

การศึกษาดนตรีโนราลงครู

ปริญญานิพนธ์
ของ
สิวาวุธ สุธธิ

เสนอต่อบัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ เพื่อเป็นส่วนหนึ่งของการศึกษา
ตามหลักสูตรปริญญาศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชามานุษยดุริยางควิทยา

พฤษภาคม 2546

ลิขสิทธิ์เป็นของ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ

781.55

ส 733 ๗

863

การศึกษาดนตรีในราลงครู

บทคัดย่อ

ของ

สิริวรุฒ สุทธิ

เสนอต่อบัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ เพื่อเป็นส่วนหนึ่งของการศึกษา
ตามหลักสูตรปริญญาศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชามานุษยดุริยางควิทยา

พฤษภาคม 2546

๒ ๗๓๓๕๓

สิวราช สุทธิ. (2546), การศึกษาดนตรีโนราลงครุ. ปรินญาณิพนธ์ ศป.ม. (มานุษยดุริยางค
วิทยา). กรุงเทพฯ : บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ.
คณะกรรมการควบคุม : รองศาสตราจารย์ กาญจนา อินทรสุณานนท์,
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. เฉลิมพล งามสุทธิ

การศึกษาดนตรีโนราลงครุ คณะโนราจิน ฉิมพงษ์ มีจุดมุ่งหมายเพื่อการศึกษา
วัฒนธรรมที่เกี่ยวกับดนตรีโนราลงครุ วิเคราะห์ดนตรีโนราลงครุ และบันทึกทำนองเพลงที่ใช้
ในพิธีกรรมโนราลงครุ โดยแบ่งรูปแบบการวิจัยออกเป็น 2 ขั้นตอน ดังนี้

ตอนที่ 1 กล่าวถึงสาระพื้นฐานที่เกี่ยวข้องกับวัฒนธรรม

1. ด้านประวัติโนรา พบว่า มีแนวคิดในลักษณะความเป็นมาของโนรา มีด้วยกัน
3 แนวคิดในปัจจุบัน คือ เกิดที่เมืองพัทลุง เกิดจากอิทธิพลทางภาคกลางตั้งแต่สมัยอยุธยา
และเกิดจากประเทศอินเดีย

2. ด้านความเชื่อในโนราลงครุ พบว่ายังมีความเชื่อด้านศาสนา และคติความเชื่อ
พื้นบ้านมาผสมกัน และนำทั้งหมดนั้นมารวมกันในการแสดงโนรา

3. บริบทการเตรียมงาน พบว่า มีความเชื่อเกี่ยวกับสิ่งที่ตนเองนับถือและเชื่อครุหมด
ฤกษ์ยาม การเตรียมสิ่งของต่าง ๆ ที่มีความเชื่อกับสิ่งที่เป็นมงคล

ตอนที่ 2 สาระโดยตรงที่เกี่ยวข้องกับการศึกษาวัฒนธรรมที่เกี่ยวกับการแสดงโนราลง
ครุ พบว่ามีลักษณะที่เป็นความเชื่อโดยใช้พิธีกรรมกับการผสมผสานเรื่องที่เกี่ยวข้องกับดนตรีอยู่
ด้วยทั้งหมด และแสดงออกในรูปแบบของพิธีกรรมต่าง ๆ

ผลการศึกษาดนตรีโนราลงครุ ซึ่งศึกษาเพลงทั้งหมด 6 เพลง พบว่า

1. เพลงโหมโรง เป็นดนตรีที่มีลักษณะของการบรรเลงเครื่องดนตรีล้วน ๆ
โดยมีเครื่องดนตรี คือ ปี่โนรา กลองทับ กลองโนรา โหม่งและแตระ รูปแบบของดนตรี จะมี
3 ช่วง คือ ช่วงขึ้นเครื่อง ช่วงดำเนินดนตรีบรรเลงพร้อมทั้งวง และช่วงลงเครื่องทำนองและ
จังหวะค่อย ๆ ช้าลง

2. บททำนองขานเอ พบว่าเป็นทำนองใช้การขับร้อง จังหวะไม่มีความตายตัว ในการ
ร้องจะมีโนราใหญ่ และลูกคู่ร้องรับสลับกัน

3. บททำนองไหว้ครุ ตอนที่ 1, 2, 3 และเชิญครุ

การขับร้องที่มีลักษณะการบรรเลงลงเครื่องดนตรี ประกอบด้วยจังหวะในการ
ขับร้อง ซึ่งในการประกอบจังหวะนั้น กลองทับจะมีอิทธิพลทั้งในการขึ้นลงจังหวะในการร้อง
การเชื่อม ประสานประโยคอีกด้วย

A STUDY OF NORA LONGKOU MUSIC

AN ABSTRACT
BY
SIWAWUT SUTTHI

Presented in partial fulfillment of the requirements
for the master of Fine Arts degree in Ethnomusicology
at Srinakarinwirot University
May 2003

Siwawut Sutthi. (2003) A study Nora Longkru Music. Master Thesis, M.F.A. (Ethnomusicology). Bangkok : Graduate School, Srinakharinwirot University.

Advisor Committee : Assoc. Prof. Kanchana Intarasunanont.
: Assist Prof. Dr. Chaleampon Ngamsutti.

This research is to study Nora Longkru of Nora Jin Chimpong group. The objectives of the study concerned with Nora Longkru culture, same as analysis and record the transcription of songs.

There were two basis steps for researching concerned Nora Longkru's culture.

First step : To mention about the basis of Nora Longkru culture.

1) The history of Nora : Have founded that there are three assumption development of the Nora.

- 1.1 To originate from Pattalung
- 1.2 From the influence since Ayutthaya age
- 1.3 From India

2) The words of a belief in about Nora Longkru : Have founded that there were the belief in religion and the native belief of the older people, to mix this two ideas together to be Nora Longkru article such as ceremonial and performance.

3) The words of a celebrating preparing : Have founded that there was the belief about the respect things and prepared the auspices things for the celebration.

Second step: An essence to be relevant to the culture's study, which is concerned about Nora Longkru acting: Have founded that there was the belief about the worship combined with music together to be the worshipfulness.

The result after six songs analysis founded that ;

4) HomeRong song (overture): Home Rong was the kind of music, which is to play the musical instrument entirely. There are the musical instruments to play such as a Nora Flute, a Tub Drum, a Nora Drum, Mong and Trae, the musical format will have three

rhythmic pattern and melody, that is to start up the music. The ensemble plays together and ends with softly musical style.

5) Khan A melody: Have founded that the style is flexible and to sing with a Nora Yai alternate with a chorus.

6) The Wai Kru melody (to pay respect to teachers) part 1-2-3 and the lyrics is to invite teachers for ceremony.

ปริญญานิพนธ์

เรื่อง

การศึกษาดนตรีโนราลงครู

ของ

นายสิววุธ สุทธิ

ได้รับอนุมัติจากบัณฑิตวิทยาลัยให้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตร
ปริญญาศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชามานุษยดุริยางควิทยา
ของมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ



คณบดีบัณฑิตวิทยาลัย

(รองศาสตราจารย์ ดร. นภาพร หะวานนท์)

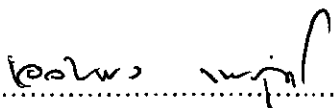
วันที่ ๑ เดือน พฤษภาคม พ.ศ. 2546

คณะกรรมการสอบปริญญานิพนธ์



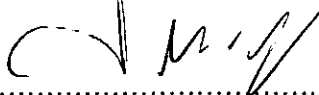
ประธาน

(รองศาสตราจารย์ กาญจนา อินทรสุวานนท์)



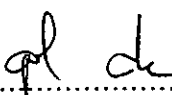
กรรมการ

(ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. เฉลิมพล งามสุทธิ)



กรรมการที่แต่งตั้งเพิ่มเติม

(ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ประทีป เล้ารัตนอารีย์)



กรรมการที่แต่งตั้งเพิ่มเติม

(ผู้ช่วยศาสตราจารย์ รุจี ศรีสมบัติ)

ประกาศคุณูปการ

งานวิจัยอันสำคัญยิ่งชิ้นนี้ เป็นชิ้นงานที่ผู้เป็นนิสิต นักศึกษา นักวิชาการรวมถึงผู้ที่อยู่ในแวดวงการศึกษาให้ความสำคัญ ซึ่งข้าพเจ้านายสิววุธ สุทธิ สามารถทำงานวิจัยในครั้งนี้จนสำเร็จลุล่วงไปด้วยดีได้ ด้วยความดูแลและความช่วยเหลือจากผู้มีพระคุณและผู้ทรงคุณวุฒิซึ่งมีรายนามดังนี้

รองศาสตราจารย์กาญจนา อินทรสุณานนท์ ซึ่งเป็นประธานและที่ปรึกษาในงานวิจัย รองศาสตราจารย์ มาณพ วิสุทธิแพทย์ เป็นผู้ให้แนวคิดและวิธีคิดในรูปแบบการวิเคราะห์เชิงปริมาณ ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.เฉลิมพล งามสุทธิ ได้ให้ความช่วยเหลือด้านรูปแบบและขั้นตอนวิธีต่าง ๆ ในงานวิจัย และผู้ช่วยศาสตราจารย์ประทีป เล้ารัตนอารีย์ รวมถึงท่านผู้ช่วยศาสตราจารย์รุจี ศรีสมบัติ ที่ช่วยในการทำการสอบและตรวจสอบแต่ละบริบทในวิทยานิพนธ์จนแล้วเสร็จด้วยดี

ช่วงเนื้อหาและการเก็บข้อมูลขอขอบพระคุณอย่างสูงยิ่งแด่ท่านอาจารย์จิน จิมพงษ์ และครอบครัว ที่ให้ความเมตตา และให้ความช่วยเหลือทุก ๆ สาระในเรื่องโนรา และรวมถึงผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.สุชาติ สุทธิ ที่ช่วยดูแลผู้วิจัยและได้ถ่ายทอดสาระและความรู้ และกระบวนการเรื่องการรับรู้และองค์ความรู้ทางศิลปะจนได้นำมาใช้ในงานวิจัยบางส่วนสมบูรณ์ขึ้น และผู้ให้ความช่วยเหลือทางด้านภาษาอังกฤษที่ผู้วิจัยมีความซาบซึ้งและขอบพระคุณอย่างสูง คือท่านผู้ช่วยศาสตราจารย์สุชนา ผลวัฒนะ และบทกัตย้อย ผู้ช่วยศาสตราจารย์ กัญญา ชีโรชะ

ผู้วิจัยจึงขอขอบพระคุณเหล่าบรรดาศิลปิน และกลุ่มนักวิชาการ ได้แก่ คุณสมหมาย หอยสังข์ คุณประเสริฐ ชูแก้ว คุณสมนึก เมืองแก้ว คุณเผียน ยอดศรี ที่ให้ความกรุณาให้ความช่วยเหลือและรวมถึงบุคลากรของศูนย์วัฒนธรรมสถาบันราชภัฏนครศรีธรรมราช รวมถึงท่านอาจารย์นิตยา วงศ์วิวัฒน์ อาจารย์ธีระวัฒน์ ช่างสาน และอาจารย์วิรัตน์ เลี้ยงสมบูรณ์ อาจารย์ชาญศักดิ์ แทนบุญ และคุณเผื่อนว้ย ทองทะวัย และพี่น้องจารย์ การะศรี เจ้าหน้าที่ยุณยวัฒนธรรมที่คอยให้ความช่วยเหลืออยู่ตลอดเวลา

ด้วยความดีทั้งหมดนี้ขอขอบแต่คุณแม่วิษชุดา ชุ่มชื่น ผู้ให้กำเนิด คุณป้าวัชร ชุ่มชื่น ผู้ที่ให้โอกาสในการศึกษาซึ่งผู้วิจัยจะไม่ลืมเลือน และความดีต่าง ๆ และเพื่อนร่วมงาน อาจารย์ปวีณา บุหร่า นุชนภา วุฒิ และอาจารย์สรายุทธ อนันตศรี ที่คอยดูแลห่วงใย ผู้วิจัยทุกอย่างและกลุ่มผู้ช่วยเหลือได้แก่นายวิทศนุگر ชื่นกลิ่น และนายสิริวุธ พันธุ์ภูโต สถาบัน ราชภัฏเพชรบุรี ในการจัดเตรียมเรียงจนเรียบร้อยด้วยดี และขอให้ทุกบริบทที่บริบูรณ์ความดีที่ข้าพเจ้าได้กล่าวมาแล้วนั้น จงกลับสู่ท่านที่เอ่ยนามมาแล้วให้มีความสุขสวัสดิ์ตลอดกาลนาน

สิววุธ สุทธิ

สารบัญ

บทที่		หน้า
1	บทนำ	1
	ภูมิหลัง	1
	ความมุ่งหมายของการวิจัย.....	7
	ความสำคัญของการวิจัย	7
	ขอบเขตของการวิจัย	8
	ข้อตกลงเบื้องต้น.....	8
	นิยามศัพท์เฉพาะ.....	9
2	เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง.....	12
	เอกสารงานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับวัฒนธรรม.....	12
	เอกสารงานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับโนรา.....	16
	เอกสารที่เกี่ยวข้องกับแนวทางการวิเคราะห์เพลง	23
3	วิธีดำเนินการศึกษาค้นคว้า.....	25
	การเก็บรวบรวมข้อมูล	25
	การจัดจำแนกและจัดกระทำข้อมูล.....	28
	การนำเสนอข้อมูล	30
4	ผลการวิเคราะห์ข้อมูล	30
	สาระพื้นฐานของวัฒนธรรมอื่นๆ ที่เกี่ยวข้องกับโนราลงครู	30
	ประวัติตำนานโนราและลักษณะของโนรา.....	30
	ความเชื่อในการเกิดโนราลงครู.....	34
	การเตรียมงานพิธีกรรมลงครู	38
	สาระโดยตรงในการศึกษาวัฒนธรรมดนตรีที่เกี่ยวข้องกับการ.....	
	แสดงโนราลงครู.....	43
	ความเชื่อในพิธียกเครื่องและการเดินเครื่องดนตรีของวงโนรา.....	43

สารบัญ(ต่อ)

บทที่	หน้า
4(ต่อ) ลักษณะการบรรเลงดนตรีโหมโรงโนรา	46
ลักษณะการใช้ดนตรีในการเบิกโรง.....	48
เครื่องดนตรีที่ใช้ในวงดนตรี.....	52
5 การวิเคราะห์ดนตรีโนราลงครู.....	72
ทำนองโหมโรง	72
รูปแบบ	73
บันไดเสียง	75
ระยะเสียง.....	76
วรรณเพลงและจังหวะ	78
ทำนองชานแอ.....	100
รูปแบบ	101
บันไดเสียง	105
ระยะเสียง.....	107
วรรณเพลงและจังหวะ	108
ทำนองไหว้ครูโนราลงครู ตอนที่ 1.....	118
รูปแบบ	118
บันไดเสียง	121
ระยะเสียง.....	122
วรรณเพลงและจังหวะ	123
ทำนองไหว้ครูโนราลงครู ตอนที่ 2.....	131
รูปแบบ	131
บันไดเสียง	133
ระยะเสียง.....	133
วรรณเพลงและจังหวะ	134
ทำนองไหว้ครูโนรา ตอนที่ 3	142
รูปแบบ	142

สารบัญ(ต่อ)

บทที่	หน้า
5(ต่อ)	
บันไดเสียง.....	142
ระยะเสียง.....	142
วรรณเพลงและจังหวะ.....	143
ทำนองเชิดครู.....	146
รูปแบบ.....	146
บันไดเสียง.....	146
ระยะเสียง.....	147
วรรณเพลงและจังหวะ.....	148
6	
สรุปผล อภิปราย และข้อเสนอแนะ.....	277
ความมุ่งหมายของการวิจัย.....	277
ความสำคัญของการวิจัย.....	277
วิธีการดำเนินการศึกษาวิจัย.....	278
สรุปผลการศึกษา.....	278
อภิปรายผล.....	287
ข้อเสนอแนะ.....	287
บรรณานุกรม.....	288
ภาคผนวก.....	294
ประวัติผู้วิจัย.....	304

บัญชีตาราง

ตาราง	หน้า
1 ลักษณะดนตรีโนรา.....	3
2 เรื่องความเชื่อในพิธียกเครื่องดนตรี	46
3 การผสมผสานด้านความเชื่อและแนวดนตรี	47
4 เปรียบเทียบลักษณะของปี	62
5 การใช้เครื่องดนตรี.....	71
6 รูปแบบของบทเพลงโหมโรง	73

บัญชีภาพประกอบ

ภาพประกอบ	หน้า
1 การรำคัล้องหงส์ในโนราลงครู.....	33
2 พรานกำลังสร้างบรรยากาศก่อนเข้าร่วมพิธีการรำคัล้องหงส์ในโนราลงครู.....	34
3 การแสดงกระบวนแปลงลักษณะวัฒนธรรมความเชื่อที่ใช้โนราเป็นตัวสื่อ.....	35
4 พิธีการครอบเทริดโนราโดย ขุนนรากรอุปถัมภ์นรากรณ.....	36
5 การรำโนราในพิธีกรรมลงครูโดยอาจารย์จัน จิมพงษ์.....	37
6 พาไลที่จัดเตรียมไว้เพื่อวางอุปกรณ์ที่ใช้ในงานพิธีกรรมโนรา	38
7 เครื่องบูชาที่ตั้งบนเสื่อและผ้าขาวที่พื้นด้านล่าง	39
8 ผ้าขาวที่บนเพดานบนพาไล และบายศรี	40
9 เครื่องเซ่นไหว้ของหวานและของคาวในแต่ละวัน	40
10 เสื่อผ้าสำหรับต่ายโยโนรา	41
11 เครื่องเล่นที่เป็นอุปกรณ์ เช่น หน้าพราน หมอน้ำมันด์ ฐูปเทียน หมาพลู เหล้า เป็นต้น.....	41
12 ขนมนั่น ขนมลลา	42
13 อุปกรณ์ที่ใช้ในการประกอบวิธี เช่น สายสัญญาณ-หน้ากากพานโนรา.....	42
14 หมากลู บูหรี่ใบจากพร้อมยาเส้น	42
15 การรำถวายวัดพระมหาธาตุเมืองนครศรีธรรมราช สมัยรัชกาลที่ ๕	44
16 วงโนราสมัยก่อนในอดีต.....	45
17 ที่ลักษณะการบรรเลงโหมโรง.....	47
18 หมอกลบโรงกำลังประกอบพิธีการเบิกโรง.....	49
19 การนำรูปเทียน หมากลู พานดอกไม้วางบนผ้าขาว.....	49
20 หมอกลบโรงนำเครื่องดนตรีในวงมโนรามาวางเพื่อประกอบพิธีการเบิกโรง	50
21 แผนผังแสดงลักษณะของดนตรีที่เป็นตัวประกอบบริบทในความเชื่อโนรา	51
22 กลองทับ	53
23 ลักษณะของหน้าหนังกลองทับ.....	53
24 ลักษณะของภายในจากตำแหน่งท้ายของทับ.....	53
25 ลักษณะของรูปทางด้านข้างกลองทับ	54
26 การตีกลองทับโดยนายสมหมาย หอยสังข์.....	55

บัญชีภาพประกอบ(ต่อ)

ภาพประกอบ	หน้า
27 ลักษณะของกลองโนรา หรือกลองตุ๊ก.....	58
28 ลักษณะหน้ากลองโนรา หรือกลองตุ๊กที่มีหนังหุ้มอยู่ด้านเดียว	58
29 ลักษณะของการตีกลองโนรา หรือกลองตุ๊ก	59
30 ลักษณะของโหม่ง หรือ ข้องคู่.....	60
31 ลักษณะภายในของกลองโหม่ง	61
32 ช่องที่เจาะให้สำหรับเพื่อเสียงของฆ้องออกมา.....	61
33 การตีลูกโหม่งเสียงต่ำด้านซ้าย	61
34 การตีลูกโหม่งเสียงสูงด้านขวา.....	61
35 เลาของปีที่มียลักษณะมี 6 รู	62
36 ลักษณะภายในของเลาปี.....	63
37 การแซ่ลั่น.....	63
38 ลั่นปี่โนรา.....	64
39 เป็ดรุที่ 1 ระดับเสียง Db เสียงปกติและเสียงสูง	64
40 เป็ดรุที่ 1 ระดับเสียง Eb เสียงปกติและเสียงสูง	65
41 เป็ดรุที่ 2 ระดับเสียง F เสียงปกติและเสียงสูง	65
42 เป็ดรุที่ 3 ระดับเสียง Gb เสียงปกติและเสียงสูง.....	65
43 เป็ดรุที่ 4 ระดับเสียง Ab เสียงปกติและเสียงสูง	66
44 เป็ดรุที่ 5 ระดับเสียง Bb เสียงปกติและเสียงสูง.....	66
45 เป็ดรุที่ 6 ระดับเสียง C เสียงปกติและเสียงสูง	66
46 เป็ดรุที่ 1 ระดับเสียง Db สูงด้านบนเสียงปกติและเสียงสูง.....	67
47 เป็ดรุที่ 2 ระดับเสียง Eb สูงด้านบนเสียงปกติและเสียงสูง	67
48 เป็ดรุที่ 3 ระดับเสียง F สูงด้านบนเสียงปกติและเสียงสูง.....	67
49 เป็ดรุที่ 4 ระดับเสียง Gb สูงด้านบนเสียงปกติและเสียงสูง.....	68
50 เป็ดรุที่ 5 ระดับเสียง Ab สูงด้านบนเสียงปกติและเสียงสูง	68
51 การแยกของซี่แตร.....	70
52 การกระทบของซี่แตร.....	70
53 การบรรเลงวงดนตรีมโนรา ของสถาบันราชภัฏนครศรีธรรมราช.....	71

บทที่ 1

บทนำ

ภูมิหลัง

มนุษย์เป็นผู้ที่มีความคิดสร้างสรรค์ในด้านการประดิษฐ์คิดค้นสิ่งที่เป็นรูปธรรมและนามธรรมคงเป็นเอกลักษณ์ของตนเอง ซึ่งมีพื้นฐานที่แตกต่างกันไปตามลักษณะของแต่ละกลุ่มชาติพันธุ์ โดยตั้งอยู่และถูกควบคุมตามลักษณะอิทธิพลของสภาพภูมิประเทศ ภูมิอากาศ ความเชื่อ สิ่งนั่นเองถือเป็นเอกลักษณ์ดังกล่าวเฉพาะกลุ่มหรือที่เรียกกันว่า “วัฒนธรรม” ซึ่งจะหมายถึงการแสดงออกด้านวิถีชีวิต โดยสร้างความคิดและกิจกรรมต่างๆ เป็นรูปแบบการตอบสนองความต้องการของตนเองและของกลุ่มซึ่งสอดคล้องกัน สุทธิวงศ์ พงษ์ไพบูลย์ (2527 : 13-17) ได้กล่าวว่า วัฒนธรรมอาจเป็นแนวทางหนึ่งของกระบวนการแสดงออกของคนส่วนใหญ่ที่เป็นต้นแบบและมีลักษณะการเปลี่ยนแปลงส่งผลต่อสภาพสังคมและรวมถึงเป็นกระบวนการสืบทอดลักษณะในรูปแบบความคิด ความรู้สึก และประเพณีกรรม แล้วกลั่นกรองออกมาเป็นความเชื่อประเพณี ศิลปะ ที่เป็นเอกลักษณ์ได้กล่าวว่า รูปแบบโครงสร้างที่เป็นพื้นฐานของมนุษย์ที่สามารถแบ่งออกเฉพาะกลุ่มชนนั้นๆ นอกจากนี้สุชาติ สุทธิ (2542 : 195-196) ในลักษณะของ วัฒนธรรม ศาสนา และศิลปะ ที่มีลักษณะการผสมกันอย่างซับซ้อน โดยมีองค์ประกอบและขบวนการที่อยู่ภายใต้พฤติกรรมของผู้คนกลุ่มนั้นๆ นับตั้งแต่เริ่มจากความเชื่อ ประเพณี การศึกษาและค่านิยมที่กลุ่มบุคคลนั้นสร้างขึ้นมา และประมวลรวมในรูปแบบที่เป็นรูปธรรม ความเป็นเอกลักษณ์ทางวัฒนธรรม จากพื้นฐานต่างๆ สามารถสรุปถึงอิทธิพลของวัฒนธรรมของกลุ่มชนได้

ภาคใต้ของประเทศไทยสามารถแบ่งวัฒนธรรมออกเป็น 3 วัฒนธรรมใหญ่ ๆ คือ วัฒนธรรมชาวพุทธ วัฒนธรรมไทยมุสลิม และวัฒนธรรมไทยจีน มีการแบ่งลักษณะเรื่องของวัฒนธรรมในการดำรงชีวิต รวมถึงคติความเชื่อที่เกิดขึ้นจากการดำรงชีวิตตามที่มีสืบต่อกันมาถ่ายทอดในเรื่องอิทธิพลความเชื่อศาสนาที่ควบคู่กับเผ่าพันธุ์จึงกล่าวได้ว่า วัฒนธรรมนั้นอาจเป็นแนวทางในการแสดงถึงลักษณะของการดำรงชีวิตซึ่ง สุทธิวงศ์ พงษ์ไพบูลย์ (2541 : 196) แยกลักษณะของวัฒนธรรมภาคใต้ ในด้านวัฒนธรรม ศิลปะการแสดงพื้นบ้าน ตามปัจจัยเบื้องต้นดังนี้

1. วัฒนธรรมและความเชื่อพื้นบ้านที่เกี่ยวกับดนตรี

วัฒนธรรมและความเชื่อพื้นบ้านที่เกี่ยวกับดนตรีเป็นวัฒนธรรมที่ชาวบ้านใช้เป็นกิจกรรมในการระบายความรู้สึกที่ถ่ายทอดออกมาในรูปแบบของการเล่นิทาน บทเพลงดนตรี และภาพเขียน แต่วัฒนธรรมพื้นบ้านบางอย่างยังได้แสดงออกถึงบทบาทการแสดงกิจกรรมใน

ด้านความบันเทิงแก่ชาวบ้าน เช่น เพลงที่ใช้กล่อมเด็ก เป็นต้น ส่วนวัฒนธรรมทางด้านความเชื่อนั้นมีมูลฐานมาจากความศรัทธาในสิ่งศักดิ์สิทธิ์ จึงมีผลทำให้ลักษณะความเชื่อและความศรัทธาที่แฝงอยู่แสดงออกมาในรูปแบบของการละเล่นดนตรีของชาวภาคใต้ซึ่งมีตัวอย่างที่ออกมาเป็นศิลปะการแสดง เราอาจสันนิษฐานในเบื้องต้นได้ว่า เป็นอิทธิพลจากความเชื่อด้านไสยศาสตร์ที่เกี่ยวข้องกับลัทธิเวทมนต์คาถาของอินเดียแต่โบราณและเป็นส่วนหนึ่งที่ทำให้ดนตรีนั้นเป็นส่วนประกอบในการละเล่นของชาวภาคใต้ นอกจากนี้ยังมีความเชื่อในรูปแบบการใช้ดนตรีทำให้เกิดความเป็นสิริมงคล นอกจากนี้ดนตรียังสามารถรักษาความเจ็บป่วยได้ ในแนวทางเดียวกัน วัฒนธรรมชาวมุสลิมทางภาคใต้ก็มีความเชื่อแบบเดียวกันคือ การนำดนตรีมาบำบัดรักษาโรคเช่น ดนตรีกรือโตะ ดนตรีการบันเท็ง มะโย่ง ดนตรีดาระดนตรีมะถือรี ดนตรีรองเง็ง การบวงสรวงลิมนัต เป็นต้น

จึงสรุปได้ว่า ดนตรีในความเชื่อของคนภาคใต้นั้นกลายเป็นสื่อกลางในการแสดงออกถึงรูปแบบที่เรียกโดยทั่วไปว่า “การแสดงพื้นบ้านหรือที่เรียกกันอีกชื่อหนึ่งว่าการแสดงพื้นเมือง” ซึ่งการแสดงออกลักษณะดังกล่าวนั้น อาจออกมาในรูปแบบการฟ้อนรำ เช่นการรำโนรา และหนังตะลุง เป็นต้น

2. วัฒนธรรมด้านดนตรี

เนื่องจากภาคใต้มีลักษณะภูมิประเทศส่วนใหญ่เป็นทะเลและมีลักษณะอากาศที่ร้อน สภาพธรรมชาติมีการเปลี่ยนแปลงอย่างรวดเร็ว จึงมีผลต่อวิถีการดำเนินชีวิตและวัฒนธรรมของคนภาคใต้ อาจเป็นเหตุทำให้ชาวภาคใต้มีนิสัยค่อนข้างจะแข็งกร้าว ภาษาที่ใช้สื่อสารมีลักษณะสั้นและห้วนคล้ายนิสัยเป็นคนดู จากเหตุผลดังกล่าวได้ส่งผลต่อลักษณะของวัฒนธรรมดนตรีของภาคใต้ ทำให้ลักษณะของดนตรีมีความเร่าร้อนเจือปนขาดปลุกอารมณ์ อีกทั้งท่วงทำนองไม่อ่อนหวานเหมือนกับดนตรีภาคอื่นๆ ของประเทศไทย ลักษณะทำนองและจังหวะของดนตรีจะมีการประดิษฐ์และสร้างสรรค์ออกมาในรูปลักษณะการเล่นแบบเสียงธรรมชาติ และสร้างออกมาใช้ในรูปแบบการบรรเลงประกอบการแสดง ซึ่งการเกิดดนตรีในยุคแรกมีการสันนิษฐานว่าเกิดจากวิวัฒนาการจากนายพราน เช่น การใช้ใบไม้เป่าเรียกสัตว์ทำให้เกิดเครื่องเป่า การเคาะไม้ทำให้เกิดจังหวะเป็นเหตุทำให้เกิดเครื่องดนตรีประเภทเครื่องดีจำพวกกรับ ฉิ่ง ฉาบ นอกจากนี้ในการจับฝั่งก็มีการกล่อมฝั่ง นายพรานต้องใช้ใบไม้กองสูงๆ และตีให้เป็นจังหวะ ต่อมาภายหลังจึงใช้หนังสัตว์หุ้มกระบอกทองจนกลวง ดีเป็นจังหวะทำให้เกิดเครื่องดนตรีประเภทกลองขึ้นนั่นเอง ชวน เพชรแก้ว (2543 : 31-32) ได้กล่าวว่าดนตรีในภาคใต้นั้นอาจใช้พื้นฐานในเรื่องจังหวะที่เป็นการผสมผสานในการแสดงฟ้อนรำเป็นส่วนใหญ่

ดนตรีโนราเป็นดนตรีอีกชนิดหนึ่งที่เกิดขึ้นในภาคใต้เป็นลักษณะคตินิยม การเล่นดนตรีมีความไพเราะกลมกลืน ซึ่งมีการจัดสรรองค์ประกอบทางดนตรีและการผสมวง ลักษณะการ

บรรเลงคล้ายคลึงกับดนตรีที่ประกอบการแสดงหนังตะลุง มีลักษณะในการเน้นเสียงของเครื่องดนตรีซึ่งเป็นส่วนที่สำคัญมาช่วยเสริมในเรื่องการขีดตัวหนัง เรื่องของดนตรีโนรานั้นจะเน้นการใช้เครื่องกระทบเป็นจุดสำคัญ เช่น เครื่องประเภทกลองทับ เป็นต้น ในการบรรเลงเครื่องกระทบจะส่งผลต่อท่ารำและการเคลื่อนที่นั่นเอง ทำนองและอารมณ์ของบทเพลงบางบทนั้นจะมีการใช้เรื่องเปรียบเทียบมูลฐานทางดนตรี ดนตรีโนรานั้นมีระบบที่เป็นมูลฐานที่สมบูรณ์และเหมาะสมลงตัวเป็นอย่างยิ่ง ทั้งในเรื่องการผสมวงดนตรีโนราหรือผู้ขับคือโนราและลูกคู่อาจรวมถึงโนราคนอื่นหรือนักดนตรีด้วย ในความสำคัญนั้นเองจึงจำเป็นจะต้องใช้ด้านทักษะและไหวพริบเป็นอย่างมาก โดยเฉพาะมือทับหรือคนเล่นกลองทับจะต้องรู้และเข้าใจในการร้องและเข้าถึงลักษณะการบรรเลงทั้งหมดในการแสดงอย่างชำนาญ จำเป็นต้องใช้ไหวพริบการเปลี่ยนจังหวะอย่างฉับพลันทันทีโดยให้ทันต่อผู้รำ เป็นต้น

ส่วนเรื่องของบทเพลงในดนตรีโนรายังไม่มีการเรียกชื่อเฉพาะที่ตายตัว อาจมาจกสาเหตุการเรียกชื่อของโนราในแต่ละท้องถิ่น เพลงบางเพลงของโนรามีลักษณะทำนองและจังหวะที่แตกต่างกันขึ้นอยู่กับแต่ละท้องถิ่น เช่นเดียวกับ พัททกซ์ คชวงศ์ (2542 : 107) ได้แยกลักษณะดนตรีโนราออกพอสังเขปได้ดังนี้

ตาราง 1 ลักษณะดนตรีโนรา

ดนตรีโนราใช้บรรเลงประกอบท่ารำ	การบรรเลงประกอบการร้องกลอน
- ทำสอดสร้อย - ทำเดินดินเตี้ย - การรำกอกแขน - นวยนาดช้าและเร็ว - ท่ารำเพลงโค - ท่ายกมือซ้ายสลับขวา - ท่าเพลงคอนเหิน - ท่ารำเสื่อลากหาง - ท่ารำพราน	- ทำนองขานเอ - ทำนองหนึ่งแตระ - ทำนองร้ายแตระ - ทำนองบทพญาหงส์ - ทำนองบทพรานงาม - ทำนองเชื้อเชิญครุหม่อช้าและเร็วแต่ทำนองมีลูกคู่รับและแตกต่างโดยสิ้นเชิง

ในการแบ่งทำนองที่เกิดขึ้นข้างต้นยังมีทำนองที่มีความสำคัญอีก ผู้วิจัยได้เพิ่มเติมทำนองบทไหว้ครู และทำนองเชิญครู ซึ่ง สุชาติ สุทธิ (สัมภาษณ์ 2545) ได้กล่าวถึงทำนองบทไหว้ครูและทำนองเชิญครูว่า บทไหว้ครูและพิธีกรรมการบูชาครูมีความสำคัญต่อผู้มีเชื้อสายในการรำลึกถึงครูโนรา จะถ่ายทอดออกมาในลักษณะการขับกลอนที่มีเนื้อหาภายในคำร้องยัง

แฝงในเรื่องคติแนวคิดของโนราโดยตรงอีกด้วย นอกจากนี้ดนตรีโนรายังมีลักษณะการบรรเลง ประโคมล้วนๆ อย่างเช่น ลักษณะที่ประโคมก่อนมีพิธีการตามความเชื่ออื่นๆ หรือเรียกกันทั่วไปว่า "การโหมโรง" การโหมโรงมีจุดประสงค์ในเรื่องความเชื่อเรื่องฤกษ์ยาม และเพื่อที่จะบอกกล่าวสิ่งศักดิ์สิทธิ์ในการทำพิธีและประกาศให้ผู้คนในบริเวณนั้นทราบว่าจะมีการแสดงโนราในเวลาอันใกล้

จากข้อมูลเบื้องต้นยังแสดงให้เห็นว่า ดนตรีโนราในภาคใต้ให้ความสำคัญต่อเครื่องดนตรีมีน้อยกว่าการรำโนราเลย ฉะนั้นอาจมีการแบ่งลักษณะของเครื่องดนตรีที่เป็นหลักในการบรรเลง ซึ่งจะใช้เครื่องดนตรีในวงโนรา ดังนี้

1. เครื่องดนตรีที่ใช้แบบดีและกระทบ

1.1 ทับ จัดว่าเป็นเครื่องดนตรีที่สำคัญที่สุด เพราะทำหน้าที่ในการควบคุมจังหวะ รวมถึงเป็นเครื่องประกอบจังหวะที่นำในการเปลี่ยนจังหวะ และทำนองที่มีลักษณะที่ต้องเปลี่ยนไปตามผู้รำ ไม่ใช่ลักษณะของการเปลี่ยนตามลีลาของจังหวะดนตรี จึงทำให้ผู้ที่ตีทับต้องเห็นผู้รำอยู่ตลอดและต้องมีปฏิภาณสูงในการพลิกแพลงแก้ปัญหาในการตีจังหวะประกอบการแสดงเป็นอย่างดี

1.2 กลองโนราหรือ กลองตุ๊ก มีรูปร่างคล้ายกับกลองทัด แต่มีขนาดเล็กกว่า มีระดับเสียงสูงกว่า ด้วยเหตุนี้เองเมื่ออยู่ในวงจะทำหน้าที่ล่อหรือประกอบการเล่นคู่กับกลองทับตลอดการบรรเลง

1.3 โหม่ง หรือ ข้องคู่ มีลักษณะเป็นลูกฆ้องสองเสียง ในรอบเสียงสูงจะใช้เสียงโหม่ง ส่วนเสียงต่ำจะใช้เสียงฆ้อง นิยมใช้ตั้งเสียงทั้งเครื่องดนตรีและตั้งเสียงผู้ขับร้องสำหรับเพลงต่อไป

1.4 ฉิ่ง เป็นเครื่องดนตรีที่ทำด้วยโลหะทองเหลือง ที่ใช้เสริมจังหวะให้โหม่งด้วยเสียงที่ก้องกังวาน แลดูมันคงและเป็นแบบแผนทางจังหวะมากขึ้น

1.5 แตร มีรูปร่างคล้ายกรับแต่ทำด้วยไม้ไผ่ มีความยาวหนึ่งศอก สันนิษฐานว่า จะมาจากกรับพวง เพราะลักษณะการตีมีการตีรัวเพิ่มระดับเสียงความดังอีกด้วย ซึ่งทำให้แตรในปัจจุบันนั้น ไม่จำกัดจำนวนขึ้นอยู่กับความเหมาะสมของคนในวงโนรานั้น และในปัจจุบันโนราบางคณะยังมีการนำไม้ไผ่หลายๆ อันมาเรียงร้อยลงไปในแกนอันเดียวกัน เรียกว่าแตรพวง

2. เครื่องเป่า

วิรัตน์ เลียงสมบูรณ์ (2544 : 25) ได้บรรยายถึงลักษณะของปี่โนราว่า ลำตัวของปี่ทำจากไม้เนื้อแข็งเช่น ไม้รัก ไม้มะปริง ไม้ประดู่ เป็นต้น รูปร่างของปี่มีลักษณะคล้ายคลึงกับปี่

โชน โดยหัวปีที่ทำให้เกิดเสียงทำจากไบโตนดที่เรียกในภาษาได้ว่า “พรวดปี” เสียงปีโนราในความเชื่อของผู้ว่าโนราเชื่อว่าเสียงปีทำให้ราสวงามขึ้น ซึ่งสอดคล้องกัน อุดม หนูทอง (2538 : 34) ได้กล่าวถึงลักษณะการบรรเลงปีโนราว่า ปีโนรานั้นบรรเลงเพียงใช้เพื่อดำเนินทำนองที่จะทำให้เกิดความไพเราะ และใช้บรรเลงเป็นหลักในการรำของโนราชุดหนึ่งที่เรียกว่า “รำเพลงปี” หรือ ร่ายว์ปีนั่นเอง ในการบรรเลงการที่ไม่ใช่ปีบรรเลงก็ไม่สร้างอุปสรรคแก่โนราแต่อย่างใดเลย ซึ่งทำนองของปีนั้นเพียงเพื่อจุดประสงค์ให้ความครึกครื้นเท่านั้น แต่สิ่งที่ขาดเสียมิได้เรื่องของจังหวะ ถ้าจะพูดในแง่ขององค์ประกอบดนตรีโนรา การผสมวงในการบรรเลงมีเอกลักษณ์น่าสนใจ ลักษณะพื้นฐานด้านอุปนิสัยของคนทางภาคใต้ ตามปกติเป็นกลุ่มชนที่มีคุณลักษณะในการตัดสินใจเด็ดขาดรวดเร็ว กล่าวในแง่ของดนตรีอาจเปรียบได้กับจังหวะดนตรีที่หนักแน่น มีความฉะฉานมากกว่าความอ่อนหวาน จากเหตุผลดังกล่าวส่งผลในเรื่องการแสดงออกด้านความคิดสู่การดัดแปลงเป็นการสร้างสรรค์ ซึ่งปัจจุบันด้านศิลปะของภาคใต้มีการเปลี่ยนแปลงพื้นฐานดั้งเดิมในจิตสำนึกของชาวภาคใต้คือ ความเชื่อในเรื่องการบวงสรวง รูปแบบขั้นตอนอาจมีการเปลี่ยนแปลงไปบ้าง เพราะเหตุผลที่ว่า การเปลี่ยนแปลงในด้านสถานภาพสังคมที่มีการเปลี่ยนแปลงทุกเวลา และอิทธิพลตะวันตกที่เข้ามา ซึ่งถ้าเปรียบเทียบกับวัฒนธรรมดั้งเดิมที่เกี่ยวกับการแสดงออกทางอารมณ์ศิลปะของชาวใต้ก็จะพบว่าเป็นรูปแบบง่าย ๆ ที่มีลักษณะการสื่อสารทางอารมณ์ จึงเน้นที่ถ้อยคำวาจาและท่าทางของร่างกายมากกว่าการใช้สัญลักษณ์ที่ซับซ้อนอื่นๆ ดนตรีของภาคใต้จึงมีบทบาทเพียงถ่ายทอดลักษณะรูปแบบถ้อยคำและท่าทางบ่งบอกความร่าเริง ครื้นเครงเครื่องดนตรีของภาคใต้ส่วนมากจึงเป็นเครื่องดนตรีที่ให้จังหวะประกอบคำขับร้อง และท่าทางการเต้นรำมากกว่าจะใช้เป็นทำนองเพื่อสื่อถึงอารมณ์ เครื่องดีดสีและเครื่องเป่าเรียกได้ว่าไม่มีเลยหรืออาจมีบ้าง เช่น ปี ซอ ก็ล้วนได้รับอิทธิพลจากแหล่งอื่นมักใช้เป็นเพียงตัวเสริมและผ่อนตามเครื่องตีประกอบจังหวะทั้งสิ้น

บทเพลงโนราที่ปรากฏมักตั้งชื่อตามลีลาลักษณะการบรรเลงของสิ่งที่เป็นบ่อเกิดแหล่งกำเนิดเสียง เช่น เพลงหน้าตราชของโนราใช้ตระเป็นสำคัญ ในการสร้างแหล่งเสียง เมื่อเปรียบเทียบกับเพลงหน้าทับของหนังตะลุงใช้ทับเป็นสำคัญ ส่วนเพลงทับเพลงโทนของโนราใช้เสียงของกลองโนราล้อกับทับคู่เป็นสำคัญ แม้โนราแสดงการรำเพลงปีจริงๆ ก็พบว่านักดนตรีที่ทำหน้าที่บรรเลงปีจะคอยฟังเสียงกลองทับ เสียงจังหวะกลองเป็นสำคัญ

ถึงคณะโนราในปัจจุบัน อาจกล่าวถึงลักษณะการแสดงในว่าในแต่ละคณะผู้แสดงมีจำนวน 14 – 20 คน โดยมีโนรา 3 ตัวจะแสดงเป็นตัวหลักโนราโรงใหญ่หรือตัวยืนเครื่อง ตัวนางหรือตัวนางรำ และตัวตลกคือ “พราน” แต่ไม่เกิน 3 ตัว ในสมัยปัจจุบันมีการเพิ่มจำนวนผู้แสดงเพิ่มตัวนาง 3 – 5 คน และมีลูกคู่ 4 – 7 คน และหมอประจำโรง (หมอทางไสยศาสตร์) พิทักษ์ คชวงษ์ (2542 : 158) ได้กล่าวเสริมในแง่ของการนำพิธีกรรมมาใช้ในการแสดงโนราในปัจจุบันมีหลากหลายมากมายเช่น ในงานเทศกาลมรดกการจัดประกวดแข่งขันการแสดงโนรา เนื่องจากโนรามี

หลายคณะทำให้โนราและนักแสดงโนราแต่ละคณะมีการใช้ความสามารถในการร้องรำ และการเล่าเรื่อง ลักษณะการโต้ตอบใช้ไหวพริบสติปัญญาการประยุกต์ทำทางทำให้ได้ทำทางสวยงาม

พิธีกรรมความเชื่อที่มีต่อโนรานั้นยังมีโนราอีกรูปแบบหนึ่ง โนราพิธีกรรมชนิดนี้เรียกกันว่าโนราลงครู ซึ่งเกิดจากมนุษย์ได้นำความเชื่อตั้งแต่โบราณที่ให้ความสำคัญต่อความลึกลับของปรากฏการณ์ทางธรรมชาติ เช่น เชื้อในญาติผีปีศาจ การใช้หมอผีร่วมแกับน การบําบัดรักษาผู้ป่วย การบูชาการเสี่ยงทาย โนราลงครูเป็นการแสดงรูปแบบที่ใช้ในพิธีกรรมที่เป็นพิธีกรรมสริมงคลในการขับไล่สิ่งที่ไม่ดีร้าย ด้านคุณไสย หรือการรํากับน รําเขียนพลายเหยียบลูกมะนาว เป็นต้น ซึ่งพิธีกรรมดังกล่าวนี้เป็นการใช้เวทมนต์คาถา มีการดัดแปลงและมีพื้นฐานบางส่วนจากศาสนาพุทธ ฮินดู อิสลาม การนับถือผีทั้งหมดได้มารวมกัน เมื่อกล่าวถึงพิธีกรรมโนราละคร เป็นการประกอบพิธีกรรมหนึ่งของการแสดงโนราคือการเชิญครูและบรรพบุรุษ โดยขั้นตอนพิธีจะมีลักษณะซับซ้อนกว่าการแสดงโนราอื่น คือต้องมีการเตรียมโรงพิธีแสดง เช่น การเล่นสังเวย การแกับน การครอบเชิดหรือผูกผ้า โนราลงครูแบ่งออกเป็น 2 ชนิด คือโนราลงครูใหญ่ และโนราลงครูเล็ก มีพิธีการแสดง การเตรียมเครื่องพิธี การจัดสถานที่ หรือที่เรียกว่า โรงโนราและรวมถึงอาหารคาวหวานและวันเวลาที่เหมาะสมต่อการระลึกถึงครูอาจารย์และบรรพบุรุษ พิธีกรรมนี้ตามธรรมเนียมนิยมของโนรานั้นจะนิยมจัดปีละครั้งหรือ 3 ปีต่อครั้ง อาจห่างกว่านั้นและมีการจัดในเดือนหกกับเดือนเก้า โนราลงครูใหญ่จะมีการจัดพิธีโดยเลือกวันพุธถึงวันศุกร์ ส่วนโนราลงครูเล็กจะทํากันในวันพุธ วันพฤหัสบดี ซึ่งพิธีในวันแรก การเข้าโรง การเบิกโรง การลงโรง และการกราบครู มีการรําเพื่อการบันเทิง ดนตรีมีความเป็นเอกภาพอิสระในด้านขั้นตอนพิธีการบรรเลง โดยมีการบรรเลงทำนองจังหวะโดยใช้ทับในการตีหน้าทับจังหวะสลับการขับร้องและการแสดงกับลูกคู่

พิธีการที่สองเป็นพิธีการลงครู (ครูหมอ) เชิญตายายให้เข้ามาเข้าทรงร่างในวันที่ 3 เป็นพิธีการลงครู ในการรําลงครูนั่นเกี่ยวกับความเชื่อในเรื่องครูหมอโนรา การรักษาความเจ็บป่วย นอกจากนี้ราตรี ศรีสุพรรณ (2542 : 38-39) ได้กล่าวว่า ในวันสุกัรนั้นเป็นวันสุดท้ายของพิธีกรรมลงครู ในการทำพิธีเชื่อเชิญตายายพร้อมกับการนัดหมายในปีต่อไปว่ากระทำในช่วงใดและร่างทรงได้มีการเปลี่ยนเครื่องแต่งตัวและรับเครื่องสังเวยที่ลูกหลานนำมา เช่น เป็ด ไก่ หัวหมูสำหรับกับข้าวรวมทั้งเหล้าบุหรี ที่จัดเตรียมไว้ในโรงโนราเพื่อให้ผู้ที่แกับนนำมารํากับนและการขอศีลขอพรโดยทั่วกัน แต่ในปัจจุบันลูกๆหลานๆ ที่ออกมาทํายาจะนิยมบรรเลงเพลงเชิดถือได้ว่าเป็นการเสร็จพิธีการลงครู

จึงกล่าวได้ว่าโนราลงครูเป็นลักษณะภูมิปัญญาชาวบ้านที่ก่อให้เกิดลักษณะความเชื่อในสิ่งศักดิ์สิทธิ์ในการรำลึกถึงครูอาจารย์และการเคารพบรรพบุรุษของตนเอง มีการสืบทอดมาหลายอายุคนแต่ในปัจจุบันสิ่งดังกล่าวนี้ได้ลดลง จึงเป็นเหตุให้ผู้วิจัยมีความสนใจจะศึกษาเรื่องนี้เพื่อให้ลักษณะต่างๆ ในพิธีกรรมโนราลงครูคงอยู่ในแง่ทางด้านการศึกษาวรรณกรรมที่เกี่ยวข้องกับสาระทางดนตรีที่มีความโดดเด่นทางด้านเครื่องดนตรี จังหวะทำนองของลักษณะ

การบรรเลงดนตรี รวมถึงลักษณะการขับบทที่มีเนื้อความสอดคล้องกับความเคารพรักต่อครูหรือบรรพบุรุษในสายโนรา การสอนกติกาการดำรงชีวิตในกลุ่มชนชาวใต้อย่างแท้จริง บททำนองในพิธีลงครูได้แก่ ทำนองเพลงโหมโรงเป็นการประโคมดนตรีล้วนๆ โดยการบรรเลงนั้นกลองทับจะทำหน้าที่กำกับจังหวะ ส่วนทำนองบทขานเอ ทำนองไหว้ครูตอนที่ 1, 2 และ 3 รวมไปถึงทำนองเชิดครูนั้นจะเป็นทำนองในการขับบท ในการไหว้ครูจะกล่าวถึง ประวัติความเป็นมาของโนราพร้อมกับสวดดีผู้มีพระคุณทั้งปวง ซึ่งดนตรีจะเน้นการขับบทกับจังหวะบรรเลงของกลองทับเป็นส่วนใหญ่ จึงเป็นเหตุให้ผู้วิจัยต้องคัดเลือกคณะโนรา ที่มีความสมบูรณ์แบบ ในการปฏิบัติการด้านดนตรีและการทำพิธีกรรมโนราลงครูที่ถูกต้อง จึงได้คัดเลือกคณะโนราของอาจารย์จิ้น จิมพงศ์ ซึ่งเป็นลูกศิษย์ของครูโนราที่มีชื่อเสียงคือ ขุนอุปถัมภ์รากร (พุ่มเทว) โดยท่านอาจารย์จิ้น จิมพงศ์ เป็นนายโรงตั้งแต่ พ.ศ.2514 ประจำวิทยาลัยครูนครศรีธรรมราช ในสมัยนั้นอาจกล่าวถึงผลงานของท่านในด้านวิชาการ ท่านได้เปิดรายวิชาสาขาโนราให้นักศึกษาสาขาวิชาครุศาสตร์ได้ศึกษาซึ่งเดิมนั้นนักศึกษาในสายวิชาชีพครูทุกคนต้องมีพื้นฐานด้านโนรา มีการฝึกภาคปฏิบัติโนรา ท่านได้ส่งเสริมกิจกรรมโดยเข้าร่วมงานกีฬาที่จังหวัดนครศรีธรรมราช จัดการแสดงที่ใช้ผู้ราโนรากล่าวร้อยชีวิต นอกจากนี้ยังได้ออกงานสาธิตในการรำนโนร่าท่าต่างๆ เช่น ท่าครูสอนในรายการโทรทัศน์ช่อง 11 และเป็นเกียรติที่สุด เมื่อวันที่ 10 มีนาคม พ.ศ. 2544 ท่านอาจารย์จิ้น จิมพงศ์ และคณะได้เป็นตัวแทนการแลกเปลี่ยนวัฒนธรรมไทย ณ ประเทศศรีลังกา และอินเดีย รวมถึงอีกหลายประเทศ ขณะเดียวกันก็มีความเป็นต้นแบบของโนราคณะอื่นๆ และเป็นกลุ่มบุคลากรที่ให้ความรู้แก่นิสิตนักศึกษาจนถึงประชาชนที่มีความสนใจโนราภาคใต้

ความมุ่งหมายของการวิจัย

๑

1. เพื่อศึกษาวัฒนธรรมดนตรีที่เกี่ยวข้องกับการแสดงโนราลงครู
2. เพื่อวิเคราะห์เพลงในพิธีกรรมโนราลงครู
3. เพื่อบันทึกทำนองเพลงที่ใช้ในพิธีกรรมโนราลงครู

๓

ความสำคัญของการวิจัย

1. เพื่อแสดงให้เห็นถึงพื้นฐานแบบแผนตามลักษณะความเชื่อที่แสดงออกมาในการจัดพิธีกรรมโนราลงครู จากการศึกษาลักษณะธรรมเนียม คติคุณลักษณะ ดนตรี ขั้นตอนการปฏิบัติในพิธีกรรมโนราลงครู
2. เพื่อแสดงให้เห็นถึงโครงสร้าง และองค์ประกอบของดนตรีโนราลงครู

3. เพื่อเป็นหลักฐานในการบันทึกข้อมูลทางดนตรีและเป็นแนวทางในการศึกษาค้นคว้าทางสาขามานุษยดุริยางควิทยาต่อไป

ขอบเขตการศึกษาวิจัย

4.

ผู้วิจัยศึกษาโนราลงครุในแต่ละด้านดังต่อไปนี้

1. ด้านลักษณะวัฒนธรรมทางดนตรีที่เกี่ยวข้องกับการแสดงโนรา

1.1 การยกเครื่อง

1.2 การโหมโรง

1.3 การเบิกโรง

2. ด้านการวิเคราะห์ลักษณะทางดนตรี เพลงที่เลือกมาศึกษานี้จะเป็นเพลงที่ใช้สรรเสริญไหว้ครูโนราเป็นหลัก

2.1 เพลงโหมโรงโนรา เป็นเพลงทางเครื่อง ศึกษาเฉพาะดนตรี

2.2 บทขานเอ เป็นเพลงทางร้อง ศึกษาเฉพาะลักษณะการดำเนินทำนองขับบท

2.3 บทไหว้ครูตอนที่ 1, 2 และ 3 เป็นเพลงร้องประกอบดนตรี ศึกษาลักษณะการดำเนินทำนองขับบท

2.4 บททำนองเชิดครู เป็นเพลงร้องประกอบดนตรี ศึกษาลักษณะการดำเนินทำนองขับบท

3. บันทึกลักษณะทำนองเพลงที่ใช้ในพิธีกรรมโนราลงครุ เป็นระบบโน้ตสากล

ข้อตกลงเบื้องต้น

6.

1. การศึกษาครั้งนี้มุ่งเน้นแบบแผนดนตรีและการขับบทแต่ละขั้นตอนลักษณะการบรรเลงดนตรีพิธีกรรมโนราลงครุ เฉพาะการแสดงของโนราคณะ อาจารย์จิณ จิมพงษ์ และวิเคราะห์เพลงในพิธีกรรมโนราลงครุ เฉพาะเพลงไหว้ครู

2. การวิเคราะห์ในงานวิจัยครั้งนี้ใช้ทฤษฎีดนตรีสากล ของณัฏฐา โสคติยานุรักษ์ และบันทึกเป็นโน้ตดนตรีสากล

3. การใช้มาตราเทียบความเร็วจากเครื่อง Metronome ในแต่ละช่วงของบททำนองนั้นจะใช้ค่าเกณฑ์ของ ♩ เท่ากับหนึ่งจังหวะ และเขียนศัพท์ความเร็วในระบบตัวเลข

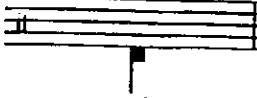
4. การศึกษาและบันทึกมาตราเสียงนั้นจะใช้เครื่องดนตรีทางระบบเสียงสากล คือ Keyboard ในการตั้งเสียงและเทียบเสียงเครื่องดนตรีโนรา เช่น ปี่ เป็นช่วงๆ และออกมาเป็นโน้ตระบบเสียงสากล

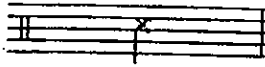
5. การศึกษาลักษณะของการเป่าและตำแหน่งนิ้ว ปี่โนราครั้งนี้เฉพาะของนายประเสริฐ ชูแก้วเท่านั้น

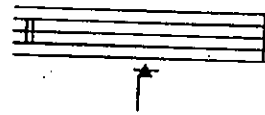
นิยามศัพท์เฉพาะ ⑤

กาตครู	หมายถึง	การระลึกถึงครูบาอาจารย์ และสิ่งศักดิ์สิทธิ์ทั้งหลาย
ขวางหัว	หมายถึง	ไม่หันไปทางทิศตะวันออกหรือทิศตะวันตก
ขับบท	หมายถึง	การขับร้องที่มีดนตรีประกอบ
ขึ้นเครื่อง	หมายถึง	การบรรเลงของเครื่องดนตรีเพื่อ
ครูหมอ	หมายถึง	สิ่งศักดิ์สิทธิ์ที่โนรานับถือว่าเป็นครูบาอาจารย์หรือผู้มีพระคุณในการแสดงโนรา
เครื่องต้น	หมายถึง	เครื่องแต่งกายของโนรา
จับบท	หมายถึง	การจับบทตอนใดตอนหนึ่งมาเล่น
ตั้งเครื่อง หรือ ชุมนุมเครื่อง	หมายถึง	ลักษณะของการบรรเลงเครื่องดนตรีล้วนๆ โดยไม่มีการขับร้องหรือการรำประกอบใดๆ จะอยู่ในช่วงที่โนรามาถึงโรงที่ต้องการแสดง
ดาเสื่อ	หมายถึง	ผู้ติดตามคณะโนรา ช่วยเหลือในการปฏิบัติ การหาน้ำในกรณีที่เกิดในวงพบกับความลำบาก
ตำเหิน	หมายถึง	การบรรเลงช่วงดำเนินทำนอง
แต่งพอก	หมายถึง	การแต่งตัว
ทำใบ้	หมายถึง	การบรรเลงดนตรีกับตัวโนราขณะรำ แต่ไม่มีการขับร้อง
นกชมรัง	หมายถึง	ช่วงเวลาพลบค่ำ
นายโรง	หมายถึง	หัวหน้าคณะโนรา
โนรา	หมายถึง	การละเล่นพื้นเมืองของภาคใต้ชนิดหนึ่งมีการขับรำร้องเป็นบทกลอน
โนราโกลน	หมายถึง	โนราที่ยังเล่นไม่มีองค์ประกอบมากนั้นเป็นโนราโบราณในสมัยแรกๆ ที่ยังไม่มีครู และยังไม่ได้มีการครอบหม้อจะเล่นเรื่องที่ตลกขบขันนั้นเป็นส่วนใหญ่
โนราแขก	หมายถึง	การแสดงที่เรียกโนราใหม่อีกชื่อว่า มะโย่ง
โนราลงครู	หมายถึง	การใช้โนราทำพิธีประกอบพิธีกรรมในการแก้บนหรือรำถวายครู

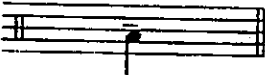
โนราหอย	หมายถึง	โนราที่ใช้เปลือกหอยแต่งกายหรือที่เรียกว่าโนราชีเมา
โนราใหญ่	หมายถึง	หัวหน้าคณะโนรา หรือผู้นำในการแสดงพิธีกรรม
บทขานเอ	หมายถึง	บทที่มีการขับที่กล่าวคำบรรยายลักษณะสภาพชีวิต โดยธรรมชาติ รวมถึงเรื่องราวที่เกิดขึ้นรอบๆ
เบิกโรง	หมายถึง	การเตรียมหมากพลูและรูปเทียนไหว้ครู หรือเจ้าที่และ สิ่งศักดิ์สิทธิ์ที่สถิตอยู่ ณ ที่นั้น เพื่อเป็นการขอขมาและ เป็นการบอกกล่าวด้วย
ปีโนรา	หมายถึง	ปีกลาง
ปียอด	หมายถึง	ปีใน
พรวดปี	หมายถึง	กำหนดของปีที่ทำจากในताल ประกัปกัน 4 แฉก
พาไล	หมายถึง	ที่ที่ทำไว้สำหรับตั้งเครื่องเล่นและเครื่องบูชา ในพิธี กรรมของการแสดงโนรา
มบ หรือ หมบ	หมายถึง	เป็นความเชื่อเกี่ยวกับการกระทำทางไสยศาสตร์อย่าง หนึ่ง วัตถุประสงค์เพื่อให้เกิดโทษแก่ศัตรู ให้เสื่อมเสีย ชื่อเสียงหรือให้สติวิปลาส พิการหรือถึงแก่ชีวิต โดยมบ นั้นหมอไสยศาสตร์จะเป็นผู้ทำพิธีอาจจะมาจากเรื่อง ส่วนตัว การเอาชนะกันมีหลายวิธีโดยวิธีการฝังรูป , มบด้วยไม้เสียบผี , มบด้วยตะปูตอกฝาโรงศพ , มบ ด้วยกระดากห้องโรงหรือต้องการให้เสียชีวิตหรือเป็นบ้า
ยกเครื่อง	หมายถึง	การประโคมดนตรีเพื่อเอาฤกษ์ก่อนออกเดินทางเป็น คำที่ใช้เรียกเฉพาะคณะโนราและหนังตะลุง
ยกลง	หมายถึง	ฤกษ์ยาม , เวลา
ยามนกชุมรัง	หมายถึง	เวลาพลบค่ำ
ลงเครื่อง	หมายถึง	การบรรเลงโดยมีทับตีเพื่อบอกให้ทราบว่าได้เตรียม บรรเลงลงจบ
ลอยหัว	หมายถึง	การพันโรงโนราไปทางทิศเหนือ หรือทิศใต้
วัฒนธรรมทางดนตรี	หมายถึง	ลักษณะของคนกลุ่มหนึ่งๆ ที่ใช้องค์ประกอบทางเสียง มาใช้ในรูปแบบกิจกรรมต่างๆ ที่เป็นเอกลักษณ์โดดเด่น ในคนกลุ่มนั้น
เสียงกลองโนรา	หมายถึง	ลักษณะสัญญาณ

เสียงฉับ หมายถึง ลักษณะสัญญาณ 

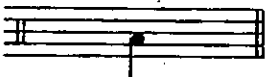
เสียงฉับของกลองทับ หมายถึง ลักษณะสัญญาณ 

เสียงฉิ่ง หมายถึง ลักษณะสัญญาณ 

เสียงต่ำโหม่ง หมายถึง ลักษณะสัญญาณ 

เสียงดังของกลองทับ หมายถึง ลักษณะสัญญาณ 

เสียงทึบของกลองทับ หมายถึง ลักษณะสัญญาณ 

เสียงเท็งของกลองทับ หมายถึง ลักษณะสัญญาณ 

เสียงสูงโหม่ง หมายถึง ลักษณะสัญญาณ 

หน้าพราน หมายถึง หน้าการรูปพรานที่มีความศักดิ์สิทธิ์
 หมอกบโรง หมายถึง คนที่ทำหน้าที่เป็นหมอไสยศาสตร์ประจำคณะโนรา
 เหมรย หมายถึง การบนบาน
 โหมโรง หมายถึง ลักษณะการประโคมโดยการบรรเลงดนตรีเพื่อการ
 แสดงด้านความเชื่อด้านศรัทธา และเพื่อเป็นบายนการ
 เชิญชวนครูคนอื่นๆ มาร่วมงาน

ดนตรีโนราลงครู หมายถึง ลักษณะการบรรเลงโดยใช้เครื่องดนตรี ปี่โนรา กลองทับ
กลองโนรา โหม่ง ฉิ่ง แตระ บรรเลงร่วมกันในพิธีกรรม
ลงครู

บทที่ 2

เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

ในการศึกษาเรื่องดนตรีโนราสงครุ ผู้วิจัยได้ศึกษาและเก็บรวบรวมข้อมูลจากเอกสาร และงานวิจัยที่เกี่ยวข้องโดยแยกหัวข้อดังนี้

1. เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับวัฒนธรรม
2. เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับโนรา
3. เอกสารที่เกี่ยวข้องกับแนวทางการวิเคราะห์เพลง

1. เอกสารงานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับวัฒนธรรม

วัฒนธรรมมีผู้จำกัดความหมายไว้มากมาย แต่ความหมายที่ชัดเจนและเหมาะสมกับงานวิจัยนี้ สำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ (2535 : 5) ได้ให้ความหมายไว้ว่าวัฒนธรรมหมายถึงวิถีชีวิตของคนในสังคม หรือแบบแผนประเพณีปฏิบัติที่แสดงออกถึงความรู้สึกนึกคิดในสถานการณ์ต่างๆ โดยที่สมาชิกในสังคมเดียวกันนั้นสามารถเข้าใจและซาบซึ้งยอมรับปฏิบัติร่วมกันอันจะนำไปสู่คุณภาพชีวิตของคนในสังคมนั้น ซึ่งสอดคล้องกับสุพัตรา สุภาพ (2536 : 99) ได้อธิบายถึงความหมายของคำว่า วัฒนธรรม ไว้ที่น่าสนใจอีกรูปแบบหนึ่ง วัฒนธรรมมีความหมายครอบคลุมทุกสิ่งทุกอย่างอันเป็นแบบแผนในความคิดและการกระทำแสดงออกถึงวิถีชีวิตของมนุษย์ในสังคมของกลุ่มใดกลุ่มหนึ่ง หรือสังคมใดสังคมหนึ่ง มนุษย์สร้างกฎระเบียบกฎเกณฑ์วิธีการในการปฏิบัติ ในการจัดระเบียบ ตลอดจนระบบความเชื่อ ค่านิยม ความรู้และเทคโนโลยีต่างๆ ในการควบคุมการใช้ประโยชน์จากธรรมชาติ ซึ่งในลักษณะดังกล่าวนี้ พระยาอนุนามราชชน (2531 : 9) ได้กล่าวว่าวัฒนธรรมคือวิถีทางแห่งชีวิตของมนุษย์ซึ่งมาอยู่รวมกันที่ใดหรือประเทศใดประเทศหนึ่งโดยเฉพาะเราอาจทราบถึงชนชาติมีความเป็นอยู่อย่างไรหรือวัฒนธรรมอย่างไรก็ดูจากสิ่งต่างๆ ที่ชนชาตินั้นได้ปรับปรุงแต่งขึ้นหรือสร้างออกมาใหม่เป็นชนชาติ ประเพณี ศิลปะ ดนตรี ศาสนาและความเชื่อ ซึ่งแนวคิดทั่วไปในแง่ทางวัฒนธรรมและสภาพสังคมที่เป็นลักษณะจำเพาะที่ทุกสังคมมีเป็นของตัวเอง

