียงมอญด้วย สามารถแบ่งเครื่องดนตรีในแต่ละวงได้ดังนี้

๑. วงทวารวดี

พิณ ๕ สาย	*ตะโพนมอญ*
จะเข้	*ฉิ่ง*
ขลุ่ย	*ฉาบใหญ่*
ระนาดตัดราง ๑	*กรับคู่*
ระนาดตัดราง ๒	*กรับคู่ ๒*

ในวงนี้มีเครื่องดนตรีที่ปรากฏอยู่ในภาพจำหลักตามโบราณสถาน-โบราณวัตถุ สมัยทวารวดีคือ พิณ ๕ สาย และระนาดตัด นอกจากนี้ตะโพนมอญยังสามารถแสดงเอกลักษณ์ของเพลงสำเนียงมอญได้

๒. วงศรีวิชัย

กระจับปี่	*ขลุ่ย*
กระจับปี่ ๒	*ตะโพน*
กระจับปี่ ๓	*กลองแขก*
ฆ้อง ๓ ลูก	*ฉิ่ง*
ซอสามสาย	*ฉาบ*

ในวงนี้มีเครื่องดนตรีที่ปรากฏอยู่ในภาพจำหลักตามโบราณสถาน-โบราณวัตถุ สมัยศรีวิชัยคือ กระจับปี่ ส่วนกลองแขกสามารถแสดงเอกลักษณ์ของสำเนียงแขก-ชวาได้

๓. วงลพบุรี

ซอสามสาย	*โทน ๒ ลูก*
พิณน้ำเต้า	*ฉิ่ง*
ปี่ใน	*ฉาบ*
กระจับปี่ ๑	*กรับคู่ ๑*
กระจับปี่ ๒	*กรับคู่ ๒*

ในวงนี้มีเครื่องดนตรีที่ปรากฏอยู่ในภาพจำหลักตามโบราณสถาน-โบราณวัตถุสมัยลพบุรีคือ พิณน้ำเต้าและกระจับปี่

๔. วงเชียงแสน

ปี่จุ่ม ๑	*แคน*
ปี่จุ่ม ๒	*ตะโพน*
ปี่จุ่ม ๓	*ฉิ่ง*
ซึง	*ฉาบใหญ่*
สะล้อ	*ฆ้องหุ่ย*

ในวงนี้มีเครื่องดนตรีที่ปรากฏอยู่ในภาพจำหลักตามโบราณสถาน-โบราณวัตถุสมัยเชียงแสนคือปี่จุ่ม ซึง และสะล้อ ส่วนแคนนั้นแสดงให้เห็นถึงสมัยเชียงแสนที่มีอาณาเขตไปถึงดินแดนประเทศลาว

๕. วงสุโขทัย

ปี่ใน	*ตะโพน*
ฆ้องวงใหญ่	*ฉิ่ง*
ซอสามสาย	*โหม่ง*
กระจับปี่ ๑	*กรับคู่ ๑*
กระจับปี่ ๒	*กรับคู่ ๒*

ในวงนี้มีเครื่องดนตรีที่ปรากฏอยู่ตามหลักฐานทางประวัติศาสตร์และจากศิลาจารึกในสมัยสุโขทัยคือ ปี่ใน ซอสามสาย ฆ้องวง และตะโพน และเครื่องดนตรีเหล่านี้ยังเป็นส่วนหนึ่งของวงปี่พาทย์เครื่องห้าด้วย (มนตรี ตราโมท อ้างถึงใน ลักษณาวดี จตุรภัทร์, ๒๕๔๔: ๓๘-๔๑)

๒.๓ ทฤษฎีการประพันธ์เพลงไทย

พิชิต ชัยเสรี (๒๕๕๗) ได้เขียนหนังสือเรื่อง การประพันธ์เพลงไทย โดยมีเนื้อหาอธิบายถึงการบันทึกทำนองเพลง ประเภทของผู้ประพันธ์ อธิบายบันดาลรังสฤษฎ์ อธิบายศึกษิตอนุรักษ์ อธิบายขนบภักดิ์สบสมัย อธิบายบุกไพรเบิกทาง อุปกรณ์ในการประพันธ์ การยืดยุบ การล้อ-ขัด-เหลื่อม การกรอ การโยน เที่ยวกลับ-ทางเปลี่ยน การเปลี่ยนบันไดเสียง การใช้กระสวนจังหวะ สำเนียง อัตลักษณ์เข้าแบบ ลักษณะเดี่ยว เสน่ห์ของเสียง

มนตรี ตราโมท อธิบายขั้นตอนการฝึกหัดขยายเพลงว่ามี ๓ ขั้นตอนใหญ่การแต่งในขั้นเริ่มฝึกหัด ควรจะทำเป็นขั้น ๆ รายละเอียดมีดังนี้

๑. ขยายทำนองเพลงเดิมให้ยาวออกไป ๑ เท่าตัว ดังจะแต่งเพลง ๒ ชั้น ประเภทปรบไก่ ขึ้นเป็น ๓ ชั้น ก็จงขยายทำนองเพลงแต่ละจังหวะซึ่งมีความยาวจังหวะละ ๔ ห้องของโน้ตสากลจังหวะ ๒/๔ ให้เป็นจังหวะละ ๘ ห้องและควรค่อย ๆ ทำไปทีละจังหวะ ๆ

๒. แทรกแซงทำนองซึ่งขยายแล้วนั้นให้ถี่ตามสมควร เพื่อให้ทำนองที่ขยายแล้วนั้นกะทัดรัด ไม่โตงเตงด้วยส่วนขยายและทำไปทีละจังหวะ ๆ เช่นเดียวกันจนจบเพลง

๓. เกลาสำนวนทำนองที่ได้แทรกแซงไว้แล้วนั้นให้มีสัมผัสสนิทสนม มีท่วงทีไพเราะสมส่วนทั้งการขึ้นต้นและลงจบ พินิจพิเคราะห์ว่าทำนองตอนใดควรจะเป็นทำนองพื้น ๆ มีลูกล้อลูกขัดหรือถี่ห่างมีเม็ดพรายอย่างไรบ้าง ก็คิดประดิษฐ์แทรกใส่ไปตามที่เห็นสมควร

(มนตรี ตราโมท, ๒๕๓๘: ๔๕-๔๖)

สิริชัยชาญ ฟักจำรูญ กล่าวว่าในหนังสือดุริยางค์ไทย ว่าด้วยเรื่องการประพันธ์เพลงไทยมีอยู่ ๔ วิธี ได้แก่

๑. ยืดหรือขยายจากเพลงเดิม วิธีนี้ผู้แต่งจะใช้ทำนองเพลงของเดิม ซึ่งมักจะเป็นเพลงอัตราสองชั้นเป็นหลัก แล้วนำมาแต่งทำนองขยายขึ้นเท่าหนึ่งกลายเป็นสามชั้น

๒. ตัดทอนจากเพลงเดิม วิธีนี้ใช้หลักเดียวกับวิธีที่หนึ่ง แต่เปลี่ยนจากการขยายเป็นตัดทอนลงมา จากเพลงอัตราสองชั้นเป็นเพลงอัตราชั้นเดียว

๓. แต่งทำนองขึ้นใหม่โดยอาศัยเพลงเดิม นำทำนองเพลงสร้อยเพลง สองชั้น มาเป็นแนวทางในการแต่งทำนองขึ้นใหม่ เรียกอีกอย่างหนึ่งว่าทางเปลี่ยน หรือการดัดแปลงทำนองเพลงให้เปลี่ยนไป อาจทำเป็นสำเนียงภาษาต่างก็ได้

๔. แต่งโดยใช้ความคิดสร้างสรรค์ของผู้แต่ง วิธีนี้ผู้แต่งจะเริ่มต้นจากการค้นคว้าหาข้อมูลในการสร้างรูปแบบจังหวะและแนวทำนองเพลงที่จะแต่ง สามารถทำได้หลายวิธีดังนี้

๔.๑ คิดจากจังหวะและลีลาท่าเดินท่าวิ่งของสัตว์บางชนิด

๔.๒ คิดจากสภาพสิ่งแวดล้อม ประวัติศาสตร์ในแต่ละยุคแต่ละสมัย

๔.๓ คิดจากเหตุการณ์สำคัญต่าง ๆ รวมทั้งรัชสมัย พระราชพิธี

(สิริชัยชาญ ฟักจำรูญ, ๒๕๔๖: ๑๙๔-๒๐๓)

ทั้งนี้ พิชิต ชัยเสรี ยังกล่าวถึงลักษณะของผู้ประพันธ์เพลงไทย อาจแบ่งออกเป็น ๔ แบบด้วยกัน คือ

๑.บันดาลรังสฤษฏ์ (Creative inspiration)คือ ผู้ประพันธ์ที่สร้างสรรค์ทำนองขึ้นจากแรงบันดาลใจ ซึ่งอาจมาจากเหตุปัจจัยภายนอกคือสิ่งแวดล้อม ปรากฏการณ์ หรือจากเหตุปัจจัยภายในคือ ความสะเทือนใจของศิลปินเองได้ ดังนั้น คีตกวีประเภทนี้ต้องเป็นคนพิเศษจริงๆ ดนตรีที่ปรากฏในยุคเริ่มแรกมาจากท่านเหล่านี้ทั้งสิ้น ซึ่งหากสืบย้อนขึ้นไปจนถึงที่สุดเท่าที่ปรากฏหลักฐานคงสุดที่ครูมีแขก แรงบันดาลใจนี้ ถ้ามาจากสิ่งเหนือธรรมชาติเรียกว่า ทิพยดล จำพวกเพลงหน้าพาทย์ชั้นสูง เป็นต้น

๒. ศึกษิตอนุรักษ์ (Classical conservatism) เกิดขึ้นในคีตกวีรุ่นต่อมาจากประเภทแรก หมายถึง ผู้ประพันธ์ตามหลักการหรือ Structure อันวิจิตรบรรจงอย่างเคร่งครัดตามแบบแผนแต่โบราณ เช่น ครูมีแขก มาจนถึงพระยาประสานฯ

๓. ขนบภักดิ์สบสมัย (Trendy tradition) คือ มีแนวคิดคล้อยตามสมัย นิยมที่เกิดขึ้นในช่วงเวลาที่กาลังประพันธ์เพลง แต่ยังรักษาหลักการตามแบบแผนไว้ เช่น แต่งมือฆ้องเป็นทางเก็บตัวอย่าง เพลงโหมโรงพม่าวัด ของครูเพ็ง เป็นต้น

๔. บุกไพรเบิกทาง (Contemporary) หมายถึง พวกที่สร้างสรรค์บทเพลงขึ้นใหม่ที่ไม่เคยปรากฏมาก่อน ประหนึ่งนักผจญภัยที่บุกป่าฝ่าดง เพื่อหาทางออกจากไพรพฤกษ์ที่ปิด

ล้อมอยู่เช่น เพลงสรภัญญะ ของกรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ หน้าทับเบญจคีรี ของหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) หรือระบำนพรัตน์ ของครูมนตรี เป็นต้น
(พิชิต ชัยเสรี, ๒๕๕๗: ๑-๕)

ทฤษฎีการประพันธ์เพลงของพิชิต ชัยเสรี ประกอบด้วยรูปแบบการประพันธ์เพลง ๓ รูปแบบด้วยกัน ดังนี้

๑. รูปแบบอิงขนบโบราณ (ขนบภักดิ์สบสมัย) เป็นการประพันธ์โดยมีแนวคิดคล้อยตามสมัยนิยมในช่วงเวลาที่กำลังประพันธ์เพลง แต่คงขนบธรรมเนียมไว้ หมายความว่า คีตกวีย่อมปรับแปรบทเพลงของตนให้สอดคล้องตามกระแสความนิยมที่เกิดขึ้นในช่วงนั้น ตัวอย่างเช่น

๑.๑ นิยมแต่งเป็นสำเนียงภาษา

๑) บทพระนิพนธ์ในสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้าบริพัตรสุขุมพันธุ์ กรมพระ-นครสวรรค์วรพินิต

- เพลงแขกมอญบางขุนพรหม เถา - เพลงแขกสี่เกลอ เถา

๒) ผลงานของครูหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง)

- เพลงชุดกะหรัดรายา - เพลงนกเขาขะแมร์ เถา

๓) ผลงานของครูมนตรี ตราโมท (ศิลปินแห่งชาติ)

- เพลงพม่าเห่ เถา - เพลงมอญรำดาบ เถา

๑.๒ นิยมแต่งปกปิดรากทำนองเดิม

๑) บทพระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัว

- เพลงเขมรละอออง เถา (ทำนองเดิมจากเพลงเขมรเอวบาง สองชั้น)
- เพลงราตรีประดับดาว เถา (ทำนองเดิมจากเพลงมอญดูดาว สองชั้น)

๒) บทพระนิพนธ์ในสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้าบริพัตรสุขุมพันธุ์ กรมพระนครสวรรค์วรพินิต

- โหมโรงประเสบัน (ทำนองเดิมจากเพลงต้นแขกไทร สองชั้น)
- เพลงแขกสาย เถา (ทำนองเดิมจากเพลงแขกโหม่ง สองชั้น)

๓) ผลงานของครูหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง)

- เพลงโหมโรงกระสุนทอง (ทำนองเดิมจากเพลงกลม)
- เพลงอะแซหวุ่นกี้ เถา (ทำนองเดิมจากเพลงคุณลุงคุณป้า สองชั้น)

๑.๓ นิยมแต่งเป็นเพลงทางกรอ

๑) ผลงานของครูหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง)

- โหมโรงปฐมดุสิต - เพลงชมแสงจันทร์ สามชั้น

๒) ผลงานของครูมนตรี ตราโมท (ศิลปินแห่งชาติ)

- เพลงโสมส่องแสง สามชั้น - เพลงขอมทรงเครื่อง เถา

๓) ผลงานของครูบุญยงค์ เกตุคง (ศิลปินแห่งชาติ)

- เพลงเพชรน้อย เถา - เพลงสร้อยลาปาง เถา

๑.๔ นิยมแต่งเป็นเพลงลูกล้อลูกขัด

๑) ผลงานของพระยาประสานดุริยศัพท์ (แปลก ประสานศัพท์)

- เพลงธรณีร้องไห้ เถา

๒) ผลงานของครูสิน ศิลปบรรเลง

- เพลงทะเลบ้า เถา

๓) ผลงานของครูพุ่ม บาปุยะวาทย์

- เพลงทยอยญวน เถา - เพลงทวอย เถา

๑.๕ นิยมแต่งพรรณนาธรรมชาติ

๑) บทพระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัว

- โหมโรงคลื่นกระทบฝั่ง สามชั้น

๒) บทพระนิพนธ์ในสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้าบริพัตรสุขุมพันธุ์ กรมพระนครสวรรค์วรพินิต

- เพลงเขมรไทรโยค สามชั้น - เพลงตับแม่ศรีทรงเครื่อง

๓) ผลงานของครูหลวงประดิษฐ์ไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง)

- เพลงชุดด้อมค่าย - เพลงตับภุมริน

๒. รูปแบบการสร้างสรรค์แนวใหม่ (บุกไพรเบิกทาง) เป็นนวัตกรรม (Innovation) ในเพลงไทย โดยคีตกวีที่มีความสามารถในรุ่นถัด ๆ มา มีความรู้สึกอยากลิ้มลองความแปลกใหม่ที่อาจจะล่วงขนบเดิมอยู่บ้าง ดังนั้น ความคิดสร้างสรรค์ย่อมปรากฏท้าทายขนบเดิมออกมา ตัวอย่างเช่น

๑) บทพระนิพนธ์ในสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้าบริพัตรสุขุมพันธุ์ กรมพระนครสวรรค์วรพินิต

- เพลงสรรเสริญเสือป่า - เพลงทยอยนอก สามชั้น (ท่อน ๓)

๒) ผลงานของครูมนตรี ตราโมท (ศิลปินแห่งชาติ)

- เพลงระบำนพรัตน์ - เพลงระบำชุมนุมเผ่าไทย

๓) ผลงานของครูบุญยงค์ เกตุคง (ศิลปินแห่งชาติ)

- เพลงชเวดากอง เถา - เพลงเงี้ยวรำลึก เถา

๓. บันดาลรังสฤษฏ์ (Creative inspiration) คือ ผู้ประพันธ์ที่สร้างสรรค์ทำนองขึ้นจากแรงบันดาลใจซึ่งอาจมาจากเหตุปัจจัยภายนอก คือ สิ่งแวดล้อม ปรากฏการณ์ หรือจากเหตุปัจจัยภายใน คือ ความสะเทือนใจของศิลปินเองได้ ดังนั้น คีตกวีประเภทนี้ ต้องเป็นคนพิเศษจริง ๆ ดนตรีที่ปรากฏในยุคเริ่มแรกมาจากท่านเหล่านี้ทั้งสิ้น เช่น จำพวกเพลงหน้าพาทย์ชั้นสูง (พิชิต ชัยเสรี อ้างถึงใน อัศนีย์ เปลี่ยนศรี, ๒๕๕๘: ๑๗-๑๙)

พิชิต ชัยเสรี ได้รวบรวมอุปกรณ์ที่ใช้ในการประพันธ์เพลงไทยได้ ๑๐ ประการ ยังจะได้โดยสรุปเรียงลำดับดังนี้

๑. การยืดยุบ การยืดยุบนั้นเป็นการกระทำท่วงทำนองมูลบทให้เพิ่มหรือลดขนาดไปจากเดิม โดยปกติจะยื่นขึ้นเท่าตัวหรือยุบลงเท่าตัวเช่นกันจงพินิจจากตัวอย่างต่อไปนี้

ทำนองมูลบท | - ๕ - ๖ | - ๕ - ๓ | ๓ ๓ - ๒ | ๒ ๒ - ๑ | มี ๔ ห้องเมื่อจะยืดขึ้นก็จะต้องเพิ่มให้เป็น ๘ ห้องการยุบก็จะเหลือ ๒ ห้อง ทำนองมูลบทถ้ายืดขึ้นตรง ๆ โดยไม่ปรุงอะไรเลยเป็นเช่นนี้

| - - - ๕ | - - - ๖ | - - - ๕ | - - - ๓ | - ๓ - ๓ | - - - ๒ | - ๒ - ๒ | - - - ๑|

๒. การล้อ - ขัด - เหลื่อม มีความสำคัญในการประพันธ์เพลงไทย เพราะเป็นกลวิธีที่ช่วยสร้างสีสันหรือรสชาติให้กับบทเพลงได้เป็นอย่างดี ทั้งนี้ การล้อคือ การแบ่งเครื่องดนตรีเป็น ๒ พวกในการบรรเลงโดยใช้ทำนองเดียวกัน พวกนำ (มักเป็นเครื่องดนตรีที่มีเสียงสูง) จะบรรเลงก่อนแล้วพวกตาม (มักเป็นเครื่องดนตรีที่มีเสียงต่ำ) จะบรรเลงตามในทำนองเดียวกัน ความยากในการประพันธ์อยู่ที่ช่วงก่อนและหลังกระบวนการล้อจะเป็นอย่างไร มิใช้จะใช้กลวิธีการล้อก็ปฏิบัติโดยทันทีเมื่อสำเร็จหรือไม่มีทำนองจะล้อแล้วก็เลิกไปเฉย ๆ ย่อมทำให้เพลงขาดความไพเราะได้

๓. การกรอ เป็นการประพันธ์ทำนองเพลงให้มีทำนองช้า ๆ เสียงยาว ๆ หรือเสียง “จาว” เป็นส่วนใหญ่ เท่ากับเป็นการบังคับทางอีกประการหนึ่งด้วย แต่ทางกรอที่ดาด ๆ นั้น อาจทำให้ผู้บรรเลงรู้สึกอึดอัดได้ การประพันธ์ลักษณะนี้จึงมิใช่เรื่องง่าย

๔. การโยน การประพันธ์ลูกโยนนั้น นับเป็นหัวใจสำคัญประการหนึ่งในการประพันธ์เพลงไทย หากเปรียบลูกล้อ-ขัด-เหลื่อม เป็นรสหวาน-เปรี้ยว-เค็ม ลูกโยนย่อมเทียบได้กับรสเผ็ดเลยทีเดียว ทั้งนี้โครงสร้างของการโยนจะประกอบด้วยทานอง ๓ ส่วน คือ ส่วนท้าโยน ส่วนเนื้อโยน และส่วนปิดโยน แต่ในความเป็นจริง ผู้ประพันธ์อาจปรับเปลี่ยนส่วนต่าง ๆ ออกไปได้เช่นกัน

๕. เที่ยวกลับ-ทางเปลี่ยน อุปกรณ์ชนิดนี้เป็นที่นิยมแพร่หลายของคีตกวีไทย เพราะนอกจากจะเป็นการแสดงภูมิปัญญาแล้ว ก็ยังเป็นการเพิ่มอรรถรสให้แก่บทเพลงอีก แต่ควรทำความเข้าใจเสียแต่เบื้องต้นว่าทั้งสองคำนี้ไม่เหมือนกันทีเดียว เพราะแม้จะมีลักษณะร่วมที่เหมือนกัน คือการตกแต่งทำนองเดิมให้มีลีลาอาการใหม่ แต่ก็มีข้อแตกต่างสำคัญที่ว่าทางเปลี่ยนต้องคงความยาวและลูกตกท้ายห้องที่ ๔ และ ๘ ไว้เป็นมั่นคง โดยเฉพาะห้องที่ ๘ จะพลาดไม่ได้ ทว่าเที่ยวกลับนั้นไม่จำเป็น กล่าวคือ ทั้งความยาวและลูกตกอาจยักเยื้องไปได้กว่าสำนวนเดิมเพียงแต่ต้องรักษาลูกตกสุดท้ายเมื่อหมดจังหวะหน้าทับไว้เท่านั้น

๖. การเปลี่ยนบันไดเสียง ในดนตรีไทยนั้นมักจะเปลี่ยนบันไดเสียงขึ้นไปคู่ ๔ จากบันไดเดิม เช่นเริ่มด้วย P.C (๑) = ๑๒๓X๕๖ เมื่อมีการเปลี่ยนเสียงก็จะย้ายไปเป็น P.C (๔) เท่ากับ ๔๕๖X๑๒ เป็นต้น ถ้าจะให้อธิบายก็เห็นจะเป็นเพราะประสงค์จะใช้เสียงให้ครบ ๗ เสียงก็เป็นได้ เพราะดนตรีไทยนั้นบรรเลงเป็นกลุ่ม ๕ เสียงอย่างที่เรียกว่าเป็น Penta Centric หรือปัญจมูล แม้จะมีเสียงครบ ๗ เสียงในคู่แปดก็ตาม กลุ่มเสียงปัญจมูลจะเว้นการใช้เสียงระดับที่ ๔ และใช้เสียงระดับที่ ๗ เป็นบางโอกาสหรืออาจไม่ได้ใช้เลยก็เป็นได้ ทั้งนี้ ต้องพิจารณาออกแบบโดยรอบคอบ ทั้งก่อนเปลี่ยน ขณะเปลี่ยน และภายหลังการเปลี่ยนบันไดเสียงด้วย จึงจะทำให้บทเพลงมีความไพเราะได้

๗. การใช้กระสวนจังหวะ ในดนตรีไทยนั้นมีกระสวนจังหวะ ๒ ชนิด คือกระสวนจังหวะฉิ่งและกระสวนจังหวะกลอง หรือหน้าทับ แล้วลงท้ายด้วยกระสวนจังหวะของทำนอง ซึ่งแยกไปต่างหาก ดังนี้

กระสวนจังหวะฉิ่ง โดยปกตินั้นฉิ่งที่เปิด และตีปิดเป็นฉับ สลับกันเรื่อยไปในแนวช้า ปานกลาง และเร็ว ลดหลั่นกันโดยลำดับ ซึ่งอาจจะเป็นสามชั้น สองชั้น ชั้นเดียว หรือ สองชั้น ชั้นเดียว ครึ่งชั้น หรือสี่ชั้น ก็ได้ขอให้เรียงต่อกันอย่างน้อย ๓ ระดับทั้งนี้เมื่อสิ้นสุดจังหวะให้หมดด้วยฉับ แต่ในการประพันธ์นั้นท่านผู้แต่งจะยักเยื้องกระสวนสิ่งนี้เป็นเช่นไรก็สุดแต่ความเหมาะสมของทำนองนั้น ๆ

กระสวนจังหวะกลอง กระสวนจังหวะหลักมี ๒ ชนิดคือ หน้าทับปรบไก่และหน้าทับสองไม้ จากกระสวนจังหวะทั้ง ๒ นี้เองโบราณจารย์ได้สร้างหน้าทับไว้มากมาย แตกลูกแตกดอกออกไปสุดจะพรรณนา ผู้ประพันธ์จะต้องเลือกให้เหมาะสมแก่ลีลาท่วงทำนองแห่งบทเพลง หาไม่แล้วแม้บทเพลงจะไพเราะเพียงไรถ้าใช้หน้าทับไม่เหมาะจะกลายเป็นเสียเอาทีเดียว

กระสวนจังหวะของทำนอง เป็นการถอดโน้ตหรือเสียงต่าง ๆ ออกจากทำนองหนึ่ง ๆ ให้คงไว้แต่กระสวนจังหวะแท้ ๆ ที่ไม่มีทำนองใดเหลืออยู่ เช่น

- ๑ - ๓ | ๒ ๑ - ๖ | - - - ๕ | - - - ๓ | - - - - | - ๖ - ๑ | - ๖ - ๕ | - - - -|

เมื่อถอดโน้ตออกให้หมด จะคงเหลือเพียง

- X -X | X X - X | - - - X | - - - X | - - - - | - X - X | - X - X | - - - -|

โดยลักษณะการเช่นนี้ผู้ประพันธ์อาจสร้างความคิดให้การประพันธ์ขึ้น โดยไม่ต้องอาศัยทำนองใด ๆ ครั้นเสร็จสิ้นกระสวนจังหวะเช่นที่ว่านี้ จึงบรรจุทำนองภายหลังตามความเหมาะสม ซึ่งอาจจะง่ายกว่าการประพันธ์ด้วยทำนองตามปกติก็เป็นได้

๘. สำเนียง สำเนียงในดนตรีไทย หมายถึง ลีลาของบทเพลง ซึ่งเกี่ยวเนื่องกับการสำแดงอารมณ์ (Expressive intonation) อันอาจแบ่งได้ ๔ ลักษณะ คือ แข็ง-อ่อน-สนุก-เศร้า ผู้ประพันธ์ต้องเลือกตบแต่งประดับประดาลีลาของบทเพลงแสดงถึงอารมณ์ ความรู้สึกต่าง ๆ ให้เหมาะสมของบทเพลงของตน เมื่อผนวกกับหน้าทับ แนวการบรรเลง ความเข้มของเสียง ลักษณะของวงดนตรี ผลของการประพันธ์ก็จะสัมฤทธิ์ ทั้งนี้ ยังมีสำเนียงอีกชนิดหนึ่งที่แตกต่างไปจากสำเนียงแสดงอารมณ์ เรียกว่า “สำเนียงภาษา” เป็นลักษณะการล้อเลียนทางศิลปะประการหนึ่ง โดยใช้ท่วงทำนองบอกความเป็นต่างชาติต่างภาษา เช่น สำเนียงจีน มอญ พม่า ลาว เขมร เป็นต้น (พิชิต ชัยเสรี, ๒๕๕๗: ๗-๔๘)

๙. อัตลักษณ์เข้าแบบ คือกลุ่มทำนองในการดำเนินทำนองซึ่งประกอบไปด้วยสำนวนท้า และสำนวนรับ การที่จะกำหนดสำนวนท้า และสำนวนรับได้เสียงใด ๆ ก็สุดแท้แต่บทประพันธ์ของคีตกวีแต่เมื่อดำเนินทำนองเข้าก็ต้องได้อัตลักษณ์เข้าแบบ ทำนองจะเกิดขึ้นได้ต้องผ่านการฝึกฝนเรียนรู้ แล้วค่อยซึมซับอัตลักษณ์เข้าแบบต่าง ๆ ไปโดยลำดับสั้นบ้าง ยาวบ้าง การเรียงร้อยถ้อยทำนองของนั้นหาใช่กลุ่มทำนองที่สักแต่มาเรียงต่อ ๆ กัน หากแต่ต้องมีการออกแบบสร้างสรรค์อย่างบรรจง

๑๐. ลักษณะเดี่ยว ผู้ประพันธ์ทางเดี่ยวในตัวเพลงต่าง ๆ นั้นมีข้อเตรียมตัวอยู่ ๒ ประการคือเป็นผู้ปฏิบัติบรรเลงได้ถึงเพลงเดี่ยวในเครื่องมือแห่งตนหนึ่งแล้วควรได้เพลงเดี่ยวสำคัญ ๓ กลุ่มนี้อีกหนึ่งคือ

๑๐.๑ เพลงเดี่ยวประเภททางพื้น ได้แก่ พญาโศก แขกมอญ

๑๐.๒ เพลงเดี่ยวใช้การแสดง ได้แก่ เชิดนอก

๑๐.๓ เพลงเดี่ยวขั้นสูง ได้แก่ ทยอยเดี่ยว กราวใน

กลุ่มแรกนั้นเป็นแม่แบบของเพลงทางพื้นและการเดินทำนองประกอบด้วยเม็ดพราย อย่างที่เรียกว่ามือเดี่ยวไว้ครบครัน กลุ่มที่ ๒ คือกลุ่มเชิดนอกมีลักษณะจำเพาะอยู่ในตัวทั้งทำนองและจังหวะทั้งทีขึ้นทีลง การเข้าการออก สุดท้ายเป็นกลุ่มเดียวที่ถือกันว่าสูงสุดทั้งสองเพลง

การปฏิบัติบรรเลงเดี่ยวตามขนบดนตรีไทยนั้นทำท่อนละ ๒ หน โดยในเนื้อทำนองเดียวกันเป็น ๒ ลักษณะเที่ยวแรกเป็นทำนองจาว ๆ คล้ายคนร้องหรือยิ่งกว่าจึงเรียกว่าเที่ยวโอด เพราะท่วงทำนองออดอ้อนเอื้อนเอ่ย จนบางท่านเรียกว่า ทางหวานก็มี ส่วนเที่ยวหลังนั้นเป็นทำนองเก็บถี่ยิบยับไปที่เดียวเรียกว่าเที่ยวพัน ซึ่งเป็นทางเก็บเดินกลอนอย่างคมคายตามคีตกวีรังสรรค์ไว้ (พิชิต ชัยเสรี, ๒๕๕๗: ๕๑-๕๖)

พิชิต ชัยเสรี ได้อธิบายลักษณะความคลี่คลายทำนองเพลงซึ่งมีเนื้อหาเกี่ยวข้องกับการแบ่งท่อนแบ่งวรรค พบว่าเกิดขึ้นในลักษณะต่าง ๆ กันถึง ๗ แบบ ดังนี้

๑. แบบแผนซ้ำท้าย แบบแผนประเภทนี้จะมีประโยคหรือทำนองที่เหมือนกันในตอนท้ายของทุกท่อน ถือเป็นแบบที่พบมากที่ในเพลงไทย เช่น เพลงแขกบรเทศ เพลงแขกมอญ

สังคีตลักษณ์ AB/CB...

๒. แบบแผนซ้ำหัว เป็นสังคีตลักษณ์ของเพลงที่มีการย้อนทำนองช่วงหัวภายในท่อนเดียวกันหรือต่างท่อนและเปลี่ยนทำนองในช่วงท้าย เช่น เพลงการะเวก เพลงจำปานารี

สังคีตลักษณ์ ABAC/DEDF...หรือ AB/AC/

๓. แบบแผนซ้ำหัว-ท้าย เป็นสังคีตลักษณ์ของเพลงที่ขึ้นต้นและลงท้ายด้วยทำนองแบบเดียวกัน โดยมากมักจะพบในเพลงท่อนเดียว เช่น เพลงพม่าเห่ เพลงแม่ศรี เพลงหรุ่ม

สังคีตลักษณ์ ABA/...

๔. แบบแผนเปลี่ยนกลาง สังคีตลักษณ์ของเพลงประเภทนี้ เป็นลักษณะของแบบแผนที่ประโยคหรือทำนองเพลงในส่วนกลางเปลี่ยนไป แต่ละประโยคหรือทำนองในช่วงต้นและท้ายจะเหมือนกันไม่เปลี่ยนแปลง เช่น ในเพลงนางนาค

สังคีตลักษณ์ ABC/ADC/...

๕. แบบแผนโอด-พัน สังคีตลักษณ์ของเพลงประเภทนี้เป็นเพลงที่มีลักษณะการเปลี่ยนบันไดเสียงแต่ยังคงทำนองเดิมหรือที่เรียกว่า โอด-พัน ซึ่งเป็นคำที่ปรากฏอยู่ในสาส์นสมเด็จฉบับลงวันที่ ๒๐ ธันวาคม ๒๔๖๓ โดย สมเด็จเจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ทรงอธิบายว่า “เพลงที่มีเนื้อเหมือนกันแต่ทำสูงทีหนึ่งต่ำทีหนึ่ง” หากนำหลักวิชาทางด้านดุริยางคศาสตร์ไทยเข้าจับวิเคราะห์ก็จะพบว่า โอด-พัน น่าจะเทียบได้กับลักษณะของการเปลี่ยนบันไดเสียงในการดำเนินทำนอง

สังคีตลักษณ์ $A^{๑}/A^{๒}/...$

๖. แบบแผนทางเปลี่ยน สังคีตลักษณ์ของเพลงประเภทนี้เป็นเพลงซึ่งมีทางเปลี่ยนของตน หมายความว่าทำนองเพลงของท่านเดิมได้รับการปรุงแต่งให้เป็นสำนวนใหม่โดยยังคงรักษาลูกตกจำนวนท่อนความยาวและบันไดเสียงเอาไว้คงเดิมเช่น ในเพลงทองย่อน เพลงพรามณ์ดีดน้ำเต้า

ในแบบแผนการซ้ำทำนองแบบทางเปลี่ยนนี้มิได้จำกัดจำนวนท่อนว่าจะมีกี่ท่อน โดยมากมักจะพบในเพลงที่มีท่อนเดียว

สังคีตลักษณ์ $A_1/A_2/A_3/...$

๗. แบบแผนเที่ยวกลับ สังคีตลักษณ์ ของเพลงประเภทนี้เนื่องจากคีตกวี กระทำทางเปลี่ยนให้เพลงโดยมิได้คำนึงถึงความสั้นยาวของเพลงต้นราก เพียงแต่คงเสียงลูกตกสำคัญบันไดเสียงไว้เท่านั้น

สังคีตลักษณ์$A/B/A^x/B^x/...$

๑. ตัวอักษร A B C D ... แทนสัญลักษณ์ท่อนต่าง ๆ ในเพลงที่ศึกษา และอาจกินความหมายถึงประโยคเพลงด้วยก็ได้ หากแต่ประโยคเพลงนั้นต้องมีนัยสำคัญไม่น้อยกว่า ๑ จังหวะหน้าทับ

๒. เครื่องหมาย / แทนสัญลักษณ์การจบท่อน

(พิชิต ชัยเสรี, ๒๕๕๙: ๘-๑๖)

สำหรับการสร้างสรรค์ผลงานในครั้งนี้ผู้วิจัยได้ใช้หลักการตั้งชื่อเพลง โดยนำหลักการตั้งชื่อเพลงไทยจาก มนตรี ตราโมท ได้จำแนกไว้ ๑๐ ประการสรุปได้ดังนี้

๑. การตั้งชื่อตามเหตุ โดยสาเหตุหรือปัญหาใดที่ทาให้เกิดทำนองเพลงนั้นเช่น เพลงทรงพระสุบิน มีการตั้งชื่อตามควรฝัน เป็นต้น

๒. การตั้งชื่อตามผล โดยบทเพลงที่ตั้งชื่อด้วยเหตุผลนี้ จะเน้นผลที่ได้รับเมื่อบรรเลงเพลงเสร็จสิ้นแล้ว เช่น เพลงมหาฤกษ์ เพลงมหาชัย ซึ่งเป็นบทเพลงในชุดเรื่องทำขวัญ หากบรรเลงแล้วย่อมทำให้เกิดความเป็นสิริมงคลนั่นเอง

๓. การตั้งชื่อตามสำเนียงของเพลงนั้น ๆ โดยบทเพลงที่ตั้งชื่อตามนัยยะนี้ จะมีปรากฏอยู่มากมาย โดยทำนองเพลงไทยที่แสดงสำเนียงภาษาจะมีชื่อภาษาของสำเนียงเพลงนั้นขึ้นต้นเช่น มอญ พม่า เขมร ลาว เป็นต้น

๔. การตั้งชื่อตามทำนองของเพลงนั้น ๆ สำหรับประเด็นนี้ ทำนองเพลงเป็นอย่างไรก็ตั้งชื่อไปตามนั้น ตัวอย่างเช่น เพลงมอญร้องไห้ เพราะมีทำนองเหมือนเสียงคนร้องไห้ เป็นต้น

๕. การตั้งชื่อตามสิ่งที่เป็นอนุสรณ์ โดยสิ่งที่เป็นอนุสรณ์นั้น ปรากฏมากมายและมีความหลากหลาย ตัวอย่างเช่น เพลงพระเจ้าลอยถาด มีความประสงค์ให้คนรำลึกถึงเมื่อครั้งพระพุทธเจ้าเสวยข้าวมธุปายาส เสร็จแล้วทรงลอยถาดทองซึ่งเป็นภาชนะลงบนกระแสน้ำแห่งแม่น้ำเนรัญชรา ให้ไหลทวนกระแสขึ้นไปได้

๖. การตั้งชื่อตามกริยาที่เพลงนั้นบรรเลงประกอบ เช่น เพลงที่แต่งขึ้นเพื่อแสดงอากัปกริยา ได้แก่ เพลงเหาะ หรือเพลงลงสรง (อาบน้ำ)

๗. การตั้งชื่อตามนามของตัวเรื่องที่เพลงนั้นจะบรรเลงประกอบ ยกตัวอย่างเช่นเพลงตระพระปรคนธรรพ จะใช้บรรเลงเพื่ออัญเชิญพระปรคนธรรพเท่านั้น

๘. การตั้งชื่อเพื่อให้เป็นชุด เช่น เพลงสังข์เล็ก เพลงสังข์ใหญ่ หรือเพลงเขมรใหญ่ เขมรกลาง เขมรน้อย เป็นต้น

๙. การตั้งชื่อเลียนชื่อเพลงของชาติอื่น ๆ เช่น เพลงพระทอง เพลงนางนาค เป็นเพลงที่คนไทยแต่งขึ้น และตั้งชื่อเลียนเพลงพระทองและเพลงนางนาคของเขมร ซึ่งตั้งชื่อโดยคงมีความประสงค์จะให้เป็นอนุสรณ์ถึงพระทองและนางนาคตามนิยายประวัติศาสตร์ของเขมร เป็นต้น

๑๐. การตั้งชื่อแปรผันจากมูลเดิม กล่าวคือผู้แต่งเพลงแต่งจากเพลงโบราณ แต่มีความประสงค์ให้ปรากฏมูลเดิมว่ามาจากเพลงอะไร บางครั้งผูกเป็นศัพท์ขึ้นแสดง เช่น เพลงราตรีประดับดาว แต่งขึ้นจากมอญดูดาว แต่งขึ้นจากเพลงเขมรขาว เป็นต้น

