

ดนตรีเต็มสำในสังคม และวัฒนธรรมไทย



วิทยานิพนธ์นี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตร

ปริญญาปรัชญาดุษฎีบัณฑิต (ดนตรี)

บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยมหิดล

พ.ศ. 2557

Copyright by Mahidol University

ลิขสิทธิ์ของมหาวิทยาลัยมหิดล

วิทยานิพนธ์

เรื่อง

ดนตรีคันทันในสังคมและวัฒนธรรมไทย

.....
นายกมลธรรม เกื้อบุตร

ผู้วิจัย

ผู้วิจัย

.....
ศาสตราจารย์เกียรติคุณพูนพิศ อมาตยกุล,

ราชบัณฑิต, ประ.ค.

อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก

.....
ผู้ช่วยศาสตราจารย์อนรรฆ จรรย์ยานนท์,

ประ.ค.

อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์ร่วม

.....
รองศาสตราจารย์ณรงค์ชัย ปิฎกวัชร,

ประ.ค.

อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์ร่วม

.....
ศาสตราจารย์บรรจง มไหสวริยะ,

ท.บ., ว.ว. ออร์โทปิดิกส์

คณะบดี

บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยมหิดล

.....
Lect. Peter Fielding,

Ph.D.

ประธานคณะกรรมการบริหารหลักสูตร

ปรัชญาดุษฎีบัณฑิต สาขาวิชาดนตรี

วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล

วิทยานิพนธ์

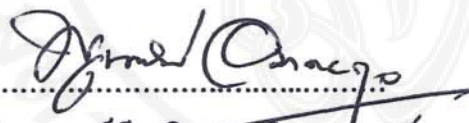
เรื่อง

ดนตรีคันทรีในสังคมและวัฒนธรรมไทย

ได้รับการพิจารณาให้นับเป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตร

ปริญญาปรัชญาดุษฎีบัณฑิต (ดนตรี)

วันที่ 1 สิงหาคม พ.ศ. 2557



ศาสตราจารย์เกียรติคุณพูนพิศ อมาตยกุล,
ราชบัณฑิต, ประ.ค.

กรรมการสอบวิทยานิพนธ์



ผู้ช่วยศาสตราจารย์อนรรฆ จรรย์ยานนท์,
ประ.ค.

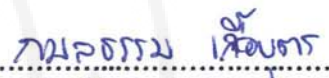
กรรมการสอบวิทยานิพนธ์



ศาสตราจารย์บรรจง มไหสวริยะ,
พ.บ., ว.ว. ออร์โธปิดิกส์

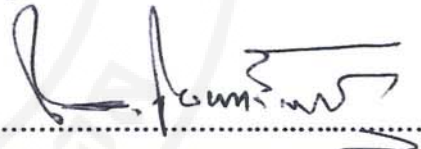
คณบดี

บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยมหิดล



นายกมลธรรม เกื้อบุตร

ผู้วิจัย



นายนคร อนอมทรัพย์,
ศิลปินแห่งชาติ

ประธานกรรมการสอบวิทยานิพนธ์



รองศาสตราจารย์ณรงค์ชัย ปิฎกักรัตน์,
ประ.ค.

กรรมการสอบวิทยานิพนธ์



รองศาสตราจารย์สุกรี เจริญสุข,

D.A.

คณบดี

วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล

กิตติกรรมประกาศ

วิทยานิพนธ์ฉบับนี้เสร็จสมบูรณ์ได้ เนื่องจากผู้วิจัยได้รับความกรุณาจากผู้มีพระคุณหลายท่าน ที่ได้ให้ความอนุเคราะห์ช่วยเหลือ จนทำให้วิทยานิพนธ์ฉบับนี้สำเร็จลุล่วงได้ในที่สุด

กราบขอบพระคุณมหาวิทยาลัยราชภัฏพิบูลสงคราม จังหวัดพิษณุโลก ที่ได้ให้ทุนสนับสนุนการศึกษาในระดับปริญญาเอกแก่ผู้วิจัย

กราบขอบพระคุณคุณครูนคร ถนอมทรัพย์ ศิลปินแห่งชาติ ที่ให้เกียรติเป็นประธานสอบป้องกันวิทยานิพนธ์รวมถึงให้ข้อมูลในงานวิจัยด้วยความเมตตาเป็นอย่างยิ่ง

กราบขอบพระคุณศาสตราจารย์นายแพทย์พูนพิศ อมาตยกุล อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก รองศาสตราจารย์ณรงค์ชัย ปิฎกฤษต์ อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์ร่วม และผู้ช่วยศาสตราจารย์อนรรฆ จรรย์ยานนท์ อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์ร่วม ที่ได้กรุณาให้คำปรึกษาและคำชี้แนะแก่ผู้วิจัย ด้วยความเมตตา ทำให้ผู้วิจัยได้เห็นข้อบกพร่องที่เกิดขึ้นกับงานวิจัย และได้ตรวจสอบแก้ไขปรับปรุงจนวิทยานิพนธ์เสร็จสมบูรณ์

กราบขอบพระคุณอาจารย์สมชัย ตระการรุ่ง ผู้ประสิทธิ์ประสาทวิชาในด้านระเบียบวิธีวิจัยด้านดนตรีให้แก่ผู้วิจัย จนสามารถเข้าใจมาปรับใช้ในกระบวนการวิจัยได้อย่างสมบูรณ์

ขอขอบพระคุณคุณมณฑนา โมรากุล ศิลปินแห่งชาติ ม.ล.ปรางค์ ประสมทรัพย์ คุณราเพย อนันคมมนตรี คุณจารุรินทร์ มุสิกพงศ์ และคุณจิตรกร ตั้งตรงจิตรที่ได้ให้ความอนุเคราะห์ข้อมูลต่าง ๆ และให้ความร่วมมือในการสัมภาษณ์ เพื่อให้ผู้วิจัยนำมาใช้เป็นข้อมูลในการทำงานวิจัยครั้งนี้เป็นอย่างดี

ขอขอบพระคุณรองศาสตราจารย์ประทีป นกปี่และอาจารย์ศศิธร นกปี่ ที่ได้ให้คำแนะนำการทำงานวิจัย ขอขอบคุณนางสาวณัฐนิช นกปี่ กัลยาณมิตรที่คอยช่วยเหลือ ห่วงใย และคอยเตือนสติให้ผู้วิจัยได้ทำงานวิจัยได้อย่างสมบูรณ์

ผู้วิจัยขอกราบขอบพระคุณ คุณพ่อเสรีและคุณแม่อารีย์ เกื้อบุตร บิดามารดาของผู้วิจัย ที่ได้สั่งสอนอบรมเลี้ยงดู ให้ความรักความอบอุ่น เป็นแบบอย่างที่ดีแก่ผู้วิจัย และสนับสนุนผู้วิจัยในทุก ๆ ด้าน โดยเฉพาะกำลังใจจากครอบครัวซึ่งเป็นสิ่งสำคัญมากต่อผู้วิจัย รวมไปถึงนายศรัณย์พงษ์ เกื้อบุตร พี่ชายของผู้วิจัย เป็นผู้ชี้ทางผู้วิจัยได้สนใจในด้านดนตรีจนถึงทุกวันนี้

สุดท้ายนี้คุณค่าและประโยชน์อันพึงมีจากงานวิทยานิพนธ์ฉบับนี้ ผู้วิจัยขอมอบแด่บิดามารดา บุรพจารย์ ตลอดจนผู้มีพระคุณทุกท่าน ที่ได้ให้การสนับสนุนและกำลังใจจนประสบผลสำเร็จลุล่วงได้ด้วยดี

ดนตรีเต้นรำในสังคมและวัฒนธรรมไทย

BALLROOM DANCE MUSIC IN THAI SOCIETY AND CULTURE

กมลธรรม เกื้อบุตร 5438079 MSMS/D

ปร.ด. (ดนตรี)

คณะกรรมการที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์ : พูนพิศ อมาตยกุล, ราชบัณฑิต, ปร.ด., ณรงค์ชัย ปิฎกรัษฎ์, ปร.ด., อนรรฆ จริยยานนท์, ปร.ด.

บทคัดย่อ

การศึกษาประวัติและพัฒนาการดนตรีเต้นรำในสังคมและวัฒนธรรมไทย เป็นการศึกษาด้านดนตรีวิทยาเชิงประวัติศาสตร์ ใช้ระเบียบวิธีวิจัยเชิงคุณภาพในการเก็บข้อมูลภาคสนามโดยการสัมภาษณ์และสังเกตการณ์จากสถานที่จริง รวมถึงการศึกษาข้อมูลเอกสารโบราณ บันทึกจดหมายเหตุต่าง ๆ และแผ่นเสียงโบราณ ใช้การพรรณนาวิเคราะห์เพื่อนำเสนอข้อมูล ผลจากการวิจัยพบว่า

ดนตรีเต้นรำสังคมและวัฒนธรรมไทย สามารถแบ่งได้เป็น 3 ยุค คือ (1)ยุคเริ่ม เกิดขึ้นในช่วงปลายรัชกาลที่ 3 แห่งกรุงรัตนโกสินทร์ จนถึงปลายรัชกาลที่ 6 โดยปัจจัยที่เป็นสื่อกลางในการแพร่กระจายของดนตรีเต้นรำคือ การทูต การค้าระหว่างประเทศ พระราชนิยมในวัฒนธรรมตะวันตกของพระมหากษัตริย์ไทย และการส่งบรรดาพระราชโอรสไปศึกษา ณ ประเทศยุโรป (2)ยุคเฟื่องฟู เกิดขึ้นประมาณช่วงรัชกาลที่ 7 ภายใต้การนำของหลวงสุขุมน้อยประดิษฐ์ วงดนตรีกรมโฆษณาการ วงดนตรีประจำบริษัทยาพานตร์เสียงศรีกรุงและไทยฟิล์มที่ได้สร้างสรรค์เพลงเต้นรำรูปแบบดนตรีแจ๊สขึ้นในยุคนี้ ทำให้วงดนตรีบิกแบนด์เป็นที่นิยมในสังคมไทย (3)ยุคสืบทอด เกิดขึ้นประมาณช่วงต้นของรัชกาลที่ 9 โดยมีปัจจัยสำคัญที่ทำให้ดนตรีเต้นรำถูกลดบทบาทลงในสังคมไทย คือการเปลี่ยนแปลงค่านิยมในวัฒนธรรมบันเทิงต่าง ๆ เช่น แนวดนตรีสมัยนิยมยุคใหม่ที่ใช่วงสตริงในการบรรเลง ความนิยมในการเดินลีลาเป็นการเดินรูปแบบคิส์โก้ รวมถึงรูปแบบสถานบันเทิงที่เปลี่ยนไปจนถึงปัจจุบัน

นักประพันธ์เพลงเต้นรำเป็นผลผลิตมาจากโรงเรียนพรานหลวงเป็นหลัก ส่วนใหญ่มีพื้นฐานทางดนตรีคลาสสิก เมื่อดนตรีเต้นรำแบบแจ๊สเริ่มเป็นที่นิยมจึงปรับเปลี่ยนทิศทางมาสร้างวงดนตรีแจ๊ส และสร้างสรรค์บทเพลงเต้นรำในรูปแบบจังหวะตะวันตกและจังหวะแบบไทย คือ จังหวะตะลุง โดยครูล้วน ควันธรรมได้คิดค้นเพลงเต้นรำจังหวะตะลุงเทมโป้ขึ้นในปีพ.ศ. 2504 เลียนแบบจังหวะในเพลงหนังตะลุงของภาคใต้ ได้ร่วมมือกับสมาคมลีลาศในการสร้างสแตมป์ตะลุงเพื่อใช้แข่งขัน เมื่อได้รับความนิยมมากขึ้น นักประพันธ์คนอื่น ๆ จึงได้แต่งเพลงตะลุงอีกจำนวนมาก โดยเฉพาะบทเพลงที่ขับร้องโดยเลิซ ประสมทรัพย์ได้รับความนิยมเป็นอย่างมาก เป็นเอกลักษณ์เพียงหนึ่งเดียวในประเทศไทย

เพลงเต้นรำในบริบทของสังคมไทยแบ่งเป็น 2 กลุ่มคือ 1) เพลงเต้นรำจังหวะแบบตะวันตก เช่น จังหวะวอลซ์ โบเลโร บิกิน ชะชะซ่า แทงโก รุมบา และฟ็อกซ์ทร็อท เป็นต้น 2)เพลงเต้นรำจังหวะแบบไทย คือ จังหวะตะลุง ที่เป็นเอกลักษณ์สำคัญของไทย การสร้างสรรค์บทเพลงเต้นรำเป็นไปตามเอกลักษณ์ของรูปแบบจังหวะต่าง ๆ ที่เป็นหัวใจสำคัญของการเต้นรำ ในด้านแนวทำนองและคอร์ดได้รับอิทธิพลจากดนตรีแจ๊สแบบอเมริกันในช่วงแรก จากนั้นจึงได้มีการคิดค้นดัดแปลงจากวัตถุดิบทางดนตรีที่เป็นเอกลักษณ์ของไทยเช่น ทำนองเพลงไทยเดิม สร้างสรรค์บทเพลงเต้นรำที่มีเอกลักษณ์ความเป็นไทย

คำสำคัญ : ดนตรีเต้นรำ / ประวัติศาสตร์ / เพลงเต้นรำ

BALLROOM DANCE MUSIC IN THAI SOCIETY AND CULTURE

KAMONTAM KUABUTR 5438079 MSMS/D

Ph.D. (MUSIC)

THESIS ADVISORY COMMITTEE: POONPIT AMATYAKUL, Ph.D., NARONGCHAI
PIDOKRAJT, Ph.D., ANAK CHARANYANADA, Ph.D.

ABSTRACT

This qualitative research study on Thailand historical development and social functions of western ballroom dance music in Siam since 1840, with vast data collection from old books, magazines, national archives, old dancing 78 rpm shellac records and lots of interviews with people involved with music for dancing. The results were collated and displayed as follows:

There were 3 periods occurring in the development of Thai Ballroom dance music. (1) The period of embellishment (1840-1925), dances were commonly used by diplomats, traders and the royal houses. They used small, live western music bands as well as disc records, without any of the locally composed music performed by the Thai artists, (2) In the Social Dance Popularity Period (1926-1946), there were some medium sized dancing bands established and performed in hotels and music halls of which the music master was a European and some Thai scholars who had returned from abroad. Among these were Luang Sukhum Naipradit (U.S. graduated) and many of the western musicians under the patronage of King Rama VII. In 1939 the Thai Prime minister, Field Marshall Pibul Somgkram established two standard jazz big bands in Bangkok. He promoted Thai Pop music composed by Thai musicians and the weekend dancing places in the Bangkok area. Several large halls were opened for Ball room dancing built in Lumpini Park, the Royal garden of Suan Umporn, the Trader's Society and Bang Pu at the sea side. Lots of Ballroom music composers were around at this time among whom were Mr.Boon-our Sunthorn Sanan, Mr. Wes Soonthorn- Jamorn, Mr.Nart Thaworn-buttra and finally Mr.Luon Kwantham, who later established the Thai ballroom step called the Taloong Tempo in this he used the original southern Thai puppet tempo and wrote his own music with lyrics in both Thai and Chinese languages. (3)The Decline Period started during the Vietnam war during which most young people enjoyed the new social dances but not original ballroom dances.

Most of the composers were students from Plan Luang School (Royal Conservatory), and had skills in classical music. When the value of Jazz songs came to Thailand, these students could then learn from foreign musicians and students who led the Jazz trend from the U.S. to Thailand and adapted their skills to practice and compose ballroom dance music.

Ballroom dance songs in Thai society can divided in to 2 groups: The first group dances to songs with Western rhythmic styles, such as Waltz, Bolero, Beguine, Cha cha, Tango, Foxtrot, etc. The second group had dance songs in the Thai rhythmic style of the Taloong Tempo of southern Thailand. Moreover, music melodies were in the styles of western music and traditional Thai which was written in Western ballroom styles as well. Nowadays, ballroom dancing seems to be coming back to society and is being used for health promotion.

KEY WORDS: BALLROOM DANCE MUSIC / HISTORY / DANCE SONG

272 pages

สารบัญ

	หน้า
กิตติกรรมประกาศ	ค
บทคัดย่อภาษาไทย	ง
บทคัดย่อภาษาอังกฤษ	จ
สารบัญตาราง	ญ
สารบัญรูปภาพ	ฎ
สารบัญแผนภูมิ	ฏ
สารบัญโน้ตเพลง	ฒ
บทที่ 1 บทนำ	1
1.1 ที่มาและความสำคัญของหัวข้อวิจัย	1
1.2 วัตถุประสงค์ของการวิจัย	8
1.3 คำถามการวิจัย	8
1.4 ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ	9
1.5 ขอบเขตการวิจัย	10
1.6 ระเบียบวิธีวิจัย	11
1.7 ข้อตกลงเบื้องต้น	14
1.8 นิยามศัพท์เฉพาะ	14
บทที่ 2 การทบทวนวรรณกรรม	16
2.1 แนวคิดและทฤษฎีที่เกี่ยวข้อง	16
2.1.1 แนวคิดด้านวัฒนธรรม	16
2.1.2 ทฤษฎีด้านมานุษยวิทยา	19
2.1.3 ทฤษฎีการวิเคราะห์ดนตรีตะวันตก	20
2.2 สารัตถะที่เกี่ยวข้อง	21
2.2.1 การเต้นรำของชาวยุโรป	21
2.2.2 ดนตรีเต้นรำในประเทศยุโรป	25

สารบัญ (ต่อ)

	หน้า
2.2.3 คนตรีเดินรำในประเทศสหรัฐอเมริกา	29
2.2.4 จังหวะลีลาศ	31
2.2.5 อัตลักษณ์ของจังหวะลีลาศ	32
2.3 เอกสารงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง	35
2.4 กรอบแนวคิดการวิจัย	39
บทที่ 3 คนตรีเดินรำในสังคมและวัฒนธรรมไทย	40
4.1 ยุคิริมของดนตรีเดินรำ	40
4.1.1 ชาวยุโรปและคณะมิชชันนารี เดินทางเข้าสู่ประเทศไทย	40
4.1.2 การติดต่อทางการทูตระหว่างไทยกับฝรั่งเศส ในสมัยอยุธยา	41
4.1.3 การเจริญสัมพันธไมตรีครั้งใหม่กับประเทศยุโรปในสมัยรัตนโกสินทร์	42
4.1.4 แตรวงทหารแบบชาวตะวันตกในรัชกาลที่ 4	46
4.1.5 การเชื่อมความสัมพันธ์การทูตกับยุโรป	50
4.1.6 วัฒนธรรมการฟังดนตรีและเดินรำ แบบชาวตะวันตกในรัชกาลที่ 5	53
4.1.7 งานเลี้ยงและการเดินรำ ที่บ้านเสนาบดีกระทรวงต่างประเทศ	55
4.1.8 งานเลี้ยงและการเดินรำ ที่บ้านเสนาบดีกระทรวงธรรมการ	57
4.1.9 งานเลี้ยงและการเดินรำ ที่วังบูรพาภิรมย์	59
4.1.10 งานเลี้ยงและการเดินรำ ที่วังสราญรมย์	63
4.1.11 งานเลี้ยงและการเดินรำจัดโดยชาวต่างชาติ	63
4.1.12 ธุรกิจแผ่นเสียงเดินรำในสมัยรัชกาลที่ 5	65
4.1.13 ความรุ่งเรืองของดนตรีในสมัยรัชกาลที่ 6	67
4.1.14 การพัฒนางานดนตรีสากลในรัชกาลที่ 6	68
4.1.15 การเดินรำแบบตะวันตกในพระราชวังหลวง	69
4.1.16 การเปลี่ยนแปลงเมื่อเข้าสู่รัชกาลที่ 7	70
4.2 ยุคเฟื่องฟูของดนตรีเดินรำ	72
4.2.1 คนตรีเดินรำก่อนการเปลี่ยนแปลงการปกครอง	72
4.2.2 กำเนิดวงดนตรีเรนโบว์	74

สารบัญ (ต่อ)

	หน้า
4.2.3 คนตรีเต้นรำหลังการเปลี่ยนแปลงการปกครอง	77
4.2.4 กำเนิดวงดนตรีดุริยะโยธิน	80
4.2.5 กำเนิดวงดนตรีกรมโฆษณาการ	81
4.2.6 การกำเนิดและพัฒนาการของเพลงลีลาศโดยศิลปินไทย	87
4.3 ยุคศิลปะกลายของดนตรีเต้นรำ	91
4.3.1 การเปลี่ยนแปลงของเพลงไทยสากลฯ	91
4.3.2 ผลกระทบจากสงครามเวียดนามต่อค่านิยมในบทเพลงเต้นรำ	92
4.3.3 การเปลี่ยนแปลงของสถานบันเทิง	93
บทที่ 4 สาระัตถะและผลงานของศิลปินไทยที่ประพันธ์บทเพลงเต้นรำ	98
4.1 สาระัตถะและผลงานของนักประพันธ์เพลงเต้นรำจังหวัดทั่วไป	99
4.1.1 ช่วงก่อนการกำเนิดกรมโฆษณาการ	99
4.1.2 หลวงสุขุมมนัยประดิษฐ์	103
4.1.3 ช่วงก่อตั้ง วงดนตรีกรมโฆษณาการ	106
4.1.4 การดัดแปลงเพลงไทยเดิมเป็นเพลงเต้นรำ	112
4.2 สาระัตถะและผลงานของนักประพันธ์เพลงเต้นรำจังหวัดสูง	114
4.2.1 ล้วน กวันธรรม	115
4.2.2 เอื้อ สุนทรสนาน	118
4.2.3 เลิศ ประสมทรัพย์	123
บทที่ 5 การวิเคราะห์เพลงเต้นรำในบริบทของสังคมไทย	128
5.1 เพลงเต้นรำจังหวัดแบบตะวันตก	129
5.1.1 กลิ่นราตรี (Bolero)	129
5.1.2 ขอให้เหมือนเดิม (Waltz)	132
5.1.3 ข้างขึ้นเดือนหงาย (Rumba)	134
5.1.4 คบนี้กรวญ (Foxtrot)	137
5.1.5 แซมบาพาร์ก (Samba)	140

สารบัญ (ต่อ)

	หน้า
5.1.6 ปวดใจ (Off-beat)	143
5.1.7 ฟลอร์เฟื่องฟ้า (Tango)	145
5.1.8 มองอะไร (Guaracha)	147
5.1.9 สุขกันเถอะเรา (Cha cha cha)	149
5.1.10 สุดที่รัก (Beguine)	152
5.2 คนตรีเต้นรำจังหวะแบบไทย	155
5.2.1 ตะลุงเทมโป้	155
5.2.2 ตะลุงเกษม	157
5.2.3 ตะลุงเร่	159
5.2.4 ตะลุงสากล	161
5.2.5 ตะลุงชมดง	163
5.2.6 ตะลุงตะเลง	165
5.3 สังเคราะห์แนวคิดการประพันธ์เพลงเต้นรำในสังคมไทย	167
บทที่ 6 สรุปผลการวิจัย อภิปรายผลและข้อเสนอแนะ	171
6.1 สรุปผลการวิจัย	171
6.2 อภิปรายผล	185
6.3 ข้อเสนอแนะ	190
บทสรุปแบบสมบูรณ์ภาษาไทย	192
บทสรุปแบบสมบูรณ์ภาษาอังกฤษ	217
บรรณานุกรม	236
ภาคผนวก	242
ประวัติผู้วิจัย	272

สารบัญตาราง

ตาราง		หน้า
4.1	ตัวอย่างบทเพลงที่ใช้สื่ออากาศทางวิทยุ แต่งโดยวงดนตรีกรมประชาสัมพันธ์	109
4.2	เพลงเดินรำที่ดัดแปลงมาจากเพลงไทยเดิมโดย กังวาน ชลกุล	113
4.3	ตัวอย่างบทเพลงเดินรำที่แต่งโดยครูเอื้อ สุนทรสนาน	121
4.4	รายชื่อเพลงตะลุง	126
5.1	สังกัดลักษณะมาตรฐานของเพลงแจ๊สและเพลงสมัยนิยม (AABA)	168
5.2	ลำดับการบรรเลงของจังหวะเดินรำ โดยนายจิตรกร ตั้งตรงจิตร	168
6.1	สรุปพัฒนาการของดนตรีเดินรำในด้านต่าง ๆ	176

สารบัญภาพ

รูปภาพ	หน้า
2.1 ภาพแสดงการบันทึกโน้ตเพลงประเภท Bassadanza	26
2.2 ภาพแสดงการเต้นรำประเภท Bassadanza	26
2.3 ภาพพิมพ์แสดงการเต้นแบบกัลเลียร์ด (Gaillard) ประมาณปี ค.ศ. 1540	28
2.4 วงบิกแบนด์ของเบนนี่ กูดแมน (Benny Goodman)	30
2.5 แสดงการจัดรูปแบบวงบิกแบนด์ (Big Band)	31
3.1 บันทึกจดหมายเหตุของหมอบรัดเลย์ในสมัยรัชกาลที่ 3 - 4	43
3.2 ข้อความกล่าวถึงงานเต้นรำแบบตะวันตกจัดขึ้นในพระราชวังชนบุรี ในปี พ.ศ. 2383	45
3.3 จดหมายเหตุของหมอบรัดเลย์ พ.ศ. 2394	46
3.4 ร้อยเอกโทมัส จี. น็อกซ์ (Captain Thomas G. Knox	47
3.5 การเต้นรำแบบบอลรูม	49
3.6 หม่อมราโชทัย (หม่อมราชวงศ์กระต่าย อิศรางกูร)	50
3.7 คณะราษฎรชาวไทยสมัยรัชกาลที่ 4 ที่เดินทางไปเจริญสัมพันธไมตรีกับประเทศ อังกฤษ	51
3.8 กัปตันกิมเสง (Tan Kim Seng)	52
3.9 รัชกาลที่ 5 กับพระราชโอรส 16 พระองค์ ณ ประเทศยุโรป	54
3.10 เจ้าพระยาภาณุวงศ์มหาโกษาธิบดี (ท้วม บุนนาค)	56
3.11 บัตรเชิญงานเต้นรำในวันเฉลิมพระชนมพรรษา	56
3.12 เจ้าพระยาภาสกรวงศ์ (พร บุนนาค)	58
3.13 ดยุกออฟเมกเลนเบิร์ก (Duke of Mecklenburg)	59
3.14 บัตรเชิญงานเต้นรำที่วังบูรพาภิรมย์ของนาย กศร.กุหลาบ	60
3.15 คอลัมน์ที่กล่าวถึงเพลงเต้นรำ	61
3.16 ตัวอย่างบัตรแสดงรายการจังหวะเต้นรำปี ค.ศ. 1888	62
3.17 บัตรเชิญงานเต้นรำที่วังสราญรมย์ของนาย กศร.กุหลาบ	63
3.18 แผ่นเสียงเต้นรำจังหวะฟอกซ์ทรอต	65

สารบัญภาพ (ต่อ)

รูปภาพ	หน้า
3.19 ห้างรัตนมาลา	66
3.20 โฆษณาแผ่นเสียงตราดอกคำโพง	66
3.21 รัชกาลที่ 6 ทรงเดินรำกับพระคู่หมั้น (พระองค์เจ้าวัลภาเทวี) ในงานเดินรำบอลรูม ณ วังบูรพาภิรมย์	69
3.22 บาร์เครื่องคิม บริเวณชั้นล่างของพระที่นั่งไวกุณฐเทพยสถาน	73
3.23 โฆษณางานรื่นเริง ณ โฮเต็ลพญาไท	73
3.24 วงเรนโบว์บรรเลงเพลงเดินรำ ณ วังพญาไท	75
3.25 วงแจ๊สในยุคคิกซีแลนด์	77
3.26 วงดนตรีมานิตแจ๊สแบนด์	78
3.27 คู่มือลีลาศในปี พ.ศ. 2494	80
3.28 วงดนตรีกรมโฆษณาการ รุ่นแรก ปี พ.ศ. 2482	82
3.29 รายการเพลงที่บรรเลงออกรายการวิทยุ ของวงกรมโฆษณาการ โดยเอื้อ สุนทร สนาน	83
3.30 วงดนตรีประสานมิตร	85
3.31 เวทีหมุนสลั้ววงดนตรี ที่สถานลีลาศสวนลุมพินี	86
3.32 สะพานสุขตา บางปู สมัยแรกเริ่มใช้เป็นที่เต้นลีลาศ	87
3.33 ตัวอย่างแผ่นเสียงเพลงเดินรำ 1	89
3.34 ตัวอย่างแผ่นเสียงเพลงเดินรำ 2	89
3.35 ศาลาสุขใจ สถานตากอากาศบางปู ในปัจจุบัน	93
3.36 วงดนตรีรัตเกล้า	94
4.1 เรือโทมานิต เสนะวินิน	101
4.2 หลวงสุขุมนัยประดิษฐ์	103
4.3 หลวงสุขุมนัยประดิษฐ์กับวงคณะศิษย์เก่าอเมริกา	104
4.4 หลวงสุขุมนัยประดิษฐ์เล่นดนตรีที่มหาวิทยาลัยบอสตัน	105
4.5 เอกสารแสดงรายชื่อเพลงไทยสากลที่ใช้ออกอากาศ เมื่อวันที่ 8 กันยายน 2483	108
4.6 ครูล้วน กวันธรรม	115

สารบัญภาพ (ต่อ)

รูปภาพ	หน้า
4.7 ครูเอื้อ สุนทรสนาน	118
4.8 เลิศ ประสมทรัพย์	123
5.1 กลองกองก้ำและโทนชาตรี	169
6.1 บทบาทของนักประพันธ์เพลงตะลุงในด้านต่าง ๆ	180

สารบัญแผนภูมิ

แผนภูมิ	หน้า
5.1 ประเภทเพลงเดินรำในสังคมและวัฒนธรรมไทย	128
6.1 บทบาทหน้าที่ของเพลงเดินรำในสังคมไทย	179



สารบัญโน้ตเพลง

ลำดับ		หน้า
5.1	ตัวอย่างการบันทึกจังหวะกลองชุด	129
5.2	เพลงกลิ่นราตรี ท่อน A และ A'	130
5.3	เพลงกลิ่นราตรี ท่อน B	131
5.4	ความสัมพันธ์รูปแบบของจังหวะคอร์ดและทำนอง กับจังหวะกลอง	131
5.5	เพลงขอให้เหมือนเดิม ท่อน Introduction	132
5.6	เพลงขอให้เหมือนเดิม ท่อน A และ A'	133
5.7	ความสัมพันธ์รูปแบบของจังหวะคอร์ดและทำนอง กับจังหวะกลอง	133
5.8	เพลงข้างขึ้นเดือนหงาย ท่อน Introduction	135
5.9	เพลงข้างขึ้นเดือนหงาย ท่อน B	135
5.10	เพลงข้างขึ้นเดือนหงาย ท่อน Coda	135
5.11	ความสัมพันธ์รูปแบบของจังหวะคอร์ดและทำนอง กับจังหวะกลอง	136
5.12	เพลงคณิงครวญ ท่อน Intro	138
5.13	เพลงคณิงครวญ ท่อน A และ A'	138
5.14	ท่อนนำของเพลง All the things you are	139
5.15	เพลงคณิงครวญ ท่อน B	139
5.16	ความสัมพันธ์รูปแบบของจังหวะคอร์ดและทำนอง กับจังหวะกลอง	140
5.17	ท่อนนำของเพลงแซมบาพาร์ก	141
5.18	ท่อน A ของเพลงแซมบาพาร์ก	141
5.19	ท่อน B ของเพลงแซมบาพาร์ก	142
5.20	ความสัมพันธ์รูปแบบของจังหวะคอร์ดและทำนอง กับจังหวะกลอง	142
5.21	รูปแบบหน่วยจังหวะแซมบา	142
5.22	เพลงปวดีใจ ท่อน A	143
5.23	เพลงปวดีใจ ท่อน B C และ D	144
5.24	ความสัมพันธ์รูปแบบของจังหวะคอร์ดและทำนอง กับจังหวะกลอง	144

สารบัญโน้ตเพลง (ต่อ)

ลำดับ		หน้า
5.25	ท่อนนำของเพลงฟลอร์เฟื่องฟ้า	145
5.26	ท่อน A ของเพลงฟลอร์เฟื่องฟ้า	146
5.27	ท่อน B ของเพลงฟลอร์เฟื่องฟ้า	146
5.28	ความสัมพันธ์รูปแบบของจังหวะคอร์ดและทำนอง กับจังหวะกลอง	146
5.29	ท่อนนำ และท่อน A เพลงมองอะไร	147
5.30	ท่อน B เพลงมองอะไร	148
5.31	ความสัมพันธ์รูปแบบของจังหวะคอร์ดและทำนอง กับจังหวะกลอง	148
5.32	ท่อนนำ เพลงสุขกันเถอะเรา	150
5.33	ท่อน A เพลงสุขกันเถอะเรา	150
5.34	ท่อน B เพลงสุขกันเถอะเรา	150
5.35	ท่อน D เพลงสุขกันเถอะเรา	151
5.36	ความสัมพันธ์รูปแบบของจังหวะคอร์ดและทำนอง กับจังหวะกลอง	151
5.37	ท่อนนำของเพลงสุดที่รัก	152
5.38	ท่อน A ของเพลงสุดที่รัก	153
5.39	ท่อน B และ C ของเพลงสุดที่รัก	153
5.40	ท่อนจบของเพลงสุดที่รัก	154
5.41	ความสัมพันธ์รูปแบบของจังหวะคอร์ดและทำนอง กับจังหวะกลอง	154
5.42	รูปแบบจังหวะบีกัน	154
5.43	ท่อน A ของเพลงตะลุงเทมโป้	156
5.44	ท่อน B ของเพลงตะลุงเทมโป้	156
5.45	ความสัมพันธ์รูปแบบของจังหวะคอร์ดและทำนอง กับจังหวะกลอง	156
5.46	ท่อน A ของเพลงตะลุงเกษม	157
5.47	ความสัมพันธ์รูปแบบของจังหวะคอร์ดและทำนอง กับจังหวะกลอง	158
5.48	ท่อนนำ ของเพลงตะลุงเร่	159
5.49	ท่อน A ของเพลงตะลุงเร่	160
5.50	ความสัมพันธ์รูปแบบของจังหวะคอร์ดและทำนอง กับจังหวะกลอง	160

สารบัญโน้ตเพลง (ต่อ)

ลำดับ		หน้า
5.51	ท่อน A ของเพลงตะลุงสากล	161
5.52	ท่อน B ของเพลงตะลุงสากล	162
5.53	ความสัมพันธ์รูปแบบของจังหวะคอร์ดและทำนอง กับจังหวะกลอง	162
5.54	ท่อน A ของเพลงตะลุงชมดง	163
5.55	ท่อน A' ที่แปรทำนองออกไป	163
5.56	ความสัมพันธ์รูปแบบของจังหวะคอร์ดและทำนอง กับจังหวะกลอง	164
5.57	ท่อน A ของเพลงตะลุงชมดง	165
5.58	ความสัมพันธ์รูปแบบของจังหวะคอร์ดและทำนอง กับจังหวะกลอง	166
5.59	ตัวอย่างทางเดินคอร์ดทั่วไป	167
5.60	ตัวอย่างทางเดินคอร์ด ii – V7 - I	167
5.61	ตัวอย่างคอร์ดโดมินันท์ระดับสอง	167
5.62	ตัวอย่างรูปแบบจังหวะตะลุง	169

บทที่ 1

บทนำ

1.1 ที่มาและความสำคัญของหัวข้อการวิจัย

วัฒนธรรมในสังคมมนุษย์นั้นถูกกำหนดขึ้นเพื่อช่วยให้การดำรงชีวิตร่วมกันในสังคมของมนุษย์เป็นไปอย่างราบรื่น มีแบบแผนอันดีงาม และเป็นแนวทางเบื้องต้นที่ใช้กำหนดพฤติกรรมในการอยู่ร่วมกันของคนในสังคมเดียวกันได้ โดยวัฒนธรรมในสังคมหนึ่ง สามารถถ่ายทอดจากรุ่นสู่รุ่น และแพร่กระจายออกไปสู่สังคมอื่น ๆ ได้ ตามความหมายที่อมรา พงศาพิชญ์ (2553: น. 25) ได้กล่าวไว้ว่า “...วัฒนธรรมคือสิ่งที่มนุษย์สร้างขึ้น กำหนดขึ้น มิใช่สิ่งที่มนุษย์ทำตามสัญชาตญาณ อาจเป็นการประดิษฐ์วัตถุสิ่งของขึ้นใช้ หรืออาจเป็นการกำหนดพฤติกรรมและความคิด ตลอดจนวิธีการและระบบการทำงาน...” โดยวัฒนธรรมที่เกิดขึ้นในสังคมของมนุษย์นั้นมีหลากหลายด้าน ได้เกิดขึ้นและปฏิบัติสืบต่อกันมาอย่างยาวนาน มักได้รับการปลูกฝังจนเป็นรากฐานสำคัญของสังคมนั้น สืบต่อจากรุ่นหนึ่งสู่รุ่นต่อมา

วัฒนธรรมอาจอยู่ในรูปแบบที่จับต้องได้ มีรูปธรรมที่ชัดเจนเช่น สิ่งก่อสร้าง อาคาร บ้านเรือน ศิลปหัตถกรรม งานจิตรกรรม เครื่องปั้น เป็นต้น หรืออาจเป็นสิ่งที่ถูกกำหนดมาในเชิงสัญลักษณ์ เช่น ภาษา ตัวอักษร หนังสือ วรรณกรรม กิริยามารยาท การพูดจา และขนบธรรมเนียมต่าง ๆ รวมถึงสัญลักษณ์ที่เกี่ยวข้องกับความเชื่อและศาสนา เป็นต้น ทั้งนี้สิ่งเหล่านั้นอาจมีรูปแบบโครงสร้างและแบบแผนที่ยอมรับกันในกลุ่มสังคมที่แตกต่างกันออกไป

นอกจากวัฒนธรรมที่มนุษย์สร้างขึ้นมาเพื่อเป็นแบบแผนในการดำรงชีวิตแล้ว ยังมีวัฒนธรรมด้านความบันเทิงที่อยู่กับมนุษย์มาอย่างยาวนานตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบัน เกิดขึ้นจนกลายเป็นระเบียบแบบแผนและประเพณี ปรากฏอยู่กับทุกชนชาติในโลกนี้ เช่น การเล่นเกม การเต้นรำ และนาฏกรรมต่าง ๆ เป็นต้น วัฒนธรรมด้านนี้เดิมถูกสร้างขึ้นมาเพื่อวัตถุประสงค์หลักในการบูชาสิ่งศักดิ์สิทธิ์ตามความเชื่อและศรัทธาที่เกิดขึ้นในแต่ละสังคม ได้แก่ เทวดา เทพเจ้า ภูตผี และสิ่งต่าง ๆ ที่มนุษย์มองไม่เห็น เป็นต้น จากนั้นเมื่อวัฒนธรรมเหล่านั้นได้พัฒนาและปรับเปลี่ยนเพื่อตอบสนองต่อความผ่อนคลายทางจิตใจให้แก่สมาชิกในสังคมนั้นจนพัฒนาต่อมากลายเป็นอาชีพ เกิดเป็นแบบแผนและมีโครงสร้างทางวัฒนธรรมที่ชัดเจน

อาจกล่าวได้ว่าในประเทศไทยนั้นมีความหลากหลายทางวัฒนธรรม มีแบบแผน ความเชื่อ ค่านิยมและจารีตประเพณีต่าง ๆ เป็นเอกลักษณ์ที่ชัดเจน เนื่องจากประเทศไทยนั้นมีประวัติศาสตร์ด้านความหลากหลายในเชื้อชาติ และมีการติดต่อแลกเปลี่ยนกับชนชาติที่อยู่ห่างไกล ทำให้วัฒนธรรมต่าง ๆ หลั่งไหลเข้ามาสู่ดินแดนแห่งนี้ แต่ทั้งนี้ชาวไทยยังคงรักษารากเหง้าทางวัฒนธรรมที่เป็นแบบแผนดั้งเดิมไว้มิได้เสื่อมสลาย วัฒนธรรมที่เด่นชัดในประเทศไทยเช่น การแต่งกาย การรับประทานอาหาร ความเชื่อ ศาสนา ศิลปะ และดนตรี เป็นต้น โดยวัฒนธรรมแต่ละด้านล้วนมีบทบาทแตกต่างกันไปตามหน้าที่ บางด้านมีบทบาทต่อการดำรงชีวิต หรือบางส่วนให้ความจรรโลงจิตใจ และบันเทิงใจต่อสังคมชาวไทย ในด้านวัฒนธรรมความบันเทิงในประเทศไทยนั้นอาจกล่าวได้ว่า ศิลปะศาสตร์ทุกแขนงมีบทบาทสำคัญยิ่งต่อการดำเนินชีวิตของคนไทย มีการสืบทอดและกิดค้นปรับเปลี่ยนตามยุคสมัยตลอดมา

วัฒนธรรมความบันเทิงที่สำคัญในประเทศไทยได้แก่ บรรดาศิลปะการแสดงทั้งหลาย เช่น โขน ละคร นาฏกรรม และการแสดงดนตรีทุกประเภท นับว่าเป็นความโชคดีของชาวไทย ที่ราชสำนักไทยไม่เคยละเลยศิลปะศาสตร์ประจำชาติเหล่านี้ ในบางยุคสมัยมีการสนับสนุน อุปถัมภ์ค้ำชูเป็นอย่างดีจากพระมหากษัตริย์คุณของพระมหากษัตริย์ไทยและเหล่าพระบรมวงศานุวงศ์หลายพระองค์ สร้างความแข็งแกร่งทางด้านวัฒนธรรมดนตรีและนาฏศิลป์ของไทยควบคู่สังคมไทยมาอย่างยาวนานตามหลักทฤษฎีบ้าน-วัด-วังของศาสตราจารย์เกียรติคุณนายแพทย์พูนพิศ อมาตยกุล (2555: สัมภาษณ์) ที่อธิบายถึงความสัมพันธ์ของปัจจัยในกระบวนการสืบทอดทางดนตรีในประเทศไทยที่จำเป็นต้องอาศัยพึ่งพาปัจจัยทั้งสามด้านดังกล่าว

สมัยการเปลี่ยนแปลงการปกครอง จอมพลป.พิบูลสงครามได้เข้ามาทำหน้าที่ในการบริหารประเทศตั้งแต่ปี พ.ศ. 2482 ภายใต้นโยบายรัฐนิยม ประชาชนทุกคนต้องเชื่อและทำตามผู้นำ ทำให้เกิดวัฒนธรรมใหม่ที่ได้รับอิทธิพลจากประเทศตะวันตก เนื่องจากผู้นำประเทศมีความเชื่อในความเจริญทางวัฒนธรรมแบบตะวันตก และเพื่อป้องกันการรุกรานจากประเทศมหาอำนาจต่าง ๆ ที่ได้อ้างว่าประเทศในทวีปเอเชียจำนวนมากด้อยพัฒนา จำเป็นต้องเข้าแทรกแซง เพื่อให้ประเทศเหล่านั้นพัฒนาเทียบเท่าประเทศของตน จากปัจจัยดังกล่าวทำให้ประชาชนต้องนำสิ่งเหล่านั้นมาปรับใช้กับสังคมไทย ได้แก่ การสวมหมวก การแต่งกายที่ต้องใส่เสื้อเมื่อเดินทางไปที่ชุมชน การเลิกกินหมาก ให้ปลูกผักสวนครัวไว้ที่บ้านเพื่อความประหยัด รวมไปถึงการกำหนดภาษาพูดและเขียนให้มีความทันสมัย เป็นต้น

วัฒนธรรมทางด้านดนตรีถูกปรับเปลี่ยนรูปแบบ และกำหนดระเบียบใหม่ โดยให้ดนตรีไทยเปลี่ยนชื่อจาก “เพลงไทย” เป็น “เพลงไทยเดิม” สนับสนุนให้คนไทยได้ฟังเพลงของชาวตะวันตก กำหนดให้เรียกว่า “เพลงสากล” รวมทั้งสนับสนุนให้คนไทย ออกงานสังคมโดยการ

เดินรำแบบชาวตะวันตก โดยสมาคมเดินรำได้กำหนดชื่อว่า “ลีลาศ” มีคำสั่งให้กองดุริยางค์ทหารบก ตั้งวงดนตรีแบบชาวตะวันตก รัฐบาลได้มีคำสั่งให้ มอบหมายให้กรมโฆษณาการจัดตั้งวงดนตรี ลีลาศ เพื่อเป็นสื่อกลางในการเผยแพร่นโยบายและกระจายข่าวสารจากรัฐบาล โดยภาพรวมจึงทำให้ ดนตรีและนาฏศิลป์ไทยถูกลดบทบาทลงจากสังคมไทยเป็นอย่างมาก ทั้งนี้อาจกล่าวได้ว่า นโยบาย ดังกล่าวนั้นอาจส่งผลดีต่อบ้างด้านอื่น ๆ ที่มีผลต่อความเป็นอยู่ของชาวไทยเช่น บ้างด้านการค้า และเศรษฐกิจ ดังนั้นในยุคนี้จึงนับได้ว่าเป็นจุดกำเนิดวัฒนธรรมความบันเทิงแบบใหม่และ หลากหลายอย่างแท้จริงที่เกิดขึ้นในประเทศไทย

บทบาทหลักของดนตรีสากลในยุคหลังเปลี่ยนแปลงการปกครองของประเทศไทย (พ.ศ. 2475) คือ การให้ความบันเทิงต่อสังคมไทยในทุกชนชั้น เพื่อให้ประชาชนได้สนองต่อ นโยบายรัฐนิยม และเปลี่ยนวิถีชีวิตให้ทัดเทียมชาติตะวันตก รัฐบาลจึงได้ผลักดันให้สร้างสถานีวิทยุ เพื่อให้อาสาสมัครเผยแพร่บทเพลงสากลสู่ท้องถื่นชนบทได้ นอกจากนี้มอบหมายให้ กรมไปรษณีย์โทรเลขสร้างสถานีวิทยุเพิ่มขึ้นอีก เพื่อขยายงานออกไปสู่ต่างจังหวัด โดยสถานีวิทยุ ของกรมโฆษณาการที่สร้างในต่างจังหวัดแห่งแรกสร้างขึ้นที่จังหวัดหนองคาย เมื่อประมาณปลายปี พ.ศ. 2482

วงการดนตรีสากลในประเทศไทยได้มีการพัฒนาอย่างต่อเนื่อง ทำให้ดนตรีสากลในยุค นี้เฟื่องฟูขึ้นอย่างชัดเจน มีวงดนตรีเกิดขึ้นอย่างต่อเนื่อง รวมทั้งนักประพันธ์เพลงมีการพัฒนาด้ว นการประพันธ์เพลงแบบชาติตะวันตก มีบทเพลงที่มีชื่อเรียกว่า “เพลงไทยสากล” เกิดขึ้นตามคำ ประกาศของรัฐบาล โดยบทเพลงเหล่านี้นอกจากประชาชนทั่วไปได้รับฟังเพื่อความบันเทิงแล้ว ยัง ใช้ประกอบการเดินรำร่วมกันในสังคมตามนโยบายของรัฐบาล ดังที่ได้กล่าวมาแล้วข้างต้น กิจกรรม การเดินรำนับเริ่มปรากฏในทุกชนชั้น จากเดิมที่นิยมเดินรำในกลุ่มชนชั้นสูงเท่านั้น แสดงให้เห็นได้ว่า วัฒนธรรมชาติตะวันตกได้แพร่กระจายเข้ามาหลอมรวมอยู่กับวัฒนธรรมในสังคมไทย จนกลายเป็น ส่วนหนึ่งของวัฒนธรรมไทยไปโดยปริยาย

ในอดีตดนตรีสำหรับการเดินรำแบบตะวันตกเริ่มปรากฏชัดเจนตั้งแต่ช่วง คริสต์ศตวรรษที่ 12 - 14 มีชื่อเรียกว่า คาโรล (Carole) เป็นการเดินรำในรูปแบบวงกลม มีการร้อง หรือเล่นดนตรีประกอบ โดยนักร้องเป็นหนึ่งในสมาชิกของกลุ่มเดินรำ ในบางครั้งก็มีนักดนตรี มาร่วมเดินรำด้วย จนถึงยุคสมัยฟื้นฟูศิลปวิทยาการตอนปลาย (Late Renaissance period) ประมาณปี พ.ศ.2131 (ค.ศ.1588) โดยชาวยุโรปเริ่มมีกิจกรรมเพื่อความบันเทิงร่วมกันในสังคม คือ การเดินรำ แบบจับคู่ หรือเป็นหมู่คณะ พัฒนาจังหวะดนตรีที่ใช้ในการเดินรำจากบทเพลงพื้นเมืองแต่ละ ประเทศ จนเป็นแบบแผนที่ชัดเจน

ในช่วงเข้าสู่ยุคบาโรก (Baroque period) ในปี พ.ศ. 2143 (ค.ศ. 1600) โดยทั้งนี้ในระยะแรกปรากฏเพียงกลุ่มของชนชั้นสูงและราชสำนักต่าง ๆ โดยกลุ่มคนเหล่านี้จะมีวงดนตรีประจำเป็นของตนเอง โดยในระยะแรกนั้นประเภทของบทเพลงเต้นรำได้แก่ คูรานท์ (French Courante) ซารานด์ (Sarabande) มินูเอ็ต (Minuet) และ จิก (Gigue) เป็นที่นิยมอย่างมากในราชสำนักฝรั่งเศส โดยเฉพาะในช่วงรัชสมัยของพระเจ้าหลุยส์ที่ 14 ประมาณปีค.ศ. 1661 จากนั้นจึงได้แพร่กระจายความนิยมไปสู่ประเทศใกล้เคียง ดนตรีเต้นรำแบบชาติตะวันตกได้พัฒนามาอย่างต่อเนื่องจากยุคสู่ยุค จนถึงปัจจุบัน

ในประเทศไทยเริ่มมีการรับวัฒนธรรมการเต้นรำแบบชาติตะวันตกในช่วงรัชกาลที่ 5 จากหลักฐานที่ปรากฏคือ จดหมายเหตุดุสิต (สมัย) บันทึกโดยชาวมูเอล เจ สมิต (2549: น.247) ได้บันทึกเรื่องราวเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นในรัชสมัยของพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว มีข้อความตอนหนึ่งกล่าวถึงงานเฉลิมพระชนม์พรรษาในปี พ.ศ. 2427 ว่า

“...ณ วันจันทร์ เวลาค่ำ สองทุ่ม พวกเจ้านายแลขุนนางฝ่ายสยาม และพวกราชการคนต่างประเทศ ทั้งลูกข้าวนิชประชุมพร้อมกันที่บ้านเจ้าคุณกรมท่า ตามคำเชิญของเจ้าคุณ พวกปี่พาทย์โหรีแลพวกแตรฝรั่งนั้นผลัดกันเล่นตลอดคราวชุมนุมนั้น ที่ตึกหน้าบ้านเจ้าคุณ ประดับด้วยโคมชุ่มไฟ แลเครื่องประดับดูงามเพลิดตานัก พวกผู้หญิงที่ขอบเต้นรำตามกระบวนฝรั่ง เปนค่านับแสดงความดีใจ เจ้าคุณก็ได้จ้างช่างเล่นช่างร้องเพลง มิสเตอร์ ซอวะเลด แล มิสเตอร์ ชะเปดชี เปนเงิน ๒๕๐ บาทให้ทั้งสองคนเล่นถวาย...”

