บทความวิจัย (Research Article)

สำนวนเพลงมังคละจากหนังสือโน้ตเพลงของประทีป นักปี่ พ.ศ.2525–2537: การวิเคราะห์เชิงดนตรีวิทยา

Mangkhala Musical Idioms from Prateep Nakpee's Notated Songbook, (1982–1994): A Musicological Analysis

ณัฏฐนิช นักปี่[1] และกมลธรรม เกื้อบุตร[2*]
Nattanit Nakpee[1] and Kamontam Kuabutr[2*]

บทคัดย่อ

การวิจัยนี้มุ่งวิเคราะห์ลักษณะสำนวนเพลงและวิธีการบรรเลงเพลงมังคละจากหนังสือโน้ตเพลงของประทีป นักปี่ ซึ่งบันทึกขึ้นระหว่าง พ.ศ. 2525–2537 โดยใช้ระเบียบวิธีวิจัยเชิงคุณภาพทางดนตรีวิทยาร่วมกับการวิจัยเชิงเอกสาร แหล่งข้อมูลหลักประกอบด้วยโน้ตเพลงมังคละจำนวน 33 เพลง ซึ่งผ่านการตรวจสอบความถูกต้องและความน่าเชื่อถือจากนักวิชาการดนตรีจำนวน 3 ท่าน จำแนกและวิเคราะห์ข้อมูลตามทฤษฎีการวิเคราะห์เพลงไทยและแนวคิดเกี่ยวกับดนตรีพื้นบ้าน

ผลการวิจัยพบว่า เพลงมังคละประกอบด้วยสำนวนเพลง 4 ลักษณะ ได้แก่ 1) สำนวนจังหวะหลักมีกระสวนพื้นฐาน 8 รูปแบบ บรรเลงร่วมกันระหว่างกลองยืนและกลองหลอน 2) สำนวนการสอดจังหวะ ผู้บรรเลงสร้างสรรค์ขึ้นมาจากวิธีการแปรสำนวนของสำนวนจังหวะหลักของเพลง 3) สำนวนกลองโกร๊กแบ่งเป็นการตีรัวในอัตราส่วน 1 : 2 : 4 : 8 และการตีดำเนินทำนอง และ 4) สำนวนทำนองปี่ ใช้กลุ่มเสียง 5 เสียง ได้แก่ ฟา ซอล ลา โด และเร แบ่งโครงสร้างเป็นส่วนขึ้นต้นเพลง ส่วนทำนองเพลง และส่วนลงจบ

[1] ภาควิชาดนตรี คณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยนเรศวร ประเทศไทย
Department of Music, Faculty of Humanities, Naresuan University, Thailand
[2] สาขาวิชาดนตรีสากล คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏพิบูลสงคราม ประเทศไทย
Western Music Program, Faculty of Humanities and Social Sciences, Pibulsongkram Rajabhat University, Thailand
*Corresponding author; email: kamontam.k@psru.ac.th
(**Received**: 29 June 2026; **Revised**: 31 July 2026; **Accepted**: 2 August 2026)

วิธีการบรรเลงของเครื่องดนตรีแต่ละชนิดมีหน้าที่แตกต่างกัน แต่เชื่อมโยงกันเป็นพื้นผิวทางดนตรีหลายชั้น โดยกลองยืนและกลองหลอนกำหนดจังหวะหลักและการสอดจังหวะ กลองโกร๊กเพิ่มน้ำหนักและความหนาแน่นของเสียง และปี่ดำเนินแนวทำนอง ชื่อเพลงมังคละแบ่งได้เป็น 2 ประเภท ได้แก่ 1) ชื่อประเภทไม้ซึ่งสัมพันธ์กับจำนวนครั้งของเสียง “เท่ง” ที่บรรเลงด้วยกลองยืน และ 2) ชื่อเฉพาะที่สื่อถึงอารมณ์ กิริยาอาการ และจินตนาการของผู้บรรเลง ข้อค้นพบแสดงให้เห็นว่าเพลงมังคละมีระบบสำนวนและวิธีการบรรเลงเฉพาะ ซึ่งเกิดจากความสัมพันธ์ระหว่างชั้นจังหวะและชั้นทำนอง สะท้อนภูมิปัญญาของนักดนตรีพื้นบ้าน เป็นฐานในการอนุรักษ์ ถ่ายทอด และพัฒนาการเรียนรู้ดนตรีมังคละอย่างเป็นระบบ

คำสำคัญ: มังคละ สำนวนเพลง กระสวนจังหวะ

Abstract

This study aims to analyze the musical idioms and performance practices of Mangkhala music based on the music notation by Prateep Nakpee between 1982 and 1994. The study employed a qualitative musicological approach combined with documentary research. The primary data comprised 33 notated Mangkhala pieces, which were verified for accuracy and credibility by three music scholars. The collected data were subsequently classified and analyzed using Thai music analysis theory together with concepts related to Thai folk music.

The findings reveal that Mangkhala music comprises four types of musical idioms: 1) the principal rhythmic idiom, which consists of eight fundamental rhythmic patterns performed collaboratively by the Klong Yuen and Klong Lon; 2) the interlocking rhythmic idiom, creatively developed by performers through variations of the principal rhythmic patterns; 3) the Klong Krok idiom, which includes two distinctive techniques: rhythmic rolls based on proportional subdivisions of 1:2:4:8 and melodic drumming patterns; and 4) the Pi melodic idiom, which employs a pentatonic scale consisting of the pitches F, G, A, C, and D. Its structure is organized into three sections: the introduction, the principal melody, and the concluding phrase.

The performance practices of each instrument differ in musical function while collectively creating a multilayered musical texture. The Klong Yuen and Klong Lon establish the principal pulse and interlocking rhythmic patterns, the Klong Krok reinforces rhythmic intensity and textural density, and the Pi carries the principal melodic line. The names of Mangkhala pieces can be classified into two categories; 1) names of Mai (types of rhythmic patterns), which correspond to the number of Theng strokes performed on the Klong Yuen; and 2) specific titles that reflect the performers' emotions, gestures, actions, and imagination. These findings demonstrate that Mangkhala music possesses a unique system of idioms and performance practices arising from the interaction between rhythmic and melodic layers. This reflects the wisdom of folk musicians and serves as a foundation for the systematic conservation, transmission, and development of Mangkhala music education.

Keywords: Mangkhala, musical idioms, rhythmic patterns

บทนำ

ดนตรีมังคละมีลักษณะการประสมวงอยู่ในประเภทวงปี่กลองที่ปรากฏและสืบทอดในพื้นที่ภาคเหนือตอนล่างของประเทศไทย โดยเฉพาะจังหวัดพิษณุโลก สุโขทัย และอุตรดิตถ์ ได้รับอิทธิพลมาจากวงปัญจวาทยะของประเทศอินเดีย ซึ่งเกิดจากการแพร่กระจายของศาสนาพราหมณ์ฮินดู และศาสนาพุทธ โดยเข้ามาพร้อมกับการอัญเชิญพระพุทธสิหิงค์มาประดิษฐานที่อาณาจักรสุโขทัยในการเผยแผ่พระพุทธศาสนาช่วงศตวรรษที่ 19 ปี ประมาณ พ.ศ.1888 (เกษร เอมโอด และคณะ, 2563, น. 55-56) ต่อมาเมื่อพุทธศาสนาได้กระจายตัวเข้าสู่พื้นที่ต่าง ๆ ในเขตอาณาจักรสุโขทัยอย่างกว้างขวาง ทั้งหัวเมืองสำคัญและชุมชนท้องถิ่น วงปี่กลองก็ได้แพร่กระจายเข้าไปในท้องถิ่นด้วย โดยวงปี่กลองมีบทบาทสัมพันธ์กับพิธีกรรมทางศาสนา การประโคมแห่ และกิจกรรมทางวัฒนธรรมของชุมชนท้องถิ่นอย่างต่อเนื่อง ทั้งนี้ยังทำหน้าที่เชื่อมโยงความรักความสามัคคีของคนในชุมชนอีกด้วย วงปี่กลองนี้มีชื่อเรียกที่เป็นที่รู้จักว่า วงดนตรีมังคละ

การประสมวงดนตรีมังคละประกอบด้วยเครื่องเป่า คือ ปี่ และเครื่องตี ได้แก่ กลองยืน กลองหลอน กลองมังคละหรือกลองโกร๊ก รวมทั้งเครื่องประกอบจังหวะ เช่น ฉิ่ง ฉาบ กรับ และฆ้อง วงดนตรีประเภทนี้มีบทบาทสัมพันธ์กับวิถีชีวิตของชุมชน ทั้งการประโคมในขบวนแห่ การประกอบพิธีกรรม งานบุญ งานประเพณี ตลอดจนกิจกรรมทั้งที่เป็นงานมงคลและงานอวมงคล จึงมิได้ทำหน้าที่เพียงสร้างความบันเทิงเท่านั้น หากยังเป็นสื่อทางวัฒนธรรมที่สะท้อนความเชื่อ ประเพณี และความสัมพันธ์ของคนในท้องถิ่นอีกด้วย (กมลธรรม เกื้อบุตร, 2563, น. 53; นพดล พันธุ์เพ็ชร์ และคณะ, 2566, น. 23–24)

ความสัมพันธ์ระหว่างบทบาทของเครื่องดนตรีภายในวงเป็นอีกปัจจัยหนึ่งที่ทำให้วงมังคละมีเอกลักษณ์ โดยลักษณะสำคัญของวงดนตรีมังคละอยู่ที่การประสมเสียงระหว่างเครื่องเป่าและเครื่องตี โดยเฉพาะกลองยืน กลองหลอน กลองโกร๊ก และปี่ ซึ่งทำหน้าที่ร่วมกันในการสร้างกระสวนจังหวะ ทำนอง และโครงสร้างการบรรเลงที่มีอัตลักษณ์อย่างชัดเจน กลองยืนทำหน้าที่วางกระสวนจังหวะหลักของเพลง กลองหลอนบรรเลงสอดรับและหยอกล้อกับกลองยืน ส่วนกลองมังคละหรือกลองโกร๊กทำหน้าที่แปรและสอดแทรกกระสวนจังหวะเพื่อเพิ่มความคึกคัก ขณะที่ปี่ทำหน้าที่ดำเนินทำนองและสอดประสานกับจังหวะของเครื่องตี ลักษณะดังกล่าวทำให้เพลงมังคละเกิดขึ้นจากการประสานระหว่างสำนวนจังหวะของกลองกับสำนวนทำนองของปี่ภายใต้โครงสร้างการบรรเลงร่วมกัน (ณัฏฐนิช นักปี่ และคณะ, 2568, น. 92–93)

