

ทำนองฆ้องวงใหญ่เพลงสาธุกการของไทย ลาว กัมพูชา :  
การศึกษาเปรียบเทียบ

Khong Wong Yai Melody of Thai, Lao, and Cambodian Song  
of Sathukarn: A Comparative Study

मितต ทรัพย์ผุด<sup>1</sup>

บทคัดย่อ

เพลงสาธุกการเป็นเพลงหน้าพาทย์เพลงหนึ่งที่ปรากฏให้เห็นอย่างเด่นชัดในดนตรีของไทย ลาว และกัมพูชา เพลงสาธุกการเป็นเพลงหนึ่งที่บรรเลงรวมอยู่ในเพลงชุดโหมโรงทั้งของไทย ลาว และกัมพูชา เราอาจสันนิษฐานว่าในวัฒนธรรมพินพาทย์หรือปี่พาทย์ของไทย ลาว และกัมพูชา ทำนองฆ้องวงใหญ่อาจทำหน้าที่เป็นทำนองหลักของวง ดังนั้น ทำนองฆ้องวงใหญ่เพลงสาธุกการของแต่ละวัฒนธรรมมีความเหมือนกันอย่างไรบ้าง และมีอะไรเป็นลักษณะเฉพาะของทำนองฆ้องวงใหญ่เพลงสาธุกการของไทย ลาว และกัมพูชา หรือไม่ ประเด็นปัญหาของบทความนี้คือ ทำนองฆ้องวงใหญ่ของเพลงสาธุกการที่มีความสำคัญมากในฐานะเป็นเพลงแรกในสายปี่พาทย์และมีโอกาสได้รับการปรับเปลี่ยนน้อยมาก ทั้งๆ ที่ดนตรีของไทย ลาว และกัมพูชามีพื้นฐานของวัฒนธรรมดนตรีที่ใช้ไหวพริบในการสร้างความงามด้วยทำนองเมื่อดนตรีนั้น มีความร่วมกันของทำนองและมีลักษณะเฉพาะของทำนองอย่างไร

วัตถุประสงค์ของการศึกษานี้ เพื่อศึกษาเปรียบเทียบทำนองฆ้องวงใหญ่เพลงสาธุกการของไทย ลาว และกัมพูชา ผลการศึกษาพบว่า ประการแรก ทำนองฆ้องวงใหญ่เพลงสาธุกการของไทย ลาว และกัมพูชา มีความยาวของทำนองเท่ากัน กล่าวคือ 33 ประโยค หรือ 66 วรรค เสียงลูกตกท้ายวรรคทำนองตรงกันทุกตำแหน่ง ใช้บันไดเสียงหลักสองบันไดเสียงคือ บันไดเสียงซอลและบันไดเสียงเรเหมือนกัน มีข้อที่น่าสังเกตว่า เพลงสาธุกการของไทยเท่านั้นมีทำนองสำหรับบรรเลงเดี่ยวกลับ ประการที่สอง การศึกษาลักษณะเฉพาะของทำนองฆ้องวงใหญ่เพลงสาธุกการ ต้องอาศัยเกณฑ์ของสำนวนกลอนในแต่ละวรรค ระบบทำนอง และลีลาการบรรเลง อาจสรุปได้ว่า สิ่งที่สร้างเอกลักษณ์ของทำนองฆ้องวงใหญ่ คือ รูปแบบของทำนอง การสร้างเสียง และลีลาการบรรเลง การเปรียบเทียบทำนองฆ้องวงใหญ่เพลงสาธุกการระหว่างวัฒนธรรม

<sup>1</sup>อาจารย์ประจำหลักสูตรผู้นำโขงศึกษา คณะศิลปศาสตร์ มหาวิทยาลัยอุบลราชธานี

ไทย ลาว และกัมพูชา นำไปสู่การอภิปรายเรื่องความแตกต่างระหว่างทำนองฆ้องวง  
ใหญ่กับทำนองลูกฆ้อง

**คำสำคัญ :** เพลงสาธุการ, ทำนองฆ้องวงใหญ่, ปี่พาทย์ไทย, พิณพาทย์ลาว, พิณเพียด  
กัมพูชา

### Abstract

Sathukarn is one of the most famous songs in Thai, Lao and Cambodian music. It is one of the songs played in the series of Hom Rong of Thailand, Laos and Cambodia. We may assume that in the musical culture of Thai, Lao, and Cambodian Pi Phat or Pin Phat ensemble, the melody of Khong Wong Yai may serve as the basic melody for the ensemble. How are the Khong Wong Yai melody of Sathukarn in each culture alike? And what are the characteristics of Khong Wong Yai melody of Sathukarn in Thai, Lao, Cambodian culture? The problematic of this article is the following: how does the Khong Wong Yai melody of Sathukarn of Thai, Lao, and Cambodian culture, which is very important as being the first song in the Pi Phat culture, and has a little chance of being modified, in spite of being under improvising culture, show their sharedness and identities?

The objective of this study aimed to study and compare the Khong Wong Yai melody of Thai, Lao and Cambodian Sathukarn. The results of study are the followings: firstly, it appears that the Khong Wong Yai melody of Thai, Lao and Cambodian Sathukarn have the same length of the melody: 33 sentences or 66 clauses. They share the same sound at the end of each clause. And they use the same two scales: Sol and Re scales. Note that Thai Sathukarn possesses the specific melody for playing back. Secondly, the study of the characteristics of Thai, Lao, and Cambodian Sathukarn lays on the 3 criteria: melodic composition, melodic system, and playing techniques. In conclusion, the characteristics of Thai, Lao, Cambodian Sathukarn are originated from melodic patterns, sound composition, and playing techniques. The

comparison of the Kong Wong Yai melody of Sathukarn in Thai, Lao, and Cambodian cultures leads to the discussion on the differences between KhongWong Yai melody and basic melody.

