ภูมิศิลป์เพลงพื้นบ้านภาคกลาง

ชำนาญ แก้วสว่าง[1] / บำรุง พาทยกุล[2] / สุพรรณี เหลือบุญชู[3]
1นักศึกษาศิลปดุษฎีบัณฑิต สาขาวิชาดุริยางคศิลป์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
2สาขาวิชาดุริยางคศิลป์ คณะศิลปนาฏดุริยางค์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
3โครงการบัณฑิตศึกษา คณะศิลปนาฏดุริยางค์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
E-mail : Chamnan2943@gmail.com
รับต้นฉบับ 13 กันยายน 2566; ปรับแก้ไข 15 ตุลาคม 2566; รับตีพิมพ์ 7 พฤศจิกายน 2566

บทคัดย่อ

บทความนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาภูมิศิลป์เพลงพื้นบ้านภาคกลาง ซึ่งเป็นส่วนหนึ่งของวิทยานิพนธ์เรื่อง การสร้างสรรค์เพลงไทยร่วมสมัยจากภูมิศิลป์เพลงพื้นบ้านภาคกลาง ชุด “ลำนำลำทุ่งท้องถิ่นอ่างทอง” เป็นงานวิจัยเชิงคุณภาพ ที่ศึกษาจากเอกสารงานวิจัย และสัมภาษณ์ผู้เชี่ยวชาญทางด้านการแสดงเพลงพื้นบ้านของภาคกลาง จำนวน 4 ท่าน โดยกำหนดเพลงที่ศึกษาจำนวน 5 ประเภทเพลง ได้แก่ เพลงอีแซว เพลงลำตัด เพลงเรือ เพลงยั่วกลองยาว และเพลงขอทาน นำไปสู่การสร้างสรรค์เพลงไทยร่วมสมัยจากภูมิศิลป์เพลงพื้นบ้านภาคกลาง ชุด “ลำนำลำทุ่งท้องถิ่นอ่างทอง” โดยมีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาคำประพันธ์บทร้อง และทำนองของเพลงพื้นบ้านภาคกลาง ผลการวิจัย พบว่า บทร้องของเพลงพื้นบ้านภาคกลาง ทั้ง 5 ประเภทเพลง มีรูปแบบการใช้บทร้องที่คล้ายคลึงกัน คือ มีลักษณะเป็นกลอนหัวเดียว ใช้ภาษาเรียบง่ายเป็นแบบชาวบ้าน สะดวกต่อการร้องด้น ด้านทำนองและจังหวะมีการร้องด้วยทำนองเกริ่น ทอดลงจบด้วยลูกคู่ร้องรับ มีการนำคำเอื้อนเข้ามาผสมผสานกับคำร้องและคำร้องสร้อย เป็นการร้องต่อกลอนและการร้องด้นของผู้ร้อง มีคำร้องประมาณ 8 - 10 คำ ในส่วนของจังหวะ พบว่า ทั้ง 5 ประเภทเพลง มีการใช้จังหวะที่คล้ายคลึงกัน ได้แก่ จังหวะอัตราสองชั้น และอัตราจังหวะชั้นเดียว ในยุค แม่ขวัญจิต ศรีประจันต์ (ศิลปินแห่งชาติ) มีการนำเครื่องดนตรีที่มีอยู่ตามพื้นบ้านเข้ามาประกอบจังหวะในการร้องเป็นการเพิ่มอรรถรสให้แก่ผู้ชม กำกับจังหวะด้วยหน้าทับสองไม้ หน้าทับลาว และหน้าทับปรบไก่ เกิดความครึกครื้นสนุกสนาน และมีความทันสมัยมากยิ่งขึ้น

คำสำคัญ

ภูมิศิลป์ เพลงพื้นบ้าน

Academic Journal of Buriram Rajabhat University Vol. 15 No. 2 July - Decemer 2023

Central folk music land art

Chamnan Kaewsawang[1]/ Bumrung Pathayakun[2]/ Supunnee Leauboonshoo[3]
1Dr., Fine Arts Program in Music, Bunditpatanasilpa Institute of Fine Arts
2Faculty Music and Drama Bunditpatanasilpa Institute of Fine Arts
3Faculty Music and Drama Bunditpatanasilpa Institute of Fine Arts
E-mail: Chamnan294@gmail.com
Received 13 September 2023 ; Accepted 15 October 2023 ; Published 7 November 2023

Abstracts

The purposes of the study for Central folk music land art. Which a part of thesis for the creation of contemporary Thai music from Central folk music land art. Use methodology from qualitative research and studying Central folk music land art. Research has found that folk songs in the central region are folk plays that have been passed down from generation to generation in the world of mouth. And this is a song in the response to the greeting of young people in the village or community. The language is simple, native language. The poem is a single headed poem for ease of singing and free verse in the groups or in the band. There are singers as a voice both men and women be called “Por-Peng Mae-Peng” (the lead singer in the interactive song) And other will be sing intervene melody be called “Chorus” (Luk-Khu)
The costumes will be dressed according to the local folk of each place. Back in the days it was mainly used by actors to clap the hands. Later in the days of Khwanjit Sriphajan existing folk instruments were introduced such as Two-Faced Drum, Small Cup-Shaped Cymbals, Wooden Rhythm clapper. The instrument are incorporated together with drum beats to be used for playing music (Na-Tap-Song-Mai), (Na-Tap-Prop-Khai). And mixed with the rhythm of singing to enhance the taste of the performance, making it more fun and modern.

Keyword

Central folk, Music land art

ที่มาและความสำคัญของปัญหา

เพลงพื้นบ้านภาคกลาง เป็นการแสดงที่สะท้อนให้เห็นถึงวิถีชีวิตความเป็นอยู่ของคนไทยในพื้นที่ลักษณะภูมิประเทศโดยทั่วไปเป็นที่ราบลุ่มแม่น้ำและที่ราบดินดอนสามเหลี่ยม มีแม่น้ำที่สำคัญหลายสายไหลผ่าน ได้แก่ แม่น้ำสะแกกัง แม่น้ำลพบุรี แม่น้ำป่าสัก แม่น้ำเจ้าพระยา เป็นต้น ลักษณะของพื้นที่ค่อย ๆ ลาดต่ำลงมาจากทางภาคเหนือไหลผ่านภาคกลางจนถึงบริเวณ อ่าวไทย จึงทำให้เขตพื้นที่ของภาคกลางจึงเหมาะแก่การเพาะปลูก มีทั้งการทำสวน ทำไร่ ทำนา รวมทั้งมีการตั้งถิ่นฐานที่อยู่อาศัย จึงเป็นปัจจัยที่ทำให้ภาคกลางกลายเป็นแหล่งศูนย์กลางทางวัฒนธรรม ประเพณีและพิธีกรรมทางศาสนา อีกทั้งยังเป็นแหล่งอารยธรรมเก่าแก่นับตั้งแต่สมัยทวาราวดีจนถึงสมัยรัตนโกสินทร์ ชาวบ้านมีความเชื่อในด้านศาสนา มีการสร้างสรรค์งานประเพณีที่เกี่ยวข้องทางศาสนา และพิธีกรรมที่เกี่ยวข้องกับความเชื่อไว้อย่างมากมาย อาทิ ประเพณีการทำบุญเข้าพรรษา และออกพรรษา ประเพณีตักบาตรเทโว ประเพณีทำบุญขึ้นบ้านใหม่ ประเพณีทิ้งกระจาด ประเพณีกำฟ้า ประเพณีชักพระ ประเพณีสวดมนต์ เป็นต้น สิ่งเหล่านี้ล้วนมีผลต่อการเกิดการละเล่นพื้นบ้านตามประเพณีนิยมของชุมชนภาคกลางในแต่ละท้องถิ่น เช่น การแสดงลิเก การแสดงละคร การแสดงโขน และการแสดงเพลงพื้นบ้าน เป็นต้น

ภาคกลางของไทย เป็นแหล่งขุมทรัพย์ภูมิปัญญาด้านเพลงพื้นบ้าน ดังจะเห็นได้จากผลการรวบรวมข้อมูลภาคสนามของ เอนก นาวิกมูล เมื่อประมาณปี 2521 พบว่า มีถึง 45 ชนิด (เพลงนอกศตวรรษ ,2550, คำนำ) ซึ่งส่วนใหญ่เป็นเพลงโต้ตอบของหนุ่มสาว เดิมเพลงโต้ตอบมีลักษณะเป็น “การละเล่น” ของกลุ่มชน ต่อมาสภาพสังคมและวัฒนธรรมไทยเปลี่ยนแปลงไป บางเพลงสูญหายบางเพลงปรับตัวและพัฒนาเป็น “การแสดง” หรือ “มหรสพ” โดยการปรับเปลี่ยนรูปแบบ และเนื้อหาให้เหมาะสมสอดคล้องกับวิถีชีวิตสังคมใหม่