(มนตรี ตราโมท, ๒๕๓๘: ๘๘-๘๙)

๒.๕ แนวคิดด้านเพลงระบำ

ภัทระ คมขำ (๒๕๖๑: ๐๖ - ๑๒) ได้อธิบายและสรุปความเป็นมาของระบำไว้ในหนังสือเพลงระบำไว้ว่าการแสดง ระบำเป็นการแสดงที่มีความสวยงาม มีประวัติความเป็นมายาวนาน อาจแบ่งได้ออกเป็น ๓ ช่วงใหญ่ โดยแบ่งตามรูปแบบของการแสดงตามความนิยมของคนในสังคมเป็น ๓ ระยะได้แก่

ระยะแรก ช่วงแรกเริ่ม นับหลักฐานที่ปรากฏตั้งแต่สุโขทัย มีปรากฏการแสดงระบำโดยการแสดงยุคนั้นไม่มีการแสดงเป็นเรื่องราว

ระยะที่สอง ช่วงที่มีการแสดงเรื่องราวได้แก่ การแสดงละครและโขน เพื่อให้ผู้ชมมีความสนุกสนานมากกว่าการดูแต่ระบำที่ไม่เป็นเรื่องราวอย่างแต่ก่อน โดยมีการแทรกระบำเข้าไปในการแสดงละครเรื่องต่างๆ ด้วย

ระยะที่สาม ช่วงปัจจุบันที่มีการประดิษฐ์ท่าทองและท่าทางของการแสดงระบำเป็นชุดๆอย่างหลากหลาย มีการพัฒนาระบำเบ็ดเตล็ดประเภทต่างๆ เป็นการแสดงเพื่อตามความบันเทิงที่ไม่เป็นเรื่องราว

(ภัทระ คมขำ, ๒๕๖๑, ๖)

ธนิต อยู่โพธิ์ อธิบายการเรียนรู้เรื่องราวและร่องรอยของมนุษย์สมัยโบราณ ต้องอาศัยหลักฐานทางโบราณคดี โดยทำการแบ่งยุคต่าง ๆ การสร้างท่านองเพลงและท่ารำโบราณคดี ๕ ชุด ไว้ในหนังสือเรื่อง “ระบำชุดโบราณคดี” กรมศิลปากรจัดแสดงในโอกาสเสด็จพระราชดำเนินทรงเปิดพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ พระนคร เมื่อวันที่ ๒๕ พฤษภาคม พ.ศ. ๒๕๑๐ โดยทำการแบ่งยุคไว้ดังนี้

... โดยเฉพาะศิลปะและโบราณวัตถุสถานที่พบบนผืนแผ่นดินในประเทศไทย อาจแบ่งออกได้ตามแบบอย่างและสมัยของศิลปมี เป็นต้นว่า

สมัยก่อนประวัติศาสตร์

สมัยศิลปอินเดีย

สมัยทวารวดี พุทธศตวรรษที่ ๑๑ - ๑๖

สมัยศรีวิชัย พุทธศตวรรษที่ ๑๓ - ๑๘

สมัยลพบุรี พุทธศตวรรษที่ ๑๖ - ๑๙

สมัยเชียงแสน พุทธศตวรรษที่ ๑๗ - ๒๒

สมัยสุโขทัย พุทธศตวรรษที่ ๑๙ - ๒๐

สมัยอยุธยา พุทธศตวรรษที่ ๒๐ - ต้นศตวรรษที่ ๒๔

สมัยรัตนโกสินทร์ ต้นพุทธศตวรรษที่ ๒๔ - ปัจจุบัน

(หนังสือที่ระลึกงานพระราชทานเพลิงศพนางใบศรี แสงอนันต์, ๒๕๕๔: ๑๑๕ อ้างอิงจาก ภัทระ คมขำ, ๒๕๖๑: ๑๒ - ๑๓)

ระบำโบราณคดีทั้ง ๕ ชุดประกอบด้วย ระบำทวารวดี ระบำศรีวิชัย ระบำลพบุรี ระบำเชียงแสนและระบำสุโขทัย โดยความเป็นมาของการสร้างระบำ ผู้แสดงแต่ละระบำและรายนามนักดนตรี ปรากฏในงานเขียนของอาจารย์ธนิต อยู่โพธิ์ ซึ่งนำมาจัดลงไว้ในหนังสือที่ระลึกงานพระราชทานเพลิงศพนางใบศรี เรืองนนท์ เมื่อ ปี พ.ศ. ๒๕๕๔ ดังจะได้แสดงรายละเอียดดังนี้

๑. ระบำทวารวดี

ระบำทวารวดี สร้างขึ้นโดยสอบสวนค้นคว้าและประดิษฐ์ท่ารำ เครื่องดนตรีและเครื่องแต่งกาย จากภาพปั้นและภาพจำหลัก ที่ได้ขุดค้นพบ ณ โบราณสถานสมัยทวารวดี เช่นที่ คูบัว อู่ทอง นครปฐม โคกไม้เดนและจันเสน ซึ่งท่านจะชมศิลปะโบราณวัตถุเหล่านี้ได้ในห้องแสดงสมัยทวารวดีในพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ พระนคร และโดยเหตุที่นักปราชญ์ทางโบราณคดีได้วินิจฉัยไว้ตามหลักฐานที่พบเห็นว่าประชาชนชาวทวารวดีเป็นมอญ หรือเผ่าชนที่พูดภาษามอญ เพราะฉะนั้น ดนตรีและท่ารำในระบำชุดนี้จึงมีสำเนียงและลีลาเป็นแบบมอญ ซึ่งกรมศิลปากรได้นำระบำทวารวดีนี้ออกแสดงเสนอแก่ประชาชนเป็นครั้งแรก ณ สังคีตศาลา ในงานดนตรีมหกรรมประจำปี เมื่อวันที่ ๑๒ มีนาคม พ.ศ. ๒๕๑๐

๒. ระบำศรีวิชัย

ระบำศรีวิชัย เกิดขึ้นเมื่อกลางปี พ.ศ.๒๕๐๙ โดยได้รับแจ้งจากเอกอัครราชทูตไทย (นายประสงค์ บุญเจิม) ประจำกรุงกัวลาลัมเปอร์ว่า ท่านตนกู อับดุล รามานห์ นายกรัฐมนตรีแห่งมาเลเซีย ต้องการจะได้นาฏศิลปจากประเทศไทยไปถ่ายทำเป็นภาพยนตร์ประกอบเรื่อง Raja Bersiong ที่ท่านตนกูแต่งขึ้น จึงขอให้กรมศิลปากรจัดระบำให้สัก ๒ ชุด ชุด

หนึ่ง คือรำซัดชาตรี และอีกชุดหนึ่ง คือระบำแบบศรีวิชัย สำหรับรำซัดชาตรีนั้น กรมศิลปากรได้ปรับปรุงขึ้นไว้เป็นแบบฉบับแต่ พ.ศ. ๒๔๙๘ และตลอดเวลามานี้นาฏศิลปินของเราได้นำออกแสดงกันแพร่หลายอยู่แล้ว ส่วนระบำแบบศรีวิชัยนั้น จำต้องศึกษาค้นคว้าขึ้นใหม่ โดยได้พิจารณาสอบสวนหาแบบอย่างเครื่องดนตรี เช่น เครื่องดีด เครื่องสี เครื่องตี เครื่องเป่า จากภาพจำหลักที่พระสถูปบุโรพุทโธ ในเกาะชวา แล้วมอบให้นายมนตรี ตราโมท เลือกเครื่องดนตรีของไทยที่มีลักษณะใกล้เคียงกันบ้าง สร้างขึ้นใหม่บ้าง นำมาผสมวงปรับปรุงเล่นเพลงประกอบจังหวะระบำขึ้น แล้วให้ช่างคิดประดิษฐ์เครื่องแต่งกายนักระบำ เลียนภาพจำหลักที่พระสถูปบุโรพุทโธ กับทั้งได้ขอแรงครูนาฏศิลปที่กล่าวนามมาแล้วให้ประดิษฐ์ท่ารำขึ้นใหม่ โดยเหตุที่ในปัจจุบัน นอกจากจะได้พบศิลปะโบราณวัตถุสมัยศรีวิชัยเป็นอันมากในประเทศไทยโดยเฉพาะในภาคใต้แล้ว นักปราชญ์ทางประวัติศาสตร์และโบราณคดีหลายท่านได้ลงความเห็นกันว่า พระสถูปบุโรพุทโธในเกาะชวานั้น เป็นของราชวงศ์ไศเลนทร์ร่วมสมัยศรีวิชัย สร้างขึ้นในราวปลายคริสต์ศตวรรษที่ ๘ จึงประดิษฐ์ลีลาท่ารำขึ้นตามแบบจำหลักกับผสมให้มีทีท่าของนาฏศิลปชวาเข้าด้วยกัน เรียกระบำชุดนี้ว่า ระบำศรีวิชัย และได้นำระบำชุดนี้ไปแสดงและถ่ายทำภาพยนตร์ ณ กรุงกัวลาลัมเปอร์และนครสิงคโปร์ ตามคำขอร้องของ ตนกู อับดุลรามานห์ เมื่อต้นเดือนกุมภาพันธ์ ๒๕๑๐

๓. ระบำลพบุรี

คำว่า ระบำลพบุรี ในที่นี้ มิได้หมายความถึงระบำในท้องถิ่นจังหวัดลพบุรีในปัจจุบัน หากแต่หมายถึงระบำที่สร้างขึ้นจากหลักฐานทางโบราณวัตถุและโบราณสถานสมัยหนึ่ง ซึ่งขอมสร้างขึ้นหรือสร้างขึ้นตามศิลปะแบบขอม ดังที่มีอยู่ในประเทศกัมพูชาและในประเทศไทย เช่น ปรางค์สามยอดที่จังหวัดลพบุรีและมีอยู่เป็นอันมากในจังหวัดอื่น ๆ ทางภาคตะวันออกหรือตะวันออกเฉียงเหนือ เช่น ปราสาทหินพิมายในจังหวัดนครราชสีมา ปราสาทหินพนมรุ้งในจังหวัดบุรีรัมย์ โบราณวัตถุสถานเหล่านี้ นักโบราณคดีกำหนดสมัยเรียกในประเทศไทยว่า ศิลปลพบุรี เพราะเหตุว่าในประเทศไทยนั้น แม้ว่าจะสร้างเลียนแบบขอม แต่ก็มีลักษณะผิดแผกไปบ้างเป็นของตนเองโดยเฉพาะ ด้วยเหตุนี้ทำนองดนตรีของระบำชุดนี้จึงมีสำเนียงเป็นเขมร เครื่องแต่งกายและท่ารำก็ประดิษฐ์ขึ้นตามรูปหล่อโลหะ ณ ห้องแสดงศิลปะสมัยลพบุรี ในพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ พระนคร และตามภาพศิลาจำหลักจากโบราณวัตถุและโบราณสถาน ซึ่งเป็นศิลปะสมัยลพบุรี เช่น ที่ปราสาทหินพิมาย เป็นต้น จึงเรียกระบำชุดนี้ว่า ระบำลพบุรี

๔. ระบำเชียงแสน

ระบำเชียงแสน สร้างขึ้นตามแบบศิลปะและโบราณวัตถุสถานสมัยเชียงแสน ซึ่งมีเมืองหลวงชื่อนั้นตั้งอยู่ ณ ฝั่งขวาแม่น้ำโขงตอนเหนือของประเทศไทย ในท้องที่อำเภอเชียงแสน จังหวัดเชียงราย นักปราชญ์ทางโบราณคดีบางพวกกำหนดศิลปและ

โบราณวัตถุสถานสมัยเชียงแสนไว้ระหว่างพุทธศตวรรษที่ ๑๗ ถึงศตวรรษที่ ๒๒ แต่บางพวกกำหนดไว้ระหว่างพุทธศตวรรษที่ ๒๐ ถึงศตวรรษที่ ๒๕ อย่างไรก็ดี ศิลปะแบบเชียงแสนได้แพร่หลายไปทั่วดินแดนภาคเหนือของประเทศไทย ซึ่งในสมัยโบราณเรียกว่าอาณาจักรลานนา และต่อมามีนครเชียงใหม่เป็นนครหลวงของอาณาจักรนั้น และเป็นศูนย์กลางแห่งการศึกษาพระพุทธศาสนาฝ่ายหินยานอันเจริญรุ่งเรืองยิ่งแห่งหนึ่ง จนถึงมีพระเถระไทยผู้เป็นนักปราชญ์สามารถแต่งตำนานและคัมภีร์พระพุทธศาสนาเป็นภาษาบาลีขึ้นไว้หลายคัมภีร์ มีคัมภีร์ชินกาลมาลีปกรณ์และมังคลัตถทีปนี เป็นต้น ศิลปะแบบเชียงแสนได้แพร่หลายลงมาตามลุ่มแม่น้ำโขง เข้าไปในพระราชอาณาจักรลาว สมัยที่เรียกว่า ลานช้างหรือกรุงศรีสัตนาคนหุต แล้วแพร่หลายเข้ามาในประเทศไทยทางจังหวัดภาคตะวันออกเฉียงเหนือตอนบนด้วย มีตัวอย่าง เช่น พระพุทธรูปบางชนิดที่นักโบราณคดีบางท่านบัญญัติเรียกไว้ว่า พระพุทธรูปเชียงแสนแบบลาว หรือพระลาวพุงขาว ด้วยเหตุนี้ ระบำเชียงแสน ตลอดจนดนตรีที่สร้างจังหวะของระบำชุดนี้ จึงมีลีลาและสำเนียงเป็นไทยชาวเหนือแบบพื้นเมืองคลุกคละระคนไปด้วยลีลาและสำเนียงพื้นเมืองของชาวไทยทางภาคตะวันออกเฉียงเหนือปนอยู่ด้วย

๕. ระบำสุโขทัย

สุโขทัย เป็นนามของอาณาจักรไทย ซึ่งตั้งขึ้นโดยหัวหน้าของคนไทย เมื่อราว พ.ศ. ๑๘๐๐ ตั้งราชธานีอยู่ที่จังหวัดสุโขทัย และดำรงเอกราช อยู่ต่อมาจนราว พ.ศ.๑๙๒๐ จึงรวมเข้ากับอาณาจักรกรุงศรีอยุธยา มีหลักฐานว่าประชาชนชาวสุโขทัยได้มีความเจริญอย่างสูงทั้งทางเศรษฐกิจ ทางสังคมและวัฒนธรรม พระมหากษัตริย์และประชาชนชาวไทยในกรุงสุโขทัยได้สร้างศิลปกรรมอันเป็นแบบฉบับของชาติไว้เป็นอันมาก มีโบราณสถานสมัยสุโขทัย ซึ่งจะไปได้ชมได้ในจังหวัดสุโขทัย จังหวัดกำแพงเพชร และจังหวัดพิษณุโลก เครื่องสังกโลกสมัยสุโขทัยเคยเป็นสินค้าสำคัญจำหน่ายแพร่หลายไปจนถึงอินโดนีเซีย ฟิลิปปินส์และญี่ปุ่น แม้อาณาจักรสุโขทัยจะสิ้นอำนาจทางการเมืองแล้ว แต่แบบอย่างของศิลปกรรมสุโขทัยได้แผ่อิทธิพลเข้าไปในอาณาจักรลานนาทางภาคเหนือและในอาณาจักรศรีอยุธยาทางภาคใต้ พระพุทธรูปทั้งปูนปั้นและหล่อด้วยสำริดสมัยสุโขทัย ยกย่องกันว่าเป็นแบบอย่างศิลปกรรมงดงามเป็นอย่างยิ่ง โดยเฉพาะพระพุทธรูปปางลีลาซึ่งมีท่าย่างพระบาทและกรีดนิ้วพระหัตถ์อันแช่มช้อยน่าชม ในคำจารึกสมัยสุโขทัยยังมีคำเมือง คือ ภาษาไทยเหนือเจือปนอยู่ด้วย แสดงว่า ชาวไทยสมัยสุโขทัยได้มีการติดต่อสังสรรค์กับพี่น้องชาวไทยในภาคเหนือโดยใกล้ชิด ทั้งในศิลาจารึกนั่นเองก็กล่าวถึงชาวเมืองสุโขทัยต่างสนุกสนานรื่นเริงตามเทศกาล “ด้วยเสียงพาดเสียงพิณเสียงเลื่อนเสียงขับ” และกล่าวว่ามี “ระบำรำเต้นเล่นทุกฉัน ... ด้วยดุริยาพาทพิณฆ้องกลอง” พระพุทธรูปสำริดและปูนปั้นปางลีลาหรือปางพระพุทธองค์เสด็จลงจากดาวดึงส์ก็ดี ท่าทีของพระพรหมและพระอินทร์กางพระกลดตามเสด็จก็ดี ที่ซุ้มด้านใต้ของมณฑปวัดตระพัง

ทองหลาง ดูช่างมีลีลาท่าเยื้องกรายอันนิ่มนวล อ่อนช้อย ไม่ขัดเขิน เห็นได้ชัดว่าช่างและท่านผู้สร้างได้รับบันดาลใจมาจากลีลาท่าทางของนาฏศิลปอันมีแบบฉบับ แสดงว่าศิลปะแห่งการฟ้อนรำในสมัยสุโขทัยได้เจริญอย่างสูงส่งเช่นเดียวกับศิลปกรรมด้านอื่น ๆ ระบำสุโขทัยในชุดนี้ ได้สร้างขึ้นตามความรู้สึกจากแนวสำเนียงของถ้อยคำไทยในศิลาจารึกประกอบด้วยลีลาของภาพปั้นหล่อสมัยสุโขทัยดังกล่าว และเข้าใจว่า ศิลปะแห่งการฟ้อนรำในสมัยสุโขทัย คงจะได้มีอิทธิพลสืบเนื่องมาจนสมัยอยุธยาและรัตนโกสินทร์ด้วย

สำหรับระบำสมัยอยุธยานั้น ได้มีสืบต่อมาจนในสมัยกรุงรัตนโกสินทร์ เช่น ระบำชุดเมขลารามสูร ระบำชุดนารายณ์ปราบนนทุก ซึ่งเป็นต้นฉบับของท่ารำแม่บท ดังปรากฏในพระราชนิพนธ์ของพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ตามบทกลอนต่อไปนี้

เรื่องนารายณ์กำราบปราบนนทุก ในต้นไตรดายุคโบราณว่า
เป็นเรื่องดึกดำบรรพ์สืบกันมา ครั้งกรุงศรีอยุธยาเอามาใช้
เบิกโรงงานการเล่นเต้นรำ ที่เริ่มมีพิธีทำเป็นการใหญ่
สำหรับโรงนางฟ้อนละคอนใน แสดงให้เห็นครูผู้สอนรำ
มีทีท่าต่างต่างอย่างนารายณ์ เยื้องกรายโดยนิยมคมขำ
มีชื่อเรียกท่าไว้ให้ศิษย์จำ จะได้ทำให้ต้องแก่คลองการ

ท่าระบำในชุดดังกล่าวนี้ ศิลปินและนักเรียนนาฏศิลปของกรมศิลปากรได้ใช้เป็นแบบฝึกหัดและนำออกแสดงให้ประชาชนชมเนือง ๆ และบางชุดก็ได้ถ่ายทำเป็นภาพยนตร์ไว้แล้วด้วย เพราะฉะนั้นระบำสมัยอยุธยาและสมัยรัตนโกสินทร์ ชาวเราในสมัยนี้เคยชมกันอยู่แล้ว จึงมิได้นำมาแสดงในคราวนี้

(หนังสือที่ระลึกงานพระราชทานเพลิงศพนางใบศรี เรืองนนท์, ๒๕๕๔: ๑๑๓ – ๑๓ อ้างอิงจากภัทระ คมขำ, ๒๕๖๑: หน้า๑๒-๑๖)

๒.๕ งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

บุษกร สำโรงทอง (๒๕๔๙) ศึกษาเรื่องวัฒนธรรมดนตรีไทย ภาคกลาง และภาคอีสานใต้: พิธีกรรมและความเชื่อที่เกี่ยวข้องกับการถ่ายทอดความรู้ จากการศึกษาพบว่าดนตรีที่มีชื่อเสียงของภาคอีสานได้แก่ วงกันตรึม วงมโหรีเขมร วงปี่พาทย์พื้นบ้าน และวงมะม้วด ส่วนดนตรีประเภทหมอลำเป็นที่นิยมในจังหวัดอุบลราชธานี เพียงจังหวัดเดียว ในเขตของภาคกลางมีดนตรีประกอบเพลงร้องเป็นส่วนใหญ่ได้แก่เพลงพื้นบ้านของชุมชนต่างๆ เช่นพื้นบ้านท่าโพธิ์ ของชาวตำบลท่าโพธิ์จังหวัดอุทัยธานี หรือเพลงเหย่ย และเพลงร่อยพรรษาของจังหวัดกาญจนบุรี เพลงพื้นบ้านที่เป็นที่รู้จังในภาคกลางทั่วไปได้แก่ เพลงฉ่อย เพลงอีแซว เพลงขอทาน เพลงเรือ เพลงพวงมาลัย เพลงหางเครื่อง เพลงกล่อมลูก เพลงปรบไก่เป็นต้น นอกจากนี้ยังมีการรำโทนและกลองยาวในบางพื้นที่จังหวัดที่มีวัฒนธรรมการบรรเลงดนตรีแบบมอญได้แก่ จังหวัดสมุทรสาคร จังหวัดสมุทรสงคราม จังหวัดสมุทรปราการ และจังหวัดนนทบุรี ซึ่งมีการร้องและบรรเลงเพลงทะแยมอญ จังหวัดที่มีวัฒนธรรมดนตรีลาวได้แก่ จังหวัดนครนายก ซึ่งมีการลำพวน เป็นต้น

งานวิจัยค้นพบข้อสรุปของวัฒนธรรมดนตรีพื้นบ้านในด้านพิธีกรรมและความเชื่อที่เกี่ยวข้องกับการถ่ายทอดความรู้ดนตรีว่า มีการสืบทอดต่อกันไปจากคนรุ่นหนึ่งไปสู่คนอีกรุ่นหนึ่งแบบมุขปาฐะมีอิทธิพลความเชื่อทางพุทธศาสนาเข้ามาเกี่ยวข้องในการประกอบพิธีกรรม ศิลปินเป็นผู้ที่มีบทบาททางด้านการอนุรักษ์และการจัดการวัฒนธรรมซึ่งทำให้วัฒนธรรมดนตรีพื้นบ้านยังคงมีความเข้มแข็งเช่นเดียวกับที่ผ่านาในอดีต

ภัทระ คมขำ (๒๕๕๖) ได้ศึกษาวิจัยเรื่อง การประพันธ์เพลงเรื่องปูจานครน่านประพันธ์ขึ้นโดยการใช้วิธีการวิจัยเชิงคุณภาพและทำการเก็บข้อมูลภาคสนามในจังหวัดน่านเรื่องความเชื่อ พิธีกรรม การสร้างและระเบียบวิธีการบรรเลงกลองปู่จาในจังหวัดน่านเป็นระยะเวลา ๑๕ เดือน แบบแผนของท่วงทำนองกลองปูจากกุศโลบายทางพุทธศาสนาจึงเป็นต้นแบบการร้อยเรียงบทเพลงแบบซ่อนเงื่อนไว้ในเพลงเรื่องปูจานครน่าน จากนั้นทำการขยายทำนองและฉันทลักษณ์ของทำนองกลองปูจาเมืองน่านตามหลักการประพันธ์เพลงเรื่องตามขนบของราชสำนักเพลงเรื่องปูจานครน่านประกอบด้วยเพลงช้า เพลงสองไม้ เพลงเร็ว เพลงลา โดยใช้กลวิธีการประพันธ์ตามขนบ คือ โอด พัน การตัดทอน ลูกเท่า การใช้คู่กระด้าง การใช้คู่เสนาะ การใช้คู่กึ่งกระด้าง สำนวนเฉพาะสำหรับมือฆ้องของเพลงเรื่อง ส่วนลักษณะพิเศษในเพลงเรื่องปูจานครน่านคือการประพันธ์บทเพลงช้าและหน้าทับขึ้นใหม่

ลักษณาวดี จตุรภัทร์ (๒๕๔๓) ได้ศึกษาวิทยานิพนธ์เรื่อง งานสร้างสรรค์เพลงระบำชุดโบราณคดีของครูมนตรี ตราโมท ผลการวิจัยพบว่า เพลงระบำชุดโบราณคดีสร้างสรรค์ขึ้นมาโดยมีวัตถุประสงค์แสดงให้เห็นอัตลักษณ์ของชนชาติไทยที่มีประวัติอันยาวนานเป็นประเทศเอกราช วิธีการประพันธ์เพลงยึดแนว ทางมาจากหลักฐานทางประวัติศาสตร์และโบราณคดี เพลงระบำชุดนี้ประกอบไปด้วย ๕ เพลง ได้แก่ เพลงระบำทวาราวดีเป็นเพลงสำเนียงมอญ เพลงระบำศรีวิชัย เป็นเพลงสำเนียงแขก-ชวา เพลงระบำลพบุรี เป็นเพลงสำเนียงเขมร เพลงระบำเชียงแสน เป็นเพลงสำเนียงไทยเหนือ-ลาว ทั้ง ๔ เพลง เป็นเพลงที่ประพันธ์ขึ้นใหม่ ส่วนเพลงระบำสุโขทัยเป็นเพลงสำเนียงไทย นำมาจากเพลง สุโขทัยชั้นเดียวของเก่ามาขยายเป็นสองชั้น ทางด้านของการบรรเลงนั้นจะมีโครงสร้างอัตรา สองชั้นและชั้นเดียว ยกเว้นเพลงระบำเชียงแสนเพลงเดียวที่ดำเนินทำนองในอัตราจังหวะสองชั้น ตลอดทั้งเพลง ด้านเครื่องดนตรี เครื่องแต่งกาย และท่ารำเป็นงานสร้างสรรค์ที่นำแบบอย่างมาจาก ภาพจำหลักตามโบราณสถานและโบราณวัตถุในสมัยต่าง ๆ ลักษณะเด่นที่สำคัญของเพลงระบำชุดโบราณคดี คือ มีวิธีการประพันธ์เพลงอย่างมีขั้นตอน มีการตั้งชื่อ การประดิษฐ์ท่ารำ เครื่องแต่งกาย และเครื่องดนตรีที่ดีสามารถเป็นแนวทางแก่ นักประพันธ์เพลงรุ่นหลังได้ และเนื่องจากเป็นนโยบายของรัฐที่ปลูกฝังอัตลักษณ์ของความเป็น ชนชาติไทยให้กับประชาชนโดยมีกรมศิลปากรซึ่งมีเครือข่ายคือ วิทยาลัยนาฏศิลป ๑๒ แห่ง จึงแพร่กระจายไปสู่ส่วนภูมิภาคอย่างรวดเร็ว และกระจายไปสู่สถานศึกษาอีกหลายแห่ง จึงทำให้ เพลงระบำชุดนี้ได้รับความนิยมอย่างแพร่หลายมาจวบจนปัจจุบัน

บทที่ ๓
บริบทเกี่ยวกับโบราณสถานปราสาทเขาน้อยสีชมพู

การศึกษาบริบทที่เกี่ยวข้องกับโบราณสถานปราสาทเขาน้อยสีชมพู ผู้วิจัยใช้วิธีการศึกษาด้านเอกสารและสัมภาษณ์บุคคลข้อมูล รวบรวมและวิเคราะห์เป็นข้อมูลต้นรากสำหรับการประพันธ์บทเพลงระบำโบราณคดีปราสาทเขาน้อยสีชมพูในลำดับต่อไป โดยเนื้อหาในการศึกษามีดังนี้

๓.๑ โบราณสถานปราสาทเขาน้อยสีชมพู

๓.๒ โบราณวัตถุที่ค้นพบ

๓.๓ วัฒนธรรม ความเชื่อ ประเพณีที่เกี่ยวกับปราสาทเขาน้อยสีชมพู

๓.๑ โบราณสถานปราสาทเขาน้อยสีชมพู

ปราสาทเขาน้อย หรือ ปราสาทเขาน้อยสีชมพู ถูกสันนิษฐานว่าสร้างในพุทธศตวรรษที่ ๑๒ และมีการบูรณะปฏิสังขรณ์ในพุทธศตวรรษที่ ๑๕ และคงความสำคัญจนถึงพุทธศตวรรษที่ ๑๖ เชื่อว่าเป็นศาสนสถานในศาสนาฮินดู ตัวปราสาทเป็นโบราณสถานไม่ก่ออิฐสอปูน ประกอบด้วยปราสาทก่อด้วยอิฐ ๓ หลังคือ ปรางค์ทิศเหนือ ปรางค์องค์กลาง และวิหารทิศใต้ แต่คงเหลือเพียงปรางค์องค์กลางเท่านั้นที่ยังคงสภาพค่อนข้างสมบูรณ์ ส่วนปรางค์ทางทิศเหนือ และวิหารทิศใต้ เหลือเพียงฐานเท่านั้น ต่อมาเมื่อปี พ.ศ. ๒๔๗๘ ปราสาทเขาน้อยได้รับการขึ้นทะเบียนเป็นโบราณสถานแห่งชาติจากกรมศิลปากร และมีการสำรวจ ขุดพบโบราณวัตถุจำนวนมาก เช่น โบราณวัตถุทำจากโลหะ เครื่องปั้นดินเผา ทับหลังหินทราย ๕ ชิ้น พบประติมากรรมรูปนางมหิษาสุรมรรธนีสี่กร ซึ่งสูญหายไปแล้ว และค้นพบแผ่นจารึกบ่งบอกถึงอายุการสร้างปราสาทเรียกว่า "จารึกเขาน้อย" และทับหลังหินทรายแบบสมโบร์ไพรกุกอายุประมาณ พุทธศตวรรษที่ ๑๒ ศิลาจารึกระบุมหาศักราช ๕๕๙ ตรงกับ พ.ศ.๑๑๘๐ ซึ่งเป็นจารึกที่ระบุศักราชเก่าที่สุดในประเทศ โบราณวัตถุต่างๆที่ได้จากการขุดค้นปัจจุบันเก็บรักษาและตั้งแสดงอยู่ที่พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ ปราจีนบุรี ปราสาทหลังนี้เป็นศาสนสถานของศาสนาฮินดูแต่ยังไม่อาจระบุได้ว่าเป็นลัทธิใด เป็นอาคารก่ออิฐไม่ผสมปูน ๓ หลัง พังทลายเหลือแต่ปรางค์องค์กลาง กับเนินดินอีก ๒ เนิน พบโบราณวัตถุหลายชิ้นบริเวณบริเวณโบราณสถาน ได้แก่ ทับหลัง ศิลปะเขมรแบบสมโบร์ไพรกุก (พุทธศตวรรษที่ ๑๒-๑๓) ติดอยู่เหนือกรอบประตูทางเข้าองค์กลาง พบจารึก อยู่บนแผ่นวงกบประตูปรางค์องค์กลาง ระบุมหาศักราช ๕๕๙ ตรงกับ พ.ศ. ๑๑๘๐ นอกจากนี้เสา ประดับกรอบประตูเป็นศิลปะเขมรแบบกุเลน (พุทธศตวรรษที่ ๑๔-๑๕) ประติมากรรมรูปบุคคลมี ๔ กร แต่โบราณวัตถุเหล่านี้สูญหายและบางส่วน ถูกย้ายไปเก็บรักษาจนหมดสิ้น นอกจากนี้ยังพบทับหลัง ๔ ชิ้นที่ปราสาทองค์ทิศเหนือบริเวณหน้าซุ้มประตูเป็นศิลปะเขมรแบบต่าง ๆ และพบโบราณวัตถุ ทำจากหินทรายจำนวนมาก อาทิ ศิวลึงค์ ฐานรูปเคารพศิลาฤกษ์ ธรณีประตู ประติมากรรมบุคคุล ชิ้นส่วนประติมากรรม หินลับ เครื่องปั้นดินเผา เครื่องเคลือบ เช่น หม้อ ไห จานมีเชิงสังข์ดินเผา เครื่องโลหะและชิ้นส่วนเครื่องโลหะ เช่น ตราประทับทำจากเหล็กหุ้มด้วยสำริด มีจารึกอยู่ที่ดวงตรา เป็นตัวอักษรในพุทธศตวรรษที่ ๑๖ ด้ามมีดทำด้วยเหล็ก ห่วงเหล็ก เชิงเทียน เป็น

ต้น ที่หน้าเขาน้อยมีการสร้างศาลไว้ เรียกว่า ศาลเจ้าพ่อเขาน้อย หรือ เจ้าพ่อขุนดาบ และมีการเซ่นไหว้ทุกเดือน ๖ ของทุกปี และยังมีประเพณีขึ้นเขาเป็นการนมัสการเจ้าพ่อทุกปี (สำนักงานจังหวัดสระแก้ว, ๒๕๖๑)

ปราสาทเขาน้อยตั้งอยู่ที่ชุมชนคลองน้ำใส ตำบลคลองน้ำใส อำเภออรัญประเทศ จังหวัดสระแก้ว การมีจากตัวอำเภออรัญประเทศ เดินทางไปยังถนนทหารร่วมจิตร ผ่านวัดชนะไชยศรี ตามทางหมายเลข ๓๐๖๗ ไปประมาณ ๕๐๐ เมตร เลี้ยวซ้ายไป ๑๒ กิโลเมตร ผ่านด่านตรวจนาดง วัดป่าอรัญวาสี จะเห็นวัดเขาน้อย(สีชมพู) อยู่ทางขวามือ ขับเลยวัดไปจนถึงทางแยก เลี้ยวขวาอ้อมไปตามทางขึ้นเขาประมาณ ๑ กิโลเมตร

ปราสาทเขาน้อยตั้งอยู่บนภูเขาขนาดย่อยที่อยู่ตดกัน ๓ ลูก โดยตัวปราสาทจะอยู่บนภูเขาลูกที่สูงที่สุด และเขาลูกกลางจะเป็นที่ตั้งของมณฑปประดิษฐานรอยพระพุทธบาทจำลองเอาไว้

ภาพที่ ๑ - ๒ ทางขึ้นโบราณสถานปราสาทเขาน้อย
(บันทึกภาพเมื่อวันที่ ๒๗ ธันวาคม พ.ศ.๒๕๖๓)

ภาพที่ ๓ - ๔ ศาลเจ้าพ่อเขาน้อยบริเวณทางขึ้นโบราณสถานปราสาทเขาน้อย
(บันทึกภาพเมื่อวันที่ ๒๗ ธันวาคม พ.ศ.๒๕๖๓)

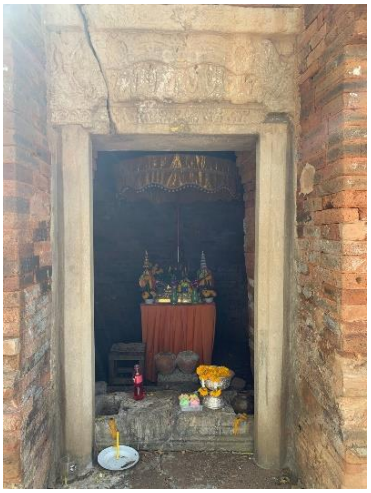
ภาพที่ ๕ (ซ้าย) ป้ายประชาสัมพันธ์โบราณสถานปราสาทเขาน้อยของการท่องเที่ยวแห่งประเทศไทย

ภาพที่ ๖ (ขวา) ป้ายบริเวณปราสาทเขาน้อยสีชมพู

(บันทึกภาพเมื่อวันที่ ๒๗ ธันวาคม พ.ศ.๒๕๖๓)

ภาพที่ ๗ โบราณปราสาทเขาน้อยสีชมพู

(บันทึกภาพเมื่อวันที่ ๒๗ ธันวาคม พ.ศ.๒๕๖๓)



ภาพที่ ๘ (ซ้าย) ปราสาทหลังกลาง

ภาพที่ ๙ (ขวา) พระพุทธรูปประดิษฐ์อยู่ด้านในปราสาทหลังกลางมี

(บันทึกภาพเมื่อวันที่ ๒๗ ธันวาคม พ.ศ.๒๕๖๓)

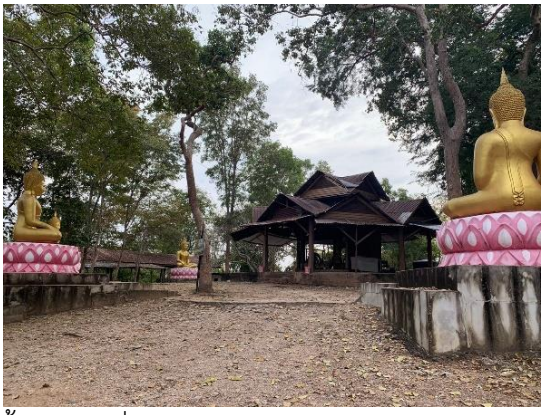
ภาพที่ ๑๐ ทับหลังจำลองของปราสาทหลังกลาง
(บันทึกภาพเมื่อวันที่ ๒๗ ธันวาคม พ.ศ.๒๕๖๓)

ภาพที่ ๑๑ ผู้วิจัยกับปราสาทเข้าน้อยสีชมพู
(บันทึกภาพเมื่อวันที่ ๒๗ ธันวาคม พ.ศ.๒๕๖๓)

ภาพที่ ๑๒ ทัศนียภาพจากบริเวณปราสาทเขาน้อย
(บันทึกภาพเมื่อวันที่ ๒๗ ธันวาคม พ.ศ.๒๕๖๓)

ภาพที่ ๑๓ - ๑๔ ทางขึ้นปราสาทเขาน้อยจากฝั่งวัดเขาน้อย

(บันทึกภาพเมื่อวันที่ ๒๗ ธันวาคม พ.ศ.๒๕๖๓)



ภาพที่ ๑๕ (ซ้าย) ทางขึ้นมณฑปที่ประดิษฐานรอยพระพุทธบาท

ภาพที่ ๑๖ (ขวา) มณฑปที่ประดิษฐานรอยพระพุทธบาท

(บันทึกภาพเมื่อวันที่ ๒๗ ธันวาคม พ.ศ.๒๕๖๓)

ภาพที่ ๑๗ - ๑๘ รอยพระพุทธบาทในมณฑป

(บันทึกภาพเมื่อวันที่ ๒๗ ธันวาคม พ.ศ.๒๕๖๓)

กรมศิลปากร (๒๕๓๓, หน้า ๑๑ - ๑๒) ได้อธิบายถึงประวัติของปราสาทเขาน้อย ว่าปราสาทเขาน้อยเป็นโบราณสถานที่ประกาศขึ้นทะเบียนเป็นโบราณสถานของชาติในราชกิจจานุเบกษา ผู้สำรวจคือ ศาสตราจารย์ยอร์ช เซเดส์ นักวิชาการชาวฝรั่งเศสด้านประวัติศาสตร์และโบราณคดีในเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ และศาสตราจารย์ หม่อมเจ้าสุภัทรดิศ ดิศกุล นักประวัติศาสตร์ศิลปะและโบราณคดีชาวไทย โดยบันทึกรายละเอียดของโบราณวัตถุที่สำคัญ ตามรายละเอียดดังต่อไปนี้

ปราสาทเขาน้อยเป็นโบราณสถานที่ประกาศขึ้นทะเบียนเป็นโบราณสถานของชาติในราชกิจจานุเบกษา เล่ม ๕๒ ตอนที่ ๗๕ ลงวันที่ ๘ มีนาคม ๒๔๗๘ และได้ประกาศเพิ่มเติมเพื่อกำหนดขอบเขต กว้าง ๕ เส้น ยาว ๑๐ เส้น รวมเนื้อที่ประมาณ ๕๐ ไร่ โดยประกาศในราชกิจจานุเบกษา เล่ม ๗๔ ตอนที่ ๙๖ ลงวันที่ ๑๒ พฤศจิกายน ๒๕๐๐ โดยในปี พ.ศ. ๒๔๕๑ ศาสตราจารย์ยอร์ช เซเดส์ ได้เคยมาสำรวจ และกล่าวเอาไว้คู่กับสำเนาจารึก ความว่า

...เขาน้อยที่มีศิลาจารึกโบราณนี้อยู่ในตำบลท่าเกษ อำเภออรัญประเทศ ภูมิประเทศป่าไม้ บางแห่งมีป่าหญ้าคาบ้าง ตั้งแต่บ้านหัวใสในไปถึงเขาน้อยประมาณ ๘๐ เส้น ตั้งแต่บ้านโนนดำไปเขาน้อยประมาณ ๔๐ เส้น จากที่ว่าการอำเภออรัญประเทศ ถึงเขาน้อยประมาณ ๔๐๐ เส้น

เขาน้อยเตียน ไม่รก และไม่สู้จะมีเขาเช่นหินอื่นๆสูงแต่บ้านเราราบถึงยอดเขาประมาณ ๓๐ วา มีปราสาทก่อด้วยอิฐเผาที่ยอดเขานี้ ๑ หลัง พิเคราะห์ดูยังก่อสร้างยังไม่เสร็จเรียบร้อย มีประตูเข้าไปในประสาท ๑ ประตู ข้างประตูซ้ายมือมีศิลาจารึกอักษร ๑ แผ่น ตั้งยันแผ่นอิฐเบื้องบน ส่วนศิลาทางขวามือไม่มีอักษรจารึก ศิลาจารึกนี้ไม่สู้ชัดนักเกรงว่าจะอ่านไม่ออก เพราะจารึกไว้ตื้น และศิลากระเทาะลบเลือนไปมาก ที่ตรงประตูปราสาทออกมาห่างระยะ ๓ วา มีเทวรูป ๔ กร หินสลักยืนบนศีรษะกระบือ ๑ รูปหน้าหันไปทางปราสาท...

