บทที่ 2
วรรณกรรมที่เกี่ยวข้อง

ผู้วิจัยได้ศึกษาค้นคว้าเอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง เพื่อใช้เป็นแนวทางในการวิจัย ตามหัวข้อดังต่อไปนี้

1. ภูมิหลังและวิวัฒนาการของดนตรีไทย
2. องค์ประกอบและชนิดของดนตรีไทย
3. เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

ภูมิหลังและวิวัฒนาการของดนตรีไทย

คำว่า ดนตรี ตามความหมาย *พจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน พ.ศ. 2542* หมายถึง เสียงที่ประกอบกันเป็นทำนองเพลง เครื่องบรรเลงซึ่งมีเสียงดังทำให้รู้สึกเพลิดเพลินหรือเกิดอารมณ์รัก โศกหรือรื่นเริง เมื่อนำคำว่า ดนตรี มารวมกับคำว่า ไทย จึงหมายถึง การดนตรีที่เกิดขึ้นจากการบรรเลงและขับร้องด้วยวงดนตรี 3 ประเภท คือ วงปี่พาทย์ วงมโหรี และวงเครื่องสาย โดยมีแบบแผนในการบรรเลงและขับร้องที่มีลักษณะเฉพาะตัว เป็นดนตรีประจำชาติไทย (ราชบัณฑิตยสถาน, 2546, หน้า 394)

การศึกษาภูมิหลังและวิวัฒนาการของดนตรีไทยว่า เริ่มมีมาตั้งแต่สมัยใดนั้น ไม่มีใครสามารถที่จะยืนยันได้แน่นอน เพราะไม่มีหลักฐานปรากฏไว้ชัดเจน ทั้งนี้อาจเป็นผลมาจากการที่ไม่นิยมบันทึกเป็นลายลักษณ์อักษร แต่เน้นลักษณะการท่องจำ ข้อสันนิษฐานอย่างหนึ่งที่อาจจะสามารถยืนยันได้แน่นอน คือ การสร้างดนตรีไม่ว่าชนชาติใดนั้นมีรากฐานที่คล้ายคลึงกัน นั่นคือ ต้องการสร้างความรื่นเริง ความสนุกสนาน

มนตรี ตราโมท (2538, หน้า 20) ให้ความเห็นเกี่ยวกับประวัติการดนตรีไทยว่า ธรรมดามนุษย์เมื่อบังเกิดความดีใจย่อมแสดงออกทั้งทางกิริยาและวาจา เช่น ตบมือ กระโดดโลดเต้น และเปล่งเสียงร้องต่าง ๆ แล้วจึงค่อย ๆ วิวัฒนาการต่อมาตามความรู้

ความคิด และสติปัญญาของมนุษย์แต่ละสมัย ยิ่งถึงสมัยที่มนุษย์ได้รวมกลุ่มจัดการปกครองกันเป็นระเบียบเรียบร้อย ตั้งเป็นอาณาจักร การดนตรีก็ย่อมเจริญขึ้นตามไปด้วย โดยเฉพาะชาติไทยที่มีความเจริญมาแล้วในอดีต แต่เป็นที่น่าเสียใจที่ไม่มีหลักฐานว่าเครื่องดนตรีของไทยสมัยนั้นมีรูปร่างเป็นอย่างไร การดนตรีตลอดจนเครื่องดนตรีของไทยเพิ่งจะมาปรากฏชัดเจนเอาก็เมื่อถึงสมัยสุโขทัยนี่เอง

ทั้งนี้ ประวัติการดนตรีไทยสามารถแบ่งออกเป็นสมัยต่าง ๆ 4 สมัย ได้แก่ (1) สมัยสุโขทัย (2) สมัยอยุธยา (3) สมัยธนบุรี และ (4) สมัยกรุงรัตนโกสินทร์ โดยมีรายละเอียด ดังนี้ (มนตรี ตราโมท, 2538, หน้า 7-9)

สมัยสุโขทัย

จากหลักฐานในหลักศิลาจารึกของพ่อขุนรามคำแหงหลักที่ 1 เขียนว่า "ดบงคมกลอง ด้วยเสียงพาทย์ เสียงพิณ เสียงเลื้อน เสียงขับ ใครจักมักเล่น เล่น ใครจักมักหัว หัว ใครจักมักเลื้อน เลื้อน" ข้อความนี้แสดงว่า สมัยสุโขทัยนั้นชาวบ้านมีความสนุกสนานเล่นดนตรีและขับร้องกันอย่างรื่นเริง ชาวเมืองกับดนตรีมีความใกล้ชิดกันมาก โดยเป็นผู้เล่นเองไม่ใช่เป็นเพียงผู้ฟัง "ดบงคมกลอง ด้วยเสียงพาทย์ เสียงพิณ" หมายถึง ระดมประโคมกลองด้วยเสียงพาทย์ เสียงพิณ คำว่า เสียงพาทย์ คงได้แก่ เครื่องบรรเลงจำพวกตี เป่า ซึ่งภายหลังเรียกว่า ปี่พาทย์ ส่วนคำว่า เสียงพิณ พิณ หมายถึง เครื่องดีด แต่ก็คงมีความหมายถึง พวกใช้สายด้วย และในหนังสือ *ไตรภูมิพระร่วง* ที่ว่า

> "บ้างเต้น บ้างรำ บ้างฟ้อน ระบำ บรรลือเพลงดุริยะดนตรี บ้างดีด บ้างสี บ้างตี บ้างเป่า บ้างขับสัพพสำเนียง เสียงหมู่ นักคุนจุนกันไปเดียรดาษ พื้นฆ้องกลอง แตรสังข์ ระฆังกังสดาล มโหรทึกกึกก้อง ทำนุกดี"

ชื่อเครื่องดนตรีซึ่งมีอยู่ในหลักฐานที่นำมากล่าวมีดังนี้

1. วงแตรสังข์ ใช้ในการประกอบพระราชพิธีอย่างสมัยนี้มีอยู่ครบบริบูรณ์ ประกอบด้วย สังข์และแตร

2. วงปี่พาทย์ ซึ่งเป็นวงดนตรีที่เป็นหลักสำคัญในวงการดนตรีไทย ที่ประกอบด้วยเครื่องตี เป่า ตรงกับคำว่า เสียงพาทย์ ในสมัยสุโขทัยนี้ วัฒนธรรมอินเดียได้เข้ามาแพร่หลายในแถบอินโดจีน ประชาชนก็ปฏิบัติกิจกรรมต่าง ๆ โดยยึดถือแบบแผนของอินเดีย

กันทั้งสิ้น ประเทศไทยก็เช่นเดียวกัน เช่น ในการจัดวงดนตรี อินเดียมีวงดนตรีที่ใช้เครื่องตีเป่า เป็นแบบแผนอยู่วงหนึ่งเรียกว่า ปัญจดุริยางค์ ซึ่งประกอบด้วย เครื่องบรรเลง 5 สิ่ง คือ (1) สุลิรं เครื่องที่รูกลวงภายในมีเครื่องเป่า (2) อาตตं เครื่องขึ้นหนังหน้าเดียว (3) วิตตं เครื่องขึ้นหนังสองหน้า (4) อาตตวิตตं เครื่องหุ้มหนังรอบตัว และ (5) ฆนं เครื่องที่เป็นแท่งทึบกระทบเสียง

ประเทศไทยจึงผสมวงโดยดำเนินตามแผนนี้บ้าง โดยเรียกว่า วงเครื่องห้า อันประกอบด้วย (1) ปี่ ได้แก่ ปี่ในโบราณ อาจเรียกว่า ปี่สรไนหรือนันทไฉน (2) ฆ้อง ได้แก่ ฆ้องวง ซึ่งสมัยโบราณทางเหนือเรียกว่า เจแวง ในพงศาวดารลานช้าง (3) ตะโพน ตรงกับคำว่า มุทิงค์หรือมฤทิงค์ ในไตรภูมิพระร่วง (4) กลองทัด ก็คือ กลองขนาดใหญ่ และ (5) ฉิ่ง ในไตรภูมิพระร่วงกล่าวติดกันว่า ฉิ่งแฉ่ง