เพลงมังคละมิได้เป็นเพียงบทเพลงสำหรับประกอบพิธีกรรมหรือการประโคมแห่เท่านั้น หากยังเป็นระบบความรู้ทางดนตรีที่สะท้อนวิธีคิดของนักดนตรีพื้นบ้านผ่านการกำหนดชื่อเพลง การใช้กระสวนจังหวะกลอง การสอดทำนอง และการประสานบทบาทระหว่างกลองกับปี่ เพลงบางส่วนจึงเรียกชื่อเป็น “ไม้” ตามแบบแผนการตีและการนับจำนวนไม้กลอง ขณะที่เพลงอีกส่วนหนึ่งมีชื่อเฉพาะซึ่งสัมพันธ์กับอารมณ์ กิริยาอาการ และจินตนาการของคนในชุมชน ทั้งนี้เพลงมังคละมีจุดที่น่าสนใจในการศึกษาคือ เป็นเพลงที่มีการนำสำนวนจังหวะกลองกับสำนวนทำนองปี่มาบรรเลงประกอบกันเพื่อให้อยู่ในรูปแบบของวงปี่กลอง แต่เพลงมังคละมุ่งให้ความสำคัญกับการบรรเลงกลองอย่างเด่นชัดโดยเห็นได้จากการเรียกชื่อเพลง อีกทั้งมีการสร้างสรรค์สำนวนจังหวะกลองขึ้นบรรเลงจำนวนมาก ส่วนสำนวนทำนองปี่ที่ใช้บรรเลงเพลงมีรูปแบบเป็นเพียงการด้นเพื่อสอดประสานจังหวะกลองเท่านั้น ด้วยเหตุนี้จึงเป็นปัจจัยที่ทำให้เพลงมังคละมีความแปลกใหม่และความน่าสนใจในการศึกษา

แม้ว่าดนตรีมังคละจะยังคงมีการบรรเลงและถ่ายทอดอยู่ในบางชุมชน ทั้งนี้สถานการณ์การสืบทอดองค์ความรู้กำลังเผชิญข้อจำกัดอย่างชัดเจน งานศึกษาวงมังคละบ้านกองโค จังหวัดอุตรดิตถ์ พบว่า ในช่วงเวลาที่เก็บข้อมูลเหลือวงมังคละเพียงหนึ่งวง สมาชิกส่วนใหญ่เป็นผู้สูงอายุและยังไม่มีผู้สืบทอดอย่างต่อเนื่อง (นพดล พันธุ์เพ็ชร์ และคณะ, 2566, น. 24) ขณะที่การศึกษาชมรมดนตรีพื้นบ้านมังคละจังหวัดพิษณุโลกพบว่า แม้มีข้อมูลบทเพลงที่เคยใช้บรรเลงจำนวน 38 เพลง แต่ใน พ.ศ. 2567 นักดนตรีสามารถบรรเลงได้เพียง 14 เพลงเท่านั้น (ณัฏฐนิช นักปี่ และคณะ, 2568, น. 94) ข้อมูลดังกล่าวสะท้อนให้เห็นการลดจำนวนของบทเพลงในความทรงจำและการปฏิบัติจริงของนักดนตรี และแสดงถึงความจำเป็นเร่งด่วนในการรวบรวม ตรวจสอบ และวิเคราะห์หลักฐานทางดนตรีที่ยังหลงเหลืออยู่

ภายใต้สถานการณ์ดังกล่าว หนังสือโน้ตเพลงมังคละของประทีป นักปี่ นับเป็นหลักฐานทางดนตรีที่มีความสำคัญ เนื่องจากเป็นการบันทึกบทเพลงจากนักดนตรีมังคละจำนวน 9 คน ในพื้นที่จังหวัดพิษณุโลก สุโขทัย และอุตรดิตถ์ ระหว่าง พ.ศ. 2525–2537 เอกสารชุดนี้จึงมิได้เป็นเพียงการรวบรวมโน้ตเพลง หากยังเป็นคลังข้อมูลที่บันทึกร่องรอยของสำนวนเพลงจากนักดนตรีต่างบุคคล ต่างพื้นที่ และต่างช่วงเวลา ทำให้สามารถศึกษาเปรียบเทียบทั้งส่วนที่เป็นแบบแผนร่วมและส่วนที่มีความแตกต่างเฉพาะตัวของนักดนตรีแต่ละคนได้ อีกทั้งยังช่วยให้เห็นภาพของเพลงมังคละในช่วงเวลากว่า 12 ปี ซึ่งเป็นช่วงเวลาที่นักดนตรีผู้ให้ข้อมูลหลายคนยังมีบทบาทในการบรรเลงและถ่ายทอดความรู้ในชุมชน

อย่างไรก็ตาม หนังสือโน้ตเพลงดังกล่าวมีลักษณะเป็นหลักฐานชั้นต้นที่มุ่งบันทึกและรวบรวมบทเพลง ยังมิได้มีการวิเคราะห์ในประเด็นลักษณะสำนวนเพลง วิธีการบรรเลง หรือความสัมพันธ์ระหว่างชื่อเพลงกับการบรรเลงดนตรีอย่างเป็นระบบ ผู้วิจัยจึงสนใจนำข้อมูลจากหนังสือโน้ตเพลงมังคละของประทีป นักปี่ มาวิเคราะห์และสังเคราะห์เป็นองค์ความรู้ทางดนตรีวิทยา โดยมุ่งอธิบายแบบแผนของสำนวนเพลงมังคละจากหลักฐานที่บันทึกไว้ระหว่าง พ.ศ. 2525–2537 คุณค่าของการศึกษาครั้งนี้จึงมิได้อยู่ที่การค้นพบบทเพลงใหม่ แต่เป็นการค้นหาองค์ความรู้และการทำความเข้าใจเพลงมังคละในฐานะดนตรีพื้นบ้านที่มีแบบแผนเฉพาะทางวัฒนธรรมดนตรี เพื่อใช้เป็นแนวทางในการพัฒนาเพลงดนตรีมังคละให้ดำรงอยู่ ตลอดจนยังเป็นแนวทางให้กับผู้สนใจในการศึกษาค้นคว้าด้านดนตรีมังคละและดนตรีพื้นบ้านต่อไป

วัตถุประสงค์การวิจัย

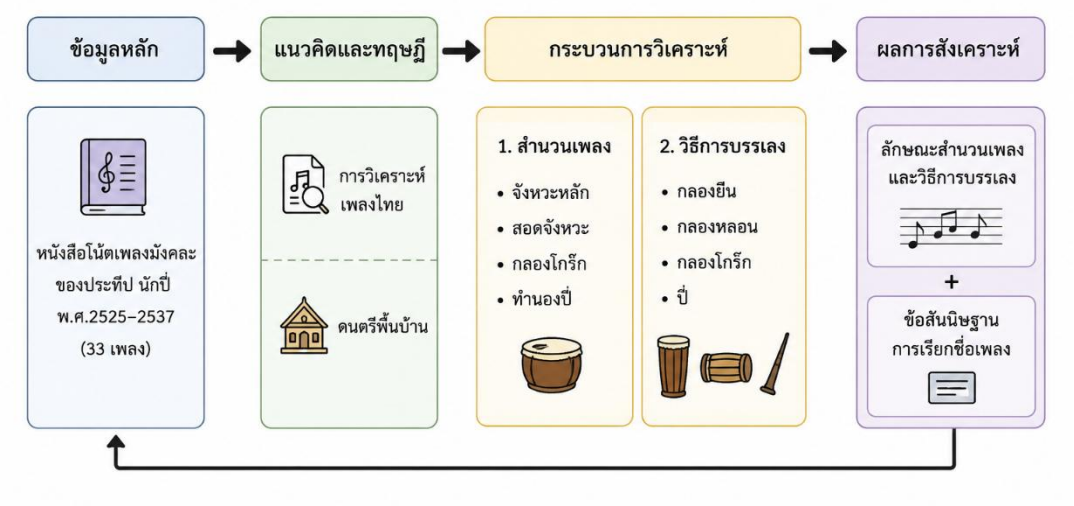
1. เพื่อวิเคราะห์ลักษณะสำนวนเพลงมังคละจากหนังสือโน้ตเพลงของประทีป นักปี่
2. เพื่อวิเคราะห์วิธีการบรรเลงเพลงมังคละจากหนังสือโน้ตเพลงของประทีป นักปี่

ขอบเขตการวิจัย

1. ด้านเนื้อหา การวิเคราะห์ลักษณะสำนวนเพลงมังคละวิธีการบรรเลงเพลงมังคละจากหนังสือโน้ตเพลงของประทีป นักปี่ ผู้วิจัยทำการศึกษาเฉพาะบริบทตามการบันทึกโน้ตในหนังสือโน้ตเพลงของประทีป นักปี่ เท่านั้น

2. ด้านช่วงเวลา ผู้วิจัยทำการศึกษาเนื้อหาบทเพลงที่ประทีป นักปี่ได้ทำการบันทึกไว้ในช่วงปี พ.ศ.2525–2537

กรอบแนวคิดการวิจัย



ภาพ 1 กรอบแนวคิดการวิจัย

วิธีดำเนินการวิจัย

การวิจัยครั้งนี้เป็นการวิจัยเชิงคุณภาพทางดนตรีวิทยา ใช้การวิจัยเชิงเอกสารเพื่อวิเคราะห์และอธิบายข้อมูลทางประวัติศาสตร์ดนตรี ผู้วิจัยได้ทำการวางแผนงานเบื้องต้นเพื่อค้นคว้าและทบทวนวรรณกรรมต่าง ๆ ที่เกี่ยวข้อง โดยมีแหล่งข้อมูลหลักคือ ข้อมูลโน้ตเพลงมังคละจำนวน 33 เพลงจากหนังสือโน้ตเพลงมังคละของประทีป นักปี่ ที่ได้ตรวจสอบความถูกต้องและความน่าเชื่อถือจากนักวิชาการดนตรี จำนวน 3 ท่าน ได้แก่ 1) รองศาสตราจารย์ประทีป นักปี่ 2) รองศาสตราจารย์สธน โรจนตระกูล และ 3) อาจารย์สันติ ศิริคชพันธุ์ จากนั้นจำแนกเป็นหมวดหมู่เพื่อทำการวิเคราะห์โดยใช้แนวคิดและทฤษฎีต่าง ๆ ดังนี้ 1) ทฤษฎีการวิเคราะห์เพลงไทยของมานพ วิสุทธิแพทย์ (2556) 2) แนวคิดเรื่องดนตรีพื้นบ้านของสันติ ศิริคชพันธุ์ (2540) และประทีป นักปี่ (2548)