นอกจากนี้ ในปี พ.ศ ๒๕๑๓ ศาสตราจารย์ หม่อมเจ้าสุภัทรดิศ ดิศกุล และคณะได้เดินทางมาสำรวจโบราณสถานทางภาคตะวันออกและภาคตะวันออกเฉียงเหนือ ได้กล่าวถึงโบราณวัตถุบางชิ้นที่ไม่ได้กล่าวถึงในบันทึกของศาสตราจารย์ยอร์ช เซเดส์ ได้แก่ เสาประดับกรอบประตูศิลา ด้านทิศเหนือของปราสาทองค์กลาง มีลักษณะเป็นเสาร์แปดเหลี่ยมมีลายวงแหวนประดับที่กึ่งกลาง และเสี้ยวของเสาทั้งสองข้างของลายวงแหวนมีลายใบไม้ขนาดใหญ่ประดับอยู่เหลี่ยมละใบ เหตุนั้นเสาประดับกรอบประตูด้านนี้จึงอาจอยู่ในศิลปะขอมแบบกุเล (พ.ศ. ๑๓๔๐ – ๑๔๐๐) ได้ และในรายงานการสำรวจนี้ ไม่ได้กล่าวถึง “เทวรูป ๔ กรหินสลักยืนบนศีรษะกระบือ” ที่ปรากฏในรายงานของศาสตราจารย์ยอร์ช เซเดส์ ซึ่งสันนิษฐานว่า เทวรูปดังกล่าวนี้คงเป็นรูปนางมหิษา สุรมรรทินี แต่ต่อมาภายหลัง ปรากฏว่าโบราณวัตถุเหล่านี้ ได้ถูกลักลอบนำออกไปจากโบราณสถานจนหมด คงเหลือแต่ทับหลังศิลปะเขมรแบบสมโบร์ไพรกุกที่ปรางค์องค์กลาง กับศิลาจารึกซึ่งปัจจุบันได้ถูกเคลื่อนย้ายมาลงไว้ที่วัดเขาน้อยสีชมพูที่อยู่เชิงเขา

ต่อมาในเดือนมีนาคม พ.ศ. ๒๕๓๑ ได้มีการลักลอบถอดทับหลังศิลปะเขมรแบบสมโบร์ไพรกุกออกไปจากปรางค์องค์กลาง หน่วยศิลปากรที่ ๕ ผู้รับผิดชอบพื้นที่จึงได้ดำเนินการตาม

ขั้นตอน จนติดตามนำทับหลังดังกล่าวคืนมาในสภาพแตกหักเป็น ๒ ชิ้น เมื่อวันที่ ๑๖ สิงหาคม พ.ศ.๒๕๓๑ และเก็บรักษาจัดแสดงไว้ในพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ ปราจีนบุรี

จากการที่พบโบราณวัตถุที่ปราสาทเขาน้อยนี้มีความแตกต่างในเรื่องอายุสมัยกันอยู่ทำให้ไม่อาจทราบอายุสมัยที่แน่นอนในการสร้างโบราณสถานแห่งนี้ ประกอบกับโบราณสถานแห่งนี้ถูกทิ้งร้างมาเป็นเวลานาน สภาพโบราณสถานแห่งนี้อยู่ในสภาพที่เสี่ยงต่อการพังทลาย ทั้งจากการลักลอบขุดหาโบราณวัตถุ และการเสื่อมสภาพของสิ่งก่อสร้างเอง ประกอบกับที่ตั้งอยู่ใกล้กับพื้นที่สู้รบมักมีเหตุการณ์กระทบกระทั่งอยู่เนือง ๆ หน่วยศิลปากรที่ ๕ จึงได้ดำเนินการขุดแต่งโบราณสถานแห่งนี้เพื่อศึกษาสภาพที่แท้จริงอันจะเป็นประโยชน์ต่อการคลี่คลายเรื่องอายุสมัยของโบราณสถา ๆ แห่งนี้ซึ่งได้ดำเนินการขุดแต่งปราสาทเขาน้อยนี้เมื่อวันที่ ๙ ธันวาคม ๒๕๓๑ ถึงวันที่ ๒๕๓๒ โดยได้รับงบประมาณเพื่อการขุดแต่งจากเงินกองทุนโบราณคดีเป็นจำนวนเงิน ๒๖๐,๐๐๐ บาท (สองแสนหกหมื่นบาทถ้วน)

กรมศิลปากร (๒๕๓๓, หน้า ๑๑ - ๑๒)

ภาพที่ ๑๙ ประติมากรรมเทวรูปสี่กรบริเวณปราสาทเขาน้อย
(บันทึกภาพเมื่อวันที่ ๒๗ ธันวาคม พ.ศ.๒๕๖๓)

จากเล่มเดียวกัน สภาพก่อนการขุดแต่งโบราณสถานปราสาทเขาน้อย พื้นที่บริเวณยอดเขาไม่ราบเรียบ ตัวปราสาทมีดินทับถม พบวัตถุโบราณกระจายอยู่ทั่วไป ปราสาทองค์กลางมีสภาพค่อนข้างสมบูรณ์ที่สุด ตามรายละเอียดดังนี้

บริเวณส่วนยอดเขาซึ่งเป็นที่ตั้งโบราณสถานนี้เป็นบริเวณที่ราบมีต้นไม้ขนาดใหญ่และขนาดกลางขึ้นอยู่ทั่วไปทางด้านทิศใต้และทิศตะวันตกของยอดเขามีการเรียงหินกันดินพังขึ้นเป็นแนวโดยใช้ก้อนหินปูนขนาดต่าง ๆ

การเรียงหินเป็นคันกั้นดินเพื่อปรับพื้นที่นี้คงมีสาเหตุมาจากสภาพดินบนยอดเขาไม่ราบเรียบหรือไม่กว้างขวางพอสำหรับผู้ที่จะขึ้นมาประกอบศาสนพิธี

สำหรับเป็นโบราณสถานนั้นมีสภาพเป็นเนินดินสูงเนินดินทางทิศเหนือมีความสูงจากพื้นที่ราบ ๒.๖๔ เมตรเนินดินทางทิศใต้สูง ๓.๓๑ เมตรส่วนปรางค์องค์กลางมีดินทับถมถึงบริเวณฐานสูง ๒.๓๐ เมตรส่วนปรางค์องค์กลางมีดินทับถมถึงบริเวณฐานสูง ๒.๓๐ เมตรบนเนินดินทั้งหมดนี้มีต้นไม้ยืนต้นขนาดเล็กถึงขนาดกลางขึ้นกระจายอยู่ทั่วไปโบราณวัตถุที่พบอยู่บนผิวดินได้แก่ เศษอิฐจำนวนมากธรณีประตูหินทราย ๓ ชิ้นฐานรูปเคารพทำด้วยศิลาแลง ๑ ชิ้นเศษหินและเศษศิลาแลงจำนวนหนึ่งบริเวณยอดเนินดินของปรางค์ด้านทิศเหนือและทิศใต้มีหลุมลักลอบขุดหาโบราณวัตถุปรากฏอยู่ทำให้สามารถเห็นผนังขององค์ปรางค์บางส่วนได้

ลักษณะทางสถาปัตยกรรมของปราสาทเขาน้อยที่ปรากฏนั้นเฉพาะปรางค์องค์กลางเท่านั้นที่มีสภาพค่อนข้างสมบูรณ์ส่วนอาคารหลังอื่นมีสภาพทรุดโทรมเหลือ แต่เพียงส่วนฐานเท่านั้น (กรมศิลปากร, ๒๕๓๓, หน้า ๑๕)

จากเล่มเดียวกันได้อธิบายถึงแผนผังของปราสาทเขาน้อยผังอาคารของปราสาทเขาน้อย ประกอบด้วยปรางค์องค์ด้านทิศเหนือและปรางค์องค์กลางสร้างอยู่บนฐานเดียวกัน ส่วนอาคารด้านทิศใต้นั้นสร้างห่างออกไปต่างหาก มีการก่ออิฐเชื่อมส่วนฐานของปรางค์องค์กลางกับอาคารด้านทิศใต้ไว้ การวางผังก่อสร้างอาคารทั้งสามหลังนี้ไม่ได้สร้างให้อยู่ในแนวเดียวกัน โดยมีรายละเอียดดังต่อไปนี้

ผังอาคารของปราสาทเขาน้อยประกอบด้วยปรางค์องค์ด้านทิศเหนือและปรางค์องค์กลางสร้างอยู่บนฐานเดียวกันซึ่งฐานสูงประมาณ ๔๕ เซนติเมตรเป็นฐานก่ออิฐไม่สอปูนส่วนอาคารด้านทิศใต้นั้นสร้างห่างออกไปต่างหาก แต่มีการก่ออิฐเป็นแท่นรูปสี่เหลี่ยมผืนผ้าอยู่ด้านหลังเชื่อมส่วนฐานของปรางค์องค์กลางกับอาคารด้านทิศใต้ไว้ฐานอาคารนี้สร้างโดยมีลักษณะของการย่อมุมทุกด้านและมีขนาดย่อมุมที่ไม่ค่อยจะเท่ากันนักสำหรับทางเข้าของปรางค์องค์ด้านทิศเหนือและปรางค์องค์กลางจะก่อฐานให้ยาวออกไปด้านหน้าสำหรับฐานของอาคารด้านทิศใต้ทำเป็นรูปฐานรูปสี่เหลี่ยมผืนผ้า

อาคารแต่ละหลังของปราสาทเขาน้อยนี้มีบันไดทางเข้าอยู่ทางด้านทิศตะวันออกมีขั้นบันไดทำด้วยหินมีช่วงพักซึ่งเป็นช่วงทางเรียบปูด้วยแผ่นอิฐมีขั้นบันไดสลักเป็นรูปปีกกาอยู่ ๒ แผ่นที่บันไดทางเข้าของปรางค์องค์กลางและของอาคารด้านทิศใต้

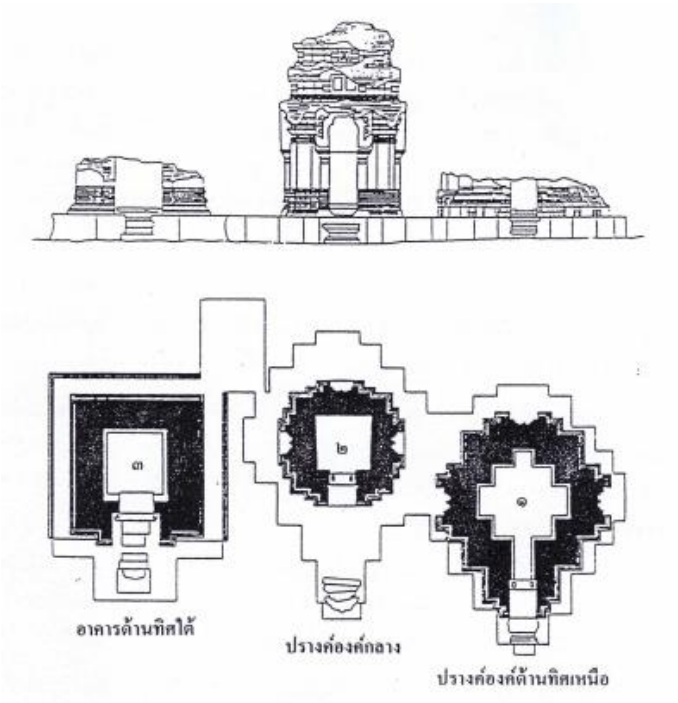
การวางผังก่อสร้างอาคารทั้งสามหลังนี้ไม่ได้สร้างให้อยู่ในแนวเดียวกันแม้แต่ปรางค์องค์กลางและปรางค์องค์ด้านทิศเหนือซึ่งอยู่บนฐานเดียวกันก็ยังไม่ได้สร้างให้อยู่ในแนวเส้นตรงเดียวกันโดยอาคารแต่ละหลังจะสร้างเยื้องกันเล็กน้อยเป็นลักษณะที่คล้ายกับการสร้างปราสาทในสมัยก่อนเมืองพระนครของเขมรซึ่งไม่ค่อยมีระเบียบนัก

ปรางค์องค์ด้านทิศเหนือมีผังเป็นรูปสี่เหลี่ยมผืนผ้าประตูทางเข้าอยู่ด้านทิศตะวันออกอีกสามด้านเป็นประตูหลอกช่องทางเข้าสร้างให้ยืดยาวออกไปทำให้ผังด้านนี้ของอาคารมีลักษณะเป็นช่องลึกส่วนฝังในห้องปรางค์เป็นรูปสี่เหลี่ยมผืนผ้าแต่ละด้านทำเป็นช่องเว้าเข้าไป

ปรางค์องค์กลางเป็นอาคารก่ออิฐไม่สอปูนโดยสร้างเป็นอาคารรูปสี่เหลี่ยมเพิ่มมุมสิบสองมีทางเข้าด้านทิศตะวันออกส่วนด้านที่เหลือทำเป็นประตูหลอกประดับเอาไว้ส่วนฝังในห้องปรางค์เป็นรูปสี่เหลี่ยมที่มีความยาวแต่ละด้านไม่เท่ากัน

อาคารด้านทิศใต้เป็นอาคารรูปสี่เหลี่ยมผืนผ้าสร้างอยู่บนฐานอิฐผังอาคารก่อสร้างเป็นผนังขึ้นไปด้านประตูทางเข้าทางทิศตะวันออกมีการก่อเป็นมุขยื่นออกไปผังในอาคารก็เป็นรูปสี่เหลี่ยมผืนผ้าเช่นกัน

(กรมศิลปากร, ๒๕๓๓, หน้า ๒๕)



ภาพที่ ๒๐ แผนผังของปราสาทเขาน้อย

(กรมศิลปากร, ๒๕๓๓, น.๒๖)

พีรพน พิสณุพงศ์ และ สิทธิชัย ทวีผล ได้อธิบายลักษณะทางสถาปัตยกรรมของปราสาทเขาน้อยตามรายละเอียดดังต่อไปนี้

หลังจากการขุดแต่งเสร็จสิ้นลงพบว่าปราสาท เขาน้อยเป็นโบราณสถานก่ออิฐไม่สอปูนรูปปรางค์อยู่บนฐานบัวมีซุ้มประตูทางเข้าทางทิศตะวันออก ๒ หลังและอาคาร ๑ หลังสร้างเยื้องต่อกันในแนวทางเดียวอีก ๓ ด้านมีซุ้มประตูหลอกซึ่งทั้ง ๔ ซุ้มทิศเหนือ-ใต้ทุกหลังหันหน้าไปทางทิศตะวันออก

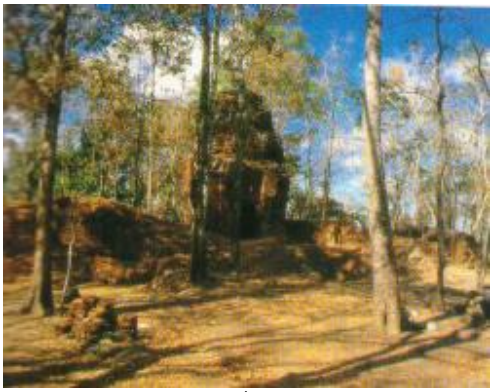
๑. ปรางค์องค์กลางมีแผนผังเป็นรูปสี่เหลี่ยมปรางค์องค์กลางจัตุรัสย่อมุมขนาดกว้าง ๔.๗๐ เมตรอยู่บนฐานบัวมีทางเข้าทางทิศตะวันออกด้านเดียวอีก ๓ ด้านทำเป็นซุ้มประตูหลอก ด้านหน้ามีบันไดทางขึ้น ๗ ขั้นมีพักอยู่ที่ขั้นที่ ๔ ที่น่าสังเกตคือมีอัฒจันทร์รูปปีกกาอยู่ ๒ ขั้นคือ ขั้นล่างสุดกับขั้นที่ ๕ และขั้นบนสุดการขุดควบคู่กันไปโดยตลอดเป็นธรณีประตูมีรูเดือยสำหรับเสียบแผ่นวงกบทั้ง ๒ ข้าง

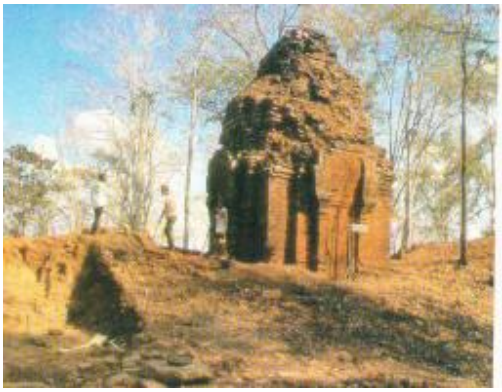
๒. ปรางค์ทิศเหนือมีแผนผังเป็นรูปสี่เหลี่ยมผืนผ้าย่อมุมขนาดกว้าง ๖.๖๐ เมตรยาว ๗.๕๐ เมตรนี้ได้พบทับหลังทุกซุ้มซึ่งจะกล่าวถึงต่อไปที่คุ้มปรางค์องค์เหนือและปรางค์องค์กลาง สร้างอยู่บนประตูหน้าได้พบฐานเสาติดกรอบประตูสลักเป็นรูปฐานเดียวกัน แต่อาคารด้านใต้ตั้งอยู่บนฐานแยกออกข้างหันหน้าออกมีเดือยเสียบเข้าไปในผนังหุ้มทั้งมามีเพียงสิ่งก่อสร้างอิฐเชื่อมอยู่ด้านหลังเท่านั้น ๒ ข้างบันไดทางขึ้นมีลักษณะคล้ายคลึงกันกับปรางค์องค์กลาง

๓. อาคารด้านใต้มีแผนผังเป็นรูปสี่เหลี่ยมผืนผ้าขนาดกว้าง ๕.๑๕ เมตรยาว ๖.๕๐ เมตร มีประตูเข้าทางทิศตะวันออกอีก ๓ ด้านก่อเป็นผนังเรียบบันไดทางขึ้นมีลักษณะเช่นเดียวกันกับปรางค์ ๒ องค์แรก (พีรพน พิสณุพงศ์และสิทธิชัย ทวีผล, ๒๕๑๓, หน้า ๒๖ - ๓๔)

ภาพที่ ๒๑ ซุ้มประตูวัดน้อย

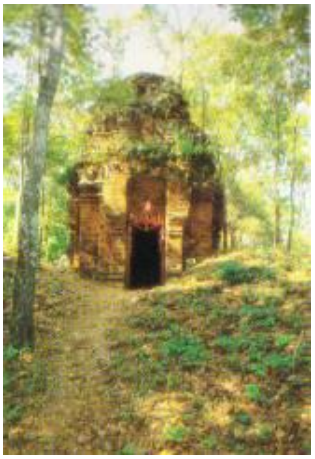
(พีรพน พิสณุพงศ์และสิทธิชัย ทวีผล, ๒๕๑๓, หน้า ๒๗)





ภาพที่ ๒๒ - ๒๓ ปราสาทเขาน้อยสีชมพูก่อนการขุดสำรวจ

(พีรพน พิสณุพงศ์และสิทธิชัย ทวีผล, ๒๕๑๓, หน้า ๒๗)



ภาพที่ ๒๔ - ๒๕ สภาพปรางค์กลางก่อนการขุดแต่ง

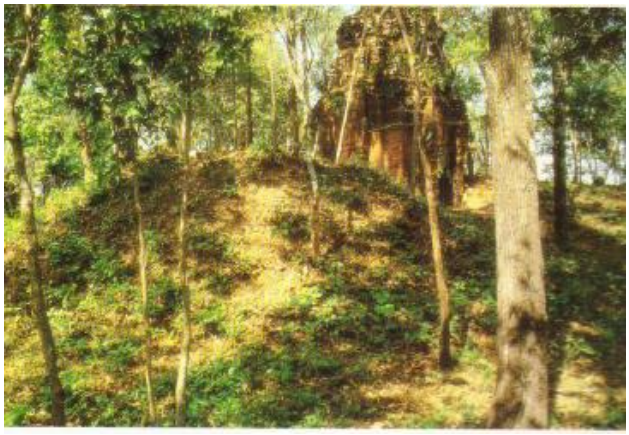
(พีรพน พิสณุพงศ์และสิทธิชัย ทวีผล, ๒๕๑๓, หน้า ๒๘)

ภาพที่ ๒๖ สภาพปรางค์กลาง ก่อนการขุดพบ

(พีรพน พิสณุพงศ์และสิทธิชัย ทวีผล, ๒๕๑๓, หน้า ๒๘)

ภาพที่ ๒๗ - ๒๘ สภาพโบราณสถานหลังใต้ก่อนการดำเนินงานการขุดแต่งทางโบราณคดี

(พีรพน พิสณุพงศ์และสิทธิชัย ทวีผล, ๒๕๑๓, หน้า ๒๙)



ภาพที่ ๒๙ สภาพโบราณสถานหลังใต้ก่อนการดำเนินงานการขุดแต่งทางโบราณคดี

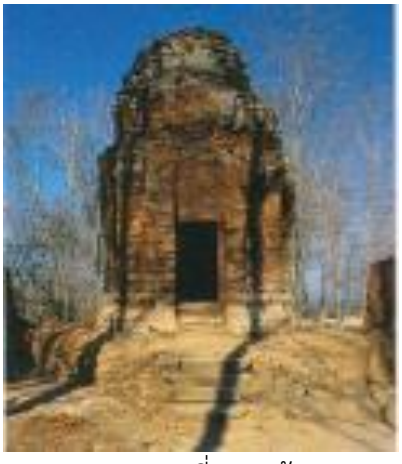
(พีรพน พิสณุพงศ์และสิทธิชัย ทวีผล, ๒๕๑๓, หน้า ๒๙)

ภาพที่ ๓๐ - ๓๑ ปราสาทเขาน้อยสีชมพูก่อนการขุดสำรวจ

(พีรพน พิสณุพงศ์และสิทธิชัย ทวีผล, ๒๕๑๓, หน้า ๓๐)

ภาพที่ ๓๒ การขุดแต่งปราสาทเขาน้อยสีชมพู

(พีรพน พิสณุพงศ์และสิทธิชัย ทวีผล, ๒๕๑๓, หน้า ๓๐)



ภาพที่ ๓๓ (ซ้าย) ปรางค์กลางหลังจากการขุดแต่งได้ระยะหนึ่งแล้ว

ภาพที่ ๓๔ (ขวา) หลุมขุดค้นตรวจสอบชั้นดินทางวัฒนธรรมบริเวณด้านหน้าปราสาทเขาน้อย

(พีรพน พิสณุพงศ์และสิทธิชัย ทวีผล, ๒๕๑๓, หน้า ๓๑)

ภาพที่ ๓๕ - ๓๖ การขุดสำรวจ

(พีรพน พิสณุพงศ์และสิทธิชัย ทวีผล, ๒๕๑๓, หน้า ๓๑)

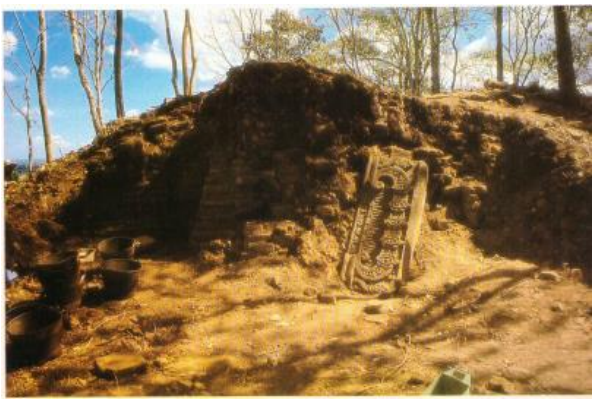
ภาพที่ ๓๗ (ซ้าย) ทับหลังศิลปะเขมร ชิ้นบนเป็นศิลปะแบบไพรกเมง ชิ้นเล่างเป็นศิลปะแบบสมโบร์ไพรกุก

ภาพที่ ๓๘ (ขวา) ขณะขุดแต่ง พบทับหลัง

(พีรพน พิสณุพงศ์และสิทธิชัย ทวีผล, ๒๕๑๓, หน้า ๓๒)

ภาพที่ ๓๙ ทับหลังศิลปะเขมร แบบสมโบร์ไพรกุกพบขณะขุดแต่งปรางค์ทิศเหนือ

(พีรพน พิสณุพงศ์และสิทธิชัย ทวีผล, ๒๕๑๓, หน้า ๓๒)



ภาพที่ ๔๐ - ๔๑ ทับหลังศิลปะเขมรแบบไพรกเมง ของปรางค์องค์เหนือ

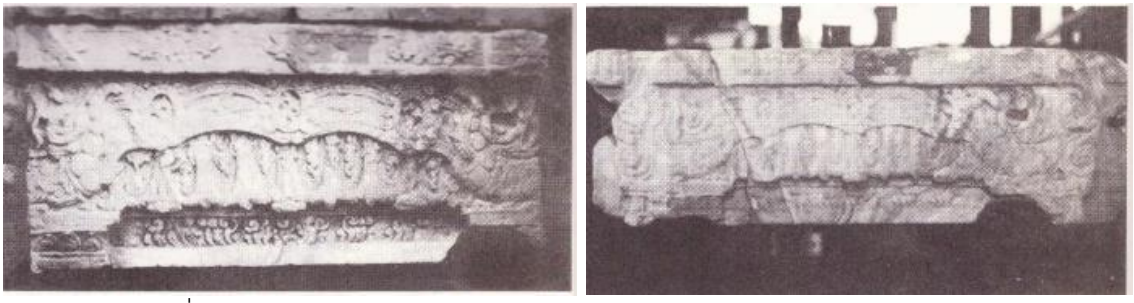
(พีรพน พิสณุพงศ์และสิทธิชัย ทวีผล, ๒๕๑๓, หน้า ๓๓)

ภาพที่ ๔๒ ทับหลังศิลปะเขมรแบบไพรกเมง ของปรางค์องค์เหนือ

(พีรพน พิสณุพงศ์และสิทธิชัย ทวีผล, ๒๕๑๓, หน้า ๓๔)

ภาพที่ ๔๓ - ๔๔ ทับหลังศิลปะเขมรแบบสมโบร์ไพรกุก
(พีรพน พิสณุพงศ์และสิทธิชัย ทวีผล, ๒๕๑๓, หน้า ๓๔)

ภาพที่ ๔๕ ฐานเสาติดกรอบประตูซุ้มประตูด้านหน้าของปรางค์องค์เหนือ
(พีรพน พิสณุพงศ์และสิทธิชัย ทวีผล, ๒๕๑๓, หน้า ๓๕)



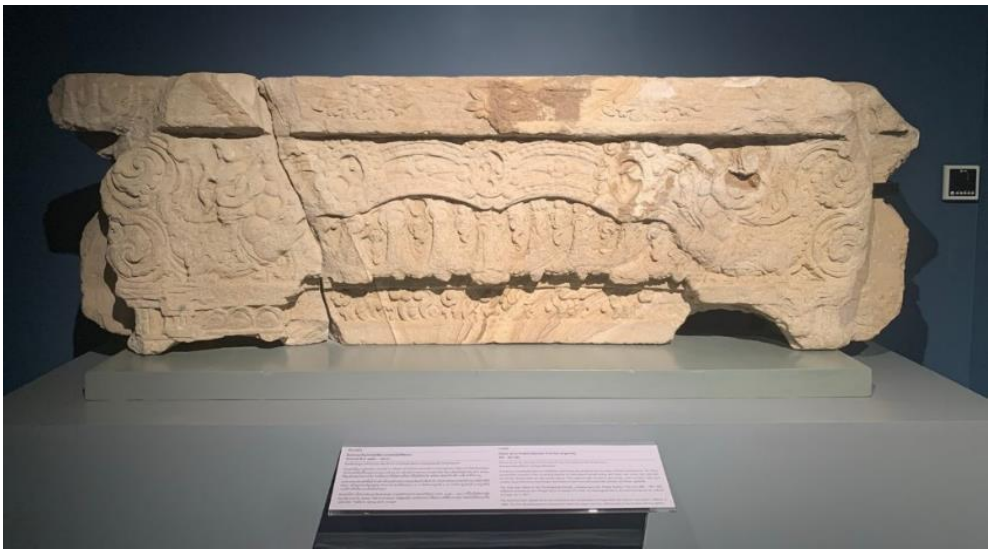
ภาพที่ ๔๖ (ซ้าย) ทับหลังปรางค์องค์กลางก่อนจะถูกขโมยไปจากปราสาทเขาน้อย
ภาพที่ ๔๗ (ขวา) ทับหลังปรางค์องค์กลางหลังจากได้กลับคืนมา
(พีรพน พิสณุพงศ์และสิทธิชัย ทวีผล, ๒๕๑๓, หน้า ๓๕)

๓.๒ โบราณวัตถุที่ค้นพบ

การขุดสำรวจของกรมศิลปากรค้นพบโบราณวัตถุ วิสันธนี โพธิสุนทร (๒๕๓๓, น.๔๔ - ๑๑๔) ได้อธิบายถึง โบราณวัตถุที่พบว่า ส่วนใหญ่จะเป็นโบราณวัตถุที่ทำหินทรายนอกจากนี้ยังมีโบราณวัตถุที่ทำจากโลหะ กระดูกสัตว์เปลือกหอยและดินเผาอยู่บ้างโบราณวัตถุประเภทหินที่พบนี้ปรากฏร่องรอยว่าถูกทุบทำลายและถูกเคลื่อนย้ายจากตำแหน่งโบราณวัตถุเหล่านี้อาจแยกย่อยออกเป็นทับหลังศิวลึงค์ฐานรูปเคารพและประเภทอื่น ๆ

โบราณวัตถุที่สำคัญคือ ทับหลัง ซึ่งมี ๕ ชิ้น พบอยู่บริเวณรอบปรางค์องค์ด้านทิศเหนือซึ่งรวมทั้งทับหลังจากปรางค์องค์กลางจึงรวมเป็นทับหลัง ๕ ชิ้นลักษณะทางประวัติศาสตร์ศิลปะของทับหลังเป็นศิลปะเขมร

แบบสมโบร์ไพรกุกและแบบไพรกเม็งซึ่งเป็นลักษณะของศิลปะเขมรสมัยก่อนเมืองพระนครพุทธศตวรรษที่ ๑๒-๑๓หรือราว พ.ศ. ๑๑๕๐-๑๒๕๐



ภาพที่ ๔๘ ทับหลังหมายเลข ๑
(บันทึกเมื่อวันที่ ๒๙ ธันวาคม ๒๕๖๓)

ทับหลังหมายเลข ๑ นี้ทำจากหินทรายขนาดกว้าง ๑.๕๒ เมตรยาว ๑.๖๗ เมตรหนา ๐.๒๒ เมตรเป็นทับหลังในศิลปะเขมรแบบสมโบร์ไพรกุกอายุราว พ.ศ. ๑๑๕๐-๑๒๐๐ ด้านบนทำลวดลายเป็นรูปวงโค้ง ๔ วงมีลายลูกประคำเป็นขอบของวงโค้งมีลายดอกไม้ประดับอยู่ภายในระหว่างวงโค้งมีวงรูปไข่เป็นลายตั้งขวาง ๓ วง ภายในวงรูปไข่มีลายรูปสัตว์อยู่ตรงกลางที่ปลายสุดวงโค้งทั้งสองด้านสลักเป็นรูปมกรแลเห็นหมดทั้งตัวคายวงโค้งนั้นออกมาเหนือมกรมีรูปบุคคลอยู่ด้านบนภายใต้วงโค้งมีลายพวงมาลัยและพวงอุบะภายในพวงมาลัยมีลายใบไม้แลเห็นเต็มใบเป็นรูปสามเหลี่ยมขอบทับหลังด้านบนมีแนวลายเป็นลายดอกไม้ ๔ กลีบสลับกับลายดอกไม้รูปสี่เหลี่ยมขนมเปียกปูนซึ่งขอบทับหลังด้านล่างมีแนวลายใบไม้ก้านขดใต้ตัวมกรมีบัลลังก์รองรับประกอบกับลายบัวหงายซึ่งน่าจะเป็นการดัดแปลงในชั้นหลังเนื่องจากลายบัวหงายไม่เชื่อมต่อสัมพันธ์กับบัลลังก์และอาจเป็นลายบัวหงายที่ทำขึ้นเพื่อใช้เป็นบัวหัวเสาของเสาประดับกรอบประตูของปรางค์องค์กลางก็ได้

ทับหลังชิ้นนี้เป็นศิลปะเขมรแบบสมโบร์ไพรทุกที่รับอิทธิพลรูปแบบมาจากศิลปะอินเดียเช่นลักษณะที่มีวงโค้งเล็ก ๆ อยู่ระหว่างรูปวงรีและภายในวงรีก็สลักเป็นรูปบุคคลอยู่ภายใน

ภาพที่ ๔๙ ทับหลังหมายเลข ๒
(บันทึกเมื่อวันที่ ๒๙ ธันวาคม ๒๕๖๓)

ทับหลังหมายเลข ๒ พบบริเวณบันไดทางเข้าด้านทิศตะวันออกของปรางค์องค์ด้านทิศเหนือทับหลังชิ้นนี้ทำจากหินทรายเนื้อละเอียดสีเขียวขนาดกว้าง ๐.๕๐ เมตรยาว ๑.๓๗ เมตรหนา ๐.๑๙ เมตรลวดลายของทับหลังชิ้นนี้แกะสลักด้านข้างทั้งสองด้านเป็นรูปบุคคลนั่งชันเข่าข้างหนึ่งส่วนขาอีกข้างหนึ่งยกขึ้นไปด้านหลังผ้านุ่งทำเป็นกางเกงสั้นเหนือเข่าด้านหน้ามีผ้าคาดเอวปล่อยชายห้อยลงมาเป็นลักษณะเขี้ยวตะขาบร่างกายท่อนบนเปลือยเกล้ามวยอยู่ด้านบนของศีรษะหลังรูปบุคคลทำเป็นลายพันธุ์พฤกษาระหว่างรูปบุคคลทั้งสองข้างทำเป็นลายวงโค้ง ๑ วงปลายทั้งสองด้านของวงโค้งสลักเป็นลายพฤกษาวกกลับเข้าด้านในที่วงโค้งนี้มีวงกลมรูปไข่คั่นอยู่ ๓ วงภายในวงกลมรูปไข่ไม่มีการสลักรูปใด ๆ ไว้ใต้วงโค้งทำเป็นลายพวงมาลัยสลับกับลายพวงดอกไม้

จากลักษณะลวดลายของทับหลังชิ้นนี้คลี่คลายมาจากลวดลายในศิลปะเขมรแบบสมโบร์ไพรกุกดังนั้นรูปแบบศิลปะของทับหลังชิ้นนี้คงอยู่ในศิลปะเขมรแบบไพรกเม็งอายุราว พ.ศ. ๑๑๘๐-๑๒๕๐ โดยสังเกตการเปลี่ยนแปลงของวงโค้งระหว่างลายรูปไข่ที่เหยียดตรงมาอยู่ในระนาบเดียวกันลวดลายที่เคยเป็นลายมกรได้กลายมาเป็นลายรูปบุคคลและลายพันธุ์พฤกษาล้อมรอบและลักษณะลวดลายที่แสดงอาการเคลื่อนไหวในศิลปะเขมรแบบสมโบร์ไพรกุกก็กลายเป็นลักษณะหยุดนิ่งในศิลปะเขมรแบบไพรกเม็ง สำหรับรูปบุคคลประนมมือทั้งสองด้านมีลักษณะคล้ายคลึงกับรูปบุคคลในทับหลังนารายณ์บรรทมสินธุ์ศิลปะเขมรแบบไพรกเม็งชิ้นหนึ่ง

ภาพที่ ๕๐ ทับหลังหมายเลข ๓
(บันทึกเมื่อวันที่ ๒๙ ธันวาคม ๒๕๖๓)

ทับหลังหมายเลข ๓ พบทับหลังชิ้นนี้ในขณะทำการตกแต่งพิงอยู่กับผนังประตูหลอกด้านทิศใต้ของปรางค์องค์ด้านทิศเหนือโดยมีดินปิดทับถมอยู่