กาญจนา อินทรสุณานนท์ (2541 : 46) ก็ยังได้กล่าวได้กล่าวในแง่ของการขยายขอบเขตทางถิ่นฐานและวัฒนธรรม ดินแดนอาณาเขตใดที่ติดกับชุมชนอื่นซึ่งมีอาณาเขตที่ติดกันจะรับวัฒนธรรมซึ่งกันและกันได้ง่าย โดยซึมซับผ่านเผ่าพันธุ์และจะถ่ายทอดในเรื่องราววัฒนธรรม ประเพณีที่เป็นพื้นฐานกลุ่มคนที่มีพื้นฐาน โดยจะนำลักษณะความเชื่ออยู่ในพฤติกรรมมนุษย์ที่มีอยู่ในรูปแบบประเพณีที่หลากหลาย วัฒนธรรมจะมีความคล้ายคลึงหรือแตกต่างกันตามกระแสทางวัฒนธรรมอยู่บ้าง เมื่อผ่านเข้ามาสู่การดำเนินชีวิต กระแสทางวัฒนธรรมก็ถูกเข้ามาอย่าง

รวดเร็ว ไม่มีเขต ยิ่งในยุคโลกาภิวัตน์อาจเกิดการคาดคิดที่วัฒนธรรมจะถูกทำลายล้าง การสื่อสารเข้าถึงตัวแบบประชิด “ถ้าผู้รับไม่มั่นคงไม่มีรากฐานที่เข้มแข็ง ย่อมถูกกลบฝังไม่ต้องสงสัย ทำให้วัฒนธรรมแบ่งออกได้หลายลักษณะ ซึ่งสอดคล้องกับอานนท์ อาภาภิรมย์ (2515 : 106-107) ได้แบ่งลักษณะของวัฒนธรรมที่ค้นพบในปัจจุบันดังนี้

1. วัฒนธรรมเป็นแนวทางแห่งพฤติกรรมที่มีการเรียนรู้ การเรียนรู้จะเกิดขึ้นจากการที่บุคคลติดต่อกันและกัน
2. วัฒนธรรมเป็นมรดกของสังคม มีการเรียนรู้ถ่ายทอดเป็นมรดกแห่งสังคม
3. วัฒนธรรมอย่างเดียวกัน แต่ความหมายต่างกันในแต่ละกลุ่ม และนำไปใช้ประโยชน์ต่างกัน

4. วัฒนธรรมเป็นวิถีชีวิตหรือเป็นแผนการดำเนินชีวิตของมนุษย์ ทำให้วัฒนธรรมเต็มระบบ แสดงออกได้ชัดเจน สมาชิกในสังคมให้การยอมรับยึดถือและปฏิบัติตามกันนั้น

ด้วยเหตุผลดังกล่าวเราสามารถมองได้ชัดเจนในแง่ต่างๆ ซึ่งเรายังมองว่ายังมีจุดหลักๆ ที่เป็นส่วนสำคัญด้านวัฒนธรรม 2 ส่วนใหญ่ วัฒนธรรมส่วนที่ 1 ส่วนนามธรรม คือส่วนของความคิดจิตใจ และส่วนนามธรรม ยังมีการแบ่งย่อยในลักษณะวัฒนธรรมได้ดังนี้

1. วัฒนธรรมไม่ใช่วัตถุ
2. วัฒนธรรมที่เกี่ยวข้องกับความคิด
3. วัฒนธรรมซ่อนเร้น คือวัฒนธรรมที่อยู่ภายใต้เรื่องอื่นที่มีสาระเกี่ยวข้องกันที่สื่อรูปอื่นๆ ได้

ลักษณะของวัฒนธรรมไทยนั้นจะมีการเปลี่ยนแปลงตามอิทธิพลของโลกปัจจุบัน ซึ่งแต่ละอิทธิพลในสังคมไทยมีอาจละทิ้งคำว่า ค่านิยม ซึ่งเป็นส่วนประกอบของวัฒนธรรมได้อีกอย่างหนึ่งทำให้เกิดการแสดงออกด้านภายนอกและในด้านความคิด เช่น ค่านิยมว่าคนไทยลูกหลานต้องมีอาชีพรับราชการ ในลักษณะเดียวกันนั้น ไพฑูรย์ เครือแก้ว (ม.ป.ป) ได้กล่าวในด้านค่านิยมว่า เกิดจากการสังเกตและจดจำ การพูดสนทนากันและความสนใจบุคคล สิ่งทีบุคคลเลือกใช้ ที่เรียกกันว่าอุดมการณ์ ในความหมายดังกล่าวเดียวกันนั้น สาโรจ บัวมณี (2527 : 19) ได้กล่าวถึงค่านิยมของค่านิยมว่า สถานการณ์ทำบางประการที่เราเชื่อหรือนิยามว่าควรยึดมั่นถือมั่น ควรกระทำ หรือปฏิบัติ เพื่อบรรลุถึงความมุ่งหมายของสังคม หรือตัวเราเอง ซึ่งในการสรรหาค่านิยมแล้วสิ่งที่เป็นพื้นฐานที่มนุษย์และสังคมเชื่อถือในอดีต คือ ความเชื่อ

สุพิศวง ธรรมนันตา (2540 : 47-48) ได้กล่าวถึงลักษณะทั่วไปเกี่ยวกับความเชื่อไว้ดังนี้ ความเชื่อที่มีลักษณะที่คนเรามีการยอมรับและนับถือ อาจมีสาระเป็นสากล หรืออาจเป็นที่ยอมรับกับคนบางกลุ่ม ซึ่งเป็นความจริงแล้วนั้นความเชื่อมีอยู่รอบๆ ตัวเรา ซึ่งสอดคล้องกับ

ภิญโญ จิตติธรรม (2522 : 2) นั้นได้เขียนเรื่องเกี่ยวกับความเชื่อไว้ว่า ความจริงแล้วความเชื่อคือความกลัวและความรู้ไม่เป็นเหตุผลให้เกิดความเชื่อ เป็นเหตุผลส่วนหนึ่งที่ทำให้เกิดศาสนา ในสังคมมนุษย์โบราณ แม้ปัจจุบันวิทยาศาสตร์ได้เจริญก้าวหน้าไปมาก แต่มนุษย์ยังคงพฤติกรรมแสดงออกทางความเชื่อในชีวิตประจำวัน ซึ่งในแง่ทางพุทธศาสนาแล้ว อาจกล่าวถึงความศรัทธาความเชื่อที่เกิดขึ้น จากเหตุใดเหตุหนึ่งทางด้านความกลัวร่วมกับความเชื่อของผู้ประสบกับเหตุการณ์พร้อมทั้งหลายแล้วยึดถือสิ่งต่าง ๆ ในทำนองเดียวกันก็กฤทธิ ปราโมทย์ (2521 : 7-12) ได้กล่าวเสริมในแง่การสร้าง ความเชื่อของมนุษย์เกิดขึ้นจากความเชื่อเป็นการสำคัญ ซึ่งพระพุทธเจ้าตรัสว่าเป็น “อวิชชา” เมื่อมนุษย์ได้พบเห็นเหตุการณ์ทางธรรมชาติ เช่น ไฟเผ่าคนตาย แผ่นดินถล่ม เป็นต้น มนุษย์เองก็เกิดความคิดว่าจะต้องมีสิ่งใดสิ่งหนึ่งอยู่เบื้องหลัง ซึ่งมีอำนาจบังคับให้เป็นอย่างนี้ มนุษย์จึงพากันสร้างผี วิญญาณ เทพารักษ์ เทพเจ้า หรือผีมีรูปร่างอย่างนั้น ตามจินตนาการของตนเอง และพิธีกรรมบูชา ลักการะ เช่นสรวง เพื่อให้ตนคิดว่าสิ่งที่มีอยู่นี้ช่วยผ่อนความรุนแรง มีความเมตตากรุณา ไม่ทำร้าย และบันดาลความสุขมาให้แรกเป็นขนบธรรมเนียมภายหลังเกิดวัฒนธรรมขึ้น โดยวัฒนธรรมศาสนาคือแนวปฏิบัติทางศาสนา เกิดคัมภีร์ ที่สำคัญขึ้นในศาสนา เช่น เกิดพระเวทในศาสนาพราหมณ์ และในคริสต์ศาสนา หรือเกิดอังกูรอน ในศาสนาอิสลาม ซึ่งความเชื่อที่มีลักษณะแต่ละประเภท โดยสมเด็จพระมหาสมณเจ้ากรมพระยาวชิรญาณวโรรส ธรรมวิภาค ปริเฉทโต ได้แบ่งความหมาย การบอกเล่าของบรรพบุรุษได้ 2 ประการ ดังนี้

1. ความเชื่อที่มั่งงาย ไร้เหตุผลคือ ยังไม่ทราบเจตนา

2. ความเชื่อที่มีเจตนาแฝงอยู่ เพื่อการอบรมสั่งสอนให้คนประพฤติอยู่กับสังคมไทยต้องเกิดสุขแก่ตนเอง ซึ่งความเชื่อเหล่านี้ยังส่งผลให้เกิดวัฒนธรรมในแง่วรรณกรรมในแต่ละท้องถิ่นหรือพื้นบ้าน วัฒนธรรมพื้นบ้านที่มีการเกี่ยวข้องกัน ปราณี วงษ์เทศ (ม.ป.ป.) ได้กล่าวว่า การศึกษาวัฒนธรรมไทยในระดับพื้นบ้านที่เรียกว่า folk culture เนื่องจากสภาพของสังคมไทยนั้น วัฒนธรรมทั้งสองระดับจะมีอิทธิพลมีความสัมพันธ์ที่ต่อเนื่องต่างกันอยู่แล้วแต่สมัยโบราณจนกระทั่งปัจจุบัน การศึกษาวัฒนธรรมพื้นบ้านจึงต้องมีการกล่าวถึงวัฒนธรรมของชนชั้นสูงอยู่เสมอซึ่งสอดคล้องกับพิทักษ์ คชวงษ์ (2542 : 44) ได้กล่าวว่า จากมูลเหตุดังกล่าวสิ่งที่เกิดขึ้นในวัฒนธรรมพื้นบ้าน เช่น ไม่ว่าอาชีวะ ศาสนา อารยธรรม และออกเป็นวรรณกรรมพื้นบ้าน ได้แก่ ภาษา วรรณกรรม ดนตรี ฝอณร่า การละเล่น พิธีกรรม ส่วนเป็นพื้นฐานด้านความเชื่อ พื้นบ้าน วัฒนธรรมที่เกี่ยวข้องเนื่องด้านการแสดง เราเองไม่อาจหนีพ้นจากวรรณกรรมที่เรียกว่าของชาตินั้นในแง่วัฒนธรรมที่เกี่ยวข้องเนื่องทางด้านดนตรี

ปัญญา รุ่งเรือง (2544 : 89) ได้กล่าวไว้ว่า วัฒนธรรมความเชื่อตัวอย่างในการดนตรีไทยแต่ละยุคสมัย ดนตรีไทยถือว่าเป็นเอกลักษณ์หนึ่ง ในแง่การแสดงถึงความเป็น

ดนตรีแห่งชนชาติไทย ซึ่งได้ก่อกำเนิดมีหลักฐานตามประวัติศาสตร์ อันเนื่องจากประเทศไทยนั้นได้ริเริ่มติดต่อกับชาวต่างชาติมานานประเทศ เข้ามาตั้งหลักแหล่งและมีการผสมผสานดนตรีตั้งแต่สมัยกรุงศรีอยุธยา ได้รับอิทธิพลจากดนตรีต่างชาติมาแล้ว ซึ่งทำให้เรื่องราวต่างๆ ของดนตรีบางส่วนต้องกล่าวถึงดนตรีพื้นบ้านด้วยเช่นเดียวกันอาศัยเรื่องความเป็นพื้นฐานกำเนิดดนตรี พิธีกรรม เนื่องจากดนตรีไทยตามหลักฐานเป็นดนตรีที่มีแบบแผน มีการแบ่งเรื่องเพลง การผสมวง และโอกาสการบรรเลง ในยุคสมัยกรุงศรีอยุธยาเป็นการนำเอาเครื่องดนตรีที่มีอยู่ดนตรีที่ใช้ในหมู่ประชาชนมาดัดแปลง ต่อมาในสมัยอยุธยาตอนกลาง (พ.ศ. 199 ถึง 223) ได้อิทธิพลจากเขมร และมีการกล่าวถึงลักษณะอิทธิพลของวัฒนธรรมทำให้เกิดวงปี่พาทย์และวงมโหรีในทำนองเดียวกัน ธนิต อยู่โพธิ์ (2530 : 30-31) ได้กล่าวไว้ว่า วงดนตรีสมัยอยุธยา ดนตรีไทยได้เกิดการแก้ไขในรูปแบบดั้งเดิมให้เป็นสมัยใหม่ขึ้น วงปี่พาทย์แปลงเป็นปี่พาทย์ทรงเครื่องชนิดเป่า ประกอบด้วย ปี่หนึ่งเลา หับสองใบ กลองหนึ่งลูก และฆ้องคู่ ส่วนวงมโหรีนั้นสันนิษฐานว่ามาจากคำว่า มโหรีที่ก ที่ใช้บรรเลงการแสดงโขนละครนั้นลักษณะทั่วไปใช้รูปแบบการบรรเลงลักษณะละครในการแสดงรวมถึงลักษณะการนำเครื่องดนตรีใช้พิธีกรรมในแต่ละลักษณะของกลุ่มชน

2. เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับโนรา

2.1 เอกสารที่เกี่ยวข้องกับโนรา

ภิญโญ จิตรธรรม (2519 : 19) ได้กล่าวไว้ว่า แหลมทองทางบักษีได้ มีการร้องรำกันอยู่เรื่องหนึ่งเป็นสินมรดกตกทอดของคนชาวบักษีได้ในทางสายเลือด การรับรู้และแสดงออกเรื่องหนึ่งอยู่หลายชั่วชั้นคนแล้ว มรดกสิ่งนั้นคือโนรา เป็นนาฏศิลป์ที่เลื่องชื่อลือชา ถ้ากล่าวถึง โนรา อาจเป็นการรำรำที่ประกอบด้วยการขับร้องประกอบดนตรีเป็นแบบฉบับที่ลึกซึ้งเต็มไปด้วยชั้นเชิงของเรื่องหนึ่งสำหรับความบันเทิงที่อาจเป็นหน้าเป็นตา ของคนเฒ่าไทตอนแหลมไทยแบบไม่เหมือนใคร หรืออาศัยการหยิบยืมจากคนต่างด้าวมาเป็นต้นฉบับ และเข้าไปสู่กรุงศรีอยุธยาทำให้บังเกิดละครที่เรียกว่า ละครชาตรีที่มีการสืบทอดมาจนถึงในสมัยกรุงรัตนโกสินทร์จนทุกวันนี้ ในทำนองเดียวกัน พัทธกษ ฤทธิ (2542 : 153 -157) ได้กล่าวว่า โนราเป็นวัฒนธรรมที่เก่าแก่ เป็นการสื่อสารที่ใช้ร่างกายเป็นเครื่องมือและใช้เคลื่อนไหวอย่างมีจังหวะซึ่งมีผลต่อชีวิตของชาวบ้านและมีผลต่อความสัมพันธ์ระหว่าง ความคิดจิตวิญญาณของผู้แสดงเมื่อผสมผสานลีลาท่วงดนตรีที่ประโคนควบคู่กับท่ารำแล้ว จะบอกถึงความหนักแน่นเฉียบขาด จับพลันและเร้าใจอย่างยิ่ง ซึ่งการศึกษาวิจัยในด้านวัฒนธรรมภาคใต้ นอกจากนี้โนรายังเป็นการแสดงพื้นบ้านภาคใต้ที่รู้จักกันอย่างแพร่หลายทั่วไป ทุกๆ จังหวัดภาคใต้ รวมทั้งหลายรัฐของประเทศมาเลเซีย เช่น รัฐกลันตัน เปอร์ลิส เป็นต้น รวมถึงมาจากที่มนุษย์ได้มีความผูกพันความเชื่อที่ถูกนำเข้ามาเป็นส่วนหนึ่งในชีวิตเช่นเดียวกัน

ราตรี ศรีสุวรรณ (2542 : 20) กล่าวว่า โนราเป็นการแสดงพื้นบ้านภาคใต้ที่ชาวบ้านสืบทอดกันมาและได้รับความนิยมอย่างแพร่หลายมีทั้งการรำร้อง และการแสดงเป็นเรื่องเป็นราว ส่วนหนึ่งตะลุงเป็นการแสดงที่ใช้รูปหนังแทนตัวละครเป็นมหรสพที่เป็นชีวิตจิตใจของชาวใต้ การแสดงสองอย่างนี้ยังคงได้รับความนิยมตั้งแต่อดีตถึงปัจจุบัน อุดม หนูทอง (2531 : 109) ได้กล่าวถึงลักษณะของโนราว่า

1. การแสดงมีตัวละครแสดงบทบาทเป็นเรื่องราวมีการร้องกลอนเจรจาและรำตามท่วงทำนองเพลงและดนตรี
2. ผู้แสดงเป็นชายล้วนและมีผู้หญิงแสดงในระยะหลังเมื่อประมาณ 40 ปีมานี้เอง
3. รูปแบบการแสดงมีความเรียบง่ายไม่พิถีพิถัน เช่น ปลุกโรงง่าย ๆ ไม่มีการเขียนบทละคร ผู้แสดงเป็นผู้คิดกลอนคำพูด
4. ใช้ภาษาถิ่นรูปแบบของกลอนพื้นบ้าน การใช้ภาษากลอนเพิ่มและมีในระยะหลังคือประมาณ รัชกาลที่ 6 เป็นต้นมา
5. ใช้ดนตรีพื้นบ้าน ประกอบการแสดง โดยบางโอกาสวงดนตรีบางวงก็มีการใช้ดนตรีสากลเข้ามาผสมในการแสดงบางอย่างเพิ่มมีในระยะช่วงหลัง
6. ในการแสดงผู้แสดงมักสอดแทรกคติธรรมคำสอนต่าง ๆ ในเรื่องเสมอ
7. การแสดงมีตำนานความเป็นมาและบุคคลที่ปรากฏในชื่อตำนานคือ **ครุฑต้นผู้** แสดงรุ่นหลังไว้บูชาครูและมักจะเชิญมาเข้าทรงเมื่อมีพิธีกรรม
8. มีความเชื่อเกี่ยวกับวิญญาณและสิ่งซ่อนเร้นลึบเหนือธรรมชาติ มีความเชื่อ หรือ ฤกษ์ยามเชื่อเรื่องคุณไสย
9. สมัยก่อนนั้นการแสดงเด่นเร่แสดงเดินทางไปเรื่อย ๆ เรียกว่าเดินโรง

ชวน เพชรแก้ว (2533 : 43) ได้กล่าวว่า โนราเป็นศิลปะการฟ้อนรำของชาวภาคใต้ และถือว่าเป็นศิลปะและวัฒนธรรมเก่าแก่ที่กระทำติดต่อกันสืบเนื่องมาตั้งแต่สมัยโบราณได้รับความนิยมนิยมจากชาวใต้อย่างกว้างขวางเกือบทุกท้องถิ่น จนกระทั่งปัจจุบัน อาจกล่าวได้ว่าโนราห์ก็เป็นลักษณะของการแสดงของภูมิปัญญาของคนภาคใต้ ประพันธ์ เรืองณรงค์ (2519 : 57) ได้กล่าวว่าโนราเป็นศิลปะการแสดงของภาคใต้คู่กับหนังตะลุง ปัจจุบันการละเล่นในประเภทนี้ซบเซาลง โนราบางครั้งมีดนตรีลูกทุ่งผสม เพื่อมีจุดประสงค์เพื่อเรียกร้องความสนใจ แต่ในอดีตโนราจัดว่าเป็นศิลปะที่เป็นหัวใจของคนภาคใต้

โนราเป็นการแสดงที่รู้จักโดยทั่วไปทั้งในอดีตถึงปัจจุบัน สุริวงษ์ พงศ์ไพบูลย์ (2529 : 1804) ได้กล่าวถึงละครชาตรีกับโนราไว้ว่า เมื่อละครชาตรีแพร่เข้ามาสู่ภาคกลาง ชาวภาคใต้ เห็นว่ามีลักษณะใกล้เคียงละครจึงเรียกว่า “ละครชาตรี” ต่อมาเมื่อผู้คิดเอาเนื้อเรื่อง บางตอนของนิทาน เรื่องพระสธน เช่น ตอนพรานบุญจับนางกนิรีได้นางมโนราห์ มาดัดแปลงเป็นแบบชาตรีที่

ปรากฏในบทชาตรีเรื่องนางมโนราห์ที่เข้าใจผิดกันว่าเป็นบทละครครั้งกรุงเก่า จนเป็นที่ติดใจของผู้ชมความตั้งใจที่มีต่อเนื้อเรื่องก็ดี รูปร่าง ลักษณะ ที่แปลกและพิสดารของกินรีก็ดี ความตื่นบทบาทของพรานบุญ ซึ่งเป็นสาระสำคัญที่ดี เป็นเหตุให้คณะชาตรี เกิดการเปลี่ยนแปลงแต่งกายบางอย่าง มีการประดิษฐ์ท่ารำ บางท่าให้สอดคล้องกับลีลาของกินรี และแม้กระทั่งตัวพรานบุญก็ถูกยืมทั้งชื่อ รูปร่าง และลักษณะนิสัยมาใช้ในตัวละครที่เรียกว่า “พราน” สิ่งเหล่านี้ได้กลายเป็นองค์ประกอบสำคัญของละครชาตรี ความนิยมเล่นเรื่องนี้ก็มีบ่อยๆ จากสาเหตุเหล่านี้ทำให้ชาวบ้านพากันขนานชื่อ “มโนราห์” ก็กลายเป็น “โนรา” ตามความนิยม ดัดทอน พยางค์ของภาษาถิ่นได้ และโนราเป็นการละเล่นของชาวภาคใต้ ที่เก่าแก่มากที่สุด วิเชียร ณ นคร (2538 : 119) ได้สรุปเปรียบเทียบประวัติโนราที่คล้ายกันเป็นแบบลักษณะของการเดินเรื่องและศึกษาเนื้อเรื่อง พบว่ามีคำบางคำมีความหมายตรงกัน เช่น คำว่า ราชครู เป็นคำที่ใช้เรียกครูโนรา นอกจากนี้ยังพบว่า มีการเรียกชื่อของครูโนรา เช่น ขุนไทร ญาไทร (พญาไทร) พราน หรือพรานบุญ นอกจากนี้ตาหลวงสันนิษฐานว่าคงจะเป็นครูที่สอนโนราของท้าวมหากษัตริย์ เพราะดูจากรายนามของครูโนราแล้วส่วนมากเป็นขุนนาง และสันนิษฐานอีกว่าโนรามีการเผยแพร่ในวังมานานแล้ว เพราะเนื่องจากอิทธิพลของอินเดียโบราณที่เข้ามาทางแหลมมาลายู เมื่อเปรียบเทียบกับการแสดงมะโย่ง มีส่วนคล้ายคลึงกับโนราของไทยมาก ธนิต อยู่โพธิ์ (2507 : ม.ม.ป) ได้กล่าวว่านาฏศิลป์หรือละครรำในสมัยกรุงศรีอยุธยา ได้แสดงและกำเนิดมาจากโนรา ส่วนละครชาตรี ที่นิยมเล่นในภาคใต้ของประเทศมาตั้งแต่เดิมแล้วซึ่ง ประหยัด เกษม (2538 : 155) ได้ศึกษาและสรุปถึงการแสดงโนราจากอดีตถึงปัจจุบัน โนรานั้นเป็นการแสดงของชาวภาคใต้มีความเกี่ยวพันต่อวัฒนธรรม วิถีชีวิต และความผูกพันของชนในชุมชนกับตัวโนรา เนื่องจากการเปลี่ยนแปลงต่างๆ ของสังคม สภาพทางการเงิน การประกอบอาชีพ ทำให้มีการเปลี่ยนแปลง ซึ่งสามารถจำแนกมูลเหตุของปัญหาได้ดังนี้

- ลักษณะโรง	- การแต่งกาย	- เครื่องดนตรี	- ลักษณะการแสดง
- การเดินโรง	- แสงเสียง	- ลูกคู่	- ผู้แสดง
- ท่ารำ	- บทร้อง	- ธรรมเนียมการแสดง	- การประชันโรง

นอกจากนี้สมโพธิ์ เกตุแก้ว (2538 : 202-211) ได้ทำการศึกษาและทำเอกสารเรื่องของการเปลี่ยนแปลงของท่ารำโนราในปัจจุบันมีการเปลี่ยนท่ารำจากเดิมมาก สามารถแบ่งออกได้เป็น 4 ชนิด คือ

1. ลักษณะการรำบนเวที
2. ลักษณะการรำที่เป็นขบวน หรือรำกลุ่มใหญ่กลางแจ้ง
3. ลักษณะของการเดินรำ

4. ลักษณะของการรำโนราอวยพร

สาเหตุที่มีการเปลี่ยนแปลงออกไป อาจจะมีสาเหตุอีกประการหนึ่งคือ เรื่องของการใช้บทเพลง อย่างเช่นเพลงช้าและเพลงเร็ว ซึ่งเป็นอิทธิพลของสังคมและธุรกิจ ทำให้มีการเปลี่ยนแปลงต่อสภาพของสังคมโนรา รวมถึงลักษณะของการนำผู้แสดงที่เป็นผู้หญิงที่ไม่มีความรู้ความชำนาญ และความเข้าใจ มาแสดงอาจจะทำให้โนรามีการเปลี่ยนแปลง และคลาดเคลื่อนไปได้

2.2 งานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับโนรา

วัฒนธรรมพื้นบ้านเป็นอีกภูมิปัญญาหนึ่งซึ่งอยู่ในท้องถิ่น อาจกล่าวได้ว่าเป็นส่วนหนึ่งของวิถีชีวิตของคนในท้องถิ่น เมื่อกล่าวถึงบทเพลงและการแสดง เป็นการสะท้อนให้เห็นถึงสังคมที่กลุ่มชนอื่นสามารถแสดงถึงความเป็นมาของทุกสิ่งทุกอย่างโดยตลอด กฤษณา แสงทอง (2540 : ก) ได้ศึกษาวิจัย บทเพลง ปฏิพากย์ ของชาวดำบลเขาทอง อำเภอพยุหะคีรี จังหวัดนครสวรรค์ ได้แบ่งลักษณะรูปแบบของการเล่นเพลงที่สะท้อนถึงวัฒนธรรม ของการแสดง วัฒนธรรมพื้นบ้านได้เป็น 3 ประเภท คือ

1. เพลงปฏิพากย์ที่ใช้ลักษณะ ในเทศกาลสงกรานต์
2. เพลงปฏิพากย์ที่ร้องเล่นในงานรื่นเริงทั่วไป
3. เพลงปฏิพากย์ที่ใช้องเล่นเมื่อทำงานทั่วไป

ผลการศึกษาระบบเสียงได้พบว่า ในการเกิดทำนองตั้งแต่ 3 เสียงถึง 5 เสียง ที่เรียกว่า Pentatonic และได้ศึกษาลักษณะความเชื่อในการประกอบพิธีกรรม การร้องเพลง โดยการศึกษาและได้ค้นพบว่า มูลเหตุอย่างหนึ่งได้มาจากลัทธิ ศาสนาพุทธ และพราหมณ์ จวบจนอิทธิพลตะวันตกในเรื่องของการดำรงชีวิตรวมถึงวัฒนธรรมที่มีการเปลี่ยนแปลง จึงทำให้ลักษณะของวัฒนธรรมพื้นบ้าน การแสดงต่างๆ ลดน้อยลง นอกจากนี้ภูมิปัญญาของชาวบ้านในการสร้างศิลปะใดๆ ที่มีรูปลักษณะฉันทลักษณ์ของตนเอง ในลักษณะเดียวกัน ศรัณย์ นักรบ (2514:172) ได้ศึกษาวิจัยดนตรีของชาวเผ่าเย้า กรณีศึกษาหมู่บ้านผาเตือ อำเภอแม่ฟ้าหลวง จังหวัดเชียงราย ได้แยกประเด็นในการศึกษาออกเป็น 2 ส่วน

ประเด็นที่ 1 สภาพชุมชน

ประเด็นที่ 2 วัฒนธรรมทางดนตรี

ได้ผลสรุปว่า ลักษณะของดนตรีมีการถ่ายทอดมานานแล้วโดยวิธีปากเปล่า และวัสดุที่สร้างเครื่องดนตรีล้วนนำมาจากธรรมชาติ มี 4 ชนิดคือ

ที่	ชื่อเครื่องดนตรี	หน้าที่ของเครื่องดนตรี
1.	หยัด	ใช้บรรเลงเป็นทำนอง
2.	โย	ใช้บรรเลงเป็นทำนอง
3.	ตั้งล้อ	ใช้บรรเลงเป็นทำนอง
4.	ฉะ	ใช้เป็นเครื่องดนตรีที่ใช้เล่นประกอบจังหวะ

ซึ่งเครื่องดนตรีดังกล่าวมีบทเพลงที่ใช้ในการประกอบพิธีกรรม มีลักษณะของการบรรเลงทำนองเดียว พิธีกรรมทั่วไปจะใช้ในงานแต่งงานแบบใหญ่ พิธีกรรมงานศพ รวมไปถึงพิธีกรรมขึ้นบ้านใหม่ ซึ่งลักษณะการนำดนตรีมาเกี่ยวข้องกับวิถีชีวิต จะเป็นเหตุที่เกิดจากแหล่งกลุ่มชนที่มีความแตกต่างกัน ซึ่งทางภาคใต้ก็เช่นเดียวกัน เป็นที่ทราบกันดีแล้วว่า มีหลากหลายวัฒนธรรม จึงทำให้วัฒนธรรมการเล่นพื้นเมืองของแต่ละพื้นที่ มีความแตกต่างกันตลอดจนความเชื่อและลักษณะของพิธีกรรม อาริรัตน์ เรืองกำเนิด (2543 : 291) ได้ศึกษาวิจัยเรื่อง กรณีศึกษาวงโหม่งครึม : ดนตรีสำหรับงานศพในจังหวัดชุมพรซึ่งศึกษาแล้วพบว่า มีชื่อเรียกตามเอกลักษณ์ของวงว่า ปี่โตนย่าหยวก ซึ่งการศึกษาหลักฐาน เริ่มมีวงดนตรีชนิดนี้เกิดขึ้นประมาณ พ.ศ. 2440 ลักษณะของการบรรเลงที่มีการจำแนกจุดประสงค์ออกเป็น 3 ประการ คือ

1. เพื่อประกอบงานศพ

2. ด้านประวัติศาสตร์ได้ค้นพบว่าอำเภอท่าชะเป็นเมืองเก่าในสมัยกรุงศรีอยุธยา และขึ้นกับจังหวัดชุมพรเมื่อ พ.ศ. 2440 มีความเชื่อมาจากการพิสูจน์ไม่ได้และเชื่อว่าธรรมชาติสามารถควบคุมสิ่งต่างๆ ที่เกิดขึ้นกับชีวิตมนุษย์

3. องค์ประกอบของดนตรีของวงโหม่งครึม ประกอบไปด้วย ปี่ใน ซึ่งทำหน้าที่บรรเลงทำนอง กลองทัด 2 ใบ ทำหน้าที่กำกับจังหวะ และฆ้องคู่ ทำหน้าที่กำกับจังหวะ ซึ่งลักษณะของกลองนั้น หน้าที่ของใบที่ 1 จะตีตามจังหวะหลักของบทเพลง ส่วนกลองใบที่ 2 จะตีขัดจังหวะ กับการตีจังหวะของกลองใบที่ 1

จากการศึกษาในลักษณะจังหวะการประกอบศพ และสามารถแบ่งออกเป็น 3 ส่วน คือ ไม่พิเศษคือไม่เดิน นางหงส์ศพ นั้นในปัจจุบันมีเพลงที่ใช้อยู่เพียง 3 ไม่ คือไม้หนึ่ง ไม้สอง ไม้สาม ซึ่งรูปแบบในการบรรเลงบทเพลงมีการใช้บทเพลงปี่โตน เป็นเพลงแม่แบบที่ใช้ปี่ดำเนินทำนองตามลักษณะดนตรีของทางภาคใต้ในลักษณะพิธีกรรม 3 ไม้

ผู้ที่ได้ศึกษาลักษณะดนตรีพิธีกรรมของภาคใต้เช่นเดียวกัน จรินทร์ เทพสงเคราะห์ (2540 : 16-20) ได้ศึกษาดนตรีในพิธีงานศพ เรื่องการศึกษาบทเพลงกาหลอในจังหวัดสงขลา ดนตรีกาหลอมีรูปแบบที่มีลักษณะของชุมชนในการแสดงออกทางวัฒนธรรมในด้านความเชื่อ

ลักษณะของการบรรเลงใช้บรรเลงประโคมในงานศพ จากการศึกษาที่มีความเชื่อว่าดนตรีกาหลอสามารถนำวิญญาณไปสู่สรวงสวรรค์ได้ เครื่องดนตรีที่ใช้ในวงดนตรี มีดังนี้ 1. ปี่กาหลอ 2. ทน 3. ม้อง 2 ใบ จากการศึกษาทำให้พบว่า ระดับเสียงทำนองของปี่เป็นระบบบันไดเสียง Pentatonic และลักษณะของการบรรเลงจะมีรูปแบบการเข้าโรงและออกโรง การไหว้ครู การบรรเลงเพื่อเอาศพไปเผา ซึ่งมีลักษณะของความเชื่อด้านไสยศาสตร์เข้ามาควบคู่ด้วย

สำหรับการแสดงโนราหมีลักษณะของมโนราเองแม้การจัดวางรวมกับการละเล่นแล้ว สุพัฒน์ นาคเสน (2539) ได้ทำการศึกษารูปแบบขั้นตอนลักษณะการรำและความเชื่อด้านคุณไสย ซึ่งการรำในลักษณะนี้ต้องอาศัยการรำของนายโรงเป็นหลักโดยเฉพาะการประชันโรงในการแสดงก็ต้องอาศัยจังหวะที่มีโครงสร้างรูปแบบตามลักษณะในการแสดงออกท่าทางหน้าทับ ในกรณีเดียวกัน ชีรวัฒน์ ช่างสาน (2537) ได้ศึกษาบทบาทในการใช้ท่ารำของตัวพราหมณ์โนรา ซึ่งจัดว่าเป็นตัวแสดงที่สำคัญในมโนราของภาคใต้ได้แก่จังหวัดตรัง พัทลุง นครศรีธรรมราช และสงขลา ซึ่งการศึกษาค้นคว้าได้พบลักษณะของพราหมณ์ที่ใช้การแสดงแยกได้ 2 ลักษณะ

1. เฉพาะท่าและท่ารำการแสดง

2. ได้พบว่าหน้าพราหมณ์มี 2 ชนิด คือหน้าผู้หญิงจะสวมเป็นสีขาวหรือสีเนื้อ หน้าผู้ชายจะเป็นสีแดงมีการแต่งตัวที่แตกต่างกันไปซึ่งจะมีเอกลักษณ์บทบาทของตนเองเช่นเดียวกับกับ สมโภชน์ เกตุแก้ว (2533) ได้ศึกษาในเรื่องท่ามโนราของครูโนรา 5 คน ซึ่งขบวนการเปรียบเทียบโดยวิธีการเลือกสรรพโดยมีอายุตั้งแต่ 60 ปี การศึกษาพบว่าครูมโนรามีท่ารำที่เหมือนกัน เช่น ท่าเทพนมนาง นอกจากนี้ยังมีการเรียงท่าที่แตกต่างกันจึงเป็นที่ประจักษ์ว่าท่ามโนรามีอยู่อย่างมากมาย ลักษณะการพัฒนาท่ารำมีการพัฒนามาจากเดิม นอกจากนี้ เสาวภา เวชสุรักษ์ (2536) ได้ศึกษาวิจัยการรำแบบหลาและการรำโนราในพิธีบูชาขวัญ ซึ่งเป็นความคิดการศึกษาโดยคุณหญิงฟ้า สนิทวงศ์เสนี ใช้กระบวนการศึกษาท่ารำโบราณและพิธีกรรมที่ใช้กระทำกับผู้หญิงสูงศักดิ์ และรำประกอบพิธีกรรมในการแสดงละครในบทและฉากที่จะต้องฆ่าตัวตาย ซึ่งมีลักษณะเดิมของความซื่อสัตย์และความจงรักภักดีที่ตนเองมีต่อสามี ต่อมาเมื่อตกแต่งจากราชชุดเดิมกับชุดใหม่ซึ่งเข้ากับบุคลิกชุดใหม่คือถ้าละครเป็นนางมนุษย์นั้นมีการสื่อถึงอารมณ์และดนตรีทำนองใช้ได้ทำนองเดียวกันตลอด ส่วนท่ารำนั้นเป็นรูปแบบบุชายัญ มีความคล้ายกับละครซึ่งมี 12 ท่า และมีการเดินอีก 7 ท่า มีความคล้ายคลึงกับ โทมัส อภัยวงศ์ (ม.ป.ป.) ได้ศึกษาลักษณะการฝึกท่ารำที่มีต่อสมรรถภาพทางกายการเรียนการสอนของนักศึกษาในระดับอุดมศึกษาของสถาบันราชภัฏนครศรีธรรมราชรวมถึงการศึกษาโนราในการแสดง นิภา ตะนาวศรีและคณะ (2544) ได้รวบรวมลักษณะองค์ประกอบของโนรารวมถึงการละเล่นของโนรา ในทำนองเดียวกัน พิทยา บุขรวัฒน์ (2533) ได้ศึกษาท้องถิ่นวิถีชีวิตของชุมชนเขตตำบลท่าแค อำเภอเมือง จังหวัดพัทลุง ซึ่งมีความเชื่อของโนราพร้อมศึกษาพิธีกรรมโนราลงครูและความ

เชื้อของโนราลงครูที่มีต่อสังคมในตำบลท่าแคตั้งแต่โบราณยังพบอีกว่าชุมชนต่าง ๆ นอกและบริเวณใกล้เคียงที่มีความศรัทธาความเชื่อต่อโนราเป็นอันมากนั้นลักษณะของดนตรีภาคใต้ประกอบด้วยเครื่องตีเป็นหลัก ในการศึกษาลักษณะการเล่นของภาคใต้จะมีไสยศาสตร์และเวทย์มนต์คาถาทำให้ดนตรีทางภาคใต้แบ่งตามพื้นที่แต่ละส่วน ณรงค์ชัย ปิฎกฤษดิ์ (2544 : 138) ได้กล่าวเสริมในแง่ของการบรรเลงของวงดนตรีโนราที่มีการผสมวงด้วย ปี่ทับ กลอง โหม่ง ฉิ่งและแกระ บางคณะก็มีซอด้วง ซออู้แทนขลุ่ย เป็นต้น เมื่อศึกษาสังเกตพบว่าดนตรีสากลได้แพร่กระจายไปสู่สังคมวัฒนธรรมพื้นบ้านและความนิยมจะนำเครื่องดนตรีสากลเล่นเพลงในรูปแบบเพลงลูกกรุง ลูกทุ่ง เพลงสตริง เช่นเดียวกันด้านการประยุกต์ใช้เครื่องดนตรี ทำให้เกิดความหลากหลายและการประหยัดได้เพิ่มเครื่องดนตรีบางส่วน เช่น กีตาร์เบส ไวโอลิน กลองชุด อีเล็กโทน เป็นต้น

แต่ในลักษณะอีกรูปแบบโนราลงครูนั้นได้จัดเป็นการแสดงที่ต้องอาศัยพิธีกรรมเป็นหลักผสมผสานการแสดงที่มีการนำเครื่องดนตรีมาบรรเลงเพื่อใช้ในการด้านการแสดงและประกอบพิธีกรรม วิรัตน์ เลี้ยงสมบูรณ์ (2544 : 2) ได้ทำการศึกษาและทำการวิจัยเรื่องเพลงโหมโรงโนรา กรณีศึกษาจังหวัดนครศรีธรรมราชได้ศึกษาและสรุปถึงลักษณะทั่วไปของการบรรเลงดนตรีโนรา สรุปแต่ละขั้นตอนออกได้ดังนี้

1. การยกเครื่อง การเตรียมพร้อมในการออกไปแสดงโดยมีการนำเครื่องดนตรีประจำวงโนราขึ้นมาบรรเลงเพื่อเป็นความเชื่อและตรวจสอบสภาพเครื่องดนตรีเรียบร้อยแล้วจึงเก็บและออกเดินทางไปบรรเลงที่ต่างๆ ต่อไป
2. การรับโนรา เมื่อเดินทางถึงบ้านเจ้าภาพคนที่มีแบกกลองจะต้องตีกลองลักษณะรูปแบบจังหวะคล้ายลักษณะการตีตะโพนของพระฉันท์ขาวดีเพื่อบอกให้เจ้าของงานรู้ว่าคณะโนราได้เดินทางมาถึงแล้วให้เจ้าภาพเตรียมตัวรับ พอโนราเข้าเขตบริเวณบ้านเจ้าของเอาขันหมากมี 3 คำ พลุ 3 คำ หรือใช้ 9 คำ มารับโนรา โนรารับขันหมากหรือพานหมากก็เข้าโรง
3. ตั้งเครื่อง เมื่อเอาเครื่องทั้งหลายขึ้นบนโรงเรียบร้อยแล้วลูกคู่เอาเครื่องดนตรีทุกชิ้นมาตีบรรเลงอีกครั้งหนึ่งประมาณ 4-5 นาที เพื่อเป็นการแจ้งคนใกล้ๆ รู้ว่าโนรามาแล้ว
4. การเบิกโรง หลังจากการกินข้าวเรียบร้อยแล้ว โนราทำพิธีเบิกโรงในการเบิกโรงทั่วไปนั้นต้องใช้หมาก 3 คำ เทียน 3 เล่ม ถ้าเป็นการเบิกโรงครู ใช้หมาก 9 คำ หมากพลุ 9 คำ เทียน 9 เล่ม ถ้าเป็นงานศพพอเบิกโรงเสร็จจะทำนํ้ามนต์เพื่อประพรมเครื่องดนตรีโนราทุกชิ้นและพรมผู้แสดงทุกคนนั้นไม่ให้เกิดเสนียดจัญไร นอกจากเครื่องเบิกโรงดังกล่าวแล้วยังมีการเบิกโรงที่ทำในสมัยก่อนด้วยเงิน 25 สตางค์ แต่ในปัจจุบันแล้วใช้เงิน 25 บาท
5. การลงโรงฝึกหรือโหมโรงนั้น แต่โบราณมีกำหนดให้เซ็ด 3 ครั้ง ก่อนบรรเลงเพลงต่างๆ ที่ใช้ในการโหมโรง แต่ในปัจจุบันนี้มีการเปลี่ยนแปลงบ้าง เครื่องดนตรียังคงได้ใช้เครื่อง

ดนตรีโนรา แม้มีเครื่องดนตรีสากลมาปะปนอยู่บ้าง ไม่มีการเชิดถ้ำเป็นการลงโรงครู การลงโรงเหมือนเดิมทุกประการ พิทยา บุษราวัฒน์ (2538 : 53) ได้กล่าวในทำนองเดียวกันในแง่ลักษณะขั้นตอนลงโรงจากกล่าวสรุปเบื้องต้นได้ว่าการใช้ดนตรีประโคมลา ซึ่งอาจมีหลายเพลงเพื่อการประกาศให้ชาวบ้านที่อยู่ใกล้ได้ทราบการแสดงโนราเริ่มแสดงขึ้นแล้ว เพื่อเชิญชวนให้มาชมการแสดงดนตรีมีการประโคมโหมโรงแล้วประมาณไม่ต่ำกว่า 12 เพลง วิรัตน์ เลี้ยงสมบูรณ์ (2544 : 15) ได้กล่าวต่อและสรุปพร้อมแบ่งลักษณะเฉพาะของโหมโรงไว้สามส่วนดังนี้คือ

1. ลักษณะตอนขึ้นเครื่อง เป็นการขึ้นได้ 3 รูปแบบด้วยกันคือ

- 1.1 เป่าปี่ขึ้นก่อน
- 1.2 ตีกลองขึ้นก่อน
- 1.3 ตีทับขึ้นพร้อมกัน

2. ลักษณะการแสดงตำแหน่ง เป็นการแสดงทำนองเพลงไปเรื่อยๆ ใช้เพลงนิยมในขณะนั้นหรือเพลงอะไรก็ได้จะบรรเลงจนกว่าเครื่องดนตรีบอกจังหวะคือทับจะตีให้สัญญาณเพื่อการบรรเลง การตีการขับบทยกทำรำต่อไป

3. ลักษณะการบรรเลงเครื่อง ซึ่งเป็นการบรรเลงในลักษณะการบรรเลงเพลง โดยมีรูปแบบของทับและกลองเฉพาะลงจบ ส่วนทำนองปี่ไม่เปลี่ยนทำนองทับบรรเลงอยู่ การบรรเลงจบเพลงพร้อมกันทั้งวง การจบเพลงเพลงทับจะตีส่งให้สัญญาณในวง

3. เอกสารที่เกี่ยวข้องกับแนวทางการวิเคราะห์

ดนตรีเป็นศาสตร์อีกอย่างหนึ่งที่มีรูปแบบทั้งด้านเสียงและรูปแบบที่ออกมาในลักษณะของตัวโน้ตที่อาจทำให้มนุษย์นั้นเข้าใจและสร้างสรรค์งานเกี่ยวกับเรื่องเสียงที่ร้องเรียนกันออกเป็นทฤษฎีและแนวคิดเห็นต่างๆ ออกมาที่ใช้ในการศึกษาวิเคราะห์ มานพ วิสุทธิแพทย์ (2533 : 1-185) ได้จัดทำหนังสือเกี่ยวกับรูปแบบการวิเคราะห์แนวทางที่สอดคล้องกับทฤษฎีดนตรีไทยในการศึกษาลักษณะของแนวทำนอง วรรคเพลง รูปแบบ และจังหวะ ซึ่งในแนวคิดเดียวกันนั้นวิชาดนตรีสากลโดย สธน โรจน์จันตระกุล (2542 : 1-3) ได้จัดทำหนังสือเรื่องคีตลักษณ์และการวิเคราะห์เพื่อเป็นหนังสือในการศึกษาดนตรีตะวันตก ในหนังสือยังมีการรวบรวมหลักวิชาการวิเคราะห์ ในภูมิประเทศตะวันตก เช่นเดียวกับ ณัชชา โสติดิยานุรักษ์ (2542 : 1-3) ได้จัดทำหนังสือเกี่ยวกับการวิเคราะห์รูปแบบของดนตรีสากลต่างๆ ที่เน้นศึกษาให้ประโยชน์แก่นักศึกษาที่กำลังเรียนอยู่ในชั้นปีที่ 3 ได้ศึกษาลักษณะขององค์ประกอบย่อยๆ และส่งผลความสัมพันธืไปหาส่วนอื่นในทางรูปแบบของการศึกษาลักษณะดนตรีที่มีผลต่อความสัมพันธ์ในด้านอื่นๆ สัจด์ ภูเขาทอง (2532 : 1-159) ได้จัดทำเอกสารการสอนเรื่องดนตรีไทย และทางเข้าสู่

ดนตรีไทย ซึ่งเน้นทางการศึกษาวิชาดนตรีไทย ที่มีความสัมพันธ์ต่อสังคมรวมถึงได้อธิบายถึง ส่วนประกอบ ประเภทเพลงไทย ลักษณะการผสมวง ในแต่ละองค์ประกอบของดนตรี

เฉลิมศักดิ์ พิภูลศรี (2530 : 1-144) ได้จัดทำหนังสือมุ่งเน้นประเด็นเนื้อหาและ ลักษณะองค์ประกอบของดนตรี ลีลาของดนตรีไทย รวมถึงประเภทของเครื่องดนตรีไทย เพลงไทย ลักษณะระดับเสียงของเครื่อง เรื่องลักษณะและรูปแบบในองค์ประกอบของดนตรีและวัฒนธรรม ที่มีผลกระทบต่อดนตรีไทยได้ทั้งทางตรงและทางอ้อม ซึ่งณรงค์ชัย ปิฎกัรชต์ (2543 : 1-3) ได้ ศึกษาลักษณะของดนตรีและวัฒนธรรมพื้นบ้านโดยตลอดซึ่งในปี พ.ศ. 2544 นั้น ได้จัดทำ หนังสือวิชาการด้านดนตรีไทยอุดมศึกษาครั้งที่ 32 ได้รวบรวมความเป็นมาของเครื่องดนตรีใน ภาคใต้ในแง่ของการศึกษาดนตรี ทางมนุษยดนตรีวิทยา ลักษณะความเชื่อรวมถึงวัฒนธรรมที่ เชื่อมโยงในดนตรี พิธีกรรมต่างๆ ดนตรีกาหลอ นั้น ก็มีผู้ที่มีความสนใจศึกษาและได้ผสม ทฤษฎีออกมาในรูปแบบต่างๆ นอกจากนี้ยังได้กล่าวถึงองค์ประกอบในการวิเคราะห์ดนตรีดังนี้

1. เสียง
2. พื้นฐานจังหวะ
3. ทำนอง
4. พื้นผิวของเสียง
5. สีสันของเสียง
6. คีตลักษณ์

ในกรณีของเพลงไทยนั้น คีตลักษณ์สามารถพิจารณาได้ดังนี้

- 6.1 รูปแบบของเพลง
- 6.2 ลีลาของบทเพลง

ดังนั้นเราอาจกล่าวสรุปในเบื้องต้นได้ว่าดนตรีทุกแขนงมีลักษณะย่อมลักษณะโครงสร้างที่เป็นหลัก สามารถศึกษาในลักษณะภายในและภายนอกชัดเจนอย่างมีหลักการออกมาได้

จากการศึกษาองค์ประกอบเพลงดังกล่าวนั้นสอดคล้องกับ สังัด ภูเขาทอง (2532 : 27) กล่าวไว้ว่า ดนตรีทุกชนชาติ ย่อมมีองค์ประกอบทางดนตรีที่เหมือนกัน หากแต่จะแตกต่างกันบ้างก็อยู่ที่รายละเอียดเกี่ยวกับการปรุงแต่งทางดนตรี เพื่อให้เหมาะสมกับสภาพวัฒนธรรม ของตน องค์ประกอบทางดนตรีจึงประกอบไปด้วยหลักใหญ่ๆ 5 ประเภท คือ

1. จังหวะ
2. ทำนองเพลง
3. พื้นผิว
4. คุณภาพทางดนตรี

5. คีตลักษณ์ นอกจากนี้เองได้มีผู้คิดค้นลักษณะการวิเคราะห์ออกมาเป็นทฤษฎีและหนังสือการวิจัย

เช่นเดียวกับหลักทฤษฎีวิเคราะห์ของ ละเอียด เหราบัตย์ (ม.ป.ป.) ได้จัดทำแบบเรียนในเรื่องการวิเคราะห์รูปแบบของดนตรีตะวันตกเป็นคีตลักษณ์ และศัพท์ดนตรีสากล เพื่อเป็นการศึกษาองค์ประกอบของบทเพลงและสามารถแบ่งลักษณะทฤษฎีการวิเคราะห์ดังนี้

1. โครงสร้างสามัญของบทเพลง
2. วรรคประโยคเพลง
3. ลักษณะของการวิเคราะห์
4. บทเพลง 2 ตอน
5. บทเพลง 3 ตอน
6. บทเพลง Minuet and Trio
7. บทเพลง Form the Older or Simple Rondo
8. บทเพลง Sonata Form

การวิเคราะห์เพลงมีหลายระดับ ล้วนแต่มีประโยชน์ในระดับต่างๆ กัน การวิเคราะห์ในระดับต้นจะทำให้รู้จักบทเพลง นับเป็นประโยชน์ในขั้นต้นที่จะทำความเข้าใจกับบทเพลงนอกเหนือจากการฟังหรือการบรรเลงเพียงอย่างเดียว หากวิเคราะห์ลึกลงไปอีกขั้นหนึ่งก็จะทำให้เกิดความเข้าใจในบทเพลง เป็นประโยชน์ในระดับที่สูงขึ้น ความเข้าใจระดับนี้มีความจำเป็นสำหรับนักดนตรีอาชีพ หรือผู้ที่ต้องการศึกษาดนตรีอย่างจริงจัง และในการวิเคราะห์ขั้นสูงจะทำให้สามารถประเมินคุณค่าของบทเพลงได้ ซึ่งนับเป็นประโยชน์ของการวิเคราะห์บทเพลงให้ถ่องแท้ เพื่อจะได้รู้คุณค่าของบทเพลง

ณัชชา โสคติยานุรักษ์ (2542 : 1-3) กล่าวไว้ว่า ก่อนที่จะเริ่มวิเคราะห์เพลงในแง่ทฤษฎี ควรหาข้อมูลทั่วไปเกี่ยวกับเพลงนั้นๆ เสียก่อน อย่างน้อยในเบื้องต้นก็ต้องทราบชื่อเพลง ชื่อผู้แต่ง ซึ่งสามารถโยงใยไปถึงเรื่องอื่นๆ ที่สำคัญและเป็นประโยชน์ต่อการวิเคราะห์เพลงทั้งสิ้น บทวิเคราะห์เพลงที่ดีควรเริ่มต้นด้วยการบรรยายภาพรวม โดยทั่วไปที่เกี่ยวข้องกับเพลง เพื่อเป็นการปูพื้นฐานระดับหนึ่งให้แก่ผู้อ่าน การบรรยายภาพมี 2 ส่วน คือประวัติเพลง ประกอบด้วย ชื่อเพลง ชื่อผู้แต่ง ปีเกิดและปีตายของผู้แต่ง ปีที่แต่ง ยุคทางดนตรี จำนวนผลงาน ความสำคัญของเพลง ชีวิตของผู้แต่ง ส่วนที่สองคือภาพรวมภายนอก ได้แก่ ประเภทของเพลง เครื่องดนตรีที่ใช้ จำนวนท่อน อัตราความเร็ว และลีลาความยาวเป็นนาทีก และเป็นวินาที ความยาวเป็นจำนวนห้อง เมื่อได้ภาพรวมภายนอกของเพลงแล้ว จึงจะวิเคราะห์ในแง่ของทฤษฎีต่อไป

สงัด ภูเขาทอง (2532 : 258-259) กล่าวไว้ว่า สิ่งที่เราควรนำมาวิเคราะห์ในบทเพลงไทยประกอบด้วยสิ่งเหล่านี้

1. ส่วนที่เป็นทำนอง

2. ส่วนปรุงแต่ง คือ ทำนองร้อง และทำนองบรรเลง

3. ทำนองพิเศษ

4. ส่วนของเพลง

ซึ่งสอดคล้องกับ สังัด ภูเขาทอง (2532 : 27) กล่าวไว้ว่า อันดนตรีชนทุกชาตินั้น ย่อมมีองค์ประกอบทางดนตรีที่เหมือนกัน หากจะแตกต่างกันบ้างก็อยู่ที่รายละเอียดที่เกี่ยวกับการปรุงแต่งทางดนตรี เพื่อให้เหมาะสมตามสภาพทางวัฒนธรรมของตน องค์ประกอบทางดนตรีประกอบด้วยหลักใหญ่ 5 ประเภท คือ

1. จังหวะ

2. ทำนองเพลง

3. พื้นผิว

4. คุณภาพทางดนตรี

5. คีตลักษณ์

ณรุทธ์ สุทธจิตต์ (2538 : 58) กล่าวสรุปไว้ว่า ส่วนสำคัญพื้นฐานที่ทำให้ดนตรีเป็นรูปร่างขึ้นมาได้ ซึ่งประกอบได้ด้วยองค์ประกอบ ต่างๆ คือ เสียง เวลา แนวทำนอง เสียงประสาน ลีลา ลักษณะของเสียงรูปพรรณของดนตรี และรูปแบบของดนตรี ซึ่งสอดคล้องกับ เฉลิมพล งามสุทธิ (2538 : 11 - 12) กล่าวถึงองค์ประกอบสำคัญของดนตรี ประกอบด้วย

1. จังหวะ

2. เสียง

3. กำลังของเสียง

4. โครงสร้างของเพลง

5. แบบแผนของเพลง

บทที่ 3

วิธีดำเนินการศึกษาค้นคว้า

การวิจัยเรื่องการศึกษาดนตรีโนราลงครู ผู้วิจัยได้ศึกษาตามกระบวนการของมานุษยดุริยางควิทยา นำเสนอข้อมูลโดยการพรรณนาวิเคราะห์ ผู้วิจัยได้เลือกศึกษาคณะโนราของอาจารย์จิดน จิมพงษ์ ซึ่งเป็นคณะโนราที่มีชื่อเสียงและเป็นที่ยอมรับของกลุ่มวิชาชีพโนราภาคใต้ ในจังหวัดสงขลา ตรัง และนครศรีธรรมราช ในคณะโนราที่สมาชิกทำหน้าที่ดังนี้

หัวหน้าคณะ นายจิดน จิมพงษ์ อยู่บ้านเลขที่ 1/53 หมู่ 4 ตำบลท่าจีว อำเภอมือเมือง จังหวัดนครศรีธรรมราช

กลองทับ นายสมหมาย หอยสังข์ อยู่บ้านเลขที่ 1/61 หมู่ 4 ตำบลท่าจีว อำเภอมือเมือง จังหวัดนครศรีธรรมราช

กลองโนรา นายสมนึก แก้วเมือง อยู่บ้านเลขที่ 1/36 หมู่ 4 ตำบลท่าจีว อำเภอมือเมือง จังหวัดนครศรีธรรมราช

ปี่โนรา นายประเสริฐ ชูแก้ว อยู่บ้านเลขที่ 1/45 หมู่ 4 ตำบลท่าจีว อำเภอมือเมือง จังหวัดนครศรีธรรมราช

โหม่ง และฉิ่ง นายจิดน จิมพงษ์ อยู่บ้านเลขที่ 1/53 หมู่ 4 ตำบลท่าจีว อำเภอมือเมือง จังหวัดนครศรีธรรมราช

ผู้วิจัยได้แบ่งขั้นตอนการเก็บรวบรวมข้อมูล การจำแนกและจัดกระทำข้อมูล การวิเคราะห์ตลอดจนการนำเสนอข้อมูล ซึ่งมีรายละเอียดดังนี้

3.1 การเก็บรวบรวมข้อมูล

ผู้วิจัยได้รวบรวมข้อมูลจากแหล่งต่างๆ ซึ่งมีรายละเอียดและความแตกต่างกัน โดยผู้วิจัยได้กำหนดลักษณะของข้อมูลออกเป็น 2 วิธีดังนี้

๓.1.1 การศึกษาค้นคว้าเก็บรวบรวมข้อมูลจากเอกสารต่างๆ เช่น บทความ วรรณกรรม รายงานการวิจัย วิทยานิพนธ์ และรวมถึงตำราหนังสือทางวิชาการที่เกี่ยวข้องอื่นนั้น โดยศึกษาจากสถานที่แหล่งข้อมูลจากสถาบันดังต่อไปนี้

3.1.1.1 สำนักงานศูนย์วัฒนธรรมแห่งชาติ

3.1.1.2 หอสมุดกลางมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ

3.1.1.3 หอสมุดกลางมหาวิทยาลัยมหิดล (ศาลายา)

3.1.1.4 สำนักวิทยบริการสถาบันราชภัฏเพชรบุรี

3.1.1.5 สำนักวิทยบริการสถาบันราชภัฏนครศรีธรรมราช

3.1.1.6 สำนักศิลปวัฒนธรรมสถาบันราชภัฏนครศรีธรรมราช

3.1.2 การศึกษาค้นคว้าเก็บข้อมูลภาคสนาม ผู้วิจัยได้เลือกสรรลักษณะของต้นแบบ ในกรณีศึกษาคณะดนตรีโนราที่สมบูรณ์เป็นมาตรฐานและเป็นที่ยอมรับมากที่สุด ผู้วิจัยได้ กำหนดหลักเกณฑ์การเก็บข้อมูล เกี่ยวกับคณะโนราและจัดเก็บข้อมูลโนราคณะ อาจารย์จิณฉิมพงษ์ ประจำสถาบันราชภัฏนครศรีธรรมราช โดยการสังเกตสอบถามถึงสัมภาษณ์ การ บันทึก และบันทึกภาพตามขั้นตอน กรณีข้อมูลไม่สมบูรณ์ทำการตรวจสอบจากเอกสาร นัก วิชาการ คณะอาจารย์จิณ ฉิมพงษ์ และผู้ให้ข้อมูล

3.2 การจำแนกและจัดกระทำข้อมูล

เมื่อได้ข้อมูลจากเอกสารต่าง ๆ และข้อมูลจากภาคสนามแล้วผู้วิจัยได้จัดแบ่งหัวข้อ ข้อมูลออกเป็นหมวดหมู่ดังนี้

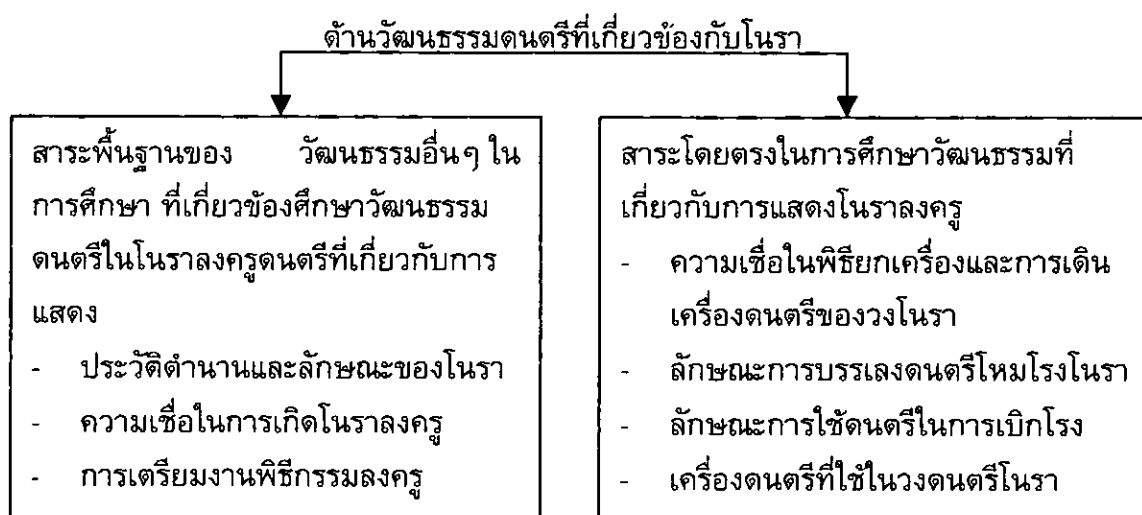
3.2.1 ข้อมูลเกี่ยวกับวัฒนธรรมที่เกี่ยวข้องกับดนตรีโนราลงครุ โดยนำมาเรียบเรียง เชิงพรรณนา

3.2.2 ข้อมูลเกี่ยวกับดนตรีโนราลงครุ โดยการถอดบันทึกโน้ตและจัดพิมพ์เป็นโน้ต สากล

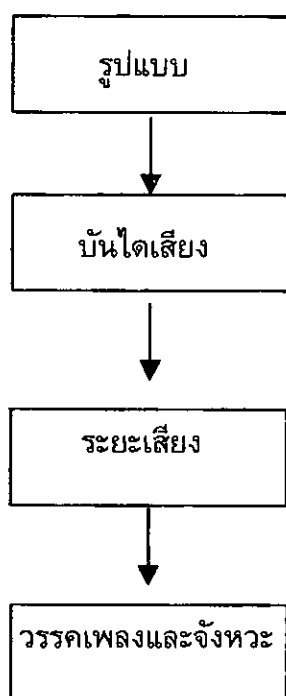
3.3 การวิเคราะห์ข้อมูล

ผู้วิจัยได้ศึกษาวิเคราะห์ข้อมูลตามหัวข้อดังนี้

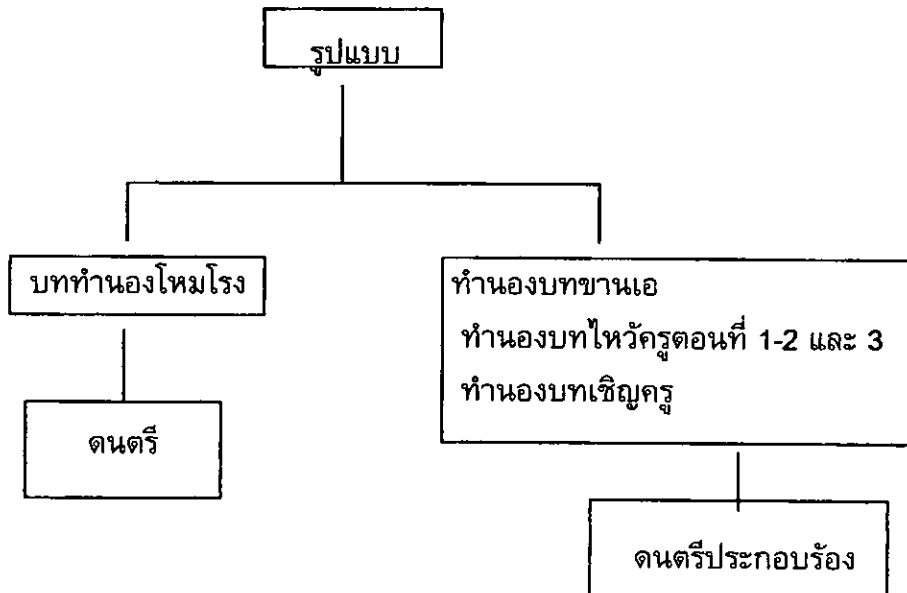
3.3.1 ศึกษาด้านวัฒนธรรมที่เกี่ยวข้องกับดนตรีโนราลงครุ โดยแยกหัวข้อในการศึกษา ตามแผนผัง