**Keywords :** Song of Sathukarn; Khong Wong Yai melody; Thai Pi Phat; Lao Pin Phat; Cambodian Pin Pheat

## บทนำ

คำว่า “สาธุ” มีความหมายหลายนัย เช่น ในบริบทของการแสดงความเห็นชอบด้วย หรือ ดีแล้ว หรือ ชอบแล้ว เป็นต้น ดังนั้น คำว่า “สาธุการ” จึงน่าจะหมายถึง การเปล่งวาจาว่าเห็นชอบในการกระทำนั้น นำยกย่องสรรเสริญในการกระทำนั้น การกล่าวสาธุการนี้นับเป็นหนึ่งในกิริยาวัตร 10 ประการ ตามคติของพระพุทธศาสนา กล่าวคือ การอนุโมทนาพลอยยินดีในบุญกิริยาของผู้อื่น นอกจากนี้ “สาธุการ” ยังเป็นชื่อเพลงหน้าพาทย์เพลงหนึ่งที่มีความสำคัญในฐานะเป็นเพลงอันดับแรกของผู้เริ่มต้นเรียนปีพาทย์ ทั้ใช้สำหรับบูชาคุณพระศรีรัตนตรัยหรือสิ่งศักดิ์สิทธิ์ในพิธีกรรมทางพระพุทธศาสนามาแต่เบื้องต้น หากพิจารณาจากชื่อเพลงสาธุการและโอกาสที่นำมาใช้บรรเลงเฉพาะการเริ่มต้นพิธีกรรมทางพระพุทธศาสนา เราอาจตีความได้ว่า “เพลงสาธุการ” น่าจะเป็นเพลงหนึ่งที่เกิดขึ้นเป็นครั้งแรกในวัฒนธรรมพุทธมากกว่าเป็นเพลงพิธีกรรมในวัฒนธรรมพราหมณ์ ถึงแม้ว่ารูปแบบของเพลงพิธีกรรมในภูมิภาคลุ่มน้ำโขงจะมีพื้นฐานจากวัฒนธรรมพราหมณ์มาก่อนก็ตาม

เพลงสาธุการ เป็นเพลงหนึ่งที่ใช้ในวัฒนธรรมดนตรีของลาวและกัมพูชา เช่นเดียวกับไทย มีความน่าสนใจมากกว่าเพลงสาธุการในวัฒนธรรมไทย ลาว และกัมพูชา มีความเหมือนหรือแตกต่างกันอย่างไร โดยเฉพาะอย่างยิ่ง ทำนองซ็องวงใหญ่ ซึ่งเป็นทำนองหลักในวงปีพาทย์ เมื่อต่างวัฒนธรรมกัน ทำนองซ็องวงใหญ่เพลงสาธุการนี้แตกต่างกันหรือเหมือนกันอย่างไร ประเด็นปัญหาของบทความนี้คือ ทำนองซ็องวงใหญ่ของเพลงสาธุการ ที่มีความสำคัญมากในฐานะเป็นเพลงแรกในสายปีพาทย์ที่มีรูปแบบทำนองพื้นฐานและมีโอกาสได้รับการปรับเปลี่ยนน้อยมาก ทั้งๆ ที่ดนตรีของไทย ลาว และกัมพูชามีพื้นฐานของวัฒนธรรมดนตรีที่ใช้ไหวพริบในการสร้างความงดงามด้วยทำนองเม็ดพราย (melodic seeds) เหมือนกันนั้น มีความร่วมกันของ

ทำนองและมีลักษณะเฉพาะของทำนองอย่างไร บทความนี้แบ่งเนื้อหาคออกเป็น 2 หัวข้อ กล่าวคือ หัวข้อแรก ความเหมือนของทำนองฆ้องวงใหญ่เพลงสาธการของไทย ลาว และกัมพูชา หัวข้อที่สอง ลักษณะเฉพาะตัวของทำนองฆ้องวงใหญ่เพลงสาธการของไทย ลาว และกัมพูชา

## 1. ความเหมือนของทำนองฆ้องวงใหญ่เพลงสาธการของไทย ลาว และกัมพูชา

เพลงสาธการที่นำมาวิเคราะห์ในการศึกษานี้เป็นเพลงสาธการ อัตราสองชั้น ใช้บรรเลงในพิธีกรรมทางศาสนา หรือเพื่อสักการะไหว้ครุ หรือบรรเลงเป็นเพลงแรกในชุดเพลงโหมโรง โดยทั่วไปบรรเลงโดยวงปี่พาทย์ในวัฒนธรรมไทย หรือวงพิณเปียตในวัฒนธรรมเขมรและวงพิณพาทย์ในวัฒนธรรมลาว เครื่องดนตรีที่ใช้ในวงปี่พาทย์ประกอบด้วยปี่ ฆ้อง ระนาด ตะโพน ฉิ่ง เป็นสำคัญ

ข้อมูลที่นำมาวิเคราะห์ในการศึกษานี้ ประกอบด้วยเพลงสาธการทางฆ้องวงใหญ่ของไทยที่บันทึกด้วยโน้ตสากล พระเจนนครियาค์เป็นบรรณาธิการ พิมพ์เผยแพร่โดยกรมศิลปากร พ.ศ. 2493 (พระเจนนครियาค์, 2493) ผู้บอกทำนองฆ้องวงใหญ่ในการบันทึกเป็นโน้ตสากลนั้น ประกอบด้วย พระยาเสนาะดุริยางค์ (แช่ม สุทราวิท) จางวางทั่ว พาทย์โกศล และหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) ถ้าสังเกตจะพบว่า ทำนองฆ้องวงใหญ่เพลงสาธการที่ปรากฏในการบันทึกครั้งนี้มีบางวรรคเพลงแตกต่างจากทำนองฆ้องวงใหญ่เพลงสาธการที่วิทยาลัยนาฏศิลป์ กรมศิลปากร ใช้ในการเรียนการสอนในปัจจุบันซึ่งสันนิษฐานว่าเป็นทางของหลวงบำรุงจิตรเจริญ (รูปสาตราวิสัย)