ทับหลังชิ้นนี้ทำจากหินทรายเนื้อหยาบสีขาวขนาดกว้าง ๓๕ เซนติเมตรยาว ๑๕๐ เซนติเมตรหนา ๑๖ เซนติเมตรทำลวดลายแกะสลักด้านข้างทั้งสองด้านเป็นมกรสองตัวหมอบอยู่บนแท่นเตี้ย ๆ หันหน้าเข้าหากันส่วนหางของแต่ละตัวทำเป็นวงโค้ง ๒ วงห้อยออกไปด้านหลังเหนือมกรมีรูปบุคคลนั่งชันเข่ายกมือด้านหนึ่งอยู่เหนือศีรษะมืออีกข้างหนึ่งวางอยู่บนหัวเข่ารูปบุคคลนี้ไว้ผมยาวมีขมวดผมด้านบนร่างกายท่อนบนเปลือยเปล่าท่อนล่างนุ่งผ้าสั้นชายผ้าด้านหน้าขมวดเป็นปม

ระหว่างมกรทั้งสองข้างคายวงโค้งออกมา ๔ วงลวดลายในวงโค้งเป็นลายดอกไม้หกกลีบและลายลูกประคำระหว่างวงโค้งแต่ละวงสลักเป็นรูปวงกลมรูปไข่ ๓ วงภายในวงรูปไข่สลักเป็นรูปสัตว์ปีก (?) โดยวงรูปไข่ ๒ วงนอกสลักเป็นรูปส่วนหัวด้านข้างของสัตว์ปีกมีหงอน (อาจเป็นนกยูงหรือห่านหรือหงส์) ส่วนวงรูปไข่วงกลางสลักเป็นรูปส่วนหัวของสัตว์ปีกหันหน้าตรงรอบวงกลมรูปไข่สลักเป็นลายพันธุ์พฤกษาใต้วงโค้งมีพวงมาลัยห้อยอยู่โดยบางพวงทำเป็นวงโค้งบางพวงก็ทำห้อยลงมาตรง ๆ ในปากของมกรมีสัตว์รูปนกยื่นส่วนหัวออกมา

จากลักษณะการสลักลวดลายของทับหลังชิ้นนี้อาจกำหนดได้ว่าเป็นทับหลังในศิลปะเขมรแบบสมโบร์ไพรกุกอายุราว พ.ศ. ๑๑๕๐-๑๒๐๐

ทับหลังชิ้นนี้มีลักษณะทุกอย่างอยู่ในศิลปะเขมรแบบสมโบร์ไพรกุกยกเว้นเพียงอย่างเดียวคือภาพสลักภายในวงรีได้เปลี่ยนจากรูปบุคคลมาเป็นรูปนกแทนซึ่งนกนี้อาจหมายถึงหงส์หรือห่านก็ได้เนื่องด้วยหงส์เป็นพาหนะของพระพรหมซึ่งเป็นเทพเจ้าสำคัญในศาสนาฮินดูองค์หนึ่ง

ภาพที่ ๕๑ ทับหลังหมายเลข ๔
(บันทึกเมื่อวันที่ ๒๙ ธันวาคม ๒๕๖๓)

ทับหลังหมายเลข ๔ พบบริเวณประตูหลอกด้านทิศตะวันตกของปรางค์องค์ด้านทิศเหนือทำจากหินทรายเนื้อละเอียดเขียวขนาดกว้าง ๕๐ เซนติเมตรยาว ๑๒๓ เซนติเมตรหนา ๑๔ เซนติเมตรสลักด้านข้างทั้งสองด้านเป็นรูปสิงห์ แต่มีเขาเหมือนวัว แต่รูปสิงห์ด้านขวายังเป็นโกลนอยู่ยืนด้วยสองขาหลังคล้ายจะก้าวเดินไปด้านข้าง แต่กลับหันใบหน้าออกมาด้านหน้าสิงห์นี้ยืนอยู่บนแท่นเตี้ย ๆ ระหว่างสิงห์ทั้งสองมีวงโค้งทอดอยู่ปลายทั้งสองของวงโค้งขมวดเข้าด้านในลายของวงโค้งประกอบด้วยลายดอกไม้พันธุ์พฤกษาและลายลูกประคำ ระหว่างวงโค้งมีวงกลมรูปไข่ ๕ วงประดับอยู่เป็นระยะรอบรูปไข่สลักเป็นลายพันธุ์พฤกษาภายในวงกลมรูปไข่ ๒ วงนอกสุดสลักเป็นภาพด้านข้างของนกหันหน้าออกไปหาสิงห์ทั้งสองลักษณะของนกมีจงอยปากแหลมลุ้มคล้ายนกแก้วภายในวงกลมรูปไข่คู่ถัดเข้ามาสลักเป็นภาพของนกหันด้านข้าง แต่หันหน้าเข้าหาวงกลมรูปไข่อันที่อยู่ตรงกลางส่วนวงกลมรูปไข่ในสุดสลักเป็นรูปหัวนกหันหน้าตรงซึ่งอาจจะเป็นหงส์หรือนกยูงใต้วงโค้งนี้ประกอบด้วยลายพวงมาลัยสลับกันระหว่างพวงที่ห้อยโค้งกับพวงที่ห้อยอยู่ตรง ๆ

ลักษณะของทับหลังชิ้นนี้พบว่าวงโค้งที่เชื่อมวงกลมรูปไข่นั้นได้คลายตัวลงจนอยู่ในแนวระนาบเดียวกันซึ่งเป็นลักษณะของศิลปะเขมรแบบไพรกเม็งอายุราว พ.ศ. ๑๑๘๐-๑๒๕๐

ถึงแม้ทับหลังชิ้นนี้จะเป็นทับหลังในศิลปะเขมรแบบไพรกเม็ง แต่ก็ยังคงมีลักษณะร่วมกับทับหลังหมายเลข ๓ ที่เป็นศิลปะเขมรแบบสมโบร์ไพรกุกคือมีการสลักรูปนกเอาไว้ในวงกลมรูปไข่ซึ่งลักษณะของนกก็มีความคล้ายคลึงกันด้วย

ภาพที่ ๕๒ - ๕๓ ทับหลังหมายเลข ๕
(บันทึกเมื่อวันที่ ๗ มีนาคม ๒๕๖๔)

ภาพที่ ๕๔ - ๕๕ ทับหลังหมายเลข ๕
(ที่มาของภาพ: พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ ปราจีนบุรี)

ทับหลังหมายเลข ๕ พบทางด้านประตูหลอกทิศเหนือของปรางค์องค์ด้านทิศเหนือทำจากหินทรายเนื้อหยาบสีค่อนข้างขาวขนาดกว้าง ๔๒ เซนติเมตรยาว ๑๘๘ เซนติเมตรหนา ๑๕ เซนติเมตรพบคว่ำหน้าอยู่กับพื้นซึ่งเป็นกองอิฐ

ทับหลังชิ้นนี้ที่ริมทั้งสองด้านสลักเป็นรูปมกรยืนอยู่บนแท่นเตี้ย ๆ หันหน้าเข้าหากันด้านนอกมีหางมกรม้วนออกไปเป็นพวงบนหลังมกรเป็นรูปบุคคลไว้ผมยาวมีมวยผมเหนือศีรษะใส่ตุ้มหูขนาดใหญ่ร่างกายอวบอ้วนมือข้างหนึ่งยกขึ้นเหนือศีรษะมืออีกข้างหนึ่งวางอยู่บนหัวเข่ามือทั้งสองข้างใส่กำไลที่ข้อมือมกรทั้งสองข้างคายวงโค้งออกมามีลายดอกไม้และลายลูกประคำประดับอยู่ระหว่างวงโค้งมีวงกลมรูปไข่คั่นอยู่เป็นระยะจำนวน ๓ วงทำให้วงโค้งนี้ถูกแบ่งออกเป็น ๔ ช่วงรอบวงกลมรูปไข่แต่ละวงประดับด้วยลายพันธุ์พฤกษาตรงกลางของวงกลมรูปไข่สลักเป็นรูปหน้าตรงของบุคคลที่ข้างด้านล่างของวงโค้งสลักเป็นรูปพวงมาลัยสลับกับพวงดอกไม้

ทับหลังชิ้นนี้มีลวดลายศิลปะแบบสมโบร์ไพรกุกอายุราว พ.ศ. ๑๑๕๐-๑๒๐๐ ซึ่งทับหลังชิ้นนี้มีลวดลายคล้ายกับทับหลังหมายเลข ๑ ซึ่งเป็นทับหลังของปรางค์องค์กลาง

ทับหลังทั้ง ๕ ชิ้นที่พบที่ปราสาทเขาน้อยนี้อาจกำหนดอายุตามรูปแบบศิลปะได้ว่าเป็นศิลปะเขมรแบบสมโบร์ไพรกุกถึงศิลปะเขมรแบบไพรกเม็งซึ่งอยู่ในช่วง พ.ศ. ๑๑๕๐-๑๒๕๐ หรือช่วงพุทธศตวรรษที่๑๒-๑๓

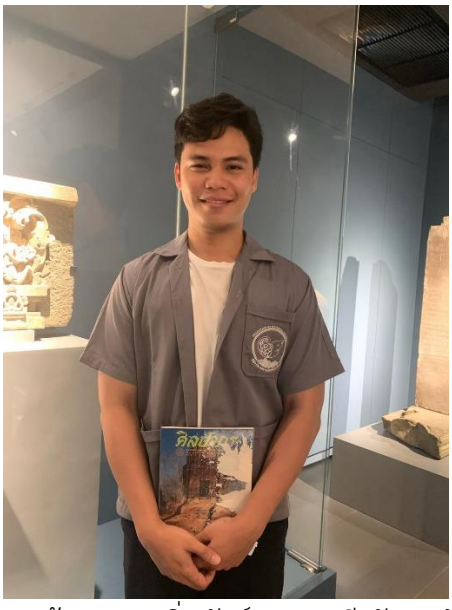
โดยแบบศิลปะทั้งสองมีช่วงอายุที่คาบเกี่ยวกันอยู่ราว ๘๐ ปีซึ่งลักษณะของลวดลายที่ปรากฏบอกให้ทราบถึงความต่อเนื่องทางด้านศิลปะด้วย

นอกจากทับหลังที่กล่าวไปข้างต้น พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ ปราจีนบุรี ยังได้รวบรวมโบราณวัตถุที่พบจากปราสาทเขาน้อยสีชมพู ได้แก่ ศิวลึงค์และฐานโยนี แผ่นศิลาฤกษ์ ฐานวัตถุมงคล พระบาทรูปเคารพ ฐานเสาสี่เหลี่ยมจัตุรัสสลักรูปช้าง ตราประทับ จานมีเชิง ประติมากรรมรูปบุคคล ตะคัน สังข์ หินลับ ห่วงเหล็ก ภาพหินสลักทรายรูปหัววัว ภาพสลักหินทรายรูปหน้าบุคคล ภาพสลักหินทรายรูปหัวนก เชิงเทียน ไหเคลือบ ขวานเหล็ก ชิ้นส่วนหัตถ์รูปเคารพ ชิ้นส่วนเท้าประติมากรรม เป็นต้น

ภาพที่ ๕๖ (ซ้าย) ฐานเสาสลักรูปช้าง ภาพที่ ๕๗ (ขวา) ฐานบรรจุวัตถุมงคล (ศิลาฤกษ์)
(บันทึกภาพเมื่อวันที่ ๒๙ ธันวาคม ๒๕๖๓)

ภาพที่ ๕๘ หน้าพิพิธภัณฑ์แห่งชาติปราจีนบุรี
(บันทึกเมื่อวันที่ ๒๙ ธันวาคม ๒๕๖๓)

ภาพ ๕๙ ผู้วิจัยที่พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ ปราจีนบุรี
(บันทึกภาพเมื่อวันที่ ๗ มีนาคม ๒๕๖๔)



ภาพที่ ๖๐ (ซ้าย) นายเพิ่มพันธ์ นนตะศรี ภัณพารักษ์ปฏิบัติการพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ ปราจีนบุรี
ภาพที่ ๖๑ (ขวา) ผู้วิจัยกับนายเพิ่มพันธ์ นนตะศรี
(บันทึกภาพเมื่อวันที่ ๗ มิถุนายน ๒๕๖๔)

นายเพิ่มพันธ์ นนตะศรี ภัณพารักษ์ปฏิบัติการพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ ปราจีนบุรี ปัจจุบันอายุ ๓๑ ปี ได้อธิบายเรื่องศิลปะของทับหลังของปราสาทเขาน้อยสีชมพูตามรายละเอียดดังนี้

ลวดลายบนทับหลัง เป็นลายรูปบุคคลที่นั่งอยู่บนสิ่งที่นั่งอยู่เรียกว่ามกร บุคคลที่อยู่ด้านข้าง เรานั้นยังไม่รู้ว่าเป็นใคร คือมันไม่ได้ระบุว่าเป็นใคร คืออาจจะเป็นเทวดาก็ได้ที่นั่งอยู่

ตรงมกร แต่ที่เรารู้ คือตัวที่อยู่ตรงเสา อันนี้อาจจะมองไม่ค่อยชัดเท่าไร แต่ที่เขมร มันจะมีตรงกลางที่เป็นพระอินทร์ทรงช้างเอราวัณ ในส่วนด้านข้างจะเป็นรูปบุคคลขี่ม้าอยู่ ปกติแล้ว ทับหลังหลาย ๆ รูป ไม่เคยปรากฏว่ามีนักดนตรี ก็จะมีหลายอย่างที่ไม่ค่อยชัด มักจะเป็นรูปฉาก บางทีก็เป็นรูปสัตว์ อย่างที่บอกไปตอนแรก ที่พิพิธภัณฑ์จะมีทับหลัง ๕ ชิ้น ชิ้นอื่น ๆ จะเห็นได้ว่าลายค่อนข้างชัดกว่าชิ้นที่ ๑

ทับหลังชิ้นที่หนึ่งนี้อาจจะไม่ใช่รูปพระอินทร์ แต่มาปรากฏที่รูปนี้แทน พระอินทร์นั่งอยู่ตรงช้างแทน นั่งชันเข่าอยู่ พอในยุคหลังถัดมา ก็จะเห็นว่าอีกคนหายไปแล้ว เวลาเราศึกษาศิลปะเขมรเราจะศึกษาจากทับหลัง จะเห็นได้มีความแตกต่างกัน จะเห็นได้ว่ารูปแบบบางอย่างก็คงยังเหลืออยู่ ทีนี้ก็เอาไปยกจากการศึกษาจากจารึกที่สร้างจากปราสาทแห่งนั้น มาบวกกับการศึกษาทับหลัง มันน่าจะอยู่ปลาย พ.ศ. ๑๑๕๐ ที่เขาน้อยจะมีอาคารอยู่ ๓ หลังแต่เขาสันนิษฐานว่า ตัวปราสาทสร้างคนละสมัยกัน อีกอย่างตัวปราสาทนั้น นักวิชาการบอกว่าสร้างยุคหลัง อาจจะเป็นทับหลังเก่าเอามาใช้

จารึกหลังที่เก่าที่สุดระบุว่าเก่าที่สุด พ.ศ. ๑๑๘๐ เป็นภาษาสันสกฤตกับภาษาเขมรเฉพาะฝั่งหน้า เป็นประตูทางเข้า เนื้อความเป็นเรื่องการสรรเสริญของพระวิษณุ เป็นหลัก การสรรเสริญของพระเจ้าก่อน แล้วมาสรรเสริญพระวิษณุ หลัง ๆ มาก็จะเกี่ยวเรื่องกับสงครามกษัตริย์คนนึง ด้านล่างก็จะเป็นเกี่ยวกับข้าทาสบริวาร ตอนแรกจะเป็นเรื่องเกี่ยวกับพระวิษณุ ซึ่งปกติแล้วอาคารถูกสร้างเพื่อสรรเสริญหรือว่าบูชาพระเจ้าองค์ใดองค์หนึ่ง ระบุว่าพระวิษณุเป็นหลักฐานที่เราพบจารึกอันนี้อาจจะมาก่อนการบูชาของพระวิษณุ จากนั้นก็จะเปลี่ยนเป็นพระศิวะแทน

ตัวปราสาทว่าเป็นศาสนสถาน ในปัจจุบันมีการนำเอาพระพุทธรูปไปไว้ ซึ่งอาจจะเป็นเรื่องเกี่ยวกับความเชื่อของคนยุคหลัง ที่เปลี่ยนไป ตอนแรกปราสาทนครวัด บูชาพระวิษณุ ยุคหลังเปลี่ยนจากบูชาพระวิษณุเป็นพระพุทธศาสนา ปราสาทย่อยที่ลพบุรี กลับตอนแรกก็เป็นอีกเรื่องนึง จะเห็นได้ว่าทุกรูปจะมีคนพนมมือ คือในยุคแรกจะมีรูปสัตว์ รูปคน รูปดอกไม้ พวงมาลัย แต่ยุคหลังก็จะเปลี่ยนเป็นรูปเล่าเรื่องแล้ว เป็นเรื่องเกี่ยวกับรามายณะ รามเกียรติ์ แล้วแต่ตัวปราสาทนั้นบูชาใคร

ตัวศิลปะสมโบร์ไพรกุกก็คือด้านข้างจะมีรูปมกร มกรเป็นสัตว์ที่ผสมช้าง จระเข้ แล้วก็ปลา ลักษณะเด่นที่ส่วนโค้ง ถ้าเป็นยุคหลังมักจะเอามกรออกไป เอาความเชื่อออกไป มกรเป็นความเชื่อของอินเดีย ปรากฏออกมาจากโบราณวัตถุของเขมรหลายชิ้น

(เพิ่มพันธ์ นนตะศรี, สัมภาษณ์, วันที่ ๗ มิถุนายน ๒๕๖๔)

๓.๓ วัฒนธรรม ความเชื่อ ประเพณีที่เกี่ยวกับปราสาทเขาน้อยสีชมพู

การศึกษาเรื่องวัฒนธรรม ความเชื่อ ประเพณีที่เกี่ยวกับปราสาทเขาน้อยสีชมพู ผู้วิจัยได้ทำการศึกษาพื้นที่ภาคสนามโดยค้นคว้าจากเอกสารที่เกี่ยวข้องและสัมภาษณ์บุคคลข้อมูลในพื้นที่ตำบลคลองน้ำใส อำเภออรัญประเทศ จังหวัดสระแก้วโดยมีรายละเอียดดังนี้

ภาพที่ ๖๒ (ซ้าย) ผู้วิจัยและพระครูบรรพตวรพิทักษ์ เจ้าอาวาสวัดเขาน้อย
ภาพที่ ๖๓ (ขวา) ผู้วิจัยกับนายผ่อง เกตุสอน
(บันทึกเมื่อวันที่ ๒๙ กรกฎาคม ๒๕๖๔)

พระครูบรรพตวรพิทักษ์ เจ้าอาวาสวัดเขาน้อย ตำบลคลองน้ำใส อำเภออรัญประเทศ จังหวัดสระแก้ว ได้อธิบายเรื่องวัฒนธรรมดนตรีในชุมชนคลองน้ำใส ว่าไม่ปรากฏพบวัฒนธรรมด้านดนตรีพื้นบ้านในพื้นที่ชุมชนคลองน้ำใส ดังนี้

> *วัฒนธรรมดนตรีในละแวกชุมชนมันไม่มี มันเป็นเป่าแคน พิณ กลองยาวที่เคยมีอยู่ แต่มันไม่ได้สืบสาน แต่มีรำชุดมาลัยย้อย เขาน้อยสีชมพู เป็นการแสดงของนักเรียนโรงเรียน อพป. คลองน้ำใส ที่ไปที่ไหนก็จะรำชุดนี้ ขึ้นชื่อว่าเกี่ยวเนื่องกับปราสาทเขาน้อยสีชมพู ที่เขาแต่งมาเฉพาะตามบริบทของปราสาทเขาน้อย*
>
> (พระครูบรรพตวรพิทักษ์, สัมภาษณ์, ๒๙ กรกฎาคม ๒๕๖๔)

ซึ่งสอดคล้องกับนายผ่อง เกตุสอน ปราชญ์ชาวบ้าน ปัจจุบัน อายุ ๗๐ ปี ได้อธิบายถึงวัฒนธรรมดนตรีในชุมชนคลองน้ำใสว่าศิลปะการแสดงมีอยู่ในชุมชนใกล้เคียง ดังนี้ *“...พวกกลองยาว พวกพิณ สมัยก่อนมันมีอยู่ แต่เดี๋ยวนี้ไม่มีคนสืบสานก็เลยปล่อยไป น่าจะมาจากภาคอิสาน เพราะโซนทางนี้ก็มาจากภาคอิสานอยู่แล้ว การแสดงจะมีอยู่ที่บ้านตุ่น ไกลออกไป ๒๐ กิโลเมตรคนละตำบล เขาจะรำเกี่ยวกับพวกเขมร ญ้อ ญวน...”*
(ผ่อง เกตุสอน, สัมภาษณ์, ๒๙ กรกฎาคม ๒๕๖๔)

สอดคล้องกับคำสัมภาษณ์ของนายพูนสวัสดิ์ จันทราวุฒิ ผู้อำนวยการโรงเรียน อพป. คลองน้ำใส ที่อธิบายถึงทางวัฒนธรรมดนตรีของชุมชนคลองน้ำใส ว่า วัฒนธรรดนตรีของชุมชนคลองน้ำใสว่าไม่ปรากฏพบดนตรีที่เป็นดนตรีต้นฉบับของในชุมชน ตามรายละเอียดดังต่อไปนี้

ประเด็นดนตรีก็ยังเป็นที่สงสัยอยู่เพราะว่าเป็นวัฒนธรรมที่หลอมรวมกัน โดยไม่มีต้นฉบับหรือมีต้นแบบ ซึ่งในนี้ไม่มีเครื่องดนตรี ผมพยายามสืบหาเครื่องดนตรี มีคนมาให้ก็เป็นร่วมสมัยแล้ว ที่เป็นระนาด เป็นซอ แต่ดูแล้วระนาดก็คงจะไม่ใช่ไม้แข็งหรอก หรือจะเป็นกันตรึม และมีกลองที่ลักษณะเหมือนโทน

(พูนสวัสดิ์ จันราวุฒิ, วันที่ ๒๙ กรกฎาคม ๒๕๖๔)

พระครูบรรพตวรพิทักษ์ ยังได้อธิบายเรื่องความเชื่อและประเพณีที่เกี่ยวกับปราสาทเขาน้อยสีชมพู ว่ามีเรื่องความเชื่อของบรรพบุรุษได้แก่ การสักการะรอยพระพุทธบาทตามธรรมชาติ ประเพณีบวงสรวงปราสาทเขาน้อยสีชมพูในช่วงเดือนพฤษภาคม คือก่อนวันขึ้น ๑๕ ค่ำเดือน ๖ หรือที่ตรงกับวันวิสาขบูชา

รอยพระพุทธบาท เป็นความเชื่อสมัยบรรพบุรุษ หลังจากขุดพบทับหลังแล้ว บรรพบุรุษปู่ย่าตายายเรามาก็คิดว่าเป็นของเก่าโบราณ บรรพบุรุษชี้ว่าเป็นรอยพระพุทธบาทก็ต้องเป็นรอยพระพุทธบาทจะเป็นอย่างอื่นไปไม่ได้ มารุ่นลูกรุ่นหลานก็ต้องจรรโลงไว้ว่าเป็นรอยพระพุทธบาทขององค์พระสัมมาสัมพุทธเจ้า สมัยนั้นอาจจะเสด็จมาจากเขาคิชฌกูฏแล้วมาตรงนี้ คือเป็นการเสด็จที่รุ่นปู่ย่าตายายว่าเอาไว้ เป็นเรื่องเล่าและความเชื่อของคนสมัยก่อน ตรงหน้าผาคล้ายรอยพระพุทธบาท ที่มีน้ำขังอยู่ คนเจ็บตา ก็เอาน้ำในนั้นมาใส่ตา ตาก็สว่างก็เลยเป็นความเชื่อกันมาว่าเป็นความขลังความศักดิ์สิทธิ์ ในสมัยเด็ก ๆ ถ้าใครขึ้นไปโยนหินลงมาจะเป็นไข้ ต้องกลับไปขอโทษขออภัย ขออโหสิกรรมให้ลูกหลาน เป็นเรื่องของความเชื่อ

ประเพณีเราเรียกว่า ฮีตสิบสอง วันเพ็ญเดือนหก ขึ้น ๑๕ ค่ำ ในช่วงเดือนพฤษภาคม เป็นวันหลัก ซึ่งก่อนจะถึงวันขึ้น ๑๕ ค่ำ จะมีพิธีบวงสรวงดวงวิญญาณสิ่งศักดิ์สิทธิ์บนปราสาทเขาน้อยสีชมพู ตรงกลาง ข้างบนจะมีศาลเจ้าพ่อเขาน้อยสีชมพู ก่อนจะถึงวันขึ้นไปนมัสการปิดทองก็ต้องทำพิธีบวงสรวงก่อน เป็นการทำบุญไม่ได้บอกเล่าเก้าสิบ พี่น้องก็หลั่งไหลมา การบวงสรวง เครื่องไหว้ก็มี หมู ไก่ ปลา ผลไม้นานา ๙ อย่าง แล้วแต่พี่น้องจะเอามา ของคาวของหวานครบบริบูรณ์ บายศรีขาดไม่ได้

พอเสร็จจากวันบวงสรวง ถึงวันจริง พี่น้องชาวคลองน้ำใสก็จะมีจัดเป็นผ้าป่าไปถวายที่มณฑปบนเขาน้อย และก่อพระเจดีย์ทราย เพื่อขอความร่มเย็นเป็นสุข ให้ฝนตกต้องตามฤดูกาล ถ้าปีไหนไม่ทำแล้ว บางครั้งมีเหตุอันเป็นไป คนเฒ่าคนแก่ก็จะติว่า พวกเราไม่สานต่อประเพณีวัฒนธรรม ก็ไปก่อพระเจดีย์ทรายหน้าพระธาตุ ในสมัยนี้พระครูก็ได้นำพระลูกวัดและก็ญาติโยมไปเจริญพระพุทธมนต์บนปราสาท เพื่อเป็นสิริมงคล

พอถึงเดือนหก ขึ้น ๑๕ ค่ำ ฝนจะตก แดดจะออกยังไงก็ต้องทำ ถึงจะมีญาติโยม หรือไม่มีก็ต้องทำ เดี๋ยวจะมีคนมาเอง แล้วผ้าป่าก็จัดมาแต่ละหมู่บ้าน ๑๒ หมู่บ้าน หมู่บ้านละกองตาม

กำลังศรัทธา และอบต.ตำบลน้ำใสก็สนับสนุน เราร่วมด้วยช่วยกัน ถ้าเป็นส่วนของการสักการะบูชาก็เป็นสิ่งนี้แหละครับ เป็นที่ยึดมั่นของพี่น้องประชน แต่ก็มีประเพณีฮีตสิบสอง ตั้งแต่เดือนอ้ายถึงเดือนสิบสอง ก็มีประเพณีที่ทำกันอยู่ทุกปี ทุกเดือนนั่นแหละ อย่างเช่นในเดือนยี่ก็จะเป็นบุญข้าวจี่ คือข้าวเหนียวหมักแช่น้ำแล้วเอาไปปิ้งกับไข่ ที่เป็นประเพณีที่เลือนรางหายไป ซึ่งก็อยากจะฟื้นฟูขึ้นมา แต่ละเดือนก็จะมีการบำเพ็ญกุศลทุกเดือนทีเราจะอนุรักษ์ไว้ โดยเฉพาะ เดือนเก้าดับ หรือ บุญข้าวประดับดินเป็นการทำบุญยิ่งใหญ่ให้กับบรรพบุรุษ
(พระครูบรรพตวรพิทักษ์, สัมภาษณ์, ๒๙ กรกฎาคม ๒๕๖๔)

ภาพที่ ๖๔ - ๖๕ รอยพระพุทธบาทตามธรรมชาติบริเวณปราสาทเขาน้อย
(บันทึกภาพเมื่อวันที่ ๒๗ ธันวาคม พ.ศ.๒๕๖๓)

ภาพที่ ๖๖ พิธีบวงสรวงปราสาทเขาน้อย
(วิสันธนี โพธิสุนทร, ๒๕๓๓, หน้า ๗๖)

นายพูนสวัสดิ์ จันทราวุฒิ ปัจจุบันอายุ ๕๙ ปี ผู้อำนวยการโรงเรียน อปพ.คลองน้ำใส ตำบลคลองน้ำใส อำเภออรัญประเทศ จังหวัดสระแก้ว ผู้เชี่ยวชาญด้านศิลปวัฒนธรรมพื้นบ้านของชุมชนคลองน้ำใส เป็นผู้ริเริ่มโครงการพัฒนาหนังสือส่งเสริมการเรียนรู้ประวัติศาสตร์และวิถีชีวิตชุมชนคลองน้ำใส และการจัดตั้งหอวัฒนธรรมไทยญ้อคลองน้ำใส

นายพูนสวัสดิ์ จันทราวุฒิ ได้อธิบายเรื่องวัฒนธรรมท้องถิ่นของชุมชนคลอน้ำใส ว่า ปราสาทเขาน้อยสีชมพูเป็นโบราณสถานที่สร้างมาจากในยุคพระนครแต่เป็นปราสาทที่ออกมาจากศูนย์กลางความเจริญในยุคนั้น อาจทิ้งร่องรอยของวิถีชีวิตของผู้คนในยุคนั้นให้หลงเหลือในลวดลายต่างของปราสาท ในยุคหลังที่ชาวไทยญ้อ อพยพเข้ามาอยู่ก็วิถีชีวิตก็มีความเปลี่ยนแปลงไป ปราสาทเขาน้อยจึงเป็นจุดศูนย์รวมของชุมชนในการจัดประเพณีบุญขึ้นเขา เดือน ๖ โดยมีรายละเอียดดังต่อไปนี้

ต้องมองไปถึงวิธีคิดของคนสร้างปราสาท ด้วยความเชื่อของการสร้างปราสาทจะมีอยู่สองลักษณะ ลักษณะที่หนึ่งคือการสร้างบนพื้นราบ และอีกลักษณะหนึ่งคือการสร้างบนที่สูง ซึ่งการสร้างบนที่สูงสามารถอนุมานได้ถึงความเชื่อของศาสนาพราหมณ์ เพราะว่าการขึ้นบนที่สูงเพื่อได้ขึ้นไปบวงสรวงต่อเทพในนิกาย อีกส่วนหนึ่งที่อยู่บนพื้นราบก็จะเป็นแนวคิดเกี่ยวกับพระพุทธศาสนา สังเกตจากลักษณะนั้น มันก็จะหลงเหลือร่องรอยที่เป็นรูปลักษณ์ของมันก็คือลวดลายที่ได้ดูจากทับหลัง ทีนี้เราเชื่อว่า การสร้างปราสาท มันจะห่างไกลจากจุดศูนย์กลางของความเจริญในยุคนั้น คือพระนครวัด นครธมที่มีความโดดเด่นในการสร้างสรรค์ผลงานในยุคนั้น เพราะฉะนั้นก็จะมีส่วนที่ตามมาก็คือส่วนวัสดุ ที่ใช้ที่เป็นอิฐหรือเป็นศิลาแลง มันจะไม่คงสภาพ มันจะผุกร่อนได้ง่าย และไม่ละเมียดในการที่จะไปลงจำรักอะไร ร่องรอยที่เห็นคือทับหลังที่จะเป็นหินทราย ที่มีความแข็งแกร่ง คงทน ในนั้นจะสะท้อนอะไรบ้าง ก็จะมีลวดลาย วิถีชีวิต ธรรมชาติในยุคนั้น ถ้าสังเกตทับหลังจะมีรูปกลมๆ ที่เป็นไข่ มีรูปนก มีรูปของสัตว์ต่าง ๆ มีม้า ก็น่าจะเป็นสัตว์ต่าง ๆ ที่พบเห็น ทีนี้ก็ดูความเชื่อมโยง ดูที่กำแพงวัดเขาน้อย ที่รอบกำแพงก็จะมีรูปนกแก้ว สันนิษฐานว่า แถนนี้อาจเป็นถิ่น แต่เรื่องของสกุลช่างสมโบร์ไพรกุกก็จะมีในเรื่องความเชื่อจะบอกไม่ได้ เพราะคนญ้อนี่มาทีหลัง ตามวัย ตามยุคของเขา แต่เข้ามาแล้ว มาใช้ปราสาทตัวนี้เพื่อความกลมกลืนของวิถีชีวิตของเขาได้ยังไง เราจะมองในมุมมิตินี้มากกว่า ก็เลยเชื่อได้ว่าคนโบราณจะมองเห็นว่าอะไรก็แล้วแต่ที่เป็นสิ่งก่อสร้าง ที่เป็นแบบถาวร ที่บ่งบอกถึงศรัทธา ความเชื่อของคนในยุคอดีต คนที่มาทีหลังก็จะให้เกียรติในสิ่งนั้น ๆ ไม่ลบหลู่ดูหมิ่น ก็อาจจะมีการประยุกต์วิถีชีวิตของตนเองที่เป็นอยู่ให้เข้ากับสถาปัตยกรรมที่ปรากฏอยู่ เช่น การเคารพเซ่นไหว้ บวงสรวง ในอดีตอาจจะมีรูปเคารพที่อยู่ แต่ปัจจุบันมันอาจจะหายไปหมดแล้ว ซึ่งวิธีการก็อาจจะไม่ใช่วิธีการดั้งเดิมของขอมแต่เป็นการประยุกต์ของคนญ้อที่มาจากเวียงจันทน์ที่มีการเคารพเซ่นไหว้เอามาใช้ในพื้นที่นี้ และก็เชื่อว่า คำว่าแถน คือเทวดา แถนบ้าน แถนเมืองจะเป็นกลุ่มความเชื่อที่จะทำอะไรก็แล้วแต่ต้องเซ่นสรวงเพื่อให้เกิดความเป็นสิริมงคล ในปีหนึ่งก็จะไหว้ครั้งหนึ่ง เหมือนการทำบุญเทศกาล หรือ การขอฝนแบบนี้ ก็เป็นความเชื่อของคนญ้อ ทีนี้สถานที่ที่ใช้ทำพิธีสักการะเนี่ย ก็ไม่มีที่ไหนเหมาะสมที่สุด มี Landmark ที่เดียวคือตัวปราสาท ก็เลยเกิดเป็นประเพณีบุญขึ้นเขา ในเดือนหก

ผมคิดว่าเวลาเขาขึ้นเขาสมัยก่อน เขาจะต้องจัดพิธีเป็นลำดับพอสมควร ไม่ใช่ว่าอยู่ ๆ จะขึ้น ก็ขึ้น หนึ่งคือมีเงื่อนไขของเวลาที่ชัดเจน วันเพ็ญเดือนหก ก็เข้าหน้าฝน ที่ทำทุกปี เมื่อทำมาทุกปีก็จะกลายเป็นประเพณี ลำดับพิธีการ ในตอนเย็นก็จะมีการสวดพระพุทธมนต์ คือเอาพุทธเข้า

มา แต่เวลาทำก็ไม่ได้ไปทำที่ตัวปราสาท มันจะมีภูเขาอยู่สามยอด สูงสุดนั่นก็คือที่ตั้งของปราสาท ยอดที่รองลงมาก็คือยอดที่มีมณฑป และรอยพระพุทธบาทจำลอง และก็ยอดต่ำ การทำพิธีก็จะทำพิธีที่ยอดกลาง ก็จะทำพิธีที่เกี่ยวกับความเชื่อเรื่องทำมาหากิน สะท้อนวิถีชีวิตที่เกี่ยวกับอาหาร สิ่งของที่เอามาเซ่นไหว้ก็เป็นปลา เป็นอาหารในพื้นถิ่น ตำรับอาหารก็เป็นอาหารญ้อ แกงไก่ หน่อกล้วยมะพร้าว และสิ่งที่ขาดไม่ได้ของคนอิสาน คนไทย คนลาวก็คือ ความครื้นเครงในการทำพิธีการ พูดง่าย ๆ คือเบิกฤกษ์ก็เบิกบาน เพื่อเป็นสิริมงคล จะมีการฟ้อนรำ แต่ที่ดูมาเนี่ยความชัดเจนของดนตรีมันก็ไม่มีความชัดเจนในเรื่องของเครื่องดนตรี หรือทำนอง แต่เป็นลักษณะที่คล้ายคลึงเลียนแบบมาของชาวลาวชาวอิสาน และผสมกับจังหวะของชาวเขมรบ้าง มันก็กลม ๆ กันอยู่ ทำนองอิสานใต้ก็ไม่ใช่ จะหวานกว่าหน่อยมันก้ำกึ่ง ๆ แล้วการแต่งกายในการฟ้อนรำก็ใช้เครื่องแต่งกายที่เขาใช้กันอยู่นี่แหละ จะมีการประดับเพิ่มเติม ดอกไม้กำไรประดับตนเอง
(พูนสวัสดิ์ จันราวุฒิ, วันที่ ๒๙ กรกฎาคม ๒๕๖๔)

ประเพณีบุญขึ้นเขา ชาวบ้านในชุมชนจะขึ้นเขาไปมานมัสการเจ้าพ่อเขาน้อยจะทำพิธีในวันที่ ๑๕ ค่ำ เดือน ๖ โดยมีความเชื่อว่าเจ้าพ่อเขาน้อยหรือเจ้าพ่อขุนดาบนั้นช่วยคุ้มครองชาวบ้านคลองน้ำใสให้อยู่เย็นเป็นสุข ข้าวน้ำอุดมสมบูรณ์โดยการนิมนต์พระสงฆ์ขึ้นไปเจริญพระพุทธมนต์ ฉันภัตตาหารเพล สักการะรอยพระพุทธบาทจำลอง เวลาบ่ายชาวบ้านจะขนทรายขึ้นไปข้างบนเขาน้อยเพื่อไปก่อเจดีย์ทรายเป็นการบูชาเจ้าพ่อเขาน้อยและมีมหรสพรื่นเริงเพื่อความสนุกสนาน

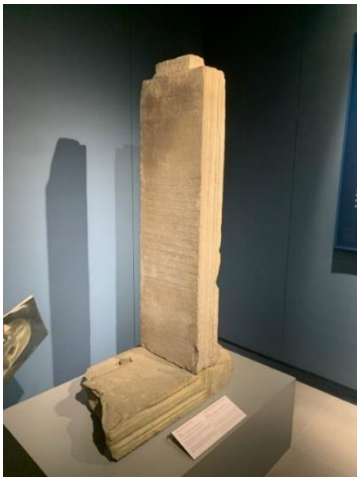
ภาพที่ ๖๗ ประเพณีบุญขึ้นเขา
(คณะกรรมการพัฒนาส่งเสริมการเรียนรู้ประวัติและวิถีชีวิตชุมชนคลองน้ำใส, ๒๕๕๓, หน้า ๗)

พูนสวัสดิ์ จันราวุฒิ ยังได้อธิบายเพิ่มเติมว่าในส่วนของ ตราสัญลักษณ์ของจังหวัดสระแก้วที่มีการใช้รูปปราสาทเขาน้อยสีชมพูว่า ถึงแม้จะมีปราสาทหินหลังอื่น ๆ ที่มีขนาดใหญ่ หรือสวยงามกว่า แต่ศิลาจารึกที่ระบุศักราชชัดเจนเก่าแก่ที่สุดก็คือจากรึกกรอบประตูปราสาทเขาน้อย ปราสาทเขาน้อยจึงกลายเป็นสถานที่สำคัญของจังหวัดและกลายเป็นตราสัญลักษณ์ของจังหวัด ตามรายละเอียดดังนี้