3.3.2 ด้านดนตรีโนราลนคร เป็นการศึกษามนุษยวิทยาดนตรีโดยการเลือกสรรด้านบททำนอง โดยการแบ่งข้อมูลและการศึกษาดนตรีด้วยมูลเหตุการวิเคราะห์จึงจำเป็นต้องอาศัยขบวนการ ผ่านกระบวนการภายใต้พื้นฐานการศึกษาศิลปะด้านดนตรีหรือศิลปะทางเสียง อาศัยความรู้สาขาดนตรี (The Art of Sound : The Knowledge of Musical Arts) ผู้วิจัยจะเริ่มศึกษาจากรูปแบบที่เกิดขึ้นสืบเนื่องมาจากการรับรู้และผู้วิจัยยังได้นำไปสู่กระบวนการแสดงผลในรูปแบบเชิงปริมาณ โดยใช้กฎเกณฑ์ทางมูลฐานทางดนตรี (Elements of Music) ซึ่งในการวิจัยครั้งนี้ข้อมูลต่างๆ จะอยู่ในรูปแบบการใช้สัญลักษณ์ทางเสียง ในการบันทึกเก็บรูปแบบเป็นข้อมูลผ่านหลักการจัดเสียง มีประเด็นการวิเคราะห์ทางดนตรีดังนี้



ผู้วิจัยได้ศึกษาวิเคราะห์ดนตรีโนราลนคร โดยศึกษาทำนองเพลงจำนวน 6 ทำนองเพลง คือ ทำนองโหมโรง ซึ่งเป็นทำนองทางเครื่องหรือมีเฉพาะดนตรี ทำนองชานเอ ทำนองไหว้ครูตอนที่ 1 ทำนองไหว้ครูตอนที่ 2 ทำนองไหว้ครูตอนที่ 3 และทำนองเชิญครู ซึ่งเป็นดนตรีประกอบร้อง



3.3.3 บันทึกทำนองพิธีกรรมโนราลงครูเป็นโน้ตสากล

4. การนำเสนอข้อมูล

ผู้วิจัยจะนำเสนอผลการวิจัยในเชิงพรรณนาวิเคราะห์เป็นรูปเล่มวิจัยที่สมบูรณ์ โดยแบ่งเป็น 6 บท ได้แก่

- 4.1 บทนำ
- 4.2 เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง
- 4.3 วิธีดำเนินการศึกษาค้นคว้า
- 4.4 ศึกษาวัฒนธรรมดนตรีที่เกี่ยวข้องกับดนตรีโนราลงครู
- 4.5 การวิเคราะห์ดนตรีโนราลงครู
- 4.6 สรุปผล อภิปรายผลและเสนอแนะ

บทที่ 4

ศึกษาวัฒนธรรมดนตรีที่เกี่ยวกับดนตรีโนราลงครุ

ลักษณะของการดำรงชีวิตของชนชาวภาคใต้ มีพื้นฐานลักษณะวัฒนธรรมแต่โบราณ ในลักษณะดั้งเดิม และลักษณะวัฒนธรรมอื่นๆ มาผสมผสาน เช่น ชาวอินเดียและชาวจีนมีผลต่อวัฒนธรรมภาคใต้อย่างมาก และลักษณะความเชื่อทางศาสนาถือศาสนาพุทธและศาสนาพราหมณ์มีอิทธิพลต่อชีวิตของชาวภาคใต้ โดยเฉพาะด้านดนตรีและนาฏศิลป์ การแสดงโนราลงครุมีพื้นฐานด้านความเชื่อเข้ามาเกี่ยวข้องอย่างเต็มเปี่ยมในทุกๆ ด้าน ผู้วิจัยจึงได้ตั้งข้อสังเกตและการวิจัยเรื่องวัฒนธรรมอื่นๆ ที่เป็นพื้นฐานในการศึกษาวัฒนธรรมดนตรีที่เกี่ยวข้องกับโนราลงครุ ซึ่งมีลักษณะความเชื่อต่างๆ ผู้วิจัยได้แบ่งเป็นตอนดังนี้

1. สารพื้นฐานของวัฒนธรรมอื่น ๆ ในการศึกษาที่เกี่ยวข้องกับการศึกษาวัฒนธรรมดนตรีในโนราลงครุที่เกี่ยวกับการแสดง

1.1 ประวัติตำนานโนราและลักษณะของโนรา

ผู้วิจัยได้ศึกษาและรวบรวมเกี่ยวกับประวัติโนราที่มีการสืบทอดมานานตามยุคสมัย มีการดัดแปลงจากอิทธิพล แนวคิด และการสอดแทรกแนวความคิดของกลุ่มชนต่างๆ ด้วยเหตุนี้เองผู้วิจัยได้ศึกษาค้นคว้าจากนักวิชาการ ศิลปินพื้นบ้าน ข้อสันนิษฐานและหลักฐานการจดบันทึก จากการศึกษาพบว่า การจดบันทึกการหรือเล่ากันต่อมานั้นมีหลายรูปแบบ ประวัติของโนราที่มีมาอยู่ 3 แหล่งคือ

1. เชื่อว่าโนราเกิดขึ้นที่เมืองพัทลุง โดยมีตำนานกล่าวขานกันอยู่ 2 ตำนาน ดังนี้

ตำนานที่ 1 เมืองพัทลุงเก่าหรือบางแก้วในปัจจุบัน โดยตำนานในกรุงเก่า นั้น เจ้าเมืองพัทลุงครั้งนั้นคือพระยาสาายฟ้าฟาด หรือท้าวโกสินทร์ มเหสีชื่อสีมามา หรืออินทราภณีย์ ทั้งสองมีโอรสชื่อ เทพสิงห์ และธิดาชื่อ นวลทองสำลีหรือ (ศรีคงคา) เจ้าพระยาสาายฟ้าฟาดซึ่งเป็นบิดาก็หาผู้ที่สอนศิลปะการรำรำคือราชครูทั้งสองได้รู้เรียนจนปรากฏว่านางนวลทองสำลีเกิดตั้งครรภ์กับพี่ชายคือ พระสิงห์ส่วนราชครูก็ได้เสียกับนางกำนัน เรื่องนี้ทราบถึงเจ้าพระยาสาายฟ้าฟาดก็สั่งให้ราชครูทั้ง 4 คน มีนายคง นายยม นายหอม นายชม ผูกคอถ่วงน้ำในย่านทะเลสาบสงขลา ส่วนโอรสนางกำนันถูกลอยแพ ได้ลอยแพไปติดที่เกาะใหญ่ชื่อเกาะช้าง กิ่งอำเภอกะแสสินธุ์ ในเขตจังหวัดสงขลาในปัจจุบัน ต่อมานางนวลทองสำลีได้คลอดบุตรโดยตั้งชื่อทองอยู่ ส่วนนางสนมที่ตั้งท้องกับนายคมผมหอมก็คลอดบุตรชื่อจันทร์กระยาหอม เมื่อบุตรของนางนวลทองสำลีโตขึ้นก็ฝึกฝนทำรำจนคล่องแคล่วสวยงามก็มีโอกาสได้กลับไปพบกับเจ้าพระยาสาายฟ้าฟาดซึ่งหายไกรธและรับเอาธิดาโอรสกลับเมืองและแต่งตั้งหลานชายชื่อขุนศรีศรัทธา

ตำนานที่ 2 เจ้าพระยาสาขายฟ้าฟาด ทรงมีชายชื่อนี้ ศรีดอกไม้ มีพระธิดาทรงพระนามว่า นางทองสำลีซึ่งมีพี่เลี้ยงคนสนิทใกล้ชิด 4 คน คือ แม่แขนอ่อน แม่เภา แม่เภาคลื่น แม่ยอดทอง ต่อมาไม่นานเมื่อนางนวลทองสำลีได้เจริญวัย พระอินทร์มีความคิดว่าจะให้นั้นกราบแบบใหม่ในเมืองกุหลุมพุด โดยเริ่มจากการละเล่นของผู้คนในเมืองนั้น เช่น หัวล้านชนกัน และนมยวนตีกัน ซึ่งมีมาก่อนหน้าแล้ว ด้วยเหตุดังกล่าว พระอินทร์จึงตกลงนางนวลทองสำลี เสวยเกษรบัว พระอินทร์ก็ส่งเทพมาจุติในพระครรภ์ของนาง ดังนั้นแล้วนางก็ชอบร้องร่าอย่างสนุกสนาน แม้เจ้าพระยาสาขายฟ้าฟาดได้ห้ามปรามก็ยังสนุกยิ่งขึ้น ทรงไม่พอพระทัยจึงลอยแพนางไป แพไปติดกับเกาะกระซัง และนางก็ได้คลอดบุตรชื่อว่า อจิตกุมาร เมื่อเจริญวัยขึ้นนางนวลทองสำลีก็สอนทำรำให้ 12 ท่า จนเชี่ยวชาญเรื่องนี้ทราบถึงเจ้าพระยาสาขายฟ้าฟาด จึงให้ทหารนำมารำในเมือง โดยคณะของอจิตกุมารถึงเมืองเบญจวันพรตอนบายโม่ง ส่วนฝ่ายนางทองสำลีและ พี่เลี้ยงได้เล่าความหลังให้อจิตกุมารฟังจนเป็นเหตุให้อจิตกุมารหาหนทางเข้าเฝ้าพระยาสาขายฟ้าฟาด อจิตกุมารได้ทูลถามว่า ที่ขับไล่นางนวลทองสำลีนั้นชาวเมืองพอใจหรือไม่ เจ้าพระยาสาขายฟ้าฟาดว่าไม่ได้ จึงไม่พอใจ เพราะเหตุที่ว่าที่เจ้าพระยาหงส์ทองและเจ้าพระยาหงส์เหมราชหนีไปเสีย ทั้งสองคงโกรธเจ้าพระยาสาขายฟ้าฟาด อจิตกุมารได้ถามไปว่า ถ้าพระยาทั้งสองกลับมา นั้นจะซบเลียงอีกหรือไม่ พระยาสาขายฟ้าฟาดตอบตกลง อจิตกุมารได้ทำพิธีเชิญพระยาทั้งสองให้กลับโดยทำพิธีที่เรียกว่า “โรงครู” โดยมีการตั้งเครื่องสิบสอง แล้วเชิญครูที่เก่าแก่มาดูในการรำของเขา และได้เชิญมาเพื่อกินเครื่องบูชา ในขณะที่เชิญนั้น เจ้าพระยาทั้ง 6 ของเจ้าพระยาสาขายฟ้าฟาดก็กินเครื่องบูชาไปด้วย ในการรำครั้งนั้น เป็นที่ถูกอกถูกใจคนที่ชมยิ่งนัก โดยการรำครั้งนั้นตรงที่มีการรำโดยใส่เครื่องแต่งกาย ผ้าเก่าๆ ขาดๆ จึงหยิบผ้าที่จัดไว้เป็นเครื่องบูชาให้เปลี่ยนแทน เมื่อเปลี่ยนแล้วนั้นก็ปรากฏมาดังกล่าวกทำให้การรำมีความสวยงามมากขึ้น จึงเป็นแรงบันดาลใจให้เจ้าพระยาสาขายฟ้าฟาดถอดเครื่องทรงของกษัตริย์ให้เด็กน้อยพร้อมพระราชทานนามว่าขุนศรัทธา

เวลาต่อมานั้นเจ้าพระยาสาขายฟ้าฟาดก็ส่งคนไปเชิญนางนวลทองสำลีกลับมายังเมืองอยู่ 2 ครั้ง จนพระยาสาขายฟ้าฟาดให้จับกลับมาให้ได้ พอถึงปากน้ำเข้าเมืองก็มีจระเข้ลอยขวางทางเรือไม่ให้ผ่านไป จนต้องว่าจะเข้และเข้าเมืองได้ เมื่อนางนวลทองสำลีมาถึงเมืองทั้งสองแม่ลูก (ขุนศรัทธา) จึงอยู่อย่างมีความสุข และเผยแพร่แก่ผู้คนอื่นทั่วไปจนถึงทุกวันนี้

2. เชื่อว่าโนรานั้นมีต้นกำเนิดจากอินเดีย ซึ่งเดิมผู้วิจัยได้ออกศึกษาข้อมูลก็พบว่าในอดีตกาลตามประวัติศาสตร์ ได้มีหลักฐานของอิทธิพลและรวมถึงการเคลื่อนย้ายถิ่นฐาน การทำการค้าระหว่างกลุ่มกัน ซึ่งแนวคิดนี้ จะอ้างถึงความน่าจะเป็นโดยมีหลักฐานที่เกิดขึ้นจริง ผู้วิจัยก็ได้พบหลักฐานโดยการสันนิษฐาน พบว่าได้มีหลักฐานการเคลื่อนย้าย มีความเชื่อว่ามาจากละครเร่ ในอินเดีย ที่มีการถ่ายทอดรูปแบบนั้นเข้าสู่มาลายู ซึ่งจากหลักฐานอ้างอิงคือ เครื่องดนตรีที่คล้ายคลึงกัน การใช้เครื่องดนตรีประเภทหนึ่งตีประกอบจังหวะในการร้องรำ โดยการ

ร้องรำเปลี่ยนท่า ตามบทการร้อง มีการคาดเดาว่าโนราในสมัยพระเจ้าอโศกมหาราช ได้มีการเปลี่ยนแปลงศาสนา และเนรเทศแขกผิวดำออกจากราชอาณาจักรผู้คนก็อพยพได้นำวัฒนธรรมการเล่นมาด้วย และกระจายเข้าสู่มาลายูและที่ต่างๆ

3. เชื่อกันว่า โนราอาจมาจากละครชาตรีของภาคกลางในสมัยอยุธยา และเผยแพร่เข้าสู่ทางภาคใต้ อย่างไรก็ตาม การสันนิษฐานที่ผู้วิจัยไปศึกษาก็มีการอ้างถึงหลักฐานมากน้อยแตกต่างกันไป ในปัจจุบันเป็นเพียงการคาดเดาซึ่งไม่ชัดเจน ยังเป็นประเด็นการถกเถียงกันอยู่

โดยการอ้างหลักฐานที่ปรากฏต่างๆ จากประวัติพบว่ามีการแสวงหาคิดที่เกี่ยวกับเรื่องราวของพระสุธนและนางมโนราห์ ซึ่งมีเนื้อเรื่องตามตำนานที่พรานบุญได้มาจับตัวนางมโนราห์

จากแนวคิดและความเข้าใจในบุคคลทั่วไป จากจุดนี้เองผู้วิจัยได้ออกศึกษาโดยการเปรียบเทียบระหว่างตำนานโนรา กับตำนานนางมโนราห์ ผู้วิจัยก็พบว่า ในลักษณะความเชื่อของโนรานั้นมีความเชื่อในเรื่องครุฑมอ คือ ขุนศรีทรา เรื่องราวของนางทองสำลี แต่เรื่องราวของพระสุธนกับนางมโนราห์นั้น กล่าวคือลักษณะเรื่องราวความรักแต่ที่รู้จักในการศึกษานั้น จะกล่าวถึงพรานบุญจับนางมโนราห์กันมาก และรวมถึงความคล้ายคลึงกันระหว่างโนราและละครชาตรี มีเพียงความคล้ายคลึงกันในหลักฐานเช่นเดียวกัน

จากข้อมูลในการศึกษา ผู้วิจัยจะขอสรุปในเบื้องต้นว่าเรื่องราวของโนรากับเรื่องนางมโนราห์นั้นมีบริบบางส่วนที่เหมือนกัน และมีบางส่วนที่ไม่เหมือนกัน แต่เรื่องของโนราจะเน้นเรื่องความเชื่อของครุฑมอ สิ่งศักดิ์สิทธิ์ มากกว่ามุ่งเน้นเรื่องการบันเทิง แต่เรื่องราวของนางมโนราห์ ก็ยังปรากฏในการแสดงโนรา เครื่องแต่งกาย หน้าพราน และรวมถึงขั้นตอนการรำ คลองหงส์ในโนราลงครู



ภาพประกอบ 1 การรำคลองหงส์ในโนราลงครู

การคล้องหงส์ที่ผู้วิจัยได้นำเสนอนั้น จะใช้พรานทำหน้าที่ตัวตลกในการแสดงในพิธี

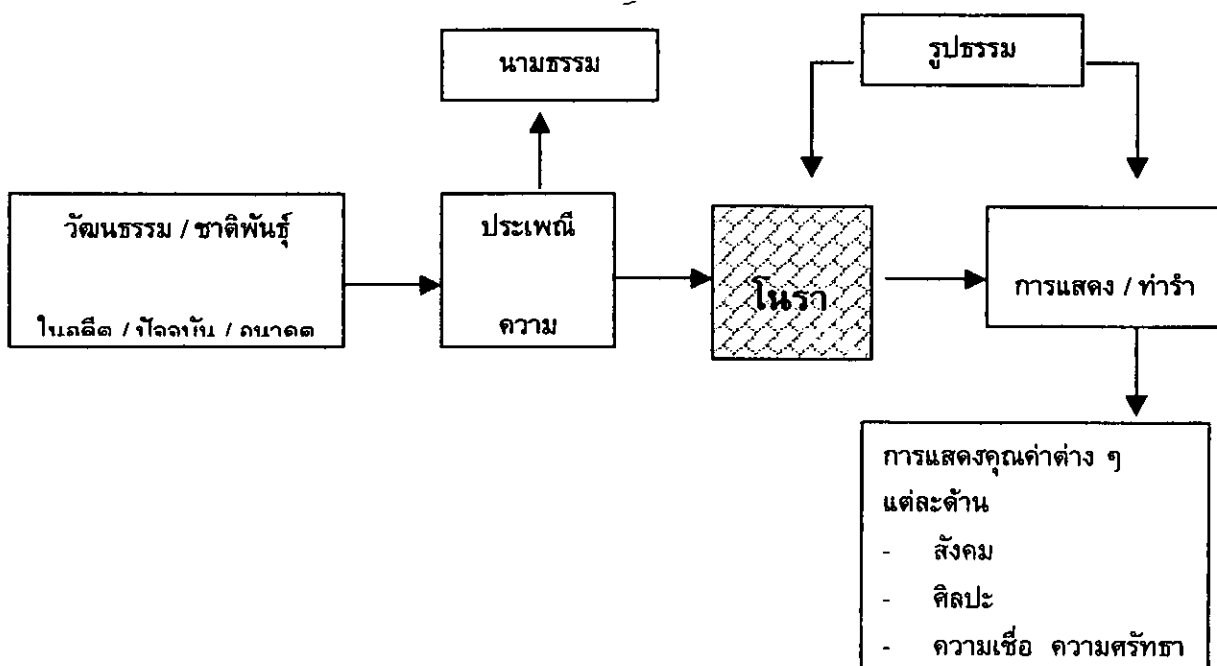


ภาพประกอบ 2 พรานกำลังสร้างบรรยากาศก่อนการเข้าร่วมพิธีการคล้องหงส์ในโนราลงครู

ดังนั้นการที่จะตัดสินว่าอิทธิพลใดกำเนิดขึ้นก่อนนั้นยังสรุปไม่ได้ ผู้วิจัยได้เพียงแยกให้เห็นเท่านั้น ส่วนความเชื่อในเรื่องครูหมอโนราตามนัยประวัติมีเพียงการบอกเล่าจากครูสอนโนราโดยมีความเชื่อที่เกิดที่ตำบลท่าแค เพราะเชื่อว่าครูโนราถึงแก่กรรมกระดุกฝั่งไว้บริเวณวัดท่าแค โดยมีหลักฐานซึ่งเรียกว่าหลักขุนหาตามชื่อเรียกของบุคคลทั่วไปและบริเวณนั้นได้พบว่ามีการแสดง และการสอนอยู่มากที่สุด

1.2 ความเชื่อในการเกิดโนราลงครู

การแสดงโนราเดิมนั้นที่รู้จักกันดีในบุคคลทั่วไปว่าเป็นการเล่นที่มีการสืบทอดจากอดีตถึงปัจจุบัน จากหลักฐานการของบันทึกพบว่าโนราในอดีตนั้นอาจเป็นการเล่นเพื่อความบันเทิงของชนกลุ่มในละแวกพื้นที่ภาคใต้ และต่อมาโนราพัฒนากลายเป็นลักษณะพิธีการหรือพิธีกรรมในการตอบสนอง โดยการแบ่งลักษณะความเชื่อเข้ามาโดยอาศัยโนราเป็นตัวแสดงออกทางพิธีกรรมในลักษณะการร้องการรำ และออกมาเป็นรูปธรรม โดยผู้วิจัยได้สรุปแนวความคิดด้านการศึกษาในรูปวงจรการคิดได้ดังนี้



ภาพประกอบ 3 การแสดงกระบวนการแปลงลักษณะวัฒนธรรมความเชื่อที่ใช้โนราเป็นตัวสื่อ

จากภาพประกอบผู้วิจัยได้แสดงขบวนการ วิธีการของคนในสมัยโบราณซึ่งดูจากแผนภูมิแล้วนั้น ก็จะพบว่าวัฒนธรรมแสดงโครงสร้างแนวคิดขบวนการต่างๆ ที่แสดงออกมาซึ่งจะกล่าวได้ว่าแต่ละช่วงยุคสมัย สิ่งดังกล่าวนี้มีความแตกต่างกันทั้งรูปแบบของความเชื่อที่เป็นรูปแบบของนามธรรม สู่ขบวนการปฏิบัติแสดงออกเป็นรูปแบบด้านการแสดงออกหรือรูปแบบของศิลปะที่มีความเป็นเอกลักษณ์ที่โดดเด่น

ลักษณะของโนราอาจแตกต่างกัน เช่น พื้นที่อาจเป็น ภูเขา ทะเล ลักษณะการดำรงชีวิตสภาพสิ่งแวดล้อมและความเชื่อก็ย่อมแตกต่างกันอยู่ตลอดเวลา พื้นที่อยู่ในเขตชายแดนภาคใต้ล่างสุดโนราจะแสดงออกลักษณะการเล่น จากลักษณะดังกล่าว ผู้วิจัยจะขยายของขบวนการการเสนอแนวคิดที่เป็นนามธรรม และใช้แนวปฏิบัติมาขยายเป็นรูปธรรมมากขึ้น โดยผู้วิจัยจะขยายความเกี่ยวกับโนราโรงครู เป็นลักษณะของพิธีกรรมของคนบางกลุ่ม ที่นับถือโนราหรือสายตระกูลโนราก็ว่าได้ ผู้วิจัยจะได้กล่าวถึงลักษณะที่เด่นชัดของโนราลงครู ดังนี้

โนราลงครู หมายถึงการประกอบพิธีสิ่งศักดิ์สิทธิ์ หรือวิธีการเพื่อรำลึกถึงบรรพบุรุษของโนราทั้งหลาย เพื่อเข้าร่วมพิธีรับของสังเวย และเข้ามาช่วยเหลือลูกหลานหรือผู้คนในพิธีนั้น โดยการเข้าทรง อาจเรียกว่า ครูโนราที่เคยเป็นครูโนราที่ล่วงลับไปแล้ว หรือมีความเป็นครูที่ผู้ให้โนราตามตำนานโดยกำเนิด เช่น ขุนศรัทธา นางนวลทองสำลี ด้วยเหตุนี้เองผู้วิจัยได้ออกไปสัมภาษณ์ทางด้านความเชื่อแต่ก็ยังสรุปไม่ได้ว่าเป็นใคร บางครั้งโนราที่ร้องขับบทเชิญครูอาจ

เรียกครูเป็นแม่แขนอ่อน หรือเป็นนางทองสำลีก็ได้ ในบางที่นั้นเรียกครูโนราว่าเป็นครูหมอโนรา เช่นเดียวกันนั้นครูโนราหรือครูหมออาจจะเป็นครูโนราเดิมที่เคยสอนโนราที่เป็นต้นกำเนิดโนรามาแต่เดิม ซึ่งอาจได้เจตคติจากพราหมณ์ในเรื่องเทพเจ้าที่ดูแลมนุษย์ที่อยู่ตามธรรมชาติ เช่น ภูเขา ทะเล เป็นต้น นอกจากนี้ยังพบว่ากลุ่มชนภาคใต้มีนิสัยรักสมอว่าโนราเป็นของสูงและครูแรง ฉะนั้นสามารถแสดงพิธีต่าง ๆ โดยผู้วิจัยได้ศึกษาสรุปออกเป็นประเด็นดังนี้

ประเด็นที่ 1 การจัดโนราลงครูจึงแล้วตามความเชื่อและกระแสนิยม เพื่อต้องการให้ครูโนราหรือตายายโนราได้มา โดยให้ผู้ที่นับถือครูโนรานั้นได้แสดงความกตเวทิตาต่อครู โดยการไหว้ครู เพื่อให้ครูโนราได้มาขับไล่สิ่งไม่ดีออกจากครอบครัวของผู้แสดงและผู้ใกล้เคียงให้อยู่ดีมีสุข

ประเด็นที่ 2 การแก้บนหรือภาษาภาคใต้เรียก “เหมย” นั้นเอง คือการบนบานสารกล่าวการตกลงระหว่างผู้บนกับครูโนราที่เขาประทับทรงในเรื่องใดเรื่องหนึ่ง ซึ่งจะมีการบอกกล่าวตกลงว่าจะแก้บนกันอย่างไร เวลาใด อาจจัดงานกันทุกปี หรือทุก 3, 5 ปี ตรงนี้ขึ้นกับความพร้อมของคณะผู้จัดงานจะเป็นผู้กำหนด ซึ่งในการแก้บนต้องถือเอาสิ่งที่บนบานต่อครูโนราไว้สัมฤทธิ์ผลจึงจะแก้ ถ้าไม่สัมฤทธิ์ผลก็ไม่จำเป็นต้องจัดงานแก้ก็ได้



ภาพประกอบ 4 ตัวอย่างการสาธิตพิธีการครอบเทริดโนรา โดย ชุนนรากรอุปถัมภ์นรากรณ์

ประเด็นที่ 3 เพื่อจุดประสงค์การครอบเทริด การทำพิธีต่อผู้ที่เริ่มรำโนราใหม่ ๆ แต่ส่วนใหญ่แล้ว การทำพิธีการครอบเทริด หรือพิธีผูกผ้าใหญ่ พิธีแรกพวกนั้นจะเป็นลักษณะเฉพาะผู้ที่ประกอบพิธีการรำโนราเป็นอาชีพ จากการศึกษาพิธีดังกล่าวโนรามีความสามารถทางด้านฝีมือที่ถือว่าเป็นศิลปินในการแสดงโนราอาชีพที่ต้องออกแสดงโนราต่อไป โนราที่มีความชำนาญในการแสดงประกอบพิธีกรรม อาจมีลักษณะที่ต้องออกไปช่วยเหลือคนอื่น ๆ ที่กำลังเจ็บป่วยโนราบำบัดโรคโดยวิธีภาษาโนราเรียกว่า “การเหยียบเสน” พิธีกรรมนี้มุ่งให้โนรารักษาโรค

จากข้อมูลดังกล่าวนั้นผู้วิจัยตั้งสมมุติฐานว่า เพื่อเป็นกุศโลบายต่อจิตผู้เข้ารับการรักษา อาจเกิดความคิดด้านพิธีกรรม เช่น ลักษณะการแต่งตัว เสียงดนตรี ยังสรุปไม่ได้ว่ามาจากองค์ประกอบใดที่ชัดเจน



ภาพประกอบ 5 การรำขับบทโนราในพิธีกรรมลงครูโดยอาจารย์ฉิน จิมพงษ์

จากรูปแบบประเพณีต่างๆ ที่เกิดนั้น พิธีกรรมโนราลงครูเป็นไปตามธรรมเนียมนิยมโดยผู้วิจัยได้ศึกษา จากเอกสารและการสัมภาษณ์ ซึ่งอาจสรุปลักษณะของรูปแบบของโนราลงครูเป็น 2 ประเภทได้ดังนี้

ประเภทที่ 1 โนราลงครูเล็ก

เป็นการลงครูโดยใช้เวลาไม่มาก เพียง 1 คืน กับ 1 วัน ในวันพุธสิ้นสุดวันพฤหัสบดี คุณลักษณะของขั้นตอนอาจตัดออกหรือย่อให้รวดเร็วขึ้นเพราะความพร้อมและเหตุปัจจัยของผู้จัดงานมีจำกัด เช่น เรื่องงบประมาณ ช่วงเวลา ดังนั้น เมื่อถึงวาระที่ต้องการบูชาครูโนรา เช่น วาระ 3 - 5 ปี เรียกว่าการคำครู ซึ่งในลักษณะดังกล่าวนี้ ขั้นตอนที่สำคัญที่สุดก็คือการบอกกล่าว และผัดผ้อนครูโนราว่าสะดวกเมื่อใดจะจัดพิธีลงครูประเภทงานลงครูใหญ่ไปในตัว ซึ่งเดิมอาจกระทำงานลงครูถึง 3, 5, 7 ปี ถ้าเจ้าของงานหรือเจ้าภาพตกลงกับเจ้าของงานได้ก็สามารถยึดได้

ประเภทที่ 2 โนราลงครูใหญ่

คือโนราลงครูชนิดเต็มรูปแบบโดยวิธีการและขั้นตอนเหมือนกับการลงครูเล็กที่มากกว่าคือระยะช่วงเวลามากกว่า ถึง 3 วัน โดยเริ่มราต์วันพุธ จนสิ้นสุดในทุกปี หรือสามปี - ห้า

ปี โดยปกติแล้วโนราโรงครูใหญ่จะมีการจัดโดยคำนึงถึงระยะเวลา งบประมาณ ในการจัดและ ถือความสะดวกของผู้จัดเป็นสำคัญ

1.3 การเตรียมงานพิธีกรรมลงครู

จากการศึกษางานพิธีกรรมลงครูของโนราในภาคใต้ที่มีความสำคัญต่อวิถีชีวิตในสังคม ของคนภาคใต้สมัยโบราณและค่อยๆ น้อยลง ซึ่งอาจเป็นอิทธิพลของชาติตะวันตกได้เข้ามา แทนที่ประเพณีเก่าๆ ของคนได้หมด

จากการศึกษาผู้วิจัยได้เห็นความสำคัญด้านความเชื่อ และความเคารพ เมื่อกล่าวถึงพิธี กรรมลงครูของโนราส่วนใหญ่ โнораและครูโนราจัดว่าเป็นของสูง ครูแรง ด้วยเหตุนี้ในการเตรียม งานพิธีต้องอาศัยการเตรียมพร้อมอย่างมาก ผู้วิจัยจะนำเสนอเหตุผลของช่วงที่กระทำพิธีลงครู แต่ละท้องถิ่น ส่วนใหญ่แล้วการลงครุมักทำในช่วงที่ว่างจากการงาน เช่น ในจังหวัดตรัง มักทำ ในเดือนยี่ถึงเดือนสาม จังหวัดพัทลุง นครศรีธรรมราช และสงขลา มักทำในเดือนหกถึงเดือนเก้า โดยไม่จำกัดวัน เหตุผลอันเนื่องมาจากภาคใต้ตอนบนและตอนล่างมีการเลื่อนตัวของมรสุม ตะวันตกและตะวันออก ทำให้แต่ละท้องถิ่นมีระยะเวลาเก็บเกี่ยวไม่ตรงกัน เพราะฉะนั้นถ้าจะไป ดูโนราลงครูก็ต้องเลือกช่วงเวลาให้เหมาะกับพื้นที่ต่าง ๆ

อุปกรณ์ที่ใช้บูชาเช่นไหว้ในพิธีกรรมโนรา

ในพิธีกรรมเข้าทรงนี้อาจแบ่งของที่ใช้เช่นไหว้ทางเจ้าภาพ ต้องเตรียมที่วางเครื่อง บูชา คือ พาไล



ภาพประกอบที่ 6 พาไลที่จัดเตรียมไว้เพื่อวางอุปกรณ์ที่ใช้ในงานพิธีกรรมโนรา

พาลเป็นสถานที่หนึ่งมีไว้สำหรับวางของเครื่องเซ่น และยังเป็นสำหรับพิธีบางอย่าง ที่เกี่ยวกับครุหมอได้รับการเซ่นไหว้เครื่องบูชาประกอบด้วยหมาก 9 คำ เทียน 9 เล่ม เครื่องเซ่น 1 สำหรับ

ในการศึกษารูปแบบเกี่ยวกับการกำหนดใช้สิ่งของผู้วิจัยพบว่า การวางเซตจะวางบนพาลกับเครื่องเซ่นมีความเชื่อว่า การวางเซตนั้นต้องวางเซตไว้ตามจำนวนปี มีความเชื่ออีกว่าเซต 1 เคียรเท่ากับ 1 ปี และถ้ามีได้งวดวันทำพิธีมาแล้วสมมุติว่า 5 ปี เมื่อจัดงานพิธีก็ใช้เซต 6 เซตในการทำพิธี ถ้าเจ้าภาพทำเซตมาไม่ครบให้ใช้ใบตองที่ตัดเย็บจำลองเป็นเซตแทนแต่ต้องปิดทองคำเปลวด้วยเพราะถือเสมือนเป็นเซตจริง 1 เซต เช่นกัน ที่เพดานหรือหลังคาโรงโนรานั้น ต้องใช้ผ้าขาวผืนหนึ่ง ใช้ด้ายขาวผูกสี่มุมแล้วขึงกับหลังคาบริเวณศาล เพื่อทำเป็นเพดานของศาลอีกหลังหนึ่งเพื่อเป็นที่บูชา ในผ้าขาวนั้นใส่หมากพลู รูปเทียน และดอกไม้ต่อตายายโนรา

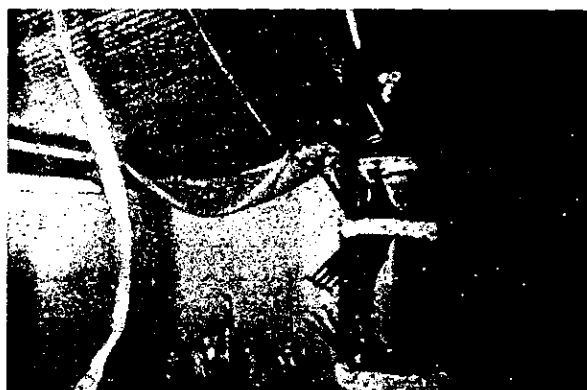
จากความเชื่อดังกล่าวจะนำไปสู่ความเชื่อในหลักพิธีปฏิบัติ และยังมีเชื่ออื่นๆ ในพิธีกรรม เช่น ความเชื่อเกี่ยวกับเครื่องบูชาที่ห้องโรงโนราประกอบพิธีการรำครุต้องจัดทำเครื่องบูชาวางไว้พื้นโรงก่อนจะวางลงจะต้องปูเสื่อ ซึ่งทำด้วยใบโพหรือต้นกกให้เต็มพื้นโรงเนื่องด้วยพื้นโรงจริง ๆ กว้างมาก แต่เสื่อที่ทำพิธีเล็กจึงต้องใช้หลายผืนมาต่อกัน



ภาพประกอบ 7 เครื่องบูชาที่ตั้งบนเสื่อและผ้าขาวที่พื้นด้านล่าง

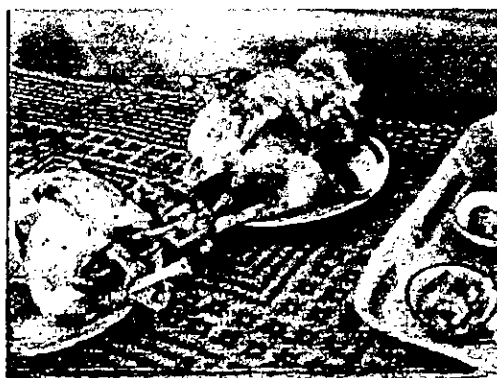
ในการทำพิธีบางคณะนั้นอาจจะไม่ใช้เสื่อเนื่องจากต้องการประหยัดก็จะมีเสื่อผืนเดียว และที่เหลือนั้นอาจใช้เสื่อน้ำมันแทน เพื่อประหยัดงบประมาณแต่ก็มีข้อแม้บางประการเกี่ยวกับ

ความเชื่อในการปูว่า “ผืนกลางโรงนี้จะต้องวางอยู่บนพื้นอื่น ๆ และถือว่าจะปิดกวาดหรือขัดฝุ่น หรือการกระทำใด ๆ ไม่ได้จนกว่าจะเสร็จพิธีนั้นอีกด้วย



ภาพประกอบ 8 ผ้าขาวที่บนเพดานบนพาไล และบายศรี

ส่วนที่เพดานโรงพิธี จะต้องมีผ้าบางสีเหลืองจัตุรัสผืนหนึ่งเต็นบนศาล ผู้วิจัยก็ได้ศึกษาในลักษณะความเชื่อ จากการบอกกล่าวของศิลปิน เชื่อว่าในการประกอบอาชีพโนราเชื่อ กันว่า ผ้าขาวที่โนราผูกไว้บนเพดานโรงพิธีเพื่อรำลึกถึงนางพลทองสำลีที่ถูกลอยแพไปในตำนาน และที่ขาด ไม่ได้ก็คือบายศรีและทุกอย่างต้องพร้อมก่อนพิธีจะเริ่ม เนื่องจากการลงครูโนราภาคใต้ถือว่าเป็นพิธีอันศักดิ์สิทธิ์และมีการสืบทอดกันมาต่อหลายรุ่นนับเป็นร้อยปีแล้ว การเตรียมการแต่ละ ครั้งต้องศึกษาและสอบถามจากครูโนราที่จะประทับทรง ถ้าเตรียมการไม่ดีก็จะทำให้ครูหมอ โนราโกรธ และอาจลงโทษต่อคณะโนราและเจ้าภาพได้

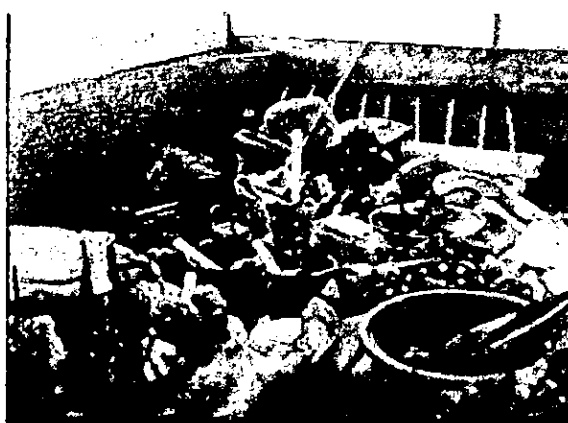


ภาพประกอบ 9 เครื่องเซ่นไหว้ของหวานและของคาวในแต่ละวัน

นอกจากนี้ผู้วิจัยได้ศึกษาพิธีที่เกี่ยวข้องกับการเซ่นไหว้สำหรับอาหารที่ประกอบด้วยของคาวหวาน เช่น ขนมต้มแดง ขนมต้มขาว ขนมถั่วตัด ขนมชั้น ของคาวเช่น ไข่ไก่ ไก่ต้ม หัวหมู ส่วนของคาวอื่นๆ เช่น แกงก็จัดใส่ถ้วยเล็กๆ ตามคณะเจ้าภาพจะจัดขึ้น พบว่าของนำมาตามความเชื่อเซ่นไหว้นั้นมีกฎข้อห้ามบางอย่างเช่น ของนั้นต้องเปลี่ยนใหม่ทุกวันจนจบพิธีการลงครู มิฉะนั้นจะทำพิธีการกลับไม่สำเร็จ และอาจจะทำให้คณะเจ้าภาพถูกลงโทษจากครูโนราเช่นกัน บางทีหลังการเซ่นไหว้แล้วส่วนใหญ่คณะเจ้าภาพจะนำมาจัดเลี้ยงต่อแขกผู้ร่วมงานในการประหยัสดงประมาณอีกทางหนึ่งด้วย



ภาพประกอบ 10 เสื้อผ้าสำหรับตายายโนรา



ภาพประกอบ 11 อุปกรณ์เครื่องเซ่น เช่น หน้ากากรูปพรานหม้อน้ำมนต์ รูปเทียน หมากพลู
เหล้า



ภาพประกอบ 12 ขนมนั่น ขนมลลา



ภาพประกอบ 13 อุปกรณ์ที่ใช้ในการประกอบพิธี เช่น สายสิญจน์ หน้ากากพรานโนรา



ภาพประกอบ 14 หมากพลูหรือใบจากพร้อมยาเส้น

ผู้วิจัยได้สรุปในเรื่องของวัฒนธรรมที่เป็นสาระพื้นฐานของโนราลงครุได้ว่า เป็นการแสดงเพื่อยืดเหนี่ยวจิตใจ โดยการสร้างความเชื่อ ในรูปแบบของพิธีกรรม จะเห็นได้ว่า การเบิกโรงมีพื้นฐานทางการจัดลำดับการประกอบกิจกรรม คือ เป็นขั้นตอนเริ่มแรกเป็นประเพณีนิยมที่การแสดงพิธีต่าง ๆ ต้องกระทำกันอาจมาจากแนวคิดความเชื่อเรื่องศาสนาพราหมณ์ในเรื่องของฤกษ์ยามก็เป็นได้ เพราะฉะนั้นความเชื่อจึงเป็นการเตรียมความพร้อมในการจัดพิธีกรรม

2. สาระโดยตรงในการศึกษาวัฒนธรรมดนตรีที่เกี่ยวข้องกับการแสดงโนราลงครุ

2.1 ความเชื่อในพิธียกเครื่องและการเดินเครื่องดนตรีของวงโนรา

จากการศึกษาเอกสารและผสมผสานกับการสัมภาษณ์ของศิลปินโนรา ตามปกติแล้วโนราและดนตรีโนรา จะได้รับความนิยมอย่างแพร่หลาย เป็นไปได้ว่าการแสดงที่ได้รับความนิยมที่มีลักษณะการนำขนบธรรมเนียมไทยแต่ดั้งเดิมมาประยุกต์ใช้ต้องมีขั้นตอน และจะเป็นลักษณะพิธีที่งดงามทรงคุณค่า ผู้วิจัยกล่าวถึงลักษณะของโนราในการออกไปแสดง หรือได้รับการติดต่อไปแสดงเมื่อถึงเวลาไปแสดงที่อื่นนั้น โนราจะมีการจัดเตรียมอุปกรณ์ต่าง ๆ เช่น เครื่องดนตรี เครื่องใช้อุปกรณ์อื่นๆ ในการเดินทาง เพื่อที่จะไปแสดง ภาษาโนราเรียกว่า “ โนราเดินโรง”ซึ่งมีหลายลักษณะ สามารถแบ่งเป็นลักษณะดังนี้

ลักษณะที่ 1 เป็นลักษณะที่ผู้ว่าจ้างหรือเจ้าภาพต้องเดินทางมารับคณะโนราด้วยตนเอง โดยมีพานหมาก ซึ่งเป็นเครื่องแสดงถึงสัญญาที่เคยตกลงระหว่างคณะโนราและผู้ว่าจ้าง

ลักษณะที่ 2 เป็นลักษณะของการเดินโรงไปที่ต่างๆ โดยไม่มีการว่าจ้างจากเจ้าภาพ ซึ่งจะไปยังถิ่นของครูจักในพื้นที่ยี่ใหญ่บ้าน กำนัน หรือในพื้นที่ต่าง ๆ เพื่อเผยแพร่วัฒนธรรมของคนใต้ จากการศึกษาสภาพตามความเป็นจริงนั้น คนทางภาคใต้จะมีอุปนิสัยในเรื่องการต้อนรับที่เดินทางผ่าน ส่วนตามธรรมเนียมของโนราที่เป็นการตอบแทนและให้เกียรติแก่เจ้าภาพ โนราต้องแสดงให้เจ้าภาพดูในคืนนั้นหรือให้ประชาชนทั่วไปได้รับชมกันทั่วหน้า แต่เมื่อวกกลับไปศึกษาก่อนหน้านี้ในอดีต เมื่อการเดินโรงของคณะโนราและลูกคู่จะมีการจัดเตรียมเครื่องดนตรีมารวมกัน โดยนายโรงทำพิธีการยกเครื่อง โดยทั่วไปจะต้องใช้หมอกบโรงประจำคณะเป็นผู้บริการมกาทาพร้อมกับการบรรเลงดนตรีคากาไปพร้อมกัน โดยเริ่มแรกจากมือปีจะเริ่มเป่าเป็นอันดับแรกต้องหันหน้าไปยังทิศที่มีความเชื่อว่าเป็นมงคล เมื่อเสร็จเรียบร้อยแล้ว ผู้แสดงจะเดินนำหน้า

สรุปได้ว่าสมัยโบราณมีความเชื่อในการทำสิ่งใดๆ และอาจบอกได้ว่าพิธีการยกเครื่องของโนรานั้น เริ่มจากความเชื่อในสิ่งศักดิ์สิทธิ์ที่จะสามารถคุ้มครองให้ปลอดภัย แม้กระทั่งการเดินทาง การออกบริเวณรั้วบ้านของโนรายังเชื่อว่า ภายนอกยังมีสิ่งอัปมงคล และเสนียดจัญไรต่างๆ อยู่อาจจะทำร้ายหรือรบกวนคณะโนราได้ จึงเป็นเหตุที่จะต้องมีการบริกรรมคาถาที่ก่อนเดินทางออกนอกรั้วนั้นด้วย ในทำนองเดียวกันได้กล่าวว่า การเคลื่อนย้ายคณะโนรา ผู้วิจัยอาจสันนิษฐานว่าเป็นกุสโลบายในการเตรียมความพร้อมของคณะโนราที่จะไปแสดง แม้ในเรื่องขึ้นเครื่องหรือยกเครื่องนั้น อาจเป็นการประกาศให้ผู้อื่นทราบว่าคณะโนรากำลังจะออกเดินทางไปที่อื่น และยังรวมถึงในเรื่องวงดนตรี เป็นการบรรเลงเรียกสมาชิกของวงและตรวจสอบความพร้อมของวง ตรวจสอบเครื่องดนตรีให้อยู่ในภาวะพร้อมที่จะบรรเลงและเตรียมเคลื่อนย้ายในเวลาต่อไป ส่วนในเรื่องที่มีการทำพิธี อาจเป็นอีกขั้นตอนหนึ่งที่ทำให้บุคคลในคณะโนราได้ตรวจสอบรายละเอียดในทุกด้านก่อนออกเดินทาง การบริกรรมคาถาเพื่อเป็นขวัญกำลังใจที่ทำให้สมาชิกในวงโนรานั้น

ส่วนในการเดินทางของคณะโนราที่ไปในท้องถิ่นต่างๆ เมื่อพบสถานที่สำคัญๆ เช่น วัดที่คนในท้องถิ่นนั้นเคารพนับถือ โดยธรรมเนียมของคณะโนราต้องหยุดพักสถานที่นั้นๆ เพื่อแสดงความเคารพและฝากเนื้อฝากตัว โดยลูกคู่วางเครื่องดนตรีลงแล้วบรรเลง โนราในคณะต้องรำถวายซึ่งอาจมองได้ว่าเป็นการเคารพสิ่งที่อยู่ในท้องถิ่นนั้น หรืออาจทำให้เกิดกำลังใจ และอาจกล่าวว่าเป็นการประชาสัมพันธ์ในตัว สะท้อนให้เห็นถึงความสัมพันธ์และสื่อให้เห็นลักษณะสังคม กลุ่มชนในสมัยก่อนที่เป็นมิตรและเอื้อเฟื้อแก่ผู้มาเยี่ยมเยือนเสมอ มีความเชื่ออีกว่า จะทำงานใดต้องได้รับการยินยอมจากสิ่งศักดิ์สิทธิ์ มนุษย์จึงนำสิ่งศักดิ์สิทธิ์มาเป็นการเสริมแรงในความเชื่อในการทำงานต่าง ๆ ตัวอย่างภาพในการรำโนรารำถวาย



ภาพประกอบ 15 การรำถวายวัดพระมหาธาตุเมืองนครศรีธรรมราช สมัยรัชกาลที่๕

บุคคลที่พักอาศัยในบริเวณนั้นมีความเชื่อถือและอบอวนมากขึ้นและทำให้บรรยากาศของชุมชนมีการครึกครื้น ในการเข้ามาพักของโนราสมัยก่อน โนราจะมีความสำคัญต่อคนในชุมชน โนราอาจเข้าพักตามบ้านคน การเลี้ยงดูในการนอนแรมจะได้รับการต้อนรับเป็นอย่างดีจากเจ้าของบ้านโดยเสมอ เพราะคนทางภาคใต้มีความเชื่อว่าคณะโนรานั้นมีสิ่งศักดิ์สิทธิ์คุ้มครองอยู่ตลอดเวลา ก็คือมีครูบาอาจารย์ติดตามปกป้องไปทุกหนทุกแห่ง ด้วยเหตุผลดังกล่าวโนราจะเดินทางไปที่ได้จะได้รับความเอ็นดูเอื้อเฟื้ออยู่ตลอด

ในอีกมุมหนึ่งการเดินทางของโนราในอดีต จากการศึกษาพบว่ามียู่ 2 ลักษณะ คือ ลักษณะการไปหางานเรื่อยๆ มี “แม่ยก” ก็จะผูกมัดเรื่องความสะดวกในการเดินทางและเรื่องการแสดงโดยมีแม่ยกอุปถัมภ์ เมื่อหมดการแสดงกับแม่ยกแล้ว จะหาที่พักก็จะำแสดงให้ดูเพื่อการตอบแทนแก่เจ้าของบ้านนั้น



ภาพประกอบ 16 วงโนราสมัยอดีต

การเดินทางอีกชนิดหนึ่ง คือ การไปตามที่ตนว่าจ้าง ต่อมาด้วยความเจริญ ทางคมนาคม มีการนิยมค่าจ้าง ทำให้รายได้สูงขึ้น คณะโนราจึงมีรถประจำคณะ ทำให้เป็นเหตุการณเดินทางในสมัยโบราณที่เหล่าโนราได้ปฏิบัติมานั้นได้สูญหายและหาชมได้ยากในปัจจุบัน

ผู้วิจัยได้สรุปลักษณะความเชื่อการเดินทางดังนี้ การทำพิธียกเครื่องดนตรีโนรา การทำลักษณะวิจัยในด้านวัฒนธรรมดนตรีในแต่ละด้าน ผู้วิจัยได้จำแนกและแสดงความสัมพันธ์ดังต่อไปนี้

ตาราง 2 เรื่องความเชื่อในพิธียกเครื่องดนตรี

ความเชื่อระหว่างการบริการมคาถา	คุณค่าที่ได้รับจากความเชื่อ
- การจัดเอาอุปกรณ์การแสดงรวมถึงเครื่องดนตรีในการประกอบพิธี - การบริการมคาถาและการบรรเลงเครื่องดนตรี - ได้ขออนุญาตเจ้าที่เจ้าทางและขอให้สิ่งศักดิ์สิทธิ์ปกป้องงานการแสดงสำเร็จลุล่วงไปด้วยดี	- เป็นการตรวจสอบสิ่งต่าง ๆ ว่าพร้อมหรือไม่หรือครบหรือไม่ - การบรรเลงเพื่อทดสอบความพร้อมของผู้บรรเลงรวมทั้งเครื่องดนตรีด้วยว่าพร้อมหรือไม่ - การเคารพสิ่งที่ตนเองนับถือ และมีการสร้างกำลังใจตนเองและหมู่คณะ ก่อนออกเดินทางไปแสดง

2.2 ลักษณะการบรรเลงดนตรีโหมโรงโนรา

การโหมโรงโนราจัดเป็นลักษณะหนึ่งของการใช้แหล่งเสียงเพราะด้วยเหตุว่าดนตรีนั้นเป็นส่วนหนึ่งของพิธีกรรม ผู้วิจัยได้สังเกตลักษณะการโหมโรงซึ่งมีรูปแบบเฉพาะ จะขอกกล่าวในแง่ของศิลปะทางดนตรีในโนราเป็นรูปแบบที่มีองค์ประกอบที่น่าสนใจ โนราที่เก่าแก่ก็คือแบบฉบับวงดนตรีได้พบรูปแบบขั้นตอนที่เหมือนกัน แต่โครงสร้างของจังหวะเสียงนั้นมีความแตกต่างกัน เมื่อมาเทียบวงดนตรีโนราในจังหวัดตรัง รวมถึงวงดนตรีที่ผู้วิจัยทำการศึกษาครั้งนี้ คือวงดนตรีโนรา อาจารย์จัน ฉิมพงษ์ การโหมโรงที่ผู้วิจัยได้ศึกษาจุดเด่นที่สังเกตได้คือ เสียงปีที่ตั้งเกรียวกราด และระบบเสียงเครื่องดีที่ทำหน้าที่ประกอบจังหวะคุณสมบัติทั้งหมดในเรื่องเสียงที่เกิดขึ้นลดหลั่นกันไปนั้น ภาษาโนราเรียกกันว่า "การลงโรง" การบรรเลงโหมโรงอาจเป็นขั้นตอนในการประกาศความพร้อมแก่ผู้ที่อยู่ในละแวกนั้น หรือจะกล่าวในลักษณะของการแสดงที่นอกเหนือออกไป จากการบรรเลงเพื่อรอเวลาให้โนราพร้อมออกแสดงนั่นเอง

จากการศึกษาพบว่าเพลงโหมโรงเป็นเพลงที่มีเอกลักษณ์ทางการบรรเลงเน้นเรื่องของดนตรี จากการค้นคว้าเอกสารพบว่า รูปลักษณะเป็นอิสระเกิดขึ้นตามพื้นที่ของแต่ละท้องถิ่นมีลักษณะ 3 ส่วนหลักๆ ดังนี้

ส่วนที่ 1 ขึ้นเครื่อง ส่วนที่ 2 ดำเนิน ส่วนที่ 3 ลงเครื่อง

การศึกษาบริบทของบทเพลงโหมโรงนั้น ผู้วิจัยได้ตั้งลักษณะการศึกษาเพลงโหมโรงโดยการผสมผสานทางด้านความเชื่อ และบริบทของตามแนววิชาดนตรี

ตาราง 3 การผสมผสานทางด้านความเชื่อและแนววิชาดนตรี

ความเชื่อ	รูปแบบดนตรี	รูปแบบทางดนตรีที่เกิดใน โหมโรง
สร้างบรรยากาศความศรัทธา - ในรูปแบบ - การใช้ระบบเสียง	นำเสนอการพัฒนาของท่อน บทเพลง การพัฒนาโดยมีการ แบ่งออกเป็น 3 ท่อน ท่อนที่ 1 ขึ้นเครื่อง ท่อนที่ 2 ต่ำเหิน ท่อนที่ 3 ลงเครื่อง	โดยการขึ้นเครื่องมี 3 รูปแบบ ปีขึ้นก่อน การตีกลองขึ้นก่อน การตีทับขึ้นพร้อมกัน โดย กลองทับจะเป็นตัวกำหนด

ตามตารางที่ผู้วิจัยได้แยกในเบื้องต้นนั้นพบลักษณะการโหมโรงเพื่อตรวจสอบความพร้อมของวงดนตรี และ บุคลากรหรือนักดนตรี เครื่องดนตรี ในการบรรเลงเพลงเพื่อตรวจสอบภายใน และเพื่อให้โนราได้มีเวลาเตรียมตัว



ภาพประกอบ 17 ลักษณะการบรรเลงโหมโรง

ภาษาการเรียกชื่อปีตามทีคณะโนราจีน ฉิมพงษ์ เรียกกันว่า ปีโนราทำหน้าที่ในการสร้างทำนอง โดยกลองตีกำหนดจังหวะ

บทเพลงที่ใช้โหมโรงโนราเพลงหลักที่พบได้ในปัจจุบันที่สืบต่อกันมาและบรรเลงได้แก่ เพลง ต่ำเหิน โหมโรง จินรำพัด น้ำลอดใต้ทราย มอญโคก เพลงไทยเดิม

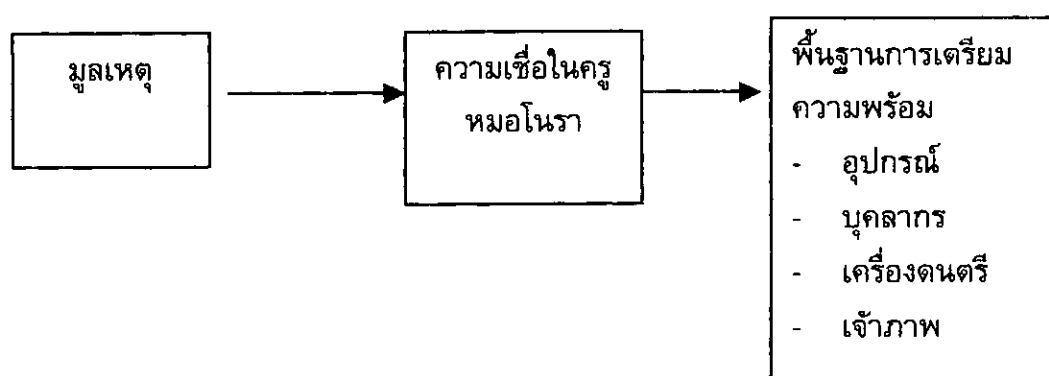
จากเหตุผลดังกล่าว ในแง่ของบทเพลงโหมโรงมีลักษณะประกอบด้วย การแบ่งเป็นช่วงๆ ของท่อนดนตรีโดยใช้กฎเกณฑ์ความช้าและเร็วเป็นท่อนๆ หรือภาษาโนราเรียกกันโดย

ทั่วไปว่า โหมโรงช้า-โหมโรงเร็ว และการโหมโรงนั้นเป็นการใช้เครื่องดนตรีล้วนๆ มีลักษณะของการยืดหยุ่นขององค์ประกอบภายในของดนตรี

2.3 ลักษณะการใช้ดนตรีในการเบิกโรง

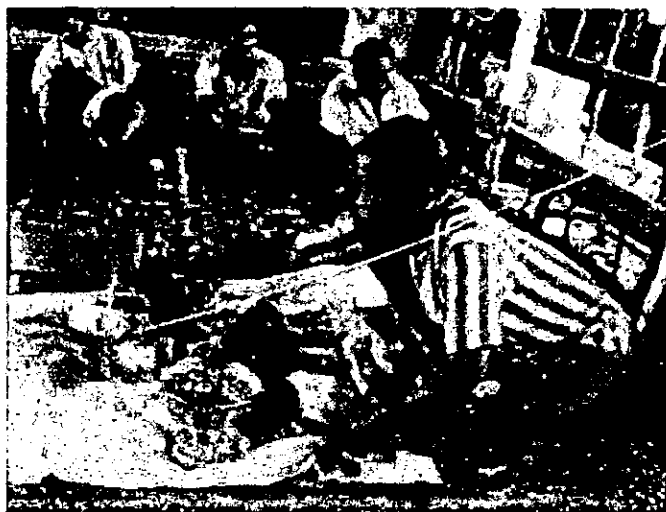
ลักษณะการทำพิธีเบิกโรง ผู้วิจัยได้เข้าไปศึกษาในเบื้องต้นพบว่า เป็นการไหว้ครูเบื้องต้นโดยย่อที่มีความเชื่อคล้ายกับการไหว้ครูตามความเชื่อพื้นบ้าน เช่น ดนตรีที่อยู่ตามพื้นที่ต่างๆ ก็มีความเชื่อเรื่องของตนเอง และความเชื่อในดนตรีนั้นๆ ถ้ามองในแง่การเบิกโรงไหว้ครูทางดนตรีจัดอยู่ในพื้นฐานเดียวกัน

การเบิกโรงที่เหมาะสมอาจเป็นกลางวันหรือกลางคืนขึ้นอยู่กับความพร้อมของแต่ละคณะ โดยผู้วิจัยจะแสดงกระบวนการ การเบิกโรงตามลักษณะดังต่อไปนี้



ลำดับการทำพิธีเบิกโรง

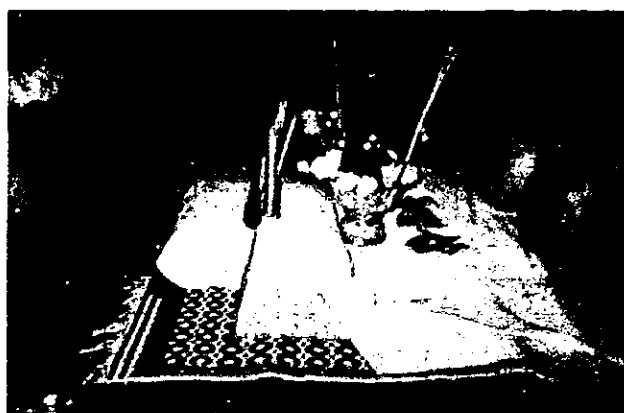
ในการเบิกโรงนั้นเป็นพิธีกรรมที่ใช้ความเชื่อกระบวนการทางไสยศาสตร์ ซึ่งแต่ละคณะจะมีบุคคลที่ทำหน้าที่ประจำคณะโนราหรือที่ภาษาโนราเรียกคนทำหน้าที่นี้ว่า "หมอเบิกโรง" อาจเป็นใครในคณะก็ได้ เช่น ผู้ที่รำโนราก็ได้แต่ละคณะก็จะรู้หน้าที่ภายในคณะของตนเอง



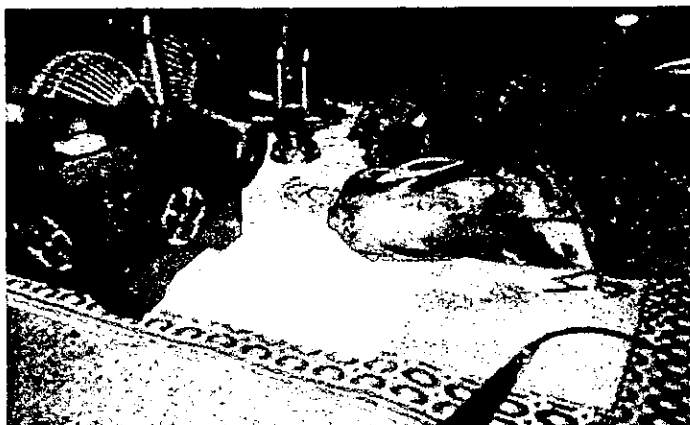
ภาพประกอบ 18 หมอบโรงกำลังประกอบพิธีการเบิกโรง

ขั้นตอนในการเตรียมการเบิกโรงนั้นทางคณะเจ้าภาพจะต้องเตรียมหมาก 3 คำ เทียน 3 เล่ม เงิน 3 บาท ในการกำหนดจำนวนเงินที่ไม่แน่นอนในการเบิกโรงแต่ละคณะ ซึ่งแต่ละคณะอาจใช้เงินถึง 30 บาทก็ได้ ความเชื่อในการใช้เงินหรือการใช้สิ่งของล้วนแต่เชื่อว่าสิ่งนั้นเป็นมงคล ในเรื่องใช้รูปเทียน ออกเป็น 3 เล่ม 7 เล่ม หรือ 9 เล่ม เพื่อระลึกถึงสิ่งที่ตนเองให้การนับถือ เช่น พระพุทธรูป พระธรรม พระสงฆ์

ต่อมาผู้ที่ทำพิธีต้องนำเครื่องดนตรีมาวางเรียงกันและหมอลงโรงหันหน้าไปทางหน้าโรง (ฟาไล) พร้อมด้วยหมากพลู 3 คำ กับเทียนที่จุดเริ่มพิธีกรรมบริบทคาถาเริ่มด้วยการท่องนะโม 3 จบ พร้อมกล่าวและท่องคาถาชุมนุมเทวดา และโยนหมากคำหนึ่งบนหลังคา



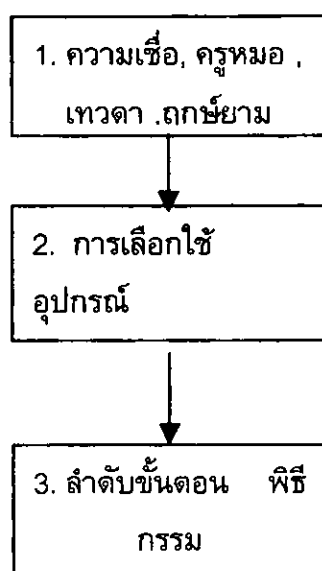
ภาพประกอบ 19 การนำรูปเทียน หมากพลู พานดอกไม้วางบนผ้าขาว



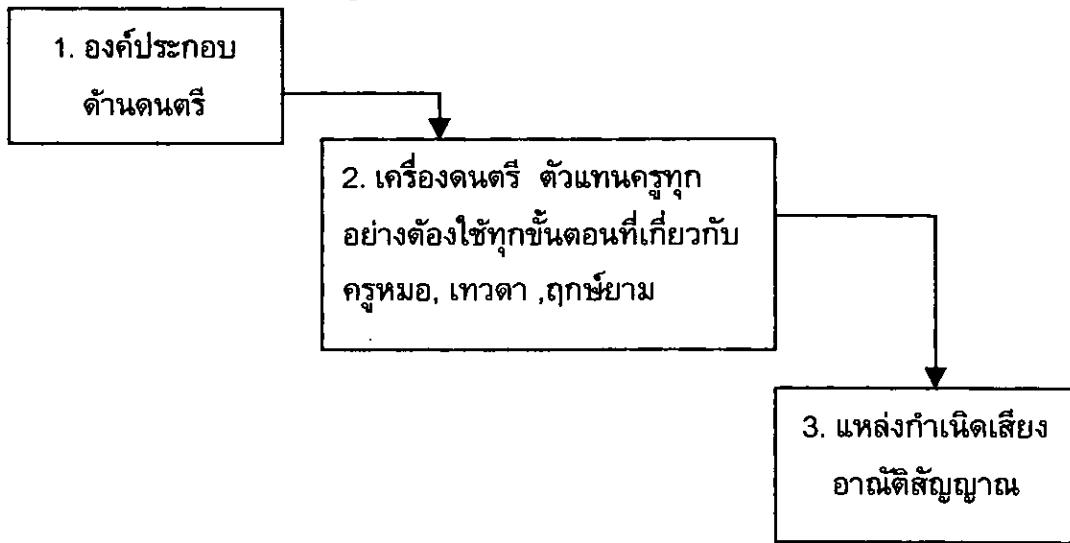
ภาพประกอบ 20 หมอบโรงนำเครื่องดนตรีในวงโนรามาวางเพื่อประกอบพิธีการเบิกโรง

