ดนตรีพม่าในการแสดงพระธรรมเทศนา : กรณีศึกษาวงซายวาย คณะเซ่ยเม๊ียะโจว วัดไทยวัฒนาราม ตำบลท่าสายลวด อำเภอแม่สอด จังหวัดตาก

ปริญญานิพนธ์
ของ
สำเริง ปานดิษฐ์

เสนอต่อบัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ เพื่อเป็นส่วนหนึ่งของการศึกษา
ตามหลักสูตรปริญญาศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาศิลปกรรม (มานุษยดุริยางควิทยา)
กรกฎาคม 2559

ดนตรีพม่าในการแสดงพระธรรมเทศนา : กรณีศึกษาวงซายวาย คณะเซ่ยเม๊ียะโจว วัดไทยวัฒนาราม ตำบลท่าสายลวด อำเภอแม่สอด จังหวัดตาก

ปริญญานิพนธ์
ของ
สำเริง ปานดิษฐ์

เสนอต่อบัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ เพื่อเป็นส่วนหนึ่งของการศึกษา
ตามหลักสูตรปริญญาศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาศิลปกรรม (มานุษยดุริยางควิทยา)
กรกฎาคม 2559
ลิขสิทธิ์เป็นของมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ

ดนตรีพม่าในการแสดงพระธรรมเทศนา : กรณีศึกษาวงซายวายคณะเซ่ยเมี๊ยะโจว วัดไทยวัฒนาราม ตำบลท่าสายลวด อำเภอแม่สอด จังหวัดตาก

บทคัดย่อ

ของ

สำเริง ปานดิษฐ์

เสนอต่อบัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ เพื่อเป็นส่วนหนึ่งของการศึกษา
ตามหลักสูตรปริญญาศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาศิลปกรรม (มานุษยดุริยางควิทยา)
กรกฎาคม 2559

สำเริง ปานดิษฐ์. (2559).ดนตรีพม่าในการแสดงพระธรรมเทศนา : *กรณีศึกษาวงซายวาย คณะเซ่ยเมี๊ยะโจว วัดไทยวัฒนาราม ตำบลท่าสายลวด อำเภอแม่สอด จังหวัดตาก*. ปริญญานิพนธ์ ศป.ม.(มานุษยดุริยางควิทยา). กรุงเทพฯ : บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ. อาจารย์ที่ปรึกษาปริญญานิพนธ์ : ผู้ช่วยศาสตร์จารย์ ดร.รุจี ศรีสมบัติ.

การวิจัยครั้งนี้เป็นการศึกษาดนตรีพม่าในการแสดงพระธรรมเทศนา กรณีศึกษาวงซายวาย คณะเซ่ยเมี๊ยะโจว วัดไทยวัฒนาราม ตำบลท่าสายลวด อำเภอแม่สอด จังหวัดตาก ผู้วิจัยตั้งความมุ่งหมายไว้ดังนี้

1.ศึกษาวงซายวาย คณะเซ่ยเมี๊ยะโจว วัดไทยวัฒนาราม ตำบลท่าสายลวด อำเภอแม่สอด จังหวัดตาก

2.ศึกษาและวิเคราะห์ดนตรีที่ใช้บรรเลงประกอบการแสดงพระธรรมเทศนาของวงซายวาย คณะเซ่ยเมี๊ยะโจว วัดไทยวัฒนาราม ตำบลท่าสายลวด อำเภอแม่สอด จังหวัดตาก

การวิจัยเชิงคุณภาพในครั้งนี้ได้ใช้วิธีการดำเนินการวิจัยตามหลักมานุษยดุริยางควิทยา ได้เก็บรวบรวมข้อมูลทั้งหมดที่ใช้ในงานวิจัยในครั้งนี้ โดยการเก็บข้อมูลภาคสนาม การสัมภาษณ์ การสังเกต แล้วนำมาศึกษาวิเคราะห์เรียบเรียงตามลำดับความสำคัญ โดยมีความมุ่งหมายของการวิจัยดังนี้ 1. ศึกษาวงซายคณะเซ่ยเมี๊ยะโจว วัดไทยวัฒนาราม ตำบลท่าสายลวด อำเภอแม่สอด จังหวัดตาก 2. ศึกษาและวิเคราะห์ดนตรีที่ใช้บรรเลงประกอบการแสดงพระธรรมเทศนาของวงซายวาย คณะเซ่ยเมี๊ยะโจว ตำบลท่าสายลวด อำเภอแม่สอด จังหวัดตาก

ผลการวิจัยพบว่า 1) นักดนตรีในวงซายวายคณะเซ่ยเมี๊ยะโจว ฯ ยังคงมีความเชื่อเกี่ยวกับการสร้างสมบุญกุศล และให้ความเคารพแก่อนันตคุณ 5 คือ พระพุทธ พระธรรม พระสงฆ์ พ่อแม่ ครูอาจารย์ และเทพ 2) นอกจากการบรรเลงดนตรีแล้ว อุปกรณ์ที่ไม่เกี่ยวข้องกับดนตรี เช่น เวที ฉากหลังเวที แผงกั้นบังเครื่องดนตรี เทคโนโลยีที่ใช้อำนวยความสะดวกในการแสดงต่าง ๆ ก็มีความสำคัญต่อการแสดงทุกครั้ง 3) เครื่องดนตรีที่ใช้บรรเลงในวงซายวายคณะเซ่ยเมี๊ยะโจว ฯ ประกอบด้วย ซายวาย มองซาย แต๊ปัตตะลา เซาก์โลงปัต ซะคั่วะ ปาม่า ซีเนวา หย่างกุ๋ย มองจิ ซีโด ซึ่งทั้งหมดล้วนเป็นเครื่องดนตรีประเภทเครื่องตี ที่จัดอยู่ในตระกูล Idiophone กับ Membranophone 4) การบรรเลงดนตรีประกอบพิธีกรรมทางศาสนา จะใช้เพลงประกอบพิธีทั้งหมด 5 เพลง คือ ทูมะชานา , ผยา ตะยา แต็งกา , อะลูดอ เม็งกะลา , เหย่เจ และ เม็งกะลา บียอ

หลังจากที่ได้นำเพลงทั้ง 5 เพลงมาศึกษาวิเคราะห์แล้ว พบว่า (1) มีการใช้กลุ่มเสียงในระบบเสียง 5 เสียง หรือ Pentatonic scale 2 กลุ่ม คือ กลุ่มเสียง E F G B C และ กลุ่มเสียง F G A C D (2) ในแต่ละเพลงจะมีการแปรลักษณะจังหวะของทำนองและลักษณะจังหวะของเครื่องกำกับจังหวะไว้อย่างหลากหลายโดยไม่ซ้ำแบบเลย หรือจะมีซ้ำบ้างก็น้อยมาก (3) ลักษณะพื้นผิวของดนตรี(Texture) เป็นแบบ Heterophony คือ เมื่อเครื่องดนตรีทำทำนองชิ้นใดกำลังบรรเลงแนวทำนองเพลงอยู่ เครื่องดนตรีทำทำนองชิ้นอื่นก็จะใช้วิธีการแปรทำนองไปด้วย (4) ในการแปรทำนอง

แต่ละครั้งจะไม่เหมือนเดิม และทำนองจะไม่ถูกเล่นโดยเครื่องดนตรีชิ้นใดชิ้นหนึ่งทั้งเพลง แต่จะผลัดกันเล่นทำนองเป็นบางช่วง (5) ทำนองของเพลงที่วิเคราะห์ทั้ง 5 เพลง จะมีความยาวเสียงไม่เกิน 1 จังหวะเคาะ อันอาจเกิดจากเครื่องดนตรีที่เป็นเครื่องจังหวะที่มีเสียงสั้นอยู่แล้ว และบางครั้งผู้บรรเลงก็จะตัดเสียงให้สั้นลงไปอีกโดยแปลทำนองให้มีจำนวนตัวโน้ตเพิ่มมากขึ้นในเวลาอันจำกัด

MYANMAR MUSIC IN THE SERMON : MYANMAR SAINGWAING OF SEYMIAOWZHOU BAND IN THE WAT THAIWATTANARAM AT THASAILUAD, A SUBDISTRICT OF MAESOT DISTRICT IN TAK PROVINCE

AN ABSTRACT
BY
SAMROENG PANDIT

Present in Partial Fulfillment of the Requirements for the
Master of Fine Arts degree in Ethnomusicology
at Srinakharinwirot University
July 2016

Samroeng Pandit. (2016). *Myanmar Music in the Sermon : Myanmar Saingwaing of Seymiaowzhou band in the Wat Thaiwattanaram at Thasailuad, a subdistrict of Maesotdistrict in Tak province.* Master Thesis,M.F.A.(Ethnomusicology).Bangkok: Graduate School. Srinakharinwirot University. Advisor Committee : Asst Prof Dr Rujee Sresombut

This qualitative research was conducted according to the principles of ethnomusicology. Field data collection, interview, observation were used in this research and there were analyzed based on priority. The objectives of this research are (1) to study the *Saingwaing* (Myanmar orchestra) of the *Seymiaowzhou* band in *Wat Thaiwattanaram*, *Tha sailuad*, a subdistrict of *Maesot* district in *Tak* province; (2) to study analyze the music of *Saingwaing* of *Seymiaowzhou* band, played during Buddhist sermons at *Wat Thaiwattanaram*, *Thasailuad*, subdistrict in the *Maesot* district in *Tak* province.

The results showed that. (1) All of the musicians in *Myanmar Saingwaing* of *Seymiaowzhou* band still believe in merit and pay respect for the Five Anan-Ta-Kun; *Buddha, Dhamma, Sangha*, parents, teacher, and Deva; (2) Besides the music and the instruments, the materials which are not related to music, such as the stage, the backdrops, folding boards and other technological devices, are all important to the show (3) Musical instruments of *Saingwaing* of the *Seymiaowzhou* band consist of *saingwaing*, *mongsaing*, *taepattala, chaoklongpat, sakua, pama, seenewa, yangkui, mongji, sido*. They are all considered to be percussion instruments in Idiophone and Membranophone categories; (4) *Tomachana, Paya Taya Tangka, Aludor Mengkala, Yaejei*, and *Menggala beeyor* are used to play in Buddhist sermon.

After the five pieces of music were analyzed, we found that: (1) Two groups of pentatonic scales including the group E F G B C and the group F G A C D notes, were used. (2) In each piece ofmusic, there were the variations in terms of themelody and the rhythm of non-pitched percussion instruments in several ways with no repetition or less repetition; (3) This resulted in Heterophony Texture. When one pitched instrument was playing, the other pitched instruments would vary the melodies. (4) This variation in melodies was not the same each time and the melodies were not provided by only one instrument throughout the whole piece, but through sometimes switching instruments; (5) The melodies in these five pieces of music have a duration of less than one beat, which is derived from the music instruments at short durations. Sometimes, the musician may make duration shorter by adding more notes within the limits of time.

ประกาศคุณูปการ

ปริญญานิพนธ์ฉบับนี้ มิอาจสำเร็จลุล่วงไปได้หากขาดซึ่งบุคคลที่ให้ความช่วยเหลือ ให้ความร่วมมือแก่ผู้วิจัยในทุกๆด้าน

ขอขอบพระคุณ ผู้ช่วยศาสตรจารย์ ดร.รุจี ศรีสมบัติ ที่ปรึกษาปริญญานิพนธ์ ที่คอยให้คำปรึกษา แนะแนวทางในการทำวิจัยให้สมบูรณ์ และ รองศาสตรจารย์ ดร.มานพ วิสุทธิ์แพทย์ ดร. วีระ พันธ์เสือ และอาจารย์สุรศักดิ์ จำนงสาร ตลอดจนบุคลากรทุกท่านในภาควิชาดุริยางคศาสตร์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ประสานมิตร ที่ได้ประสิทธิ์ประสาทความรู้ด้านดนตรี ให้คำปรึกษาแนะนำ และแก้ไขข้อบกพร่องต่างๆ จนทำให้ปริญญานิพนธ์เล่มนี้สำเร็จอย่างสมบูรณ์

ขอขอบพระคุณ คุณเซ่ยเมี๊ยะโจว คุณโมปีจ่อ (โฟอ่อง) และสมาชิกนักดนตรีในคณะเซ่ยเมี๊ยะโจว ฯ ทุกท่าน คุณอุดม กาวินำ สมาชิกสภาเทศบาลตำบลท่าสายลวด ที่ให้การต้อนรับ และอนุเคราะห์ข้อมูลสำคัญต่างๆ สำหรับการจัดเก็บข้อมูลในปริญญานิพนธ์ฉบับนี้

ขอขอบพระคุณ วัดไทยวัฒนาราม ตำบลท่าสายลวด อำเภอแม่สอด จังหวัดตาก ตลอดจนท่านเจ้าอาวาส และพระลูกวัดทุกๆ รูป ที่ให้การต้อนรับ

ขอขอบคุณ คุณจุลจักร จารุพงษ์ ที่ให้ความอนุเคราะห์เป็นผู้เชี่ยวชาญ ตลอดจนฝึกสอนในการเขียนภาษาพม่าในวิจัยฉบับนี้ อย่างดีเสมอมา

ขอขอบคุณเพื่อนนิสิตปริญญาโท ร่วมรุ่นทุกท่าน ที่ได้ให้ความช่วยเหลือซึ่งกันและกันตลอดจนจบหลักสูตรการศึกษา

สุดท้ายนี้กราบขอบพระคุณ คุณแม่กนกพร ปานดิษฐ์ ที่ได้อบรม สั่งสอน เลี้ยงดู ปลูกฝังจิตสำนึกและคุณความดีแก่ผู้วิจัย คอยให้กำลังใจและคอยสนับสนุนตลอดจนส่งเสริม ให้ผู้วิจัยจัดทำปริญญานิพนธ์ฉบับสำเร็จลุล่วงไปได้ด้วยดี

สำเริง ปานดิษฐ์

ปริญญานิพนธ์

เรื่อง

ดนตรีพม่าในการแสดงพระธรรมเทศนา : กรณีศึกษาวงซายวาย คณะเซ่ยเมี๊ยะโจว
วัดไทยวัฒนาราม ตำบลท่าสายลวด อำเภอแม่สอด จังหวัดตาก

ของ

สำเริง ปานดิษฐ์

ได้รับอนุมัติจากบัณฑิตวิทยาลัยให้นับเป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตร
ปริญญาศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาศิลปกรรม (มานุษยดุริยางควิทยา)
ของมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ

.....คณบดีบัณฑิตวิทยาลัย
(รองศาสตราจารย์ ดร.สมชาย สันติวัฒกุล)
วันที่ เดือน พ.ศ. 2559

อาจารย์ที่ปรึกษาปริญญานิพนธ์ คณะกรรมการสอบปากเปล่า

.....ที่ปรึกษาหลัก .....ประธาน
(ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.รุจี ศรีสมบัติ) (อาจารย์ ดร.วีระ พันธุ์เสือ)

.....กรรมการ
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.รุจี ศรีสมบัติ)

.....กรรมการ
(ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.เฉลิมพล งามสุทธิ)

สารบัญ

บทที่		หน้า
1	**บทนำ**	1
	ภูมิหลัง	1
	ความมุ่งหมายของงานวิจัย	5
	ความสำคัญของการวิจัย	5
	ขอบเขตของการวิจัย	5
	ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ	6
	ข้อตกลงเบื้องต้น	6
	นิยามศัพท์เฉพาะ	6
	กรอบแนวคิดการวิจัย	8
2	**เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง**	9
	ความรู้ทั่วไปเกี่ยวกับจังหวัดตาก	10
	ข้อมูลทั่วไปของอำเภอแม่สอด จังหวัดตาก	12
	ข้อมูลทั่วไปของตำบลท่าสายลวด อำเภอแม่สอด จังหวัดตาก	13
	ข้อมูลเกี่ยวกับประวัติวัดไทยวัฒนาราม ตำบลท่าสายลวด อำเภอแม่สอด จังหวัดตาก	14
	ความรู้ทั่วไปเกี่ยวกับประเทศพม่า	15
	ประชากรพม่า	17
	ความเชื่อ ของชาวพม่า	17
	ความรู้เกี่ยวกับดนตรีพม่า	21
	ความรู้เกี่ยวกับวัฒนธรรม	29
	ความรู้เกี่ยวกับการแสดงพระธรรมเทศนา	29
	ความรู้เกี่ยวกับการวิเคราะห์เพลง	31
	งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง	32
3	**วิธีการดำเนินการวิจัย**	35
	การรวบรวมข้อมูล	35
	เครื่องมือที่ใช้ในการเก็บข้อมูล	36
	การศึกษาข้อมูล	36
	การวิเคราะห์ข้อมูล	36

สารบัญ (ต่อ)

บทที่ หน้า

3 (ต่อ)

การสรุปและและอภิปรายผล..... 37

4 การนำเสนอผลงานวิจัย..... 38

ตอนที่ 1 ศึกษาวงซายวายคณะเซ่ยเมี๊ยะโจว วัดไทยวัฒนาราม ตำบลท่าสายลวด อำเภอแม่สอด จังหวัดตาก 38

ประวัติความเป็นมาของวงซายวาย คณะเซ่ยเมี๊ยะโจว ฯ..... 38

การเตรียมวงดนตรีก่อนการบรรเลงของวงซายวาย คณะเซ่นเมี๊ยะโจว ฯ . 41

นักดนตรีและการแต่งกายของนักดนตรี 51

เครื่องดนตรีที่ใช้ในการบรรเลง 59

ธรรมเนียมปฏิบัติของชาวไทยเชื้อสายพม่าในการฟังพระธรรมเทศนา 79

รูปแบบของการบรรเลง 81

ตอนที่ 2 ศึกษาและวิเคราะห์ดนตรีที่ใช้ประกอบการแสดงพระธรรมเทศนาของคณะเซ่ยเมี๊ยะโจว วัดไทยวัฒนาราม ตำบลท่าสายลวด อำเภอแม่สอด จังหวัดตาก..... 84

การวิเคราะห์เพลงทูมะชานา 84

โครงสร้างของบทเพลง 86

คีตลักษณ์ 86

บันไดเสียง 87

รูปแบบของทำนอง 89

รูปแบบของจังหวะ 92

เสียงประสาน 96

สรุปผลการวิเคราะห์เพลงทูมะชานา 100

การวิเคราะห์เพลงผยา ตะยา แต็งกา 102

โครงสร้างของบทเพลง 109

คีตลักษณ์ 110

บันไดเสียง 114

รูปแบบของทำนอง 116

รูปแบบของจังหวะ 123

สารบัญ (ต่อ)

บทที่ หน้า

4 (ต่อ)

เสียงประสาน 137
สรุปผลการวิเคราะห์เพลงผยา ตะยา แต็งกา 149
การวิเคราะห์เพลงอะลูดอ เม็งกะลา 151
โครงสร้างของบทเพลง 162
คีตลักษณ์ 163
บันไดเสียง 166
รูปแบบของทำนอง 167
รูปแบบของจังหวะ 174
เสียงประสาน 191
สรุปผลการวิเคราะห์เพลงอะลูดอ เม็งกะลา 209
การวิเคราะห์เพลงเหย่เจ 211
โครงสร้างของบทเพลง 214
คีตลักษณ์ 215
บันไดเสียง 217
รูปแบบของทำนอง 218
รูปแบบของจังหวะ 222
เสียงประสาน 225
สรุปผลการวิเคราะห์เพลงเหย่เจ 232
การวิเคราะห์เพลงเม็งกะลา บียอ 233
โครงสร้างของบทเพลง 237
คีตลักษณ์ 238
บันไดเสียง 240
รูปแบบของทำนอง 241
รูปแบบของจังหวะ 245
เสียงประสาน 253
สรุปผลการวิเคราะห์เพลงเม็งกะลา บียอ 260

5 สรุป อภิปราย และข้อเสนอแนะ 262
สรุปผลการวิจัย 263

สารบัญ (ต่อ)

บทที่ หน้า

5 (ต่อ)

ข้อเสนอแนะ 279

บรรณานุกรม 280

ภาคผนวก 284

ภาคผนวก ก 285

ภาคผนวก ข 296

ประวัติย่อผู้วิจัย 372

บัญชีตาราง

ตาราง **หน้า**

1 แสดงรายละเอียดลูกซายวาย (ลูกปัตโลง) 61
2 แสดงรายละเอียดของลูกแต๊ปัตลา 64
3 แสดงรายละเอียดลูกมองซาย 68
4 แสดงรายละเอียดเซาว์โลงปัต 70

บัญชีภาพประกอบ

ภาพประกอบ หน้า

1 วงซายวาย คณะเซ่ยเมี๊ยะโจว วัดไทยวัฒนาราม 40

2 สมาชิกวงซายวาย คณะเซ่ยเมี๊ยะโจว วัดไทยวัฒนาราม 40

3 แบบจำลองการวางผังวงซายวาย คณะเซ่ยเมี๊ยะโจว ฯ..... 41

4 ฉากหลัง ม่านเวที 42

5 ป้ายชื่อวงซายวาย คณะเซ่ยเมี๊ยะโจว ฯ..... 43

6 แผงบังกั้นเครื่องดนตรี 44

7 แผงรูปสัตว์ในเทพนิยาย 44

8 แต๊ปัตตะลา อุปกรณ์เทียบเสียง 46

9 ปัตส่า วัสดุที่ใช้ตั้งเสียงเครื่องหนัง 46

10 การตั้งเสียงลูกปัตโลง 47

11 แสดงการตั้งเสียงเซาก์โลงปัต 47

12 แสดงการตั้งเสียงซะคั่วะและปัตม่ะจี..... 48

13 เครื่องไหว้ครู..... 49

14 การกราบไหว้พระรัตนตรัย..... 50

15 การกราบไหว้ครูบาอาจารย์ และเครื่องดนตรี..... 50

16 นายเซ่ยเมี๊ยะโจว (แปจ่อ)..... 51

17 นายโมปิจ่อ (โฟอ่อง)..... 52

18 นายนอร์แว๊ะ (แปแป๊ะ)..... 53

19 นายล่ามูจ่อ (โมจ่อ)..... 54

20 นายปะแล..... 55

21 นายเว่นอ่าว (มูเล)..... 56

22 นายมอร์ติเต่อ..... 57

23 แบบจำลองเครื่องแต่งกายของนักดนตรี คณะเซ่ยเมี๊ยะโจว ฯ..... 58

24 ซายวาย..... 59

25 คอกซายวายด้านนอก..... 60

26 คอกซายวายด้านใน..... 60

27 คอกซาววายเต็มรูปแบบ..... 61

28 การติดตั้งลูกปัตโลงใส่คอกซายวาย..... 62

29 การบรรเลงซายวาย..... 63

บัญชีภาพประกอบ (ต่อ)

ภาพประกอบ หน้า

30 แต๊ปัตตะลา..... 63

31 การบรรเลงแต๊ปัตตะลา..... 66

33 การบรรเลงมองซาย..... 69

34 เชาก์โลงปัต..... 69

35 การสาธิตการเล่นเชาก์โลงปัต..... 70

36 ซีเนวา..... 71

37 การบรรเลงซีเนวา..... 72

38 มองจิ..... 72

39 หย่างกุ๋ย..... 73

40 สาธิตการตีหย่างกุ๋ย..... 74

41 ซะคั่วะ..... 74

42 สาธิตการบรรเลงซะคั่วะ..... 75

43 ซีโด..... 76

44 สาธิตการตีซีโด..... 77

45 ปาม่า..... 77

46 สาธิตการตีปาม่า..... 78

47 ชุดเชาก์โลงปัตตะโซ่..... 79

บทที่ 1
บทนำ

ภูมิหลัง

ประเทศไทยเป็นประเทศที่ตั้งอยู่ในเขตภูมิศาสตร์เอเชียตะวันออกเฉียงใต้ อยู่ในจุดที่เป็นศูนย์กลางของภูมิภาคอุษาคเนย์ เป็นศูนย์กลางทางการค้า การคมนาคมติดต่อของกลุ่มชาติพันธุ์ต่างๆ ในแถบเอเชียตะวันออก และเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ นอกจากจะมีผู้คนที่มีเชื้อชาติไทยอาศัยอยู่แล้ว ยังพบว่า มีกลุ่มคนที่มีเชื้อชาติอื่น ๆ ปะปนอยู่ด้วยเป็นจำนวนมาก หรือที่นักมานุษยวิทยา นักสังคมวิทยา เรียกว่า กลุ่มชาติพันธุ์ เช่น กลุ่มคนเชื้อชาติจีน กลุ่มคนพม่า กลุ่มคนเขมร กลุ่มคนลาว กลุ่มชนชาวเขา กลุ่มชนกลุ่มน้อย ฯลฯ กลุ่มชาติพันธุ์เหล่านี้ตามหลักฐานที่ปรากฏกล่าวว่า เข้ามาในประเทศไทยด้วยเหตุผลทางการสงคราม หรือ เหตุผลทางการเมืองการปกครองในถิ่นฐานดั้งเดิมของตน ถึงแม้ว่ากลุ่มชาติพันธุ์เหล่านี้จะเข้ามาอยู่ในประเทศไทยนานแล้ว แต่สิ่งหนึ่งที่พวกเขายังถือปฏิบัติอย่างเคร่งครัดก็คือ ขนบธรรมเนียม ประเพณี การละเล่น และวัฒนธรรมต่าง ๆ ที่ปฏิบัติสืบต่อกันมาแต่ครั้งบรรพบุรุษของตน

มนุษย์ตามส่วนต่างๆ ของโลกมีวัฒนธรรมแตกต่างกันไป เนื่องมาจากความแตกต่างของสภาพแวดล้อมทางภูมิศาสตร์ เช่นลักษณะภูมิประเทศ ภูมิอากาศ และพืชพรรณธรรมชาติ ที่ทำให้สภาพทางกายภาพ เช่น โครงสร้างทางร่างกาย หน้าตา ผิวพรรณของผู้คนเป็นไปตามความเหมาะสมกับสภาพที่เกิด ที่อยู่ แม้แต่ธรรมชาติในการฟังเสียงและการออกสำเนียงก็แตกต่างกันออกไป แม้ว่าเสียงจะเกิดจากแหล่งกำเนิดเสียงที่ไม่แตกต่างกันก็ตาม การเรียนรู้วัฒนธรรมซึ่งกันและกันทำให้เกิดความเข้าใจอันดีต่อกัน ทำให้เคารพนับถือในคุณค่าของความเป็นมนุษย์ของกันและกันมากยิ่งขึ้น (ปัญญา รุ่งเรือง. 2546: 10) ในทำนองเดียวกัน อมรา พงศาพิชญ์ (2525: 12) กล่าวไว้ว่า การทำความเข้าใจเกี่ยวกับวัฒนธรรมและสังคมมนุษย์จำเป็นจะต้องศึกษาทุก ๆ เรื่องเกี่ยวกับวัฒนธรรมและสังคมนั้น ๆ ศึกษาทุกแง่ทุกมุมในลักษณะองค์รวม (holistic) รวมทั้งวัฒนธรรมที่เป็นวัตถุ เช่น สิ่งประดิษฐ์ เครื่องใช้ สิ่งก่อสร้าง (Material culture) และวัฒนธรรมในเรื่องระบบความคิดความเชื่อ ขนบธรรมเนียมประเพณีและวิถีชีวิต รายงานเกี่ยวกับสังคมวัฒนธรรมหรือชาติพันธุ์ที่เขียนอย่างรอบด้านนี้เรียกว่าชาติพันธุ์วรรณนา หรือ ชาติพันธุ์พรรณนา (ethnography)

ชาติพันธุ์วิทยา หรือ มานุษยวิทยาวัฒนธรรม เป็นการศึกษาเปรียบเทียบความเหมือนและความแตกต่างกันของวัฒนธรรมต่าง ๆ ที่มีอยู่ในโลกปัจจุบัน โดยมีมโนภาพ “วัฒนธรรม” เป็นกรอบแนวคิดที่สำคัญที่สุด มานุษยวิทยาวัฒนธรรม (Cultural anthropology) เป็นวิทยาศาสตร์สาขาหนึ่งที่ศึกษาเกี่ยวกับพฤติกรรมมนุษย์ในสังคม นักมานุษยวิทยาวัฒนธรรม มีหน้าที่ในการศึกษาวิเคราะห์เปรียบเทียบและอธิบายพฤติกรรมมนุษย์ในทุกแง่ทุกมุมของชีวิตทางสังคม ทั้งนี้เพื่อวางกฎเกณฑ์ทั่วไปเกี่ยวกับพฤติกรรมมนุษย์ให้เป็นที่ยอมรับกันทั่วไป วิชามานุษยวิทยาวัฒนธรรม มี

ขอบเขตเนื้อหาสาระกว้างขวางที่สุดในหมวดสังคมศาสตร์เพราะมีลักษณะในการศึกษาข้ามวัฒนธรรม (งาม-พิศ สัตย์สงวน. 2543: 7)

ในเรื่องของกลุ่มชาติพันธุ์ บางครั้งคนไทยใช้คำว่า เชื้อชาติในภาษาพูดทั่ว ๆ ไป คือ กลุ่มคนที่มีจุดกำเนิดของบรรพบุรุษร่วมกัน มีขนบธรรมเนียมประเพณีเดียวกันและภาษาเดียวกันตลอดจนมีความรู้สึกในเผ่าพันธุ์เดียวกัน ตัวอย่างของกลุ่มชาติพันธุ์ต่าง ๆ คือ กลุ่มคนจีน กลุ่มคนไทย กลุ่มคนพม่า กลุ่มคนลาว กลุ่มคนเขมร กลุ่มคนกะเหรี่ยง กลุ่มคนไทยทรงดำ ฯลฯ ปัจจัยสำคัญในการจำแนกกลุ่มชาติพันธุ์ คือ ความสำนึกของคนในกลุ่มนั้นว่ามีชาติพันธุ์ใด ปัจจัยทางด้านภาษาอย่างเดียวไม่สามารถกำหนดชาติพันธุ์ได้ ขนบธรรมเนียมและวัฒนธรรมเป็นตัวกำหนดที่สำคัญกว่า (อมรา พงศาพิชญ์. 2534: 155)

มานุษยดุริยางควิทยา (Musical Ethnology) เป็นสาขาวิชาหนึ่ง ที่มีส่วนเกี่ยวข้องในการศึกษาวัฒนธรรมของมนุษย์ แต่ศึกษาในด้านวัฒนธรรมดนตรีของชนเผ่า หรือ เชื้อชาติต่าง ๆ โดยศึกษาตัวดนตรี แนวคิดทางดนตรีของผู้คน การสร้างดนตรี การใช้ดนตรี การดำรงอยู่และการเปลี่ยนแปลงของดนตรีในท้องถิ่นต่าง ๆ โดยมุ่งศึกษาภาคสนามเป็นสำคัญซึ่งเป็นการศึกษาที่ไม่ตายตัวและไม่มีวันจบสิ้น เนื่องจากดนตรีมีการเปลี่ยนแปลงอยู่เสมอ สรุปได้ว่าวิชามานุษยดุริยางควิทยา มุ่งศึกษา 1.เรื่องราวทางดนตรีของมนุษย์อย่างลึกซึ้งทั้งในด้านตัวดนตรีและวัฒนธรรม 2.เป็นการศึกษาดนตรีที่ยังมีชีวิตอยู่ในภาพรวมของธรรมชาติการสร้างสรรค์ของมนุษยชาติ และ 3.เป็นการอธิบายข้อเท็จจริงทางดนตรีในแง่ของเนื้อหาทางสังคมและวัฒนธรรม ทั้งวัฒนธรรมเดี่ยวและวัฒนธรรมที่ประสมประสานระหว่างมนุษย์กลุ่มต่าง ๆ (ปัญญา รุ่งเรือง. 2544: 5)

มนุษย์ทุกเผ่าพันธุ์ไม่ว่าจะอยู่ที่ใดในโลก ล้วนมีและใช้ดนตรีเป็นส่วนประกอบในการดำเนินชีวิต เช่น มนุษย์ใช้เพลงขับร้องกล่อมเด็ก เกี้ยวสาว บรรเลงขับร้องร่วมพิธีกรรม เพื่อการพักผ่อนหย่อนใจ เพื่อประกอบการแสดง และใช้เป็นอาชีพเลี้ยงตน ทำให้ดนตรีมีบทบาทหน้าที่คล้ายกันทั่วโลก วัฒนธรรมดนตรีจึงกระจายไปทั่วโลก ที่สำคัญดนตรีสามารถไหลเคลื่อนที่จากถิ่นกำเนิด กระจายออกไปไกลแสนไกล และแพร่ไปอย่างมีรู้จบสิ้น(พูนพิศ อมาตยกุล. 2554: 14) ซึ่งสอดคล้องกับคำกล่าวของ กาญจนา อินทรสุนานนท์ (2532: 63) ที่ว่า ดนตรีเป็นมรดกทางวัฒนธรรมที่รับใช้สังคม ทุกคติ ทุกภาษา ทุกชนชั้น ตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบัน ในความหมายทางสังคมศาสตร์ มนุษย์ยังกำหนดให้ดนตรีเป็นสื่อกลางระหว่างประชาชนกับพระเจ้า เช่น ดนตรีในพิธีกรรมทางศาสนาของตะวันตก และดนตรีในความเชื่อในพิธีกรรมไหว้ครูทางดนตรีไทย

ดนตรีเป็นสัญชาติญาณของการโหยหาและเรียกร้องสภาวะที่เกินเลยไปจากชีวิตประจำวันในลักษณะธรรมดาสามัญทั่วไป ถ้าจะอธิบายลักษณะของการเป็นดนตรีให้ชัดเจนก็ควรเปรียบเทียบกับภาษาในชีวิตประจำวัน โดยเฉพาะอย่างยิ่ง ภาษาในระดับของการสื่อสารข้อเท็จจริง โดยความพร้อมของภาษาที่จะปรับตัวเป็นดนตรีหรือจะกลายรูปไปเป็นคีตศิลป์ (ด้วยการใส่ทำนอง) ในระดับที่สูงขึ้น ขั้นต่อไปจึงเป็นขั้นตอนของการกลายรูปไปเป็นดนตรี ตัวอย่างที่เห็นได้ชัดเจนที่สุดคือพิธีกรรมทางศาสนาในรูปแบบของการสวด หรือแม้แต่การเทศน์ ซึ่งมิใช่เป็นภาษาในระดับภาษาพูดในชีวิตประจำวัน แต่เป็นการปรับตัวขึ้นสู่ระดับของดนตรีในลักษณะหนึ่ง ถ้าจะเป็นดนตรีให้เต็มรูปก็

คงจะต้องเป็นลักษณะของการขับ ซึ่งเท่ากับเป็นการปรับภาษาเข้าหาทำนอง และ เจตนา นาควัชระ (2548: 38-39) ยังกล่าวไว้ในหัวข้อ ดนตรีในฐานะสื่อสัมพันธ์ระหว่างมนุษย์ ว่า ดนตรีในฐานะประสบการณ์มนุษย์ อาจจัดแบ่งออกได้เป็น 3 ลักษณะ คือ การสร้างประสบการณ์ การถ่ายทอดประสบการณ์ และการรับประสบการณ์ บาทบาทของผู้สร้างได้รับความสนใจในประชาคมดนตรีเป็นอย่างมาก โดยเฉพาะอย่างยิ่งในสังคมตะวันตก และมีอิทธิพลในทางสังคมสูงยิ่งขึ้นทุกที อันที่จริงดนตรีเริ่มก่อตัวขึ้นในระดับของบุคคล แต่ใครเล่าจะพึงพอใจแต่เพียงการร้องเพลงให้ตัวเองฟัง ดนตรีอยู่ได้ด้วยสัญชาตญาณของมนุษย์ที่ชอบจะร้องเพลงให้ผู้อื่นฟัง กล่าวอีกนัยหนึ่ง การสร้างสรรค์ทางดนตรีเป็นไปในทิศทางของการที่ปัจเจกบุคคลโหยหาความสัมพันธ์ระหว่างมนุษย์ เป็นการสร้างงานเพื่อกันและกัน สร้างร่วมกัน ในส่วนของการถ่ายทอดนั้นก็มิใช่จำกัดอยู่แต่เฉพาะบุคคลต่อบุคคล แต่เป็นการถ่ายทอดไปสู่คนจำนวนมาก วงการดนตรีส่วนใหญ่อยู่ได้ด้วยการที่ผู้คนเล่นดนตรีด้วยกันรวมตัวกันขึ้นมาเป็นวงดนตรี

ดนตรีชาติพันธุ์ (Ethnic Music) คือดนตรีประจำชาติหรือเผ่าพันธุ์ของกลุ่มชนหมู่มากที่อยู่ร่วมสังคมและวัฒนธรรมกันมานานนับร้อยนับพันปี มีปฏิบัติการดนตรีสืบทอดต่อเนื่องกันมาจนเห็นได้ชัดเจนว่ามีเอกลักษณ์เฉพาะตัวที่โดดเด่นมนุษย์แต่ละชาติพันธุ์ในโลกนี้ล้วนมีดนตรีเป็นของตนเองและใช้ประจำในเผ่าพันธุ์ของตนในโอกาสต่าง ๆ มีทั้งในพิธีกรรมและการนันทนาการซึ่งมีขอบเขตการใช้งานที่กว้างกว่าดนตรีพื้นบ้าน ในทางมานุษยวิทยาการดนตรี จะแยกดนตรีชาติพันธุ์ไปตามถิ่นที่ตั้งทางภูมิศาสตร์ เช่น ดนตรีของคนตะวันออก มีจีน ญี่ปุ่น เกาหลี และมองโกเลีย ดนตรีอัฟริกัน ดนตรีเอเชียอาคเนย์ หรืออาจแบ่งตามเผ่าพันธุ์ ตามกลุ่มศาสนา เช่นดนตรีอิสลาม ดนตรีพุทธมหานิกาย เป็นต้น (http://sirindhornmusiclibrary.mahidol.ac.th/musiclibrary สืบค้นเมื่อ 12/01/2559)

ชนชาติพม่ากับชนชาติไทยถือเป็นชนชาติที่สัมพันธ์เกี่ยวข้องกันอย่างมากในประวัติศาสตร์ มีทั้งปรากฏการณ์การรบพุ่งกัน มีการแลกเปลี่ยนวัฒนธรรมกัน จึงสะท้อนวิถีชีวิตวัฒนธรรมชนชาติ และบันทึกประวัติศาสตร์ชนชาติในรูปแบบดนตรี และยังมีการถ่ายเทวัฒนธรรมดนตรีระหว่างกันทั้งสองชนชาติ (สมชาย รัศมี. 2555)

ประเทศพม่ามีพื้นที่ติดต่อกับไทยเป็นแนวยาวทางภาคตะวันตก ในด้านภูมิศาสตร์นั้นประเทศพม่าตั้งอยู่ที่ละติจูด 28 องศา 30 ลิปดา ถึง 10 องศา 20 ลิปดาเหนือ ถือว่าเป็นประเทศหนึ่งที่มีความหลากหลายและซับซ้อนในเรื่องราวทางประวัติศาสตร์ประเทศหนึ่ง ด้วยว่าอาณาเขตหรือพื้นที่ซึ่งเป็นประเทศพม่าในปัจจุบันนั้น มีชนพื้นเมืองหลายกลุ่มหลายชาติพันธุ์ (เริงวุฒิ มิตรสุริยะ. 2557: 286). เป็นประเทศที่มีความหลากหลายทางวัฒนธรรมมาก เพราะประกอบไปด้วยวัฒนธรรมพม่า มอญ กะเหรี่ยง ไทยใหญ่ รวมทั้งกลุ่มวัฒนธรรมของชนชาติอื่นๆ ด้วย การถ่ายเทหรือหลอมรวมทางวัฒนธรรมมิใช่เรื่องใหม่หรือเพิ่งเกิดขึ้นเพื่อเตรียมต้อนรับ AEC แต่มิติทางศิลปวัฒนธรรมที่มีการถ่ายเทหลอมรวมกันมีมานานเคียงคู่มนุษย์อย่างก่อนแล้ว ก่อนที่จะมีอาณาจักรสยามและอาณาจักรพม่าเสียอีก จึงไม่แปลกที่เราจะเห็นวัดแม่ซอดน่าด่าน (วัดเงี้ยวหลวง) หรือวัดชุมพลคีรีที่มีศิลปะแบบไทยใหญ่และแบบพม่าตั้งใจกลางเมืองแม่สอด เพราะในอดีตย่านนี้เป็นที่อยู่ของพ่อค้าชาว

ไทยใหญ่ที่เดินทางเข้ามาค้าขายในราชอาณาจักรสยามมานานหลายร้อยปี จนเกิดเป็นชุมชนขึ้นมา

ศาสนาพุทธกับผู้คนในดินแดนสุวรรณภูมิเป็นเรื่องที่แยกกันไม่ออก ศิลปะและวัฒนธรรมของคนในดินแดนนี้ล้วนกำเนิดและมีต้นทางมาจากวัดทั้งสิ้น ไม่ว่าจะเป็นงานพุทธศิลป์อย่างเจดีย์หรือพระพุทธรูปวัดชุมพลคีรี วัดใหม่ท่าอาจ วัดมณีไพสณฑ์ วัดแม่ซอดน่าด่าน วัดไทยวัฒนาราม โดยเฉพาะที่วัดไทยวัฒนาราม เราจะเห็นศิลปะมอญที่เป็นต้นธารทั้งหมดทั้งปวงของศิลปะแบบพม่าที่สวยงามอ่อนช้อย ยิ่งใหญ่อลังการ ซึ่งถ้าเราศึกษาประวัติศาสตร์พม่าในอดีตให้ดี จะเห็นว่า ชนชาติมอญนั้นถือกำเนิดมาก่อนพม่าในลุ่มน้ำอิรวดี มอญเป็นชนชาติที่สรรสร้างงานศิลปะอันงดงามยิ่งใหญ่ที่หลงเหลือให้เราได้เห็นมาตั้งแต่เมืองหงสาวดี พุกาม ย่างกุ้ง และมหาเจดีย์ชเวดากอง เป็นต้น วัดที่กล่าวมาข้างต้นและวัดไทยวัฒนารามนั้นทำให้คนพม่าหรือเมียนมาร์ รู้สึกอบอุ่นและมีที่ยึดเหนี่ยวจิตใจในยามที่จากบ้านมาไกล เพราะวัฒนธรรมของชาวเมียนมาร์แนบแน่นกับพุทธศาสนามาโดยตลอด (นิตยสาร VOYAGE ฉบับที่ 106).

แม่สอดเป็นหนึ่งในอำเภอของจังหวัดตาก ซึ่งมีพื้นที่ติดต่อกับสาธารรัฐแห่งสหภาพเมียน-มาร์ มีการทำการค้าร่วมกันระหว่างชาวไทยในพื้นที่กับชาวพม่า ซึ่งสามารถกล่าวได้ว่าแม่สอดเป็นพื้นที่ที่มีความเจริญเติบโตทางด้านเศรษฐกิจสูง นอกจากนี้ยังเป็นพื้นที่ที่มีความหลากหลายทางด้านวัฒนธรรมและความหลากหลายทางเชื้อชาติ มีการดำเนินชีวิตของคนหลายกลุ่ม อาทิ พม่า ไทยใหญ่ กะเหรี่ยง และชนกลุ่มน้อย เช่น ชาวบะโอ ชาวตองซู่ เป็นต้น พื้นที่ส่วนใหญ่ติดกับสาธารณรัฐแห่งสหภาพเมียนมาร์ ในความหลากหลายทางเชื้อชาติ ทำให้บริเวณดังกล่าวมีความหลากหลายทางด้านวัฒนธรรมขนบธรรมเนียมประเพณี วิถีชีวิต ปะปนกันอยู่ไม่น้อย เป็นสิ่งที่บ่งบอกถึงความเป็นเอกลักษณ์เฉพาะของตนดังปรากฏอยู่ในวัดไทยวัฒนาราม

วัดไทยวัฒนาราม ตั้งอยู่ที่บ้านแม่ตาว หมู่ที่ 1 ตำบลท่าสายลวด อำเภอแม่สอด จังหวัดตาก มีเอกลักษณ์ของชาวพม่า เช่น สถาปัตยกรรม และการประกอบพิธีกรรมต่างๆ ของชาวพม่าที่อพยพเข้ามาอยู่ตามพื้นที่ติดต่อบริเวณอำเภอแม่สอด จังหวัดตาก ซึ่งพบว่าเป็นวัดที่ยังคงมีวัฒนธรรมที่มีความใกล้ชิดกับวัฒนธรรมดั้งเดิมของตนเอง และการประกอบพิธีกรรมนั้น จะมีวงดนตรีเข้ามาเกี่ยวข้องในการประกอบพิธีกรรมต่างๆ เป็นตัวเชื่อมระหว่างมนุษย์กับเทวดา สำหรับวงดนตรีที่ได้รับความนิยมนำมาประกอบพิธีกรรมต่างๆ นั้นได้แก่ วงซายวาย (ဆိုင်းဝိုင်း)

วงซายวายคณะเซ่ยเมี๊ยะโจว (စိန်မြကျော) เป็นวงดนตรีที่มีผู้อพยพชาวพม่า ในวัดไทยวัฒนาราม ตำบลท่าสายลวด อำเภอแม่สอด จังหวัดตาก ใช้บรรเลงเพื่อประกอบอาชีพและใช้บรรเลงประกอบพิธีกรรมในวันสำคัญทางพระพุทธศาสนาของวัดไทยวัฒนารามเป็นประจำ และบรรเลงประกอบกิจกรรมที่เกี่ยวข้องกับศาสนาในชุมชนทั้งชุมชนในตำบลท่าสายลวด อำเภอแม่สอด และชุมชนในจังหวัดเมียวดี ประเทศสาธารณรัฐแห่งสหภาพเมียนมาร์ ซึ่งยังคงรักษาวัฒนธรรมทางดนตรีของพม่าได้อย่างเข้มแข็ง และต่อเนื่องมายาวนานจนถึงปัจจุบัน ประกอบกับมีนักดนตรีที่มีความชำนาญในการบรรเลงเครื่องดนตรีต่างๆ ที่ใช้บรรเลงในวงซายวาย

ปัจจุบันนี้ เกิดความเปลี่ยนแปลง ทางสังคมของ อำเภอแม่สอดโดยเฉพาะที่ตำบลท่าสายลวด เป็นไปอย่างรวดเร็ว ประชาชนในชุมชนรอบๆ วัดไทยวัฒนารามไม่ได้ให้ความสำคัญวงดนตรี

พม่าชนิดนี้มากนัก บางครั้งก็มีความคิดเพียงแค่ให้มีเครื่องดนตรีสวย ๆ ตั้งวางไว้เพียงแค่อวดความสวยงาม ไม่ได้ให้ความสนใจทางด้านดนตรี วงซายวายคณะเซ่ยเมี๊ยะโจว ฯ จะมีงานบรรเลงในฝั่งไทยน้อยมาก นอกจากงานของวัดไทยวัฒนารามซึ่งเป็นงานที่เกี่ยวกับพระพุทธศาสนาเป็นส่วนใหญ่แล้ว วงดนตรีวงนี้มักจะได้ข้ามไปเล่นทางฝั่งจังหวัดเมียวดีเสียเป็นส่วนใหญ่ เยาวชนคนไทยเชื้อสายพม่าเองก็ไม่ได้ความสนใจที่จะเล่นดนตรีประเภทนี้มากนัก ส่วนมากจะข้ามมารับจ้างแรงงานในฝั่งไทย จึงไม่มีเวลาที่จะมาสนใจฝึกไว้ จึงทำให้ในอนาคต วงดนตรีวงนี้อาจจะสูญไปหรือหยุดทำกิจกรรม เพราะเหตุผลทางเศรษฐกิจ และอื่น ๆ

ด้วยเหตุผลดังกล่าว ผู้วิจัยจึงสนใจที่จะศึกษา คณะเซ่ยเมี๊ยะโจว ฯ อำเภอแม่สอด จังหวัดตาก เพื่อศึกษาประวัติและความสำคัญทางสังคมของ คณะเซ่ยเมี๊ยะโจว ฯ ในปัจจุบัน และศึกษาบทเพลงที่ใช้ประกอบการแสดงพระธรรมเทศนา บันทึกเป็นโน้ตสากลไว้ เพราะถือได้ว่าเป็นสิ่งสำคัญที่มีคุณค่ายิ่ง สมควรที่จะฟื้นฟูและอนุรักษ์ศิลปะแขนงนี้ให้คงอยู่สืบไป

ความมุ่งหมายของการวิจัย

ในการวิจัยครั้งนี้ผู้วิจัยได้ตั้งความมุ่งหมายไว้ดังนี้

1. ศึกษาวงซายวายคณะเซ่ยเมี๊ยะโจว วัดไทยวัฒนาราม ตำบลท่าสายลวด อำเภอแม่สอด จังหวัดตาก

2. ศึกษาและวิเคราะห์ดนตรีที่ใช้บรรเลงประกอบการแสดงพระธรรมเทศนาของวงซายวายคณะเซ่ยเมี๊ยะโจว วัดไทยวัฒนาราม ตำบลท่าสายลวด อำเภอแม่สอด จังหวัดตาก

ความสำคัญของการวิจัย

เพื่อทราบถึงวัฒนธรรม ประเพณีและดนตรีที่เป็นเอกลักษณ์ของดนตรีพม่าวงซายวายคณะเซ่ยเมี๊ยะโจว วัดไทยวัฒนาราม ตำบลท่าสายลวด อำเภอแม่สอด จังหวัดตาก ซึ่งมีความแตกต่างไปจากชุมชนอื่น ๆ อีกทั้งเป็นการบรรเลงที่ไม่มีการบันทึกโน้ตเป็นลายลักษณ์อักษร จึงสมควรอย่างยิ่งที่จะศึกษาเก็บบันทึกข้อมูลไว้ เพื่อการสืบทอดและอนุรักษ์ไว้เป็นมรดกให้แก่คนรุ่นหลัง เยาวชนไทย และชาติพันธุ์สืบไป

ขอบเขตของการวิจัย

ผู้วิจัยได้แบ่งขอบเขตของการวิจัยไว้ดังนี้

1. ขอบเขตด้านพื้นที่ ผู้วิจัยศึกษาเฉพาะบริบทของวงซายวาย คณะเซ่ยเมี๊ยะโจว ฯ ที่มีต่อประเพณีของชาวพม่าที่อพยพมาอยู่ในอำเภอแม่สอด จังหวัดตาก ในปัจจุบัน

2. ขอบเขตด้านเนื้อหา ผู้วิจัยได้แบ่งหัวข้อการศึกษาด้านเนื้อหาออกเป็น 2 หัวข้อ คือ

2.1 ด้านวงดนตรี ศึกษาประวัติความเป็นมาของวง การเตรียมวงดนตรี เครื่องดนตรี นักดนตรี การแต่งกายของนักดนตรี ธรรมเนียมปฏิบัติของชาวไทยเชื้อสายพม่า รูปแบบการบรรเลง

2.2 ด้านดนตรี ศึกษาบทเพลงที่ใช้บรรเลงประกอบการแสดงพระธรรมเทศนา โดยวิเคราะห์ในส่วนองค์ประกอบของดนตรีที่ปรากฏให้เห็นเป็นเอกลักษณ์ที่อยู่ในบทเพลง

ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

1. ทราบถึงประวัติความเป็นมาและบริบทอื่นๆ ที่เกี่ยวข้องกับวงดนตรีซายวาย คณะเซ่ย-เมี๊ยะโจว วัดไทยวัฒนาราม ตำบลท่าสายลวด อำเภอแม่สอด จังหวัดตาก

2. ทราบถึงบทเพลงที่ใช้บรรเลงประกอบการแสดงพระธรรมเทศนาของวงซายวาย คณะเซ่ยเมี๊ยะโจว วัดไทยวัฒนาราม ตำบลท่าสายลวด อำเภอแม่สอด จังหวัดตาก พร้อมบันทึกโน้ตทำนองเพลงไว้เป็นลายลักษณ์อักษรให้คงอยู่เพื่อสืบทอดให้แก่คนรุ่นใหม่ต่อไป

ข้อตกลงเบื้องต้น

1. ใช้ข้อมูลจากการเก็บข้อมูลภาคสนามเป็นหลัก เพื่อศึกษาการบรรเลงเพลงต่างๆ โดยผู้วิจัยจะทำการศึกษาโดยตรงจาก คณะเซ่ยเมี๊ยะโจว ตำบลท่าสายลวด อำเภอแม่สอด จังหวัดตาก

2. คำศัพท์ภาษาพม่าที่ใช้ในปริญญานิพนธ์ฉบับนี้ ได้ใช้ภาษาไทยในการบันทึกโดยมีคำอ่านใกล้เคียงกับสำเนียงของภาษาพม่ามากที่สุด

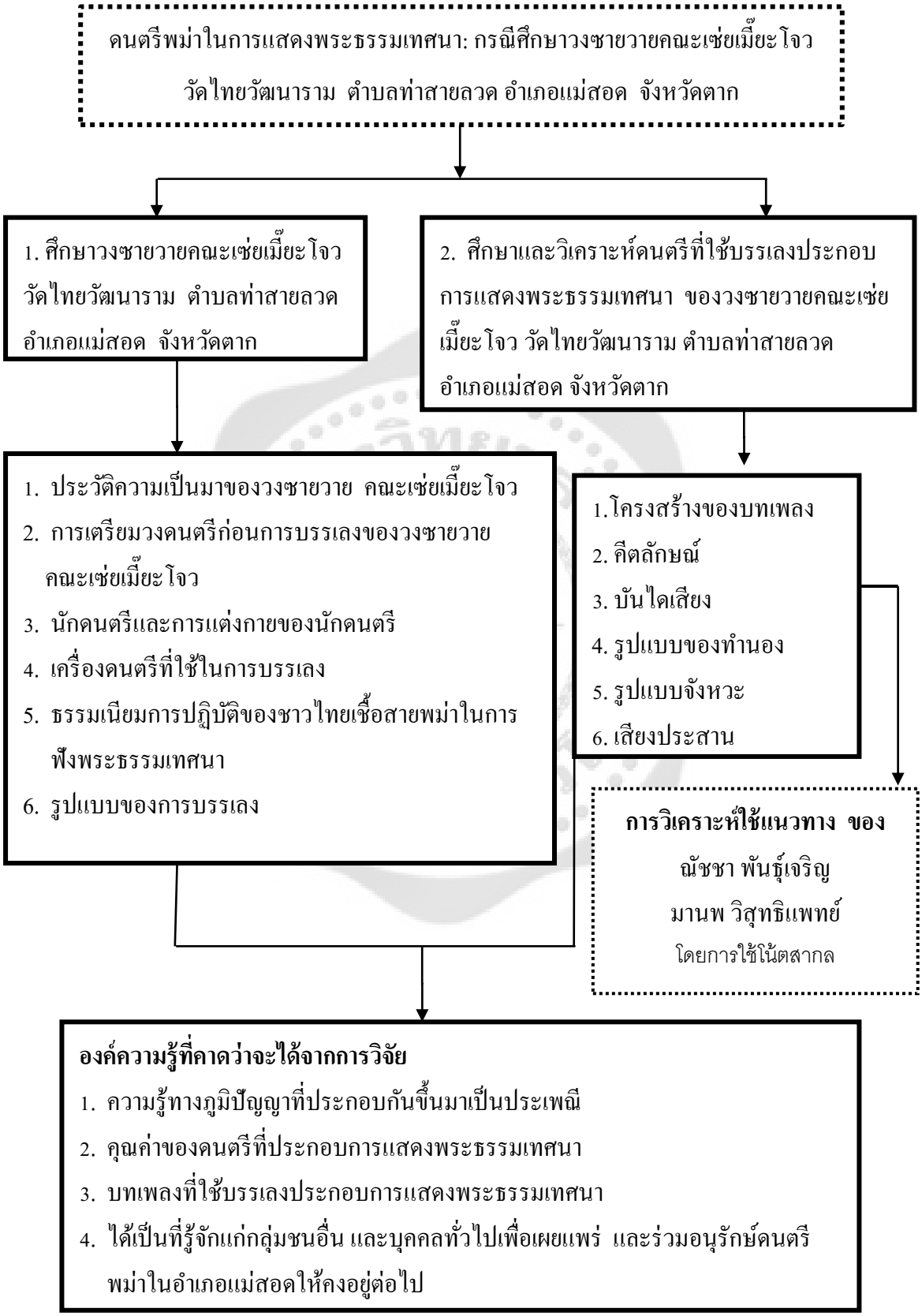
3. การบันทึกบทเพลงผู้วิจัยจะบันทึกเป็นโน้ตสากล

นิยามศัพท์เฉพาะ

วงซายวาย	หมายถึง	วงดนตรีพื้นเมืองวงใหญ่ที่สุดของพม่าเครื่องดนตรีสำหรับวงมีทั้งหมด 12 ชิ้น เป็นเครื่องหนัง เครื่องโลหะ และเป็นวงดนตรีที่มีเฉพาะเครื่องตีและเครื่องเป่า ไม่มีเครื่องสี ซึ่งได้แก่ เปิงมางคอก กลองใหญ่ กลองสั้น ตะโพน กลองชุดหกใบ ฆ้องวง ฆ้องแผง ฉิ่ง ฉาบ เกราะ กรับไม้ไผ่ และปี่แน
วัดไทยวัฒนาราม	หมายถึง	วัดประจำหมู่บ้าน เป็นวัดที่ขึ้นทะเบียนในพระพุทธศาสนาในนิกายมหายานของประเทศไทย อยู่ที่ บ้านแม่ตาวหมู่ที่ 1 ตำบลท่าสายลวด อำเภอแม่สอด จังหวัดตาก
เครื่องดนตรี	หมายถึง	เครื่องดนตรีที่ใช้บรรเลงประกอบในวงดนตรีซายวาย คณะเซ่ย-เมี๊ยะโจววัดไทยวัฒนาราม อำเภอแม่สอด จังหวัดตาก
ทูมะชานา	หมายถึง	เพลงที่บรรเลงเพื่อบูชาพระรัตนตรัย
พยา ตะยา แต็งกา มีบา สะยา	หมายถึง	เพลงที่บรรเลงเพื่อบูชาพ่อแม่ครูอาจารย์ ก่อนที่จะมีการบรรเลงเพลงอื่น ๆ
อะลูดอ เม็งกะลา	หมายถึง	เพลงที่บรรเลงเพื่อเชิญแขกหรือชาวบ้านเตรียมตัวฟังพระฟังเทศน์

เหย่เจ	หมายถึง	เพลงเชิญพระเทศน์
เม็งกะหล่าบียอ	หมายถึง	เพลงที่แสดงถึงการอนุโมทนาในบุญกุศลที่ได้กระทำแล้ว พร้อมกับการแผ่ส่วนบุญส่วนกุศลไปให้ผู้ที่ล่วงลับไปแล้ว
กะเด้าะบแว	หมายถึง	เครื่องบูชาครูก่อนการบรรเลงดนตรีของวงซายวาย
เซ่ยเมี๊ยะโจว	หมายถึง	ชื่อคณะซายวาย และเป็นชื่อจริงของหัวหน้าวง โดยมีชื่อเล่นว่า แปจ่อ
โมปิจ่อ	หมายถึง	ชื่อจริงนักดนตรีในคณะ ผู้เป็นบุตรชายของหัวหน้าคณะ โดยมีชื่อเล่นว่า โฟอ่อง
ล่ามูจ่อ	หมายถึง	ชื่อจริงนักดนตรีในคณะ ผู้เป็นบุตรชายคนเล็กของหัวหน้าคณะ โดยมีชื่อเล่นว่า โมจ่อ
เว่นอ่าว	หมายถึง	ชื่อจริงนักดนตรีในคณะ โดยมีชื่อเล่นว่า มูเล
นอร์แว๊ะ	หมายถึง	ชื่อจริงนักดนตรีในคณะ โดยมีชื่อเล่นว่า แปแป๊ะ
ปะแล	หมายถึง	ชื่อจริงนักดนตรีในคณะ
มอร์ติเต่อ	หมายถึง	ชื่อจริงนักดนตรีในคณะ

กรอบแนวคิดการวิจัย



บทที่ 2
เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

ในปัจจุบันนี้ได้มีการศึกษาค้นคว้าเกี่ยวกับดุริยางคศาสตร์ชาติพันธุ์มากขึ้น แต่มีจำนวนไม่มากนัก ซึ่งเนื้อหาส่วนใหญ่มีการกล่าวถึงองค์ประกอบต่าง ๆ ที่เกี่ยวข้องกับการศึกษาดุริยางค-ศาสตร์ชาติพันธุ์ในหลายทัศนะที่มักจะเน้นในด้านการรวบรวมข้อมูลทางวัฒนธรรม การศึกษาประวัติศาสตร์ชุมชนแหล่งต่าง ๆ พิธีกรรมและความเชื่อ แต่ในส่วนการศึกษาทางด้านดนตรีที่แท้จริงกลับมีน้อยมาก โดยเฉพาะกลุ่มดนตรีชาติพันธุ์ตามหลักมานุษยดุริยางควิทยาโดยตรง ข้อมูลต่าง ๆที่เกี่ยวข้องกับดนตรีพม่านั้น มีผู้ศึกษาไว้เพียงแต่ชนิดของเครื่องดนตรี ในประเทศไทยยังไม่มีการศึกษาบทเพลง การวิเคราะห์เพลง และวัฒนธรรมที่เกี่ยวข้องกับดนตรีพม่าอย่างแพร่หลายนัก ข้อมูลต่างๆ ที่เกี่ยวข้องกับชาวพม่าพลัดถิ่นในประเทศไทย ข้อมูลเกี่ยวกับศิลปวัฒนธรรมชาวพม่า ซึ่งข้อมูลต่าง ๆ ที่นำมาใช้ในครั้งนี้นั้น มีความสำคัญกับงานวิจัยในครั้งนี้มาก อีกทั้ง ความรู้ต่าง ๆ ที่เกี่ยวข้องกับชาวพม่า ศิลปวัฒนธรรมของพม่า การศึกษาบทเพลง การวิเคราะห์บทเพลง ผู้วิจัยได้นำข้อมูลจากการศึกษาค้นคว้างานวิจัยต่าง ๆ เอกสาร ตำราทางวิชาการ สิ่งพิมพ์ และหนังสือต่าง ๆ ที่เกี่ยวข้อง นำมาศึกษาเพื่อเป็นพื้นฐานในการศึกษาร่วมกับการเก็บรวบรวมข้อมูลทางภาคสนามในการศึกษาค้นคว้างานวิจัยโดยแบ่งเป็นหัวข้อ ดังต่อไปนี้

1.เอกสารและตำราวิชาการที่เกี่ยวข้อง

1.1 ความรู้ทั่วไปเกี่ยวกับจังหวัดตาก

1.2 ข้อมูลทั่วไปของอำเภอแม่สอด จังหวัดตาก

1.3 ข้อมูลทั่วไปของตำบลท่าสายลวด อำเภอแม่สอด จังหวัดตาก

1.4 ข้อมูลเกี่ยวกับประวัติวัดไทยวัฒนาราม ตำบลท่าสายลวด อำเภอแม่สอด จังหวัดตาก

1.5 ความรู้เกี่ยวกับประเทศพม่า

1.6 ประชากรพม่า

1.7 ความเชื่อในพิธีกรรมต่าง ๆ ของชาวพม่า

1.8 ความรู้เกี่ยวกับดนตรีพม่า

1.9 ความรู้เกี่ยวกับวัฒนธรรม

1.10 ความรู้เกี่ยวกับการแสดงพระธรรมเทศนา

1.11 ความรู้ที่เกี่ยวข้องกับการวิเคราะห์เพลง

2. งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

1.เอกสารและตำราวิชาการที่เกี่ยวข้อง

1.1 ความรู้ทั่วไปเกี่ยวกับจังหวัดตาก

จากข้อมูลจากสำนักงานวัฒนธรรมจังหวัดตาก (สำนักงานวัฒนธรรมจังหวัดตาก การดำเนินภารกิจที่ได้รับมอบหมายจากสำนักเฝ้าระวังทางวัฒนธรรม.: 1-12) จังหวัดตากตั้งอยู่ภาคเหนือตอนล่างของประเทศไทย มีพื้นที่ทั้งหมด16,406.65 ตารางกิโลเมตร พื้นที่ใหญ่เป็นอันดับ 4 ของประเทศ สภาพภูมิประเทศของจังหวัดตากเป็นพื้นที่ตามแนวเทือกเขา โดยสภาพพื้นที่จะถูกแบ่งออกเป็น 2 ส่วนใหญ่ ๆ โดยมีเทือกเขาถนนธงชัยกั้นกลางทำให้มีลักษณะภูมิอากาศแตกต่างกันไป เนื่องจากเทือกเขาถนนธงชัยเป็นตัวปะทะลมมรสุมตะวันออกเฉียงใต้ที่พัดมาจากมหาสมุทรอินเดีย และทะเลอันดามัน ทำให้ซีกตะวันออกได้รับความชุ่มชื้นจากลมมรสุมไม่เต็มที่ สภาพแห้งแล้ง ส่วนฝั่งตะวันตกจะได้รับอิทธิพลจากลมมรสุมมากกว่า มีปริมาณน้ำฝนมาก ทำให้มีความชุ่มชื้นสูง โดยเฉพาะในพื้นที่ที่อยู่ในเขตภูเขา

ส่วนที่ 1 ตั้งอยู่ด้านทิศตะวันออก ประกอบด้วย 4 อำเภอ ได้แก่ อำเภอเมืองตาก อำเภอบ้านตาก อำเภอสามเงา อำเภอวังเจ้า

ส่วนที่ 2 ตั้งอยู่ด้านทิศตะวันตก ประกอบด้วย 5 อำเภอ ได้แก่ อำเภอแม่สอด อำเภอพบพระ อำเภอแม่ระมาด อำเภออุ้มผาง และ อำเภอท่าสองยาง

จังหวัดตากมีอาณาเขตติดต่อกับ 9 จังหวัด ได้แก่ จังหวัดแม่ฮ่องสอน เชียงใหม่ ลำพูน ลำปาง สุโขทัย กำแพงเพชร นครสวรรค์ อุทัยธานี กาญจนบุรี และ 1 ประเทศ คือ สาธารณรัฐแห่งสหภาพเมียนมาร์ (ประเทศพม่า) โดยมีพรมแดนติดต่อกันยาวประมาณ 542 กม.