ผลการวิจัย

เพลงมังคละมีที่มาจากการบรรเลงของวงปัญจวาทยะที่ประโคมแห่และอัญเชิญพระพุทธสิหิงค์มาประดิษฐานที่อาณาจักรสุโขทัยในการเผยแผ่พระพุทธศาสนา และต่อมาพัฒนาเป็นวงดนตรีมังคละใช้บรรเลงอยู่ในแถบจังหวัดสุโขทัย จังหวัดอุตรดิตถ์ และจังหวัดพิษณุโลก เพลงมังคละมีการสร้างสรรค์ขึ้นใช้บรรเลงในวิถีชีวิตของชาวบ้านตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบัน จากการวิเคราะห์จะเห็นได้อย่างชัดเจนว่า ลักษณะของเพลงมังคละมีการบรรเลงโดยใช้การประสมเสียงของเครื่องตีและเครื่องเป่าประกอบกัน ซึ่งผู้วิจัยได้นำเสนอผลการวิจัยตามวัตถุประสงค์การศึกษา ข้อค้นพบจากการศึกษาสามารถแบ่งออกเป็น 3 ประเด็น ดังนี้

1. สำนวนเพลงมังคละ มีลักษณะสำนวนประกอบกัน 4 ลักษณะ คือ สำนวนจังหวะหลัก สำนวนการสอดจังหวะ สำนวนการบรรเลงกลองโกร๊ก และสำนวนทำนองปี่

1.1 สำนวนจังหวะหลัก

- เป็นสำนวนที่มีการบรรเลงร่วมกันระหว่างกลองยืนและกลองหลอน โดยมีลักษณะการบันทึกโน้ตเป็นห้องเพลงคู่ คือ มีความยาว 2 ห้องเพลง 4 ห้องเพลง 6 ห้องเพลง 8 ห้องเพลง 10 ห้องเพลง 12 ห้องเพลง 14 ห้องเพลง 16 ห้องเพลง 18 ห้องเพลง และ 20 ห้องเพลง

- รูปแบบของสำนวนจังหวะหลักมี 8 รูปแบบ ประกอบด้วย

1) /- - - x /- x - x /
2) /- - - x /- - x x /
3) /- - - x / x x - x /
4) /- - - x /x x x x /
5) /- x - x /- x - x /
6) /- - x x /- - x x /
7) /- x x x /- x x x /
8) /- x x x /x x - x /

โดยรูปแบบทั้ง 8 รูปแบบนี้ ผู้บรรเลงสามารถนำไปสร้างสรรค์สำนวนเพลงมังคละด้วยเทคนิคและวิธีการสร้างเสียงที่หลากหลายบนหน้ากลองยืนและกลองหลอน ซึ่งประกอบด้วยเสียงจ๊ะ ติง ตุ๊บ เท่ง นืด ก๊อก กะ และปะ[1]

- สำนวนจังหวะหลักจะบรรเลงขึ้นต้นด้วยกลองหลอนในเสียงจ๊ะ และบรรเลงลงจบด้วยกลองยืนในเสียงเท่งหรือเสียงจ๊ะ โดยหากลงจบด้วยเสียงเท่ง สำนวนจังหวะหลักนั้นจะมีจังหวะที่ช้า ส่วนลงจบด้วยเสียงจ๊ะ สำนวนจังหวะหลักนั้นจะมีจังหวะที่เร็ว ทั้งนี้สามารถวิเคราะห์จากรูปแบบของสำนวนจังหวะหลักได้อีกด้วยคือ รูปแบบ /- - - x /- x - x / และ /- x - x /- x - x / เป็นการบรรเลงทำนองที่เรียบง่ายและมีจังหวะช้า รูปแบบ / - - - x / x x - x / และ / - x x x / x x - x / เป็นการบรรเลงเน้นเสียงให้มีความกระชับของสำนวนเพลงและใช้เสียงกลองสั้น ๆ จึงมีจังหวะเร็วเร้าใจ

[1] เสียงจ๊ะ ติง ตุ๊บ เท่ง นืด ก๊อก กะ และปะ เป็นคำเลียนเสียงที่นักดนตรีมังคละใช้เรียกลักษณะเสียงซึ่งเกิดจากตำแหน่งและวิธีการตีกลองที่แตกต่างกัน โดย เสียงจ๊ะ เกิดจากการใช้มือตีแบบเปิดลงบนหน้ากลองด้านเล็ก แล้วปล่อยให้หนังหน้ากลองสั่นสะเทือนได้อย่างอิสระ ทำให้เกิดเสียงสั้นและกังวาน; เสียงติง เกิดจากการใช้ไม้ตีลงบนหนังหน้าใหญ่ของกลองหลอนแบบเปิด ทำให้เกิดเสียงสูงและกังวาน; เสียงตุ๊บ เกิดจากการใช้ไม้ตีลงบนหนังหน้าใหญ่ของกลองยืนแบบปิด โดยกดหรือวางไม้ค้างไว้บนหนังหน้ากลองเพื่อหยุดการสั่นสะเทือน ทำให้เกิดเสียงทุ้ม สั้น และไม่กังวาน; เสียงเท่ง เกิดจากการใช้ไม้ตีลงบนหนังหน้าใหญ่ของกลองยืนแบบเปิดแล้วปล่อยให้หนังหน้ากลองสั่นสะเทือนอย่างอิสระ ทำให้เกิดเสียงทุ้มและกังวาน; เสียงนืด เกิดจากการใช้ไม้ตีกดและรูดไปบนหนังหน้าใหญ่ของกลองหลอน ทำให้เกิดเสียงยาวที่มีลักษณะเลื่อนหรือครูดต่อเนื่อง; เสียงก๊อก เกิดจากการใช้ไม้เคาะบริเวณขอบของหน้าใหญ่หรือขอบตัวกลอง ทำให้เกิดเสียงสั้น แหลม และแห้งคล้ายเสียง “ก๊อก”; เสียงกะ เกิดจากการใช้ไม้ตีบริเวณขอบหน้าใหญ่พร้อมกับกดไม้ไว้ไม่ให้หนังหน้ากลองสั่นสะเทือนอย่างอิสระ ทำให้เกิดเสียงสั้นและทึบ; และ เสียงปะ เกิดจากการใช้มือตีแบบปิดลงบนหนังหน้ากลองด้านเล็ก โดยวางมือแนบหรือกดค้างไว้เพื่อหยุดการสั่นสะเทือน ทำให้เกิดเสียงสั้นและไม่กังวาน ทั้งนี้ ชื่อเสียงดังกล่าวเป็นคำเรียกเชิงปฏิบัติที่ถ่ายทอดกันในกลุ่มนักดนตรีมังคละ มิได้หมายถึงระดับเสียงที่มีความถี่คงที่ตามระบบเสียงดนตรีตะวันตก

1.2 สำนวนการสอดจังหวะ เป็นสำนวนที่บรรเลงด้วยกลองหลอนโดยเฉพาะ ซึ่งผู้บรรเลงคิดประดิษฐ์และสร้างสรรค์ขึ้นมาจากวิธีการแปรสำนวนของสำนวนจังหวะหลักของเพลง โดยนำกลวิธีพิเศษเข้าไปใช้ในการปรุงแต่งสำนวนเพลงด้วยการเพิ่มเสียงติง เสียงนืด เสียงจ๊ะ สอดสลับช่องว่างของเสียงกลองยืนทุกช่องเสียงในจังหวะหลัก ความยาวของสำนวนสอดจังหวะต้องเท่ากับสำนวนจังหวะหลัก ทั้งนี้เสียงนืดและเสียงจ๊ะทำหน้าที่แทนเสียงต่ำของกลองหลอนและใช้บรรเลงตำแหน่งของเสียงจังหวะตกในห้องเพลง อีกทั้งในการบรรเลงสอดจังหวะของกลองหลอนนั้น จะไม่มีการเปลี่ยนแปลงสำนวนจังหวะหลักของกลองยืนแต่อย่างใด จึงถือได้ว่าสำนวนการสอดจังหวะนี้เป็นการสร้างสรรค์สำนวนเพลงของผู้บรรเลงเพื่อทำให้เพลงมังคละเกิดความสนุกสนานมากขึ้นและยังเป็นการแสดงศักยภาพของผู้บรรเลงอีกด้วย

1.3 สำนวนการบรรเลงกลองโกร๊ก สามารถวิเคราะห์ได้ 2 ลักษณะ คือ สำนวนตีรัว และสำนวนตีดำเนินทำนอง

1.3.1 สำนวนตีรัว เป็นวิธีการตีสลับมือซ้ายกับมือขวาในลักษณะแบ่งอัตราส่วนจังหวะ 1 : 2 : 4 : 8 มีความยาว 16 ห้องเพลง กล่าวคือ เป็นการเพิ่มจำนวนครั้งของการตีภายในหน่วยจังหวะเดิม ส่งผลให้เสียงมีลักษณะถี่ กระชั้น และต่อเนื่องมากขึ้น จนเกิดคุณลักษณะของการรัวอย่างชัดเจน ทั้งนี้ หากแบ่งโครงสร้างทั้ง 16 ห้องเพลงออกเป็น 4 ช่วงเท่า ๆ กัน แต่ละอัตราส่วนจะมีความยาวช่วงละ 4 ห้องเพลง ทำให้สำนวนมีพัฒนาการจากการตีแบบห่างไปสู่การตีที่ถี่ขึ้นอย่างเป็นลำดับและเป็นระบบ