จากข้อความที่ได้ปรากฏนั้น แสดงว่า ประเทศในสมัยรัชกาลที่ 5 นั้นมีคนตรีสำหรับการเต้นรำแล้ว โดยจ้างนักดนตรีชาวยุโรป 2 ท่านมาบรรเลงในงานครั้งนี้ ซึ่งท่านเจ้าคุณกรมท่าได้ว่าจ้างในราคาที่สูงมาก ผู้คนที่ได้เข้าร่วมงานมีความสุขสนุกสนานกับการเต้นรำแบบชาวตะวันตกเป็นอย่างมาก บ่งบอกถึงค่านิยมของคนตรีเต้นรำที่เกิดขึ้นในสังคมชั้นสูงได้อย่างชัดเจน

ศาสตราจารย์เกียรติคุณ นายแพทย์พูนพิศ อมาตยกุล (2554: น.18) ได้อธิบายในงานปาฐกถาศิลป์ พระศรีไว้ว่า

“...ในปีพ.ศ.2420 สมัยรัชกาลที่ 5 ได้มีทหารอเมริกันเชื้อสายอิตาเลียน ชื่อว่า Capt. M. Fusco เข้ามาเป็นครูแตรทหารมารีน เป็นผู้ริเริ่มทำแตรฝรั่งสำหรับแดนซิง (เต้นรำ) ใช้ในราชการกรมท่า และรับแขกเมือง...”

จากข้อมูลข้างต้นแสดงให้เห็นถึงบทบาทของคนตรีเต้นรำเป็นที่นิยมของชนชั้นสูงในสยาม โดยกรมท่ามีบทบาทสำคัญในการจัดงาน เนื่องจากต้องติดต่อกับพ่อค้าชาวตะวันตกอยู่ตลอดเป็นเวลายาวนานอย่างต่อเนื่องจนถึงรัชกาลที่ 6 การติดต่อกับพ่อค้าชาวตะวันตกยังคงเป็นไป

อย่างต่อเนื่อง อีกทั้งพระบรมวงศานุวงศ์และชนชั้นสูงเป็นจำนวนมาก เดินทางไปศึกษาต่อที่ประเทศยุโรป ทำให้วัฒนธรรมดนตรีตะวันตกมีใกล้ชิดกับชาวไทยมากขึ้น พระองค์ได้ทรงอุปถัมภ์ดนตรีและนาฏศิลป์ทั้งไทยและสากลเป็นอย่างดี จนมีพระราชดำริรับสั่งให้มีการก่อตั้งโรงเรียนพรานหลวงเป็นวิทยาลัยดนตรีแห่งแรกของประเทศไทย เพื่อให้การเรียนการสอนดนตรีและนาฏศิลป์มีรูปร่างที่ชัดเจนและเป็นวิชาชีพมากยิ่งขึ้น

ขณะเดียวกันการพัฒนาดนตรีเต้นรำในช่วงต้นของศตวรรษที่ 20 ได้ก่อรากฐานขึ้นในประเทศสหรัฐอเมริกา มีจังหวะการเต้นที่หลากหลายประเภท เช่น วอลตซ์ (Waltz) ทุ สเต็ป (Two-step) รวมถึงในช่วงเวลานั้นมีการพัฒนาของดนตรีสมัยนิยมเช่น บลูส์ (Blues) แร็กไทม์ (Ragtime) แจ๊ส (Jazz) ที่มีพื้นฐานมาจากแนวคิดของนักดนตรีชาวอเมริกันเชื้อสายแอฟริกัน ทั้งนี้ในช่วงก่อนสงครามโลกครั้งที่ 1 มีนักเต้นรำคู่หนึ่งชื่อว่า เวอร์นอน และ ไอรีน คาสเซิล (Vernon and Irene Castle) ได้ทุ่มเทและผลักดันการเต้นลีลาศให้เป็นที่นิยมมากขึ้น โดยได้เปิดสถาบันสอนเต้นรำเพื่อให้คนที่สนใจได้เข้ามาเรียนรู้พื้นฐานการเต้นรำและสามารถนำไปใช้ในการเต้นรำกับคู่ของตนได้ทุกสถานการณ์ จากนั้นลูกศิษย์ของพวกเขาชื่อว่า อาร์เธอร์ เมอร์เรย์ (Arthur Murray) ได้เปิดโรงเรียนสอนเต้นรำขึ้นในเมืองนิวยอร์กในปีค.ศ. 1924 เพื่อพัฒนาการสอนลีลาศให้ชัดเจนและเป็นธุรกิจมากขึ้น (Claude Conyers, 2007)

โดยหลักสูตรของเมอร์เรย์ประกอบด้วยการเต้นลีลาศที่เป็นที่นิยม ได้แก่ ฟอกซ์ทรอต วอลตซ์ แทงโก เวียนนิส วอลตซ์ และควิกสเต็ป นอกจากนี้ยังมีการเต้นแบบสวิง (Swing dances) เช่น ลินดี ฮอป (Lindy Hop) อีสโคส สวิง (east coast swing) เป็นต้น การเต้นแบบละติน เช่น ฮัสเซิล (Hustle) รุมบา (Rumba) ชาชา (Cha-cha) แมมโบ (Mambo) พาโซ ดอบเล (Paso doble) โบเลโร (Bolero) และแซมบ้า (Samba) เป็นต้น นอกจากนี้ยังมีการเต้นรำพื้นเมืองแบบชาวตะวันตกเช่น โปลกา (Polka) และแทงโกแบบบอเอนดินา (Claude Conyers, 2007) โดยจังหวะเต้นรำแบบต่าง ๆ เหล่านี้ได้เริ่มแพร่กระจายเข้ามาสู่ประเทศไทยโดยนักเรียนไทยที่ได้ศึกษาต่างประเทศบางคนได้มีความนิยมชมชอบในดนตรีลักษณะนี้ อีกทั้งยังมีชาวต่างชาติอีกส่วนหนึ่งที่ได้นำความบันเทิงแบบชาวตะวันตกทั้งการเต้นรำและรสนิยมการฟังเพลงเข้ามาสู่ประเทศไทย โดยส่วนใหญ่คนไทยสามารถปรับตัวเข้ากับวัฒนธรรมที่แตกต่างได้ เนื่องจากความคุ้นเคยกับบทเพลง และกิจกรรมการเต้นรำมาตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ 5 ที่ได้กล่าวมาแล้วข้างต้น

ในรัชสมัยของพระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัว ได้มีการจัดตั้งไฮเติลพญาไทตามพระราชประสงค์ของพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว ที่ทรงต้องการจัดตั้งโรงแรมชั้นหนึ่งเพื่อต้อนรับแขกเมืองและชาวต่างชาติที่เดินทางเข้ามาสยาม แต่ไม่ทันได้เริ่มโครงการพระองค์ทรงเสด็จสวรรคตไปก่อน พระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัวจึงทรงดำเนินงานต่อ ได้โปรดเกล้า

โปรดกระหม่อมให้อธิบดีกรมรถไฟหลวงในขณะนั้นคือ พระเจ้าบรมวงศ์เธอ พระองค์เจ้าบุรฉัตรไชยากร กรมพระกำแพงเพชรอัครโยธินเป็นผู้ควบคุมดูแลโครงการ นอกจากนี้โครงการจัดตั้งโฮเต็ลพญาไทนี้เป็นการหารายได้เพิ่มให้กับพระคลังข้างที่ เนื่องจากความฝืดเคืองทางเศรษฐกิจจากผลกระทบของสงครามโลกครั้งที่ 1 โดยที่โฮเต็ลพญาไทนี้นอกจากมีลักษณะที่เป็นโรงแรมระดับที่ชาวต่างชาติให้การยอมรับแล้ว ยังมีการสนับสนุนให้มีวงดนตรีเพื่อใช้ในการเต้นรำ โดยการนำของหลวงสุขุมณัยประดิษฐ์ (ประดิษฐ์ สุขุม) จัดตั้งวงดนตรีมีชื่อว่า เรนโบว์ โดยวงเล่นเพลงแจ๊สและเพลงเต้นรำเป็นหลัก อาจกล่าวได้ว่าวงเรนโบว์เป็นวงดนตรีลีลาสงแรกของประเทศไทย และในช่วงเวลาใกล้เคียงกัน เรือโทมานิต เสนะวิณิน ตั้งวงดนตรีแจ๊สขนาดเล็ก บรรเลงโดยสตรีทั้งวง ที่ตรอกบ้านญวน สามเสนคือ “วงมานิตแจ๊ส” ได้ออกแสดงร่วมในภาพยนตร์เรื่อง “เมืองแม่หม้าย” ของบริษัทภาพยนตร์ศรีกรุง (พูนพิศ อมาตยกุล, 2554: น.21-22)

ในสมัยเปลี่ยนแปลงการปกครอง ภายใต้การนำของจอมพล ป.พิบูลสงคราม ที่ได้ปรับเปลี่ยนวัฒนธรรมภายใต้นโยบายรัฐนิยมที่สนับสนุนให้คนไทยออกงานสังคมโดยการเต้นรำแบบชาวตะวันตก มีการกำหนดชื่อใหม่ว่า “ลีลาศ” รัฐบาลมอบหมายให้กรมโฆษณาการจัดตั้งวงดนตรีลีลาศ เพื่อเป็นสื่อกลางในการเผยแพร่นโยบายและกระจายข่าวสารจากรัฐบาล มีชื่อว่าวงดนตรีลีลาศกรมโฆษณาการ มีนายเอื้อ สุนทรสนานเป็นหัวหน้าวง จากนั้นวงดนตรีอื่น ๆ ได้ถือกำเนิดอีกเป็นจำนวนมากเช่น วงดนตรียศแบนด์ของนาย ต.เง็กชวน (เจ้าของธุรกิจแผ่นเสียงตรากระต่ายบางลำพู) วงดุริยโยธินของทหารบก วงจารุกนก วงจิตะเสวี วงทรัพย์สินส่วนพระมหากษัตริย์ เป็นต้น โดยระยะแรกนั้นวงดนตรีทุกวงใช้บทเพลงเต้นรำของชาวตะวันตกบรรเลงประกอบการเต้นรำ หลังจากนั้นประมาณช่วงปลายปีพ.ศ. 2482 จึงมีศิลปินไทยได้เริ่มประพันธ์เพลงเต้นรำขึ้น

ในช่วงสมัยรัฐบาลภายใต้การนำของจอมพล ป. พิบูลสงครามมีนักประพันธ์เพลงไทยสากล และมีการสร้างสรรค์ผลงานบทเพลงที่มีชื่อเสียง มีความนิยมมากในสังคมไทยเป็นจำนวนมาก ทั้งนี้นอกจากนโยบายรัฐนิยมที่ได้กล่าวมาแล้ว ความก้าวหน้าในการบันทึกเสียงเป็นปัจจัยสำคัญอีกอย่างที่ทำให้วงการดนตรีไทยสากลเติบโตขึ้นอย่างรวดเร็ว ทำให้บทเพลงที่ใช้เต้นรำโดยศิลปินชาวไทยสามารถเข้าถึงผู้ฟังชาวไทยได้เป็นอย่างดี ความนิยมในด้านการเต้นรำแบบลีลาศ และการฟังเพลงไทยสากลแพร่กระจายเข้าสู่สังคมไทยอย่างรวดเร็ว จนหลอมรวมกับวัฒนธรรมดั้งเดิม จนในที่สุดดนตรีไทยสากลและการเต้นรำแบบชาวตะวันตกได้กลายมาเป็นส่วนหนึ่งของวัฒนธรรมไทย

ดนตรีสำหรับการเต้นรำยังคงดำรงอยู่มาจนถึงปัจจุบันนี้ ผ่านมิติของช่วงเวลามายาวนาน ทำให้วิวัฒนาการของรูปแบบของดนตรีได้เปลี่ยนแปลงไปตามยุคสมัย กลายเป็นแนวดนตรีที่มีลักษณะแบบใหม่เกิดขึ้นมากมาย แต่ทั้งนี้ยังคงทำหน้าที่ให้ความบันเทิงในด้านการฟังเพื่อความบันเทิงและประกอบการเต้นรำอยู่ในสังคมไทย ความนิยมในดนตรีเต้นรำแบบดั้งเดิมเหลือ

เพียงกลุ่มคนที่ให้ความสนใจโดยความนิยมส่วนบุคคลเท่านั้น บางส่วนอาจเป็นผู้คนที่ได้กำเนิดหรือดำรงชีวิตตั้งแต่ยุคเริ่มต้นของดนตรีพื้นราในในประเทศไทย ปัจจุบันคนเหล่านี้อยู่ในช่วงอายุผู้สูงอายุ นอกจากนี้คนรุ่นใหม่หรือศิลปินใหม่บางคนไม่ได้สนใจรูปแบบดนตรี ซึ่งมีความสำคัญอยู่ที่จังหวะที่เป็นแบบฉบับของการลีลาศ ทำให้วัฒนธรรมที่แท้จริงของวิธีการลีลาศผิดแปลกไป

ข้อสำคัญอีกประการหนึ่งคือ ดนตรีที่ใช้ในการลีลาศนั้นมีความหลากหลายทั้งด้านรูปแบบ และวิธีการประพันธ์ โดยเฉพาะการประพันธ์บทเพลงพื้นราที่มีเอกลักษณ์ความเป็นไทยผสมผสานอยู่ในบทเพลงเหล่านั้น ผู้ประพันธ์นำทำนองเพลงไทยเดิมมาเรียบเรียงและแต่งท่อนต่าง ๆ เพิ่มเติมเข้าไป ใช้จังหวะดนตรีพื้นราแบบชาวตะวันตกและอเมริกัน เกิดเป็นเพลงพื้นราแบบไทยขึ้นมา นักประพันธ์เหล่านั้นสร้างสรรค์บทเพลงออกมาได้อย่างน่าสนใจ กล่าวคือผสมผสานวัฒนธรรมระหว่างไทยและชาติตะวันตกได้อย่างกลมกลืน นอกจากนี้ยังมีการคิดค้นเพลงพื้นราที่มีจังหวะแบบไทย โดยการนำจังหวะของหนังตะลุง ศิลปการแสดงที่เป็นเอกลักษณ์ของภาคใต้มาพัฒนาให้เป็นเพลงพื้นรา ศิลปินผู้คิดค้นจังหวะตะลุงคือ ครูล้วน ควั่นธรรม ท่านได้แนวคิดและแรงบันดาลใจจากการที่มีภรรยาเป็นชาวใต้ จังหวะตะลุงนี้ได้รับการพัฒนา เป็นที่นิยมในการเต้นร่าของสังคมไทยและเป็นที่รู้จักในระดับนานาชาติมาจนถึงปัจจุบัน อีกทั้งยังได้รับการบรรจุให้เป็นจังหวะที่ใช้ในการเรียนการสอนการเต้นลีลาศในโรงเรียน

นับตั้งแต่รัฐส่งเสริมการเต้นร่าในสมัยรัชกาลที่ 7 จนถึงปัจจุบันมีบทเพลงที่ใช้ในการเต้นร่าเกิดขึ้นหลากหลายรูปแบบ มีการคิดรูปแบบจังหวะแบบไทยเกิดขึ้นตามที่ได้กล่าวไปข้างแล้ว ข้างต้น กระแสความนิยมในบทเพลงเหล่านั้นเปลี่ยนแปลงตามกาลเวลา บทเพลงบางเพลงยังคงเป็นที่นิยมและบางบทเพลงถูกลืมเลือนหายไปจากสังคมไทย รูปแบบหน้าตาของบทเพลงมีความเปลี่ยนแปลงไปจากเดิมที่เป็นการเต้นร่าเพื่อเข้าสังคม โดยมีการนำไปใช้เพื่อการแข่งขัน เต้นเพื่อการออกกำลังกาย หรือนำมาใช้ในการเรียนการสอนเพื่อสร้างเสริมบุคลิกภาพอันดีให้แก่นักเรียน เป็นต้น ทำให้ผู้วิจัยเล็งเห็นว่า ดนตรีเต้นร่าของไทยนั้น ถึงแม้ว่าจะมีรูปลักษณ์และสำเนียงผสมผสานกับวัฒนธรรมดนตรีตะวันตก แต่ทั้งนี้ก็ได้กลายมาเป็นส่วนหนึ่งของวัฒนธรรมไทยที่ได้หยั่งลึกลงในวัฒนธรรมของสังคมไทยมาอย่างยาวนาน จึงมีความจำเป็นที่จะต้องศึกษาเพื่อรวบรวมองค์ความรู้ และข้อมูลของประวัตติความเป็นมา พัฒนาการการเปลี่ยนแปลงของดนตรีเต้นร่าที่ประพันธ์โดยนักประพันธ์ชาวไทยที่สมควรแก่การรวบรวมเพื่อเป็นหลักฐานทางประวัติศาสตร์ทางวัฒนธรรมที่ชัดเจน

จากที่มาและความสำคัญของหัวข้อวิจัยที่กล่าวมาข้างต้น ผู้วิจัยจึงมีความสนใจที่จะศึกษาค้นคว้าวิจัย และได้กำหนดหัวข้อวิจัยเรื่อง “ดนตรีเดินร่าในสังคมและ วัฒนธรรมไทย” ผลการวิจัยในการศึกษาครั้งนี้จะส่งผลกระทบต่อคุณค่าทางวัฒนธรรมในสังคมไทย และเป็นข้อมูลสำคัญต่อการเรียนรู้และทำความเข้าใจในดนตรีเดินร่าที่เป็นของไทย แก่ผู้ที่สนใจ ชาวชนไทยที่จะเติบโตขึ้นในอนาคตข้างหน้า

1.2 วัตถุประสงค์ของการวิจัย

- 1.2.1 เพื่อศึกษาประวัติและการพัฒนาการของดนตรีเดินร่าในสังคมไทย
- 1.2.2 เพื่อศึกษาประวัติและผลงานของนักประพันธ์เพลงเดินร่า
- 1.2.3 เพื่อวิเคราะห์องค์ประกอบของเพลงเดินร่าในสังคมและวัฒนธรรมไทย

1.3 คำถามการวิจัย

จากวัตถุประสงค์การวิจัยที่ได้กำหนดไว้ ผู้วิจัยได้ตั้งคำถามหลักเพื่อเป็นแนวทางในการค้นหาคำตอบในงานวิจัยชิ้นนี้ คือ

“ดนตรีเดินร่าในสังคมไทย มีที่มา พัฒนาการ บทบาทหน้าที่และความสัมพันธ์ต่อสังคมไทยอย่างไร ”

จากคำถามหลัก ผู้วิจัยได้ตั้งคำถามวิจัยรองเป็นประเด็นต่าง ๆ ดังนี้

- 1.3.1 ดนตรีเดินร่าแบบตะวันตกในสังคมไทย มีประวัติความเป็นมา และมีพัฒนาการของบทเพลงอย่างไร มีบริบทที่ความสัมพันธ์ต่อสังคมและวัฒนธรรมไทยอย่างไร
- 1.3.2 ศิลปินไทยที่ประพันธ์เพลงเดินร่าในสังคมไทยมีประวัติและผลงานเป็นอย่างไร
- 1.3.3 เพลงเดินร่าในสังคมและวัฒนธรรมไทย มีองค์ประกอบสำคัญในด้านโครงสร้างจังหวะ และแนวทำนองอย่างไร มีความเหมือนหรือแตกต่างจากเพลงเดินร่าแบบตะวันตกอย่างไร

1.4 ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

1.4.1 การสร้างองค์ความรู้เกี่ยวกับวัฒนธรรมของชาติด้านดนตรีวิทยา

ดนตรีเดินรำเป็นวัฒนธรรมของชาติ ที่เกิดจากหลอมรวมระหว่างวัฒนธรรมไทยและชาติตะวันตกจนกลายเป็นวัฒนธรรมที่สำคัญในสังคมไทย ถือได้ว่าเป็นสมบัติของชาติ ที่ควรค่าแก่การอนุรักษ์เป็นอย่างยิ่ง โดยเฉพาะดนตรีเดินรำแบบไทยที่มีเอกลักษณ์แสดงถึงวัฒนธรรมความเป็นชาติไทยได้เป็นอย่างดี ผลการวิจัยสามารถสร้างองค์ความรู้ให้ชาวไทยได้เห็นคุณค่าของดนตรีเดินรำที่เป็นวัฒนธรรมไทย เป็นความภาคภูมิใจที่สามารถนำเสนอต่อประชาคมอาเซียนที่เกิดขึ้นในภายภาคหน้าได้เป็นอย่างดี

1.4.2 การสร้างองค์ความรู้ด้านประวัติศาสตร์ของชาติไทย

ผลจากการวิจัยทำให้ทราบถึงประวัติและพัฒนาการของดนตรีเดินรำที่เกิดขึ้นในประเทศไทย ทราบถึงประวัติและผลงานที่สำคัญของนักประพันธ์ ทำให้สามารถรวบรวมหลักฐานทางประวัติศาสตร์ที่สำคัญด้านวิชาการดนตรีวิทยาได้ เนื่องจากดนตรีเดินรำเกิดขึ้นในสังคมชั้นสูงผ่านเหตุการณ์ต่าง ๆ ที่เกี่ยวข้องกับประเทศชาติ ก่อนที่แพร่กระจายสู่ประชาชนทั่วไป เช่น การติดต่อค้าขายกับต่างชาติ เรื่องราวเกี่ยวกับราชวงศ์และขุนนางต่าง ๆ การเปลี่ยนแปลงการปกครอง เป็นต้น เหตุการณ์เหล่านี้เป็นสิ่งสำคัญอย่างยิ่งต่อประวัติศาสตร์ของชาติที่จะได้สืบทอดต่อไปสู่ลูกหลานชาวไทยได้

1.4.3 การสร้างองค์ความรู้ต่องานวิชาการด้านดนตรี

ผลจากศึกษาประวัติและพัฒนาการ รวมถึงการวิเคราะห์ลักษณะเฉพาะทางดนตรีของบทเพลงเดินรำแบบไทย เป็นองค์ความรู้ที่สามารถนำไปใช้ในการเรียนสอนดนตรีในวิชาต่าง ๆ ได้ เช่น ประวัติดนตรีตะวันตกในประเทศไทย การประพันธ์เพลง การเรียบเรียงเสียงประสาน เป็นต้น สามารถพัฒนาต่อยอดให้เป็นตำราด้านประวัติศาสตร์ดนตรีในประเทศไทยที่เป็นส่วนสำคัญอย่างยิ่งต่อการถ่ายทอดความรู้แก่นักเรียนและนักศึกษาควรจะได้เรียนรู้ประวัติศาสตร์ดนตรีที่เกิดขึ้นในชาติไทย นอกเหนือจากการเรียนการสอนประวัติดนตรีตะวันตกที่มีเนื้อหาห่างไกลจากบริบททางวัฒนธรรมที่ผู้เรียนจะเข้าใจและทราบซึ่งได้อย่างแท้จริง

1.5 ขอบเขตของการวิจัย

การวิจัยในครั้งนี้ ผู้วิจัยศึกษาได้กำหนดขอบเขตในการศึกษาดังต่อไปนี้

1.5.1 ขอบเขตด้านเนื้อหา

1) ประวัติและพัฒนาการของคนตรีเต็นรำในสังคมไทยตั้งแต่เริ่มปรากฏหลักฐานตั้งแต่ช่วงปลายรัชกาลที่ 3 จนถึงปัจจุบัน อ้างอิงข้อมูลที่ได้จากเอกสารโบราณและการสัมภาษณ์ผู้เกี่ยวข้องหรือ ผู้ที่มีประสบการณ์ชีวิตร่วมสมัยกับคนตรีเต็นรำยุคต่าง ๆ ศึกษาพัฒนาการของคนตรีเต็นรำในสังคมไทย โดยศึกษาวิเคราะห์ตามสภาพการเปลี่ยนแปลงต่าง ๆ ตามข้อมูลที่ได้จากภาคสนาม

2) ผู้วิจัยเลือกศึกษาประวัติและผลงานของศิลปินไทยในยุคเฟื่องฟูของคนตรีเต็นรำ ที่มีผลงานการประพันธ์เพลงเต็นรำในจังหวัดตะลุงและศึกษาเฉพาะผู้ประพันธ์ทำนองเพลงเป็นหลักเท่านั้น เพื่อความสอดคล้องของการวิเคราะห์องค์ประกอบของบทเพลงเต็นรำแบบไทย โดยทั้งนี้ ผู้วิจัยได้นำเสนอประวัติและผลงานบางส่วนของนักประพันธ์เพลงเต็นรำจังหวัดทั่วไป เพื่อสนับสนุนแนวคิดการสร้างผลงานเพลงเต็นรำอื่น ๆ ก่อนมีการคิดค้นและพัฒนาเพลงเต็นรำจังหวัดตะลุง

3) วิเคราะห์องค์ประกอบเพลงเต็นรำในประเด็นต่าง ๆ ได้แก่

3.1) สังกิติลักษณ์ (Form)

3.2) การเคลื่อนที่ของแนวทำนองหลัก (Melodic motion)

3.3) การดำเนินคอร์ด (Chord progression)

3.4) รูปแบบจังหวะ (Rhythmic pattern)

เพื่อเป็นแนวทางในการวิเคราะห์ สังเคราะห์และสรุปแนวคิดเอกลักษณ์การประพันธ์บทเพลงเต็นรำโดยศิลปินไทย โดยผู้วิจัยได้คัดเลือกเพลงเต็นรำจากข้อมูลการสัมภาษณ์ภาคสนามจากนักดนตรีและนักร้องของวงดนตรีเต็นรำ โดยคัดเลือกเพลงเต็นรำจังหวัดทั่วไปเพื่อนำเสนอภาพรวมด้านเอกลักษณ์ของเพลงเต็นรำที่ประพันธ์โดยศิลปินไทยจำนวน 10 เพลง และนำเสนอบทเพลงเต็นรำจังหวัดตะลุงจำนวน 6 เพลง

1.5.2 ขอบเขตด้านพื้นที่และเวลา

1) พื้นที่ในเขตกรุงเทพมหานคร และจังหวัดใกล้เคียงที่มีข้อมูลด้านคนตรีเต็นรำปรากฏ

2) ข้อมูลในการศึกษาอยู่ในช่วงเวลาตั้งแต่ดนตรีเต็มรูปแบบปรากฏในวัฒนธรรมและสังคมไทยจนถึงปัจจุบัน

1.6 ระเบียบวิธีวิจัย

ในการศึกษาการวิจัยเรื่อง “ดนตรีเต็มรูปแบบในสังคมและวัฒนธรรมไทย” ครั้งนี้ผู้วิจัยใช้ระเบียบวิธีวิจัยเชิงคุณภาพ (Qualitative Research) โดยวิเคราะห์ สังเคราะห์และตีความจากข้อมูลที่ได้รับจากการค้นคว้าข้อมูลในระดับปฐมภูมิ ได้แก่ การสัมภาษณ์จากศิลปินแห่งชาติ บุคคลสำคัญด้านเพลงไทยสากล และผู้เชี่ยวชาญต่าง ๆ ที่มีนามปรากฏร่วมสมัยในการพัฒนาของบทเพลงเต็มรูปแบบของประเทศไทย ข้อมูลในระดับทุติยภูมิ ได้แก่ สิ่งพิมพ์ หนังสือ วารสารต่าง ๆ ที่มีนักเขียน หรือนักวิชาการได้บันทึกเหตุการณ์ ข้อมูลสัมภาษณ์ต่าง ๆ จากศิลปินในยุคเริ่มต้นของการพัฒนาบทเพลงเต็มรูปแบบของไทย นอกจากนี้ผู้วิจัยได้เลือกบทเพลงเต็มรูปแบบได้รับความนิยมในสังคมไทยในยุคนั้นมาทำการวิเคราะห์และสังเคราะห์แนวคิด องค์ประกอบทางดนตรีด้านต่าง ๆ รวมทั้งโครงสร้างของบทเพลงเหล่านั้น โดยใช้หลักทฤษฎีการวิเคราะห์ดนตรีตะวันตก ผู้วิจัยได้วางแผนและดำเนินการวิจัยตามลำดับดังนี้

1.6.1 การเตรียมการเบื้องต้น

1) กำหนดโครงสร้างการวิจัยตามหัวข้อที่จะศึกษา ปรับปรุงแก้ไขตามคำแนะนำของอาจารย์ที่ปรึกษา เพื่อสรุปแนวคิด ในการตั้งคำถามและวัตถุประสงค์ในการวิจัย

2) ในการทบทวนวรรณกรรม ผู้วิจัยศึกษางานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับหัวข้อวิจัย ทฤษฎีและแนวคิดด้านต่าง ๆ ที่ใช้ในการวิเคราะห์ผลการศึกษา รวมทั้งนำข้อมูลเบื้องต้นจากเอกสารต่าง ๆ ข้างต้นมาสร้างกรอบแนวคิดในการวิจัย โดยผู้วิจัยค้นคว้าข้อมูลจากแหล่งการเรียนรู้ต่าง ๆ ได้แก่

- หอสมุดแห่งชาติ
- หอสมุดดนตรี วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล
- หอสมุดกลาง มหาวิทยาลัยมหิดล
- หอสมุดกลาง มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ประสานมิตร
- หอสมุดกลาง จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
- ข้อมูลด้านดนตรีวิทยา ได้แก่ เอกสาร หนังสือ งานวิจัยดนตรี รูปภาพ แผ่นเสียง ในอาศรมดนตรีวิทยา มหาวิทยาลัยมหิดล ศาลายา
- ข้อมูลจากอินเทอร์เน็ต

3) กำหนดกรอบการศึกษาวิจัยตามวัตถุประสงค์ที่ได้ตั้งไว้ กำหนดเครื่องมือและแนวทางการสัมภาษณ์บุคคลข้อมูล เพื่อนำเสนอต่อคณะกรรมการจริยธรรมการวิจัยในคน ในการรับรองคุณภาพและความน่าเชื่อถือของกระบวนการเก็บข้อมูล

4) ศึกษาข้อมูลเบื้องต้นจากบุคคลข้อมูล รวมถึงการค้นคว้าเอกสารที่เกี่ยวข้องเพิ่มเติม เพื่อนำมาเชื่อมโยงกับข้อมูลที่ได้จากการสัมภาษณ์

5) จัดเตรียมอุปกรณ์ในการเก็บข้อมูลภาคสนาม ตรวจสอบข้อบกพร่องต่าง ๆ แก้ไขจัดการเพื่อให้การเก็บข้อมูลภาคสนามเกิดความผิดพลาดน้อยที่สุด โดยเครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย ได้แก่ เครื่องบันทึกเสียง สมุดบันทึก แนวนำคำถามสัมภาษณ์ กล้องถ่ายภาพดิจิทัล กล้องถ่ายวิดีโอ และเครื่องคอมพิวเตอร์ ฯลฯ

1.6.2 การศึกษาข้อมูลภาคสนาม

1) วางแผนการลงภาคสนาม นัดหมายวันเวลา และสถานที่ในการสัมภาษณ์บุคคลข้อมูล ระยะเวลาในการศึกษาตั้งแต่เดือนมิถุนายน พ.ศ. 2556 – เดือนมกราคม พ.ศ. 2557

2) ตรวจสอบเครื่องมือและแนวทางการสัมภาษณ์บุคคลข้อมูล ตามกรอบการศึกษาวิจัยตามวัตถุประสงค์ที่ได้ตั้งไว้อีกครั้ง เพื่อป้องกันความผิดพลาดในการเก็บข้อมูล ทำให้ได้ข้อมูลที่ตรงตามเป้าหมายที่วางไว้มากที่สุด

3) เก็บข้อมูลภาคสนาม โดยสัมภาษณ์จากบุคคลข้อมูล รวมถึงการค้นคว้าเอกสารที่เกี่ยวข้องเพิ่มเติม เพื่อนำมาเชื่อมโยงกับข้อมูลที่ได้จากการสัมภาษณ์ รายชื่อบุคคลข้อมูลมีดังนี้

(1) ศาสตราจารย์เกียรติคุณนายแพทย์พูนพิศ อมาตยกุล

(2) นางมณฑนา โมรากุล ศิลปินแห่งชาติ (ดนตรีไทยสากล-ขับร้อง)

(3) นายนคร ถนอมทรัพย์ ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (ดนตรีไทยสากล-ประพันธ์และขับร้อง)

(4) นายไพฑูรย์ รัตนนัท นักดนตรีสากล

(5) นายจิตรกร ตั้งตรงจิตร นักร้องวงดนตรีลีลาศ สถานตากอากาศบางปู

(6) นางจารุรินทร์ มุสิกพงศ์ นักจัดรายการวิทยุ กรมประชาสัมพันธ์

(7) นางรำเพย อนันคมมนตรี อดีตนักร้องของวงครูล้วน ควันธรรม

(8) ม.ล.ปราณี ประสมทรัพย์ ภรรยาของครูเลิศ ประสมทรัพย์

(9) นายเสถียร ดวงจันทร์ทิพย์ นักวิจัยอิสระ

(10) รองศาสตราจารย์ประทีป นกปี อาจารย์ประจำภาควิชาดนตรีวิทยา

คณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยนเรศวร

(11) รองศาสตราจารย์สรน โจรนตระกูล ผู้เชี่ยวชาญดนตรีตะวันตก

(12) นางจันทนา โอบายวาท อดีตนักร้องวงสุนทราภรณ์

(13) นางนันทา อรุณชัย อดีตนักร้องวงสุนทราภรณ์

(14) นักร้องและนักดนตรีอื่น ๆ

4) คัดเลือกแผ่นเสียงบทเพลงเด่นรำที่ได้คัดเลือกตามวัตถุประสงค์การวิจัย นำมาแปลงให้เป็นข้อมูลเสียงดิจิทัลเพื่อทำการถอดเพลงบันทึกเป็นโน้ตดนตรีตะวันตก (Transcription) เพื่อศึกษาโครงสร้าง และองค์ประกอบต่าง ๆ ของบทเพลง

5) นำข้อมูลเสียงจากการสัมภาษณ์บุคคลข้อมูลมาถอดความ เพื่อเชื่อมโยงกับข้อมูลที่ได้บันทึก โดยผู้วิจัยแยกประเด็นต่าง ๆ ให้อยู่ในหมวดหมู่เดียวกัน

1.6.3 การวิเคราะห์และการสังเคราะห์ข้อมูล

1) นำข้อมูลที่จัดแยกหมวดหมู่ เรียบเรียง และได้รับการตรวจสอบอย่างละเอียดแล้ว นำมาวิเคราะห์ในลักษณะการพรรณนาวิเคราะห์ ใช้หลักการทฤษฎีทางประวัติศาสตร์และทฤษฎีมานุษยดนตรีวิทยา สังเคราะห์ผลเพื่อหาความสัมพันธ์ของบริบทและนัยสำคัญของข้อมูล นำเสนอผลที่ได้จากการวิจัยโดยผู้วิจัยได้จำแนกออกเป็น 2 ประเด็นคือ

1.1) สารัตถะและผลงานนักประพันธ์เพลงเด่นรำทั้งหมด

1.2) สารัตถะและผลงานนักประพันธ์เพลงเด่นรำจังหวัดสุพรรณบุรี

2) นำสกออร์เพลงที่ตรวจสอบข้อมูลแล้วมาวิเคราะห์โดยใช้ทฤษฎีการวิเคราะห์แบบดนตรีตะวันตก เพื่อวิเคราะห์เอกลักษณ์ของบทเพลงเด่นรำแบบไทย และสังเคราะห์เพื่อค้นหา นัยสำคัญและความสัมพันธ์กับปัจจัยประกอบด้านอื่น ๆ ของการพัฒนาทางด้านวัฒนธรรมดนตรีเด่นรำในสังคมไทย โดยแบ่งการนำเสนอออกเป็น 2 ประเด็นตามขอบเขตที่ได้กำหนดไว้คือ

2.1) เพลงเด่นรำจังหวัดสุพรรณบุรีจำนวน 10 เพลง

2.2) เพลงเด่นรำจังหวัดสุพรรณบุรีแบบไทยจำนวน 6 เพลง

1.6.4 การนำเสนอผลการวิจัย

ผู้วิจัยนำเสนอข้อมูลที่ได้จากกระบวนการสังเคราะห์ แยกข้อมูลนำเสนอเป็นประเด็นต่าง ๆ ตามวัตถุประสงค์การวิจัย โดยข้อมูลตามวัตถุประสงค์ข้อที่ 1 นำเสนอในบทที่ 3 เรื่อง “ดนตรีเด่นรำในสังคมและวัฒนธรรมไทย” ข้อมูลตามวัตถุประสงค์ข้อที่ 2 นำเสนอในบทที่ 4 เรื่อง “สารัตถะและผลงานของศิลปินไทยที่ประพันธ์บทเพลงเด่นรำ” และข้อมูลตามวัตถุประสงค์ข้อที่ 3 นำเสนอในบทที่ 5 เรื่อง “การวิเคราะห์เพลงเด่นรำในบริบทของสังคมไทย” และสรุปผลการวิจัย

อภิปรายผลที่ได้ในบทที่ 6 โดยสรุปความ และอภิปรายผลตามทฤษฎีและแนวคิดต่าง ๆ ที่ได้ทบทวนวรรณกรรมไว้ในบทที่ 2 เพื่อความสมบูรณ์ของงานวิจัยและเกิดประโยชน์สูงสุดต่อวงการศึกษาคณตรีและผู้ที่สนใจ สามารถนำไปอ้างอิงและเป็นแนวทางในการพัฒนางานวิจัยชิ้นอื่น ๆ อีกต่อไปได้

1.7 ข้อตกลงเบื้องต้น

ในการวิจัยครั้งนี้ ผู้วิจัยใช้ข้อมูลเอกสาร หลักฐานการบันทึก และการสัมภาษณ์ที่ได้จากภาคสนามเป็นหลัก โดยใช้กระบวนการทางดนตรีวิทยา และระเบียบวิธีวิจัยเชิงคุณภาพด้านประวัติศาสตร์และมานุษยวิทยาในการวิเคราะห์ และสังเคราะห์ผล ประเด็นการวิเคราะห์ลักษณะเฉพาะบทเพลงเต้นรำที่ประพันธ์โดยศิลปินชาวไทย ผู้วิจัยใช้หลักการวิเคราะห์ตามหลักทฤษฎีดนตรีตะวันตก และนำเสนอข้อมูลตามขอบเขตที่ได้กำหนดเท่านั้น และการศึกษาครั้งนี้เริ่มตั้งแต่ช่วงปลายรัชกาลที่ 3 จึงใช้คำว่า “เต้นรำ” เป็นหลัก มีการใช้คำว่า “ลีลาศ” บ้างตามความเหมาะสมของเนื้อหา เนื่องจาก “ลีลาศ” เป็นคำที่เพิ่งกำหนดขึ้นในปีพ.ศ. 2476

การสะกดคำศัพท์ภาษาอังกฤษของชื่อจังหวะต่าง ๆ เช่น วอลตซ์ ใช้ตามคำบัญญัติศัพท์ดนตรีสากล ฉบับราชบัณฑิตยสถาน พ.ศ. 2546 และคำทั่วไปที่เกี่ยวข้องกับบทเพลงเช่น ตะลุง ใช้ตามพจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน พ.ศ. 2556 ยกเว้นคำศัพท์ที่อยู่ในส่วนอ้างอิงจากหลักฐานเอกสารเก่า และข้อความสัมภาษณ์ ใช้คำตามที่ปรากฏจากแหล่งข้อมูลจริง

1.8 นิยามศัพท์เฉพาะ

ผู้วิจัยได้กำหนดนิยามศัพท์เฉพาะเพื่อความเข้าใจในความหมายของคำศัพท์ต่าง ๆ ที่ใช้ในวิทยานิพนธ์ฉบับนี้ให้ตรงกัน นำเสนอตามลำดับดังนี้

จังหวะตะลุง หมายถึง จังหวะลีลาศที่พัฒนามาจากจังหวะที่ใช้ประกอบการบรรเลงเพลงที่ใช้ในการเชิดหนังตะลุง เป็นศิลปะที่สำคัญและเป็นเอกลักษณ์ในภาคใต้ของประเทศไทย

จังหวะเต้นรำ หมายถึง ลักษณะของรูปแบบจังหวะ ที่มีเป็นลีลาเฉพาะ ตามรูปแบบจังหวะของดนตรีเต้นรำแบบตะวันตก เช่น จังหวะวอลตซ์ (Waltz) จังหวะแทงโก (Tango) จังหวะรุมบา (Rumba) จังหวะสวิง (Swing) เป็นต้น

ดนตรีเต้นรำ หมายถึง องค์ประกอบทุกด้านที่เกี่ยวข้องดนตรีเต้นรำแบบตะวันตก เช่น เพลงเต้นรำ วงดนตรีเต้นรำ นักร้องนักดนตรี นักเต้นรำ ที่มีส่วนเกี่ยวข้องหรือเกิดขึ้นในบริบทของสังคมไทย

เพลงเต้นรำ หมายถึง เพลงสากลหรือเพลงไทยสากล ที่ประพันธ์ขึ้นโดยมีวัตถุประสงค์หลักเพื่อใช้ประกอบการเต้นรำแบบชาวตะวันตก นอกจากนี้สามารถบรรเลงเพื่อการฟังและการบันทึกอื่น ๆ ได้

สังคมไทย หมายถึง กลุ่มคนไทยที่อยู่รวมกันในพื้นที่เดียวกันหรือใกล้เคียงกัน โดยมีกิจกรรมทางสังคมต่าง ๆ ปฏิบัติร่วมกัน เช่น การเต้นรำ การชมการแสดงดนตรี การแข่งกีฬา เป็นต้น

บทที่ 2

การทบทวนวรรณกรรม

ในการวิจัยเรื่อง “คนตรีเดินรำในสังคม และวัฒนธรรมไทย” ผู้วิจัยได้รวบรวมเอกสารงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง รวมทั้งแนวคิดและทฤษฎีที่ใช้ในการศึกษา โดยแบ่งเป็นหัวข้อดังนี้

2.1 แนวคิดและทฤษฎีที่เกี่ยวข้อง

2.2 สารัตถะที่เกี่ยวข้อง

2.3 เอกสารงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

2.1 แนวคิดและทฤษฎีที่เกี่ยวข้อง

ผู้วิจัยได้ทบทวนแนวคิดและทฤษฎีที่เกี่ยวข้องทางด้านมานุษยวิทยา และทฤษฎีในการวิเคราะห์ลักษณะเฉพาะทางดนตรีตะวันตก เพื่อใช้ในการวิเคราะห์ และอธิบายความในข้อมูลวิจัยให้เป็นไปตามกรอบแนวคิดการวิจัย อ้างอิงถึงที่มาของแนวคิดและทฤษฎีที่เกี่ยวข้องได้อย่างถูกต้อง ดังรายละเอียดดังนี้

2.1.1 แนวคิดด้านวัฒนธรรม

นิยามความหมายของวัฒนธรรมนั้นเป็นคำจำกัดความที่ค่อนข้างกว้าง ทั้งนี้โดยภาพรวมแล้วหมายถึง สิ่งที่มีมนุษย์ร่วมกันใช้สติปัญญาสร้างขึ้นเพื่อเป็นแนวปฏิบัติและยึดถือร่วมกัน ซึ่งอาจเป็นสัญลักษณ์ที่สะท้อนปรัชญาความคิด วิธีชีวิตของกลุ่มคนในสังคมต่าง ๆ สามารถถ่ายทอด แลกเปลี่ยนซึ่งกันและกันระหว่างกลุ่มได้ วัฒนธรรมมีจุดสิ้นสุดได้ เมื่อกลุ่มคนในสังคมนั้น ๆ ปฏิเสธหรือไม่เห็นคุณค่า แต่ไม่สิ้นสุดถาวร สามารถฟื้นฟูกลับมาได้ตามความนิยมในบริบทของสังคม อาจกล่าวได้ว่าวัฒนธรรมเป็นระเบียบแบบแผนในระดับหนึ่งที่ควบคุมพฤติกรรมของสมาชิกในสังคมให้เป็นไปในทิศทางเดียวกันอย่างถูกต้อง ดังที่ศ สันตสมบัติ ได้ให้ความหมายของวัฒนธรรมว่า “...วัฒนธรรม คือกฎระเบียบหรือมาตรฐานของพฤติกรรมที่คนในสังคมยอมรับ...” (2537:11)

ทั้งนี้วัฒนธรรมเกิดขึ้นได้จากแนวคิด และพฤติกรรมมนุษย์ สามารถเข้าใจและยอมรับร่วมกันในหมู่สังคมเหล่านั้น ไม่ได้เกิดจากธรรมชาติหรือสัญชาตญาณของมนุษย์ แต่ต้องผ่านการคิด

ตรึงตรองเป็นอย่างดีแล้ว จึงนำมาปรับใช้ร่วมกันในบริบทสังคม โดย อมรา พงศาพิชญ์ นักวิชาการด้านมานุษยวิทยา (2553: น. 25) ได้กล่าวไว้ว่า “...วัฒนธรรมคือสิ่งที่มนุษย์สร้างขึ้น กำหนดขึ้น มิใช่สิ่งที่มนุษย์ทำตามสัญชาตญาณ อาจเป็นการประดิษฐ์วัตถุสิ่งของขึ้นใช้ หรืออาจเป็นการกำหนดพฤติกรรมและความคิด ตลอดจนวิธีการและระบบการทำงาน...”