1.1.1 การปกครอง จังหวัดตากมีจำนวนประชากรทั้งสิ้น 531,018 คน เป็นชาย 269,370 คน หญิง 261,648 คน แบ่งการปกครองท้องถิ่นจำแนกได้คือ 1 เทศบาลนคร 1 เทศบาลเมือง 16 เทศบาลตำบล 50 องค์การบริหารส่วนตำบล 63 ตำบล 559 หมู่บ้าน (ข้อมูล ณ วันที่ 31 ธันวาคม 2558 : จากที่ทำการปกครองจังหวัดตาก)

1.1.2 การนับถือศาสนา ประชากรส่วนใหญ่นับถือศาสนาพุทธ รองลงมานับถือศาสนาคริสต์ อิสลาม

1.1.3 การประกอบอาชีพ อาชีพหลักของประชากรจังหวัดตาก คือ ทำนา เพาะปลูกพืชผักผลไม้ เช่น ข้าวโพดเลี้ยงสัตว์ ถั่วเหลือง ถั่วเขียวผิวมัน มันสำปะหลัง อ้อยเอทานอล กะหล่ำปลี ผักกาดขาวปลี ข้าวโพดหวาน กระเทียมหัว ลำไย กล้วยไข่ กล้วยน้ำว้า ยังมีการเลี้ยงสัตว์น้ำในพื้นที่น้ำจืด และเลี้ยงวัวพันธุ์เนื้อ ซึ่งเป็นอาชีพที่ได้รับการส่งเสริม นอกจากอาชีพรับจ้างและการค้าที่เป็นอาชีพที่ทำรายได้สู่จังหวัดตาก อีกทางหนึ่งด้วย

1.1.4 ประเพณีสำคัญ

ก. ประเพณีลอยกระทงสายไหลประทีปพันดวง จัดขึ้นทุกปีในช่วงเดือนพฤศจิกายน ในวันขึ้น 15 ค่ำ เดือน 12 เป็นประเพณีเก่าแก่ที่ชาวจังหวัดตากสืบทอดกันมาช้านาน เกิดจากภูมิปัญญาของชาวบ้านที่สืบทอดกันมาแต่โบราณเกี่ยวกับการลอยกระทงในวันเพ็ญเดือนสิบ

สอง เพื่อขอขมาพระแม่คงคา คือแม่น้ำปิงโดยมีจุดเด่นที่ต่างจากการลอยกระทงทั่วๆ ไป คือตัวกระทงทำจากกะลามะพร้าว ภายในบรรจุด้วยขี้ไต้ หรือเชื้อเพลิงที่เตรียมไว้แล้วจุดไปปล่อยในแม่น้ำปิง กะระยะห่างเท่าๆ กันสม่ำเสมอไม่ขาดสาย ส่องแสงระยิบระยับเต็มท้องน้ำด้วยความสวยงาม

ข. ประเพณีขึ้นธาตุเดือนเก้า งานขึ้นธาตุเดือนเก้า เป็นงานบุญของอำเภอบ้านตาก ที่จัดขึ้นเพื่อบูชาพระบรมธาตุขององค์สมเด็จพระสัมมาสัมพุทธเจ้า กำหนดการจัดงานในวันขึ้น 14 และ 15 ค่ำ เดือน 9 ของภาคเหนือ หรือตรงกับเดือน 7 ของไทย ประมาณปลายเดือนพฤษภาคม หรือเดือนมิถุนายนของทุกปี ภายในงานมีการจัดขบวนแห่ เช่น ขบวนกลองยาว ขบวนปัจจัยไทยทาน ขบวนต้นเงิน ขบวนต้นผ้าป่า ขบวนตุงไชย ขบวนผ้าห่มองค์พระธาตุ โดยเริ่มจากหนองเล่ม ผ่านสะพานบุญไปยังวัดพระบรมธาตุ เพื่อทำพิธีถวายผ้าห่มองค์พระธาตุ และทำพิธีบวงสรวงเจดีย์ยุทธหัตถี ซึ่งเป็นเจดีย์ที่พ่อขุนรามคำแหงมหาราชได้สร้างไว้ในคราวทำสงครามยุทธหัตถีชนะขุนสามชน เจ้าเมืองฉอด ที่ตั้งอยู่ทางทิศเหนือของวัดพระบรมธาตุ และทำบุญตักบาตรตามประเพณี ณ วัดพระบรมธาตุ อำเภอบ้านตาก

ค.ประเพณีแหล่ส่างลอง (แห่ลูกแก้ว) แหล่สางลอง ประกอบพิธีที่วัดแม่ซอดน่าด่าน อำเภอแม่ระมาด กลางเดือนมีนาคม ต้นเดือนเมษายน พิธีกรรม “แหล่” เป็นภาษาไทยใหญ่ แปลว่า แห่ “ส่างลอง” หมายถึงลูกแก้ว ชาวไทยใหญ่ และชาวไทยที่นับถือศาสนาพุทธในเขตอำเภอแม่สอดมักจะทำการบวชเณร ซึ่งเป็นลูกแก้ว ในช่วงปิดภาคเรียน ระหว่างเดือนมีนาคมถึงเดือนเมษายนของทุกปี เนื่องจากว่างจากการทำนาและลูกหลานไม่ได้ไปโรงเรียน ทั้งต้องการในลูกหลานได้มีโอกาสศึกษาพระธรรมคำสั่งสอนของพระพุทธเจ้าในช่วงปิดเทอมด้วย

1.1.5 ประวัติเมืองตาก เมืองตากในอดีตเป็นเมืองที่มีชาวมอญอยู่ มาก่อน ดังมีหลักฐานศิลปะมอญปรากฏอยู่ที่อำเภอบ้านตากมีประวัติความเป็นมาเก่าแก่ และเป็นหนึ่งในหัวเมืองที่มีอายุเกินกว่าสองพันปีขึ้นไป เมื่อมีการอพยพของชนชาติไทยจากลุ่มน้ำแยงซีเกียงตอนใต้ลงมาตามแนวลำน้ำดง (ลำน้ำสาละวิน) มีพวกหนึ่งได้ข้ามลำน้ำสาละวิน ผ่านลุ่มน้ำเมยหรือแม่น้ำต่องยินเข้ามาทางช่องเขาด้าน อำเภอแม่สอด และมาถึงบริเวณที่ปัจจุบันเรียกว่า “เมืองตาก” ผู้นำกลุ่มคนไทยที่อพยพมาตั้งถิ่นฐานที่เมืองตากในยุคนั้น ได้ตั้งตนเป็นกษัตริย์ปกครองสืบทอดต่อเนื่องกันมาจนถึงปี พ.ศ.560 รัชสมัยพระเจ้าสักดำ ซึ่งเป็นกษัตริย์เมืองตากที่ยิ่งใหญ่มาก มีอาณาเขตที่อยู่ในอำนาจแผ่ไปจนจรดทะเลอันดามัน ดังมีบันทึกในพงศาวดารเหนือ กล่าวว่า ในรัชสมัยพระเจ้าสักดำนั้น เมืองตากมีการค้าขายกับเมืองอินเดียด้วย เมืองตากคงจะเสื่อมลงในช่วงพุทธศตวรรษที่ 10 พระยากาพวรรณดิสผู้เป็นกษัตริย์เมืองตากที่อพยพมาจากตอนใต้ของลุ่มแม่น้ำแยงซีเกียง ได้โยกย้ายไปสร้างราชธานีขึ้นใหม่ที่เมืองละโว้ทางตอนใต้ของเมืองตากลงไปอีก มีบางยุคเมืองตากถูกทอดทิ้งกลายเป็นเมืองร้าง ดังในพงศาวดารเหนือได้ กล่าวถึงการเสด็จทางชลมารคของพระนางจามเทวี พระราชธิดากษัตริย์ละโว้ (พระยากาพวรรณดิส) เพื่อไปปกครองแคว้นหริภุญไชย (ลำพูน) ในราว พ.ศ.1176 โดยทางลำน้ำปิง พระนางจามเทวีขึ้นไปสำรวจบนฝั่งแม่น้ำพบร่องรอยกำแพงเมืองเก่าถูกทิ้งร้าง จึงโปรดให้สร้างเป็นบ้านเมืองใหม่ชื่อว่า “เมืองตาก” ต่อมาเมื่อ พ.ศ.1805 ขุนสามชน

เจ้าเมืองฉอดได้ยกทัพมาประชิดเมืองตากซึ่งเป็นเมืองชายแดนของกรุงสุโขทัย พ่อขุนศรีอินทราทิตย์ทรงจัดกองทัพออกไปรบ โดยมีพระราชโอรสพระองค์เล็กซึ่งมีพระชนมายุได้19 พรรษา ติดตามไปด้วย กองทัพทั้งสองฝ่ายปะทะกันที่บริเวณเชิงดอยนอกเมืองตากประมาณกิโลเมตรเศษ ราชโอรสพระองค์เล็กได้ทรงชนช้างกับขุนสามชนถึงขั้นกระทำยุทธหัตถีกัน ขุนสามชนสู้ไม่ได้แตกพ่ายไป ต่อมาภายหลังพระราชโอรสองค์นั้นทรงพระนามว่า “พ่อขุนรามคำแหงมหาราช” และได้โปรดสร้างเจดีย์ขึ้นเป็นที่ระลึกถึงชัยชนะในการทำยุทธหัตถีครั้งนั้น 1 องค์ เป็นศิลปะแบบสุโขทัย ซึ่งเจดีย์ยุทธหัตถีนี้อยู่ที่วัดพระบรมธาตุ อำเภอบ้านตาก ห่างจากตัวเมืองไปทางฝั่งตะวันตกของแม่น้ำปิงราว 31 กิโลเมตร

ต่อมาในแผ่นดินมหาธรรมราชา ได้ย้ายเมืองตากลงมาทางตอนใต้ตามลำน้ำปิงไปตั้งอยู่ที่ป่ามะม่วง ฝั่งตะวันตกของแม่น้ำปิง ซึ่งอยู่ในเขตตำบลป่ามะม่วง อำเภอเมืองตากในปัจจุบัน เมืองตากที่ย้ายมาตั้งใหม่นี้มิใช่เป็นเพียงเมืองหน้าด่านสำหรับป้องกันกองทัพพม่าที่จะยกเข้ามาทางด่านแม่ละเมาเท่านั้น แต่ยังเป็นเมืองที่กองทัพไทยใช้เป็นที่ชุมนุมพลในเวลาที่จะยกทัพไปตีเมืองเชียงใหม่อีกด้วย ในรัชสมัยสมเด็จพระนเรศวรมหาราช สมเด็จพระนารายณ์มหาราช และ สมเด็จพระเจ้าตากสินมหาราชได้เสด็จมาชุมนุมกองทัพที่เมืองตากนี้ทุกพระองค์โดยเฉพาะสมเด็จพระเจ้าตากสินมหาราช ก่อนที่พระองค์จะขึ้นครองราชย์สมบัตินั้น พระองค์ได้รับแต่งตั้งจากสมเด็จพระที่นั่งสุริยาอมรินทร์ ให้เป็นข้าหลวงเชิญท้องตราราชสีห์ ไปชำระความหัวเมืองฝ่ายเหนือและต่อมาได้รับการแต่งตั้งเป็นหลวงยกกระบัตรเมืองตาก ปลัดเมืองตาก พระยาวชิระปราการ ตามลำดับ แล้วปราบดาภิเษกขึ้นเป็นพระเจ้าแผ่นดินโดยลำดับ

กล่าวโดยสรุป จังหวัดตากเป็นจังหวัดที่มีความเป็นมาในประวัติศาสตร์ ควรค่าแก่การสนใจ เป็นเมืองที่พระมหากษัตริย์ในอดีตได้เสด็จมาชุมนุมกองทัพที่เมืองตากนี้แล้วถึง 4 พระองค์ คือ พ่อขุนรามคำแหงมหาราชทรงชนช้างกับขุนสามชนเจ้าเมืองฉอด สมเด็จพระนเรศวรมหาราชทรงประกาศอิสรภาพ ณ เมืองแครง และทรงยกทัพกลับราชอาณาจักรไทยโดยผ่านดินแดนเมืองตากเป็นแห่งแรก สมเด็จพระนารายณ์มหาราชทรงนำทัพไปตีหัวเมืองฝ่ายเหนือ และได้สร้างวัดพระนารายณ์ที่เชิงสะพานกิตติขจรปัจจุบัน และ สมเด็จพระเจ้าตากสินมหาราชเคยได้รับพระบรมราชโองการแต่งตั้งเป็นเจ้าเมืองตาก และครั้งที่ 2 เป็นผู้กอบกู้เอกราชของชาติไทยจากพม่า

1.2 ข้อมูลทั่วไปของอำเภอแม่สอด จังหวัดตาก

อำเภอแม่สอดเป็นอำเภอที่อยู่ทางซีกตะวันตกของจังหวัดตาก ตามประวัติมีหลักฐานว่า เมื่อประมาณ 150 ปีที่ผ่านมา (ประมาณปี พ.ศ. 2404) บริเวณที่ตั้งอำเภอหรือชุมชนใหญ่ของอำเภอในปัจจุบันนี้ ได้มีชาวเขาเผ่ากะเหรี่ยงตั้งถิ่นฐานทำมาหากินอยู่ เรียกชื่อหมู่บ้านว่า “บ้านพะหน่อแก” ต่อมามีคนไทยจากถิ่นอื่นหลายท้องที่ทางภาคเหนือพากันอพยพลงมาทำมาหากินในบริเวณหมู่บ้านนี้เป็นจำนวนมาก และเพิ่มขึ้นเรื่อยๆ ทำให้ชาวกะเหรี่ยงเจ้าของถิ่นฐานเดิมซึ่งไม่ชอบอยู่ปะปนกับชนเผ่าอื่นต้องพากันอพยพไปอยู่ที่อื่น หมู่บ้านแห่งนี้ได้เจริญขึ้นตามลำดับจนทาง

ราชการได้ย้ายด่านเก็บภาษีอากรจากบ้านแม่ละเมามาอยู่ที่บ้านพะหน่อแกแห่งนี้จนถึง พ.ศ. 2441 ทางราชการจึงได้ยกฐานะหมู่บ้านขึ้นเป็นอำเภอเรียกชื่อว่า “อำเภอแม่สอด” ให้อยู่ในเขตปกครองของมณฑลนครสวรรค์ ต่อมาเมื่อมีการปรับปรุงแก้ไขระบบบริหารราชการส่วนภูมิภาค อำเภอแม่สอดจึงได้เปลี่ยนมาขึ้นกับจังหวัดตาก

สำหรับความเป็นมาของชื่ออำเภอนั้น สันนิษฐานไว้เป็น 3 นัย ประการแรก กล่าวกันว่า อำเภอแม่สอดเป็นเมืองเดียวกันกับ “เมืองฉอด”ซึ่งเป็นเมืองหนึ่งในประวัติศาสตร์ที่ตั้งประชิดชายแดนราชอาณาจักรสุโขทัย เมืองฉอดมีเจ้าเมืองชื่อ พ่อขุนสามชน คำว่า เมืองฉอด เรียกกันนานเข้าอาจเพี้ยนกลายมาเป็น “แม่สอด” ก็เป็นได้ อีกนัยหนึ่ง อำเภอแม่สอดอาจได้ชื่อมาจากลำห้วยสายสำคัญที่ไหลผ่านหมู่บ้านนี้ คือ ลำห้วยแม่สอด ส่วนอีกนัยหนึ่ง แม่สอดอาจมาจากคำว่า “เหม่ช็อค” ในภาษามอญ ซึ่งแปลว่า พม่าตาย

ที่ว่าการอำเภอแม่สอดปัจจุบันตั้งอยู่ในตำบลแม่สอด ซึ่งอยู่ในเขตเทศบาลตำบลแม่สอด ห่างจากแนวชายแดน 6 กิโลเมตร เป็นอำเภอที่มีความสำคัญทางยุทธศาสตร์ ด้วยเป็นอำเภอชายแดน มีอาณาเขตติดต่อกับประเทศสาธารณรัฐสังคมนิยมแห่งสหภาพเมียนมาร์ ตลอดแนวชายแดนด้านตะวันตกซึ่งมีปัญหาทางด้านการปกครองเกี่ยวกับชนกลุ่มน้อยภายในประเทศ และปัญหาเกี่ยวกับระบบการปกครองภายใน ทำให้บุคคลสัญชาติพม่าพลัดถิ่นเข้ามาอาศัยทำมาหากินในประเทศไทยในเขตอำเภอแม่สอดเป็นจำนวนมาก ทำให้เกิดปัญหาต่อประเทศไทยทั้งในด้านเศรษฐกิจ การเมืองการปกครองและการควบคุม (ที่มา http://www.tak.go.th/history maesod.htm สืบค้นเมื่อ 30/11/58)

พิชญ์ พงษ์สวัส (2555: 173-176) กล่าวไว้ว่า อำเภอแม่สอดเจริญเติบโตขึ้นมาในฐานะเมืองชายแดนที่มีอิทธิพลมากกว่าอำเภออื่นๆ ในจังหวัดตาก ในยุคที่พม่ามีความเปลี่ยนแปลงสู่ยุคหลังอาณานิคมและเกิดสงครามชาติพันธุ์ จะพบว่ามีชาวกระเหรี่ยงครอบครองพื้นที่บริเวณบริเวณแม่สอด และมีบทบาทต่อการเกิดตลาดขายส่งสินค้าเข้าพม่า พื้นที่อำเภอแม่สอดจึงมีลักษณะพิเศษของการเป็นศูนย์กลางการค้าที่ติดกับชายแดนพม่า

1.3 ข้อมูลทั่วไปของตำบลท่าสายลวด อำเภอแม่สอด จังหวัดตาก

ตำบลท่าสายลวดมีหลักฐานว่า เมื่อ 150 ปีที่ผ่านมา บริเวณที่ตั้งของตำบลท่าสายลวดปัจจุบันยังมีป่ารกทึบติดกับฝั่งแม่น้ำเมย และไม่มีผู้คนอาศัยอยู่ จนกระทั่งมีกลุ่มคนไทยซึ่งไม่ปรากฏหลักฐานว่าอพยพมาตั้งหลักฐานอยู่บริเวณใด ได้มาอาศัยอยู่โดยการปลูกอ้อยและยาสูบ ต่อมาไม่นานก็มีการขยายตัวของหมู่บ้าน ประกอบกับบริเวณหมู่บ้านริมฝั่งแม่น้ำเมยมีการติดตั้งสายโทรเลขจากเมืองกรุกกริกฝั่งประเทศพม่าถึงประเทศไทย ผ่านอำเภอแม่สอดจนถึงตัวจังหวัดตาก เป็นความร่วมมือระหว่างไทย-อังกฤษ และในแนวที่สายโทรเลขพาดผ่านนั้นจะมีการทางเดินติดตามตลอดจนถึงเมืองแม่สอด เส้นทางนี้มีความสำคัญสำหรับชาวบ้านในบริเวณนี้ซึ่งใช้เป็นเส้นทางคมนาคมและมีการสร้างวัดใกล้ท่าน้ำ และท่าข้ามเรือบริเวณที่มีสายโทรเลขผ่านจึงเรียกว่า “วัดสาย

โทรเลข " ต่อมามีหมู่บ้านเกิดขึ้นจำนวนมากมีทั้งชาวไทย ชาวพม่า และชาวไทยเชื้อสายพม่า อยู่รวมตัวกันมากขึ้นจึงเรียกหมู่บ้านนี้ว่า "บ้านท่าสายลวด" และต่อมาได้ยกระดับเป็นตำบลเมื่อปี พ.ศ. 2493 ใช้ชื่อว่า "ตำบลท่าสายลวด"

ตำบลท่าสายลวด ติดชายแดนประเทศเมียนมาร์ ส่วนใหญ่เป็นที่ราบเหมาะแก่การเกษตร ทางทิศตะวันออกเฉียงเหนือเป็นภูเขา ทางทิศตะวันตกติดแม่น้ำเมย และภายในพื้นที่มีลำห้วยแม่สอดและลำห้วยแม่ตาวซึ่งเหมาะแก่การเกษตรกรรม โดยภายในตำบลท่าสายลวดมีสถานที่สำคัญของตำบลอยู่ดังนี้คือ โบราณสถานคอกช้างเผือก โบราณสถานพระบาทพระธาตุหินกิ่ว วัดไทยวัฒนาราม พุทธสถานมหาวงศ์ดำ ตลาดริมเมย เป็นต้น (ที่มา ประวัติความเป็นมาตำบลท่าสายลวด รายงานสรุปประจำปี 2557 องค์การบริหารส่วนตำบลท่าสายลวด อำเภอแม่สอด จังหวัดตาก)

1.4 ข้อมูลเกี่ยวกับประวัติวัดไทยวัฒนาราม ตำบลท่าสายลวด อำเภอแม่สอด จังหวัดตาก

วัดไทยวัฒนาราม เดิมชื่อ วัดแม่ตาวเงี้ยว หรือ วัดไทยใหญ่ ตั้งอยู่ที่หมู่ที่ 1 ตำบลท่าสายลวด อำเภอแม่สอด จังหวัดตาก ห่างจากตัวอำเภอแม่สอดไปประมาณ 5 กิโลเมตร บริเวณกิโลเมตรที่ 84 ใช้เส้นทางหลวงหมายเลข 105 ตาก-แม่สอด เส้นที่จะไปตลาดริมเมย ก่อนถึงสะพานมิตรภาพไทย-พม่า เป็นวัดในพระพุทธศาสนานิกายมหายานของชาวไทยใหญ่ ซึ่งมีศิลปวัฒนธรรมประเพณี พิธีกรรมต่างๆ ได้รับอิทธิพลมาจากสหภาพเมียนมาร์ สร้างเมื่อ พ.ศ.2400 โดยนายมุ้ง เป็นชาวพม่ารัฐฉาน ที่อพยพครอบครัวมาอาศัยอยู่ที่อำเภอแม่สอด และได้เป็นผู้ใหญ่บ้านคนแรกของหมู่บ้านแม่ตาว ต่อมาได้รับพระราชทานนามว่า หมื่นอาจคำแหงหาญ ในปี พ.ศ.2500 ทางกระทรวงศึกษาธิการได้ประกาศให้เป็นวัดพระพุทธศาสนาในสังกัดกรมการศาสนา ในวัดมีพระพุทธมหามุณี ซึ่งเป็นพระพุทธรูปที่จำลองมาจากพระพุทธมหามุณีอันศักดิ์สิทธิ์คู่บ้านคู่เมืองของชาวมัณฑเลย์ประเทศสหภาพเมียนมาร์ เป็นพระพุทธรูปศักดิ์สิทธิ์ที่ชาวจังหวัดตากเลื่อมใสศรัทธากันมาก (ที่มา http://student.nu.ac.th/danuthida สืบค้นเมื่อ 30/11/58)

1.4.1 รายนามเจ้าอาวาสวัดไทยวัฒนาราม

1.พระอูเกตะ	ไม่ปรากฏหลักฐานที่แน่ชัด
2.พระอูก่าแหร่นะ	ไม่ปรากฏหลักฐานที่แน่ชัด
3.พระอูแลคะนะ	ไม่ปรากฏหลักฐานที่แน่ชัด
4.พระอูโต่ง	ไม่ปรากฏหลักฐานที่แน่ชัด
5.พระจางปู๋	ไม่ปรากฏหลักฐานที่แน่ชัด
6.พระอูป่านเต๊กชะ (พระอธิการบัณฑิตโต)	พ.ศ.2490 – 2551
7.พระจ่าจ่อย	พ.ศ.2552 – ปัจจุบัน

1.4.2 ประวัติพระอธิการบัณฑิตโต พระอธิการบัณฑิตโต (อูป่านเต๊กซะ) อดีตเจ้าอาวาสวัดไทยวัฒนาราม เกิดเมื่อปีพุทธศักราช 2462 ส่วนชื่อบิดาและมารดาไม่มีหลักฐานปรากฏให้ศึกษา พระอธิการบัณฑิตโต เป็นพระที่บวชมาจากประเทศพม่า มีเชื้อสายชายไทยใหญ่ เป็นพระนักพัฒนาที่ได้ชักชวนให้ศรัทธาพุทธศาสนิกชน และศิษยานุศิษย์ทั้งชาวไทยและชาวพม่าได้ร่วมทำบุญทำกุศลทำนุบำรุงพระพุทธศาสนา ร่วมกันสร้าง ศาสนสถาน ศาสนสมบัติ ไว้เป็นสมบัติของพุทธศาสนา รวมทั้งให้การสนับสนุนวงซายวาย คณะเซ่ยเมี๊ยะโจว ฯ และอื่นๆ เป็นจำนวนมากมายให้วัดไทยวัฒนาราม และท่านอธิการบัณฑิตโตยังเป็นที่เคารพนับถือของชาวบ้านแม่ตาว ชาวไทยใหญ่ และชาวพม่า ทั้งที่อาศัยอยู่ในอำเภอแม่สอด และในประเทศพม่า จวบจนวันที่ 3 ตุลาคม 2551 ท่านได้มรณภาพลงด้วยอาการสงบ สิริอายุได้ 89 ปี 69 พรรษา

1.5 ความรู้เกี่ยวกับประเทศพม่า

เกริกฤทธิ์ เชื้อมงคล (2558: 21) กล่าวว่า ส่วนหนึ่งของดินแดนสุวรรณภูมิที่มีอารยธรรม ประวัติศาสตร์ความเป็นมายาวนานเชื่อมโยงเกี่ยวเนื่องกันกับแหล่งอารยธรรมที่เคยเจริญรุ่งเรืองมาแต่โบราณ ซึ่งดินแดนดังกล่าวเป็นที่อยู่อาศัยและขยับขยายเป็นเมือง เป็นอาณาจักร มีความสัมพันธ์ทางการค้ากันในแต่ละเมืองทั้งที่มีการสู้รบทำสงครามแย่งชิงทรัพยากรอันอย่างต่อเนื่อง

นัฏฐิกา สุนทรธนผล (2557: 90) ได้กล่าไว้ว่า *สหภาพพม่า* (Union of Myanmar) มีชื่อเป็นทางการว่า *สาธารณรัฐแห่งสหภาพเมียนมาร์*(The Republic of the Union of Myanmar) มีเมืองหลวงชื่อ นครเนปิดอว์ (Nay Pyi Taw) เป็นเมืองหลวงและเมืองศูนย์กลางการบริหารของสหภาพพม่าที่ได้ย้ายมาจากย่างกุ้ง ตั้งแต่วันที่ 6 พฤศจิกายน พ.ศ. 2548 ตั้งอยู่ในหมู่บ้านจัตปแว (Kyatpyae) ทางทิศตะวันตกของตัวเมืองเปียนมานา (Pyinmana) ในเขตมัณฑะเลย์ สภาพภูมิประเทศเป็นภูเขาโดยรอบ เมืองนี้เป็นเมืองเดียวของประเทศพม่าที่สามารถใช้ไฟฟ้าได้ตลอด 24 ชั่วโมง ในขณะที่เมืองหลวงเก่าย่างกุ้งไฟฟ้าจะดับอย่างน้อย 6 ชั่วโมง เมืองนี้อยู่ห่างย่างกุ้งไปทางเหนือประมาณ 320 กิโลเมตร

1.5.1 ประวัติศาสตร์พม่า วิรัช นิยมธรรม (2551: 11) ได้จำแนกประวัติศาสตร์พม่าเป็น 3 สมัย คือ สมัยราชวงศ์ สมัยอาณานิคม และสมัยเอกราช ในสมัยราชวงศ์เป็นสมัยที่พม่าปกครองด้วยระบอบกษัตริย์ ซึ่งมี 3 ราชวงศ์ คือ ราชวงศ์พุกาม (ค.ศ.1044 – 1287) ราชวงศ์ตองอู (ค.ศ.1486 – 1752) ราชวงศ์คอนบอง (ค.ศ.1752 – 1885) ในสมัยราชวงศ์นั้น ราชธานีของพม่าส่วนใหญ่ตั้งอยู่ไม่ห่างจากเขตเจ้าก์แซมากนัก ได้แก่ เมืองพุกาม อังวะ รัตนสิงห์ (ชเวโบ) อมรปุระ และมัณฑะเลย์

เป็นที่ยอมรับกันว่าจักรวรรดิพม่าดั้งเดิมเป็นจักรวรรดิที่ปกครองโดยชนชาวพม่า มีเมืองหลวงหรือศูนย์กลางอยู่ที่เมืองพุกาม เรียกกันว่า “อาณาจักรพุกาม” โดยมีหลักฐานปรากฏครั้ง

แรกเมื่อปี ค.ศ. 849 โดยชาวพม่าได้เข้ามาแทนที่ภาวะสุญญากาศทางอำนาจภายหลังจากการเสื่อมสลายไปของอาณาจักรชาวพยู ชาวพม่าได้กระจายกันออกไปโดยข้ามแม่น้ำอิระวดี บ้างก็เลยไปถึงเทือกเขาปันดอง เทือกเขาชิน และเลยไปยัง อถบอัคยับ ในยะไข่ และบางพวกก็เข้าไปสร้างหลักฐานใหม่แถบมินบูทางตะวันตกของอิระวดี โดยมีกษัตริย์ของอาณาจักรพุกามพระองค์แรกคือ พระเจ้าอโนรธา ซึ่งชาวพม่านับถือว่าเป็นมหาราชพระองค์หนึ่งของชาติ

ต่อจากรัชสมัยของพระเจ้าอโนรธา ก็เป็นรัชสมัยของพระเจ้าครรชิต ซึ่งพระองค์ได้สร้างผลงานอันยิ่งใหญ่คือการสร้างหมู่วิหารในเมืองพุกาม โดยเฉพาะวิหารอนันดอ (Anando) หรือวัดอนันทเจดีย์ ที่ยอมรับกันว่าเป็นเพชรน้ำเอกของพุทธศิลป์สกุลช่างพุกาม ซึ่งวิหารแห่งนี้ได้แสดงให้เห็นถึงอิทธิพลของมอญอย่างชัดเจน

ในรัชสมัยของพระเจ้านรปติสิทธู (ค.ศ. 1174-1210) น่าจะถือได้ว่าเป็นช่วงเวลาของการเปลี่ยนแปลงครั้งสำคัญของอาณาจักรพุกาม เพราะในรัชสมัยนี้ วัฒนธรรมพม่าได้เข้ามามีบทบาทสำคัญมากยิ่งขึ้นกระทั่งเหนือวัฒนธรรมมอญ อาณาจักรพุกาม ล่มสลายลงในสมัยพระเจ้าอะลองพญาแห่งราชวงศ์คอนบอง(ค.ศ. 1757)

เริงวุฒิ มิตรสุริยะ (2557: 285-301) กล่าวว่า ก่อนที่พม่าจะตกเป็นอาณานิคมของอังกฤษทั้งประเทศนั้น พม่าได้ทำสงครามกับอังกฤษถึง 3 ครั้ง คือ ค.ศ.1824,1852 และ 1885 จากสงครามครั้งแรกทำให้พม่าสูญเสียอัสสัม มณีปุระ ยะไข่ และตะนาวศรี ครั้งที่สอง เสียเมืองพะโคและย่างกุ้งแก่อังกฤษ และต้องเสียดินแดนทั้งประเทศพร้อมกับอวสานของราชบัลลังก์พม่าหลังจากทำสงครามกับอังกฤษในครั้งที่สาม พม่าได้รับเอกราชเมื่อหลังสงครามโลกครั้งที่สองในปี ค.ศ.1984 แต่ก็นับเป็นเอกราชที่ไร้เอกภาพ เพราะพม่าต้องประสบกับปัญหาสงครามกลางเมืองจากกองกำลังอิสระของชนส่วนน้อยที่ต้องการปกครองตนเอง และจากการคุกคามของลัทธิคอมมิวนิสต์ ด้วยเหตุนี้พม่าจึงได้ลิ้มรสประชาธิปไตยเพียงแค่ 14 ปี ก็ถูกทหารทำการปฏิวัติเมื่อปี ค.ศ. 1962 สภาปฏิวัติของนายพลเนวินปกครองพม่าราว 13 ปี จากนั้นจึงนำพม่าฟูมฟักอยู่ในระบอบสังคมนิยม นับแต่ปี ค.ศ. 1974 กินเวลาอีกราว 14 ปี พม่าจึงห่างหายไปจากสายตาชาวโลกนับเนื่องราว 26 ปี จนมีการเรียกร้องประชาธิปไตยครั้งสำคัญเมื่อปี ค.ศ. 1988 พม่าจึงหวนมาปรับท่าทีในทางการเมืองใหม่อีกครั้งด้วยการประกาศเปิดประเทศรับการลงทุนจากภายนอกและดำเนินวิถีเศรษฐกิจตามกลไกตลาด ขณะเดียวกันยังให้ความสำคัญต่อความมั่นคงของประเทศ และเอกภาพของชนในชาติ อีกทั้งต่อต้านการแทรกแซงทางการเมืองจากภายนอก

วิรัช นิยมธรรม (2551: 11) ได้กล่าวไว้ว่าปัจจุบันประเทศพม่าได้ประกาศเปลี่ยนประเทศเป็น Union of Myanmar หรือ “สหภาพเมียนมาร์” ทั้งนี้สืบเนื่องมาจากเหตุการณ์รุนแรงในการเรียกร้องประชาธิปไตยเมื่อปี ค.ศ. 1988

1.6 ประชากรพม่า

สหภาพเมียนมาร์ประกอบด้วยชนชาติต่าง ๆ ถึง 135 ชนเผ่า ที่รู้ทั่วไป ได้แก่ พม่า เรียก บะหม่า,มอญ เรียก หมู่น,ฉาน เรียก ชาน,กะเหรี่ยง เรียก กะหยิ่ง,กะฉิ่น เรียก กะฉิ่ง,ฉิ่น เรียก ชีง,คะยา เรียก กะยา และ ยะไข่ เรียก ยะข่าย ชนทั้ง 8 เผ่า เป็นชนชาตที่ได้รับความสำคัญต่อประวัติศาสตร์ชาติ และมีการกำหนดชื่อชนชาติให้เป็นชื่อรัฐ 7 รัฐ ยกเว้นชนชาติพม่าที่ระบุให้เป็นชนชาติหลักของ 7 มณฑล คือ มณฑลสะกาย มณฑลมัณฑะเลย์ มณฑลพะโค มณฑลย่างกุ้ง มณฑลเอยาวดี(อีรวดี) มณฑลมะเกว และมณฑลตะนาวศรี รวมพื้นที่สำหรับมณฑลทั้งหมดเป็นร้อยละ 45 ของพื้นที่ประเทศ ส่วนประชากรที่เป็นชนกลุ่มน้อยรัฐบาลพม่าประกาศให้เป็นชื่อรัฐ 7 รัฐ คือ รัฐกะเหรี่ยง รัฐคะยา รัฐฉาน รัฐกะฉิ่นรัฐฉิ่น รัฐยะไข่ และ รัฐมอญ

1.7 ความเชื่อของชาวพม่า

ความเชื่อของชาวพม่าอาจแบ่งออกได้เป็น 2 ลักษณะ คือ ความเชื่อที่เกี่ยวข้องกับการดำเนินชีวิต กับความเชื่อที่เกี่ยวข้องกับศาสนา ซึ่งพอจะประมวลได้ดังต่อไปนี้

1.7.1 ความเชื่อที่เกี่ยวข้องกับการดำเนินชีวิตหรือวิถีชีวิต

จากงานเขียนของ วิรัช – อรนุช นิยมธรรม (2551: 107–138) พอสรุปได้เป็นเรื่องต่าง ๆ ดังนี้

ก. ความเชื่อเรื่องกุศล สังคมพม่าเป็นสังคมพุทธ ในการดับทุกข์และสร้างสุขจึงมีพระพุทธศาสนาเป็นหนทางและถูกปรับให้สอดคล้องกับวิถีชีวิต ตลอดจนการหาเลี้ยงชีพ หลักสำคัญที่ชาวพุทธพม่าต้องยึดถือปฏิบัติคือ การสร้างกุศลและขอพร

ในการสั่งสมบุญกุศลของพม่ามีทั้งการทำบุญและปฏิบัติธรรม เช่นบริจาคทรัพย์ ฟังธรรม บวชเรียน สักการะพุทธรูป เจดีย์ แผ่เมตตา สวดมนต์ บริกรรมนับสร้อยประคำ และนั่งสมาธิภาวนา และจะปฏิบัติเป็นประจำ ด้วยเชื่อว่า ผลแห่งการทำบุญและปฏิบัติบูชาจะค่อย ๆ งอกงามเป็นกุศล อันจะเป็นทุนหนุนให้การขอพรต่อสิ่งศักดิ์สิทธิ์สัมฤทธิ์ผลตามที่จิตปรารถนา

กุศลในโลกทัศน์ของชาวพุทธพม่ามีความหมายมากไปกว่า ความดีที่จะช่วยให้หลุดพ้นจากความทุกข์อันเกิดจากการครอบงำของกิเลส หรือ เครื่องทำใจให้เศร้าหมอง กุศลไม่ใช่พลังลึกลับ ไม่ใช่อำนาจที่เลื่อนลอย และไม่ใช่สิ่งงมงาย กุศลจะต้องอยู่เบื้องหลังของการนำพาชีวิตพร้อม ๆ ไปกับโชคชะตาและกำลังความสามารถของตน

ข. ความเชื่อเรื่องขอพร นอกเหนือจากวิธีปฏิบัติเพื่อสั่งสมบุญกุศลให้กับตนแล้ว ชาวพุทธพม่ายังมีข้อปฏิบัติที่พบเห็นได้อยู่เสมอคือการขอพร พม่าเรียกการขอพรว่า “ဆုတောင်း” คำว่า “ဆု”(ဆု) แปลว่า พร หรือ รางวัล ส่วน “တောင်း”(တောင်း) แปลว่า ขอ นับแต่เด็กจนโต คนพม่าจะถูกปลูกฝังให้กราบไหว้และขอพรจากองค์พุทธเจดีย์และพระพุทธรูป และให้รับพรจากปูชนียบุคคล คือ พระ พ่อแม่ ครูบาอาจารย์ โดยต้องกระทำด้วยกายใจที่นอบน้อม อีกทั้งชาว

พม่าไม่น้อยที่ยังยำเกรงต่อองค์เทพวิญญาณและผู้วิเศษที่พม่าเรียกรวม ๆ ว่า “นัต”(နတ်) และนิยมขอพรจากสิ่งเหล่านี้ตามโอกาส

การกล่าวขอพรเป็นภาษาพม่าจะเริ่มกล่าวคำที่เป็นพรต่าง ๆ แล้วตามด้วยถ้อยคำว่า “ปาเส่”(ပါစေ) ซึ่งเทียบกับคำไทยว่า “ขอให้” ดังตัวอย่างเช่น

ขอให้มีความสุข	พูดว่า	ซางต่อปาเส่	(စန်းတော်ပါစေ)
ขอให้มีสุขภาพดี	พูดว่า	จางหม่าปาเส่	(ကျန်းမာပါစေ)
ขอให้พ้นภยันตราย	พูดว่า	เบหยั่งกีงปาเส่	(ဘေးရန်ကင်းပါစေ)
ขอให้อายุยืนยาว	พูดว่า	อาแต้ะเซปาเส่	(အသက်ရှည်ပါစေ)
ขอให้ประสบผลสำเร็จ	พูดว่า	อ่องมิ่งปาเส่	(အောင်မြင်ပါစေ)

ค. ความเชื่อในเรื่องการแสวงบุญ ชาวพม่าถือว่าการแสวงบุญเป็นภารกิจอย่างหนึ่งของชาวพุทธ และเชื่อว่าเป็นการสร้างกุศลและเป็นโอกาสที่จะได้ขอพรพระพุทธรูปและพระเจดีย์ตามสถานที่ต่าง ๆ พม่ามีปูชนียสถานมากมาย ที่สำคัญและรู้จักกันดี เช่น เจดีย์ชเวดากองที่ย่างกุ้ง เจดีย์ชเวมอตอ(พระธาตุมุเตา)ที่เมืองพะโค และอื่น ๆ พม่าเรียกการแสวงบุญว่า “พยาพู” (ဘုရားဖူး) พยา (ဘုရား) หมายถึง พระเจดีย์หรือพระพุทธรูป ส่วน พู (ဖူး) แปลว่า ไหว้,นมัสการ คำว่า “พยาพู” จึงแปลได้ง่ายๆ ว่าไหว้พระ

ชาวพม่าส่วนมากนิยมเดินทางแสวงบุญในฤดูหนาว และมักนิยมเดินทางเป็นหมู่คณะ ในขณะเดินทางไปตามเส้นทางแสวงบุญ มักจะพบปะรำบอกบุญอยู่ริมทางเป็นระยะ มีการโบกดักทางเพื่อเรี่ยไรเงินจากผู้สัญจรไปมา ผู้โดยสารที่เดินทางไปแสวงบุญจะต้องเตรียมเงินปลีกใบละ 1 จั๊ต 5 จั๊ต หรือ 10 จั๊ต เพื่อโปรยให้แก่ปะรำบอกบุญริมทาง

ง. ความเชื่อในเรื่องการสวดพระปริตร ในยุคที่พม่าปกครองด้วยระบบกษัตริย์ พระพุทธศาสนาฝ่ายเถรวาทได้รับการสนับสนุนจากราชสำนัก ในสมัยพระเจ้ามินดงปลายสมัยคอนบอง ได้มีพระดำริให้มีการสวดพระปริตรในนครมัณฑะเลย์ โดยได้นิมนต์พระอาจารย์ชื่อดังจากวัดต่าง ๆ มาร่วมทำพิธีดังกล่าว โดยมีข้าราชบริพาร เชื้อพระวงศ์ ตลอดจนประชาชน มาร่วมพิธีอย่างพร้อมพรั่ง ตามความเชื่อของชาวพม่า การได้ฟังพระปริตรจะช่วยให้ได้อานิสงส์อย่างยิ่ง เชื่อว่า พระปริตรเป็นคาถามนตราอันศักดิ์สิทธิ์ สามารถปัดเป่าเภทภัยและภยันตรายต่าง ๆ ได้

จ. ความเชื่อในเรื่องร่มและฉัตร พม่าใช้ที่เรียก ร่มและฉัตร เป็นคำเดียวกัน คือ “ที” (ထီး) คำนี้จึงหมายถึงร่มกันแดดกันฝนธรรมดาก็ได้ หรือหมายถึง เครื่องสูงที่ใช้บอกฐานะหรือบรรดาศักดิ์ และยังหมายถึงเครื่องประดับที่อยู่บนยอดของพระเจดีย์ด้วย ปัจจุบัน พม่ายังคงใช้ฉัตรขาวซึ่งแต่เดิมหมายถึงตัวแทนแห่งองค์พระมหากษัตริย์ มาใช้กับพระสงฆ์ เพื่อเป็นเครื่องบ่งบอกถึงบรรดาศักดิ์ของพระสงฆ์

สำหรับฉัตรที่ประดับยอดพระเจดีย์แบบพม่า เรียกว่า พระฉัตร หรือ ทีต่อ (ထီးတော) ในการสร้างพระเจดีย์จะมีการทำพิธีอัญเชิญพระฉัตร ซึ่งเป็นพิธีสำคัญและต้องทำเป็นอันดับสุดท้าย พม่าถือว่า ฉัตรที่ยอดพระเจดีย์เป็นดุจร่มที่กางกั้นเจดีย์ให้บังเกิดความร่มเย็น และ

ยังเชื่ออีกว่า การบูชาด้วยฉัตรเป็นการทำบุญที่ได้กุศลมากกว่าการทำบุญอื่นใด จึงเชื่อว่า หากมีวาสนาได้ถวายพระฉัตรแด่องค์พระเจดีย์ ชีวิตก็จะมีแต่ความร่มเย็น และ ประสบแต่ความสำเร็จ

ฉ. ความเชื่อในเรื่องคุณของน้ำ พม่าเรียกน้ำว่า “เหย่” (ဧရ) และถือว่าน้ำเป็นสื่อแห่งกุศล ดังมีคำกล่าวว่า “หมากหนึ่งคำ น้ำหนึ่งถ้วย ชาหนึ่งก้าน อ้อยหนึ่งท่อน เป็นทานอันประเสริฐ” พม่าจึงนิยมบริจาคน้ำเป็นทาน ด้วยถือเป็นบุญกิริยาอย่างหนึ่งที่ควรมีต่อเพื่อนมนุษย์ เชื่อว่าการบริจาคน้ำดื่มจะได้อานิสงส์ช่วยให้ปราศจากภัยทั้งปวง ก่อความสงบสุขแก่ผู้บริจาค และกล่าวว่า กุศลจากการบริจาคน้ำนั้นมี 10 ประการได้แก่ 1 มีอำนาจวาสนา 2 มั่งมีศรีสุข 3 แวดล้อมด้วยบริวาร 4 ผิวกายนุ่มนวล 5 ปราศจากภัยพิบัติ 6 มีเกียรติระบือไกล 7 ไร้รอยมลทิน 8 รูปโฉมงาม 9 ค้าขายราบรื่น และ 10 สุขสงบทั้งกายและใจ

ช. ความเชื่อในเรื่องคุณแห่งพระ พม่ามีคำกล่าวว่า “พึ่งเจดีย์อายุยืน พึ่งธรรมะโทสะหาย”พม่ายังคงมีธรรมเนียมการไหว้พระเจ้า 9 พระองค์ที่เรียกว่า“พยาโกสู่” (ဘုရားကိုးဆူ) ได้แก่ พระพุทธเจ้า 1 กับพระอรหันต์อีก 8 คือ ฉิ่งราหุล , ฉิ่งโกณฑัญญะ , ฉิ่งเรวตะ , ฉิ่งสารีบุตตระ ฉิ่งอุปาล , ฉิ่งอานันทา ,ฉิ่งควัมปติ และ ฉิ่งโมคคันลัน พม่าเชื่อว่าการบูชาพยาโกสู่จะช่วยให้มีชีวิตสุขสบาย และนิยมบูชาในเวลาขึ้นบ้านใหม่

ซ. ความเชื่อในเรื่องขอขมา ในสังคมพม่า การแสดงความอ่อนน้อมต่อผู้หลักผู้ใหญ่เป็นสิ่งสำคัญ ผู้น้อยมักหวังความเมตตาจากผู้ใหญ่ และผู้ใหญ่ก็ย่อมหวังความเคารพจากผู้น้อย พม่าถือว่า พระพุทธ พระธรรม พระสงฆ์ บิดามารดา และ ครูอาจารย์ เป็นอนันตคุณ 5 หรืออนันตะงาบา (အနန္တငါးပါး) และโดยธรรมเนียมของพม่าแล้ว ชาวพม่าจะกราบไหว้เฉพาะกับอนันตคุณ 5 และเทพ เท่านั้น ชาวพม่าจะไม่ยกมือไหว้บุคคลทั่วไป

คำว่า “กราบไหว้” ในภาษาพม่าจะใช้คำว่า “กะเด้าะ”(ကန်တော့) พม่ากราบในแบบเบญจางคประดิษฐ์ คำว่า “กะเด้าะ” ยังมีความหมายว่า “ขมา” การขอขมาเป็นธรรมเนียมของพม่ามาแต่โบราณ

ในปัจจุบัน พม่ามีธรรมเนียมการขอขมาผู้ใหญ่และการขอพรต่อสิ่งศักดิ์สิทธิ์ โดยจัดเครื่องบูชาที่เรียกว่า “กะเด้าะบแว” (ကန်တော့ပဝါ) เครื่องบูชาจะประกอบด้วย มะพร้าว 1 ผล วางเคียงบนถาดพร้อมกล้วยดิบ 3-4 หวี และอาจจัดเมี่ยง หมาก ยาสูบ ใบหว้า ดอกไม้ ธูปเทียน ฉัตร วางรวมไว้ด้วย มีคำอธิบายสิ่งที่ประกอบเป็น กะเด้าะบแว ไว้ว่า เนื้อมะพร้าวและกล้วยแทนธาตุดิน เทียนแทนธาตุไฟ น้ำมะพร้าวแทนธาตุน้ำ ฉัตร ตุง และพัดแทนธาตุลม และ ธูปแทนอากาศธาตุ ในการประกอบเป็นเครื่องบูชานี้ สิ่งที่สำคัญที่สุดคือ มะพร้าวและกล้วย เพราะถือว่า ทั้งสองสิ่งนั้นเป็นธาตุแห่งความสำเร็จ

พม่ายังเชื่อว่าการถวายเครื่องบูชาจะช่วยล้างบาปและอกุศล นอกเหนือจากเพิ่มกุศล นำความสำเร็จและได้รับความเมตตา การถวายเครื่องบูชาต่อปูชนียบุคคลและสิ่งศักดิ์สิทธิ์จึงมิใช่เพียงการแสดงความเคารพหรือขอขมา หากยังหวังความเมตตาและความสัมฤทธิ์อีกด้วย นอกจากนี้ กะเด้าะ ยังมีความหมายว่า ขอโทษได้ด้วย

ฌ. ความเชื่อในเรื่องความฝัน นิมิต คำเล่าลือ ชาวพม่าเชื่อในเรื่องความฝัน นิมิต และคำเล่าลือ เป็นความที่ไม่ต้องการคำอธิบายที่เป็นเหตุผลทางวิทยาศาสตร์ ความเชื่อจึงเป็นความจริงที่ไม่ต้องพิสูจน์ การดูหมอถือเป็นส่วนหนึ่งของชีวิตชาวพม่า คำว่า “หมอดู” นั้น พม่าเรียก “เบ่ดิ่ง-สะหย่า” (ဗေဒင်ဆရာ) หากดูหมดจะพูดว่า “เบ่ดิ่ง-จี้” (ဗေဒင်ကြည့်) ส่วนคำทำนายจะพูดว่า “เบ่ดิ่ง-ฮอ” (ဗေဒင်ဟော)

ในด้านความฝัน หรือ “เอ้ะแมะ” (အိမ်မက်) นั้น พม่าเชื่อว่า ความฝันบางครั้งเป็นสิ่งบอกเหตุได้ หากฝันดีก็จะไปขอคำทำนายจากหมอดู หากฝันร้ายให้ไปจุดธูปเทียนไหว้พระหรือเจดีย์ จากนั้นให้สะเดาะเคราะห์ด้วยการสระผม หรือเอาข้าวสุกหนึ่งคำกับน้ำหนึ่งอึกไปวางไว้บนตอไม้แล้วหาของอร่อยสักอย่างกินแก้เคล็ด

ในเรื่องของนิมิต มีความเชื่อต่าง ๆ เช่น หากมีงูเลื้อยตัดหน้า เชื่อว่าจะต้องเดินทางไกล หากอีการ้องอยู่หน้าบ้าน จะมีแขกให้คุณมาเยือน หากพบนกเอี้ยงสาลิกาอยู่เคียงเป็นคู่ก็ถือว่าจะมีโชค

พม่ายังมีความเชื่อในเรื่องของคำเล่าลือ ซึ่งเรียกว่า “ตะบ่อง” ซึ่งในปัจจุบันมักจะเกี่ยวกับการเมือง อาทิเช่น ในช่วงก่อนที่พม่าเกิดจลาจลในปี ค.ศ. 1988 นั้น มีตะบ่องบทหนึ่งลือกันว่า “ข้าวสารปยี(8 กระป๋อง)ละ 10 สตางค์ อูนุกลับมาจึงจะได้กิน” ฟ้องให้เห็นถึงความล้มเหลวของระบบเนวิน ตะบ่อง จึงเป็นดุจเสียงเพรียกของประชาชนที่ทำให้รัฐบาลต้องหวั่นไหวเพราะควบคุมได้ยาก

ญ. ความเชื่อในเรื่องขวัญ อุทาน อารมณ์ พม่าเรียก “ขวัญหรือวิญญาณ” ว่า “เละปยา” (လိပ်ပြာ) ตัวอย่างเช่น “ขวัญอ่อน” คือ “เละปยา-แหง่” (လိပ်ပြာငယ်) “ขวัญผวา” คือ “เละปยา-ลั่ง” (လိပ်ပြာလန့်) และ “เรียกขวัญ” คือ “เละปยา-ข่อ” (လပ်ပြာခေါ်) พม่าเทียบขวัญเป็นชีวิตหรือลมหายใจ ใช้ศัพท์เดียวกันว่า “อะแต๊ะ” (အတိတ်) หากสะดุ้งตกใจ ก็เชื่อว่าจะมีผลถึงขวัญ เมื่อรู้สึกขวัญหาย ซึ่งกระทบชีวิต คนพม่าก็มักจะอุทานโดยไม่ทันรั้งรอ คำอุทานนั้น เป็นคำหลุดปากในเวลาเกิดภาวะทางอารมณ์ อาทิ ดีใจ เสียใจ ตกใจ ขัดใจ ฯลฯ ที่น่าสนใจคือ พม่ามีคำอุทานถึงแม่และพระ เช่นเดียวกับไทย

ชายหญิงพม่านั้น หากสะดุ้ง แปลกใจ ตกใจ เจ็บ หรือ เวทนา ต่างมักอุทานว่า อะแหม่ ,อะแหม่เลหรือ อะมะเล คำว่า อะแหม่ (အမေ့) แปลว่า แม่ ส่วนอีกคำที่ใช้บ่อยคือ พยา-พยา (ဘုရား-ဘုရား) เป็นคำอุทานถึงพระ หรือ พระพุทธเจ้า ตรงกับไทยที่ใช้คำว่า “อุ๊ยคุณพระ”

ในด้านอารมณ์นั้น ชาวพม่าอาจจะเป็นคนอารมณ์ร้อน ซึ่งผิดจากท่าทีภายนอกที่ดูสงบเยือกเย็น

1.7.2 ความเชื่อที่เกี่ยวกับสิ่งที่เป็นสัญลักษณ์ทางศาสนา อภิญญา เงินดี (2554) ได้ทำวิทยานิพนธ์หลักสูตรปริญญา ปรัชญาดุษฎีบัณฑิต สาขาวิชาวัฒนธรรมศาสตร์ เรื่อง การศึกษาความเชื่อ ประเพณี และพิธีกรรมของพระพุทธศาสนาในฐานะทุนทางสังคมวัฒนธรรมเพื่อการพัฒนาชุมชนชายแดนไทย-พม่าสองฝั่งแม่น้ำเมย โดยมีข้อค้นพบของการวิจัย ดังนี้

ก. ความเชื่อทางพุทธศาสนา พบว่ามีมานับตั้งแต่ที่พระเจ้าอโศกมหาราชส่งสมณะทูต เข้ามาสู่สุวรรณภูมิเพื่อเผยแผ่ศาสนาพุทธ ผสมผสานกับความเชื่อท้องถิ่นในสิ่งเหนือธรรมชาติ ได้แก่ ผีหรือวิญญาณเทพ หรือสัตว์ที่มีลักษณะพิเศษได้แก่ นาค สิงห์ นรสิงห์ หงส์ ความเชื่อในเรื่องผีวิญญาณ พม่าเรียกว่า นัต ความเชื่อเรื่องท้าวจตุโลกบาล ซึ่งพม่าให้ความเคารพบูชาที่มาจากอดีตจนถึงปัจจุบันและได้รับการถ่ายทอดจากรุ่นสู่รุ่น

ข. ความเชื่อในเรื่องพระพุทธรูป พบว่าความเชื่อเรื่องการสร้างพระพุทธรูปของพม่ามีตั้งแต่โบราณนับตั้งแต่ศาสนาพุทธได้มาเผยแพร่ในดินแดนแถบนี้เกิดคติการสร้างพระพุทธรูปต่อเนื่องเรื่อยมา พม่านิยมแกะสลักพระพุทธรูปหินอ่อนพระอุปคุตพระมหามุนี

ค. ความเชื่อในเรื่องต้นโพธิ์ พบว่าพม่าในสมัยโบราณนั้นให้ความสำคัญกับต้นโพธิ์เสมือนตัวแทนพระพุทธเจ้าเป็นสิ่งเดียวที่จัดว่าเป็นสิ่งมีชีวิตความศรัทธาต่อต้นโพธิ์ของพุทธศาสนิกชนนั้นต่างก็ให้ความเคารพบูชามาตั้งแต่พระพุทธเจ้ายังไม่เสด็จปรินิพพานจนถึงพระพุทธเจ้าปรินิพพานไปแล้ว พม่าพยายามแสวงหาต้นโพธิ์มาปลูกไม่ว่าจะเป็นอินเดียที่เป็นต้นเดิมของต้นโพธิ์ต้นที่พระพุทธเจ้าตรัสรู้หรือต้นที่นำกิ่งต้นโพธิ์ที่พระพุทธเจ้าตรัสรู้ไปปลูกที่ศรีลังกา พม่ายังคงความเชื่อเรื่องนี้ได้อย่างเข้มข้น จะเห็นได้จากงานประเพณีรดน้ำต้นโพธิ์ เอาไม้ค้ำต้นโพธิ์ในพม่า ซึ่งจะมีทุกวัดในวันวิสาขบูชา และมีเทศกาลสำคัญเช่นช่วงสงกรานต์

ง. ความเชื่อในเรื่องเจดีย์ จากการศึกษาพบว่า พม่าให้ความสำคัญกับเจดีย์มากไม่ว่าจะไปอยู่ที่ไหนก็จะสร้างเจดีย์เพื่อเคารพบูชา ทั้งนี้เกิดจากคติความเชื่อในเรื่องกุศลแห่งการสร้างเจดีย์ที่ส่งผ่านจากคนรุ่นอดีตจนถึงปัจจุบัน และความเชื่อนี้ก็ยังคงเข้มข้นไม่เจือจาง ในประเทศพม่ามีเจดีย์อยู่แทบจะทุกหมู่บ้าน และในแต่ละที่ก็จะมีเทศกาลฉลองพุทธเจดีย์ การปิดทององค์เจดีย์ถือว่าเป็นวิถีของชุมชนในพม่า

จ. ความเชื่อที่เกี่ยวกับพระธรรม คนพม่าให้ความสำคัญเกี่ยวกับเรื่องพระธรรมคำสั่งสอนของพระพุทธเจ้าที่มีอยู่ในพระไตรปิฎกมาตั้งแต่สมัยโบราณ ตั้งแต่พระเจ้าอนิรุทธได้วางรากฐานของพระพุทธศาสนาเถรวาทก็ได้นำพระไตรปิฎกจากเมืองสะเทิม มาจากมอญ หลังจากนั้นพระองค์ยังไปตรวจสอบพระไตรปิฎกของศรีลังกาว่าตรงกันหรือไม่ สมัย 500 ปีมาแล้วชาวพม่าทั้งพระสงฆ์และประชาชนถือว่าคัมภีร์อุปปาตะสันติ มีความศักดิ์สิทธิ์มากนิยมท่องสวดฟังกันอย่างกว้างขวางโดยเล่ากันว่าสมัยที่จีนมาอังวะชาวพม่าทั้งหลายพากันสวดทำให้พวกจีนมีความกลัวและหลบหนีไป

1.8 ความรู้เกี่ยวกับดนตรีพม่า

พม่ามีพื้นที่ติดต่อกับไทยเป็นแนวยาวทางภาคตะวันตก เป็นประเทศที่มีความเจริญทางวัฒนธรรมมาก เพราะประกอบไปด้วยวัฒนธรรมพม่า มอญ กะเหรี่ยง ไทยใหญ่ รวมทั้งกลุ่มวัฒนธรรมของชนชาติอื่น ๆ ด้วย วัฒนธรรมดนตรีของพม่ามีทั้งดนตรีแบบแผนที่เป็นของราชสำนักดนตรีของราษฎร และ ดนตรีของกลุ่มชาติพันธุ์ต่าง ๆ บทบาทของดนตรีจะถูกนำมาใช้ในการ

ประกอบพิธีกรรมต่าง ๆ เพื่อความรื่นเริงบันเทิง เฉลิมฉลอง ตลอดจนใช้ประกอบการแสดง (ที่มา http://thai-music-ns.blogspot.com. สืบค้นเมื่อ 28 พฤศจิกายน 2558)

1.8.1 ประวัติความเป็นมาของดนตรีพม่า เอกสารที่มีการบันทึกเรื่องราวของดนตรีพม่า คือ พงศาวดารจีนสมัยราชวงศ์ถัง บันทึกว่า ราชสำนักพยูได้ส่งนักดนตรีและการแสดงไปแสดงในราชสำนักจีนในปี ค.ศ. 800 (พ.ศ. 1343) ในการแสดงนั้นมีเครื่องดนตรีถึง 14 ชนิด ลักษณะของเครื่องดนตรีที่บันทึกสอดคล้องกับลักษณะของเครื่องดนตรีในปัจจุบัน พงศาวดารดังกล่าวระบุชื่อพิณ 2 ชนิด ชนิดหนึ่งน่าจะเป็น มิยอง จะเข้ที่มีหัวคล้ายจระเข้จริง ๆ ไม่มีเครื่องดนตรีอื่นในบันทึกที่แสดงว่าคล้ายกับเครื่องดนตรีสำหรับบรรเลงภายนอกอาคารอย่างในปัจจุบัน เหตุที่เป็นเช่นนี้มีความเป็นไปได้ 2 กรณี คือ สมัยนั้นไม่มีเครื่องดนตรีแบบปัจจุบัน หรือก็มีแล้วแต่ราชสำนักไม่เห็นสมควรที่จะส่งไปแสดง

ดนตรีของพม่าไม่มีหลักฐานชัดเจน จนกระทั่งปี ค.ศ. 1700 ในสมัยราชวงศ์ Kaunbaunทางราชสำนักได้ให้การอุปถัมภ์ดนตรีอย่างดี ทำให้ดนตรีเจริญรุ่งเรืองเป็นปึกแผ่น ราชสำนักให้การอุปถัมภ์ดนตรี 2 ชนิดคือ อันยีนตีวาย (Anyeintiwain) ดนตรีประกอบการเต้นรำและขับร้องของสตรีในราชสำนัก และ ชเว โตมุยซี ตีวาย (Htwe to mui ci tiwain) ดนตรีพิธีกรรมในราชสำนัก และดนตรีสำหรับกระบวนแห่

ในสมัยราชวงศ์ Kuanbuan มีหลักฐานแน่นอนว่าศิลปินชื่อ “เมียวดี มินซี อู สะ (Myawa di Minci U Sa) หรือเรียกกันสั้น ๆ ว่า วุนซีอูสะ (Wunci U Sa) ซึ่งถือกำเนิดทางภาคเหนือในปี ค.ศ.1766 เป็นผู้มีความสำคัญมากในด้านการรับเอาศิลปะไทยเข้าไว้แล้วปรับปรุงให้เป็นแบบพม่า โดยการประสมประสานกิจกรรมดนตรีเข้ากับการทหาร ในการประพันธ์เพลงแบบฉบับ เขาได้รับพระราชานุญาตให้เรียนดนตรีกับครูดนตรีชาวไทยที่ถูกจับเป็นเชลยอยู่ก่อนแล้ว รวมทั้งศึกษาวรรณคดี และ ละครเรื่องต่าง ๆ เช่น รามเกียรติ์ อิเหนา ซึ่งเป็นเรื่องราวอันเป็นที่ชื่นชอบของราชสำนักพม่า ทั้งยังได้แต่งเพลงและดนตรีประกอบการแสดงเพื่อใช้ในราชสำนักอีกด้วย

1.8.2 เครื่องดนตรีพม่า เครื่องดนตรีพม่าที่ยังพบเห็นและเป็นที่รู้จักส่วนใหญ่จะเป็นเครื่องดนตรีประเภทเครื่องจังหวะที่ใช้บรรเลงอยู่ในวงดนตรีซายวาย (ဆိုင်းဝိုင်း) ซึ่งเป็นวงดนตรีที่ยังได้รับความนิยมกันในปัจจุบัน และมักใช้บรรเลงกลางแจ้งหรือที่โล่ง เพราะเวลาบรรเลงจะมีเสียงดังมาก นอกจากนี้ยังมีวงดนตรีที่ใช้เล่นในอาคาร ซึ่งจะใช้เครื่องดนตรีที่มีเสียงเบาเพียง 2-3 ชิ้น เครื่องดนตรีพม่าที่เคยปรากฏว่ามีบรรเลงมาก่อน และที่ยังมีใช้บรรเลงในปัจจุบัน เท่าที่ค้นคว้ามาได้มีดังต่อไปนี้คือ

1. ปัตวาย ,พาทวาย(Patwaing) นัฏฐิกา สุนทรผล (2557: 94) กล่าวว่า ปัตวาย คือกลองที่ปรับเสียงเรียงลำดับสูงต่ำตามบันไดเสียงที่เหมาะสม มีลักษณะคล้ายเปิงมางคอก ประกอบด้วยกลองสองหน้าขนาดต่าง ๆ กัน จำนวน 21 ลูกแขวนไว้กับกรอบราว รูปโค้งคล้ายร้านเปิงมางคอกของมอญ กรอบนั้นทำด้วยไม้แกะสลักลวดลายงดงาม ตัวกลองทำด้วยไม้ขึงหนังสองหน้า มีขนาดยาวตั้งแต่ 12-40 ซ.ม. ทำให้ได้เสียงมากกว่า 3 ช่วงทบ (Octave) ตัวคอกที่แขวน

กลองสูงประมาณ 1 เมตร ประดับกระจกลายทอง ผู้เล่นจะนั่งบนเก้าอี้สูงภายในคอก ตีกลองด้วยนิ้วมือ แต่ไม่ได้ให้จังหวะแบบกลองทั่วไป หากแต่เป็นทำนองเพลงซึ่งเป็นคุณสมบัติเฉพาะของปัตวาย สอดคล้องกับงานเขียนของ วิรัช นิยมธรรม (2551 : 226) ที่ว่า ในบรรดาเครื่องดนตรีที่เล่นในวงซายวาย ปัตวายเป็นเครื่องดนตรีที่เล่นยากที่สุด ผู้เล่นต้องรู้จักการปรับเสียงกลองทั้ง 21 ลูกจนชำนาญ ในขณะเล่นจะต้องบรรเลงให้สอดคล้องกับเสียงระนาด เสียงฆ้อง เสียงปี่ และต้องตีให้เข้าจังหวะฉาบและกรับไม้ไผ่ นักตีปัตวายที่เก่งจะต้องแม่นยำในจังหวะจึงจะทำให้การบรรเลงวงซายวายน่าฟังและมีรสชาติ ในวงซายวายนี้ ผู้เล่นปัตวายจะได้รับการยกย่องเป็น ครูซายวาย และมักจะเป็นหัวหน้าวงด้วย

2. จีวาย(Kyiwaing) นัฏฐิกา สุนทรธนผล (2557 : 95) กล่าวว่า จีวาย เป็นเครื่องดนตรีประเภทเดียวกันกับฆ้องวงของไทย เพียงแต่ร้านฆ้องทำด้วยไม้ปิดทองประดับกระจกเช่นเดียวกับมองวาย จีวายชุดหนึ่งมี 21 ลูก ใช้บรรเลงทำนองเพลง จีวายจะตีไล่เสียงกับปี่แนและตีนำในการบรรเลงโหมโรง ฆ้องวงพม่าเรียงลูกฆ้องตามแนวนอนเช่นเดียวกับฆ้องไทย จีวาย เป็นเครื่องดนตรีสำคัญรองจากปัตวาย ภาษาท้องถิ่นเรียกจีวาย ว่า จีนอง

3. มองซาย (Maungzaing) มองซาย คือ ฆ้องรางชุด เป็นเครื่องดนตรีที่ประกอบด้วยฆ้องปุ่มขนาดต่าง ๆ กัน แขวนไว้กับรางที่เป็นกรอบไม้ตรง ๆ รูปสี่เหลี่ยมไม่มีการประดับตกแต่งอย่างจีวาย มีลูกฆ้องทั้งสิ้น 18 – 19 ลูก เรียงกันเป็น 5 แถว ลูกฆ้องของมองซายมีขนาดใหญ่กว่า จีวาย รางฆ้องจะวางราบกับพื้นยกเว้นกรอบที่บรรจุฆ้องลูกใหญ่ชุดที่เสียงต่ำที่สุดจะวางพิงไว้กับจีวายขณะบรรเลง มองซายเป็นเครื่องดนตรีที่ปรับปรุงขึ้นใหม่ในราวปี ค.ศ.1920 – 1930

4. หุเน , เน (Hne)หรือแน เป็นเครื่องดนตรีประเภท Double reed Aerophones หรือลิ้นคู่ ทรงกรวยปากผาย มีลำโพงโลหะครอบต่อจากส่วนปลาย เช่นเดียวกับปี่มอญ เพียงแต่ปากลำโพงไม่บานกว้างอย่างปี่มอญ มี 2 ขนาด ขนาดใหญ่เรียกว่า แนจี และขนาดเล็กเรียกว่า แนแล

5. สี ดอ เป็นกลองสองหน้าคู่หนึ่ง ขนาดหน้ากว้าง 60 ซม. ตัวกลองยาว 120 ซม. รู้จักกันในนาม กลองหลวง (Royal drum) ในบรรเลงในงานพระราชพิธีต่าง ๆ ในอดีต ก่อนที่อังกฤษจะเข้ามายึดพม่าเป็นเมืองขึ้น ในราวกลางศตวรรษที่ 19 ปัจจุบันใช้บรรเลงในพิธีฉลองที่สำคัญเท่านั้นโดยบรรเลงร่วมกับ เน ขนาดใหญ่ ที่เป่าดำเนินทำนอง มองซาย และ ยักวิน

6. บอง จี เป็นกลองสองหน้าความยาวประมาณ 1 เมตร คล้องคอผู้เล่นขวางไว้กับกลองใช้มือตีที่หน้ากลองทั้งสองข้าง ตามปกติจะใช้เป็นคู่เพื่อตีในเทศกาลปลูกข้าวหรือฉลองพระเจดีย์

7. โอ ซี่ กลองยาว ใช้แขวนเฉวียงบ่าผู้บรรเลง โดยให้ตัวกลองอยู่ข้างลำตัว ตามปกติใช้หลาย ๆ ลูกพร้อมกัน และมักจะใช้ขลุ่ยเพาเล(Palwel) หรือ เน เป่าประกอบ ใช้ในกระบวนแห่ฉลองพระเจดีย์

8. โด บัต เป็นกลองสองหน้าขนาดเล็ก มีหลายขนาด ใช้คล้องคอให้กลองอยู่ด้านหน้า ตีด้วยมือทั้งสองข้าง วงโดบัต เป็นวงดนตรีชนบท พบทั่วทั้งประเทศ เช่นในกระบวนแห่เพื่อบอกบุญ หรือในโอกาสเฉลิมฉลองในเทศกาลต่าง ๆ เครื่องดนตรีประกอบได้แก่ เน ยักวิน และวาเล็ตก๊อก

9. บียอ เป็นกลองสองหน้าขนาดใหญ่ ตีด้วยไม้(คล้ายกลองเพล) ใช้เป็นสัญญาณเมื่อมีการแจกทาน หรือลงแขกดำนา บยอ นิยมเล่นกัยเน ยักวิน วาเล็ตก๊อก และ จีวาย

10. ปัตม่ะจี หรือ กลองใหญ่มีลักษณะคล้ายตะโพนมอญ ตัวกลองทำจากไม้เนื้อแข็งวางบนขาตั้งที่ทำจากไม้ นำเข้ามาเล่นร่วมวงซายวายตั้งแต่สมัยพระเจ้ามินดง เป็นเครื่องดนตรีที่ช่วยเพิ่มเสียงให้ดังกระหึ่ม เสียงทุ้งของปัตม่ะจี จะขับเคี่ยวกับเสียงแหลมของฉาบ

11. ซะคุ่น หรือ ซะโค๊ะ กล่าวกันว่าพม่ารับมาจากไทยในสมัยของพระเจ้ามินดง ตัวกลองทำด้วยไม้เนื้อแข็งและขึงหน้ากลองด้วยหนังวัวมี 2 หน้า คล้ายปัตมะจี แต่ขนาดเล็กกว่า มีหน้าทับเป็นรูปแบบเฉพาะของบทเพลง โดยจะบรรเลงควบคู่กับ เซ่าก์โลงปัต และ ปัตมะจี โดยใช้ผู้เล่นคนเดียวกัน

12. เซาก์โลงปัต หรือ กลองชุดหกใบ มีลักษณะคล้ายกลองปัตวาย แต่ไม่แขวนเป็นคอก ทำจากไม้เนื้อแข็ง มี 2 หน้า ขึงด้วยหนังวัวทั้งสองด้าน กลองชนิดนี้เป็นกลองชุด 6 ใบ วางเรียงไล่ขนาดจากใหญ่ไปเล็ก เซาก์โลงปัตจะให้เสียง 6 ระดับใช้บรรเลงควบไปกับปัตวายและฆ้องวง

13. ละกวิง หรือ ฉาบ เป็นเครื่องดนตรีที่ให้เสียงแหลมทำจากทองเหลืองคล้ายฉาบใหญ่ของไทย แต่มี ข้างเดียววางบนท่อนไม้ยึดติดกับไม้ด้วยตะปู ในการบรรเลงจะใช้ไม้ตี โดยผู้บรรเลงคนเดียวกับที่เล่น จี-วา ใช้ตีเพิ่มเสียงให้แก่วง

14. ซี หรือ ฉิ่ง เป็นเครื่องดนตรีกำกับจังหวะ ฉิ่งพม่ามีขนาดเล็กดูคล้ายฉิ่งจีนมากกว่าฉิ่งไทย

15. วา หรือ เกราะ เป็นเครื่องประกอบจังหวะคู่กับฉิ่ง ฉิ่งและเกราะซึ่งมักเรียกพร้อมกันว่า ซีวา เป็นตัวเล่นคุมจังหวะในวงซายวายและในวงดนตรีพื้นเมืองประเภทอื่นของพม่า นักดนตรีจะต้องให้ความสำคัญต่อฉิ่งและเราะและห้ามก้าวข้ามฉิ่งและเกราะเป็นอันขาด

16. วาและโค๊ะ หรือ กรับไม้ไผ่ ทำด้วยลำไม้ไผ่ผ่าซีก ใช้ตีประกบกำกับจังหวะ

17. ซองก๊อก (Saung Gauk) พิณพม่าชนิดนี้จัดอยู่ในประเภท bowed harp ในประเทศพม่ามี 2 ชนิดใหญ่ ๆ คือ ชนิดที่เกิดจากภูมิปัญญาของชนเผ่ามอญ และกะเหรี่ยง ซึ่งอาศัยอยู่ตามชายแดนไทยพม่า ส่วนอีกชนิดหนึ่งเป็นชนิดที่พัฒนาไปจนมีความงามวิจิตรพิสดาร เป็นเครื่องดนตรีในราชสำนัก พิณชนิดแรกเป็นเครื่องดนตรีพื้นเมือง มีสายระหว่าง 5-7 สาย ขึ้นสายด้วยลูกบิด เครื่องดนตรีชนิดนี้ชาวกะเหรี่ยงแถบตะนาวศรีในประเทศไทยเรียกว่า นาเด่ย ส่วนกระเหรี่ยงทางแม่ฮ่องสอนชาวปกากะยอ เรียกว่า เตน่า หรือ เตหน่า

พิภพ บุษราคัมวดี (2556: 193) กล่าวถึง ซองก๊อก หรือ พิณพม่า ว่าเป็นหนึ่งในเครื่องดนตรีโบราณที่เหลือรอดมาจนถึงปัจจุบัน เชื่อว่าเครื่องดนตรีประเภทเครื่องดีดนั้นมีต้นกำเนิดมาจากคันธนู จนให้แรงบันดาลใจแก่นักประดิษฐ์ กลายเป็นฮาร์พ(Harp)ในยุโรป หรือ กู่เจิง (Guzheng) ในจีน พิณซองก๊อก ใช้วิธีขึ้นสายด้วยการผูกเชือกเป็นเงื่อนปมอันชาญฉลาดและมีสายถึง 16 สาย พิณชนิดนี้ปรากฏในราชวงศ์พม่าที่เมือง อวา (Ava) ซึ่งอยู่ทางตอนเหนือของประเทศพม่า ระหว่างปี ค.ศ.1364-1555

1.8.3 การประสมวงดนตรีพม่า นัฏฐิกา สุนทรธนผล (2557 : 93) กล่าวไว้ว่า แม้ว่าวง ซายวายจะเป็นวงดนตรีที่สำคัญที่สุดของพม่าก็ตาม แต่ก็ยังมีวงดนตรีอื่นๆ อีก วงดนตรีเหล่านี้เรียกชื่อตามชนิดของกลองที่นำมาใช้ เพราะกลองแต่ละชนิดจะทำหน้าที่เฉพาะที่ เหมาะสมกับกาลเทศะ ความแตกต่างของดนตรีในอาคารและภายนอกอาคารของพม่าอยู่ที่ เสียงอันดังตื่นเต้นเร้าใจ กับ เสียงอันอ่อนหวานนุ่มนวล