1.3.2 สำนวนดำเนินทำนอง มีความยาว 8 ห้องเพลง แบ่งเป็น 2 ส่วน คือ การตีคุมจังหวะ /- - - x /- x – x /- - - x /- x – x / โดยเริ่มจากมือขวาสลับมือซ้าย แล้วลงจบด้วยมือขวาตีซ้ำ 2 ครั้ง และการตียืนจังหวะ /- - - x /- - - x /- - - x /- - - x / ด้วยการตีรัวให้ตกจังหวะท้ายห้องเพลง 4 ห้อง

ผู้บรรเลงกลองโกร๊กใช้กลวิธีเพิ่มเติมสอดแทรกเสียงหนัก-เบา การลักเสียง หยอดเสียง กระชั้นเสียง เสียงสั้น-ยาว ให้สำนวนจังหวะมีความเร้าใจสนุกสนาน และใช้การตีวนซ้ำไปจนจบเพลง

1.4 สำนวนทำนองปี่ ใช้กลุ่มเสียง 5 เสียง (Pentatonic scale) คือ ฟา ซอล ลา โด เร (ฟ ซ ล X ด ร X) โดยบรรเลงประกอบกัน 3 ส่วน คือ สำนวนขึ้นต้นเพลง สำนวนทำนองเพลง และสำนวนลงจบ

1.4.1 สำนวนขึ้นต้นเพลง เป็นการเป่ารัวโหนเสียงขึ้นด้วยเสียงซอล เป่าโหนเสียงโด เสียงฟา ลงจบด้วยเสียงเรสูง และโหนเสียงลงจบด้วยเสียงเรต่ำ ในจำนวน 16 ห้องเพลง

- - - -	- - - ซ	- - - -	- ล ซ ด̣	- - - -	- - - ฟ	- - - -	- - - ร̣
- - - -	- - - ด̣	- ล - ซ	ล ซ ล ซ	- - - -	- ด̣ - ซ	- ล ซ ฟ	- - - ร

ภาพ 2 โน้ตสำนวนขึ้นต้นเพลง

1.4.2 สำนวนทำนองเพลง เป็นการเป่าสำนวนทำนองโยนเสียงกลุ่มเสียงย่อย โดยการยืดเสียงลูกตกเสียงซอล เสียงลา และลงจบด้วยเสียงซอล ในการโยนเสียงไปมาให้มีความสัมพันธ์กับการบรรเลงสำนวนจังหวะหลักจำนวน 32 ห้องเพลง และบรรเลงวนซ้ำหลายเที่ยว

- - - ซ	- ฟ - ซ	ล ซ ฟ ซ	ล ซ ด̣ ซ	ล ซ ฟ ซ	ล ร ฟ ซ	ฟ ล ซ ฟ	ล ร ฟ ซ
- - - ซ	ล ซ ด̣ ล	- - - ล	- - - ล	- - ด̣ ซ	ล ซ ด̣ ล	- - ด̣ ซ	ล ซ ด̣ ล
- - ด̣ ร̣	ฟ ร̣ ด̣ ล	- - ด̣ ซ	ล ซ ด̣ ล	- - ด̣ ร̣	ฟ ร̣ ด̣ ล	- - ด̣ ซ	ล ซ ด̣ ล
- ล ซ ฟ	- ซ - ฟ	ซ ล ซ ฟ	ด̣ ฟ ซ ล	- - ซ ฟ	ซ ฟ - ร	- ซ ซ ซ	- ซ - ซ

ภาพ 3 โน้ตสำนวนทำนองเพลง

1.4.3 สำนวนลงจบ มีลักษณะการเป่าปี่เน้นย้ำเสียง การเป่าลากเสียงยาวรัวเสียงให้สอดคล้องกับการตีรัวของกลองโกร๊ก โดยเริ่มเป่าปี่รัวเสียงโด เสียงฟา เสียงเร และเป่ารัวโยนเสียงลา แล้วลากเสียงลงจบด้วยเสียงฟา

- ด̣ - ด̣	- - - -	- ฟ - ฟ	- - - ร̣	- - - ร̣	- - ด̣ ล	- - ซ ล	ด̣ ร̣ ด̣ ล
ด̣ ล ซ ล	ด̣ ร̣ ด̣ ล	ด̣ ล ซ ล	ด̣ ล ซ ล	ด̣ ล ซ ล	ด̣ ล ซ ฟ	- ซ - ล	- ซ - ฟ

ภาพ 4 โน้ตสำนวนลงจบเพลง

2. วิธีการบรรเลงเพลงมังคละ ผู้วิจัยได้วิเคราะห์ตามลักษณะของการบรรเลงเครื่องดนตรี ซึ่งสามารถแบ่งได้เป็น 4 รูปแบบ ดังนี้

2.1 วิธีการบรรเลงสำนวนจังหวะหลักของเพลงมังคละ เป็นรูปแบบที่มีการบรรเลงด้วยเครื่องดนตรี 2 ชนิดคือ กลองยืนและกลองหลอน ใช้บรรเลงสำนวนจังหวะหลักของเพลงมังคละแต่ละเพลง ประกอบด้วย

2.1.1 การบรรเลงสำนวนจังหวะหลักที่ใช้สำหรับกลองยืน มีรูปแบบในการตียืนเสียงหลักตามจังหวะตกของเพลง

2.1.2 การบรรเลงสำนวนจังหวะหลักที่ใช้สำหรับกลองหลอน ซึ่งเป็นกลองเสียงสูง มีรูปแบบการตีสอดสลับกับกลองเสียงต่ำในลักษณะจังหวะยกและการลักจังหวะ โดยการตีนำก่อนเสียงตก เพื่อเป็นการประสมเสียงให้มีความสมบูรณ์ในสำนวนเพลง

2.2 วิธีการบรรเลงสำนวนการสอดจังหวะ มีลักษณะพิเศษเฉพาะตัวที่ได้รับการสร้างสรรค์ขึ้นใช้ระหว่างการบรรเลงเพลง เปรียบเสมือนเป็นการประสานเสียงให้สำนวนจังหวะหลักเดิมมีความซับซ้อนและมีสีสันในการบรรเลงมากยิ่งขึ้น ทั้งนี้เพื่อเป็นการแสดงศักยภาพและภูมิปัญญาของนักดนตรี โดยกลองหลอนนั้นมีบทบาทในการบรรเลงคู่กับกลองยืนในสำนวนจังหวะหลักอยู่แล้ว แต่การบรรเลงสำนวนการสอดจังหวะนี้เป็นวิธีการของวงดนตรีในการเพิ่มกลองหลอนเข้าไปใช้ในการบรรเลงอีก 1 ใบ ซึ่งบรรเลงสำนวนที่มีความสมบูรณ์ในตัวเองและมีความยาวเท่ากับสำนวนจังหวะหลัก ผู้บรรเลงต้องใช้ปฏิภาณไหวพริบ ประสบการณ์ รวมทั้งความรู้ความสามารถของตนเอง โดยนำเอากลวิธีพิเศษในการบรรเลงกลองเข้าไปปรับใช้ในสำนวนเพลง เช่น การตีประคบเสียง การตีกดหนังหน้ากลอง การตีกดลากไม้ที่หนังหน้ากลอง การตีปัดไม้กลอง การตีขอบหนังหน้ากลอง การเพิ่มตำแหน่งเสียงสูงของกลองหลอนแทรกเข้าไปในสำนวนจังหวะของเพลง เป็นต้น สำหรับผู้ที่เริ่มต้นเรียนรู้จะฝึกปฏิบัติตามคำบอกกล่าวและตามรูปแบบที่กำหนดขึ้นในการบันทึกโน้ตเพลง เมื่อมีความชำนาญก็สามารถสร้างสรรค์สำนวนขึ้นใหม่ได้ด้วยตนเอง

2.3 วิธีการบรรเลงสำนวนกลองโกร๊ก

2.3.1 วิธีการตีรัว ใช้ตีขึ้นต้นเพลงเป็นการตีสลับมือซ้ายกับมือขวา จากการใช้ความถี่ในการตีที่ช้าไปสู่เร็ว มีลักษณะของการเพิ่มความเร็วและถี่ที่สุดตามกำลังของผู้บรรเลง ซึ่งวิธีการตีรัวนี้ทำหน้าที่ในการนัดหมายการบรรเลงเพลงและการลงจบเพลง

2.3.2 วิธีการตีดำเนินทำนอง เป็นการตีควบคุมจังหวะและตียืนจังหวะในการควบคุมความช้า - เร็ว ของแนวทำนองเพลง และเป็นการตีเพื่อแบ่งสำนวนเพลงในแต่ละวรรคเพลง ใช้การตีวนซ้ำไปมาหลาย ๆ เที่ยวจนยาวพอเหมาะกับสถานการณ์ในการบรรเลงเพลงนั้น ๆ

เช่น ระยะทางในการเดินแห่ หรือระยะเวลาในการบรรเลงที่กำหนดไว้ ทั้งนี้การบรรเลงสามารถเพิ่มเติมกลวิธีและเทคนิคต่าง ๆ เพื่อให้บทเพลงมีความเร้าใจและสนุกสนาน

2.4 วิธีการบรรเลงสำนวนทำนองปี่

2.4.1 การบรรเลงสำนวนขึ้นต้นเพลง ใช้วิธีการเป่ารัวเสียงและโหนเสียงเพื่อเชื่อมโยงเสียงให้เลื่อนไหล โดยเริ่มจากเสียงยาวไปสู่เสียงสั้น ๆ แล้วเพิ่มความถี่ในการรัวเสียงและจบลงด้วยการเป่าลากเสียงยาว

2.4.2 การบรรเลงสำนวนทำนองเพลง ใช้วิธีการเป่าโยนเสียงและย้ำเสียงเป็นกลุ่มโน้ตเสียงสั้นๆ ซึ่งเป็นการโยนเสียงไปเป่าเพื่อย้ำในกลุ่มเสียงใกล้เคียงเรียงลำดับเสียงในการดำเนินทำนองเพลงให้มีความสอดคล้องกับสำนวนจังหวะหลัก

2.4.3 การบรรเลงสำนวนลงจบเพลง ใช้วิธีการเป่ารัวเสียงและโหนเสียงเพื่อเชื่อมโยงเสียงให้เลื่อนไหล โดยเริ่มจากเสียงยาวไปสู่เสียงสั้น ๆ เช่นเดียวกับการบรรเลงขึ้นต้นเพลง เพื่อการเตรียมความพร้อมในการบรรเลงลงจบเพลง