เพื่อบูชาแต่ครูหมอและเทวดาที่มาร่วมงาน และอีกคำหนึ่งวางใต้เสื้อเพื่อกราบพระแม่ธรณีส่วนหมากอีกคำหนึ่งนั้น มาถือรวมกับกำไลและจับทับส่วนท้ายขึ้นและใช้เทียนไขมาวนที่กำไลและหมาก พร้อมบริกรรมคาถา เมื่อเรียบร้อยแล้วก็ซัดหมากคำนั้นเข้าไปในโรงต่อไป จากข้อมูลที่กำลังมานั้นก็ยังพบความเชื่อในศาสนาอยู่เช่นกัน

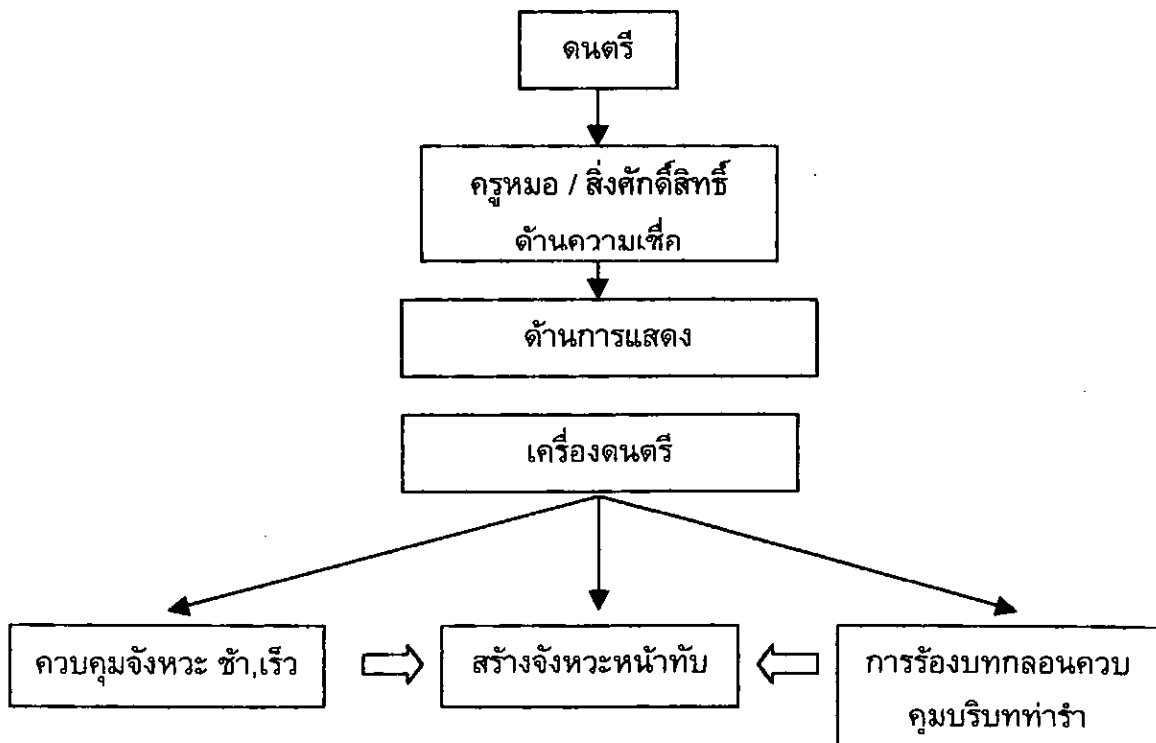
ผู้วิจัยได้มองในกรณีเรื่องของลำดับพิธีกรรมโดยมีมูลเหตุในพิธีกรรมได้ดังนี้
การศึกษาโดยกำหนดความเชื่อเป็นลำดับจึงมีผลต่อการเบิกโรง



ถ้ามองในแง่ของการทางดนตรีแล้วก็จะพบว่าการเบิกโรงมีความสัมพันธ์ของความเชื่อพิธีได้ดังนี้



ผู้วิจัยได้นำหลักของความเชื่อมาขยาย ความเชื่อทางดนตรี ในแง่องค์ประกอบของ
ดนตรี ซึ่งจากการศึกษาได้พบว่ารูปแบบมีความสัมพันธ์กันดังที่ผู้วิจัยได้กล่าวในแผนภูมิดังนี้



ภาพประกอบ 21 แผนผังแสดงลักษณะของดนตรีที่เป็นตัวประกอบในความเชื่อโนรา

จากกรณีที่ 2 นั้น เมื่อผู้วิจัยได้ใช้ลักษณะการศึกษา โดยใช้ดนตรีเป็นตัวยายด้านความเชื่อของโนราที่พบว่าระดับความเชื่อ ทางด้านสิ่งศักดิ์สิทธิ์นั้นมีผลในรูปแบบทางการแสดง แต่ในที่นี้รูปแบบทางดนตรีของโนราจะว่าด้วยเรื่องของ การสร้างจังหวะในการรองรับเรื่องของการขับร้องกลอน และการรำ ยังรวมถึงความซ้ำเร็วอีกด้วย

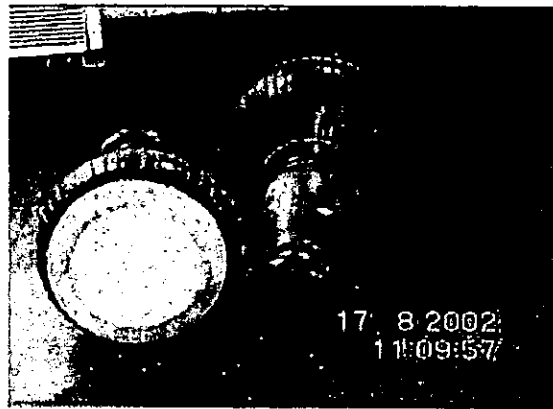
2.4 เครื่องดนตรีที่ใช้ในวงดนตรี

วัฒนธรรมทางด้านดนตรีของภาคใต้มีความเกี่ยวข้องกับความเชื่อและบริบทของดนตรีทั้งหมด จะใช้ประกอบพิธีกรรมทั้งสิ้น แม้แต่การแสดงหรือพิธีกรรมการแสดงโนรา ซึ่งบริบททั้งหมดดังกล่าว นั้น เครื่องดนตรีเป็นส่วนหนึ่งที่มีส่วนสำคัญ เพราะเป็นตัวผลิตเสียงและสร้างทำนองรวมถึงอรรถรสของกลุ่มเสียงอันเป็นเอกลักษณ์ จากการศึกษาผู้วิจัยก็ได้ศึกษาเครื่องดนตรีโนรา ดังนี้

กลองทับ

กลองทับเป็นเครื่องดนตรีที่สำคัญที่สุดในวงโนราเป็นเครื่องดนตรีที่สามารถตีจังหวะ “เล่นจังหวะ” ที่ควบคู่ไปกับการร้องรำ และยังเป็นเครื่องดนตรีที่เป็นตัวแปรที่สำคัญในการเล่นควบคู่กับผู้รำและยังสามารถดึงอารมณ์ของผู้รำออกมาได้ชัดเจน กลองทับยังสร้างบรรยากาศในขณะที่แสดงรวมถึงคุณลักษณะในการสร้างโครงสร้างของบทเพลงและการเป็นตัวยืนโครงสร้างจังหวะให้เครื่องดนตรีอีกด้วย ลักษณะของรูปแบบองค์ประกอบของกลองทับนั้นเป็นเครื่องที่ดีกำกับจังหวะ และทำนอง มี 2 ลูก คือ

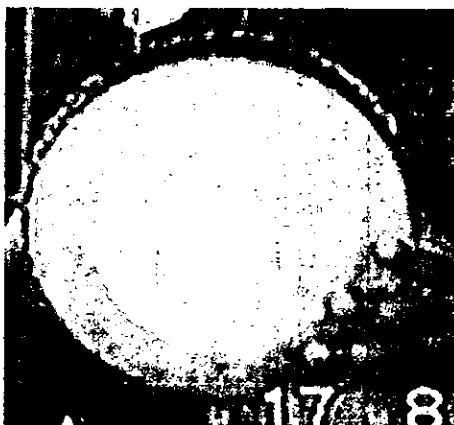
ลูกที่ 1 ตัวทำด้วยไม้ ชื่อน้ำตาดกทำด้วยไม้หรือหุ้มด้วยหนังวัว หนังควาย หุ้มหน้าเดียวเช่นกัน (เสียงหุ้มหรือเรียกว่าลูกเทิง) เป็นเครื่องดนตรีประเภทเครื่องหนัง ซึ่งจัดได้ว่าเป็นกลองชนิดหนึ่งมีส่วนประกอบดังนี้ หน้าทับ ทำด้วยวัสดุเป็นหนังซึ่งตึงร้อยด้วยเชือก ในการทำให้เกิดเสียงด้วยการตีด้วยมือเปล่าซึ่งจะเกิดเสียงได้หลายเสียงตามลักษณะการตีและการเกิดเสียงตามตำแหน่ง



นกเขาขัน น้ำตาดก
ภาพประกอบ 22 กลองทับ

ตัวทับนิยมทำจากไม้ขนุน เพราะจะทำให้เสียงดีเช่นเดียวกับกลองที่แกะตกแต่งได้สวยงามมีรูปทรงคล้ายกลองยาว แต่มีขนาดเล็ก และสั้นหุ้มหน้าเดียว

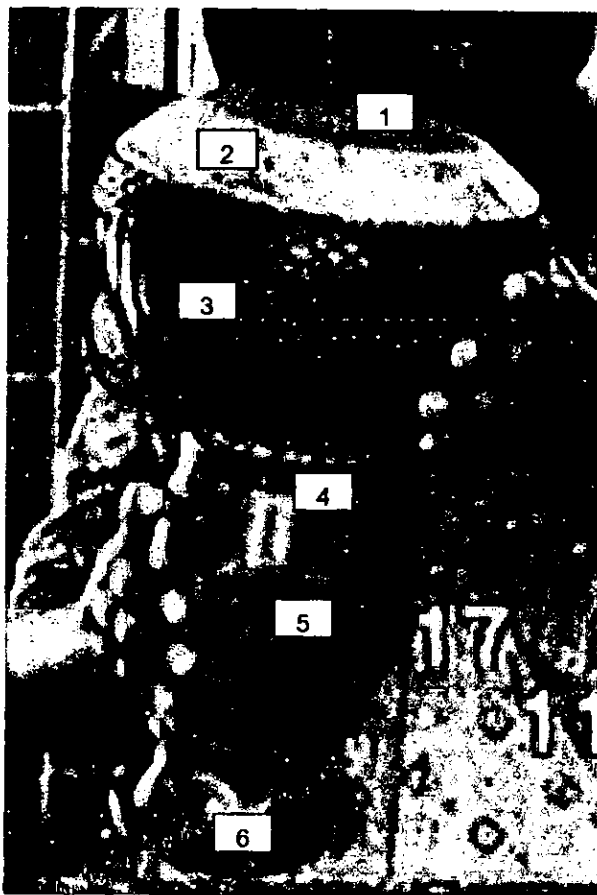
ผู้วิจัยได้ศึกษาลักษณะในเรื่องในการเกิดเสียงจากมูลฐาน แหล่งกำเนิดเสียงเพื่อนำเข้าสู่การจัดระบบแบบแผนของวงโนรา ผู้วิจัยอาจกล่าวสรุปในเรื่องคลื่นพลังงานจากคลื่นกำเนิดเสียงที่เรียกว่า (Pitch) คุณลักษณะทางเสียงที่บอกได้ว่าสูงหรือต่ำ ในเสียงของเครื่องดนตรีที่มีความสมบูรณ์ในการเกิดหน่วยเสียงที่มีเอกลักษณ์ความเอกภาพจึงมีความจำเป็นต้องวิเคราะห์ความสมดุลของเสียงในโนรา



ภาพประกอบ 23 ลักษณะของหน้าหนังกลองทับ



ภาพประกอบ 24 ลักษณะของภายในจากตำแหน่งปากของทับ



ภาพประกอบ 25 ลักษณะทางด้านข้างกลองทับ

1. หน้าทับ	2. ขอบทับ
3. พองทับตอนบน	4. คอทับ
5. พองทับตอนล่าง	6. ปากทับ

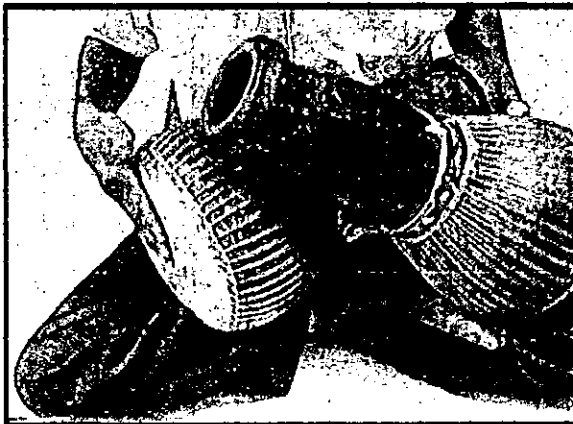
ลูกที่ 2 นักเขาชั้น โครงสร้างคล้ายใบที่ 1 ใช้ตีด้วยมือในแนวทางเดียวกันนั้นเสียงสูงกว่าเล็กกว่าเรียกว่าลูกฉับ และนำทั้ง 2 ใบมาผูกไว้ด้วยกัน และไม่จำกัดว่าใบใดอยู่บนหรือล่าง ขึ้นอยู่กับความถนัดของผู้ตี เสียงของทับนั้นอาจจะไม่มีความแน่นอนว่ามีกี่เสียง ผู้วิจัยได้ศึกษาดูอย่างจากคณะโนราจฉิมพงค์ โดยการสังเกตจากการตีของ นายสมหมาย หอยสังข์ มือทับประจำวง พบว่าทับนั้นมีเสียงอยู่ 4 เสียง คือ เทิง, ทิด, ฉับ, ตึง



ภาพประกอบ 26 การตีกลองทับโดยนายสมหมาย หอยสังข์

ลักษณะการบรรเลงกลองทับ

1. เสียงเท็ง ลักษณะการตีหน้าหนักการตีใช้นิ้วทั้งห้าลงตรงกลางหน้าไม่มีการปิดกั้นท้ายของกลองทับ คุณลักษณะของเสียงไม่มีการปิดกั้นเสียงในระดับเสียงต่ำ



2. เสียงทีด ลักษณะการตีหน้าหนักการตีใช้นิ้วทั้งห้ากดลงทั้งฝ่ามือ มืออีกข้างหนึ่งอุดท้ายของทับ คุณลักษณะของเสียงที่สั้น ฟังแล้วคล้ายเหมือนวิธีการห้ามเสียงของเครื่องดนตรีประเภทกลอง



3. เสียงฉับ ลักษณะการตีนำหน้าการตีใช้นิ้วทั้งห้าลงตรงกลางหน้า ในขณะเดียวกันใช้มือซ้ายเอามาอุดท้าย กลองทับ คุณลักษณะของเสียงโดดเด่นจากการอุดท้ายส่วนตำแหน่งของกลองทับ และการใช้มือกระแทกแรงๆ เกิดเสียงดังกังวานเจียบขาด



4. เสียงตึง ลักษณะการตีนำหน้าการตีใช้นิ้วชี้ นิ้วกลาง นิ้วนางใช้น้ำหนักพอประมาณตีลงตรงขอบหน้ากลอง ในขณะเดียวกันนั้นใช้มือซ้ายเอามาอุดท้ายกลองทับ คุณลักษณะของเสียง มีความเป็นเอกลักษณ์ทั้งเสียงของหน้ากลองทับรวมกับการตีตรงตำแหน่งด้านข้างที่กังวาน

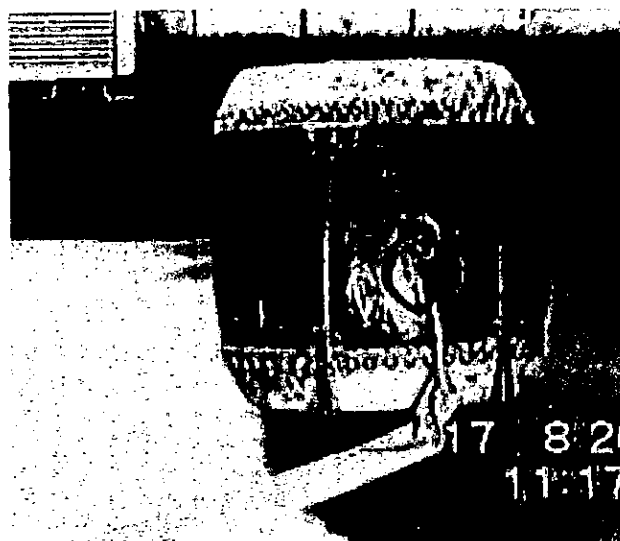


ในส่วนการเพิ่มเติมหน่วยเสียงของทับให้มากขึ้นนั้นขึ้นอยู่กับความสามารถของผู้เล่นว่าทำได้มากน้อยเพียงใด อาจทำได้สูงสุด 6 เสียง คือ ตึง ทิด ทีด เทิง ฉับ ฉ้ม โดยนิยมการตีดังนี้

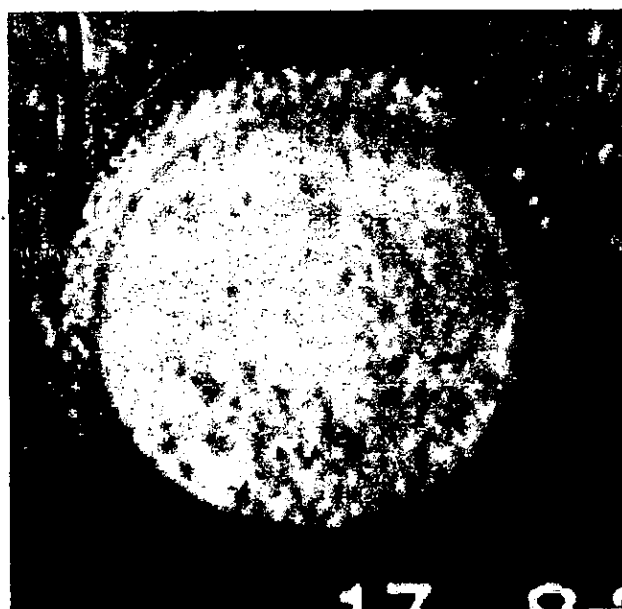
- ตึง ตีริมของหน้าทับ กดปลายนิ้ว เปิดท้าย (ไม่เอามืออุดสนิทกัน)
- ทิด ตีกดแถมหน้าทับ เปิดท้าย
- ทีด ตีกดลูกไปบนหน้าทับ เปิดท้าย
- เทิง ตีหน้าทับให้มีการสปริงมือ เปิดท้าย
- ฉับ ตีกดหน้าทับ เปิดท้าย
- ฉ้ม ตีหน้าทับให้มีการสปริงมือ ปิดท้าย

กลองโนรา

กลองโนรา ชื่อ (เกริสุวรรณ์โลก) เป็นกลองประเภทเครื่องตีใช้ไม้ตี 2 อัน รูปทรงคล้ายคลึงกับกลองทัดแต่ขนาดเล็กกว่ามาก น้ำหนักเบากว่า ทำด้วยไม้หุ้มด้วยหนังวัวหรือหนังควาย โดยทั้ง 2 ด้าน ตีด้วยไม้สองอันทำหน้าที่กำกับจังหวะที่คอยรับและขัดจังหวะกับกลองทับ เรียกขัตลูกกลอง



ภาพประกอบ 27 ลักษณะของกลองโนรา หรือกลองตุ๊ก



ภาพประกอบ 28 ลักษณะของหน้ากลองโนรา หรือกลองตุ๊กที่มีหนังหุ้มอยู่ด้านเดียว

ลักษณะการปฏิบัติกลองโนรา



ภาพประกอบ 29 ลักษณะของการตีกลองโนรา หรือกลองตุ๊ก

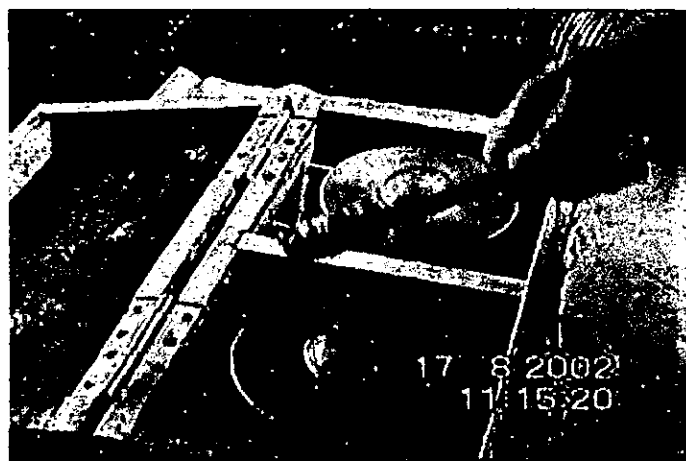
โนราคณะหนึ่งๆ จะมีกลองโนรา 1 ใบ บทบาทของกลองนอกจากใช้บรรเลงประกอบการแสดงตัวแล้ว ยังใช้เป็นเครื่องให้สัญญาณในขณะเดินทาง เพื่อเป็นการบอกให้ชาวบ้านรู้ว่ากำลังมีโนราผ่านมา อาจจะมีใครรับไปแสดง และยังสามารถเป็นสัญญาณเรียกลูกคู่มารับประทานอาหาร และตีเพื่อเป็นการการวะสิ่งศักดิ์สิทธิ์ที่โนราเดินทางผ่านทางในแต่ละสถานที่

โหม่งโนรา (ฆ้องคู่)

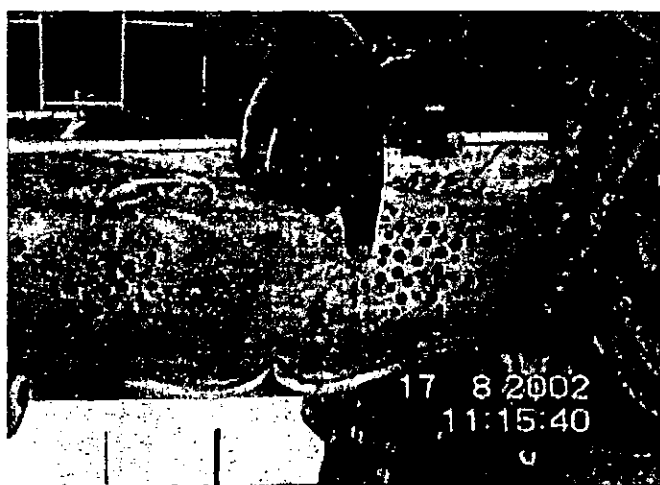
คือฆ้องขนาดเล็ก 2 ลูก ทำหน้าที่เป็นตัวประสานเสียงระหว่างปีโนรากับกลอง ระดับเสียงคู่ 1-8 หรือคู่ 5-6 ระดับเสียงใช้ตั้งเสียงของปี ลูกโหม่งทำด้วยทองเหลือง อยู่ในรางไม้แกะสลักที่ดีทำจากไม้หุ้มยาง



ภาพประกอบ 30 ลักษณะของโหม่ง หรือ ฆ้องคู่



ภาพประกอบ 31 ลักษณะภายในของกล่องโหม่ง



ภาพประกอบ 32 ช่องที่เจาะไว้สำหรับเพื่อให้เสียงของโหม่งออกมา

ลักษณะการปฏิบัติโหม่งโนรา

ผู้วิจัยสังเกตลักษณะการตี ลักษณะการเกิดเสียงจะต้องตีจากซ้ายไปขวา การตีสลับกันกับฉิ่งเสียงที่เกิดเป็น (โหม่ง) จะอยู่ระดับเสียงต่ำ เกิดจากการตีฆ้องลูกใหญ่



ภาพประกอบ 33 การตีลูกโหม่งตำแหน่งเสียงต่ำด้านซ้าย

เสียงที่เกิดเป็นเสียง (โหม่ง) จะอยู่ระดับเสียงสูง เกิดจากการตีฆ้องลูกเล็ก



ภาพประกอบ 34 การตีลูกโหม่งตำแหน่งเสียงสูงด้านขวา

ปี่โน้รา

ปี่โน้ราเป็นเครื่องดนตรีที่ทำจากไม้เนื้อแข็งมีรูปทรงภายนอกตรงกลางป่องใหญ่ออกมาว่าปกติมี 6 รู การผลิตเสียงบางคนอาจมีความสามารถเป่าเสียงออกไปไม่มีข้อจำกัด ในการลักษณะของปี่และระบบเสียงของปี่โน้ราสรุปได้ว่า ลักษณะของปี่ทางภาคใต้มีโครงสร้างโดยจำเพาะเหมือนกับปี่ของวงปี่พาทย์ภาคกลาง นักปี่ภาคใต้ส่วนมากนอกจากจะมีความรู้ความ

ชำนาญในการเป่าปี่แล้ว ยังมีความสามารถในการทำปี่ใช้เองอีกด้วย ขนาดของปี่ ชื่อของปี่ทางภาคใต้ ภาคกลางเมื่อเปรียบเทียบแล้วมีดังนี้

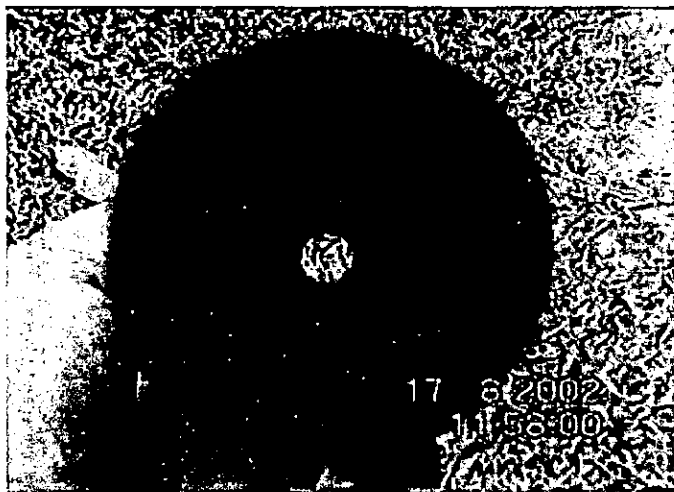
ตาราง 4 เปรียบเทียบลักษณะของปี่

ชนิด/ขนาด	ขนาดใหญ่	ขนาดกลาง	ขนาดเล็ก
ปี่ภาคใต้	ปี่ตัน	ปี่กลาง	ปี่ยอด
ปี่ภาคกลาง	ปี่ใน	ปี่กลาง	ปี่นอก

ในการผสมวงนั้น ระดับเสียงมีความสำคัญ ต้องอาศัยการสัมพันธ์ระหว่างระดับเสียงปี่กับโหม่ง ซึ่งจะใช้ร่วมกับหนังตะลุง เสียงลวดโหม่งหรือเสียงเข้าโหม่งนั้นหมายถึงความเหมาะสมลงตัวในเรื่องเสียงระหว่างปี่กับโหม่ง โหม่งกับการร้องขับบทนั่นเอง ในการศึกษาครั้งนี้ผู้วิจัยได้ศึกษาเฉพาะลักษณะการเป่าปี่ของนายสมนึก แก้วเมือง ซึ่งเป็นนักดนตรีและศิลปินพื้นบ้านที่เป่าปี่โนราประจำคณะโนราจิน ฉิมพงษ์ ของสถาบันราชภัฏนครศรีธรรมราช ปี่ที่ใช้ศึกษาจากระดับเสียงและรูปร่าง ก็คือปี่นอก



ภาพประกอบ 35 ภาพลักษณ์ของเลาของปี่ที่มีลักษณะ 6 รู มีการแบ่งสองส่วนส่วนล่างมี 2 รู และส่วนบนมี 4 รู

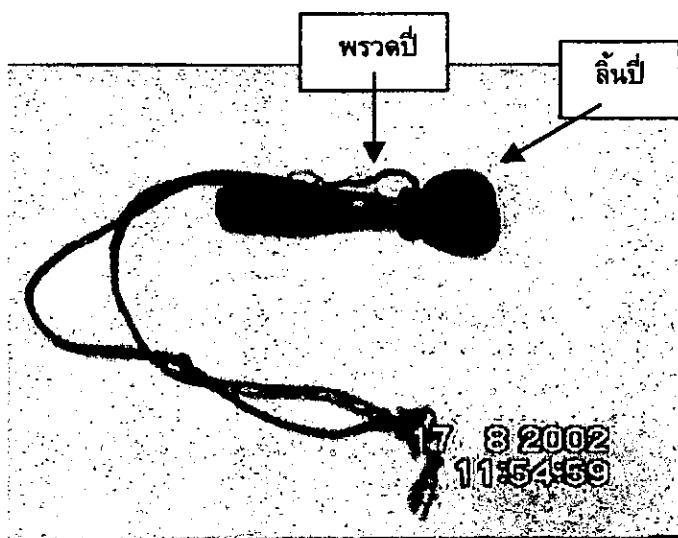


ภาพประกอบ 36 ลักษณะภายในของเลาปี

ลักษณะการเตรียมอุปกรณ์การเป่าปี



ภาพประกอบ 37 การเตรียมโดยเอาล้นปีมาแช่น้ำเพื่อให้ล้นปีพร้อมในการใช้งาน



ภาพประกอบ 38 ลิ้นปีโนรา หรือ ปีนอก

พรวดปีมีลักษณะท่อนยาวม้วนกลม ทำด้วยโลหะยาวประมาณ 4.50 ซม. ปากแคบ ปลายกว้าง ลักษณะของพรวดปีที่ทำจากใบตาลที่เรียงชิดกันติดกับแกนทำหน้าที่สะบัดทำให้เกิดเสียงและส่งต่อไปภายในลำตัวของปีโนรา ในการเตรียมการบรรเลงปีก็จะเหมือนกับปีทั่วๆ ไป ดังนั้นผู้วิจัยได้นำระบบเสียงที่เกิดขึ้นจริงในการเป่ามาเทียบและได้ตำแหน่งนี้ และทิศทาง รวมถึงระบบเสียงในปีโนราได้ดังนี้



ภาพประกอบ 39 เป็ดรุที่ 1 ระดับเสียง Db ทั้งเสียงปกติและเสียงสูง



ภาพประกอบ 40 เป็ดูที่ 1 ระดับเสียง Eb เสียงปกติและเสียงสูง



ภาพประกอบ 41 เป็ดูที่ 2 ระดับเสียง F เสียงปกติและเสียงสูง



ภาพประกอบ 42 เป็ดูที่ 3 ระดับเสียง Gb เสียงปกติและเสียงสูง



ภาพประกอบ 43 เป็ดรูปที่ 4 ระดับเสียง Ab เสียงปกติและเสียงสูง



ภาพประกอบ 44 เป็ดรูปที่ 5 ระดับเสียง Bb เสียงปกติและเสียงสูง



ภาพประกอบ 45 เป็ดรูปที่ 6 ระดับเสียง C เสียงปกติและเสียงสูง



ภาพประกอบ 46 เป็ดรูปที่ 1 ระดับเสียง Db สูงด้านบน เสียงปกติและเสียงสูง



ภาพประกอบ 47 เป็ดรูปที่ 2 ระดับเสียง C สูงด้านบน เสียงปกติและเสียงสูง



ภาพประกอบ 48 เป็ดรูปที่ 3 ระดับเสียง Bb สูงด้านบน เสียงปกติและเสียงสูง



ภาพประกอบ 49 เป็ดูที่ 4 ระดับเสียง Gb สูงด้านบน เสียงปกติและเสียงสูง



ภาพประกอบ 50 เป็ดูที่ 5 ระดับเสียง Ab สูงด้านบน เสียงปกติและเสียงสูง

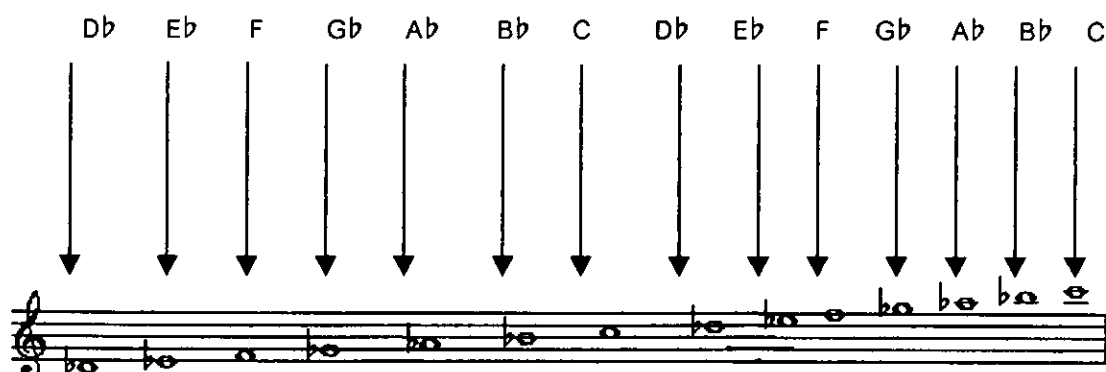
การศึกษาในด้านระบบเสียงของปีโนราที่เกิดขึ้นนี้ ผู้วิจัยได้นำหลักวิธีการเทียบระบบเสียงมากขึ้น โดยใช้การเทียบเคียงในระบบบันไดเสียง (Diatonic Scale) เพราะเป็นบันไดเสียงที่มีลักษณะเหมือนกับระบบเสียงที่เกิดขึ้นจริง โครงสร้างเสียงที่เกิดขึ้นนั้น ผู้วิจัยได้เปรียบเทียบในลักษณะรูปแบบโครงสร้างบันไดเสียงขั้นพื้นฐาน ได้นำระบบเสียงของปีโนราเทียบเคียงได้ดังนี้



ในระบบเสียงที่เกิดในบททำนองนั้น พบว่ามีลักษณะการเป่ามีลักษณะในด้านความห่างของช่วงระยะเสียงตามลักษณะตัวโน้ตในขั้นที่ 1-2 และขั้นที่ 2-3 ระยะของเสียงจะเป็นเต็มเสียงและส่วนระยะขั้นที่ 3-4 มีระยะห่างครึ่งเสียง ในลักษณะการเทียบเคียงข้างต้น การใช้การสังเกตในการศึกษาาระบบเสียงร่วมด้วยการใช้สอประสาททางการฟังอาจสรุปได้ว่า ระบบเสียงที่เกิดขึ้นเป็นบันไดเสียง Diatonic ชนิด Major Scale ซึ่งมีระยะของช่วงขอบเขตของเสียง ในลักษณะดังกล่าวที่เรียกว่าระยะเสียงเกิดขึ้นในระบบเสียงของปี จะมีอิทธิพลในเรื่องพิสัยของระยะช่วงเสียง และยังส่งผลในด้านการสร้างขอบข่ายในการสร้างทำนองที่มีลักษณะแต่ละท่อนเพลงที่ให้ค่าทางความรู้สึกที่แตกต่างกันอีกด้วย

ตำแหน่งเสียง และทิศทางของการไล่ขึ้นในปี่โนราของนายประเสริฐ ชูแก้ว

ภาพแสดงตำแหน่งและระดับเสียงในปี่โนรา



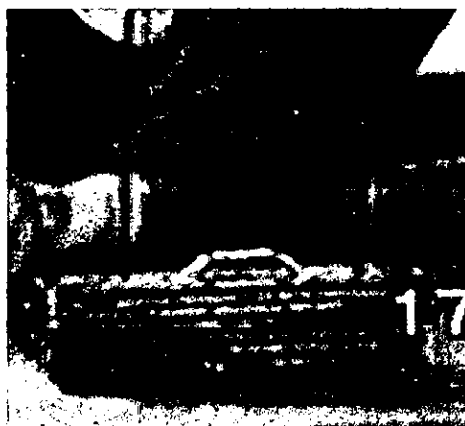
แตร

แตรเป็นเครื่องดนตรีประเภทเครื่องเคาะจังหวะซึ่งจะตีกระทบกันเพื่อเสริมระบบเสียงของกลุ่ม เครื่องกระทบให้หนาแน่นขึ้นซึ่งเดิมในสมัยโบราณลักษณะการตีนั้นจะตีคู่กันได้ตามจำนวนคนและผู้ตีในคณะโนราเพราะมีจำนวนมากดังตัวอย่าง



ภาพประกอบ 51 ภาพการแยกของซี่แตร

ระบบโครงสร้างของแตรไม้นั้นทำจากไม้เนื้อแข็งมีความกว้าง 1 นิ้ว ถึง 1 นิ้วครึ่ง ความยาวประมาณ 1 ฟุต ต่อมาในสมัยปัจจุบันแตรได้มีวิวัฒนาการเป็นแตรพวงซึ่งรูปร่างคล้ายกับกรับพวงของดนตรีไทย การเกิดแตรพวงนั้นมีจำนวนไม้ในพวง 10-15 ชิ้น เพื่อลดจำนวนคนตามความจำเป็นของผู้ตีจาก 30 คน เป็นลักษณะต่อแตร 1 สำหรับต่อ 1 คน การวางแตรให้ขนานกับพื้นในลักษณะตั้งฉาก 90 องศา และเลื่อนโดยขยับที่ยกขึ้นลงกระทบกันให้เกิดเป็นเสียง



ภาพประกอบ 52 การกระทบของซี่แตร

บทที่ 5

การวิเคราะห์ดนตรีโนราลงครู

จากข้อมูลในงานวิจัยข้างต้นนั้น ดนตรีโนราจัดว่าเป็นผลงานในรูปแบบหนึ่งของทางดนตรีที่อยู่ในรูปแบบจำเพาะเอกลักษณ์ของโนรา โดยเกิดเสียงจากแหล่งเสียงธรรมชาติ นำมาแปลงเป็นศิลปะทางเสียงสู่วิธีการกำหนดระดับฐานเสียงใหม่ของรูปแบบเครื่องดนตรี หรือการร้องในรูปลักษณะการสืบทอดทางความคุ้นเคยครบทุกรูปแบบของโนรา

การศึกษครั้งนี้ ยังพบมูลเหตุที่สำคัญนอกเหนือทางด้านสังคมและศิลปะ แต่ยังมีความเป็นเอกลักษณ์ด้านความเชื่อ ที่โนราได้นำเป็นประเด็นหลักในความเชื่อด้านครุหมอ ซึ่งทำให้ผู้วิจัยต้องอธิบายด้านความเชื่อกับงานศิลปะทางด้านเสียงที่ออกมาเป็นรูปแบบของความเชื่อในรูปแบบขบวนการ ความเป็นแบบแผนสู่ศิลปะทางเสียง ผู้วิจัยได้ศึกษาทำนองเพลงทั้งหมด 6 ทำนองเพลง คือ

1. ทำนองโหมโรง
2. ทำนองชานเอ
3. ทำนองไหว้ครูตอนที่ 1
4. ทำนองไหว้ครูตอนที่ 2
5. ทำนองไหว้ครูตอนที่ 3
6. ทำนองเชิญครู

1. ทำนองโหมโรง

ลักษณะการวิเคราะห์ทำนองโหมโรง

เพลงโหมโรงเป็นทำนองหนึ่ง que ผู้วิจัยได้ตั้งจุดมุ่งหมายในการศึกษาและวิเคราะห์ ซึ่งลักษณะทั่วไปนั้นเพลงโหมโรงโนราเป็นลักษณะบททำนองหนึ่งจำเป็นอย่างยิ่งที่ทุกคณะโนราต้องบรรเลงก่อนการแสดงหรือจะประกอบพิธีกรรมต่าง ๆ จุดประสงค์เพื่อสำรวจความพร้อมในการบรรเลงเฉพาะบุคคลในวงดนตรีรวมถึงเครื่องดนตรี การโหมโรงนี้ยังส่งผลทางอ้อมในการให้สัญญาณกับผู้ที่อยู่บริเวณใกล้เคียงได้ทราบว่าจะมีการแสดงโนราในบริเวณนั้น

การศึกษวิเคราะห์บทเพลงโนราครั้งนี้ เพื่อศึกษาลักษณะรูปแบบโครงสร้างทั้งหมด รวมถึงองค์ประกอบย่อยต่าง ๆ ซึ่งผู้วิจัยจะลำดับออกเป็นขั้นตอนช่วงแรกนั้นเพลงโหมโรงเป็นเพลงที่บรรเลงเป็นรูปแบบดนตรีล้วน การบรรเลงนั้นรูปแบบความยาวพอสมควร โดยลักษณะของเพลงทั่วไปนั้น เพลงโหมโรงขึ้นเป็นช่วง ๆ ซึ่งตามภาษาการเรียกของโนรา โดยศึกษาวิเคราะห์ดังต่อไปนี้

เครื่องดนตรีโนราเป็นเครื่องดนตรีที่เกิดจากเครื่องดนตรีปี่พาทย์ชนิดเบ้า ผู้วิจัยสามารถสรุปการใช้เครื่องดนตรีได้ดังนี้

ตาราง 5 การใช้เครื่องดนตรี

กลุ่มเครื่องดนตรี	หน้าที่
เครื่องเป่า	ทำนอง
เครื่องตี กลองทับ กลองโนรา โหม่ง ฉิ่ง แตร	ประกอบจังหวะ

นอกจากนี้ผู้วิจัยพบว่าลักษณะการแบ่งประเภทเครื่องดนตรีในวงโนรามีลักษณะอีกลักษณะหนึ่งในการจัดวางเครื่องดนตรีและสี้นทางเสียง



ภาพประกอบ 53 ลักษณะการบรรเลงของวงดนตรีมโนราของสถาบันราชภัฏนครศรีธรรมราช

ส่วนความสมดุลในเรื่องการจัดระบบแบบแผน การจัดเครื่องดนตรีที่มีระบบของเสียงเกิดขึ้น เป็นคุณลักษณะเสียงที่บอกให้ทราบว่าเป็นเสียงนั้น “สูง” หรือ “ต่ำ” เสียงของดนตรีที่มีความสมบูรณ์ในการเกิดหน่วยเสียงที่มีระดับสูงต่ำ จึงมีความจำเป็นต่อการศึกษาวเคราะห์ความสมดุลของเครื่องดนตรีในวงโนรา ความสมดุลของเสียงในวงดนตรี ในการวิเคราะห์ความสมดุลของเสียงนั้นต้องศึกษาชนิดของเสียงของเครื่องดนตรีที่ทำให้เกิดเสียง แม้ว่าเครื่องดนตรีที่ใช้อาจไม่สมดุล อาจเป็นลักษณะของเครื่องดนตรีที่เกิดขึ้นนั้น ผู้วิจัยจะขออธิบายเรื่องนี้ในบทที่ 5 ในรูปแบบการวิเคราะห์ตามลักษณะขององค์ประกอบทางดนตรีที่เกิดขึ้นว่าเป็นอย่างไร

1.1 รูปแบบ

รูปแบบเป็นช่วง ๆ ตามการเรียกของคณะโนรา ช่วงแรกเรียกว่าขึ้นเครื่อง ช่วงที่สองปกติเรียกตำเหิน และช่วงที่สามตอนจบเรียกว่าลงเครื่อง เช่น โหมโรงช้า โหมโรงเร็ว ที่มีการบรรเลงต่อเนื่องเชื่อมกันโดยการส่งจังหวะกลองทับและการเป่าทำนองปี่โนรา

รูปแบบของบทเพลงสามารถแบ่งออกเป็น 3 ส่วนด้วยกัน

ตาราง 6 รูปแบบของบทเพลงโหมโรง

ช่วงที่ 1 ขึ้นเครื่อง	ช่วงที่ 2 ตำเหิน	ช่วงที่ 3 ลงเครื่อง
เครื่องดนตรีเริ่มบรรเลง	เครื่องดนตรีทั้งวงบรรเลงพร้อมกัน	ลักษณะการลงจบในการบรรเลง

ในรูปแบบข้างต้น จากการศึกษาพบว่าทำนองโหมโรงนั้นเป็นรูปแบบทำนองลีลาจังหวะที่ชัดเจนซึ่งตัวที่ทำการเปลี่ยนในแต่ละช่วงมีความแตกต่างกัน ตัวกลองเน้นลีลาควบคู่กันไป รูปแบบเฉพาะของการขึ้นเครื่องนั้นมี 3 รูปแบบด้วยกัน คือ รูปแบบที่ 1 เป่าปี่ขึ้นก่อน รูปแบบที่ 2 ตีกลองขึ้นก่อนและรูปแบบที่ 3 ตีทับขึ้นพร้อมกัน

ผู้วิจัยศึกษาแนวปฏิบัติที่เป็นข้อเท็จจริงในการศึกษากลองทับเป็นหลักในวงโนราคณะจิน ฉิมพงษ์ พบรูปแบบที่เหมือนกัน

ทำนองบทเพลงโหมโรง

1 2 3 4 5 6

ข ปี่

กลองทับ

กลองโนรา

โหม

สิง

ดะ

ขึ้นเครื่อง ตำเหิน

Movement 1 → Movement 2

ในลักษณะการขึ้นเครื่องที่มีรูปแบบที่ปรากฏในลักษณะการโหมโรงนั้นจากการเริ่มต้นพบว่าลักษณะของปี่ในตำแหน่ง A ของระดับเสียงที่เกิดจากเสียงปี่นั้นจะเกิดขึ้นก่อนอย่างอิสระโดยไม่มีจังหวะของเครื่องตีในวงประกอบใดๆ ในช่วงตำแหน่งก็จะเริ่มด้วยการนับจังหวะโดยลักษณะตีกลองทับในตำแหน่ง B และควบคู่กับลักษณะการตีกลองโนราตำแหน่ง C และถึงตำแหน่ง D ดีเสียงจับเป็นต้นและกลองโนรา โหม่ง จึง เริ่มการบรรเลงของเครื่องดนตรีทั้งวงบรรเลงหมด

โครงสร้างต่างๆ โดยรวมของทำนองโหมโรงนั้นจะมีช่วงการบรรเลงเป็น 3 ช่วงใหญ่ ๆ คือ

ช่วงที่ 1 ขึ้นเครื่อง	ช่วงที่ 2 ตำแหน่ง			ช่วงที่ 3 ลงเครื่อง
เครื่องดนตรี ปี่	กลองทับ กลองโนรา โหม่ง แตระ			กลองทับ กลองโนรา โหม่ง แตระ
ความเร็ว Tempo Free Tempo	♩=80-84	♩=120	♩=176	Tempo 120 ค่อยๆ ช้าลงตามลำดับ
Movement 1	Movement 2			Movement 3

สรุปได้ว่าโครงสร้างของบททำนองโหมโรงที่เกิดขึ้นมีรูปแบบการเกิดเป็น 3 ช่วงใหญ่ คือ 1. ช่วงขึ้นเครื่อง 2. ช่วงตำแหน่ง 3. ช่วงลงเครื่อง บริบทประจำช่วงนั้นอาจกล่าวในลักษณะการเคลื่อนที่ได้ว่าช่วงขึ้นเครื่องใช้ปี่โนราเป่าขึ้นในลักษณะอิสระไม่มีจังหวะที่ตายตัว และในช่วงที่ 2 ตำแหน่งเริ่มการตีขึ้นของกลองทับเป็นลักษณะการตั้งจังหวะเครื่องอื่นๆ บรรเลงตามกันมา มีการปรับความเร็วทำให้เปลี่ยนออกเป็นช่วงๆ ความเร็วได้ 3 ลักษณะ

2.1 ลักษณะที่ 1 ความเร็ว ♩ = 80-84

2.2 ลักษณะที่ 2 ความเร็ว ♩ = 120

2.3 ลักษณะที่ 3 ความเร็ว ♩ = 176 และลดความเร็วค่อยๆ ช้าลงตามลำดับ

อย่างรวดเร็วและจบลงด้วยทำนองปี่และกลองทับในช่วงที่ 3 ลงเครื่อง

ผู้วิจัยได้ตั้งข้อสังเกตอีกว่าลักษณะการขึ้นบรรเลงในช่วงขึ้นเครื่องนั้นปี่โนราจะเริ่มบรรเลงและกลองทับก็เริ่มตั้งจังหวะและลักษณะช่วงการลงจบนั้นกลองทับก็จะตีเพื่อกำหนดจังหวะในทิศทางและความเร็วลงช้าลงเรื่อยๆ ซึ่งจะก่อให้เกิดลักษณะตามรูปแบบของดนตรีโนราได้ในแง่คิดหนึ่ง ซึ่งในการศึกษารูปแบบดนตรีต่อไปยังมีประเด็นต่ออีกมากมาย

1.2 บันไดเสียง

บันไดเสียงของปีโนราในทำนองโหมโรงได้มีลักษณะการเป่าสร้างทำนองในลักษณะทางดนตรีบรรเลงสร้างทำนองขึ้นเองโดยทันทีทันใด ทำให้เกิดลักษณะทิศทางที่หลากหลายนั้น เรียกว่า อิมพรวไอเซชัน (Improvisation) ตามลักษณะที่เกิดขึ้น ผู้วิจัยได้เทียบระดับเสียงจากเครื่อง Keyboard โดยการแบ่งเป็นช่วงในการศึกษาปีโนราดังนี้

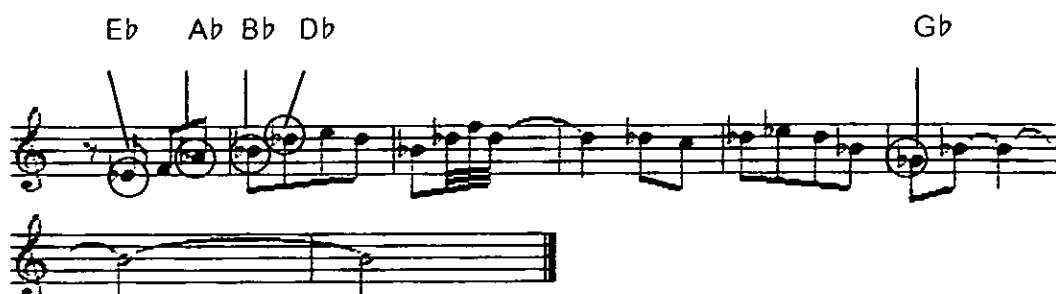
ช่วงขึ้นเครื่อง



ช่วงต่ำเหิน



ช่วงลงเครื่อง



ลักษณะตัวอย่างเสียงที่ปรากฏขึ้นนั้นมีระบบเสียงส่วนใหญ่มีเสียง

$D\flat - E\flat - F - G\flat - A\flat - B\flat - C - D\flat$ เสียงที่เกิดขึ้นเป็นระบบเสียงชนิด Major หรือบันไดเสียงที่ใช้ทั้ง 3 ช่วง นั่นคือ $D\flat$ Major scale ตำแหน่งเสียงหลักของบันไดเสียงคือ เสียง $D\flat$ เป็น Tonic

1.3 ระยะเสียง

ในการเป่าปี่โนราของทำนองโหมโรงนั้นผู้วิจัยยังสามารถแยกช่วงระยะขอบข่ายระบบเสียงที่เกิดระยะของเสียงได้ดังนี้

ช่วงตำแหน่งเสียงและขอบข่ายที่เป่าใช้ทั้งหมด



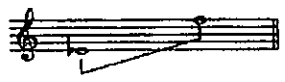
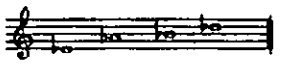
$E\flat \quad F \quad A\flat \quad B\flat \quad D\flat \quad G\flat \quad A\flat \quad B\flat$

ขอบข่ายการใช้ระดับเสียงความสูงต่ำ $E\flat - B\flat$ ในบทเพลงโหมโรงนั้นผู้วิจัยจะทำการศึกษาวิเคราะห์เรียงของระยะเสียงมีผลต่อวรรคเพลงเป็นลักษณะที่ 2 จะศึกษาไปพร้อมกันเพื่อความต่อเนื่องที่เป็นรูปธรรมได้ชัดเจนที่สุด

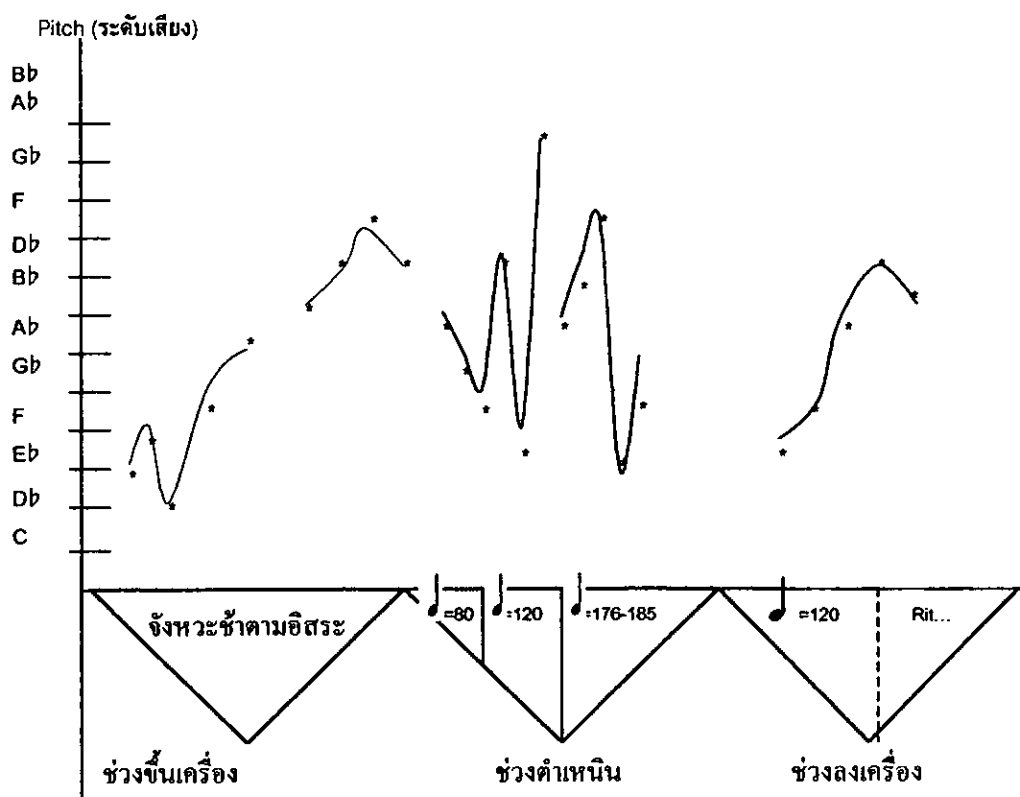
การเกิดขอบข่ายการขยายโครงสร้างทำนองเสียงที่สามารถขยายทำนองออกได้ 3 ช่วง โดยมีขอบข่ายการใช้ระยะเสียง ขั้นตอนมีดังนี้

การประสานโครงสร้างและการใช้ระยะเสียงในโหมโรง

การศึกษาระบบเสียงที่ปรากฏ	ระยะเสียงในระบบทางสัญลักษณ์ทางดนตรี	ตำแหน่งเสียงที่ใช้มาก	ระยะใช้มากที่สุด
ช่วงที่ 1 ขึ้นเครื่อง	 $E\flat \quad B\flat$	 $E\flat \quad B\flat$	 $E\flat \rightarrow F \quad C$
ช่วงที่ 2 ดำเนิน	 $D\flat \quad C$	 $E\flat \quad F \quad G\flat \quad A\flat \quad B\flat \quad C \quad D\flat$	 $A\flat \quad B\flat \quad C \quad D\flat$

ช่วงที่ 3 ลงเครื่อง	 Eb F	 Eb Ab Bb Db	 Bb Db

ในลักษณะของระยะที่ปรากฏในดนตรีใหม่โรงนั้น จากการศึกษาทั้งหมด ระยะของเสียง จะเป็นตัวหนึ่งที่สำคัญในการสร้างทำนองเสียง ซึ่งขอบข่ายที่ผู้วิจัยจะขอนำเสนอเรื่องทิศทางการเคลื่อนที่ ในช่วงต้นนั้นยังเป็นเพียงการนำเสนอรูปแบบเชิงสถิติในการใช้รูปแบบของเสียงที่เกิดขึ้น แต่ลักษณะดังกล่าวนั้นยังไม่สามารถแสดงถึงลักษณะการปฏิบัติแต่อย่างใด ผู้วิจัยจึงต้องขยายรูปแบบระดับเสียงที่ปรากฏนำไปสู่การใช้โดยจะขอแสดงออกมาในรูปแบบดังนี้



สิ่งที่ปรากฏอยู่ในขอบเขตของเสียงที่เกิดขึ้นพบว่าการใช้ขอบเขตในแต่ละช่วงนั้นมี ความแตกต่างกันเช่น ช่วงขึ้นเครื่องทิศทางของทำนองมีช่วงเสียงที่กว้าง ซึ่งตรงข้ามกับช่วงดำหนินใช้ช่วงเสียงที่แคบและสั้นกว่า จากขอบข่ายการใช้เสียงในช่วงดำหนิน จะพบว่ามี การแบ่งออกเป็นช่วงเล็ก ๆ อีก 3 ช่วง ที่มีอัตราความเร็ว ♩ = 80 การใช้ขอบเขตของทำนองเริ่มมี การเคลื่อนที่สูงขึ้นในทิศทางขึ้นสูงต่ำ ส่วนในช่วงที่มีอัตราความเร็ว ♩ = 120 จะมีการใช้ช่วง

เสียงนั้นมาก ทิศทางเสียงต่ำไประดับเสียงสูง แต่ในช่วง ♩ = 176-158 ทิศทางมีความแตกต่าง การกระโดดของระดับเสียงสูงสุด คือ F กระโดดลงต่ำไปหาระดับเสียง Db เพราะอาจมาจากความเร็วที่เกิดขึ้น ทำให้ช่วงเสียงช่วงนี้ใช้เสียงไม่มาก แต่มีการกระโดด ระยะช่วงเสียงนั้นมีมาก

ในช่วงสุดท้ายการลงเครื่องการลงจบ ทำนองมีการเคลื่อนระยะเสียงแบบการเรียงตัวกระโดดขึ้นสูง และลงต่ำลากยาว

1.4 วรรณเพลงและจังหวะ

ในลักษณะวรรณเพลงที่เกิดขึ้นในเพลงโหมโรงนั้นอาจแบ่งตามการเคลื่อนจังหวะของกลองทับในวรรณของบททำนองโหมโรงมีวรรณเพลงแบ่งได้หลายช่วง ซึ่งอาจมีเพียงวรรณเพลงที่ 1 เครื่องดนตรีชิ้นหนึ่งชิ้นใดเริ่มต้นบรรเลงก่อนผู้วิจัยได้ศึกษาวรรณเพลงชนิดนี้มีในระยะเริ่มแรกเท่านั้น วรรณเพลงที่ 2 ทุกเครื่องดนตรีจะร่วมบรรเลงไปด้วยกัน เมื่อตีกลองทับในจังหวะที่เร็ว ความสั้นยาวลีลาของการตีจะเกิดขึ้น เครื่องดนตรีอื่นก็จะยึดกลองทับในการเริ่มบรรเลงดังนี้

ตัวอย่างวรรณเพลงที่ 1 ห้องเพลงที่ 1-2

1 2 3 4

วรรณเพลงที่ 1 วรรณเพลงที่ 2

1 Eb 2 C 3 Ab 4 Bb

เปียโน

กลองทับ

กลองในรา

โหม่ง

กลอง

กลอง

จะมีลักษณะการเคลื่อนทำนองเฉพาะปี่ ในช่วงนี้เรียกว่าขึ้นเครื่อง ปี่จะเป่าลักษณะทำนองขึ้นก่อนไปตามอารมณ์มีความเร็วที่ไม่แน่นอน เสียงที่เกิดเริ่มแรกนั้น Eb F C Ab B แล้ววรรคเพลงที่ 2 นั้นเกิดเชื่อมโยงกับท้ายห้องเพลงที่ 3 ของกลองทับ เริ่มต้นมีเสียงฉับในจังหวะที่ 2 และจังหวะที่ 1 ทำนองปี่เสียง Bb C G และกลองโนราก็เริ่มตีในจังหวะยกที่ 1 ห้องเพลงที่ 4 และในห้องเพลงที่ 2 โหม่งโนราเริ่มตีและตามด้วยสุดท้ายคือ ถ้าปี่สร้างทำนองขึ้นสูงและในขณะเดียวกันนั้นกลองโนราจะตีรัวเบาๆ

ในวรรคเพลงที่ 2 ลักษณะของการเป่าปี่โนรา จะมีการสร้างทำนองลีลาสัดส่วนการใช้เสียงดังนี้

ตัวอย่างวรรคเพลงที่ 2 ห้องเพลง 7 -14

ตัวอย่างวรรคเพลงที่ 2 ห้องเพลง 7 -14

ปี่: Bb Ab Gb Ab Bb Eb Db

กลองทับ

กลองโนรา

โหม่ง

ฉิ่ง

ตระ

ในตัวอย่างวรรคเพลงที่ 2 นี้ผู้วิจัยได้ตั้งข้อสังเกตการเป่าโดยใช้ระดับเสียงของปี่ในสัดส่วนความสั้นยาวลีลาการโหยหวนในรูปแบบฉบับของปี่ซึ่งระดับที่ปรากฏในเสียง Bb Ab Gb เป็นลีลาการทอดลิ้น ขณะเดียวกันกลองทับมีการเน้นย้ำ และในตำแหน่งเดียวกันนั้น การลากเสียงของปี่ในระหว่างห้องเพลงที่ 7 ไปห้องเพลงที่ 8 ด้วยเสียง Ab และกระทำลักษณะเช่นนี้กลางห้องเพลงที่ 8 ในเสียง Bb และการเชื่อมเสียงระหว่างห้องเพลงที่ 8 กับห้องเพลงที่ 9

ด้วยเสียง Eb ขณะเดียวกันในห้องเพลงที่ 7-8 ลักษณะการตีของกลองทับมีการเน้นเสียงเป็นเสียงฉับเช่นเดียวกับปี่โนรา ซึ่งทิศทางการใช้ระดับเสียงนั้น มีความซับซ้อนดังที่ปรากฏในห้องเพลงที่ 9 มีการใช้ระดับเสียง Eb Bb เป็นส่วนใหญ่ จากนั้นห้องเพลงที่ 11-13 ของกลองทับก็แสดงลักษณะการตีในท่ายประโยคเป็นเสียงเท็ง เช่นเดียวกับปี่โนราที่สร้างทำนองที่ลากเสียงยาว Db เพื่อจบวรรค แต่ลักษณะของโหม่งตีเน้นย้ำ เมื่อเครื่องดนตรีอื่นได้บรรเลงกันหมดแล้วจะสังเกตในห้องเพลงที่ 5 เป็นการตีใช้เสียงฉับลงกำกับจังหวะให้กระชับขึ้น

การสังเกตขึ้นต้นนั้นเสียงฉับในต้นห้องเพลงส่วนใหญ่ มีลักษณะที่เกิดขึ้นก่อนการตีฉิ่ง เริ่มในวรรคเพลงที่ 2 มีลักษณะการดำเนินจังหวะของเครื่องดนตรีอยู่ 2 ลักษณะ คือ

ลักษณะที่ 1 มีการตีโหม่งกับฉิ่งมีลักษณะการตีในส่วนที่ 1 ความสัมพันธ์กับเสียงของโหม่ง เมื่อโหม่งตีเสียงลูกทางซ้ายซึ่งเป็นเสียงหลัก ฉิ่งก็จะตีเสียงฉิ่งฉับพร้อมกับการตีกลองทับที่ปรากฏในตอนท้ายประโยคเก่า และต่อประโยคใหม่

ตัวอย่างวรรคเพลงที่ 2 ห้องเพลงที่ 11-14

วรรคเพลงที่ 2 | วรรคเพลงที่ 3

11 12 13 14 15

ปี่

กลองทับ

รูปแบบ 2 →

กลองโนรา

โหม่ง

ฉิ่ง

แตระ

ส่วนที่ 1 | ส่วนที่ 2

จากลักษณะตัวอย่างจะเป็นการตีฉับ ฉิ่ง ฉิ่ง ฉิ่ง พร้อมกับการตีเสียงโหม่งลูกต่ำในลักษณะของวรรคเพลงที่ 2 ในห้องเพลงที่ 14 และห้องเพลงที่ 15 เป็นช่วงที่หมดวรรคเพลงที่ 1 และกลองโนราตีรัวส่งเพื่อขึ้นวรรคเพลงที่ 3

ตัวอย่างวรรคเพลงที่ 3 ห้องเพลงที่ 16-23

The musical score is divided into two systems. The first system covers measures 16-18, and the second system covers measures 19-23. The key signature changes from Fb to F at measure 16, and then to Bb for the second system. The staves are labeled as follows: ปี่ (Pee), กลอง (Gong), กลองโนรา (Gong Nong), โหม่ง (Nong), ฉิ่ง (Ching), and ฉับ (Ching). The score includes various musical notations such as notes, rests, and accidentals. A circled area in measure 16 highlights a specific melodic phrase. Another circled area spans measures 20-23, indicating a continuation of a melodic line. A 'Pattern ที่ 1' is noted at the bottom left, corresponding to the Ching part in measures 16-18.