ตามหลักวิชาการ ตัวปราสาทตัวนี้ ตัวปราสาทที่นี่ไม่สามารถเทียบเรื่องความสวยงามกับที่อื่นได้ ทั้งสด๊กก๊อกธม ปราสาทหินพิมาย กลุ่มของบุรีรัมย์ ปราสาทเมืองต่ำเขามีความสวยงาม แต่ทำไมปราสาทเขาน้อยถึงมีความสำคัญถึงขนาดนี้ ที่เอาไปทำเป็นสัญลักษณ์ตราประจำจังหวัด เพราะในทางประวัติศาสตร์เราแบ่งเป็น ยุคก่อนประวัติศาสตร์และยุคประวัติศาสตร์ เอาอะไรเป็นเส้นกั้น ก็คือการมีตัวอักษรใช้ และในการขุดค้นทั่วประเทศค้นพบศิลาจารึกที่ระบุศักราชชัดเจนเก่าแก่ที่สุดก็คือจากรึกกรอบประตูปราสาทเขาน้อย ก็เลยเอาปีนี้เป็นปีเริ่มยุคประวัติศาสตร์ ถึงเป็นหมุดหมายสำคัญ แต่ปราสาทเขาน้อยยังไม่ได้รับการดูแลสักเท่าไร ไม่ว่าจะเป็นทางขึ้นทางลงปราสาทเขาน้อยที่เขียนไว้ในนิราศปราสาทเขาน้อย กว่าจะเป็นสถานที่สำคัญ คนในพื้นที่สร้างบันไดทางขึ้น เพราะในหน้าฝนทางขึ้นจะลื่น จะขึ้นก็ต้องปีนเกาะขึ้นไป หาบตะกร้า กระบุงขึ้นเขาขึ้นไปทำบุญ มันแสดงถึงความมีศรัทธาของคน หมายรวมถึงคนโบราณที่สร้างต้องขนหิน ขนอะไรขึ้นไปหนักหนากว่าเรามาก ใช้เวลากี่ปีจะเสร็จไม่รู้ แต่เราปีหนึ่งครั้งหนึ่ง เป็นการวัดใจว่ากำลังวังชาเรายังดีอยู่ไหม

พอหลังได้เป็นตราประจำจังหวัดในปี พ.ศ. ๒๕๓๖ ก็เริ่มได้รับความสนใจบ้าง แต่ก็ไม่ได้มาเต็มตัว และในปีพ.ศ. ๒๕๓๘ สมเด็จพระเทพ สมเด็จพระพี่นางท่านเสด็จพระราชดำเนินมาทำให้เป็นกระแสอย่างหนึ่งว่าเจ้าฟ้าพระมหากษัตริย์ยังได้เข้ามา

(พูนสวัสดิ์ จันราวุฒิ, วันที่ ๒๙ กรกฎาคม ๒๕๖๔)



ภาพที่ ๖๘ จารึกกรอบประตูปราสาทเขาน้อยสีชมพู

(บันทึกเมื่อวันที่ ๒๙ ธันวาคม ๒๕๖๓)

ภาพที่ ๖๙ ตราสัญลักษณ์จังหวัดสระแก้ว
(สำนักงานจังหวัดสระแก้ว, ๒๕๖๑)

ภาพที่ ๗๐ สมเด็จพระเทพรัตนราชสุดา ฯ สยามบรมราชกุมารีเสด็จพระราชดำเนิน
ณ ปราสาทเขาน้อยสีชมพูในปี พ.ศ. ๒๕๓๔
(ที่มาของภาพ: พระครูบรรพตวรพิทักษ์)

ภาพที่ ๗๑ สมเด็จพระเจ้าพี่นางเธอ เจ้าฟ้ากัลยาณิวัฒนา กรมหลวงนราธิวาสราชนครินทร์
เสด็จพระราชดำเนิน ณ ปราสาทเขาน้อยสีชมพูในปี พ.ศ. ๒๕๓๙
(คณะกรรมการพัฒนาส่งเสริมการเรียนรู้ประวัติและวิถีชีวิตชุมชนคลองน้ำใส, ๒๕๕๓, หน้า ๒)

นายพูนสวัสดิ์ จันราวุฒิ ยังให้ความเป็นเรื่องการสร้างสรรค์ผลงานการประพันธ์ใหม่ที่เกี่ยวกับปราสาทเขาน้อยสีชมพู ดังนี้

การสร้างสรรค์ใหม่ก็เป็นปรากฏการของสองสิ่งที่ค้ำกันอยู่ คือมรดก กับคนรุ่นใหม่ที่จะมาผนวกกัน แต่ต้องอยู่ในกระบวนการที่บูรณาการกันด้วยนะ ไม่ใช่ไม่มีหลักคิดก็ไม่ได้ มันจะทำให้คนมองคนชมเขาเชื่อ ในอดีตหมู่บ้านที่อยู่ตามชายแดนมีผลกระทบต่อการสู้รบ มันขยับบ่อย ข้าวของเครื่องใช้มันกระจัดกระจาย มันขาดความสุนทรีย์ ต้องเอาชีวิตก่อน ทำให้บางเรื่องบางตอนมันขาดหาย เราต้องมาหาตัวยึด ตัวเชื่อมตัวโยง จะได้มีหลักฐานตอบได้ว่าที่เป็นอย่างนี้เพราะอะไร มาสรุปและรวบรวม (พูนสวัสดิ์ จันราวุฒิ, วันที่ ๒๙ กรกฎาคม ๒๕๖๔)

ภาพที่ ๗๒ (ซ้าย) นายพูนสวัสดิ์ จันทราวุฒิ ผู้อำนวยการโรงเรียน อปพ.คลองน้ำใส

ภาพที่ ๗๓ (ขวา) ผู้วิจัยกับนายพูนสวัสดิ์ จันทราวุฒิ

(วันที่ ๒๙ กรกฎาคม ๒๕๖๔)

ภาพที่ ๗๔ (ซ้าย) ป้ายหอวัมนธรรมไทยญ้อคลองน้ำใส ณ โรงเรียน อพป.คลองน้ำใส

ภาพที่ ๗๕ (ขวา) แผนวัฒนธรรมคลองน้ำใส

(บันทึกภาพเมื่อวันที่ ๒๙ ธันวาคม พ.ศ. ๒๕๖๔)

ภาพที่ ๗๖ - ๗๗ การจัดนิทัศการวิถีชีวิตของชาวไทยญ้อ
(บันทึกภาพเมื่อวันที่ ๒๙ ธันวาคม พ.ศ. ๒๕๖๔)

ปราสาทเขาน้อย หรือ ปราสาทเขาน้อยสีชมพู ตั้งอยู่ในพื้นที่ตำบลคลองน้ำใส อำเภออรัญประเทศ จังหวัดสระแก้ว ถูกสันนิษฐานว่าสร้างในพุทธศตวรรษที่ ๑๒ เชื่อว่าเป็นศาสนสถานในศาสนาฮินดู ประกอบด้วยปราสาทก่อด้วยอิฐ ๓ หลังคือ ปรางค์ทิศเหนือ ปรางค์องค์กลาง และวิหารทิศใต้ แต่คงเหลือเพียงปรางค์องค์กลางเท่านั้นที่ยังคงสภาพค่อนข้างสมบูรณ์ ปัจจุบันได้รับการขึ้นทะเบียนเป็นโบราณสถานแห่งชาติจากกรมศิลปากร และมีการสำรวจ ขุดพบโบราณวัตถุจำนวนมาก เช่น โบราณวัตถุทำจากโลหะ เครื่องปั้นดินเผา ทับหลังหินทราย ๕ ชิ้น พบประติมากรรมรูปนางมหิษาสุรมรรธนีสี่กร ซึ่งสูญหายไปแล้ว และค้นพบแผ่นจารึกบ่งบอกถึงอายุการสร้างปราสาทเรียกว่า "จารึกเขาน้อย" ที่ระบุศักราชเก่าที่สุดในประเทศ โบราณวัตถุต่างๆที่ได้จากการขุดค้น ปัจจุบันเก็บรักษาและตั้งแสดงอยู่ที่พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ ปราจีนบุรี ศิวลึงค์และฐานโยนี แผ่นศิลาฤกษ์ ฐานวัตถุมงคล พระบาทรูปเคารพ ฐานเสาสี่เหลี่ยมจัตุรัสสลักรูปช้าง ตราประทับ จานมีเชิง ประติมากรรมรูปบุคคล ตะคัน สังข์ หินลับ ห่วงเหล็ก ภาพหินสลักทรายรูปหัววัว ภาพสลักหินทรายรูปหน้าบุคคล ภาพสลักหินทรายรูปหัวนก เชิงเทียน ไหเคลือบ ขวานเหล็ก ชิ้นส่วนหัตถ์รูปเคารพ ชิ้นส่วนเท้าประติมากรรม เป็นต้น

ไม่ปรากฏพบวัฒนธรรมด้านดนตรีพื้นบ้านในพื้นที่ชุมชนคลองน้ำใส ซึ่งพบศิลปะการแสดงในชุมชนใกล้เคียงวัฒนธรรดนตรีของชุมชนคลองน้ำใสว่าไม่ปรากฏพบดนตรีที่เป็นดนตรีต้นฉบับของในชุมชน ปรากฏพบประเพณีบวงสรวงปราสาทเขาน้อยสีชมพูในช่วงเดือนพฤษภาคม คือก่อนวันขึ้น ๑๕ ค่ำเดือน ๖ หรือที่ตรงกับวันวิสาขบูชาหรือที่เรียกว่า ประเพณีบุญขึ้นเขา ชาวบ้านในชุมชนจะขึ้นเขาไปมานมัสการเจ้าพ่อเขาน้อยเชื่อว่าเจ้าพ่อเขาน้อยหรือเจ้าพ่อขุนดาบนั้นช่วยคุ้มครองชาวบ้านคลองน้ำใสให้อยู่เย็นเป็นสุข ข้าวน้ำอุดมสมบูรณ์ และมีการนิมนต์พระสงฆ์ขึ้นไปเจริญพระพุทธมนต์ ฉันภัตตาหารเพล สักการะรอยพระพุทธบาทจำลอง อีกทั้งการก่อเจดีย์ทรายและมีมหรสพรื่นเริง

บทที่ ๔
ผลงานการสร้างสรรค์เพลงระบำโบราณคดีปราสาทเขาน้อยสีชมพู

การสร้างสรรค์ผลงานการประพันธ์เพลงระบำโบราณคดีปราสาทเขาน้อยสีชมพู ผู้วิจัยจะได้ทำการอธิบายโครงสร้างการประพันธ์เพลงระบำโบราณคดีปราสาทเขาน้อยสีชมพู การสร้างสรรค์ทำนองเพลงระบำโบราณคดีปราสาทเขาน้อยสีชมพูจากแรงบันดาลใจและที่มาของทำนอง และการวิเคราะห์ทำนองเพลง

๔.๑ แนวคิดในการประพันธ์เพลงระบำโบราณคดีปราสาทเขาน้อยสีชมพู

แนวคิดในการสร้างสรรค์ทำนองเพลงระบำโบราณคดีปราสาทเขาน้อยสีชมพู เป็นการเก็บข้อมูลพื้นที่ภาคสนามโดยใช้แรงบันดาลใจจากสถานที่ทางประวัติศาสตร์ปราสาทเขาน้อยสีชมพู อำเภออรัญประเทศ จังหวัดสระแก้ว ประกอบกับบริบทด้านดนตรีในพื้นที่ การสร้างสรรค์ทำนองเป็นการประพันธ์ขึ้นใหม่ตามหลักดุริยางคศิลป์ไทยโดยอาศัยรูปแบบสถาปัตยกรรมของปราสาทเขาน้อยสีชมพู

รูปแบบสถาปัตยกรรมของปราสาทเขาน้อยสีชมพูปรากฏหลักฐานโบราณวัตถุ ได้แก่ ทับหลัง ศิลปะเขมรแบบสมโบร์ไพรกุก ติดอยู่เหนือกรอบประตูทางเข้าองค์กลาง พบจารึกอยู่บนแผ่นวงกบ ประตูปรางค์องค์กลาง ระบุมหาศักราช ๕๕๙ (ตรงกับ พ.ศ. ๑๑๘๐) แสดงให้เห็นว่าปราสาทเขาน้อยสีชมพูสร้างมาตั้งแต่ราวปลายพุทธศตวรรษที่ ๑๒ ในช่วงศิลปะแบบสมโบร์ไพรกุก คาบเกี่ยวกับศิลปะแบบไพรกเม็ง ต่อมาได้รับการบูรณะในช่วงพุทธศตวรรษที่ ๑๕ ตรงกับสมัยศิลปะแบบกุเลน

จากรูปแบบสถาปัตยกรรมที่ปรากฏเป็นศิลปะแบบเขมร ซึ่งเป็นอิทธิพลสำคัญในการประพันธ์บทเพลงระบำโบราณคดีปราสาทเขาน้อยสีชมพู ในลักษณะสำเนียงเขมร สอดคล้องกับทำนองเพลงระบำลพบุรี ในชุดระบำโบราณคดีของกรมศิลปากร ที่ได้รับแรงบันดาลใจจากสถาปัตยกรรมแบบเขมรเช่นกัน ตามรายละเอียดดังต่อไปนี้

> *คำว่า ระบำลพบุรี ในที่นี้ มิได้หมายความถึงระบำในท้องถิ่นจังหวัดลพบุรีในปัจจุบัน หากแต่หมายถึงระบำที่สร้างขึ้นจากหลักฐานทางโบราณวัตถุและโบราณสถานสมัยหนึ่ง ซึ่งขอมสร้างขึ้นหรือสร้างขึ้นตามศิลปะแบบขอม ดังที่มีอยู่ในประเทศกัมพูชาและในประเทศไทย เช่น ปรางค์สามยอดที่จังหวัดลพบุรีและมีอยู่เป็นอันมากในจังหวัดอื่น ๆ ทางภาคตะวันออกหรือตะวันออกเฉียงเหนือ เช่น ปราสาทหินพิมายในจังหวัดนครราชสีมา ปราสาทหินพนมรุ้งในจังหวัดบุรีรัมย์ โบราณวัตถุสถานเหล่านี้ นักโบราณคดีกำหนดสมัยเรียกในประเทศไทยว่า ศิลปลพบุรี เพราะเหตุว่าในประเทศไทยนั้น แม้ว่าจะสร้างเลียนแบบขอม แต่ก็มีลักษณะผิดแผกไปบ้างเป็นของตนเองโดยเฉพาะ ด้วยเหตุนี้ ทำนองดนตรีของระบำชุดนี้จึงมีสำเนียงเป็นเขมร เครื่องแต่งกายและท่ารำก็ประดิษฐ์ขึ้นตามรูปหล่อโลหะ ณ ห้องแสดงศิลปะสมัยลพบุรี ในพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ พระนคร และตามภาพศิลาจำหลักจากโบราณวัตถุและโบราณสถาน ซึ่งเป็นศิลปะสมัยลพบุรี เช่น ที่ปราสาทหินพิมาย เป็นต้น จึงเรียกระบำชุดนี้ว่า ระบำลพบุรี*

(หนังสือที่ระลึกงานพระราชทานเพลิงศพนางใบศรี เรืองนนท์, ๒๕๕๔ อ้างอิงจากภัทระ คมขำ. ๒๕๖๑, หน้า ๑๔ - ๑๕)

ครูพิชิต ชัยเสรี ได้อธิบายถึงสำเนียงทางดนตรีไทย ว่าเป็นลีลาของบทเพลงเกี่ยวเนื่องกับการสำแดงอารมณ์ อาจแบ่งได้เป็น ๔ ลักษณะ คือ แข็ง อ่อน สนุก เศร้า และอีกนัยหนึ่งคือการแสดงออกทางศิลปะที่เป็นท่วงทำนองบอกความ เป็นต่างชาติต่างภาษา ตามรายละเอียดดังนี้

"...อาจารย์มนตรี ตราโมท อธิบายไว้ว่า "สำเนียงคือลำดับเสียงสูงต่ำที่ฆะรัสสะของทำนองที่ทำความรู้สึกของผู้ฟังให้ทราบได้ว่าเป็นเพลงจำพวกใด ชนิดใด และภาษาใด"

ฉะนั้นแล้วการแต่งเพลงก็จำต้องเกี่ยวข้องกับสำเนียงโดยตรงดังที่ให้รู้ว่าเป็นเพลงพวกใดชนิดใด ซึ่งต้องมาก่อนแล้วจะถึง "ภาษาใด" ดังอธิบายต่อไปนี้

ความหมายของสำเนียงไทย ความหมายของสำเนียงในดนตรีไทยเช่นนี้ ตรงกับที่ฝรั่งเรียกว่า Intonation หรือแปลง่าย ๆ ว่า ลีลาของบทเพลง การที่จะรู้ว่าเป็นเพลงพวกใดชนิดใดนั้น ผู้เขียนนึกถึงคำครูที่ว่า "เพลงเสภา ต้องตีให้ตื่น-เพลงมโหรีต้องตีให้หลับ-เพลงโขนละครต้องตีให้เต้น-เพลงหน้าพาทย์ต้องตีให้ขลังให้เกรง" ความเช่นนี้ส่องให้เห็นลีลาของบทเพลง (Compositional style) ซึ่งเกี่ยวเนื่องกับการสำแดง อารมณ์ (Expressive intonation) อันอาจแบ่งได้เป็น ๔ ลักษณะ คือ แข็ง-อ่อน-สนุก-เศร้า ว่าข้าง "แข็ง" ก็อาจรู้สึกได้ตั้งแต่โกรธไปจนเกรงจนขลัง ถ้าเป็น "อ่อน" ก็ไปข้างออดอ้อนไปจนถึงรักถึงหลับ ก็ยังได้ สนุกและเศร้านั้นความกระจ่างอยู่แล้ว จงพินิจตัวอย่างทำนองหลัก _๔_๕_๖_๑'_๒'_๑'_๖_๕ ซึ่งอาจปฏิบัติให้สำแดงอารมณ์แข็ง-อ่อน-สนุก-เศร้าได้ดังนี้

สำเนียงเข้มแข็ง _ _ _ ๑ _ _ _ ๖ _ _๑'๒' ๑'๖_ ๕

สำเนียงอ่อนหวาน _ _ _ ๑' _๑'๑'๑' ๒'๑'๔'๒' ๑'๖_ ๕

สำเนียงสนุกสนาน _๒' ๑'๒' ๔'๒'๑'๖' ๑๖๕๔ ๕๖_ ๕

สำเนียงเศร้าสร้อย _ _ _ ๕ _ _ _ ๖ _ ๒'_ ๑' _ ๖_ ๕

ผู้ประพันธ์ย่อมต้องเลือกคัดตัดแต่งสำเนียงแสดงอารมณ์ให้เหมาะสมกับบทเพลงของตน ยิ่งถ้า ได้ผนวกบริบทต่าง ๆ เช่น หน้าทับ แนวการบรรเลง ความเข้มของเสียง อัตราจังหวะ และลักษณะของวงดนตรี เข้าปรุงประกอบด้วยแล้ว ผลของการประพันธ์ก็จะสัมฤทธิ์

ยังมีสำเนียงอีกชนิดหนึ่งซึ่งต่างหากไปจากสำเนียงแสดงอารมณ์ อีกทั้งเป็นของเล่นของผู้ประพันธ์ มาแต่โบราณเป็นลักษณะการล้อเลียนทางศิลปะประการหนึ่ง แต่การล้อเลียนนี้มิใช่การดูถูกดูแคลน หรือล้อเล่นให้เสียหายแต่อย่างใด หากแต่เป็นความเข้าใจของคีตกวีไทยที่จะใช้ท่วงทำนองบอกความ เป็นต่างชาติต่างภาษาโดยเปลี่ยนทำนองอุปมาประดุจคนไทยว่า "กินข้าว" แต่คนจีนออกเสียงเป็น "กิงเค่า" ฝรั่งว่า "คืนค่าว" ฉะนั้น สำเนียงลักษณะนี้เรียกว่าสำเนียงภาษา ดังจะแสดงตัวอย่าง ทำนอง _ ๑ _ ๔ _ _ ๕ ๖ _๑'_ ๖ _๕_ ๔ ซึ่งเป็นไทยแท้นี้แล้ว แจกเป็นสำเนียงภาษาต่าง ๆ พร้อม อรรถาธิบาย

สำเนียงจีน _ _ ๒'๑' ๒'๑'๒'๖ ๑ ๖ ๑ ๕ ๖ ๕ ๖ ๔ ฟังแล้วนึกภาพเป็นคนจีนเดินสั้น ๆ ถี่ ๆ แถมจะพลอยได้ยินเสียงลากเก๊ียะไปด้วย

สำเนียงลาว _ _ _ _ _ ๖๕๑' _ _๖๑' _ ๖ ๕ ๔ ลาวนี้พูดจามักจะมีเสียงเหน่อเน้อเนาะลางที่ท่านว่าเสียง "เอ๋อ ๆ"

สำเนียงฝรั่ง _ _ _๑' _ _๒'๑' _ ๗_ ๖ _๕_๔ สเกลฝรั่งใช้หลุมไม่เหมือนไทย มิหนำท่านใส่กลองเดินแถวเข้าอีกเป็น Marching

สำเนียงเขมร _ _ _๔ _ _ ๑'๒ ๔'๒'๑'๖ _ ๕ _ ๔ เขมรจะแข็งกว่าลาวแต่ไม่ถึงกับกระโดกกระเดกอย่างฝรั่ง..." (พิชิต ชัยเสรี, ๒๕๕๖, หน้า ๔๘ - ๕๐)

ครูไชยยะ ทางมีศรี ผู้เชี่ยวชาญกลุ่มงานดุริยางค์ไทย สำนักการสังคีต กรมศิลปากร ได้ให้คำอธิบายเรื่องการประพันธ์ทำนองเพลงสำเนียงเขมรไว้ว่า การประพันธ์ตามหลักดุริยางคศิลป์ทั้งการย่อ ขยาย การทำทางเปลี่ยน ลักษณะการประพันธ์แบ่งออกเป็นทำนองเพลงทางพื้น ทำนองบังคับทางและ กึ่งบังคับทาง ตัวอย่างรวมไปถึงการกำหนดทางเสียงของบทเพลง ตามรายละเอียดดังนี้

การประพันธ์เพลงไทยสำเนียงเขมร รู้จักย่อ ขยาย เปลี่ยน แปลงทาง การประพันธ์เพลงสำเนียง มีแนวทาง ๓ แนวทางคือ ๑. ทางพื้น หรือ ทางเก็บ แนวทางที่ ๒ ประพันธ์กรอ หรือบังคับทาง และ ๓ กึ่งบังคับทาง คือมีทั้งกรอและทางเก็บ ซึ่งมีลักษณะกว้าง ๆ อยู่ ๓ ลักษณะ

ลักษณะเด่นของการประพันธ์ทำนองเพลงเขมร คือต้องติดสำเนียงของเขามา ต้องแบ่งออกเป็นเขมรปัจจุบัน เขมรโบราณ แบ่งตามยุคเก่า ยุคกลาง และยุคใหม่

ถ้าเราจะแต่งเพลงให้เป็นเขมรสำเนียงเก่า ให้หันไปดูที่มีสำนวนเพลงอย่างเช่น ถ้าบังคับทางให้ดูเพลงนกเขาขะแมร์ ซึ่งชื่อเดิมคงเรียกเพลงนกเขาเฉยๆ และให้ดูเพลงที่เป็นเพลงเก็บ ก็จะเป็นเพลงเขมรโพธิสัตว์

ที่เราใช้ ในการประพันธ์เพลงเขมรยุคก่อนและยุคกลาง ให้เอาเพลงไทยสำเนียงลดเป็นจุดในการทำเพลงสำเนียงเขมร เพลงไทยสำเนียงลดที่เราใช้ปกติ ก็คือ ที่เราใช้ทางนอก และก็ทางใน เป็นทางเพียงออบน เพียงออล่าง พอเราพูดถึงทางเพียงออบน เพียงออล่าง ก็ต้องไปดูระดับเสียงอีก ถ้าเราตีทางนอกก็จะเป็นเพลงไทยล้วน ๆ เสียงก็จะเป็นไทยเลย พอเราลดมาหนึ่งเสียงให้สังเกตเพลงไส้พระจันทร์ สังเกตเพลงใบ้คลั่ง คือจะเป็นเพลงเสียงในลดเสียง พอเมื่อลดเสียงแล้วสำเนียงมันจะได้ พวกนี้เป็นเพลงไทยสำเนียงเขมรทั้งนั้นแหละ แต่ชื่อมันไม่ปรากฏว่าเป็นเพลงเขมรนั้น เขมรนี้ เช่น เพลงไส้พระจันทร์ เพลงใบ้คลั่ง ถ้าเป็นเพลงที่มองให้ชัดก็จะเป็นเพลงเขมรพวง ถ้าเก่าลงไปอีก ก็เป็นสำเนียงขอม เช่นเพลงขอมเงิน เพลงขอมทรงเครื่อง พวกนี้จะเป็นเพลงกรอ บังคับทาง ส่วนถ้าเป็นเพลงประเภทที่เป็นเพลงทางพื้น ก็ต้องไปดู มันเป็นเพลงเดียวกัน เพลงเขมรปากท่อพวกนี้ ถ้าเป็นทางของท่านครูหลวงประดิษฐไพเราะ ก็จะเป็นทางกรอ บังคับทาง แต่ถ้าเป็นปากท่อบ้านพาทยโกศล ก็จะเป็นอีกแบบหนึ่ง ทั้ง ๆ ที่ชื่อก็เป็นชื่อ

เดียวกัน แต่เขาก็จะขยับเสียงขึ้นไปเป็นเสียงทางไทย เป็นกลุ่มเพลงทางพื้นเลย ไม่มีการกรอเท่าไหร่ เก็บไปหมด ที่มาของการประพันธ์เป็นได้ทั้งบังคับทาง ทางพื้น หรือกึ่งบังคับทาง

เรื่องหน้าทับก็กลางๆ ไว้เป็นสองแบบ มีทั้งปรบไก่ สามชั้น และสองไม้สามชั้น ก้ใช้กันอยู่สองแบบ ส่วนหน้าทับที่เป็นเฉพาะ เป็นเจตนาของผู้ประพันธ์ อยากให้มันเป็นสำเนียงเขมร ก็คือหน้าทับสามชั้นนั่นแหละแต่ปรับให้เป็นหน้าทับเขมรไป โจ๊ะโจ๊ะ โจ๊ะโจ๊ะ ติงทั่ง โจ๊ะจ๊ะ ติงทั่ง ติงทั่ง โจ๊ะจ๊ะ แต่ไม่จำเป็น ถึงเป็นเพลงสำเนียงเขมรก็คงใช้เป็นทั้งสองอย่างได้ ถ้าเราหยิบเพลงที่ใช้สองไม้ ก็ใช้หน้าทับสองไม้ได้ ถ้าหยิบเพลงที่เป็นปรบไก่

กลิ่นอายของการใช้เครื่องดนตรีโทน กับกลองแขก ขึ้นอยู่กับเจตนาของผู้ประพันธ์ ว่าผู้ประพันธ์อยากจะให้เป็นเขมรยุคไหน ถ้าเขมรยุคเก่า หรือ เขมรโบราณ มันก็ดูว่าความเป็นไทยนำหน้า ก็เป็นหน้าทับปรบไก่ ส่วนเขมรที่เป็นโทน มันก็จะเป็นยุคต่อมา พวกที่เป็นกันตรึม หรือเรือมอันเรมันก็ถึงชาวบ้านมากกว่า แต่ถ้าเป็นนักฟังเขาก็จะไม่มองตรงนี้หรอก ถ้ายุคกลางมาใหม่ ก็จะเป็นเสียงโทน มันก็ขึ้นอยู่เจตนาของคนแต่งว่าอยากจะให้เป็นแบบกันตรึมไหม ถ้าเจตนาอยากจะเข้าถึงใกล้ชิด เราแต่งเพลงไทยเพียงแต่เอาสำเนียงเขามาเท่านั้น เพราะฉะนั้นเราจะมีความเป็นไทยนำหน้า ทั้ง ๆ ที่เราใช้ชื่อเขาว่า เขมรพายเรือ เขมรลอออองค์ แต่งโดยคนไทยใช่ไหม เมื่อแต่งโดยคนไทยก็เอาความเป็นไทยนำหน้า ไม่ว่าจะเป็นหน้าทับ โครงสร้างของการสร้างเพลงก็จะมีความเป็นไทยมากขึ้น

(ไชยยะ ทางมีศรี, สัมภาษณ์, ๖ กรกฎาคม ๒๕๖๔)

จากการอภิปรายข้างต้น มีการกล่าวถึงระดับเสียงหรือทางเสียงของบทเพลง ว่าเพลงสำเนียงเขมรมักกำหนดใช้เสียงที่ลดจากเสียงเพียงออล่าง สอดคล้องกับการพิจารณาเพลงไส้พระจันทร์ เพลงเขมรปากท่อ เขมรพายเรือ เขมรลอออองค์ มักใช้เสียง ฟา ซึ่งเป็นเสียงประธานของทางเสียงชวา ประกอบด้วยกลุ่มเสียง ฟซลxดรx เป็นหลัก

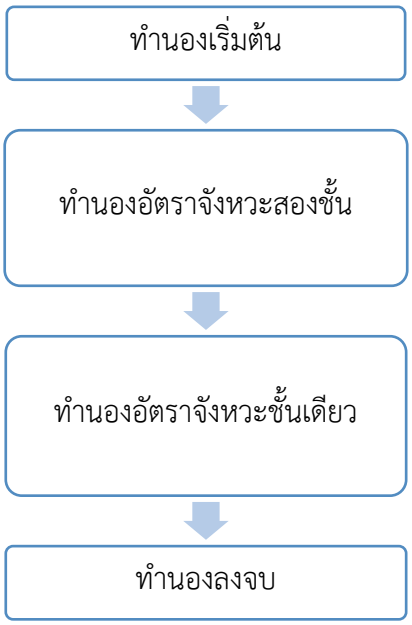
รูปแบบโครงสร้างการประพันธ์เพลงกำหนดให้ความสอดคล้องกับการสร้างสรรค์นาฏศิลป์ ซึ่งอาจารย์มานิตย์ เทพปฏิมาพร ผู้สร้างสรรค์ท่ารำ ได้กล่าวถึงการเลือกใช้องค์ประกอบ

แนวคิดในการสร้างสรรค์ท่ารำ อับดับแรกคือการเลือกใช้ภาพนูนที่เป็นลักษณะของท่ารำอยู่ประมาณสองถึงสามท่า และใช้ลักษณะของลวดลาย เช่น รูปขดหอย รูปเลขแปด ที่อยู่บนทับหลัง แผนผังของตัวอาคารที่นำมาใช้เป็นลักษณะของการแปรแถว ภาพของสัตว์ในเหรียญที่ปรากฏบนทับหลัง และโบราณวัตถุที่พบ เช่น สังข์ เสาหินรูปช้าง เทวรูปสี่กร แล้วหลังจากนั้นจึงนำองค์ประกอบต่าง ๆ มาสร้างสรรค์เป็นระบำ

(มานิตย์ เทพปฏิมาพร, สัมภาษณ์, ๑๒ มิถุนายน ๒๕๖๔)

ทั้งนี้ อาจารย์มานิตย์ เทพปฏิมาพร ยังแบ่งรูปแบบของการแสดงออกเป็น ๓ ช่วง สอดคล้องกับการแบ่งรูปแบบทำนองเพลงออกเป็น ๓ ท่อนด้วยเช่นกัน

เพลงระบำปราสาทเขาน้อยสีชมพูนั้น ผู้วิจัยใช้การประพันธ์ตามหลักดุริยางคศิลป์ไทย โดยเป็นการประพันธ์ทำนองขึ้นใหม่จากแรงบันดาลใจ (Inspiration Based) รวมไปถึงข้อมูลการศึกษาบริบทที่เกี่ยวข้องกับปราสาทเขาน้อยสีชมพู ตำบลคลองน้ำใส อำเภออรัญประเทศ จังหวัดสระแก้วตามที่ได้อภิปรายไปในบทที่ ๓ มาแล้วนั้น โดยผู้วิจัยกำหนดโครงสร้างของเพลงระบำโบราณคดีปราสาทเขาน้อยสีชมพู ตามรูปแบบโครงสร้างของเพลงระบำ คือ ทำนองเริ่มต้น ทำนองอัตราจังหวะสองชั้น ทำนองอัตราจังหวะชั้นเดียว ทำนองลงจบ การบรรเลงทำนองเริ่มต้น (Introduction) เพื่อการเตรียมความพร้อมของบทเพลงและนำเข้าสู่เนื้อหาของทำนองอัตราจังหวะสองชั้น จากนั้นเป็นทำนองเพลงอัตราจังหวะชั้นเดียวที่เป็นการลดทอนทำนองจากสองชั้น หรือที่เรียกว่าเพลงเร็ว ก่อนจะนำสู่การสรุปในทำนองลงจบ โดยสามารถแสดงเป็นโครงสร้างทำนองเพลงดังนี้



การกำหนดรูปแบบทำนองเพลงระบำปราสาทเขาน้อยสีชมพู สำหรับทำนองอัตราจังหวะสองชั้น แบ่งทำนองเพลงออกเป็น ๓ ท่อน ที่สะท้อนถึงปราสาทเขาน้อยสีชมพู ๒ ประการ ได้แก่ ประการแรก ลักษณะทางสถาปัตยกรรมของปราสาทเขาน้อยสีชมพู ที่ประกอบด้วยอาคาร ๓ หลัง คือ ปรางค์องค์กลาง ปรางค์ทิศเหนือและอาคารด้านทิศใต้ ประการที่สอง ปราสาทเขาน้อยสีชมพูตั้งอยู่บริเวณภูเขาที่เรียงติดกัน ๓ ลูก โดยตัวปราสาทนั้นตั้งอยู่บนภูเขาลูกที่สูงที่สุด และนอกจากนี้ ผู้วิจัยยังแสดงรูปแบบทำนองในเชิงสัญลักษณ์แทนตัวปราสาทเขาน้อยสีชมพูที่เคยถูกฝืนดินฝังอยู่กลางป่าบนภูเขาที่ไม่มีใครพบเห็นและให้ความสนใจ จนมีผู้สำรวจขุดค้นและศึกษา ทำให้ปราสาทเขาน้อยสีชมพูกลายเป็นโบราณสถานที่สำคัญ

จากนั้นทำนองเพลงจึงต่อด้วยทำนองเพลงอัตราจังหวะชั้นเดียว แสดงถึงการที่ปราสาทเขาน้อยสีชมพูกลายเป็นมาเป็นสถานที่สำคัญของชุมชนที่ผูกเอาวิถีชีวิต ประเพณีและความเชื่อของคนในชุมชนเข้าไว้ด้วยกัน

การประพันธ์ทำนองเพลงระบำปราสาทเขาน้อยสีชมพูขึ้นใหม่ กำหนดลักษณ์ของทำนองเพลงไทยสำเนียงเขมรเป็นหลัก ซึ่งแสดงถึงการนำเสนอร่องรอยอารยะธรรมเขมรโบราณจากสถาปัตยกรรมแบบ

ปราสาท สำหรับในทำนองอัตราจังหวะชั้นเดียว ผู้ประพันธ์ได้เพิ่มทำนองเพลงไทยสำเนียงลาวที่สื่อถึงชาวชุมชนคบลองน้ำใสที่เป็นชาวไทยญ้อ และการใช้วิถีชีวิตและเพณีแบบชาวไทยญ้อที่ให้ความสำคัญกับโบราณสถานปราสาทเขาน้อยสีชมพู

ผู้วิจัยขอแสดงทำนองเพลงระบำปราสาทเขาน้อยสีชมพูในรูปแบบโน้ตฆ้องวงใหญ่ ดังนี้

๔.๒ ทำนองเพลงระบำปราสาทเขาน้อยสีชมพู

ทำนองเริ่มต้น ขึ้นด้วยหน้าทับกลอง

- - โจ๊ะจ๊ะ	- - โจ๊ะจ๊ะ	- - โจ๊ะจ๊ะ	ติงทั่งติงทั่ง	- - โจ๊ะจ๊ะ	ติงทั่งติงทั่ง	โจ๊ะจ๊ะติงทั่ง	ติงทั่งโจ๊ะจ๊ะ

- - โจ๊ะจ๊ะ	ติงทั่งโจ๊ะจ๊ะ	- - โจ๊ะจ๊ะ	ติงทั่งโจ๊ะจ๊ะ	- - โจ๊ะจ๊ะ	ติงทั่งติงทั่ง	โจ๊ะจ๊ะติงทั่ง	ติงทั่งโจ๊ะจ๊ะ

- - โจ๊ะจ๊ะ	- - โจ๊ะจ๊ะ	- - โจ๊ะจ๊ะ	ติงทั่งติงทั่ง	- - โจ๊ะจ๊ะ	ติงทั่งติงทั่ง	โจ๊ะจ๊ะติงทั่ง	ติงทั่งโจ๊ะจ๊ะ

ท่อนที่ ๑

- - - -	- - - ร	- - - -	- ด - ร	- ฟ - ซ	- ล - ซ	ล ซ - -	- ฟ - ฟ
- - - -	- - - ลฺ	- - - -	- ซฺ - ลฺ	- ฟฺ - ซฺ	- ลฺ - ซฺ	- - ฟ ร	- ด - ร

- - - -	- ฟ - ร	- - - -	- ด - ร	-ฟ - ซ	- ล - ซ	ล - - ซ	ล ดำ - ดำ
- - - -	- ฟฺ - ลฺ	- - - -	- ซฺ - ลฺ	- ฟฺ - ซฺ	- ลฺ - ซฺ	- ซ ฟ -	- - - ล

- - - -	- - - รำ	- - - -	- ดำ - รำ	- รำ - -	- ดำ - รำ	- รำ รำ รำ	- ดำ - ล
- - - -	- - - ฟ	- - - -	- ด - ร	- ฟ - -	- ด - ร	- ซ ฟ ร	- ด - ลฺ

- - - -	- - - ล	- - - ล	- ล ซ ฟ	- ล - -	ซ ล - -	ล ซ - -	ฟ ฟ - ร
- - - -	- ร - -	- ร - -	- ล ซ ฟ	- - ซ ฟฺ	- - - ซ	- - ฟ ร	- ด - ลฺ

กลับต้น

- - โจ๊ะจ๊ะ	ติงทั่งโจ๊ะจ๊ะ	- - โจ๊ะจ๊ะ	ติงทั่งโจ๊ะจ๊ะ	- - โจ๊ะจ๊ะ	ติงทั่งติงทั่ง	โจ๊ะจ๊ะติงทั่ง	ติงทั่งโจ๊ะจ๊ะ

ท่อนที่ ๒

- - - -	- - - ร	- - - -	- ด - ร	- - - ด	ร ฟ - ฟ	ฟ ร - -	ด ด - ด
- - - -	- - - ลฺ	- - - -	- ซฺ - ลฺ	- ลฺ - -	- - - ร	- - ด ลฺ	- ซฺ - ลฺ