การแสดงเพลงพื้นบ้าน เป็นกิจกรรมที่ให้ความสนุกสนานรื่นเริงทั้งตัวผู้เล่นและต่อผู้ชม รูปแบบของเพลงพื้นบ้าน เป็นสมบัติทางวัฒนธรรมแบบชาวบ้าน ซึ่งส่วนใหญ่มีวิถีชีวิตในแบบสังคมเกษตรกรรม มีการสืบทอดต่อ ๆ กันมาในแต่ละท้องถิ่น ลักษณะเด่นของการแสดงเพลงพื้นบ้านโดยทั่วไปอยู่ที่การใช้ถ้อยคำสำนวนที่เรียบง่าย ไม่มีคำศัพท์ยากนักหรืออาจมี นัยยะแฝงอยู่ ซึ่งเป็นที่รู้จักกันในสังคมท้องถิ่น มีลักษณะตลกขบขันสอดแทรกวิถีชีวิตของชาวบ้าน ฉันทลักษณ์ที่ใช้ไม่แน่นอน ร้องซ้ำไปซ้ำมาหรือแทรกด้วยการเอื้อนเสียง ในการใช้สำนวนกลอนส่วนใหญ่จะใช้กลอนหลักยึดภาษาที่จดจำต่อ ๆ กันมา และนิยมใช้กันแพร่หลายทั่วไป ดนตรีที่ใช้ประกอบในการร้องเล่นโดยส่วนใหญ่ใช้วิธีการตบมือของผู้เล่นเป็นหลักหรืออาจมีเครื่องกำกับจังหวะ เช่น ฉิ่ง กรับ โทน เป็นต้น ส่วนการแต่งกายจะแต่งตามแบบพื้นบ้านของแต่ละท้องถิ่นนั้น ๆ สามารถจำแนกเพลงพื้นบ้านออกได้เป็น 3 ประเภท คือ 1.เพลงกล่อมเด็ก เป็นเพลงที่ร้องกล่อมให้เด็กนอนหลับ เพื่อแสดงถึงความรักความเอื้ออาทรที่แม่มีต่อลูก 2.เพลงปฏิพากย์ เป็นเพลงที่ร้องโต้ตอบเกี้ยวพาราสีกันระหว่างผู้ชายกับผู้หญิง ต่างฝ่ายต่างก็สรรหาโวหารมาโต้ตอบชิงไหวชิงพริบกันโดยเฉพาะโวหารเชิงสังวาส 3.เพลงในพิธีกรรม เป็นการขับลำนำเป็นท่วงทำนองที่ชาวบ้านนำมาใช้ประกอบในพิธีกรรมที่เกี่ยวข้องกับวิถีชีวิตไม่ว่าจะเป็นความสำคัญเกี่ยวกับการเกิด เช่น พิธีโกนจุก พิธีบวชนาค พิธีแต่งงาน เป็นต้น หรือแม้แต่การตายก็มีความผูกพันอยู่กับท่วงทำนองของบทเพลง โดยมีความเชื่อว่าเพลงนั้นเป็นการสื่อถึง สิ่งศักดิ์สิทธิ์เพื่อบันดาลความสุข และปัดเป่าความทุกข์ให้หายได้ (อมรา กลำเจริญ, 2547, น. 63 - 65)

เพลงพื้นบ้าน ในประเทศไทยมีอยู่เป็นจำนวนมากและหลายประเภท เช่น เพลงกล่อมเด็ก เพลงประกอบการละเล่น เพลงประกอบพิธีกรรม แต่ละเพลงปรากฏอยู่ทุกท้องถิ่นแต่อาจแตกต่างกันไปบ้างตามสภาพ

สังคมและวัฒนธรรมของท้องถิ่น (สุกญัญา สุจฉายา, 2525, น.1)

การแสดงเพลงพื้นบ้านภาคกลางมีมากมายหลายชนิด แต่ละชนิดมีลักษณะหรือรูปแบบการแสดงที่แตกต่างกันออกไป แต่มีจุดประสงค์เดียวกันคือแสดงเพื่อความบันเทิงและแสดงตามความเชื่อ เพลงพื้นบ้านภาคกลางมีลักษณะรูปแบบฉันทลักษณ์หรือคำกลอนที่เหมือนกัน เรียกว่า “กลอนหัวเดียว” ทำให้สามารถยักย้ายทำนองการร้องหรือด้นได้ง่าย วิธีการร้องรับของลูกคู่ สามารถเพิ่มเพื่อความยาวของประโยคหรือตัดคำให้สั้นลงได้ จึงทำให้เพลงพื้นบ้านภาคกลางมีหลายทำนอง เพลงพื้นบ้าน ภาคกลางจะใช้การตบมือเป็นหลักเป็นการให้จังหวะ ในบางครั้งมีการนำฉิ่ง กรับ รำมะนา มาใช้ประกอบจังหวะด้วย แต่มีเพลง บางชนิดที่มีการนำเครื่องดนตรีมาบรรเลงประกอบการแสดง เช่น เพลงทรงเครื่อง เป็นการละเล่นเพลงพื้นบ้านจับเป็นเรื่อง มีดนตรีบรรเลงรับ เช่น เพลงฉ่อยทรงเครื่อง เป็นต้น สามารถแบ่งโอกาสการเล่นได้ 2 ประเภท คือ 1.เพลงที่เล่นเฉพาะเทศกาลและฤดูกาล ได้แก่ เพลงเรือ เพลงหน้าใย เพลงเกี่ยวข้าว เพลงเทพทอง เพลงคล้องช้าง เป็นต้น 2.เพลงที่เล่นได้โดยไม่จำกัดเทศกาลและฤดูกาล ได้แก่ เพลงฉ่อย เพลงทรงเครื่อง เพลงลำตัด เพลงอีแซว เพลงโขลกแป้ง เป็นต้น เพลงเหล่านี้บางเพลงได้สูญหายไปแล้วแต่ก็ยังมีบางเพลงที่ได้รับการสืบทอด และยังคงนิยมเล่นกันอยู่ในปัจจุบัน อีกทั้งมีการนำมาสร้างสรรค์รูปแบบของการแสดงให้มีความทันสมัยมากยิ่งขึ้น นอกจากนั้นเพลงพื้นบ้านยังมีบทบาทในการจรรโลงวัฒนธรรมของชาติ เป็นเครื่องมือในการพยุงรักษาหรือดำรงไว้ของแบบแผนความคิดและการกระทำที่แสดงออกถึงวิถีชีวิต ความเป็นระเบียบ ความกลมเกลียวก้าวหน้า และความมีศีลธรรมอันดีงาม เช่น เพลงพื้นบ้านที่เป็นการแสดงมีบทบาทเด่นเป็นพิเศษในการควบคุมและรักษาบรรทัดฐานของสังคม การชี้แนะระเบียบแบบแผน ตลอดจนการกำหนดพฤติกรรมที่เหมาะสมในสังคม (สุกัญญา สุจฉายา, 2523, น.327)

จากความเป็นมาและความสำคัญดังกล่าว ผู้วิจัยเล็งเห็นถึงความสำคัญของภูมิศิลป์เพลงพื้นบ้านภาคกลาง (องค์ความรู้และเทคนิควิธีของชาวบ้านที่นำมาใช้ในการแก้ปัญหาและการตัดสินใจ มีการสืบทอดมาอย่างต่อเนื่องตั้งแต่อดีตถึงปัจจุบัน) ที่อดีตเคยมีบทบาทและมีความสำคัญต่อคนไทย แต่ด้วยปัจจุบันเพลงพื้นบ้านภาคกลางกำลังถูกผลกระทบจากอิทธิพลทางตะวันตกที่ได้หลั่งไหลเข้ามาอย่างไม่หยุดยั้ง มีการสูญเสียบุคลากรทางด้านเพลงพื้นบ้านอย่างต่อเนื่อง และขาดคนรุ่นใหม่ที่จะมาทำหน้าที่สืบสานเพลงพื้นบ้าน จึงทำให้เพลงพื้นบ้านขาดการสืบทอด และได้รับความนิยมน้อยลง ผู้วิจัยจึงมีความสนใจที่จะต่อยอดเพลงพื้นบ้านภาคกลาง และสร้างความสนใจให้กับเพลงพื้นบ้านภาคกลางมากขึ้น โดยการการนำเอาองค์ความรู้ ภูมิศิลป์เพลงพื้นบ้านภาคกลางที่ได้รับจากการศึกษา ทั้งในด้านคำประพันธ์บทร้อง ทำนองร้อง ทำนองเอื้อน และจังหวะ เพื่อใช้เป็นฐานข้อมูลในการนำสู่การสร้างสรรค์ผลงานเพลงไทยร่วมสมัยชุด “ลำนำลำทุ่งท้องถิ่นอ่างทอง” โดยสอดแทรกเอาความเป็นจารีตวิถีไทยของคนในปัจจุบันผสมผสานเข้าด้วยกัน อีกทั้งยังเป็นการสืบสานเพลงพื้นบ้านให้คงอยู่สืบไป

วัตถุประสงค์ของการวิจัย

เพื่อศึกษาภูมิศิลป์เพลงพื้นบ้านภาคกลาง

ขอบเขต

การศึกษาวิจัยในครั้งนี้ ผู้วิจัยได้กำหนดขอบเขตโดยครอบคลุมวัตถุประสงค์การวิจัย ไว้ดังนี้

- ด้านเนื้อหา ผู้วิจัยศึกษาลักษณะโครงสร้างของคำประพันธ์ บทร้อง และทำนอง ของ

เพลงพื้นบ้านภาคกลาง จำนวน 5 ประเภทเพลง ได้แก่ 1.เพลงอีแซว 2.เพลงลำตัด 3.เพลงขอทาน 4.พลงยั่วกลองยาว 5.เพลงเรือ นำมาวิเคราะห์ประมวลผล เพื่อนำมารวบรวมเป็นองค์ความรู้เกี่ยวกับภูมิศิลป์ของเพลงพื้นบ้านภาคกลาง

- ด้านบุคคลผู้ให้ข้อมูล ผู้วิจัยได้เก็บรวบรวมข้อมูลจากแหล่งข้อมูลต่าง ๆ โดยคัดเลือกเก็บข้อมูลจากผู้เชี่ยวชาญทางด้านเพลงพื้นบ้านภาคกลาง จำนวน 4 ท่าน โดยใช้วิธีการเลือกแบบเจาะจง ได้แก่