สำหรับ เพลงสาธการทางฆ้องวงใหญ่ของลาวนั้นคัดจากการงานศึกษาเพลงลาวเดิมของ ศาสตราจารย์ ดร.เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี (2551: 169-171) นับได้ว่าเป็นการบันทึกโน้ตเพลงสาธการของลาวเป็นโน้ตไทยพิมพ์เผยแพร่เป็นครั้งแรก สำหรับเพลงสาธการทางฆ้องวงใหญ่ของกัมพูชานั้น ได้จากการถอดแถบบันทึกเสียงที่มีการเผยแพร่ในสื่อออนไลน์ ชื่อ “**ศิลปะดนตรี ๑๑ - សង្ខារ**” (ถอดเป็นอักษรไทยว่า พิณพาทย์ เพลงที่ 1 – สาธการ) ชื่อแถบบันทึกเสียง RNM CD Vol.045 01 ผลิตโดยบริษัท DKDKH KHSR และเผยแพร่ทางเว็บไซต์ <https://www.youtube.com/watch?v=KT9jiievkXE> (สืบค้นเมื่อวันที่ 11 พฤศจิกายน 2561) การบันทึกรายชื่อเพลงเขมรมีก่อนการเข้ามายึดอำนาจของกลุ่มเขมรแดง ค.ศ. 1975 (สามิตต์ ทรัพย์ผุด, 2542: 89-103) แต่การบันทึกโน้ตทำนองฆ้องวงใหญ่เพลงสาธการเป็นโน้ตไทยยังไม่ปรากฏหลักฐาน

ในการเปรียบเทียบความเหมือนระหว่างทำนองฆ้องวงใหญ่เพลงสาธุการของ ไทย ลาว และกัมพูชานั้น การศึกษานี้อาศัยเกณฑ์ 3 ประการ คือ ความยาวของทำนอง เสียงลูกตก และบันไดเสียง ดังต่อไปนี้

### 1.1 ความยาวของทำนอง

ความยาวของทำนองในที่นี้ หมายถึง การวัดความยาวของทำนองในช่วง จังหวะหนึ่งๆ ในการวิเคราะห์บทเพลงไทยนิยมใช้การวิเคราะห์เชิงโครงสร้าง (structural analysis) กล่าวคือ การแบ่งทำนองของบทเพลงออกเป็นส่วนๆ เช่น เพลง ในอัตราสองชั้น 1 วรรคทำนองเท่ากับการบันทึกโน้ต 4 ห้องเพลง และความยาวของ ทำนอง 2 วรรคเท่ากับ 1 ประโยคทำนอง และความยาวของทำนองไม่น้อยกว่า 2 ประโยคจะกลายเป็นความยาวของทำนอง 1 ท่อนเพลง และความยาวของทำนองไม่ น้อยกว่า 1 ท่อนเพลง จะกลายเป็น 1 บทเพลง

เมื่อใช้หลักการวัดความยาวของทำนองตามเกณฑ์ที่กล่าวมาแล้วข้างต้นจะ พบว่า เพลงสาธุการที่นำมาวิเคราะห์ทั้งของไทย ลาว และกัมพูชา เป็นเพลงอัตราสอง ชั้น ประกอบด้วยทำนอง 66 วรรค แบ่งเป็นประโยคได้ 33 ประโยค ดังที่ปรากฏใน ภาคผนวก ในกรณีเพลงสาธุการของไทยนั้น มีทำนองที่ยาวกลับโดยเฉพาอีก 44 วรรค เท่ากับ 22 ประโยค โดยการย้อนกลับต้นตั้งแต่ประโยคที่ 1 ถึง 18 จากนั้นได้เพิ่มเติม ทำนองอีก 4 ประโยค กล่าวคือตั้งแต่ประโยคที่ 19 ถึง 22 ในวัฒนธรรมไทยเรียกช่วง ประโยคลง 4 ประโยคทำนองว่า “พระเจ้าเปิดโลก”

หากพิจารณาความยาวของทำนองจะพบว่าทำนองฆ้องวงใหญ่เพลงสาธุการ ทั้งของไทย ลาว และกัมพูชา ที่เป็นเนื้อเพลงโดยแท้มีความยาวเท่ากันคือ 66 วรรค เท่ากับความยาว 33 ประโยค มีเพียงทำนองฆ้องวงใหญ่เพลงสาธุการของไทยที่มี ทำนองเฉพาะสำหรับบรรเลงย้อนกลับต้นเพียงที่สอง

### 1.2 เสียงลูกตก

เสียงลูกตก หมายถึง เสียงสำคัญท้ายวรรคทำนองที่สัมพันธ์กับการลงจังหวะ เพื่อเป็นสัญญาณการสิ้นสุดของทำนองในแต่ละวรรค ในการพิจารณาความเป็นเพลง เดียวกันนั้น นอกจากอาศัยเกณฑ์ความยาวของทำนองแล้ว ยังอาศัยเกณฑ์ที่มีความ สำคัญเท่าๆ กันของเสียงลูกตกด้วย ดังนั้น หากพิจารณาจำนวนเสียงลูกตกในแต่ละ บทเพลงจะพบว่ามีความสัมพันธ์โดยตรงกับจำนวนวรรคเพลง กล่าวคือ 66 ตำแหน่ง

ตารางที่ 1 เสียงลูกตกของทำนองซ็องวงใหญ่เพลงสาธุการของไทย ลาว และกัมพูชา  
ทั้ง 66 ตำแหน่ง

ประโยคที่	วรรณคดี	วรรณคดี
1	ล	ร
2	ฟ	ร
3	ม	ล
4	ซ	ล
5	ล	ม
6	ท	ล
7	ม	ล
8	ท	ซ
9	ซ	ท
10	ม	ท
11	ซ	ล
12	ล	ม
13	ม	ล
14	ซ	ล
15	ล	ม
16	ล	ร

ประโยคที่	วรรคถาม	วรรคถาม
17	ร	ช
18	ท	ช
19	ท	ม
20	ช	ท
21	ท	ช
22	ล	ล
23	ร	ช
24	ม	ล
25	ล	ท
26	ม	ท
27	ฟ	ร
28	ร	ฟ
29	ฟ	ร
30	ม	ท
31	ท	ม
32	ช	ล
33	ล	ร