วงปี่พาทย์เครื่องห้าในสมัยสุโขทัยไม่มีระนาด ส่วนเสียงพิณนั้นก็คือ เครื่องดนตรีที่มีสายและดีดเป็นเสียง คำว่า พิณ แผลงมาจากคำว่า วีณา ของอินเดีย และในศิลาจารึกได้กล่าวถึง เครื่องดนตรีมีสายและสีเป็นเสียงที่เรียกว่าซอด้วย มีซอสามสายซึ่งเป็นของไทยแท้ อาจมีซอด้วงและซออู้ด้วย

สมัยอยุธยา

เมื่อมาถึงยุคอยุธยาบ้านเมืองก็มีศึกสงครามอยู่ตลอด การดนตรีจึงมิได้เจริญก้าวหน้ากว่าเดิม โดยเฉพาะวงปี่พาทย์เครื่องห้า แต่ในสมัยนี้ได้เกิดวงดนตรีขึ้นใหม่เรียกว่า วงมโหรี ซึ่งใช้ผู้หญิงเป็นผู้บรรเลงสำหรับขับกล่อมถวายพระมหากษัตริย์ โดยครั้งแรกนั้นมีผู้บรรเลง 4 คน คือ คนดีดพิณที่เรียกว่า กระจับปี่ 1 คน ซอสามสาย 1 คน ตีทับ (คือโทน) 1 คน กับคนร้องตีกรับพวงด้วย 1 คน ต่อมาจึงได้เพิ่มคนตีโทน รำมะนา 1 คน และคนเป่าขลุ่ยอีก 1 คน ซึ่งในสมัยต่อมาได้นำจะเข้ ซึ่งเป็นเครื่องดนตรีของมอญเข้ามาประสมแทนกระจับปี่ ส่วนวงเครื่องสายในสมัยอยุธยามีพร้อมอยู่แล้ว คือ ซอด้วง ซออู้ จะเข้ ขลุ่ย เป็นเครื่องบรรเลงทำนอง โทน ทับ และฉิ่ง เป็นเครื่องบรรเลงประกอบจังหวะ

สมัยธนบุรี

เมื่อคราวสมโภชพระแก้วมรกตก็ปรากฏว่า มีการบรรเลงมโหรีไทยสลับกับมโหรีแขก ญวน และเขมรอยู่หลายวัน ปรากฏตามหมายรับสั่งตอนหนึ่งว่า

> "ทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯ ให้พิณพาทย์ไทย พิณพาทย์รามัญ และมโหรีไทย มโหรีแขก ฝรั่ง มโหรีญวน เขมร ผลัดเปลี่ยนกันสมโภชสองเดือนกับสิบสองวัน ซึ่งในสมัยนี้การดนตรีทั้งปี่พาทย์ มโหรี เครื่องสาย ไม่มีสิ่งใดเปลี่ยนแปลงจากสมัยอยุธยา"

สมัยรัตนโกสินทร์

สมัยรัชกาลที่ 1 ได้เพิ่มกลองทัดขึ้นในวงปี่พาทย์เป็นสองลูกและเพิ่มระนาดในวงมโหรีอีกหนึ่งราง

สมัยรัชกาลที่ 2 ได้เริ่มมีปี่พาทย์บรรเลงประกอบเสภาขึ้น จึงได้คิดเอาเปิงมางที่ใช้ในวงกลองชนะในพระราชพิธีนั้นมาติดข้าวสุกถ่วงเสียงให้ต่ำลง แล้วตีประกอบการบรรเลง พร้อมกับได้เพิ่มฆ้องวงในวงมโหรีอีกอย่างหนึ่ง

สมัยรัชกาลที่ 3 ได้เพิ่มระนาดทุ้มและฆ้องวงเล็ก เพื่อให้คู่กับของเก่าและเพิ่มปี่นอก เรียกวงนี้ว่า วงปี่พาทย์เครื่องคู่

สมัยรัชกาลที่ 4 ในรัชสมัยนี้การปี่พาทย์เจริญมาก มีการเพิ่มระนาดเอกเหล็กและระนาดทุ้มเหล็กเข้าในวงปี่พาทย์ เรียกว่า วงปี่พาทย์เครื่องใหญ่ ส่วนวงมโหรีก็เพิ่มซอด้วง ซออู้ เรียกว่า มโหรีเครื่องใหญ่ ซึ่งมีเครื่องเหมือนวงปี่พาทย์แต่มีขนาดเล็กกว่า

สมัยรัชกาลที่ 5 ได้เกิดวงปี่พาทย์ดึกดำบรรพ์ โดยสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ-เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ เป็นผู้ทรงปรับปรุงขึ้นเพื่อบรรเลงประกอบละครที่พระองค์ได้ทรงปรับปรุงให้ละครของเจ้าพระยาเทเวศร์วงศ์วิวัฒน์ (หม่อมราชวงศ์หลาน กุญชร) ทรงตัดเครื่องดนตรีที่มีเสียงแหลมในวงปี่พาทย์ออกแล้วเพิ่มฆ้องหุ่ยเข้าด้วย

สมัยรัชกาลที่ 6 เป็นสมัยที่การดนตรีเจริญขึ้นมาก มีการตั้งกรมมหรสพ กรมโขนหลวง กรมพิณพาทย์หลวง กองเครื่องสายฝรั่งหลวง และกรมช่างมหาดเล็กสำหรับสร้างและซ่อมสิ่งที่เป็นศิลปะทั้งปวง

สมัยรัชกาลที่ 7 พระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงสนพระทัยการดนตรีมาก ทรงพระราชนิพนธ์เพลงไทยถึง 3 เพลง คือ เพลงราตรีประดับดาว เถา เพลงเขมรลอออองค์ เถา และเพลงโหมโรงคลื่นกระทบฝั่ง

ครั้นต่อมา หลังจากเปลี่ยนแปลงการปกครองเมื่อ พ.ศ. 2475 การดนตรีไทยได้ค่อย ๆ เสื่อมลง จนบางสมัยแทบเอาตัวไม่รอด จนมาถึงหลังสงครามโลกครั้งที่ 2 จึงได้เริ่มฟื้นฟูกันขึ้นใหม่และค่อย ๆ เจริญขึ้นมาโดยลำดับจนถึงปัจจุบัน

ในสมัยรัชกาลปัจจุบัน แม้พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวจะเป็นผู้ที่ทรงพระปรีชาสามารถทางดนตรีสากล ถึงแก่ทรงพระราชนิพนธ์เพลงขึ้นไว้หลายเพลง แต่พระองค์ก็ทรงสนพระทัยในการดนตรีไทยเป็นอันมาก ได้พระราชทานทุนให้พิมพ์เพลงไทยเป็นโน้ตสากลออกจำหน่าย เป็นที่นิยมของวงการดนตรีทั่วไปอย่างยิ่ง เวลาที่ทรงรับแขกหรือมีงานบันเทิงเป็นส่วนพระองค์ก็มักจะโปรดเกล้าฯ ให้บรรเลงดนตรีไทยเสมอ

ประดิษฐ์ อินทนิล (2536, หน้า 9) ได้เสนอแนวทัศนะเกี่ยวกับกำเนิดหรือที่มาของดนตรีไทยไว้ดังนี้