ผู้เชี่ยวชาญทางด้านการแสดงเพลงพื้นบ้านภาคกลาง จำนวน 4 ท่าน ได้แก่ เป็นผู้ที่ได้รับการสืบทอด และมีชื่อเสียงเป็นที่ยอมรับของวงการเพลงพื้นบ้านภาคกลาง มีอายุ 45 ปีขึ้นไป มีประสบการณ์ทางด้านการแสดงพื้นบ้านไม่น้อยกว่า 10 ปี ประกอบอาชีพครูหรือศิลปินที่มีผลงานสร้างสรรค์ทางด้านบทร้อง และทำนองเพลงพื้นบ้านภาคกลาง ได้แก่

1. แม่ขวัญจิต ศรีประจันต์ (ศิลปินแห่งชาติ)
2. แม่สีนวล ขำอาจ (ศิลปินแห่งชาติ)
3. รองศาสตราจารย์บัวผัน สุพรรณยศ อาจารย์ประจำ มหาวิทยาลัยหอการค้าไทย
4. ครูวรรณา แก้วกว้าง ครูชำนาญการพิเศษ วิทยาลัยนาฏศิลปสุพรรณบุรี

วิธีการดำเนินการวิจัย

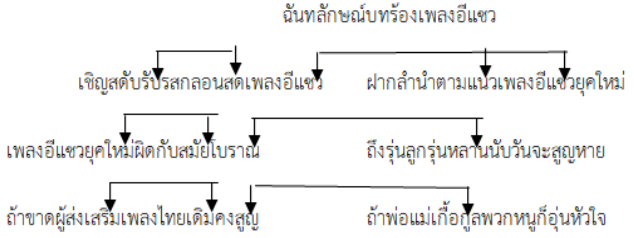
การวิจัยครั้งนี้ใช้ระเบียบวิจัยเชิงคุณภาพ (Qualitative Research) โดยทำการศึกษาค้นคว้า รวบรวมข้อมูลทางวิชาการจากเอกสาร งานวิจัย ใช้การเก็บข้อมูลภาคสนามเป็นหลัก ประกอบด้วยการสัมภาษณ์เชิงลึกและการสังเกตการณ์ เพื่อให้ได้ข้อมูลมาใช้ในการวิเคราะห์ โดยเลือกกลุ่มตัวอย่างที่เป็นศิลปินแห่งชาติ และผู้มีประสบการณ์ด้านการแสดงเพลงพื้นบ้านภาคกลาง เป็นที่ยอมรับของวงการเพลงพื้นบ้าน และยังคงรักษารูปแบบการแสดงเพลงพื้นบ้านมาจนถึงปัจจุบัน

ผลการศึกษา

ผลการศึกษา ภูมิศิลป์เพลงพื้นบ้านภาคกลาง พบว่า เพลงพื้นบ้านภาคกลางโดยส่วนใหญ่เป็นเพลงที่ใช้ร้องโต้ตอบเกี้ยวพาราสีกันของหนุ่มสาว เป็นการผ่อนคลายความเหน็ดเหนื่อยเมื่อยล้า นิยมร้องเล่นในโอกาสของงานรื่นเริงต่าง ๆ ของชาวบ้านหรือในช่วงเวลาที่มารวมกลุ่มกันเพื่อทำกิจกรรมในโอกาสใดโอกาสหนึ่ง มีผู้ที่ร้องเป็นต้นเสียงทั้งฝ่ายชายและฝ่ายหญิง เรียกว่า “พ่อเพลงแม่เพลง” ส่วนคนอื่น ๆ คอยร้องรับสอดแทรกทำนองของพ่อเพลงแม่เพลง เรียกว่า “ลูกคู่” สมัยก่อนใช้เพียงการตบมือเป็นการให้จังหวะ ภายหลังได้มีการนำเครื่องประกอบจังหวะเข้ามา ได้แก่ ฉิ่ง กรับ ตะโพน เป็นต้น เพลงพื้นบ้านภาคกลางสามารถนำมาร้องเล่นได้ทุกโอกาสหรือไม่จำกัดเทศกาล โดยจำแนกออกเป็นกลุ่ม ๆ ได้ 5 กลุ่ม ดังนี้ คือ 1) เพลงที่นิยมเล่นในฤดูน้ำหลาก ในช่วงเทศกาลงานกฐิน ผ้าป่า และเทศกาลออกพรรษา 2) เพลงที่นิยมเล่นในฤดูหรือเทศกาลเก็บเกี่ยว เป็นเพลงที่ร้องเล่นในช่วงเวลาลงแขกเกี่ยวข้าว และการนวดข้าว 3) เพลงที่นิยมเล่นในเทศกาลตรุษสงกรานต์ 4) เพลงที่ใช้ร้องเวลาที่ร่วมกันทำกิจกรรมอย่างใดอย่างหนึ่งของชุมชน 5) เพลงที่ใช้ร้องเล่นโดยไม่จำกัดเทศกาล จากที่ได้ศึกษาภูมิศิลป์เพลงพื้นบ้านภาคกลางจากผู้เชี่ยวชาญและศิลปินแห่งชาติทั้ง 4 ท่าน ด้านบทร้อง ทำนอง

เพลง และจังหวะ ผู้วิจัยได้ทำการบันทึกเป็นโน้ตทำนองทางร้อง หน้าทับ และจังหวะ ด้วยโน้ตไทย คือ ด ร ม ฟ ประกอบด้วยรายละเอียด ดังนี้

1. เพลงอีแซว บทร้องของเพลงอีแซวมีลักษณะเป็นกลอนหัวเดียว นิยมใช้ “กลอนไล” เป็นส่วนใหญ่ ใช้ภาษาเรียบง่ายเป็นแบบชาวบ้าน แบบบังคับคำสั้นบ้างยาวบ้าง ประกอบด้วย 1.บทร้องประกอบการบูชาครู เป็นการบูชาสิ่งศักดิ์สิทธิ์ ผู้ร้องนั่ง กับพื้น มือถือพานกำนลไว้ขณะร้อง เริ่มร้องจากพ่อเพลง ต่อมาเป็นการร้องของแม่เพลง 2.บทร้องเกริ่น เป็นบทร้องของทั้งฝ่ายชายและฝ่ายหญิงก่อนที่จะออกมาพบกัน หลังจากที่ไหว้ครูแล้วนักแสดงจึงลุกขึ้นร้องเพลงออกตัวเพื่อเป็นการทักทาย แนะนำตัว และการฝากเนื้อฝากตัว 3.เพลงปลอบ เป็นการชักชวนให้ฝ่ายหญิงออกมาร้องโต้ตอบกัน 4.เพลงประ เป็นเพลงที่ทั้งฝ่ายชายและฝ่ายหญิงร้องโต้ตอบกันไปมา ส่วนใหญ่เป็นการปะทะคารมทั้งเรื่องราวของความรัก และการประลองเชิง ต่อมาเป็นบทจาก เป็นเพลงที่ร้องเพื่อแสดงความอาลัยกับคู่ร้องและคนดู เนื่องจากใกล้หมดเวลาในการแสดงแล้ว เป็นการร้องขอบคุณผู้จ้างคนดู และผู้ร่วมแสดง พ่อเพลงแม่เพลงเริ่มต้นการร้องจากบทไหว้ครู ฝ่ายชายร้องบทปลอบส่วนฝ่ายหญิงร้องบทรับแขก ต่อมาเริ่มการเกี้ยวพาราสี ผู้หญิงอาจปะทะอารมณ์หรือเล่นตัวฝ่ายชายจึงว่าบทออด ฝ่ายหญิงขอให้ฝ่ายชายมาสู่ขอตน จบด้วยฝ่ายชายขอพาหนี ต่อมาเป็นบทชมนกชมไม้ ลักษณะของบทร้องในคำสุดท้ายของวรรคหลังลงด้วยเสียงสระ พยัญชนะ และตัวสะกดที่เป็นเสียงเดียวกันทุกคำกลอน กลอนใดลงด้วยเสียงสระอี เรียกว่า “กลอนลี” กลอนใดลงด้วยเสียง สระไอ เรียกว่า “กลอนไล” มีลักษณะคล้ายกับเพลงฉ่อย ตัวอย่างดังนี้



ที่มา: แม่ขวัญจิต ศรีประจันต์ (ผู้ให้สัมภาษณ์ 16 กรกฎาคม 2565)

ทำนองเพลงอีแซว เริ่มจากทำนองร้องของพ่อเพลงแม่เพลง กล่าวคือ คำที่ 5 ของวรรคหน้าบรรทัดที่ 1 ในทุกวรรคต้องสัมผัสกันไปตลอดทั้งบทร้อง คือ “เชิญสดับรับรส” คำว่า “รส” สัมผัสกับ “สด” ต่อมาคำว่า “กลอนสดเพลง อีแซว “แซว” สัมผัสกับ “แซว” ในวรรครับ คือ และวรรคหลังจะมี 5 คำ คือ “รส สัมผัสกับ “สด” บางวรรคอาจมีถึง 6 คำ สัมผัสกับคำ ที่ 6 คือ “ผิดกับสมัยโบราณ” ประโยคต่อไป มี 5 คำ คือ “ถ้าขาดผู้ส่งเสริม” วรรคหลัง คือ “เพลงไทยเดิมคงสูญ” คำว่า “เสริม” สัมผัสกับ “เดิม มีวรรคกลางกับวรรคท้าย คือ “เอ่อ เอ้อ เอ้ย แล้วจะอะไร” ต่อมาคำว่า “บรรจงจีบสิบนิ้ว ขึ้นหว่างคิ้วทั้งคู่ ลูกคู่ รับว่า “เออ เอ้ย แล้วทั้งคู่ เชิญรับฟังกระทู้ เอ่ย แล้วเพลงไทย เอ่อ เฮ้อ เอ้อ แล้วเพลงไทย” มีการนำคำว่า “แล้ว นะ หนอ” มาใส่เพื่อให้