ทำนองปี่ในวรรคเพลงที่ 3 มีลักษณะวิ่งขึ้นเริ่มจากเสียง Bb Db Eb F และลักษณะการตีกลองทับตีเน้นเสียงฉับในจังหวะตก กลองโนราในต้นห้องเพลงที่ 16 มีการตีเน้นในรูปแบบจังหวะตก ตัวต่ำและตัวเขบ็ต 1 ชั้น โหม่งโนราลักษณะการตีสลับกับกลองทับที่ใช้เสียงเทิงสลับกับเสียงฉิ่งห้องเพลงที่ 20-23 ปี่โนราเป่าระดับเสียง Bb Ab และทอดลงเสียงต่ำ กลองโนราตีลักษณะตัวเขบ็ตนั้นมีการต่อเนื่องและเคยปรากฏในห้องเพลงที่ 9-12 และปรากฏในวรรคที่ 3 ในห้องเพลงที่ 16-19 โหม่งตีลักษณะปกติ ฉิ่งตีลักษณะเสียง ฉิ่ง ฉับ ฉับ ฉับ ซึ่งเป็นรูปแบบ ในลักษณะการตีของฉิ่งในรูปแบบที่ 1

ตัวอย่างวรรคเพลงที่ 3 ห้องเพลงที่ 19-23

Diagram illustrating the musical score for measures 19-23. The score includes parts for Flute (ฟลูต), Clarinet (กลองทับ), Gong (กลองโนรา), Horn (โหม่ง), Singing (ร้อง), and Drums (ดนตรี). The key signature is Eb, Bb, Ab. The score shows the progression of the melody and accompaniment across these measures. A circled measure 21 is highlighted, indicating a specific musical event or transition.

จากวรรคเพลงที่ 3 นั้นปี่โนราจะมีระดับเสียง Eb Bb Ab โดยเฉพาะในห้องเพลงที่ 20 และห้องเพลงที่ 21 เสียง Ab ปี่โนราจะมีการโหนเสียงจากสูงลงต่ำซึ่งกลองทับตีเท็งในห้องเพลงที่ 21 กลองทับมีการเน้นย้ำ กลองทับตีรูปแบบกลองโนราตีรวตามตัวอย่างด้านล่างในห้องเพลงที่ 21-22 ที่ทำหน้าที่ส่งไปวรรคเพลงที่ 4

ตัวอย่างวรรคเพลงที่ 3 ห้องเพลง 21-22

Diagram illustrating the musical score for measures 21-22. The score includes parts for Flute (ฟลูต), Clarinet (กลองทับ), Gong (กลองโนรา), Horn (โหม่ง), Singing (ร้อง), and Drums (ดนตรี). The score shows the progression of the melody and accompaniment across these measures. A circled measure 21 is highlighted, indicating a specific musical event or transition. An arrow points to the drumming pattern in measure 21, labeled "การตีรว".

การใช้ระดับเสียงของปีโนราใช้ระดับเสียง Ab เน้นการลากเสียง ซึ่งทำนองปีโนรานั้น มีการพัฒนาโดยใช้จังหวะในท้องเพลงที่ 27-28 ตามตัวอย่างดังต่อไปนี้

ตัวอย่างวรรคเพลงที่ 4 ห้องเพลงที่ 27-28

The musical score is written for five instruments across two measures, 27 and 28. The instruments are labeled on the left: ปี (Pipi), กลองทับ (Gong Thap), กลองโนรา (Gong Noe), โหม่ง (Hoang), and ฉิ่ง (Ding). The Gong Thap and Ding parts are circled, highlighting their rhythmic patterns. The Gong Noe part shows a continuous melodic line. The Hoang part has a few notes in measure 28. The Pipi part has a melodic line in measure 27. The Dhrum part has a few notes in measure 28.

จากตัวอย่างวรรคเพลงที่ 4 ลักษณะของกลองทับดีเน้นย้ำจะแสดงในรูปแบบลักษณะทางด้านจังหวะดีเน้นเพื่อเชื่อมประโยคในขณะที่กลองโนราใช้สัดส่วนการตีในวรรคเพลงที่ 3 โหม่งจะตีปกติไม่มีการเปลี่ยนแปลง แต่ลักษณะการตีฉิ่งมีการใช้เสียงฉิ่งในรูปแบบที่ 2 จากลักษณะดังกล่าวในวรรคเพลงที่ 4 จะพบว่าลักษณะการดำเนินทำนองของกลองทับยังเป็นพื้นฐานในการสร้างประโยคของแนวทางทำนอง และการสร้างจังหวะอื่นของกลองโนรา จากการปรากฏดังกล่าว พบว่าลักษณะของฉิ่งทำหน้าที่ในการเน้นจังหวะเป็นลักษณะโน้ตตัวดำ เสียง ฉิ่ง ฉิ่ง ฉิ่ง และท้ายประโยคจะตีเสียงฉิ่งตามตัวอย่างดังต่อไปนี้

ตัวอย่างวรรคเพลงที่ 5 ห้องเพลงที่ 29-36

วรรคเพลงที่ 5

29 30 31 32 33 34 35 36

Eb Bb C

ปี่

กลองทับ

กลองโนรา

โหม่ง

ฉิ่ง

แตระ

วรรคเพลงที่ 5 วรรคเพลงที่ 6

32 33 34 35 36 37 38

ปี่

กลองทับ

กลองโนรา

โหม่ง

ฉิ่ง

แตระ

จากตัวอย่างวรรคเพลงที่ 5 ห้องเพลงที่ 29 -36 ปี่โนราจะเป่าในระดับเสียง F Eb Db C และลากเสียง Eb ในห้องเพลงที่ 29 และระหว่างห้องเพลงที่ 30-31 โดยใช้ระดับเสียง Bb และห้องเพลงที่ 35 ในตัวอย่างวรรคเพลงที่ 6 มีการใช้เสียง C ในห้องเพลงที่ 35 และ 36 มีการใช้เสียง Bb แล้วสะบัดเสียงสั้นและตัวดลง กลองทับในวรรคเพลงที่ 5 ห้องเพลงที่ 32,34 โหม่งมีการตีลักษณะไม่เปลี่ยนแปลง ฉิ่งมีการตีเสียงฉับเน้นจังหวะตกส่วนใหญ่การตีเสียงฉับในต้นห้องเพลงที่ 33 และท้ายห้องเพลงที่ 35 ตามลักษณะมีการขยายตัวของวรรคเพลงมีการพัฒนาของลักษณะการตีฉิ่งในรูปแบบที่ 3 จากเดิมลักษณะการเน้นจังหวะตกปกติตัวดำ และในห้องเพลงที่ 35-36 มีการขยายของจังหวะเชบิตหนึ่งชั้น

ตัวอย่างวรรคเพลงที่ 5-7 ห้องเพลงที่ 36-40

The image shows a musical score for a traditional Thai ensemble (Pee Nor) across six staves. The staves are labeled on the left: ปี่ (Pee), กลองทับ (Glong Thap), กลองโนรา (Glong Nora), โหม่ง (Hmong), ฉิ่ง (Ching), and แตร (Tra). The score shows measures 35 and 36. Above measure 35, there is a 'Bb' with an arrow pointing to the Pee staff and a 'C' with an arrow pointing to the Ching staff. The Ching staff has a circled group of notes. The Tra staff has a circled group of notes. The Hmong staff has a circled group of notes. The Glong Thap and Glong Nora staves have circled groups of notes. The Pee staff has a circled group of notes.

วรรคเพลงที่ 6 | | วรรคเพลงที่ 7

39 40 41 42 43 44 45

ปี่

กลองทับ

กลองโนรา

โหม่ง

ฉิ่ง

แตง

วรรคเพลงที่ 7 | | วรรคเพลงที่ 8

46 47 48 49 50 51 52 53 54

Bb Ab Eb Db

ปี่

กลองทับ

กลองโนรา

โหม่ง

ฉิ่ง

แตง

จากตัวอย่างในวรรคเพลงที่ 6 ห้องเพลงที่ 36 – 40 จะพบลักษณะการเปลี่ยนแปลงความเร็ว จึงทำให้ลักษณะการเป่าปี่โนรา มีการเป่าเปลี่ยนสัดส่วนว่าด้วยรูปแบบ โดยการใช้ระดับเสียง F Ab Bb Db เป็นหลัก จากวรรคเพลงที่ 5 ในวรรคนี้กลองทับมีการตีเสียงเท็ง การตีสลับเสียงฉับในท้ายประโยค ซึ่งในการใช้ลักษณะในเรื่องจังหวะเหมือนกับวรรคเพลงที่ 2, 3, 4, 5 ถึงแม้จะมีการปรับจังหวะให้เร็วขึ้นที่ความเร็ว $\text{♩} = 80-84$ และต่อมาเป็น $\text{♩} = 120$

ในวรรคเพลงที่ 7 ห้องเพลง 41-51 กลองโนราตีรวเบาๆ ซึ่งในวรรคเพลงที่ 6 ปี่โนราปรากฏทำนองทิศทางต่างกันเหมือนวรรคเพลงที่ 6 ทุกประการ

ในวรรคเพลงที่ 8 ห้องเพลงที่ 52-60 พบการใช้เสียง Ab Bb F Eb Db และมีการเน้นจังหวะตกโดยใช้ระดับเสียงฉับตีเน้นพร้อมกับกลองโนราตีลักษณะเน้นจังหวะยกหรือ การตีจังหวะ หรือการตีจังหวะยกท้ายจังหวะที่ 2 ห้องเพลงที่ 53-54 ลักษณะการดำเนินลักษณะปกติ

ตั้งแต่ห้องเพลงที่ 55-60 ในวรรคเพลงที่ 8 นั้น ผู้วิจัยได้ศึกษาพบว่าในช่วงนี้มีความคล้ายคลึงจากวรรคที่ 5 จะมีการเปลี่ยนแปลงของระดับเสียง และรูปแบบ

ตัวอย่างวรรคเพลงที่ 8 ห้องเพลงที่ 55 - 60

วรรคเพลงที่ 8

Ab Eb Bb

55 56 57 58 59 60

ปี่

กลองทับ

กลองโนรา

โหม่ง

ฉิ่ง

แตง

จากตัวอย่างลักษณะของการเน้นย้ำของเสียงกลองทับห้องที่ 57-58 มีการตีเน้นย้ำตัว
 ดำตั้งจังหวะเร็วโดยใช้เสียงฉับในวรรคต่อไปในห้องเพลงที่ 61-62 ด้นประโยคมีการใช้ทำนอง
 เสียง Ab Bb Eb จังหวะกลองโนราตีจังหวะตกและจังหวะยกและขัดในห้องเพลงที่ 62 มีผลทำ
 ให้เกิดลักษณะการตีโหม่งโนรา และฉิ่งตีลักษณะ ฉับ ฉิ่ง ฉิ่ง ดังตัวอย่าง

ตัวอย่างวรรคเพลงที่ 8 ห้องเพลงที่ 57-58

ตัวอย่างเพลงที่ 9 ห้องเพลงที่ 64-66

วรรคเพลงที่ 9 ห้องเพลงที่ 64-66 การดำเนินทำนองจากเสียงปีโนรา มีการลากเสียง Gb ปรากฏจังหวะตกปกติ และมีการใช้ระดับเสียงทำยวรรค Db Ab ในทำยห้องเพลงที่ 65 มีการลากเสียง Db ลากยาวมาตั้งกลองและลักษณะการเกลากำหนดโดยใช้เสียง Ab เกลาผ่าน Gb F Db ทำยวรรคเพลง แต่ทำยห้องในจังหวะตกที่ 1 ของห้องเพลงขณะเดียวกันนั้น กลองทับมีเสียงฉับจังหวะยกและเน้นตกในทำยห้องเพลงที่ 65 ลักษณะของโหม่งตีเช่นเดียวกับลักษณะการสร้างสัดส่วนในรูปแบบที่ 3 วรรคเพลงที่ 9 ลักษณะการเชื่อมจังหวะของเครื่องดนตรีและลักษณะการบรรเลงโดยการตีรัวเป็นจังหวะติดต่อกัน ในขณะเดียวกันโหม่งตีและฉิ่งก็ตีเสียง ฉิ่ง ฉิ่ง ฉับ

ตัวอย่างเพลงที่ 9 ห้องเพลงที่ 64-66

ในวรรคเพลงที่ 9 มีลักษณะการเปลี่ยนแปลงการดำเนินของจังหวะเครื่องประกอบจังหวะที่มีความชัดเจนเริ่มจากการเกิดเครื่องตี กลองโนราจากการแสดงภาพโน้ตการตีสัดส่วนโยนเครื่องดนตรีกลองโนรา กลองทับตีลักษณะการตีเน้นย้ำจังหวะ การตีรัวส่งผลทำให้ลักษณะการตีของฉิ่ง และส่งผลไปยังการตีของกลองโนรา การตีเน้นย้ำ การดำเนินจังหวะ ลักษณะดังกล่าวในวรรคเพลงที่ 9 ปีโนรากล่าวได้ว่าทำหน้าที่ลดความสำคัญลงโดยทันที เนื่องจากทำนองที่เกิดขึ้นเป็นทำนองสั้นๆ 4-6 ห้องเพลง ที่สังเกตเห็นในวรรคเพลงที่เกิดขึ้น โดยวรรคเพลงที่ 10 นั้นใช้ระดับเสียงของปีโนราคือ Ab Bb Db F

ลักษณะของการใช้ระดับเสียงของปี่โนรา มีระดับเสียง F ต่ำและยังมีการลากเสียงยาว

ตัวอย่างวรรคเพลงที่ 9 ห้องเพลงที่ 67-71

วรรคเพลงที่ 9

วรรคเพลงที่ 10

67 68 69 70 71 72

ปี่

กลอง

กลองโนรา

โหม่ง

ซึง

ตระ

จากตัวอย่างวรรคเพลงที่ 10 ห้องเพลงที่ 72 เป็นวรรคการพัฒนาด้านทำนองของทำนองปี่โนราสู่ทิศทาง การแปรเปลี่ยนของจังหวะของปี่โนรารวมถึงความสำคัญของเครื่องตีที่มีผลในเรื่องการเป่าปี่โนรา การส่งสัดส่วนของจังหวะทั้งหมดนำไปสู่การพัฒนาในวรรคเพลงที่ 11

ตัวอย่างวรรคเพลงที่ 10 ห้องเพลง 71-74

วรรคเพลงที่ 10

	71	72	73	74
ปี่				
กลองทับ				
กลองโนรา				
โหม่ง				
ฉิ่ง				
แตระ				

ลักษณะทั่วไปในวรรคเพลงที่ 10 นั้น ความเร็วไม่มีการเปลี่ยนแปลง จากวรรคเพลงที่ผ่านมาเท่าใดนัก แต่อาจเปลี่ยนแปลงทางสัดส่วนที่ละเอียดเป็นความสั้นยาวของจังหวะพทั้งเครื่องดำเนินทำนองและเครื่องประกอบจังหวะตามตัวอย่างวรรคเพลงที่ 10 ดังนี้

ตัวอย่างวรรคเพลงที่ 10 ห้องเพลงที่ 72-77

Diagram illustrating the musical score for measures 72-77, showing a key change from Bb to Eb. The score is divided into two sections: วรรคเพลงที่ 10 (Measures 72-74) and วรรคเพลงที่ 11 (Measures 75-77). The key signature changes from Bb to Eb at measure 75. The instruments shown are ปี่ (Pee), กลองทับ (Glong Tab), กลองโนรา (Glong Nora), โหม่ง (Homong), ฉิ่ง (Ching), and แตร (Trae). The melody in the Pee part shows a chromatic descent from Bb to Eb, with notes Bb, Db, Eb, and Bb circled in the original image.

จากตัวอย่างโน้ตในวรรคเพลงที่ 10 ทำนองปี่โนราที่ปรากฏในห้องเพลงที่ 72-75 มีลักษณะการแปรเปลี่ยน จากการศึกษาลักษณะทำนองที่ผ่านมาแล้ว อาจเทียบเคียงจากวรรคที่ 9 โดยการศึกษารูปแบบและทิศทางการดำเนินระดับเสียงที่ใช้คือ Ab Db Eb Bb ลากเสียงลงจบวรรคเพลง

ตัวอย่างวรรคเพลงที่ 10 ห้องเพลงที่ 72-75

Diagram illustrating the musical score for measures 72-75, showing a key change from Bb to Eb. The score is divided into วรรคเพลงที่ 10 (Measures 72-75). The key signature changes from Bb to Eb at measure 75. The instruments shown are ปี่ (Pee), กลองทับ (Glong Tab), กลองโนรา (Glong Nora), โหม่ง (Homong), ฉิ่ง (Ching), and แตร (Trae). The melody in the Pee part shows a chromatic descent from Bb to Eb, with notes Bb, Db, Eb, and Bb circled in the original image.

ในห้องเพลงที่ 72 พบว่าลักษณะการตีของฉิ่งมีการตีเน้นย้ำในจังหวะตก และจังหวะยกอยู่ตลอด จนถึงห้องเพลงที่ 73 จังหวะกลับมาใช้รูปแบบแปรมาจากลักษณะสัดส่วนในวรรคเพลงที่ 10 ห้องเพลงที่ 69-70 ทำนองปี่โนราที่มีการเป่าลักษณะการใช้ตัวเขบ็ต 1 ชั้น และตัวเขบ็ต 2 ชั้น

ตัวอย่างวรรคเพลงที่ 11 ห้องเพลงที่ 75-77

วรรคเพลงที่ 11 Bb

75 76 77

ปี่

กลอง

กลองโนรา

โหม่ง

ฉิ่ง

แตระ

ลักษณะรูปแบบการเปลี่ยนแปลงวรรคเพลงที่ 11 ห้องเพลงที่ 75-77 มีความสั้นยาวของจังหวะมีผลทำให้กลองโนราตีเป็นลักษณะตัวเขบ็ต 2 ชั้น รวมถึงการขัดจังหวะ

จากตัวอย่างที่ปรากฏในการจบประโยคนั้นกลองทับได้ทำหน้าที่ดีเน้นจังหวะตกหลัก ตัวอย่างโน้ตในห้องที่ 76-77 เพื่อจะส่งสัญญาณให้ปี่โนราเป่าจบในวรรคโดยลักษณะการจบก็ใช้ลักษณะการเป่าเสียงเดียวลากยาวอีกเช่นเดียวกัน

ตัวอย่างวรรคเพลงที่ 12 ห้องเพลง 78-84

วรรคเพลงที่ 12

ในการศึกษาวรรคเพลงที่ 12 - 13 นั้นผู้วิจัย แสดงรูปแบบไว้พอสังเขป ในวรรคเพลงที่ 12 ห้องเพลงที่ 78 -84 ลักษณะที่ปรากฏรูปแบบเดียวกับลักษณะการดำเนินทำนองของวรรคที่ 11 ทุกประการ

วรรคที่ 13 เป็นวรรคเพลงสั้นๆ ที่เชื่อมต่อก้าวรรคเพลงที่ 12 การเป่าทำนองของปีมีการปรากฏโดยการปรากฏและการเน้นย้ำ และการขยายเรื่องเสียงโดยปรากฏการใช้เสียง Bb Ab - F Gb E ในเรื่องของรูปแบบการดำเนินทำนองของปีโนรามีความคล้ายคลึงกับห้องเพลงที่ 6-7 แต่ในวรรคที่ 13 ยังมีจุดที่สำคัญยิ่งกว่านั้นคือเป็นจุดสุดท้ายในการตั้งจังหวะเพื่อจะนำไปสู่การเปลี่ยนจังหวะ ส่วนกลองทับตีเน้นตั้งจังหวะค่อยๆ เร็วขึ้นโดยความเร็วปกติ ♩ = 120 เมื่อเข้าไปในห้องเพลงที่ 85 ในวรรคเพลงที่ 13 นั้น ความเร็วก็เปลี่ยนเร็วขึ้นเป็น ♩ = 176 โดยขยายขั้นตอนได้ดังนี้

ตัวอย่างวรรคเพลงที่ 13 ห้องเพลงที่ 85

85

ปี่

กลองทับ

กลองโนรา

โหม่ง

ฉิ่ง

แตร

จากรูปแบบโน้ตพบว่ากลองทับมีจังหวะค่อยๆ เร็วขึ้น ยังส่งผลให้ลักษณะทำนองในวรรคเพลงที่ 13 เกิดลักษณะดังต่อไปนี้

วรรคเพลงที่ 13 A $\flat$ D $\flat$ F

85

ปี่

กลองทับ

กลองโนรา

โหม่ง

ฉิ่ง

แตร

จากลักษณะที่ปรากฏจะพบการตีของกลองทับมีการเปลี่ยนจังหวะและความเร็ว ทำนองกลองทับจะใช้เสียงเท็งเป็นส่วนใหญ่ เมื่อมีการเปลี่ยนจังหวะในทันทีทันใด กลองทับจะ

มีการเปลี่ยนเสียงที่ดังชัดเจนคือเสียงฉิ่ง เมื่อมีการเปลี่ยนจังหวะที่เร็วขึ้นเครื่องดี เครื่องอื่น ๆ ก็จะเปลี่ยนไปเช่นเดียวกัน

จากการเคลื่อนของทำนองปี่โนราสัดส่วนจังหวะ ในตัวอย่างวรรคเพลงที่ 13 นั้น ลักษณะตั้งแต่ห้องที่ 85 เริ่มต้นด้วยตัวเขบ็ต 1 ชั้นและเขบ็ต 2 ชั้นในท้ายห้องเพลงที่ 86 และตัวโน้ตประจุและลักษณะการโยงเสียง โดยเสียงที่ใช้คือ Ab Bb Db Eb F ในขณะบริบทเดียวกัน กลองทับก็ยังทำหน้าที่ตีเน้นย้ำจังหวะเพื่อเป็นหลักจังหวะให้ปี่โนราไว้อึดเป็นจังหวะตกเป็นการเกิดรูปแบบ จากการดำเนินจังหวะตามลักษณะตัวโน้ตจังหวะมีการเน้นย้ำจังหวะเป็นรูปแบบที่ 1 รูปแบบที่ 2 ลักษณะการเกิดและตัวโน้ตตัวเขบ็ต 1 ชั้นเสียงจังหวะยก รูปแบบที่ 3 ความต่อเนื่องจากรูปแบบที่ 2 ทั้ง 3 รูปแบบนี้จะมีลักษณะการเชื่อมการเกิดเสียงด้วยลักษณะการรวกลองโนราเบาๆ ในขณะเดียวกันนั้นมีลักษณะจังหวะของฉิ่งเป็นตัวเขบ็ต 1 ชั้น และลักษณะรูปแบบการตีจังหวะตกเสียงลูกตกจังหวะเป็นการตีให้กระชับมากยิ่งขึ้น

ตัวอย่างวรรคเพลงที่ 14 ห้องเพลงที่ 87-90

The musical score displays five staves for measures 93 through 98. The staves are labeled on the left: ปี่ (Pí), กลองทับ (Gong Tab), กลองโนรา (Gong No), โหม่ง (Hoang), and ฉิ่ง (Ching). Measure 93 begins with a treble clef and a key signature of one flat. The Pí staff features a melodic line with a circled Eb note in measure 95. The Gong Tab and Gong No staves show rhythmic patterns with stems and beams. The Hoang staff has a steady eighth-note accompaniment. The Ching staff is marked with 'x' symbols, indicating a specific rhythmic pattern. The bottom staff, labeled 'แตระ' (Ta-ra), remains empty.

จากตัวอย่างในวรรคเพลงที่ 14 ลักษณะของการดำเนินทำนองของทำนองปี่โนรา สร้างทำนองโดยใช้ระดับเสียง Eb และในห้องเพลงที่ 91-93 ทำนองมีความกระชับขึ้น เรื่องสัดส่วนจังหวะเป็นลักษณะตัวเขบ็ต 2 ชั้น 3 ชั้น การโยงเสียง Db ในห้องเพลงที่ 92 และการโยงเสียงลาก Ab ในห้อง 93 เป็นระดับเสียงขึ้นสูงที่สุดในวรรคนี้และในห้องเพลงที่ 94-95 ระดับ

เสียงที่ส่วนใหญ่ Eb Db C รองลงมา Ab Gb และ F น้อยที่สุด เมื่อศึกษาการลากเสียงในห้องเพลงที่ 95-97 ด้วยระดับเสียง Eb จากลักษณะโครงสร้างของทำนองปี่โนรา

ตัวอย่างวรรคเพลงที่ 15 ห้องเพลงที่ 91-101

วรรคเพลงที่ 15

F Eb

ปี่

กลองทับ

กลองโนรา

โหม่ง

จิ้ง

ตระ

รูปแบบของการใช้จังหวะของวรรคเพลงที่ 15 มีการปรับระดับเสียงสูงขึ้นกว่าวรรคเพลงที่ 14 เมื่อเปรียบเทียบการใช้ระดับเสียงแล้วจะพบว่าวรรคเพลงที่ 14 – 15 ใช้ระดับเสียง F สูงแต่ในวรรคเพลงที่ 14 ระดับเสียง F มีการใช้ในระดับเสียงที่ต่ำสุด กลองทับมีการตีเป็นลักษณะเขบ็ต 1 ชั้นเป็นส่วนใหญ่ การใช้ระดับเสียงเท็งเพื่อเน้นจังหวะตกจะใช้เสียงฉับ ดังตัวอย่างห้องเพลงที่ 92 และ 93 การใช้เสียงฉับจะปรากฏท้ายวรรคเพลงในห้องเพลงที่ 98-99 ห้องเพลงที่ 100 หยุดปรากฏในห้องเพลงที่ 101 การตีเน้นในจังหวะยกและตีปกติจากวรรคเพลงที่ 15

ตัวอย่างวรรคเพลงที่ 16 - 17 ห้องเพลงที่ 103-106

วรรคเพลงที่ 16 | | วรรคเพลงที่ 17

103 104 105 106

Eb Bb Db Ab F

ปี่

กลองทับ

กลองโนรา

โหม่ง

สัง

แตงโม

การตีทับจะตีเน้นในจังหวะยกและตีปกติจากวรรคเพลงที่ 16 และในวรรคเพลงที่ 17 ตามลักษณะการเกิดมีการเน้นย้าววรรคเพลงที่ใช้ปีโนรา มีการเป่าเน้นเสียง Bb โดยการกระแทกลิ้น ซึ่งทั้งวรรคเพลงเสียงที่เกิดขึ้นใช้ระดับเสียง Ab - Db - Eb - F - Bb ตามลักษณะกลองทับที่เกิดขึ้นการมีเสียงฉับที่เป็นรูปแบบ Pattern เดียวกับรูปแบบในวรรคที่ 9 ในรูปแบบจังหวะขัดและการรวี้นัวเกิดเสียงเช่นเดียวกับกลองโนราตั้งแต่ห้องเพลงที่ 103-105 มีการตีรวีเช่นเดียวกันและห้องเพลงที่ 106 มีการตีเสียงสั้นยาวเป็นตัวเขบ็ต 2 ชั้นและรวมถึงโน้ตประจูดังตัวอย่างที่พบนั้นโหม่งโนราก็ตีคงเดิมไม่เปลี่ยนแปลงใดๆ แต่จังหวะจึงตีลักษณะโดยเริ่มจากห้องเพลงที่ 106

ตัวอย่างวรรคเพลงที่ 18 ห้องเพลงที่ 109-116

วรรคเพลงที่ 18

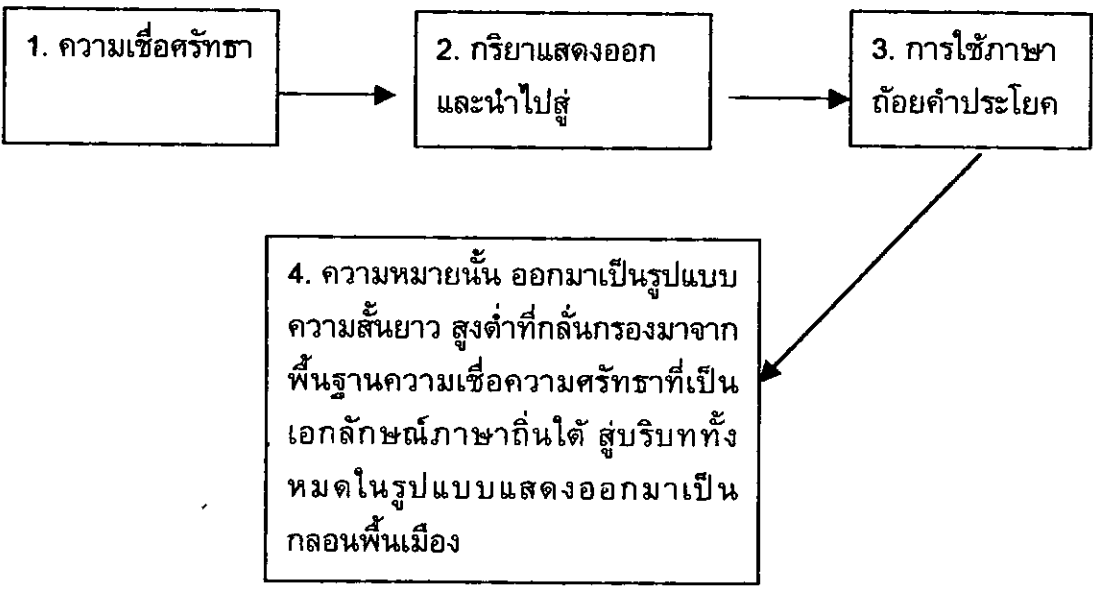
The musical score for measures 109-116 is presented in a system of six staves. The top staff is a treble clef with a key signature of three flats (Bb, Eb, Ab). Measures 109-116 are numbered above the staff. Above measures 109, 110, 111, 112, 113, 114, 115, and 116, the notes Eb, Ab, F, Db, and Bb are written with arrows pointing to the corresponding notes in the melody. The melody consists of eighth and sixteenth notes. The lower staves show a complex rhythmic pattern, likely for a keyboard instrument, with many beamed notes and rests. The bottom two staves are empty.

จากตัวอย่างในวรรคเพลงที่ 18 ซึ่งเป็นวรรคสุดท้ายในการวิเคราะห์ทำนองโหมโรง นั้นก็พบว่าลักษณะของทำนองปี่ที่เกิดขึ้นเป็นทำนองที่ดำเนินด้วยความเร็ว ♩ = 176 และปรับ จังหวะช้าลง ♩ = 120 เป็นตัวเขบ็ต 1 ชั้น โดยความเร็วก่อน ๆ ช้าลง เริ่มต้นโน้ตในห้อง เพลงที่ 109 และในห้องเพลงที่ 111 มีเขบ็ต 3 ชั้น และการยืดออกของระดับเสียง อาจเนื่อง จากการปรับจังหวะลงจบ

2. ทำนองขานเอ

บททำนองร้องขานเอนั้น เป็นลักษณะบททำนองที่มีความโดดเด่นในหลายด้าน รวมถึงความสำคัญที่โนราจะมีอาจจะไม่กล่าวถึงได้เลย ในลักษณะพิเศษดังกล่าวยังมีลักษณะที่มีคุณค่าอยู่ เช่น ด้านภาษารวมถึงการใช้ภาษาในการพรรณนา ลักษณะต่างๆ เกี่ยวกับความเชื่อที่มีต่อสิ่งศักดิ์สิทธิ์ที่โนรานับถือ รวมถึงการบรรยายลักษณะการดำรงชีวิต สภาพแวดล้อมธรรมชาติที่เกี่ยวข้องกับเรื่องราวประวัติของโนรา

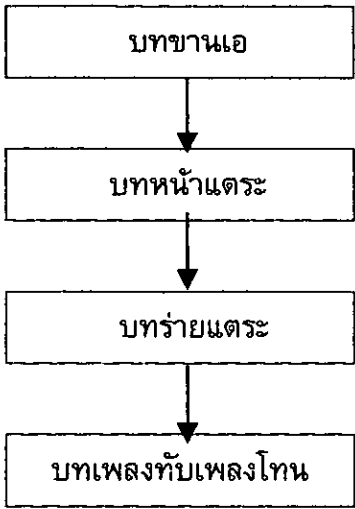
รูปแบบที่เป็นลักษณะพื้นฐานของการเกิดการร้องทำนองขานเอมีดังนี้



จากแผนภูมิในลักษณะดังกล่าวผู้วิจัยได้จัดทำขึ้นนั้น มีจุดประสงค์เพื่อต้องการนำเสนอให้เห็นว่า ลักษณะของการขับบทรวมถึงเนื้อหาจะอยู่ในเรื่องของขบวนการกลอนเลียนแบบธรรมชาติที่ใช้ขบวนการถ่ายทอดเป็นสื่อให้เห็นอีกครั้งหนึ่ง

จากลักษณะต่างๆ ไป การขับร้องที่เกี่ยวกับการสรรเสริญคุณนั้น บทขานเอมีความสำคัญที่โนราทุกคณะถือเป็นธรรมเนียมนิยมจะต้องขานก่อนทำพิธีอื่นๆ ในการแสดงโนราตามปกติทุกๆ ไป

บทร้องขานเอนั้นอาจเป็นบทประกาศเพื่อเตือนสติผู้ที่ได้รับฟังเกี่ยวกับการรำลึกสิ่งต่างๆ ที่โนราได้พบเห็นมาเล่าสู่กันฟังเป็นเรื่องราวในลักษณะเช่นเดียวกันนั้น ลักษณะการขานเอได้มีความสำคัญในลักษณะการขานร้องที่มีสาระสำคัญที่กล่าวถึงครูบาอาจารย์ เทวดา สิ่งศักดิ์สิทธิ์ต่างๆ ก่อนจะร้องบทอื่นๆ ดังผู้วิจัยจะขอยกตัวอย่างดังนี้



ด้วยมูลเหตุดังกล่าวที่แสดงข้อมูลในเบื้องต้นนั้น จึงทำให้ผู้วิจัยได้สนใจในแง่การใช้ทำนองที่เป็นเอกลักษณ์การใช้ภาษารวมถึงความหมายที่เตือนสติผู้ได้รับฟังอยู่ตลอดเวลา โดยผู้วิจัยจะใช้ลักษณะมูลฐานองค์ประกอบศิลปะทางดนตรีเข้ามาศึกษาการวิเคราะห์เสียงในทุกทำนองดังต่อไปนี้

โครงสร้างของบททำนองขานเอ

บทขานเอเป็นรูปแบบที่เกิดขึ้น มีโครงสร้างเป็นการร้องแปลงเสียงโดยใช้ภาษาการขับ ที่มีลักษณะการขับทั่ว ๆ ไป ไม่มีความซับซ้อนแต่อย่างใด ซึ่งจะออกมาเป็นรูปแบบการร้องโดยผ่านตัวเสียงคือ ผู้ขับโนราใหญ่ จะเริ่มต้นขับและการร้องสอดตามด้วยกลุ่มลูกคู่หรือนักดนตรีจะร้องสอดคำที่โนราใหญ่ร้องตาม ซึ่งสามารถแบ่งออกได้ดังนี้

2.1 รูปแบบ

บททำนองขานเอเป็นรูปแบบการร้องบทร้องที่มีลักษณะของโครงสร้างทางเสียง โดยสามารถแสดงให้เห็นเป็น 3 ลักษณะ จากลักษณะดังกล่าวจึงทำให้ลักษณะของทำนองเกิดสาระในเรื่องความดังเบาอีกด้วย ยังรวมถึงลักษณะการเกิดมิติในเรื่องระดับเสียงซึ่งผู้วิจัยสามารถแสดงขั้นตอนการศึกษาออกได้ดังนี้

ผู้วิจัยจะนำเสนอข้อเท็จจริงที่อยู่ในแบบของโน้ตทางดนตรี ซึ่งจะกล่าวตามบริบทของดนตรี ซึ่งในขั้นแรกผู้วิจัยจะนำเสนอของการเกิดรูปแบบย่อยๆ ที่ปรากฏในบทขานเอ โดยสิ่งที่เกิดขึ้นผู้วิจัยจะแสดงในเชิงบรรยายขอเสนอตัวอย่างดังนี้

ตัวอย่างที่ 1 วรรคเพลงที่ 1 ห้องเพลงที่ 1-15

เพลงรักลูกทุ่ง

3/4

วอร์มอัพ

1 2 3 4 5 6 7 8

หนาว จะหนาว แต่ หนาวไหน โห่ โห่

วอร์มอัพ

9 10 11 12 13 14 15 หนาว น้อ

และ... โห่ โห่ ว่า หนาว มา เย็น... หนาว มา ช้า ค่ะ

2.1.1 ลักษณะที่ 1 พบว่าโนราใหญ่จะทำการขานเอตต้นเสียง ดังตัวอย่างห้องเพลงที่ 1-15 ลักษณะทำนองจะเป็นทำนองเดียวที่โนราใหญ่จะต้องร้องขานนำขึ้นมา และเป็นกำหนดการขับของลูกคู่คนอื่นๆ ลักษณะของการตั้งต้นเสียงการขับความเร็วจนกระทั่งการกำหนดจังหวะความสั้นยาวของประโยคและสำเนียงการใช้ภาษาแก่ลูกคู่ในการร้องโต้ตอบ ในลักษณะของการเกิดท่อนเพลงอื่นๆ จะเป็นรูปแบบหนึ่งที่อยู่ในลักษณะรูปแบบของการร้องกลุ่มที่ 2 ท้ายประโยคผู้วิจัยจัดการเกิดลักษณะดังกล่าวเป็นรูปแบบที่ 2 มีการร้องทำนองบทล้อคำร้องเดิมกับโนราใหญ่

2.1.2 ลักษณะที่ 2 จะเป็นรูปแบบที่ปรากฏการร้องทำนองในลักษณะของการล่อคำร้อง โดยโนราใหญ่กับลูกคู่ดังตัวอย่าง

ตัวอย่างที่ 2 บรรณานุกรมที่ 12 ห้องเพลงที่ 70-73

โนราใหญ่

70 72 73

วรรคที่ 12

ลูกคู่

หลาว แด หลาว ตัน

การเปลี่ยนเสียงร้องใช้คำภาษาเดียวกัน ลักษณะการใช้เสียงร้องเป็นกลุ่มหมู่ที่อยู่
ในกลุ่มเสียงเดียวกัน

2.1.3 ลักษณะที่ 3 การขับบทจากลักษณะที่ 1 จะมีเพียงแต่การขับของโนราใหญ่
เพียงแนวเดียวเท่านั้น แต่ในลักษณะที่ 3 มีการขับบทใช้กลุ่มเสียงเดียวกันพร้อมกับโนราใหญ่กับ
ลูกคู่

ตัวอย่างที่ 3 วรรคเพลงบที่ 3 ห้องเพลงที่ 16-19

วรรคที่ 3.

16 17 18 19

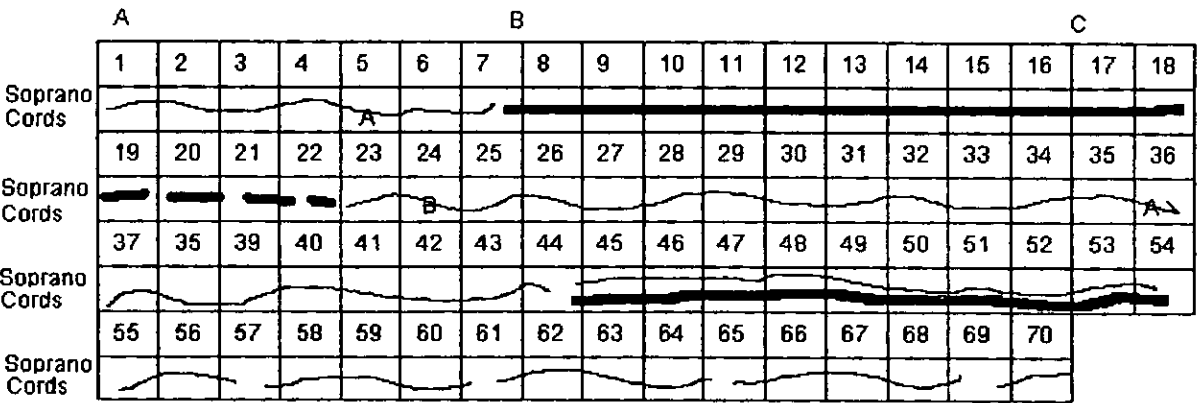
น้อง สะ เหมือน รัว

ในการขับทำนองการเปล่งเสียงตามลักษณะของโนราพบลักษณะการสร้างรูปแบบที่มี
การใช้เรื่องของเสียงพรรณามีรูปแบบการจัดวางการใช้เสียงรูปแบบประโยคที่สามารถเป็นทั้ง
เสียงเดี่ยว และรูปแบบการร้องหมู่ซึ่งจะพบทั้งสองลักษณะนี้ การขยายโครงสร้างในตัวของ
รูปแบบบททำนอง ที่มีลักษณะในรูปแบบของการร้องล่อกันก็มีลักษณะใช้ระยะคู่เสียง อาจแยก
เป็นเสียงตามลักษณะการร้องทำให้เกิดเสียง

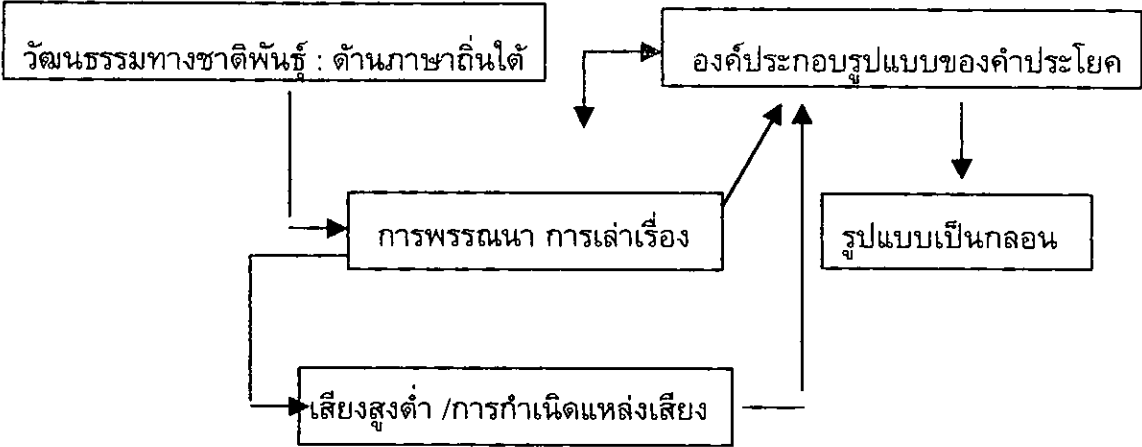
โนรา

ลูกคู่

จากรูปภาพนั้นก็อาจแสดงออกเป็นรูปลักษณะทั้งบททำนองดังนี้

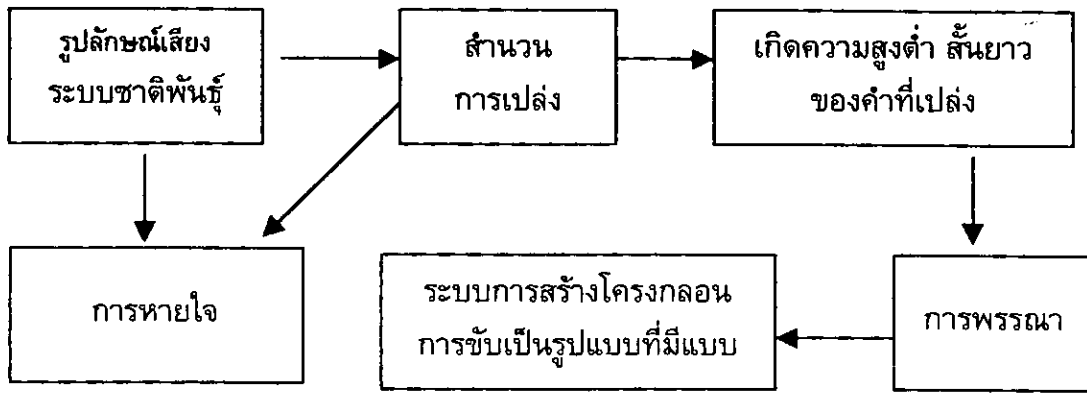


จากปัจจัยที่ 1 ผู้วิจัยจะขอกล่าวในเรื่องของรูปแบบทั้งหมด พบว่ามีการใช้กลุ่มเสียงของมนุษย์ การขับร้อง รูปแบบทิศทางลัดกันในรูปแบบลักษณะร้องเป็นกลุ่ม จนถึงการร้องเสียงเคื่อง การร้องกลุ่มจะออกในเรื่องของความเข้มของเสียงและความดังเบาของทำนอง ผู้วิจัยได้นำมูลเหตุที่เกิดขึ้นในบททำนอง แยกขบวนการได้ดังนี้



จากลักษณะของขบวนการดังกล่าวมีองค์ประกอบอื่นที่เกิดขึ้นอีกคือ การเกิดลักษณะความเข้มและเบาของเสียงที่ร้องเปล่งตามลักษณะก่อน

นอกจากนี้ปัจจัยที่ 2 จำนวนแหล่งกำเนิดเสียงที่เปล่งเสียงตามระบบขบวนการ เป็นลำดับการวางก่อนหน้าหลังของลักษณะการร้องรูปแบบของการขับกลอน



2.2 บันไดเสียง

ในบริบทของทำนองที่ผู้วิจัยได้นำเสนอนั้น ศึกษาพบว่าการเคลื่อนที่ทิศทางมี ความเป็นเอกภาพและอิสระ ในเรื่องของความสูง ต่ำ ผู้วิจัยหมายถึงการวัดด้วยการคำนวณทาง มาตราเสียงที่เป็นการวัดเสียงที่ปรากฏในผลงานว่าอยู่ในเกณฑ์ทางเสียงตามระบบสากลอย่าง เป็นรูปแบบใด บันไดเสียงที่เกิดในลักษณะการขานเอโน่นั้นได้เปรียบเทียบกับหน่วยเสียงกับเครื่อง Keyboard โดยผู้วิจัยได้แยกออกเป็นช่วงในการศึกษา 3 ช่วงดังนี้

ช่วงที่ 1 ห้องเพลงที่ 1 – 16

ช่วงที่ 2 ห้องเพลงที่ 33 – 40

ช่วงที่ 3 ห้องเพลงที่ 106 - 125

ตัวอย่างที่ 4 วรรคเพลงที่ 1 ห้องเพลงที่ 1-16

ช่วงที่ 1

โน้ตใหญ่

วรรคที่ 1.

1 2 3 4 5 6 7 8

หลาว จะซานเอ แด่การโหน โน โน

วรรคที่ 2

หลาว แด

วรรคที่ 3.

9 10 11 12 13 14 15 16

และ โน โน ว่า ซาน มา เอย ซาน มา ช้า ส้อง ต่า

ตัวอย่างที่ 5 วรรคเพลงที่ 6 ห้องเพลงที่ 33-40

ช่วงที่ 2

33 34 35 36 37 38 39 40

หลาว แล หัวใจ ว่า เพลง สะหมิ เออ... เพลง สะหมิ

วรรคที่ 6.

ตัวอย่างที่ 6 วรรคเพลงที่ 7 ห้องเพลงที่ 109-125

ช่วงที่ 3

108 109 110 111 112 113 114 115 116 117 118

เออ หลาว แล เออ นั้บ เดื่อ- เกาะกระซัง เออ- เกาะกระ ซัง เบ๊น เบ๊น เบ๊น แทน- ที่

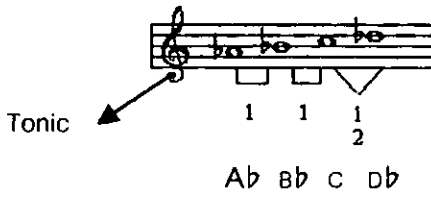
วรรคที่ 17.

119 120 121 122 123 124 125

เออ หลาว- แล นั้บ- แทน

วรรคที่ 19.

บันไดเสียงที่เกิดโดยการศึกษาในระบบเสียง ผู้วิจัยได้ใช้เกณฑ์การศึกษาทิศทางในการเคลื่อนที่ของระดับเสียงเทียบกับระบบสากล พิจารณาโครงสร้างจากทิศทางว่าในโครงสร้างเกิดระดับเสียงและแปลงค่าของเสียงสู่ระบบเสียงสากล เทียบเคียงชนิดของบันไดเสียงจากระบบกลุ่มเสียงทางตะวันตกโดยการช้การดำเนินทำนองเริ่มต้นช่วงกลางทำนองและตอนท้ายทำนอง

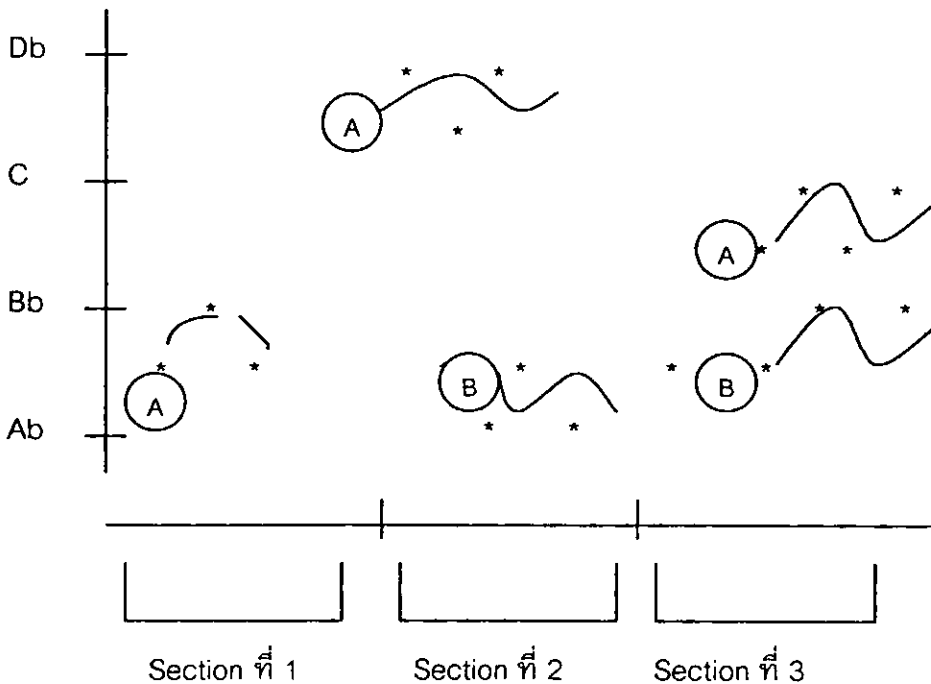


ระบบเสียงที่ปรากฏและมีการเทียบเคียงระบบเสียงที่เกิดขึ้นเป็นลักษณะที่คล้ายคลึงในรูปแบบกลุ่มเสียงในระบบ Tetrachord ที่ปรากฏขึ้นเป็นส่วนใหญ่ได้ลักษณะของช่วงเสียงชนิด Diatonic Minor ระยะเสียงที่เกิดขึ้นเป็นระยะเสียง Bb เป็นเสียงหลักในบันไดเสียงหรือเป็น Bb Minor Scale

2.3 ระยะเสียง

นอกจากการศึกษาในเบื้องต้นแล้ว ลักษณะที่เกิดขึ้นก็ยังพบอีกว่าระบบเสียงที่เป็นอยู่นั้นยังมีความเชื่อมโยงในทิศและการเคลื่อนที่อาจจะทำให้การใช้กลุ่มเสียงต่างๆ มีผลต่อโครงสร้าง และสิ่งที่น่าสนใจก็คือ ระยะขบวนการทางเสียง โดยผู้วิจัยจะแสดงให้เห็นในเรื่องการใช้ระยะเสียงในบทขานเอ ดังนี้

Pictch (ระดับเสียง)



หมายเหตุ

A : โนราใหญ่

B : ลูกคู่

จากสิ่งที่ผู้วิจัยได้ขยายในลักษณะพื้นฐานเบื้องต้นแสดงให้เห็นว่าระยะทางเสียงที่เกิดขึ้น โดยใช้สาระทางดนตรีที่มีแบบแผนจะพบว่าระยะของเสียงนั้นใช้มีแต่เพียงความสูงต่ำ และทิศทางการเคลื่อน แต่ยังไม่ส่งผลไปยังการสร้างคามยาวของทำนองของท่อนเพลงนั้นอีกด้วย ส่วนสำหรับในบททำนองขานเอ่ที่เกิขึ้นผู้วิจัยได้เสนอในเบื้องต้น พบว่าเป็นโครงสร้างทำนองที่ไม่ซับซ้อน โดยไม่มีอิทธิพลในเรื่อง ประกอบจังหวะ จึงทำให้การใช้แนวเสียงมีรูปแบบตอนเดียว สิ่งที่ตามมาคือความดังเบา ถ้าพูดเกี่ยวกับการรับรู้จะมีผลต่อผู้ที่ได้รับฟังในเวลานั้น และรวมถึงความศรัทธา

2.4 วรรคเพลงและจังหวะ

วรรคตอนของบทขานเอ การใช้คำ พยางค์ วลี ออกมาเป็นประโยคที่มีความสำคัญที่รองจากโครงสร้างภายนอกที่ผู้วิจัยได้เล็งเห็นความสำคัญ โดยสังเกตจากการเปลี่ยนเนื้อหาของบทเพลงนั้นเพราะเหตุที่ว่าจุดที่มีการเปลี่ยนแปลงเนื้อผิวของบททำนองจะเป็นจุดที่เปลี่ยนประโยคเพลงด้วย ซึ่งทำนองเดียวกันนั้นผู้วิจัยยังหมายถึงการเปลี่ยนเทคนิคที่ใช้เช่นกัน ลักษณะของบททำนองขานเอ่ที่มีเกิดวลีทำนองที่แสดงออกมาเป็นวรรคเพลงในลักษณะการเกิดประโยคเป็นดังต่อไปนี้

ตัวอย่างที่ 7 วรรคเพลงที่ 1 ห้องเพลงที่ 1-8

ประโยคตาม วรรคที่ 1

โนราใหญ่

ลูกคู่

ทลาว จะชานเอ แด่การไทเน..... โน โน..... ประโยคทอบ วรรคที่ 2

ทลาว แด

ตามลักษณะดังกล่าวที่เป็นตัวอย่างผู้วิจัยได้ยกตัวอย่างแล้วพบว่าการใช้ระดับเสียงในคำขึ้นต้นประโยคนั้นได้พบลักษณะการขับทำนองถิ่นใต้ภาษาใต้ซึ่งในบริบทของบทขานเอจะนิยมใช้ระดับเสียงเดียวที่ร้องต่อใช้คำการล้อในลักษณะการถามตอบที่ ตามลักษณะการเรียกลักษณะปรากฏที่เกิดขึ้นเช่นนี้ว่าการถามและการตอบกับลูกคู่กับโนราใช้ลักษณะที่เหมือนกับโนราใหญ่ ระดับเสียงที่ปรากฏการขับขึ้นของโนราใช้ระดับเสียง A^b สรุปในการใช้ระดับเสียงในตอนขึ้นประโยคดังนี้

ตัวอย่างที่ 8 วรรคเพลงที่ 1 ห้องเพลงที่ 1-7

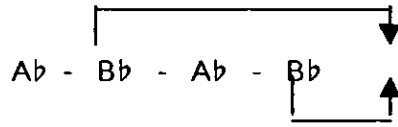
ซึ่งกลางประโยคมีการใช้ระดับเสียง C และตอนท้ายประโยคมีการใช้ระดับเสียง Bb และระดับเสียงที่เกิดขึ้นนั้นยังมีการนำไปขยายโครงสร้างประโยคทางเสียงและสัดส่วน

แบบใช้ระดับเสียง Ab → Bb Pasing → C

การใช้ระดับเสียงเดียวในการขึ้นประโยคนั้นใช้ระดับเสียง Bb และใช้คำที่ขานว่า หลาว แล... ที่เกิดขึ้นตามการบันทึกในสัดส่วนโน้ตดังนี้

ตัวอย่างที่ 9 วรรคเพลงที่ 1 ห้องเพลงที่ 1 - 16

วรรคเพลงที่ 1 ในห้องเพลงที่ 1-7 เริ่มจากเสียง $A\flat$ มีการเคลื่อนไป $B\flat$ เป็นตัวโน้ตไป C แล้วจึงลงมา B เพื่อไปยัง $A\flat$ และห้องเพลงที่ 5-6 มีการจบลงท้ายด้วยเสียง $B\flat$



การขึ้นประโยคด้วยเสียง $B\flat$ ในห้องเพลงที่ 8 และลากเสียงยาวในห้องเพลงที่ 10 และเชื่อมเสียง $A\flat$ ไปยัง $B\flat$ และเชื่อมไปหา C ลงมา $A\flat$ และไปหาเสียง $B\flat$ ในการศึกษาลักษณะของทำนองแนวร้องที่เป็นเอกลักษณ์และมีความเป็นเอกภาพทางด้านรูปแบบการพรรณนาการเห็นภาพตามคำพรรณนาเสียงที่เกิดขึ้นในบทขานเอเป็นแนวเดียวได้มีแบบฉบับของการร้องพรรณนา เพราะบททำนองขานเอเป็นบทร้องล้วนๆ ไม่มีดนตรีประกอบจังหวะใดๆ

ตัวอย่างที่ 10 วรรคเพลงที่ 2 ห้องเพลงที่ 7-16

$B\flat \rightarrow A\flat \rightarrow B\flat \rightarrow C \rightarrow A\flat \rightarrow B\flat$

วรรคเพลงที่ 2 การเคลื่อนระดับเสียงในห้องเพลงที่ 9 ก็เป็นอีกลักษณะที่ 3 มีการร้องขานบทโนราห์กับลูกคู่ร้องหมู่พร้อมๆ กันทำให้วรรคตอนนี้ในบทมีความดังของเสียงมากกว่าปกติ ซึ่งดูจากห้องเพลงที่ 16-19 ดังตัวอย่างที่มีการใช้ระดับเสียง $A\flat$ การร้องขึ้นต้นคล้ายคลึงกับต้นประโยควรรคตอนที่ 1 ห้องเพลงที่ 1

$A\flat \rightarrow B\flat \rightarrow C \rightarrow B\flat$

ตัวอย่างที่ 11 วรรคเพลงที่ 5 ห้องเพลงที่ 20-32

20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31 32

วรรคที่ 4

วรรคที่ 5

พลาเว... พลาเว และ พองเยอ... ดรู... ดาจะ ดิด มาก... ทอ เร พาว... เมอ...

วรรคที่ 3 ลักษณะการเคลื่อนที่ของทำนองทั้งลูกคู่รวมถึงโนราใหญ่มีการใช้ระดับเสียง และลักษณะการเคลื่อนที่ของระดับเสียงอยู่ในรูปแบบเดียวกันมีระดับเสียงในการเคลื่อนที่ $A\flat$ C $B\flat$ ซึ่งตามลักษณะดังกล่าวผู้วิจัยยังพบว่า ระดับเสียงที่ใช้แปลงในการขับที่เกิดขึ้นในข้างต้นนี้มีความเข้มของเสียงและความดังของระดับเสียงที่ชัดเจน

การเคลื่อนที่ของทำนองห้องเพลงที่ 20-22 ตามตัวอย่างโน้ตที่มีการขึ้นประโยคด้วยระดับเสียง $B\flat$ ลากเสียงยาวแล้วลงต่ำระดับเสียง $A\flat$ และเลื่อนขึ้นไปเสียง C ต้นประโยควรรคเพลงที่ 5

วรรคเพลงที่ 4 วรรคเพลงที่ 5

$B\flat - A\flat - \text{Passing} - A\flat - C - A\flat - C - B\flat - C - B\flat - C - B\flat - A\flat - B\flat - C$

Passing

วรรคเพลงที่ 5 ตามลักษณะที่เกิดขึ้นจะมีการทอดรับของโนราใหญ่จากแนวรับเสียงลูกคู่ต้นประโยค การใช้เสียงส่งในจังหวะหลักและลากยาวจากท้ายห้องเพลงที่ 23-24 ในห้องเพลงที่ 25 วรรคเพลงที่ 5 สักส่วนของจังหวะมีการใช้ระดับเสียงสั้น ทิศทางสูงต่ำลงมากห้องที่ 26 มีการลากเสียงและห้องที่ 27 การใช้เสียงลากยาวเพื่อส่งไปห้องเพลงที่ 28 และยาวในในห้องที่ 29 ต่อเนื่องจากการสร้างคำของโนราในห้องเพลงที่ 30 และลากยาวแนวเสียงขึ้นสูงจนจบประโยค

ตัวอย่างที่ 12 ห้องเพลงที่ 33-40

ในการวางแผนเสียงขึ้นต้นประโยคเป็นเสียง Bb ลากยาวแล้วเคลื่อนขึ้นบนด้วยเสียง C เช่น

Bb → C → Bb → C → Bb → C

Passing

เรื่องของจังหวะมีการแบ่งตามลักษณะการใช้ความสั้นยาวของเสียงออกเป็น 2 ช่วงย่อย ๆ พบว่าการขึ้นประโยคในวรรคที่ 6 มีการเคลื่อนที่โดยมีเสียง Bb C Bb ในวรรคเพลงที่ 6 มีลักษณะเหมือนวรรคเพลงที่ 4 โดยการร้องเปล่งเสียงของโน้ตกับลูกคู่ในเสียงเดียวกันและคำเดียวกันมีการใช้การลากเสียงและเสียงสั้นในห้องเพลงที่ 37 ลากยาวในห้อง 38-39 และท้ายห้อง 39-40 การใช้สัดส่วนลากยาวตามด้วยเสียงเชื่อมต่อในเสียงลากยาวในห้องต่อไป

ตัวอย่างที่ 13 วรรคเพลงที่ 6 ห้องเพลงที่ 33-37 และ 38-40

ช่วงที่ 1 ช่วงที่ 2

ลักษณะการใช้เสียงลากยาวเต็มประโยค ตั้งแต่ห้องที่ 33-36 และห้องเพลงที่ 37-45 ด้นประโยคมีการลากเสียงยาวในระดับเสียง Bb และจบลงท้าย Bb- Ab - Bb - C - Bb - Ab - Bb - Ab - Bb ซึ่งในวรรคเพลงที่ 8 ตามรูปลักษณะจะมีการขึ้นประโยคโดยการใช้ระดับเสียง Bb ในการลากเสียงและมีการใช้คำร้องว่า หลาว แล ของโนราและลูกคู่ขึ้นพร้อมๆ กันเหมือน วรรคเพลงที่ 7 มีลักษณะการใช้ระดับเสียงที่เป็น Bb - C - Bb เมื่อถึงตอนท้ายของประโยคในวรรคเพลงที่ 8 พบว่าลูกคู่ของโนราได้หยุดร้องแต่โนรายังร้องต่อโดยเสียงที่เหมือนกับการใช้ระดับเสียงด้นประโยค

ในวรรคตอนที่ 1 ลักษณะการร้องเปล่งเสียงพร้อมกันมีการใช้สัดส่วนในจังหวะตกลากยาวและจังหวะใช้สัดส่วนผู้วิจัยตั้งข้อสังเกตให้เห็นว่า ห้องเพลงที่ 41-43 และห้องเพลงที่ 44-46 มีการใช้สัดส่วนคล้ายคลึง แต่รูปลักษณะอาจแตกต่างกันมาจากอิทธิพลการบันทึกโน้ต เช่นเดียวกันในเรื่องลักษณะสัดส่วน

ตัวอย่างที่ 14 วรรคเพลงที่ 8 - 9 ห้องเพลงที่ 47-57

ตัวอย่างที่ 14 วรรคเพลงที่ 8 - 9 ห้องเพลงที่ 47-57

วรรคที่ 8 (ห้องเพลงที่ 47) วรรคที่ 9 (ห้องเพลงที่ 52)

...หลาว แล นื่อง-หน หลาว เลย เอย..... หลาว เลย หีม ไค กัน ชัดแล้ว มัน ดังแปมน

ในวรรคเพลง ห้องเพลงที่ 42 - 51 พบว่ามีที่ 8 การลากเสียงร้องห้องเพลงที่ 49 มีการใช้เสียงล่อ โดยระดับเสียงที่ใช้ Bb - C เชื่อมโยงการลากเสียงจบท้ายประโยคมนห้องเพลงที่ 51 มีเพียงเสียงของโนราใหญ่ขับร้องประโยคเพื่อนำเข้าสู่ประโยคใหม่ตอนด้นประโยคมีการใช้ทั้งระดับเสียงสัดส่วนเหมือนกับห้องที่ 50 ห้องเพลงที่ 55 - 56 มีการดำเนินทำนองโดยการใช้เสียง Bb Ab Bb ในห้องเพลง 57 เป็นระดับเสียง Ab Bb ที่ใช้จบลงประโยคในวรรคเพลงที่ 9

ในวรรคที่ 9 ห้องเพลงที่ 52 - 54 ด้นประโยคของทำนองมิได้ขึ้นด้วยลักษณะการลากยาวของเสียงระดับเสียง Ab C และ Bb ปรากฏลากยาวท้ายห้อง 53 ทั้งหน้าห้องเพลงที่ 54 การต่อเนื่องในห้องเพลง 55 - 56 การเกิดเสียงในเรื่องของความสั้นยาวของเสียง การลาก

เสียงระหว่างห้องเพลงที่ 55-56 ตอนท้ายมีสัดส่วนของคำร้องไปสู่ห้องต่อไปในห้องเพลงการใช้ สัดส่วนตามปกติการใช้สัดส่วนสั้น ๆ ในห้องเพลงที่ 61 และท้ายประโยคการลากยาวในห้อง เพลงที่ 63 ในวรรคเพลงที่ 10

ตัวอย่างที่ 15 วรรคเพลงที่ 10-11 ห้องเพลงที่ 58 - 70

วรรคที่ 10.



58 59 60 61 62 63

หลาว และ ขึ้น มา 11- ลม 11ว โดย

วรรคที่ 11.



64 65 66 67 68 69 70

ลม 11ว ลา รา มา พัด โดง โดย ลม

จากวรรคเพลงที่ 10 สู่วรรคเพลงที่ 11 มีการร้องพร้อมๆ กันระหว่างโนรากับลูกคู่มี เสียงลากยาวระหว่างห้องเพลงที่ 65 - 66 และท้ายห้องที่ 67 ในลักษณะเช่นเดียวกันนั้นมีการ ลากเสียงระหว่าง 68-69-70 มีการลากเสียงลงจบ และวรรคเพลงที่ 12 มีการใช้ระบบเสียงลาก ยาวกับวรรคเพลง 1,4,6,9 ในระดับเสียงเดียวและลงท้ายลากเสียง

การวิเคราะห์ในวรรคเพลงที่ 10 การขึ้นประโยคเพลงนั้นมีการขึ้นโดยใช้สัดส่วนจังหวะ ลากยาวของแนวเสียง ลักษณะการเคลื่อนที่เหมือนกับวรรคเพลงที่ 9 และระดับเสียงวรรค เพลงที่ 10 B $\flat$ - B $\flat$ - C - B $\flat$ วรรคเพลงที่ 11 B $\flat$ - C - B $\flat$ - D $\flat$ - B $\flat$

ตั้งแต่ห้องเพลงที่ 64 จนถึงห้องเพลงที่ 70 มีการร้องระดับเสียงในทำนองเสียงเดียวกับ ทำนองความเข้มของเสียงในวรรคเพลงที่ 11

ตัวอย่างที่ 16 วรรคเพลงที่ 12 ห้องเพลงที่ 72-73

วรรคที่ 12.