ทัศนะที่ 1 สันนิษฐานว่า ดนตรีไทยได้แบบอย่างมาจากอินเดีย เนื่องจากอินเดียเป็นแหล่งอารยธรรมโบราณที่สำคัญแห่งหนึ่งของโลก อารยธรรมของอินเดียได้เข้ามามีอิทธิพลต่อประเทศต่าง ๆ ในแถบเอเชียอย่างมาก ทั้งในด้านศาสนา ประเพณี ความเชื่อตลอดจนศิลปะแขนงต่าง ๆ โดยเฉพาะทางด้านดนตรี ปรากฏรูปร่างลักษณะเครื่องดนตรีของประเทศต่าง ๆ ในแถบเอเชีย เช่น จีน เขมร พม่า อินโดนีเซีย และมาเลเซีย มีลักษณะคล้ายคลึงกันเป็นส่วนมาก ทั้งนี้ เนื่องมาจากประเทศเหล่านั้นต่างก็ยึดแบบฉบับดนตรีของอินเดียเป็นบรรทัดฐานรวมทั้งไทย เหตุผลสำคัญที่ท่านผู้รู้ได้เสนอทัศนะนี้คือ ลักษณะของเครื่องดนตรีไทยสามารถจำแนกเป็น 4 ประเภท คือ (1) เครื่องดีด (2) เครื่องสี (3) เครื่องตี และ (4) เครื่องเป่า ซึ่งใกล้เคียงกับลักษณะเครื่องดนตรีอินเดีย ตามที่กล่าวไว้ในคัมภีร์ *สังคีตรัตนากร* ของอินเดีย ซึ่งจำแนกเป็น 4 ประเภท เช่นกัน คือ (1) ตะตะ คือ เครื่องดนตรีประเภทมีสาย (2) สุษิระ คือ เครื่องเป่า (3) อะวะนัทธะหรืออาตตะ คือ เครื่องหุ้มหนังหรือกลองต่าง ๆ และ (4) ฆะนะ คือ เครื่องตีหรือเครื่องกระทบ

ข้อสันนิษฐานเกี่ยวกับกำเนิดหรือที่มาของดนตรีไทยตามแนวทัศนะข้อนี้เป็นทัศนะที่มีมาแต่เดิมนับตั้งแต่มีผู้สนใจและศึกษาค้นคว้าหาหลักฐานเกี่ยวกับเรื่องนี้

และเป็นทัศนะที่ได้รับการกล่าวอ้างกันมาก บุคคลสำคัญที่เป็นผู้เสนอแนวทัศนะนี้คือ สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ พระบิดาแห่งวงการประวัติศาสตร์ไทย

ทัศนะที่ 2 สันนิษฐานว่า ดนตรีไทยเกิดจากความคิดและสติปัญญาของคนไทย เกิดขึ้นมาพร้อมกับคนไทยตั้งแต่สมัยที่ยังอยู่ทางตอนใต้ของประเทศจีน ทั้งนี้ เนื่องจาก ดนตรีเป็นมรดกของมนุษยชาติทุกชาติ ทุกภาษา ต่างก็มีดนตรีซึ่งเป็นเอกลักษณ์ของตน ด้วยกันทั้งนั้น ถึงแม้ว่าในภายหลังจะมีการรับเอาแบบอย่างดนตรีของต่างชาติเข้ามา ก็ตาม แต่ก็เป็นการนำเข้ามาปรับปรุงเปลี่ยนแปลงให้เหมาะสมกับลักษณะและนิสัย ทางดนตรีของคนในชาตินั้น ๆ คนไทยตั้งแต่สมัยที่ยังอยู่ทางตอนใต้ของประเทศจีน ก็คงจะมีดนตรีของคนไทยเกิดขึ้นแล้ว ทั้งนี้จะสังเกตเห็นได้ว่า เครื่องดนตรีดั้งเดิมของไทย จะมีชื่อเรียกเป็นคำโดดซึ่งเป็นลักษณะของคำไทยแท้ เช่น เกราะ โกร่ง กรับ ฉาบ ฉิ่ง ปี่ ขลุ่ย ฆ้อง และกลอง เป็นต้น ต่อมาเมื่อคนไทยได้อพยพลงมาตั้งถิ่นฐานในแถบแหลม-อินโดจีน จึงได้มาพบวัฒนธรรมทางดนตรีแบบอินเดีย โดยเฉพาะเครื่องดนตรีอินเดีย ซึ่งชนชาติมอญและเขมรรับไว้ก่อนที่ไทยจะอพยพเข้ามา ด้วยเหตุนี้ ชนชาติไทยซึ่งมีนิสัย ทางดนตรีอยู่แล้วจึงรับเอาวัฒนธรรมทางดนตรีแบบอินเดียผสมกับมอญ แบบเขมร เข้ามาผสมกับดนตรีที่มีมาแต่เดิม จึงเกิดเครื่องดนตรีเพิ่มขึ้น ได้แก่ พิณ สังข์ ปี่ไฉน บัณเฑาะว์ กระจับปี่ และจะเข้ เป็นต้น

จากการวิจัยสรุปได้ว่า ทุกข้อสันนิษฐานมีเหตุผลและสามารถเป็นไปได้

องค์ประกอบและชนิดของดนตรีไทย

องค์ประกอบของดนตรีไทย

การที่จะเข้าใจศาสตร์ต่าง ๆ ในโลกนี้ จำเป็นต้องรู้จักองค์ประกอบที่ก่อร่าง มาเป็นศาสตร์นั้นให้ถ่องแท้เสียก่อน ดนตรีของชนทุกชาติต่างก็มีองค์ประกอบเหมือนกัน แต่จะแตกต่างกันบ้างตรงรายละเอียดที่เกี่ยวกับการปรุงแต่งทางดนตรีเพื่อให้เหมาะสม ตามสภาพทางวัฒนธรรมของแต่ละชาติ โดยเฉพาะดนตรีไทยนั้นองค์ประกอบทางดนตรี จะมีลักษณะเด่นที่เป็นแบบฉบับของตนอง

สำนักงานคณะกรรมการวิจัยแห่งชาติ ห้องสมุดงานวิจัย

เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี (2542, หน้า 3) ได้กำหนดองค์ประกอบของดนตรีไทย และอธิบายไว้ดังนี้

1. เสียง (tone) คีตกวีใช้เสียงเป็นสื่ออุปกรณ์ในการสร้างสรรค์ผลงานทางดนตรี ซึ่งสามารถสร้างเสียงที่หลากหลายโดยอาศัยวิธีการผลิตเสียงเป็นปัจจัยกำหนด เช่น การดีด การสี การตี และการเป่า ลักษณะความแตกต่างของเสียงขึ้นอยู่กับคุณสมบัติ 4 ประการคือ

1.1 ระดับเสียง (pitch) หมายถึง ระดับความสูงต่ำของเสียง

1.2 ความสั้นยาวของเสียง (duration) หมายถึง คุณสมบัติที่เกี่ยวกับความยาวสั้นของเสียง อาจสังเกตได้จากลีลาการกรอระนาดเอกและฆ้องวง

1.3 ความเข้มของเสียง (intensity) ความเข้มของเสียงเกี่ยวข้องกับน้ำหนักของความหนักเบาของเสียง ในกรณีดนตรีไทยปรากฏอย่างเด่นชัดในเพลงเชิดจีน

1.4 คุณภาพของเสียง (quality) เกิดจากคุณภาพของแหล่งกำเนิดเสียงที่แตกต่างกัน

2. พื้นฐานจังหวะ (element of time) จังหวะเป็นศิลปะของการจัดระเบียบเสียงที่เกี่ยวข้องกับความช้าเร็ว หนัก เบา สั้น ยาว ในดนตรีไทยสามารถแยกได้ 2 ประเภท คือ

2.1 จังหวะภายใน เป็นจังหวะที่เกื้อหนุนและแฝงอยู่ในลีลาทำนอง ได้แก่

2.1.1 ความช้าเร็ว (tempo) ความช้าเร็วของดนตรีไทยไม่ได้กำหนดตายตัว

2.1.2 จังหวะเคาะ (beat) เป็นมาตราส่วนที่ใช้วัดหรือกำหนดความสั้นยาวของเสียงที่เคลื่อนที่ไป

2.1.3 ลีลาจังหวะ (rhythm) เป็นศิลปะของการจัดระเบียบความหนักเบาและความสั้นยาวของเสียง

2.2 จังหวะภายนอก เป็นจังหวะเสริมเพิ่มเติมจากภายนอกสามารถแยกได้จากลีลาของทำนอง โดยมีเครื่องดนตรีประเภทใช้ทำจังหวะเป็นสื่อผลิตเสียง 2 ประเภท คือ

2.2.1 จังหวะฉิ่ง สามารถสร้างเสียงได้ 2 เสียง คือ ฉิ่งและฉับ มีระเบียบการบรรเลงแตกต่างกันไปตามลักษณะประเภทของเพลง