ทำนองมีความพอดีกับจังหวะทำให้ร้องได้ง่ายขึ้น ดังตัวอย่าง

ล		ร	ท	ล	ท	ล ซ	ล
เอ่อ		เอิ้ง	เออ	เออ	เฮ้อ	อะ เอ่อ	เออ

ล ท	ซ	ท ล ซ ล	ล ร	ล	ท ล ซ	ร ล	ท ล ซ
เอ่อเอ้อ	เอ่อ	เฮ้ออะเอ่อเออ	เออ ฮี	เออ เอ้อ	- เออเอ่อเออ	ฮี เออ	เอ้อเอิงเอ่ย

ซ ซ	ม	ซ	ท	ซ ซ	ท	ล	ซ
บรร จง	จีบ	สิบ	นิ้ว	ขึ้น หว่าง	คิ้ว	ทั้ง	คู่

	ซ	ล	ท		ท	ล	ซ
	เอ่อ	เฮ้อ	เอ้อ		แล้ว	ทั้ง	คู่

ที่มา: แม่ขวัญจิต ศรีประจันต์ (ผู้ให้สัมภาษณ์ 16 กรกฎาคม 2565)

จังหวะเพลงอีแซว มีจังหวะที่กระชั้นกว่าเพลงฉ่อย ทำนองการขึ้นจะแตกต่างกันที่สำเนียงเป็นการบ่งบอกทำนอง ใช้ตะโพนตีกำกับด้วยหน้าทับสองไม้ (ลาว) ฉิ่งตีอัตราจังหวะชั้นเดียว เมื่อนำมาเปรียบเทียบกับเพลงฉ่อยพบว่ามีจังหวะช้ากว่าเพลงฉ่อยเล็กน้อย สมัยโบราณใช้เพียงการตบมือของผู้แสดงเป็นการให้จังหวะเพียงเท่านั้น ต่อมาในยุคของแม่ขวัญจิต ศรีประจันต์ (ศิลปินแห่งชาติ) ที่เป็นแม่เพลงพื้นบ้านและหัวหน้าวงดนตรีลูกทุ่งที่ได้รับความนิยมในจังหวัดสุพรรณบุรี และจังหวัดใกล้เคียง ทำให้มีความจำเป็นเมื่อเจ้าภาพขอให้ร้องแหล่อวยพร ตัวอย่างดังนี้

ซ ซ	ม	ซ	ท	ซ ซ	ท	ล	ซ
บรร จง	จีบ	สิบ	นิ้ว	ขึ้น หว่าง	คิ้ว	ทั้ง	คู่
ฉิ่ง ฉับ	ฉิ่ง ฉับ	ฉิ่ง ฉับ	ฉิ่ง ฉับ	ฉิ่ง ฉับ	ฉิ่ง ฉับ	ฉิ่ง ฉับ	ฉิ่ง ฉับ
ติง โจ๊ะ	ติง ติง	ติง ทั่ง	ติง ทั่ง	ติง โจ๊ะ	ติง ติง	ติง ทั่ง	ติง ทั่ง

ที่มา: แม่ขวัญจิต ศรีประจันต์ (ผู้ให้สัมภาษณ์ 16 กรกฎาคม 2565)

2. เพลงลำตัด บทร้องเพลงลำตัด เกิดจากการประพันธ์ของผู้ประพันธ์ มีลักษณะเป็นประเภทกลอนสิบหัวเดียว (กลอนหัวเดียว) ใช้คำแบบชาวบ้านฟังแล้วเข้าใจง่าย มีรูปแบบของคำกลอนเพื่อให้เกิดความคล้องจองระหว่างคำ และเพื่อให้เกิดความไพเราะ ผู้ร้องต้องใช้วิธีการท่องจำก่อนที่จะนำบทร้องไปใช้ในการแสดง ผู้ร้องจึงต้องมีปฏิภาณไหวพริบและความรู้ในการประพันธ์บทร้องด้วย แบ่งกลอนเพลงลำตัดออกได้ดังนี้

2.1 กลอนสร้อยเพลง เป็นลักษณะกลอนที่ใช้ในการร้องขึ้นต้นหรือการร้องขึ้นของลูกคู่ของแต่ละทำนอง ในแต่ละวรรคมีจำนวนตั้งแต่ 4 - 8 คำ สามารถใช้คำคละกันได้ กลอนสร้อยเพลงมีเพียง 1 บทเท่านั้น จำนวนวรรคที่ใช้เริ่มตั้งแต่ 2 - 4 วรรค เสียงสัมผัสระหว่างวรรค คือ คำสุดท้ายของวรรคที่ 1 สัมผัสกับคำที่ 2 คำที่ 3 หรือคำที่ 4 ของวรรคที่ 2 แต่ในกรณีกลอนสร้อยเพลงจำนวน 1 บท มีจำนวน 4 บาท คำสุดท้ายของบาทที่ 1 และ บาทที่ 2 สัมผัสหรือไม่สัมผัสกันก็ได้ สิ่งสำคัญคือคำสุดท้ายในบาทสุดท้ายต้องสัมผัสกับคำสุดท้ายของบาทที่ 1 เสมอ

2.2 กลอนหัวเดียว เป็นกลอนที่พบในเพลงพื้นบ้านภาคกลาง มีคำสุดท้ายของวรรคหลัง

ที่ลงด้วยเสียงสระและเสียงพยัญชนะ ตัวสะกดเป็นเสียงเดียวกันในทุกคำกลอน เช่น ลงด้วยเสียงสระอี เรียกว่า “กลอนลี” เป็นต้น แบ่งออกได้เป็น 4 ประเภท ได้แก่ กลอนเดินสิบ กลอนเดินแปด กลอนต่อ และกลอนโขยก

2.2.1 กลอนเดินสิบ เป็นลักษณะของกลอนที่มีคำตั้งแต่ 10 - 12 คำ อยู่ภายใน 1 - 2 วรรค นับเป็น 1 บาท ในคำสุดท้ายของแต่ละบาทลงท้ายด้วยสระเสียงเดียวกันทั้งหมด ตำแหน่งของสัมผัสสระสำหรับรับ - ส่ง ภายในวรรคอยู่ในคำที่ 4 คำที่ 5 หรือคำที่ 6 ก็ได้ เป็นการส่งให้สัมผัสกับคำที่ 6 คำที่ 7 และคำที่ 9 โดยส่วนใหญ่นิยมใช้เป็นคำที่ 5 ส่งสัมผัสกับคำที่ 7 นอกจากนี้ยังมีการรับ - ส่ง ของสัมผัสบังคับที่อยู่ระหว่างวรรค โดยคำสุดท้ายของวรรคแรกสัมผัสกับคำที่ 4 คำที่ 5 หรือคำที่ 6 ในวรรคที่ 2 ส่วนใหญ่นิยมส่งสัมผัสคำที่ 5 การสัมผัสของเสียงสระของในแต่ละวรรคจะลงจังหวะพอดีหรือเรียกได้ว่าเป็นตัวกำหนดจังหวะของการร้องลำตัด

2.2.2 กลอนเดินแปด เป็นลักษณะของกลอนที่มีคำตั้งแต่ 7 - 9 คำ อยู่ภายใน 1 วรรค ส่วนใหญ่นิยมใช้แบบ 8 คำ 2 วรรค นับเป็น 1 บาท คำสุดท้ายของแต่ละบาทลงท้ายด้วยสระเสียงเดียวกันทั้งหมด ใช้สัมผัสในเป็นหลัก โดยสัมผัสเสียงสระของคำที่ 5 สัมผัสกับคำที่ 6 หรือคำที่ 7 ซึ่งอยู่ในวรรคเดียวกัน มีการรับ - ส่ง ของสัมผัสบังคับที่อยู่ระหว่างวรรค คือ คำสุดท้ายของวรรคแรกสัมผัสกับคำที่ 5 ในวรรคที่ 2 ซึ่งใน 1 บทกลอน มีจำนวนวรรคที่ไม่แน่นอนตายตัว

2.2.3 กลอนโขยก เป็นลักษณะของกลอนที่มีจำนวนคำตั้งแต่ 4 - 5 คำ อยู่ภายใน 1 วรรค 4 วรรค นับเป็น 1 บาท คำสุดท้ายของแต่ละบาทจะลงท้ายด้วยสระเสียงเดียวกันทั้งหมด การรับ - ส่ง ของสัมผัสที่อยู่ระหว่างวรรค คือ คำสุดท้ายของวรรคที่ 1 สัมผัสกับคำที่ 2 ของวรรคที่ 2 คำสุดท้ายของวรรคที่ 2 สัมผัสกับคำสุดท้ายของวรรคที่ 3 คำสุดท้ายของวรรคที่ 3 สัมผัสกับคำที่ 2 ของวรรคที่ 4 จำนวนของวรรคกลอนจะมากหรือน้อยไม่มีกำหนดที่แน่นอน ขึ้นอยู่กับเนื้อหาเรื่องราวของผู้แต่งเป็นสำคัญ

