ศึกษาวิเคราะห์เพลงผสมผสานของกลุ่มนักดนตรีเอ็กโซติก

ปริญญานิพนธ์

ของ

สุเมธ สอดจิตต์

เสนอต่อบัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ เพื่อเป็นส่วนหนึ่งของการศึกษา

ตามหลักสูตรปริญญาศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต สาขามานุษยดุริยางควิทยา

มีนาคม 2550

ลิขสิทธิ์เป็นของมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ

ศึกษาวิเคราะห์เพลงผสมผสานของกลุ่มนักดนตรีเอ็กโซติก

บทคัดย่อ

ของ

สุเมธ สอดจิตต์

เสนอต่อบัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ เพื่อเป็นส่วนหนึ่งของการศึกษา
ตามหลักสูตรปริญญาศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต สาขามานุษยดุริยางควิทยา
มีนาคม 2550

สุเมธ สอดจิตต์.(2550) ศึกษาวิเคราะห์เพลงผสมผสานของกลุ่มนักดนตรีเอ็กโซติก. ปริญญานิพนธ์ศป.ม. (มานุษยดุริยางควิทยา). กรุงเทพฯ : บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ. คณะกรรมการควบคุม : รองศาสตราจารย์ ดร.มานพ วิสุทธิแพทย์, รองศาสตรจารย์กาญจนา อินทรสุนานนท์

การศึกษาวิเคราะห์เพลงผสมผสานของกลุ่มนักดนตรีเอ็กโซติก เป็นการวิจัยเพื่อศึกษาข้อมูลเกี่ยวกับการรวมกลุ่มทำงานเพลงของกลุ่มนักดนตรีเอ็กโซติก และเพื่อศึกษาวิเคราะห์องค์ประกอบของดนตรีในงานเพลงผสมผสานที่บรรเลงในกลุ่ม โดยการศึกษาวิจัยแบบมีส่วนร่วม ผลการศึกษาวิจัยพบว่า

1. การรวมกลุ่มทำงานเพลงผสมผสานของกลุ่มนักดนตรีเอ็กโซติก เป็นการรวมตัวของกลุ่มคนที่ผ่านประสบการณ์การทำงานทางดนตรีมาหลายรูปแบบ สมาชิกในกลุ่มมีความเป็นนักคิด นักเขียน นักศิลปะ นักเดินทาง และนักกิจกรรมที่มีประสบการณ์ในการทำงานหรือมีผลงานทางศิลปะ ดนตรี และวรรณกรรม มาเป็นเวลา 10 - 30 ปี สมาชิกส่วนใหญ่เป็นคนภาคใต้ มีความผูกพันกับวิถีชนบทและวัฒนธรรมดนตรีพื้นบ้าน ก่อตัวร่วมกันเพื่อสร้างสรรค์งานเพลงนอกกระแสธุรกิจในแนวดนตรีพื้นบ้านผสมผสาน โดยมีพื้นฐานความคิดเพื่อขับเคลื่อนผลงานทาง ดนตรี ศิลปะ และวรรณกรรม ให้เป็นแนวรบวัฒนธรรม เพื่อต้านทานการไหลบ่าของวัฒนธรรมต่างชาติ โดยใช้ทฤษฎีการสั่งสมประสบการณ์จากแผ่นดินแม่ บนพื้นฐานความเชื่อว่าจิตวิญญาณที่ถ่ายทอดในงานเพลงที่ปรากฏนั้นจะก่อให้เกิดจิตสำนึกร่วมที่มีคุณค่าทั้งเชิงอนุรักษ์ เชิงสร้างสรรค์ และความภาคภูมิใจ อันจะเป็นจิตสำนึกร่วมทางประวัติศาสตร์ชุมชนสืบไป

สามารถจำแนกสมาชิกในกลุ่มได้เป็น 3 ประเภท คือ นักดนตรีหลัก นักดนตรีสมทบ และสมาชิกสนับสนุนนักดนตรี

2. องค์ประกอบของดนตรีในงานเพลงผสมผสาน ส่วนใหญ่กลุ่มนักดนตรีเอ็กโซติกจะนำบทเพลงเก่าแก่ของทางปักษ์ใต้ โดยเฉพาะเพลงรองเง็งและเพลงหนังตะลุง ซึ่งมีอายุ 400 – 500 ปี หรือไม่สามารถระบุอายุเพลงและผู้ประพันธ์เพลงมาบรรเลงร่วมกัน ซึ่งบทเพลงส่วนใหญ่นั้น นักดนตรีในกลุ่มจะเล่นโดยใช้เครื่องดนตรีสากลที่ตนเองถนัดบรรเลงผสมผสานกับเครื่องดนตรีพื้นบ้าน โดยบทเพลงเหล่านั้นมีคีตลักษณ์ที่หลากหลาย โดยเฉพาะการซ้ำท่อนเพลง ซึ่งการซ้ำแต่ละท่อนเพลงนั้นจะมีการเล่นประดิษฐ์ทำนองให้แปลกต่างไปจากเดิมบ้าง ด้านบันไดเสียงนั้นส่วนใหญ่ใช้บันไดเสียงแบบซึมเศร้า โดยมีการผสมผสานด้วยเททราคอร์ดหลายเททราคอร์ดในเพลงเดียวกัน อีกทั้งมีการเปลี่ยนบันไดเสียงในบางเพลง สำหรับทำนองนั้นจะมีการเคลื่อนที่ของทำนองเลื่อนไหลไปตามสำเนียงตะวันตกผสมผสานกับสำเนียงตะวันออก ส่วนลีลาจังหวะในแต่ละเพลงนั้นจะผสมผสานไปด้วยจังหวะพื้นบ้านของทางภาคใต้ โดยเฉพาะจังหวะที่ใช้ในการเล่นรองเง็งและหนังตะลุง เช่น จังหวะเชิด

จังหวะดำเนิน จังหวะอินัง จังหวะชำเปง จังหวะสโลว์รำวง และจังหวะรุมบ้า ส่วนทางเดินคอร์ดที่ใช้กับแนวทำนอง ปรากฏคอร์ดพื้นฐานที่ไม่สลับซับซ้อน ซึ่งเหมาะสมกับคุณลักษณะของเพลงพื้นบ้านที่ต้องการความเรียบง่ายเป็นอย่างยิ่ง และการประสานเสียงมักจะพบการเล่นทำนองหลักโดยสลับเครื่องดนตรี และมีการเล่นทำนองรับจากทำนองหลัก โดยเครื่องดนตรีต่างชนิดกัน

A STUDY ON CONTEMPORARY SONGS OF THE EXOTIC MUSICIANS CLUB

AN ABSTRACT

BY

SUMETH SORDJITT

Presented in Partial Fulfillment of the Requirements for the

Master of Fine Arts Degree in Ethnomusicology

At Srinakharinwirot University

March 2007

Sumeth Sordjitt (2007) *A Study on Contemporary Songs of the Exotic Musicians Club.* Master Thesis, Fine Arts Degree (Ethnomusicology). Bangkok : Graduate school, Srinakharinwirot University. Advisor Committee:Assoc.Prof.Dr.Manop Wisuttipat, Assoc.Prof.Kanchana Intarasunanont.

This thesis is to study Mingled Music of the Exotic Musicians Club, and to study the elements of its music. The result of the research are.

1. The affiliation of the Exotic Musicians Club, is the group of musical experienced people. The members of the group are scholars, writers, artists, travelers and people who have a lot of experiences especially in arts, music and literature for 10–30 years. Most of the members are local people from the southern part of Thailand and attached to the way of the country side and Thai folk art. They allied to create non–commercial folk-based songs and utilize music, art and literature as the medium of resistance of inflowing foreign culture. They believed that their music could be transmitted spiritually, conservatively, inventively and proudly to the next generations and would be an evidence of the community consciousness.

The members can be divided into 3 groups.

- The main musicians
- The supporting musicians
- The members who support musicians

2. The main elements of the Mingled Music mostly derived from southern folk music especially Rong-Ngeng songs and Talung songs which has been 400–500 years ago. The musicians played the songs on both modern and traditional musical instruments. Repeating in a movement with variations is the main musical form. The scale is in depressed mode by mixing different tetrachords in the same song with modulation in some cases. The melodic line is a combination of the Western and Oriental themes. The rhythmic pattern of each songs are from different southern Thai folk music, especially those used in Rong-Ngeng songs and Talung songs such as Chead, Dumnern, Inang, Sompeng, Slowrumwoeng and Rumba. Basic chord progression is mostly used. Instruments in the ensemble play the main melody alternatively and there is a dialogue between two different instruments.

ปริญญานิพนธ์
เรื่อง

ศึกษาวิเคราะห์เพลงผสมผสานของกลุ่มนักดนตรีเอ็กโซติก

ของ
สุเมธ สอดจิตต์

ได้รับอนุมัติจากบัณฑิตวิทยาลัยให้นับเป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตร
ปริญญาศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต สาขามานุษยดุริยางควิทยา
ของมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ

..... คณบดีบัณฑิตวิทยาลัย
(ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.เพ็ญสิริ จีระเดชากุล)
วันที่ ..... เดือน ..... พ.ศ. 2550

..... ประธานควบคุมปริญญานิพนธ์
(รองศาสตราจารย์ ดร.มานพ วิสุทธิแพทย์)

..... กรรมการควบคุมปริญญานิพนธ์
(รองศาสตราจารย์กาญจนา อินทรสุนานนท์)

..... กรรมการที่แต่งตั้งเพิ่มเติม
(ดร.ชนิดา ตังเดชะหิรัญ)

..... กรรมการที่แต่งตั้งเพิ่มเติม
(ผู้ช่วยศาสตราจารย์อนรรฆ จรัณยานนท์)

ประกาศคุณูปการ

ปริญญานิพนธ์ฉบับนี้สำเร็จลุล่วงด้วยดีเนื่องจากผู้ศึกษาได้รับคำแนะนำอย่างดียิ่งจากรองศาสตราจารย์ ดร.มานพ วิสุทธิแพทย์ ประธานที่ปรึกษา รองศาสตราจารย์กาญจนา อินทรสุนานนท์ กรรมการที่ปรึกษา ผู้ศึกษาขอกราบขอบพระคุณเป็นอย่างสูงไว้ ณ ที่นี้

ขอขอบพระคุณ อาจารย์ ดร.สมศักดิ์ เกตุแก่นจันทร์ ที่กรุณาให้คำแนะนำ แก้ไขตรวจสอบในการเขียนเค้าโครงปริญญานิพนธ์

กราบขอบพระคุณอาจารย์ในภาควิชาดุริยางคศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ และรองศาสตราจารย์ณรงค์ชัย ปิฎกรัชต์ ที่ได้วางพื้นฐาน ความรู้ ความคิด และจิตสำนึกเกี่ยวกับมานุษยดุริยางควิทยา จนเป็นผลให้งานปริญญานิพนธ์ฉบับนี้สำเร็จ

ขอขอบพระคุณคณาจารย์หลายท่านที่ให้สัมภาษณ์ และขอขอบคุณกัลยาณมิตร นักดนตรีกลุ่มเอ็กโซติก ผู้ให้ข้อมูล ความรู้ ความคิด และเป็นกำลังใจตลอดมา

ขอขอบพระคุณ ผู้อำนวยการ ผู้ช่วยผู้อำนวยการ และคณะครูโรงเรียนเมืองนครศรีธรรมราช ที่ให้โอกาสและเป็นกำลังใจให้ผู้ศึกษาได้ทำงานวิจัยจนสำเร็จลุล่วง

ขอขอบคุณ อ.เจน สงสมพันธุ์ และครอบครัวสงสมพันธุ์ เอื้อเฟื้อที่พักในสำนักพิมพ์นาครอาหารการกิน ความรู้ ความคิด ตลอดเวลาการศึกษาอยู่ในเมืองกรุง

ขอขอบคุณ อ.โอภาส สอดจิตต์ อ.ปรีชา สามัคคี อ.วิรัช เลี้ยงสมบูรณ์ อ.เบญจมาศ ทองส่งโสม ผศ.อนรรฆ จรัณยานนท์ ที่ให้คำแนะนำแด่ผู้ศึกษา

ขอขอบคุณนักเขียนกลุ่มนาคร นักกิจกรรมกลุ่มเพชรภูธร นักดนตรีวงใต้สวรรค์ วงกลุ่มชน วงด้ามขวาน วงสะพานเหล็ก วงไทลากูน วงลิกอร์ซอง วงราษฎร บ้านพระจันทร์เรืองฤทธิ์ ห้องบันทึกเสียงวีเอ็มสตูดิโอ และทุกท่านที่ได้ช่วยเหลือในด้านต่างๆ ซึ่งมิได้กล่าวนามไว้ ณ ที่นี้

อนึ่ง คุณค่า ความดี และประโยชน์จากปริญญานิพนธ์ฉบับนี้ ผู้ศึกษาขอมอบแด่ คุณพ่อ คุณแม่ พี่ๆ และญาติๆ ในครอบครัว ครูอาจารย์ ผองเพื่อน คู่ชีวิตและลูกสาว บุคคลผู้เป็นกำลังใจและแรงบันดาลใจ ทุกท่าน

อุทิศแด่ คุณกนกพงศ์ สงสมพันธุ์ นักเขียนหนุ่มตลอดกาลผู้เป็นต้นคิดการก่อตั้งกลุ่มนักดนตรีเอ็กโซติก

สุเมธ สอดจิตต์

สารบัญ

บทที่ หน้า

1 บทนำ..... 1

ภูมิหลัง..... 1

ความมุ่งหมายของการวิจัย..... 5

ความสำคัญของการวิจัย..... 5

ขอบเขตของการวิจัย..... 5

ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ..... 6

นิยามศัพท์เฉพาะ..... 6

ข้อตกลงเบื้องต้น..... 10

2 เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง..... 11

เอกสารที่อ้างถึง..... 11

งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง..... 28

3 วิธีการศึกษาค้นคว้า..... 33

วิธีการดำเนินการศึกษาวิจัย..... 33

ขั้นตอนการศึกษาและการวิเคราะห์ข้อมูล..... 34

การตรวจสอบและการวิเคราะห์ข้อมูล..... 35

4 การศึกษาวิเคราะห์ข้อมูล..... 36

ที่มาของการรวมกลุ่ม..... 36

ศึกษาวิเคราะห์องค์ประกอบของดนตรีในงานเพลง..... 77

5 สรุปผล อภิปรายผล และข้อเสนอแนะ..... 310

สรุปผลการวิจัย..... 313

อภิปรายผล..... 330

ข้อเสนอแนะเพื่อการวิจัยต่อไป..... 333

สารบัญ (ต่อ)

บทที่

บรรณานุกรม..... 343

บุคลานุกรม..... 340

งานเพลงประกอบการศึกษา..... 342

ภาคผนวก..... 343

ภาคผนวก ก..... 344

ประมวลภาพ สมาชิกกลุ่มนักดนตรีเอ็กโซติก..... 345

ประมวลภาพ การฝึกซ้อมและแสดงดนตรีของกลุ่มนักดนตรีฯ..... 357

ภาคผนวก ข บทเพลงที่บรรเลงโดยกลุ่มนักตรีเอ็กโซติก..... 366

เพลงโหมโรง (สกอร์)..... 367

เพลงโหมโรง (อัลโตแซ็กโซโฟน)..... 379

เพลงโหมโรง (แอ็คคอร์เดียน)..... 383

เพลงโหมโรง (กีตาร์เบส)..... 387

เพลงโหมโรง (อัลโตแซ็กโซโฟน, กีตาร์เบส)..... 391

เพลงโหมโรง (อัลโตแซ็กโซโฟน, แอคคอร์เดียน)..... 397

เพลงโหมโรง (ฉิ่ง, กับ, ทับ)..... . 403

เพลงจะกิปัสจะกิปง (สกอร์)..... 411

เพลงจะกิปัสจะกิปง (แมนโดลิน)..... 436

เพลงจะกิปัสจะกิปง (แมนโดลิน, แอคคอร์เดียน, เบสไฟฟ้า)..... 443

เพลงจะกิปัสจะกิปง (ฉิ่ง, กรับ, ทับ)..... .. 456

เพลงอินังนาซิป (สกอร์)..... 469

เพลงอินังนาซิป (ไวโอลิน, แอคคอร์เดียน, ดับเบิ้ลเบส)..... 489

เพลงอินังนาซิป (ไวโอลิน, แมนโดลิน)..... 500

เพลงอินังนาซิป (ไวโอลิน)..... 508

เพลงอินังนาซิป (แมนโดลิน)..... 514

เพลงอินังนาซิป (แอคคอร์เดียน)..... 520

สารบัญ (ต่อ)

เพลงอินังนาซิป (ดับเบิ้ลเบส)..... 526
เพลงอินังนาซิป (ฆ้อง, รำมะนาเล็ก, รำมะนาใหญ่)..... 532
เพลงชำเปงกามารูซามัน (สกอร์)..... 543
เพลงชำเปงกามารูซามัน (แอคคอร์เดียน)..... 557
เพลงชำเปงกามารูซามัน (แอคคอร์เดียน, กีตาร์โปร่ง, เบสไฟฟ้า)..... 543
เพลงชำเปงกามารูซามัน (แทมบูริน, บองโก, คองกา)..... 570
เพลงระบำกุ้ง – แกแนะอุแด (สกอร์)..... 578
เพลงระบำกุ้ง – แกแนะอุแด (ไวโอลิน)..... 600
เพลงระบำกุ้ง – แกแนะอุแด (แมนโดลิน)..... 606
เพลงระบำกุ้ง – แกแนะอุแด (แอคคอร์เดียน)..... 612
เพลงระบำกุ้ง – แกแนะอุแด (กีตาร์เบส)..... 618
เพลงระบำกุ้ง – แกแนะอุแด (ฆ้อง, แทมบูริน, รำมะนา)..... 624
เพลงป๊ะอะปุงตาเป๊ะ (สกอร์)..... 636
เพลงป๊ะอะปุงตาเป๊ะ (กีตาร์โปร่ง 1)..... 661
เพลงป๊ะอะปุงตาเป๊ะ (กีตาร์โปร่ง 2)..... 667
เพลงป๊ะอะปุงตาเป๊ะ (กีตาร์เบส)..... 673
เพลงป๊ะอะปุงตาเป๊ะ (คองกา)..... 679
เพลงป๊ะอะปุงตาเป๊ะ (กลองชุด)..... 685
เพลงปูลำกำเปา (สกอร์)..... 691
เพลงปูลำกำเปา (ไวโอลิน)..... 712
เพลงปูลำกำเปา (กีตาร์โปร่ง 1)..... 717
เพลงปูลำกำเปา (กีตาร์โปร่ง 2)..... 722
เพลงปูลำกำเปา (เบสไฟฟ้า)..... 727
เพลงปูลำกำเปา (บองโก, กลองชุด)..... 732

ประวัติย่อผู้วิจัย..... 738

บทที่ 1
บทนำ

ภูมิหลัง

มนุษย์สร้างสรรค์งานศิลปะขึ้นมาเพื่อถ่ายทอดอารมณ์สุนทรียะ ความประทับใจต่อธรรมชาติ ความรัก ความเศร้า ความผิดหวัง ฯลฯ เมื่อถูกจารึกเป็นงานสร้างสรรค์โดยน้ำมือมนุษย์ งานศิลปะนั้นๆ ย่อมมีอายุยืนยาวกว่าชีวิตของผู้รังสรรค์ ดังประโยคอมตะของ ศิลป์ พีระศรี ที่กล่าวว่า "ชีวิตสั้น ศิลปะยืนยาว" ศิลปินจึงมีหน้าที่สร้างงานศิลปะขึ้นมา เพื่อให้ผลงานเหล่านั้นทำหน้าที่เป็นบุตรทางปัญญา ประดับไว้ให้คนรุ่นเดียวกันและอนุชนรุ่นหลังได้ชื่นชม ซึมซับอารมณ์อันงดงาม รวมทั้งได้ศึกษาถึงระบบคิด สิ่งแวดล้อมทางธรรมชาติ และวัฒนธรรมร่วมแห่งยุคสมัยที่ศิลปินดำรงอยู่ อีกทั้งผลผลิตทางศิลปะนั้นจะเป็นรากฐานให้คนได้เข้าใจในมิติทางสังคมและวัฒนธรรมของยุคสมัยนั้นๆ

ดนตรีเป็นศิลปะสำคัญยิ่งแขนงหนึ่ง ที่ช่วยขัดเกลาจิตใจมนุษย์ให้ละเอียดอ่อนเพื่อประสานสัมพันธ์กับธรรมชาติ นำมนุษย์สู่สันติภาพอันยิ่งใหญ่ พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวภูมิพลอดุลยเดชมหาราช ได้ทรงแสดงถึงทัศนะในคุณค่าของดนตรี โดยมีพระราชดำรัสเป็นภาษาเยอรมัน ถอดความโดย หม่อมหลวงเดช สนิทวงศ์ เมื่อครั้งที่สถาบันดนตรีและศิลปะการแสดงแห่งกรุงเวียนนา ทูลเกล้าฯ ถวายประกาศนียบัตรเกียรติคุณชั้นสูง ให้ดำรงตำแหน่งสมาชิกกิตติมศักดิ์หมายเลข 23 เมื่อวันที่ 27 ตุลาคม พ.ศ.2507 (ณรงค์ชัย ปิฎกรัชต์. 2547 : 45) ความว่า

> "ดนตรีทุกชนิดเป็นศิลปะสำคัญอย่างหนึ่ง มนุษย์เกือบทั้งหมดชอบและรู้จักดนตรี ตั้งแต่วัยเยาว์คนเริ่มรู้จักดนตรีบ้างแล้ว ความรอบรู้ทางดนตรีอย่างกว้างขวางย่อมขึ้นกับเชาวน์ และความสามารถในการแสดงของแต่ละคน อาศัยเหตุนี้จึงกล่าวได้ว่า ในระหว่างศิลปะนานาชนิด ดนตรีเป็นศิลปะที่แพร่หลายกว่าศิลปะอื่นๆ และมีความสำคัญในด้านการศึกษาของประชาชนทุกประเทศด้วย"

และพระองค์ยังทรงตระหนักว่า “ดนตรีเป็นส่วนหนึ่งของชีวิตจิตใจของมวลมนุษย์” โดยพระราชทานสัมภาษณ์แก่สื่อมวลชนอเมริกัน ในรายการวิทยุเสียงอเมริกา เมื่อวันที่ 21 มิถุนายน พ.ศ.2503 ความว่า

> “ดนตรีเป็นส่วนหนึ่งของข้าพเจ้า จะเป็นแจ๊สหรือไม่ใช่แจ๊สก็ตาม ดนตรีล้วนอยู่ในตัวคนทุกคน เป็นส่วนที่ยิ่งใหญ่ในชีวิตคนเรา สำหรับข้าพเจ้า ดนตรีคือสิ่งประณีตงดงาม และทุกคนควรนิยมในคุณค่าของดนตรีทุกประเภท เพราะว่าดนตรีแต่ละประเภทต่างก็มีความเหมาะสม ตามแต่โอกาสและอารมณ์ที่ต่างๆ กันไป”

ความสำคัญของดนตรีและศิลปะนั้นย่อมมีคุณค่าสูงส่งเช่นเดียวกับศาสนา ดังที่ ศิลป์ พีระศรี ได้กล่าวไว้ในการประชุมใหญ่ขององค์การศิลปินระหว่างชาติ ครั้งที่ 3 ณ กรุงเวียนนา ประเทศออสเตรีย เมื่อปี พ.ศ.2503 กล่าวคือ “ดนตรีเป็นงานสร้างสรรค์หนึ่งของมนุษยชาติ เป็นสมบัติติดตัวมนุษย์มาแต่อดีตกาล” อันเป็น “ศิลปะซึ่งเป็นสิ่งเดียวกับศาสนา บันดาลให้มนุษย์มีมโนธรรมอันสูงส่ง ประสิทธิ์ประสาทสิ่งสะเทือนใจ ช่วยขัดเกลาวิญญาณและจิตใจของมนุษย์ให้ผุดผ่องประณีต” (วิจิตร อภิชาติเกรียงไกร. 2544 : 19 – 25) นับแต่อดีตตราบปัจจุบัน “จะเห็นว่าการเล่นดนตรีของมนุษย์ชาติเป็นไปตามธรรมชาติอย่างหนึ่ง คือ ผู้เล่นดนตรีนั้นเล่นเพราะอยากเล่น เล่นเพื่อสนองความต้องการของตัวเอง แม้ในปัจจุบันนี้จะมีการว่าจ้างให้มีการบรรเลงดนตรีก็ตาม นักดนตรีก็ยังมีสิทธิที่จะเลือกบรรเลงเพลงตามความพึงพอใจของตนเอง เล่นไปในทางที่ตนเองเห็นว่าไพเราะ” (มานพ วิสุทธิแพทย์. 2533 : 1) ดนตรีจึงไร้ข้อจำกัดของพรหมแดน ภาษา เวลา เชื้อชาติ และวัฒนธรรม เราสามารถเสนอความงามของท่วงทำนองแห่งดนตรีได้ตลอดเวลา เพราะดนตรี ไม่ว่าจะเป็นดนตรีตะวันตก หรือตะวันออก ไม่ว่าดนตรีเหล่านั้นจะถูกมนุษย์นำไปเพื่อสนองวัตถุประสงค์เช่นใดก็ตาม ดนตรีย่อมเป็นดนตรีหนึ่งเดียว (เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี. 2541 : 5) ดนตรีและบทเพลง ซึ่งประพันธ์โดยศิลปินไม่ว่ายุคใดสมัยใด ย่อมเป็นการจารึกไว้ซึ่งความงามด้านจิตใจของปัจเจกบุคคลแห่งยุคสมัยนั้น “การปรากฏผลงานที่ผู้ทำงานได้ลอง ได้ปฏิบัติอย่างแข็งขันเป็นเวลายาวนาน การปรากฏเสียงเพลงซึ่งผู้บรรเลงเขียนโน้ตและแต่งทำนองเอง อีกทั้งฝึกปรือมาครั้งแล้วครั้งเล่า ย่อมรู้ได้ถึงส่วนลึกของบุคคลนั้น และในที่สุดอาจกล่าวได้ว่า คือเลือดเนื้อ คือความภาคภูมิใจ” (วัลยา วิวัฒน์ศร. 2545 : คำนิยม)

ดนตรีย่อมมีอิทธิพลต่อผู้ฟังมากน้อยต่างกันออกไป อีกทั้งรูปแบบของดนตรีก็ยังแบ่งแยกได้หลายอย่าง แต่สิ่งทั้งหลายเหล่านั้น ย่อมขึ้นอยู่กับความคิดสร้างสรรค์ของตัวศิลปิน สภาพแวดล้อม อิทธิพลทางการเมืองและสังคม ตลอดถึงความรู้สึกรับผิดชอบต่อผลงานที่เขาต้องการนำเสนอผู้ฟัง และที่สำคัญ ผลงานที่เขาสร้างสรรค์ออกมาเพื่อตอบสนองความอยากของตัวเอง หรือเพื่อตอบสนอง

ความต้องการของประชาชนส่วนใหญ่ผู้เป็นแฟนเพลงของเขาอย่างแท้จริง จากสิ่งเหล่านี้ ทำให้เกิดมีดนตรีขึ้นมาอีกประเภทหนึ่ง ที่คนบางส่วนต่างรู้จักกันดีว่า “ดนตรีที่เปลี่ยนแปลงโลก” หรือ Song That Change The World (สิเหร่. 2544 : 15) ซึ่งเกิดขึ้นพร้อมกับขบวนการบุปผาชนในยุคสมัยที่ดนตรีมีอิทธิพลต่อการเปลี่ยนแปลงทางสังคม ด้วยการแสดงพลังต่อต้านสงครามเวียดนาม อันนำสู่การรวมตัวครั้งใหญ่ของคนหนุ่มสาวผู้แสวงหา ในมหกรรมดนตรี Wood Stock ซึ่งรวมตัวกันเมื่อวันที่ 21 – 23 สิงหาคม ปี ค.ศ.1969 โดย ”พลังคนหนุ่มสาวจากทั่วสารทิศในอเมริกา ประมาณ 450,000 คน ได้รวมตัวกันที่ฟาร์มของ แม็ค ยาสเกอร์ เพื่อรวมพลังการประกาศก้องให้โลกได้รับรู้ถึงความสำคัญอันยิ่งใหญ่ของเสรีภาพ ความรัก และเสียงเพลง เป็นสามวันสามคืนที่คนหนุ่มสาวเหล่านั้น เรียกกันติดปากว่า วู้ดสต็อค มีชื่ออย่างเป็นทางการเต็มๆ ว่า THE WOODSTOCK MUSIC AND ARTS FAIR นับเป็นวันทางประวัติศาสตร์ดนตรี หรือรวมไปถึงประวัติศาสตร์ทางการเมืองและสังคมของอเมริกา ที่การรวมตัวกันของคนหนุ่มสาวในครั้งนั้นไม่มีเหตุการณ์ร้ายแรงใด” (สิเหร่. 2544 : 105)

ปรากฏการณ์สำคัญอีกครั้งหนึ่งที่นำวงการดนตรีสู่การเปลี่ยนแปลงในยุคแสวงหาของหนุ่มสาว คือ มหกรรมดนตรีที่อดีตนักดนตรีวง เดอะบีทเทิ้ลส์ คือ จอร์ช แฮร์ริสัน กับศิลปินจากชมพูทวีป ซึ่งมีฝีมือในการบรรเลงเครื่องดนตรี ซีตาร์ คือ ราวี แชงการ์ ร่วมแสดงดนตรีช่วยเหลือผู้หิวโหยชาวบังคลาเทศ ในปี ค.ศ. 1972 (Concert for Bangladesh) ซึ่ง จอร์ช แฮร์ริสัน ให้สัมภาษณ์ต่อสื่อมวลชนว่า “เป็นคอนเสิร์ตที่จัดขึ้นเพื่อเก็บเงินไปช่วยเหลือชาวบังคลาเทศ” ซึ่งมีศิลปินเข้าร่วมโดยไม่คิดค่าตอบแทน และมีผู้เข้าชมการแสดงเพื่อการกุศลอย่างคับคั่ง เหตุการณ์ครั้งนั้นทำให้โลกได้รู้จัก ราวี แชงการ์ และเครื่องดนตรีซีตาร์ อย่างกว้างขวาง (สิเหร่. 2544 : 174) การประสานความสัมพันธ์ด้านเสียงเพลงดังกล่าวข้างต้น เหมือนดั่งหมุดหมายประวัติศาสตร์ศิลปะดนตรี ที่ปลุกกระแสดนตรีตะวันตกในปัจจุบัน ให้ไม่หมายรวมเอาเสียงสากลแห่งภูมิภาคตนเป็นศูนย์กลางของโลกดนตรีอีกต่อไป ศิลปินในยุโรปและอเมริกาต่างมุ่งแสวงหาเสียงดนตรีใหม่ ๆ จากประเทศโลกที่สาม เหมือนดั่ง จอร์ช แฮร์ริสัน ผู้ศรัทธาปรัชญาภารตะ ประสบความสำเร็จยิ่งจากการนำเครื่องดนตรีดั้งเดิมของชมพูทวีป คือ ซีตาร์ มาบันทึกเสียงในงานเพลงชื่อ Here come the sun การสร้างสรรค์ผสมผสานเพื่อความกลมกลืนด้านดนตรีของมนุษยชาติ ช่วยกันโลกไม่ให้ตกไปในด้านมืดแห่งความขัดแย้ง ด้วยผลของเพลงทำให้เกิดกระแสหนุ่มสาวผู้แสวงหาเสรีภาพ ความรัก และเสียงเพลง ได้เดินทางไหลบ่าสู่การศึกษาปรัชญาตะวันออกโดยเฉพาะประเทศอินเดียอย่างมากมาย

จากการทำงานบทเพลงแบบผสมผสานของหลายกลุ่มศิลปิน ได้เกิดกระแสตอบรับจากกลุ่มคนฟัง ซึ่งนิยมชมชอบเพลงพื้นบ้านประยุกต์ในปริมาณที่มากขึ้นสู่ปัจจุบัน แสดงให้เห็นว่า “ดนตรีจากประเทศมหาอำนาจเริ่มดาวน์ลง ไม่ว่าจะเป็นอเมริกา อังกฤษ หรือญี่ปุ่น ที่กำลังขึ้นมาคือดนตรีแปลกๆ จากโลกที่สาม (รวมทั้งเอเชีย) ที่เด่นเห็นจะเป็นดนตรีแอฟริกัน ซึ่งแต่งตัวสวยงาม ร้องรำ ตี

เคาะ ดีด ทำให้บทเพลงกระหึ่มก้องด้วยสำเนียงแปลกใหม่ คนดูจะลุกขึ้นและขยับตัวตามจังหวะ" (สุรชัย จันทิมาธร. 2528 : 87) วงการเพลงของโลกตะวันตกในปัจจุบัน โดยเฉพาะ "วงการเพลงในยุโรป อันมีเมืองปารีสของฝรั่งเศสเป็นศูนย์กลางนั้น เพลงที่ได้รับความนิยมจะมีฐานมาจากแอฟริกา อาหรับ ร้องเป็นภาษาอาราบิก ซูมาลี หรืออินเดีย ส่วนใหญ่จะเป็นเมโลดีทางตะวันออกกลาง และแอฟริกาเกือบทั้งหมด คนผิวขาวยังต้องร้องเล่นเพลงประเภทนี้" (ไกรศักดิ์ ชุณหะวัณ. 2546 : 24–25) ผลงานของวงดนตรี เช่น Deep Forest ในอัลบั้มชุดเดียวกับชื่อวง ซึ่งผสมเสียงดนตรีอีเล็กทรอนิกส์เข้ากับเสียงดนตรีพื้นบ้านเผ่าปิคมี่ในทวีปแอฟริกา เป็นตัวอย่างหนึ่งที่สร้างความกลมกลืนระหว่างโลกใหม่และโลกเก่าไว้อย่างน่าศึกษา จนการทำงานของศิลปินกลุ่มนี้ได้รับทุนสนับสนุนจากองค์การยูเนสโก (UNESCO : United Nations Educational Scientific and Cultural Organization) ในการทำงานเชื่อมโลกทั้งสองไว้ด้วยศิลปะและวัฒนธรรมทางดนตรี ถือเป็นความกลมกลืนซึ่งศาสตร์แห่งดนตรีได้ทำหน้าที่ประสานสัมพันธ์วัฒนธรรมจากดินแดนต่าง ๆ ให้อยู่ร่วมกันแบบผสมผสาน

ท่ามกลางการเคลื่อนไหวของกระแสดนตรีโลก ที่ก้าวผ่านพันธนาการของระบบเสียงจำเพาะถิ่น เสมือนดนตรีไร้กำแพงทางภาษา เป็นสะพานเชื่อมวัฒนธรรมที่แตกต่าง จึงมีการรวมตัวของคนทำงานดนตรี ศิลปะ และวรรณกรรม กลุ่มหนึ่ง ได้ร่วมกันคิดและทำงานเพลงพื้นบ้านผสมผสานกับดนตรีตะวันตก โดยสมาชิกในกลุ่มล้วนเป็นกลุ่มคนที่ทำงานศิลปะและดนตรีอันมีประสบการณ์ยาวนาน สมาชิกบางคนทำงานเป็นผู้ควบคุมการผลิต เป็นนักดนตรีสนับสนุน เป็นสถาปนิก นักคิด กวี นักแต่งเพลง นักเขียน และนักข่าว แนวคิดของสมาชิกในกลุ่มล้วนอยากทำงานศิลปะแบบผสมผสาน โดยรวมตัวกันในนาม "กลุ่มนักดนตรีเอ็กโซติก" (The Exotic Musicians Club)

การรวมของกลุ่มนักดนตรีเอ็กโซติกเกิดขึ้นจากฐานความคิดของนักเขียนรางวัลซีไรต์ ปี พ.ศ. 2539 คือ กนกพงศ์ สงสมพันธุ์ ภายใต้ชื่อโครงการ "ใต้สวรรค์" ซึ่ง กนกพงศ์ ให้ข้อมูลต่อผู้ศึกษาว่าได้แรงบันดาลใจจากหนังสือชุด กุสุมรสของแผ่นดิน : ทะเลสาบสงขลา (สุขภาพใจ,สนพ. เมษายน : 2543) ซึ่งเป็นงานเขียนเชิงสารคดีศิลปวัฒนธรรมรอบลุ่มทะเลสาบ ของ "เขมานันทะ" จากนั้นจึงมีการรวมวงดนตรีในชื่อ "ใต้สวรรค์" และเล่นดนตรีร่วมกันเป็นครั้งแรกในเดือนพฤศจิกายน พ.ศ. ๒๕๔๓ ในงานเปิดตัวหนังสือรวมบทกวี "สิ้นด้ายสิ้นบายศรี ประชาชี ประชุมเพลิง" (นกกวี,สนพ. ตุลาคม : 2543) หลังจากนั้นก็มีการซ้อมและเล่นดนตรีร่วมกันในปลายเดือนธันวาคม ปี พ.ศ. 2543 และ วันที่ 25 ธันวาคม พ.ศ. 2544 ที่ อ.ปากช่อง จ.นครราชสีมา เนื่องในงานวันเกิดของ คำสิงห์ ศรีนอก หรือ ลาว คำหอม ศิลปินแห่งชาติ สาขาวรรณศิลป์ ปี พ.ศ. 2535 หลังจากนั้นทางกลุ่มก็ได้มีการเล่นดนตรีในกิจกรรมต่างๆ พร้อมทั้งทำงานบันทึกเสียงร่วมกับศิลปินเพลงอีกมากมาย เช่น หงา คาราวาน, วงมาลีฮวนน่า, วงไทลากูน, วงสะพาน, วสันต์ สิทธิเขตน์ เป็นต้น

สำหรับบทเพลงผสมผสานที่สมาชิกนักดนตรีเอ็กโซติกนิยมร่วมกันบรรเลงนั้น มีร่วมกันหลายเพลง อาทิ เพลงรองเง็งและเพลงหนังตะลุง ทั้งนี้ผู้ศึกษาได้เก็บข้อมูล สังเกต พูดคุยแลกเปลี่ยนความคิด ได้เล่นดนตรีและทำงานบันทึกเสียงร่วมกัน ทำให้เห็นแง่มุมการดำเนินชีวิตของแต่ละคน ซึ่งล้วนมีวิธีคิดที่จะทำงานด้านศิลปะพื้นบ้านแบบผสมผสาน ดังนั้น การเกิดปรากฏการณ์รวมกลุ่มของนักดนตรีเอ็กโซติก จึงเป็นปรากฏการณ์หนึ่งในวงการดนตรีของเมืองไทย อันเป็นแรงบันดาลใจให้ผู้ศึกษา ได้ดำเนินการเก็บข้อมูลเพื่อการศึกษาวิจัย โดยกำหนดหัวข้อ “ศึกษาวิเคราะห์เพลงผสมผสานของกลุ่มนักดนตรีเอ็กโซติก” (A Study on Contemporary Songs of the Exotic Musicians Club) ขึ้น ทั้งนี้ผู้ศึกษาคาดหวังว่าผลการวิจัยจะก่อให้เกิดพลังในการสร้างสรรค์งานเพลงของคนรุ่นใหม่ ที่คิดแบบผสมผสานระหว่างดนตรีตะวันออกและตะวันตก เพื่อสร้างผลงานเพลงของคนในยุคปัจจุบันและอนาคต ที่ยังโหยหารากเหง้าดั้งเดิมของแผ่นดิน อันจะเป็นประโยชน์ต่อการศึกษาของผู้สนใจในลำดับถัดไป

ความมุ่งหมายของการวิจัย

ในการวิจัยครั้งนี้ ผู้ศึกษาได้ตั้งความมุ่งหมายของการวิจัยไว้ดังนี้

1. เพื่อศึกษาข้อมูลเกี่ยวกับการรวมกลุ่มทำงานเพลงของกลุ่มนักดนตรีเอ็กโซติก

2. เพื่อวิเคราะห์องค์ประกอบของดนตรีในบทเพลงผสมผสานที่บรรเลงและบันทึกเสียงโดยกลุ่มนักดนตรีเอ็กโซติก

ความสำคัญของการวิจัย

1. การศึกษาและเก็บข้อมูลเกี่ยวกับการรวมกลุ่มของนักดนตรี เพื่อจะทำให้เข้าใจในระบบคิดและวิธีการทำงานของกลุ่มนักดนตรีเอ็กโซติก

2. ได้เข้าใจในองค์ประกอบของดนตรีในบทเพลงผสมผสานที่บรรเลงและบันทึกเสียงโดยกลุ่มนักดนตรีเอ็กโซติก เพื่อเป็นประโยชน์และแนวทางในการศึกษาด้านมานุษยดุริยางควิทยา

3. การรวมกลุ่มทำงานเพลงผสมผสานของกลุ่มนักดนตรีเอ็กโซติก จะเป็นประโยชน์ต่อการศึกษางานดนตรีเชิงพาณิชย์ศิลป์

ขอบเขตของการวิจัย

1. ขอบเขตด้านเนื้อหา จะศึกษาประวัติสมาชิก ระบบคิด สำนึกในวัฒนธรรมดั้งเดิม อันนำสู่การรวมกลุ่มทำงานดนตรีเชิงพาณิชย์ศิลป์ที่อยู่นอกกระแสธุรกิจ

2. ศึกษาเกี่ยวกับที่มาของบทเพลง วิเคราะห์ถึงองค์ประกอบของดนตรี โดยเลือกศึกษา

เพลงผสมผสานที่นิยมบรรเลงร่วมกันในกลุ่ม

ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

1. ทำให้ทราบถึงที่มาของการรวมกลุ่มทำงานดนตรีเชิงพาณิชย์ศิลป์
2. ทำให้ทราบถึงองค์ประกอบของดนตรีในบทเพลงผสมผสานที่บรรเลงและบันทึกเสียง
3. ผลการศึกษาสามารถใช้เป็นแนวทางการทำงานดนตรีเชิงพาณิชย์ศิลป์

นิยามศัพท์เฉพาะ

1. **กลุ่มนักดนตรีเอ็กโซติก** (Exotic Musicians Club) หมายถึง สโมสรของนักดนตรีที่ผิดธรรมดา หรือ ชมรมของนักดนตรีแปลกประหลาด

2. **การพัฒนาทำนอง** (Melodic Development) หมายถึง การนำทำนองในตอนข้างหน้ามาพัฒนาให้งอกงามในลักษณะต่างๆ

3. **การพัฒนาจังหวะ** (Rhythmic Development) หมายถึง การพัฒนาลักษณะจังหวะเป็นกระบวนการที่นำลักษณะจังหวะมาพัฒนาให้เพลงเกิดความงอกงาม โดยอาศัยกรอบของลักษณะจังหวะเดิม เป็นการแปรอย่างหนึ่ง

4. **การหน่วงเสียง** (Tenuto) หมายถึง เทคนิคการให้ความสำคัญกับตัวโน้ตด้วยการหน่วงเสียง หรือยืดเสียงไว้ ใช้เครื่องหมายขีด (-) กำกับไว้บนหรือล่างตัวโน้ตหรือคอร์ด

5. **การเคลื่อนทำนองแบบก้าวกระโดด** (Disjunct Movement) หมายถึง การเคลื่อนที่ของทำนองจากโน้ตตัวหนึ่งไปยังโน้ตอีกตัวหนึ่งซึ่งอยู่สูงขึ้น หรือ ต่ำลงเป็นขั้นคู่ 3 หรือกว้างกว่าขั้นคู่ 3

6. **การเล่นเน้นเสียง** (Accent) หมายถึง การให้ความสำคัญกับโน้ตหรือคอร์ดด้วยการเล่นให้ดังกว่าปกติเล็กน้อย ใช้เครื่องหมายลูกศร (>) กำกับไว้บนหรือล่างตัวโน้ตหรือคอร์ด

7. **การเล่นเสียงขาด** (Staccato) หมายถึง การให้ความสำคัญกับโน้ตหรือคอร์ดด้วยการเล่นให้เสียงสั้น หรือเสียงขาด ใช้เครื่องหมายจุด (.) กำกับไว้บนหรือล่างตัวโน้ตหรือคอร์ด

8. **การเคลื่อนทำนองแบบเป็นขั้น ๆ** (Conjunct Movement) หมายถึง การเคลื่อนที่ของโน้ตจากตัวหนึ่งไปยังโน้ตอีกตัวหนึ่งซึ่งอยู่สูงขึ้นหรือต่ำลง 1 ขั้น

9. **การเคลื่อนทำนองแบบโครมาติก** (Chromatic Movement) หมายถึง เกิดขึ้นจากการดำเนินทำนองในจุดที่ระยะขั้นคู่ปกติของบันไดเสียงไดอาโตนิกถูกทำให้เล็กลงหรือกว้างออกโดยการใส่เครื่องหมายแปลงเสียงลงไป ใช้ตัวโน้ต 2 ตัวที่มีชื่อโน้ตเดียวกัน โดยตัวใดตัวหนึ่งถูกยก หรือลดลงด้วยเครื่องหมายแปลงเสียง

10. **การเปลี่ยนบันไดเสียง** (Modulation) หมายถึง การเปลี่ยนบันไดเสียงในบทเพลงจากบันไดเสียงหนึ่งไปยังอีกบันไดเสียงหนึ่ง เป็นเทคนิคสำคัญในการประสานเสียง

11. **การยืดโดมินันท์** (Dominant Extension) หมายถึง กระบวนการสำคัญในการแต่งเพลงด้วยการขยายเวลาการใช้คอร์ดโดมินันท์พอสมควรก่อนกลับเข้าสู่กุญแจเสียงโทนิก หรือก่อนที่จะเกลาสู่คอร์ด I

12. **คู่ 2 ไมเนอร์** (2 Minor) หมายถึง ขั้นคู่ที่ 2 ไมเนอร์ ขั้นคู่ที่มีชื่อโน้ตห่างกัน 2 ตัวอักษร และมีระยะห่างกันครึ่งเสียง แคบกว่าคู่ 2 เมเจอร์ครึ่งเสียง เช่น C – Db, E – F, G# - A เป็นต้น

13. **คู่ 3 ไมเนอร์** (3 Minor) หมายถึง ขั้นคู่ที่ 3 ไมเนอร์ ขั้นคู่ที่มีชื่อโน้ตห่างกัน 3 ตัวอักษร และมีระยะห่างกัน 3 ครึ่งเสียง หรือ 1 เสียงครึ่ง แคบกว่าคู่ 3 เมเจอร์ครึ่งเสียง เช่น C – Eb, D – F, E – G เป็นต้น

14. **คู่ 8 ขนาน** (Consective Octaves) หมายถึง คู่แปดเปอร์เฟค หรือช่วงคู่แปดที่เกิดขึ้นติดต่อกันระหว่าง 2 แนว ทำให้เกิดคู่ 8 เปอร์เฟคขนาน

15. **คู่ 15** (Quindecima) หมายถึง การเล่นโน้ตเป็นระยะเท่ากับ 2 ช่วงคู่แปด

16. **คีตลักษณ์** (Form) หมายถึง โครงสร้างในการกำหนดรูปแบบของบทเพลงในแต่ละท่อนให้อยู่ในแบบแผนเช่นเดียวกับฉันทลักษณ์ของบทร้อยกรอง ส่วนประกอบสำคัญที่เป็นตัวกำหนดโครงสร้าง คือ ทำนองและกุญแจเสียง

17. **เครื่องดนตรี** (Instruments) หมายถึง เครื่องมือในการเล่นดนตรี เป็นสื่อสำคัญที่ทำให้เกิดเสียง

18. **เครื่องหมายประจำจังหวะ** (Time Signature) หมายถึง ตัวเลขซ้อนสองตัวที่กำกับอยู่ต้นเพลง เป็นตัวกำกับอัตราจังหวะซึ่งบอกจำนวนจังหวะใน 1 ห้องเพลง อาจใช้สัญลักษณ์แทนตัวเลขได้แก่ C แทน Common Time เท่ากับ 4/4 และ C แทน Cut Time หรือจังหวะตัด เท่ากับ 2/2

19. **คอร์ดโดมินันท์** (Dominant Chord) หมายถึง คอร์ด V ของกุญแจเสียง

20. **คอร์ดทบเจ็ดโดมินันท์** (Dominant Seventh Chord) หมายถึง คอร์ด V7 ที่ประกอบด้วยคอร์ดเมเจอร์และทบด้วยคู่ 7 ไมเนอร์กับ Root ของคอร์ด

21. **จังหวะขัด** (Syncopation) หมายถึง จังหวะที่มีการเน้นจังหวะเบา หรือให้ความสำคัญกับจังหวะเบามากกว่าจังหวะหนัก ทำให้ขัดความรู้สึก เป็นเทคนิคหนึ่งในการสร้างสีสันให้กับเพลง

22. **จังหวะทำนอง** (Melodic Rhythm) หมายถึง ค่าความสั้นยาวอันหลากหลายของตัวโน้ตซึ่งต่อเรียงกันเป็นทำนองที่จัดวางอยู่ในอัตราจังหวะที่กำหนด และรวมกลุ่มตามหน่วยจังหวะอันเหมาะสม

23. **จังหวะ** (Beat) หมายถึง หน่วยนับระยะเวลาของตัวโน้ตซึ่งประกอบด้วยจังหวะหนักและจังหวะเบาในแต่ละห้อง จำนวนจังหวะและการเน้นจังหวะในแต่ละห้องขึ้นอยู่กับอัตราจังหวะ

24. **จุดพักเพลง** (Cadence) หมายถึง จุดพักท้ายประโยคเพลง หรือท้ายท่อนเพลง

25. **จบเพลง** (Fine) หมายถึง แสดงจุดสิ้นสุดของการจบบทเพลงหรือจบทำนอง

26. **ช่วงคู่แปด** (Octave) หมายถึง หรือคู่แปด เป็นช่วงเสียงระหว่างโน้ตตัวหนึ่งไล่สูงขึ้นหรือต่ำลงตามลำดับจนถึงโน้ตที่มีชื่อเดียวกัน มีระยะห่าง 8 ขั้นตัวโน้ต โดยนับโน้ตตัวที่เริ่มต้นเป็นโน้ตตัวที่ 1

27. **ช่วงนำ** (Introduction) หมายถึง ช่วงเตรียมเพื่อนำเข้าสู่ตอนแรกของบทเพลง

28. **ท่อนจบ** (Coda) หมายถึง ท่อนสุดท้ายของเพลงที่เป็นเหมือนบทสรุป มักอยู่ในกุญแจเสียงหลักของเพลง

29. **ท่อนเพลง** (Section) หมายถึง องค์ประกอบที่สำคัญของบทเพลง เกิดจากประโยคเพลง หรือวรรคเพลงที่เรียงต่อกันจนจบสมบูรณ์ หรือจบท่อนเพลงที่จุดพักเพลงก็ได้ มักมีเนื้อหาทำนองเดียวกันทั้งท่อนเพลง ถ้ามีเนื้อหาต่างกัน ถือว่าเป็นคนละท่อนเพลง

30. **ท่อนแยก** (Contrasting Section) ช่วงหนึ่งของเพลงที่มีเนื้อหาต่างไปจากท่อนหลัก มักเกิดขึ้นช่วงกลางๆ ของเพลง หรือแทรกอยู่ระหว่างท่อนหลัก มักมีเนื้อหาเข้มข้น

31. **เททราคอร์ด** (Tetrachord) หมายถึง กลุ่มโน้ตเรียงสี่ ช่วงครึ่งแรกหรือครึ่งหลังของบันไดเสียง ถ้าเป็นโน้ต 4 ตัวแรกของบันไดเสียง เรียกว่า เททร้าคอร์ดล่าง (Lower Tetrachord) ถ้าเป็นนโน้ต 4 ตัวหลังของบันไดเสียง เรียกว่า เททร้าคอร์ดบน (Upper Tetrachord)

32. **ดนตรีพื้นบ้าน** (Folk Music) หมายถึง ดนตรีที่เล่นฟังกันในหมู่ชาวบ้าน ไม่มีแบบแผนตายตัว อาจใช้การด้นสด เป็นเพลงที่มีทำนองฟังง่าย เล่นง่าย จังหวะธรรมดาไม่ซับซ้อน

33. **แนวรบวัฒนธรรม** หมายถึง กลุ่มคนที่มีกระแสความคิดร่วมกัน ตระหนักในคุณค่าด้านวัฒนธรรมดั้งเดิมของแผ่นดิน ก่อนการลุกล้ำไหลบ่าของอารยธรรมสมัยใหม่ที่เน้นการบริโภค จนลืมรากเหง้า และจิตวิญญาณพื้นถิ่น

34. **โน้ตนอกคอร์ด** (Non – Chord Tone) หมายถึง โน้ตที่ไม่ใช่โน้ตตัวใดตัวหนึ่งของคอร์ดในขณะนั้น

35. **โน้ตในคอร์ด** (Chord Tone) หมายถึง โน้ตประสาน เป็นโน้ตที่อยู่ในคอร์ด หรือเป็นโน้ตตัวใดตัวหนึ่งของคอร์ด

36. **โน้ตผ่าน** (Passing Note) หมายถึง โน้ตนอกคอร์ดชนิดหนึ่ง เป็นโน้ตที่ผ่านตามลำดับจากโน้ตในคอร์ดตัวหนึ่งไปยังโน้ตในคอร์ดอีกตัวหนึ่งในทิศทางเดียวกัน

37. **บันไดเสียง** (Scale) หมายถึง โน้ต 7 ตัวที่เรียงกันตามลำดับจากระดับเสียงต่ำไปสูงหรือจากสูงไปต่ำ มีโครงสร้างระยะห่างระหว่างโน้ตตัวหนึ่งไปยังโน้ตตัวหนึ่งเป็นขั้นคู่ที่แน่นอนสำหรับบันไดเสียงแต่ละชนิด บันไดเสียงบางชนิดอาจประกอบด้วยโน้ตจำนวนน้อยกว่าหรือมากกว่า 7 ตัวก็ได้

38. **บันไดเสียงเมเจอร์** (Major Scale) หมายถึง บันไดเสียงใหญ่ หรือ บันไดเสียงหลัก บันไดเสียงมาตรฐานในระบบดนตรีตะวันตก ประกอบด้วยโน้ต 7 ตัว มีความสัมพันธ์ด้านกุญแจเสียงกับบันไดเสียงไมเจอร์

39. **บันไดเสียงไมเนอร์** (Minor Scale) หมายถึง บันไดเสียงเล็ก บันไดเสียงมาตรฐานระบบดนตรีตะวันตก ประกอบด้วยโน้ต 7 ตัว มีความสัมพันธ์ด้านกุญแจเสียงกับบันไดเสียงเมเจอร์

40. **ประโยคเพลง** (Phrase Group) หมายถึง ทำนองที่จบสมบูรณ์ในตัวเอง ประกอบด้วยวรรคเพลงตั้งแต่ 2 วรรคขึ้นไปมาต่อเรียงกัน มักลงท้ายด้วยจุดพักเพลง เป็นหน่วยสำคัญของท่อนเพลง

41. **เพลงรองเง็ง** หมายถึง เพลงพื้นบ้านที่นิยมร้องเล่น หรือบรรเลงดนตรี ในหมู่ชาวไทยมุสลิมตามจังหวัดต่างๆ ทางภาคใต้ การร้องและการเล่นจะจัดเป็นคณะเช่นเดียวกับคณะรำวง รูปแบบการผสมวงเป็นการผสมผสานกันระหว่างตะวันตกและลีลาพื้นบ้านตะวันออก

42. **เพลงผสมผสาน** หมายถึง งานเพลง ทั้งประเภทเพลงที่มีคำร้อง เพลงที่มีเพียงดนตรีบรรเลงโดยไม่มีคำร้อง โดยใช้เครื่องดนตรีพื้นบ้านในแถบเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ ประสมประสานกับเครื่องดนตรีสากล หรือการนำเครื่องดนตรีสากลมาบรรเลงเพลงพื้นบ้าน หรืองานประพันธ์เพลงโดยใช้คำร้องภาษาพื้นถิ่น และเรียบเรียงเสียงประสานหรือบรรเลงดนตรีโดยวิธีการทางทฤษฎีดนตรีสากล

43. **เพลงพื้นบ้าน** (Folk Music) ดนตรีที่เล่นฟังกันในหมู่ชาวบ้าน ไม่มีแบบแผนตายตัว อาจใช้การด้นสด เป็นเพลงที่มีทำนองฟังง่าย เล่นง่าย จังหวะธรรมดา ไม่ซับซ้อน

44. **เล่นแนวเดียวกัน** (Unison) หมายถึง ขั้นคู่ที่ 1 ที่นักดนตรีทุกคนเล่นโน้ตตัวเดียวกัน หรือเล่นแนวเดียวกันเหมือนกันทุกประการ

45. **วรรคเพลง** (Phrase) หมายถึง ส่วนย่อยของทำนองที่ประกอบอยู่ในประโยคเพลง วรรคเพลงหลาย ๆ วรรค ต่อกันเป็นประโยคเพลง

46. **เสียงหึ่ง** (Drone) หมายถึง เสียงที่เป็นเสียงค้าง มีระดับเสียงเดียวและได้ยินตลอดประโยคเพลง หรือตลอดเพลง พบในดนตรีตะวันออก

47. **เส้นบรรทัด** (Line) หมายถึง ส่วนประกอบสำคัญของบรรทัด 5 เส้น ซึ่งประกอบด้วยเส้นบรรทัด 5 เส้น และช่องบรรทัด 4 ช่อง

48. **โหมด** (Mode) หมายถึง เสียงแบบกุญแจเสียงเมเจอร์ หรือกุญแจเสียงไมเนอร์

49. **โหมดดอเรียน** (Dorian Mode) หมายถึง โหมดหลักในโหมดเพลงโบสถ์ มีโครงสร้างเหมือนการไล่คีย์ขาวบนเปียโน ซึ่งเริ่มจากโน้ต D ตัวอย่างโหมด D ดอเรียน ประกอบด้วยโน้ต D, E, F, G, A, B, C, (D)

50. **โหมดเพลงโบสถ์** (Church Mode) หมายถึง บันไดเสียงโบราณ ประกอบด้วยโน้ต

7 ตัวเรียงตามลำดับ ใช้เป็นกลุ่มโน้ตพื้นฐานในการแต่งเพลงในยุคกลาง และยุคฟื้นฟูศิลปวิทยาการ

51. **โหมดฟรีเจียน** (Phrygian Mode) หมายถึง โหมดหลักในโหมดเพลงโบสถ์ มีโครงสร้างเหมือนการไล่คีย์ขาวบนเปียโน ซึ่งเริ่มจากโน้ต E ตัวอย่าง โหมด E ฟรีเจียน คือ โหมดที่ประกอบด้วยโน้ต E, F, G, A, B, C, D, (E)

52. **โหมดไอโอเนียน** (Ionian Mode) หมายถึง โหมดหลักในโหมดเพลงโบสถ์ มีโครงสร้างเหมือนบันไดเสียงเมเจอร์ โหมด C ไอโอเนียน จะเหมือนกับบันไดเสียง C เมเจอร์ กล่าวคือ เป็นโหมดที่ประกอบด้วยโน้ต C, D, E, F, G, A, B, (C)

53. **ห้วงลำดับทำนอง** (Sequence) หมายถึง ทำนองที่มีลักษณะขึ้นลงเหมือนกันเป็นระยะขั้นคู่เท่ากัน แต่อยู่ต่างระดับเสียงหรือต่างกุญแจเสียง เป็นเทคนิคสำคัญในการประพันธ์เพลง

54. **อัตราจังหวะตัด** (Cut Time) หมายถึง เท่ากับอัตราจังหวะ 2/2 ใช้สัญลักษณ์ C

55. **อาร์เปโจ** (Arpeggio) หมายถึง โน้ตแยก หมายถึงโน้ตตัวที่ 1, 3, 5 ของคอร์ดซึ่งเล่นเรียงกันทีละตัวตามลำดับจากต่ำไปหาสูง หรือจากสูงไปต่ำ มักจบด้วยโน้ตตัวแรกเพื่อให้ครบช่วงคู่ 8

56. **เอ็กโซติก** (Exotic) หมายถึง สิ่งที่มาจากต่างประเทศ ไม่ใช่ของพื้นเมือง สิ่งที่ผิดธรรมดาแปลกประหลาด คำว่า เอ็กโซติก เข้ามาพร้อมกับลัทธิการล่าอาณานิคม ซึ่งคนผิวขาวมักมองวัฒนธรรมของชาวพื้นถิ่นที่ยึดเป็นเมืองขึ้นว่า แปลกประหลาด

ข้อตกลงเบื้องต้น

1. ข้อมูลในการวิเคราะห์เพลง ศึกษาจากการบันทึกเสียงการแสดงสด และงานบันทึกเสียงในห้องบันทึกเสียงที่ทางกลุ่มนักดนตรีเอ็กโซติกได้ทำงานร่วมกัน ทั้งก่อนการรวมกลุ่ม และหลังการรวมกลุ่ม
2. บันทึกโน้ตดนตรี ด้วยระบบโน้ตสากล
3. ศึกษาวิเคราะห์เพลงผสมผสานจากบทเพลงรองเง็งที่นิยมบรรเลงร่วมกัน
4. ข้อมูลที่ได้จากการสัมภาษณ์ ถือว่าเป็นข้อมูลที่เชื่อถือได้

บทที่ 2
เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

มานุษยดุริยางควิทยาเป็นศาสตร์สาขาหนึ่งที่ต้องใช้กระบวนการทางมานุษยวิทยา เข้าเชื่อมโยงกับองค์ความรู้ด้านศิลปะดนตรี เพื่อที่จะมองลึกลงไปในวิธีการทำงานทางดนตรีของกลุ่มคนที่มีศรัทธาในศิลปะ การเก็บรวบรวมข้อมูลทางวัฒนธรรม การศึกษาประวัติศาสตร์ทางสังคม การเมือง ประวัติศาสตร์ชาติพันธุ์ ปรัชญาทางศิลปะและศาสนา ล้วนสัมพันธ์กับหลักแห่งเหตุผลในสาขามานุษยดุริยางควิทยา งานวิจัย เอกสาร หรือตำราใด ๆ ที่โยงถึงระบบคิดของคนทำงานทางศิลปะดนตรี จะเป็นประโยชน์ต่อการนำมาประกอบการวิจัย/วิเคราะห์ดนตรีและบทเพลงของกลุ่มนักดนตรีเอ็กโซติกเป็นอย่างยิ่ง

1. เอกสารที่อ้างถึง

1.1 ทฤษฎีการวิเคราะห์

เจตนา นาควัชระ. (2545 : 11–21) ได้นำเสนอให้นักวิชาการด้านมนุษยศาสตร์ของไทยร่วมกันสร้าง “ทฤษฎีจากแผ่นดินแม่” โดยกล่าวว่า ทฤษฎีทางสังคมศาสตร์ที่ใช้ในการศึกษาวิจัยในประเทศไทยนั้น ไม่มีทฤษฎีใดเลยที่ถือกำเนิดขึ้นในสังคมไทย เป็นการหยิบยืมมาจากวงการตะวันตก และสรุปว่า “การบริโภคนิยมทางทฤษฎี” ยังครอบงำวงวิชาการของไทยอยู่

เจตนา นาควัชระ ยังได้กล่าวถึงนิยามของ “ทฤษฎี” ในกรอบของพจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน ซึ่งให้คำจำกัดความไว้ว่าคือ “ความเห็น; การเห็น,การเห็นด้วยใจ; ลักษณะที่คิดคาดเอาตามหลักวิชา เพื่อเสริมเหตุผลและรากฐานให้แก่ปรากฏการณ์หรือข้อมูลในภาคปฏิบัติ ซึ่งเกิดขึ้นอย่างมีระเบียบ” และได้เสนอนิยามเพิ่มเติมของทฤษฎีไว้ว่าเป็น “ข้อสรุปรวมทั่วไปที่สามารถอธิบายประสบการณ์ที่เกิดขึ้นซ้ำต่างกรรมต่างวาระได้อย่างเป็นเหตุเป็นผล” ซึ่งหมายความว่า ทฤษฎีมีจุดกำเนิดซึ่งผูกอยู่กับประสบการณ์เฉพาะหรือพื้นฐานทางวัฒนธรรมใดวัฒนธรรมหนึ่ง แต่ก็อาจสามารถอธิบายประสบการณ์ที่เกิดขึ้นต่างเวลาและต่างถิ่นที่ได้ด้วย และเสนอแนวคิดไว้ว่าเหตุใดจึงไม่สั่งสมประสบการณ์ของตนเองซึ่งอาจเป็นประสบการณ์ใกล้ตัว แล้วนำมาสังเคราะห์เป็นทฤษฎี

เพื่อที่จะอธิบายสิ่งที่เกิดขึ้นใกล้ตัว หรือถ้าถึงขั้นพัฒนาอีกขั้นได้ “ทฤษฎีจากแผ่นดินแม่” ก็สามารถนำไปใช้ในการอธิบายประสบการณ์และปรากฏการณ์ใน “แผ่นดินอื่น” ได้ด้วย

เจตนา นาควัชระ. (2546 : 61) ได้ให้สัมภาษณ์ต่อผู้ศึกษา ในกรณีของ “ทฤษฎีแผ่นดินแม่” ว่า “มีด้วยกันหลายเรื่อง ทั้งเรื่องดนตรีและศิลปะ แต่ปัญหาอยู่ที่เมื่อมีการพูดถึงทฤษฎี มีคำตอบอันเดียวคือว่า ไปอ่านทฤษฎีตะวันตกและดึงมาอธิบายปรากฏการณ์ถึงผลงานของคนไทย ก็อธิบายได้บ้าง อธิบายไม่ได้บ้าง และเข้าใจผิดว่าคนไทยไม่มีความรู้เรื่องทางด้านทฤษฎีเลย ของใกล้ตัวมันมีนัยยะเชิงทฤษฎีแฝงอยู่ในตัว เพียงแต่ว่าคนไทยไม่นิยมเขียนออกมาเป็นงานเฉพาะที่เป็นงานทฤษฎี แต่ทฤษฎีจะแฝงอยู่ในชีวิต อยู่ในงานสร้างสรรค์ ซึ่งเป็นหน้าที่ของนักวิชาการสมัยใหม่ที่ต้องสกัดอธิบายชีวิตไทย การสร้างสรรค์ของไทยให้ชัดเจน เพราะว่ามันอยู่เนื้อในของเรา เพียงแต่เรามองข้ามมันไปเท่านั้น”

แนวคิดเกี่ยวกับ “ทฤษฎีจากแผ่นดินแม่” เป็นแนวทางให้ผู้ศึกษาได้นำไปเป็นทฤษฎีเพื่อการวิเคราะห์การทำงานของกลุ่มนักดนตรีเอ็กโซติกในโอกาสต่อไป

1.2 ทฤษฎีวัฒนธรรมที่เกี่ยวข้อง

ประเวส วะสี. (2537 : 3–5) ได้กล่าวถึงนิยามของการบูรณะคำว่าวัฒนธรรม มีเนื้อหาโดยสรุปว่า “วัฒนธรรม คือ พลังแห่งการพัฒนา แต่วัฒนธรรมจะมีพลังในการพัฒนาอยู่ที่ความเข้าใจความหมายของคำว่าวัฒนธรรม ความเข้าใจเป็นพลังหรืออำนาจอันยิ่งใหญ่ คือ อำนาจแห่งความเข้าใจ (Power of Understanding)” และกล่าวว่า “ชุมชนหรือสังคมใดสังคมหนึ่งจะดำรงอยู่ได้ช้านานก็ต้องมีปัญญา เรียกว่า ปัญญาของชุมชนหรือสังคม ถ้าไม่มีปัญญาก็อยู่ไม่ได้นาน มนุษยชาติมีความงอกงามหรือวัฒนธรรมอันหมายถึงการเรียนรู้ สะสมความรู้ และถ่ายทอดความรู้ในรูปแบบของการปฏิบัติ การปฏิบัติหรือพฤติกรรมของชุมชน หรือวิถีชีวิตของชุมชน คือ วัฒนธรรม” ดังนั้น “วัฒนธรรม คือ การปฏิบัติหรือวิถีชีวิตของชุมชนหรือสังคม” และกล่าวถึงอีกชื่อหนึ่งของวัฒนธรรมว่า “คือ ภูมิปัญญาดั้งเดิม (Traditional Knowledge) และสรุปว่า วัฒนธรรมที่แตกต่างหลากหลายเกิดขึ้นตามธรรมชาติหรือเป็นธรรมชาติ หรือเป็นความงามตามธรรมชาติ”

ประเวส วะสี. (2537 : 13) กล่าวถึงลักษณะ 8 ประการของวัฒนธรรมไว้ดังนี้

1. มีความหลากหลายกระจายอำนาจ จึงส่งเสริมการเมืองระบอบประชาธิปไตย
2. กระจายรายได้และสร้างความเข้มแข็งทางเศรษฐกิจ
3. ส่งเสริมศักดิ์ศรีของชุมชนท้องถิ่น
4. มีความบูรณาการ
5. สร้างความบรรสานสอดคล้อง (Harmony) และความสมดุลยั่งยืน
6. มีการพัฒนาจิตใจและจิตวิญญาณอันลึกซึ้ง

7. ส่งเสริมความเข้มแข็งของสังคม

8. การผดุงศีลธรรมของสังคม

และ ประเวส วะสี. (2540 : 48) ยังได้ให้ข้อเสนอแนะในงานเสวนาโต๊ะกลม หัวข้อ “การลงทุนทางวัฒนธรรม” จัดโดย สำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ สรุปความโดยย่อว่า การลงทุนทางวัฒนธรรมเป็นการลงทุนทางสังคม คือ คนมาใช้เวลาร่วมกัน มี Social Capital ซึ่งต้องลงทุนในเจ็ดเรื่องด้วยกัน คือ

1. การให้ความเอื้ออาทรแก่กัน

2. การสร้างสัมมาทิฐิและสัมมาวาจาในการกระทำ เช่น จัดโครงการวัฒนธรรมศึกษา, การทำเรตติ้งทางวัฒนธรรม

3. การชี้แจงความรู้ทางวัฒนธรรมให้กับตำบลแต่ละตำบล

4. ควรมีการวิจัยวัฒนธรรมในทุกตำบล

5. สร้างผู้เชี่ยวชาญทางด้านวัฒนธรรม

6. เอาวัฒนธรรมมาทำประโยชน์ให้ครบวงจร

7.วัฒนธรรมกับการพัฒนาในระบบชุมชน คือ ตำบลทุกตำบลควรได้รับการส่งเสริมเรื่องวัฒนธรรม

จากนิยามของการบูรณะคำว่าวัฒนธรรม ลักษณะ 8 ประการของวัฒนธรรม และข้อเสนอแนะเรื่องการลงทุนทางวัฒนธรรม ของ ประเวส วะสี ดังกล่าวข้างต้น จึงได้เป็นแนวทางให้ผู้ศึกษานำไปวิเคราะห์การทำงานดนตรีแบบผสมผสานของกลุ่มนักดนตรี ที่มีรากเหง้าชีวิตมาจากถิ่นเดียวกันแทบทุกคน ซึ่งแต่ละคนล้วนมีการลงทุนทางสังคม ต้องใช้เวลาร่วมกันเพื่อเก็บเกี่ยวประสบการณ์ ซึมซับทำนองเพลงของแผ่นดินที่ตัวผู้ทำงานดำรงอยู่ และบางถิ่นที่ผู้ทำงานดนตรีเดินทางไปสัมผัส เปรียบเสมือนการทำงานวิจัยแบบเครือข่าย อันนำสู่การสังเคราะห์เป็นบทเพลงโดยสมาชิกในกลุ่ม และใช้เป็นทฤษฎีในการวิเคราะห์บทเพลงของกลุ่มนักดนตรีเอ็กโซติกในลำดับถัดไป

บทความของ มานุต อัมรานนท์. (2543 : 21-29) กล่าวถึงปัจจัยที่ก่อให้เกิดการเปลี่ยนแปลงและการสลายตัวของศิลปะพื้นบ้าน ว่าขึ้นอยู่กับอิทธิพลต่างๆ ที่เด่นชัด 5 ประการโดยสรุปคือ

1. อิทธิพลที่เกิดจากการเปลี่ยนแปลงทางสภาพภูมิศาสตร์ ส่วนใหญ่เป็นผลจากการกระทำของมนุษย์ ผสมผสานกับความก้าวหน้าทางวิชาการและเทคโนโลยีสมัยใหม่ ซึ่งมีผลกระทบต่อธรรมชาติและสิ่งแวดล้อม

2. อิทธิพลจากวัฒนธรรมหลวง (Great Traditional) ที่มีผลต่อการเปลี่ยนแปลงของศิลปหัตถกรรมและเครื่องใช้พื้นบ้าน ซึ่งถือกันว่าเป็นวัฒนธรรมราษฎร์ (Little Traditional)

3. อิทธิพลจากวัฒนธรรมภายนอก เป็นผลเกี่ยวเนื่องจากความเจริญด้านต่างๆ ของบ้านเมือง เช่น ถนน บางครั้งได้นำเอาอิทธิพลจากวัฒนธรรมภายนอกเข้าไป ทำให้มีผลกระทบต่อการเปลี่ยนแปลงของศิลปวัฒนธรรมพื้นบ้าน จนบางครั้งบางท้องถิ่นต้องสลายตัวไป

4. การเปลี่ยนแปลงทางด้านเศรษฐกิจ ที่เห็นได้ชัดเจนคือการเปลี่ยนแปลงระบบโครงสร้างต่างๆ ที่สัมพันธ์กับวิถีชีวิตความเป็นอยู่ประจำวันของชาวบ้านใหม่ เช่น เดิมทีเรือนพักอาศัยแบบท้องถิ่นนั้นมักมีลักษณะเป็นแบบชั้นเดียวใต้ถุนสูง แต่เมื่อมีการเปลี่ยนแปลงทางเศรษฐกิจในลักษณะที่ดีขึ้น ก็นิยมทำเป็นแบบสองชั้น เป็นแบบตึก หรือครึ่งตึกไม้ รูปแบบที่เกิดขึ้นใหม่ในลักษณะที่เกี่ยวกับรูปแบบและพื้นที่ใช้สอยในตัวอาคารที่พักอาศัย ซึ่งเป็นสถาปัตยกรรมแบบใหม่จะแตกต่างไปจากสถาปัตยกรรมแบบพื้นบ้านเกือบทั้งหมด

5. อิทธิพลทางด้านเทคโนโลยีสมัยใหม่ มีผลกระทบต่อการเปลี่ยนแปลงและการสลายตัวของวัฒนธรรม ศิลปะพื้นบ้าน และวิถีชีวิตของชาวบ้าน โดยเฉพาะที่อยู่ในสังคมเกษตรกรรม บางครั้งยังส่งผลกระทบต่อการเปลี่ยนแปลงของงานพื้นบ้านบางประเภทโดยตรง แล้วยังกระทบต่อสิ่งแวดล้อมหรืองานพื้นบ้านในลักษณะอื่น

อิทธิพลที่ก่อให้เกิดการเปลี่ยนแปลงและการสลายตัวของศิลปะพื้นบ้านทั้ง 5 ประการข้างต้น เป็นเสมือนเข็มทิศให้ผู้ศึกษามองเห็นปัญหาต่างๆ ในสังคมที่ก่อตัวขึ้น อันเป็นตัวการใหญ่ในการเปลี่ยนแปลงและทำลายรากเหง้าทางศิลปวัฒนธรรมของแผ่นดิน ซึ่งจะเป็นทฤษฎีหนึ่งที่ใช้ประกอบการวิเคราะห์ที่มาและงานเพลงในลำดับถัดไป

อนุช อาภาภิรม (2545 : 22 – 30) ได้นำเสนอถึงความหลากหลายของวิถีเอเชีย ซึ่งสามารถสรุปสั้น ๆ ได้เจ็ดวิถีด้วยกัน ดังนี้

1. วิถีพราหมณ์ – ฮินดู ผสมกับระบบวรรณะ เป็นวิถีที่ค่อนข้างมั่นคง มีความเข้มแข็งบางอย่าง ขณะเดียวกันก็มีจุดอ่อนบางอย่าง จะพบได้ว่าแนวคิดเรื่องวรรณะได้กระจายอยู่ในแนวคิดของคนเอเชียไม่มากก็น้อย

2. วิถีพุทธ วิถีพุทธกำลังอยู่ในกระบวนการปรับตัวว่าจะทำอย่างไรดี ตอนหลังมีการเสนอวิถีพุทธ 2 ส่วน คือ พุทธที่ปลีกจากโลก กับพุทธที่เข้าไปเกี่ยวพันกับโลก

3. วิถีขงจื๊อและระบบจอหงวน และการยึดเอาวิถีขงจื๊อกับเต๋ารวมอยู่ด้วยกัน ระบบจอหงวนสร้างระบบข้าราชการขึ้นมาโดยการสอบ การเชื่อถือบรรพบุรุษ การเคารพตามลำดับ การให้ความสำคัญกับแซ่ตระกูล ความสัมพันธ์ระหว่างหยินหยาง ล้วนเป็นระบบคิดหนึ่งที่ค่อนข้างใหญ่

4. วิถีชินโต เซน และระบบซามูไรของญี่ปุ่น เป็นระบบใหญ่ระบบหนึ่ง แม้ชินโตจะใกล้กับขงจื๊อแต่ก็ต่างกัน

5. วิถีอิสลาม เป็นวิถีที่เกิดขึ้นในเอเชียแล้วกระจายไปทั่วโลก แต่ทว่าส่วนใหญ่ยังอยู่ใน

ภาคพื้นเอเชีย มีประเทศมุสลิมรวมเป็นปึกแผ่นขึ้นมาแล้วกลายเป็นกลุ่มอำนาจใหม่ในสังคมโลก

6. วิถีคริสต์ ถือว่าเกิดในเอเชีย แต่ยุโรปรับเอาไป ศูนย์กลางคริสต์ศาสนาอยู่ในตะวันตกแล้วแพร่เข้ามาในเอเชีย วิถีคริสต์เข้ากับระบบและค่อนข้างสมัยใหม่

7. วิถีอื่น เช่น การนับถือผี ในแถบเอเชียการนับถือค่อนข้างกว้างขวาง ขยายตัวซึมซ่านอยู่ในจิตใจคนเอเชียจำนวนมาก จะเป็นผีบรรพบุรุษ ผีเจ้าที่ ผีธรรมชาติ บางทีไม่เรียกว่าผี แต่เรียกว่าเจ้าแทน

วิถีเอเชีย ตามที่ อนุช อาภาภิรม ได้กล่าวไว้ในการสัมมนาวิชาการ เรื่อง กระบวนทัศน์ใหม่ของการศึกษาและวัฒนธรรม ได้เสนอวิธีการโดยสร้างประสบการณ์สะสมความรู้ของตัว ซึ่งมีลักษณะเป็นองค์ความรู้ที่เป็นจริง ทำให้ผู้ศึกษาได้ใช้วิเคราะห์ที่มาและงานเพลงของกลุ่มนักดนตรีในโอกาสต่อไป

สุธิวงศ์ พงศ์ไพบูลย์. (2545 : 5–10) ได้นำเสนอโครงสร้างและองค์ประกอบของงานศิลปหัตถกรรม ซึ่งมีความพิเศษเหนือกว่า สิ่งที่ทำด้วยมือ (หัตถกรรม) โดยกล่าวถึงโครงสร้างพิเศษของงานศิลปหัตถกรรม ต้องประกอบด้วย

1. วัตถุดิบ ช่างได้ใช้สติปัญญาทั้งในขั้น “สรร” และขั้น “สร้าง”
2. รูปแบบ ช่างได้ใช้สติปัญญาทั้งในขั้นสรรและสร้าง
3. สัดส่วนและขนาด ช่างได้ใช้สติปัญญากระทำให้ดูงามตาเพราะมีความสมส่วนลงตัว
4. ฝีมือ ช่างแต่ละคนใช้ทั้งภูมิปัญญา สติปัญญา และความประณีตประจงกระทำให้งามเด่น และมีอัตลักษณ์เฉพาะชิ้นงาน
5. จิตวิญญาณ ก่อให้เกิดจิตสำนึกร่วมทางประวัติศาสตร์และวัฒนธรรมชุมชน

โดยเฉพาะในประเด็น เรื่อง จิตวิญญาณ สุธิวงศ์ พงศ์ไพบูลย์ ได้ขยายประเด็นอย่างน่าสนใจว่า ความมีชีวิตชีวาของงานศิลปหัตถกรรมอยู่ที่โครงสร้างด้านจิตวิญญาณที่แฝงอยู่ภายในอันทำให้ชิ้นงานมีวิถีและพลังเคลื่อนไหวเป็น “จิตสำนึกร่วม” ระหว่างผู้สร้างกับผู้เสพ และระหว่างกลุ่มผู้เสพด้วยกัน จิตสำนึกร่วมที่มีคุณค่าทั้งเชิงอนุรักษ์ เชิงสร้างสรรค์ และจิตสำนึกแห่งความภาคภูมิใจ คือจิตสำนึกร่วมทางประวัติศาสตร์ชุมชนและจิตสำนึกร่วมที่มีต่อสายรากวัฒนธรรมของชุมชน อันเป็นสัญลักษณ์หรือเครื่องหมายที่บ่งชี้อัตลักษณ์ของชุมชนนั้น ๆ วัตถุดิบ รูปแบบของชิ้นงาน ฝีมือช่าง ล้วนประกอบกันรังสรรค์จิตสำนึกร่วมให้แลเห็นประวัติศาสตร์และวัฒนธรรมชุมชนอย่างน้อยก็ส่วนเสี้ยวหนึ่งหรือหลายส่วน เหตุนี้นักสะสมที่ทะลวงลึกถึงจิตวิญญาณของแต่ละชิ้นงานจึงเข้าถึงจิตวิญญาณของชุมชน และเห็น “คน” ในชุมชนเป็นภาพของความเป็นมนุษย์และความเป็นชุมชนมากกว่าโครงสร้างทางสรีระหรือทางกายภาพ

จิตวิญญาณที่ก่อให้เกิดจิตสำนึกร่วมทางประวัติศาสตร์และวัฒนธรรมชุมชน ได้กระตุ้นจิตใต้สำนึกส่วนตัวของผู้ศึกษา ให้ทำการศึกษา วิจัย วิเคราะห์ ถึงที่มาของการรวมกลุ่ม และพลังในการสร้างสรรค์ดนตรีและบทเพลงของกลุ่มนักดนตรีเอ็กโซติก ซึ่งมีแนวคิดในการทำงานศิลปะการดนตรีอนุรักษ์และสืบทอดวัฒนธรรมดนตรีพื้นบ้าน โดยวิธีการปรับประยุกต์ให้เข้ากับความต้องการของผู้คนในยุคสมัยปัจจุบัน การได้ศึกษา วิจัย วิเคราะห์ ดนตรีและบทเพลงของกลุ่ม ฯ จึงเป็นเหมือนการเข้าไปทำความเข้าใจในระบบคิด จิตสำนึก ของคนทำงานทางศิลปะ ที่ประสมประสานเสียงดนตรีพื้นบ้านกับดนตรีสากล เพื่อให้ผู้คนในสังคมได้สัมผัสและรับรู้ เพื่อเป็นหนทางหนึ่งในการร่วมกันพัฒนาประเทศชาติในอนาคต

1.3 ปรัชญาศิลปะ เพื่อใช้เป็นทฤษฎีอธิบายสภาวะศิลปินที่ทำงานดนตรีเชิงพาณิชย์ศิลป์

วิรุณ ตั้งเจริญ. (2545 : 10) กล่าวถึงบริบทในเชิงปรัชญากับการนำเสนอในการแสดง ว่า “ปรัชญาเป็นเรื่องของความคิด เป็นเรื่องของอุดมการณ์ เป็นเรื่องของทัศนะ เป็นเรื่องของความเชื่อหลายอย่าง ฉะนั้นเมื่อเรานำเสนอการแสดง ...เรามีจุดยืน หรือมีปรัชญาความคิด หรือความมุ่งมั่นอะไรอยู่กับเรา...”