- - - -	- - ฟ ซ	- ล - -	- ซ - -	ล ซ - -	- - ฟ ซ	ล ซ - ซ	- ล - ดำ
- - - -	ด ร - -	- - ซ ฟ	- ร - -	- - ฟ ร	ด ร - -	- - ฟ ร	- ม - ด

- - - -	- - - ล	- - - -	- ดำ - รำ	- รำ - -	- รำ รำ รำ	- - - ดำ	- - - ล
- - - -	- - - ม	- - - -	- ด - ร	- ฟ - -	- ซ ฟ ร	- - - ด	- - - ลฺ

- - - -	- - - ล	- - - ล	- ล ซ ฟ	- ล - -	ซ ล - -	ล ซ - -	ฟ ฟ - ร
- - - -	- ร - -	- ร - -	- ล ซ ฟ	- - ซ ฟฺ	- - - ซ	- - ฟ ร	- ด - ลฺ

กลับต้น

- - โจ๊ะจ๊ะ	ติงทั่งโจ๊ะจ๊ะ	- - โจ๊ะจ๊ะ	ติงทั่งโจ๊ะจ๊ะ	- - โจ๊ะจ๊ะ	ติงทั่งติงทั่ง	โจ๊ะจ๊ะติงทั่ง	ติงทั่งโจ๊ะจ๊ะ

ท่อนที่ ๓

- - - -	- - ดำ รำ	- มำ - -	- รำ - -	- - ดำ ล	- - ดำ รำ	- มำ - -	- รำ - -
- - - -	ซ ล - -	- - รำ ดำ	- ล - -	- ล - -	ซ ล - -	- - รำ ดำ	- ล - -

- - - -	- - ดำ รำ	- มำ - -	- รำ - -	- - ดำ ล	- - ดำ รำ	มำ - มำ -	- - - ล
- - - -	ซ ล - -	- - รำ ดำ	- ล - -	- ล - -	ซ ล - -	- ดำ - รำ	ดำ ล ซ -

- - - ร	- ล - -	ดำ รำ - -	ดำ - ล ดำ	- - ล ล	- ซ - ล	- รำ - -	ดำ ล - -
- - - ลฺ	- ลฺ - -	- - ดำ ล	- ซ - -	- ลฺ - -	- ซฺ - ลฺ	- - ดำ ล	- - ซ ฟ

- - - -	- - - ล	- - - ล	- ล ซ ฟ	- ล - -	ซ ล - -	ล ซ - -	ฟ ฟ - ร
- - - -	- ร - -	- ร - -	- ล ซ ฟ	- - ซ ฟฺ	- - - ซ	- - ฟ ร	- ด - ลฺ

กลับต้น

ทำนองอัตราจังหวะชั้นเดียว

- - โจ๊ะจ๊ะ	ติงทั่งติงทั่ง	โจ๊ะจ๊ะติงทั่ง	ติงทั่งโจ๊ะจ๊ะ	- - โจ๊ะจ๊ะ	ติงทั่งติงทั่ง	โจ๊ะจ๊ะติงทั่ง	ติงทั่งโจ๊ะจ๊ะ
- - - -	- ด - ร	- ฟ - ซ	- ด - ร	- - ฟ -	- ร - -	ล - - ซ	ล ดำ - ดำ
- - - -	- ซฺ - ลฺ	- ฟ - ซ	- ซฺ - ลฺ	- - - ร	ด - - -	- ซ ฟ -	- - - ล
- - ดำ ดำ	- รำ - รำ	- รำ - รำ	ดำ ล - -	- ล - -	ซ ล - -	ล ซ - -	ฟ ฟ - ร
- ด - -	- ร - ฟ	- ฟ - ร	ด ลฺ - -	- - ซ ฟฺ	- - - ซ	- - ฟ ร	- ด - ลฺ
- - - -	- ด - ร	- ฟ - ซ	- ด - ร	- - ฟ -	- ร - -	ล - - ซ	ล ดำ - ดำ
- - - -	- ซฺ - ลฺ	- ฟ - ซ	- ซฺ - ลฺ	- - - ร	ด - - -	- ซ ฟ -	- - - ล
- - ดำ ดำ	- รำ - รำ	- รำ - รำ	ดำ ล - -	- ล - -	ซ ล - -	ล ซ - -	ฟ ฟ - ร
- ด - -	- ร - ฟ	- ฟ - ร	ด ลฺ - -	- - ซ ฟฺ	- - - ซ	- - ฟ ร	- ด - ลฺ

บรรเลงนำ บรรเลงตาม

- - - -	- ฟ - ร	- ฟ - ฟ	- ร ด ร	- ล ดำ -	ล ซ - -	ฟ ร - -	- - ด ร
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ซ	- - ฟ ร	- - ด ลฺ	ซฺ ลฺ - -

บรรเลงนำ บรรเลงตาม

- - - -	- ฟ - ร	- ฟ - ฟ	- ร ด ร	- ล ดำ -	ล ซ - -	ฟ ร - -	- - ด ร
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ซ	- - ฟ ร	- - ด ลฺ	ซฺ ลฺ - -

- - - -	ซ ล - ล	- ล ดำ -	ฟ ซ - ซ	- ซ ล -	ร ฟ - ฟ	- ฟ ซ -	ด ร - ร
- - - ฟ	- - ซ -	ซ - - ร	- - ฟ -	ฟ - - ด	- - ร -	ร - - ลฺ	- - ด -
- - - -	ซ ล - ล	- ล ดำ -	ฟ ซ - ซ	- ซ ล -	ร ฟ - ฟ	- ฟ ซ -	ด ร - ร
- - - ฟ	- - ซ -	ซ - - ร	- - ฟ -	ฟ - - ด	- - ร -	ร - - ลฺ	- - ด -

กลับต้น

๔.๓ การวิเคราะห์ทำนองเพลงระบำปราสาทเขาน้อยสีชมพู

การวิเคราะห์ทำนองเพลงปราสาทเขาน้อยสีชมพู แบ่งประเด็นได้ดังนี้

๔.๒.๑ สังคีตลักษณ์

เพลงระบำปราสาทเขาน้อยสีชมพู ประกอบด้วยทำนองเพลงอัตราจังหวะสองชั้น จำนวน ๓ ท่อน ทำนองเพลงอัตราจังหวะชั้นเดียว จำนวน ๑ ท่อน

เพื่อความเข้าใจในรูปแบบและสังคีตลักษณ์ของเพลงระบำปราสาทเขาน้อยสีชมพูผู้วิจัยขอกำหนดสัญลักษณ์ ดังนี้ ตัวอักษร ก ข ค แทนท่วงทำนองต่าง ๆ โดยกำหนดให้ความยาวของทำนองเพลง เป็น ๑ ท่อน ผู้วิจัยกำหนดสังคีตลักษณ์ เป็น ๑ ตัวอักษร ซึ่งสามารถแสดงสังคีตลักษณ์ของบทเพลง ดังต่อไปนี้

ทำนองอัตราจังหวะสองชั้น ท่อนที่ ๑ แทนสัญลักษณ์ ก/

ทำนองอัตราจังหวะสองชั้น ท่อนที่ ๒ แทนสัญลักษณ์ ข/

ทำนองอัตราจังหวะสองชั้น ท่อนที่ ๓ แทนสัญลักษณ์ ค/

ทำนองอัตราจังหวะชั้นเดียว แทนสัญลักษณ์ ง/

๔.๒.๒ จังหวะ

ผู้วิจัยขอแสดงลักษณะของจังหวะ ในการบรรเลงเพลงระบำปราสาทเขาน้อยสีชมพู ที่จะทำการวิเคราะห์ โดยจะแสดงรายละเอียด ออกเป็น ๒ ประเด็นได้แก่ จังหวะฉิ่ง และจังหวะกลอง

๔.๒.๒.๑ จังหวะฉิ่ง

จังหวะฉิ่งที่พบในบทเพลงในเพลงระบำปราสาทเขาน้อยสีชมพู เป็นการบรรเลงด้วยอัตราฉิ่งสามัญ แบ่งออกตามลักษณะของบทเพลงที่เรียงร้อยไว้ ได้แก่

อัตราจังหวะสองชั้น

- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ

อัตราจังหวะชั้นเดียวในเพลงเร็ว

- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ

๔.๒.๒.๒ จังหวะหน้าทับ

จังหวะหน้าทับที่พบในบทเพลงในเพลงระบำปราสาทเขาน้อยสีชมพู เป็นการบรรเลงด้วยกลองแขก ได้แก่

อัตราจังหวะ สองชั้น

- - โจ๊ะจ๊ะ	ติงทั่งโจ๊ะจ๊ะ	- - โจ๊ะจ๊ะ	ติงทั่งโจ๊ะจ๊ะ	- - โจ๊ะจ๊ะ	ติงทั่งติงทั่ง	โจ๊ะจ๊ะติงทั่ง	ติงทั่งโจ๊ะจ๊ะ

อัตราจังหวะ ชั้นเดียว

- - โจ๊ะจ๊ะ	ติงทั่งติงทั่ง	โจ๊ะจ๊ะติงทั่ง	ติงทั่งโจ๊ะจ๊ะ

เมื่อเปรียบเทียบทำนองหน้าทับเขมรสำหรับกลองแขก และหน้าทับเขมรสำหรับโทน จะเห็นถึงความสอดคล้องของหน้าทับอัตราจังหวะสองชั้น กลองแขกกับหน้าทับโทน

นอกจากนี้ ยังพบการใช้กระสวนจังหวะพิเศษ ในทำนองเพลงอัตราจังหวะชั้นเดียว ประโยคที่ ๕ และประโยคที่ ๖ ดังนี้

- - - -	- ทั่ง - ทั่ง	- - - -	- ทั่ง - ทั่ง	- - - -	- ทั่ง - ทั่ง	- - - -	- ทั่ง - ทั่ง

๔.๒.๓ รายละเอียดการวิเคราะห์

ท่อนที่ ๑ ประโยคที่ ๑

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

บันไดเสียง

ท่อนที่ ๑ ประโยคที่ ๑ พบการใช้บันไดเสียงทางชวา ประกอบด้วยกลุ่มเสียงปัญจมูล ฟซล x ดร x เสียงทุกเสียงเป็นเสียงในกลุ่มเสียงปัญจมูล

แนวเสียง

ท่อนที่ ๑ ประโยคที่ ๑ พบการใช้แนวเสียงวิถีขึ้นเป็นหลัก ตามราละเอียดดังนี้

ทำนองห้องที่ ๑ - ๒ แนวเสียงเริ่มต้นด้วยเสียงเร

ทำนองห้องที่ ๓ - ๔ แนวเสียงวิถีขึ้น จากไปเสียงโดไปเสียงเร

ทำนองห้องที่ ๕ - ๖ แนวเสียงวิถีคงที่ ด้วยเสียงซอล

ทำนองห้องที่ ๗ - ๘ แนวเสียงวิถีลง จากเสียงซอลไปเสียงเร

ขั้นคู่

การใช้ขั้นคู่ในท่อนที่ ๑ ประโยคที่ ๑ มีการใช้เสียงขั้นคู่ ๓ ขั้นคู่ ๔ และขั้นคู่ ๘ ดังนี้

เสียงขั้นคู่ ๓

ทำนองห้องที่ ๘ พยางค์เสียงที่ ๒ เสียงฟา ประกอบเสียงโด

เสียงขั้นคู่ ๔

ทำนองห้องที่ ๒ พยางค์เสียงที่ ๔ เสียงเร ประกอบเสียงลา

ทำนองห้องที่ ๔ พยางค์เสียงที่ ๒ เสียงโด ประกอบเสียงซอล

ทำนองห้องที่ ๔ พยางค์เสียงที่ ๔ เสียงเร ประกอบเสียงลา

เสียงขั้นคู่ ๘

ทำนองห้องที่ ๕ พยางค์เสียงที่ ๒ ขั้นคู่ ๘ ด้วยเสียงฟาประกอบกัน

ทำนองห้องที่ ๕ พยางค์เสียงที่ ๒ ขั้นคู่ ๘ ด้วยเสียงฟาประกอบกัน

ทำนองห้องที่ ๕ พยางค์เสียงที่ ๔ ขั้นคู่ ๘ ด้วยเสียงซอลประกอบกัน

ทำนองห้องที่ ๖ พยางค์เสียงที่ ๒ ขั้นคู่ ๘ ด้วยเสียงลาประกอบกัน

ทำนองห้องที่ ๖ พยางค์เสียงที่ ๔ ขั้นคู่ ๘ ด้วยเสียงซอลประกอบกัน

การเคลื่อนที่ของทำนอง

วรรคท้า พบการเว้นทำนองในห้องที่ ๑ โดยเริ่มต้นประโยคเพลงในห้องที่ ๒ จากมีการหยุดทำนองใน ๓ ทำนองเริ่มต้นประโยคด้วยการตั้งเป็นคู่ ๔ ในห้องที่ ๒ ซึ่งเป็นเสียงท้ายของกลุ่มเสียงปัญจมูล แล้วเคลื่อนที่ทำนองไปยังเสียงซอล ซึ่งเป็นคู่ ๔ ของเสียงแรกที่ตั้งต้น และกลับมาที่เสียง เร ด้วยมือฆ้องคู่ ๔ ตามลำดับ ในห้องที่ ๔

วรรครับ ในห้องที่ ๕ ถึงห้องที่ ๘ เป็นการดำเนินทำนองแบบห่าง ๆ โดยใช้เสียงคู่ ๘ ที่สอดรับกับทำนองในประโยคในวรรคท้า โดยตั้งเป็นเป็นเสียงประธานของกลุ่มเสียงปัญจมูลคือเสียง ฟา และเคลื่อนที่ไปทางเสียงสูง ในห้องที่ ๗ พบการแบ่งมือฆ้องแบบซ้ายซ้าย ขวาขวา เรียงจากเสียงสูงลงไปในทางเสียงที่ต่ำ ซึ่งเสียงทั้งหมดอยู่ในกลุ่มเสียงปัญจมูลเดียวกัน และในห้องที่ ๘ มีการบรรเลงโดยใช้มือฆ้องที่เป็นคู่ ๓ และคู่ ๔

ความโดดเด่นของทำนอง

เริ่มต้นด้วยการกรอในห้องที่ ๒ และ ๔ เป็นการเริ่มต้นทำนองอย่างสละสลวยและเรียบง่าย การเคลื่อนที่ของทำนองมีการเปลี่ยนไปใช้มือฆ้องที่เป็นคู่ ๘ เพื่อสร้างความสมบูรณ์ของมือฆ้อง และมีการแบ่งมือซ้าย ขวาออกไปอย่างละ ๒ แล้วไปจบด้วยเสียงโดและเรที่เป็นคู่ ๓ และ ๔ ตามลำดับในห้องสุดท้าย หากพิจารณาจะพบว่าในประโยคนี้เป็นการใช้กลุ่มเสียงปัญจมูล ฟซลx ดรx ที่ชัดเจนและสมบูรณ์ ทั้งนี้ มือฆ้องยังเป็นรูปแบบของการใช้มือฆ้องที่เป็นแบบแผนทั่วไป

ท่อน ๑ ประโยคที่ ๒

- - - -	- ฟ - ร	- - - -	- ด - ร	-ฟ - ซ	- ล - ซ	ล - - ซ	ล ด̣ - ด̣
- - - -	- ฟ̣ - ล̣	- - - -	- ซ̣ - ล̣	- ฟ̣ - ซ̣	- ล̣ - ซ̣	- ซ ฟ -	- - - ล

บันไดเสียง

ท่อนที่ ๑ ประโยคที่ ๒ พบการใช้บันไดเสียงทางขวา ประกอบด้วยกลุ่มเสียงปัญจมูล ฟซล x ดร x เสียงทุกเสียงเป็นเสียงในกลุ่มเสียงปัญจมูล

แนวเสียง

ท่อนที่ ๑ ประโยคที่ ๒ พบการใช้แนวเสียงวิถีขึ้นเป็นหลัก ตามราละเอียดดังนี้

ทำนองห้องที่ ๑ - ๒ แนวเสียงวิถีขึ้น ด้วยเสียงเร
ทำนองห้องที่ ๓ - ๔ แนวเสียงวิถีลง ด้วยเสียงเร
ทำนองห้องที่ ๕ - ๖ แนวเสียงวิถีขึ้น ด้วยเสียงซอล
ทำนองห้องที่ ๗ - ๘ แนวเสียงวิถีขึ้น ด้วยเสียงซอล และ โด

ขั้นคู่

การใช้ขั้นคู่ในท่อนที่ ๑ ประโยคที่ ๒ มีการใช้เสียงขั้นคู่ ๓ ขั้นคู่ ๔ และขั้นคู่ ๘ ดังนี้

เสียงขั้นคู่ ๓

ทำนองห้องที่ ๘ พยางค์เสียงที่ ๒ เสียงโด ประกอบเสียงลา

เสียงขั้นคู่ ๔

ทำนองห้องที่ ๒ พยางค์เสียงที่ ๔ เสียงโด ประกอบเสียงซอล
ทำนองห้องที่ ๔ พยางค์เสียงที่ ๒ เสียงโด ประกอบเสียงซอล
ทำนองห้องที่ ๔ พยางค์เสียงที่ ๔ เสียงเร ประกอบเสียงลา

เสียงขั้นคู่ ๘

ทำนองห้องที่ ๒ พยางค์เสียงที่ ๒ ขั้นคู่ ๘ ด้วยเสียงฟาประกอบกัน
ทำนองห้องที่ ๕ พยางค์เสียงที่ ๒ ขั้นคู่ ๘ ด้วยเสียงฟาประกอบกัน
ทำนองห้องที่ ๕ พยางค์เสียงที่ ๔ ขั้นคู่ ๘ ด้วยเสียงซอลประกอบกัน
ทำนองห้องที่ ๖ พยางค์เสียงที่ ๒ ขั้นคู่ ๘ ด้วยเสียงลาประกอบกัน
ทำนองห้องที่ ๖ พยางค์เสียงที่ ๔ ขั้นคู่ ๘ ด้วยเสียงซอลประกอบกัน

การเคลื่อนที่ของทำนอง

วรรคท้า มีการหยุดทำนองในห้องที่ ๑ และ ๓ โดยเริ่มต้นประโยคด้วยการตั้งเป็นคู่ ๘ ที่เป็นประธานของกลุ่มเสียงปัญจมูลในห้องที่ ๒ คือเสียงฟา ในพยางค์ที่ ๒ และขยับมาเป็นคู่ ๔ ในเสียงเร เพื่อให้เห็นการเคลื่อนไหวของมือฆ้อง แล้วเคลื่อนที่ทำนองเป็นคู่ ๔ ในเสียงโดและเร ในห้องที่ ๔ ในพยางค์ที่ ๒ และ ๔ ตามลำดับ จะเห็นได้ว่ามีการเคลื่อนที่ของทำนองคล้ายกันกับประโยคที่ ๑

วรรครับ ในห้องที่ ๕ เป็นการตั้งคู่ ๘ เพื่อสอดรับทำนองในประโยคในวรรคท้า โดยตั้งเป็นเป็นเสียงประธานของกลุ่มเสียงปัญจมูลคือเสียง ฟา และเคลื่อนที่ไปทางเสียงสูง ซึ่งถูกใช้เพื่อความสมบูรณ์ของมือฆ้อง

นั่นเองและเป็นการแบ่งมือในห้องที่ ๗ ลงไปในทางเสียงที่ต่ำลงซึ่งอยู่ในกลุ่มเสียงปัญจมูลเดียวกัน และผันกลับไปทางเสียงสูงของกลุ่มเสียงปัญจมูลนั้น ในห้องที่ ๗ และ ๘

ความโดดเด่นของทำนอง

เริ่มต้นด้วยการตั้งเสียงแรกเป็นเสียง ฟา เพื่อแสดงความชัดเจนของกลุ่มเสียงปัญจมูลนั้น การเคลื่อนที่ของทำนองมีการย้ำคู่ ๔ ในวรรคที่ ๒ และ ๔ เพื่อให้เห็นการเคลื่อนที่ของทำนองอย่างเรียบง่ายและการใช้มือซ้องที่คู่เสียงกันได้อย่างลงตัว อีกทั้งนี้มีการขึ้นเลียนแบบอย่างประโยคที่ ๑ อีกด้วย การเคลื่อนที่ของทำนองมีการเปลี่ยนไปใช้มือซ้องที่เป็นคู่ ๘ เพื่อสร้างความสมบูรณ์ของมือซ้อง และมีการแบ่งมือซ้าย ขวาออกไปอย่างละ ๒ ลงไปในทางเสียงต่ำ และผลันกับมาจบลงในทางเสียงสูงของประโยค และใช้มือซ้องที่เป็นคู่ ๓ พบว่าเป็นการใช้กลุ่มเสียงปัญจมูล ฟซลx ดรx ที่ชัดเจนและสมบูรณ์ ทั้งนี้ มือซ้องยังเป็นรูปแบบของการใช้มือซ้องที่เป็นแบบแผนทั่วไป

ท่อน ๑ ประโยคที่ ๓

- - - -	- - - รฺ	- - - -	- ดฺ - รฺ	- รฺ - -	- ดฺ - รฺ	- รฺ รฺ รฺ	- ดฺ - ล
- - - -	- - - ฟ	- - - -	- ด - ร	- ฟ - -	- ด - ร	- ซ ฟ ร	- ด - ลฺ

บันไดเสียง

ท่อนที่ ๑ ประโยคที่ ๓ พบการใช้บันไดเสียงทางขวา ประกอบด้วยกลุ่มเสียงปัญจมูล ฟซล x ดร x เสียงทุกเสียงเป็นเสียงในกลุ่มเสียงปัญจมูล

แนวเสียง

ท่อนที่ ๑ ประโยคที่ ๓ พบการใช้แนวเสียงวิถีขึ้นเป็นหลัก ตามราละเอียดดังนี้

ทำนองห้องที่ ๑ - ๒ แนวเสียงวิถีขึ้น ด้วยเสียงฟา

ทำนองห้องที่ ๓ - ๔ แนวเสียงวิถีลง ด้วยเสียงเร

ทำนองห้องที่ ๕ - ๖ แนวเสียงวิถีลง ด้วยเสียงฟา และเสียงเร

ทำนองห้องที่ ๗ - ๘ แนวเสียงวิถีขึ้น ด้วยเสียงลา

ขั้นคู่

การใช้ขั้นคู่ในท่อนที่ ๑ ประโยคที่ ๓ มีการใช้เสียงขั้นคู่ ๖ ขั้นคู่ ๗ และขั้นคู่ ๘ ดังนี้

เสียงขั้นคู่ ๖

ทำนองห้องที่ ๔ พยางค์เสียงที่ ๒ เสียงเร ประกอบเสียงซอล

เสียงขั้นคู่ ๗

ทำนองห้องที่ ๒ พยางค์เสียงที่ ๔ เสียงเร ประกอบเสียงฟา

ทำนองห้องที่ ๕ พยางค์เสียงที่ ๒ เสียงเร ประกอบเสียงฟา

ทำนองห้องที่ ๒ พยางค์เสียงที่ ๔ เสียงเร ประกอบเสียงฟา

เสียงขั้นคู่ ๘

ทำนองห้องที่ ๔ พยางค์เสียงที่ ๒ ขั้นคู่ ๘ ด้วยเสียงโดประกอบกัน

ทำนองห้องที่ ๔ พยางค์เสียงที่ ๔ ขั้นคู่ ๘ ด้วยเสียงเรประกอบกัน

ทำนองห้องที่ ๖ พยางค์เสียงที่ ๓ ขั้นคู่ ๘ ด้วยเสียงโดประกอบกัน

ทำนองห้องที่ ๖ พยางค์เสียงที่ ๔ ขั้นคู่ ๘ ด้วยเสียงเราประกอบกัน

ทำนองห้องที่ ๖ พยางค์เสียงที่ ๔ ขั้นคู่ ๘ ด้วยเสียงเรประกอบกัน

ทำนองห้องที่ ๘ พยางค์เสียงที่ ๒ ขั้นคู่ ๘ ด้วยเสียงโดประกอบกัน

ทำนองห้องที่ ๘ พยางค์เสียงที่ ๔ ขั้นคู่ ๘ ด้วยเสียงลาประกอบกัน

การเคลื่อนที่ของทำนอง

วรรคท้า มีการหยุดทำนองในห้องที่ ๑ และ ๓ โดยเริ่มต้นประโยคด้วยการตั้งเป็นคู่ ๗ หรือคู่เสี้ยว ที่เป็นประธานของกลุ่มเสียงปัญจมูลในห้องที่ ๒ คือเสียงฟา ในพยางค์ที่ ๔ และขยับมาเป็นคู่ ๘ ในเสียงโด และเร ในห้องที่ ๔ เพื่อให้เห็นการเคลื่อนไหวของมือฆ้อง

วรรครับ ในห้องที่ ๕ และ ๖ เป็นการทอนจากทำนองในวรรคท้า โดยตั้งเป็นเป็นเสียงประธานของกลุ่มเสียงปัญจมูลคือเสียง ฟา และเคลื่อนมือฆ้องไปเป็นคู่ ๘ ในห้องที่ ๖ พยางค์ที่ ๒ และ ๔ อีกทั้งยังพบการโปรยเสียงลงมาโดยใช้คู่เสี้ยวในห้องที่ ๗ ติดต่อกันทั้ง ๓ พยางค์ ลงไปในทางเสียงต่ำ และลงด้วยคู่ ๘ ในพยางค์ที่ ๒ และ ๔ ซึ่งถูกใช้เพื่อความสมบูรณ์ของมือฆ้องนั่นเอง

ความโดดเด่นของทำนอง

เริ่มต้นด้วยการตั้งเสียงแรกเป็นเสียง ฟา โดยใช้มือที่เป็นคู่เสี้ยว เพื่อแสดงความชัดเจนของกลุ่มเสียงปัญจมูลนั้น การเคลื่อนที่ของทำนองเป็นคู่ ๘ ในวรรคที่ ๔ เพื่อให้เห็นการเคลื่อนที่ของทำนองจากการใช้คู่เสี้ยวมาเป็น คู่ ๘ และการใช้มือฆ้องที่คู่เสียงกันได้อย่างลงตัว ทั้งนี้มีการลักจังหวะในท่อนที่ ๕ ให้ทำนองนั้นมีลักษณะโดดเด่น และเห็นได้ว่าในห้องที่ ๗ - ๘ เป็นการโปรยเสียงลงมาให้เกิดลีลาของท่วงทำนอง

ท่อน ๑ ประโยคที่ ๔

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

บันไดเสียง

ท่อนที่ ๑ ประโยคที่ ๔ พบการใช้บันไดเสียงทางขวา ประกอบด้วยกลุ่มเสียงปัญจมูล ฟซล x ดร x เสียงทุกเสียงเป็นเสียงในกลุ่มเสียงปัญจมูล

แนวเสียง

ท่อนที่ ๑ ประโยคที่ ๔ พบการใช้แนวเสียงวิถีขึ้นเป็นหลัก ตามราละเอียดดังนี้

ทำนองห้องที่ ๑ - ๒ แนวเสียงวิถีลง ด้วยเสียงลา

ทำนองห้องที่ ๓ - ๔ แนวเสียงวิถีลง ด้วยเสียงลา และเสียงฟา

ทำนองห้องที่ ๕ - ๖ แนวเสียงวิถีขึ้น ด้วยเสียงฟา และเสียงซอล

ทำนองห้องที่ ๗ - ๘ แนวเสียงวิถีลง ด้วยเสียงเร

ขั้นคู่

การใช้ขั้นคู่ในท่อนที่ ๑ ประโยคที่ ๔ มีการใช้เสียงขั้นคู่ ๓ และขั้นคู่ ๔ ดังนี้

เสียงขั้นคู่ ๓

ทำนองห้องที่ ๘ พยางค์เสียงที่ ๒ เสียงฟา ประกอบเสียงโด

เสียงขั้นคู่ ๔

ทำนองห้องที่ ๒ พยางค์เสียงที่ ๔ เสียงเร ประกอบเสียงลา

เสียงขั้นคู่ ๘

ทำนองห้องที่ ๔ พยางค์เสียงที่ ๒ ขั้นคู่ ๘ ด้วยเสียงลาประกอบกัน

ทำนองห้องที่ ๔ พยางค์เสียงที่ ๒ ขั้นคู่ ๘ ด้วยเสียงซอลประกอบกัน

ทำนองห้องที่ ๔ พยางค์เสียงที่ ๒ ขั้นคู่ ๘ ด้วยเสียงฟาประกอบกัน

การเคลื่อนที่ของทำนอง

วรรคท้า ในห้องแรกเป็นการหยุดและมาขึ้นในห้องที่ ๒ พยางค์ที่ ๒ การเคลื่อนที่ของทำนองมีความห่างของเสียงเป็นคู่ ๖ ในห้องที่ ๒ - ๓ และสอดรับทำนองด้วยมือฆ้องที่เป็นคู่ ๘ ที่มีลักษณะทำนองที่เรียงชิดติดกันในห้องที่ ๔ ซึ่งถูกใช้เพื่อความสมบูรณ์ของมือฆ้อง

วรรครับ ในห้องที่ ๕ เป็นการเล่นเสียงซ้ำอย่างห้องที่ ๔ ในวรรคท้า เพียงแต่เปลี่ยนจากมือฆ้องคู่ ๘ เป็นการแบ่งมือเพื่อที่จะเชื่อมทำนองกับห้องที่ ๖ ซึ่งมีการใช้ท่วงทำนองสำนวนคล้ายๆกัน การแบ่งมือในห้องที่ ๗ ลงไปในทางเสียงที่ต่ำลงซึ่งอยู่ในกลุ่มเสียงปัญจมูลเดียวกัน และรับด้วยการใช้มือฆ้องที่เป็นคู่ ๓ และคู่ ๔ เพื่อให้ประโยคนั้นสมบูรณ์

ความโดดเด่นของทำนอง

มีการหยุดและมาขึ้นทำนองในห้องที่ ๒ ซึ่งในห้องที่ ๒ - ๓ เป็นการใช้ทำนองที่มีเสียงระยะห่างเป็นคู่ ๖ โดยไม่ได้บรรเลงเป็นคู่ ๖ และใช้คู่ ๘ เพื่อสอดรับทำนองก่อนหน้า ทั้งยังมีการแบ่งมือได้อย่างแยบยลในห้องที่ ๕ ๖ และ ๗ และมาจบด้วยมือฆ้องที่เป็นคู่ ๓ และ ๔ ตามลำดับ

ท่อนที่ ๒ ประโยคที่ ๑

- - - -	- - - ร	- - - -	- ด - ร	- - - ด	ร ฟ - ฟ	ฟ ร - -	ด ด - ด
- - - -	- - - ลฺ	- - - -	- ซฺ - ลฺ	- ลฺ - -	- - - ร	- - ด ลฺ	- ซฺ - ลฺ

บันไดเสียง

ท่อนที่ ๒ ประโยคที่ ๑ พบการใช้บันไดเสียงทางซวา ประกอบด้วยกลุ่มเสียงปัญจมูล ฟซล x ดร x เสียงทุกเสียงเป็นเสียงในกลุ่มเสียงปัญจมูล

แนวเสียง

ท่อนที่ ๒ ประโยคที่ ๑ พบการใช้แนวเสียงวิถีขึ้นเป็นหลัก ตามราละเอียดดังนี้

ทำนองห้องที่ ๑ - ๒ แนวเสียงเริ่มต้นด้วยเสียงเร

ทำนองห้องที่ ๓ - ๔ แนวเสียงวิถีคงที่ด้วยเสียงเร

ทำนองห้องที่ ๕ - ๖ แนวเสียงวิถีขึ้น จากเสียงโด ไปเสียงเร

ทำนองห้องที่ ๗ - ๘ แนวเสียงวิถีลง จากเสียงลา ไปเสียงลา

ขั้นคู่

การใช้ขั้นคู่ในท่อนที่ ๒ ประโยคที่ ๑ มีการใช้เสียงขั้นคู่ ๓ และขั้นคู่ ๔ ดังนี้

เสียงขั้นคู่ ๓

ทำนองห้องที่ ๖ พยางค์เสียงที่ ๔ เสียงฟา ประกอบเสียงเร

ทำนองห้องที่ ๘ พยางค์เสียงที่ ๔ เสียงโด ประกอบเสียงลา

เสียงขั้นคู่ ๔

ทำนองห้องที่ ๒ พยางค์เสียงที่ ๔ เสียงเร ประกอบเสียงลา

ทำนองห้องที่ ๔ พยางค์เสียงที่ ๒ เสียงโด ประกอบเสียงซอล

ทำนองห้องที่ ๔ พยางค์เสียงที่ ๔ เสียงเร ประกอบเสียงลา

การเคลื่อนที่ของทำนอง

วรรคท้า ในห้องที่ ๑ และ ๓ พบการหยุดทำนอง ในห้องที่ ๒ เริ่มต้นประโยคด้วยการตั้งเป็นคู่ ๔ ซึ่งเป็นเสียงท้ายสุดของกลุ่มเสียงปัญจมูล แล้วเคลื่อนที่ทำนองไปยังเสียงซอล ซึ่งเป็นคู่ ๔ ของเสียงแรกที่ตั้งต้นและกลับมาที่เสียง เร ด้วยมือฆ้องคู่ ๔ ตามลำดับ ในห้องที่ ๔

วรรครับ ในห้องที่ ๕ - ๖ มีการเคลื่อนที่ของทำนองเป็นคอร์ด และมาจบลงด้วยคู่ ๓ ในห้องที่ ๖ พยางค์ที่ ๔ และแบ่งมือฆ้องซ้าย ขวาแบ่งเป็นอย่างละ ๒ ครั้ง พบได้ว่าให้องที่ ๕ - ๗ มีการไต่เสียงขึ้นไปทางเสียงสูงและไล่ลงมาทางเสียงต่ำในห้องที่ ๗ ในทางกลุ่มเสียงปัญจมูลนี้ และมาจบด้วยมือฆ้องที่เป็นคู่ ๓ และ ๔ ในพยางค์ที่ ๒ และ ๔

ความโดดเด่นของทำนอง

เริ่มต้นด้วยการกรอในห้องที่ ๒ และ ๔ เป็นการเริ่มต้นทำนองอย่างสละสลวยและเรียบง่าย การเคลื่อนที่ของทำนองมีการเปลี่ยนไปเป็นการแบ่งมือมีลักษณะที่เป็นคอร์ดไต่จากเสียงสูงและไล่ลงมาเสียงต่ำลงแล้วไปจบด้วยเสียงโดและเรที่เป็นคู่ ๓ และ ๔ ตามลำดับในห้องสุดท้าย หากพิจารณาจะพบว่าในประโยคนี้เป็นการใช้กลุ่มเสียงปัญจมูล ฟซลx ดรx ที่ชัดเจนและสมบูรณ์ ทั้งนี้ มือฆ้องยังเป็นรูปแบบของการใช้มือฆ้องที่เป็นแบบแผนทั่วไป

ท่อนที่ ๒ ประโยคที่ ๒

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

บันไดเสียง

ท่อนที่ ๒ ประโยคที่ ๒ พบการใช้บันไดเสียงทางขวา ประกอบด้วยกลุ่มเสียงปัญจมูล ฟซล x ดร x เสียงทุกเสียงเป็นเสียงในกลุ่มเสียงปัญจมูล

แนวเสียง

ท่อนที่ ๒ ประโยคที่ ๒ พบการใช้แนวเสียงวิถีขึ้นและลง ตามราละเอียดดังนี้

ทำนองห้องที่ ๑ - ๒ แนวเสียงเริ่มต้นด้วยเสียงซอล

ทำนองห้องที่ ๓ - ๔ แนวเสียงวิถีลง จากเสียงฟา ไปเสียงเร

ทำนองห้องที่ ๕ - ๖ แนวเสียงวิถีขึ้น จากเสียงเร ไปเสียงซอล

ทำนองห้องที่ ๗ - ๘ แนวเสียงวิถีลง จากเสียงซอล ไปเสียงโด

ขั้นคู่

การใช้ขั้นคู่ในท่อนที่ ๑ ประโยคที่ ๒ มีการใช้เสียง ๔ ดังนี้

เสียงขั้นคู่ ๔

ทำนองห้องที่ ๔ พยางค์เสียงที่ ๒ เสียงซอล ประกอบเสียงเร

ทำนองห้องที่ ๗ พยางค์เสียงที่ ๒ เสียงซอล ประกอบเสียงเร

ทำนองห้องที่ ๘ พยางค์เสียงที่ ๒ เสียงลา ประกอบเสียงมี

เสียงขั้นคู่ ๘

ทำนองห้องที่ ๘ พยางค์เสียงที่ ๒ ขั้นคู่ ๘ ด้วยเสียงโดประกอบกัน

การเคลื่อนที่ของทำนอง

วรรคท้า ในห้องที่ ๑ มีการหยุดทำนอง โดยเริ่มต้นประโยคในห้องที่ ๒ ด้วยการตีไล่เสียงจากเสียงต่ำไปสูง ในห้องที่ ๓ และตีไล่เสียงจากสูงไปต่ำ ในกลุ่มเสียงปัญจมูลเดียวกันทั้งหมด และมีการใช้มือฆ้องที่เป็นคู่ ๔ สอดรับเข้ากับทำนองก่อนหน้าเพื่อให้ประโยคนั้นสมบูรณ์มากขึ้น

วรรครับ ในห้องที่ ๕ พบว่ามีการตีไล่เสียงจากสูงไปต่ำ ในห้องที่ ๖ พบว่ามีการตีไล่เสียงจากต่ำไปสูง และในห้องที่ ๗ พบว่ามีการตีไล่เสียงจากเสียงจากสูงไปต่ำเช่นเดียวกับห้องที่ ๕ และสอดรับด้วยมือฆ้องที่เป็นคู่ ๔ ในพยางค์ที่ ๔ เพื่อให้เกิดการเคลื่อนไหวของทำนองอย่างเห็นได้ชัดเจนขึ้น และบรรเลงต่อด้วยคู่ ๔ จบกระทั่งจบประโยคจะเห็นได้ว่ามีการเคลื่อนของทำนองไปในทิศทางเดียวกันเพื่อให้เกิดความสมบูรณ์ของประโยค

ความโดดเด่นของทำนอง

พบการเคลื่อนที่ของทำนองได้อย่างชัดเจนจากเสียงต่ำไปเสียงสูงและเสียงไปต่ำ และการสอดรับของทำนองที่เป็นคู่ ๔ ในห้องที่ ๔ ๗ และ ๘ หากพิจารณาจะพบว่าในประโยคนี้เป็นการใช้กลุ่มเสียงปัญจมูล ฟซล x ดรx ที่ชัดเจนและสมบูรณ์ ทั้งนี้ มือฆ้องยังเป็นรูปแบบของการใช้มือฆ้องที่เป็นแบบแผนทั่วไป

ท่อน ๒ ประโยคที่ ๓

- - - -	- - - ล	- - - -	- ด์ – ร์	- ร์ - -	- ร์ ร์ ร์	- - - ด์	- - - ล
- - - -	- - - ม	- - - -	- ด – ร	- ฟ - -	- ซ ฟ ร	- - - ด	- - - ล๎