2.2.4 กลอนต่อ เป็นลักษณะของกลอนที่ต้องใช้ปฏิภาณไหวพริบในการร้องจำนวนกลอนในแต่ละวรรคขึ้นอยู่กับผู้ร้องว่าจะร้องให้ลงกลอนด้วยถ้อยคำใด เพื่อให้การต่อคำกลอนดำเนินไปได้ กลอนต่อมีจำนวน 2 วรรค แต่ละวรรคไม่กำหนดจำนวนคำที่แน่นอน ส่วนใหญ่ใช้คำตั้งแต่ 6 - 9 คำ มีสัมผัสระหว่างวรรคหรือไม่มีก็ได้ แต่ในกรณีที่มีสัมผัสระหว่างวรรค คำสุดท้ายของวรรคที่ 1 สัมผัสกับคำที่ 2 หรือคำที่ 3

ทำนองเพลงลำตัด แบ่งออกได้เป็น 7 ทำนอง คือ ทำนองกลางใช้หน้าทับลาวกับหน้าทับพม่า ทำนองกระพรือใช้หน้าทับพม่า ทำนองลาวใช้หน้าทับโยนพม่า ทำนองพม่าใช้หน้าทับพม่า ทำนองแขกใช้หน้าทับลาวกับหน้าทับแขก ทำนองมอญใช้หน้าทับมอญ และทำนองโศกใช้หน้าทับลาวกับหน้าทับแขก

1) ทำนองกลาง แบ่งออกได้เป็น 3 ช่วง ได้แก่ 1.การร้องลูกคู่ คือ การร้องแบบไม่ต้องบรรเลงหน้าทับรำมะนา 2.การร้องรับลูกคู่ คือ การร้องรับพร้อม ๆ กันของผู้แสดง โดยใช้หน้าทับรำมะนาตีประกอบจำนวน 2 หน้าทับ ได้แก่ หน้าทับลาวและหน้าทับพม่า 3.การร้องขโยก คือ การร้องดำเนินทำนอง โดยมีการบรรเลงหน้าทับรำมะนาประกอบการร้อง โดยใช้หน้าทับสองไม้ การร้องทำนองกลาง มีอยู่ 3 ช่วง คือ การร้องลูกคู่ การร้องขโยก และการร้องรับลูกคู่ ตามลำดับ โดยใช้รำมะนาตีหน้าทับลาว หน้าทับพม่า และในการร้องทำนองกลอนขโยกใช้ทำนองขัดหน้ากลอง เมื่อพิจารณาถึงลักษณะเฉพาะของเพลงลำตัดในแต่ละจังหวัดต่าง ๆ ที่ปรากฏว่ามีการเล่นแม้จะมีลักษณะทำนองที่คล้ายคลึงกัน หากพิจารณาให้ลึกพบว่าทำนองเพลงลำตัดที่เกิดขึ้นในแต่ละพื้นที่มีความคล้ายคลึงกัน แตกต่างเพียงถ้อยคำและสำนวนภาษา แสดงถึงสำเนียงท้องถิ่นนั้น ๆ ตัวอย่างดังนี้

- - - - -	- - - - -	- ช - ล	- ช - ช	- - - ม	- ร - ช	- ร - ท	- ร - ท
- - - - -	- - - - -	- ชุม - ปึะ	- ใบ - เช	- ชะ - โอ	- ละ - เห่	- ชะ - โอ	- ละ - ชา

- - - - -	- ร - ร	- - ท ร	- ร - -	- - - - -	- ร - ร	- - ท ร	- ร - -
- - - - -	- นาน - นาน	- ได้มา	- ที - -	- - - - -	- นาน - นาน	- ได้มา	- ที - -

- ช - ม	- ร - ช	- ร - ท	- ล ช ช	- ล - ท	- ล ช - -	- - - - -	- - - - -
- เสียง - กลอง	- เพราะ - ดี	- เขา - มี	- รำมะนา	- เออ - เฮ้อ	- เออเอ่อ - -	- - - - -	- - - - -

ที่มา: แม่ศรีนวล ขำอาจ (ผู้ให้สัมภาษณ์, 3 กันยายน 2565)

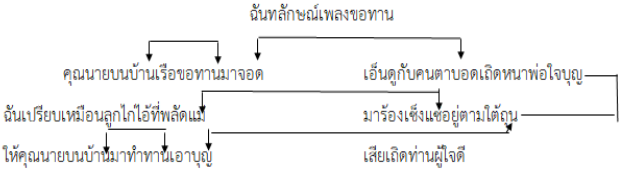
จังหวะเพลงลำตัด มีลักษณะคล้ายคลึงกับเพลงฉ่อย จำนวนหน่วยจังหวะ จังหวะหยุด และหน่วยระหว่าง การหยุดในแต่ละบาทของเพลงฉ่อยมีน้อยกว่าลำตัด หน่วยจังหวะที่มีพยางค์เกิน 2 พยางค์ มักปรากฏในลำตัดน้อยกว่าเพลงฉ่อย พิสัยของเสียงในการร้องเพลงฉ่อยยังแคบกว่าเพลงลำตัด เพลงฉ่อย และลำตัดมีความแตกต่างกันทั้งในแง่จังหวะและทำนอง สำหรับในแง่จังหวะเพลงฉ่อยมีหน่วยจังหวะและจังหวะหยุดในแต่ละบาทน้อยกว่าลำตัด ทั้งจำนวนพยางค์ในแต่ละหน่วยจังหวะของเพลงฉ่อยมีน้อยกว่าลำตัด ข้อแตกต่างเหล่านี้ทำให้จังหวะในการร้องลำตัดกระแทกกระทั้นและมีความรวดเร็วกว่าเพลงฉ่อย ตัวอย่างดังนี้

- - - - -	- ร - ร	- - ท ร	- ร - -	- - - - -	- ร - ร	- - ท ร	- ร - -
- - - - -	- นาน - นาน	- ได้มา	- ที - -	- - - - -	- นาน - นาน	- ได้มา	- ที - -
- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ

- ช - ม	- ร - ช	- ร - ท	- ล ช ช	- ล - ท	- ล ช - -	- - - - -	- - - - -
- เสียง - กลอง	- เพราะ - ดี	- เขา - มี	- รำมะนา	- เออ - เฮ้อ	- เออเอ่อ - -	- - - - -	- - - - -
- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ

ที่มา: แม่ศรีนวล ขำอาจ (ผู้ให้สัมภาษณ์, 3 กันยายน 2565)

3. เพลงขอทาน บทร้องฉันทลักษณ์ของเพลงขอทานมีลักษณะการใช้ภาษาที่เรียบง่ายเป็นแบบชาวบ้าน ฟังแล้วเข้าใจได้ง่าย ประพันธ์เป็นเรื่องราวมีคติสอนใจ ประเภทกลอนหัวเดียวเพื่อสะดวกในการร้องต่อกลอนและร้องด้น มีคำประมาณ 8 -10 คำ บางบทร้องอาจมีถึง 11 คำ แบ่งวิธีการร้องได้ 2 วิธี คือ 1) การร้องแบบรวบคำ 2) การร้องแบบยัดคำ ผู้ร้องสามารถร้องแบบยัดคำได้หากมีความชำนาญ และขึ้นอยู่กับไหวพริบปฏิภาณของผู้ร้องด้วย หากยังไม่ชำนาญก็ร้องแบบรวบคำตามคำไป



ที่มา: แม่ศรีนวล ขำอาจ (ผู้ให้สัมภาษณ์, 3 กันยายน 2565)

ทำนองเพลงขอทาน แต่ละท้องถิ่นมีลักษณะไม่แตกต่างกันมากนัก กล่าวคือ การร้องของแม่สำอางค์ เลิศถวิล มีลักษณะที่เพิ่มทำนองการเอื้อนเข้าไป ทำให้ทำนองยืดและมีความยาวกว่าการร้องของแม่สีนวล ขำอาจ (ศิลปินแห่งชาติ) มีลักษณะแบบรวบคำจึงทำให้ทำนองมีความกระชับ เพลงขอทานเริ่มต้นด้วยทำนองเกริ่น มีท่วงทำนองคล้ายกับการร้องราชนิเกริงที่อยู่ในการแสดงลิเก แบ่งออกได้ 3 ทำนอง คือ 1) ทำนองโทน ผู้ร้องอาจตีโทนหรือตีฉิ่งไปด้วยในอัตราจังหวะชั้นเดียว สามารถยืดเสียงร้องไปตามที่ต้องการ ถ้ามีผู้ร้องมีจำนวนหลายคนลูกคู่จะคอยร้องรับใน 2 วรรคท้ายของแต่ละท่อน 2) ทำนองโหม่ง ผู้ร้องอาจตีโหม่งเองหรือให้คนอื่นตี ในอัตราจังหวะชั้นเดียวแนวเร็วปานกลาง เนื้อร้องออกไปในแนวตลกขบขัน มีการร้องแก้กันระหว่างพ่อเพลงกับแม่เพลง เมื่อร้องจบแต่ละบทต้องตีโหม่งรับ ใช้โหม่ง 3 ใบ 3) ทำนองกรับ ผู้ร้องต้องมีความชำนาญเป็นพิเศษในขณะที่ร้องต้องตีกรับไปด้วย โบราณใช้ฉาบเล็กตีประกอบการร้อง ผู้ร้องใช้นิ้วโป้งกับนิ้วชี้เท้าคีบเชือกตีไปตามทำนองเพลง ตัวอย่างดังนี้

ซ	ล	ท	ท		ล	ซ ท	ล ซ
เอ่อ	เออ	เอิ้ง	เออ		เออ	เอ่อ เอิ้ง	เอิ่ง เอ่ย

	ล ล	ล	ท	ล	ท ล	ล ซ	
	คุณ นาย	บน	บ้าน	เรือ	ขอ ทาน	มา จอด	

ที่มา: แม่ศรีนวล ขำอาจ (ผู้ให้สัมภาษณ์, 3 กันยายน 2565)