จากการเปรียบเทียบทำนองฆ้องวงใหญ่เพลงสาธุการของไทย ลาว และ กัมพูชา จะพบว่าเสียงลูกตกของเพลงสาธุการทั้ง 66 วรรค 33 ประโยค ดังแสดงใน ตารางที่ 1 ข้างต้น และที่สำคัญเสียงลูกตกทำนองฆ้องวงใหญ่เพลงสาธุการของไทย ลาว และกัมพูชา ตรงกันทุกประการ ซึ่งนับเป็นข้อพิสูจน์อีกประการหนึ่งว่า เพลง สาธุการของไทย ลาว และกัมพูชา เป็นเพลงเดียวกัน

### 1.3 บันไดเสียง

ในระบบทำนองในเพลงไทย ลาว และกัมพูชานั้น ในวรรคเพลงหนึ่งๆ จะ ประกอบด้วยหน่วยทำนอง (melodic unit) 5 เสียงหลัก และเรียกชื่อเสียงแรกของ เสียงที่เรียงกัน 3 เสียงให้เป็นชื่อบันไดเสียง เช่น หน่วยเสียง ซอล ลา ที เร มี (ไม่มีเสียง โดและฟา) เราเรียกว่าบันไดเสียงซอล ศัพท์สังคีตไทยเรียกว่า “ทาง” เช่น ทางโน ทาง นอก ทางเพียงออ เป็นต้น กล่าวคือ ทางโนใช้บันไดเสียงซอล ทางนอกใช้บันไดเสียงโด เป็นต้น

การพิจารณาว่า เพลงสองเพลงมีความสัมพันธ์เป็นเพลงเดียวกันหรือไม่นั้น จะอาศัยบันไดเสียงหลัก (dominant scale) ที่ใช้ในแต่ละวรรค เช่น บันไดเสียงซอล จะประกอบด้วยเสียงหลัก 5 เสียง คือ ซอล ลา ที เร มี บันไดเสียงเร จะประกอบด้วย เสียงหลัก 5 เสียงคือ เร มี ฟา ลา ที เป็นต้น ดังตัวอย่างต่อไปนี้

**ตารางที่ 2** ตัวอย่างการเปรียบเทียบทำนองฆ้องวงใหญ่เพลงสาธุการของไทย ลาว และ กัมพูชา ประโยคที่ 16

ประโยค ที่	วรรคถาม					วรรคตอบ			
<b>ตัวอย่างทำนองฆ้องวงใหญ่เพลงสาธุการของไทย</b>									
16	-- ลซ	- ลลล	-- ลท	- ลลล	- รี - ท	- ล - ฟ	ฟฟ - ม	มม - ร	
<b>ตัวอย่างทำนองฆ้องวงใหญ่เพลงสาธุการของลาว</b>									
16	--- ซ	- ลลล	--- ท	- ลลล	- ท - ท	- ล - ฟ	ฟฟ - ม	มม - ร	

ประโยค ที่	วรรณคดี				วรรณคดี			
<b>ตัวอย่างทำนองฆ้องวงใหญ่เพลงสาธการของกัมพูชา</b>								
16	--- ล	- ล - ล	- ช ล ท	- ล - ล	ร ม พ ท ท	- ล - พ	- พ - ม	ร ท ม ร

จากตารางที่ 2 ข้างต้น เป็นตัวอย่างการเปรียบเทียบทำนองฆ้องวงใหญ่เพลงสาธการของไทย ลาว และกัมพูชา ในประโยคที่ 16 ที่แสดงให้เห็นว่าทำนองเพลงในวรรณคดีใช้บันไดเสียงซอล และทำนองเพลงในวรรณคดีใช้บันไดเสียงเร

จากการเปรียบเทียบระบบทำนองจะพบว่า ทำนองฆ้องวงใหญ่เพลงสาธการทั้งของไทย ลาว และกัมพูชาใช้บันไดเสียงหลักเพียง 2 บันไดเสียงเท่านั้น กล่าวคือ บันไดเสียงซอลจำนวน 43 วรรค และบันไดเสียงเรจำนวน 23 วรรค จากจำนวนวรรคทำนอง 66 วรรค รวมเป็นประโยคทำนอง 33 ประโยค ประกอบด้วย ประโยคที่ใช้บันไดเสียงซอลทั้งวรรณคดีและวรรณคดีจำนวน 17 ประโยค ประโยคที่ใช้บันไดเสียงเรทั้งสองวรรค 7 ประโยค ประโยคที่มีวรรณคดีใช้บันไดเสียงซอลและวรรณคดีใช้บันไดเสียงเรจำนวน 5 ประโยค และประโยคที่มีวรรณคดีใช้บันไดเสียงเร และวรรณคดีใช้บันไดเสียงซอลมีจำนวน 4 ประโยค

อย่างไรก็ตาม มีข้อสังเกต 2 ประการ ประการแรก เรื่องการวินิจฉัยบันไดเสียงที่ใช้ในทำนองฆ้องวงใหญ่เพลงสาธการประโยคที่ 1 วรรคต่อของไทย ที่วินิจฉัยให้เป็นบันไดเสียงซอล ซึ่งจะแตกต่างจากทำนองวรรณคดีของลาวและกัมพูชาซึ่งใช้บันไดเสียงเร ในขณะที่ทำนองของระนาดเอกเพลงสาธการซึ่งเป็นเครื่องดนตรีบรรเลงทำนองเต็มในประโยคที่ 1 วรรคต่อใช้บันไดเสียงเรทั้งของไทย ลาว และกัมพูชา อาจตีความได้ว่า แต่เดิมนั้นทำนองฆ้องวงใหญ่เพลงสาธการในวรรณคดีของประโยคที่ 1 นั้นใช้บันไดเสียงเร หากแต่บูรพาจารย์ด้านสังคีตไทยผู้แตกฉานในทำนองฆ้องวงใหญ่ได้ประดิษฐ์ทำนองฆ้องวงใหญ่ของไทยในวรรคนี้ใหม่ด้วยกลวิธีการแต่งทำนองให้หลากหลายมากขึ้น โดยอาศัยความสัมพันธ์ของบันไดเสียงขั้นคู่ 4 ระหว่างบันไดเสียงเรและซอล และกำหนดให้คงเสียงลูกตกด้วยเสียงเรเหมือนกัน