2.2.2 จังหวะหน้าทับ เป็นจังหวะที่เกิดจากการกระทำของเครื่องหนังหรือกลอง

สำนักงานคณะกรรมการวิจัยแห่งชาติ
ห้องสมุดงานวิจัย
วันที่ 21 ส.ค. 2555
เลขทะเบียน 248253
เลขเรียกหนังสือ

3. ทำนอง (melody) เป็นการจัดระเบียบของเสียงที่เกี่ยวข้องกับความสูงต่ำ สั้นยาว และความดังเบา ซึ่งในทางดนตรีไทยสามารถแบ่งได้เป็น 2 ประเภท คือ

3.1 ทำนองหลัก (basic melody) เป็นเนื้อทำนองที่แท้จริงของเพลงไทย

3.2 ทำนองตกแต่ง เป็นการประดิษฐ์ตกแต่งประดับประดาทำนองหลัก

4. พื้นผิวของเสียง (texture) ในทางดนตรี หมายถึง ลักษณะหรือรูปแบบของเสียงทั้งที่ประสานสัมพันธ์และไม่ประสานสัมพันธ์ โดยอาจจะเป็นการนำเสียงมาบรรเลงซ้อนกันหรือพร้อมกัน ซึ่งสามารถแบ่งรูปแบบได้ดังนี้

4.1 Monophonic Texture เป็นลักษณะพื้นผิวของเสียงที่มีแนวทำนองเดียว ไม่มีเสียงประสานเช่นการขับร้องเพลงไทย การเดี่ยวซอด้วง

4.2 Polyphonic Texture เป็นลักษณะพื้นผิวของเสียงที่ประกอบด้วยแนวทำนองตั้งแต่สองแนวทำนองขึ้นไป

4.3 Homophonic Texture เป็นลักษณะพื้นผิวของเสียงที่ประสานด้วยแนวทำนองเดียว

4.4 Heterophonic Texture เป็นรูปแบบของแนวเสียงที่มีทำนองหลายทำนองแต่ละแนวมีความสำคัญเท่ากันทุกแนว

5. สีสันของเสียง (tone color) หมายถึง คุณลักษณะของเสียงที่กำเนิดจากแหล่งเสียงที่แตกต่างกัน ซึ่งสามารถแบ่งตามประเภทได้ดังนี้

5.1 วิธีการบรรเลง วิธีการผลิตเสียงของเครื่องดนตรีไทยอาศัยวิธีดีด สี ตี เป่า สามารถแยกออกเป็น 2 กลุ่ม ดังนี้

5.1.1 กลุ่มที่มีเสียงราบเรียบ ได้แก่ เครื่องเป่าและเครื่องสี

5.1.2 กลุ่มที่มีเสียงไม่ราบเรียบ ได้แก่ เครื่องตีและดีด

5.2 วัสดุที่ใช้ทำเครื่องดนตรี ซึ่งจะแตกต่างกันไปตามแต่ละวัฒนธรรมของสังคมและยุคสมัย

5.3 ขนาดและรูปทรง เครื่องดนตรีที่มีรูปทรงและขนาดที่แตกต่างกันจะเป็นปัจจัยที่ส่งผลให้เกิดความแตกต่างกันในด้านสีสันของเสียง

6. คีตลักษณ์ (forms) คือ รูปแบบของเพลงโดยพิจารณาได้จากลักษณะดังนี้

6.1 รูปแบบของเพลง เป็นส่วนที่เป็นกรอบภายนอก เช่น เพลงเถา

6.2 ลีลาของเพลง ในดนตรีไทยจะเกี่ยวข้องวิธีการที่ผู้ประพันธ์เพลงใช้ในการสร้างสรรค์ผลงาน เช่น เพลงเก็บ เพลงลูกล้อลูกขัด

ธิกานต์ ศรีนารา และพิเชษฐ์ เดชผิว (2548, หน้า 14) กล่าวถึงองค์ประกอบของดนตรีที่ต่างจากผู้อื่น มี 3 ประการ คือ

1. คีตกวี (composer) คือ ผู้ที่สร้างสรรค์ประพันธ์ดนตรี

2. นักดนตรี (musician) เป็นองค์ประกอบสำคัญยิ่งประการที่ 2 รองจากคีตกวี ถ้าจะเปรียบคีตกวีกับสถาปนิกผู้ออกแบบ นักดนตรีก็เปรียบเสมือนวิศวกรผู้ทำและสร้างไปตามแบบ

3. ผู้ฟัง (listener) องค์ประกอบสุดท้ายของดนตรี คือ ผู้ฟัง

ชนิดของดนตรีไทย

สงบศึก ธรรมวิหาร (2540, หน้า 73) ได้จัดหมวดหมู่ของดนตรีไทยออกเป็น 6 ชนิด คือ

1. ดนตรีไทยจักรี คือ ดนตรีไทยที่มีวิวัฒนาการจากดนตรีไทยเดิม โดยเริ่มตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ 2 - รัชกาลที่ 6 ส่วนมากจะเล่นเพลงที่ประกอบโขนและละคร

2. ดนตรีไทยพื้นบ้าน คือ ดนตรีไทยที่มีวิวัฒนาการจากชนบทนอกรั้วนอกวัง แบ่งออกเป็นประเภทต่าง ๆ ได้แก่ เพลงฉ่อย เพลงเกี่ยวข้าว ลำตัด เป็นต้น

3. ดนตรีไทยเดิม เป็นดนตรีไทยที่มีแต่เดิมนับตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ 1 ขึ้นไป

4. ดนตรีไทยภาค คือ ดนตรีไทยที่มีอยู่ในภูมิภาคต่าง ๆ ของไทย แบ่งออกเป็น 4 ภาค คือ

4.1 ดนตรีไทยภาคเหนือ เป็นเพลงที่มีวิวัฒนาการมาจากดนตรีของคนเชียงใหม่เชียงราย ซึ่งได้รับอิทธิพลมาจากมอญโบราณ

4.2 ดนตรีไทยภาคอีสาน เป็นเพลงที่มีวิวัฒนาการมาจากดนตรีของราชอาณาจักรลาวปัจจุบันมีศิลปะที่เป็นของตนเอง

4.3 ดนตรีไทยภาคใต้ คือ ดนตรีไทยที่ร้องประกอบละครชาตรีหรือลิเกภาคใต้ ศิลปะของดนตรีใช้ประกอบการร่ายรำและนาฏศิลป์ทางใต้ ซึ่งวิวัฒนาการมาจากอยุธยาโดยตรง

5. ดนตรีไทยแปลง คือ ดนตรีไทยที่แปลงตัวโน้ตมาจากเพลงของชาติอื่น เช่น มอญ เขมร พม่า ลาว มาเป็นโน้ตที่ใช้เครื่องดนตรีไทยได้

6. ดนตรีไทยสากล คือ ดนตรีไทยที่แปลงเป็นโน้ตดนตรีสากลและบรรเลงโดยโน้ตสากล ดนตรีสากลนี้สามารถเรียบเรียงเสียงประสานเป็นเพลงไทยได้