เจษฎา ทองรุ่งโรจน์. (2537 : 95) กล่าวถึงวาทะของนักเขียนรัสเซีย ลีโอ ตอลสตอย เกี่ยวกับศิลปะ ว่า “ศิลปะคือกิจกรรมของมนุษย์ซึ่งมีความมุ่งหมายในการถ่ายสะท้อนเรื่องราวเกี่ยวกับความรู้สึกอันสูงส่งและดีที่สุดแก่คนอื่น ซึ่งเราลงมือสร้างให้ปรากฏขึ้นมา”

วิรุณ ตั้งเจริญ. (2544 : 10) กล่าวถึงความคิดของ ปิคาสโซ เกี่ยวกับ ศิลปะ ว่า “สำหรับข้าพเจ้าแล้ว ศิลปะไม่มีอดีตและไม่มีอนาคต ถ้าผลงานศิลปะใดก็ตามไม่สามารถคงอยู่ในปัจจุบันมันก็ต้องเป็นสิ่งที่ไม่มีใครสนใจ ไม่ว่าจะเป็นศิลปะกรีก อียิปต์ หรือผลงานศิลปะของจิตรกรผู้ยิ่งใหญ่ในอดีต ย่อมไม่ใช่ศิลปะในอดีต มันอาจมีค่ามีความหมายในปัจจุบันมากกว่าที่เคยเป็นมา ศิลปะไม่เคยปฏิวัติตัวเอง แต่ด้วยความคิดของคนเราที่เปลี่ยนไป การแสดงออกก็เปลี่ยนแปลงไปด้วย”

วิจิตร อภิชาติเกรียงไกร. (2544 : 19-25) ได้กล่าวถึงบทความเรื่อง ศิลปะคืออะไร ซึ่งเขียนโดย ศิลป์ พีระศรี ความโดยสรุปว่า “เป็นการแสดงให้รู้สึกถึงอำนาจเร้นลับชนิดหนึ่งซึ่งบังคับให้มนุษย์ทำศิลปะขึ้น เช่นเดียวกับความรู้สึกลึกลับอย่างยิ่งของจักรวาลหรือสากลจักรวาล และผลอันเกิดจากการหมุนเวียนของมัน แต่ขอให้เราพยายามที่จะแสดงความลึกซึ้งอย่างยิ่งออกมาเป็นถ้อยคำธรรมดาโดยย่อ ท่านจะเห็นได้ว่าในธรรมชาติช่างประสานกลมกลืนกันและเป็นความงามอย่างหาที่เปรียบมิได้” และกล่าวว่า “เราเป็นศิลปิน เรามองจักรวาลที่งดงามนี้ในวิถีทางสุนทรียะ จะเห็นว่าทุกสิ่งที่อยู่ในกฎของธรรมชาติล้วนมีระเบียบ ความเหมาะสมกลมกลืนและความงามอยู่ทั้งสิ้น มนุษย์เป็นเพียงจุลินทรีย์หนึ่งของจักรวาล จึงจำเป็นอยู่เองที่ธรรมชาติของมนุษย์จะต้องขึ้นอยู่กับกฎเกณฑ์อันเร้นลับและ

บริบูรณ์ของจักรวาล” และได้กล่าวถึงวาทะของ ศิลป์ พีระศรี ในแง่มุมของโลกแห่งวัตถุนิยมและโลกแห่งจิตนิยม ไว้ว่า “ตะวันตกมีบทบาทหนักไปในทางวัตถุนิยมอันทำให้สูญเสียคุณค่าทางจิตไป ตรงกันข้ามกับตะวันออก ซึ่งไม่คำนึงถึงคุณค่าทางด้านวัตถุนิยมอันเกิดจากวิทยาศาสตร์สมัยใหม่และยังรักษาคุณค่าทางจิตไว้อยู่เสมอ และกล่าวว่า ลัทธินิยมอุตสาหกรรมนี้ได้ทำลายสภาวะแห่งการเนรมิตของมนุษย์”

ด้วยปรัชญาทางศิลปะจากผู้รู้ข้างต้น ทำให้ผู้ศึกษานำไปใช้เป็นฐานทางความคิดเพื่อวิเคราะห์การทำงานดนตรีเชิงพาณิชย์ศิลป์ของนักดนตรีกลุ่มเอ็กโซติกต่อไป

1.4 ประวัติศาสตร์วัฒนธรรมดนตรีแบบผสมผสานซึ่งปรากฏในกลุ่มชาติพันธุ์ดั้งเดิมในพื้นที่ภาคใต้

สุจิตต์ วงษ์เทศ. (2547 : 16-17) กล่าวถึงการประสมประสานทางชาติพันธุ์ในโลกปัจจุบันว่า “แทบจะไม่มีรัฐใดเลยที่มีพลเมืองเป็นแบบชาติพันธุ์ และ/หรือวัฒนธรรมเดียวเป็นองค์ประกอบ ฉะนั้นรัฐสมัยใหม่จึงเป็นองคาพยพของความหลากหลายทางสังคมวัฒนธรรม อันทำให้องค์ความรู้และความเข้าใจเป็นพื้นฐานสำคัญของการบริหารจัดการรัฐเพื่อที่จะทำให้ความหลากหลายหรือในความหมาย คือความแตกต่างดังกล่าวไม่นำไปสู่ความขัดแย้งภายในรัฐ เพราะจะต้องทำความเข้าใจว่าเอกภาพของรัฐสมัยใหม่มิใช่เอกภาพแบบองค์เดียว หากแต่เป็นเอกภาพจากความหลากหลาย”

เขมชาติ เทพไชย. (2529 : 963) กล่าวถึงกลุ่มชนพื้นเมืองในภาคใต้ว่า “ในภาคใต้ของไทยมีกลุ่มชนพื้นเมืองดั้งเดิมที่อาศัยอยู่เช่นเดียวกับทางภาคเหนือ และภาคอื่นๆ ซึ่งมีชนกลุ่มน้อยกระจายอยู่ตามเทือกเขาต่างๆ ชนพื้นเมืองในภาคใต้ที่สำคัญมีอยู่ 2 เผ่า คือ ซาไก และ ชาวเล พวกซาไกอาศัยอยู่แถบป่าเขาในเขตจังหวัดตรัง สตูล ยะลา และนราธิวาส ส่วนชาวเลอาศัยอยู่ในจังหวัดทางฝั่งทะเลตะวันตก ได้แก่ ระนอง พังงา ภูเก็ต กระบี่ ตรัง และสตูล

จากเอกภาพแห่งความแตกต่างหลากหลายอันเกิดจากการประสมประสานทางชาติพันธุ์ สามารถนำไปเป็นทฤษฎีเพื่ออธิบายการไหลบ่าทางประวัติศาสตร์วัฒนธรรมดนตรีที่ผสมผสานกับกลุ่มชาติพันธุ์ดั้งเดิมในดินแดนภาคใต้ของประเทศ ได้ดังนี้

1.4.1 วัฒนธรรมทางดนตรีและศิลปะการแสดงแบบดั้งเดิม อันเป็นเอกลักษณ์ในภาคใต้

จากพระราชนิพนธ์ พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว เรื่อง เงาะป่า (2542:8-9) ได้กล่าวถึงเครื่องดนตรีที่พวกก็อย หรือเงาะ หรือซาไก ใช้เล่นไว้ในบทนำ ดังนี้ การเล่นมีเครื่องดนตรี คือ กลอง เรียกว่า “ปะตุง” ปี่ เรียกว่า “อิแนะ” ตามภาษามลายูเป็นปี่ชวา ปี่ เรียกว่า “บักชี” จะเข้สองสาย

ทำด้วยไม้ไผ่ผ่าซีก เหล็กที่ดีดในปาก เรียกว่า “จองนอง” ก็คือจ้องหน่องอย่างของเรา มีเครื่องเล่นทำด้วยกะลามะพร้าว มีคันชักด้วยเชือกเรียกว่า “บองบง” เวลาเต้นและรำใช้กรับ มักมีไม้ที่เป็นโพรงยาวๆ สำหรับเคาะด้วยกรับ ก็คือโกร่งเช่นเราใช้ รู้จักขับร้องและรำ ผิวปากนั้นเป็นปรกติทั่วไปเป็นพื้น

อุดม ดุจศรีวัชร. (2535 : 3–6) กล่าวถึงหนังตะลุงว่า หนังตะลุงเป็นมหรสพพื้นบ้านของภาคใต้ แต่ไม่ปรากฏหลักฐานแน่ชัดว่าเริ่มมีขึ้นเมื่อใด และมีกำเนิดดั้งเดิมจากที่ไหนทราบกันแต่เพียงว่าหนังตะลุงเป็นการละเล่นโบราณของชวา เรียกว่า “วายังกุเล็ต” หมายถึงรูปที่ทำมาจากหนังสัตว์ (วายัง หมายถึงรูปหรือหุ่น กุเล็ต หมายถึงเปลือกหรือหนังสัตว์) การละเล่นนี้ได้เผยแพร่เข้ามาทางมลายู จนเข้าสู่ภาคใต้ของไทยเลยเข้ามาถึงภาคกลาง ภาคเหนือและภาคอีสาน แต่ไม่แพร่หลายและเป็นที่นิยมเท่าที่ภาคใต้

และ อุดม ดุจศรีวัชร. (2535 : 26–27) ยังได้กล่าวถึง เครื่องดนตรีที่ใช้ประกอบการแสดงหนังตะลุง ว่ามี 5 ชิ้นด้วยกัน คือ

1. กลองหนัง 1 ลูก เป็นกลองไม้ขุดให้กลวงมีเส้นผ่าศูนย์กลางประมาณ 10 นิ้ว ขึงหนัง 2 หน้า มีขาตั้งกับพื้นให้ตีสะดวก ใช้ไม้ตี 2 อัน

2. ฉิ่ง 1 คู่ ฉิ่งเป็นเครื่องตีให้จังหวะ ทำจากโลหะอย่างหนารูปร่างคล้ายถ้วย ตรงกลางเจาะรูร้อยเชือกติดกันเป็นคู่ ๆ

3. ทับ 2 ลูก ทับหรือภาคกลางเรียกว่า “โทน” ทำด้วยไม้เนื้อแข็งขึงหนังด้านเดียว ใช้มือตี หนึ่งสำรับมี 2 ลูก ตีสลับเสียงสูงเสียงต่ำ

1. โหม่ง 1 ลูก โหม่งที่ใช้บรรเลงประกอบหนังตะลุงคือโหม่งฟาก ซึ่งเรียกได้อีกชื่อว่า “ฆ้องฟาก” ทำด้วยโลหะเป็นรูปสี่เหลี่ยมผืนผ้า แขวนอยู่ในกล่องไม้ ตีด้วยไม้หุ้มนวม 1 คู่

2. ปี่ไหนหรือปี่ใน ทำจากไม้เนื้อแข็ง หรืองา ตรงกลางป่อง หัวท้ายบานออก ข้างในเจาะให้กลวงตลอด

จากหนังสือแนะนำจังหวัดตรัง. (2531 : 129) กล่าวถึง โนรา ว่า “เป็นศิลปการแสดงของภาคใต้โดยเฉพาะ มีท่ารำที่อ่อนช้อยสวยงาม และมีความหมายมาก ทั้งบทร้อง ท่ารำ และเครื่องแต่งกาย ท่ารำใช้ท่าแม่บท 12 ท่า คำร้องใช้กลอนแปด เครื่องแต่งกายใช้เครื่องสูงอย่างกษัตริย์ บทรำได้มาจากวรรณคดี 12 บท คือ บทสุธน พระรถเมรี ลักษณวงศ์ โฆบุตร สังข์ทอง จันทโครพ ท้าวสินหราช พระอภัยมณี สังข์สินไชย พราหมณ์น้อย ไกรทอง พระยากรุงสิน ส่วนที่สำคัญ คือ การว่ากลอนสดซึ่งเป็นปฏิภาณของผู้ขับที่สรรหาคำมาสัมผัสกันได้โดยฉับไว เครื่องดนตรีที่ใช้มี กลอง ทับคู่ ฉิ่ง โหม่ง ปี่ กรับ การแสดงทั่ว ๆ ไป มักดัดแปลงตามสมัยนิยม มีดนตรีสากลเข้ามาด้วย และการแสดงเป็นละคร นอกจากในพิธีเข้าโรงครูเท่านั้นที่จะได้เห็นการรำแบบโบราณ”

สิวาวุธ สุทธิ. (2546 : บทคัดย่อ) ได้ศึกษาดนตรีโนราลงครู ซึ่งศึกษาทั้งหมด 6 เพลง พบว่า

1. เพลงโหมโรง เป็นดนตรีที่มีลักษณะการบรรเลงเครื่องดนตรีล้วนๆ โดยมี ปี่โนรา กลองทับ

กลองโนรา โหม่ง และแตระ รูปแบบของดนตรีมี 3 ช่วง คือ ช่วงขึ้นเครื่อง ช่วงดำเหนินดนตรี บรรเลงพร้อมทั้งวง และช่วงลงเครื่องทำนองซึ่งจังหวะค่อยๆ ช้าลง

2. บททำนองขานเอ เป็นทำนองใช้การขับร้อง จังหวะไม่มีความตายตัว ในการร้องจะมีโนราใหญ่และลูกคู่ร้องสลับกัน

3. บททำนองไหว้ครู ตอนที่ 1,2,3 และเชิญครู การขับร้องที่มีลักษณะการบรรเลงลงเครื่องดนตรี ประกอบด้วยจังหวะในการขับร้อง ซึ่งการประกอบจังหวะนั้น กลองทับจะมีอิทธิพลทั้งในการขึ้นลงจังหวะในการร้อง การเชื่อมประสานประโยค

1.4.2 **วัฒนธรรมทางดนตรีและศิลปะการแสดงของภาคใต้ ที่รับมาพร้อมศาสนาและการค้าขายจากอินเดีย และอู่อารยธรรมจากแดนอื่น**

จากหนังสือแนะนำจังหวัดตรัง. (2531 : 129–130) กล่าวถึง กาหลอ ว่าเป็นดนตรีชนิดหนึ่งที่ใช้บรรเลงในงานศพ งานบวชนาคหรือทำบุญวันเกิด แต่ที่เห็นกันทั่วไปใช้งานศพ เลยใคร ๆ ก็เข้าใจว่า กาหลอใช้เล่นในงานศพแต่เพียงอย่างเดียว แหล่งกำเนิดมาจากพราหมณ์ เป็นเครื่องดนตรีชั้นสูงซึ่งประกอบด้วยปี่ฮ้อ โทนแม่ โทนลูก ฆ้องสองใบ เสียงทุ้มแหลม เวลาแสดงต้องปลูกโรงยกพื้นเตี้ย ๆ ขนาดพออยู่ได้ 4 - 5 คน หลังคามุงจากหรือแซง ฝากั้นด้วยไม้มะพร้าว ทั้งนี้เพื่อไม่ให้ร้อนอับและให้เสียงลอดออกมาได้ เวลาบรรเลงไม่ต้องการโชว์ผู้แสดง ให้ฟังเสียงเท่านั้น เพลงที่บรรเลงซึ่งฟังได้จากปี่คนเป่าจะเป่าโหยหวนเสียงไม่ขาดเลย โทนเป็นเครื่องขัดจังหวะ ฆ้องเป็นเครื่องให้จังหวะ ถ้าเงียบ ๆ ตอนกลางคืนจะได้ยินเสียงฆ้องไปไกล โดยไม่ต้องใช้เครื่องขยายเสียง เพลงที่เลือกใช้ขึ้นอยู่กับโอกาสว่าเป็นงานชนิดใด

และจากเอกสารเล่มเดียวกัน ได้กล่าวถึง ลิเกป่า หรือ ลิเกบก หรือลิเกรำมะนา ว่า คือชื่อเดียวกัน ทั้งนี้เพื่อหลีกเลี่ยงไม่ให้เหมือนลิเกจริง เพราะลิเกป่าไม่พิถีพิถันในเรื่องการแต่งกาย เป็นแบบลูกทุ่ง แสดงได้ทั่วไปตามพื้นบ้าน ถิ่นกำเนิดอยู่ตามแถบชายฝั่งทะเลตะวันตกของภาคใต้ ใช้ผู้แสดง 3 คน เป็นเรื่องของแขกอินเดียมาค้าขายในเมืองไทย ได้เมียเป็นคนไทย พอร่ำรวยแล้วต้องการพาเมียลงเรือกลับไปเยี่ยมบ้าน มีเสนารับใช้ไปด้วย 1 คน ตลอดระยะทางที่ไปก็ชมนกชมไม้ชมปลาชมดาว ชมเกาะต่าง ๆ ไปตลอดทางแบบนิราศ แต่ลิเกป่า มีคนรักไปด้วยจึงชี้ชมกันเลย ไม่ต้องสมมุติแบบนิราศจนกระทั่งถึงบ้านเดิม ใช้ฉากเดียวกันแสดงเหมือนกันทุกแห่งเปลี่ยนแปลงไปเฉพาะสถานที่ที่ไปแสดงเพื่อให้เข้าบรรยากาศ ณ ที่นั่น เครื่องดนตรีก็มีรำมะนา 2 ใบหรือมากกว่า ฉิ่ง ฆ้อง ปี่

บัญชา พงษ์พานิช และปาริชาต เรืองวิเศษ. (2537 : 25) ได้กล่าวถึงการค้นพบกลองมโหระทึกในจังหวัดนครศรีธรรมราชว่า “กลองมโหระทึกสำริดที่ค้นพบเป็นหลักฐานสำคัญแสดงให้เห็นว่า มนุษย์ที่อาศัยอยู่ในดินแดนแถบนี้ได้เคยติดต่อกับชุมชนโพ้นทะเลที่อยู่ห่างไกลออกไปตั้งแต่ราว 2,500 – 2,200 ปีมาแล้ว กลองชนิดนี้ผลิตในเวียดนามและแพร่กระจายไปกว้างไกล ตั้งแต่บริเวณตอน

ใต้ของจีนไปจนถึงหมู่เกาะอินโดนีเซีย... และกล่าวว่า ...กลองชนิดนี้คงใช้ในพิธีขอฝน เพราะมักประดับด้วยกบหรือหอยขมอันเป็นสัตว์ที่ชอบฝนและความชื่นแฉะ... และกล่าวถึงการค้นพบกลองมโหระทึกในจังหวัดนครศรีธรรมราชว่า มีถึง 3 ใบ คือ ในบริเวณอำเภอสิชล อำเภอฉวาง และที่ตำบลท่าเรือในอำเภอเมือง แสดงว่านับตั้งแต่พุทธศตวรรษแรก ๆ เป็นต้นมา ผู้คนที่อาศัยอยู่ในดินแดนนี้ น่าจะมีการรวมกลุ่มกันเป็นสังคมที่มีหัวหน้าปกครองอยู่แล้ว และที่สำคัญคือมีการติดต่อกับกลุ่มวัฒนธรรมอื่นที่อยู่ห่างไกลออกไป โดยอาศัยพ่อค้าที่เดินทางไปมาในปริมณฑลของคาบสมุทรนี้มาแต่ครั้งนั้น" และกล่าวถึงการผสมผสานทางวัฒนธรรมในแคว้นตามพรลิงค์ หรือนครศรีธรรมราชในปัจจุบันไว้ว่า "แคว้นตามพรลิงค์ได้เติบโตขึ้นเป็นศูนย์กลางการค้าขายสำคัญแห่งหนึ่งของภูมิภาคเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ ไม่เพียงแต่ความมั่งคั่งทางเศรษฐกิจจะเพิ่มพูนขึ้นเท่านั้น หากชนชาติต่างวัฒนธรรมที่มาติดต่อสังสรรค์อย่างไม่ขาดสาย โดยเฉพาะชาวอินเดียยังได้เข้ามาตั้งหลักแหล่งผสมผสานกับคนพื้นเมือง และได้นำความเจริญทั้งในด้านอักษรศาสตร์ การปกครอง ศาสนาและพิธีกรรม มาสู่คนในภูมิภาคนี้ ซึ่งมีความเจริญอยู่แล้วในระดับหนึ่ง" (2527 : 27)

สุจิตต์ วงษ์เทศ. (2542 : 26-29) ได้กล่าวถึง วัฒนธรรมดนตรีต่างประเทศ ความโดยสรุปว่า แบบแผนการละเล่นร้องรำทำเพลง หรือดนตรีและนาฏศิลป์ซึ่งรับมาจากที่ต่าง ๆ โดยเฉพาะอินเดียย่อมต้องเกี่ยวข้องกับศาสนาและการเมืองเช่นเดียวกัน และได้กล่าวถึงฆ้องและเครื่องโลหะ ไว้ว่า ประเพณีดั้งเดิมของกลุ่มชนในภูมิภาคนี้มีเครื่องมือโลหะ เช่น ฆ้อง ระฆัง กังสดาล มโหระทึก ฯลฯ เป็นเครื่องมือศักดิ์สิทธิ์อยู่ช้านานแล้วตั้งแต่ยุคโลหะ และยังคงใช้ตีประโคมในพิธีกรรมสำคัญอย่างต่อเนื่องมาตลอด

1.4.3 วัฒนธรรมทางดนตรีในภาคใต้ ที่รับเข้ามาพร้อมเส้นทางการค้าในยุคล่าอาณานิคม จากลัทธิจักรวรรดินิยมตะวันตก

ถนอม อานามวัฒน์. (2525 : 28) กล่าวถึงการครอบครองดินแดนของชาติตะวันตกต่อดินแดนในเอเชียอาคเนย์ ไว้ว่า ในปี 1511 โปรตุเกสยึดมะละกาได้ สามารถควบคุมน่านน้ำทางแถบอ่าวไทยและทะเลจีน ตลอดจนดินแดนทางแถบหมู่เกาะชวาไว้ในกำมือของโปรตุเกส ดินแดนทางแถบนี้จึงสร้างความมั่งคั่งแก่โปรตุเกสอย่างเหลือล้น และกล่าวถึงการเข้ามาของชาวฮอลันดา (2525 : 93–94) ไว้ว่า ปี 1596 กองเรือสินค้าของฮอลันดา เดินทางมาถึงเกาะชวาสำเร็จ ปี 1602 บริษัทเอกชนของฮอลันดารวมกันเรียกว่า บริษัทอินเดียตะวันออกของฮอลันดา (Dutch East India Company) ได้เข้าควบคุมการค้าในตะวันออกไกลเกือบ 200 ปี ฮอลันดาเป็นใหญ่ในการค้า มีชาวพื้นเมืองแข่งขันเล็กน้อย ชาวฮอลันดาพยายามผูกไมตรีกับเจ้าเมืองต่าง ๆ ให้ความช่วยเหลือทางทหารแลกเปลี่ยนกับเอกสิทธิ์ทางการค้าในเกาะชวา บริษัทตั้งตนเป็นเจ้าของ เจ้าเมืองต่าง ๆ เป็นเสมือนเมืองออก ซึ่งต้องส่งสินค้าพื้นเมืองมาเป็นบรรณาการ พ่อค้าชาติอื่น ๆ ถูกกีดกันไม่ให้ทำการค้าโดยตรงกับหมู่เกาะ บริษัทจึงผูกขาดการค้าอย่างสบาย

สุภา วัชรสุขุม. (2530 : 4–7)ได้อ้างถึงงานเขียนของ ดี.จี.อี. ฮอลล์ ผู้เขียน ประวัติศาสตร์เอเชียตะวันออกเฉียงใต้ ไว้ว่า พื้นที่ปลายแหลมมลายู แต่เดิมเป็นที่อยู่ของคนหลายเผ่า โดยเฉพาะอย่างยิ่งชนเผ่า "มลายู" หรือที่นักวิชาการเรียกว่า "อินโดนีเซียน" พวกเขาเหล่านี้มีวัฒนธรรมเป็นของตนเองอยู่ก่อน ดังที่ เซเดส์ สรุปความเจริญของแถบนี้ว่ามีความเจริญด้านวัตถุ ด้านสังคม ด้านศิลปะ (ในเรื่องวาหยังหรือหนังตะลุง วงปี่พาทย์ และการทำผ้าปาเต๊ะ) และด้านการศาสนา ในด้านการศาสนานั้น แต่เดิมชาวมลายูหรืออินโดนีเซียนับถือผี วิญญาณ บูชาบรรพบุรุษ และเทพเจ้าแห่งแผ่นดิน สร้างศาลเทพเจ้าตามที่สูง ฝังศพในไห โอ่ง หรือหีบหิน และมีความเชื่อในทางเทพนิยาย และได้กล่าวถึง รองเง็ง โดยสรุปว่า "ร็องเง็ง" ตามประวัติที่ได้ศึกษากันมาแม้มิใช่เป็นศิลปะการรำพื้นเมืองเสียทีเดียว เพราะสันนิษฐานกันว่าเลียนแบบมาจากชาติตะวันตก แต่ศิลปะการเต้นรำแบบนี้มีลีลาท่าเต้นที่อ่อนช้อยสวยงาม มีเครื่องแต่งกายที่แพรวพราวสะดุดตา และเสียงดนตรีที่อ่อนหวานไพเราะ และมีจังหวะที่ชวนคึกคักสนุกสนาน จึงทำให้ร็องเง็งเป็นที่นิยมแพร่หลายไปทั่วตลอดปลายแหลมมลายูและในชวา แต่มาในปัจจุบันนี้กลับเสื่อมความนิยมลงไปจวนจะหมดสิ้น จะเหลือก็เพียงแต่ผู้ที่สอนร็องเง็งได้เพียงไม่กี่คนที่พอจะสอนให้เต้นเพื่อเป็นการแสดงในงานสำคัญๆ เป็นครั้งคราวเท่านั้น จึงเป็นความจำเป็นอย่างยิ่งที่จะต้องศึกษารายละเอียดของการเต้นแบบนี้ไว้ให้มากที่สุด ก่อนที่จะสูญหายไปจนแทบไม่มีร่องรอยเหมือนกับที่การแสดงพื้นเมืองอื่นๆ ได้สูญหายไปแล้ว

เสาวลักษณ์ เลียงประสิทธิ์. (2535 : 4–5) ได้กล่าวถึงการละเล่นเพลงรองเง็งในจังหวัดสตูล โดยอ้างถึง ประพนธ์ เรืองณรงค์ ซึ่งกล่าวว่า "เป็นการละเล่น 2 รูปแบบ รูปแบบหนึ่งเป็นศิลปะการเต้นรำพื้นเมืองของชาวไทยมุสลิม ซึ่งได้รับอิทธิพลจากการเต้นรองเง็งของจังหวัดปัตตานี ยะลา และนราธิวาส ซึ่งเจ้าเมืองสมัยก่อนนำไปฝึกข้าราชบริพารในวัง เพื่อแสดงในโอกาสพิเศษที่มีงานรื่นเริงต่าง ๆ และแสดงต้อนรับแขกบ้านแขกเมือง เป็นการร่ายรำตามทำนองเพลงพื้นเมืองมลายูและมีเนื้อร้องเป็นภาษามลายู อีกรูปแบบหนึ่งเป็นการละเล่นที่ได้รับอิทธิพลมาจากฝั่งทะเลตะวันตกเป็นการละเล่นของชาวเลหรือชาวไทยใหม่" และกล่าวว่า "นิยมเล่นในหมู่เกาะต่าง ๆ เป็นรองเง็งอีกลักษณะหนึ่งไม่เน้นการร่ายรำ เพียงแต่โยกตัวให้เข้ากับจังหวะ เน้นการขับร้องเพลงปฏิพากย์โต้ตอบระหว่างนางรำและผู้ชายที่เป็นคู่เต้น ที่รู้จักกันในเพลงตันหยงหรือเพลงบุหงาตันหยง ในระยะแรกร้องเป็นภาษามลายู ต่อมาประยุกต์เนื้อร้องเป็น ภาษาไทยใช้ทำนองเดิม และคิดทำนองใหม่ ๆ อีกหลายทำนอง"

จากหนังสือแนะนำจังหวัดตรัง. (2531 : 130) กล่าวถึง รองเง็ง ว่าเป็นศิลปการแสดงในหมู่ของชาวมุสลิมแถบชายฝั่งทะเลตะวันตกและตามเกาะต่าง ๆ ซึ่งลีลาการแสดงเป็นหมู่ คู่หญิงชายหรือเฉพาะหญิง จังหวะอยู่ที่เท้าตั้งแต่จังหวะช้าและเร็วขึ้น บางครั้งมีเพลงประกอบเนื้อเพลงก็มีความหมายไปในเรื่องของหนุ่มสาว ตัดพ้อต่อว่ากัน หรือชมธรรมชาติ เครื่องดนตรีก็มี ไวโอลิน รำมะนา โหม่ง หรือฆ้อง การแต่งกาย ชายนุ่งกางเกงมีผ้าโปร่งทับปล่อยชายยาว สวมเสื้อแขนยาว สวมหมวก ผู้หญิงนุ่งโสร่ง

ปาเตะ เสื้อเข้ารูปแขนยาวมีผ้าคลุมผม แต่ในปัจจุบันมีการเปลี่ยนแปลงไปในเรื่องการแต่งกาย ใช้ชุดสั้น ๆ และเปิดโอกาสให้ผู้ชมได้เข้ามามีส่วนร่วมด้วย

สุกรี เจริญสุข. (2538 : 203–204) ได้กล่าวถึงรูปแบบการผสมวงรองเง็งไว้ว่า " ถ้าดูจากการผสมวงดนตรีแล้ว เป็นการผสมวงดนตรีตามเส้นทางการเดินเรือ และเส้นทางการค้า กล่าวคือ มีเครื่องดนตรี ไวโอลิน แมนโดลิน และ แอคคอร์เดียน เป็นฝรั่งทั้งโปรตุเกส และฮอลันดา มีฆ้องเป็นของจีนและพื้นบ้านของชาวเอเชีย และรำมะนาเป็นของแขกอาหรับ แต่ก็เป็นความผสมกลมกลืนที่ลงตัวในเพลงอยู่ร่วมกันอย่างไพเราะ" และกล่าวว่า "รองเง็งเป็นวัฒนธรรมดนตรีและนาฏศิลป์ที่ประสมประสานกัน เมื่อฟังดูจากเพลงและการรวมวง เห็นได้ว่าเป็นดนตรีที่ผสมผสานกันหลายกลุ่มทั้งตะวันตกและพื้นบ้าน" และถ้าดูจากการผสมวงดนตรีแล้วเป็นการผสมวงดนตรีตามเส้นทางการเดินเรือและเส้นทางการค้า กล่าวคือ มีเครื่องดนตรี ไวโอลิน แมนโดลิน และแอคคอร์เดียน เป็นฝรั่งทั้งโปรตุเกสและฮอลันดา มีฆ้องเป็นของจีนและพื้นบ้านของชาวเอเชีย และรำมะนาเป็นของแขกอาหรับ แต่ก็เป็นการผสมกลมกลืนที่ลงตัวในเพลง ซึ่งอยู่ร่วมกันอย่างไพเราะ และได้กล่าวถึงทำนองเพลงรองเง็งไว้ว่า "ทำนองเพลงจำนวนหนึ่งนั้น ในแง่ของทำนอง และจังหวะ เป็นเพลงฝรั่งโบราณ ซึ่งยังคงรักษาความเป็นเพลงโบราณมากระทั่งปัจจุบัน"

คณะกรรมการฝ่ายประมวลเอกสาร และจดหมายเหตุ. (2542 : 145) ได้กล่าวถึงวัฒนธรรมการเต้นรำรองเง็ง ไว้ว่า "วัฒนธรรมการเต้นรำรองเง็งได้แพร่กระจายเข้าสู่เขตปริมณฑลในจังหวัดทางภาคใต้โดยการอพยพเคลื่อนย้ายถิ่นฐานทำมาหากิน และการนำศิลปะชนิดนี้มาเล่นกันที่บ้านของขุนนางผู้ใหญ่ หรือเจ้าเมือง ทำให้มีผู้นิยมกันอย่างกว้างขวาง กลายเป็นเอกลักษณ์สำคัญประจำจังหวัดที่มีชาวไทยมุสลิมอาศัยอยู่จำนวนมาก เช่น นราธิวาส ปัตตานี ยะลา ตรัง พังงา กระบี่ โดยเฉพาะอย่างยิ่งจังหวัดสตูล ซึ่งผลจากการติดต่อสัมพันธ์กันระหว่างผู้คนในชุมชน ทำให้วัฒนธรรมการเล่นรองเง็งได้แพร่กระจายเข้าสู่ชาวเลตามหมู่เกาะต่าง ๆ ในฟากฝั่งทะเลอันดามัน จนศิลปะชนิดนี้ได้ผสมผสานและสอดคล้องกับวิถีชีวิตของชาวเลจังหวัดสตูล"

จากเอกสารที่อ้างถึงที่มาทางประวัติศาสตร์วัฒนธรรมดนตรีแบบผสมผสานที่ปรากฏในพื้นที่ภาคใต้ แสดงให้เห็นถึงเอกภาพแห่งความแตกต่างหลากหลายอันเกิดจากการประสมประสานทางชาติพันธุ์ สามารถนำไปใช้เป็นทฤษฎีเพื่ออธิบายถึงการไหลบ่าทางประวัติศาสตร์วัฒนธรรมดนตรีที่ผสมผสานกับกลุ่มชาติพันธุ์ดั้งเดิมในดินแดนภาคใต้ของประเทศ ได้เป็น 3 กระแสหลัก คือ

1. กระแสวัฒนธรรมทางดนตรีและศิลปะการแสดงแบบดั้งเดิม อันเป็นเอกลักษณ์ในภาคใต้

2. กระแสวัฒนธรรมทางดนตรีและศิลปะการแสดงของภาคใต้ที่รับมาพร้อมศาสนาและการค้าขายจากอินเดีย และอู่อารยธรรมจากแดนอื่น

3. กระแสวัฒนธรรมทางดนตรีในภาคใต้ที่รับเข้ามาพร้อมเส้นทางการค้า ในยุคล่าอาณานิคมจากจักรวรรดินิยมตะวันตก

ด้วยข้อมูลข้างต้น ทำให้ผู้ศึกษาสามารถนำไปใช้เป็นแนวทางเพื่อการวิเคราะห์ถึงที่มาและองค์ประกอบของบทเพลง ที่ปรากฏในผลงานของกลุ่มนักดนตรีเอ็กโซติกในโอกาสต่อไป

1.5 ทฤษฎีและประวัติศาสตร์ของดนตรีไทย

มนตรี ตราโมท และคณะ. (๒๕๓๙) กล่าวถึง พระบรมราชโองการ พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวภูมิพลอดุลยเดช ตรัสเมื่อวันที่ 14 ธันวาคม พุทธศักราช 2504 ณ พระราชตำหนักจิตรลดารโหฐานความว่า “วิชาดนตรีไทย เป็นศิลปะสำคัญที่ชาติไทยเราได้รับเป็นมรดกตกทอดมาหลายชั่วคนแล้ว โดยครูอาจารย์สมัยก่อนได้รับฝึกหัดไว้ แล้วถ่ายทอดให้แก่ศิษยานุศิษย์สืบต่อกันมาด้วยความทรงจำเป็นพื้น ด้วยเหตุนี้ แต่ละครูละอาจารย์จึงต่างมีแนวทางศิลปะผิดแผกแตกต่างกันไปบ้าง บางเพลงแม้จะเป็นเพลงเดียวกัน แต่มักจะมีทางแตกต่างกันไปตามแบบของแต่ละครู จึงเห็นสมควรที่จะรวบรวมเพลงที่เป็นหลักไว้มิให้เสื่อมศูนย์และผันแปรไปจากหลักเดิม เพื่อเป็นแบบแผนสำหรับการศึกษาวิชาดนตรีไทยต่อไป”

ธนากิต. (2541 : 157) กล่าวถึง สุนทรภู่ กับการแต่งกลอนนิทานซึ่งใช้ละเล่นในคณะละครนอกว่า “สุนทรภู่ได้แต่งกลอนนิทาน เรื่อง “โคบุตร” ถวายพระองค์เจ้าปฐมวงศ์ทอดพระเนตร เมื่ออายุได้ ๒๗ ปี และมีผลงานประสบความสำเร็จ จนทำให้นายบุญยังเจ้าของคณะละครนอก (บ้านขมิ้น) ผู้มีชื่อเสียงโด่งดังในยุคนั้นสนใจได้มาหาสุนทรภู่ขอให้ร่วมงานด้วย สุนทรภู่จึงใช้ชีวิตเร่ร่อนไปกับคณะละครอยู่ระยะหนึ่ง จนปี พ.ศ.2358 สุนทรภู่ได้แต่งกลอนนิทานเรื่อง “พระอภัยมณี” ให้นายบุญยังนำไปเล่นเป็นละคร และได้รับความนิยมสูงสุด จนชื่อเสียงของสุนทรภู่โด่งดังไปทั่วกรุงเทพฯ และหัวเมืองใกล้เคียง”

มนตรี ตราโมท และคณะ. (2539 : 2) กล่าวถึงการแบ่งชั้น หรือ อัตราจังหวะในเพลงไทยว่า “เพลงรุ่นแรกของไทย ซึ่งกลายมาจากเพลงพื้นเมืองบ้าง เป็นสำหรับประกอบการเต้นรำเพื่อรื่นเริงบ้าง เป็นเพลงที่มีอัตราจังหวะค่อนข้างเร็วและมีประโยคสั้น ๆ ครั้นต่อมาเมื่อต้องการที่จะใช้เป็นเพลงสำหรับการขับกล่อม และประกอบการแสดงละคร ก็จำเป็นที่จะต้องประดิษฐ์ทำนองเพลง ให้มีจังหวะช้ากว่าเดิม และมีประโยคยาวกว่าของเดิม ให้พอเหมาะที่จะร้องได้ไพเราะ จึงได้คิดแต่งทำนองเพลงขยายส่วนขึ้นจากเพลงรุ่นแรกนั้นเป็นทวีคูณ เรียกเพลงในอัตราจังหวะนี้ว่า 2 ชั้น เพราะว่า ต้องแต่งขึ้นจากเพลงชั้นแรกอีกชั้นหนึ่ง และเรียกเพลงในอัตราเดิมนั้นว่า ชั้นเดียว และกล่าวถึง เพลงไทย ว่า “สมัยที่เริ่มนิยมการเล่นสักวา ซึ่งผู้บอกสักวาต้องแต่งกลอนด้วยปฏิภาณ ในปัจจุบัน หากจะร้องด้วยเพลง 2 ชั้นอย่างร้องละคร ก็จะทำให้ผู้แต่งกลอนมีเวลาคิดน้อยอาจแต่งไม่ทัน หรือทันก็อาจไม่ไพเราะสละสลวย จึงประดิษฐ์ทำนองร้องขยายจากทำนอง 2 ชั้นขึ้นไปอีกเท่าตัว สำหรับใช้ในการร้องสักวา

และเรียกเพลงในอัตรานี้ว่า 3 ชั้น เพราะเป็นการแต่งขึ้นในชั้นที่ 3 ภายหลังในวงการดนตรีจึงได้แต่งเพลง 3 ชั้น ขึ้นตามแบบนี้ ใช้บรรเลงและแต่งกันมาจนปัจจุบันนี้" และยังกล่าวถึงเพลงชั้นเดียว 2 ชั้น และ 3 ชั้น ว่า "มีได้ทั้ง ประเภทปรบไก่ ประเภทสองไม้ และประเภทพิเศษ การแต่งขยายขึ้นนั้นผู้แต่งต้องใช้สติปัญญาสอดแทรกแยกทำนองออกไปให้ไพเราะ ตามความสามารถของผู้แต่ง แต่จะต้องยึดถือเสียงสำคัญที่ตกพร้อมกับท้ายจังหวะหน้าทับของเพลงแต่ละประเภท และแต่ละอัตรา *(ชั้น)* ทุก ๆ จังหวะ เพราะการตีเครื่องหนังกำกับจังหวะที่เรียกว่า หน้าทับ ก็ต้องขยายหรือตัดไปตามส่วนด้วยเหมือนกัน ถ้าว่าตามทฤษฎีแล้ว จะแต่งทวีกันขึ้นไปอีก เป็น 4 ชั้น 5 ชั้น อย่างไรก็ย่อมได้ทั้งสิ้น แต่ผลจะเป็นอย่างไร ก็แล้วแต่ความนิยมและความสามารถของผู้แต่ง"

กาญจนา อินทรสุนานนท์. (2547 : 80–81) กล่าวถึงการแสดงดนตรีของเด็กไต้หวัน ในมหกรรมดนตรีนานาชาติ ในด้านเครื่องเป่าที่เมือง E-LAN TAIWAN จัดเมื่อวันที่ 2 - 12 ตุลาคม พ.ศ. 2546 ซึ่ง สาขาวิชาดุริยางคศาสตร์ศึกษา ม.ศรีนครินทรวิโรฒ ได้รับเชิญไปเสนอผลงาน ความว่า "เด็กไต้หวันมีโอกาสดีที่ได้ชมมหกรรมดนตรีด้านเครื่องเป่า ชาวไต้หวันเห็นความสำคัญของดนตรีมาก เด็กๆ ได้หัดดนตรีกันทุกคน มีหลักสูตรดนตรีตั้งแต่ระดับประถมศึกษา มัธยมศึกษา และอุดมศึกษา" และกล่าวถึงความจำเป็นของการให้การศึกษาด้านดนตรีแก่เด็กว่า "การที่เด็กได้เรียนดนตรีตั้งแต่เด็ก ทำให้มีจิตใจอ่อนโยนไม่กระด้าง มีสมาธิดี จดจำได้ดี การหัดเรียนดนตรีควรหัดตั้งแต่เด็ก เพราะดนตรีเป็นวิชาทักษะ ต้องฝึกฝนบ่อย จดจำและสร้างสรรค์ในด้านเทคนิคการบรรเลง และสามารถสร้างสรรค์งานเพลงในที่สุด โรงเรียนที่ไต้หวันเขาให้โอกาสเด็กๆ ได้เลือกเรียนดนตรีตามความต้องการและความสนใจของเด็ก เด็กเป็นหัวใจของการพัฒนาประเทศชาติ การศึกษาที่ดีเป็นประเด็นสำคัญที่จะให้เด็กมีความรู้ เกิดปัญญาในทุกๆ ด้าน การสร้างประสบการณ์ให้เด็กนั้นจำเป็นอย่างยิ่ง และต้องให้ประสบการณ์ทุกด้านอย่างสม่ำเสมอจึงจะเกิดประโยชน์อย่างสูงสุด สมองของเด็กทั้งสองซีกต้องมีการพัฒนาให้เท่าเทียมกัน" และ กาญจนา อินทรสุนานนท์ ยังกล่าวถึง เครื่องเป่าไทยในไต้หวัน ว่า "หลายประเทศชื่นชอบปี่ไทย เนื่องจากปี่ของไทยสามารถทำเสียงได้หลายเสียง สามารถเลียนเสียงร้องเพลงได้ชัดเจน ไม่ผิดเพี้ยน เช่น "ฉุยฉายเอย จะขึ้นไปเฝ้าเจ้าก็กรีดกราย" เมื่อคนร้องเนื้อเพลงนี้จบ ปี่ก็จะทวนคำร้องในทำนองเดียวกันได้อย่างชัดเจน ผู้ฟังก็จะรู้สึกถึงความไพเราะของปี่ไทย"

อานันท์ นาคคง และอัษฎาวุธ สาคริก.(2547 : 252) กล่าวถึงการทำงานเพลงของหลวงประดิษฐ์ไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) ในช่วงที่มีรัฐบาลเผด็จการปกครองประเทศ โดยแต่งเพลง แสนคำนึง ซึ่งต่อมากลายเป็นเพลงอมตะของวงการดนตรีไทย ว่า "ผลจากความไม่เชื่อผู้นำ ด้วยความรักและห่วงใยในวัฒนธรรมดนตรีของแผ่นดินมากกว่า "ชาติ" ที่นิยมนิยามกันด้วยนโยบายการเมืองสวยหรู ฝันเฟื่อง บทเพลงที่ออกมาจากความจริงใจของนักดนตรีสามัญชนคนหนึ่ง จึงยังคงความเป็นเพลงแห่งสัจธรรมมาจนทุกวันนี้"

ปัญญา รุ่งเรือง.(2546 : 193–195) กล่าวถึงสภาพบ้านเมืองและวงการดนตรีในเมืองไทยว่า “ถ้าจะดูรัฐบาล ให้ดูความเป็นระเบียบเรียบร้อยของบ้านเมือง ถ้าจะดูบ้านเมือง ให้ดูความเป็นอยู่ของประชาชน แต่ถ้าจะดูความเป็นอยู่ของประชาชน สภาพบ้านเมือง และรัฐบาล ให้ดูดนตรี” เพราะ “ปัจจุบัน ดนตรีไทยสูญเสียบทบาทในการสร้างค่านิยมที่ดีให้แก่ประชาชน สูญเสียบทบาทในการสร้างความกลมกลืนและความเป็นอันหนึ่งอันเดียวกันในสังคมไทย โดยสิ้นเชิง บทเพลงและดนตรีที่ประชาชนส่วนใหญ่ของประเทศนิยมชมชอบในปัจจุบัน สะท้อนให้เห็นถึงปรัชญาแนวคิดที่เป็นโทษ ค่านิยมที่ผิด รสนิยมที่ตกต่ำ นับเป็นความล้มเหลวของสังคม ซึ่งมีผลมาจากความไม่ประสบความสำเร็จทางการเมือง การปกครอง และการจัดการศึกษา”

จากเอกสารอันว่าด้วยทฤษฎีและประวัติศาสตร์ดนตรีไทยที่อ้างถึงในข้างต้น ทำให้ผู้ศึกษาได้นำไปเป็นทฤษฎี เพื่ออธิบายถึงปรากฏการณ์ของดนตรีไทยและเพลงไทย ที่ปรากฏผสมผสานอยู่ในงานเพลงของกลุ่มนักดนตรีเอ็กโซติก ซึ่งสมาชิกแต่ละคนล้วนมีสายรากทางดนตรีไทยและรูปแบบการแต่งเพลงไทย ที่ได้รับการสืบทอดมาจากบรรพบุรุษ ซึ่งย่อมฝังอยู่ในจิตใต้สำนึกของความเป็นประชากรแห่งรัฐไทย และจะใช้เป็นทฤษฎีอธิบายสภาพทางสังคมในปัจจุบัน ซึ่งย่อมโยงถึงประชาชน สภาพบ้านเมือง รัฐบาล และการสนับสนุนด้านดนตรี ที่จะใช้เพื่อการวิเคราะห์ ในโอกาสต่อไป

1.6 **ทฤษฎีดนตรีสากล**

นพพร ด่านสกุล (2541 : 24 – 46) กล่าวถึงบันไดเสียงโมดอล ความโดยสรุปว่า

ไอโอเนียนโหมด เป็นบันไดเสียงโบราณของชนเผ่าไอโอเนียน อาศัยอยู่ริมทะเล มีความเป็นนักเดินเรือ นักค้าขาย และเป็นนักท่องเที่ยวไปตามแหล่งต่างๆ โหมดไอโอเนียน หรือ บันไดเสียงไอโอเนียน เป็นบันไดเสียงแรกที่นักดนตรีส่วนใหญ่รู้จักกันดี ปัจจุบันเรียกว่า บันไดเสียงเมเจอร์ (Major Scale)

ดอเรียนโหมด เป็นโหมดหลักในโหมดเพลงโบสถ์ (Church Mode) เป็นบันไดเสียงโบราณ ใช้เป็นกลุ่มโน้ตพื้นฐานในการแต่งเพลงในยุคกลางและยุคฟื้นฟูศิลปะวิทยาการ มีโครงสร้างของบันไดเสียงคล้ายกับบันไดเสียงไมเนอร์ (Minor Scale) มากที่สุด สามารถนำมาผูกเขียนทำนองที่นุ่มนวลและเข้มแข็งผสมผสานกัน และสามารถนำไปผสมผสานกับบันไดเสียงอื่นให้โดดเด่นขึ้นได้อีกมาก โดยเฉพาะการนำไปปรับใช้ในการเล่นด้นแบบแจ๊ส

ฟรีเจียนโหมด เป็นบันไดเสียงโบราณของชนเผ่าฟรีเจียน ชาวฟรีเจียนเป็นชนเผ่ากลุ่มอินโดยูโรเปียน ในทางวิชาการดนตรีนั้นถือว่าบันไดเสียงฟรีเจียน เป็นบันไดเสียงที่มีสุ้มเสียง “เศร้าซึม” มากที่สุด และแม้ว่าบันไดเสียงฟรีเจียนจะมีพลังแห่งศูนย์เสียงไม่เข้มแข็งและเที่ยงตรงนัก แต่ยังมีลักษณะสุ้มเสียงที่ชวนฟังตามแบบฉบับของบันไดเสียงแบบเศร้าซึมและหากมีงานเพลงที่ใช้บันไดเสียงฟรีเจียน

ปรากฏในท้องตลาดมากขึ้น ก็จะมีโอกาสที่จะได้รับความนิยมจากผู้บริโภคที่มีรสนิยมละเมียดละไม เนื่องเพราะบันไดเสียงฟรีเจียนนั้นเป็นสุ้มเสียงของสำเนียงดนตรีตะวันออกอันแท้จริงอีกสำเนียงหนึ่ง

1.7 ที่มาของคำว่าเอ็กโซติก

สมเกียรติ ตั้งนโม. (2547 : 158 – 159) กล่าวถึง ทฤษฎีหลังการล่าอาณานิคม และคำว่าเอ็กโซติก (exotic) ความโดยสรุปว่า “ทฤษฎีหลังการล่าอาณานิคม เป็นแนวคิดที่เพิ่งเกิดขึ้นไม่กี่ทศวรรษมานี้ โดยปัญญาชนต่างๆ ในประเทศที่เคยตกเป็นอาณานิคม ปัญญาชนเหล่านี้ได้พยายามเข้าไปสืบค้นข้อมูลต่างๆ (Texts) ในเชิงวัฒนธรรมที่อยู่ในช่วงเวลานั้น เพื่อค้นหาว่าในช่วงที่สังคมได้ตกเป็นเมืองขึ้นมีข้อมูลอะไรบ้างของประเทศเจ้าอาณานิคม ที่ได้เข้ามาครอบงำสังคมของพวกเขาและได้ค่อยๆ แปรเปลี่ยนผู้คนไปสู่สำนึกความเป็นอาณานิคมโดยไม่รู้ตัว” และกล่าวว่า “ลัทธิอาณานิคมซึ่งครอบคลุมมาถึงเอเชียอาคเนย์ ได้เปลี่ยนแปลงเส้นทางการพัฒนาของเราไปอย่างไม่มีวันหวนกลับ ปัจจุบันพวกเราส่วนใหญ่มีลักษณะที่เรียกว่า “จิตสำนึกแบบอาณานิคม” (Colonial mentality) อยู่อย่างค่อนข้างสมบูรณ์ สำนึกของความเป็นไทยของเรา คือสิ่งที่ฝรั่งบอกกับเราว่าเราเป็นไทย เราเป็นเมืองยิ้ม เขากำหนดอัตลักษณ์ให้เราเรียบร้อยแล้ว ว่าคนตะวันออกคือคนที่อ่อนหวาน กิริยามารยาทงดงาม มีจิตวิญญาณที่ลึกซึ้ง มีทักษะสูง สิ่งต่างๆ เหล่านี้ทั้งหมดตะวันตกเป็นผู้บอกหรือกำหนดอัตลักษณ์ หรือสร้างวาทกรรมให้กับตะวันออก โดยผ่านลัทธิบูรพนิยม หรือ Orientalism” และกล่าวว่า “เราพยายามทำตัวและสภาพแวดล้อมของเราให้มีคุณสมบัติที่แปลก แตกต่าง (Exotic) เพราะอะไร? เพราะความแปลกและแตกต่างเป็นสิ่งที่ขายได้ ลัทธิอาณานิคมชอบและบริโภคมันเพราะมันมีความเป็นอื่นๆ และความที่มันต่างจากตะวันตก สำหรับคำว่า exotic คำนี้เกิดขึ้นในปี ค.ศ. 1599 เกิดขึ้นในยุคที่มีการล่าอาณานิคม”

จากประวัติศาสตร์ในยุคล่าอาณานิคม และการก่อเกิดคำว่าเอ็กโซติก ได้ปลุกสำนึกของผู้ศึกษาและสมาชิกนักดนตรีในกลุ่มฯ ให้รวมตัวกันทำงานศิลปะดนตรีเพื่อแผ่นดิน โดยหยิบยืมคำว่า Exotic จากภาษาเรียกของประเทศเจ้าอาณานิคมมาใช้เรียกขานชื่อกลุ่มฯ เพื่อปลุกกระแสสำนึกและทบทวนความทรงจำในอดีตที่ถูกลืม ทั้งนี้เพื่อการขับเคลื่อนเป็นแนวรบวัฒนธรรม อันจะนำสู่การจรรโลงและสร้างสรรค์สิ่งที่ดีกว่าให้สังคม ในโอกาสต่อไป

1.8 เอกสารที่อธิบายการไหลบ่าของวัฒนธรรมตะวันตก

จรูญ หยูทอง. (2541 : 209–211) ได้นำเสนอถึงบาดแผลจากการพัฒนาประเทศตามวิถีตะวันตกโดยแยกขาดจากรากเหง้าดั้งเดิมไว้ในบทความอันว่าด้วย “ภารกิจของกลุ่มปัญญาชนพื้นถิ่น การสืบค้นเก็บซับ และตีความวัฒนธรรมแห่งคน” ในหนังสือ “โลกของลุ่มทะเลสาบ” โดยสรุป ความว่า

ประเทศไทยเริ่มศักราชการพัฒนามาตั้งแต่สมัยสมบูรณาญาสิทธิราช ด้วยจำเป็นต้องเปิดประเทศติดต่อค้าขายกับชาติตะวันตกภายใต้สนธิสัญญาทางการค้าและการทูตที่เสียเปรียบ คือ สนธิสัญญาเบอร์นีและสนธิสัญญาเบาว์ริงในสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น และการพัฒนาที่สำคัญในสมัยต่อมาคือการปฏิรูปการเมืองการปกครองและปรับปรุงประเทศให้ทันสมัยตามแบบตะวันตก ในสมัยรัชกาลที่ 5 โดยการรวมอำนาจเข้าสู่ส่วนกลาง จัดระบบการศึกษาแบบตะวันตก ทำให้สถาบันทางศาสนาหรือวัดต้องสูญเสียสถานภาพของความเป็นศูนย์กลางแห่งสติปัญญา การศึกษา พยาบาล และวัฒนธรรมประเพณีไปตราบจนทุกวันนี้ การพัฒนาที่แท้จริงและรุนแรงที่สุดซึ่งส่งผลกระทบอย่างมากมายสู่ปัจจุบันคือ สมัยจอมพลสฤษดิ์ ธนะรัชต์ ภายใต้แผนพัฒนาเศรษฐกิจและสังคมแห่งชาติ ฉบับที่ 1 (พ.ศ.2504-2509) ที่เน้นการลงทุนสิ่งก่อสร้างพื้นฐาน ด้านการคมนาคม ระบบเขื่อนเพื่อการชลประทานและพลังงานไฟฟ้า และสาธารณูปโภคต่างๆ ที่เป็นโครงสร้างพื้นฐาน เป็นตัวกระตุ้นให้เกิดความเจริญเติบโตทางเศรษฐกิจ จูงใจให้เกิดการประกอบอุตสาหกรรมเพื่อทดแทนการนำเข้า ทุ่มทรัพยากรและงบประมาณเพื่อสร้างพื้นฐานที่จำเป็นต่อการลงทุนภาคเอกชน ทำให้เกิดวิกฤติสำคัญ คือ วิกฤติสิ่งแวดล้อม วิกฤติความยากจน วิกฤติทางวัฒนธรรม เรื่อยมาตั้งแต่แผนพัฒนาประเทศฉบับนั้นสู่ฉบับต่อๆ มา โดยเฉพาะวิกฤติทางวัฒนธรรม ได้ก่อผลกระทบต่อสังคมไทยเป็นลูกโซ่ ค่านิยมสองกระแสปะทะกันอย่างรุนแรง ระหว่างค่านิยมในสังคมเก่าของบรรพชนที่ยึดติดกับรากฐานแบบภูมิปัญญาตะวันออก กับค่านิยมตามกระแสทุนนิยมตะวันตก ซึ่งมีสถาบันการศึกษาและระบบราชการ ตลอดจนปัญญาชนและผู้เชี่ยวชาญที่เติบโตและมีกรอบการมองปัญหาแบบภูมิปัญญาตะวันตกเป็นกระแสหลัก

จากวิกฤติการณ์ 3 ประการ ทำให้เกิดความสับสนขึ้นในสังคมชนบท เกิดกระแสเรียกร้องให้หวนกลับมาทบทวนถึงความผิดพลาดของการพัฒนาประเทศตามแผนพัฒนาเศรษฐกิจและสังคมแห่งชาติ

สุกรี เจริญสุข. (2547 : 57) ได้กล่าวถึงมิติทางสังคมไทยสมัยก่อนว่า “มีอารมณ์ขันเยอะ เพราะมี Creative มีจินตนาการ แต่ปัจจุบันสิ่งเหล่านี้ถูกทำลายไปหมดแล้ว โดยระบบการศึกษาที่ให้เรียนกันตั้งแต่เช้าจรดเย็น มีกระเป๋าใบใหญ่ๆ การบ้านเยอะๆ สิ่งเหล่านี้ทำลาย Creative ทำลายศิลปะ ทำลายดนตรีทั้งหมด แต่นักการศึกษาไทยนั้นไม่รู้ เพราะความรู้เหล่านั้นเป็นความรู้ที่ Import เข้ามาทั้งหมด ในสมัย ร.5 นักเรียนนอกนั้นมีอยู่ 3 ประเทศ คือ อังกฤษ เยอรมัน และฝรั่งเศส แต่ในปี 2500 นักการศึกษาไทยเริ่มไปเรียนอเมริกา และเริ่ม Import การศึกษาจากอเมริกาเข้ามา ในที่สุดเราก็ลืมรากเหง้าของตนเอง”

2. งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

2.1 งานวิจัยทางดนตรีสากลเชิงพาณิชย์ศิลป์

สธน โรจนตระกูล. (2545 : บทคัดย่อ) ทำการศึกษาความต้องการหลักสูตรท้องถิ่น "ดนตรีสากล" ของผู้ประกอบการจังหวัดพิษณุโลกและใกล้เคียง ผลการวิจัยโดยสรุป พบว่า

1. ผู้ประกอบการหรือผู้จัดการที่มีส่วนเกี่ยวข้องกับกิจกรรมดนตรีสากล เป็นชาย มากกว่าหญิง มีอายุระหว่าง 31 – 40 ปี ระดับการศึกษา ม.ปลาย

2. การดำเนินกิจกรรมที่เกี่ยวข้องกับการบรรเลงดนตรีสากล เป็นทั้งอาชีพเสริมและอาชีพหลัก มีประสบการณ์ 5 – 10 ปี เรียนรู้กิจกรรมดนตรีสากลจากผู้สอนในท้องถิ่น มีรายได้ 5,000 – 8,000 บาท ไม่เพียงพอต่อการยังชีพ ไม่มีการรวมกลุ่มระหว่างผู้ประกอบการ

3. ปัญหาของกิจกรรมดนตรีสากล ภาพรวมมีความรุนแรงในระดับปานกลาง

4. มีความต้องการหลักสูตรท้องถิ่นดนตรีสากล

5. คุณลักษณะของนักดนตรีอาชีพ ควรมีใจรัก ขยันฝึกซ้อม ตรงต่อเวลา มีความซื่อสัตย์ มีฝีมือทั้งเล่นและร้อง สุภาพ มนุษยสัมพันธ์ดี มีพรสวรรค์ แก้ปัญหาเฉพาะหน้าได้ และมีการสร้างสรรค์งานใหม่ๆ

6. นักดนตรีสากลควรมีความรู้ในการอ่านโน้ตสากล การเล่นเครื่องดนตรี ความรู้เกี่ยวกับเพลงหลายๆ แนว แกะเพลงได้ ภาษาคอมพิวเตอร์และประสาทหูดี

จากผลการวิจัยเรื่องการศึกษาความต้องการหลักสูตรท้องถิ่น"ดนตรีสากล" ของผู้ประกอบการจังหวัดพิษณุโลกและใกล้เคียง ทำให้ผู้ศึกษาใช้เป็นแนวทางในการวิเคราะห์คุณสมบัตินักดนตรีที่ดี ที่ต้องทำงานรวมกลุ่ม และมีรายได้เหมาะสมตามความสามารถ ซึ่งนักดนตรีในกลุ่มเอ็กโซติกล้วนมีความสามารถขั้นสร้างสรรค์ และมีประสบการณ์การทำงานบนเส้นทางดนตรีอันยาวนาน แต่รายได้ยังไม่สัมพันธ์กับความสามารถ จึงเป็นประเด็นสำคัญหนึ่งที่จะนำสู่การวิเคราะห์และอภิปรายผลในลำดับต่อไป

2.3 งานวิจัยเพลงเพื่อชีวิตที่วิเคราะห์ภาพสะท้อนทางสังคมและวัฒนธรรมของคนใต้

ดุสิต ศิริรักษ์. (2547 : 126–128) ได้นำเสนองานวิจัย จากการวิเคราะห์ภาพสะท้อนทางสังคมและวัฒนธรรม ที่ปรากฏในเพลงเพื่อชีวิตของ แสง ธรรมดา ผลการศึกษาได้ปรากฏภาพสะท้อนด้านต่าง ๆ ของคนใต้ 6 ด้าน มีประเด็นน่าสนใจ ความโดยสรุปดังนี้

1. ภาพสะท้อนด้านครอบครัว ส่วนใหญ่จะสะท้อนภาพครอบครัวในชนบท ครอบครัวชนชั้น

กลาง ตลอดจนครอบครัวกรรมาชีพ ทั้งนี้เนื่องจากอัตลักษณ์ของเพลงเพื่อชีวิตนั้น เปรียบเสมือนบันทึกเหตุการณ์และบรรยายความรู้สึกนึกคิดให้เพื่อนร่วมสังคมได้รับรู้ ตื่นตัวและตระหนักต่อสิ่งที่เกิดขึ้น

2. ภาพสะท้อนด้านเศรษฐกิจ สะท้อนภาพการทำมาหากินลักษณะต่าง ๆ รวมทั้งปัญหาและอุปสรรคทางเศรษฐกิจที่ส่งผลต่อวิถีชีวิตของคนในสังคม ตลอดจนแนวโน้มของความเป็นไปในวิถีชีวิตของคนในสังคมภายใต้เงื่อนไขทางเศรษฐกิจ

3. ภาพสะท้อนด้านการเมืองการปกครอง ได้สะท้อนภาพการเมืองการปกครองในระบอบประชาธิปไตย และทัศนคติของคนไทยต่อการเมืองการปกครอง ซึ่งเป็นอุปนิสัยของคนไทยชาวภาคใต้อย่างหนึ่งที่สนใจการเมืองการปกครองตลอดเวลา

4. ภาพสะท้อนด้านภาษา นำเสนอเนื้อหาที่ชัดเจน ตรงไปตรงมา

5. ภาพสะท้อนด้านค่านิยม มีคุณประโยชน์ต่อการดำรงชีวิตที่สงบสุข สามารถสร้างความเจริญแก่ตนเองและสังคมได้

6. ภาพสะท้อนด้านประเพณี ด้วยแนวคิดของ แสง ธรรมดา ที่มีฐานความคิดจากการศึกษาลัทธิคอมมิวนิสต์ ซึ่งมุ่งหวังการเปลี่ยนแปลงการเมืองการปกครอง และหรืออาจเปลี่ยนแปลงในทุกสิ่ง แม้กระทั่งประเพณี จึงไม่ค่อยมีปรากฏภาพสะท้อนด้านประเพณีเท่าใดนัก

จากงานวิเคราะห์ภาพสะท้อนทางสังคมและวัฒนธรรม ที่ปรากฏในงานเพลงเพื่อชีวิตของ แสง ธรรมดา ซึ่งเป็นนักเพลงคนหนึ่งของภาคใต้ และได้บ่มเพาะแนวความคิดยุคสงครามเย็น ได้เป็นแนวทางให้ผู้ศึกษาได้ใช้เป็นส่วนหนึ่งในการวิเคราะห์ถึงระบบคิด และภาพสะท้อนทางสังคมและวัฒนธรรมที่ปรากฏในงานเพลงของกลุ่มนักดนตรีเอ็กโซติกในบทต่อไป

2.4 งานวิจัยที่อธิบายถึงสายรากทางความคิดของคนใต้

อมรา ศรีสุชาติ. (2544 : บทคัดย่อ) ได้ทำการสังเคราะห์งานวิจัยเรื่องการศึกษาโครงสร้างและพลวัตวัฒนธรรมพื้นบ้านภาคใต้จากหลักฐานโบราณคดีและประวัติศาสตร์ ได้สร้างภาพจำลองอดีตภาคใต้ โดยการพรรณนาความตามปรากฏการณ์ ตามลำดับกาล และอธิบายปรากฏการณ์เหล่านั้น ได้สังเคราะห์ให้เห็นถึงลักษณะ 3 ประการ คือภูมิลักษณ์ รูปลักษณ์ จิตลักษณ์ ซึ่งสะท้อนโครงสร้างและการเคลื่อนไหวเปลี่ยนแปลงทางวัฒนธรรมพื้นบ้านภาคใต้อย่างมีปฏิสัมพันธ์

ผลการสังเคราะห์ สรุปได้ว่า

1. ด้านภูมิลักษณ์ คนภาคใต้ตั้งแต่ก่อนสมัยประวัติศาสตร์ จนถึงสมัยประวัติศาสตร์รัฐโบราณอนุรักษ์ธรรมชาติและคำนึงถึงการใช้อย่างคุ้มค่า แต่นับตั้งแต่ปลายพุทธศตวรรษที่ 24 ได้รับแนวคิดบริโภคนิยมและเทคโนโลยีตะวันตก มีการพัฒนาวัฒนธรรมทางวัตถุอย่างก้าวกระโดด โดยไม่คำนึงถึง

ผลกระทบต่อสิ่งแวดล้อม เป็นผลให้เกิดการทำลายและสูญเสียทรัพยากรที่ไม่อาจทดแทนได้ ภูมิลักษณ์ที่เปลี่ยนไปจากเดิม บางครั้งได้กลายเป็นวิกฤตการณ์ทางธรรมชาติและสังคม การเปลี่ยนแปลงยังส่งผลกระทบต่อ “รูปลักษณ์” และ “จิตลักษณ์” ของคนภาคใต้ด้วย

2. ด้านรูปลักษณ์ ผลการศึกษาพบว่า ไม่มีคนภาคใต้คนใดที่มีชาติพันธุ์บริสุทธิ์ หรือเป็นชาติพันธุ์อย่างหนึ่งอย่างใดเพียงสายพันธุ์เดียว ทุกคนล้วนเป็นผลผลิตของการผสมซ้ำของชาติพันธุ์ต่าง ๆ มากน้อยต่างกัน ลักษณะร่วมที่ปรากฏกายต่อคนต่างถิ่นไม่ว่ายุคสมัยใด แม้ว่าจะแต่งตัวแผกกันไปตามประเพณีและค่านิยม แต่ล้วนคงไว้ซึ่งความเรียบง่าย ไม่ฟุ้งเฟ้อ ใส่ใจในการดูแลสุขอนามัยของตนให้รูปกายดูดีอยู่เสมอ การปรากฏตัวพร้อมพาหนะสำคัญ ๒ อย่าง คือ ช้าง หรือ เรือ เป็นสัญลักษณ์ของการแสดงออกถึงพลังอำนาจ และความสามารถเฉพาะตัวในการบังคับและการสร้างสรรค์ ซึ่งสืบทอดภูมิปัญญามาจากอดีตอย่างไม่ขาดสาย

3. ด้านจิตลักษณ์ ผลการศึกษาพบว่า พฤติกรรมการนิยมบริโภคของหวาน การมีอาหารหลากหลายชนิด ความนิยมในการดื่มน้ำเมาของคนใต้ เป็นผลจากทรัพยากรธรรมชาติที่เป็นพืชพรรณธัญญาหารตามภูมิลักษณ์ในท้องถิ่นที่มีส่วนเกื้อหนุนอยู่มาก ทั้งยังเอื้ออำนวยให้เกิดความคิดสร้างสรรค์ การค้นคว้าทดลอง อันเป็นรากฐานสำคัญต่อการปรับสร้างวัฒนธรรมที่มีเอกลักษณ์ของตน แม้ว่าจะรับวัฒนธรรมจากภายนอกที่หลากหลายเข้ามาก็ตาม การรวมตัวกันเป็นกลุ่มเล็ก ๆ ปกครองในหมู่เหล่าเดียวกันด้วยวิถีชีวิตที่ไม่ซับซ้อนเป็นเวลายาวนาน ได้หล่อหลอมลักษณะนิสัยการรักพวกพ้อง อยู่อย่างอิสระ ใช้ชีวิตเรียบง่าย ความเคยชินนี้ทำให้เกิดลักษณะนิสัยระมัดระวังในการเลือกรับสิ่งที่เข้ามาใหม่ และ “จิตลักษณ์” ที่มีอยู่ในคนใต้โดยรวมไม่เสื่อมคลาย คือ ความเป็นคนเปิดเผย ต้องการรับรู้ข้อมูลอย่างชัดแจ้งและถูกต้อง เพื่อนำมาพิจารณาตัดสินใจด้วยปัญญาของตนเอง จะยอมรับการปฏิบัติตามแนวคิดหรือนโยบายจากผู้นำที่มีบารมีซึ่งพิสูจน์ตนให้เห็นว่า มีพลังอำนาจในการนำกลุ่มที่เหนือกว่าและให้ประโยชน์แก่กลุ่มได้มากกว่า

อาคม เดชทองคำ. (2543 : 13-15) ได้ทำการศึกษาวิจัยเรื่อง “หัวเชือกวัวชน” เพื่อพยายามหาคำตอบให้กับคำถามที่ว่าการชนวัวในฐานะที่เป็นส่วนหนึ่งของคติชาวบ้านปักษ์ใต้(นครศรีธรรมราช) มีผลต่อโครงสร้างพลวัตวัฒนธรรมภาคใต้กับการพัฒนาหรือไม่ อย่างไร จากการศึกษาพบว่าโครงสร้าง (คติความเชื่อ กลุ่มประชากร/รายได้ การตั้งถิ่นฐาน และสถาบันสังคม ฯลฯ) และพลวัตวัฒนธรรมภาคใต้เป็นโครงสร้างที่แข็งแกร่งและมีความเป็นพลวัตเฉพาะตัว โดยการหลอมรวมเข้าด้วยกันของคติพุทธเกษตรกับฮินดู ภายใต้ระบบนิเวศวิทยาวัฒนธรรม 5 แบบระคนกัน คือ

1. วัฒนธรรมแบบคาบสมุทรที่มีความหลากหลายทางชีวภาพ
2. วัฒนธรรมชายขอบที่มีผลทางจิตวิทยาว่าถูกทอดทิ้งให้โดดเดี่ยวจากอำนาจรัฐ
3. วัฒนธรรมการเป็นเมืองศูนย์กลางการค้าทางทะเลที่มีโอกาสพบปะสังสรรค์กับคนต่าง

วัฒนธรรมจนตกผนึกเป็นกลุ่มคนที่มีเหลี่ยมไว้เชิง

4. วัฒนธรรมการเป็นศูนย์กลางเศรษฐกิจการเมืองในฐานะเมืองสิบสองนักษัตร จึงต้องทำทุกอย่างเพื่อให้ได้มาและดำรงไว้ซึ่ง “ความยิ่งใหญ่” ในฐานะ “คนเคยใหญ่”

5. วัฒนธรรมการเป็นศูนย์กลางของพุทธศาสนา

ผลจากการศึกษา วิจัย วิเคราะห์ และสังเคราะห์ถึงสายรากภาคใต้ และงานศึกษาวิจัยเรื่อง “หัวเชือกวัวชน” ดังกล่าวนี้ เป็นข้อมูลส่วนหนึ่งด้านประวัติศาสตร์ของผู้คนในภาคใต้ อันเป็นทฤษฎีที่ใช้อธิบายถึงที่มา ระบบคิด จิตใต้สำนึก และสายรากแห่งวัฒนธรรมดนตรีของสมาชิกในกลุ่มนักดนตรีเอ็กโซติก ซึ่งสมาชิกแทบทุกคนมีพื้นเพดั้งเดิมเป็นคนภาคใต้ของประเทศไทย ความเข้มข้นทางระบบคิดของสมาชิกในการรวมตัวกัน และสร้างงานดนตรีผสมผสาน มีผลต่อการศึกษาถึงการเชื่อมประสานทางวัฒนธรรม และเป็นข้อมูลที่ผู้ศึกษาใช้เป็นฐานความคิดในการวิเคราะห์บทเพลงของกลุ่มฯ ในโอกาสต่อไป

จากเอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้องข้างต้น ผู้ศึกษาสามารถนำความรู้ดังกล่าวมาใช้เป็นพื้นฐานในการทำวิจัยเรื่อง “ศึกษาวิเคราะห์เพลงผสมผสานของกลุ่มนักดนตรีเอ็กโซติก” ดังนี้

1. ใช้เป็นความรู้พื้นฐานในการกำหนดแนวทาง กำหนดแหล่งข้อมูล และขอบเขตของข้อมูลตลอดจนเนื้อหาในการศึกษาค้นคว้า

2. ใช้เป็นแนวทางในการวิเคราะห์ ที่มา และลักษณะบทเพลงผสมผสานที่ปรากฏในงานของกลุ่มนักดนตรีเอ็กโซติก

บทที่ 3
วิธีการศึกษาค้นคว้า

การศึกษาวิจัยเรื่องบทเพลงผสมผสานของกลุ่มนักดนตรีเอ็กโซติก ผู้ศึกษาใช้วิธีการวิจัยด้วยการทำงานแบบมีส่วนร่วมกับสมาชิกในกลุ่ม นำเสนอข้อมูลโดยการพรรณนาวิเคราะห์ โดยแบ่งขั้นตอน คือ การเก็บรวบรวมข้อมูลเอกสารและงานวิจัย การเก็บข้อมูลภาคสนาม วิเคราะห์และตรวจสอบข้อมูล ตลอดจนการเสนอผลงานการวิจัย อันมีรายละเอียด ดังต่อไปนี้

1. <u>วิธีการดำเนินการศึกษาวิจัย</u>

1.1 การเก็บรวบรวมข้อมูล

1.1.1 ศึกษาข้อมูลจากเอกสาร หลักฐานต่างๆ

ผู้ศึกษาได้ค้นคว้าเอกสารตำรา สิ่งพิมพ์ที่เกี่ยวข้อง งานวิจัย และหนังสือต่างๆ เป็นข้อมูลเบื้องต้น แบ่งการจัดหมวดหมู่แยกเป็น ข้อมูลด้านบริบทของวัฒนธรรม งานเพลงผสมผสานที่ปรากฏในพื้นที่ภาคใต้ ปัจจัยอันเกี่ยวกับการเผยแพร่งานดนตรี และข้อมูลด้านการวิเคราะห์องค์ประกอบทางดนตรีด้าน เครื่องดนตรี บันไดเสียง ลักษณะการเดินทำนอง กระสวนจังหวะ โครงสร้างสัมผัสของคำร้อง เพื่อบันทึกองค์ประกอบเพลงเป็นโน้ตสากล

1.1.2 การเก็บข้อมูล

เนื่องจากผู้ศึกษาได้ทำการศึกษาวิจัยแบบมีส่วนร่วม จึงได้รวบรวมข้อมูล และศึกษาข้อมูลจากเครื่องมือต่อไปนี้

1. สมุดบันทึก
2. ภาพถ่ายเคลื่อนไหว และภาพนิ่ง
3. งานเพลงที่ได้รับการบันทึกเสียงเผยแพร่สู่สาธารณะ และที่บันทึกเสียงไว้ยังไม่เผยแพร่ต่อสาธารณชน
2. เทปเสียงบันทึกการสัมภาษณ์ และการซ้อมดนตรีของสมาชิก
5. เอกสารประกอบจากสื่อสิ่งพิมพ์ประเภทต่างๆ

6. เครื่องเทียบระดับเสียงและตั้งค่าความเร็วจังหวะ (Tuner & Metronome)

7. คอมพิวเตอร์โปรแกรม Sibelius 3 และโปรแกรม Window Media Player

1.2 การเก็บข้อมูลภาคสนาม

1.2.1 บันทึกจากการสัมภาษณ์

ผู้ศึกษาได้บันทึกการสัมภาษณ์โดยใช้เครื่องมือ คือ เครื่องบันทึกเสียง เครื่องบันทึกภาพเคลื่อนไหว และสมุดบันทึก โดยเก็บรวบรวมข้อมูลจากบุคคลข้อมูล เพื่อการค้นคว้าและวิเคราะห์ตามจุดมุ่งหมายที่ 1 คือ ศึกษาและเก็บข้อมูลเกี่ยวกับการรวมกลุ่มทำงานเพลง ตามแนวคำถามที่เตรียมไว้ คือ

- ชื่อ ที่อยู่ ลักษณะหน้าที่การงานของผู้ให้สัมภาษณ์
- ประสบการณ์และผลงาน
- แนวคิดในการทำงานทางดนตรี

1.2.2 บันทึกการทำงานแบบมีส่วนร่วม

ผู้ศึกษาใช้วิธีการทำงานแบบมีส่วนร่วมกับกลุ่มนักดนตรีเอ็กโซติก โดยร่วมหาประสบการณ์จากการแสดงดนตรีบนเวทีตามสถานที่ต่างๆ ในหลายจังหวัดทั่วประเทศตลอดระยะเวลา 2 ปีที่ทำการศึกษา อีกทั้งได้มีโอกาสร่วมคิดสร้างสรรค์งานเพลงโดยการบันทึกเสียง ในห้องบันทึกเสียง เพื่อผลิตงานเผยแพร่สู่สาธารณะกับสมาชิกหลักของกลุ่มฯ ทั้งก่อนหน้าการรวมกลุ่มในปี พ.ศ.2545 และหลังการรวมกลุ่มเป็นนักดนตรีเอ็กโซติก ตั้งแต่กลางปี พ.ศ.2545 เป็นต้นมา ผลจากการทำงานแบบมีส่วนร่วม ผู้ศึกษาสามารถนำงานเพลงมาวิเคราะห์ถึงที่มา องค์ประกอบทางดนตรี การประพันธ์ และการบันทึกเสียง ของสมาชิกกลุ่ม ตามความมุ่งหมายของการศึกษาค้นคว้าข้อที่ 2 คือ การวิเคราะห์องค์ประกอบของดนตรีในบทเพลงผสมผสานที่บรรเลงและบันทึกเสียงโดยกลุ่มนักดนตรีเอ็กโซติก

2. ขั้นตอนการศึกษาและการวิเคราะห์ข้อมูล

เมื่อได้ทำการเก็บรวบรวมข้อมูล ถอดเทปบันทึกข้อมูล และตรวจสอบข้อมูลเป็นที่เรียบร้อยแล้ว ผู้ศึกษาจะนำข้อมูลดังกล่าวมาเรียบเรียงและสรุปวิเคราะห์เนื้อหาทั้งหมดซ้ำ ซึ่งจะอยู่ในกรอบแนวคิดและจุดประสงค์ในการศึกษาที่กำหนดไว้

2.1 วิเคราะห์ที่มา

ผู้ศึกษาได้นำข้อมูลที่เก็บรวบรวมมาดำเนินการวิเคราะห์ตามขอบเขตด้านเนื้อหา ถึงที่มาของการรวมกลุ่ม โดยผู้ศึกษาเสนอในเชิงพรรณนาในหัวข้อต่อไปนี้

- ที่มาของการรวมกลุ่ม

- ประวัติส่วนตัวโดยย่อ ประสบการณ์และผลงาน ทัศนคติและความใฝ่ฝันของสมาชิกในกลุ่ม

2.2 ศึกษาวิเคราะห์องค์ประกอบของดนตรีในงานเพลง

ศึกษาที่มาของเพลงและวิเคราะห์ในองค์ประกอบของดนตรีต่อไปนี้

- องค์ประกอบของเครื่องดนตรี (Instruments)
- องค์ประกอบด้านคีตลักษณ์ (Form)
- องค์ประกอบด้านบันไดเสียง (Scale)
- องค์ประกอบทางทำนอง (Melody)
- องค์ประกอบทางจังหวะ (Rhythmic Pattern)
- องค์ประกอบด้านทางเดินคอร์ด (Chord)
- องค์ประกอบด้านการเรียบเรียงเสียงประสาน (Harmony)

เมื่อสิ้นสุดกระบวนการที่ผู้ศึกษาได้เก็บข้อมูลทั้งทางเอกสาร และการเก็บข้อมูลภาคสนามเรียบร้อยแล้ว ก็จะนำข้อมูลดังกล่าวมาจัดหมวดหมู่ เพื่อตรวจสอบหาความเที่ยงตรงอีกครั้ง

3. การตรวจสอบและการวิเคราะห์ข้อมูล

การตรวจสอบข้อมูลหลังจากกระบวนการจัดหมวดหมู่แล้ว หากทราบว่าข้อมูลใดยังไม่สมบูรณ์ จะมีการเก็บข้อมูลเพิ่มเติมอีกครั้งหนึ่ง หรือข้อมูลที่ได้จากการสัมภาษณ์ยังไม่สมบูรณ์ จะมีการตรวจสอบข้อมูลจากผู้ให้สัมภาษณ์ซ้ำอีกหลายๆครั้ง จนได้ข้อมูลซ้ำเป็นเหตุเป็นผลและเที่ยงตรง และบางส่วนของข้อมูล ผู้ศึกษาได้สังเคราะห์และนำเสนอเป็นบทความเผยแพร่ตามสื่อสิ่งพิมพ์ และสื่อสารสนเทศ ก่อนจะนำมาใช้ประกอบการอ้างอิงในภายหลัง

บทที่ 4
การศึกษาวิเคราะห์ข้อมูล

การศึกษาวิเคราะห์ข้อมูลตามจุดมุ่งหมายที่ตั้งไว้ คือ

ตอนที่ 1 วิเคราะห์ที่มาของการรวมกลุ่ม

ตอนที่ 2 ศึกษาวิเคราะห์องค์ประกอบของดนตรีในงานเพลง

ตอนที่ 1 ที่มาของการรวมกลุ่ม

ในบทนี้ได้รวบรวมที่มาของการรวมกลุ่ม โดยนำมาเรียบเรียงตามลำดับดังนี้

1.1 การรวมตัวของกลุ่มนักดนตรีเอ็กโซติก

กลุ่มนักดนตรีเอ็กโซติก (Exotic Musicians Club) เกิดจากฐานความคิดของนักเขียนรางวัลซีไรต์ ปี พ.ศ. 2539 คือ กนกพงศ์ สงสมพันธุ์ ภายใต้ชื่อโครงการ “ใต้สวรรค์” ซึ่ง กนกพงศ์ ให้ข้อมูลต่อผู้ศึกษาว่า ได้แรงบันดาลใจจากหนังสือชุด กุสุมรสของแผ่นดิน : ทะเลสาบสงขลา (สุขภาพใจ, เมษายน : 2543) ซึ่งเป็นงานเขียนเชิงสารคดีศิลปวัฒนธรรมรอบลุ่มทะเลสาบ ของ “เขมานันทะ” จากนั้นจึงมีการรวมวงดนตรีในชื่อ “ใต้สวรรค์” และเล่นดนตรีร่วมกันเป็นครั้งแรกในเดือนพฤศจิกายน พ.ศ. 2543 ในงานเปิดตัวหนังสือรวมบทกวี “สิ้นด้ายสิ้นบายศรี ประชาชี ประชุมเพลิง” (นกกวี,สนพ. ตุลาคม : 2543) หลังจากนั้นก็มีการซ้อมและเล่นดนตรีร่วมกันในปลายเดือนธันวาคม ปี พ.ศ. 2543 และ วันที่ 25 ธันวาคม พ.ศ. 2544 ที่ อ.ปากช่อง จ.นครราชสีมา เนื่องในงานวันเกิดของ คำสิงห์ ศรีนอก หรือ ลาว คำหอม ศิลปินแห่งชาติ สาขาวรรณศิลป์ ปี พ.ศ. 2535

กลางปี พ.ศ. 2544 นักดนตรีส่วนหนึ่งจากโครงการใต้สวรรค์ อันมีสมาชิกหลักคือ ทวนชัย พิริยะอุดมพร, สามารถ รัตนรัตน์, โสวภา ขาวสง, นิยุติ สงสมพันธุ์ ได้เข้าบันทึกเสียงที่ห้องบันทึกเสียง เจี๊ยวจ๊าว สตูดิโอ และตอนต้นปี 2545 ก็ได้ออกผลงานเพลงสู่สาธารณะ โดยใช้นามวง ไทลากูน ในชื่ออัลบั้ม เห่...เล งานเพลงได้เผยแพร่ทางสถานีวิทยุแห่งประเทศไทย กรมประชาสัมพันธ์ ในรายการ “ถนนดนตรี” ซึ่งจัดโดย ภิญโญ รุ่งสมัย มีเพลง “ถนนดนตรี” เปิดนำรายการในทุกวัน เสาร์

