บทที่ 2
เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

การวิจัยเรื่อง "ดนตรีร่วมสมัย : การพัฒนาทำนองเพลงจากวงดนตรีมังคละเป็นวงดุริยางค์" ผู้วิจัย ได้ทำการศึกษาเอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง เพื่อนำมาเป็นประโยชน์ในการกำหนดแนวทางและแนวความคิดในการวิจัย ดังต่อไปนี้

1. แนวคิดเรื่องการผสมผสานของวัฒนธรรม
2. แนวคิดเรื่องบทบาทหน้าที่
3. ความเป็นมาของวงดนตรีมังคละ
4. ดนตรีมังคละ
5. ทฤษฎีการจัดทำเสียงประสานจากทำนอง
6. เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

1. แนวคิดเรื่องการผสมผสานของวัฒนธรรม

การที่มนุษย์ได้มีการติดต่อสัมพันธ์กันในระหว่างบุคคลต่อบุคคล ชุมชนต่อชุมชน ย่อมทำให้เกิดการแลกเปลี่ยนวัฒนธรรมซึ่งกันและกัน เมื่อสังคมหนึ่งยอมรับวัฒนธรรมจากอีกสังคมหนึ่งเข้ามาผสมผสานกับวัฒนธรรมของตน ทำให้เกิดการเปลี่ยนแปลงวัฒนธรรมของสังคมชุมชนนั้นๆ โดยลักษณะนี้เรียกว่า การสังสรรค์ระหว่างวัฒนธรรม

การสังสรรค์ระหว่างวัฒนธรรมมีกระบวนการอยู่ 2 ลักษณะ คือ ลักษณะที่วัฒนธรรมจากชนกลุ่มหนึ่งถ่ายทอดไปสู่ชนกลุ่มอื่นเรียกว่า "การแพร่กระจายทางวัฒนธรรม" (Culture Diffusion) อีกลักษณะหนึ่งเรียกว่า "การหยิบยืมทางวัฒนธรรม" (Culture Borrowing) และการสังสรรค์ระหว่างวัฒนธรรมจะเป็นไปได้มาก ถ้าหากสังคมที่มีวัฒนธรรมสูงกว่าและมีกำลังอำนาจทางการปกครองมากกว่าถ่ายทอดวัฒนธรรมไปให้สังคมที่มีวัฒนธรรมอ่อนกว่า และการสังสรรค์ระหว่างวัฒนธรรมย่อมเกิดขึ้นได้ ถ้าทั้งสองสังคมมีการติดต่อสัมพันธ์กัน (ฉรงค์ เส็งประชา, 2532 : 43) เช่น การกำเนิดดนตรีมังคละในจังหวัดพิษณุโลกน่าจะมาจากการสังสรรค์ทางวัฒนธรรมระหว่างสังคมไทยกับอินเดียและมีการถ่ายทอดหยิบยืมวัฒนธรรมด้านดนตรีกันเป็นต้น

การผสมผสานทางวัฒนธรรมเป็นรูปแบบหนึ่งของการติดต่อระหว่างวัฒนธรรมที่เป็นผลมาจากการที่ปัจเจกชนหรือกลุ่มต่างๆ แทนที่วัฒนธรรมของตัวเอง โดยวัฒนธรรมคนอื่นโดยมี

ปัจจัยช่วยการร่วมมือ หรือช่วยกีดกันกระบวนการผสมผสานทางวัฒนธรรมจะแตกต่างกันไปตามสถานการณ์ต่างๆ หรือบริบททางสังคมวัฒนธรรมในแต่ละเวลาและสถานที่กระบวนการดังกล่าวจะเกิดขึ้นได้ในระดับวัฒนธรรมย่อยด้วย (งามพิศ สัตย์สงวน, 2532 : 48 – 49)

2. แนวคิดเรื่องบทบาทหน้าที่

ความสัมพันธ์เชิงบทบาทหน้าที่ (Functional) ของพฤติกรรมหรือของสถาบันที่มีต่อสังคมโดยรวม หมายถึง การเกิดขึ้นและมีอยู่ของพฤติกรรมนั้นมีบทบาทหน้าที่ (รับใช้) บางประการที่เป็นคุณประโยชน์เกื้อหนุนทำให้สังคมสามารถดำรงอยู่ได้ เช่น นักดนตรีวงมังคละมีหน้าที่ในการเล่นดนตรี เรียนรู้และถ่ายทอดภูมิปัญญาทางการดนตรีแบบพื้นบ้านของจังหวัดพิษณุโลก ในขณะที่ช่างสร้างเครื่องดนตรีก็ทำหน้าที่ในการทำเครื่องดนตรีสำคัญสำหรับวงมังคละทั้งสองกลุ่มเป็นผู้มีบทบาทหน้าที่ในการเป็นองค์ประกอบสำคัญของการสืบเนื่อง และดำรงอยู่ของวงมังคละในขณะเดียวกัน ดนตรีมังคละเองก็มีหน้าที่เป็นองค์ประกอบในการแสดงออกถึงความขลัง ความศักดิ์สิทธิ์ของประเพณีพิธีกรรมต่างๆ ที่สัมพันธ์กับวิถีชีวิตของชาวบ้านในจังหวัดพิษณุโลก

การวิเคราะห์ปรากฏการณ์ในด้านความสัมพันธ์เชิงวิชาการ หน้าที่ดังกล่าว ได้รับอิทธิพลจากแนวคิดทางทฤษฎี “โครงสร้างหน้าที่” ซึ่งถือว่าสังคมหนึ่งย่อมมีองค์ประกอบหรืออนุระบบ อันได้แก่ ลักษณะต่างๆ เช่น ครอบครัว วัด ผี โรงเรียน กฎหมาย มีหน้าที่ด้านใดด้านหนึ่งในการดำรงอยู่ของสังคม เช่นหน้าที่ในการสร้างบูรณาการสมานความสัมพันธ์ทางสังคม (Interative Function) เป็นต้น หน้าที่เหล่านี้จะถูกจัดสรรกำหนดขึ้น และมีการปรับเปลี่ยนให้สอดรับกับความต้องการซึ่งกันและกัน นำไปสู่การดำรงอยู่อย่างสมานฉันท์ของสังคมในที่สุด ถ้าสถาบันพิธีกรรมหรือความเชื่อใดไม่สามารถจะยังประโยชน์อีกต่อไปหรือเปลี่ยนแปลงไปในที่สุด มิฉะนั้นสังคมจะคงอยู่ต่อไปไม่ได้ ดังนั้น จึงจำเป็นต้องค้นหาและอธิบายว่า องค์ประกอบย่อยที่กล่าวมานี้ไม่ว่าจะเป็นสถาบันทางสังคม พิธีกรรมความเชื่อหรือบทบาททางสังคมของบุคคลหรือกลุ่มบุคคลมีความหมายอย่างไร และทำหน้าที่อย่างไรในสังคมหนึ่ง

เมื่อพิจารณาเรื่องของดนตรีในเชิงการหน้าที่นั้น ดนตรีซึ่งเป็นส่วนหนึ่งของสถาบันทางศิลปะก็ย่อมมีบทบาทมีความหมายและมีความสัมพันธ์กับสังคมเจ้าของวัฒนธรรมนั้นๆ ด้วย

Alan P. Merriam (1964) กล่าวโดยสรุปว่า “ศิลปะ (ดนตรี) เป็นเครื่องหมายของคุณค่าทางวัฒนธรรมและมีส่วนสำคัญต่อการสร้างความมั่นคงและจัดระเบียบสังคมของมนุษย์” ซึ่งงานด้านการศึกษาเรื่อง วงดนตรีมังคละในจังหวัดพิษณุโลกก็ต้องการที่จะแสดงให้เห็นด้วยเช่นกัน

สำนักงานคณะกรรมการวิจัยแห่งชาติ ห้องสมุดงานวิจัย

Edmand R. Leach (1961) กล่าวถึงในแง่ของผู้สร้างและผู้ชมซึ่งอยู่ในกลุ่มสังคมและวัฒนธรรมเดียวกัน ย่อมสื่อความหมายจากงานศิลปะนั้นได้ เนื่องจากมีปรัมปราคติ มีพิธีกรรม มีแหล่งวัตถุดิบ และมีสภาพแวดล้อมเหมือนกัน เมื่อนำมาใช้กับงานการศึกษาครั้งนี้ สามารถอธิบายความหมายเพิ่มเติมได้ว่า แม้งานศิลปะ (ดนตรีมังคละ) นี้ ผู้สร้างงานและผู้เสพงานจะอยู่ในสังคมวัฒนธรรมเดียวกัน แต่เมื่อกาลเวลาผ่านไปคนละยุคสมัยแล้ว งานศิลปะชิ้นเดียวกันนั้นก็ไม่อาจอยู่ในความคิดหรือความสนใจของคนในสังคมเดียวกันได้

จากแนวคิดและทฤษฎีที่กล่าวมา ผู้วิจัยต้องการใช้เป็นกรอบแนวคิดและแนวทางในการศึกษาวงดนตรีมังคละในจังหวัดพิษณุโลก โดยมีกรอบแนวความคิดอย่างกว้างๆ ว่า วงดนตรีมังคละเป็นวงดนตรีพื้นบ้านที่เกี่ยวเนื่องกับพิธีกรรมทางศาสนาและความเชื่อของชาวบ้านในจังหวัดที่อยู่ในเขตภาคเหนือตอนล่าง โดยอาจมีกำเนิดมาจากการสังสรรค์ทางวัฒนธรรมกับชนชาติอื่นในอดีต เช่น อินเดียและศรีลังกาผ่านทางความสัมพันธ์ของศาสนา วงดนตรีมังคละได้มีบทบาทหน้าที่ทางสังคมต่อกลุ่มคนในท้องถิ่นพิษณุโลก และบริเวณใกล้เคียงมาเป็นเวลานาน เมื่อสังคมมีการเปลี่ยนแปลงไปตามสภาพการณ์ต่างๆ วงดนตรีมังคละก็เริ่มลดบทบาทหน้าที่ที่เคยมีมาแต่ก่อนไปด้วย ทั้งนักดนตรีช่างสร้างเครื่องดนตรี รูปแบบทำนองเพลงและความหมายของดนตรีมังคละก็ย่อมมีการปรับเปลี่ยนตามไปด้วยไม่มากก็น้อย

3. ความเป็นมาของดนตรีมังคละ (ทิพย์สุดา นัยทรัพย์ และคนอื่นๆ, 2539 : 7 – 8)

ดนตรีเป็นสิ่งที่ถือกำเนิดมาพร้อมกับมนุษย์ตั้งแต่ยุคดึกดำบรรพ์ ในยุคแรกๆ มนุษย์มีชีวิตอยู่ใกล้ชิดธรรมชาติ สิ่งบันเทิงใจที่มนุษย์คิดขึ้นจึงเกี่ยวข้องกับสิ่งแวดล้อม เช่น น้ำตก ภูเขา ป่าไม้ สัตว์ป่า เป็นต้น มนุษย์รู้จักใช้ใบไม้มาเป่าเป็นเสียงเพลง ใช้ปล้องไม้ไผ่มาทำเครื่องดนตรี ใช้เขาสัตว์มาเป็นกระบอกเสียงส่งสัญญาณซึ่งกันและกัน เมื่อสังคมเจริญขึ้น ความสนุกสนานในยามว่างก็คือการรวมกลุ่มกันร้องรำทำเพลง เกี้ยวพาราสีกันและเป็นการพักผ่อนหย่อนใจควบคู่กันไปด้วย

เมื่อย้อนอดีตจากวันนี้ผ่านมา 90 กว่าปีมาแล้วในจังหวัดพิษณุโลก มีเสียงดนตรีชนิดหนึ่งที่ใครๆ ได้ยินต้องถามว่าเสียงดนตรีอะไร มีหลักฐานบันทึกไว้เป็นลายลักษณ์อักษรในจดหมายเหตุระหว่างทางไปพิษณุโลก พระนิพนธ์ของสมเด็จเจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ เมื่อปี พ.ศ. 2444 ความว่า

เวลาบ่าย 4 โมง 40 นาที ไปวัดมหาธาตุ อยู่ฝั่งตะวันออกตรงข้ามกับที่ว่าการมณฑล นมัสการพระชินราชแล้วดูธรรมมาสน์เทศน์ ธรรมาสน์สวดเรือนแก้ว สิ่งทั้งปวง

เหล่านี้ล้วนเป็นของดีอย่างเอก ไม่เคยพบเคยเห็น จะพรรณนาก็จะมากความ นักคิดว่าจะพรรณนาเวลาอื่น เพราะจะดูอีก ดูวันนี้เป็นการรีบๆ ผ่านแลจดหมายเวลาจะนอนคงจะหยาบไปมากไม่สมกับของดี ดูในวิหารแล้วมาดูรูปพระชินราชจำลอง ติเตียนปฤกษากับหลวงประสิทธิ์ปฏิมาอยู่จวนค่ำแล้วดูบานประตูมุก ดูพระระเบียงนอก ระเบียงใน ดูวิหารพระชินศรีจำลอง ดูพระมหาธาตุ ดูพระสิทธารถแล้วเลียบไปข้างโบสถ์มาหน้าวิหารพระศาสดา แล้วมาดูพระเหลือ ลืมไปดูวิหารพระชินศรีแล้ว ดูมณฑปด้วยได้ ไม่สลักหัวนาคจำแลง ที่จะเป็นหัวบันไดธรรมาสน์อันหนึ่ง ได้นาคปักเป็นหัวมังกรทำด้วยดินเคลือบอันหนึ่ง เวลาทุ่ม 1 กลับมาถึงเรือ

พอกินข้าวแล้ว พระยาเทพามาบอกว่า มังคละมาแล้ว ลืมเล่าถึงมังคละไป คืนวันเมื่อพักอยู่ ที่ไทรโรงโขนได้ยินเสียงไกลๆ เป็นกลองตีเป็นเพลง แต่จะสังเกตว่าเป็นอะไรไม่ได้ รุ่งขึ้นกำลังเดินเรือมาตามทางได้ยินอีกหนหนึ่ง ทีนี้ใกล้ เขาแห่นาคกันอยู่ริมตลิ่ง แต่ไม่แลเห็นอะไรเพราะพงบังเสีย นึกเอาว่าเถิดเทิงเลวอยู่มาก ก็นึกเสียว่า เถิดเทิงบ้านนอกมันคงลักขูอยู่เอง ครั้นมาจอดที่วัดสกัดน้ำมันได้ยินอีกไกลๆ จึงได้ถามท่านสมภารว่าอะไร ท่านสมภารอธิบายว่าปี่พาทย์ ชนิดหนึ่งเรียกว่า มังคละ พระยาเทพาอยู่ที่นั่นด้วยก็เลยอธิบายว่า เป็นกลองคล้ายสองหน้า มีฆ้องมีปี่ ปี่พาทย์ชนิดนี้เล่นไม่ว่าการมงคลแลการอัปมงคง หากันวันกลับคืนหนึ่งเป็นเงิน 7 ตำลึง จึงได้ขอให้พระยาเทพา เขาเรียกมาตีให้ฟัง เมื่อเขาจัดมาแล้วเขาจึงมาบอกได้ขึ้นไปดูมังคละทีแรกตีเพลงนมยานกทกแป้งฤาอะไรแป้ง จำไม่ได้ถนัดที่เขาบอกเครื่องมังคละนี้เป็นเครื่องเบญจดุริยางค์แท้ มีกลองเล็กรูปเหมือนเถิดเทิงแต่สั้น ขึงหนังหน้าเดียว มีไม้ตียาวๆ ตรงกับ “วาตต” ใบหนึ่งมีกลองขึงสองหน้าเหมือนกลองมลายูเป็นตัวผู้ใบหนึ่ง ตรงกับ “วิตตๆ” เป็นตัวเมียใบหนึ่งตรงกับ “อาตตวิตตๆ” มีไม้ตีตรงๆ กลองสามใบนี้ต้องหุ้มผ้าดอกเหลือไว้แต่หน้าเพราะเขาว่าฝีมือขึ้นแลฝีมือทำหุ่นดูไม่ได้และมีปี่ คันหนึ่ง ตัวเป็นทำนองปี่จีน ลิ้นเป็นชวา ตรงกับ “สุสิรๆ” มีฆ้องแขวนราว 3 ใบ เสียงต่างๆ กันตรงกับ “ฆนๆ” เสียงเพลงนั้นเหมือนกลองมลายู เข้ากับกลองโต๊ว ไม่น่าฟังแปลว่าหนวกหู เพลงปี่ก็ไม่อ่อนหวานเป็นทำนองลูกเล่นมากกว่า เพราะลองให้ตีดู 2 เพลงหนวกหูเต็มทีเลยในอัฐไล่มั่นไปบ้านแล้วกลับลงมานอน

เสียงดนตรีที่ดังหนวกหู ดังที่สมเด็จเจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ทรงวิจารณ์นั้น ปัจจุบัน (ปี 2539) ก็ยังเล่นกันอยู่ซึ่งไม่แตกต่างไปจากที่สมเด็จเจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ทรงบรรยายไว้ เว้นแต่กลองสองหน้าในปัจจุบันบางทีใช้ใบเดียว และมีฉิ่งฉาบด้วย

แสดงให้เห็นว่า **มังคละ** เป็นวงดนตรีในท้องถิ่นของจังหวัดพิษณุโลกที่เล่นกันมาแต่โบราณกาล และคงมีเล่นกันเฉพาะที่เมืองพิษณุโลกเท่านั้น ทั้งนี้พิจารณาจากข้อความในจดหมาย

เหตุระยะทางไปพิษณุโลก ดังกล่าวมาข้างต้นต่อมาจึงได้มีผู้คิดท่ารำประกอบโดยจินตนาการจากสภาพชีวิตความเป็นอยู่ของหนุ่มสาวชาวชนบทในยามว่างจากการทำงาน มีงานรื่นเริงหรือในเทศกาลงานบุญต่างๆ แต่ก่อนมังคละจะรู้จักกันเฉพาะในท้องถิ่น ปัจจุบันวงดนตรีมังคละได้รับการพัฒนาให้เป็นที่รู้จักกันแพร่หลายแล้ว

ปัจจุบันนี้วงดนตรีมังคละ เป็นที่รู้จักแพร่หลายไม่เฉพาะในจังหวัดพิษณุโลกและจังหวัดใกล้เคียงวงดนตรีมังคละยังเป็นที่รู้จักกันทั่วไปว่า เป็นการแสดงที่เป็นเอกลักษณ์ของจังหวัดพิษณุโลก นักดนตรีพื้นบ้านมังคละ ซึ่งมีพื้นเพมาจากชาวบ้านในท้องถิ่นมีกำลังใจที่จะถ่ายทอดศิลปะที่พวกเขาสืบทอดมาจากปู่ย่าตายายนับ 100 ปี แล้วดนตรีมังคละจะยังคงมีชีวิตยืนยาวอยู่ต่อไป คงอยู่กับเมืองพิษณุโลก หรือไม่ขึ้นอยู่กับกระแสการเปลี่ยนแปลงทางวัฒนธรรมตะวันตกที่หลั่งไหลเข้ามาอย่างไม่หยุดยั้ง ดนตรีพื้นบ้านจะกั้นกระแสวัฒนธรรมตะวันตกไว้ได้มากน้อยเพียงใดคนในสังคมจะเป็นผู้กำหนดความเปลี่ยนแปลงนั้น

ตราบใดที่ดนตรียังมีอยู่ในหัวใจของทุกคน ตราบนั้น ดนตรีพื้นบ้านจะไม่เลือนหายไปจากหัวใจคนไทย

3.1 คุณค่าและการอนุรักษ์ (ทิพย์สุดา นัยทรัพย์ และคนอื่นๆ, 2539 : 36 – 38)

3.1.1 คุณค่าของดนตรีมังคละ

ชาวพิษณุโลก ซึ่งมีประวัติความเป็นมาอันยาวนานได้มีวัฒนธรรมทางดนตรีของตนเองบันทึกเป็นหลักฐานนับร้อยปีมาแล้ว วัฒนธรรมดังกล่าวเป็นวัฒนธรรมราษฎร์อันเกิดจากสุนทรียภาพของชาวบ้านแท้ๆ ดนตรีพื้นบ้านดังกล่าวคือ ดนตรีมังคละ จึงเกิดขึ้นจากความเรียบง่ายไม่ซับซ้อน ให้ความรู้สึกที่ดึกดัก เร้าใจ อันเป็นเสน่ห์ของชนบท ต่างจากวัฒนธรรมทางดนตรีของราชสำนัก ซึ่งอ่อนหวาน นุ่มนวล ตามแบบฉบับของวัฒนธรรมหลวง