วงดนตรีของพม่า มีชื่อเรียกกันหลายชื่อ แต่ละชื่อมักมาจากชนิดของกลองที่ใช้เป็นเครื่องดนตรีหลักซึ่งพอประมวลได้ดังต่อไปนี้

1.วงซายวาย วิรัช นิยมธรรม (2551: 224) กล่าวว่า คำว่า ซายวาย มีความหมายได้สองนัย นัยหนึ่งหมายถึง เปิงมางคอก และ อีกนัยหนึ่งหมายถึง วงปี่พาทย์ที่มีเปิงมางคอกเป็นเครื่องดนตรีชิ้นเอก และอาจเรียกวงปี่พาทย์ชนิดนี้ว่า ปัตซาย ส่วนตัวเปิงมางคอกนั้นจะเรียกว่า ปัตวาย ซายวาย เป็นวงดนตรีประจำชาติพม่า ที่ใช้ในงานพิธีและงานบันเทิง มีเล่นทั้งในงานหลวง งานวัด และงานราษฎร์ ปัจจุบันพม่ายังคงมีความนิยมนำวงซายวายมาเล่นในงานพิธีต่าง ๆ เช่น งานบวช งานเจาะหู งานทรงเจ้า งานรับปริญญา และ งานต้อนรับแขกบ้านแขกเมือง ซึ่งสอดคล้องกับ งานเขียนของนัฏฐิกา สุนทรธนผล (2557: 93)ว่า วงซายวายใช้บรรเลงประกอบละครและการแสดงต่าง ๆ เกือบทุกประเภท รวมทั้งพิธีกรรมเกี่ยวกับวิญญาณ และพิธีทางพุทธศาสนาด้วย การบรรเลงประกอบละครวงซายวายอาจบรรเลงเพลงพิเศษขนาดเล็กที่เหมาะสมกับเหตุการณ์หรือเฉพาะตัวละคร นอกจากนั้นยังบรรเลงประกอบพิธีกรรมทางวิญญาณ ที่เรียกว่า นัตพเว (Nat pwe) ซึ่งมีเพลงทั้งชุดรวม 37 เพลง แต่ละเพลงสำหรับเทพแต่ละองค์ ผีแต่ละตน บทเพลงเหล่านี้เป็นที่รู้เข้าใจและรู้ความหมายกันดีในหมู่ชาวพม่า บทเพลงอีกชนิดหนึ่งที่เป็นวัฒนธรรมของพม่าก็คือ นารา ไล กา (Nara lei hka) ที่รวบรวมขึ้นในศตวรรษที่ 17 ประกอบด้วยเพลงพิธีกรรมทางศาสนา 37 และเพลงสำหรับดวงวิญญาณพม่า (นัต–Nat) ที่เกี่ยวข้องกันอีก 37 เพลง เสียงดนตรีที่บรรเลงจากวงซายวายนั้นมีลีลาเคร่งขรึมแต่นุ่มนวล ให้ทั้งอารมณ์สนุกสนาน เร้าใจ และโศกสลด ซายวายจึงนับเป็นวงดนตรีที่เล่นได้หลายรสและถือเป็นเอกลักษณ์ทางศิลปะอย่างหนึ่งของพม่า ซายวายเริ่มปรากฏมีในพงศาวดารพม่า ในปี ค.ศ. 1544 รัชสมัยพระเจ้าธรรมราชาชเวที หรือ พระเจ้าตะเบงชะเวตี้แห่งเมืองตองอู เครื่องดนตรีในวงซายวายในปัจจุบันมีทั้งหมด 12 ชิ้น ได้แก่ ปัตวาย (เปิงมางคอก) ปัตมะจี(กลองใหญ่) สี่โด่หรือสีดอ(กลองสั้น) ซะคุ่นหรือซะโค๊ะ(ตะโพน) เช่าก์

โลงปัต (กลองชุดหกใบ) เจวาย (ฆ้องวง) มองซาย (ฆ้องแผง) ซี (ฉิ่ง) ละกวีง(ฉาบ) วา (เกราะ) วาและโค๊ะ (กรับไม้ไผ่) และปี่แนหรือ เน

ประทีป เล้ารัตนอารีย์ (2537: 94-99) ได้อธิบายเกี่ยวกับดนตรีพม่าไว้ว่า วงดนตรีและเครื่องดนตรีที่สำคัญของพม่าคือ ซายวาย (Hsaing-waing) เป็นวงดนตรีที่เป็นมาตรฐานของดนตรีพม่า ประกอบด้วยเครื่องดนตรีดังต่อไปนี้

- Pat-waing กลอง 2 หน้า มี 21 ลูก ตั้งเสียงเรียงตามลำดับ แขวนเรียงบนแผงไม้ กลองชนิดนี้คล้ายกับเปิงมางคอกในวงปี่พาทย์มอญ แต่ Pat-waing เป็นเครื่องดนตรีที่ทำทำนอง
- Kyi-waing เหมือนฆ้องวงของไทย มี 21 ลูก
- Maung-zaing ฆ้องราง มี 18-19 ลูก ลูกฆ้องใหญ่กว่า Kyi-waing ลูกฆ้องวางอยู่บนราง มี 5 แถว
- Hne ปี่มีลำโพง
- Chang-lon-bat กลอง 6 ลูก ใช้ตีจังหวะหน้าทับ
- Byauk กลองผ่า
- Walet-hkok กรับไม้ไผ่
- Yagwin ฉาบ มีเส้นผ่านศูนย์กลางประมาณ 5 เซนติเมตร
- Maung ฆ้องแขวนขนาดใหญ่เหมือนฆ้องหุ่ย

สอดคล้องกับอรนุช นิยมธรรม (2542: 2-4) ในบทความจุลสารรู้จักพม่า ฉบับที่ 10 ศูนย์พม่าศึกษา มหาวิทยาลัยนเรศวร เรื่อง ซายวาย : วงปี่พาทย์พม่าไว้ว่า ซายวายมีความหมายได้สองนัย นัยหนึ่งหมายถึง เปิงมางคอก และอีกนัยหนึ่งหมายถึงวงปี่พาทย์ที่มีเปิงมางคอกเป็นเครื่องดนตรีชิ้นเอก และ ศุภชัย ศรีนวล (2556: บทคัดย่อ) กล่าวว่าเสียงดนตรีที่บรรเลงจากวงซายวายนั้น มีลีลาเคร่งขรึมแต่นุ่มนวลให้ทั้งอารมณ์สนุกสนาน เร้าใจ และโศกสลด ซายวาย จึงนับเป็นดนตรีที่เล่นได้หลายรส และถือเป็นเอกลักษณ์ทางดนตรีอย่างหนึ่งของพม่า วงซายวายเป็นวงดนตรีพื้นเมืองวงใหญ่สุดของพม่า เครื่องดนตรีสำหรับวงนี้มีทั้งหมด 12 ชิ้น เป็นเครื่องหนัง เครื่องโลหะ และเครื่องไม้ เป็นวงดนตรีที่มีเฉพาะเครื่องตีและเครื่องเป่า ไม่มีเครื่องสี ซึ่งได้แก่ เปิงมางคอก กลองใหญ่ กลองสั้น ตะโพน กลองชุดหกใบ ฆ้องวง ฆ้องแผง ฉิ่ง ฉาบ เกราะ กรับไม้ไผ่ และ ปี่แน

ตามธรรมเนียมความเชื่อของชาวพม่า จะมีการจัดลำดับของฐานะหรือบรรดาศักดิ์กับวงดนตรีในประเทศพม่า ดังต่อไปนี้

1. ซายวายระดับต่าง ๆ ดังนี้

- เส่งซายด่อ (စိန်ဆိုင်းတော်) เป็นวงซายวายเพชร สำหรับกษัตริย์ มีการปิดทองลงกระจกสีขาว
- มยะซายด่อ (မြဆိုင်းတော်) เป็นวงซายวายมรกต สำหรับอุปราช มีการตกแต่งด้วยกระจกสีเขียว
- ปัตตะมยาซายด่อ (ပတ္တမြားဆိုင်းတော်) เป็นวงซายวายทับทิม สำหรับอำมาตย์ประดับด้วยกระจกสีแดง

- นวรัตซายด่อ (နဝရတ်ဆိုင်းတော်) เป็นวงซายวายนพรัตน์ สำหรับอำมาตย์ชั้นรองลงมา ประดับด้วยกระจกหลากสี

-ชเวซายด่อ (ရွှေဆိုင်းတော်) เป็นวงซายวายแกะสลักประดับสีทอง ใช้ประกอบการแสดงและพิธีกรรม

- หง่ายซายด่อ (ငွေဆိုင်းတော)เป็นวงซายวายแกะสลักประดับสีเงิน ใช้บรรเลงประกอบการแสดง

2. วงสี ดอ สีดอ เป็นกลองสองหน้าคู่หนึ่ง รู้จักกันในนามกลองหลวง ใช้บรรเลงในงานพระราชพิธีต่าง ๆ ในอดีต ปัจจุบันใช้บรรเลงในพิธีฉลองที่สำคัญเท่านั้นโดยบรรเลงร่วมกับ เน ขนาดใหญ่ ที่เป่าดำเนินทำนอง มองซาย และ ยักวิน

3. วงโอ ซี่ โอ ซี่ เป็นกลองยาวพม่าใช้แขวนเฉวียงบ่าผู้เล่น บรรเลงร่วมกับ ขลุ่ย – เพาเล หรือ เน ใช้ในกระบวนแห่เจดีย์หลวง

4. วงพิณซองก๊อก เป็นวงดนตรีที่มีเพียงผู้เล่นพิณ และผู้ขับร้อง ใช้เล่นราชสำนัก และงานเลี้ยงเล็ก ๆ

1.8.4 ลักษณะดนตรีของพม่า โลกภายนอกรู้จักดนตรีพม่าน้อยมาก ปราชญ์พม่าเองก็ศึกษาเรื่องนี้อย่างเป็นระบบกันน้อย ตำราทางด้านนี้หาแทบไม่ได้เอาเสียเลย โดยทั่วไปแล้ว ดนตรีพม่าจัดอยู่ในตระกูลเดียวกับดนตรีของเอเชียอาคเนย์ที่มักใช้ ฆ้อง กลอง ฉิ่ง และฉาบประกอบการเล่นดนตรี

พวงนิล คำปังสุ์ (2557: 93) ได้กล่าวว่า ดนตรีพม่าไม่มีทั้งสเกลและคอร์ด แต่เสียงฆ้องและกลองก็มีเครื่องดนตรีอื่นช่วยลดทอนความอึกทึกลง และเพลงรักของพม่าก็ฟังดูอ่อนหวานไพเราะไม่แพ้เพลงที่บรรเลงด้วยไวโอลิน ในทำนองเดียวกัน ปัญญา รุ่งเรือง (มปท: 10)ได้กล่าวไว้ในหนังสือ ความรู้ทั่วไปเกี่ยวกับดนตรีในภูมิภาคเอเชียอาคเนย์ โดยกล่าวถึงลักษณะของดนตรีพม่าว่า ดนตรีพม่ามีความยุ่งเหยิงมาก มีการเปลี่ยนจังหวะ ทำนอง พื้นผิว และสุ้มเสียงอย่างปัจจุบันทันด่วน ตลอดจนลักษณะของทำนองเพลงที่กระโดดไปกระโดดมาจนยากที่จะคาดเดา การเรียนรู้ว่าโครงสร้างการประพันธ์ของดนตรีพม่าว่าเป็นอย่างไร ไม่ต่างอะไรจากการเรียนรู้ดนตรีแบบ Serial music เพราะ ดนตรีพม่าไม่มีเครื่องดนตรีใดบรรเลงทำนองหลักเรียงลำดับไปตั้งแต่ต้นจนจบเพลง มีแต่ผู้บรรเลงเท่านั้นที่รู้ว่า โครงสร้างและท่วงทำนองเพลงต่อไปจะเป็นอย่างไร แม้แต่เครื่องดนตรีนำวงที่บรรเลงด้วยสำนวนเพลงที่ใช้เสียงสูงบ้าง ต่ำบ้างในคนละช่วงทบเสียงอย่างไม่น่าจะเป็น ด้วยจังหวะที่ผิดที่ผิดทาง ในการฟังดนตรีพม่านั้น ยากที่จะหาใครมาอธิบายให้ฟังได้ นอกเสียจากจะถูกตรึงอยู่กับเอกลักษณ์เฉพาะของดนตรีพม่าซึ่ง ซุ่มเสียงของทั้งวงไม่ได้เข้ากันเลยเครื่องดนตรีแต่ละชนิดมีความเป็นเอกเทศเฉพาะตัว (Unique) ของพม่าเท่านั้น

1.8.5 ทฤษฎีดนตรีพม่า นัฏฐิกา สุนทรธนผล (2557: 100-103) กล่าวไว้ว่า ระบบเสียงของดนตรีพม่าเป็นแบบเจ็ดเสียงหลัก บทเพลงทุกบทเพลงจะขึ้นอยู่กับเสียงทั้ง 7 เสียงนี้เป็นสำคัญ อย่างไรก็ตาม มีข้อยกเว้นสำหรับเพลงร้องที่ไม่จำเป็นต้องร้องให้ตรงเสียงเครื่องดนตรีเสียง

ตาย และแม้แต่พื้นเสียงทั้ง 7 ดังกล่าวมาแล้วก็ยังสามารถปรับเปลี่ยนไปตามเครื่องดนตรีที่นำมาบรรเลงได้ เช่น ระบบเสียงหนึ่งสำหรับวงซายวาย ระบบหนึ่งสำหรับวงดนตรีขนาดเล็ก และอีกระบบหนึ่งสำหรับบรรเลงพิณซองก๊อก เป็นต้น สิ่งที่ต่างจากวัฒนธรรมดนตรีอื่น ๆ ก็คือการเรียงเสียง ในบันไดเสียงดนตรีพม่า เรียงจากสูงไปหาต่ำ (descendling) และชื่อของตัวโน้ตแต่ละตัวนำมาจากเสียงของปี่เน ที่เป็นเสียงตายตัว ดังนี้

Than hman	correct sound	เสียงตรง (leading note)
Hnapauk	second hole	เสียงลำดับที่ 7
Thon-bauk	third hole	เสียงลำดับที่ 6
Lei-bauk	fourth hole	เสียงลำดับที่ 5
Nga-bauk	fifth hole	เสียงลำดับที่ 4
Chauk-bauk	sixth hole	เสียงลำดับที่ 3
Hkun-nathan-gyai	great 7 sound	เสียงลำดับที่ 2

ระบบเสียงหลักของดนตรีพม่าทั้งสองระบบคือระบบเสียงสำหรับวงซายวาย กับระบบสำหรับ ซองก๊อก และปัตตะลา หาได้แตกต่างกันเพียงขั้นคู่เสียงไม่ แต่ยังแตกต่างกันในเสียงหลัก (Foundamental picth) อีกด้วย เช่น ระบบเสียงของซองก๊อกและปัตตะลาทั้งสองระบบจะใช้เสียงต้นหรือ tonic (than-hman) สูงกว่าระบบของซายวาย 1 เสียง ส่วนดนตรีวงเล็กในปัจจุบันใช้ต้นเสียงที่ใกล้เคียงกับ D แต่ซายวายใช้เสียงต้นใกล้เคียงกับ C# และเมื่อเปรียบเทียบกับระบบ diatonic ทางตะวันตกแล้ว เสียงลำดับที่ 7 และที่ 3 ของดนตรีพม่าต่ำกว่าดนตรีตะวันตก แต่เสียงลำดับที่ 4 สูงกว่าเล็กน้อย ทำให้ฟังเป็นแบบ 7 เสียงเท่าๆ กัน แต่ระบบเสียงเท่ากันไม่เคยมีการระบุโดยนักดนตรีพม่า ทำให้ชาวตะวันตกระบุว่า ระบบเสียงดนตรีพม่าเป็นแบบ heptatonic ไม่ใช่ diatonic แบบตะวันตก เพราะเมื่อนำเครื่องดนตรีตะวันตกมาใช้ร่วมกับดนตรีพม่า ชาวตะวันตกต้องขึ้นเสียงใหม่ให้เป็นแบบพม่า แต่ทว่าเมื่อเอาเปียโนซึ่งยากที่จะขึ้นเสียงมาใช้ นักดนตรีพม่ากลับยอมรับเอาเพื่อถือโอกาสใช้ chromatic scale มาใช้กับเพลงร้องอย่างเหมาะเจาะ เพราะเพลงร้องไม่ถือเรื่องเสียงตรงเสียงตาย แต่ผันแปรไปได้มาก เปียโนจึงเหมาะกว่าใช้ปัตตะลาหรือซายวาย เพราะสามารถเล่นได้ใกล้เคียงกับเพลงพม่าแท้ ๆ

บันไดเสียงดนตรีพม่าประกอบด้วยเสียง 7 เสียง แต่เลือกใช้เพียง 5 เสียงเป็นส่วนมาก ในลักษณะของ pentatonic และใช้เสียงที่เหลือเป็นเสียงจรตามความจำเป็น การตั้งเสียงของ ปัตวายและซองก๊อก ที่ต่างกัน เป็นการขึ้นเสียงหลักที่แสดงให้เห็นถึงกลุ่มเสียงหลัก กับกลุ่มเสียงรองได้เป็นอย่างดี เครื่องดนตรีทั้งสองนี้ต้องต้องเสียงใหม่ทุกครั้งที่เปลี่ยนบันไดเสียง แต่อย่างไรก็ตาม ปัตวายสามารถรักษาส่วนของเสียงสูงไว้ได้เพราะมีครบ 7 เสียง ซึ่งใช้กับทุกบันไดเสียงได้ แต่ต้องปรับช่วงเสียงต่ำที่มีเพียง 5 เสียงเสียใหม่ แต่สำหรับเครื่องดนตรีอื่น ๆ เช่น ปัตตะลา จีวาย และ มองซาย ไม่จำเป็นต้องขึ้นเสียงใหม่ เพราะมีเสียงครบ 7 เสียงให้เลือกเล่นอยู่แล้ว นักดนตรีสามารถเลือกเล่นเพียง 5 เสียงให้เข้ากับลีลาของปัตวายและซองก๊อกได้โดยเลือกเล่น 5 เสียงจากเสียงต่ำ

และอีก 7 เสียงในกลุ่มเสียงสูงเพื่อใช้เป็นเสียงจร (passing tone) และนี่คือเหตุผลที่ระนาดพม่าต้องตีแยกมือ ไม่ตีคู่แปดอย่างระนาดไทย แม้ว่าจะรับเอาดนตรีไปจากไทยก็ตาม

1.9 ความรู้เกี่ยวกับวัฒนธรรม

วัฒนธรรมเป็นคำที่รูปศัพท์จากภาษาบาลีและสันสกฤต คือ วฑฺฒน+ ธรฺม มีความหมายตรงตามศัพท์ว่า ธรรมเป็นเหตุให้เจริญ หรือ ธรรม คือ ความเจริญ คำว่า วัฒนธรรม ตรงกับภาษาอังกฤษว่า culture นี้ พระเจ้าวรวงศ์เธอ กรมหมื่นนราธิปพงศ์ประพันธ์ เป็นผู้ทรงบัญญัติขึ้นและปรากฏใช้เป็นหลักฐานทางราชการครั้งแรกในพระราชบัญญัติบำรุงวัฒนธรรมแห่งชาติ พ.ศ. 2483 หนังสือมรดกทางวัฒนธรรม(ภาคกลาง-ภาคตะวันออก. 2551: 19). อธิบายไว้ว่า วัฒนธรรม หมายถึง จารีตประเพณี เพราะมนุษย์ทำสืบต่อกันมาแต่ครั้งปรัมปรา เป็นประเพณีกันไว้ไม่ขาดตอน วิถีชีวิตของสังคม เพราะมนุษย์มีวัฒนธรรมขึ้นมาก็เพื่อความผาสุก ความเจริญในชีวิต หรือ ผลรวมแห่งการสร้างสรรค์ของมนุษย์ ซึ่งได้มาจากประสบการณ์ของกลุ่มชนในอดีตถึงปัจจุบัน จะเห็นว่าวัฒนธรรมย่อมหมายรวมถึงสิ่งทั้งปวงที่มนุษย์ได้ทำขึ้นในรูปแบบของเครื่องมืออาวุธ ที่อยู่อาศัย สินค้าและความเป็นไปทางวัตถุอื่น ๆ นอกจากนี้ ยังรวมถึงสิ่งต่าง ๆ ที่มนุษย์ได้ทำให้ประณีตขึ้นในอากัปกิริยาอาการ ความเชื่อถือ ความคิดเห็น การตัดสินใจ กฎหมาย สถาบัน ศิลปะ วิชาความรู้ต่าง ๆ ปรัชญาและองค์การทางสังคม

ชุมชนหรือท้องถิ่นแต่ละแห่งมีวิถีชีวิตแตกต่างกันไปตามสภาพ วัฒนธรรมของชุมชนหรือท้องถิ่นที่มีความเจริญ สภาพวัฒนธรรมจะมีความหลากหลาย สลับซับซ้อน เนื่องจากเป็นที่รวมของผู้คนหลายประเภทที่แตกต่างทั้งทางเชื้อชาติ ศาสนา ภาษา การศึกษาและอาชีพ จึงเกิดการผสมปนเปกันทางวัฒนธรรม

วัฒนธรรมของผู้คนในแต่ละสังคมก็ยังแตกต่างกันตามสภาพความแตกต่างของสังคมนั้น ๆ โดยเฉพาะในสังคมชนบทจะมีวัฒนธรรมพื้นบ้านแตกต่างกันอย่างเห็นได้ชัด เช่น ภาษา นิทาน ความเชื่อ ดนตรี กีฬา ศิลปะการแสดงพื้นบ้าน ฯลฯ ซึ่งในแต่ละชุมชนจะมีเป็นเอกลักษณ์ของตน

งามพิศ สัตย์สงวน (2543: 20) ได้ให้ความหมายของคำว่า วัฒนธรรมไว้ว่า วัฒนธรรม คือ พฤติกรรมของมนุษย์ที่เกิดจากการเรียนรู้ รวมทั้งผลิตผลที่เกิดจากการเรียนรู้นั้นด้วย

1.10 ความรู้เกี่ยวกับการแสดงธรรมเทศนา

เทศน์ หมายถึง การถ่ายทอดธรรมอันเป็นคำสั่งสอนทางศาสนาด้วยการแสดงชี้แจงให้ฟัง เป็นการเผยแผ่ศาสนาแบบหนึ่งที่ใช้กันมาแต่สมัยพุทธกาล การเทศน์ในสมัยพุทธกาลไม่มีพิธีการแต่อย่างใด เพียงผู้แสดงนั่งอยู่ในสถานที่สมควรและผู้ฟังมีลักษณะตั้งใจฟังก็สามารถแสดงได้ ในขณะที่การเทศนานั้น อาจมีลักษณะลีลาต่างกันไปบ้างตามแต่อุปนิสัยของแต่ละบุคคล สำหรับพระพุทธเจ้าแล้วบางครั้งจะทรงใช้คาถาประพันธ์หรือร้อยแก้วธรรมดา ในประเทศไทย การเทศน์

แบบพิธีการนั้น พระสงฆ์จะนั่งบนธรรมาสน์สูงเพื่อแสดงถึงความเคารพในพระธรรมในฐานะที่เป็นหนึ่งในองค์รัตนตรัย การเทศน์กลายเป็นส่วนประกอบสำคัญในพิธีกรรมต่าง ๆ ของชาวไทยมาช้านาน เช่น วันขึ้นบ้านใหม่ วันแต่งงาน ไปจนถึงงานศพ และมีข้อปลีกย่อยในการประกอบพิธีกรรมมากมาย เช่น ต้องมีการอาราธนาศีล อาราธนาธรรม การจุดเทียนส่องธรรม เป็นต้น พระสงฆ์ไทยแต่โบราณก็มีการดัดแปลงโดยเพิ่มทำนองให้น่าสนใจ เรียกว่า เทศน์แหล่ ปัจจุบันอาจแบ่งการเทศน์พิธีกรรมของพระสงฆ์ในประเทศไทยตามจำนวนผู้เทศน์ได้เป็น เทศเดี่ยว (เทศน์รูปเดียว) และเทศน์สองธรรมาสน์ขึ้นไป (ปุจฉา-วิสัชนา)

คำว่า เทศน์ หรือการเทศน์แบบพิธีการ ในความรู้สึกส่วนใหญ่ของคนไทยมักจะเข้าใจว่าเป็นพิธีกรรมการสอนที่เป็นทางการเน้นพิธีการและมีรูปแบบตายตัวที่ผู้เทศน์ไม่สามารถใช้ลูกเล่นหรือใช้อุปกรณ์ เช่น ภาพหรือสื่อประสมมาใช้เพื่อประกอบการเทศน์ได้ ทำให้ในปัจจุบัน พระสงฆ์มีการปรับเปลี่ยนวิธีการเทศน์ด้วยวิธีอื่น ๆ เพื่อให้เข้ากับยุคสมัยที่เปลี่ยนไป เช่น การเทศน์ในพิธีการโดยไม่ใช้สำนวนโบราณ การสอนธรรมะผ่านสื่อต่าง ๆ การแต่งหนังสือ การแต่งเพลงธรรมะ เป็นต้น ซึ่งการเทศน์ด้วยวิธีหลังจะสามารถเข้าถึงกลุ่มเป้าหมายมากกว่า เพราะส่วนใหญ่ไม่ได้ใช้ทำนองแบบเทศน์พิธีการและอาจมีมุขสอดแทรกลงไปทำให้น่าสนใจมากขึ้น

*ประเภทของการเทศน์*แบ่งได้เป็น 2 แบบ คือ

1. ***เทศน์ธรรมวัตร*** คือเทศน์โดยน้ำเสียงและทำนองเป็นปกติเหมือนอ่านหรือพูดธรรมดา ไม่ได้ออกเสียงและทำนองไพเราะด้วยการขับขาน มุ่งให้เข้าใจในเนื้อหาธรรมะเพื่อให้นำไปปฏิบัติได้เป็นสำคัญ เรียกว่า เทศน์ทำนองธรรมวัตร ก็ได้

2. *เทศน์แหล่* คือเทศน์โดยใช้เสียงและทำนองที่มุ่งความไพเราะเป็นสำคัญ เช่น ***เทศน์มหาชาติ*** เทศน์แหล่ ซึ่งมีทั้งแหล่ในคือ เรื่องในมหาชาติและแหล่นอกคือเรื่องอื่นๆ ที่นำมาเสริมโดยมุ่งความสุนทรีย์ เช่น แหล่ชมนก แหล่ชมดง แหล่หญิงม่าย

การเทศน์ ถือเป็นภาระของพระภิกษุที่จะเอื้อประโยชน์ให้แก่พุทธศาสนิกชนตามศรัทธาและกำลังปัญญาของผู้ฟัง สำหรับงานมงคล ส่วนใหญ่นิยมจัดให้มีกันเฉพาะงานเกี่ยวด้วยการฉลองเป็นพื้น นิยมทำเป็นรายการสุดท้ายของงานทำบุญ ถ้าเป็นเทศน์ธรรมดามีได้ท้ายรายการ ทั้งก่อนเพลและหลังเพล เพราะเทศน์ธรรมดาใช้เวลาประมาณครึ่งชั่วโมงถึงหนึ่งชั่วโมง แต่ถ้าเป็นเทศน์ปุจฉา-วิสัชนา นิยมมีตอนหลังเพล เพราะเทศน์หลายธรรมาสน์ ใช้เวลาตั้งแต่สองชั่วโมงขึ้นไป ส่วนงานอวมงคล นิยมมีเทศน์ผนวกงานได้ทุกกรณี ทั้งชนิดเทศน์ธรรมดาและเทศน์ปุจฉา-วิสัชนา มีระเบียบพิธีดังนี้

1) ฝ่ายเจ้าภาพอาราธนาพระผู้แสดง โดยแจ้งความประสงค์ว่า จะให้แสดงเรื่องอะไร นิยมทำเป็นหนังสืออาราธนาแบบเดียวกับอาราธนาเจริญพระพุทธมนต์ ในวันงานเมื่อการตั้งธรรมาสน์ และการอื่นๆ พร้อมแล้วเจ้าภาพจุดเทียนใหญ่แล้วนำไปตั้งบนธรรมาสน์หรือจุดเทียนประจำธรรมาสน์ เป็นสัญญาณเริ่มมีเทศน์ เมื่อพระขึ้นธรรมาสน์เรียบร้อยแล้ว ถ้าเทศน์มีต่อจากการ

เจริญพระพุทธมนต์หรือสวดมนต์เย็นต่อเนื่องกันและได้มีการอาราธนาศีลก่อนเริ่มบุญพิธีมาแล้ว ก็ไม่ต้องอาราธนาศีลก่อนเทศน์ เริ่มต้นด้วยอุบาสกอาราธนาธรรมและเริ่มแสดงธรรมเลย แต่ถ้ามีเทศน์ต่อจากการถวายพระ การมีเทศน์ต่อถือว่าเป็นบุญพิธีตอนใหม่ ให้เริ่มต้นด้วยอุบาสกอาราธนาศีล พระให้ศีลและรับศีล จบแล้วอาราธนาธรรมแล้วจึงเริ่มแสดงธรรม เมื่อจบการแสดงธรรม ถ้ามีสวดธรรมคาถาต่อท้ายในงานศพ เจ้าภาพต้องจุดธูปเทียนบูชาหน้าพระสวดด้วย สวดจบแล้วถวายไทยธรรม พระอนุโมทนาและกรวดน้ำเป็นอันเสร็จพิธีฝ่ายเจ้าภาพ

2) ฝ่ายพระผู้เทศน์ เมื่อรับอาราธนาแล้ว พึงเตรียมและจัดการตามสมควร เมื่อถึงวันแสดง จะต้องเตรียมคัมภีร์ใบลาน ห่อผ้าสำหรับห่อหรือใส่ตู้คัมภีร์กับพัดสำหรับให้ศีลและอนุโมทนาไว้ให้พร้อม เมื่อไปถึงบริเวณงาน มีธรรมเนียมพิธีโบราณอย่างหนึ่งว่า ศิษย์ผู้ติดตามจะต้องแบกคัมภีร์พาดบ่าซ้าย ประคองคัมภีร์ด้านล่างด้วยมือซ้ายอย่างท่าแบกอาวุธของทหาร มือขวาถือพัดตั้งทาบกับตัวห้อยมือลง เดินนำหน้าพระเข้าสู่บริเวณพิธี ธรรมเนียมนี้ถือกันว่า เป็นการยกย่องพระธรรมให้อยู่หน้าพระสงฆ์ ฝ่ายเจ้าภาพต้องคอยต้อนรับ ถ้ายังไม่ถึงเวลาเทศน์ ให้วางคัมภีร์ไว้ในที่ที่อันสมควรก่อนหรือจะวางบนธรรมาสน์เลยก็ได้ ให้วางไว้ข้างขวาของพระผู้เทศน์ เมื่อได้เวลา เจ้าภาพจุดเทียนประจำธรรมาสน์ พระผู้เทศน์ก็ถือพัดขึ้นธรรมาสน์ วางพัดไว้ข้างซ้าย ปกตินิยมนั่งพับเพียบ แต่จะนั่งขัดสมาธิก็ได้ เมื่อเจ้าภาพกล่าวคำอาราธนาธรรม ก็คลี่คัมภีร์แสดงธรรมต่อไป

การมีเทศน์ตามกาลนิยม การมีเทศน์ตามกาลนิยมคือ การเทศน์ในวันธรรมสวนะและวันสำคัญทางพระพุทธศาสนาเป็นพิเศษ เช่น วันวิสาขบูชา วันอัฏฐมีบูชา วันมาฆบูชาและวันอาสาฬหบูชา เป็นต้น การเทศน์ตามกาลนิยมปรกติมีในวัด
(ที่มา : http://prasompong.igetweb.com/index.php)

1.11 ความรู้ที่เกี่ยวข้องกับการวิเคราะห์เพลง

ณัชชา โสคติยานุรักษ์ (2542: 5) กล่าวว่าทำนองคือเสียงขึ้นเสียงลงที่มาปะติดปะต่อกันเป็นชุดแต่ละเสียงนอกจากจะมีระดับเสียงสูงต่ำแล้วยังมีความสั้นยาวตามลักษณะจังหวะที่อาจแตกต่างกันทำนองต้องมีจังหวะเป็นส่วนหนึ่งซึ่งไม่อาจแยกออกจากกันได้ทั้งระดับเสียงและลักษณะจังหวะจะใช้สัญลักษณ์ตัวโน้ตบนบรรทัดห้าเส้นเป็นสื่อทำนองอาจมีความสั้นยาวตั้งแต่ 2-3 ห้องไปจนถึง 10 ห้องหรือมากกว่านั้นแต่ทำนองที่ดีต้องมีความหมายและจบในตัวเองมีเสียงขึ้นเสียงลงที่สมดุลและมีเอกลักษณ์ที่ผู้ฟังประทับใจในทำนองเดียวกัน

วิลเลี่ยม เลิฟล็อค (William Lovelock . 1978: 15) กล่าวว่าบันไดเสียงหมายถึงอนุกรมของเสียงที่จัดเรียงตามลำดับจากเสียงต่ำไปหาเสียงสูงหรือจากเสียงสูงไปหาเสียงต่ำโดยมีช่วงเสียงไม่น้อยกว่าระยะขั้นคู่แปด

สมนึก อุ่นแก้ว (2538) กล่าวว่าบันไดเสียงหมายถึงกลุ่มของระดับเสียงหรือโน้ตที่นำมาจัดเรียงกันเป็นลำดับขั้นจากจากเสียงต่ำขึ้นไปหาเสียงสูงเรียกว่าไล่เสียงขาขึ้น (Ascending)

หรือจากเสียงสูงลงไปหาเสียงต่ำเรียกว่าไล่เสียงขาลง (Descending) โดยไม่มีการข้ามขั้นและครอบคลุมโน้ตทั้งหมดในหนึ่งคู่แปด

ณรุทธ์ สุทธจิตต์ (2540: 24) ได้กล่าวไว้ว่า องค์ประกอบดนตรีที่เกิดขึ้นจากการประสมประสานของเสียงมากกว่าหนึ่งเสียง ในแนวตั้งซึ่งตรงข้ามกับทำนองที่เป็นการจัดเรียงของเสียงตามแนวนอน บทเพลงจะประกอบด้วยวลี (Phrase) เป็นหน่วยที่สั้นที่สุดของเพลง ซึ่ง อารีย์ สุขะเกตุ (2539: 25) ได้กล่าวถึงการพักประโยคเพลง (Cadenses) ว่า บทเพลงเมื่อได้ดำเนินมาถึงจุดหนึ่ง จำเป็นจะต้องมีการหยุดพัก หรือจบสิ้นลง ภาษาเพลงก็ไม่ต่างไปจากภาษาพูด มีการจบวรรค หรือจบประโยคเช่นเดียวกัน ทำให้เกิดการแบ่งวรรคเพลงหรือการแบ่งทำนองเพลงตามแบบแผน ตามทัศนะของมานพ วิสุทธิแพทย์ (2533) ได้กล่าวถึงวรรคเพลงว่า วรรคเพลงคือ การแบ่งทำนองเพลงออกเป็นส่วนๆ ในการแบ่งควรยึดถือ “ทำนองเพลง” เป็นหลัก การแบ่งทำนองเพลงทำนองหนึ่ง ๆ นั้นสามารถแบ่งได้เป็นส่วนยาวๆ หรือ ส่วนสั้นๆ ซึ่งจะได้ความหมายและความสมบูรณ์แตกต่างกัน การแบ่งทำนองเพลงจึงไม่ควรแบ่งให้เล็กหรือสั้นจนไม่ได้ความหมาย วรรคเพลงหรือวลีจะรวมกันเข้าเป็นประโยคใหญ่ (Period) ดังที่ณัชชา โสคติยานุรักษ์ (2547: 94) ได้กล่าวไว้ว่า ประโยคใหญ่คือ ประโยคที่ประกอบด้วย 2 ประโยคในลักษณะประโยคถาม(Antecedent) และประโยคตอบ(Consequent) ที่มีความสัมพันธ์กัน ซึ่งอาจมีทำนองคล้ายกัน การเคลื่อนที่ของแนวทำนองใกล้เคียงกัน มีโครงสร้างของจังหวะเหมือนกัน หรือแตกต่างกันโดยสิ้นเชิง โดยมี เคเด็นซ์ (Cadence) คือเครื่องหมายวรรคตอน หรือจุดพักทำนองเป็นตัวชี้ชัดว่า วลีหนึ่ง ๆ จบตรงที่ใด

2. งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

บุญรอด ชลารักษ์ (2552: 39)ได้สรุปไว้ในรายงานวิจัยวิถีชีวิตความเป็นมาและสภาพการดำรงชีวิตของชนกลุ่มน้อยในจังหวัดกาญจนบุรีว่า พม่า เป็นชนชาติหนึ่งที่มีวัฒนธรรมเป็นเอกลักษณ์ มีประวัติความเป็นมายาวนาน เมื่อมีการอพยพหนีภัยสงครามเข้ามาในเขตประเทศไทย โดยผ่านจังหวัดที่มีอาณาเขตติดกับประเทศสหภาพเมียนมาร์ และกระจายไปยังพื้นที่จังหวัดต่างๆในประเทศไทย ซึ่งส่วนหนึ่งก็มาอยู่ที่จังหวัดตาก

บุญลอย จันทร์ทอง (2546: 59) ได้ทำการศึกษาวิจัยเรื่อง ดนตรีชาวเขาเผ่าม้งหมู่บ้านสบเป็ด อำเภอท่าวังผา จังหวัดน่าน ผลการศึกษาพบว่า ดนตรีชาวเขาเผ่าม้งเป็นดนตรีที่มีเอกลักษณ์เฉพาะ ซึ่งได้มีการสืบทอดต่อกันมาช้านาน ไม่สามารถยืนยันได้ว่าเกิดขึ้นในยุคสมัยใด ดนตรีชาวเขาเผ่าม้งนั้นมีพื้นฐานมาจากความเชื่อและความเคารพในสิ่งศักดิ์สิทธิ์ตามระบบความเชื่อของเผ่า จุดประสงค์หลักของดนตรีจะใช้ประกอบพิธีกรรมงานศพเป็นสำคัญ

ชโลมใจ กลั่นรอด (2541: 241-247) ศึกษาเรื่อง ทะแยมอญ วัฒนธรรมการดนตรีของชาวมอญชุมชนมอญวัดบางกระดี่ ผลการวิจัยพบว่า ทะแยมอญ เป็นการละเล่นของชาวมอญที่มีการด้นกลอนเป็นคำร้องประกอบดนตรีซึ่งมี 2 รูปแบบคือ รูปแบบโบราณและรูปแบบใหม่ ด้านองค์ประกอบพบว่า บทร้องที่เป็นภาษามอญโบราณและคำบาลีทำให้จำกัดผู้ชมอยู่ในกลุ่มชาวมอญผู้สูงอายุ

เท่านั้น ส่วนชาวมอญหนุ่มสาวไม่ให้ความสนใจ เนื่องจากไม่เข้าใจในภาษาในบทร้อง จำนวนผู้แสดงลดน้อยลงเพราะขาดการสืบทอด ทำให้เพลงเก่าจำนวนหนึ่งต้องสูญไป ปัจจุบันการละเล่นทะแยมอญได้กลายมาเป็นการแสดงที่มีผู้จ้างวาน มีการประยุกต์เพลงสมัยใหม่เข้าไปใช้ร้อง มีทั้งเนื้อร้องที่เป็นภาษามอญและภาษาไทย ส่วนดนตรีที่ใช้บรรเลงเรียกว่า โกรจยาม เป็นการบรรเลงคลอไปกับเสียงของคนร้อง เสียงของดนตรีมีลักษณะทุ้มต่ำ เพลงมีลักษณะเป็นทำนองสั้น ๆ มีการซ้ำทำนองในขณะที่เนื้อร้องเปลี่ยนไป ด้านความสัมพันธ์กับดนตรีไทย พบว่า โกรจยาม มีพื้นฐานการผสมวงและการบรรเลงคล้ายเครื่องสายไทย มีการนำทำนองเพลงไทยบางเพลงไปใช้ ส่วนในด้านดนตรี มีการพัฒนารูปร่างลักษณะของจยามให้มีลักษณะเหมือนจะเข้ของไทย ทะแยมอญมีบทบาทต่อชุมชนบางกระดี่ โดยทำหน้าที่ให้ความบันเทิงและขัดเกลาสังคมจากเนื้อร้องที่แฝงไว้ด้วยการอบรมสั่งสอนศีลธรรม จรรยา ขนบประเพณี และการเกี้ยวพาราสีของฝ่ายชายและฝ่ายหญิง

ฐานิตา บริสุทธิ์ (2552: 120) ได้ทำการวิจัยเรื่อง การศึกษาดนตรีในวัฒนธรรมการเล่นคอนรำแคนของชาวไทยทรงดำ อำเภอท่าตะโก จังหวัดนครสวรรค์ สรุปได้ว่า การรำแคนจะมีขึ้นหลังจากการเล่นคอนแล้วในช่วงเวลากลางคืน จะมีบทร้องเป็นเพลงพื้นบ้าน ชาวไทยทรงดำเรียกว่า เซิ้ง ซึ่งเป็นการร้องโต้ตอบกันระหว่างหญิงกับชาย มีการเป่าแคนประกอบช่วยดำเนินทำนอง ในการร้องมีเครื่องประกอบจังหวะและการปรบมือคล้ายหมอลำทางภาคอีสาน ภาษาที่ใช้เป็นภาษาถิ่น ลักษณะของเพลงเป็นเพลงท่อนเดียว บรรเลงซ้ำวนไปวนมาไม่มีรูปแบบการบรรเลงที่แน่นอน จังหวะเพลงเน้นการกระจายจังหวะ เป็นการกระจายจังหวะในรูปแบบใหม่ ๆ สลับกับการใช้รูปแบบเดิมที่เคยใช้มาแล้ว

ณัฏฐนิช นักปี (2554: 126) ได้กล่าวว่า สภาพของมนุษย์ที่ได้สร้างสุนทรียะทางด้านดนตรีและภาษาเพื่อสนองความต้องการในหลาย ๆ ด้าน โดยเฉพาะ ด้านจิตใจและสังคม ด้านจิตใจดนตรีถูกนำมาใช้เพื่อสร้างความรื่นเริงบันเทิงใจ การผ่อนคลายความตึงเครียดจากการทำงาน การเกี้ยวพาราสี เป็นต้น ด้านสังคม ดนตรีมีความสำคัญและเป็นส่วนหนึ่งในการประกอบพิธีกรรมต่าง ๆ ที่เกี่ยวกับการดำรงชีวิตของมนุษย์ ตั้งแต่เกิดจนตาย ทั้งนี้ การที่มนุษย์นำดนตรีเข้าไปประกอบในพิธีกรรมนั้น ก็เพื่อต้องการใช้ดนตรีเป็นสื่อในการติดต่อกับสิ่งลี้ลับเหนือธรรมชาติ ไม่ว่าจะเป็น เทพเจ้า เทวดา ฟ้าดิน แม้กระทั่งผีบรรพบุรุษ ดังนั้นจึงกล่าวได้ว่า ดนตรีพิธีกรรมได้ซึมซับเข้าไปอยู่ในวิถีชีวิตของมนุษย์อย่างไม่สามารถแยกออกจากกันได้ ดนตรีพิธีกรรมเป็นดนตรีที่บรรเลงประกอบในพิธีต่าง ๆ ทั้งทางด้านศาสนา ด้านความเชื่อ ด้านวิถีชีวิต ขนบธรรมเนียมประเพณี เช่น การบวงสรวงเทพเจ้า การขอพรจากสิ่งศักดิ์สิทธิ์ เพื่อสนับสนุนพิธีกรรมนั้น ๆ ให้เกิดความศักดิ์สิทธิ์ยิ่งขึ้น และสื่อให้ผู้ร่วมพิธีได้รับรู้ว่า ขณะนั้นพิธีการดำเนินถึงขั้นตอนใดแล้ว โดยบทบาทหน้าที่ของดนตรีพิธีกรรมมีทั้งบทบาทด้านความเชื่อ ความบันเทิง ด้านการสื่อสาร ด้านฐานะทางสังคม และบทบาทด้านการเปลี่ยนแปลงทางสังคมวัฒนธรรม

นิรุตร์ แก้วหล้า (2555: 120) ได้ทำวิจัย เรื่อง ดนตรีของกลุ่มชาติพันธุ์ลาหู่ ในเขตพื้นที่โครงการหลวงอ่างขาง อำเภอฝาง จังหวัดเชียงใหม่ สรุปได้ว่า สังคมวัฒนธรรมลาหู่มีดนตรีเป็นส่วนประกอบสำคัญในการประกอบพิธีกรรม ดนตรีลาหู่ยังเกี่ยงข้องกับวิถีชีวิตอย่างแยกไม่ออก

สามารถใช้ดนตรีเพื่อการผ่อนคลายจากการทำงาน ด้วยเพลงร้องลาหู่หรือบทเพลงจากเครื่องดนตรี ดนตรีในสังคมลาหู่ยังเชื่อมโยงให้ผู้คนเข้ามามีส่วนร่วมทำให้เกิดความสามัคคีตามมา อีกทั้งยังช่วยขัดเกลาลูกหลานเยาวชนลาหู่ให้เป็นคนดี มีสัมมาคารวะต่อผู้ใหญ่ หากชาวลาหู่ขาดดนตรีของตนแล้วก็จะส่งผลกระทบกับพิธีกรรม ไม่มีดนตรีก็อาจไม่มีพิธีกรรมที่สืบทอดกันมาแต่ครั้งบรรพบุรุษ ดังนั้นชาวลาหู่ต้องตระหนักถึงคุณค่าดนตรี รวมถึงวัฒนธรรมด้านอื่น ๆ ที่ต้องให้ดนตรีอยู่คู่กับสังคมวัฒนธรรมลาหู่ต่อไป

บทที่ 3
วิธีการดำเนินการศึกษาค้นคว้า

การศึกษาดนตรีดนตรีพม่าในการแสดงพระธรรมเทศนา : กรณีศึกษาวงซายวาย คณะเซ่ยเมี๊ยะโจว วัดไทยวัฒนาราม ตำบลท่าสายลวด อำเภอแม่สอด จังหวัดตาก ในครั้งนี้ผู้วิจัยได้เริ่มต้นจากการเก็บข้อมูลจากเอกสาร ตำรา งานวิจัยต่างๆ ที่เกี่ยวข้องและเก็บข้อมูลภาคสนามโดยการรวบรวมข้อมูลทางวิชาการจาก แถบบันทึกเสียงโดยการสัมภาษณ์นักดนตรีชาวพม่าที่เป็นหัวหน้าวง ชื่อ นายเซ่ยเมี๊ยะโจว(แปจ่อ) ซึ่งมีความเชี่ยวชาญในการเล่นเครื่องดนตรีทุกชนิดภายในวง นักวิชาการทางวัฒนธรรมชาวพม่า และบุคคลแวดล้อมที่มีความรู้ในท้องถิ่น จากนั้นจึงนำข้อมูลทั้งหมดที่ได้รวบรวมไว้นำมาศึกษาและวิเคราะห์เรียบเรียงข้อมูลเป็นรายงานการวิจัยในรูปแบบของการบรรยายเชิงพรรณนาวิเคราะห์ เพื่อให้การศึกษาบรรลุถึงวัตถุประสงค์ ได้กำหนดแนวทางวิธีการดำเนินการศึกษาค้นคว้าตามขั้นตอนดังนี้

1. การรวบรวมข้อมูล

1.1 ข้อมูลจากเอกสาร ตำราทางวิชาการ บทความและงานวิจัยที่เกี่ยวข้องจากแหล่งข้อมูลดังนี้

1.1.1 หอสมุดกลางมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ

1.1.2 สำนักหอสมุดสถาบันราชภัฏนครสวรรค์

1.1.3 ศูนย์มานุษยวิทยาสิรินธร มหาวิทยาลัยศิลปากร

1.1.4 สำนักหอสมุดกลางมหาวิทยาลัยเชียงใหม่

1.1.5 สำนักหอสมุดสถาบันราชภัฏกำแพงเพชร (แม่สอด)

1.1.6 INTERNET

1.1.7 ที่ทำการปกครองจังหวัดตาก

1.1.8 สำนักงานวัฒนธรรมจังหวัดตาก

1.1.9 องค์การบริหารส่วนตำบลท่าสายลวด

1.1.10 วัดไทยวัฒนาราม

1.2 ข้อมูลที่ได้จากการศึกษาภาคสนามจากการสัมภาษณ์และสังเกตบุคคลที่เกี่ยวข้อง

1.2.1 คุณเซ่ยเมี๊ยะโจว(แปจ่อ) นักดนตรี และหัวหน้าวง คณะเซ่ยเมี๊ยะโจว

1.2.2 คุณมูปิจ่อ (โฟอ่อง) ผู้แปลภาษาพม่าเป็นภาษาไทย

1.2.3 สมาชิกนักดนตรีคณะเซ่ยเม๊ียะโจว

1.2.4 คุณอุดม กาวินำ

1.2.5 คุณจุลจักร จารุพงษ์

1.3 สังเกตกิจกรรมการซ้อมดนตรีและการแสดงสด

1.4 วีดิทัศน์บันทึกภาพและเสียงการแสดงดนตรี

2. เครื่องมือที่ใช้ในการเก็บข้อมูล

2.1 เครื่องมือ

2.1.1 แบบสัมภาษณ์

2.1.2 การสังเกตแบบมีส่วนร่วม

2.1.3 การสังเกตแบบไม่มีส่วนร่วม

2.2 อุปกรณ์

2.2.1 สมุดบันทึก

2.2.2 กล้องถ่ายวิดีโอ CANON รุ่น 700D เลนส์ CANON STM 18-55 mm

2.2.3 กล้องถ่ายรูป CANON EOS รุ่น M10 เลนส์ CANON EF-M 15-45 mm

2.2.4 เครื่องบันทึกเสียง ยี่ห้อ iPhone รุ่น 6s

2.2.5 เครื่องจูนเนอร์ ยี่ห้อ MUSEDO รุ่น MT-40

3. การศึกษาข้อมูล

3.1 รวบรวมและเรียบเรียงข้อมูลจากเอกสาร ตำราวิชาการ บทความที่เกี่ยวข้อง เพื่อให้ได้ข้อมูลที่สมบูรณ์

3.2 ถอดเสียงจากการบันทึกข้อมูลเสียงเป็นลายลักษณ์อักษร

3.3 นำข้อมูลที่ค้นคว้าจากเอกสารและจากภาคสนามมาศึกษาเปรียบเทียบและประมวลเข้าด้วยกัน

3.4 นำข้อมูลมาตรวจสอบและขอคำแนะนำจากผู้ทรงคุณวุฒิเพื่อแก้ไข ปรับปรุงให้ได้เนื้อหาที่ตรงตามจุดมุ่งหมายของการวิจัยมากที่สุด

4. การวิเคราะห์ข้อมูล

ผู้วิจัยได้นำข้อมูลทั้งหมดที่ได้ศึกษาจากเอกสารด้านวัฒนธรรม ดนตรี ความเชื่อ และการบันทึกเสียงสัมภาษณ์ การฝึกซ้อม การแสดงดนตรีซายวายของ คณะเซ่ยเม๊ียะโจว วัดไทยวัฒนาราม ตำบลท่าสายลวด อำเภอแม่สอด จังหวัดตาก มารวบรวมเข้าด้วยกันเพื่อวิเคราะห์ตามจุดมุ่งหมายของการวิจัยได้ดังนี้

4.1 ศึกษาวงซายวายคณะเซ่ยเมี๊ยะโจว วัดไทยวัฒนาราม ตำบลท่าสายลวด อำเภอแม่สอด จังหวัดตาก

4.1.1 ประวัติความเป็นมาของวงซายวาย คณะเซ่ยเมี๊ยะโจว ฯ

4.1.2 การเตรียมวงดนตรีก่อนการบรรเลงวงซายวาย คณะเซ่ยเมี๊ยะโจว ฯ

4.1.3 นักดนตรีและการแต่งกายของนักดนตรี

4.1.4 เครื่องดนตรีที่ใช้ในการบรรเลง

4.1.5 ธรรมเนียมการปฏิบัติของชาวไทยเชื้อสายพม่าในการฟังพระธรรมเทศนา

4.1.6 รูปแบบของการบรรเลง

4.2 ศึกษาและวิเคราะห์ดนตรีที่ใช้ในการบรรเลงประกอบการแสดงพระธรรมเทศนาของวงซายวาย คณะเซ่ยเมี๊ยะโจว ในวัดไทยวัฒนาราม ตำบลท่าสายลวด อำเภอแม่สอด จังหวัดตาก

4.2.1 โครงสร้างของบทเพลง

4.2.2 คีตลักษณ์

4.2.3 บันไดเสียง

4.2.4 รูปแบบของทำนอง

4.2.5 รูปแบบของจังหวะ

4.2.6 เสียงประสาน

5. การสรุปและอภิปรายผล

5.1 เรียบเรียงบทสรุปผลที่ได้จากการศึกษาวิเคราะห์ข้อมูล

5.2 อภิปรายผลและข้อเสนอแนะ

บทที่ 4
การนำเสนอผลงานวิจัย

ตอนที่ 1 : ศึกษาวงซายวาย คณะเซ่ยเม๊ยะโจว วัดไทยวัฒนาราม ตำบลท่าสายลวด อำเภอแม่สอด จังหวัดตาก

1.1 ประวัติความเป็นมาของวงซายวาย คณะเซ่ยเม๊ยะโจว

วงซายวายคณะเซ่ยเม๊ยะโจว วัดไทยวัฒนาราม ตำบลท่าสายลวด อำเภอแม่สอด จังหวัดตาก เป็นวงดนตรีที่ได้รับอิทธิพลจากการแพร่กระจายของวัฒนธรรม ไม่ว่าจะเป็นในเรื่องการมีพื้นที่ติดต่อกัน การค้าขาย การท่องเที่ยว การโยกย้ายถิ่นฐาน และด้านอื่นๆ แต่ยังคงความเป็นวงซายวายที่ถือกำเนิดในประเทศพม่าอยู่เหมือนเดิม

เมื่อราวประมาณปี พ.ศ. 2510 เดิมทีวงซายวายคณะเซ่ยเม๊ยะโจว ไม่ใช่วงซายวายมาแต่ต้น แต่เป็นวงดนตรีที่มีอยู่ในวัดไทยวัฒนารามอยู่ก่อนแล้ว ไม่มีหลักฐานแน่ชัดว่าเครื่องดนตรีเหล่านี้ได้มาจากที่ใด ก่อนที่นายแปจ่อจะเข้ามาดำเนินการ ได้มีเครื่องดนตรีอยู่ที่วัด 2 ชนิด คือ แต้ ปัตตะลา หรือ ระนาดเหล็ก กับกลองเปิงมาง 2 ใบ บรรเลงประกอบการร้องเพลงสำเนียงพม่าทั่ว ๆ ไปอยู่ก่อนแล้วและสภาพเครื่องดนตรีชำรุดทรุดโทรม

เมื่อนายแปจ่อเข้ามารับผิดชอบ ก็ต้องซ่อมแซมให้อยู่ในสภาพที่ดีก่อนในช่วงที่ก่อตั้งวงช่วงแรกมีหลายบุคคลที่จะมาแย่งการดูแลวงซายวายของทางวัด เพื่อหวังผลประโยชน์ในภายหน้า แต่ก็ทำหน้าที่นั้นได้ไม่นาน

หลวงพ่อท่านอธิการบัณฑิตโต ท่านมีแนวคิดที่จะให้มีวงซายวาย ใช้บรรเลงประกอบพิธีกรรมทางพระพุทธศาสนา โดยท่านได้วางแนวทางในการปฏิบัติกิจกรรมให้เป็นรูปแบบ และยังคงยึดถือกันต่อมา เมื่อไม่มีผู้รับผิดชอบวงซายวาย ท่านก็ให้นายแปจ่อซึ่งเป็นนักดนตรีวงซายวายในพม่า มาดูแลวงซายวายดังกล่าว

เมื่อนายแปจ่อเข้ามาดำเนินการ โดยทำหน้าที่ดูแลเครื่องดนตรีที่มีอยู่ให้อยู่ในสภาพที่สมบูรณ์ขึ้น ในระยะแรก ๆ วงดนตรีชนิดนี้ใช้เล่นประกอบการละเล่นต่าง ๆ เช่น ลิเก การแสดงยามะซัดด่อ (Yama Zatdaw) หรือการแสดงหุ่นเชิด เมื่อ นายแปจ่อ มาดำเนินการดูแลวงซายวาย มีพระภิกษุรูปหนึ่ง ซึ่งในขณะนั้นจำพรรษาอยู่ในวัดไทยวัฒนาราม เมื่อเห็นนายแปจ่อ ดูแลเอาใจใส่วงดนตรี จึงได้ชวนนายแปจ่อไปซื้อซายวาย (โดยมีคอกซายวาย และลูกปัตโลงบางส่วน) จากประเทศพม่ามาสองชุดด้วยกัน และพระภิกษุรูปนั้นได้ยกซายวาย (ที่ไม่สมบูรณ์) หนึ่งชุดให้กับวัดไทยวัฒนาราม โดยให้นายแปจ่อเป็นผู้ดูแลและอีกชุดหนึ่งพระภิกษุรูปนั้นได้ขายให้กับนักดนตรีคนอื่นๆไป

และต่อมานายแปจ่อได้รับเงินสนับสนุนจากท่านเจ้าอาวาสวัด ไปหาซื้อเครื่องดนตรีเพิ่มเติมจากพม่า ด้วยจำนวนเงินที่ไม่มาก ทำให้ได้เครื่องดนตรีมาในลักษณะเครื่องดนตรีมือสองแต่สามารถใช้งานได้ และนายแปจ่อก็ได้ซ่อมแซมเครื่องดนตรีดังกล่าวด้วยตนเอง เครื่องดนตรีที่มีในขณะนั้นมีดังนี้คือ ปัตมะจี ซะคั่วะ เซาก์โลงปัต หย่างกุ๋ย (ฉาบใหญ่) วาเล็ตโก๊ะ และ ซีโด

นักดนตรีในช่วงที่นายแปจ่อเข้ามารับผิดชอบ ส่วนมากเป็นคนที่นายแปจ่อเป็นผู้สอนเองและพอจะจำได้ก็มี นายหม่อมะ เล่นมอง ยังมีชีวิตอยู่ เลิกเล่นดนตรีไปแล้ว นายจ่อสั่วเม เล่นเซาก์โลงปัต ยังมีชีวิตอยู่แต่เลิกเล่นดนตรีแล้ว นายตาแหง่ เล่นสี่โด เสียชีวิตแล้ว นายจ่ออู เล่นสีโดยังมีชีวิตอยู่แต่ไปเล่นดนตรีประจำอยู่ประเทศพม่า และลูกศิษย์ก็เปลี่ยนไปเรื่อย ๆ เนื่องจากจะอยู่ประจำไม่ได้ เพราะต้องทำมาหากิน เป็นเช่นมาตลอด จนมาถึงช่วงระยะเวลาหนึ่งบุตรชายของนายแปจ่อทั้งสองคนได้เจริญเติบโตขึ้นพอที่จะหัดและเล่นเครื่องดนตรีดังกล่าวได้ นายแปจ่อจึงได้สอนและฝึกให้เล่นดนตรี บุตรชายทั้งสองจึงได้เป็นกำลังสำคัญในการพัฒนาวงซายวายมาจนถึงปัจจุบัน

เมื่อนายแปจ่อได้รับเงินจากการเล่นดนตรี นอกจากจ่ายค่าแรงให้กับนักดนตรีในวงแล้ว ก็ได้นำบางส่วนถวายให้กับวัดไทยวัฒนาราม แล้วยังนำเงินบางส่วนซื้อเครื่องดนตรีเพิ่มเติม และยังได้จัดหาเครื่องประดับตกแต่งเวทีเอง เพื่อให้เกิดความสวยงาม และเพื่อให้เป็นที่น่าสนใจยิ่งขึ้น เช่นการทำฉากด้านหน้าโดยแปะกระจกสีต่าง ๆ ให้สวยงาม ทำม่านหลังฉาก และจัดหาอุปกรณ์ตกแต่งต่าง ๆ มาจัดแต่งให้สวยงาม

เดิมทีวงซายวาย คณะนี้หลวงพ่ออธิการบัณฑิตโตให้มีไว้เพื่อบรรเลงประกอบพิธีกรรมทางศาสนาหรืองานเทศกาลต่าง ๆ ของวัดไทยวัฒนาราม จึงได้ให้การสนับสนุนเครื่องดนตรีและให้ที่อยู่ที่อาศัยแก่นายแปจ่อ พร้อมทั้งครอบครัวและนักดนตรีในวงดนตรีได้มีที่พักอยู่ในบริเวณวัด นอกจากนี้แล้ว วงซายวาย ของวัดนี้ยังได้รับการเรียกใช้จากวัดพม่าในแม่สอดอีกหลายวัด เช่น วัดแม่ซอดน่าด่าน
วัดป่าสุนทรีกาวาส และอื่น ๆ

สำหรับชื่อวงดนตรีวงนี้ เป็นชื่ออีกชื่อหนึ่งของนายแปจ่อ คือ “เซ่ยเมี๊ยะโจว” ซึ่งเป็นภาษาพม่าแปลว่า “สว่างไสว โด่งดังไปทั่ว” และเมื่อยุคสมัยเปลี่ยน นายแปจ่อ ผู้ซึ่งเป็นหัวหน้าวงจึงได้นำ คีย์บอร์ดไฟฟ้า มาประกอบการบรรเลงร่วมกับวงซายวายด้วย (เมื่อปี พ.ศ. 2555) เพื่อเป็นการประยุกต์ให้เข้ากับยุคสมัยปัจจุบัน และเพื่อความสะดวกสบายในการขนย้าย หรือการบรรเลงที่ใช้ในการแห่ แต่ยังคงความเป็นวงซายวายของประเทศพม่าอยู่ ปัจจุบันนี้วงซายวายคณะเซ่ยเมี๊ยะโจว ฯ มีสมาชิกด้วยกัน 7 คน ซึ่งประกอบไปด้วย นายแปจ่อ (หัวหน้าวง) นายล่ามูจ่อ (โมจ่อ) นายมูปีจ่อ (โฟอ่อง) นายปะแล นายมอร์ติเต่อ นายนอร์แอ๊ะ (แปแป๊ะ) นายเวนอ้าว (มูเล)

ในปัจจุบันวงซายวายคณะเซ่ยเมี๊ยะโจว ฯ ได้รับงานบรรเลงนอกสถานที่ด้วย อาทิ งานบวช งานแต่งงาน งานศพ งานเทศกาลต่างๆ เป็นต้น ส่วนรายได้ที่ได้จากการบรรเลงไม่แน่นอน แต่ถ้าเป็นงานภายนอกก็จะได้ค่าแสดงตามแต่จะตกลงราคากัน ขึ้นอยู่กับ ระยะทาง

ระยะเวลา จำนวนนักแสดง โดยอาจจะเริ่มต้นที่หลักพันถึงหลักหมื่น เมื่อได้ค่าแสดงมาแล้วทางหัวหน้าวงก็จะแบ่งให้นักดนตรีส่วนหนึ่ง และเก็บไว้ซ่อมบำรุงเครื่องดนตรีพร้อมทั้งจัดหาอุปกรณ์เพิ่มเติมให้แก่วงซายวาย ส่วนหนึ่ง

ภาพประกอบ 1 วงซายวายคณะเซ่ยเมี๊ยะโจว วัดไทยวัฒนาราม ต.ท่าสายลวด อ.แม่สอด จ.ตาก

ที่มา: ถ่ายภาพโดย สำเริง ปานดิษฐ์ (28 มกราคม 2559)

ภาพประกอบ 2 สมาชิกวงดนตรีซายวายคณะเซ่ยเมี๊ยะโจว ปัจจุบัน

ที่มา: ถ่ายภาพโดย สำเริง ปานดิษฐ์ (28 มกราคม 2559)

รายชื่อของนักดนตรีประจำวงซายวาย คณะเซ่ยเมี๊ยะโจว ฯ (โดยเรียงลำดับจากซ้ายไปขวาของภาพ) นายมอร์ติเต่อ นายล่ามู่จ่อ นายนอร์แว๊ะ นายแปจ่อ (หัวหน้าวง) นายโมปิจ่อ (โฟอ่อง) นายเว่นอ่าว และ นายปะแล

1.2 การเตรียมวงดนตรีก่อนการบรรเลงของวงซายวายคณะเซ่ยเมี๊ยะโจว ฯ

1.2.1 การเตรียมวงดนตรีและเครื่องดนตรี

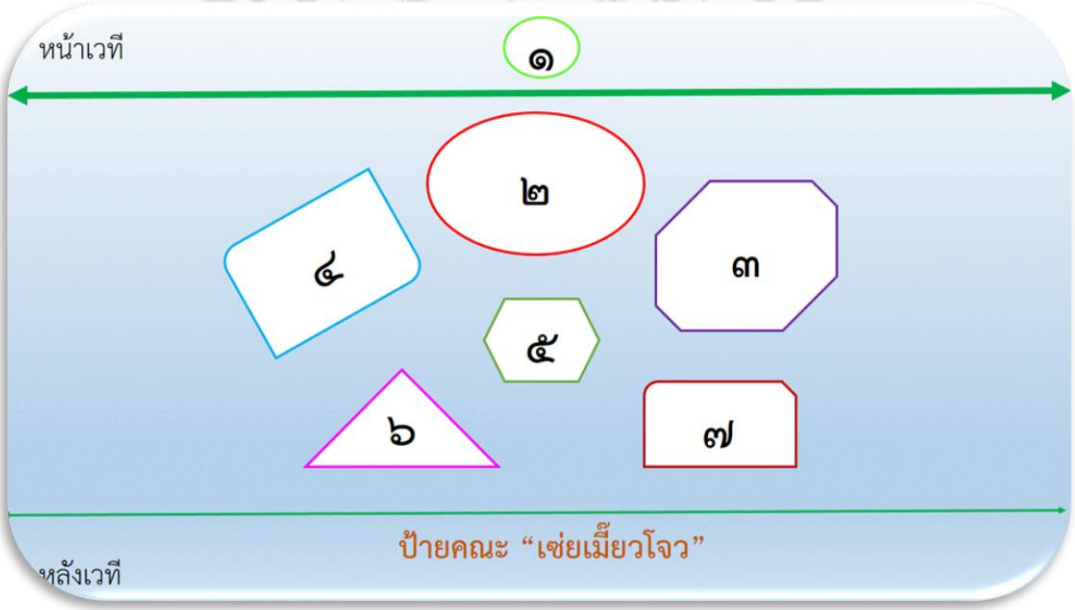
ในหัวข้อนี้จะได้กล่าวถึงขนาดของเวที การจัดวางตำแหน่งของเครื่องดนตรี อุปกรณ์ประกอบเวที อุปกรณ์ที่เป็นเทคโนโลยีสมัยใหม่ และการเตรียมเครื่องดนตรีก่อนการบรรเลง โดยมีรายละเอียด ดังต่อไปนี้

1.2.1.1 ขนาดของเวที

เวทีการแสดงมีชื่อเรียกเป็นภาษาพม่าว่า “อะเนี้ยจีเส่” (အဇိမ့်ကြည့်စေ်) ขนาดของเวทีนั้นขึ้นอยู่กับงานที่วงซายวายจะบรรเลง แต่ควรมีความกว้างคือเมื่อมองจากด้านหน้าเวทีเข้าไปไม่ต่ำกว่า 7 เมตร และความลึกไม่ต่ำกว่า 3 เมตร ซึ่งเป็นขนาดที่จะวางเครื่องดนตรีได้สะดวกพอที่จะตั้งแผงกั้นเครื่องดนตรีให้มองดูสวยงาม แต่ถ้าต้องบรรเลงประกอบการแสดงอาจจะต้องมีขนาด 7 x 7 เมตรเป็นอย่างน้อย ขนาดของเวทีมีผลต่อค่าใช้บ้างเล็กน้อย และจะต้องมีบันไดก้าวขึ้นเวทีด้านขวามือเมื่อหันหน้าเข้าหาเวที หรือ อาจจะเป็นด้านซ้ายมือก็ได้ แล้วแต่สถานที่

เรื่องเวทีนี้ ถ้าเป็นงานภายในวัด และเล่นบนศาลาก็ไม่ต้องจัดหามา แต่ถ้าเป็นภายนอกก็แล้วแต่เจ้าภาพจะจัดเตรียมสถานที่ไว้ให้ แต่ต้องมีพื้นที่อย่างน้อย 7 x 3 เมตร

1.2.1.2 การจัดวางตำแหน่งของเครื่องดนตรี



ภาพประกอบ 3 แบบจำลองการวางผังของวงซายวาย “คณะเซ่ยเมี๊ยโจว ฯ”

หมายเลข 1 **เครื่อง ไหว้ครู** (กะเด้าะบแว) ทุกครั้งที่มีการออกงานบรรเลงดนตรี หัวหน้าวงจะต้องเตรียมไว้สำหรับบูชาครู ทั้งที่เป็นพระรัตนตรัย และครูดนตรี เพื่อความเป็นสิริมงคล

หมายเลข 2 **ซายวาย** เป็นเครื่องดนตรีที่อยู่ในกลุ่มนำ การบรรเลงในลักษณะของการดำเนินทำนอง

หมายเลข 3 **มองซาย และ แต๊ปัตตะลา**เครื่องดนตรี 2 ชิ้นนี้บรรเลงเพลงในแนวทำนองเดียวกันและเป็นเครื่องโลหะเหมือนกัน บางทีอาจฟังแล้ว เหมือนมีเครื่องดนตรีโลหะเพียงเครื่องเดียว และอาจจะมีการเพิ่ม ออร์แกนหรือคีย์บอร์ดด้วยก็ได้แล้วแต่โอกาสการบรรเลง

หมายเลข 4 **ซะคั่วะ ปาม่า และ เชาก์โลงปัต**เครื่องดนตรีกลุ่มนี้เป็นเครื่องหนังทั้งหมด ทำหน้าที่ดำเนินจังหวะหน้าทับ และบรรเลงโดยผู้เล่นเพียงคนเดียว (ทั้งชุดนี้เรียกว่า “เชาว์โลงปัตตะโซ่”)

หมายเลข 5 **ซีเนวา** เป็นเครื่องกำกับจังหวะ ประกอบด้วย ซี หรือฉิ่งฝาเดียวยึดติดกับ วา ซึ่งมีลักษณะคล้ายเกราะไม้เนื้อแข็ง เรียกรวมกันว่า **ซีเนวา**คำว่า “เน” แปลว่า “และ” ฉะนั้น ซีเนวา จึงหมายถึง ซี และ วา

หมายเลข 6 **หย่างกุ๋ย และ ซีโด** มีบทบาทหน้าที่ในการตีประกอบกับวงซายวายซึ่งจะใช้บรรเลงร่วมกับเครื่องดนตรีประเภทกำกับจังหวะเสมอ

หมายเลข 7 **มองจี** เครื่องกำกับจังหวะห่าง ๆ เพื่อเพิ่มความทุ้มกังวานในบทเพลง

1.2.1.3 อุปกรณ์ประกอบเวทีเป็นสิ่งที่ทำขึ้นมาเพื่อให้ภาพรวมของวงดีขึ้น ไม่เกี่ยวข้องกับการบรรเลงดนตรี มีดังนี้