– อาทิตย์ ตั้งแต่เวลา 21.00 – 23.00 น. และในห้วงเวลาเดียวกันที่ทางวง ไทลากูน เข้าห้องบันทึกเสียงนั้น ในเดือนกันยายน พ.ศ. 2544 กิตติสหัส ธรรมาภิรักษ์ นักดนตรีคนหนึ่งที่ร่วมงานบันทึกเสียงให้วง ไทลากูน และเล่นดนตรีสนับสนุนตำแหน่งไวโอลิน ประจำวงของ สุรชัย จันทิมาธร หรือ “หงา คาราวาน” ก็ได้เดินทางไปเยี่ยมคารวะ ขาเดร์ แวเด็ง ศิลปินแห่งชาติสาขาศิลปะการแสดงพื้นบ้าน ปี พ.ศ. 2536 ที่จังหวัดปัตตานี กิตติสหัส ได้ฝากเนื้อฝากตัวเป็นศิษย์ และเกิดแนวคิดโครงการ “รักษ์รองเง็ง” โดยมีวัตถุประสงค์เพื่อบันทึกเสียงเพลงรองเง็งจากฝีมือการสีไวโอลินของ ขาเดร์ แวเด็ง เก็บไว้เพื่อการศึกษา จึงได้นำโครงการ “รักษ์รองเง็ง” ร่วมปรึกษากับเพื่อนที่ทำโครงการ “ใต้สวรรค์” หลังจากนั้นจึงได้มีการประชุมสมาชิกที่สำนักพิมพ์นาคร จ.ปทุมธานี และนำเสนอโครงการเพื่อหาเงินทุนต่อแหล่งเงินทุนต่างๆ หลังจากนั้นสมาชิกแกนนำอันประกอบด้วย ทวนชัย พิริยะอุดมพร, สามารถ รัตนรัตน์, สมประสงค์ โกละกะ, กิตติสหัส ธรรมาภิรักษ์, นิยุติ สงสมพันธุ์, ดิเรก นนทชิต, เฉลิมพล ปทะวานิช ก็ตัดสินใจรวมกลุ่มในกลางปี พ.ศ. 2545 โดยมีวัตถุประสงค์สำคัญคือการเป็นแนวรบด้านวัฒนธรรม ในชื่อ “กลุ่มนักดนตรีเอ็กโซติก” หรือเรียกเป็นภาษาอังกฤษว่า Exotic Musicians Club

เดือนมกราคม พ.ศ. 2546 สมาชิกหลักของกลุ่มนักดนตรีเอ็กโซติก ได้เข้าทำงานบันทึกเสียงร่วมกันในผลงานเพลงของวงสะพาน มีการนำเครื่องดนตรีพื้นบ้านหลายชนิดมาบันทึก ผสมผสานกับเครื่องดนตรีสากล เช่น กลองกะลา, ทับโนรา, ขลุ่ยนก, ไวโอลิน, ฟลุต, กีตาร์เบสไร้เฟลต, กีตาร์ไฟฟ้าเจ็ดสาย, กีตาร์สายเอ็น ฯลฯ ซึ่งขั้นตอนในการบันทึกเสียง ได้มีนักข่าวจากนิตยสาร อิเล็กทรอนิคส์แฮนด์บุ๊ค (กุมภาพันธ์, 2546 : 43 – 48) เข้าสังเกตการณ์และนำเสนอเป็นรายงานพิเศษ ถึงการทำงานของสมาชิกกลุ่มนักดนตรีเอ็กโซติก

กลางปี พ.ศ. 2546 ถึงต้นปี พ.ศ. 2547 สมาชิกบางส่วนของกลุ่ม คือ สมประสงค์ โกละกะ, สามารถ รัตนรัตน์ ได้ทำงานร่วมกับเพื่อนนักดนตรีอีกกลุ่มหนึ่งผลิตนิตยสารรายเดือน ชื่อ Resound Magazine ซึ่งเป็นหนังสือด้านศิลปะ ดนตรี และวรรณกรรม แต่อย่างไรก็ตาม นิตยสารดังกล่าวก็ต้องปิดฉากตัวเองไปตามกาล เมื่อต่างร่วมกันผลักดันสู่สาธารณะได้เพียง 6 ฉบับ ทั้งนี้เพราะคณะกองบรรณาธิการต้องแบกภาระหนี้สินและขาดเงินทุนสนับสนุน สมาชิกกลุ่มนักดนตรีเอ็กโซติกที่ร่วมกันทำหนังสือในครั้งนั้นจึงต้องแยกย้ายไปทำงานด้านอื่นเพื่อประทังชีวิตกันต่อไป

ปลายเดือนมกราคม พ.ศ. 2547 กลุ่มนักดนตรีเอ็กโซติก ก็ได้เปิดแนะนำตัวและแสดงดนตรีต่อสื่อมวลชนเป็นครั้งแรก ในงาน “มหกรรมปิดทัวร์ชาติพบแฟน” ตามโครงการหนังสือ “ชาติพบแฟน” ซึ่ง ฉัตร พิมพ์ชนก นักข่าวสายศิลปะวรรณกรรม ประจำหนังสือพิมพ์ สยามรัฐสัปดาห์วิจารณ์ ได้รายงานข่าวโครงการหนังสือว่า “เพื่อตระเวนพบปะผู้อ่านทั้ง 4 ภาค ใน 30 กว่าจังหวัด “ชาติ กอบจิตติ” ก็ได้ฤกษ์จัดงาน “ปิดทัวร์ชาติพบแฟน” พร้อมกับรำลึกอดีตเพื่อนพ้อง “พันธุ์หมาบ้า” ในโอกาสที่จัดพิมพ์ “พันธุ์หมาบ้า” ฉบับพิเศษ ปกแข็ง” และ อิสรีอิน นักข่าวสายศิลปะวรรณกรรม ประจำ

หนังสือพิมพ์ เนชั่นสุดสัปดาห์ รายงานข่าวสรุปถึงการจัดงานว่า “จัดโดย นิตยสารสีสัน, บริษัทเคล็ดไทย, สำนักพิมพ์นาคร และสำนักพิมพ์หอน ที่ศูนย์ศิลปวัฒนธรรมแสงอรุณ เมื่อวันอาทิตย์ที่ 25 มกราคม 2547 ซึ่งมีแฟนหนังสือของ ชาติ กอบจิตติ และสื่อมวลชนเข้าร่วมงานในครั้งนั้นประมาณ 200 คน” โดย ฉัตร พิมพ์ชนก ได้นำเสนอข่าวการแสดงของกลุ่มนักดนตรีเอ็กโซติก ว่า “งานเริ่มเวลา 14.00 น. ด้วยการแสดงดนตรีจาก “Exotic Music Club” ซึ่งสะกดผู้เข้าร่วมงานให้เคลิบเคลิ้มไปกับสำเนียงดนตรีพื้นถิ่นภาคใต้ ด้วยท่วงทำนองแปลกหู อ่อนช้อย เร่งเร้า และรื่นเริง และแม้ว่าจะเป็นแค่การเปิดตัว แต่ก็ได้รับความสนใจไม่น้อยทีเดียว” (ฉัตร พิมพ์ชนก, 2547 : 82) และ อิสรีอิน ได้รายงานพิเศษถึงบรรยากาศงานและการแสดงของกลุ่มนักดนตรีเอ็กโซติกว่า “อุ่นเครื่องต้อนรับแฟนๆ ด้วยเสียงเพลงเพราะๆ จากดนตรีนอกกระแส กลุ่ม Exotic Musicians Club ที่รวมนักดนตรีฝีมือดีจากทางใต้” (อิสรีอิน, 2547 : 88) การแสดงครั้งนั้นประกอบด้วยนักดนตรีห้าคน คือ ทวนชัย พิริยะอุดมพร เล่นตำแหน่งกีตาร์เบส ร้องนำ ร้องประสาน, สามารถ รัตนรัตน์ เล่นตำแหน่งเครื่องเคาะ ร้องนำ ร้องประสาน, นิยุติ สงสมพันธุ์ เล่นตำแหน่งแมนโดลิน แซ็กโซโฟน แอคคอร์เดียน และร่วมร้องประสาน, โสวภา ขาวสง เล่นตำแหน่งกีตาร์ เครื่องเคาะ ร้องนำ ร้องประสาน, และ เมธ สะพาน ซึ่งสร้างความประทับใจต่อนักอ่านหนังสือของ ชาติ กอบจิตติ และสื่อมวลชนตามข่าว

ในวัน เสาร์ ที่ 27 มีนาคม พ.ศ. 2547 เวลา 21.00 – 23.00 น. กลุ่มนักดนตรีเอ็กโซติก นำโดย ทวนชัย พิริยะอุดมพร, สามารถ รัตนรัตน์ และ โสวภา ขาวสง จากวงไทลากูน ยา คุรุครรชิต จากวงโยฟาธ์, เมธ สะพาน และเพื่อนนักดนตรีสมทบรวมประมาณสิบคน ได้ให้สัมภาษณ์และแสดงดนตรีออกอากาศผ่านสถานีวิทยุแห่งประเทศไทย ในรายการ “ถนนดนตรี” โดยมี ภิญโญ รุ่งสมัย เป็นผู้ดำเนินรายการ นับเป็นครั้งแรกที่กลุ่มนักดนตรีเอ็กโซติก ให้สัมภาษณ์ต่อสื่อมวลชนและกระจายเสียงทั่วประเทศ และได้บรรเลงเพลงใหม่ที่สมาชิกวง ไทลากูน ได้เดินทางไปศึกษาเก็บข้อมูลจาก ขาเดร์ แวเด็ง ศิลปินแห่งชาติ มาเผยแพร่ คือเพลง อินังนาซิป หรือ อ้อนวอนพระเจ้า อันเป็นเพลงบรรเลงรองเง็งเก่าแก่ที่สืบทอดตามเส้นทางการค้าในแถบช่องแคบมะละกา มาบรรเลงเปิดนำรายการ ทั้งนี้เสมือนการอ้อนวอนพระเจ้าตามความเชื่อและศรัทธาของชาวไทยมุสลิม ช่วยดลบันดาลให้สังคมที่รุ่มร้อนด้วยไฟมิคสัญญีในสี่จังหวัดชายแดนภาคใต้ได้สุขสงบร่มเย็น เต็มด้วยสันติภาพอีกครั้ง และในการให้สัมภาษณ์ทางสถานีวิทยุครั้งนั้น กลุ่มนักดนตรีเอ็กโซติกก็ได้นำเสนอเพลงใหม่ที่มีรูปแบบผสมผสานทั้งคำร้องที่เป็นภาษาถิ่นใต้โดยการร้องนำ ร้องรับ ขับร้องหมู่ ร้องประสานเสียง ผสมผสานกับเครื่องดนตรีหลากหลาย ทั้งเครื่องดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ที่ใช้บรรเลงในคณะรองเง็ง ประเภทเครื่องควบคุมจังหวะ เช่น กลองรำมะนา, บาราคัส, ฆ้อง และเครื่องดนตรีสากลประเภทเครื่องเดินทำนอง เช่น แมนโดลิน, ไวโอลิน, กีตาร์เบสอะคูสติก, กีตาร์สายเอ็น เป็นต้น บทเพลงที่มีลีลาผสมผสานนั้น ชื่อเพลง “ทิ้งทักษิณ” ประพันธ์โดย พีชพงศ์ พิทักษ์ ได้ถูกบรรเลงออกอากาศทางสถานีวิทยุแห่งประเทศไทย เพื่ออธิบายถึงสภาวะการดำเนินชีวิตในยุคปัจจุบันของคนปักษ์ใต้ ที่จำต้องเร่ร่อนทิ้งถิ่นฐานเพื่อ

ไปทำงานยังต่างแดน เป็นการกระตุ้นจิตสำนึกของคนภาคใต้ให้มีจิตสำนึกรักบ้านเกิด ตามแนวพระราชดำรัสของพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว

ต้นเดือนพฤษภาคม พ.ศ. 2547 นักดนตรีบางส่วนในกลุ่ม ประกอบด้วย สามารถ รัตนรัตน์, นิยุติ สงสมพันธุ์ และ ประวิทย์ ชุมจันทร์ ก็เข้าห้องบันทึกเสียง เจี๊ยวจ๊าว สตูดิโอ ทำงานเพลงพื้นบ้านผสมผสานออกมาหนึ่งชุด เพื่อใช้เป็นเพลงประกอบการแสดงหนังตะลุงประยุกต์ ของ วสันต์ สิทธิเขตน์ ศิลปินที่มีผลงานการวาดรูป บทเพลง และบทกวี แนวสะท้อนสังคม ผลงานชิ้นนี้ของสมาชิกบางส่วนในกลุ่ม ทาง วสันต์ สิทธิเขตน์ ได้นำไปเปิดประกอบการแสดงหนังตะลุงประยุกต์ที่ประเทศออสเตรเลีย ในช่วงปลายเดือนพฤษภาคม พ.ศ. 2547 นั่นเอง

ในวันอาทิตย์ ที่ 12 ธันวาคม พ.ศ.2547 ทางสำนักพิมพ์นาครมีเดียเฮาส์ ได้ทำการเปิดตัวหนังสือ “เพลงภูเขา เสียงชนเผ่า คีตกวีแห่งโลก” และหนังสือ “ชีวิตลิขิตโลก โจเซฟ พูลิตเซอร์ นักหนังสือพิมพ์ผู้ยิ่งใหญ่” ภายใต้ชื่องาน “เพลง ดนตรี กวี นักเขียนสัญจร ครั้งที่ 1” ซึ่งจัดที่ลานแสงจันทร์ “ร้านเล่า” จ.เชียงใหม่ ในงานนี้ได้มีนักเขียน กวี และนักดนตรีจากทางภาคใต้และทางภาคเหนือร่วมแสดงแลกเปลี่ยนวัฒนธรรม สมาชิกส่วนหนึ่งของกลุ่มเอ็กโซติก ประกอบด้วย นิยุติ สงสมพันธุ์, สามารถ รัตนรัตน์, ศุภกร วงศ์เมฆ, พีชพงศ์ พิทักษ์, เริงชัย, ประเสริฐ ชุมภูแดง และ เมธ สะพาน ได้ทำหน้าที่สืบสานเพลงวัฒนธรรมจากทางภาคใต้ โดยใช้ชื่อวง “ใต้สวรรค์” ซึ่งสร้างความประทับใจให้กับผู้ร่วมงานที่เป็นนักศิลปะของทาง จ.เชียงใหม่ ตามสมควร

สำหรับสถานที่ทำงานของกลุ่มนักดนตรีเอ็กโซติกนั้น ศุภกร วงศ์เมฆ ได้บันทึกภาพห้องทำงานของสมาชิกบางส่วนในกลุ่มเมื่อครั้งที่ทำงานหนังสือ Resound Magazine ลงในปกเทปชุด เรียงร้อยร้อยใต้ (เมษายน : 2547) และให้สัมภาษณ์ต่อผู้ศึกษา เสนอในคอลัมน์ บันทึกเพลงทักษิณ ของหนังสือพิมพ์ สมิหลาไทมส์ (ฉ.94 : 15) ความว่า “ผมเลือกถ่ายภาพปกในห้องนั้น เพราะอยากให้นายทุนเขาเห็นว่า นี่ล่ะ คนทำงานศิลปะเขาอยู่กันอย่างนี้ ไม่ใช่ว่าให้นายทุนไปเห็นว่าศิลปินเขาสบาย พาเขาไปบ้าน ขี่รถกันไป แต่นี่มันไม่ใช่ ภาพนั้น เป็นรังของพวก EXOTIC MUSICIANS CLUB รังของเพื่อนผม รังของพวกอินทรี ก็มีอาจารย์เพลงท่านหนึ่งไปร่วมดูในวันถ่ายปกด้วย ท่านบอกว่า นั่นเป็นรังจริงๆ รังหนังสือ รังความรู้ ทำให้เขาได้รับไฟขึ้นมามาก เป็นการจุดไฟขึ้นมาใหม่ ผมได้รับความรู้จากที่ตรงนั้นมาก”

กลุ่มนักดนตรีเอ็กโซติกมีสัญลักษณ์ของกลุ่มเป็นรูปชนพื้นถิ่นดั้งเดิมทางภาคใต้ คือ “เงาะป่า” โดยวาดครึ่งตัว ผิวดำ ผมหยิกหยอง ยิ้มเห็นฟันขาว ทัดดอกชบาสีแดง บนพื้นหลังสีเหลือง แทนความหมายแห่งการรักอิสระของชนพื้นถิ่น มีภาษาอังกฤษ EXOTIC MUSICIANS CLUB สีดำพาดโปรย โดยมีอักษร X เน้นสีแดง เพื่อสื่อสัญลักษณ์ให้ง่ายแก่การจดจำสั้นๆ ว่า เป็นงานที่นำเสนอโดยนักดนตรีกลุ่ม X ออกแบบสัญลักษณ์โดย สามารถ รัตนรัตน์ จัดคอมพิวเตอร์กราฟฟิก โดย ดิเรก นนทชิต นำเสนอรูปแบบสัญลักษณ์กลุ่มสู่สาธารณะในเดือนกรกฎาคม พ.ศ. 2547 บนงานภาพปก

เทปและซีดีเพลงของวงสะพาน ในอัลบั้มชุดที่ 3 วิถีอิสระ และได้เผยแพร่ข่าวสารข้อมูลต่างๆ ของกลุ่มผ่านเครือข่ายสารสนเทศในเวบไซต์ชื่อ http://www.exoticmusician.com ภายใต้การดูแลของ อนุชา สิทธิโรจน์ ผู้จัดการด้านสารสนเทศของกลุ่ม

กล่าวถึงการนำรูปชาวพื้นถิ่น "เงาะป่า" ซึ่งเป็นชนเผ่าดั้งเดิมทางภาคใต้มาเป็นสัญลักษณ์นั้น กนกพงศ์ สงมพันธุ์ นักเขียนผู้ล่วงลับ ได้เป็นต้นความคิดสำคัญที่จุดประกายให้ทางกลุ่มนักดนตรีเอ็กโซติกได้ออกแบบและนำมาใช้ ด้วยเหตุผลเพื่อรำลึกถึงชนเผ่าดั้งเดิมอันเป็นบรรพชนของคนปักษ์ใต้ เป็นการให้เกียรติแก่บรรพบุรุษที่คนยุคปัจจุบันเริ่มหลงลืมรากเหง้าความเป็นมา ผิดกับประเทศเพื่อนบ้านอย่างมาเลเซีย ซึ่ง "ที่นั่น เขาถือว่าชาวเงาะนั้นเป็นบรรพบุรุษของพวกเขา จึงได้มีการตั้งศูนย์เพื่อความช่วยเหลือชาวเงาะขึ้น เรียกว่า 'ศูนย์ช่วยเหลือคนพื้นเมือง' และได้เปลี่ยนชื่อเรียกชาวเงาะเสียใหม่ว่า 'โอลัง – อัสลี' ซึ่งแปลว่า คนดั้งเดิม หรือ คนพื้นเมือง ชาวมาเลเซียถือว่า เป็นการให้เกียรติบรรพบุรุษดั้งเดิมของตนเอง" (วันเฉลิม จันทรากุล, 2544 : 97 – 98) ทางกลุ่มนักดนตรีเอ็กโซติกจึงถือเป็นพันธกิจที่จะนำความคิดนี้สื่อสารสู่สาธารณะ โดยใช้วิธีการทางดนตรีอันเป็นแนวรบด้านวัฒนธรรมที่สำคัญ

1.2 ประวัติสมาชิกโดยย่อ ประสบการณ์และผลงาน ทัศนคติและความใฝ่ฝันทางดนตรี ของกลุ่มนักดนตรีเอ็กโซติก

สมาชิกหลายคนของกลุ่มนักดนตรีเอ็กโซติก เป็นนักดนตรีที่มีความสามารถ ซึ่งต่างแยกย้ายกันไปศึกษาค้นหารูปแบบดนตรีที่ตนถนัด เมื่อมีกิจกรรมที่สำคัญก็จะมาร่วมกันคิด นำข้อมูลที่ได้รับมาแลกเปลี่ยนถ่ายทอด แล้วจึงเข้าสู่การทำงานในภาคของการบันทึกเสียง และแสดงดนตรีในโอกาสต่างๆ ซึ่งจากการศึกษาเพื่อทราบสมาชิกที่แน่นอนว่ามีจำนวนกี่คน สมาชิกแต่ละคนยังไม่สามารถตอบได้ เพราะทางกลุ่มมีการรวมตัวกันแบบปลายเปิด หากมีแนวความคิดเหมือนกัน ลักษณะนิสัยและความต้องการสร้างสรรค์งานเป็นไปในทิศทางเดียวกัน เพื่อทำงานเป็นแนวรบด้านวัฒนธรรม ก็สามารถที่จะร่วมกันทำงานในสัดส่วนที่รับผิดชอบและความถนัดของแต่ละบุคคล

จากการศึกษา สามารถจำแนกสมาชิกกลุ่มนักดนตรีเอ็กโซติก ได้เป็น 3 ประเภทดังนี้

1. นักดนตรีหลัก
2. นักดนตรีสมทบ
3. สมาชิกสนับสนุนกลุ่มนักดนตรี

1.2.1 นักดนตรีหลัก

นักดนตรีหลักในกลุ่มเอ็กโซติก เป็นสมาชิกที่มีโอกาสได้ร่วมเล่นดนตรีและทำงานในห้องบันทึกเสียงด้วยกันบ่อยที่สุด เป็นสมาชิกยุคก่อตั้งที่มีกระแสความคิดในการทำงานเพลงผสมผสานคล้ายกัน โดยผู้ศึกษาจะพรรณนาในสามประเด็นหลัก คือ ประวัติโดยย่อ ประสบการณ์และผลงานทางดนตรี ทัศนคติและความใฝ่ฝันทางดนตรี พร้อมบทสรุปโดยสังเขป

สมาชิกนักดนตรีหลักของกลุ่มเอ็กโซติกมีดังนี้

1.2.1.1 **กิตติสหัส ธรรมาภิรักษ์**

ประวัติโดยย่อ

ชื่อเล่น “น้อย” ฉายาในวงการดนตรี “น้อย ดอกไม้บาน” เกิดวันที่ 24 พฤษภาคม พ.ศ.2514 ภูมิลำเนาเดิม อ.ลับแล จ.อุตรดิตถ์ ที่อยู่ปัจจุบัน 141 หมู่ 2 ต.เขาถ่าน อ.ท่าฉาง จ.สุราษฎร์ธานี บิดา ชื่อ อนันต์ ธรรมาภิรักษ์ มารดา ชื่อ ไว ธรรมาภิรักษ์

การศึกษา ชั้นประถม 1 - 2 ที่จังหวัดอุตรดิตถ์ ชั้นประถมศึกษาปีที่ 3 ย้ายไปเรียนที่ อ.ท่าฉาง จ.สุราษฎร์ธานี ชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 3 ร.ร.ท่าฉางวิทยาคาร อ.ท่าฉาง จ.สุราษฎร์ธานี ชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 4 ร.ร.สุราษฎร์ธานี อ.เมือง จ.สุราษฎร์ธานี ระดับ ปวช.1 วิทยาลัยเทคนิคสุราษฎร์ธานี อ.เมือง จ.สุราษฎร์ธานี ระดับ ปวช.2 วิทยาลัยเทคนิคสุราษฎร์ธานี อ.เมือง จ.สุราษฎร์ธานี และเรียนลัดจนจบ มัธยมศึกษาปีที่ 6 ปี พ.ศ.2533 เข้าเรียนคณะรัฐศาสตร์ มหาวิทยาลัยรามคำแหง เรียนได้ปีเดียว – ตัดสินใจไม่เรียนอีกต่อไป

ประสบการณ์ และผลงานทางดนตรี

กิตติสหัส ธรรมาภิรักษ์ ได้ให้สัมภาษณ์ต่อผู้ศึกษา (บทสัมภาษณ์ : 2547) ความโดยสรุปว่า เริ่มเล่นดนตรีตอนอายุ 18 ปี ที่วิทยาลัยเทคนิค จังหวัดสุราษฎร์ธานี โดยฝึกด้วยตนเอง เครื่องดนตรีชิ้นแรกคือ กีตาร์ เพลงแรกที่หัดเล่นคือ เซิ้งอีสาน เพราะมีคอร์ด Am คอร์ดเดียวตลอดเพลง โดย กิตติสหัส กล่าวว่า

“ในคราวเข้าค่ายลูกเสือสมัยเรียนเทคนิคสุราษฎร์ฯ เพื่อนร่วมชั้นเล่นเพลง เซิ้งอีสาน ของวงคาราวานให้ฟัง รู้สึกชอบเพลงนี้ เลยหัดเล่นกีตาร์ด้วยคอร์ด Am คอร์ดเดียวทั้งเพลง จากนั้นจึงหัดเล่นเพลงของคาราวานมาเรื่อยๆ เมื่อความสามารถทางดนตรีดีขึ้นในระดับหนึ่ง จึงหางานเล่นดนตรีตามร้านอาหาร ครั้งแรกที่จังหวัดสุราษฎร์ธานี ร้านแสงเพชรคาเฟ่ โดยเล่นช่วงเบรกของนักร้องประจำร้าน เล่นโฟล์คซอง มีลูกค้าชอบให้พวงมาลัย ก็เอาไปขึ้นเงินกับแคชเชียร์ที่เคาน์เตอร์ ได้ประมาณวันละ 70 – 80 บาท”

เริ่มเล่นดนตรีอาชีพเมื่ออายุ 21 ปี เป็นการหารายได้ระหว่างเรียนที่มหาวิทยาลัยรามคำแหง โดยเล่นอาทิตย์ละ 1 วัน ในคอกเท็นเลาจน์หน้ามหาวิทยาลัย มีสิ่งประทับใจมากครั้งหนึ่งในชีวิต เมื่อมีแขกขอเพลง “นกสีเหลือง” ของวงคาราวาน และได้ทิปถึง 2,500 บาท นับเป็นความภาคภูมิใจหนึ่งในชีวิตการทำงานทางดนตรี

อายุ 22 ปี กลับไปเล่นดนตรีที่จังหวัดสุราษฎร์ธานี ได้ทำวงโฟล์คซองอย่างจริงจัง จากนั้นในปี 2537 ไปเล่นดนตรีอยู่เกาะพะงัน จ.สุราษฎร์เกือบหนึ่งปี

อายุ 24 ปี เริ่มหัดเล่นไวโอลิน เพลงแรกที่ฝึกเล่นคือ เพลงคืนรัง ของวง คาราวาน

อายุ 25 ปี เดินทางเข้ากรุงเทพฯ อีกครั้ง เล่นตามผับเพื่อชีวิตต่างๆ ในกรุงเทพฯ เล่นดนตรีในตำแหน่งไวโอลิน และแอคคอร์เดียน จนได้พบกับ สุรชัย จันทิมาธร หรือ หงา คาราวาน ในปลายปี พ.ศ.2539 ที่ร้านเปลือกไม้ไทย และชวนให้ไปอัดเสียงไวโอลินในอัลบั้ม คาถา 2540 หลังจากนั้นก็ออกทัวร์คอนเสิร์ตกับวง หงา คาราวาน ตั้งแต่ พ.ศ.2540 เรื่อยมาจนถึงปัจจุบัน

ช่วงระหว่างเดินทางตระเวนเล่นคอนเสิร์ต จึงศึกษาเพลงพื้นบ้านภาคต่างๆ เช่น เพลงเขมร อีสานเหนือ อีสานใต้ น่าน ลั้วะ ม้ง ตะลุง รองเง็ง เพลงชาวเล เป็นต้น

เดือน กันยายน พ.ศ. 2544 เดินทางไปพบ ขาร์เด แวเด็ง ศิลปินแห่งชาติสาขาศิลปะการแสดงพื้นบ้าน ปี 2536 เกิดความซาบซึ้งในสำเนียงไวโอลินลีลาพื้นบ้าน จึงฝากเนื้อฝากตัวเป็นศิษย์ และเกิดแนวคิดโครงการ “รักษ์รองเง็ง” เป็นแกนนำสำคัญของกลุ่มนักดนตรีเอ็กโซติก

เครื่องดนตรีที่ถนัด คือ ไวโอลิน แอคคอร์เดียน กีตาร์

ผลงานการบันทึกเสียง

1. บันทึกเสียง ให้ หงา คาราวาน ชุด คาถา 2540 ปี พ.ศ.2540
2. บันทึกเสียง ผลงานของ ปู – พงสิทธิ์ คัมภีร์ ชุด สมชายดี
3. บันทึกเสียง ไวโอลิน ให้ หงา คาราวาน ในทุกชุดหลังจากปี พ.ศ.2540 เป็นต้นมา
4. บันทึกเสียง Live In Studio ของ หว่อง – มงคล อุทก ปี พ.ศ.2546
5. บันทึกเสียง วงไท – ลากูน ชุด เห่ – เล ปี พ.ศ. 2544
6. บันทึกเสียง วงสะพาน ชุด วิถีอิสระ ปี พ.ศ.2547 และชุด ใต้ลมรัก ปี พ.ศ.2549
7. บันทึกเสียง เพลงหยุด.. อย่าร้องไห้ วงโยฟาร์ เผยแพร่ผ่านนิตยสาร Resound ฉบับที่ 6 ประจำเดือน มกราคม 2547

1. บันทึกเสียงให้ศิลปินอื่นๆ อีกหลายอัลบั้ม

ทัศนคติ และความใฝ่ฝันทางดนตรี

กิตติสหัส ธรรมาภิรักษ์ ได้ให้สัมภาษณ์ต่อผู้ศึกษาว่า “ผมให้ความสำคัญกับดนตรีพื้นบ้านมาก เพราะดนตรีพื้นบ้าน คือ จิตวิญญาณแห่งวิถีชีวิตของชุมชนนั้นๆ ดนตรีพื้นบ้านของทุก

ภาค ทุกประเทศ ไม่ว่าจะเป็นงานบรรเลงหรือเพลงขับร้อง ล้วนมีลมหายใจของชีวิตผู้คนในท้องถิ่นนั้นผสมอยู่ในตัวเพลง ดนตรีพื้นบ้านจะเข้าถึงจิตใจของชาวบ้านได้ดีที่สุด แต่เมื่อกาลเวลาเข้าสู่ยุคโลกาภิวัฒน์ เป็นโลกของทุนนิยม ดนตรีพื้นบ้านจึงขาดการส่งเสริมหรือขาดการประยุกต์เพื่อให้อยู่ได้กับสมัยปัจจุบัน ดนตรีเหล่านี้กำลังจะถูกลืม

แนวทางการทำงานเกี่ยวกับดนตรีพื้นบ้าน คือ แนวทางตามบทความของจิตร ภูมิศักดิ์ ว่าด้วยเรื่อง “หลุมฝังศพของดนตรีไทย” ซึ่งพูดถึงเรื่องการประยุกต์ดนตรีไทยให้ร่วมสมัยกับอารมณ์และสภาวะความเป็นอยู่ในช่วงเวลาขณะนั้น เพื่อให้ตัวงานดนตรีเหล่านั้นคงอยู่กับสมัยได้ รวมถึงการประยุกต์เครื่องไม้เครื่องมือในการเล่นดนตรีพื้นบ้านให้ได้มาตรฐานสากล เพื่อเพิ่มสุนทรียภาพในการฟังมากขึ้น ดนตรีหรือศิลปะทุกแขนงในความเห็นของผม จะมีคุณค่าเมื่อศิลปะนั้นรับใช้มวลชน รับใช้วิถีชีวิต ความเดือดร้อน ความเป็นอยู่ต่างๆ ของทุกสรรพสิ่งบนโลกนี้ อีกทั้งงานนั้นควรต่อสู้กับระบบทุนนิยมที่มุ่งแต่จะทำให้กลายเป็นหลุมฝังศพของงานนั้นเอง” (กิตติสหัส ธรรมาภิรักษ์.บทสัมภาษณ์. 2547)

กิตติสหัส ได้กล่าวถึงทัศนะและความใฝ่ฝันด้านดนตรี ไว้ว่า “ดนตรีอยู่ที่ความจริงจังและจริงใจ ดนตรีที่ไพเราะอันเกิดจากความบริสุทธิ์ในหัวใจ เป็นความฝันอันสูงสุด” (กิตติสหัส ธรรมาภิรักษ์. บทสัมภาษณ์ : 2547)

สรุป

กิตติสหัส ธรรมาภิรักษ์ มีภูมิลำเนาเดิมอยู่ที่ จ.อุตรดิตถ์ แต่มีโอกาสได้เติบโตและเล่าเรียนจนถึงระดับอาชีวะใน จ.สุราษฎร์ธานี ได้รับแรงบันดาลใจในการเล่นดนตรีเพราะเพื่อนในวัยเรียนโดยเริ่มฝึกหัดเพลงของวง “คาราวาน” ซึ่งเป็นวงดนตรีที่ทำงานสร้างสรรค์สังคมตลอดมา และเมื่อเริ่มเล่นดนตรีอาชีพในร้านอาหารก็ยังคงรวมวงเล่นดนตรีแนวเพลงเพื่อชีวิตมิได้ขาด ต่อมาก็ได้ร่วมเล่นดนตรีสนับสนุนให้กับ สุรชัย จันทิมาธร หรือ หงา คาราวาน จึงเริ่มมีแนวคิดสร้างสรรค์งานเพลงพื้นบ้านผสมผสานโดยได้รับอิทธิพลและการสั่งสมพลังทางความคิดและประสบการณ์จากการเดินทางแสดงดนตรีร่วมกับศิลปินรุ่นใหญ่นั่นเอง

กิตติสหัส ธรรมาภิรักษ์ สนใจเล่นเพลงรองเง็งอย่างจริงจัง จนได้มีโอกาสเดินทางไปฝากเนื้อฝากตัวเป็นศิษย์ของ ขาเดร์ แวเด็ง ศิลปินแห่งชาติ ปี 2536 และบ่อยครั้งที่เขาได้เข้าทำงานบันทึกเสียงไวโอลินให้ศิลปินต่างๆ นั้น กิตติสหัส ก็จะบรรเลงในท่วงทำนองที่มีสำเนียงของเพลงรองเง็งผสมอยู่เสมอ

กิตติสหัส ธรรมาภิรักษ์ มีแนวคิดที่จะเล่นดนตรีรับใช้รากวัฒนธรรมพื้นบ้าน เป็นกระแสความคิดหนึ่งของคนรุ่นใหม่ที่น่าชื่นชมและควรถือปฏิบัติเป็นอย่างยิ่ง แต่ปัญหาที่พบในปัจจุบัน คือ โครงการ “รักษ์รองเง็ง” ที่ กิตติสหัส อยากจะให้เกิดเป็นรูปธรรมนั้นยังขาดการสานต่อ ส่งเสริม และ

สนับสนุน จากทั้งภาครัฐ และ เอกชน ที่เขาเคยเดินทางเข้าไปขอความร่วมมือ และด้วยเหตุผลที่ กิตติ สหัส ธรรมาภิรักษ์ เป็นแค่เพียงนักดนตรีอาชีพที่คอยเล่นดนตรีสนับสนุนให้วง “หงา คาราวาน” ซึ่งต้องตะลอนเล่นดนตรีไปทั่วทุกภูมิภาคของประเทศ ความใฝ่ฝันเล็กๆ ของนักดนตรีคนหนึ่ง ซึ่งถือเป็นเรื่องใหญ่ระดับชาติในการอนุรักษ์วัฒนธรรมเพลงพื้นบ้าน จึงยังคงล่องลอยต่อไปเหมือนเสียงไวโอลินที่เขาบรรเลง

1.2.1.2 ทวนชัย พิริยะอุดมพร

ประวัติโดยย่อ

ชื่อเล่น “ติ๊ก” ฉายาในวงการดนตรี “ติ๊ก ไท – ลากูน” เกิดวันที่ 2 มีนาคม พ.ศ. 2506 ภูมิลำเนาเดิม อ.เชียงคาน จ.เลย บิดา ชื่อ สุนทร พิริยะอุดมพร มารดา ชื่อ กลอยใจ พิริยะอุดมพร พี่น้อง จำนวน 8 คน เป็นบุตรคนที่ 5 ของครอบครัว

จบการศึกษาชั้นประถมศึกษาปีที่ 7 ร.ร.อุตรกิจ จ.กระบี่ ชั้น ม.ศ.3 สงขลาวิทยาคม อ.เมือง จ.สงขลา ระดับ ปวช.เทคนิคชุมพร อ.เมือง จ.ชุมพร

ประสบการณ์ และผลงานทางดนตรี

เริ่มเล่นดนตรีเมื่อเรียนประถมศึกษาปีที่ 6 เครื่องดนตรีชิ้นแรก คือ เมาท์ออร์แกน ครูดนตรีคนแรก คือ ต่อศักดิ์ ศิริลักษณ์ ครูผู้สอนดนตรีในลำดับถัดมา มี โสภณ จันทมิตรี, ประทักษ์ ใฝ่ศุภการ และ อาจารย์เกรียงไกร มือเบสวง The Bass

ทวนชัย พิริยะอุดมพร มีความสามารถในการเล่นกีตาร์เบสได้ทุกประเภท เช่น กีตาร์เบสอะคูสติก กีตาร์เบสร็อค ดับเบิ้ลเบส กีตาร์เบสไร้เฟลต เคยเป็นนักดนตรีสังกัดบริษัท นิติทัศน์โปรโมชั่น เป็นนักดนตรีสนับสนุนให้วงคาราวาน และเคยเดินทางร่วมกับคาราวาน ไปแสดงดนตรีที่ประเทศญี่ปุ่น ซึ่ง วีระศักดิ์ สุนทรศรี (2539 : 41) นักดนตรี นักเขียน ผู้ร่วมก่อตั้งวงคาราวาน ได้กล่าวถึง ทวนชัย พิริยะอุดมพร หรือชื่อเล่น ติ๊ก ไว้ในบันทึก “คาราวานสัญจร” ถึงช่วงเวลาระหว่างซ้อมก่อนเดินทางไปแสดงดนตรีที่ประเทศญี่ปุ่น ในวาระครบ 20 ปีของวงคาราวาน ไว้ว่า “ติ๊กเป็นมือเบสที่หนุ่มกว่าทุกคน เขาเคยเล่นดนตรีหากินมาตั้งแต่ยังเป็นเด็กนักเรียน ผ่านการเรียนดนตรีและฝึกฝนมาอย่างเป็นระบบก่อนร่วมวงกับพี่หงา (สุรชัย จันทิมาธร – ผู้ศึกษา) เขาเล่นดนตรีแจซซ์มาก่อน”

ทวนชัย พิริยะอุดมพร ได้แต่ง คำร้อง ทำนอง และเรียบเรียงเสียงประสานไว้หลายเพลง เคยร่วมกับเพื่อนนักดนตรีที่มีแนวความคิดเดียวกันก่อตั้งวงดนตรี และบันทึกเสียงในปี 2539 - 2540 ซึ่ง ทวนชัย เป็นผู้ตั้งชื่อวงว่า “กลุ่มชน” โดยให้นิยามว่า คือคนกลุ่มน้อยที่เป็นนักดนตรีกลุ่มหนึ่ง ซึ่ง

เดินทางพลัดถิ่น เข้าทำงานและรวมตัวกันอยู่ในเมืองใหญ่ (ทวนชัย พิริยะอุดมพร. บทสัมภาษณ์ : 2546)

ทัศนคติ และความใฝ่ฝันทางดนตรี

ผลงานเพลงที่โดดเด่นในงานของวง กลุ่มชน ที่ ทวนชัย พิริยะอุดมพร แต่งคำร้อง ทำนอง และร่วมกันเรียบเรียงเสียงประสานกับสมาชิก คือ เพลงปลง ซึ่ง ทวนชัย ให้ข้อมูลต่อผู้ศึกษาว่า ได้แรงบันดาลใจจากการนั่งดูเชิงตะกอนเผาศพที่วัดแห่งหนึ่งแถบชานเมืองใหญ่ ซึ่งขณะนั้นสภาวะความเป็นอยู่ของสมาชิกในวงลำบากมาก เพราะการปฏิเสธการทำงานเป็นนักดนตรีประจำ และลาออกจากหน้าที่นักดนตรีสนับสนุนในบริษัทค่ายเพลง จึงไม่ค่อยมีเงินเพื่อพยุงสถานภาพของวง (ทวนชัย พิริยะอุดมพร. บทสัมภาษณ์ : 2546)

เอกลักษณ์สำคัญในเพลงปลงคือ การนำเครื่องดนตรี ซีตาร์ และกลองทับบรา ของประเทศอินเดีย มาเรียบเรียงร่วมกับเครื่องดนตรีสากล คือ กีตาร์, กีตาร์เบส, กลองชุด และมีท่อนด้นสดของเครื่องดนตรี ประกอบกับทำนองเพลงที่ใช้เสียงร้องประสานหลายแนว เลียนแบบเสียงสวด ทำให้บทเพลงมีความลงตัว ตามเนื้อหาเพลง ดังนี้

เกิดแก่เจ็บตาย มีกันได้กับทุกคน
ไม่ว่ารวยหรือจะยากจน
เกิดแก่เจ็บตาย พระท่านว่าต้องควรปลง
จงมั่นคงในการทำความดี

เกิดแก่เจ็บตาย มีกันได้กับทุกคน
ไม่ว่าใคร ผิวสีจะอย่างไร
เกิดแก่เจ็บตาย พระท่านว่าต้องควรปลง
จงมั่นคงในการทำความดี

(กลุ่มชน, กลุ่มชน : 2540)

ทวนชัย พิริยะอุดมพร ยังได้ประพันธ์ คำร้อง ทำนอง และเรียบเรียงเสียงประสานเพลงที่มีเนื้อหาเชิงสร้างสรรค์เกี่ยวกับการแบ่งปันโอกาส ความดีงาม ความรัก ให้กับเด็กผู้ด้อยโอกาสในสังคม ชื่อเพลง จุ่มสีระบายฝัน ซึ่งมีเนื้อหาสะท้อนแนวคิดการช่วยเหลือผู้ด้อยโอกาสในสังคม ไว้ดังนี้

มาร่วมด้วย ช่วยกันฝัน มาแบ่งปัน ความห่วงใย
แด่เด็กน้อยผู้เยาว์วัย ผู้ไม่เคยได้ฝันดี
ให้ได้เรียนได้ก้าวไกล ให้เติบใหญ่เป็นคนดี
ปันด้วยรักเท่าที่มี ปันฝันดีเพื่อทุกคน

ฯ ล ฯ

(ไท – ลากูน, เห่ - เล : 2545)

เพลงถนนดนตรี เป็นอีกเพลงหนึ่งที่ถ่ายทอดชีวิตนักดนตรี ซึ่งเดินทาง *"หอบเอาเสียงดนตรี"* มอบให้เป็น *"ความรักและศรัทธา"* ตราบจน *"ลมหายใจยังมี"* ก็ยังสู้กันต่อไป ถ่ายถอดภาพชีวิตการเดินทางเล่นดนตรีเกือบสามสิบปีของ ทวนชัย พิริยะอุดมพร ซึ่งเพลงนี้ประพันธ์เนื้อร้องโดย วีระศักดิ์ ขุขันธิน วงสองวัย และใช้เป็นเพลงเปิดนำรายการ ถนนดนตรี ทางสถานีวิทยุแห่งประเทศไทย ของกรมประชาสัมพันธ์ จัดโดย ภิญโญ รุ่งสมัย มีเนื้อหาดังนี้

กลับจากการเดินทาง เก็บดอกไม้มาฝากเธอ
หอบความรัก มาให้เธอ ให้เธอคอยชื่นชมยามเหนื่อยล้า
หอบเอาเสียงดนตรี ให้ความรักและศรัทธา
จากลำน้ำ และหมู่ปลา จากภูผา ผู้คนฟากฝั่งฟ้าคราม
เรายังเป็นนักเดินทาง ไปบนถนนดนตรี
ลมหายใจยังมี เรายังสู้ต่อไป...

(ไทลากูน, เห่...เล : 2545)

จากบทเพลงปลง จุ่มสีระบายฝัน และเพลงถนนดนตรี ที่ทวนชัย พิริยะอุดมพร ได้สร้างสรรค์และถ่ายทอดสู่สาธารณะ สะท้อนให้เห็นถึงทัศนคติและความใฝ่ฝัน ในการทำงานดนตรีเพื่อสังคมมาโดยตลอด โดยทัศนะที่แฝงในเพลงนั้นคืออยากให้โลกสวยงามด้วยภาษาดนตรีและการขีดเขียนทางศิลปะ โดยการปลูกถ่ายความคิดที่ดีนั้นลงไปที่เด็กและเยาวชน ซึ่งหากคนที่มีเงินร่ำรวยล้นฟ้ารู้จักปลงและพอเพียง และพร้อมที่จะช่วยเหลือเพื่อนมนุษย์ ก็จะทำให้โลกลดความวุ่นวายได้ตามปรัชญาที่แฝงอยู่ในเพลงทั้งสามของเขา

สรุป

ทวนชัย พิริยะอุดมพร มีภูมิลำเนาเดิมอยู่ในจังหวัดเลย แต่ด้วยเหตุที่บิดาเป็นข้าราชการ จึงต้องเดินทางตามครอบครัวไปเติบโตและศึกษาในจังหวัดทางภาคใต้แต่วัยเยาว์ นับตั้งแต่ จ.กระบี่ จ.สงขลา และ จ.ชุมพร ตามลำดับ เริ่มเล่นดนตรีในวัยประถมปลาย และฝึกฝนหาความรู้

ด้านทฤษฎีและปฏิบัติจากครูดนตรีหลายท่าน ทำให้มีความสามารถในการเล่นกีตาร์เบส จนมีฝีมือจัดอยู่ในอันดับแนวหน้าของประเทศ เมื่อเล่นดนตรีอาชีพและเป็นนักดนตรีสนับสนุนจนอิ่มตัว เขาก็เลือกในวิถีดนตรีสายวัฒนธรรม โดยครั้งหนึ่ง (กลางปี 2546 – ผู้ศึกษา) เขาเคยแบกดับเบิ้ลเบสขึ้นรถไฟจากกรุงเทพฯ สู่ จ.ปัตตานี เพื่อไปขอความรู้และต่อเพลงรองเง็งกับ ขาเดร์ แวเด็ง ศิลปินแห่งชาติ ปี 2536 การได้นำเอาสำเนียงดับเบิ้ลเบสเข้าไปผสมผสานในเพลงพื้นบ้านเช่นการละเล่นรองเง็ง ได้สร้างสิ่งเติมเต็มทางดนตรีของเพลงพื้นบ้านประเภทนี้ ซึ่งครั้งนั้นนับเป็นประวัติศาสตร์สำคัญทางดนตรีพื้นบ้านของสามจังหวัดชายแดนใต้ก็ว่าได้

ทวนชัย พิริยะอุดมพร มีความสามารถในการเล่นกีตาร์เบสได้ทุกประเภท เช่น กีตาร์เบสอะคูสติก กีตาร์เบสร็อค ดับเบิ้ลเบส กีตาร์เบสไร้เฟลต เคยเป็นนักดนตรีสังกัดบริษัท นิติทัศน์โปรโมชั่น เป็นนักดนตรีสนับสนุนให้วงคาราวาน และเคยเดินทางร่วมกับคาราวาน ไปแสดงดนตรีที่ประเทศญี่ปุ่น

ทวนชัย พิริยะอุดมพร ได้แต่ง คำร้อง ทำนอง และเรียบเรียงเสียงประสานไว้หลายเพลง เคยร่วมกับเพื่อนนักดนตรีที่มีแนวความคิดเดียวกันก่อตั้งวงดนตรี และบันทึกเสียงในปี 2539 - 2540 ซึ่ง ทวนชัย เป็นผู้ตั้งชื่อวงว่า “กลุ่มชน” หลังจากนั้นจึงได้รวมตัวกับนักดนตรีบางส่วนในวงกลุ่มชน และนักดนตรีบางส่วนในกลุ่มเอ็กโซติก ก่อตั้งวง “ไท-ลากูน” ในปี 2544

ทวนชัย ยังคงเดินทางเล่นดนตรีรับใช้สังคมไปทั่วทุกที่ โดยมีความใฝ่ฝันที่จะเป็นนักดนตรีที่ดี นำเพลงวัฒนธรรมพื้นบ้าน โดยเฉพาะ รองเง็ง ลิเกป่า ที่ได้ซึมซับจากการพบปะผู้คนและครูเพลง มาบันทึกเสียงและตีความใหม่ตามประสบการณ์ดนตรีสากลที่เรียนรู้มากว่าสามสิบปี แต่สิ่งที่ยังเป็นอุปสรรคอย่างใหญ่หลวงต่อการทำงานภาคดนตรีวัฒนธรรมผสมผสาน คือ การขาดเงินทุนสนับสนุนจากทางภาครัฐและเอกชน องค์ความรู้ เพลงวัฒนธรรมที่ได้สั่งสมมาในตัวตนของ ทวนชัย พิริยะอุดมพร จึงยังคงเวียนว่ายอยู่ในจิตใต้สำนึก เพื่อรอโอกาสงามให้นักดนตรีฝีมือดีได้ทำงานอย่างเต็มที่สักครั้งหนึ่งนั่นเอง

1.2.1.3 **นิยุติ สงสมพันธุ์**

ประวัติโดยย่อ

ชื่อเล่น “หลวงยุติ” ภูมิลำเนาเดิม อ.ขวนขนุน จ.พัทลุง

จบการศึกษา ระดับ ปวส. จากสถาบันเทคโนโลยีราชมงคล จ.สงขลา เคยทำงานเป็นสถาปนิก นักออกแบบ

ประสบการณ์ และผลงานทางดนตรี

ร่วมก่อตั้งวง “แม่น้ำ” วงดนตรีแนวโฟล์ค็อกที่ผสมผสานเครื่องดนตรีพื้นบ้านกับดนตรีสากล เคยเล่นดนตรีสนับสนุนในตำแหน่ง แมนโดลิน แอคคอร์เดียน และแซ็กโซโฟน ให้กับวง “แสงธรรมดา” ร่วมบันทึกเสียงแมนโดลินในงานเพลงวงไทลากูน ชุด เห่...เล บันทึกเสียงแมนโดลิน แอคคอร์เดียน และ แซ็กโซโฟน ให้กับวงสะพาน ชุด วิถีอิสระ และชุด ใต้ลมรัก และได้บันทึกเสียงในอัลบั้มของศิลปินมีชื่ออีกหลายคณะ สนใจในเพลงรองเง็ง เพลงโนรา หนังตะลุง และบทเพลงพื้นบ้านนานาชาติ เป็นสมาชิกผู้ร่วมก่อตั้งกลุ่มนักดนตรีเอ็กโซติก โดยเป็นแกนนำในโครงการ “ใต้สวรรค์”

ทัศนคติ และความใฝ่ฝันทางดนตรี

นิยุติ สงสมพันธุ์ เป็นสถาปนิกผู้มีความสามารถในการเล่นเครื่องดนตรี โดยเฉพาะแมนโดลิน แซ็กโซโฟน แอคคอร์เดียน สนใจศึกษาเพลงรองเง็ง ดนตรีโนรา ดนตรีหนังตะลุง ของทางปักษ์ใต้ และดนตรีพื้นบ้านในหลายสำเนียงและชาติพันธุ์ อาทิ ดนตรีอินเดีย ละตินอเมริกา แอฟริกา เอเชีย และดนตรีในกลุ่มเซลติก หรือกลุ่มสแกนดิเนเวีย ทั้งนี้เพื่อนำแนวคิดของกลุ่มดนตรีต่างๆ มาออกแบบสำเนียงเฉพาะของกลุ่มฯ ซึ่ง นิยุติ สงสมพันธุ์ ได้ให้ข้อมูลต่อผู้ศึกษา ถึงการทำงานของกลุ่มนักดนตรีเอ็กโซติก ว่า “เป็นการทำงานแบบพลิกกลับไปหารากเหง้าดั้งเดิมของตนเองและมวลสมาชิกในกลุ่ม ฯ” (นิยุติ สงสมพันธุ์. บทสัมภาษณ์ : 2546)

สรุป

นิยุติ สงสมพันธุ์ เติบโตจากครอบครัวที่มีสายรากของความเป็นนักคิด นักเขียน และศิลปิน โดยบิดาเป็นครูใหญ่ มารดามีเชื้อสายโนราที่มีชื่อเสียงของจังหวัดพัทลุง พี่ชายและน้องชายเป็นนักเขียนที่มีชื่อเสียงอยู่ในกลุ่มนาคร ซึ่งเป็นกลุ่มวรรณกรรมแนวหน้าของทางภาคใต้

นิยุติ สงสมพันธุ์ เริ่มเล่นดนตรีตั้งแต่วัยเยาว์โดยมีบิดาเป็นผู้ให้ความรู้ เมื่อทำงานเป็นสถาปนิกก็ได้ร่วมวงกับเพื่อนๆ เล่นดนตรีอาชีพแนวเพื่อชีวิตในนามวง “แม่น้ำ” ตามผับต่างๆ ในกรุงเทพมหานคร ซึ่งนับเป็นปรากฏการณ์ครั้งแรกของวงการดนตรีเพื่อชีวิตที่ได้นำเพลงไปรับใช้สังคมตามผับ บาร์ และร้านเหล้า เมื่อเล่นดนตรีอาชีพจนอิ่มตัวก็หันมาศึกษาดนตรีพื้นบ้านของภูมิภาคต่างๆ ทั่วโลก และมีแนวคิดผสมผสานบทเพลงพื้นบ้าน เช่น เพลงหนังตะลุง โนรา และรองเง็ง ให้เข้ากับกระแสดนตรีสากล โดยเป็นแกนนำสำคัญของกลุ่ม และริเริ่มโครงการเพลง “ใต้สวรรค์”

ปัจจุบัน (มีนาคม 2550) นิยุติ สงสมพันธุ์ ผู้เป็นหัวหน้าโครงการ “ใต้สวรรค์” ได้ขับเคลื่อนดนตรีพื้นบ้านผสมผสานไปพร้อมกับสมาชิกในโครงการส่วนหนึ่ง ซึ่งเป็นนักดนตรีอยู่ในกรุงเทพมหานครและปริมณฑล และมีผลงานเพลงโดยอาศัยการเดินทางเล่นดนตรีบันทึกเสียงเก็บไว้

จากหลายๆ ที่ แล้วนำผลงานมารวมเป็น “บันทึกแสดงสดการเดินทางใต้สวรรค์” ซึ่งวางจำหน่ายตามงานนิทรรศการของกลุ่มกิจกรรมต่างๆ เป็นระยะๆ

1.2.1.4 สามารถ รัตนรัตน์

ประวัติโดยย่อ

ชื่อเล่น “มาด” “น้ามาด หรือ “มาดถาน” เกิดวันที่ 14 ธันวาคม พ.ศ.2505 ภูมิลำเนาเดิม อ.ปากพนัง จ.นครศรีธรรมราช บิดา ชื่อ ถาวร รัตนรัตน์ มารดา ชื่อ เปี้ยน รัตนรัตน์ พี่น้องจำนวน 5 คน เป็นบุตรคนโต

การศึกษา ระดับประถมศึกษาตอนต้น ร.ร.วัดบางอุดม อ.ปากพนัง จ.นครศรีธรรมราช ระดับประถมศึกษาตอนปลาย ร.ร.บ้านบางตะลุมพอ อ.ปากพนัง จ.นครศรีธรรมราช ระดับมัธยมศึกษาตอนต้น (ม.ศ.3 รุ่นปลูกหญ้า) ร.ร.เบญจมราชูทิศ จ.นครศรีธรรมราช ระดับ ปวช. จากวิทยาลัยศิลปะหัตถกรรม จ.นครศรีธรรมราช ระดับ ปวส. จากโรงเรียนเพาะช่าง กรุงเทพมหานคร เรียนต่อในระดับปริญญาตรี สาขาประยุกต์ศิลป์ วิทยาลัยครูสวนดุสิต (เรียนได้ 3 เดือน ตัดสินใจลาออก)

ประสบการณ์ และผลงานทางดนตรี

ปี พ.ศ. 2527 – 2534 ทำงานฝ่ายศิลป์อยู่ที่การท่องเที่ยวแห่งประเทศไทย แล้วลาออกมาประจำฝ่ายศิลป์และวาดภาพประกอบให้นิตยสารรายเดือน ประมาณ 2 ปี

เล่นดนตรีอาชีพอยู่ตามสถานบันเทิงในกรุงเทพมหานคร ตั้งแต่ปี 2532 – 2538

เล่นดนตรีในตำแหน่ง เครื่องเคาะ ในวงดนตรีของ สุรชัย จันทิมาธร หรือ หงา คาราวาน ตั้งแต่ปี พ.ศ. 2539 – 2541

มีผลงานเพลงกับเพื่อนนักดนตรีวง กลุ่มชน บันทึกเสียงและจัดจำหน่ายประมาณปี พ.ศ. 2540 – 2542

มีผลงานเพลงในนามวง ไทลากูน ชุด เห่...เล ซึ่งประพันธ์โดย สามารถ เป็นชื่ออัลบั้มวางจำหน่ายในปี พ.ศ. 2545

สำหรับเพลงเด่นในผลงานของวง ไทลากูน คือ เพลง “เห่...เล” นั้น สามารถ รัตนรัตน์ ได้ประพันธ์คำร้องพร้อมทำนอง ถ่ายทอดเรื่องราวชีวิตชาวประมงที่ออกทะเลหาปลาแลกเงินเพื่อส่งลูกเรียนหนังสือในระดับสูง แสดงให้เห็นถึงการใฝ่รู้ใฝ่ศึกษาของชาวปักษ์ใต้ ที่มีความตั้งใจให้บุตรหลาน

ในครอบครัวมีสถานภาพที่ดีจากการใฝ่เรียนใฝ่รู้ สะท้อนภาพชีวิตในวันเด็กของผู้ประพันธ์อย่างตรงไปตรงมา ด้วยภาษาถิ่นใต้ผสมสำเนียงภาษากลาง มีเนื้อหาบางส่วนดังนี้

ฯ ล ฯ

โซ่ทองคล้องใจพ่อ จะส่งเจ้าเรียนหนังสือ
ปริญญาอันเลื่องลือ ที่เขาถือแทนหน้าตา
ยึดหลักคุณความดี เป็นศรีแก่ตาหน้า
ร้อยใบปริญญา ค่าเพียงเศษธุลี
เสร็จสรรพจับเครื่องมือ ฟ้าเบิกฤกษ์ยามดี
บวงสรวงชลนที ระลึกคุณคงคา
ลมคลั่งทะเลครวญ จำใจต้องไปหา
จำต้องออกหาปลา แลหลังวังเวงใจ

ฯ ล ฯ

(ไทลากูน. เห่...เล : 2545)

ทัศนคติ และความใฝ่ฝันทางดนตรี

สามารถ รัตนรัตน์ ถือกำเนิดในอำเภอปากพนัง จังหวัดนครศรีธรรมราช ซึ่งเป็นอำเภอที่นับได้ว่ายากจนที่สุดอำเภอหนึ่งของจังหวัด เกี่ยวกับทัศนคติการมองอำเภอบ้านเกิดของเขานั้น ผู้ศึกษาได้นำเสนอบทสัมภาษณ์ประกอบบทความเผยแพร่ใน “สารนครศรีธรรมราช” คอลัมน์ “เรื่องราวชาวเพลง” (2546 : 68) ความว่า

“อำเภอนี้ แปลกสุดในประเทศ ผมผ่านมาทั่วทุกจังหวัด ไม่เคยเห็นที่ไหนปลูกกระท่อมเอาจริงเอาจังกันแบบนี้ แน่ะ.. บางบ้านสร้างเป็นรั้ว น้าน..ต้นนั้นไม่ต่ำกว่าสิบปี เขาปลูกกันแทบทุกบ้านนะ..

เคยมีการสั่งตัด สั่งโค่น ชาวบ้านก็ตัดก็โค่นตามที่ราชการเขาสั่ง แต่พอถึงฤดูฝนพรำ มันก็แตกหน่อของมันอย่างสง่างาม ผลิใบเขียวชะอุ่ม ชาวบ้านได้เก็บใบไว้เคี้ยวเวลาทำงานอยู่กลางแดด ราชการก็คงได้คิด.. ว่าอย่าไปยุ่ง..

ความเป็นจริงของชีวิต รากฐานในวัยเด็กของเรา ความรักอิสระ บนผิวพื้นแห่งความยากจน ไม่ต้องมั่งมีแต่ขอให้พอมีกันมั่ง ยังชีพอยู่อย่างชนกลุ่มน้อย ค่อยเดินไป

ตามถนน ดูแสง ดูเงา ดูมุม เราถ่ายทอดออกมาตามทางของเรา ละเอียดกับการมองโลกและทำความเข้าใจ ไม่ต้องรุนแรง ค่อยสอดใส่อิทธิพลทางความคิดไว้ในงาน บอกไปเลยว่า ที่นี่.. มีคนยากจน แต่มีอิทธิพลทางความคิดอยู่..."

สามารถ รัตนรัตน์ ทำงานทางดนตรีในนามวง "ไท – ลากูน" เป็นนักดนตรีรับจ้างในห้องบันทึกเสียง เป็นนักออกแบบอิสระ ศิลปินนักวาดรูปอิสระ เป็นสมาชิกกลุ่มศิลปะดงไม้งาม เป็นสมาชิกผู้ร่วมก่อตั้งกลุ่มนักดนตรีเอ็กโซติก สนใจศึกษาเครื่องเป่าประเภท ฟลุท ขลุ่ย ขลุ่ยนก ปี่แคน น้ำเต้า เครื่องเคาะจังหวะ และกำลังศึกษาสัดส่วนจังหวะพื้นบ้านปักษ์ใต้ โดยเฉพาะหนังตะลุง โนรา ยามว่างฝึกเชิดหนังและเล่นหนังตะลุง ทั้งนี้เพื่อนำมาประยุกต์ใช้ในงานดนตรีที่สร้างสรรค์กันในกลุ่มอีกทอดหนึ่ง โดย สามารถ รัตนรัตน์ ได้ให้สัมภาษณ์ต่อ สุทัศน์ ธรรมสถิตนิเวศ และ เอกศักดิ์ หนูตะพงศ์ (2546 : 45) เผยแพร่ในนิตยสาร อิเล็กทรอนิกส์แฮนด์บุ๊ค ว่า "เป็นคนสนใจดนตรีมาตั้งแต่เด็ก เริ่มจากชอบมโนราห์ หนังตะลุง พอโตขึ้นชอบวาดรูป และรักการวาดรูปไม่น้อยไปกว่าดนตรี เคยทำงานออฟฟิศมาถึง 10 ปี แต่ด้วยใจรักในดนตรี ในที่สุดก็ออกมาเล่นดนตรีอย่างเดียว เคยร่วมเล่นดนตรีกับวง 'คาราวาน' เคยรวมกับเพื่อนที่มีแนวคิดทางดนตรีตรงกัน ทำวงดนตรี 'กลุ่มชน' แต่ในที่สุดก็แยกย้ายกันไป ที่สุดก็มาทำวง 'ไทลากูน' และได้รวมอยู่ในกลุ่มนักดนตรีเอ็กโซติก"

สามารถ รัตนรัตน์ ได้อธิบายหลักการโดยกว้างๆ ของการทำงานในกลุ่มนักดนตรีเอ็กโซติก ไว้ว่า"เป็นการทำงานทางศิลปประยุกต์ โดยเน้นน้ำหนักไปที่งานดนตรี ซึ่งรับใช้จิตวิญญาณพื้นถิ่น และขับเคลื่อนภูมิปัญญาแห่งชนบท เพื่อสร้างสีสันใหม่ในวงการศิลปะ – ดนตรี" และกล่าวว่า "รูปแบบงานของจะมีการรวบรวมเพลงเบื้องต้น ตามความถนัดของสมาชิกแต่ละคน แล้วนำมาวิเคราะห์ร่วมกันเพื่อให้ได้ผลงานดนตรีในรูปแบบผสมผสานที่เรียบง่ายตามบุคลิกของเพลงพื้นบ้าน โดยทั่วไปหัวใจหลักของการคิดสร้างสรรค์งานอยู่ที่การนำเอาวิถีของสากลมาคิดแบบพื้นบ้าน"
(สามารถ รัตนรัตน์. บทสัมภาษณ์ : 2547)

สรุป

สามารถ รัตนรัตน์ เป็นลูกชาวบ้านที่เกิดในลุ่มน้ำปากพนัง ซึ่งเป็นพื้นภูมิที่ยากจนที่สุดในจังหวัดนครศรีธรรมราช สนใจศิลปะมาแต่วัยเยาว์ เมื่อศึกษาในระดับสูงขึ้นจึงได้สนใจดนตรีพร้อมทั้งฝึกฝนฝีมือด้านการออกแบบและวาดรูปควบคู่กันไป จนได้ร่วมเล่นกับวงของ "หงา คาราวาน" ในตำแหน่งเพอร์คัสชั่น พร้อมทั้งเป็นนักดนตรีสนับสนุนให้กับวงดนตรีหลายๆ วง ในปี พ.ศ.2548 สามารถ รัตนรัตน์ ได้ศึกษาเพิ่มเติมเกี่ยวกับการพากษ์บทและเชิดหนังตะลุงอย่างเอาจริงเอาจัง โดยได้เข้าไปฝากเนื้อฝากตัวเป็นศิษย์ของ "สุชาติ ทรัพย์สิน" ศิลปินแห่งชาติสาขาศิลปะการแสดงพื้นบ้าน

สามารถ รัตนรัตน์ มีประสบการณ์การทำงานเป็นฝ่ายศิลป์อยู่ที่การท่องเที่ยวแห่งประเทศไทย แล้วลาออกมาประจำฝ่ายศิลป์และวาดภาพประกอบให้นิตยสารรายเดือน พร้อมทั้งเล่นดนตรีอาชีพอยู่ตามสถานบันเทิงในกรุงเทพมหานคร ตั้งแต่ปี 2532 – 2538 ต่อมาจึงได้เล่นดนตรีในตำแหน่ง เครื่องเคาะ ในวงดนตรีของ สุรชัย จันทิมาธร หรือ หงา คาราวาน

สามารถ รัตนรัตน์ มีผลงานเพลงกับเพื่อนนักดนตรีวง กลุ่มชน บันทึกเสียงและจัดจำหน่ายประมาณปี พ.ศ. 2540 – 2542 และมีผลงานเพลงในนามวง ไทลากูน ชุด เห่...เล

สำหรับเพลงเด่นในผลงานของวง ไทลากูน คือ เพลง “เห่...เล” นั้น สามารถ รัตนรัตน์ ได้ประพันธ์คำร้องพร้อมทำนอง ถ่ายทอดเรื่องราวชีวิตชาวประมงที่ออกทะเลหาปลาแลกเงินเพื่อส่งลูกเรียนหนังสือในระดับสูง แสดงให้เห็นถึงการใฝ่รู้ใฝ่ศึกษาของชาวปักษ์ใต้ ที่มีความตั้งใจให้บุตรหลานในครอบครัวมีสถานภาพที่ดีจากการใฝ่เรียนใฝ่รู้ สะท้อนภาพชีวิตในวันเด็กของผู้ประพันธ์อย่างตรงไปตรงมา ด้วยภาษาถิ่นใต้ผสมสำเนียงภาษากลาง

สามารถ รัตนรัตน์ ได้อธิบายแนวคิดการทำงานในกลุ่มนักดนตรีเอ็กโซติก ไว้ว่า“เป็นการทำงานทางศิลปประยุกต์ โดยเน้นน้ำหนักไปที่งานดนตรี ซึ่งรับใช้จิตวิญญาณพื้นถิ่น และขับเคลื่อนภูมิปัญญาดั้ง เพื่อสร้างสีสันใหม่ในวงการศิลปะ – ดนตรี”

1.2.1.5 **สมประสงค์ โกละกะ**

ประวัติโดยย่อ

ชื่อเล่น “สงค์” “ซันนี่” ฉายาในวงการดนตรี “ซันนี่ กีตาร์” นามปากกาในฐานะคอลัมนิสต์ทางดนตรี “Bluesy Blues” ภูมิลำเนาเดิม จ.สุราษฎร์ธานี เติบโตในครอบครัวข้าราชการ วัยเด็กบิดาให้อ่านหนังสือแทบทุกประเภท เช่น ภควัคีตา รามายณะ หิโตปเทศ ฯลฯ เลยมีนิสัยรักการอ่านจนถึงปัจจุบัน

ประสบการณ์ และผลงานทางดนตรี

สมประสงค์ โกละกะ ให้สัมภาษณ์ สุทัศน์ ธรรมสถิตนิเวศ และ เอกศักดิ์ หนูตะพงศ์ ในนิตยสาร อิเล็กทรอนิคส์แฮนด์บุ๊ค (2546 : 46 – 47) เกี่ยวกับแรงบันดาลใจในการเล่นดนตรีและประสบการณ์ทางดนตรี ความสรุปว่า “ชอบเล่นดนตรีมาตั้งแต่เด็ก ตอนอยู่ ป.5 ได้ยินพี่สาวเปิดแผ่นเสียงวง UFO ก็เริ่มชอบดนตรี จึงไปเล่นดนตรีในวงดุริยางค์ของโรงเรียน ชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 1 เรียนดนตรีไทย โดยเล่นระนาดทุ้มเหล็ก, ระนาดทุ้มไม้ เล่นอยู่ 3 ปี มี อาจารย์สำเนียง ฟักภู่ เป็นผู้สอนเริ่มชอบดนตรีแนวร็อก เมื่อเรียนอยู่ในระดับชั้น ปวช. เมื่อจบระดับ ปวส. จึงเริ่มเล่นดนตรีอาชีพที่ Misty Lound แถวพัฒพงษ์ เล่นได้ 2 - 3 ปี เริ่มหันมาสนใจเพลงแนว Blue และ JAZZ

โดยเฉพาะแนว Blue นั้นชอบมาก และเริ่มสนใจงานที่เป็นศิลปวัฒนธรรมพื้นบ้านในเวลาต่อมา หลังจากนั้นก็หันมาตั้งวงดนตรีแนว Blues ชื่อ “มูซาบลูส์แบนด์” โดยเล่นอยู่แถวหน้ามหาวิทยาลัยรามคำแหง และตระเวนเล่นอยู่ตามเกาะต่าง ๆ ในภาคใต้ เช่น เกาะลันตา จังหวัดกระบี่ เมื่อเล่นตามเกาะต่าง ๆ จนเริ่มเบื่อ จึงกลับมาเล่นที่ ร้านปิกัสโซ ในกรุงเทพมหานครอีก 3 ปี จึงเริ่มเข้าทำงานในห้องบันทึกเสียง โดยเริ่มจากโฆษณาของการท่องเที่ยวแห่งประเทศไทย โฆษณาของ TOYOTA และมีโอกาสได้เล่นกับ ปู - พงศ์สิทธิ์ คัมภีร์, สุเทพ วงโฮป และ หงา คาราวาน มีโอกาสได้ทำงานเพลงร่วมกับเพื่อนวง “กลุ่มซน” และเมื่อสมาชิกในวงแยกย้ายกันไป ก็ไปเล่นเป็นนักดนตรีแบ็คอัพให้กับ ฤทธิพร อินสว่าง, อิงค์ อชิตะ และ จิรศักดิ์ ปานพุ่ม”

ร่วมบันทึกเสียงให้กับวงไทลากูน ชุด เห่...เล และวงสะพาน ในอัมบั้ม วิถีอิสระ พ.ศ. 2547 และ ใต้ลมรัก พ.ศ. 2548

ทำงานเป็นคอลัมนิสต์และนักดนตรีบันทึกเสียงให้กับนิตยสาร Resound

ทำงานเพลงในนาม แคตตาล็อก โดยร่วมเป็น Producer และ Composser ในหลายๆ อัลบั้มให้กับ แมว แคตตาล็อก หรือ จีรศักดิ์ ปานพุ่ม

ปี พ.ศ.2549 สมประสงค์ และเพื่อนนักกีต้อีกสองคน ทำงานเพลงนาม Saim Fiction งานเพลงแนวก้าวหน้า (Progressive) ออกวางขายในวงการนักฟังเพลงใต้ดิน

ทัศนคติ และความใฝ่ฝันทางดนตรี

สมประสงค์ โกละกะ มีความสามารถในการเล่นกีตาร์หลายแนว เช่น แจ๊ส บลูส์ โฟล์ค ร็อค ฯลฯ สนใจในการสร้างสรรค์บทเพลงใหม่ ๆ ที่มีกลิ่นอายของพื้นถิ่นและสำเนียงตะวันออก มีโครงการทำงานในฐานะผู้ควบคุมการผลิต (Producer) ของกลุ่มฯ ในภาคการบันทึกเสียงในห้องบันทึกเสียง และจะบันทึกเสียงเพลง “ฤดูเก็บเกี่ยว” เป็นเพลงแรกโดยรวมสมาชิกนักดนตรีหลักในนามกลุ่มนักดนตรีเอ็กโซติกอย่างเต็มรูปแบบ ซึ่ง สมประสงค์ โกละกะ ประพันธ์เป็นเพลงบรรเลง ความยาวประมาณ 5 นาที โดยรับแรงบันดาลใจจากปี่แคนยูนาน แต่ยังไม่สามารถทำงานเพลงอย่างสมบูรณ์ได้ เพราะทางกลุ่มฯยังไม่มีเงินลงทุน ซึ่งหากใช้จ่ายในภาคการบันทึกเสียงจริงนั้น สมประสงค์ ได้ให้ข้อมูลต่อผู้ศึกษาว่า ต้องใช้เงินทุนไม่ต่ำกว่า 500,000 บาท

สำหรับทัศนคติในการทำงานดนตรีในนามกลุ่มนักดนตรีเอ็กโซติกนั้น สมประสงค์ กล่าวว่า “เป็นการเรียนรู้ในความเป็นสากล เพื่อกลับมาทำพื้นบ้านให้เข้าสู่ระบบสากลนั่นเอง” (สมประสงค์ โกละกะ. บทสัมภาษณ์ : 2546)

สรุป

สมประสงค์ โกละกะ ภูมิลำเนาเดิม จ.สุราษฎร์ธานี เติบโตในครอบครัวข้าราชการ วัยเด็กบิดาให้อ่านหนังสือแทบทุกประเภท เช่น ภควัคีตา รามายณะ หิโตปเทศ ฯลฯ เลยมีนิสัยรักการอ่านจนถึงปัจจุบัน

สมประสงค์ โกละกะ เป็นนักดนตรีที่มีความสามารถในการเล่นกีตาร์แนวแจ๊สและบลูส์ จัดอยู่ในอันดับแนวหน้าของประเทศ มีแนวความคิด ความสนใจ และตั้งใจนำความรู้และประสบการณ์ที่ได้รับจากการเล่นดนตรีและทำงานห้องบันทึกเสียงเพื่อกลับมาทำงานเพลงพื้นบ้านผสมผสาน โดยสร้างงานเพลงรับใช้แผ่นดินแม่ตามแนวคิดของสมาชิกในกลุ่มนำเสนอสู่สากล เขาเป็นนักดนตรีอาชีพที่สังกัดอยู่ในค่ายเพลงใหญ่ระดับประเทศ สถานภาพในการทำงานน่าจะมีโอกาสได้ขับเคลื่อนเพลงจากจิตใต้สำนึกให้มีผลงานออกสู่สาธารณะได้อยู่ในระดับเกณฑ์ดี แต่ สมประสงค์ โกละกะ ก็ยังไม่สามารถทำสิ่งที่หวังไว้ให้สำเร็จตามวัตถุประสงค์นั้นได้ เหตุเพราะขาดเงินทุนสนับสนุนเช่นเดียวกับสมาชิกคนอื่นๆ ในกลุ่มนักดนตรีเอ็กโซติก

สำหรับทัศนคติในการทำงานดนตรีในนามกลุ่มนักดนตรีเอ็กโซติกนั้น สมประสงค์ กล่าวว่า “เป็นการเรียนรู้ในความเป็นสากล เพื่อกลับมาทำพื้นบ้านให้เข้าสู่ระบบสากลนั่นเอง” (สมประสงค์ โกละกะ. บทสัมภาษณ์ : 2546)

1.2.2 นักดนตรีสมทบ

นักดนตรีสมทบในกลุ่มเอ็กโซติก เป็นสมาชิกที่มีโอกาสได้เล่นดนตรี ทำกิจกรรมเสริมทางดนตรีให้แก่สมาชิกหลัก และ/หรือทำงานในห้องบันทึกเสียงด้วยกันกับสมาชิกหลักในบางครั้ง เป็นสมาชิกที่มีกระแสความคิดในการทำงานเพลงพื้นบ้านผสมผสาน และร่วมกันขับเคลื่อนเป็นแนวรบวัฒนธรรมด้านศิลปะการดนตรี โดยผู้ศึกษาจะพรรณนาในสามประเด็นหลัก คือ ประวัติโดยย่อ ประสบการณ์และผลงาน ทัศนคติและความใฝ่ฝัน พร้อมบทสรุปโดยสังเขป

สมาชิกที่เป็นนักดนตรีสมทบมีดังนี้

1.2.2.1 ดิเรก นนทชิต

ประวัติโดยย่อ

เกิด 29 พฤศจิกายน พ.ศ. 2509 ภูมิลำเนาเดิม อ.พุนพิน จ.สุราษฎร์ธานี

เรียนชั้นประถมศึกษาจากโรงเรียนวัดเขาศรีวิชัยและโรงเรียนวัดบางใหญ่ สอบเข้าชั้นมัธยมศึกษาได้อันดับที่หนึ่งของโรงเรียนสุราษฎร์ธานี ซึ่งเป็นโรงเรียนประจำจังหวัด แต่ชอบหนีเรียนไปอ่านหนังสือในห้องสมุด

การศึกษาขั้นสุดท้าย แผนกศิลปประยุกต์รุ่นแรก วิทยาลัยอาชีวศึกษาธนบุรี (ไม่จบ)

ออกมาเป็นคนทำหนังสือและเขียนหนังสือ

ประสบการณ์และผลงาน

เป็นบรรณาธิการหนังสือเล่มของสำนักพิมพ์นาคร บรรณาธิการฝ่ายศิลป์หนังสืออิเล็กทรอนิคส์แฮนด์บุ๊ค เป็น กวี นักแต่งเพลง และนักเขียนในกลุ่มนาคร เป็นสมาชิกผู้ร่วมก่อตั้งกลุ่มนักดนตรีเอ็กโซติก

ปี พ.ศ. 2529 – 2531 เคยร่วมกับเพื่อนคณะจิตรกรรม จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ก่อตั้งวงดนตรีโฟล์คซอง “ลาเกอปอ” มีงานเพลง ชื่อเพลง “ชายชรา” เขียนร่วมกับ “กานต์ นิรนาม” และ “เชวงศักดิ์ เหล็กกล้า” บันทึกเสียงโดยวง “คนด่านเกวียน”

“เสียงจากแม่น้ำชรา” เป็นผลงานรวมเรื่องสั้นเล่มแรกในปี 2539 พิมพ์โดยสำนักพิมพ์นาคร

“กลางความโดดเดี่ยว” เป็นผลงานรวมเรื่องสั้นเล่มที่ 2 พิมพ์ในปี 2541 โดยสำนักพิมพ์นาคร

ทัศนคติและความใฝ่ฝัน

ทัศนคติและการมองโลกของ ดิเรก นนทชิต สามารถวิเคราะห์ผ่านภาพสะท้อนที่สื่อออกมาได้จากงานบทกวีชื่อ “ธูปสามดอก” ซึ่งมีเนื้อหาเชิงสัญลักษณ์ที่กระตุ้นให้คนได้หวนคิดถึงรากเหง้าทางวัฒนธรรม คุณความดี และความห่วงใยในภาวะเสื่อมสลายของชนเผ่าพื้นถิ่น อันเป็นผลมาจากการตัดสินใจผิดพลาดเพียงชั่วกะพริบตาของผู้มีอำนาจ ซึ่ง ดิเรก ได้แรงบันดาลใจจาก พ่อหลวง บิดาของ นิยุติ สงสมพันธุ์ ที่บวชเป็นพระภิกษุในพุทธศาสนา เนื้อหามีดังนี้

อยากกลับไปสู่ร่มเงา ดวงตะวัน จันทรา ดวงเก่า
มองไปรอบตัวเรา ทุกสิ่งไม่มีความหมาย
เพียงเสี้ยววินาที ความสวยงาม ความดี ไกลห่าง
เป็นชีวิตที่อับปาง สายทางไม่รู้หวนคืน
เพียงชั่วกะพริบตา สิ้นผืนป่า ขุนเขา ทะเล
คนซาไก ไทซาวเล อ้างว้าง ว้าเหว่ เหน็บหนาว

เคยสักครั้งไหม ก่อนจะตัดสินใจ
จุดธูปขึ้นมาสามดอก สูดดมกลิ่นหอม...

ดอกแรก : ความบริสุทธิ์

ดอกสอง : สติปัญญา

ดอกสาม : เมตตา กรุณา

(รีซาวนด์, 2547 : 10)

เพลง “ชีวิตชั่วคราว” ดิเรก นนทชิต ได้ประพันธ์คำร้องและทำนอง ถ่ายทอดผ่านการร้องของ พีชพงศ์ พิทักษ์ นักร้องนำวง สะพาน สื่อสภาพชีวิตคนบ้านนอก ที่เดินทางสู่เมืองกรุง เพื่อทำงานด้านศิลปะ ต้องดำรงอยู่อย่างลำบากตามซอกมุมเมือง ดิเรก ได้รับแรงบันดาลใจจากฉากชีวิตของตนเองและเพื่อนพ้องในกลุ่มนักดนตรีเอ็กโซติก มีเนื้อร้อง ดังนี้

ค้นหาสิ่งใดในความสลัวเลือน
ซ่อนตัวในซอกอิฐ ชีวิตชั่วคราว
มาจากลุ่มน้ำชรา – ตาปี
เป็นคนนอกคอก ชีวิตเปล่าเปลือง
มีรักก็ร้างเลิกรา
อยู่ไปวัน วัน เดียวดาย
ซมซานฟั่นเฟือนในคืนเหน็บหนาว
น้ำตาขุ่นคาวโลกีย์
สองปีกเสรีโบยบินสู่เมือง
สับสนกลางเมืองมายา
แสงดาวศรัทธาเลือนหาย
ค้นหาความหมายสายลม

(สะพาน, ใต้ลมรัก : 2548)

บทเพลง “ธูปสามดอก” และ “ชีวิตชั่วคราว” สะท้อนวิธีคิดและการมองโลกของคนทำงานศิลปะที่เดินทางเข้าทำงานในเมืองกรุง ซึ่งโหยหาอดีตในบ้านเกิดอันเป็นรากเหง้าทางวัฒนธรรม คุณความดี และความห่วงใยในภาวะเสื่อมสลายของชนพื้นถิ่น อันเป็นผลมาจากการตัดสินใจผิดพลาดเพียงชั่วกะพริบตาของผู้มีอำนาจ ดิเรก นนทชิต จึงนำแรงบันดาลใจนั้นมาถ่ายทอดสู่งานเพลง

สรุป

ดิเรก นนทชิต เกิดจากครอบครัวคนพื้นถิ่นในภูมิลำเนาจังหวัดสุราษฎร์ธานี รักการอ่าน - เขียน โดยในวัยเรียนได้ทุ่มเทเวลาส่วนใหญ่อยู่ในห้องสมุดของโรงเรียน

ช่วงวัยรุ่น อายุประมาณ 17 – 18 ปี ได้แต่งเพลง “ชายชรา” กับเพื่อนนักเขียนรุ่นพี่ กระทั่งนักดนตรีมีชื่อเสียงในขณะนั้น คือ วงคนด่านเกวียน ได้นำไปบันทึกเสียงจนกระทั่งบทเพลงเป็นที่รู้จักในกลุ่มนักฟังเพลงเพื่อชีวิต

ดิเรก นนทชิต ทำงานเป็นบรรณาธิการหนังสือเล่มในเครือนาครมีเดียเฮาส์ ทั้งยังแต่งเพลง เขียนบทกวี และเขียนเรื่องสั้นมิได้ขาด เขาเป็นนักออกแบบปกหนังสือ ปกเทป โปสเตอร์ และ

อื่นๆ อีกมากมาย พร้อมทั้งเป็นฟันเฟืองสำคัญในการขับพลังทางความคิดให้แก่สมาชิกในกลุ่มนักดนตรีเอ็กโซติก

ดิเรก นนทชิต ได้เขียนเพลง “ธูปสามดอก” และ “ชีวิตชั่วคราว” ซึ่งสะท้อนวิธีคิดและการมองโลกของคนทำงานศิลปะที่เดินทางเข้าทำงานในเมืองกรุง ต่างโหยหาอดีตในบ้านเกิดอันเป็นรากเหง้าทางวัฒนธรรม คุณความดี และความห่วงใยในภาวะเสื่อมสลายของชนพื้นถิ่น อันเป็นผลมาจากการตัดสินใจผิดพลาดเพียงชั่วกะพริบตาของผู้มีอำนาจ เขาจึงนำแรงบันดาลใจนั้นมาถ่ายทอดสู่งานเพลง

1.2.2.2 ประวิทย์ ชุมจันทร์

ประวัติโดยย่อ

ชื่อเล่น “ติ” เกิดวันที่ 6 พฤศจิกายน พ.ศ. 2525 ภูมิลำเนาเดิม อ.ขนอม จ.นครศรีธรรมราช บิดาชื่อ ทวีป ชุมจันทร์ มารดา ชื่อ เล็ก ชุมจันทร์ มีพี่น้อง จำนวน 5 คน เป็นบุตรคนที่ 5 ของครอบครัว สถานภาพ โสด

การศึกษา ระดับประถมศึกษา ร.ร.บ้านท่าจันทร์ อ.ขนอม จ.นครศรีธรรมราช ระดับมัธยมศึกษาตอนต้น ร.ร.ท้องเนียนคณาภิบาล อ.ขนอม จ.นครศรีธรรมราช

ประสบการณ์และผลงานทางดนตรี

เริ่มเล่นดนตรีเมื่อ อายุ 12 ปี เครื่องดนตรีชิ้นแรก กีตาร์ โดยรับอิทธิพลจากรุ่นพี่ที่ข้างบ้าน ชื่อ ชัยณรงค์ ประถมวงศ์ และศึกษาจากหนังสือเพลง ต่อมาจึงได้นักดนตรีอาชีพรุ่นพี่จาก วงกลุ่มชน เป็นครูสอน

ประวิทย์ ชุมจันทร์ ได้ร่วมกับ ยา คุรุครรชิต ก่อตั้งวงดนตรีแนวร็อก ชื่อวง โยฟาธ์ ซึ่งผู้ศึกษาในนามปากกา Neo Hippie ได้เสนอเรื่องราวการทำงานเพลงในสารคดีเรื่อง Yofarth in the ghost house เผยแพร่ในนิตยสารรีซาวนด์ (2547 : 70-73) ซึ่งนิยามของวง โยฟาธ์ โดยสรุปคือ “... พวกเกิดมาซ้ำชาติ ชาติที่แล้วเป็นเช่นไร ชาตินี้ก็เป็นเช่นนั้น ชาตินี้คุณเห็นพวกเขาเป็นนักดนตรี สรุปว่าชาติที่แล้วๆ มา พวกเขาก็เป็นนักดนตรี ตะลอนแบกเครื่องดนตรี สร้างสรรค์งานเพลงไปเรื่อยๆ...”