อีกประการหนึ่ง ทำนองฆ้องวงใหญ่เพลงสาธการของลาวและกัมพูชาบางวรรคที่ใช้บันไดเสียงหลักเป็นบันไดเสียงซอล แต่มีการใช้เสียงโดซึ่งเป็นบันไดเสียงรอง (minor scale) หรือเป็นเสียงผ่านหรือเสียงเชื่อม ทำหน้าที่เชื่อมระหว่างหน่วยเสียงในวรรคที่มีบันไดเสียงซอลเป็นบันไดเสียงหลัก (ใช้เสียงซอล ลา ที เร มี เป็นสำคัญ) ใน

เวลาเดียวกัน การใช้เสียงโดเป็นบันไดเสียงรองยังสร้างการรับรู้ให้ผู้ฟังรู้สึกถึงความโดดเด่นและส่งสัญญาณถึงจุดสังเกตบางประการในทางทำนอง เช่น การจบประโยคทำนอง เป็นต้น นอกจากนี้ ยังสร้างเอกลักษณ์ให้แก่เพลงสาธการในมิติทางวัฒนธรรมดนตรีด้วย ในประเด็นนี้จะอภิปรายต่อไปในหัวข้อการสร้างเอกลักษณ์ทางทำนองในลำดับต่อไป

เราอาจสรุปในเบื้องต้นว่า ทำนองห้องวงใหญ่เพลงสาธการทั้งของไทย ลาว และกัมพูชา มีโครงสร้างที่เหมือนกัน กล่าวคือ ความยาวของทำนองจำนวน 33 ประโยค เสียงลูกตกท้ายวรรคจำนวน 66 ตำแหน่ง และบันไดเสียงหลัก 2 บันไดเสียง ได้แก่ บันไดเสียงซอลและบันไดเสียงเร

## 2. ลักษณะเฉพาะตัวของทำนองห้องวงใหญ่เพลงสาธการของไทย ลาว และกัมพูชา

จากการศึกษาทำนองห้องวงใหญ่เพลงสาธการของไทย ลาว และกัมพูชา เราจะพบว่า ทำนองห้องวงใหญ่เพลงสาธการของแต่ละวัฒนธรรมมีทั้งส่วนที่เหมือนกัน และส่วนที่เป็นลักษณะเฉพาะตัว หรือเอกลักษณ์ทางทำนองของแต่ละวัฒนธรรม แม้ทำนองห้องวงใหญ่เพลงสาธการในวัฒนธรรมไทยเองก็มีความหลากหลายของทำนอง (ณรงค์ชัย ปิฎกรัตน์, 2534)

การวิเคราะห์เอกลักษณ์ของทำนองห้องวงใหญ่เพลงสาธการของไทย ลาว และกัมพูชา ต้องอาศัยเกณฑ์ที่มีความละเอียดมากกว่าเกณฑ์ทางด้านโครงสร้าง เช่น สำนวนกลอนในแต่ละวรรค ระบบทำนอง และลีลาการบรรเลง เป็นต้น

### 2.1 สำนวนกลอนในแต่ละวรรค

สำนวนกลอน (melodic pattern) หมายถึง การเรียบเรียงแต่ละหน่วยเสียงภายในวรรคตามเงื่อนไขบังคับของบันไดเสียง ทิศทางของเสียง ระดับเสียง เสียงลูกตกท้ายวรรคทำนอง ลักษณะของสำนวนทำนองห้องวงใหญ่อาจมีการเรียบเรียงหน่วยเสียงในแต่ละวรรคให้มีลักษณะเค้าโครง (outlined pattern) มีทำนองห่างๆ หรือเป็นลักษณะรายละเอียด (detailed pattern) มีทำนองเต็มแบบระนาด ดังตัวอย่างต่อไปนี้

ตารางที่ 3 ตัวอย่างการเปรียบเทียบสำนวนกลอนของทำนองฆ้องวงใหญ่เพลงสาธการของไทย ลาว และกัมพูชา ประโยคที่ 1-2

ประโยค ที่	วรรณคดี				วรรณคดี			
ตัวอย่างสำนวนกลอนของทำนองฆ้องวงใหญ่เพลงสาธการของไทย								
1	--- ท	- ร - ม	--- ม	- ช - ล	--- ล	- ล - ล	--- ช	--- ร
2	--- ท	- ล - ร	ร ร - ม	ม ม - พ	- ล - ท	- ล - พ	พ พ - ม	ม ม - ร
ตัวอย่างสำนวนกลอนของทำนองฆ้องวงใหญ่เพลงสาธการของลาว								
1	--- ร	--- ม	--- ม	- ช - ล	- ร - ท	- ล - พ	พ พ - ม	ม ม - ร
2	--- ท	- ล - ร	ร ร - ม	ม ม - พ	- ล - ท	- ล - พ	พ พ - ม	ม ม - ร
ตัวอย่างสำนวนกลอนของทำนองฆ้องวงใหญ่เพลงสาธการของกัมพูชา								
1	--- ร	- ล ช ม	--- ร	- ล - ล	---	--- พ	- ม ร ท	ร ม - ร
2	--- ท	- ล - ร	ด ท ล ร	พ ร ม พ	ร ม พ ท ท	ล ล พ พ	- ล พ ม	- พ ม ร

จากตารางที่ 3 แสดงให้เห็นตัวอย่างการเปรียบเทียบสำนวนกลอนของทำนองฆ้องวงใหญ่เพลงสาธการของไทย ลาว และกัมพูชา ในประโยคที่ 1-2 จะพบว่า สำนวนกลอนของทำนองฆ้องวงใหญ่ของไทยและลาวมีความใกล้ชิดกันมาก กล่าวคือ ใช้สำนวนกลอนแบบเค้าโครง ในขณะที่สำนวนกลอนของทำนองฆ้องวงใหญ่ของกัมพูชาแตกต่างออกไป กล่าวคือ ใช้สำนวนกลอนแบบละเอียด ส่วนที่ใช้จำแนกความแตกต่างของสำนวนกลอนของทำนองฆ้องวงใหญ่ระหว่างไทยกับลาวในประเด็นสำนวนกลอนประการหนึ่ง คือ การเปลี่ยนบันไดเสียงระหว่างบันไดเสียงคู่ 4 ดังตัวอย่างวรรคตอบในประโยคที่ 1 จะชี้ให้เห็นว่า ทำนองฆ้องวงใหญ่เพลงสาธการของไทยได้ประดิษฐ์ทำนองฆ้องวงใหญ่โดยใช้กลวิธีการเปลี่ยนบันไดเสียงเรมาไซบันไดเสียงคู่ 4 คือ