3.ข้อสันนิษฐานการเรียกชื่อเพลงมังคละ

จากการวิเคราะห์ทั้งลักษณะสำนวนเพลงและวิธีการบรรเลงเพลงมังคละ ผู้วิจัยสามารถสังเคราะห์องค์ความรู้ในการเรียกชื่อเพลงมังคละโดยมีความสัมพันธ์กับการบรรเลงกลองยืนและกลองหลอน สามารถแบ่งชื่อเพลงออกเป็น 2 กลุ่ม คือ กลุ่มที่เรียกชื่อเป็นไม้ กับกลุ่มที่เรียกเป็นชื่อเฉพาะ ซึ่งเพลงมังคละที่เรียกชื่อเป็นไม้ พบว่าการเรียกชื่อเพลงมีความเกี่ยวข้องกับวิธีการบรรเลงกลองยืนในสำนวนเพลง โดยจะยึดถือจำนวนครั้งในการใช้ไม้ตีลงไปที่หนังหน้ากลองยืนด้านหน้าใหญ่ซึ่งกำหนดเป็นเสียงเท่งในสำนวนจังหวะของเพลง 1 ชุด ดังนี้

1) เพลงไม้หนึ่ง เป็นเพลงที่มีสำนวนจังหวะยาว 2 ห้องเพลง มีเสียงเท่ง จำนวน 1 ครั้ง ในโน้ตเพลงห้องที่ 2 จึงเรียกชื่อเพลงว่า “ไม้หนึ่ง”

2) เพลงไม้สอง เป็นเพลงที่มีสำนวนจังหวะยาว 4 ห้องเพลง มีเสียงเท่ง จำนวน 2 ครั้ง ในโน้ตเพลงห้องที่ 2 จำนวน 1 ครั้ง และโน้ตห้องที่ 4 จำนวน 1 ครั้ง จึงเรียกชื่อเพลงว่า “ไม้สอง”

3) เพลงไม้สาม เป็นเพลงที่มีสำนวนจังหวะยาว 4 ห้องเพลง มีเสียงเท่ง จำนวน 3 ครั้ง ในโน้ตเพลงห้องที่ 2 จำนวน 2 ครั้ง และโน้ตห้องที่ 4 จำนวน 1 ครั้ง จึงเรียกชื่อเพลงว่า “ไม้สาม”

4) เพลงไม้สี่ เป็นเพลงที่มีสำนวนจังหวะยาว 4 ห้องเพลง มีเสียงเท่ง จำนวน 4 ครั้ง ในโน้ตเพลงห้องที่ 2 จำนวน 2 ครั้ง โน้ตเพลงห้องที่ 3 จำนวน 1 ครั้ง และโน้ตเพลงห้องที่ 4 จำนวน 1 ครั้ง จึงเรียกชื่อเพลงว่า “ไม้สี่”

5) เพลงไม้ห้า เป็นเพลงที่มีสำนวนจังหวะยาว 8 ห้องเพลง มีเสียงเท่ง จำนวน 5 ครั้ง ในโน้ตเพลงห้องที่ 2 จำนวน 1 ครั้ง โน้ตเพลงห้องที่ 3 จำนวน 1 ครั้ง โน้ตเพลงห้องที่ 6 จำนวน 1 ครั้ง และโน้ตเพลงห้องที่ 7 จำนวน 2 ครั้ง จึงเรียกชื่อเพลงว่า “ไม้ห้า”

6) เพลงไม้หก เป็นเพลงที่มีสำนวนจังหวะยาว 8 ห้องเพลง มีเสียงเท่ง จำนวน 6 ครั้ง ในโน้ตเพลงห้องที่ 2 จำนวน 1 ครั้ง โน้ตเพลงห้องที่ 3 จำนวน 1 ครั้ง โน้ตเพลงห้องที่ 4 จำนวน 1 ครั้ง โน้ตเพลงห้องที่ 6 จำนวน 1 ครั้ง โน้ตเพลงห้องที่ 7 จำนวน 1 ครั้ง และโน้ตเพลงห้องที่ 8 จำนวน 1 ครั้ง จึงเรียกชื่อเพลงว่า “ไม้หก”

7) เพลงไม้เจ็ด เป็นเพลงที่มีสำนวนจังหวะยาว 8 ห้องเพลง มีเสียงเท่ง จำนวน 7 ครั้ง ในโน้ตเพลงห้องที่ 2 จำนวน 2 ครั้ง โน้ตเพลงห้องที่ 3 จำนวน 1 ครั้ง โน้ตเพลงห้องที่ 4 จำนวน 1 ครั้ง โน้ตเพลงห้องที่ 6 จำนวน 1 ครั้ง โน้ตเพลงห้องที่ 7 จำนวน 1 ครั้ง และโน้ตเพลงห้องที่ 8 จำนวน 1 ครั้ง จึงเรียกชื่อเพลงว่า “ไม้เจ็ด”

8) เพลงไม้แปด เป็นเพลงที่มีสำนวนจังหวะยาว 8 ห้องเพลง มีเสียงเท่ง จำนวน 8 ครั้ง ในโน้ตเพลงห้องที่ 2 จำนวน 2 ครั้ง โน้ตเพลงห้องที่ 3 จำนวน 1 ครั้ง โน้ตเพลงห้องที่ 4 จำนวน 1 ครั้ง โน้ตเพลงห้องที่ 5 จำนวน 1 ครั้ง โน้ตเพลงห้องที่ 6 จำนวน 1 ครั้ง และโน้ตเพลงห้องที่ 7 จำนวน 2 ครั้ง จึงเรียกชื่อเพลงว่า “ไม้แปด”

ทั้งนี้ กลองยืนจัดเป็นกลองที่มีความสำคัญและมีหน้าที่ในการบรรเลงยืนจังหวะซึ่งเป็นหลักการในทำนองเพลง เสียงเท่งของกลองยืนมีความหนักแน่นและมีความสัมพันธ์กับการสื่อสารด้านอารมณ์ความรู้สึก ดังนั้นผู้บรรเลงจึงนำวิธีการตีกลองยืนไปใช้ในการกำหนดเป็นชื่อเพลงเพื่อใช้เป็นการบอกกล่าว รวมทั้งการนัดหมายถึงกระบวนการบรรเลงในแต่ละเพลงของดนตรีมังคละ หากแต่เพลงที่เรียกชื่อเป็นไม้ดังที่กล่าวมา ผู้บรรเลงใช้เป็นการนัดหมายหรือส่งสัญญาณในขั้นตอนของพิธีกรรมสำหรับการประโคมแห่โดยไม่มีความหมายเชิงอารมณ์และความรู้สึก ส่วนเพลงมังคละที่มีชื่อเพลงเป็นชื่อเฉพาะ เป็นเพลงที่ได้รับการสร้างสรรค์ขึ้นมาใช้ในด้านความบันเทิง ซึ่งชื่อเพลงสามารถสื่อสารและบอกความหมายเชิงอารมณ์ ความรู้สึก และกิริยาอาการได้ สำนวนจังหวะของเพลงมีความซับซ้อน เน้นจังหวะในการบรรเลง ใช้การกระชั้นเสียง การลักจังหวะ และมีสำนวนการสอดจังหวะที่สร้างความตื่นเต้น เร้าใจ และสนุกสนาน ดังเช่น เพลงพญาเดิน เพลงเวียนโบสถ์ เพลงสาวน้อยประแป้ง เพลงอุ้มศรี เพลงรักเร่ เพลงรักแท้ เพลงซ้อน เพลงรักลา เพลงกระทิงกินโป่ง

เพลงปลักใหญ่ เพลงกวางเดินดง เพลงบัวลอย (บัวโรย) เพลงข้าวต้มบูด เพลงคางคกเข็ดเขี้ยว เพลงคุดทะราดเหยียบกรวด และเพลงสาลิกาลืมดง เพลงเหล่านี้แสดงให้เห็นถึงสุนทรียศาสตร์และจินตนาการของผู้บรรเลงที่สื่อสารออกมาผ่านบทเพลงได้เป็นอย่างดี

สรุปและอภิปรายผลการวิจัย

จากการศึกษาในครั้งนี้ผู้วิจัยสรุปและอภิปรายผลด้วยการเชื่อมโยงความสอดคล้องแนวคิดจากงานวิจัยหลากหลายแหล่ง นำเสนอเป็นประเด็นตามผลการวิจัยดังนี้

1. ลักษณะสำนวนเพลงมังคละจากหนังสือโน้ตเพลงของประทีป นักปี่

ผลการศึกษาพบว่า เพลงมังคละประกอบด้วยสำนวนเพลงที่สัมพันธ์กัน 4 ลักษณะ ได้แก่ สำนวนจังหวะหลัก สำนวนการสอดจังหวะ สำนวนการบรรเลงกลองโกร๊ก และสำนวนทำนองปี่ สำนวนทั้ง 4 ลักษณะไม่ได้แยกออกจากกันโดยอิสระ แต่ทำหน้าที่ร่วมกันภายในโครงสร้างของบทเพลง โดยสำนวนจังหวะหลักซึ่งบรรเลงร่วมกันระหว่างกลองยืนและกลองหลอนทำหน้าที่กำหนดกรอบจังหวะของเพลง สำนวนการสอดจังหวะช่วยเพิ่มรายละเอียดและความเคลื่อนไหว สำนวนกลองโกร๊กช่วยเน้นน้ำหนักและสร้างความต่อเนื่อง ส่วนสำนวนทำนองปี่ทำหน้าที่ดำเนินแนวทำนองให้สัมพันธ์กับจังหวะของกลุ่มเครื่องตี

สำนวนจังหวะหลักที่พบมีรูปแบบพื้นฐาน 8 รูปแบบ ผู้บรรเลงสามารถนำรูปแบบเหล่านี้ไปสร้างสรรค์เป็นสำนวนของเพลงแต่ละเพลงด้วยการเลือกใช้เสียงจ๊ะ ติง ตุ๊บ เท่ง นืด ก๊อก กะ และปะ เสียงแต่ละชนิดเกิดจากตำแหน่งและวิธีการตีที่แตกต่างกัน จึงทำให้รูปแบบจังหวะพื้นฐานเดียวกันสามารถมีน้ำหนัก ความยาวของเสียง ความกังวาน และลักษณะการเคลื่อนไหวแตกต่างกันได้ ข้อค้นพบนี้แสดงให้เห็นว่า อัตลักษณ์ของสำนวนเพลงมังคละมิได้เกิดจากตำแหน่งจังหวะเพียงอย่างเดียว แต่เกิดจากความสัมพันธ์ระหว่างกระสวนจังหวะกับคุณลักษณะของเสียงที่ผู้บรรเลงเลือกใช้