กล่าวโดยสรุปคือ วัฒนธรรมเป็นรากฐานสำคัญ เป็นระเบียบแบบแผน ที่ยึดเหนี่ยวองค์ประกอบในสังคมมนุษย์ให้สามารถอยู่ร่วมกันได้ในระดับหนึ่ง ให้สมาชิกในสังคมสามารถยอมรับและเข้าใจแนวคิด พร้อมปฏิบัติตนไปในทิศทางเดียวกันได้เป็นอย่างดี เสริมสร้างให้สภาพสังคมเกิดการเคลื่อนไหวไปข้างหน้าได้อย่างสมบูรณ์

จากข้อสรุปข้างต้นที่ได้กล่าวถึงความหมายของวัฒนธรรม เห็นได้ว่าวัฒนธรรมมีส่วนเกี่ยวข้อง และเป็นปัจจัยสำคัญต่อสังคมมนุษย์ ในสังคมมนุษย์นั้นประกอบด้วยสมาชิกหลากหลายเชื้อสาย กล่าวคือในสังคมหนึ่ง ๆ มีการรวมตัวกันของมนุษย์จากหลากหลายถิ่น ไม่จำเป็นว่าในสังคมใด ๆ ต้องมาจากบรรพบุรุษเดียวกัน จึงทำให้มนุษย์ในสังคมมีพฤติกรรม และการดำรงชีวิตที่หลากหลายรูปแบบ เมื่อมนุษย์มีการปฏิสัมพันธ์กันในสังคม วัฒนธรรมต่าง ๆ ได้มีการแลกเปลี่ยนและถ่ายทอดซึ่งกันและกัน เมื่อความเจริญก้าวหน้าด้านการคมนาคม การสื่อสารต่าง ๆ เพิ่มมากขึ้น ส่งผลให้สังคมมนุษย์กลุ่มต่าง ๆ มีการติดต่อซึ่งกันและกัน ทำให้เกิดปรากฏการณ์ทางวัฒนธรรมเกิดขึ้นมากมาย ดังที่งามพิศ สัตย์สงวน (2538: น.38-42) ได้กล่าวถึงลักษณะปรากฏการณ์ทางวัฒนธรรมไว้ ดังนี้

(1) การติดต่อระหว่างวัฒนธรรม (Acculturation) เกิดขึ้นเมื่อกลุ่มชน 2 กลุ่มชนขึ้นไป ซึ่งกลุ่มเหล่านั้นมีวัฒนธรรมที่แตกต่างกันได้มีการติดต่อโดยอาศัยปัจจัยด้านต่าง ๆ เช่น การค้าขาย การล่าอาณานิคม การเจริญความสัมพันธ์ระหว่างกลุ่ม เป็นต้น ทำให้แต่ละกลุ่มมีอิทธิพลทางวัฒนธรรมต่อกันได้ โดยอาจต้องอาศัยระยะเวลาในการติดกันอย่างยาวนาน จึงทำให้เกิดผลที่ชัดเจน

(2) การผสมผสานทางวัฒนธรรม (Assimilation) เป็นปรากฏการณ์ที่ได้รับผลต่อจากปรากฏการณ์การติดต่อระหว่างวัฒนธรรม เกิดจากกลุ่มคนหรือปัจเจกชนเหล่านั้นนำวัฒนธรรมอื่น ๆ ที่มีอิทธิพลต่อตน มาผสมผสานกับวัฒนธรรมดั้งเดิมในการดำเนินชีวิต หรือในสภาพสังคมของตน เช่น การนำวัฒนธรรมความเชื่อของศาสนาพราหมณ์ผสมกับความเชื่อของชาวไทย ดังที่ปรากฏในพิธีกรรมการไหว้ครูดนตรีไทย เป็นต้น

(3) ชาตินิยม (Ethnocentrism) เป็นปรากฏการณ์ที่เกิดขึ้น เมื่อสมาชิกในสังคมมองเห็นคุณค่า และความสำคัญของวัฒนธรรมในสังคมของตน มีคุณค่าและดีกว่าวัฒนธรรมอื่น โดยใช้นิยามและมาตรฐานจากวัฒนธรรมของตนเป็นตัวชี้วัด ซึ่งเป็นเรื่องปกติในลักษณะนิสัยของมนุษย์ที่มีความเคยชินกับสิ่งที่ได้ปฏิบัติอยู่เป็นประจำ ได้เห็นและสัมผัสอยู่ตลอด ทำให้มีอคติใน

เอียงความคิดเข้าข้างวัฒนธรรมตนเอง ทั้งนี้ในความเป็นจริงแนวคิดเหล่านี้ไม่ถูกต้องทั้งหมด เนื่องจากวัฒนธรรมแต่ละสังคมย่อมมีอัตลักษณ์และคุณค่าที่แตกต่างกัน ตามบริบทของสิ่งแวดล้อม ในสังคมนั้น อย่างไรก็ตาม ปรากฏการณ์ชาติพันธุ์นิยมนี้ เป็นผลดีที่ส่งผลให้สมาชิกในสังคมได้ตระหนักถึงคุณค่าในวัฒนธรรมของตนได้อย่างดี

(4) สัมพัทธภาพทางวัฒนธรรม (Cultural relativity) ปรากฏการณ์นี้อาจกล่าวได้ว่า วัฒนธรรมในแต่ละสังคมมีอัตลักษณ์เฉพาะตน มีความแตกต่างกันออกไปตามบริบทสังคม ไม่สามารถนำมาเปรียบเทียบวัดค่าความสำคัญ ความโดดเด่นระหว่างวัฒนธรรมใด ๆ ต่อกันได้ ตัวอย่างเช่น วัฒนธรรมดนตรีของชาติต่าง ๆ ทั่วโลกมีคุณค่าเท่าเทียมกัน ตามอัตลักษณ์และบทบาทหน้าที่ที่ตอบสนองต่อความนิยมและการให้ความสำคัญในสังคมนั้น

(5) การเปลี่ยนแปลงทางวัฒนธรรม (Culture change) ปรากฏการณ์ในข้อสุดท้ายนี้ เกิดขึ้นตลอดเวลาในทุกสังคม เกิดขึ้นอย่างตั้งใจและไม่ตั้งใจ เนื่องจากวัฒนธรรมไม่มีการหยุดนิ่ง ค่อย ๆ เปลี่ยนไปตามกาลเวลา โดยมีปัจจัยทางสังคมด้านต่าง ๆ ส่งผลต่อระยะเวลาในการเปลี่ยนแปลงที่จะเกิดขึ้นอย่างไม่สามารถกำหนดหรือบังคับได้

โดยสรุปแล้วภาพรวมทางปรากฏการณ์ของวัฒนธรรม ได้ความว่า วัฒนธรรมมีเอกภาพ และความสำคัญเฉพาะ ไม่อาจนำมาเปรียบเทียบกันได้ว่าวัฒนธรรมใดวัฒนธรรมหนึ่งดีกว่า ของผู้อื่น มีการเคลื่อนตัวไหลเลื่อนและเปลี่ยนแปลงตลอดเวลา สามารถแลกเปลี่ยน ผสมผสานข้ามวัฒนธรรมได้ มนุษย์สามารถนำวัฒนธรรมที่รับมาไปปรับใช้ตามความเหมาะสมของบริบททางสังคมของตนเองได้ ซึ่งดนตรีเต๋นร่าเป็นวัฒนธรรมที่ได้รับมาจากชาติตะวันตก ก่อนที่ผสมผสานปรับเปลี่ยนให้เข้ากับลักษณะของสังคมไทย บางครั้งวัฒนธรรมที่แข็งแกร่งอาจกลืนหรือมีอิทธิพลให้เกิดการเปลี่ยนแปลงขึ้น ณ สถานที่แห่งใหม่ได้ ทั้งนี้จะมีความสัมพันธ์กับค่านิยม ความเชื่อและประเพณีของแต่ละกลุ่มชนด้วย

ดนตรีเต๋นร่าเป็นวัฒนธรรมที่ไทยได้แบบอย่าง และรับค่านิยมเข้ามาจากชาติตะวันตก ด้วยความจำเป็นที่จะต้องจัดให้มีขึ้นในสังคมไทยเพื่อคล้อยตามค่านิยมแบบชาวตะวันตก เนื่องจากสังคมไทยไม่ต้องการให้นานาประเทศเหยียดหยามว่าประเทศไทยนั้นล้าสมัย จึงรับดนตรีเต๋นร่าของชาวตะวันตกเข้ามาผสมผสาน ปรับเปลี่ยนให้เข้ากับลักษณะของสังคมไทยได้อย่างราบรื่น จนในที่สุดมีบทเพลงที่ศิลปินไทยประพันธ์ขึ้น เกิดความนิยมและเป็นวัฒนธรรมของไทยสืบมาอย่างยาวนาน

2.1.2 ทฤษฎีด้านมานุษยวิทยา

(1) ทฤษฎีวิวัฒนาการเชิงคลาสสิก

สังคมมนุษย์แต่ละที่นั้น แม้อยู่ห่างไกลกัน แต่การดำรงชีวิตและแนวคิดบางอย่างในการเปลี่ยนแปลงวิถี การแก้ปัญหาที่มีเรื่องราวคล้ายกัน มีความคล้ายคลึงกันทั้งด้านความคิดและพฤติกรรมโดยงามพิศ สัตย์สวณ (2538: น.57) ได้กล่าวไว้ว่า “...กระบวนการที่รูปแบบใหม่ ๆ ของวัฒนธรรมพัฒนามาจากรูปแบบเก่า ๆ นักวิวัฒนาการทางวัฒนธรรมเชิงคลาสสิกเชื่อทุกสังคมในโลกได้เคลื่อนที่ไปตามขั้นที่เหมือนกัน...” โดยนักทฤษฎีมีแนวคิดที่ มนุษยชาติมีความคิดอย่างเป็นเหตุเป็นผลที่เหมือนกัน เมื่อเผชิญปัญหา หรือเหตุการณ์ที่คล้าย ๆ กัน จะคิดแก้ปัญหาต่าง ๆ คล้ายกัน โดยทั้งนี้นักทฤษฎีกลุ่มนี้จะไม่สนใจประวัติศาสตร์ สนใจเพียงการค้นหากฎเกณฑ์ของการพัฒนาของวัฒนธรรมต่าง ๆ

(2) ทฤษฎีการแพร่กระจายทางวัฒนธรรม

นักมานุษยวิทยากลุ่มแรกที่ได้คิดค้นเป็นชาวอังกฤษ นำโดย G.Elliott Smith, William J. Perry และ W.H.R. Rivers โดยเสนอแนวคิดที่ “...อารยธรรมชั้นสูงมีจุดกำเนิดอยู่ในประเทศอียิปต์ แล้วจึงแพร่กระจายไปยังส่วนต่าง ๆ ของโลก โดยชนชาติต่าง ๆ ที่ได้มาติดต่อค้าขายกับชาวอียิปต์ได้นำความรู้ด้านเกษตรกรรม การทำภาชนะ การหลอมเหล็ก การทอผ้าและการก่อสร้างไปใช้ ทำให้ศิลปวิทยาการแขนงต่าง ๆ ได้แพร่กระจายออกไปยังส่วนต่าง ๆ ของโลก...” อีกกลุ่มเป็นนักทฤษฎีชาวเยอรมัน เสนอแนวคิดที่ จุดศูนย์กลางของวัฒนธรรมไม่ได้มีเพียงจุดเดียว ในแต่ละจุดนั้นได้แพร่กระจายวัฒนธรรมของตนออกไปรอบ ๆ เป็นวงกลม กล่าวคือ วัฒนธรรมมีการถ่ายทอดข้ามกลุ่มโดยการแพร่กระจายผ่านการติดต่อกันระหว่างกลุ่มชนต่าง ๆ ได้

(3) ทฤษฎีโครงสร้างการหน้าที่นิยม

นักมานุษยวิทยาที่คิดค้นทฤษฎีนี้คือ แรดคลิฟฟ์ บราวน์ (A.R. Radcliffe-Brown) ได้เสนอแนวคิดที่ สังคมประกอบด้วยระบบต่าง ๆ เช่น ครอบครัว เศรษฐกิจ ศาสนา การเมือง เป็นต้น ซึ่งแต่ละระบบมีโครงสร้างและหน้าที่เฉพาะ แต่ละระบบเหล่านั้นจะทำหน้าที่ให้สังคมดำเนินไปอย่างราบรื่น ซึ่งแนวคิดนี้เขามองสังคมโดยเปรียบเทียบกับสิ่งมีชีวิต ที่ในร่างกายมีอวัยวะหลากหลายทำหน้าที่ของตนเอง เพื่อหล่อเลี้ยงร่างกายให้ดำรงชีพได้อย่างปกติ กล่าวโดยสรุปคือในสังคมประกอบด้วยระบบในการดำรงชีพ มีกลไกหน้าที่สนับสนุนต่อโครงสร้างในสังคมนั้นให้ดำเนินไปได้อย่างมีประสิทธิภาพที่มั่นคง

สรุปได้ว่าทฤษฎีทางมานุษยวิทยาที่ได้กล่าวมาข้างต้น สามารถอธิบายกลไกของวัฒนธรรมในสังคมมนุษย์ที่มีความสัมพันธ์กันในกลุ่มและนอกกลุ่ม ดังเช่นวัฒนธรรมดนตรีที่สามารถแพร่กระจาย และมีวิวัฒนาการปรับตัวให้เข้ากับสภาวะบริบทในสังคม ทำหน้าที่ผลักดันให้

กลไกทางวัฒนธรรมในสังคมให้สามารถดำเนินต่อไปได้ ทฤษฎีเหล่านี้สามารถนำมาปรับใช้ในการวิเคราะห์วัฒนธรรมดนตรีเต็นรำที่ได้แพร่กระจายจากชาติตะวันตกเข้ามาสู่ประเทศไทย ผ่านความสัมพันธ์ต่าง ๆ ระหว่างชาติที่มีต่อกัน ทั้งการค้าขายและการทูต ทำให้สังคมไทยได้รู้จักและมีความนิยมชมชอบในดนตรีเต็นรำแบบชาติตะวันตกมาอย่างช้านาน ก่อนที่จะหลอมหลวมกับวัฒนธรรมท้องถิ่นดั้งเดิมกลายเป็นอัตลักษณ์ที่สำคัญของดนตรีเต็นรำในประเทศไทย

2.1.3 ทฤษฎีการวิเคราะห์ดนตรีตะวันตก

แนวทางการวิเคราะห์บทเพลง ตามแนวคิดของณัชชา พันธุ์เจริญ (2547: น.2 - 6) ได้เสนอแนวทางการวิเคราะห์บทเพลงในดนตรีตะวันตก ไว้ 4 ประเด็น คือ

(1) การบรรยายภาพรวมโดยทั่วไป ได้แก่ ที่มาของเพลง ชื่อเพลง ชื่อผู้ประพันธ์ ปีที่แต่ง ความสำคัญของบทเพลง ประเภทของบทเพลง เครื่องดนตรีที่ใช้ อัตราความเร็วของเพลงเป็นต้น เพื่อให้ทราบถึงข้อมูลเบื้องต้นของบทเพลงนั้น ๆ

(2) การวิเคราะห์ส่วนประกอบหลักของเพลง ได้แก่ ทำนอง จังหวะ เสียงประสาน และลีลาของบทเพลง โดยประเด็นการวิเคราะห์ส่วนประกอบหลักของเพลงนี้ มีจุดประสงค์เพื่อต้องการทราบแนวคิดในการประพันธ์บทเพลง

(3) การวิเคราะห์ประโยคเพลง ในบทเพลงทุกเพลงประกอบด้วยประโยคต่าง ๆ ที่ร้อยเรียงกันขึ้นเป็นบทเพลง ซึ่งสิ่งเหล่านี้เป็นสิ่งสำคัญต่อการวิเคราะห์และตีความในบทเพลงนั้น อีกทั้งเทคนิคในการสร้างประโยคต่าง ๆ เช่น การซ้ำทำนอง การเลียนแบบทำนองระหว่างแนว โน้ตระดับต่าง ๆ ที่สามารถบ่งบอกถึงเอกลักษณ์สำคัญของบทเพลง และอัตลักษณ์ที่ชัดเจนของผู้ประพันธ์แต่ละคนได้

(4) การวิเคราะห์สังคีตลักษณ์ คือการวิเคราะห์รูปแบบ (Form) ของบทเพลง เพื่อให้สามารถแบ่งวรรคตอน ท่อนเพลงได้อย่างชัดเจน และสร้างความสะดวกต่อการทำความเข้าใจบทเพลงต่าง ๆ ได้ง่ายขึ้น

ในการวิเคราะห์บทเพลงเต็นรำ ซึ่งในที่นี้เป็นบทเพลงที่มีวัฒนธรรมแบบชาติตะวันตกผสมผสานอยู่ จึงจำเป็นต้องใช้ทฤษฎีวิเคราะห์แบบดนตรีตะวันตกในการตีความและทำความเข้าใจในส่วนประกอบของบทเพลง เพื่อนำมาผูกโยงหาความสัมพันธ์ และบทบาทที่มีอยู่ในวัฒนธรรมของสังคมไทยได้ เพื่อใช้เป็นแนวทางเพิ่มเติมในการวิเคราะห์บทเพลงเต็นรำที่เกิดขึ้นจากแนวคิดการประพันธ์ของศิลปินชาวไทย ท่ามกลางยุคสมัยที่เอื้ออำนวยต่อการสร้างสรรค์ผลงานเหล่านั้น

2.2 สารัตถะที่เกี่ยวข้อง

ผู้วิจัยได้ทบทวนสารัตถะต่าง ๆ ที่เกี่ยวข้องกับดนตรีเต้นรำ เพื่อศึกษาวิวัฒนาการและบทบาทที่มีผลต่อสังคมในชาติตะวันตกในยุคต่าง ๆ นำมาวิเคราะห์ตีความตามมิติของเวลา เพื่อเปรียบเทียบและทำความเข้าใจกับบทบาทที่เกิดขึ้นในวัฒนธรรมของสังคมไทย โดยแบ่งเป็นประเด็นต่าง ๆ ตามลำดับ ดังนี้

2.2.1 การเต้นรำของชาวยุโรป

จากการศึกษาข้อมูลเกี่ยวกับการเต้นรำจากเอกสารออนไลน์ในฐานข้อมูลของ Oxford music online สรุปข้อมูลที่ได้จากบทความของโคลีค คอนเยอร์ส (Claude Conyers, 2007) สามารถสรุปประเภทของการเต้นรำที่เกิดขึ้นในบริบทของสังคมชาวยุโรป มีรายละเอียดดังนี้

2.2.1.1 การเต้นรำเพื่อเข้าสังคม (Social dance)

โดยความหมายหลักของดนตรีเต้นรำเพื่อเข้าสังคมนั้น เป็นภาพรวมของการเต้นทุกประเภทที่เกิดขึ้นในบรรทัดฐานทางสังคม โดยในระหว่างยุคการล่าอาณานิคมที่ถูกบันทึกในประวัติศาสตร์อเมริกานั้น พบว่าดนตรีเพื่อเข้าสังคมกำเนิดจากประเทศยุโรปและฝรั่งเศส เมื่อสงครามการปฏิวัติสิ้นสุดลง การก่อตั้งชาติใหม่ของอเมริกาได้เกิดขึ้น พร้อมกันนั้นเริ่มมีการนำการเต้นรำของประเศยุโรปเข้าสู่สังคมชาวอเมริกา ดนตรีเพื่อเข้าสังคมนั้นเป็นที่นิยมในกลุ่มชนชั้นสูงทั้งยุโรปและฝรั่งเศส โดยในคริสต์ศตวรรษที่ 17 และ 18 มีการคิดค้นท่าเต้นรำโดยครูผู้สอนเต้นรำ ซึ่งออกแบบท่าทางการเต้นจำนวนมาก ผู้คนในยุคนี้มีความนิยมในการเต้นรำ จนอาจกล่าวได้ว่าการเต้นรำเป็นกิจกรรมทางสังคมที่มีค่านิยม บรรทัดฐานทางสังคมและการแสดงออกถึงความเป็นผู้ดีเช่นเดียวกับ การเย็บปักถักร้อย ดนตรี การวาดภาพ และการเรียนรู้ภาษา ซึ่งสิ่งเหล่านี้ได้ถูกยกย่องให้เป็นกติกาของสังคมที่แสดงออกถึงมารยาทและความเป็นชนชั้นสูง การเต้นรำแบบบอลรูมเริ่มเป็นที่นิยมในช่วงครึ่งหลังของคริสต์ศตวรรษที่ 18 โดยวงดนตรีในระยะแรกนั้นใช้วงโยชวาทิตของกองทหารในช่วงยุคล่าอาณานิคม ซึ่งวงดนตรีทหารนั้นนอกจากจะทำหน้าที่ในกองทัพแล้ว ยังมีการนำไปใช้เป็นวงดนตรีเต้นรำ การเต้นรำเป็นกิจกรรมที่มีความสำคัญ และความนิยมเป็นอย่างมาก เมื่อมีงานประเพณีต่าง ๆ เกิดขึ้น เช่น งานแต่งงาน งานขึ้นบ้านใหม่ ก็จะมีกิจกรรมการเต้นรำรวมอยู่ในงานเหล่านี้ด้วย

การเต้นรำของชาวอเมริกันได้รับอิทธิพลจากชาวฝรั่งเศสมากพอสมควร เห็นได้จากข้อมูลของครูสอนเต้นรำส่วนใหญ่เป็นชาวฝรั่งเศส อีกทั้งยังมีนักเต้นรำและนักดนตรีชาว

ฝรั่งเศสอีกหลายคนที่ได้อพยพเข้าสู่ประเทศสหรัฐอเมริกาในช่วงสงครามปฏิวัติของฝรั่งเศส ส่งผลสำคัญต่อรูปแบบและลักษณะท่าทางการเต้นรำของชาวอเมริกา

การเปลี่ยนแปลงที่สำคัญของรูปแบบและมารยาทการเต้นรำเพื่อเข้าสังคม เกิดขึ้นในตอนต้นของศตวรรษที่ 19 เมื่อจังหวัดวอลตซ์เริ่มเป็นที่รู้จักในหมู่นักเต้นลีลาศ โดยในระยะแรกการเต้นรำจะเป็นไปตามลำดับ กล่าวคือ นักเต้นรำจะต้องเต้นตามรูปแบบของชุดจังหวะเพลงที่ได้กำหนดไว้ ซึ่งผู้จัดงานจะกำหนดไว้ล่วงหน้า ซึ่งทุกคนในงานมีหน้าที่เป็นทั้งผู้แสดงและผู้ชม โดยคู่เต้นรำจับมือกัน หรือยืนหันข้างเข้าหากัน ในบางครั้งอาจอยู่ในตำแหน่งที่ใกล้ชิดกัน เช่นเดียวกับการเต้นรำอื่น ๆ ยุโรป แต่การเต้นรำจังหวัดวอลตซ์ไม่ได้เต้นใกล้ชิดกันอย่างปัจจุบัน เนื่องจากการป้องกันปัญหาที่เกิดจากการผิดศีลธรรม ท่าทางการเต้นวอลตซ์ในระยะแรกมีลักษณะการเคลื่อนไหวที่เป็นวงกลมและกลับตัวในลักษณะกวาดเท้าออกไป จากนั้นการเต้นรำแบบพื้นเมืองของชนชาติต่าง ๆ เช่น โพลกา (Polka) ของชาวโบฮีเมีย (Bohemian) มาเซอร์กา (Mazurka) ของชาวโปลิช (Polish) ช็อดติสเช่ (Schottische) ของชาวเยอรมัน เป็นต้น ได้แพร่กระจายเข้าสู่ประเทศอังกฤษและฝรั่งเศส ซึ่งการเต้นรำเหล่านี้เป็นที่นิยมในยุโรปและอเมริกาเป็นเวลาผ่านมานับศตวรรษ

ดนตรีเต้นรำในศตวรรษที่ 19 โดยส่วนมากนิยมเรียบเรียงจากแนวทำนองเดิมที่มีอยู่แล้ว อย่างเช่นหัวหน้านาวดนตรีฟิวดา นามว่าแฟรงค์ จอห์นสัน (Frank Johnson, 1792 - 1844) มีชื่อเสียงมากในการเรียบเรียงเพลงเต้นรำ โดยเฉพาะการเดินริล (Reel) จิก (Jig) และการเต้นแบบพื้นเมือง นอกจากนี้ยังมีนักดนตรีที่ได้นำตัวกันเรียบเรียงเพลงเต้นรำเช่น สตีเฟน โฟสเตอร์ (Stephen Foster) และแดน เอ็มเม็ต (Dan Emmett) โดยนำทำนองในบทเพลงโอเปร่าของนักประพันธ์หลายท่านได้แก่ จิโอโคโม รอสซินี (Giacomo Rossini) วิเซนโซ เบลลินี (Vincenzo Bellini) จูเซปเป แวร์ดี (Giuseppe Verdi) เป็นต้น ลักษณะเฉพาะตามแบบฉบับของดนตรีเต้นรำนั้นใช้รูปแบบของวาลซ์ที่เล่นช้า ๆ การเน้นเสียงที่ชัดเจน และใช้จังหวะและความเร็วของบทเพลงที่มั่นคงชัดเจน เล่นหนึ่งจังหวะได้เล็กน้อย บทเพลงแต่ละเพลงจะถูกจัดให้เป็นชุดในเรื่องราวเดียวกัน การบรรเลงแต่ละครั้งจะมีการตกแต่ง ประดับประดาให้เกิดความหลากหลายในส่วนของท่านที่กลับมาบรรเลงซ้ำ เพื่อสร้างสีสันให้แก่บทเพลง

นักดนตรีในวงดนตรีเต้นรำส่วนใหญ่จะเป็นสมาชิกของวงดนตรีที่เล่นกลางแจ้งในช่วงหน้าร้อนและเป็นวงดนตรีเต้นรำหรือออร์เคสตราในช่วงหน้าหนาว ถึงแม้ว่านักดนตรีส่วนใหญ่จะเล่นได้ทั้งเครื่องเป่าและเครื่องสาย แต่เพลงเต้นรำนั้นสามารถบรรเลงด้วยเครื่องดนตรีทุกชนิดที่เอื้ออำนวย สถานการณ์เหล่านั้นได้ส่งผลให้นักประพันธ์ได้คิดวิธีการเรียบเรียงให้ส่วนต่าง ๆ ของบทเพลงสามารถบรรเลงกับเครื่องดนตรีได้หลากหลายมากขึ้น ขนาดของวงดนตรี

เต้นรำประกอบด้วยสมาชิกตั้ง 2 – 10 คน ประกอบด้วยเครื่องดนตรีต่าง ๆ ได้แก่ ไวโอลิน เปียโน ฟลูต คลาริเน็ต คอรัเน็ต ฮาร์ป เชลโล ท롬โบน และโอฟิคลाइด์ (Ophicleide) ส่วนเครื่องดนตรีประเภทกลองยังไม่เป็นที่นิยมมากนักจนถึงช่วงท้ายของศตวรรษที่นำไปใช้ในเพลงประเภทแกรนด์ มาร์ช (grand march)

การพัฒนาของดนตรีเต้นรำเพื่อเข้าสังคมในรูปแบบบอลรูมที่ได้ดำเนินมาถึงในคริสต์ศตวรรษที่ 20 เริ่มเปลี่ยนแปลงในทิศทางที่ลดลง ได้มีการเต้นประเภทคาบาเรต์ และการเต้นในไนต์คลับเริ่มเข้ามาแทนที่ เนื่องจากความต้องการของผู้คนในสังคมในด้านความบันเทิงที่ครบครัน ทั้งการดื่ม รับประทานอาหารและการเต้นรำ โดยในเริ่มแรกการเต้นรำแบบแรกไทม์ (Ragtime) และการเต้นรำจังหวะฟรอกโทรต (Foxtrot) เป็นที่นิยมมากจนเมื่อสิ้นสุดสงครามโลกครั้งที่ 1 ในปีค.ศ. 1918 (พ.ศ. 2461) เริ่มมีการรวมตัวกันของรูปแบบการเต้นรำระหว่างชาวอเมริกันเชื้อสายแอฟริกันทางตอนเหนือและใต้ โดยเป็นการผสมผสานการเต้นรำของชาวผิวขาวและผิวดำ ซึ่งใช้สถานที่ในเต้นรำคือ ไนต์คลับ และฮอลล์ (hall) โดยจังหวะการเต้นรำที่นิยมได้แก่ ชาร์ลตัน (Charleston) และแทงโก (Tango) เป็นที่นิยมมากในช่วงปีค.ศ. 1920 (พ.ศ. 2463) นอกจากนั้นยังมีจังหวะอื่น ๆ ได้แก่ บิก แอปเปิ้ล (Big apple) ลินดา ฮอป (Linda Hop) สวิงแดนซ์ (Swing dance) ทวิสท์ (Twist) และ ดิสโก (Disco) การเต้นรำในจังหวะฟรอกโทรต (Foxtrot) แทงโก และวอลตซ์ นั้นยังคงนิยมใช้กันในการเต้นลีลาศ นอกจากนั้นยังมีจังหวะละตินอเมริกัน ได้แก่ รัมบา (Rumba) แซมบา (Samba) และแมมโบ (Mambo) เข้ามาปรับใช้กับการเต้นรำของชาวอเมริกันอีกด้วย

2.2.1.2 การเต้นลีลาศ (Ballroom dance)

การเต้นลีลาศคือ การเต้นรำประเภทหนึ่งที่จัดอยู่ในการเต้นรำเพื่อเข้าสังคม โดยมีความหมายใน 2 ลักษณะคือ 1) การเต้นรำเป็นคู่โดยทั่วไป จากความชอบส่วนบุคคล 2) การเต้นรำเป็นคู่เพื่อการแข่งขันระดับชาติ หรือนานาชาติ นอกจากนี้การเต้นลีลาศนั้นมักใช้เป็นการแสดงประกอบเกี่ยวกับละครเวที เพื่อความบันเทิงบทเวที ในภาพยนตร์ และในโทรทัศน์

บริบทหน้าที่ต่าง ๆ ของการเต้นลีลาศที่ได้ปรากฏอยู่ในสังคมของชาวยุโรปและอเมริกัน สามารถแบ่งได้ดังนี้ คือ

1) การเต้นลีลาศสมัยใหม่

ในช่วงต้นของศตวรรษที่ 20 การเต้นลีลาศได้กำเนิดขึ้นในประเทศสหรัฐอเมริกาประกอบด้วยการเล่นหลากหลายประเภท เช่น วอลตซ์ (Waltz) ทุ สเต็ป (Two-step) นอกจากนี้การพัฒนาของดนตรีสมัยนิยมเช่น แรกไทม์ (Ragtime) แจ๊ส (Jazz) โดยมีพื้นฐานมาจากแนวคิดของนักดนตรีชาวอเมริกันเชื้อสายแอฟริกัน ซึ่งในช่วงก่อนสงครามโลกครั้งที่ 1 มีนักเต้นรำ

ชาวอเมริกันคู่หนึ่งมีชื่อว่า เวอร์นอน และ ไอรีน คาสเชิล (Vernon and Irene Castle) ได้ทุ่มเทและผลักดันให้การเต้นลีลาศเป็นที่นิยมมากขึ้น โดยได้เปิดสถาบันสอนเต้นรำ เพื่อให้ผู้ที่สนใจได้เรียนรู้พื้นฐานการเต้นและสามารถนำไปใช้เต้นกับคู่เต้นรำได้ทุกสถานการณ์ จากนั้นลูกศิษย์ของพวกเขา นามว่า อาร์เธอร์ เมอร์เรย์ (Arthur Murray) ได้เปิดโรงเรียนสอนเต้นรำขึ้นในเมืองนิวยอร์กในปีค.ศ. 1924 (พ.ศ.2467) เพื่อพัฒนาการสอนการเต้นรำให้ชัดเจนและเป็นธุรกิจมากขึ้น โดยหลักสูตรของเมอร์เรย์ประกอบด้วยจังหวะเต้นรำที่เป็นที่นิยม ได้แก่ ฟอกซ์โทรต วอลตซ์ แทงโก เวียนนิซวอลตซ์ และควิกส텝 นอกจากนี้ยังมีการเต้นแบบสวิง (Swing dances) เช่น ลินดี ฮอป (Lindy Hop) อีสโคสต์สวิง (east coast swing) เป็นต้น การเต้นแบบละติน เช่น ฮัสเชิล (Hustle) รุมบา (Rumba) ชาซ่า (Cha-cha) แมมโบ (Mambo) พาโซ โดเบิล (Paso doble) โบเลโร (Bolero) และแซมบา (Samba) เป็นต้น การเต้นพื้นเมืองแบบตะวันตกเช่น โพลกา (Polka) และแทงโกแบบอะเจนตินา

2) การเต้นลีลาศเพื่อการแข่งขัน

เมื่อการเต้นลีลาศเป็นที่นิยมมากขึ้นสมาคมลีลาศในสหรัฐอเมริกาเริ่มมีการจัดการแข่งขันกันเกิดขึ้น โดยการแข่งขันระดับนานาชาติประกอบด้วยการแข่งขันการเต้นลีลาศ 10 ประเภท ได้แก่ แบบมาตรฐานสากลประกอบด้วย สโลว์วอลตซ์ แทงโก เวียนนิซวอลตซ์ สโลว์ฟอกซ์โทรต แบบละตินมาตรฐานประกอบด้วย ชาซ่า แซมบา รุมบา พาโซโดเบิล ใจว์ การแข่งขันลีลาศในประเทศอเมริกานั้นประกอบด้วยรูปแบบการเต้น 9 ประเภท แบ่งเป็น 2 หมวดได้แก่อเมริกันสมูท (American smooth) ประกอบด้วย วอลตซ์ แทงโก ฟอกซ์โทรต เวียนนิซวอลตซ์ และจังหวะแบบอเมริกัน (American rhythm) ประกอบด้วย ชาซ่า รุมบา อีสโคสต์สวิง โบเลโร แมมโบ บทเพลงที่ใช้ในการประกอบการแข่งขันนิยมใช้เพลงสมัยนิยมของยุคศตวรรษที่ 20

3) การเต้นลีลาศเพื่อการแสดง

เมื่อความนิยมในการเต้นลีลาศก้าวหน้า จนเกิดสถาบันสอนการเต้นเกิดขึ้น สิ่งที่มาหลังจากนั้นคือ การปรับปรุงการเต้นให้เป็นรูปแบบการแสดงอย่างหนึ่ง โดยแรกเริ่มได้แสดงการเต้นลีลาศสู่สาธารณชนเพื่อความบันเทิงในสถานที่เช่น โรงแรม ไนท์คลับ เป็นต้น เมื่อการเต้นลีลาศในรูปแบบนี้มีความนิยมมากขึ้น บวกกับการบันเทิงในอเมริกาเติบโตขึ้นอย่างรวดเร็วทำให้นักเต้นบางคนมีโอกาสดำเนินการบันเทิง จากการเริ่มต้นเต้นลีลาศเพื่อการแสดง สร้างโอกาสและความก้าวหน้าได้เป็นอย่างดี

4) การเต้นลีลาศในภาพยนตร์และวีดิทัศน์

ภาพยนตร์ในยุคแรกๆ ได้มีการถ่ายทำเกี่ยวกับการเต้นลีลาศ เป็นฉากที่เกิดขึ้นในไนต์คลับ โดยเป็นฉากหนึ่งในเรื่อง “Four Horsemen of the Apocalypse” ถ่ายทำในปีค.ศ. 1921 (พ.ศ.2464) ทั้งนี้ภาพยนตร์ชุดนี้ไม่มีเสียงประกอบ หรือที่เรียกว่า หนังเงียบ จากนั้นเมื่อมีการ

ก่อตั้งฮอลลีวูด (Hollywood) ขึ้นทำให้มีการสร้างภาพยนตร์ที่เกี่ยวข้องกับการเต้นลีลาศ หรือการเต้นในมิวสิกคอลล (Musical) เพิ่มขึ้นอีกหลายเรื่องเช่น เรื่อง “Queen of the Stardust Ballroom” ในปีค.ศ. 1975 (พ.ศ.2518) เรื่อง “Shall We Dance?” ในปีค.ศ.2004 (พ.ศ.2547) นำแสดงโดยริชาร์ด เกียร์ (Richard Gere) และเจนนิเฟอร์ โลเปซ (Jennifer Lopez) เป็นต้น ภาพยนตร์ที่มีรูปแบบของละครเพลงยังคงมีการสร้างมาอย่างต่อเนื่องตามความนิยมของผู้ชมทั้งในและนอกประเทศสหรัฐอเมริกา ทำให้การเต้นลีลาศและธุรกิจต่าง ๆ ที่เกี่ยวข้องกับการเต้นรำเติบโตขึ้นเป็นอย่างมาก

2.2.2 ดนตรีเต้นรำในประเทศยุโรป

ดนตรีที่ใช้ประกอบการเต้นรำในประเทศยุโรป ปรากฏหลักฐานจากภาพวาดและการจดบันทึกตั้งแต่ยุคกลาง ในช่วงคริสต์ศตวรรษที่ 12 - 14 การเต้นรำมีชื่อเรียกว่า คาโรล (Carole) เป็นการเต้นรำในรูปแบบวงกลม มีการร้องหรือเล่นดนตรีประกอบ โดยนักร้องเป็นหนึ่งในสมาชิกของกลุ่มเต้นรำ ในบางครั้งก็มีนักดนตรีมาร่วมเต้นรำด้วย จนเมื่อเข้าสู่ยุคฟื้นฟูศิลปวิทยาการ หลักฐานทางด้านดนตรีเต้นรำปรากฏชัดเจนขึ้น ดังที่ริชาร์ด ทาร์สกิน (Richard Taruskin, 2013) กล่าวถึงดนตรีเต้นรำว่า มีบันทึกโบราณที่รวบรวมบทเพลงเต้นรำในสมัยศตวรรษที่ 15 ถือได้ว่าเป็นจุดกำเนิดแห่งการเต้นรำแบบคู่ มีชื่อเรียกในภาษาอิตาลีว่า บาสซาแดนซา (Bassadanza) ภาษาฝรั่งเศสเรียกว่า บาสซองส์ (Basse danse) และภาษาอังกฤษเรียกว่า โลว์แดนซ์ (low-dance) มีความหมายถึงการเต้นรำที่มีการก้าวเท้าต่ำและใกล้ชิดกับพื้นเต้นรำ เป็นที่นิยมในสังคมชั้นสูง ส่วนการเต้นรำแบบชาวบ้านจะนิยมใช้เป็นการละเล่นเพื่อความสนุกสนานมากกว่าใช้เป็นการเต้นรำเพื่อเข้าสังคม

ในการบันทึกโน้ตของบทเพลงประเภทบาสซาแดนซา (Bassadanza) ในยุคแรกนั้นมีความแปลกใหม่ ทำให้นักประวัติศาสตร์เข้าใจความหมายผิดเพี้ยนไปมาโดยตลอด โดยโน้ตเพลงประกอบด้วยการบันทึกโน้ตเพลงที่มีลายเส้นคล้ายกับบทเพลงสวด Gregorian chant ซึ่งข้างใต้โน้ตนั้นมีการบันทึกเนื้อร้อง เมื่อถอดความและตีความตามลักษณะโน้ตที่เป็นโพลีโฟนี (Polyphony) แล้ว ปรากฏว่าโน้ตนั้นเป็นแนวเสียงต่ำ (bass line) โดยนักดนตรีจะบรรเลงโดยอาศัยทักษะการเล่นด้วยคีตปฏิภาณ และในบางแหล่งข้อมูลของโน้ตนั้นมีการบันทึกจังหวะการก้าวเท้าในบทเพลงต่าง ๆ เหล่านี้อีกด้วย ดังตัวอย่างในภาพที่ 2.1



ภาพที่ 2.1 ภาพแสดงการบันทึกโน้ตเพลงประเภท Bassadanza

ที่มา: <http://www.oxfordwesternmusic.com/view/Volume1/actrade-9780195384819-div1-015013.xml>



ภาพที่ 2.2 ภาพแสดงการบันทึกโน้ตเพลงประเภท Bassadanza

ที่มา: <http://www.oxfordwesternmusic.com/view/Volume1/actrade-9780195384819-div1-015013.xml>

วงดนตรีที่ใช้ในการบรรเลงในยุคแรกนั้นประกอบด้วยเครื่องดนตรีประเภทเครื่องลมไม้และเครื่องลมทองเหลือง ซึ่งเป็นวงมาตรฐานในการบรรเลงเพลงเต้นรำ โดยจะบรรเลงในลักษณะการด้นสด (Improvisation) ควบคู่กับแนวเบสที่ได้กล่าวไปแล้วข้างต้น ดังตัวอย่างในภาพที่ 2.2 ด้านขวาสุดเป็นวงดนตรีบรรเลงประกอบการเต้นรำ โดยวงดนตรีมีชื่อเรียกว่า อัลตา แคปเปลลา (Alta capella) ประกอบด้วยขอว์ม (เครื่องลมไม้โบราณก่อนพัฒนามาเป็น โอโบ) หนึ่งคู่ และสโกลด์ทรีมเป็ต หรือทอมโบน ซึ่งนักดนตรีในวงเหล่านี้ได้วิธีการบางอย่างเกี่ยวกับเพลงเต้นรำในกลุ่มนักดนตรีด้วยกัน แต่ไม่เปิดเผยแก่คนทั่วไปนอกจากสมาชิกในกลุ่ม และไม่มีการจดบันทึกวิธีการปฏิบัติใดๆ นอกจากการถ่ายทอดด้วยคำพูดคล้ายกับวิธีการสอนแบบมุขปาฐะ

จากข้อมูลประวัติดนตรีตะวันตกของศศิ พงศ์สรายุทธ (2552: น.142) ได้กล่าวถึงดนตรีเต้นรำว่า ในช่วงคริสต์ศตวรรษที่ 15 บทเพลงสำหรับการเต้นรำในลีลาต่าง ๆ ได้มีการคิดค้นขึ้นโดยเครื่องดนตรีแนวต่ำสุดเป็นตัวกำหนดจังหวะ ในขณะที่เครื่องดนตรีอื่นก็จะบรรเลงด้นสดในแนวบน จากนั้นเมื่อเข้าสู่คริสต์ศตวรรษที่ 16 ได้มีการพัฒนาเป็นรูปแบบแนวเบสต่าง ๆ ขึ้นมา แล้วจึงประพันธ์ทำนองในแนวบนเสริมเข้าไปภายหลัง บทเพลงเต้นรำในยุคนี้นิยมประพันธ์และบรรเลงเป็นคู่ กล่าวคือในหนึ่งชุดมี 2 เพลง หรือในชุดอาจมี 3 บทเพลง โดยบทเพลงแรกมีจังหวะช้า และเพลงที่สองมีจังหวะเร็ว ซึ่งเป็นการเปลี่ยนอัตราจังหวะให้แตกต่างไปจากเพลงแรก โดยบทเพลงที่นิยมประพันธ์ในฝรั่งเศส ได้แก่ ปาวาน (Pavane) เป็นบทเพลงที่มีจังหวะช้าในอัตราจังหวะสองนิยมใช้คู่กับ กัลเลียร์ด (Galliard) ที่มีจังหวะเร็วและใช้อัตราจังหวะสาม บทเพลงที่นิยมในอิตาลี ได้แก่ ปัสซาเมซโซ (Passamezzo) มีจังหวะค่อนข้างช้าแต่เร็วกว่าปาวานของฝรั่งเศส นิยมบรรเลงคู่กับซัลตาเรลโล (Saltarello) ที่มีจังหวะเร็วมีลักษณะการเคลื่อนที่แบบกระโดดไปมา นอกจากนี้ยังมีบทเพลงเต้นรำที่รู้จักกันในนามว่า จิก (Gigue) ส่วนบทเพลงเต้นรำของชาวเยอรมันที่นิยมคือ ทานซ์ (Tanz) ใช้คู่กับ นัคทานซ์ (Nachtanz) และบทเพลงอื่น ๆ ได้แก่ บาสดองส์ (Basse-Danse) บรอนเลอ (Branle) เป็นต้น เมื่อถึงช่วงปลายศตวรรษ บทเพลงเต้นรำชนิดต่าง ๆ ได้กำเนิดขึ้นอีกจำนวนมาก เช่น อาลมองด์ (Allemande) และ กูรองด์ (Courante) ฯลฯ ซึ่งบทเพลงเต้นรำเหล่านี้จึงได้กลายเป็นธรรมเนียมการจัดชุดบทเพลงเต้นรำ (Dance suite) ในยุคต่อมา

ในยุคบาโรก (ค.ศ. 1600 -1750) การเต้นรำมีการพัฒนาอย่างเด่นชัดในตอนต้นของยุค โดยราชสำนักฝรั่งเศสที่มีความชื่นชอบในความบันเทิงที่มีความอลังการ หูหรา และนิยมการเต้นรำ จึงให้ความสนใจกับการแสดงบัลเลต์และเพลงเต้นรำต่าง ๆ มากกว่าบทประพันธ์ประเภทอื่น หลังจากพระเจ้าหลุยส์ที่ 13 ได้สิ้นพระชนม์ลงในปี ค.ศ. 1643 (พ.ศ.2186) กษัตริย์องค์ต่อมาคือ พระเจ้าหลุยส์ที่ 14 ได้ขึ้นครองราชย์ตามพระราชประเพณี ซึ่งในช่วงเวลานี้ได้มีการพัฒนาดนตรีเต้นรำ

ทำให้มีแบบแผนชัดเจนมากขึ้น เนื่องจากพระเจ้าหลุยส์ที่ 14 เป็นองค์กษัตริย์ที่ได้ให้ความสำคัญกับศิลปะเกือบทุกด้านในยุคนั้นเป็นอย่างมาก



ภาพที่ 2.3 ภาพพิมพ์แสดงการเต้นแบบกัลเลียร์ด (Galliard) ประมาณปี ค.ศ. 1540 (พ.ศ.2083)
ที่มา: หนังสือ A history of Western music 8th ed. (2010: p. 271)

ศศิ พงศ์สรายุทธ (2553: น.72) กล่าวว่า พระเจ้าหลุยส์ที่ 14 ได้ให้ความสำคัญกับศิลปกรรมโดยเฉพาะทางด้านดนตรีและบัลเลต์ สืบเนื่องมาจากการที่พระองค์ได้รับการฝึกฝนทางด้านดนตรี โดยเฉพาะอย่างยิ่ง เครื่องสาย คีย์บอร์ด และกีตาร์มาตั้งแต่ครั้งทรงพระเยาว์ นอกจากนี้พระองค์ยังทรงเป็นนักเต้นรำที่มีความเชี่ยวชาญเป็นอย่างมาก อาจกล่าวได้ว่าดนตรีในช่วงนี้มีศูนย์กลางอยู่ในราชสำนักแห่งกรุงปารีส เป็นผลมาจากการเมืองและเศรษฐกิจ อย่างไรก็ตามดนตรีในราชสำนักและดนตรีชาวบ้านมิได้แยกออกจากกันอย่างเด็ดขาด ประชาชนทั่วไปมีโอกาสได้รับชมดนตรีจากราชสำนักด้วยเช่นกัน

จากนั้นในยุคคลาสสิก และยุคโรแมนติก นิยมใช้บทเพลงมินูเอ็ต ในบทประพันธ์ในหลายรูปแบบ เช่น โซนาตา (Sonata) สตริง ควอเต็ต (String quartet) และซิมโฟนี (Symphony) เป็นต้น โดยมักประพันธ์เป็นตอนที่สาม (Third movement) ของบทเพลงเหล่านั้น อย่างไรก็ตามบทเพลงเหล่านั้นไม่ได้เล่นประกอบให้กับการเต้นแต่อย่างใด ในช่วงนี้เริ่มมีการประพันธ์เพลงในจังหวะวอลตซ์มากขึ้น ทั้งนี้บทเพลงที่ประกอบการเต้นรำส่วนมากจะประกอบการเต้นบัลเลต์ (Ballet) บทเพลงเต้นรำที่นิยมประพันธ์ ได้แก่ บาร์คาโรล (Barcarolle) มาซัวร์กา (Mazurka) โปลกา (Polka) และ

โปโลเนส (Polonaise) เป็นต้น ซึ่งจังหวะต่าง ๆ เหล่านี้พัฒนามาจากเพลงเต้นรำพื้นบ้านของประเทศโปแลนด์ นำมาปรับใช้ให้เข้ากับผู้คนในยุค

จะเห็นได้ว่าความนิยมในการเต้นรำและบทเพลงเต้นรำในประเศยุโรปนั้นเป็นไปอย่างต่อเนื่อง อาจมีการขาดช่วงบ้างในบางยุคสมัยตามปัจจัยต่าง ๆ ที่ไม่เอื้ออำนวยต่อวัฒนธรรมความบันเทิง แต่ทั้งนี้ดนตรีเต้นรำของยุโรปมีการพัฒนาอย่างต่อเนื่องมาตลอดจนถึงปัจจุบัน

2.2.3 ดนตรีเต้นรำในประเทศสหรัฐอเมริกา

วงการดนตรีฝั่งประเศยุโรปมีพัฒนาการและการเติบโตอย่างต่อเนื่อง มีนักดนตรี นักประพันธ์เกิดขึ้นเป็นจำนวนมาก มีนักดนตรีชาวอเมริกันบางส่วนได้มาศึกษาดนตรีแบบยุโรปเพื่อนำไปพัฒนาวงการดนตรีในอเมริกา ในขณะช่วงเวลาใกล้เคียงกันคือช่วงต้นของคริสต์ศตวรรษที่ 20 ดนตรีแจ๊ส (Jazz) ได้พัฒนาขึ้นในดินแดนทางตอนใต้ของประเศสหรัฐอเมริกา โดยบริเวณที่ได้มีการคิดค้นและพัฒนาบทเพลงแจ๊ส คือ เมืองนิวออร์ลีน (New Orleans) ซึ่งเป็นเมืองที่มีทาสผิวดำชาวแอฟริกันแถบตะวันตกเช่น กานา และไนจีเรีย ถูกด้อนเข้ามาใช้แรงงาน และได้ตั้งถิ่นฐานอยู่บริเวณดังกล่าว เมื่อทาสเหล่านั้นมีเวลาว่างจากการทำงานได้มีการร้องรำทำเพลงกันในกลุ่ม เพื่อผ่อนคลายจิตใจและความเครียดจากการทำงาน เมื่อระยะเวลาผ่านมาช่วง รูปแบบของวงดนตรีและบทเพลงมีการพัฒนาจนกลายเป็นบทเพลงประเภทแจ๊ส ซึ่งมีการสันนิษฐานว่า ดนตรีของชนผิวดำเช่น เพลงประกอบการทำงาน (Work song) เพลงประเภทสปีริชวล (Spirituals song) เพลงสวดกอสเปล (Gospel hymns) บลูส์ (Blues) และแร็กไทม์ (Ragtime) ผสมผสานกับวงดนตรีแบบอเมริกันซึ่งใช้เครื่องเป่าแบบต่าง ๆ เกิดเป็นดนตรีแจ๊สแบบแรกประมาณปี ค.ศ.1920 เรียกว่า ดิกซีแลนด์ (Dixieland) มีนักดนตรีในวงประมาณ 5-8 คน ฌูรท์ สุธจิดต์ (2546: น.222) กล่าวถึงการผสมวงดนตรีแจ๊สแบบดิกซีแลนด์ว่า

“...เครื่องดนตรีที่เล่นทำนองได้แก่ คอร์เน็ต หรือทรัมเป็ต โดยมีคลาริเน็ตและทรอมโบนเล่นประกอบในลักษณะของการสอดประสานทำนอง ในระยะต่อมาได้มีการเพิ่มแซกโซโฟนเข้าไปในวงด้วย ส่วนเครื่องประกอบทำนองให้น่าสนใจได้แก่ กลองชุด เปียโน แบนโจ กีตาร์ หรือทูบา การบรรเลงใช้การอิมโพรไวเซชั่นโดยตลอด...”