เสียงดนตรีมังคละซึ่งดังกังวาน ฝ่ากระแสคลื่นแห่งวัฒนธรรมใหม่มาสู่สังคมสมัยปัจจุบันได้นั้น ย่อมท้าทายให้ค้นหาและประเมินค่าดนตรีพื้นบ้านดังกล่าวอย่างน่าสนใจยิ่ง เมื่อพิจารณาอย่างจริงจัง พบว่าดนตรีมังคละได้ดำรงบทบาทบางประการในสังคมที่ควรกล่าวถึง ดังนี้

3.1.2 มังคละในฐานมหรสพของสังคม

สังคมชาวบ้านเป็นสังคมที่เน้นกิจกรรมการรวมกลุ่มคน พลังอันเกิดจากความสามัคคีเป็นน้ำหนึ่งใจเดียวกันของผู้คนนี้สร้างสังคมชนบทให้เป็นสังคมที่เต็มไปด้วยน้ำใจไมตรี ในยามที่กลุ่มคนเหล่านี้ต้องการความบันเทิง ดนตรีมังคละสามารถให้ความสำเริงอารมณ์ได้อย่างเต็มที่ ดนตรีมังคละมีบทบาทในงานมงคลต่างๆ อันเป็นหัวใจของชนบท เช่น งานบวช

งานแต่งงาน ตรุษสงกรานต์ ทอดกฐิน ทอดผ้าป่า โกนจุก ฯลฯ และในบางช่วงใช้ดนตรีมังคละนี้ในงานอวมงคลด้วย นับว่าชาวพิษณุโลกในอดีตได้ใกล้ชิดและใช้ดนตรีพื้นบ้านรับใช้คนในสังคมอย่างคุ้มค่า และอาจตั้งข้อสังเกตว่าน่าจะเป็นบทบาทร่วมกับเพลงพื้นบ้านมาก่อน ปัจจุบันเพลงพื้นบ้านเมืองพิษณุโลกจะยุติบทบาทด้านนี้ลงโดยสิ้นเชิงแล้ว แต่ดนตรีมังคละยังคงดำรงบทบาทอยู่ได้ แม้ว่าจะลดความสำคัญลงจากเดิมก็ตาม

3.1.3 มังคละกับการสะท้อนภาพวิถีชีวิตไทย

เสียงดนตรีที่ดังเร้าใจ สะท้อนไปทั่วท้องทุ่งมิได้บอกเพียงบุคลิกภาพที่ร่าเริงเปิดเผยและจริงใจของชาวบ้านผู้ผลิตและได้ใช้ดนตรีพื้นบ้านเป็นสื่อแห่งสุนทรียรสในกลุ่มของตนเท่านั้น แต่เบื้องหลังดนตรีมังคละก็คือภาพวิถีชีวิตไทยบางส่วนในอดีตที่บทเพลงได้บันทึกไว้และสะท้อนภาพเหล่านั้นมาสู่คนรุ่นใหม่อีกด้วย

การนำไม้ขนุนซึ่งเป็นไม้ที่นิยมปลูกกันในชนบทมาใช้ประโยชน์ทำกลองมังคละได้กลองที่มีเสียงดังแปลกออกไปจากกลองชนิดอื่นๆ ของชาวพิษณุโลกในอดีต ย่อมแสดงถึงความคิดสร้างสรรค์ในภูมิปัญญาของชาวบ้านไทย เมื่อนำมาผสานกับการสังเกตธรรมชาติรอบๆ ตัว ทั้งการดำรงชีวิตของคน สัตว์ พืช ก็ทำให้ได้จังหวะและทำนองเพลงมังคละที่สนุกสนานสอดคล้องกับวิถีชีวิตลูกทุ่งไทย

ชื่อเพลงลมพัดชายเขา ใบไผ่ร่วง (ใบไม้ร่วง) นำมาจากความพลิ้วไหวของธรรมชาติที่หลายคนอาจไม่ได้สังเกตมาก่อนลีลาของ **ใบไม้** หรือ **ใบไผ่** ขณะค่อยๆ ร่วงหล่นลงสู่พื้นดินนั้นเป็นภาพธรรมชาติที่ก่อให้เกิดจินตนาการอันบรรเจิดแก่ศิลปินชาวบ้านได้อย่างที่คนในเมืองอาจคาดไม่ถึงเลยทีเดียว

เพลงสาลิกาลืมดง หิ่งห้อยชมสวน กระทิงเดินดง กระทิงกินโป่ง กระทิงนอนปลัก แพะชนกันก็ล้วนมีที่มาจากลีลาต่างๆ ของชีวิตสัตว์ป่า ซึ่งบ่งบอกถึงความอุดมสมบูรณ์ของป่าและความใกล้ชิดของคนกับป่าที่คนรุ่นใหม่ไม่มีโอกาสได้ใช้ชีวิตนั้น

เพลงแม่หม้ายนมยาน เพลงนมยานกระทกแป้ง สะท้อนถึงสถานภาพของหญิงหม้ายในสังคมที่ศิลปินพื้นบ้านกล่าวถึงอย่างกระแนะกระแหนแฝงไว้ด้วยอารมณ์ขันอย่างแยบยล เพราะสตรีที่เกินวัยสาวและ “กระทก” แป้งนั้น คงเป็นจังหวะที่น่าขันและนำไปตั้งชื่อเพลงซึ่งบ่งบอกถึงจังหวะและลีลาที่สนุกสนานได้ดี

เพลงข้าวต้มบูด และ “แป้ง” จากเพลงนมยานกระทกแป้ง บอกถึงอาหารที่นิยมของท้องถิ่นชนบทสมัยก่อนว่านิยมรับประทานข้าวต้มผัด หรือข้าวต้มมัด ซึ่งมักทำในโอกาสพิเศษต่างๆ แต่เนื่องจากสภาพอากาศและอุปกรณ์ในกระเก็บ “ข้าวต้ม” นั้นยังไม่ทันสมัยดังเช่นปัจจุบัน ข้าวต้มดังกล่าวจึงมีโอกาสบูดได้ เมื่อรับประทานอยู่ในปากแล้วรู้ว่าบูดเสียจะกลืน

ก็ผะอืดผะอม จะคายทิ้งก็คงเสียดายรสชาติที่อร่อยจึงออกมาเป็นชื่อเพลงที่บอกถึงความกระอักกระอ่วนกึ่งได้กึ่งเสีย ส่วน "แป้ง" ที่กระทกนั้นก็สะท้อนภาพความนิยมการทำอาหารจาก "ข้าว" ธัญพืชซึ่งเป็นอาหารหลักของคนไทยทุกคน แต่ชาวชนบทนิยมแปรให้ข้าวมีสภาพเป็นแป้งเสียก่อนจึงนำมาทำขนมต่างๆ เช่น บัวลอย ฝักบัว ลอดช่อง ตะโก้ ขนมถ้วย ขนมวง ฯลฯ หรือนำแป้งดังกล่าวไปเป็นส่วนผสมของขนมชนิดอื่น เช่น ขนมกล้วย ขนมแตงไทย ขนมฟักทอง ขนมตาล หรือกล้วยทอด เป็นต้น "กระทกแป้ง" ของสตรีสูงวัยในสังคมชนบทจึงเป็นภาพที่ซ่อนความหมายของวิถีชีวิตไทยไว้ได้มากมาย

ส่วนเพลง คุดทะราดเหยียบกรวด ก็สะท้อนให้เห็นถึงเรื่องสุขภาพอนามัยของชาวบ้าน สมัยก่อนโรคคุดทะราดเป็นโรคผิวหนังชนิดหนึ่งที่สร้างความทุกข์ทรมานแก่ผู้ป่วยมาก เพราะชาวบ้านสมัยก่อนไม่ได้สวมรองเท้าการเดินเท้าเปล่าขณะที่เป็นโรคนี้และเหยียบบนก้อนกรวด คงจะทุรนทุรายจนเห็นได้ชัด จึงเกิดเป็นแรงบันดาลใจให้ศิลปินชาวบ้านนำมาตั้งชื่อเพลงดนตรีมังคละ

เพลงเวียนเทียน และเวียนโบสถ์ ย่อมแสดงภาพชาวบ้านไทยที่นับถือศาสนาพุทธ และมีศรัทธาอย่างแรงกล้าจนนำวัตถุปฏิบัติดังกล่าวมาตั้งเป็นชื่อเพลงมังคละด้วย

อย่างไรก็ตามชื่อเสียงอีกเพลงหนึ่งที่สะท้อนให้เห็นว่าเมืองพิษณุโลกแต่อดีตนั้นเป็นเมืองที่เจ้านายได้ผ่านมาอยู่เสมอ ศิลปะพื้นบ้านจึงจดจำลักษณะอันงามสง่าของเจ้านายไปตั้งชื่อเพลง ซึ่งตนรู้สึกว่าเป็นทำนอง จังหวะที่สง่างาม คือ เพลงพญาเดิน

จะเห็นได้ว่าสิ่งเหล่านี้ย่อมยืนยันถึงสุนทรียลักษณ์ของผู้สร้างสรรค์ดนตรีพื้นบ้านมังคละได้เป็นอย่างดี นับเป็นการอวดคุณภาพความเป็น **ชาวบ้าน** แท้ๆ ที่สามารถสะท้อนภาพความเรียบง่ายแต่มีเสน่ห์ของสังคมเกษตรกรรมบางส่วนในอดีตออกมาอย่างน่าสนใจศึกษา

3.1.4 การอนุรักษ์ดนตรีมังคละ

การอนุรักษ์ดนตรีพื้นบ้าน คือ การทำให้ดนตรีพื้นบ้านแต่ละชนิดยังคงเป็นที่รู้จักกันอยู่ในสังคมไทย

ปัจจุบันศูนย์วัฒนธรรมจังหวัดพิษณุโลก สถาบันราชภัฏพิบูลสงคราม ได้ทำหน้าที่อนุรักษ์ดนตรีมังคละตามบทบาทหน้าที่ของสถาบันโดยใช้วิธีการต่างๆ ดังนี้

3.1.4.1 การอนุรักษ์ตามสภาพดั้งเดิมที่ปรากฏเพื่อประโยชน์ในการศึกษาค้นคว้า

ด้วยวิธีการนี้ ทำให้ผู้สนใจในปัจจุบันได้แลเห็นคุณค่าของดนตรีพื้นบ้านอันเป็นวิถีชีวิตและวัฒนธรรมของชาวบ้านได้อย่างแท้จริง

นอกจากนี้การนำดนตรีมังคละเข้าสู่กิจกรรมวิชาการดังเช่น การสัมมนาวิชาการ 90 ปีดนตรีมังคละก็เป็นอีกทางหนึ่งที่จะอนุรักษ์ดนตรีมังคละได้ การบันทึกโน้ตดนตรีมังคละไว้ตามแบบสากลจะเป็นการเผยแพร่ให้ขยายวงไปในศิลปินกลุ่มอื่นๆ ได้สะดวกยิ่งขึ้น

3.1.4.2 การอนุรักษ์โดยการประยุกต์เพื่อให้ดำรงบทบาทอยู่ได้ในสังคม

ในบางโอกาส การฟังดนตรีมังคละเพียงอย่างเดียวไม่อาจสื่อให้ผู้ชมเข้าใจถึงหัวใจของบทเพลงอย่างลึกซึ้งได้ การเพิ่มผู้รำชาย – หญิง จึงมักเป็นสิ่งจำเป็นและเป็นสื่อที่จะนำคนรุ่นใหม่หรือนักท่องเที่ยวจากบ้านเมืองต่างๆ ให้เข้าถึงสุนทรีย์แห่งอดีตได้อีกด้วย ส่วนการแต่งกายที่เน้นสีสันสดใสเกินชีวิตปรกติของชาวบ้านผู้เล่นดนตรีนั้น มักใช้ในโอกาสการประกวด การสาธิต และการแสดงต้อนรับแขกบ้านแขกเมืองซึ่งก็นับเป็นการนำวัฒนธรรมไปปรับใช้ให้เหมาะสมอันเป็นวิธีการหนึ่งของการอนุรักษ์ที่ได้ผลในปัจจุบัน

3.1.4.3 การอนุรักษ์โดยการรวมกลุ่มเป็นชมรมดนตรีมังคละ

พ.ศ. 2534 ซึ่งเป็นปีที่วงดนตรีมังคละมีอายุ 90 ปี ตามที่ปรากฏหลักฐานจากบันทึกจดหมายเหตุระยะทางไปพิษณุโลก พระนิพนธ์สมเด็จเจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ ศูนย์วัฒนธรรมจังหวัดพิษณุโลก วิทยาลัยครูพิบูลสงคราม ได้จัดสัมมนาครั้งนั้นเป็นผลให้มีการรวมกลุ่มนักดนตรีมังคละที่มาร่วมงานทุกคน ก่อตั้งเป็น**ชมรมดนตรีพื้นบ้านมังคละ**ขึ้น โดยสมาชิกเลือกตั้งนายประเจิด เศรษฐธัญการ อาจารย์วิทยาลัยครูพิบูลสงครามเป็นประธานชมรม ทั้งนี้โดยมีจุดมุ่งหมายเพื่อสืบสานและพัฒนาดนตรีพื้นบ้านมังคละให้ดำรงบทบาทในสังคมอย่างเหมาะสม กำหนดให้มีพิธีไหว้ครูมังคละ ณ วิทยาลัยครูพิบูลสงครามเป็นประจำทุกปี ในวันไหว้ครูสมาชิกจากวงดนตรีทุกวงที่ไม่มีภารกิจอื่นจะมาร่วมพิธีและสังสรรค์สัมมนาแลกเปลี่ยนความรู้เชิงวิชาการซึ่งกันและกัน ทำให้เกิดการขยายวงความรู้ไปสู่สมาชิกใหม่ โดยเฉพาะสมาชิกรุ่นเยาวชนเริ่มเข้ามามีส่วนร่วมเป็นสมาชิกของวงต่างๆ มากขึ้น นับว่าเป็นการสืบทอดดนตรีพื้นบ้านมังคละ โดยนักดนตรีอาวุโสถ่ายทอดศิลปะการเล่นตลอดจนกลเม็ดเด็ดพรายต่างๆ ซึ่งเก็บไว้กับตัวให้สมาชิกของชมรมได้เรียนรู้และฝึกหัดเพิ่มเติมประสบการณ์ให้เชี่ยวชาญขึ้น

4. ดนตรีมังคละ

4.1 เครื่องดนตรีมังคละ (สันติ ศิริดชพันธุ์, 2534 : 68 – 90)

จากการศึกษาเกี่ยวกับเครื่องดนตรีมังคละ พบว่าวงดนตรีมังคละที่พบในจังหวัดพิษณุโลกและจังหวัดใกล้เคียง ประกอบด้วย

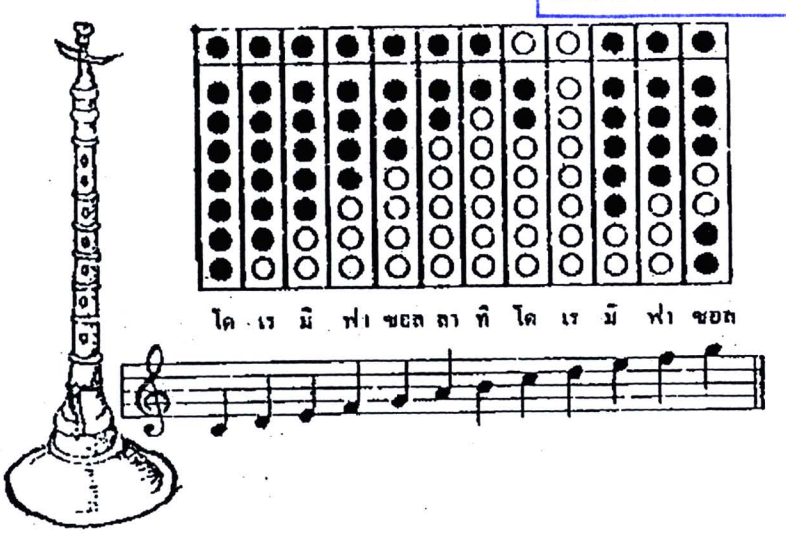
สำนักงานคณะกรรมการวิจัยแห่งชาติ ห้องสมุดงานวิจัย

4.1.1 ปี่

จากการศึกษาพบว่าปี่ที่ใช้เป่าในวงมังคละมีรูปร่างและโครงสร้างคล้ายกับปี่ไฉนซึ่งปี่ลักษณะแบบปี่ไฉนนี้ในปัจจุบันเป็นที่ยอมรับว่ามีแหล่งกำเนิดมาจากเอเชียกลางและแพร่กระจายผ่านทางวัฒนธรรมแบบอิสลาม จากหลักฐานทางอินเดีย กล่าวว่าปี่ลักษณะแบบปี่ไฉนนั้นผู้ประดิษฐ์คือ Hakeem Bu Ali Senai ชาวเปอร์เซีย และเรียกชื่อปี่นั้นตามชื่อผู้ประดิษฐ์ว่า “ซูร์นา” (Surna) (Fyzee Rahamin, 1925 : 59) จากนั้นปี่ซูร์นาก็ปรากฏแพร่กระจายเป็นต้นกำเนิดของปี่แบบ “ชอม” (shawm) ในเอเชียซึ่งได้กลายเป็นปี่ที่มีชื่อต่างๆ เช่น ในหมู่เกาะสุมาตราและมาเลเซีย เรียกว่า ชารูไน ชารูเน (Serunai, Sarunai) จีนเรียกว่า โซนา (Sona) เวียตนาม กลุ่มพวกจาม เรียกว่า ชารูไน ชาริไน (Serunai, Sarunai) อินเดียใต้ (Carnatic) เรียกว่า นากาส – สะวาราม (Nagasavaram) อินเดียเหนือ (Hindustani) เรียกว่า ฉไน (shanai) ลังกา เรียกว่า ฮอรา-แนะวะ (Haranava) ซึ่งจะคล้ายกับที่พม่า เรียกว่า ห – แน (Hne) ในกลุ่มประเทศชวา เรียกว่า ซารอมเป็ต (selompet) ทาเรเป็ต (terepet) ส่วนกลุ่มประเทศไทย ลาว และเขมรมีชื่อเรียกเครื่องที่มีรูปแบบเช่นนี้เฉพาะแต่ละแบบ เช่น ปี่ไฉน ปี่ชวา ปี่มอญ (ศักดิ์ชัย หิรัญญรักษ์. 2535 : 240)

เกี่ยวกับโครงสร้างของรูนิ้วปี่ พบว่าเป็นปี่ระบบ 7 + 1 (คือมีรูปด้านบน 7 รู และนิ้วค้ำด้านล่างอีก 1 รู ซึ่งสามารถผลิตเสียงได้เกิน 1 ช่วงเสียง (1 octave) ชาวบ้านเรียกปี่นี้ว่าปี่มังคละ ดังรูป

สำนักงานคณะกรรมการวิจัยแห่งชาติ
ห้องสมุดงานวิจัย
วันที่ - 2 ก.ค. 2555
เลขทะเบียน 245857
เลขเรียกหนังสือ