ก. ฉากหลังเวที (กะบี) และ ม่านหน้าเวที (กันละก่า)

ภาพประกอบ 4 ฉากหลัง ม่านเวที

ที่มา: ถ่ายภาพโดย สำเริง ปานดิษฐ์ (11 มีนาคม 2559)

ทั้งสองสิ่งนี้เรียกรวมกันว่า “กะบี” (ကဘီ) เมื่อมีการติดตั้งเวทีเรียบร้อยแล้ว ทางวงดนตรีจะเป็นผู้ติดตั้งฉากหลังเวที และม่านหน้าเวทีเอง เพื่อความสวยงามของเวทีดนตรี โดยฉากหลังเวทีจะเป็นผ้าพื้นสีแดง ไม่มีตัวอักษรใด ๆ ทั้งสิ้น ส่วน ม่านหน้าเวที ซึ่งเป็นผ้าที่มีลักษณะเป็นริ้วระบายสีทองทั้งผืน ติดห้อยไว้เหนือศีรษะด้านหน้าเวที

ข. <u>ป้ายชื่อวงดนตรี</u>

ภาพประกอบ 5 ป้ายชื่อวงซายวาย คณะเซ่ยเมี๊ยะโจว

ที่มา: ถ่ายภาพโดย สำเริง ปานดิษฐ์ (28 มกราคม 2559)

เนื่องจากวงซายวายคณะเซ่ยเมี๊ยะโจว ฯ เป็นวงดนตรีที่ได้รับการสนับสนุนจากอดีตเจ้าอาวาสวัดไทยวัฒนาราม ท่านอธิการบัณฑิตโต ป้ายชื่อวงดนตรี จึงมีรายละเอียดเกี่ยวกับศาสนาอยู่ด้วย เป็นสิ่งที่หัวหน้าคณะจะให้ความสำคัญมากเพราะเป็นสัญลักษณ์อย่างหนึ่งของวงซายวายแต่ละคณะ นายโมปิจ่อ (โฟอ่อง) ได้ให้รายละเอียดเกี่ยวกับตัวอักษรต่าง ๆ บนป้ายไว้ดังนี้

มุมซ้ายแถวบนของป้าย	หมายถึง	พระพุทธ
ตรงกลางแถวบนของป้าย	หมายถึง	พระธรรม
มุมขวาแถวบนของป้าย	หมายถึง	พระสงฆ์
ในสี่เหลี่ยมผืนผ้าตรงกลาง	หมายถึง	สว่างไสว โด่งดังไปทั่ว (เป็นชื่อคณะ)
แถวล่างตัวอักษรทั้งหมด	หมายถึง	ได้รับการสนับสนุนจากท่านเจ้าอาวาสและวัดไทยวัฒนาราม

ค. <u>แผงกั้นบังเครื่องดนตรี</u>

ภาพประกอบ 6 ภาพแผงบังกั้นเครื่องดนตรี

ที่มา: ถ่ายภาพโดย สำเริง ปานดิษฐ์ (28 กุมภาพันธ์ 2559)

ง. <u>แผงรูปสัตว์ในจินตนาการของพม่า</u>

ภาพประกอบ 7 ภาพแผงรูปสัตว์ในเทพนิยาย

ที่มา: ถ่ายภาพโดย สำเริง ปานดิษฐ์ (11 มีนาคม 2559)

แผงกั้นที่เป็นรูปสัตว์ในจินตนาการที่วางไว้ด้านหน้าเวทีไม่ได้มีความเกี่ยวข้องกับการบรรเลงดนตรี และความเชื่อใด ๆ แต่มีไว้เพื่อความสวยงามโอ่อ่าของเวทีดนตรี ถ้าสังเกตลักษณะของสัตว์ตัวนี้จะพบว่ามีการนำเอาอวัยวะของสัตว์ 5 ชนิดมาผสมกัน คือ 1.งวงและงาของช้าง 2.หัวและลำตัวของพญานาค 3.ปีกของนก 4.หางของปลา และ 5.เท้าของม้า มีชื่อว่า “ด่าหยา” (ဒါယာ)

1.2.1.4 อุปกรณ์ที่เป็นเทคโนโลยีสมัยใหม่

เนื่องจากในปัจจุบันนี้ มีเทคโนโลยีที่เข้ามาเกี่ยวข้องกับการบรรเลงดนตรี เพื่อให้ผู้ชมได้ยินได้ฟังได้ทั่วถึง วงซายวาย จึงต้องมีเครื่องขยายเสียงที่มีประสิทธิภาพดีเพื่อให้ผู้ฟังได้ยินเสียงการบรรเลงดนตรีได้อย่างชัดเจน โดยมีรายละเอียดและการติดตั้งอุปกรณ์ช่วยเรื่องเสียงดนตรีและเสียงร้อง ดังนี้

ก. เครื่องขยายเสียงเสียงทุ้มต่ำขนาด กำลังไฟฟ้า 1,200 วัตต์ พร้อมลำโพงเสียงต่ำ 1 ชุด

ข. เครื่องขยายเสียงกลาง กำลังไฟฟ้า 350 วัตต์ พร้อมด้วยลำโพงเสียงกลาง 1 ชุด

ค. เครื่องขยายเสียงแหลม กำลังไฟฟ้า 300 วัตต์ พร้อมด้วยลำโพงฮอร์น 1 ชุด

ง. เครื่องแต่งสัญญาณเสียง (Echo) 1 ชุด

จ. ไมโครโฟน ทั้งหมด 11 ตัวเป็นอย่างน้อย เพื่อไว้ติดตั้งกับเครื่องดนตรีและ ใช้ร้องเพลง โดยมีรายละเอียดการติดตั้งไมโครโฟนตามจุดต่าง ๆ ดังนี้

- ไมโครโฟนสำหรับร้อง 3 ตัว
- ไมโครโฟนสำหรับซายวาย 3 ตัว
- ไมโครโฟนสำหรับชุดเชาก์โลงปัตตะโซ่ 2 ตัว
- ไมโครโฟนสำหรับ มองซาย 1 ตัว
- ไมโครโฟนสำหรับแต๊ปัตตะลา 1 ตัว
- ไมโครโฟนสำหรับซีโด 1 ตัว

นอกจากเครื่องขยายเสียงแล้ว ยังมีอุปกรณ์ไฟฟ้าส่องสว่างเพื่อให้แสงสว่างในยามค่ำคืน ที่ให้แสงสว่างอย่างพอเพียง และสีสันของไฟยังเพิ่มความน่าสนใจให้แก่วงซายวายด้วย

1.2.1.5 การเตรียมเครื่องดนตรีก่อนการบรรเลง

ในหัวข้อนี้ จะเกี่ยวกับการตั้งระดับเสียงของเครื่องดนตรีประเภทเครื่องหนัง ซึ่งมีทั้งเครื่องหนังที่ทำทำนองและเครื่องหนังที่ทำหน้าที่กำกับจังหวะหลักและจังหวะหน้าทับ โดยมีรายละเอียด ดังนี้

ก. <u>วัสดุและอุปกรณ์ที่ใช้ในการตั้งเสียง</u> มีดังนี้

- แต๊ปัตตะลา (ပတ်တလား) เป็นเครื่องดนตรีที่มีลูกระนาดเป็นเหล็กมีระดับเสียงตายตัว โดยเทียบสเกลทางดนตรีสากล คือ C major ไม่สามารถปรับเปลี่ยนระดับเสียงเป็นอย่างอื่นได้ ดังนั้น เครื่องดนตรีในวงซายวายประเภทเครื่องหนังที่ทำทำนอง หรือ ที่ต้องการเสียงให้ตรงกับเสียงหลักทางสากลจึงต้องใช้เสียงจากแต๊ปัตตะลาเป็นหลัก

ภาพประกอบท 8 แต๊ปัตตะลา เป็นเครื่องที่ให้ทำนอง และยังใช้เป็นอุปกรณ์เทียบเสียงด้วย

ที่มา: ถ่ายภาพโดย สำเริง ปานดิษฐ์ (1 กุมภาพันธ์ 2559)

- ปัตส่า (ပတ်စ) เป็นวัสดุที่ใช้ติดตรงกลางแผ่นหนังเครื่องดนตรีประเภทเครื่องหนัง เพื่อใช้เปลี่ยนระดับเสียง หรือ ต้องการให้เสียงกลองมีคุณภาพเสียงตามความต้องการ สำหรับปัตส่าของวงซายวายคณะเซ่ยเม๊ียะโจว ฯ หัวหน้าวงไม่ยอมเปิดเผยถึงรายละเอียดของส่วนผสมที่ใช้ทำปัตส่า โดยให้เหตุผลว่า ต้องเก็บไว้เป็นความลับไม่ให้วงซายวายวงอื่นรู้ เพราะปัตส่าที่มีคุณภาพที่ดีจะทำให้เสียงกลองมีความไพเราะเป็นพิเศษ

ภาพประกอบ 9 ปัตส่า วัสดุที่ใช้ตั้งระดับเสียงเครื่องหนัง

ที่มา: ถ่ายภาพโดย สำเริง ปานดิษฐ์ (1 กุมภาพันธ์ 2559)

ข. <u>การตั้งเสียงลูกซายวายหรือปัตโลง</u> นักดนตรีจะยึดระดับเสียงของแต๊ปัตตะลาเป็นหลัก โดยเน้นเสียงที่สำคัญ ๆ

ภาพประกอบ 10 การตั้งเสียงลูกปัตโลง

ที่มา: ถ่ายภาพโดย สำเริง ปานดิษฐ์ (1 มีนาคม 2559)

ค. <u>การตั้งเสียงเชาก์โลงปัต</u> เครื่องหนังชนิดนี้มี 6 ใบ แต่ละใบมี 2 หน้า แต่จะตั้งเสียงเพียงหน้าเดียวคือหน้าที่มีขนาดใหญ่ โดยมีรายละเอียดของเสียงจะได้กล่าวถึงในเรื่องของเครื่องดนตรีต่อไป

ภาพประกอบ 11 แสดงการตั้งเสียงเชาก์โลงปัต

ที่มา: ถ่ายภาพโดย สำเริง ปานดิษฐ์ (1 กุมภาพันธ์ 2559)

ง. <u>การตั้งเสียงชะคั่วะ และปาม่า</u> เครื่องหนังทั้ง 2 ชนิดนี้ใช้ตีกำกับจังหวะไม่ต้องยึดระดับเสียงมาตรฐาน แต่ต้องใส่ปัตส่า ถ่วงเสียงให้ได้คุณภาพเสียงที่นักดนตรีต้องการ

ภาพประกอบ 12 แสดงการตั้งเสียงชะคั่วะ และ ปัตม่ะจี

ที่มา: ถ่ายภาพโดย สำเริง ปานดิษฐ์ (1 กุมภาพันธ์ 2559)

<u>หมายเหตุ</u> สำหรับกลองซีโด ไม่ต้องมีการใช้ปัตส่าถ่วงเสียง เพราะใช้ตีประกอบจังหวะหลักที่ต้องการและความดังเพียงอย่างเดียว

1.2.2 พิธีกรรมก่อนการบรรเลง

โดยทั่วไปเมื่อมีการบรรเลงซายวาย ก่อนที่การบรรเลงในงานต่าง ๆ จะเริ่มขึ้น ครูซายวาย หรือ หัวหน้าวงซายวายจะต้องทำพิธีบูชาครูก่อนที่จะมีการบรรเลงทุกครั้ง ซึ่งการบูชาครูถือว่าเป็นพิธีกรรมอันศักดิ์สิทธิ์ ผู้บรรเลงทุกคนจะถือปฏิบัติด้วยความเลื่อมใสศรัทธา การบูชาครูนี้เป็นการกราบไหว้สิ่งศักดิ์สิทธิ์ ครูบาอาจารย์ รวมทั้งเทพยดา ตลอดจนเจ้าที่เจ้าทางที่อยู่ในบริเวณงานที่จะทำการบรรเลง ช่วยทำให้การบรรเลงหรือการแสดงผ่านไปด้วยดี ไม่มีอุปสรรคมาขัดขวาง เป็นการสร้างขวัญและกำลังใจให้กับผู้บรรเลงและผู้แสดงอีกด้วย ดังนั้นในหัวข้อพิธีกรรมก่อนการบรรเลงจึงแยกออกเป็น 2 ส่วนคือ การจัดเตรียมเครื่องไหว้ครู กับ การทำพิธีไหว้ครูก่อนการบรรเลง ซึ่งมีรายละเอียด ดังต่อไปนี้

การจัดเตรียมเครื่องไหว้ครู

เครื่องไหว้ครู ภาษาพม่าเรียกว่า “กะเด้าะบแว” (ကန်တော့ပဝေ) ซึ่งวงซายวายแต่ละวงมีจำนวนและรายละเอียดไม่แน่นอน แต่จะมีลักษณะคล้าย ๆ กัน สำหรับเครื่องไหว้ครูก่อนการบรรเลงของวงซายวายคณะเซ่ยเมี๊ยะโจว มีรายละเอียดดังนี้

1. กล้วยน้ำว้า	หรือ	หงะยอตี(ငှက်ပျောသီး)
2. มะพร้าว	หรือ	โอ๊งดี (အုန်းသီး)
3. น้ำหวานขวด	หรือ	โชเล (အချိုရည်)
4. ธูป	หรือ	อะมูยด่าย (အမွှေးတိုင်)
5. เทียน	หรือ	พะยองด่าย (ဖယောင်းတိုင်)
6. หมากดำ (1 หรือ 3 คำ)	หรือ	โกนหย่า (ကွမ်းယာ)
7. ดอกไม้	หรือ	แป(ပန်း)

8. เงิน 37 บาท หรือ 77 บาท หรือประมาณ 900 จ๊าด

9. แท่นวางพร้อมกะละมัง สำหรับใส่ของทั้งหมด

ภาพประกอบ 13 เครื่องไหว้ครู (กะเด้าะบแว)

ที่มา: ถ่ายภาพโดย สำเริง ปานดิษฐ์ (1 กุมภาพันธ์ 2559)

จำนวนของเครื่องไห้ครู (ကန်တော့ပ) จะขึ้นอยู่กับลักษณะงานที่วงซายวายไปบรรเลงโดยมีรายละเอียด ดังนี้

1. ถ้าเป็นงานพิธีกรรมที่ไม่มีนักแสดงหรือนางรำ ก็จะใช้ กะเด้าะบแว จำนวน 2 ชุด ชุดที่ 1 สำหรับบูชาพระรัตนตรัย และครูอาจารย์ อีกชุดหนึ่ง สำหรับเซ่นสรวงสิ่งศักดิ์สิทธิ์ในบริเวณงาน เพื่อไม่ให้ติดขัดในขณะบรรเลง

2. ถ้าเป็นงานที่บรรเลงประกอบการรำ จะใช้ กะเด้าะบแว จำนวน 3 ชุด ชุดที่ 1 สำหรับบูชาพระรัตนตรัย และครูอาจารย์ ชุดที่ 2 สำหรับ สิ่งศักดิ์สิทธิ์ เจ้าที่เจ้าทาง ชุดที่ 3 สำหรับ ครูอาจารย์ของคณะนางรำ

3. ถ้าเป็นงานที่บรรเลงประกอบการแสดงลิเก หรือ หุ่นเชิด ใช้จำนวน 4 ชุด ชุดที่ 1 สำหรับบูชาพระรัตนตรัยและครูอาจารย์ ชุดที่ 2 สำหรับสิ่งศักดิ์สิทธิ์ เจ้าที่เจ้าทาง ชุดที่ 3 สำหรับครูนางรำ ชุดที่ 4 สำหรับครูการแสดงลิเก

การทำพิธีก่อนการบรรเลง

เมื่อจะเริ่มบรรเลง นักดนตรีของวงทุกคนจะมายืนเรียงแถวหน้ากระดาน ด้านหน้าวงดนตรีโดยหันหน้าออกหน้าเวทีแล้วนั่งคุกเข่ากราบลงกับพื้น 3 ครั้ง เป็นการบูชาพระรัตนตรัย แล้วจึงหันหลังกลับไปทางเครื่องดนตรีแล้วกราบลงกับพื้น 3 ครั้ง เป็นการบูชาพ่อแม่ครูบาอาจารย์

ภาพประกอบ 14 การกราบไหว้พระรัตนตรัย

ที่มา: ถ่ายภาพโดย สำเริง ปานดิษฐ์ (28 มกราคม 2559)

ภาพประกอบ 15 การกราบไหว้ครูบาอาจารย์ และเครื่องดนตรี

ที่มา: ถ่ายภาพโดย สำเริง ปานดิษฐ์ (28มกราคม 2559)

1.3 นักดนตรีและการแต่งกายของนักดนตรี

สำหรับหัวข้อนี้แบ่งได้เป็น 2 หัวข้อย่อย คือ ประวัตินักดนตรี และ การแต่งกายขณะบรรเลงดนตรี ซึ่งจะได้นำเสนอดังต่อไปนี้

1.3.1 ประวัตินักดนตรี

สำหรับวงซายวาย คณะเซ่ยเมี๊ยะโจว วัดไทยวัฒนาราม ต.ท่าสายลวด อ.แม่สอด จ.ตาก ในปัจจุบันนี้ มีนักดนตรีทั้งสิ้น 7 คน ดังนี้ (ข้อมูล ณ วันที่ 1 กุมภาพันธ์ 2559)

1.3.1.1 นายเซ่ยเมี๊ยะโจว หรือ แปจ่อ (ဦးဘယ်ကျော)

ภาพประกอบ 16 นายแปจ่อ

ที่มา: ถ่ายภาพโดย สำเริง ปานดิษฐ์ (28 มกราคม 2559)

ชื่อ– นามสกุล เซ่ยเมี๊ยะโจว

ชื่อเล่น แปจ่อ อายุ 57 ปี สัญชาติ พม่า

อาชีพ ครูดนตรีวงซายวาย และนักดนตรีอาชีพ

ภูมิลำเนาเดิม รัฐมอญ เมืองมูจีนา ประเทศพม่า

ที่อยู่ปัจจุบัน วัดไทยวัฒนาราม หมู่ที่ 1 ตำบลท่าสายลวด อำเภอแม่สอด จังหวัดตาก

ตำแหน่งในวง ครูซายวายเครื่องดนตรีประจำ คือ ซายวาย และคีย์บอร์ด (แต่สามารถเล่นได้ทุกเครื่องดนตรี)

การศึกษา ไม่ได้ศึกษาที่โรงเรียน แต่ได้ศึกษาภาษาบาลีตามวัดในประเทศพม่ามาบ้าง

การศึกษาดนตรี เริ่มเรียนดนตรีตั้งแต่เด็ก โดยไปอาศัยเป็นคนรับใช้อยู่ที่บ้านครูดนตรี ทำงานรับใช้ในบ้านทุกอย่างเป็นค่าวิชาความรู้ทางดนตรีที่ครูดนตรีสอนให้ ครูดนตรีคนแรกชื่อ เชยอีโบ

ข้อมูลด้านอื่น ๆ เพิ่มเติม เข้ามาอาศัยอยู่ในประเทศไทยโดยการชักนำของท่านเจ้าอาวาสวัดไทยวัฒนาราม ชื่อพระอูป่านเต๊กชะ (พระอธิการบัณฑิตโต) มาเมื่อประมาณปี พ.ศ. 2523 โดยในตอนนั้นทางวัดมีเครื่องดนตรีวงซายวายอยู่บ้างแล้วแต่ก็ชำรุดทรุดโทรม ไม่มีคนดูแลรักษา ท่านเจ้าอาวาสจึงให้นายแปจ่อ ซึ่งเป็นนักดนตรีในเมืองเมียวดีของพม่าเข้ามาดูแล และฝึกสอนเด็ก ๆ เชื้อสายพม่าในบริเวณรอบ ๆ วัด และปรับปรุงวงดนตรีซายวายขึ้นมา มีบัตรประจำตัวผู้ไม่มีสถานะทางทะเบียน (บัตร 10 ปี) (สัมภาษณ์ แปจ่อ โดยมีผู้แปลภาษา คือนายโฟอ่อง: 2559)

1.3.1.2 นายมูปิจ่อ หรือ โฟอ่อง (ဦးမူပိကျော်(ခ) ဖိုးအောင)

ภาพประกอบ 17 นายโมปิจ่อ หรือ โฟอ่อง

ที่มา: ถ่ายภาพโดย สำเริง ปานดิษฐ์ (28 มกราคม 2559)

ชื่อ– นามสกุล มูปิจ่อ

ชื่อเล่น โฟอ่อง อายุ 21 ปี สัญชาติ พม่า

อาชีพ นักดนตรีอาชีพ (นอกจากเป็นนักดนตรีในคณะของบิดาแล้ว ยังรับจ้างไปเล่นให้แก่วงอื่นๆ ด้วย)

ภูมิลำเนาเดิม รัฐมอญ เมืองมูจีนา ประเทศพม่า

ที่อยู่ปัจจุบัน วัดไทยวัฒนาราม หมู่ที่ 1 ตำบลท่าสายลวด อำเภอแม่สอด จังหวัดตาก

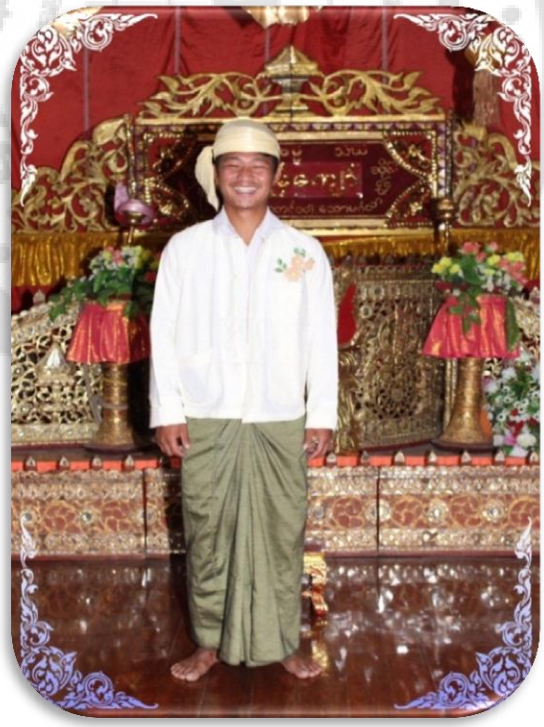
ตำแหน่งในวง แต๊ปัตตะลา (ระนาดเหล็ก) และมองซาย

การศึกษา ได้รับการศึกษาในประเทศพม่า เพียงแค่ชั้นประถมศึกษาปีที่ 3

การศึกษาดนตรี เรียนดนตรีจากบิดามาตั้งแต่เด็ก นอกจากนั้นยังเรียนด้วยตนเอง

ข้อมูลด้านอื่น ๆ เพิ่มเติม โฟอ่องไม่มีอาชีพสำรองใด ๆ นอกจากเล่นดนตรีวงซายวาย โดยรับเล่นดนตรีร่วมกับวงซายวายคณะอื่น ๆ ในเขตเมียวดีด้วย โฟอ่องยังเล่นเครื่องดนตรีสากลคือเปียโนไฟฟ้าด้วย มีบัตรประจำตัวผู้ไม่มีสถานะทางทะเบียน (บัตร 10 ปี)

1.3.1.3 นายนอร์แว๊ะ (ဦးနော်ဝ)



ภาพประกอบ 18 นายนอร์แว๊ะ

ที่มา: ถ่ายภาพโดย สำเริง ปานดิษฐ์ (28 มกราคม 2559)

ชื่อ– นามสกุล นอร์แว๊ะ

ชื่อเล่น แปแป๊ะ อายุ 23 ปี สัญชาติ พม่า

อาชีพ นักดนตรี รับจ้างทั่วไป และช่วยทำงานในวัดบ้าง

ภูมิลำเนาเดิม รัฐชาน หรือ รัฐฉาน เมืองอายแต๊ยาร์ (Ayetharyar)

ที่อยู่ปัจจุบัน วัดไทยวัฒนาราม หมู่ที่ 1 ตำบลท่าสายลวด อำเภอแม่สอด จังหวัดตาก

ตำแหน่งในวง มองซาย หรือ ฆ้องแผง (Maung-zaing), เซาก์โลงปัตตะโซ่

การศึกษา เรียนหนังสือในพม่าได้ระดับชั้นประศึกษาปีที่ 3

การศึกษาดนตรี ศึกษาดนตรีจาก ครูเซ่ยเมี๊ยะโจว

ข้อมูลด้านอื่น ๆ เพิ่มเติม เป็นชาวบะโอมีบัตรประจำตัวคนไร้สัญชาติ

1.3.1.4 นายล่ามู่จ่อ(ဦးလှမိုးကျော်)

ภาพประกอบ 19 นายล่ามู่จ่อ

ที่มา: ถ่ายภาพโดย สำเริง ปานดิษฐ์ (28 มกราคม 2559)

ชื่อ– นามสกุล ล่ามู่จ่อ

ชื่อเล่น โมจ่อ อายุ 17 ปี สัญชาติ พม่า

อาชีพ นักดนตรี ช่วยงานวัด รับจ้างทั่วไป

ภูมิลำเนาเดิม รัฐมอญ เมืองมูจีนา ประเทศพม่า

ที่อยู่ปัจจุบัน วัดไทยวัฒนาราม หมู่ที่ 1 ตำบลท่าสายลวด อำเภอแม่สอด จังหวัดตาก

ตำแหน่งในวง เซาก์โลงปัต ปาม่ะหรือปัตม่าจี ซะคั่วะ (ซะคุ่นหรือตะโพน)

การศึกษา จบการศึกษาในประเทศพม่า ระดับชั้นประถมศึกษาปีที่ 6

การศึกษาดนตรี ครูเซ่ยเมียะโจว ผู้เป็นบิดา

ข้อมูลด้านอื่น ๆ เพิ่มเติม มีบัตรประจำตัวคนไร้สัญชาติ (บัตรสีชมพู หรือบัตรแรงงานต่างด้าว

1.3.1.5 นายปะแล(ဦးပါးလယ)

ภาพประกอบที่ 20 นายปะแหล

ที่มา: ถ่ายภาพโดย สำเริง ปานดิษฐ์ (28 มกราคม 2559)

ชื่อ– นามสกุล ปะแล

ชื่อเล่น ปะแล อายุ 51 ปี สัญชาติ พม่า

อาชีพ เป็นนักดนตรี ช่วยงานในวัด และรับจ้างเล็ก ๆ น้อย ๆ

ภูมิลำเนาเดิม รัฐกะฉิ่น เมืองจอยีนวย ประเทศพม่า

ที่อยู่ปัจจุบัน วัดไทยวัฒนาราม หมู่ 1 ต.ท่าสายลวด อ.แม่สอด จ.ตาก

ตำแหน่งในวง ซีเนวา

การศึกษา เรียนหนังสือกับพระที่วัดในประเทศพม่า พูดได้ แต่เขียนไม่เป็น

การศึกษาดนตรี ครูเซ่ยเมี๊ยะโจว และเรียนแบบครูพักลักจำ

ข้อมูลด้านอื่น ๆ เพิ่มเติม เล่นเครื่องดนตรีในวงซายวายประเภทเครื่องประกอบจังหวะ เช่น ซี = ฉิ่ง , วา = เกราะ , วาและโค๊ะ = กรับไม้ไผ่ และนายปะแลไม่มีหลักฐานการอยู่อาศัยในประเทศไทย หรือ บัตรต่างด้าว

1.3.1.6 นายเว่นอ่าว (ဦးဝင်းဧဝေ)

ภาพประกอบ 21 นายเว่นอ่าว

ที่มา: ถ่ายภาพโดย สำเริง ปานดิษฐ์ (28 มกราคม 2559)

ชื่อ– นามสกุล เว่นอ่าว

ชื่อเล่น มูเล อายุ 39 ปี สัญชาติ พม่า

อาชีพ เป็นนักดนตรี ช่วยทำงานวัด และรับจ้างทั่ว ๆ ไป

ภูมิลำเนาเดิม รัฐมอญ เมืองมะละแหม่ง ประเทศพม่า

ที่อยู่ปัจจุบัน วัดไทยวัฒนาราม หมู่ 1 ต.ท่าสายลวด อ.แม่สอด จ.ตาก

ตำแหน่งในวง มอง หรือ โหม่งใหญ่ หย่างกุ๋ย หรือ ละกวิง มีลักษณะคล้ายฉาบใหญ่

การศึกษา เรียนจบชั้นประถมศึกษาปีที่ 4 ในประเทศพม่า

การศึกษาดนตรี ศึกษาดนตรีกับครูเซ่ยเมียะโจว

ข้อมูลด้านอื่น ๆ เพิ่มเติม เป็นชาวบะโอ ไม่มีหลักฐานในการอาศัยในประเทศไทย

1.3.1.7 นายมอร์ติเต่อ (ဦးမောင်တီးတော)

ภาพประกอบ 22 นายมอร์ติเต่อ

ที่มา: ถ่ายภาพโดย สำเริง ปานดิษฐ์ (28 มกราคม 2559)

ชื่อ– นามสกุล มอร์ติเต่อ

ชื่อเล่น มอร์ติเต่อ อายุ 16 ปี สัญชาติ พม่า

อาชีพ นักดนตรี และช่วยงานวัด

ภูมิลำเนาเดิม รัฐกะเหรี่ยง เมืองพะอาน (Pa-An) ประเทศพม่า

ที่อยู่ปัจจุบัน วัดไทยวัฒนาราม หมู่ 1 ต.ท่าสายลวด อ.แม่สอด จ.ตาก

ตำแหน่งในวง ชิโต หรือสี่โด่ เป็นกลองสั้นใช้ไม้ตี และมองซาย

การศึกษา ชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 2 โรงเรียนในประเทศไทย

การศึกษาดนตรี เรียนดนตรีกับครูเซ่ยเมี๊ยะโจว

ข้อมูลด้านอื่น ๆเพิ่มเติม นายมอร์ติเต่อ ได้ศึกษาในโรงเรียนในอำเภอแม่สอด จังหวัดตาก อ่านและเขียนภาษาไทยได้ มีบัตรประจำตัวผู้ไม่มีสถานะทางทะเบียน (บัตร 10 ปี)

1.3.2 การแต่งกายขณะบรรเลงดนตรี

การแต่งกายของนักดนตรีวงซายวายคณะเซ่ยเมี๊ยะโจว ไม่มีรูปแบบที่แน่นอน ขึ้นอยู่กับลักษณะของงานที่ไปบรรเลง และความต้องการของเจ้าภาพ ถ้างานที่ไปบรรเลงเป็นงานพิธีสำคัญ ๆ ก็จะมีการแต่งกายที่เป็นแบบฟอร์มเดียวกัน คือ ใส่ชุดแต่งกายที่มีเอกลักษณ์เฉพาะของชนชาติพม่า คือ ใส่หมวก ที่เรียกว่า กอง บอง (Guang Baung) ใส่เสื้อ 2 ตัว เสื้อตัวในจะเป็นเสื้อคอกลม เรียกว่า แลกะโดง เสื้อตัวนอกเป็นเสื้อแขนยาวสีขาว เรียกว่า ไต้โป่งอิงจี่ และนุ่งโสร่งสีใดก็ได้ เรียกว่า โลงจี (Longyi) แต่ถ้าเป็นงานทั่ว ๆ ไป ก็จะแต่งตามสบาย ไม่เน้นความเป็นทีมงาน

ภาพประกอบ 23 แบบจำลองเครื่องแต่งกาย

ที่มา: http://loadebookstogo.blogspot.com/2013/05/myanmar (3 มีนาคม 2559)

1.4 เครื่องดนตรีที่ใช้ในการบรรเลง

ในการวิจัยครั้งนี้ ผู้วิจัยได้ศึกษาลักษณะทั่วไปของเครื่องดนตรีชนิดต่าง ๆ ซึ่งมีรายละเอียดดังต่อไปนี้

1.4.1 ซายวาย (ဆိုင်းဝိုင်း)

ภาพประกอบ 24 ซายวาย

ที่มา: ถ่ายภาพโดย สำเริง ปานดิษฐ์ (1 กุมภาพันธ์ 2559)

ซายวาย (ဆိုင်းဝိုင်း) เป็นเครื่องดนตรีที่อยู่ในตระกูล Membranophone ซึ่งมีเสียงที่เกิดจากการทำให้แผ่นหนังสั่นสะเทือนด้วยวิธีการตีด้วยมือ ลักษณะการบรรเลง เป็นเครื่องดนตรีที่ใช้ดำเนินทำนองเพลง ตัวคอกของซายวายมีชื่อเป็นภาษาพม่าว่า “ปามบิยา”(ပန်ဘိယား) มีกลองเล็ก ๆ ที่มีลักษณะคล้ายเปิงมาง เรียกว่า “ปัตโลง”(ပတ်လုံး)แขวนไว้ด้านในของคอกซายวาย สำหรับซายวายของคณะเซ่ยเมี๊ยะโจวจะมีลูกปัตโลงทั้งหมด 21 ใบ รายละเอียดของอุปกรณ์ที่ประกอบกันเป็นซายวายจะได้แยกอธิบายดังต่อไปนี้

1. คอกซายวาย หรือ ปามบิยา (ပန်ဘိယား) ทำด้วยไม้เนื้อแข็งแกะลวดลายทาด้วยสีทอง ซึ่งถ้าเทียบตามบรรดาศักดิ์แบบโบราณจะเป็นซายวายที่เรียกว่า “ชเวซายต่อ”(ရွှေဆိုင်းတော်) ซึ่งเป็นวงซายวายที่ใช้บรรเลงประกอบการแสดงและพิธีกรรม มีรายละเอียด ดังนี้

1.1 คอกซายวาย 1 ชุด จะแยกออกได้เป็น 8 แผ่น หรือ แผง

1.2 แต่ละแผงจะมีความยาวประมาณ 57 เซนติเมตร

1.3 แผงที่ 1 จะเป็นช่องทางเข้า ส่วน แผงที่ 2-8 ใช้แขวนลูกปัตโลง (จากซ้ายไปขวา และลูกใหญ่ไปหาลูกเล็ก)

1.4 เมื่อประกอบเข้าชุดเป็นวงกลมแล้วจะมีเส้นผ่านศูนย์กลางของคอก 154 เซนติเมตร

1.5 ความสูงของคอกวัดจากขอบล่างถึงขอบบนไม่รวมส่วนยอดวัดได้ 91 เซนติเมตร

ภาพประกอบ 25 คอกซายวาย ด้านนอก

ที่มา: ถ่ายภาพโดย สำเริง ปานดิษฐ์(1 กุมภาพันธ์ 2559)

ภาพประกอบ 26 คอกซายวายด้านใน

ที่มา: ถ่ายภาพโดย สำเริง ปานดิษฐ์(1 กุมภาพันธ์ 2559)

ภาพประกอบ 27 คอกซายวายเต็มรูปแบบ

ที่มา: ถ่ายภาพโดย สำเริง ปานดิษฐ์ (1 กุมภาพันธ์ 2559)

2. ลูกซายวาย หรือ ปัตโลง (ပတ်လုံး) เป็นกลองใบเล็กทำจากไม้เนื้อแข็งขึงหน้ากลองด้วยหนังที่ทำจากหนังวัวทั้งสองหน้าหุ้มโยงด้วยเชือกพลาสติกเหนียวที่มีลักษณะแบนแทนหนังเรียดที่ทำจากหนังสัตว์เพื่อใช้ดึงหนังกลองทั้งสองด้าน หน้าที่ใช้ตี เรียกว่า “ปัตโลงมะลาเตีย” (ပတ်လုံးမလာတီးယား) ส่วนหน้าเล็ก เรียกว่า ปัตโลงพเลีย” (ပတ်လုံးပျိုး) มี 21 ใบ ดังรายละเอียดตามตารางต่อไปนี้

ตาราง 1 แสดงรายละเอียดลูกซายวาย (ลูกปัตโลง)

ลูกที่ (ซ้ายไปขวา)	ความยาว (ซม.)	ความกว้าง (ซม.)	ระดับเสียง (อ่านไทย)	ระดับเสียง (อ่านพม่า)	ระดับเสียงสากล (449 Hz)	ตรงกับเสียง
1	40	20	เรป๊อก	လေးပေါက်	G	ซอล
2	38	19	นะป๊อก	နှစ်ပေါက်	B	ที
3	37	18	ตะป๊อก	တစ်ပေါက်	C	โด
4	35	18	ช้อกป๊อก	ခြောက်ပေါက	E	มี
5	35	16.5	หงาป๊อก	ငါးပေါက်	F	ฟา
6	32	15	เรป๊อก	လေးပေါက်	G	ซอล
7	32	15	นะป๊อก	နှစ်ပေါက်	B	ที
8	32	13	ตะป๊อก	တစ်ပေါက	C	โด

ตาราง 1 (ต่อ)

ลูกที่ (ซ้ายไปขวา)	ความยาว (ซม.)	ความกว้าง (ซม.)	ระดับเสียง (อ่านไทย)	ระดับเสียง (อ่านพม่า)	ระดับเสียงสากล (449 Hz)	ตรงกับเสียง
9	30	12	ช้อกป๊อก	ခြောက်ပေါက	E	มี
10	29	11	หงาป๊อก	ငါးပေါက်	F	ฟา
11	29	11	เรป๊อก	လေးပေါက်	G	ซอล
12	27	9.5	โต๊งป๊อก	သုံးပေါက်	A	ลา
13	27	9.5	นะป๊อก	နှစ်ပေါက်	B	ที
14	26	9	ตะป๊อก	တစ်ပေါက်	C	โด
15	25	8	คุนิป๊อก	ဥနှစ်ပေါက်	D	เร
16	24	8	ช้อกป๊อก	ခြောက်ပေါက	E	มี
17	22	7.5	หงาป๊อก	ငါးပေါက်	F	ฟา
18	21	7	เรป๊อก	လေးပေါက်	G	ซอล
19	21	6.5	โต๊งป๊อก	သုံးပေါက်	A	ลา
20	20	6	นะป๊อก	နှစ်ပေါက	B	ที
21	18	5.5	ตะป๊อก	တစ်ပေါက	C	โด

การบรรเลงซายวาย ซายวายเป็นเครื่องดนตรีประเภทกลองขึงด้วยหนังสองหน้า แต่เวลาเล่นจะใช้นิ้วมือ คือ นิ้วชี้ นิ้วกลาง และนิ้วนาง ตีไปที่แผ่นหนังด้านบน โดยผู้เล่นจะนั่งบนเก้าอี้ที่ตั้งอยู่ตรงกลางคอกซายวาย บรรเลงเป็นทำนองเพลงต่าง ๆ โดยจะบรรเลงเป็นทำนองหลักบ้างหรือบรรเลงพลิกแพลงไปจากเดิมบ้าง

ภาพประกอบ 28 การติดตั้งลูกปัตโลงใส่คอกซายวาย

ที่มา: ถ่ายภาพโดย สำเริง ปานดิษฐ์ (1 มีนาคม 2559)

ภาพประกอบ 29 การบรรเลงซายวาย

ที่มา: ถ่ายภาพโดย สำเริง ปานดิษฐ์ (1 มีนาคม 2559)

1.4.2 แต๊ปัตตะลา (ပတ်တလား)

ภาพประกอบ 30 แต๊ปัตตะลา

ที่มา: ถ่ายภาพโดย สำเริง ปานดิษฐ์ (1 กุมภาพันธ์ 2559)

แต๊ปัตตะลา เป็นเครื่องดนตรีในตระกูล Idiophone ซึ่งมีเสียงที่เกิดจากการสั่นสะเทือนของมวลวัตถุ ทำให้เกิดเสียงโดยการใช้ไม้ที่มีแผ่นหนัง หรือแผ่นสักหลาดหุ้มตรงปลายตีให้เกิดเสียง มีลักษณะคล้ายระนาดเหล็กของไทย เป็นเครื่องดนตรีที่ใช้ดำเนินทำนองเพลง และยังเป็นเครื่องดนตรีที่ใช้เป็นเสียงมาตรฐานในการตั้งเสียงให้กับเครื่องดนตรีที่ใช้ทำทำนองในวงซายวาย โดยมีรายละเอียดดังต่อไปนี้

1. รางแต๊ปัตตลา เรียกว่า “ปัตตลาเอ่” (ပတ်တလားအော) มีลักษณะเป็นกล่องสี่เหลี่ยมคางหมูทำด้วยไม้เนื้อแข็ง เป็นที่วางลูกแต๊ปัตตะลา ยาวตั้งแต่หัวจรดท้าย 138 เซนติเมตร ความกว้างด้านเสียงต่ำ ประมาณ 31 เซนติเมตร ด้านเสียงสูง ประมาณ 13 เซนติเมตร ที่ขอบรางจะมีวัสดุที่มีลักษณะนุ่มแปะติดไว้เพื่อรองรับลูกแต๊ปัตตะลาเพื่อทำให้เกิดความกังวานเสียง และมีหลักโลหะขนาดเล็กยึดติดที่ขอบรางเพื่อใช้ยึดลูกแต๊ปัตตะลาให้อยู่กับที่ไม่มีการตกแต่งประดับประดาให้สวยงามเหมือนซายวาย

2. ลูกแต๊ปัตตะลา ทำด้วยเหล็กแผ่นมีลักษณะเป็นสี่เหลี่ยมผืนผ้า แต่ละลูกกว้างประมาณ 5 เซนติเมตร มีลักษณะโค้งเล็กน้อย แต่ละด้านของลูกแต๊ปัตตะลาจะเจาะรูไว้เพื่อให้หลักโลหะที่ตัวรางสอดเข้าได้โดยสะดวก ยาวลดหลั่นกันไปตามระดับเสียง วางบนกล่องไม้ จำนวน 25 ลูก ลูกระนาดของแต๊ปัตตะลา จะมีระบบเสียงเท่ากับบันไดเสียง “เดียโตนิค” ของดนตรีสากล แต่จะมีเฉพาะเสียงหลัก 7 เสียง ไม่มีครึ่งเสียงโดยมีรายละเอียดเกี่ยวกับขนาดและระดับเสียงตามตารางต่อไปนี้

ตาราง 2 แสดงรายละเอียดของลูกแต๊ปัตลา

ลูกที่ (ซ้ายไปขวา	ความยาว (ซม.)	ระดับเสียง (อ่านไทย)	ระดับเสียง (อ่านพม่า)	ระดับเสียงสากล (449Hz)	ตรงกับเสียง
1	30.5	ตะป๊อก	တစ်ပေါက်	C4	โด
2	29.5	คุนิป๊อก	ခုနှစ်ပေါက်	D4	เร
3	28.5	ซ็อกป๊อก	ခြောက်ပေါက	E4	มี
4	28	หงาป๊อก	ငါးပေါက်	F4	ฟา
5	27	เรป๊อก	လေးပေါက်	G4	ซอล
6	26	โต้งป๊อก	သုံးပေါက်	A4	ลา
7	25	นะป๊อก	နှစ်ပေါက်	B4	ที
8	24	ตะป๊อก	တစ်ပေါက	C3	โด
9	23	คุนิป๊อก	ခုနှစ်ပေါက်	D3	เร
10	22.5	ซ็อกป๊อก	ခြောက်ပေါက	E3	มี
11	22	หงาป๊อก	ငါးပေါက်	F3	ฟา

ตาราง 2 (ต่อ)

ลูกที่ (ซ้ายไปขวา	ความยาว (ซม.)	ระดับเสียง (อ่านไทย)	ระดับเสียง (อ่านพม่า)	ระดับเสียงสากล (449Hz)	ตรงกับเสียง
12	21	เรป๊อก	လေးပေါက်	G3	ซอล
13	20.5	โต้งป๊อก	သုံးပေါက်	A3	ลา
14	20	นะป๊อก	နှစ်ပေါက်	B3	ที
15	18.5	ตะป๊อก	တစ်ပေါက်	C2	โด
16	18	คุนิป๊อก	ခုနှစ်ပေါက်	D2	เร
17	17.5	ช็อกป๊อก	ခြောက်ပေါက	E2	มี
18	17.5	หงาป๊อก	ငါးပေါက်	F2	ฟา
19	16.5	เรป๊อก	လေးပေါက်	G2	ซอล
20	16	โต้งป๊อก	သုံးပေါက်	A2	ลา
21	15.5	นะป๊อก	နှစ်ပေါက	B2	ที
22	15	ตะป๊อก	တစ်ပေါက်	C	โด
23	14	คุนิป๊อก	ခုနှစ်ပေါက	D	เร
24	13.5	ช็อกป๊อก	ခြောက်ပေါက	E	มี
25	12.5	หงาป๊อก	ငါးပေါက်	F	ฟา

3. วิธีการบรรเลง ในการบรรเลงผู้เล่นจะนั่งตรงด้านข้างของ แต๊ปัตตะลาโดยให้ด้านที่มีลูกเสียงต่ำอยู่ทางซ้ายมือใช้ไม้ตีที่เรียกว่า “ปัตตลาโด๊ะ” (ပတ်တလေားဒို့) ทำจากไม้เนื้อแข็งและมีสักหลาดหุ้มที่ปลายไม้ตีเป็นทำนองเพลง อาจตีพร้อมกันทั้งสองมือเป็นขั้นคู่ต่าง ๆ บ้างตามบทเพลงนั้น

ภาพประกอบ 31 การบรรเลงแต๊ปัตตะลา

ที่มา: ถ่ายภาพโดย สำเริง ปานดิษฐ์ (7 กุมภาพันธ์ 2559)

1.4.3 มองซาย (မောင်းဆိုင်း)

ภาพประกอบ 32 มองซาย

ที่มา: ถ่ายภาพโดย สำเริง ปานดิษฐ์ (1 กุมภาพันธ์ 2559)

มองซาย จัดเป็นเครื่องดนตรีที่อยู่ในตระกูล Idiophone ซึ่งมีเสียงที่เกิดจากการสั่นสะเทือนของมวลวัตถุเอง ทำให้เกิดเสียงโดยการใช้ไม้ที่มีแผ่นหนัง หรือแผ่นสักหลาดหุ้มตรงปลายตีให้เกิดเสียง บางครั้งเราเรียกมองซายว่าฆ้องแผง เป็นเครื่องดนตรีที่ใช้ดำเนินทำนองในวงซายวาย โดยมีรายละเอียดดังต่อไปนี้

1. กรอบหรือแผง เรียกว่า “มองแกะ” (ᨾᩮᩬᨦ᩠ᨠᩮᩋ) ทำด้วยไม้เนื้อแข็งขนาดต่าง ๆ กัน กรอบหรือแผงถ้ามีลูกมองติดอยู่เรียกว่า “มองอะโข่” (ᨾᩮᩬᨦᩋᨠᩮᩅ) มีจำนวน 3 แผง ดังนี้

1.1 แผงที่ 1 ซึ่งเป็นแผงหลักจะอยู่ตรงกลางมีความยาวประมาณ 84 เซนติเมตร กว้างด้านหนึ่งประมาณ 55 เซนติเมตร และอีกด้านหนึ่งกว้างประมาณ 48 เซนติเมตร แบ่งเป็น 2 แถว โดยแถวที่หนึ่งมีลูกมอง 3 ลูก (แถวที่ไกลผู้เล่น) แถวที่สองมีลูกมอง 4 ลูก (แถวที่ใกล้ผู้เล่น)

1.2 แผงที่ 2 จะอยู่ด้านบนของแผงหลักโดยลักษณะของการวางตะแคงเล็กน้อยไว้ มีความยาวประมาณ 84 เซนติเมตร กว้างด้านหนึ่ง 38 เซนติเมตร อีกด้านหนึ่งกว้าง 31 เซนติเมตร ในแผงดังกล่าวมีลูกมองภายใน 3 ลูก ขนาดแตกต่างกันออกไป

1.3 แผงที่ 3 จะอยู่ด้านขวามือของแผงหลัก ภายในแผงแบ่งออกเป็น 2 ช่อง บน-ล่าง ซึ่งช่องด้านบนมีลูกมองจำนวน 3 ลูก ขนาดแตกต่างกันไป มีความยาวประมาณ 52 เซนติเมตร ด้านกว้างด้านหนึ่งกว้าง 39 เซนติเมตร อีกด้านหนึ่งกว้างประมาณ 17 เซนติเมตร ส่วนช่องด้านล่างมีลูกมอง 5 ลูก ขนาดแตกต่างกันไป มีความยาวประมาณ 65 เซนติเมตร ด้านกว้างด้านหนึ่งกว้าง 39 เซนติเมตร อีกด้านหนึ่งกว้างประมาณ 15 เซนติเมตร

1.4 แผงมองซายทั้ง 3 แผง มักจะทาด้วยสีแดง ไม่มีการตกแต่งให้สวยงาม

2. ลูกมอง (ᩃᩩᨾᩮᩬᨦ᩠ᨠᩮᩋ) ทำด้วยทองเหลือง มีลักษณะเหมือนฆ้องโหม่ง มีปุ่มตรงกลาง ไม่มีการใช้วัสดุใด ๆ มาปรับระดับเสียงเหมือนลูกฆ้องของไทย การเลือกลูกมอง ผู้เล่นต้องเลือกซื้อจากร้านขายลูกฆ้องโดยการทดสอบทีละลูกว่าลูกไหนได้ระดับเสียงตรงตามที่ต้องการจึงจะซื้อมาเปลี่ยนลูกมองที่ชำรุด มองซายแต่ละชุดจะมีลูกมองทั้งหมด 18 ลูก การวางลูกมองลงในแผงหรือกรอบมอง จะใช้เชือกร้อยลูกมองผูกแขวนไว้กับกรอบหรือแผง โดยให้ลูกมองลอยอยู่ระหว่างกรอบ ไม่ให้ติดกรอบด้านใด ๆ มีรายละเอียด ดังนี้

2.1 แผงที่ 1 หรือแผงหลัก ประกอบด้วยลูกมอง จำนวน 7 ลูก โดย

- แถวที่ 1 มีจำนวน 3 ลูก มีระดับเสียง คือ เสียง ที (ᨲᩤ), โด (ᨴᩮᩤ), เร (ᨿᩮ)
- แถวที่ 2 จำนวน 4 ลูก มีระดับเสียง คือ มี (ᨾᩤ), ฟา (ᨹᩣ), ซอล (ᩈᩮᩤ), ลา (ᩃᩣ)

2.2 แผงที่ 2 แผงด้านบน มีลูกมองภายในจำนวน 3 ลูก มีระดับเสียง คือ ฟา (ᨹᩣ), ซอล (ᩈᩮᩤ), ลา (ᩃᩣ)

2.3 แผงที่ 3 ด้านขวามือของแผงหลัก ประกอบด้วยลูกมอง จำนวน 8 ลูก โดย

- แถวที่ 1 มีจำนวน 3 ลูก มีระดับเสียง คือ ที (တီ), โด (ဒို), เร (ရေ)และ
- แถวที่ 2 มีจำนวน 5 ลูก มีระดับเสียง คือ มี (မီ), ฟา (ဖာ), ซอล (ဆို), ลา (လာ), ที (တီ)

3. ลูกมองจะมีระดับเสียงเช่นเดียวกับแต๊ปัตตลา โดยมีรายละเอียดดังตารางต่อไปนี้

ตาราง 3 แสดงรายละเอียดลูกมองซาย

ลูกที่ (ซ้ายไปขวา)	เส้นผ่านศูนย์กลาง (ซม.)	ระดับเสียง (อ่านไทย)	ระดับเสียง (อ่านพม่า)	ระดับเสียงสากล (449 Hz)	ตรงกับเสียง
1	28	หงาป๊อก	ငါးပေါက်	F4	ฟา
2	26	เรป๊อก	လေးပေါက်	G4	ซอล
3	25	โต๊งป๊อก	သုံးပေါက်	A4	ลา
4	24	นะป๊อก	နှစ်ပေါက်	B4	ที
5	22	ตะป๊อก	တစ်ပေါက်	C3	โด
6	22	คุนิป๊อก	ခုနှစ်ပေါက်	D3	เร
7	19	ช้อกป๊อก	ခြောက်ပေါက်	E3	มี
8	17	หงาป๊อก	ငါးပေါက်	F3	ฟา
9	17	เรป๊อก	လေးပေါက်	G3	ซอล
10	16	โต๊งป๊อก	သုံးပေါက်	A3	ลา
11	14	นะป๊อก	နှစ်ပေါက်	B3	ที
12	14.5	ตะป๊อก	တစ်ပေါက်	C2	โด
13	13	คุนิป๊อก	ခုနှစ်ပေါက်	D2	เร
14	12	ช้อกป๊อก	ခြောက်ပေါက်	E2	มี
15	12	หงาป๊อก	ငါးပေါက်	F2	ฟา
16	11.5	เรป๊อก	လေးပေါက်	G2	ซอล
17	11	โต๊งป๊อก	သုံးပေါက်	A2	ลา
18	9	นะป๊อก	နှစ်ပေါက်	B2	ที

4.การบรรเลงมองซาย บรรเลงโดยใช้ไม้ตีที่เรียกว่า “มองซายโต๊ะ” (မောင်းဆိုင်းဒို့) มีวิธีการบรรเลง 2 แบบ คือ แบบที่หนึ่ง ผู้บรรเลงจะบรรเลงโดยการตีลงพร้อมกัน

ทั้งสองมือแบบประสานเสียงคือ มือซ้ายตีลูกหนึ่ง มือขวาตีอีกลูกหนึ่ง และแบบที่สอง โดยการตีสลับมือซ้ายและขวาไม่พร้อมกัน

ภาพประกอบ 33 การบรรเลงมองซาย

ที่มา: ถ่ายภาพโดย สำเริง ปานดิษฐ์ (1 กุมภาพันธ์ 2559)

1.4.4 เซาก์โลงปัต (ခြောက်လုံးပတ)

ภาพประกอบ 34 เซาก์โลงปัต

ที่มา: ถ่ายภาพโดย สำเริง ปานดิษฐ์ (1 กุมภาพันธ์ 2559)

เชาก์โลงปัต เป็นเครื่องดนตรีที่อยู่ในตระกูล Membranophone ซึ่งมีเสียงเกิดจากการสั่นสะเทือนของแผ่นหนัง มีจำนวน 6 ใบ ตัวกลองทำจากไม้เนื้อแข็งขึ้นหน้าด้วยหนังวัวทั้ง 2 ด้าน หน้าใหญ่ เรียกว่า “เชาก์โลงปัตมะลาเตีย” (ခြောက်လုံးပတ်မလေးတီယော) หน้าเล็ก เรียกว่า “เชาก์โลงปัตพะเลีย” (ခြောက်လုံးပတ်ပျိုး) ขึงให้ตึงด้วยแผ่นพลาสติกแบนเหนียวแทนหนังสัตว์ บริเวณหน้ากลองด้านบนติด “ปัตส่า” เพื่อปรับระดับเสียงของกลองแต่ละลูก เวลาบรรเลงจะวางเรียงตามขนาดจากซ้ายไปขวา จากใหญ่ไปเล็ก โดยมีรายละเอียดของขนาด และ ระดับเสียงตามตารางต่อไปนี้

ตาราง 4 แสดงรายละเอียดเชาว์โลงปัต

ลูกที่ (ซ้ายไปขวา)	ความยาว (ซ.ม.)	เส้นผ่านศูนย์กลางหน้าบน (ซ.ม.)	เส้นผ่านศูนย์กลางหน้าบน (ซ.ม.)	ระดับเสียงอ่านไทย	ระดับเสียงภาษาพม่า	ระดับเสียงสากล (449Hz)	ตรงกับเสียง
1	37	20	14	เรป๊อก	လေးပေါက်	G	ซอล
2	37	18	12	ตะป๊อก	တမော	C	โด
3	32	15	11	หงาป๊อก	ငါးပေါက်	F	ฟา
4	31	13	9	เรป๊อก	လေးပေါက်	G	ซอล
5	29	13	9	ตะป๊อก	တမော	C	โด
6	28	11	8	หงาป๊อก	ငါးပေါက်	F	ฟา

วิธีการบรรเลงเชาก์โลงปัต จะใช้มือตี และจะตั้งเรียงกันไว้เป็นส่วนหนึ่งของกลองชุดที่ใช้ทำจังหวะหน้าทับร่วมกับซะคั่วะ และปัตม่ะจี

ภาพประกอบ 35 ภาพสาธิตการเล่นเชาก์โลงปัต

ที่มา: ถ่ายภาพโดย สำเริง ปานดิษฐ์ (1 มีนาคม 2559)

1.4.5 ซีเนวา (စည်းနှဲ့ဝါး)

ภาพประกอบ 36 ซี –วา

ที่มา: ถ่ายภาพโดย สำเริง ปานดิษฐ์ (1 กุมภาพันธ์ 2559)

ซีเนวา เป็นเครื่องดนตรีที่จัดอยู่ในตระกูล Idiophone เป็นกลุ่มเครื่องประกอบจังหวะ ซี หมายถึง ฉิ่ง และ วา หมายถึง เกราะ ซึ่งจะเรียกชื่อพร้อมกันว่า “ซีวา”

“ซี” เป็นเครื่องดนตรีที่มีลักษณะคล้ายๆ ฉิ่ง โดยจะใช้คู่กับ “วา” เนื่องจาก ซี จะถูกติดตั้งอยู่บน วา โดยมีการยึดติดกันไว้ด้วยน๊อต (ซึ่งทางคณะเซ่ยเมี๊ยะโจว ฯ ได้ประยุกต์มันขึ้นมาใช้เอง) เพื่อใช้เป็นเครื่องดนตรีควบคุมจังหวะหลัก มีเส้นผ่านศูนย์กลางประมาณ 11 เซนติเมตร

“วา” จะมีลักษณะเป็นแท่งไม้ที่มีขนาดความยาวอยู่ที่ 41 เซนติเมตร มีความหนาประมาณ 9 เซนติเมตร ซึ่งภายในวา จะมีโพรงด้านในซึ่งเป็นลักษณะการแกะสลัก โดยจะมีความยาวประมาณ 25 เซนติเมตร กว้างประมาณ 3 เซนติเมตร และมีความลึกอยู่ที่ประมาณ 7.5 เซนติเมตร

วิธีการบรรเลงซีวา ผู้เล่นจะใช้ไม้ตีที่เรียกว่า “ซีโต๊ะ” (စည်းဒို့) ขนาดพอเหมาะ ตี ซี กับ วา สลับกันไปเพื่อเป็นจังหวะหลักให้กับนักดนตรีในวง

ภาพประกอบ 37 การบรรเลงซีเนวา

ที่มา: ถ่ายภาพโดย สำเริง ปานดิษฐ์ (28 กุมภาพันธ์ 2559)

1.4.6 มองจี (မောင်းကြီး)

ภาพประกอบ **38** มองจี

ที่มา: ถ่ายภาพโดย สำเริง ปานดิษฐ์ (1 กุมภาพันธ์ 2559)

มองจี เป็นเครื่องดนตรีในตระกูล Idiophone ที่มีเสียงที่เกิดจากการสั่นสะเทือนของมวลวัตถุทำจากทองเหลืองมีหน้าที่ควบคุมจังหวะตกโดยใช้ตีเป็นจังหวะตกแบบห่างๆ ท้ายวรรคเพลงความดังกังวานจึงทำให้ลักษณะของการบรรเลงเพลงเป็นแบบห่างๆ โดย มองจีทำจากทองเหลืองหรือสัมฤทธิ์ ซึ่งภายในวงมีอยู่ 2 ใบ คือสีเงินและสีทอง นอกจากจะมีไว้บรรเลง ยังประดับวงเพื่อความสวยงาม มองจี มีเส้นผ่านศูนย์กลางประมาณ 58 เซนติเมตร

1.4.7 หย่างกุ๋ย (လင်းကွင်း)

ภาพประกอบ 39 หย่างกุ๋ย

ที่มา: ถ่ายภาพโดย สำเริง ปานดิษฐ์ (1 กุมภาพันธ์ 2559)

หย่างกุ๋ย เป็นเครื่องดนตรีในตระกูล Idiophone ที่มีเสียงที่เกิดจากการสั่นสะเทือนของมวลวัตถุมีบทบาทหน้าที่ในการตีประกอบจังหวะ เพื่อให้เกิดความครึกครื้นในบทเพลง ซึ่งจะใช้บรรเลงร่วมกับเครื่องดนตรีประเภทกำกับจังหวะ

หย่างกุ๋ย ทำมาจากทองเหลืองมีเส้นผ่านศูนย์กลางประมาณ 31 เซนติเมตรโดยมีใช้เพียง 1 คู่สำหรับวิธีการบรรเลงหย่างกุ๋ยมี 2 วิธี คือ

1.ตีประกบด้วยฝาหย่างกุ๋ยทั้งคู่

2. ใช้ไม้ตีฝาใดฝาหนึ่งเพียงฝาเดียว

ภาพประกอบ 40 สาธิตการตีหย่างกุ่ย

ที่มา: ถ่ายภาพโดย สำเริง ปานดิษฐ์ (7 กุมภาพันธ์ 2559)

1.4.8 ซะคั่วะ (ซ)

ภาพประกอบ 41 ซะคั่วะ

ที่มา: ถ่ายภาพโดย สำเริง ปานดิษฐ์ (1 กุมภาพันธ์ 2559)

ซะคั่วะ เป็นเครื่องดนตรีที่อยู่ในตระกูล Membranophone ที่เสียงเกิดจากการสั่นสะเทือนของแผ่นหนัง มีรูปทรงป่องตรงกลาง มีขาตั้ง เป็นกลองที่ใช้ตีสองหน้า ลักษณะคล้ายตะโพนไทย ตัวกลองทำจากไม้ประดู่ หรือ ไม้บะเด๊าปา มีขนาดความยาวของลำตัวประมาณ 46 เซนติเมตร หน้าใหญ่เรียกว่า “ซะคั่วะมะลาเตีย” (ຂວ໋ອ ມວ ລວ ຕ ີ ຢ ວ ะ) เส้นผ่านศูนย์กลางประมาณ30เซนติเมตร หน้าเล็กเรียกว่า “ซะคั่วะพเลีย” (ຂວ໋ອ ປ ຼ ะ) เส้นผ่านศูนย์กลางประมาณ 24 เซนติเมตร หนังกลองทำจากหนังวัว หรือ หนั้วกะหยี่ ขึงหน้ากลองทั้ง 2 ด้านด้วยพลาสติกแบนเหนียวเรียกว่า “พลาสติกจู” แทนหนังเรียด “ตหยี่จู” ที่เป็นหนังสัตว์ ตัวกลองจะวางไว้บนขาตั้งกลอง ก่อนบรรเลงต้องติด “ปัตส่า” ทั้ง 2 หน้าเพื่อปรับเสียงตามความต้องการ

ซะคั่วะ ใช้เป็นเครื่องดนตรีประกอบจังหวะประเภทจังหวะหลักและจังหวะหน้าทับ เสียงของ ซะคั่วะ มีเอกลักษณ์เป็นของตนเอง ได้แก่

- เสียงที่เกิดจากการตีหน้าใหญ่ ได้แก่ เสียงเผ่ และเสียงบิ๊
- เสียงที่เกิดจากการตีหน้าเล็ก ได้แก่ เสียงตุง และ เสียงแต๊ะ
- เสียงที่เกิดจากการตีทั้ง 2 หน้าพร้อมกัน ได้แก่ เสียงพี

การบรรเลงซะคั่วะ มีลักษณะคล้ายการบรรเลงตะโพนไทย คือใช้มือตีบริเวณส่วนหน้าของกลองทั้งสองหน้า มีหน้าทับที่เป็นรูปแบบเฉพาะของบทเพลง โดยจะบรรเลงควบคู่กับเชาก์โลงปัตและ ปัตมะจี ซึ่งกลองทั้ง 3 ชนิดนี้จะใช้ผู้บรรเลงเพียงคนเดียว

ภาพประกอบ 42 สาธิตการบรรเลงซะคั่วะ

ที่มา: ถ่ายภาพโดย สำเริง ปานดิษฐ์ (1 มีนาคม 2559)

1.4.9 ซีโด (စည်း)

ภาพประกอบ 43 ซีโด

ที่มา: ถ่ายภาพโดย สำเริง ปานดิษฐ์ (1 กุมภาพันธ์ 2559)

ซีโด เป็นเครื่องดนตรีที่อยู่ในตระกูล Membranophone ที่เสียงเกิดจากการสั่นสะเทือนของแผ่นหนังตัวกลองทำจากไม้ประดู่ หรือ บะเด๊าปา ขึงหน้าด้วยหนังวัวทั้งสองด้าน ขึงแผ่นหนังพลาสติคแบนเหนียวเรียกว่า “พลาสติกจู” แทนการใช้หนังเรียดจากหนังสัตว์ ในการใช้ซีโดบรรเลงในวงชายวายของคณเซ่ยเมี๊ยะโจว ฯ จะใช้ซีโด 3 ใบ โดยมีขนาดดังต่อไปนี้คือ (จากซ้ายไปขวา)

- ใบใหญ่ ความยาวลำตัวกลอง 48 ซ.ม. หน้าใหญ่ กว้าง 28 ซ.ม. หน้าเล็กกว้าง 24 ซ.ม.เสียง ซอล
- ใบกลาง ความยาวลำตัวกลอง 40 ซ.ม. หน้าใหญ่ กว้าง 28 ซ.ม. หน้าเล็กกว้าง 24 ซ.ม.เสียง โด
- ใบเล็ก ความยาวลำตัวกลอง 35 ซ.ม. หน้าใหญ่ กว้าง 27 ซ.ม. หน้าเล็กกว้าง 24 ซ.ม.เสียง โด
- ตีด้วยไม้ทั้งสามใบ

ภาพประกอบ 44 สาธิตการตีซีโด

ที่มา: ถ่ายภาพโดย สำเริง ปานดิษฐ์ (28 กุมภาพันธ์ 2559)

1.4.10 ปาม่า (ပတ်မ)

ภาพประกอบ 45 ปาม่า

ที่มา: ถ่ายภาพโดย สำเริง ปานดิษฐ์ (1 กุมภาพันธ์ 2559)

ปาม่า เป็นเครื่องดนตรีที่อยู่ในตระกูล Membranophone ที่เสียงเกิดจากการสั่นสะเทือนของแผ่นหนัง มีลักษณะคล้ายกับตะโพนมอญในวงปี่พาทย์มอญ ตัวกลองมีลักษณะป่องตรงกลาง ทำจากไม้ประดู่ หรือ บะเด๊าปาความยาวประมาณ 58 เซนติเมตร ขึงปิดหน้าด้วยหนังวัวหรือหนังควายทั้ง 2 ด้าน หน้าใหญ่เรียกว่า “ปาม่ามะลาเตีย” (ပတ်မဗာလာတီးယား) เส้นผ่านศูนย์กลางประมาณ 42 เซนติเมตร หน้าเล็กเรียกว่า “ปาม่าพะเลีย” (ပတ်မပျိုး) เส้นผ่านศูนย์กลางประมาณ 29 เซนติเมตร ขึงหนังทั้งสองด้านด้วยแผ่นพลาสติกเหนียวแทนการใช้หนังเรียดที่ทำจากหนังสัตว์ วางไว้บนขาตั้งที่ทำจากไม้เนื้อแข็ง ก่อนการบรรเลงจะติด “ปัตส่า” ที่หน้ากลองทั้ง 2 ด้าน

ปาม่า เป็นเครื่องดนตรีประกอบจังหวะให้เสียงดังกระหึ่ม จังหวะหนักแน่น มีเสียงเป็นเอกลักษณ์ของตนเอง ได้แก่

- เสียงที่เกิดจากการตีหน้าใหญ่ ได้แก่ เสียงทึง และเสียงทิ
- เสียงที่เกิดจากการตีหน้าเล็ก ได้แก่ เสียงเพ่ง และเสียงป๊ะ
- เสียงที่เกิดจากการตีทั้งสองหน้าพร้อมกัน ได้แก่ เสียงพรือ

ในการบรรเลงปัตมะจี จะใช้ฝ่ามือตีไปบนหน้ากลองทั้งสองด้าน โดยบรรเลงร่วมกับ เชาก์โลงปัต และ ซะคั่วะ ซึ่ง เครื่องดนตรีทั้ง 3 ชนิดนี้จะใช้ผู้บรรเลงเพียงคนเดียวโดยเรียกว่า “เชาก์โลงปัตตะโซ้” (ခြောက်လုံးပတ်တစုံ)

ภาพประกอบ 46 สาธิตการตีปาม่า

ที่มา: ถ่ายภาพโดย สำเริง ปานดิษฐ์ (7 กุมภาพันธ์ 2559)

ภาพประกอบ 47 ชุดเครื่องจังหวะหน้าทับ (เซาก์โลงปัตตะโซ่)

ที่มา: ถ่ายภาพโดย สำเริง ปานดิษฐ์ (1 กุมภาพันธ์ 2559)

1.5 ธรรมเนียมการปฏิบัติของชาวไทยเชื้อสายพม่าในการฟังพระธรรมเทศนา

ชาวพม่าจะให้ความสำคัญต่อพระพุทธศาสนาเป็นอันดับแรก รองลงไปจึงจะเป็นความเชื่อที่มีมาแต่โบราณ คือ ความเชื่อเกี่ยวกับภูตผี ผีปู่ ย่า ตา ยาย ผีบรรพบุรุษ ชาวไทยเชื้อสายพม่าจะมีแนวปฏิบัติต่อความเชื่อทางพระพุทธศาสนา หรือ มีศรัทธาในเรื่องของคำสั่งสอน โดยคิดว่าคำสั่งสอนทางพุทธศาสนาจะทำให้สังคมอยู่ด้วยกันอย่างสงบสุข

ความเชื่อของชาวพม่าที่เกี่ยวกับการสร้างสถานที่ทางพระพุทธศาสนา พม่านิยมสร้างศาสนสถานเพื่อใช้เป็นอนุสรณ์ให้ระลึกถึงสิ่งที่ตนสร้างไว้ เมื่อถึงวันสำคัญทางศาสนาพวกเขาก็จะมากราบไหว้ศาสนสถานที่พวกเขาได้ร่วมแรงร่วมใจกันสร้างขึ้นมา ชาวพม่าไม่นิยมที่จะนำพระ

บูชา หรือเครื่องรางของขลังพกติดตัวเหมือนคนไทย เพราะพวกเขาคิดว่า พระจะอยู่ในใจเขาอยู่แล้ว ซึ่งก็เป็นผลมาจากการเรียนรู้พระธรรมในทางศาสนานั่นเอง

พม่านิยมทำบุญกับพระภิกษุ และให้ความเคารพแก่พระภิกษุสงฆ์เป็นอย่างมาก ธรรมเนียมปฏิบัติที่ยังคงมีอยู่คือการถวายของแก่พระสงฆ์ คือทำการต่อศอกต่อแขน พม่าจะไม่จับสิ่งของที่มีน้ำหนักเบาส่งให้พระแบบสองมือจับ แต่จะจับเพียงมือเดียวและมือที่เหลือจะจับที่ข้อศอกของมือที่ถือของ ซึ่งเป็นการแสดงความเคารพต่อพระสงฆ์อีกแบบหนึ่ง

ธรรมเนียมปฏิบัติของชาวพม่าในวันธรรมสวนะ หรือวันพระ ที่ยังมีปรากฏอยู่ในพื้นที่อยู่ มีดังนี้