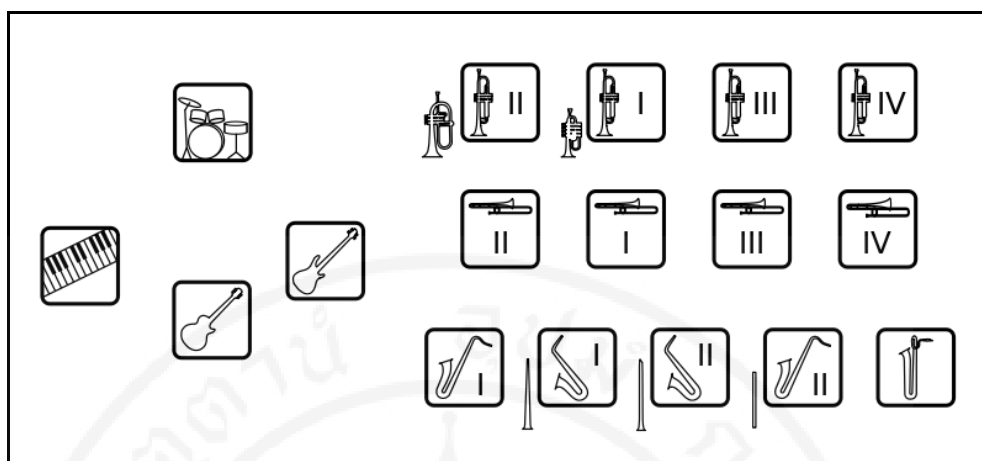
นักดนตรีที่มีชื่อเสียงในยุคนี้ได้แก่ โจ คิง โอลิเวอร์ (Joe “King” Oliver) และ หลุยส์ อาร์มสตรอง (Louis Armstrong) เห็นได้ว่าการผสมผสานวงดนตรีแบบดิกซีแลนด์ เป็นรากฐานของรูปแบบวงบิกแบนด์ที่เกิดขึ้นในช่วงเวลาต่อมา

จากนั้นในปีค.ศ. 1930 (พ.ศ.2473) คนตรีแจ๊สแบบดิกซีแลนด์ ได้พัฒนาการจัดรูปแบบวง เกิดเป็นคนตรีแจ๊สประเภทขึ้นใหม่เรียกว่า สวิง (Swing) กำเนิดขึ้นเพื่อใช้ประกอบการเต้นรำ นักดนตรีที่เป็นผู้ริเริ่มได้แก่ ดุค เอลลิ่งตัน (Duke Ellington) เคาท์ บาซี (Count Basie) พอล ไวท์แมน (Paul Whiteman) เบนนี กูดแมน (Benny Goodman) การจัดรูปแบบวงดนตรีมีสัดส่วนที่ชัดเจนมากขึ้น ดังที่เจ พี เบิร์กโฮลเดอร์ (J. P. Burkholder, 2010: น.869) กล่าวว่า วงดนตรีได้แบ่งออกเป็น 3 ส่วนคือกลุ่มทองเหลือง กลุ่มเครื่องลมไม้ และกลุ่มประกอบจังหวะ โดยกลุ่มทองเหลืองประกอบด้วยทรัมเป็ตและทรอมโบน กลุ่มเครื่องลมไม้ประกอบด้วยคลาริเน็ตและแซ็กโซโฟน และกลุ่มประกอบจังหวะประกอบด้วยเปียโน กลองชุด กีตาร์ (นำมาใช้แทนแบนโจ) และดับเบิลเบส โดยรวมในการเล่นทำนองยังคงใช้การอิมโพรไวเซชัน ทั้งนี้ในบางบทเพลงมีการเรียบเรียงบทเพลงโดยหัวหน้าวงเอง เพื่อกำหนดเครื่องดนตรีที่ใช้ในการอิมโพรไวเซชัน (Improvisation)



ภาพที่ 2.4 วงบิกแบนด์ของเบนนี กูดแมน (Benny Goodman)

ที่มา : <http://www.eddiebertjazz.com/Photos/BG-BOP-1949-adj-logo-20%20copy.jpg>



ภาพที่ 2.5 แสดงการจัดรูปแบบวงบิกแบนด์ (Big Band)

ที่มา: http://en.wikipedia.org/wiki/Big_band

รูปแบบการจัดวงดนตรีเต้นรำแบบอเมริกัน เป็นแบบแผนที่สำคัญที่ยังคงดำรงอยู่จนถึงปัจจุบัน มีบทบาทปรากฏอยู่ในหลาย ๆ องค์การ เช่น วงดนตรีบิกแบนด์มหาวิทยาลัยต่าง ๆ วงดนตรีของทหารทั้งสามเหล่าทัพ แม้กระทั่งในสังคมประชาชนทั่วไป ซึ่งวงดนตรีเหล่านี้มีหน้าที่ในการบรรเลงเพลงเต้นรำแล้ว ยังมีการปรับเปลี่ยนบทบาทหน้าที่เพื่อใช้บรรเลงเพลงประเภทลูกทุ่งและลูกกรุงที่เป็นเอกลักษณ์ของไทยอีกด้วย

2.2.5 จังหวะลีลาศ

ประเภทของจังหวะสำหรับการเต้นลีลาศ (ธงชัย เจริญทรัพย์มณี, น.2542) ตามมาตรฐานของสมาคมลีลาศได้แบ่งออกได้เป็น 2 ประเภท คือ

2.2.5.1 ประเภทโมเดิร์นหรือบอลรูม (Modern or Ballroom) การเต้นลีลาศรูปแบบนี้มีลักษณะการเต้น และท่วงทำนองดนตรีที่เต็มไปด้วยความสุภาพ นุ่มนวล อ่อนหวาน สง่างามและเนียบขาด ลำตัวของผู้ลีลาศจะตั้งตรงผึ่งผาย ขณะก้าวทำนัยม ลากเท้าสัมผัสไปกับพื้น จังหวะที่จัดอยู่ในประเภทนี้มี 5 จังหวะ ได้แก่

- (1) ควิกสเตป (Quick step)
- (2) วอลตซ์ (Waltz)
- (3) เวียนนิส วอลตซ์ (Viennese Waltz)
- (4) สโลว์ฟอกซ์ทร็อต (Slow Foxtrot)
- (5) แทงโก (Tango)

2.2.5.2 ประเภทละตินอเมริกัน (Latin American) การเต้นลีลาศแบบนี้มีลักษณะการเต้นที่คล่องแคล่ว ปราดเปรียวกว่าประเภทบอลรูม ส่วนใหญ่จะใช้สะโพก เอว เข่า และ

ข้อเท่าเป็นสำคัญ ท่วงทำนองดนตรีและจังหวะเร้าใจและสนุกสนานเร้าแรง จังหวะที่จัดอยู่ในการเต้นรำประเภทนี้มี 5 จังหวะ ได้แก่

- (1) คิวบันรุมบา (Cuban Rumba)
- (2) ชา ชา ชา (Cha Cha Cha)
- (3) แซมบา (Samba)
- (4) ไจฟว์ (Jive)
- (5) พาโซโดเบิล (Paso Doble)

สำหรับการเต้นลีลาศในประเทศไทยยังมีการเต้นรำที่จัดอยู่ในประเภทเบ็ดเตล็ดอีกหนึ่งประเภท ซึ่งมีจังหวะที่นิยมลีลาศกัน ได้แก่ บีกิน (Beguine) อเมริกัน รุมบา (American Rumba) กัวราชา (Guaracha) ออฟบีท (Off Beat) ตะลุงเทมโป (Taloong tempo) และร็อกแอนด์โรล (Rock and Roll) เป็นต้น

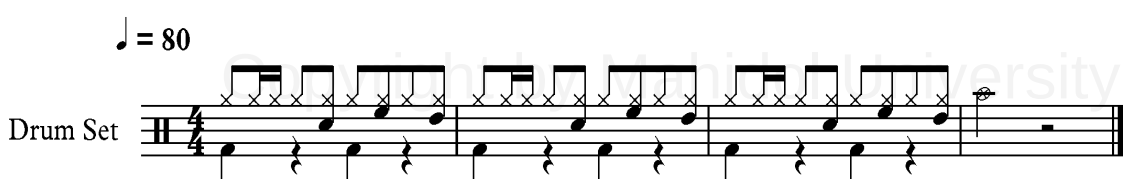
2.2.6 อัตลักษณ์ของจังหวะลีลาศ

ลักษณะสำคัญของดนตรีลีลาศที่บ่งบอกถึงอัตลักษณ์ของแต่ละจังหวะ คือชุดจังหวะของกลองชุด อาจกล่าวได้ว่าเป็นเครื่องดนตรีที่มีความสำคัญมากที่สุดของวงดนตรีเต้นรำ เปรียบดังแกนหลักของวง เนื่องจากหากนักดนตรีที่บรรเลงกลองชุดไม่สามารถบรรเลงได้ตามลักษณะสำคัญของจังหวะต่าง ๆ เหล่านั้น อาจส่งผลทำให้การเต้นรำไม่สมบูรณ์แบบได้ ตัวอย่างจังหวะกลองในรูปแบบของจังหวะเต้นรำแบบต่าง ๆ ได้แก่

2.2.6.1 จังหวะบีกิน



2.2.6.2 จังหวะโบเลโร



2.2.6.3 จังหวะชะ ชะ ช่า

$\text{♩} = 120$

Drum Set

Cowbell

2.2.6.4 จังหวะฟ็อกซ์ทริอท

$\text{♩} = 100$

Drum Set

2.2.6.5 จังหวะกั๊วราซ่า

$\text{♩} = 190$

Drum Set

2.2.6.6 จังหวะออฟบีท

$\text{♩} = 150$

Drum Set

2.2.6.7 จังหวะควิกสเต็ป

$\text{♩} = 150$

Drum Set

2.2.6.8 จังหวะรุมบา

$\text{♩} = 160$

Drum Set

Dr.

2.2.6.9 จังหวะแซมบ้า

$\text{♩} = 120$

Drum Set

Cowbell

Dr.

Perc.

2.2.6.10 จังหวะสวิง

$\text{♩} = 120$

Drum Set

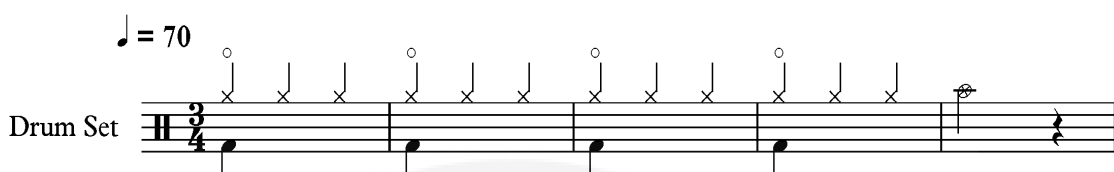
Dr.

2.2.6.11 จังหวะแทงโก

$\text{♩} = 120$

Drum Set

2.2.6.12 จังหวะวอลตซ์



จากการทบทวนสารัตถะเบื้องต้นจากข้อมูลที่มีบริบทเกี่ยวข้องกับดนตรีเต้นรำแบบตะวันตกในด้านต่าง ๆ เช่นประวัติศาสตร์การกำเนิด การพัฒนารูปแบบวงดนตรี บทบาทหน้าที่และค่านิยมต่อสังคมของชาวตะวันตก ซึ่งผู้วิจัยได้นำมาใช้ในการวิเคราะห์เปรียบเทียบเพื่อหาความสัมพันธ์ และพัฒนาการการเปลี่ยนแปลงที่เกิดขึ้นในดนตรีเต้นรำในสังคมไทย

2.3 เอกสารงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

ผู้วิจัยได้ทบทวนเอกสารงานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับหัวข้อวิจัย โดยเลือกทบทวนตามประเด็นต่าง ๆ เช่น วัฒนธรรมดนตรี ดนตรีลีลาศ การบรรเลงแนวประกอบจังหวะของวงบิกแบนด์ เป็นต้น โดยงานวิจัยครอบคลุมทั้งในประเทศและต่างประเทศ เพื่อเป็นแนวทางในการสังเคราะห์ข้อมูลงานวิจัยให้ได้ตรงตามวัตถุประสงค์และกรอบแนวคิดการวิจัย จึงได้เลือกศึกษาเอกสารงานวิจัย ดังนี้

วิทยา ภูบัว (2542) ศึกษาเรื่อง “อิทธิพลดนตรีอเมริกันที่มีต่อเพลงไทยสมัยนิยม” ใช้ระเบียบวิธีวิจัยเชิงคุณภาพ มีจุดมุ่งหมายเพื่อพิสูจน์ว่า เพลงไทยสมัยนิยมได้รับอิทธิพลจากดนตรีอเมริกันอย่างไร โดยผู้วิจัยได้ตั้งสมมติฐานของการได้รับอิทธิพลไว้ 3 ระดับ คือการลอกเลียนแบบ การดัดแปลงแก้ไข และการใช้สำนวนทางดนตรี วิเคราะห์และเปรียบเทียบระหว่างเพลงอเมริกันจำนวน 11 เพลง และเพลงไทยสมัยนิยมจำนวน 10 เพลงโดยแบ่งระดับการได้รับอิทธิพลที่ได้กล่าวมาแล้วเป็น 4 ระดับคือ การลอกเลียนแบบ การดัดแปลงแก้ไข การใช้สำนวนทางดนตรี และการไม่ได้รับอิทธิพล ผลการวิจัยพบว่า เพลงไทยสมัยนิยมทั้ง 10 เพลงได้รับอิทธิพลจากดนตรีอเมริกันตามสมมติฐานที่ได้ตั้งไว้คือ ศิลปินใช้วิธีการดัดแปลงแก้ไข และสร้างสรรค์ขึ้นโดยใช้ทักษะและความรู้ด้านดนตรีตะวันตก

ภัทรวีร์ เทียนชัยอนันต์ (2551) ได้ศึกษาเรื่อง “เพลงไทยประสานเสียงแบบฝรั่ง พระนิพนธ์ในสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้าบริพัตรสุขุมพันธุ์ กรมพระนครสวรรค์วรพินิต” ใช้ระเบียบวิธีวิจัยเชิงคุณภาพ มีจุดมุ่งหมายเพื่อศึกษาบทบาทและความสำคัญของเพลงไทยประสานเสียงแบบฝรั่ง ที่มีต่อสังคมและวัฒนธรรมไทย ผลการวิจัยพบว่า เพลงที่อยู่ในกลุ่มเพลงไทย

ประสานเสียงแบบฝรั่งโดยสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้าบริพัตรสุขุมพันธุ์ กรมพระนครสวรรค์วรพินิตมีทั้งหมด 8 เพลง คือ เพลงวอลดซ์เมขลา เพลงสรรเสริญเสือป่า เพลงสาครดั้น เพลงสุดเสนาะ เพลงมหาฤกษ์ เพลงมหาชัย เพลงโคก และเพลงนางครวญทางฝรั่ง โดยทุกเพลงเรียบเรียงขึ้นสำหรับวงโยชวาทิต ทรงนำเพลงไทยแท้มาดัดแปลงทำนอง และเรียบเรียงเสียงประสานให้มีลักษณะตามแบบดนตรีตะวันตก เช่น มีการใช้บทนำ การใช้บันไดเสียงโครมาติก การปรับแต่งรูปแบบท่อนเพลงให้เป็นไปตามหลักของดนตรีตะวันตก ซึ่งกล่าวได้ว่างานพระนิพนธ์นี้เป็นจุดกำเนิดและแนวทางในการประพันธ์เพลงไทยสากลที่สืบต่อมาถึงคนรุ่นหลัง เป็นสิ่งสำคัญต่อวัฒนธรรมไทย

นภคล ทิพยรัตน์ (2554) ศึกษาเรื่อง “ดนตรีป๊อปปูล่ามีลักษณะเฉพาะกับบริบททางวัฒนธรรม” โดยใช้ระเบียบวิธีวิจัยเชิงคุณภาพ ผลการวิจัยพบว่า ป๊อปปูล่าเป็นเมืองท่าที่มีความสำคัญทำให้วัฒนธรรมชาติต่าง ๆ แพร่กระจายเข้ามาโดยปัจจัยด้านต่าง ๆ เช่น การเผยแพร่ศาสนา การค้าขาย การทูต การศึกษา สงครามและการเข้ายึดเมือง ทำให้วัฒนธรรมดนตรีมีความหลากหลายจากปัจจัยเหล่านั้น เครื่องดนตรีที่ได้รับอิทธิพลจากศาสนาต่าง ๆ เช่น ซอเรบับ และปี่ซุแน ซึ่งได้รับอิทธิพลจากอาหรับ เมื่อชาติตะวันตกเข้ามา ทำให้เกิดการผสมผสานระหว่างวัฒนธรรมตะวันตกและตะวันออกคือ ร้องเงี้ง รวมถึงการนำเอาเครื่องดนตรีตามหลักศาสนาอิสลาม เช่น กลองดู้ฟ มีการปรับเปลี่ยนรูปแบบดนตรีให้สอดคล้องกับหลักศาสนาอิสลามขึ้นเรื่อย ๆ เริ่มมีดนตรีเพื่อการศาสนา เช่น อานาซิด และมีพัฒนาการผสมผสานจนเกิดเป็นดนตรีในลักษณะอื่น ๆ ทั้งดิเกิร์ฮูและกรือโตะ เป็นต้น ลักษณะเฉพาะของดนตรีป๊อปปูล่าที่สำคัญ ได้แก่ การเป็นดนตรีที่อยู่ในกรอบของศาสนาอิสลามที่มีความสัมพันธ์กับดนตรีประเทศเพื่อนบ้าน และสามารถปรับเปลี่ยนตัวเองได้ตลอดเวลาอย่างช้านาน

รณชัย รัตนเศรษฐ (2554) ได้ศึกษางานวิจัยในหัวข้อเรื่อง “อิทธิพลของตะวันตกที่มีผลต่อการพัฒนาการในวัฒนธรรมดนตรีของไทย” ผลการวิจัยพบว่า ดนตรีในประเทศไทยได้รับอิทธิพลจากชาวตะวันตกรวม 5 ลักษณะคือ อิทธิพลจากการทหาร อิทธิพลจากการเมืองการปกครอง อิทธิพลจากคริสต์ศาสนา อิทธิพลจากระบบการศึกษา และอิทธิพลจากขนบนิยมและค่านิยม ซึ่งปัจจัยเหล่านี้ได้ส่งผลให้เกิดการผสมผสานระหว่างความเป็นตะวันตกและไทย จนเกิดการสร้างสรรค์แนวดนตรีที่สอดคล้องกับบริบทวัฒนธรรมไทย ส่วนในด้านรูปแบบและผลงานพบว่า ได้รับพื้นฐานจากดนตรีคลาสสิก ดนตรีแจ๊ส และดนตรีประยุกต์ที่ผสมผสานความเป็นไทยและตะวันตกเข้าด้วยกัน

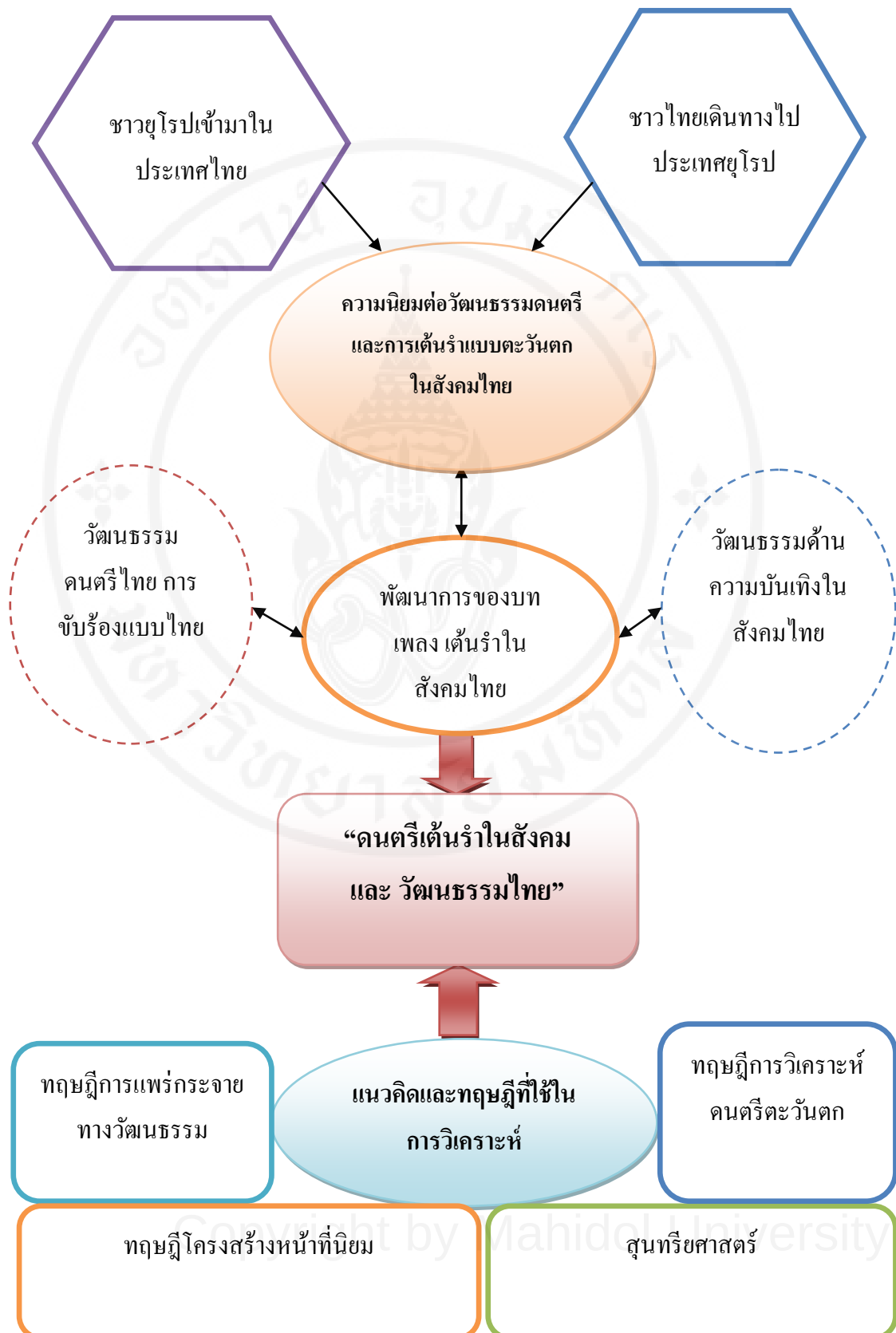
จิตตพิมญ์ แยมพราย (Jittapim Yamprai, 2011) ได้ศึกษาในหัวข้อเรื่อง “The establishment of western music in Thailand” ผลการศึกษาพบว่า คนตรีตะวันตกได้เข้าสู่ประเทศไทยตั้งแต่คริสต์ศตวรรษที่ 16 พบได้จากหลักฐานการใช้ทรีมเป็ตในราชสำนัก รวมถึงสังคมชาวคริสต์ที่ดำรงชีพอยู่ในสังคมไทยมาเป็นระยะเวลานาน นอกจากนี้หลักฐานชิ้นสำคัญคือ บันทึกที่เกี่ยวข้องกับบทเพลงในช่วงคริสต์ศตวรรษที่ 17 แสดงให้เห็นถึงลักษณะสำคัญของบทเพลงและความสัมพันธ์อันลึกซึ้งระหว่างราชสำนักไทยและฝรั่งเศส การรับดนตรีตะวันตกอย่างเป็นทางการเกิดขึ้นในช่วงรัชกาลที่ 4 ได้มีการเปิดประเทศต้อนรับชาวตะวันตกอย่างชัดเจนทำให้วัฒนธรรมดนตรีของชาวยุโรปและอเมริกันหลั่งไหลเข้าสู่ประเทศไทยมากขึ้น รวมถึงการว่าจ้างครูตะวันตกต่างชาติให้เข้ามาสอนและจัดระบบให้แก่ทหารของราชสำนักไทย ทำให้สังคมไทยได้ใกล้ชิดกับดนตรีตะวันตกมากขึ้น เมื่อเข้าสู่รัชกาลที่ 5 – 6 ดนตรีตะวันตกเข้ามาเป็นรากฐานสำคัญและแพร่กระจายสู่องค์กรต่าง ๆ มากขึ้นอย่างรวดเร็วทำให้เกิดการเลียนแบบ และประยุกต์ดนตรีตะวันตกเข้าหาดนตรีไทยมากขึ้น จนเกิดการพัฒนาและเป็นส่วนหนึ่งของสังคมไทยมาจนถึงปัจจุบัน

เอริก โอ บีโก (Eric O. Beeko, 2005) ศึกษาเรื่อง “Creative processes in Akan musical cultures: innovation within tradition” กระบวนการสร้างสรรค์ในวัฒนธรรมดนตรีอาคัน: การสร้างสรรค์สิ่งใหม่ภายใต้วัฒนธรรมแบบดั้งเดิม โดยใช้ระเบียบวิธีวิจัยเชิงคุณภาพ ผลจากการวิจัยพบว่า วัฒนธรรมทางสังคม ประเพณีต่างๆของชาวอาคันนอกจากจะรักษาขนบธรรมเนียมรูปแบบเดิมแล้ว ยังมีการพัฒนารูปแบบศิลปะต่างๆร่วมสมัยให้เข้ากับสภาพสังคม มีอุดมการณ์ชีวิตไม่ได้แทนที่ประเพณีดั้งเดิม แต่เป็นการเติมเต็ม สร้างสรรค์ให้เกิดแนวคิดร่วมสมัย แต่แฝงไว้ด้วยความเป็นดั้งเดิม การประพันธ์มีกรอบแนวคิดที่ชัดเจน มีการปฏิสัมพันธ์ร่วมกันในสังคม ทำให้บทเพลงและกิจกรรมทางดนตรีของชาวอาคันเป็นสิ่งได้ทำร่วมกันในสังคม ด้วยลักษณะนิสัยที่มีความสนุกสนานทำให้การประพันธ์เพลงเปิดกว้าง สร้างสรรค์สิ่งใหม่ กระบวนการของการประพันธ์เพลงของพวกเขาได้รับแรงบันดาลใจจากการเข้าร่วมและการผสมผสานความคิดดนตรีร่วมกัน ร่วมบรรเลงด้วยกัน เพลงมีการดำเนินต่อไปโดยมีการการปรับแต่งอย่างต่อเนื่องและสมบูรณ์แบบความคิดสร้างสรรค์ที่ยังคงเกิดขึ้นซ้ำแล้วซ้ำอีก กระบวนการประพันธ์เพลงดังกล่าวยังคงอยู่ในวัฒนธรรมดนตรีของชาวอาคัน ดังนั้นการนำเสนอผลการวิจัย อาจเรียกว่าเป็น “วงจรของการสร้างดนตรี”

แมท จี บัตเตอร์แมน (Matt G. Buttermann, 2009) ศึกษาเรื่อง “Freddie Green: A musical analysis of the guitar in the Count Basie rhythm section” มีจุดมุ่งหมายเพื่อศึกษาว่าเฟร็ดดี กรีนพัฒนาแนวทางการเล่นกีตาร์ในวงบิกแบนด์ของเขาอย่างไร ผลการวิจัยพบว่า ลักษณะการบรรเลงของกรีนที่มีลักษณะฟังดูเรียบง่าย แต่ในความจริงแล้วมีความยากซับซ้อนที่ผ่านการพัฒนาจากการเล่นอยู่ในวงบิกแบนด์เป็นเวลายาวนาน โดยผู้วิจัยได้วิเคราะห์เปรียบเทียบในส่วนเครื่องดนตรีบรรเลงประกอบจังหวะ (Rhythm section) กับตัวอย่างเพลงอื่น ๆ เช่นเพลงร้องประสานเสียงของบาค เพื่ออธิบายผลกระทบของเสียงประสานในกลุ่มเครื่องดนตรีบรรเลงประกอบจังหวะ ผลการวิเคราะห์พบว่า ลักษณะเฉพาะการบรรเลงกีตาร์ของกรีนมีส่วนประกอบหลัก 3 ประการคือ เสียงประสานที่มีความชัดเจน การควบคุมจังหวะได้คงที่ และความสามารถในการควบคุมการบรรเลงภายในวงบิกแบนด์ โดยเขานิยมใช้เพียงแค่โน้ตเดี่ยวหรือสองโน้ตเป็นส่วนมาก และกรีนเลือกบรรเลงโน้ตในตำแหน่งบริเวณกลางของคอกีตาร์เพื่อให้ได้เสียงที่กลมกลืนกับเสียงประสานของวงดนตรี

จากการทบทวนวรรณกรรมในประเด็นต่าง ๆ ที่เกี่ยวข้องกับดนตรีเด่นรำในความข้างต้นนั้น ผู้วิจัยนำไปใช้เป็นแนวทางในการวิเคราะห์ และสังเคราะห์ข้อมูลตามส่วนที่มีความเกี่ยวข้องต่อกัน ใช้เป็นข้อมูลอ้างอิงและเชื่อมโยงประเด็นต่าง ๆ ในการอภิปรายผลเพื่อถ่วงน้ำหนักความรู้ที่ได้จากการศึกษาครั้งนี้ให้เกิดประโยชน์สูงสุด และมีความชัดเจนเหมาะสมตามวัตถุประสงค์ของการวิจัยที่ได้ตั้งไว้ และตอบคำถามการวิจัยได้อย่างถูกต้องเหมาะสม

กรอบแนวคิดการวิจัย



บทที่ 3

ดนตรีเดินรำในสังคมและวัฒนธรรมไทย

ในการศึกษาประวัติศาสตร์ดนตรีเดินรำในสังคมและวัฒนธรรมของไทยนั้น ผู้วิจัยได้ศึกษาเอกสาร และหลักฐานทางประวัติศาสตร์ที่บันทึกเรื่องราวเกี่ยวกับดนตรีและเหตุการณ์สังคมในประเทศไทย เช่น ประชุมพงสาวดาร จดหมายเหตุสยามสมัย จดหมายเหตุดนตรี 5 รัชกาล และบันทึกต่าง ๆ จากนักประพันธ์ หรือผู้ที่เกี่ยวข้องใกล้ชิดกับบุคคลที่ปรากฏอยู่ในประวัติศาสตร์ดนตรีเดินรำ ฯลฯ รวมถึงการค้นคว้าข้อมูลจากสถานที่ต่าง ๆ ที่เกี่ยวข้องกับเรื่องราวของดนตรีเดินรำ พร้อมทั้งสัมภาษณ์ข้อมูลของดนตรีเดินรำในยุคเฟื่องฟูจากบุคคลข้อมูลที่มีชีวิตในช่วงเหตุการณ์เหล่านั้น มาเชื่อมโยงกับประเด็นปัญหาวิจัยที่ได้กำหนดไว้ เพื่อวิเคราะห์ สังเคราะห์และหาข้อสรุปตามกระบวนการของการวิจัยต่อไป

จากการสังเคราะห์ข้อมูลจากเอกสาร โบราณ และสัมภาษณ์ข้อมูลจากบุคคลข้อมูลสามารถแบ่งช่วงเวลาของประวัติศาสตร์ดนตรีเดินรำเป็น 3 ยุค คือ ยุคริเริ่ม ยุคเฟื่องฟู และยุคคลี่คลาย

4.1 ยุคริเริ่มของดนตรีเดินรำ

4.1.1 ชาวยุโรปและคณะมิชชันนารี เดินทางเข้าสู่ประเทศไทย

ชาวตะวันตกได้เดินทางเข้ามาสู่ประเทศไทยตั้งแต่สมัยกรุงศรีอยุธยาในช่วงคริสต์ศตวรรษที่ 16 ตรงกับรัชสมัยของสมเด็จพระรามาธิบดีที่ 2 โดยอัลฟองโซ เดอ อัลบูร์เควร์ก (Afonso de Albuquerque) นายทหารชาวโปรตุเกส ได้ส่งดีวด เฟร์นันเดซ (Duarte Fernandes) เป็นทูตมายังสยามเป็นครั้งแรกในปี พ.ศ. 2054 (ค.ศ. 1511) โดยมีวัตถุประสงค์หลักในการเจรจาติดต่อค้าขายระหว่างประเทศ โดยในรัชสมัยของสมเด็จพระไชยราชาธิราชได้อนุญาตให้ชาวโปรตุเกสได้เข้ามาอาศัยและสร้างโบสถ์ในสยาม เป็นรางวัลที่ชาวโปรตุเกสได้รับในการช่วยสยามในการทำศึกสงครามกับพม่า จิตตพินัญ (Yamprai, 2011: น.8) ได้กล่าวว่า จากหลักฐานบันทึกของเอฟ อาร์ เมย์นาร์ด (Fr.Meynard) ในปี พ.ศ. 2098 (ค.ศ. 1555) ได้มีมิชชันนารีชาวโปรตุเกสนักายโดมินิกันเดินทางเข้ามาด้วย 2 คนคือ Frair Jeronimo da Cruz และ Sebastiano da Canto เพื่อ

ประกอบพิธีกรรมทางศาสนาให้แก่ชาวโปรตุเกสที่มาด้วยกัน แต่ไม่ปรากฏหลักฐานการเผยแพร่ศาสนาแก่ชาวไทย เนื่องจากระยะเวลาในการอาศัยอยู่ในกรุงศรีอยุธยาเป็นช่วงเวลาไม่ยาวนานนัก และบันทึกได้กล่าวอีกว่า มิชชันนารีทั้งสองคนได้ถูกสังหารโดยพวกมุสลิม ทำให้ไม่มีโอกาสเผยแพร่ศาสนาคริสต์ให้แก่ชาวสยามได้

4.1.2 การติดต่อทางการทูตระหว่างไทยกับฝรั่งเศส ในสมัยอยุธยา

ในปี พ.ศ. 2205 (ค.ศ. 1662) พระเจ้าหลุยส์ที่ 14 กษัตริย์แห่งฝรั่งเศสได้ส่งคณะราชทูตเดินทางเข้ามายังประเทศเพื่อเข้าเฝ้าสมเด็จพระนารายณ์มหาราช โดยวัตถุประสงค์หลักคือการเชื่อมความสัมพันธ์ระหว่างประเทศและเผยแพร่ศาสนาคริสต์ สมเด็จพระนารายณ์ได้ทรงพระราชทานที่ดินฝั่งแม่น้ำเจ้าพระยาตอนใต้ของพระนครหลวงเพื่อสร้างวัดและโรงเรียนสอนศาสนา เรียกรวมกันว่าค่ายนักบุญยอเซฟ พุนพิศ อมาตยกุล (2554: น.15) ได้กล่าวว่า ในสมัยสมเด็จพระนารายณ์ฯ ได้มีการนำเครื่องดนตรีตะวันตกเข้ามาได้แก่ แตรทองเหลือง (อาจเรียกว่า แตรฝรั่ง หรือแตรวิลันดา ซึ่งสันนิษฐานว่าอาจเข้ามาในช่วงอยุธยาตอนต้น ที่มีการค้าขายกับประเทศฮอลแลนด์) ไวโอลิน ออร์แกนลมชนิดเท้าเหยียบหรือฮาร์โมนีเยม (Harmonium) เหล่ามิชชันนารีได้สอนหนังสือวิชาต่างๆ เช่น ภาษาศาสตร์ ศาสนศาสตร์ และวิทยาศาสตร์ เป็นต้น ให้แก่บุตรหลานของข้าราชการสำนักด้วย สอดคล้องกับข้อมูลในประชุมพงสาวดาร ภาคที่ 57 เรื่อง โกษาปานไปฝรั่งเศส ภาค 1 (2475: น.131) กล่าวถึงบาทหลวงชาวยุโรปไว้ว่า

“...ท่านบาทหลวงเยซูอิตสององค์ คุณพ่อเคอเฟองด์ และคุณพ่อตาทาร์ต ในปี 1685... ขณะนั้นบาทหลวงทั้งสองนี้อยู่สอนวิทยาศาสตร์และศาสนาตรในเมืองไทยเป็นหลายปีมาแล้ว ท่านบาทหลวงสององค์ นี้สมเด็จพระนารายณ์พระเจ้าแผ่นดินสยามทรงโปรดมาก...”

ในปี พ.ศ. 2228 (ค.ศ. 1685) สมเด็จพระนารายณ์มหาราช ได้รับสั่งให้คณะราชทูตชาวไทย นำโดยโกษาปานออกเดินทางไปประเทศฝรั่งเศส เพื่อเชื่อมสัมพันธไมตรีทางการทูต ได้เข้าเฝ้าพระเจ้าหลุยส์ที่ 14 ในปี พ.ศ. 2229 (ค.ศ. 1686) ในระหว่างที่คณะทูตชาวไทยได้พำนักอยู่ที่ฝรั่งเศสนั้นได้เดินทางไปเยี่ยมชมวัฒนธรรมต่างๆ ของชาวฝรั่งเศส พร้อมทั้งได้เรียนรู้ประเพณีและธรรมเนียมแบบชาวตะวันตก เช่น การรับประทานอาหาร การชมอุปรากร การฟังเพลง และได้เข้าร่วมพิธีกรรมทางศาสนาคริสต์ในโบสถ์ซึ่งมีการขับร้องประสานเสียงและบรรเลงดนตรีประกอบพิธีกรรม เป็นต้น โดยในประชุมพงสาวดาร ภาคที่ 59 เรื่อง โกษาปานไปฝรั่งเศส ภาค 3 (2475: น.5) ได้กล่าวถึงการเดินทางว่า

“...วังแซงต์คลูด์...เมื่อเสร็จการเลี้ยงก็อร่ามบาย 4 นาฬิกา...หมดการดนตรีข้างนี้แล้วที่ประชุมได้พากันไปถึงห้องอีกห้องหนึ่ง ซึ่งได้จัดไว้เป็นห้องเต้นรำ ท่านเจ้าชายและท่านเจ้าหญิง ที่

เป็น เจ้าภาพหรือเจ้าของบ้าน คือสมเด็จพระยุพราชและพระชายา กับสมเด็จพระอนุชาและพระชายา ก็ได้ทรงเปิดการเดินร่ำเป็นปฐม ฤกษ์ก่อน แล้วพระบรมวงศานุวงศ์และข้าราชการชายหญิงอื่น ๆ ก็ได้เดินร่ำไปตามพระองค์ต่อไป. เวลาเดินร่ำนี้ท่านราชทูตไทยก็นั่งอยู่ที่ข้างเบื่องขวาของสมเด็จพระยุพราช...”

จากหลักฐานข้างต้นแสดงว่า ชาวไทยบางส่วนได้เห็นวัฒนธรรมการเดินร่ำแบบตะวันตกที่เกิดขึ้นในสังคมของชาวยุโรป ทั้งนี้แม้ว่าคนไทยเหล่านั้นยังไม่สามารถเข้าใจและเรียนรู้ในวัฒนธรรมตะวันตกได้ แต่อาจนำประสบการณ์ที่ได้พบเห็นมาเผยแพร่แก่ชาวไทยในยุคนั้นได้เป็นอย่างดี อาจเป็นรากฐานในการทดลองหรือเลียนแบบวัฒนธรรมบันเทิงแบบตะวันตกก็เป็นได้

ความสัมพันธ์ระหว่างสองประเทศนั้นเป็นไปด้วยดี จนเมื่อสิ้นรัชกาลของสมเด็จพระนารายณ์ฯ พระมหากษัตริย์องค์ต่อมาไม่ได้ให้ความสำคัญกับพวกมิชชันนารี เกิดการต่อต้านศาสนาคริสต์ จนทำให้คณะมิชชันนารีและชาวต่างชาติที่เคยรับราชการอยู่ในราชสำนัก ต่างพากันกระจัดกระจายออกไปตามเมืองต่าง ๆ เช่น จันทบุรี ตรีศู รวบรวมถึงประเทศใกล้เคียง เช่น เวียดนาม จีน เป็นต้น ส่งผลให้ความสัมพันธ์ด้านการทูตระหว่างสองประเทศได้ขาดตอนไปกว่า 80 ปี

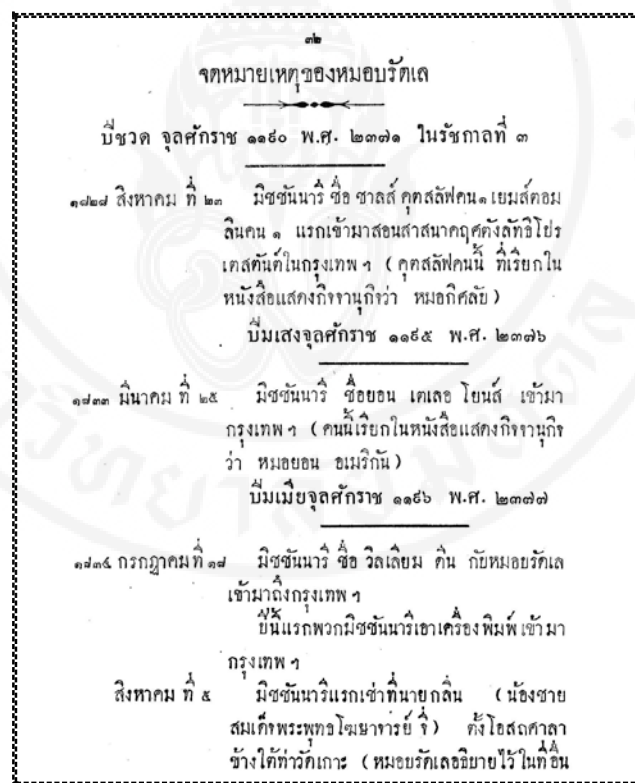
ในประชุมพงศาวดารหลายเล่มได้กล่าวถึงการเดินทางของชาวยุโรปเข้าสู่ประเทศไทยอย่างต่อเนื่องจนกระทั่งเสียกรุงครั้งที่ 2 ในปี พ.ศ. 2310 ให้แก่พม่า แต่ทั้งนี้อาจเข้ามาติดต่อปฏิสัมพันธ์กันในด้านอื่น ๆ เช่น การค้า ทหารรับจ้าง เป็นต้น ซึ่งในช่วงรอยต่อนี้ คาดว่าอาจมีการละเล่นหรือการเดินร่ำแบบชาวยุโรปเกิดขึ้นในสังคมไทยบ้าง แต่ไม่พบหลักฐานที่ระบุถึงเหตุการณ์ที่เกี่ยวข้องได้อย่างชัดเจน

4.1.3 การเจริญสัมพันธ์ไมตรีครั้งใหม่กับประเทศยุโรปในสมัยรัตนโกสินทร์

คณะมิชชันนารีได้เริ่มกลับเข้ามายังประเทศไทยอย่างเป็นทางการอีกครั้งในช่วงรัชกาลที่ 3 แห่งกรุงรัตนโกสินทร์ เพื่อทำภารกิจในการเผยแพร่ศาสนาคริสต์แก่ชาวไทย นอกจากงานสอนศาสนาแล้ว มิชชันนารีได้ช่วยราชการงานต่าง ๆ ในกรุงสยามมาโดยตลอด เช่น หมอบรัดเลย์ได้เป็นผู้วางรากฐานและพัฒนากิจการพิมพ์ในประเทศไทย รวมทั้งการแพทย์ต่าง ๆ เป็นต้น โดยในหลักฐานจากประชุมพงศาวดาร ภาคที่ 12 ในจดหมายเหตุของหมอบรัดเลย์ ได้บันทึกเหตุการณ์สำคัญต่าง ๆ ของประเทศไทยตั้งแต่ปี พ.ศ. 2371 ถึงการเข้ามาของมิชชันนารีชาวอเมริกัน โดยในบันทึกนั้นระบุว่ามิชชันนารีได้นำเครื่องพิมพ์เข้ามาในประเทศไทย ซึ่งแสดงให้เห็นถึงนวัตกรรมและวิทยาการสมัยใหม่แบบชาวตะวันตกที่ทยอยหลั่งไหลเข้าสู่ประเทศไทยในสมัยรัตนโกสินทร์อย่างต่อเนื่อง ซึ่งไม่อาจปฏิเสธถึงความก้าวหน้าเหล่านั้นได้ เพราะหากประเทศไทยไม่เปิดรับวิทยาการของ

ชาวต่างชาติเข้ามา หลักฐานทางประวัติศาสตร์ที่สำคัญยิ่งต่อชาติไทยอาจสูญหาย ไม่ปรากฏไว้ให้คนรุ่นหลังได้เห็นก็เป็นได้

คณะมิชชันนารีได้สร้างโรงเรียนสอนศาสนาแก่เด็ก มีการสอนขับเพลงประสานเสียงแบบตะวันตกแก่เด็กหญิงชาวสยาม โดยจิตตพิมณีย์ (2548: น.300 – 301) ได้กล่าวถึงภาษาที่ใช้ในเพลงสวดของชาวคริสต์ว่า ในสมัยอยุธยา หลังจากสิ้นรัชสมัยสมเด็จพระนารายณ์ มีกฎหมายห้ามมิชชันนารีเผยแผ่ศาสนาแก่คนไทย แม้กระทั่งห้ามใช้ภาษาไทยในการบันทึกเพลงสวดเหล่านั้น ทำให้การถ่ายทอดศาสนาอยู่ในวงแคบ เมื่อเข้าสู่สมัยรัตนโกสินทร์ในสมัยรัชกาลที่ 4 พระองค์ทรงอนุญาตให้สามารถบันทึกคำสวดเป็นภาษาไทยได้ และให้ชาวไทยมีอิสระในการนับถือศาสนา จึงทำให้มีการถ่ายทอดบทเพลงสวด และเพลงต่าง ๆ แบบชาวตะวันตกสู่สังคมชาวไทยมากขึ้น



รูปที่ 3.1 บันทึกจดหมายเหตุของหมอบรัดเลย์ในสมัยรัชกาลที่ 3 - 4

ที่มา: ประชุมพงสาวดาร ภาคที่ 12 พิมพ์เมื่อปี พ.ศ. 2462

ในช่วงเวลาใกล้เคียงกัน ในปี พ.ศ. 2369 ประเทศไทยได้ทำสนธิสัญญากับประเทศอังกฤษกับราชทูตนามว่า เฮนรี เบอร์นี เรียกว่า “สัญญาเบอร์นี” และ ทำสัญญาเบาว์ริงในปี พ.ศ. 2398 โดยมีราชทูตของประเทศอังกฤษนามว่า จอห์น เบาว์ริง เป็นผู้ร่วมทำสัญญา ซึ่งเหตุการณ์ดังกล่าวนี้ได้อยู่ระหว่างรัชสมัยของรัชกาลที่ 3 ถึงรัชกาลที่ 4 โดยสนธิสัญญาข้างต้นนั้น แม้ว่าคนไทยหลายคนมองเห็นถึงการเสียเปรียบต่อชาติยุโรปในหลายด้าน แต่ในความเสียเปรียบก็มีประโยชน์

อย่างยิ่งต่อการพัฒนาประเทศให้ทันต่อประชาคมโลกในสมัยนั้น โดยพระมหากษัตริย์ไทยทรงมีพระปรีชาสามารถในการวิเคราะห์ต่อการทำสัญญาเหล่านี้อย่างรอบคอบ แบ่งรับแบ่งสู้ต่อการเจรจากับชาวยุโรป ซึ่งการทำสนธิสัญญากับอังกฤษในครั้งนั้น เป็นแม่แบบสำคัญต่อการทำสนธิสัญญากับชาติอื่น ๆ ต่อมาเช่น อเมริกา ฝรั่งเศส เดนมาร์ก โปรตุเกส ฯลฯ

นอกจากเหตุการณ์ที่เกี่ยวข้องกับการเข้ามาเผยแพร่ศาสนาและติดต่อกับการค้า แล้วยังพบหลักฐานของดนตรีเต้นรำแบบตะวันตกที่ได้แพร่กระจายเข้ามายังประเทศไทยในช่วงนี้ โดยปรากฏอยู่ในสังคมชนชั้นสูงคาดว่าได้เข้ามาพร้อมชาวต่างชาติที่ได้เข้ามาติดต่อด้านการทูตและการค้ากับไทย โดยมีบันทึกเกี่ยวกับงานเลี้ยงในพระราชวังกรุงธนบุรี (พระราชวังเดิม ตั้งอยู่ใกล้กับวัดอรุณราชวราราม ปัจจุบันคือ กองบัญชาการกองทัพเรือ) โดยสมเด็จพระปิ่นเกล้าฯ ซึ่งขณะนั้นดำรงพระอิสริยยศเป็นสมเด็จพระเจ้าฟ้าจุฑามณี ได้เชิญบรรดาพ่อค้าชาวยุโรปมาร่วมสังสรรค์รับพระราชทานเลี้ยงอาหาร โดยบันทึกของเฟร็ดเดริก อาเทอร์ นีล (Neale, 1852: p.92) กล่าวถึงวันคริสต์มาสที่จัดขึ้นว่า ในปี ค.ศ. 1840 (พ.ศ. 2383) สมเด็จพระเจ้าฟ้าชายได้เชิญคณะชาวยุโรปที่อาศัยอยู่ในกรุงเทพฯ ให้มารวมกันที่วังของท่านเพื่อร่วมกันรับประทานอาหารเย็นเนื่องในวันคริสต์มาสซึ่งจัดขึ้นในเวลา 16.00 น. แยกที่ได้รับเชิญที่ทั้งบรรดาพ่อค้า ข้าราชการ รวมไปถึงมิชชันนารีชาวอเมริกันและฝรั่งเศส ทั้งนี้แยกที่ได้รับเชิญเริ่มทยอยมางานเลี้ยงตั้งแต่เวลา 10.00 น.

ในคณะลูกเรือของกองเรืออังกฤษ ได้เกณฑ์นักดนตรีมาในงาน มีเครื่องดนตรีที่ปรากฏอยู่ในเหตุการณ์นั้นประกอบด้วย ฟิดเดิล (Fiddle) 1 คู่ ซึ่งคาดว่าเป็นไวโอลิน โฮบอย (Hautboy) หรือโอโบ โดยโฮบอยเป็นภาษาฝรั่งเศสมีความหมายเดียวกับโอโบ นอกจากนั้นยังมีฟลูท (Flute) ไฟฟ์ (Fife) และกลอง มีการบรรเลงเพลงชาติอังกฤษ และร้องเพลงกันตลอดเวลา รวมถึงมีการเต้นรำแบบตะวันตกในจังหวะต่าง ๆ เช่น จิก (Jig) รีล (Reel) คันทรีแดนซ์ (Country dance) และการเต้นรำแบบชาวสก็อตแลนด์ เรียกว่า ไฮแลนด์ฟลิง (Highland fling) ซึ่งกิจกรรมต่าง ๆ เหล่านี้สลับเปลี่ยนกันทั้งวันจนถึงเวลาของการฉลองเทศกาลคริสต์มาส ซึ่งจังหวะการเต้นรำแบบต่าง ๆ เหล่านี้เป็นที่นิยมอย่างมากในราชวังและชนชั้นสูงในประเทศแถบยุโรป

เหตุการณ์ที่เกิดขึ้นในช่วงรัชกาลที่ 3 ในบันทึกของเฟร็ดเดริก อาเทอร์ นีลนั้น บ่งบอกถึงการเปิดรับวัฒนธรรมดนตรีเต้นรำแบบตะวันตกได้อย่างชัดเจน ถึงแม้ว่าในช่วงเวลาดังกล่าว ยังไม่ปรากฏหลักฐานว่าคนไทยสามารถเล่นดนตรีตะวันตกได้ แต่กลุ่มคนที่เกี่ยวข้องโดยเฉพาะราชสำนักและข้าราชการชั้นสูงได้สัมผัสถึงการเต้นรำแบบชาวตะวันตกแล้ว ทั้งนี้อาจมีคนไทยบางคนได้ทดลองเต้นรำกับชาวยุโรปเหล่านั้นด้วยก็เป็นได้

จากการวิเคราะห์ปัจจัยที่มีส่วนเกี่ยวข้องกับการเปิดรับวัฒนธรรมชาวยุโรป แสดงให้เห็นว่าประเทศไทยมีวัตถุประสงค์สำคัญคือการเชื่อมสัมพันธ์ไมตรีกับนานาประเทศ และเพื่อการ

ติดต่อค้าขาย โดยอาศัยความกลมกลืนระหว่างวัฒนธรรมดนตรีและการเดินรำเป็นสะพานเชื่อมโยงให้การเจรจาในด้านต่าง ๆ ประสบความสำเร็จได้ด้วยดี อีกทั้งยังเป็นการประกาศถึงพระเกียรติยศของพระมหากษัตริย์ไทยเพื่อป้องกันการรุกรานและรักษาเอกราชของชาติไทยอีกด้วย

On Christmas-day, 1840, the Prince Chou-Faa invited all the Europeans then residing at Bangkok to spend the day at his palace, and wind up with a grand Christmas dinner, to be served at precisely 4 p.m. This invitation included the officers and mates of all the merchant vessels then in the river, and the American and French missionaries : these latter, however, declined the invitation, and it was well they did so, for of all the carousals I ever witnessed (and one sees rare specimens of these at some of the military messes in India), I never saw one to surpass that at Bangkok. The party began arriving at the palace at about 10 a.m., and by eleven we were all assembled. There happened to be two English vessels in the river at the time, and three Bombay traders, and these, in addition to the Siamese men-of-war, furnished a pretty decent number of Englishmen. I think we sat down to dinner somewhat about thirty in number. Amongst the crews of the English vessels we mustered a couple of fiddlers, a hautboy, a flute, a fife, and a

drummer, and, with this *magnificent band*, commenced the business of the day with the British National Anthem. Everybody joined in chorus, and though the music was execrable, and the singing alarmingly out of time, we got through it on the whole remarkably well. The ladies, or rather princesses, had a place partitioned off, through which, by aid of eyelet holes, they were spectators of this, to them so novel a spectacle ; and it was worth a good deal to see the cats in the palace, tearing about, tail up in the air, as the first burst of our discordant orchestra fell like a thunder-peal on their astonished and alarmed ears. Jigs, reels, country-dances, and Highland flings were all executed to admiration, and several who could not dance a reel in the morning were seen reeling at a later period of the day. At

รูปที่ 3.2 ข้อความกล่าวถึงงานเดินรำแบบตะวันตกจัดขึ้นในพระราชวังธนบุรี ในปี พ.ศ. 2383

ที่มา: หนังสือ Narrative of a residence in Siam พิมพ์ขึ้นในปี พ.ศ. 2395 (ค.ศ. 1852)

4.1.4 แตรงทหารแบบชาวตะวันตกในรัชกาลที่ 4

พระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ได้ทรงขึ้นครองราชย์ต่อจากพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัวในปี พ.ศ. 2394 พระองค์ได้ทรงให้ความสนใจพระทัยในวิทยาการและองค์ความรู้ต่าง ๆ ของชาวตะวันตกในด้านต่าง ๆ เช่น วิทยาศาสตร์ ภาษาอังกฤษ ศาสนา ฯลฯ โดยเฉพาะวิชาดาราศาสตร์ พระองค์ท่านทรงให้ความสนใจในองค์ความรู้เหล่านั้นตั้งแต่ยังทรงผนวช ดังที่สุกัญญา สุกบรรทัด (2547: น.35) กล่าวว่า

“...เจ้าฟ้ามงกุฎทรงสนพระทัยภาษาอังกฤษและวิทยาการใหม่ ๆ ของชาติตะวันตกมาก ในปี พ.ศ. 2388 รับสั่งให้หมอบลัดเวสมาสอนวิชาภาษาอังกฤษและวิทยาศาสตร์แก่พระองค์ที่วัดบวรนิเวศ (ขณะนั้นยังทรงผนวชอยู่) นับแต่นั้นทรงอุปการะหมอบลัดเวสและภรรยาเสมอมาในฐานะพระอาจารย์...”

นอกจากพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวแล้ว พระบาทสมเด็จพระปิ่นเกล้าเจ้าอยู่หัวเป็นพระราชวงศ์อีกหนึ่งพระองค์ที่ให้ความสนใจในวัฒนธรรมตะวันตก ดังที่กล่าวไปแล้วในหัวข้อข้างต้น โดยการเปิดวังของพระองค์ในขณะดำรงพระอิสริยยศเป็นสมเด็จพระเจ้าฟ้าจุฑามณีจัดงานเลี้ยงคริสต์มาสและเชิญชาวยุโรปและอเมริกันมาร่วมงาน

ในสมัยรัชกาลที่ 4 ประมาณปี พ.ศ. 2394 เป็นปีแรกที่พระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงขึ้นครองราชย์ ได้มีนายทหารชาวอังกฤษ คือ ร้อยเอกอิมเพย์ (Captain Impey) ได้เข้ามาสมัครรับราชการในวังหลวง โดยเสนอตนเป็นผู้ฝึกทหารในวังหลวงโดยอาศัยประสบการณ์ที่ได้จากการปฏิบัติในต่างประเทศ ดังที่กล่าวไว้ในประชุมพงสาวดารภาคที่ 12 เรื่องจดหมายเหตุของหมอบรัดเลย์ ว่าในวันที่ 11 เดือนตุลาคม ปี พ.ศ. 2394 กัปตันอิมเพย์ นายทหารอังกฤษ ได้เดินทางเข้ามาจากเมืองมะละลิ่ง (ประเทศพม่า) เข้ารับราชการเป็นครูทหาร ทำหน้าที่ฝึกเดรสัญญานและกองทหารประจำวังหลวง โดยเป็นครูของครูทหารไทยอีก 4 ท่าน (ซึ่งต่อมาครูเหล่านี้ทำหน้าที่เป็นครูฝึกหัดกองทหารเกณฑ์แบบยุโรปในสมัยรัชกาลที่ 5) คือ ครูเล็ก ครูกรอบ ครูเชิงเล็ง และครูวง

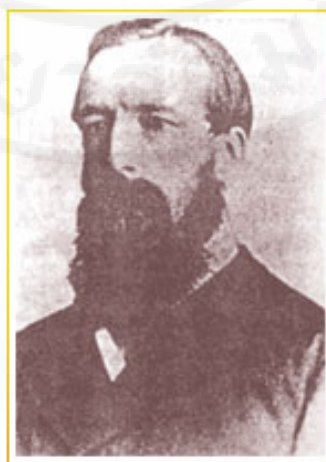
ตุลาคม ที่ ๑๑ กัปตันอิมเพย์ เป็นนายทหารอังกฤษ เดินทาง
เข้ามาจากเมืองมะละลิ่ง เข้ารับราชการเป็น
ครูทหารวังหลวง เป็นครูของครูเล็กครูกรอบ
ครูเชิงเล็ง ที่ เป็นครูทหารเมื่อแรกรัชกาลที่ ๕

รูปที่ 3.3 จดหมายเหตุของหมอบรัดเลย์ พ.ศ. 2394

ที่มา: ประชุมพงสาวดาร ภาคที่ 12 เรื่องจดหมายเหตุของหมอบรัดเลย์

จากนั้นในช่วงเวลาใกล้เคียงกันได้มีนายทหารชาวอังกฤษอีกหนึ่งนายคือ ร้อยเอก โทมัส จอร์จ น็อกซ์ (Captain Thomas G. Knox) เดินทางจากอินเดียเข้ามาสมัครรับราชการ ได้เข้าสังกัดเป็นครูฝึกในวังหน้าเนื่องจากขณะนั้นวังหลวงได้มีร้อยเอกอิมแปย์อยู่แล้ว โดยร้อยเอกน็อกซ์ได้สอนแดร่สัญญาบัตรทหาร และสอนให้ทหารชาวสยามใช้เพลงกอดเซฟเดอะควีน (God Save the Queen) มาบรรเลงเป็นเพลงคำนับพระมหากษัตริย์ หรือบรรเลงรับเสด็จเมื่อเสด็จออกมหาสมาคม เช่นเดียวกับแบบธรรมเนียมของชาวอังกฤษ โดยการฝึกทหารนั้นใช้ภาษาอังกฤษในการสื่อสารทั้งหมด โดยศาสตราจารย์นายแพทย์พูนพิศ อมาตยกุล (2556, สัมภาษณ์) ได้กล่าวว่า ทหารเหล่านั้นเรียกว่า ทหารเกณฑ์ฝึกหัดอย่างยุโรป โดยส่วนใหญ่ไม่ใช่คนไทยแท้ มีความหลากหลายในเชื้อชาติ เช่น อินเดีย เวียดนาม เขมร ฯลฯ ทั้งนี้ทหารเหล่านั้นสามารถสื่อสารกับครูฝึกเป็นภาษาอังกฤษได้ ซึ่งสามารถฝึกฝนได้ง่ายกว่ากองทหารชาวสยามที่ไม่สามารถสื่อสารภาษาอังกฤษได้

เมื่อพระบาทสมเด็จพระปิ่นเกล้าได้สวรรคตลงในเดือนมกราคมปี พ.ศ. 2409 ร้อยเอก น็อกซ์จึงได้ลาออกจากครูฝึกวังหน้า ไปรับตำแหน่งกงสุลอังกฤษ ส่วนวังหลวงมีการเปลี่ยนแปลงเกิดขึ้น เมื่อร้อยเอกอิมแปย์ได้เสียชีวิตลง พระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ทรงว่าจ้างนายทหารชาวฝรั่งเศสชื่อ ลามาซ (Lamarz) ซึ่งต่อมาได้รับพระราชทานชื่อว่า หลวงอุปเทศทวยหาญ มาทำหน้าที่แทนอิมแปย์ (จิตตพิมญ์, 2554: น.37) ซึ่งการเปลี่ยนครูฝึกในครั้งนี้ จำเป็นต้องเปลี่ยนระบบในการฝึกทหารเป็นภาษาฝรั่งเศสทั้งหมด ทำให้การพัฒนาไม่ต่อเนื่องเท่าที่ควร

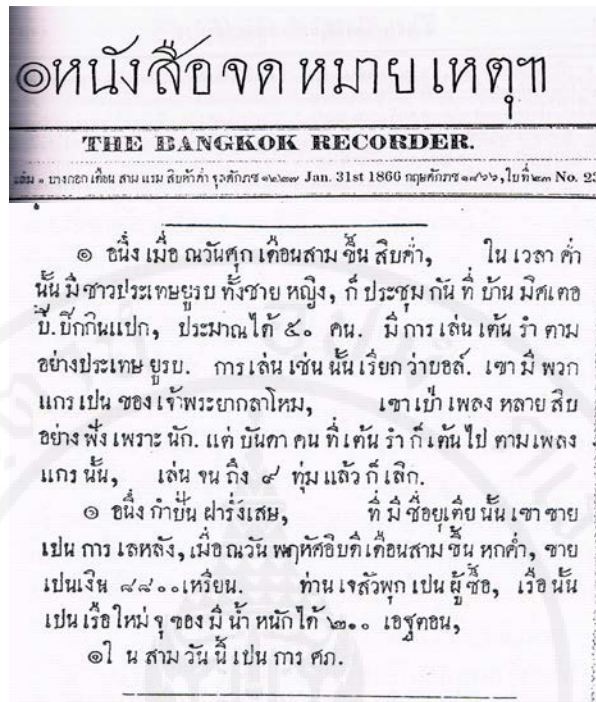


รูปที่ 3.4 ร้อยเอกโทมัส จี น็อกซ์ (Captain Thomas G. Knox)

ที่มา: <http://www.bunnag.in.th/prarajpannuang001-2.html>

ในด้านวัฒนธรรมการเต้นรำแบบชาวตะวันตก ที่ปรากฏขึ้นในวังหลวงนั้น ข้อเสนอพื้นฐานโดยธงชัย เจริญทรัพย์มณี (2542: น.23) กล่าวถึงประวัติการเต้นรำในประเทศไทยว่า อาจเข้ามาตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ 4 โดยการบันทึกของนางแอนนา ลีโอโนเวนส์ (Anna Leonowens) ชาวต่างชาติที่ได้เดินทางเข้ามาสอนภาษาอังกฤษให้แก่พระราชวงศ์ไทยในช่วงปี พ.ศ. 2405 – 2410 ในรายละเอียดกล่าวว่า นางแอนนา ลีโอโนเวนส์ พยายามอธิบายเกี่ยวกับการเต้นรำจังหวอลตซ์ แก่พระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าฯ หลังจากที่ได้กลับมาจากคูละคร นางแอนนาได้พูดถึงการเต้นรำพร้อมกับแสดงท่าทางการเต้นวอลตซ์ โดยพระองค์ทรงฟังอยู่อย่างนิ่งเฉย เมื่อนางแอนนาเริ่มแสดงท่าทางการเต้น พระองค์จึงได้ตรัสกับนางว่า การเต้นวอลตซ์ไม่ควรเต้นใกล้กันจนเกินไป พร้อมกับทรงแสดงการเต้นรำให้นางแอนนาได้เห็น โดยนางแอนนาถึงกับต้องตะลึง เมื่อทูลถามพระองค์ท่านก็ไม่ได้รับคำตอบว่าผู้ใดเป็นคนสอนพระองค์

เหตุการณ์ที่นางแอนนา ลีโอโนเวนส์ได้อ้างนั้น ยังไม่ปรากฏหลักฐานที่ชัดเจน จึงไม่สามารถยืนยันความจริงของข้อมูลได้ แต่คาดการณ์ว่า ความนิยมในวัฒนธรรมตะวันตกของชนชั้นสูง ที่ต้องการรู้จักและมีความทัดเทียมกับประเทศเหล่านั้นเป็นปัจจัยสำคัญส่งผลให้เกิดการเรียนรู้และปฏิบัติตามให้ทัดเทียมกับชาวยุโรป อีกนัยหนึ่งคาดว่าพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าฯ ทรงสนพระทัยในวัฒนธรรมตะวันตก อาจทรงเห็นการเต้นรำต่าง ๆ อยู่บ้าง เนื่องจากในวังหน้าของสมเด็จพระปิ่นเกล้าเจ้าอยู่หัวได้มีการเปิดวังจัดงานเลี้ยงให้แก่ชาวต่างชาติ ซึ่งมีการเต้นรำแบบยุโรปให้คนไทยได้เห็นกันบ้าง นอกจากนี้ในหนังสือจดหมายเหตุ บางกอกรีคอร์ดเดอร์ (The Bangkok recorder) ของหมอบรัดเลย์ ได้กล่าวถึงการเต้นรำแบบบอลรูม ซึ่งเป็นที่นิยมมากในประเทศแถบยุโรป โดยงานเต้นรำในครั้งนั้นใช้เครื่องของเจ้าพระยาภาณุโพธิ์ในการบรรเลง ทั้งนี้ไม่มีหลักฐานเกี่ยวกับชื่อเพลงต่าง ๆ



รูปที่ 3.5 การเดินรำแบบบอลรูม

ที่มา: The Bangkok recorder เล่มที่ 1 ปี พ.ศ. 2409

จากหลักฐานที่ปรากฏตั้งแต่ข้างต้น แสดงให้เห็นว่าดนตรีเดินรำและการเดินรำแบบชาวตะวันตกเข้ามาในราชสำนักไทยและหน่วยงานราชการบางส่วนแล้ว แต่อาจไม่เป็นที่นิยมของคนไทย เนื่องจากวัฒนธรรมการเดินรำของตะวันตกค่อนข้างขัดกับหลักประเพณีไทยหลายด้าน เช่น การเดินที่มีความใกล้ชิดกันมากเกินไประหว่างหญิงและชาย การเปลี่ยนคู่เดินรำ เป็นต้น ทำให้การเดินรำแบบตะวันตกเป็นความบันเทิงที่คนไทยรับชมเพียงอย่างเดียว แต่ยังไม่ได้ปฏิบัติตามแบบชาวตะวันตก เนื่องจากพฤติกรรมดังที่กล่าวมานั้น ชาวไทยในสมัยนั้นไม่สามารถเปิดใจรับได้อย่างเต็มรูปแบบ อาจเป็นข้อครหาต่อผู้คนในสังคมในยุคนั้นได้

4.1.5 การเชื่อมความสัมพันธ์การทูตกับยุโรป

ในประชุมพงสาวดารภาคที่ 29 (สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอกรมพระยาดำรงราชานุภาพ และหม่อมราโชทัย, 2476) เป็นบันทึกที่กล่าวถึงเหตุการณ์การเดินทางของราชทูตไทยไปประเทศอังกฤษ ในปี พ.ศ. 2400 ตามพระราชโองการของพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ในการสร้างสัมพันธ์ไมตรีด้านการทูต โดยคณะราชทูตได้เข้าเฝ้าสมเด็จพระราชินีนาถวิกตอเรีย และได้รับการต้อนรับเป็นอย่างดีแบบวัฒนธรรมตะวันตก การรับประทานอาหาร และได้เห็นการเดินร่ำแบบชาวยุโรปในยุคนั้น โดยหม่อมราโชทัย (หม่อมราชวงศ์กระต่าย อิศรางกูร) เป็นผู้ที่ได้เดินทางไปกับคณะราชทูตในครั้งนั้น และได้บันทึกเหตุการณ์ที่ได้พบเห็น แต่งเป็นนิราศลอนดอน ซึ่งเป็นที่ชื่นชมต่อผู้คนในยุคนั้นถึงสำนวนที่อธิบายได้สละสลวยและชัดเจน



รูปที่ 3.6 หม่อมราโชทัย (หม่อมราชวงศ์กระต่าย อิศรางกูร)

ที่มา : กระทรวงศึกษาธิการ (2539, หน้า 14)

คณะราชทูตไทยที่เดินทางไปเจริญสัมพันธไมตรีกับประเทศอังกฤษ ในปี พ.ศ. 2400 ประกอบด้วย พระยามนตรีสุริยวงศ์ (ชุ่ม บุนนาค) เป็นราชทูต เจ้าหมื่นสรรเพชญ์ภักดี (เพ็ง เพ็ญกุล) เป็นอุปทูต จมื่นมณเฑียรพิทักษ์ เป็นตรีทูต หม่อมราโชทัย เป็นล่าม และผู้ติดตามอีกจำนวนหนึ่ง



รูปที่ 3.7 คณะราชทูตชาวไทยสมัยรัชกาลที่ 4 ที่เดินทางไปเจริญสัมพันธไมตรีกับประเทศอังกฤษ

ที่มา : <http://thailand.prd.go.th/ebook/imprint/page3.php>

ขณะที่เรือได้แวะจอดที่ประเทศสิงคโปร์ คณะราชทูตได้รับการต้อนรับเป็นอย่างดี จากพ่อค้าชาวจีน ชื่อว่า ตันกิมเสง (Tan Kim Seng) หรือที่เรียกว่า กัปตันกิมเสง โดยรูปแบบการรับประทานอาหารและกิจกรรมหลังอาหารเป็นแบบเดียวกับประเทศอังกฤษ ในงานเลี้ยงมีทั้งชาวอังกฤษ จีน และคณะราชทูตไทย ซึ่งในทุกครั้งที่คณะราชทูตได้เดินทางไปยุโรป เมื่อเรือโดยสารแวะจอดพักที่สิงคโปร์ กัปตันกิมเสงได้เชิญให้คณะราชทูตไปร่วมงานเลี้ยงต้อนรับทุกครั้ง ดังที่ปรากฏในพงศาวดารการเดินทางไปอังกฤษและฝรั่งเศส โดยรายละเอียดในบันทึกกล่าวไว้ว่า

“...วันศุกร์ เดือน 9 แรม 2 ค่ำ...เวลา 2 ทุ่ม กัปตันกิมเสง จีนเชิญพวกราชทูตไปกิน โต๊ะที่บ้านบนยอดภูเขา เมื่อไปนั้นจมีนมมเหียรพิทักษ์ จมีนราขามาตย์ไปรดเตียวกัน รถนั้นล้าหลังคนขับรถพาหลงทาง ไปไม่ถูกก็คืนกลับที่สำนัก ที่กัปตันกิมเสงเลี้ยงโต๊ะมีปีพาทย์อย่างอังกฤษวงหนึ่ง 28 คน มีพวกอังกฤษรำทำ ผู้ชายผู้หญิงเต้นเป็นคู่กันประมาณ 30 คู่พวกอังกฤษที่ไปกิน โต๊ะประมาณร้อยห้าสิบเศษล้วนแต่ผู้ดีทั้งสิ้น พวกราชทูตไทย 4 คน จีนประมาณยี่สิบเศษ แยกเทศ 7 คน แยกมลายู 15 คนพวกราชทูตอังกฤษรำทำอยู่จนห้าทุ่มเศษจึงกิน โต๊ะครั้นเสร็จพักอยู่สักยี่สิบนาทีก็กลับมาดึกที่อยู่...” (ราชบัณฑิตยสภา, 2476: น.44)



รูปที่ 3.8 กัปตันกิมเสง (Tan Kim Seng)

ที่มา : <http://www.ghettosingapore.com/tan-kim-seng-fountain/>

เมื่อคณะทูตได้เดินทางถึงกรุงลอนดอน ประเทศอังกฤษ ได้รับการต้อนรับจากราชสำนักอังกฤษเป็นอย่างดี โดยในการพำนักอยู่ที่กรุงลอนดอนในครั้งนั้น เหล่าคณะทูตได้สัมผัสกับวัฒนธรรมการเดินร่ำแบบชาวยุโรปอย่างใกล้ชิด ซึ่งถือว่าได้เห็นการเดินร่ำที่เป็นแบบแผนในราชสำนักและแบบชนชั้นสูงอย่างแท้จริง โดยเหตุการณ์ในบันทึกกล่าวว่า

“...วันพุธ เดือน 3 ขึ้น 6 ค่ำ เวลาสี่ทุ่ม กวีนให้เชิญราชทูตทั้งสาม หม่อมราโชทัย จมื่นนราขามาศย์ นายพิจารณาสรพกิจ **ไปดูร่ำทำอีกครึ่งหนึ่ง** ถึงเวลาพวกราชทูตพร้อมกันขึ้นรถไปที่วังบักกิงฮัมแล้วไปนั่งอยู่บนที่แห่งหนึ่ง ไกลจากที่ร่ำทำประมาณสิบวา เยนเนอรัลก็ศัสต์จึงถามราชทูตว่า ท่านดูร่ำทำชอบใจอยู่หรือ ราชทูตตอบว่าชอบใจแต่ดูหาถนัดไม่ เยนเนอรัลก็ศัสต์จึงนำพวกราชทูตเข้าไปดูในที่ใกล้เป็นที่สำหรับกวีนหยุดพัก พวกราชทูตยืนดูกวีนทรงร่ำทำกับเจ้าน้องของ **ปรินสอาเลเบิต** บางทีก็เปลี่ยนทรงร่ำกับบิดาของ **ปรินสเฟรดริกวิลเลียม** ที่จะมาเป็นเขย ราชทูตดูอยู่ประมาณครึ่งทุ่ม แล้วพากันกลับออกมานั่งอยู่ห้องนอก ครั้นกวีนร่ำทำสิ้นเพลงแล้ว ก็พาพระญาติพระวงศ์ออกไปเสวยที่ห้องนอกสำหรับเลี้ยง...” (ราชบัณฑิตยสภา, 2476: น.93)

พระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงมีรับสั่งให้ส่งคณะราชทูตไปเจริญสัมพันธไมตรีกับประเทศฝรั่งเศสในปี พ.ศ. 2404 ซึ่งขณะนั้นตรงกับสมัยของจักรพรรดินโปเลียนที่ 3 โดยมีรายละเอียดต่าง ๆ ในประชุมพงสาวดารภาคที่ 30 เรื่องราชทูตไทยไปประเทศฝรั่งเศสโดยพระณรงควิจิต (จอน บุนนาค) ซึ่งเป็นระยะเวลาห่างจากการเดินทางไปเมืองลอนดอนเพียงแค่ 4 ปี แสดงให้เห็นว่า รัชกาลที่ 4 ทรงมองเห็นแนวโน้มไกลในด้านการพัฒนาประเทศให้ทัดเทียมกับประเทศตะวันตก โดยไม่ปิดกั้นแนวความคิดที่หลากหลาย เลือกพิจารณารับวัฒนธรรมที่เหมาะสม เพื่อปรับใช้ให้เหมาะสมกับบริบททางวัฒนธรรมและสังคมชาวไทย

4.1.6 วัฒนธรรมการฟังดนตรีและเต้นรำ แบบชาวตะวันตกในรัชกาลที่ 5

ในช่วงรัชกาลที่ 5 ได้มีนายทหารชาวอเมริกัน สัญชาติเยอรมัน ชื่อว่าจาคอบ ไฟท์ (Jacob Feit) ได้เข้ามารับใช้ราชสำนักในปี พ.ศ.2410 โดยเข้ามาประจำอยู่ที่วังหน้า ทำหน้าที่เป็นครูแดร์ฝรั่งและได้อยู่ประจำการที่วังหน้าตลอดสมัยของกรมพระราชวังบวรวิไชยชาญ จนพระองค์เสด็จทิวงคตในปี พ.ศ. 2428 จากนั้นจึงได้เข้ามาสอนดนตรีให้แก่ทหารในวังหลวง โดยเป็นครูทหารแดร์สัญญาณ และควบคุมแดร์วง ให้แก่กองทหารหน้าที่ประจำพระราชฐานชั้นนอกของวังหลวง โดยกองทหารหน้าที่นี้มีกรมกองตั้งอยู่ที่อาคารกระทรวงยุติธรรม (ต่อมาคือกระทรวงกลาโหม) ในช่วงชีวิตของจาคอบ ไฟท์ได้รับราชการเป็นครูแดร์ทหารบกมาโดยตลอดและในช่วงบั้นปลายชีวิต ท่านได้ประจำที่กองพลที่ 1 รักษาพระองค์ (พระราชวังดุสิต)

ต่อจากนั้นมีทหารอเมริกันเชื้อสายอิตาลี นามว่า เรือเอกมิเชล ฟุสโก (Captain M. Fusco) ได้เข้ามาเป็นครูสอนแดร์ทหารเรือ โดยศาสตราจารย์นายแพทย์พูนพิศ (2554: น.18) กล่าวว่า เรือเอกฟุสโก เป็นผู้ริเริ่มทำวงดนตรีสำหรับการเต้นรำให้แก่กรมท่าเพื่อใช้ในการงานราชการและรับแขกเมือง ตั้งแต่เข้ารับราชการในปี พ.ศ. 2420 จนถึงแก่กรรมในปี พ.ศ. 2445

เนื่องจากความนิยมในวัฒนธรรมตะวันตกที่ขยายตัวมากขึ้นจากปัจจัยหลายส่วน ประกอบด้วยปัจจัยจากภายนอก เช่น จำนวนชาวต่างชาติที่เดินทางเข้าสู่ประเทศเพิ่มขึ้น โดยกลุ่มคนเหล่านี้มักอยู่กลุ่มของทูต พ่อค้า และมิชชันนารี ซึ่งชาวต่างชาติในแต่ละประเทศแข่งขันกันเป็นประเทศมหาอำนาจ ทำให้ความเจริญด้านวัฒนธรรมต่าง ๆ เติบโตขึ้นมากควบคู่กับเศรษฐกิจที่เฟื่องฟูเป็นอย่างมาก ทำให้เกิดค่านิยมในวัฒนธรรมแบบตะวันตกที่ยอมรับกันว่ามีความหรูหรา ทันสมัย ต่อสังคมโลก เช่น การนั่งโต๊ะรับประทานอาหาร การฟังเพลงแบบตะวันตกและการเต้นรำแบบบอลรูม ส่วนในด้านปัจจัยภายใน เนื่องจากความกดดันจากประเทศมหาอำนาจในการต่อรองเจรจาในสนธิสัญญาต่าง ๆ ทั้งเรื่องการค้าระหว่างประเทศ และการแบ่งเขตการปกครองดินแดนในช่วงการขยายอาณานิคมของประเทศตะวันตก ทำให้ประเทศมีความจำเป็นที่ต้องกระตือรือร้นต่อเหตุการณ์เหล่านั้น เพื่อความมั่นคงของประเทศชาติ รัชกาลที่ 5 จึงได้เดินทางสู่ประเทศยุโรป ซึ่งถือว่าเป็นพระราชกรณียกิจที่สำคัญยิ่งต่อความมั่นคงและความเจริญของชาติไทย

พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ได้ทรงเสด็จประพาสยุโรปถึงสองครั้ง โดยครั้งแรกในปี พ.ศ. 2440 และครั้งที่ 2 ในปี พ.ศ. 2450 โดยพระองค์ท่านมีจุดประสงค์หลักสำคัญในการเจรจาในข้อตกลงเกี่ยวกับอาณาเขตดินแดนต่าง ๆ ที่มีปัญหา รวมทั้งทรงได้ทอดพระเนตรความเจริญของประเทศยุโรป นำมาปรับใช้กับการพัฒนาความเจริญในประเทศชาติเช่น การศึกษา การคมนาคม การสาธารณสุข การไปรษณีย์โทรเลขเป็นต้น ในเวลาเดียวกันนี้พระราชโอรสหลายพระองค์ได้เสด็จมาศึกษาเล่าเรียนที่ประเทศยุโรป เช่น สมเด็จพระบรมโอรสาธิราช พระเจ้าลูก

ยาเธอพระองค์เจ้าอาภากร และพระเจ้าลูกยาเธอพระองค์เจ้าบุรฉัตรไชยยากร ทรงไปศึกษาที่ประเทศอังกฤษ สมเด็จพระเจ้าลูกยาเธอ เจ้าฟ้าจักรพงษ์ภูวนาถไปศึกษาที่ประเทศรัสเซีย สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้าบริพัตรสุขุมพันธุ์ กรมพระนครสวรรค์วรพินิตไปศึกษาที่ประเทศเยอรมัน โดยวิชาที่ทรงไปศึกษาเกี่ยวข้องกับวิชาการทหารและการปกครอง ทั้งนี้พระราชโอรสบางพระองค์ได้เพิ่มเติมวิชาความรู้ด้านดนตรีตะวันตกอีกด้วย ซึ่งในการประพาสยุโรปครั้งที่ 2 ในปี พ.ศ. 2450 ได้ทรงบันทึกเรื่องราวที่เกิดขึ้นในการเดินทาง เป็นจดหมายเหตุเสด็จพระราชดำเนินประพาสทวีปยุโรป โดยมีรายละเอียดดังนี้



พระรูปหมู่ ถ่ายที่วิลลาโนเบลชั้นเรโม

รูปที่ 3.9 รัชกาลที่ 5 กับพระราชโอรส 16 พระองค์ ณ ประเทศยุโรป

ที่มา : <http://iseehistory.socita.com/index.php?lay=show&ac=article&Id=538711155&Ntype=15>

ในจดหมายเหตุตอนที่ 16 (สมาคมศิษย์เก่าจุฬาฯ, 2547: น.295 - 296) กล่าวว่า

“...เสด็จที่คอนเวอเซชันเฮาส์...เป็นที่ประชุมสำหรับการรื่นเริง...เป็นตึก 3 หลังต่อกัน ตึกกกลางนั้นสูงใหญ่ ทำนองคล้ายตึกเรกิ้นฮาล ตึกที่เป็นปีกสองข้างนั้น...ปีกอีกข้างหนึ่งนั้นจัดเป็นเรสเตอรอง...ตึกกลาง...ภายในมีห้องนั่งเล่น ห้องบิลเลียด ห้องบริโภคนอาหาร โรงละครจุคนได้ถึง 1000 เศษมีห้องจัดเป็นกะละรีขายรูปภาพต่าง ๆ มีห้องเดินร่ำอันใหญ่กว้าง ...เวลาค่ำมีผู้คนมาประชุมเป็นอันมาก และมีดนตรีเดินร่ำ แลละคร หรือร้องเพลงแทบทุกคืน...”

และจดหมายเหตุตอนที่ 20 พระราชวังวินด์เซอร์ (สมาคมศิษย์เก่าจุฬาฯ, 2547: น.380) กล่าวว่

“...วันที่ 22 มิถุนายน จ.ศ.126 ...เวลาสองทุ่มครึ่งเสวยพระกระยาหารค่ำ มีเจ้านายแลข้าราชการประชุมประมาณ 42 ...ทรงชวนที่ประชุมดื่มถวายพระพรพระเจ้าเอ็ดวาลด์แลกวีนิอะเล็กซานดรา ตลอดถึงพระราชวงศ์ทั้งปวง เวลาเสวยแล้วเสด็จประทับในห้องขาว...ผู้มาประชุมบ้างสนทนา บ้างเดินรำ...”

ซึ่งเหตุการณ์ที่พระองค์ท่านได้ทรงบันทึกไว้ ทำให้ทราบถึงประสบการณ์เกี่ยวกับการเดินรำของชาวตะวันตกที่พระองค์ได้ทรงทอดพระเนตรเห็นด้วยพระองค์ ซึ่งหลักฐานเหล่านี้เมื่อนำมาเชื่อมโยงกับหลักฐานจดหมายเหตุต่าง ๆ ที่บันทึกการจัดงานเลี้ยงและงานเดินรำแบบชาวตะวันตกที่เกิดขึ้นในประเทศไทยในช่วงรัชกาลที่ 5 ทำให้เห็นว่าค่านิยมดนตรีเดินรำในสังคมไทยสูงขึ้นมาก

4.1.7 งานเลี้ยงและการเดินรำ ที่บ้านเสนาบดีกระทรวงต่างประเทศ

กรมท่า หรือกระทรวงต่างประเทศ มีหน้าที่รับผิดชอบในการติดต่อกับต่างชาติ ทั้งด้านการค้าและการทูต เจริญสนธิสัญญาต่าง ๆ ทำให้ได้พบปะชาวต่างชาติอยู่ตลอดเวลา หลังจากการทำสนธิการค้าฉบับใหม่กับชาวต่างชาติในช่วงรัชกาลที่ 4 ทำให้กรมท่าต้องจัดระบบการทำงานขึ้นใหม่ โดยแบ่งออกเป็น 3 ฝ่าย คือ กรมท่าซ้าย กรมท่ากลาง และกรมท่าขวา โดยกรมท่ากลาง ทำหน้าที่ชำระความระหว่างคนไทยกับคนต่างประเทศ กรมท่าซ้าย ทำหน้าที่ชำระความระหว่างคนจีนกับคนจีน และกรมท่าขวา ทำหน้าที่ชำระความระหว่างคนแขกกับคนแขก ซึ่งรวมถึงฝรั่งด้วย (ส.พลายน้อย, 2548: น.140) ดังนั้นกรมท่าขวาก็มีบทบาทสำคัญและเป็นหน่วยงานที่สำคัญอีกแห่งหนึ่งที่เป็นรากฐานสำคัญต่อดนตรีเดินรำแบบตะวันตก นอกเหนือจากพระราชวังเดิมของพระบาทสมเด็จพระปิ่นเกล้าฯ ที่ทรงต้อนรับชาวยุโรปในการจัดเลี้ยงเนื่องในโอกาสต่าง ๆ ตามรูปแบบวัฒนธรรมของชาวตะวันตก

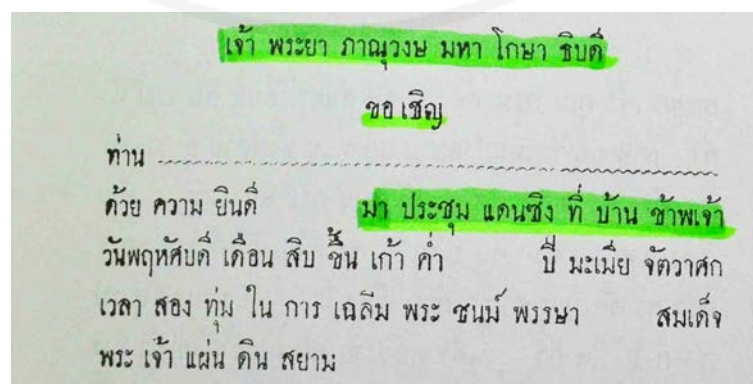
เจ้าพระยาภาณุวงศ์มหาโกษาธิบดี (ท้วม บุนนาค) ในขณะนั้นท่านดำรงตำแหน่งเสนาบดีกระทรวงการต่างประเทศ ได้ส่งบัตรเชิญแขกผู้มีเกียรติมาร่วมงานเดินรำที่บ้านของท่าน ในวาระการเฉลิมพระชนม์พรรษาพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ตามหลักฐานในจดหมายเหตุสยามสมัย ที่จัดพิมพ์โดยหมอมสมิท



รูปที่ 3.10 เจ้าพระยาภาณุวงศ์มหาโกษาธิบดี (ท้วม บุนนาค)

ที่มา : <http://www.bunnag.in.th/prarajpannuang006.html>

ข้อมูลเกี่ยวกับบัตรเชิญเข้าร่วมงานเดินร่ำที่บ้านของเจ้าคุณกรมท่า บันทึกอยู่ในจดหมายเหตุสยามสมัย เล่มที่ 1 แผ่น 3 ตรงกับวันพุธ เดือนสิบเอ็ด ขึ้น 6 ค่ำ ปี มะเมีย จัตวาศก 1244 (พ.ศ. 2425: น.3) อธิบายถึงการออกบัตรเชิญร่วมงานเลี้ยงเดินร่ำซึ่งเป็นธรรมเนียมที่ได้รับมาจากชาวยุโรป ที่เจ้าภาพจะต้องเชิญแขกสำคัญให้มาร่วมงาน โดยส่งบัตรเชิญเพื่อเป็นการให้เกียรติต่อแขกสำคัญเหล่านั้นด้วย เห็นได้ว่าค่านิยมเหล่านี้มีความสัมพันธ์กับชนชั้นสูงในสังคมไทยเป็นอย่างมาก



รูปที่ 3.11 บัตรเชิญงานเดินร่ำในวันเฉลิมพระชนมพรรษา

ที่มา : จดหมายเหตุสยามสมัย เล่ม 1

อีกทั้งยังมีข้อความแสดงรายละเอียดถึงวงดนตรี และเหตุการณ์ภายในงาน ความว่า

“...ณ วันจันทร์ เวลาค่ำ สองทุ่ม พวกเจ้านายแลขุนนางฝ่ายสยาม และพวกราชการคนต่างประเทศ ทั้งถูกค้ำวานิชประชุมพร้อมกันที่บ้านเจ้าคุณกรมท่า ตามคำเชิญของเจ้าคุณ พวกปีพาทมโหรีแลพวกแตรฝรั่งนั้นผลัดกันเล่นตลอดคราวชุมนุมนั้น ที่ตึกนํ้าบ้านเจ้าคุณ ประดับด้วยโคมชຶ່มไฟ แลเครื่องประดับดูงามเพลินตานัก พวกผู้หญิงฝรั่งที่ขอบเดินรำตามกระบวนฝรั่ง เปนค่านับแสดงความดีใจ เจ้าคุณก็ได้จ้างช่างเล่นช่างร้องเพลง มิสเตอร์ ซอวะเลด แล มิสเตอร์ ชะเปดชี เปนเงิน 250 บาทให้ทั้งสองคนเล่นถวายน...” (ชาโมเอล เจ สมิต, 2548: น.247)

จากข้อความข้างต้น แสดงให้เห็นว่า การเดินรำของชาวยุโรปยังคงจำกัดอยู่ในค่านิยมของชาวต่างชาติที่มาอาศัยอยู่ในประเทศไทยเท่านั้น โดยในงานใช้วงดนตรีสลับกันระหว่างดนตรีไทยคือ วงปีพาทย์และมโหรี และดนตรีสากลคือ แตรวง ซึ่งตามหลักฐานการคาดการณั้ว่า ผู้ที่ฝึกซ้อมแตรวงให้สามารถบรรเลงเพลงเดินรำได้ คือ เรือเอกมิเชล ฟุสโก ซึ่งขณะนั้นได้เป็นครูฝึกวงดนตรีของทหารเรือหรือที่เรียกกันในยุคนี้ว่า “ทหารแตรมารีน”

4.1.8 งานเลี้ยงและการเดินรำ ที่บ้านเสนาบดีกระทรวงธรรมการ

เจ้าพระยาภาสกรวงศ์ (พร บุนนาค) ขณะนั้นดำรงตำแหน่งเสนาบดีกระทรวงธรรมการ ได้เชิญบรรดาเชื้อพระวงศ์ ขุนนาง คณะทูตและบรรดาพ่อค้าชาวต่างชาติ มารวมกันที่บ้านของท่านในงานโกนจุกบุตรชาย ดังที่ปรากฏในจดหมายเหตุสยามสมัย เล่ม 1 แผ่น 5 วันพุธ เดือน อ้ายขึ้น 3 ค่ำ ปี มะเมีย จัตวาศก 1244 (พ.ศ. 2425: น.4) ได้อธิบายเรื่อง การชุมนุมฝรั่งเดินรำ มีข้อความกล่าวว่า ในวันศุกร์ เดือนสิบสอง แรมหกค่ำ เจ้าพระยาภาสกรวงศ์ ได้เชิญแขกผู้มีเกียรติและบุคคลสำคัญ ซึ่งประกอบด้วยเหล่าราชวงศ์ ขุนนาง คณะทูตต่างชาติ ตลอดจนบรรดาพ่อค้าต่างชาติที่ได้เดินทางเข้ามาทำการค้ากับประเทศไทย ให้มาร่วมงานโกนจุกบุตรชายของท่าน ในช่วงเวลาประมาณสามทุ่ม มีแขกผู้มีเกียรติเป็นจำนวนมากได้เข้ามาพบปะพูดคุยกัน มีการประดับประดาบ้านอย่างสวยงาม นอกจากนี้ได้จ้างวงดนตรีเครื่องสายสากลให้บรรเลงเพลงเดินรำตลอดทั้งงาน ซึ่งแขกชาวต่างชาติต่างจับคู่เดินรำกันอย่างสนุกสนาน ชาวต่างชาติบางคนก็ไม่ได้ชอบการเดินรำ ซึ่งในบันทึกนี้หมอ สมิตได้ให้ความเห็นส่วนตัวของท่านเกี่ยวกับการเดินรำกับคนไทยในสมัยนั้นกล่าวว่า

“...ถ้าไทยผู้ดีคงคิดในใจว่าเปนที่ตึ่เตียนได้ คงไม่ยอมให้บุตรสาวแลภรรยาของตัวเดินรำกับชายเช่นนั้นเลย คงคิดว่าผิดธรรมเนียมไม่งามเลยต่างคนต่างใจกัน ต่างตาต่างเห่นว่างามไม่งาม ที่จริงนั้นใจเราไม่รักการเดินนี้เลย...” (ชาโมเอล เจ สมิต, 2548: น.4)



รูปที่ 3.12 เจ้าพระยาภาสกรวงศ์ (พร บุญนาค)

ที่มา: <http://www.bunnag.in.th/prarajpannuang006.html>

จากบันทึกการจัดงานโกนจุกลูกชายของเจ้าพระยาภาสกรวงศ์ นั้นมีเพียงคู่เดินร้าวยุโรปแทบทั้งสิ้น โดยทั้งนี้หมอสมิทได้ให้ความเห็นว่าการเดินรำนั้นไม่เหมาะกับสังคมไทย เนื่องจากสังคมไทยมีวัฒนธรรมประเพณีที่ให้ความสำคัญกับเรื่องศีลธรรมของคู่ครอง ที่ไม่ควรแตะเนื้อต้องตัวผู้อื่นที่ไม่ใช่คู่สามีของตน ซึ่งหมอสมิทเองเข้าใจในวัฒนธรรมเรื่องนี้พอสมควรจึงเห็นว่าไม่เหมาะสมและคงเป็นที่ครหาในสังคมไทยอย่างแน่นอน

4.1.9 งานเลี้ยงและการเต้นรำ ที่วังบูรพาภิรมย์

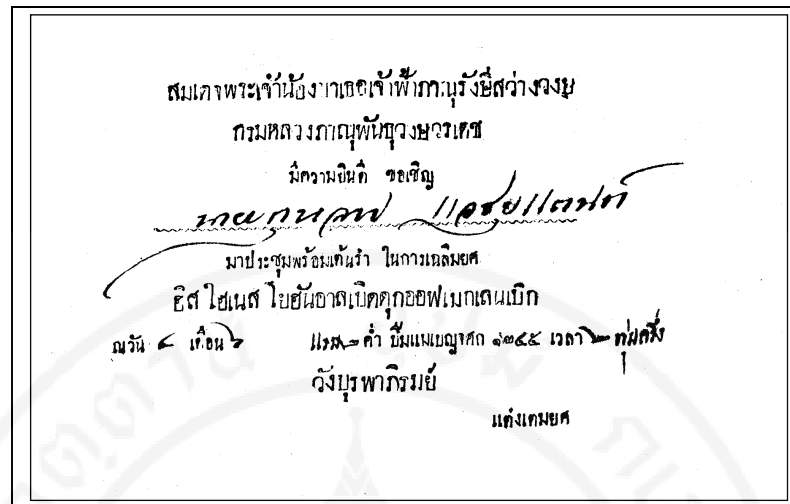
สมเด็จพระเจ้าน้องยาเธอ เจ้าฟ้าภาณุรังษีสว่างวงศ์ กรมหลวงภาณุพันธุ์วงศ์วรเดช ได้ทรงจัดงานเลี้ยงต้อนรับขึ้นในวังของท่าน เนื่องในวโรกาสที่ท่านดยุกแห่งเมกเลนเบิร์ก (Duke of Mecklenburg) ได้เฉลิมพระยศ โดยงานเลี้ยงจัดขึ้นในวังบูรพาภิรมย์ ซึ่งมีการบันทึก ในจดหมายเหตุ เล่ม 1 แผ่น 11 วันพุธ เดือน เจ็ด ขึ้น ค่ำ 1 ปี มะแม เบญจศก 1245 (พ.ศ. 2426) หน้า 2 เรื่อง การฝรั่งเต้นรำ

“...ณวันพุธ เดือนหกแรมสองค่ำ สมเด็จพระเจ้าน้องยาเธอเจ้าฟ้าภาณุรังษีสว่างวงศ์ กรมหลวงภาณุพันธุ์วงศ์วรเดช มีก้าดออกเชิญพวกชาวในชานนอก ให้ชุมนุมที่วังมีการเต้นรำเป็นที่ค่านับเจ้าดยุกออกพเมกเลนเบิร์ก คนเป็นอันมากได้ชุมนุมกันคนรับเชิญไปช่วยในการออกปากว่าสนุกนี้ นี่นักหนา คนเดียวรายออกแน่นเต็มวังเต็มที่มีโคมศรีต่าง ๆ เป็นอันมากรอบตลอดวัง จุดดอกไม้ไฟเป็นอันมาก ของเลี้ยงดินนอกก็มีครบเป็นอันมากทุกอย่างสมเป็นการค่านับผู้ใหญ่ คนที่รับเชิญนั้นก็เต็มใจช่วยให้การเป็นอันสำเร็จงามสมการ...” (ชาмуเอล เจ สมิต, 2548: น.2)



รูปที่ 3.13 ดยุกออฟเมกเลนเบิร์ก (Duke of Mecklenburg)

ที่มา : <http://en.wikipedia.org/wiki/File:JohannAlbrechtMecklenburg.jpg>



รูปที่ 3.14 บัตรเชิญงานเต้นรำที่วังบูรพาภิรมย์ของนาย กสร.กุหลาบ

ที่มา : ศาสตราจารย์นายแพทย์พูนพิศ อมาตยกุล

ในจดหมายเหตุสยามสมัยเล่มที่ 3 แผ่นที่ 14 หน้า 319 -320 บันทึกในปี พ.ศ. 2427 กล่าวถึงการจัดเพลงเต้นรำ ในงานเลี้ยงสังสรรค์เจ้าชายออสการ์ แห่งสวีเดน ซึ่งจัดขึ้นในวังบูรพาภิรมย์เช่นกัน ปรากฏเพลงเต้นรำจังหวะต่าง ๆ เช่น กาดรีรี่ (Quadrille) มาซัวร์กา (Mazurka) โปลกกา (Polka) ซอตติช (Schottische) และวอลตซ์ เป็นต้น มีวงเครื่องสายตะวันตกของนักดนตรีท่านหนึ่ง กับเครื่องของทหารวังหลวง บรรเลงเพลงเหล่านั้นสลับกัน บทเพลงที่ปรากฏนั้นจัดอยู่ในยุคโรแมนติก ตัวอย่างเช่นเพลงเดอะบลูดานูบ (The Blue Danube) เป็นบทเพลงจังหวะวอลตซ์ (Waltz) ของ โยฮัน สตราสส์ที่สอง (J. Strauss II) เป็นต้น โดยรายชื่อเพลงที่บรรเลงสำหรับการเต้นรำ มีดังนี้

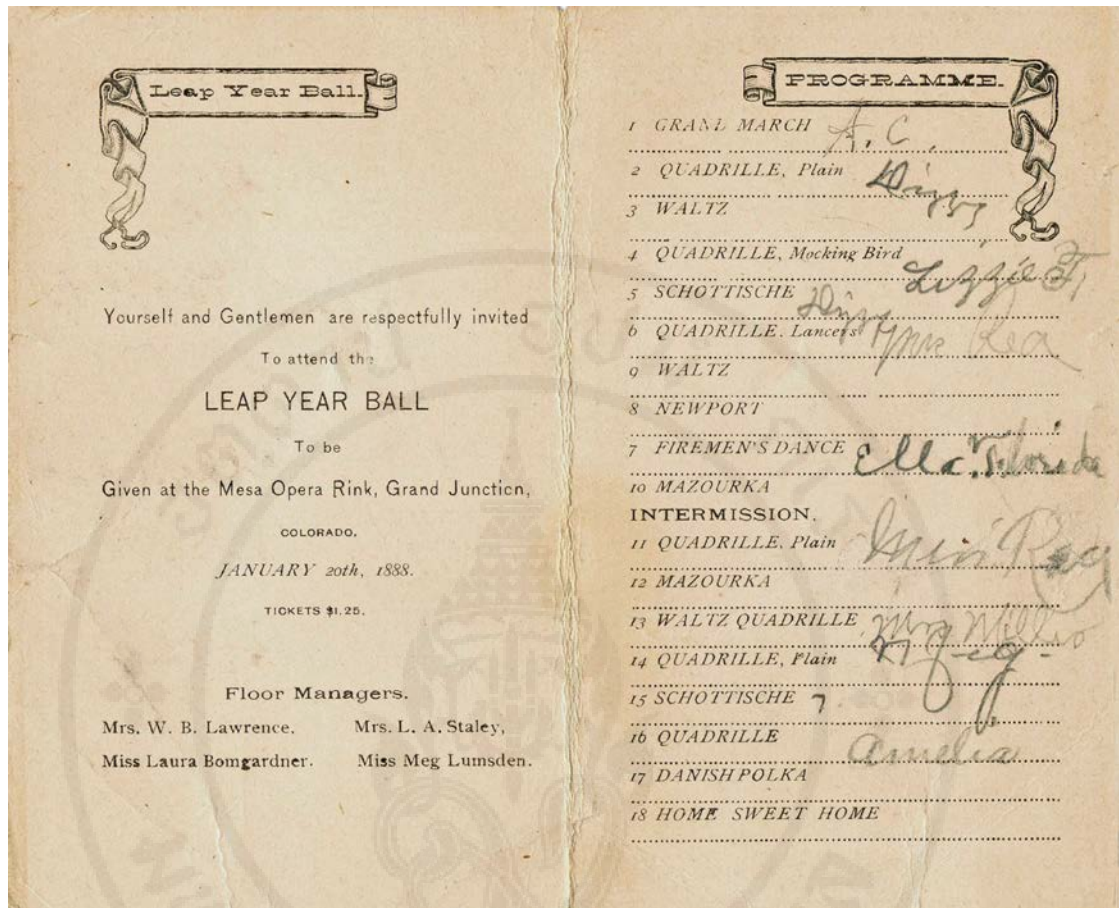
- 1) มาร์ช (March)
- 2) กาดรีรี่ (Quadrille)
- 3) วอลตซ์ ชื่อ บลูดานูบ (Blue Danube) โดย J. Strauss
- 4) โปลกกา (Polka) มาซัวร์กา (Mazurka)
- 5) แลนเซอร์ (Lancers)
- 6) โปลกกา (Polka)
- 7) วอลตซ์ (Waltz)
- 8) กาดรีรี่ (Quadrille)
- 9) ซอตติช (Schottische)
- 10) วอลตซ์ (Waltz)
- 11) แลนเซอร์ (Lancers)
- 12) คาลป ชื่อ บอง โววาย (Bon Voyage)