บันไดเสียงซอล เพื่อให้ได้เสียงลูกตกเดียวกันคือเสียงเร ในขณะที่ทำนองซ็องวงใหญ่ของลาวยังใช้การดำเนินทำนองในบันไดเสียงเรตามเครื่องดนตรีอื่นๆ ของวง

ลักษณะเฉพาะตัวของทำนองอีกประการหนึ่ง คือ การใช้สำนวนกลอนที่แตกต่างกันโดยสิ้นเชิง จากตัวอย่างสำนวนกลอนของทำนองซ็องวงใหญ่เพลงสาธุการของไทย ลาว และกัมพูชา ในประโยคที่ 4 ตามตารางที่ 4 ข้างล่างนี้ จะพบว่า การโต้ตอบของทำนองซ็องวงใหญ่เพลงสาธุการของไทยระหว่างวรรคถามและวรรคตอบอาศัยความสัมพันธ์ระหว่างบันไดเสียงเดียวกันคือบันไดเสียงซอล ในขณะที่ ในทำนองวรรคตอบของลาวและกัมพูชาใช้กลวิธีการประดิษฐ์สำนวนกลอนจากบันไดเสียงรองคือเสียงโด เป็นเสียงผ่านหรือเสียงเชื่อม (transitional melody หรือ connecting melody) หรือกล่าวอีกนัยหนึ่งคือ การสร้างทำนองเชื่อมจากบันไดเสียงคู่ 4 ของเสียงซอล เป็นที่น่าสังเกตว่าความเหมือนกันของวรรคตอบในประโยคที่ 4 ระหว่างทำนองซ็องวงใหญ่เพลงสาธุการของลาวกับกัมพูชานั้น อาจนำมาสู่ข้อพิสูจนสมมติฐานเรื่องความสัมพันธ์ที่ใกล้ชิดระหว่างวงพิณพาทย์ลาวและวงพิณเพี้ยกัมพูชา ที่ระบุอย่างชัดเจนว่าราชสำนักพนมเปญเป็นผู้ถ่ายทอดวัฒนธรรมวงพิณพาทย์ให้แก่ราชสำนักลาว อย่างน้อยตั้งแต่คริสต์ศตวรรษที่ 20 เป็นต้นมา (ธนวัฒน์ บุตรทองทิม, 2553: 149)

**ตารางที่ 4** ตัวอย่างการเปรียบเทียบสำนวนกลอนของทำนองซ็องวงใหญ่เพลงสาธุการของไทย ลาว และกัมพูชา ประโยคที่ 4

ประโยค ที่	วรรคถาม				วรรคตอบ			
<b>ตัวอย่างสำนวนกลอนของทำนองซ็องวงใหญ่เพลงสาธุการของไทย</b>								
4	- รี้ - มี่	- รี้ - ท	ท ท - ล	ล ล - ซ	- รี้ - ซ	-- ล ท	- ล - ท	ท ท - ล
<b>ตัวอย่างสำนวนกลอนของทำนองซ็องวงใหญ่เพลงสาธุการของลาว</b>								
4	- รี้ - มี่	- รี้ - ท	ท ท - ล	ล ล - ซ	- ด ดี้ ดี้	- รี้ - มี่	- รี้ - ดี้	- ท - ล
<b>ตัวอย่างสำนวนกลอนของทำนองซ็องวงใหญ่เพลงสาธุการของกัมพูชา</b>								
4	- ท - มี่	- รี้ - ท	- ล - ซ	- ซ - ซ	- ด ดี้ ดี้	- รี้ - มี่	- รี้ - ดี้	- ท - ล

กล่าวโดยสรุป การประดิษฐ์สำนวนกลอนในแต่ละวรรคนี้เป็นเครื่องแสดงลักษณะเฉพาะประการแรกที่จำแนกความแตกต่างของทำนองซ็องวงใหญ่ของไทย ลาว และกัมพูชา แต่อย่างไรก็ตามการประดิษฐ์ทำนองซ็องวงใหญ่ยังต้องบรรเลงตามเกณฑ์หรือเงื่อนไขของการแบ่งมือซ้ายขวาตามหลักไวยากรณ์ซ็องวงใหญ่หรือการเรียบเรียงทำนองเป็นการแบ่งมือซ้ายขวาให้สอดคล้องกับความมุ่งหมายในการสร้างเสียงและกลอนด้วย สำหรับเรื่องการแบ่งมือซ้ายขวาไม่อยู่ในประเด็นการอภิปรายของการศึกษานี้

## 2.2 ระบบทำนอง (melody system)

ระบบทำนอง หมายถึง การสร้างความสัมพันธ์ของทำนองระหว่างวรรคและระหว่างประโยค กล่าวคือ การเรียบเรียงวรรคทำนองให้สอดคล้องประสานสัมพันธ์กันระหว่างวรรคถามและวรรคตอบในแต่ละประโยค ในบางกรณียังรวมถึงการสร้างความสัมพันธ์ระหว่างประโยค