ลักษณะดังกล่าวสอดคล้องกับแนวคิดของมานพ วิสุทธิแพทย์ (2556, น. 62–65) ที่เสนอว่า การวิเคราะห์บทเพลงควรพิจารณาทั้งโครงสร้าง กระสวนจังหวะ แนวทำนอง ลูกตก และลักษณะเฉพาะของบทเพลง การศึกษาครั้งนี้จึงช่วยขยายความเข้าใจว่า ในเพลงมังคละ การเปลี่ยนวิธีสร้างเสียงภายในกระสวนจังหวะสามารถทำให้สำนวนเกิดความแตกต่างด้านอารมณ์และความรู้สึกได้ แม้จะใช้โครงสร้างจังหวะพื้นฐานเดียวกัน เพลงที่ใช้เสียงยาวและมีจังหวะสม่ำเสมอมักให้ความรู้สึกหนักแน่น เหมาะกับการประโคมแห่และพิธีกรรม ขณะที่เพลงซึ่งใช้เสียงสั้น การ

กระชั้นเสียง การลักจังหวะ และการสอดจังหวะอย่างซับซ้อนมักมีลักษณะรวดเร็ว ตื่นเต้น และเหมาะกับการบรรเลงเพื่อความบันเทิง

สำนวนกลองโกร๊กประกอบด้วยการตีรัวและการตีดำเนินทำนอง โดยการตีรัวมีการเพิ่มความถี่ตามอัตราส่วน 1 : 2 : 4 : 8 ทำให้เสียงพัฒนาจากการตีแบบห่างไปสู่การตีที่ถี่และต่อเนื่อง ส่วนการตีดำเนินทำนองทำหน้าที่ควบคุมความช้า–เร็วและแบ่งวรรคของเพลง สำนวนดังกล่าวสัมพันธ์กับสำนวนทำนองปี่ ทั้งในส่วนขึ้นต้นเพลง ส่วนทำนองเพลง และส่วนลงจบ โดยเฉพาะการตีรัวของกลองโกร๊กที่สัมพันธ์กับการเป่ารัวและการโหนเสียงของปี่ แสดงให้เห็นว่าโครงสร้างเพลงมังคละเกิดจากการประสานระหว่างสำนวนจังหวะและสำนวนทำนอง มิได้เกิดจากเครื่องดนตรีชนิดใดชนิดหนึ่งเพียงลำพัง

2. วิธีการบรรเลงเพลงมังคละจากหนังสือโน้ตเพลงของประทีป นักปี่

ผลการศึกษาพบว่า วิธีการบรรเลงเพลงมังคละแบ่งออกเป็น 4 รูปแบบ ได้แก่ การบรรเลงสำนวนจังหวะหลักด้วยกลองยืนและกลองหลอน การบรรเลงสำนวนการสอดจังหวะด้วยกลองหลอน การบรรเลงสำนวนกลองโกร๊ก และการบรรเลงสำนวนทำนองปี่ แม้เครื่องดนตรีแต่ละชนิดจะมีบทบาทแตกต่างกัน แต่ทุกแนวเสียงทำงานเชื่อมโยงและสนับสนุนกันภายในโครงสร้างของเพลง

กลองยืนทำหน้าที่กำหนดเสียงหลักและจังหวะตกของเพลง จึงเปรียบเสมือนโครงสร้างพื้นฐานของการบรรเลง ส่วนกลองหลอนทำหน้าที่ตีสอดสลับในจังหวะยก การลักจังหวะ และการตีนำก่อนจังหวะตก ทำให้แนวจังหวะหลักมีความต่อเนื่องและซับซ้อนมากขึ้น การเพิ่มกลองหลอนสำหรับบรรเลงสำนวนการสอดจังหวะอีกหนึ่งใบยังเปิดพื้นที่ให้ผู้บรรเลงใช้ปฏิภาณ ประสบการณ์ และกลวิธีเฉพาะ เช่น การตีประคบเสียง การกดหนังหน้ากลอง การกดลากไม้ การตีปัด และการตีบริเวณขอบหน้ากลอง วิธีการเหล่านี้แสดงให้เห็นว่าเพลงมังคละมีทั้งแบบแผนที่กำหนดไว้และพื้นที่สำหรับการสร้างสรรค์ของผู้บรรเลง

กลองโกร๊กทำหน้าที่ทั้งนัดหมายการเริ่มและการจบเพลง ควบคุมความช้า–เร็ว แบ่งวรรคเพลง และเพิ่มความหนาแน่นของเสียง ขณะที่ปี่ทำหน้าที่ดำเนินทำนองเหนือแนวจังหวะของเครื่องตี โดยใช้วิธีเป่ารัว โหนเสียง โยนเสียง ย้ำเสียง และลากเสียง การบรรเลงทำนองปี่แบ่งออกเป็น 3 ส่วน คือ ส่วนขึ้นต้นเพลง ส่วนทำนองเพลง และส่วนลงจบ ส่วนขึ้นต้นและส่วนลงจบบรรเลงเพียงเที่ยวเดียว ส่วนทำนองเพลงสามารถบรรเลงวนซ้ำได้ตามระยะเวลา ระยะทางของขบวนแห่ และความเหมาะสมของโอกาสในการบรรเลง ลักษณะนี้สะท้อนความยืดหยุ่นของดนตรีมังคละในการปรับความยาวของเพลงให้สอดคล้องกับสถานการณ์จริง

ความสัมพันธ์ระหว่างแนวเสียงดังกล่าวสามารถอธิบายด้วยแนวคิดการจัดกลุ่มทางการได้ยินของ McAdams, et al. (2022, pp. 1-4) ซึ่งเสนอว่าผู้ฟังสามารถแยกเสียงที่เกิดขึ้นพร้อมกันออกเป็นแนวหรือกระแสเสียงที่มีหน้าที่แตกต่างกัน และในเวลาเดียวกันก็สามารถรับรู้แนวเสียงทั้งหมดเป็นโครงสร้างทางดนตรีเดียวกัน การบรรเลงเพลงมังคละจึงสามารถพิจารณาเป็นพื้นผิวทางดนตรีหลายชั้น ประกอบด้วยชั้นจังหวะหลักจากกลองยืน ชั้นจังหวะสอดจากกลองหลอน ชั้นจังหวะเน้นจากกลองโกร๊ก และชั้นทำนองจากปี่

ข้อค้นพบดังกล่าวสอดคล้องกับ Geary (2022, pp. 1–2, 12–13) ที่อธิบายว่า การรับรู้จังหวะหลักอาจเกิดจากองค์ประกอบจังหวะหลายชั้นที่ดำเนินร่วมกัน มิได้เกิดจากแนวจังหวะใดแนวจังหวะหนึ่งเพียงลำพัง และสอดคล้องกับ Schwitzgebel (2025, pp. 4–6) ซึ่งแสดงให้เห็นว่าการเพิ่ม ลด หรือเปลี่ยนแปลงชั้นเสียงมีผลต่อความหนาแน่น ความเคลื่อนไหว และการรับรู้โครงสร้างของบทเพลง ดังนั้น อัตลักษณ์ของเพลงมังคละจึงเกิดจากความสัมพันธ์ระหว่างวิธีการบรรเลงของเครื่องดนตรีทุกชนิดภายในวง มากกว่าความโดดเด่นของเครื่องดนตรีชนิดใดชนิดหนึ่ง

3. ข้อสันนิษฐานการเรียกชื่อเพลงมังคละ

ผลการศึกษาสามารถแบ่งชื่อเพลงมังคละออกเป็น 2 กลุ่ม ได้แก่ เพลงที่เรียกชื่อเป็น “ไม้” และเพลงที่เรียกเป็นชื่อเฉพาะ เพลงในกลุ่มแรกตั้งแต่เพลงไม้หนึ่งถึงเพลงไม้แปดมีความสัมพันธ์กับจำนวนครั้งของเสียงเท่งที่ตีด้วยไม้ลงบนหนังหน้าใหญ่ของกลองยืนภายในสำนวนจังหวะหนึ่งชุด เช่น เพลงไม้หนึ่งมีเสียงเท่งหนึ่งครั้ง เพลงไม้สองมีเสียงเท่งสองครั้ง และเพลงไม้สี่มีเสียงเท่งสี่ครั้ง การเรียกชื่อดังกล่าวจึงมิได้หมายถึงจำนวนไม้กลองที่ใช้ แต่หมายถึงจำนวนครั้งของการตีเสียงเท่งซึ่งปรากฏอยู่ในแบบแผนจังหวะของเพลง

ข้อค้นพบนี้แสดงให้เห็นว่า การเรียกชื่อเพลงประเภท “ไม้” เป็นระบบการจัดหมวดหมู่และการจดจำกระสวนจังหวะของนักดนตรีพื้นบ้าน ชื่อเพลงทำหน้าที่เป็นทั้งคำเรียก แบบย่อของโครงสร้างจังหวะ และสัญญาณนัดหมายระหว่างผู้บรรเลง โดยเฉพาะในบริบทการประโคมแห่และพิธีกรรมซึ่งนักดนตรีต้องสามารถเริ่ม เปลี่ยน และจบเพลงได้พร้อมกัน การกำหนดชื่อจากจำนวนเสียงเท่งของกลองยืนยังสะท้อนสถานะของกลองยืนในฐานะเครื่องดนตรีหลักที่ควบคุมจังหวะและเป็นแกนกลางของสำนวนเพลงมังคละ

ผลการศึกษาสอดคล้องกับสันติ ศิริคชพันธุ์ (2540, น. 105–110) ซึ่งกล่าวว่า กลองยืนเป็นเครื่องดนตรีหลักของวง และนักดนตรีมังคละใช้กระสวนจังหวะของกลองยืนเป็นพื้นฐานในการเรียกชื่อเพลง เช่น เพลงไม้สี่ เพลงคางคกเข็ดเขี้ยว และเพลงสาวน้อยประแป้ง รวมทั้งสอดคล้องกับประทีป นักปี่ (2548, น. 91) ที่เสนอว่า เพลงมังคละมีลักษณะสำคัญอยู่ที่กระสวน