กำหนด เพลง คนตรี มี การ เต้น ว่า ที่ วง บูรพา ภิรมย์ ใน การ เต้น บค วัน ปรีชาต์ ของศก เมือง สวีเดน เมื่อ ณวัน พฤษเดือน อ้าย ขึ้น สอง ค่ำ มี วงออกฉก ๑๒๔๖ ส่วน ที่ ๑ มะโหรี ของ ซิเคอด เล่น ๑ เพลง มาช เป็น เพลง เต้น วิกเตอร์ เป็น ผู้คิด แตร วง ทหาร เล่น ๒ ควาควิต มะโหรี ของ ซิเคอด เล่น ๓ วอลทซ์ ชื่อ บลูคเอยน์ สเตราส์ เป็น ผู้คิด ๔ โปดกา มาเชกช ซิด เคชชอก ไซคิมิคเคอว อยู่ใน เพลง ฟอสต์	แตร วง ทหาร เล่น ๕ แตนเชอร์ มะโหรี ของ ซิเคอด เล่น ๖ โปดกา ชื่อ ลำเมรัท ซิดบูดกา เป็น ผู้คิด มี ดอกไม้ เพลง แตร วง เลียง กัน ส่วน ที่ ๒ มะโหรี ของ ซิเคอด เล่น ๗ วอลทซ์ ชื่อ เฮาเชเคม ลัคติเคม กรวิก สเตราส์ ผู้คิด แตร วง ทหาร เล่น ๘ ควาควิต มะโหรี ของ ซิเคอด เล่น ๙ ซอตติช สเตวบินแกช เป็น ผู้คิด
--	--

มะโหรี ของ ซิเคอด เล่น ๑๐ วอลทซ์ ชื่อ โกลเลมมิก คอชเคอเลน ฟอสตราส เป็น ผู้คิด แตร วง ทหาร เล่น ๑๑ แตนเชอร์ มะโหรี ของ ซิเคอด เล่น ๑๒ คาลป ชื่อ บอง วอยยาช อยู่ใน ฟอสต์ เพลง สวรรเสริญ มารมี
--

รูปที่ 3.15 คอลัมน์ที่กล่าวถึงเพลงเต้นรำ
ที่มา: จากหนังสือจดหมายเหตุสยามสมัยเล่มที่ 3

โดยเมื่อวิเคราะห์จากรายชื่อเพลงและจังหวะแล้ว การเต้นรำในงานเลี้ยงแต่ละครั้งมีการผสมระหว่างการเต้นเป็นคู่และเป็นกลุ่ม โดยจังหวะที่ใช้เต้นรำเป็นคู่ เช่น วอลทซ์ (Waltz) ซอตติช (Schottische) โปดกา (Polka) และมาซัวร์กา (Mazurka) ซึ่งซอตติชเป็นจังหวะที่กำเนิดขึ้นในประเทศเยอรมัน ใช้อัตราจังหวะ 2/4 เป็นที่นิยมมากในช่วงศตวรรษที่ 19 ส่วนจังหวะอื่น ๆ เช่น กาดรีย (Quadrille) แลนเซอร์ (Lancers) เป็นการเต้นในรูปแบบวงกลม กล่าวคือแต่ละคู่เต้นรวมกันเป็นกลุ่ม โดยสามารถสลับคู่ได้ตามกระบวนชุดของการเต้น ซึ่งลักษณะรูปแบบจังหวะเหล่านี้กำเนิดจากการเต้นรำแบบพื้นบ้านของชาวยุโรปมาก่อนแล้วพัฒนาเป็นรูปแบบมาตรฐานการเต้นในยุคนั้นถ่ายทอดสู่สังคมไทย สะท้อนให้เห็นถึงความทันสมัยของชนชั้นสูงในประเทศไทยได้เป็นอย่างดี



รูปที่ 3.16 ตัวอย่างบัตรแสดงรายการจังหวะเต้นรำปี ค.ศ. 1888 (พ.ศ.2431)

ที่มา: http://www.dabrockett.com/5-1888_Mesa_Opera_Rink_dance_card_inside_courtesy_author.jpg

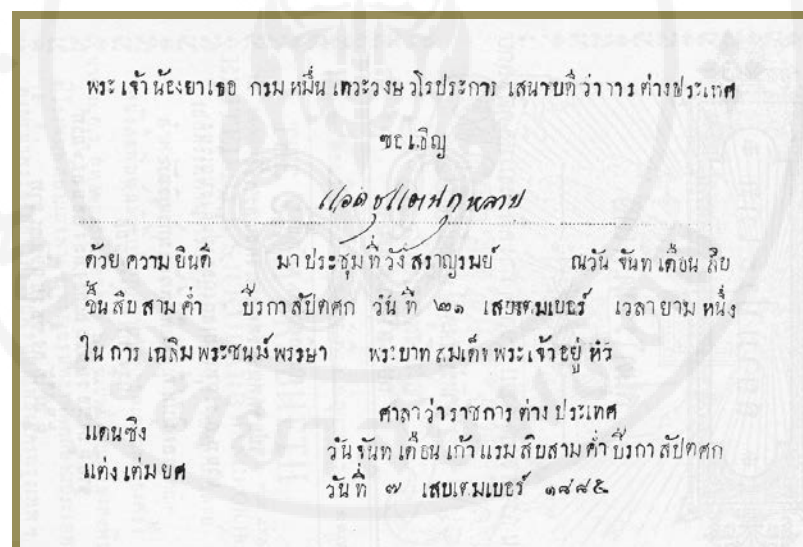
วังบูรพาภิรมย์นับได้ว่าเป็นอีกสถานที่ที่ได้จัดงานเลี้ยงต้อนรับบรรดาราชนางสาวยุโรปอยู่บ่อยครั้ง โดยเห็นได้จากหลักฐานข้างต้น ที่ได้แจกแจงรายละเอียดการจัดงาน มีการพิมพ์บัตรเชิญสำหรับงานเลี้ยงและการเต้นรำแบบชาวตะวันตก ทั้งนี้ยังได้ปรากฏชื่อเพลงที่ใช้บรรเลงในการเลี้ยงส่งอีกด้วย

ซึ่งตามธรรมเนียมของชาวตะวันตกต้องแจ้งรายละเอียดของเพลงและจังหวะเต้นรำให้แก่แขกผู้ร่วมงานได้ทราบและเตรียมตัวในการเต้นรำด้วย โดยในตัวอย่างรูปที่ 3.16 เป็นบัตรเชิญแสดงรายการเพลงที่ใช้ในการเต้นรำ โดยจัดขึ้นในปี พ.ศ. 2431 ณ ประเทศสหรัฐอเมริกา

4.1.10 งานเลี้ยงและการเดินรำ ที่วังสราญรมย์

ในวังสราญรมย์มีการจัดงานเลี้ยงและเดินรำโดยสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาเทวะวงศ์วโรปการ เนื่องในการเฉลิมพระชนม์พรรษาของพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ดังที่จดหมายเหตุบันทึกไว้ในเล่ม 4 แผ่น 4 วันพุธ เดือน สิบ ขึ้น 8 ค่ำ ปี ระกา สัปตศก 1247 หน้า 28 เรื่องการเฉลิมฉลองพระชนม์พรรษาซึ่งตรงกับวันที่ 21 เดือนกันยายน พ.ศ. 2428 ความว่า

“...ปีนี้พระชนม์พรรษาจะตก ณ วันจันทร์ เดือนขึ้นสิบสามค่ำ มีกาดแจกออกแก่ท่านทั้งหลายเป็นอันมากดังนี้ พระเจ้าน้องยาเธอกรมหมื่นเทวะวงษ์วโรปการเสนาบดีว่าการต่างประเทศ ขอเชิญ ...ด้วยความยินดี มาประชุมที่วังสราญรมย์ ณ วันจันทร์เดือนสิบ ขึ้นสิบสามค่ำ ปี ระกา สัปตศก วันที่ 21 เดือนกันยายน เวลายามหนึ่งในการเฉลิมพระชนม์พรรษา พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว...” (ชาмуเอล เจ. สมิท, 2548: น.28)



รูปที่ 3.17 บัตรเชิญงานเดินรำที่วังสราญรมย์ ของนายศร.กุหลาบ

ที่มา : ศาสตราจารย์นายแพทย์พูนพิศ อมาตยกุล

4.1.11 งานเลี้ยงและการเดินรำจัดโดยชาวต่างชาติ

นอกจากการจัดงานเลี้ยงเดินรำโดยคนไทยแล้ว บรรดาชาวต่างชาติที่อาศัยอยู่ในประเทศไทย ได้จัดงานเลี้ยงฉลองเนื่องในโอกาสต่าง ๆ เช่น เฉลิมพระชนม์พรรษาของพระราชนิแห่งอังกฤษ งานเลี้ยงของคณะราชทูต เป็นต้น ในปี พ.ศ. 2427 นายเอเนส ซะเตาผู้แทนพระองค์ของสมเด็จพระราชินีนาถวิกตอเรียแห่งอังกฤษ ได้จัดงานเลี้ยงฉลองเนื่องในวันเฉลิมชนม์พรรษาของสมเด็จพระราชินี โดยแจกการ์ดเชิญแขกผู้มีเกียรติชาวไทยมาร่วมงานเลี้ยง โดยงานเลี้ยงจัดขึ้นในช่วงสามทุ่ม ชาวต่างชาติจำนวนมากจับคู่เดินรำกันอย่างสนุกสนานจนถึงเวลาที่ขากลับทุกคนใน

งานได้กล่าวถวายเป็นพระพรแด่สมเด็จพระราชินี จากนั้นจึงแยกย้ายกันไป (ชาโมเอล เจ. สมิต, 2548: น.167)

นอกจากนี้ในจดหมายเหตุเล่ม 2 แผ่น 22 ตรงกับวันพุธ เดือน เจ็ด แรม 3 ค่ำ ปี วอก จอศก 1246 (พ.ศ.2427) หน้า 177 ได้บันทึกเหตุการณ์ของนายริกแมน กงสุลออสเตรเลียประจำประเทศไทย ได้จัดงานเลี้ยงฉลองภายในบ้านพัก ซึ่งจัดให้มีการเต้นรำภายในงานอีกด้วย มีรายละเอียดว่า

“...มิสเตอร์ ริกแมน เป็นกงสุล ประเทศออสเตรเลียและเป็นผู้ใหญ่คนหนึ่งในห้องเอนก วาลด์แอล โก ณวันเสาร์ เดือนเจ็ด ขึ้นสิบสี่ค่ำ มิสเตอร์ ริกแมนมีการประชุมแดนชิงที่บ้าน พวกฝรั่งเป็นอันมากแลกงสุลต่าง ๆ แลพวกลูกค้านิช ทั้งบุตรภรรยาประชุมพร้อมกัน พวกเครื่องดนตรีฝรั่งสำหรับกำปั่นไฟพระที่นั่งวิสดริได้เล่นตลอดคราวชุมนุมนั้น พวกเหล่านี้เป็นเด็กแลคนหนุ่มมาก ก็ชำนาญเล่นเครื่องดนตรีฝรั่งแท้ พวกผู้หญิงแลผู้ชายฝรั่งอันชอบใจเต้นรำก็ได้เต้นรำให้เป็นที่ชอบใจคนชอบดูนั้น...” (ชาโมเอล เจ. สมิต, 2548: น.177)

นอกจากนี้ศาสตราจารย์นายแพทย์ พูนพิศ อมาตยกุล (2557 : สัมภาษณ์) กล่าวถึงบันทึกฉบับนี้ว่า

“... ในสมัยรัชกาลที่ 5 พระองค์ได้มีพระราชดำริให้จัดซื้อเรือพระที่นั่งเวสตรา ซึ่ง เป็นเรือรบหลวงลำแรกที่มีทหารมารีนประจำตามเสด็จ อยู่ในความควบคุมของเรือเอกมิเชล ฟุสโก้ ทำหน้าที่บรรเลงเพลงสากลถวายในช่วงเวลาสวดยและตลอดจนช่วงเวลาค่ำหลังสวดยพระกระยาหารค่ำแล้ว เมื่อใดที่ไม่ได้ทรงใช้เรือเวสตรา ทหารแดมมารีนชุดนี้ ก็จะขึ้นมาตั้งแถว เกียรติยศ รับเสด็จที่หน้าพระที่นั่งจักรีมหาปราสาทในวังหลวง ครุฟุสโก้ได้ฝึกทหารมารีนเหล่านี้ให้สามารถบรรเลงเพลงสากลในงานเต้นรำได้ ลักษณะการประสมวงในปี พ.ศ. 2427 นั้นยังใช้เครื่องบรรเลงเป็นหลัก ...”

ประเด็นที่น่าสนใจอีกอย่างคือ “การเล่นฝรั่ง” โดยชาวยุโรปกลุ่มหนึ่งได้แต่งหน้าด้วยสีดำ แสดงท่าทางล้อเลียนการร้องและบรรเลงดนตรีแบบทาสชาวแอฟริกัน ซึ่งเมื่อดูจากปีที่บันทึกตรงกับค.ศ.1884 (พ.ศ. 2427) คาดว่าเป็นเพลงบลูส์ของทาสผิวดำเชื้อสายแอฟริกันที่ร้องและเล่นดนตรีกันหลังเลิกงาน โดยส่วนมากกลุ่มคนผิวดำเหล่านี้อาศัยอยู่ในเมืองนิวยอร์ก บริเวณทางตอนใต้ของประเทศสหรัฐอเมริกา โดยชาวยุโรปได้จัดงานเลี้ยงที่โรงแรมยูนิเวอร์ซัล (Universal hotel) มีคนสนใจเข้าชมเป็นจำนวนมาก (ชาโมเอล เจ. สมิต, 2548: น.359) ทั้งนี้ชาวยุโรปในยุคนั้นมองเห็นดนตรีของชาวแอฟริกันในประเทศสหรัฐเป็นสิ่งที่น่ารังเกียจ เนื่องจากเป็นดนตรีของคนผิวดำ ที่อยู่ในชนชั้นของทาส ซึ่งคนผิวขาวส่วนมากเหยียดหยามและดูถูกว่าดนตรีเหล่านั้นเป็นของชนชั้นต่ำ แต่ช่วงเวลาไม่ถึงศตวรรษ ความนิยมของดนตรีที่กำเนิดจากคนผิวดำกลับผกผัน กลายเป็นที่นิยมและแทรกซึมอยู่ในชนชั้นสูงเป็นจำนวนมาก

4.1.12 ธุรกิจแผ่นเสียงเดินรำในสมัยรัชกาลที่ 5

ศาสตราจารย์นายแพทย์พูนพิศ อมาตยกุล (2557: สัมภาษณ์) ได้อธิบายพร้อมแสดงรูปภาพที่เก็บรักษาไว้ในหอสมุดดนตรีวิทยาลัยดุริยางคศิลป์ว่า

“ห้างฝรั่งที่ขายแผ่นเสียงเพลงเดินรำในกรุงเทพฯ นั้น เริ่มขายกันในสมัยปลายสมัยรัชกาลที่ 5 ที่เป็นห้างของฝรั่งได้แก่ห้าง ยานูโปโลส และห้างของคนไทยที่ขายเพลงเดินรำมาแค่ปลายรัชกาลที่ 5 คือ ห้างรัตนมาลา ที่สี่แยกพาหุรัดนั้น ต่อมาก็มีห้างฝรั่งที่มีชื่อเป็นภาษาไทยเปิดบริการในสมัยรัชกาลที่ 6 เช่นห้างสุชาติเล็ก (สะพานผ่านฟ้าลีลาศ) ห้างอัดตั้งคนิเคราะห์ ถนนเจริญกรุง สามแยก จนใกล้ปลายสมัยรัชกาลที่ 6 จึงเกิดห้างแผ่นเสียงตรากระต่ายที่สี่แยกบางลำพู นายห้างเป็นคนเชื้อสายจีน เกิดที่ฉะเชิงเทรา ชื่อ นาย ต.เง็กชวน เปิดร้านชื่อห้างแผ่นเสียงตรากระต่าย รับแผ่นเสียงเพลงเดินรำทั้งเพลงฝรั่ง และเพลงที่วงดนตรีสากลชาวจีนในฮ่องกงอัดเสียงไว้ แล้วมาขายปลีกที่ร้าน ราคาแผ่นละ ประมาณ 3 ถึง 5 บาท จนถึงปี พ.ศ. 2468 จึงหันมาสนใจบันทึกเสียงเพลงไทยเป็นงานหลัก ถึงสมัยรัชกาลที่ 7 ได้บันทึกเสียงเพลงละครร้องของพรานบูรพ์ออกขายได้กำไรดีมาก จึงลดการจำหน่ายเพลงเดินรำลงไปที่ละน้อย แต่ได้มอบให้น้องชายนำเพลงเดินรำ ไปขายที่ร้านสาขา ตั้งชื่อตามสถานที่ตั้งของร้านที่สองนี้ว่า ห้างแผ่นเสียงราชวงศ์”

แมนรัตน์ ศรีกรานนท์ ได้ให้สัมภาษณ์แก่ศาสตราจารย์นายแพทย์พูนพิศว่า ในช่วงปลายรัชกาลที่ 6 โรงแรมหลายแห่งนิยมใช้แผ่นเสียงเปิดเพลงเดินรำให้แก่แขกที่มาพัก เช่น โรงแรมโอเรียลเต็น โรงแรมทรอกคาเดโร เป็นต้น จากนั้นในช่วงเย็น เวลาแขกรับประทานอาหาร จึงเปลี่ยนมาใช้วงดนตรีสากลขนาดเล็กประมาณ 5 คนในการบรรเลงดนตรีและร้องเพลงสากล จนถึงเวลา 21.00 น. เป็นต้นไปจึงเปลี่ยนเป็นวงดนตรีแจ๊ส เพื่อให้แขกได้ร่วมกันเต้นรำจนถึงเวลาเที่ยงคืนจึงแยกย้ายกันไป (พูนพิศ อมาตยกุล, 2556) แสดงให้เห็นว่าการใช้แผ่นเสียงเพื่อการเดินรำ เป็นการค้นเวลาชั่วคราวเท่านั้น นักเต้นรำนิยมเต้นรำกับวงดนตรีเพื่อให้ได้รับอรรถรสและอารมณ์ในการเต้นรำ



รูปที่ 3.18 แผ่นเสียงเดินรำจังหวะฟอกซ์ทรอต

ที่มา : ศาสตราจารย์นายแพทย์ พูนพิศ อมาตยกุล



รูปที่ 3.19 ห้างรัตนมาลา

ที่มา : ศาสตราจารย์นายแพทย์ พูนพิศ อมาตยกุล



รูปที่ 3.20 โฆษณาแผ่นเสียงตราดอกลำโพง

ที่มา : ศาสตราจารย์นายแพทย์ พูนพิศ อมาตยกุล

4.1.13 ความรุ่งเรืองของดนตรีในสมัยรัชกาลที่ 6

ในรัชสมัยของพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวนั้น เป็นยุคที่ศิลปวัฒนธรรมด้านดนตรีนาฏศิลป์มีความเจริญรุ่งเรืองมากที่สุดนับตั้งแต่กรุงรัตนโกสินทร์ได้สถาปนาขึ้น เนื่องด้วยนับตั้งแต่พระองค์ท่านได้ขึ้นครองราชย์ พระองค์ทรงสนับสนุนกิจการด้านดนตรีนาฏศิลป์ในทุก ๆ แขนง ทั้งดนตรีไทย ดนตรีสากล นาฏศิลป์ โขนและละครมาโดยตลอด ข้าราชการเหล่านั้นล้วนแล้วแต่ได้รับพระมหากรุณาธิคุณจากพระองค์ท่านทั้งสิ้น ข้าราชการต่าง ๆ ที่ได้รับใช้ในเบื้องพระยุคลบาทที่มีผลงานโดดเด่น จะได้รับพระราชทานบรรดาศักดิ์ ราชทินนาม และทรัพย์สินเงินทองเป็นจำนวนมาก ราชทินนามด้านดุริยางคศาสตร์ เช่น ประสานดุริยศัพท์ ประดับดุริยกิจ ประดิษฐ์ไพเราะ เสนาะดุริยางค์ เป็นต้น รวมแล้วกว่า 60 ตำแหน่ง

ในปี พ.ศ. 2454 พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงโปรดให้ดำเนินการพัฒนากรมมหรสพต่อจากสมัยรัชกาลที่ 5 เพื่อให้ปฏิบัติหน้าที่ด้านศิลปวัฒนธรรมต่าง ๆ ทั้งงานในพระราชพิธี และการจัดการแสดงต้อนรับแขกบ้านแขกเมือง พระองค์ทรงแต่งตั้ง พระยาวิสุกรรมศิลปประสิทธิ์ ให้เป็นเจ้ากรมมหรสพคนแรก โดยกรมมหรสพนี้อยู่ภายใต้สังกัดกรมมหาดเล็ก มีผู้บังคับบัญชา คือ พระยาประสิทธิ์ศุภการ (เพื่อ ฟังบุญ หรือเจ้าพระยารามราฆพ)

กรมมหรสพแบ่งเป็น 4 กรมคือ กรมช่างมหาดเล็ก มีพระยาอนุศาสตร์จิตรกร (จัน จิตรกร) ดำรงตำแหน่งเจ้ากรม กรมปีพาทย์ มีพระยาประสานดุริยศัพท์ (แปลก ประสานศัพท์) ดำรงตำแหน่งเจ้ากรม กรมเครื่องสายฝรั่งหลวง มีพระประดิษฐ์ไพเราะ (เอวัน วาระศิริ) ดำรงตำแหน่งเจ้ากรม และพระเจนดุริยางค์ (ปิติ วาทยากร) ดำรงตำแหน่งปลัดกรม กรมโขนหลวง มีพระยานัฏกานฤักษ์ (ทองดี สุวรรณภารต) ดำรงตำแหน่งเจ้ากรม

ในปี พ.ศ. 2457 รัชกาลที่ 6 ทรงโปรดเกล้าให้จัดตั้งโรงเรียนพรานหลวงขึ้นเพื่อเยาวชนข้าหลวงได้เข้ามาศึกษาวิชาสามัญควบคู่กับวิชาด้านศิลปศาสตร์ ซึ่งเดิมนั้นโรงเรียนพรานหลวงคือ กองโรงเรียนทหารกระบี่หลวง ต่อมาเมื่อทรงตั้งกรมเสือป่าพรานหลวงรักษาพระองค์ จึงพระราชทานชื่อใหม่เป็น โรงเรียนพรานหลวงในพระบรมราชูปถัมภ์ เป็นโรงเรียนเอกชนที่สร้างขึ้นมาเพื่อสอนด้านดนตรีนาฏศิลป์และด้านช่างพร้อมกับวิชาสามัญอื่น ๆ อย่างโรงเรียนสามัญทั่วไป แบ่งสาขาที่เรียนออกเป็น 4 แขนงเหมือนกับกรมต่าง ๆ ในกรมมหรสพ คือ โขนละคร ดนตรีไทย ดนตรีฝรั่ง และวิชาช่าง โดยในตอนเช้าเรียนวิชาสามัญตอนบ่ายแยกไปเรียนตามแขนงวิชาของตน เช่น นักเรียนดุริยางค์ไทยไปเรียนกับกรมปีพาทย์หลวงที่วังจันทร์ โขนละครไปเรียนกับกรมโขนหลวงที่โรงโขนหลวงสวนมโศกวัน เป็นต้น

4.1.14 การพัฒนางานดนตรีสากลในรัชกาลที่ 6

หลังจากพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวขึ้นครองราชย์ได้ประมาณหนึ่งปี อัลแบร์โต นัซซารี (Alberto Nazzari) ได้เดินทางเข้าสู่ประเทศไทย เพื่อเป็นครูฝึกแถววงมหาดเล็ก แทนจาคอบ ไฟท์ (Jacob Feit) ที่ได้เสียชีวิตลงตั้งแต่ปี พ.ศ. 2451 โดยนาซารีได้ดูแลวงดุริยางค์ทหารบก ภายใต้การบังคับบัญชาของสมเด็จพระเจ้าน้องยาเธอเจ้าฟ้าจักรพงษ์ภูวนาถ กรมหลวงพิษณุโลกประชานาถ จากนั้นในปี พ.ศ. 2456 โรงเรียนพรานหลวงต้องการครูดนตรีชาวตะวันตกที่มีฝีมือไปช่วยสอนดนตรีในโรงเรียนรวมถึงความต้องการสร้างวงออร์เคสตราตามแบบชาวยุโรป ดังนั้นพระประดิษฐไพเราะ (เอวัน วาระศิริ) จึงได้กราบบังคมทูลขอพระราชทานให้ทรงยืมตัว อัลแบร์โต นัซซารี มาช่วยงานที่กรมมหรสพ จนสามารถสร้างวงดนตรีที่สังกัดกระทรวงวัง คือ “วงเครื่องสายฝรั่งหลวง” ตามพระราชประสงค์ของรัชกาลที่ 6 ที่ต้องการให้มีวงสำหรับบรรเลงต้อนรับพระราชอาคันตุกะต่างชาติ (พระเจนดุริยางค์, 2533: น.15)

ในปี พ.ศ. 2458 นาซารีจำเป็นต้องเดินทางกลับประเทศอิตาลี เพื่อเป็นทหารรับใช้ชาติ เนื่องจากเกิดสงครามโลกครั้งที่ 1 ทำให้การดนตรีตะวันตกทั้งหมดต้องหยุดชะงักลง รัชกาลที่ 6 ทรงเสียดาย หากว่าวงดนตรีที่สร้างขึ้นมานั้นต้องถูกยกเลิกไป จึงมีพระกระแสพระราชดำรัสให้พระเจนดุริยางค์ ซึ่งในขณะนั้นท่านดำรงตำแหน่งขุนเจนรรัฐ รับราชการในกรมรถไฟหลวง มาทำหน้าที่เป็นครูสอนดนตรีให้กับกรมมหรสพในปี พ.ศ. 2460 โดยพระเจนดุริยางค์ได้จัดการเปลี่ยนแปลงสมาชิกในวงทั้งหมดจากเดิมที่เคยใช้นักดนตรีไทยมาฝึกคนตรีสากล ให้เปลี่ยนเป็นนักดนตรีสากลที่แท้จริง จากการคัดเลือกนักเรียนอายุระหว่าง 12 – 14 ปีมาฝึกซ้อม จนสามารถสร้างวงเครื่องสายฝรั่งขึ้นมาได้

ในปี พ.ศ. 2463 เมื่อสงครามโลกได้สงบลง นาซารีได้เดินทางกลับมาจากประเทศอิตาลี ได้สร้างวงของกองทัพบกขึ้นอีกวงคือ “วงเครื่องสายฝรั่งม้ารวม” ซึ่งเกิดขึ้นจากการรวมของนักดนตรีจากกองพันทหารม้ารักษาพระองค์กับนักดนตรีจากกรมทหารหน้า ในช่วงนี้พระเจนดุริยางค์ และ อัลแบร์โต นัซซารี ได้ช่วยกันฝึกซ้อมวงดนตรีสากลกันอย่างเต็มที่ จนสามารถบรรเลงเพลงประกอบการแสดงอุปรากรเรื่อง “Cavalleria Rusticana” ของเปียโตร มัสกัณญี่ (Pietro Mascagni) ได้ ซึ่งการพัฒนาคนตรีสากลในยุคนี้ทำให้มีวงดุริยางค์สากลสามารถแสดงให้แก่ผู้ชมชาวไทยและแขกชาวต่างชาติได้ชื่นชมฝีมือที่นับได้ว่าพัฒนาขึ้นมาก มีการจัดแสดงที่ร้านกาแฟนรสิงห์ ให้ประชาชนที่สนใจเข้าชมได้โดยไม่เสียค่าใช้จ่าย โดยมีข้อกำหนดที่ต้องแต่งกายสุภาพเท่านั้น (พระเจนดุริยางค์, 2533: น.19 - 20)

4.1.15 การเต้นรำแบบตะวันตกในพระราชวังหลวง

เมื่อมีงานเฉลิมฉลองต่าง ๆ ในพระราชวัง พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว ทรงเป็นองค์ประธานในการจัดงานเต้นรำด้วยพระองค์เอง โดยใช้วงเครื่องสายแบบตะวันตกหรือ แตรวงของทหารบก ซึ่งมีนักดนตรีชาวไทยเป็นผู้บรรเลง ซึ่งในช่วงนี้คาดว่ายังคงใช้เพลงเต้นรำในรูปแบบเดิมที่ได้ดำรงต่อเนื่องมาจากวัฒนธรรมการเต้นรำแบบตะวันตกตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ 4 เป็นต้นมา ส่วนดนตรีเต้นรำแบบแจ๊ส (Jazz) คาดว่าได้เข้ามาแล้วในช่วงนี้ จากคำบอกเล่าของ ขุนสมานเสียงประจักษ์ (เถาว์ สินธุนาคร) กล่าวว่าขณะที่ท่านเป็นนักเรียนดนตรีในวงเครื่องสายฝรั่งหลวง โดยเป็นนักเรียนประจำอยู่ในโรงเรียนพรานหลวง กรมมหรสพ นักเรียนทุกคนจะถูกพระเจนดุริยางค์ (ปิติ วาทยะกร) สั่งกำชับไม่ให้ฝึกเล่นแจ๊สโดยเด็ดขาด เนื่องจากพระเจนดุริยางค์เห็นว่าดนตรีแจ๊สอาจทำให้การปฏิบัติในเพลงคลาสสิกเสียหยาได้ และยังเป็นดนตรีของคนผิวดำ ซึ่งนักดนตรีคลาสสิกที่เป็นคนตรีชั้นสูงไม่ควรไปเกี่ยวข้องกับสิ่งซึ่งสะท้อนให้เห็นแนวคิดและค่านิยมในเรื่องการเหยียดชนชั้นของแควดวงดนตรีในสมัยนั้น อาจได้รับอิทธิพลแนวคิดมาจากประเทศอเมริกา ที่มีชาวผิวดำอาศัยอยู่เป็นจำนวนมาก

การเต้นรำในราชสำนักสยามนั้น จัดขึ้นโดยกระทรวงการต่างประเทศ และพระราชวังหลายพระองค์ โดยการจัดงานแต่ละครั้งเช่น งานฉลองต่าง ๆ มีการเชิญแขกเมืองมาร่วมงานด้วย ดังที่สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้าจุฬาภรณวลัยลักษณ์ อัครราชกุมารี ทรงจัดงานเลี้ยงขึ้น ณ วังของท่าน พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวได้เสด็จพระราชดำเนินไปพร้อมกับพระคู่หมั้น (พระวรวงศ์เธอ พระองค์เจ้าวัลลภาเทวี) ดังพระรูปที่ได้แสดงตัวอย่างรูปที่ 3.21 ซึ่งเป็นหลักฐานสำคัญที่แสดงให้เห็นถึงค่านิยมและการยอมรับในวัฒนธรรมการเต้นรำของราชสำนักไทยได้เป็นอย่างดี



รูปที่ 3.21 รัชกาลที่ 6 ทรงเต้นรำกับพระคู่หมั้น (พระวรวงศ์เธอ พระองค์เจ้าวัลลภาเทวี)

ในงานเต้นรำบอลรูม ณ วังบูรพาภิรมย์

ที่มา : ศาสตราจารย์นายแพทย์พูนพิศ อมาตยกุล

อาจกล่าวได้ว่า ดนตรีนาฏศิลป์ในยุคนั้นเจริญก้าวหน้าอย่างมาก จนกระทั่งเมื่อพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าฯ ได้สวรรคตในปี พ.ศ.2468 เนื่องจากกรรมพรหมพรหมเป็นกรรมขนาดใหญ่มีข้าราชการสังกัดในกรมนี้เป็นจำนวนมาก ทำให้มีรายจ่ายสูงและสิ้นเปลืองมาก เมื่อพระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัวเสด็จขึ้นครองราชสมบัติ ทรงประชุมร่วมกับเสนาบดี มีรับสั่งให้ยุบกรรมพรหมพรหมเป็นกองมหรสพ และคฤหาสน์ข้าราชการออกไปเพื่อลดภาระรายจ่ายของท้องพระคลัง โดยในระยะแรกให้ยุบเฉพาะกรมโขนหลวง ส่วนกรมเป่าพาทย์และกรมเครื่องสายฝรั่งหลวงนั้นพระองค์ยังทรงรับไว้ในราชสำนักของพระองค์ต่อไป โดยใช้พระราชทรัพย์ส่วนพระองค์มาเป็นค่าใช้จ่ายแทน แต่หลังจากนั้นไม่นานได้มีประกาศให้ยุบรวมกรมมโหรีและกรมมหรสพเข้าไปอยู่ในกระทรวงวัง ซึ่งมีเสนาบดีผู้ดูแลคือ เจ้าพระยาวรวงษ์พัฒน ในประกาศครั้งนี้จึงเป็นการยุบกรรมพรหมพรหมอย่างเป็นทางการมีผลทำให้โรงเรียนพรานหลวงต้องยุติลงด้วยเช่นกัน

หลังจากกรรมพรหมพรหมถูกยุบจนกลายเป็นกองมหรสพขนาดเล็กกองหนึ่งในกระทรวงวัง ข้าราชการทั้งหมดที่ถูกปลดออกจากราชการ ได้กระจัดกระจายกันออกไปตามวิถีทางของตน บางคนได้สมัครเข้าเป็นตำรวจวัง และประกอบอาชีพอื่น ๆ ตามยถากรรม ทั้งนี้ด้วยความเมตตาของเจ้าพระยาวรวงษ์พัฒน ท่านได้รับอุปถัมภ์ข้าราชการโขนละครที่ถูกปลดออกจำนวนหนึ่งไปอุปถัมภ์ที่บ้านของท่านบริเวณถนนพระอาทิตย์

4.1.16 การเปลี่ยนแปลงเมื่อเข้าสู่รัชกาลที่ 7

เมื่อเข้าสู่ปี พ.ศ.2469 พระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงมีรับสั่งให้เจ้าพระยาวรวงษ์พัฒน ได้ฟื้นฟูนาฏศิลป์และดนตรี ทรงพระกรุณาโปรดเกล้าโปรดกระหม่อมให้ใช้เงินส่วนพระองค์ จัดตั้งขึ้นวงดนตรีขึ้นใหม่ในราชสำนัก โดยให้มีขนาดพอประมาณที่สามารถใช้ในงานราชการได้ โดยทั้งนี้ได้มีการเรียกตัวข้าราชการดั้งเดิมหลายคนให้กลับเข้ามารับราชการต่อ ได้แก่ คุณหญิงเทศ นัฏกานุกรักษ์และเจ้าพระยานัฏกานุกรักษ์ ให้กลับมาดูแลเรื่องโขนละคร หลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) มาดูแลเรื่องดนตรีไทย และพระเจนดุริยางค์ ดูแลเรื่องวงเครื่องสายฝรั่ง ซึ่งบุคคลเหล่านี้เป็นตัวละครสำคัญที่จะฟื้นฟูผลักดันให้ศิลปวัฒนธรรมด้านดนตรีนาฏศิลป์รุ่งเรืองขึ้นอีกครั้ง โดยพระเจนดุริยางค์เปิดสอนดนตรีสากล โดยคัดเลือกนักเรียนดนตรีอย่างเจียบ ๆ มาตลอดเป็นการส่วนตัว จนสามารถสร้างนักดนตรีเพิ่มขึ้นเป็นจำนวนมาก

เสถียร ควงจันทร์ทิพย์ (2555: สัมภาษณ์) ได้ให้ข้อมูลเกี่ยวกับการเปลี่ยนแปลงของวงการดนตรีในช่วงปี พ.ศ. 2475 ว่า เมื่อเกิดการเปลี่ยนแปลงการปกครองครั้งสำคัญในสยามโดยคณะราษฎรในปี พ.ศ.2475 โดยเปลี่ยนจากระบอบสมบูรณาญาสิทธิราชย์เข้าสู่ระบอบประชาธิปไตย การเปลี่ยนแปลงครั้งนี้ทำให้เกิดความระส่ำระสายและกระทบกระเทือนต่อระบบเดิมที่เคยมีมาก ซ้ำ

ยังมีผลต่อระบบบ้านวัดวังที่เป็นรากฐานของความเจริญรุ่งเรืองและวงจรสำคัญต่อดนตรีนาฏศิลป์ในราชสำนัก โดยในปี พ.ศ.2478 รัฐบาลได้มีนโยบายให้กระทรวงวังได้ถูกเปลี่ยนฐานะให้เป็นแค่กองราชเลขาธิการ สังกัดสำนักนายกรัฐมนตรี มีคำสั่งให้โอนย้ายการช่างและการมหรสพไปขึ้นตรงกับกรมศิลปากร ทำให้กองมหรสพลดขนาดลง เป็นเพียงแค่แผนกหนึ่งในกรมศิลปากร มีหน้าที่ด้านดนตรีไทย ดนตรีสากล และโขนละคร ซึ่งในขณะนั้นมีหลวงวิจิตรวาทการ เป็นอธิบดีกรมศิลปากรคนแรก ต่อมาในปี พ.ศ.2478 ได้มีการเปิดโรงเรียนนาฏดุริยางค์ศาสตร์ขึ้น แล้วเปลี่ยนเป็นโรงเรียนศิลปากร แผนกนาฏดุริยางค์ในปี พ.ศ. 2480 โดยใช้ครูผู้สอนจากกองการสังคีตและข้าราชการจากกรมมหรสพเก่า ครูผู้สอนหลัก ๆ ได้แก่ หลวงประดิษฐไพเราะ หลวงเสียงเสนาะกรรณ คุ้มมนตรี ตราโมท พระเจนดุริยางค์ นายสังข์ อัสตดวาลี เป็นต้น

ผลจากการเปลี่ยนแปลงตั้งแต่ ปี พ.ศ.2478 ส่งผลให้ข้าราชการโขนละคร นักร้อง และนักดนตรีกระจัดกระจายกันออกไป ต้องพึ่งพารมีของคณะละครและบริษัทต่าง ๆ ที่เป็นเอกชน ได้แก่ คณะละครบรรทมสินธุ์ของเจ้าพระยาอนิรุทธเทวา คณะละครของท่านเจ้าคุณพระประยูรวงศ์ วังพระองค์เจ้าเฉลิมเขตมงคล บริษัทไทยฟิล์มของพระองค์เจ้าภาณุพันธุ์ยุคล และอื่นอีกเป็นจำนวนมาก ต่อจากนั้นบริษัทเอกชนจำนวนมากได้ถือกำเนิดขึ้น เช่น บริษัทภาพยนตร์เสียงศรีกรุง เหตุการณ์ดังกล่าวเหล่านี้ส่งผลให้ธุรกิจดนตรีและธุรกิจการละครต่าง ๆ ของเอกชนนั้นเติบโตอย่างมาก ในทางกลับกันศิลปวัฒนธรรมด้านดนตรีและนาฏศิลป์ของราชการกลับซบเซาลง เนื่องจากบุคลากรที่มีฝีมือหลายคนจำต้องออกจากการรับราชการไป

การพัฒนาของดนตรีเดินร่าในช่วงยุคนี้ ยังคงดำรงอยู่ในชนชั้นสูงและชาวต่างชาติเท่านั้น เนื่องจากข้อจำกัดในด้านภาษา และค่านิยมของสังคมไทยที่ยังไม่เปิดรับวัฒนธรรมบันเทิงตะวันตกมากนัก อาจมองเห็นว่าเป็นของแปลกและข้อปฏิบัติหลายอย่างค่อนข้างขัดกับวัฒนธรรมไทย โดยเฉพาะการเดินร่าของชาวยุโรปที่ต้องจับคู่ระหว่างชายหญิง มีการจับมือถือแขนอย่างแนบชิด และสามารถเปลี่ยนคู่เดินร่าได้ ซึ่งประเพณีและวัฒนธรรมไทยยังไม่สามารถยอมรับได้อย่างเต็มรูปแบบ เนื่องจากอาจเกิดข้อครหา ถูกตำหนิจากคนในสังคมได้ แต่ทั้งนี้การพัฒนาดนตรีสากลที่เกิดขึ้นตั้งแต่เริ่มมีการสร้างแตรวงในวังหลวงและวังหน้า ตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ 4 เป็นต้นมาทำให้ชาวไทยได้สัมผัสและคุ้นเคยกับดนตรีสากลอยู่พอสมควร อีกทั้งเมื่อเข้าสู่ช่วงรัชกาลที่ 5 ได้มีพระราชโอรสหลายพระองค์ได้เสด็จไปศึกษาที่ต่างประเทศ ซึ่งบางพระองค์ชื่นชอบในดนตรีตะวันตกเป็นอย่างมาก ถึงขั้นต้องสละเวลาเพื่อไปเรียนเสริมความรู้ด้านดนตรี นอกเหนือจากวิชาการทหารและกฎหมาย ทำให้เมื่อกลับมาได้ทรงส่งเสริมดนตรีตะวันตกเป็นอย่างมาก ดังเช่น สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้าบริพัตรสุขุมพันธุ์ กรมพระนครสวรรค์วรพินิต ได้ทรงพระนิพนธ์บทเพลงต่าง ๆ ซึ่งมีสำเนียงเป็นแบบฉบับของเพลงสากล ใช้สำหรับบรรเลงกับวงโยชวาทิต โดยพระองค์ท่านได้ทรง

เรียบเรียงเสียงประสานโดยพระองค์เอง เช่น เพลงวอลตซ์ป्लीมิจิตร เพลงวอลตซ์ประชุมพล ฯลฯ โดยเพลงเหล่านี้ใช้จังหวะเดินร่ายในการประกอบเพลง ซึ่งนับว่าดนตรีสากลในประเทศไทยเติบโตขึ้นอย่างมาก รูปแบบของวงดนตรีในยุคต้นนี้จึงเป็นรูปแบบวงดุริยางค์สากล หรือวงเครื่องสายตะวันตกเป็นส่วนมาก ในด้านบทเพลงเดินร่ายที่ปรากฏในช่วงรัชกาลที่ 5 ทำให้ทราบว่าประเทศไทยนำวัฒนธรรมแบบตะวันตกในด้านต่าง ๆ ที่เป็นการจัดเลี้ยงแบบชาวตะวันตก เช่น การส่งบัตรเชิญ การนำเสนอบทเพลงและจังหวะเดินร่ายที่บรรเลงในงานให้แก่แขกผู้มีเกียรติได้รับทราบ เพื่อเตรียมตัวก่อนงานจัดเลี้ยง ฯลฯ ซึ่งสิ่งเหล่านี้ได้แพร่กระจายจากชาวต่างชาติที่ได้เดินทางเข้ามาสู่สังคมชั้นสูงของชาวไทย ซึ่งเป็นค่านิยมที่ถ่ายทอดต่อกันระหว่างสังคมเหล่านั้นหลอมรวมกับวัฒนธรรมไทยมาเรื่อย ๆ จนกระทั่งสังคมในชั้นอื่น ๆ ได้เริ่มเปิดรับและสัมผัสต่อวัฒนธรรมที่เชื่อว่าเป็นของชนชั้นสูง เข้าแทรกซึมต่อสังคมไทยได้อย่างกลมกลืน

4.2 ยุคเฟื่องฟูของดนตรีเดินร่าย

4.2.1 ดนตรีเดินร่ายก่อนการเปลี่ยนแปลงการปกครอง

หลังจากพระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัวขึ้นครองราชย์ได้ไม่นาน กรมหลวงพิษณุโลกประชานาถ และหน่วยงานต่าง ๆ ที่เกี่ยวข้องกับความเป็นทางการตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ 6 ถูกปรับเปลี่ยนโยกย้ายให้เหมาะสมกับสภาพทางการเงินของพระคลังหลวง ทำให้นักดนตรีจำนวนมากกระจัดกระจายกันออกไปตามวิถีของแต่ละคน ซึ่งได้กล่าวไปข้างแล้วในข้างต้น อีกทั้งโรงเรียนพรานหลวงต้องหยุดลงหลังจากการสวรรคตของรัชกาลที่ 6 ทำให้วงการดนตรีในประเทศไทยได้รับผลกระทบเป็นอย่างมาก แต่พระเจ้านครราชสีมาที่มีความพยายามที่จะพัฒนาดุริยางค์สากลอย่างต่อเนื่องแม้ว่ามีข้อจำกัดในเรื่องงบประมาณ ค่าใช้จ่ายต่าง ๆ ที่ถูกตัดทอนออกไป

ในช่วงปลายรัชกาลของพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว พระองค์ทรงมีแนวคิดในการสร้างโรงแรมที่มีมาตรฐานเหมือนประเทศยุโรป เพื่อรองรับแขกต่างชาติในระดับชั้นสูง ทั้งนี้วัตถุประสงค์อีกอย่างคือการสร้างรายได้เพิ่มเติมเข้าท้องพระคลัง เนื่องจากเกิดวิกฤตทางเศรษฐกิจที่ได้รับผลกระทบมาจากสงครามโลกครั้งที่ 1 ทำให้ประเทศไทยต้องเสียดุลประมาณในการเข้าร่วมสงครามครั้งนี้เป็นอย่างมาก แต่ไม่ทันการตามพระประสงค์ของรัชกาลที่ 6 พระองค์ท่านได้ทรงสวรรคตไปก่อนที่จะทรงริเริ่ม พระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัวจึงทรงดำเนินรอยตามพระสงฆ์เดิมในการสร้างโรงแรมระดับสูง ทรงมอบหมายให้พระเจ้าบรมวงศ์เธอ พระองค์เจ้าบุรฉัตรไชยากร กรมพระกำแพงเพชรอัครโยธินใช้วังพญาไทในการดัดแปลงเพื่อสร้างเป็นโรงแรม

ชั้นสูง มีชื่อว่า “ไฮเต็ลพญาไท” ซึ่งกรรมการ ดันประเสริฐ (2553: น.205-206) ได้อธิบายถึงการจัดห้องต่าง ๆ ภายในโรงแรมว่า ในโรงแรมมีห้องชุด 4 ชุด โดยห้องที่หรูหราที่สุดคือ ห้องสูทดีลักซ์บีหนึ่ง (Suite Deluxe B1) ซึ่งใช้ห้องบรรทมชั้น 3 ของพระที่นั่งไวกุณฐเทพยสถาน โดยคิดค่าบริการวันละ 120 บาท ส่วนห้องอื่น ๆ มีราคาถูกกว่าตามลำดับ ส่วนพระที่นั่งเทวราชสภารมย์เป็นโถงเดินรา จัดชั้นล่างของพระที่นั่งไวกุณฐเทพยสถานให้เป็นบาร์ ซึ่งในโรงแรมมีวงดนตรีสลับผลัดเปลี่ยนกันตลอด เช่น วงเรนโบว์ ของหลวงสุขุมน้อยประดิษฐ์เป็นต้น



รูปที่ 3.22 บาร์เครื่องดื่ม บริเวณชั้นล่างของพระที่นั่งไวกุณฐเทพยสถาน
ที่มา : วังพญาไท บันทึกภาพโดยผู้วิจัย



รูปที่ 3.23 โฆษณางานรื่นเริง ณ ไฮเต็ลพญาไท

ที่มา : หนังสือพระราชวังพญาไท ในวันารห้าแผ่นดิน

4.2.2 กำเนิดวงดนตรีเรนโบว์

สังคมไทยเริ่มรู้จักดนตรีเต้นรำแบบอเมริกันอย่างไม่เป็นทางการตั้งแต่ปี พ.ศ. 2470 เป็นต้นมา โดยมีปัจจัยสำคัญด้านบุคคลได้แก่ นักเรียนไทยที่ไปศึกษาต่างประเทศ นักดนตรีจากสังกัดวงเครื่องสายฝรั่งหลวง รวมไปถึงนักดนตรีจากประเทศใกล้เคียงเช่น ฟิลิปปินส์ อินโดนีเซีย ที่ได้เดินทางเข้ามาเล่นดนตรีในประเทศไทย เป็นต้น ซึ่งบุคคลเหล่านี้เป็นหลักสำคัญในการพัฒนาและขับเคลื่อนให้ดนตรีเต้นรำในประเทศไทยได้เจริญก้าวหน้า ทั้งนี้รูปแบบวงดนตรีเต้นรำแบบอเมริกัน เริ่มเป็นรูปธรรมชัดเจนขึ้นในช่วงที่หลวงสุขุมน้อยประดิษฐ์เดินทางกลับมาประเทศไทยหลังสำเร็จการศึกษาที่ประเทศอเมริกาแล้ว ซึ่งความตั้งใจที่ท่านสร้างวงดนตรีขึ้นเนื่องจากในปี พ.ศ. 2469 ได้เสาะหาวงดนตรีแจ๊สที่มีรูปแบบและมีฝีมือแบบชาวอเมริกัน พบว่าไม่มีวงใดสามารถบรรเลงได้ถึงขั้นตามมาตรฐาน ในช่วงปี พ.ศ. 2471 ท่านจึงรวมตัวกับกลุ่มนักดนตรีที่เล่นประจำกันอยู่ที่สปอร์ตคลับ จัดตั้งคณะวงดนตรีแจ๊ส ที่ทันสมัยขึ้น ชื่อว่า เรนโบว์คลับ (อนุสรณ์ในงานพระราชทานเพลิงศพหลวงสุขุมน้อยประดิษฐ์, 2510) เพื่อให้คนไทยได้รับฟังดนตรีแจ๊ส อย่างแท้จริง โดยในวงประกอบด้วยสมาชิกคือ เรือโทมานิต เสนะวิณินเล่นเปียโน นายเจียม ลิมปิชาติ (หลวงชาติตระกาลโกศล) เล่นแซ็กโซโฟน หลวงสุขุมน้อยประดิษฐ์เป็นผู้บรรเลงแบนโจหรือแมน โคลิน จนในที่สุดวงเรนโบว์สามารถรวบรวมนักดนตรีประจำวงทั้งหมด 8 คน คือ

- | | |
|--------------------------|---------------------|
| 1) นายนารถ ถาวรบุตร | บรรเลงเปียโน |
| 2) นายบุญเชื้อ สุนทรसनาน | บรรเลงแซ็กโซโฟน |
| 3) นายเจียม ลิมปิชาติ | บรรเลงแซ็กโซโฟน |
| 4) นายจำปา เล่มสาราญ | บรรเลงทรมเป็ต |
| 5) นายสาลี กล่อมอาภา | บรรเลงกลองชุด |
| 6) นายวุฒิ สุทธิเสถียร | บรรเลงไวโอลิน |
| 7) นายสมบุญ ศรีภาค | บรรเลงเบส |
| 8) หลวงสุขุมน้อยประดิษฐ์ | บรรเลงเทนเนอร์แบนโจ |