ในขณะที่ ประวิทย์ ชุมจันทร์ เล่นดนตรีกับวง โยฟาธ์ ต่อมาก็ได้ร่วมกับวงโยฟาธ์เล่นดนตรีแบ็คอัพให้กับ อารักษ์ อาภากาศ หลังจากลาออกจากวงโยฟาธ์ก็ได้เป็นมือกีตาร์ให้กับวงไทลากูน เป็นมือเบสวงลิกอร์ซอง และเป็นนักดนตรีแบ็คอัพให้กับ วงมาลีฮวนน่า 9k,]efy[

ประวิทย์ ชุมจันทร์ มีความสามารถในการแต่งเพลง เล่นกีตาร์ และเบสกีตาร์ ได้ดีเกินวัย สนใจศึกษาโปรแกรมคอมพิวเตอร์เพื่อการบันทึกเสียงด้วยตนเอง เป็นนักดนตรีที่ใฝ่รู้ เป็นนักเดินทาง นักแสวงหา และตั้งใจพัฒนาทักษะทางดนตรีอย่างต่อเนื่อง ครั้งหนึ่งในช่วงเกิดธรณีวิบัติภัยสึนามิ ได้เดินทางไปเล่นดนตรีที่เกาะยาม จ.ระนอง และขยันนั่งฝึกซ้อมกีตาร์เบสจนรุ่งเช้า และสามารถหนีเอาตัวรอดจากคลื่นยักษ์สึนามิได้ทันท่วงที

ทัศนคติ และความใฝ่ฝันทางดนตรี

ทัศนคติในการมองโลกที่ ประวิทย์ ชุมจันทร์ ได้เสนอผ่านงานประพันธ์เพลง “หยุด... อย่าร้องไห้” เป็นภาพสะท้อนความคิดหนึ่ง ที่ต้องการปลอบประโลมคนท้อแท้สิ้นหวัง ให้มีกำลังใจสู้ต่อไป เนื้อหาดังนี้

ต่างต้องเจอเรื่องราวมากมาย บนโลกผุ ๆ ใบนี้
ต่างก็มีฝันกันทุกคน ใช่ไหม
หากฝันนั้นยิ่งดู ยิ่งไกล เกินจะก้าวไป
อย่าเพิ่งท้อ อย่าเพิ่งหมดหวัง นะเธอ
เพราะว่าเธอ ยังต้องเจอ เรื่องราวอีกมากมาย
เพราะว่าเธอ ยังต้องเจอ กับใครต่อใครหลายคน

ฯ ล ฯ

(รีซาวนด์,หยุด...อย่าร้องไห้ : 2547)

ประวิทย์ ชุมจันทร์ หรือชื่อเล่นที่นักดนตรีรุ่นพี่ในกลุ่มเรียกว่า “เจ้าติ” มีความมานะบากบั่นในการฝึกซ้อมดนตรีด้วยตนเองอย่างน่าชื่นชมยิ่ง ดังที่ผู้ศึกษาได้เสนอเป็นบทความเผยแพร่สู่สาธารณะในคอลัมน์บันทึกเพลงทักษิณ นสพ.สมิหลาไทมส์ ความว่า “...*เจ้าติ* นี่คือชื่อมือเบสดาวรุ่งที่ไม่ได้เรียนดนตรี เบสห้าสายเล่นด้วยน้ำเสียงทุ้ม หนัก แน่น รวดเร็วเหมือนเด็กซน คืออัจฉริยภาพของคนเกเรมุดรั้วโรงเรียน เป็นภาพแทนความภูมิใจในกลุ่มเด็กดื้อไร้โอกาส สมาชิกหนึ่งแห่งวง *โยฟาธ์* นักดนตรีสนับสนุนศิลปินคนเดินดิน – *อารักษ์ อาภากาศ*...” (2547 : 15)

สรุป

ประวิทย์ ชุมจันทร์ เกิดในอำเภอขนอม จังหวัดนครศรีธรรมราช เริ่มฝึกหัดกีตาร์ด้วยตนเองและเรียนรู้ทฤษฎีดนตรีจากนักดนตรีรุ่นพี่และศึกษาจากหนังสือเพลง ต่อมาจึงได้นักดนตรีอาชีพรุ่นพี่จาก วงกลุ่มชน เป็นครูสอน

ประวิทย์ ชุมจันทร์ ได้ร่วมกับ ยา คุรุครรชิต ก่อตั้งวงดนตรีแนวร็อก ชื่อวง โยฟาธ์ และต่อมาก็ได้เล่นดนตรีให้กับ อารักษ์ อาภากาศ เป็นมือกีตาร์ให้กับวงไทลากูน เป็นมือเบสวงลิกอร์ซอง และเป็นนักดนตรีแบ็คอัพให้กับ วงมาลีฮวนน่า

ประวิทย์ ชุมจันทร์ มีความสามารถในการแต่งเพลง เล่นกีตาร์ และเบสกีตาร์ ได้ดีเกินวัย สนใจศึกษาโปรแกรมคอมพิวเตอร์เพื่อการบันทึกเสียงด้วยตนเอง เป็นนักดนตรีที่ใฝ่รู้ เป็นนักเดินทาง นักแสวงหา และตั้งใจพัฒนาทักษะทางดนตรีอย่างต่อเนื่อง ครั้งหนึ่งในช่วงเกิดธรณีวิบัติภัยสึนามิ ได้เดินทางไปเล่นดนตรีที่เกาะยาม จ.ระนอง และขยันนั่งฝึกซ้อมกีตาร์เบสจนรุ่งเช้า และสามารถหนีเอาตัวรอดจากคลื่นยักษ์สึนามิได้ทันท่วงที

ทัศนคติในการมองโลกที่ ประวิทย์ ชุมจันทร์ ได้เสนอผ่านงานประพันธ์เพลง “หยุด... อย่าร้องไห้” เป็นภาพสะท้อนความคิดหนึ่งที่ต้องการปลอบประโลมคนท้อแท้สิ้นหวัง ให้มีกำลังใจสู้ต่อไป

1.2.2.3 ประเสริฐ ชุมภูแดง

ประวัติโดยย่อ

ชื่อเล่น “สุราษฎร์” เกิดวันที่ 30 เดือน มิถุนายน พ.ศ. 2517 ภูมิลำเนาเดิม จ.สุราษฎร์ธานี ที่อยู่ปัจจุบัน บ้านพระจันทร์เรืองฤทธิ์ ต.โพธิ์เสด็จ อ.เมือง จ.นครศรีธรรมราช บิดาชื่อ เฉลิม มารดา ชื่อ ประทุม มีพี่น้อง จำนวน 9 คน เป็นบุตรคนที่ 7 ของครอบครัว

การศึกษา จบชั้นประถมศึกษาปีที่ 6

ประสบการณ์และผลงานทางดนตรี

เริ่มเล่นดนตรีเมื่ออายุ 18 ปี เครื่องดนตรีชิ้นแรก คือ กีตาร์ ครูดนตรีคนแรก คือ อานะนาคร ครูผู้สอนดนตรี อ.อู๊ด วัฏจักร, อ.ติ๊ก สันกาลา, อ.นิยุติ สงสมพันธุ์, อ.ติ๊ก ไทลากูน, อ.ภิญโญ ด้ามขวาน, อ.สุเมธ สะพาน

เคยเล่นดนตรีตามริมฟุตปาธช่วยโครงการอาหารกลางวัน เด็กนักเรียนโรงเรียน “นพกะ” วัดปากบ่อ เขตพระโขนง กรุงเทพมหานคร เคยตระเวนเล่นดนตรีตามผับ บาร์ และร้านอาหารใหญ่ๆ อาทิ ร้านตะวันแดงสาดแสงเดือน ร้านพรรคกระยาจก เคยร่วมเรียกร้องสิทธิมนุษยชน เสรีภาพประชาธิปไตย ร่วมกับนิสิตนักศึกษาประชาชนในนามองค์กร“แนวร่วมประชาชนพิทักษ์ประชาธิปไตย” มี “ลุงดวง พลีรัตน์” เป็นประธานองค์กร มีอุดมการณ์ร่วมด้วยการเล่นดนตรีไม่ว่าเวทีใดโดยไม่มีค่าจ้าง แล้วแต่จิตศรัทธา อย่างเช่นเวทีลาน ส.ว.ป. มหาวิทยาลัยรามคำแหง เวทีท้องสนามหลวง หน้ารัฐสภา หน้าอนุสาวรีย์ประชาธิปไตย หรือตามวัด ตามโรงเรียนและชนบทห่างไกล เคยไปเล่น

ดนตรีหารายได้ช่วยชาวเขาเผ่า “อาข่า” ที่ จ.เชียงราย และชาวเลฝั่งอันดามัน ร่วมสร้างโรงเรียนสุรัสวดี กับกรมประมง จ.พังงา และอีกหลายพื้นที่ตามถิ่นทุรกันดาร

ได้บันทึกเสียงเป็นครั้งแรกในลักษณะงานทำเองขายเอง ในชื่อ “สุราษฎร์ ราษฎร” ชื่อชุด “เพลงชีวิต” มีสมาชิก คือ สุราษฎร์ ชุมภูแดง, สุธานี ชุมภูแดง และ เสาวรส จันทร์เรืองฤทธิ์ เพลงทั้งหมด แต่งคำร้องและทำนองเอง

ประเสริฐ ชุมภูแดง กล่าวถึงความมุ่งมั่นในการทำงานดนตรีว่า “ขณะชีวิตผกผัน แต่ยังมีความต่อเนื่องทางดนตรีไม่เปลี่ยนแปลง ยังคงประพันธ์เพลงอยู่เป็นเนืองนิตย์ ตามสภาวะ ตามเหตุการณ์และความรู้สึก ควบคู่ไปกับการตระเวนเล่นดนตรีหาประสบการณ์ เพื่อผลงานที่ดีต่อไป” (ประเสริฐ ชุมภูแดง. บทสัมภาษณ์ : 2547)

ทัศนคติและความใฝ่ฝันทางดนตรี

ประเสริฐ ชุมภูแดง ได้ให้สัมภาษณ์ต่อผู้ศึกษา ถึงทัศนคติและความใฝ่ฝันทางดนตรี ความโดยย่อดังนี้ “...อยากให้รัฐบาลมีหน่วยงานรองรับ อุ้มชูคนทำงานดนตรี ด้านวัฒนธรรม และความเป็นอยู่ของผู้ยากไร้ เพื่อสิทธิมนุษยชน เสรีภาพ และประชาธิปไตย คำนึงการดำรงชีพของคนชั้นรากหญ้า เพื่อความสมดุลย์ทัดเทียม ไม่ต้องอัตคัดฝืดเคือง สมมุติถ้าเป็นจริงได้ ต้องผลักดันสนับสนุนให้มี “กรมดนตรี” อย่างเป็นรูปธรรมขึ้นมา เพื่อความชัดเจนของคนทำงานดนตรีที่แท้จริง เพราะดนตรีมีบทบาทสำคัญทางอารมณ์ ความคิด ชีวิตและจิตใจ ความใฝ่ฝันในการทำงานทางดนตรีก็เพื่อสืบสานศิลปะวัฒนธรรม เพื่อคนดีของแผ่นดินและคนจนแห่งชาติ เพื่อธรรมชาติและทรัพยากรให้คงอยู่ชั่วลูกชั่วหลานสืบไป ความหวังอย่างที่สอง คือการได้บันทึกเสียงและตระเวนเล่นดนตรีทั่วเมืองไทยและต่างประเทศ ให้เป็นที่ลือเลื่องรุ่งเรืองและให้มีความคิดเป็นที่ยอมรับโดยทั่วไปในสังคมโลก ความหวังอีกอย่าง คือ ต้องการเป็นมือกีตาร์ระดับ Super Star และนักแต่งเพลงมืออาชีพระดับแนวหน้า หากมีลมหายใจ ยังต้องทำต่อไปอย่างไม่สิ้นหวัง” (ประเสริฐ ชุมภูแดง.บทสัมภาษณ์ : 2547)

สรุป

ประเสริฐ ชุมภูแดง มีภูมิลำเนาเดิมอยู่ในจังหวัดสุราษฎร์ธานี เมื่อจบชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 6 ก็ได้เดินทางเข้าทำงานในโรงงานเคาะสังกะสีที่กรุงเทพมหานคร จนเมื่อได้เริ่มฝึกกีตาร์ ชีวิตจึงผกผันออกจากโรงงานไปเป็นนักดนตรีอาชีพ ได้อุทิศตนเล่นดนตรีร่วมกับสมาชิกวง “ราษฎร” พร้อมทั้งแต่งเพลงแนวสร้างสรรค์สังคมอยู่เป็นนิจ

ประเสริฐ ชุมภูแดง ได้บันทึกเสียงเพลงที่แต่งเองเป็นครั้งแรกในลักษณะงานใต้ดิน ชื่อชุด “หัวใจบรรเลง” มีสมาชิกวง “ราษฎร” ร่วมเล่นดนตรีอุทิศให้กิจกรรมต่างๆ อยู่เป็นนิจ พร้อมทั้งแต่งเพลงแนวสร้างสรรค์สังคมอย่างสม่ำเสมอ

ประเสริฐ ชุมภูแดง มีทัศนคติและความใฝ่ฝันทางดนตรี คือ “อยากให้รัฐบาลมีหน่วยงานรองรับ อุ้มชูคนทำงานดนตรี ด้านวัฒนธรรม และความเป็นอยู่ของผู้ยากไร้ เพื่อสิทธิมนุษยชน เสรีภาพ และประชาธิปไตย คำนึงการดำรงชีพของคนชั้นรากหญ้า เพื่อความสมดุลย์ทัดเทียม ไม่ต้องอัตคัดฝืดเคือง สมมุติถ้าเป็นจริงได้ ต้องผลักดันสนับสนุนให้มี “กรมดนตรี” อย่างเป็นรูปธรรมขึ้นมา เพื่อความชัดเจนของคนทำงานดนตรีที่แท้จริง เพราะดนตรีมีบทบาทสำคัญทางอารมณ์ ความคิด ชีวิตและจิตใจ”

1.2.2.4 **พีชพงศ์ พิทักษ์**

ประวัติโดยย่อ

ชื่อเล่น “โอ” “พืช” ฉายาในวงการดนตรี “พืช สะพาน” เกิดวันที่ 15 มีนาคม พ.ศ. 2510 ภูมิลำเนาเดิม อำเภอชะอวด จังหวัดนครศรีธรรมราช ที่อยู่ปัจจุบัน 72 หมู่ 1 ต.ไชยสถาน อ.เมือง จ.น่าน 55000

บิดา ชื่อ เพื่อม พิทักษ์ มารดา ชื่อ สำเร็จ พิทักษ์ พี่น้อง 3 คน เป็นบุตรคนที่ 3 ของครอบครัว

ผู้ศึกษาได้นำเสนอบทความเรื่อง “ให้เพลงทำหน้าที่ของมันไป” เกี่ยวกับ พีชพงศ์ พิทักษ์ ในวารสาร “สารนครศรีธรรมราช” (2546 : 91 - 92) ความโดยสรุปว่า

> *พีชพงศ์ พิทักษ์*” นักร้อง นักดนตรี นักแต่งเพลง นักพูด นักคิด นักเขียน ปัญญาชนผู้ติดครุยสองสถาบัน และข้าราชการหนุ่มระดับ 6 ในตำแหน่งรองหัวหน้าศูนย์พัฒนาและสงเคราะห์ชาวเขา จังหวัดน่าน
>
> วัยเยาว์ของ พีชพงษ์ เติบโตใกล้ลำน้ำแห่งท้องทุ่งของอำเภอชะอวด จังหวัดนครศรีธรรมราช ชีวิตเด็กของเขาผูกพันอยู่กับของเล่นพื้นบ้าน เช่น ว่าวนก ดาบไม้ปอ และปี่ซังข้าว มีวิถีที่เงียบเชียบอยู่ในโลกส่วนตัวและการตั้งคำถามต่อสรรพสิ่งในแง่มุมที่ชวนคิด ตอนเด็กชอบพูดกับสุนัข และนั่งเหม่อตามคันนาดูฝูงวัวได้อย่างเนิ่นนาน
>
> จากโรงเรียนประจำอำเภอในระดับมัธยมต้น เขาเดินทางเพื่อศึกษาต่อระดับมัธยมปลายที่โรงเรียนเบญจมราชูทิศ นครศรีธรรมราช

ประสบการณ์ และผลงานทางดนตรี

ผู้ศึกษาได้นำเสนอในบทความชิ้นเดียวกัน ถึงบทเพลงที่สร้างชื่อเสียงในการประพันธ์ คำร้อง ทำนอง เล่นดนตรี และการขับร้องของ พีชพงศ์ พิทักษ์ ในนามวงสะพาน คือ เพลงสะพานไม้หมาก กล่าวถึง แรงบันดาลใจในการแต่งเพลงจากสถานที่ซึ่งผูกพันมาแต่วัยเยาว์ (2546 : 90 - 93)

เนื้อร้องเพลง สะพานไม้หมาก บางส่วน มีดังนี้

ฯลฯ
โอ สายธารวันนี้เปลี่ยนแปลง
น้ำไหลแรงกลับแห้งเหือดหาย
เหมือนน้ำใจน้อง ทำพี่ข้องหมองใจ
หนีไป กับใคร อยู่ไหนไม่รู้
มาวันนี้ไม่มีแล้วพานไม้หมาก
สองฝั่งฟากสะพานคอนกรีตทอดยาวข้ามคลอง
น้ำล่องไหล เปลี่ยนทิศทาง น้องลืมหาย หนีหน้าพ้น
พานยิ่งใหญ่ น้องยิ่งไกลสูญเลยลับตา
ฯลฯ

(สะพาน, สะพานไม้หมาก : 2540)

ทัศนคติ และความใฝ่ฝันทางดนตรี

ในบทความดังกล่าว ผู้ศึกษา ได้กล่าวถึงทัศนคติ และความใฝ่ฝันทางดนตรีของ พีชพงศ์ ที่แทรกอยู่ในเพลง ว่า “สะพานไม้หมาก ทำหน้าที่ขับกล่อมวิญญาณคนไกลถิ่นให้หวนรำลึกถึงลำคลองเก่าแก่ที่บ้านเกิดอีกครั้ง สื่อสำเนียงปักษ์ใต้โดยไม่มีภาษากลางผสมอยู่ร้อยรัดเป็นท่วงทำนองเรียบง่าย แต่หามีท่อนใดขัดขืนฝืนความรู้สึกไม่ นั่นเป็นเอกลักษณ์หนึ่งในการประพันธ์เพลงภาษาถิ่นใต้ของ พีชพงศ์ พิทักษ์” และกล่าวว่า เพลงสะพานไม้หมาก ได้ “สะท้อนภาพลักษณ์แห่งยุคสมัยในสังคมที่เปลี่ยนไปมาเป็นระยะเวลาหลายปี ตามสถานีวิทยุหรือในร้านเหล้าเพื่อชีวิต จะได้ยินเพลงนี้แทรกผ่านเพลงฮิตยอดนิยมต่าง ๆ อย่างเงียบเหงา ในค่ำคืนหนึ่ง พีชพูดกับผมว่า “*ให้เพลงทำหน้าที่ของมันไป เพราะเพลงจะอยู่ในที่ของมันตราบนาน นานกว่าชีวิตเรา* ” (2546 : 92 - 93)

สรุป

พีชพงศ์ พิทักษ์ เติบโตในครอบครัวข้าราชการ ภูมิลำเนาเดิมอยู่อำเภอชะอวด จังหวัดนครศรีธรรมราช เริ่มหัดเล่นกีตาร์ตอนเริ่มเรียนมัธยมปลาย ศึกษาดนตรีด้วยตนเองพร้อมทั้งฝึกแต่งเพลงไปในขณะเดียวกัน

พีชพงศ์ พิทักษ์ มีวิธีการเขียนเพลงโดยใช้สำเนียงภาษาใต้โดยไม่มีภาษากลางเจือปน เป็นเอกลักษณ์เด่นเฉพาะตัวของเขา ตัวอย่างเพลง “สะพานไม้หมาก” ที่เขาประพันธ์นั้น นับเป็นเพลงแนวโฟล์คซองเพื่อชีวิตเพลงแรกที่มีคำพื้นถิ่นของภาคใต้อย่างชัดเจน ทั้งยังอยู่บนรากฐานของทฤษฎีดนตรีสากลอย่างลงตัวโดยที่ไม่มีกลิ่นอายภาษากลางเจือปน แต่สามารถสื่อสารกับผู้ฟังให้เข้าใจกันได้ทั่วประเทศ

ปัจจุบัน (พ.ศ.2550) พีชพงศ์ พิทักษ์ ยังคงเป็นข้าราชการทำงานอยู่กับชาวไทยภูเขาตามดงดอยต่างๆ ในจังหวัดน่าน โดยใช้ดนตรีเป็นสื่อในการพัฒนาสังคมและสงเคราะห์ชาวเขา นอกจากนั้นยังใช้เวลาว่างแต่งเพลง ร้องเพลง และฝึกซ้อมดนตรีอย่างสม่ำเสมอ เมื่อใดที่เขาได้เดินทางกลับไปเยี่ยมมาตุภูมิ ณ จังหวัดนครศรีธรรมราช ก็จะใช้เวลาว่างร่วมแสดงดนตรีหรือเข้าห้องบันทึกเสียงกับเพื่อนพ้องเพื่อทำงานเพลงสร้างสรรค์สังคมอย่างต่อเนื่อง

1.2.2.5 รังสฤษฏ์ ภู่รังไหม

ประวัติโดยย่อ

ชื่อเล่น “ตาเอ” “รุงรัง” ฉายาในวงการดนตรี “รัง โปรแกรมเมอร์” เกิด 20 สิงหาคม พ.ศ.2509 ภูมิลำเนาเดิม อ.เมือง จ.นครศรีธรรมราช ที่อยู่ปัจจุบัน 1242 / 39 ถ.บ่ออ่าง ต.คลัง อ.เมือง จ.นครศรีธรรมราช สถานที่ทำงาน ห้องบันทึกเสียง วี.เอ็ม.สตูดิโอ ซ.นาวัด อ.เมือง จ.นครศรีธรรมราช

บิดา ชื่อ สิทธิชัย ภู่รังไหม มารดา ชื่อ ประทุม ภู่รังไหม พี่น้อง จำนวน 5 คน เป็นบุตรคนที่ 1 ของครอบครัว สถานภาพ สมรส มีบุตร 2 คน

การศึกษา ระดับมัธยมศึกษาชั้นปีที่ 3 ร.ร.อำมาตย์พิทยานุสรณ์ จ.นครศรีธรรมราช ระดับ ปวช. วิทยาลัยศิลปหัตถกรรมนครศรีธรรมราช จ.นครศรีธรรมราช (ไม่จบ) เข้าเรียนสถาบันอิเล็กทรอนิกส์กรุงเทพรังสิต จ.ปทุมธานี (ไม่จบ)

ประสบการณ์และผลงานทางดนตรี

เริ่มเล่นดนตรีเมื่ออายุ 17 ปี โดยเป็นนักร้องนำของวง ครูดนตรีคนแรก ชนินท์ สังขมา เป็นเพื่อนรักที่ชวนกันศึกษาโน้ตดนตรี เข้าเรียนดนตรีที่ สถาบันยามาฮ่า ตลาดหัวอิฐ จังหวัด

นครศรีธรรมราช และศึกษาดนตรีด้วยตนเองจากการฝึกโน้ตกลองในสวนอาหารเกือบทุกที่ในจังหวัดนครศรีธรรมราช

รังสฤษฏ์ ภู่รังไหม ได้ให้ข้อมูลต่อผู้ศึกษาถึงประสบการณ์ทางดนตรี ความโดยสรุปว่า “หลังจากจบ ม.3 ก็เริ่มเล่นดนตรีตามงานบวชในจังหวัด ทั้งเรียนและทำงานไปด้วย อายุ 21 ปี เริ่มฝึกอ่านโน้ตสากล ฝึกหัดได้ 10 วันก็ได้ทำงานเป็นนักดนตรีประจำในร้านอาหารที่จังหวัดนครศรีธรรมราช หลังจากนั้นจึงเดินทางเล่นดนตรีอาชีพตามจังหวัดต่างๆ ในภาคใต้ เช่น จ.กระบี่, จ.สุราษฎร์ธานี, จ.สงขลา, จ.ภูเก็ต, จ.ตรัง, จ.พัทลุง และกรุงเทพมหานคร ได้ทำงานในห้องบันทึกเสียง VM Studio ซ.นาวัด จ.นครศรีธรรมราช โดยรับตำแหน่งเป็นโปรแกรมเมอร์ ดีไซน์เสียงกลอง ปัจจุบันทำงานเป็นนักดนตรีอาชีพในตำแหน่งกลองชุด” (รังสฤษฏ์ ภู่รังไหม.บทสัมภาษณ์.2547)

ศุภกร วงศ์เมฆ หรือ ตุด นาคอน นักร้อง นักดนตรี ได้ให้สัมภาษณ์ต่อผู้ศึกษาเผยแพร่ใน หนังสือพิมพ์สมิหลาไทมส์ ฉ.95 เกี่ยวกับการทำงานของ รังสฤษฏ์ ภู่รังไหม หรือ รุงรัง ว่า "รุงรังเป็นโปรแกรมเมอร์มืออาชีพ ผมยกให้เป็นมืออาชีพเพราะเขามีกฎเกณฑ์ กฎกติกาที่เขาเข้าใจและทำออกมาได้ดี น่าฟัง” (2547 : 15)

ผลงานและความประทับใจทางดนตรี

1. เคยประกวดดนตรีที่ อ.ท่าศาลา จ.นครศรีธรรมราช ได้ที่ 2 ประเภทประชาชน
2. ขณะที่เรียนวิทยาลัยศิลปหัตถกรรมนครศรีธรรมราช เข้าประกวดดนตรีสายอาชีวะ ได้ที่ 2
3. เคยเล่นดนตรีให้ Eric Clapton เจ้าของเพลงดังระดับโลกฟัง ในงานบวชนาคที่ อำเภอเกาะสมุย จังหวัดสุราษฎร์ธานี
4. เป็นโปรแกรมเมอร์ให้ ศุภกร วงศ์เมฆ หรือ ตุด นาคอน ในชุด เรียงร้อยรอยใต้ : เมษายน 2547
5. เป็นโปรแกรมเมอร์ให้วงสะพาน ชุดที่ 3 - วิถีอิสระ (2547) และชุดที่ 4 – ใต้ลมรัก (2548)
6. เป็นโปรแกรมเมอร์ให้นักร้อง นักดนตรี ของทางปักษ์ใต้ในหลายคณะ
7. พ.ศ.2545 - 2546 เล่นดนตรี เดินสายทางภาคเหนือกับวง ไทลากูน
8. พ.ศ.2547 – 2548 เป็นมือกลองของวงลิกอร์ซอง
9. พ.ศ.2548 – 2550 เป็นโปรแกรมเมอร์ประจำห้องบันทึกเสียง V.M.Studio อ.เมือง จ.นครศรีธรรมราช

ทัศนคติและความใฝ่ฝันทางดนตรี

รังสฤษฏ์ ภู่รังไหม ได้ให้ทัศนคติเกี่ยวกับการเป็นนักดนตรีอาชีพ โดยกล่าวว่า “การเป็นนักดนตรีที่ดีต้องศึกษา เมื่อได้ศึกษาต้องนำเสนอผลงาน เมื่อนำเสนอเสร็จก็ต้องถ่ายทอดให้คนรุ่นต่อไปได้ศึกษาต่อ”

เกี่ยวกับความใฝ่ฝันด้านดนตรีที่มีต่อจังหวัดบ้านเกิดนั้น รังสฤษฏ์ ได้ให้สัมภาษณ์ต่อผู้ศึกษาว่า “อยากให้คนทั้งจังหวัดเล่นดนตรีเป็น” (รังสฤษฏ์ ภู่รังไหม. บทสัมภาษณ์ : 2547)

สรุป

รังสฤษฏ์ ภู่รังไหม มีภูมิลำเนาอยู่ที่จังหวัดนครศรีธรรมราช เรียนศิลปะได้ระยะหนึ่งจึงหันมาสนใจและเอาดีทางดนตรี โดยศึกษาจากสถาบันดนตรีในจังหวัดและเพื่อนนักดนตรีรุ่นพี่พร้อมทั้งทำงานเล่นดนตรีประจำตามสวนอาหาร เมื่อเริ่มล้าจากการเล่นดนตรีประจำตามสวนอาหารจึงศึกษาและทำงานเป็นโปรแกรมเมอร์ในห้องบันทึกเสียงของเพื่อนนักดนตรี

รังสฤษฏ์ ภู่รังไหม มีความสามารถในการสร้างสรรค์โปรแกรมกลองโดยการผสมผสานจังหวะพื้นบ้าน เช่น ตะลุง รำวง รองเง็ง ให้มีสำเนียงและลีลาทันสมัยชวนฟัง โดยทั่วไปเขามีประจำเป็นโปรแกรมเมอร์ในห้องบันทึกเสียง และใช้เวลาเดินทางเล่นดนตรีกับวงลิกอร์ซอง เป็นสมาชิกสมทบของกลุ่มนักดนตรีเอ็กโซติกในหน้าที่โปรแกรมเมอร์และซาวน์มิกซ์

รังสฤษฏ์ ภู่รังไหม ได้ให้ทัศนคติเกี่ยวกับการเป็นนักดนตรีอาชีพ โดยกล่าวว่า “การเป็นนักดนตรีที่ดีต้องศึกษา เมื่อได้ศึกษาต้องนำเสนอผลงาน เมื่อนำเสนอเสร็จก็ต้องถ่ายทอดให้คนรุ่นต่อไปได้ศึกษาต่อ” เกี่ยวกับความใฝ่ฝันด้านดนตรีที่มีต่อจังหวัดบ้านเกิดนั้น เขากล่าวว่า “อยากให้คนทั้งจังหวัดเล่นดนตรีเป็น”

1.2.2.6 ศุภกร วงศ์เมฆ

ประวัติโดยย่อ

ชื่อเล่น “ตุด” ฉายาในวงการดนตรี “ตุด นาคอน” เกิดวันที่ 1 เดือนพฤษภาคม พ.ศ. 2520 ภูมิลำเนาเดิม อ.ปากพนัง จ.นครศรีธรรมราช ที่อยู่ปัจจุบัน ซ.นาวัด อ.เมือง จ.นครศรีธรรมราช สถานที่ทำงาน ห้องบันทึกเสียง วี.เอ็ม.สตูดิโอ ซ.นาวัด อ.เมือง จ.นครศรีธรรมราช

บิดาชื่อ นายเสียน วงศ์เมฆ มารดา ชื่อ นางสมจิตร วงศ์เมฆ มีพี่น้อง จำนวน 4 คน เป็นบุตรคนที่ 4 ของครอบครัว

การศึกษา ระดับประถมศึกษาปีที่ 6 ร.ร.วัดเสมาเมือง จ.นครศรีธรรมราช ระดับมัธยมศึกษาปีที่ 3 ร.ร.โยธินบำรุง จ.นครศรีธรรมราช ะดับ ปวช. วิทยาลัยเทคนิค จ.นครศรีธรรมราช ระดับ ปวส. วิทยาลัยเทคนิค จ.นครศรีธรรมราช

ประสบการณ์และผลงานทางดนตรี

ผู้ศึกษาได้นำเสนอประสบการณ์ทางดนตรีของ ศุภกร วงศ์เมฆ หรือ ตุด นาคอน เผยแพร่ในหนังสือพิมพ์ทางไท ฉบับที่ 5 คอลัมน์วิถีอิสระ (2548 : 11) ความโดยสรุปดังนี้

"...ชีวิตวัยเยาว์ นิยมร้องเพลงให้เพื่อนฟัง ชอบตั้งวงดนตรีกับเพื่อนๆ ในซอยใกล้บ้าน ใช้ จาน หม้อ กะละมัง เป็นเครื่องดนตรี เล่นดนตรีตามซอยเล็กๆ ที่บ้านมีวงดนตรีของพี่ชาย เป็นวงของเด็กนักเรียนพาณิชย์ ตุดจึงได้เห็นกีตาร์เป็นครั้งแรกในตอนนั้น ซึ่งคงเรียนอยู่ประมาณชั้น ป.๒ หรือ ป.๓ ด้วยใจรักจึงได้เริ่มหัดเล่นกีตาร์ตอนเรียนชั้น ม.๑ เพลงแรกที่ฝึกและร้องอย่างมั่นใจสูงสุด คือ ที่นี่ไม่มีครู โดยเล่นแต่คอร์ด Am ตลอดทั้งเพลง ก่อนตุดได้เป็นนักดนตรีอาชีพ มีวงดนตรีที่ก่อตั้งกันมาประมาณ ๓ วง คือ วงเด็ก ๆ ไม่มีชื่อ เคาะจาน กะลา กะละมัง ถัง พอเรียนชั้น ม.๓ ก็ได้ก่อตั้งวง ชื่อ คนหนำ เล่นแต่ในขนำข้างซอยนาวัด มีสมาชิกยุคสร้างขนำเล่นประจำอยู่สี่คน เมื่อเติบใหญ่เป็นวัยรุ่นจึงร่วมตระเวนเล่นดนตรีแบบเวียนครกกับวงนักศึกษาวิทยาลัยเทคนิคและวิทยาลัยไทยบัณฑิต...

...เริ่มประกวดดนตรีตอนเรียนวิทยาลัยเทคนิคนครศรีธรรมราช ในงานขององค์การช่างเทคนิคแห่งประเทศไทย และองค์การช่างเทคนิคระดับภาคใต้ ได้ลำดับที่ ๒ สองปีซ้อน โดยใช้เพลงที่เขียนเองเข้าประกวด คือ เพลงขี้เหล็ก จนได้รับฉายาว่า "ไอ้ขี้เหล็ก!!"

สำหรับที่มาของเสียงร้องห้าว ทรงพลัง ก็เพราะต้องร้องเล่นตามวงเหล้าบ่อยๆ ไม่มีเครื่องขยายเสียง ส่งเสียงแข่งกับคอเหล้า ขี้เมา อาศัยวิธีการตะโกน ร้องให้เต็มเสียง เต็มพลัง จนเพื่อนขลาดกลัว ไม่ค่อยได้ร้องเพลงไพเราะลึกซึ้งหวานเย็นแบบจีบสาว ไม่เคยมีสาวๆ นั่งฟังเพลงอยู่ข้างๆ เหตุที่เลือกร้องเพลงเพราะขี้เกียจเดินไปซื้อเหล้าและกับแกล้มให้เพื่อนกิน คอเหล้ารู้ใจเลยยกเว้นให้นั่งร้องเพลงกล่อมขี้เมาอยู่อย่างเดียว ขณะร้องตะโกนอย่างสนุกสนานก็มักจะมี ลูกหิน สากกระเบือ ปลิวว่อนลงบนหลังคาขนำเป็นประจำ หรือบางทีเพื่อนขี้เมาก็ต่อยตี เชือดคอกันเลือดอาบ จนถือเป็นเหตุการณ์ปกติ..."

สำหรับผลงานเพลงที่ประสบความสำเร็จของ ศุภกร วงศ์เมฆ คือ เพลงแต่ก่อน เนื้อหาพูดถึง แผ่นดินเกิดของผู้ประพันธ์ การหวนรำลึกถึงสายราก วิถีชีวิตและวัฒนธรรมแบบดั้งเดิม ที่กำลังเสื่อมสลายไปพร้อมโลกยุคใหม่ที่เข้าคุกคาม เนื้อหาบางส่วนดังนี้

มาฟังเรื่องราวที่พ่อเฒ่าแกเล่าให้ฟัง
จากดินแดนปากนังจนถึงหลังเมืองคอน
มรดกตกทอดจากสมัยแต่ก่อน
ดินแดนเมืองคอนมีรำฟ้อนด้ามขวาน นะสาวเหอ...
ฯ ล ฯ

ตอนนี้เรื่องราวที่พ่อเฒ่าแกเล่าให้ฟัง
มีแต่เพียงความหลังกับของที่พังแต่ก่อน
ข้าวของมันแพงจนสิ้นแรงคนคอน
วัฒนธรรมเสื่อมคลอนประเพณีมันเสื่อมหาย
ผู้คนทำบาป ธรรมชาติหายไป
นาที่ทำก็ทิ้งหาย เหลือแต่รอยตีนควาย
กับซากคันไถ เหี้ยน เหี้ยน
ผู้คนขึ้นจากนา ขึ้นไปไขว่คว้าในเมืองกรุง
เปลี่ยนจากผ้าถุงมานุ่งกางเกงยีนส์
และทิ้งให้พ่อเฒ่าแกเฝ้าคอย
สาวเหอ พ่อเฒ่าแกเฝ้าคอยโล้
หวังหลานน้อยกลับมา
กลับจากเมืองฟ้า
แล้วกลับมาหาแกมั้ง
นะสาวเหอ

(นาคอน. แต่ก่อน : 2540)

ผู้ศึกษาได้นำเสนอบทสัมภาษณ์ ศุภกร วงศ์เมฆ เผยแพร่ใน นสพ.สมิหลาไทมส์ ฉบับที่ 93 (2547 : 15) ถึงอิทธิพลที่ได้รับและความเป็นมาของเพลง แต่ก่อน ความโดยสรุปดังนี้

“ได้มาจากพ่อเฒ่า เพราะว่าท่านมีอิทธิพลต่อชาวบ้านและผู้คนละแวกนั้น พ่อเฒ่าสิ้นเมื่ออายุ 108 ปี (พ.ศ.2545) ท่านเล่าประวัติพวกนี้ให้ฟังตลอด เป็นคนที่แข็งแรงมาก ตอนที่ผมเด็ก ๆ สักห้าหกขวบ ท่านแบกขึ้นบ่าไปเที่ยวสวนสัตว์ ตอนนั้นอายุก็ปาไปแปดสิบกว่าปีแล้วล่ะ ชาวบ้านแถวนั้นเกิดมาเห็นท่านหัวขาวกันแล้ว ท่านแบกจากซอยนาวัด ไปกำแพงเมืองเก่า (ระยะทางประมาณ 1 กิโลเมตร) ช่วงนั้นสวน

สัตว์เก็บค่าผ่านประตู ผู้ใหญ่ 1 บาท เด็ก 50 สตางค์ ไปดูสัตว์ ไปวัด เล่าเรื่องโบราณ

แต่งเพลง *แต่ก่อน* ตอนเรียน ปวช.3 อายุประมาณ 17 – 18 ปี ตอนเขียนนั้นวงการนักศึกษามีการประกวดเพลง ตระเวนประกวดระดับวิทยาลัยไปทั่วภาคใต้ ก็ได้ใช้เพลงเขียนเองประกวด มีเพลง *แต่ก่อน ขี้เหล็ก นกกรง* ซึ่งเป็นที่รู้จักในวงการนักศึกษาเทคนิคในยุคปี 2536 – 2537 แล้วมาเล่นตามผับ ก็มีคนรู้จัก โดยอิทธิพลของเพลงมันทำหน้าที่ของมันเอง"

ทัศนคติและความใฝ่ฝันทางดนตรี

ผู้ศึกษาได้นำเสนอบทสัมภาษณ์ ศุภกร วงศ์เมฆ หรือ ตุด นาคอน เผยแพร่ใน น.ส.พ.สมิหลา ไทมส์ ฉบับที่ 95 (2547 : 15) ถึงทัศนคติที่มีต่อแผ่นดินถิ่นเกิด และความใฝ่ฝันทางดนตรี ความโดยสรุป ดังนี้

(ผู้ศึกษา ถาม) - คุณเคยพูดว่า ไม่ไปไหน จะอยู่เมืองคอน

ตุด - ผมเห็นคนอื่นเขาไป แล้วเขาก็ต้องกลับมา แล้วเราไปทำไม เราอยู่เฉยๆ ดีกว่า แต่พอเขาไปเราก็นั่งดูเขาไปกัน ที่สุดแล้วก็ต้องกลับมา ผมเขียนเพลง กลับบ้านเหอ นี่ก็คือ บรรยากาศความเป็นพื้นบ้าน ความเป็นเราพอหน้าเทศกาลก็ต้องกลับมา เพราะว่าพอถึงหน้าเทศกาลนี่ กรุงเทพฯ เหมือนเมืองร้าง แย่งกันกลับบ้าน บางทีรถชนบ้าง อะไรบ้าง เพื่อจะกลับบ้าน ปีใหม่ เดือนสิบ สงกรานต์ นี่ กรุงเทพฯ ร้าง แสดงว่าคนที่เมืองหลวง หรือเมืองกรุงนี่มีกันอยู่ไม่กี่คนเอง

(ผู้ศึกษา – ถาม) - อยากทำอะไรให้กับเมืองนครฯ นี่บ้าง

ตุด - อยากประกาศให้เห็นว่าเมืองคอนนี่ยิ่งใหญ่สมกับที่เป็นเมืองพระบ้านเราค่อนข้างเป็นเมืองปิดซะเหลือเกิน โดยอะไรหลายๆ อย่างนี่ล่ะ อย่าพูดเลยว่ามันเพราะอะไร พูดก็เหมือนผิด แต่ผมเชื่อได้ว่าคนสมัยโบราณที่เคยเข้ามารุกรานเมืองนครฯ นี่ ไม่เคยเผา ไม่เคยตีพระธาตุ เพราะว่านี่คือเมืองพระ

ถ้าเกิดสงครามขึ้นมานี่ คนที่ยังใช้วิถีธรรมชาติ จะเป็นผู้ที่อยู่รอด ก่อไฟเป็น หุงข้าวด้วยฟืนเป็น ถนอมอาหารเป็น ปิ้งปลาเป็น พวกนี้จะอยู่รอดในภาวะสงคราม ไม่ต้องออกไปไหน อยู่บ้าน กลับเข้าหาธรรมชาติ แต่เด็กทุกวันนี้ มันทำอะไรไม่เป็น เกิดมาก็เตาแก๊สเลย มันไม่ไหว

สรุป

ศุภกร วงศ์เมฆ มีบรรพบุรุษเป็นชาวอำเภอปากพนังที่อพยพเข้าไปอยู่ริมชานเมืองของจังหวัดนครศรีธรรมราช

ศุภกร วงศ์เมฆ หรือ ตุด นาคอน มีความรักดนตรีเป็นชีวิตจิตใจ เขาเป็นผู้นำในการก่อตั้งวงดนตรีร่วมกับเพื่อนๆ มาหลายคณะ และเดินทางแสดงดนตรีในนาม “ตุด นาคอน” โดยมีเพื่อนพ้องวงลิกอร์ซองคอยเล่นสนับสนุน

ทัศนคติทางสังคมที่ปรากฏในเพลง “แต่ก่อน” ที่เขาแต่งในวัย 17 – 18 ปี กลายเป็นเพลงสัญลักษณ์ในแนวเพื่อชีวิตที่ชาวจังหวัดนครศรีธรรมราชต่างร่วมภาคภูมิใจ อดีตและรากเหง้าทางวัฒนธรรมที่แฝงในเพลง มีอิทธิพลทำให้คนไกลถิ่นโดยเฉพาะคนนครศรีธรรมราชคิดถึงบ้านและอยากกลับไปเยือนถิ่นฐาน โดยเฉพาะช่วงเทศกาลสำคัญต่างๆ ในท่อนเพลงที่ว่า “เดือนสิบเอาพองเอาลาพามาให้แกมั้ง” ได้สะท้อนภาพลูกหลานทางวัฒนธรรมของคนจังหวัดนครศรีธรรมราช ที่ผูกพันกับประเพณีวันสารทเดือนสิบอย่างชัดเจน

1.2.2.7 โสวภา ขาวสง

ประวัติโดยย่อ

ชื่อเล่น “โส” ฉายาวงการดนตรี “โส ไทลากูน” เกิดวันที่ 9 มกราคม พ.ศ.2524 ภูมิลำเนาเดิม ต.แหลมตะโหนด จ.พัทลุง ที่อยู่ปัจจุบัน อ.นาโยง จ.ตรัง

บิดา ชื่อ ชีพ ขาวสง มารดา ชื่อ จินดา ขาวสง มีพี่น้อง จำนวน 3 คน เป็นบุตรคนที่ 1 ของครอบครัว

สถานภาพ สมรส สามีชื่อ ทวนชัย พิริยะอุดมพร มีบุตร จำนวน 1 คน ชื่อ ด.ญ.กัญวัตน์ พิริยะอุดมพร

การศึกษา ระดับประถมศึกษา ที่ โรงเรียนบ้านขอนหาด ระดับมัธยมศึกษาตอนต้น โรงเรียนสภาราชินี

ประสบการณ์และผลงานทางดนตรี

เริ่มเล่นดนตรีเมื่อ อายุ 13 ปี โดยฝึกกีตาร์เป็นเครื่องดนตรีชิ้นแรก ครูดนตรีคนแรก คือ ทวนชัย พิริยะอุดมพร เคยเล่นดนตรีโฟล์คซองตามร้านอาหารและผับต่างๆ ใน อ.หาดใหญ่ จ.สงขลา ต่อมาจึงได้เดินทางเข้าเล่นดนตรีตามผับในกรุงเทพมหานคร และได้มีโอกาสร้องประสานเสียง

ให้กับ หงา คาราวาน ชุด รักเมื่อเดือนเมษา ในเพลง ฉันเป็นดอกไม้ และเพลง จดหมายชาวนา มีโอกาสร้องประสานเสียงให้วง มาลีฮวนน่า ชุด เปรือย ในเพลง ระบำชีวิต และเพลง ชบา มีโอกาสร้องประสานเสียงให้กับวงสะพาน ชุด ใต้ลมรัก ในเพลง รสนิยมป่า และ รอยเท้าบนทางดอย

มีผลงานนามวง ไทลากูน อัลบั้ม เห่...เล โดยเขียนเพลงและบันทึกเสียงร้องนำหนึ่งเพลง คือเพลง คอยพี่ และได้ขับร้องประสานเสียงในงานเพลงชุดนี้

ทัศนคติและความใฝ่ฝันทางดนตรี

โสวภา ขาวสง ได้ให้สัมภาษณ์ต่อผู้ศึกษาถึงทัศนคติและความใฝ่ฝันทางดนตรีว่า “อยากเป็นผู้หญิงคนหนึ่งที่สามารถเล่นดนตรีได้ และอยากจะเล่นดนตรีให้ได้ดีๆ ด้วย ถ้าสามารถทำได้อยากจะเขียนเพลงให้ออกมาดีๆ และคนฟังยอมรับ และถ้ามีโอกาสในชีวิต ถ้าสามารถขอได้ คือ อยากเรียนดนตรี อยากเรียนกีตาร์คลาสสิก อยากเล่นกีตาร์ให้เก่งๆ มีความรู้ความสามารถมากกว่านี้ เพราะที่ผ่านมาในชีวิตนั้น ไม่มีโอกาสเรียนหนังสือและเรียนดนตรี เพราะไม่มีทุนในการศึกษา ถ้ามีโอกาส อยากเรียนหนังสือและเรียนดนตรี อยากเป็นครูในระดับที่สามารถสอนเด็กๆ ได้ โดยให้ความรู้เต็มที่และสอนโดยไม่คิดค่าใช้จ่ายใดๆ เพราะคิดว่าคงมีเด็กๆ หลายๆ คนที่ไม่มีโอกาสเรียนเหมือนตัวเรา” (โสวภา ขาวสง. บทสัมภาษณ์ : 2547)

สรุป

โสวภา ขาวสง มีภูมิลำเนาเดิมเป็นชาวจังหวัดพัทลุง เรียนดนตรีด้วยตนเอง ทำงานเล่นดนตรีแนวโฟล์คซองใน อ.หาดใหญ่ จ.สงขลา อยู่ระยะหนึ่ง จากนั้นจึงเดินทางเข้าทำงานตามผับต่าง ๆ ในกรุงเทพมหานคร

โสวภา ขาวสง มีผลงานร่วมกับวงไทลากูน อัลบั้ม เห่...เล โดยเขียนเพลงและบันทึกเสียงร้องนำหนึ่งเพลง มีความสนใจและศึกษาดนตรีพื้นบ้านโดยเฉพาะเพลงรองเง็งอย่างจริงจัง พร้อมทั้งเป็นนักเดินทางแสดงดนตรีพื้นบ้านผสมผสานร่วมกับวงไทลากูนไปทั่วประเทศ

โสวภา ขาวสง แสดงทัศนคติและความใฝ่ฝันทางดนตรี ไว้ว่า “อยากเป็นผู้หญิงคนหนึ่งที่สามารถเล่นดนตรีได้ และอยากจะเล่นดนตรีให้ได้ดีๆ ด้วย ถ้าสามารถทำได้อยากจะเขียนเพลงให้ออกมาดีๆ และคนฟังยอมรับ และถ้ามีโอกาสในชีวิต ถ้าสามารถขอได้ คือ อยากเรียนดนตรี อยากเรียนกีตาร์คลาสสิก อยากเล่นกีตาร์ให้เก่งๆ มีความรู้ความสามารถมากกว่านี้ เพราะที่ผ่านมาในชีวิตนั้น ไม่มีโอกาสเรียนหนังสือและเรียนดนตรี เพราะไม่มีทุนในการศึกษา ถ้ามีโอกาส อยากเรียนหนังสือและเรียนดนตรี อยากเป็นครูในระดับที่สามารถสอนเด็กๆ ได้ โดยให้ความรู้เต็มที่และสอนโดยไม่คิดค่าใช้จ่ายใดๆ เพราะคิดว่าคงมีเด็กๆ หลายๆ คนที่ไม่มีโอกาสเรียนเหมือนตัวเรา”

1.2.3 **สมาชิกสนับสนุนนักดนตรี**

ในกลุ่มนักดนตรีเอ็กโซติก มีสมาชิกสนับสนุนอยู่หลายคนด้วยกัน ซึ่งทำหน้าที่แตกต่างกันไป สมาชิกสนับสนุนนักดนตรีที่มีเป็นหลักในยุคต้นของการรวมกลุ่มนั้น จะที่คอยช่วยเหลือดูแลในพันธกิจด้านธุรกรรม ซึ่งผู้ศึกษาขอนำเสนอเชิงพรรณนาถึงประเด็นหลัก คือ ประวัติโดยย่อ ประสบการณ์ทำงาน และทัศนคติความใฝ่ฝัน

สมาชิกสนับสนุนนักดนตรีเอ็กโซติก มีดังนี้

1.2.3.1 **เฉลิมพล ปทะวานิช**

ประวัติโดยย่อ

อายุ 36 ปี เกิด วันที่ 8 เดือน พฤศจิกายน พ.ศ.2511 ภูมิลำเนาเดิม จ.นครศรีธรรมราช ภูมิลำเนาปัจจุบัน 51/609 ม.2 ต.คูคต อ.ลำลูกกา จ.ปทุมธานี

การศึกษา ระดับมัธยมปลาย โรงเรียนเบญจมราชูทิศ จังหวัดนครศรีธรรมราช ระดับอุดมศึกษา เศรษฐศาสตร์บัณฑิต มหาวิทยาลัยรามคำแหง ปี พ.ศ.2534

ประสบการณ์และผลงาน

- พ.ศ.2533 – 2535 รองหัวหน้าฝ่ายข้อมูล ที่ดิน – ป่าไม้ สมาคมสิทธิเสรีภาพของประชาชน (สสส.)
- พ.ศ.2536 – 2538 ทำธุรกิจส่วนตัว
- พ.ศ.2539 ผู้จัดการทั่วไป นิตยสาร City Varity อ.หาดใหญ่ จ.สงขลา
- พ.ศ.2539 – ปัจจุบัน ผู้จัดการฝ่ายโฆษณาและการตลาด สถาบันอิเล็กทรอนิกส์กรุงเทพรังสิต ฝ่ายประสานงานต้นฉบับ สนพ.นาคร และนิตยสารอิเล็กทรอนิคส์แฮนด์บุ๊ค
- พ.ศ.2546 – ปัจจุบัน บรรณาธิการ สำนักพิมพ์ด็อกโฟร์

ผลงานการสร้างสรรค์งานศิลป์

- ชนะเลิศการประกวดบทกลอน “เมืองนคร” จัดโดยร้านหนังสือ นาคร – บวรรัตน์ และกลุ่มนักเขียนนาคร ปี พ.ศ.2528
- ชนะเลิศประกวดบทกลอนอาเศียรวาท วันที่ 12 สิงหาคม พ.ศ.2528
- มีผลงานบทกวีลงตีพิมพ์ตามนิตยสารในนามปากกา “แนวไพร ลัญจกานต์”
- มีผลงานบทความ ป่าไม้ – ที่ดิน ลงในหนังสือพิมพ์ มติชน รายวัน ระหว่างเดือนมิถุนายน – ธันวาคม พ.ศ.2534 ก่อนการออกกฎหมายป่าชุมชน ในอีกสองปีถัดมา

- มีผลงานเรื่องสั้นลงตามสื่อสิ่งพิมพ์ในนามปากกา (ไม่ประสงค์จะระบุ)
- เขียนเพลง “มองอย่างนก” ร่วมกับสมาชิกวงสะพาน
- เขียนคอลัมน์ปิดท้ายนิตยสาร อิเล็กทรอนิกส์แฮนด์บุ๊ค ในนามปากกา (ไม่ประสงค์จะระบุ)
- ผู้จัดการวง “สะพาน”
- ผู้จัดการวง “ไทลากูน”
- ผู้จัดการกลุ่มนักดนตรีเอ็กโซติก

ทัศนคติและความใฝ่ฝัน

เฉลิมพล ปทะวานิช ได้ให้สัมภาษณ์ต่อผู้ศึกษา ถึงทัศนคติและความใฝ่ฝันทางดนตรี ความว่า “เท่าที่ผมฟังดนตรีของไทยมา และเมื่อยิ่งเทียบกับดนตรีสากล มันทำให้ผมเกิดความรู้สึกว่าเหตุผลหนึ่งที่ศิลปินไทยตามไม่ทันศิลปินต่างประเทศ เพราะบ้านเรายังพอใจที่จะ Copy งานเพลงของต่างชาติมา อย่างสมัยก่อนที่เอาทำนองเขามาใช้ยังพอทำเนา แต่หลังๆ ชักเป็นการลอกเพลงมาเลย ทำให้ผมเอียนกับบรรยากาศเหล่านี้ ไม่ใช่ว่าผมพูดว่าฝรั่งเป็นเทวดาหรืออะไรนะ แต่อย่างดนตรีของไทย ถ้าเราจับเอารากเหง้าทางวัฒนธรรมของเราแสดงออกมา แล้วทำให้เป็นสากลให้ได้อย่าง World Music ผมว่านั่นเราไปอีกขั้นหนึ่ง ชาวต่างชาติ บางคนที่ไม่ใช่ฝรั่ง เขาก็ทำได้ถึงวิญญาณอย่างแท้จริง เช่น ราวี ชางการ์, คิทาโร่, อาลี ฟรังการ์ หรือ ลอลีน่า แม็คคนิทช์ ซึ่งล้วนแล้วแต่ทำถึง อย่างกลุ่มที่ผมเข้ามาคลุกคลีนี้ (เอ็กโซติก) เป็นกลุ่มที่ผมเห็นพลังและวิญญาณ ทั้งความเป็นคนพันธุ์พื้นเมืองและเป็นศิลปิน นักดนตรีที่มีฝีมือ มารวมตัวกัน มีทิศทางกับทัศนคติสอดคล้องกัน เขาสามารถนำเพลงพื้นถิ่นและกลิ่นอายทางใต้มาสะท้อนในเพลง อาจจะหลายคนมาจากหลายวง ซึ่งเก็บเกี่ยวเอาประสบการณ์ของแต่ละคนมายำรวมกัน ผมว่าเขาน่าจะไปถึงระดับ World Music ได้ ผมเลยมาลองช่วยดูแลทางการจัดการและธุรกิจให้ในบางส่วน ทั้งนี้เพราะผมเชื่อว่า ศิลปินจะมาเป็นนักธุรกิจไม่ได้ ฉะนั้นต้องมีคนทางธุรกิจที่เข้าถึงความเป็นศิลปิน และไม่แทรกแซงทิศทางเขา ผมจึงอาสาในงานนี้” (เฉลิมพล ปทะวานิช,บทสัมภาษณ์ : 21 กรกฎาคม 2548)

สรุป

เฉลิมพล ปทะวานิช มีภูมิลำเนาเป็นคนจังหวัดนครศรีธรรมราช เดินทางเข้าศึกษาด้านเศรษฐศาสตร์ในกรุงเทพมหานคร

เฉลิมพล ปทะวานิช ทำงานเป็นผู้จัดการฝ่ายโฆษณาและการตลาดสถาบันอิเล็กทรอนิกส์กรุงเทพรังสิต เป็นฝ่ายประสานงานต้นฉบับ สนพ.นาคร และนิตยสารอิเล็กทรอนิคส์

แฮนด์บุ๊ค และเป็นบรรณาธิการสำนักพิมพ์ด็อกโฟร์ มีใจรักด้านดนตรีและเฝ้าติดตามดูแลการทำงานของวงดนตรีหลายวง

เฉลิมพล ปทะวานิช เป็นกำลังสำคัญที่คอยเฝ้าประสานสมาชิกนักดนตรีจนเกิดการรวมกลุ่มเอ็กโซติกขึ้นมา และเป็นผู้จัดการให้ผองเพื่อนนักดนตรีได้ทำงาน โดยการประสานงานกับองค์กรหรือหน่วยงานต่างๆ ทั้งภาครัฐและเอกชน เพื่อขอเงินทุนสนับสนุนการสร้างสรรค์งานเพลงของกลุ่มนักดนตรีเอ็กโซติกในโอกาสต่อไป โดยเขามีความเชื่อว่า ศิลปินจะมาเป็นนักธุรกิจไม่ได้ ฉะนั้นต้องมีคนทางธุรกิจที่เข้าถึงความเป็นศิลปิน และไม่แทรกแซงทิศทางเขา

1.2.3.2 นายอนุชา สิทธิโรจน์

ประวัติโดยย่อ

อายุ 34 ปี เกิดวันที่ 3 มกราคม พ.ศ.2514 ภูมิลำเนาเดิม จังหวัดตรัง

ประวัติการศึกษา

ชั้นมัธยมปลาย : ร.ร.เบญจมราชูทิศ จ.นครศรีธรรมราช (พ.ศ.2528 – 2531)

ปริญญาตรี : วิทยาศาสตร์บัณฑิต (ฟิสิกส์) ม.รามคำแหง (พ.ศ.2532 – 2536)

ปริญญาโท : วิทยาศาสตร์มหาบัณฑิต (เทคโนโลยีพลังงาน) มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีพระจอมเกล้า ธนบุรี (พ.ศ.2537 – 2542)

ประสบการณ์และผลงาน

- พ.ศ.2540 – 2544 : ผู้ช่วยผู้จัดการโรงงาน บ.อุตสาหกรรมถังแก๊ส จก.
- พ.ศ.2545 – 2546 : ผู้จัดการโครงการ บ.คิวอีเอส เอ็นเนอร์จีคอนซ์ จก.
- พ.ศ.2547 – ปัจจุบัน : ผู้จัดการ บ.ยูนิตี้ฟิลด์ เซอร์วิส จก.
- Web Master : www.exoticmusician.com

ทัศนคติความใฝ่ฝัน

อนุชา สิทธิโรจน์ ได้ให้สัมภาษณ์ต่อผู้ศึกษา ถึงทัศนคติและความใฝ่ฝันในการสนับสนุนกลุ่มนักดนตรีเอ็กโซติก กล่าวคือ “อยากทำเว็บไซต์นำเสนอผลงานของกลุ่มฯ แล้วใช้วิธีการทางธุรกิจโดยการดาวน์โหลดเพลงของสมาชิกนักดนตรี และโฆษณาขายงานผ่านทางอินเตอร์เน็ต ไม่ว่าจะเป็นเพลง หนังสือ ภาพวาด เสื้อผ้าและของที่ระลึก ซึ่งธุรกิจในโลกอนาคตที่ผ่านวิธีการขายตรงจะช่วยตัดทอนพ่อค้าคนกลางที่คอยเอาเปรียบเราได้ เราทำเอง ขายเอง รวมกลุ่มกัน เป็นวิธีการต่อสู้

และนำเสนอทางศิลปะ เพื่อสร้างยุคสมัยของเรา ซึ่งผลพวงนั้นจะสามารถช่วยเหลือสังคมได้” (อนุชา สิทธิโรจน์. บทสัมภาษณ์ : 2547)

สรุป

อนุชา สิทธิโรจน์ มีภูมิลำเนาเดิมเป็นคนจังหวัดตรัง ผ่านการทำงานด้านธุรกิจโดยการเป็นผู้จัดการในหลายบริษัท

อนุชา สิทธิโรจน์ มีใจรักดนตรีและเสียงเพลงแนวสร้างสรรค์สังคม เขาคอยให้การสนับสนุนสมาชิกนักดนตรีในกลุ่มเอ็กโซติกโดยทำหน้าที่เป็นWebMaster : www.exoticmusician.com

อนุชา สิทธิโรจน์ มีทัศนคติและความใฝ่ฝันในการให้การสนับสนุนกลุ่มนักดนตรีเอ็กโซติก ด้วยการจัดทำเว็บไซต์นำเสนอผลงานของกลุ่มฯ แล้วใช้วิธีการทางการตลาดโดยการดาวน์โหลดเพลงของสมาชิกนักดนตรี และโฆษณาขายงานผ่านทางอินเตอร์เน็ต ไม่ว่าจะเป็นเพลง หนังสือ ภาพวาด เสื้อผ้าและของที่ระลึก ซึ่งธุรกิจในโลกอนาคตที่ผ่านวิธีการขายตรงจะช่วยตัดทอนพ่อค้าคนกลางที่คอยเอาเปรียบได้

สรุปตอนที่ 1 ที่มาของการรวมกลุ่ม

1.1 การรวมตัวของกลุ่มนักดนตรีเอ็กโซติก

กลุ่มนักดนตรีเอ็กโซติก เป็นการรวมตัวของกลุ่มคนที่ผ่านประการณ์การทำงานทางดนตรีมาหลายรูปแบบ ทั้งมีความเป็นนักคิด นักเขียน นักศิลปะ นักเดินทาง และนักกิจกรรม ซึ่งสมาชิกส่วนใหญ่มีสายรากเป็นคนภาคใต้ ก่อตัวร่วมกันเพื่อสร้างสรรค์งานเพลงนอกกระแสธุรกิจ ในแนวดนตรีพื้นบ้านผสมผสาน โดยมีพื้นฐานความคิดในการขับเคลื่อนผลงานทาง ดนตรี ศิลปะ และวรรณกรรมให้เป็นแนวรบวัฒนธรรมที่เน้นในสำนึกพื้นบ้านอันเป็นรากเหง้าของผู้คน

1.2 ประวัติสมาชิกของกลุ่มนักดนตรีเอ็กโซติก

กลุ่มนักดนตรีเอ็กโซติก มีสมาชิกจำนวนหลายคน ทั้งนี้เป็นเพราะมีการรวมกลุ่มกันแบบปลายเปิด สมาชิกส่วนใหญ่เป็นคนที่มีภูมิลำเนาอยู่ในหลายจังหวัดของทางภาคใต้ อาทิ นครศรีธรรมราช สุราษฎร์ธานี พัทลุง ตรัง และบางคนมีภูมิลำเนาเดิมอยู่ในภาคอีสาน เช่น จ.เลย จ.อุตรดิตถ์ แต่ไปเติมโตและได้รับการศึกษาในหลายจังหวัดทางภาคใต้ มีประสบการณ์ในการทำงานหรือมีผลงานทางดนตรี ศิลปะ และวรรณกรรม มาเป็นเวลา 10 – 30 ปี มีทัศนคติในการสร้างสรรค์สังคมโดยใช้ดนตรีเป็นสื่อ มีบริบทเชิงปรัชญาศิลปะในการนำเสนอการแสดงที่มีความมุ่งมั่นที่จะ

ทำงานด้านศิลปวัฒนธรรม และมีบริบทเชิงปรัชญาศาสนาที่มีความเชื่อเรื่องการใช้ดนตรีและศิลปะช่วยพัฒนาจิตวิญญาณผู้คนให้สูงขึ้น

สามารถจำแนกสมาชิกได้เป็น 3 ประเภท คือ นักดนตรีหลัก นักดนตรีสมทบ และสมาชิกสนับสนุนนักดนตรี

1.2.1 นักดนตรีหลัก เป็นสมาชิกที่มีโอกาสได้เล่นดนตรีและทำงานในห้องบันทึกเสียงด้วยกันบ่อยที่สุด เป็นสมาชิกยุคก่อตั้งที่มีกระแสความคิดในการทำงานเพลงพื้นบ้านผสมผสานคล้ายกัน

1.2.2 นักดนตรีสมทบ เป็นสมาชิกที่มีโอกาสได้เล่นดนตรี ทำกิจกรรมเสริมทางดนตรีให้แก่สมาชิกหลัก และ/หรือทำงานในห้องบันทึกเสียงด้วยกันกับสมาชิกหลัก

1.2.3 สมาชิกสนับสนุนนักดนตรี เป็นกลุ่มที่คอยช่วยเหลือดูแลนักดนตรีหลักและนักดนตรีสมทบในด้านธุรกรรม

ตอนที่ 2 ศึกษาวิเคราะห์องค์ประกอบของดนตรีในงานเพลง

การวิเคราะห์องค์ประกอบของดนตรีในงานเพลงที่นักดนตรีกลุ่มเอ็กโซติกนิยมนำไปบรรเลง จะวิเคราะห์ตามโครงสร้างของบทเพลงแต่ละเพลง ในหัวข้อต่อไปนี้

1. ศึกษาประวัติเพลง (History) วิเคราะห์ถึงที่มาของบทเพลง
2. เครื่องดนตรี (Instruments) วิเคราะห์เครื่องดนตรีที่นำมาบรรเลง
3. คีตลักษณ์ (Form) วิเคราะห์รูปแบบของท่อนเพลง
4. บันไดเสียง (Scale) วิเคราะห์บันไดเสียงที่ใช้บรรเลง
5. ทำนอง (Melody) วิเคราะห์โครงสร้างทำนองและการเคลื่อนที่ของทำนอง
6. ลีลาจังหวะ (Rhythmic Pattern) วิเคราะห์ลีลาจังหวะที่ใช้ในการบรรเลงของบทเพลง
7. คอร์ด (Chords) วิเคราะห์การใช้คอร์ดกับแนวทำนอง (Chords Progression)
8. การประสานเสียง (Harmony) วิเคราะห์การประสานเสียงของเครื่องดนตรีที่ใช้บรรเลงในบทเพลง

เพลงที่นำมาวิเคราะห์ ผู้ศึกษาได้คัดเลือกจากเพลงที่บันทึกเสียง อันเป็นเพลงที่นิยมเล่นในกลุ่ม จำนวน 7 เพลง ดังนี้

1. โหมโรง
2. จะกิปัสจะกิปง
3. อินังนาซิป
4. ซำเปงกามารูซามัน
5. ระบำกุ้ง – แกแนะอุแด
6. ป๊ะอาปุงตาเป๊ะ
7. ปูลำกำเปา

2.1 **เพลงโหมโรง**

2.1.1 **ประวัติเพลงโหมโรง**

เพลงโหมโรง เป็นเพลงสืบทอดเก่าแก่ ซึ่ง นิยุติ สงสมพันธุ์ ได้รับอิทธิพลทางดนตรีมาจากการละเล่นหนังตะลุงและโนราที่บ้านเกิดในอำเภอควนขนุน จ.พัทลุง อีกทั้งตัวนิยุติ สงสมพันธุ์ ก็มี

บิดาเป็นหัวหน้าวงดนตรี และ มารดามีความสามารถในการรำโนรา ทำให้ซึมซาบอิทธิพลเพลงพื้นบ้านประเภทนี้มาแต่วัยเยาว์ ปกติเพลงโหมโรงใช้ปี่หนังตะลุง และ/หรือ ซอด้วง เป็นตัวเดินทำนองหลัก ในยุค 30 ปีที่ผ่านมามีการนำเครื่องดนตรีตะวันตก เช่น คีย์บอร์ด กีตาร์ไฟฟ้า และเบสไฟฟ้า มาใช้เล่นทำนองในแนวเดียวกัน (Unison) และมีสำเนียงตะวันออกเป็นเสียงค้างหรือเสียงหึ่ง (Drone) โดยมีทับ ทอมบา โหม่ง ฉิ่ง และกลองชุด คอยคุมจังหวะจนเป็นจุดเด่นของเพลงพื้นบ้านปักษ์ใต้ที่นับกันว่าเป็นจ้าวแห่งจังหวะ

เพลงโหมโรง นิยมแสดงในงานรื่นเริงตามวาระต่างๆ ใช้บรรเลงเป็นเพลงนำก่อนการแสดงหนังตะลุง เพื่อทดสอบระบบเสียง เตรียมความพร้อมของนักดนตรี อีกทั้งเรียกผู้ชมให้ทยอยเข้าสู่บริเวณงาน เพลงโหมโรงไม่สามารถระบุอายุเพลงได้ สันนิษฐานว่ามีอิทธิพลมาจากประเทศอินเดีย

สำหรับบทวิเคราะห์เพลงโหมโรงในที่นี้ ผู้ศึกษาได้ใช้ข้อมูลการบันทึกเสียงในช่วงต้นเดือนพฤษภาคม 2547 จากห้องอัด เจี๊ยวจ๊าว สตูดิโอ เขตลาดพร้าว กทม. เนื่องในโอกาสที่ วสันต์ สิทธิเขตน์ ได้มีโอกาสไปแสดงงานจิตรกรรมที่ประเทศออสเตรเลีย ในปลายเดือนพฤษภาคม 2547 และได้เปิดโอกาสให้นักดนตรีในกลุ่มเอ็กโซติก ได้บันทึกเสียงเพื่อใช้ประกอบการเชิดหนังตะลุงประยุกต์ในวันเปิดงานนิทรรศการศิลปะที่ประเทศออสเตรเลีย

นักดนตรีที่บันทึกเสียง

1. นิยุติ สงสมพันธุ์ - อัลโตแซ็กโซโฟน, แอคคอร์เดียน
2. ประวิทย์ ชุมจันทร์ - กีตาร์เบส
3. สามารถ รัตนรัตน์ - ฉิ่ง, กรับ, ทับ

2.1.2 **เครื่องดนตรี** (Instruments)

เครื่องดนตรีที่ใช้บรรเลงในเพลงโหมโรง ประกอบด้วยเครื่องดนตรีเพียงไม่กี่ชิ้นซึ่งบรรเลงโดยนักดนตรี 3 คน ใช้เทคนิคห้องบันทึก ตัดต่อและผสมเสียงให้ฟังอย่างกลมกลืน เรียบง่าย มีจุดเด่นที่การผสมผสานกันระหว่างเครื่องดนตรีสากลและเครื่องดนตรีพื้นบ้าน ดังนี้

เครื่องดนตรีสากล ประกอบด้วย

- อัลโตแซ็กโซโฟน (Alto saxophone : A.Sax.) จำนวน 1 ตัว
- แอคคอร์เดียน (Accordion : Accord.) จำนวน 1 ตัว
- กีตาร์เบส (Bass Guitar : Bass) จำนวน 1 ตัว

เครื่องดนตรีพื้นบ้าน ประกอบด้วย

- ฉิ่ง (Ching) จำนวน 1 คู่
- กรับ (Grap) จำนวน 1 คู่
- ทับ (Tap) จำนวน 1 คู่

เพลงโหมโรง ที่บรรเลงโดยสมาชิกส่วนหนึ่งของกลุ่มนักดนตรีเอ็กโซติก สามารถแบ่งเครื่องดนตรีที่ใช้บรรเลงได้เป็น 3 ประเภท ดังนี้

1. เครื่องดนตรีที่บรรเลงทำนอง คือ อัลโตแซ็กโซโฟน และ กีตาร์เบส โดยอัลโตแซ็กโซโฟนเป็นเครื่องเดินทำนองหลักของเพลง บรรเลงเลียนเสียงปี่หนังตะลุง ส่วนกีตาร์เบส เป็นเครื่องเดินทำนองรอง เล่นแนวเดียวกัน (Unison) กับอัลโตแซ็กโซโฟน

2. เครื่องดนตรีที่บรรเลงทำนองรับและสร้างจังหวะคอร์ด คือ แอคคอร์เดียน เป็นเครื่องดนตรีที่คอยเล่นทำนองรับจากอัลโตแซ็กโซโฟน พร้อมทั้งสอดแทรกกลุ่มจังหวะคอร์ด เพิ่มความกระชับของบทเพลง

3. เครื่องดนตรีที่กำกับจังหวะ ประกอบด้วย ฉิ่ง กรับ และทับ เป็นเครื่องดนตรีพื้นบ้านที่ให้ความกระชับของจังหวะ

2.1.3 **คีตลักษณ์** (Form)

เพลงโหมโรงเป็นเพลงประกอบการละเล่นหนังตะลุง บรรเลงในอัตราจังหวะช้าปานกลาง (Andante = 93)

ช่วงนำ (Introduction) บรรเลงเดี่ยวโดยใช้อัลโตแซ็กโซโฟนเลียนเสียงปี่หนังตะลุง ตั้งแต่ห้องที่ 1 – 13 โดยในห้องที่ 2 – 5 ค่อยๆ เร่งจังหวะเร็วขึ้นทีละน้อย (Poco Accel.) จากนั้นจึงค่อยผ่อนช้าลงทีละน้อย จาก Poco Rall. ในห้องที่ 6 เป็น Poco Rite. ในห้องที่ 11 – 12 สำหรับในห้องที่ 13 มีอัตราจังหวะ ¾ ขั้นอยู่ เพื่อเข้าสู่ท่อน A

ท่อน A เริ่มตั้งแต่ห้องที่ 14 - 21 เครื่องดนตรีทุกชิ้นบรรเลงรับในจังหวะที่ 1 ของห้องที่ 14 มีจำนวน 8 ห้องเพลง

ท่อน B เริ่มตั้งแต่ห้องที่ 22 – 30 มีจำนวน 9 ห้องเพลง

ท่อน C เริ่มตั้งแต่ห้องที่ 31 - 42 มีจำนวน 12 ห้องเพลง

ท่อน D เป็นจุดพักเพลง (Cadence) มีจำนวน 4 ห้องเพลง เริ่มตั้งแต่ห้องที่ 43 – 46

ท่อน B2 เริ่มตั้งแต่ห้องที่ 47 – 55 มีจำนวน 9 ห้องเพลง

ท่อน C2 เริ่มตั้งแต่ห้องที่ 56 - 67 มีจำนวน 12 ห้องเพลง

ท่อน D2 เป็นจุดพักเพลง (Cadence) มีจำนวน 4 ห้องเพลง เริ่มตั้งแต่ห้องที่ 68 – 71

ท่อน B3 เริ่มตั้งแต่ห้องที่ 72 – 79 มีจำนวน 8 ห้องเพลง

ท่อนจบ (Coda) มีจำนวน 4 ห้องเพลง เริ่มตั้งแต่ห้องที่ 80 - 83

2.1.4 **บันไดเสียง** (Scale)

เพลงโหมโรงบรรเลงในบันไดเสียง G เมเจอร์ ซึ่งลักษณะสำคัญของบันไดเสียงนี้ ที่ให้ความรู้สึกมีชีวิตชีวา แจ่มใสร่าเริง สอดคล้องกับคุณสมบัติของเพลงโหมโรงที่ใช้ก่อนการแสดงต่างๆ

ขึ้นต้นเพลงด้วยเสียง D ซึ่งเป็นขั้นคู่ 5 เพอร์เฟคของบันไดเสียง และ จบลงด้วยเสียง G ซึ่งเป็นตัวโทนิก (Tonic) ของบันไดเสียง

ตัวอย่างที่ 1 ห้อง 1 -3 ช่วงนำ (Introduction)

ตัวอย่างที่ 2 ห้อง 82 – 83 ช่วงจบเพลง (Fine)

2.1.5 ทำนอง (Melody)

เพลงโหมโรง มีโครงสร้างของทำนองและการเคลื่อนที่ของทำนอง ดังนี้

2.1.5.1 ทำนองในช่วงนำใช้อัลโตแซ็กโซโฟน (Alto Saxophone) เป็นเครื่องดนตรีบรรเลงทำนองหลัก ด้วยอัตราจังหวะช้าปานกลาง (Andante = 93)

2.1.5.1.1 ประโยคที่ 1 มี 5 ห้องเพลง ขึ้นต้นด้วยเสียง D ในห้องที่ 1 - 2 แล้วเคลื่อนทำนองแบบก้าวกระโดด (Disjunct Movement) ด้วยอัตราเร็วขึ้นทีละน้อย (Poco Accel.) ขึ้นสู่เสียงสูงไปที่เสียง A ซึ่งเป็นขั้นคู่ที่ 2 ไมเนอร์ (2 Minor) ของบันไดเสียง G เมเจอร์ และจบประโยคที่เสียง A หรือ ขั้นคู่ที่ 2 ไมเนอร์ ในห้องที่ 5

ตัวอย่างที่ 3 ทำนองประโยคที่ 1 ตั้งแต่ห้องที่ 1 – 5

2.1.5.1.2 ประโยคที่ 2 เริ่มตั้งแต่ห้องที่ 6 – 10 ขึ้นต้นด้วยเสียง G ซึ่งเป็นตัวโทนิกของบันไดเสียง แล้วเคลื่อนทำนองแบบก้าวกระโดดจากเสียงต่ำไปหาเสียงสูงในห้องที่ 7 - 8 แล้วเคลื่อนทำนองลงแบบเป็นขั้นๆ (Conjunct Movement) จากห้องที่ 9 มาจบประโยคในห้องที่ 10 ด้วยการลากเสียงยาวในเสียง A ซึ่งขั้นคู่ 2 ไมเนอร์ของบันไดเสียง

ตัวอย่างที่ 4 ทำนองประโยคที่ 2 ตั้งแต่ห้องที่ 6 -10

2.1.5.1.3 ประโยคที่ 3 เป็นวรรคจบของช่วงนำ มีจำนวน 2 ห้องเพลง ตั้งแต่ห้องที่ 11 – 12 ทำนองเริ่มที่เสียง D ซึ่งเป็นขั้นคู่ 5 เพอร์เฟคของบันไดเสียง G เมเจอร์ แล้วเคลื่อนทำนองจากเสียงต่ำไปหาเสียงสูง โดยใช้โน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้นเคลื่อนไปแบบก้าวกระโดด สลับกับการเคลื่อนทำนองแบบเป็นขั้นๆ ไปจบลงที่เสียง G ซึ่งเป็นโน้ตโทนิก (Tonic) ของบันไดเสียง

ตัวอย่างที่ 5 ทำนอง ประโยคที่ 3 ห้องที่ 11 - 12

ห้องที่ 13 ก่อนเริ่มต้นเข้าสู่ท่อน A มีการเปลี่ยนเครื่องหมายประจำจังหวะ (Time Signature) จากปกติ เล่นในอัตราจังหวะ 4/4 เป็นอัตราจังหวะ 3/4

ตัวอย่างที่ 6 เปลี่ยนเป็นอัตราจังหวะ 3/4 ในห้องที่ 13

2.1.5.2 ทำนองในท่อน A

ท่อน A เริ่มตั้งแต่ห้องที่ 13 – 21 มี 4 วรรค โดยเล่นจังหวะของทำนอง (Rhythm Melody) ซ้ำ ๆ แบบ ถาม – ตอบ

วรรคที่ 1 เป็นวรรคถาม ตั้งแต่ห้องที่ 13 -15 ขึ้นต้นด้วยเสียง G ใช้โน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้นเคลื่อนทำนองลงไปแบบก้าวกระโดด ไปจบวรรคถามที่เสียง D

ตัวอย่างที่ 7 วรรคถาม ห้องที่ 13 - 15

วรรคที่ 2 วรรคตอบ เริ่มต้นในจังหวะที่ 4 ของห้องที่ 15 ด้วยขั้นคู่ 2 ไมเนอร์ จบวรรคด้วยโน้ตโทนิก ในห้องที่ 17 มีการเคลื่อนที่ของทำนองลงแบบเป็นขั้นๆ

ตัวอย่างที่ 8 วรรคตอบ ห้องที่ 15 – 17

ส่วนวรรคที่ 3 ของประโยคเพลง ซึ่งเป็นวรรคถาม เริ่มตั้งแต่ห้องที่ 17 – 19 มีลีลาของทำนองเหมือนกับวรรคที่ 1 (ห้องที่ 13 – 15) และวรรคที่ 4 ของประโยคเพลงซึ่งเป็นวรรคตอบของวรรคที่ 3 นั้น เริ่มตั้งแต่ห้องที่ 19 - 21 ก็มีลีลาเหมือนกับวรรคที่ 2 (ห้องที่ 15 – 17) ดังกล่าวข้างต้น

อนึ่ง โครงสร้างของทำนองเพลงที่มีวรรค ถาม - ตอบ, ถาม – ตอบ ดังประโยคเพลงในท่อน A ของเพลงโหมโรงนี้ มีโครงสร้างคล้ายกลอนสุภาพ ที่มีวรรค สดับ – รับ, รอง – ส่ง นั่นเอง

2.1.5.3 ทำนองในท่อน B, B2, และ B3

มีการแต่งวรรคเพลงแบบ ถาม – ตอบ, ถาม –ตอบ หรือใช้โครงสร้างของกลอนสุภาพที่มีวรรค สดับ – รับ, รอง – ส่ง คล้ายท่อน A

2.1.5.3.1 วรรคสดับ เริ่มต้นวรรคถามหรือวรรคสดับของทำนองเพลง ในท่อน B, B2, และ B3 ด้วยโน้ตโทนิก และจบวรรคด้วยขั้นคู่ 2 ไมเนอร์ มีการเคลื่อนที่ทำนองแบบเป็นขั้นๆ สลับกับการเคลื่อนที่ทำนองแบบก้าวกระโดด

ตัวอย่างที่ 9 ห้องที่ 21 - 23

2.1.5.3.2 วรรครับ ขึ้นต้นด้วยโน้ต F# ซึ่งเป็นขั้นคู่ 7 ของบันไดเสสียง แล้วเกลาทำนองขึ้นไปหาคู่ 3 ไมเนอร์ มีการเคลื่อนทำนองแบบเป็นขั้นๆ สลับกับการเคลื่อนทำนองแบบก้าวกระโดด

ตัวอย่างที่ 10 ห้องที่ 23 - 25

2.1.5.3.3 วรรครอง ของท่อน B, B2 และ B3 เริ่มต้นทำนองจากโน้ตโทนิก มีการเคลื่อนทำนองขึ้นแบบเป็นขั้นๆ ในตอนต้นของวรรคเพลง สลับกับการเคลื่อนทำนองแบบก้าวกระโดด และจบวรรคด้วยการเคลื่อนทำนองขึ้น - ลงแบบเป็นขั้นๆ ไปจบที่เสียง A ซึ่งเป็นขั้นคู่ 2 ไมเนอร์ของบันไดเสียง

ตัวอย่างที่ 11 ห้องที่ 25 – 27

2.1.5.3.4 วรรคส่ง ของท่อน B, B2 และ B3 มีการเกลาจังหวะของทำนองให้ตัวโน้ตกระชับขึ้น โดยมีการเล่นย้ำ (> Accent) ที่โน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้น สลับกับการเล่นเสียงขาด (Staccato) ที่โน้ตเขบ็ตสองชั้น ในวรรคส่งนี้ มีการเคลื่อนที่ของทำนองขึ้นไปแบบเป็นขั้นๆ และเคลื่อนลงแบบเป็นขั้นๆ อย่างเป็นระเบียบ โดยเริ่มต้นวรรคเพลงด้วยโน้ตขั้นคู่ที่ 2 ไมเนอร์ และจบวรรคเพลงที่ตัวโทนิก