ภาพที่ 1 ภาพแสดงระดับเสียงปี่ในวงมังคละ และการปิด – เปิดนิ้ว

ภาพที่ 2 ภาพแสดงการถือปี่

ภาพที่ 3 ภาพแสดงการถือปี่

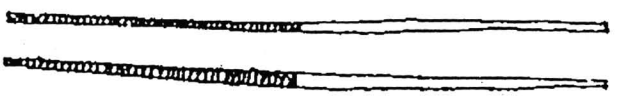
ภาพที่ 4 ภาพแสดงการถือปี่

4.1.2 กลองมังคละ

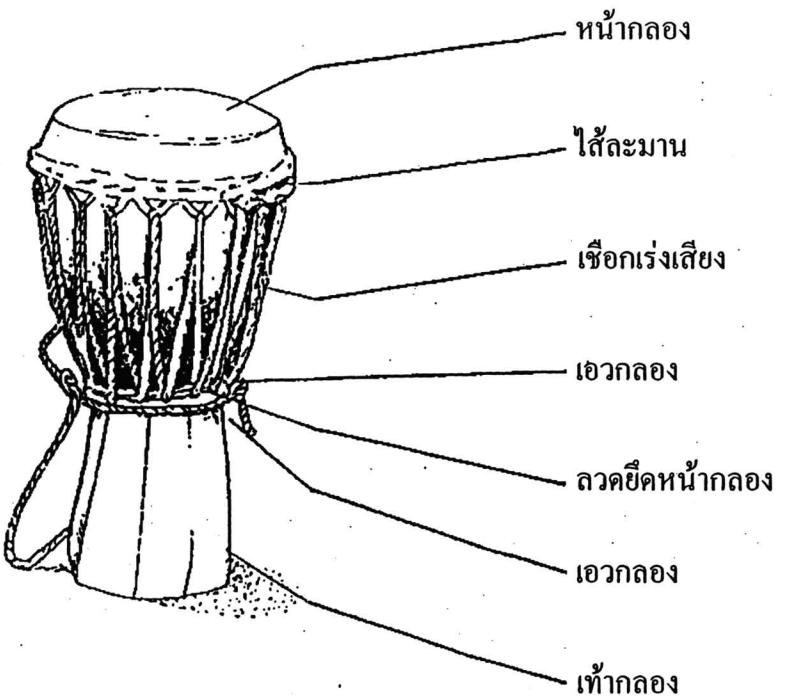
จากการศึกษาเกี่ยวกับกลองมังคละ พบว่ากลองดังกล่าวมักนิยมใช้บรรเลงกันในเขตภาคเหนือตอนล่างของประเทศไทย อันได้แก่ พิษณุโลก สุโขทัย และอุตรดิตถ์ ซึ่งแต่ละท้องถิ่นมักเรียกชื่อต่างกันไปเช่น กลองมังคละ กลองมักกะละ กลองโกร๊ก กลองอีลก และกลองมักกะลก เป็นต้น ปัจจุบันชื่อ “กลองมังคละ” เป็นชื่อที่ได้รับการยอมรับและใช้เรียกกันแพร่หลายที่สุดในเขตจังหวัดพิษณุโลก บางคนเรียกว่า “กลองโกร๊ก” หรือ “โกรก” เรียกตามเสียงที่ได้ยิน เป็นต้น

ส่วนประกอบของกลองมังคละมีส่วนประกอบที่สำคัญ ดังนี้

1. หน้ากลอง
2. ไส้ละมาน
3. เชือกเร่งเสียง
4. นม
5. เอวกลอง
6. ลวดยึดหน้ากลอง
7. ก้นกลอง
8. เท้ากลอง



ไม้ตีกลองมังคละ



ภาพที่ 5 ภาพแสดงโครงสร้างภายนอกของกลองมังคละ

กลองมังคละเป็นกลองที่มีขนาดเล็ก ด้านหน้าของกลองส่วนที่หุ้มด้วยหนังมีขนาดเส้นผ่านศูนย์กลางยาวประมาณ 12 เซนติเมตร ความยาวจากก้นกลวงถึงประมาณ 28 เซนติเมตร หวายสำหรับใช้ตีมีความยาวประมาณ 42 เซนติเมตร

กลองมังคละจัดอยู่ในประเภทกลองที่มีรูปร่างลักษณะเป็นท่อรูปถ้วยกลมมีก้านเป็นลำโพงเสียง (Goblet drum) รูปแบบการผลิตเสียงของกลองมังคละเกิดจากการใช้หวายตีลงบนแผ่นหนังหน้ากลองแล้วเกิดการสั่นสะเทือนของแผ่นหนัง ทำให้เกิดเสียงดังโกร๊กดังกึกก้องไปไกล

รูปแบบการบรรเลง

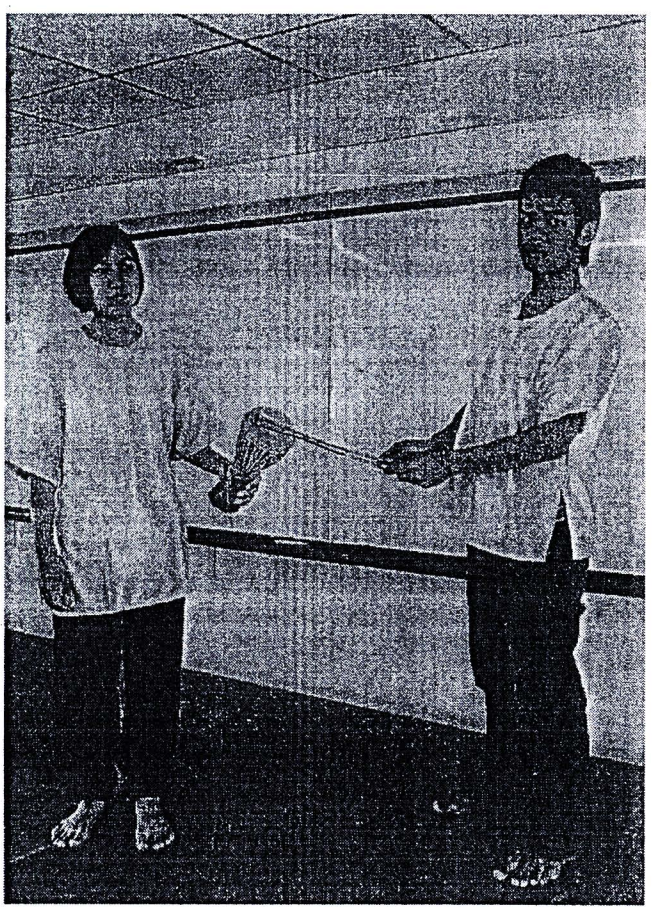
การบรรเลงกลองมังคละนั้นมีวิธีในการบรรเลงด้วยกันหลายวิธี ทั้งนี้ขึ้นอยู่กับสถานการณ์ของพิธีกรรม และความสะดวกของผู้บรรเลง และเลือกว่าควรจะบรรเลงด้วยวิธีใดจึงจะเหมาะสมที่สุด ดังมีวิธีการบรรเลงแบบต่างๆ ดังนี้

1. บรรเลงโดยใช้เท้าหนีบกลอง การบรรเลงในลักษณะนี้มักใช้บรรเลงในพิธีกรรมที่ใช้สำหรับการนั่งบรรเลง

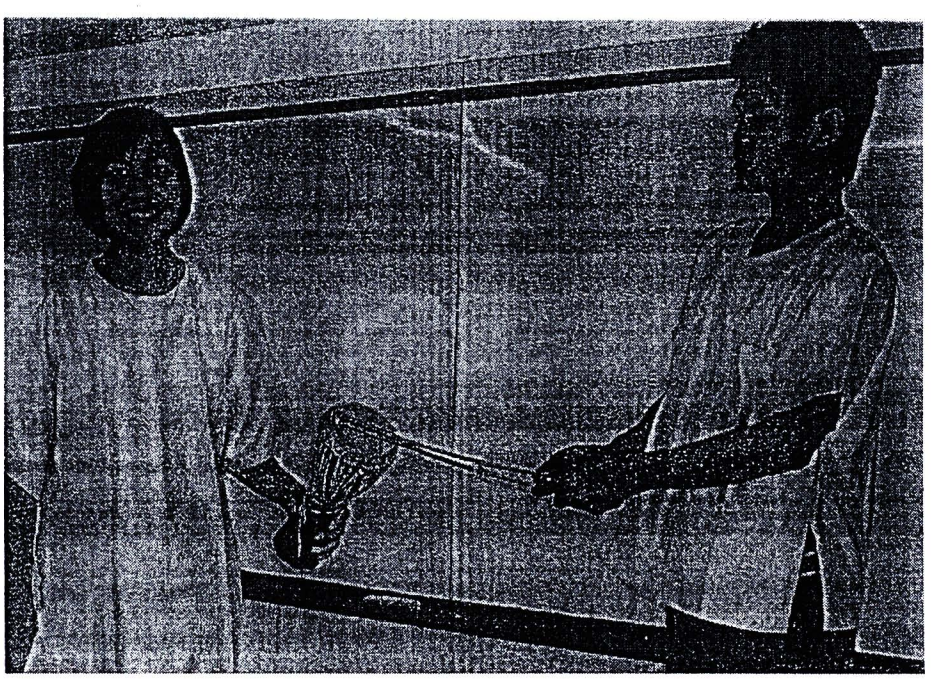
การบรรเลงสำหรับใช้เท่าหนีบกลองนี้ ไม่ถือว่าเป็นการลบหลู่ต่อครูบาอาจารย์หรือถือเป็นข้อห้ามอย่างใด เนื่องจากก่อนการบรรเลงนักดนตรีจะทำพิธีไหว้ครู และขอขมาต่อครูซึ่งไม่มีผลกระทบใดๆ ต่อนักดนตรี

2. บรรเลงโดยใช้กลองแขวนไว้ด้านหลังของนักดนตรีคนใดคนหนึ่ง ทั้งนี้เพื่อเป็นการประหยัดนักดนตรี หรือในกรณีที่มีนักดนตรีน้อย การบรรเลงวิธีนี้ส่วนมานิยมใช้บรรเลงประกอบพิธีกรรมที่เกี่ยวกับการแห่ที่ต้องเดินด้วยเท้า เช่น แห่นาค แห่กฐิน – ผ้าป่า แห่งานสงกรานต์ เป็นต้น

3. บรรเลงโดยใช้คนถือ การบรรเลงวิธีนี้มักมุ่งเน้นความสวยงาม และนักดนตรีมีจำนวนคนเพียงพอ ซึ่งการบรรเลงวิธีนี้ในบางครั้งผู้ถือกลองมักจะร่ายรำไปมาหยอกล้อกับผู้ตีกลองมังคละ ในท่าทางต่างๆ ทำให้เกิดความสวยงามและสนุกสนาน การบรรเลงในวิธีนี้มักใช้บรรเลงในพิธีกรรมที่เกี่ยวกับการแห่ที่ต้องเดินด้วยเท้าและใช้สำหรับประกอบการแสดง



ภาพที่ 6 แสดงการตีกลองมังคละ



ภาพที่ 7 แสดงการตีกลองมังคละ

4.1.3 กลองยืน

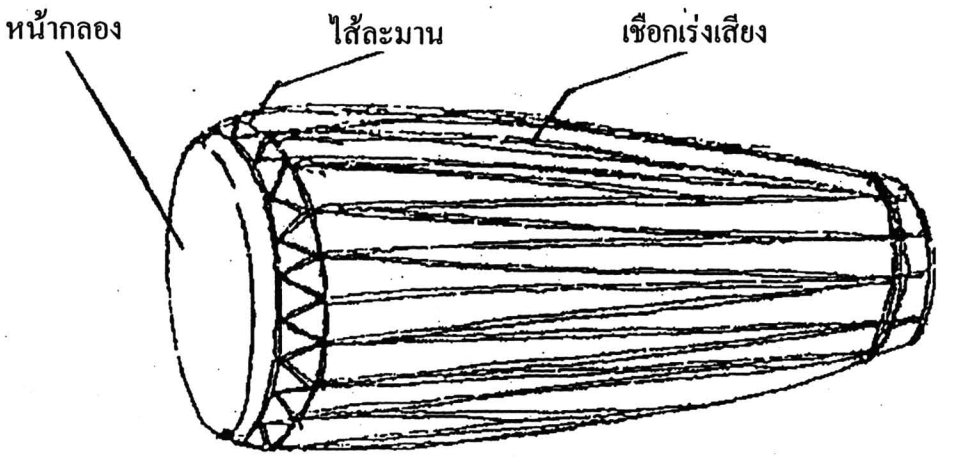
กลองยืน จัดอยู่ในประเภทกลองที่มีรูปร่างลักษณะเป็นท่อทรงกระบอก กลม (Cylindrical drum) เช่นเดียวกับกลองแขก กลองสองหน้า และเปิงมาง ฯลฯ รูปแบบการผลิตเสียงของกลองเกิดจากการใช้ไม้และมือตีลงบนแผ่นหนัง แล้วเกิดการสั่นสะเทือนของแผ่นหนัง ทำให้เกิดเสียงดังในลักษณะที่แตกต่างกัน ทั้งนี้ขึ้นอยู่กับวิธีการตี องค์ประกอบที่ทำให้กลองยืนและกลองหลอนมีเสียงดัง ดังนั้นมักประกอบด้วยสิ่งสำคัญ ดังต่อไปนี้

1. โครงสร้างภายในของกลองต้องได้ส่วนพอดี ทั้งหน้าเล็กและหน้าใหญ่ของกลอง ทั้งนี้ขึ้นอยู่กับประสบการณ์ของช่างผู้ทำหน้าที่ค้นคว้าและทดลองจากกลองหลายๆ ใบ

2. เหงือก กลองยืนต้องมีเหงือกทั้งทางด้านหัวและท้ายเพราะเป็นส่วนประกอบที่ช่วยทำให้กลองมีเสียงดัง

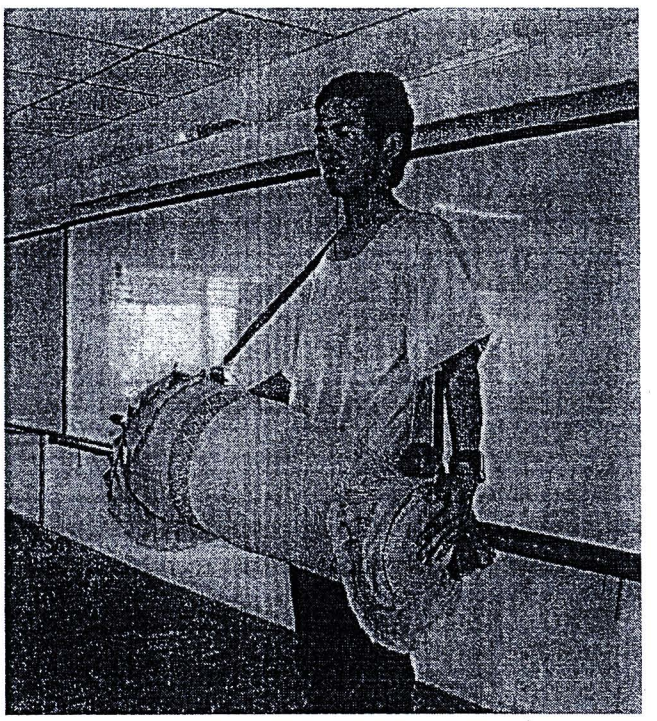
3. หนังที่ใช้ขึงหน้ากลองต้องมีขนาดพอดีไม่หนาและบางเกินไป โดยปกตินิยมใช้หนังวัว

4. เชือกเร่งเสียงต้องหมั่นสาวให้ตึงอยู่ตลอดเวลา ยิ่งหน้ากลองตึงเท่าไรกลองยิ่งดังมากเท่านั้น



ภาพที่ 8 ส่วนประกอบและโครงสร้างภายอกของกลองยืน

การบรรเลงกลองยืนนั้น ผู้บรรเลงจะใช้เชือกแขวนกลองไว้กับตัวและใช้ไม้ตีกลองตีลงบนแผ่นหนังหน้าใหญ่ ส่วนด้านหน้าเล็กนั้นจะใช้มือตี ทำให้เกิดเสียงดังด้วยวิธีการตีแบบลักษณะที่แตกต่างกัน. กลองยืนนั้นจะตีจังหวะหลัก เป็นต้น



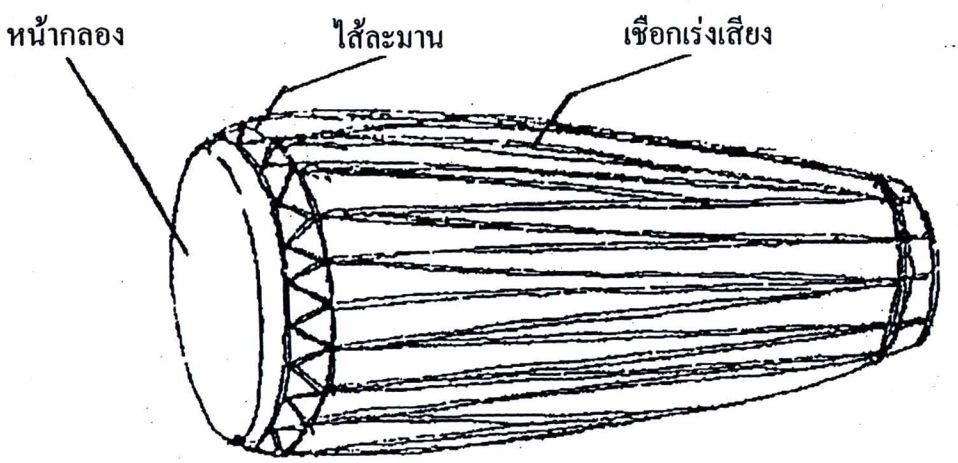
ภาพที่ 9 แสดงการตีกลองยืน

ภาพที่ 10 แสดงการตีกลองยืน

ภาพที่ 11 แสดงการตีกลองยืน

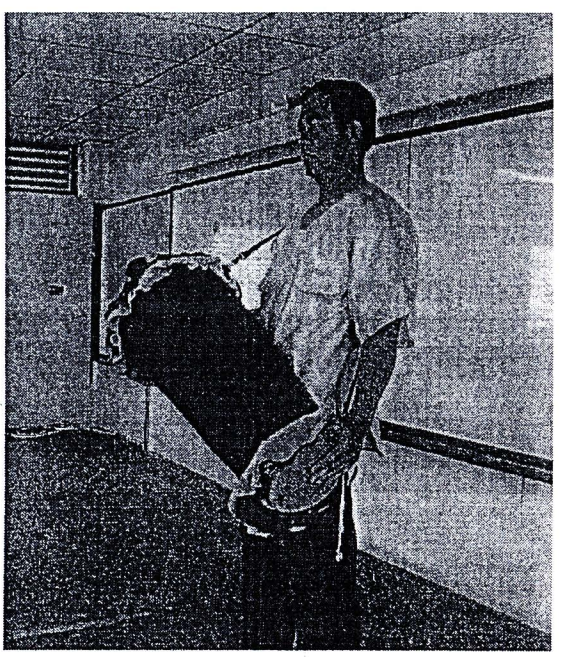
4.1.4 กลองหลอน

เกี่ยวกับชื่อของกลองหลอนนั้นมีรูปร่างเล็กกว่ากลองยืนเล็กน้อย จากการศึกษา พบว่า ชื่อเรียกของกลองหลอน เป็นชื่อที่นักดนตรีเรียกตามอากัปกริยาและหน้าที่ในการบรรเลงกลองหลอนที่มีการบรรเลงแบบคอยสอดแทรกขัดจังหวะ (syncopation) กับกลองยืน เปรียบเสมือนการหลอกล่อไปมาซึ่งนักดนตรีเรียกวิธีการบรรเลงนี้ว่า “หลอน” จึงเป็นคำที่เรียกติดปากกันว่า “กลองหลอน”



ภาพที่ 12 แสดงรูปร่างลักษณะของกลองหลอน

การบรรเลงกลองหลอน ผู้บรรเลงจะใช้เชือกแขวนกลองไว้กับตัวในแนวนอนและใช้ไม้ตีลงบนหน้ากลองหน้าใหญ่ กับใช้มือตีกลองบนหน้าเล็ก ทำให้เกิดเสียงดังด้วยวิธีการตีในลักษณะที่แตกต่างกัน กลองหลอนจะบรรเลงขัดกับกลองยืน ทำให้เกิดความไพเราะน่าฟัง