บันไดเสียง

ท่อนที่ ๒ ประโยคที่ ๓ พบการใช้บันไดเสียงทางขวา ประกอบด้วยกลุ่มเสียงปัญจมูล ฟซล x ดร x เสียงทุกเสียงเป็นเสียงในกลุ่มเสียงปัญจมูล

แนวเสียง

ท่อนที่ ๒ ประโยคที่ ๓ พบการใช้แนวเสียงลงเป็นหลัก ตามราละเอียดดังนี้

ทำนองห้องที่ ๑ - ๒ แนวเสียงเริ่มต้นด้วยเสียงลา

ทำนองห้องที่ ๓ – ๔ แนวเสียงวิถีคงที่เสียงเร

ทำนองห้องที่ ๕ – ๖ แนวเสียงวิถีลง จากเสียงฟา ไปเสียงเร

ทำนองห้องที่ ๗ – ๘ แนวเสียงวิถีลง จากเสียงโด ไปเสียงลา

ขั้นคู่

การใช้ขั้นคู่ในท่อนที่ ๑ ประโยคที่ ๒ มีการใช้เสียงขั้นคู่ ๔ ขั้นคู่ ๖ ขั้นคู่ ๗ และขั้นคู่ ๘ ดังนี้

เสียงขั้นคู่ ๔

ทำนองห้องที่ ๒ พยางค์เสียงที่ ๔ เสียงลา ประกอบเสียงมี

เสียงขั้นคู่ ๖

ทำนองห้องที่ ๖ พยางค์เสียงที่ ๒ เสียงซอล ประกอบเสียงเร

เสียงขั้นคู่ ๗

ทำนองห้องที่ ๕ พยางค์เสียงที่ ๒ เสียงเร ประกอบเสียงฟา

ทำนองห้องที่ ๖ พยางค์เสียงที่ ๓ เสียงเร ประกอบเสียงฟา

เสียงขั้นคู่ ๘

ทำนองห้องที่ ๔ พยางค์เสียงที่ ๒ ขั้นคู่ ๘ ด้วยเสียงโดประกอบกัน

ทำนองห้องที่ ๔ พยางค์เสียงที่ ๔ ขั้นคู่ ๘ ด้วยเสียงเรประกอบกัน

ทำนองห้องที่ ๖ พยางค์เสียงที่ ๔ ขั้นคู่ ๘ ด้วยเสียงเรประกอบกัน

ทำนองห้องที่ ๗ พยางค์เสียงที่ ๔ ขั้นคู่ ๘ ด้วยเสียงโดประกอบกัน

ทำนองห้องที่ ๘ พยางค์เสียงที่ ๔ ขั้นคู่ ๘ ด้วยเสียงลาประกอบกัน

การเคลื่อนที่ของทำนอง

วรรคท้า ในห้องที่ ๑ มีการหยุดทำนอง โดยเริ่มต้นประโยคในห้องที่ ๒ ด้วยการตีกรอจนกระทั่งในห้องที่ ๓ รับทำนองก่อนหน้าด้วยการตีคู่ ๘ ซึ่งถูกใช้เพื่อความสมบูรณ์ของมือฆ้อง ในกลุ่มเสียงปัญจมูลเดียวกันทั้งหมด เพื่อให้ประโยคนั้นสมบูรณ์ยิ่งขึ้น

วรรครับ ในห้องที่ ๕ พบว่ามีการใช้มือฆ้องที่เป็นขั้นคู่ ๖ และลักจังหวะลูกตกไปตกในพยางค์ที่ ๒ ในห้องที่ ๖ ๗ และ ๘ พบว่ามีการตีไล่เสียงจากเสียงสูงมาต่ำ และห้องที่ ๗ และ ๘ สอดรับทำนองจากห้องห้องที่ ๖ โดยใช้มือฆ้องที่เป็นคู่ ๘ ในกลุ่มเสียงปัญจมูลเดียวกันทั้งหมด เพื่อให้ประโยคนั้นสมบูรณ์ยิ่งขึ้น

ความโดดเด่นของทำนอง

การเคลื่อนที่ของทำนองจะเห็นได้ว่ามีความหลากหลายของขั้นคู่เสียงต่างๆ ซึ่งพบถึง ๓ ขั้นคู่เสียง อีกทั้งการลักจังหวะในห้องที่ ๕ ในพยางค์ที่ ๒ และสังเกตได้ว่ามีการตีอย่างเรียบง่ายโดยใช้ลักษณะการกรอใน

ห้องที่ ๗ และ๘ ทั้งนี้ยังใช้การกรอในห้องที่ ๘ ดำเนินทำนองต่อไปยังประโยคถัดไป โดยทำนองทั้งหมดเป็นเสียงในกลุ่มเสียงปัญจมูลมูล ฟซลx ดรx ที่ชัดเจนและสมบูรณ์ ทั้งนี้ มือฆ้องยังเป็นรูปแบบของการใช้มือฆ้องที่เป็นแบบแผนทั่วไป

ท่อน ๒ ประโยคที่ ๔

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

บันไดเสียง

ท่อนที่ ๒ ประโยคที่ ๓ พบการใช้บันไดเสียงทางขวา ประกอบด้วยกลุ่มเสียงปัญจมูล ฟซล x ดร x เสียงทุกเสียงเป็นเสียงในกลุ่มเสียงปัญจมูล

แนวเสียง

ท่อนที่ ๒ ประโยคที่ ๓ พบการใช้แนวเสียงลงเป็นหลัก ตามราละเอียดดังนี้

ทำนองห้องที่ ๑ - ๒ แนวเสียงเริ่มต้นด้วยเสียงลา

ทำนองห้องที่ ๓ – ๔ แนวเสียงวิถีลง จากเสียงลา ไปเสียงฟา

ทำนองห้องที่ ๕ – ๖ แนวเสียงวิถีขึ้น จากเสียงฟา ไปเสียงซอล

ทำนองห้องที่ ๗ – ๘ แนวเสียงวิถีคงที่เสียงเร

ขั้นคู่

การใช้ขั้นคู่ในท่อนที่ ๑ ประโยคที่ ๔ มีการใช้เสียงขั้นคู่ ๓ และขั้นคู่ ๔ และคู่ ๘ ดังนี้

เสียงขั้นคู่ ๓

ทำนองห้องที่ ๘ พยางค์เสียงที่ ๒ เสียงฟา ประกอบเสียงโด

เสียงขั้นคู่ ๔

ทำนองห้องที่ ๒ พยางค์เสียงที่ ๔ เสียงเร ประกอบเสียงลา

เสียงขั้นคู่ ๘

ทำนองห้องที่ ๔ พยางค์เสียงที่ ๒ ขั้นคู่ ๘ ด้วยเสียงลาประกอบกัน

ทำนองห้องที่ ๔ พยางค์เสียงที่ ๒ ขั้นคู่ ๘ ด้วยเสียงซอลประกอบกัน

ทำนองห้องที่ ๔ พยางค์เสียงที่ ๒ ขั้นคู่ ๘ ด้วยเสียงฟาประกอบกัน

การเคลื่อนที่ของทำนอง

วรรคท้า ในห้องแรกเป็นการหยุดและทำนองมาขึ้นในห้องที่ ๒ พยางค์ที่ ๒ การเคลื่อนที่ของทำนองมีความห่างของเสียงเป็นคู่ ๖ ในห้องที่ ๒ - ๓ และสอดรับทำนองด้วยมือฆ้องที่เป็นคู่ ๘ ที่มีลักษณะทำนองที่เรียงชิดติดกันในห้องที่ ๔ ซึ่งถูกใช้เพื่อความสมบูรณ์ของมือฆ้อง

วรรครับ ในห้องที่ ๕ เป็นการเล่นเสียงซ้ำอย่างห้องที่ ๔ ในวรรคท้า เพียงแต่เปลี่ยนจากมือฆ้องคู่ ๘ เป็นการแบ่งมือเพื่อที่จะเชื่อมทำนองกับห้องที่ ๖ ซึ่งมีการใช้ท่วงทำนองสำนวนคล้ายๆกัน การแบ่งมือในห้องที่ ๗ ลงไปในทางเสียงที่ต่ำลงซึ่งอยู่ในกลุ่มเสียงปัญจมูลเดียวกัน และรับด้วยการใช้มือฆ้องที่เป็นคู่ ๓ และคู่ ๔ เพื่อให้ประโยคนั้นสมบูรณ์

ความโดดเด่นของทำนอง

ในห้องที่ ๑ พบการหยุดของทำนอง และมาขึ้นทำนองในห้องที่ ๒ ซึ่งในห้องที่ ๒ - ๓ เป็นการใช้ทำนองที่มีเสียงระยะห่างเป็นคู่ ๖ โดยไม่ได้บรรเลงเป็นคู่ ๖ และใช้คู่ ๘ เพื่อสอดรับทำนองก่อนหน้า ทั้งยังมีการแบ่งมือได้อย่างแยบยลในห้องที่ ๕ ๖ และ ๗ และมาจบด้วยมือฆ้องที่เป็นคู่ ๓ และ ๔ ตามลำดับ

ท่อนที่ ๓ ประโยคที่ ๑

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

บันไดเสียง

ท่อนที่ ๓ ประโยคที่ ๑ พบการใช้บันไดเสียงเพียงออบน ประกอบด้วยกลุ่มเสียงปัญจมูล ดรม x ซล x เสียงทุกเสียงเป็นเสียงในกลุ่มเสียงปัญจมูล

แนวเสียง

ท่อนที่ ๓ ประโยคที่ ๑ พบการใช้แนวเสียงวิถีขึ้นเป็นหลัก ตามราละเอียดดังนี้

ทำนองห้องที่ ๑ - ๒ แนวเสียงเริ่มต้นด้วยเสียงเร

ทำนองห้องที่ ๓ – ๔ แนวเสียงวิถีขึ้น จากเสียงโด ไปเสียงเร

ทำนองห้องที่ ๕ – ๖ แนวเสียงวิถีขึ้น จากเสียงลา ไปเสียงเร

ทำนองห้องที่ ๗ – ๘ แนวเสียงวิถีขึ้น จากเสียงโด ไปเสียงเร

ขั้นคู่

การใช้ขั้นคู่ในท่อนที่ ๓ ประโยคที่ ๑ มีการใช้ขั้นคู่ ๔ ดังนี้

เสียงขั้นคู่ ๔

ทำนองห้องที่ ๒ พยางค์เสียงที่ ๔ เสียงเร ประกอบเสียงลา

การเคลื่อนที่ของทำนอง

วรรคท้า ในห้องแรกเป็นการหยุดของทำนองและทำนองมาขึ้นในห้องที่ ๒ การเคลื่อนที่ของทำนองเป็นการไล่ระดับเสียงจากเสียงต่ำไปสูง ในห้องที่ ๓ การเคลื่อนที่ของทำนองสวนทางกลับในห้องที่ ๒ คือการไล่ระดับเสียงจากสูงมาต่ำมีลักษณะทำนองที่เรียงชิดติดกัน ในห้องที่ ๔ ทำหน้าที่สอดรับทำนองก่อนหน้าด้วยมือฆ้องคู่ ๔ ในห้องที่ ๔

วรรครับ การเคลื่อนที่ของทำนองมีการสอดรับกับประโยคในวรรคท้า อีกทั้งจะเห็นได้ว่าในห้องที่ ๕ จนถึง ๘ เป็นการเลียนเสียงซึ่งคล้ายกับประโยคในวรรคท้า

ความโดดเด่นของทำนอง

ทำนองมีความหลากหลายเช่น การไต่ขึ้นลงของเสียง และการลักจังหวะ สอดรับโดยมือฆ้องที่เป็นคู่ ๔ จากจังหวะที่มีการไต่ขึ้นลงของเสียง และยังสังเกตได้ว่ามีการเลียนเสียงคล้ายกันของวรรคท้าและวรรครับ เพื่อย้ำในทำนองฆ้อง โดยทำนองทั้งหมดเป็นเสียงในกลุ่มเสียงปัญจมูลมูล ดรม x ซล x ที่ชัดเจนและสมบูรณ์

ท่อนที่ ๓ ประโยคที่ ๒

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

บันไดเสียง

ท่อนที่ ๓ ประโยคที่ ๒ พบการใช้บันไดเสียงเพียงออบน ประกอบด้วยกลุ่มเสียงปัญจมูล ดรม x ซล x เสียงทุกเสียงเป็นเสียงในกลุ่มเสียงปัญจมูล

แนวเสียง

ท่อนที่ ๓ ประโยคที่ ๒ พบการใช้แนวเสียงวิถีขึ้นเป็นหลัก ตามราละเอียดดังนี้

ทำนองห้องที่ ๑ - ๒ แนวเสียงเริ่มต้นด้วยเสียงเร

ทำนองห้องที่ ๓ – ๔ แนวเสียงวิถีขึ้น จากเสียงโด ไปเสียงเร

ทำนองห้องที่ ๕ – ๖ แนวเสียงวิถีขึ้น จากเสียงลา ไปเสียงเร

ทำนองห้องที่ ๗ – ๘ แนวเสียงวิถีลง จากเสียงเร ไปเสียงลา

ขั้นคู่

การใช้ขั้นคู่ในท่อนที่ ๓ ประโยคที่ ๑ มีการใช้ขั้นคู่ ๔ ดังนี้

เสียงขั้นคู่ ๔

ทำนองห้องที่ ๒ พยางค์เสียงที่ ๔ เสียงเร ประกอบเสียงลา

การเคลื่อนที่ของทำนอง

วรรคท้า ในห้องแรกเป็นการหยุดของทำนองและทำนองมาขึ้นในห้องที่ ๒ การเคลื่อนที่ของทำนองเป็นการไล่ระดับเสียงจากเสียงต่ำไปสูง ในห้องที่ ๓ การเคลื่อนที่ของทำนองสวนทางกลับในห้องที่ ๒ คือการไล่ระดับเสียงจากสูงมาต่ำมีลักษณะทำนองที่เรียงชิดติดกัน ในห้องที่ ๔ ทำหน้าที่สอดรับทำนองก่อนหน้าด้วยมือฆ้องคู่ ๔ จะเห็นได้ว่าในวรรคท้านี้ลักษณะทำนองนั้นคล้ายคลึงกับท่อน ๓ ประโยคที่ ๑ เพื่อย้ำความชัดเจนของทำนองฆ้อง ที่อยู่ในกลุ่มเสียงปัญจมูล

วรรครับ การเคลื่อนที่ของทำนองมีการสอดรับกับประโยคในวรรคท้า อีกทั้งจะเห็นได้ว่าในห้องที่ ๕ จนถึง ๖ เป็นการเลียนเสียงซึ่งคล้ายกับประโยคในวรรคท้า ในห้องที่ ๗ มือฆ้องได้แบ่งมือออกเป็นซ้ายและขวาอย่างละ ๒ จึงเกิดการเคลื่อนที่ของทำนองที่ถี่มากขึ้น เสียงเรียงชิดติดกัน และคลายเสียงออกไปทางเสียงต่ำลงในห้องที่ ๘ อีกทั้งยังพบการเดินมือฆ้องที่ใช้มือซ้าย ๓ ครั้งอีกด้วย โดยทำนองทั้งหมดยังอยู่ในกลุ่มเสียงปัญจมูล

ความโดดเด่นของทำนอง

ทำนองมีความหลากหลายเช่น การไต่ขึ้นลงของเสียง และการลักจังหวะ สอดรับโดยมือฆ้องที่เป็นคู่ ๔ จากจังหวะที่มีการไต่ขึ้นลงของเสียง และยังสังเกตได้ว่ามีการเลียนเสียงคล้ายกันของวรรคท้าและวรรครับ เพื่อย้ำในทำนองฆ้อง มือฆ้องในห้องที่ ๗ จะเห็นได้ว่ามีการแบ่งมือฆ้องอย่างชัดเจน ในห้องที่ ๘ พบการคลายออกของทำนอง และมือฆ้องที่มีการเดินซ้าย ๓ ครั้งและจบด้วยมือขวาโดยทำนองทั้งหมดเป็นเสียงในกลุ่มเสียงปัญจมูลมูล ดรม x ซล x ที่ชัดเจนและสมบูรณ์

ท่อน ๓ ประโยคที่ ๓

- - - ร	- ล - -	ด ำ ร ำ - -	ด ำ - ล ด ำ	- - ล ล	- ซ - ล	- ร ำ - -	ด ำ ล - -
- - - ล฻	- ล฻ - -	- - ด ำ ล	- ซ - -	- ล฻ - -	- ซ฻ - ล฻	- - ด ำ ล	- - ซ ฟ

บันไดเสียง

ท่อนที่ ๓ ประโยคที่ ๑ พบการใช้บันไดเสียงเพียงออบน ประกอบด้วยกลุ่มเสียงปัญจมูล ดรม x ซล x แต่พบการใช้เสียงนอกกลุ่มเสียงปัญจมูล คือเสียง ทีในห้องที่ ๘ ซึ่งเป็นการใช้เสียง ฟา เพื่อจะเชื่อมกับประโยคในวรรคถัดไป จึงทำให้ให้เกิดความสมบูรณ์ของมือฆ้อง

แนวเสียง

ท่อนที่ ๓ ประโยคที่ ๑ พบการใช้แนวเสียงวิถีขึ้นเป็นหลัก ตามราละเอียดดังนี้

ทำนองห้องที่ ๑ - ๒ แนวเสียงเริ่มต้นด้วยเสียงเร ไปเสียงลา

ทำนองห้องที่ ๓ – ๔ แนวเสียงวิถีขึ้น จากเสียงลา ไปเสียงโด

ทำนองห้องที่ ๕ – ๖ แนวเสียงวิถีขึ้น จากเสียงซอล ไปเสียงลา

ทำนองห้องที่ ๗ – ๘ แนวเสียงวิถีลง จากเสียงลา ไปเสียงฟา

ขั้นคู่

การใช้ขั้นคู่ในท่อนที่ ๒ ประโยคที่ ๑ มีการใช้เสียงขั้นคู่ ๔ และขั้นคู่ ๘ ดังนี้

เสียงขั้นคู่ ๔

ทำนองห้องที่ ๑ พยางค์เสียงที่ ๔ เสียงเร ประกอบเสียงลา

เสียงขั้นคู่ ๘

ทำนองห้องที่ ๒ พยางค์เสียงที่ ๒ ขั้นคู่ ๘ ด้วยเสียงลาประกอบกัน

ทำนองห้องที่ ๖ พยางค์เสียงที่ ๒ ขั้นคู่ ๘ ด้วยเสียงซอลประกอบกัน

ทำนองห้องที่ ๖ พยางค์เสียงที่ ๔ ขั้นคู่ ๘ ด้วยเสียงลาประกอบกัน

การเคลื่อนที่ของทำนอง

วรรคท้า ในห้องที่ ๑ เป็นการใช้มือฆ้องคู่ ๔ ในห้องที่ ๒ พยางค์ที่ ๒ พบการเคลื่อนที่ของทำนองอย่างชัดเจนโดยแยกมือออกไปเป็นคู่ ๘ ในห้องที่ ๓ มีการแบ่งมือซ้ายขึ้นไปทางเสียงสูง และมือขวากลับลงมาทางเสียงต่ำลง ในห้องที่ ๔ เกิดการผลันกับของเสียงขึ้นไปทางเสียงสูง

วรรครับ ในห้องที่ ๕ เป็นการใช้มือฆ้องที่เท่ามือในเสียง ลา และการเคลื่อนที่ของทำนองก็ดำเนินต่อด้วยมือฆ้องที่เป็นคู่ ๘ ในห้องที่ ๗ และ๘ เป็นการไต่เสียงลงมาในทางเสียงต่ำลง

ความโดดเด่นของทำนอง

ในห้องที่ ๑ จนถึง ๒ พบการเคลื่อนที่ของทำนองอย่างชัดเจนจากมือฆ้องที่เป็นคู่ ๔ ไปเป็นมือฆ้องที่เป็นคู่ ๘ และดำเนินทำนองต่อด้วยการแบ่งมือ ในห้องที่ ๕ พบว่าการตีเท่ามือของมือฆ้อง และดำเนินทำนองต่อเป็นมือฆ้องที่เป็นคู่ ๘ ในห้องที่ ๖ ในพยางค์ที่ ๒ และ ๔ และกลับมาดำเนินทำนองด้วยการแบ่งมือ และไต่เสียงลงไปทางเสียงต่ำของกลุ่มเสียงปัญจมูล ดรม x ซล x และพบการใช้เสียงนอกกลุ่มเสียงปัญจมูล คือเสียงทีในห้องที่ ๘ ซึ่งเป็นการใช้เสียง ฟา เพื่อจะเชื่อมกับประโยคในวรรคถัดไป จึงทำให้ให้เกิดความสมบูรณ์ของมือฆ้อง

ท่อน ๓ ประโยคที่ ๔

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

บันไดเสียง

ท่อนที่ ๒ ประโยคที่ ๓ พบการใช้บันไดเสียงทางขวา ประกอบด้วยกลุ่มเสียงปัญจมูล ฟซล x ดร x เสียงทุกเสียงเป็นเสียงในกลุ่มเสียงปัญจมูล

แนวเสียง

ท่อนที่ ๒ ประโยคที่ ๓ พบการใช้แนวเสียงลงเป็นหลัก ตามราละเอียดดังนี้

ทำนองห้องที่ ๑ - ๒ แนวเสียงเริ่มต้นด้วยเสียงลา

ทำนองห้องที่ ๓ – ๔ แนวเสียงวิถีลง จากเสียงลา ไปเสียงฟา

ทำนองห้องที่ ๕ – ๖ แนวเสียงวิถีขึ้น จากเสียงฟา ไปเสียงซอล

ทำนองห้องที่ ๗ – ๘ แนวเสียงวิถีคงที่เสียงเร

ขั้นคู่

การใช้ขั้นคู่ในท่อนที่ ๑ ประโยคที่ ๔ มีการใช้เสียงขั้นคู่ ๓ และขั้นคู่ ๔ และคู่ ๘ ดังนี้

เสียงขั้นคู่ ๓

ทำนองห้องที่ ๘ พยางค์เสียงที่ ๒ เสียงฟา ประกอบเสียงโด

เสียงขั้นคู่ ๔

ทำนองห้องที่ ๒ พยางค์เสียงที่ ๔ เสียงเร ประกอบเสียงลา

เสียงขั้นคู่ ๘

ทำนองห้องที่ ๔ พยางค์เสียงที่ ๒ ขั้นคู่ ๘ ด้วยเสียงลาประกอบกัน

ทำนองห้องที่ ๔ พยางค์เสียงที่ ๒ ขั้นคู่ ๘ ด้วยเสียงซอลประกอบกัน

ทำนองห้องที่ ๔ พยางค์เสียงที่ ๒ ขั้นคู่ ๘ ด้วยเสียงฟาประกอบกัน

การเคลื่อนที่ของทำนอง

วรรคท้า ในห้องแรกเป็นการหยุดและทำนองมาขึ้นในห้องที่ ๒ พยางค์ที่ ๒ การเคลื่อนที่ของทำนองมีความห่างของเสียงเป็นคู่ ๖ ในห้องที่ ๒ - ๓ และสอดรับทำนองด้วยมือฆ้องที่เป็นคู่ ๘ ที่มีลักษณะทำนองที่เรียงชิดติดกันในห้องที่ ๔ ซึ่งถูกใช้เพื่อความสมบูรณ์ของมือฆ้อง

วรรครับ ในห้องที่ ๕ เป็นการเล่นเสียงซ้ำอย่างห้องที่ ๔ ในวรรคท้า เพียงแต่เปลี่ยนจากมือฆ้องคู่ ๘ เป็นการแบ่งมือเพื่อที่จะเชื่อมทำนองกับห้องที่ ๖ ซึ่งมีการใช้ท่วงทำนองสำนวนคล้ายๆกัน การแบ่งมือในห้องที่ ๗ ลงไปในทางเสียงที่ต่ำลงซึ่งอยู่ในกลุ่มเสียงปัญจมูลเดียวกัน และรับด้วยการใช้มือฆ้องที่เป็นคู่ ๓ และคู่ ๔ เพื่อให้ประโยคนั้นสมบูรณ์

ความโดดเด่นของทำนอง

ในห้องที่ ๑ พบการหยุดของทำนอง และมาขึ้นทำนองในห้องที่ ๒ ซึ่งในห้องที่ ๒ - ๓ เป็นการใช้ทำนองที่มีเสียงระยะห่างเป็นคู่ ๖ โดยไม่ได้บรรเลงเป็นคู่ ๖ และใช้คู่ ๘ เพื่อสอดรับทำนองก่อนหน้า ทั้งยังมีการแบ่งมือได้อย่างแยบยลในห้องที่ ๕ ๖ และ ๗ และมาจบด้วยมือฆ้องที่เป็นคู่ ๓ และ ๔ ตามลำดับ

เพลงเร็วประโยคที่ ๑

- - - -	- ด - ร	- ฟ - ซ	- ด – ร	- - ฟ -	- ร - -	ล - - ซ	ล ดำ - ดำ
- - - -	- ซฺ - ลฺ	- ฟ - ซ	- ซฺ – ลฺ	- - - ร	ด - - -	- ซ ฟ -	- - - ล

บันไดเสียง

ท่อนที่ ๓ ประโยคที่ ๑ พบการใช้บันไดเสียงทางขวา ประกอบด้วยกลุ่มเสียงปัญจมูล ฟซล x ดร x เสียงทุกเสียงเป็นเสียงในกลุ่มเสียงปัญจมูล

แนวเสียง

ท่อนที่ ๒ ประโยคที่ ๑ พบการใช้แนวเสียงขึ้นป็นหลัก ตามราละเอียดดังนี้

ทำนองห้องที่ ๑ - ๒ แนวเสียงเริ่มต้นด้วยเสียงเร

ทำนองห้องที่ ๓ – ๔ แนวเสียงวิถีขึ้น จากเสียงซอล ไปเสียงเร

ทำนองห้องที่ ๕ – ๖ แนวเสียงวิถีขึ้น จากเสียงฟา ไปเสียงเร

ทำนองห้องที่ ๗ – ๘ แนวเสียงวิถีขึ้น จากเสียงซอล ไปเสียงลา

ขั้นคู่

การใช้ขั้นคู่ในท่อนที่ ๑ ประโยคที่ ๑ มีการใช้เสียงขั้นคู่ ๓ และขั้นคู่ ๔ และคู่ ๘ ดังนี้

เสียงขั้นคู่ ๓

ทำนองห้องที่ ๘ พยางค์เสียงที่ ๔ เสียงโด ประกอบเสียงลา

เสียงขั้นคู่ ๔

ทำนองห้องที่ ๒ พยางค์เสียงที่ ๒ เสียงโด ประกอบเสียงซอล

ทำนองห้องที่ ๒ พยางค์เสียงที่ ๔ เสียงเร ประกอบเสียงลา

ทำนองห้องที่ ๔ พยางค์เสียงที่ ๒ เสียงโด ประกอบเสียงซอล

ทำนองห้องที่ ๔ พยางค์เสียงที่ ๔ เสียงเร ประกอบเสียงลา

เสียงขั้นคู่ ๘

ทำนองห้องที่ ๓ พยางค์เสียงที่ ๒ ขั้นคู่ ๘ ด้วยเสียงฟาประกอบกัน

ทำนองห้องที่ ๓ พยางค์เสียงที่ ๔ ขั้นคู่ ๘ ด้วยเสียงซอลประกอบกัน

การเคลื่อนที่ของทำนอง

วรรคท้า ในห้องแรกเป็นการหยุดและทำนองมาขึ้นในห้องที่ ๒ พยางค์ที่ ๒ การเคลื่อนที่ของทำนองเป็นคู่๔ ในห้องที่ ๓ การเคลื่อนที่ของทำนองเป็นคู่ ๘ เพื่อให้เห็นทำนองฆ้องนั้นชัดเจน และกลับมาเป็นมือฆ้องที่เป็นคู่ ๔ในห้องที่ ๔ ในพยางค์ที่ ๒ และ ๔ ในกลุ่มเสียงปัญจมูลเดียวกัน

วรรครับ ในห้องที่ ๕ จนถึง ๖ เห็นการแบ่งมืออย่างชัดเจน การเคลื่อนที่ของทำนองนั้นอยู่ในกลุ่มเสียงปัญจมูลทั้งสามเสียงอย่างสอดคล้องกัน ในห้องที่ ๗ เป็นการไต่เสียงจากสูงไปต่ำโดยใช้ช่วงเสียงที่เรียงชิดติดกัน ในห้องที่ ๘ เป็นการไต่เสียงจากต่ำไปสูง และสอดรับทำนองด้วยมือฆ้องที่เป็นคู่ ๔

ความโดดเด่นของทำนอง

ในห้องที่ ๑ พบการหยุดของทำนอง และมาขึ้นทำนองในห้องที่ ๒ ซึ่งในห้องที่ ๒ ตั้งเป็นคู่ ๔ และขยายออกมาเป็นคู่ ๘ แสดงให้เห็นการเคลื่อนที่ของทำนองได้อย่างชัดเจน และกลับมาเป็นคู่ ๔ เพื่อสอดรับทำนองก่อนหน้าได้อย่างลงตัว อีกทั้งยังพบการลักจังหวะในห้องที่ ๖ ซึ่งสอดรับทำนองก่อนหน้า ในห้องที่ ๗ พบลักษณะมือฆ้องที่เป็น ซ้ายขวาขวา และเดินทำนองด้วยมือขวาในห้องที่ ๘ และสอดรับด้วยมือฆ้องที่เป็นคู่ ๔

เพลงเร็ว ประโยคที่ ๒

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

บันไดเสียง

ท่อนที่ ๑ ประโยคที่ ๒ พบการใช้บันไดเสียงทางขวา ประกอบด้วยกลุ่มเสียงปัญจมูล ฟซล x ดร x เสียงทุกเสียงเป็นเสียงในกลุ่มเสียงปัญจมูล

แนวเสียง

ท่อนที่ ๑ ประโยคที่ ๒ พบการใช้แนวเสียงขึ้นเป็นหลัก ตามรายละเอียดดังนี้

ทำนองห้องที่ ๑ - ๒ แนวเสียงเริ่มต้นด้วยเสียงโด ไปเสียง ฟา

ทำนองห้องที่ ๓ – ๔ แนวเสียงวิถีลง จากเสียงเร ไปเสียงลา

ทำนองห้องที่ ๕ – ๖ แนวเสียงวิถีขึ้น จากเสียงฟา ไปเสียงซอล

ทำนองห้องที่ ๗ – ๘ แนวเสียงวิถีคงที่เสียงเร

ขั้นคู่

การใช้ขั้นคู่ในท่อนที่ ๑ ประโยคที่ ๒ มีการใช้เสียงขั้นคู่ ๓ และขั้นคู่ ๔ ขั้นคู่ ๖ และขั้นคู่ ๗ ดังนี้

เสียงขั้นคู่ ๓

ทำนองห้องที่ ๘ พยางค์เสียงที่ ๒ เสียงฟา ประกอบเสียงโด

เสียงขั้นคู่ ๔

ทำนองห้องที่ ๒ พยางค์เสียงที่ ๔ เสียงเร ประกอบเสียงลา

เสียงขั้นคู่ ๖

ทำนองห้องที่ ๒ พยางค์เสียงที่ ๔ เสียงเร ประกอบเสียงฟา

ทำนองห้องที่ ๓ พยางค์เสียงที่ ๒ เสียงเร ประกอบเสียงฟา

เสียงขั้นคู่ ๘

ทำนองห้องที่ ๒ พยางค์เสียงที่ ๒ ขั้นคู่ ๘ ด้วยเสียงเรประกอบกัน

ทำนองห้องที่ ๓ พยางค์เสียงที่ ๔ ขั้นคู่ ๘ ด้วยเสียงเรประกอบกัน

การเคลื่อนที่ของทำนอง

วรรคท้า ในห้องแรกเป็นการตั้งมือฆ้องตั้งด้วยเสียงเท่า และการเคลื่อนที่ของทำนองมีการใช้มือฆ้องที่เป็นขั้นคู่ ๖ และ ขั้นคู่ ๗ ในห้องที่ ๒ และ ๓ และรับทำนองด้วยมือฆ้องที่เป็นมือฆ้องคู่ ๘ เพื่อให้เห็นถึงความชัดเจนของมือฆ้องซึ่งอยาในกลุ่มเสียงปัญจมูลที่เป็นไปตามแบบแผนทั่วไป

วรรครับ ในห้องที่ ๕ เป็นการเล่นเสียงซ้ำอย่างห้องที่ ๔ ในวรรคท้า เพียงแต่เปลี่ยนจากมือฆ้องคู่ ๘ เป็นการแบ่งมือเพื่อที่จะเชื่อมทำนองกับห้องที่ ๖ ซึ่งมีการใช้ท่วงทำนองสำนวนคล้ายๆกัน การแบ่งมือในห้องที่ ๗ ลงไปในทางเสียงที่ต่ำลงซึ่งอยู่ในกลุ่มเสียงปัญจมูลเดียวกัน และรับด้วยการใช้มือฆ้องที่เป็นคู่ ๓ และคู่ ๔ เพื่อให้ประโยคนั้นสมบูรณ์

ความโดดเด่นของทำนอง

ในห้องที่ ๑ พบการเท่าของมือฆ้อง การใช้มือฆ้องที่เป็นเสี้ยว และการลักจังหวะในห้องที่ ๔ ใช้คู่ ๘ เพื่อสอดรับทำนองก่อนหน้า ทั้งยังมีการแบ่งมือได้อย่างแยบยลในห้องที่ ๕ ๖ และ ๗ และมาจบด้วยมือฆ้องที่เป็นคู่ ๓ และ ๔ ตามลำดับ

เพลงเร็ว ประโยคที่ ๓

- - - -	- ด - ร	- ฟ - ซ	- ด – ร	- - ฟ -	- ร - -	ล - - ซ	ล ด̣ - ด̣
- - - -	- ซ̣ - ล̣	- ฟ - ซ	- ซ̣ – ล̣	- - - ร	ด - - -	- ซ ฟ -	- - - ล

บันไดเสียง

ท่อนที่ ๑ ประโยคที่ ๓ พบการใช้บันไดเสียงทางขวา ประกอบด้วยกลุ่มเสียงปัญจมูล ฟซล x ดร x เสียงทุกเสียงเป็นเสียงในกลุ่มเสียงปัญจมูล

แนวเสียง

ท่อนที่ ๑ ประโยคที่ ๓ พบการใช้แนวเสียงขึ้นป็นหลัก ตามราละเอียดดังนี้

ทำนองห้องที่ ๑ - ๒ แนวเสียงเริ่มต้นด้วยเสียงเร

ทำนองห้องที่ ๓ – ๔ แนวเสียงวิถีขึ้น จากเสียงซอล ไปเสียงเร

ทำนองห้องที่ ๕ – ๖ แนวเสียงวิถีขึ้น จากเสียงฟา ไปเสียงเร

ทำนองห้องที่ ๗ – ๘ แนวเสียงวิถีขึ้น จากเสียงซอล ไปเสียงลา

ขั้นคู่

การใช้ขั้นคู่ในท่อนที่ ๑ ประโยคที่ ๓ มีการใช้เสียงขั้นคู่ ๓ และขั้นคู่ ๔ และคู่ ๘ ดังนี้

เสียงขั้นคู่ ๓

ทำนองห้องที่ ๘ พยางค์เสียงที่ ๔ เสียงโด ประกอบเสียงลา

เสียงขั้นคู่ ๔

ทำนองห้องที่ ๒ พยางค์เสียงที่ ๒ เสียงโด ประกอบเสียงซอล

ทำนองห้องที่ ๒ พยางค์เสียงที่ ๔ เสียงเร ประกอบเสียงลา

ทำนองห้องที่ ๔ พยางค์เสียงที่ ๒ เสียงโด ประกอบเสียงซอล

ทำนองห้องที่ ๔ พยางค์เสียงที่ ๔ เสียงเร ประกอบเสียงลา

เสียงขั้นคู่ ๘

ทำนองห้องที่ ๓ พยางค์เสียงที่ ๒ ขั้นคู่ ๘ ด้วยเสียงฟาประกอบกัน

ทำนองห้องที่ ๓ พยางค์เสียงที่ ๔ ขั้นคู่ ๘ ด้วยเสียงซอลประกอบกัน

การเคลื่อนที่ของทำนอง

วรรคท้า ในห้องแรกเป็นการหยุดและทำนองมาขึ้นในห้องที่ ๒ พยางค์ที่ ๒ การเคลื่อนที่ของทำนองเป็นคู่๔ ในห้องที่ ๓ การเคลื่อนที่ของทำนองเป็นคู่ ๘ เพื่อให้เห็นทำนองฆ้องนั้นชัดเจน และกลับมาเป็นมือฆ้องที่เป็นคู่ ๔ในห้องที่ ๔ ในพยางค์ที่ ๒ และ ๔ ในกลุ่มเสียงปัญจมูลเดียวกัน

วรรครับ ในห้องที่ ๕ จนถึง ๖ เห็นการแบ่งมืออย่างชัดเจน การเคลื่อนที่ของทำนองนั้นอยู่ในกลุ่มเสียงปัญจมูลทั้งสามเสียงอย่างสอดคล้องกัน ในห้องที่ ๗ เป็นการไต่เสียงจากสูงไปต่ำโดยใช้ช่วงเสียงที่เรียงชิดติดกัน ในห้องที่ ๘ เป็นการไต่เสียงจากต่ำไปสูง และสอดรับทำนองด้วยมือฆ้องที่เป็นคู่ ๔

ความโดดเด่นของทำนอง

ในห้องที่ ๑ พบการหยุดของทำนอง และมาขึ้นทำนองในห้องที่ ๒ ซึ่งในห้องที่ ๒ ตั้งเป็นคู่ ๔ และขยายออกมาเป็นคู่ ๘ แสดงให้เห็นการเคลื่อนที่ของทำนองได้อย่างชัดเจน และกลับมาเป็นคู่ ๔ เพื่อสอดรับทำนองก่อนหน้าได้อย่างลงตัว อีกทั้งยังพบการลักจังหวะในห้องที่ ๖ ซึ่งสอดรับทำนองก่อนหน้า ในห้องที่ ๗ พบลักษณะมือฆ้องที่เป็น ซ้ายขวาขวา และเดินทำนองด้วยมือขวาในห้องที่ ๘ และสอดรับด้วยมือฆ้องที่เป็นคู่ ๔

เพลงเร็ว ประโยคที่ ๔

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

บันไดเสียง

ท่อนที่ ๑ ประโยคที่ ๔ พบการใช้บันไดเสียงทางขวา ประกอบด้วยกลุ่มเสียงปัญจมูล ฟซล x ดร x เสียงทุกเสียงเป็นเสียงในกลุ่มเสียงปัญจมูล