ตัวอย่างที่ 12 ห้องที่ 27 – 29

ตอนท้ายของท่อน B, B2 และ B3 (ห้อง 29 – 30, 54 - 55 และ 79 – 80) จะมีจุดพักเพลง หรือ เคเดนซ์ (Cadence) ทำนองจะเล่นเน้นในโน้ตขั้นคู่ที่ 5 เพอร์เฟค (เสียง D) แล้วเกลาทำนองขึ้นไปเข้าหาโน้ตโทนิก (เสียง G)

ตัวอย่างที่ 13 ห้อง 29 – 30

2.1.5.4 ทำนองในท่อน C และ C2

มีการเคลื่อนที่ของทำนองเหมือนกับท่อน A แต่มีการแต่งทำนองเพิ่มเติมขึ้นเล็กน้อยก่อนเริ่มวรรคสดับของประโยคเพลง

ตัวอย่างที่ 14 ห้อง 30 - 34

* เป็นทำนองเพิ่มเติมก่อนเข้าสู่วรรคสดับของท่อนเพลง

2.1.5.5 ทำนองในท่อน D และ D2

ท่อน D และ D2 เป็นจุดพักเพลง เริ่มตั้งแต่ห้องที่ 43 – 46 และ 68 – 71 มีการเล่นย้ำแบบหน่วงจังหวะ (Tenuto) ที่โน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้น และเล่นย้ำเสียงขาดที่โน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้นบางตัวและโน้ตเขบ็ตสองชั้น

2.1.5.5.1 วรรคถาม (ห้องที่ 43 – 44 และ 68 – 69) ทำนองเคลื่อนที่ย้ำอยู่ในโน้ตขั้นคู่ 5 เพอร์เฟค (D) สลับกับโน้ตขั้นคู่ 3 ไมเนอร์ (B)

ตัวอย่างที่ 15 วรรคถาม ห้องที่ 43 – 44

2.1.5.5.2 วรรคตอบ (ห้องที่ 45 – 46 และ 70 – 71) ทำนองเคลื่อนที่จากเสียง C ซึ่งเป็นโน้ตขั้นคู่ 4 สลับกับเสียง B ซึ่งเป็นขั้นคู่ที่ 3 ไมเนอร์ และจบประโยคเพลงที่เสียง D ซึ่งเป็นขั้นคู่ที่ 5 เพอร์เฟคของบันไดเสียง

ตัวอย่างที่ 16 วรรคถาม ห้องที่ 45 – 46 และ 70 – 71

2.1.5.6 ท่อนจบ (Coda)

เริ่มตั้งแต่ห้องที่ 80 – 83 ทำนองเคลื่อนที่แบบก้าวกระโดด จากโน้ตโทนิกของบันไดเสียงลงไปหาขั้นคู่ 5 เพอร์เฟค แล้วขึ้นสู่ขั้นคู่ 2 ไมเนอร์ และจบลงอย่างสมบูรณ์ด้วยเสียง G ซึ่งเป็นโน้ตโทนิกของบทเพลงที่เล่นบนบันไดเสียงจีเมเจอร์

ตัวอย่างที่ 17 ท่อนจบ ห้องที่ 80 - 83

2.1.6 **ลีลาจังหวะ** (Rhythmic Pattern)

เพลงโหมโรง เป็นเพลงที่เล่นในจังหวะ “เชิด” (สามารถ รัตนรัตน์ – บทสัมภาษณ์ : 2547) ที่ใช้ในการแสดงหนังตะลุง จากข้อมูลที่นำมาวิเคราะห์ พบเครื่องดนตรีพื้นบ้านของทางภาคใต้ที่จัดอยู่ในประเภทเครื่องเคาะ (Percussion) คือ ฉิ่ง (Ching), กรับ (Grap) และ ทับ (Tap) ซึ่งมีลีลาจังหวะที่น่าสนใจ ดังนี้

2.1.6.1 ลีลาจังหวะในท่อนนำ ฉิ่งค่อยๆ รัวตั้งแต่ห้องที่ 7 – 10 ทับเริ่มเล่นรัวตั้งแต่ห้องที่ 8 – 10 ในห้องที่ 11 ฉิ่งหยุดเล่น ส่วนทับตีส่งจังหวะลงพร้อมฉิ่งในห้องที่ 12

ตัวอย่างที่ 18 ห้องที่ 7 - 12

อธิบาย โน้ตกลุ่มเครื่องเคาะในที่นี้ ใช้สัญลักษณ์ทางทฤษฎีดนตรีสากล ดังนี้

1. ฉิ่ง (Ching) เขียนบนบรรทัด 1 เส้น

สัญลักษณ์ แทนเสียง ฉิ่ง

สัญลักษณ์ แทนเสียง ฉับ

2. กรับ (Grap) เขียนบนบรรทัด 1 เส้น

สัญลักษณ์ แทนเสียง กรับ

3. ทับ (Tap) เขียนบนบรรทัด 3 เส้น

โน้ตบนเส้นที่ 1 (เส้นล่าง) แทนเสียง ทึง

โน้ตบนเส้นที่ 2 (เส้นกลาง) แทนเสียง ตึง

โน้ตบนเส้นที่ 3 (เส้นบน) แทนเสียง ป๊ะ

2.1.6.2 ลีลาจังหวะหลัก (Main Beat) เพลงโหมโรงเล่นในจังหวะเชิด ด้วยอัตราจังหวะช้าปานกลาง (Andante = 93) จุดเด่นอยู่ที่การเน้นจังหวะของกรับ ซึ่งให้ความสำคัญกับจังหวะที่ 1 มากที่สุด จังหวะ 3 ให้ความสำคัญรองลงมา และจังหวะที่ 2, 4 เล่นให้มีน้ำหนักเบาเท่าๆ กัน

ตัวอย่างที่ 19 ห้องที่ 17 – 20 จังหวะเชิดอันเป็นลีลาจังหวะหลักของเพลง

2.1.6.3 ลีลาจังหวะรอง เป็นกระบวนการพัฒนาจังหวะ (Rhythmic Development) จากจังหวะเชิดที่ใช้ซ้ำๆ ตลอดทั้งเพลง ค้นพบในท่อน D และ D2 โดยการเพิ่มรายละเอียดของตัวโน้ตในลีลาของทับ และการย้ำพร้อมกันกับแนวทำนองหลักของฉิ่งและกรับ (ห้องที่ 44, 46, 69 และ 71)

ตัวอย่างที่ 20 ท่อน D ห้องที่ 43 – 46

ตัวอย่างที่ 21 ท่อน D2 ห้องที่ 68 – 71

2.1.6.4 ลีลาจังหวะย้ำ เป็นกระบวนการของจังหวะที่เล่นในจังหวะตกและเน้นย้ำ เพื่อสร้างความกระชับและสัมพันธ์กับแนวทำนอง ค้นพบในท่อน B ห้องที่ 28 – 29 ท่อน B2 ห้องที่ 53 - 54 และท่อน B3 ห้องที่ 78 - 79

ตัวอย่างที่ 22 ท่อน B ห้องที่ 28 – 29

2.1.6.5 ลีลาจังหวะส่ง เป็นกระบวนการพัฒนาจังหวะเมื่อจบประโยคเพลง จบท่อนเพลง หรือเริ่มต้นท่อนเพลงใหม่ ซึ่งมักทำหน้าที่สัมพันธ์กับจุดพักเพลง ลีลาจังหวะส่งที่พบในเพลงโหมโรง มีดังนี้

2.1.6.5.1 ลีลาจังหวะส่ง แบบที่ 1

ตัวอย่างที่ 23 ห้องที่ 14

2.1.6.5.2 ลีลาจังหวะส่ง แบบที่ 2

ตัวอย่างที่ 24 ห้องที่ 21

2.1.6.5.3 ลีลาจังหวะส่ง แบบที่ 3

ตัวอย่างที่ 25 ห้องที่ 30

2.1.6.5.4 ลีลาจังหวะส่ง แบบที่ 4

ตัวอย่างที่ 26 ห้องที่ 42

2.1.6.5.5 ลีลาจังหวะส่ง แบบที่ 5

ตัวอย่างที่ 27 ห้องที่ 55

2.1.6.5.6 ลีลาจังหวะส่ง แบบที่ 6

ตัวอย่างที่ 28 ห้องที่ 67

2.1.7 **คอร์ด** (Chord)

เพลงโหมโรง เป็นเพลงที่อยู่ในบันไดเสียง G เมเจอร์ มีเครื่องดนตรีที่แสดงคุณลักษณะของคอร์ดได้เด่นชัดที่สุด คือ แอคคอร์เดียน ซึ่งทำหน้าที่สร้างคอร์ดพื้นฐานและเล่นทำนองรับจากอัลโตแซ็กโซโฟน ซึ่งเป็นเครื่องดนตรีที่เดินทำนองหลัก

มีรูปแบบทางเดินคอร์ด ดังต่อไปนี้

2.1.7.1 ท่อน A มีโครงสร้างทางเดินคอร์ด ดังนี้

/ G / D / Am / G / G / D / Am / G //

ตัวอย่างที่ 29 ท่อน A ห้องที่ 14, 15, 16, 18, 20 ในเส้นบรรทัดของแอคคอร์เดียน (Accord.) แสดงคุณสมบัติของคอร์ดได้เด่นชัดที่สุด

2.1.7.2 ท่อน B มีโครงสร้างทางเดินคอร์ด ดังนี้

/ G / Am / D / Em / G / Am / D / G D // G //

ตัวอย่างที่ 30 ท่อน B ห้องที่ 22, 24, 26, 29, 30 ในเส้นบรรทัดของแอคคอร์เดียน แสดงคุณสมบัติของคอร์ดได้เด่นชัดที่สุด

2.1.7.3 ท่อน C มีโครงสร้างทางเดินคอร์ด ดังนี้

/ G / Am / G / G / G / D / Am / G / G / D / Am / G //

ตัวอย่างที่ 31 ท่อน C ห้องที่ 31,32, 35, 36,37,38, 39,40, 41 ในเส้นบรรทัดของแอคคอร์เดียน แสดงคุณสมบัติของคอร์ดได้เด่นชัดที่สุด

2.1.7.4 ท่อน D มีโครงสร้างทางเดินคอร์ด ดังนี้

/ G / D / C / D //

ตัวอย่างที่ 32 ท่อน D ห้องที่ 43 – 46 ในเส้นบรรทัดของแอคคอร์เดียน แสดงคุณสมบัติของคอร์ดได้เด่นชัดที่สุด

2.1.7.5 ท่อนจบ (Coda) มีโครงสร้างทางเดินคอร์ด ดังนี้

/ G / Am / D / G //

ตัวอย่างที่ 33 ท่อนจบ ห้องที่ 80 – 83

สรุป กลุ่มคอร์ดที่ใช้ในเพลงโหมโรง มีดังนี้

ท่อน A ประกอบด้วยคอร์ด / G / D / Am / G / G / D / Am / G //

ท่อน B ประกอบด้วยคอร์ด / G / Am / D / Em / G / Am / D / G D // G //

ท่อน C ประกอบด้วยคอร์ด / G / Am / G / G / G / D / Am / G / G / D / Am / G //

ท่อน D ประกอบด้วยคอร์ด / G / D / C / D //

ท่อนจบ (Coda) ประกอบด้วยคอร์ด / G / Am / D / G //

สำหรับโครงสร้างคอร์ดในท่อน B2, B3 เหมือนกับท่อน B ส่วนท่อน C2 เหมือนกับท่อน C และท่อน D2 เหมือนกับท่อน D

2.1.8 การประสานเสียง (Harmony)

เพลงโหมโรง มีแนวการประสานเสียงของเครื่องดนตรีดังนี้

1. อัลโตแซ็กโซโฟน เล่นเป็นทำนองหลัก
2. แอคคอร์เดียน เล่นคอร์ดสลับกับการเล่นทำนองรับ
3. กีตาร์เบส เล่นแนวเดียวกับทำนองหลัก

แนวการประสานเสียง สามารถวิเคราะห์วิธีบรรเลงได้ดังนี้

2.1.8.1 ท่อนนำ ตั้งแต่ห้องที่ 1 - 12 อัลโตแซ็กโซโฟนบรรเลงนำอย่างโดดเด่น โดยมีแอคคอร์เดียนเล่นครอดด้วยเสียงหึ่ง (Drone) ในเสียง A (ห้องที่ 4, 6, 7, 8, 9 และ 10)

ตัวอย่างที่ 34 (ห้องที่ 1 – 12)

2.1.8.2 แนวทำนองหลักทุกท่อนเพลง ใช้อัลโตแซ็กโซโฟนเป็นเครื่องเล่นทำนองหลัก โดยมีกีตาร์เบสเล่นแนวทำนองคู่แปดขนาน (Consective Octave)

ตัวอย่างที่ 35 ท่อน B (ห้อง 22 – 30)

2.1.8.3 แนวทำนองหลักในท่อน C ห้องที่ 38 กีตาร์เบสซึ่งเล่นแนวทำนองเดียวกันกับอัลโตแซ็กโซโฟนมาตลอด ได้พลิกแพลงตัวโน้ตเพิ่มจากทำนองหลัก หลังจากนั้นจึงเล่นแนวเดียวกับทำนองหลักไปจนถึงท่อนจบ (Coda)

ตัวอย่างที่ 36 ท่อน B ห้อง 38

2.1.8.4 แนวทางการบรรเลงของแอคคอร์เดียน ใช้วิธีการประสานเสียง โดยเล่นคอร์ดสลับกับการเล่นทำนองรับจากแนวทำนองหลัก

ตัวอย่างที่ 37 ท่อน B2 ห้อง 47 - 52

2.1.8.5 จบเพลง (Fine) อัลโตแซ็กโซโฟน แอคคอร์เดียน และกีตาร์เบส ใช้วิธีการเล่นแนวเดียวกัน

ตัวอย่างที่ 38 จบเพลง ห้อง 82 – 83

สรุป จากการวิเคราะห์เพลงโหมโรง มีลักษณะโครงสร้างของบทเพลงดังนี้

1. ที่มา เป็นเพลงสืบทอดเก่าแก่ ซึ่งนิยมบรรเลงเป็นเพลงนำก่อนการแสดงหนังตะลุง เพื่อทดสอบระบบเสียงและเตรียมความพร้อมของนักดนตรี ทั้งใช้เรียกผู้ชมให้ทยอยเข้าสู่บริเวณงาน ไม่สามารถระบุอายุเพลง สันนิษฐานว่าได้รับอิทธิพลมาจากประเทศอินเดีย นักดนตรีในกลุ่มเอ็กโซติกโดยเฉพาะ นิยุติ สงสมพันธุ์ ได้รับสืบทอดมาจาก จ.พัทลุง และได้นำมาเผยแพร่ให้สมาชิกในกลุ่มนำไปบรรเลงอีกทอดหนึ่ง

2. เครื่องดนตรี มีการผสมผสานเครื่องดนตรี ระหว่างเครื่องดนตรีสากลและเครื่องดนตรีพื้นบ้าน โดยเครื่องดนตรีสากลประกอบด้วย อัลโตแซ็กโซโฟน, แอคคอร์เดียน และกีตาร์เบส ในขณะที่เครื่องดนตรีพื้นบ้านประกอบด้วย ฉิ่ง, กรับ และทับ

3. คีตลักษณ์ แบ่งเป็นท่อนนำ (Introduction) ท่อน A, B, C, D, B2, C2, D2, B3 และท่อนจบ (Coda)

4. บันไดเสียง บรรเลงในบันไดเสียงจีเมเจอร์ (G Major Scale)

5. ทำนอง ท่อนนำมี 3 ประโยคเพลง ท่อน A B มีโครงสร้างทำนองแบบ ถาม – ตอบ, ถาม - ตอบ เหมือนบทกลอนที่มีวรรค สดับ – รับ, รอง – ส่ง ท่อน C มีการพัฒนาทำนองของท่อน A ส่วนท่อน D เป็นจุดพักเพลงที่มีทำนองเคลื่อนย้ำเสียงขาด และท่อนจบ จบด้วยเสียง G ซึ่งเป็นโน้ตโทนิกของบันไดเสียง

6. ลีลาจังหวะ เพลงโหมโรงขึ้นท่อนนำโดยการรัวเครื่องเคาะ แล้วบรรเลงจังหวะหลักในจังหวะ “เชิด” ซึ่งเป็นลักษณะจังหวะหนึ่งที่ใช้ในการแสดงหนังตะลุง มีลีลาการพัฒนาจังหวะเป็นจังหวะรอง จังหวะย้ำ จังหวะส่ง ในหลายรูปแบบ

7. คอร์ด กลุ่มคอร์ดที่ใช้ในเพลงโหมโรง ประกอบด้วย

ท่อน A คอร์ด / G / D / Am / G / G / D / Am / G //

ท่อน B คอร์ด / G / Am / D / Em / G / Am / D / G D // G //

ท่อน C คอร์ด / G / Am / G / G / G / D / Am / G / G / D / Am / G //

ท่อน D คอร์ด / G / D / C / D //

ท่อนจบ (Coda) คอร์ด / G / Am / D / G //

สำหรับโครงสร้างคอร์ดในท่อน B2, B3 เหมือนกับท่อน B ส่วนท่อน C2 เหมือนกับท่อน C และท่อน D2 เหมือนกับท่อน D

8. การประสานเสียง แนวการประสานเสียงที่ปรากฏในเพลง ประกอบด้วย อัลโตแซ็กโซโฟน เล่นทำนองหลัก กีตาร์เบสเล่นแนวเดียวกับทำนองหลักเกือบตลอดเพลง แอคคอร์เดียน เล่นคอร์ดสลับกับการเล่นทำนองรับจากแนวทำนองหลัก

2.2 **<u>เพลงจะกิปัสจะกิปง</u>**

2.2.1 **ประวัติเพลงจะกิปัสจะกิปง**

เพลงจะกิปัสจะกิปง เป็นเพลงรองเง็งเก่าแก่ ซึ่งนักดนตรีในกลุ่มเอ็กโซติก ใช้บรรเลงบ่อยครั้งในโอกาสต่างๆ ถือเป็นเพลงครูที่นักดนตรีในกลุ่มฯ ได้รับอิทธิพลมาจากคณะรองเง็งจังหวัดปัตตานี ซึ่งมี ขาเดร์ แวเด็ง เป็นครูเพลงสำคัญ เป็นเพลงรองเง็งที่นักดนตรีในกลุ่มฯ สามารถบรรเลงได้เป็นอันดับต้นๆ ของเพลงรองเง็งทั้งหลาย

นิยุติ สงสมพันธุ์ ประวิทย์ ชุมจันทร์ และ สามารถ รัตนรัตน์ ได้บันทึกเสียงเพลงจะกิปัสจะกิปง ในช่วงต้นเดือนพฤษภาคม 2547 ณ ห้องบันทึกเสียงเจี๊ยวจ๊าว สตูดิโอ เขตลาดพร้าว กทม. และได้ปรับวิธีการเล่นจากพื้นฐานลีลาจังหวะรองเง็ง เป็นลีลาจังหวะดำเนินคล้ายการเชิดฤาษีของหนังตะลุง เพื่อให้ วสันต์ สิทธิเขตน์ ใช้ประกอบการเชิดหนังตะลุงประยุกต์ในงานนิทรรศการศิลปะที่ประเทศออสเตรเลีย เมื่อปลายเดือนพฤษภาคม 2547

นักดนตรีที่บันทึกเสียง

1. นิยุติ สงสมพันธุ์ - แมนโดลิน, แอคคอร์เดียน
2. ประวิทย์ ชุมจันทร์ - เบสไฟฟ้า
3. สามารถ รัตนรัตน์ - ฉิ่ง, กรับ, ทับ

2.2.2 **เครื่องดนตรี** (Instruments)

เครื่องดนตรีที่ใช้บรรเลงในเพลงจะกิปัสจะกิปง มีลักษณะการผสมผสานกันระหว่างเครื่องดนตรีสากลและเครื่องดนตรีพื้นบ้าน ดังนี้

เครื่องดนตรีสากล ประกอบด้วย

- แมนโดลิน (Mandolin : Mand.) จำนวน 1 ตัว
- แอคคอร์เดียน (Accordion : Accord.) จำนวน 1 ตัว
- เบสไฟฟ้า (Electric Bass : E.Bass) จำนวน 1 ตัว

เครื่องดนตรีพื้นบ้าน ประกอบด้วย

- ฉิ่ง (Ching) จำนวน 1 คู่
- กรับ (Grap) จำนวน 1 คู่
- ทับ (Tap) จำนวน 1 คู่

เพลงจะกิปัสจะกิปง ที่บรรเลงโดยสมาชิกส่วนหนึ่งของกลุ่มนักดนตรีเอ็กโซติก สามารถแบ่ง

เครื่องดนตรีที่ใช้บรรเลงได้เป็น 3 ประเภท ดังนี้

1. เครื่องดนตรีที่บรรเลงทำนอง คือ แมนโดลิน ใช้เป็นเครื่องเดินทำนองหลักของเพลง

2. เครื่องดนตรีที่บรรเลงจังหวะคอร์ด คือ แอคคอร์เดียน เป็นเครื่อง ดนตรีที่คอยเล่นสอดแทรกกลุ่มจังหวะคอร์ด เพิ่มความกระชับให้บทเพลง

3. เครื่องดนตรีที่กำกับจังหวะ ประกอบด้วย เบสไฟฟ้า ฉิ่ง กรับ และทับ เป็นเครื่องดนตรีสากลและเครื่องดนตรีพื้นบ้านที่ทำหน้าที่ผสมผสานทางจังหวะ โดยเบสไฟฟ้ามักจะเล่นโน้ตโทนิกสลับเป็นคู่แปดของคอร์ด โดยเน้นจังหวะตกที่หนึ่งของห้องเพลง ส่วน ฉิ่ง กรับ และทับ จะคอยควบคุมจังหวะพื้นบ้านที่ให้สำเนียงของภาคใต้

2.2.3 **คีตลักษณ์** (Form)

เพลงจะกิปัสจะกิปง เป็นเพลงสองจังหวะ ขึ้นต้นเพลงด้วยกลุ่มเครื่องเคาะ และเครื่องหนัง คือ ฉิ่ง กรับ และทับ เป็นจังหวะดำเนินตามรูปแบบการเชิดหนังตะลุงของทางภาคใต้ ในอัตราจังหวะเร็ว (Allegro = 165) ท่อนเพลงเป็นระบบ A B C เล่นย้อน 4 เที่ยว ในท่อน D ซึ่งเป็นท่อนจบ (Coda) เร่งความเร็วจังหวะเป็นอัตราเร็วที่สุด (Prestissimo = 208)

เพลงจะกิปัสจะกิปง สามารถวิเคราะห์คีตลักษณ์ ได้ดังนี้

ช่วงนำ (Introduction) ตั้งแต่ห้องที่ 1 – 4 มีจำนวน 4 ห้องเพลง

ท่อน A เริ่มตั้งแต่ห้องที่ 5 - 12 มีจำนวน 8 ห้องเพลง

ท่อน B เริ่มตั้งแต่ห้องที่ 13 – 28 มีจำนวน 16 ห้องเพลง

ท่อน C เริ่มตั้งแต่ห้องที่ 29 - 44 มีจำนวน 16 ห้องเพลง

ท่อน A2 เริ่มตั้งแต่ห้องที่ 45 – 52 มีจำนวน 8 ห้องเพลง

ท่อน B2 เริ่มตั้งแต่ห้องที่ 53 – 68 มีจำนวน 16 ห้องเพลง

ท่อน C2 เริ่มตั้งแต่ห้องที่ 69 - 84 มีจำนวน 16 ห้องเพลง

ท่อน A3 เริ่มตั้งแต่ห้องที่ 85 – 92 มีจำนวน 8 ห้องเพลง

ท่อน B3 เริ่มตั้งแต่ห้องที่ 93 – 108 มีจำนวน 16 ห้องเพลง

ท่อน C3 เริ่มตั้งแต่ห้องที่ 109 - 124 มีจำนวน 16 ห้องเพลง

ท่อน A4 เริ่มตั้งแต่ห้องที่ 125 – 132 มีจำนวน 8 ห้องเพลง

ท่อน B4 เริ่มตั้งแต่ห้องที่ 133 – 148 มีจำนวน 16 ห้องเพลง

ท่อน C4 เริ่มตั้งแต่ห้องที่ 149 - 165 มีจำนวน 17 ห้องเพลง โดยในห้องที่ 165 เป็นห้องที่มีการเปลี่ยนบันไดเสียง

ท่อน D เป็นท่อนจบ (Coda) มีจำนวน 26 ห้องเพลง เริ่มตั้งแต่ห้องที่ 166 – 191 บรรเลงโดยเร่งความเร็วจังหวะเป็นอัตราเร็วที่สุด (Prestissimo = 208)

2.2.4 **บันไดเสียง** (Scale)

เพลงจะกิปัสจะกิปง ตั้งแต่ท่อน A ถึงท่อน C4 นั้นเล่นในบันไดเสียง G ฮาร์โมนิกไมเนอร์ (G Harmonic Minor Scale) และบรรเลงในอัตราจังหวะเร็ว (Allegro = 165) เมื่อบรรเลงถึงท่อน D ก็เปลี่ยนความเร็วเป็นอัตราเร็วที่สุด (Prestissimo = 208) และมีการเปลี่ยนบันไดเสียง (Modulation) จากบันไดเสียง G ฮาร์โมนิกไมเนอร์ เป็นบันไดเสียง G เมเจอร์ (G Major Scale)

ตัวอย่างที่ 39 ท่อน A ห้อง 5 - 8 บรรเลงในบันไดเสียง G ฮาร์โมนิกไมเนอร์ (สังเกตที่โน้ต F# ในห้องที่ 5 และ Eb ในห้องที่ 6)

ตัวอย่างที่ 40 ห้อง 165 – 166 ท่อน D เป็นท่อนจบ มีการเปลี่ยนบันไดเสียง G ฮาร์โมนิกไมเนอร์ เป็นบันไดเสียง G เมเจอร์

2.2.5 **ทำนอง** (Melody)

เพลงจะกิปัสจะกิปงที่วิเคราะห์ใช้แมนโดลินเป็นเครื่องบรรเลงทำนองหลัก มีโครงสร้างของทำนองและการเคลื่อนที่ของทำนอง ดังนี้

2.2.5.1 ทำนองท่อน A, A2, A3 และ A4

ก่อนบรรเลงทำนองในท่อน A มีเครื่องดนตรีประเภทเครื่องเคาะ – เครื่องหนัง คือ ฉิ่ง, กรับ และทับ บรรเลงนำ 4 ห้องเพลงแล้วเข้าท่อน Aในห้องที่ 5 – 12 ด้วยเสียง G ซึ่งเป็นตัวโทนิกของบันไดเสียง G ฮาร์โมนิกไมเนอร์ ส่วนการเคลื่อนที่ของทำนองมีลักษณะ ดังนี้

2.2.5.1.1 การเคลื่อนทำนองแบบเป็นขั้นๆ พบว่ามีการเคลื่อนทำนองแบบเป็นขั้นๆ ทั้งขาขึ้น และ ขาลง คือ การเคลื่อนขึ้นแบบเป็นขั้นๆ ในห้องที่ 5 และ ในห้องที่ 7 และ 11

ตัวอย่างที่ 41 การเคลื่อนขึ้นแบบเป็นขั้นๆ ในห้องที่ 5 จากเสียง F# - G - A

ตัวอย่างที่ 42 การเคลื่อนลงแบบเป็นขั้นๆ ในห้องที่ 7 และ 11 จากเสียง D – C – Bb - A

2.2.5.1.2 การเคลื่อนทำนองแบบก้าวกระโดด พบว่ามีการเคลื่อนที่ของทำนองแบบก้าวกระโดดจากขั้นคู่ที่ 5 เพอร์เฟค ไปหาขั้นคู่ที่ 3 ไมเนอร์ คือ จากเสียง D – Eb – C ในห้องที่ 6 – 7 และ 10 - 11

ตัวอย่างที่ 43 ห้องที่ 6 – 7 และ 10 – 11

ในห้องที่ 7 – 8 และ 11 – 12 ยังมีการเคลื่อนที่ของทำนองก้าวแบบกระโดด จากขั้นคู่ที่ 3 ไมเนอร์ลงไปหาโน้ตโทนิก คือ จากเสียง A – Bb – G (G เป็นตัวโทนิก)

ตัวอย่างที่ 44 ห้องที่ 7 – 8 และ 11 - 12

ในท่อน A2, A3 และ A4 มีการเคลื่อนที่ของทำนองเหมือนท่อน A ดังที่กล่าวมาข้างต้น ส่วนโครงสร้างของทำนองในท่อน A, A2 A3 และ A4 นั้น มีรูปแบบของโครงสร้างของประโยคเพลงที่แบ่งเป็นวรรคตอนได้ 4 วรรค ตามโครงสร้างของกลอนสุภาพ คือมีวรรค สดับ – รับ – รอง – ส่ง โดยในวรรครอง จะเล่นซ้ำทำนองของวรรคสดับ และ วรรคส่ง จะการเล่นซ้ำทำนองเดิมของวรรครับ

ตัวอย่างที่ 45 ท่อน A ห้องที่ 5 - 12

2.2.5.2 ทำนองท่อน B, B2, B3 และ B4

ทำนองในท่อน B2, B3 และ B4 เล่นเหมือนกับท่อน B โดยในแต่ละท่อนเพลงมีทั้งหมด 16 ห้องเพลง ประกอบด้วยประโยคเพลงที่ 1 มีจำนวน 4 วรรคเพลงใน 8 ห้องเพลง และประโยคเพลงที่ 2 มีจำนวน 4 วรรคเพลงใน 8 ห้องเพลง เช่นเดียวกัน

ตัวอย่างที่ 46 ห้อง 12 – 20 ประโยคเพลงที่ 1 มีจำนวน 4 วรรคเพลงใน 8 ห้องเพลง

ตัวอย่างที่ 47 ห้องที่ 20 – 28 ประโยคเพลงที่ 2 มีจำนวน 4 วรรคเพลงใน 8 ห้องเพลง โดยทำนองประโยคนี้จะเล่นซ้ำทำนองของประโยคเพลงที่ 1

ทำนองในท่อน B, B2, B3 และ B4 มีการเคลื่อนที่ของทำนองดังนี้

2.2.5.2.1 การเคลื่อนที่ของทำนองแบบก้าวกระโดด ที่ใช้บ่อยที่สุดจะเป็นการกระโดดของตัวโน้ตเป็นขั้นคู่ที่ 3 เช่น จาก E – C, C – E, D – B, B – G และ G - B

ตัวอย่างที่ 48 ห้องที่ 13 - 14

2.2.5.2.2 การเคลื่อนที่ของทำนองแบบเป็นขั้นๆ

ตัวอย่างที่ 49 ห้องที่ 15 - 16 เคลื่อนที่จากโน้ต D – E – D – C – B - A

2.2.5.3 ทำนองท่อน C, C2, C3 และ C4

โครงสร้างของทำนองในท่อน C, C2, C3 และ C4 นี้มีจำนวน 16 ห้องเพลง ประกอบด้วยท่อนเพลงละ 2 ประโยคเพลง ประโยคเพลงละ 4 วรรคเพลง ดังนี้

2.2.5.3.1 ประโยคที่ 1 เริ่มตั้งแต่ห้องที่ 69 – 76

วรรคเพลงที่ 1 เริ่มตั้งแต่ห้องที่ 69 ทำนองเริ่มต้นด้วยโน้ต G เคลื่อนที่ลงและเคลื่อนขึ้นแบบเป็นขั้นๆ ไปจบที่เสียง B ในห้องที่ 70

วรรคเพลงที่ 2 เริ่มตั้งแต่ห้องที่ 70 ที่เสียง A ในจังหวะตกที่ 3 ทำนองเคลื่อนลงแบบเป็นขั้นๆ และก้าวกระโดดลงในขั้นคู่ที่ 4 แล้วเคลื่อนที่ไปจบวรรคเพลงที่เสียง G ในห้องที่ 72

วรรคเพลงที่ 3 เริ่มตั้งแต่ห้องที่ 72 ทำนองเคลื่อนที่จากเสียง G ในจังหวะยกที่ 2 เคลื่อนลงแบบก้าวกระโดด จาก G – E แล้วทำนองก็เคลื่อนที่แบบเป็นขั้นไปจบวรรคเพลงที่เสียง B ในจังหวะตกที่ 1 ของห้องที่ 74

วรรคเพลงที่ 4 เริ่มตั้งแต่ห้องที่ 74 ทำนองเคลื่อนที่จากเสียง C ในจังหวะยกที่ 2 เคลื่อนขึ้นและเคลื่อนลงแบบเป็นขั้น ๆ จนไปจบวรรคเพลงและประโยคเพลงโดยการเคลื่อนที่ลงแบบก้าวกระโดดจากเสียง B ลงไปที่เสียง G ในห้องที่ 76

ตัวอย่างที่ 50 ห้อง 69 - 76

2.2.5.3.2 ประโยคที่ 2 เริ่มตั้งแต่ห้องที่ 77 – 84

วรรคเพลงที่ 1 เริ่มตั้งแต่ห้องที่ 77 ทำนองขึ้นด้วยโน้ต G เคลื่อนที่ลงและเคลื่อนขึ้นแบบเป็นขั้นๆ ไปจบที่เสียง B ในห้องที่ 78

วรรคเพลงที่ 2 เริ่มตั้งแต่ห้องที่ 78 ที่เสียง A ทำนองเคลื่อนลงแบบเป็นขั้นๆ และก้าวกระโดดลงในขั้นคู่ที่ 4 แล้วเคลื่อนที่ไปจบวรรคเพลงที่เสียง G ในห้องที่ 80

วรรคเพลงที่ 3 เริ่มตั้งแต่ห้องที่ 80 ทำนองเคลื่อนที่จากเสียง G ในจังหวะยกที่ 2 เคลื่อนลงแบบก้าวกระโดด จาก G – E แล้วเคลื่อนที่แบบเป็นขั้น ๆ ไปจบวรรคเพลงที่เสียง B ในจังหวะตกที่ 1 ของห้องที่ 82

วรรคเพลงที่ 4 เริ่มตั้งแต่ห้องที่ 82 ทำนองเคลื่อนที่จากเสียง C ในจังหวะยกที่ 2 เคลื่อนขึ้นและเคลื่อนลงแบบเป็นขั้น ๆ จนไปจบวรรคเพลงและประโยคเพลงโดยการเคลื่อนที่ลงแบบก้าวกระโดดจากเสียง B ลงไปที่เสียง G ในห้องที่ 84

ตัวอย่างที่ 51 ห้อง 77 - 84

2.2.5.4 ทำนองท่อน D

ทำนองในท่อน D เป็นช่วงหางเพลงหรือช่วงสุดท้ายของเพลง มีจุดเด่นตรงวลีแรกก่อนเริ่มต้นเข้าสู่ท่อน D หนึ่งห้องเพลง (ห้องที่ 165) จะเป็นจุดพักเพลง และมีการเปลี่ยนบันไดเสียงจากบันไดเสียง G ฮาร์โมนิกไมเนอร์ เป็นบันไดเสียง G เมเจอร์ และมีการเปลี่ยนจังหวะเป็นอัตราจังหวะเร็วที่สุด (Prestissimo = 208)

ตัวอย่างที่ 52 ห้อง 165 - 166

ในท่อน D มีโครงสร้างของทำนองและการเคลื่อนที่ของทำนองดังนี้

2.2.5.4.1 ประโยคเพลงที่ 1 เริ่มตั้งแต่ห้องที่ 166 – 171 มีจำนวน 6 ห้องเพลง ประกอบด้วย 3 วรรคเพลง วรรคเพลงที่ 2 และ 3 เล่นซ้ำทำนองของวรรคเพลงที่ 1 ส่วนลีลาการเคลื่อนที่ของทำนองมีแบบเป็นขั้นๆ และเล่นซ้ำๆ ทำนองเดิม

ตัวอย่างที่ 53 ห้องที่ 166 - 171

2.2.5.4.2 ประโยคเพลงที่ 2 เริ่มตั้งแต่ห้องที่ 172 – 177 มีจำนวน 6 ห้องเพลง ประกอบด้วย 3 วรรคเพลง วรรคเพลงที่ 2 และ 3 เล่นซ้ำทำนองของวรรคเพลงที่ 1 ส่วนการเคลื่อนที่ของทำนองมีลักษณะเคลื่อนลงเป็นขั้นๆ และเคลื่อนขึ้นเป็นขั้นๆ

ตัวอย่างที่ 54 ห้องที่ 172 - 177

2.2.5.4.3 ประโยคเพลงที่ 3 เริ่มตั้งแต่ห้องที่ 178 – 183 มีการเล่นซ้ำทำนองคล้ายประโยคเพลงที่ 1 ในห้องที่ 183 และทำนองให้ถูกกร่อนให้เป็นโน้ตโทนิกเสียงยาวเพื่อส่งเข้าสู่ประโยคเพลงต่อไป

ตัวอย่างที่ 55 ห้องที่ 178 - 183

2.2.5.4.3 ประโยคเพลงที่ 4 เริ่มตั้งแต่ห้องที่ 184 – 191 จังหวะของทำนองบรรเลงในอัตราโน้ตตัวขาวทุกห้องเพลง มีการเคลื่อนที่ของทำนองแบบเป็นขั้นๆ และการเคลื่อนที่แบบก้าวกระโดดผสมผสานกัน ดังนี้

ตัวอย่างที่ 56 ห้องที่ 183 – 184 วรรคที่ 1 ทำนองเคลื่อนลงเป็นขั้นๆ

ตัวอย่างที่ 57 ห้องที่ 185 วรรคที่ 2 ทำนองเคลื่อนลงแบบก้าวกระโดด

ตัวอย่างที่ 58 ห้องที่ 185 - 187 ทำนองเคลื่อนขึ้นเป็นขั้น ๆ

ตัวอย่างที่ 59 ห้องที่ 187 ทำนองเคลื่อนขึ้นแบบก้าวกระโดด

จบเพลง (Fine) ที่ห้อง 191 แมนโดลินเล่นโน้ตคู่ประสานในเสียง G และ D ซึ่งเป็นตัวโทนิกของบันไดเสียงและขั้นคู่ 5 เพอร์เฟคตามลำดับ

ตัวอย่างที่ 60 ห้องที่ 191 จบเพลง

2.2.6 **ลีลาจังหวะ** (Rhythmic Pattern)

เพลงจะกิปัสจะกิปงเป็นเพลงทำนองรองเง็ง ที่ส่วนหนึ่งของนักดนตรีในกลุ่มเอ็กโซติกนำมาเล่นเป็นจังหวะ “ดำเนิน”ที่ใช้ในการแสดงหนังตะลุง (สามารถ รัตนรัตน์ – บทสัมภาษณ์ : 2547) จากข้อมูลที่นำมาวิเคราะห์ พบเครื่องดนตรีพื้นบ้านของทางภาคใต้ ที่จัดอยู่ในประเภทเครื่องเคาะ (Percussion) คือ ฉิ่ง (Ching), กรับ (Grap) และ ทับ (Tap) ซึ่งมีลีลาจังหวะที่น่าสนใจ ดังนี้

2.2.6.1 ลีลาจังหวะในท่อนนำ

ท่อนนำบรรเลงด้วยกลุ่มเครื่องเคาะด้วยอัตราจังหวะเร็ว (Allegro = 165) โดยใช้ทับเล่นนำในจังหวะตกที่ 3 และ 4 ของห้องที่ 1 กรับเล่นรับในจังหวะตกที่ 1 และ 3 ของห้องที่ 2 และบรรเลงยืนพื้นเช่นนี้ในห้องต่อๆ ไป ส่วนฉิ่งเล่นในอัตราจังหวะหนึ่งชั้นตามทฤษฎีดนตรีไทย โดยเริ่มจังหวะ “ฉิ่ง” ที่จังหวะยกที่ 4 ของห้องที่ 2 และเล่นสลับในจังหวะ ฉับ - ฉิ่ง – ฉับ – ฉิ่ง เรื่อยไปตลอดเพลง โดยให้ความสำคัญกับการเน้น (Accent) ที่จังหวะตกที่ 2 ของทุก ๆ ห้องเพลง

ตัวอย่างที่ 61 ห้องที่ 1 - 4

2.2.6.2 ลีลาจังหวะหลัก

ลีลาจังหวะหลักของเพลงจะกิปัสจะกิปงปรากฏอยู่ในท่อน A, B, A2, B2, A3, B3, A4 และ B4 จุดเด่นอยู่ที่การเน้นจังหวะของฉิ่ง ซึ่งให้ความสำคัญกับจังหวะตกที่ 2 ส่วนกรับเล่นยืนพื้นในจังหวะตกที่ 1 และ 3 สำหรับทับนั้นให้ความสำคัญกับการเล่นเสียงขาด (Staccato) ในจังหวะที่ 1 และสามารถแบ่งลีลาจังหวะหลักของทับได้เป็นชุดๆ ชุดละ 4 ห้องเพลง โดยห้องที่ 1, 2 และ 4 เล่นในรูปแบบเดียวกัน ส่วนห้องที่ 3 จะพัฒนาลูกเล่นโดยตัดทอนรายละเอียดของตัวโน้ตให้น้อยลง

ตัวอย่างที่ 62 ท่อน A ห้องที่ 5 – 8 จังหวะดำเนินอันเป็นลีลาจังหวะหลักของเพลง

2.2.6.3 ลีลาจังหวะรอง เป็นกระบวนการพัฒนาจังหวะ (Rhythmic Development) จากจังหวะดำเนินที่ใช้ซ้ำๆ ตลอดทั้งเพลง ค้นพบในท่อน C, C2, C3 และ C4 โดยการเพิ่มรายละเอียดของตัวโน้ตในลีลาของทับในแต่ละท่อนให้แตกต่างกัน ดังนี้

ตัวอย่างที่ 63 ท่อน C ห้องที่ 29 – 32

ตัวอย่างที่ 64 ท่อน C2 ห้องที่ 69 – 72

ตัวอย่างที่ 65 ท่อน C3 ห้องที่ 109 – 112

ตัวอย่างที่ 66 ท่อน C4 ห้องที่ 149 – 152

2.2.6.3 ลีลาการเชื่อมจังหวะ เพลงจะกิปัสจะกิปงเป็นเพลง 2 จังหวะ ช่วงแรกเล่นในอัตราจังหวะเร็ว (Allegro = 165) เมื่อถึงช่วงเปลี่ยนความเร็วจังหวะ (ห้องที่ 165) เพื่อเข้าสู่ท่อนจบ (Coda) ฉิ่ง, กรับ และทับ ก็เล่นย้ำเพื่อส่งเปลี่ยนความเร็วเป็นอัตราจังหวะเร็วที่สุด (Prestissimo = 208)

ตัวอย่างที่ 67 ห้องที่ 165

2.2.6.4 ลีลาจังหวะในท่อนจบ (Coda) เป็นกระสวนจังหวะสม่ำเสมอที่ใช้ตลอดในท่อน D ซึ่งเป็นท่อนจบ จังหวะทับเล่นเสียงขาดในจังหวะตกที่ 1 และจังหวะยกที่ 3 และเล่นเน้นเสียงในจังหวะตกที่ 4

ตัวอย่างที่ 68 ห้องที่ 166 - 168

2.2.7 **คอร์ด** (Chords)

เพลงจะกิปัสจะกิปง ในท่อน A, B, C, A2, B2, C2, A3, B3, C3, A4, B4, และ C4 C4 นั้นเล่นในบันไดเสียง G ฮาร์โมนิกไมเนอร์ และบรรเลงในอัตราจังหวะเร็ว เมื่อบรรเลงถึงท่อน D ก็เปลี่ยนความเร็วเป็นอัตราเร็วที่สุด และมีการเปลี่ยนบันไดเสียงจากบันไดเสียง G ฮาร์โมนิกไมเนอร์ เป็นบันได

เสียง G เมเจอร์ มีเครื่องดนตรีที่แสดงคุณลักษณะของคอร์ด คือ แอคคอร์เดียน เบสไฟฟ้าเล่นโน้ตในคอร์ดและโน้ตผ่าน ส่วนแมนโดลินเล่นทำนองหลัก

สามารถวิเคราะห์ทางเดินคอร์ดที่ประสานสัมพันธ์กับแนวทำนองหลักได้ดังต่อไปนี้

2.2.7.1 ท่อน A, A2, A3 และ A4 มีโครงสร้างทางเดินคอร์ด ดังนี้

/ Gm / Gm / Cm / Gm //

/ Gm / Gm / Cm / Gm //

ตัวอย่างที่ 69 ท่อน A ห้องที่ 5 - 12

2.2.7.2 ท่อน B, B2, B3 และ B4 มีโครงสร้างทางเดินคอร์ด ดังนี้

/ Gm / Gm / Gm / D //

/ Cm / Cm / Cm / Gm //

/ Gm / Gm / Gm / D //

/ Cm / Cm / Cm / Gm //

ตัวอย่างที่ 70 ท่อน B ห้องที่ 13 - 28

2.2.7.3 ท่อน C, C2, C3 และ C4 มีโครงสร้างทางเดินคอร์ด ดังนี้

/ Gm / Bb / Gm / Gm //

/ Cm / Gm / Cm & D / Gm //

/ Gm / Bb / Gm / Gm //

/ Cm / Gm / Cm & D / Gm //

ตัวอย่างที่ 71 ท่อน C ห้องที่ 29 - 44

2.2.7.4 ห้องพักเพลง (Cadence Bar) ห้องที่ 165 เป็นห้องที่มีการเปลี่ยนจังหวะและเปลี่ยนบันไดเสียง จากบันไดเสียง G ฮาร์โมนิกไมเนอร์ เป็นบันไดเสียง G เมเจอร์ มีโครงสร้างคอร์ด คือ // Em F#m //

ตัวอย่างที่ 72 ห้องที่ 165

2.2.7.5 ท่อน D เป็นท่อนจบของเพลง มีโครงสร้างทางเดินคอร์ดดังนี้

/ G / G / G / G // G / G / G / G /

/ G / G / G / G // G / G / G / G /

/ G / G / Bm / F#m / Em / G / Bm / F#m / Em / G //

ตัวอย่างที่ 73 ท่อน D ห้องที่ 166 – 191

สรุป กลุ่มคอร์ดที่ใช้ในเพลงจะกิปัสจะกิปง

ท่อน A, A2, A3 และ A4 ประกอบด้วยคอร์ด

// Gm / Gm / Cm / Gm // Gm / Gm / Cm / Gm //

ท่อน B, B2, B3, และ B4 ประกอบด้วยคอร์ด

// Gm / Gm / Gm / D // Cm / Cm / Cm / Gm //

// Gm / Gm / Gm / D // Cm / Cm / Cm / Gm //

ท่อน C, C2, C3, และ C4 ประกอบด้วยคอร์ด

// Gm / Bb / Gm / Gm // Cm / Gm / Cm & D / Gm //

// Gm / Bb / Gm / Gm // Cm / Gm / Cm & D / Gm //

ห้องพักเพลง (Cadence Bar) ประกอบด้วยคอร์ด

// Em F#m //

ท่อน D เป็นท่อนจบของเพลง ประกอบด้วยคอร์ด

// G / G / G / G // G / G / G / G // G / G / G / G // G / G / G / G //

// G / G / Bm / F#m / Em / G / Bm / F#m / Em / G //

2.2.8 การประสานเสียง (Harmony)

เพลงจะกิปัสจะกิปง มีแนวการประสานเสียงของเครื่องดนตรีดังนี้

1. แมนโดลิน (Mand.) เล่นเป็นทำนองหลัก
2. แอคคอร์เดียน (Accord.) เล่นคอร์ด
2. เบสไฟฟ้า (E.Bass) ส่วนใหญ่เล่นโน้ตโทนิก โน้ตขั้นคู่ที่ 8 โน้ตขั้นคู่ที่ 5 และโน้ตนอกคอร์ด (Non – Chord Tone)

ลักษณะการประสานเสียงของเครื่องดนตรีทั้ง 3 ชนิด สามารถวิเคราะห์วิธีบรรเลงได้ดังนี้

2.2.8.1 แมนโดลินเล่นทำนองหลัก แอคคอร์เดียนเล่นคอร์ด และเบสไฟฟ้าเล่นโน้ตโทนิก โน้ตขั้นคู่ที่ 8 และโน้ตขั้นคู่ที่ 5

ตัวอย่างที่ 74 (ห้องที่ 13 – 16)

2.2.8.2 เบสและแนวทำนองหลักเล่นโน้ตคู่ 15 (Quindecima) หรือ 2 ช่วงคู่แปด

ตัวอย่างที่ 75 (ห้องที่ 27) ในเส้นบรรทัดของแมนโดลินและเบสไฟฟ้า

2.2.8.3 เบสและแนวทำนองหลักเล่นโน้ตนอกคอร์ด

ตัวอย่างที่ 76 (ห้องที่ 41) แอคคอร์เดียนเล่นคอร์ด Cm ในเส้นบรรทัดของแมนโดลินโน้ต Bb และ D เป็นโน้ตนอกคอร์ด และในเส้นบรรทัดของเบสไฟฟ้า โน้ต F เป็นโน้ตนอกคอร์ด

2.2.8.4 แนวทำนองหลัก คอร์ด และ เบส เล่นในแนวเดียวกัน

ตัวอย่างที่ 77 (ห้องที่ 165) แมนโดลินซึ่งเล่นทำนองหลัก เล่นโน้ต E - F# แอคคอร์เดียนเล่นคอร์ดแนวเดียวกับทำนอง (Unison Chords) คือ Em – F#m และเบสไฟฟ้าเล่นแนวเดียวกับทำนองเป็นขั้นคู่ 15 คือ E – F#

2.2.8.5 แนวทำนองหลักเล่นโน้ตประสานขั้นคู่ที่ 5 แบบพลิกกลับ เบสเล่นโน้ตนอกคอร์ดแล้วเคลื่อนเข้าหาโน้ตในคอร์ด(Chord Tone) คอร์ด และ เบส เล่นในแนวเดียวกัน

ตัวอย่างที่ 78 (ห้องที่ 170 - 171) แมนโดลินซึ่งเล่นทำนองหลักใช้เสียงประสานขั้นคู่ที่ 5 แบบพลิกกลับ (โน้ต D - G ห้องที่ 170) แอคคอร์เดียนเล่นคอร์ด G ส่วนเบสไฟฟ้าเล่นโน้ตนอกคอร์ด คือ โน้ต E (ขั้นคู่ 13) และ โน้ต F# (ขั้นคู่ 7) แล้วเคลื่อนเข้าหาโน้ต G ในห้องที่ 171 ซึ่งเป็นโน้ตในคอร์ด

2.2.8.6 แนวทำนองหลักเล่นโน้ตประสานขั้นคู่ที่ 5 แบบพลิกกลับ เบสเล่นแนวทำนองเดียวกันกับทำนองหลักด้วยโน้ตขั้นคู่ 15 ส่วนคอร์ดเป็นพื้นหลัง (Back Ground Chords)

ตัวอย่างที่ 79 (ห้องที่ 185 - 188)

สรุป จากการวิเคราะห์เพลงจะกิปัสจะกิปง มีลักษณะโครงสร้างของบทเพลงดังนี้

1. ที่มา เพลงจะกิปัสจะกิปงเป็นเพลงรองเง็งเก่าแก่ที่นักดนตรีในกลุ่มเอ็กโซติก ได้รับอิทธิพลมาจากคณะรองเง็งจังหวัดปัตตานี และสมาชิกในกลุ่มส่วนหนึ่งได้นำมาประยุกต์เล่นในลีลาจังหวะดำเนิน เพื่อใช้ประกอบการเชิดหนังตะลุงประยุกต์ของ วสันต์ สิทธิเขตน์ ในงานนิทรรศการศิลปะที่ประเทศออสเตรเลีย

2. เครื่องดนตรี มีการผสมผสานระหว่างเครื่องดนตรีสากลและเครื่องดนตรีพื้นบ้าน โดยเครื่องดนตรีสากลประกอบด้วย แมนโดลิน, แอคคอร์เดียน และเบสไฟฟ้า ในขณะที่เครื่องดนตรีพื้นบ้านประกอบด้วย ฉิ่ง, กรับ และทับ

3. คีตลักษณ์ แบ่งเป็นท่อนนำ (Introduction) ท่อน A, B, C, A2, B2, C2, A3, B3, C3, A4, B4, C4 และท่อน D ซึ่งเป็นท่อนจบ (Coda)

4. บันไดเสียง บรรเลงในบันไดเสียงจี G ฮาร์โมนิกไมเนอร์ และบันไดเสียง G เมเจอร์

5. ทำนอง ลักษณะเด่นในท่อน A, B, C, A2, B2, C2, A3, B3, C3, A4, B4 และ C4 ทำนองเคลื่อนที่แบบเป็นขั้นๆ และการเคลื่อนที่แบบก้าวกระโดด ในท่อน D ซึ่งเป็นช่วงสุดท้ายของเพลง

ทำนองเร็วกระชั้นขึ้น มีการเปลี่ยนบันไดเสียง และการเล่นซ้ำๆ ทำนองเดิม ก่อนจบเพลง ทำนองบรรเลงในอัตราโน้ตตัวขาวทุกห้องเพลง

6. ลีลาจังหวะ เพลงจะกิปัสจะกิปงเป็นเพลงรองเง็งเก่าแก่ที่ทางกลุ่มนักดนตรีเอ็กโซติกนำมาประยุกต์เล่นในจังหวะ “ดำเนิน” ซึ่งเป็นลีลาจังหวะชนิดหนึ่งในการแสดงหนังตะลุง โดยใช้ ฉิ่ง, กรับ และทับ กำกับจังหวะ โดยฉิ่งเล่นเน้นจังหวะ “ฉิ่ง” ที่จังหวะตกที่ 2 ส่วนกรับเล่นในจังหวะตกที่ 1 และ 3 เครื่องดนตรีที่โดดเด่นคือ ทับ ที่ให้ความสำคัญกับการเน้นเสียงขาดในจังหวะตกที่ 1

7. คอร์ด อาศัยโครงสร้างคอร์ดพื้นฐานบนบันไดเสียง G ฮาร์โมนิกไมเนอร์ และบันไดเสียง G เมเจอร์ โดยท่อน A, A2, A3 และ A4 ประกอบด้วยคอร์ด // Gm / Gm / Cm / Gm // Gm / Gm / Cm / Gm //

ท่อน B, B2, B3, และ B4 ประกอบด้วยคอร์ด // Gm / Gm / Gm / D // Cm / Cm / Cm / Gm // Gm / Gm / Gm / D // Cm / Cm / Cm / Gm //

ท่อน C, C2, C3, และ C4 ประกอบด้วยคอร์ด // Gm / Bb / Gm / Gm // Cm / Gm / Cm & D / Gm // Gm / Bb / Gm / Gm // Cm / Gm / Cm & D / Gm //

ห้องพักเพลง (Cadence Bar) ประกอบด้วยคอร์ด // Em F#m //

ท่อน D เป็นท่อนจบของเพลง ประกอบด้วยคอร์ด // G / G / G / G // G / G / G / G // G / G / G / G // G / G / G / G // G / G / Bm / F#m / Em / G / Bm / F#m / Em / G //

8. การประสานเสียง แนวการประสานเสียงประกอบด้วย แมนโดลิน เล่นทำนองหลัก แอคคอร์เดียนเล่นคอร์ด และเบสไฟฟ้า เล่นโน้ตโทนิก โน้ตขั้นคู่ที่ 8 สลับกับขั้นคู่ที่ 5 โน้ตนอกคอร์ด และการเล่นแนวเดียวกับทำนองหลักด้วยโน้ตขั้นคู่ 15 ในช่วงหางเพลง

2.3 **เพลงอินังนาซิป**

2.3.1 **ประวัติเพลงอินังนาซิป**

เพลงอินังนาซิป เป็นเพลงสืบทอดเก่าแก่ สันนิษฐานว่ามีอายุประมาณ 400 – 500 ปี อินังนาซิป หมายถึง การขอพรพระเจ้า ทวนชัย พิริยะอุดมพร (บทสัมภาษณ์ : 4 พ.ค.2548) ให้ข้อมูลว่า ขาเดร์ แวเด็ง ได้รับสืบทอดเพลงนี้มาจากประเทศมาเลเซีย เป็นเพลงในจังหวะ “อินัง” ทวนชัย และโสวภา ขาวสง ได้เดินทางไปเก็บข้อมูลและฝากตัวเป็นศิษย์ของ ขาเดร์ แวเด็ง ที่จังหวัดปัตตานี ในปี พ.ศ.2546 และได้ต่อเพลงนี้จากขาเดร์ แวเด็ง จากนั้นจึงนำมาเผยแพร่ให้เพื่อนนักดนตรีในกลุ่มได้นำไปบรรเลง และแสดงออกอากาศทางสถานีวิทยุแห่งประเทศไทย กรมประชาสัมพันธ์ ในรายการถนนดนตรี ดำเนินรายการโดย ภิญโญ รุ่งสมัย ในวันเสาร์ที่ 27 มีนาคม พ.ศ.2547 ซึ่งขณะนั้นเป็นช่วงที่เหตุการณ์ในสามจังหวัดชายแดนภาคใต้กำลังทวีความรุนแรงขึ้นเรื่อยๆ การบรรเลงของสมาชิกนักดนตรีกลุ่มเอ็กโซติกครั้งนั้น เสมือนการอ้อนวอนขอพรจากพระผู้เป็นเจ้าให้ผู้คนในสามจังหวัดชายแดนภาคใต้ได้มีการดำเนินชีวิตที่สงบสุขอีกครั้ง

เพลงอินังนาซิป เป็นเพลงที่เกี่ยวกับการขอพรพระเจ้า มีบางท่อนของทำนองคล้ายทำนองเพลงสวดในโรงเรียนคริสตจักร คือเพลง “พระเจ้าประทานความรู้ความเข้าใจ” (ร.ร.ศรีธรรมราชศึกษา จ.นครศรีธรรมราช – ผู้ศึกษา)

สำหรับบทวิเคราะห์เพลงในที่นี้ ผู้ศึกษาได้ใช้ข้อมูลการบันทึกเสียงจากการที่ ทวนชัย พิริยะอุดมพร หัวหน้าวงไทลากูน สมาชิกวงอัสลีมาลา และ สมาชิกวงบุหลันตานี ได้บรรเลงร่วมกันที่ร้านบ้านนายหัว อ.หาดใหญ่ จ.สงขลา ต้นเดือนเมษายน พ.ศ.2547 มีนักดนตรีร่วมบรรเลง ดังนี้

1. อภิชาติ คันธชา (วงอัสลีมาลา) - ไวโอลิน
3. เจี๊ยบ ปัตตานี (วงบุหลันตานี) - แอคคอร์เดียน
4. พรภิรมย์ แสนรักษ์ (วงบุหลันตานี) - แมนโดลิน
4. สมบัติ (วงบุหลันตานี) - รำมะนาเล็ก
5. เปี๊ยก สุราษฎร์ (วงอัสลีมาลา) - รำมะนาใหญ่
6. ทวนชัย พิริยะอุดมพร (ว งไทลากูน) - ดับเบิ้ลเบส
7. โสวภา ขาวสง (วงไทลากูน) - ฆ้อง

2.3.2 **เครื่องดนตรี** (Instruments)

เครื่องดนตรีที่ใช้บรรเลงในเพลงอินังนาซิป เป็นเครื่องดนตรีที่ให้เสียงธรรมชาติ (Acoustic) ของเครื่องดนตรีนั้นๆ อย่างชัดเจน มีลักษณะการผสมผสานกันระหว่างเครื่องดนตรีสากลและเครื่องดนตรีพื้นบ้าน ดังนี้

เครื่องดนตรีสากล ประกอบด้วย

- ไวโอลิน (Violin : Vln.) จำนวน 1 ตัว
- แมนโดลิน (Mand.) จำนวน 1 ตัว
- แอคคอร์เดียน (Mand.) จำนวน 1 ตัว
- ดับเบิ้ลเบส (D.Bass) จำนวน 1 ตัว

เครื่องดนตรีพื้นบ้าน ประกอบด้วย

- ฆ้อง (Khong) จำนวน 1 ใบ
- กลองรำมะนาเล็ก (S.Rum.) จำนวน 1 ใบ
- กลองรำมะนาใหญ่ (B.Rum.) จำนวน 1 ใบ

เพลงอินังนาซิป ที่บรรเลงโดยสมาชิกส่วนหนึ่งของกลุ่มนักดนตรีเอ็กโซติก สามารถแบ่งเครื่องดนตรีที่ใช้บรรเลงได้เป็น 3 ประเภท ดังนี้

1. เครื่องดนตรีที่บรรเลงทำนอง คือ ไวโอลิน ใช้เป็นเครื่องเดินทำนองหลักของเพลง
2. เครื่องดนตรีที่บรรเลงทำนองรองและสร้างจังหวะคอร์ด คือ แมนโดลินและแอคคอร์

เดียนเป็นเครื่องดนตรีที่คอยเล่นเป็น ลูกล้อ ลูกรับ และเสียงประสานของไวโอลิน พร้อมทั้ง สอดแทรกกลุ่มจังหวะคอร์ด เพิ่มความกระชับของบทเพลง

3. เครื่องดนตรีที่กำกับจังหวะ ประกอบด้วย ดับเบิ้ลเบส กลองรำมะนาเล็ก กลองรำมะนาใหญ่ และฆ้อง เป็นเครื่องดนตรีสากลและเครื่องดนตรีพื้นบ้านที่ทำหน้าที่ผสมผสานทางจังหวะ โดยดับเบิ้ลเบสมักจะเล่นโน้ตโทนิกของคอร์ด เน้นจังหวะตกที่หนึ่งของห้องเพลง รำมะนาทั้งสองใบจะคอยควบคุมจังหวะพื้นบ้านของสามจังหวัดทางภาคใต้ คือ จังหวะอินัง โดยมีฆ้องทำหน้าที่ควบคุมจังหวะตกที่สามของแต่ละห้องเพลง

2.3.3 **คีตลักษณ์** (Form)

ช่วงนำ ขึ้นต้นด้วยการด้นไวโอลิน (Violin Improvisation) ตั้งแต่ห้องที่ 1 – 15 โดยมีจังหวะไม่แน่นอน ในห้องที่ 10 – 15 เร่งอัตราจังหวะเร็วเพิ่มขึ้น (poco accel..) แล้วผ่อนช้าลงในห้องที่ 16

ท่อน A เริ่มตั้งแต่ห้องที่ 17 - 54 มีจำนวน 38 ห้องเพลง ไวโอลินเล่นเป็นเครื่องดนตรีนำ

ท่อน B เริ่มตั้งแต่ห้องที่ 55 - 92 มีจำนวน 38 ห้องเพลง แมนโดลินเป็นเล่นเป็นเครื่องดนตรีนำ

ท่อน C เริ่มตั้งแต่ห้องที่ 93 - 138 มีจำนวน 46 ห้องเพลง ไวโอลินลินเป็นเล่นเป็นเครื่องดนตรีนำ

ท่อน D เป็นท่อนจบ (Coda) เริ่มตั้งแต่ห้องที่ 139 - 150 มีจำนวน 12 ห้องเพลง

2.3.4 **บันไดเสียง** (Scale)

เพลงอินังนาซิป เป็นเพลงที่มีการผสมผสานบันไดเสียง โดยบันไดเสียงขาขึ้นใช้ D ไอโอเนียนเททราคอร์ด (D Ionian Tetrachord) และ A ฮาร์โมนิกเททราคอร์ด (A Harmonic Tetrachord) มาต่อกัน และขาลงใช้ D ฮาร์โมนิกไมเนอร์โหมด (Harmonic Minor Mode - < Descending >)

2.3.4.1 D ไอโอเนียน เตตร้าคอร์ด (D Ionian Tetrachord) ประกอบด้วยเสียง D – E – F# - G เป็นเททร้าคอร์ดmujให้สุ้มเสียงสง่างาม เข้มแข็ง เช่นเดียวกับเมเจอร์เททร้าคอร์ด (Major Tetrachord)

ตัวอย่างที่ 80 โน้ต F# ในห้องที่ 28 บรรเลงใน D ไอโอเนียนเททร้าคอร์ด โดยใช้ ไวโอลิน และ แมนโดลิน เป็นเครื่องบรรเลงทำนอง

2.3.4.2 A ฮาร์โมนิก เททร้าคอร์ด (A Harmonic Tetrachord) ซึ่งประกอบด้วยโน้ต A – Bb – C# - D เป็นเททร้าคอร์ดที่มีสำเนียงเป็นยิปซีหรืออาหรับเจือปนอยู่ ซึ่งเป็นมรดกทางวัฒนธรรมที่สืบทอดอยู่ในเพลงนี้ โดยสันนิษฐานว่าคนพื้นถิ่นในคาบสมุทรมลายูได้รับอิทธิพลเพลงมาจากการค้าขายทางทะเลในยุค 400 – 500 ปีที่ผ่านมา

ตัวอย่างที่ 81 ไวโอลินท่อนนำ ห้องที่ 9 - 12

2.3.4.3 D ฮาร์โมนิกไมเนอร์โหมด – ขาลง (D Harmonic Minor Mode - < Descending >) อิทธิพลเพลงรองเง็งที่ศิลปินในคาบสมุทรมลายูได้รับมาจากกลุ่มประเทศอาหรับ จะมีบันไดเสียงของฮาร์โมนิกไมเนอร์ปะปนอยู่ในหลายวลีเพลง ให้สำเนียงหวานเศร้า และเคลื่อนไหวตลอดเวลา

ตัวอย่างที่ 82 ไวโอลินท่อนนำ ห้องที่ 9 – 10 โน้ต C# ห้องที่ 9, 10 และโน้ต Bb ห้องที่ 10

ตัวอย่างที่ 83 ช่วงไวโอลินโซโล ห้องที่ 72 – 74 โน้ต C# ห้องที่ 72, 74 โน้ต Bb ห้องที่ 73

สรุป เพลงอินังนาซิป เล่นอยู่บนบันไดเสียง D ไอโอเนียน – ฮาร์โมนิกไมเนอร์ (D Ionian – Harmonic Minor Scale) ดังโครงสร้างของบันไดเสียงที่แสดง

2.3.5 ทำนอง (Melody)

เพลงอินังนาซิป มีโครงสร้างของทำนองและการเคลื่อนที่ของทำนอง ดังนี้

2.3.5.1 ทำนองในท่อนนำ

เริ่มต้นบทเพลงด้วยท่อนบรรเลงนำโดยไวโอลิน (Violin Introduction) ตั้งแต่ห้องที่ 1 - 16 มีการเคลื่อนที่ของทำนองแบบเป็นขั้นๆ และแบบก้าวกระโดดผสมผสานกัน ดังนี้

2.3.5.1.1 การเคลื่อนที่ของทำนองแบบเป็นขั้น ๆ

ตัวอย่างที่ 84 ห้องที่ 9 ทำนองเคลื่อนลงแบบเป็นขั้นๆ

2.3.5.1.2 การเคลื่อนที่ของทำนองแบบก้าวกระโดด

ตัวอย่างที่ 85 ห้องที่ 11 -12 ทำนองเคลื่อนขึ้นแบบก้าวกระโดด

2.3.5.2 ทำนองในท่อน A

โครงสร้างของทำนองในท่อน A แบ่งออกเป็น 5 ประโยคเพลง ดังนี้

2.3.5.2.1 ทำนองประโยคที่ 1 เริ่มตั้งแต่ห้องที่ 17 – 24 ในจังหวะที่ 3 และ 4 ของห้องที่ 16 มีการเคลื่อนที่ของทำนองแบบเป็นขั้นๆ แบบก้าวกระโดด และแบบโครมาติก ผสมผสานกัน

ตัวอย่างที่ 86 ทำนองประโยคที่ 1 ห้องที่ 17 - 24

2.3.5.2.2 ทำนองประโยคที่ 2 เริ่มตั้งแต่ห้องที่ 25 – 32 โดยประโยคที่ 2 นี้จะเล่นทำนองเหมือนกับประโยคที่ 1 ทุกประการ

ตัวอย่างที่ 87 ทำนองประโยคที่ 2 ห้องที่ 25 - 32

2.3.5.2.3 ทำนองประโยคที่ 3 เริ่มตั้งแต่ห้องที่ 33 – 40 มีวรรคเพลงจำนวน 2 วรรคเพลง โดยวรรคเพลงที่ 1 มี 4 ห้องเพลง เริ่มตั้งแต่ห้องที่ 33 – 36 และวรรคเพลงที่ 2 เริ่มตั้งแต่ห้องที่ 37 - 40 จุดเด่นคือ วรรคเพลงที่ 2 จะเล่นทำนองซ้ำเหมือนวรรคเพลงที่ 1 ทุกประการ ส่วนการเคลื่อนที่ของทำนองนั้น จะมีการเคลื่อนที่แบบเป็นขั้นๆ และแบบก้าวกระโดดผสมผสานกัน

ตัวอย่างที่ 88 ทำนองประโยคที่ 3 ห้องที่ 33 - 40

2.3.5.2.4 ทำนองประโยคที่ 4 เริ่มตั้งแต่ห้องที่ 41 – 48 มีวรรคเพลงจำนวน 2 วรรคเพลง โดยวรรคเพลงที่ 1 มี 4 ห้องเพลง เริ่มตั้งแต่ห้องที่ 41 – 44 และวรรคเพลงที่ 2 เริ่มตั้งแต่ห้องที่ 45 - 48 จุดเด่นคือ วรรคที่ 2 จะเล่นทำนองซ้ำเหมือนวรรคเพลงที่ 1 ทุกประการ ส่วนการเคลื่อนที่ของทำนองนั้น จะมีการเคลื่อนที่แบบเป็นขั้นๆ

ตัวอย่างที่ 89 ทำนองประโยคที่ 4 ห้องที่ 41 - 48

2.3.5.2.5 ทำนองประโยคที่ 5 เป็นจุดพักเพลงของท่อน A เริ่มตั้งแต่ห้องที่ 49 - 54 มีการเคลื่อนที่ของทำนองแบบเป็นขั้นๆ และแบบก้าวกระโดดผสมผสานกัน

ตัวอย่างที่ 90 ทำนองประโยคที่ 5 ห้องที่ 49 – 54

2.3.5.3 ทำนองในท่อน B และ C มีโครงสร้างของทำนอง ประโยคเพลง และวรรคเพลง พร้อมทั้งการเคลื่อนที่ของทำนองแบบต่างๆ เหมือนท่อน A ตามที่กล่าวมาข้างต้นทุกประการ สิ่งที่แตกต่างกันมีเพียงการกร่อนทำนองในบางจุดและมีการสลับเครื่องดนตรีเล่นนำเท่านั้น กล่าวคือ ท่อน A ไวโอลินเล่นนำ ท่อน B แมนโดลินเล่นนำ และ ท่อน D ใช้ไวโอลินเล่นนำอีกครั้ง

2.3.5.4 ทำนองในท่อน D เป็นท่อนจบของบทเพลง มีทั้งหมด 12 ห้องเพลง เริ่มตั้งแต่ห้องที่ 139 – 150 ในท่อนนี้มีการเคลื่อนที่ของทำนองทั้งแบบเป็นขั้นๆ และแบบก้าวกระโดด ผสมผสานกัน มีลักษณะการกร่อนทำนองของท่อน A, B และ C โดยกร่อนทำนองมาจากประโยค 1 ของท่อนเพลงดังกล่าวจำนวน 8 ห้องเพลง และตั้งแต่ห้องที่ 146 ก่อนถึงช่วงที่จังหวะช้าลงทีละน้อย (Ritenuto) ได้ยืดทำนองให้ยาวออกไปอีก 4 ห้องเพลง และจบเพลง (Fine) ในห้องที่ 150

ตัวอย่างที่ 91 ทำนองในท่อน D ห้องที่ 139 - 150

2.3.6 **ลีลาจังหวะ** (Rhythmic Pattern)

2.3.6.1 ลีลาจังหวะของเครื่องเคาะ : ฆ้อง รำมะนาเล็ก และ รำมะนาใหญ่

เพลงอินังนาซิป เป็นเพลงในจังหวะ “อินัง” ซึ่งเป็นจังหวะหนึ่งของเพลงรองเง็ง ใช้อัตราจังหวะตัด (Cut Time) หรือ มีลีลาจังหวะ (Rhythmic Pattern) ที่เป็นจังหวะหลัก (Main Beat) จังหวะที่เป็นลูกย้ำ, และ จังหวะที่เป็นลูกส่ง ในกลุ่มเครื่องเคาะ คือ ฆ้อง (Khong) รำมะนาเล็ก (Small Rummna) และ รำมะนาใหญ่ (Big Rummana) ดังนี้

ตัวอย่างที่ 92 จังหวะหลักของจังหวะ “อินัง” (ห้องที่ 29 – 31)

อธิบาย โน้ตกลุ่มเครื่องเคาะในที่นี้ ใช้สัญลักษณ์ทางทฤษฎีดนตรีสากล ดังนี้

1. ฆ้อง (Khong) เขียนบนบรรทัด 1 เส้น

สัญลักษณ์ แทนเสียง ค่อง

2. กลองรำมะนาเล็ก (Small Rummana : S. Rum.) เขียนบนบรรทัด 1 เส้น

สัญลักษณ์ แทนเสียง โป๊ะ

3. กลองรำมะนาใหญ่ (Big Rummana : B.Rum.) เขียนบนบรรทัด 3 เส้น

โน้ตบนเส้นที่ 1 (เส้นล่าง) แทนเสียง ทึง

โน้ตบนเส้นที่ 2 (เส้นกลาง) แทนเสียง ตึง

โน้ตบนเส้นที่ 3 (เส้นบน) แทนเสียง ป๊ะ

ตัวอย่างที่ 93 จังหวะที่เป็นลูกย้ำ (ห้องที่ 69 - 70)

ตัวอย่างที่ 94 จังหวะที่เป็นลูกส่ง (ห้องที่ 91 - 92)

โดยเฉพาะจังหวะที่เป็นลูกส่งในห้องที่ 125 ของท่อน C ซึ่งไม่ได้ส่งในห้องที่เป็นจุดพักเพลง (Cadence)นับเป็นเสน่ห์ของเพลงพื้นบ้าน

ดังตัวอย่างที่ 95 (ห้องที่ 125)

2.3.6.2 ลีลาจังหวะของคอร์ดผสมทำนอง : แอคคอร์เดียน

แอคคอร์เดียน ซึ่งเป็นเครื่องดนตรีที่คอยเล่นคอร์ดเป็นพื้นของเพลง สลับกับการเล่นทำนองอันเป็นลูกรับจากเครื่องดนตรีหลัก คือ ไวโอลิน และแมนโดลิน ลีลาจังหวะของแอคคอร์เดียนที่น่าสนใจ คือการเน้น (> Accent) ในจังหวะตก และเล่นเสียงขาด (Staccato) ในจังหวะขัด (Syncopation) ซึ่งถือเป็นอัตลักษณ์ที่สำคัญยิ่งของเครื่องดนตรีประเภทนี้ในเพลงรองเง็ง (ทวนชัย พิริยะอุดมพร.บทสัมภาษณ์ : 4 พ.ค.2547)

ตัวอย่างที่ 96 ห้องที่ 125 - 128 ในเส้นบรรทัด (Line) ของแอคคอร์เดียน

สามารถอธิบายได้ดังนี้ คือ

ห้องที่ 125 - 126 ไวโอลินและแมนโดลินเล่นทำนองหลักในแนวเดียวกัน (Unison) แอคคอร์เดียนเล่นจังหวะคอร์ด (ห้องที่ 125) โดยเน้นในจังหวะตกที่ 2 และ 4 และเล่นเสียงขาด (Staccato) ในจังหวะขัด (Syncopation) ที่ 2 และ 4

ห้องที่ 126 และ 128 แอคคอร์เดียนเล่นลูกรับจากทำนองหลักซึ่งไวโอลินและแมนโดลินเล่นในแนวเดียวกัน (Unison)

2.3.7 **คอร์ด** (Chords)

เพลงอินังนาซิป เล่นอยู่ในบันไดเสียง D ไอโอเนียน – ฮาร์โมนิกไมเนอร์ (D Ionian – Harmonic Minor Scale) เริ่มต้นบทเพลงด้วยการเดี่ยวไวโอลินในเสียง A ซึ่งเป็นโน้ตขั้นคู่ 5 ของบันไดเสียง และจบลงด้วยคอร์ด A Major ซึ่งเป็นคอร์ดที่ 5 ของบันไดเสียงเช่นกัน ทำให้เพลงจบลงโดยมีความรู้สึกอิ่มสมบูรณ์ แต่ก็มีลักษณะพิเศษที่ชวนติดตาม ซึ่งคุณสมบัติเช่นนี้มีอยู่ตลอดทั้งเพลงตั้งแต่ต้นจนจบ

เพลงอินังนาซิป มีรูปแบบทางเดินคอร์ดดังนี้

2.3.7.1 โครงสร้างทางเดินคอร์ดในประโยคหลัก ประกอบด้วยคอร์ด Dm / Dm / Dm / Gm / A / A / A / A // วนซ้ำๆ อยู่บ่อยครั้ง

ตัวอย่างที่ 97 ห้องที่ 25 – 32 ในเส้นบรรทัดของไวโอลิน แอคคอร์เดียน และดับเบิ้ลเบส

2.3.7.2 โครงสร้างทางเดินคอร์ดในประโยคย่อย แบ่งเป็น 3 รูปแบบ ดังนี้

2.3.7.2.1 ประโยคย่อยที่ใช้คอร์ด // Dm / A / Gm / A //

ตัวอย่างที่ 98 ห้องที่ 33 – 36

2.3.7.2.2 ประโยคย่อยที่ใช้คอร์ด // Dm / A / Gm / Dm //

ตัวอย่างที่ 99 ห้องที่ 129 – 132

2.3.7.2.3 ประโยคย่อยที่ใช้คอร์ด // Dm / Gm / A / A / A / A //

ตัวอย่างที่ 100 ห้องที่ 49 – 54

สรุป กลุ่มคอร์ดที่ใช้ในเพลงอินังนาซิป มี 3 คอร์ด คือ Dm Gm และ A ซึ่งเป็นเอกลักษณ์ของเพลงพื้นบ้าน ที่ใช้คอร์ดพื้นฐานไม่ซับซ้อนมาจัดวางและบรรเลงไปตามรูปประโยคของทำนอง

2.3.8 การประสานเสียง (Harmony)

เพลงอินังนาซิป มีแนวการประสานเสียงของเครื่องดนตรีดังนี้

2.3.8.1 แนวการประสานเสียงของไวโอลิน แมนโดลิน แอคคอร์เดียน และดับเบิ้ลเบส

1. ไวโอลิน เป็นเครื่องดนตรีนำ เล่นแนวทำนองหลัก

2. แมนโดลิน เป็นเครื่องดนตรีรองจากไวโอลิน มักเล่นแนวทำนองเดียวกับไวโอลิน โดยใช้เทคนิคเล่นเสียงขาด (Staccato) และใช้ปิค (Pick) ดีดรัว บางช่วงก็เล่นทำนองรับจากทำนองหลัก

3. แอคคอร์เดียน เล่นคอร์ดด้วยการเน้นเสียง (Accent) และเสียงขาด (Staccato) หรือโน้ตประสานขั้นคู่ที่ 5 พลิกกลับ และโน้ตประสานขั้นคู่ที่ 3

4. ดับเบิ้ลเบส เล่นโน้ตโทนิก หรือโน้ตขั้นคู่ที่ 5 แบบพลิกกลับ

ตัวอย่างที่ 101 ห้องที่ 25 – 28

2.3.8.2 การผลัดกันบรรเลงของเครื่องดนตรีที่บรรเลงในทำนองหลัก มีเครื่องดนตรีนำ คือ ไวโอลิน และ แมนโดลิน โดยในท่อน A ไวโอลินเป็นเครื่องดนตรีนำ แมนโดลินจะเล่นแนวเดียวกัน ในบางประโยคแล้วเล่นทำนองรับ

ตัวอย่างที่ 102 ห้อง 17 - 20

ในท่อน B แมนโดลินเป็นเครื่องดนตรีนำ ไวโอลินเล่นทำนองรับ

ตัวอย่างที่ 103 ห้อง 55 - 60

2.3.8.3 การเล่นเสียงค้างยาวเป็นเสียงหึ่ง (Drone) ของแมนโดลิน ในขณะที่ไวโอลินเล่นนำในท่อนนำของบทเพลง

ตัวอย่างที่ 104 ห้อง 7 - 15

สรุป จากการวิเคราะห์เพลงอินังนาซิป มีลักษณะโครงสร้างของบทเพลงดังนี้

1. ที่มา เป็นเพลงรองเง็งสืบทอดเก่าแก่ เกี่ยวกับการสวดขอพรพระเจ้า นักดนตรีในกลุ่มเอ็กโซติก โดยเฉพาะ ทวนชัย พิริยะอุดมพร ได้รับสืบทอดจาก ขาเดร์ แวเด็ง ที่ จ.ปัตตานี และได้นำมาเผยแพร่ให้สมาชิกในกลุ่มนำไปบรรเลงอีกทอดหนึ่ง

2. เครื่องดนตรี มีการผสมผสานระหว่างเครื่องดนตรสากกลและเครื่องดนตรีพื้นบ้าน โดยเครื่องดนตรีสากลประกอบด้วย ไวโอลิน, แมนโดลิน, แอคคอร์เดียน และดับเบิ้ลเบส ในขณะที่เครื่องดนตรีพื้นบ้านประกอบด้วย ฆ้อง, รำมะนาเล็ก และรำมะนาใหญ่

3. คีตลักษณ์ แบ่งเป็นท่อนนำ ท่อน A, ท่อน B(A2), ท่อน C และท่อน D(Coda) ในท่อน B หรือ A2 มีทำนองคล้ายคลึงกับท่อน A

4. บันไดเสียง เพลงอินังนาซิปเล่นอยู่บนบันไดเสียง D ไอโอเนียน – ฮาร์โมนิกไมเนอร์ (D Ionian – Harmonic Minor Scale)

5. ทำนอง ลักษณะเด่นในท่อน A และ B (A2) แบ่งออกเป็นชุดทำนองได้ 4 ประโยคเพลง โดยประโยคเพลงที่ 1 – 3 บรรเลง 8 ห้องเพลง และ ประโยคเพลงที่ 4 บรรเลง 6 ห้องเพลง

6. ลีลาจังหวะ กลุ่มเครื่องเคาะที่โดดเด่น คือ ฆ้อง และ รำมะนา ใช้ลีลาเพลงรองเง็งในจังหวะ “อินัง” ส่วนลีลาจังหวะของคอร์ด คือ แอคคอร์เดียน มีการเน้นในจังหวะฝืน (Syncopation)

7. คอร์ด กลุ่มคอร์ดที่ใช้ในเพลงอินังนาซิป อาศัยโครงสร้างคอร์ดพื้นฐานบนบันไดเสียงไมเนอร์ มี 3 คอร์ด คือ Dm Gm และ A ซึ่งเป็นเอกลักษณ์ของเพลงพื้นบ้าน ที่ใช้คอร์ดไม่ซับซ้อนมาจัดวางและบรรเลงไปตามรูปประโยคของทำนอง

8. การประสานเสียง สีสันของเสียงที่ปรากฏประกอบด้วย ไวโอลินเล่นทำนองหลัก แมนโดลินเล่นแนวเดียวกันกับไวโอลิน และเล่นทำนองรับ บางท่อนเพลงเล่นเป็นเครื่องดนตรีนำในทำนองหลัก มีแอคคอร์เดียนเล่นคอร์ด และทำนองรับ ส่วนดับเบิ้ลเบสเล่นโน้ตโทนิกของคอร์ดเป็นหลัก สลับกับโน้ตขั้นคู่ที่ 5 แบบพลิกกลับ

2.4 **เพลงซำเปงกามารูซามัน**

2.4.1 **ประวัติเพลงซำเปงกามารูซามัน**

เพลงซำเปงกามารูซามัน เป็นเพลงสืบทอดเก่าแก่ ไม่ทราบอายุเพลงและนามผู้ประพันธ์ นิยุติ สงสมพันธุ์ ได้แกะเพลงนี้จากเทปบันทึกเสียงการเล่นของวงรองเง็ง ซึ่งสันนิษฐานว่าบรรเลงโดยวงของ ขาเดร์ แวเด็ง ศิลปินแห่งชาติ และได้นำมาฝึกซ้อมกับเพื่อนนักดนตรีในกลุ่มเอ็กโซติก จากนั้นจึงได้แสดงและบันทึกเสียงในงาน "มหกรรมปิดทัวร์ชาติพบแฟน" ตามโครงการหนังสือ "ชาติพบแฟน" ของ ชาติ กอบจิตติ ศิลปินแห่งชาติ ณ ศูนย์ศิลปวัฒนธรรมแสงอรุณ เมื่อวันอาทิตย์ที่ 25 มกราคม 2547