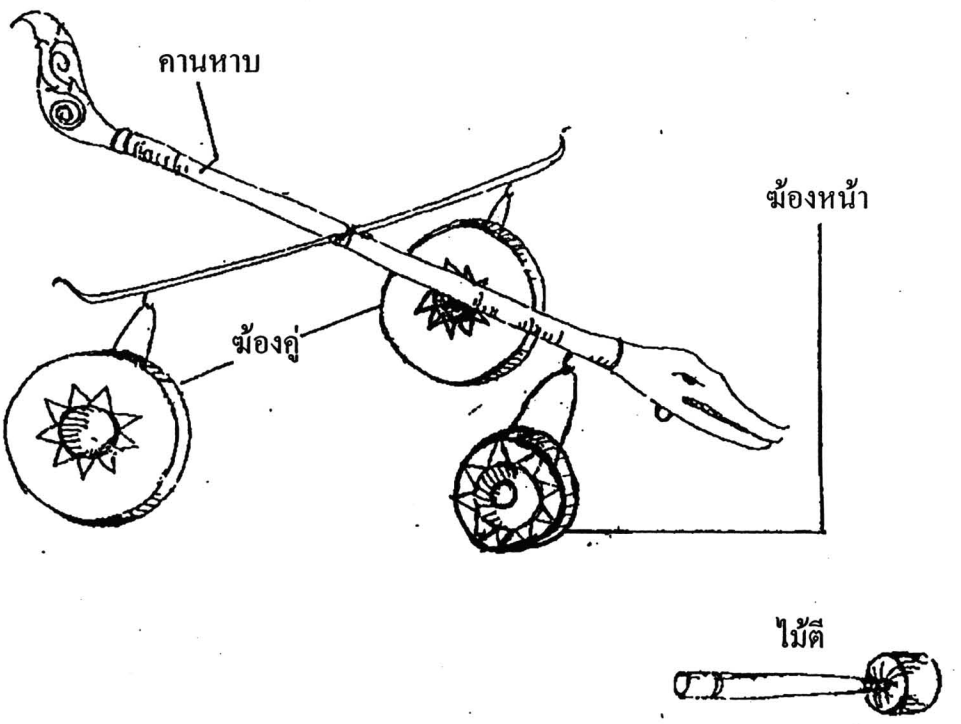
ภาพที่ 13 แสดงการตีกลองหลอน

ภาพที่ 14 แสดงการตีกลองหลอน

4.1.5 ฆ้องหาม

จากการศึกษาฆ้องที่ใช้ในวงมังคละพบว่าจำนวนฆ้องที่ใช้บรรเลงในวงมังคละมีจำนวน 2 – 3 ใบ โดยมีขนาดลดหลั่นกันไป ฆ้องที่แขวนอยู่บนคานหามส่วนที่อยู่หน้าสุดซึ่งเรียกว่าฆ้องหน้าจะมีขนาดเล็ก ซึ่งมีเสียงสูง และฆ้องที่อยู่ทางด้านหลังของคานหามเรียกว่าฆ้องคู่ มีขนาดลดหลั่นกัน มีจำนวน 2 ใบ เสียงของฆ้องในวงมังคละไม่มีระดับเสียงที่แน่นอนเพียงแต่นักดนตรีใช้วิธีการกำหนดเสียงสูงต่ำ

ทิม ปิ้นท่าโพธิ์ (สัมภาษณ์) ได้กล่าวถึงฆ้องที่ใช้ในวงมังคละว่า โดยปกติฆ้องที่ใช้บรรเลงในวงมังคละอาจใช้ 2 – 3 ใบ แล้วแต่ความสะดวกและความเหมาะสม ถ้ามีจำนวนนักดนตรีน้อยมักใช้ฆ้อง 2 ใบ โดยให้คนบรรเลงที่หามคานอยู่ข้างหน้าตีเครื่องประกอบจังหวะอย่างอื่นแทน เช่น ฉาบหรือกรับแทน ถ้าจำนวนนักดนตรีมากจึงใช้ฆ้อง 3 ใบ

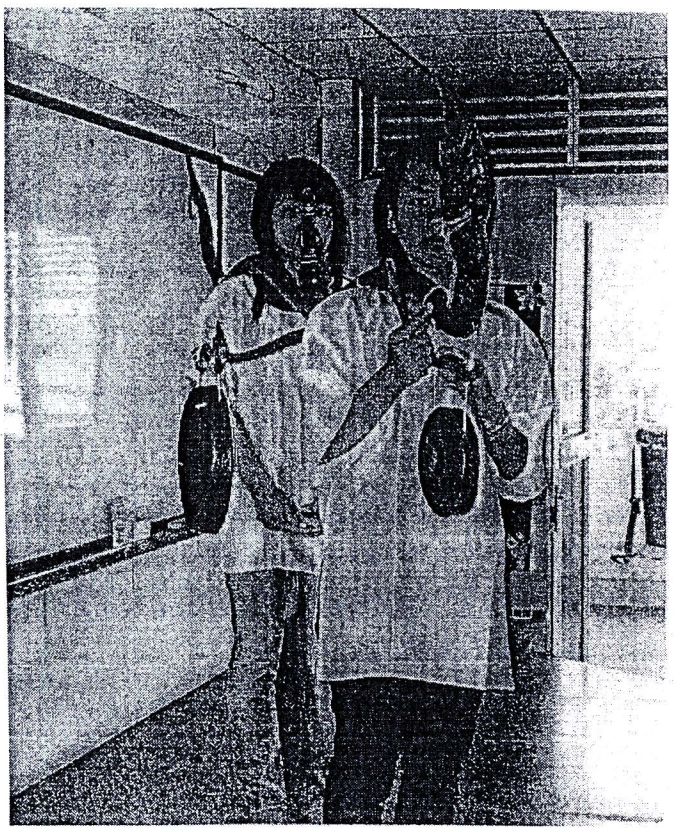


ภาพที่ 15 ส่วนประกอบของฆ้อง

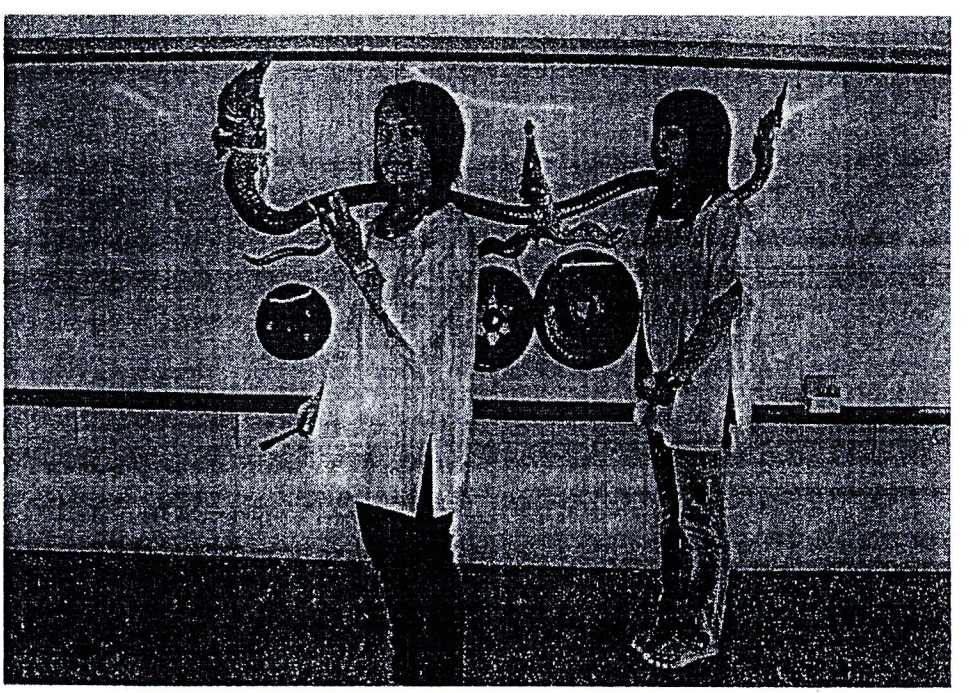
ในการบรรเลงฆ้องผู้บรรเลงมักใช้คานหามเป็นอุปกรณ์สำหรับแขวนฆ้องเพื่อให้บรรเลงได้สะดวกและเน้นความสวยงามของคานหาม จึงมักจะประดิษฐ์คานหามออกมาให้เป็นรูปสัตว์ต่างๆ

การบรรเลงฆ้อง จะใช้ผู้บรรเลง 2 คน กล่าวคือ คนที่บรรเลงอยู่หน้าจะตีฆ้องใบเล็กและคนที่บรรเลงอยู่หลังจะตีฆ้องคู่ โดยมีจังหวะหลักให้กับเครื่องดนตรีอื่นๆ ภายในวง

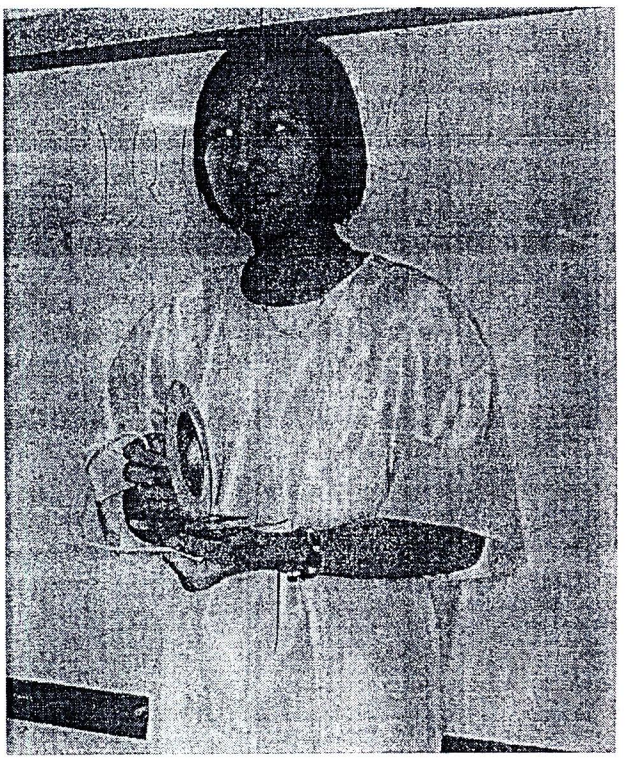
สำนักงานคณะกรรมการวิจัยแห่งชาติ
พ.ศ. ๒๕๓๔



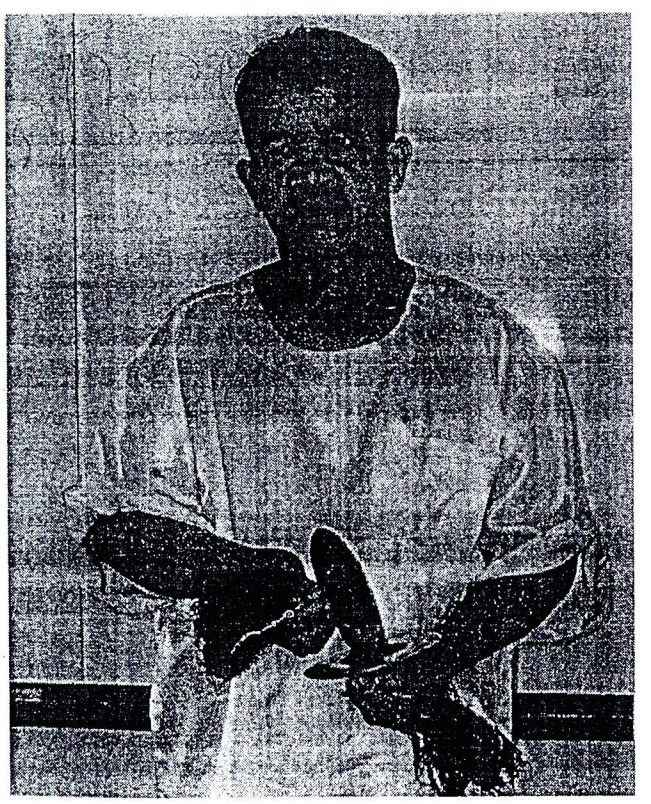
ภาพที่ 16 แสดงการตีฆ้องหาม



ภาพที่ 17 แสดงการตีฆ้องหาม



ภาพที่ 18 แสดงการตีฉาบใหญ่



ภาพที่ 19 แสดงการตีฉาบเล็ก

4.2 การประสมวงดนตรีมังคละ

จากการศึกษาหาหลักฐานรูปแบบการประสมวงของดนตรีมังคละในอดีตพบว่ามีหลักฐานที่บันทึกเป็นลายลักษณ์อักษรของสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอเจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ (ทิพย์สุดา นัยทรัพย์ และคนอื่นๆ. 2539 : 7) อ้างถึงในคราวที่เสด็จเมืองพิษณุโลกในปี พ.ศ. 2444 ทรงกล่าวถึงเครื่องดนตรีที่ทรงพบคราวนั้นว่า

"...เครื่องมังคละนี้เป็นเครื่องเบญจดุริยางค์แท้ มีกลองเล็กรูปเหมือนเถิดเทิงแต่สั้นขึงหนังหน้าเดียวมีไม้ตียาวๆ ตรงกับ "วาตต" ใบหนึ่งมีกลองขึงสองหน้าเหมือนกลองมลายูเป็นตัวผู้ใบหนึ่ง ตรงกับ "วิตต" เป็นตัวเมียใบหนึ่งตรงกับ "อาตวิตต" มีไม้ตีตรงๆ กลองสามใบนี้ต้องหุ้มผ้าดอกเหลือไว้แต่หน้า เพราะเขาว่าฝีมือขึ้นและฝีมือทำหุ่นดูไม่ได้และมีไม้ปี่ดั่นหนึ่งตัวเป็นทำนองปี่จีน ลิ้นเป็นปี่ชวา ตรงกับ "สุสิร" มีฆ้องแขวนราว 3 ใบ เสียงต่างกันตรงกับ "ฆน"

เมื่อพิจารณาจากจดหมายเหตุของสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอเจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์แล้ว จะเห็นได้ว่ามีเครื่องดนตรีที่ปรากฏอยู่ในสมัยนั้น ดังนี้

1. กลองมังคละ
2. กลองยืน
3. กลองหลอน
4. ปี่
5. ฆ้องหาม

จากการศึกษาถึงรูปแบบการประสมวงมังคละในปัจจุบันประกอบด้วยเครื่องดนตรี ดังนี้

1. ปี่มังคละ 1 เลา
2. กลองมังคละ 1 ลูก
3. กลองยืน 3 ลูก
4. กลองหลอน 1 ลูก
5. ฆ้องหาม 1 ชุด
6. ฉาบเล็ก + ฉาบใหญ่ 1 คู่
7. กรับ 1 คู่

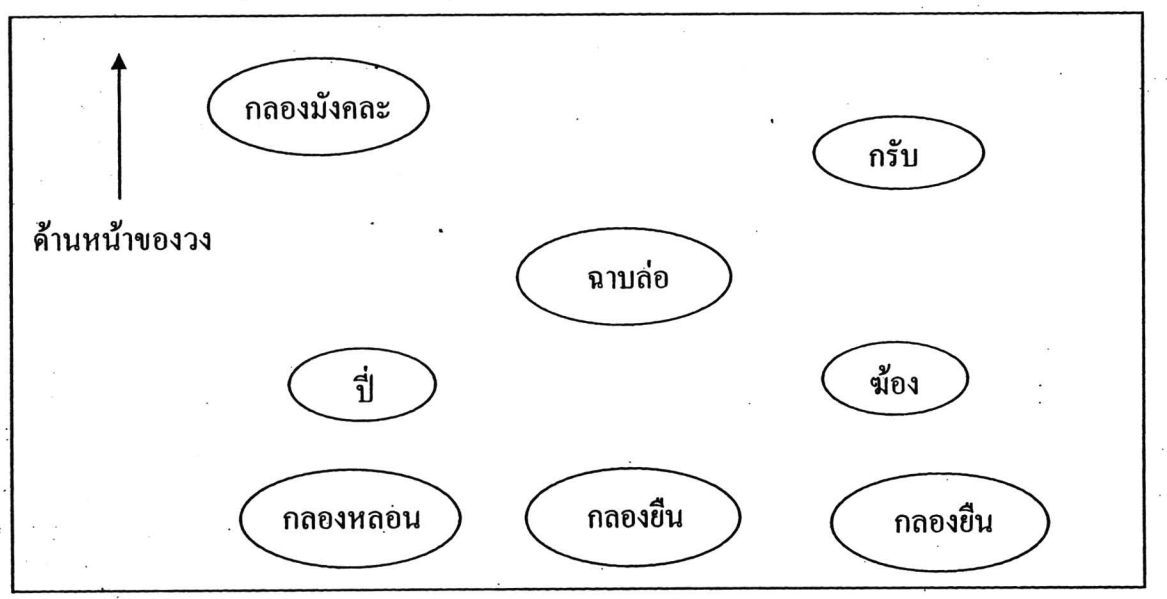
เมื่อพิจารณาจากเครื่องดนตรีที่สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอเจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ทรงกล่าวไว้ในจดหมายเหตุ ในปี พ.ศ. 2444 กับในสมัยยุคปัจจุบัน จะเห็นได้ว่าวงมังคละมีพัฒนาการนำเครื่องดนตรีอื่นเข้ามาประสมวงเพิ่มขึ้นอีก คือ ฉาบล่อ ฉาบยืน และกรับเป็นต้น

4.2.1 รูปแบบการจัดวงดนตรีมังคละ

จากการศึกษารูปแบบการจัดวงดนตรีมังคละในจังหวัดพิษณุโลก พบว่ามีการจัดรูปแบบวงที่แตกต่างกัน สาเหตุดังกล่าวสืบเนื่องมาจากแนวความคิดเกี่ยวกับรูปแบบการจัดวงของแต่ละวงไม่มีรูปแบบใดเป็นมาตรฐานหรือกฎเกณฑ์ตายตัวแต่อย่างใด การจัดรูปแบบวงขึ้นอยู่กับความเหมาะสมของนักดนตรีแต่ละวงที่จัดกันตามที่ตนต้องการ

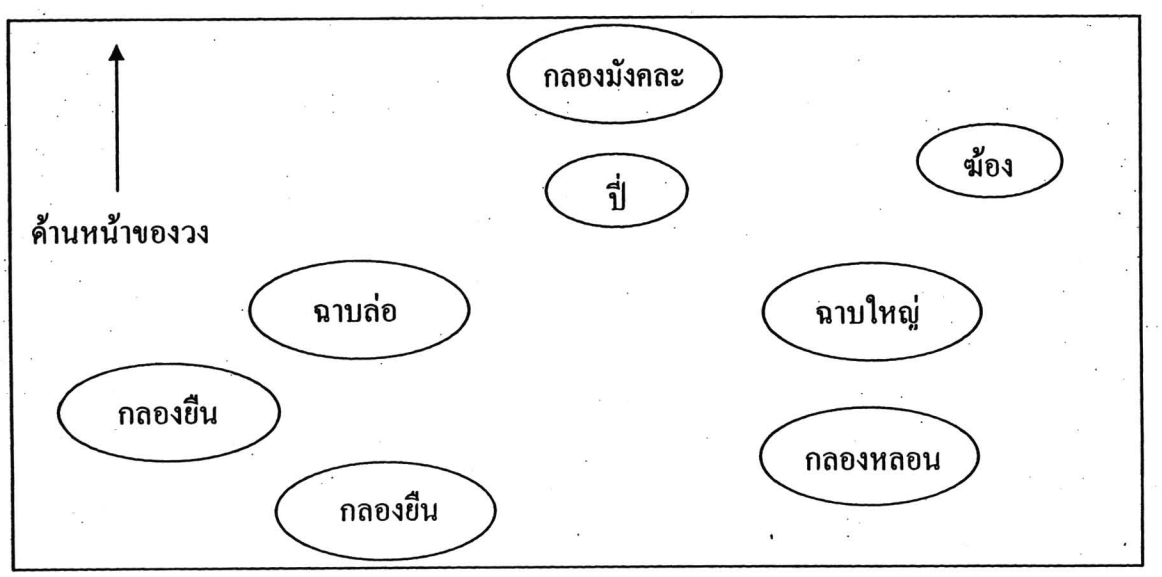
ตัวอย่างการจัดรูปแบบของวงดนตรีมังคละ

แบบที่ 1 การจัดรูปแบบวงดนตรีมังคละสำหรับใช้แห่นาค



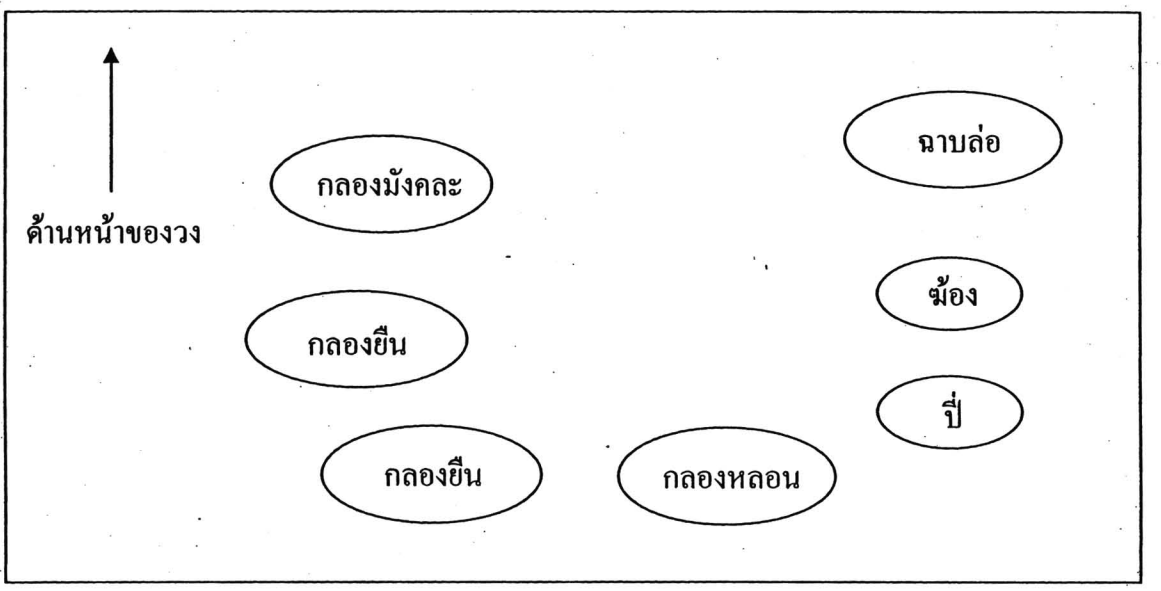
ภาพที่ 20 การจัดรูปแบบวงของนายทองอยู่ มังคละ