71 72 73

หลาว แล ต้น

ตัวอย่างที่ 17 วรรคเพลงที่ 13 ห้องเพลงที่ 74-82

วรรคที่ 13.

74 75 76 77 78 79 80 81 82

ลูกกระซิกออย ลูกกระซิก ไบเล หู กลาง ต้น มา เป็น หลาว

ในวรรคที่ 13 เป็นวรรคที่มีรูปแบบต่อเนื่องจากวรรคที่ 12 มีคุณลักษณะวรรคที่ 13 มีคุณลักษณะการยืดหดรูปแบบของความสั้นยาวของจังหวะในห้องเพลงที่ 74 มีการใช้สัดส่วนต่อเนื่องและลงท้ายพยางค์มีการลากยาวของเสียงทั้งห้อง 75 จนถึงห้องที่ 76 การยืดความยาวออกเป็น 2 พยางค์ ในท้ายห้องที่ 76 และส่งไปห้องที่ 76 และส่งไปห้องที่ 77 ใช้การยืดหดของจังหวะส่งไปลากเสียงให้ระดับเสียงอื่น ๆ ยกสูงและต่อยาวจบลงในห้องเพลงที่ 78 และห้องเพลงที่ 80 ในวรรคที่ 19 มีการใช้สัดส่วนพยางค์ละ 1 จังหวะ มีการลากเสียงยาวออกไป

การขึ้นวรรคเพลงใช้ระดับเสียง Bb เหมือนกับวรรคเพลงที่ 10 แต่ในวรรคนี้มีแต่ลูกคู่โนรา ในวรรคที่ 13 พบว่าตั้งแต่ห้องเพลงที่ 74-82 มีการใช้ระดับเสียง Bb C Bb การลากเสียง Bb ยาวระหว่างห้องเพลง 75-76-78 และห้องเพลงที่ 80-82

ตัวอย่างที่ 18 วรรคเพลงที่ 14 ห้องเพลงที่ 83-93 และวรรคเพลงที่ 15 ห้องเพลงที่ 88-93

วรรคที่ 14 84 และ 85 กลาง วันว่า โกล 86 หลัง เอย 87 โกล หลัง 88 โกล ฟัง 89 เอยเกาะระยัง 90 เอย 91 เอย 92 เอย 93 เอย

การขึ้นประโยควรรคเพลงที่ 14 ห้องเพลง 83-87 นั้นจะมีการขึ้นเช่น การวิเคราะห์ในห้องวรรคเพลงมีการร้องทำนองพร้อมๆ กันทำให้เกิดความเข้มของเสียงและมีการใช้เสียง Bb - Db - Bb และลงประโยคใช้เสียง Bb ลงท้าย

ในวรรคที่ 15 มีการเกิดลักษณะของสัดส่วนที่น่าสนใจห้องที่ 91 มีการใช้สัดส่วนการเน้นสั้นยาวและส่งสัดส่วนไปในห้องที่ 92-93

ตัวอย่างที่ 19 วรรคเพลงที่ 16 ห้องเพลงที่ 94-102

วรรคที่ 16 94 หลาว 95 แล 96 และ เป็น 97 เหลือ เพื่อน 98 เพื่อน เป็น เอย 99 เอย 100 เอย 101 เพื่อนบ้าน 102 นม นม

วรรคเพลงที่ 16 นั้นเหมือนกับวรรคเพลงที่ 14 ในเรื่องของการใช้ระดับเสียงจะใช้เพียงเสียง Bb ซึ่งส่วนมากนั้นจะเป็นในรูปแบบที่ปรากฏดังตัวอย่างเริ่มจากห้องเพลงที่ 94-100 และห้องเพลงที่ 101 แนวเสียงเป็น Ab Bb Db จะมีการใช้แนวเสียง Bb เมื่อห้องเพลงที่ 106 แนวเสียงมีการเคลื่อน Bb C Db มีการใช้สัดส่วนขึ้นต้นเหมือนกับวรรคที่ 1,4,6,8 มีการใช้เสียงลง 1 พยางค์สลับการลากเสียงยาวออกทั่วไป

ตัวอย่างที่ 20 วรรคเพลงที่ 16 ห้องเพลงที่ 103-118 และวรรคเพลงที่ 17 ห้องเพลงที่ 109 - 118

วรรคที่ 17 มีการใช้แนวเสียงเป็นเสียง Bb และมีการลากยาวโดยเริ่มตั้งแต่ต้นประโยคในห้องเพลงที่ 108-112 ส่วนห้องเพลงที่ 113 แนวเสียงก็จะเคลื่อนที่ใช้ระดับเสียงเป็น Bb - C - Bb ตั้งแต่ห้องเพลงที่ 117 ใช้เพียงแนวเสียง Bb และห้องเพลงที่ 118 แนวเสียงเป็น C และลดลงมา Bb ในท้ายห้อง 119 และ 120 และลากเสียงลงจบท้ายประโยคร้อง

ตัวอย่างที่ 21 วรรคเพลงที่ 18 ห้องเพลงที่ 121-125

Bb

วรรคที่ 17 มีการใช้การลากเสียงยาวพร้อมเสียงสั้นสลับกับอื่นๆ ในวรรคที่ 19 คือวรรคจบมีการลากเสียงยืดอกจนจบถือเป็นวรรคการจบและเป็นวรรคที่จบบทขานเอมีการใช้เสียง Bb ลากยาวลงท้ายประโยค ในการวิเคราะห์ผู้วิจัยได้พบลักษณะประเด็นในเรื่องการใช้ระดับเสียงในการร้องขับบทโดยเริ่มจากการแบ่งหน้าที่ออกเป็นทำนองคือโนราใหญ่ ผู้ร้องที่เป็นลูกคู่ นักดนตรี การขับกลอนในบทขานรับระหว่างโนรากับลูกคู่ที่ทำให้เกิดเรื่องกลอนประโยค ความดัง การร้องล้อ (สร้อย) ท้ายประโยคหลัก และสัดส่วนมีการพัฒนาตามธรรมชาติของภาษา

3. โครงสร้างของบททำนองไหว้ครูโนราลงครู ตอนที่ 1

เป็นทำนองที่มีความสำคัญทำนองหนึ่งที่ใช้เฉพาะพิธีกรรมในโนราลงครูโดยเฉพาะสาระลักษณะบทขับนั้น ทำนองเชิญครู ไหว้ครูหมอโนราจึงมีบริบทที่เกิดขึ้นเฉพาะการ จะมีลักษณะที่เกี่ยวข้องกับการเรียงลำดับในตอนหนึ่งของพิธีกรรมลงครู ซึ่งขั้นตอนในการเชิญครูหมอในทำนองไหว้ครูมีลักษณะทางด้านความเชื่อ ในทำนองเดียวกันนี้ยังสอดแทรกเรื่องราวที่มีความสำคัญ ในรูปแบบการขับจะมีด้วยกัน 3 ตอน และด้วยเหตุนี้เองในการศึกษาผู้วิจัยได้ตั้งการสังเกตด้านเสียง ทั้งโครงสร้างและการขับที่มีลักษณะโดดเด่นที่มีลักษณะเหมือนกับทำนองขานเอที่จำเป็นต้องใช้หลักทางศิลปะโครงสร้างองค์ประกอบทางดนตรีมาเป็นเกณฑ์การศึกษา

โดยทำนองของโครงสร้างของรูปแบบที่แตกต่างจากบทขานเอ ที่ไม่ใช่ทางดนตรีประกอบ แต่ทำนองไหว้ครูนี้มีทั้งดนตรี เช่นทำนอง พลังเสียง รวมถึงการใช้ภาษาพรรณนาอีกด้วย

3.1 รูปแบบ

ลักษณะของรูปแบบโครงสร้างของทำนองไหว้ครูผู้วิจัยสามารถแยกโครงสร้างออกเป็น 2 ส่วนคือ

นี้

- 1. โครงสร้างภายนอกทางด้านบริบทของระบบเสียง
- 2. ด้านรูปแบบโครงสร้างภายในตามระบบทางดนตรีตะวันตกที่ผู้วิจัยได้ทำตาม

1. ด้านรูปแบบโครงสร้างภายนอกทางด้าน รูปแบบของเสียงมีอยู่ 2 ชนิดในช่วงต้นระบบเสียง คือ รูปแบบของบททำนองไหว้ครูโดยผู้วิจัยได้ศึกษาและพบว่าลักษณะโครงสร้างภายนอกจะมีบริบททางด้านเสียง โดยศึกษาด้านมูลฐานแหล่งกำเนิดเสียง และการแสดงค่าทางมูลฐานทางศิลปะดนตรีและรวมถึงลักษณะในสาระการรับรู้ ทั้ง 3 ประเด็นที่ผู้วิจัยได้นำมาศึกษา เพราะการจะขยายเรื่องประเด็นให้ชัดเจนเป็นรูปธรรมมากขึ้น ผู้วิจัยจะนำเสนอได้ดังนี้

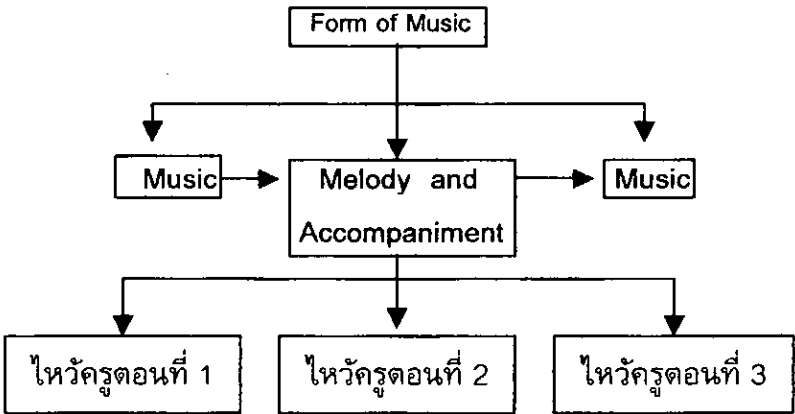
มูลฐานแหล่งกำเนิดเสียง รูปแบบของเสียง	การแสดงค่าทางมูลฐานทาง ศิลปะดนตรี	การรับรู้
1. ระบบเสียงของการขับ บทโนรา และลูกคู่	1.1 ทำนองในการร้องหลักที่ สามารถร้องรูปแบบหมู่ได้มี ลักษณะร้องสลับการร้อง เดียว	เกิดความดังเบา ความเข้มหนาจะ เกิดความศรัทธาในรูปลักษณะความ คุ้นเคยระบบเสียงภาษา เนื้อหาของ โนรา
2. เครื่องดนตรี วงดนตรี	2.1 การแสดงค่าต่างทาง เสียง คือ การผลิตเสียง Pitch ของแต่ละเครื่องดนตรี ในวงโนรารวมถึงการ ประสานโครงสร้างเสียงใน วงโนรา	2.1 การรับรู้นั้นโครงสร้างโดยรวมทั้ง หมดโดยรวมในเวลาเดียวกัน การใช้ เสียงเครื่องดนตรีแต่ละเสียงมีความ สูงต่ำอย่างไร ตอนใดเสียงใดทำหน้าที่ใด เช่น ตอนขึ้นการขับโนราจะมี ระบบเสียงปีเป่าก่อน ต่อมา มีการร้อง รับบนพื้นฐานการจับจังหวะและสร้าง คำร้อง การใช้เสียงร้องลงในจังหวะ 2.2 การรับรู้ลำดับของเสียงที่เกิดตาม ลักษณะการนำเสนอหน้าหลังเป็นรูป แบบนำเสนอด้านล่าง
	2.2 ลำดับก่อนหลังการ ประสานระบบเสียงเป็นรูป แบบโครงสร้างของดนตรีโนรา ดังนั้นในรูปแบบสำนวนทาง ดนตรีแล้วนั้น	

	2.3 ระบบเสียงของเครื่องดนตรีโนรามีคุณสมบัติแตกต่างกันจึงทำให้สู่การปฏิบัติในรูปแบบการควบคุมเสียง (Articulation) 2.4 หน้าที่ของดนตรีทาง การควบคุมการตั้งเสียงร้อง และจังหวะ	2.3 การรับรู้ทางอรรถกรณของเสียง เอกลักษณะทางการปฏิบัติทางเสียงใช้ เครื่องดนตรีในโครงสร้างการขับบท การควบคุมเสียง เช่นเดียวกับบริบททางการบรรเลงเครื่องดนตรี 2.4 การรับทำหน้าที่ การประสานทางโครงทางเสียงในรูปแบบในสาระ ทำนองกับจังหวะการขับร้อง

จากตารางแสดงถึงลักษณะการเกิดรูปแบบทางเสียง ผู้วิจัยอาจสรุปได้ว่าเป็นระบบเสียงรูปแบบระบบเสียงธรรมชาติ หรือจากการรู้ได้ว่าโครงสร้างของทำนองการขับบทของโนรา รวมถึงบททำนองที่เป็นลักษณะพิธีนั้นล้วนใช้ระบบเสียงธรรมชาติโดยทั้งสิ้น

2. ด้านรูปแบบโครงสร้างภายในตามระเบียบของทฤษฎีทางตะวันตก ลักษณะดังกล่าวยังสามารถแยกเสียงด้านการขับบท การบรรเลงดนตรีในรูปแบบวรรคตอน ท่อนเพลงตามลักษณะทั่วไปแล้วนั้น จะเป็นตอนแต่ละตอนมีเรื่องที่เหมือนกันทั้งรูปแบบและหน้าที่

จากการศึกษาในเบื้องต้น พบว่าทำนองบทไหว้ครูนั้น จะมีการขับร้อง รวมถึงการใช้เครื่องบรรเลงจังหวะประกอบ ซึ่งมีความสัมพันธ์กัน



ลักษณะของดนตรีจะเริ่มบรรเลงและหยุดเข้าทำนองร้องขับบทนั้น ดนตรีจะมีเครื่องดนตรีโนราบรรเลงโดยปี่โนราจะเป่าขึ้นก่อน ในเรื่องของลักษณะการแสดงลำดับก่อนหน้าหลังในทำนองไหว้ครูโนราดังนี้

จากโน้ตพบว่ารูปแบบของการสร้างเสียงโดยผ่านเครื่องดนตรีในลักษณะการเกิดดนตรีโนราได้มีเครื่องดนตรีบรรเลงประกอบในบททำนองไหว้ครูโนรานั้น คือ ปี่โนรา, กลองทับ,

กลองโนรา, โหม่ง, แตระ ซึ่งจะมีการแบ่งหน้าที่ โดยผู้วิจัยได้สังเกตจากการบรรเลงโดยแยกได้ดังนี้

ชื่อแหล่งกำเนิดเสียง	ชนิดของแหล่งกำเนิดเสียง	หน้าที่ของแหล่งกำเนิดเสียง
ปี่โนรา (ปี่กลาง) กลองทับ	เครื่องเป่าลม เครื่องตี (ประเภทกลอง)	เป่าทำนองตอนเบื้องต้น ใช้ตีประกอบจังหวะในการร้องขับ บทและเป็นตัวยืนจังหวะในวง ดนตรี
กลองโนรา และฉิ่ง	เครื่องตี (ประเภทโลหะ)	ประสานองค์ประกอบทางเสียง และจังหวะระหว่างเสียงขับบท กับวงดนตรี
แตระ	เครื่องตี (ประเภทเครื่อง กระทบ)	ใช้กระทบในการเน้นและช่วยการ ดำเนินจังหวะให้ชัดเจนยิ่งขึ้น

จากตารางแสดงให้ทราบว่า

1. ลักษณะการวางระดับเสียงของเครื่องดนตรีชนิดและจำนวนเครื่องในวงโนรา
2. ลำดับขั้นตอนรูปแบบดนตรีโนรา โดยการขึ้นระบบเสียง โดยขึ้นลำดับของเสียงจากเครื่องดนตรี

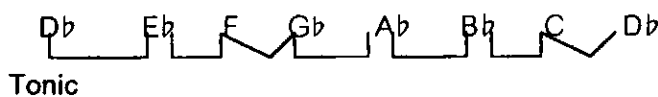
3.2 บันไดเสียง

จากระดับเสียงที่ปรากฏในบททำนองไหว้ครูตอนที่ 1 โดยการศึกษาในเรื่องระดับเสียงสามารถแบ่งได้ 2 กลุ่ม ดังนี้

กลุ่มที่ 1 ระดับเสียงจากเครื่องดนตรี

กลุ่มที่ 2 ระดับเสียงจากการขับร้อง

โดยผู้วิจัยจะขอกล่าวในระบบบันไดเสียงจากเครื่องที่ใช้ในบทนำไหว้ครูนั้นก็ยังทำหน้าที่บรรเลงทำนอง โดยผู้วิจัย จะเริ่มศึกษาดังนี้ ช่วงขึ้นเครื่องปี่เป่าระดับเสียง Eb และ Bb และเมื่อเข้าจังหวะก็มีการใช้เสียง Gb-Eb-Db-Bb-Ab- และ Eb เมื่อเรียงระดับเสียงของเครื่องดนตรีจะได้ตำแหน่งระดับเสียงดังนี้



จากโครงสร้างจะเป็นบันไดเสียง Major หรือระดับเสียงที่ใช้โน้ตโนราในทำนองไหว้ครู
ตอนที่ 1 คือบันไดเสียง Db Major

โน้ตโนรา
Melody I
ลูกคู่
Melody II
ลูกคู่
Melody III
ลูกคู่

1 2 3

ปี่โนรา
กองโนรา
กองทับ
โหม่ง
ฉิ่ง
แตง

กลุ่มที่ 2 ระดับเสียงจากการขับร้อง โดยการศึกษาพบการปรากฏระดับเสียงที่ใช้มาก
คือระดับเสียง Bb C Db และระดับเสียงมาต่อกันในโครงสร้างมีการเน้นระดับเสียงหลัก
Bb C Db บันไดเสียงชนิด Minor หรือ Bb Minor

TONIC

3.3 ระยะเสียง

จากขอบข่ายนั้นอาจแสดงระยะขอบข่ายการใช้ Range ในช่วงการเป่าของปี่โนราได้
ดังนี้

Prefect 11th

เมื่อศึกษาพบว่าระยะที่ปรากฏของการใช้ระดับเสียง ของปี่มี 2 ช่วง ช่วงที่ 1 คือ ช่วง
ที่ปี่โนราเป่ารับ ช่วงที่ 2

Prefect 5th

Prefect 19th

จากลักษณะดังกล่าวจะเห็นได้ว่าช่วงระยะห่างของเสียงนั้นอาจมีเรื่องลักษณะของการ
สร้างทำนองและจังหวะ

การวิเคราะห์ในบททำนองให้วิเคราะห์วิเคราะห์ที่ละส่วนในช่วงที่สำคัญในตอนนำเสนอดนตรีตั้งแต่
ห้อง 1-15 การเคลื่อนที่ของทำนองช่วงของการร้อง

ช่วงที่ 1	ห้องเพลงที่ 1-21
ช่วงที่ 2	ห้องเพลงที่ 67-77
ช่วงที่ 3	ห้องเพลงที่ 188-204

3.4 วรรคเพลงและจังหวะ

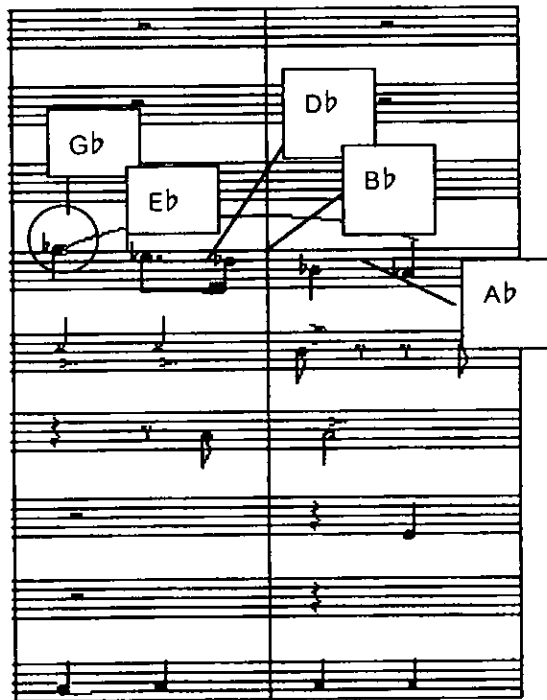
วรรคเพลงที่ 1 ห้องเพลงที่ 1 พบว่าสัดส่วนที่เกิดขึ้น กลองทับจะเป็นเครื่องดนตรี
หลักในการเริ่มต้นบรรเลงเครื่องดนตรีต่างๆ ระดับเสียงการเป่าปี่โนราห์มีการเริ่มจากเสียงต่ำ Eb
มีการเน้นเสียง Bb ก็เช่นเดียวกัน โดยการใช้ลักษณะสัดส่วนเช่นเดียวกันในการเน้นจังหวะใน
ห้องที่ 2

การศึกษาช่วงที่ 1

ตัวอย่างวรรคเพลงที่ 1 ห้องเพลงที่ 2-3

2

3



วรรคเพลงที่ 1 ห้องเพลงที่ 2-3 ระดับเสียงของปีนั้นสูงสุด Gb และเคลื่อนลงต่ำใน ระดับเสียง Gb - Eb - Db - Bb - Ab ในช่วงจังหวะนั้นมีความคงที่อันเนื่องมาจากการขึ้น จังหวะของกลองทับในเสียงที่เจียบขาดคือเสียงฉับ ในห้องเพลงที่ 3 เสียงเกิดของกลองทับส่ง สัญญาณให้ปีบรรเลงเหมือนเดิมในห้องเพลงที่ 4 จึงเริ่มตีลักษณะจังหวะเป็น ฉิ่ง ฉิ่ง ฉับ ปีโนรา จะทำหน้าที่บรรเลงขึ้นก่อน กลองโนราตีรวเบา ๆ จังหวะของปีโนราไม่แน่นอนขึ้นอยู่กับ การสร้างทำนองของผู้เป่า กลองทับตีเน้นเสียงฉับการตั้งจังหวะให้ปีในห้องต่อไปในจังหวะหลัก ต่อ มากลองโนรามีการยึดพื้นฐานของกลองทับและโหม่งอาศัยการยืนพื้นฐานจากกลองโนรา จึงจะเริ่ม สร้างรูปแบบออกมาเน้นจังหวะตก

ตัวอย่างวรรคที่ 1 เริ่มจากห้องเพลงที่ 3-6

3 4 5 6

ลูกคู่

ปี

กลองทับ

กลองโนรา

โหม่ง

ฉิ่ง

แตง

syncopation

การบรรเลงของปีมีการใช้เสียงลดลงเริ่มจากต้นห้องเพลงที่ 4 ในระดับเสียง Gb Eb Db Bb จนถึงห้องเพลงที่ 6 มีการใช้เสียงสูงขึ้น Db Eb Db Bb กลองทับมีการเน้นจังหวะตก หลัก จากห้องเพลงที่ 5 พบว่ากลองโนราเริ่มตีจังหวะเร็วขึ้นเริ่มจากห้องเพลงที่ 5 และ 3 พยางค์ใน ท้ายวรรคเพลงที่ 3 โหม่งก็เน้นจังหวะที่ 2 ของห้องตลอด ฉิ่งก็ตีลักษณะเดียวกันในห้องเพลงที่

ในการวิเคราะห์บททำนองดนตรีในท้องเพลงที่ 6 พบว่าลักษณะของกลองโนราจะตีในลักษณะตีขัดจังหวะเป็นรูปตัวโน้ต 3 พยางค์วรรคเพลงที่ 2 ท้องเพลงที่ 7-15 ตามโน้ตตัวอย่างด้านล่าง ระบบเสียงของปี่โนราใช้เสียง $A\flat$ และเน้นเสียง $E\flat$ ในท้องเพลงที่ 7 และท้องเพลงอื่น ระดับเสียง $G\flat - B\flat - D\flat$

ตัวอย่างวรรคที่ 2 ท้องเพลงที่ 7-10

โนราใหญ่

ลูกคู่

ปี่

กลองทับ

กลองโนรา

โหม่ง

ฉิ่ง

แตระ

Pattern ที่ 2

จากลักษณะที่ปรากฏ สามารถแยกเป็นกลุ่มในการศึกษาเป็น 2 กลุ่มซึ่งกลุ่มที่ 1 อยู่ในท้องที่ 7-8 และกลุ่มที่ 2 อยู่ในท้องเพลงที่ 9-10 มีการตีเน้นย้ำในท้องที่ 7 มีการพัฒนารูปแบบของสัดส่วนในกลองโนราที่ตีเน้นจังหวะตกจังหวะยกและขัดจังหวะเน้นเสียงลากยาวจึงเป็นลักษณะการพัฒนาเรื่องรูปแบบของสัดส่วน ในรูปแบบกลุ่มที่ 2 ฉิ่งมีการตีเป็น ฉิ่ง ฉิ่ง ฉับ มีช่วงหยุดและตีในรูปแบบเดียวกันอีก แต่บนพื้นฐานจังหวะ แตระจะตีควบคุมจังหวะให้ดำเนินคงที่อยู่ตลอด ดังตัวอย่างการแสดงขบวนการสัมพันธ์ของจังหวะที่มีต่อทำนอง จะปรากฏในท้องเพลงที่ 11 - 12

ห้องเพลงที่ 11-12

	11	12
โนราใหญ่		
ลูกคู่		
เป็		
กลองทับ		
กลองโนรา		
โหม่ง		
ฉิ่ง		
แตระ		

วรรคเพลงที่ 2 กลองโนรามีการตีขัดในห้องเพลงนี้กลองโนราไม่มีการเน้นจังหวะตก
ใดๆ ปรากฏแต่การเน้นจังหวะยกอย่างเดียวในห้องเพลงที่ 11-12

วรรคเพลงที่ 2 ห้องเพลงที่ 13-15

โนราใหญ่

ลูกคู่

ปี่

กลองทับ

กลองโนรา

โหม่ง

ฉิ่ง

แตระ

13 14 15

Ab Eb Db

ห้องเพลงที่ 13-15 การบรรเลงทำนองอยู่ในช่วงที่กำลังจบทำนองปี่ยัดจังหวะช้าลง กลองทับต้องเน้นจังหวะตกเพียงอย่างเดียว ฉิ่งใช้เสียงฉับ กลองโนรามีการตีสัดส่วนจังหวะชัด และช้าลงและลงจบเครื่องอื่นๆ มีการบรรเลงตามปกติและยัดจังหวะลงจบเช่นกัน

ห้องเพลงที่ 16-21 ในการเริ่มต้นวรรคจะมีการร้องเหมือนกับบทขานเอ แต่ในบทไหว้ครูจะมีการบรรเลงดนตรีที่ควบคู่ไปกับขับเช่นกัน การขับร้องประกอบจังหวะของดนตรีต้องเป็นไปด้วยกัน จากลักษณะการศึกษาในห้องเพลงที่ 16 ทำนองร้องจะนำหน้าร้องก่อนกลองทับที่เสียงต่ำเสียงเทิง จะเริ่มจังหวะจากทำนองการร้องใช้เสียง Gb Ab C Bb ในห้องเพลงที่ 20 มีลักษณะการร้องเอื้อนในเสียง Ab Bb กลองทับตีรวเสียง ฉับ ฉับ ฉับ การเน้นเสียงฉับในขณะเดียวกันนั้นลักษณะของโหม่งโนรามีการตีเสียงวหมุ่ง ฉิ่งก็ตีสลับกับโหม่งเป็นลักษณะจังหวะ ฉิ่ง ฉิ่ง ฉับ

ตัวอย่างวรรคเพลงที่ 3 ห้องเพลงที่ 16-21

The musical score is arranged in a system with seven staves. The top staff is the vocal melody, with notes circled and labeled with accidentals: Gb (measure 16), Ab (measure 17), C (measure 18), and Bb (measure 19). The lyrics are written below the vocal staff. The other staves represent traditional Thai instruments: Luk Kuu, Pi, Klong Toey, Klong Nai, Hoeng, Ding, and Tra.

Measure	16	17	18	19	20	21
โนราใหญ่	(Note circled, Gb)	(Note circled, Ab)	(Note circled, C)	(Note circled, Bb)		(Note circled, Bb)
ลูกคู่	มด	ดำ	มาแล้ว	จะส่วบองนี้	บ้าน	ชอบ
ปิ						
กลองทับ						
กลองโนรา						
โหม่ง						
ฉิ่ง						
แตระ						

การศึกษาช่วงที่ 2

ตัวอย่างวรรคเพลงที่ 13-14 ห้องเพลงที่ 67-77

67 68 69 70 71 72 73 74 75 76

Bb C Db

จากนี้... จะ สักเดี๋ยวเธอจะ จ อก ุค ะ ษาอ ะ รรม มา...
 เธอจะ... ะ จ ะ ษา ุค ะ ษา... ษา ษา ษา

โดยเริ่มศึกษาจากวรรคเพลงที่ 13 ห้องเพลงที่ 68-71 ผู้วิจัยพบว่าลักษณะการร้องยังเป็นรูปแบบเหมือนกับช่วงการศึกษาที่ 1 ในการวิเคราะห์นี้ในช่วงนี้ผู้วิจัยได้สังเกตว่าระบบเสียงนั้นจะเริ่มใช้เสียง Bb C Db ในด้านเพลง สังเกตว่า แม้แต่วรรคที่ 14 ในห้องเพลง 72-77 นั้นจะเห็นได้ว่า จากรูปแบบของระดับเสียงที่ได้แปลงออกมายังคงระดับเสียงแบบเดียว เสียงที่ใช้มากคือเสียงระดับเสียง C จากเดิมนั้นการศึกษาที่ 1 ระบบเสียง Ab Bb C Bb เสียง C เป็นลักษณะเสียงผ่านเท่านั้น แต่ในช่วงการศึกษาที่ 2 ลักษณะดังกล่าวมีการเปลี่ยนแปลงรูปแบบ

ระดับเสียงจะไม่ปรากฏ Ab Bb และมีการใช้ในระดับเสียง C จากลักษณะดังกล่าวผู้วิจัยได้ตั้งข้อสันนิษฐานได้ว่า การปรากฏในลักษณะต่างๆ จะเนื่องด้วยอิทธิพลในการใช้คำและวรรณยุกต์ จะไม่มีผลต่อลักษณะการเกิดจังหวะ หรือสร้างจังหวะของเครื่องประกอบจังหวะใดๆ ส่วนของวงดนตรี ยังมีรูปแบบ ในลักษณะของการตีเน้นย้ำของการตกของจังหวะในการขับบทร้อง การศึกษาช่วงที่ 3

ช่วงการศึกษาที่ 3 ห้องเพลงที่ 188-204 การศึกษาในที่ผ่านมา 2 ช่วงนั้น จะพบว่าลักษณะการขับบททำนองไหว้ครูที่ 1 มีการใช้ระดับเสียงที่ใช้มากคือ Ab Bb C Bb ซึ่งมีลักษณะการสอตสลับขึ้นลงอยู่ตลอด และช่วงระยะของเสียงจะอยู่ในระดับเสียงต่ำอีกด้วย เนื่องจากผู้ขับบทจะเป็นผู้ชาย ในการศึกษาในช่วงที่ 3 นั้น เป็นการศึกษาในช่วงสุดท้ายของบททำนองไหว้ครูตอน 1 โดยผู้วิจัยจะขอแสดงขั้นตอนการศึกษาวิเคราะห์ดังนี้

The musical score shows measures 187 to 194. Above the staff, key signatures are indicated: Bb, C, Db, and F. The lyrics are in Thai script. The piano part features a steady eighth-note accompaniment.

ปกติ ระดับเสียงที่ปรากฏยังเป็นระดับเสียงที่อยู่ในกลุ่มบันไดเสียง Minor และยังดำเนินในตำแหน่งเดิมดังที่เคยปรากฏในช่วงการศึกษาที่ 1 และ 2 สังเกตได้ว่าระดับเสียงอาจจะมีการจุดบางตัวอย่างเช่น ในห้องเพลงที่ 119-193 ระดับเสียง Bb มีการเคลื่อนสูงขึ้นบ้างเป็น B ปกติ

และจากการสร้างประโยคยังเป็นในลักษณะการนำรูปแบบประโยคที่ปรากฏมาเป็นการสร้างประโยคใหม่ ทั้งระยะเสียงในการขับบททำนองของโนราในรูปแบบที่ 2 ทำนองที่ 2 นั้นเอง ตัวอย่างห้องเพลงที่ 196 – 204

[illegible]

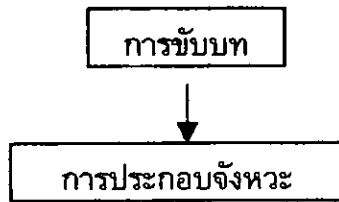
จากลักษณะที่ปรากฏในห้องเพลงที่ 196 – 204 นั้น ยังปรากฏการร้องระหว่างโนราใหญ่กับลูกคู่ โดยใช้ระดับเสียง Bb C Db ส่วนการประกอบจังหวะกลองทับและกลองโนรา รวมถึงโหม่งตีเสียงสูง การประกอบจังหวะปกติ เหมือนลักษณะในช่วงการศึกษาที่ 1 และ 2 ไม่มีการเปลี่ยนแปลงแต่อย่างใด

4. การศึกษาวิเคราะห์บททำนองไหว้ครูตอนที่ 2

บททำนองการไหว้ครูตอนที่ 2 มีการกล่าวถึงครูหมอโนราและสิ่งศักดิ์สิทธิ์

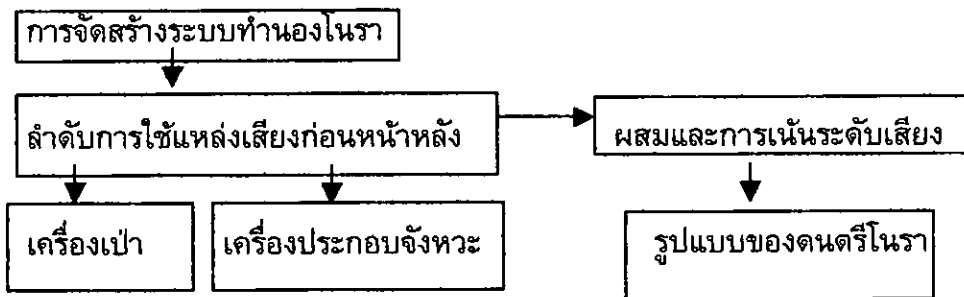
4.1 รูปแบบ

ระบบโครงสร้างในตอนที่ 2 นั้น โดยบริบททั่วไปจะเหมือนลักษณะการขับบทและมีเครื่องดนตรีประกอบจังหวะเหมือนกับทำนองไหว้ครตอนที่ 1



จากแผนผังโครงสร้างโดยรวมของรูปแบบไหว้ครูตอนที่ 2 ที่เกิดขึ้นนี้จากระบบเสียงจริง ผู้วิจัยสามารถแยกเป็นช่วงท่อนองค์ประกอบทำนองในตอนี่ 2 โดยอธิบายดังนี้

จากสิ่งที่ปรากฏในท่อนทำนองนำเสนอ โดยผู้วิจัยได้นำหลักแหล่งกำเนิดเสียงที่เกิดจากเฉพาะในท่อนแรก สรุปได้ว่ามีเฉพาะเสียงจากเครื่องดนตรีล้วนๆ ซึ่งมีอีกหลายประการที่เกิดขึ้นดังนี้



อาจสรุปได้ว่าลักษณะ ที่ 1 ลักษณะที่เกิดการบรรเลงจะมีการจัดวางเรื่องเสียงการเสริมสร้างทำนอง โดยในลักษณะรูปแบบการนำเครื่องดนตรี การผสมวง

ลักษณะ ที่ 2 เป็นลักษณะการร้องที่มีลักษณะเหมือนกับบททำนองในตอนี่ 1 คือ การร้องโดยมีเครื่องดนตรีประกอบจังหวะตลอดทั้งเพลง แต่ลักษณะการผสมวงระหว่างการขับบทนั้น คำขับจะเกิดก่อนเครื่องประกอบจังหวะจะตีประกอบ จึงแบ่งการศึกษาออกเป็น 2 ประเด็น

ประเด็นที่ 1 ลักษณะกลุ่มเครื่องดนตรี

ประเด็นที่ 2 ลักษณะโครงสร้างของการร้อง

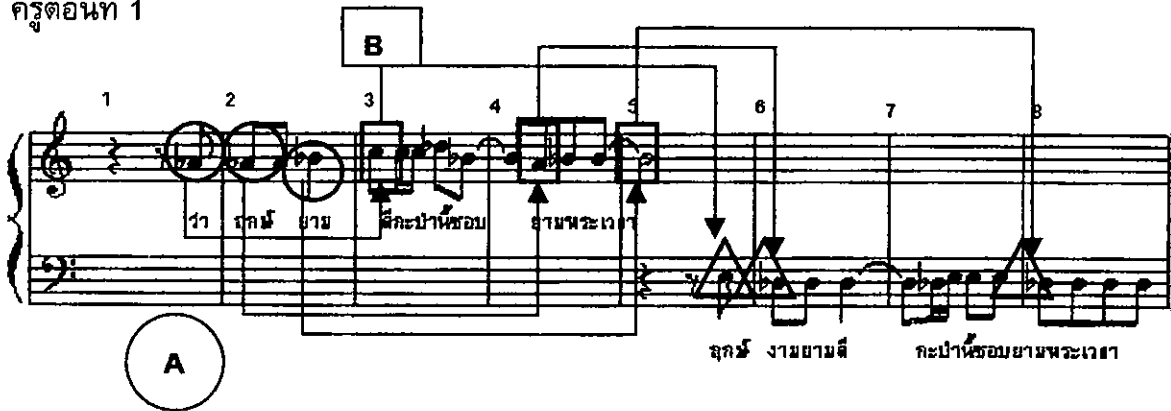
ทำนองการขับร้อง

เครื่องประกอบจังหวะ

ประเด็นที่ 1 จากตัวอย่างที่ผู้วิจัยได้ยกตัวอย่างนั้นได้พบลักษณะที่น่าสนใจ นอกเหนือจากการตีจังหวะประกอบคำร้องก็คือ การใช้เครื่องประกอบจังหวะเชื่อมโยง



ประเด็นที่ 2 ลักษณะการร้อง การสร้างทำนองมีความคล้ายคลึงกับการขับร้องในไหวครุตอนที่ 1



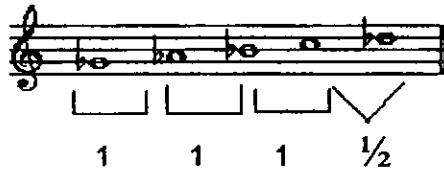
จากรูปแบบที่เกิดขึ้นโดยการศึกษาจะเห็นได้จากการสร้างประโยคของโนราจากการขยาย โดยรูปแบบการขยายผู้วิจัยได้เสนอรูปแบบโดยแบ่งลักษณะการเกิดออกเป็น ลักษณะการขยายรูปแบบ A จะพบว่ามี 3 ส่วน จะพบการขยายรูปแบบต้นประโยค ความสัมพันธ์การขยายโครงสร้างภาษาได้ ก็พบการขยายโครงสร้าง ในประโยควรรคคำร้องของโนรา ต้นประโยคและนำสู่การสร้างประโยคตอนกลางและตอนท้าย ตอนท้ายของการร้องนั้นเป็นรูปแบบที่ถูกขยายสร้างประโยคของตนเองในการล้อประโยคโดยการยึดสัดส่วนให้ยาวออกไปตามรูปแบบภาพตัวอย่าง

การเชื่อมระหว่างประโยคและมีการนำลักษณะบางส่วนในเรื่องการร้องล้อหรือที่เรียกสร้อย ของวรรคเพลงนั้นแต่ก็ยังมีความสั้นยาว เรื่องของจังหวะซึ่งผู้วิจัยจะขอกว่าในหัวข้อโครงสร้างทางด้านองค์ประกอบของโครงสร้างประโยคความสัมพันธ์

4.2 บันไดเสียง

บันไดเสียงที่ใช้เป็นลักษณะเสียงคือ A $\flat$ B $\flat$ D $\flat$ E $\flat$ และระดับเสียงที่ใช้เชื่อม ส่วนใหญ่ที่ปรากฏคือ ระดับเสียง C เหมือนกับในการไหวครุตอนที่ 1

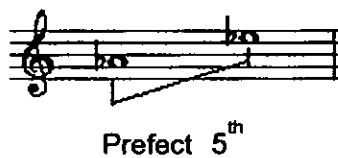
การเรียงตามระบบบันไดเสียง



จากระบบเสียงในการร้องที่ปรากฏนั้น ถ้าศึกษาการวางระดับเสียงต่ำสุดจะเป็น Gb Scale แต่การศึกษานั้นจะศึกษาเสียงที่ใช้เป็นหลักพบว่า การตกของระดับเสียงส่วนใหญ่จะเป็นเสียง Bb ซึ่งเมื่อได้ฟังทำนองแล้ว เสียงที่ใช้ส่วนใหญ่ในการขับกลอนในไหว้ครูทั้งตอนที่ 1, 2, 3 และเชิดชู โดยในไหว้ครูตอน 2 นั้น เมื่อฟังระบบเสียงแล้วจะใช้ เสียงส่วนใหญ่ คือ Bb C Db เป็นหลัก เป็นลักษณะของระดับเสียงหลัก หรือเป็นระบบเสียงกลุ่ม Minor Scale

4.3 ระยะเสียง

ระยะเสียงมีขอบเขตตั้งแต่ตัวต่ำสุดคือ Ab สูงสุดคือ Eb และมีช่วงเสียง ได้แก่ Ab → Bb มีช่วงเสียง 1 เสียงเต็มและระบบเสียง Bb → Db ช่วงเสียงมีความห่างหนึ่งเสียงครึ่ง และระดับเสียง Db → Eb จะห่างมี 1 เสียงเต็ม



Perfect 5th

ในบททำนองไหว้ครูตอนที่ 2 จะเป็นการใช้ระยะที่ไม่กว้างมากนัก

4.4 วรรคเพลงและจังหวะ

วรรคเพลงทำนองไหว้ครูตอนที่ 2 มีลักษณะเหมือนกับบทไหว้ครูตอนที่ 1 ทั้งด้านโครงสร้างของประโยค การเคลื่อนระดับเสียง และสัดส่วนของดนตรี

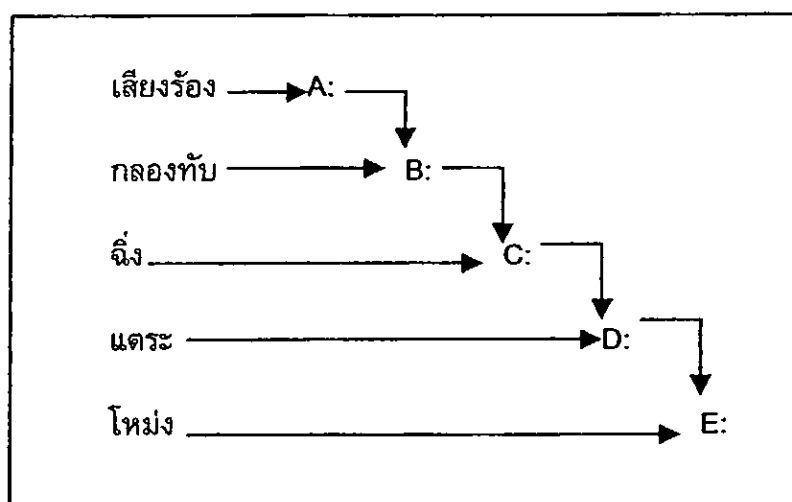
ห้องเพลงที่ 1 - 5 ซึ่งเป็นโครงสร้างตามปกติ จะเป็นการร้องโดยใช้ภาษาและมีการประกอบจังหวะ จากลักษณะจะมี 5 ประโยค แต่ละช่วงประโยคจะมีความสั้นยาวของจังหวะรูปแบบจะเหมือนไหว้ครูตอนที่ 1 โดยตลอด

ตัวอย่างวรรคเพลงที่ 1 ห้องเพลง 1-5

ตัวอย่างวรรคเพลงที่ 1 ห้องเพลง 1-5

1. ดกม งาม ยาว 2. ดี งาม ปาน งาม 3. - ยาว พะ งาม 4. งาม 5. งาม

ส่วนทำนองร้องจะใช้ลักษณะการสร้างทำนองคำสั้นๆ ร้องก่อนลงทำนองหลักของประโยค ซึ่งลงจังหวะไว้กับพร้อมของกลองทับตามลักษณะของห้องเพลงที่ 1 - 2 สิ่งที่แตกต่างกันจากดนตรีนั้นคือฉิ่งตีรวเป็นเขบ็ต 1 ชั้น ซึ่งผู้วิจัยจะขออธิบายในรูปแบบลักษณะก่อนหลังลักษณะในรูปแบบลักษณะการบรรเลงในเฉพาะไหว้ครู 2 โดยมีรูปแบบดังต่อไปนี้



จะเห็นได้ว่าลักษณะที่เกิดขึ้นตามลักษณะที่แตกต่างจากการไหว้ครูตอนแรกที่พบนั้น
คือ ลักษณะการขึ้นต่างกันดังนี้

ทำนองไหว้ครูตอนที่ 1 มีดนตรีเสนอ 1 ช่วงก็ลงจบทำนอง บทไหว้ครูที่ 2 ตามลักษณะแล้วนั้นจะเป็นรูปแบบการร้องประกอบจังหวะคือการบรรเลงฉิ่ง จะมีบริบทในการสร้างการตีจังหวะ ซึ่งผู้ศึกษาเองสังเกตจะพบว่าลักษณะของการบรรเลงออกเป็น 2 กลุ่มใหญ่ คือ 1.ทำนองรับ 2.กลองทับ ทำหน้าที่ช่วยประกอบจังหวะของการร้องให้ลงจังหวะซึ่งตามลักษณะเบื้องต้น กลองทับมีการตีที่มีรูปแบบระดับเสียงที่ใช้คือ Ab - Bb - C - Db ในช่วงแรกโนราใหญ่หรือผู้ขับบทยังดึงความเร็วและระดับเสียงสูงต่ำไม่ได้ ทำให้กลองทับไม่มีการตีรับจังหวะที่ชัดเจนเท่าใดนัก ส่วนลักษณะของฉิ่งและฉาบ การได้ฟังและศึกษารูปแบบโดยรวมแล้วนั้นพบว่าฉิ่งมีการตีรับเพื่อปรับลักษณะการสร้างกลองให้ลดลงตามปกติ โดยการรับเพื่อสร้างความกระชับในขณะเดียวกันนั้นฉาบก็ตีดำเนินทำนองไปตามปกติ

ตัวอย่างวรรคเพลงที่ 2 ห้องเพลงที่ 5-10

The image shows a musical score for the song "The Rose Tree". It includes a piano accompaniment and a vocal line. The piano part features a harp, violin, and cello/bass. The vocal part is for a soprano. The score is written in G major and 2/4 time. The key signature has one sharp (F#). The tempo is marked "Allegretto". The score shows measures 5 through 10. Measure 6 has a chord marked "C" and "Bb".

ในประโยคเพลงนั้นรูปแบบทั้งโครงสร้างประโยคของวรรคที่ 2 มีความเหมือนกัน แต่ในการใช้ระดับเสียงการขึ้นคือ C - Ab - Bb ซึ่งในวรรคที่ 2 นั้นต้องการล้อเป็นวรรคสั้นๆ ตัวอย่างวรรคเพลงที่ 2 ห้องที่ 12-17

The musical score shows measures 12 through 17. The vocal line (โนราใหญ่) has lyrics: "อ้อ... ฟ้า ชอบ ฤดู รุ่ง... ฟ้า... แม่ศรี... และ... ฤดู...". The instrumental lines include a drum (กลองทับ) and a gong (โหม่ง). The key signature is Bb, Ab, Eb.

วรรคเพลงที่ 3 ห้องเพลงที่ 12 - 17 ตั้งแต่ห้องที่ 13 เป็นต้น มีการใช้ระดับเสียง Bb - Ab และ Eb สูงสุด ผู้วิจัยได้พบรูปแบบที่มีความคล้ายคลึงทางด้านของสัดส่วน และการเน้นเสียงฉิ่งและรูปที่เป็นที่โหม่งและแดะยังดำเนินที่เน้นจังหวะตกเป็นลักษณะตัวดำปกติเป็นหลัก ส่วนวรรคเพลงที่ 4,5 และ 6 จะเหมือนกับวรรคที่ 3 เป็นในลักษณะการสร้างทำนองร้อง กลองทับสร้างจังหวะและประกอบคำกลอนตามปกติดังที่เคยกล่าวมาแล้ว

ช่วงการศึกษาที่ 2 ห้องเพลงที่ 28-47 ในช่วงที่ 2 นี้จะประกอบด้วยวรรคเพลงที่ 7,8,9,10 รวม 4 วรรคเพลง

ตัวอย่างวรรคเพลงที่ 7 ห้องเพลงที่ 28-32

The musical score is written for measures 28 through 32. It includes a vocal line (voice) and an instrumental line (instrument). The key signature is B-flat major (Bb), and the time signature is 4/4. The lyrics are in Thai. The instrumental line features a prominent melody in the right hand, while the left hand provides a harmonic accompaniment. The score is marked with 'Bb' and 'C' above measures 29 and 30 respectively, indicating the key signature. The lyrics are: 'จะ ฟ้า ไร-ระ ฤก ด้อง ๑๑๑ ก็ ใน ฟ้า... ฟ้า ๑๑ ๑๑๑'.

ในช่วงการศึกษาที่ 2 ในวรรคเพลงที่ 7 ห้องเพลงที่ 28 – 32 ลักษณะของการใช้ระดับเสียงที่ปรากฏยังมีระดับเสียง Bb C Bb ลักษณะการร้องและรับกันอยู่ในการเ็นการตกของจังหวะกลองทับ จะตีเน้นย้ำจังหวะตกด้วยเสียงฉับ พร้อมการตีของกลองโนรา ลักษณะของโหม่งจะมีการตีสลับเสียงสูงต่ำ ปรากฏในห้องเพลงที่ 29 และลักษณะของฉิ่ง แตระ ยังคงเหมือนเดิม

รูปแบบนั้นมีความแตกต่าง จากการวิเคราะห์ในช่วงที่ 1 วรรคเพลงที่ 7 นี้ กลองทับเมื่อเทียบกับช่วงที่ 2 จะสร้างสัดส่วนในการประกอบตามตัวอย่างเปรียบเทียบดังนี้

ตัวอย่างเปรียบเทียบวรรคเพลงที่ 4 ห้องเพลงที่ 17-20

ขลุ่ยไทร

ซอคู่

ปี่ใน

กลองแขก

กลองใน

โหม่ง

ฉิ่ง

ฉาบ

17 18 19 20

รวม กลอง จู๋ น้า แม่ ศรี น้า ตา น้า แม่ จู๋ ตีน...

ตัวอย่างที่ผู้วิจัยจะเปรียบเทียบเพื่อจะศึกษาการเปลี่ยนแปลงในรูปแบบทั้งหมด โดยรวมแต่ ละท่อนที่มีความแตกต่างในเรื่องที่ 1 คือการสร้างกลองทับจะทำการตีกลองโนราสร้างสัดส่วนใน รายละเอียดที่ดูจากห้องที่ 17-20 ของวรรคที่ 4 นั้น แต่เมื่อศึกษาจากวรรคที่ 8 ห้องเพลงที่ 33- 36 ก็พบว่าจังหวะมีการสร้างรายละเอียดเหมือนกับกลองโนรา ทำให้รูปแบบจังหวะทั้งหมด ของโหม่งและฉิ่ง มีการสร้างโครงสร้างย่อยได้โดดเด่น รูปแบบลักษณะการบรรเลงของตน โดย จะปรากฏในวรรคเพลงที่ 9 และ 10 ดังตัวอย่าง

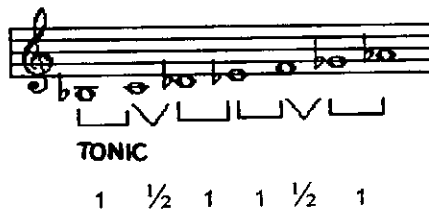
5. ทำนองไหว้ครูตอนที่ 3

5.1 รูปแบบ

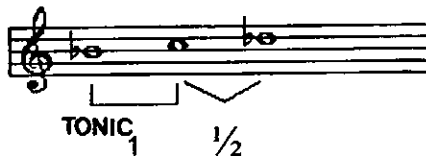
เป็นลักษณะโครงสร้างที่ความเหมือนกับตอนที่ 1 และบทขับของทำนองไหว้ครูตอนที่ 2 รูปแบบของโครงสร้างทำนองไหว้ครูตอนที่ 3 นั้นเป็นรูปแบบการร้องขับในลักษณะโดยอาศัยลักษณะโดยร้องประกอบจังหวะ เช่นเดียวกับบททำนองไหว้ครูตอนอื่นๆ ซึ่งเช่นเดียวกันทำนองเชยครูมีบทเดียวกับไหว้ครูในรูปแบบพื้นฐานที่เกิดขึ้นจะซ้ำลักษณะในรูปแบบของลักษณะไหว้ครูตอนที่ 1 กับตอนที่ 2

5.2 บันไดเสียง

ลักษณะของทำนองไหว้ครู 3 นั้นลักษณะการใช้ระดับเสียงมีความแตกต่างจากตอนที่ 1 และ 2 จากเดิมเป็น B $\flat$ C D $\flat$ E $\flat$ F G $\flat$ A $\flat$ เมื่อลักษณะดังกล่าวผู้วิจัยนำระดับเสียงช่วงล่างกับระดับเสียงช่วงบนต่อกันก็ออกเป็น Minor Scale



จากการใช้ระดับเสียงนั้นมีการใช้ระดับเสียงขึ้นลงซึ่งในตอนที่ 1 และ 2 มีการใช้ระดับเสียงได้ 7 ระดับ แต่เชยครูโนรา 3 ได้เพียง 3 ระดับเสียงได้แก่ B $\flat$ - C - D $\flat$ เมื่อสังเกตทั้งระดับเสียงทั้งสองกลุ่ม ผู้วิจัยได้ตั้งข้อสมมุติฐานไว้ว่าใน 3 นั้นช่วงของระดับเสียงมีความเท่าในช่วง B $\flat$ → C เสียงเดิมและระดับเสียง C → D $\flat$ ครึ่งเสียงหมดกันทั้งทำนองดังภาพระดับเสียงต่อไปนี้



5.3 ระยะเวลา

ช่วงระยะพบว่าเสียงต่ำสุด คือ เสียง B $\flat$ ระดับเสียงสูงสุด คือ F และการขยายในระบบท่อนวรรคเพลงไม่มีการเปลี่ยนแปลง แต่มุ่งความสำคัญในเนื้อหาการพรรณนาในส่วนใหญ่ เพราะฉะนั้นระยะเสียงที่พบในบททำนองไหว้ครูในตอน 3 ได้ดังนี้

5.4 วรรณคดีเพลงและจังหวะ

การสร้างประโยคโครงสร้างยังยึดลักษณะ มีรูปแบบการสร้างประโยควรรคซึ่งลักษณะการร้องลูกคู่มีการปรากฏการลอกเลียนล้องทำนองจากวรรคของโนราข้างต้น ในวรรคเพลงที่ 1 และ 2 ดังแสดงในตัวอย่างดังนี้

ลักษณะที่เกิดขึ้นดังกล่าวที่เกิดขึ้นข้างต้นนั้น ผู้วิจัยจึงต้องนำเสนอข้อมูลเฉพาะบางส่วนเพื่อการศึกษาได้ชัดเจนถูกต้อง โดยศึกษาบริบททั่วไป โดยกำหนดวรรคเพลงออกเป็น 3 ช่วง โดยการสังเกตบริบทที่มีการเปลี่ยนแปลง

ช่วงที่ 1 ห้องเพลงที่ 1-9

ช่วงที่ 2 ห้องเพลงที่ 24-28

ช่วงที่ 3 ห้องเพลงที่ 29-36

ตัวอย่างวรรคเพลงที่ 1 ห้องเพลงที่ 1-8

ตัวอย่างช่วงการศึกษาที่ 2 ห้องเพลงที่ 24-28

24 Db 25 26 27 28

Ukulele: 24 Db 25 26 27 28

Piano: 24 Db 25 26 27 28

Conga: 24 Db 25 26 27 28

Bonglo: 24 Db 25 26 27 28

Horn: 24 Db 25 26 27 28

Bass: 24 Db 25 26 27 28

Drums: 24 Db 25 26 27 28

การศึกษาช่วงที่ 2 เมื่อศึกษาลักษณะของตอนที่ 1 แล้วนั้น ก็พบลักษณะว่ามีการใช้ระดับเสียง C→D C→Bb และวรัศนีร้อยมีการใช้ระดับเสียงเพียงสองระดับเสียงเท่านั้น ตัวอย่างช่วงที่ 2 ห้องเพลงที่ 24-28

24 25 26 27 28

Ukulele: 24 25 26 27 28

Piano: 24 25 26 27 28

Conga: 24 25 26 27 28

Bonglo: 24 25 26 27 28

Horn: 24 25 26 27 28

Bass: 24 25 26 27 28

Drums: 24 25 26 27 28

ลักษณะของทำนองโดยเริ่มจากการร้องระดับเสียง Bb → C → D และกลับมาลงระดับเสียง C ตามเดิม เครื่องประกอบจังหวะคือกลองทับยังดีเน้นการลงจังหวะหนักปกติ และอาจใช้การเปลี่ยนเสียง เมื่อสังเกตจากตัวอย่างพบว่าก่อนหน้าห้องที่ 23-24 การเน้นย้ำของกลองทับใช้เสียงเท็งและหน้าห้องที่ 24 ใช้เสียงฉับ ส่วนลักษณะของการตีเน้นย้ำท้ายประโยคยังปรากฏท้ายวรรคเพลงห้องที่ 27-28 และกลองโนราห์ก็ได้ตีรูปแบบเดิม แต่ใช้การเปลี่ยนเสียง ล้อกับรูปแบบของกลองทับในการศึกษาช่วงที่ 3 ในตอนที่ 3 ลักษณะห้องเพลงที่ 29-36

ตัวอย่างช่วงการศึกษาที่ 3 ห้องเพลงที่ 29-36

Db Bb

29 30 31 32 33 34 35 36

นาไอใหญ่

อูก

ปีนา

กลองทับ

กลองโนรา

ฟอง

จิง

บัน

มองดู รักนะ นวน... จะวนไป...

จากรูปแบบลักษณะที่ปรากฏนั้นอาจสรุปได้ว่า โครงสร้างในการใช้รูปแบบระดับเสียง และสัดส่วนทำนองการร้องยังมีเครื่องประกอบจังหวะดีประกอบตลอด แต่เครื่องประกอบจังหวะ มีการตีระดับเสียงและสัดส่วนของกลองทับตามตัวอย่าง การเน้นสร้าง 3 พยางค์ จังหวะหนัก ทั้งกลองทับและกลองโนราจะมีการตีล่อกัน

ผู้วิจัยสรุปลักษณะโดยรวมทั้ง 3 รูปแบบว่าโครงสร้างทำนองไหว้ครูตอนที่ 3 มี ลักษณะ การใช้ระดับเสียงที่ไม่มีขอบเขตมากนักใช้เสียงทำนองเหมือนโครงสร้างบททำนองใน ตอนที่ 1 และตอนที่ 2 แต่สิ่งที่เกิดขึ้นในลักษณะของเครื่องดนตรีประกอบจังหวะ เช่นกลองทับ พบว่ามีการสร้างรูปแบบขึ้นอยู่กับรูปแบบโครงสร้างบทขับ กลอนที่ใช้ และรูปแบบผู้ขับที่กลอง ทับต้องตีควบคู่กันไป ซึ่งอาจมีผลในการแปรรูปแบบในตอนตั้งจังหวะการส่งวรรณเพลง โดยการ ตีของกลองทับ

ผู้วิจัยจึงสรุปได้เบื้องต้นว่ารูปแบบการร้องทำนองไหว้ครูนั้นจะมีการใช้ระดับเสียงดังนี้ มีการใช้ระดับเสียง Ab – Bb – C – Db เป็นส่วนใหญ่ เนื่องด้วยเป็นกลุ่มเสียงที่ใช้ภาษา และ ลักษณะการร้องรับของการขับร้องโนราจะมีการรับตอบ และมีการล้อตามทำนองเดิม จึงเกิดการ ขยายทำนองที่เป็นเอกลักษณ์ของการขับร้องของชาวดั้

6. ทำนองเชยครูโนราลงครู

เป็นบททำนองที่มีความสำคัญ จากการศึกษาดังกล่าวนั้น การเรียงลำดับบททำนอง การขับบทจะเริ่มด้วยบทขานเอ หรือบทไหว้ครูตอนที่ 1,2,3 ส่วนบททำนองเชยครูนั้นจะอยู่ ก่อนจะเริ่มขับบทอื่นๆ หรือหลังบททำนองก็ได้ แต่จำเป็นจะต้องมีทำนองเชยครูนี้อยู่เสมอ ซึ่ง การสังเกตพบว่าการเรียงลำดับทำนองก่อนหรือหลังนั้นก็ไม่มีอะไรตายตัว การตั้งระดับเสียงก็ ไม่เท่ากันเพราะระดับเสียงแต่ละคณะก็ไม่เท่ากัน ขึ้นกับแต่ละคณะนั่นเอง

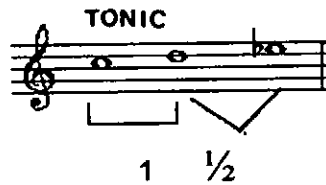
6.1 รูปแบบ

ในระบบโครงสร้างโดยรวมของบททำนองเชยครูเหมือนกับรูปแบบของทำนองไหว้ครู ตอนที่ 1,2,3 ซึ่งมีรูปแบบโครงสร้างและการประกอบจังหวะในการขับร้อง ผู้วิจัยจึงแสดงหน้าที่ ของระบบเสียงในทำนองเชยครูได้ดังนี้

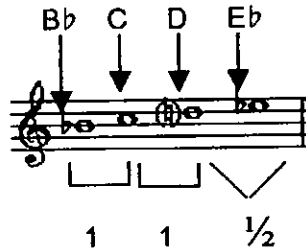
กลุ่มเสียง	หน้าที่	คุณค่า
เสียงร้อง	การสร้างทำนอง	ด้วยพรรณนา (เล่าเรื่อง)
เสียงเครื่องดนตรี	กำกับจังหวะ	แสดงรูปแบบลักษณะ จังหวะของโนรา

6.2 บันไดเสียง

ระดับเสียงที่เกิดขึ้นในทำนองเชญครุ นั้น ผู้วิจัยได้ศึกษาจากการเรียงลำดับที่เกิดขึ้น มีความแตกต่างกับทำนองไหวศรูตอนที่ 1, 2, 3 บันไดเสียงเป็น Db Major ในทางกลับกันนั้น ทำนองเชญครุมีระดับเสียงที่เกิดขึ้นเฉพาะคณะโนรา จิน ฉิมพงษ์ โดยระดับเสียงที่เกิดขึ้น ส่วนใหญ่จะเป็น



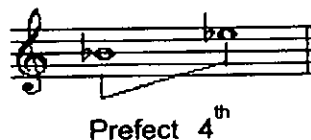
ระดับเสียงที่ใช้ทั้งหมด



ในการเกิดระดับเสียงนั้น ผู้วิจัยได้ศึกษาจึงหว่าดกเป็นเสียง C เป็นส่วนใหญ่ และเมื่อนำมาเรียงก็จะเป็นระบบเสียง Diatonic ชนิด Minor หรือเป็น C Minor Scale นั้นเอง

6.3 ระยะเสียง

ระยะเสียงที่เกิดขึ้นนั้น เมื่อผู้วิจัยได้ศึกษาทั้งทำนองพบระยะของเสียงที่อยู่ในระดับเสียงในช่วงเดียวกันทั้งทำนอง ซึ่งการเปลี่ยนแปลงของช่วงระดับเสียงนั้นจะขึ้นกับระดับพอระบบเสียงหรือมีการขยายทำนองร้องเป็นประโยค โดยบริบททั้งหมดจะมีขอบข่ายดังนี้



6.4 วรรคเพลงและจังหวะ

ลักษณะที่เกิดขึ้นมีลักษณะของประโยคและรูปแบบความสั้นยาว เช่นเดียวกับลักษณะของทำนองขับบทไหว้ครู 1 , 2 และ 3 โดยผู้วิจัยจะขอเสนอการขับในทำนองเชยครูอีกครั้ง ดังนี้

ช่วงที่ 1 ห้องเพลงที่ 1-13
 ช่วงที่ 2 ห้องเพลงที่ 39-53
 ช่วงที่ 3 ห้องเพลงที่ 93-108

ช่วงการศึกษาที่ 1 ห้องเพลงที่ 1-13

1 2 3 4 5 6 7

นาโม

ว่า จุณ งาม ยาม ดี ปา นี ชอบ ยาม พร่า ภา

พิณ

ปี่พาทย์

กลองแขก

กลองมโหระทึก

โข่ง

ฉิ่ง

ฉาบ

8 C Db 9 Bb 10 11 12 13

โซฟา

เปียโน

กลองแขก

กลองโหว่

โท่ง

ฉิ่ง

ฉาบ

สยาม พระบุตร ชาติไทย... สยาม พระบุตร ชาติไทย... สยาม พระบุตร ชาติไทย...