รูปที่ 3.24 วงเรนโบว์บรรเลงเพลงเดินรำ ณ วังพญาไท

ที่มา : นิทรรศการวังพญาไท บันทึกภาพโดยผู้วิจัย

โดยวงเรนโบว์ได้บรรเลงที่สปอร์ตคลับ (Sport club) และโฮเต็ลพญาไท นอกจากนี้ยังรับงานอื่น ๆ ที่มีผู้จ้างให้ไปเล่นประกอบการเดินรำ ทำให้นักดนตรีแต่ละคนมีรายได้เสริมมากขึ้น อย่างไรก็ตามดนตรีเดินรำในช่วงนี้ยังคงเป็นที่นิยมเพียงแค่งานนักเรียนนอก และกลุ่มชาวต่างชาติในประเทศไทยเท่านั้น โดยวงเรนโบว์จัดเป็นวงดนตรีเดินรำขนาดเล็ก ซึ่งรูปแบบวงจัดอยู่ในรูปแบบเดียวกับวงแจ๊ส ในยุคนิวออร์ลีอัน (New Orleans) หรือดนตรีแจ๊สแบบดิกซีแลนด์ (Dixieland music) โดยในวงประกอบด้วยเครื่องดนตรีต่าง ๆ ได้แก่ เครื่องลมทองเหลืองใช้ทรัมเป็ต หรือคอร์เน็ต และทรอมโบน เครื่องลมไม้ใช้คลาริเน็ต เครื่องประกอบจังหวะใช้กลองชุด เครื่องสายใช้ไวโอลิน แบนโจ และแมนโดลิน ดับเบิลเบส ส่วนกีตาร์อาจนำมาผสมโดยสลับกับแบนโจ หรือแมนโดลิน (Gary Giddins and Scott DeVeaux, 2009: p.85) โดยวงดนตรีเดินรำแบบนี้มีขนาดเล็กถึงปานกลาง การผสมเครื่องดนตรีเกิดขึ้นอย่างไม่มีหลักเกณฑ์ เนื่องจากทาสีดำมีทรัพย์สินไม่มากนัก จึงนำเครื่องดนตรีที่พอหาได้นำมาผสมกัน เพื่อบรรเลงให้ความบันเทิงและผ่อนคลายภายในกลุ่มของตนเอง โดยภาพรวมแล้วคาดว่าดนตรีแจ๊สเข้ามาในประเทศไทยช่วงปลายรัชกาลที่ 6 ตามคำบอกเล่าของขุนสมานเสียงประจักษ์ (เถาว์ สีนธนาคร) ที่ได้กล่าวไปแล้วข้างต้น แต่ยังไม่มียุคดนตรีคนใดสามารถบรรเลงเพลงแจ๊สได้เข้าใจอย่างแท้จริง จนหลวงสุขุมน้อยประดิษฐ์ได้ไปเรียนที่ประเทศสหรัฐอเมริกาได้เห็นการบรรเลงแจ๊สในแบบฉบับมาตรฐานจึงได้นำวิชาความรู้ที่ได้มาถ่ายทอดแลกเปลี่ยนแก่นักดนตรีชาวไทยให้ได้รับความรู้และสามารถบรรเลงได้อย่างถูกต้อง

นอกจากวงเรนโบว์แล้ว อาจกล่าวได้ว่า การพัฒนางานดนตรีประจำคณะละครของพรานบูรพ์เป็นต้นแบบสำคัญต่อการพัฒนางานดนตรีแจ๊สอื่น ๆ ในยุคต่อมาก็ว่าได้ เนื่องจากการปฏิบัติรูปแบบดนตรีประกอบละครของพรานบูรพ์ เพื่อต้องการสร้างจุดสนใจในการแข่งขันของแวดวงคณะละคร โดยวงดนตรีแจ๊สในยุคแรกประกอบด้วยเครื่องดนตรีเช่นเดียวกับวงเรนโบว์ กล่าวคือยังใช้รูปแบบวงดนตรีแบบดิกซีแลนด์ มีรายชื่อนักดนตรีประจำคณะ “จันทโรภาส” ดังนี้

- | | |
|----------------------------|-----------------|
| 1) พิมพ์ พวงนาค | บรรเลงเปียโน |
| 2) ประชุม วิเศษประภา | บรรเลงไวโอลิน |
| 3) ทริพย์ วิเศษประภา | บรรเลงทรมเป็ต |
| 4) ประจิต (ไม่ทราบนามสกุล) | บรรเลงแซ็กโซโฟน |
| 5) มานิต (ไม่ทราบนามสกุล) | บรรเลงกีตาร์ |
| 6) หมั่นถนัด | บรรเลงเบส |
| 7) ชิต (ไม่ทราบนามสกุล) | บรรเลงกลองชุด |

ละครที่สร้างชื่อเสียงให้กับคณะจันทโรภาส เป็นอย่างมาก คือเรื่อง จันทรเจ้าขา โดยเปิดการแสดงครั้งแรกในปี พ.ศ. 2474 ที่โรงภาพยนตร์พัฒนาร โดยบทเพลงที่ใช้เป็นการดัดแปลงเพลงไทยเดิม โดยเรียบเรียงเสียงประสานให้วงดนตรีไทยสากลบรรเลงประกอบละคร ทำให้ได้รับความนิยมจากประชาชนเป็นอย่างมาก เนื่องจากทำนองฟังง่าย ร้องง่าย ทำให้คนดูเข้าถึงความรู้สึกได้มากขึ้น บทเพลงที่มีชื่อเสียงในเรื่อง จันทรเจ้าขา เช่น จันทรสวาท จันทรเจ้าขา ทวยเต็ม ลาวเจริญศรี เป็นต้น หลังจากนั้นพรานบุรพยังคงพัฒนาบทเพลงประกอบละครรูปแบบไทยสากลมาอย่างต่อเนื่อง ซึ่งในบางเรื่องมีการนำทำนองเพลงสากลมาประยุกต์แต่งเป็นเนื้อเพลงภาษาไทย ซึ่งสร้างชื่อเสียงให้กับคณะละครอีกหลายเรื่อง

คณะละครร้องอื่น ๆ เช่น คณะละครของแม่เลื่อน ได้นำวิธีการสร้างเพลงประกอบละครตามแบบพรานบุรพด้วยการนำวงดนตรีสากลมาบรรเลงประกอบละคร มีนักดนตรีที่เป็นลูกศิษย์พระเจนดุริยางค์หลายคน ได้แก่ ครูเอื้อ สุนทรสนาน เป็นหัวหน้าวงและบรรเลงแซ็กโซโฟน นานจำปา เล่มสำราญ บรรเลงทรมเป็ต นายสมพงษ์ ทิพย์กะลิน บรรเลงไวโอลิน นายสมบุญ ศิริภาค บรรเลงเบส นายพยอม สาริกบุตร บรรเลงกลองชุด (สมาน นภายน, 2536 ข: น.23) ซึ่งนักดนตรีในวงของคณะแม่เลื่อนเหล่านี้มีบทบาทสำคัญยิ่งต่อการพัฒนาวงดนตรีลีลาศที่จะกล่าวถึงในหัวข้อถัดไป

นักดนตรีที่นิยมบรรเลงเพลงเดินร่ำในช่วงนี้ มีหลายคนเป็นลูกศิษย์ของพระเจนดุริยางค์ และเป็นสมาชิกของวงเครื่องสายฝรั่งหลวง ทำให้นักดนตรีแต่ละคนนั้นมีพื้นฐานทางด้านดนตรีทั้งการปฏิบัติและทฤษฎีเป็นอย่างดี สามารถเข้าใจและปรับเปลี่ยนวิธีการเล่นไปสู่วิถีของคนตรีแจ๊สได้ไม่ยากนัก ส่งผลให้นักดนตรีหลายท่านเปลี่ยนแนวทางมาพัฒนาฝีมือการประพันธ์และเรียบเรียงบทเพลงเดินร่ำจนสร้างชื่อเสียงเป็นที่รู้จักมาจนถึงปัจจุบัน



รูปที่ 3.25 วงแจ๊สในยุคคิกซีแลนด์

ที่มา <http://www.jazz.com/encyclopedia/oliver-joe-king>

อาจกล่าวได้ว่าในสมัยรัชกาลที่ 7 เป็นยุครุ่งเรืองของคนตรีเต้นรำเป็นอย่างมาก ค่านิยมสังคมแบบชาวตะวันตกเริ่มกระจายมากขึ้นในสังคมชั้นสูงและชั้นกลาง ชาวยุโรปจำนวนมากได้เดินทางเข้ามาท่องเที่ยวและตั้งถิ่นฐานอยู่ในประเทศไทย ทำให้ธุรกิจด้านเครื่องดื่มน้ำอัดลมเติบโตขึ้นอย่างมาก บวกกับค่านิยมการเต้นรำแบบชาวตะวันตกที่ชาวไทยหลายคนได้ไปศึกษาต่อต่างประเทศได้นำกลับมาเผยแพร่ให้แก่คนไทยในประเทศอีกด้วย ซึ่งค่านิยมความเจริญทางด้านวัฒนธรรมยุโรปในสังคมไทยนั้น ควบคู่กันมาตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ 4 ซึ่งเป็นสิ่งที่แสดงออกถึงความเจริญทางชนชั้นเทียบเท่านานาประเทศ เป็นที่ยอมรับและยกย่องนับถือของคนในสังคมได้เป็นอย่างดี

4.2.3 คนตรีเต้นรำหลังการเปลี่ยนแปลงการปกครอง

หลังเปลี่ยนแปลงการปกครองการพัฒนาคนตรีตะวันตกในประเทศไทยยังดำเนินมาอย่างต่อเนื่อง ความนิยมคนตรีเต้นรำและวัฒนธรรมความบันเทิงแบบตะวันตกแผ่ขยายมากขึ้นในสังคมไทยทำให้กิจการด้านนี้เติบโตขึ้นเป็นอย่างมาก โดยเฉพาะสถานบันเทิงแบบชาวตะวันตก ได้แก่ บาร์ คลับ ซาลูน โรงแรมต่าง ๆ ทำให้ธุรกิจเหล่านี้มีความต้องการวงดนตรีเพื่อมาเสริมกิจการของตนเพิ่มขึ้นเป็นอย่างมาก นอกจากนั้นปัจจัยความบันเทิงด้านอื่น ๆ เช่น ละครร้อง ภาพยนตร์ ได้ขยายตัวพัฒนาขึ้นอย่างรวดเร็ว เพื่อให้ทัดเทียมกับต่างชาติ ประกอบกับนโยบายของรัฐบาลที่ต้องการเปลี่ยนแปลงค่านิยมในสังคมไทยให้เทียบเท่านานาประเทศ

เมื่อวงการภาพยนตร์ได้เข้ามามีบทบาทต่อความบันเทิงในสังคมไทยมากขึ้น ทำให้มีบริษัทภาพยนตร์ของไทยได้ถือกำเนิดขึ้นในปี พ.ศ. 2478 โดยสมาน นภายน (2536 ข: น.17) ได้กล่าวว่ามิวคนตรีประจำบริษัทภาพยนตร์เสียง ได้แก่ วงดนตรีประจำบริษัทภาพยนตร์เสียงศรีกรุง

มีเรือโทมานิต เสนะวิณินเป็นผู้ควบคุมวงและประพันธ์เพลง ได้แต่งเพลงประกอบภาพยนตร์เรื่อง “ปู้โสมเฝ้าทรัพย์” (พ.ศ. 2476) ชื่อเพลงว่า “ลาที่กล้วยไม้” เป็นเพลงไทยสากลเพลงแรกที่ใช้จังหวะ รุมบา (Rumba) ประกอบบทเพลง โดยรายละเอียดเกี่ยวกับการบันทึกเสียงในเพลงนี้ ศาสตราจารย์ นายแพทย์ พูนพิศ อมาตยกุล (2557: สัมภาษณ์) กล่าวว่า บทเพลงนี้ได้บันทึกแผ่นเสียงกับห้างแผ่นเสียงตราดึกซึ้งคู่ ในปี พ.ศ. 2477 ขับร้องโดยนักร้องผู้หญิงสองคนคือ นางสาวอรุณ เครือพันธุ์ และ นางสาวมณี มุญจนานนท์

ในปี พ.ศ. 2478 ช่วงเวลาเดียวกันกับช่วงก่อตั้งบริษัทภาพยนตร์เสียงศรีกรุง เรือโทมานิต เสนะวิณินได้สร้างวงดนตรีแจ๊ส มีสมาชิกเป็นผู้หญิงทั้งหมด มีชื่อว่า วงดนตรีมานิตแจ๊ส โดยเรือโทมานิตเป็นหัวหน้าวงและบรรเลงเปียโน (พูนพิศ อมาตยกุล, 2554: น.21-22) มีสมาชิกในวงคือ

- | | |
|----------------------------|------------|
| 1) อัมพร ชีรานนท์ | ไวโอลิน |
| 2) ศรีเมือง ยามสุข | แซ็กโซโฟน |
| 3) ละม่อม กรีกุล | คลาริเน็ต |
| 4) ละไม กรีกุล | แบนโจ |
| 5) ประเสริฐ ชีรานนท์ | ดับเบิลเบส |
| 6) สมใจ เจริญสุข (ชมไพศาล) | กลองชุด |
| 7) เรือโทมานิต เสนะวิณิน | เปียโน |



รูปที่ 3.26 วงดนตรีมานิตแจ๊สแบนด์

ที่มา : ศาสตราจารย์นายแพทย์พูนพิศ อมาตยกุล

วงมานิตแจ๊ส ได้ร่วมแสดงในภาพยนตร์เรื่อง เมืองแม่หม้าย ผลิตโดยบริษัทภาพยนตร์เสียงศรีกรุง ได้รับบทบาทให้แสดงดนตรีในฉากหนึ่งซึ่งสื่อให้เห็นสภาพสังคมของเมืองที่มีแต่ผู้หญิง โดยรวมแล้ววงมานิตแจ๊ส นิยมเล่นเพลงสากลมากกว่าเพลงไทยสากล โดยเพลงไทยสากลที่นิยมเล่นเป็นผลงานเพลงของเรือโทมานิตเอง เช่น เพลงลาที่กล้วยไม้ จากภาพยนตร์เรื่องปู้โสมเฝ้า

ทรัพย์ ดังที่ได้กล่าวไปแล้วข้างต้น วงดนตรีแจ๊สรวมตัวกันอยู่ในช่วงเวลาที่สั้น ทำให้มีผลงานไม่มากเท่าที่ควร สาเหตุสำคัญที่ต้องแยกวงเนื่องจากบาทหลวงท่านหนึ่งที่เรือโทมานิตเคารพ ให้ความเห็นว่า วงดนตรีผู้หญิงล้วนไม่เหมาะสมต่อการเดินทางไปเล่นดนตรีในที่ต่าง ๆ เช่น โรงภาพยนตร์ อาจเป็นที่ติเตียนต่อสังคมได้ จึงจำเป็นต้องยุติวงอย่างน่าเสียดาย ในปี พ.ศ. 2479 เรือโทมานิตได้เสียชีวิตลงจากปัญหาสุขภาพ ทำให้บริษัทต้องหานักประพันธ์คนใหม่คือ นายนารถ ถาวรบุตร มาช่วยดูแลเรื่องบทเพลงประกอบภาพยนตร์

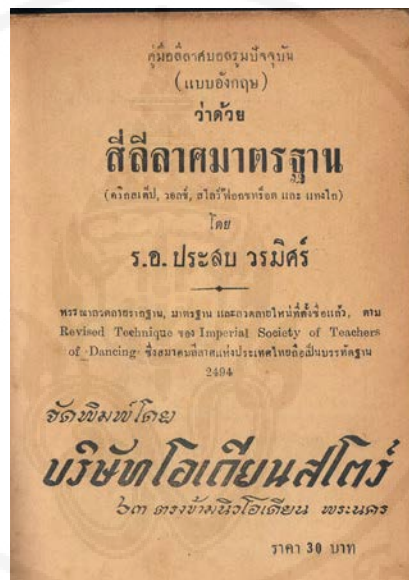
วงดนตรีประจำบริษัทภาพยนตร์อีกหนึ่งวงที่ได้ก่อตั้งขึ้นในช่วงเวลาใกล้เคียงกัน (ประมาณปี พ.ศ. 2479) คือวงดนตรีประจำบริษัทภาพยนตร์เสียงไทยฟิล์มของพระเจ้าวรวงศ์เธอ พระองค์กานทุพันธุ์ เป็นประธานบริษัท มีหลวงสุขุมน้อยประดิษฐ์เป็นรองประธานฯ ในด้านวงดนตรีมีครูเอื้อ สุนทรสนาน เป็นผู้ควบคุมวง ในบริษัทภาพยนตร์เสียงไทยฟิล์มนี้มีนักประพันธ์เพลง 2 ท่านคือ ม.ล.พวงร้อย อภัยวงศ์ กับ ม.ล.ประพันธ์ สนิทวงศ์ โดยรายชื่อนักดนตรีประจำวงมีดังนี้

1) เอื้อ สุนทรสนาน	แซ็กโซโฟน
2) สังเวียน แก้วทิพย์	แซ็กโซโฟน
3) สมบุญ ดวงสวัสดิ์	เทเนอร์แซ็กโซโฟน
4) เวส สุนทรจามร	ทรัมเป็ต
5) จำปา เล่มสำราญ	ทรัมเป็ต
6) ภิญโญ สุรวาท (โจ)	ทรอมโบน
7) ศรี ยงยุทธ	เปียโน
8) คิติ คิตากร (บิลลี)	กีตาร์
9) สมบุญ ศิริภาค	เบส
10) สาลี กล่อมอาภา	กลองชุด
11) สมพงษ์ ทิพย์กะลิน	ไวโอลิน
12) ทองอยู่ ปิยะสกุล	ไวโอลิน

หลังจากเปลี่ยนแปลงการปกครองได้ระยะหนึ่ง จอมพลป. พิบูลสงคราม ได้เป็นนายกรัฐมนตรีในปี พ.ศ. 2478 รัฐบาลในยุคนั้นได้ออกประกาศรัษฎนิยม ให้ประชาชนทำตามนโยบายของรัฐบาลเพื่อเปลี่ยนแปลงค่านิยมในสังคมไทยให้ทัดเทียมชาวตะวันตก เช่น การแต่งกาย การฟังเพลงสากล ฯลฯ ให้ข้าราชการออกงานสังคมในช่วงวันสุดสัปดาห์ด้วยการลีลาศ

สมาคมลีลาศก่อตั้งขึ้นในปี พ.ศ. 2475 มีชื่อเดิมว่า “สมาคมสมัครเล่นเต้นรำ” มีพระองค์เจ้าวรรณไวทยากรวรรม เป็นนายกสมาคม และนายหิบบ นคร เป็นเลขาธิการสมาคม ต่อมาเมื่อมีสมาชิกมากขึ้น จึงจัดงานลีลาศขึ้นที่สมาคมคณะราษฎร โดยพระยาพลพลพยุหเสนา

(พจน์ พหลโยธิน) หัวหน้าคณะราษฎรจัดงานเลี้ยงฉลองที่วังสราญรมย์ เมื่อมีการลีลาศบอยขึ้น จึงได้ริเริ่มการจัดการแข่งขันกันเกิดขึ้นเป็นครั้งแรกที่วังสราญรมย์ ซึ่งคำว่า “ลีลาศ” ได้บัญญัติขึ้นในปี พ.ศ. 2476 โดยพระองค์เจ้าวรรณไวทยากรวรวรรณ (กรมหมื่นนราธิปพงศ์ประพันธ์) เนื่องจากชื่อเดิมของสมาคมถูกล้อเลียนจากกลุ่มนักศึกษาในสมัยนั้นโดยการพวนคำ “เต้นรำ” ดังนั้นเพื่อเลี่ยงปัญหาและให้เป็นเกียรติต่อสมาคมจึงได้บัญญัติคำใหม่เป็น “ลีลาศ” ดังที่กล่าวมาแล้วข้างต้น ความนิยมในการเต้นลีลาศขยายวงกว้างสู่ประชาชนเกือบทุกชนชั้น ดังเห็นได้จากการจัดทำคู่มือเพื่อการเต้นลีลาศในจังหวะมาตรฐาน พิมพ์ขึ้นในปี พ.ศ. 2494 โดยร้อยเอกประสพ วรรณิศ



รูปที่ 3.27 คู่มือลีลาศในปี พ.ศ. 2494

ที่มา : หนังสือ “คู่มือลีลาศบอลรูมปัจจุบัน ว่าด้วยลีลาศมาตรฐาน” (ประสพ วรรณิศ, 2494)

4.2.4 กำเนิดวงดนตรีดุริยางค์โยธิน

ในปี พ.ศ. 2482 ช่วงที่กองดุริยางค์ได้จัดการซ้อมเพลงชาติที่มีเนื้อร้องใหม่ ซึ่งอยู่ในระหว่างกระบวนการปรับเปลี่ยนและเรียบเรียงเพื่อให้เหล่าข้าราชการและประชาชนทั่วไปสามารถร้องเพลงชาติได้ ทำให้คณะนักดนตรีและผู้ที่เกี่ยวข้องทำงานกันอย่างหนัก หลวงพรหมโยธี ซึ่งในขณะนั้นดำรงตำแหน่งรัฐมนตรีช่วยว่าการกระทรวงกลาโหม และเป็นรองผู้บัญชาการทหารบกได้สนับสนุนให้กองดุริยางค์กองทัพก่อตั้งวงแจ๊สขนาดเล็กเพื่อบรรเลงเพลงให้คณะผู้ทำงานทุกคนผ่อนคลายจากความเครียด โดยสมาชิกในรุ่นแรกประกอบด้วย ศ.อ.จำปา เล่มสำราญ บรรเลงทรมเป็ต ศ.อ.ประยูร ชีรานนท์ บรรเลงไวโอลิน ศ.ต.เชาว์ แคล้วคล่อง บรรเลงกีตาร์ ศ.ท.ประสาธ แก้วอุทัย บรรเลงเบส และ ศ.ต.จำรูญ น้อยทิพย์ เล่นกลองชุด จากนั้นเมื่อกองทัพบกได้ไปออกฐานในงานฉลองรัฐธรรมนูญ พ.อ.หลวงพรหมโยธีจึงให้กองดุริยางค์ตั้งวงดนตรีบิ๊กแบนด์เพื่อบรรเลง

เพลงสนับสนุนการเดินลีลาศ ตั้งชื่อว่า “คูริยะโยชิน” (สมาน นภายน, 2536 ข: น.25) โดยรายชื่อนักดนตรีวงคูริยะโยชิน มีดังต่อไปนี้

1) ส.อ. จำปา เล่มสาราญ	ทรัมเป็ต
2) ส.ท. ไสว ฉายศรี	ทรัมเป็ต
3) ส.ท. พุฒ	ทรัมเป็ต
4) ส.ท. อาวุธ เมฆเวียน	ทอมโบน
5) ส.ต. จำรูญ น้อยทิพย์	ทอมโบน
6) ส.ท. ชุ่ม แยมเอิบสิน	อัลโตแซ็กโซโฟน
7) ส.ท. เล็ก ศรชัย	อัลโตแซ็กโซโฟน
8) ส.ท. โสภณ	เทเนอร์แซ็กโซโฟน
9) ส.ต. ประกอบ เกษจรรูญ	เทเนอร์แซ็กโซโฟน
10) ส.ต. สุทิน แหเล็ก	บาริโตนแซ็กโซโฟน
11) ส.ท. สอาด เกษศิริ	เปียโน
12) ส.ท. เขาว์ แคล่วคล่อง	กีตาร์
13) ส.ท. ประสาท แก้วอุทัย	เบส
14) ส.ท. ถาวร เชื้ออบเชย	กลองชุด
15) ส.ท. ประยูร ชีรานนท์	ไวโอลิน
16) ส.ท. แสง ปานอำไพ	ไวโอลิน

4.2.5 กำเนิดวงดนตรีกรมโฆษณาการ

สมาน นภายน (2536 ข: น.23) ได้บันทึกประวัติการกำเนิดของวงดนตรีกรมโฆษณาการว่า ประมาณปลายปี พ.ศ. 2482 พันตรีวิลาศ โอสถานนท์ อธิบดีกรมโฆษณาการในขณะนั้น ต้องการสร้างวงดนตรีแจ๊สเพื่อใช้ในกิจการวิทยุคลื่นสั้นต่างประเทศ จึงได้ไปปรึกษากับหลวงสุขุมพันธุ์ประคิษฐ์ ท่านจึงได้นำวงดนตรีประจำบริษัทภาพยนตร์เสียงไทยฟิล์มมาประจำอยู่กรมโฆษณาการ ซึ่งเป็นช่วงเวลาที่บริษัทภาพยนตร์เสียงไทยฟิล์มเลิกกิจการพอดี ทั้งนี้หลวงสุขุมพันธุ์มีเงื่อนไขต่อพันตรีวิลาศ โอสถานนท์ให้ทำเรื่องขอตัวนักดนตรีกลุ่มนี้ทั้งหมดจากอธิบดีกรมศิลปากร และพระเจนดุริยางค์ เมื่อมีคำสั่งให้บรรดานักดนตรีได้รับราชการในกองวิทยุต่างประเทศ โดยเริ่มทำงานที่บริษัท 7 พี่เจ ศาลาแดง ภายใต้การบังคับบัญชาของจมีนมานิตย์เรศน์ จากนั้นเมื่อปี พ.ศ. 2484 ทหารญี่ปุ่นได้ยกทัพขึ้นบกบุกประเทศไทย นักดนตรีทุกคนจึงได้รับคำสั่งให้ย้ายไปอยู่กรม

โฆษณาการ ที่สะพานเลี้ยว ถนนราชดำเนิน “วงดนตรีกรมโฆษณา” จึงได้ถือกำเนิดขึ้นอย่างเป็นทางการ โดยรายชื่อคนดนตรีรุ่นแรกมีดังต่อไปนี้

1) เอื้อ สุนทรสนาน	แซ็กโซโฟน
2) เวส สุนทรจามร	ทรมเป็ต
3) บุญช่วย วันชาญเวส	ทรมเป็ต
4) ภิญโญ สุรวาท (โจ)	ทอมโบน
5) สนั่น กมลวาทิน	อัลโตแซ็กโซโฟน
6) ปิยะ วาทีตาคม (เปเปง)	อัลโตแซ็กโซโฟน
7) สมบุญ ดวงสวัสดิ์	เทเนอร์แซ็กโซโฟน
8) สรี ยงยุทธ	เปียโน
9) คีติ คีตากร (บิลลี่)	กีตาร์และแบนโจ
10) สมบุญ ศิริภาค	เบส
11) สาลี กล่อมอาภา	กลองชุด



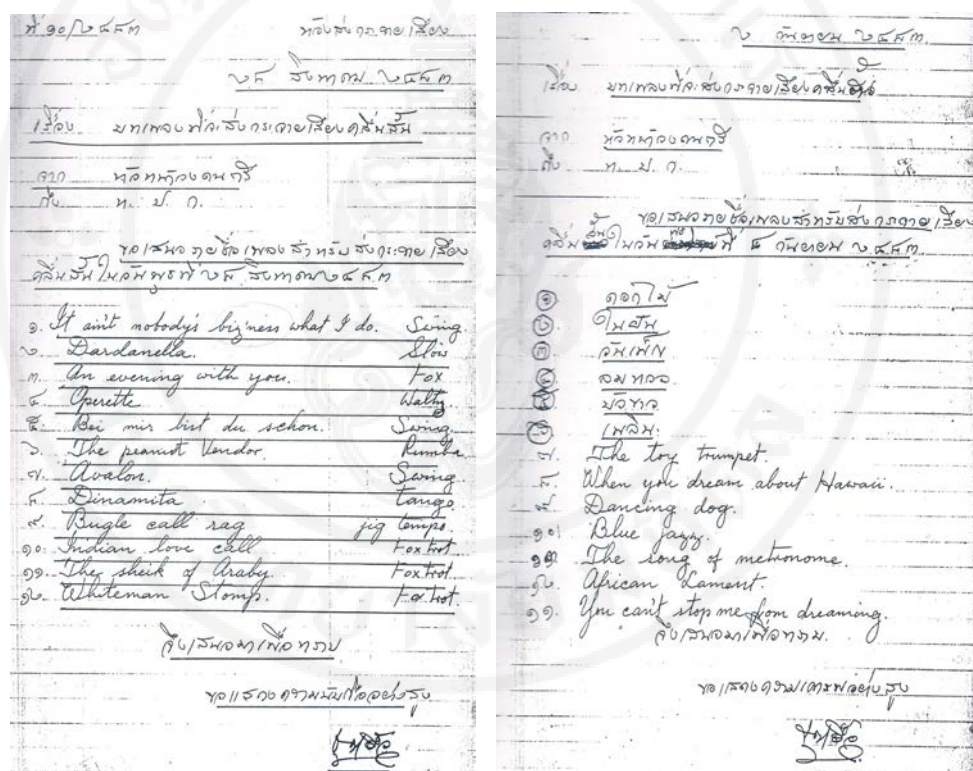
รูปที่ 3.28 วงดนตรีกรมโฆษณาการ รุ่นแรก ปี พ.ศ. 2482

ที่มา : หนังสือรวมเพลง วงกรมโฆษณาการ

ในการจัดตั้งวงดนตรีลีลาศกรมโฆษณา ดังที่กล่าวมาแล้วว่ามีวัตถุประสงค์สำคัญเพื่อเผยแพร่ข่าวสารและกิจการบันเทิงอันเป็นของรัฐ โดยให้วงดนตรีบรรเลงเพลงสากลออกวิทยุวันละประมาณ 1-2 เวลา ซึ่งในช่วงแรกใช้เพลงสากลทั้งหมดตามหลักฐานที่ครูสมาน นภายนได้ทำสำเนาใบเสนอรายชื่อเพลงสำหรับการออกอากาศของวงดนตรีกรมโฆษณาการของครูเอื้อ สุนทรสนาน

โดยปรากฏชื่อเพลงเด่นรำจหะต่าง ๆ ครุเอื้อ สุนทรสนานเริ่มนำเพลงไทยสากลของวงดนตรีในยุคเดียวกัน เช่น เพลงบัวขาว เพลงในฝัน จากภาพยนตร์เรื่อง “ถ่านไฟเก่า” เพลงลมหนาว เพลงเพลิน จากภาพยนตร์เรื่อง “แม่สื่อสาว” เพลงวันเพ็ญ เพลงดอกไม้ จากภาพยนตร์เรื่อง “วันเพ็ญ” ทั้งหมดนี้เป็นผลงานจากวงดนตรีภาพยนตร์เสียงศรีกรุงประพันธ์โดยท่านผู้หญิงพวงร้อย อภัยวงศ์

หลังจากนั้นครุเอื้อ สุนทรสนาน จึงได้เริ่มประพันธ์เพลงไทยสากลเพื่อใช้ในการออกอากาศทางวิทยุตามแบบฉบับของท่าน ซึ่งการตอบรับจากผู้ฟังเป็นไปในทิศทางที่ดี ส่งผลให้ความนิยมในดนตรีประเภทนี้สูงขึ้น โดยรายละเอียดของบทเพลงอื่น ๆ จะนำเสนอในหัวข้อถัดไป



รูปที่ 3.29 รายการเพลงที่บรรเลงออกรายการวิทยุ ของวงกรมโฆษณาการ โดยเอื้อ สุนทรสนาน
ที่มา : เอกสารรวบรวมของครูสมาน นายน, มปป.

ในด้านเพลงสากลที่วงกรมโฆษณาการนิยมบรรเลงเพื่อออกอากาศในสมัยนั้นได้แก่ เพลงบูเกิลคอลด์เร็ก (Bugle call rag) จังหะจิก (Jig) ต้นฉบับเดิมประพันธ์โดยแจ็ก เพ็ตทิส (Jack Pettis) บิลลี เมเยอร์ส (Billy Meyers) และเอลเมอร์ โชเบล (Elmer Schoebel) บันทึกเสียงครั้งแรกโดยวง “New Orleans Rhythm Kings” ในปี ค.ศ. 1922 หลังจากนั้นเบนนี่ กูดแมน (Benny Goodman) นักแต่งเพลงและนักคลาริเน็ตแจ๊สผู้มีชื่อเสียงโด่งดังนำมาเรียบเรียงใหม่อีกครั้ง เป็นที่ชื่นชอบต่อผู้คนในยุคนั้นเป็นอย่างมาก เพลงเดอะพีนัท เวนเดอร์ (The peanut vender) จังหะรัมบ้า เป็นบท

เพลงของชาวคิวบา ที่ไม่ปรากฏนามผู้แต่ง แต่มีการนำมาเรียบเรียงใหม่โดยนักดนตรีที่มีชื่อเสียงหลายคน เช่น หลุยส์ อาร์มสตรอง (Louis Armstrong) เปเรซ ปราโด (Perez Prado) ฯลฯ เพลงไวท์แมน สตอมป์ (Whiteman stomps) จังหวะฟอกซ์ทรอต (Foxtrot) โดยพอล ไวท์แมน (Paul Whiteman) เป็นต้น ทั้งนี้ในการจัดหาเพลงเพื่อนำมาใช้บรรเลงในวง หลวงสุขุมมนัยประดิษฐ์เป็นคนดูแลในการจัดซื้อโน้ตเพลงมาจากต่างประเทศ นอกจากนี้ในระยะหลังเริ่มมีร้านเครื่องดนตรีที่นำเข้าสกอร์โน้ตจากต่างประเทศมาจำหน่ายในประเทศไทยอีกส่วนหนึ่งด้วย

จอมพล ป.พิบูลสงครามมีความเห็นว่า การมีนักร้องสตรีประจำวงดนตรีจึงได้รับสมัคนักร้องเข้ามารับราชการ กลุ่มนักร้องในช่วงแรกได้แก่ มณฑนา โมรากุล (ศิลปินแห่งชาติ) รุจิ อุทัยกร ล้วน ควันธรรม และสุภาพ รัศมีทัต จากนั้นประมาณปี พ.ศ. 2491 ทางวงได้รับตำแหน่งนักร้องเพิ่มขึ้น สมาชิกที่เข้ามาเพิ่มได้แก่ ชวลี ช่วงวิทย์ สุภาณี พุกสมบุญ วินัย จุลละบุษปะ เพ็ญศรี พุ่มชูศรี จันทนา โอบายะวาทย์ จุรี โอศิริ และเลิศ ประสมทรัพย์ จากนั้นในปี พ.ศ. 2495 วงดนตรีกรมโฆษณาการ ได้เปลี่ยนชื่อวงตามการเปลี่ยนแปลงของชื่อกรมกลายเป็น วงดนตรีกรมประชาสัมพันธ์ ที่ยังคงดำเนินกิจการมาอย่างต่อเนื่องมาจนถึงปัจจุบัน

นอกจากนี้ยังมีวงดนตรีของสำนักงานทรัพย์สินส่วนพระมหากษัตริย์ โดยขณะนั้นพันตำรวจเอกเผ่า ศรียานนท์ เป็นผู้อำนวยการสำนักงานทรัพย์สินฯ และได้บริหารโรงภาพยนตร์โอเดียน ซึ่งขณะนั้นเกิดสงครามโลกครั้งที่ 2 ทำให้ไม่สามารถจัดหาภาพยนตร์เรื่องใหม่มาฉายได้ จำเป็นต้องฉายภาพยนตร์เก่าแต่เปลี่ยนการพากย์ขึ้นใหม่ ทำให้ผู้ชมเกิดความเบื่อหน่าย สำนักงานทรัพย์สินฯ จึงได้แนวคิดในการสร้างวงดนตรีขึ้นเพื่อบรรเลงก่อนฉายภาพยนตร์ เพื่อดึงดูดความสนใจให้แก่ผู้ชม จึงทำให้วงดนตรีทรัพย์สินฯ ได้ก่อตั้งขึ้นนับตั้งแต่ช่วงสงครามโลกครั้งที่ 2 เป็นต้นมา ภายใต้การดูแลโดยขุนารถ ถาวรบุตร ในช่วงเวลาเดียวกันนี้ ผลกระทบจากสงครามโลกส่งผลต่อธุรกิจความบันเทิงในประเทศดังที่กล่าวมาแล้ว

วงกรมโฆษณาการเป็นวงดนตรีอีกหนึ่งวงที่ต้องออกบริการบรรเลงเพลงให้แก่ประชาชนได้ฟังแทนความบันเทิงด้านอื่น ๆ ที่ได้ชะงักงันลง ในการแสดงทั่วไปนั้น ทางวงมีความเห็นร่วมกันว่า หากนำชื่อวงกรมโฆษณาการ ที่เป็นวงของราชการออกไปใช้ในรูปแบบวงเอกชน คงไม่เหมาะสม ควรมีการเปลี่ยนชื่อใหม่เพื่อป้องกันปัญหาอื่น ๆ ที่อาจตามมาได้ อติพร เสนะวงศ์ (2545) ได้กล่าวถึงที่มาของชื่อวงสุนทราภรณ์ว่า อ.ประสิทธิ์ ศิลปบรรเลงเป็นคนคิดชื่อวงให้แก่ครูเอื้อ โดยนำคำว่า “สุนทร” จากนามสกุล “สุนทรสนาน” และ ชื่อของผู้หญิงที่ครูเอื้อหลงรักคือ “อาภรณ์” (ซึ่งต่อมาอาภรณ์ ภรรยาครูเอื้อได้แต่งงานกับครูเอื้อ สุนทรสนาน) นำมารวมกันเป็นคำว่า “สุนทราภรณ์” ซึ่งเป็นที่รู้จักกันว่าวงโฆษณาการและสุนทราภรณ์ คือวงดนตรีเดียวกัน แต่มีบทบาทในหน้าที่ต่างกันออกไป

วงดนตรีที่สำคัญต่อการพัฒนารูปแบบวงดนตรีเด่นรำต่อมาได้แก่ วงประสานมิตร วงกรรมเกษม และวงคีตะวัฒน์ โดย พ.ต.อ.พุด บурณสมภพได้ก่อตั้ง “วงประสานมิตร” ขึ้นในช่วงปี พ.ศ. 2496 (สมาน นภายน, 2536 ข: น.31) สมาชิกในวงหลายท่านมาจาก “วงกาญจนาศิลป์” ของ สมาน กาญจนะผลิน มีสมาชิกได้แก่ สมาน กาญจนะผลิน อุโฆษ จันทรเรือง ประสิทธิ์ พยอมยงค์ สง่า ทองรัช มาโนช ศรีวิภา และเล็ก ชะอุ่มงาม เป็นต้น ควบคุมวงโดย พิบูลย์ ทองรัช วงประสานมิตรนั้นดำรงอยู่ในแวดวงดนตรีเพียงช่วงเวลาอันสั้น เนื่องจากผู้อำนวยการของวงคือ พ.ต.อ.พุด บурณสมภพ ดิถุการกิจทางราชการอยู่บ่อยครั้ง จนไม่มีเวลาในการสนับสนุนให้แก่วงได้ จนท้ายที่สุดในปี พ.ศ. 2500 วงดนตรีประสานมิตรจึงได้ยุติลงอย่างถาวร บรรดาสมาชิกของวงจึงได้รวมตัวกันจัดตั้งวงดนตรีใหม่ขึ้นมาอีกวงคือ วงดนตรีกรรมเกษม มีสมาชิกในวงได้แก่ สมาน กาญจนะผลิน ประสิทธิ์ พยอมยงค์ จันรรจ์ คุณทลจินดา ซึ่งไม่สามารถดำรงอยู่ได้นานจำเป็นต้องยุบวงอีกครั้ง



ร่วมกับวงดนตรีประสานมิตร พ.ศ. ๒๔๙๖ ถึง พ.ศ. ๒๕๐๐

รูปที่ 3.30 วงดนตรีประสานมิตร

ที่มา : หนังสือ “สมานกาญจนะผลิน 72 รวบรวมเพลงคู่ในอดีต” (2536: น.35)

นอกจากวงดนตรีหลักที่ได้กล่าวไปแล้ว ยังมีวงดนตรีอื่น ๆ ที่เกิดขึ้นในยุคเดียวกันนี้ ได้แก่ วงดนตรีเทศบาลกรุงเทพมหานคร โดยมี สุทิน เทศารักษ์ ประสิทธิ์ พะยอมยงค์ ร่วมวง วงดนตรีวงดนตรีศรสวรรค์ วงดนตรีลูกฟ้า วงดนตรีลูกทะเล วงดนตรีสามสมอ และวงดนตรีลูกประคู้ โดยนคร ถนอมทรัพย์ (2556: สัมภาษณ์) กล่าวว่า วงเหล่านี้เกิดจากรวมตัวจากสมาชิกในกองดุริยางค์ต่าง ๆ นอกจากนี้ยังมีวงดนตรีของเอกชน ได้แก่ วงวายุบุตร วงดนตรีศรฟ้า วงดนตรีพันธุ์ศิลป์ (ตั้งแต่ปีพ.ศ. 2492) วงดนตรีป.ชื่นประโยชน์ วงดนตรีบางกอกซ่า ซ่า ซ่า วงดนตรีกรุงเทพ ศิลปิน วงดนตรีลีลาสมงคล อมาตยกุล และวงดนตรีช้างแดง เป็นต้น ซึ่งวงต่าง ๆ เหล่านี้มีสมาชิก

ร่วมกันเป็นจำนวนมาก บางวงเกิดขึ้นจากการรวมตัวเฉพาะกิจจนท้ายที่สุดกลายเป็นการรวมตัวแบบเต็มรูปแบบอย่างถาวร

โดยวงต่าง ๆ เหล่านี้ได้พลัดเปลี่ยนกันเล่นตามงานลีลาศต่าง ๆ รวมถึงร้านอาหาร เช่น เกาะลอยสวนลุมพินี เวทีลีลาศสวนลุมพินี เวทีลีลาศสวนอัมพร ภัตตาคารห้อยเทียนเหลา (หยาดฟ้า ภัตตาคาร) โรงแรมยุโรป (Europe Hotel) โรงแรมทร็อกคาเดโร (Trocadero hotel) โรงแรมสยาม (Siam Hotel) โรงแรมโอเรียนเต็ล (Oriental hotel) ไนต์คลับ บาร์คาร์บาร์ด เป็นต้น ซึ่งแต่ละสถานที่ที่มีจุดเด่นเฉพาะแบบของตน ดังเช่นเวทีลีลาศสวนลุมพินี สามารถหมุนสลับการบรรเลงระหว่างวงดนตรีสองวงได้ เป็นสีสันแก่ผู้นิยมการเต้นลีลาศอย่างมาก



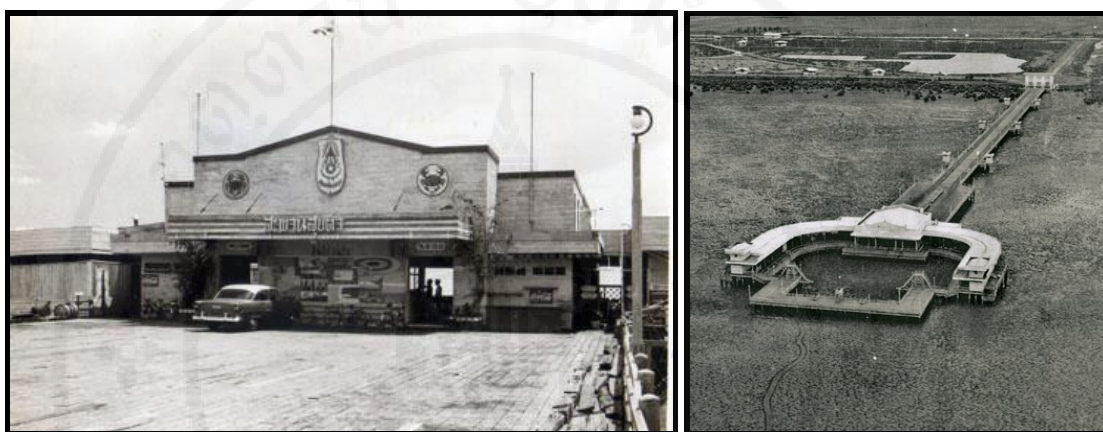
รูปที่ 3.31 เวทีหมุนสลับวงดนตรี ที่สถานลีลาศสวนลุมพินี

ที่มา : <https://m.google.com>

หลังจากการเปลี่ยนแปลงการปกครองเป็นต้นมา การเปลี่ยนแปลงทางวัฒนธรรมด้านต่าง ๆ ของสังคมไทยเพิ่มขึ้นอย่างต่อเนื่อง โดยเฉพาะวัฒนธรรมบันเทิงได้แปรเปลี่ยนตามค่านิยมและนโยบายของรัฐบาลเพื่อให้ประเทศไทยมีความทัดเทียมกับต่างชาติ การปรับตัวให้เข้ากับวัฒนธรรมเหล่านั้นเริ่มต้นจากกลุ่มคนไทยที่ได้ไปศึกษาต่างประเทศ ได้แก่ กลุ่มศิษย์เก่านักเรียนอังกฤษ ได้มีการจัดงานเลี้ยงและเต้นลีลาศตามแบบชาวตะวันตก นอกจากนี้ในงานการฉลองปริญญาของมหาวิทยาลัยต่าง ๆ ในยุคนั้นได้มีการเต้นลีลาศ ซึ่งเป็นการยกระดับค่านิยมทางสังคม เกิดความแข่งขันกันในกลุ่มชนชั้นเหล่านั้น ทำให้วงดนตรีลีลาศได้พัฒนาและก่อตั้งขึ้นอีกจำนวนมาก สร้างรายได้ให้แก่กคนตรีได้เป็นอย่างดี

นอกจากสถานที่สำหรับการเดินรำนางงามที่ได้กล่าวไว้ข้างต้นแล้ว ยังมีสถานลีลาศที่อยู่นอกกรุงเทพมหานครคือ สถานตากอากาศบางปู จ.สมุทรปราการ ก่อตั้งขึ้นในช่วงปี พ.ศ. 2480 โดยแนวคิดของจอมพลป. พิบูลสงคราม ต้องการให้สร้างเป็นที่พักผ่อนแก่ประชาชนทั่วไป เนื่องจากเป็นสถานที่ที่มีพื้นที่ติดชายทะเล และห่างจากกรุงเทพฯ ไม่มาก เหมาะสำหรับเป็นที่พักผ่อนหย่อนใจ ได้

เปิดบริการอย่างเป็นทางการในปี พ.ศ. 2482 จากนั้นในปี พ.ศ. 2484 จำเป็นต้องปิดตัวลงชั่วคราวเนื่องจาก สถานการณ์จากสงครามมหาเอเชียบูรพา หลังจากผ่านเหตุการณ์ต่าง ๆ จนถึงปี พ.ศ. 2501 สถานที่แห่งนี้ได้รับการดูแลโดยกรมพลศึกษาทหารบก ได้เปิดบริการขายอาหารและเครื่องดื่มทุกวัน โดยมีการจัดแสดงดนตรีและลีลาขึ้นทุกวันอาทิตย์ ตั้งแต่เวลา 12.00 – 18.00 น. (ศูนย์ศึกษาธรรมชาติกองทัพบกบางปู, ม.ป.ป.)