แบบที่ 2 การจัดรูปแบบวงดนตรีมังคละสำหรับใช้แห่พระพุทธรูป



ภาพที่ 21 การจัดรูปแบบวงมังคละของนายถนัด ทองอินทร์

แบบที่ 3 การจัดรูปแบบวงดนตรีมังคละสำหรับบรรเลงประกอบพิธีไหว้ครูประจำปี



ภาพที่ 22 การจัดรูปแบบวงมังคละของศูนย์วัฒนธรรม จ.พิษณุโลก

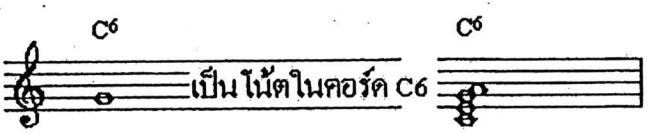
5. การจัดทำเสียงประสานจากทำนอง (กวี ครองแก้ว, 2547 : 103 - 122)

การเรียบเรียงเสียงประสานสำหรับวงดนตรีแจ๊สและป็อปปูลาร์ โดยเฉพาะเครื่องดนตรีกลุ่มเครื่องเป่าที่มีเครื่องดนตรีตั้งแต่ 2 ชิ้นขึ้นไป จะต้องมีการจัดทำแนวเสียงประสาน การเขียนแนวเสียงประสาน โดยทั่วไปจะมีการจัดทำเสียงประสาน ตั้งแต่ 2 แนว 3 แนว 4 แนว 5 แนว หรือมากกว่านี้ก็ได้ การจัดทำเสียงประสานขึ้นจะเป็นการสร้างอารมณ์ความรู้สึกในการฟังให้บทเพลงมีลีลา สีสัน เกิดความไพเราะชวนให้น่าฟังยิ่งขึ้น ในบทนี้จะกล่าวถึงการจัดทำเสียงประสาน 2 แนว 3 แนว 4 แนวเป็นหลัก ในการจัดทำแนวการประสานเสียงเรียกว่า การวอยซ์ ซึ่งเป็นการเขียนแนวเสียงประสานหรือสร้างแนวประสานให้เข้าไปผสมสัมพันธ์กับแนวทำนอง โดยให้แนวทำนองเพลงอยู่แนวบนสุด เพื่อต้องการให้แนวทำนองยังคงความโดดเด่น และให้แนวประสานเป็นส่วนเสริมความโดดเด่นให้กับแนวทำนอง

การวอยซ์ (Voice)

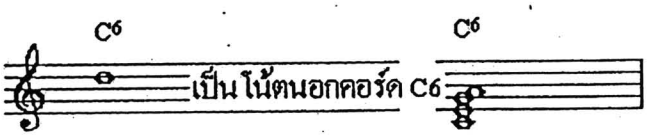
การวอยซ์ เป็นการเขียนเสียงประสานโดยอาศัยคอร์ดที่ได้เรียนรู้มาเป็นอย่างดีแล้วเป็นหลักในการเขียนเสียงประสาน ซึ่งถ้าโน้ตในแนวบนหรือแนวทำนองเป็นตัวโน้ตที่อยู่ในคอร์ดโน้ตดังกล่าวเรียกว่า คอร์ดโทน (chord tone) และถ้าโน้ตในแนวบนหรือแนวทำนองเป็นตัวโน้ตที่ไม่อยู่ในคอร์ดเรียกว่า นอนคอร์ดโทน (non chord tone) ดังนั้นเมื่อมีทำนองแล้วผู้เรียบเรียง

เสียงประสานจะต้องพิจารณาวิเคราะห์ได้ว่าโน้ตดังกล่าวเป็นโน้ตคอร์ดโทน หรือเป็นโน้ตนอนคอร์ดโทน เพื่อประกอบในการจัดทำการวอยซ์ หรือเขียนเสียงประสานได้ถูกต้อง ดังภาพ



แสดงโน้ตคอร์ดโทน

จากภาพโน้ตตัว G และใช้คอร์ด C6 ประกอบตัวโน้ต ดังนั้นต้องพิจารณาว่าในคอร์ด C6 มีตัวโน้ตที่ประกอบเข้าเป็นคอร์ดมีตัวโน้ตตัวใดบ้าง คอร์ด C6 ประกอบด้วยโน้ตตัว A G E C จึงสรุปได้ว่าโน้ตตัว G เป็นตัวโน้ตคอร์ดโทน

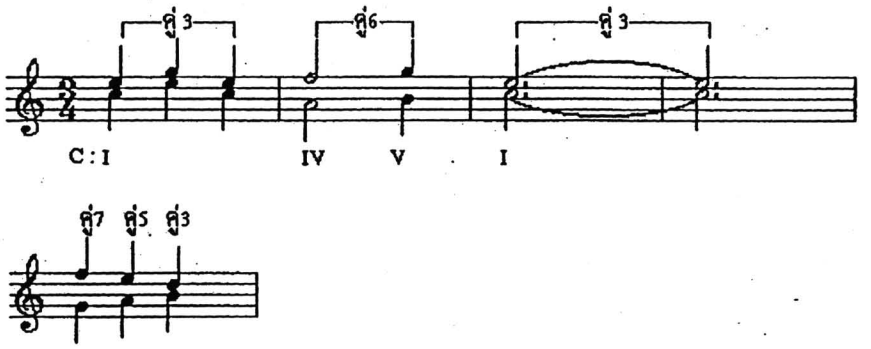


แสดงโน้ตนอนคอร์ดโทน

จากภาพโน้ตตัว D และใช้คอร์ด C6 ประกอบตัวโน้ต ดังนั้นต้องพิจารณาว่าในคอร์ด C6 มีตัวโน้ตที่ประกอบเข้าเป็นคอร์ดมีตัวโน้ตตัวใดบ้าง คอร์ด C6 ประกอบด้วยโน้ตตัว A G E C แสดงว่าโน้ตตัว D ไม่มีในคอร์ด จึงสรุปได้ว่าโน้ตตัว D เป็นตัวโน้ตนอนคอร์ดโทน

การเขียนเสียงประสาน 2 แนว (Two Part)

การเขียนเสียงประสาน 2 แนว ต้องอาศัยคอร์ดเป็นหลักในการสร้างการประสาน ซึ่งคอร์ดที่ใช้อาจจะเป็นคอร์ด 3 เสียง หรือ 4 เสียงก็ได้ ดังนั้นจึงต้องเลือกเสียงจากคอร์ดมาใช้เพียง 2 เสียง โดยมากเสียงในคอร์ดที่นำมาใช้ในการประสานจะใช้เสียงคู่ 3 และคู่ 6 เป็นหลักไว้ก่อน และอาจจะใช้คู่ 5 ซึ่งก็ถือว่ายังใช้ได้ดีรองลงมา หรืออาจจะใช้คู่ 2 และคู่ 7 เป็นบางครั้ง แต่ไม่ควรใช้คู่ 4 ซึ่งถือว่าเป็นเสียงที่ไม่ดี ดังภาพ



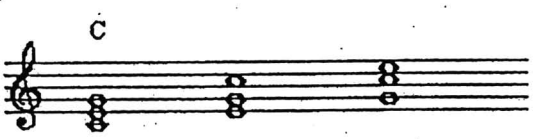
แสดงการประสานเสียง 2 แนว

ที่มา (Delamont, 1965, p. 45)

จากภาพโน้ตบรรทัดแรกเป็นการใช้เสียงประสานคู่ 3 ในคอร์ด 1 ใช้เสียงประสานคู่ 6 ในคอร์ด IV และคอร์ด V ในบรรทัดที่ 2 เป็นการใช้คู่ 7 คู่ 5 และคู่ 3 ในลักษณะมีทิศทางแบบ contrary motion

การเขียนประสานเสียง 3 แนว (Three Part)

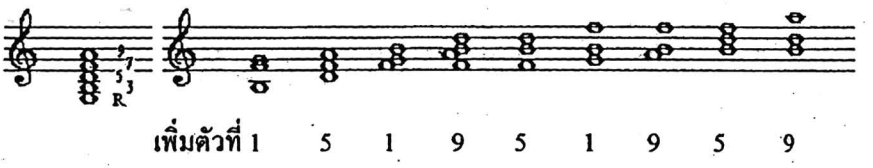
การเขียนประสานเสียง 3 แนว เสียงที่ใช้ประสานจะใช้ตัวโน้ตในคอร์ดเป็นหลักในการสร้างการประสาน โดยใช้เสียงจากคอร์ด 3 เสียง ทั้งคอร์ดชนิดเมเจอร์ ไมเนอร์ หรือดิมินิช เป็นต้น มาสร้างการประสานเสียงให้กับเครื่องเป่า ในกรณีที่เป็นคอร์ดดอมินันท์ 7 หรือดอมินันท์ 9 ซึ่งจะมีตัวโน้ตในคอร์ดเกินกว่า 3 ตัวโน้ต ให้เลือกเสียงในคอร์ดตัวที่สำคัญและเหมาะสมเช่น ถ้ามีเสียงคู่ 3 และเสียงคู่ 7 ของคอร์ดแล้ว ให้เลือกเสียงระหว่าง รูท, คู่ 9 หรือคู่ 5 อีกหนึ่งเสียงเพื่อให้มีเสียงครบจำนวน 3 แนว ดังภาพ



แสดงการประสานเสียง 3 แนว

ที่มา (Garcia, 1957, p. 23)

จากภาพเป็นคอร์ดชนิด 3 เสียง เมื่อมีเสียง G เป็นทำนองในคอร์ด C ให้เขียนตัวโน้ตในคอร์ดที่เหลือคือเสียง E, C ให้ต่ำลงมาจากทำนองตามลำดับ เมื่อมีเสียง E เป็นทำนองในคอร์ด C ให้เขียนตัวโน้ตในคอร์ดที่เหลือคือเสียง C, G ให้ต่ำลงมาจากทำนองตามลำดับ เป็นต้น



แสดงรูปแบบการประสานเสียง 3 แนว

ที่มา (Garcia, 1957, p. 24)

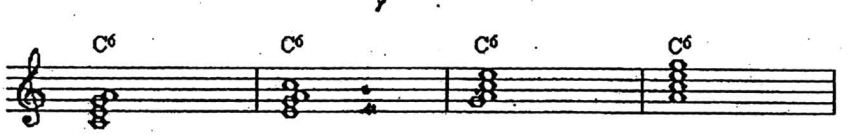
จากภาพคอร์ด G9 ประกอบด้วยเสียงที่ 1, 3, 5, 7, 9 ตามลำดับคือโน้ตเสียง G, B, D, F, A ตามลำดับ ในกรณีที่เป็นคอร์ดดอมินันท์ 9 ที่มีเสียง 2 เสียงแล้วให้เลือกเสียงที่เพิ่มอีก 1 เสียง ระหว่าง รูท (1) คู่ 9 และคู่ 5 โดยในตัวอย่างเขียนด้านล่างว่าเพิ่ม 1 แสดงว่าเพิ่มเสียง G เข้าไป ถ้าเพิ่ม 5 แสดงว่าเพิ่มเสียง D ถ้าเพิ่ม 9 แสดงว่าเพิ่มเสียง A

การเขียนประสานเสียง 4 แนว (Four Ways Harmonization)

การเขียนประสานเสียง 4 แนว จะใช้ตัวโน้ตจากคอร์ดเซเวนท์คอร์ด ที่มีเสียงของตัวโน้ต 4 เสียงอยู่แล้ว สามารถเขียนได้หลากหลายและสลับซับซ้อนมากกว่า 2, 3 แนว การเขียนประสานเสียง 4 แนวสำหรับวงดนตรีเครื่องเป่า มีวิธีทำได้หลายแบบคือ วิธีการเขียนเสียงประสาน วิธีการวอยซ์เสียงประสาน การวอยซ์โน้ตแอนติซิเพชัน และการดรอป

1. **วิธีการเขียนเสียงประสาน** เป็นการวอยซ์หรือเขียนเสียงประสานที่จะต้องพิจารณาทำนองไม่ว่าตัวโน้ตจะเป็นตัวโน้ตในคอร์ดหรือโน้ตนอกคอร์ดก็ตาม การเขียนเสียงประสานประกอบแนวทำนองจะเขียนให้ครบตามชื่อคอร์ด วิธีการเขียนเสียงประสานจัดทำได้ 2 วิธี คือ

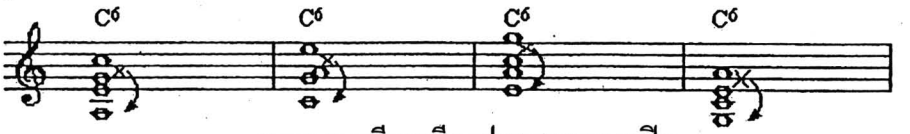
1.1 การเขียนเสียงประสานแบบปิด (4 ways close) เป็นการวอยซ์เสียงประสานจากทำนองที่มีลักษณะเป็นกลุ่มคอร์ด โดยตัวโน้ตที่วอยซ์ต่ำจากทำนองและอยู่ชิดติดกัน การวอยซ์เสียงประสานแบบนี้เป็นที่นิยมใช้กันตามปกติ ดังภาพ



แสดงการเขียนเสียงประสานแบบปิด

ที่มา (Gsrcia, 1957, p. 25)

1.2 การเขียนเสียงประสานแบบเปิด (4 ways open) เป็นการวอยซ์เสียงประสานจากทำนองที่มีลักษณะตัวโน้ตในกลุ่มคอร์ด ตัวใดตัวหนึ่งพลิกกลับลงล่างในตำแหน่งคู่ 8 ซึ่งเรียกว่าการดรอป (drop) ซึ่งจะทำให้เสียงประสานกว้างขึ้น ดังภาพ



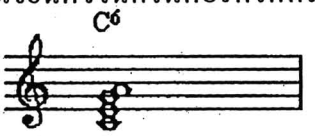
แสดงการเขียนเสียงประสานแบบเปิด

ที่มา (Gsrcia, 1957, p. 28)

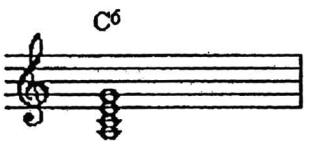
จากภาพในคอร์ด C6 ชุดแรกนำเสียง A พลิกกลับลงล่าง ในชุดที่ 2 นำเสียง C พลิกกลับลงล่าง ในชุดที่ 3 นำเสียง E พลิกกลับลงล่าง และในชุดที่ 2 นำเสียง C พลิกกลับลงล่าง

2. **วิธีการวอยซ์เสียงประสาน** การเขียนแนวประสานโดยยึดคอร์ดเป็นหลักที่มีทั้งโน้ตในคอร์ดและโน้ตนอกคอร์ดมีวิธีการวอยซ์ได้ดังนี้คือ

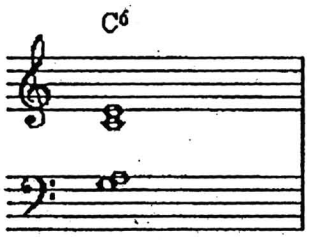
2.1 การวอยซ์ตัวโน้ตคอร์ดโทน เมื่อรู้ว่าทำนองเป็นโน้ตคอร์ดโทน ให้ทำการเขียนเสียงประสานในแนวตั้งโดยเขียนตัวโน้ตในคอร์ดให้ครบเสียงเรียงต่ำลงมาจากแนวทำนองตามลำดับ ดังภาพ



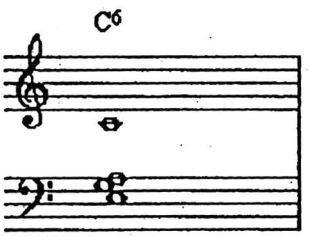
วอยซ์โดยมีเสียง A เป็นทำนอง



วอยซ์โดยมีเสียง G เป็นทำนอง



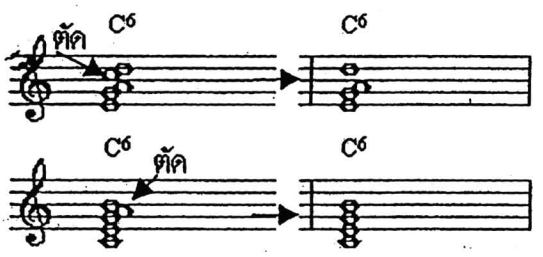
วอยซ์โดยมีเสียง E เป็นทำนอง



วอยซ์โดยมีเสียง C เป็นทำนอง

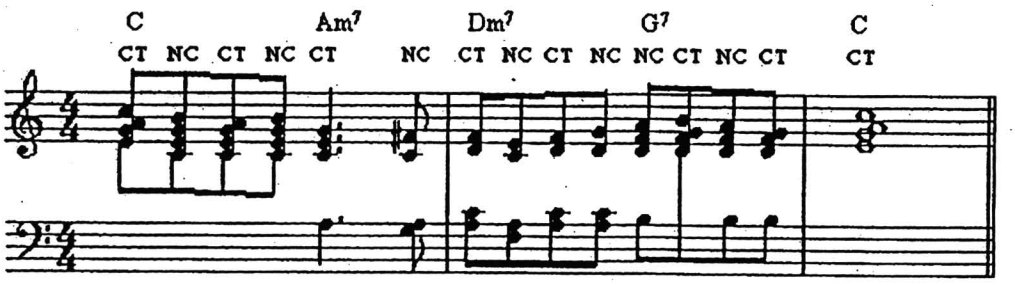
แสดงการวอยซ์คอร์ดโทน

2.2 การวอยซ์ตัวโน้ตนอนคอร์ดโทน เมื่อรู้ว่าทำนองเป็นนอนคอร์ดโทน ก็ทำการเขียนเสียงประสานในแนวตั้งโดยเขียนตัวโน้ตของคอร์ดเรียงต่ำลงมาจากทำนองและตัดตัวโน้ตตัวประสานที่ใกล้ทำนองมากที่สุดออก ดังภาพ



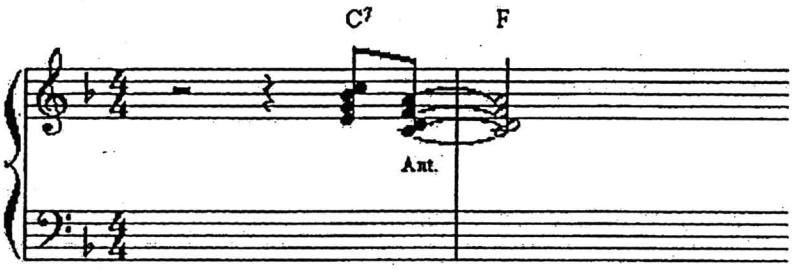
แสดงการวอยซ์นอนคอร์ดโทน

จากภาพคอร์ด C6 ทำนองเป็นเสียง D เมื่อวอยซ์เสียงตามคอร์ดแล้วจึงตัดเสียง C ตัวโน้ตคอร์ดโทนที่ใกล้ทำนองออก และคอร์ด C6 ทำนองเป็นเสียง B เมื่อวอยซ์เสียงตามคอร์ดแล้วจึงตัดเสียง A ตัวโน้ตคอร์ดโทนที่ใกล้ทำนองออก

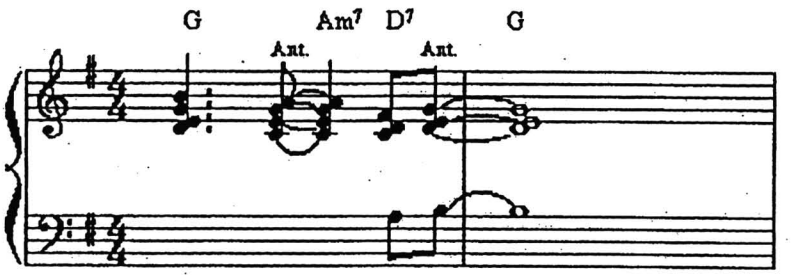
2.3 การนำรูปแบบวิธีการวอยซ์ไปใช้ในบทเพลง ดังภาพ