**ตารางที่ 5** ตัวอย่างการเปรียบเทียบระบบทำนองของทำนองซ็องวงใหญ่เพลงสาธุการของไทย ลาว และกัมพูชา ประโยคที่ 6-7

ประโยค ที่	วรรคถาม				วรรคตอบ			
<b>ตัวอย่างระบบทำนองของทำนองซ็องวงใหญ่เพลงสาธุการของไทย</b>								
6	--- ร	--- ช	-- ล ท	- ล - ท	- ล ล ล	- ท - ร	- ม - ร	- ท - ล
7	- ท - ร	- ท - ล	ล ล - ช	ช ช - ม	- ม - ท	ม ร - ม	- ล - ช	ช ช - ล
<b>ตัวอย่างระบบทำนองของทำนองซ็องวงใหญ่เพลงสาธุการของลาว</b>								
6	--- ล	- ท ท ท	- ล - ท	- ท ท ท	- ช - ช	ล ท - ร	- ม - ร	- ท - ล
7	- ท - ร	- ท - ล	ล ล - ช	ช ช - ม	- ม - ล	ร ร - ม	- ล - ช	ช ช - ล
<b>ตัวอย่างระบบทำนองของทำนองซ็องวงใหญ่เพลงสาธุการของกัมพูชา</b>								

ประโยค ที่	วรรคถาม				วรรคตอบ			
6	---ล	- ท ท ท	- ล - ช	- ล - ท	ร ช ชลท	ด ร - ร	ม ม ร ร	-- ล ล
7	-- ตรม	- ช - ล	ท ท ร ี ล	- ช - ม	- ล ท ร	- ท ร ม	ตรม ช ช	ท ท ร ล

จากตารางที่ 5 ข้างต้น แสดงให้เห็นตัวอย่างการเปรียบเทียบระบบทำนองของทำนองฆ้องวงใหญ่เพลงสาธุการของไทย ลาว และกัมพูชา ประโยคที่ 6-7 จะพบว่าการสร้างความสัมพันธ์ระหว่างวรรคทำนองฆ้องวงใหญ่เพลงสาธุการของไทย ลาว และกัมพูชาเป็นไปตามลักษณะการโต้ตอบระหว่างวรรคถามและวรรคตอบ เมื่อเปรียบเทียบทำนองในประโยคที่ 6 จะเห็นว่าทำนองวรรคถามของไทยได้ประดิษฐ์ให้เสียงลูกตกห้องที่ 2 ลงเสียงซอล ก่อนไปลงเสียงทีในห้องที่ 4 ส่วนวงกลอนใช้กลวิธีสร้างทำนองฉายโดยดำเนินทำนองต่างๆ ในขณะที่ลาวและกัมพูชาลงเสียงทีในห้องที่ 2 และแลงกลับมาลงเสียงทีซ้ำอีกในห้องที่ 4 ซึ่งเป็นทำนองละเอียดกล่าวคือลงเสียงที 2 ครั้ง การสร้างความสัมพันธ์ระหว่างวรรคและประโยคในกรณีประโยคที่ 6-7 นี้คือการใช้บันไดเสียงซอลเป็นตัวเชื่อมที่สนิทสนมกลมกลืน การสร้างความสัมพันธ์ระหว่างวรรคต่างประโยคกล่าวคือ วรรคตอบของประโยคที่ 6 กับวรรคถามของประโยคที่ 7 ชี้ให้เห็นความสัมพันธ์ระหว่างประโยคในลักษณะของคู่ประโยคหรือประโยคคู่ที่ชัดเจน นับเป็นกลวิธีหนึ่งในการประดิษฐ์ทำนองให้เกิดสัมผัสคล้องจองระหว่างประโยค โดยอาศัยการลงเสียงลูกตกเสียงลาท้ายประโยคที่ 6 และ 7 เป็นสัมผัสระหว่างประโยค นอกจากนี้ หากพิจารณาการดำเนินทำนองฆ้องวงใหญ่เพลงสาธุการวรรคถามในประโยคที่ 7 ของกัมพูชาจะพบว่า วรรคถามในประโยคที่ 7 ได้ทำหน้าที่เป็นสัมผัสระหว่างการสับัดในวรรคตอบของประโยคที่ 6 และสัมผัสกับการสับัดในวรรคตอบของประโยคที่ 7 ด้วย

การวิเคราะห์ระบบทำนองในตัวอย่างข้างต้นทำให้เห็นความสัมพันธ์ระหว่างวรรคและระหว่างประโยค และการสร้างความสัมพันธ์ระหว่างวรรคและระหว่างประโยคนี้นำให้เกิดความหลากหลายในวัฒนธรรมสังคีตระหว่างไทย ลาว และกัมพูชา อย่างชัดเจน หมายความว่า แต่ละวัฒนธรรมได้อาศัยพื้นฐานภูมิปัญญาทางสังคีตสร้างเอกภาพทางทำนองให้เกิดความเป็นลักษณะเฉพาะตัวบนพื้นฐานของความยาวของทำนอง เสียงลูกตก และบันไดเสียงร่วมกัน

## 2.2 สีสลากการบรรเลง

สีลาการบรรเลง (playing technique) หมายถึง เทคนิคการบรรเลง เช่น การตีเปิดปิดมือ การสะบัด การสะเดาะ การกรอ รวมไปถึง การตีล็กจิ้งหะ สีลาการบรรเลงนี้เป็นลักษณะเฉพาะทั้งในระดับบุคคลและระดับวัฒนธรรม

หากพิจารณาทำนองซ็องวงใหญ่เพลงสาธุการของไทย ลาว และกัมพูชา จะพบว่า ทำนองซ็องวงใหญ่เพลงสาธุการของไทยประดิษฐ์ทำนองต่างๆ และอาศัยเทคนิคการสะบัดและการสะเดาะ เป็นสำคัญ ทั้งนี้เพื่อสร้างการรับรู้ในมิติของความขลังศักดิ์สิทธิ์ ในขณะที่ทำนองซ็องวงใหญ่เพลงสาธุการของกัมพูชาใช้ทำนองเก็บคล้ายทำนองเต็มของระนาดเอก สอดประสานกับการใช้เทคนิคการสะบัดและการตีล็กจิ้งหะ หากกล่าวอีกนัยหนึ่ง หากไม่มีระนาดเอกบรรเลงทำนองเต็มก็ไม่ได้สร้างความเสียหายแก่วงพิณพาทย์มากนัก นอกจากนี้ ตลอดทั้งการบรรเลงเพลงสาธุการของกัมพูชา ทำนองซ็องวงใหญ่จะมีลักษณะของการใช้สำนวนกลอนแบบเค้าโครงเป็นทำนองต่างๆ สลับกันกับสำนวนกลอนแบบละเอียด การดำเนินทำนองซ็องวงใหญ่ในลักษณะนี้ของกัมพูชาเป็นเครื่องพิสูจน์อย่างหนึ่งว่าซ็องวงใหญ่ในวัฒนธรรมเขมรเกิดขึ้นก่อนจะนำระนาดเอกเข้ามาประสมวงในภายหลัง สำหรับกรณีของทำนองซ็องวงใหญ่เพลงสาธุการของลาวเป็นการดำเนินทำนองต่างๆ ควบคุมการดำเนินทำนองของเครื่องดนตรีอื่นๆ ให้สอดคล้องกันทั้งเสียงลูกและบันไดเสียง