จังหวะซึ่งบรรเลงร่วมกันระหว่างกลองยืนกับกลองหลอน แม้ว่าภายในวงจะมีปี่ทำหน้าที่ดำเนินทำนองก็ตาม ข้อค้นพบของการวิจัยครั้งนี้ช่วยอธิบายเพิ่มเติมว่า ชื่อประเภท “ไม้” มีความสัมพันธ์โดยตรงกับจำนวนเสียงเท่งที่ปรากฏในสำนวนจังหวะของกลองยืน

นอกจากนี้ สำนวนจังหวะของเพลงไม้หนึ่ง เพลงไม้สอง เพลงไม้สาม และเพลงไม้สี่ เมื่อนำมาบรรเลงด้วยอัตราจังหวะที่ช้าลง พบว่ามีลักษณะโครงสร้างบางประการใกล้เคียงกับจังหวะหน้าทับ ข้อค้นพบดังกล่าวอาจใช้เป็นฐานสำหรับตั้งสมมติฐานเบื้องต้นว่า ในระยะแรกของการใช้วงมังคละสำหรับการประโคมแห่ กลองยืนและกลองหลอนอาจบรรเลงรูปแบบจังหวะที่มีความสัมพันธ์กับระบบหน้าทับ โดยมีปี่ทำหน้าที่ดำเนินทำนองร่วมกับจังหวะของเครื่องตี อย่างไรก็ตาม ความคล้ายคลึงทางโครงสร้างนี้ยังไม่สามารถยืนยันว่าจังหวะเพลงมังคละพัฒนามาจากจังหวะหน้าทับโดยตรง จำเป็นที่จะต้องศึกษาเพิ่มเติม โดยพิจารณาร่วมกับหลักฐานทางประวัติศาสตร์ ข้อมูลจากผู้บรรเลง เอกสารเก่า และความสัมพันธ์ระหว่างบริบทการใช้วงดนตรีด้วย

ข้อสันนิษฐานดังกล่าวสามารถอธิบายด้วยแนวคิดวิวัฒนาการทางวัฒนธรรมของดนตรี ซึ่งมองว่ารูปแบบดนตรีเปลี่ยนแปลงผ่านกระบวนการสืบทอด การเกิดความแปรเปลี่ยน และการคัดเลือกรูปแบบที่เหมาะสมกับบริบทของผู้ปฏิบัติและผู้ฟัง รูปแบบดนตรีที่มีพื้นฐานร่วมกันจึงอาจแยกออกเป็นหลายสายในการพัฒนา ตลอดจนเกิดการหยิบยืม การผสมผสาน และการปรับเปลี่ยนจากการกระทำของนักดนตรี รวมถึงเงื่อนไขทางสังคมที่แตกต่างกัน (Savage, 2019, pp. 2, 4, 7) ในกรณีของวงมังคละ รูปแบบการบรรเลงที่แพร่กระจายออกจากบริบทเดิมจึงอาจไม่ได้รับการถ่ายทอดอย่างคงที่ทั้งหมด แต่เกิดการเลือกคงไว้ ลดทอน เพิ่มเติม หรือปรับเปลี่ยนองค์ประกอบบางประการให้เหมาะกับโอกาสและบทบาทการใช้งานของแต่ละพื้นที่ กระบวนการดังกล่าวยังสอดคล้องกับแนวคิดการทำดนตรีให้เป็นส่วนหนึ่งของวัฒนธรรมท้องถิ่น ซึ่งอธิบายว่า ลักษณะของการบรรเลงย่อมเปลี่ยนแปลงไปตามเป้าหมายของการแสดง สถานภาพและบทบาทของผู้บรรเลง ความคาดหวังของผู้ฟัง ตลอดจนความสัมพันธ์ระหว่างดนตรี ผู้คน และสถานที่ (Voirol, 2021, pp. 441–442) ดังนั้น เมื่อวงปี่กลองดำรงอยู่ภายใต้บริบทของราชสำนักและบริบทของชุมชนท้องถิ่นที่แตกต่างกัน รูปแบบการบรรเลงจึงอาจพัฒนาไปคนละบริบท กล่าวคือ การพัฒนาในราชสำนักได้ปรับเปลี่ยนตามระเบียบ แบบแผน และหน้าที่ของราชสำนัก ขณะที่การพัฒนาที่แพร่กระจายเข้าสู่ชุมชนย่อมได้รับการปรับเปลี่ยนให้สอดคล้องกับพิธีกรรม การประโคมแห่ ความบันเทิง และวิถีชีวิตของผู้คนในแต่ละท้องถิ่น ความแตกต่างระหว่างวงปี่กลองทั้งสองบริบทจึงเป็นการพัฒนาด้านวัฒนธรรมดนตรีภายใต้บทบาท หน้าที่ และเงื่อนไขทางสังคมที่แตกต่างกัน

และยังสอดคล้องกับแนวคิดเรื่องการแพร่กระจายของการปฏิบัติทางวัฒนธรรม ซึ่งอธิบายว่าองค์ประกอบทางดนตรีสามารถเคลื่อนย้ายจากพื้นที่หนึ่งไปยังอีกพื้นที่หนึ่งตามช่วงเวลาได้ อย่างไรก็ตาม การเปรียบเทียบความคล้ายคลึงไม่สามารถระบุเส้นทาง ต้นกำเนิด หรือช่วงเวลาของการแพร่กระจายได้อย่างแน่นอน เพราะชุมชนแต่ละแห่งอาจเลือกรับ ปฏิเสธ หรือปรับเปลี่ยนองค์ประกอบที่ได้รับแตกต่างกัน (Stone, 2008, pp. 27-31) ดังนั้น แนวคิดการแพร่กระจายในกรณีของเพลงมังคละจึงควรใช้สำหรับกำหนดข้อสันนิษฐานที่ต้องตรวจสอบ มิใช่ใช้เป็นข้อยืนยันความสัมพันธ์ทางประวัติศาสตร์โดยทันที ซึ่งในประเด็นเป็นส่วนที่ควรจะต้องมีการศึกษาเพิ่มเติมเพื่อเติมเต็มองค์ความรู้เชิงประวัติศาสตร์ของวัฒนธรรมเหล่านั้นได้

การเปลี่ยนแปลงของเพลงมังคละภายหลังการแพร่เข้าสู่ชุมชนสามารถอธิบายเพิ่มเติมด้วยแนวคิดการแสดงในฐานะการปฏิบัติที่สอดคล้องกับสถานการณ์จริงตามบริบท (Situated practice) ซึ่งมองว่ารูปแบบดนตรีมิได้ดำรงอยู่เป็นตัวบทที่ตายตัว แต่เกิดจากการปฏิบัติของนักดนตรี ผู้ฟัง สถานที่ โอกาสที่ใช้แสดง และวัตถุประสงค์ของการบรรเลง การแสดงแต่ละครั้งจึงเปิดพื้นที่ให้เกิดการตัดสินใจ การต่อรอง และการสร้างสรรค์รูปแบบใหม่ตามเงื่อนไขทางสังคม (Stone, 2008, pp. 139–140; Waterman, 2019, pp. 141–142) เมื่อวงปี่กลองเข้าสู่ชุมชนท้องถิ่น นักดนตรีจึงอาจรักษาโครงสร้างจังหวะบางส่วนไว้ ขณะเดียวกันก็ปรับอัตราจังหวะ วิธีการสอดจังหวะ สำนวนทำนอง การประสมวง และรายชื่อเพลงให้เหมาะกับการประโคมแห่ พิธีกรรม และความบันเทิงของคนในชุมชน

ส่วนเพลงที่มีชื่อเฉพาะ เช่น เพลงพญาเดิน เพลงสาวน้อยประแป้ง เพลงกระทิงกินโป่ง เพลงกวางเดินดง และเพลงสาลิกาลืมดง มิได้ตั้งชื่อจากจำนวนครั้งของการตีเสียงเท่ง แต่สัมพันธ์กับอารมณ์ กิริยาอาการ การเคลื่อนไหว ภาพของมนุษย์ สัตว์ สิ่งของ และปรากฏการณ์ที่นักดนตรีต้องการสื่อผ่านการบรรเลง เพลงกลุ่มนี้มักใช้สำนวนจังหวะที่ซับซ้อน มีการกระชั้นเสียง การลักจังหวะ การเน้นจังหวะ และการสอดจังหวะเพื่อสร้างความตื่นเต้นและความสนุกสนาน ชื่อเพลงจึงทำหน้าที่เชื่อมโยงโครงสร้างเสียงเข้ากับจินตนาการและประสบการณ์ทางวัฒนธรรมของผู้บรรเลงและผู้ฟัง

ดังนั้น การเรียกชื่อเพลงมังคละจึงสะท้อนระบบความรู้ 2 ลักษณะควบคู่กัน คือ การเรียกชื่อเพื่อระบุแบบแผนทางดนตรีในเพลงประเภท “ไม้” และการเรียกชื่อเพื่อสื่อความหมาย อารมณ์ และจินตนาการในเพลงที่มีชื่อเฉพาะ ระบบการเรียกชื่อทั้งสองลักษณะแสดงให้เห็นว่า เพลงมังคละมิได้เป็นเพียงกระสวนจังหวะสำหรับการประโคมเท่านั้น แต่เป็นองค์ความรู้ทางดนตรี ที่เชื่อมโยงเทคนิคการบรรเลง การสื่อสารระหว่างนักดนตรี และความหมายทางวัฒนธรรมของ ชุมชนเข้าด้วยกันอย่างเป็นระบบ