ปัญญา รุ่งเรือง (2546, หน้า 8) ได้แบ่งประเภทดนตรีออกเป็น 3 ประเภท ดังนี้

1. ดนตรีพื้นเมือง (regional music) หมายถึง ดนตรีของผู้คนในอาณาเขตบริเวณใดบริเวณหนึ่ง หรือวัฒนธรรมใดวัฒนธรรมหนึ่งในวงกว้าง ไม่มีเส้นพรมแดนกำหนด และดนตรีชนิดนั้นเป็นที่เข้าใจซาบซึ้ง หมายรู้ และรู้ความหมายซึ่งกันและกันเป็นอย่างดี ระหว่างผู้คนในวัฒนธรรมนั้น ๆ บุคคลอื่นนอกวัฒนธรรม แม้จะสามารถซาบซึ้งกับดนตรีนั้นได้ แต่ก็ได้ในระดับจำกัด ตัวอย่างเช่น ดนตรีพื้นเมืองล้านนา เวลาที่ชาวล้านนาเป่าปี่ ดีดซึง จ๊อย ซอ อ่านค่าว ฮ่ำ แม้แต่สวดสะแหล่ เทศน์ ชาวล้านนาด้วยกันเท่านั้นที่ซาบซึ้งที่สุด โดยไม่ต้องมีการแปลความ ตีความ หรือขยายความแต่ประการใด แต่ถ้าคนนอกวัฒนธรรมไปฟังก็ต้องการคำอธิบายอย่างมาก และถึงแม้จะอธิบายกันอย่างละเอียดพิสดารเพียงใด ก็ยังไม่เข้าใจความหมายที่แท้จริงอยู่ดี คือ ยังไม่เข้าใจถึงความหมายแท้จริงภายใน ชนิดที่ไม่ต้องอธิบาย และถ้าคนล้านนาไปฟังหมอลำแคนของชาวอีสานเข้า แม้ว่าถ้อยคำบางคำจะมีความหมายที่ใกล้เคียงกันก็ต้องการคำอธิบาย แต่ถ้ายิ่งเป็นคนที่ต่างวัฒนธรรมมาก ๆ เช่น ให้ชาวล้านนาและชาวอีสานไปดูโนราห์หรือฟังเพลงบอกของชาวทักษิณก็ยิ่งต้องแปลความหมายกันมากยิ่งขึ้น เพราะนอกจากดนตรีจะแตกต่างกันมากแล้ว ก็ยังมีตัวแปรทางภาษาอีกด้วย และถึงแม้จะอธิบายกันเท่าไหร่ ก็ยังไม่เข้าใจถึงความหมายภายในอยู่ดี

ดนตรีพื้นเมืองเดียวกันก็ใช่ว่าจะเป็นแบบเดียวกันไปเสียทั้งหมด ดนตรีพื้นเมืองของแต่ละท้องถิ่นยังมีความแตกต่างกันในรายละเอียด แล้วแต่ความนิยม การถ่ายและการถ่ายทอดของผู้คนในท้องถิ่นนั้น ๆ เช่น ดนตรีพื้นเมืองอีสานใต้ กันตรึมที่บ้านดงมัน ในจังหวัดสุรินทร์ ก็ต่างไปจากที่บ้านโคกตาชัย จังหวัดบุรีรัมย์ วงสะล้อ-ซึง-ปี่ ซึ่งเป็นดนตรีพื้นเมืองล้านนาที่บ้านแม่สารป่าขาม จังหวัดลำพูน ก็แตกต่างไปจากที่แม่ริม จังหวัดเชียงใหม่ ในกรณีเช่นนี้คำว่า ดนตรีพื้นบ้าน (folk music) ก็น่าจะนำมาใช้เรียกดนตรีประจำถิ่นได้

2. ดนตรีแบบฉบับ (classical music) พระยาอนุมานราชธนกล่าวถึงคำว่า คลาสสิก ไว้ในหนังสือ *การศึกษาวรรณคดีในแง่วรรณศิลป์* ซึ่งสามารถจับใจความได้ว่า คำว่า คลาสสิก นั้นมีความหมายเป็น 3 นัย คือ (1) หมายถึง ศิลปะและวรรณคดีของกรีกและโรมันโบราณซึ่งได้เจริญถึงขั้นสูงสุด (2) หมายถึง ศิลปะและวรรณคดีที่ทำขึ้นหรือแต่งขึ้นตามแบบอย่างกรีกและโรมันโบราณ ซึ่งถือว่าเป็นแบบครูและสามารถทำได้ดีถึงขั้น และ (3) หมายถึง ศิลปะและวรรณคดีไม่ว่าจะเป็นของชาติใดก็ตามที่มีความเจริญรุ่งเรืองถึงขั้นที่จะถือเป็นแบบแผนได้ เช่น พระพุทธรูปสมัยสุโขทัย วรรณคดีสมัยสมเด็จ-พระนารายณ์ เป็นต้น จากความหมายที่สามนี่เอง อาจตีความได้ว่า เมืองไทยนี้มีดนตรีที่ถือว่าเป็นแบบครูหรือแบบฉบับได้อย่างน้อย 4 ประเภท คือ (1) ดนตรีแบบฉบับของภาคกลาง เช่น ปี่พาทย์ มโหรี เครื่องสาย (2) ดนตรีที่ถือว่าเป็นแบบฉบับได้ของล้านนา เช่น สะล้อ-ซึง-ปี่ (3) ดนตรีไทยที่ถือเป็นแบบฉบับได้ของอีสาน ได้แก่ เพลงแคนลายน้อย ลายใหญ่ ลายสร้อย และ (4) ดนตรีในส่วนที่เป็นแบบฉบับได้ของทักษิณ เช่น มโนห์รา หนังตะลุง เหล่านี้เป็นต้น ในฐานะที่คนไทยเป็นอันหนึ่งอันเดียวกันทั้งประเทศ ต่างก็ภูมิใจในศิลปวัฒนธรรมอันสูงส่งที่มีอยู่ทุกภาค ความจริงแล้วดนตรีเหล่านี้ต่างก็มีความสำคัญและคุณค่าในฐานะที่เป็นศิลปะของไทยอย่างเท่าเทียมกัน แต่โดยเหตุที่ที่ตั้งเมืองหลวงของประเทศอยู่ภาคกลางมาช้านาน โดยเฉพาะอย่างยิ่งตั้งแต่แรกตั้งกรุงศรีอยุธยาเป็นต้นมาเป็นเวลากว่าห้าศตวรรษ รวมทั้งเป็นที่ประทับของพระมหากษัตริย์ องค์พระประมุขของประเทศ ศูนย์รวมจิตใจของคนไทยทั้งชาติ เมืองหลวงจึงเป็นศูนย์กลางของศิลปวัฒนธรรมไทยในราชสำนักที่มีพื้นฐานมาจากวัฒนธรรมภาคกลางมากกว่าภาคอื่น ๆ ดนตรีไทยภาคกลางจึงมีโอกาสพัฒนาก้าวหน้า มีการวางกฎเกณฑ์ ระเบียบแบบแผนให้ลึกซึ้งและสลับซับซ้อน โดยนักดนตรีผู้ทรงคุณวุฒิและมีประสบการณ์มากกว่านักดนตรีภาคอื่น ๆ ดนตรีไทยแบบฉบับนี้จึงกลายเป็นดนตรีประจำชาติไปในที่สุด

จากคำกล่าวที่ว่า ดนตรีไทยเป็นดนตรีแบบฉบับนั้น ก็คือ ความมีระเบียบแบบแผนที่ชัดเจนในด้านต่าง ๆ เช่น แบบแผนในการประพันธ์เพลง การประสมวงดนตรี การบรรเลง การขับร้อง ระเบียบวิธีการใช้ดนตรีในสังคมไม่ว่าจะเป็นการบรรเลง

ในราชสำนัก ในพระราชพิธี ในพิธีกรรมทางพระพุทธศาสนาทั้งของหลวงและของราษฎร์ ตลอดจนเพื่อความบันเทิงโดยทั่วไป

3. ดนตรีชนนิยม (popular music) หรือดนตรีสมัยนิยม ดนตรีมีการเปลี่ยนแปลงอยู่เสมอเช่นเดียวกับศิลปวัฒนธรรมด้านอื่น ๆ เพียงแต่การเปลี่ยนแปลงสมัยโบราณเป็นไปอย่างช้า ๆ ไม่รวดเร็วเท่ายุคปัจจุบัน อันเนื่องมาจากความรวดเร็วทางด้านการสื่อสารโทรคมนาคม อิทธิพลของวัฒนธรรมตะวันตกที่หลั่งไหลเข้ามาสู่ประเทศไทย พร้อมกับเทคโนโลยีในตอนปลายศตวรรษที่ 19 และต้นศตวรรษที่ 20 นั้น ได้เปลี่ยนความคิด ค่านิยม และแนวทางการดำเนินชีวิตของคนไทยเป็นแบบตะวันตกมากขึ้น เพลงไทยถูกนำไปบรรเลงโดยแตรวง เช่นเดียวกับที่มีการนำออร์แกนและไวโอลินมาประสมวงเครื่องสายไทย ต่อมาเมื่อวงดนตรีแจ๊สเกิดขึ้นเพื่อบรรเลงดนตรีสำหรับเต้นรำแบบบอลรูม (ballroom dance) ก็ได้มีการประสมเครื่องไทยและสากลเข้าด้วยกันแบบสังคีต-สัมพันธ์ พัฒนาการของดนตรีไทยในแนวตะวันตกที่ต้องรสนิยมของคนไทยสมัยดำเนินตามแบบของตะวันตกนั้น ก็คือ เพลงไทยสากล ซึ่งเป็นจุดเริ่มต้นของเพลงลูกกรุงและลูกทุ่ง ต่อมาดนตรีประเภทนี้ได้เข้ามามีบทบาทในสังคมไทยแทนที่ดนตรีปี่พาทย์ซึ่งยังคงรักษาหน้าที่ในการบรรเลงประกอบพิธีกรรมทางศาสนาและอื่น ๆ ที่จำเป็น บทเพลงไทยที่เคยบรรเลงด้วยมโหรีปี่พาทย์เครื่องสายก็ได้กลายเป็นส่วนหนึ่งของดนตรีชนนิยม (popular music) ไปในที่สุด