1. ธรรมเนียมการแห่ “และอุ๊ปะตะก่า” ชาวไทยเชื้อสายพม่าที่อยู่ในเขตเทศบาลตำบลท่าสายลวด จะคุ้นเคยกับธรรมเนียมการแห่และอุ๊ปะตะก่าเป็นอย่างดี ทุกวันโกนหรือวันก่อนถึงวันธรรมสวนะ (วันพระ) คณะกรรมการวัดไทยวัฒนาราม หรือพูดง่าย ๆ คืออุบาสก อุบาสิกาที่มีจิตอาสาช่วยงานวัด จะรวมตัวกันแต่งกายด้วยเสื้อผ้าสีขาว และไปขอสมาทานศีลห้าจากพระ แล้วจัดเตรียมอุปกรณ์ภาชนะใส่ของตามที่สะดวก เดินเป็นขบวนไปตามถนนสายต่าง ๆ โดยมีผู้นำขบวนถือระฆังตีเป็นสัญญาณนำขบวน และพูดนำ หรือประกาศให้ญาติโยมทั้งหลายได้ทราบว่าพรุ่งนี้จะเป็นวันพระขอเชิญชวนพ่อแม่พี่น้องไปร่วมทำบุญตักบาตรที่วัดโดยพร้อมเพียงกัน หากใครที่ไม่สะดวกที่จะไปทำบุญที่วัดจะร่วมทำบุญก็ให้นำปัจจัยไม่ว่าจะเป็นข้าวสารอาหารแห้ง ขนม หรือจะฝากเงินไปทำบุญที่วัดก็เชิญบริจาคได้ที่ขบวนแห่ “อุ๊ปะตะก่า” ที่มารอรับที่หน้าบ้านได้แล้ว บางครั้งอาจจะมีเครื่องขยายเสียงเป็นอุปกรณ์ช่วยในการพูด บางผู้พูดอาจจะเป็นพระสงฆ์ที่พูดจาเก่ง ๆ พูดนำไปก็ได้ อาจจะยกเอาอานิสงส์ของการทำบุญมาพูด หรือเรื่องที่เกี่ยวกับศาสนาอื่น ๆ ก็ได้

ในตอนบ่าย เมื่อประกาศไปทั่วทุกบ้านแล้วก็นำสิ่งของที่ชาวบ้านนำออกมาทำบุญมาให้พระที่วัดเป็นผู้จัดการคัดแยกตามชนิดของสิ่งของที่ได้มา ถ้าเป็นดอกไม้ พวกพระภิกษุก็จะนำไปตกแต่งไว้ตามแจกันดอกไม้ในที่สำคัญ ๆ หรือนำไปบูชาพระ ถ้าเป็นข้าวสารก็อาจจะแบ่งให้คนงานที่อาศัยอยู่ในวัดไปหุงต้ม ที่เหลือก็จะเก็บเข้าโรงครัวของวัด ถ้าเป็นขนมที่เก็บไว้ไม่ได้นานก็จะแบ่งให้คณะกรรมที่ไปร่วมแห่ฯไปรับประทาน ส่วนปัจจัยที่เป็นเงินก็จะใส่ไว้ในตู้ปัจจัยของวัด

กิจกรรมที่กล่าวมาทั้งหมดนี้จะทำในเช้าวันโกน สิ่งที่ได้มาจากการ และอุ๊ปะตะก่า จะดำเนินการในตอนบ่ายโดยพระในวัด

2. กิจกรรมในวันพระหรือวันธรรมสวนะ ชาวบ้านจะเตรียมตะกร้าใส่ดอกไม้ ปิ่นโตข้าว ปัจจัย ธูปเทียน ไปถวายที่วัดโดยเทข้าวใส่กระบุง หรือกะละมัง เมื่อถึงเวลาก็จะถวายพร้อมกัน ส่วนการสมาทานศีล รับศีลก็มีแบบอย่างเหมือนของคนไทย ในงานบุญทุกอย่างของพม่าหรือไทยใหญ่ เมื่อเสร็จพิธีแล้วจะมีการตีระฆัง มีการบอกส่วนบุญ หรืออุทิศส่วนบุญแผ่เมตตา แล้วจะตีระฆัง 3 รอบ

ในกรณีที่มีการเทศน์ ซึ่งนิยมเทศน์ในช่วงเข้าพรรษา จะมีขันกัณฑ์เทศน์ ภาษาไทยใหญ่หรือพม่า จะเรียกขันกัณฑ์เทศน์นี้ว่า “กะเด้าะบแว” (ကန်တော့ပဝါ) ในขันกะเด้าะบแว

นี้ จะมีสิ่งของที่นิยมใส่ คือ มะพร้าว กล้วย 3 หวี มีหางปลาที่ทำจากใบกล้วย หมาก พลู ธูปเทียน เป็นเครื่องขอขมาหรือบูชาเพื่อขอฟังเทศน์ เป็นเครื่องบูชาที่มีลักษณะคล้ายเครื่องไหว้ครูของวงซายวาย ซึ่งเปรียบได้กับชามบายศรีของชาวไทย ใช้ได้ทั้งในงานมงคลและงานอวมงคล แต่ในปัจจุบันจะเป็นเครื่องไทยทานที่ใช้สำหรับทำสังฆทานเพื่อสะดวกสบายเป็นส่วนใหญ่

ความนิยมของการใช้วงดนตรีบรรเลงประกอบการเทศน์ของชาวไทยใหญ่หรือชาวพม่า ถ้าจะมีก็จะใช้บรรเลงให้คนฟัง แต่ไม่ใช่เพลงที่เกี่ยวกับธรรมะ หรือพระธรรมคำสั่งสอนใด ๆ แต่จะใช้ดนตรีบรรเลงรอแขกหรือผู้ที่จะมาทำบุญ อาจจะมีการเต้นการรำ ตอนจบของงาน ถ้าเป็นงานบวช งานทอดกฐิน หรือผ้าป่า ก็จะมีบทเพลงที่มีเนื้อหาสื่อถึงความสำเร็จของงาน หรือเสร็จงานแล้ว จะใช้เพลงที่มีชื่อว่า “อ่องปาเซ” แต่จะใช้เฉพาะงานใหญ่ ๆ ขณะบรรเลงอาจจะมีการหว่านกัลป์ประพฤกษ์ หรือเงินเหรียญที่ห่อด้วยกระดาษสีต่าง ๆ แต่ก่อนอาจจะเป็นข้าวตอกดอกไม้ แต่ปัจจุบันไม่มีแล้ว

1.6 รูปแบบของการบรรเลง

ตามที่ได้กล่าวถึงในบทที่ 2 เรื่องชนิดของวงซายวายไปแล้วนั้น วงซายวายคณะเซ่ยเมี๊ยะโจว ฯ เป็นวงซายวายที่มีคอกซายวาย เป็นลวดลายประดับกระจกและทาสีทอง ซึ่งถ้าเปรียบเทียบกับการจัดลำดับชั้นของวงซายวายของพม่าแล้ว วงซายคณะเซ่ยเมี๊ยะโจว ฯ จะเป็นวงซายวายชนิด “ชเวซายด่อ” (ရွှေဆိုင်းတော) ซึ่งใช้ประกอบการแสดงและพิธีกรรมทั่ว ๆ ไป ดังนั้นจึงแบ่งรูปแบบของการบรรเลงของวงซายวายคณะเซ่ยเมี๊ยะโจว ฯ ได้เป็น 3 รูปแบบคือ

1.6.1. บรรเลงประกอบพิธีกรรม ต่าง ๆ เช่น การฟังพระธรรมเทศนา,งานแต่งงาน, งานศพ,งานขึ้นบ้านใหม่,งานบุญครบรอบต่าง ๆ

1.6.1.1 การฟังพระธรรมเทศนา วงซายวายคณะเซ่ยเมี๊ยะโจว ฯ จะบรรเลงเพลงสำคัญ ๆ เพื่อใช้บรรเลงประกอบพิธีกรรมการฟังเทศน์ คือ

- เพลงทูมะชานา หรือ นองจีโดบแว (ထူးမခြားနား (သို့) နောင်ဒိုပွဲသီချင်း) เป็นเพลงที่ใช้สำหรับบูชาพระรัตนตรัย คือพระพุทธ พระธรรม พระสงฆ์ โดยความหมายของเพลงหมายถึงแสงสว่างที่เกิดขึ้นจากการตรัสรู้ขององค์พระสัมมาสัมพุทธเจ้า แสงสว่างแห่งพระธรรม และพระสงฆ์

- เพลงผยา ตะยา แต็งกา มีบา สะยา หรือ ผยา ตะยา แต็งกา (ဘုရား၊ တရား၊ သံဃာ သီချင်း) เป็นเพลงที่บรรเลงเพื่อไหว้พ่อแม่ครูอาจารย์ เพื่อเป็นการรำลึกถึงพระคุณของท่านเหล่านั้น โดยขอให้การบรรเลงเป็นไปด้วยความราบรื่น ไม่ติดขัด และ เป็นขอขมาหากผิดพลาดไปบ้าง เมื่อบรรเลงเพลงนี้จบ ระหว่างที่รอเวลา หรือรอผู้ที่มาฟังธรรม ก็จะมีเพลงทั่ว ๆ ไปบรรเลงประกอบบรรยากาศของงานไม่ให้เงียบเหงาไปเรื่อย ๆ

- เพลงอะลูดอเม็งกะลา (အလှူတော်မင်္ဂလာသီချင်း) เป็นเพลงที่บรรเลงเพื่อเชิญชวนให้ผู้มาร่วมงานเตรียมตัวฟังเทศน์

- เพลงเหย่เจ(ယဉ်ကျေးသီချင်း) เป็นเพลงที่ใช้สำหรับบรรเลงเชิญพระขึ้นเทศน์

- เพลงเม็งกะหล่าบียอ (မင်္ဂလာဗျော့) เป็นเพลงที่แสดงถึงการแผ่ส่วนบุญส่วนกุศลแก่ผู้ร่วมงานและผู้ที่ล่วงลับไปแล้ว และ ยังเป็นเพลงที่ประกาศให้ผู้ร่วมงานได้ทราบว่ากิจกรรมงานบุญวันนี้ได้เสร็จสิ้นลงแล้ว

1.6.1.2 งานมงคลสมรส งานพิธีกรรมของพม่าชนิดนี้พระสงฆ์ไม่มีส่วนเกี่ยวข้องกับงาน ถ้าใช้วงซายวายบรรเลงประกอบงาน ก็จะบรรเลงเพลงสำคัญๆ 6 เพลง คือ

- เพลงทูมะชานา (ထူးမခြားနာ) เป็นเพลงสำหรับบูชาพระรัตนตรัย ดังได้อธิบายไปแล้วข้างต้น

- เพลงผยา ตะยา แต็งกา (ဘုရား၊ တရား၊ သံဃာ သီချင်း) เพลงไหว้พ่อแม่และครูอาจารย์ ได้อธิบายไปแล้วข้างต้น

- เพลงซียาตุ๊ (ထူးမခြားနား) เป็นเพลงที่มีความหมายไปในทางแสดงความยินดีแก่คู่บ่าวสาว

- เพลงเม็งกะหล่าตี๊แต้ะ (မင်္ဂလာတိဒ္ဓိသီချင်း) เพลงสำหรับต้อนรับคู่บ่าวสาว

- เพลงซีต่อ หรือ เพลง หยี่เย้ (စည်တော်(သို့) ယိယော့သီချင်) เป็นเพลงที่ใช้บรรเลงต้อนรับประธานในงาน

นอกจากนั้นก็จะเป็นเพลงที่มีลีลาสนุกสนาน และอาจมีการเต้นรำกันในงานก็ได้

1.6.1.3 งานศพ วงซายวายจะบรรเลงที่มีลักษณะเศร้า มีเนื้อหาสอนใจผู้ที่มาร่วมฟังพระสวดมนต์ดังนี้คือ

- เพลงทูมะชานา (ထူးမခြားနာ)

- เพลงผยา ตะยา แต็งกา (ဘုရား၊ တရား၊ သံဃာ သီချင်း)

เมื่อพระสวดมนต์จบ จะบรรเลงเพลงอะไรก็ได้ที่มีทำนองเศร้า เช่น บวะสะเหนี่ย หรือเพลงบวะซานตะยา ซึ่งเป็นเพลงที่มีเนื้อหาสอนใจคน ทำนองว่า เกิด แก่ เจ็บ ตายเป็นเรื่องธรรมดา หรือเพลง โจวตะเหล โบงเหว่ มีเนื้อหาความหมายว่า เกิดมาไม่มีอะไรติดตัวมา ตายไปจะเอาอะไรติดตัวไปก็ไม่ได้และก็เพลงอื่น ๆ

1.6.1.4 งานขึ้นบ้านใหม่,งานครบรอบโอกาสสำคัญ ๆ ส่วนใหญ่จะเป็นงานของผู้มีฐานะทางสังคมดี วงซายวายจะใช้เพลงที่นอกเหนือจากเพลงทูมะชานา (ထူးမခြားနာ) และเพลงผยา ตะยา แต็งกา (ဘုရား၊ တရား၊ သံဃာ သီချင်း) แล้ว ก็จะเป็นเพลงที่ใช้แสดงความเคารพฐานะของบุคคล ในระดับต่าง ๆ ซึ่งมีมากมาย และเพลงร้องทั่วๆ ไป

1.6.2 การแห่ การแห่ต่าง ๆ ซึ่งต้องเคลื่อนขบวนไปตามท้องถนน วงซายวายอาจจะใช้เครื่องดนตรีเต็มวง หรือ ลดขนาดลงตามความต้องการของเจ้าภาพ เช่น การแห่แหล่ส่างลอง, การแห่งานสงกรานต์ มีเพลงสำคัญ ๆ คือ

- เพลงทูมะชานา (ထူးမခြားနာ) เพลงที่ใช้สำหรับบูชาพระรัตนตรัย

- เพลง ผยา ตะยา แต็งกา (ဘုရား၊ တရား၊ သံဃာ သီချင်း) เพลงที่ใช้รำลึกถึงพ่อแม่ครูอาจารย์

1.6.2.1 เพลงสำหรับแห่แหล่สางลอง เช่น กู่เซาก์ป่าโล ความหมายของเพลงนี้เพื่อแสดงความยิ่งใหญ่ หรือ ความโชคดีของบุคคลผู้เป็นพ่อแม่ที่มีลูกชายได้บวชส่างลอง และเป็นการประกาศว่า ข้าพเจ้าได้ทำหน้าที่สืบทอดพระศาสนาโดยการบวชส่างลอง

- เพลงอะเป่ ตะกาเปะเบกแป่ตะกา ปอเหว่ หมายถึง ประตูสวรรค์เปิด ประตูนรกเปิด

สำหรับสงที่ใช้แห่ก็จะใช้เครื่องดนตรีที่เคลื่อนที่ได้สะดวก เช่น ใช่กลองบียอ , ออร์แกน หรือแต๊ปัตตะลา หรือ มองแก๊ะ ,ซีเนว่า และกลองโด 1 ใบ และเรียกวงดนตรีแบบนี้ว่า วงบียอ

1.6.2.2 เพลงสำหรับแห่สงกรานต์ นอกจากเพลงบูชาพระรัตนตรัยและเพลงบูชาพ่อมแม่ครูอาจารย์แล้ว ก็จะเป็นเพลง

- เพลงปะเด้าวดุ่ยสุ่ยจีนู หมายถึง สงกรานต์มีอยู่ทุกปี แต่แฟนเราหายไปไหน สงกรานต์มีสาวมากมาย จะจีบดีไหม แต่ไม่ละ เรารักเดียวใจเดียว

- เพลง ตะแจ้ หมายถึงวันขึ้นปีใหม่ของพม่า

สำหรับวงดนตรี ก็จะใช้วงดะเบี้ยวาย ประกอบด้วย ออร์แกน แต๊ปัตตะลา มองแซง ซะคั่วะ เซาก์โลงปัต,ปาม่า,ซีเนวา เป็นต้น

1.6.3 ซายวายประกอบการแสดง เช่นรำทั่ว ๆ ไป การแสดงลิเก

1.6.3.1 รำทั่ว ๆ ไป

- เพลงทูมะชานา(ထူးမခြားနှ)
- เพลงผยา ตะยา แต็งกา(ဘုရား၊ တရား၊ သံဃာ သီချင်း)
- เพลงมะมะปะเต่สู่ หมายถึงความงามของสาวกางร่ม เป็นเพลงที่มีเนื้อร้อง
- เพลงยูเดียวะดี เป็นเพลงชั้นสูง นักดนตรีต้องมีความสารามารถในการเล่นดนตรีสูง นักเต้นก็ต้องมีความสามารถในการเต้นสูง

1.6.3.2 บรรเลงประกอบการแสดงลิเก นอกจากจะบรรเลงเพลงบูชาพระรัตนตรัยและเพลงบูชาพ่อแม่ครูอาจารย์แล้ว ก็มีเพลงสำคัญ ๆ เช่น

- เพลงอะพิอุดอ เป็นเพลงไหว้สิ่งศักดิ์สิทธิ์
- เพลงเพคุ่นตี หมายถึงลิเกเปิดฉาก เริ่มแสดง ตัวแสดงทั้งหมดจะออกมายืนร้องเพลงหน้าเวทีพร้อมกัน
- เพลงอื่น ๆ ตามที่นักแสดงกำหนด
- เพลงตามสมัยนิยม
- เพลงปิดการแสดง แล้วแต่ความสามารถของนักดนตรี
- เพลงบียอ (เพลงที่บรรเลงด้วยบียอ) หรือเพลงอื่น ๆ

ตอนที่ 2 : ศึกษาและวิเคราะห์ดนตรีที่ใช้บรรเลงประกอบการ

พระธรรม เทศนาของวงซายวาย*คณะเซ่ยเมี๊ยะโจว* วัดไทยวัฒนาราม ตำบลท่าสายลวด อำเภอแม่สอด จังหวัดตาก

สำหรับเพลงที่ใช้บรรเลงประกอบการแสดงพระธรรมเทศนาของวงซายวาย*คณะเซ่ยเมี๊ยะโจว* ฯ นี้ มี จำนวน 5 เพลง ดังต่อไปนี้คือ เพลงทูมะชานา เพลงผยา ตะยา แต็งกา เพลงอะลูดอ เม็งกะลา เพลงเหย่เจ และ เพลงเม็งกะลา บียอ โดยมีหัวข้อในการศึกษาและวิเคราะห์คือ

1. โครงสร้างของบทเพลง
2. คีตลักษณ์
3. บันไดเสียง
4. รูปแบบของทำนอง
5. รูปแบบจังหวะ
6. เสียงประสาน

1. การวิเคราะห์เพลงทูมะชานา

เพลงทูมะชานา เป็นเพลงบรรเลงเพื่อใช้สำหรับบูชาพระรัตนตรัย คือ พระพุทธ พระธรรม พระสงฆ์ โดยความหมายของเพลงหมายถึง แสงสว่างที่เกิดขึ้นจากการตรัสรู้ขององค์พระสัมมาสัมพุทธเจ้า แสงสว่างแห่งพระธรรมและพระสงฆ์

1.1 โครงสร้างของบทเพลง

1. มีจำนวนท่อนเพลง ท่อนเดียว แต่อาจจะมีการบรรเลงได้หลาย ๆ เที่ยว หรืออย่างน้อย 2 เที่ยว และในการบรรเลงซ้ำ ๆ กัน นักดนตรีจะแปรทำนองไปตามความสามารถของตนเอง

2. โอกาสในการบรรเลงเพลงนี้ ใช้บรรเลงในงานพิธีต่าง ๆ ได้ทุกงานเพราะเป็นเพลงที่ใช้สำหรับบูชาพระรัตนตรัย

3. เครื่องดนตรีที่ใช้บรรเลง คือ วงซายวายที่มีเครื่องดนตรีที่ใช้ทำทำนองและเสียงประสานจำนวน 3 ชนิด คือ ซายวาย มองซาย และแต๊ปัตตะลา ประกอบกับเครื่องจังหวะคือ ชุดเชาก์โลงปัต ซีเนวา หย่างกุ๋ย และมองจี

4. อัตราความเร็วของเพลง เมื่อเปรียบค่าอัตราจังหวะ โน้ต ตัวขาว (𝅗𝅥) เป็นเกณฑ์ 1 จังหวะ จะได้ 65 จังหวะในเวลา 1 นาที โดยมีห้องเพลงรวม 18 ห้องเพลง

5. เวลาในการบรรเลง ถ้าเป็นการบรรเลงเพียงเที่ยวเดียวจะใช้เวลาประมาณ 38 วินาที

1.2 คีตลักษณ์

ทำนองเพลงทูมะชานา

เมื่อวิเคราะห์ทำนองเพลงแล้วจะพบว่า เพลงทูมะชานาจะมีคีตลักษณ์เป็นแบบท่อนเดียว โดยมีประโยคเพลง 2 ประโยค โดยมีรายละเอียด ดังต่อไปนี้

1.2.1 ประโยคเพลงที่ 1 มีวลีทำนองสั้นๆ 4 วลี หรือเท่ากับ 2 วรรคเพลง ดังตัวอย่าง

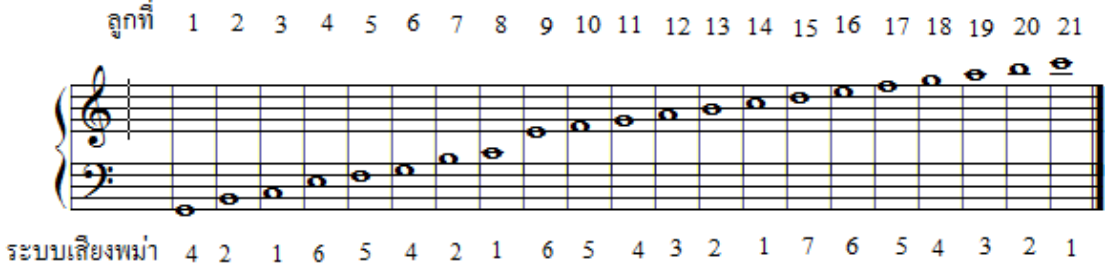
ตัวอย่างที่ 1.1 แสดงประโยคเพลงที่ 1 ของเพลงทูมะชานา

1.2.2 ประโยคเพลงที่ 2 มีวลีทำนองสั้น ๆ 4 วลี หรือเท่ากับ 2 วรรคเพลง ดังตัวอย่าง

ตัวอย่างที่ 1.2 แสดงประโยคเพลงที่ 2 ของเพลงทูมะชานา

1.3 บันไดเสียง

เพลงทูมะชานา สำหรับซายวาย ผู้เล่นจะปรับระดับเสียงของลูกปัตโลง ตามรูปแบบที่ปรากฏข้างล่างนี้



ตัวอย่างที่ 1.3 บันไดเสียงของเพลงทูมะชานา

โดยที่เสียงแต่ละลูกตั้งแต่ลูกที่ 1 ถึงลูกที่ 10 จะมีระดับเสียงเป็น ซอล ที โด มี ฟา ซอล ที โด มี และ ฟา ตามลำดับ ซึ่งเป็นลักษณะของระบบบันไดเสียงแบบห้าเสียงหรือ Pentatonic scale ซึ่งใช้กันแพร่หลายในประเทศแถบเอเชีย ส่วนลูกปัตโลงตั้งแต่ลูกที่ 11 ถึงลูกที่ 21 จะมีระดับเสียงเป็น ซอล ลา ที โด เร มี ฟา ซอล ลา ที และ โด ตามลำดับ ซึ่งเป็นลักษณะของระบบเสียง เดียโตนิค (Diatonic scale) ทางตะวันตก

ดังนั้นเมื่อพิจารณาจากโน้ตเพลงทูมะชานาที่บรรเลงด้วย ซายวาย มองซาย และปัตตะลา แล้ว จะพบว่า โน้ตในแนวเสียงต่ำที่บรรเลงด้วยมือซ้าย จะมีเฉพาะเสียงที่อยู่ในระบบเสียงแบบ ห้าเสียง เท่านั้น ส่วนโน้ตแนวเสียงสูงจะพบว่ามีการใช้เสียงในระบบ เดียโตนิค ครบทั้ง 7 เสียง โดยมีเสียงที่อยู่นอกเหนือจากระบบ ห้าเสียง เพิ่มมา 2 เสียง คือ เสียง ลา กับ เร แต่จะปรากฏในลักษณะของโน้ตจร หรือ เสียงผ่านที่ไม่ได้ตรงกับจังหวะหนักของเพลง ดังตัวอย่าง

ตัวอย่างที่ 1.4 แสดงการใช้เสียงนอกสเกลของเพลงทูมะชานา
บรรเลงโดยซายวาย ห้องเพลงที่ 5 – 7

1.4 รูปแบบของทำนอง

โน้ตทำนองเพลงทูมะชานา บันทึกเป็นโน้ตมาจาก วิดีโอบันทึกการบรรเลงของเครื่องดนตรีที่ทำทำนองในวงซายวายของคณะเซ่ยเมี๊ยะโจว ฯ โดยผู้วิจัย

1.4.1 ช่วงเสียง (Range)

เพลงทูมะชานา เป็นเพลงทำเดียวที่มีโน้ตสูงสุด คือ โน้ต A สูงจาก C กลาง ไปถึง A ช่วงคู่แปดที่ 2 และมีเสียงต่ำสุด คือ โน้ต B จาก C กลาง 1 ขั้น คิดเป็น คู่ M14 หรือ 1 ช่วงคู่แปดกับอีกคู่ M7 และมีช่วงเสียงกลางระหว่างเสียงต่ำสุด และเสียงสูงสุดคือ โน้ต G บนบรรทัดที่ 2 ของกุญแจประจำหลัก ซอล (G clef) พบว่ามีใช้ถึง 21 ครั้ง ดังตัวอย่าง

ตัวอย่างที่ 1.5 แสดงช่วงเสียงที่กว้างที่สุดของเพลงชูมะชานา

ตัวอย่างที่ 1.6 แสดงช่วงเสียงกลางของเพลงชูมะชานาที่ใช้บ่อยที่สุด

1.4.2 ขั้นคู่ (Interval)

1.4.2.1 การเคลื่อนทำนองแบบตามขั้น (Conjunct motion) มีปรากฏอยู่ 2 วรรค ดังตัวอย่าง

ตัวอย่างที่ 1.7 การเคลื่อนทำนองแบบตามขั้น

1.4.2.2 การเคลื่อนทำนองแบบข้ามขั้น (Disjunct motion) มีการเคลื่อนข้ามขั้นขาขึ้น ขั้น P5 คือ ฟา ไป โด , ซอล ไป เร ขั้น P4 คือ โด ไป ฟา , ซอล ไป โด , ที ไป มี ขั้น A4 คือ ฟา ไป ที และ การเคลื่อนข้ามขั้นขาลง ขั้น P4 คือ โด ไป ซอล ขั้น P5 คือ เร ไป ซอล

ตัวอย่างที่ 1.8 การเคลื่อนทำนองแบบข้ามขั้น

1.4.3 ทิศทางของทำนอง

1.4.3.1 ทิศทางขึ้น มี 3 วรรค ดังตัวอย่าง

ตัวอย่างที่ 1.9 ทิศทางทำนองแบบทิศทางขึ้น

1.4.3.2 ทิศทางลง มี 3 วรรค ดังตัวอย่าง

ตัวอย่างที่ 1.10 ทิศทางทำนองแบบทิศทางลง

1.4.3.3 ทิศทางคงที่ มี 1 วรรค ดังตัวอย่าง

ตัวอย่างที่ 1.11 ทิศทางทำนองแบบคงที่

1.4.4 โครงหลักของทำนอง

ทำนองของเพลงทูมะชานา จะมีโครงหลักส่วนใหญ่ของทำนองในลักษณะกระโดดข้ามขั้นแล้วจึงลงทีละขั้น ดังตัวอย่าง

ตัวอย่างที่ 1.12 โครงหลักของทำนอง

1.4.5 การใช้โน้ตนอกกลุ่มเสียงของเพลง

พบการใช้โน้ตนอกกลุ่มเสียงของเพลง คือ โน้ต A และ D ในทำนองเพลงถึง 14 ครั้ง

ตัวอย่างที่ 1.13 แสดงการใช้โน้ตนอกระบบเสียงของเพลง

1.5 รูปแบบของจังหวะ

1.5.1 อัตราจังหวะ เพลงทูมะชานา เป็นเพลงที่มีการดำเนินจังหวะ(Beat)ช้า เพื่อแสดงให้เห็นถึงความเคารพบูชาในพระรัตนตรัย ความสง่างาม ดังนั้นการใช้เครื่องหมายกำหนดอัตราจังหวะของเพลงจึงต้องใช้อัตราจังหวะสอง หรือ 2/2 หรือ (Cut time) โดยกำหนดตัวโน้ตตัวขาว (𝅗𝅥) เท่ากับ 1 จังหวะ จะได้ 65 จังหวะในเวลา 1 นาที ซึ่งเพลงนี้มีจำนวนห้องเพลงทั้งหมด 18 ห้องเพลง ถ้าบรรเลงเพียงเที่ยวเดียวจะใช้เวลาประมาณ 38 วินาที

1.5.2 ลักษณะจังหวะ (Rhythm)

1.5.2.1 ลักษณะจังหวะของทำนองเพลง

เพลงทูมะชานา มีวลีทำนองที่มีลักษณะจังหวะไม่ซ้ำกัน ดังตัวอย่าง

ตัวอย่างที่ 1.14 แสดงลักษณะจังหวะของทำนอง

1.5.2.2 ลักษณะจังหวะทำนองที่เป็นจังหวะขัด (Sincopation) ที่เกิดจากเทคนิคการบรรเลงของเครื่องดนตรีที่ทำทำนองแบบหนึ่งที่ในทางหลักวิชาการของดนตรีไทยเรียกว่า”ลูกขัด” ดังตัวอย่าง

ตัวอย่างที่1.15 แสดงลูกขัดที่เกิดในการบรรเลงซายวาย

ตัวอย่างที่ 1.16 แสดงลูกขัดที่เกิดขึ้นในการบรรเลงแต๊ปัตตะลา

1.5.2.3 ลักษณะจังหวะของเครื่องจังหวะในเพลง ทูมะชานา

1.5.2.3.1 ชุดเชากโลงปัต พบว่ามีการใช้ลักษณะจังหวะซ้ำกันน้อยมาก ดังตัวอย่าง

แบบที่ 1 ใช้ 2 ครั้ง

แบบที่ 2 ใช้ 1 ครั้ง

แบบที่ 3 ใช้ 1 ครั้ง

แบบที่ 4 ใช้ 1 ครั้ง

แบบที่ 5 ใช้ 2 ครั้ง

แบบที่ 6 ใช้ 1 ครั้ง

แบบที่ 7 ใช้ 1 ครั้ง

แบบที่ 8 ใช้ 1 ครั้ง

แบบที่ 9 ใช้ 1 ครั้ง

แบบที่ 10 ใช้ 1 ครั้ง

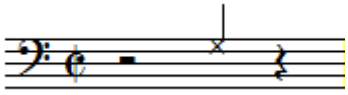
แบบที่ 11 ใช้ 1 ครั้ง

แบบที่ 12 ใช้ 1 ครั้ง

แบบที่ 13 ใช้ 1 ครั้ง

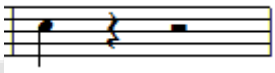
1.5.2.3.2 ลักษณะจังหวะของซีเนวา ซีเนวา เป็นเครื่องกำกับจังหวะหลักของเพลง มีลักษณะจังหวะที่ซ้ำ ๆ กัน ดังตัวอย่าง

แบบที่ 1 ใช้ 2 ครั้ง

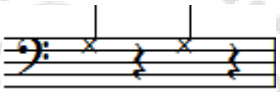


แบบที่ 2 ใช้ 1 ครั้ง

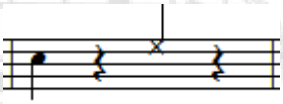
แบบที่ 3 ใช้ 6 ครั้ง



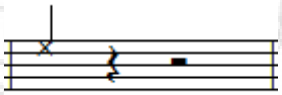
แบบที่ 4 ใช้ 6 ครั้ง



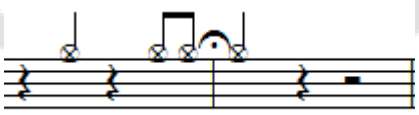
แบบที่ 5 ใช้ 1 ครั้ง



แบบที่ 6 ใช้ 1 ครั้ง



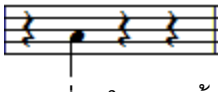
1.5.2.3.3 ลักษณะจังหวะของหย่างกุ๋ย ในเพลงทูมะชานา หย่างกุ๋ยไม่ค่อยมีบทบาท พบว่ามีการใช้ครั้งเดียว ดังนี้



1.5.2.3.4 ลักษณะจังหวะของซีโด ใช้บรรเลงสอดแทรกเพลงโดยเป็นจังหวะหลัก เป็นบางช่วงเพื่อเน้นความศักดิ์สิทธิ์ของเพลงทูมะชานา โดยมีลักษณะจังหวะ ดังนี้

แบบที่ 1 ใช้ 3 ครั้ง

แบบที่ 2 ใช้ 1 ครั้ง



แบบที่ 3 ใช้ 1 ครั้ง

ส่วนมองจี ใช้บรรเลงในเพลง ทูมะชานา เพียง 5 ครั้งเท่านั้น คือบรรเลงในห้องเพลงที่ 1,4,8,12 และ 16

1.6 **เสียงประสาน**

1.6.1 เสียงประสานที่เกิดจากการแปรทำนอง ดนตรีที่บรรเลงด้วยวงซายวาย *คณะเซ่ยเม๊ี้ยะโจว ฯ* จะมีลักษณะเสียงประสานที่เป็น Heterophony คือการสอดประสานที่ใช้การแปรทำนองให้กับเครื่องดนตรีที่ใช้เล่นโดยไม่ใส่ใจกับเสียงประสานที่เกิดขึ้นในแนวตั้งมากนักโดยมีรายละเอียดดังนี้

1.6.1.1 เสียงประสานที่เกิดจากการแปรทำนองของซายวาย

ตัวอย่างที่ 1.17 เสียงประสานที่เกิดจากการแปรทำนองของซายวาย

1.6.1.2 เสียงประสานที่เกิดจากการแปรทำนองของมองซาย

ตัวอย่างที่ 1.18 เสียงประสานที่เกิดจากการแปรทำนองของมองซาย

1.6.1.3 เสียงประสานที่เกิดจากการแปรทำนองของ แต๊ปัตตะลา

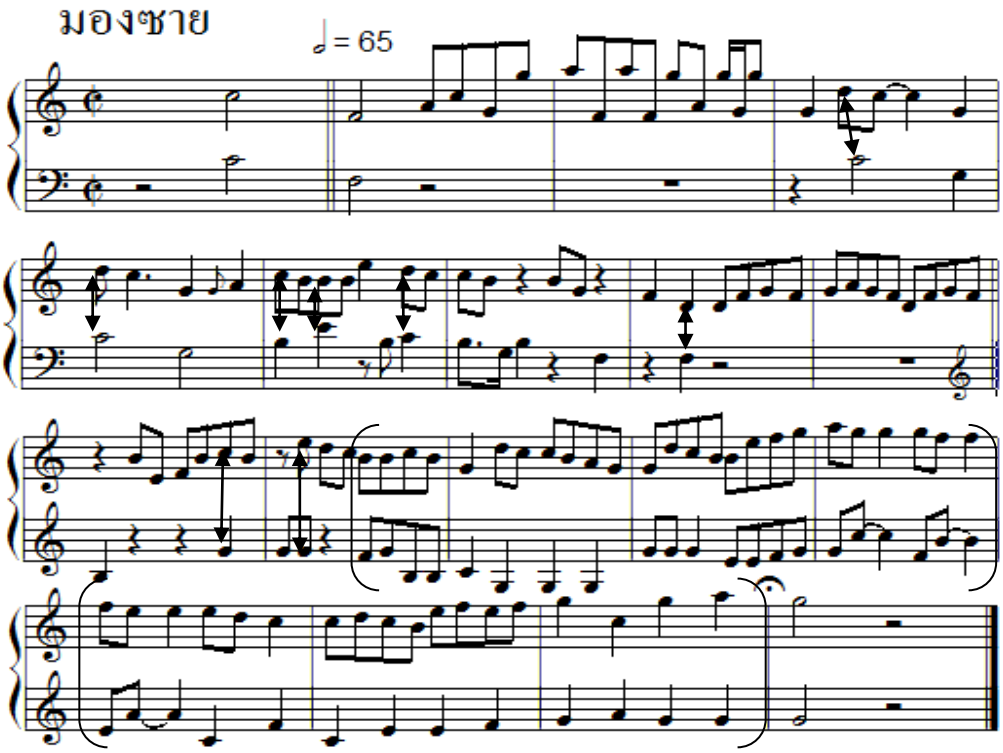
ตัวอย่างที่ 1.19 เสียงประสานที่เกิดจากการแปรทำนองของแต๊ปัตตะลา

1.6.2 เสียงประสานที่เกิดจากการบรรเลงในเครื่องดนตรีชิ้นเดียวกัน การประสานเสียงแบบนี้เสียงที่เล่นด้วยมือซ้ายและเล่นอยู่ในแนวเสียงต่ำจะเล่นเสียงที่อยู่ในระบบเสียง ห้าเสียง (Pentatonic) เฉพาะในระบบเสียงที่ถูกกำหนดขึ้นด้วยซายวาย การบรรเลงบางช่วงจึงทำให้เกิดการประสานเสียงในแนวตั้ง ซึ่งอาจทำให้เกิดเสียงที่เป็นคอร์ดได้ในระยะเวลาสั้น ๆ และบางครั้งก็อาจเกิดเสียงนอกคอร์ดขึ้นแต่จะเกิดในช่วงจังหวะไม่สำคัญเป็นโน้ตผ่านเสียเป็นส่วนใหญ่ มีรายละเอียดดังต่อไปนี้

1.6.2.1 เสียงประสานที่เกิดจากการบรรเลงซายวาย ดังตัวอย่าง

ตัวอย่างที่ 1.20 เสียงประสานที่เกิดจากการบรรเลงของซายวาย

1.6.2.2 เสียงประสานที่เกิดจากการบรรเลงมองซาย ดังตัวอย่าง



ตัวอย่างที่ 1.21 เสียงประสานที่เกิดจากการบรรเลงของมองซาย

1.6.2.3 เสียงประสานที่เกิดจากการบรรเลงของแต๊ปัตตะลา

ตัวอย่างที่ 1.22 เสียงประสานที่เกิดจากการบรรเลงของแต๊ปัตตะลา

นอกจากนี้ก็มีเสียงประสานระหว่างเครื่องดนตรีที่ทำทำนองทั้ง 3 ชนิด ซึ่งอาจจะเกิดจากการแปรทำนองของผู้เล่นเครื่องดนตรีแต่ละชนิด แต่สิ่งที่นักดนตรีจะยึดเป็นหลัก คือ ในแนวเสียงต่ำและเป็นเสียงที่มีความยาวเสียงเป็นพิเศษ จะต้องเป็นเสียงที่ปรากฏอยู่ในระบบเสียง ห้าเสียงของเพลงที่บรรเลง

สรุปผลการวิเคราะห์เพลง ทูมะชานา

1. โครงสร้างของบทเพลง

- มีจำนวน 1 ท่อนเพลง อาจบรรเลงได้หลายเที่ยว แต่ละเที่ยวจะมีการแปรทำนองให้แตกต่างกันออกไปตามความสามารถของนักดนตรี
- ใช้บรรเลงได้ทุกงานเพราะเป็นเพลงที่แสดงความเคารพพระรัตนตรัย
- ใช้เครื่องดนตรีที่มีในวงซายวายบรรเลง
- อัตราความเร็วของเพลงเมื่อใช้โน้ตตัวขาวเป็นเกณฑ์ 1 จังหวะเท่ากับ 65 จังหวะเคาะ มี 18 ห้องเพลง

- ถ้าบรรเลงเพียงเที่ยวเดียวจะใช้เวลาประมาณ 38 วินาที

2. คีตลักษณ์

- เป็นเพลงท่อนเดียวมี 2 ประโยคเพลง
- แต่ละประโยคเพลงจะมีวลีทำนองสั้น ๆ 4 วลี หรือเท่ากับ 2 วรรคเพลง

3. บันไดเสียง

- ใช้กลุ่มโน้ตในระบบเสียงห้าเสียง (Pentatonic scale) คือ G B C E F และใช้โน้ตจบเพลงคือ G ซึ่งทางวงดนตรีคณะนี้เรียกว่า “เลป๊อก”

4. รูปแบบของทำนอง

- มีช่วงเสียงต่ำสุดคือโน้ต B เสียงสูงสุดคือโน้ต A ห่างกันคิดเป็นขั้นคู่ M14 ใช้โน้ตเสียงกลางคือ โน้ต G ถึง 21 ครั้ง
- มีการเคลื่อนทำนองแบบตามขั้น 2 วรรค และข้ามขั้น 4 วรรค
- ทิศทางของทำนองแบบขาขึ้นมี 3 วรรค และแบบขาลง 3 วรรค
- โครงหลักของทำนอง ลักษณะกระโดดข้ามขั้นแล้วจึงลงทีละขั้น
- มีการใช้โน้ตนอกกลุ่มเสียง คือ A และ D 14 ครั้ง

5. รูปแบบของจังหวะ

- อัตราจังหวะของเพลง ใช้เครื่องหมายกำหนดจังหวะ 2/2 หรือ โดยกำหนดให้โน้ตตัวขาวเท่ากับ 1 จังหวะได้ 65 จังหวะ ใช้เวลาบรรเลงเพลงเที่ยวเดียว 38 วินาที
- ลักษณะจังหวะของทำนอง เมื่อพิจาณาจากวรรคเพลงและวลีเพลงมีทั้งหมด 7 แบบ
- พบลูกขัดในการบรรเลงซายวายและมองซาย อย่างละ 1 แห่ง
- ลักษณะจังหวะของเครื่องกำกับจังหวะต่าง ๆ มีรายละเอียด ดังนี้
    1) ลักษณะจังหวะชุดเชาก์โลงปัต มี 13 แบบ
    2) ลักษณะจังหวะของ ซีเนวา มี 6 แบบ

6. เสียงประสาน

- เสียงประสานที่เกิดจากการแปรทำนอง จำนวนที่พบจากเครื่องดนตรีทำทำนองทั้ง 3 ชนิด มี 31 ครั้ง
- เสียงประสานที่เกิดจากการบรรเลงในเครื่องดนตรีชิ้นเดียวกันพบมากที่สุดในซายวาย ใช้ถึง 29 ครั้ง
- เสียงประสานส่วนใหญ่เกิดจากการใช้เสียงนอกกลุ่มเสียงนำเข้าหากลุ่มเสียงหลักในบทเพลง

2. การวิเคราะห์เพลงผยา ตะยา แต็งกา

15

Ritardando
20
a tempo

25
30
35

40
45
50

55
Accelerando
= 102
60
Calcando
= 114
65

70
75

80
85
90

เพลงผยา ตะยา แต็งกา เป็นเพลงบรรเลงเพื่อใช้ไหว้พ่อแม่ครูอาจารย์ของนักดนตรี เพื่อเป็นการระลึกถึงพระคุณของท่านเหล่านั้น โดยจะอธิษฐานขอให้การบรรเลงเป็นไปด้วยความราบรื่นไม่ติดขัด และเป็นการขอขมาหากบรรเลงผิดพลาดไปบ้าง

2.1 โครงสร้างของบทเพลง

1. เป็นเพลงที่มีทำนองเพลง 3 ท่อนเพลง แยกจากกันอย่างเห็นได้ชัด ด้วยอัตราจังหวะ 4/4 และ 2/4 ท่อนเพลงในช่วงอัตราจังหวะ 4/4 บรรเลงเพียงเที่ยวเดียว ส่วนท่อนเพลงในช่วงอัตราจังหวะ 2/4 มี 2 ท่อนเพลง โดยในท่อนเพลงที่ 3 เป็นการนำเอาท่อนเพลงที่ 2 มาพัฒนาทำนองขึ้นใหม่ (Variation)

2. โอกาสในการบรรเลงเพลงนี้ ใช้บรรเลงในงานพิธีต่าง ๆ ได้ทุกงานเพราะเป็นเพลงที่ใช้สำหรับบูชา พ่อแม่ครูอาจารย์ของนักดนตรี

3. เครื่องดนตรีที่ใช้บรรเลง คือ วงซายวายที่มีเครื่องดนตรีที่ใช้ทำทำนอง และเสียงประสานจำนวน 3 ชนิด คือ ซายวาย มองซา และแต๊ปัตตะลา ประกอบกับเครื่องจังหวะคือ ชุดเชาก์โลงปัต ซีเนวา หย่างกุ๋ย มองจี และ โด

4. อัตราความเร็วของเพลง เริ่มต้นเพลงด้วยอัตราจังหวะ โดย โน้ต ตัวดำ( ) เป็นเกณฑ์ 1 จังหวะ จะได้ 85 จังหวะใน 1 นาที จำนวน 4 ห้องเพลง แล้วเปลี่ยนเป็น 105 จังหวะใน 1 นาที ดำเนินต่อไปอีก 16 ห้องเพลง จะค่อย ๆ ช้าลง (Ritardando) 2 ห้องเพลง จึงเข้าสู่ อัตราจังหวะ 2/4 ด้วยความเร็ว 88 จังหวะเคาะต่อ 1 นาที จนถึงห้องเพลงที่ 62 จึงเข้าสู่ความเร็วจังหวะที่ 102 จังหวะเคาะต่อ 1 นาที แล้วเริ่มเร็วขึ้นจนถึงความเร็วจังหวะที่ 114 จังหวะเคาะต่อ 1 นาที ใน

ห้องเพลงที่ 67 จนก่อนถึง 3 ห้องเพลงค่อยช้าลงเพื่อจบเพลงด้วยคำสั่ง Rallentendo เพลงนี้มีห้องเพลงทั้งหมด 99 ห้องเพลง

5. เวลาในการบรรเลง เมื่อบรรเลงครบทั้งเพลงจะใช้เวลาประมาณ 2 นาที 38 วินาที

2.2 คีตลักษณ์

เมื่อวิเคราะห์ทำนองเพลงแล้ว พบว่า เพลงผยา ตะยา แต็งกา มีคีตลักษณ์เป็นแบบ A B B' โดยมีรายละเอียดดังต่อไปนี้

2.2.1 มีท่อนเพลงหลัก 3 ท่อนเพลง โดยแยกจากกันอย่างชัดเจนด้วยเครื่องหมายอัตราจังหวะ กับเครื่องหมายอัตราจังหวะ 2/4

2.2.1.1 ท่อนเพลงที่ 1 มี 21 ห้องเพลง มีเครื่องหมายกำหนดจังหวะ C ประกอบด้วย ทำนองนำเข้าสู่บทเพลง (Introduction) ตัวท่อนเพลงมี 2 ประโยคเพลง กับ ทำนองสรุปสั้นๆ (Codetta) นำเข้าสู่ท่อนเพลงต่อไป คีตลักษณ์ของเพลงในท่อนนี้เป็นแบบ Binary form คือ ทำนอง A กับ ทำนอง B เท่านั้น

2.2.1.1.1 ทำนองที่เป็นทำนองนำเข้าสู่บทเพลง (Introduction) ดังตัวอย่าง

ตัวอย่างที่ 2.1 ทำนองนำเข้าสู่บทเพลงท่อนที่ 1

2.2.1.1.2 ทำนองที่เป็นประโยคเพลงที่ 1 ของท่อนเพลงที่ 1 ดังตัวอย่าง

ตัวอย่างที่ 2.2 ทำนองที่เป็นประโยคที่ 1 ของท่อนเพลงที่ 1

ทำนองนี้จะประกอบด้วยวลีทำนองสั้น ๆ 4 ชุด ตามที่ได้วงเล็บไว้

2.2.1.1.3 ทำนองที่เป็นประโยคเพลงที่ 2 ของท่อนเพลงที่ 1 ดังตัวอย่าง

ตัวอย่างที่ 2.3 ทำนองที่เป็นประโยคที่ 2 ของท่อนเพลงที่ 1

ทำนองนี้จะประกอบด้วยวลีทำนองสั้น ๆ 4 ชุด ตามที่ได้วงเล็บไว้

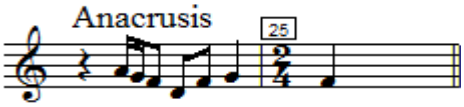
2.2.1.1.4 ทำนองที่ทำหน้าที่ปิดท้ายท่อนเพลงที่ 1 ซึ่งมีลักษณะคล้ายกับทำนองที่นำเข้าสู่บทเพลง ดังตัวอย่าง

ตัวอย่างที่ 2.4 ทำนองที่ทำหน้าที่ส่งต่อสู่ท่อนเพลงใหม่

สังเกตได้ว่า โน้ตตัวแรกของทำนองนี้ใช้ซ้ำกับโน้ตตัวสุดท้ายของประโยคเพลงที่ 2

2.2.1.2 ท่อนเพลงที่ 2 มี 32 ห้องเพลง 4 ประโยคเพลง ประกอบด้วย

2.2.1.2.1 ทำนองที่เป็นวลีสั้น ๆ นำเข้าสู่ท่อนเพลงที่ 2 ดังตัวอย่าง



ตัวอย่างที่ 2.5 ทำนองที่นำเข้าสู่ท่อนเพลงที่ 2

2.2.1.2.2 ทำนองที่เป็นประโยคเพลงที่ 1 ของท่อนเพลงที่ 2 ดังตัวอย่าง

ตัวอย่างที่ 2.6 ทำนองที่เป็นประโยคเพลงที่ 1 ของท่อนเพลงที่ 2

ทำนองนี้มี 2 วรรคเพลงตามที่ได้วงเล็บไว้ในตัวอย่าง

2.2.1.2.3 ทำนองที่เป็นประโยคเพลงที่ 2 ของท่อนเพลงที่ 2 ดังตัวอย่าง

ตัวอย่างที่ 2.7 ทำนองที่เป็นประโยคเพลงที่ 2 ของท่อนเพลงที่ 2

ทำนองนี้มี 2 วรรคเพลงตามที่ได้วงเล็บไว้ในตัวอย่าง

2.2.1.2.4 ทำนองที่เป็นประโยคเพลงที่ 3 ของท่อนเพลงที่ 2 ดังตัวอย่าง

ตัวอย่างที่ 2.8 ทำนองที่เป็นประโยคเพลงที่ 3 ของท่อนเพลงที่ 2

ทำนองนี้มี 2 วรรคเพลงตามที่ได้วงเล็บไว้ในตัวอย่าง

2.2.1.2.5 ทำนองที่เป็นประโยคเพลงที่ 4 ของท่อนเพลงที่ 2 ดังตัวอย่าง

ตัวอย่างที่ 2.9 ทำนองที่เป็นประโยคเพลงที่ 4 ของท่อนเพลงที่ 2

ทำนองนี้มี 2 วรรคเพลงตามที่ได้วงเล็บไว้ในตัวอย่าง

2.2.1.3 ท่อนเพลงที่ 3 มี 46 ห้องเพลง 5 ประโยคเพลง

2.2.1.3.1 ทำนองหลักช่วงเชื่อม (Transitional theme) ของท่อนเพลงที่ 3 ดังตัวอย่าง

ตัวอย่างที่ 2.10 ทำนองหลักช่วงเชื่อมท่อนเพลงที่

ทำนองนี้มี 2 วรรคเพลงตามที่ได้วงเล็บไว้ในตัวอย่าง

2.2.1.3.2 ทำนองที่เป็นประโยคเพลงที่ 1 ของท่อนเพลงที่ 3 ดังตัวอย่าง

ตัวอย่างที่ 2.11 ทำนองที่เป็นประโยคเพลงที่ 1 ของท่อนเพลงที่ 3

ทำนองนี้มี 2 วรรคเพลงตามที่ได้วงเล็บไว้ในตัวอย่าง

2.2.1.3.3 ทำนองที่เป็นประโยคเพลงที่ 2 ของท่อนเพลงที่ 3 ดังตัวอย่าง

ตัวอย่างที่ 2.12 ทำนองที่เป็นประโยคเพลงที่ 1 ของท่อนเพลงที่ 3

ทำนองนี้มี 2 วรรคเพลงตามที่ได้วงเล็บไว้ในตัวอย่าง

2.2.1.3.4 ทำนองที่เป็นประโยคเพลงที่ 3 ของท่อนเพลงที่ 3 ดังตัวอย่าง

ตัวอย่างที่ 2.13 ทำนองที่เป็นประโยคเพลงที่ 3 ของท่อนเพลงที่ 3

ทำนองนี้มี 2 วรรคเพลงตามที่ได้วงเล็บไว้ในตัวอย่าง

2.2.1.3.5 ทำนองที่เป็นประโยคเพลงที่ 4 ของท่อนเพลงที่ 3 ดังตัวอย่าง

ตัวอย่างที่ 2.14 ทำนองที่เป็นประโยคเพลงที่ 3 ของท่อนเพลงที่ 3

ทำนองนี้มี 2 วรรคเพลงตามที่ได้วงเล็บไว้ในตัวอย่าง

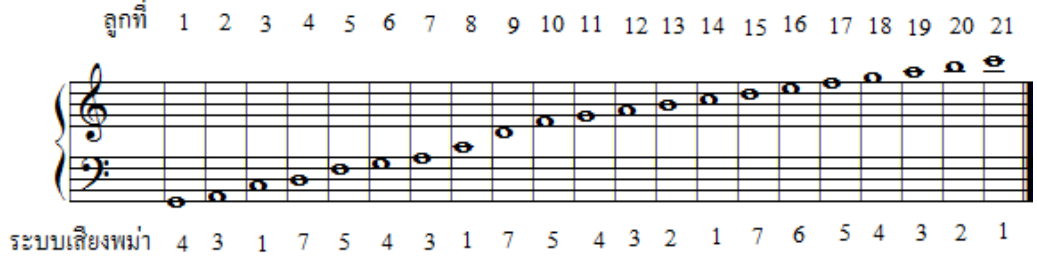
2.2.1.3.6 ทำนองที่เป็นหางเพลง (Coda) ของเพลงผยา ตะยา แต็งกา

ตัวอย่างที่ 2.15 ทำนองที่เป็นหางเพลง (Coda)

ทำนองนี้มี 2 วรรคเพลง โดยวรรคเพลงที่ 2 ใช้เป็นวรรคจบเพลง

2.3 บันไดเสียง

เพลง ผยา ตะยา แต็งกา สำหรับซายวาย ผู้เล่นจะปรับระดับเสียงลูกปัตโลงตามรูปแบบที่ปรากฏข้างล่างนี้



ตัวอย่างที่ 2.16 บันไดเสียงของเพลงผยา ตะยา แต็งกา

โดยที่เสียงของลูกปัตโลงแต่ละลูกตั้งแต่ลูกที่ 1 ถึงลูกที่ 10 จะมีระดับเสียงเป็น ซอล ลา โด เร ฟา ซอล ลา โด เร ฟา ตามลำดับ ซึ่งเป็นลักษณะของระบบบันไดเสียงแบบห้าเสียง หรือ Pentatonic scale ซึ่งใช้กันแพร่หลายในประเทศแถบเอเชีย ส่วนลูกปัตโลงตั้งแต่ลูกที่ 11 ถึงลูกที่ 21 จะมีระดับเสียงเป็น ซอล ลา ที โด เร มี ฟา ซอล ลา ที และ โด ตามลำดับ ซึ่งเป็นลักษณะของระบบเสียง เดียโตนิค (Diatonic scale) ทางตะวันตก

ดังนั้นเมื่อพิจารณาจากโน้ตเพลงผยา ตะยา แต็งกา ที่บรรเลงด้วย ซายวาย มองซาย และแต๊ปัตตะลาแล้ว จะพบว่า โน้ตในแนวเสียงต่ำที่บรรเลงด้วยมือซ้าย จะมีเฉพาะเสียงที่อยู่ในระบบเสียงห้าเสียง (Pentatonic) เท่านั้น ส่วนโน้ตในแนวเสียงสูงจะพบว่ามีการใช้เสียงในระบบเสียงเดียโตนิคครบทั้ง 7 เสียง โดยมีเสียงที่อยู่นอกเหนือจะระบบห้าเสียงเพิ่มมา 2 เสียง คือ มี กับ ที แต่จะปรากฏในลักษณะของโน้ตจร หรือ เสียงผ่านที่ไม่ได้ตรงกับจังหวะหนักของเพลง ดังตัวอย่าง

ตัวอย่างที่ 2.17 แสดงการใช้เสียงในสเกลของเพลงผยา ตะยา แต็งกา
บรรเลงโดย มองซาย ห้องเพลงที่ 7 – 8

2.4 รูปแบบของทำนอง

โน้ตทำนองเพลงผยา ตะยา แต็งกา บันทึกเป็นโน้ตจาก วิดีโอบันทึกการบรรเลงของเครื่องดนตรีที่ทำทำนองในวงซายวายของ*คณะเซ่ยเมี๊ยะโจว* ฯ โดยผู้วิจัย

2.4.1 ช่วงเสียง (Range)

เพลง ผยา ตะยา แต็งกา เป็นเพลงทำนองเดียวที่มีโน้ตสูงสุด คือ โน้ต F สูงจาก C กลางไปถึง F ช่วงคู่แปดที่ 2 และมีเสียงต่ำสุด คือ โน้ต A จาก C กลาง ขั้นคู่ M3 คิดเป็นขั้นคู่ m13 หรือ 1 ช่วงคู่แปด กับอีก คู่ 6 ไมเนอร์ (m6) และมีช่วงเสียงกลางระหว่างเสียงต่ำสุด และเสียงสูงสุด คือ โน้ต G บนเส้นที่ 2 ของบรรทัด 5 เส้น ภายใต้กุญแจประจำหลักซอล (G clef) พบว่ามีใช้ถึง 70 ครั้ง

ดังตัวอย่าง

ตัวอย่างที่ 2.18 แสดงช่วงเสียงที่กว้างที่สุดของทำนองเพลงผยา ตะยา แต็งกา

ตัวอย่างที่ 2.19 แสดงช่วงเสียงกลางของเพลงผยา ตะยา แต็งกา ที่ใช้บ่อยที่สุด

2.4.2 ขั้นคู่ (Interval)

2.4.2.1 การเคลื่อนทำนองแบบตามขั้น (Conjunct motion) มีปรากฏอยู่ 5 วรรค

ดังตัวอย่าง

ตัวอย่างที่ 2.20 การเคลื่อนทำนองแบบตามขั้น

ทำนองเพลงผยา ตะยา แต็งกา มีการเคลื่อนทำนองแบบตามขั้นไม่มากนัก จะพบได้ในช่วงวลีทำนองสั้น ๆ

2.4.2.2 การเคลื่อนทำนองแบบข้ามขั้น (Disjunct motion) มีปรากฏอยู่หลายวรรคตลอดทั้งเพลง ดังตัวอย่าง

ตัวอย่างที่ 2.21 การเคลื่อนทำนองแบบข้ามขั้น

2.4.3 ทิศทางของทำนอง

2.4.3.1 ทิศทางขึ้น 7 วรรค ดังตัวอย่าง

ตัวอย่างที่ 2.22 ทิศทางทำนองแบบทิศทางขึ้น

2.4.3.2 ทิศทางลง มี 17 วรรค ดังตัวอย่าง

ตัวอย่างที่ 2.23 ทิศทางทำนองแบบทิศทางลง

2.4.3.3 ทิศทางคงที่ มี 1 วรรค แต่มีปรากฏในทำนองเพลงอยู่ 2 แห่ง ดังตัวอย่าง

ตัวอย่างที่ 2.24 ทิศทางทำนองแบบคงที่

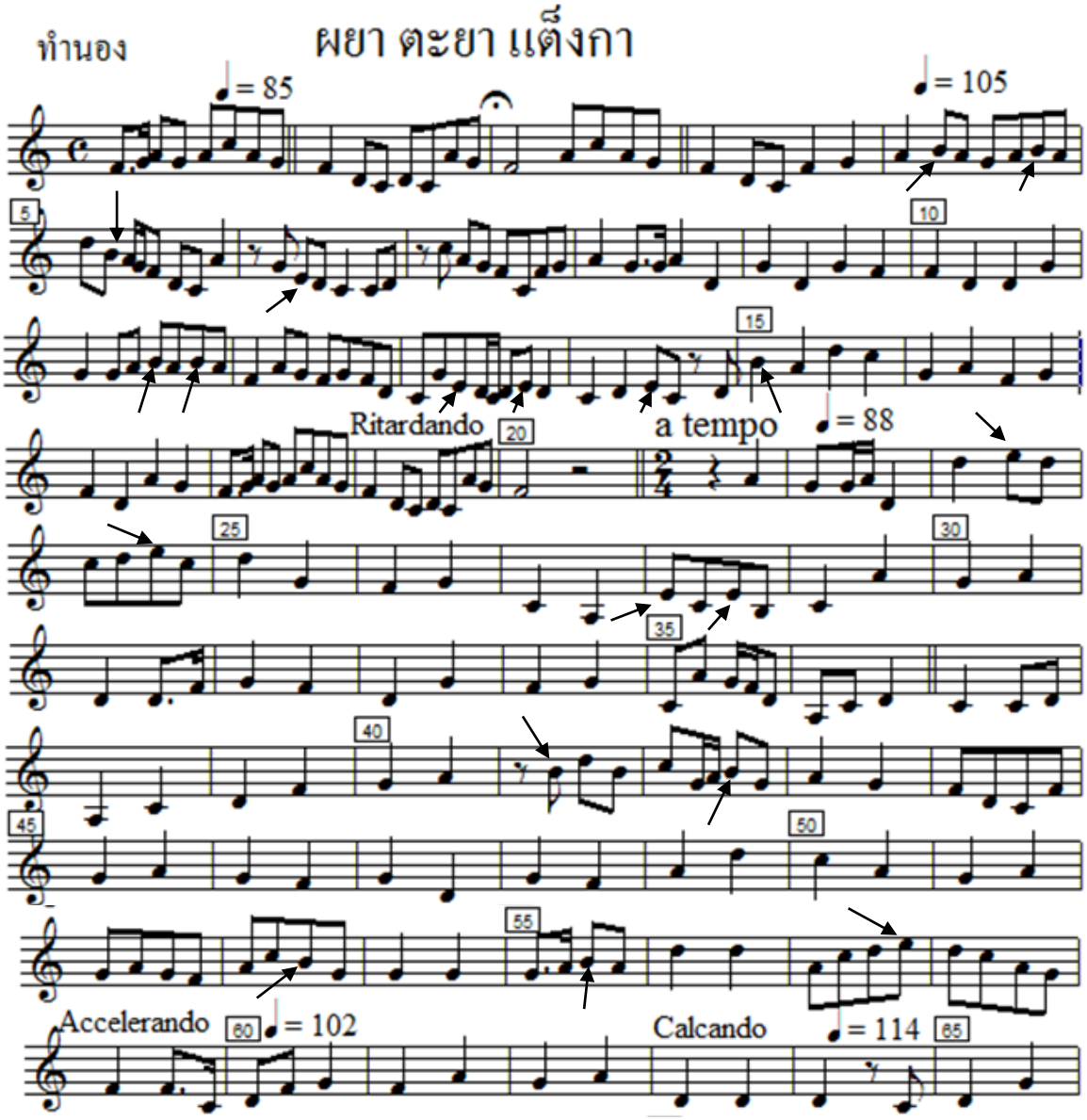
2.4.4 โครงหลักของทำนอง

ทำนองของเพลงผยา ตะยา แต็งกา จะมีโครงหลักของเพลงกระโดดข้ามขั้นแล้วย่ำอยู่กับที่ จบวรรคเพลงด้วยเสียงต่ำบ้างสูงบ้างสลับกันไป

ตัวอย่างที่ 2.25 โครงหลักของทำนอง

2.4.5 การใช้โน้ตนอกกลุ่มเสียงของทำนองเพลง

พบการใช้โน้ตนอกกลุ่มเสียงของเพลง คือ โน้ต B และ E จำนวน 23 ครั้งดัง ตัวอย่าง



ตัวอย่างที่ 2.26 แสดงการใช้โน้ตนอกกลุ่มเสียงของเพลงผยา ตะยา แต็งกา

2.5 รูปแบบของจังหวะ

2.5.1 อัตราจังหวะ เพลงผยา ตะยา แต็งกา เป็นเพลงที่มีการดำเนินจังหวะ(Beat) ที่หลากหลายโดยจะเริ่มเพลงโดยใช้เครื่องหมายกำหนดอัตราจังหวะ ด้วยความเร็วจังหวะ เท่ากับ 85 จังหวะใน เวลา 1 นาที ด้วยทำนองนำเข้าสู่บทเพลง 3 ห้องเพลง ต่อจากนั้นก็เพิ่มความเร็วเป็น 105 จังหวะ ไป 16 ห้องเพลง แล้วค่อยช้าภายใต้คำสั่งพิเศษ Ritardando แล้วจึงเปลี่ยนไปเข้าสู่เครื่องหมายกำหนดจังหวะ 2/4 ด้วยความเร็วจังหวะ 88 จังหวะ ดำเนินไป 38 ห้องเพลง จึงเข้าสู่คำสั่งพิเศษ Accelerando ด้วยความเร็ว 102 จังหวะ 5 ห้องเพลง เร็วขึ้นเข้าสู่คำสั่งพิเศษ Calcando ด้วยความเร็ว 114 จังหวะ ดำเนินไปจนก่อนจบเพลงห้องเพลงด้วยคำสั่งพิเศษ Rallentendo และจบโน้ตตัวสุดท้ายด้วยเครื่องหมาย Pause ( ) ใช้เวลาบรรเลง 2 นาที 38 วินาที

2.5.2 ลักษณะจังหวะ (Rhythm)

2.5.2.1 ลักษณะของจังหวะทำนอง

เพลงผยา ตะยา แต็งกา มีวลีทำนองที่มีลักษณะไม่ซ้ำกันเกือบทั้งเพลงดังจะพิจารณาได้จากรูปแบบจังหวะในแต่วลีเพลงดังตัวอย่าง

ตัวอย่างที่ 2.27 แสดงลักษณะของจังหวะทำนอง
วลีเพลงที่ 1 กับวลีเพลงที่ 10 มีทำนองเดียวกัน

2.5.2.2 ลักษณะจังหวะทำนองที่เป็นจังหวะขัด (Sincopation) ที่เกิดจากเทคนิคการบรรเลงของเครื่องดนตรีที่ทำทำนองแบบหนึ่งที่ในทางหลักวิชาการของดนตรีไทยเรียกว่า “ลูกขัด” ดังรายละเอียดต่อไปนี้

2.5.2.2.1 ลักษณะจังหวะทำนองที่เป็น ลูกขัด ในการบรรเลงซายวาย

ตัวอย่างที่ 2.28 แสดงลักษณะจังหวะทำนองที่เป็น ลูกขัด ในการบรรเลงซายวาย

2.5.2.2.2 ลักษณะจังหวะทำนองที่เป็น ลูกขัด ในการบรรเลงมองซาย

ตัวอย่างที่ 2.29 แสดงลักษณะจังหวะทำนองที่เป็น ลูกขัด ในการบรรเลงมองซาย

2.5.2.2.3 ลักษณะจังหวะทำนองที่เป็น ลูกขัด ในการบรรเลงแต๊ปัตตะลา

ตัวอย่างที่ 2.30 แสดงลักษณะจังหวะทำนองที่เป็น ลูกขัด ในการบรรเลงแต๊ปัตตะลา

2.5.2.3 ลักษณะจังหวะของเครื่องจังหวะ ในเพลงผยา ตะยา แต็งกา

2.5.2.3.1 ชุดเชาก์โลงปัต ในช่วงที่เป็นท่อนเพลงที่ 1 ของเพลงจะมีลักษณะจังหวะที่ไม่ซ้ำกันเลย ดังตัวอย่าง

ตัวอย่างที่ 2.31 ลักษณะจังหวะของชุดเชาก์โลงปัต ในท่อนเพลงที่ 1

2.5.2.3.2 ชุดเชาก์โลงปัตในช่วงที่เป็นท่อนเพลงที่ 2 ของเพลง

แบบที่ 1 ใช้ทั้งหมด 12 ครั้ง

แบบที่ 2 ใช้ 1 ครั้ง

แบบที่ 3 ใช้ทั้งหมด 18 ครั้ง

2.5.2.3.3 ชุดเชาก์โลงปัตในช่วงที่เป็นท่อนเพลงที่ 3 ของเพลง

แบบที่ 1 ใช้ 1 ครั้ง

แบบที่ 2 ใช้ 1 ครั้ง

แบบที่ 3 ใช้ 1 ครั้ง

แบบที่ 4 ใช้ 1 ครั้ง

แบบที่ 5 ใช้ 4 ครั้ง

แบบที่ 6 ใช้ 1 ครั้ง

แบบที่ 7 ใช้ 1 ครั้ง

แบบที่ 8 ใช้ 1 ครั้ง

แบบที่ 9 ใช้ 2 ครั้ง

แบบที่ 10 ใช้ 1 ครั้ง

แบบที่ 11 ใช้ 1 ครั้ง

แบบที่ 12 ใช้ 1 ครั้ง

แบบที่ 13 ใช้ 1 ครั้ง

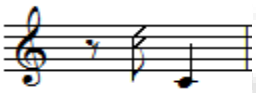
แบบที่ 14 ใช้ 1 ครั้ง

แบบที่ 15 ใช้ 1 ครั้ง

แบบที่ 16 ใช้ 2 ครั้ง

แบบที่ 17 ใช้ 3 ครั้ง

แบบที่ 18 ใช้ 2 ครั้ง



แบบที่ 19 ใช้ 1 ครั้ง

แบบที่ 20 ใช้ 1 ครั้ง

แบบที่ 21 ใช้ 1 ครั้ง

แบบที่ 22 ใช้ 1 ครั้ง

แบบที่ 23 ใช้ 2 ครั้ง

แบบที่ 24 ใช้ 3 ครั้ง

แบบที่ 25 ใช้ 2 ครั้ง

แบบที่ 26 ใช้ 1 ครั้ง

แบบที่ 27 ใช้ 1 ครั้ง

แบบที่ 28 ใช้ 1 ครั้ง

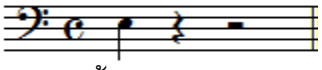
แบบที่ 29 ใช้ 1 ครั้ง

แบบที่ 30 ใช้ 1 ครั้ง

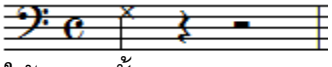
2.5.2.3.4 ซีเนวา เป็นเครื่องดนตรีที่ใช้คุมจังหวะหลัก สำหรับในเพลงผยาตะยา แต็งกา ซีเนวาจะมีลักษณะจังหวะที่ใช้ ดังต่อไปนี้