เพลงมังคละที่เข้าไปสู่ระบบการศึกษาก่อให้เกิดสิ่งที่ตามมาอีกหลายประการ ได้แก่ ความต้องการวิทยากรผู้ที่มีความรู้ในดนตรีมังคละเพื่อให้ความรู้แก่ผู้เรียน ซึ่งนับเป็นการกระตุ้น ให้คนในท้องถิ่นเล็งเห็นความสำคัญของดนตรีมังคละ และมีความต้องการเครื่องดนตรีมังคละ เพื่อใช้เป็นอุปกรณ์ในการฝึกปฏิบัติ สิ่งนี้ยังก่อให้เกิดอาชีพช่างทำเครื่องดนตรีมังคละที่สามารถ ประกอบอาชีพเลี้ยงตนเองได้ และยังเกิดธุรกิจการขายเครื่องดนตรีมังคละอีกด้วย สิ่งต่าง ๆ เหล่านี้ เป็นผลที่เกิดขึ้นจากการช่วยกันส่งเสริมและสนับสนุนให้ดนตรีมังคละและเพลงมังคละดำรงอยู่ อย่างยั่งยืนสืบไป

ข้อเสนอแนะ

ข้อเสนอแนะที่เกิดขึ้นจากงานวิจัยครั้งนี้ ผู้วิจัยขอนำเสนอเป็น 2 ประเด็น เพื่อให้ผู้ที่สนใจ สามารถนำประเด็นข้อเสนอแนะไปเป็นแนวทางในการศึกษาต่อยอดในการวิจัยในครั้งต่อไป มีรายละเอียดดังนี้

1. ข้อเสนอแนะจากการวิจัย

1.1 การจัดทำฐานข้อมูลองค์ความรู้เพลงมังคละอย่างเป็นระบบ หน่วยงานทางการศึกษา หน่วยงานด้านวัฒนธรรม และชุมชนที่มีการสืบทอดดนตรีมังคละ ควรร่วมกันจัดทำฐานข้อมูลเพลง มังคละ โดยรวบรวมโน้ตเพลง สำนวนจังหวะ วิธีการบรรเลง ประวัติเพลง ชื่อผู้ถ่ายทอด ตลอดจน บันทึกเสียงและภาพเคลื่อนไหวของการบรรเลงจริง ทั้งนี้ควรจำแนกข้อมูลตามสำนวนจังหวะหลัก สำนวนการสอดจังหวะ สำนวนกลองโกร๊ก และสำนวนทำนองปี่ เพื่อให้สามารถนำข้อมูลไปใช้ใน การศึกษา การฝึกปฏิบัติ การอนุรักษ์ และการสืบทอดได้อย่างถูกต้องและเป็นระบบ

1.2 การนำองค์ความรู้ไปพัฒนาหลักสูตรและกระบวนการถ่ายทอด สถานศึกษาและกลุ่ม ดนตรีพื้นบ้านควรนำผลการวิจัยไปพัฒนาเป็นหลักสูตรระยะสั้น ชุดการเรียนรู้ หรือคู่มือการฝึก ปฏิบัติดนตรีมังคละ โดยจัดลำดับการเรียนรู้จากสำนวนพื้นฐานไปสู่สำนวนที่มีความซับซ้อน เริ่ม จากการฝึกสำนวนจังหวะหลักของกลองยืนและกลองหลอน ก่อนพัฒนาไปสู่การสอดจังหวะ การ

บรรเลงกลองโกร๊ก และการเป่าทำนองปี่ นอกจากนี้ ควรให้ผู้เรียนเข้าใจความสัมพันธ์ระหว่างเครื่องดนตรีแต่ละชนิด มิใช่มุ่งฝึกทักษะการบรรเลงเครื่องดนตรีเพียงชนิดเดียว

1.3 การส่งเสริมการสร้างสรรค์บนพื้นฐานของอัตลักษณ์ดั้งเดิม ควรนำสำนวนเพลงและวิธีการบรรเลงที่ค้นพบไปประยุกต์ใช้ในการประพันธ์เพลง การเรียบเรียงเสียงประสาน หรือการแสดงร่วมกับดนตรีรูปแบบอื่น โดยยังคงรักษาองค์ประกอบสำคัญของดนตรีมังคละ ได้แก่ กระสวนจังหวะของกลองยืนและกลองหลอน การสอดจังหวะ ลักษณะการตีของกลองโกร๊ก และกลุ่มเสียงของปี่ เพื่อให้การสร้างสรรค์ร่วมสมัยไม่ทำให้อัตลักษณ์ดั้งเดิมสูญหาย ทั้งยังสามารถนำไปใช้ในกิจกรรมทางวัฒนธรรม การศึกษา และการส่งเสริมการท่องเที่ยวของชุมชนได้อย่างเหมาะสม ซึ่งสอดคล้องกับแนวทางการอนุรักษ์และสร้างสรรค์เพลงมังคละที่เสนอให้รักษาข้อมูลเดิมควบคู่กับการปรับใช้ให้สัมพันธ์กับสังคมปัจจุบัน

2. ข้อเสนอแนะเพื่อการวิจัยในอนาคต

2.1 การศึกษาภาคสนามเพื่อเปรียบเทียบสำนวนและวิธีการบรรเลงในแต่ละพื้นที่ การวิจัยครั้งต่อไปควรเก็บข้อมูลภาคสนามจากนักดนตรีมังคละในจังหวัดพิษณุโลก สุโขทัย อุตรดิตถ์ และพื้นที่ใกล้เคียง เพื่อเปรียบเทียบความเหมือนและความแตกต่างของสำนวนจังหวะ เทคนิคการบรรเลง การเรียกชื่อเพลง และลำดับการบรรเลงของแต่ละคณะ การศึกษาดังกล่าวจะช่วยตรวจสอบข้อมูลจากเอกสารกับการปฏิบัติจริง รวมทั้งแสดงให้เห็นสายการสืบทอดและการเปลี่ยนแปลงของเพลงมังคละในแต่ละชุมชน

2.2 การศึกษาประวัติศาสตร์และความสัมพันธ์กับดนตรีประเภทอื่น ในการศึกษาครั้งต่อไป ควรศึกษาความสัมพันธ์ระหว่างกระสวนจังหวะของเพลงมังคละกับระบบหน้าทับของดนตรีไทย รวมถึงวงปี่กลองและดนตรีพิธีกรรมประเภทอื่น โดยใช้หลักฐานหลายประเภทประกอบกัน เช่น เอกสารโบราณ สมุดโน้ต บันทึกเสียง ภาพถ่าย ประวัติศาสตร์บอกเล่า และข้อมูลจากนักดนตรีอาวุโส เพื่ออธิบายต้นกำเนิด เส้นทางการแพร่กระจาย และกระบวนการปรับเปลี่ยนทางดนตรีอย่างรอบด้าน เนื่องจากความคล้ายคลึงของโครงสร้างจังหวะเพียงอย่างเดียวยังไม่เพียงพอที่จะยืนยันความสัมพันธ์ทางประวัติศาสตร์ได้

เอกสารอ้างอิง

กมลธรรม เกื้อบุตร. (2563). พิธีไหว้ครูดนตรีมังคละ. *สักทอง : วารสารมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์*, *26*(1), 51-62. เข้าถึงได้จาก https://so05.tci-thaijo.org/index.php/tgt/article/view/240883/164028

เกษร เอมโอด, สุรพล เนสุสินธุ์, และ ประทีป นักปี่. (2563). วงประโคมแบบปัญจวาทยะประเทศไทย. *วารสารมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยนเรศวร*, *17*(2), 49-62.

ณัฏฐนิช นักปี่, นพดล พันธุ์เพ็ชร์ และกมลธรรม เกื้อบุตร. (2568). เอกลักษณ์ในการบรรเลงกลองมังคละของชมรมดนตรีพื้นบ้านมังคละ จังหวัดพิษณุโลก. *วารสารมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยนเรศวร*, *22*(3), 91–104. เข้าถึงได้จาก https://so03.tci-thaijo.org/index.php/jhnu/article/view/284808

นพดล พันธุ์เพ็ชร์, กมลธรรม เกื้อบุตร, ณัฏฐนิช นักปี่, ณัฐกาญจ์ ธรรมขันธ์ และอวิรุทธ์ สระทอง. (2566). รูปแบบจังหวะกลองโกร๊ก “เพลงไม้สี่” วงมังคละบ้านกองโค ตำบลกองโค อำเภอพิชัย จังหวัดอุตรดิตถ์. *วารสารอักษราพิบูล*, *4*(1), 21-36. เข้าถึงได้จาก https://so02.tci-thaijo.org/index.php/APBJ/article/view/259172/176184

ประทีป นักปี่. (2548). *เอกสารคำสอนวิชา 201111 ดนตรีพื้นบ้านไทย*. มหาวิทยาลัยนเรศวร.

ประทีป นักปี่. (ม.ป.ป). *หนังสือโน้ตเพลงมังคละพ.ศ.2525–2537*. เอกสารส่วนบุคคลของประทีป นักปี่.

มานพ วิสุทธิแพทย์. (2556). *ทฤษฎีการวิเคราะห์เพลงไทย*. สันติศิริการพิมพ์.

สันติ ศิริคชพันธ์. (2540). *วงมังคละในจังหวัดพิษณุโลก* [วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต, มหาวิทยาลัยมหิดล].

Geary, D. (2022). Analyzing the beat in metrically consonant popular songs: A multifaceted approach. *Music Theory Online*, *28*(4). https://doi.org/10.30535/mto.28.4.2

McAdams, S., Goodchild, M., & Soden, K. (2022). A taxonomy of orchestral grouping effects derived from principles of auditory perception. *Music Theory Online*, *28*(3). https://doi.org/10.30535/mto.28.3.6

Savage, P. E. (2019). Cultural evolution of music. *Palgrave Communications*, 5, Article 16. https://doi.org/10.1057/s41599-019-0221-1

Schwitzgebel, E. (2025). “Cueing” your playlist: Texture and teleology in post-millennial pop. *Music Theory Online*, *31*(1). https://doi.org/10.30535/mto.31.1.5

Stone, R. M. (2008). *Theory for ethnomusicology*. Routledge.

Voirol, J. (2021). Assembling ‘indigeneity’ through musical practices: Translocal circulations, ‘tradition’, and place in Otavalo (Ecuadorian Andes). *Popular Music*, *40*(3–4), 428–449. https://doi.org/10.1017/S0261143021000076

Waterman, E. (2019). Performance studies and critical improvisation studies in ethnomusicology: Understanding music and culture through situated practice. In H. M. Berger & R. M. Stone (Eds.), *Theory for ethnomusicology: Histories, conversations, insights* (2nd ed., pp. 141–175). Routledge.