แสดงการวอยซ์คอร์ดโทนและนอนคอร์ดโทน
ที่มา (แมนรัตน์ ศรีกรานนท์, ม.ป.ป., หน้า 3)

จากภาพแสดงการวอยซ์ตัวโน้ตคอร์ดโทนและตัวโน้ตนอนคอร์ดโทนในคอร์ดต่างๆ โดยใช้อักษร CT หมายถึง การวอยซ์แบบคอร์ดโทน และอักษร NC หมายถึง การวอยซ์แบบนอนคอร์ดโทน

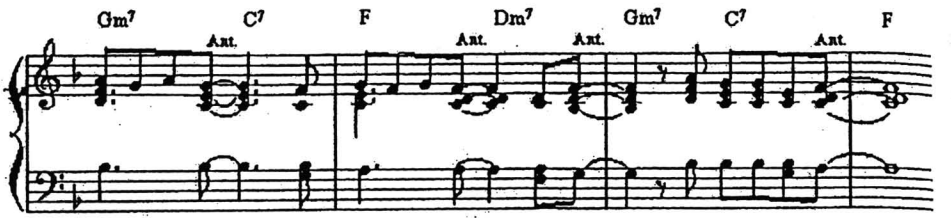
3. **การวอยซ์โน้ตแอนติซิเพชัน** (Anticipation) ตัวโน้ตแอนติซิเพชัน เป็นตัวโน้ตที่มีลักษณะเสียงล้ำหน้ามาก่อนถึงคอร์ด และจะอยู่ในตำแหน่งจังหวะยก (up beat) มีเสียงสั้นๆ เช่น โน้ตตัวเขบ็ต 1 ชั้น หรือโน้ตตัวดำในจังหวะเร็วๆ การวอยซ์เสียงประสานตัวโน้ตแอนติซิเพชัน คอร์ดที่วอยซ์จะต้องวอยซ์คอร์ดให้เป็นไปตามตัวโน้ตแอนติซิเพชันด้วย ดังภาพ



แสดงการวอยซ์โน้ตแอนติซิเพชัน
ที่มา (แมนรัตน์ ศรีกรานนท์, ม.ป.ป., หน้า 6)

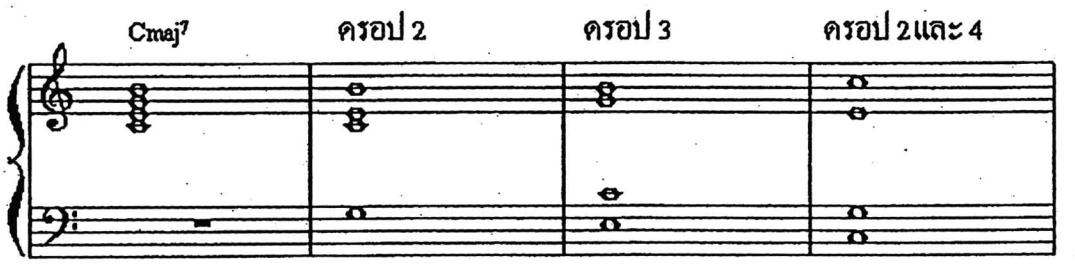
จากภาพคอร์ด C7 ที่มีโน้ตตัว A ท้ายห้องที่ 1 เป็นโน้ตแอนติซิเพชันมีเครื่องหมายทายโยงเสียงยาวต่อเนื่องถึงตัวโน้ต A ห้องที่ 2 ดังนั้นจึงต้องวอยซ์โน้ตตัว A ท้ายห้องที่ 1 ให้เป็นคอร์ด F ตามโน้ตแอนติซิเพชันในห้องที่ 2 ด้วย

แสดงตำแหน่งการวอยซ์โน้ตแอนติซิเพชัน
ที่มา (แมนรัตน์ ศรีกรานนท์, ม.ป.ป., หน้า 6)

จากภาพคอร์ด G ครอบคลุมจังหวะที่ 1, 2 ตัวโน้ตตัว A จังหวะยกที่ 2 เป็นตัวโน้ตแอนติซิเพชัน มีเครื่องหมายทายโยงเสียงยาวเป็นเสียงเดียวกันกับเสียง A ในจังหวะที่ 3 และมีคอร์ด Am7 ครอบคลุมอยู่จึงต้องวอยซ์เสียง A เป็นคอร์ด Am7 ตามโน้ตแอนติซิเพชันด้วย โดยทำการเขียนอักษร Ant. บอกตำแหน่งวอยซ์โน้ตแอนติซิเพชันไว้ และในทำนองเดียวกัน

จังหวะยกจังหวะที่ 4 เป็นโน้ตแอนติซิเพชันจึงต้องวอยซ์เสียง G เป็นคอร์ด G ตามโน้ตแอนติซิเพชันด้วย

แสดงตำแหน่งการวอยซ์โน้ตแอนติซิเพชันในคอร์ดต่างๆ
ที่มา (แมนรัตน์ ศรีกรานนท์, ม.ป.ป., หน้า 6)

จากภาพแสดงวิธีการวอยซ์โน้ตแอนติซิเพชัน โดยบอกตำแหน่งการวอยซ์โน้ตแอนติซิเพชันด้วยการเขียนอักษร Ant. ใต้ชื่อคอร์ด และอยู่เหนือบรรทัด 5 เส้น

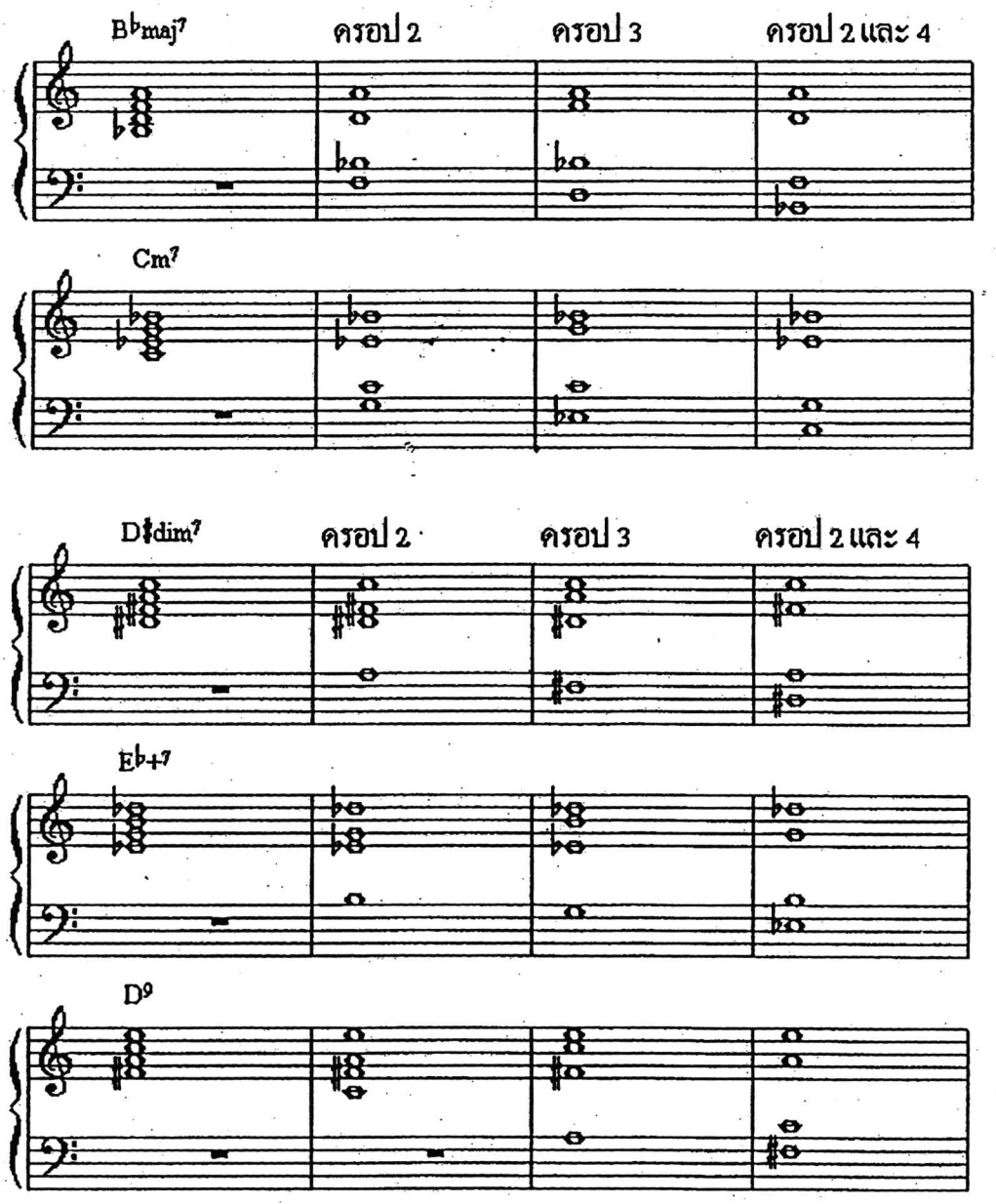
4. **การดรอป (Drop)** การดรอปเป็นวิธีการวอยซ์เสียงประสานแบบเปิดเพื่อต้องการให้เสียงประสานกว้างขึ้น โดยนำตัวโน้ตในคอร์ดที่ทำการวอยซ์ตัวใดตัวหนึ่งหรือสองตัว พลิกกลับต่ำลงคู่ 8 ถ้านำโน้ตแนวที่ 2 พลิกกลับต่ำลงคู่ 8 เรียกว่า ดรอป 2 ถ้านำโน้ตแนวที่ 3 พลิกกลับต่ำลงคู่ 8 เรียกว่า ดรอป 3 หรือนำแนวที่ 2 กับ 4 พลิกกลับต่ำลงพร้อมกันเรียกว่า ดรอป 2 และ 4 ดังภาพ



แสดงการดรอปในคอร์ด Cmaj7

จากภาพในห้องที่ 1 เป็นการวอยซ์เสียงประสานแบบปิดโดยอาศัยคอร์ดเป็นหลัก ในห้องที่ 2 นำเสียงประสานแนวที่ 2 ของคอร์ดพลิกกลับต่ำลงคู่ 8 เรียกว่า ดรอป 2 ในห้องที่ 3 นำเสียงประสานแนวที่ 3 ของคอร์ดพลิกกลับต่ำลงคู่ 8 เรียกว่า ดรอป 3 ในห้องที่ 4 นำเสียงประสานแนวที่ 2 และ 4 ของคอร์ดพลิกกลับต่ำลงคู่ 8 เรียกว่า ดรอป 2 และ 4

ตัวอย่างการครอปในคอร์ดชนิดต่างๆ ดังภาพ



แสดงการครอปในคอร์ดชนิดต่างๆ

จากภาพในช่องแรกการวอยซ์คอร์ดตามปกติ ช่องถัดไปครอป 2, 3 และครอป 2 4

สำนักงานคณะกรรมการวิจัยแห่งชาติ
ห้องสมุดงานวิจัย

สรุป

การเขียนเสียงประสานจะมีการเขียนตั้งแต่ 2 – 7 แนว โดยอาศัยคอร์ดเป็นหลักในการสร้างแนวการประสานเสียงที่เรียกว่า การวอยซ์ ถ้าโน้ตในแนวบนเป็นตัวโน้ตในคอร์ดเรียกว่า คอร์ดโทน และถ้าโน้ตในแนวบนเป็นตัวโน้ตนอกคอร์ด เรียกว่า นอนคอร์ดโทน

การเขียนเสียงประสาน 2 แนว ต้องอาศัยคอร์ดโดยเสียงในคอร์ดที่นำมาใช้ประสานใช้คู่ 3 คู่ 6 เป็นหลัก อาจจะใช้คู่ 5 หรืออาจจะใช้คู่ 2 และคู่ 7 เป็นบางครั้ง แต่ไม่ควรใช้คู่ 4

การเขียนเสียงประสาน 3 แนว เสียงที่ใช้ประสานจะใช้ตัวโน้ตในคอร์ดเป็นหลัก โดยจะใช้เสียงจากคอร์ด 3 เสียง

การเขียนเสียงประสาน 4 แนว เสียงประสานจะใช้ตัวโน้ตจากคอร์ดเซเวนท์คอร์ด ที่มีเสียงตัวโน้ต 4 เสียง

วิธีการเขียนเสียงประสาน 4 แนว มี 2 ชนิด คือ แบบปิด และแบบเปิด

วิธีการวอยซ์เสียงประสานยึดคอร์ดเป็นหลัก มีทั้งโน้ตในคอร์ดและโน้ตนอกคอร์ด การวอยซ์เสียงประสานโน้ตนอกคอร์ดจะตัดเสียงประสานที่อยู่ใกล้กับทำนองที่สุดออก 1 ตัว

การวอยซ์แอนติซิเพชัน ตัวโน้ตที่มีเสียงล้ำหน้ามาก่อนถึงคอร์ดและอยู่ในตำแหน่งจังหวะยก จะมีเสียงสั้นๆ คอร์ดที่วอยซ์โน้ตต้องเป็นไปตามโน้ตแอนติซิเพชัน

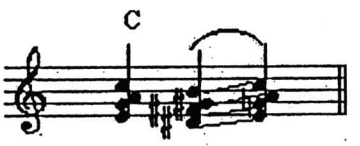
การดรอป เป็นวิธีการวอยซ์เสียงประสานแบบเปิดเพื่อต้องการให้เสียงประสานกว้างขึ้น โดยนำตัวโน้ตในกลุ่มคอร์ดที่ทำการวอยซ์ ตัวใดตัวหนึ่งหรือสองตัวพลิกกลับต่ำลงคู่ 8

การเกลาเสียงประสาน

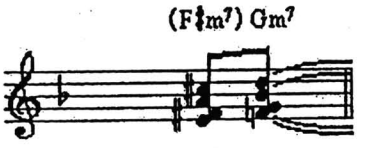
การเขียนเสียงประสานตามที่ได้กล่าวมาแล้วนั้น ทั้งโน้ตที่เป็นโน้ตคอร์ดโทน และโน้ตนอนคอร์ดโทน ซึ่งการวอยซ์ตัวโน้ตนอนคอร์ดโทนที่ใช้วิธีอย่างง่าย โดยใช้วิธีการวอยซ์เสียงประสานด้วยการตัดตัวโน้ตที่ใกล้ทำนองมากที่สุดออก บทนี้ได้กล่าวถึงวิธีการเขียนเสียงประสานอีกรูปแบบหนึ่งที่เรียกว่า การเกลาเสียงประสาน (approach note) ซึ่งจะใช้กับตัวโน้ตที่เป็นโน้ตนอนคอร์ดโทน เพื่อเกลาเสียงประสานให้วิ่งเคลื่อนเข้าหาตัวโน้ตคอร์ดโทน ตัวโน้ตที่จะทำการเกลาจะต้องมีเสียงสั้นๆ เช่น ตัวโน้ตตัวเขบิ็ต หรือตัวโน้ตตัวดำในจังหวะเร็วๆ เพื่อที่จะทำให้เสียงประสานมีเส้นแนวเสียงของแต่ละแนวมีเสียงแปลกกว่าการวอยซ์แบบธรรมดา จะมีเสียงที่ไม่ซ้ำเสียงกัน ให้ความกลมกลืน มีความไพเราะ การทำการวอยซ์เสียงประสานและเกลาเสียงประสานในบทเพลงควรจะทำหลายๆ รูปแบบผสมผสานกันไปเพื่อให้ได้เสียงประสานที่ดี การเกลาเสียงประสานมี 4 แบบ คือ การเกลาแบบโครมาติกแอพโพรช การเกลาแบบดิมินิชแอพโพรช การเกลาแบบคอมินันท์ แอพโพรช และการเกลาแบบไดอาโทนิกแอพโพรช

การเกลาแบบโครมาติกแอพโพรช (Chromatic Approach)

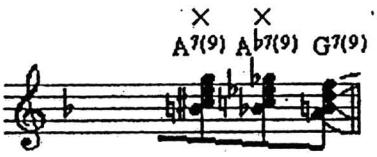
การเกลาแบบโครมาติกแอพโพรช เป็นการวอยซ์เสียงประสานที่ทำนองมีลักษณะเป็นตัวโน้ตนอนคอร์ดโทนเคลื่อนเข้าหาตัวโน้ตคอร์ดโทนในระยะครึ่งเสียง ดังนั้นจึงต้องเกลาเสียงประสานแนวอื่นๆ ให้เคลื่อนขึ้นหรือลงเข้าหาคอร์ดโทน แบบโครมาติกในลักษณะครึ่งเสียงของทุกแนว ขั้นตอนการทำโครมาติกแอพโพรช มีดังนี้

1. ให้เขียนแนวเสียงประสานที่เป็นโน้ตคอร์ดโทนในห้องนั้นๆ ให้หมดก่อน
2. ทำนองที่เป็นโน้ตนอนคอร์ดโทนที่มีระยะห่างกันครึ่งเสียงจัดทำแนวอื่นๆ ให้เคลื่อนเข้าหาคอร์ดโทนในระยะครึ่งเสียงทุกแนว ดังภาพ

แสดงโครมาติกแอบโพรช

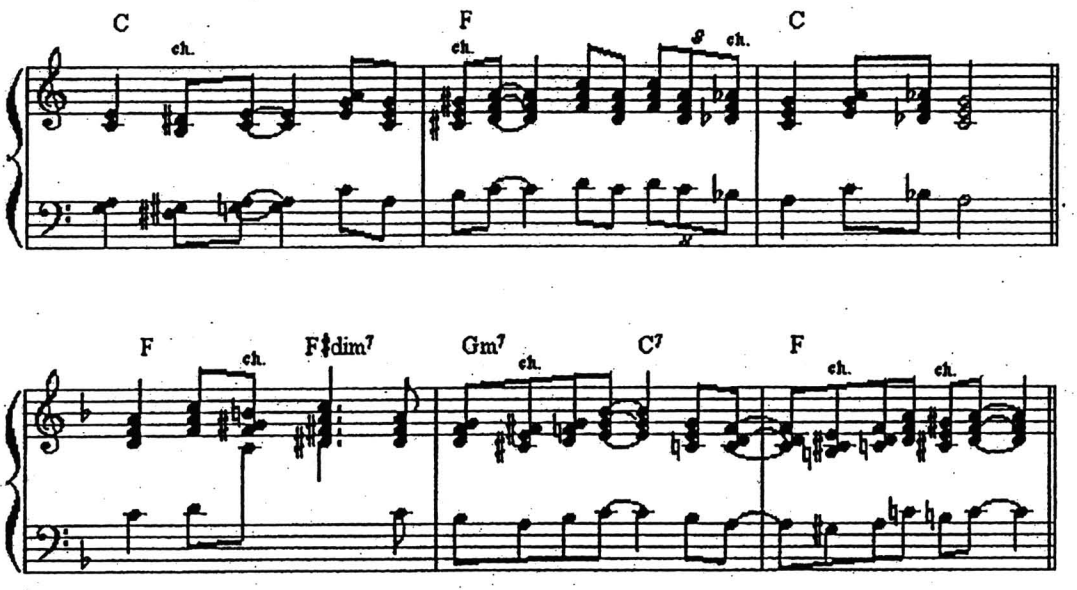
ที่มา (Garcia, 1957, p. 32)

จากภาพทำนองเสียง B เคลื่อนขึ้นไปเสียง C มีระยะเสียงห่างกันครึ่งเสียง ดังนั้นจึงเกลาเสียงประสานในแนวอื่นๆ ให้เคลื่อนเป็นโครมาติกแอพโพรช ในการเขียนเสียงประสานให้วอยซ์เสียงประสานคอร์ด C ที่เป็นตัวโน้ตคอร์ดโทนก่อนแล้วจึงเกลาเสียงประสานแบบโครมาติกในแนวที่เหลือขึ้นในระยะครึ่งเสียงเข้าหาตัวโน้ตคอร์ดโทน

แสดงโครมาติกแอพโพรชที่เป็นคอร์ดไมเนอร์

ที่มา (Kawakami, 1975, p. 128)