แบบที่ 1 ใช้ 1 ครั้ง

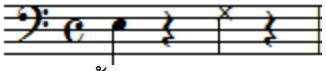
แบบที่ 2 ใช้ 1 ครั้ง



แบบที่ 3 ใช้ 1 ครั้ง



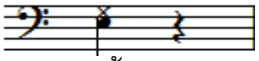
แบบที่ 4 ใช้ 16 ครั้ง



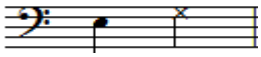
แบบที่ 5 ใช้ 1 ครั้ง

แบบที่ 6 ใช้ 3 ครั้ง

แบบที่ 7 ใช้ 34 ครั้ง



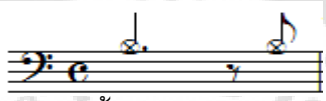
แบบที่ 8 ใช้ 40 ครั้ง



2.5.2.3.5 หย่างกุ๋ย มีลักษณะจังหวะที่ใช้ในเพลงผยา ตะยา แต็งกา ดังนี้

แบบที่ 1 ใช้ 1 ครั้ง

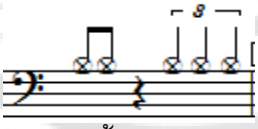
แบบที่ 2 ใช้ 1 ครั้ง



แบบที่ 2 ใช้ 7 ครั้ง

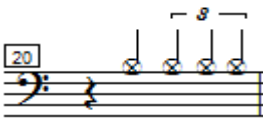
แบบที่ 3 ใช้ 7 ครั้ง

แบบที่ 4 ใช้ 1 ครั้ง

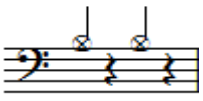


แบบที่ 5 ใช้ 1 ครั้ง

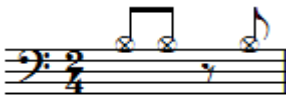
แบบที่ 6 ใช้ 1 ครั้ง



แบบที่ 7 ใช้ 1 ครั้ง

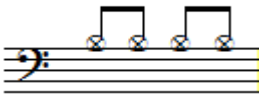


แบบที่ 8 ใช้ 1 ครั้ง



แบบที่ 9 ใช้ 3 ครั้ง

แบบที่ 10 ใช้ 15 ครั้ง



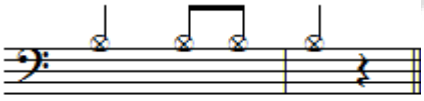
แบบที่ 11 ใช้ 2 ครั้ง

แบบที่ 12 ใช้ 1 ครั้ง

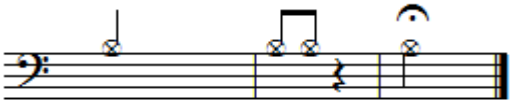
แบบที่ 13 ใช้ 1 ครั้ง

แบบที่ 14 ใช้ 16 ครั้ง

แบบที่ 15 ใช้ 1 ครั้ง



แบบที่ 16 ใช้ 1 ครั้ง



หมายเหตุ ส่วนเครื่องจังหวะอื่น ๆ เช่น โด และ มองจี ใช้เป็นตัวควบคุมจังหวะห่าง ๆ มีบทบาทเพียงแค่กำหนดจังหวะแรกของประโยคเพลงทั่ว ๆ ไป

2.6 เสียงประสาน

2.6.1 เสียงประสานเสียงที่เกิดจากการแปรทำนอง ดนตรีที่บรรเลงด้วยวงซายวาย *คณะเซ่ยเม้ี๊ยะโจว* ฯ จะมีลักษณะเสียงประสานที่เป็น Heterophony คือ เสียงประสานที่ใช้การแปรทำนองให้กับเครื่องดนตรีที่ใช้เล่นโดยไม่ได้ใส่ใจกับเสียงประสานที่เกิดขึ้นในแนวตั้งมากนักโดยมีรายละเอียดดังนี้

2.6.1.1 เสียงประสานที่เกิดจากการแปรทำนองของซายวาย ดังตัวอย่าง

ตัวอย่างที่ 2.32 เสียงประสานที่เกิดจากการแปรทำนองของซายวาย

2.6.1.2 เสียงประสานที่เกิดจากการแปรทำนองของมองซาย ดังตัวอย่าง

ตัวอย่างที่ 2.33 เสียงประสานที่เกิดจากการแปรทำนองของมองซาย

2.6.1.3 เสียงประสานที่เกิดจากการแปรทำนองของแต๊ปัตตะลา

ตัวอย่างที่ 2.34 เสียงประสานที่เกิดจากการแปรทำนองของแต๊ปัตตะลา

2.6.2 เสียงประสานที่เกิดจากการบรรเลงในเครื่องดนตรีชิ้นเดียวกัน เสียงประสานแบบนี้ เสียงที่บรรเลงด้วยมือซ้ายและเล่นอยู่ในแนวเสียงต่ำจะเล่นเสียงที่อยู่ในระบบห้าเสียง (Pentetonic scale) เฉพาะในระบบเสียงที่ถูกกำหนดขึ้นด้วยซายวาย การบรรเลงบางช่วงจึงทำให้เกิดเสียงประสานในแนวตั้ง ซึ่งอาจทำให้เกิดเสียงที่เป็นคอร์ดได้ในระยะเวลาสั้น ๆ และบางครั้งก็อาจจะเกิดเสียงประสานนอกคอร์ดขึ้น แต่จะเกิดในช่วงจังหวะไม่สำคัญ เป็นโน้ตผ่านเสียเป็นส่วนใหญ่ ดังต่อไปนี้

2.6.2.1 เสียงประสานที่เกิดจากการบรรเลงซายวาย

ตัวอย่างที่ 2.35 เสียงประสานที่เกิดจากการบรรเลงซายวาย

2.6.2.2 เสียงประสานที่เกิดจากการบรรเลงมองซาย

ตัวอย่างที่ 2.36 เสียงประสานที่เกิดจากการบรรเลงมองซาย

2.6.2.3 เสียงประสานที่เกิดจากการบรรเลงแต๊ปัตตะลา

ตัวอย่างที่ 2.37 เสียงประสานที่เกิดจากการบรรเลงแต๊ปัตตะลา

นอกจากนี้ก็มีเสียงประสานระหว่างเครื่องดนตรีที่ทำทำนองทั้ง 3 ชนิด ซึ่งอาจเกิดขึ้นจากการแปรทำนองของผู้เล่นเครื่องดนตรีแต่ละชนิด แต่สิ่งที่นักดนตรีจะยึดเป็นหลัก คือ ในแนวเสียงต่ำและมีเสียงที่มีความยาวเป็นพิเศษ จะต้องเป็นเสียงที่ปรากฏอยู่ในระบบห้าเสียง(Pentatonic scale) ของเพลงที่บรรเลง

สรุปผลการวิเคราะห์เพลงผยา ตะยา แต็งกา

1. โครงสร้างของบทเพลง

- มีท่อนเพลง 3 ท่อนเพลง แยกจากกันโดยใช้เครื่องหมายกำหนดจังหวะ 4/4 หรือ C และ 2/4

- ท่อนเพลงในช่วงอัตราจังหวะ C บรรเลงเพียงเที่ยวเดียว ท่อนเพลงในช่วงอัตราจังหวะ 2/4 มีการบรรเลง 2 เที่ยว โดยในเที่ยวที่ 2 กำหนดให้เป็นท่อนเพลงที่ 3 เพราะเป็นท่อนเพลงที่พัฒนา (Variation) มาจากท่อนเพลงที่ 2

- ใช้บรรเลงได้ทุกงาน เพราะเป็นเพลงที่ใช้แสดงความเคารพพ่อแม่ครูอาจารย์ของนักดนตรี

- ใช้เครื่องดนตรีที่ในวงซายวายบรรเลง

- อัตราความเร็วของเพลงมีความแตกต่างกันในแต่ละช่วงท่อนเพลง และมีการเปลี่ยนแปลงอัตราจังหวะระหว่างเพลง

- มีห้องเพลงทั้งหมด 99 ห้องเพลง โดยเป็นห้องเพลงในอัตราจังหวะ C จำนวน 21 ห้องเพลง และในอัตราจังหวะ 2/4 จำนวน 78 ห้องเพลง

- ใช้เวลาบรรเลงทั้งเพลงประมาณ 2 นาที 38 วินาที

2. คีตลักษณ์

- เป็นเพลงที่มี 3 ท่อนเพลงหลัก โดยมีรายละเอียดดังนี้

1) ก่อนเข้าท่อนเพลงที่ 1 มีทำนองที่เป็น Introduction 1 วรรคนำเข้าสู่ท่อนเพลงที่ 1

2) ท่อนเพลงที่ 1 มี 2 ประโยคเพลง ประโยคเพลงละ 8 ห้องเพลง

3) จบท่อนเพลงที่ 1 ด้วยทำนองที่เป็น Introduction

4) ก่อนเข้าท่อนเพลงที่ 2 จะมีวลีทำนองที่ทำหน้าที่นำเข้าสู่ท่อนเพลงใหม่ หรือ Anacrusis note

5) ท่อนเพลงที่ 2 ใช้เครื่องหมายกำหนดจังหวะ 2/4 มีทั้งหมด 4 ประโยคเพลง ประโยคเพลงละ 8 ห้องเพลง

6) เมื่อจบท่อนเพลงที่ 2 จะมีทำนองหลักช่วงเชื่อม (Transitional theme) 8 ห้องเพลง

7) ท่อนเพลงที่ 3 เป็นการนำเอาทำนองของท่อนเพลงที่ 2 มาพัฒนาทำนอง (Variation) มีทั้งหมด 4 ประโยคเพลง ประโยคเพลงละ 8 ห้องเพลง

8) จบเพลงด้วยทำนองที่เป็นหางเพลง (Coda)

9) ลักษณะคีตลักษณ์เป็นแบบ A B B’

3. บันไดเสียง

- ใช้กลุ่มโน้ตในระบบเสียงห้าเสียง (Pentatonic scale) มีโน้ต G A C D F
- ใช้โน้ตจบเพลงคือ F ซึ่งทางวงดนตรีคณะนี้เรียกว่า “หงาป๊อก”

4. รูปแบบของทำนอง

- มีช่วงเสียงที่มีเสียงต่ำสุดคือ โน้ต A เสียงสูงสุดคือ โน้ต F ห่างกันคิดเป็นขั้นคู่ m13 ใช้โน้ตเสียงกลางคือ โน้ต G ถึง 70 ครั้ง
- มีการเคลื่อนทำนองแบบตามขั้น 5 วรรค และข้ามขั้นตลอดทั้งเพลง
- ทิศทางของทำนองแบบขาขึ้น 7 วรรค และแบบขาลง 17 วรรค ทิศทางคงที่ 1 วรรค
- โครงหลักของทำนอง มีลักษณะกระโดดข้ามขั้นแล้วลดระดับลงมาย่ำอยู่กับที่ จบวรรคเพลงด้วยเสียงต่ำบ้าง สูงบ้าง
- มีการใช้โน้ตนอกกลุ่มเสียงคือ โน้ต B และ โน้ต E ทั้งหมด 23 ครั้ง

5. รูปแบบของจังหวะ

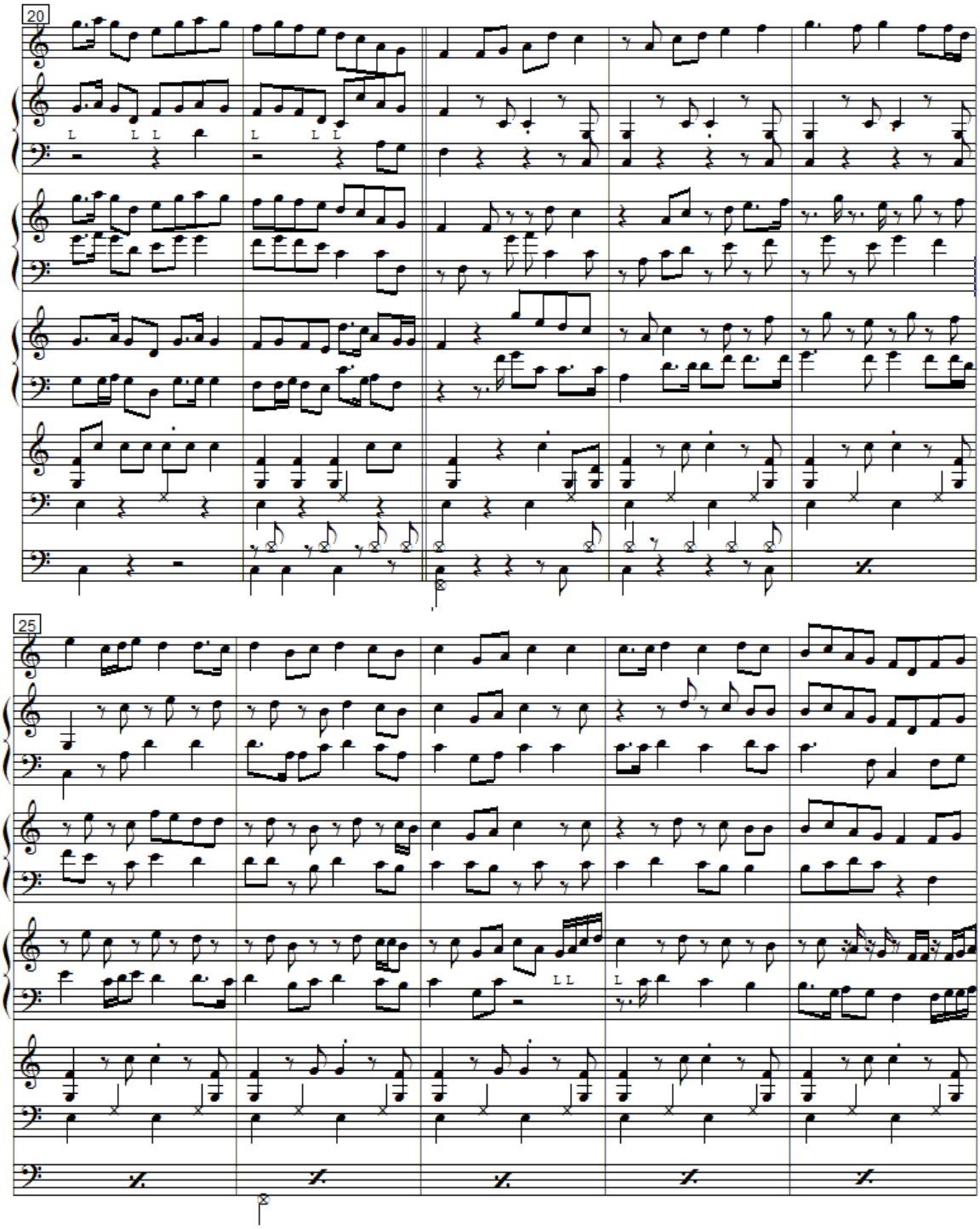
- อัตราจังหวะของเพลงใช้เครื่องหมายกำหนดจังหวะ C กับ 2/4 โดยมีการดำเนินจังหวะหลัก (Beat) ที่หลากหลาย คือ อัตราความเร็วจังหวะ 85 , 105 , 88 , 102 , 114
- ลักษณะจังหวะของทำนอง เมื่อพิจารณาจากวรรคเพลงจีทั้งหมด 30 แบบ
- พบลูกขัดในการบรรเลงซายวาย มองซาย และแต๊ปัตตะลา รวม 24 ครั้ง โดยพบมากในการบรรเลงแต๊ปัตตะลา
- ลักษณะจังหวะของเครื่องกำกับจังหวะต่าง ๆ มีรายละเอียดดังนี้
  1) ลักษณะจังหวะของชุดเชาก์โลงปัตมี 53 แบบ
  2) ลักษณะจังหวะของซีเนวามี 8 แบบ
  3) ลักษณะจังหวะของหย่างกุ๋ยมี 16 แบบ

6. เสียงประสาน

- เสียงประสานที่เกิดจากการแปรทำนอง จำนวนที่พบจากเครื่องดนตรีที่ทำทำนองทั้ง 3 ชนิด มี 58 ครั้ง
- เสียงประสานที่เกิดจากการบรรเลงในเครื่องดนตรีชิ้นเดียวกัน พบมากที่สุดในการบรรเลงซายวาย มี 27 ครั้ง
- เสียงประสานส่วนใหญ่เกิดจากการแปรทำนองของเครื่องดนตรีทำทำนองทั้ง 3 ชนิด โดยการใช้เสียงนำเข้าสู่กลุ่มเสียงหลัก
- พื้นผิวของดนตรีเพลงที่เป็นแบบ Heterophonic texture

3. การวิเคราะห์เพลง อะลูดอ เม็งกะลา

10
15


20
25

30
35

40
45

50

55

60
65

70
75

80

85

90
95

100
105

เพลงอะลูดอ เม็งกะลา เป็นเพลงที่จะบรรเลงเมื่อใกล้ถึงเวลาที่พระสงฆ์จะมาในพิธี หรือขึ้นศาลา เป็นการเชื้อเชิญ หรือส่งสัญญาณให้ผู้ที่มาร่วมงานบุญได้เตรียมตัวที่จะร่วมพิธีกรรมต่อไป

3.1 โครงสร้างของบทเพลง

1. เป็นเพลงที่มีทำนองเพลง 3 ท่อนเพลง โดยใช้เครื่องหมายกำหนดจังหวะ 4/4 หรือ C แต่ละท่อนเพลง มีทำนองเพลงท่อนเพลงละ 2 ประโยคเพลง ประโยคเพลงในแต่ละท่อนจะมีความยาวของทำนองไม่เท่ากัน

2. โอกาสในการบรรเลงเพลงนี้จะใช้เฉพาะงานพิธีทางศาสนา หรืองานที่ต้องมีพิธีกรรมที่ต้องการความพร้อมเพียงของผู้ร่วมงาน

3. เครื่องดนตรีที่ใช้บรรเลง คือ วงซายวายที่มีเครื่องดนตรีที่ใช้ทำทำนองและเสียงประสาน จำนวน 3 ชนิด คือ ซายวาย มองซาย และ แต๊ปัตตะลา ประกอบกับเครื่องจังหวะชุดเชาก์โลงปัต ซีเนวา หย่างกุ๋ย มองจี และ ซีโด

4 . อัตราความเร็วของเพลง เพลงมีอัตราจังหวะที่ กำหนดให้ โน้ตตัวดำ (♩) เป็นเกณฑ์ 1 จังหวะ จะได้ 88 จังหวะในเวลา 1 นาที ช่วงที่เป็นทำนองนำเข้าสู่ทำนองต่อไปจะเร็วขึ้นเล็กน้อยแล้วจะกลับเข้าสู่จังหวะปกติ มีจำนวนห้องเพลงทั้งหมด 112 ห้องเพลง ใน 3 ห้องเพลงสุดท้ายก่อนจบเพลง จะมีคำสั่งพิเศษ คือ Ritardando หมายถึง ช้าลงทีละน้อย

5. เวลาในการบรรเลง เมื่อบรรเลงครบทั้งเพลงจะใช้เวลาประมาณ 3 นาที 48 วินาที

3.2 คีตลักษณ์

ทำนองเพลงอะลูดอ เม็งกะลา

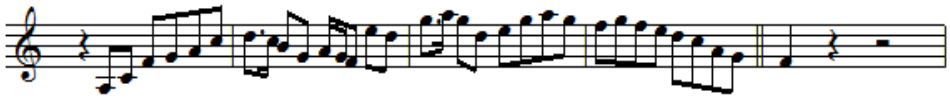
เมื่อวิเคราะห์ทำนองเพลงอะลูดอ เม็งกะลา พบว่า มี ทำนอง 3 ท่อน (Section) แต่ละท่อนจะมีประโยคเพลงท่อนละ 2 ประโยค และแต่ละประโยคเพลงของทุกท่อนเพลงจะมีทำนองที่เป็นทำนองนำเข้าสู่บทเพลง(Introduction) ที่มีลักษณ์คล้ายคลึงกันนำมาเสมอ เพลงนี้มีคีตลักษณ์เป็นแบบ A A' B B' C C' โดยมีรายละเอียดของคีตลักษณ์ดังต่อไปนี้

3.2.1 ท่อนเพลงที่ 1 (1st Section) มี 2 ประโยคเพลง ๆ ละ 14 ห้องเพลง ดังตัวอย่าง

Introduction

1st Sentence

Introduction

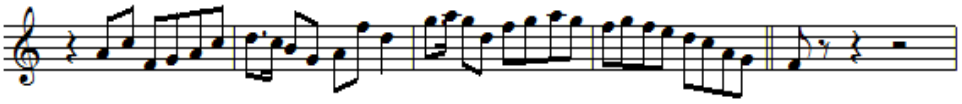


2nd Sentence

ตัวอย่างที่ 3.1 คีตลักษณ์ของทำนองเพลงท่อนที่ 1 (1st Section)

3.2.2 ท่อนเพลงที่ 2 (2nd Section) มี 2 ประโยคเพลง ๆ ละ 16 ห้องเพลง ดังตัวอย่าง

Introduction



1st Sentence

Introduction

2nd Sentence

ตัวอย่างที่ 3.2 คีตลักษณ์ของทำนองเพลงท่อนที่ 2 (2nd Section)

3.2.3 ท่อนเพลงที่ 3 (3rd Section) มี 2 ประโยคเพลง ๆ ละ 12 ห้องเพลง ดังตัวอย่าง

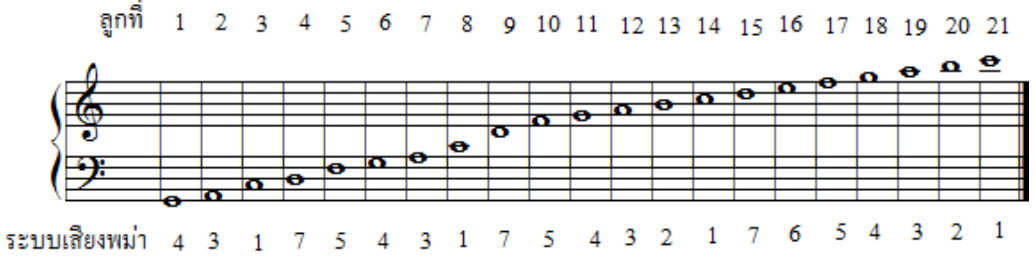
Introduction

1st Sentence

ตัวอย่างที่ 3.3 คีตลักษณ์ของทำนองเพลงท่อนที่ 3 (3rd Section)

3.3 บันไดเสียง

เพลง อะลูดอ เม็งกะลา สำหรับซายวาย ผู้เล่นจะปรับระดับเสียงลูกปัตโลงตามรูปแบบที่ปรากฏข้างล่างนี้



ตัวอย่างที่ 3.4 บันไดเสียงของเพลง อะลูดอ เม็งกะลา

โดยที่เสียงของลูกปัตโลงแต่ละลูกตั้งแต่ลูกที่ 1 ถึงลูกที่ 10 จะมีระดับเสียงเป็น ซอล ลา โด เร ฟา ซอล ลา โด เร ฟา ตามลำดับ ซึ่งเป็นลักษณะของระบบบันไดเสียงแบบห้าเสียง หรือ Pentatonic scale ซึ่งใช้กันแพร่หลายในประเทศแถบเอเชีย ส่วนลูกปัตโลงตั้งแต่ลูกที่ 11 ถึงลูกที่ 21 จะมีระดับเสียงเป็น ซอล ลา ที โด เร มี ฟา ซอล ลา ที และ โด ตามลำดับ ซึ่งเป็นลักษณะของระบบเสียง เดียโตนิค (Diatonic scale) ทางตะวันตก

ดังนั้นเมื่อพิจารณาจากโน้ตเพลงอะลูดอ เม็งกะลา ที่บรรเลงด้วย ซายวาย มองซาย และแต๊ปัตตะลาแล้ว จะพบว่า โน้ตในแนวเสียงต่ำที่บรรเลงด้วยมือซ้าย จะมีเฉพาะเสียงที่อยู่ในระบบเสียงห้าเสียง(Pentatonic) เท่านั้น ส่วนโน้ตในแนวเสียงสูงจะพบว่ามีการใช้เสียงในระบบเสียงเดียโตนิคครบทั้ง 7 เสียง โดยมีเสียงที่อยู่นอกเหนือจะระบบห้าเสียงเพิ่มมา 2 เสียง คือ มี กับ ที แต่จะปรากฏในลักษณะของโน้ตจร หรือ เสียงผ่านที่ไม่ได้ตรงกับจังหวะหนักของเพลง ดังตัวอย่าง

ตัวอย่างที่ 3.5 แสดงการใช้เสียงในสเกลของเพลงอะลูดอ เม็งกะลา

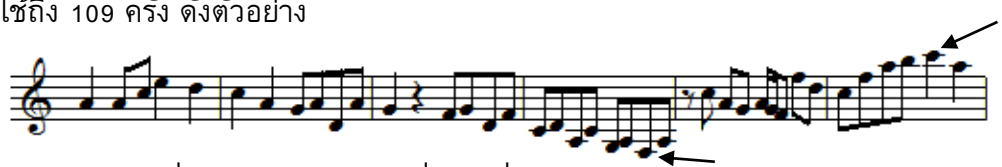
จากตัวอย่างข้างบน จะพบว่า โน้ตบรรทัดบนจะมีโน้ตที่อยู่นอกสเกลของเพลงอะลูดอ เม็งกะลา คือ เสียง มี กับ ที ปรากฏอยู่ในตำแหน่งจังหวะยก หรือถ้าเป็นจังหวะตก ก็จะเป็นเสียงที่ปรากฏในระยะเวลาสั้น ๆ ไม่มีผลต่อสเกลของเพลงมากนัก

3.4 รูปแบบของทำนอง

โน้ตทำนองเพลงอะลูดอ เม็งกะลา บันทึกเป็นโน้ตจาก วิดีโอบันทึกการบรรเลงของเครื่องดนตรีที่ทำทำนองในวงซายวายของ*คณะเซ่ยเมี๊ยะโจว* ฯ โดยผู้วิจัย

3.4.1 ช่วงเสียง (Range)

เพลง อะลูดอ เม็งกะลา เป็นเพลงทำนองเดียวที่มีโน้ตที่ระดับเสียงสูงสุด คือ โน้ต C สูงจาก C กลาง ไปถึง 2 ช่วงคู่แปด (Octave) และมีเสียงต่ำสุด คือ โน้ต F ต่ำจาก C กลางลงไป ขั้นคู่ P5 มีช่วงเสียงเป็น P19 หรือ 2 ช่วงคู่แปด กับอีก ขั้นคู่ P5 และมีช่วงเสียงกลางระหว่างเสียงต่ำสุดและสูงสุด คือ โน้ต G บนเส้นที่ 2 ของบรรทัด 5 เส้นภายใต้กุญแจประจำหลักซอล (G Clef) พบว่ามีใช้ถึง 109 ครั้ง ดังตัวอย่าง



ตัวอย่างที่ 3.6 แสดงช่วงเสียงที่กว้างที่ของทำนองเพลง อะลูดอ เม็งกะลา

ตัวอย่างที่ 3.7 แสดงช่วงเสียงกลางของเพลงอะลูดอ เม็งกะลาที่ใช้บ่อยที่สุด

3.4.2 ขั้นคู่ (Interval)

3.4.2.1 การเคลื่อนทำนองแบบตามขั้น (Conjunct motion) มีปรากฏอยู่ 3 วรรค ตัวอย่าง

ตัวอย่างที่ 3.8 แสดงการเคลื่อนทำนองแบบตามขั้น

3.4.2.2 การเคลื่อนทำนองแบบข้ามขั้น (Disjunct motion) มีปรากฏอยู่หลายวรรคตลอดทั้งเพลง ดังตัวอย่าง

ตัวอย่างที่ 3.9 แสดงการเคลื่อนทำนองแบบข้ามขั้น

3.4.3 ทิศทางของทำนอง

3.4.3.1 ทิศทางขึ้นมี 7 วรรค ดังตัวอย่าง

ตัวอย่างที่ 3.10 ทิศทางทำนองแบบทิศทางขึ้น

3.4.3.2 ทิศทางลง มี 8 วรรค ดังตัวอย่าง

ตัวอย่างที่ 3.11 ทิศทางทำนองแบบทิศทางลง

3.4.3.3 ทิศทางคงที่ มี 4 วรรค ดังตัวอย่าง

ตัวอย่างที่ 3.12 ทิศทางทำนองแบบคงที่

3.4.4 โครงหลักของทำนอง

ทำนองของเพลง อะลูดอ เม็งกะลา จะมีโครงหลักของเพลงที่มีช่วงขึ้นสูงและลงต่ำสลับกันไปเป็นช่วง ๆ โดย จะมีทำนองที่ลักษณะก้าวกระโดดมากกว่าก้าวขึ้นลงทีละขั้น เสียงส่วนใหญ่จะใช้เสียงสั้น ๆ ดำเนินทำนองตลอดทั้งเพลง

ตัวอย่างที่ 3.13 โครงหลักของทำนองเพลง

3.4.5 การใช้โน้ตนอกกลุ่มเสียงของอะลูดอ เม็งกะลา พบการใช้โน้ตนอกระบบเสียงห้าเสียงคือโน้ต E กับโน้ต B จำนวน 45 ครั้ง

ตัวอย่างที่ 3.14 แสดงการใช้โน้ตนอกระบบเสียงของเพลงอะลูดอ เม็งกะลา

3.5 รูปแบบของจังหวะ

3.5.1 อัตราจังหวะ เพลงอะลูดอ เม็งกะลา เป็นเพลงที่มีการดำเนินจังหวะ (Beat) ที่สม่ำเสมอ โดยใช้เครื่องหมายกำหนดอัตราจังหวะ C ด้วยความเร็วจังหวะ โน้ตตัวดำเป็นเกณฑ์ 1 จังหวะ เท่ากับ 88 จังหวะในเวลา 1 นาที และอาจเปลี่ยนแปลงความเร็วในช่วงที่บรรเลงทำนองนำเข้าสู่ประโยคเพลง (Introduction) 4 ห้องเพลง แล้วจึงกลับมาใช้จังหวะปกติจนถึง 3 ห้องเพลงก่อนจบจึงเข้าคำสั่งพิเศษ Ritardando และต่อด้วย เครื่องหมาย Pause (𝄐)

3.5.2 ลักษณะจังหวะ (Rhythm)

3.5.2.1 ลักษณะของจังหวะทำนอง

เพลงอะลูดอ เม็งกะลา มีวลีทำนองที่มีลักษณะซ้ำ ๆ กัน และ มีการพัฒนาทำนองในแต่ละประโยคเพลงให้แตกต่างออกไปในการบรรเลงประโยคเพลงที่ 2 ของท่อนเพลง (Section) ดังจะพิจารณาได้จากรูปแบบจังหวะในแต่ละวลีเพลง ดังตัวอย่าง

วลีที่ 1

วลีที่ 2

วลีที่ 3

วลีที่ 4 ใช้ 3 ครั้ง

วลีที่ 5

วลีที่ 6

วลีที่ 7

วลีที่ 8 ใช้ 2 ครั้ง

วลีที่ 9 ใช้ 2 ครั้ง

วลีที่ 10

วลีที่ 11

วลีที่ 12

วลีที่ 13

วลีที่ 14

วลีที่ 15

วลีที่ 16

วลีที่ 17

วลีที่ 18

วลีที่ 19

วลีที่ 20

ตัวอย่างที่ 3.15 แสดงลักษณะของจังหวะทำนอง

3.5.2.2 ลักษณะจังหวะของทำนองที่เป็นจังหวะขัด (Sincopation) ที่เกิดจากเทคนิคการบรรเลงของเครื่องดนตรีที่ทำทำนองแบบหนึ่ง ในทางหลักวิชาการดนตรีไทยเรียกว่า “ลูกขัด” มีรายละเอียดดังนี้

3.5.2.2.1 ลักษณะจังหวะทำนองที่เป็น ลูกขัด ในการบรรเลงซายวาย ดังตัวอย่าง

อะลูดอ เม็งกะลา

ตัวอย่างที่ 3.16 ลักษณะทำนองที่เป็นลูกขัดในการบรรเลงซายวาย

3.5.2.2.2 ลักษณะจังหวะทำนองที่เป็น ลูกขัด ในการบรรเลงมองซาย ดังตัวอย่าง

ตัวอย่างที่ 3.17 ลักษณะทำนองที่เป็นลูกขัดในการบรรเลงมองซาย

3.5.2.2.3 ลักษณะจังหวะทำนองที่เป็น ลูกขัด ในการบรรเลงแต๊ปัตตะลา ดังตัวอย่าง

ตัวอย่างที่ 3.18 ลักษณะทำนองที่เป็นลูกขัดในการบรรเลงแต๊ปัตตะลา

3.5.2.3 ลักษณะจังหวะของเครื่องจังหวะในเพลง อะลูดอ เม็งกะลา

3.5.2.3.1 ชุดเชาก์โลงปัต ในช่วงที่เป็นท่อนเพลงที่ 1 ประโยคเพลงที่ 1จะมีลักษณะจังหวะที่ไม่ซ้ำกันเลย ดังตัวอย่าง

ตัวอย่างที่ 3.19 ลักษณะจังหวะของชุดเชาก์โลงปัตในท่อนเพลงที่ 1

3.5.2.3.2 ชุดเชาก์โลงปัตในช่วงที่เป็นท่อนเพลงที่ 1 ประโยคเพลงที่ 2 จะมีรูปแบบคล้ายคลึงกัน และจะเป็นจังหวะที่ฟังง่าย

แบบที่ 1 ใช้ 1 ครั้ง

แบบที่ 2 ใช้ 10 ครั้ง

แบบที่ 3 ใช้ 2 ครั้ง

แบบที่ 4 ใช้ 2 ครั้ง

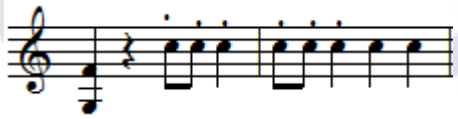
แบบที่ 5 ใช้ 1 ครั้ง

แบบที่ 6 ใช้ 1 ครั้ง

แบบที่ 7 ใช้ 1 ครั้ง

3.5.2.3.3 ชุดเชาก์โลงปัตในช่วงที่เป็นท่อนเพลงที่ 2 ประโยคเพลงที่ 1 (ครั้งละ 2 ห้องเพลง)

แบบที่ 1 ใช้ 2 ครั้ง

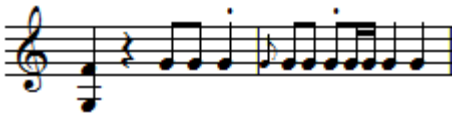


แบบที่ 2 ใช้ 1 ครั้ง

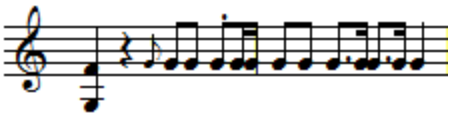
แบบที่ 2 ใช้ 1 ครั้ง

แบบที่ 3 ใช้ 1 ครั้ง

แบบที่ 4 ใช้ 1 ครั้ง



แบบที่ 5 ใช้ 1 ครั้ง



แบบที่ 6 ใช้ 2 ครั้ง

แบบที่ 7 ใช้ 1 ครั้ง

3.5.2.3.4 ชุดเชาก์โลงปัตในช่วงที่เป็นท่อนเพลงที่ 2 ประโยคเพลงที่ 2

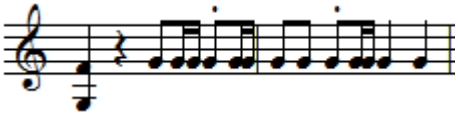
แบบที่ 1 ใช้ 18 ครั้ง

แบบที่ 2 ใช้ 1 ครั้ง

แบบที่ 3 ใช้ 1 ครั้ง

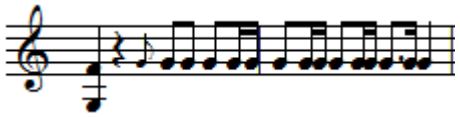
3.5.2.3.5 ชุดเชาก์โลงปัตในช่วงที่เป็นท่อนเพลงที่ 3 ประโยคเพลงที่ 1 (ครั้งละ 2 ห้องเพลง)

แบบที่ 1 ใช้ 1 ครั้ง

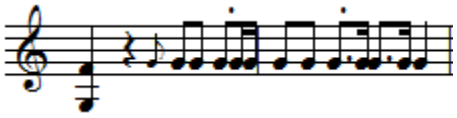


แบบที่ 2 ใช้ 1 ครั้ง

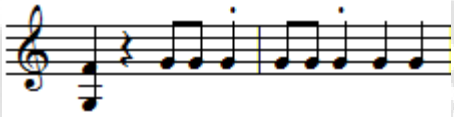
แบบที่ 3 ใช้ 1 ครั้ง



แบบที่ 4 ใช้ 2 ครั้ง



แบบที่ 5 ใช้ 2 ครั้ง

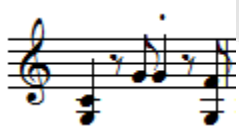


แบบที่ 6 ใช้ 2 ครั้ง

3.5.2.3.6 ชุดเชากโลงปัตในช่วงที่เป็นท่อนเพลงที่ 3 ประโยคเพลงที่ 2

แบบที่ 1 ใช้ 1 ครั้ง

แบบที่ 2 ใช้ 9 ครั้ง



แบบที่ 3 ใช้ 4 ครั้ง

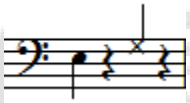
แบบที่ 4 ใช้ 1 ครั้ง

แบบที่ 5 ใช้ 1 ครั้ง

แบบที่ 6 ใช้ 1 ครั้ง

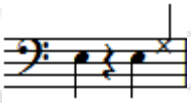
3.5.2.3.7 ซีเนวา เป็นเครื่องดนตรีคุมจังหวะหลัก สำหรับในเพลงอะลูดอ เม็งกะลา ซีเนวา จะมีลักษณะจังหวะที่ใช้ดังต่อไปนี้

แบบที่ 1 ใช้ 56 ครั้ง



แบบที่ 2 ใช้ 1 ครั้ง

แบบที่ 3 ใช้ 1 ครั้ง



แบบที่ 4 ใช้ 52 ครั้ง

แบบที่ 5 ใช้ 1 ครั้ง

3.5.2.3.8 หย่างกุ๋ย มีลักษณะจังหวะที่ใช้ในเพลงอะลูดอ เม็งกะลา ดังนี้

แบบที่ 1 ใช้ 6 ครั้ง

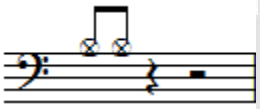
แบบที่ 2 ใช้ 4 ครั้ง

แบบที่ 3 ใช้ 1 ครั้ง

แบบที่ 4 ใช้ 61 ครั้ง

แบบที่ 5 ใช้ 1 ครั้ง

แบบที่ 6 ใช้ 1 ครั้ง

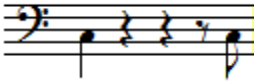


3.5.2.3.9 ซีโด มีลักษณะที่ใช้ในเพลงอะลูดอ เม็งกะลา ดังนี้

แบบที่ 1 ใช้ 30 ครั้ง

แบบที่ 2 ใช้ 6 ครั้ง

แบบที่ 3 ใช้ 48 ครั้ง



แบบที่ 4 ใช้ 1 ครั้ง

3.5.2.3.10 มองจี หรือ ฆ้องใบใหญ่ ใช้เป็นตัวควบคุมจังหวะห่าง ๆ มีลักษณะจังหวะดังนี้

ใช้ทั้งหมด 28 ครั้ง

3.6 เสียงประสาน

3.6.1 เสียงประสานที่เกิดจากการแปรทำนอง ดนตรีที่บรรเลงด้วยวงซายวาย*คณะเซ่ยเมี๊ยะโจว* ฯ จะมีลักษณะเสียงประสานที่เป็น Heterophony คือ เสียงประสานที่ใช้การแปรทำนองให้กับเครื่องดนตรีที่ใช้เล่น โดยไม่ใส่ใจกับเสียงประสานที่เกิดขึ้นในแนวตั้งมากนัก โดยมีรายละเอียดดังนี้

3.6.1.1 เสียงประสานที่เกิดจากการแปรทำนองของซายวาย ดังตัวอย่าง

ตัวอย่างที่ 3.20 เสียงประสานที่เกิดจากการแปรทำนองของซายวาย

3.6.1.2 เสียงประสานที่เกิดจากการแปรทำนองของมองซาย ดังตัวอย่าง

ตัวอย่างที่ 3.21 เสียงประสานที่เกิดจากการแปรทำนองของมองซาย

3.6.1.3 เสียงประสานที่เกิดจากการแปรทำนองของแต๊ปัตตะลา ดังตัวอย่าง

ตัวอย่างที่ 3.22 เสียงประสานที่เกิดจากการแปรทำนองของแต๊ปัตตะลา

3.6.2 เสียงประสานที่เกิดจากการบรรเลงในเครื่องดนตรีชิ้นเดียวกัน เสียงประสานแบบนี้ เสียงที่บรรเลงด้วยมือซ้ายและเล่นอยู่ในแนวเสียงต่ำจะเล่นเสียงที่อยู่ในระบบห้าเสียง (Pentetonic) เฉพาะในระบบเสียงที่ถูกกำหนดขึ้นด้วยซายวาย การบรรเลงบางช่วงจึงทำให้เกิดเสียงประสานในแนวตั้ง ซึ่งอาจทำให้เกิดเสียงที่เป็นคอร์ดได้ในระยะเวลาสั้น ๆ และบางครั้งก็อาจจะเกิดเสียงประสานนอกคอร์ดขึ้น แต่จะเกิดในช่วงจังหวะไม่สำคัญ เป็นโน้ตผ่านเสียเป็นส่วนใหญ่ ดังต่อไปนี้

3.6.2.1 เสียงประสานที่เกิดจากการบรรเลงซายวาย

ตัวอย่างที่ 3.23 เสียงประสานที่เกิดจากการบรรเลงซายวาย

3.6.2.2 เสียงประสานที่เกิดจากการบรรเลงมองซาย

ตัวอย่างที่ 3.24 เสียงประสานที่เกิดจากการบรรเลงมองซาย

3.6.2.3 เสียงประสานที่เกิดจากการบรรเลงแต๊ปัตตะลา

ตัวอย่างที่ 3.25 เสียงประสานที่เกิดจากการบรรเลงแต๊ปัตตะลา

สรุปผลการวิเคราะห์เพลงอะลูดอ เม็งกะลา

1. โครงสร้างของบทเพลง

- มีจำนวนทำนอง 3 ท่อนเพลง โดยใช้เครื่องหมายกำหนดจังหวะ 4/4 หรือ C
- แต่ละท่อนเพลงจะมี 2 ประโยคเพลง แต่ประโยคเพลงในแต่ละท่อนเพลงจะมีความยาวทำนองไม่เท่ากัน
- ใช้บรรเลงเฉพาะในงานพิธีทางศาสนา หรืองานพิธีกรรมที่ต้องการความพร้อมเพียงของผู้ร่วมงาน
- ใช้เครื่องดนตรีที่มีอยู่ในวงซายวาย บรรเลง
- อัตราความเร็วจังหวะ เมื่อใช้โน้ตตัวดำเป็นเกณฑ์ 1 จังหวะ จะเท่ากับ 88 จังหวะ มีทั้งหมด 112 ห้องเพลง
- เมื่อบรรเลงจนจบเพลงจะใช้เวลาประมาณ 3 นาที 48 วินาที

2. คีตลักษณ์

- มีทำนองเพลง 3 ท่อนเพลง ท่อนเพลงละ 2 ประโยคเพลง
- มีทำนองที่เป็น Introduction 4 ห้องเพลงบรรเลงคั่นแต่ละประโยคเพลงของทุกท่อนเพลง
- ท่อนเพลงที่ 1 มี 2 ประโยคเพลง ประโยคเพลงละ 14 ห้องเพลง โดยในประโยคเพลงที่ 2 เป็นประโยคเพลงที่พัฒนาทำนอง (Variation) จากประโยคเพลงที่ 1
- ท่อนเพลงที่ 2 มี 2 ประโยคเพลง ประโยคเพลงละ 16 ห้องเพลง โดยในประโยคเพลงที่ 2 เป็นประโยคเพลงที่พัฒนาทำนอง (Variation) จากประโยคเพลงที่ 1
- ท่อนเพลงที่ 3 มี 2 ประโยคเพลง ประโยคเพลงละ 12 ห้องเพลง โดยในประโยคเพลงที่ 2
- เป็นประโยคเพลงที่พัฒนาทำนอง (Variation) จากประโยคเพลงที่ 1

- จบเพลงด้วยทำนองที่เป็นหางเพลง (Coda) 5 ห้องเพลง
- เพลงนี้มีคีตลักษณ์เป็นแบบ A A' BB' CC'

3. บันไดเสียง

- ใช้กลุ่มโน้ตในระบบเสียงห้าเสียง (Pentatonic scale) คือ โน้ต G A C D F
- ใช้โน้ตจบเพลงคือ F ซึ่งทางวงดนตรีคณะนี้เรียกว่า “หงาป๊อก”

4. รูปแบบของทำนอง

- มีช่วงเสียงต่ำสุด คือ โน้ต F เสียงสูงสุด คือ C คิดเป็นขั้นคู่ P19 ใช้โน้ตเสียงกลางคือโน้ต G ถึง 109 ครั้ง
- มีการเคลื่อนทำนองแบบตามขั้น 3 วรรค และข้ามขั้น หลายวรรคตลอดทั้งเพลง
- ทิศทางของทำนองแบบขาขึ้น 7วรรค แบบขาลง8 วรรค และทิศทางคงที่ 4 วรรค
- โครงหลักของทำนอง มีลักษณะก้าวกระโดดมากกว่าขึ้นลงทีละขั้น เสียงส่วนใหญ่จะเป็นเสียงสั้นตลอดทั้งเพลง
- มีการใช้โน้ตนอกกลุ่มเสียงของเพลง คือโน้ต E และ โน้ต B ทั้งหมด 45 ครั้ง

5. รูปแบบของจังหวะ

- อัตราจังหวะของเพลงใช้เครื่องหมายกำหนดจังหวะ C โดยกำหนดให้โน้ตตัวดำเท่ากับจังหวะ ได้ความเร็วจังหวะเท่ากับ 88 ใช้เวลาในการบรรเลง 3 นาที 48 วินาที
- ลักษณะจังหวะของทำนอง เมื่อพิจาณาจากวรรคเพลงและวลีเพลงแล้วมีทั้งหมด 27 แบบ
- พบลูกขัดในการบรรเลงซายวาย มองซาย และแต๊ปัตตะลา จำนวน 39 ครั้ง
- ลักษณะจังหวะของเครื่องกำกับจังหวะต่าง ๆ มีรายละเอียดดังนี้
  1) ลักษณะจังหวะของชุดเชาก์โลงปัต มี 51 แบบ
  2) ลักษณะจังหวะของซีเนวา มี 5 แบบ
  3) ลักษณะจังหวะของหย่างกุ๋ย มี 6 แบบ
  4) ลักษณะจังหวะของ ซีโด มี 4 แบบ

6. เสียงประสาน

- เสียงประสานที่เกิดจากการแปรทำนอง พบจากเครื่องดนตรีทำทำนองทั้ง 3 ชนิด รวม 106 ครั้ง
- เสียงประสานที่เกิดจากการบรรเลงเครื่องดนตรีในชิ้นเดียวกัน พบมากที่สุดในการบรรเลงแต๊ปัตตะลา ถึง 60 ครั้ง

- เสียงประสานส่วนใหญ่เกิดจากการใช้เสียงนอกกลุ่มเสียงนำเข้าสู่กลุ่มเสียงหลัก
- มีลักษณะพื้นผิวดนตรีเป็นแบบ Heterophonic Texture

4. การวิเคราะห์เพลงเหย่เจ

9
12
15

18

21
24

เพลงเหย่เจ เป็นเพลงบรรเลงเพื่อเชิญพระขึ้นธรรมมาสน์เทศน์หรือแสดงธรรม หลังจากที่บรรเลงเพลงอะลูดอ เม็งกะลาแล้ว ผู้ร่วมงานมีความพร้อมที่จะฟังพระเทศน์ ขณะที่พระสงฆ์ผู้ทำหน้าที่เทศน์กำลังก้าวขึ้นธรรมมาสน์ วงดนตรีก็จะบรรเลงเพลงเหย่เจจนจบ พระก็จะเริ่มเทศน์ หรือสวดมนต์ตามขั้นตอนพิธีการต่อไป

4.1 โครงสร้างของบทเพลง

1. เป็นเพลงที่มี 1 ท่อนเพลง โดยมี 2 ประโยคเพลง เมื่อพิจารณาลักษณะอัตราจังหวะของทำนองและเครื่องกำกับจังหวะแล้ว ควรใช้เครื่องหมายกำหนดจังหวะ 4/4 หรือ C เป็นเครื่องหมายกำหนดจังหวะในการบันทึกเป็นโน้ตสากล

2. โอกาสในการบรรเลงเพลง ใช้บรรเลงในงานพิธีทางศาสนาพุทธ เพื่อเชิญพระขึ้นธรรมมาสน์เทศน์หรือสวดมนต์พิธี

3. เครื่องดนตรีที่ใช้บรรเลง คือ วงซายวายที่มีเครื่องดนตรีที่ใช้ทำทำนอง และเสียงประสานจำนวน 3 ชนิด คือ ซายวาย มองซาย และแต๊ปัตตะลา ประกอบกับเครื่องจังหวะคือ ชุดเชาก์โลงปัต ซีเนวา หย่างกุ๋ย มองจี

4. อัตราความเร็วของเพลง เมื่อใช้โน้ตตัวดำ (♩) เป็นเกณฑ์ 1 จังหวะ จะเท่ากับ 120 โน้ตตัวดำในเวลา 1 นาที จนถึง 3 ห้องเพลงสุดท้าย จะค่อย ๆ ช้าลง โดยใช้คำสั่งพิเศษ Rallentendo (ค่อย ๆ ช้าลง)

5. เวลาในการบรรเลง เมื่อบรรเลงครบทั้งเพลงจะใช้เวลาประมาณ 1 นาที 4 วินาที

4.2 คีตลักษณ์

เมื่อวิเคราะห์ทำนองเพลงแล้วจะพบว่า เพลงเหย่เจ จะมีคีตลักษณ์เป็นแบบท่อนเดียว โดยมี 2 ประโยคเพลง มีรายละเอียดดังต่อไปนี้

4.2.1 ประโยคเพลงที่ 1 จะมีวรรคเพลง 2 วรรคตามรายละเอียดดังต่อไปนี้

4.2.1.1 วรรคเพลงที่ 1 มี 8 ห้องเพลง ประกอบด้วยวลีย่อย ๆ 4 แบบ ดังตัวอย่างโดยวงเล็บแรก เป็นวลีเปิดเพลง แล้วต่อวลีเล็ก ๆ เป็นวลีเชื่อมนำไปสู่วลีในวงเล็บที่ 2 ซึ่งนำเอาวลีแรกมาใช้อีกครั้งหนึ่ง แล้วจึงใช้วลีเชื่อมนำไปสู่วงเล็บที่ 3 ซึ่งเป็นวลีจบของวรรคเพลงที่ 1 แล้วจึงใช้วลีเชื่อม นำไปสู่วรรคเพลงที่ 2 ของประโยคเพลง

ตัวอย่างที่ 4.1 วรรคเพลงที่ 1 ประโยคเพลงที่ 1

4.2.1.2 วรรคเพลงที่ 2 มี 6 ห้องเพลง ประกอบด้วยวลีย่อย ๆ 3 แบบ ดังตัวอย่างในวงเล็บ โดย วลีย่อยในวงเล็บที่ 1 รวมกับวลีย่อยในวงเล็บที่ 2 เป็นวรรคสั้น ๆ ซึ่งใช้ 2 ครั้ง ต่อจากนั้นก็จะใช้วลีย่อยในวงเล็บที่ 3 อีก 4 ครั้ง จบวรรคเพลงที่ 2

ตัวอย่างที่ 4.2 วรรคเพลงที่ 2 ประโยคเพลงที่ 1

4.2.2 ประโยคเพลงหลักที่ 2 มี 2 วรรคเพลงตามรายละเอียดดังต่อไปนี้

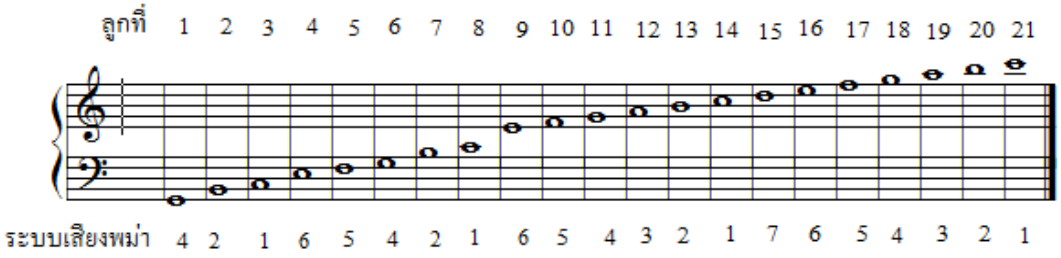
4.2.2.1 วรรคเพลงที่ 1 ประโยคเพลงที่ 2 มี 8 ห้องเพลง ประกอบด้วย 4 วรรคย่อย ๆ ดังตัวอย่าง

ตัวอย่างที่ 4.3 วรรคเพลงที่ 1 ประโยคเพลงที่ 2

4.2.2.2 วรรคเพลงที่ 2 ประโยคเพลงที่ 2 มี 7 ห้องเพลงเป็นการนำเอาวลีเปิดเพลงกลับมาใช้อีก 2 ครั้ง แล้วจึงลงจบเพลงด้วยวรรคเพลงย่อย ๆ ค่อย ๆ ช้าลง จนจบเพลงดังตัวอย่าง

4.3 บันไดเสียง

เพลงเหย่เจ สำหรับซายาย ผู้เล่นจะปรับระดับเสียงของลูกปัตโลงตามรูปแบบที่ปรากฏข้างล่างนี้



ตัวอย่างที่ 4.5 บันไดเสียงของเพลง เหย่เจ

โดยที่เสียงของปัตโลงแต่ละลูก ตั้งแต่ลูกที่ 1 ถึงลูกที่ 10 จะมีระดับเสียงเป็น ซอล ที โด มี ฟา ซอล ที โด มี และ ฟา ตามลำดับ ซึ่งเป็นลักษณะของระบบบันไดเสียงแบบห้าเสียง หรือ Pentatonic scale ซึ่งใช้กันแพร่หลายในประเทศแถบเอเชีย ส่วนปัตโลงตั้งแต่ลูกที่ 11 ถึงลูกที่ 21 จะมีระดับเสียงเป็น ซอล ลา ที โด เร มี ฟา ซอล ลา ที และ โด ตามลำดับ ซึ่งเป็นลักษณะของระบบเสียง เดียโตนิค (Diatonic scale) ของทางตะวันตก

ดังนั้นเมื่อพิจารณาจากโน้ตเพลงเหย่เจ ที่บรรเลงด้วยซายวาย มองซาย และแต๊ปัตตะลา แล้ว จะพบว่า โน้ตในแนวเสียงต่ำที่บรรเลงด้วยมือซ้าย จะมีเฉพาะเสียงที่อยู่ในระบบบันไดเสียงแบบห้าเสียง(Pentatonic scale) เท่านั้น ส่วนโน้ตในแนวเสียงสูงจะพบว่ามีการใช้เสียงในระบบ เดียโตนิค ครบทั้ง 7 เสียง โดยมีเสียงที่อยู่นอกเหนือระบบ ห้าเสียง เพิ่มมา 2 เสียง คือ เสียง ลา กับ เร แต่จะปรากฏในลักษณะของโน้ตจร หรือ เสียงผ่านที่ได้ได้ตรงกับจังหวะหนักของเพลงดังตัวอย่าง

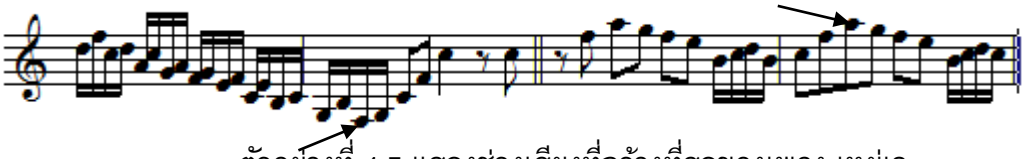
ตัวอย่างที่ 4.6 แสดงการใช้เสียงนอกสเกลของเพลงเหย่เจ

4.2 รูปแบบของทำนองเพลง

โน้ตทำนองเพลง เหย่เจ บันทึกเป็นโน้ตสากลจากวิดีโอบันทึกการบรรเลงของเครื่องดนตรีที่ทำทำนองในวงซายวายของคณะเซ่ยเมี๊ยะโจว ฯ โดยผู้วิจัย

4.4.1 ช่วงเสียง (Range)

เพลงเหย่เจ เป็นเพลงทำนองเดียวที่มีโน้ตเสียงสูงสุด คือ โน้ต A สูงจาก C กลาง ไปถึง A ช่วงคู่แปดที่ 2 และมีเสียงต่ำสุดคือ โน้ต F จาก C กลาง เป็น P5 หรือ คู่ 5 เปอร์เฟค คิดเป็นขั้นคู่ M17 หรือ 2 ช่วงคู่แปด กับอีกขั้น M3 และมีช่วงเสียงกลางระหว่างเสียงต่ำสุดและเสียงสูงสุดคือ โน้ต F ในช่องที่ 1 ของบรรทัดห้าเส้นของกุญแจประจำหลัก ซอล (G Clef) พบว่าใช้ถึง 31 ครั้ง ดังตัวอย่าง



ตัวอย่างที่ 4.7 แสดงช่วงเสียงที่กว้างที่สุดของเพลง เหย่เจ

ตัวอย่างที่ 4.8 แสดงช่วงเสียงกลางที่ใช้บ่อยที่สุดของเพลงเหย่เจ

4.4.2 ขั้นคู่ (Interval)

4.4.2.1 การเคลื่อนทำนองแบบตามขั้น (Conjunct motion) มีปรากฏอยู่ 4 วรรค ดังตัวอย่าง

ตัวอย่างที่ 4.9 แสดงการเคลื่อนทำนองแบบตามขั้น

4.4.2.2 การเคลื่อนทำนองแบบข้ามขั้น (Disjunct motion) มี ปรากฏอยู่ 6 วรรค เพลง ดังตัวอย่าง

ตัวอย่างที่ 4.10 แสดงการเคลื่อนทำนองแบบข้ามขั้น

4.4.3 ทิศทางของทำนอง

4.4.3.1 ทิศทางขึ้น มี 4 วรรค ดังตัวอย่าง

ตัวอย่างที่ 4.11 ทิศทางทำนองแบบทิศทางขึ้น

4.4.3.2 ทิศทางลง มี 3 วรรค ดังตัวอย่าง

ตัวอย่างที่ 4.12 ทิศทางทำนองแบบทิศทางลง

4.4.3.3 ทิศทางทำนองแบบคงที่ มี 2 วรรค ดังตัวอย่าง

ตัวอย่างที่ 4.13 ทิศทางทำนองแบบคงที่

4.4.4 โครงหลักของทำนอง

ทำนองของเพลงเหย่เจ จะมีโครงหลักของทำนองแบบกระโดดข้ามขั้นแล้วค่อยไล่ระดับเสียงอยู่กับที่แล้วจึงลดระดับลง หยุดนิ่ง แล้วจึงขึ้นวรรคใหม่ด้วยการกระโดดข้ามขั้นสลับกับ

เล่นระดับเสียงอยู่กับที่ด้วยวลีสั้น ๆซ้ำกันแล้วจึงเริ่มวลีใหม่ในแบบที่เคยทำมาจนใกล้จะจบเพลงจึงใช้เสียงยาวบวกกับจังหวะเพลงที่ช้าลง เข้สู่เสียงสุดท้ายของเพลง

ตัวอย่างที่ 4.14 แสดงโครงหลักของทำนองเพลง

4.4.5 การใช้โน้ตนอกกลุ่มเสียงของเพลงเหย่เจ พบว่ามีการใช้โน้ตนอกระบบเสียงห้าเสียง คือ โน้ต A และโน้ต D ทั้งหมด 60 ครั้ง

ตัวอย่างที่ 4.15 แสดงการใช้โน้ตนอกระบบเสียงของเพลงเหย่เจ

4.5 รูปแบบของจังหวะ

4.5.1 อัตราจังหวะ เพลงเหย่เจ เป็นเพลงที่มีการดำเนินจังหวะ(Beat) ในลักษณะที่สม่ำเสมอเกือบตลอดทั้งเพลง โดยมีอัตราความเร็วจังหวะ โน้ตตัวดำ (♩) เท่ากับ 120 จังหวะในเวลา 1 นาทีไปจนก่อนจบเพลง 3 ห้องเพลง จังหวะจะช้าลง ๆ จนจบเพลงด้วยเครื่องหมาย Pause (𝄐) ใช้เวลาบรรเลงเพลงประมาณ 1 นาที 4 วินาที

4.5.2 ลักษณะจังหวะ (Rhythm)

4.5.2.1 ลักษณะจังหวะของทำนอง

เพลงเหย่เจ มีวลีทำนองสั้น ๆ หลาย ๆ วลีรวมกันจนเป็นวรรคเพลง ตลอดเพลงจะเล่นด้วยลักษณะจังหวะของทำนองที่มีเสียงสั้นๆ อัตราส่วนเสียงละ ¼ จังหวะเป็นส่วนใหญ่ ดังจะพิจารณาได้จากรูปแบบจังหวะในแต่ละวลีเพลงจากตัวอย่าง

วลีทำนองแบบที่ 1 ใช้ 4 ครั้ง

วลีทำนองแบบที่ 2 ใช้ 1 ครั้ง

วลีทำนองแบบที่ 3 ใช้ 1 ครั้ง

วลีทำนองแบบที่ 4 ใช้ 2 ครั้ง

วลีทำนองแบบที่ 5 ใช้ 1 ครั้ง

วลีทำนองแบบที่ 6 ใช้ 1 ครั้ง

วลีทำนองแบบที่ 7 ใช้ 1 ครั้ง

วลีทำนองแบบที่ 8 ใช้ 1 ครั้ง

ตัวอย่างที่ 4.16 แสดงลักษณะของจังหวะทำนอง

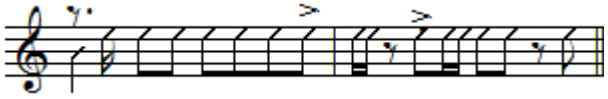
4.5.2.2 ลักษณะจังหวะของเครื่องจังหวะในเพลงเหย่เจ

4.5.2.2.1 ชุดเซาก์โลงปัต เพลงเหย่เจ เครื่องจังหวะในชุดเซาก์โลงปัต จะใช้เฉพาะชะคั่วะ กับ ปาม่า บรรเลงประกอบกับทำนองเพลง เป็นส่วนใหญ่ จะมีใช้ เซาก์โลงปัตเพียงไม่กี่เสียง ดังตัวอย่างต่อไปนี้

แบบที่ 1 ใช้ 1 ครั้ง

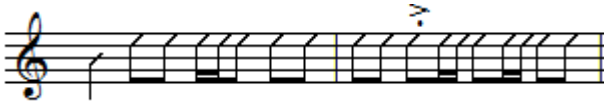
แบบที่ 2 ใช้ 1 ครั้ง

แบบที่ 3 ใช้ 1 ครั้ง

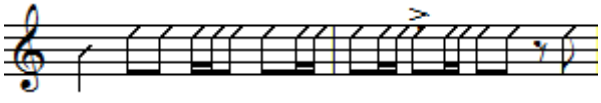


แบบที่ 4 ใช้ 1 ครั้ง

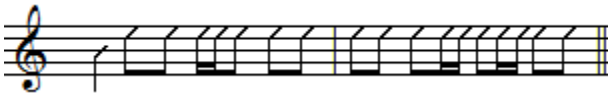
แบบที่ 5 ใช้ 2 ครั้ง



แบบที่ 6 ใช้ 1 ครั้ง

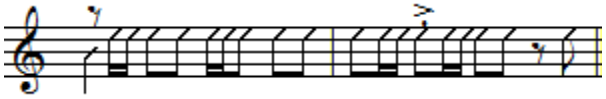


แบบที่ 7 ใช้ 1 ครั้ง



แบบที่ 8 ใช้ 1 ครั้ง

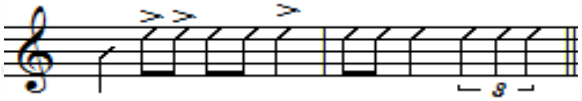
แบบที่ 9 ใช้ 1 ครั้ง



แบบที่ 10 ใช้ 1 ครั้ง

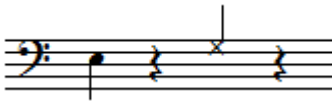
แบบที่ 11 ใช้ 1 ครั้ง

แบบที่ 12 ใช้ 1 ครั้ง



แบบที่ 13 ใช้ 1 ครั้ง

4.5.2.2.2 ซีเนวา เป็นเครื่องที่ใช้คุมจังหวะหลัก สำหรับในเพลง เหย่เจ ซีเนวา จะมีลักษณะจังหวะที่ใช้ดังต่อไปนี้



ใช้ทั้งหมด 27 ครั้ง

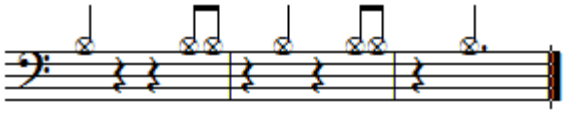
4.5.2.2.3 หย่างกุ๋ย มีลักษณะจังหวะที่ใช้ในเพลง เหย่เจ ดังนี้

แบบที่ 1 ใช้ 1 ครั้ง

แบบที่ 2 ใช้ 15 ครั้ง

แบบที่ 3 ใช้ 1 ครั้ง

แบบที่ 4 ใช้ 1 ครั้ง



หมายเหตุ สำหรับ มองจี หรือ ฆ้องใบใหญ่ จะใช้ตีกำกับจังหวะห่าง ๆ โดยจะตีในจังหวะของห้องเพลง 2 ห้องเพลงต่อหนึ่งครั้ง ตลอดทั้งเพลง

4.6 เสียงประสาน

4.6.1 เสียงประสานที่เกิดจากการแปรทำนอง ดนตรีที่บรรเลงด้วยวงซายวาย*คณะเซ่ยเมี๊ยะโจว* ฯ จะมีลักษณะเสียงประสานที่เป็น Heterophony คือเสียงประสานที่ใช้การแปรทำนองให้กับเครื่องดนตรีที่ใช้เล่นโดยไม่ใส่ใจกับเสียงประสานที่เกิดขึ้นในแนวตั้งมากนัก มีรายละเอียดดังต่อไปนี้

4.6.1.1 เสียงประสานที่เกิดจากการแปรทำนองของซายวาย ดังตัวอย่าง

ตัวอย่างที่ 4.16 เสียงประสานที่เกิดจากการแปรทำนองของซายวาย

4.6.1.2 เสียงประสานที่เกิดจากการแปรทำนองของมองซาย

ตัวอย่างที่ 4.17 เสียงประสานที่เกิดจากการแปรทำนองของมองซาย

4.6.1.3 เสียงประสานที่เกิดจากการแปรทำนองของแต๊ปัตตะลา

ตัวอย่างที่ 4.18 เสียงที่เกิดจากการแปรทำนองของแต๊ปัตตะลา

4.6.2 เสียงประสานที่เกิดจากการบรรเลงในเครื่องดนตรีชิ้นเดียวกัน

เสียงประสานแบบนี้ เสียงที่เล่นด้วยมือซ้ายและเล่นอยู่ในแนวเสียงต่ำจะเล่นเสียงที่อยู่ในระบบเสียงห้าเสียง (Pentatonic scale) เฉพาะในระบบเสียงที่ถูกกำหนดขึ้นด้วยซายวาย การบรรเลงบางช่วงจึงทำให้เกิดเสียงประสานในแนวตั้ง ซึ่งอาจทำให้เกิดเสียงที่เป็นคอร์ดในระยะสั้น ๆ และบางครั้งก็อาจเกิดเสียงนอกบันไดเสียงขึ้น แต่จะเกิดในช่วงจังหวะไม่สำคัญ และเป็นโน้ตผ่านเสียเป็นส่วนใหญ่ ดังรายละเอียดต่อไปนี้

4.6.2.1 เสียงประสานที่เกิดจากการบรรเลงซายวาย

ตัวอย่างที่ 4.19 เสียงประสานที่เกิดจากการบรรเลงของซายวาย

4.6.2.2 เสียงประสานที่เกิดจากการบรรเลงของมองซาย

ตัวอย่างที่ 4.20 เสียงประสานที่เกิดจากการบรรเลงของมองซาย

4.6.2.3 เสียงประสานที่เกิดจากการบรรเลงของแต๊ปัตตะลา

ตัวอย่างที่ 4.21 เสียงประสานที่เกิดจากการบรรเลงแต๊ปัตตะลา

สรุปผลการวิเคราะห์เพลงเหย่เจ

1. โครงสร้างของบทเพลง

- เป็นเพลง 1 ท่อนเพลง โดยมี 2 ประโยคเพลง ใช้เครื่องหมายกำหนดจังหวะในการบันทึก

  โน้ตสากลคือ C หรือ 4/4

- ใช้บรรเลงในพิธีทางพระพุทธศาสนาเพื่อเชิญพระสงฆ์ขึ้นเทศนา
- บรรเลงด้วยเครื่องดนตรีในวงซายวาย
- อัตราความเร็วของเพลงเมื่อใช้โน้ตตัวดำเป็น 1 จังหวะ จะเท่ากับ 120
- ใช้เวลาในการบรรเลงประมาณ 1 นาที 4 วินาที

2. คีตลักษณ์

- เป็นเพลงท่อนเดียวมี 2 ประโยคเพลง
- ประโยคเพลงที่ 1 มี 2 วรรค วรรคเพลงที่ 1 มี 8 ห้องเพลง วรรคเพลงที่ 2 มี 6 ห้องเพลง
- ประโยคเพลงที่ 2 มี 2 วรรค วรรคเพลงที่ 1 มี 8 ห้องเพลง วรรคเพลงที่ 2 มี 7 ห้องเพลง

3. บันไดเสียง

- ใช้กลุ่มโน้ตในระบบเสียงห้าเสียง (Pentatonic scale) คือ โน้ต G B C E F และใช้โน้ตจบเพลงคือ F ทางวงดนตรีคณะนี้เรียกว่า “หงาป๊อก”
- โน้ตในแนวเสียงต่ำจะมีเฉพาะโน้ตในระบบเสียงห้าเสียงเท่านั้น

4. รูปแบบทำนอง

- มีช่วงเสียงต่ำสุดคือโน้ต F และช่วงเสียงสูงสุดคือโน้ต A คิดเป็นขั้นคู่ M17 โดยใช้โน้ตกลางคือ F ถึง 31 ครั้ง
- มีการเคลื่อนทำนองแบบตามขั้น 4 วรรค และแบบข้ามขั้น 6 วรรค
- ทิศทางของทำนองแบบขาขึ้น 4 วรรค และแบบขาลง 3 วรรค อยู่กับที่ 2 วรรค
- โครงหลักของทำนอง เป็นแบบกระโดดข้ามขั้นไล่ระดับอยู่กับที่ แล้วจึงลดระดับเสียงลง หยุดนิ่ง แล้วขึ้นวรรคใหม่แบบเดิม จบลงด้วยวรรคเพลงที่มีเสียงยาวและจังหวะที่ช้าลง
- มีการใช้โน้ตนอกกลุ่มเสียงคือ A และ D ทั้งหมด 60 ครั้ง

5. รูปแบบของจังหวะ

- อัตราจังหวะของเพลงใช้เครื่องหมายกำหนดจังหวะ C โดยกำหนดให้โน้ตตัวดำ เป็น 1 จังหวะ อัตราความเร็วเท่ากับ 120 ใช้เวลาบรรเลงทั้งหมด 1 นาที 4 วินาที