แนวเสียง

ท่อนที่ ๑ ประโยคที่ ๔ พบการใช้แนวเสียงขึ้นเป็นหลัก ตามราละเอียดดังนี้

ทำนองห้องที่ ๑ - ๒ แนวเสียงเริ่มต้นด้วยเสียงโด ไปเสียง ฟา

ทำนองห้องที่ ๓ – ๔ แนวเสียงวิถีลง จากเสียงเร ไปเสียงลา

ทำนองห้องที่ ๕ – ๖ แนวเสียงวิถีขึ้น จากเสียงฟา ไปเสียงซอล

ทำนองห้องที่ ๗ – ๘ แนวเสียงวิถีคงที่เสียงเร

ขั้นคู่

การใช้ขั้นคู่ในท่อนที่ ๑ ประโยคที่ ๔ มีการใช้เสียงขั้นคู่ ๓ และขั้นคู่ ๔ ขั้นคู่ ๖ และขั้นคู่ ๗ ดังนี้

เสียงขั้นคู่ ๓

ทำนองห้องที่ ๘ พยางค์เสียงที่ ๒ เสียงฟา ประกอบเสียงโด

เสียงขั้นคู่ ๔

ทำนองห้องที่ ๒ พยางค์เสียงที่ ๔ เสียงเร ประกอบเสียงลา

เสียงขั้นคู่ ๖

ทำนองห้องที่ ๒ พยางค์เสียงที่ ๔ เสียงเร ประกอบเสียงฟา

ทำนองห้องที่ ๓ พยางค์เสียงที่ ๒ เสียงเร ประกอบเสียงฟา

เสียงขั้นคู่ ๘

ทำนองห้องที่ ๒ พยางค์เสียงที่ ๒ ขั้นคู่ ๘ ด้วยเสียงเรประกอบกัน

ทำนองห้องที่ ๓ พยางค์เสียงที่ ๔ ขั้นคู่ ๘ ด้วยเสียงเรประกอบกัน

การเคลื่อนที่ของทำนอง

วรรคท้า ในห้องแรกเป็นการตั้งมือฆ้องตั้งด้วยเสียงเท่า และการเคลื่อนที่ของทำนองมีการใช้มือฆ้องที่เป็นขั้นคู่ ๖ และ ขั้นคู่ ๗ ในห้องที่ ๒ และ ๓ และรับทำนองด้วยมือฆ้องที่เป็นมือฆ้องคู่ ๘ เพื่อให้เห็นถึงความชัดเจนของมือฆ้องซึ่งอยาในกลุ่มเสียงปัญจมูลที่เป็นไปตามแบบแผนทั่วไป

วรรครับ ในห้องที่ ๕ เป็นการเล่นเสียงซ้ำอย่างห้องที่ ๔ ในวรรคท้า เพียงแต่เปลี่ยนจากมือฆ้องคู่ ๘ เป็นการแบ่งมือเพื่อที่จะเชื่อมทำนองกับห้องที่ ๖ ซึ่งมีการใช้ท่วงทำนองสำนวนคล้ายๆกัน การแบ่งมือในห้องที่ ๗ ลงไปในทางเสียงที่ต่ำลงซึ่งอยู่ในกลุ่มเสียงปัญจมูลเดียวกัน และรับด้วยการใช้มือฆ้องที่เป็นคู่ ๓ และคู่ ๔ เพื่อให้ประโยคนั้นสมบูรณ์

ความโดดเด่นของทำนอง

ในห้องที่ ๑ พบการเท่าของมือฆ้อง การใช้มือฆ้องที่เป็นเสี้ยว และการลักจังหวะในห้องที่ ๔ ใช้คู่ ๘ เพื่อสอดรับทำนองก่อนหน้า ทั้งยังมีการแบ่งมือได้อย่างแยบยลในห้องที่ ๕ ๖ และ ๗ และมาจบด้วยมือฆ้องที่เป็นคู่ ๓ และ ๔ ตามลำดับ

เพลงเร็ว ประโยคที่ ๕

- - - -	- ฟ - ร	- ฟ - ฟ	- ร ด ร	- ล ด̣ -	ล ซ - -	ฟ ร - -	- - ด ร
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ซ	- - ฟ ร	- - ด ล̣	ซ̣ ล̣ - -

บันไดเสียง

เพลงเร็ว ประโยคที่ ๕ พบการใช้บันไดเสียงทางชวา ประกอบด้วยกลุ่มเสียงปัญจมูล ฟซล x ดร x เสียงทุกเสียงเป็นเสียงในกลุ่มเสียงปัญจมูล

แนวเสียง

เพลงเร็ว ประโยคที่ ๕ พบการใช้แนวเสียงลงเป็นหลัก ตามราละเอียดดังนี้

ทำนองห้องที่ ๑ - ๒ แนวเสียงเริ่มต้นด้วยเสียงเร

ทำนองห้องที่ ๓ – ๔ แนวเสียงวิถีลง จากเสียงฟา ไปเสียงเร

ทำนองห้องที่ ๕ – ๖ แนวเสียงวิถีลง จากเสียงซอล ไปเสียงเร

ทำนองห้องที่ ๗ – ๘ แนวเสียงวิถีขึ้น จากเสียงเลา ไปเสียงเร

ขั้นคู่

การใช้ขั้นคู่ในเพลงเร็ว ประโยคที่ ๕ ไม่พบการใช้คู่เสียง

การเคลื่อนที่ของทำนอง

วรรคท้า ในห้องที่ ๑ เป็นการหยุดทำนองและนำมาขึ้นที่ห้องที่ ๒ จนถึง ๔ โดยให้ปี่ในดำเนินทำนอง

วรรครับ ในห้องที่ ๕ เป็นสวมรับจากวรรคท้า โดยที่การเคลื่อนที่ของทำนองนั้นมีการเคลื่องที่ลงไปทางเสียงต่ำ แบ่งมือฆ้องเป็นลักษณะซ้าย ๒ รอบ และ ขวา ๒ รอบ โดยที่อยู่กลุ่มเสียงปัญจมูลเดียวกันทั้งหมด

ความโดดเด่นของทำนอง

ในห้องที่ ๑ มีการหยุดของจังหวะ ในห้องที่ ๒ จนถึง ๔ พบลักษณะการล้อของทำนอง ในห้องที่ ๕ จนถึง๘ พบลักษณะการขัดของทำนองล้อ เพื่อเพิ่มอรรถรสของเพลงระบำ อีกทั้งยังพบว่าลักษณะการเดินกลอนของห้องที่ ๖ จนถึง ๘ เป็นการไต่ไล่เสียงจากสูงไปเสียงต่ำ และแสดงความชัดเจนของกลุ่มกลุ่มเสียงปัญจมูล ฟซล x ดร x และแสดงถึงมือฆ้อง ที่เป็นแบบแผนทั่วไป

เพลงเร็ว ประโยคที่ ๖

- - - -	- ฟ - ร	- ฟ - ฟ	- ร ด ร	- ล ด̣ -	ล ซ - -	ฟ ร - -	- - ด ร
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ซ	- - ฟ ร	- - ด ล̣	ซ̣ ล̣ - -

การดำเนินทำนองเหมือนกับประโยคที่ ๕

เพลงเร็ว ประโยคที่ ๗

- - - -	ซ ล - ล	- ล ด̣ -	ฟ ซ - ซ	- ซ ล -	ร ฟ - ฟ	- ฟ ซ -	ด ร - ร
- - - ฟ	- - ซ -	ซ - - ร	- - ฟ -	ฟ - - ด	- - ร -	ร - - ล̣	- - ด -

บันไดเสียง

เพลงเร็ว ประโยคที่ ๗ พบการใช้บันไดเสียงทางขวา ประกอบด้วยกลุ่มเสียงปัญจมูล ฟซล x ดร x เสียงทุกเสียงเป็นเสียงในกลุ่มเสียงปัญจมูล

แนวเสียง

เพลงเร็ว ประโยคที่ ๗ พบการใช้แนวเสียงลงเป็นหลัก ตามราละเอียดดังนี้

ทำนองห้องที่ ๑ - ๒ แนวเสียงเริ่มต้นด้วยเสียง ฟา ไปเสียง ลา
ทำนองห้องที่ ๓ – ๔ แนวเสียงวิถีขึ้น จากเสียงเร ไปเสียงซอล
ทำนองห้องที่ ๕ – ๖ แนวเสียงวิถีขึ้น จากเสียงโด ไปเสียงฟา
ทำนองห้องที่ ๗ – ๘ แนวเสียงวิถีขั้น จากเสียงเลา ไปเสียงเร

ขั้นคู่

การใช้ขั้นคู่ในเพลงเร็ว ประโยคที่ ๖ ไม่พบการใช้ขั้นคู่เสียง

การเคลื่อนที่ของทำนอง

วรรคท้า ในห้องที่ ๑ พบการตั้งเสียงแรกซึ่งเป็นเสียงประธานของกลุ่มเสียงปัญจมูล คือเสียง ฟา และไต่ไลเสียงขั้นไปทางเสียงสูง ในห้องที่ ๒ และ ๓ ในห้องที่ ๔ ก็กลับมาในช่วงเสียงที่ต่ำลง โดยทั้งหมดอยู่ในกลุ่มเสียงปัญจมูลเดียวกันทั้งหมด

วรรครับ ในห้องที่ ๕ พบการตั้งเสียงแรกซึ่งเป็นเสียงประธานของกลุ่มเสียงปัญจมูล คือเสียง ฟา เพื่อสอดรับเข้ากับทำนองในวรรคท้า และไต่ไลเสียงขั้นไปทางเสียงสูง ในห้องที่ ๕ และ ๖ ในห้องที่ ๗ และ ๘ ก็กลับมาในช่วงเสียงที่ต่ำลง โดยทั้งหมดอยู่ในกลุ่มเสียงปัญจมูลเดียวกันทั้งหมด

ความโดดเด่นของทำนอง

มีการตั้งเสียงที่เป็นประธานเสียงของกลุ่มปัญจมูลในต้นประโยคของทั้ง ๒ วรรค คือ วรรคท้า และวรรครับ และมีการเคลื่อนที่ของทำนองที่ได้อรรถรสของเพลงเร็ว ความถี่ของโน้ตมากขึ้นในตัวประโยค และการแบ่งมือตามแบบแผนทั่วไป และการใช้กลุ่มเสียงปัญจมูลทั้งหมด

เพลงเร็ว ประโยคที่ ๘

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

การดำเนินทำนองเหมือนประโยคที่ ๗

การกำหนดรูปแบบทำนองเพลงระบำปราสาทเขาน้อยสีชมพู สำหรับทำนองอัตราจังหวะสองชั้น แบ่งทำนองเพลงออกเป็น ๓ ท่อน ที่สะท้อนถึงปราสาทเขาน้อยสีชมพู ๒ ประการ ได้แก่ ประการแรก ลักษณะทางสถาปัตยกรรมของปราสาทเขาน้อยสีชมพู ที่ประกอบด้วยอาคาร ๓ หลัง คือ ปรางค์องค์กลาง ปรางค์ทิศเหนือและอาคารด้านทิศใต้ ประการที่สอง ปราสาทเขาน้อยสีชมพูตั้งอยู่บริเวณภูเขาที่เรียงติดกัน ๓ ลูก โดยตัวปราสาทนั้นตั้งอยู่บนภูเขาลูกที่สูงที่สุด และนอกจากนี้ ผู้วิจัยยังแสดงรูปแบบทำนองในเชิงสัญลักษณ์แทนตัวปราสาทเขาน้อยสีชมพูที่เคยถูกฝืนดินฝังอยู่กลางป่าบนภูเขาที่ไม่มีใครพบเห็นและให้ความสนใจ จนมีผู้สำรวจขุดค้นและศึกษา ทำให้ปราสาทเขาน้อยสีชมพูกลายเป็นโบราณสถานที่สำคัญ

จากนั้นทำนองเพลงจึงต่อด้วยทำนองเพลงอัตราจังหวะชั้นเดียว แสดงถึงการที่ปราสาทเขาน้อยสีชมพูกลายเป็นมาเป็นสถานที่สำคัญของชุมชนที่ผูกเอาวิถีชีวิต ประเพณีและความเชื่อของคนในชุมชนเข้าไว้ด้วยกัน

การประพันธ์ทำนองเพลงระบำปราสาทเขาน้อยสีชมพูขึ้นใหม่ กำหนดลักษณ์ของทำนองเพลงไทยสำเนียงเขมรเป็นหลัก ซึ่งแสดงถึงการนำเสนอร่องรอยอารยะธรรมเขมรโบราณจากสถาปัตยกรรมแบบปราสาท สำหรับในทำนองอัตราจังหวะชั้นเดียว ผู้ประพันธ์ได้เพิ่มทำนองเพลงไทยสำเนียงลาวที่สื่อถึงชาวชุมชนคบลองน้ำใสที่เป็นชาวไทยญ้อ และการใช้วิถีชีวิตและเพณีแบบชาวไทยญ้อที่ให้ความสำคัญกับโบราณสถานปราสาทเขาน้อยสีชมพู

จากการวิเคราะห์ทำนองเพลงเพลงระบำปราสาทเขาน้อยสีชมพู ประกอบด้วยทำนองเพลงอัตราจังหวะสองชั้น จำนวน ๓ ท่อน ทำนองเพลงอัตราจังหวะชั้นเดียว จำนวน ๑ ท่อน ซึ่งเป็นทำนองที่ประพันธ์ขึ้นใหม่ไม่มีความเกี่ยวข้องกัน สังคีตลักษณ์ปรากฏในรูปแบบ ก/ ข/ ค/ ง/ ลักษณะของจังหวะ ของการบรรเลงเพลงระบำปราสาทเขาน้อยสีชมพู แบ่งออกเป็น ๒ จังหวะฉิ่ง และจังหวะกลอง จังหวะฉิ่งที่พบเป็นการบรรเลงด้วยอัตราฉิ่งสามัญ อัตราจังหวะสองชั้น จังหวะหน้าทับเป็นการบรรเลงด้วยหน้าทับเขมรอัตราจังหวะสองชั้นและอัตราจังหวะชั้นเดียว และพบการใช้หน้าทับแบบพิเศษในช่วงทำนองเพลงเร็วที่เป็นสำเนียงลาว

เพลงระบำปราสาทเขาน้อยสีชมพู พบการใช้บันไดเสียงทางชวา ประกอบด้วยกลุ่มเสียงปัญจมูล ฟซล xดรx ซึ่งเป็นบันไดเสียงหลัก และบันไดเสียงทางเพียงออบน ประกอบด้วยกลุ่มเสียงปัญจมูล ดรมxซลx รองลงมาตามลำดับ การดำเนินทำนองของบทเพลงเป็นการดำเนินทำนองแบบกึ่งบังคับทาง ไม่ปรากฏพบการบรรเลงแบบอัตลักษณ์เข้าแบบ บทเพลงแสดงออกถึงเพลงไทยสำเนียงเขมร ที่สื่อถึงตัวโบราณสถานปราสาทเขาน้อยสีชมพูและสำเนียงลาวที่สื่อถึงชาวพื้นถิ่นชุมชนคลองน้ำใสที่มีเชื้อสายไทยญ้อ ลักษณะสำคัญอีกประการคือ บทเพลงเริ่มจากการดำเนินทำนองแบบเรียบง่าย ๆ ด้วยทำนองแบบห่าง แล้วจึงค่อยกระชับขึ้นเป็นการดำเนินทำนองแบบสนุกสนานที่สื่อถึงงานประเพณีบุญขึ้นเขาของชาวชุมชนคลองน้ำใส

บทที่ ๕
บทสรุป

การศึกษาวิจัยเรื่องการประพันธ์เพลงระบำโบราณคดี ชุดปราสาทเขาน้อยสีชมพู เป็นการศึกษาด้วยระเบียบวิจัยเชิงคุณภาพ (Qualitative Research) มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาบริบทที่เกี่ยวข้องกับโบราณสถานปราสาทเขาน้อยสีชมพู และประพันธ์เพลงระบำโบราณคดี ชุดปราสาทเขาน้อยสีชมพูผู้วิจัยเก็บข้อมูลจากเอกสารงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง สัมภาษณ์บุคคลในชุมชน และผู้ที่เกี่ยวข้องโดยตรง สามารถแสดงผลการศึกษาวิจัยได้ดังนี้

๕.๑ สรุปผล

๕.๑.๑ บริบทที่เกี่ยวข้องกับโบราณสถานปราสาทเขาน้อยสีชมพู

ปราสาทเขาน้อย หรือ ปราสาทเขาน้อยสีชมพู ตั้งอยู่ในพื้นที่ตำบลคลองน้ำใส อำเภออรัญประเทศ จังหวัดสระแก้ว ถูกสันนิษฐานว่าสร้างในพุทธศตวรรษที่ ๑๒ เชื่อว่าเป็นศาสนสถานในศาสนาฮินดู ประกอบด้วยปราสาทก่อด้วยอิฐ ๓ หลังคือ ปรางค์ทิศเหนือ ปรางค์องค์กลาง และวิหารทิศใต้ แต่คงเหลือเพียงปรางค์องค์กลางเท่านั้นที่ยังคงสภาพค่อนข้างสมบูรณ์ ปัจจุบันได้รับการขึ้นทะเบียนเป็นโบราณสถานแห่งชาติจากกรมศิลปากร และมีการสำรวจ ขุดพบโบราณวัตถุจำนวนมาก เช่น โบราณวัตถุทำจากโลหะ เครื่องปั้นดินเผา ทับหลังหินทราย ๕ ชิ้น พบประติมากรรมรูปนางมหิษาสุรมรรธนีสี่กร ซึ่งสูญหายไปแล้ว และค้นพบแผ่นจารึกบ่งบอกถึงอายุการสร้างปราสาทเรียกว่า "จารึกเขาน้อย" ที่ระบุศักราชเก่าที่สุดในประเทศ โบราณวัตถุต่างๆที่ได้จากการขุดค้น ปัจจุบันเก็บรักษาและตั้งแสดงอยู่ที่พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ ปราจีนบุรี ศิวลึงค์และฐานโยนี แผ่นศิลาฤกษ์ ฐานวัตถุมงคล พระบาทรูปเคารพ ฐานเสาสี่เหลี่ยมจัตุรัสสลักรูปช้าง ตราประทับ จานมีเชิง ประติมากรรมรูปบุคคล ตะคัน สังข์ หินลับห่วงเหล็ก ภาพหินสลักทรายรูปหัววัว ภาพสลักหินทรายรูปหน้าบุคคล ภาพสลักหินทรายรูปหัวนก เชิงเทียน ไหเคลือบ ขวานเหล็ก ชิ้นส่วนหัตถ์รูปเคารพ ชิ้นส่วนเท้าประติมากรรม เป็นต้น

ไม่ปรากฏพบวัฒนธรรมด้านดนตรีพื้นบ้านในพื้นที่ชุมชนคลองน้ำใส ซึ่งพบศิลปะการแสดงในชุมชนใกล้เคียงวัฒนธรรดนตรีของชุมชนคลองน้ำใสว่าไม่ปรากฏพบดนตรีที่เป็นดนตรีต้นฉบับของในชุมชน ปรากฏพบประเพณีบวงสรวงปราสาทเขาน้อยสีชมพูในช่วงเดือนพฤษภาคม คือก่อนวันขึ้น ๑๕ ค่ำเดือน ๖ หรือที่ตรงกับวันวิสาขบูชาหรือที่เรียกว่า ประเพณีบุญขึ้นเขา ชาวบ้านในชุมชนจะขึ้นเขาไปมานมัสการเจ้าพ่อเขาน้อยเชื่อว่าเจ้าพ่อเขาน้อยหรือเจ้าพ่อขุนดาบนั้นช่วยคุ้มครองชาวบ้านคลองน้ำใสให้อยู่เย็นเป็นสุข ข้าวน้ำอุดมสมบูรณ์ และมีการนิมนต์พระสงฆ์ขึ้นไปเจริญพระพุทธมนต์ ฉันภัตตาหารเพล สักการะรอยพระพุทธบาทจำลอง อีกทั้งการก่อเจดีย์ทรายและมีมหรสพรื่นเริง

๕.๑.๒ ผลงานการสร้างสรรค์เพลงระบำโบราณคดี ชุดปราสาทเขาน้อยสีชมพู

การกำหนดรูปแบบทำนองเพลงระบำปราสาทเขาน้อยสีชมพู สำหรับทำนองอัตราจังหวะสองชั้น แบ่งทำนองเพลงออกเป็น ๓ ท่อน ที่สะท้อนถึงปราสาทเขาน้อยสีชมพู ๒ ประการ ได้แก่ ประการแรก ลักษณะทางสถาปัตยกรรมของปราสาทเขาน้อยสีชมพู ที่ประกอบด้วยอาคาร ๓ หลัง คือ ปรางค์องค์กลาง ปรางค์ทิศเหนือ และอาคารด้านทิศใต้ ประการที่สอง ปราสาทเขาน้อยสีชมพูตั้งอยู่บริเวณภูเขาที่เรียงติดกัน ๓ ลูก โดยตัวปราสาทนั้นตั้งอยู่บนภูเขาลูกที่สูงที่สุด และนอกจากนี้ ผู้วิจัยยังแสดงรูปแบบทำนองในเชิงสัญลักษณ์แทนตัวปราสาทเขาน้อยสีชมพูที่เคยถูกฝืนดินฝังอยู่กลางป่าบนภูเขาที่ไม่มีใครพบเห็นและให้ความสนใจ จนมีผู้สำรวจขุดค้นและศึกษาทำให้ปราสาทเขาน้อยสีชมพูกลายเป็นโบราณสถานที่สำคัญ

จากนั้นทำนองเพลงจึงต่อด้วยทำนองเพลงอัตราจังหวะชั้นเดียว แสดงถึงการที่ปราสาทเขาน้อยสีชมพูกลายเป็นมาเป็นสถานที่สำคัญของชุมชนที่ผูกเอาวิถีชีวิต ประเพณีและความเชื่อของคนในชุมชนเข้าไว้ด้วยกัน

การประพันธ์ทำนองเพลงระบำปราสาทเขาน้อยสีชมพูขึ้นใหม่ กำหนดลักษณ์ของทำนองเพลงไทยสำเนียงเขมรเป็นหลัก ซึ่งแสดงถึงการนำเสนอร่องรอยอารยะธรรมเขมรโบราณจากสถาปัตยกรรมแบบปราสาท สำหรับในทำนองอัตราจังหวะชั้นเดียว ผู้ประพันธ์ได้เพิ่มทำนองเพลงไทยสำเนียงลาวที่สื่อถึงชาวชุมชนคบลองน้ำใสที่เป็นชาวไทยญ้อ และการใช้วิถีชีวิตและเพณีแบบชาวไทยญ้อที่ให้ความสำคัญกับโบราณสถานปราสาทเขาน้อยสีชมพู

จากการวิเคราะห์ทำนองเพลงเพลงระบำปราสาทเขาน้อยสีชมพู ประกอบด้วยทำนองเพลงอัตราจังหวะสองชั้น จำนวน ๓ ท่อน ทำนองเพลงอัตราจังหวะชั้นเดียว จำนวน ๑ ท่อน ซึ่งเป็นทำนองที่ประพันธ์ขึ้นใหม่ไม่มีความเกี่ยวข้องกัน สังคีตลักษณ์ปรากฏในรูปแบบ ก/ ข/ ค/ ง/ ลักษณะของจังหวะ ของการบรรเลงเพลงระบำปราสาทเขาน้อยสีชมพู แบ่งออกเป็น ๒ จังหวะฉิ่ง และจังหวะกลอง จังหวะฉิ่งที่พบเป็นการบรรเลงด้วยอัตราฉิ่งสามัญ อัตราจังหวะสองชั้น จังหวะหน้าทับเป็นการบรรเลงด้วยหน้าทับเขมรอัตราจังหวะสองชั้น และอัตราจังหวะชั้นเดียว และพบการใช้หน้าทับแบบพิเศษในช่วงทำนองเพลงเร็วที่เป็นสำเนียงลาว

เพลงระบำปราสาทเขาน้อยสีชมพู พบการใช้บันไดเสียงทางชวา ประกอบด้วยกลุ่มเสียงปัญจมูล ฟซลxดรx ซึ่งเป็นบันไดเสียงหลัก และบันไดเสียงทางเพียงออบน ประกอบด้วยกลุ่มเสียงปัญจมูล ดรมxซลx รองลงมาตามลำดับ การดำเนินทำนองของบทเพลงเป็นการดำเนินทำนองแบบกึ่งบังคับทาง ไม่ปรากฏพบการบรรเลงแบบอัตลักษณ์เข้าแบบ บทเพลงแสดงออกถึงเพลงไทยสำเนียงเขมร ที่สื่อถึงตัวโบราณสถานปราสาทเขาน้อยสีชมพู และสำเนียงลาวที่สื่อถึงชาวพื้นถิ่นชุมชนคลองน้ำใสที่มีเชื้อสายไทยญ้อ ลักษณะสำคัญอีกประการคือ บทเพลงเริ่มจากการดำเนินทำนองแบบเรียบง่าย ๆ ด้วยทำนองแบบห่าง แล้วจึงค่อยกระชับขึ้นเป็นการดำเนินทำนองแบบสนุกสนานที่สื่อถึงงานประเพณีบุญขึ้นเขาของชาวชุมชนคลองน้ำใส

๕.๒ การอภิปรายผล

การศึกษาวิจัยในรูปแบบวิจัยสร้างสรรค์ เป็นการใช้องค์ความรู้ระเบียบวิธีวิจัยด้านดุริยางคศิลป์ไทย สร้างสรรค์ผลงานดุริยางคศิลป์ใหม่แบบประเพณีโดยเชื่อมโยงเอาพื้นที่ เวลา และคนเข้าด้วยกัน ผลการสร้างสรรค์สามารถใช้เป็นสื่อด้านวัฒนธรรม หรือส่งเสริม สร้างมูลค่าให้กับพื้นที่ในชุมชน โดยเฉพาะในพื้นที่ภาคตะวันออก

การดำเนินโครงการวิจัยในช่วงที่มีโรคระบาด ทำให้มีอุปสรรคในการดำเนินการหลายประการทั้งการลงพื้นที่ภาคสนาม การพบบุคคลข้อมูล รวมไปถึงการสร้างสรรค์ผลงาน การฝึกซ้อมการแสดงและการนำเสนอผลการสร้างสรรค์

๕.๓ ข้อเสนอแนะ

ในพื้นที่ภาคตะวันออกของประเทศไทยยังมีพื้นที่เชิงวัฒนธรรมอีกหลายแห่ง เช่น รอยพระพุทธบาท หรือโบราณสถานอื่นที่สามารถใช้ความรู้ด้านระเบียบวิธีวิจัยในการพัฒนาในด้านต่าง ๆ ได้

รายการอ้างอิง

กระทรวงวัฒนธรรม. ๒๕๖๐. **แหล่งท่องเที่ยวปราสาทเขาน้อยสีชมพู จังหวัดสระแก้ว**. ออนไลน์.

กรมศิลปากร. ๒๕๓๓. **ปราสาทเขาน้อย จังหวัดปราจีนบุรี กรมศิลปากรจัดพิมพ์ในโอกาส สมเด็จพระเทพรัตนราชสุดา สยามบรมราชกุมารี เสด็จพระราชดำเนินทรงเป็นประธานในพิธีเปิดนิทรรศการพิเศษ เนื่องในวันอนุรักษ์มรดกไทย ๔ เมษายน ๒๕๓๓**. กรุงเทพมหานคร: กองพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ.

กรมศิลปากร. ๒๕๓๓. **ปราสาทเขาน้อยจังหวัดปราจีนบุรี**. กรุงเทพมหานคร: กองพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ.

คณะกรรมการพัฒนาส่งเสริมการเรียนรู้ประวัติและวิถีชีวิตชุมชนคลองน้ำใส. ๒๕๕๓. **คลองน้ำใส: แหล่งอารยธรรมโบราณ**. จังหวัดสระแก้ว: โรงเรียนอพป. คลองน้ำใส สำนักงานเขตพื้นที่การศึกษาสระแก้วเขต ๒.

ธนิต อยู่โพธิ์. ๒๕๕๔. **ระบำชุดโบราณคดี. หนังสือที่ระลึกงานพระราชทานเพลิงศพนางใบศรี แสงอนันต์ ณ เมรุวัดตรีทศเทพ วันที่ ๒๔ กรกฎาคม ๒๕๕๔**. กรุงเทพมหานคร: บริษัท ไทภูมิ พับลิชชิ่ง จำกัด.

บุษกร สำโรงทอง. ๒๕๔๙. **วัฒนธรรมดนตรีไทย ภาคกลาง และภาคอีสานใต้: พิธีกรรมและความเชื่อที่เกี่ยวข้องกับการถ่ายทอดความรู้**. ทุนวิจัยงบประมาณแผ่นดิน พ.ศ. ๒๕๔๙ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

บุษกร สำโรงทอง. ๒๕๕๑. **ดนตรีบำบัด**. กรุงเทพฯ : สำนักการแพทย์ทางเลือกกรมพัฒนาการแพทย์แผนไทยและการแพทย์ทางเลือก กระทรวงสาธารณสุข.

บุษกร สำโรงทอง. ๒๕๔๙. **ความเชื่อ และพิธีกรรมีที่เกี่ยวข้องกับวัฒนธรรมการถ่ายทอดดนตรีไทยภาคเหนือ**. ทุนวิจัยกองทุนรัชดาภิเษกสมโภช. กรุงเทพมหานคร: จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

พูนพิศ อมาตยกุล. ๒๕๒๙. **ดนตรีวิจักษ์ ความรู้เรื่องดนตรีไทยเพื่อความชื่นชม.** พิมพ์ครั้งที่ ๒. กรุงเทพฯ: สยามสมัย จำกัด.

พิชิต ชัยเสรี. ๒๕๕๗. **การประพันธ์เพลงไทย**. กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

พิชิต ชัยเสรี. ๒๕๕๙. **สังคีตลักษณ์วิเคราะห์.** กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

พีรพน พิสณุพงศ์และสิทธิชัย ทวีผล, “งานโบราณคดีที่ปราสาทเขาน้อย,” **ศิลปากร** ปีที่ ๓๒ เล่มที่ ๖ (มกราคม - กุมภาพันธ์ ๒๕๑๓): ๒๔ - ๓๙.

ภัทระ คมขำ. ๒๕๕๖. **การประพันธ์เพลงช้าเรื่องปูจานครน่าน**. ปริญญานิพนธ์ศิลปกรรมศาสตรดุษฎีบัณฑิต คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ภัทระ คมขำ. ๒๕๖๑. **เพลงระบำ**. กรุงเทพฯ : คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

มนตรี ตราโมท. ๒๕๑๑. **สารานุกรมไทยสาหรับเยาวชน. เล่ม ๑.** กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์คุรุสภา.

มนตรี ตราโมท. ๒๕๒๗. **โสมส่องแสง : ชีวิตดนตรีไทยของมนตรี ตราโมท.** กรุงเทพฯ: เรือนแก้วการพิมพ์.

มนตรี ตราโมท. ๒๕๓๘. **ดุริยสาส์นของนายมนตรี ตราโมท.** กรุงเทพฯ: ธนาคารกสิกรไทยจำกัด (มหาชน) สนับสนุนการจัดพิมพ์.

ราชบัณฑิตยสถาน. ๒๕๔๕. **สารานุกรมศัพท์ดนตรีไทย ภาคคีตะ-ดุริยางค์**.

ลักษณาวดี จตุรภัทร์. ๒๕๔๔. **การสร้างสรรค์เพลงชุดโบราณคดีของครูมนตรี ตราโมท.** วิทยานิพนธ์

ลักษณาวดี จตุรภัทร์. ๒๕๔๓. **งานสร้างสรรค์เพลงระบำชุดโบราณคดี ของครูมนตรี ตราโมท**. ปริญญานิพนธ์ ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยมหิดล.

วิสันธนี โพธิสุนทร, ๒๕๓๓, **ปราสาทเขาน้อย จังหวัดปราจีนบุรี**, กรมศิลปากรจัดพิมพ์, กองพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ.

ศิริกมล สายสร้อย, ๒๕๔๐, **วิถีชีวิตของชาวไทญ้อในอำเภออรัญประเทศ**, การวิจัยนี้ได้รับการสนับสนุนจากสำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ

ศิลปวัฒนธรรม. ๒๕๔๐. **ดุริยางคศาสตร์ไทย ภาควิชาการ.** พิมพ์ครั้งที่ ๒. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์มติชน.

สุรพล สุวรรณ. ๒๕๕๑. **ดนตรีไทยในวัฒนธรรมไทย.** พิมพ์ครั้งที่ ๒. กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์เรือนแก้วการพิมพ์.

สงบศึก ธรรมวิหาร. ๒๕๔๐. **ดุริยางค์ไทย. พิมพ์ครั้งที่ ๒.** กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

สิริชัยชาญ ฟักจำรูญและคณะ. ๒๕๔๖. **ดุริยางคศิลป์ไทย.** กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์สถาบันไทยศึกษา จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

สำนักงานจังหวัดสระแก้ว. **ปราสาทเขาน้อยสีชมพู**. [ออนไลน์]. ๒๕๖๑. แหล่งที่มา: http://www.sakaeo.go.th/websakaeo/travel_top/detail/7/data.html [๒๙ เมษายน ๒๕๖๔].

อุทิศ นาคสวัสดิ์. ๒๕๓๐. **ทฤษฎีและปฏิบัติดนตรีไทย (ภาค ๑).** กรุงเทพฯ: เจริญการพิมพ์.

รายการสัมภาษณ์

ไชยยะ ทางมีศรี. **สัมภาษณ์**. ๖ กรกฎาคม ๒๕๖๔

เพิ่มพันธ์ นนตะศรี. **สัมภาษณ์**. ๗ มิถุนายน ๒๕๖๔

ผ่อง เกตุสอน. **สัมภาษณ์**. ๒๙ กรกฎาคม ๒๕๖๔

พูนสวัสดิ์ จันทราวุฒิ. **สัมภาษณ์**. ๒๙ กรกฎาคม ๒๕๖๔

พระครูบรรพตวรพิทักษ์. **สัมภาษณ์**. ๒๙ กรกฎาคม ๒๕๖๔

มานิตย์ เทพปฏิมาพร. **สัมภาษณ์**. ๑๒ มิถุนายน ๒๕๖๔

ภาคผนวก

เลขที่ IRB2-056/2564

เอกสารรับรองผลการพิจารณาจริยธรรมการวิจัยในมนุษย์
มหาวิทยาลัยบูรพา

คณะกรรมการพิจารณาจริยธรรมการวิจัยในมนุษย์ มหาวิทยาลัยบูรพา ได้พิจารณาโครงการวิจัย

รหัสโครงการวิจัย : HU 041/2564
โครงการวิจัยเรื่อง : การประพันธ์เพลงระบำโบราณคดี ชุดปราสาทเขาน้อยสีชมพู
หัวหน้าโครงการวิจัย : อาจารย์กิตติภัณฑ์ ชิตเทพ
หน่วยงานที่สังกัด : คณะดนตรีและการแสดง

คณะกรรมการพิจารณาจริยธรรมการวิจัยในมนุษย์ มหาวิทยาลัยบูรพา ได้พิจารณาแล้วเห็นว่า โครงการวิจัยดังกล่าวเป็นไปตามหลักการของจริยธรรมการวิจัยในมนุษย์ โดยที่ผู้วิจัยเคารพสิทธิและศักดิ์ศรีในความเป็นมนุษย์ ไม่มีการล่วงละเมิดสิทธิ สวัสดิภาพ และไม่ก่อให้เกิดภยันตรายแก่ตัวอย่างการวิจัยและผู้เข้าร่วมโครงการวิจัย

จึงเห็นสมควรให้ดำเนินการวิจัยในขอบข่ายของโครงการวิจัยที่เสนอได้ (ดูตามเอกสารตรวจสอบ)

1. แบบเสนอเพื่อขอรับการพิจารณาจริยธรรมการวิจัยในมนุษย์	ฉบับที่ 1 วันที่ 5 เดือน เมษายน พ.ศ. 2564
2. เอกสารโครงการวิจัยฉบับภาษาไทย	ฉบับที่ 1 วันที่ 5 เดือน เมษายน พ.ศ. 2564
3. เอกสารชี้แจงผู้เข้าร่วมโครงการวิจัย	ฉบับที่ 1 วันที่ 5 เดือน เมษายน พ.ศ. 2564
4. เอกสารแสดงความยินยอมของผู้เข้าร่วมโครงการวิจัย	ฉบับที่ 1 วันที่ 5 เดือน เมษายน พ.ศ. 2564
5. เอกสารแสดงรายละเอียดเครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย	ฉบับที่ 1 วันที่ 5 เดือน เมษายน พ.ศ. 2564
6. เอกสารอื่นๆ	ฉบับที่ - วันที่ - เดือน - พ.ศ. -

วันที่รับรอง : วันที่ 5 เดือน เมษายน พ.ศ. 2564
วันที่หมดอายุ : วันที่ 5 เดือน เมษายน พ.ศ. 2565

ลงนาม
(นายเจนวิทย์ นวลแสง)
ประธานคณะกรรมการพิจารณาจริยธรรมการวิจัยในมนุษย์ มหาวิทยาลัยบูรพา
ชุดที่ 2 (กลุ่มมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์)

ประวัติผู้วิจัย

นายกิตติภัณฑ์ ชิตเทพ เกิดเมื่อวันที่ ๒๘ มีนาคม ๒๕๒๘ เป็นชาวจังหวัดระนองโดยกำเนิด เมื่อปี พ.ศ. ๒๕๔๐ สำเร็จการศึกษาระดับประถมศึกษา ณ โรงเรียนบ้านบางริ้น จังหวัดระนอง ปี พ.ศ. ๒๕๔๖ สำเร็จการศึกษาระดับมัธยมศึกษา แผนการเรียนวิทย์-คณิต ณ โรงเรียนพิชัยรัตนาคาร จังหวัดระนอง สำเร็จการศึกษาระดับปริญญาตรี ศิลปกรรมศาสตรบัณฑิต สาขาวิชาดุริยางคศาสตร์ (ดนตรีไทย) คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยบูรพา ด้วยเกียรตินิยมอันดับ ๑ เหรียญทอง และในปี พ.ศ. ๒๕๕๖ สำเร็จการศึกษาระดับปริญญาโท สาขาวิชาดุริยางค์ไทย คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณมหาวิทยาลัย

ด้านผลงานการวิจัย ในปี พ.ศ. ๒๕๕๗ มีผลงานการวิจัยร่วมเรื่อง “ดนตรีจีนในพุทธสมาคมสว่างเหตุธรรมสถาน บ้านทุ่งเหียง อำเภอพนัสนิคม จังหวัดชลบุรี” ปี พ.ศ. ๒๕๕๘ มีงานวิจัยร่วมเรื่อง “หลักเกณฑ์และการประเมินผลการบรรเลงในการประกวดดนตรีไทย” และงานวิจัยเรื่อง “บทเพลงประกอบพิธีไหว้ครูดนตรีไทยในจังหวัดชลบุรี” ปี พ.ศ. ๒๕๖๒ งานวิจัยเรื่อง “ดนตรีในประเพณีแห่พญายม ตำบลบางพระ อำเภอศรีราชา จังหวัดชลบุรี”

ปัจจุบันดำรงตำแหน่ง อาจารย์ ประจำสาขาวิชาดนตรีและการแสดง คณะดนตรีและการแสดง มหาวิทยาลัยบูรพา