มีนักดนตรีร่วมบรรเลง ดังนี้

1. นิยุติ สงสมพันธุ์ - แอคคอร์เดียน
2. เมธ สะพาน - กีตาร์โปร่ง
3. ทวนชัย พิริยะอุดมพร - เบสไฟฟ้า
4. โสวภา ขาวสง - แทมบูริน
5. สามารถ รัตนรัตน์ - คองกา, บองโก

2.4.2 **เครื่องดนตรี** (Instruments)

เครื่องดนตรีที่สมาชิกบางส่วนของกลุ่มนักดนตรีเอ็กโซติกใช้บรรเลงในเพลงซำเปงกามารูซามัน ประกอบด้วยเครื่องดนตรีสากล ดังนี้

- แอคคอร์เดียน (Accodion : Accord.) จำนวน 1 ตัว
- กีตาร์โปร่ง (Acoustic Guitar) จำนวน 1 ตัว
- เบสไฟฟ้า (Electric Bass : E.Bass) จำนวน 1 ตัว
- แทมบูริน (Tambourine : Tamb.) จำนวน 1 ตัว
- บองโก (Bongo) จำนวน 1 ชุด
- คองกา (Conga) จำนวน 1 ชุด

สามารถแบ่งเครื่องดนตรีที่ใช้บรรเลงได้เป็น 3 ประเภท ดังนี้

1. เครื่องดนตรีที่บรรเลงทำนอง คือ แอคคอร์เดียน ใช้เป็นเครื่องเดินทำนองหลักของเพลง

2. เครื่องดนตรีที่สร้างจังหวะคอร์ด คือ กีตาร์โปร่ง และ เบสไฟฟ้า ให้ความหนาแน่นของเสียง และความกระชับของกลุ่มจังหวะคอร์ด

3. เครื่องดนตรีที่กำกับจังหวะ ประกอบด้วย แทมบูริน บองโก และ คองกา เป็นเครื่องดนตรีสากลที่เล่นจังหวะพื้นบ้านของสามจังหวัดปักษ์ใต้ คือ จังหวะซำเปง

2.4.3 คีตลักษณ์ (Form)

เพลงซำเปงกามารูซามัน เป็นเพลงประกอบการรำซำเปง ซึ่งเป็นนาฏลีลาอย่างหนึ่งของการแสดงรองเง็ง ขึ้นต้นเพลงกับแอคคอร์เดียน ในห้องที่ 1 ด้วยอัตราจังหวะค่อนข้างเร็ว (Allegretto = 65)

ท่อน A เล่นในอัตราจังหวะช้าพอประมาณ (Adagio = 70) เริ่มตั้งแต่ห้องที่ 2 – 6 มีจำนวน 5 ห้องเพลง

ท่อน B1 เริ่มตั้งแต่ห้องที่ 7 – 19 มีจำนวน 13 ห้องเพลง

ท่อน C เริ่มตั้งแต่ห้องที่ 20 – 28 มีจำนวน 9 ห้องเพลง

ท่อน B2 เริ่มตั้งแต่ห้องที่ 29 – 41 มีจำนวน 13 ห้องเพลง

ท่อน D เริ่มตั้งแต่ห้องที่ 42 - 45 มีจำนวน 4 ห้องเพลง ท้ายประโยคค่อยๆ เร่งอัตราจังหวะให้เร็วขึ้น (Poco Accel.) เพื่อส่งเข้าท่อนต่อไป

ท่อน E1 เริ่มตั้งแต่ห้องที่ 46 - 53 มีจำนวน 8 ห้องเพลง เล่นอัตราจังหวะปานกลาง (Moderato = 116) ตอนท้ายท่อนเพลงเปลี่ยนเป็นอัตราจังหวะเร็ว (Allegro = 126)

ท่อน F1 เริ่มตั้งแต่ห้องที่ 54 - 61 มีจำนวน 8 ห้องเพลง

ท่อน E2 เริ่มตั้งแต่ห้องที่ 62 - 69 มีจำนวน 8 ห้องเพลง

ท่อน F2 เป็นท่อนจบ เริ่มตั้งแต่ห้องที่ 70 - 78 มีจำนวน 9 ห้องเพลง

2.4.4 บันไดเสียง (Scale)

เพลงซำเปงกามารูซามัน เป็นเพลงที่มีการผสมผสานบันไดเสียงระหว่าง G ไอโอเนียน – ดอเรียนโหมด (G Ionian – Dorian Mode) และ G ดอเรียน – ฟรีเจียนโหมด (G Dorian – Phrygian Mode) ดังนี้

2.4.4.1 ท่อน A, B1 และ B2 ใช้ G ไอโอเนียน – ดอเรียนโหมด โดยขาขึ้น (Descending) ใช้ G ไอโอเนียนโหมด (G Ionian Mode) ให้อารมณ์เพลงที่สดใสที่สุดในเพลง ส่วนขาลงให้อารมณ์เพลงที่ซึมเศร้า โดยใช้ G ดอเรียนเททราคอร์ด (G Dorian Tetrachord) และกลับมาสดใสอีกครั้งเมื่อใช้ G ไอโอเนียนเททร้าคอร์ด (G Ionian Tetrachord) เข้าไปผสมผสาน

ตัวอย่างที่ 105 ห้องที่ 1 – 3 ในเส้นบรรทัดของแอคคอร์เดียน ใช้ G ไอโอเนียนโหมด

ตัวอย่างที่ 106 ห้อง 7 – 9 ใช้ G ดอเรียนเททราคอร์ด และ G ไอโอเนียนเททราคอร์ด

2.4.4.2 ท่อน E1 เป็นจุดเชื่อมต่อ (Bridge Passage) ระหว่างท่อนเพลง ใช้ G ไอโอเนียน – ดอเรียนโหมด

ตัวอย่างที่ 107 ห้อง 46 – 48

2.4.4.3 ท่อน F1 ใช้บันไดเสียงที่ซึมเศร้าถึงซึมเศร้ามากที่สุด คือ G ดอเรียน – ฟรีเจียนโหมด โดยใช้โน้ตจาก G ดอเรียนเททราคอร์ดผสมกับ G ฟรีเจียนเททราคอร์ด (G Phrygian Tetrachord)

ตัวอย่างที่ 108 ห้อง 59 – 60

สำหรับสำเนียงของ ไอโอเนียนโหมด (Ionian Mode) ดอเรียนโหมด (Dorian Mode) และฟรีเจียนโหมด (Phrygian Mode) นั้น นพพร ด่านสกุล (2541 : 24 – 46) ได้กล่าวโดยสรุปว่า

ไอโอเนียนโหมด เป็นบันไดเสียงโบราณของชนเผ่าไอโอเนียน อาศัยอยู่ริมทะเล มีความเป็นนักเดินเรือ นักค้าขาย และเป็นนักท่องเที่ยวไปตามแหล่งต่างๆ โหมดไอโอเนียน หรือ บันไดเสียงไอโอเนียน เป็นบันไดเสียงแรกที่นักดนตรีส่วนใหญ่รู้จักกันดี ปัจจุบันเรียกว่า บันไดเสียงเมเจอร์ (Major Scale)

ดอเรียนโหมด เป็นโหมดหลักในโหมดเพลงโบสถ์ (Church Mode) เป็นบันไดเสียงโบราณใช้เป็นกลุ่มโน้ตพื้นฐานในการแต่งเพลงในยุคกลางและยุคฟื้นฟูศิลปะวิทยาการ มีโครงสร้างของบันไดเสียงคล้ายกับบันไดเสียงไมเนอร์ (Minor Scale) มากที่สุด สามารถนำมาผูกเขียนทำนองที่นุ่มนวลและเข้มแข็งผสมผสานกัน และสามารถนำไปผสมผสานกับบันไดเสียงอื่นให้โดดเด่นขึ้นได้อีกมาก โดยเฉพาะการนำไปปรับใช้ในการเล่นด้นแบบแจ๊ส

ฟรีเจียนโหมด เป็นบันไดเสียงโบราณของชนเผ่าฟรีเจียน ชาวฟรีเจียนเป็นชนเผ่ากลุ่มอินโดยูโรเปียน ในทางวิชาการดนตรีนั้นถือว่าบันไดเสียงฟรีเจียน เป็นบันไดเสียงที่มีสุ้มเสียง “เศร้าซึม” มากที่สุด และแม้ว่าบันไดเสียงฟรีเจียนจะมีพลังแห่งศูนย์เสียง (Tonality) ไม่เข้มแข็งและเที่ยงตรงนัก แต่ยังมีลักษณะสุ้มเสียงที่ชวนฟังตามแบบฉบับของบันไดเสียงแบบเศร้าซึม (Minor Tonality) และหากมีงานเพลงที่ใช้บันไดเสียงฟรีเจียนปรากฏในท้องตลาดมากขึ้น ก็จะมีโอกาสที่จะได้รับความนิยมจากผู้บริโภคที่มีรสนิยมละเมียดละไม เนื่องเพราะ บันไดเสียงฟรีเจียนนั้นเป็นสุ้มเสียงของสำเนียงดนตรีตะวันออกอันแท้จริงอีกสำเนียงหนึ่ง

จึงกล่าวได้ว่า เพลงซำเปงกามารูซามัน ซึ่งเป็นเพลงโบราณที่สืบทอดกันมาจากการติดต่อปฏิสัมพันธ์กับต่างแดนของคนพื้นถิ่นในคาบสมุทรมลายูไม่ต่ำกว่า 400 – 500 ปีนี้ เป็นเพลงที่มีการผสมผสานทางบันไดเสียงที่ละเอียดลึกซึ้งเป็นอย่างยิ่ง ดังโครงสร้างทางบันไดเสียงที่นำเสนอต่อไปนี้

2.4.5 ทำนอง (Melody)

เพลงซำเปงกามารูซามัน มีโครงสร้างของทำนองและการเคลื่อนที่ของทำนอง ดังนี้

2.4.5.1 ทำนองในท่อนนำ (Introduction)

แอคคอร์เดียนบรรเลงนำในอัตราจังหวะค่อนข้างเร็ว (Allegretto = 65) โดยเริ่มต้นในห้องที่ 1 ด้วยโน้ตเสียง D ทำนองเคลื่อนที่ขึ้นไปแบบเป็นขั้นๆ แล้วก้าวกระโดดในขั้นคู่ที่ 3 จากเสียง A – C และเคลื่อนลงจนจบเสียง G ในห้องที่ 2

ตัวอย่างที่ 109 ห้องที่ 1 - 2

2.4.5.2 ทำนองในท่อน A

ท่อน A บรรเลงในความเร็วจังหวะช้าพอประมาณ (Adagio = 70) ทำนองในท่อนนี้มี 1 ประโยคเพลง ประกอบด้วย 2 วรรคเพลง ดังนี้

2.4.5.2.1 วรรคเพลงที่ 1 เริ่มตั้งแต่เสียง B ในจังหวะยกที่ 2 ของห้องที่ 2 ดำเนินเรื่อยไปจนจบวรรคในจังหวะที่ 1 ของห้องที่ 4 ด้วยเสียง G

ตัวอย่างที่ 110 ห้องที่ 2 - 4 วรรคที่ 1

2.4.5.2.2 วรรคเพลงที่ 2 ของท่อน A เริ่มตั้งแต่เสียง G และ B ในจังหวะตกที่ 2 ของห้องที่ 4 ดำเนินเรื่อยไปจนจบวรรคเพลงในจังหวะที่ 1 ของห้องที่ 6 ด้วยเสียง G

ตัวอย่างที่ 111 ห้องที่ 4 - 6 วรรคเพลงที่ 2

2.4.5.3 ทำนองในช่วงพักที่ 1 (Cadence 1)

ท้ายท่อน A ในห้องที่ 6 เป็นจุดพักเพลง เริ่มทำนองที่เสียง G ในจังหวะที่ 2 แล้วเคลื่อนขึ้นแบบเป็นขั้นๆ จนจบทำนองที่เสียง D ในจังหวะที่ 1 ของห้องที่ 7

ตัวอย่างที่ 112 ห้องที่ 6 - 7

2.4.5.4 ทำนองในท่อน B1

ทำนองในท่อน B1 ประกอบด้วย 3 ประโยคเพลง ในแต่ละประโยคมี 2 วรรคเพลง ดังนี้

2.4.5.4.1 ประโยคที่ 1 ของท่อน B1 เริ่มตั้งแต่ห้องที่ 7 - 11 มีจำนวน 2 วรรคเพลง เริ่มต้นที่เสียง D ในจังหวะยกที่ 2 ของห้องที่ 7 ดำเนินเรื่อยไปจนจบประโยคในจังหวะที่ 1 ของห้องที่ 11 ด้วยเสียง G

ตัวอย่างที่ 113 ห้องที่ 7 – 11 ประโยคที่ 1

2.4.5.4.2 ประโยคที่ 2 ของท่อน B1 เริ่มตั้งแต่ห้องที่ 11 - 15 มีจำนวน 2 วรรคเพลง เริ่มทำนองที่เสียง A ในจังหวะยกที่ 2 ของห้องที่ 11 ทำนองเคลื่อนขึ้นและลงแบบเป็นขั้นๆ มากที่สุด มีการเคลื่อนทำนองแบบก้าวกระโดดอยู่บ้างในห้อง 12 และ 14 จบประโยคในจังหวะที่ 1 ของห้องที่ 15 ด้วยเสียง C

ตัวอย่างที่ 114 ห้องที่ 11 – 15 ประโยคที่ 2

2.4.5.4.3 ประโยคที่ 3 ของท่อน B1 เริ่มตั้งแต่ห้องที่ 15 – 19 มีจำนวน 2 วรรคเพลง วรรคที่ 1 เริ่มทำนองที่เสียง C ในจังหวะตกที่ 3 ของห้องที่ 15 ทำนองเคลื่อนลงแบบก้าวกระโดดและเคลื่อนขึ้นแบบเป็นขั้นๆ จนจบวรรคด้วยจังหวะตกที่ 1 ในเสียง D ในห้องที่ 17 วรรคที่ 2 เริ่มที่

เสียง G ในจังหวะตกที่ 2 ทำนองเคลื่อนขึ้นและลงแบบเป็นขั้นๆ มากที่สุด จบประโยคที่ 3 และจบท่อน B1 ในจังหวะตกที่ 1 ของห้องที่ 19 ด้วยเสียง G

ตัวอย่างที่ 115 ห้องที่ 15 - 19 ประโยคที่ 3

2.4.5.5 ทำนองในช่วงพักที่ 2 (Cadence 2)

ห้องที่ 19 เป็นจุดพักเพลงที่ 2 ซึ่งมีทำนองเพียง 1 วลีเพลง โดยเริ่มทำนองที่เสียง D ในจังหวะยกที่ 1 แล้วเคลื่อนขึ้นแบบก้าวกระโดด และเคลื่อนลงแบบเป็นขั้นๆ จนจบวลีที่เสียง A ในจังหวะที่ 1 ของห้องที่ 20

ตัวอย่างที่ 116 ห้องที่ 19 - 20

2.4.5.6 ทำนองในท่อน C

ทำนองในท่อน C เริ่มตั้งแต่ห้องที่ 20 – 28 ประโยคที่ 2 ของท่อน C (ตั้งแต่ห้องที่ 24 – 28) อาศัยโครงสร้างทำนองจากท่อน A มาใช้โดยมีการพลิกแพลงทำนองเพิ่มเติมเล็กน้อย

ตัวอย่างที่ 117 ท่อน A2 ห้องที่ 20 – 28

2.4.5.7 ทำนองในช่วงพักที่ 3 (Cadence 3)

ในห้องที่ 28 เป็นทำนองในช่วงพักที่ 3 มีทำนองเพียง 1 วลีเพลง ขึ้นต้นด้วยเสียง G ในจังหวะตกที่ 2 ทำนองเคลื่อนขึ้นแบบเป็นขั้นๆ และ เคลื่อนลงแบบก้าวกระโดด จบวลีที่เสียง D ในจังหวะที่ 1 ของห้องที่ 29

ตัวอย่างที่ 118 ห้องที่ 28 - 29

2.4.5.8 ทำนองในท่อน B2

โครงสร้างของทำนองในท่อน B2 เหมือนกับท่อน B1 คือ ประกอบด้วยประโยคเพลง 3 ประโยคเพลง ในแต่ละประโยคเพลงมี 2 วรรคเพลง ส่วนการเคลื่อนที่ของทำนองในท่อน B2 นั้นจะมีการพัฒนาทำนอง (Melody Development) ให้แตกต่างไปจากท่อน B1 เล็กน้อย

ตัวอย่างที่ 119 ทำนองในห้องที่ 8 - 10 ท่อน B1 เปรียบเทียบกับทำนองในห้องที่ 30 - 32 ท่อน B2

2.4.5.9 ทำนองในช่วงพักที่ 4 (Cadence 4)

ในห้องที่ 41 เป็นทำนองในช่วงพักที่ 4 มีทำนองเพียง 1 วลีเพลง เริ่มด้วยเสียง D ในจังหวะยกที่ 1 ทำนองเคลื่อนขึ้นแบบก้าวกระโดด และเคลื่อนลงแบบเป็นขั้นๆ จนจบวลีที่เสียง A ในจังหวะที่ 1 ของห้องที่ 42

ตัวอย่างที่ 120 ห้องที่ 41 - 42

2.4.5.10 ทำนองในท่อน D

ทำนองในท่อน D เริ่มตั้งแต่ห้องที่ 42 - 45 มี 1 ประโยคเพลง ซึ่งประกอบด้วย 2 วรรคเพลง เริ่มต้นด้วยเสียง D ในจังหวะยกที่ 2 ของห้องที่ 42 จบประโยคโดยการผ่อนจังหวะให้ช้าลง ที่เสียง G ในห้องที่ 45 แล้วค่อยเพิ่มจังหวะให้เร็วขึ้นทีละน้อย (Poco Accel.) เพื่อเข้าสู่ท่อนเพลงต่อไป

ตัวอย่างที่ 121 ท่อน A2 ห้องที่ 42 - 45

2.4.5.11 ทำนองในท่อน E1

โครงสร้างของทำนองในท่อน E1 ประกอบด้วย

ประโยคเพลงที่ 1เปลี่ยนเป็นอัตราจังหวะปานกลาง (Moderato = 116) เริ่มจากเสียง G ในจังหวะยกที่ 2 ของห้องที่ 45 เคลื่อนไปจนจบประโยคเพลงที่เสียง C ในห้องที่ 49

ประโยคเพลงที่ 2 เริ่มจากเสียง G ในจังหวะยกที่ 3 ห้องที่ 49 ทำนองเคลื่อนขึ้นเป็นขั้นๆ ผสมกับการเคลื่อนทำนองแบบก้าวกระโดด ไปจนจบประโยคเพลง ที่เสียง C ในห้องที่ 53

ตัวอย่างที่ 122 ท่อน E1

2.4.5.12 ทำนองในท่อน F1

โครงสร้างของทำนองในท่อน F1 เริ่มตั้งแต่ห้องที่ 54 - 61 ประกอบด้วย

ประโยคเพลงที่ 1 เริ่มจากเสียง Bb ในห้องที่ 54 เคลื่อนไปจนจบประโยคที่เสียง G ห้องที่ 57

ประโยคเพลงที่ 2 เริ่มในจังหวะยกที่ 3 ด้วยเสียง Bb ของห้องที่ 57 จนจบประโยคเพลงที่เสียง G ในห้องที่ 61

ตัวอย่างที่ 123 ท่อน C1 ห้องที่ 54 - 61

2.4.5.13 ทำนองในท่อน E2

ท่อน E2 เริ่มตั้งแต่ห้องที่ 61 – 69 โครงสร้างทำนองเหมือนท่อน E1 ตามที่อธิบายมาข้างต้น

ตัวอย่างที่ 124 ท่อน E2 ห้องที่ 61 – 69

2.4.5.14 ทำนองในท่อน F2 Coda

ท่อน F2 เป็นช่วงท้ายเพลง (Coda) เริ่มตั้งแต่ห้องที่ 70 – 78 มีการประดิษฐ์ทำนองเพิ่มเติมจากท่อน F1 โครงสร้างของทำนองในท่อน F2 ประกอบด้วย

ประโยคเพลงที่ 1 เริ่มต้นจากเสียง A ในห้องที่ 70 เคลื่อนที่ไปจนจบประโยคเพลงด้วยเสียง G ในห้องที่ 73

ประโยคเพลงที่ 2 (ห้องที่ 71 - 73) เริ่มด้วยเสียง A ในห้องที่ 74 จบประโยคเพลง และจบบทเพลง (Fine) แบบช้าลงทีละน้อย (Poco Rit.) ที่เสียง G ในห้องที่ 78

ตัวอย่างที่ 125 ท่อน F2

2.4.6 ลีลาจังหวะ (Rhythmic Pattern)

เพลงชำเปงกามารูซามัน เป็นเพลงในจังหวะ “ชำเปง” ซึ่งเป็นชื่อเรียกจังหวะชนิดหนึ่งของเพลงรองเง็ง มีโครงสร้างของลีลาจังหวะดังนี้

2.4.6.1 ท่อน A, B1, C, B2, และ D เล่นในอัตราจังหวะช้าพอประมาณ (Adagio = 70) มีลีลาจังหวะหลัก (Main Beat) ในกลุ่มเครื่องเคาะที่ใช้บรรเลง คือ แทมบูริน (Tambourine : Tamb.) บองโก (Bongo) และ คองกา (Conga) ดังนี้

ตัวอย่างที่ 126 ลีลาจังหวะหลักของจังหวะ “ชำเปง” (ห้องที่ 4 - 6)

อธิบาย โน้ตกลุ่มเครื่องเคาะในที่นี้ ใช้สัญลักษณ์ทางทฤษฎีดนตรีสากล ดังนี้

1. แทมบูริน (Tambourine : Tamb.) เขียนบนบรรทัด 1 เส้น แทนเสียง แฉะ

2. บองโก (Bongo) เขียนบนบรรทัด 2 เส้น

โน้ตบนเส้นที่ 1 (เส้นล่าง) แทนเสียง ทึง

โน้ตบนเส้นที่ 2 (เส้นบน) แทนเสียง ตึง

3. คองกา (Conga) เขียนบนบรรทัด 2 เส้น

โน้ตบนเส้นที่ 1 (เส้นล่าง) แทนเสียง ทึง

โน้ตบนเส้นที่ 2 (เส้นบน) แทนเสียง ตึง

โน้ตเหนือเส้นที่ 2 แทนเสียง ป๊ะ

2.4.6.2 ท่อน E1 บรรเลงในอัตราจังหวะปานกลาง (Moderato = 116) เครื่องเคาะที่ใช้บรรเลงในท่อนนี้ได้ตัดทอนตัวโน้ตให้มีรายละเอียดน้อยลง ดังนี้

ตัวอย่างที่ 127 ลีลาจังหวะของกลุ่มเครื่องเคาะในท่อน E1 (ห้องที่ 46 - 53)

2.4.6.3 ท่อน F1, E2, และ F2 บรรเลงในอัตราจังหวะเร็ว (Allegro = 126) มีลีลาจังหวะหลักในกลุ่มเครื่องเคาะที่พัฒนารูปแบบให้เร็วขึ้น ดังนี้

ตัวอย่างที่ 128 ลีลาจังหวะที่พัฒนาให้เร็วขึ้น (ห้องที่ 70 - 72)

2.4.7 **คอร์ด** (Chords)

เพลงชำเปงกามารูซามัน สามารถวิเคราะห์ทางเดินคอร์ดจากเครื่องดนตรีที่บรรเลงทำนองหลัก คือ แอคคอร์เดียน เครื่องดนตรีที่บรรเลงคอร์ด คือ กีตาร์โปร่ง และวิเคราะห์จากทางเดินเบส คือ เบสไฟฟ้า ซึ่งประสานสัมพันธ์กัน ดังนี้

2.4.7.1 โครงสร้างคอร์ดท่อน A

ประกอบด้วยคอร์ด G / Am D / G / G / G //

ตัวอย่างที่ 129 ท่อน A ห้องที่ 2 - 6

2.4.7.2 โครงสร้างคอร์ดท่อน B1 และ B2

ประกอบด้วยคอร์ด G / G / G / G / G / G / G / G D / C / G / G / G //

ตัวอย่างที่ 130 ท่อน B1 ห้องที่ 7 - 18

2.4.7.3 โครงสร้างคอร์ดท่อน C

ประกอบด้วยคอร์ด Am D / G / G / G // G / Am D / G / G // G //

ตัวอย่างที่ 131 ท่อน C ห้องที่ 20 - 28

2.4.7.4 โครงสร้างคอร์ดท่อน D

ประกอบด้วยคอร์ด Am D / G / G / G //

ตัวอย่างที่ 132 ท่อน D ห้องที่ 42 - 45

2.4.7.5 โครงสร้างคอร์ดท่อน E1 และ E2

ประกอบด้วยคอร์ด G / G / F / C / G / G / F / C //

ตัวอย่างที่ 133 ท่อน E2 ห้องที่ 62 - 69

2.4.7.6 โครงสร้างคอร์ดท่อน F1

ประกอบด้วยคอร์ด Bb/F / A / D / G // Bb/F / A / D / G //

ตัวอย่างที่ 134 ท่อน F1 ห้องที่ 54 - 61

2.4.7.7 โครงสร้างคอร์ดท่อน F2 Coda

ประกอบด้วยคอร์ด A / A / D / G // A / A / D / G // G //

ตัวอย่างที่ 135 ท่อน F2 ห้องที่ 70 - 78

สรุป กลุ่มคอร์ดที่ใช้ในเพลงชำเปงกามารูซามัน มีดังนี้

ท่อน A ประกอบด้วยคอร์ด // G / Am D / G / G / G //

ท่อน B1และ B2 ประกอบด้วยคอร์ด // G / G / G / G / G / G / G / G D / C / G / G / G //

ท่อน C ประกอบด้วยคอร์ด // Am D / G / G / G // G / Am D / G / G // G //

ท่อน D ประกอบด้วยคอร์ด // Am D / G / G / G //

ท่อน E1 และ E2 ประกอบด้วยคอร์ด // G / G / F / C / G / G / F / C //

ท่อน F1 ประกอบด้วยคอร์ด // Bb/F / A / D / G // Bb/F / A / D / G //

ท่อน F2 Coda ประกอบด้วยคอร์ด // A / A / D / G // A / A / D / G // G //

2.4.8 การประสานเสียง (Harmony)

เพลงชำเปงกามารูซามัน มีแนวการประสานเสียงของเครื่องดนตรีดังนี้

1. แอคคอร์เดียน (Accordion : Accord.) เล่นทำนองหลักตลอดทั้งเพลง
2. กีตาร์โปร่ง (Acoustic Guitar : A.Gtr.) เล่นควบคุมจังหวะคอร์ด
3. เบสไฟฟ้า (Electric Bass : E.Bass) เล่นกระจายตัวโน้ตในคอร์ด มีเทคนิคการตั้งสายโดยการตั้งเสียงลดลงจากปกติ 1 เสียงเต็ม เป็นเสียง D (D Dropped Tunning)

ตัวอย่างที่ 136 ห้องที่ 10 – 12

เพลงซำเปงกามารูซามัน มีการให้ความสำคัญกับเทคนิคการแล่นเน้นเสียง (> Accent) การหน่วงเสียง (- Tenuto) และการเล่นเสียงขาด (. Staccato) ของแอคคอร์เดียน และกีตาร์โปร่ง

ตัวอย่างที่ 137 ห้องที่ 22 – 24

สรุป จากการวิเคราะห์เพลงซำเปงกามารูซามัน มีลักษณะโครงสร้างของบทเพลงดังนี้

1. ที่มา เป็นเพลงรองเง็งสืบทอดเก่าแก่ นักดนตรีในกลุ่มเอ็กโซติก โดยเฉพาะ นิยุติ สงสมพันธุ์ นำมาเผยแพร่ให้สมาชิกในกลุ่มได้นำไปบรรเลงอีกทอดหนึ่ง

2. เครื่องดนตรี บรรเลงโดยใช้เครื่องดนตรีตะวันตก คือ แอคคอร์เดียน กีตาร์โปร่ง เบสไฟฟ้า แทมบูริน บองโก และคองกา

3. คีตลักษณ์ ประกอบด้วย

ท่อน A เล่นในอัตราจังหวะช้าพอประมาณ (Adagio = 70) เริ่มตั้งแต่ห้องที่ 2 – 6 มีจำนวน 5 ห้องเพลง

ท่อน B1 เริ่มตั้งแต่ห้องที่ 7 – 19 มีจำนวน 13 ห้องเพลง

ท่อน C เริ่มตั้งแต่ห้องที่ 20 – 28 มีจำนวน 9 ห้องเพลง

ท่อน B2 เริ่มตั้งแต่ห้องที่ 29 – 41 มีจำนวน 13 ห้องเพลง

ท่อน D เริ่มตั้งแต่ห้องที่ 42 - 45 มีจำนวน 4 ห้องเพลง ท้ายประโยคค่อยๆ เร่งอัตราจังหวะให้เร็วขึ้น (Poco Accel.) เพื่อส่งเข้าท่อนต่อไป

ท่อน E1 เริ่มตั้งแต่ห้องที่ 46 - 53 มีจำนวน 8 ห้องเพลง เล่นอัตราจังหวะปานกลาง (Moderato = 116) ตอนท้ายท่อนเพลงเปลี่ยนเป็นอัตราจังหวะเร็ว (Allegro = 126)

ท่อน F1 เริ่มตั้งแต่ห้องที่ 54 - 61 มีจำนวน 8 ห้องเพลง

ท่อน E2 เริ่มตั้งแต่ห้องที่ 62 - 69 มีจำนวน 8 ห้องเพลง

ท่อน F2 เป็นท่อนจบ เริ่มตั้งแต่ห้องที่ 70 - 78 มีจำนวน 9 ห้องเพลง

4. บันไดเสียง เพลงซำเปงกามารูซามัน เป็นเพลงที่มีการผสมผสานบันไดเสียงระหว่าง G ไอโอเนียน – ดอเรียนโหมด (G Ionian – Dorian Mode) และ G ดอเรียน – ฟรีเจียนโหมด (G Dorian – Phrygian Mode)

5. ทำนอง ในแต่ละท่อนเพลงมีองค์ประกอบของประโยคเพลงและวรรคเพลงที่ไม่คงที่ และไหลลื่นไปด้วยสำเนียงตะวันออก ซึ่งแต่ละท่อนเพลงนั้นจะมีการพัฒนาทำนองให้แตกต่างกันโดยคงรูปทำนองหลักไว้บ้าง

6. ลีลาจังหวะ กลุ่มเครื่องเคาะที่จังหวะโดดเด่น คือ แทมบูริน บองโก และคองกา ใช้ลีลาเพลงรองเง็งในจังหวะ “ซำเปง” โดยเริ่มบรรเลงในอัตราจังหวะช้าพอประมาณ (Adagio = 70) ถึงท่อนกลางเพลงบรรเลงในอัตราจังหวะปานกลาง (Moderato = 116) และเมื่อถึงท้ายเพลงจึงบรรเลงในอัตราจังหวะเร็ว (Allegro = 126)

7. คอร์ด กลุ่มคอร์ดที่ใช้ในเพลงซำเปงกามารูซามัน มีดังนี้

ท่อน A ประกอบด้วยคอร์ด // G / Am D / G / G / G //

ท่อน B1และ B2 ประกอบด้วยคอร์ด // G / G / G / G / G / G / G / G D / C / G / G / G //

ท่อน C ประกอบด้วยคอร์ด // Am D / G / G / G // G / Am D / G / G // G //

ท่อน D ประกอบด้วยคอร์ด // Am D / G / G / G //

ท่อน E1 และ E2 ประกอบด้วยคอร์ด // G / G / F / C / G / G / F / C //

ท่อน F1 ประกอบด้วยคอร์ด // Bb/F / A / D / G // Bb/F / A / D / G //

ท่อน F2 Coda ประกอบด้วยคอร์ด // A / A / D / G // A / A / D / G // G //

8. การประสานเสียง ประกอบด้วยการประสานเสียงของเครื่องดนตรี คือ แอคคอร์เดียน เล่นทำนองหลักตลอดทั้งเพลง กีตาร์โปร่งเล่นคอร์ด และเบสไฟฟ้าเล่นกระจายตัวโน้ตในคอร์ด

2.4 **<u>เพลงระบำกุ้ง – แกแนะอุแด</u>**

2.5.1 **ประวัติเพลงระบำกุ้ง – แกแนะอุแด**

เพลงระบำกุ้ง – แกแนะอุแด เป็นเพลงรองเง็งที่ใช้ประกอบการเต้นระบำกุ้ง หรือ ระบำกุ้งดีด ไม่ทราบนามผู้ประพันธ์และอายุของเพลง ค้นพบการเต้นระบำกุ้งในการแสดงรองเง็งของชาวไทยมุสลิมทางสามจังหวัดชายแดนภาคใต้และชาวไทยมุสลิมทางฝั่งทะเลอันดามัน คำ “แกแนะอุแด” เป็นภาษายาวี แกแนะ หมายถึง การเต้นอย่างสนุกสนาน อุแด หมายถึง กุ้ง แกแนะอุแด จึงหมายถึง การเต้นระบำกุ้งอย่างสนุกสนาน (พรภิรมย์ แสนรักษ์, บทสัมภาษณ์ : 9 มิ.ย.2549)

สำหรับบทวิเคราะห์เพลงในที่นี้ ผู้ศึกษาได้ใช้ข้อมูลการบันทึกเสียงจากการที่สมาชิกวงไทลากูน วงอัสลีมาลา และ วงบุหลันตานี ได้บรรเลงร่วมกันที่ร้านบ้านนายหัว อ.หาดใหญ่ จ.สงขลา ต้นเดือนเมษายน พ.ศ.2547 มีนักดนตรีร่วมบรรเลง ดังนี้

1. อภิชาติ คันธชา (วงอัสลีมาลา) - ไวโอลิน
2. พรภิรมย์ แสนรักษ์ (วงบุหลันตานี) - แมนโดลิน
3. เจี๊ยบ ปัตตานี (วงบุหลันตานี) - แอคคอร์เดียน
4. ทวนชัย พิริยะอุดมพร (วงไทลากูน) - ดับเบิ้ลเบส
5. โสวภา ขาวสง (วงไทลากูน) - ฆ้อง
6. ศรัทธา หนูแก้ว (วงอัสลีมาลา) - แทมบูริน
7. สมบัติ สุระคำแหง (วงบุหลันตานี) - รำมะนา
8. เปี๊ยก สุราษฎร์ (วงอัสลีมาลา) - รำมะนา

2.5.2 **เครื่องดนตรี** (Instruments)

เครื่องดนตรีที่ใช้บรรเลงในเพลงระบำกุ้ง – แกแนะอุแด มีลักษณะการผสมผสานกันระหว่างเครื่องดนตรีสากลและเครื่องดนตรีพื้นบ้าน ดังนี้

เครื่องดนตรีสากล ประกอบด้วย

- ไวโอลิน (Violin : Vln.) จำนวน 1 ตัว
- แมนโดลิน (Mandolin : Mand.) จำนวน 1 ตัว
- แอคคอร์เดียน (Accordion : Accord.) จำนวน 1 ตัว
- ดับเบิ้ลเบส (Double Bass : D.Bass) จำนวน 1 ตัว
- แทมบูริน (Tambourine : Tamb.) จำนวน 1 ตัว

เครื่องดนตรีพื้นบ้าน ประกอบด้วย

- ฆ้อง (Khong) จำนวน 1 ใบ
- กลองรำมะนา (Rummana : Rum.) จำนวน 2 ใบ

เพลงระบำกุ้ง – แกแนะอุแด สามารถแบ่งเครื่องดนตรีที่ใช้บรรเลงได้เป็น 3 ประเภท ดังนี้

1. เครื่องดนตรีที่บรรเลงทำนอง คือ ไวโอลิน ใช้เป็นเครื่องเดินทำนองหลักของเพลง

2. เครื่องดนตรีที่บรรเลงทำนองรองและสร้างจังหวะคอร์ด คือ แมนโดลินและแอคคอร์เดียน เป็นเครื่องดนตรีที่คอยเล่นเป็น ลูกล้อ ลูกรับ และเสียงประสานของทำนองหลัก พร้อมทั้งสอดแทรกกลุ่มจังหวะคอร์ด เพิ่มความกระชับสนุกสนานของบทเพลง

3. เครื่องดนตรีที่กำกับจังหวะ ประกอบด้วย ดับเบิ้ลเบส กลองรำมะนา จำนวน 2 ใบ (เล็ก , ใหญ่) แทมบูริน และฆ้อง เป็นกลุ่มเครื่องกำกับจังหวะที่เป็นเครื่องดนตรีสากลและเครื่องดนตรีพื้นบ้าน ทำหน้าที่ผสมผสานทางจังหวะ โดยดับเบิ้ลเบสมักจะเล่นโน้ตโทนิกของคอร์ด เน้นจังหวะตกที่หนึ่งของห้องเพลง ฆ้อง และ แทมบูริน ทำหน้าที่ควบคุมจังหวะตกที่หนึ่งของห้องเพลง ส่วนกลองรำมะนาจะคอยควบคุมจังหวะพื้นบ้านทางภาคใต้ คือ จังหวะอินัง

2.5.3 **คีตลักษณ์** (Form)

เพลงระบำกุ้ง – แกแนะอุแด เป็นเพลงประกอบการรำรองเง็งของชาวไทยมุสลิมในภาคใต้ ซึ่งเป็นนาฏลีลาที่ให้ความสนุกสนาน ขึ้นต้นเพลงด้วยแมนโดลิน ตั้งแต่ห้องที่ 1 – 6 ในอัตราจังหวะเร็ว (Allegro = 162)

ท่อน A ไวโอลินบรรเลงทำนองหลัก โดยมีแมนโดลินเล่นทำนองหลักแนวเดียวกันกับไวโอลิน จำนวน 12 ห้องเพลง

ท่อน B มี 15 ห้องเพลง โดยไวโอลินยังคงเล่นทำนองหลักใน 12 ห้องเพลงแรก โดยแมนโดลินยังคงเล่นแนวเดียวกันกับไวโอลิน และเล่นทำนองรับในช่วงพัก (Cadence) ของห้องที่ 13 – 15 ก่อนส่งเข้าท่อนต่อไป

ท่อน C ไวโอลินเล่นทำนองหลัก 17 ห้องเพลง โดยมีแมนโดลินคอยเล่นทำนองสอดประสาน

ท่อน D ไวโอลินเล่นทำนองหลัก แมนโดลินเล่นทำนองสอดประสาน จำนวน 9 ห้องเพลง แล้วย้อนไปเล่นท่อน A2, B2, C2, D2

ท่อน A3 เป็น Coda เล่น 12 ห้องเพลง แล้วจบอย่างสมบูรณ์ในห้องที่ 125

2.5.4 บันไดเสียง (Scale)

เพลงระบำกุ้ง – แกแนะอุแด ท่อน A บรรเลงในบันไดเสียง G เมเจอร์ และในท่อน B, C และ D ส่วนขาลงใช้บันไดเสียง G ดอเรียน (G Dorian Scale < Descending >) ดังนี้

ตัวอย่างที่ 138 ในท่อน A ห้องที่ 7 – 10

ตัวอย่างที่ 139 ท่อน B ห้องที่ 27 – 29

ตัวอย่างที่ 140 ท่อน C ห้องที่ 46 – 47

ตัวอย่างที่ 141 ท่อน D ห้องที่ 55, 56 และ 58

กล่าวถึงบันไดเสียง G ดอเรียน (ขาลง) (G Dorian Scale < Descending >) มีโครงสร้างดังนี้

2.5.5 **ทำนอง** (Melody)

เพลงเพลงระบำกุ้ง - แกแนะอุแด บรรเลงในบันไดเสียง G เมเจอร์ และบันไดเสียง G ดอเรียน มีโครงสร้างของทำนองและการเคลื่อนที่ของทำนอง ดังนี้

2.5.5.1 ทำนองในท่อนนำ (Introduction)

ทำนองในท่อนนำเพลงระบำกุ้ง - แกแนะอุแด เริ่มตั้งแต่ห้องที่ 1 - 6 บรรเลงนำโดยแมนโดลินในอัตราจังหวะเร็ว (Allegro = 162) มีโครงสร้างอยู่ 6 วลีเพลง รวมเป็น 3 วรรคเพลง เท่ากับ 1 ประโยคเพลง

เริ่มต้นวรรคเพลงที่ 1 ในห้องที่ 1 ด้วยโน้ตเสียง G ทำนองซ้ำเสียง G อยู่กับที่ เมื่อเข้าสู่ห้องที่ 2 มีการกระจายตัวโน้ตในคอร์ด G เป็นอาร์เปโจ (Arpeggio) จากเสียง D – G – B – D -B โดยการเคลื่อนขึ้นแบบก้าวกระโดด ทำนองในจังหวะที่ 4 ของห้องที่ 2 เคลื่อนลงแบบก้าวกระโดด จากเสียง D – B ลงไปหาเสียง G ในห้องที่ 3 จนจบวรรคเพลงที่เสียง G ในห้องที่ 3 จังหวะที่ 1

วรรคเพลงที่ 2 และ 3 ในท่อนนำ เล่นซ้ำทำนองเดิมเหมือนวรรคเพลงที่ 1 ซึ่งมีการเคลื่อนที่ของทำนองดังกล่าวข้างต้น

วรรคเพลงที่ 1, 2 และ 3 รวมกันเป็นหนึ่งประโยคเพลง และสิ้นสุดท่อนนำด้วยเสียง G ในห้องที่ 7

ตัวอย่างที่ 142 ห้องที่ 1 - 7

2.5.5.2 ทำนองในท่อน A

ท่อน A ไวโอลินเล่นทำนองหลัก โดยมีแมนโดลินเล่นในแนวเดียวกัน เริ่มตั้งแต่ห้องที่ 7 – 18 ในท่อนนี้มี 3 ประโยคเพลง ดังนี้

2.5.5.2.1 ประโยคเพลงที่ 1 มีจำนวน 4 ห้องเพลง เริ่มตั้งแต่ห้องที่ 7 – 10 ประกอบด้วยวรรคเพลงจำนวน 2 วรรคเพลง โดยวรรคที่ 1 เริ่มตั้งแต่ห้องที่ 7 – 8 ขึ้นต้นด้วยเสียง G และจบวรรคที่เสียง G วรรคที่ 2 เริ่มตั้งแต่ห้องที่ 9 - 10 ขึ้นต้นด้วยเสียง A จบวรรคที่เสียง G ส่วนการเคลื่อนที่ของทำนองนั้น จะมีการซ้ำทำนองที่เสียง G ในตอนเริ่มต้นวรรคที่ 1 ถึง 4 ตัวโน้ต แล้วเคลื่อนที่ทำนองแบบก้าวกระโดด และแบบเป็นขั้นๆ ผสมผสานกันจนจบประโยคที่ 1

ตัวอย่างที่ 143 ประโยคเพลงที่ 1 ห้องที่ 7 - 10

2.5.5.2.2 ประโยคเพลงที่ 2 ของท่อน A มีจำนวน 4 ห้องเพลง เริ่มตั้งแต่ห้องที่ 11 – 14 มีลักษณะวรรคเพลงและการเคลื่อนที่ของทำนองเหมือนประโยคเพลงที่ 1 ดังที่กล่าวมาในข้อ 2.5.5.2.1 ทุกประการ

ตัวอย่างที่ 144 ประโยคเพลงที่ 2 ห้องที่ 11 - 14

2.5.5.2.3 ประโยคเพลงที่ 3 ตั้งแต่ห้องที่ 15 - 18 มีโครงสร้างจำนวน 4 ห้องเพลง 2 วรรคเพลง วรรคเพลงที่ 1 เริ่มตั้งแต่ห้องที่ 15 – 16 วรรคเพลงที่ 2 เริ่มตั้งแต่ห้องที่ 17 - 18 ในประโยคนี้ มีท่วงทำนองที่ทำหน้าที่เป็นจุดพักเพลงของท่อน A เพื่อส่งทำนองให้เคลื่อนที่สู่ท่อนต่อไป มีการเคลื่อนที่แบบซ้ำๆ เป็นห้วงลำดับทำนอง (Sequence) โดยเริ่มต้นประโยคที่เสียง C (ห้องที่ 15 และ 17) แล้วไปจบประโยค (ห้องที่ 18) โดยวิธีการเน้นจังหวะ (> Accent) ที่เสียง D

ตัวอย่างที่ 145 ห้องที่ 15 - 18

2.5.5.3 ทำนองในท่อน B

ท่อน B เริ่มตั้งแต่ห้องที่ 19 – 33 ในท่อนนี้ไวโอลินและแมนโดลินเล่นทำนองหลักในแนวเดียวกัน ตอนท้ายท่อนเพลงไวโอลินหยุดบรรเลง ส่วนแมนโดลินเล่นเป็นทำนองรับ (ตั้งแต่ห้องที่ 30 – 33) โครงสร้างของทำนองและการเคลื่อนที่ของทำนอง สามารถวิเคราะห์ได้ดังนี้

2.5.5.3.1 ประโยคเพลงที่ 1 ของท่อน B มีจำนวน 4 ห้องเพลง เริ่มตั้งแต่ห้องที่ 19 – 22 ประกอบด้วย 2 วรรคเพลง โดยวรรคที่ 1 เริ่มตั้งแต่ห้องที่ 19 – 21 ขึ้นต้นด้วยเสียง G ในจังหวะที่ 2 ห้องที่ 19 และจบวรรคที่เสียง G ในจังหวะที่ 1 ห้องที่ 21 วรรคที่ 2 เริ่มตั้งแต่ห้องที่ 21 - 22 ขึ้นต้นด้วยเสียง A ในจังหวะที่ 2 ห้องที่ 21 จบวรรคที่เสียง G ในจังหวะที่ 4 ห้องที่ 22 ส่วนการเคลื่อนที่ของทำนองนั้น จะมีการซ้ำทำนองที่เสียง G ในตอนเริ่มต้นวรรคที่ 1 แล้วเคลื่อนที่ทำนองแบบก้าวกระโดด และแบบเป็นขั้นๆ ผสมผสานกันจนจบประโยคที่ 1

ตัวอย่างที่ 146 ประโยคเพลงที่ 1 ของท่อน B ห้องที่ 19 – 22

* หมายเหตุ ทำนองของท่อน B ประโยคเพลงที่ 1 มีลักษณะเหมือนกันทำนองของท่อน A ประโยคเพลงที่ 1

2.5.5.3.2 ประโยคเพลงที่ 2 ของท่อน B มีจำนวน 4 ห้องเพลง เริ่มตั้งแต่ห้องที่ 23 – 26 มีโครงสร้างและการเคลื่อนที่ของทำนองเหมือนประโยคเพลงที่ 1 ของท่อน B ตามที่กล่าวมาข้างต้น

ตัวอย่างที่ 147 ประโยคเพลงที่ 2 ของท่อน B ห้องที่ 23 - 26

2.5.5.3.3 ประโยคเพลงที่ 3 ของท่อน B มีจำนวน 4 ห้องเพลง เริ่มตั้งแต่ห้องที่ 27 – 30 ทำนองเคลื่อนที่จากเสียง G Tonic ในจังหวะที่ 2 ห้องที่ 27 ขึ้นไป ใช้บันไดเสียง G ดอเรียนขาลง โดยบรรเลงผ่านโน้ต F natural ในห้องที่ 27 และ 29 ทำนองในประโยคนี้เคลื่อนขึ้นแบบก้าวกระโดดและเคลื่อนลงแบบเป็นขั้นๆ จนจบประโยคเพลงที่เสียง D ในห้องที่ 30

ตัวอย่างที่ 148 ประโยคเพลงที่ 3 ของท่อน B ห้องที่ 27 - 30

2.5.5.3.4 ประโยคเพลงที่ 4 ของท่อน B มีจำนวน 4 ห้องเพลง เริ่มตั้งแต่ห้องที่ 30 – 35 ใช้แมนโดลินเล่นทำนองรับจากไวโอลินซึ่งเล่นทำนองหลักมาตั้งแต่ต้น

วรรคที่ 1 ห้องที่ 30 – 31 ทำนองเล่นย้ำอยู่ในเสียง G Tonic (ห้องที่ 30) แล้วเคลื่อนที่แบบกระจายตัวโน้ตในคอร์ด G เป็นอาร์เปโจจากเสียง D – G – B – D -B (ห้องที่ 31) โดยการเคลื่อนขึ้นแบบก้าวกระโดด

วรรคที่ 2 ห้องที่ 32 – 33 ทำนองเล่นซ้ำเหมือนวรรคที่ 1 จนจบวรรคเพลงที่เสียง G ในห้องที่ 35 ซึ่งมีการเหลื่อมประโยคเพลงที่ 4 ของท่อน B เข้าสู่ท่อน C ตั้งแต่ห้องที่ 34 - 35

ตัวอย่างที่ 149 ประโยคเพลงที่ 4 ของท่อน B ห้องที่ 30 - 35

2.5.5.4 ทำนองในท่อน C

ท่อน C เริ่มตั้งแต่ห้องที่ 34 – 50 ในท่อนนี้มีไวโอลินเป็นเครื่องดนตรีบรรเลงทำนองหลัก และแมนโดลินเล่นเป็นทำนองรับ ในท่อน C มีลักษณะโครงสร้างของทำนองและการเคลื่อนที่ของทำนอง ดังนี้

2.5.5.4.1 ประโยคเพลงที่ 1 ของท่อน C มีจำนวน 4 ห้องเพลง บรรเลงทำนองหลักโดยไวโอลิน เริ่มตั้งแต่ห้องที่ 34 – 37 ขึ้นต้นด้วยเสียง G ในจังหวะที่ 2 และจบประโยคเพลงที่เสียง C

มีลักษณะการเคลื่อนที่ของทำนองขึ้นไปแบบก้าวกระโดด และเคลื่อนทำนองลงแบบเป็นขั้นๆ ผสมผสานกันจนจบประโยคที่ 1 ห้องที่ 37

ตัวอย่างที่ 150 ประโยคเพลงที่ 1 ของท่อน C ห้องที่ 34 - 37

เมื่อจบประโยคเพลงที่ 1 ในห้องที่ 37 แมนโดลินจะเล่นทำนองรับ 1 วลีเพลง

ตัวอย่างที่ 151 ห้องที่ 37 -38

2.5.5.4.2 ประโยคเพลงที่ 2 ของท่อน C บรรเลงทำนองหลักโดยไวโอลิน เริ่มตั้งแต่ห้องที่ 38 – 42 ขึ้นต้นด้วยเสียง D ในจังหวะที่ 2 ห้องที่ 38 จบประโยคเพลงที่เสียง D ในห้องที่ 41 โดยลากเสียง D ยาวไปจนถึงจังหวะที่ 1 ของห้องที่ 42 มีลักษณะการเคลื่อนที่ของทำนองขึ้นและลงแบบเป็นขั้นๆ และมีเคลื่อนที่ของทำนองแบบก้าวกระโดดในตอนท้ายประโยคเพียงเล็กน้อย คือ จาก โน้ต E – C – E (ห้องที่ 40 – 41)

ตัวอย่างที่ 152 ประโยคเพลงที่ 2 ของท่อน C ห้องที่ 38 - 42

เมื่อจบประโยคเพลงที่ 2 ในห้องที่ 41 ซึ่งบรรเลงทำนองหลักโดยไวโอลิน แมนโดลินจะเล่นทำนองรับ 1 วลีเพลง

ตัวอย่างที่ 153 ห้องที่ 41 - 42

2.5.5.4.3 ประโยคเพลงที่ 3 ของท่อน C มีจำนวน 5 ห้องเพลง บรรเลงทำนองหลักโดยไวโอลิน เริ่มตั้งแต่ห้องที่ 42 – 46 ขึ้นต้นด้วยเสียง D ในจังหวะที่ 2 ห้องที่ 42 และจบประโยคเพลงที่เสียง C ห้องที่ 46 มีลักษณะการเคลื่อนที่ของทำนองแบบก้าวกระโดด

ตัวอย่างที่ 154 ประโยคเพลงที่ 3 ของท่อน C ห้องที่ 42 - 46

2.5.5.4.4 ประโยคเพลงที่ 4 ของท่อน C มีจำนวน 5 ห้องเพลง โดยมีไวโอลินเล่นและแมนโดลินเล่นทำนองหลักในแนวเดียวกัน ขึ้นต้นด้วยเสียง Bb ในจังหวะที่ 4 ห้องที่ 46 ซึ่งอยู่บนบันไดเสียง G ดอเรียนขาลง และจบประโยคเพลงที่เสียง G ในห้องที่ 50 โดยในห้องเพลงที่ 50 นี้แมนโดลินจะเล่นลูกเก็บจากทำนองหลักอีกชั้นหนึ่ง ในประโยคเพลงที่ 4 มีลักษณะการเคลื่อนที่ของทำนองแบบเป็นขั้นๆ และแบบก้าวกระโดดผสมผสานกัน

ตัวอย่างที่ 155 ประโยคเพลงที่ 4 ของท่อน C ห้องที่ 46 - 50

2.5.5.5 ทำนองในท่อน D

ท่อน D เริ่มตั้งแต่ห้องที่ 51 – 59 ในท่อนนี้มีไวโอลินเป็นเครื่องดนตรีบรรเลงทำนองหลัก โดยมีแมนโดลินเล่นลูกเก็บในเสียง G ซึ่งเป็นตัวโทนิก (ห้องที่ 52 – 55 และ 59) เสียง A ซึ่งเป็นขั้นคู่ 2 ไมเนอร์ (ห้องที่ 56 – 57) และเล่นทำนองหลักในแนวเดียวกับไวโอลิน (ห้องที่ 58)

ทำนองในท่อน D มีลักษณะโครงสร้างของทำนองและการเคลื่อนที่ของทำนองเหมือนกับประโยคที่ 3 และ 4 ของท่อน C ดังที่กล่าวมาข้างต้นทุกประการ

ตัวอย่างที่ 156 ท่อน D ห้องที่ 51 - 59

2.5.5.6 ทำนองในท่อน A2

ท่อน A2 เริ่มตั้งแต่ห้องที่ 60 – 71 ในท่อนนี้ไวโอลินและแมนโดลินเล่นเป็นทำนองหลักในแนวเดียวกัน มีลักษณะโครงสร้างของทำนองและการเคลื่อนที่ของทำนอง เหมือนกับ ท่อน A (ห้องที่ 7 – 18) ดังที่กล่าวมาในข้อ 2.5.5.2 ทุกประการ

ตัวอย่างที่ 157 ท่อน A2 ห้องที่ 60 - 71

2.5.5.7 ทำนองในท่อน B2

ท่อน B2 เริ่มตั้งแต่ห้องที่ 72 – 86 ในท่อนนี้ไวโอลินและแมนโดลินเล่นเป็นทำนองหลักในแนวเดียวกัน ตอนท้ายท่อนเพลงไวโอลินหยุดบรรเลง โดยแมนโดลินเล่นเป็นทำนองรับ ส่วนลักษณะโครงสร้างของทำนองและการเคลื่อนที่ของทำนอง เหมือนกับ ท่อน B (ห้องที่ 19 – 33) ดังที่กล่าวมาในข้อ 2.5.5.3 ทุกประการ

ตัวอย่างที่ 158 ท่อน B2 ห้องที่ 72 - 86

2.5.5.8 ทำนองในท่อน C2

ท่อน C2 เริ่มตั้งแต่ห้องที่ 87 – 103 ในท่อนนี้ไวโอลินบรรเลงทำนองหลัก และแมนโดลินเล่นทำนองรับ (ห้องที่ 90 – 91 และ 94 - 95) ลูกเก็บในเสียงโทนิก (ห้องที่ 96 – 99 และ 103) ขั้นคู่ที่ 2 ไมเนอร์ (ห้องที่ 101) ส่วนลักษณะโครงสร้างของทำนองและการเคลื่อนที่ของทำนองเหมือนกับ ท่อน C (ห้องที่ 34 – 50) ดังที่กล่าวมาในข้อ 2.5.5.4 ทุกประการ

ตัวอย่างที่ 159 ท่อน C2 ห้องที่ 87 - 103

2.5.5.9 ทำนองในท่อน D2

ท่อน D2 เริ่มตั้งแต่ห้องที่ 104 – 112 ในท่อนนี้ไวโอลินบรรเลงทำนองหลัก และแมนโดลินเล่นลูกเก็บในเสียงโทนิก (ห้องที่ 104 – 108 และ 112) ขั้นคู่ที่ 2 ไมเนอร์ (ห้องที่ 109 -

110) ในท่อนนี้มีลักษณะโครงสร้างของทำนองและการเคลื่อนที่ของทำนอง เหมือนกับ ท่อน D (ห้องที่ 51 – 59) ดังที่กล่าวมาในข้อ 2.5.5.5 ทุกประการ

ตัวอย่างที่ 160 ท่อน D2 ห้องที่ 104 - 112

2.5.5.10 ทำนองในท่อน A3 Coda

ท่อน A3 เป็นท่อนสุดท้ายของเพลง เริ่มตั้งแต่ห้องที่ 113 – 125 ในท่อนนี้มีลักษณะโครงสร้างของทำนองและการเคลื่อนที่ของทำนอง เหมือนกับ ท่อน A (ห้องที่ 7 – 18) ดังที่กล่าวมา

ในข้อ 2.5.5.2 ทุกประการ ส่วนลูกจบของเพลงในห้องที่ 125 จบโดยการเน้นที่เสียง D ซึ่งเป็นโน้ตขั้นคู่ที่ 5 ของบันไดเสียง G เมเจอร์ ให้ความรู้สึกของทำนองที่ค้างคา ชวนสงสัย

ตัวอย่างที่ 161 ท่อน A3 ห้องที่ 113 - 125

2.5.6 **ลีลาจังหวะ** (Rhythmic Pattern)

เพลงระบำกุ้ง – แกแนะอุแด เป็นเพลงในจังหวะ “อินัง” ซึ่งเป็นชื่อเรียกจังหวะชนิดหนึ่งของเพลงรองเง็ง มีโครงสร้างของลีลาจังหวะดังนี้

2.5.6.1 จังหวะหลัก (Main Beat) ใช้จังหวะ “อินัง” ซึ่งบรรเลงเป็นหลักในทุกท่อนเพลง ด้วยอัตราจังหวะเร็ว (Allegro = 70) กลุ่มเครื่องเคาะที่ใช้บรรเลง คือ ฆ้อง (Khong) แทมบูริน (Tambourine : Tamb.) และ รำมะนา (Rummana) จำนวน 2 ใบ ซึ่งเล่นเหมือนกัน ดังนี้

ตัวอย่างที่ 162 ลีลาจังหวะหลักของจังหวะ “อินัง” ห้องที่ 10 - 12

อธิบาย โน้ตกลุ่มเครื่องเคาะในที่นี้ ใช้สัญลักษณ์ทางทฤษฎีดนตรีสากล ดังนี้

1. ฆ้อง (Khong) เขียนบนบรรทัด 1 เส้น

สัญลักษณ์ แทนเสียง ค่อง

2. แทมบูริน (Tambourine : Tamb.) เขียนบนบรรทัด 1 เส้น แทนเสียง แฉะ

อธิบาย โน้ตกลุ่มเครื่องเคาะในที่นี้ ใช้สัญลักษณ์ทางทฤษฎีดนตรีสากล ดังนี้

สัญลักษณ์ แทนเสียง แฉะ

3. กลองรำมะนา (Rummana : Rum.) เขียนบนบรรทัด 3 เส้น

โน้ตบนเส้นที่ 1 (เส้นล่าง) แทนเสียง ทึง

โน้ตบนเส้นที่ 2 (เส้นกลาง) แทนเสียง ตึง

โน้ตบนเส้นที่ 3 (เส้นบน) แทนเสียง ป๊ะ

2.5.6.2 ลีลาจังหวะย้ำในท่อนนำ ใช้การบรรเลงนำโดยแมนโดลิน 2 ห้องเพลง กลุ่มเครื่องเคาะ คือ ฆ้อง แทนบูริน และรำมะนา เล่นลูกย้ำในห้องที่ 3 - 6

ตัวอย่างที่ 163 ลีลาจังหวะของกลุ่มเครื่องเคาะในท่อนนำ ห้องที่ 3 - 6

2.5.6.3 ลีลาจังหวะย้ำท้ายท่อน A1 กลุ่มเครื่องเคาะเล่นลูกย้ำที่คอยเน้นจังหวะให้ทำนองหลัก คอร์ด และ เบส มีความกระชับยิ่งขึ้น

ตัวอย่างที่ 164 ลีลาจังหวะท้ายท่อน A1 ห้องที่ 15 - 18

2.5.6.4 ลีลาจังหวะย้ำท้ายท่อน A2 กลุ่มเครื่องเคาะเล่นลูกย้ำที่คอยเน้นจังหวะให้ทำนองหลัก คอร์ด และ เบส มีความกระชับยิ่งขึ้น

ตัวอย่างที่ 165 ลีลาจังหวะท้ายท่อน A1 ห้องที่ 67 - 71

2.5.6.5 ลีลาจังหวะท่อนจบเพลง กลุ่มเครื่องเคาะเล่นลูกย้ำเน้นจังหวะจบพร้อมเครื่องเดินทำนองหลัก คอร์ด และ เบส

ตัวอย่างที่ 166 ลีลาจังหวะท่อนจบเพลง ห้องที่ 124 - 125

2.5.7 **คอร์ด** (Chords)

เพลงระบำกุ้ง - แกแนะอุแด ท่อน A บรรเลงในบันไดเสียง G เมเจอร์ ท่อน B, C และ D ขาลงใช้บันไดเสียง G ดอเรียน เครื่องดนตรีที่เล่นคอร์ด คือ แอคคอร์เดียน (Accordion : Accord.) โดยมีดับเบิ้ลเบส (Double Bass : D.Bass) เล่นโน้ตในคอร์ด หรือ โน้ตผ่าน ส่วนไวโอลิน (Violin : Vln.) และแมนโดลิน (Mandolin : Mand.) เล่นทำนองหลัก สามารถวิเคราะห์ทางเดินคอร์ดที่สอดผสานกับแนวทำนอง ได้ดังนี้

2.5.7.1 ทางเดินคอร์ดในช่วงนำ แมนโดลินเล่นทำนองหลักโดยใช้โน้ตในคอร์ด G คือ เสียง G, B, D แอคคอร์เดียนเล่นคอร์ด G

ตัวอย่างที่ 167 ห้องที่ 1 – 6

2.5.7.2 ทางเดินคอร์ดท่อน A, A2 และ A3 แอคคอร์เดียนเล่นคอร์ด / G / G / G / G / G / G / G / G / G / G / G / D //

ตัวอย่างที่ 168 ท่อน A ห้องที่ 7 – 18

2.5.7.3 ทางเดินคอร์ดท่อน B และ B2 แอคคอร์เดียนเล่นคอร์ด / D // G / G / G / G / G / G / G / G / G / F // G / G / G / G //

ตัวอย่างที่ 169 ท่อน B ห้องที่ 19 – 33

2.5.7.4 ทางเดินคอร์ดท่อน C และ C2 แอคคอร์เดียนเล่นคอร์ด / G // G / F / C / C / G / G / G / G / G / C / C / D / D / Bb / G //

ตัวอย่างที่ 170 ท่อน B ห้องที่ 34 – 50

2.5.7.4 ทางเดินคอร์ดท่อน D และ D2 แอคคอร์เดียนเล่นคอร์ด / G / G / G / C / C / D / D / Bb / G //

ตัวอย่างที่ 171 ท่อน B ห้องที่ 51 – 59

สรุป กลุ่มคอร์ดที่ใช้ในเพลงระบำกุ้ง - แกแนะอุแด มีดังนี้

ช่วงนำ ประกอบด้วยคอร์ด // G / G / G / G / G / G //

ท่อน A, A2 และ A3 ประกอบด้วยคอร์ด / G / G / G / G / G / G / G / G / G / G / D //

ท่อน B และ B2 ประกอบด้วยคอร์ด / D // G / G / G / G / G / G / G / G / G / F // G / G / G / G //

ท่อน C และ C2 ประกอบด้วยคอร์ด / G // G / F / C / C / G / G / G / G / G / G / C / C / D / D / Bb / G //

ท่อน D และ D2 ประกอบด้วยคอร์ด / G / G / G / C / C / D / D / Bb / G //

2.5.8 การประสานเสียง (Harmony)

เพลงระบำกุ้ง - แกแนะอุแด มีการประสานเสียงของเครื่องดนตรีดังนี้

2.5.8.1. แนวการประสานเสียงของ ไวโอลิน, แมนโดลิน, แอคคอร์เดียน และ ดับเบิ้ลเบส

1. ไวโอลิน เล่นเป็นทำนองหลัก
2. แมนโดลิน เล่นแนวเดียวกันกับทำนองหลัก และเล่นรับต่อจากทำนองหลัก
3. แอคคอร์เดียน เล่นคอร์ด
4. ดับเบิ้ลเบส เล่นโน้ตโทนิก และโน้ตขั้นคู่ที่ 3

ตัวอย่างที่ 172 ห้องที่ 79 - 86

2.5.8.2 แนวการประสานเสียงในท่อนจบเพลง ไวโอลิน, แมนโดลิน และ แอคคอร์เดียน เล่น

ในแนวเดียวกัน

ตัวอย่างที่ 173 ห้องที่ 121 - 125

สรุป จากการวิเคราะห์เพลงระบำกุ้ง – แกแนะอุแด มีลักษณะโครงสร้างของบทเพลงดังนี้

1. ที่มา เป็นเพลงรองเง็งที่ใช้ประกอบการเต้นระบำกุ้ง หรือ ระบำกุ้งดีด ไม่ทราบนามผู้ประพันธ์ คำว่า แกแนะอุแด เป็นภาษายาวี แกแนะ หมายถึง การเต้นอย่างสนุกสนาน อุแด หมายถึง กุ้ง นักดนตรีบางส่วนในกลุ่มเอ็กโซติกได้ร่วมกันเผยแพร่และบันทึกเสียงที่ร้านบ้านนายหัว อ.หาดใหญ่ จ.สงขลา เมื่อต้นเดือนเมษายน พ.ศ.2547

2. เครื่องดนตรี มีการผสมผสานระหว่างเครื่องดนตรีสากลและเครื่องดนตรีพื้นบ้าน โดยเครื่องดนตรีสากล ประกอบด้วย ไวโอลิน, แมนโดลิน, แอคคอร์เดียน, ดับเบิ้ลเบส และแทมบูริน ในขณะที่เครื่องดนตรีพื้นบ้าน ประกอบด้วย ฆ้อง และรำมะนา

3. คีตลักษณ์ แบ่งเป็นท่อนนำ, ท่อน A, ท่อน B, ท่อน C, ท่อน D, ท่อน A2, ท่อน B2, ท่อน C2, ท่อน D2 และจบด้วย ท่อน A3

4. บันไดเสียง ท่อน A บรรเลงในบันไดเสียง G เมเจอร์ และในท่อน B, C และ D สำหรับการเคลื่อนที่ของทำนองขาลงนั้นบรรเลงในบันไดเสียง G ดอเรียน

5. ทำนอง มีการเคลื่อนที่ของทำนองแบบก้าวกระโดดและแบบเป็นขั้นๆ ผสมผสานกัน การเคลื่อนที่ของทำนองที่โดดเด่น คือ การซ้ำๆ ของทำนอง โดยนำประโยคเพลงในช่วงนำมาใช้ ซึ่งทำให้

ฟังง่ายและสนุกสนาน ความแปลกของทำนอง คือการนำเอาบันไดเสียงดอเรียนมาใช้บางท่อนเพลง ทำให้ทำนองฟังลื่นไหล น่าติดตาม

6. ลีลาจังหวะ เป็นเพลงจังหวะ “อินัง” ซึ่งเป็นลีลาจังหวะพื้นบ้านชนิดหนึ่งของเพลงรองเง็ง บรรเลงในอัตราจังหวะเร็ว (Allegro = 162) กลุ่มเครื่องดนตรีที่ใช้กำกับจังหวะ ประกอบด้วย ฆ้อง, แทมบูริน และรำมะนา

7. คอร์ด เครื่องดนตรีที่เล่นคอร์ดเป็นหลัก คือ แอคคอร์เดียน เล่นคอร์ดพื้นฐานในบันไดเสียง G เมเจอร์ คือ คอร์ด G, C, D และคอร์ดในบันไดเสียง G ดอเรียน คือ Bb และ F แต่ละท่อนเพลง ประกอบด้วยทางเดินคอร์ด ดังนี้

ช่วงนำ ประกอบด้วยคอร์ด // G / G / G / G / G / G //

ท่อน A, A2 และ A3 ประกอบด้วยคอร์ด / G / G / G / G / G / G / G / G / G / G / G / D //

ท่อน B และ B2 ประกอบด้วยคอร์ด / D // G / G / G / G / G / G / G / G / G / F // G / G / G / G //

ท่อน C และ C2 ประกอบด้วยคอร์ด / G // G / F / C / C / G / G / G / G / G / G / C / C / D / D / Bb / G //

ท่อน D และ D2 ประกอบด้วยคอร์ด / G / G / G / C / C / D / D / Bb / G //

8. การประสานเสียง สีสันของเสียงที่ปรากฏเป็นแนวการประสานเสียง ประกอบด้วย ไวโอลิน เล่นทำนองหลัก แมนโดลิน เล่นแนวเดียวกันกับทำนองหลัก และเล่นทำนองรับต่อจากไวโอลิน และบางครั้งเล่นเป็นเครื่องดนตรีนำ แอคคอร์เดียน เล่นคอร์ด ดับเบิ้ลเบสเล่นโน้ตโทนิก โน้ตขั้นคู่ที่ 3 และโน้ตผ่าน

2.6 **<u>เพลงป๊ะอาปุงตาเป๊ะ</u>**

2.6.1 ประวัติเพลงป๊ะอาปุงตาเป๊ะ

เพลงป๊ะอาปุงตาเป๊ะ เป็นเพลงสืบทอดเก่าแก่ มีอายุประมาณ 300 – 400 ปี คำว่า “ป๊ะอาปุงตาเป๊ะ” เป็นภาษาอินโดนีเซีย หมายถึง คนแก่ (พรภิรมย์ แสนรักษ์ – บทสัมภาษณ์ : 4 ก.พ. 2550)

ทวนชัย พิริยะอุดมพร (บทสัมภาษณ์ : 4 พ.ค.2548) ให้ข้อมูลว่า เพลงนี้ได้มาจากการเดินทางไปฝากตัวเป็นลูกศิษย์ และขอต่อเพลงกับ ขาเดร์ แวเด็ง ศิลปินแห่งชาติ ที่ จ.ปัตตานี ในปี พ.ศ.2546 และได้นำมาเล่นเผยแพร่กันในกลุ่มนักดนตรีเอ็กโซติก โดยใช้เครื่องดนตรีสากลบรรเลงตามความถนัดของนักดนตรี เช่น กีตาร์ เบส คองกา และกลองชุด

สำหรับบทวิเคราะห์เพลงป๊ะอาปุงตาเป๊ะในที่นี้ ผู้ศึกษาได้ใช้ข้อมูลการบันทึกเสียงจากการที่ ส่วนหนึ่งของกลุ่มนักดนตรีเอ็กโซติก ได้ร่วมกันเล่นดนตรีในนามวง ไทลากูน เพื่อเป็นการเปิดแสดงให้กับ สุรชัย จันทิมาธร หรือ หงา คาราวาน ที่ร้านคนจร อ.เมือง จ.พัทลุง เมื่อวันที่ 27 กรกฎาคม พ.ศ.2548 มีนักดนตรีร่วมบรรเลง ดังนี้

1. ประวิทย์ ชุมจันทร์ - กีตาร์โปร่ง (โซโล)
2. โสวภา ขาวสง - กีตาร์โปร่ง (คอร์ด)
3. ทวนชัย พิริยะอุดมพร - กีตาร์เบส
4. สามารถ รัตนรัตน์ - คองกา
5. ครูนันท์ - กลองชุด

2.6.2 **เครื่องดนตรี** (Instruments)

เครื่องดนตรีที่ใช้บรรเลงในเพลงปีะอาปุงตาเป๊ะ ประกอบด้วยเครื่องดนตรีสากล ดังนี้

1. กีตาร์โปร่ง (Acoustic Guitar : A. Gtr.) จำนวน 2 ตัว
2. กีตาร์เบส (Bass Guitar : Bass) จำนวน 1 ตัว
3. คองกา (Conga) จำนวน 1 ชุด
4. กลองชุด (Drum Set : Dr.) จำนวน 1 ชุด

เครื่องดนตรีที่ใช้บรรเลงในเพลงปีะอาปุงตาเป๊ะ ซึ่งบรรเลงโดยสมาชิกส่วนหนึ่งของกลุ่มนักดนตรีเอ็กโซติก สามารถแบ่งได้เป็น 3 ประเภท ดังนี้

1. เครื่องดนตรีที่บรรเลงทำนอง คือ กีตาร์โปร่งและกีตาร์เบส โดยกีตาร์โปร่งใช้เป็นเครื่องเดินทำนองหลักของเพลง ส่วนกีตาร์เบสเล่นทำนองรองในระดับเสียงทุ้มต่ำ สลับกับการเล่นควบคุมจังหวะในกลุ่มของคอร์ดที่เคลื่อนไหวไปตามทำนอง โดยมักเล่นโน้ตโทนิกในจังหวะตกที่หนึ่ง กับโน้ตขั้นคู่ที่ 5 ในจังหวะตกที่สี่ของห้องเพลง

2. เครื่องดนตรีที่กำกับจังหวะคอร์ด คือ กีตาร์โปร่ง เป็นตัวเล่นควบคุมจังหวะคอร์ดสร้างความกระชับให้บทเพลง

3. เครื่องดนตรีที่กำกับจังหวะ ประกอบด้วย คองกา และ กลองชุด บรรเลงในจังหวะสโลว์รำวง

2.6.3 **คีตลักษณ์** (Form)

เพลงปีะอาปุงตาเป๊ะ เป็นเพลงรองเง็งของชาวไทยมุสลิมในสามจังหวัดภาคใต้ซึ่งนำมาประยุกต์เล่นด้วยเครื่องดนตรีสากลโดยกลุ่มนักดนตรีเอ็กโซติก

ช่วงนำ เริ่มตั้งแต่ห้องที่ 1 – 17 ขึ้นต้นเพลงด้วยอัตราจังหวะเร็ว (Allegro = 125) โดยมีเครื่องหมายประจำจังหวะ (Time signature) เป็น 4/4 และมีเครื่องหมายประจำจังหวะ 2/4 ขั้นในห้องที่ 9 และ 17

ท่อน A1 เริ่มตั้งแต่ห้องที่ 18 – 33 มีกีตาร์เป็นเครื่องดนตรีนำ 16 ห้องเพลง

ท่อน B1 เริ่มตั้งแต่ห้องที่ 34 – 49 กลองชุดเร่งอัตราจังหวะเร็วขึ้นเล็กน้อย (Allegro = 132) กีตาร์เล่นทำนองหลัก 16 ห้องเพลง ในห้องที่ 41 และ 49 บรรเลงในเครื่องหมายประจำจังหวะ 2/4

ท่อน A2 เริ่มตั้งแต่ห้องที่ 50 – 65 มีกีตาร์เป็นเครื่องดนตรีนำเหมือนท่อน A1 จำนวน 16 ห้องเพลง

ท่อน C1 เริ่มตั้งแต่ห้องที่ 66 – 81 กีตาร์เล่นทำนองหลัก 16 ห้องเพลง

ท่อน A3 เริ่มตั้งแต่ห้องที่ 82 – 97 มีจำนวน 16 ห้องเพลงเหมือนท่อน A1 และ A2 เร่งอัตราจังหวะเร็วขึ้นอีกเล็กน้อย เป็น = 134

ท่อน C2 เริ่มตั้งแต่ห้องที่ 98 – 113 กีตาร์เล่นทำนองหลัก 16 ห้องเพลงเหมือนท่อน C1

ท่อน A4 เริ่มตั้งแต่ห้องที่ 114 – 129 เร่งอัตราจังหวะเร็วขึ้น (Allegro = 140) มีจำนวน 16 ห้องเพลงเหมือนท่อน A1, A2 และ A3

ท่อน B2 ช่วงสุดท้ายของเพลง (Coda) เริ่มตั้งแต่ห้องที่ 130 – 144 โดยนำเอาท่อน B1 มาเล่นเป็น B2 และบรรเลงในอัตราจังหวะเร็วเล็กน้อย (Allegro = 138) กีตาร์เล่นทำนองหลักจำนวน 15 ห้องเพลง ในห้องที่ 137 ดนตรีบรรเลงในเครื่องหมายประจำจังหวะ 2/4 และจบอย่างสมบูรณ์ (Fine) ในห้องที่ 144

2.6.4 **บันไดเสียง** (Scale)

เพลงป๊ะอาปุงตาเป๊ะ เป็นเพลงที่มีการผสมผสานระหว่าง บันไดเสียง G ฮาร์โมนิกไมเนอร์ G อีโอเลียนโหมด (G Aeolian Mode) โดยมีการผสมผสานทางบันไดเสียงและโหมด ดังนี้

2.6.4.1 ท่อน A1, A2, A3, A4, B1, และ B2 บรรเลงในบันไดเสียง G ฮาร์โมนิกไมเนอร์

ตัวอย่างที่ 174 ท่อน A1 โน้ต Eb ในไลน์กีตาร์โปร่ง (A.Gtr.) ห้องที่ 20, 22, 28, 30 เป็นขั้นคู่ที่ 6 ไมเนอร์ ของบันไดเสียง G ฮาร์โมนิกไมเนอร์

ตัวอย่างที่ 175 ท่อน B1 โน้ต F# ในห้องที่ 39 เป็นขั้นคู่ที่ 7 ออกเมนเทด (7 Augmented) ของบันไดเสียง G ฮาร์โมนิกไมเนอร์

2.6.4.2 ท่อน C1 และ C2 เล่นในบันไดเสียง G ฮาร์โมนิกไมเนอร์ และ G อีโอเลียนโหมด โดยมีโน้ต C# ซึ่งเล่นอยู่ในบันไดเสียง G ฮาร์โมนิกไมเนอร์เป็นโน้ตผ่าน (Passing Note)

โน้ต F# ในห้องที่ 66, 73, 74, 76 และ 81 เป็นขั้นคู่ที่ 7 ออกเมนเทดของบันไดเสียง G ฮาร์โมนิกไมเนอร์

โน้ต F ในห้องที่ 71 และ 79 เป็นโน้ตที่อยู่ใน G อีโอเลียนโหมด

ตัวอย่างที่ 176 ท่อน C1

กล่าวถึงบันไดเสียงฮาร์มิกไมเนอร์ และบันไดเสียงอีโอเลียน หรือ อีโอเลียนโหมด นั้น นพพร ด่านสกุล (2541 : 78 – 91) ได้กล่าวโดยสรุปว่า บันไดเสียงฮาร์โมนิกไมเนอร์นั้นเป็นสำเนียงของชาวฮิปรู – อาหรับ ให้สำเนียงของดนตรีตะวันออกอย่างชัดเจน ส่วนบันไดเสียงอีโอเลียน หรือ อีโอเลียนโหมด นั้น เป็นต้นแบบของบันไดเสียงไมเนอร์ในปัจจุบัน มีขึ้นประมาณปี ค.ศ.1547 หรือสมัยฟื้นฟูศิลปะวิทยาการของยุโรป

จากเพลงป๊ะอาปุงตาเป๊ะ สามารถสร้างบันไดเสียงได้ดังนี้

2.6.5 ทำนอง (Melody)

2.6.5.1 ทำนองในช่วงนำ (Introduction)

เพลงป๊ะอาปุงตาเป๊ะ ช่วงนำขึ้นต้นกีตาร์เบส ตั้งแต่ห้องที่ 1 - 16 และในห้องที่ 9 – 16 กีตาร์โปร่งเล่นในทำนองแนวเดียวกันกับกีตาร์เบสเป็นขั้นคู่ที่ 15 มีโครงสร้างของทำนอง ดังนี้

2.6.5.1.1 ประโยคเพลงที่ 1 เริ่มตั้งแต่ห้องที่ 1 – 8 สามารถแบ่งโครงสร้างของทำนองได้เป็น 4 วรรคเพลง ดังนี้

วรรคเพลงที่ 1 เริ่มตั้งแต่ห้องที่ 1 - 3 ขึ้นต้นด้วยเสียง G จบด้วยเสียง D

วรรคเพลงที่ 2 เริ่มตั้งแต่ห้องที่ 3 – 5 ขึ้นต้นด้วยเสียง G จบด้วยเสียง C

วรรคที่ 3 เริ่มตั้งแต่ห้องที่ 5 - 7 ขึ้นต้นด้วยเสียง G จบด้วยเสียง B

วรรคที่ 4 เริ่มตั้งแต่ห้องที่ 7 - 8 ขึ้นต้นด้วยเสียง G จบด้วยเสียง G

ตัวอย่างที่ 177 ทำนองประโยคที่ 1 ในช่วงนำ ห้องที่ 1 - 8

2.6.5.1.2 ประโยคเพลงที่ 2 เริ่มตั้งแต่ห้องที่ 9 – 16 โดยประโยคนี้กีตาร์โปร่งจะเล่นในทำนองแนวเดียวกันกับกีตาร์เบสเป็นขั้นคู่ที่ 15 และมีโครงสร้างของทำนองและการเคลื่อนที่ของทำนองเหมือนกับประโยคที่ 1 ตามที่กล่าวมาในข้อ 2.6.5.1.1 ทุกประการ

จุดเด่นของทำนองอยู่ในห้องที่ 9 ซึ่งมีการเปลี่ยนเครื่องหมายประจำจังหวะ จากปกติเล่นในอัตราจังหวะ 4/4 เป็นอัตราจังหวะ 2/4

ตัวอย่างที่ 178 ทำนองประโยคที่ 2 ห้องที่ 9 - 16

2.6.5.2 ทำนองในท่อน A1

ทำนองในท่อน A1 เริ่มตั้งแต่ห้องที่ 17 – 33 แบ่งออกเป็น 2 ประโยคเพลง ๆ ละ 4 วรรคเพลง ดังนี้

2.6.5.2.1 ทำนองประโยคที่ 1 ของท่อน A1 เริ่มตั้งแต่ห้องที่ 17 – 25 สามารถแบ่งโครงสร้างของทำนองได้เป็น 4 วรรคเพลง โดยวรรคที่ 1 เริ่มตั้งแต่ห้องที่ 17 - 19 วรรคที่ 2 เริ่มตั้งแต่ห้องที่ 19 – 21 วรรคที่ 3 เริ่มตั้งแต่ห้องที่ 21 - 23 และวรรคที่ 4 เริ่มตั้งแต่ห้องที่ 23 - 25 ส่วนการเคลื่อนที่ของทำนองมีลีลาการเคลื่อนที่แบบก้าวกระโดด และแบบเป็นขั้นๆ ผสมผสานกัน จุดเด่นของทำนองอยู่ในห้องที่ 18 ในเสียง D ซึ่งเป็นประโยคแรกของท่อน A1 จะมีการเน้น (Accent) ทำนองให้โดดเด่น

ตัวอย่างที่ 179 ประโยคที่ 1 ของทำนองในท่อน A1ห้องที่ 17 - 25

2.6.5.2.2 ทำนองประโยคที่ 2 เริ่มตั้งแต่ห้องที่ 25 – 33 โดยประโยคที่ 2 นี้จะเล่นทำนองเหมือนกับประโยคที่ 1 ทุกประการ

ตัวอย่างที่ 180 ประโยคที่ 2 ของทำนองในท่อน A1ห้องที่ 25 - 33

2.6.5.3 ทำนองในท่อน B1

ทำนองในท่อน B1 เริ่มตั้งแต่ห้องที่ 33 – 48 มีโครงสร้างของทำนองเพลงและการเคลื่อนที่ของทำนองเหมือนกับท่อนนำ ตามที่กล่าวมาในข้อ 2.6.5.1 แตกต่างตรงที่มีกีตาร์โปร่งไฟฟ้า

เล่นทำนองหลัก ในขณะที่กีตาร์เบสไฟฟ้าเล่นโน้ตโทนิกในคอร์ดสลับกับโน้ตขั้นคู่ที่ 5 เพอร์เฟคตลอดทั้งท่อนเพลง

ตัวอย่างที่ 181 ทำนองในท่อน B1ห้องที่ 33 - 48

2.6.5.4 ทำนองในท่อน A2

ทำนองในท่อน A2 เริ่มตั้งแต่ห้องที่ 49 – 65 มีโครงสร้างของทำนองเพลงและการเคลื่อนที่ของทำนองเหมือนกับท่อน A1 ตามที่กล่าวมาในข้อ 2.6.5.2 ทุกประการ