มนตรี ตราโมท (2545, หน้า 38) ได้แบ่งประเภทของเพลงไทยออกเป็น 3 ประเภทใหญ่ ๆ ดังนี้

1. ประเภทเพลงหน้าพาทย์ ซึ่งแบ่งออกได้เป็น 2 อย่าง คือ

1.1 ประเภทเพลงไหว้ครู ได้แก่ เพลงหน้าพาทย์ต่าง ๆ ที่มีระบุชื่อไว้ในตำราว่าด้วยการไหว้ครู เช่น ตระพระปรคนธรรพ โปรยข้าวตอก เป็นต้น

1.2 ประเภทเพลงหน้าพาทย์พิเศษ ได้แก่ เพลงหน้าพาทย์ต่าง ๆ ซึ่งอยู่นอกตำราไหว้ครู สำหรับประกอบโขนและละคร เช่น เพลงพระยาเดิน ดำเนินพราหมณ์ เป็นต้น

2. ประเภทเพลงเรื่อง แบ่งเป็นหลายสาขา คือ

2.1 ประเภทเพลงช้า เช่น เรื่องมอญแปลง (มักมีเพลงสองไม้และเพลงเร็วติดไปด้วย)

2.2 ประเภทเพลงสองไม้ เช่น เรื่องทยอย

2.3 ประเภทเพลงเร็ว เช่น เรื่องแขกมัดตีนหมู (มะตีหมู)

2.4 ประเภทเพลงฉิ่ง (สองชั้นและชั้นเดียว)

ทั้งนี้ ยังมีเพลงเรื่องพิเศษออกไปอีก เช่น เรื่องทำขวัญ เรื่องนางหงส์ เป็นต้น เพลงเรื่องเหล่านี้บางเพลงก็อยู่ในประเภทไหว้ครู และบางเพลงก็เข้าอยู่ในประเภทหน้าพาทย์พิเศษได้

3. ประเภทเพลงมโหรี คือ เพลงเดิมที่ใช้มโหรีบรรเลงประกอบกับการร้องส่ง มี 2 อย่าง คือ เพลงตับและเพลงเกร็ด

3.1 เพลงตับนั้นเรียกว่าเรื่องด้วยเหมือนกัน แต่มีคำว่าตับขึ้นหน้าทั้งตับเรื่องและตับเพลง ตับเพลงใช้เพลงเป็นชื่อตับ เช่น เพลงตับเรื่อง พระนคร ตับเรื่องใช้ชื่อเรื่องของบทร้องเป็นชื่อตับ เช่น ตับเรื่องรามเกียรติ์ตอนแผลงศรพรหมาสตร์ (เรียกย่อ ๆ ว่า ตับพรหมาสตร์)

3.2 เพลงเกร็ด คือ เพลงที่มิได้เรียบเรียงไว้เป็นตับ บางแห่งเรียกว่า "เพลงเกร็ดนอกเรื่อง" ถึงแม้เพลงในตับนั้นเอง ถ้าหากแยกเอาออกมาทำเป็นเพลง ๆ ก็เรียกว่า "เพลงเกร็ด" ในสมัยที่เสภามีปี่พาทย์รับและเพลงสามชั้นเกิดมากขึ้น เพลงที่บรรเลงรับเสภาก็ใช้แต่เพลงสามชั้น โดยมากเพลงสองชั้นใช้น้อยเพลง จึงเกิดเพลงขึ้นอีกประเภทหนึ่งเรียกว่า "ประเภทเพลงเสภา" ที่จริงก็อยู่ในจำพวกเพลงเกร็ดในประเภทเพลงมโหรีนั่นเอง ยิ่งสมัยนี้เพลงเหล่านี้ก็ใช้ร้องส่งกันเปล่า ๆ เท่านั้น มิค่อยมีเสภาประกอบด้วย ในประเภทเพลงเสภานี้แยกออกไปได้อีกเป็น 2 ประเภท คือ เพลงหมู่และเพลงเดี่ยว ประเภทเพลงหมู่นั้น คือ เพลงที่บรรเลงไปพร้อม ๆ กันทั้งวง ส่วนประเภทเพลงเดี่ยว เป็นเพลงที่บรรเลงไปคนเดียว (นอกจากเครื่องประกอบจังหวะ)

งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

วัฒนะ บุญจับ (2544, หน้า 9) ศึกษาความสัมพันธ์ระหว่างวรรณคดีกับดนตรีไทย เฉพาะเพลงไทยเดิมอัตรา 3 ชั้น อัตรา 2 ชั้น อัตราชั้นเดียว และเพลงเถา ที่นำเนื้อความ

จากวรรณคดีไทยไปใช้เป็นบทร้อง จำนวน 367 เพลง โดยแบ่งประเด็นความสัมพันธ์เป็น 4 ลักษณะ พบว่า

1. เพลงไทยเดิมที่นำเนื้อมาจากวรรณคดีไทยโดยมิได้เปลี่ยนแปลงถ้อยคำเดิม มีจำนวน 103 เพลง ซึ่งแบ่งตามเนื้อหา ดังนี้

1.1 ความรัก มีจำนวน 32 เพลง

1.2 การชมสิ่งต่าง ๆ เช่น ธรรมชาติ สถานที่ ขบวนแห่ มีจำนวน 16 เพลง

1.3 การแนะนำสั่งสอน มีจำนวน 9 เพลง

1.4 ความโศกเศร้า มีจำนวน 7 เพลง

1.5 การไต่ถาม เล่าเรื่อง แจ้งเหตุ มีจำนวน 6 เพลง

1.6 การบรรยายภาพหรือเหตุการณ์ มีจำนวน 5 เพลง

1.7 การคิดคำนึง มีจำนวน 5 เพลง

1.8 การชมโฉมชมความงาม มีจำนวน 3 เพลง

1.9 การเสี่ยงทายและการอธิษฐาน มีจำนวน 3 เพลง

1.10 การปลอบโยน มีจำนวน 2 เพลง

1.11 การขับกล่อม มีจำนวน 2 เพลง

1.12 การตอบรับหรือให้สัญญา มีจำนวน 2 เพลง

1.13 ความแค้น มีจำนวน 2 เพลง

1.14 การทำนาย มีจำนวน 1 เพลง

1.15 การสรรเสริญความกล้าหาญ มีจำนวน 1 เพลง

1.16 การแสดงความคิดเห็น มีจำนวน 1 เพลง

1.17 การอวยพร มีจำนวน 1 เพลง

1.18 การเชื้อเชิญ มีจำนวน 1 เพลง

1.19 การอาสา มีจำนวน 1 เพลง

1.20 การสั่งความ มีจำนวน 1 เพลง

1.21 การขอร้อง มีจำนวน 1 เพลง

2. เพลงไทยเดิมที่นำเนื้อหามาจากวรรณคดีไทย แต่เปลี่ยนแปลงถ้อยคำเดิมบางคำ หรือเพิ่มคำบางคำ หรือตัดคำบางคำ มีจำนวน 248 เพลง ตามลักษณะ ดังนี้