จังหวะเพลงขอทาน มีการขึ้นทำนองในลักษณะของการร้องราชนิเกริง ไม่มีการเข้าจังหวะฉิ่งและกรับ จากนั้นเป็นการร้องเข้าเนื้อดำเนินทำนองไปด้วยอัตราจังหวะชั้นเดียวในแนวกระชับ ฉิ่งและกรับเริ่มตีเข้าทำนองร้อง กล่าวคือ ใน 1 ห้องเพลงประกอบไปด้วยจังหวะ “ฉิ่ง ฉับ” กรับตีในลักษณะเดียวกับการตีฉาบเล็ก คือ “แช่แว็บ แช่แว็บแช่แว็บ แช่แว็บ” แต่ปรับให้มีลักษณะคล้ายกับการตีกรับ คือ “กรับ กรับ กรับกรับกรับ กรับ กรับ” ก่อนหมดคำสุดท้ายผู้ร้องใช้การเอื้อนเข้ามาแทรกคำร้องเพื่อเป็นการทอดทำนองให้มีแนวช้าลง เป็นการลงทำนองจบของเพลงขอทานมีลักษณะเดียวกันกับการขึ้น ส่วนเครื่องประกอบจังหวะที่ใช้ประกอบในการร้อง ประกอบด้วย กรับ 3 อัน และฉิ่ง ตัวอย่างดังนี้

- - - -	ล - ล	- - - ล	- - - ท	- - - ล	- ท - ล	- ล - ช	- - - -
- - - -	- คุณ - นาย	- - - บน	- - - บ้าน	- - - เรือ	- ขอ - ทาน	- มา - จอด	- - - -
- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ
- - - กรับ	- - - กรับ	- กรับกรับกรับ	- กรับ - กรับ	- - - กรับ	- - - กรับ	- กรับกรับกรับ	- กรับ - กรับ

ที่มา: แม่ศรีนวล ขำอาจ (ผู้ให้สัมภาษณ์, 3 กันยายน 2565)

4. เพลงยั่วกลองยาว จากการศึกษาภูมิศิลป์เพลงพื้นบ้านภาคกลางของเพลงยั่วกลองยาวในด้านบทร้อง พบว่า เพลงยั่วกลองยาวเป็นเพลงปฏิพากย์หรือเพลงร้องสั้น ๆ นิยมร้องเล่นสืบต่อกันมาตั้งแต่ครั้งโบราณ ลักษณะคำประพันธ์หรือบทร้องที่เป็นกลอนหัวเดียว จำนวนคำในแต่ละวรรคไม่มากเป็นแบบชาวบ้าน ง่ายต่อการฟัง มีความคล้องจองกันระหว่างวรรคเท่านั้น ใน 1 วรรค มีคำร้องจำนวน 4 - 5 คำ เป็นลักษณะการร้องโต้ตอบกันด้วยบทร้องและทำนองร้อง ที่เป็นการผสมผสานกันระหว่างการเล่นกลองยาวกับการร้องเพลงปฏิพากย์สั้น ๆ บทร้องของเพลงยั่วกลองยาวจึงไม่มากเหมือนเพลงพื้นบ้านอื่น ๆ ตัวอย่างดังนี้

บทร้องเพลงยั่วกลองยาว

(พ่อเพลง)	ต้อนไว้เอาไปบ้านเรา	เอาไปหุงข้าวให้แม่เรากิน
(แม่เพลง)	หุงไม่ดีจะตีให้ดิ้น	ถ้าหุงไม่สุกขยุ้มลงดิน
(ลูกคู่รับ)	พ่อโยพ่อแก้วแม่ยาแม่หยวก ตาลาล้า	

ที่มา: รองศาสตราจารย์บัวผัน สุพรรณยศ (ผู้ให้สัมภาษณ์, 28 กันยายน 2565)

ทำนองเพลงยั่วกลองยาว แต่ละท้องถิ่นมีความคล้ายคลึงกันมาก อาจมีแตกต่างกันที่คำร้องเพียงเท่านั้น ในบางท้องถิ่นจะร้องในลักษณะที่ไม่มีลูกคู่ร้องรับ เน้นจังหวะกลองยาวเป็นสำคัญ เพื่อความสนุกสนานรื่นเริง และอารมณ์ที่ เบิกบาน ตัวอย่างดังนี้

พ่อเพลง

- ต้อน - ไว้	- ต้อน - ไว้	- เอา - ไป	- บ้าน - เรา	- เอา - ไป	- หุง - ข้าว	- - - ให้แม่	- - - เรากิน
- ท - ท	- ล - ท	- ล - ท	- ล - ล	- ล - ล	- ล - ท	- - - ล ท	- - - ล ล

ลูกคู่

- พ่อ - โย	- แม่ - แก้ว	- แม่ - ยา	- แม่ - หยวก	- ตาลาลา	- - - -	- - - -	- - - -
- ช - ล	- ล - ท	- ล - ท	- ล - ช	- ล ล ล	- - - -	- - - -	- - - -

ที่มา: รองศาสตราจารย์บัวผัน สุพรรณยศ (ผู้ให้สัมภาษณ์, 28 กันยายน 2565)

จังหวะเพลงยั่วกลองยาว เริ่มต้นโดยมีผู้ร้องเป็นต้นเสียงด้วยทำนองเกริ่นก่อน โดยไม่มีจังหวะประกอบในการร้อง ต่อมาเป็นการร้องเข้าเนื้อโดยมีลูกคู่คอยร้องรับ จากนั้นเริ่มเข้าจังหวะกลองยาวมีการร้องเป็นช่วง ๆ โดยไม่ยึดกับทำนองเพลง ดำเนินไปด้วยอัตราจังหวะชั้นเดียวไปตลอดทั้งเพลง เมื่อเวลาจะลงทำนองจบของบทเพลง กลองยาวตีเร่งความเร็วขึ้นจนสุดแนว แล้วลงจบในลักษณะลงขาดคล้ายกับการลงลูกหมดของวงปี่พาทย์ ลักษณะการดำเนินจังหวะจึงไม่คงที่ตายตัว ผู้ร้องสามารถใช้วิธีร้องยักเยื้องให้ตกก่อนจังหวะหรือตกหลังจังหวะได้ ขึ้นอยู่กับประสบการณ์ และไหวพริบปฏิภาณของผู้ร้อง สมัยก่อนใช้เพียงการ ตบมือของผู้ร้อง มีกระสวนจังหวะที่เป็นต้นแบบร้องวนไปจนจบบทร้อง ดังตัวอย่าง

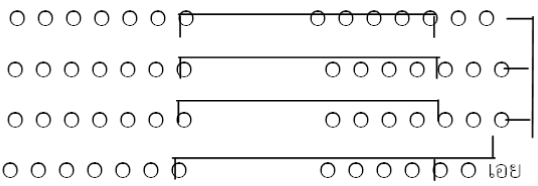
- ท - ท	- ล - ท	- ล - ท	- ล - ล	- ล - ล	- ล - ท	- - ล ท	- - ล ล
- ต้อน - ไว้	- ต้อน - ไว้	- เอา - ไป	- บ้าน - เรา	- เอา - ไป	- หุง - ข้าว	- - ให้แม่	- - เรากิน
- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ

- ซ - ล	- ล - ท	- ล - ท	- ล - ซ	- ล ล ล	- - - -	- - - -	- - - -
- พ่อ - โย	- แม่ - แก้ว	- แม่ - ยา	- แม่ - หยวก	- ตาลาลา	- - - -	- - - -	- - - -
- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ

ที่มา: รองศาสตราจารย์บัวผัน สุพรรณยศ (ผู้ให้สัมภาษณ์, 28 กันยายน 2565)

5. เพลงเรือ มีลักษณะคำประพันธ์ด้วยกลอนหัวเดียว แบ่งบทร้องได้ 3 ทาง คือ ทางที่ 1 ทางเพลงของจังหวัดสิงห์บุรี สืบทอดมาโดยครูจำรัส อยู่สุข แม่เพลงพื้นบ้านแห่งอำเภออินทร์บุรี จังหวัดสิงห์บุรี ปัจจุบันสอนอยู่ที่วิทยาลัยนาฏศิลปอ่างทอง ทางเพลงที่ 2 เป็นทางเพลงของจังหวัดสุพรรณบุรี สืบทอดโดยแม่ขวัญจิต ศรีประจันต์ (ศิลปินแห่งชาติ) ส่วนทางที่ 3 เป็นทางเพลงของบ้านป่าโมก จังหวัดอ่างทอง สืบทอดโดยครูมังกร บุญเสริม แห่งบ้านป่าโมก จังหวัดอ่างทอง ทั้ง 3 ทางมีคำขึ้นต้นของบทร้องที่มีลักษณะเดียวกัน คำที่สัมผัสของวรรคท้ายต้องเป็นสระเสียงเดียวกัน มีวรรคหน้ากับวรรคหลัง คำลงท้ายวรรคหลังเป็นสระเสียง “อา ไอ อี เอีย” ดังตัวอย่าง

แผนภูมิแสดงลักษณะคำประพันธ์เพลงเรือ



ที่มา: ครูวรรณา แก้วกว้าง (ผู้ให้สัมภาษณ์, 14 กันยายน 2565)

ทำนองเพลงเรือ มีหลักการร้องอยู่ที่คำลงของเพลง แบ่งออกเป็น 2 ลักษณะ ได้แก่ 1)เพลงยาว หมายถึงการร้องตั้งแต่ 5 บรรทัดขึ้นไป ผู้ร้องจะต้องลากเสียงลงมา หากไม่ลากเสียงต้องร้องต่อไป 2) เพลงสั้น หมายถึงการร้องจำนวน 3 - 4 บรรทัด เมื่อเวลาลงผู้ร้องต้องเลือกเพลงสั้นจำนวน 3 - 4 คำ ลูกคู่รับทันทีด้วยคำว่า “ฮุ้ย