จากประโยคทำนองร้องใช้ระดับเสียง C - D - Bb ทั้งกลองทับ ก็ตีลงจังหวะ
ความเร็วที่ปรากฏ $\text{♩} = 80$ โดยประมาณ โหม่งก็ยังตีลงจังหวะอย่างเช่นเดิม จึงยังตีเสียงจับ
แน่นจังหวะตก ในลักษณะการตีกลองโนรา ท้ายวรรคที่ 1 ห้องเพลงที่ 5 กับห้องเพลงที่ 6
โดยสัดส่วนการตีลักษณะไว้เพื่อการส่งจังหวะและเชื่อมเสียงร้อง

ช่วงที่ 2 ห้องเพลงที่ 39-51

[illegible]

46 47 48 49 50 51

Banjo

Ukulele

Piano

Gong

Gong

Gong

Gong

Gong

Gong

Gong

Lyrics: พระ รราร พัง เจ็ด ขอ และ ดับ ลิ่ว

Lyrics: ฟ้า พัง เจ็ด เซอ นน และ ดับ ฟ้าปี่....

จากการศึกษารูปแบบในช่วงการศึกษาในช่วงที่ 2 นั้น ในระบบโครงสร้างของทำนอง และทิศทางยังมีรูปแบบที่ยังคงรูปแบบในโครงสร้างประโยคเหมือนในช่วงศึกษาที่ 1 โดยในช่วงที่ 2 นั้นมีการใช้ระดับเสียงการร้อง C B E $\flat$ แต่ก็ยังมีการปรากฏระดับเสียง B $\flat$ และอยู่ในส่วนการดำเนินจังหวะของเครื่องดนตรีนั้น กลองทับยังปรากฏการเน้นย้ำเช่นในห้องเพลงที่ 1-13 และบริบทของเครื่องดนตรีอื่นๆ นั้นยังคงเดิมตามปกติ

ช่วงที่ 3 ห้องเพลงที่ 96-108

93 94 95 96 ^C วรรคที่ 14

โนราใหญ่

ฆ้อง

ปี่ใน

กลองแขก

กลองโหวด

โหม่ง

ฉิ่ง

ฉาบ

Detailed description: This is a musical score for measures 93 through 96. The score is written for a variety of Thai instruments and vocal parts. The instruments listed on the left are: โนราใหญ่ (Norajai), ฆ้อง (Kong), ปี่ใน (Pi Nai), กลองแขก (Glong Kak), กลองโหวด (Glong Hwa), โหม่ง (Mong), ฉิ่ง (Ching), and ฉาบ (Chab). The vocal parts are represented by lines with lyrics in Thai script. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). Measure 93 shows the beginning of the section. Measures 94 and 95 continue the musical development. Measure 96 is the final measure of this section, marked with a 'C' time signature and labeled 'วรรคที่ 14' (Section 14). The score includes various musical notations such as notes, rests, and accidentals.

97 98 99 100

The musical score consists of four measures, numbered 97 to 100. Measure 97 begins with a circled 'D' and a downward-pointing arrow. The melody is written on a single staff with Thai notation. Below the staff, there are four empty staves. The lyrics 'เลอ เลอ' are written under measure 97, 'เลอ เลอ' under measure 98, and 'เลอ.....' under measure 99. Measure 100 has the lyrics 'ก- น- น- น-'. The score continues with two systems of three staves each, containing various musical notations including notes, rests, and symbols.

101 102 103 104 105 106 107 108

พอ เธอ แว่น ๆ ...เดิน ค้นหา นักร้อง มา แว่น ฟังเดิน ร้อง... ฟ้า แว่น ฟ้า...เดิน ร้อง...

ในการขึ้นวรรคเพลงนั้นส่วนใหญ่ทั้งช่วงใช้ระดับเสียง C - D - B $\flat$ เหมือนกับระดับเสียงช่วงที่ 2 ความเร็วยังคงที่ การสร้างสัดส่วนเป็นโน้ตตัวเขบ็ต 1 ชั้น ลักษณะการบรรเลงประกอบของเครื่องดนตรียังคงที่ คือกลองทับยังมีการประสานกับกลองโนรา และรูปแบบของโหม่งก็ยังดีเน้นการตกของจังหวะเสียงสูงเสียงต่ำตามแบบการขับและการบรรเลงในรูปแบบโนรานั้นเอง

ในการขึ้นวรรคเพลงนั้นส่วนใหญ่ทั้งช่วงที่ 3 นั้น ยังปรากฏการใช้ระดับเสียง C – D – Bb เหมือนกันระดับเสียงช่วงที่ 2 ซึ่งผู้วิจัยได้ยังศึกษาสังเกตความเร็วนั้นยังคงที่การสร้างสัดส่วนเป็นเซปต์ 1 ชั้น ในส่วนทั้งช่วงทั้งประโยคขับร้องนำและวรรคร้องรับอยู่ ลักษณะการบรรเลงประกอบของเครื่องดนตรียังปกติ คือกลองทับยังมีการประสานกับกลองโนรา และรูปแบบของโหม่งก็ยังดีเน้นการตกของจังหวะเสียงสูงเสียงต่ำนั้นอยู่ตามแบบตามลักษณะการขับ การบรรเลงในรูปแบบโนรานั้นเอง

ทำนองบทเพลงโหมโรง

1

วรรคที่ 1 -2 3

วรรคที่ 2 4 5 6

ปี่โนรา

ลองทับ

องโนรา

โหมโรง

ฉิ่ง

แตระ

Free Tempo

$\text{♩} = 80$

7 8

9 10 11 12

This block contains measures 9 through 12 of a musical score. The score is written for a multi-staff instrument, likely a piano or organ. The key signature has four flats (B-flat, E-flat, A-flat, D-flat). Measures 9 and 10 are grouped by a slur. Measures 11 and 12 are also grouped by a slur. The notation includes various rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are also some non-standard symbols, such as upward-pointing arrows and a symbol resembling a 'Z' with a vertical line through it.

13 14 15 บรรทัดที่ 3 16 17 18

This block contains measures 13 through 18 of a musical score. The score is written for a multi-staff instrument, likely a piano or organ. The key signature has four flats (B-flat, E-flat, A-flat, D-flat). Measures 13 and 14 are grouped by a slur. Measures 15 through 18 are grouped by a slur. The notation includes various rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are also some non-standard symbols, such as upward-pointing arrows and a symbol resembling a 'Z' with a vertical line through it. The text 'บรรทัดที่ 3' (Measure 3) is written above measure 15.

19 20 21 22 23 24

วรรคที่ 4

Musical score for measures 19-24. The score is in 6/8 time with a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat). It features a melody in the upper staff, a piano accompaniment in the middle staves, and a bass line in the lower staff. Measures 19-24 are grouped by a bracket labeled 'วรรคที่ 4'. The melody consists of eighth and sixteenth notes, often beamed together. The piano accompaniment features a steady eighth-note pattern in the right hand and a more complex pattern in the left hand, including chords and single notes. The bass line is mostly rests, with some eighth notes in measures 20-23.

25 26 27 28 29 30

Musical score for measures 25-30. The score continues from the previous system. Measures 25-30 are grouped by a bracket. The melody continues with eighth and sixteenth notes. The piano accompaniment maintains the eighth-note pattern in the right hand, while the left hand has a more active role with chords and single notes. The bass line continues with eighth notes and rests.

วรรคที่ 5

31 32 33 34 35 36

Measures 31-36, Varn 5. The score is in 6/8 time with a key signature of three flats. It features a melody in the upper staff, a rhythmic accompaniment in the middle staff, and a bass line in the lower staff. Measures 32-35 are grouped by a slur. Measure 36 ends with a double bar line.

37 38 39 40 41 42

วรรคที่ 6

Measures 37-42, Varn 6. The score is in 6/8 time with a key signature of three flats. It features a melody in the upper staff, a rhythmic accompaniment in the middle staff, and a bass line in the lower staff. Measures 37-41 are grouped by a slur. Measure 42 ends with a double bar line.

43 44 45 46 47 48

This system contains measures 43 through 48. It features a grand staff with a treble and bass clef, and two additional staves below. The key signature has four flats. Measures 43-48 show a melodic line in the treble staff with various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes. The bass staff has a wavy line in measures 44-47. The two lower staves contain rhythmic notation with stems and flags.

49 50 51 วรรคที่ 7 52

This system contains measures 49 through 52. It features a grand staff with a treble and bass clef, and two additional staves below. The key signature has four flats. Measures 49-52 show a melodic line in the treble staff with various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes. The bass staff has a wavy line in measures 49-50. The two lower staves contain rhythmic notation with stems and flags. Measure 51 is labeled 'วรรคที่ 7' (Measure 7).

53 54 55 56 57 58

This musical system contains measures 53 through 58. It features a grand staff with three staves: a top staff with a treble clef and a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat), and two lower staves with alto and bass clefs. The top staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, including slurs and accents (>). The middle staff contains a rhythmic accompaniment with eighth and sixteenth notes, some marked with 'x' for emphasis. The bottom staff contains a bass line with eighth notes. A large curved line spans the top of measures 53 to 58.

59 60 61 วรรคที่ 8 62

This musical system contains measures 59 through 62. It uses the same grand staff and key signature as the previous system. Measures 59 and 60 continue the melodic and rhythmic patterns. Measure 61 is marked as the start of a new section, 'วรรคที่ 8' (Section 8), and features a double bar line and a key signature change to two flats (B-flat, E-flat). Measure 62 continues the new section. The notation includes various musical symbols such as slurs, accents, and dynamic markings.

63 64 65 66

This musical system contains measures 63 through 66. A large slur is placed over measures 64, 65, and 66. The notation includes a treble clef, a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat), and a common time signature. The melody in measure 63 consists of eighth notes. Measures 64 and 65 feature a series of eighth notes with accents (>) above them. Measure 66 begins with a half note. The accompaniment includes a piano line with eighth notes and a bass line with quarter notes and rests.

67 68 69 70 71 72

วรรคที่ 9

วรรคที่ 10

This musical system contains measures 67 through 72. A large slur is placed over measures 68, 69, 70, and 71. The notation includes a treble clef, a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat), and a common time signature. The melody in measure 67 consists of eighth notes. Measures 68 and 69 feature a series of eighth notes with accents (>) above them. Measure 70 begins with a half note. Measure 72 features a series of eighth notes. The accompaniment includes a piano line with eighth notes and a bass line with quarter notes and rests.

73 74 75 76

วรรคที่ 11

Musical score for measures 73-76, Varn 11. The score is in 6/8 time with a key signature of three flats. It features a melody in the upper staff, a bass line in the lower staff, and a piano accompaniment in the middle staves. Measures 73-75 are connected by a slur, and measure 76 is also connected by a slur. The piano part includes various rhythmic patterns and dynamics.

77 78 79 80

วรรคที่ 12

Musical score for measures 77-80, Varn 12. The score is in 6/8 time with a key signature of three flats. It features a melody in the upper staff, a bass line in the lower staff, and a piano accompaniment in the middle staves. Measures 77-80 are connected by a slur. The piano part includes various rhythmic patterns and dynamics.

81 82 83 84 85 86

วรรคที่ 13

♩ = 176 - 185

87 88 89 90

วรรคที่ 14 วรรคที่ 15

91 92 93 94 95 96

This block contains measures 91 through 96 of a musical score. The score is written for a piano and features a complex arrangement of staves. The top staff is in treble clef with a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat). Measures 91-96 show a melodic line with various ornaments, including grace notes and slurs. The lower staves include a bass line with a steady eighth-note pattern and a middle section with chords and single notes. Measure 93 has a fermata over a note. Measure 96 ends with a double bar line.

97 98 99 100 101 102

วรรคที่ 16

This block contains measures 97 through 102 of the musical score. The notation continues from the previous block. Measures 97-102 show the continuation of the melodic and harmonic themes. Measure 98 has a fermata. Measure 102 ends with a double bar line. The text "วรรคที่ 16" (Vad 16) is written above measure 102, indicating the end of a musical phrase or section.

วรรคที่ 17

103 104 105 106 107 108

วรรคที่ 18

× 109 110 111 112 113 114

115 116 117 118

This musical score consists of six staves. The first staff is in treble clef with a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat). Measures 115 and 116 are connected by a long slur. In measure 115, the first staff has a half note on G4, followed by a quarter rest. In measure 116, it has a half note on G4. The second staff in measures 115 and 116 contains whole rests. The third staff in measure 115 begins with a quarter rest, followed by an eighth note on F4 with an accent (>), and a quarter rest. In measure 116, it has eighth notes on F4 and E4, both with accents. In measure 117, it has eighth notes on D4, C4, B3, and A3, all with accents. In measure 118, it has eighth notes on G3 and F3, both with accents. The fourth staff in measures 115-118 contains quarter notes on G4, F4, E4, and D4. The fifth staff in measures 115-118 contains eighth notes on G4, F4, E4, and D4, each marked with an upward-pointing triangle. The sixth staff in measures 115-118 contains whole rests.

บททำนองขานเอ

วรรคที่ 1.

1 2 3 4 5 6 7 8

ใหญ่

หลาว จะขานเอ แต่การไหน.....โน้ ใน.....

วรรคที่ 2

หลาว แล

♩ = 76

วรรคที่ 3

9 10 11 12 13 14 15 16

และ...โน้ ใน ว่า ขานมา เอย.....ขานมา ข้า ต้อง ทำ หลาว

17 18 19 20 21 22 23 24

วรรคที่ 4. วรรคที่ 5.

น้อง.....สะเหมือนหัว..... หลาว แล ชัก ไถ หลาว เลย.....

25 26 27 28 29 30 31 32

หลาว และ เพลง เอย ครู.....ครวจะ คิด มาก..... ทอ ระ หวน...เออ.....

118

ว่า ได้ ห้า พัน ชั่ง.....

วรรคที่ 6

33 34 35 36 37 38 39 40

หลาว แล หัวใจ ว่า เพลงสะหมี่เอ๋ย.....เพลงสะหมี่

วรรคที่ 7. วรรคที่ 8

41 42 43 44 45 46 47 48

ไม่ ลืม ไหน...รีบ ไป ยังไม่ ลืม.... หลาว แล น่อง หนา

วรรคที่ 9.



49 50 51 52 53 54 55 56

หลาว เลย เอย..... หลาว เลย ลีม ไค กั้น พัดแล้ว มั่น

วรรคที่ 10. วรรคที่ 11

57 58 59 60 61 62 63 64

ตั้งแต่ เมฆ หลาว และ ขึ้น มา ว่า ลม ว่าว เอย ลม

65 66 67 68 69 70 71 72

วรรคที่ 12.

ดารา มา พัด โดง โดย ลม หลาว แล หลา

73 74 75 76 77 78 79 80

วรรคที่ 13.

ตัน ลูกกระซอกเอ๋ย...ลูกกระซอกใบเล หู...กลาง คีน...

89 90 91 92 93 94 95 96

วรรคที่ 16.

ไกล ผิง----- เอาเกาะกระ ช้าง เอา หลาว แล และ เป็น

97 98 99 100 101 102 103 104

เหลือ เพื่อน---เพื่อน บ้าน เอ----- เพื่อน บ้าน---หับ ปี----- แต่ นวน

วรรคที่ 17.

105 106 107 108 109 110 111 112

ทอง----- เจ้า สะ หมี่-----เอา หลาว แล----- เอา หับ เดือน--- เกาะ

113 114 115 116 117 118 119 120

กระซัง เอย---เกาะ กระซังเป็นเรือเป็นแทนที่----- นอน-----

วรรคที่ 19.

121 122 123 124 125

เอา หลาว----- แล นื่อง-----หนา.....

ทำนองบทไหว้ครูโนราลงครุตอนที่1

1 2 3 4

ใหญ่

ลูกคู่

ลูกคู่

ปี่โนรา

ff

ff

วรรคที่1

กลองทับ

กลองโนรา

โหม่ง

ฉิ่ง

แตระ

Free Tempo

♩ = 100

5 6 7 8

วรรคที่ 2

The musical score is organized into four measures, numbered 5 through 8 at the top. The notation is spread across several staves. The first three staves at the top (measures 5-8) contain whole rests. The fourth staff (measure 5-8) contains a melodic line with notes and a slur, labeled 'วรรคที่ 2'. The fifth staff (measure 5-8) contains a bass line with notes and rests. The sixth staff (measure 5-8) contains a bass line with notes and rests, including a triplet of eighth notes in measure 6. The seventh staff (measure 5-8) contains a bass line with notes and rests. The eighth staff (measure 5-8) contains a bass line with notes and rests. The ninth staff (measure 5-8) contains a bass line with notes and rests. The tenth staff (measure 5-8) contains a bass line with notes and rests.

9 10 11 12

The musical score consists of 12 measures, grouped into four measures per system. The notation includes:

- Measures 9-12:** The first three staves (treble clef) contain whole rests. The fourth staff (treble clef) contains a melodic line: measure 9 has a half note G4 (flat), quarter note A4 (flat), quarter note B4 (flat), and quarter note C5; measure 10 has a half note B4 (flat), quarter note A4 (flat), and quarter note G4 (flat); measure 11 has a half note F4 (flat), quarter note E4 (flat), quarter note D4 (flat), and quarter note C4 (flat); measure 12 has a half note B3 (flat), quarter note A3 (flat), quarter note G3 (flat), and quarter note F3 (flat).
- Measures 13-16:** The first three staves (treble clef) contain whole rests. The fourth staff (treble clef) contains a melodic line: measure 13 has a half note G4 (flat), quarter note A4 (flat), quarter note B4 (flat), and quarter note C5; measure 14 has a half note B4 (flat), quarter note A4 (flat), and quarter note G4 (flat); measure 15 has a half note F4 (flat), quarter note E4 (flat), quarter note D4 (flat), and quarter note C4 (flat); measure 16 has a half note B3 (flat), quarter note A3 (flat), quarter note G3 (flat), and quarter note F3 (flat).
- Measures 17-20:** The first three staves (treble clef) contain whole rests. The fourth staff (treble clef) contains a melodic line: measure 17 has a half note G4 (flat), quarter note A4 (flat), quarter note B4 (flat), and quarter note C5; measure 18 has a half note B4 (flat), quarter note A4 (flat), and quarter note G4 (flat); measure 19 has a half note F4 (flat), quarter note E4 (flat), quarter note D4 (flat), and quarter note C4 (flat); measure 20 has a half note B3 (flat), quarter note A3 (flat), quarter note G3 (flat), and quarter note F3 (flat).
- Measures 21-24:** The first three staves (treble clef) contain whole rests. The fourth staff (treble clef) contains a melodic line: measure 21 has a half note G4 (flat), quarter note A4 (flat), quarter note B4 (flat), and quarter note C5; measure 22 has a half note B4 (flat), quarter note A4 (flat), and quarter note G4 (flat); measure 23 has a half note F4 (flat), quarter note E4 (flat), quarter note D4 (flat), and quarter note C4 (flat); measure 24 has a half note B3 (flat), quarter note A3 (flat), quarter note G3 (flat), and quarter note F3 (flat).

Rit.....

13 14 15 16 วรรคที่ 3 17 18 19 20

มีด คำ มาแล้ว นะจะแก้วของพี่ ปานี้ ชอบ ยามพระเว-

$J = 73$

21 22 23 24 25 26 27 28 ^{วรรคที่5}

ลา วรรคที่4

คำแล้วแก้ว พี่ กะ ปานี้ ชอบ ยามพระ เว—ลา—

ว่าชอบยาม พระ เว ลา—

>

29 30 31 32 33 34 35 36

อือมา แล้ว นะ เจ้า แก่ทำขออือมัน มาอยู่ ไร ไร

วรรคที่ 6

คำ แล้ว แล้ว แลแล้วของข้า คำ ฮือ มัน มาอยู่ไร -ไร

The musical score is written on a system of staves. The top staff is a vocal line in treble clef. The second staff is a vocal line in treble clef. The third staff is a vocal line in treble clef. The fourth staff is a vocal line in treble clef. The fifth staff is a piano accompaniment in bass clef. The sixth staff is a guitar part in standard notation. The seventh staff is a guitar part in standard notation. The eighth staff is a guitar part in standard notation. The ninth staff is a guitar part in standard notation. The tenth staff is a guitar part in standard notation. The eleventh staff is a guitar part in standard notation. The twelfth staff is a guitar part in standard notation. The thirteenth staff is a guitar part in standard notation. The fourteenth staff is a guitar part in standard notation. The fifteenth staff is a guitar part in standard notation. The sixteenth staff is a guitar part in standard notation. The seventeenth staff is a guitar part in standard notation. The eighteenth staff is a guitar part in standard notation. The nineteenth staff is a guitar part in standard notation. The twentieth staff is a guitar part in standard notation. The twenty-first staff is a guitar part in standard notation. The twenty-second staff is a guitar part in standard notation. The twenty-third staff is a guitar part in standard notation. The twenty-fourth staff is a guitar part in standard notation. The twenty-fifth staff is a guitar part in standard notation. The twenty-sixth staff is a guitar part in standard notation. The twenty-seventh staff is a guitar part in standard notation. The twenty-eighth staff is a guitar part in standard notation. The twenty-ninth staff is a guitar part in standard notation. The thirtieth staff is a guitar part in standard notation. The thirty-first staff is a guitar part in standard notation. The thirty-second staff is a guitar part in standard notation. The thirty-third staff is a guitar part in standard notation. The thirty-fourth staff is a guitar part in standard notation. The thirty-fifth staff is a guitar part in standard notation. The thirty-sixth staff is a guitar part in standard notation. The thirty-seventh staff is a guitar part in standard notation. The thirty-eighth staff is a guitar part in standard notation. The thirty-ninth staff is a guitar part in standard notation. The fortieth staff is a guitar part in standard notation. The forty-first staff is a guitar part in standard notation. The forty-second staff is a guitar part in standard notation. The forty-third staff is a guitar part in standard notation. The forty-fourth staff is a guitar part in standard notation. The forty-fifth staff is a guitar part in standard notation. The forty-sixth staff is a guitar part in standard notation. The forty-seventh staff is a guitar part in standard notation. The forty-eighth staff is a guitar part in standard notation. The forty-ninth staff is a guitar part in standard notation. The fiftieth staff is a guitar part in standard notation. The fifty-first staff is a guitar part in standard notation. The fifty-second staff is a guitar part in standard notation. The fifty-third staff is a guitar part in standard notation. The fifty-fourth staff is a guitar part in standard notation. The fifty-fifth staff is a guitar part in standard notation. The fifty-sixth staff is a guitar part in standard notation. The fifty-seventh staff is a guitar part in standard notation. The fifty-eighth staff is a guitar part in standard notation. The fifty-ninth staff is a guitar part in standard notation. The sixtieth staff is a guitar part in standard notation. The sixty-first staff is a guitar part in standard notation. The sixty-second staff is a guitar part in standard notation. The sixty-third staff is a guitar part in standard notation. The sixty-fourth staff is a guitar part in standard notation. The sixty-fifth staff is a guitar part in standard notation. The sixty-sixth staff is a guitar part in standard notation. The sixty-seventh staff is a guitar part in standard notation. The sixty-eighth staff is a guitar part in standard notation. The sixty-ninth staff is a guitar part in standard notation. The seventieth staff is a guitar part in standard notation. The seventy-first staff is a guitar part in standard notation. The seventy-second staff is a guitar part in standard notation. The seventy-third staff is a guitar part in standard notation. The seventy-fourth staff is a guitar part in standard notation. The seventy-fifth staff is a guitar part in standard notation. The seventy-sixth staff is a guitar part in standard notation. The seventy-seventh staff is a guitar part in standard notation. The seventy-eighth staff is a guitar part in standard notation. The seventy-ninth staff is a guitar part in standard notation. The eightieth staff is a guitar part in standard notation. The eighty-first staff is a guitar part in standard notation. The eighty-second staff is a guitar part in standard notation. The eighty-third staff is a guitar part in standard notation. The eighty-fourth staff is a guitar part in standard notation. The eighty-fifth staff is a guitar part in standard notation. The eighty-sixth staff is a guitar part in standard notation. The eighty-seventh staff is a guitar part in standard notation. The eighty-eighth staff is a guitar part in standard notation. The eighty-ninth staff is a guitar part in standard notation. The ninetieth staff is a guitar part in standard notation. The ninety-first staff is a guitar part in standard notation. The ninety-second staff is a guitar part in standard notation. The ninety-third staff is a guitar part in standard notation. The ninety-fourth staff is a guitar part in standard notation. The ninety-fifth staff is a guitar part in standard notation. The ninety-sixth staff is a guitar part in standard notation. The ninety-seventh staff is a guitar part in standard notation. The ninety-eighth staff is a guitar part in standard notation. The ninety-ninth staff is a guitar part in standard notation. The hundredth staff is a guitar part in standard notation.

วรรคที่ 7

37

38

39

40

41

42

43

44

พี่ เน้าแต่ ก้าน เข้า มา ต่อดอก พี่ นาว แต่ยอดเข้ามา ต่อ ไป-----

วรรคที่ 8

เนาแต่ ก้านและเข้ามาต่อ ดอกพี่

ว่า มัน มาแล้วไร ไร-----

วรรคที่ 9

45

46

47

48

49

50

51

52

45 46 47 48 49 50 51 52

พี่ ชัก เอา ได้ เขามา ต่อ กับ ไหม 'อ เล่น ด้วย

ใช้นาวยอดเขามาต่อ ไบ— ว่านาวยอดเคยต่อ ไบ

Musical score for measures 45-52, featuring vocal lines and piano accompaniment. The score includes a vocal line with lyrics, a piano line with chords, and a bass line with eighth notes. The key signature is one flat (B-flat).

วรรคที่ 11

53

54

55

56

57

58

59

60

วรรคที่ 10

ก็ ชัก ก้านและเข้ามาต่อใหม่ต่อเล่นด้วยโย นื่อง--หนา

แรก พอ ลงถึง โรงลูกก็ตั้ง นะโม อี ดิ ปิ โส

วรรคที่13

61 62 63 64 65 66 67 68

ภักคະวา

วรรคที่12

และพอลงถึงโรงลูกระดังนะโม อี ตี ปิ โส ภัก -คะ วา ภี โส ภา คะ วา

ลูกระดัง สักกะเพ่อ

>> -

3

3'

69

70

71

72

73

74

75

76

69 70 71 72 73 74 75 76
 เธอ เกจิ ให้ว ฤ สะ ลา อื่อ ธรรม มา-----
 วรรคที่ 14
 เหลือ เก ----- เก จิ อา ฤ ศ สะ ลา ----- ธรรม มา
 ว่า ศา ลา อื่อ

77 78 79 80 81 82 83 84

วรรคที่15

พระพุทธรูป เจ้าพ่อรวางข้าวทั้งห้า พระธรรม ทั้งเจ็ด อือ คำ กิยร์

วรรคที่16

พระเจ้ารวางข้าวทั้งห้าพระ ธรรมทั้ง

ธรรม มา

85

86

87

88วรรคที่17 89

90

91

92

จะขอให้ ปัญญา ลุก มา พวงไฟให้คุณตาโตทั้ง สี่

วรรคที่18

เจ็ดอื้อด้วยคำภีร์

ว่าทั้งเจ็ดเอ๋ย--นั่น แล คัม ภีร์

ว่า หน้า น้อ

93 94 95 96 97วรรคที่29 98 99 100

ลูกจะไหว้พระธรรมทั้งเจ็ดคัมภีร์ มีแล้วในร่าง

พลอดโปรงไหว้คุณตาทั้งสี่

ว่าดาโตทั้งสี่

วรรคที่ 21

101 102 103 104 105 106 107 108

กา ยา.....

วรรคที่ 20

พอไหวพระธรรมนั้น นั้นเจ็ดคำภีร์และมีแล้วใน ร่าง กา ญา -----

จะให้ไหวพระวิหังพอได้ แต่งหู-พรสังคะ

109

110

111

112

113

114

115

116

เนย์ ท่านให้แต่งดา-----

วรรคที่ 22

พ่อ

เพราะพระวิพังนั้นแล้วได้แต่งหุพระ สังคะเนย์ให้แต่ง ดา

ว่า กาเนย์เอ๋ยได้แต่ง ดา

117

118

119

120

121

122

123

124

อือดา โต ชัด ษา พอแต่งคางวาโย ได้ หาย ใจ
 วรรคที่ 24
 เพื่อตาโต ชัด ษา แต่ง คางวาโยได้ หาย ใจ
 ว่า

The musical score consists of several staves. The top two staves are vocal lines with Thai lyrics. The third staff is a 24-measure instrumental section. The bottom staves show a rhythmic accompaniment with various note values and rests.

125 126 127 128 129 130 131 132

วรรคที่ 25

พระบุ คล บัญญิตีพอกะได้ แดงปากไม อยากจือ จาปราศัย

วรรคที่ 26

พระบัญญัติและพอกะได้แดงปากไมก็จจา

วา โย ได้ หายใจ

The musical score is written on a grand staff with five systems. The first system (measures 125-130) contains the vocal line with lyrics and a melody line. The second system (measures 131-132) contains the vocal line with lyrics and a melody line. The third system (measures 125-130) contains a rhythmic accompaniment line. The fourth system (measures 131-132) contains a rhythmic accompaniment line. The fifth system (measures 125-130) contains a rhythmic accompaniment line. The sixth system (measures 131-132) contains a rhythmic accompaniment line.

133 134 วรรคที่27 135 136 137 138 139 140

จะไหว้พระละมอบพอได้ แดงใจ ครบไปใน ร่าง กา ยา
วรรคที่28

ปรา คัย ไหว้พระละมบ นั้น - ก็ ได้ แดงใจ ครบได้ทั้งร่างพระ

>>>>

วรรคที่ 29

141 142 143 144 145 146 147 148

กระดุกทั้งสามร้อย ท่อน เลือดก้อน สามคณาน แผลงกล้า

กา ยา

ว่า ใน ร่าง พระ กา ยา

วรรคที่ 30

กระดุกนั้นและ

วรรคที่ 31

149 150 151 152 153 154 155 156

The musical score consists of eight staves. The first four staves are vocal parts in treble clef. The fifth and sixth staves are piano accompaniment in bass clef, featuring chords and eighth notes. The seventh staff is a melodic line in treble clef, and the eighth staff is a rhythmic pattern in bass clef.

เกษา โล มากะได้กำว้านเส้นไม
สามร้อย ท่อนเลียด ก้อนคะน่านแหลงกล้า
สามคะน่าน..... แหลง กล้า

157 158 159 160 161 162 163 164วรรคที่33

พระธรรมแต่ให้ มา
วรรคที่32

มองหาน้อง นะได้ ก้าว ล้น เสน และ ไม่ เว้น พระ ธรรม แต่ ให้ มา

ว่า พระธรรม แต่ให้ มา

The musical score is written for a Thai song. It consists of eight measures, numbered 157 to 164. The first measure (157) contains the lyrics 'พระธรรมแต่ให้ มา' and 'วรรคที่32'. The second measure (158) contains the lyrics 'มองหาน้อง นะได้ ก้าว ล้น เสน และ'. The third measure (159) contains the lyrics 'ไม่ เว้น พระ ธรรม แต่ ให้ มา'. The fourth measure (160) contains the lyrics 'ว่า พระธรรม แต่ให้ มา'. The fifth measure (161) contains the lyrics 'ว่า พระธรรม แต่ให้ มา'. The sixth measure (162) contains the lyrics 'ว่า พระธรรม แต่ให้ มา'. The seventh measure (163) contains the lyrics 'ว่า พระธรรม แต่ให้ มา'. The eighth measure (164) contains the lyrics 'ว่า พระธรรม แต่ให้ มา'. The score includes vocal lines with lyrics and instrumental accompaniment for guitar and bass.

165 166 167 168 169 170 171 172

นั้นสรรเสริญเมื่อนั้นแล พระทำแล้ว จะให้คุณพระราคนะ ณา มาร ดา
วรรคที่34

พอ ได้ขอเสริมคุณพระทับแล้ว-ไหว

The musical score is written for a vocal melody, guitar, and bass. The vocal line is in Thai and includes the lyrics: 'นั้นสรรเสริญเมื่อนั้นแล พระทำแล้ว จะให้คุณพระราคนะ ณา มาร ดา' (Measures 165-169) and 'พอ ได้ขอเสริมคุณพระทับแล้ว-ไหว' (Measures 170-172). The guitar line features a series of chords and a melodic line in measure 170. The bass line provides a steady accompaniment with a mix of eighth and quarter notes.

181 182 183 184 185 186 187 วรรคที่37 188

ชา--
วรรคที่36

คุณ พระมารดาท่าน ได้

ว่า น่าน้อง ได้ สามสิบ หก ก็ยกเอาไว้ เหนือเกล้า เก ษา....

ว่า เฝื่อน ถั่ว เก ---- ษา---

วรรคที่ 35

173

174

175

176

177

178

179

180

คุณ พระ บิดา ได้ สามสิบ หก ยก ไว้เหนือเกล้าเก

ให้วคุณพระราชนามาร ดา

ว่าพระราชน- นามาร ดา

The musical score consists of eight staves. The first four staves are vocal lines in treble clef. The fifth and sixth staves are piano accompaniment in bass clef, featuring a triplet in measure 174. The seventh staff is a piano accompaniment line in treble clef with eighth notes. The eighth staff is a piano accompaniment line in bass clef with eighth notes. The lyrics are written in Thai script below the vocal staves.

189 190 191 192 193 194 195 196

สามสิบห้า

แปดเก้า เกษา มา ใส่ ไว้

วรรคที่ 38

คุณ พระ มารดา นั้น แลสามสิบห้า เกวเกลา เกษามา

The musical score is written for a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is in a single staff with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The lyrics are in Thai. The piano accompaniment consists of two staves: the upper staff has a treble clef and contains chords and arpeggiated figures, while the lower staff has a bass clef and contains a steady eighth-note pattern. Measure 193 is marked as the end of a section (วรรคที่ 38). The score ends with a double bar line in measure 196.

วรรคที่ 39

197

198

199

200

201

202

203

204

พ้อ เสรอ ไม่มอง ไม่ ไตง---พ้อ ถึงโรง ลุก ยอหอ---มือ ให้ว-----

ใส่ ไว้

ว่า เก ษา กระมาใส่ ไว้

5 6 7 8

Lyrics: ฤกษ์งาม ยาม ดี กะป๊า นี๋ ชอบ ยาม พระ เว ลา

The musical score is written for a Thai song, spanning measures 5 to 8. It features a vocal melody line and a piano accompaniment. The key signature is B-flat major (two flats). The tempo is marked 'Allegretto' (Allegretto). The lyrics are in Thai: ฤกษ์งาม ยาม ดี กะป๊า นี๋ ชอบ ยาม พระ เว ลา. The piano accompaniment consists of a right hand playing a simple melody and a left hand playing a bass line. The score is written on a grand staff with a treble and bass clef. The lyrics are written below the vocal melody line.

9

10

11

12

วรรคที่ 2

ว่า ชอบ ยามพระ เภา ลา---

ออ

13 14 15 16

ว่า ชอบ ฤกษ์ ครู ข้า..... แม่ ศรี มา ลา แล เป็น ครู ตัน ---

> > > >

17181920

วรรคที่ 3

ชอบฤกษ์ครูข้าแม่ศรีมาลา นั้น แลครุ. ตัน...

21 22 23 24

ว่า มา ลา ละ เป็น ครู ดัน-----

ว่า

The musical score is written for four systems. The first system contains the vocal melody with lyrics. The second system contains the piano accompaniment. The third system contains the vocal melody with lyrics. The fourth system contains the piano accompaniment. The key signature has four flats (B-flat, E-flat, A-flat, D-flat). The time signature is 4/4. The score is divided into measures 21, 22, 23, and 24. The lyrics are: 'ว่า มา ลา ละ เป็น ครู ดัน-----' and 'ว่า'.

25 26 27 28

ลูก จะ ข้ามเสีย ไหม'รอด ลูกจะ ลอด ก็ ไม่ 'พัน.....

วรรคที่5

จะ

29

30

31

32

ข้าม ไม่-รอด ลูก ต้อง ลอด ก็ ไม่ 'พัน....

ว่า ลง ลอด

>

>

>

>

45 46 47 48

ถ้า

ว่า พ่อ เทพ ลิง พร

The musical score is written for measures 45 through 48. It features a vocal line and a piano accompaniment. The key signature has four flats (B-flat, E-flat, A-flat, D-flat). The vocal line includes the lyrics 'ถ้า' in measure 48, 'ว่า' in measure 46, and 'พ่อ เทพ ลิง พร' in measures 46 and 47. The piano accompaniment consists of a right-hand melody and a left-hand bass line. The score is divided into four measures, each containing a vocal staff, a right-hand piano staff, and a left-hand piano staff.

49 50 51 52

พ่อ สะ มั ก รัก ลูก จ ริ ง พ่อ มา อาย ลิน อาย พร วรรณที่10

พ่อ

พ่อ

[illegible]

วรรณคดี 11

57

58

59

60

พ่อ เทพ สิง หร..... ออน ออน พ่อ

อวย สิณ อวย พร

61

62

63

64

ขุ่น คัท ฐา.....

พ่อ เทพ สิง ทร อ่อน วอน พ่อ ขุ่น..... คัท

65

66

67 วรรคที่ 12

68

มัน นับ เป็น เลา เป็น หลาน.....

ภา

พ่อ ขุน คัท ภา.....

69 70 71 72

ตั้ง แต่ วัน นั้น มา เหล่า และ หนา... วรรณคดี13

พอ

The musical score is arranged in a system of staves. The top staff is the vocal line, followed by three staves for the piano accompaniment. The bottom staff is the bass line. The music is written in a key signature of two flats (B-flat major) and a 4/4 time signature. The lyrics are in Thai script. The score is divided into measures 69, 70, 71, and 72. The lyrics are: 'ตั้ง แต่ วัน นั้น มา เหล่า และ หนา...' and 'วรรณคดี13' and 'พอ'.

73 74 75 76

ว่า เป็น เหลา เป็น หลาน..... ตั้ง แต่ วัน นั้น หลา แล

The musical score is written for a piano and voice. It consists of four measures, numbered 73 to 76. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat), and the time signature is 4/4. The melody is written in the treble clef, and the accompaniment is written in the bass clef. The lyrics are in Thai: 'ว่า เป็น เหลา เป็น หลาน..... ตั้ง แต่ วัน นั้น หลา แล'. The melody starts on a whole note in measure 73, followed by a half note in measure 74, and then a quarter note in measure 75. The accompaniment consists of a steady eighth-note pattern in the right hand and a steady quarter-note pattern in the left hand.

77

78

79

80

The musical score is written for four systems, each containing a vocal line (treble clef) and piano accompaniment (two staves). The key signature is E-flat major (three flats). The time signature is not explicitly shown but appears to be 4/4 based on the notation.

Measure 77: The vocal line begins with a whole rest. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes.

Measure 78: The vocal line has a whole rest. The piano accompaniment continues with a similar rhythmic pattern.

Measure 79: The vocal line has a whole rest. The piano accompaniment continues with a similar rhythmic pattern.

Measure 80: The vocal line contains the lyrics "เอ็ง" (Eng) and "ว่า วัน นั้น --- หลาว แล พนา....." (wa wan nan --- luang lae phana.....). The piano accompaniment continues with a similar rhythmic pattern.

81 82 83 84

เอย ผัด ผัด เลื่อน เลื่อน..... เลื่อน กัน มา..... แม่ ศรี มา

5 86 87 88

ลา เป็น ประ ธาน.....

วรรคที่15

ขัด เลื่อน กัน มา..... แม่ ศรี มา ลา

9 90 91 92

ลา เป็น ประธาน.....

ว่า มา ลา..... เป็น ประธาน....

นพ บุณ....

The musical score is written for measures 90, 91, and 92. It features a vocal line and a piano accompaniment. The key signature is E-flat major (three flats). The vocal line has lyrics in Thai. The piano accompaniment consists of a right hand with eighth and quarter notes, and a left hand with a steady eighth-note bass line and occasional chords. Measure 90 contains the first part of the vocal phrase 'ลา เป็น ประธาน.....'. Measure 91 contains the second part 'ว่า มา ลา..... เป็น ประธาน....'. Measure 92 contains the third part 'นพ บุณ....'.

94 95 96

.....คุณ ครู ก็ ได้ เห็น ดู ลูก.....เห็น ดู หลาน....

The musical score is written on ten staves. The first staff contains the melody with lyrics. The second, third, and fourth staves are empty. The fifth staff contains a bass line with eighth notes. The sixth staff contains a bass line with quarter notes. The seventh staff contains a bass line with quarter notes. The eighth staff contains a bass line with quarter notes. The ninth staff contains a bass line with quarter notes. The tenth staff contains a bass line with quarter notes.

98

99

100

วรรคที่ 17

เห็น ดู ลก----- ดู หลาน

ลูก ดู หลาน....

The musical score is written on three staves. The first staff contains the vocal melody with lyrics. The second staff contains the piano accompaniment. The third staff contains a rhythmic pattern. The score is divided into measures 98, 99, and 100. The key signature has four flats. The tempo is marked 'วรรคที่ 17'. The lyrics are 'เห็น ดู ลก----- ดู หลาน' and 'ลูก ดู หลาน....'.

วรรคที่ 18

102

103

104

พ้อ แยม พระ โอด โปรด ปราน..... ดำเนิน เขิญ

106 107 108

ท่าน มา นั่ง หน้า..... วรรคที่ 19

พ่อ เออ แยม โอ๊ด โปรด ปราณ

The musical score is written on three staves. The first staff (106) contains the lyrics 'ท่าน มา' and 'นั่ง หน้า..... วรรคที่ 19'. The second staff (107) contains the lyrics 'พ่อ เออ แยม โอ๊ด โปรด' and 'ปราณ'. The third staff (108) contains the lyrics 'ปราณ'. The score includes vocal lines, piano accompaniment, and a rhythmic line at the bottom.

110	111	112
ก็ ดำ เนิน..... เชิญ ท่าน มา นั่ง หน้า.....		
	ว่า	เชิญ ก็ นั่ง หน้า.....

113

This musical score page contains measures 113 through 116. It features a piano part on the left and a string quartet on the right. The piano part consists of three staves, all in treble clef with a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat). In measure 113, the piano plays a whole note chord of B-flat3, E-flat4, and A-flat4. In measure 114, it plays a whole note chord of B-flat3, E-flat4, and A-flat4. In measure 115, it plays a whole note chord of B-flat3, E-flat4, and A-flat4. In measure 116, it plays a whole note chord of B-flat3, E-flat4, and A-flat4. The string quartet consists of four staves. The first two staves are in treble clef, and the last two are in bass clef. In measure 113, the strings play a whole note chord of B-flat3, E-flat4, and A-flat4. In measure 114, they play a whole note chord of B-flat3, E-flat4, and A-flat4. In measure 115, they play a whole note chord of B-flat3, E-flat4, and A-flat4. In measure 116, they play a whole note chord of B-flat3, E-flat4, and A-flat4.

ทำนองบทไหว้ครูโนราลงครูดอนที่3

1 2 3 4

โนราใหญ่

ลูกคู่

ปี่โนรา

กลองทับ

กลองโนรา

โหม่ง

ฉิ่ง

แตระ

ฤกษ์ งาม แม่ เอยยามดีแล้วปานี้ ชอบยาม และ พระ เว ลา

ฤกษ์

$\text{♩} = 75$

5 6 7 8

พอ คำ มา

งาม ยาม ดี.....กะป๊า นี ชอบ ยาม พระ เ ว ลา.....

9 10 11 12

มา แล้ว...คำ..... เฮอ และ มัม มา ไร ไร.....

The musical score consists of several staves. The top staff is the vocal line, with lyrics written below it. The lyrics are: 'มา แล้ว...คำ..... เฮอ และ มัม มา ไร ไร.....'. The piano accompaniment is written on four staves. The first two staves are treble clef, and the last two are bass clef. The bass line is written on a single staff at the bottom. The score is divided into measures 9, 10, 11, and 12. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The time signature is 4/4.

13 14 15 16

This musical score consists of eight staves arranged in four pairs. The top pair of staves (treble clef) contains the vocal melody. The second staff of each pair has Thai lyrics written below it. The third staff of each pair (treble clef) contains a piano accompaniment. The bottom pair of staves (bass clef) contains a bass line. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat). Measure 13: The vocal line starts with a whole rest, followed by a quarter rest, then a quarter note G4. The lyrics 'คำ' are under the quarter note. Measure 14: The vocal line has a dotted quarter note G4, an eighth rest, and a quarter note A4. The lyrics 'แล้ว แก้ว' are under the dotted quarter and eighth note. Measure 15: The vocal line has a quarter note G4, an eighth rest, and a quarter note A4. The lyrics 'ข้า คำ เหว' are under the dotted quarter and eighth note. Measure 16: The vocal line has a dotted quarter note G4, an eighth rest, and a quarter note A4. The lyrics 'มัน มา' are under the dotted quarter and eighth note. The piano accompaniment in the third staff of each pair consists of a steady eighth-note pattern. The bass line in the bottom pair of staves consists of a steady eighth-note pattern.

คำ แล้ว แก้ว ข้า คำ เหว มัน มา

17 18 19 20

This musical score page contains measures 17 through 20. It features a grand staff with two treble clefs and a bass clef. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The melody is primarily in the upper treble staves, with some accompaniment in the lower staves. The lyrics are in Thai script and are placed below the melody. The score includes various musical notations such as notes, rests, and accidentals.

อยู่ ไร ไร.....

ว่า มัน มา.....

ไร ไร.....

21 22 > > 23 24

แล้ว เรา ค่อย จด เหว ค่อย จ้อง.....ถ้า มา ค่อย ร้อง ค่อย ไป

25 26 27 28

คอย จับ คอย จ้อง..... นะ มา เรา ต้อง ร้อง

29 30 31 32

เพลง

ค่อย ไป.....

ว่า ค่อย ร้อง..... ค่อย ไป.....

33 34 35 36 >

เอ๋ย รัก กะ นวล..... จะงวน ไย..... แล้ว สู้ จิต ใจ เติบ เข้า มา.....

37

38

39

40

รัก นวล ทวง ไย..... หลุด ใจ น้อง เจ้า เดิน เดิน

The musical score is written for a piano and voice. It consists of four measures, numbered 37 to 40. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat), and the time signature is 3/4. The piano part is written in a grand staff (treble and bass clefs). The voice part is written in a single staff with a treble clef. The lyrics are in Thai: 'รัก นวล ทวง ไย..... หลุด ใจ น้อง เจ้า เดิน เดิน'. The piano accompaniment features a steady eighth-note bass line and a melody in the right hand that includes triplets and sixteenth notes. The voice melody is simple, following the rhythm of the lyrics.

41 42 43 44

แม่ เออ ชัก

เข้า มา....

ว่า น้อง เจ้า เดิน เข้า มา.....

45 46 47 48

ได้ เข้า ต่อ โหม..... เอา เล่น ด้วยใจ น้อง หนา.....

49

50

51

52

ซึก ได้
ด้วย ไย

ต่อ ใหม่

กะ ต่อ เล่น

The musical score is written for a piano and voice. It consists of 12 staves. The first three staves are for the piano, and the last three are for the voice. The key signature is B-flat major (two flats). The time signature is 4/4. The score is divided into four measures, numbered 49 to 52. The piano part features a melody in the right hand and a bass line in the left hand. The voice part has lyrics in Thai. The lyrics are: 'ซึก ได้ ด้วย ไย' (Measure 49), 'ต่อ ใหม่' (Measure 50), 'กะ ต่อ เล่น' (Measure 51), and 'กะ ต่อ เล่น' (Measure 52).

57 58 59 60

ข้า ปา นี้ มา ถึง แล้ว.....

ราช ครู ของ ข้า

61626364

ป่านี มา แล้ว..... ถึง แล้ว.....

... ว่า มา แล้ว ถึง แล้ว.....

65 66 67 68

ออ รา..... ชะ .ครุ ของ นื่อง กะ ชะ ยอ ไหว้ แหวน ทอง

69 70 71 72

แวน ฟ้า.....

รา ครู ของ น้อง.....กะ ยอ ไหว....

รา ครู ของ น้อง.....กะ ยอ ไหว....

73 74 75 76

แพน ทอง..... แวน ฟ้า..

แวน ทอง แวน ฟ้า.....

บททำนองเชยครุโนราลงครู

วรรคที่ 1 2 3 4

1

ว่า ฤกษ์ งาม ยาม ดี ปา นี้ ชอบ ยาม พระ

โนรา

องทับ

โนรา

ม่ง

ตระ

$\text{♩} = 80$

5 6 7 8

เว ลา
วรรคที่ 2
ฤกษ์ งาม ยาม ดี กะ ปา นี้ ชอบ

9 10 11 12

ยวม พระ เ ว ลา....

ว่า ชอบ ยวม..... พระ เ ว ลา....

The musical score is written for a piano and voice. It consists of four measures, numbered 9 to 12. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 4/4. The piano part is written on a grand staff (treble and bass clefs). The voice part is written on a single treble clef staff. The lyrics are in Thai. The score includes various musical notations such as notes, rests, and accidentals.

วรรคที่ 3

13 14 15 16

แต่ ขวัญเออ ชอบ เบิก เบิกโรง.....ราช เข้า มา

The musical score is written for a vocal line and piano accompaniment. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. The score is divided into four measures, numbered 13 to 16. Measure 13 is a whole rest for the vocal line. Measure 14 contains a triplet of eighth notes (F4, G4, A4) with the Thai lyrics 'แต่ ขวัญเออ ชอบ'. Measure 15 contains a dotted quarter note (B4) followed by a half note (C5) with the Thai lyrics 'เบิก เบิกโรง.....'. Measure 16 contains a half note (D5) followed by a quarter note (E5) with the Thai lyrics 'ราช เข้า มา'. The piano accompaniment consists of several staves. The first four staves are treble clef, and the last four are bass clef. The accompaniment includes a variety of rhythmic patterns, including eighth notes, quarter notes, and rests, providing a harmonic and rhythmic foundation for the vocal line.

17 18 19 20

ถ้วน หน้า...

พอ ว่า ชอบฤกษ์ เบิก โรง ราช ครู เข้า มา อยู่

21 22 23 24

วรรคที่ 4

ท่วง หน้า....

พอ มา ถึง โรง.....

This musical score page contains measures 21 through 24. It is written in a key with two flats (B-flat and E-flat) and a common time signature. The score is divided into two main parts: a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is written on a single staff with a treble clef. The piano accompaniment consists of three staves: the top two are for the right hand (treble clef) and the bottom one is for the left hand (bass clef). The lyrics are in Thai. Measure 21 has the lyrics 'ท่วง หน้า....'. Measure 22 is empty. Measure 23 has the lyrics 'พอ' and 'มา' below the vocal staff. Measure 24 has the lyrics 'ถึง' and 'โรง.....' below the vocal staff. The piano part features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes in the right hand and a simpler bass line in the left hand.

25 26 27 28

..... ลูก จะ ตั้งนะ โม และ อิติ ปิ โส ภา คา ภา.....

29 30 31 32

วรรคที่ 4

พอ มา ถึง โรง นะ อี.....ติ ปี ไส พะ คา

The musical score is written for four measures, numbered 29 to 32. It features a vocal line and piano accompaniment. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 4/4. The vocal line is in the upper staff, and the piano accompaniment is in the lower staves. The lyrics are in Thai: 'พอ มา ถึง โรง นะ อี.....ติ ปี ไส พะ คา'. The piano accompaniment includes a bass line and a right-hand line with chords and arpeggios.

33 34 35 36

The musical score is written for a piano and voice. It consists of 11 staves. The first three staves are grouped by a large brace on the left. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The time signature is not explicitly shown but appears to be 4/4 based on the note values. The melody is primarily in the third staff, with lyrics written below it. The piano accompaniment includes chords in the first two staves, a rhythmic pattern in the fourth staff, and a bass line in the bottom two staves.

กะ ตี ปี ไส ภา คา วา ว่า ปี ไส ภัค คา วา

37 38 วรรคที่ 5 39 > 40

The musical score is written for four systems. The first system contains the vocal melody in treble clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The lyrics are in Thai. The piano accompaniment consists of several staves: a grand staff (treble and bass clef) with a brace on the left, and two additional staves below it. The second system continues the vocal melody and piano accompaniment. The third system shows the vocal melody continuing, with the piano accompaniment featuring a repeating rhythmic pattern in the lower staves. The fourth system concludes the vocal phrase with a fermata over the final note.

37 38 วรรคที่ 5 39 > 40

พระ เจ้า ทั้ง ห้า นะ พ่อ นะ.....ออ

41 42 43 44

ว่า พระ เจ้า ทั้ง ห้า.....และ จะ ทำ ทั้ง เจ็ด นั้น แล คัม ภีร์

46

47

48

พอ เออ พระ เจ้า ทั่ว ห้า..... พระ ธรรม ทั่ว เจ็ด หอ และ คัม ภีร์

The musical score consists of three systems, each with three staves. The first staff of each system contains the melody with Thai lyrics. The second and third staves contain accompaniment. The lyrics are: พอ เออ พระ (46), เจ้า ทั่ว ห้า..... (47), พระ ธรรม ทั่ว (48), เจ็ด หอ และ คัม ภีร์ (49).

50

51

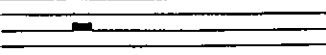
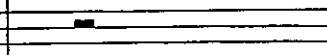
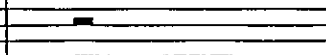
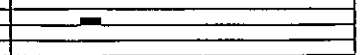
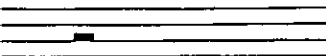
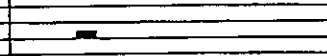
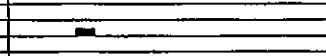
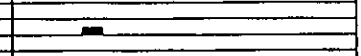
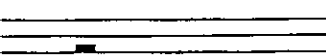
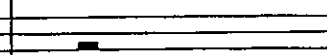
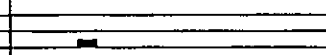
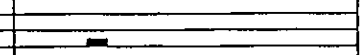
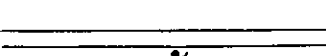
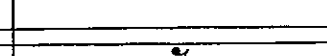
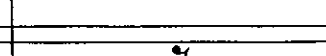
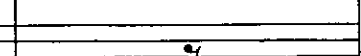
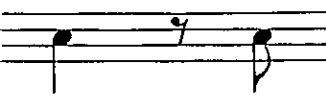
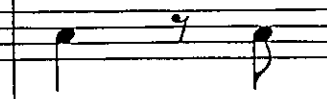
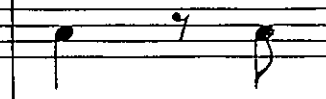
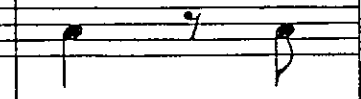
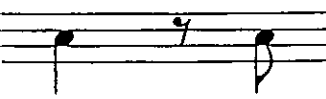
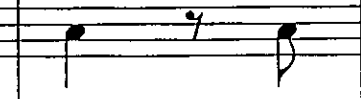
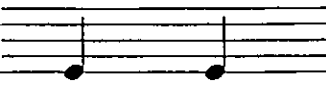
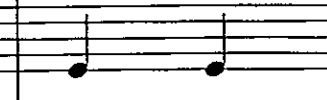
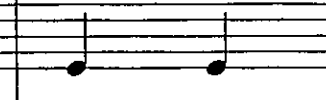
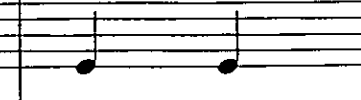
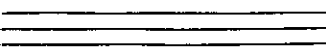
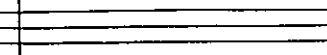
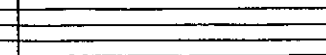
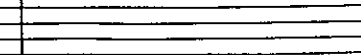
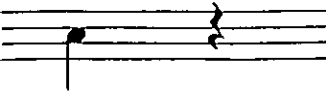
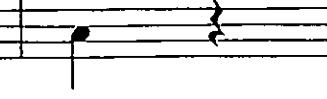
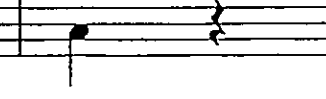
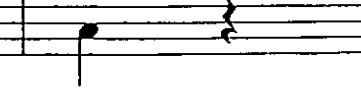
52

วรรคที่ 6

พอ อยากให้

ว่า ทั้ง เจ็ด หอ นั และ คัม ภีร์...

The musical score consists of four systems of staves. The first system shows measures 50 and 51. Measure 50 contains the lyrics 'ว่า ทั้ง เจ็ด' and measure 51 contains 'หอ นั และ คัม ภีร์...'. The second system shows measures 52 and 53. Measure 52 contains the lyrics 'พอ อยากให้' and measure 53 contains 'ว่า ทั้ง เจ็ด'. The third system shows measures 54 and 55. Measure 54 contains the lyrics 'หอ นั และ คัม ภีร์...' and measure 55 contains 'พอ อยากให้'. The fourth system shows measures 56 and 57. Measure 56 contains the lyrics 'ว่า ทั้ง เจ็ด' and measure 57 contains 'หอ นั และ คัม ภีร์...'. The piano accompaniment is written in the lower staves, featuring a steady rhythm of eighth and sixteenth notes.

54	55	56	
 ได้.....	 ขอ	 อย่า ได้ พลัด	 มา แปลน โลก
			
			
			
			
 ได้.....	 ขอ	 อย่า ได้ พลัด	 มา แปลน โลก
 ได้.....	 ขอ	 อย่า ได้ พลัด	 มา แปลน โลก
 ได้.....	 ขอ	 อย่า ได้ พลัด	 มา แปลน โลก
			
 ได้.....	 ขอ	 อย่า ได้ พลัด	 มา แปลน โลก
 ได้.....	 ขอ	 อย่า ได้ พลัด	 มา แปลน โลก

58 59 60

ไหว ขุน คัท ภา..... ทัง สี.....

วรรคที่ 7

พ่อ จะ ชัด ลูก เขียน

62

63

64

ไหว้ คุณ ดา โต
ทั้ง สด.....

ว่า ดา โต..... นั้น และ ทั้ง สด.....

The musical score is written on a grand staff with two systems of staves. The first system (62) contains the lyrics "ไหว้ คุณ ดา โต" and "ทั้ง สด.....". The second system (63) contains the lyrics "ว่า ดา โต....." and "นั้น และ ทั้ง สด.....". The third system (64) is empty. The score includes various musical notations such as notes, rests, and bar lines.

วรรคที่ 8
66

67

68

The image shows a musical score for three systems, measures 66, 67, and 68. The score is written on multiple staves. The first system (measures 66-68) includes lyrics in Thai: พระธรรมะทั้ง เจ็ด แล นั้น และ. The second system (measures 66-68) includes lyrics in Thai: พระธรรมะทั้ง เจ็ด แล นั้น และ. The third system (measures 66-68) includes lyrics in Thai: พระธรรมะทั้ง เจ็ด แล นั้น และ. The score is written on multiple staves, with the first system (measures 66-68) including lyrics in Thai: พระธรรมะทั้ง เจ็ด แล นั้น และ. The second system (measures 66-68) includes lyrics in Thai: พระธรรมะทั้ง เจ็ด แล นั้น และ. The third system (measures 66-68) includes lyrics in Thai: พระธรรมะทั้ง เจ็ด แล นั้น และ.

70

71

72

มา รัก ษา ร้าง และ มะ กา ยา.....

วรรคที่ 9

พระ ธรรม เจ็ด คัม ภரிய

The musical score consists of three systems, each with three staves. The first staff of each system contains the melody with Thai lyrics. The second and third staves contain accompaniment. The first system (70) has a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The second system (71) has a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The third system (72) has a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The lyrics are: มา รัก ษา ร้าง และ มะ กา ยา....., วรรคที่ 9, พระ ธรรม เจ็ด คัม ภரிய.

วรรคที่ 10

74

75

76

ขวัญ

เฮอ และ พระ ธรรม งด.....

ไหว

มา รัก ษา ร้าง

กา ยา.....

The musical score consists of four systems of staves. The first system contains the vocal melody and the first line of piano accompaniment. The second system contains the second line of piano accompaniment. The third system contains the third line of piano accompaniment. The fourth system contains the fourth line of piano accompaniment. The lyrics are written below the vocal line.

78

79

80

78 79 80

78: รา ชะ คุรุ ถ้วน หน้า.....

79: วรรคที่ 11 พระ ธรรม งด

80: ไร่.....กะ ยอ

82

83

84

ยอ ไร่ ราช ครู..... ถ้วน หน้า.....

ยก ไหว้ ครู ถ้วน หน้า

วรรคที่ 12

86

87

88

เอ็ง เอย ราช

ครู ของ น้อง..... ลูก จะ ให้ แวน

ทอง เอย นั้น และแวน

The musical score is written on a grand staff with ten staves. The melody is on the top staff, and the accompaniment is on the bottom staff. The lyrics are written below the melody. The score is divided into four measures, numbered 86, 87, and 88. The first measure (86) contains the lyrics 'เอ็ง เอย ราช'. The second measure (87) contains the lyrics 'ครู ของ น้อง.....' and 'ลูก จะ ให้ แวน'. The third measure (88) contains the lyrics 'ทอง เอย นั้น และแวน'. The melody consists of eighth and sixteenth notes, and the accompaniment consists of quarter and eighth notes.

90

91

92

วณ.....ฟ้า

วรรคที่ 13

ราช ครุ ของ นื่อง ลูก จะ ให้ววณ

The musical score is written on three staves. The first staff contains the lyrics 'วณ.....ฟ้า' in measure 90. The second staff contains the lyrics 'วรรคที่ 13' in measure 91. The third staff contains the lyrics 'ราช ครุ ของ นื่อง' in measure 91 and 'ลูก จะ ให้ววณ' in measure 92. The musical notation includes various notes, rests, and accidentals across all three staves.

94

95

96

ทอ ง แวน ฟ้า.....

งาม

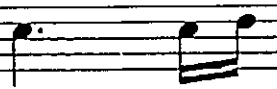
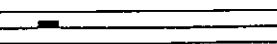
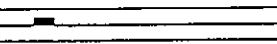
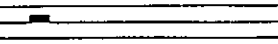
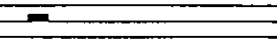
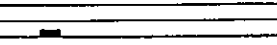
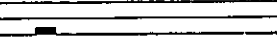
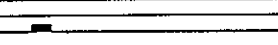
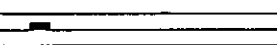
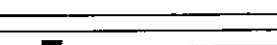
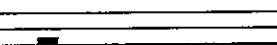
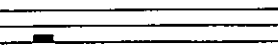
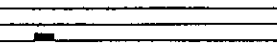
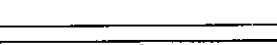
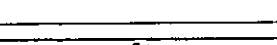
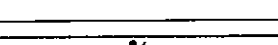
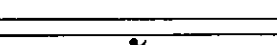
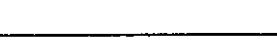
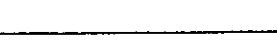
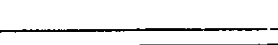
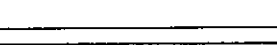
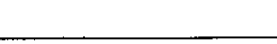
ว่า แวน ทอ ง แวน ฟ้า.....

วรัคที่14

98

99

100

 เออ แวน ทอง เดิน	 ห่าน..... ก-ษัตริ์	 มา แวน ฟ้า	 เดิน หลัง.....
			
			
			
			
			
			
			
			
			

102

103

104

วรรคที่15

พ่อ

เออ แวน

ทอง.....

เดิน หน้า ชัตร์

มา

แวน

ฟ้า....

106

107

108

วรรคที่ 16

106 107 108

วรรคที่ 16

แล

เดิน หลัง.....

ว่า แวน ฟา เดิน หลัง.....

The musical score is written on ten staves. The first four staves are vocal lines, and the remaining six are piano accompaniment. The lyrics are in Thai. The score is divided into measures 106, 107, and 108. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 7/8. The piano part consists of a steady eighth-note accompaniment in the right hand and a bass line in the left hand.

110

111

112

ที่ สอง คน พี่ น้อง.....คำ ทอง และได้ ให้ เงิน ได้ พัน ช่าง

The musical score consists of three staves, each with a system of four staves. The first staff of each system contains the melody, while the other three staves are empty. The lyrics are written below the first staff of each system. The lyrics are: ที่ สอง คน พี่ น้อง.....คำ ทอง และได้ ให้ เงิน ได้ พัน ช่าง.

114

115

116

วรรคที่ 16

สอง คน พี่ น้อง..... ถ้าคำ ทอง ได้ ห้า พัน ชั่ง.....