- ลักษณะจังหวะของทำนอง พิจารณาจากวรรคเพลงและวลีเพลงแล้วมีทั้งหมด 8 แบบ

- ลักษณะจังหวะของเครื่องกำกับจังหวะต่าง ๆ มีรายละเอียดดังนี้

1) ลักษณะจังหวะของชุดเชาก์โลงปัต มี13 แบบ

2) ลักษณะจังหวะของหย่างกุ๋ย มี 4 แบบ

6. เสียงประสาน

- เสียงประสานที่เกิดจากการแปรทำนอง จำนนที่พบจากเครื่องดนตรีที่ทำทำนองทั้ง 3 ชนิด มี19 ครั้ง

- เสียงประสานที่เกิดจากการบรรเลงเครื่องดนตรีในชิ้นเดียวกัน พบมากที่สุดใน มองซาย มีทั้งหมด 26 ครั้ง

- เสียงประสานส่วนใหญ่เกิดจากการใช้โน้ตนอกระบบเสียงห้าเสียง (Pentatonic scale)

5. การวิเคราะห์เพลง เม็งกะลา บียอ

5
10
15

20
25

30
35
40

เพลงเม็งกะลา บียอ เป็นเพลงที่ใช้บรรเลงเมื่อเสร็จพิธีกรรมทางศาสนา เป็นเพลงที่แสดงถึงการแผ่ส่วนกุศลแก่ผู้ร่วมงานและผู้ที่ล่วงลับไปแล้ว และยังเป็นการประกาศให้ผู้ร่วมงานได้ทราบว่ากิจกรรมงานบุญในวันนี้ได้เสร็จสิ้นลงแล้ว

5.1 โครงสร้างของบทเพลง

1. เป็นเพลงที่ทำนองเพลงท่อนเดียว โดยแบ่งออกเป็น 6 ประโยคเพลง ซึ่งแต่ละประโยคเพลงจะมีความยาวทำนอง 8 ห้องเพลง ยกเว้นประโยคเพลงสุดท้ายที่เป็นประโยคเพลงจบหรือ Coda และประโยคเพลงที่ 5 ได้นำเอาประโยคเพลงที่ 1 มาบรรเลงใหม่ โดยได้พัฒนาทำนองไปบ้างเล็กน้อย ใช้เครื่องหมายกำหนดจังหวะ 4/4 หรือ C ตลอดทั้งเพลง

2. โอกาสในการบรรเลงเพลงนี้ จะใช้บรรเลงเฉพาะงานพิธีทางศาสนา หรืองานที่ต้องมีพิธีกรรมที่ต้องการความเป็นสิริมงคล

3. เครื่องดนตรีที่ใช้บรรเลง คือ วงซายวายที่มีเครื่องดนตรีที่ใช้ทำทำนองและเสียงประสาน จำนวน 3 ชนิด คือ ซายวาย มองซาย และ แต๊ปัตตะลา ประกอบกับเครื่องจังหวะชุดเชาก์โลงปัต ซีเนวา หย่างกุ๋ย มองจี

4. อัตราความเร็วของเพลง เพลงมีอัตราจังหวะที่กำหนดให้ โน้ตตัวดำ (♩) เป็นเกณฑ์ 1 จังหวะ จะได้ 120 จังหวะเคาะ (Beat) ในเวลา 1 นาที มีจำนวนห้องเพลงทั้งหมด 46 ห้องเพลง

5. เวลาในการบรรเลง เมื่อบรรเลงตั้งแต่ต้นจนจบเพลงจะใช้เวลาประมาณ 1 นาที 28 วินาที

5.2 คีตลักษณ์

ทำนองเพลง เม็งกะลาบียอ

เมื่อวิเคราะห์ทำนองเพลงเม็งกะลาบียอ พบว่า เป็นเพลงท่อนเดียว โดยก่อนเข้าทำนองเพลงจะมี โน้ตนำจังหวะมา 1 ห้องเพลง มีประโยคทำนอง 5 ประโยค โดยที่ทำนองประโยคที่ 1 จะถูกนำกลับมาใช้ในท่อนที่ 5 โดยมีการพัฒนาทำนองเพียงเล็กน้อย แล้วจึงจบเพลงด้วยประโยคที่เป็นประโยคจบเพลง(Coda) เพลงนี้มีคีตลักษณ์เป็นแบบ A B C D A' to Coda โดยมีรายละเอียดดังต่อไปนี้

5.2.1 ประโยคเพลงที่ 1 (1st Sentence) มี 2 วรรคเพลง ๆ ละ 4 ห้องเพลง ดังตัวอย่าง

ตัวอย่างที่ 5.1 ประโยคเพลงที่ 1

5.2.2 ประโยคเพลงที่ 2 (2nd Sentence) มี 2 วรรคเพลง ๆ ละ 4 ห้องเพลง ดัง

ตัวอย่าง

ตัวอย่างที่ 5.2 ประโยคเพลงที่ 2

5.2.3 ประโยคเพลงที่ 3 (3rd Sentence) มี 2 วรรคเพลง ๆ ละ 4 ห้องเพลง ดัง

ตัวอย่าง

ตัวอย่างที่ 5.3 ประโยคเพลงที่ 3

5.2.4 ประโยคเพลงที่ 4 (4th Sentence) มี 2 วรรคเพลง ๆ ละ 4 ห้องเพลง ดัง

ตัวอย่าง

ตัวอย่างที่ 5.4 ประโยคเพลงที่ 4

5.2.5 ประโยคเพลงที่ 5 (5th Sentence) มี 2 วรรคเพลง ๆ ละ 4 ห้องเพลง ดัง

ตัวอย่าง

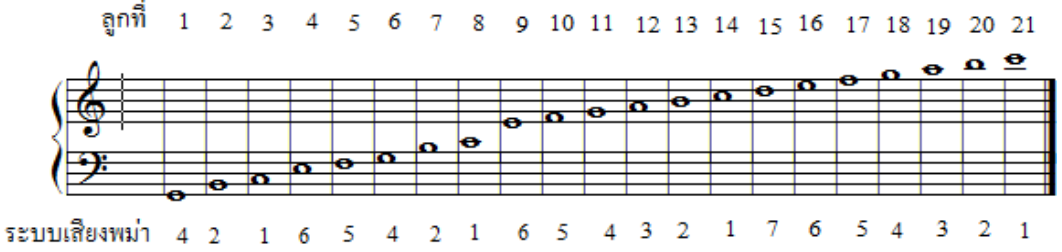
ตัวอย่างที่ 5.5 ประโยคเพลงที่ 5

5.2.6 ประโยคจบเพลง (Coda) มี 6 ห้องเพลง ดังตัวอย่าง

ตัวอย่างที่ 5.6 ประโยคจบเพลง

5.3 บันไดเสียง

เพลงเม็งกะลาบียอ สำหรับซายวาย ผู้เล่นจะปรับระดับเสียงลูกปัตโลงตามรูปแบบที่ปรากฏข้างล่างนี้



ตัวอย่างที่ 5.6 บันไดเสียงของเพลง เม็งกะลาบียอ

โดยที่เสียงของปัตโลงแต่ละลูก ตั้งแต่ลูกที่ 1 ถึงลูกที่ 10 จะมีระดับเสียงเป็น ซอล ที โด มี ฟา ซอล ที โด มี และ ฟา ตามลำดับ ซึ่งเป็นลักษณะของระบบบันไดเสียงแบบห้าเสียง หรือ Pentatonic scale ซึ่งใช้กันแพร่หลายในประเทศแถบเอเชีย ส่วนปัตโลงตั้งแต่ลูกที่ 11 ถึงลูกที่ 21 จะมีระดับเสียงเป็น ซอล ลา ที โด เร มี ฟา ซอล ลา ที และ โด ตามลำดับ ซึ่งเป็นลักษณะของระบบเสียง เดียโตนิค (Diatonic scale) ของทางตะวันตก

ดังนั้นเมื่อพิจารณาจากโน้ตเพลงเม็งกะลาบียอ ที่บรรเลงด้วยซายวาย มองซาย และแต๊ปัตตะลา แล้ว จะพบว่า โน้ตในแนวเสียงต่ำที่บรรเลงด้วยมือซ้าย จะมีเฉพาะเสียงที่อยู่ในระบบบันไดเสียงแบบห้าเสียง(Pentatonic scale) เท่านั้น ส่วนโน้ตในแนวเสียงสูงจะพบว่ามีการใช้เสียงในระบบเดียโตนิค (Diatonic scale) ครบทั้ง 7 เสียง โดยมีเสียงที่อยู่นอกเหนือระบบ ห้าเสียง เพิ่มมา 2 เสียง คือ เสียง ลา กับ เร แต่จะปรากฏในลักษณะของโน้ตจร หรือ เสียงผ่านที่ไม่ได้ตรงกับจังหวะหนักของเพลงดังตัวอย่าง

ตัวอย่างที่ 5.7 แสดงเสียงนอกระบบบันไดเสียงของเพลง

5.4 รูปแบบของทำนอง

โน้ตทำนองเพลงเม็งกะลาบียอ บันทึกเป็นโน้ตสากล จากวิดีโอบันทึกการบรรเลงของเครื่องดนตรีที่ทำทำนองในวงซายวายของ*คณะเซ่ยเมี๊ยะโจว ฯ* โดยผู้วิจัย

5.4.1 ช่วงเสียง (Range)

เพลงเม็งกะลาบียอ เป็นเพลงทำนองเดียวที่มีโน้ตที่ระดับเสียงสูงสุด คือ โน้ต G สูงจาก C dกลาง ไปถึงขั้นคู่ P12 และมีเสียงต่ำสุด คือ โน้ต G ต่ำจาก C กลางลงไปขั้นคู่ P4 มีช่วงเสียงเป็น P15 หรือ 2 ช่วงคู่แปด(Octave) และมีช่วงเสียงกลางระหว่างเสียงต่ำสุดและเสียงสูงสุด คือ โน้ต G บนเส้นที่ 2 ของบรรทัด 5 เส้น ภายใต้กุญแจประจำหลักซอล (G Clef) พบว่ามีใช้ถึง 46 ครั้ง ดังตัวอย่าง

ตัวอย่างที่ 5.8 แสดงช่วงเสียงที่กว้างของทำนองเพลง เม็งกะลาบียอ

ตัวอย่างที่ 5.9 แสดงช่วงเสียงกลางของเพลงเม็งกะลาบียอ ที่ใช้บ่อยที่สุด

5.4.2 ขั้นคู่ (Interval)

5.4.2.1 การเคลื่อนทำนองแบบตามขั้น (Conjunct motion) มีปรากฏอยู่ 3 วรรค ดังตัวอย่าง

ตัวอย่างที่ 5.10 แสดงการเคลื่อนทำนองแบบตามขั้น

5.4.2.2 การเคลื่อนทำนองแบบข้ามขั้น (Disjunct motion) มีปรากฏอยู่ 7 วรรค ดังตัวอย่าง

ตัวอย่างที่ 5.11 แสดงการเคลื่อนทำนองแบบข้ามขั้น

5.4.3 ทิศทางของทำนอง

5.4.3.1 ทิศทางขึ้น มี 5 วรรค ดังตัวอย่าง

ตัวอย่างที่ 5.12 ทิศทางทำนองแบบทิศทางขึ้น

5.4.3.2 ทิศทางลง มี 6 วรรคดังตัวอย่าง

ตัวอย่างที่ 5.13 ทิศทางทำนองแบบทิศทางลง

5.4.4 โครงหลักของทำนอง

ทำนองเพลง เม็งกะลา บียอ จะมีโครงหลักของเพลงที่ช่วงขึ้นสูงและลงต่ำที่ไม่ก้าวกระโดดมากนัก มีลักษณะราบเรียบ ไม่สลับซับซ้อนมากนัก มีเคลื่อนข้ามขั้น กับ เคลื่อนไปตามขั้นในจำนวนครั้งที่ใกล้เคียงกัน

ตัวอย่างที่ 5.14 แสดงโครงหลักของทำนอง

1.4.5 การใช้โน้ตนอกกลุ่มเสียงของเพลงเม็งกะลา บียอ พบว่ามีการใช้โน้ตนอกระบบเสียงห้าเสียง (Pentatonic scale) ทั้งหมด 38 ครั้ง

ตัวอย่างที่ 5.15 แสดงการใช้โน้ตนอกระบบเสียงห้าเสียงของเพลงเม็งกะลา บียอ

5.5 รูปแบบของจังหวะ

5.5.1 อัตราจังหวะ เพลงเม็งกะลา บียอ เป็นเพลงที่มีการดำเนินจังหวะ (Beat) ที่สม่ำเสมอตลอดทั้งเพลง โดยเครื่องหมายกำหนดอัตราจังหวะ C หรือ 4/4 ด้วยความเร็วจังหวะโดยให้โน้ตตัวดำเป็นเกณฑ์ 1 จังหวะ เท่ากับ 120 จังหวะในเวลา 1 นาที และลงจบเพลงอย่างกระชับเด็ดขาด

5.5.2 ลักษณะจังหวะ (Rhythm)

5.5.2.1 ลักษณะจังหวะของทำนอง เพลงเม็งกะลา บียอ มีลักษณะจังหวะทำนองที่ไม่ซ้ำกันเลย แม้แต่วรรคเริ่มทำนอง ที่ถูกนำไปใช้ในวรรคท้ายเพลง ก็ยังมีการพัฒนาให้แตกต่างออกไป ดังตัวอย่าง

ตัวอย่างที่ 5.16 แสดงลักษณะจังหวะทำนอง

5.5.2.2 ลักษณะจังหวะทำนองที่เป็นจังหวะขัด (Sincopation) ที่เกิดจากเทคนิคการบรรเลงของเครื่องดนตรีที่ทำทำนอง ซึ่งในหลักวิชาการของดนตรีไทยเรียกว่า “ลูกขัด” มีรายละเอียดดังนี้

5.5.2.2.1 ลักษณะจังหวะทำนองที่เป็นลูกขัด ที่เกิดจากการบรรเลงซายวาย

ตัวอย่างที่ 5.17 ลักษณะจังหวะทำนองที่เป็นลูกขัด จากการบรรเลงซายวาย

5.5.2.2.2 ลักษณะจังหวะทำนองที่เป็นลูกขัด ที่เกิดจากการบรรเลงมองซาย

ตัวอย่างที่ 5.18 ลักษณะจังหวะทำนองที่เป็นลูกขัด จากการบรรเลงมองซาย

5.5.2.2.3 ลักษณะจังหวะทำนองที่เป็นลูกขัด ที่เกิดจากการบรรเลงแต๊ปัตตะลา

ตัวอย่างที่ 5.19 ลักษณะจังหวะทำนองที่เป็นลูกขัด จากการบรรเลงแต๊ปัตตะลา

5.5.2.3 ลักษณะจังหวะของเครื่องจังหวะในเพลงเม็งกะลา บียอ

5.5.2.3.1 ชุดเซาก์โลงปัต มีลักษณะจังหวะ ดังต่อไปนี้

แบบที่ 1 ใช้ 1 ครั้ง

แบบที่ 2 ใช้ 1 ครั้ง

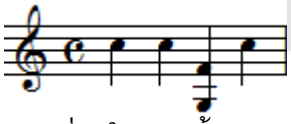
แบบที่ 3 ใช้ 3 ครั้ง

แบบที่ 4 ใช้ 1 ครั้ง

แบบที่ 5 ใช้ 1 ครั้ง

แบบที่ 6 ใช้ 1 ครั้ง

แบบที่ 7 ใช้ 8 ครั้ง



แบบที่ 8 ใช้ 1 ครั้ง

แบบที่ 9 ใช้ 4 ครั้ง

แบบที่10 ใช้ 2 ครั้ง

แบบที่ 11 ใช้ 2 ครั้ง

แบบที่ 12 ใช้ 1 ครั้ง

แบบที่ 13 ใช้ 5 ครั้ง

แบบที่ 14 ใช้ 1 ครั้ง

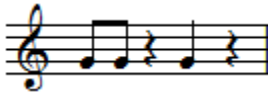
แบบที่ 15 ใช้ 1 ครั้ง

แบบที่ 16 ใช้ 1 ครั้ง

แบบที่ 17 ใช้ 3 ครั้ง

แบบที่ 18 ใช้ 3 ครั้ง

แบบที่ 19 ใช้ 1 ครั้ง



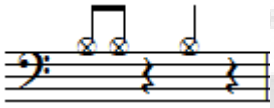
แบบที่ 20 ใช้ 1 ครั้ง

แบบที่ 21 ใช้ 1 ครั้ง

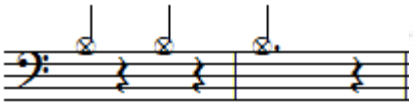
5.5.2.3.2 หย่างกุ๋ย มีลักษณะจังหวะที่ใช้ในเพลงเม็งกะลา บียอ ดังนี้

แบบที่ 1 ใช้ 41 ครั้ง

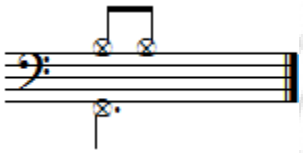
แบบที่ 2 ใช้ 1 ครั้ง



แบบที่ 3 ใช้ 1 ครั้ง



แบบที่ 4 ใช้ 1 ครั้ง



5.5.2.3.3 ซีเนวา เป็นเครื่องจังหวะที่ใช้คุมจังหวะหลัก มีลักษณะจังหวะดังนี้

แบบที่ 1 ใช้ 21 ครั้ง

แบบที่ 2 ใช้ 22 ครั้ง

แบบที่ 3 ใช้ 1 ครั้ง

5.6 เสียงประสาน

5.6.1 เสียงประสานที่เกิดจากการแปรทำนอง ดนตรีที่บรรเลงด้วยวงซายวายคณะเซ่ยเมี๊ยะโจว ฯ จะมีลักษณะเสียงประสานที่เป็น Heterophony คือเสียงประสานที่ใช้การแปรทำนองให้กับเครื่องดนตรีที่ใช้บรรเลง โดยไม่ใส่ใจกับเสียงประสานที่เกิดขึ้นในแนวตั้งมากนัก โดยมีรายละเอียดดังนี้

5.6.1.1 เสียงประสานที่เกิดจากการแปรทำนองของซายวาย ดังตัวอย่าง

ตัวอย่างที่ 5.20 เสียงประสานที่เกิดจากการแปรทำนองของซายวาย

5.6.1.2 เสียงประสานที่เกิดจากการแปรทำนองของมองซาย

ตัวอย่างที่ 5.21 เสียงประสานที่เกิดจากการแปรทำนองของมองซาย

5.6.1.3 เสียงประสานที่เกิดจากการแปรทำนองของแต๊ปัตตะลา ดังตัวอย่าง

ตัวอย่างที่ 5.22 เสียงประสานที่เกิดจากการแปรทำนองของแต๊ปัตตะลา ดังตัวอย่าง

5.6.2 เสียงประสานที่เกิดจากการบรรเลงในเครื่องดนตรีชิ้นเดียวกัน เสียงประสานแบบนี้ เสียงที่บรรเลงด้วยมือซ้ายและเล่นอยู่ในแนวเสียงต่ำจะเล่นเสียงที่อยู่ในระบบห้าเสียง (Pentatonic scale) เฉพาะในระบบเสียงที่ถูกกำหนดขึ้นด้วยซายวาย การบรรเลงบางช่วงจึงทำให้เกิดเสียงประสานในแนวตั้ง ซึ่งอาจทำให้เกิดเสียงที่เป็นคอร์ดได้ในระยะเวลาสั้น ๆ และบางครั้งก็อาจจะเกิดเสียงประสานนอกระบบเสียงขึ้น แต่จะเกิดในช่วงจังหวะที่ไม่สำคัญ เป็นโน้ตผ่านเสียเป็นส่วนใหญ่ ดังต่อไปนี้

5.6.2.1 เสียงประสานที่เกิดจากการบรรเลงซายวาย

ตัวอย่างที่ 5.23 เสียงประสานที่เกิดจากการบรรเลงของซายวาย

5.6.2.2 เสียงประสานที่เกิดจากการบรรเลงมองซาย

ตัวอย่างที่ 5.24 เสียงประสานที่เกิดจากการบรรเลงของมองซาย

5.6.2.3 เสียงประสานที่เกิดจากการบรรเลงของแต๊ปัตตะลา

ตัวอย่างที่ 5.25 เสียงประสานที่เกิดจากการบรรเลงของแต๊ปัตตะลา

สรุปผลการวิเคราะห์เพลงเม็งกะลา บียอ

1. โครงสร้างของบทเพลง

- มีจำนวน 1 ท่อนเพลง โดยแบ่งเป็น 6 ประโยคเพลง ความยาวประโยคเพลงละ 8 ห้องเพลง
- ใช้บรรเลงเฉพาะในพิธีกรรมทางพุทธศาสนา หรืองานพิธีกรรมที่ต้องการความเป็นสิริมงคล
- ใช้เครื่องดนตรีที่มีในวงซายวายบรรเลง
- อัตราความเร็วของเพลง เมื่อใช้โน้ตตัวดำเป็นเกณฑ์ 1 จังหวะ จะเท่ากับ 120 มี 46 ห้องเพลง
- ใช้เวลาในการบรรเลงประมาณ 1 นาที 28 วินาที

2. คีตลักษณ์

- เป็นเพลงท่อนเดียวมี 5 ประโยคเพลง
- แต่ละประโยคเพลงจะมีความยาว 8 ห้องเพลง และมี 2 วรรคเพลง
- ประโยคเพลงที่ 5 เป็นการนำเอาประโยคเพลงที่ 1 มาบรรเลงใหม่อีกครั้งหนึ่งโดยมีการพัฒนาทำนองเล็กน้อย
- จบเพลงโดยประโยคจบเพลง (Coda) มี 6 ห้องเพลง

3. บันไดเสียง

- ใช้กลุ่มโน้ตในระบบเสียงห้าเสียง (Pentatonic scale) มี โน้ต G B C E F
- ใช้โน้ตจบเพลงคือโน้ต C ซึ่งทางวงดนตรีคณะนี้เรียกว่า “ต๊ะป๊อก”

4. รูปแบบของทำนอง

- มีช่วงเสียงต่ำสุดคือโน้ต G และเสียงสูงสุดคือโน้ต G คิดเป็นขั้นคู่ P15 ใช้โน้ตเสียงกลางคือ G ทั้งหมด 46 ครั้ง
- มีการเคลื่อนทำนองแบบตามขั้น 3 วรรค และแบบข้ามขั้น 7 วรรค
- ทิศทางการเคลื่อนทำนองแบบขาขึ้น 5 วรรค และแบบขาลง 6 วรรค
- โครงหลักของทำนอง มีลักษณะที่ช่วงขึ้นสูงและลงต่ำไม่ก้าวกระโดดมากนัก ราบเรียบไม่สลับซับซ้อน
- มีการใช้โน้ตนอกระบบเสียงห้าเสียง (Pentatonic scale) คือ A และ D ทั้งหมด 38 ครั้ง

5. รูปแบบของจังหวะ

- อัตราจังหวะของเพลงใช้เครื่องหมายกำหนดจังหวะ C ด้วยความเร็วจังหวะ120 จบเพลงด้วยความกระชับ

- ลักษณะจังหวะของทำนองมีทั้งหมด 11 แบบ

- พบลูกขัดในการบรรเลงเครื่องดนตรีทำทำนองทั้ง 3 ชนิด ทั้งหมด 16 ครั้ง

- ลักษณะจังหวะของเครื่องกำกับจังหวะต่าง ๆ มีรายละเอียดดังนี้

1) ลักษณะจังหวะของชุดเชาก์โลงปัต มีทั้งหมด 21 แบบ

2) ลักษณะจังหวะของหย่างกุ๋ย มี 4 แบบ

3) ลักษณะจังหวะของซีเนวา มี 3 แบบ

6. เสียงประสาน

- เสียงประสานที่เกิดจากการแปรทำนอง จำนวนที่พบจากเครื่องดนตรีทำทำนองทั้ง 3 ชนิด รวม 31 ครั้ง

- เสียงประสานที่เกิดจากการบรรเลงในเครื่องดนตรีชิ้นเดียวกันพบมากที่สุดในการบรรเลงซายวาย จำนวน 26 ครั้ง

- เสียงประสานส่วนใหญ่เกิดจากการใช้เสียงนอกระบบเสียงห้าเสียงนำเข้าสู่กลุ่มเสียงหลัก

- ลักษณะพื้นผิวของดนตรี (Texture) ของเพลงเป็นแบบ Heterophonic Texture

บทที่ 5

สรุป อภิปราย และข้อเสนอแนะ

การศึกษาดนตรีพม่าในการแสดงพระธรรมเทศนา : กรณีศึกษาวงซายวาย*คณะเซ่ยเมี๊ยะโจว* วัดไทยวัฒนาราม ตำบลท่าสายลวด อำเภอแม่สอด จังหวัดตากในครั้งนี้ เป็นการวิจัยเชิงคุณภาพทางมานุษยดุริยางควิทยา (Ethnomusicology) โดยเริ่มจากการรวบรวมข้อมูลจากงานวิจัย เอกสารตำราต่าง ๆ ที่เกี่ยวข้อง และจากการลงพื้นที่ภาคสนามเพื่อรวบรวมข้อมูลทางด้านดนตรีที่ยังคงมีอยู่ในปัจจุบัน จากนั้นจึงนำข้อมูลที่รวบรวมทั้งหมดมาวิเคราะห์เรียบเรียง เป็นรายงานการวิจัยในรูปแบบของการพรรณนาวิเคราะห์ ซึ่งสรุปได้ดังนี้

1. ความมุ่งหมายของการวิจัย

ในการวิจัยครั้งนี้ ผู้วิจัยได้ตั้งความมุ่งหมายไว้ดังนี้

1. ศึกษาวงซายวาย*คณะเซ่ยเมี๊ยะโจว* วัดไทยวัฒนาราม ตำบลท่าสายลวด อำเภอแม่สอด จังหวัดตาก

2. ศึกษาและวิเคราะห์ดนตรีที่ใช้บรรเลงประกอบการแสดงพระธรรมเทศนาของวงซายวาย*คณะเซ่ยเมี๊ยะโจว* วัดไทยวัฒนาราม ตำบลท่าสายลวด อำเภอแม่สอด จังหวัดตาก

2. ความสำคัญของการวิจัย

วงซายวาย เป็นวงดนตรีที่เป็นเอกลักษณ์เฉพาะของชาวพม่า และมีความสำคัญต่อกิจกรรมทางศาสนาของชาวพม่า ดังนั้น การศึกษาและเก็บรวบรวมข้อมูลของวงซายวาย*คณะเซ่ยเมี๊ยะโจว ฯ* จะเป็นความรู้ที่เกี่ยวกับดนตรีคือวงซายวาย ในด้านต่าง ๆ ได้แก่

1. ประวัติความเป็นมาของวงซายวาย*คณะเซ่ยเมี๊ยะโจว ฯ* การเตรียมวงดนตรีก่อนการบรรเลง นักดนตรี เครื่องดนตรีในวง ธรรมเนียมการปฏิบัติของชาวไทยเชื้อสายพม่าในการฟังพระธรรมเทศนา รูปแบบของการบรรเลง

2. ศึกษาดนตรีที่ใช้บรรเลงเกี่ยวกับ โครงสร้างของเพลง คีตลักษณ์ บันไดเสียง รูปแบบของทำนอง รูปแบบของจังหวะ และ เสียงประสาน

3. วิธีดำเนินการวิจัย

การศึกษาดนตรีพม่าในการแสดงพระธรรมเทศนา : กรณีศึกษาวงซายวาย*คณะเซ่ยเมี๊ยะโจว ฯ* ครั้งนี้ ผู้วิจัยได้รวบรวมข้อมูลจากเอกสาร ตำรา และ งายวิจัยต่าง ๆ ที่เกี่ยวข้อง และลงพื้นที่เก็บข้อมูลภาคสนามโดยการรวบรวมข้อมูลทางวิชาการ จากการสัมภาษณ์นักดนตรีในวง และ

บุคคลแวดล้อมที่มีความรู้ในท้องถิ่น จากนั้นจึงนำข้อมูลทั้งหมดมาวิเคราะห์เรียบเรียงเป็นรายงานการวิจัยในรูปแบบของการบรรยายเชิงพรรณนาวิเคราะห์ โดยใช้วิธีการวิจัยเชิงคุณภาพทางมานุษยดุริยางควิทยา (Ethnomusicology) เป็นแนวทางในการศึกษา ซึ่งได้ดำเนินการวิจัยตามลำดับขั้นตอนต่าง ๆ และดำเนินการสรุปผลการวิจัย

3. สรุปผลการวิจัย

ตอนที่ 1 ศึกษาวงซายวาย*คณะเซ่ยเม๊ยะโจว* วัดไทยวัฒนาราม ตำบลท่าสายลวด อำเภอแม่สอด จังหวัดตาก

1.1 ประวัติความเป็นมาของวงซายวาย*คณะเซ่ยเม๊ยะโจว* วัดไทยวัฒนาราม ตำบลท่าสายลวด อำเภอแม่สอด จังหวัดตาก

วงซายวาย*คณะเซ่ยเม๊ยะโจว ฯ* ได้เริ่มก่อตั้งขึ้นในราวประมาณปี พ.ศ. 2510 โดยก่อนหน้านั้นมีเครื่องดนตรีที่อยู่ในวัดไทยวัฒนาราม 2 ชนิด คือ แต๊ปัตตะลา หรือระนาดเหล็ก และกลองเปิงมาง 2 ใบ ใช้บรรเลงประกอบการร้องเพลงสำเนียงพม่าทั่ว ๆ ไป ต่อมาหลวงพ่อท่านอธิการบัณฑิตโต ซึ่งเป็นพระพม่าเชื้อสายปะโอ และเป็นเจ้าอาวาสวัดไทยวัฒนารามในขณะนั้น ท่านมีแนวคิดที่จะให้มีวงซายวายไว้บรรเลงประกอบพิธีกรรมทางพระพุทธศาสนา โดยท่านได้ให้นายแปจ่อ ซึ่งเป็นหัวหน้าวงซายวายคนปัจจุบันมาดำเนินการดูแลรักษาเครื่องดนตรีที่มีอยู่ และจัดหาเครื่องดนตรีเพิ่มเติม พร้อมทั้งให้เป็นครูสอนดนตรีให้กับเด็ก ๆ ชาวพม่าที่เข้ามาอยู่รอบ ๆ บริเวณวัด

นักดนตรีในช่วงที่นายแปจ่อเข้ามารับผิดชอบส่วนมากเป็นคนที่นายแปจ่อเป็นผู้สอนเอง และส่วนใหญ่ก็เลิกเล่นไปบ้าง เสียชีวิตไปบ้าง และกลับไปเล่นดนตรีในฝั่งพม่าบ้าง เปลี่ยนไปเรื่อย ๆ จนมาถึงมาถึงปัจจุบันซึ่งสมาชิกส่วนหนึ่งเป็นลูกชายของนายแปจ่อได้เป็นกำลังสำคัญในการรวมวง

เดิมทีวงซายวายคณะนี้ หลวงพ่อท่านอธิการบัณฑิตโต ให้มีไว้เพื่อบรรเลงประกอบพิธีกรรมทางศาสนาหรืองานเทศกาลต่าง ๆ ของวัดไทยวัฒนาราม จึงได้ให้การสนับสนุนเครื่องดนตรีและให้ที่อยู่อาศัยแก่นายแปจ่อพร้อมทั้งครอบครัวและนักดนตรีให้มีที่พักอยู่ในบริเวณวัด

ปัจจุบัน วงซาย*คณะเซ่ยเม๊ยะโจว ฯ* รับงานบรรเลงนอกสถานที่ อาทิเช่น งานบวชสร้างลอง งานแต่งงาน งานศพ งานเทศกาลต่าง ๆ ส่วนรายได้ที่ได้จากการบรรเลงไม่แน่นอน ถ้าเป็นงานนอกวัดก็จะได้ค่าแสดงตามที่จะตกลงราคากัน เมื่อได้ค่าแสดงมาแล้วทางหัวหน้าวงก็จะแบ่งให้นักดนตรีส่วนหนึ่งและเก็บไว้ซ่อมบำรุงเครื่องดนตรีพร้อมทั้งจัดหาอุปกรณ์เพิ่มเติมให้แก่วงซายวาย สำหรับงานที่เป็นกิจกรรมทางศาสนาของทางวัด นักดนตรีจะไม่ได้ค่าแสดงเพราะถือว่าวงดนตรีวงนี้มีกำเนิดมาจากวัดนั่นเอง

1.2 การเตรียมวงดนตรีก่อนการบรรเลงของวงซายวาย*คณะเซ่ยเม๊ียะโจว ฯ*

1.2.1 การเตรียมวงและเครื่องดนตรี จะได้กล่าวถึงขนาดของเวที การจัดวางตำแหน่งเครื่องดนตรี อุปกรณ์ประกอบเวที อุปกรณ์ที่เป็นเทคโนโลยีสมัยใหม่ และการเตรียมเครื่องดนตรีก่อนการบรรเลง

- *ขนาดของเวที* เวทีการแสดง มีชื่อเรียกเป็นภาษาพม่าว่า “อะเนี้ยจีเส่” ขนาดของเวทีขึ้นอยู่กับลักษณะงานที่วงซายวายไปบรรเลง แต่เวทีเฉพาะการวางเครื่องดนตรี เมื่อมองจากด้านหน้า ความกว้างของเวทีไม่ต่ำกว่า 7 เมตร และความลึกไม่ต่ำกว่า 3 เมตร เป็นขนาดที่จะวางเครื่องดนตรีและจัดแผงกั้นเครื่องดนตรีให้ดูสวยงาม แต่ถ้าจะมีการบรรเลงประกอบการแสดง อาจจะต้องมีขนาด 7 x 7 เมตรขึ้นไป

- *การจัดวางตำแหน่งของเครื่องดนตรีและอุปกรณ์ประกอบ*

1) เครื่องไหว้ครู วางไว้ตรงกลางเวทีด้านหน้าเครื่องดนตรี

2) ซายวาย อยู่ตรงกลางเวที เพราะถือว่าเป็นผู้นำของการบรรเลง

3) มองซาย และ แต๊ปัตตะลา จะอยู่ในตำแหน่งเดียวกันคือด้านขวาของซายวาย

4) ซะคั่วะ ปาม่า และเชาก์โลงปัต เป็นกลุ่มเครื่องหนังใช้ผู้บรรเลงคนเดียว อยู่ด้านซ้ายของซายวาย

5) ซีเนวา เป็นเครื่องกำกับจังหวะหลัก อยู่ด้านหลังของซายวาย

6) หย่างกุ๋ย มีบรรเลงอยู่ในกลุ่มของเครื่องกำกับจังหวะอยู่ด้านหลังของซายวาย

7) มองจี เป็นฆ้องใบใหญ่จะอยู่ในตำแหน่งด้านหลังขวาของซายวาย

8) ซีโด จะอยู่ในกลุ่มของเครื่องกำกับจังหวะ ด้านหลังซ้ายของซายวาย

- *อุปกรณ์ประกอบเวที* เป็นสิ่งที่ทำขึ้นมาเพื่อให้ภาพรวมของวงดีขึ้น ไม่เกี่ยวข้องกับการบรรเลงดนตรี เช่น ฉากหลังเวที ม่านหน้าเวที ป้ายชื่อวงดนตรี แผงกั้นบังเครื่องดนตรี แผงรูปสัตว์ในจินตนาการ

- *อุปกรณ์ที่เป็นเทคโนโลยีสมัยใหม่* เพื่อให้การรับชมและรับฟังการแสดงและการบรรเลงดนตรีได้ทั่วถึงชัดเจน จึงจำเป็นต้องมีอุปกรณ์ที่มีทั้งเครื่องขยายเสียงขนาดต่าง ๆ ไมโครโฟนสำหรับติดตั้งตามจุดที่เครื่องดนตรีวางอยู่ และอุปกรณ์ให้ความสว่างแก่เวที

- *การเตรียมเครื่องดนตรีก่อนการบรรเลง* ซึ่งจะเกี่ยวกับเครื่องดนตรีที่ต้องมีการปรับระดับเสียง ดังนี้

1) วัสดุและอุปกรณ์ที่ใช้ในการตั้งเสียง ดังนี้

1.1) แต๊ปัตตะลา เป็นเครื่องดนตรีที่มีลูกระนาดเป็นเหล็กที่มีระดับเสียงตายตัวโดยเทียบสเกลทางดนตรีสากล คือ C Major scale ไม่สามารถปรับเปลี่ยนระดับเสียงเป็นอย่างอื่นได้ ดังนั้นเครื่องดนตรีในวงซายวายประเภทเครื่องหนังที่ทำทำนอง หรือที่ต้องการให้ระดับเสียงตรงกับเสียงทางสากล จึงต้องใช้เสียงจากแต๊ปัตตะลา ปัจจุบันนี้ทาง*คณะเซ่ยเมี๊ยะโจว ฯ* ได้ใช้อุปกรณ์ปรับระดับเสียงที่เป็นอิเล็คโทรนิค เข้ามาช่วยในการตั้งระดับเสียงเครื่องดนตรี โดยได้ปรับระดับเสียงของอุปกรณ์ชนิดนี้ให้สูงขึ้นจากระดับเสียงมาตรฐานสากลขึ้นไปอีกประมาณ 7-8 เซ็นติเคิล เพื่อให้ได้ระดับเสียงเดียวกับแต๊ปัตตะลา

1.2) ปัตส่า เป็นวัสดุที่ใช้ในการติดตรงกลางแผ่นหนังเครื่องดนตรีประเภทเครื่องหนังเพื่อใช้เปลี่ยนระดับเสียง หรือต้องการให้เสียงของกลองมีคุณภาพเสียงตามต้องการ สำหรับส่วนผสมของปัตส่า ทางวงไม่ยอมเปิดเผยสูตร โดยให้เหตุผลว่า ต้องเก็บไว้เป็นความลับไม่ให้วงซายวายวงอื่นรู้ เพราะ ปัตส่าที่มีคุณภาพที่ดีจะทำให้เสียงกลองมีความไพเราะเป็นพิเศษ

2) การตั้งเสียงลูกซายวาย หรือ ปัตโลง นักดนตรีจะยึดระดับเสียงของแต๊ปัตตะลาเป็นหลัก และอาจจะใช้เครื่องตั้งระดับเสียงช่วยเพื่อให้ได้ระดับเสียงที่ถูกต้องและรวดเร็ว

3) การตั้งเสียงเชากโลงปัต เครื่องหนังชนิดนี้มี 6 ใบ แต่ละใบมี 2 หน้าแต่จะใช้ปัตส่าตั้งเสียงเพียงหน้าเดียวให้ได้ระดับเสียงที่ต้องการ

4) การตั้งเสียงซะคั่วะ และปาม่า หรือปัตม่าจี ทั้งสองชนิดนี้ใช้ตีกำกับจังหวะไม่ต้องยึดระดับเสียงมาตรฐาน แต่ติดปัตส่าเพื่อให้ได้คุณภาพเสียงตามต้องการ

1.2.2 พิธีกรรมก่อนการบรรเลง

ก่อนการบรรเลงในงานต่าง ๆ จะเริ่มขึ้น ครูซายวายหรือหัวหน้าวงซายวายจะต้องทำพิธีบูชาครูก่อนที่จะมีการบรรเลงทุกครั้ง การบูชาครูนั้น เป็นการกราบไหว้สิ่งศักดิ์สิทธิ์ ครูบาอาจารย์ รวมทั้งเทพยดา ตลอดจนเจ้าที่เจ้าทางที่อยู่ในบริเวณงานที่จะทำการบรรเลง เป็นการสร้างขวัญและกำลังใจให้แก่ผู้บรรเลง ดังนั้นในหัวข้อนี้จึงแบ่งออกเป็น 2 ส่วนคือ

1) การเตรียมเครื่องไหว้ครู เครื่องไหว้ครูภาษาพม่าเรียกว่า “กะเด้าะบแว” ซึ่งวงซายวายแต่ละวงจะมีลักษณะคล้าย ๆ กัน สำหรับเครื่องไหว้ครูของวงซายวาย*คณะเซ่ยเมี๊ยะโจว ฯ* มีรายละเอียด คือ กล้วยน้ำว้า,มะพร้าว,น้ำหวานขวด,ธูป,เทียน,หมากคำ,ดอกไม้ เงิน 37

บาท หรือ 77 บาท หรือ ประมาณ 700 จ๊าต,แท่นวางพร้อมกะละมังสำหรับใส่ของทั้งหมด จำนวนของเครื่องไหว้ครูจะขึ้นอยู่กับลักษณะของงานที่บรรเลง อาจมี 2 ชุด 3 ชุด หรือ 4 ชุดก็ได้

2) การทำพิธีก่อนการบรรเลง เมื่อจะเริ่มบรรเลง นักดนตรีของวงทุกคนจะมายืนเรียงแถวหน้ากระดาน ด้านหน้าวงดนตรี โดยหันหน้าออกหน้าเวที นั่งคุกเข่า กราบลงกับพื้น 3 ครั้งเป็นการบูชาพระรัตนตรัย แล้วจึงหันหลังกลับไปทางเครื่องดนตรีแล้วกราบลงกับพื้นอีก 3 ครั้ง เป็นการบูชาพ่อแม่ครูอาจารย์

1.3 นักดนตรีและการแต่งกายของนักดนตรี

1.3.1 ประวัตินักดนตรี

1) นายเซ่ยเมี๊ยะโจว หรือ แปจ่อ อายุ 57 ปี สัญชาติพม่า เป็นหัวหน้าวง เล่นซายวาย

2) นายมูปิจ่อ หรือ โฟอ่อง สัญชาติพม่า ลูกชายนายแปจ่อ เป็นผู้ประสานงานหลักของวง อายุ 21 ปี เล่นมองซาย แต๊ปัตตะลา และเล่นเครื่องอื่น ๆ ได้ทั้งวง

3) นายนอร์แว๊ะ อายุ 23 ปี สัญชาติพม่า เล่นมองซาย เชาก์โลงปัต

4) นายล่ามู่จ่อ หรือ โมจ่อ อายุ 17 ปี สัญชาติพม่า เล่น ปามา ซัวคั่วะ และเชาก์โลงปัต

5) นายปะแล อายุ 51 ปี สัญชาติพม่า เล่น ซีเนวา

6) นายเว่นอ่าว หรือ มูเล อายุ 39 ปี สัญชาติพม่า เล่น มองจี หย่างกุ๋ย

7) นายมอร์ติเต่อ อายุ 16 ปี สัญชาติพม่า เล่น ซีโด มองจี แต๊ปัตตะลา

1.3.2 การแต่งกายของนักดนตรี การแต่งกายของนักดนตรีวงซายวาย*คณะเซ่ยเมี๊ยะโจว ฯ* ไม่มีรูปแบบที่แน่นอนขึ้นอยู่กับลักษณะของงานที่ไปบรรเลงและความต้องการของเจ้าภาพ ถ้าเป็นงานพิธีสำคัญก็จะมีการแต่งกายที่เป็นฟอร์มเดียวกัน คือ ใส่ชุดแต่งกายที่เป็นเอกลักษณ์เฉพาะของชนชาติพม่า คือใส่หมวกที่เรียกว่า “กอง บอง” ใส่เสื้อ 2 ตัว ตัวในจะเป็นเสื้อคอกลม เรียกว่า “แลกะโดง” เสื้อตัวนอกเป็นเสื้อแขนยาวสีขาว เรียกว่า “ไต่โป่งอิงจี่” และนุ่งโสร่งสีใดก็ได้เรียกว่า “โลงจี”

1.4 เครื่องดนตรีที่ใช้ในการบรรเลง

1.4.1 ซายวาย เป็นเครื่องดนตรีตระกูล Membranophone ซึ่งเสียงเกิดจากการทำให้แผ่นหนังสะเทือน ด้วยวิธีการตีด้วยนิ้วมือ เป็นเครื่องดนตรีที่ใช้ดำเนินทำนองเพลง มีกลองเล็ก ๆ เรียกว่า “ปัตโลง” แขวนไว้ด้านในของคอกซายวาย

- ลูกซายวายหรือ ปัตโลง เป็นกลองใบเล็กที่ทำจากไม้เนื้อแข็ง ขึงหน้ากลองด้วยหนังลูกวัวทั้ง 2 หน้า หุ้มโยงด้วยเชือกพลาสติดเหนียวที่มีลักษณะแบน แทนการใช้หนังเรียดที่ทำจากหนังสัตว์ หน้าที่ใช้ตีเรียกว่า “ปัตโลงมะลาเตีย” ส่วนหน้าเล็กเรียกว่า “ปัตโลงพเลีย” ลูกปัตโลงมีทั้งหมด 21 ใบ ตั้งระดับเสียงโดยยึดระดับเสียงของแต๊ปัตตะลา โดยลูกที่ 1 ถึง 10 จะตั้งเสียงให้อยู่ในกลุ่มของระบบเสียงห้าเสียง หรือ Pentatonic scale ซึ่งอาจจะมีการปรับเปลี่ยนเสียงเฉพาะเพลงที่จะเล่น ส่วนลูกที่ 11 ถึง 21 จะตั้งระดับเสียงให้อยู่ในระบบเสียงเดียโตนิค (Diatonic scale) ตั้งแต่เสียง ซอล จนถึงเสียง โด ช่วงคู่แปดที่ 2 (เหนือบรรทัด 5 เส้น)

- การบรรเลงซายวาย เนื่องจากลูกปัตโลงมีขนาดเล็ก การบรรเลงจึงต้องใช้นิ้วมือตีลงไปบนหนังกลอง นิ้วมือที่ใช้ คือ นิ้วชี้,นิ้วกลาง และ นิ้วนาง อาจตีพร้อมกันทั้ง 3 นิ้ว หรือใช้นิ้วเดียว อาจบรรเลงเป็นทำนองบ้าง หรือพลิกแพลงไปจากเดิมบ้าง

1.4.2 แต๊ปัตตะลา เป็นเครื่องดนตรีตระกูล Idiophone ซึ่งเสียงเกิดจากการสั่นสะเทือนของมวลวัตถุ ทำให้เกิดเสียงโดยใช้ไม้ตีที่มีแผ่นหนังหรือสักหลาดหุ้มตรงปลาย เป็นเครื่องดนตรีที่ใช้ดำเนินทำนองเพลง และพลิกแพลงไปจากเดิมบ้าง เป็นเครื่องดนตรีที่ใช้เป็นเสียงมาตรฐานในการตั้งระดับเสียงกับเครื่องดนตรีที่ใช้ทำทำนองอื่น ๆ

- รางแต๊ปัตตะลา เรียกว่า “ปัตตะลาเอ่” มีลักษณะเป็นกล่องสี่เหลี่ยมคางหมู ทำด้วยไม้เน้อแข็ง เป็นที่วางลูกแต๊ปัตตะลา บนขอบของรางจะมีหลักโลหะไว้คอยยึดลูกระนาดเหล็กให้อยู่กับที่ มีความยาวของราง 138 ซ.ม. ความกว้างด้านเสียงต่ำ 31 ซ.ม. ด้านเสียงสูง 13 ซ.ม. ไม่มีการตกแต่งประดับประดาให้สวยงามเหมือนคอกซายวาย

- ลูกแต๊ปัตตะลาหรือลูกระนาด ทำด้วยเหล็กแผ่นมีลักษณะเป็นสี่เหลี่ยมผืนผ้าแต่ละลูกกว้างประมาณ 5 ซ.ม. วางบนกล่องไม้ จำนวน 25 ลูก ลูกปัตตะลาจะมีระบบเสียงเท่ากับบันไดเสียงเดียโตนิค (Diatonic scale) ของทางดนตรีสากลและเท่ากับบันไดเสียง C (C Major scale) ลูกที่มีเสียงต่ำสุดจะตรงกับเสียง โด ที่อยู่ต่ำจาก C Middle หรือ ซี กลาง ลงไป 1 ช่วงคู่แปด ลูกที่มีเสียงสูงสุด จะตรงกับเสียง ฟาในช่วงคู่แปดที่ 3 จาก ซี กลาง

- วิธีการบรรเลง ผู้บรรเลงจะนั่งตรงด้านข้างของแต๊ปัตตะลา โดยให้ด้านที่มีลูกเสียงต่ำอยู่ทางด้านซ้ายมือ ใช้ไม้ตีที่เรียกว่า “ปัตตะลาโต๊ะ” บรรเลงเป็นทำนองเพลง อาจตีพร้อมกันทั้งสองมือเป็นขั้นคู่ต่าง ๆ บ้างตามบทเพลง

1.4.3 มองซาย เป็นเครื่องดนตรีตระกูล Idiophone ซึ่งมีเสียงที่เกิดจากการสั่นสะเทือนของมวลวัตถุเอง ทำให้เกิดเสียงโดยการใช้ไม้ตีที่มีแผ่นหนังหรือสักหลาดหุ้มตรงปลายใช้ดำเนินทำนอง มีรายละเอียด ดังนี้

- กรอบหรือแผง เรียกว่า “มองแกะ” ทำด้วยไม้เนื้อแข็งขนาดต่าง ๆ กัน กรอบหรือแผงถ้ามีลูกมองติดอยู่เรียกว่า “มองอะโข่” มีจำนวน 3 แผง โดยแผงที่หนึ่งวางราบอยู่ด้านหน้าผู้เล่น มีลูกมอง 7 ใบ มีเสียง ที โด เร มี ฟา ซอล และ ลา แผงที่สอง วางตะแคงอยู่ตรงด้านหน้าแขวนลูกมองใบใหญ่ 3 ใบ คือ เสียง ฟา ซอล และ ลา แผงที่ 3 อยู่ด้านขวามือของผู้บรรเลง มีลูกอง 8 ใบ เสียง ที โด เร มี ฟา ซอล ลา และ ที

- การบรรเลงมองซาย จะใช้ไม้ตีเรียกว่า “มองซายโด๊ะ” ผู้บรรเลงอาจจะตีพร้อมกันทั้งสองมือ หรือ ตีทีละมือสลับกัน

1.4.4 เชาก์โลงปัต เป็นเครื่องดนตรีตระกูล Membranophone ซึ่งเสียงเกิดจากการสั่นสะเทือนของแผ่นหนัง มีจำนวน 6 ใบ ตัวกลองทำจากไม้เนื้อแข็งขึ้นหนังด้วยหนังลูกวัวทั้งสองด้าน มีวิธีการขึ้นหนังเช่นเดียวกับลูกปัตโฆง และใช้ปัตส่าปรับระดับเสียง โดยลูกใหญ่สุดจะมีเสียง ซอล ลูกต่อไป เสียง โด ฟา ซอล โด และ ฟา ตามลำดับ

การบรรเลงเชาก์โลงปัต ใช้มือตีไปที่หนังกลองเป็นจังหวะหน้าทับร่วมกับ ซะคั่วะ และ ปัตม่าจี

1.4.5 ซีเนวา จัดเป็นเครื่องดนตรีในตระกูล Idiophone ซี หมายถึง ฉิ่ง วา หมายถึง เกราะ ซีเนวา จึงหมายถึง ฉิ่งและเกราะ วิธีการบรรเลงผู้บรรเลงจะใช้ไม้ตีที่เรียกว่า “ซีโด๊ะ “ ตี ซี กับ วา สลับกัน เป็นจังหวะหลักให้กับนักดนตรี

1.4.6 มองจี เป็นเครื่องดนตรีตระกูล Idiophone ทำจากทองเหลืองหรือทองสัมฤทธิ์ มีขนาดใหญ่ให้เสียงทุ้มต่ำมาก มีหน้าที่ควบคุมจังหวะห่าง ๆ อาจใช้ตีตอนจบวรรคเพลงหรือประโยคเพลง

1.4.7 หย่างกุ๋ย เป็นเครื่องดนตรีตระกูล Idiophone มีลักษณะเป็นฉาบใหญ่ ใช้ตีประกบกัน หรือใช้ไม้ตีเป็นบางโอกาส มีบทบาทหน้าที่ตีประกอบจังหวะเพื่อให้เกิดความครึกครื้น

1.4.8 ซะคั่วะ เป็นเครื่องดนตรีตระกูล Membranophone มีวิธีการขึ้นหนัง เช่นเดียวกับลูกปัตโลง มีลักษณะคล้ายกับตะโพนไทย ใช้มือทั้งสองข้างที่ที่หนังกลอง การบรรเลงซะคั่วะมีลักษณะคล้ายกับการบรรเลงตะโพนไทย จะใช้ร่วมกับเชาก์โลงปัต

1.4.9 ซีโด เป็นเครื่องดนตรีตระกูล Membranophone มีวิธีการขึ้นหนังเช่นเดียวกับลูกปัตโลง มี 3 ใบ ขนาดกลาง ใบใหญ่ตั้งระดับเสียง ซอล ใบกลาง ตั้งระดับเสียง โด และใบเล็กตั้งระดับเสียง โด ใช้ไม้ตีบรรเลงเป็นจังหวะห่างๆ เช่นเดียวกับมองจี

1.4.10 ปาม่า หรือ ปัตม่ะจี เป็นเครื่องดนตรีตระกูล Membranophone มีลักษณะคล้ายตะโพนมอญในวงปี่พาทย์มอญ เป็นเครื่องตีประกอบจังหวะให้เสียงดังกระหึ่ม จังหวะหนักแน่น ใช้บรรเลงร่วมกับเชาก์โลงปัต

1.5 ธรรมเนียมปฏิบัติของชาวไทยเชื้อสายพม่าในการฟังพระธรรมเทศนา

ชาวไทยเชื้อสายพม่าในตำบลท่าสายลวด อำเภอแม่สอด จังหวัดตาก มีแนวปฏิบัติต่อความเชื่อทางพระพุทธศาสนา โดยเชื่อว่า คำสั่งสอนทางพุทธศาสนาจะทำให้สังคมอยู่ด้วยกันอย่างสงบสุข พม่านิยมสร้างศาสนสถานเพื่อใช้เป็นอนุสรณ์ให้ระลึกถึงสิ่งที่ตนสร้างไว้ เมื่อถึงวันสำคัญทางศาสนา พวกเขาก็จะมากราบไหว้ศาสนสถานที่พวกเขาได้ร่วมแรงร่วมใจกันสร้างขึ้นมา

ธรรมเนียมปฏิบัติของชาวพม่าในวันธรรมสวนะ หรือวันพระที่ยังมีปรากฏอยู่ในพื้นที่ คือ

1.5.1 ธรรมเนียมการแห่ “และอุ๊ปะตะก่า” ชาวพม่าในเขตเทศบาลตำบลท่าสายลวด จะคุ้นเคยกับธรรเนียมการแห่ และอุ๊ปะตะก่า เป็นอย่างดีทุกวันโกนหรือก่อนวันพระ อุบาสกอุบสิกาที่มีจิตอาสา จะพากันนุ่งห่มเสื้อผ้าสีขาวพากันไปรับศีลที่วัด และจัดเตรียมอุปกรณ์ภาชนะใส่ของตามที่สะดวก เดินไปเป็นขบวนตามถนนสายต่าง ๆ ในเขตเทศบาล โดยมีผู้นำขบวนถือระฆังหรือ กังสะดาลตีเป็นสัญญาณนำขบวนและพูดนำ หรือประกาศให้ญาติโยมทั้งหลายได้ทราบว่าพรุ่งนี้จะเป็นวันพระ เชิญชวนไปทำบุญที่วัดร่วมทำบุญด้วยกัน ถ้าใครไม่สะดวกที่จะไป ก็ให้นำปัจจัยต่าง ๆ ไม่ว่าจะเป็นข้าวสารอาหารแห้ง เงิน ขนม ผลไม้ ดอกไม้ ธูปเทียน มาฝากให้กับทางคณะและอุ๊ปะตะก่าไปวัดก็ได้ เมื่อเสร็จแล้วปัจจัยที่ได้จากการทำบุญก็จะถูกคัดแยกโดยพระที่วัด ถ้าเป็นดอกไม้ ก็จะนำไปปักไว้ตามแจกันสถานที่ต่าง ๆ ในวัด ข้าวสารอาหารแห้งก็นำเข้าโรงครัว ปัจจัยที่เป็นเงินก็ใส่ตู้ปัจจัยของวัดไว้ ขนมที่เสียง่ายก็จะแจกจ่ายให้กับทางคณะกรรมการ หรือผู้ที่อาศัยอยู่ในวัดได้รับประทานกัน

1.5.2 กิจกรรมในวันธรรมสวนะ หรือ วันพระ ชาวบ้านจะเตรียมตะกร้าใส่ดอกไม้ ปิ่นโตข้าว ปัจจัย ธูปเทียน ไปถวายที่วัด โดยเอาข้าวใส่กระบุงหรือกะละมัง เมื่อถึงเวลาก็ถวายพร้อมกัน ในกรณีที่มีการเทศน์ ซึ่งจะนิยมเทศน์ในช่วงเข้าพรรษา จะมีขันกัณฑ์เทศน์ ภาษาไทยใหญ่ หรือ ภาษาพม่า เรียกว่า “กะเด้าะบแว” ในขันกะเด้าะบแว นิยมใส่มะพร้าว กล้วย 3 หวี หางปลาที่ทำจากใบกล้วย หมากพลู ธูปเทียน เป็นเครื่องบูชาเพื่อขอฟังเทศน์ มีลักษณะคล้ายเครื่องไหว้ครูของซายวาย ซึ่งเปรียบได้กับชามบายศรีของคนไทย

ความนิยมของการใช้วงดนตรีบรรเลงประกอบการเทศน์ของชาวไทยเชื้อสายพม่า ถ้าจะมีก็จะใช้บรรเลงให้คนฟัง แต่ไม่ใช่เพลงที่เกี่ยวกับธรรมะหรือพระธรรมคำสั่งสอนใด ๆ แต่จะใช้ดนตรีบรรเลงรอผู้ที่จะมาร่วมทำบุญ อาจจะมีการเต้น การรำตอนจบของงาน ถ้าเป็นงานบวช งานทอดกฐิน หรือผ้าป่า ก็จะมีบทเพลงที่มีเนื้อหาสื่อถึงความสำเร็จของงาน

1.6 รูปแบบของการบรรเลง

วงซายวายคณะเซ่ยเมี๊ยะโจว ฯ เป็นวงซายวายที่มีคอกซายวายเป็นลวดลายประดับกระจกและทาสีทอง ถ้าเปรียบเทียบกับการจัดลำดับชั้นของวงซายวายพม่าแล้ว วงซายวายคณะนี้จัดเป็นวงซายวายชนิด “ชเวซายด่อ” ซึ่งใช้ประกอบการแสดงและพิธีกรรมทั่ว ๆ ไป จึงแบ่งรูปแบบของการบรรเลงของวงซายวายคณะนี้ได้เป็น 3 รูปแบบ คือ

1.6.1 บรรเลงประกอบพิธีกรรมต่าง ๆ เช่น การฟังพระธรรมเทศนา งานแต่งงาน งานศพ งานบุญครบรอบต่าง ๆ

- การฟังพระธรรมเทศนา จะมีเพลงสำคัญเพื่อบรรเลงประกอบพิธีคือ เพลงทูมะชานา,เพลงผยา ตะยา แต็งกา,เพลงอะลูดอ เม็งกะลา,เพลงเหย่เจและเพลงเม็งกะลา บียอ

- งานมงคลสมรส มีเพลงสำคัญ 6 เพลง คือ เพลงทูมะชานา,เพลงผยา ตะยา แต็งกา,เพลงซียาตุ๊,เพลงเม็งกะลา ดีเด๊ะ และเพลง ซีด่อ

- งานศพ ใช้เพลงทูมะชานา,เพลงผยา ตะยา แต็งกา และเพลงที่มีทำนองเศร้า ๆ เช่น เพลงบวะสะเหนี่ย ,เพลงโจวตะเหล,เพลงโบงเหว่

- งานขึ้นบ้านใหม่หรืองานครบรอบโอกาสสำคัญ ๆ ใช้เพลงทูมะชานา,เพลงผยา ตะยา แต็งกา แล้วใช้เพลงที่แสดงถึงความเคารพฐานะของบุคคลในระดับต่าง ๆ

1.6.2 การแห่ เป็นการบรรเลงที่ต้องเคลื่อนขบวนไปตามท้องถนน เช่น การแห่แหล่ส่างลอง การแห่งานสงกรานต์ มีเพลงสำคัญ ๆ คือ เพลงทูมะชานากับเพลงผยา ตะยา แต็งกา

- เพลงกู่เซาก์ปาโล สำหรับแห่ แหล่ส่างลอง เพื่อแสดงความยิ่งใหญ่หรือความโชคดีของพ่อแม่ที่มีลูกชายได้บวชส่างลอง เพลงอะเป ตะกาเปะ และอื่น ๆ

- เพลงปะเด๊าะดุ่นสุ่ยจีนู สำหรับการแห่งานสงกรานต์

- เพลงตะแจ้ สำหรับแห่วันขึ้นปีใหม่ของพม่า

1.6.3 ซายวายประกอบการแสดง

- การรำทั่ว ๆ ไป ใช้เพลง ทูมะชานา,เพลงผยา ตะยา แต็งกา, เพลงมะมะปะเดสู่, เพลงยูเดียวดี

- การบรรเลงประกอบการแสดงลิเก นอกจากจะใช้เพลงทูมะชานา และเพลงผยา ตะยา แต็งกา แล้ว ยังมีเพลง อะพิอุดอ เพื่อไหว้สิ่งศักดิ์สิทธิ์ เพลงเพคุ้นตี หมายถึงลิเกเปิดฉากเริ่มแสดง และเพลงอื่น ๆ ตามที่ผู้แสดงกำหนด

ตอนที่ 2 ศึกษาและวิเคราะห์ดนตรีที่ใช้บรรเลงประกอบการแสดงพระธรรมเทศนาของวงซายวาย*คณะเซ่ยเม๊ียะโจว* วัดไทยวัฒนาราม ตำบลท่าสายลวด อำเภอแม่สอด จังหวัดตาก

ทำการวิเคราะห์เพลงที่บรรเลงประกอบพิธีการทั้งหมด 5 เพลง คือ

1. เพลงทูมะชานา
2. เพลงผยา ตะยา แต็งกา
3. เพลงอะลูดอ เม็งกะลา
4. เพลงเหย่เจ
5. เพลงเม็งกะลา บียอ

โดยได้กำหนดหัวข้อในการศึกษาแต่ละเพลงดังนี้คือ

1. โครงสร้างของบทเพลง
2. คีตลักษณ์
3. บันไดเสียง
4. รูปแบบของทำนองเพลง
5. รูปแบบของจังหวะ
6. เสียงประสาน

สรุป ผลการวิเคราะห์เพลงทั้ง 5 เพลง ตามหัวข้อที่กำหนดไว้ได้ข้อสรุปดังต่อไปนี้

2.1. โครงสร้างบทเพลง

2.1.1 จำนวนท่อนเพลง

- เพลงทูมะชานา มี 1 ท่อนเพลง
- เพลงผยา ตะยา แต็งกา มี 3 ท่อนเพลง ท่อนเพลงในช่วงอัตราจังหวะ C บรรเลงเที่ยวเดียว ท่อนเพลงในช่วงอัตราจังหวะ 2/4 บรรเลง 2 เที่ยว โดยในเที่ยวที่ 2 กำหนดให้เป็นท่อนเพลงที่ 3
- เพลงอะลูดอ เม็งกะลา มี 3 ท่อนเพลง แต่ละท่อนเพลงมี 2 ประโยคเพลง ประโยคเพลงในแต่ละท่อนเพลงมีความยาวทำนองไม่เท่ากัน
- เพลงเหย่เจ มี 1 ท่อนเพลง โดยมี 2 ประโยคเพลง
- เพลงเม็งกะลา บียอ มี 1 ท่อนเพลง โดยแบ่งเป็น 6 ประโยคเพลง ความยาว

ประโยคเพลงละ 8 ห้องเพลง

2.1.2 อัตราจังหวะของเพลง

- เพลงทูมะชานา ใช้โน้ตตัวขาวเป็นเกณฑ์ 1 จังหวะ มีอัตราความเร็ว 65
- เพลงผยา ตะยา แต็งกา ใช้โน้ตตัวดำเป็นเกณฑ์ 1 จังหวะ มีอัตราความเร็ว 85 , 105 , 88 , 102 และ 114
- เพลงอะลูดอ เม็งกะลา ใช้โน้ตตัวดำเป็นเกณฑ์ 1 จังหวะ มีอัตราความเร็ว 88
- เพลงเหย่เจ ใช้โน้ตตัวดำเป็นเกณฑ์ 1 จังหวะ มีอัตราความเร็ว 120
- เพลงเม็งกะลา บียอ ใช้โน้ตตัวดำเป็นเกณฑ์ 1 จังหวะ มีอัตราความเร็ว 120

2.1.3 เวลาในการบรรเลง

- เพลงทูมะชานา มี 18 ห้องเพลง ใช้เวลา 38 วินาที
- เพลงผยา ตะยา แต็งกา มี 99 ห้องเพลง ใช้เวลา 2 นาที 38 วินาที
- เพลงอะลูดอ เม็งกะลา มี 112 ห้องเพลง ใช้เวลา 3 นาที 48 วินาที
- เพลงเหย่เจ มี 29 ห้องเพลง ใช้เวลา 1 นาที 4 วินาที
- เพลงเม็งกะลา บียอ มี 46 ห้องเพลง ใช้เวลา 1 นาที 28 วินาที

2.2 คีตลักษณ์

2.2.1 เพลงทูมะชานา มีทำนองเพลงท่อนเดียว มี 2 ประโยคเพลง แต่ละประโยคเพลงมีวลีทำนองสั้น ๆ 4 วลี เท่ากับ 2 วรรคเพลง

2.2.2 เพลงผยา ตะยา แต็งกา มี 3ท่อนเพลง โดยมีรายละเอียดดังนี้

- ก่อนเข้าท่อนเพลงที่ 1 มีทำนองที่เป็น Introduction 1 วรรคนำเข้าสู่ท่อนเพลงที่ 1
- ท่อนเพลงที่ 1 ใช้เครื่องหมายกำหนดจังหวะ C มี 2 ประโยคเพลง ประโยคเพลงละ 8 ห้องเพลง
- จบท่อนเพลงที่ 1 ด้วยทำนองที่เป็น Introduction
- ก่อนเข้าท่อนเพลงที่ 2 มีวลีทำนองที่ทำหน้าที่นำเข้าสู่ท่อนเพลงใหม่หรือ Anacrusis Note
- ท่อนเพลงที่ 2 ใช้เครื่องหมายกำหนดจังหวะ 2/4 มีทั้งหมด 4 ประโยคเพลง ประโยคเพลงละ 8 ห้องเพลง
- เมื่อจบท่อนเพลงที่ 2 จะมีทำนองหลักช่วงเชื่อม (Transitional theme) 8 ห้องเพลง
- ท่อนเพลงที่ 3 เป็นการนำเอาทำนองของท่อนเพลงที่ 2 มาพัฒนาทำนอง (Variation) มีทั้งหมด 4 ประโยคเพลง ประโยคเพลงละ 8 ห้องเพลง
- จบเพลงด้วยทำนองที่เป็นหางเพลง (Coda)

- ลักษณะคีตลักษณ์เป็นแบบ A B B’

2.2.3 เพลงอะลูดอ เม็งกะลา มีทำนองเพลง 3 ท่อนเพลง ท่อนเพลงละ 2 ประโยคเพลง มีรายละเอียดดังนี้

- มีทำนองที่เป็น Introduction 4 ห้องเพลงบรรเลงคั่นแต่ละประโยคเพลง
- ท่อนเพลงที่ 1 มี 2 ประโยคเพลง ประโยคเพลงละ 14 ห้องเพลง โดยในประโยคเพลงที่ 2 เป็นประโยคเพลงที่พัฒนาทำนองจากประโยคเพลงที่ 1
- ท่อนเพลงที่ 2 มี 2 ประโยคเพลง ประโยคเพลงละ16 ห้องเพลง โดยในประโยคเพลงที่ 2 เป็นประโยคเพลงที่พัฒนาทำนองจากประโยคเพลงที่ 1
- ท่อนเพลงที่ 3 มี 2 ประโยคเพลง ประโยคเพลงละ 12 ห้องเพลง โดยในประโยคเพลงที่ 2 เป็นประโยคเพลงที่พัฒนาทำนองจากประโยคเพลงที่ 1
- จบเพลงด้วยทำนองที่เป็นหางเพลง (Coda) 5 ห้องเพลง
- เพลงนี้มีคีตลักษณ์เป็นแบบ AA’ BB’ CC’

2.2.4 เพลงเหย่เจ มี 1 ท่อนเพลง โดยมีรายละเอียดดังนี้

- ประโยคเพลงที่ 1 มี 2 วรรค วรรคที่ 1 มี 8 ห้อง วรรคที่ 2 มี 6 ห้องเพลง
- ประโยคเพลงที่ 2 มี 2 วรรค วรรคที่ 1 มี 8 ห้อง วรรคที่ 2 มี 7 ห้องเพลง

2.2.5 เพลงเม็งกะลา บียอ มี 1 ท่อนเพลง 5 ประโยคเพลง มีรายละเอียดดังนี้

- แต่ละประโยคเพลงมีความยาว 8 ห้องเพลง และมี 2 วรรคเพลง
- ประโยคเพลงที่ 5 เป็นการนำเอาประโยคเพลงที่ 1 มาบรรเลงใหม่โดยมีการพัฒนาทำนองเล็กน้อย
- จบเพลงด้วยประโยคจบเพลง (Coda)
- เพลงนี้มีคีตลักษณ์เป็นแบบ A B C D A’ to Coda

2.3 บันไดเสียง

2.3.1 การใช้กลุ่มเสียงในระบบเสียงห้าเสียง (Pentatonic scale) ดังนี้

- เพลงทูมะชานา ใช้กลุ่มเสียง G B C E F
- เพลงผยา ตะยา แต็งกา ใช้กลุ่มเสียง G A C D F
- เพลงอะลูดอ เม็งกะลา ใช้กลุ่มเสียง G A C D F
- เพลงเหย่เจ ใช้กลุ่มเสียง G B C E F
- เพลงเม็งกะลา บียอ ใช้กลุ่มเสียง G B C E F

2.3.2 การใช้โน้ตจบเพลง

- เพลงทูมะชานา จบด้วยโน้ต G เรียกว่า “เลป๊อก”
- เพลงผยา ตะยา แต็งกา จบด้วยโน้ต F เรียกว่า “หงาป๊อก”
- เพลงอะลูดอ เม็งกะลา จบด้วยโน้ต F เรียกว่า “หงาป๊อก”

- เพลงเหย่เจ จบด้วยเสียง F เรียกว่า “หงาป๊อก”
- เพลงเม็งกะลา บียอ จบด้วยเสียง C เรียกว่า “ต๊ะป๊อก”

2.4 รูปแบบของทำนอง

2.4.1 ความกว้างของเสียง มีรายละเอียดดังนี้

- เพลงทูมะชานา มีเสียงต่ำสุดคือ B เสียงสูงสุดคือ A คิดเป็นขั้นคู่ M14
- เพลงผยา ตะยา แต็งกา มีเสียงต่ำสุดคือ A เสียงสูงสุดคือ F คิดเป็นขั้นคู่ m13
- เพลงอะลูดอ เม็งกะลา มีเสียงต่ำสุดคือ F เสียงสูงสุดคือ C คิดเป็นขั้นคู่ P19
- เพลงเหย่เจ มีเสียงต่ำสุดคือ F เสียงสูงสุดคือ A คิดเป็นขั้นคู่ M17
- เพลงเม็งกะลา บียอ มีเสียงต่ำสุดคือ G เสียงสูงสุดคือ G คิดเป็นขั้นคู่ P15