จากภาพทำนองเสียง C เคลื่อนขึ้นไปเสียง D มีระยะเสียงห่างกันครึ่งเสียง ดังนั้นจึงสามารถเกลาเสียงประสานในแนวอื่นๆ ให้เคลื่อนเป็นโครมาติกแอพโพรช ในการเขียนเสียงประสานให้วอยซ์เสียงประสานที่เป็นคอร์ดโทนก่อนเพื่อเป็นหลักจึงจะเกลาเสียงประสานแบบโครมาติกในแนวที่เหลือขึ้นในระยะครึ่งเสียงเข้าหาตัวโน้ตคอร์ดโทน

แสดงดับเบิลโครมาติกแอพโพรช

ที่มา (Kawakami, 1975, p. 128)

จากภาพวอยซ์เสียงประสานคอร์ด $G^{7(9)}$ ที่เป็นคอร์ดโทนก่อนเพื่อเป็นแกนหลักในแนวอื่น ทำนองมีลักษณะที่จะทำดับเบิลโครมาติกแอพโพรชได้ โดยทำนองมีเสียง G เคลื่อนลงไป G^{b} ซึ่งเป็นโน้ตนอนคอร์ดโทนทั้งสองเสียงเคลื่อนไปเสียง F ที่เป็นโน้ตคอร์ดโทนมีระยะเสียงห่างกันครึ่งเสียง ดังนั้นจึงสามารถเกลาเสียงประสานโน้ตนอนคอร์ดโทนทั้งสองเสียงให้เคลื่อนเป็นโครมาติแอพโพรช จากทำนองเสียง G เป็นคอร์ด $A^{7(9)}$ และทำนองเสียง G^{b} เป็นคอร์ด $A^{b7(9)}$ เคลื่อนเข้าสู่ทำนอง F ในคอร์ด $G^{7(9)}$

แสดงโครมาติกแอพโพรชในคอร์ดต่างๆ

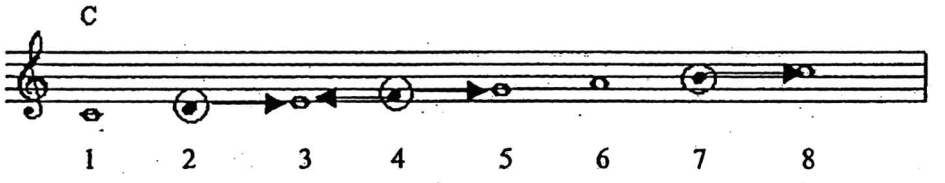
ที่มา (แมนรัตน์ ศรีกรานนท์, ม.ป.ป., หน้า 9)

จากภาพตำแหน่งที่มีตัวอักษรย่อ ch. คือตำแหน่งที่ทำโครมาติกแอพโพรช ซึ่งจะทำให้เส้นแนวแต่ละแนวไม่ซ้ำตัวโน้ต ในคีย์ C ตำแหน่ง ch. ห้องที่ 1 และห้องที่ 2 จังหวะที่ 2 เป็นการทำโครมาติกแอพโพรช เคลื่อนเสียงขึ้นเข้าหาคอร์ดโทน และตำแหน่ง ch. ห้องที่ 2 ท้ายจังหวะที่ 4 ทำโครมาติกแอพโพรช เคลื่อนเสียงลงเข้าหาคอร์ดโทน ส่วนในคีย์ F ตำแหน่ง ch. ทำโครมาติกแอพโพรช เคลื่อนเสียงขึ้นเข้าหาคอร์ดโทน

การเกลาแบบดิมินิชแอพโพรช (Diminished Approach)

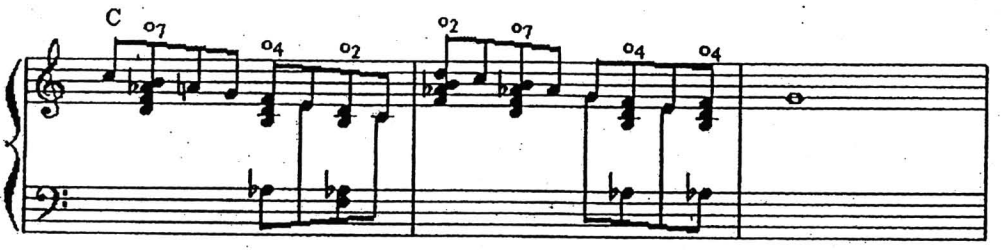
การเกลาแบบดิมินิชแอพโพรช เป็นการเกลาเสียงประสานจากแนวทำนองที่โน้ตในห้องเพลงนั้นๆ เป็นโน้ตนอนคอร์ดโทนตัวที่ 2, 4, $^{\flat}$6 และ 7 ของคอร์ด ที่มีระยะห่างของเสียงจากโน้ตนอนคอร์ดโทนเคลื่อนขึ้นหรือลงไปโน้ตคอร์ดโทนในระยะครึ่งเสียงหรือหนึ่งเสียง โดยจัดทำแนวอื่นๆ ให้เป็นคอร์ดดิมินิช ขั้นตอนการทำดิมินิชแอพโพรช

1. ให้เขียนแนวเสียงประสานที่เป็นโน้ตคอร์ดโทนในห้องนั้นๆ ให้หมดก่อน
2. ทำนองที่เป็นโน้ตนอนคอร์ดโทนตัวที่ 2, 4, $^{\flat}$6 และ 7 ของคอร์ดที่มีระยะห่างกันครึ่งเสียงหรือหนึ่งเสียง แล้วจัดทำแนวอื่นๆ ให้เป็นคอร์ดดิมินิชโดยให้โน้ตตัวที่ 2, 4, $^{\flat}$6 และ 7 เป็นชื่อของคอร์ดดิมินิชที่เคลื่อนเข้าหาคอร์ดโทน
3. ตัวโน้ตนอนคอร์ดโทนตัวที่ 2, 4, $^{\flat}$6 และ 7 ของแต่ละคอร์ดให้คิดเสมือนว่าคอร์ดแต่ละคอร์ดนั้นไม่ว่าจะเป็นคอร์ดชนิดใด นำชื่อคอร์ดเหล่านั้นมาเป็นโทนิกของบันไดเสียงเมเจอร์ก็จะทำให้ได้ตำแหน่งตัวโน้ตตัวที่ 2, 4, $^{\flat}$6 และ 7 ของคอร์ดนั้นๆ ดังภาพ



แสดงตำแหน่งตัวโน้ตที่ 2, 4, 7 ของคอร์ด
ที่มา (แมนรัตน์ ศรีกรานนท์, ม.ป.ป., หน้า 11)

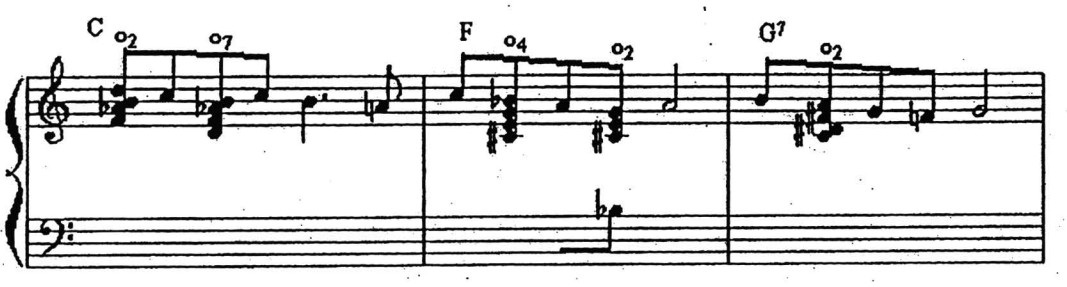
จากภาพโน้ตตัวกลมตัวที่ 1, 3, 5, 6 และ 8 ของบันไดเสียงเป็นโน้ตคอร์ดโทน ส่วนโน้ตตัวดำไม่มีหางตัวที่ 2, 4, 7 ของบันไดเสียงเป็นโน้ตนอนคอร์ดโทนมีลูกศรบอกทิศทางการเคลื่อนที่ของโน้ตที่จะต้องเกลาเป็นดิมินิชแอพโพรชเข้าหาโน้ตคอร์ดโทน



แสดงดิมินิชแอพโพรช

ที่มา (แมนรัตน์ ศรีกรานนท์, ม.ป.ป., หน้า 12)

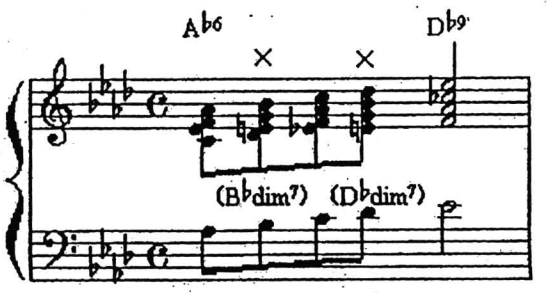
จากภาพโน้ตนอนคอร์ดโทนตัวที่ 2, 4, 7 ของคอร์ดเรียกว่า $^{0}2$, $^{0}4$, $^{0}7$ ตามลำดับ พร้อมทั้งเป็นตำแหน่งที่เป็นชื่อของคอร์ดที่วอยซ์เสียงประสานให้เห็นคอร์ดดิมินิช เพื่อเกลาเสียงประสานเข้าหาคอร์ดโทนแบบดิมินิชแอพโพรช และตัวโน้ตคอร์ดดิมินิชของคอร์ด $^{0}2$, $^{0}4$, $^{0}7$ จะมีเสียงของตัวโน้ตที่ประกอบเป็นคอร์ดมีเสียงเดียวกันทั้ง 3 คอร์ดและคอร์ดทั้ง 3 คอร์ดจะมีโน้ต $A^{\flat}$ เข้ามารวมอยู่ด้วยซึ่งถือว่าเป็นตำแหน่งที่ $^{\flat}6$ ดังนั้นถ้าทำนองเป็นตำแหน่งที่ $^{\flat}6$ จึงถือว่าเป็นตำแหน่งที่จะทำดิมินิชแอพโพรชได้ด้วยอีกตัวหนึ่ง



แสดงดิมินิชแอพโพรชในคอร์ดต่างๆ

ที่มา (แมนรัตน์ ศรีกรานนท์, ม.ป.ป., หน้า 12)

จากภาพในห้องที่ 1 คอร์ด C ครอบคลุมมีโน้ตนอนคอร์ดโทนตัวที่ $^{0}2$ เสียง D และมี $^{0}4$ เสียง B ที่สามารถทำดิมินิชแอพโพรชได้ ส่วนในห้องที่ 2 มีคอร์ด F ครอบคลุมมีโน้ตนอนคอร์ดโทนตัวที่ $^{0}2$ เป็นเสียง $B^{\flat}$ และมี $^{0}4$ เป็นเสียง G ที่สามารถทำดิมินิชแอพโพรช และในห้องที่ 3 มีคอร์ด G7 ครอบคลุมมีโน้ตนอนคอร์ดโทนตัวที่ $^{0}2$ เป็นเสียง A และมี $^{0}4$ เป็นเสียง F ที่สามารถทำดิมินิชแอดโพรชได้ ดังนั้นตัวโน้ตตัวที่ $^{0}2$, $^{0}4$, $^{0}7$ ของแต่ละคอร์ดจะมีเสียงไม่เหมือนกัน ซึ่งจะขึ้นอยู่กับตัวโน้ตที่ $^{0}2$, $^{0}4$, $^{0}7$ ของคอร์ดอะไรที่อยู่ในแต่ละห้อง การวอยซ์ให้วอยซ์ตัวโน้ตที่เป็นตัวโน้ตคอร์ดโทนก่อนแล้วที่เหลือให้เกลาเป็นดิมินิชแอพโพรชโดยคำนึงถึงคอร์ดที่ครอบคลุมอยู่ในแต่ละห้องตามตำแหน่งของคอร์ด



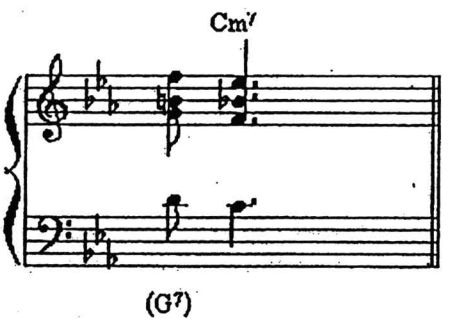
แสดงตำแหน่งดิมินิชแอพโพรช

ที่มา (Grove, 1972, p. 133)

จากภาพตำแหน่งกากะบาดเป็นโน้ตตัวที่ $^{0}2$, $^{0}4$ ของคอร์ด A♭6 ซึ่งเป็นโน้ตนอนคอร์ดโทนที่สามารถทำดิมินิชแอพโพรชได้ การทำให้วอยซ์ตัวโน้ตที่เป็นตัวโน้ตคอร์ดโทนในคอร์ด A♭6 ก่อนแล้วที่เหลือให้เกลาเป็นดิมินิชแอพโพรชตามตำแหน่งของคอร์ด

การเกลาแบบคอมินันท์ แอพโพรช (Dominant Approach)

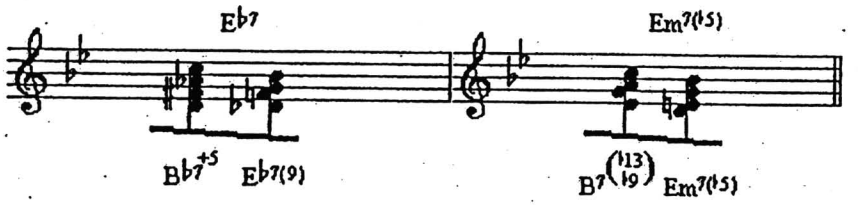
การเกลาแบบคอมินันท์ แอพโพรช เป็นการเกลาเสียงประสานจากแนวทำนองที่เป็นตัวโน้ตนอนคอร์ดโทนเคลื่อนเข้าหาตัวโน้ตคอร์ดโทน โดยตัวโน้ตนอนคอร์ดโทนที่พิจารณาแล้วเห็นว่าน่าจะทำให้เป็นคอร์ด V7 ของคอร์ดที่ครอบคลุมโน้ตคอร์ดโทนได้ ดังภาพ



แสดงคอมินันท์แอพโพรช

ที่มา (แมนรัตน์ ศรีกรานนท์, ม.ป.ป., หน้า 132)

จากภาพคอร์ด Cm7 ครอบคลุมตัวโน้ตทำนองเสียง E เป็นตัวโน้ตคอร์ดโทนและเสียง F เป็นตัวโน้ตนอนคอร์ดโทน ซึ่งเมื่อพิจารณาแล้วตัวโน้ตนอนคอร์ดโทนสามารถเกลาเป็นคอมินันท์แอพโพรชได้ จะได้เป็นคอร์ด G7 ซึ่งเป็นคอร์ด V7 ของคอร์ด Cm7

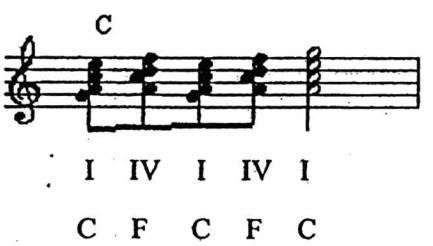


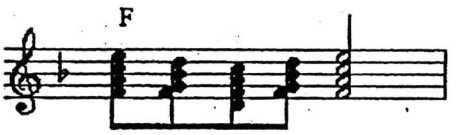
แสดงคอมินันท์แอพโพรช V7 ของ $E^{b}7$ และ V7 ของ $Em^{7(5)}$

ที่มา (Kawakami, 1975, p. 129)

จากภาพในคอร์ด $E^{b}7$ ทำนองเสียง C เป็นโน้ตนอนคอร์ดโทนเกลาเป็นคอร์ด B^{b7+5} ซึ่งเป็นคอร์ด V7 ของคอร์ด $E^{b}7$ และในคอร์ด $Em^{7(5)}$ ทำนองเสียง C เป็นโน้ตนอนคอร์ดโทนเกลาเป็นคอร์ด $B^{\left(\frac{13}{19}\right)}$ ซึ่งถือว่าเป็นคอร์ด V7 ของคอร์ด $Em^{7(5)}$

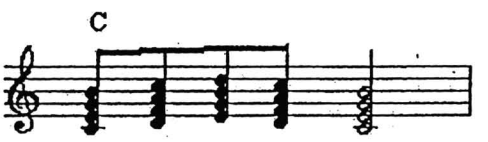
การเกลาแบบไดอาโทนิกแอพโพรช (Diatonic Approach)

การเกลาแบบไดอาโทนิกแอพโพรช เป็นการเกลาเสียงประสานจากแนวทำนองที่เป็นโน้ตนอนคอร์ดโทนเกลาเป็นคอร์ด IV เคลื่อนเข้าหาโน้ตคอร์ดโทนที่เป็นคอร์ด I การเกลาแบบไดอาโทนิกแอพโพรชนี้จึงเท่ากับเป็นการเกลาคอร์ด I กับคอร์ด IV สลับกันไปโดยแนวทำนองต้องเอื้ออำนวยต่อการเกลาด้วย และคอร์ด I อาจเป็นไปได้หลายคอร์ด เช่น คอร์ด Imaj7, I6, sI (IIIm7, Vim7) ในทำนองเดียวกันคอร์ด IV อาจเป็นได้หลายคอร์ด เช่น คอร์ด IVmaj7, IV6, sIV (IIm7, VII7) ดังภาพ

แสดงไดอาโทนิกแอพโพรช

จากภาพลักษณะของทำนองเอื้อและเหมาะสมที่จะเกลาโน้ตนอนคอร์ดโทนเคลื่อนเข้าหาคอร์ดโทน จึงใช้การเกลาเสียงประสานแบบไดอาโทนิกแอพโพรช โดยใช้คอร์ด I กับคอร์ด IV สลับกัน

Imaj7 IV I IV Imaj7

Fmaj7 Bb F Bb Fmaj7

แสดงไดอาโทนิกแอพโพรชใช้คอร์ด Imaj7 กับคอร์ด IV

จากภาพลักษณะของทำนองเอื้อและเหมาะสมที่จะเกลาโน้ตนอนคอร์ดโทนเคลื่อนเข้าหาคอร์ดโทน จึงใช้การเกลาเสียงประสานแบบไดอาโทนิกแอพโพรช โดยใช้คอร์ด I กับคอร์ด IV สลับกัน

Imaj7 sIV sI sIV I maj7

Cmaj7 Dm7 Em7 Dm7 Cmaj7

แสดงไดอาโทนิกแอพโพรชที่ใช้คอร์ดแทน

จากภาพเป็นการเกลาเสียงประสานแบบไดอาโทนิกแอพโพรช โดยใช้คอร์ด I กับคอร์ด IV สลับกันและเพื่อให้แต่ละแนวไม่เกิดการซ้ำโน้ตจึงเกลาให้คอร์ด I และคอร์ด IV เป็นคอร์ดแทนจะเห็นว่าเส้นทางเดินของแต่ละแนวเดินได้ราบรื่นไม่ซ้ำเสียง ซึ่งถ้าดูจากตัวโน้ตที่ทำไดอาโทนิกแอพโพรชแล้วจึงเท่ากับเป็นการเคลื่อนคอร์ดแบบไดอาโทนิกคอร์ดสเกล

สรุป

การเกลาเสียงประสาน เป็นการเขียนเสียงประสานตัวโน้ตที่เป็นโน้ตนอนคอร์ดโทนเกลาเสียงให้วิ่งเข้าหาตัวโน้ตคอร์ดโทน จะใช้กับตัวโน้ตเสียงสั้นๆ เช่น ตัวโน้ตตัวเขบ็ต หรือตัวโน้ตตัวดำในจังหวะเร็วๆ เพื่อที่จะทำให้เสียงประสานมีเสียงไม่ซ้ำเสียงกัน การเกลาเสียงประสานมี 4 ชนิด คือ

1. การเกลาแบบโครมาติกแอพโพรช

2. การเกลาแบบดิมินิชแอพโพรช ข้อควรระวังในการทำเสียงประสานแบบดิมินิชแอพโพรช จะต้องดูว่าโน้ตนอนคอร์ดโทนนั้นจะเคลื่อนที่เข้าหาโน้ตคอร์ดโทนตัวที่ 2, 4, $^{b}6$ หรือ 7 ของคอร์ด