บทที่ 6

สรุปผล อภิปรายและข้อเสนอแนะ

ในการศึกษาดนตรีโนราลงครู ผู้วิจัยได้จัดทำรูปแบบการศึกษาเชิงการแสดงคุณค่าในสาระ จนนำสู่ความรู้ทางโนราซึ่งสามารถสรุปได้ดังนี้

ความมุ่งหมายของการวิจัย

1. เพื่อศึกษาวัฒนธรรมดนตรีที่เกี่ยวข้องกับการแสดงโนราลงครู
2. เพื่อวิเคราะห์เพลงในพิธีกรรมโนราลงครู
3. เพื่อบันทึกทำนองเพลงที่ใช้ในพิธีกรรมโนราลงครู

ความสำคัญของการวิจัย

1. เพื่อแสดงให้เห็นถึงพื้นฐานแบบแผนตามลักษณะความเชื่อที่แสดงออกมาในการจัดพิธีกรรมโนราลงครู จากการศึกษาลักษณะธรรมเนียม คุณลักษณะ ดนตรี ขั้นตอนการปฏิบัติในพิธีกรรมลงครู
2. เพื่อแสดงให้เห็นถึงโครงสร้าง และองค์ประกอบของดนตรีโนราลงครู
3. เพื่อเป็นหลักฐานในการบันทึกข้อมูลทางดนตรีและเป็นแนวทางในการศึกษาค้นคว้าทางสาขามนุษยวิทยาคิวทยาต่อไป

ขอบเขตการศึกษาวิจัย

ในการวิจัยผู้วิจัยได้ศึกษาโนราคณะของอาจารย์จิดน จิมพงษ์ ที่มีการยอมรับในแขนงสาขาโนราว่าเป็นคณะที่ความเชี่ยวชาญในการบรรเลงดนตรีโนราและประกอบพิธีกรรมโนราลงครู ที่ถูกต้องสมบูรณ์ ดังนั้นผู้วิจัยได้มุ่งประเด็นมาศึกษาดังต่อไปนี้ คือ

ตอนที่ 1 ด้านลักษณะวัฒนธรรมทางดนตรีที่เกี่ยวข้องกับการแสดงโนรา

- 1.1 การยกเครื่อง
- 1.2 การโหมโรง
- 1.3 การเบิกโรง
- 1.4 เครื่องดนตรี

ตอนที่ 2 ทางด้านการวิเคราะห์ลักษณะทางดนตรี ซึ่งเพลงที่เลือกมาศึกษานี้จะเป็นเพลงที่ใช้เพื่อสรรเสริญไหว้ครูโนราเป็นหลัก ดังต่อไปนี้

- 2.1 เพลงโหมโรงโนรา เป็นเพลงทางเครื่อง ศึกษาเฉพาะบริบทของดนตรี

- 2.2 บทชานเอ เป็นเพลงทางร้อง ศึกษาเฉพาะลักษณะการเดินทำนองขับบท
 - 2.3 บทไหว้ครู 1, 2 และ 3 เป็นเพลงร้องประกอบดนตรี ศึกษาลักษณะการเดินทำนองขับบท
 - 2.4 บททำนองเชิดครู เป็นเพลงร้องประกอบดนตรี ศึกษาลักษณะการเดินทำนองขับบท
- ตอนที่ 3 บันทึกลักษณะทำนองเพลงที่ใช้ในพิธีกรรมโนราลงครู เป็นระบบโน้ตสากล

วิธีการดำเนินการศึกษาวิจัย

ผู้วิจัยนั้นเริ่มจากการศึกษาเก็บข้อมูลออกเป็น 2 ส่วนได้ดังนี้

ส่วนที่ 1 เป็นข้อมูลทั่วไปเกี่ยวกับโนราและข้อมูลทางดนตรีที่เกี่ยวข้องในรูปแบบของแบบฉบับโนราลงครู

ส่วนที่ 2 ผู้วิจัยได้เก็บข้อมูลในระดับภาคสนาม ผู้วิจัยได้ศึกษาลักษณะการบรรเลงรูปแบบวงโนรา และศึกษาบริบททั่วไปของพิธีกรรมโดยสังเกต สัมภาษณ์ บันทึกภาพและเสียง

โดยขยายในข้อมูลการศึกษาจากส่วนที่ 1 โดยการศึกษาด้านวิธีการขั้นตอนในการศึกษาวิจัยในเรื่องความรู้ของโนราที่มาในสาระที่แฝงอยู่ภายใน ส่วนที่ 2 เป็นการเก็บข้อมูลส่วนตัว ซึ่งจากจุดมุ่งหมายข้างต้นการทำวิจัยในเรื่องวัฒนธรรมดนตรีที่เกี่ยวข้องกับการแสดงโนราลงครู ผู้วิจัยแบ่งออกเป็น 2 ตอน ได้แก่

1 สาระโดยพื้นฐานที่เกี่ยวข้องกับวัฒนธรรมดนตรี

สรุปผลการศึกษา มีลักษณะความเชื่อนัยประวัติที่สืบต่อเล่ากันมา

1. การจดบันทึกกระแสตำนานที่มีการเล่าสืบต่อกันมาไม่มีหลักฐานอ้างอิง
2. ต้นกำเนิดจากหลักฐานศูนย์กลางที่เมืองพัทลุง
3. จากอินเดียสมัยพระเจ้าอโศกมหาราช

ตามนัยประวัติแล้วนั้น อาจสรุปได้ว่าเป็นลักษณะกรรมพิธีกรรมทางความเชื่อที่เชื่อในสิ่งศักดิ์สิทธิ์ โดยใช้โนราเป็นตัวกลางในการแสดง มีผลทางด้านจิตใจของผู้ที่จัดทำ และเพื่อเป็นธรรมเนียมของผู้ที่นับถือโนรามีประเด็นที่สรุปได้ดังนี้

ประเด็นที่ 1 การจัดโนราลงครูเพราะตามความเชื่อ ต้องการสักการะครูหมอโนรา โดยการเซ่นไหว้

ประเด็นที่ 2 เพื่อแก้บนในสิ่งที่บนบาน เมื่อสำเร็จแล้วจึงจัดงานขึ้น วิธีการโดยการแก้บนในเวลาที่กระทำกันทุกปี หรือการนัดหมายอาจจัดเวลา 3 ปี หรือแล้วแต่การตกลง

ประเด็นที่ 3 เพื่อการครอบเชิด สำหรับผู้ที่หัดโนราใหม่ และบางครั้งอาจใช้ช่วงเวลา

ในการรักษาอาการเจ็บป่วย

สรุปเบื้องต้นด้านการเตรียมงานพิธีกรรมโนราลงครู

ด้านอุปกรณ์ มีการแบ่งการให้ออกเป็น 2 ลักษณะ เครื่องบูชาและพาไลมีการจัดเตรียมเช่น หมากพลู 9 คำ เทียน 9 เล่ม เครื่องเช่น 7 สำหรับ เครื่องใช้ในพิธีเทศน์ 1 ชุด

ด้านการศึกษา ฤกษ์ยามอุปกรณ์การบูชาไหว้ครูโนราเป็นพิธีกรรม ตามลักษณะความเชื่อก็คือคนได้ในการเลือกใช้อุปกรณ์เครื่องใช้ อาหารและพิธีการจัดแสดง โดยสอดคล้องกับคติความเชื่อและกุศโลบาย

2 สารโดยตรงที่เกี่ยวข้องในการศึกษาวัฒนธรรมดนตรีที่เกี่ยวข้องกับ

การแสดงโนราลงครู

ด้านสาระเนื้อหา ความเชื่อในพิธีการยกเครื่องและการเดินเครื่องเพลงดนตรีโนราพบว่า ลักษณะขั้นตอนพิธีกรรมที่อยู่ในรูปแบบของกระบวนการที่โนราจัดทำขึ้น

สรุปผลการศึกษา ได้ 2 ลักษณะดังนี้

ลักษณะที่ 1 มีผู้ว่าจ้าง โดยสัญญาว่าให้จัดสิ่งของที่ตามธรรมเนียมนิยมคือใช้ขันหมาก

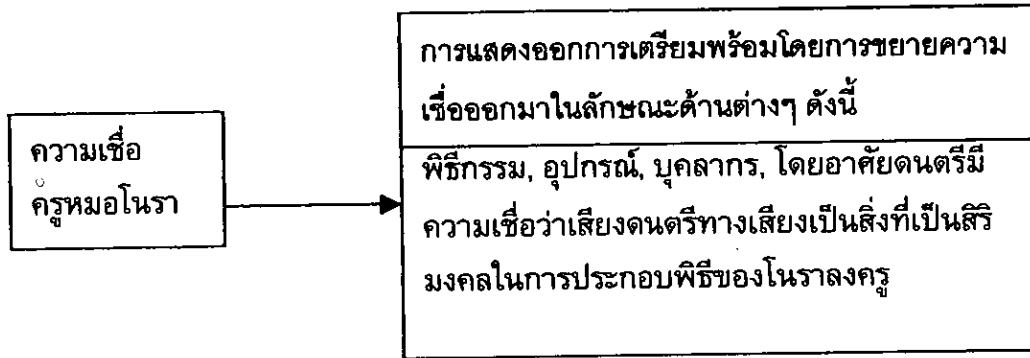
ลักษณะที่ 2 ลักษณะการเดินทางไปในที่ต่างๆ ของโนราโดยไม่มีผู้ว่าจ้างธรรมเนียมปฏิบัติให้แหล่งพื้นที่ต่างๆ ที่โนราเดินทางผ่านโดยในรูปแบบที่ 2 นั้นอาจกล่าวได้ว่าเป็นธรรมเนียมทางด้านสังคมวัฒนธรรมดั้งเดิมต่างๆ ที่มีการเดินเครื่องแสดงถึง อุปนิสัย การต้อนรับและยังสะท้อนในรูปแบบของโนราด้านศาสนา ชุมชนที่เป็นหนึ่งเดียวได้อีกด้วย นอกจากนี้ยังมีคุณค่าได้รับจากความเชื่อ ในการเดินเครื่องการตรวจสอบสิ่งต่างๆ เช่น เครื่องดนตรีและบุคลากรในคณะและเพื่อสร้างกำลังใจก่อนออกเดินทาง

ด้านสาระเนื้อหาลักษณะพิธีการเบิกโรง

ด้านการศึกษา ลำดับการทำพิธีเบิกโรง จากผลการศึกษาพบว่าลักษณะความเชื่อในเรื่องครูหมอฤกษ์ยามที่ใช้ลักษณะพิธีด้านวัตถุและตัวบุคคลรวมถึงการใช้เงินเพื่อประกาศและสร้างสิ่งที่เป็นมงคลให้เกิดขึ้น

สรุปลักษณะพิธีการเบิกโรง

คือพิธีที่กระทำก่อนโดยใช้ดนตรีบรรเลงร่วมพิธีกรรมเพื่อความเชื่อในการสร้างความเป็นสิริมงคล โดยลำดับขั้นตอนดังนี้



สรุปลักษณะการโหมโรงโนรา

ลักษณะการโหมโรงโนรามีรูปแบบเหมือนกับการเบิกโรง แต่แตกต่างกันตรงการโหมโรงนั้น เพื่อเน้นการสร้างเมือง โดยใช้วงดนตรีเพื่อจุดประสงค์ประกาศเป็นสัญญาณให้ผู้อื่นได้รับรู้ เมื่อเปรียบกับการเบิกโรง การเบิกโรงจะเป็นธรรมเนียมที่ดนตรีต้องบรรเลงเสริมออกมาสั้นๆ ไม่ต้องการโครงสร้างรูปลักษณ์ดนตรีที่ชัดเจนเหมือนกับการโหมโรงซึ่งสรุปได้ดังนี้

ลักษณะโหมโรงรูปแบบดนตรีมีลักษณะรูปแบบของเพลงโหมโรงเป็นเพลงที่มีลักษณะเป็นอิสระเกิดขึ้นตามพื้นที่ของแต่ละท้องถิ่นมีลักษณะแบ่งได้ 3 ลักษณะคือ

ส่วนที่ 1 ขึ้นเครื่อง ส่วนที่ 2 ดำเนิน ส่วนที่ 3 ลงเครื่อง

โดยลักษณะจากการศึกษาบทเพลงโหมโรง ผู้วิจัยได้ตั้งลักษณะการศึกษาเพลงโหมโรงดังนี้

ความเชื่อ	ดนตรีรูปแบบ	รูปแบบโหมโรง
สร้างบรรยากาศความศรัทธาโดยใช้เสียง	Introduction Development ท่อนเพลง	โดยการขึ้นเครื่องมี 3 รูปแบบ เป็นปีขึ้นก่อนการ ดึงลงขึ้น ก่อน การตีทับขึ้นพร้อมกัน

จากการศึกษาพบว่า การเรียกชื่อปีตามคณะโนราเรียกกันว่า ปียอดหรือโนราเป็นทำนองเกิดความเคลื่อนไหวขึ้นลงเฉพาะการขึ้น โดยการดึงลงเกิดจังหวะ บทเพลงที่ใช้โหมโรงโนรานั้นเพลงหลักที่พบในปัจจุบันที่สืบทอดกันมาและบรรเลงได้แก่เพลง ดำเนิน โหมโรง จินรา พัด น้ำลอดได้ทราย มอญโศก และเพลงไทยเดิม

สรุปสาระเนื้อหาการใช้เครื่องดนตรี

วงดนตรีโนรามีการใช้เครื่องดนตรีที่เป็นเอกลักษณ์ และมีระบบเสียงที่เป็นวงปีพาทย์เครื่องเป่า ประกอบเครื่องดนตรี 6 ชิ้น คือ ปีโนรา กลองทับ กลองโนรา โหม่ง ฉิ่งและแตระ

แต่ละที่นั้นในลักษณะการบรรเลงที่มีเฉพาะตัว ระบบเสียงที่ผู้วิจัยได้ศึกษาเฉพาะคือ กลองทับมีเสียงหลักที่ใช้ในคณะโนราอาจารย์จิน จิมพงษ์ มี 4 เสียง คือ เสียงทัด เท็ง ทัง ทับ

การวิเคราะห์ดนตรีโนราลงครุ

ผู้วิจัยได้การศึกษาทำนองเพลงโนราลงครุ จำนวน 6 เพลง คือ ทำนองโหมโรง ทำนองรองชานเอ ทำนองไหว้ครูตอนที่ 1 ทำนองไหว้ครูตอนที่ 2 ทำนองไหว้ครูตอนที่ 3 ทำนองเชิญครู โดยการศึกษาครั้งนี้ผู้วิจัยได้สรุปเฉพาะลักษณะทำนองที่ใช้เกี่ยวกับโนราลงครุ ซึ่งอาจสรุปลักษณะได้ดังต่อไปนี้

1. ลักษณะบรรเลงทำนองจากการบรรเลงเครื่องดนตรีล้วน ๆ
2. ลักษณะทำนองการร้องประกอบดนตรี

ทำนองโหมโรง

ลักษณะที่ 1 ทำนองจากการบรรเลงเครื่องดนตรีล้วน ผู้วิจัยพบว่าทำนองโหมโรงเป็นการแบ่งช่วงบางลักษณะของตอนและท่วงทำนอง ลักษณะโครงสร้าง มีดังนี้

ช่วงที่ 1 ขึ้นเครื่อง	ช่วงที่ 2 ดำเนิน		ช่วงที่ 3 ลงเครื่อง
ปี่โนรา	กลองทับ กลองโนรา โหม่งแตร		เครื่องดนตรีทั้งวง
ความเร็ว Tempo	 = 80-84	 = 120	 = 120
			ปรับความเร็วค่อย ๆ ช้าลง

จากสิ่งที่ปรากฏตามธรรมเนียมนิยมของโนราที่เกิดทำนองโหมโรงนั้น สามารถแบ่งรูปแบบออกเป็น 3 ช่วงใหญ่คือ ช่วงที่ 1 ขึ้นเครื่อง ช่วงที่ 2 ช่วงดำเนิน ช่วงที่ 3 ลงเครื่อง

การเคลื่อนที่ในช่วงที่ 1-3 นั้นผู้วิจัยพบว่าปี่โนราในเฉพาะช่วงที่ 1 จะดำเนินในทำนองทิศทางอิสระ จังหวะไม่คงที่และตายตัวโดยใช้โทนเสียงของปี่เป็น Db major scale ซึ่งลักษณะของบันไดเสียงทั้ง 3 ช่วงในรูปแบบเชิงปริมาณ

ระยะเสียง

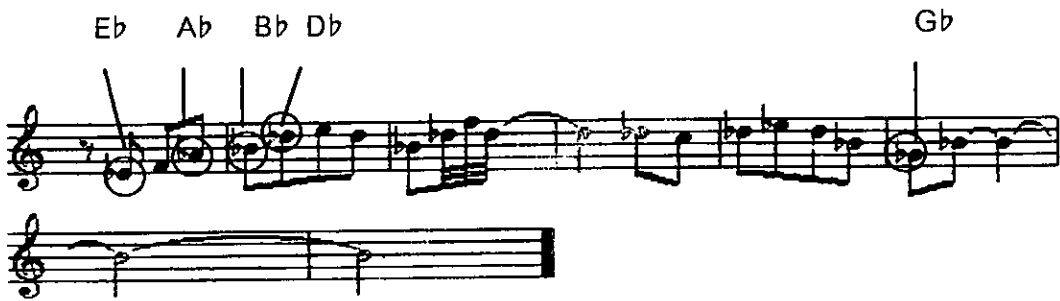
ช่วงขึ้นเครื่อง



ช่วงต่ำเหิน



ช่วงลงเครื่อง



การใช้ระยะของเสียงนั้นมีการปรากฏแต่ละช่วงที่แตกต่างกัน ดังในตัวอย่าง เพราะเนื่องจากอิทธิพลของจังหวะความเร็ว ทำให้ทำนองปีมีความแตกต่างด้านระดับเสียงและช่วงเสียงนั่นเอง

วรรณเพลง ในลักษณะของวรรณเพลงจะสามารถแยกได้ตามลักษณะของช่วงต่าง ๆ ตามลักษณะโครงสร้าง

ช่วงที่ 1 ขึ้นเครื่อง ทำนองจะสร้างในรูปแบบของอิสระ โดยปีจะเป่าอยู่ในรูปแบบการสอดลิ้นรัวการไหล ซึ่ง เป็นลักษณะการสร้างทำนอง

ช่วงที่ 2 ต่ำเหิน ทำนองของปีจะเริ่มควบคุมความช้า - เร็วและการสร้างประโยค และช่วงที่ 3 ลงเครื่องเครื่องดนตรีจะดำเนินทำนองเครื่องกำเนิดจังหวะลดความเร็วของกลองทับ เมื่อศึกษาจากรูปแบบพบว่ากลองทับจะเป็นเครื่องดนตรีที่ควบคุมและเริ่มบรรเลงก่อน ๆ เครื่องตีชนิดประเภทอื่น ๆ

ทำนองขานเอ

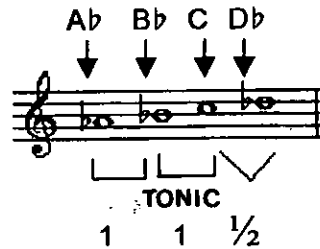
เป็นทำนองที่มีบริบทรูปแบบการใช้ดนตรีล้วน ๆ โครงสร้างทางเสียงคือ โนรา และลูกคู่ จากการศึกษาพบว่า โครงสร้างทางเสียงเกิดขึ้นมี 3 รูปแบบ

รูปแบบที่ 1 การขับร้องเดี่ยว

รูปแบบที่ 2 การร้องสลับการขับ

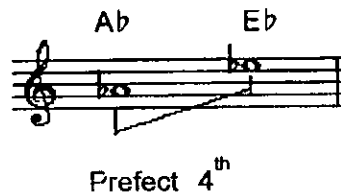
รูปแบบที่ 3 การร้องไปด้วยกัน

การใช้บันไดเสียงจะใช้เฉพาะ 4 เสียงคือ



ลักษณะการตกของเสียงหลักจะเป็นระดับเสียง Bb เป็นระดับเสียง Tonic และบันไดเสียงที่ใช้ คือ Bb Minor Scale

ขอบข่ายของระยะเสียงในทำนองขานเอนั้นมีช่วงเสียง



วรรคเพลงและจังหวะมีลักษณะการร้องนำและล้อกันระหว่างโนราใหญ่กับลูกคู่ ในจังหวะอิสระไม่ตายตัว และระบบเสียงที่ใช้มากคือ ระดับเสียง Bb การสร้างประโยคมีดังนี้

Ab Bb

วรรคที่ 1

โนราใหญ่

ลูกคู่

ท้าว จะชานมา แต่ลาวกัน... โน โน...

วรรคที่ 2

ท้าว และ...

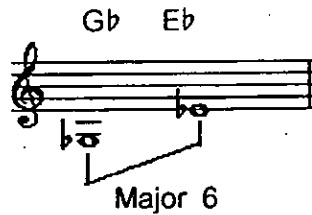
วรรคที่ 3

ท้าว

และ... โน โน ว่า ชาน มา... ชาน มา... ชาน... ต้อง ทำ

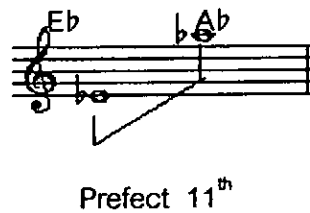
ทำนองไหว้ครูตอนที่ 1

ทำนองไหว้ครูตอนที่ 1 เป็นบันไดเสียงชนิด Minor Scale จะมีระยะห่าง 1 เสียง ติดต่อกัน ขอบข่ายของทำนองร้อง จะอยู่ในระดับเสียงสูงสุดที่พบเพียง 8 เส้นเท่านั้นคือ Db Ab Bb C และสูงสุด Db

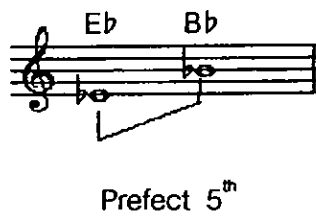


บททำนองไหว้ครูตอนที่ 1 จะเน้นการขับบทและการสร้างจังหวะดนตรีทำหน้าที่ควบคุมจังหวะคือ กลองทับ บันไดเสียงที่ปรากฏของปีโนราที่พบในช่วงแรกจะใช้ Gb Bb Db Bb Ab และ Eb จากการศึกษาดังนั้นทำนองจะอยู่ในลักษณะโครงสร้างของจังหวะ เช่น ความเร็ว ทำให้สรุประยะของเสียงได้ดังนี้

ช่วงที่ 1 เป้าอิสระ

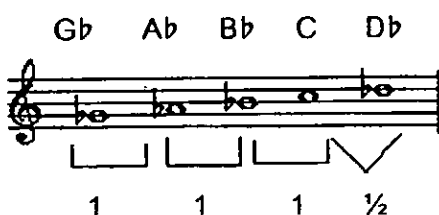


ช่วงที่ 2 เมื่อเข้าจังหวะการใช้ระดับเสียงและระยะเสียงจะน้อยลงความเร็วของจังหวะเริ่มคงที่



ทำนองไหว้ครูตอนที่ 2

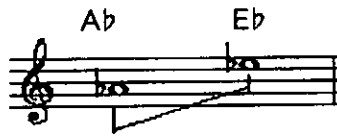
บันไดเสียงมีลักษณะการร้องขับเหมือนไหว้ครูตอนที่ 1 โดยระดับเสียงที่ปรากฏ



ระบบกลุ่มบันไดเสียง Minor Scale โดยมีการตกใช้ระดับเสียง B $\flat$ เป็นส่วนใหญ่ใน

ทำนองเพลง

ระยะของเสียงที่ปรากฏคือ



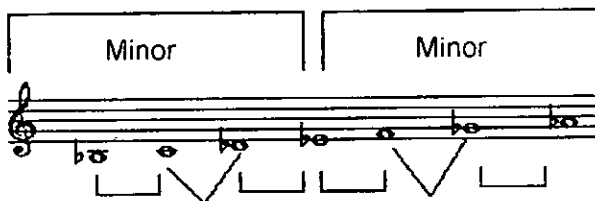
Perfect 5th

วรรคเพลงและจังหวะมีรูปแบบเดียวกันกับการสร้างทำนองจังหวะของทำนองไหว้ครูตอน

ที่ 1

ทำนองไหว้ครูตอนที่ 3

รูปแบบเป็นทำนองร้องเหมือนทำนองไหว้ครูตอนที่ 1 และ 2
บันไดเสียง



1 1/2 1 1 1/2 1

ระยะของเสียงที่เกิดในบททำนองไหว้ครูตอนที่ 3 คือ



Perfect 4th

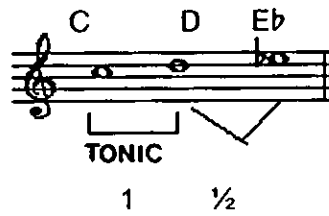
โครงสร้างวรรคเพลงและจังหวะยังไม่มีเปลี่ยนแปลง ลักษณะจากทำนองไหว้ครู

1-2 แต่อย่างใด

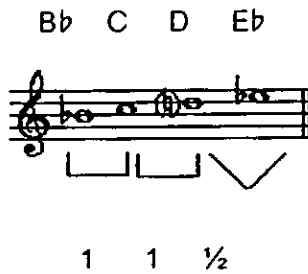
บททำนองเชยครู

รูปแบบยังเป็นลักษณะการร้องประกอบจังหวะเช่นเดียวกับไหว้ครู 1-2

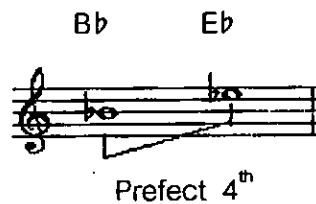
บันไดเสียงที่เกิดขึ้น



เมื่อเรียงต่อกันทั้งหมด



ระยะของเสียงคือ



สรุปได้ว่ายังปรากฏกลุ่มบันไดเสียงชนิด Minor Scale อยู่ทั้งบททำนองขับไหว้ครู ตอนที่ 1, 2, 3 และบทเชิดครู ได้สร้างระดับเสียงและกลุ่มเสียงจากความสูงต่ำของภาษาของคำ หรือบทกลอนที่นำมาขับ จากการศึกษาสรุปได้ว่าการขับร้องในระดับเสียงที่โนรามาขับ

จึงสรุปได้ว่า จากการศึกษาในระดับการเปลี่ยนทำนองและสัดส่วนมีลักษณะการลัดในรูปแบบของโครงสร้างจะมีการขยายประโยคจากส่วนท้ายประโยคของประโยคแรกและจะสร้างประโยคใหม่ที่จะนำทั้งเรื่องระบบเสียงและระบบสัดส่วนมาสร้างเป็นประโยคใหม่ ซึ่งลักษณะดังกล่าวนั้นจัดเป็นรูปแบบหนึ่งของโนรา จากการศึกษาแล้วยังมีเรื่องอื่น ๆ ที่เกี่ยวเนื่องกับโนรา อย่างเช่น การกระโดดใช้ระดับเสียง การต่อร้องของบทกลอนต่างๆ ที่อยู่ในรูปแบบของโนรา

สรุปผลการศึกษาวิเคราะห์บททำนองไหว้ครูโนราลงครูดตอนที่ 1, 2, 3 และเชิดครูบริบททั่วไป จะมีโครงสร้างดังต่อไปนี้

ไหว้ครูดตอนที่ 1	ไหว้ครูดตอนที่ 2	ไหว้ครูดตอนที่ 3	เชิดครู
เนื้อร้อง			
ดนตรี			

จากการศึกษาลักษณะของทำนองบทไหว้ครูเริ่มแรกนั้นจากการศึกษาในเบื้องต้นนั้นพบว่ามีการประโคมเครื่องดนตรีที่มีรูปแบบอย่างย่อกว่าลักษณะการโหมโรง แต่ละบริบทของการบรรเลงจะเรียกรูปแบบเดียวกับช่วงที่ 1 ขึ้นเครื่อง ช่วงที่ 2 เมื่อกลองทับเริ่มตั้งจังหวะและเครื่องดนตรีอื่นบรรเลงตามเรียกว่า ดำเหิน หรือดำเนิน และช่วงที่ 3 ลักษณะของการทอดจังหวะของกลองทับเรียกว่า การลงเครื่อง

จากข้างต้นที่กล่าวมานั้นพบว่า ทั้งทำนองไหว้ครูตอนที่ 1,2,3 และทำนองเชิญครู จะมีการใช้ระดับเสียงมากที่สุดคือ C - D - Eb และเสียงที่ใช้ทั้งหมดคือ Bb - C - D - Eb นั้น มีบริบทตามลักษณะการสร้างประโยคโดยบทกลอน และการประกอบจังหวะซึ่งจะเป็นรูปแบบการตีประกอบจังหวะและส่งทอดต่อบทขับ ซึ่งมีการพัฒนาของทำนองจังหวะกลอง ซึ่งในการสั่งจังหวะเป็นลักษณะจุดสำคัญเพราะกลองทับหรือเครื่องดนตรีประกอบจังหวะนั้นจะมีผลต่อความเร็ว การสร้างบทกลอนต่าง ๆ

อภิปรายผล

ในการศึกษาดนตรีในครั้งนี้ จัดเป็นรูปแบบที่มีเอกลักษณ์เฉพาะตัว ที่ผู้วิจัยได้กล่าวในบทที่ 4 วัฒนธรรมและดนตรีที่เกี่ยวข้อง ผลการศึกษามีลักษณะด้านการศึกษาในรูปแบบพื้นฐานจากมนุษยศาสตร์ ผู้วิจัยได้จัดทำกรวิจัยเป็นรูปแบบเชิงสำรวจ และใช้องค์ความรู้หารูปแบบแต่ละบริบท ซึ่งสภาพในการเกิดลักษณะข้อเท็จจริงนั้น ในศาสตร์ที่แฝงอยู่ในโนราเป็นศาสตร์ที่ละเอียดอ่อน ทางด้านวัฒนธรรมชาติพันธุ์ ที่ต้องใช้ด้านภาษา การแสดงเอกลักษณ์สร้างงานศิลปะทางเสียง การแสดงรูปแบบการรำ รำ รวมถึงความรู้ที่ต้องอาศัยสาระอยู่ภายในการวิจัยในสาระทางดนตรีเป็นลักษณะความเชื่อ ความศรัทธาที่เป็นรูปแบบเอกลักษณ์ แต่อย่างไรก็ตามผู้วิจัยหวังว่าการศึกษารั้งนี้ จะเป็นจุดกำเนิดในการศึกษาเรื่องต่อไปที่สอดคล้องเกี่ยวกับดนตรีที่เป็นเอกลักษณ์ทางด้านพิธีกรรมและการศึกษาต่อไป

ข้อเสนอแนะเพื่อศึกษาวิจัยต่อไป

จากการศึกษาดนตรีโนราลงครู ในการแสดงออกมาเป็นรูปแบบทั้งทำนองและจังหวะที่มีการสัมภาษณ์ โดยแสดงออกมาเป็นรูปแบบของการสร้างกลุ่มเสียงในรูปแบบฉบับทำนองจังหวะ รวมถึงกลุ่มเสียงของภาษามาผสมกันเป็นหนึ่งเดียว และในการศึกษารั้งนี้ยังแสดงถึงคำร้องรูปแบบพรรณนาเรื่องที่มีความสำคัญต่อไปคือ คุณค่าทางการพรรณนาถึงความหมายของคำร้องจะเป็นกระจุกสะท้อนให้เห็นถึงวัฒนธรรมชาวใต้ให้ผู้อื่นรับรู้ได้ในรูปแบบพิธีกรรม หรือการแสดงต่าง ๆ แต่ในอีกด้านหนึ่งของการศึกษารั้งนี้นั้น จะสะท้อนรูปแบบการศึกษาในครั้งต่อไป

1. การศึกษาครั้งต่อไปควรศึกษาในระบบการวิจัยแบบศิลปะของโนรา ทั้งวัฒนธรรม จะเกิดการค้นพบลักษณะในแง่วิถีอื่นๆ ของโนรา ในการวิจัยแบบศิลปะนั้น ผู้วิจัยในครั้งต่อไปก็สามารถพบศิลปะทางการเห็น , ศิลปะทางการฟัง และศิลปะทางการเคลื่อนไหว ซึ่งสิ่งดังกล่าว นั้นต้องอาศัยกระบวนการความเข้าใจ ก็จะพบรูปแบบสาระของโนราได้มากขึ้น

2. การศึกษาในรูปแบบใหม่นั้น ผู้วิจัยจะขอให้มุ่งเน้นการรับรู้ในเชิงค่าของสุนทรียศาสตร์และสุนทรียภาพทั้งในตัวโนราและผู้ชมในคุณค่าการแสดงโดยใช้ขั้นตอนกระบวนการทางศิลปะวิทยา

3. ในรูปแบบการศึกษาข้อมูล ที่สำคัญยิ่งในเรื่องอนาคตควรมีรูปแบบการใช้เทคโนโลยีที่น่าเสนอมากขึ้น เพื่อจัดเป็นฐานข้อมูลทางวัฒนธรรมหรือโนราอีกเช่นกัน

4. การศึกษารูปแบบของดนตรีนั้นผู้วิจัย พบว่าโนราแต่ละจังหวัดระบบเสียงที่ไม่มีรูปแบบแน่นอน การศึกษาครั้งต่อไปนั้นเรื่องระบบสำเนียงการขับควรมีความสำคัญและขยายรูปแบบและคุณค่าจากการขับมากขึ้นนั่นเอง

บรรณานุกรม

บรรณานุกรม

- กรมการศาสนา. (ม.ป.ป.). **ไตรปิฎกเล่มที่ 29**. กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์มหานิกาย.
- กฤษณา แสงทอง. (2540). **เพลงปฏิพากย์ : วัฒนธรรมดนตรี และสภาพสะท้อนสังคมของตำบลเขาทอง อำเภอพยุหะคีรี จังหวัดนครสวรรค์**. วิทยานิพนธ์ ศป.ม. (มานุษยวิทยามหัตถศึกษา). กรุงเทพฯ : บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยมหิดล. ถ่ายเอกสาร.
- กาญจนา อินทรสุณานนท์. (2544). **พื้นฐานภาควัฒนธรรม Introduction to Cultural Anthropology**. กรุงเทพฯ : มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ.
- ไขแสง สุชะวันนะ. (2541). **สังคีตนิยม**. พิมพ์ครั้งที่ 6. กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์ไทยวัฒนาพานิชย์.
- คึกฤทธิ์ ปราโมทย์. (2521). **"ข้างสังเวียน" สยามรัฐรายวัน**. กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์สยามรัฐ.
- จิรินทร์ เทพสงเคราะห์. (2540). **การศึกษาบทเพลง ดนตรีกาหลอในจังหวัดสงขลา**. วิทยานิพนธ์ ศป.ม. (มานุษยวิทยามหัตถศึกษา). กรุงเทพฯ : บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ. ถ่ายเอกสาร.
- ฉัตรชัย สุกระกาญจน์. (2538). **พิธีกรรมที่น่าสนใจในโนราลงครุ (หน้าที่ 43 - 71) : โนรากับการผลิตบัณฑิตแขนงวิชาการแสดงพื้นบ้าน**. นครศรีธรรมราช : สำนักงานพัฒนาสาขาวิชาศิลปกรรมศาสตร์ วิทยาลัยครูนครศรีธรรมราช : เขาวี ทับทิมทอง และคณะ.
- เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี. (2542). **สังคีตนิยมว่าด้วยการดนตรีไทย**. กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์โอเดียนสโตร์.
- ณรงค์ชัย ปิฎกัธต์. (2544). **มานุดนตรีวิทยา ดนตรีพื้นบ้านภาคใต้**. นครปฐม : วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล.
- ณัชชา สอดิยานุรักษ์. (2542). **สังคีตและการวิเคราะห์**. กรุงเทพฯ : คณะศิลปกรรม จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.
- ทิพย์ บุญรรัตน์. (2533). **โนราลงครุ ตำบลท่าแค จังหวัดพัทลุง**. งานวิจัย : ศูนย์วัฒนธรรมแห่งประเทศไทย.
- (2538). **โนราลงครุ (หน้าที่ 43 - 71) : โนรากับการผลิตบัณฑิตแขนงวิชาการแสดงพื้นบ้าน**. นครศรีธรรมราช : สำนักงานพัฒนาสาขาวิชาศิลปกรรมศาสตร์ วิทยาลัยครู

บรรณานุกรม

- กรมการศาสนา. (ม.ป.ป.). **ไตรปิฎกเล่มที่ 29**. กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์มหานิกาย.
- กฤษณา แสงทอง. (2540). **เพลงปฏิพากย์ : วัฒนธรรมดนตรี และสภาพสะท้อนสังคมของตำบลเขาทอง อำเภอพยุหะคีรี จังหวัดนครสวรรค์**. วิทยานิพนธ์ ศป.ม. (มานุษยวิทยามหาวิทยาลัย). กรุงเทพฯ : บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยมหิดล. ถ่ายเอกสาร.
- กาญจนา อินทรสุณานนท์. (2544). **พื้นฐานภาควัฒนธรรม Introduction to Cultural Anthropology**. กรุงเทพฯ : มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ.
- ไขแสง สุระวัฒนะ. (2541). **สังคีตนิยม**. พิมพ์ครั้งที่ 6. กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์ไทยวัฒนาพานิชย์.
- กึกฤทธิ์ ปราโมทย์. (2521). **"ข้างสังเวียน" สยามรัฐรายวัน**. กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์สยามรัฐ.
- จรินทร์ เทพสงเคราะห์. (2540). **การศึกษาบทเพลง ดนตรีกาหลอในจังหวัดสงขลา**. วิทยานิพนธ์ ศป.ม. (มานุษยวิทยามหาวิทยาลัย). กรุงเทพฯ : บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ. ถ่ายเอกสาร.
- จิตรชัย สุกระกาญจน์. (2538). **พิธีกรรมที่น่าศึกษาในโนราลงครุ (หน้าที่ 43 - 71) : โนรากับการผลิตบัณฑิตแขนงวิชาการแสดงพื้นบ้าน**. นครศรีธรรมราช : สำนักงานพัฒนาสาขาวิชาศิลปกรรมศาสตร์ วิทยาลัยครูนครศรีธรรมราช : เชาวน์ ทับทิมทอง และคณะ.
- จิณ ฉิมพงษ์. เป็นผู้ให้สัมภาษณ์. ครั้งที่ 1 ณ สถาบันราชภัฏนครศรีธรรมราช ตำบลท่าจี่ อำเภอเมือง จังหวัดนครศรีธรรมราช เมื่อวันที่ 26 ตุลาคม 2544
- . เป็นผู้ให้สัมภาษณ์. ครั้งที่ 2 ณ สถาบันราชภัฏนครศรีธรรมราช ตำบลท่าจี่ อำเภอเมือง จังหวัดนครศรีธรรมราช เมื่อวันที่ 7 มกราคม 2545
- เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี. (2542). **สังคีตนิยมว่าด้วยการดนตรีไทย**. กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์ โอเดียนสโตร์.
- ณรงค์ชัย ปิฎกธรัตน์. (2544). **มานุษยวิทยาดนตรีพื้นบ้านภาคใต้**. นครปฐม : วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล.
- ณัชชา โสติดานุกรม. (2542). **สังคีตและการวิเคราะห์**. กรุงเทพฯ : คณะศิลปกรรม จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ทิพย์ บุษารัตน์. (2533). **โนราลงครุ ตำบลท่าแค จังหวัดพัทลุง**. งานวิจัย : ศูนย์วัฒนธรรมแห่งประเทศไทย.

----- (2538). **โนราลงครุ (หน้าที่ 43 - 71) : โนรากับการผลิตบัณฑิตแขนงวิชาการแสดงพื้นบ้าน**. นครศรีธรรมราช : สำนักงานพัฒนาสาขาวิชาศิลปกรรมศาสตร์ วิทยาลัยครูนครศรีธรรมราช : เชาวน์ ทับทิมทอง และคณะ.

ทิพย์ ปัญญาวัณชิโล. (2537). **การละเล่นพื้นบ้านเพชรบุรี**. เพชรบุรี : คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ สถาบันราชภัฏเพชรบุรี.

ชนิด อยู่โพธิ์. (2507). **ศิลปะละคร หรือคู่มือนาฏศิลป์ไทย**. กรุงเทพฯ : กรมศิลปากร กระทรวงศึกษาธิการ.

ธัมมปัทมกาตา. (ม.ป.ป.) **อรรถกถาพุทธประวัติ (หน้าที่ 114)**. กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์มหาเมฆวิทยาลัย.

ธีรวัฒน์ ช่างสาน. (2538). **หน้าพรานโนรา (หน้าที่ 101 - 118) : โนรากับการผลิตบัณฑิตแขนงวิชาการแสดงพื้นบ้าน**. นครศรีธรรมราช : สำนักงานพัฒนาสาขาวิชาศิลปกรรมศาสตร์ วิทยาลัยครูนครศรีธรรมราช : เชาวน์ ทับทิมทอง และคณะ.

----- (2539). **พรานโนรา**. กรุงเทพฯ : ปริญญาณิพนธ์ ศ.ป.ม. (นาฏศิลป์ไทย) กรุงเทพฯ : บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย. ถ่ายเอกสาร.

บึงอร ปิยพันธ์. (ม.ป.ป.). **ประวัติศาสตร์ไทย**. ม.ป.พ.

ประหยัด เกษม. (2538). **การแสดงโนราจากอดีตถึงปัจจุบัน (หน้าที่ 155 - 169) : โนรากับการผลิตบัณฑิตแขนงวิชาการแสดงพื้นบ้าน**. นครศรีธรรมราช : สำนักงานพัฒนาสาขาวิชาศิลปกรรมศาสตร์ วิทยาลัยครูนครศรีธรรมราช.

ปัญญา รุ่งเรือง. (2544). **ประวัติดนตรีไทย**. กรุงเทพฯ : ม.ป.พ.

พิทักษ์ คชวงษ์. (2542). **วัฒนธรรมดนตรีพื้นบ้านภาคใต้**. สงขลา : คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ สถาบันราชภัฏสงขลา.

ภิญโญ จิตตธรรม. (2522). **ความเชื่อ (หน้าที่ 2)**. สงขลา : โรงพิมพ์สงขลา.

----- (2522). **ความเชื่อ**. สงขลา : โรงพิมพ์มงคลการพิมพ์.

----- (2524). **ดนตรีพื้นเมืองภาคใต้**. สงขลา : สถาบันทักษิณคดีศึกษา มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ.

----- (2541). **ดนตรีและนาฏศิลป์ภาคใต้ และลักษณะไทย เล่ม 3**. กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์ไทยวัฒนา.

มณี พะยอมยงค์. (ม.ป.ป.). *ความเชื่อของไทย*. เชียงใหม่ : คณะศึกษาศาสตร์ มหาวิทยาลัย เชียงใหม่.

มนตรี ตราโมท. (2508). *การละเล่นไทย*. กรุงเทพฯ: กรมศิลปากร กระทรวงศึกษาธิการ.

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

----- . (2535). *ทฤษฎีการบันทึกโน้ตเพลงไทย*. กรุงเทพฯ :มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ.

ราตรี ศรีสุพรรณ. (2542). *นาฏยรังสรรค์แนวพื้นบ้านภาคใต้ Local Southern Creative Dancing*. สงขลา : สถาบันราชภัฏสงขลา.

ละเอียด เหาบัตย์. (ม.ม.ป.). *คีตลักษณ์ และดนตรีศัพท์สากล*. ม.ป.พ..

วิเชียร ณ นคร. (2538). *ตำนานและความเป็นมาของโนรา หรือโนร่า(หน้าที่ 119 - 152) : โนรากับการผลิตบัณฑิตแขนงวิชาการแสดงพื้นบ้าน*. นครศรีธรรมราช : สำนักงานพัฒนาสาขาวิชาศิลปกรรมศาสตร์ วิทยาลัยครูนครศรีธรรมราช : เชาวน์ ทับ ทิมทอง และคณะ.

วิรัตน์ เลียงสมบุญ. (2544). *เพลงไหมโรง : กรณีศึกษาจังหวัดนครศรีธรรมราช*. ปรินญา นิพนธ์ ศป.ม. (ดนตรีวิทยา) กรุงเทพฯ : บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยมหิดล . ถ่าย เอกสาร.

ศรัณย์ นักรบ. (2541). *ดนตรีเผ่าเย้า : กรณีศึกษาหมู่บ้านผาเคื่อ อำเภอแม่ฟ้าหลวง จังหวัดเชียงราย*. ปรินญานิพนธ์ ศ.ป.ม. (มานุษยวิทยา). กรุงเทพฯ : บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัย ศรีนครินทรวิโรฒ. ถ่ายเอกสาร.

ศิริพร ธิตะธำ. (2533). *ความเชื่อ และศาสนาในสังคมไทย*. กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์ มหาวิทยาลัยสุโขทัยธรรมาธิราช.

สัจด์ ภูเขาทอง. (2534). *การดนตรีไทย และทางไปสู่ดนตรีไทย*. กรุงเทพฯ : วิทยาลัยครู บ้านสมเด็จเจ้าพระยา.

สถาบันทักษิณคดี. (2529). *โนรา : สารานุกรมวัฒนธรรมภาคใต้ (เล่มที่ 8)*. สงขลา.

สชน ไรจตะกุล. (2542). *คีตลักษณ์*. พิษณุโลก : คณะมนุษยศาสตร์ฯ สถาบันราชภัฏพิบูล สงคราม.

สมาวิจัยแห่งชาติ. (2515). *พระพุทธศาสนาในกัมพูชา*. หน้าที่ 50. ม.ป.พ.

สมโภชน์ เกตุแก้ว. (2538). *การเปลี่ยนแปลงของทำรำนโนราในยุคปัจจุบัน (หน้าที่ 202 - 211) : โนรากับการผลิตบัณฑิตแขนงวิชาการแสดงพื้นบ้าน*. นครศรีธรรมราช :

สำนักงานพัฒนาสาขาวิชาศิลปกรรมศาสตร์ วิทยาลัยครุนครศรีธรรมราช : เซาว์ ทับ
ทิมทอง และคณะ.

สารานุกรมวัฒนธรรมภาคใต้ เล่มที่ 8. (2541). **โนรา**. พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพฯ : ธนาคารไทย
พาณิชย์.

สุชาติ สุทธิ. (2544). **คู่มือการสอน,สุนทรียภาพของชีวิต**. กรุงเทพฯ : สถาบันราชภัฏสวน
ดุสิต วิทยาเขตสุพรรณบุรี.

สุทธีวงศ์ พงษ์ไพบูลย์. (2524). **ดนตรีพื้นเมืองภาคใต้**. สงขลา : สถาบันทักษิณคดีศึกษา
มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ.

----- . (2541). **ลักษณะไทย เล่ม 3**. กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์ไทยวัฒนา.

สุพิศวง ธรรมพันทา. (2540). **มนุษย์กับสังคม Man & Society**. กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์ ดีดี
บุ๊คส์ไตร์.

เสถียรโกเศศ. (2514). **ชาติ ศาสนา และวัฒนธรรม**. กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์บรรณา.

อนุมาน ราชชน,เจ้าพระยา. (2506). **บันทึกความรู้ต่างๆ เล่ม 1**. กรุงเทพฯ : สมาสังคม
ศาสตร์แห่งประเทศไทย.

อรรวรรณ บรรจงศิลป์ และคณะ. (ม.ป.พ.). **ความคิดและภูมิปัญญาไทยชุด "ดุริยางค
ศิลป์"**. กรุงเทพฯ : จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

อารีรัตน์ เรืองกำเนิด. (2543). **การศึกษาวงไหม้งครึม : ดนตรีสำหรับงานศพในจังหวัด
ชุมพร**. วิทยานิพนธ์ ศป.ม. (มานุษยดุริยางควิทยา). กรุงเทพฯ : คณะบัณฑิต
วิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ. ถ่ายเอกสาร.

อุดม หนูทอง. (2531). **ดนตรีและการละเล่นพื้นบ้านภาคใต้**. สงขลา : คณะมนุษยศาสตร์
มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ วิทยาเขตสงขลา.

อุดม หนูทอง. (2538). **ประวัติความเป็นมาของโนรา : โนรากับการผลิตบัณฑิต แขนง
วิชา การแสดงพื้นบ้าน**. นครศรีธรรมราช : สำนักงานพัฒนา สาขาวิชาศิลปกรรม
ศาสตร์ วิทยาลัยครุนครศรีธรรมราช.

ภาคผนวก

คำร้องทำนองขานเอ

โนรา หลาว จะขานเอ แต่กระไหน...โน ใน...

ลูกคู่ หลาว และ และ...โน ใน ว่าขานมาเอ... ขานมาข้าต้องทำหลาว

โนรา นื่อง...สะเหมือนว้าว...หลาว และชักไถ หลาวเลย...

ลูกคู่ หลาวและเพลงเอยครุ...ควรจะคิดมาก... ทอระหวน...เออ...

โนรา หลาวแลหัวใจว่าเพลงสะหมี่เอ...เพลงสะหมี่

ลูกคู่ ไม่ลืมนะ...รีบไป ยังไม่ลืมนะ...หลาวแลน่องหนา

โนรา หลาวเลยเอ...หลายเลยลืมนะ ไถ กันพัดแล้ว มัน

ลูกคู่ ตั้งแต่เมฆหลาว และขึ้นมามา...ลมว่าวเอ...ลม

โนรา ดารามพัดไต่โดยลมหลาวแลหลา

ลูกคู่ ดันกระชักเอ...ลูกกระชักไชเล หู...กลางคืน...

โนรา มาเป็น...หลาว และกลางวันว่าไกลหลังเอ... ไกลหลัง

ลูกคู่ ไกลฝั่ง...เอาเกาะกระชัง เอ หลาว แล และเป็น

โนรา เหลือเพื่อน...เพื่อนบ้านเอ... เพื่อนบ้าน...นับปี...แต่นวน

ลูกคู่ ทอง...เจ้าสะหมี่...เอาหลาว แล...เอานับเดือน...เกาะ

โนรา กระชังเอ...เกาะ กระชังเป็นเรือนเป็นแทนที่...นอน...

ลูกคู่ เอาหลาว...แล นื่อง...หนา...

บททำนองขับไหวโนราลงครุตอนที่ 1

คำมาแล้วนะเจ้าแก้วของพี่
คำแล้วพี่
คำเหอมาแล้วนะจะแก้ของข้า

ปานี่ชอบยามพระเวลา
กะปานี่ชอบยามพระเวลา
คำเหอมันมาอยู่ไรไร
สร้อย : ชอบยามพระเวลา

คำเหอมาแล้วนะจะแก้ของข้า

คำเหอมันมาอยู่ไรไร
สร้อย : ว่ามันมาอยู่ไรไร
พี่เนาแต่ยอมมาต่อใบ
พี่ใช้นาวยอคเข้ามาต่อใบ
สร้อย : ว่านาวยอคเข้ามาต่อใบ

พี่...แต่...เข้ามาต่อดอก
นางแต่กานและเข้ามาต่อดอก

พี่ชักเอาได้เข้ามาต่อกับใหม่
พอชัก.....เขามาต่อใหม่

ต่อเล่นด้วยไบน้องหนา
ต่อเล่นด้วยไบน้องหนา
สร้อย : ว่าด้วยไบน้องหนา

แรกพอลงถึงโรงลูก.....
แรกพอลงถึงโรงลูกก็ตั้งนโม

อิตปิโสภักควา
อิตปิโสภักควา
สร้อย : ปิโสภักควา

จะตั้งสาดพ้อเหอเกจิ
เหนือ....เก เกจิ

ไหวกุสละเฮอธรรมมา
อากุสละลาธรรมมา
สร้อย : ว่าศาลาเหอธรรมมา

พระพุทธรูปเจ้ากับรวงข้าวทั้งห้า
พระเจ้ารวงข้าวทั้งห้า,

พระธรรมทั้งเจ็ดเหอคัมภีร์
พระธรรมทั้งเจ็ดนั้นและคัมภีร์
สร้อย : ว่าทั้งเจ็ดเอยคัมภีร์

ขอให้ปัญญาลูกฟองโปก
ว่าหนาน้อง ปล่อยโปรง

ไหวคุณดาโตทั้งสี่
ไหวคุณคุณดาโตนั่งสี่
สร้อย : ว่าดาโตทั้งสี่

ลูกให้พระธรรมทั้งเจ็ดคัมภีร์
พอให้พระธรรมนั้นทั้งเจ็ดคัมภีร์

มีแล้วในร่างกายา
มีแล้วในร่างพระกายา
สร้อย : ว่าในร่างกายา

จะให้พระวิฬงพอได้แต่งหู
พระวิฬงได้แต่งหู

พระสังคะเนท่านได้แต่งตา
พระสังคะเนได้แต่งตา ได้แต่งตา
สร้อย : ว่าคะเนเอยได้แต่งตา

พอเหอตโตชิตขา
เพื่อตโตชิตขา

พอแต่งตา...ได้หายใจ
แต่งตาคางวโยได้หายใจ
สร้อย : ว่าโยแล้วได้หายใจ

พระยุคลบัญญัติ
พระบัญญัตินั้นพอได้แต่งปาก

พอกได้แต่งปาก ไม่อย่างพุดจาปราศัย
ไม่อย่างกিজาได้ปราศัย กิจจาได้ปราศัย

จะให้พระละมุกพอได้แต่งใจ
ให้พระละมุกพอได้แต่งใจ

ตรงไปในร่างกายา
ครบไปในร่างพระกายา
สร้อย : ว่าในร่างพระกายา

กระดุกทั้งสามร้อยท่อน
กระดุกนั้นและสามร้อยท่อน

เลียดก่อนสามคะนาลงกล้า
เลียดก่อนสามขนานแหลงกล้า
สร้อย : สามขนานแหลงกล้า

เกษาล้อมาก็ได้เก้าล้านแสน
พอหน้าน้องพอได้เก้าล้านแสน

ไม่.....พระธรรมแต่งให้มา
ไม่เว้นพระธรรมแต่งให้มา
สร้อย : ว่าพระธรรมแต่งให้มา

ผมนั่งสรรเสริญเมื่อนั้นและพระทำแล้ว
พอได้สรรเสริญคุณพระธรรมแล้ว

ให้ว่าคุณพระราชมารดา
ให้ว่าคุณพระราชมารดา
สร้อย : พระราชมารดา

คุณพระบิดาท่านได้สามสิบหก
ว่าหน้าน้องว่าได้สามสิบหก

ยกให้เหเนือเกล้าเกษา
ก็ยกเหเนือเกล้าเกษา
สร้อย : ว่าเหเนือเกล้าเกษา

ครุพระมารดาได้สามสิบห้า
คุณพระมารดานั้นและสามสิบห้า

แถวเกล้าเกษาวัวใส่ไห้ว
แถวเกล้าเกษาวัวใส่ไห้ว
สร้อย : ว่าเกษาวัวใส่ไห้ว

พ่อเห่ไม่องค์ไม่โตง
ว่าไม่ได้องค์ไม่โตง

พอถึงโรงลูงยอขอมือไห้ว
ถึงองค์ลูงยอมือไห้ว
สร้อย : ว่าลูงยอเห่มือไห้ว

ลูก...กลางเกษาเอามาใส่ไห้ว
เกษาแล้วก็...ใส่ไห้ว

ครูได้พิทักษ์รักษา
ครูได้พิทักษ์รักษา
สร้อย : ว่าพิทักษ์นั้นและรักษา

ลูกไห้วครูต้องจะไห้วครูเดิม
ลูกไห้วครูต้นจะไห้วครูเดิม

ทัดแล้วให้เดินเข้ามา
ทัดแล้วให้เดินเข้ามา
สร้อย : ให้เดินเข้ามา

เดราชครูของข้า
ราชครูน้องเห่น้องข้า

มาให้โอมพร้อมมาหาพร้อม
มาให้โอมพร้อมมาทานรอมมี
สร้อย : ว่าโอมพร้อมมา.....

เพิ่มเติมมาหลาวเปิดหน้าพ้อเจ้าพระคุณ
เพิ่มเติมมาหลาว นาย...พระคุณ

มาเลยละละหมอม
มาให้ละมูลนั้นละหมอม
สร้อย : ว่าละมูลเห่...

มาให้องค์พร้อมมาหาพร้อม

ให้ราชครูนั่งล้อมและหมอม
สร้อย : ว่าละมูลเห่ละหมอม

มาให้องค์พร้อม มาหาพร้อม

ราชครูห้อมล้อมซ้ายขวา
สร้อย : ห้อมล้อมทั้งซ้ายขวา

ให้พ้อมมาอยู่เหนือเกล้า

พ้อเห่มาเผ่าเหนือผม
สร้อย : ป้องกันคุณมนต์และคุณยา

มาอยู่เหนือเกล้าและมาอยู่เหนือผม
ป้องกันทั้งลิงลมหมเหอพระหมเหอ
ป้องกันลิงลมว่าน้องเหอพระหมเหอ

ป้องกันคุณมนต์คุณยา ว่าคุณมนต์และคุณยา
กันทั้งผีโศดและมายา
กันทั้งผีโศดมายา
สร้อย : ว่าผีโศดมายา

ป้องกันทั้งพราย นั้นและอายยา
ป้องกันทั้งหลาย นั้นแลตามยา

ละมบขบฝังไว้ตามทาง
ละมบขบฝังในตามทาง
สร้อย : ว่าละมบขบฝังในตามทาง

มากันให้ด้วย มากันให้ดี
มากวันมาให้ให้ดี

ป้องกันลูกนี้ทุกทืออย่าง
ป้องกันทุกนี้ทุกอย่าง

ลุมกคนฝัง เอาไว้ตามทาง จำมั่งแลชัยแลชวา
ลามกบฝัง เอาไว้ทางจำไหว้แหะชัยและ....
หลังผมประกาศพร้อมพระราชครู
...ว่านั่นแหละพ่อคุณ เหอ...

ทำนองบทไหว้ครูโนราลงครูตอนที่ 2

ว่าฤกษ์งามยามดีกะปานี่ชอบยามพระเวลา	ฤกษ์งามยามดีกะปานี่ชอบยามพระเวลา สร้อย : ว่าชอบยามพระเวลา
อ่อว่าชอบฤกษ์ครูเข้าแม่ศรีมาลาแลเป็นครูตัน	ชอบฤกษ์ครูเข้าแต่แม่ศรีมาลานั้นครูตัน สร้อย : ว่ามาลาละเป็นครูตัน
ว่าลูกจะข้ามเสียให้มรอตลูกจะทอดก็ไม่พัน	จะข้ามไม่รอตลูกต้องรอตไม่พัน สร้อย : ว่าลงทอดแล้วก็ไม่พัน
แม่ศรีมาลาเป็นครูตันกะมารดาพ่อเทพสิงห	พระมารดรครูตันศรีมาลาเป็นครูตัน สร้อย : ว่าพ่อเทพสิงห
ถ้าพ่อละมັกรักลูกจริงพ่อมาอวยสินอวยพร	พ่อรอละมັกรักลูกจริงพ่อมาอวยสินอวยพร สร้อย : ว่าอวยสินอวยพร
พ่อเทพสิงหออนออนพ่อขุนศรีทธา	พ่อเทพสิงหออนออนพ่อขุนศรีทธา สร้อย : พ่อขุนศรีทธา
มันนับเป็นเลาเป็นหลานตั้งแต่วันนั้นมาเหล่าและหนา	ห่อว่าเป็นเลาเป็นหลานตั้งแต่วันนั้น เหล่าและหนา สร้อย : ว่าวันนั้นหลาวและหนา
เองเอยผัดผัดเลื่อยเลื่อยกันมาแม่ศรีมาลาเป็นประธาน	ขัดเลื่อยกันมาแม่ศรีมาลาเป็น ประธาน สร้อย : ว่ามาลาเป็นประธาน
นพคุณคุณครูได้เห็นดูลูก	เห็นดูลูกดูหลาน สร้อย : ลูกดูหลาน
พ่อแยมพระรอโปรดปรานท่านมานั่งหน้า	พ่อเอยแยมโอดโปรดปรานก็ดำเนินเชิญท่าน มานั่งหน้า สร้อย ว่าเชิญก็นั่งหน้า

คำร้องบททำนองไห้วครูโนราลงครูตอนที่ 3

โนรา ฤกษ์งามแม่เฮอยามดีแล้วปานี ชอบยามพระเวลา
 ลูกคู่ ฤกษ์ งามยามดี... กะปานี ชอบยามพระเวลา
 โนรา พอคำมาแล้ว คำ...เฮอ และมันมาอยู่ไรไร
 ลูกคู่ คำแล้ว แล้วข้าคำเฮอมันมาอยู่ไรไร
 โนรา แล้วเราค่อยจดเขอค่อยจ้อง...ถ้ามาคอยร้องค่อยไป
 ลูกคู่ ค่อยจับค่อยจ้อง...กะมาเราต้องร้องค่อยไป
 โนรา เอ็งเอयरักคะนวล...สะงวนใย...แล้วสัจใจเดินเข้ามา
 ลูกคู่ รักนวลห่วงใย...หลุดใจ น้องเงิเดินเดินเข้ามา...
 (สร้อย : ว่าน้องเจ้าเดินเข้ามา)
 โนรา เขอชักได้เข้ามาต่อกันใหม่...เอาเล่นด้วยใจ น้องหนา
 ลูกคู่ ชักด้ายต่อใหม่ กะต่อเล่น ด้วยไยน้องนา
 (สร้อย : ด้วยไยเอยน้องหนา)
 โนรา ราชครูของข้าป่านีมาแล้วถึงแล้ว
 ลูกคู่ ราชครูของข้า ปานีมาแล้ว...ถึงแล้ว
 (สร้อย : ว่ามาแล้วถึงแล้ว)
 โนรา ออรา...ชาครูของน้อง กะชะยอไห้วแวนทองแวนฟ้า
 ราช ครูของน้อง... กะยอไว้ แวนทองแวนฟ้า
 (สร้อย : แวนทองแวนฟ้า)

บททำนองเชญครุ

ว่าฤกษ์งามยามดี	ปานี่ชอบยามพระเวลา
ฤกษ์งามยามดี	กะปานี่ชอบยามพระเวลา
	สร้อย : ว่าชอบยามพระเวลา
แก้วขวัญเหอชอบฤกษ์เบิกโรง	ราชครูเข้ามาอยู่ถ้วนหน้า
พอว่าชอบฤกษ์เบิกโรง	ราชครูอยู่ถ้วนหน้า
	สร้อย : ว่ามาอยู่ถ้วนหน้า
พอมมาถึงโรงจะตั้ง	นะโมติปิโสภักควา
พอมมาถึงโรง	กะอิติปิโสภักควา
	สร้อย : ว่าอิโสภักควา.
พระเจ้าทั้งนั้นนะพ่อนะ	ออพระเจ้าทั้งห้า จะทำทั้งเจ็ดคัมภีร์
พ้อเหอพระเจ็ดทั้งห้า	พระธรรมทั้งเจ็ดคัมภีร์
	สร้อย : ว่าทั้งเจ็ดเหอคัมภีร์
ออกยาไม่ได้ ออกมาเล็กสัตว์	ออกมาเปลี่ยนลูกขุนศรัทธาทั้งสี่
พ้อจะมีดรูปเปลี่ยนลูก	ไหว้คุณตาโตทั้งสี่
	สร้อย : ว่าตาโตทั้งสี่
พระธรรมนั้นแลเจ็ดคัมภีร์	มาวัดคัมภีร์ มาวัดหาร่างมะกายา
พระธรรมเจ็ดคัมภีร์	มารักษาร่างกาย
	สร้อย : ว่ารักษาร่างกาย
ขวัญเหอพระธรรมงดไว้	พ้อไหว้ราชครูถ้วนหน้า
พระธรรมงดไว้	กะบอไว้ราชครูถ้วนหน้า
	สร้อย : ว่าราชครูถ้วนหน้า
เอ่งเอย การครูของน้อง	ลูกจะได้แหวนทองแหวนฟ้า
ราชครูของน้อง	ลูกจะไหว้แหวนทองแหวนฟ้า
	สร้อย : ว่าแหวนทองแหวนฟ้า

งามเหอแหวนทองเดินหน้า
แหวนทองเดินหน้า

กษัตริย์มาแหวนฟ้าเดินหลัง
กษัตริย์มาแหวนฟ้าเดินหวัง
สร้อย : ว่าแหวนฟ้าเดินหลัง

แลถึสองคนพี่น้อง
สองคนพี่น้อง

คำทองได้ห้าพันข้าง
นั้นคงทองได้ห้าพันข้าง
สร้อย : ว่าได้ห้าพันข้าง.

เองเอยเดินหน้าเดินหลัง
เดินหน้าเดินหลัง

ก็เสร็จแล้วให้รำก็เข้ามา
เสร็จแล้วให้รำกันเข้ามา
สร้อย : ว่าให้รำกันเข้ามา

แลถึแม่ศรีคงคา เป็นครูดั้น
เองเอยข้ามเสีย
ข้ามเสียงไม่รอด

ออกจากข้ามเสียข้ามไม่คอด
กะไม่รอด ก้มลงรอดก็ไม่พ้น
จะก้มลงลอดก็ไม่พ้น
สร้อย : ลอดรอดและก็ไม่พ้น

ไหว่นวลแม่เทพสิงห
พ่อเทพสิงหसानนวน

ส่วนนวนพ่อขุนคั้ทธา
พ่อขุนคั้ทธา
สร้อย : ว่าพ่อขุนคั้ทธา

เอยพรานและบุญเป็นครู
พรานบุญครูดั้น

และศรีพรานบุญครูดั้น ข้ามเสียไม่พ้นเลยหนา
ห้ามเสียไม่พ้นเลยหนา ว่าไม่พ้นเลยหนา

แม่เอจจะเริ่มจะเต็มเต็มมา
จากเริ่มเต็มมา

เวดลงกระหาปราชิต
ไหว่คงกระหาปราชิต
สร้อย : ว่าภรรยาปราชิต

แต่แรกเอ็งเอย แต่แรกเป็นของหลวงนาย
พ่อคนเป็นหลวงนายก็ใจคอร้ายพอนกรีด

แต่ใจพ่อพอร้ายเอยเป็นพ่อเขต
สร้อย : พอร้ายนะพ่อเขต

พ่อคงขยายปราชิต พาเพื่อนไปเล่นศรีละนาวปราชิต พาเพื่อนไปเล่นเมืองศรีละนาว
ขยายปราชิต พาเพื่อนไปเล่นคิวหัง

สร้อย : เมื่อคิวหัง

ลูกได้ไหมลูกยุ้มเองเอย แต่นาลาบุญไม่เข้า
ได้ไหมลูกยุ้ม ได้แต่หม่อมหมาไม่เข้า

สร้อย : มาแต่หม่อมหม่อมไม่เข้า

ประวัติย่อผู้วิจัย

ประวัติย่อผู้วิจัย

ชื่อ – สกุล	นายสิววุธ สุทธิ
วันเดือนปีเกิด	22 กรกฎาคม พ.ศ. 2518
สถานที่เกิด	สถาบันราชภัฏนครศรีธรรมราช ตำบลท่าจั่ว อำเภอเมือง จังหวัดนครศรีธรรมราช ประเทศไทย
สถานที่อยู่ปัจจุบัน	สถาบันราชภัฏเพชรบุรี
ตำแหน่งหน้าที่การงานในปัจจุบัน	อาจารย์ปฏิบัติการ สังกัดคณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ สังกัดสำนักงานสถาบันราชภัฏ สถาบันราชภัฏเพชรบุรี กระทรวงศึกษาธิการ
สถานที่ทำงานปัจจุบัน	โปรแกรมวิชาดนตรีศึกษา (แขนงดนตรีตะวันตก) คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ สถาบันราชภัฏเพชรบุรี สังกัดกระทรวงศึกษาธิการ
ประวัติการศึกษา	
พ.ศ. 2536	มัธยมศึกษาตอนปลาย โรงเรียนเมืองนครศรีธรรมราช จังหวัดนครศรีธรรมราช
พ.ศ. 2541	ครุศาสตรบัณฑิต สาขาดนตรีศึกษา สถาบันราชภัฏบ้าน สมเด็จเจ้าพระยา จังหวัดกรุงเทพ ฯ
พ.ศ. 2546	ศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต สาขามานุษยดุริยางควิทยา มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ จังหวัดกรุงเทพ ฯ