ตัวอย่างที่ 182 ทำนองในท่อน A2 ห้องที่ 49 - 65

2.6.5.5 ทำนองในท่อน C1

ทำนองในท่อน C1 เริ่มตั้งแต่ห้องที่ 66 – 81 จุดเด่นในท่อนนี้จะมีกีตาร์โปร่งเล่นในทำนองหลัก ส่วนกีตาร์เบสเล่นในทำนองรับ มีโครงสร้าง 2 ประโยคเพลง ๆ ละ 3 วรรคเพลง ส่วนการเคลื่อนที่ของทำนองใช้การเคลื่อนที่แบบเป็นขั้นๆ และแบบก้าวกระโดด ดังนี้

2.6.5.5.1 ทำนองประโยคที่ 1 เริ่มตั้งแต่ห้องที่ 66 – 73 สามารถแบ่งโครงสร้างของทำนองได้เป็น 3 วรรคเพลง ดังนี้

- วรรคที่ 1 กีตาร์โปร่งเล่นทำนองหลัก (ห้องที่ 66 – 67) กีตาร์เบสเล่นทำนองรับ (ห้องที่ 67 -68) มีการเคลื่อนที่ของทำนองขึ้นและลงแบบเป็นขั้นๆ ดังตัวอย่างที่ 183

- วรรคที่ 2 กีตาร์โปร่งเล่นทำนองหลัก (ห้องที่ 68 – 69) กีตาร์เบสเล่นทำนอง

รับ (ห้องที่ 69 - 70) มีการเคลื่อนที่ของทำนองแบบก้าวกระโดดและแบบเป็นขั้นๆ ดังตัวอย่างที่ 184

- วรรคที่ 3 กีตาร์โปร่งเล่นทำนองหลัก (ห้องที่ 71 – 73) กีตาร์เบสเล่นกระจายเสียงโน้ตในคอร์ด ทำนองหลักมีการเคลื่อนที่ของทำนองแบบเป็นขั้นๆ และแบบเป็นขั้นๆ ผสมผสานกัน ดังตัวอย่างที่ 185

2.6.5.5.2 ทำนองประโยคที่ 2 ของท่อน C1 เริ่มตั้งแต่ห้องที่ 74 – 81 มีโครงสร้างและการเคลื่อนที่ของทำนองคล้ายกับประโยคที่ 1 ดังที่กล่าวมาในข้อ 2.6.5.5.1 จุดแตกต่างอยู่ที่ลีลาการ

เคลื่อนของทำนองวรรคที่ 2 (ห้อง 76) ของประโยคที่ 2 จะต่างกับวรรคที่ 2 (ห้องที่ 68) ของประโยคที่ 1 (ข้อ 2.6.5.5.1) เท่านั้น ดังตัวอย่างที่ 186

อนึ่ง ทำนองในท่อน A3 และ A4 เหมือนท่อน A2 ทำนองในท่อน C2 เหมือนท่อน C1 และทำนองในท่อน B2 Coda เหมือนท่อน B1 ดังที่กล่าวมาข้างต้น

2.6.6 **ลีลาจังหวะ** (Rhythmic Pattern)

เพลงป๊ะอาปุงตาเป๊ะที่บรรเลงโดยนักดนตรีส่วนหนึ่งในกลุ่มเอ็กโซติก เล่นในจังหวะสโลว์รำวง เครื่องดนตรีที่กำกับจังหวะประกอบด้วย คองกา (Conga) และ กลองชุด (Drum Set : Dr.) สามารถวิเคราะห์ลีลาจังหวะได้ดังนี้

2.6.6.1 จังหวะหลัก (Main Beat) ใช้จังหวะ “สโลว์รำวง” บรรเลงเป็นหลักในทุกท่อนเพลง ด้วยอัตราจังหวะเร็ว (Allegro = 125 - 140)

ตัวอย่างที่ 187 ลีลาจังหวะหลักของจังหวะ “สโลว์รำวง” ห้องที่ 52 - 54

อธิบาย โน้ตกลุ่มเครื่องดนตรีประกอบจังหวะในที่นี้ ใช้สัญลักษณ์ทางทฤษฎีดนตรีสากล ดังนี้

1. คองกา (Conga) เขียนบนบรรทัด 2 เส้น

โน้ตบนเส้นที่ 1 (เส้นล่าง) แทนเสียง ทึง

โน้ตบนเส้นที่ 2 (เส้นบน) แทนเสียง ตึง

โน้ตเหนือเส้นที่ 2 แทนเสียง ป๊ะ

2. กลองชุด (Drum Set : Dr.) เขียนบนบรรทัด 5 เส้น

โน้ตในช่องที่ 1 แทนเสียง ทึง ของ กลองเบส (Bass Drum)

โน้ตในช่องที่ 3 แทนเสียง โป๊ะ ของ กลองสแนร์ (Snare Drum)
โน้ตในช่องที่ 4 แทนเสียง ติ้ง ของ กลองทอมทอม (Tom Tom)
โน้ตบนเส้นที่ 5 แทนเสียง ชิบ ของ ฉาบคู่ (Hi Hat)

2.6.6.2 ลีลาจังหวะส่ง และจังหวะย้ำ เพลงป๊ะอาปุงตาเป๊ะเป็นเพลงในจังหวะสโลว์รำวง โดยพื้นฐานนั้นจะเล่นในเครื่องหมายประจำจังหวะ (Time Signature) 4/4 แต่ได้มีการสอดแทรกเครื่องหมายประจำจังหวะเข้าไปในแต่ช่วง ก่อนขึ้นท่อนเพลงใหม่ ซึ่งมีรูปแบบการส่ง การย้ำ และ การพัก (ในห้องเพลงที่มีเครื่องหมาย 2/4) และการส่งเข้าสู่ท่อนเพลงที่มีเครื่องหมายประจำจังหวะ 4/4 ที่น่าสนใจ 5 รูปแบบ ดังนี้

2.6.6.2.1 รูปแบบที่ 1 ห้องที่ 7 - 10
ตัวอย่างที่ 188

2.6.6.2.2 รูปแบบที่ 2 ห้องที่ 15 - 18
ตัวอย่างที่ 189

2.6.6.2.3 รูปแบบที่ 3 ห้องที่ 39 - 42

ตัวอย่างที่ 190

2.6.6.2.4 รูปแบบที่ 4 ห้องที่ 47 - 50

ตัวอย่างที่ 191

2.6.6.2.5 รูปแบบที่ 5 ห้องที่ 135 - 138

ตัวอย่างที่ 192

2.6.7 **คอร์ด** (Chords)

เพลงป๊ะอาปุงตาเป๊ะ เป็นเพลงที่มีการผสมผสานระหว่าง บันไดเสียง G ฮาร์โมนิกไมเนอร์ และ G อีโอเลียนโหมด การเคลื่อนที่ของคอร์ดจึงใช้โครงสร้างจากบันไดเสียงข้างต้น

เครื่องดนตรีที่เล่นคอร์ด คือ กีตาร์โปร่ง 2 (Acoustic Guitar : A.Gtr. < line 2 >) โดยมีกีตาร์เบส (Bass Guitar : Bass) เล่นแนวเดียวกันทำนองหลักด้วยโน้ตขั้นคู่ 15 สลับกับการเล่นโน้ต

ในคอร์ด และ โน้ตผ่าน ส่วนกีตาร์โปร่ง 1 เล่นทำนองหลัก สลับกับเล่นคอร์ดในบางท่อนเพลง สามารถวิเคราะห์ทางเดินคอร์ดที่สอดผสานกับแนวทำนอง ได้ดังนี้

2.6.7.1 ทางเดินคอร์ดช่วงนำ กีตาร์โปร่ง 1 เล่นคอร์ด Cm / Cm / Gm ตั้งแต่ห้องเพลงที่ 4 – 6 แล้วเล่นทำนองสอดประสานในห้องที่ 7 จบด้วยการย้ำในห้องเพลงที่ 8 ด้วยคอร์ด Gm โดยมีกีตาร์เบสเล่นทำนองหลัก

ตัวอย่างที่ 193 ห้องที่ 4 -8

ห้องเพลงที่ 10 -16 กีตาร์โปร่ง 2 เล่นคอร์ด Gm / Gm / Cm / Cm / Bb / Bb / Gm // โดยมีกีตาร์โปร่ง 1 และ กีตาร์เบสเล่นทำนองหลักในแนวเดียวกัน 2 ช่วงทบเสียง (2 Octave)

ตัวอย่างที่ 194 ห้องที่ 10 – 16

2.6.7.2 ทางเดินคอร์ดท่อน A1, A2, A3 และ A4 กีตาร์โปร่ง 2 เล่นคอร์ด / Gm / Gm / Cm / Gm / Cm / D / D / Gm // D / Gm / Cm / Gm / Cm / D / D / Gm //

ตัวอย่างที่ 195 ท่อน A4 ห้องที่ 114 – 129

2.6.7.3 ทางเดินคอร์ดท่อน B1 และ B2 Coda กีตาร์โปร่ง 2 เล่นคอร์ด / Gm / Gm / Cm / Cm / Bb / Bb / Gm / 2/4 - //4/4 Gm / Gm / Cm / Cm / Bb / Bb / Gm // 2/4 - //

ตัวอย่างที่ 196 ท่อน B1 ห้องที่ 34 – 49

2.6.7.4 ทางเดินคอร์ดท่อน C1 และ C2 กีตาร์โปร่ง 2 เล่นคอร์ด / Gm / Bb / Gm / D / D / Eb / Eb / D / Gm / Bb / Gm / D / D / Eb / Eb / D //

ตัวอย่างที่ 197 ท่อน C1 ห้องที่ 66 – 81

สรุป คอร์ดที่ใช้ในเพลงป๊ะอาปุงตาเปะ ประกอบด้วยคอร์ดในท่อนหลักๆ ของเพลง ดังนี้

ท่อน A1, A2, A3 และ A4 ประกอบด้วยคอร์ด / Gm / Gm / Cm / Gm / Cm / D / D / Gm // D / Gm / Cm / Gm / Cm / D / D / Gm //

ท่อน B1 และ B2 Coda ประกอบด้วยคอร์ด / Gm / Gm / Cm / Cm / Bb / Bb / Gm / 2/4 - //4/4 Gm / Gm / Cm / Cm / Bb / Bb / Gm // 2/4 - //

ท่อน C1 และ C2 ประกอบด้วยคอร์ด / Gm / Bb / Gm / D / D / Eb / Eb / D / Gm / Bb / Gm / D / D / Eb / Eb / D //

2.6.8 การประสานเสียง (Harmony)

เพลงป๊ะอาปุงตาเป๊ะ มีรูปแบบการประสานเสียงของเครื่องดนตรีดังนี้

2.6.8.1 กีตาร์โปร่ง 1 เล่นคอร์ดและทำนองสอดประสาน และกีตาร์เบสเล่นทำนองหลัก ตัวอย่างที่ 198 ห้องที่ 1 – 8

2.6.8.2 กีตาร์โปร่ง 1 เล่นทำนองหลัก กีตาร์โปร่ง 2 เล่นคอร์ด และกีตาร์เบส เล่นแนวเดียวกันกับทำนองหลัก 2 ช่วงทบเสียง (2 Octave)

ตัวอย่างที่ 199 ห้องที่ 9 – 16

2.6.8.3 กีตาร์โปร่ง 1 เล่นทำนองหลัก กีตาร์โปร่ง 2 เล่นคอร์ด และกีตาร์เบสเล่นโน้ตโทนิก โน้ตขั้นคู่ที่ 5 และโน้ตผ่าน

ตัวอย่างที่ 200 ห้องที่ 19 – 24

2.6.8.4 กีตาร์โปร่ง 1 เล่นทำนองหลัก กีตาร์โปร่ง 2 เล่นคอร์ด และกีตาร์เบสเล่นทำนองรับ

ตัวอย่างที่ 201 ห้องที่ 66 – 70

สรุป จากการวิเคราะห์เพลงป๊ะอาปุงตาเป๊ะ มีลักษณะโครงสร้างของบทเพลงดังนี้

1. ที่มา เป็นเพลงรองเง็งสืบทอดเก่าแก่ มีอายุประมาณ 300 – 400 ปี คำว่าป๊ะอาปุงตาเป๊ะ เป็นภาษาอินโดนีเซีย หมายถึง คนแก่ นักดนตรีในกลุ่มเอ็กโซติกโดยเฉพาะ ทวนชัย พิริยะอุดมพร ได้รับสืบทอดจาก ขาเดร์ แวเด็ง ที่ จ.ปัตตานี และได้นำมาเผยแพร่ให้สมาชิกในกลุ่มนำไปบรรเลงอีกทอดหนึ่ง

2. เครื่องดนตรี ใช้เครื่องดนตรีสากลเป็นหลัก คือ กีตาร์โปร่ง, กีตาร์เบส., คองกา และกลองชุด

3. คีตลักษณ์ สามารถแบ่งรูปแบบได้ดังนี้

ช่วงนำ (Introduction) เริ่มตั้งแต่ห้องที่ 1 – 17 ขึ้นต้นเพลงด้วยอัตราจังหวะเร็ว (Allegro = 125) โดยมีเครื่องหมายประจำจังหวะ (Time signature) เป็น 4/4 และมีเครื่องหมายประจำจังหวะ 2/4 ขั้นในห้องที่ 9 และ 17

ท่อน A1 เริ่มตั้งแต่ห้องที่ 18 – 33 มีกีตาร์เป็นเครื่องดนตรีนำ 16 ห้องเพลง

ท่อน B1 เริ่มตั้งแต่ห้องที่ 34 – 49 กลองชุดเร่งอัตราจังหวะเร็วขึ้นเล็กน้อย (Allegro = 132) กีตาร์เล่นทำนองหลัก 16 ห้องเพลง ในห้องที่ 41 และ 49 บรรเลงในเครื่องหมายประจำจังหวะ 2/4

ท่อน A2 เริ่มตั้งแต่ห้องที่ 50 – 65 มีกีตาร์เป็นเครื่องดนตรีนำเหมือนท่อน A1 จำนวน 16 ห้องเพลง

ท่อน C1 เริ่มตั้งแต่ห้องที่ 66 – 81 กีตาร์เล่นทำนองหลัก 16 ห้องเพลง

ท่อน A3 เริ่มตั้งแต่ห้องที่ 82 – 97 มีจำนวน 16 ห้องเพลงเหมือนท่อน A1 และ A2 เร่งอัตราจังหวะเร็วขึ้นอีกเล็กน้อย เป็น = 134

ท่อน C2 เริ่มตั้งแต่ห้องที่ 98 – 113 กีตาร์เล่นทำนองหลัก 16 ห้องเพลงเหมือนท่อน C1

ท่อน A4 เริ่มตั้งแต่ห้องที่ 114 – 129 เร่งอัตราจังหวะเร็วขึ้น (Allegro = 140) มีจำนวน 16 ห้องเพลงเหมือนท่อน A1, A2 และ A3

ท่อน B2 ช่วงสุดท้ายของเพลง (Coda) เริ่มตั้งแต่ห้องที่ 130 – 144 โดยนำเอาท่อน B1 มาเล่นเป็น B2 และบรรเลงในอัตราจังหวะเร็วเล็กน้อย (Allegro = 138) กีตาร์เล่นทำนองหลัก จำนวน 15 ห้องเพลง ในห้องที่ 137 ดนตรีบรรเลงในเครื่องหมายประจำจังหวะ 2/4 และจบอย่างสมบูรณ์ (Fine) ในห้องที่ 144

4. บันไดเสียง เพลงป๊ะอาปุงตาเป๊ะ เป็นเพลงที่มีการผสมผสานระหว่าง บันไดเสียง G ฮาร์โมนิกไมเนอร์ และ G อีโอเลียนโหมด

5. ทำนอง ช่วงนำขึ้นต้นด้วยกีตาร์เบส และในห้องที่ 9 – 16 กีตาร์โปร่งเล่นในทำนองแนวเดียวกันกับกีตาร์เบสเป็นขั้นคู่ที่ 15 เมื่อเข้าสู่ท่อนเพลงหลัก จะมีกีตาร์เล่นทำนองหลักสลับกับกีตาร์เบส จุดเด่นของทำนองคือการเปลี่ยนเครื่องหมายประจำจังหวะ จากปกติเล่นในอัตราจังหวะ 4/4 เป็นอัตราจังหวะ 2/4 ให้ความรู้สึกชวนติดตาม

6. ลีลาจังหวะ ใช้จังหวะ “สโลว์รำวง” เป็นจังหวะหลัก โดยมีเครื่องกำกับจังหวะที่โดดเด่น คือ คองกา และกลองชุด

7. คอร์ด การเคลื่อนที่ของคอร์ดใช้กีตาร์โปร่งเป็นหลัก ประกอบด้วยคอร์ดในท่อนหลักๆ ของเพลง ดังนี้

ท่อน A1, A2, A3 และ A4 ประกอบด้วยคอร์ด / Gm / Gm / Cm / Gm / Cm / D / D / Gm // D / Gm / Cm / Gm / Cm / D / D / Gm //

ท่อน B1 และ B2 Coda ประกอบด้วยคอร์ด / Gm / Gm / Cm / Cm / Bb / Bb / Gm / 2/4 - //4/4 Gm / Gm / Cm / Cm / Bb / Bb / Gm // 2/4 - //

ท่อน C1 และ C2 ประกอบด้วยคอร์ด / Gm / Bb / Gm / D / D / Eb / Eb / D / Gm / Bb / Gm / D / D / Eb / Eb / D //

8. การประสานเสียง สีสันของเสียงประกอบด้วย กีตาร์โปร่ง 1 เล่นทำนองหลัก กีตาร์โปร่ง 2 เล่นคอร์ด กีตาร์เบสเล่นแนวเดียวกันกับทำนองหลัก 2 ช่วงทบเสียง บางท่อนเพลงใช้วิธีการเล่นโน้ตโทนิก, โน้ตคู่ที่ 5, โน้ตผ่าน และเล่นทำนองรับในบางช่วง

2.5 **เพลงปูลำกำเปา**

2.7.1 ประวัติเพลงปูลำกำเปา

เพลงปูลำกำเปา เป็นเพลงสืบทอดเก่าแก่ ไม่ทราบอายุเพลงและผู้ประพันธ์ สันนิษฐานว่าได้รับการเผยแพร่ในยุคที่มีการค้าขายทางทะเลกับกลุ่มชาติตะวันตก เช่น โปรตุเกส สเปน และอาหรับ ทวนชัย พิริยะอุดมพร(บทสัมภาษณ์ : 4 พ.ค.2548) ให้ข้อมูลว่า เพลงปูลำกำเปา หมายถึง เรือสำเภา ทวนชัยได้มาจากการเดินทางไปขอต่อเพลงกับ ขาเดร์ แวเด็ง ศิลปินแห่งชาติ ที่ จ.ปัตตานี ในปี พ.ศ.2546 และได้นำมาเล่นเผยแพร่กันในกลุ่มนักดนตรีเอ็กโซติก โดยใช้เครื่องดนตรีสากลบรรเลงตามความถนัดของนักดนตรีในกลุ่มฯ เช่น ไวโอลิน, กีตาร์โปร่ง, เบส, บองโก และกลองชุด

สำหรับบทวิเคราะห์เพลงปูลำกำเปาในที่นี้ ผู้ศึกษาได้ใช้ข้อมูลการบันทึกเสียงจากการที่ส่วนหนึ่งของกลุ่มนักดนตรีเอ็กโซติก ได้ร่วมกันเล่นดนตรีในนามวง ไทลากูน เพื่อเปิดการแสดงให้กับ สุรชัย จันทิมาธร หรือ หงา คาราวาน ที่ร้านคนจร อ.เมือง จ.พัทลุง เมื่อวันที่ 27 กรกฎาคม พ.ศ. 2548 โดยมี กิตติสหัส ธรรมาภิรักษ์ นักดนตรีตำแหน่งไวโอลินของวง หงา คาราวาน ร่วมเล่นไวโอลินแบบด้นสด

นักดนตรีที่ร่วมบรรเลง มีดังนี้

1. กิตติสหัส ธรรมาภิรักษ์ - ไวโอลิน
2. ประวิทย์ ชุมจันทร์ - กีตาร์โปร่ง 1 (โซโล)
3. โสวภา ขาวสง - กีตาร์โปร่ง 2 (คอร์ด)
4. ทวนชัย พิริยะอุดมพร - กีตาร์เบสไฟฟ้า
5. สามารถ รัตนรัตน์ - บองโก
6. ครูนันท์ - กลองชุด

2.7.2 เครื่องดนตรี (Instruments)

เครื่องดนตรีที่ใช้บรรเลงในเพลงปูลำกำเปา ประกอบด้วยเครื่องดนตรีสากล ดังนี้

1. ไวโอลิน (Violin : Vln.) จำนวน 1 ตัว
2. กีตาร์โปร่ง (Acoustic Guitar : A.Gtr.) จำนวน 2 ตัว

3. กีตาร์เบสไฟฟ้า (Electric Bass : E.Bass) จำนวน 1 ตัว

4. บองโก (Bongo) จำนวน 1 ชุด

5. กลองชุด (Drum Set : Dr.) จำนวน 1 ชุด

แบ่งเครื่องดนตรีที่ใช้บรรเลงได้เป็น 3 ประเภท ดังนี้

1. เครื่องดนตรีที่บรรเลงทำนอง คือ ไวโอลิน กีตาร์โปร่ง และกีตาร์เบสไฟฟ้า ใช้เป็นเครื่องเดินทำนองหลักของเพลง

2. เครื่องดนตรีที่บรรเลงสร้างจังหวะคอร์ด คือ กีตาร์โปร่ง เป็นเครื่องดนตรีที่คอยเล่นกลุ่มจังหวะคอร์ด สร้างความกระชับของบทเพลง

3. เครื่องดนตรีที่กำกับจังหวะ ประกอบด้วย บองโก และ กลองชุด ในจังหวะ “รุมบ้า”

2.7.3 **คีตลักษณ์** (Form)

เพลงปูลำกำเปา ช่วงนำ เริ่มตั้งแต่ห้องที่ 1 - 5 ขึ้นต้นเพลงด้วยอัตราจังหวะเร็ว (Allegro = 162) มีกีตาร์เบสไฟฟ้าเป็นเครื่องดนตรีนำ

ท่อน A เริ่มตั้งแต่ห้องที่ 6 - 33 มีจำนวน 28 ห้องเพลง ใช้กีตาร์เบสไฟฟ้าและไวโอลินเป็นเครื่องดนตรีนำ

ท่อน B เริ่มตั้งแต่ห้องที่ 34 - 61 มีจำนวน 28 ห้องเพลง เหมือนท่อน A ใช้กีตาร์โปร่งและไวโอลินเป็นเครื่องดนตรีนำ

ท่อน C เริ่มตั้งแต่ห้องที่ 62 - 89 มีจำนวน 28 ห้องเพลง เหมือนท่อน A และท่อน B ใช้กีตาร์เบสไฟฟ้าและไวโอลินเป็นเครื่องดนตรีนำ

ท่อน D เริ่มตั้งแต่ห้องที่ 90 - 117 มีจำนวน 28 ห้องเพลง เหมือนท่อน A, B และ C ใช้กีตาร์โปร่งและไวโอลินเป็นเครื่องดนตรีนำ และจบอย่างสมบูรณ์ในห้องที่ 117

2.7.4 **บันไดเสียง** (Scale)

เพลงปูลำกำเปา เป็นเพลงที่มีการผสมผสานทางบันไดเสียง ดังนี้

2.6.4.1 การเคลื่อนทำนองขาขึ้น (Ascending Motion) ใช้บันไดเสียง A ยิปซีไมเนอร์ (A Gypsy Minor Scale)

2.6.4.2 การเคลื่อนทำนองขาลง (Descending Motion) เททราคอร์ดบน ใช้ A ฟรีเจียนเททราคอร์ด (A Phrygian Tetrachord) เททราคอร์ดล่าง ใช้ D ยิปซีเททราคอร์ด (D Gypsy Tetrachord)

อนึ่ง ดังที่ นพพร ด่านสกุล (2541 : 24 – 91) กล่าวไว้โดยสรุปว่า บันไดเสียงยิปซีไมเนอร์ (Gypsy Minor Scale) ให้สุ้มเสียงแบบ ฮิปรู – อาหรับ ส่วนฟรีเจียนเททราคอร์ด เป็นส่วนหนึ่งของฟรีเจียนโหมด ซึ่งเป็นบันไดเสียงโบราณที่ให้ความรู้สึกซึมเศร้ามากที่สุด และให้สุ้มเสียงแบบตะวันออก ดังนั้นจึงพออนุมานได้ว่า เพลงปูลำกำเปา หรือเพลงเรือสำเภา นี้ ได้รับสืบทอดมาจากการเดินทางค้าขายทางทะเลจากโลกตะวันตกสู่โลกตะวันออก เมื่อประมาณ 400 – 500 ปีที่ผ่านมา และสามารถตีความได้ว่า เพลงนี้เล่นอยู่ในบันไดเสียง A ฟรีเจียน - ยิปซีไมเนอร์ (A Gypsy Minor - Phrygian Scale) ซึ่งสร้างเป็นบันไดเสียงได้ดังนี้

1. A Gypsy Minor Scale

2. A Gypsy Minor - Phrygian Scale

2.7.5 ทำนอง (Melody)

2.7.5.1 ทำนองในท่อนนำ (Introduction)

เพลงปูลำกำเปา เริ่มต้นบทเพลงด้วยกีตาร์เบสไฟฟ้าเล่นทำนองหลัก มีลีลาการเคลื่อนที่ของทำนองแบบเป็นขั้นๆ และแบบก้าวกระโดด สลับกัน ดังนี้

ตัวอย่างที่ 202 ทำนองในท่อนนำ ห้องที่ 1 – 5

2.7.5.2 ทำนองในท่อน A (ห้องที่ 5 – 33) กีตาร์เบสไฟฟ้าเล่นทำนองหลัก โดยมีไวโอลินเริ่มเล่นแนวเดียวกันกับทำนองหลัก 2 ช่วงทบเสียง (2 Octave) ตั้งแต่ห้องที่ 9 เป็นต้นไป ทำนองมีลีลาการเคลื่อนที่แบบเป็นขั้นๆ สลับการเคลื่อนที่แบบก้าวกระโดด

ตัวอย่างที่ 203 ทำนองท่อน A ห้องที่ 5 - 33

2.7.5.3 ทำนองในท่อน B มีการเคลื่อนที่ของทำนองเหมือนกับท่อน A แต่มีการใช้กีตาร์โปร่งเล่นทำนองหลักแทนกีตาร์เบสไฟฟ้า และไวโอลินเล่นแนวเดียวกันกับทำนองหลักโดยมีการพัฒนาตัวโน้ตในท้ายประโยคให้แตกต่างจากไลน์กีตาร์บ้างเล็กน้อย คือ ไวโอลินลากเสียงยาวเป็นโน้ตตัวขาว

( ) ในขณะที่กีตาร์เล่นลูกเก็บของทำนองหลักให้ละเอียดขึ้นเป็นโน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้น ( ) และโน้ตเขบ็ตสองชั้น ( )

ตัวอย่างที่ 204 ทำนองส่วนหนึ่งในท่อน B ห้องที่ 34 - 41

2.7.5.4 ทำนองในท่อน C มีการเคลื่อนที่ของทำนองเหมือนท่อน A โดยมีกีตาร์เบสไฟฟ้าเล่นทำนองหลัก ไวโอลินเล่นแนวเดียวกันกับทำนองหลัก 2 ช่วงทบเสียง แต่บางวลีก็มีการพลิกแพลงจากแนวทำนองหลัก

ตัวอย่างที่ 205 ทำนองบางส่วนในท่อน C ห้องที่ 62 – 71

2.7.5.5 ทำนองในท่อน D เป็นท่อนจบเพลง มีการเคลื่อนที่ของทำนองเหมือนท่อน B โดยมีกีตาร์โปร่งเล่นทำนองหลัก ไวโอลินเล่นแนวเดียวกันกับทำนองหลักแต่บางวลีก็มีการพลิกแพลงจากแนวทำนองหลัก เช่นในห้องที่ 110 – 113

ตัวอย่างที่ 206 ทำนองในท่อน D ห้องที่ 90 – 117

2.7.6 **ลีลาจังหวะ** (Rhythmic Pattern)

2.7.6.1 ลีลาจังหวะของเพลงปูลำกำเปา ใช้จังหวะ “รุมบ้า” เป็นจังหวะหลัก ด้วยอัตราจังหวะเร็ว (Allegro = 162) โดยมีกลองชุด (Drum Set : Dr.)ควบคุมจังหวะหลัก และมีบองโกตีสอดแทรกเป็นระยะเมื่อจบประโยคเพลง

ตัวอย่างที่ 207 จังหวะหลัก ท่อน C ห้องที่ 62 – 69

2.7.6.2 ลีลาจังหวะย้ำ มีสัดส่วนการย้ำกลองชุดที่น่าสนใจในทุกช่วงพักเพลงก่อนเข้าท่อนใหม่

ตัวอย่างที่ 208 ห้องที่ 85 – 89 ก่อนเข้าท่อน D

2.7.7 **คอร์ด** (Chords)

เพลงปูลำกำเปา มีเครื่องดนตรีที่ทำหน้าที่เล่นคอร์ดเป็นหลัก คือ กีตาร์โปร่ง 2 ปรากฏการเคลื่อนที่ของคอร์ดเพียง 2 คอร์ดเท่านั้น คือ คอร์ด A และ Bb

ตัวอย่างที่ 209 ห้องที่ 7 - 12

2.7.8 **การประสานเสียง** (Harmony)

เพลงปูลำกำเปา มีแนวการประสานเสียงของเครื่องดนตรีดังนี้

2.7.8.1 ไวโอลิน เล่นเป็นทำนองหลักแนวเดียวกันกับกีตาร์เบสไฟฟ้า 2 ช่วงทบเสียงพร้อมทั้งมีการพลิกแพลงทำนองหลักโดยการด้นสด ในขณะที่กีตาร์โปร่ง 1 เล่นคอร์ดต่างลีลากับกีตาร์โปร่ง 2

ตัวอย่างที่ 210 ห้องที่ 62 – 66

2.7.8.2 ไวโอลินเล่นทำนองหลักแนวเดียวกันกับกีตาร์โปร่ง 1 โดยมีกีตาร์โปร่ง 2 เล่นคอร์ด และกีตาร์เบสไฟฟ้าเล่นโน้ตโทนิก โน้ตในคอร์ด และโน้ตผ่าน

ตัวอย่างที่ 211 ห้องที่ 49 – 54

สรุป จากการวิเคราะห์เพลงปูลำกำเปา มีลักษณะโครงสร้างของบทเพลงดังนี้

1. ที่มา เป็นเพลงรองเง็งสืบทอดเก่าแก่อายุ 400 – 500 ปี ปูลำกำเปา หมายถึง เรือสำเภา ดังนั้นจึงพออนุมานได้ว่าเพลงนี้มีความหมายเกี่ยวกับการเดินทางค้าขายทางทะเลโดยใช้เรือสำเภา นักดนตรีในกลุ่มเอ็กโซติก โดยเฉพาะ ทวนชัย พิริยะอุดมพร ได้รับสืบทอดจาก ขาเดร์ แวเด็ง ที่ จ. ปัตตานี และได้นำมาเผยแพร่ให้สมาชิกในกลุ่มนำไปบรรเลงอีกทอดหนึ่ง

2. เครื่องดนตรี นักดนตรีส่วนหนึ่งในกลุ่มเอ็กโซติกได้นำมาบรรเลงโดยใช้เครื่องดนตรีสมัยใหม่ ซึ่งเป็นเครื่องดนตรีสากลเป็นหลัก ประกอบด้วย ไวโอลิน กีตาร์โปร่งจำนวน 2 ตัว กีตาร์เบสไฟฟ้า บองโก และกลองชุด

3. คีตลักษณ์ แบ่งเป็นท่อนนำ ท่อน A, ท่อน B, ท่อน C และท่อน D

4. บันไดเสียง และให้สุ้มเสียงแบบตะวันออก เล่นอยู่ในบันไดเสียง A ฟรีเจียน - ยิปซีไมเนอร์ (A Phrygian -Gypsy Minor Scale)

5. ทำนอง มีการเคลื่อนที่แบบเป็นขั้นๆ และแบบก้าวกระโดด

6. ลีลาจังหวะ บรรเลงในอัตราจังหวะเร็ว (Allegro = 162) ใช้ลีลาจังหวะ “รุมบ้า” เป็นจังหวะหลัก เครื่องดนตรีประกอบจังหวะที่โดดเด่น คือ บองโก และกลองชุด

7. คอร์ด อาศัยโครงสร้างคอร์ดพื้นฐานบนบันไดเสียงฮาร์โมนิกไมเนอร์ หรือ ยิปซีไมเนอร์ เพียง 2 คอร์ด คือ คอร์ด A และ คอร์ด Bb ซึ่งปรากฏเสียงคอร์ดที่ชัดเจนในไลน์ของกีตาร์โปร่ง

8. การประสานเสียง สีสันของเสียงที่ปรากฏเป็นแนวการประสานเสียง ประกอบด้วย ไวโอลิน และกีตาร์โปร่ง 1 เล่นทำนองหลักสลับกับกีตาร์เบสไฟฟ้า ซึ่งจะเล่นทำนองหลักในบางท่อนเพลง โดยมีกีตาร์โปร่ง 2 เล่นคอร์ด

บทที่ 5
สรุป อภิปรายผล และข้อเสนอแนะ

1. ความมุ่งหมายของการวิจัย

ในการวิจัยครั้งผู้ศึกษาได้ตั้งความมุ่งหมายของการวิจัยไว้ดังนี้

1. เพื่อศึกษาข้อมูลเกี่ยวกับการรวมกลุ่มทำงานเพลงของกลุ่มนักดนตรีเอ็กโซติก

2. เพื่อวิเคราะห์องค์ประกอบของดนตรีในงานเพลง ที่บรรเลงและบันทึกเสียงโดยกลุ่มนักดนตรีเอ็กโซติก

2. วิธีการดำเนินการศึกษาวิจัย

2.1 การเก็บรวบรวมข้อมูล

2.1.1 ศึกษาข้อมูลจากเอกสาร หลักฐานต่างๆ

ผู้ศึกษาได้ค้นคว้าเอกสารตำรา สิ่งพิมพ์ที่เกี่ยวข้อง งานวิจัย และหนังสือต่างๆ เป็นข้อมูลเบื้องต้น แบ่งการจัดหมวดหมู่แยกเป็น ข้อมูลด้านบริบทของวัฒนธรรม งานเพลงผสมผสานที่ปรากฏในพื้นที่ภาคใต้ ปัจจัยอันเกี่ยวกับการเผยแพร่งานดนตรี และข้อมูลทฤษฎีการวิเคราะห์องค์ประกอบทางดนตรีในด้าน เครื่องดนตรี คีตลักษณ์ บันไดเสียง ลักษณะการเคลื่อนที่ของทำนอง กระสวน จังหวะ คอร์ด และการเรียบเรียงเสียงประสาน เพื่อบันทึกองค์ประกอบของดนตรีในงานเพลงเป็นโน้ตสากล

2.1.2 การเก็บข้อมูล

เนื่องจากผู้ศึกษาได้ทำการศึกษาวิจัยแบบมีส่วนร่วม จึงได้รวบรวมข้อมูล และศึกษาข้อมูลจากเครื่องมือต่อไปนี้

1. สมุดบันทึก

2. ภาพถ่ายเคลื่อนไหว และภาพนิ่ง

3. งานเพลงที่ได้รับการบันทึกเสียงเผยแพร่สู่สาธารณะ และที่บันทึกเสียงไว้ยังไม่เผยแพร่ต่อสาธารณชน

4. เทปเสียงบันทึกการสัมภาษณ์ และการซ้อมดนตรีของสมาชิก

5. เอกสารประกอบจากสื่อสิ่งพิมพ์ประเภทต่างๆ

2.2 การเก็บข้อมูลภาคสนาม

2.2.1 บันทึกจากการสัมภาษณ์

ผู้ศึกษาได้บันทึกการสัมภาษณ์โดยใช้เครื่องมือ คือ เครื่องบันทึกเสียง เครื่องบันทึกภาพเคลื่อนไหว และสมุดบันทึก โดยเก็บรวบรวมข้อมูลจากบุคคลข้อมูล เพื่อการค้นคว้าและวิเคราะห์ตามจุดมุ่งหมายที่ 1 คือ ศึกษาและเก็บข้อมูลเกี่ยวกับการรวมกลุ่มทำงานเพลง ตามแนวคำถามที่เตรียมไว้ คือ

- ชื่อ ที่อยู่ ลักษณะหน้าที่การงานของผู้ให้สัมภาษณ์
- ประวัติการเล่นดนตรี
- เครื่องดนตรีที่ถนัด
- แนวคิดในการทำงานทางดนตรี

และผู้ศึกษาได้สัมภาษณ์ พูดคุย แลกเปลี่ยนทัศนะ กับนักวิชาการ นักคิด นักเขียน ศิลปินสมาชิกวุฒิสภา ที่มีผลงานปรากฏในแง่ดนตรีและศิลปวัฒนธรรม เพื่อมาเสริมทฤษฎีเกี่ยวกับการรวมกลุ่มทำงานดนตรีพื้นบ้านผสมผสาน อาทิ เจตนา นาควัชระ ไกรศักดิ์ ชุณหวัณ สุกรี เจริญสุข พฤฒิพล ประชุมพล ชาติ กอบจิตติ สุรชัย จันทิมาธร เทพศิริ สุขโสภา แล้วนำข้อมูลจากการสัมภาษณ์บางส่วนเผยแพร่ในสื่อต่างๆ เช่น นิตยสาร หนังสือพิมพ์ รายการวิทยุ จากนั้นจึงนำข้อมูลที่ได้รับการเผยแพร่มาอ้างอิง

2.2.2 บันทึกการทำงานแบบมีส่วนร่วม

ผู้ศึกษาใช้วิธีการทำงานแบบมีส่วนร่วมกับกลุ่มนักดนตรีเอ็กโซติก โดยร่วมหาประสบการณ์จากการแสดงดนตรีบนเวทีตามสถานที่ต่างๆ ในหลายจังหวัดทั่วประเทศตลอดระยะเวลา 2 ปีที่ทำการศึกษา อีกทั้งได้มีโอกาสร่วมคิดสร้างสรรค์งานเพลงโดยการบันทึกเสียง ในห้องบันทึกเสียง เพื่อผลิตงานเผยแพร่สู่สาธารณะกับสมาชิกหลักของกลุ่มฯ ทั้งก่อนหน้าการรวมกลุ่มในปี พ.ศ.2545 และหลังการรวมกลุ่มเป็นนักดนตรีเอ็กโซติก ตั้งแต่กลางปี พ.ศ.2545 เป็นต้นมา ผลจากการทำงานแบบมีส่วนร่วม ผู้ศึกษาสามารถนำงานเพลงมาวิเคราะห์ถึงที่มาและองค์ประกอบของดนตรีในงานเพลง ของกลุ่มนักดนตรีเอ็กโซติก ตามความมุ่งหมายของการศึกษาค้นคว้าข้อที่ 2 คือ การวิเคราะห์องค์ประกอบของดนตรีในงานเพลง

3. <u>ขั้นตอนการศึกษาและการวิเคราะห์ข้อมูล</u>

เมื่อได้ทำการเก็บรวบรวมข้อมูล ถอดเทปบันทึกข้อมูล และตรวจสอบข้อมูลเป็นที่เรียบร้อยแล้ว ผู้ศึกษาจะนำข้อมูลดังกล่าวมาเรียบเรียงและสรุปวิเคราะห์เนื้อหาทั้งหมดซ้ำ ซึ่งจะอยู่ในกรอบแนวคิดและจุดประสงค์ในการศึกษาที่กำหนดไว้

3.1 **วิเคราะห์ที่มา**

ผู้ศึกษาได้นำข้อมูลที่เก็บรวบรวมมาดำเนินการวิเคราะห์ตามขอบเขตด้านเนื้อหา ถึงที่มาของการรวมกลุ่ม โดยผู้ศึกษาเสนอในเชิงพรรณนาในหัวข้อต่อไปนี้

- ที่มาของการรวมกลุ่ม
- ประวัติส่วนตัวโดยย่อ ประสบการณ์และผลงาน ทัศนคติและความใฝ่ฝันของสมาชิกในกลุ่ม

3.2 **ศึกษาวิเคราะห์องค์ประกอบของดนตรีในงานเพลง**

ศึกษาที่มาของเพลงและวิเคราะห์องค์ประกอบของดนตรี ดังนี้

- องค์ประกอบของเครื่องดนตรี (Instruments)
- องค์ประกอบด้านคีตลักษณ์ (Form)
- องค์ประกอบด้านบันไดเสียง (Scale)
- องค์ประกอบทางทำนอง (Melody)
- องค์ประกอบทางจังหวะ (Rhythmic Pattern)
- องค์ประกอบด้านทางเดินคอร์ด (Chords)
- องค์ประกอบด้านการเรียบเรียงเสียงประสาน (Harmony)

เมื่อสิ้นสุดกระบวนการที่ผู้ศึกษาได้เก็บข้อมูลทั้งทางเอกสาร และการเก็บข้อมูลภาคสนามเรียบร้อยแล้ว ก็จะนำข้อมูลดังกล่าวมาจัดหมวดหมู่ เพื่อตรวจสอบหาความเที่ยงตรงอีกครั้ง

4. <u>การตรวจสอบและการวิเคราะห์ข้อมูล</u>

การตรวจสอบข้อมูลหลังจากกระบวนการจัดหมวดหมู่แล้ว หากทราบว่าข้อมูลใดยังไม่สมบูรณ์ จะมีการเก็บข้อมูลเพิ่มเติมอีกครั้งหนึ่ง หรือข้อมูลที่ได้จากการสัมภาษณ์ยังไม่สมบูรณ์ จะมีการตรวจสอบข้อมูลจากผู้ให้สัมภาษณ์ซ้ำอีกหลายๆครั้ง จนได้ข้อมูลซ้ำเป็นเหตุเป็นผลและเที่ยงตรง

5. <u>สรุปผลการวิจัย</u>

ผลจากการวิจัย ผู้ศึกษาได้ทำการสรุปผลไว้ 2 ตอน ดังนี้

5.1 ตอนที่ 1 ผลการศึกษาที่มาของการรวมกลุ่ม

5.2 ตอนที่ 2 ผลการวิเคราะห์องค์ประกอบของดนตรีในงานเพลง

5.1 ตอนที่ 1 ผลการศึกษาที่มาของการรวมกลุ่ม

สามารถศึกษาประเด็นสำคัญได้ดังนี้

5.1.1 การรวมตัวของกลุ่มนักดนตรีเอ็กโซติก

5.1.2 ประวัติสมาชิก ประสบการณ์และผลงาน ทัศนคติและความใฝ่ฝันทางดนตรี ของกลุ่มนักดนตรีเอ็กโซติก

5.1.1 การรวมตัวของกลุ่มนักดนตรีเอ็กโซติก

กลุ่มนักดนตรีเอ็กโซติก (Exotic Musicians Club) เกิดจากฐานความคิดของนักเขียนรางวัลซีไรต์ ปี พ.ศ. 2539 คือ กนกพงศ์ สงสมพันธุ์ ภายใต้ชื่อโครงการ “ใต้สวรรค์” ซึ่ง กนกพงศ์ ได้แรงบันดาลใจจากหนังสือชุด กุสุมรสของแผ่นดิน : ทะเลสาบสงขลา งานเขียนเชิงสารคดีศิลปวัฒนธรรมรอบลุ่มทะเลสาบ ของ “เขมานันทะ” จากนั้นจึงมีการรวมวงดนตรีในชื่อ ใต้สวรรค์ และเล่นดนตรีร่วมกันเป็นครั้งแรกในเดือนพฤศจิกายน พ.ศ. 2543 ในงานเปิดตัวหนังสือรวมบทกวี “สิ้นด้ายสิ้นบายศรี ประชาชี ประชุมเพลิง” หลังจากนั้นก็มีการซ้อมและเล่นดนตรีร่วมกันในปลายเดือนธันวาคม ปี พ.ศ. 2543 และ วันที่ 25 ธันวาคม พ.ศ. 2544 ที่ อ.ปากช่อง จ.นครราชสีมา เนื่องในงานวันเกิดของ คำสิงห์ ศรีนอก หรือ ลาว คำหอม ศิลปินแห่งชาติ สาขาวรรณศิลป์ ปี พ.ศ. 2535

กลางปี พ.ศ. 2544 นักดนตรีส่วนหนึ่งจากโครงการใต้สวรรค์ อันมีสมาชิกหลักคือ ทวนชัย พิริยะอุดมพร, สามารถ รัตนรัตน์, โสวภา ขาวสง, นิยุติ สงสมพันธุ์ ได้เข้าบันทึกเสียงที่ห้องบันทึกเสียง เจี๊ยวจ๊าว สตูดิโอ และตอนต้นปี 2545 ก็ได้ออกผลงานเพลงสู่สาธารณชน โดยใช้นามวง ไทลากูน และในเดือน กันยายน พ.ศ. 2544 กิตติสหัส ธรรมาภิรักษ์ นักดนตรีคนหนึ่งที่ร่วมงานบันทึกเสียงให้วง ไทลากูน และเล่นดนตรีสนับสนุนประจำวงของ สุรชัย จันทิมาธร หรือ “หงา คาราวาน” ได้เดินทางไปเยี่ยมคารวะ ขาเดร์ แวเด็ง ศิลปินแห่งชาติสาขาศิลปะการแสดงพื้นบ้าน ปี พ.ศ. 2536 ที่จังหวัดปัตตานี กิตติสหัส ได้ฝากเนื้อฝากตัวเป็นศิษย์ และเกิดแนวคิดโครงการ “รักษ์รองเง็ง” มีวัตถุประสงค์เพื่อบันทึกเสียงเพลงรองเง็งจากฝีมือการสีไวโอลินของ ขาเดร์ แวเด็ง เก็บไว้เป็นสมบัติของชาติ จึงได้นำโครงการ “รักษ์รองเง็ง” ร่วมปรึกษาหารือกับเพื่อนที่ทำโครงการ “ใต้สวรรค์” หลังจากนั้นจึงได้มีการประชุมสมาชิกที่สำนักพิมพ์นาคร จ.ปทุมธานี และนำเสนอโครงการเพื่อหาเงินทุนต่อแหล่งเงินทุนต่างๆ หลังจากนั้นก็ได้ตัดสินใจรวมกลุ่มในกลางปี พ.ศ. 2545 โดยมีวัตถุประสงค์สำคัญคือการเป็นแนวรบทางวัฒนธรรมเพื่อแผ่นดิน โดยใช้ชื่อ กลุ่มนักดนตรีเอ็กโซติก

หรือเรียกเป็นภาษาอังกฤษว่า Exotic Musicians Club ซึ่งนิยามได้ว่า “กลุ่มนักดนตรีแปลกประหลาด”

กลุ่มนักดนตรีเอ็กโซติกมีสัญลักษณ์ของกลุ่มเป็นรูปชนพื้นถิ่นดั้งเดิมทางภาคใต้ คือ “เงาะป่า” โดยวาดครึ่งตัว ผิวดำ ผมหยิกหยอง ยิ้มเห็นฟันขาว ทัดดอกชบาสีแดง บนพื้นหลังสีเหลือง แทนความหมายแห่งการรักอิสระของชนพื้นถิ่น มีภาษาอังกฤษ EXOTIC MUSICIANS CLUB สีดำพาดโปรย โดยมีอักษร X เน้นสีแดง เพื่อสื่อสัญลักษณ์ให้ง่ายแก่การจดจำสั้นๆ ว่า เป็นงานที่นำเสนอโดยนักดนตรีกลุ่ม X ออกแบบสัญลักษณ์โดย สามารถ รัตนรัตน์ จัดคอมพิวเตอร์กราฟฟิก โดย ดิเรก นนทชิต และได้นำเสนอข้อมูลข่าวสารต่างๆของกลุ่มส่งผ่านเครือข่ายสารสนเทศในเวบไซต์ชื่อ http://www.exoticmusician.com ภายใต้การดูแลของ อนุชา สิทธิโรจน์ ผู้จัดการด้านสารสนเทศของกลุ่ม

สัญลักษณ์ของกลุ่มนักดนตรีเอ็กโซติก เป็นรูปชาวพื้นถิ่น “เงาะป่า” ซึ่งเป็นชนเผ่าดั้งเดิมทางภาคใต้มาเป็นสัญลักษณ์นั้น ทางกลุ่มนักดนตรีเอ็กโซติกได้มีความคิดร่วมกัน ด้วยเหตุผลเพื่อรำลึกถึงชนเผ่าดั้งเดิมอันเป็นบรรพชนของคนใต้ เป็นการให้เกียรติแก่บรรพบุรุษที่คนยุคปัจจุบันเริ่มหลงลืมรากเหง้าความเป็นมา ซึ่งทางกลุ่มนักดนตรีเอ็กโซติกถือเป็นพันธกิจที่จะนำความคิดนี้สื่อสารออกสู่สาธารณะ เพื่อกระตุ้นจิตสำนึกรักบ้านเกิด

5.1.2 ประวัติสมาชิก ประสบการณ์และผลงาน ทัศนคติและความใฝ่ฝันทางดนตรี ของกลุ่มนักดนตรีเอ็กโซติก

จากการศึกษาพบว่าสมาชิกกลุ่มนักดนตรีเอ็กโซติก มี 3 ประเภทดังนี้

5.1.2.1 นักดนตรีหลัก

5.1.2.2 นักดนตรีสมทบ

5.1.2.3 สมาชิกสนับสนุนกลุ่มนักดนตรี

5.1.2.1 นักดนตรีหลัก

นักดนตรีหลักในกลุ่มเอ็กโซติก เป็นสมาชิกที่มีโอกาสได้ร่วมเล่นดนตรีและทำงานในห้องบันทึกเสียงด้วยกันบ่อยที่สุด เป็นสมาชิกยุคก่อตั้งที่มีกระแสความคิดในการทำงานเพลงผสมผสานคล้ายกัน

สมาชิกนักดนตรีหลักของกลุ่มเอ็กโซติกมีดังนี้

5.1.2.1.1 กิตติสหัส ธรรมาภิรักษ์

กิตติสหัส ธรรมาภิรักษ์ มีภูมิลำเนาเดิมอยู่ที่ จ.อุตรดิตถ์ แต่มีโอกาสได้เติบโตและเล่าเรียนจนถึงระดับอาชีวะใน จ.สุราษฎร์ธานี ได้รับแรงบันดาลใจในการเล่นดนตรีเพราะเพื่อนในวัย

เรียน โดยเริ่มฝึกหัดเพลงของวง “คาราวาน” ซึ่งเป็นวงดนตรีที่ทำงานสร้างสรรค์สังคมตลอดมา และเมื่อเริ่มเล่นดนตรีอาชีพในร้านอาหารก็ยังคงรวมวงเล่นดนตรีแนวเพลงเพื่อชีวิตมิได้ขาด ต่อมาก็ได้ร่วมเล่นดนตรีสนับสนุนให้กับ สุรชัย จันทิมาธร หรือ หงา คาราวาน จึงเริ่มมีแนวคิดสร้างสรรค์งานเพลงพื้นบ้านผสมผสานโดยได้รับอิทธิพลและการสั่งสมพลังทางความคิดและประสบการณ์จากการเดินทางแสดงดนตรีร่วมกับศิลปินรุ่นใหญ่นั่นเอง

อุดมการณ์ในการเล่นดนตรีของ กิตติสหัส ธรรมาภิรักษ์ ก็เพื่อนำดนตรีไปรับใช้สังคม ให้แฟนเพลงได้ซึมซาบในรากเพลงวัฒนธรรม สังเกตได้จากการที่เขาตั้งใจศึกษา และสนใจเล่นเพลงรองเง็งอย่างจริงจัง จนได้มีโอกาสเดินทางไปฝากเนื้อฝากตัวเป็นศิษย์ของ ขาเดร์ แวเด็ง ศิลปินแห่งชาติ ปี 2536 และบ่อยครั้งที่เขาได้เข้าทำงานบันทึกเสียงไวโอลินให้ศิลปินรุ่นใหญ่หลายท่าน โดย กิตติสหัส ก็จะบรรเลงท่วงทำนองที่มีสำเนียงของเพลงรองเง็งผสมอยู่เสมอ

แนวคิดของ กิตติสหัส ธรรมาภิรักษ์ ที่จะเล่นดนตรีรับใช้รากวัฒนธรรมพื้นบ้าน เป็นกระแสความคิดหนึ่งของคนรุ่นใหม่ที่น่าชื่นชมและควรถือปฏิบัติไว้เป็นอย่างยิ่ง แต่ปัญหาที่พบในปัจจุบัน คือ โครงการ “รักษ์รองเง็ง” ที่ กิตติสหัส ปรารถนาจะให้เกิดขึ้นเป็นรูปธรรม ยังขาดการสานต่อ ส่งเสริม และสนับสนุน จากทั้งภาครัฐ และ เอกชน ที่เขาเคยเดินทางเข้าไปขอความร่วมมือ และด้วยเหตุผลที่ กิตติสหัส ธรรมาภิรักษ์ เป็นนักดนตรีอาชีพที่คอยเล่นดนตรีสนับสนุนให้วง “หงา คาราวาน” ซึ่งต้องเดินทางเล่นดนตรีไปทั่วทุกภูมิภาคของประเทศ ความใฝ่ฝันเล็กๆ ของนักดนตรีคนหนึ่ง ซึ่งถือเป็นเรื่องใหญ่ระดับชาติในการอนุรักษ์วัฒนธรรมเพลงพื้นบ้าน จึงยังคงล่องลอยต่อไปเหมือนเสียงไวโอลินที่เขาบรรเลง

5.1.2.1.2 **ทวนชัย พิริยะอุดมพร**

ทวนชัย พิริยะอุดมพร มีภูมิลำเนาเดิมอยู่ในจังหวัดเลย แต่ด้วยเหตุที่บิดาเป็นข้าราชการ จึงต้องเดินทางตามครอบครัวไปเติบโตและศึกษาในจังหวัดทางภาคใต้แต่วัยเยาว์ นับตั้งแต่ จ.กระบี่ จ.สงขลา และ จ.ชุมพร ตามลำดับ เริ่มเล่นดนตรีในวัยประถมปลาย และฝึกฝนหาความรู้ด้านทฤษฎีและปฏิบัติจากครูดนตรีหลายท่าน ทำให้มีความสามารถในการเล่นกีตาร์เบส จนมีฝีมือจัดอยู่ในอันดับแนวหน้าของประเทศ เมื่อเล่นดนตรีอาชีพและเป็นนักดนตรีสนับสนุนจนอิ่มตัว เขาก็เลือกในวิถีดนตรีสายวัฒนธรรม โดยครั้งหนึ่ง (กลางปี 2546 – ผู้ศึกษา) เขาเคยแบกดับเบิ้ลเบสขึ้นรถไฟจากกรุงเทพฯ สู่ จ.ปัตตานี เพื่อไปขอความรู้และต่อเพลงรองเง็งกับ ขาเดร์ แวเด็ง ศิลปินแห่งชาติ ปี 2536 การได้นำเอาสำเนียงดับเบิ้ลเบสเข้าไปผสมผสานในเพลงพื้นบ้านเช่นการละเล่นรองเง็ง ได้สร้างสิ่งเติมเต็มทางดนตรีของเพลงพื้นบ้านประเภทนี้ ซึ่งครั้งนั้นนับเป็นประวัติศาสตร์สำคัญทางดนตรีพื้นบ้านของสามจังหวัดชายแดนใต้ก็ว่าได้

ทวนชัย พิริยะอุดมพร มีความสามารถในการเล่นกีตาร์เบสได้ทุกประเภท เช่น กีตาร์เบสอะคูสติก กีตาร์เบสร็อค ดับเบิ้ลเบส กีตาร์เบสไร้เฟลต เคยเป็นนักดนตรีสังกัดบริษัท นิติทัศน์ โปรโมชั่น เป็นนักดนตรีสนับสนุนให้วงคาราวาน และเคยเดินทางร่วมกับคาราวาน ไปแสดงดนตรีที่ประเทศญี่ปุ่น

ทวนชัย พิริยะอุดมพร ได้แต่ง คำร้อง ทำนอง และเรียบเรียงเสียงประสานไว้หลายเพลง เคยร่วมกับเพื่อนนักดนตรีที่มีแนวความคิดเดียวกันก่อตั้งวงดนตรี และบันทึกเสียงในปี 2539 - 2540 ซึ่ง ทวนชัย เป็นผู้ตั้งชื่อวงว่า “กลุ่มชน” หลังจากนั้นจึงได้รวมตัวกับนักดนตรีบางส่วนในวงกลุ่มชน และนักดนตรีบางส่วนในกลุ่มเอ็กโซติก ก่อตั้งวง “ไท-ลากูน” ในปี 2544

ทวนชัย ยังคงเดินทางเล่นดนตรีรับใช้สังคมไปทั่วทุกที่ โดยมีความใฝ่ฝันที่จะเป็นนักดนตรีที่ดี นำเพลงวัฒนธรรมพื้นบ้าน โดยเฉพาะ รองเง็ง ลิเกป่า ที่ได้ซึมซับจากการพบปะผู้คนและครูเพลง มาบันทึกเสียงและตีความใหม่ตามประสบการณ์ดนตรีสากลที่เรียนรู้มากว่าสามสิบปี แต่สิ่งที่ยังเป็นอุปสรรคอย่างใหญ่หลวงต่อการทำงานภาคดนตรีวัฒนธรรมผสมผสาน คือ การขาดเงินทุนสนับสนุนจากทางภาครัฐและเอกชน องค์ความรู้ เพลงวัฒนธรรมที่ได้สั่งสมมาในตัวตนของ ทวนชัย พิริยะอุดมพร จึงยังคงเวียนว่ายอยู่ในจิตใต้สำนึก เพื่อรอโอกาสงามให้นักดนตรีฝีมือดีได้ทำงานอย่างเต็มที่สักครั้งหนึ่งนั่นเอง

5.1.2.1.3 **นิยุติ สงสมพันธุ์**

นิยุติ สงสมพันธุ์ เติบโตจากครอบครัวที่มีสายรากของความเป็นนักคิด นักเขียนและศิลปิน โดยบิดาเป็นครูใหญ่ มารดามีเชื้อสายโนราที่มีชื่อเสียงของจังหวัดพัทลุง พี่ชายและน้องชายเป็นนักเขียนที่มีชื่อเสียงอยู่ในกลุ่มนาคร ซึ่งเป็นกลุ่มวรรณกรรมแนวหน้าของทางภาคใต้

นิยุติ สงสมพันธุ์ เริ่มเล่นดนตรีตั้งแต่วัยเยาว์โดยมีบิดาเป็นผู้ให้ความรู้ เมื่อทำงานเป็นสถาปนิกก็ได้ร่วมวงกับเพื่อนๆ เล่นดนตรีอาชีพแนวเพื่อชีวิตในนามวง “แม่น้ำ” ตามผับต่างๆ ในกรุงเทพมหานคร ซึ่งนับเป็นปรากฏการณ์ครั้งแรกของวงการดนตรีเพื่อชีวิตที่ได้นำเพลงไปรับใช้สังคมตามผับ บาร์ และร้านเหล้า เมื่อเล่นดนตรีอาชีพจนอิ่มตัวก็หันมาศึกษาดนตรีพื้นบ้านของภูมิภาคต่างๆ ทั่วโลก และมีแนวคิดผสมผสานบทเพลงพื้นบ้าน เช่น เพลงหนังตะลุง โนรา และรองเง็ง ให้เข้ากับกระแสดนตรีสากล โดยเป็นแกนนำสำคัญของกลุ่ม และริเริ่มโครงการเพลง “ใต้สวรรค์”

ปัจจุบัน (มีนาคม 2550) นิยุติ สงสมพันธุ์ ผู้เป็นหัวหน้าโครงการ “ใต้สวรรค์” ได้ขับเคลื่อนดนตรีพื้นบ้านผสมผสานไปพร้อมกับสมาชิกในโครงการส่วนหนึ่ง ซึ่งเป็นนักดนตรีอยู่ในกรุงเทพมหานครและปริมณฑล และสามารถผลิตผลงานเพลงได้ตามจุดประสงค์ โดยอาศัยการเดินทางเล่นดนตรีบันทึกเสียงเก็บไว้จากหลายๆ ที่ แล้วนำผลงานมารวมเป็น “บันทึกแสดงสดการ

เดินทางใต้สวรรค์" ซึ่งวางจำหน่ายตามงานนิทรรศการของกลุ่มกิจกรรมต่างๆ และมีกิจกรรมทางดนตรีร่วมกับกลุ่มศิลปะและวรรณกรรมในโอกาสต่างๆ เป็นระยะๆ

5.1.2.1.4 **สามารถ รัตนรัตน์**

สามารถ รัตนรัตน์ เป็นลูกชาวบ้านที่เกิดในลุ่มน้ำปากพนัง ซึ่งเป็นพื้นภูมิที่ยากจนที่สุดในจังหวัดนครศรีธรรมราช สนใจศิลปะมาแต่วัยเยาว์ เมื่อศึกษาในระดับสูงขึ้นจึงได้สนใจดนตรี พร้อมทั้งฝึกฝนฝีมือด้านการออกแบบและวาดรูปควบคู่กันไป จนได้ร่วมเล่นกับวงของ "หงา คาราวาน" ในตำแหน่งเพอร์คัสชั่น พร้อมทั้งเป็นนักดนตรีสนับสนุนให้กับวงดนตรีหลายๆ วง ในปี พ.ศ. 2548 สามารถ รัตนรัตน์ ได้ศึกษาเพิ่มเติมเกี่ยวกับการพากษ์บทและเชิดหนังตะลุงอย่างเอาจริงเอาจัง โดยได้เข้าไปฝากเนื้อฝากตัวเป็นศิษย์ของ "สุชาติ ทรัพย์สิน" ศิลปินแห่งชาติสาขาศิลปะการแสดงพื้นบ้าน

สามารถ รัตนรัตน์ มีประสบการณ์การทำงานเป็นฝ่ายศิลป์อยู่ที่การท่องเที่ยวแห่งประเทศไทย แล้วลาออกมาประจำฝ่ายศิลป์และวาดภาพประกอบให้นิตยสารรายเดือน พร้อมทั้งเล่นดนตรีอาชีพอยู่ตามสถานบันเทิงในกรุงเทพมหานคร ตั้งแต่ปี 2532 – 2538 ต่อมาจึงได้เล่นดนตรีในตำแหน่ง เครื่องเคาะ ในวงดนตรีของ สุรชัย จันทิมาธร หรือ หงา คาราวาน

สามารถ รัตนรัตน์ มีผลงานเพลงกับเพื่อนนักดนตรีวง "กลุ่มชน" บันทึกเสียงและจัดจำหน่ายประมาณปี พ.ศ. 2540 – 2542 และมีผลงานเพลงในนามวง "ไทลากูน" ชุด เห่...เล สำหรับเพลงเด่นในผลงานของวง ไทลากูน คือ เพลง "เห่...เล" นั้น สามารถ รัตนรัตน์ ได้ประพันธ์คำร้องพร้อมทำนอง ถ่ายทอดเรื่องราวชีวิตชาวประมงที่ออกทะเลหาปลาแลกเงินเพื่อส่งลูกเรียนหนังสือในระดับสูง แสดงให้เห็นถึงการใฝ่รู้ใฝ่ศึกษาของชาวปักษ์ใต้ ที่มีความตั้งใจให้บุตรหลานในครอบครัวมีสถานภาพที่ดีจากการใฝ่เรียนใฝ่รู้ สะท้อนภาพชีวิตในวันเด็กของผู้ประพันธ์อย่างตรงไปตรงมา ด้วยภาษาถิ่นใต้ผสมสำเนียงภาษากลาง

สามารถ รัตนรัตน์ ได้อธิบายแนวคิดการทำงานในกลุ่มนักดนตรีเอ็กโซติก ไว้ว่า "เป็นการทำงานทางศิลปประยุกต์ โดยเน้นน้ำหนักไปที่งานดนตรี ซึ่งรับใช้จิตวิญญาณพื้นถิ่น และขับเคลื่อนภูมิปัญญาดั้ง เพื่อสร้างสีสันใหม่ในวงการศิลปะ – ดนตรี"

5.1.2.1.5 **สมประสงค์ โกละกะ**

สมประสงค์ โกละกะ ภูมิลำเนาเดิม จ.สุราษฎร์ธานี เติบโตในครอบครัวข้าราชการ วัยเด็กบิดาให้อ่านหนังสือแทบทุกประเภท เช่น ภควัคีตา รามายณะ หิโตปเทศ ฯลฯ เลยมีนิสัยรักการอ่านจนถึงปัจจุบัน

สมประสงค์ โกละกะ เป็นนักดนตรีที่มีความสามารถในการเล่นกีตาร์แนวแจ๊สและบลูส์ จัดอยู่ในอันดับแนวหน้าของประเทศ มีแนวความคิด ความสนใจ และตั้งใจนำความรู้และประสบการณ์ที่ได้รับจากการเล่นดนตรีและทำงานห้องบันทึกเสียงเพื่อกลับมาทำงานเพลงพื้นบ้านผสมผสาน โดยสร้างงานเพลงรับใช้แผ่นดินแม่ตามแนวคิดของสมาชิกในกลุ่มนำเสนอสู่สากล เขาเป็นนักดนตรีอาชีพที่สังกัดอยู่ในค่ายเพลงใหญ่ระดับประเทศ สถานภาพในการทำงานน่าจะมีโอกาสได้ขับเคลื่อนเพลงจากจิตใต้สำนึกให้มีผลงานออกสู่สาธารณะได้อยู่ในระดับเกณฑ์ดี แต่ สมประสงค์ โกละกะ ก็ยังไม่สามารถทำสิ่งที่หวังไว้ให้สำเร็จตามวัตถุประสงค์นั้นได้ เหตุเพราะขาดเงินทุนสนับสนุนเช่นเดียวกับสมาชิกคนอื่นๆ ในกลุ่มนักดนตรีเอ็กโซติก

สำหรับทัศนคติในการทำงานดนตรีในนามกลุ่มนักดนตรีเอ็กโซติกนั้น สมประสงค์กล่าวว่า “เป็นการเรียนรู้ในความเป็นสากล เพื่อกลับมาทำพื้นบ้านให้เข้าสู่ระบบสากลนั่นเอง” (สมประสงค์ โกละกะ. บทสัมภาษณ์ : 2546)

5.1.2.2 **นักดนตรีสมทบ**

นักดนตรีสมทบในกลุ่มเอ็กโซติก เป็นสมาชิกที่มีโอกาสได้เล่นดนตรี ทำกิจกรรมเสริมทางดนตรีให้แก่สมาชิกหลัก และ/หรือทำงานในห้องบันทึกเสียงด้วยกันกับสมาชิกหลักในบางครั้ง เป็นสมาชิกที่มีกระแสความคิดในการทำงานเพลงพื้นบ้านผสมผสาน และร่วมกันขับเคลื่อนเป็นแนวรบวัฒนธรรมด้านศิลปะการดนตรี

สมาชิกที่เป็นนักดนตรีสมทบมีดังนี้

5.1.2.2.1 **ดิเรก นนทชิต**

ดิเรก นนทชิต เกิดจากครอบครัวคนพื้นถิ่นในภูมิลำเนาจังหวัดสุราษฎร์ธานี รักการอ่าน - เขียน โดยในวัยเรียนได้ทุ่มเทเวลาส่วนใหญ่อยู่ในห้องสมุดของโรงเรียน

ช่วงวัยรุ่น อายุประมาณ 17 – 18 ปี ได้แต่งเพลง “ชายชรา” กับเพื่อนนักเขียนรุ่นพี่กระทั่งนักดนตรีมีชื่อเสียงในขณะนั้น คือ วงคนด่านเกวียน ได้นำไปบันทึกเสียงจนกระทั่งบทเพลงเป็นที่รู้จักในกลุ่มนักฟังเพลงเพื่อชีวิต

ดิเรก นนทชิต ทำงานเป็นบรรณาธิการหนังสือเล่มในเครือนาครมีเดียเฮาส์ ทั้งยังแต่งเพลง เขียนบทกวี และเขียนเรื่องสั้นมิได้ขาด เขาเป็นนักออกแบบปกหนังสือ ปกเทป โปสเตอร์และอื่นๆ อีกมากมาย พร้อมทั้งเป็นฟันเฟืองสำคัญในการขับพลังทางความคิดให้แก่สมาชิกในกลุ่มนักดนตรีเอ็กโซติก

ดิเรก นนทชิต ได้เขียนเพลง “ธูปสามดอก” และ “ชีวิตชั่วคราว” ซึ่งสะท้อนวิธีคิดและการมองโลกของคนทำงานศิลปะที่เดินทางเข้าทำงานในเมืองกรุง ต่างโหยหาอดีตในบ้านเกิดอันเป็น

รากเหง้าทางวัฒนธรรม คุณความดี และความห่วงใยในภาวะเสื่อมสลายของชนพื้นถิ่น อันเป็นผลมาจากการตัดสินใจผิดพลาดเพียงชั่วกะพริบตาของผู้มีอำนาจ เขาจึงนำแรงบันดาลใจนั้นมาถ่ายทอดสู่งานเพลง

5.1.2.2.2 **ประวิทย์ ชุมจันทร์**

ประวิทย์ ชุมจันทร์ เกิดในอำเภอขนอม จังหวัดนครศรีธรรมราช เริ่มฝึกหัดกีตาร์ด้วยตนเองและเรียนรู้ทฤษฎีดนตรีจากนักดนตรีรุ่นพี่และศึกษาจากหนังสือเพลง ต่อมาจึงได้นักดนตรีอาชีพรุ่นพี่จาก วงกลุ่มชน เป็นครูสอน

ประวิทย์ ชุมจันทร์ ได้ร่วมกับ ยา คุรุครรชิต ก่อตั้งวงดนตรีแนวร็อก ชื่อวง โยฟาธ์ และต่อมาก็ได้เล่นดนตรีให้กับ อารักษ์ อาภากาศ เป็นมือกีตาร์ให้กับวงไทลากูน เป็นมือเบสวงลิกอร์ซอง และเป็นนักดนตรีแบ็คอัพให้กับ วงมาลีฮวนน่า ตามลำดับ

ประวิทย์ ชุมจันทร์ มีความสามารถในการแต่งเพลง เล่นกีตาร์ และเบสกีตาร์ ได้ดีเกินวัย สนใจศึกษาโปรแกรมคอมพิวเตอร์เพื่อการบันทึกเสียงด้วยตนเอง เป็นนักดนตรีที่ใฝ่รู้ เป็นนักเดินทาง นักแสวงหา และตั้งใจพัฒนาทักษะทางดนตรีอย่างต่อเนื่อง ครั้งหนึ่งในช่วงเกิดธรณีวิบัติภัยสึนามิ ได้เดินทางไปเล่นดนตรีที่เกาะยาม จ.ระนอง และขยันนั่งฝึกซ้อมกีตาร์เบสจนรุ่งเช้า และสามารถหนีเอาตัวรอดจากคลื่นยักษ์สึนามิได้ทันท่วงที

ทัศนคติในการมองโลกที่ ประวิทย์ ชุมจันทร์ ได้เสนอผ่านงานประพันธ์เพลง “หยุด... อย่าร้องไห้” เป็นภาพสะท้อนความคิดหนึ่งที่ต้องการปลอบประโลมคนท้อแท้สิ้นหวัง ให้มีกำลังใจสู้ต่อไป

5.1.2.2.3 **ประเสริฐ ชุมภูแดง**

ประเสริฐ ชุมภูแดง มีภูมิลำเนาเดิมอยู่ในจังหวัดสุราษฎร์ธานี เมื่อจบชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 6 ก็ได้เดินทางเข้าทำงานในโรงงานเคาะสังกะสีที่กรุงเทพมหานคร จนเมื่อได้เริ่มฝึกกีตาร์ ชีวิตจึงผกผันออกจากโรงงานไปเป็นนักดนตรีอาชีพ ได้อุทิศตนเล่นดนตรีร่วมกับสมาชิกวง “ราษฎร” พร้อมทั้งแต่งเพลงแนวสร้างสรรค์สังคมอยู่เป็นนิจ

ประเสริฐ ชุมภูแดง ได้บันทึกเสียงเพลงที่แต่งเองเป็นครั้งแรกในลักษณะงานทำเองขายเอง ในชื่อ “สุราษฎร์ ราษฎร” ชุด “เพลงชีวิต” มีสมาชิกวง “ราษฎร” ร่วมเล่นดนตรีอุทิศให้กิจกรรมต่างๆ อยู่เป็นนิจ พร้อมทั้งแต่งเพลงแนวสร้างสรรค์สังคมอย่างสม่ำเสมอ

ประเสริฐ ชุมภูแดง มีทัศนคติและความใฝ่ฝันทางดนตรี คือ “อยากให้รัฐบาลมีหน่วยงานรองรับ อุ้มชูคนทำงานดนตรี ด้านวัฒนธรรม และความเป็นอยู่ของผู้ยากไร้ เพื่อสิทธิมนุษยชน เสรีภาพ และประชาธิปไตย คำนึงการดำรงชีพของคนชั้นรากหญ้า เพื่อความสมดุลย์

ทัดเทียม ไม่ต้องอัตคัดฝืดเคือง สมมุติถ้าเป็นจริงได้ ต้องผลักดันสนับสนุนให้มี “กรมดนตรี” อย่างเป็นรูปธรรมขึ้นมา เพื่อความชัดเจนของคนทำงานดนตรีที่แท้จริง เพราะดนตรีมีบทบาทสำคัญทางอารมณ์ ความคิด ชีวิตและจิตใจ”

5.1.2.2.4 **พีชพงศ์ พิทักษ์**

พีชพงศ์ พิทักษ์ เติบโตในครอบครัวข้าราชการ ภูมิลำเนาเดิมอยู่อำเภอชะอวด จังหวัดนครศรีธรรมราช เริ่มหัดเล่นกีตาร์ตอนเริ่มเรียนมัธยมปลาย ศึกษาดนตรีด้วยตนเองพร้อมทั้งฝึกแต่งเพลงไปในขณะเดียวกัน

พีชพงศ์ พิทักษ์ มีวิธีการเขียนเพลงโดยใช้สำเนียงภาษาใต้โดยไม่มีภาษากลางเจือปน เป็นเอกลักษณ์เด่นเฉพาะตัวของเขา ตัวอย่างเพลง “สะพานไม้หมาก” ที่เขาประพันธ์นั้น นับเป็นเพลงแนวโฟล์คซองเพื่อชีวิตเพลงแรกที่มีคำพื้นถิ่นของภาคใต้อย่างชัดเจน ทั้งยังอยู่บนรากฐานของทฤษฎีดนตรีสากลอย่างลงตัวโดยที่ไม่มีกลิ่นอายภาษากลางเจือปน แต่สามารถสื่อสารกับผู้ฟังให้เข้าใจกันได้ทั่วประเทศ

ปัจจุบัน (พ.ศ.2550) พีชพงศ์ พิทักษ์ ยังคงเป็นข้าราชการทำงานอยู่กับชาวไทยภูเขาตามดงดอยต่างๆ ในจังหวัดน่าน โดยใช้ดนตรีเป็นสื่อในการพัฒนาสังคมและสงเคราะห์ชาวเขา นอกจากนั้นยังใช้เวลาว่างแต่งเพลง ร้องเพลง และฝึกซ้อมดนตรีอย่างสม่ำเสมอ เมื่อใดที่เขาได้เดินทางกลับไปเยี่ยมมาตุภูมิ ณ จังหวัดนครศรีธรรมราช ก็จะใช้เวลาว่างร่วมแสดงดนตรีหรือเข้าห้องบันทึกเสียงกับเพื่อนพ้องเพื่อทำงานเพลงสร้างสรรค์สังคมอย่างต่อเนื่อง

5.1.2.2.5 **รังสฤษฏ์ ภู่รังไหม**

รังสฤษฏ์ ภู่รังไหม มีภูมิลำเนาอยู่ที่จังหวัดนครศรีธรรมราช เรียนศิลปะได้ระยะหนึ่งจึงหันมาสนใจและเอาดีทางดนตรี โดยศึกษาจากสถาบันดนตรีในจังหวัดและเพื่อนนักดนตรีรุ่นพี่ พร้อมทั้งทำงานเล่นดนตรีประจำตามสวนอาหาร เมื่อเริ่มล้าจากการเล่นดนตรีประจำตามสวนอาหาร จึงศึกษาและทำงานเป็นโปรแกรมเมอร์ในห้องบันทึกเสียงของเพื่อนนักดนตรี

รังสฤษฏ์ ภู่รังไหม มีความสามารถในการสร้างสรรค์โปรแกรมกลองโดยการผสมผสานจังหวะพื้นบ้าน เช่น ตะลุง รำวง รองเง็ง ให้มีสำเนียงและลีลาทันสมัยชวนฟัง โดยทั่วไปเขามีประจำเป็นโปรแกรมเมอร์ในห้องบันทึกเสียง และใช้เวลาเดินทางเล่นดนตรีกับวงลิกอร์ซอง เป็นสมาชิกสมทบของกลุ่มนักดนตรีเอ็กโซติกในหน้าที่โปรแกรมเมอร์และซาวน์มิกซ์

รังสฤษฏ์ ภู่รังไหม ได้ให้ทัศนคติเกี่ยวกับการเป็นนักดนตรีอาชีพ โดยกล่าวว่า “การเป็นนักดนตรีที่ดีต้องศึกษา เมื่อได้ศึกษาต้องนำเสนอผลงาน เมื่อนำเสนอเสร็จก็ต้องถ่ายทอดให้คนรุ่น

ต่อไปได้ศึกษาต่อ” เกี่ยวกับความใฝ่ฝันด้านดนตรีที่มีต่อจังหวัดบ้านเกิดนั้น เขากล่าวว่า “อยากให้คนทั้งจังหวัดเล่นดนตรีเป็น”

5.1.2.2.6 **ศุภกร วงศ์เมฆ**

ศุภกร วงศ์เมฆ มีบรรพบุรุษเป็นชาวอำเภอปากพนังที่อพยพเข้าไปอยู่ริมชานเมืองของจังหวัดนครศรีธรรมราช

ศุภกร วงศ์เมฆ รักดนตรีเป็นชีวิตจิตใจ เขาเป็นผู้นำในการก่อตั้งวงดนตรีร่วมกับเพื่อนๆ มาหลายคณะ และเดินทางแสดงดนตรีในนาม “ตุด นาคอน” โดยมีเพื่อนพ้องวงลิกอร์ซองคอยเล่นสนับสนุน

ทัศนคติและมุมมองทางสังคมซึ่งปรากฏในเพลง “แต่ก่อน” ที่เขาแต่งในวัย 17 – 18 ปี กลายเป็นเพลงสัญลักษณ์ในแนวเพื่อชีวิตที่ชาวจังหวัดนครศรีธรรมราชต่างร่วมภาคภูมิใจ อดีตและรากเหง้าทางวัฒนธรรมที่แฝงในเพลง มีอิทธิพลทำให้คนไกลถิ่นโดยเฉพาะคนนครศรีธรรมราชคิดถึงบ้านและอยากกลับไปเยือนถิ่นฐาน โดยเฉพาะช่วงเทศกาลสำคัญต่างๆ ในท่อนเพลงที่ว่า “เดือนสิบเอาพองเอาลา พามาให้แกมั้ง” ได้สะท้อนภาพลูกหลานทางวัฒนธรรมของคนจังหวัดนครศรีธรรมราชที่ผูกพันกับประเพณีวันสารฺทเดือนสิบอย่างชัดเจน

5.1.2.2.7 **โสวภา ขาวสง**

โสวภา ขาวสง มีภูมิลำเนาเดิมเป็นชาวจังหวัดพัทลุง เรียนดนตรีด้วยตนเอง ทำงานเล่นดนตรีแนวโฟล์คซองใน อ.หาดใหญ่ จ.สงขลา อยู่ระยะหนึ่ง จากนั้นจึงเดินทางเข้าทำงานตามผับต่าง ๆ ในกรุงเทพมหานคร

โสวภา ขาวสง มีผลงานร่วมกับวงไทลากูน อัลบั้ม เห่...เล โดยเขียนเพลงและบันทึกเสียงร้องนำหนึ่งเพลง มีความสนใจและศึกษาดนตรีพื้นบ้านโดยเฉพาะเพลงรองเง็งอย่างจริงจัง พร้อมทั้งเป็นนักเดินทางแสดงดนตรีพื้นบ้านผสมผสานร่วมกับวงไทลากูนไปทั่วประเทศ

โสวภา ขาวสง แสดงทัศนคติและความใฝ่ฝันทางดนตรี ไว้ว่า “อยากเป็นผู้หญิงคนหนึ่งที่สามารถเล่นดนตรีได้ และอยากจะเล่นดนตรีให้ได้ดีๆ ด้วย ถ้าสามารถทำได้อยากจะเขียนเพลงให้ออกมาดีๆ และคนฟังยอมรับ และถ้ามีโอกาสในชีวิต ถ้าสามารถขอได้ คือ อยากเรียนดนตรี อยากเรียนกีตาร์คลาสสิก อยากเล่นกีตาร์ให้เก่งๆ มีความรู้ความสามารถมากกว่านี้ เพราะที่ผ่านมาในชีวิตนั้น ไม่มีโอกาสเรียนหนังสือและเรียนดนตรี เพราะไม่มีทุนในการศึกษา ถ้ามีโอกาส อยากเรียนหนังสือและเรียนดนตรี อยากเป็นครูในระดับที่สามารถสอนเด็กๆ ได้ โดยให้ความรู้เต็มที่และสอนโดยไม่คิดค่าใช้จ่ายใดๆ เพราะคิดว่าคงมีเด็กๆ หลายๆ คนที่ไม่มีโอกาสเรียนเหมือนตัวเรา”

5.1.2.3 **สมาชิกสนับสนุนนักดนตรี**

ในกลุ่มนักดนตรีเอ็กโซติก มีสมาชิกสนับสนุนอยู่หลายคนด้วยกัน ซึ่งทำหน้าที่แตกต่างกันไป สมาชิกสนับสนุนนักดนตรีที่มีเป็นหลักในยุคต้นของการรวมกลุ่มนั้น จะที่คอยช่วยเหลือดูแลด้านธุรกรรม และความเป็นอยู่ด้านปากท้องของสมาชิกหลักและสมาชิกสมทบ

สมาชิกสนับสนุนที่เป็นแกนหลัก มี 2 คน ดังนี้

5.1.2.3.1 **เฉลิมพล ปทะวานิช**

เฉลิมพล ปทะวานิช มีภูมิลำเนาเป็นคนจังหวัดนครศรีธรรมราช เดินทางเข้าศึกษาด้านเศรษฐศาสตร์ในกรุงเทพมหานคร

เฉลิมพล ปทะวานิช ทำงานเป็นผู้จัดการฝ่ายโฆษณาและการตลาดสถาบันอิเล็กทรอนิกส์กรุงเทพรังสิต เป็นฝ่ายประสานงานต้นฉบับ สนพ.นาคร และนิตยสารอิเล็กทรอนิคส์แฮนด์บุ๊ค และเป็นบรรณาธิการสำนักพิมพ์ด็อกโฟร์ มีใจรักด้านดนตรีและเฝ้าติดตามดูแลการทำงานของวงดนตรีหลายวง

เฉลิมพล ปทะวานิช เป็นกำลังสำคัญที่คอยเฝ้าประสานสมาชิกนักดนตรีจนเกิดการรวมกลุ่มเอ็กโซติกขึ้นมา และเป็นผู้จัดการให้ผองเพื่อนนักดนตรีได้ทำงาน โดยการประสานงานกับองค์กรหรือหน่วยงานต่างๆ ทั้งภาครัฐและเอกชน เพื่อขอเงินทุนสนับสนุนการสร้างสรรค์งานเพลงของกลุ่มนักดนตรีเอ็กโซติกในโอกาสต่อไป โดยเขามีความเชื่อว่า ศิลปินจะมาเป็นนักธุรกิจไม่ได้ ฉะนั้นต้องมีคนทางธุรกิจที่เข้าถึงความเป็นศิลปิน และไม่แทรกแซงทิศทางเขา

5.1.2.3.2 **อนุชา สิทธิโรจน์**

อนุชา สิทธิโรจน์ มีภูมิลำเนาเดิมเป็นคนจังหวัดตรัง ผ่านการทำงานด้านธุรกิจโดยการเป็นผู้จัดการในหลายบริษัท

อนุชา สิทธิโรจน์ มีใจรักดนตรีและเสียงเพลงแนวสร้างสรรค์สังคม เขาคอยให้การสนับสนุนสมาชิกนักดนตรีในกลุ่มเอ็กโซติกโดยทำหน้าที่เป็นWebMaster : www.exoticmusician.com

อนุชา สิทธิโรจน์ มีทัศนคติและความใฝ่ฝันในการให้การสนับสนุนกลุ่มนักดนตรีเอ็กโซติก ด้วยการจัดทำเว็บไซต์นำเสนอผลงานของกลุ่มฯ แล้วใช้วิธีการทางการตลาดโดยการดาวน์โหลดเพลงของสมาชิกนักดนตรี และโฆษณาขายงานผ่านทางอินเตอร์เน็ต ไม่ว่าจะเป็นเพลง หนังสือภาพวาด เสื้อผ้าและของที่ระลึก ซึ่งธุรกิจในโลกอนาคตที่ผ่านวิธีการขายตรงจะช่วยตัดทอนพ่อค้าคนกลางที่คอยเอาเปรียบได้