เฮ ฮ้า ไฮ้” ทำนองเพลงเรือจะแตกต่างกันตรงสำเนียงของภาษาท้องถิ่นกับความเหน่อหรือแปล่งด้วยความเหน่อ ทำนองเพลงเรือทางเพลงของจังหวัดสุพรรณบุรีมีความเหน่อหวาน บ้านบางเสด็จ อำเภอป่าโมก จังหวัดอ่างทอง มีความเหน่อแข็ง และทางเพลงของสิงห์บุรีมีความเหน่อเล็กน้อย ลักษณะพื้นฐานของทำนองการร้องใช้ระดับเสียงชาวบ้านไม่เทียบกับระดับเสียงของดนตรีไทย เสียงร้องระหว่างชายและหญิงจะต่อกัน นิยมร้องด้วยเสียงตำตามระดับเสียงร้องของผู้ชาย จึงเป็นที่มาของการฝึกหัดร้องด้วยเสียงตำเพื่อที่จะสามารถร้องเพลงเรือของบ้านบางเสด็จได้ แม่ขวัญจิต ศรีประจันต์ (ศิลปินแห่งชาติ) จึงนิยมร้องด้วยระดับเสียงตำเช่นกัน ลักษณะการขึ้นโดยใช้ทำนองเอื้อนเป็นการเทียบเสียง จึงไม่นิยมร้องเสียงสูงที่ไปเหมือนกับการร้องเพลงไทยเดิม ตัวอย่างดังนี้

ช	ล	ร	ร	ร	ด ร	ร	ร
เอ่อ	เออ	เอิ้ง	เอย	ฮ้า	ไฮ้	เฉี่ยบ	เฉี่ยบ

	ล ท	ร	ท		ช ช	ม	
	ฉัน มี	เนื้อ	ความ		จะ ถาม	พี่	

ท ท	ล	ช	ม			ม	ช
ละ น้อง	ยัง	สง	ซี่			สง	สัย

ที่มา: ครูวรรณา แก้วกว้าง (ผู้ให้สัมภาษณ์, 14 กันยายน 2565)

จังหวะเพลงเรือ กำกับด้วยจังหวะพิเศษ คือ ฉิ่ง ฉิ่ง ฉับ ผู้ร้องสามารถร้องยักเยื้องให้ตกก่อนจังหวะหรือตกหลังจังหวะก็ได้ ขึ้นอยู่กับประสบการณ์และไหวพริบปฏิภาณของผู้ร้อง มีเครื่องประกอบจังหวะหรืออาจมีดนตรีบรรเลงประกอบ เมื่อนำมาวิเคราะห์ พบว่า จังหวะในการร้องเพลงเกี่ยวข้าวมีอยู่ 2 อัตรา คือ อัตราจังหวะ 2 ชั้น ใช้ในการร้องเกริ่น และอัตราจังหวะชั้นเดียว ใช้ในช่วงการร้องกระทู้หงส์ ร้องวนไปตามกระสวนจังหวะที่เป็นต้นแบบจนจบบทร้อง ตัวอย่างดังนี้

ช ช ล	ช ช ม	ช ช ล	ช ช	ล ช ล ท	ช ล	ร	ด ร ร
ลูกถอยเรือ	- ออกจากท่า	ลูกถอยนาวา	- จาก - บ้าน	ลูกขอนมัส	ส การ	ฮ้า	ว่าครูบา
ฉิ่ง	ฉิ่ง ฉับ	ฉิ่ง	ฉิ่ง ฉับ	ฉิ่ง	ฉิ่ง ฉับ	ฉิ่ง	ฉิ่ง ฉับ

ล ท	ล ช	ล ช	ล ท	ช ม ช ช	ล ช ช		ล ช
ไหว้ พระ	- พรหม -เมศ	ที่ อยู่	เบื้องซ้าย - -	นะลูกจะไหว้	- พระนารายณ์		- เบื้อง - ขวา
ฉิ่ง	ฉิ่ง ฉับ	ฉิ่ง	ฉิ่ง ฉับ	ฉิ่ง	ฉิ่ง ฉับ	ฉิ่ง	ฉิ่ง ฉับ

ที่มา: ครูวรรณา แก้วกว้าง (ผู้ให้สัมภาษณ์, 14 กันยายน 2565)

สรุปผลการวิจัย

การวิจัยภูมิศิลป์เพลงพื้นบ้านภาคกลาง ได้ดำเนินการวิจัยและสังเคราะห์ กำหนดหัวข้อในการศึกษา ได้แก่ เพื่อศึกษาภูมิศิลป์เพลงพื้นบ้านภาคกลาง การศึกษาวิจัย พบว่า ภูมิศิลป์เพลงพื้นบ้านภาคกลางโดยส่วนใหญ่เกิดจากวิถีชีวิตของชาวบ้าน ที่เกี่ยวข้องกับการประกอบอาชีพเกษตรกรรม ได้แก่ การทำนา ทำนา มีลักษณะเป็นเพลงปฏิพากย์หรือเพลงที่ร้องโต้ตอบกันของหนุ่มสาว ใช้ภาษาเรียบง่ายเป็นกลอนหัวเดียว ประกอบด้วยผู้ร้องนำฝ่ายชายและผู้ร้องนำฝ่ายหญิงที่เรียกว่า “พ่อเพลง แม่เพลง” มีลูกคู่ร้องรับ ใช้การการตบมือเป็นการให้จังหวะ แต่มีบางประเภทเพลงที่มีการนำเอาเครื่องประกอบจังหวะ ได้แก่ ฉิ่ง กรับ ตะโพน เข้ามาประกอบจังหวะเพื่อให้มีความสนุกสนานมากยิ่งขึ้น ทั้ง 5 ประเภทเพลง ในด้านคำประพันธ์บทร้องมีลักษณะเป็นกลอนหัวเดียว มีคำร้องประมาณ 4 - 10 คำ บางบทร้องอาจมีถึง 11 คำ มีสัมผัสท้ายไปเรื่อย ๆ ทางด้านทำนอง มีการร้องด้วยทำนองเกริ่น และทำนองที่เป็นเอกลักษณ์ของแต่ละประเภทเพลง มีทำนองทอดลงจบด้วยลูกคู่ร้องรับ นำการเอื้อนเข้ามาผสมผสานกับคำร้อง และคำร้องสร้อย มีการใช้จังหวะที่คล้ายคลึงกันทั้ง 5 ประเภทเพลง คือ 1) เพลงอีแซว ใช้อัตราจังหวะสองชั้น หน้าทับลาว 2) เพลงลำตัด ใช้อัตราจังหวะชั้นเดียว หน้าทับรำมะนา 3) เพลงยั่วกลองยาว ใช้อัตราจังหวะ ชั้นเดียว หน้าทับกลองยาว 4) เพลงขอทาน ใช้อัตราจังหวะชั้นเดียว หน้าทับโทน 5) เพลงเรือ ใช้อัตราจังหวะพิเศษ

อภิปรายผลการวิจัย

จากการศึกษาบทร้องและทำนองเพลงจากภูมิศิลป์เพลงพื้นบ้านภาคกลางทั้ง 5 ประเภทเพลง ผู้วิจัยต้องการนำเสนอให้เห็นถึงภูมิศิลป์ของชาวบ้านในสมัยโบราณ ที่มีการสืบทอดต่อกันมาจากรุ่นสู่รุ่นจนถึงปัจจุบัน รูปแบบของบทร้อง และทำนองในแต่ละเพลงถือได้ว่ามีอัตลักษณ์เฉพาะตัวเป็นการแสดงเพลงพื้นบ้านที่มีคุณค่าควรแก่การอนุรักษ์ และรักษาไว้อย่างยิ่ง อีกทั้งยังสามารถนำไปใช้ในด้านการเรียนการสอน ด้านการเผยแพร่ศิลปวัฒนธรรมประจำชาติ และด้านการอนุรักษ์เพลงพื้นบ้านให้ คงอยู่สืบต่อไป ทั้งนี้การแสดงเพลงพื้นบ้านภาคกลางยังมีส่วนร่วมกับสังคมไทยในหลายด้าน อาทิ ด้านศาสนา ด้านพิธีกรรม ด้านความเชื่อ และด้านวิถีชีวิตความเป็นอยู่ เป็นต้น โดยผู้วิจัยได้นำผลจาการวิจัยมาอภิปรายผล ดังนี้

เพลงพื้นบ้านภาคกลาง เป็นภูมิปัญญาชาวบ้านที่ได้รับการสืบทอดต่อ ๆ กันมา เป็นการแสดงที่ได้รับการถ่ายทอดสั่งสมประสบการณ์มาจากคนรุ่นหนึ่งไปสู่คนอีกรุ่นหนึ่ง มีวิธีการถ่ายทอดในรูปแบบต่าง ๆ ที่แตกต่างกันออกไปทั้งใช้วิธีการบอก การปฏิบัติให้ดู และการฝึกให้ผู้เรียนลงมือปฏิบัติเอง ซึ่งสอดคล้องกับงานวิจัยของทรงศิริ สาประเสริฐ (2541 : 84 - 85) ทำการศึกษาเรื่อง ลักษณะการถ่ายทอดความรู้ของภูมิปัญญาชาวบ้าน ผลการศึกษา พบว่า ภูมิปัญญาชาวบ้านมีวิธีการถ่ายทอดความรู้ให้กับผู้เรียนโดยใช้วิธีบอกทำให้ดู และปฏิบัติด้วยตนเอง วิธีการถ่ายทอดความรู้ที่ใช้เป็นประจำ คือ การบอก ผู้เรียนเป็นผู้ถาม และมีความเห็นว่าวิธีการที่ดีที่สุดในการถ่ายทอดความรู้ให้กับผู้เรียน คือ การให้ผู้เรียนลงมือปฏิบัติด้วยตนเอง