2.1 การเปลี่ยนเสียงคำหรือพยางค์

2.1.1 เปลี่ยนเสียงพยัญชนะ

2.2.2 เปลี่ยนเสียงสระ

2.2.3 เปลี่ยนเสียงวรรณยุกต์

2.2 การเพิ่มหรือลดคำหรือพยางค์

2.3 การเปลี่ยนแปลงถ้อยคำ

3. เพลงไทยเดิมที่นำเนื้อหาบางส่วนมาจากวรรณคดีไทยแล้วนำมาแต่งเนื้อใหม่เพิ่มขึ้น มีจำนวน 11 เพลง

4. เพลงไทยเดิมที่แต่งเนื้อขึ้นใหม่ โดยดัดแปลงเนื้อหาจากวรรณคดีไทย มีจำนวน 5 เพลง

นรัมภา โรจนตระกูล (2538) ศึกษาเรื่อง *วิเคราะห์วรรณกรรมเพลงไทยประเภทเพลงเถา* โดยศึกษาในด้านที่มาและท่วงทำนองการแต่ง และด้านวิถีชีวิตไทย จำนวน 115 เพลง ด้านที่มาพบว่า ที่มาจากวรรณคดีไทยมีจำนวน 18 เรื่อง รวม 84 เพลง ที่มาจากจินตนาการของคีตกวี 15 ท่าน รวม 21 เพลง และไม่ปรากฏนามผู้ประพันธ์ 10 เพลง ด้านท่วงทำนองการแต่ง ซึ่งแบ่งเป็นการใช้ถ้อยคำและการใช้โวหารเชิงภาพพจน์พบว่า การใช้ถ้อยคำมีการใช้คำง่ายมากที่สุด รองลงมา ได้แก่ การใช้ศัพท์สูง การซ้ำคำ การเล่นคำ การใช้คำอุทาน การปรุงศัพท์ การใช้คำในภาษาพูด การใช้คำภาษาต่างประเทศ และการใช้คำเลียนเสียงธรรมชาติ การใช้โวหารเชิงภาพพจน์พบว่า มีการใช้อุปมามากที่สุด รองลงมา คือ การใช้อุปลักษณ์ การใช้อติพจน์ การใช้บุคลาธิษฐาน และการใช้สัญลักษณ์ ด้านวิถีไทยพบว่า สะท้อนภูมิปัญญาชาวบ้านมากที่สุด โดยมี 37 เพลง ความเชื่อ 33 เพลง ส่วนโบราณ-อุบายไม่ปรากฏในวรรณกรรมประเภทเพลงเถา

สงบศึก ธรรมวิหาร (2534, หน้า 36) ศึกษาเรื่อง *แนวคิดและวิธีการของมนตรี ตราโมท ในการอนุรักษ์และถ่ายทอดดนตรีไทยและเพลงไทย* กล่าวถึงประวัติของมนตรี ตราโมท ในเรื่องวิวัฒนาการการถ่ายทอดและอนุรักษ์ดนตรีไทย โดยมีหลักฐานอ้างอิงประกอบด้วยบทสัมภาษณ์บุคคลในวงการดนตรีไทย และสรุปได้ว่า มนตรี ตราโมท เป็นผู้ที่มีความชัดเจนเป็นเลิศในด้านดุริยางค์ศิลป์และคีตศิลป์ เป็นทั้งนักปฏิบัติ นักทฤษฎี และนักวิชาการ รวมทั้งเป็นนักวิจัยที่มีความสามารถเป็นผู้วิเคราะห์ค้นคว้าและสร้างสรรค์

สำนักงานคณะกรรมการวิจัยแห่งชาติ ห้องสมุดงานวิจัย

ผลิตผลงานศิลปะอย่างดียิ่ง ได้ค้นคว้าทางด้านโบราณคดี โบราณวัตถุ ภาพศิลปวัตถุ ประวัติศาสตร์และมานุษยวิทยาอย่างต่อเนื่องสม่ำเสมอ แล้วนำมาสร้างสรรค์งานนาฏศิลป์จนเกิดลีลาใหม่ ๆ ที่เหมาะสมและผสมกลมกลืนกับของเก่า ซึ่งสามารถสร้างความบันเทิงเริงรมย์ให้แก่ประชาชนอย่างดียิ่ง ผลงานวิจัยที่สำคัญของอาจารย์มนตรี คือ เรื่อง *การวิจัยในการแต่งเพลงระบำชุดโบราณคดี* ซึ่งนอกจากจะให้ความบันเทิงกับประชาชนแล้ว ยังทำให้ผู้ชมได้ความรู้ว่า สมัยทวาราวดี สมัยศรีวิชัย สมัยลพบุรี สมัยเชียงแสน และสมัยสุโขทัย มีสภาพเป็นอย่างไร มีการแต่งตัวอย่างไร ลักษณะท่ารำเป็นแบบใด ซึ่งนับเป็นสมบัติอย่างหนึ่งของชาติ

วิมาลา ศิริพงษ์ (2538) ศึกษาเรื่อง *การสืบทอดวัฒนธรรมดนตรีไทยในสังคมปัจจุบัน: ศึกษากรณีสกุลพาทยโกศลและสกุลศิลปบรรเลง* เป็นงานวิจัยในเชิงมานุษยวิทยา เนื้อหามีส่วนเกี่ยวข้องกับการศึกษาชีวประวัติของสายสกุลพาทยโกศลและสกุลศิลปบรรเลง ผลงานวิจัยสรุปได้ว่า ทั้งสองสกุลมีความแตกต่างกันชัดเจนกล่าวคือ สกุลพาทยโกศล องค์กรลักษณะบ้านพิณพาทย์ ประกอบด้วย สมาชิกภายในบ้านหรือเครือญาติ เป็นกลุ่มทำงานดนตรีไทยที่อยู่ในบทบาทเดิม คือ บรรเลงประกอบพิธีกรรมเป็นหลักเพื่อหารายได้ การถ่ายทอดวิชาใช้วิธีบอกเล่าหรือปากต่อปาก ตามประเพณีปฏิบัติวัฒนธรรมดนตรีไทย สกุลพาทยโกศลจึงเป็นสกุลที่พยายามรักษารูปแบบเดิมให้คงอยู่ ส่วนสกุลศิลปบรรเลง มีองค์กรอยู่ในรูปแบบมูลนิธิหลวงประดิษฐ์ไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) ซึ่งประกอบกิจกรรมด้านอนุรักษ์และเผยแพร่ดนตรีไทยแก่บุคคลทั่วไปและพัฒนาวิธีการถ่ายทอดวิชาด้านเครื่องสายและนำเอาเทคโนโลยีทันสมัยเข้ามาสร้างเป็นสื่อการสอนการบันทึกโน้ตเพลงไทยด้วย สกุลศิลปบรรเลงจึงเป็นสกุลที่พยายามปรับเปลี่ยนตัวเอง เพื่อตอบรับความเปลี่ยนแปลงของบริบททางสังคมได้ชัดเจนกว่าสกุลพาทยโกศล

ชัชชัย พวกดี (2547) ศึกษาเรื่อง *การศึกษาเพลงไทยสำเนียงภาษา* ผลการวิจัยพบว่า

1. จำนวนท่อนเพลงในเพลงไทยสำเนียงภาษา มีความหลากหลายของจำนวนท่อนเพลง ซึ่งประกอบด้วย 1 ท่อน 2 ท่อน และ 3 ท่อน

2. บันไดเสียงแต่ละสำเนียงภาษามีบันไดเสียง ดังนี้

2.1 สำเนียงลาว อยู่ในบันไดเสียงโดเป็นหลัก

2.2 สำเนียงเสียงเขมร อยู่ในบันไดเสียงฟาเป็นหลัก

2.3 สำเนียงมอญ อยู่ในบันไดเสียงทีเป็นหลัก

2.4 สำเนียงแขก อยู่ในบันไดเสียงโดกับเสียงฟาเป็นหลัก

2.5 สำเนียงจีน อยู่ในบันไดเสียงโดเป็นหลัก

3. รูปแบบของจังหวะเพลงไทยสำเนียงภาษาทั้ง 5 สำเนียง มีกระสวนจังหวะเป็นเอกลักษณ์เฉพาะ ดังนี้