5.2 ตอนที่ 2 องค์ประกอบของดนตรีในงานเพลง

ผู้ศึกษาได้ทำการศึกษาวิเคราะห์องค์ประกอบของดนตรีในงานเพลง ที่นักดนตรีกลุ่มเอ็กโซติกนิยมนำไปบรรเลง ตามหัวข้อต่อไปนี้

5.2.1 ศึกษาประวัติเพลง (History) วิเคราะห์ถึงที่มาของบทเพลง

5.2.2 เครื่องดนตรี (Instruments) วิเคราะห์เครื่องดนตรีที่นำมาบรรเลง

5.2.3 คีตลักษณ์ (Form) วิเคราะห์รูปแบบของท่อนเพลง

5.2.4 บันไดเสียง (Scale) วิเคราะห์บันไดเสียงที่ใช้บรรเลง

5.2.5 ทำนอง (Melody) วิเคราะห์โครงสร้างทำนองและการเคลื่อนที่ของทำนอง

5.2.6 ลีลาจังหวะ (Rhythmic Pattern) วิเคราะห์ลีลาจังหวะที่ใช้ในการบรรเลงของบทเพลง

5.2.7 คอร์ด (Chords) วิเคราะห์การใช้คอร์ดกับแนวทำนอง

5.2.8 การประสานเสียง (Harmony) วิเคราะห์การประสานเสียงของเครื่องดนตรีที่ใช้บรรเลงในบทเพลง

เพลงที่นำมาวิเคราะห์ ผู้ศึกษาได้คัดเลือกจากเพลงที่บันทึกเสียง อันเป็นเพลงที่นิยมเล่นในกลุ่ม จำนวน 7 เพลง ดังนี้

1. โหมโรง
2. จะกิปัสจะกิปง
3. อินังนาซิป
4. ซำเปงกามารูซามัน
5. ระบำกุ้ง – แกแนะอุแด
6. ป๊ะอาปุงตาเป๊ะ
7. ปูลำกำเปา

ผลจากการศึกษาองค์ประกอบของดนตรีในงานเพลง สามารถสรุปได้ดังนี้

5.2.1 ประวัติเพลง (History)

สามารถวิเคราะห์ถึงประวัติเพลงหรือที่มาของบทเพลง ที่บรรเลงโดยนักดนตรีกลุ่มเอ็กโซติกได้ดังนี้

5.2.1.1 เพลงโหมโรง เป็นเพลงสืบทอดเก่าแก่ ซึ่งนิยมบรรเลงเป็นเพลงนำก่อนการแสดงหนังตะลุง เพื่อทดสอบระบบเสียงและเตรียมความพร้อมของนักดนตรี ทั้งใช้เรียกผู้ชมให้ทยอยเข้าสู่บริเวณงาน ไม่สามารถระบุอายุเพลง สันนิษฐานว่าได้รับอิทธิพลมาจากประเทศอินเดีย นัก

ดนตรีในกลุ่มเอ็กโซติก โดยเฉพาะ นิยุติ สงสมพันธุ์ ได้รับสืบทอดมาจาก จ.พัทลุง และได้นำมาเผยแพร่ให้สมาชิกในกลุ่มนำไปบรรเลงอีกทอดหนึ่ง

5.2.1.2 เพลงจะกิปัสจะกิปง เป็นเพลงรองเง็งเก่าแก่ที่นักดนตรีในกลุ่มเอ็กโซติก ได้รับอิทธิพลมาจากคณะรองเง็งจังหวัดปัตตานี และสมาชิกในกลุ่มส่วนหนึ่งได้นำมาประยุกต์เล่นในลีลาจังหวะดำเนิน เพื่อใช้ประกอบการเชิดหนังตะลุงประยุกต์ของ วสันต์ สิทธิเขตน์ ในงานนิทรรศการศิลปะที่ประเทศออสเตรเลีย

5.2.1.3 เพลงอินังนาซิป เป็นเพลงรองเง็งสืบทอดเก่าแก่ เกี่ยวกับการสวดขอพรพระเจ้า นักดนตรีในกลุ่มเอ็กโซติกโดยเฉพาะ ทวนชัย พิริยะอุดมพร ได้รับสืบทอดจาก ขาเดร์ แวเด็ง ที่ จ.ปัตตานี และได้นำมาเผยแพร่ให้สมาชิกในกลุ่มนำไปบรรเลงอีกทอดหนึ่ง

5.2.1.4 เพลงซำเปงกามารูซามัน เป็นเพลงรองเง็งสืบทอดเก่าแก่ นักดนตรีในกลุ่มเอ็กโซติก โดยเฉพาะ นิยุติ สงสมพันธุ์ ได้นำมาเผยแพร่ให้สมาชิกในกลุ่มนำได้บรรเลงอีกทอดหนึ่ง

5.2.1.5 เพลงระบำกุ้ง – แกแนะอุแด เป็นเพลงรองเง็งที่ใช้ประกอบการเต้นระบำกุ้ง หรือระบำกุ้งดีด ไม่ทราบนามผู้ประพันธ์ คำว่า แกแนะอุแด เป็นภาษายาวี แกแนะ หมายถึง การเต้นอย่างสนุกสนาน อุแด หมายถึง กุ้ง นักดนตรีบางส่วนในกลุ่มเอ็กโซติกได้ร่วมกันเผยแพร่และบันทึกเสียงที่ร้านบ้านนายหัว อ.หาดใหญ่ จ.สงขลา เมื่อต้นเดือนเมษายน พ.ศ.2547

5.2.1.6 เพลงป๊ะอาปุงตาเป๊ะ เพลงรองเง็งสืบทอดเก่าแก่ มีอายุประมาณ 300 – 400 ปี คำว่าป๊ะอาปุงตาเป๊ะ เป็นภาษาอินโดนีเซีย หมายถึง คนแก่ นักดนตรีในกลุ่มเอ็กโซติกโดยเฉพาะ ทวนชัย พิริยะอุดมพร ได้รับสืบทอดจาก ขาเดร์ แวเด็ง ที่ จ.ปัตตานี และได้นำมาเผยแพร่ให้สมาชิกในกลุ่มนำไปบรรเลงอีกทอดหนึ่ง

5.2.1.7 เพลงปูลำกำเปา เป็นเพลงรองเง็งสืบทอดเก่าแก่อายุ 400 – 500 ปี ปูลำกำเปา หมายถึง เรือสำเภา ดังนั้นจึงพออนุมานได้ว่าเพลงนี้มีความหมายเกี่ยวกับการเดินทางค้าขายทางทะเลโดยใช้เรือสำเภา นักดนตรีในกลุ่มเอ็กโซติก โดยเฉพาะ ทวนชัย พิริยะอุดมพร ได้รับสืบทอดจาก ขาเดร์ แวเด็ง ที่ จ.ปัตตานี และได้นำมาเผยแพร่ให้สมาชิกในกลุ่มนำไปบรรเลงอีกทอดหนึ่ง

5.2.2 **เครื่องดนตรี** (Instruments)

สามารถวิเคราะห์เครื่องดนตรีที่นำมาบรรเลงในเพลงของกลุ่มนักดนตรีเอ็กโซติก ได้ดังนี้

5.2.2.1 เครื่องดนตรีที่ใช้ในเพลงโหมโรง มีการผสมผสานเครื่องดนตรีระหว่างเครื่องดนตรีสากลและเครื่องดนตรีพื้นบ้าน โดยเครื่องดนตรีสากลประกอบด้วย อัลโตแซ็กโซโฟน, แอคคอร์เดียน และกีตาร์เบส ในขณะที่เครื่องดนตรีพื้นบ้านประกอบด้วย ฉิ่ง, กรับ และทับ

5.2.2.2 เครื่องดนตรีที่ใช้ในเพลงจะกิปัสจะกิปง มีการผสมผสานระหว่างเครื่องดนตรีสากลและเครื่องดนตรีพื้นบ้าน โดยเครื่องดนตรีสากลประกอบด้วย แมนโดลิน, แอคคอร์เดียน และเบสไฟฟ้า ในขณะที่เครื่องดนตรีพื้นบ้านประกอบด้วย ฉิ่ง, กรับ และทับ

5.2.2.3 เครื่องดนตรีที่ใช้ในเพลงอินังนาซิป มีการผสมผสานระหว่างเครื่องดนตรสากกลและเครื่องดนตรีพื้นบ้าน โดยเครื่องดนตรีสากลประกอบด้วย ไวโอลิน, แมนโดลิน, แอคคอร์เดียน และดับเบิ้ลเบส ในขณะที่เครื่องดนตรีพื้นบ้านประกอบด้วย ฆ้อง, รำมะนาเล็ก และรำมะนาใหญ่

5.2.2.4 เครื่องดนตรีที่ใช้ในเพลงซำเปงกามารูซามัน ประกอบด้วยเครื่องดนตรีตะวันตก คือ แอคคอร์เดียน กีตาร์โปร่ง เบสไฟฟ้า แทมบูริน บองโก และคองกา

5.2.2.5 เครื่องดนตรีที่ใช้ในเพลงระบำกุ้ง – แกแนะอุแด มีการผสมผสานระหว่างเครื่องดนตรีสากลและเครื่องดนตรีพื้นบ้าน โดยเครื่องดนตรีสากลประกอบด้วย ไวโอลิน, แมนโดลิน, แอคคอร์เดียน, ดับเบิ้ลเบส และแทมบูริน ในขณะที่เครื่องดนตรีพื้นบ้าน ประกอบด้วย ฆ้อง และรำมะนา

5.2.2.6 เครื่องดนตรีที่ใช้ในเพลงป๊ะอาปุงตาเป๊ะ ใช้เครื่องดนตรีสากลเป็นหลัก คือ กีตาร์โปร่ง, กีตาร์เบส., คองกา และกลองชุด

5.2.2.7 เครื่องดนตรีที่ใช้ในปูลำกำเปา ใช้เครื่องดนตรีสากลเป็นหลัก ประกอบด้วย ไวโอลิน กีตาร์โปร่งจำนวน 2 ตัว กีตาร์เบสไฟฟ้า บองโก และกลองชุด

5.2.3 คีตลักษณ์ (Form)

สามารถวิเคราะห์คีตลักษณ์หรือรูปแบบของท่อนเพลง ที่บรรเลงโดยนักดนตรีในกลุ่มเอ็กโซติก ได้ดังนี้

5.2.3.1 คีตลักษณ์ของเพลงโหมโรง แบ่งเป็นท่อนนำ (Introduction) ท่อน A, B, C, D, B2, C2, D2, B3 และท่อนจบ (Coda)

5.2.3.2 คีตลักษณ์เพลงจะกิปัสจะกิปง แบ่งเป็นท่อนนำ (Introduction) ท่อน A, B, C, A2, B2, C2, A3, B3, C3, A4, B4, C4 และท่อน D ซึ่งเป็นท่อนจบ (Coda)

5.2.3.3 คีตลักษณ์เพลงอินังนาซิป แบ่งเป็นท่อนนำ ท่อน A,ท่อน B(A2),ท่อน C และท่อน D(Coda) ในท่อน B หรือ A2 มีทำนองคล้ายคลึงกับท่อน A

5.2.3.4 คีตลักษณ์เพลงซำเปงกามารูซามัน ประกอบด้วย ท่อน A, B1, C, B2 , D, E1, F1, E2 และท่อน F2

5.2.3.5 คีตลักษณ์เพลงระบำกุ้ง – แกแนะอุแด แบ่งเป็นท่อนนำ, ท่อน A, ท่อน B, ท่อน C, ท่อน D, ท่อน A2, ท่อน B2, ท่อน C2, ท่อน D2 และจบด้วย ท่อน A3

5.2.3.6 คีตลักษณ์เพลงป๊ะอาปุงตาเป๊ะ แบ่งเป็นท่อน A1, B1, A2, C1, A3, C2, A4 และท่อน B3

5.2.3.7 คีตลักษณ์เพลงปูลำกำเปา แบ่งเป็นท่อนนำ ท่อน A, ท่อน B, ท่อน C และท่อน D

5.2.4 บันไดเสียง (Scale)

สามารถวิเคราะห์บันไดเสียงต่างๆ ในบทเพลงที่บรรเลงโดยนักดนตรีกลุ่มเอ็กโซติก ได้ดังนี้

5.2.4.1 เพลงโหมโรง บรรเลงในบันไดเสียง G เมเจอร์ (G Major Scale)

5.2.4.2 เพลงจะกิปัสจะกิปง บรรเลงในบันไดเสียง G ฮาโมนิกไมเนอร์ (G Harmonic Minor Scale) และบันไดเสียง G เมเจอร์

5.2.4.3 เพลงอินังนาซิป บรรเลงในบันไดเสียง D ไอโอเนียน – ฮาร์โมนิกไมเนอร์ (D Ionian – Harmonic Minor Scale)

5.2.4.4 เพลงชำเปงกามารูซามัน เป็นเพลงที่มีการผสมผสานบันไดเสียงระหว่าง G ไอโอเนียน – ดอเรียนโหมด (G Ionian – Dorian Mode) และ G ดอเรียน – ฟรีเจียนโหมด (G Dorian – Phrygian Mode)

5.2.4.5 เพลงระบำกุ้ง – แกแนะอุแด ท่อน A บรรเลงในบันไดเสียง G เมเจอร์ ส่วนท่อน B, C และ D บรรเลงในบันไดเสียง G ดอเรียนขาลง (G Dorian Scale < Descending >)

5.2.4.6 เพลงป๊ะอาปุงตาเป๊ะ เป็นเพลงที่มีการผสมผสานระหว่างบันไดเสียง G ฮาร์โมนิกไมเนอร์ และ G อีโอเลียนโหมด (G Aeolian Mode)

5.2.4.7 เพลงปูลำกำเปา เป็นเพลงที่ให้สุ้มเสียงตะวันออก เล่นอยู่ในบันไดเสียง A ฟรีเจียน - ยิปซีไมเนอร์ (A Phrygian -Gypsy Minor Scale)

5.2.5 ทำนอง (Melody)

สามารถวิเคราะห์โครงสร้างทำนองและการเคลื่อนที่ของทำนองในเพลงต่างๆ ได้ดังนี้

5.2.5.1 เพลงโหมโรง ท่อนนำมี 3 ประโยคเพลง ท่อน A, B มีโครงสร้างทำนองแบบถาม – ตอบ, ถาม -ตอบ เหมือนบทกลอนที่มีวรรค สดับ – รับ, รอง – ส่ง ท่อน C คล้ายท่อน A แต่มีการพัฒนาทำนองให้แตกต่างออกไป ส่วนท่อน D เป็นจุดพักเพลงที่มีทำนองเคลื่อนย้ำเสียงขาด และท่อนจบ จบด้วยเสียง G ซึ่งเป็นโน้ตโทนิกของบันไดเสียง

5.2.5.2 เพลงจะกิปัสจะกิปง ลักษณะเด่นของทำนองในท่อน A, B, C, A2, B2, C2, A3, B3, C3, A4, B4 และ C4 การทำนองเคลื่อนที่แบบเป็นขั้นๆ และการเคลื่อนที่แบบก้าวกระโดด ในท่อน D ซึ่งเป็นช่วงสุดท้ายของเพลง ทำนองเร็วกระชั้นขึ้น มีการเปลี่ยนบันไดเสียง และการเล่นซ้ำๆ ทำนองเดิม ก่อนจบเพลงทำนองบรรเลงในอัตราโน้ตตัวขาวทุกห้องเพลง

5.2.5.3 เพลงอินังนาซิป ลักษณะเด่นของทำนองในท่อน A และ B (A2) แบ่งออกเป็นชุดทำนองได้ 4 ประโยคเพลง โดยประโยคเพลงที่ 1 – 3 บรรเลง 8 ห้องเพลง และ ประโยคเพลงที่ 4 บรรเลง 6 ห้องเพลง

5.2.5.4 เพลงซำเปงกามารูซามัน มีการเคลื่อนที่ของทำนองแบบเป็นขั้นๆ และแบบก้าวกระโดด และแต่ละท่อนเพลงจะมีการพัฒนาทำนองให้แตกต่างกัน (Melody Development)

5.2.5.5 เพลงระบำกุ้ง – แกแนะอุแด มีโครงสร้างของทำนอง แบบเป็นวลีเพลง วรรคเพลง รวมกันเป็นประโยคเพลง และมีการเคลื่อนที่ของทำนองแบบก้าวกระโดดและแบบเป็นขั้นๆ ผสมผสานกัน

5.2.5.6 เพลงป๊ะอาปุงตาเป๊ะ มีโครงสร้างของประโยคเพลง และวรรคเพลง มีการเคลื่อนที่ของทำนองแบบเป็นขั้นๆ และแบบก้าวกระโดด

5.2.5.7 เพลงปูลำกำเปา มีการเคลื่อนที่ของทำนองแบบเป็นขั้นๆ และแบบก้าวกระโดด

5.2.6 ลีลาจังหวะ (Rhythmic Pattern)

สามารถวิเคราะห์ลีลาจังหวะที่ใช้ในการบรรเลงของบทเพลงต่างๆ ได้ดังนี้

5.2.6.1 เพลงโหมโรง บรรเลงในอัตราจังหวะช้าปานกลาง (Andante = 93) ขึ้นท่อนนำโดยการรัวเครื่องเคาะ แล้วบรรเลงจังหวะหลักในจังหวะ “เชิด” ซึ่งเป็นลักษณะจังหวะหนึ่งที่ใช้ในการแสดงหนังตะลุง มีลีลาการพัฒนาจังหวะเป็นจังหวะรอง จังหวะย้ำ จังหวะส่ง ในหลายรูปแบบ

5.2.6.2 เพลงจะกิปัสจะกิปง เป็นเพลงรองเง็งเก่าแก่ที่ทางกลุ่มนักดนตรีเอ็กโซติกนำมาประยุกต์เล่นในจังหวะ “ดำเนิน” ซึ่งเป็นลีลาจังหวะชนิดหนึ่งในการแสดงหนังตะลุง โดยใช้ ฉิ่ง, กรับ และทับ กำกับจังหวะ โดยฉิ่งเล่นเน้นจังหวะ “ฉิ่ง” ที่จังหวะตกที่ 2 ส่วนกรับเล่นในจังหวะตกที่ 1 และ 3 เครื่องดนตรีที่โดดเด่นคือ ทับ ที่ให้ความสำคัญกับการเน้นเสียงขาดในจังหวะตกที่ 1 สำหรับท่อน A, B และ C บรรเลงในอัตราจังหวะเร็ว (Allegro = 165) เมื่อบรรเลงถึงท่อน D ก็เปลี่ยนความเร็วเป็นอัตราจังหวะเร็วที่สุด (Prestissimo = 208)

5.2.6.3 เพลงอินังนาซิป เป็นเพลงที่บรรเลงในอัตราจังหวะเร็ว (Allegro = 126)มีกลุ่มเครื่องเคาะที่โดดเด่น คือ ฆ้อง และ รำมะนา ใช้ลีลาเพลงรองเง็งในจังหวะ “อินัง” ส่วนลีลาจังหวะของคอร์ด คือ แอคคอร์เดียน มีการเน้นในจังหวะฝืน (Syncopation)

5.2.6.4 เพลงซำเปงกามารูซามัน มีกลุ่มเครื่องเคาะที่จังหวะโดดเด่น คือ แทมบูริน บองโก และคองกา ใช้ลีลาเพลงรองเง็งในจังหวะ “ซำเปง” โดยเริ่มบรรเลงในอัตราจังหวะช้าพอประมาณ (Adagio = 70) ถึงท่อนกลางเพลงบรรเลงในอัตราจังหวะปานกลาง (Moderato = 116) และเมื่อถึงท้ายเพลงจึงบรรเลงในอัตราจังหวะเร็ว (Allegro = 126)

5.2.6.5 เพลงระบำกุ้ง – แกแนะอุแด เป็นเพลงในจังหวะ “อินัง” ซึ่งเป็นลีลาจังหวะพื้นบ้านชนิดหนึ่งของเพลงรองเง็ง บรรเลงในอัตราจังหวะเร็ว (Allegro = 162) กลุ่มเครื่องดนตรีที่ใช้กำกับจังหวะ ประกอบด้วย ฆ้อง, แทมบูริน และรำมะนา

5.2.6.6 เพลงป๊ะอาปุงตาเป๊ะ เล่นในจังหวะ “สโลว์รำวง” โดยมีเครื่องดนตรีกำกับจังหวะที่โดดเด่น คือ คองกา และกลองชุด เป็นเพลงที่บรรเลงในอัตราจังหวะเร็ว (Allegro = 125 - 140) โดยมีเครื่องหมายประจำจังหวะ 2/4 ขั้นในบางห้องเพลง

5.2.6.7 เพลงปูลำกำเปา บรรเลงในอัตราจังหวะเร็ว (Allegro = 162) ใช้ลีลาจังหวะ “รุมบ้า” เป็นจังหวะหลัก เครื่องดนตรีประกอบจังหวะที่โดดเด่น คือ บองโก และกลองชุด

5.2.7 คอร์ด (Chords)

สามารถวิเคราะห์การใช้คอร์ดกับแนวทำนองในเพลงต่างๆ ได้ดังนี้

5.2.7.1 เพลงโหมโรง กลุ่มคอร์ดที่ใช้ ประกอบด้วย

ท่อน A คอร์ด / G / D / Am / G / G / D / Am / G //

ท่อน B คอร์ด / G / Am / D / Em / G / Am / D / G D // G //

ท่อน C คอร์ด / G / Am / G / G / G / D / Am / G / G / D / Am / G //

ท่อน D คอร์ด / G / D / C / D //

ท่อนจบ (Coda) คอร์ด / G / Am / D / G //

สำหรับโครงสร้างคอร์ดในท่อน B2, B3 เหมือนกับท่อน B ส่วนท่อน C2 เหมือนกับท่อน C และท่อน D2 เหมือนกับท่อน D

5.2.7.2 เพลงจะกิปัสจะกิปง ใช้โครงสร้างคอร์ดพื้นฐานบนบันไดเสียง G ฮาร์โมนิกไมเนอร์ และบันไดเสียง G เมเจอร์ โดยท่อน A, A2, A3 และ A4 ประกอบด้วยคอร์ด Gm และ Cm ท่อน B, B2, B3, และ B4 ประกอบด้วยคอร์ด Gm, D และ Cm ท่อน C, C2, C3, และ C4 ประกอบด้วยคอร์ด Gm, Bb, Cm และ D ห้องพักเพลงเพื่อเปลี่ยนบันไดเสียง ประกอบด้วยคอร์ด Em และ F#m และท่อน D ประกอบด้วยคอร์ด G, Bm, F#m และ Em

5.2.7.3 เพลงอินังนาซิป อาศัยโครงสร้างคอร์ดพื้นฐานบนบันไดเสียงไมเนอร์ มี 3 คอร์ด คือ Dm Gm และ A ซึ่งเป็นเอกลักษณ์ของเพลงพื้นบ้าน ที่ใช้คอร์ดไม่ซับซ้อนมาจัดวางและบรรเลงไปตามรูปประโยคของทำนอง

5.2.7.4 เพลงซำเปงกามารูซามัน มีกลุ่มคอร์ดที่ใช้ในเพลงซำเปงกามารูซามัน มีดังนี้

ท่อน A ประกอบด้วยคอร์ด // G / Am D / G / G / G //

ท่อน B1และ B2 ประกอบด้วยคอร์ด // G / G / G / G / G / G / G / G D / C / G / G / G //

ท่อน C ประกอบด้วยคอร์ด // Am D / G / G / G // G / Am D / G / G // G //

ท่อน D ประกอบด้วยคอร์ด // Am D / G / G / G //

ท่อน E1 และ E2 ประกอบด้วยคอร์ด // G / G / F / C / G / G / F / C //

ท่อน F1 ประกอบด้วยคอร์ด // Bb/F / A / D / G // Bb/F / A / D / G //

ท่อน F2 Coda ประกอบด้วยคอร์ด // A / A / D / G // A / A / D / G // G //

5.2.7.5 เพลงระบำกุ้ง – แกแนะอุแด เครื่องดนตรีที่เล่นคอร์ดเป็นหลัก คือ แอคคอร์เดียน เล่นคอร์ดพื้นฐานในบันไดเสียง G เมเจอร์ คือ คอร์ด G, C, D และคอร์ดในบันไดเสียง G ดอเรียน คือ Bb และ F

5.2.7.6 เพลงป๊ะอาปุงตาเป๊ะ การเคลื่อนที่ของคอร์ดใช้กีตาร์โปร่งเป็นหลัก โดยเล่นคอร์ด Gm, Cm, Bb, D และ Eb

5.2.7.7 เพลงปูลำกำเปา ใช้โครงสร้างคอร์ดพื้นฐานบนบันไดเสียง A ฟรีเจียน – ยิปซีไมเนอร์ เพียง 2 คอร์ด คือ คอร์ด A และ คอร์ด Bb ปรากฏเสียงคอร์ดที่ชัดเจนในไลน์ของกีตาร์โปร่ง

5.2.8 การประสานเสียง (Harmony)

สามารถวิเคราะห์การประสานเสียงของเครื่องดนตรีที่ใช้บรรเลงในบทเพลงต่างๆ ได้ดังนี้

5.2.8.1 เพลงโหมโรง แนวการประสานเสียงประกอบด้วย อัลโตแซ็กโซโฟนเล่นทำนองหลัก กีตาร์เบสเล่นคู่แปดขนานกับทำนองหลักเกือบตลอดเพลง ส่วนแอคคอร์เดียนเล่นคอร์ดสลับกับการเล่นทำนองรับจากแนวทำนองหลัก

5.2.8.2 เพลงจะกิปัสจะกิปง แนวการประสานเสียงประกอบด้วย แมนโดลินเล่นทำนองหลัก แอคคอร์เดียนเล่นคอร์ด ส่วนเบสไฟฟ้าเล่นโน้ตโทนิก โน้ตขั้นคู่ที่ 8 สลับกับขั้นคู่ที่ 5 โน้ตนอกคอร์ด และการเล่นแนวเดียวกับทำนองหลักในช่วงหางเพลง

5.2.8.3 เพลงอินังนาซิป แนวการประสานเสียงประกอบด้วย ไวโอลินเล่นทำนองหลัก แมนโดลินเล่นแนวเดียวกันกับไวโอลิน บางท่อนเพลงเล่นเป็นเครื่องนำในทำนองหลัก และ/หรือทำนองรับ มีแอคคอร์เดียนเล่นคอร์ด และ/หรือทำนองรับ ส่วนดับเบิ้ลเบสเล่นโน้ตโทนิกของคอร์ดเป็นหลัก สับกับโน้ตขั้นคู่ที่ 5 แบบพลิกกลับ

5.2.8.4 เพลงซำเปงกามารูซามัน ประกอบด้วยการประสานเสียงของเครื่องดนตรี คือ แอคคอร์เดียนเล่นทำนองหลักตลอดทั้งเพลง กีตาร์โปร่งเล่นคอร์ด และเบสไฟฟ้าเล่นกระจายตัวโน้ตในคอร์ด

5.2.8.5 เพลงระบำกุ้ง – แกแนะอุแด เป็นแนวการประสานเสียงประกอบด้วย ไวโอลินเล่นทำนองหลัก แมนโดลิน เล่นแนวเดียวกันกับทำนองหลักและเล่นทำนองรับจากไวโอลิน และ

บางครั้งเล่นเป็นเครื่องดนตรีนำ แอคคอร์เดียนเล่นคอร์ด ดับเบิ้ลเบสเล่นโน้ตโทนิก โน้ตขั้นคู่ที่ 3 และโน้ตผ่าน

5.2.8.6 เพลงป๊ะอาปุงตาเป๊ะ แนวการประสานเสียงประกอบด้วย กีตาร์โปร่ง 1 เล่นทำนองหลัก กีตาร์โปร่ง 2 เล่นคอร์ด กีตาร์เบสเล่นคู่แปดขนานกับทำนองหลัก บางท่อนเพลงใช้วิธีการเล่นโน้ตโทนิก, โน้ตคู่ที่ 5, โน้ตผ่าน และเล่นทำนองรับในบางช่วง

5.2.8.7 เพลงปูลำกำเปา แนวการประสานเสียง ประกอบด้วย ไวโอลิน และกีตาร์โปร่ง 1 เล่นทำนองหลักสลับกับกีตาร์เบสไฟฟ้า ซึ่งจะเล่นทำนองหลักในบางท่อนเพลง โดยมีกีตาร์โปร่ง 2 เล่นคอร์ด

6. <u>อภิปรายผล</u>

ผลการวิจัยนี้แสดงให้เห็นว่า การรวมกลุ่มทำงานดนตรีของนักดนตรีเอ็กโซติก เป็นการรวมตัวของกลุ่มคนที่ผ่านประการณ์การทำงานทางดนตรีมาหลายรูปแบบ ทั้งมีความเป็นนักคิด นักเขียน นักศิลปะ นักเดินทาง และนักกิจกรรม ที่มีประสบการณ์ในการทำงานหรือมีผลงานทางดนตรี ศิลปะ และวรรณกรรม มาเป็นเวลา 10 – 30 ปี มีทัศนคติในการสร้างสรรค์สังคมและศิลปวัฒนธรรมโดยใช้ดนตรีเป็นสื่อ สมาชิกส่วนใหญ่เป็นคนภาคใต้ที่มีความผูกพันกับวิถีชนบทและวัฒนธรรมดนตรีพื้นบ้าน เช่น หนังตะลุง โนรา เพลงบอก เพลงลูกทุ่ง เพลงรองเง็ง และเพลงเพื่อชีวิต ก่อตัวร่วมกันเพื่อสร้างสรรค์งานเพลงนอกกระแสธุรกิจในแนวดนตรีพื้นบ้านผสมผสาน โดยมีพื้นฐานความคิดเพื่อการขับเคลื่อนผลงานทาง ดนตรี ศิลปะ และวรรณกรรม ให้เป็นคลื่นกองทัพวัฒนธรรมที่เน้นในสำนึกพื้นบ้านอันเป็นรากเหง้าของผู้คน ซึ่งตรงกับแนวความคิดของ เจตนา นาควัชระ (2546 : 61) ที่ได้กล่าวถึงนักวิชาการรุ่นใหม่ว่าควรร่วมกันสร้าง “ทฤษฎีจากแผ่นดินแม่” โดยร่วมสั่งสมประสบการณ์ของตนเองซึ่งอาจเป็นประสบการณ์ใกล้ตัว แล้วนำมาสังเคราะห์เป็นทฤษฎีที่อธิบายถึงสิ่งที่เกิดขึ้นใกล้ตัวหรือไกลตัวออกไป

การรวมตัวกันเพื่อสร้างสรรค์งานเพลงนอกกระแสธุรกิจ ในแนวดนตรีพื้นบ้านผสมผสานนั้น ทางกลุ่มนักดนตรีเอ็กโซติกถือว่าเป็นการทำงานด้านแนวรบวัฒนธรรม ซึ่งเป็นนามเรียกขานถึงการทำงานของกลุ่มคนที่มีกระแสความคิดร่วมกัน ตระหนักในคุณค่าวัฒนธรรมดั้งเดิมของแผ่นดิน ซึ่งนักดนตรีในกลุ่มได้เสนอวิธีการทางดนตรีอย่างหลากหลาย โดยการสร้างสมประสบการณ์และสะสมความรู้รอบตัว อันมีลักษณะเป็นองค์ความรู้ที่เป็นจริงของคนในภาคใต้ ที่ต้องเดินทางออกจากมาตุภูมิเพื่อไปทำงานยังต่างบ้านต่างเมือง โดยสะท้อนความรู้สึกผ่านทางบทเพลงที่บรรเลง ซึ่งการทำงานของนักดนตรีในกลุ่มเอ็กโซติกได้สอดคล้องกับ วิถีเอเชีย ดังที่ อนุช อาภาภิรมย์ (2545 : 22 – 30) ได้นำเสนอถึงความหลากหลาย อีกทั้งยังสอดคล้องกับแนวความคิดของ ประเวส วะสี (2537 : 13) ใน

เรื่อง วัฒนธรรมที่แตกต่างหลากหลาย จะส่งเสริมศักดิ์ศรีของชุมชนท้องถิ่น ส่งเสริมความเข้มแข็งของชุมชน จะนำสู่การพัฒนาจิตใจและจิตวิญญาณอันลึกซึ้ง และผดุงศีลธรรมอันดีงามของสังคมในที่สุด

พลังในการสร้างสรรค์ดนตรีและบทเพลงของกลุ่มนักดนตรีเอ็กโซติก ซึ่งมีแนวคิดในการทำงานศิลปะการดนตรี อนุรักษ์และสืบทอดวัฒนธรรมดนตรีพื้นบ้าน โดยวิธีการปรับประยุกต์ให้เข้ากับความต้องการของผู้คนในยุคสมัยปัจจุบัน ยังสอดคล้องกับแนวคิดด้านจิตวิญญาณ ตามที่ สุธิวงศ์ พงศ์ไพบูลย์. (2545 : 5–10) ได้นำเสนอโครงสร้างและองค์ประกอบของความมีชีวิตชีวาในงานศิลปะ ซึ่งอยู่ที่โครงสร้างด้านจิตวิญญาณที่แฝงอยู่ภายใน อันทำให้ชิ้นงานมีวิถีและพลังเคลื่อนไหวเป็น “จิตสำนึกร่วม” ระหว่างผู้สร้างกับผู้เสพ และระหว่างกลุ่มผู้เสพด้วยกัน โดยจิตวิญญาณที่ถ่ายทอดในงานเพลงที่ปรากฏนั้น พวกเขาเชื่อว่าสักวันหนึ่ง จะก่อให้เกิดจิตสำนึกร่วมที่มีคุณค่าทั้งเชิงอนุรักษ์ เชิงสร้างสรรค์ และความภาคภูมิใจ อันจะเป็นจิตสำนึกร่วมทางประวัติศาสตร์ชุมชนและจิตสำนึกร่วมที่มีต่อสายรากวัฒนธรรมของชุมชนสืบไป

นักดนตรีในกลุ่มเอ็กโซติกยังมีแนวคิดเชิงปรัชญาศิลปะในการทำงานดนตรี โดยการอนุรักษ์สืบทอดและผสมผสานดนตรีพื้นบ้าน ด้วยวิธีการปรับประยุกต์วิธีการนำเสนอบทเพลงที่มีอายุยาวนานให้เข้ากับความต้องการของผู้คนยุคสมัยปัจจุบัน ซึ่งสอดคล้องกับ วิรุณ ตั้งเจริญ. (2545 : 10) ได้กล่าวถึงความคิดของ ปิคาสโซ เกี่ยวกับศิลปะว่า “สำหรับข้าพเจ้าแล้ว ศิลปะไม่มีอดีตและไม่มีอนาคต ผลงานศิลปะของจิตรกรผู้ยิ่งใหญ่ในอดีต ย่อมไม่ใช่ศิลปะในอดีต มันอาจมีค่ามีความหมายในปัจจุบันมากกว่าที่เคยเป็นมา ศิลปะไม่เคยปฏิวัติตัวเอง แต่ด้วยความคิดของคนเราที่เปลี่ยนไป การแสดงออกก็เปลี่ยนแปลงไปด้วย” สำหรับวิธีคิดในแง่ปรัชญาศิลปะนี้ นักดนตรีในกลุ่มเอ็กโซติกจึงมีความเชื่อว่าศิลปะเป็นศาสนาหนึ่ง เมื่อได้สร้างสรรค์ผลงานขึ้นแล้วย่อมมีความสุขทางจิตใจ แม้ว่าชิ้นงานที่ถ่ายทอดนั้นจะไม่ประสบความสำเร็จทางธุรกิจในยุคสมัยปัจจุบันก็ตาม

สมาชิกกลุ่มนักดนตรีเอ็กโซติกมีจำนวนหลายคน โดยส่วนใหญ่มีภูมิลำเนาอยู่ในจังหวัดทางภาคใต้ อาทิ จ.นครศรีธรรมราช, จ.สุราษฎร์ธานี, จ.พัทลุง, จ.ตรัง และบางคนก็มีภูมิลำเนาเดิมอยู่ในภาคอีสาน เช่น จ.เลย, จ.อุตรดิตถ์ แต่ไปเติบโตและได้รับการศึกษาในจังหวัดทางภาคใต้ สามารถจำแนกสมาชิกได้เป็น 3 ประเภท คือ นักดนตรีหลัก นักดนตรีสมทบ และสมาชิกสนับสนุนนักดนตรี ซึ่งการรวมกลุ่มทำงานดนตรีในลักษณะเช่นนี้ ได้สะท้อน จิตลักษณ์ ของคนใต้ ดังที่ อมรา ศรีสุชาติ. (2544 : บทคัดย่อ) ได้กล่าวไว้ เพราะที่มาของการรวมกลุ่มที่มีความเข้มข้นในการรวมตัวกัน อีกทั้งระบบคิดและจิตสำนึกในความเป็นคนพลัดถิ่นย่อมมีผลต่อการเชื่อมประสานทางดนตรี และการทำงานเพลงผสมผสานนั้นย่อมเอื้ออำนวยให้เกิดความคิดสร้างสรรค์ การค้นคว้าทดลอง อันเป็นรากฐานสำคัญต่อการปรับสร้างทิศทางดนตรีที่มีเอกลักษณ์เป็นของตน แม้ว่าจะรับอิทธิพลทางดนตรีจากภายนอกที่หลากหลายเข้ามาก็สามารถปรับประยุกต์ได้ตามความสามารถที่สั่งสม

ในแง่ขององค์ประกอบดนตรีในงานเพลงผสมผสาน กลุ่มนักดนตรีเอ็กโซติกได้นำบทเพลงเก่าแก่ของทางปักษ์ใต้ โดยเฉพาะเพลงรองเง็งและเพลงหนังตะลุง ซึ่งมีอายุ 400 – 500 ปี หรือไม่สามารถระบุอายุเพลงและผู้ประพันธ์เพลงมาบรรเลงร่วมกัน ซึ่งบทเพลงส่วนใหญ่นั้น นักดนตรีในกลุ่มจะเล่นโดยใช้เครื่องดนตรีสากลที่ตนเองถนัดบรรเลงผสมผสานกับเครื่องดนตรีพื้นบ้าน โดยบทเพลงเหล่านั้นมีคีตลักษณ์ที่หลากหลาย โดยเฉพาะการซ้ำท่อนเพลง ซึ่งการซ้ำแต่ละท่อนเพลงนั้นจะมีการประดิษฐ์ทำนองให้แตกต่างไปจากเดิมบ้าง ส่วนองค์ประกอบด้านบันไดเสียงนั้น บทเพลงส่วนใหญ่ใช้บันไดเสียงแบบซึมเศร้า โดยมีการผสมผสานด้วยเททราคอร์ดหลายเททราคอร์ดในเพลงเดียวกัน อีกทั้งมีการเปลี่ยนบันไดเสียงในบางเพลง

ในด้านองค์ประกอบของทำนองเพลงนั้น บทเพลงที่นักดนตรีกลุ่มเอ็กโซติกนำมาบรรเลงส่วนใหญ่จะเป็นเพลงที่มีท่วงทำนองโบราณ มีการเคลื่อนที่ของทำนองเลื่อนไหลไปตามสำเนียงตะวันตกผสมผสานกับสำเนียงตะวันออก สำหรับองค์ประกอบของจังหวะที่ใช้บรรเลงในแต่ละเพลง จะผสมผสานไปด้วยจังหวะพื้นบ้านของทางภาคใต้โดยเฉพาะจังหวะที่ใช้ในการเล่นหนังตะลุงและรองเง็ง เช่น จังหวะเชิด จังหวะดำเนิน จังหวะอินัง จังหวะซำเปง จังหวะสโลว์รำวง และจังหวะรุมบ้า

ส่วนทางเดินคอร์ดที่ใช้กับแนวทำนองในแต่ละเพลง มักปรากฏคอร์ดพื้นฐานที่ไม่สลับซับซ้อน ซึ่งเหมาะสมกับคุณลักษณะของเพลงพื้นบ้านที่ต้องการความเรียบง่าย และในด้านองค์ประกอบการประสานเสียง มักจะพบการเล่นทำนองหลักโดยสลับเครื่องดนตรี และมีการเล่นทำนองรับจากทำนองหลัก โดยเครื่องดนตรีต่างชนิดกัน

ผลจากการศึกษาที่มาของการรวมกลุ่มและการศึกษาวิเคราะห์องค์ประกอบของดนตรีในงานเพลงที่บรรเลงโดยนักดนตรีในกลุ่มเอ็กโซติกนั้น ได้สะท้อนแนวคิดของดนตรีแบบผสมผสานที่ปรากฏในพื้นที่ภาคใต้ ซึ่งแสดงให้เห็นถึงเอกภาพแห่งความแตกต่างหลากหลายอันเกิดจากการประสมประสานทางชาติพันธุ์นับแต่อดีตจนถึงปัจจุบัน และผลจากการศึกษาประวัติศาสตร์ในยุคล่าอาณานิคมและการก่อเกิดคำว่า “เอ็กโซติก” ในยุคนั้น ได้กระตุ้นจิตใต้สำนึกของสมาชิกนักดนตรีในกลุ่มฯ ให้รวมตัวกันทำงานศิลปะดนตรีเพื่อแผ่นดิน โดยหยิบยืมคำว่า “เอ็กโซติก” จากภาษาเรียกของประเทศเจ้าอาณานิคม มาใช้เรียกขานชื่อกลุ่มฯ เพื่อปลุกกระแสสำนึกและทบทวนความทรงจำในอดีตที่ถูกลืม ทั้งนี้เพื่อการขับเคลื่อนเป็นแนวรบด้านวัฒนธรรม อันจะนำสู่การจรรโลงและสร้างสรรค์สิ่งที่ดีกว่าเพื่อสังคมในอนาคต.

7. <u>ข้อเสนอแนะเพื่อการวิจัยต่อไป</u>

การศึกษาวิเคราะห์เพลงผสมผสานของกลุ่มนักดนตรีเอ็กโซติก ผู้ศึกษาใคร่ขอเสนอแนะสำหรับผู้ที่จะทำการศึกษาในโอกาสต่อไป ดังนี้

1. ควรทำการศึกษาบทเพลงบรรเลงใหม่ๆ ที่สร้างสรรค์โดยสมาชิกนักดนตรีเอ็กโซติก ซึ่งยังไม่ได้ทำการวิจัยในที่นี้
2. ควรทำการศึกษาผลงานด้านการประพันธ์เพลงที่มีคำร้องของสมาชิกแต่ละคนในกลุ่มฯ

บรรณานุกรม

บรรณานุกรม

กาญจนา อินทรสุนานนท์. (2547, มกราคม). *เครื่องเป่าไทยในใต้หวัน.* นิตยสาร RESOUND Vol.6, กรุงเทพ ฯ.

เขมชาติ เทพไชย และคณะ. (2529). *ชาวเล.* สารานุกรมวัฒนธรรมภาคใต้ เล่ม 3. หน้า 963.

จรินทร์ เทพสงเคราะห์. (2540). *การศึกษาบทเพลงดนตรีกาหลอในจังหวัดสงขลา.*ปริญญานิพนธ์.ศศ.ม.กรุงเทพฯ : บัณฑิตวิทยาลัย.มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ. ถ่ายเอกสาร.

จรูญ หยูทอง. (2541, กุมภาพันธ์).*โลกของลุ่มทะเลสาบ.* ปทุมธานี : สนพ.นาคร.

จุฬาลงกรณ์ ปร. (2542). *เงาะป่า.* บรรณกิจ, กรุงเทพฯ.

เจตชรินทร์ จิรสันติธรรม. (2545). *ดนตรีชาวเขาเผ่ามูเซอ : กรณีศึกษาหมู่บ้านห้วยหลวง อำเภอแม่อาย จังหวัดเชียงใหม่.* ปริญญานิพนธ์. ศศ.ม.(มานุษยดุริยางควิทยา) กรุงเทพฯ : บัณฑิตวิทยาลัย.มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ. ถ่ายเอกสาร.

เจตนา นาควัชระ. (2540). *เพราะรักจึงสมัครเข้ามาเล่น.* กรุงเทพฯ : อมรินทร์วิชาการ.

เจตนา นาควัชระ. (2547, มกราคม). *ทฤษฎีแผ่นดินแม่ รหัสลับปรัชญาศิลปะแห่งยุคสมัย.* บทสัมภาษณ์ นิตยสาร RESOUND, กรุงเทพ ฯ : ฉบับที่ 5.

เจษฎา ทองรุ่งโรจน์. (2537). *ศิลปะแห่งชีวิต.* พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพฯ : สนพ.แม่คำผาง.

ฉัตร พิมพ์ชนก. (2547, 30 มกราคม – 5 กุมภาพันธ์). ปิดทัวร์ 'ชาติพบแฟน' ร่วมรำลึกอดีต 'พันธุ์หมาบ้า'. : *รายงานพิเศษหนังสือพิมพ์ สยามรัฐ สัปดาหวิจารณ์.* 50(36)

ณรงค์ชัย ปิฎกรัชต์. (2547, มกราคม). *อัครศิลปิน พระอัจฉริยภาพทางดนตรีและพระราชกรณียกิจด้านดนตรี ของพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวภูมิพลอดุลยเดชมหาราช.* นิตยสาร RESOUND. กรุงเทพฯ.

ณัชชา โสตติยานุรักษ์. (2546). *การแต่งทำนองสอดประสาน.* กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ณัชชา โสตติยานุรักษ์. (2543). *พจนานุกรม ศัพท์ดุริยางคศิลป์.* กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ดุสิต ศิริรักษ์. (2547, พฤษภาคม). *วิเคราะห์ภาพสะท้อนทางสังคมและวัฒนธรรมที่ปรากฏในเพลงเพื่อชีวิตของ แสง ธรรมดา.* วิทยานิพนธ์ ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต (ไทยคดีศึกษา). สงขลา : บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยทักษิณ. ถ่ายเอกสาร.

ถนอม อานามวัฒน์. (2525). *ประวัติศาสตร์เอเชียอาคเนย์ภายใต้การปกครองของตะวันตก.* กรุงเทพฯ : คณะสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ.

นพพร ด่านสกุล. (2541). *บันไดเสียงโมดอล (The Modal Scale)*. สงขลา : คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยทักษิณ.

บัญชา พงษ์พานิช, ปาริชาต เรืองวิเศษ. (2547, ธันวาคม). *นครศรีธรรมราช*. กรุงเทพ ฯ : สารคดี.

บุญชม ศรีสะอาด. (2541). *วิธีการทางสถิติสำหรับการวิจัย*. พิมพ์ครั้งที่ 2. มหาสารคาม : ภาควิชาพื้นฐานของการศึกษา คณะศึกษาศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ. หน้า 182.

ปณาพันธ์.(นามแฝง). (2542, มกราคม).*ดนตรีวิวัฒน์*. พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพฯ : สนพ.นายสุข.

ปัญญา รุ่งเรือง. (2546). *ประวัติการดนตรีไทย*. พิมพ์ครั้งที่ 5. กรุงเทพฯ : ไทยวัฒนาพานิช.

ประยูร ลิ้มสุข. (2542, มีนาคม). *การวิเคราะห์เพลงเพื่อชีวิตวงคาราวาน*. วิทยานิพนธ์ ปริญญาศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต (มานุษยดุริยางควิทยา). กรุงเทพฯ : บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ. ถ่ายเอกสาร.

ประเวส วะสี. (2537). *วัฒนธรรมกับการพัฒนา*. กรุงเทพฯ : คุรุสภา.

ประหยัด *เกษม*. (2546, กุมภาพันธ์). *ทอผ้าพระบฏห่มองค์พระธาตุ จากดอกฝ้ายสู่ผ้าผืนในคืนเดียว*. สารนครศรีธรรมราช. นครศรีธรรมราช : 33 (2).

พูนพิศ อมาตยกุล. (2527). *ดนตรีวิจักษ์ความรู้เรื่องดนตรีไทยเพื่อความชื่นชม*. พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพฯ :บริษัทเกียรติธุรกิจ.

ไพโรจน์ อยู่มณเฑียร. (รวบรวม).*วาทะปรัชญาเมธี เพลโต นักปรัชญาการเมืองผู้ยิ่งยงแห่งตะวันตก*. กรุงเทพ ฯ : สำนักพิมพ์สร้อยทอง.

มนตรี ตราโมท และคณะ. (2539). *โน้ตเพลงไทย*. พิมพ์ครั้งที่ 3. กรุงเทพ ฯ : กรมศิลปากร.

มานพ วิสุทธิแพทย์. (2533). *ดนตรีไทยวิเคราะห์*. กรุงเทพ ฯ : โรงพิมพ์ชวนพิมพ์.

มารุต อัมรานนท์. (2543). *ความเปลี่ยนแปลงและการสลายตัวของศิลปะพื้นบ้าน*. กรุงเทพฯ : สถาบันวิจัยศิลปวัฒนธรรม มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ.

รัฐภูมิ ช่างเจรจา. (2546, มกราคม). *วิเคราะห์เพลงของไพบูลย์ บุตรขัน*. วิทยานิพนธ์ ปริญญาศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต (มานุษยดุริยางควิทยา). กรุงเทพฯ : มหาวิทยาลัยศรีนรินทรวิโรฒ. ถ่ายเอกสาร.

วัลยา วิวัฒน์ศร. (2545, กรกฎาคม).*การแปลวรรณกรรม*. กรุงเทพฯ : คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

วิจิตร อภิชาติเกรียงไกร. (2544, กันยายน). 109 ปี แห่งชีวิตและจิตวิญญาณ ศ.ศิลป์ พีระศรี. *นิตยสาร ART RECORD*. กรุงเทพฯ : 17(4).

วิเชียร ชาบุตรบุณฑริก. (2535).*พุทธศาสตร์ (BUDDHISM)*.กรุงเทพฯ : โอเดียนสโตร์.

วิรุณ ตั้งเจริญ. (2544). *ศิลปะจากอดีตถึงรอยต่อสหัสวรรษใหม่*. กรุงเทพฯ : คณะศิลปกรรมศาสตร์

มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ. สันติศิริการพิมพ์.

สธน โรจนตระกูล. (2545, 21 – 22 พฤศจิกายน). *การศึกษาความต้องการหลักสูตรท้องถิ่น "ดนตรีสากล" ของผู้ประกอบการในจังหวัดพิษณุโลก.* บทคัดย่อ. เอกสารการประชุมวิชาการดนตรีครั้งที่ 4 วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล.

สันติ เล็กสุขุม.(2538, กรกฎาคม). *หริภุญชัย – ล้านนา ศิลปะภาคเหนือ.* กรุงเทพฯ : สนพ.เมืองโบราณ.

สิวาวุธ สุทธิ. (2546). *การศึกษาโนราลงครู.* ปริญญานิพนธ์. ศป.ม. (มานุษยดุริยางควิทยา). กรุงเทพฯ : บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ.

สิเหร่. (นามแฝง). (2544, มีนาคม). *ผีเพลง ดนตรีขบถที่เปลี่ยนแปลงโลก.* พิมพ์ครั้งที่ 4. กรุงเทพฯ : สุขภาพใจ.

สมเกียรติ ตั้งนโม. (2547, กุมภาพันธ์). *เปิดโปง APEC ผ่านมุมมองวัฒนธรรม : การเปิดบ้านเพื่อต้อนรับโคลัมบัสยุคใหม่.* ศิลปวัฒนธรรม. กรุงเทพฯ : หน้า 158 – 159.

สุกรี เจริญสุข. (2547, มกราคม). *ภูมิพลสังคีต ณ ที่นี่มีดนตรีเป็นปรัชญาของแผ่นดิน.* บทสัมภาษณ์ นิตยสาร RESOUND. กรุงเทพฯ : ฉ.5.

สุกรี เจริญสุข. (2538). *ดนตรีชาวสยาม.* กรุงเทพฯ : ผู้จัดพิมพ์ Dr.Sax.

สุจิตต์ วงศ์เทศ. (2542). *ร้องรำทำเพลง.* พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพ ฯ : มติชน.

สุทัศน์ ธรรมสถิตนิเวศ, เอกศักดิ์ หนูตะพงศ์. (2546, กุมภาพันธ์). ดูการบันทึกเพลงของสะพาน. : *นิตยสาร อิเล็กทรอนิกส์แฮนด์บุ๊ค 12 (78).* กรุงเทพฯ : สถาบันอิเล็กทรอนิกส์กรุงเทพรังสิต.

สุธิวงศ์ พงศ์ไพบูลย์. (2545). *ศิลปหัตถกรรมไทย : จากสายรากเก่าสู่กระแสโลกาภิวัฒน์.* กรุงเทพฯ : สถาบันวิจัยศิลปวัฒนธรรม มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ.

สุภา ลือประดิษฐ์ และคณะ. (เรียบเรียง). (2535). *73 จังหวัด (เล่ม 3) ภาคใต้.* กรุงเทพฯ : ไทยวัฒนาพานิช.

สุภา วัชรสุขุม. (2530). *ร็องเง็ง : นาฏศิลป์พื้นบ้านภาคใต้.* กรุงเทพฯ : ศูนย์ศิลปวัฒนธรรมวิทยาลัยครูยะลา สังคมศาสตร์ภาคใต้.

เสาวลักษณ์ เลียงประสิทธิ์. (2535). *วัฒนธรรมที่ปรากฏในบทเพลงรองเง็งของจังหวัดสตูล.* ปริญญานิพนธ์.ศศ.ม.(ไทยคดีศึกษา). สงขลา : บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ. ถ่ายเอกสาร.

หัสชัย เสียงอ่อน. (2538). *ดนตรีกับการแสดงของชาวไทยมุสลิมพื้นเมืองภาคใต้.* กรุงเทพฯ : ภาควิชาดุริยางคศาสตร์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ.

อนรรฆ จรัณยานนท์. (2537). *เค้าน์เต้อร์พ้อยท์ (Counterpoint).* กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์โอ

เดียนสโตร์.

อมรา ศรีสุชาติ. (2544). *สายรากภาคใต้ ภูมิลักษณ์ รูปลักษณ์ จิตลักษณ์.* กรุงเทพฯ : สำนักงานกองทุนสนับสนุนการวิจัย (สกว.).

อนุช อาภาภิรมย์. (2545, มกราคม – มิถุนายน). *การศึกษาและวัฒนธรรมแบบเอเชียท่ามกลางสังคมโลก.* กรุงเทพฯ : สถาบันวิจัยศิลปวัฒนธรรม มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ.

อาคม เดชทองคำ. (2543,กันยายน). หัวเชือกวัวชน หุ้นส่วนชีวิตแห่งฉันทะและวิริยะ *ศิลปวัฒนธรรม. 21 (11).*

อานันท์ กาญจนพันธุ์. (2535). *การวิจัยแบบเครือข่ายและการวิจัยในมิติทางวัฒนธรรม.* บทความปรับปรุงจากหนังสือ คู่มือการวิจัยทางวัฒนธรรม. เชียงใหม่ : คณะอนุกรรมการวิจัยวัฒนธรรมภาคเหนือ. ถ่ายเอกสาร.

อานันท์ นาคคง และ อัษฎาวุธ สาคริก. (2547, เมษายน). *หลวงประดิษฐ์ไพเราะ (ศร ศิลปะบรรเลง) มหาดุริยกวีลุ่มเจ้าพระยาแห่งอุษาคเนย์.* พิมพ์ครั้งที่ 3. กรุงเทพ ฯ : มติชน.

อิสรีอิน. (นามแฝง). (2547, 2 - 8 กุมภาพันธ์). เหตุเกิดที่งาน 'ปิดทัวร์ชาติพบแฟน' : *รายงานพิเศษ. หนังสือพิมพ์ เนชั่น สุดสัปดาห์. 12 (609).*

อุดม ดุจศรีวัชร. (เรียบเรียง). (2535). *หนังสืออ่านชุด อนุรักษ์ศิลปวัฒนธรรมไทย หนังตะลุง.* กรุงเทพฯ : อักษราการพิมพ์.

_____. (2547). *การประชุมทางวิชาการ การวิจัยเกี่ยวกับการปฏิรูปการเรียนรู้.* กรุงเทพฯ : สำนักวิจัยและพัฒนาการศึกษา สำนักงานเลขาธิการสภาการศึกษา กระทรวงศึกษาธิการ. หน้า 392 – 395.

_____. (2540,กันยายน). การลงทุนทางวัฒนธรรม ทางออกยุคเศรษฐกิจล่มสลาย : *นิตยสารศิลปวัฒนธรรม.* กรุงเทพฯ : หน้า 48 – 49.

_____. (2531). *ตรัง.* กรุงเทพ ฯ : องค์การบริหารส่วนจังหวัดตรังและภาคเอกชน.

_____. (2545). *ประชุมวิชาการดนตรี ครั้งที่ 4.* ผลงานวิชาการ. กรุงเทพฯ : มหาวิทยาลัยมหิดล.

_____. (2536). *ประวัตินายขาเดร์ แวเด็ง.* เอกสาร, ศิลปินแห่งชาติสาขาศิลปะการแสดงพื้นบ้าน.

_____. (2542). *วัฒนธรรม พัฒนาการทางประวัติศาสตร์ เอกลักษณ์และภูมิปัญญาจังหวัดพังงา.* กรุงเทพ ฯ : คณะกรรมการฝ่ายประมวลเอกสารและจดหมายเหตุ ฯ. หน้า 114.

_____. (2542). *วัฒนธรรม พัฒนาการทางประวัติศาสตร์ เอกลักษณ์และภูมิปัญญาจังหวัดสตูล.* กรุงเทพฯ : คณะกรรมการฝ่ายประมวลเอกสารและจดหมายเหตุฯ.

_____. (2533). *ศิลปะกับสังคมไทย เอกสารการสอนชุดวิชา หน่วยที่ 11 – 15.*กรุงเทพ ฯ :

สาขาวิชาศิลปศาสตร์ มหาวิทยาลัยสุโขทัยธรรมาธิราช.

_____. (2543). *สิ้นด้ายสิ้นบายศรี ประชาชีประชุมเพลิง*. (รวมบทกวีของ 30 กวี). กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์นกกวี.

บุคลานุกรม

กิตติสหัส ธรรมาภิรักษ์ ให้สัมภาษณ์, สุเมธ สอดจิตต์ ผู้สัมภาษณ์ : บ้านอำเภอใจ อ.ปากพนัง จ.นครศรีธรรมราช, 24 กรกฎาคม พ.ศ.2547.

ไกรศักดิ์ ชุณหะวัณ ผู้ให้สัมภาษณ์, สุเมธ สอดจิตต์ และ สามารถ รัตนรัตน์ ผู้สัมภาษณ์, มูลนิธิ ชาติชาย ชุณหะวัณ ซอยราชครู กรุงเทพมหานคร เดือน กันยายน พ.ศ.2546 (เผยแพร่บทสัมภาษณ์ในนิตยสาร RESOUND ฉ.3 ประจำเดือน ตุลาคม พ.ศ.2546).

เจตนา นาควัชระ ผู้ให้สัมภาษณ์, สุเมธ สอดจิตต์ ผู้สัมภาษณ์, สำนักอธิการบดี จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย กรุงเทพมหานคร เดือน พฤศจิกายน พ.ศ.2546 (เผยแพร่บทสัมภาษณ์ ในนิตยสาร RESOUND ฉ.5 ประจำเดือน ธันวาคม พ.ศ.2546).

ดิเรก นนทชิต, เชวงศักดิ์ เหล็กกล้า, เฉลิมพล ปทะวานิช ผู้ให้สัมภาษณ์ สุเมธ สอดจิตต์ ผู้สัมภาษณ์ สนพ.นาคร รังสิต จ.ปทุมธานี เดือน ธันวาคม พ.ศ. 2545.

เทพศิริ สุขโสภา ผู้ให้สัมภาษณ์, สุเมธ สอดจิตต์ และ สามารถ รัตนรัตน์ ผู้สัมภาษณ์, จังหวัดเชียงใหม่ เดือน สิงหาคม พ.ศ.2547 (เผยแพร่บทสัมภาษณ์ในนิตยสาร RESOUND ฉ.2 ประจำเดือน กันยายน พ.ศ.2546).

ทวนชัย พิริยะอุดมพร ผู้ให้สัมภาษณ์, สุเมธ สอดจิตต์ ผู้สัมภาษณ์ : บ้านอำเภอใจ อ.ปากพนัง จ.นครศรีธรรมราช, 24 กรกฎาคม พ.ศ.2547.

พรภิรมย์ แสนรักษ์ ผู้ให้สัมภาษณ์, สุเมธ สอดจิตต์ – ผู้สัมภาษณ์, สนามหน้าศาลากลางจังหวัด สตูล 9 มิถุนายน พ.ศ.2549

พฤฒิพล ประชุมพล ผู้ให้สัมภาษณ์, สุเมธ สอดจิตต์, ปริญญา ปัณฑุยากร, ผู้สัมภาษณ์, สมาคมนักอนุรักษ์เครื่องเล่นกระบอกเสียงและหีบเสียงไทย ลาดพร้าว กรุงเทพมหานคร เดือน ตุลาคม พ.ศ.2546 (เผยแพร่บทสัมภาษณ์ ในนิตยสาร RESOUND ฉ.4 ประจำเดือน พฤศจิกายน พ.ศ.2546).

พูลผล อรุณรักถาวร ผู้ให้สัมภาษณ์, สุเมธ สอดจิตต์, ปริญญา ปัณฑุยากร, สามารถ รัตนรัตน์ ผู้สัมภาษณ์, หอสมุดดนตรี ถ.สามเสน ท่าวาสุกรี กรุงเทพฯ เดือน พฤศจิกายน พ.ศ.2546 (เผยแพร่ใน นิตยสาร RESOUND ฉ.5 ประจำเดือน ธันวาคม พ.ศ.2546).

ศุภกร วงศ์เมฆ, รังสฤษฎ์ ภู่รังไหม, ประเสริฐ ชุมภูแดง ผู้ให้สัมภาษณ์, สุเมธ สอดจิตต์ ผู้สัมภาษณ์, บ้านเลขที่ 69 หมู่ 3 ต.ปากนคร อ.เมือง จ.นครศรีธรรมราช เดือน มิถุนายน พ.ศ.2547 (เผยแพร่บทสัมภาษณ์ใน หนังสือพิมพ์ สมิหลาไทมส์ ฉ.93 – 94 เดือน มิถุนายน – กรกฎาคม พ.ศ.2547).

สมประสงค์ โกละกะ, นิยุติ สงสมพันธุ์, ผู้ให้สัมภาษณ์ สนพ.นาคร รังสิต จ.ปทุมธานี เดือน

มกราคม พ.ศ.2546.

สามารถ รัตนรัตน์ ผู้ให้สัมภาษณ์, สุเมธ สอดจิตต์ ผู้สัมภาษณ์ ห้อง 226 อคาร์เดีย คอนโดมิเนียม แคลาย จ.นนทบุรี เดือน กุมภาพันธ์ พ.ศ. 2547.

สุกรี เจริญสุข ผู้ให้สัมภาษณ์, สุเมธ สอดจิตต์ ผู้สัมภาษณ์, อาคารภูมิพลสังคีต วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล เดือน พฤศจิกายน พ.ศ.2546 (เผยแพร่บทสัมภาษณ์ ในนิตยสาร RESOUND ฉ.5 ประจำเดือน ธันวาคม พ.ศ.2546).

สุชาติ ทรัพย์สิน ผู้ให้สัมภาษณ์, สามารถ รัตนรัตน์ และ สุเมธ สอดจิตต์ ผู้สัมภาษณ์, บ้านหนังตะลุง ซ.ศรีธรรมโศก 3 ต.ในเมือง อ.เมือง จ.นครศรีธรรมราช 7 พฤษภาคม 2547.

โสวภา ขาวสง ผู้ให้สัมภาษณ์, สุเมธ สอดจิตต์ ผู้สัมภาษณ์ : บ้านพระจันทร์เรืองฤทธิ์ อ.เมือง จ.นครศรีธรรมราช, 23 กรกฎาคม พ.ศ.2547.

อนุชา สิทธิโรจน์ ผู้ให้สัมภาษณ์ สุเมธ สอดจิตต์ ผู้สัมภาษณ์ 69 หมู่ 3 ต.ปากนคร อ.เมือง จ.นครศรีธรรมราช เดือน สิงหาคม พ.ศ.2547.

อาร์ต รัตนชัยวรรณ ผู้ให้สัมภาษณ์, ปริญญา ปัณฑุยากร และ สุเมธ สอดจิตต์ ผู้สัมภาษณ์, สถานที่ Ars Longa Music Studio ซ.งามวงศ์วาน 2 สี่แยกแคลาย นนทบุรี เดือน ตุลาคม พ.ศ.2546 (เผยแพร่บทสัมภาษณ์ ในนิตยสาร RESOUND ฉ.4 ประจำเดือน พฤศจิกายน พ.ศ.2546).

งานเพลงประกอบการศึกษา

1. ตุด นาคอน. เรียงร้อยรอยใต้ ; มีนาคม พ.ศ. 2547
2. วง กลุ่มชน. กลุ่มชน ; พ.ศ. 2540

3. วง ด้ามขวาน. กามพันธุ์ ; พฤศจิกายน พ.ศ. 2546
4. วง ใต้สวรรค์. Music, Art and Culture Live 1 ; มกราคม พ.ศ.2550
5. วง ไท – ลากูน. เห่ – เล ; มีนาคม พ.ศ. 2545
6. วง ราษฎร. เพลงชีวิต ; มกราคม พ.ศ.2550
7. วง สะพาน. ใต้สำนึก ; เมษายน พ.ศ. 2540
8. วง สะพาน. วิถีอิสระ ; กรกฎาคม พ.ศ. 2547
9. วง สะพาน. ใต้ลมรัก ; กุมภาพันธ์ พ.ศ. 2549
10. วง อัสลีมาลา. Miracle of Friendship ; มกราคม พ.ศ.2548
11. วง Deep Forest.. Deep Forest ; ค.ศ. 1993
12. Siam Fiction ; พ.ศ. 2549

ภาคผนวก

ภาคผนวก ก

- ประมวลภาพ สมาชิกกลุ่มนักดนตรีเอ็กโซติก
- ประมวลภาพ การฝึกซ้อมและการแสดงดนตรี ของนักดนตรีในกลุ่มฯ

1. ประมวลภาพ สมาชิกกลุ่มนักดนตรีเอ็กโซติก

1.1 นักดนตรีหลัก

1.1.1 กิตติสหัส ธรรมาภิรักษ์

ภาพประกอบที่ 1

กิตติสหัส ธรรมาภิรักษ์ ขณะบันทึกเสียงไวโอลิน เพลงใจไม่เต็ม ของวง สะพาน
ห้องบันทึกเสียง ซีนโซนิค นนทบุรี : เดือน กันยายน พ.ศ. 2545
เฉลิมพล ปทะวานิช - ถ่ายภาพ

1.1.2 ทวนชัย พิริยะอุดมพร

ภาพประกอบที่ 2

ทวนชัย พิริยะอุดมพร (ยืน) เล่นดนตรีในงาน สงกรานต์บ้านพระจันทร์
ณ บ้านพระจันทร์เรืองฤทธิ์ จ.นครศรีธรรมราช : 14 เมษายน พ.ศ. 2547
พีชพงศ์ พิทักษ์ - ถ่ายภาพ

1.1.3 **นิยุติ สงสมพันธุ์**

ภาพประกอบที 3

นิยุติ สงสมพันธุ์ ระหว่างการซ้อมเพลงกับนักดนตรีในนาม “ใต้สวรรค์”
เพื่อแสดงในงาน เพลง กวี ดนตรี นักเขียน สัญจร ครั้งที่ 1
จัดโดย สนพ.นาคร : 12 ธันวาคม พ.ศ.2547
พีชพงศ์ พิทักษ์ - ถ่ายภาพ

1.1.4 **สามารถ รัตนรัตน์**

ภาพประกอบที่ 4

สามารถ รัตนรัตน์

ร่วมงานสมรสเพื่อนนักข่าวที่ อ.เชียงของ จ.เชียงราย : เดือน ธันวาคม พ.ศ. 2544

Mr.Daniel - ถ่ายภาพ

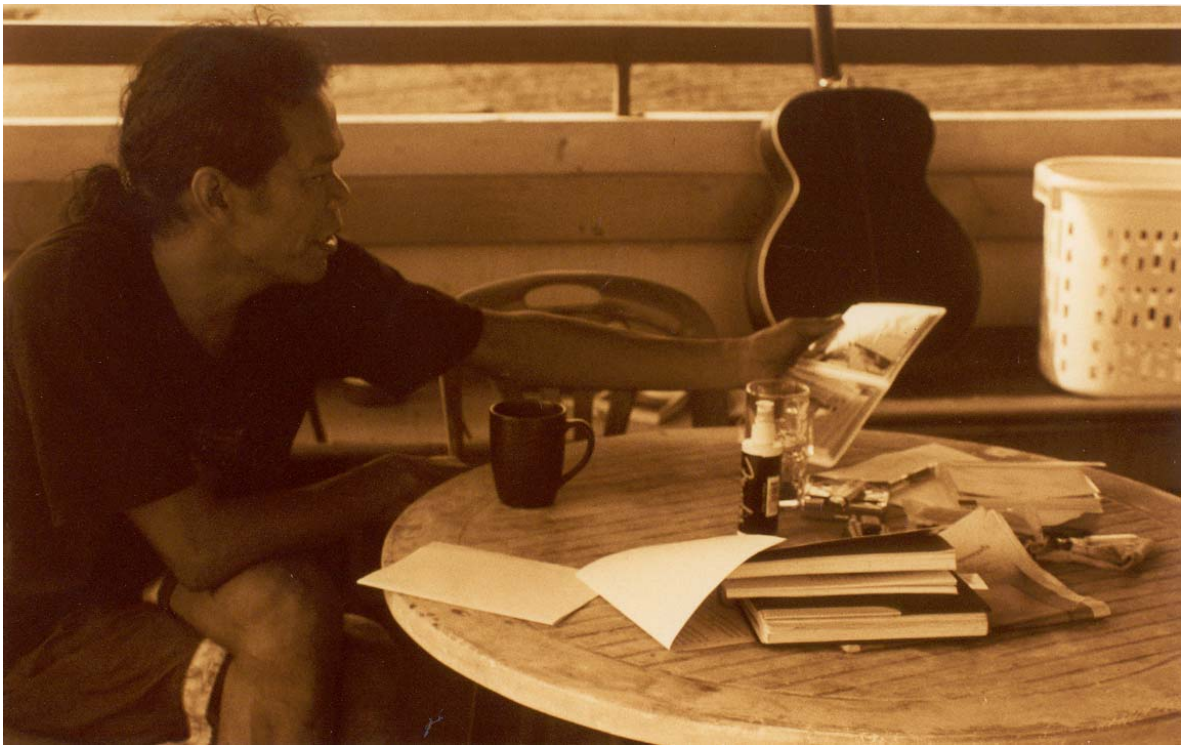
1.1.5 **สมประสงค์ โกละกะ**

ภาพประกอบที่ 5

สมประสงค์ โกละกะ ขณะบันทึกเสียงเพลง ไข่นุ้ย ของวง สะพาน
ห้องบันทึกเสียง ซีนโซนิค, นนทบุรี : 5 มกราคม พ.ศ. 2546
เฉลิมพล ปทะวานิช - ถ่ายภาพ

1.2 นักดนตรีสมทบ

1.2.1 ดิเรก นนทชิต



ภาพประกอบที่ 6

ดิเรก นนทชิต ระหว่างทำงานคัดสรรภาพประกอบหนังสือของ สนพ.นาครมีเดียเฮาส์
25 กุมภาพันธ์ พ.ศ. 2546 : ผู้ศึกษา - ถ่ายภาพ

1.2.2 **ประวิทย์ ชุมจันทร์**

ภาพประกอบที่ 7

ประวิทย์ ชุมจันทร์ (เล่นกีตาร์เบส) เล่นดนตรีร่วมกับ สามารถ รัตนรัตน์ (เพอร์คัสชั่น)
ที่ร้านรอยบูรพา หลักสี่ กทม. : เดือน มกราคม พ.ศ.2547
บี - ถ่ายภาพ

1.2.3 **ประเสริฐ ชุมภูแดง**

ภาพประกอบที่ 8

ประเสริฐ ชุมภูแดง หรือ สุราษฎร์ ขณะซ้อมดนตรีกับคณะใต้สวรรค์
ในโครงการ เพลง กวี ดนตรี นักเขียน สัญจร ครั้งที่ 1
จัดโดย สนพ.นาคร ที่ จ.เชียงใหม่ 12 ธันวาคม พ.ศ. 2547
พีชพงศ์ พิทักษ์ - ถ่ายภาพ

1.2.4 **พีชพงศ์ พิทักษ์**

ภาพประกอบที่ 9

พีชพงศ์ พิทักษ์ ขณะบันทึกเสียงเพลง ไข่นุ้ย ของวง สะพาน
ห้องบันทึกเสียง ซีนโซนิค, นนทบุรี : เดือน มกราคม พ.ศ. 2546
เฉลิมพล ปทะวานิช - ถ่ายภาพ

1.2.5 **รังสฤษฏ์ ภู่รังไหม**

ภาพประกอบที่ 10

รังสฤษฎ์ ภู่รังไหม อาศัยอยู่บนดาดฟ้าสำนักพิมพ์ นาคร จ.ปทุมธานี
เพื่อทำงานกับวงสะพาน และ ไท – ลากูน : เดือน กรกฎาคม พ.ศ. 2546
ผู้ศึกษา - ถ่ายภาพ

1.2.6 **ศุภกร วงศ์เมฆ**

ภาพประกอบที่ 11

ศุภกร วงศ์เมฆ หรือ ตุด นาคอน ขณะซ้อมดนตรีกับคณะใต้สวรรค์
ในโครงการ เพลง กวี ดนตรี นักเขียน สัญจร ครั้งที่ 1
จัดโดย สนพ.นาคร ที่ จ.เชียงใหม่ 12 ธันวาคม พ.ศ.2547
พีชพงศ์ พิทักษ์ - ถ่ายภาพ

1.2.7 โสวภา ขาวสง

ภาพประกอบที่ 12

โสวภา ขาวสง เล่นดนตรีในงาน สงกรานต์บ้านพระจันทร์

ณ บ้านพระจันทร์เรืองฤทธิ์ จ.นครศรีธรรมราช : 14 เมษายน พ.ศ.2547

พีชพงศ์ พิทักษ์ - ถ่ายภาพ

2. ประมวลภาพ การฝึกซ้อมและแสดงดนตรีของกลุ่มนักดนตรีเอ็กโซติก

ภาพประกอบที่ 13

นักดนตรีกลุ่มเอ็กโซติก ในนามวง “กลุ่มชน” ขณะซ้อมดนตรีในแนวแจ๊ส
ห้อง 226 ชั้น 11 อาคาร์เดียคอนโดมิเนียม แคลาย นนทบุรี
ต้นเดือน มกราคม พ.ศ.2547
จากซ้าย : สมประสงค์ โกละกะ (กีตาร์ไฟฟ้า) สามารถ รัตนรัตน์ (คองกา)
ผู้ศึกษา – ถ่ายภาพ

ภาพประกอบที่ 14

สมประสงค์ โกละกะ (นั่ง : กีตาร์ไฟฟ้า) ตุ๋ย กลุ่มชน (ยืน : กีตาร์เบส)
สมาชิกยุคก่อตั้งวง “กลุ่มชน” ในนามนักดนตรีกลุ่มเอ็กโซติก ขณะซ้อมดนตรีในแนวแจ๊ส
ณ บ้านผีสิง ใกล้หมู่บ้านบางบัวทอง : 13 กุมภาพันธ์ พ.ศ.2547
ผู้ศึกษา – ถ่ายภาพ

ภาพประกอบที่ 15, 16

นักดนตรีกลุ่มเอ็กโซติก ขณะบันทึกเสียง เพลงพันธนาการ วงสะพาน

ณ ห้องบันทึกเสียง ซีนโซนิค นนทบุรี : เดือน กุมภาพันธ์ พ.ศ.2546

ภาพบน จากซ้าย : สมประสงค์ โกละกะ (กีตาร์โปร่ง) กิตติสหัส ธรรมาภิรักษ์ (ไวโอลิน)

ภาพล่าง จากซ้าย : กิตติสหัส ธรรมาภิรักษ์ (ไวโอลิน) แน็ต, นนท์ (วิสวกรเสียง)

เฉลิมพล ปทะวานิช - ถ่ายภาพ

ภาพประกอบที่ 17

นักดนตรีกลุ่มเอ็กโซติก แสดงดนตรีที่ร้านรอยบูรพา หลักสี่ กทม.

เนื่องในงานวันลอยกระทง : เดือน ธันวาคม พ.ศ.2546

จากซ้าย : สามารถ รัตนรัตน์ (เครื่องเคาะ) นิยุติ สงสมพันธุ์ (แซ็กโซโฟน) แมว (ดับเบิ้ลเบส)

ดิเรก นนทชิต (ร้องนำ) สมประสงค์ โกละกะ (กีตาร์ไฟฟ้า) อ.น้อย (กีตาร์โปร่ง)

กิตติสหัส ธรรมาภิรักษ์ (ไวโอลิน)

ผู้ศึกษา - ถ่ายภาพ

ภาพประกอบที่ 18

นักดนตรีกลุ่มเอ็กโซติก แสดงดนตรีที่ร้านรอยบูรพา หลักสี่ กทม. : เดือน มกราคม พ.ศ.2547

จากซ้าย : สามารถ รัตนรัตน์ (กลองชุด) ประวิทย์ ชุมจันทร์ (กีตาร์เบส)

สมประสงค์ โกละกะ (กีตาร์ไฟฟ้า 12 สาย)

บี - ถ่ายภาพ

ภาพประกอบที่ 19, 20

นักดนตรีกลุ่มเอ็กโซติก ในนามวง “ไท – ลากูน” และ “ตุด นาคอน”

แสดงดนตรีเนื่องในงาน สงกรานต์บ้านพระจันทร์ ที่ จ.นครศรีธรรมราช 14 เมษายน พ.ศ.2547

พีชพงศ์ พิทักษ์ - ถ่ายภาพ

ภาพประกอบที่ 21, 22

การซ้อมของนักดนตรีกลุ่มเอ็กโซติก ในนามโครงการ “ใต้สวรรค์”

เนื่องในงาน เพลง กวี ดนตรี นักเขียน สัญจร ครั้งที่ 1 ที่ จ.เชียงใหม่ 12 ธันวาคม พ.ศ.2547

ภาพบน จากซ้าย สามารถ รัตนรัตน์ (อูดู) สำเริง (กลองชุดผสมเครื่องหนังพื้นบ้าน)

ภาพล่าง จากซ้าย สามารถ รัตนรัตน์ (ฟลุต) ผู้ศึกษา (กีตาร์โปร่ง) นิยุติ สงสมพันธ์ (แมนโดลิน)

ศุภกร วงศ์เมฆ (กีตาร์เบสไฟฟ้า)

พีชพงศ์ พิทักษ์ - ถ่ายภาพ

ภาพประกอบที่ 23, 24

การสำนึกถึงครูเพลง และรากวัฒนธรรมดั้งเดิมของบรรพชน เป็นสิ่งหนึ่งซึ่งฝังในจิตใต้สำนึกของกลุ่มนักดนตรีเอ็กโซติก

ภาพประกอบที่ 23 ภาพวาด ขาเดร์ แวเด็ง เป็นตัวอย่างครูเพลงคนหนึ่งที่ทางกลุ่มฯ นับถือ วาดโดย สามารถ รัตนรัตน์

ภาพประกอบที่ 24 รูปหนังตะลุง *"ฤาษี"* ที่นักดนตรีในกลุ่มเอ็กโซติกเคารพนับถือ ภาพนี้เชิดโดย สามารถ รัตนรัตน์ ที่ห้อง 226 ชั้น 11 อคาร์เดียคอนโดมิเนียม แคลาย นนทบุรี

ผู้ศึกษา - ถ่ายภาพ

ภาพประกอบที่ 25

รูป *“เงาะป่า”* ชนเผ่าดั้งเดิมของทางภาคใต้ ที่กลุ่มนักดนตรีเอ็กโซติก ใช้เป็นสัญลักษณ์ หรือ *“โลโก้”* ประจำกลุ่ม

ต้นความคิดโดย กนกพงศ์ สงสมพันธุ์

ออกแบบและวาดโดย สามารถ รัตนรัตน์

ภาคผนวก ข

บทเพลงที่บรรเลงโดยกลุ่มนักดนตรีเอ็กโซติก

1. **เพลงโหมโรง**
2. **เพลงจะกิปัสจะกิปง**
3. **เพลงอินังนาซิป**
4. **เพลงซำเปงกามารูซามัน**
5. **เพลงระบำกุ้ง – แกแนะอุแด**
6. **เพลงป๊ะอาปุงตาเป๊ะ**
7. **เพลงปูลำกำเปา**

เพลงโหมโรง
(สกอร์)

เพลงโหมโรง

(อัลโตแซ็กโซโฟน)

เพลงโหมโรง

(แอ็คคอร์เดียน)

เพลงโหมโรง

(กีตาร์เบส)

เพลงโหมโรง

(อัลโตแซ็กโซโฟน, กีตาร์เบส)

เพลงโหมโรง

(อัลโตแซ็กโซโฟน, แอคคอร์เดียน)

เพลงโหมโรง

(ฉิ่ง, กรับ, ทับ)

เพลงจะกิปัสจะกิปง

(สกอร์)

เพลงจะกิปัสจะกิปง

(แมนโดลิน)

เพลงจะกิปัสจะกิปง

(แมนโดลิน, แอคคอร์เดียน, เบสไฟฟ้า)

เพลงจะกิปัสจะกิปง

(ฉิ่ง, กรับ, ทับ)

เพลงอินังนาซิป

(สกอร์)

เพลงอินังนาซิป

(ไวโอลิน, แอคคอร์เดียน, ดับเบิ้ลเบส)

เพลงอินังนาซิป

(ไวโอลิน, แมนโดลิน)

เพลงอินังนาซิป

(ไวโอลิน)

เพลงอินังนาซิป

(แมนโดลิน)

เพลงอินังนาซิป

(แอคคอร์เดียน)

เพลงอินังนาซิป

(ดับเบิ้ลเบส)

เพลงอินังนาซิป

(ฆ้อง, รำมะนาเล็ก, รำมะนาใหญ่)

เพลงซำเปงกามารูซามัน

(สกอร์)

เพลงซำเปงกามารูซามัน

(แอคคอร์เดียน)

เพลงซำเปงกามารูซามัน

(แอคคอร์เดียน, กีตาร์โปร่ง, เบสไฟฟ้า)

เพลงซำเปงกามารูซามัน

(แทมบูริน, บองโก, คองกา)

เพลงระบำกุ้ง – แกแนะอุแด

(สกอร์)

เพลงปูลำกำเปา

(บองโก, กลองชุด)

ประวัติย่อผู้วิจัย

ประวัติย่อผู้วิจัย

ชื่อ นายสุเมธ สอดจิตต์

เกิด วันที่ 16 กุมภาพันธ์ พ.ศ.2511

ภูมิลำเนา 69 หมู่ที่ 3 ตำบลปากนคร อำเภอเมือง จังหวัดนครศรีธรรมราช

ตำแหน่งหน้าที่การงานในปัจจุบัน ครูชำนาญการ

สถานที่ทำงานในปัจจุบัน โรงเรียนเมืองนครศรีธรรมราช อำเภอเมือง
จังหวัดนครศรีธรรมราช

ประวัติการศึกษา

พ.ศ.2520	ประถมศึกษาปีที่ 4 โรงเรียนวัดมุขธารา ตำบลปากนคร อำเภอเมือง จังหวัดนครศรีธรรมราช
พ.ศ.2522	ประถมศึกษาปีที่ 6 โรงเรียนวัดพระมหาธาตุ จังหวัดนครศรีธรรมราช
พ.ศ.2525	มัธยมศึกษาชั้นปีที่ 3 จากโรงเรียนเบญจมราชูทิศ จังหวัดนครศรธรรมราช
พ.ศ.2528	มัธยมศึกษาชั้นปีที่ 6 จากโรงเรียนเบญจมราชูทิศ จังหวัดนครศรีธรรมราช
พ.ศ.2530	อนุปริญญาศิลปศาสตร์ (อ.ศศ.) เอกดนตรี สหวิทยาลัยทักษิณสงขลา จังหวัดสงขลา
พ.ศ.2537	ศิลปกรรมศาสตรบัณฑิต (ศศ.บ.) วิชาเอกไทยคดีศึกษา มหาวิทยาลัยสุโขทัยธรรมาธิราช
พ.ศ.2550	ศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต (ศศ.ม.)มานุษยดริยางควิทยา มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ประสานมิตร