ด้านบทร้องและทำนองเพลงพื้นบ้านภาคกลาง เนื้อหาของเพลงพื้นบ้านแสดงถึงการเกี้ยวพาราสีกันของหนุ่มสาว เรื่องราวการดำรงชีวิต รวมไปถึงการประกอบอาชีพ บทร้องมีลักษณะเป็นกลอนหัวเดียว เป็นการร้องโต้ตอบกันโดยมีพ่อเพลงแม่เพลงเป็นผู้ร้องเกริ่นตามด้วยลูกคู่ร้องรับ บทร้องมีสัมผัสนอกสัมผัสใน ทางด้านทำนองและจังหวะมีการร้องด้วยทำนองเกริ่น และทอดลงจบด้วยลูกคู่ร้องรับ มีการนำเอื้อนเข้ามาผสมผสานกับ

คำร้องและคำร้องสร้อย เป็นการร้องต่อกลอนและการร้องด้นของผู้ร้อง ซึ่งสอดคล้องกับงานวิจัยของ จุฑามณี บ้านมอญ (2550 : 102 - 109) ทำการศึกษาเรื่อง การศึกษาเพลงพื้นบ้าน ท่าโพ ผลการศึกษา พบว่า บทเพลงพื้นบ้านที่นำมาศึกษา จำนวน 5 บทเพลง คือ เพลงพิษฐาน เพลงชักเย่อ เพลงเกี่ยวข้าว เพลงกรุ่น และเพลงโลม พบลักษณะที่สำคัญ คือ ด้านรูปแบบการร้องและเนื้อหาการร้อง มีลักษณะเหมือนการร้องเพลงปฏิพากษ์ทั่วไป แต่มีเอกลักษณ์โดดเด่นตรงที่มีการใช้ท่ารำตามบทร้อง ลักษณะคำประพันธ์เป็นกลอนแบบหัวเดียวเป็นส่วนใหญ่ มีความไพเราะ มีสัมผัสนอกสัมผัสใน เนื้อหาของเพลงกล่าวถึงการเกี้ยวพาราสีกันของหนุ่มสาว และกล่าวถึงเรื่องของชีวิตความเป็นอยู่ วัฒนธรรมท้องถิ่นในด้านทำนองเพลง มีการร้องซ้ำทำนองโดยลูกคู่เป็นส่วนใหญ่ ระดับเสียงในการร้องขึ้นอยู่กับระดับเสียงของผู้ร้อง และขึ้นอยู่กับเสียงของวรรณยุกต์ที่ปรากฏในคำร้อง

ข้อเสนอแนะ

ข้อเสนอแนะเพื่อการนำผลการวิจัยไปใช้

1. การศึกษาภูมิศิลป์เพลงพื้นบ้านของภาคกลางมีความน่าสนใจอย่างยิ่ง ดังนั้นผู้ที่สนใจควรมีการศึกษาภูมิศิลป์เพลงพื้นบ้านในภูมิภาคอื่น ๆ เพื่อนำองค์ความรู้ที่ได้รับจากภูมิศิลป์มาเป็นฐานข้อมูล เพื่อนำสู่การสร้างสรรค์บทเพลงตามจินตนาการ และศักยภาพของแต่ละบุคล ให้เกิดความสอดคล้องตามบริบทของสังคมวัฒนธรรมประเพณีตามความเปลี่ยนแปลงในยุคโลกาภิวัฒน์ เกิดเป็นผลงานใหม่ ๆ อันจะเกิดประโยชน์ต่อวงวิชาการศึกษาในวงกว้าง และเป็นการอนุรักษ์สืบสานเพลงพื้นบ้านในแต่ละภูมิภาคให้คงอยู่คู่แผ่นดินสืบต่อไป

2. หน่วยงานที่เกี่ยวข้องกับเพลงพื้นบ้านของภาคกลาง ควรให้การสนับสนุนอย่างเต็มที่ ทั้งในด้านการประชาสัมพันธ์ ด้านการจัดอบรมในรูปแบบต่าง ๆ เป็นการประชาสัมพันธ์เพื่อสร้างความสนใจให้แก่เยาวชนและประชาชนทั่วไปเห็นคุณค่าเกิดความศรัทธาในเพลงพื้นบ้าน ที่สามารถนำไปบูรณาการในรูปแบบต่าง ๆ อย่างหลากหลาย อันจะนำไปสู่การอนุรักษ์ อีกทั้งทำให้เพลงพื้นบ้านคงอยู่สืบไป

ข้อเสนอแนะสำหรับการทำวิจัยครั้งต่อไป

การศึกษาภูมิศิลป์เพลงพื้นบ้านภาคกลาง ถือได้ว่าเป็นการอนุรักษ์ศิลปวัฒนธรรมของชาติทั้งทางตรงและทางอ้อมให้คงอยู่คู่แผ่นดิน ในการวิจัยครั้งต่อไปสามารถศึกษาภูมิศิลป์ที่มีอยู่ในภูมิภาคอื่น ๆ ของประเทศไทย ที่มีความแตกต่างกันในหลากหลายด้าน เช่น ภูมิศิลป์ของภาคเหนือ ภูมิศิลป์ของภาคใต้ และภูมิศิลป์ของภาคอีสาน เป็นต้น

เอกสารอ้างอิง

จี ศรีนิวาสัน. (2534). **สุนทรียศาสตร์ ปัญหาและทฤษฎีว่าด้วยความงามและศิลปะ**. พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์มหามกุฎราชวิทยาลัย.

จัตุชัย จำปาหอม.(2552) **การจัดการความรู้ภูมิปัญญาไทยด้านไม้มวยไทยโบราณ**. วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรดุษฎีบัณฑิต, สาขามวยไทย วิทยาลัยมวยไทยศึกษาและการแพทย์แผนไทย มหาวิทยาลัยราชภัฏหมู่บ้านจอมบึง.

ณรงค์ชัย ปิฎกรัชต์. (2562). **ทฤษฎีการสร้างสรรค์ศิลป์**. เอกสารประกอบการเรียนรู้รายวิชา ระเบียบวิธีวิจัยและการสร้างสรรค์ทางดุริยางคศิลป์ รหัสวิชา 434-401 ระดับดุษฎีบัณฑิต หลักสูตรศิลปดุษฎีบัณฑิต สาขาวิชาดุริยางคศิลป์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์.

ดวงเดือน สดแสงจันทร์. (2544). **การศึกษาเพลงพื้นบ้านคณะขวัญจิต ศรีประจันต์**. ปริญญาศิลปกรรมศาสตร์มหาบัณฑิต, มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ. กรุงเทพฯ.

นริศรา ศรีสุพล. (2558). **การสร้างสรรค์นาฏศิลป์ พื้นเมืองจากวรรณกรรมเรื่องอุสาบารสในบริบทวัฒนธรรม**. วารสารสถาบันวัฒนธรรมและศิลปะ,17(1), 76-83

เพชรดา เทียมพยุหา มานพ วิสุทธิแพทย์ และกาญจนา อินทรสุนานนท์. (2557). “**การศึกษาดนตรีร่วมสมัย : กรณีศึกษาวงกำไล.**” วารสารศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยขอนแก่น, 6(1),73-76.

พูนพิศ อมาตยกุล, บรรณาธิการ. (2552). **เพลง ดนตรี และนาฏศิลป์ จากสาส์นสมเด็จ**. นครปฐม: วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล.

_____. (2552). เพลงดนตรี : **จากสมเด็จฯ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศฯ ถึงพระยาอนุมานราชธน**. นครปฐม : วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล.

พงษ์สิทธิ จักรสมิทธานนท์. (2533). **การออกแบบเพื่อความกลมกลืนในวงปี่พาทย์ร่วมสมัย.** วิทยานิพนธ์ศิลปบัณฑิต, ภาควิชาออกแบบผลิตภัณฑ์ คณะมัณฑนศิลป์ มหาวิทยาลัยศิลปากร.

ภวัฐ คำภาพันธ์. (2561). **การจัดการองค์ความรู้เพื่อการสงวนรักษาเพลงพื้นบ้าน** : กรณีศึกษานางจำรัส อยู่สุข. วิทยานิพนธ์ ศิลปะศาสตร์มหาบัณฑิต สาขาวิชาการบริหารงานวัฒนธรรม: มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์.

โรงเรียนสาธิตแห่งมหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์. (2552). **การจัดสาระการเรียนรู้ กลุ่มสาระการเรียนรู้ศิลปะสาระการเรียนรู้ ดนตรีและนาฏศิลป์**. กรุงเทพมหานคร : โรงเรียนสาธิตแห่งมหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์ศูนย์วิจัยและพัฒนาการศึกษา.

รัชกฤช คงพินิจบวร. กิจกรรมดนตรีไทยร่วมสมัย : **แนวทางการสอนดนตรีศึกษาในโรงเรียน สำหรับศตวรรษที่ 21.** วารสารดนตรีบ้านสมเด็จ, 1(1), 49-65

สุรพล สุวรรณ. (2549). **ดนตรีไทยในวัฒนธรรมไทย**. กรุงเทพฯ: บริษัท แอคทีฟพริ้นท์ จำกัด.

Nik Preston. (2017). **21st Century Music Education**. (Online). Retrieved 14 February 2019. Available from : https : //nafme.org/21st-century-music-education.