3.1 สำเนียงลาว -xxx -x-x/--xx xxxx

3.2 สำเนียงเขมร xxxx -x-x/-xxx -x-

3.3 สำเนียงมอญ xxxx xx-x/xxxx -x-x

3.4 สำเนียงแขก -x-x xx-x/-xxx -x-

3.5 สำเนียงจีน -x-- xx-x/---x -x-x

4. รูปแบบของทำนอง มีรูปแบบทำนองและทิศทางการเคลื่อนที่ของทำนองเป็นเอกลักษณ์เฉพาะของแต่ละสำเนียง ดังนี้

4.1 สำเนียงลาว -ดรม-ร-ด/--ดล ซมซล

4.2 สำเนียงเขมร ลฟลซ-ฟ-ร/-ซฟร-ฟ--

4.3 สำเนียงมอญ ทดซลทด-ท/รซรด-ท-ล

4.4 สำเนียงแขก -ด-ร ดท-ด/-รดท-ด--

4.5 สำเนียงจีน -ล--ดร-ด/---ร-ม-ด

5. การจบเพลงมีลักษณะการจบเพลงแต่ละสำเนียงภาษา ดังนี้

5.1 สำเนียงลาว จบด้วยเสียงโดเป็นหลัก

5.2 สำเนียงเขมร จบด้วยเสียงฟาเป็นหลัก

5.3 สำเนียงมอญ จบด้วยเสียงทีเป็นหลัก

5.4 สำเนียงแขก จบด้วยเสียงโดกับฟาเป็นหลัก

5.5 สำเนียงจีน จบด้วยเสียงโดเป็นหลัก

ยมโดย เพ็งพงศา (2545, หน้า 3) กล่าวไว้ในหนังสือเรื่อง *ความสัมพันธ์ระหว่างวรรณศิลป์กับคีตศิลป์ในวรรณคดีเรื่อง ขุนช้าง ขุนแผน* พบว่า การประสานองค์ประกอบของวรรณคดีเรื่อง *ขุนช้าง ขุนแผน* ในส่วนที่เป็นวัสดุ คือ โครงเรื่อง เนื้อเรื่อง และภาวะรักไม่สมหวังระหว่างตัวละครเอกกับตัวละครฝ่ายปฏิปักษ์ กับองค์ประกอบในส่วนที่เป็น

อลังการ คือ กระบวนกลอนอย่างมีศิลปะทำให้เกิดกรุณารสเป็นรสเด่น โดยมีศฤงคารรส วีรรส และเราทรรส เป็นรสเสริม

จากการศึกษาองค์ประกอบของคีตศิลป์ประเภทขับเสภาเล่าเรื่องหรือเสภานิทาน ซึ่งได้แก่ บทขับทำนองเสภาและจังหวะกรับเสภาไม้ต่าง ๆ ปรากฏผลว่า บทขับเป็นองค์ประกอบส่วนสำคัญที่ทำให้เกิดทำนองเสภารูปแบบต่าง ๆ ทำนองเสภาลีลา-เสาวรจนีและนารีปราโมทย์ สัมพันธ์กับศฤงคารรส ลีลาพิโรธวาทังสัมพันธ์กับเราทรรสและวีรรส ลีลาสัลลาปังคพิสัยสัมพันธ์กับกรุณารสและศฤงคารรส ส่วนเสภาสำเนียงลาว มอญ แขก และจีน สัมพันธ์กับเชื้อชาติและสถานภาพของตัวละคร การได้ฟังทำนองเสภารูปแบบต่าง ๆ ประสานสัมพันธ์กับจังหวะกรับเสภาไม้ต่าง ๆ ทำให้ผู้เสพวรรณคดีเรื่อง *ขุนช้าง ขุนแผน* ได้รสเด่นยิ่งขึ้น วรรณศิลป์และคีตศิลป์จึงต่างมีบทบาทในการเสริมคุณค่าแก่กันและกัน อันเป็นผลให้วรรณคดีเรื่อง *ขุนช้าง ขุนแผน* มีความเป็นเลิศในประเภทกลอนสุภาพตามที่ได้รับการยกย่องจากวรรณคดีสโมสรสมัยรัชกาลที่ 6

อรวรรณ บรรจงศิลป์ (2534, หน้า 3) กล่าวไว้ในหนังสือเรื่อง *ความคิดและภูมิปัญญาไทย* จากการศึกษาพบว่า การร้องเพลงนั้นเป็นการแสดงขั้นพื้นฐานอย่างหนึ่งของมนุษย์ เพื่อถ่ายทอดความรู้สึกนึกคิดและอารมณ์ การร้องเพลงสามารถแสดงออกถึงความรู้สึกและอารมณ์ได้ชัดเจนกว่าเสียงดนตรี เพราะการร้องเพลงมีการเชื่อมโยงกับภาษา ได้แก่ คำร้อง ซึ่งมีความหมายที่เฉพาะเจาะจง และถึงแม้การร้องนั้นจะไม่มีคำร้องเสียงก็ยังสามารถก่อให้เกิดความรู้สึกและอารมณ์แก่ผู้ฟังได้ เนื่องจากเสียงร้องมีคุณลักษณะพิเศษ ซึ่งประกอบด้วย ทำนอง จังหวะ รวมทั้งคุณภาพเสียงร้องและลีลาการร้องที่ต่างจากการอ่านหรือพูด ดังนั้น การร้องเพลงจึงเป็นศิลปะที่สามารถดึงดูดให้ผู้ฟังเกิดความรู้สึกอ่อนไหวและมีอารมณ์ร่วมต่อเสียงร้องนั้นได้

นพธร ปัญญาพิสิทธิ์ (2540) ศึกษาเรื่อง *วิเคราะห์ทางร้องเพลงจระเข้หางยาวเถาทางธรรมดาไม่มีเที่ยวกลับ* โดยการวิเคราะห์โครงสร้างของทางร้องความสัมพันธ์ของเสียงลูกตกกับเสียงที่เกิดจากวรรณยุกต์ในเนื้อร้อง แล้วเปรียบเทียบความแตกต่างของทางร้องในส่วนของการเอื้อนรูปแบบต่าง ๆ เช่น เอื้อนเนื้อทำนองเพลง เอื้อนตกแต่งทำนองในคำร้องของเพลง จระเข้หางยาวเถา ทางธรรมดาไม่มีเที่ยวกลับ จากทางร้องของครูร้องที่มีชื่อเสียง จำนวน 6 คน คือ ครูประชิต ขำประเสริฐ ครูกัญญา โรหิตาจล

ครูสุดจิตต์ ดุริยประณีต ครูแจ้ง คล้ายสีทอง ครูสมบัติ สังเวียนทอง และครูสมชาย ทับพร

วีรชาติ เปรมานนท์ (2532, หน้า 1) กล่าวไว้ในหนังสือเรื่อง *ดนตรีไทยแนวใหม่ในช่วงปี 2520-2530* โดยศึกษาพัฒนาการทางดนตรีไทยสรุปได้ว่า ดนตรีไทยมีวัฒนาการพร้อมกับคนไทยควบคู่ไปกับศิลปวัฒนธรรมขนบธรรมเนียมประเพณี ภาษาพูด และพิธีกรรมทางศาสนามาเป็นเวลานาน นอกจากดนตรีจะแสดงออกถึงความประณีตวิจิตรพิสดารแล้ว ยังสะท้อนถึงความงามทางด้านจิตใจและอารมณ์ของมนุษย์ในแต่ละยุคสมัย ทั้งยังเป็นเอกลักษณ์สำคัญที่แสดงให้เห็นถึงความเจริญรุ่งเรืองของชาติไทยที่รู้จักสร้างสรรค์ดนตรีไทย อีกทั้งยังศึกษาทฤษฎีดนตรีไทยในเรื่องของการประสานเสียง การสอดทำนองเพลง การเรียบเรียง การประพันธ์เพลง และการศึกษาแนวความคิดในการนำปรัชญาความเชื่อของคนตะวันออกในด้านพุทธศาสนาเป็นเค้าโครงและแนวทางในการประพันธ์เพลงได้อย่างสมบทบาท