3. การเกลาแบบคอมินันท์แอพโพรช

4. การเกลาแบบไดอาโทนิกแอพโพรช

6. เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

การศึกษาเอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับดนตรีมังคละนั้น สามารถแบ่งกว้างๆ ได้ 2 แนวใหญ่ๆ แนวแรกเป็นการศึกษาในเชิงประวัติความเป็นมา (Historical Studies) และพัฒนาการของดนตรีมังคละ รูปแบบดนตรีมังคละ ลักษณะเครื่องดนตรีมังคละ บทบาทของวงมังคละที่มีต่อสังคม วัฒนธรรมและพิธีกรรมต่างๆ ตลอดจนการแสดงทัศนคติเกี่ยวกับวงมังคละของไทยและวงมังคละของศรีลังกา ส่วนแนวที่สองเป็นงานการศึกษาวิจัยในเชิงมานุษยวิทยาการดนตรี (Ethnomusicological Research) เกี่ยวกับดนตรีพื้นบ้านในท้องถิ่นต่างๆ ของประเทศไทย ดังจะได้กล่าวต่อไปนี้

สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอเจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ (2506) จดหมายเหตุระยะทางไปพิษณุโลก ได้ทรงกล่าวถึงการเสด็จเมืองพิษณุโลก วันที่ 17 พฤษภาคม พ.ศ. 2444 ทรงทอดพระเนตรดนตรีมังคละที่วัดสกัดน้ำมัน ทรงอธิบายถึงรายละเอียดของเครื่องดนตรีมังคละ ลักษณะการบรรเลง บทบาทของดนตรีมังคละ และการเปรียบเทียบเครื่องดนตรีมังคละกับแบบแผนเบญจดุริยางค์ของอินเดีย

งานของสุจิตต์ วงษ์เทศ (2530) เรื่องประวัติศาสตร์เก่าๆ ก่อนจะเป่าปี่ ได้กล่าวถึงรูปแบบของเบญจดุริยางค์ของอินเดีย และการแพร่กระจายของรูปแบบดนตรีที่เป็นเบญจดุริยางค์เข้ามาในประเทศต่างๆ ในเอเชีย ซึ่งมีลักษณะแตกต่างกันไปตามวัฒนธรรม เช่น วงมังคละและวงปี่ไฉนกลองชนะ ฯลฯ

งานของสุจิตต์ วงษ์เทศ (2530) อีกเรื่องหนึ่งคือ มังคละเภรีปี่พาทย์ลังกา ได้กล่าวถึงมังคละเภรีและวงอวมังคลเภรีของศรีลังกา อธิบายถึงเครื่องดนตรี บทบาทของวงดนตรี และได้แสดงทัศนคติเกี่ยวกับวงมังคละของไทยและของศรีลังกา

งานของไมเคิล ไร้ท์ (2535) เรื่องอิทธิพลอินเดียในดนตรีและนาฏกรรมสยามได้กล่าวถึงวงมังคละเภรี และวงอวมังคลเภรีของศรีลังกา ลักษณะของเครื่องดนตรีวงมังคละเภรีและวงอวมังคละเภรี บทบาทของวงดนตรีมังคละที่มีต่อพิธีกรรมต่างๆ ตลอดจนการแสดงทัศนคติเกี่ยวกับวงมังคละของไทยและของศรีลังกา

หนังสือเรื่อง สยามวงศ์ในลังกา (2535) ของพระมหาสมเสียม แสนขัติ ได้กล่าวถึงการติดต่อสัมพันธ์กันทางศาสนาระหว่างไทยกับลังกา บอกรายละเอียดเกี่ยวกับการประกอบพิธีอุปสมบทการฟื้นฟูพระธรรมคำสอน ประวัติศาสตร์ของไทยและศรีลังกา ตลอดจนพิธีกรรมต่างๆ ทางพุทธศาสนาที่มีดนตรีเข้าไปเกี่ยวข้อง

โครงการศึกษาค้นคว้าวิจัยทางวัฒนธรรมสำนักศิลปะและวัฒนธรรม สถาบันราชภัฏพิบูลสงคราม (2539) ได้ศึกษาถึงสภาพปัญหาของดนตรีพื้นบ้านภูมิหลังของดนตรีมังคละการส่งเสริมฟื้นฟูดนตรีมังคละและทำเนียบวงดนตรีและนักดนตรีมังคละ

จากหนังสือบันทึกเรื่องเมืองพิษณุโลกของทิพย์สุดา นัยทรัพย์ และเสน่หา บุณยรักษ์ (2538) ได้กล่าวถึง ภาพลักษณ์ของจังหวัดพิษณุโลก การสืบทอดมรดกทางวัฒนธรรมท้องถิ่นประเพณีและวัฒนธรรมพื้นบ้านที่สำคัญของจังหวัดพิษณุโลก

อานันท์ นาคคง (2537) ได้ศึกษาเรื่องเมืองไทย เมืองทอง เมืองไทย เมืองกลอง กล่าวถึงความสำคัญของกลองที่มีบทบาทต่อมนุษย์แนวคิดในการศึกษาเรื่องกลอง โครงสร้างของกลองในรูปแบบต่างๆ และกระบวนการในการผลิตกลอง

งานศึกษาวิจัยเชิงมานุษยวิทยาการดนตรี (Ethnomusicological Studies)

งานศึกษาวิจัยเชิงมานุษยวิทยาการดนตรี (Ethnomusicological Studies) หรือดุริยางคศาสตร์ชาติพันธุ์ (Ethnomusicology) ของประเทศไทยในปัจจุบันยังมีไม่มากนัก โดยเฉพาะอย่างยิ่งงานศึกษาวิจัยดนตรีพื้นบ้านในเชิงมานุษยวิทยา

ในระหว่างปี พ.ศ. 2528 – 2529 Pamela Myers – Moro เรื่อง “Thai Music and Musicians in Contemporary Bangkok : An Ethnography” ได้เข้ามาเก็บข้อมูลในกรุงเทพฯ เพื่อทำการศึกษาดนตรีไทยโดยใช้มุมมองทางมานุษยวิทยา พยายามค้นหาทฤษฎีดนตรีของไทยด้วยการศึกษาจากทัศนคติและความคิดของคนไทยที่มีต่อดนตรีไทยทั้งในด้านรูปแบบโครงสร้างและองค์ประกอบต่างๆ นอกจากนี้ยังได้ศึกษาถึงสถานการณ์ทางดนตรีในสังคมไทยในปัจจุบัน ในด้านของการจัดองค์การทางสังคม โดยดูความเกี่ยวเนื่องระหว่างความเปลี่ยนแปลงวิธีการเรียนการสอนดนตรีไทยกับความเปลี่ยนแปลงในความสัมพันธ์กับครูและลูกศิษย์

ด้านระบบความเชื่อทางศาสนาและการบูชาครู (Myers – Moro) ศึกษาเรื่องเทพเจ้าทางดนตรีไทยและพิธีไหว้ครู โดยมองว่าการไหว้ครูและระบบความเชื่อทางศาสนาพื้นฐานในดนตรีไทยเป็นเสมือนกุญแจสู่ตำแหน่งพิเศษของศิลปินการแสดงทั้งหมดรวมทั้งนักดนตรีด้วย เนื่องจากดนตรีไทยมีความสัมพันธ์เกี่ยวข้องกับอำนาจเหนือธรรมชาติ (Lupernatural power) เทพเจ้าทางดนตรีสามารถบันดาลทั้งคุณและโทษให้แก่นักดนตรีได้ การบรรเลงเพลงศักดิ์สิทธิ์ขอปกป้องคุ้มครองตนเองและพิธีไหว้ครู พิธีจับถือครอบครูซึ่งทำเพื่อความชอบธรรมในการเรียนและบรรเลงเพลงศักดิ์สิทธิ์ ยังทำหน้าที่เสมือนการควบคุมทางสังคมในหมู่นักดนตรี ก่อให้เกิดความเป็นปึกแผ่นในวงการดนตรี

Myers – Moro ได้อภิปรายถึงความเกี่ยวเนื่องระหว่างดนตรีกับสังคมไทยเป็นสองแง่มุม คือ ความเกี่ยวพันธ์ระหว่างดนตรีกับโครงสร้างของสังคมแง่หนึ่ง ส่วนอีกแง่หนึ่งเป็นการมองประวัติศาสตร์ของดนตรีไทยว่ามีความสำคัญในเชิงสัญลักษณ์โดยย้ำความสัมพันธ์เกี่ยวเนื่องกับราชสำนักและชนชั้นสูงส่วนหนึ่งกับความเกี่ยวเนื่องจากพุทธศาสนาอีกส่วนหนึ่ง

การศึกษาวิจัยงานดนตรีไทยเชิงมานุษยวิทยาของปรานี วงษ์เทศ เรื่อง "The Relationship of Music and Society as seen in the Thai Case" (1973) เป็นการศึกษาถึงพัฒนาการความสัมพันธ์ระหว่างคนไทยกับสังคม ความเชื่อ ประเพณี และพิธีกรรม ตั้งแต่สมัยทวารวดีโดยเลือกศึกษาดนตรีไทย 3 ประเภท คือ วงปี่พาทย์ วงเครื่องสาย และวงมโหรี ปรานี วงษ์เทศ ได้ใช้ทฤษฎีของ Weber นำมาศึกษาเปรียบเทียบ นอกจากนี้ยังได้ศึกษาโครงสร้างระบบเสียงและบันไดเสียงของเครื่องดนตรีไทย ความสัมพันธ์ของดนตรีไทยกับการแสดง เช่น โขนละคร ลิเก และระบำดนตรีไทยกับพิธีกรรมในวันสำคัญทางศาสนาพุทธ เช่น วันสงกรานต์ วันวิสาขบูชา วันเข้าพรรษา วันสารท ออกพรรษา ทำบุญกฐิน ลอยกระทง มาฆบูชาและการทำบุญเทศน์มหาชาติ ดนตรีไทยที่เกี่ยวข้องกับพิธีกรรมเกี่ยวกับชีวิต เช่น การทำขวัญ แต่งงานและงานศพ รวมทั้งดนตรีไทยที่เกี่ยวข้องกับพิธีกรรมทางดนตรีไทยเอง เช่น พิธีไหว้ครูดนตรีไทย แล้วสรุปว่าหลังการเปลี่ยนแปลงการปกครองในปี พ.ศ. 2475 เนื่องจากอิทธิพลของดนตรีตะวันตกได้เข้ามาในสังคมไทยและได้รับการยอมรับอย่างสูง ในขณะที่ดนตรีไทยคงพัฒนาอยู่ในกรอบประเพณีและแบบแผนดั้งเดิม ทำให้ดนตรีไทยไม่สามารถปรับตัวได้ทันกับความต้องการของสังคมปัจจุบันได้ อีกทั้งความเชื่อทางไสยศาสตร์บางประการอาจเป็นอุปสรรคต่อการพัฒนาดนตรีไทย

งานของ รณชิต แม้นมาลัย (2537) เรื่อง "กลองหลวงล้านนา : ความสัมพันธ์ระหว่างวิถีชีวิตและชาติพันธ์" เพื่อวิเคราะห์ถึงบทบาทและสถานภาพของกลองหลวงล้านนาในปัจจุบันรวมไปถึงพัฒนาการของกลองหลวงทั้งทางรูปแบบ โครงสร้างของกลองหลวงและด้าน

ระบบเสี่ยง ซึ่งจะอธิบายองค์ประกอบที่สำคัญของการเกิดเสียงกลองหลวง ผลการศึกษาได้สรุปว่า กลองหลวงมีความสัมพันธ์อย่างใกล้ชิดกับวิถีชีวิตของชาวยอง ที่เป็นกลุ่มชาติพันธ์หนึ่งในจังหวัดลำพูนเห็นได้จากการที่กลองหลวงในปัจจุบันได้มีการพัฒนามาจากกลองหลวงดั้งเดิม โดยที่ชาวยองในจังหวัดลำพูนยังคงมีความสัมพันธ์เกี่ยวเนื่องกับกลองหลวง เช่น มีการสืบทอดวิชาช่างสร้างกลองหลวง ทำให้กลองหลวงล้านนาได้รับการพัฒนาทั้งด้านรูปแบบและระบบเสียงไปตามความนิยมของผู้คนในแต่ละยุคสมัยและกลองหลวงก็ยังคงรักษาบทบาทหน้าที่ในวิถีชีวิตของชาวยองและชาวบ้านนากลุ่มอื่น โดยเป็นเครื่องมือสื่อสารเพื่อแจ้งข่าวแก่สมาชิกชุมชนเป็นเครื่องมือสื่อสารเพื่อแจ้งข่าวแก่สมาชิกของชุมชน เป็นเครื่องดนตรีประกอบในงานประเพณีพิธีกรรมอันเนื่องด้วยศาสนา แล้วยังเป็นเครื่องไทยทานที่สร้างเพื่อถวายเป็นพุทธบูชา ทำให้กลองหลวงเป็นศูนย์กลางเชื่อมโยงความสัมพันธ์ระหว่างชุมชนกับวัดอย่างชัดเจน โดยถือว่ากลองหลวงที่สร้างขึ้นมาด้วยความร่วมมือระหว่างชาวบ้านกับวัดเป็นสมบัติของวัดและชุมชนนั้นๆ ในปัจจุบันกลองหลวงมีบทบาทในเรื่องของการแข่งขันอีกด้วย กลองหลวงจึงกลายเป็นสัญลักษณ์แห่งเกียรติยศและศักดิ์สิทธิ์ของชุมชน จัดเป็นเครื่องดนตรีที่มีความเป็นเอกลักษณ์ทั้งรูปแบบและบทบาทหน้าที่ในสังคมล้านนา

งานการศึกษาวิจัยเรื่อง “กาหลอในอำเภอทุ่งสง จังหวัดนครศรีธรรมราช” ของภัทราวรรณ จันทร์ธิราช (2539) ได้ศึกษาประวัติความเป็นมาของวงกาหลอในภาคใต้ความเชื่อและพิธีกรรมของดนตรีกาหลอที่ใช้ในงานศพ องค์ประกอบของดนตรีกาหลอ และลักษณะของกาหลอในสังคมไทย ผลการศึกษาวิจัยสรุปว่า ได้มีแนวคิดในเรื่องของประวัติความเป็นมาของวงดนตรีกาหลอในภาคใต้ มีอยู่ 2 แนวทางคือ แนวคิดแรก กาหลอเป็นวัฒนธรรมของอินเดียที่แพร่กระจายเข้ามายังแหลมมลายูตั้งแต่โบราณ ส่วนแนวคิดที่สองเชื่อว่ากาหลอเป็นดนตรีที่เกิดขึ้นมาแต่ครั้งสมัยพุทธกาลใช้เป็นเครื่องประโคมแห่นำเศียรของท้าวมหาพรหม

ความเชื่อและพิธีกรรมของกาหลอมีพื้นฐานความเชื่ออยู่ว่า กาหลอเป็นดนตรีที่นำวิญญาณของคนตายไปสู่สรวงสวรรค์ พิธีกรรมของดนตรีกาหลอเริ่มตั้งแต่การติดต่อวงกาหลอพิธีกรรมการออกจากบ้าน พิธีกรรมเข้าโรงกาหลอ พิธีกรรมการไหว้ครู พิธีเบิกปากปี่ พิธีตีกลองสวรรค์ การบรรเลงเพลง พิธีออกโรงกาหลอ พิธีทลายโรง พิธีเบิกทาง พิธีทำศพ และพิธีคว่ำฆ้องปัจจุบันวงกาหลอในพื้นที่ที่ศึกษาพบว่าใช้บรรเลงเฉพาะงานศพแต่เพียงอย่างเดียว

งานการศึกษาวิจัยเรื่อง “รองเง็ง / ระบำ / ดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ของประเทศไทย” ของประภาส ขวัญประดับ (2540) เพื่อศึกษาประวัติและพัฒนาการของดนตรีพื้นบ้านที่เรียกว่ารองเง็งคณะรองเง็งที่มีชื่อเสียงในจังหวัดภาคใต้ บทบาทของรองเง็งที่มีต่อสังคมและวัฒนธรรมในจังหวัดภาคใต้ ผลการศึกษาสรุปว่า ดนตรีพื้นบ้านภาคใต้มีวัตถุประสงค์เพื่อความบันเทิงและเพื่อการ

ประกอบพิธีกรรมรองเง็งได้เข้ามาในดินแดนภาคใต้ของไทย เนื่องจากในอดีตภาคใต้เป็นเมืองท่า มีการติดต่อสังสรรค์กับชนชาติต่างๆ ทำให้เกิดการผสมผสานทางวัฒนธรรมกันขึ้น และไทยรับมาเป็นส่วนหนึ่งของดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ พบว่ามีการแสดงรองเง็งอยู่ในบริเวณชายฝั่งทะเลตะวันออก คือ ปัตตานี สงขลา และนราธิวาส และฝั่งทะเลตะวันตก เช่น จังหวัดสตูล ตรัง กระบี่ เป็นต้น ที่สำคัญคือรองเง็งยังมีบทบาทต่อสังคมและวัฒนธรรมของภาคใต้ คือ บทบาทสะท้อนการผสมผสานทางวัฒนธรรมระหว่างชนชาติบทบาทด้านการส่งเสริมการท่องเที่ยวในภาคใต้บทบาทในการส่งเสริมการศึกษาของรัฐบทบาทต่อการสนับสนุนนโยบายของรัฐด้านการส่งเสริมศิลปวัฒนธรรมท้องถิ่น

งานการศึกษาวิจัยเชิงมานุษยวิทยาการดนตรีอีกสองเรื่อง คือ งานของศักดิ์ชัย หิรัญรักษ์ และรุ่งทิวา กิจมี จะเน้นไปในเรื่องของเครื่องดนตรีดังนี้

งานเรื่อง “โครงสร้างทางกายภาพของเครื่องลมไทยและการจัดแบ่งหมวดหมู่” ของศักดิ์ชัย หิรัญรักษ์ (2535) ได้กล่าวถึงการศึกษาทางอุโมษวิทยาของเครื่องลม การศึกษาเครื่องลมของไทย การจัดแบ่งหมวดหมู่เครื่องลมตามระบบของอีริค ฟอน ฮอร์นบอสเตล และเคริท์ สัคส์

ส่วนงานเรื่อง “จะเข้ : การสร้างและการบรรเลง” ของรุ่งทิวา กิจมี (2540) ได้ศึกษาและรวบรวมข้อมูลเกี่ยวกับกรรมวิธีในการสร้างจะเข้ด้วยฝีมือของช่างชาวบ้าน และประมวลความรู้เรื่องประวัติและพัฒนาการของเครื่องดนตรีจะเข้ รวมทั้งการศึกษาเรื่องการบรรเลงจะเข้ ผลการศึกษาพบว่า กำเนิดของเครื่องดนตรีจะเข้ไม่ทราบแน่ชัดว่าเป็นของชนชาติใด แต่ได้กลายเป็นเครื่องดนตรีที่คนไทยนิยมมานานเป็นเครื่องดนตรีที่มีบทบาทในการบรรเลงในวงเครื่องสายไทย วงมโหรีและประกอบการแสดง กระบวนการและขั้นตอนในการสร้างเครื่องดนตรีจะเข้มีความละเอียดซับซ้อนและพิถีพิถันกันมาก ช่างผู้มีฝีมือในการสร้างเครื่องดนตรีชนิดนี้ชื่อนายเอื้อ ฉัตรเฉลิม เป็นช่างฝีมือชาวบ้านในท้องถิ่นชลบุรี ได้รับการยกย่องว่าเป็นผู้ที่มีความเชี่ยวชาญในการสร้างเครื่องดนตรีจะเข้เป็นอย่างยิ่ง ด้วยคุณภาพที่ยอมรับว่าเสียงดีมีความชัดเจนกังวาน ดังฉ่ำทุกเส้นสายมีรูปทรงที่สวยงาม ส่วนการบรรเลงจะเข้นั้นผู้บรรเลงต้องมีเม็ดพรายและการประดับทำนองที่วิจิตรพิสดารด้วยความสามารถของนักดนตรีเอง ทั้งเครื่องดนตรีที่ดีและนักดนตรีที่มีความสามารถเป็นองค์ประกอบที่สำคัญ ทำให้จะเข้เป็นเครื่องดนตรีที่ได้รับความนิยมชื่นชอบจากคนในสังคมไทยจำนวนมาก

ทั้งแนวคิดทฤษฎีและเอกสารงานวิจัยที่เกี่ยวข้องข้างต้นดังกล่าว ผู้วิจัยจะได้นำมาเป็นแนวทางในการเรียบเรียงเสียงประสานทำนองเพลงมังคละ เพื่อที่จะนำไปบรรเลงกับวงดุริยางค์ตามหลักทฤษฎีดนตรีสากลและบันทึกมาเป็นโน้ตสากลเพื่อเผยแพร่ต่อไป