2.4.2 เสียงกลางระหว่างเสียงสูงกับเสียงต่ำ มีรายละเอียดดังนี้

- เพลงทูมะชานา เสียง G ใช้ทั้งหมด 21 ครั้ง
- เพลงผยา ตะยา แต็งกา เสียง G ใช้ทั้งหมด 70 ครั้ง
- เพลงอะลูดอ เม็งกะลา เสียง G ใช้ทั้งหมด 109 ครั้ง
- เพลงเหย่เจ เสียง F ใช้ทั้งหมด 31 ครั้ง
- เพลงเม็งกะลา บียอ เสียง G ใช้ทั้งหมด 46 ครั้ง

2.4.3 การเคลื่อนทำนอง มีรายละเอียดดังนี้

- เพลงทูมะชานา แบบตามขั้น 2 วรรค แบบข้ามขั้น 4 วรรค
- เพลงผยา ตะยา แต็งกา แบบตามขั้น 5 วรรค แบบข้ามขั้นตลอดทั้งเพลง
- เพลงอะลูดอ เม็งกะลา แบบตามขั้น 3 วรรค แบบข้ามขั้นหลายวรรคตลอดเพลง
- เพลงเหย่เจ แบบตามขั้น 4 วรรค แบบข้ามขั้น 6 วรรค
- เพลงเม็งกะลา บียอ แบบตามขั้น 3 วรรค แบบข้ามขั้น 7 วรรค

2.4.4 ทิศทางการเคลื่อนทำนอง มีรายละเอียดดังนี้

- เพลงทูมะชานา แบบขาขึ้น 3 วรรค แบบขาลง 3 วรรค
- เพลงผยา ตะยา แต็งกา แบบขาขึ้น 7 วรรค แบบขาลง 17 วรรคอยู่กับที่ 1 วรรค
- เพลงอะลูดอ เม็งกะลา แบบขาขึ้น 7 แบบขาลง 8 วรรค อยู่กับที่ 4 วรรค
- เพลงเหย่เจ แบบขาขึ้น 4 วรรค แบบขาลง 3 วรรค อยู่กับที่ 2 วรรค
- เพลงเม็งกะลา บียอ แบบขาขึ้น 5 วรรค แบบขาลง 6 วรรค

2.4.5 โครงหลักของทำนอง มีรายละเอียดดังนี้

- เพลงทูมะชานา มีลักษณะกระโดดข้ามขั้นแล้วจึงลงทีละขั้น
- เพลงผยา ตะยา แต็งกา มีลักษณะโดดข้ามขั้น แล้วลงมาย่ำอยู่กับที่ จบวรรคเพลงด้วยเสียงต่ำบ้างสูงบ้าง

- เพลงอะลูดอ เม็งกะลา มีลักษณะก้าวกระโดดมากกว่าขึ้นลงทีละขั้น เสียงส่วนใหญ่จะเป็นเสียงสั้นตลอดทั้งเพลง

- เพลงเหย่เจ เป็นแบบกระโดดข้ามขั้นไล่ระดับอยู่กับที่ แล้วลดระดับลง หยุดนิ่งแล้วขึ้นวรรคใหม่แบบเดิม จบลงด้วยวรรคเพลงที่มีเสียงยาวและจังหวะที่ช้าลง

- เพลงเม็งกะลา บียอ มีลักษณะที่ช่วงเสียงขึ้นสูงและลงต่ำไม่ก้าวกระโดดมากนัก

2.4.6 การใช้โน้ตนอกระบบเสียงห้าเสียง (Pentatonic scale)

- เพลงทูมะชานา ใช้โน้ต A และ D ทั้งหมด 14 ครั้ง

- เพลงผยา ตะยา แต็งกา ใช้โน้ต B และ E ทั้งหมด 23 ครั้ง

- เพลงอะลูดอ เม็งกะลา ใช้โน้ต B และ E ทั้งหมด 45 ครั้ง

- เพลงเหย่เจ ใช้โน้ต A และ D ทั้งหมด 60 ครั้ง

- เพลงเม็งกะลา บียอ ใช้โน้ต A และ D ทั้งหมด 38 ครั้ง

2.5 รูปแบบของจังหวะ

2.5.1 ลักษณะจังหวะของทำนอง มีรายละเอียดดังนี้

- เพลงทูมะชานา มีทั้งหมด 7 แบบ

- เพลงผยา ตะยา แต็งกา มีทั้งหมด 30 แบบ

- เพลงอะลูดอ เม็งกะลา มีทั้งหมด 27 แบบ

- เพลงเหย่เจ มีทั้งหมด 8 แบบ

- เพลงเม็งกะลา บียอ มีทั้งหมด 11 แบบ

2.5.2 ทำนองที่เป็น ลูกขัด มีรายละเอียดดังนี้

- เพลงทูมะชานา พบในซายวาย และมองซาย อย่างละ 1 แห่ง

- เพลงผยา ตะยา แต็งกา พบในเครื่องทำนองทั้ง 3 ชนิด รวม 24 แห่ง

- เพลงอะลูดอ เม็งกะลา พบในเครื่องทำนองทั้ง 3 ชนิด รวม 39 แห่ง

- เพลงเหย่เจ พบแต่ทำนองที่มีลักษณะเหลื่อมจังหวะ

- เพลงเม็งกะลา บียอ พบในเครื่องทำนองทั้ง 3 ชนิด รวม 16 แห่ง

2.5.3 ลักษณะจังหวะของเครื่องกำกับจังหวะต่าง ๆ มีรายละเอียด ดังนี้

- เพลงทูมะชานา ชุดเชาก์โลงปัต มี 13 แบบ ซีเนวา มี 6 แบบ

- เพลงผยา ตะยา แต็งกา ชุดเชาวก์โลงปัต มี 53 แบบ ซีเนวา มี 8 แบบ หย่างกุ๋ย มี 16 แบบ

- เพลงอะลูดอ เม็งกะลา ชุดเชาก์โลงปัต มี 51 แบบ ซีเนวา มี 5 แบบ หย่างกุ๋ย มี 6 แบบ ซีโด มี 4 แบบ

- เพลงเหย่เจ ชุดเชาก์โลงปัต มี 13 แบบ หย่างกุ๋ย มี 4 แบบ

- เพลงเม็งกะลา บียอ ชุดเชาก์โลงปัต มี 21 แบบ หย่างกุ๋ย มี 4 แบบ ซีเนวา

มี 3 แบบ

2.6 เสียงประสาน

2.6.1 เสียงประสานที่เกิดจากการแปรทำนอง มีรายละเอียดดังนี้

- เพลงทูมะชานา พบในเครื่องทำนองทั้ง 3 ชนิด รวม 31 ครั้ง
- เพลงผยา ตะยา แต็งกา พบในเครื่องทำนองทั้ง 3 ชนิด รวม 58 ครั้ง
- เพลงอะลูดอ เม็งกะลา พบในเครื่องทำนองทั้ง 3 ชนิด รวม 106 ครั้ง
- เพลงเหย่เจ พบในเครื่องทำนองทั้ง 3 ชนิด รวม 26 ครั้ง
- เพลงเม็งกะลา บียอ พบในเครื่องทำนองทั้ง 3 ชนิด รวม 31 ครั้ง

2.6.2 เสียงประสานที่เกิดจากการบรรเลงในเครื่องดนตรีชิ้นเดียวกัน

- เพลงทูมะชานา พบมากที่สุดในซายวาย รวม 29 ครั้ง
- เพลงผยา ตะยา แต็งกา พบมากที่สุดในซายวาย รวม 27 ครั้ง
- เพลงอะลูดอ เม็งกะลา พบมากที่สุดในแต๊ปัตตะลา รวม 60 ครั้ง
- เพลงเหย่เจ พบมากที่สุดในมองซาย รวม 26 ครั้ง
- เพลงเม็งกะลา บียอ พบมากที่สุดในซายวาย รวม 26 ครั้ง

4. อภิปรายผลการวิจัย

จากการศึกษาดนตรีพม่าในการแสดงพระธรรมเทศนา : กรณีศึกษาวงซายวาย*คณะเซ่ยเมี๊ยวโจว* วัดไทยวัฒนาราม ตำบลท่าสายลวด อำเภอพบพระ จังหวัดตาก ในหัวข้อวิจัยที่ 1 ศึกษาวงซายวาย*คณะเซ่ยเมี๊ยะโจว* วัดไทยวัฒนาราม ตำบลท่าสายลวด อำเภอแม่สอด จังหวัดตาก พบว่า วงซายวาย*คณะเซ่ยเมี๊ยะโจว ฯ* เป็นวงซายวายที่เจริญเติบโตมาจากการสนับสนุนจากอดีตเจ้าอาวาสวัดไทยวัฒนารามชื่อ หลวงพ่อท่านอธิการบัณฑิตโต วงซายวายวงนี้จึงมีหน้าที่หลักในการบรรเลงประกอบกิจกรรมพิธีกรรมทางศาสนาพุทธของทางวัดเอง และวัดใกล้เคียง และยังบริการกิจกรรมต่าง ๆ ในชุมชนพม่าในตำบลท่าสายลวด และในฝั่งเมียวดีของพม่า ในการแสดงหรือการบรรเลงแต่ละครั้ง นอกเหนือจากการจัดเตรียมเครื่องดนตรีแล้วยังต้องมีปัจจัยอื่น ๆ ประกอบ เช่น การจัดทำเวที การติดตั้งอุปกรณ์ประกอบ อุปกรณ์ประกอบการแสดง พิธีกรรมก่อนการบรรเลง เช่น การเตรียมเครื่องไหว้ครู การไหว้ครู นักดนตรีของวงซายวายวงนี้เป็นชาวพม่าทั้งหมด แต่อาศัยอยู่ในฝั่ง โดยอาศัยบัตรประจำตัวผู้ไม่มีสัญชาติไทย โดยมีอาชีพรับจ้างทั่ว ๆ การแต่งกายของนักดนตรีจะขึ้นอยู่กับลักษณะงานที่ไปแสดง หรือตามความต้องการของเจ้าของงาน

เครื่องดนตรีของวงซาย*คณะเซ่ยเมี๊ยะโจว ฯ* เป็นเครื่องดนตรีที่จัดอยู่ในกลุ่มเครื่องจังหวะ ตระกูล Idiophone ซึ่งเสียงเกิดจากการสั่นสะเทือนของมวลวัตถุ ประกอบด้วย มองซาย แต๊ปัตตะ

ลา มองจี ซีเนวา และหย่างกุ๋ย กับกลุ่มเครื่องจังหวะในตระกูล Membranophone ซึ่งเสียงเกิดจากการทำให้แผ่นหนังสั่นสะเทือน ประกอบด้วย ซายวาย เชาก์โลงปัต ซะคั่วะ ปาม่า ซีโด การตั้งระดับเสียง ในเครื่องทำนอง จะอาศัย เสียงแต๊ปัตตะลาเป็นเสียงหลัก เพราะแต๊ปัตตะลาเป็นเครื่องดนตรีที่มีระดับเสียงตายตัว และเป็นเสียงในระบบเสียงเดียโตนิก (Diatonic scale) คือ C Major scale สำหรับองซาย ซึ่งเป็นเครื่องทำนองที่มีระดับเสียงตายตัว ลูกมองของมองซายไม่นิยมปรับระดับเสียงด้วยการติดตะกั่วขี้ผึ้งเหมือนฆ้องไทย เมื่อลูกมองแตก หรือเพี้ยน จะใช้วิธีการหาเปลี่ยนใหม่ โดยนักดนตรีจะเลือกซื้อลูกมองตามท้องตลาดที่มีระดับเสียงตรงกับลูกที่เสียมาเปลี่ยนแทน

ชาวไทยเชื้อสายพม่าในตำบลท่าสายลวดยังมีความเชื่อในเรื่องของการสร้างบุญ สร้างกุศล โดยสังเกตได้จากการทำบุญ บริจาคทาน การสร้างศาสนสถาน การร่วมแรงร่วมใจกันจัดกิจกรรมที่เกี่ยวกับพระพุทธศาสนา เพื่อสร้างสมบุญไว้ จึงสอดคล้องกับ วิรัช-อรนุช นิยมธรรม (2551:107-138) ที่กล่าวไว้ว่า ผลแห่งการทำบุญและปฏิบัติบูชาจะค่อยๆ งอกงามเป็นกุศล และเป็นทุนหนุนให้การขอพรสิ่งศักดิ์สิทธิ์สัมฤทธิ์ผลตามที่จิตปรารถนา

นอกจากนี้แล้วชาวพม่ายังมีความเชื่อในเรื่องของการขอขมา ดังจะเห็นได้จากการที่นักดนตรี ก่อนจะมีการเล่นดนตรีจะต้องมีการไหว้ครู ไหว้สิ่งศักดิ์สิทธิ์ต่างๆ เพื่อขอพรและขอขมา ซึ่งก็สอดคล้องกับ วิรัช-อรนุช นิยมธรรม (2551 : 107-138) ที่กล่าวไว้ว่า พม่าถือว่า พระพุทธ พระธรรม พระสงฆ์ บิดา มารดา ครู อาจารย์ เป็นอนันตคุณ 5 หรือ อนันตอาจา และโดยธรรมเนียมของพม่าแล้ว ชาวพม่าจะกราบไหว้เฉพาะอนันตคุณ 5 และเทพเท่านั้น เมื่อมีการจัดกิจกรรมงานบุญ งานกุศล ไม่ว่าจะเป็นเรื่องที่เกี่ยวกับศาสนา หรือวิถีชีวิตของชาวพม่า เช่นงานมงคลสมรส งานบวช แหล่ส่างลอง งานศพ งานเทศกาลต่างๆ พม่าจะต้องใช้ดนตรี เป็นส่วนประกอบของกิจกรรมต่างๆ วงซายวาย*คณะเซ่ยเมี๊ยวโจว ฯ* จึงเป็นวงที่คนไทยเชื้อสายพม่า ในเขตตำบลท่าสายลวด อำเภอแม่สอด จังหวัดตาก และคนพม่าในฝั่งเมียวดี ประเทศพม่า รู้จักกันดี

ในการศึกษาวิเคราะห์เพลงที่ใช้ในการประกอบพิธีกรรมทางพุทธศาสนา จำนวน 5 เพลง ของวงซายวาย*คณะเซ่ยเมี๊ยวโจว ฯ* พบว่า ในเรื่องของโครงสร้างของบทเพลงนั้น เพลงที่พม่าใช้แต่ละเพลงนั้นมีรูปแบบโครงสร้างที่ไม่เหมือนกัน บางเพลงมีท่อนเพลงเดียวแต่มีหลายประโยคเพลง บางเพลงประโยคเพลงในในละท่อนเพลงมีความยาวทำนองไม่เท่ากัน อัตราจังหวะที่ใช้มีความหลากหลาย บางเพลงเร็วทั้งเพลง บางเพลงช้าบ้างเร็วบ้าง ในเรื่องของคีตลักษณ์ มีหลายแบบ เช่น เพลงทูมะชานา เป็นแบบท่อนเดียวจบ เพลงผยา ตะยา แต็งกา เป็นแบบ A B B’ เพลงอะลูดอ เม็งกะลา เป็นแบบ AA’ BB’ CC’ เพลงเหย่เจ เป็นแบบท่อนเดียวจบ และเพลงเม็งกะลา บียอ เป็นแบบ A B C D A’ to Coda มีการใช้ Introduction ในบางเพลง และมีการแปรทำนอง (Variation)

ในบางเพลง ในเรื่องของบันไดเสียง มีการใช้ กลุ่มเสียงในระบบเสียงห้าเสียง (Pentatonic scale) 2 กุลุ่มเสียง คือ กลุ่มเสียง G B C E F ใช้กับเพลง ทูมะชานา , เหย่เจ และ เม็งกะลา บียอ กลุ่มเสียง G A C D F ใช้กับเพลง ผยา ตะยา แต็งกา และ อะลูดอ เม็งกะลา ดนตรีพม่าไม่นิยมเรียกชื่อบันไดเสียง เพราะเสียงที่อยู่ในกลุ่มเสียงสามารถเป็นชื่อของบันไดเสียงได้ ถ้าเพลงนั้นลงจบด้วยเสียงใดในกลุ่มเสียงก็จะเรียกตามชื่อของเสียงนั้น

สำหรับรูปแบบของทำนอง ของเพลงทั้ง 5 เพลง เนื่องเครื่องดนตรีที่ใช้บรรเลงเป็นทำนองเพลงเป็นเครื่องดนตรีประเภทเครื่องตีทั้งหมด ดังนั้นเวลาบรรเลงจะได้เสียงที่ไม่ยาวมากนัก ส่วนใหญ่แล้วไม่เกิน 1 จังหวะเคาะ และด้วยเทคนิคการบรรเลงเครื่องดนตรีเหล่านี้นักดนตรีจะไม่ทำให้เสียงยาวโดยเทคนิคการกรอเสียงแบบระนาดของไทย แต่จะใช้วิธีเพิ่มพยางค์เสียงสั้นให้มากขึ้น ฉะนั้นรูปแบบของทำนองส่วนใหญ่จึงมีลักษณะก้าวกระโดดข้ามขั้นแล้วจึงไล่ระดับลงมาสลับกันไปมา มีการใช้ระดับเสียงที่อยู่ระหว่างเสียงต่ำสุดและเสียงสูงสุดมากเป็นพิเศษ เสมือนว่าเสียงกลางนั้นเป็นเสียงหลัก หรือเสียงพื้นต้นของบันไดเสียง มีการใช้โน้ตนอกระบบเสียงห้าเสียงบ่อยมากจนบางครั้งฟังดูเหมือนจะกลายเป็นเสียงหลักของเพลง

รูปแบบของจังหวะทำนองของเพลงทั้งห้าเพลง พบว่ามีการสร้างลักษณะจังหวะของทำนองได้หลากหลาย ในแต่ละวรรคเพลงไม่ซ้ำกันเลยหรือจะซ้ำบ้างก็มีน้อยมาก แม้แต่ลักษณะจังหวะของเครื่องกำกับจังหวะก็มีความหลากหลายมาก เช่น การบรรเลงชุดเซาก์โลงปัต นักดนตรีสามารถออกแบบลักษณะจังหวะ ได้อย่างมากมายโดยไม่ซ้ำกันเลย

การบรรเลงดนตรีของวงซายวาย*คณะเซ่ยเมี๊ยวโจว* ฯ นักดนตรีจะยึดเอาทำนองที่คุ้นเคยอยู่แล้ว ไม่มีเครื่องทำทำนองชิ้นใดเป็นเครื่องที่ดำเนินทำนองหลักให้กับวงซายวาย บางครั้งทำนองอาจจะถูกบรรเลงด้วยซายวาย บางครั้งก็จะถูกบรรเลงด้วยมองซาย หรือแต๊ปัตตะลา ขณะที่ทำนองกำลังดำเนินอยู่ที่เครื่องดนตรีชิ้นใดชิ้นหนึ่ง เครื่องดนตรีอื่นๆ ก็จะใช้วิธีการแปรทำนองนั้น จนบางครั้งฟังทำนองจริงไม่ออกว่าเป็นอย่างไร การบรรเลงในลักษณะนี้จะทำให้เกิดเสียงประสานระหว่างเครื่องดนตรีกับเครื่องดนตรี หรือ เสียงประสานในตัวเครื่องดนตรีชิ้นเดียวกันก็อาจมีเสียงประสานเกิดขึ้นในบ้างช่วงเวลา และการบรรเลงแบบ Variation อาจจะเกิดขึ้นในบางช่วงเวลา ขึ้นอยู่กับความสามารถของนักดนตรี ลักษณะของเสียงประสานจะเกิดขึ้นในช่วงเวลาที่สั้นมาก และมักจะเกิดขึ้นกับเสียงนอกระบบเสียงห้าเสียงของเพลงนั้น ๆ อันเป็นลักษณะพื้นผิวดนตรีแบบ Heterophonic ซึ่งส่วนมากจะปรากฏอยู่ในดนตรีภาคพื้นเอเชียตะวันออกเฉียงใต้

ปัจจุบันนี้ ดนตรีตะวันตกเข้ามามีอิทธิพลในวิถีชีวิตของชาวพม่ามากขึ้น เยาวชนคนพม่าส่วนใหญ่จะให้ความสนใจกับดนตรีตะวันตกมากกว่า มีส่วนน้อยที่จะสนใจดนตรีที่เป็นมรดกทาง

วัฒนธรรมชาติพันธุ์ของตนเอง จึงไม่พบเห็นกลุ่มนักดนตรีพม่าที่เป็นกลุ่มคนรุ่นใหม่มากนัก แต่ถึงอย่างไร วงซายวาย*คณะเซ่ยเมี๊ยวโจว ฯ* ก็ยังคงได้รับความนิยมของชาวไทยเชื้อสายพม่า ในเขตเทศบาลตำบลท่าสายลวด และชาวพม่าในฝั่งเมียวดี ประเทศพม่า เป็นอย่างดี

5. ข้อเสนอแนะ

จากการศึกษาดนตรีพม่าในการแสดงพระธรรมเทศนา : กรณีศึกษาวงซายวาย*คณะเซ่ยเมี๊ยวโจว ฯ* ผู้วิจัยได้พบองค์ความรู้ใหม่ๆ ที่ไม่เคยรู้มาก่อน ทำให้รู้คุณค่าของประเพณี วัฒนธรรม พิธีกรรมต่างๆ ผู้วิจัยได้มีข้อเสนอแนะให้แก่ผู้ที่สนใจที่จะศึกษา ดังนี้

1. ขั้นตอนพิธีกรรการบรรเลงดนตรีวงซายวายในเทศกาล หรือกิจกรรมอื่นๆ นอกเหนือจากพิธีกรรมทางศาสนา เช่นการบรรเลงวงซายวายประกอบการรำ หรือประกอบการแสดง ซึ่งยังมีเสียงที่น่าศึกษาอยู่อีกมากมาย

2. ศึกษาการซ่อมและสร้างเครื่องดนตรีชนิดต่างๆ ของพม่า เพื่อให้เกิดองค์ความรู้ที่คงทนถาวร

3. ศึกษาเพลงร้องของพม่าที่บรรเลงด้วยวงซายวาย เพื่อศึกษาถึงระบบเสียงที่เกี่ยวข้องกับวงซายวาย

4. ศึกษาระบบเสียงของพม่าในยุคก่อนที่จะตกอยู่ภายใต้อิทธิพลดนตรีตะวันตก ในยุคที่เป็นอาณานิคมของอังกฤษ

บรรณานุกรม

บรรณานุกรม

เกริกฤทธิ์ เชื้อมงคล. (2558). *พม่าในหน้าประวัติศาสตร์.* กรุงเทพฯ: เพชรประการ.

งามพิศ สัตย์สงวน. (2543). *หลักมานุษยวิทยาวัฒนธรรม.* พิมพ์ครั้งที่ 1. กรุงเทพฯ: บริษัทรามาการพิมพ์จำกัด.

เจตนา นาควัชระ. (2548). *จากแผ่นดินแม่สู่แผ่นดินอื่น บทความทางวิชาการ.* กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์ คมบาง.

ชโลมใจ กลั่นรอด. (2546, กุมภาพันธ์-กรกฎาคม). เพลงไทยสำเนียงมอญที่เปี่ยมด้วยคุณค่าแห่งความงาม. *จุลสารไทยคดีศึกษา* 19(3-4) 55-63.

เซ่ยเมี๊ยะโจว. (2559, 1 กุมภาพันธ์). สัมภาษณ์โดย สำเริง ปานดิษฐ์, ที่วัดไทยวัฒนาราม

ฐานิตา บริสุทธิ์. (2552). *การศึกษาดนตรีในวัฒนธรรมการเล่นคอนรำแคนของชาวไทยทรงดำ อำเภอท่าตะโก จังหวัดนครสวรรค์.* ปริญญานิพนธ์ ศป.ม. (ดนตรี). กรุงเทพฯ: บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ. ถ่ายเอกสาร.

ณรุทธ์ สุทธจิตต์. (2540). *สังคีตนิยมกับความซาบซึ้งในดนตรีตะวันตก.* พิมพ์ครั้งที่ 5. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์จุฬาลงกรณ์.

ณัชชา พันธุ์เจริญ. (2553*). สังคีตลักษณ์และการวิเคราะห์.* กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์เกศกะรัต.

ณัฏฐนิช นักปี่. (2554). *ดนตรีพิธีกรรมของชาวเมี่ยน อำเภอคลองลาน จังหวัดกำแพงเพชร.* ปริญญานิพนธ์ ศป.ม. (ดนตรี). กรุงเทพฯ; บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยมหิดล. ถ่ายเอกสาร.

นัฏฐิกา สุนทรธนผล. (2557). *ดนตรีอาเซียน.* กรุงเทพฯ: บริษัทกริดส์ ดีไซน์ แอนด์คอมมูนิเคชั่น จำกัด.

นิตยสาร VOYAGE. **"***เมืองงามท่ามกลางหุบเขา ตาก - แม่ฮ่องสอน***"** ฉบับที่ 106 Vol. 09 No.10 (หน้า78).

นิรุตร์ แก้วหล้า. (2554). *ดนตรีของกลุ่มชาติพันธุ์ลาหู่ในเขตพื้นที่โครงการหลวงอ่างขาง อำเภอฝาง จังหวัดเชียงใหม่.* เชียงใหม่: สำนักงานคณะกรรมการวิจัยแห่งชาติ และมหาวิทยาลัยราชภัฏเชียงใหม่. ถ่ายเอกสาร.

บุญรอด ชลารักษ์. (2552). *รายงานวิจัยวิถีชีวิตความเป็นมาและสภาพการดำรงชีวิตของชนกลุ่มน้อย ในจังหวัดกาญจนบุรี.*

บุญลอย จันทร์ทอง. (2546). *ดนตรีชาวเขาเผ่าม้ง หมู่บ้านสบเปืดอำเภอท่าวังผา จังหวัดน่าน.* ปริญญานิพนธ์ ศป.ม. (ดนตรี). กรุงเพทฯ: บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒประสานมิตร. ถ่ายเอกสาร.

นอร์แว๊ะ. (2559, 1 กุมภาพันธ์). สัมภาษณ์โดย สำเริง ปานดิษฐ์, ที่วัดไทยวัฒนาราม

ปัญญา รุ่งเรือง. (2544). *แนวทางการเตรียมตัวเพื่อเป็นนักมานุษยดุริยางควิทยา*. เอกสารการประชุมทางวิชาการการดนตรี ครั้งที่ 3 วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล. กรุงเทพฯ: บริษัทพิฆเณศพริ้นติ้ง.

- - - - - - . (2546). *หลักวิชามนุษยดุริยางควิทยา*. พิมพ์ครั้งที่ 4. กรุงเทพฯ: มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์.

- - - - - - . (มปป.). *ความรู้ทั่วไปเกี่ยวกับดนตรีในภูมิภาคเอเชียอาคเนย์*. มปท.

ประทีป เล้ารัตนอารีย์. (2537). *ประวัติดนตรีไทย และดนตรีตะวันออก*. (เอกสารประกอบการสอน). ม.ป.พ.

ปะแล. (2559, 1 กุมภาพันธ์). สัมภาษณ์โดย สำเริง ปานดิษฐ์, ที่วัดไทยวัฒนาราม

พรรณราย คำโสภา. (2541). *การวิเคราะห์เพลงพื้นบ้านกันตรึมของหมู่บ้านดงมัน จังหวัดสุรินทร์*. ปริญญานิพนธ์ ศป.ม. (ดนตรี). กรุงเทพฯ: บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ประสานมิตร. ถ่ายเอกสาร.

พวงนิล คำปั้งสุ่(ผู้แปล). (2557) *หน้าต่างสู่โลกกว้าง "พม่า"*. กรุงเทพฯ: บริษัท สำนักพิมพ์หน้าต่างสู่โลกกว้าง จำกัด.

พิชญ์ พงษ์สวัส. (2555). *บทความ "รัฐชาติและชาติพันธุ์"*. เชียงใหม่: สำนักงานส่งเสริมและสนับสนุนวิชาการ 10.

พิภพ บุษราคัมวดี. (2556). *Amazing Aseanพม่า*. กรุงเทพฯ: อมรินทร์พริ้นติ้งแอนด์พับลิชชิ่ง.

พูนพิศ อมาตยกุล. (2554). *ปาฐกถาศิลป์ พีระศรี* ครั้งที่ 16 ประจำปี 2554 การก่อเกิดเพลงไทยสากล : แนวคิดดนตรีวิทยา. กรุงเทพฯ: อัมรินทร์พริ้นติ้งแอนด์พับลิชชิง.

มอร์ติเตอร์. (2559, 1 กุมภาพันธ์). สัมภาษณ์โดย สำเริง ปานดิษฐ์, ที่วัดไทยวัฒนาราม

มานพ วิสุทธิแพทย์. (2533). *ดนตรีไทยวิเคราะห์*. กรุงเทพฯ: ชวนพิมพ์.

โมปิจ่อ. (2559, 1 กุมภาพันธ์). สัมภาษณ์โดย สำเริง ปานดิษฐ์, ที่วัดไทยวัฒนาราม

เริงวุฒิ มิตรสุริยะ. (2557). *"อุษาคเนย์" ประวัติศาสตร์อาเซียน ฉบับประชาชน*. กรุงเทพฯ: ยิปซี.

ล่ามูจ่อ. (2559, 1 กุมภาพันธ์). สัมภาษณ์โดย สำเริง ปานดิษฐ์, ที่วัดไทยวัฒนาราม

วิรัช นิยมธรรม. (2551). *เรียนรู้สังคมและวัฒนธรรมพม่า*. พิษณุโลก: โรงพิมพ์ตระกูลไทย.

เว่นอ้าว. (2559, 1 กุมภาพันธ์). สัมภาษณ์โดย สำเริง ปานดิษฐ์, ที่วัดไทยวัฒนาราม

สมชาย รัศมี. (2555). *ความสัมพันธ์ของฆ้องในวัฒนธรรมดนตรีไทยมอญ พม่า*. กรุงเทพฯ: สาขาวิชาดนตรีสากล คณะมนุษย์ศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา.

สมนึก อุ่นแก้ว. (2538). *ทฤษฎีดนตรีปฏิบัติ*. กรุงเทพฯ: บริษัทจูนพับลิชชิ่ง.

สำนักงานวัฒนธรรมจังหวัดตาก (2556). *สรุปประจำปีการดำเนินภารกิจที่ได้รับมอบหมายจากสำนักเฝ้าระวังทางวัฒนธรรม สำนักงานวัฒนธรรมจังหวัดตาก.*

อมรา พงศาพิชญ์. (2525). *วัฒนธรรม ศาสนาและชาติพันธุ์ : วิเคราะห์สังคมไทยแนวมานุษยวิทยา*. กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

- - - - - - . (2534). *มนุษย์กับวัฒนธรรมในสังคมและวัฒนธรรม*. พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพฯ: จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

องค์การบริหารส่วนตำบลท่าสายลวด. (2557). *ประวัติความเป็นมาตำบลท่าสายลวด รายงานสรุปประจำปี 2557*. ตาก: มปท.

อภิญญา เงินดี. (2554). *การศึกษาความเชื่อ ประเพณีและพิธีกรรมของพระพุทธศาสนา ในฐานะทุนทางสังคม-วัฒนธรรม เพื่อการพัฒนาชุมชนชายแดนไทย-พม่า สองฝั่งแม่น้ำเมย*. วิทยานิพนธ์ ปริญญาปรัชญาดุษฎีบัณฑิต. (วัฒนธรรมศาสตร์) มหาสารคาม: บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยมหาสารคาม.

อรนุช นิยมธรรม. (2542). ซายวาย ปี่พาทย์พม่า. *จุลสารรู้จักพม่า*. ฉบับที่ 10. พิษณุโลก: โรงพิมพ์ตระกูลไทย.

อารีย์ สุขะเกตุ. (2539). *การเรียบเรียงเสียงประสาน ยากนักหรือ*. กรุงเทพฯ: ม.ปพ.

อุดม กาวินำ. (2559, 4 มีนาคม). สัมภาษณ์โดย สำเริง ปานดิษฐ์, ที่วัดไทยวัฒนาราม.

ไม่ปรากฏผู้แต่ง. (2533). *เทศน์มหาชาติ ฉลอง200ปี สมเด็จพระมหาสมณเจ้า กรมพระปรมานุชิตชิโนรส*. กรุงเทพฯ: บริษัท สหพัฒนพิบูล จำกัด จัดพิมพ์ถวายเป็นพระกุศลสมเด็จพระมหาสมณเจ้า กรมพระปรมานุชิตชิโนรส ในงานเทศน์มหาชาติ ฉลอง 200 ปีสมเด็จพระมหาสมณเจ้า กรมพระปรมานุชิตชิโนรส วันที่ 11-17 ธันวาคม พ.ศ .2533 บริเวณพระอุโบสถวัดพระเชตุพนวิมลมังคลาราม.

ไม่ปรากฏผู้แต่ง. (2558). สืบค้นเมื่อ 30 พฤศจิกายน 2558, จาก http://www.tak.go.th/history maesod.htm.

ไม่ปรากฏผู้แต่ง. (2558). สืบค้นเมื่อ 28 พฤศจิกายน 2558, จาก http://thai-music-ns.blogspot.com.

ไม่ปรากฏผู้แต่ง. (2559). สืบค้นเมื่อ 12 มกราคม 2559, จาก http://sirindhornmusiclibrary.mahidol.ac.th/musiclibrary.

ไม่ปรากฏผู้แต่ง. (2558). สืบค้นเมื่อ 30 พฤศจิกายน 2558, จาก http://student.nu.ac.th/danuthida

ไม่ปรากฏผู้แต่ง. (2559). สืบค้นเมื่อ 28 มกราคม 2559, จาก http://prasompong.igetweb.com/index.php.

ไม่ปรากฏ. (2559). *ตุ๊กตาอาเซียน*. สืบค้นเมื่อ 3 มีนาคม 2559, จาก http://loadebookstogo.blogspot.com/2013/05/myanmar

Lovelock, William (1972). *First Year Harmony.* Norwish, England : William EikinMusicService.

ภาคผนวก

ภาคผนวก ก

ประมวลภาพการเก็บข้อมูลภาคสนาม

ผู้วิจัยได้สอบถามข้อมูลต่างๆ จากสมาชิกในคณะเซ่ยเมี๊ยะโจว

แปจ่อ หัวหน้าวงบรรเลงมองซายกับสมาชิกในวง

ผู้วิจัยทำการสอบถามข้อมูลต่างๆ จากโฟอ่อง (ผู้ซึ่งให้ข้อมูลหลักในการวิจัย)

ผู้วิจัยได้สอบถามข้อมูลสภาพแวดล้อม และวัฒนธรรมอื่นๆ ของชุมชนรอบๆวัด จากสมาชิกสภาเทศบาล (สท.)

นักดนตรีร่วมกันบรรเลงเพลง ในงานประจำปีของทางวัดไทยวัฒนารามอย่างสนุกสนาน

ภาพมุมสูงภายในวัดไทยวัฒนาราม

(ขอบคุณภาพจาก เพจ : วัดไทยวัฒนาราม)

การแห่ขบวน “และอุปะตะก่า” ในวันพระ หรือก่อนวันพระ 1 วัน (วันโกน)

ชาวบ้านร่วมกันตักบาตรข้าวสาร อาหารแห้งแก่ขบวน “และอุปะตะก่า”

ชาวไทยเชื้อสายพม่า และชนเผ่าต่างๆ มาร่วมกันทำบุญทุกวันพระ

ชาวไทยเชื้อสายพม่า และชนเผ่าต่างๆ มาร่วมกันทำบุญทุกวันพระ

การแสดงของวงซายวาย ขณะ ที่พระภิกษุกำลังฉันภัตตาหาร

การแสดงของนักเรียน ร่วมกับวงซายวาย

ชาวบ้านที่มาทำบุญ ร่วมสนุกกับวงซายวาย

ဝုက် မြို့ မှတ် တမ်း လွှာ

เกียรติบัตรรางวัลต่างๆ บางส่วน ของวงซายวาย คณะเซ่ยเมี๊ยะโจว

วงซายวายเต็มรูปแบบ ของคณะเซ่ยเมี๊ยะโจว

ผู้วิจัยสอบถาม พร้อมกับสำรวจ ซายวาย จากโฟอ่อง

พิธีแห่แหล่สางลอง

พิธีแห่แหล่สางลอง

ဒီလိုမျိုး မြန်မာ အနုပညာ ကို
အလေးအနက် ထားပြီ
လာလေ့လာပေတဲ့အတွက်
ကျေးဇူးအရမ်းတင်ပါတယ်
ဒီလိုမျိုး ထိုင်းနိုင်ငံမှာရောက်နေတဲ့
မြန်မာ အနုပညာဖြစ်တဲ့
ဆိုင်းဝိုင်းကို ကျွန်တော် တို့ ဘက်ကလဲ
သတ်နိုင်သမျှ ထိမ်သိမ်ပြီတော
ဆောတ်ဆောက်သွားပါ့မယ် ခင်ဗျာ

ဆိုင်းဆရာကြီး စိန်မြကျော် ၏သား
မိုးပြည်ကျော်

คำกล่าวแสดงความคิดเห็น และความรู้สึกของโฟอ่อง และบิดา ที่มีต่อผู้วิจัย

ภาพถ่ายครอบครัวของแปจ่อ (หัวหน้าวงเซ่ยเมี๊ยะโจว)

ภาคผนวก ข

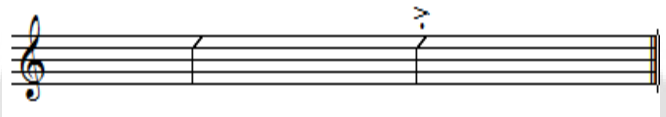
สัญลักษณ์ หรือ โน้ตที่ใช้สำหรับเครื่องดนตรีในวงซายวายในกลุ่มเครื่องกำกับจังหวะ

1.โน้ตสำหรับเครื่องจังหวะในชุดเชาก์โลงปัต

1.1 โน้ตสำหรับเชาก์โลงปัต

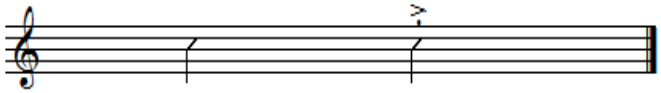
1.2 โน้ตสำหรับ ซะคั่วะ มี 2 หน้า คือ

1.2.1 หน้าเล็ก



ตีเปิดฝ่ามือ ตีกดฝ่ามือ

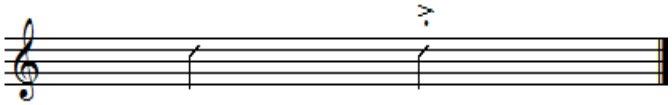
1.2.2 หน้าใหญ่



ตีเปิดฝ่ามือ ตีกดฝ่ามือ

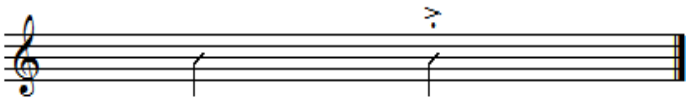
1.3 โน้ตสำหรับ ปาม่า หรือ ปัตม่ะจี มี 2 หน้าคือ

1.3.1 หน้าเล็ก



ตีเปิดฝ่ามือ ตีกดฝ่ามือ

1.3.2 หน้าใหญ่



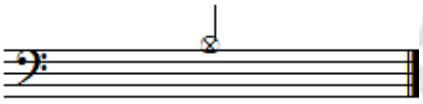
ตีเปิดฝ่ามือ ตีกดฝ่ามือ

2. โน้ตสำหรับ ซีเนวา

2.1 เสียงที่เกิดจากการตี ซี หรือ ฉิ่ง

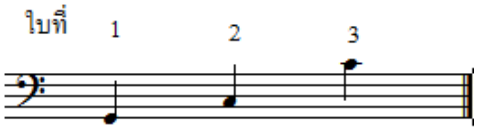
2.2 เสียงที่เกิดจากการตี วา

3. โน้ตสำหรับ หย่างกุ๋ย



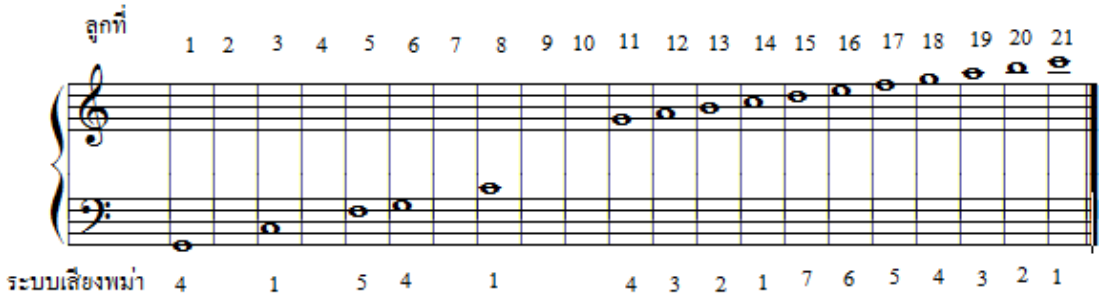
4. โน้ตสำหรับ มองได หรือ ฆ้องบใหญ่

5. โน้ตสำหรับ ซีโด



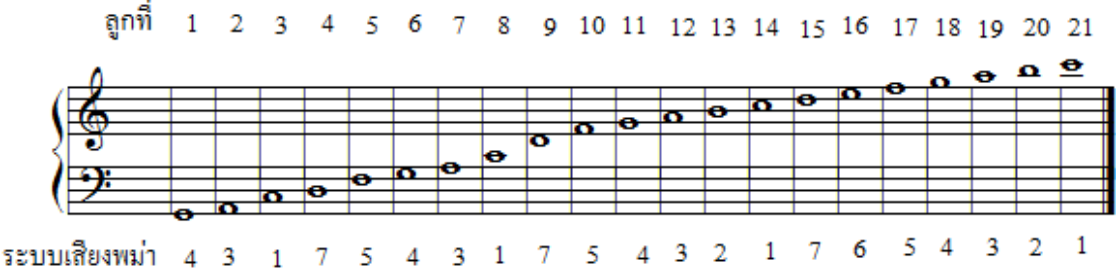
<u>หมายเหตุ</u> สัญลักษณ์โน้ตสำหรับเครื่องดนตรีประเภทเครื่องจังหวะของพม่านี้ผู้วิจัยกำหนดขึ้นตามความเหมาะสมเพื่อสะดวกในการบันทึกโน้ตในกลุ่มเครื่องกำกับจังหวะของดนตรีที่บรรเลงโดยวงซายวายคณะเซ่ยเม๊ยะโจว วัดไทยวัฒนาราม ตำบลท่าสายลวด อำเภอแม่สอด จังหวัดตาก โดยเฉพาะ มิได้มุ่งหวังให้เป็นมาตรฐานสากล อาจมีการปรับเปลี่ยนได้เพื่อสะดวกต่อการวิจัยของผู้วิจัยท่านอื่น

ตัวอย่างการปรับเปลี่ยนเสียงของซายวาย เพื่อสะดวกต่อการบรรเลงเพลงต่าง ๆ

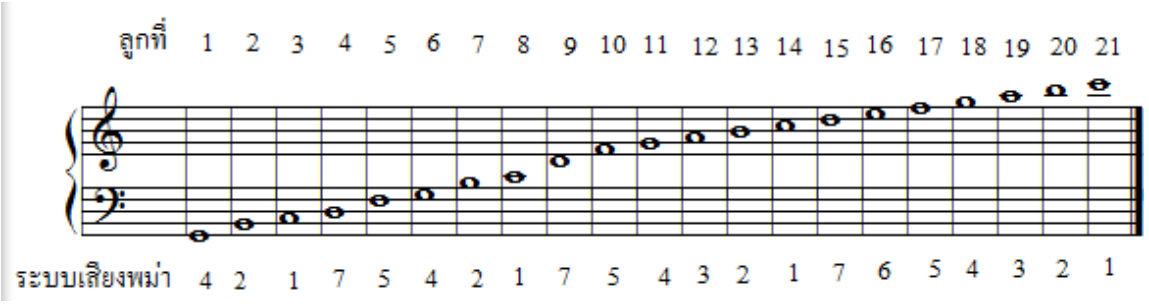


จากตัวอย่างที่ปรากฏข้างบนนี้เป็นระดับเสียงของซายวาย ที่นักดนตรีจะปรับไว้เป็นมาตรฐานตลอดเวลาของการบรรเลงตลอดงานไม่มีการเปลี่ยนแปลง ในส่วนที่ไม่มีโน้ตกำกับอยู่จะมีการปรับเปลี่ยนไปตามระดับเสียงที่นักร้องจะสะดวกในการร้อง หรือที่เรียกว่า เปลี่ยนบันไดเสียง ดังตัวอย่างต่อไปนี้

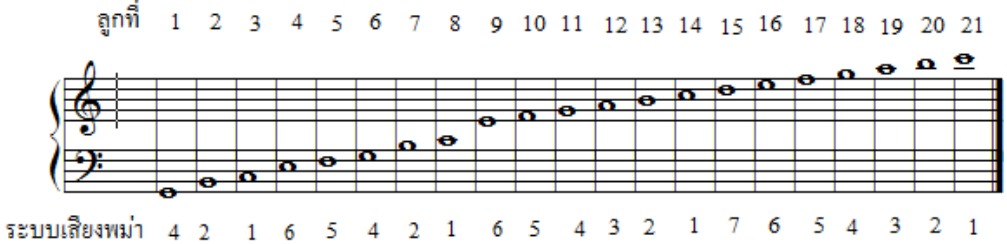
<u>แบบที่ 1</u> เรียกว่า “หงาป๊อก”



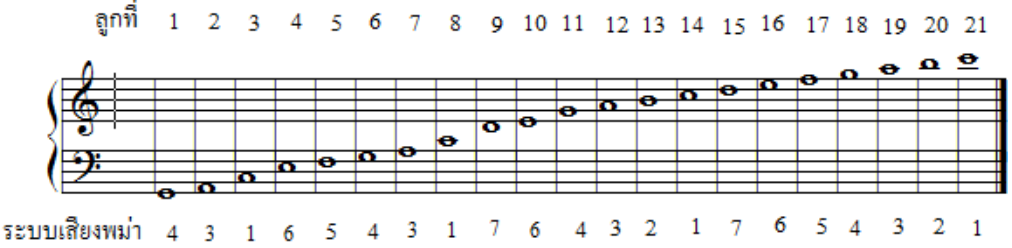
<u>แบบที่ 2</u> เรียกว่า “นะป๊อก”



แบบที่ 3 เรียกว่า “ซ้อกป๊อก”



แบบที่ 4 ไม่มีชื่อ เพราะไม่ค่อยได้ใช้



ทุมะชานา
♩= 65
ทำนอง
ซายวาย
มองซาย
แต๊ปตะลา
ชุดเชาก์โลงปัต
ซีเนวา
เครื่องประกอบ

ทูมะชานา

ชุดเชากโลงปัต

ทูมะชานา

ชายวาย

ทุมะชานา

ซึ เน วา

ทุมะชานา

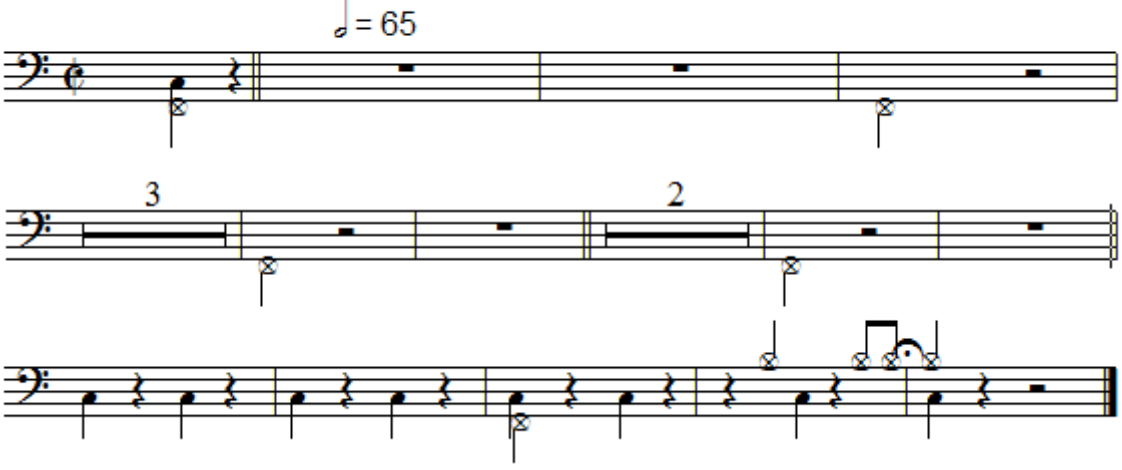
แต๊ปปัตตะลา

ทูมะชานา

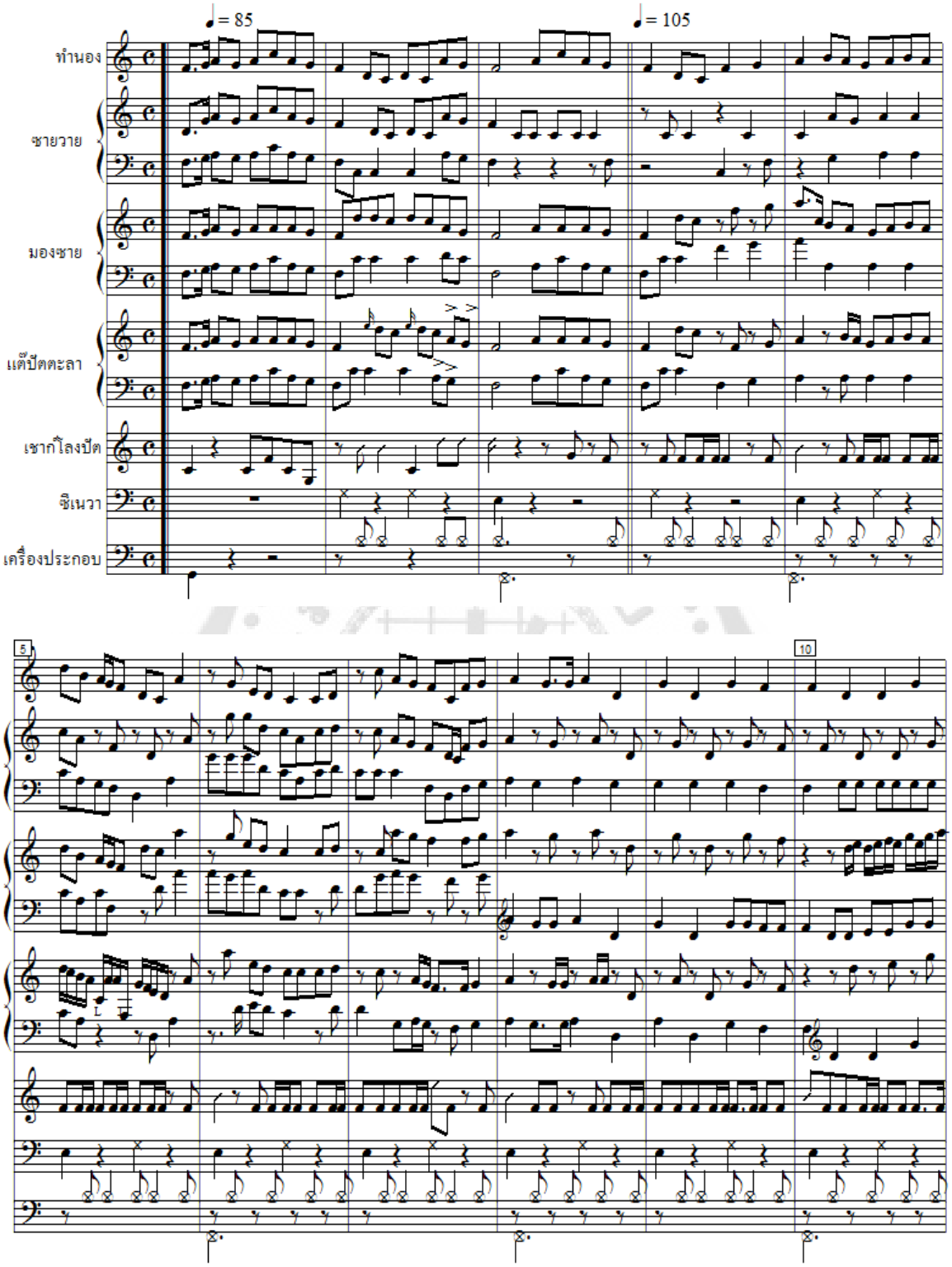
มองซาย

ทูมะชานา

เครื่องประกอบ



ผยา ตะยา แต็งกา



15
Ritardando
20
a tempo

25
30
35

40
45
50

55

Accelerando
= 102
60
Calcando
= 114
65

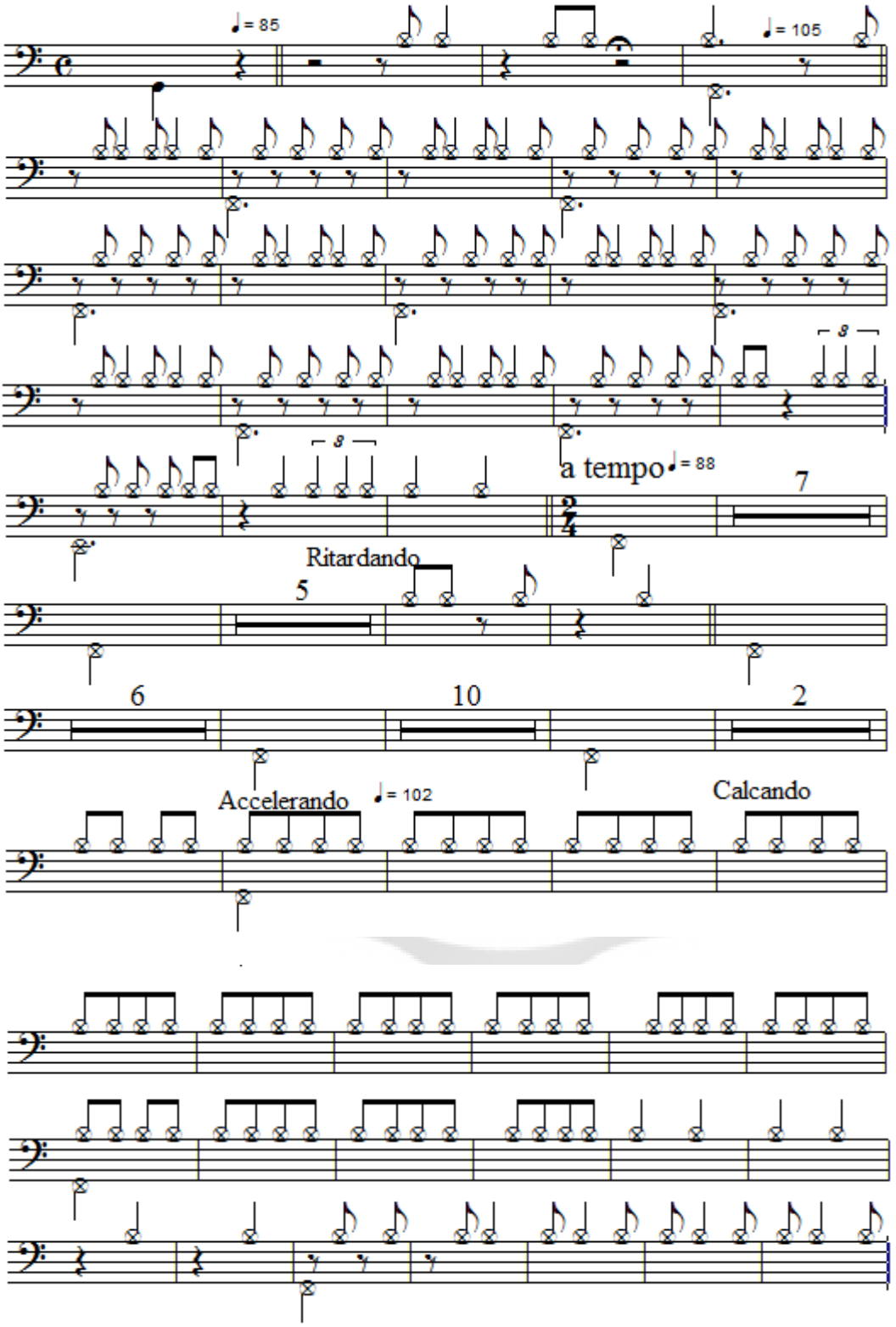
70
75

80
85
90

95
Rallentando

ผยา ตยา แต๋งกา

เครื่องประกอบ



Rallentando

ผยา ตะยา แต็งกา

ชุดเชากโลงปัต

75
80
85
90
Rallentando
95

ผยา ตยา แต๋งกา

Accelerando ♩= 102
Calcando ♩= 114
L L L L
L L
L L L
L L L
L L

Rallentando

ซีเนวา
ผยา ตยา แต๋งกา
♩= 85
♩= 105
Ritardando
a tempo ♩= 88
Calcando ♩= 114
Rallentando
2

ผยา ตยา แต็งกา

Accelerando
♩ = 102
Calcando
Rallentando

ผยา ตยา แต๋งกา

มองซาย

Accelerando
♩= 102
Calcando
♩= 114
L
L
LL
L
Rallentando

อะลูดอ เม็งกะลา

10
15

20
25

30

35

40

45

50

55

60

65

70

75

80

85

90

95

100

105

Ritardando
110

อะลูดอ เม็งกะลา

เครื่องประกอบ

80
85
90
95
100
105
110
Ritardando

อะลูดอ เม็งกะลา

ชุดเชากั๊โลงปัต

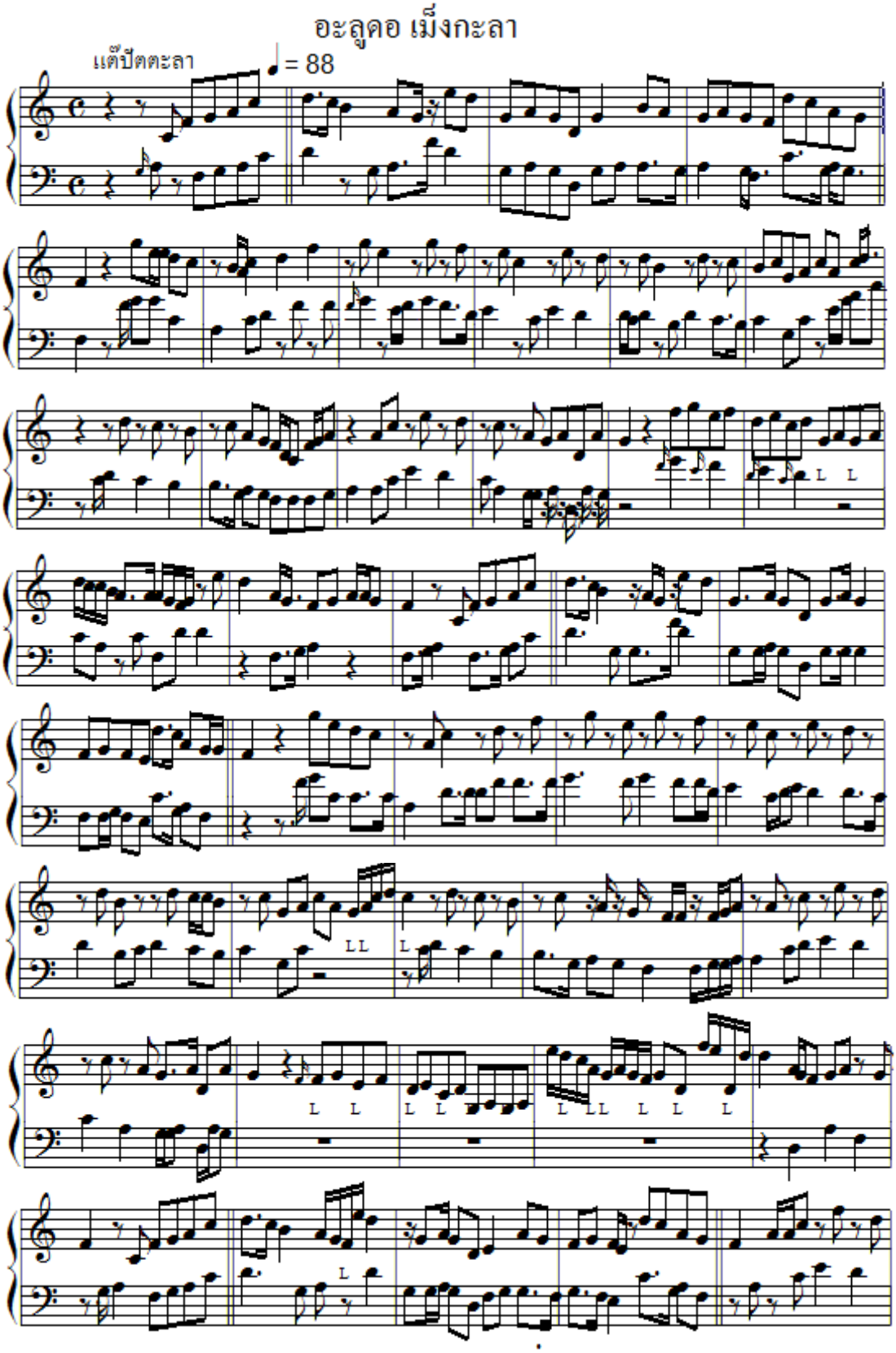
อะลูดอ เม็งกะลา

ชุดเชาก์โลงปัต

อะลูดอ เม็งกะลา

อะลูดอ เม็งกะลา

ซีเนวา ♩ = 88


อะลูดอ เม็งกะลา
แต๊ปัตตะลา
= 88

Ritardando

อะลูดอ เม็งกะลา
มองซาย
= 88

เหย่เจ
♩= 120
ทำนอง
ซายวาย
มองซาย
แต๊ปตะลา
เซากโลงปต
ซีเนวา
เครื่องประกอบ

9
12

15

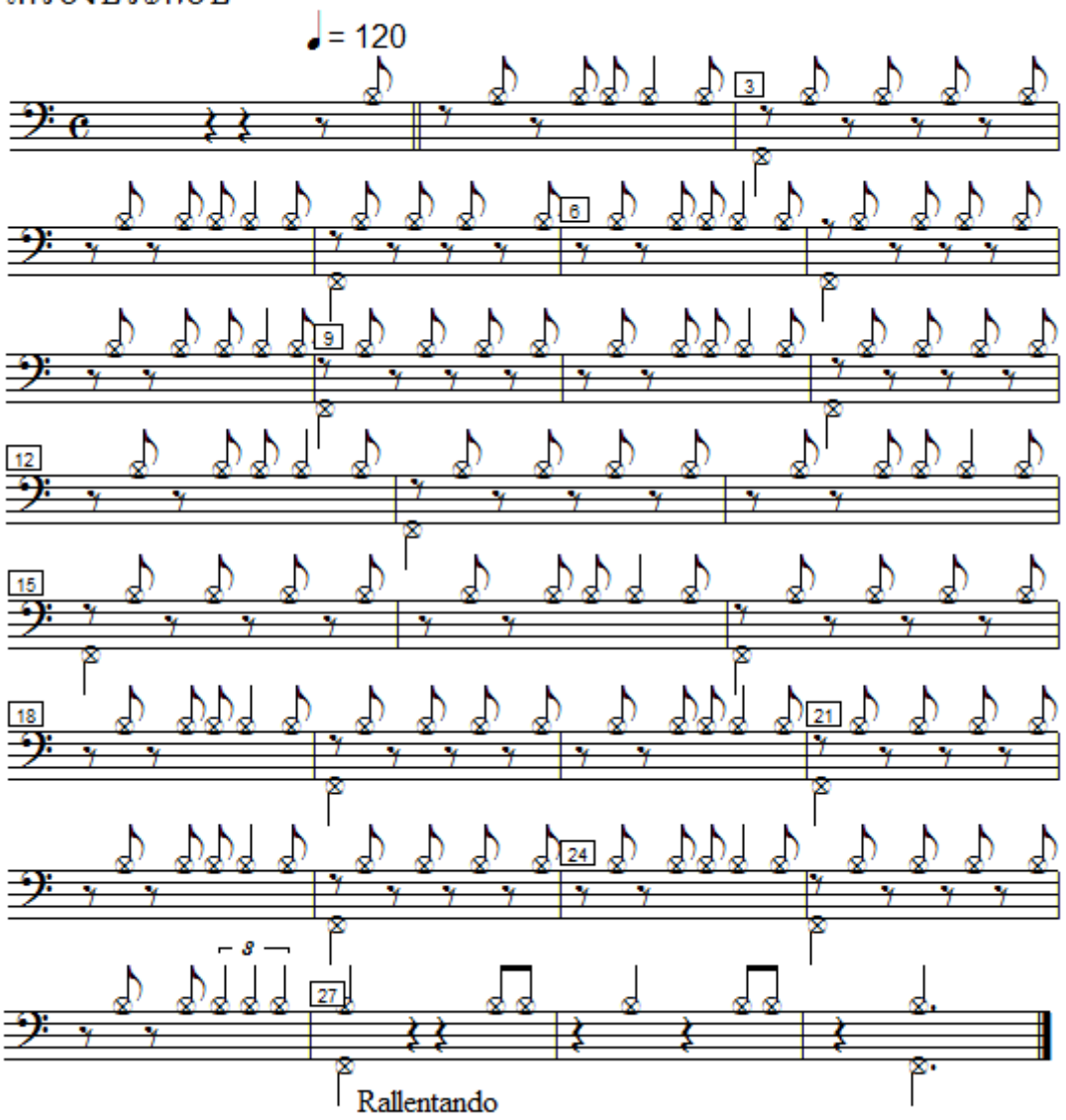
18

21
24

Rallentando
27

เครื่องประกอบ

เหย่เจ



เหย่เจ

เชากโลงปัต

เหย่เจ

ซายวาย

เหย่เจ

ซีเนวา

เหย่เจ

แต๊ปัตตะลา

เหยเจ

มองซาย

เม็งกะลา บียอ
♩= 120
ทำนอง
ซายวาย
มองซาย
แต๊ปีตตะลา
ชุดเซากโลงปีต
ซีเนวา
เครื่องประกอบ
5
10

15

20

25

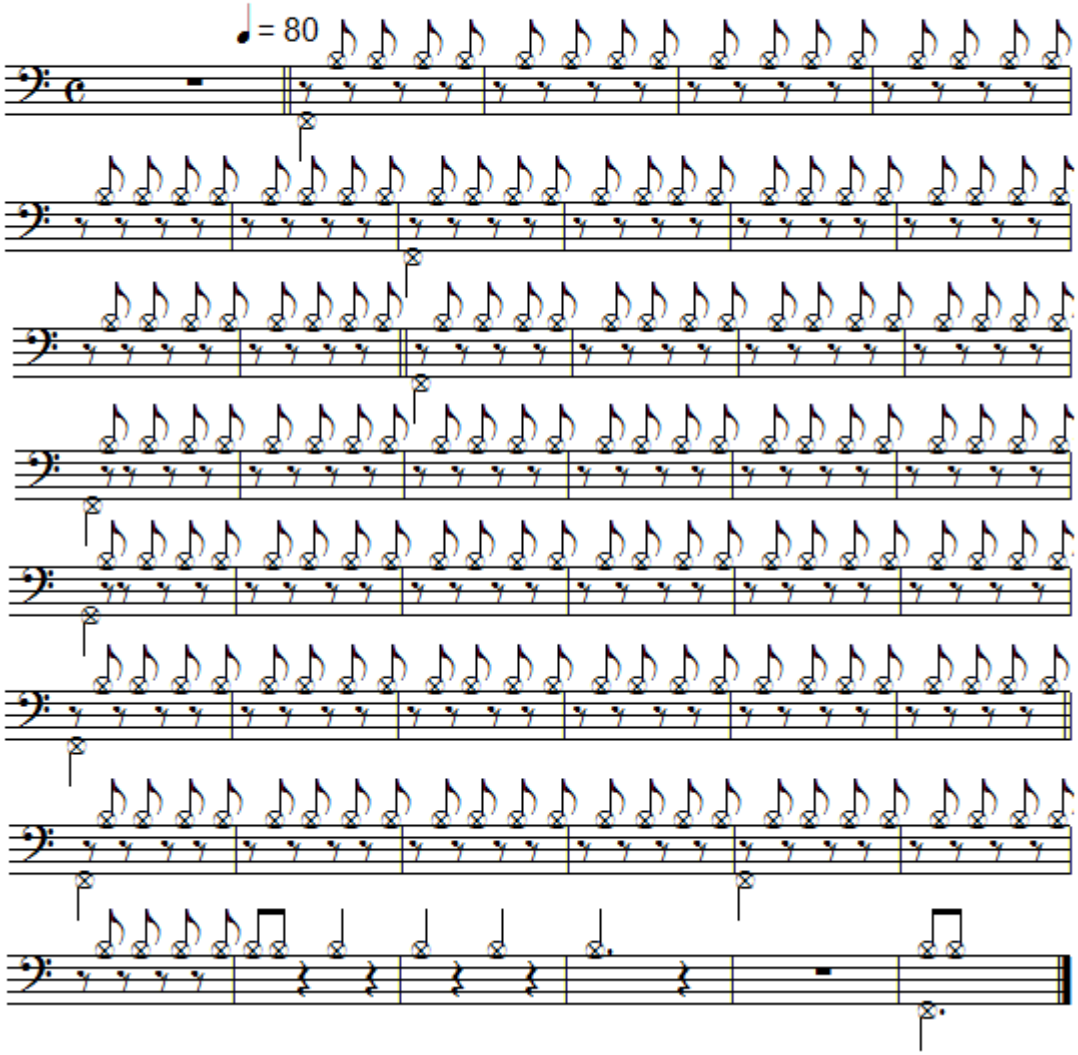
30

35
40

45

เม็งกะลา บียอ

เครื่องประกอบ



เม็งกะลา บียอ

ชุดเชากั๋โลงปัต

เม็งกะลา บียอ

ซายวาย

เม็งกะลา บียอ

ซีเนวา

เม็งกะลา บียอ

แต๊ปีตะลา

มองซาย

เม็งกะลา บียอ

ประวัติย่อผู้วิจัย

ประวัติย่อผู้วิจัย

ชื่อ – สกุล	สำเริง ปานดิษฐ์
วัน เดือน ปีเกิด	1 กันยายน 2503
สถานที่เกิด	จังหวัดนครสวรรค์
สถานที่อยู่ปัจจุบัน	3/168 ถนนสายเอเซีย ต.แม่สอด อ.แม่สอด จ.ตาก
ตำแหน่งงานปัจจุบัน	ข้าราชการบำนาญ
สถานที่ทำงานปัจจุบัน	สามัญศึกษาจังหวัดนครสวรรค์

ประวัติการศึกษา

พ.ศ.2521	จบการศึกษาชั้นมัธยมศึกษาตอนต้น (มศ.3) จาก โรงเรียนนครสวรรค์
พ.ศ.2523	จบการศึกษาประกาศนียบัตรวิชาการศึกษา (ป.กศ ต้น) จาก วิทยาลัยครูนครสวรรค์
พ.ศ.2525	จบการศึกษาประกาศนียบัตรวิชาการศึกษา (ป.กศ. สูง) จาก วิทยาลัยครูนครสวรรค์
พ.ศ.2529	จบการศึกษาการศึกษาบัณฑิต สาขาดุริยางคศาสตร์สากล จาก มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ
พ.ศ.2559	ศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาศิลปกรรม (มานุษยดุริยางควิทยา) จาก มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