### บทสรุป

ทำนองซ็องวงใหญ่เพลงสาธุการของไทย ลาว และกัมพูชา ที่นำมาวิเคราะห์เป็นตัวอย่างในการศึกษานี้ น่าจะแสดงให้เห็นภาพรวมของทำนองซ็องวงใหญ่เพลงอื่นๆ ของไทย ลาว และกัมพูชา ได้ว่า มีทั้งความร่วมมือกันและเอกลักษณ์เฉพาะตัว ความร่วมกันทางทำนองเกิดจากการนำแนวคิดเชิงโครงสร้างมาใช้วิเคราะห์ ได้แก่ ความยาวของทำนอง เสียงลูกตก และบันไดเสียง ในขณะที่การสร้างเอกลักษณ์ของทำนองซ็องวงใหญ่เพลงสาธุการของไทย ลาว และกัมพูชานั้น ต้องอาศัยการพิจารณาสำนวนกลอนในแต่ละวรรค ระบบทำนองระหว่างวรรคและระหว่างประโยค และสีลาการบรรเลงเป็นสำคัญ

จากการเปรียบเทียบทำนองซ็องวงใหญ่เพลงสาธุการของทั้งไทย ลาว และกัมพูชา แล้วทำให้เกิดประเด็นที่สมควรอภิปรายในที่นี้ กล่าวคือ สถานะของทำนองซ็องวงใหญ่ โดยทั่วไปมักยอมรับว่าทำนองซ็องวงใหญ่และทำนองลูกซ็อง (basic melody) หรือทำนองสารัตถะ (พิชิต ชัยเสรี, 2559: 2) คือทำนองเดียวกัน กล่าวคือเป็นทำนองหลักของเพลง การบรรเลงทำนองซ็องวงใหญ่ยุคลาดเคลื่อนอาจถือเป็นการ

บรรเลงผิดเพลงในหลายโอกาส แต่หากพิจารณาทำนองห้องวงใหญ่เพลงสาธุการของไทย ลาว และกัมพูชาเป็นตัวอย่างแล้วจะพบว่า ความแตกต่างกันของทำนองห้องวงใหญ่ของทั้งสามวัฒนธรรมนี้เป็นเครื่องยืนยันว่า ทำนองห้องวงใหญ่สามารถประดิษฐ์ตกแต่งพลิกแพลงให้สอดคล้องกับวัตถุประสงค์ของผู้ประพันธ์ได้ ในกรณีของทำนองห้องวงใหญ่เพลงสาธุการของไทยได้ชี้ให้เห็นว่า แม้แปรทำนองไปใช้บันไดเสียงอื่นก็ยังสามารถทำได้ ดังนั้น สถานะของทำนองห้องวงใหญ่จึงเป็นทำนองเม็ดทราย ในลักษณะหนึ่งที่ใช้ประจำเครื่องมือที่ถูกกำหนดโดยบริบททางวัฒนธรรมในแต่ละพื้นที่ เช่นนี้ ทำนองห้องวงใหญ่จึงไม่ใช่ทำนองลูกช้อย การศึกษานี้อาจนำไปสู่การสืบสร้างลักษณะของทำนองลูกช้อยของเพลงทั้งหลายในวัฒนธรรมสังคีตภูมิภาคลุ่มน้ำโขง เป็นลำดับต่อไป

## บรรณานุกรม

- เจนดุริยางค์, พระ. (2493). **เพลงชุดโหมโรงเย็น**. กรุงเทพฯ : กรมศิลปากร.
- เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี. (2551). **ดนตรีลาวเดิม**. ขอนแก่น : ศูนย์วิจัยพหุลักษณ์สังคมลุ่มน้ำโขง มหาวิทยาลัยขอนแก่น.
- ณรงค์ชัย ปิฎกรัตน์. (2534). **การวิเคราะห์ทางห้องเพลงสาธการ**. วิทยานิพนธ์ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาวัฒนธรรมศึกษา. มหาวิทยาลัยมหิดล.
- ธนวัฒน์ บุตรทองทิม. (2553). **วงพิณพาทย์ครูคุณสี ไชยะมงคล แขวงจำปาสัก สาธารณรัฐประชาธิปไตยประชาชนลาว. วารสารศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยขอนแก่น ปีที่ 2 ฉบับที่ 1 (มกราคม-มิถุนายน), หน้า 141-162.**
- พิชิต ชัยเสรี. (2559). **สังคีตลักษณะวิเคราะห์**. กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.
- สามิตต์ ทรัพย์ผุด. (2542). “รายชื่อบทเพลงเขมร” ใน จักรฤทธิ อุทโธ และสามิตต์ ทรัพย์ผุด, บรรณาธิการ. **สังคีตสัมพันธ์ครั้งที่ 2 เพลงสำเนียงภาษา**. อุบลราชธานี : ชมรมดนตรีไทย มหาวิทยาลัยอุบลราชธานี, หน้า 89-103.

## สื่อออนไลน์

- DKDKH KHSR. (2561). **ฉिल्ฉรรฐู ฐูฐูฉึ๐๑ - ฉษษฐฐร. RNM CD Vol.045 01.**  
: <https://www.youtube.com/watch?v=KT9iJievkXE>, สืบค้นเมื่อวันที่ 11 พฤศจิกายน 2561.