รูปที่ 3.32 สะพานสุตา บางปู สมัยแรกเริ่มใช้เป็นที่เดินลีลา

ที่มา : <http://www.oknation.net/blog/print.php?id=812335>

4.2.6 การกำเนิดและการพัฒนาการของเพลงลีลาศโดยศิลปินไทย

อาจกล่าวได้ว่าบุคคลสำคัญที่ประพันธ์เพลงไทยสากลเป็นเพลงแรก คือ สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้าบริพัตรสุขุมพันธุ์ กรมพระนครสวรรค์วรพินิต พระองค์ได้ทรงพระนิพนธ์เพลงไทยสากลที่ใช้กับวงโยชวาทิตของกองดุริยางค์ทหาร ซึ่งผลงานเหล่านั้นเป็นรากฐานสำคัญอย่างยิ่งต่อการพัฒนาเพลงไทยสากลที่เกิดขึ้นในสังคมไทย (พระเจ้าบรมวงศ์เธอศิริรัตนบุษบงและพูนพิศ อมาตยกุล, 2524: น.68 - 70) โดยบทเพลงพระนิพนธ์ที่เป็นรูปแบบไทยสากลได้แก่ เพลงสุตเสนาะที่เรียบเรียงมาจากเพลงแสนเสนาะ เพลงวอลตซ์เมขลาที่มาจากเพลงหกบท เพลงสาครล้นมาจากเพลงออกทะเลสองชั้น เป็นต้น นอกจากนี้พระองค์ท่านได้ทรงพระนิพนธ์บทเพลงสากลตามรูปแบบชาวตะวันตก ได้แก่ เพลงวอลตซ์ปลื้มจิตร วอลตซ์ประชุมพล วอลตซ์โนรี และมาร์ชบริพัตร เป็นต้น โดยภาพรวมเพลงที่พระองค์ทรงพระนิพนธ์ใช้จังหวะที่สามารถประกอบการเต้นรำได้ โดยเฉพาะจังหวะวอลตซ์ที่เป็นที่นิยมมากในราชสำนักสมเด็จพระราชินีนาถวิกตอเรียแห่งอังกฤษ แต่ทั้งนี้ไม่ปรากฏหลักฐานว่ามีการนำเพลงพระนิพนธ์มาใช้ในการเต้นรำ จากนั้นเมื่อละครร้องได้พัฒนาการใช้เพลงจากเพลงไทยเดิมเป็นเพลงไทยสากล (ระวีวัฒน์ ไทยเจริญ, 2554: น.79) โดยพรานบุรุษ เป็นผู้

บุกเบิกจนกลายเป็นที่นิยมของผู้ชม ทำให้คณะอื่น ๆ ในยุคนั้นปรับเปลี่ยนวงดนตรีและบทเพลงให้เป็นแบบไทยสากล แต่ทั้งนี้บทเพลงที่ประพันธ์ขึ้นยังคงใช้แนวทำนองที่เป็นเพลงไทยเดิมเป็นหลัก

หลวงสุขุมน้อยประดิษฐ์เป็นบุคคลสำคัญอีกหนึ่งท่านที่ได้พัฒนาดนตรีเต้นรำแบบแจ๊สในประเทศไทย ตามรายละเอียดที่ได้กล่าวมาแล้วในข้างต้น โดยผลงานของท่านมีรูปแบบและลักษณะที่เป็นเพลงเต้นรำแบบแจ๊สในยุคคิกซีแลนด์และยุคสวิง (Swing) แต่ด้วยการกิจในตำแหน่งระดับอธิบดีกรมโฆษณาการ ทำให้มีเวลาในการประพันธ์เพลงไม่มากนัก เมื่อรวมผลงานทั้งหมดแล้ว หลวงสุขุมน้อยประดิษฐ์ประพันธ์ไว้ 7 เพลง ได้แก่ เพลงกะเนิงครวญ เพลงรักไม่ลืม เพลงเกาะสวาท เพลงเมื่อไหร่จะให้พบ เพลงไม่อยากจากเธอ เพลงสั่นรักสั่นสุข เพลงชายไร้เงา (ศรี อุษายุชา, 2546: น. 235) จากนั้นครูเอื้อ สุนทรสนานและคณะนักแต่งเพลงในวงดนตรีกรมโฆษณาการได้สร้างผลงานเพลงต่าง ๆ ที่ใช้ในการเต้นลีลาศเป็นจำนวนมาก และในช่วงเวลาเดียวกันนี้ผลงานเพลงจำนวนมากได้เกิดขึ้นจากบริษัทภาพยนตร์ต่าง ๆ เป็นที่นิยมของผู้คนในยุคนั้นเป็นอย่างมาก โดยผลงานเพลงที่ปรากฏออกมามีการใช้โครงสร้างและจังหวะแบบเพลงเต้นรำแบบยุโรปและลาตินอเมริกัน ซึ่งรายละเอียดต่าง ๆ ผู้วิจัยนำเสนอในบทต่อไป

โดยภาพรวมแล้วการประพันธ์เพลงสำหรับการลีลาศโดยศิลปินไทยนั้นมีความหลากหลายทั้งด้านรูปแบบ และวิธีการประพันธ์ โดยเฉพาะการประพันธ์บทเพลงเต้นรำที่มีเอกลักษณ์ความเป็นไทยผสมผสานอยู่ในบทเพลงเหล่านั้น ผู้ประพันธ์ได้นำทำนองเพลงไทยเดิมมาเรียบเรียงและแต่งท่อนต่าง ๆ เพิ่มเติมเข้าไป ใช้จังหวะดนตรีเต้นรำแบบชาวตะวันตกและอเมริกัน เกิดเป็นเพลงเต้นรำแบบไทยขึ้นมา ซึ่งนักประพันธ์เหล่านั้นสร้างสรรค์บทเพลงออกมาได้อัสน่าสนใจ กล่าวคือผสมผสานวัฒนธรรมระหว่างไทยและชาติตะวันตกได้อย่างกลมกลืน นอกจากนี้ยังมีการดัดแปลงเพลงเต้นรำที่มีจังหวะแบบไทย โดยครูล้วน ควันธรรม หนึ่งในสมาชิกของวงดนตรีกรมโฆษณาการนำจังหวะของหนังตะลุงที่เป็นศิลปะการแสดงเอกลักษณ์ของภาคใต้มาพัฒนาให้เป็นบทเพลงเต้นรำ มีชื่อเรียกว่า ตะลุงเต็มไป (Taloong tempo) จังหวะตะลุงนี้ได้รับการพัฒนาและเป็นที่นิยมในการเต้นรำของสังคมไทย และเป็นที่รู้จักในระดับนานาชาติมาจนถึงปัจจุบัน

ปัจจัยสำคัญอีกอย่างหนึ่งที่ส่งผลให้บทเพลงเต้นรำเข้าถึงกลุ่มคนฟังได้มากขึ้นคือ ธุรกิจแผ่นเสียง ที่เกิดขึ้นตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ 5 ทำให้วงการดนตรีของไทยสามารถอนุรักษ์เสียงเพลงในยุคเก่าไว้เป็นหลักฐานทางประวัติศาสตร์ให้แก่ชนรุ่นหลังได้เป็นอย่างดี โดยเฉพาะเพลงไทยเดิม เพลงของคณะละครวัง และเพลงสำหรับการเต้นรำ อย่างไรก็ตามความนิยมในแผ่นเสียงมีเพียงกลุ่มชนชั้นสูงหรือผู้ที่มั่งคั่งซื้อเท่านั้น เนื่องจากมูลค่าของเครื่องเล่นแผ่นเสียง และแผ่นเสียงนั้นมีราคาสูงจนเมื่อมีบริษัทผลิตแผ่นเสียงเข้ามาทำการค้ามากขึ้น กลไกการแข่งขันทางธุรกิจเหล่านั้น เป็นปัจจัยช่วยเหลือให้ราคาแผ่นเสียงสามารถกระจายสู่กลุ่มชนชั้นอื่น ๆ ได้บ้าง



รูปที่ 3.33 ตัวอย่างแผ่นเสียงเพลงเต้นรำ

ที่มา : ศาสตราจารย์นายแพทย์พูนพิศ อมาตยกุล



รูปที่ 3.34 ตัวอย่างแผ่นเสียงเพลงเต้นรำ 2

ที่มา : ศาสตราจารย์นายแพทย์พูนพิศ อมาตยกุล

โดยสรุปแล้วยุคเฟื่องฟูของดนตรีเดินร่ำนั้น เกิดขึ้นตั้งแต่หลวงสุขุมณัยประดิษฐ์ได้สร้างวงดนตรีเรนโบว์ขึ้น ส่งผลให้นักดนตรีชาวไทยที่นิยมขึ้นชอบในดนตรีแจ๊สตื่นตัวต่อการพัฒนาศักยภาพเพื่อให้ทัดเทียมกับประเทศตะวันตก นอกจากนี้ นักดนตรีต่างชาติโดยเฉพาะชาวฟิลิปปินส์ที่ได้เดินทางเข้ามาประกอบอาชีพนักดนตรีในประเทศไทย จนได้เข้ารับราชการในวงดนตรีกรมโฆษณาการ รวมถึงนักดนตรีต่างชาติอื่น ๆ ได้แก่ เรมอนด์ ซีเกรา (Reimondo Amato de Sequeira) มีชื่อไทยว่า แมนรัตน์ ศรีกรานนท์ บิลลี ฟลอเรส (Billy Flores) มีชื่อไทยว่า คีติ ศิตากร เป็นต้น ซึ่งบุคคลเหล่านี้เป็นกุญแจสำคัญส่วนหนึ่งที่จะช่วยผลักดันให้ดนตรีเดินร่ำในสังคมไทยพัฒนาขึ้นเป็นอย่างมาก ความนิยมในการเดินลีลาของเหล่านักเรียนนอกและนักศึกษาที่มีการจัดงานเลี้ยงฉลองเนื่องในโอกาสต่าง ๆ ส่งผลให้เกิดสมาคมสมัครเล่นเดินร่ำ ซึ่งเป็นปัจจัยหลักสำคัญต่อการสร้างงานให้แก่ นักดนตรีไทยสากล

ปัจจัยเสริมอื่น ๆ ที่ส่งผลโดยทางอ้อมให้แก่ดนตรีเดินร่ำ เช่น คณะละครร้องละครวิทยุ บริษัทภาพยนตร์ ฯลฯ เป็นปัจจัยคู่ขนานที่คอยกระตุ้นกลไกของการพัฒนาดนตรีเดินร่ำให้เจริญเติบโตขึ้น เนื่องจากโครงสร้างและจังหวะของบทเพลงมีรูปแบบเดียวกัน ทำให้ดนตรีเดินร่ำมีบทบาทต่อวงการดนตรีในประเทศไทยในหลากหลายแขนง

วงดนตรีกรมโฆษณาการเป็นหน่วยงานที่มีความสำคัญอย่างยิ่งต่อการพัฒนาดนตรีเดินร่ำในประเทศไทย อย่างที่ได้กล่าวไปแล้วว่า นโยบายของรัฐที่ต้องการให้คนไทยได้สร้างค่านิยมในด้านต่าง ๆ เช่น การแต่งกาย การรับประทานอาหาร และความบันเทิงแบบชาวตะวันตก ฯลฯ ให้ทัดเทียมกับอารยะประเทศ ส่งผลให้หน้าที่ความรับผิดชอบดังกล่าวของวงดนตรีกรมโฆษณาการสร้างผลงานเพลงและบุคลาครในดนตรีเดินร่ำเป็นจำนวนมาก จนเกิดวงดนตรีเดินร่ำอื่น ๆ อีกเป็นจำนวนมากดังที่ได้กล่าวไปแล้วข้างต้นได้แก่ วงสุนทราภรณ์ วงดุริยางค์โยธิน วงคีตะวัฒน์ วงประสานมิตร วงกรรเกยม วงวายุบุตร วงดนตรีศรฟ้า วงดนตรีลูกฟ้า วงดนตรีลูกทะเล เป็นต้น (สมานนภายน, 2536 ข.น. 31) ซึ่งวงดนตรีต่าง ๆ เหล่านี้มีต้นสังกัดทั้งกองทัพ และเอกชน ได้ดำรงอยู่ผ่านช่วงเวลามากกว่าทศวรรษ บางวงมีการเปลี่ยนแปลงถึงขั้นต้องแยกย้ายกันไป เนื่องจากการเปลี่ยนแปลงในด้านต่าง ๆ ของสังคม ทั้งเศรษฐกิจ การเมือง และค่านิยมรูปแบบใหม่จากชาวตะวันตกที่ขับเคลื่อนวัฒนธรรมต่าง ๆ ของชาวไทยให้ปรับเปลี่ยนอย่างรวดเร็ว

4.3 ยุคคีตลัทธิของดนตรีเต๋นร่า

ในปัจจุบันการเดินลีลา ยังคงอยู่ควบคู่กับสังคมไทย บทบาทของดนตรีลีลาเกิดการเปลี่ยนแปลงขึ้นอย่างมาก เพื่อให้สอดคล้องและตอบรับกับสภาพสังคมไทยที่เปลี่ยนไปตามยุคสมัย ความนิยมในการฟังเพลงและนำมาใช้สำหรับการเดินลีลาแบบดั้งเดิมมีการเปลี่ยนแปลงไปอย่างมาก ซึ่งจะกล่าวในประเด็นถัดไป โดยผู้วิจัยได้นำเสนอปัจจัยด้านต่าง ๆ ที่ส่งผลให้เกิดการเปลี่ยนแปลงจนทำให้ดนตรีลีลาถูกลดบทบาทและค่านิยมลง ดังต่อไปนี้

4.3.1 การเปลี่ยนแปลงของเพลงไทยสากลและรูปแบบของวงดนตรีไทยสากล

การพัฒนาของวงการดนตรีไทยสากลในประเทศไทยมีวิวัฒนาการอย่างต่อเนื่อง เกิดรูปแบบวงดนตรีแบบใหม่ขึ้นในช่วงปี พ.ศ. 2505 - 2507 เรียกว่า วงชาโดว์ ตามชื่อวงดนตรีของชาวอังกฤษกลุ่มหนึ่ง โดยวงนี้เล่นสนับสนุนการร้องเพลงให้กับนักร้องชาวอังกฤษชื่อดังนามว่า คลิฟ ริชาร์ด วงชาโดว์มีเครื่องดนตรีที่ใช้ในวงประกอบด้วย กีตาร์โซโล่ กีตาร์ริธึม กีตาร์เบส และกลองชุด ทำให้คนทั่วไปสามารถเข้าถึงดนตรีสากลและฝึกฝนได้ง่ายขึ้น เนื่องจากใช้เครื่องดนตรีเพียงไม่กี่ชิ้น โดยเฉพาะกลุ่มวัยรุ่นที่ชื่นชอบดนตรี จนเมื่อประมาณปี พ.ศ. 2507 ในขณะที่วงดนตรีชาโดว์กำลังแสดงดนตรีได้มีการทะเลาะวิวาทกันระหว่างกลุ่มวัยรุ่น เนื่องจากการเมาสุราและมีเสียงดนตรีเป็นสิ่งที่ทำให้ขาดสติ เมื่อเกิดเหตุการณ์ทะเลาะวิวาทบ่อยครั้ง ทำให้หน่วยงานราชการมีคำสั่งระงับการแสดงดนตรีของวงดนตรีชาโดว์ในสถานที่ต่าง ๆ ทั้งห้องอาหาร ในดิสโก้ แม้กระทั่งงานลีลา ทั้งนี้หากต้องการบรรเลงต้องให้มีการเพิ่มเครื่องดนตรีอื่น ๆ เข้าไปในวง เช่น ออร์แกน ไวโอลิน ทรัมเป็ต ทรอมโบน แซ็กโซโฟน เป็นต้น เพื่อปรับเปลี่ยนให้การแสดงดนตรีนั้นมีความนุ่มนวลขึ้น โดยรูปแบบวงชนิดนี้มีชื่อเรียกใหม่ว่า “วงสตริงคอมโบ” เป็นต้นแบบให้แก่วงดนตรีไทยสากลในยุคต่อมา

ในช่วงปี พ.ศ. 2512 สมาคมดนตรีแห่งประเทศไทยในพระบรมราชูปถัมภ์ ได้จัดให้มีการประกวดวงดนตรีสตริงคอมโบขึ้นเป็นครั้งแรกในประเทศไทย โดยใช้เวทีลีลาศสวนอัมพรเป็นสถานที่ในการจัดแข่งขัน ผลการตัดสินของคณะกรรมการตัดสินให้วงดิอิมพอสซิเบิลได้รับรางวัลชนะเลิศ ทำให้เป็นที่รู้จักของวงการดนตรีในประเทศไทย ส่งผลให้วงดิอิมพอสซิเบิลได้สร้างสรรค์บทเพลงต่าง ๆ ออกสู่สังคม โดยมีทั้งเพลงที่ดัดแปลงจากเพลงสากล และเพลงที่ได้ประพันธ์ขึ้นใหม่ ซึ่งสิ่งต่าง ๆ เหล่านี้ส่งผลให้ความนิยมการฟังเพลงของสังคมไทยเปลี่ยนแปลงไปจากค่านิยมแบบเดิม ซึ่งโดยภาพรวมแล้ววัฒนธรรมดนตรีสมัยนิยมแบบอเมริกันได้แพร่กระจายเข้าสู่วัฒนธรรมไทยทีละน้อย จากงานวิจัยของยูริ โซคสวทรพ์ (2554: น.79-83) ได้กล่าวถึงความนิยมในวัฒนธรรมอเมริกันของชาวไทยว่ามีปัจจัยสำคัญคือ การเปลี่ยนแปลงหลังสงครามโลกครั้งที่ 2 ส่งผล

ให้ประเทศไทยต้องชดใช้ค่าเสียหายให้แก่ประเทศต่าง ๆ ตามข้อตกลงในฐานะที่มีส่วนเกี่ยวข้องกับประเทศญี่ปุ่น แต่ประเทศสหรัฐอเมริกาได้เข้ามามีส่วนช่วยเหลือให้ประเทศไทยหลุดพ้นจากวิกฤตการณ์ครั้งนั้นได้ โดยให้เหตุผลว่าประเทศไทยนั้นมีความจำเป็นจากการบีบบังคับให้ร่วมมือกับรัฐบาลญี่ปุ่น จากความช่วยเหลือดังกล่าวส่งผลให้คนไทยไว้วางใจว่าชาวอเมริกันเป็นพันธมิตรที่ดีกับชาวไทย เกิดค่านิยมวัฒนธรรมอเมริกันในสังคมไทย เช่น การรับประทานอาหารประเภทแฮมเบอร์เกอร์ สอทอด การชมภาพยนตร์จากประเทศอเมริกา รวมถึงการฟังเพลงอเมริกัน เป็นต้น สิ่งต่าง ๆ เหล่านี้ได้แทรกซึมเข้ามาแทนที่วัฒนธรรมของยุโรปที่คนไทยได้รับมาอย่างช้านาน

การปรับเปลี่ยนรูปแบบของวงดนตรีไทยสากลที่ได้กล่าวไปแล้วนั้น เพื่อให้สอดคล้องกับประเภทดนตรีที่เกิดขึ้นใหม่และพัฒนาตามนวัตกรรมทางดนตรีที่ก้าวหน้าขึ้น ได้แก่ เครื่องดนตรีไฟฟ้าที่ได้กำเนิดขึ้นในช่วงเวลาใกล้เคียงกันนี้ รูปแบบวงดนตรีที่เปลี่ยนไปตอบสนองต่อสภาพการเปลี่ยนแปลงของค่านิยมในสังคมไทย โดยทั้งนี้ความนิยมในการเต้นรำและฟังเพลงของสังคมไทยในช่วงนี้ได้ปรับเปลี่ยนตามวัฒนธรรมอเมริกันที่ได้เข้ามา มีจังหวะเต้นรำแบบใหม่ เช่น ร็อกแอนด์โรล ทวิส และออฟบิต เป็นต้น ทั้งนี้ผู้ที่ยังคงนิยมการเต้นลีลาศ ส่วนใหญ่อยู่ในช่วงอายุที่ได้ร่วมเหตุการณ์สงครามโลกครั้งที่สอง โดยการเปลี่ยนแปลงนี้สะท้อนให้เห็นถึงบทบาทของดนตรีเด่นรำแบบดั้งเดิมเริ่มลดลง และมีการแทนที่ด้วยแนวดนตรีแบบใหม่มากขึ้น

ธุรกิจเพลงไทยสากล และนวัตกรรมในการบันทึกเสียงเป็นปัจจัยร่วมที่ส่งผลต่อการเปลี่ยนแปลงความนิยมในดนตรีเด่นรำ รูปแบบสื่อดนตรีจากเดิมที่เป็นแผ่นเสียง เป็นที่นิยมกันมาตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ 5 ได้เปลี่ยนเป็นแถบบันทึกเสียง (เทป) ประมาณปี พ.ศ. 2500 จากนั้นเมื่อเข้าสู่ยุคดิจิทัลเกิดการเปลี่ยนแปลงการบันทึกเสียงและสื่อดนตรีกลายเป็นซีดีเพลง ซึ่งในปัจจุบันนี้มีการผสมผสานทั้งระบบอนาล็อกและดิจิทัล ส่งผลให้การสร้างสรรค์เพลงมีความสะดวกสบายมากขึ้น ทำให้เกิดแนวดนตรีรูปแบบใหม่ขึ้นอีกเป็นจำนวนมาก

4.3.2 ผลกระทบจากสงครามเวียดนามต่อค่านิยมในบทเพลงเด่นรำ

สงครามเวียดนามเกิดขึ้นในช่วงปี พ.ศ. 2508 - 2518 โดยประเทศสหรัฐอเมริกาได้เล็งเห็นถึงผลกระทบจากลัทธิคอมมิวนิสต์ที่กำลังแพร่กระจายเข้าสู่ภูมิภาคอินโดจีน ได้ตัดสินใจเข้าร่วมกับฝ่ายเวียดนามใต้เพื่อทำสงครามกับเวียดนามเหนือที่กำลังผลักดันลัทธิคอมมิวนิสต์ ทำให้ประเทศอเมริกาได้ขออนุญาตพื้นที่ในประเทศไทยในการตั้งฐานทัพ ในช่วงนี้จึงมีทหารอเมริกันเดินทางเข้าสู่ประเทศไทยเป็นจำนวนมาก ในภาวะสงครามที่มีความตึงเครียดทำให้งิจกรรมบันเทิงต่าง ๆ ได้เข้ามาผ่อนคลายความเครียดให้แก่ทหารอเมริกัน ได้แก่ สถานบันเทิงต่าง ๆ ที่มีดนตรี และการเต้นรำไว้บริการเหล่าทหารอเมริกัน ซึ่งส่งผลให้คนไทยจำนวนหนึ่งยึดอาชีพนักดนตรีในการดำรง

ชีพ เนื่องจากมีรายได้มากพอสมควร ในด้านรูปแบบดนตรีเริ่มมีดนตรีร็อกแบบอเมริกันเข้ามา ด้วยภาพลักษณ์ใหม่ทั้งด้านเนื้อหาบทเพลงที่ชัดเจนรวมถึงการแต่งกายของศิลปินที่แสดงออกถึงอิสรภาพในการสร้างสรรค์ผลงาน โดยภาพรวมแล้วดนตรีอเมริกันที่ได้เข้ามาในช่วงนี้ส่งผลให้รูปแบบสถานบันเทิงเปลี่ยนแปลงไปตามความต้องการของผู้บริโภคที่เป็นชาวอเมริกัน

4.3.3 การเปลี่ยนแปลงของสถานบันเทิง

เมื่อสงครามเวียดนามได้สิ้นสุดลง สถานบันเทิงมีการเปลี่ยนแปลงรูปแบบจากผับ บาร์ และไนต์คลับที่มีบริการสำหรับผู้ชื่นชอบการเต้นลีลาศ โดยปรับเปลี่ยนเป็นดิสโก้เทค เนื่องจากผลกระทบที่เกิดจากการถอนกำลังทหารชาวอเมริกัน ทำให้สถานบริการแบบเดิมที่เคยมีการเต้นลีลาศ และมีพาร์เทเนอร์ให้บริการแก่นักท่องเที่ยวเริ่มคลายความนิยมลง อีกทั้งรัฐบาลได้มีนโยบายให้ประชาชนประหยัดทรัพยากรต่าง ๆ มากขึ้น เนื่องจากภาวะหลังสงครามเวียดนาม ประเทศไทยขาดแคลนพลังงานน้ำมัน ซึ่งเหตุการณ์ดังกล่าวนี้ยูริ โซคสวนทรีพ (2554: น.97-98) ได้กล่าวว่า การเต้นลีลาศได้เสื่อมความนิยมลง อาจเป็นเพราะวัยรุ่นไทยในยุคนั้นเริ่มนิยมเพลงร็อก (Rock) และเพลงดิสโก้ (Disco) ซึ่งทำให้การเต้นรำไม่จำเป็นต้องยึดรูปแบบ และบังคับตามจังหวะต่าง ๆ แบบลีลาศ



รูปที่ 3.35 ศาลาสุขใจ สถานตากอากาศบางปูในปัจจุบัน
ที่มา: บันทึกภาพโดยผู้วิจัย



รูปที่ 3.36 วงดนตรีรีดเกล้า สถานตากอากาศบางปู
ที่มา: บันทึกภาพโดยผู้วิจัย

ในปัจจุบันการเต้นลีลาศถูกบรรจุลงในหลักสูตรของวิชาพลศึกษาในโรงเรียนระดับมัธยมศึกษา และในระดับมหาวิทยาลัย ซึ่งเป็นรายวิชาที่ช่วยพัฒนาบุคลิกภาพของผู้เรียน และเป็นการส่งเสริมการออกกำลังกาย นอกจากนี้ในการศึกษาพบว่าสถานที่ในการเต้นลีลาศในอดีตที่มีรูปแบบใกล้เคียงกับดนตรีเต้นรำในยุคเฟื่องฟูมากที่สุดคือ “สถานตากอากาศบางปู” จังหวัดสมุทรปราการ จากการเก็บข้อมูลภาคสนามทำให้ทราบว่ายังมีประชาชนจำนวนหนึ่งที่ยังคงอนุรักษ์ให้ความสำคัญกับการเต้นลีลาศ ซึ่งโดยเฉลี่ยแล้วอยู่ในช่วงอายุตั้งแต่ 40 ปีขึ้นไป มีวงดนตรีลีลาศมาบรรเลงสลับกันทุกสัปดาห์ได้แก่ วงดนตรีรีดเกล้า วงดนตรีเกษมศรี วงดนตรีสิทธิกร และวงดุริยางค์ทหารอากาศ ซึ่งในบริเวณ “ศาลาสุखใจ” มีร้านอาหารให้บริการแก่ผู้ที่ต้องการมาพักผ่อน และเต้นลีลาศ นอกจากนี้ยังมีกิจกรรมบันเทิงจากวงดนตรี เช่น การจับรางวัล เล่นเกมรางวัล ฯลฯ ซึ่งปัจจัยเสริมเหล่านี้ดึงดูดให้ประชาชนได้เข้ามามีส่วนร่วมและสัมผัสกับดนตรีเต้นรำเป็นอย่างมาก สะท้อนให้เห็นถึงวัฒนธรรมของดนตรีเต้นรำที่ยังคงปรากฏอยู่ในสังคมไทย ผ่านช่วงเวลาครั้งศตวรรษจนถึงปัจจุบันที่แวดล้อมไปด้วยเทคโนโลยี และการเปลี่ยนแปลงของดนตรีสำหรับการเต้นรำในยุคใหม่

จากการศึกษาสามารถสรุปได้ว่า ดนตรีเต้นรำในสังคมไทยตั้งแต่เริ่มปรากฏหลักฐานในช่วงปลายรัชกาลที่ 3 เป็นต้นมา ได้พัฒนาปรับเปลี่ยนรูปแบบมาอย่างต่อเนื่อง ตามค่านิยมและมาตรฐานเช่นเดียวกับชาวตะวันตก โดยมีปัจจัยสำคัญที่ทำให้การแพร่กระจายของวัฒนธรรมบันเทิงแบบชาวยุโรปดังกล่าวเข้าสู่ประเทศไทยได้ง่ายขึ้น คือ การทูตและการค้าขายระหว่างประเทศไทยกับชาวยุโรป ส่งผลให้เกิดความคุ้นเคยและเป็นมิตรที่ดีต่อกัน รวมถึงความสนพระทัยในวิชาการต่างประเทศในด้านภาษาและวัฒนธรรมยุโรปของพระมหากษัตริย์ไทยหลายพระองค์ เช่น

พระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว พระบาทสมเด็จพระปิ่นเกล้าเจ้าอยู่หัว เป็นต้น ทำให้ชนชั้นสูงมีค่านิยมและธรรมเนียมปฏิบัติที่แสดงออกถึงความทันสมัยตามรูปแบบวัฒนธรรมที่ได้ยกย่องว่าเป็นประเทศที่มีอารยธรรม

ดนตรีเต้นรำในยุคริเริ่มที่ได้ปรากฏในสังคมไทยนั้น อาจกล่าวได้ว่าชาวไทยมีสถานะความสัมพันธ์กับดนตรีเต้นรำของยุโรปในฐานะผู้ฟังและสังเกตการณ์เท่านั้น เนื่องจากหลักฐานที่มีการบันทึกไว้แสดงให้เห็นถึงบทบาทหน้าที่หลักของดนตรีเต้นรำยังคงอยู่กลุ่มของชาวยุโรปที่ชื่นชอบการเต้นรำเท่านั้น จากนั้นเมื่อพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว และพระบาทสมเด็จพระปิ่นเกล้าเจ้าอยู่หัว ได้มีพระราชประสงค์ให้ราชสำนักมีวงดนตรีทหารเพื่อใช้ในพิธีการต่าง ๆ นอกเหนือจากนี้ครูฝึกอาจมีการฝึกเพลงเพื่อการบันเทิงทั่วไปบ้าง เมื่อราชสำนักสามารถสร้างแตรวงทหารจนสำเร็จ เป็นแบบอย่างค่านิยมแก่อนุชนอื่น ๆ โดยเฉพาะกรมท่าขวาที่ได้ติดต่อกับชาวต่างชาติอยู่ตลอด ส่งผลให้ในชนชั้นสูงได้สัมผัสกับดนตรีและการเต้นรำมากขึ้น โดยส่วนใหญ่รูปแบบของวงดนตรีมีสองลักษณะคือ แตรวง (Brass band) และวงเครื่องสายตะวันตก (String ensemble) ซึ่งหลักฐานปรากฏอยู่ในจดหมายเหตุสยามสมัยของชาวมุเอล เจ สมิท ที่ได้บันทึก โดยใช้นักดนตรีชาวต่างชาติเป็นส่วนใหญ่ บางครั้งอาจเป็นวงดนตรีบนเรือสินค้าที่เดินทางเข้าสู่ประเทศไทย บทเพลงที่ใช้โดยส่วนมากเป็นเพลงคลาสสิกที่เกิดขึ้นร่วมสมัยกับยุคโรแมนติกเป็นหลัก นอกจากนี้ในช่วงเวลาดังกล่าวเพลงเต้นรำเป็นที่นิยมมากในราชสำนักยุโรป โดยเฉพาะในประเทศอังกฤษที่ในช่วงนั้นพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ทรงได้มีพระราชโองการให้คณะราชทูตเดินทางไปสร้างสัมพันธ์ไมตรีกับราชสำนักอังกฤษ ทำให้คณะทูตเหล่านั้นได้สัมผัสกับวัฒนธรรมแบบชาวตะวันตกด้านต่าง ๆ อย่างใกล้ชิด

ในช่วงรัชสมัยของพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว อาจกล่าวได้ว่าวัฒนธรรมบันเทิงของตะวันตกได้หลั่งไหลเข้ามาสู่ประเทศไทยมากขึ้น เนื่องจากพระราชนิยมในวัฒนธรรมตะวันตก เพื่อให้ประเทศไทยทัดเทียมต่อนานาชาติ และเป็นพระราชดำริของพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าฯ ที่ต้องการสร้างพันธมิตรเพื่อป้องกันการรุกรานในช่วงการล่าอาณานิคมคมของประเทศมหาอำนาจ นอกจากนี้บรรดาพระราชโอรสหลายพระองค์ได้ทรงออกเดินทางไปศึกษา ณ ประเทศต่าง ๆ ในประเทศยุโรป ซึ่งนอกจากวิชาหลักทางการเมืองและการทหารแล้ว บางพระองค์ทรงได้แบ่งเวลาเพื่อไปเรียนดนตรีตะวันตก โดยเฉพาะสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้าบริพัตรสุขุมพันธุ์ กรมพระนครสวรรค์วรพินิต ทรงมีพระปรีชาสามารถในการนิพนธ์บทเพลงไทยสากล จนเป็นแบบอย่างให้แก่ักดนตรีรุ่นหลังเป็นจำนวนมาก

เมื่อเปลี่ยนรัชสมัยเข้าสู่รัชกาลที่ 6 ในช่วงนี้สะท้อนให้เห็นถึงพระราชนิยมและพระปรีชาสามารถในด้านดุริยางคศิลป์และนาฏศิลป์ได้เป็นอย่างดี ทำให้ในยุคนี้ มีนักดนตรีเกิดขึ้นเป็น

จำนวนมาก เนื่องจากการได้รับความอุปถัมภ์โดยพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว ทรงมีพระราชดำริให้ก่อตั้งโรงเรียนพรานหลวง ซึ่งทำให้การเรียนการสอนดนตรีในประเทศไทยเป็นระบบมากขึ้น

เมื่อเข้าสู่ยุคเฟื่องฟู ในช่วงรัชกาลที่ 7 เป็นช่วงเวลาที่วัฒนธรรมยุโรปแพร่กระจายเข้ามาในสังคมไทยอย่างเต็มที่ ค่านิยมแบบชาวยุโรปมีบทบาทต่อสังคมไทยเกือบทุกชนชั้น เช่น การฟังเพลงสากล การเดินร่ำ รวมถึงวัฒนธรรมการแต่งกาย เป็นต้น ดนตรีเดินร่ำได้รับอิทธิพลจากดนตรีอเมริกันเพิ่มเข้ามานอกเหนือจากดนตรีในประเศยุโรป ทำให้มีรูปแบบการจัดวงดนตรีเปลี่ยนแปลงไป โดยมีบุคคลสำคัญคือ หลวงสุขุมมนัยประดิษฐ์ เป็นผู้วางรากฐานในด้านดนตรีเดินร่ำให้เกิดขึ้นในสังคมไทย เนื่องจากท่านได้ไปศึกษา ณ ประเทศสหรัฐอเมริกา ได้ศึกษาดนตรีเดินร่ำแบบแจ๊ส และร่วมเล่นในวงดนตรีเดินร่ำ

รูปแบบของการจัดวงดนตรีในช่วงเวลานี้เรียกว่า “วงบิกแบนด์” ซึ่งในประเทศมีคำจำกัดความเรียกว่า “วงห้สดนตรี” ครูเอื้อ สุนทรสนานได้รับมอบหมายจากรัฐบาลยุคจอมพล ป.พิบูลสงคราม ให้รับผิดชอบการจัดตั้งวงกรมโฆษณาการเพื่อใช้ในการประชาสัมพันธ์ข่าวสารและสร้างความบันเทิงตามนโยบายของรัฐในด้านบทเพลงที่ใช้พบว่า ในช่วงแรกใช้บทเพลงสากลเป็นหลัก โดยมีการสั่งซื้อโน้ตดนตรีมาจากต่างประเทศ จากนั้นเมื่อมีการรับนักร้องเข้าสู่วงกรมโฆษณาการ ครูเอื้อ สุนทรสนานจึงได้นำเพลงไทยสากลจากบริษัทภาพยนตร์เสียงไทยฟิล์ม มาใช้ในวงดนตรีกรมโฆษณาการ และได้เริ่มประพันธ์เพลงไทยสากลเพื่อใช้ในการความบันเทิงและการเดินร่ำลีลาศ โดยนักประพันธ์เพลงเดินร่ำที่สำคัญในยุคเฟื่องฟูนั้น ได้แก่ หลวงสุขุมมนัยประดิษฐ์ ครูเอื้อ สุนทรสนาน ภูวนารถ ถาวรบุตร ครูล้วน ควันธรรม เลิศ ประสมทรัพย์ เป็นต้น

นอกจากเพลงไทยสากลที่ได้ประพันธ์ตามรูปแบบเพลงตะวันตกแล้ว ยังมีบทเพลงเดินร่ำที่มีจังหวะเป็นเอกลักษณ์แบบไทยคิดค้นโดยครูล้วน ควันธรรม โดยท่านได้แนวคิดมาจากเพลงของหนังตะลุงที่เป็นศิลปะการแสดงในภาคใต้ เนื่องจากความคุ้นเคยกับวัฒนธรรมภาคใต้จากภรรยาของท่าน เมื่อได้ทดลองประพันธ์บทเพลงเดินร่ำจังหวะตะลุงขึ้น ได้รับการตอบรับจากผู้ฟังและนักเต้นลีลาศเป็นอย่างดี จึงทำให้บทเพลงจังหวะตะลุงนั้น ได้พัฒนาและมีผลงานออกมาเป็นจำนวนมาก ความนิยมในการเต้นลีลาศส่งผลให้ธุรกิจสถานบันเทิงที่มีการเต้นลีลาศ เช่น ในศัลลัมบาร์ ผับต่าง ๆ เติบโตขึ้นเป็นจำนวนมาก รวมถึงสถานลีลาศภายใต้การดูแลของระบบราชการได้แก่ สถานลีลาศสวนลุมพินี สถานลีลาศสวนอัมพร และสถานตากอากาศบางปู เป็นต้น

ดนตรีเดินร่ำเริ่มเข้าสู่ยุคคลี่คลายในช่วงปี พ.ศ. 2520 เป็นต้นมา เนื่องจากความนิยมในวัฒนธรรมบันเทิงในรูปแบบใหม่ เนื่องจากการเปลี่ยนแปลงของวัฒนธรรมการเดินร่ำจากรูปแบบดั้งเดิมคือ การลีลาศ ซึ่งเป็นที่นิยมของชาวไทยในทุกช่วงอายุ แต่เมื่อมีวัฒนธรรมบันเทิงแบบ

อเมริกันยุคใหม่ได้เข้ามาตั้งแต่หลังสงครามโลกครั้งที่สองที่ได้กล่าวไปแล้วนั้น รวมถึงช่วงสงครามเวียดนามทำให้การเต้นแบบดิสโก้เริ่มเข้ามาและได้รับความนิยมในสังคมไทยอย่างรวดเร็ว ทำให้เกิดสถาบันบันเทิงอีกรูปแบบเรียกว่า ดิสโก้เทค บทบาทหน้าของวงดนตรีแบบดั้งเดิมจึงถูกลดความนิยมลงไป เพราะดิสโก้เทคสามารถใช้บทเพลงจากแผ่นเสียงเปิดบริการแก่นักเต้นได้

นอกจากนี้รูปแบบของวงดนตรีได้เปลี่ยนแปลงไปตามยุคสมัย จากความนิยมในวงบิกแบนด์กลายเป็นวงดนตรีชาโดว์ วงสตริงคอมโบ รวมถึงรูปแบบอื่น ๆ อีกจำนวนมากตามที่ปรากฏในปัจจุบัน ส่วนรูปแบบวงบิกแบนด์ยังคงดำเนินอยู่ในระบบของดนตรีไทยสากล แต่อาจมีบทบาทหน้าที่เปลี่ยนไปเช่น ใช้สำหรับวงลูกทุ่ง เป็นต้น รวมถึงการเต้นลีลาศในปัจจุบันมีความเข้าใจในดนตรีเต้นรำที่ผิดแปลกออกไป กล่าวคือ นักเต้นลีลาศ สามารถนำเพลงจังหวะใด ๆ มาใช้ประกอบการเต้นลีลาศของตน ซึ่งบางครั้งไม่จำเป็นต้องใช้จังหวะเดียวกันเช่น นักเต้นลีลาศใช้เพลงจังหวะชะชะช่า เต้นในจังหวะรัมบ้า เป็นต้น ซึ่งปัจจัยเหล่านี้อาจส่งผลให้ดนตรีเต้นรำมีบทบาทหน้าที่ผิดเพี้ยนไปอย่างสิ้นเชิงได้

ดนตรีเต้นรำยังคงดำรงอยู่ในสังคมไทยอย่างต่อเนื่องผ่านช่วงเวลา และเหตุการณ์ต่าง ๆ มาจนถึงปัจจุบัน ความนิยมในการเต้นลีลาศยังคงปรากฏอยู่คู่ขนานกับวัฒนธรรมบันเทิงอื่น ๆ ที่ได้เปลี่ยนไปตามค่านิยมของสังคมที่มีการแลกเปลี่ยนวัฒนธรรมระหว่างนานาประเทศอย่างต่อเนื่อง วิวัฒนาการด้านการติดต่อสื่อสารในปัจจุบันส่งผลให้เกือบทุกประเทศในโลก สามารถเข้าถึงรูปแบบวัฒนธรรมบันเทิงที่มีการคิดค้นขึ้นใหม่อยู่ตลอดเวลาได้ ดังนั้นถึงแม้ว่าดนตรีเต้นรำและการเต้นลีลาศยังคงปรากฏอยู่ในสังคมไทย แต่หากไม่ได้มีการดำรงรักษาถึงรูปแบบดั้งเดิมของดนตรีเต้นรำ ไว้เป็นหลักฐานทางประวัติศาสตร์ อาจทำให้เยาวชนและคนรุ่นหลังไม่มีโอกาสได้สัมผัสและเข้าใจในดนตรีเต้นรำตามแบบฉบับดั้งเดิมได้อีกต่อไป

บทที่ 4

สารัตถะและผลงานของศิลปินไทยที่ประพันธ์บทเพลงเดินรำ

จากการศึกษาประวัติและพัฒนาการของดนตรีเดินรำในสังคมไทยพบว่า ยุคเฟื่องฟูของดนตรีเดินรำในสังคมไทยได้กำเนิดขึ้นตั้งแต่ก่อนเปลี่ยนแปลงการปกครองเล็กน้อย (ก่อนปีพ.ศ. 2475) โดยมีปัจจัยส่งเสริมให้ดนตรีเดินรำเติบโตขึ้นและเป็นที่นิยมในสังคมชาวไทยเช่น วงการละครร้องที่ได้ปรับเปลี่ยนรูปแบบวงดนตรีไทยกลายเป็นดนตรีสากล การกำเนิดของวงดนตรีที่ดูแลโดยหลวงสุขุมน้อยประดิษฐ์ และวงการภาพยนตร์เสียงในประเทศไทย เป็นต้น ซึ่งกลุ่มคนเหล่านั้นได้ผลักดันและพัฒนาให้วงดนตรีแจ๊สได้มีบทบาทอยู่ในวงการดนตรีในประเทศไทยมากขึ้น และมีบทบาทหน้าที่หลากหลาย ทำให้ชาวไทยเริ่มรู้จักและสัมผัสกับดนตรีตะวันตก ทั้งยุโรปและสหรัฐอเมริกา จนสามารถพัฒนางานดนตรีเดินรำในแบบฉบับของศิลปินชาวไทย จนเป็นที่รู้จักมาจนถึงปัจจุบัน

ในการวิจัย ผู้วิจัยได้จัดกลุ่มของนักประพันธ์เพลงเดินรำชาวไทย เพื่อศึกษาบริบทด้านประวัติและผลงาน แบ่งออกเป็น 2 ประเภทคือ

(1) นักประพันธ์เพลงเดินรำในจังหวะแบบตะวันตก กล่าวคือ เป็นกลุ่มศิลปินไทยที่ได้ประพันธ์เพลงเดินรำตามรูปแบบและลักษณะจังหวะของชาวยุโรปและอเมริกัน โดยใช้จังหวะแบบชาวยุโรปได้แก่ จังหวะวอลตซ์ จังหวะโปลกา เป็นต้น และจังหวะแบบชาวอเมริกันได้แก่ จังหวะบิกิน จังหวะรุมบา จังหวะโบเลโร จังหวะฟอกซ์ทรอต เป็นต้น

(2) นักประพันธ์เพลงเดินรำในจังหวะแบบไทย ในการศึกษาพบว่ามี 1 จังหวะคือ จังหวะตะลุง ซึ่งพัฒนารูปแบบมาจากบทเพลงประกอบการแสดงหนังตะลุงของภาคใต้ในประเทศไทย

ผู้วิจัยได้ศึกษาและสังเคราะห์ประวัติและผลงานของนักประพันธ์เพลงเดินรำชาวไทย ที่มีบทบาทและอยู่ร่วมสมัยกับยุคเฟื่องฟูของดนตรีเดินรำในสังคมไทยตามนิยามที่ได้กล่าวไปแล้ว ในบทที่ 3 เรื่องดนตรีเดินรำในสังคมและวัฒนธรรมไทย เพื่อนำเสนอที่มาและประสบการณ์ของศิลปินเหล่านั้น รวมถึงผลงานที่มีความสำคัญต่อวงการดนตรีเดินรำ เพื่อเป็นแนวทางด้านบริบทที่เกี่ยวข้องกับบทเพลงเดินรำที่จะวิเคราะห์ในบทต่อไป ผู้วิจัยได้นำเสนอประวัติและผลงานของนักประพันธ์เพลงเดินรำโดยแบ่งเป็น 2 ประเด็นหลักคือ

(1) สารัตถะและผลงานนักประพันธ์เพลงเดินร่าจังหวะทั่วไป

(2) สารัตถะและผลงานนักประพันธ์เพลงเดินร่าจังหวะตะลุง

ทั้งนี้ในการนำเสนอประวัติและผลงานของนักประพันธ์เพลงเดินร่าในประเด็นแรก เพื่อแสดงให้เห็นถึงความเป็มาของการประพันธ์เพลงสำหรับการเดินร่าโดยศิลปินชาวไทยในภาพรวม ที่ได้รับแนวคิดและวิธีการจากรูปแบบของเพลงเดินร่าแบบตะวันตกอย่างเต็มรูปแบบ ทั้งด้านแนวทำนองและรูปแบบจังหวะ ก่อนที่มีการคิดค้นรูปแบบจังหวะการเดินร่าแบบชาวไทย ซึ่งผู้วิจัยได้นำเสนอในประเด็นที่สองต่อไป เพื่อแสดงให้เห็นที่มาและแนวคิดในการพัฒนาบทเพลงเดินร่าจังหวะตะลุง รวมถึงประวัติและผลงานของนักประพันธ์เพลงเดินร่าจังหวะตะลุง ที่มีชีวิตร่วมสมัยในยุคเฟื่องฟูของดนตรีเดินร่า ซึ่งมีรายละเอียดดังที่กล่าวต่อไปนี้

4.1 สารัตถะและผลงานของนักประพันธ์เพลงเดินร่าจังหวะทั่วไป

4.1.1 ช่วงก่อนการกำเนิดกรมโฆษณาการ

จากการศึกษาประวัติและการพัฒนาการของดนตรีเดินร่าในสังคมไทย พบว่าการประพันธ์เพลงเดินร่าแบบชาวตะวันตกเกิดขึ้นตั้งแต่ช่วงรัชกาลที่ 5 โดยบุคคลสำคัญที่ประพันธ์เพลงไทยสากลเป็นเพลงแรก คือ สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้าบริพัตรสุขุมพันธุ์ กรมพระนครสวรรค์วรพินิต ทรงพระนิพนธ์เพลงไทยสากลใช้กับแถวของกองดุริยางค์ทหาร โดยบทเพลงพระนิพนธ์ได้แก่ เพลงวอลตซ์ปลื้มจิตร วอลตซ์ประชุมพล วอลตซ์โนรี มาร์ชบริพัตร มณฑาทองที่ประพันธ์ในจังหวะโปลกา เป็นต้น (พระเจ้าวรวงศ์เธอศิริรัตนบุษยงและพูนพิศ อดมตยกุล, 2524: น.68 - 70) โดยภาพรวมบทเพลงเหล่านั้นใช้รูปแบบจังหวะสำหรับการเดินร่าแบบชาวตะวันตก โดยเฉพาะจังหวะวอลตซ์ซึ่งเป็นที่นิยมมากในพระราชสำนักของสมเด็จพระราชินีนาถวิกตอเรียแห่งอังกฤษ อย่างไรก็ตามไม่ปรากฏหลักฐานว่ามีการนำบทเพลงพระนิพนธ์มาใช้ประกอบการเดินร่าในช่วงเวลาดังกล่าว

เมื่อพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวได้ขึ้นครองราชย์ จากพระปรีชาสามารถและความชื่นชอบด้านการละครและดนตรีเป็นพิเศษ ทำให้พระองค์ทรงสนับสนุนและอุปถัมภ์วงการละครและดนตรีของไทยในยุคนั้นเป็นอย่างดี ทำให้ความเป็นอยู่ของนักดนตรีมีความสะดวกสบายมากขึ้น นอกจากนี้ทรงสนับสนุนให้มีการก่อตั้งโรงเรียนพรานหลวงขึ้นเพื่อให้การเรียนการสอนด้านดนตรีและนาฏศิลป์มีรูปแบบที่ชัดเจนมากขึ้น ซึ่งโรงเรียนพรานหลวงนี้เป็นจุดกำเนิดที่สำคัญต่อวงการดนตรีเดินร่าเป็นอย่างมาก เนื่องจากบุคคลสำคัญที่ได้พัฒนาและสร้างสรรค์ดนตรีเดินร่า โดยส่วนมากสำเร็จการศึกษามาจากโรงเรียนพรานหลวงและเป็นลูกศิษย์ของพระเจน

ศุริยางค์ ทำให้ผลผลิตที่มาจากโรงเรียนพรานหลวงนี้มีพื้นฐานด้านดนตรีทั้งภาคทฤษฎีและปฏิบัติเป็นอย่างดี

ในช่วงรัชกาลที่ 7 การพัฒนาเพลงไทยสากลเริ่มมีความชัดเจนและเป็นรูปธรรมมากขึ้น เมื่อพรานบุรุษหรือจวงจันทร์ จันทรคณา ได้พัฒนาเพลงละครร้องโดยการปรับเปลี่ยนจากเพลงไทยเดิมเป็นเพลงไทยสากล (ระวีวัฒน์ ไทยเจริญ, 2554: น.79) เป็นที่ชื่นชอบกับผู้ที่นิยมละครในยุคนั้นเป็นอย่างมาก ทำให้คณะละครร้องอื่น ๆ ในยุคนั้นปรับเปลี่ยนวงดนตรีและบทเพลงให้เป็นแบบไทยสากล โดยลักษณะการพัฒนาเพลงประกอบละครร้องของพรานบุรุษคือ การปรับเปลี่ยนเนื้อร้องของเพลงไทยเดิมที่มีลูกคู่ร้องรับมาสู่แบบสากล ซึ่งพรานบุรุษมีแนวคิดที่ว่าทำนองเพลงที่ใช้กับละครร้องแบบเดิมนั้น มีลูกคู่ที่ร้องยึดมากเกินไป จึงปรับเปลี่ยนใส่เนื้อร้องให้เต็มแทนลูกคู่ ใช้ดนตรีบรรเลงคลอควบคู่กับเนื้อร้อง เป็นที่นิยมของผู้ชมอย่างมาก (สมาน นภายน, 2536: น.8-9)

ละครร้องที่ได้รับความนิยมมากที่สุดของพรานบุรุษคือ เรื่องจันทร์เจ้าขา ซึ่งบทเพลงที่ใช้ประกอบกับละครร้องเรื่องนี้ยังคงเป็นที่นิยมมาจนถึงปัจจุบันได้แก่ เพลงจันทร์สวาท จันทร์เจ้าขา และจันทร์แจ่ม เป็นต้น นอกจากนี้ยังมีเรื่องโรสิตา ห้วยแก้ว ผ่นสังข์ฟ้า เป็นต้น โดยเฉพาะเรื่องโรสิตา ศาสตราจารย์นายแพทย์พูนพิศ อมาตยกุล กล่าวว่า ละครร้องเรื่องโรสิตาได้เริ่มเปิดแสดงในปี พ.ศ. 2475 ซึ่งในเรื่องนั้นมีฉากเดินรำที่ใช้เพลงจังหวะวอลดซ์ คือเพลงวอลดซ์ปลื้มจิต เป็นเพลงพระนิพนธ์ในสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้าบริพัตรสุขุมพันธุ์ กรมพระนครสวรรค์วรพินิต ที่ได้กล่าวไปแล้วในช่วงต้น โดยพรานบุรุษได้แต่งเนื้อร้องลงไปในบทพระนิพนธ์เพื่อนำมาใช้ประกอบละครร้อง (พูนพิศ อมาตยกุล, 2557: สัมภาษณ์)

อีกทั้งเมื่อวงการภาพยนตร์เริ่มเป็นที่นิยมมากในสังคมไทย ได้มีการก่อตั้งบริษัทภาพยนตร์ขนาดใหญ่ขึ้น 2 บริษัทคือ บริษัทภาพยนตร์เสียงศรีกรุงขึ้นในปี พ.ศ. 2478 และบริษัทภาพยนตร์เสียงไทยฟิล์มในปี พ.ศ. 2479 ทั้งสองบริษัทนี้มีวงดนตรีประจำในการสร้างเพลงประกอบภาพยนตร์ โดยวงดนตรีบริษัทภาพยนตร์เสียงศรีกรุง มีเรือโทมานิต เสนะวิณินเป็นผู้ควบคุมวงและประพันธ์เพลง จากนั้นเมื่อเรือโทมานิตได้เสียชีวิตลงจากปัญหาสุขภาพในปี พ.ศ. 2479 ทำให้บริษัทต้องหานักประพันธ์คนใหม่คือ นายนารถ ถาวรบุตร มาช่วยประพันธ์บทเพลงประกอบภาพยนตร์ แทน ผลงานเพลงที่เรือโทมานิตได้ประพันธ์ขึ้นเพลงแรกชื่อว่า “ลาทีกล้วยไม้” โดยบทเพลงนี้เป็นเพลงไทยสากลเพลงแรกที่ใช้จังหวะรุมบา (Rumba) ประกอบภาพยนตร์ “ปู่โสมเฝ้าทรัพย์” ในปี พ.ศ. 2476 ซึ่งสะท้อนให้เห็นถึงวัฒนธรรมของเพลงเดินรำแบบตะวันตกได้เข้ามามีบทบาทในความบันเทิงด้านต่าง ๆ ในสังคมไทยอย่างชัดเจน

ผลงานเพลงของบริษัทภาพยนตร์เสียงศรีกรุงโดยหลักประพันธ์ทำนองโดยครูนารถ ถาวรบุตร ซึ่งเป็นนักประพันธ์ยุคบุกเบิกของวงการเพลงเดินรำ ผลงานส่วนใหญ่เริ่มตั้งแต่มก่อนพ.ศ.

2480 โดยมีผู้แต่งคำร้องได้แก่ ขุนวิจิตรมาตรา (สง่า กาญจนาคพันธุ์) และนายสกลนธ์ มิตรานนท์ เป็นต้น ภาพยนตร์ของบริษัทเสียงศรีกรุงที่มีชื่อเสียงได้แก่เรื่อง “เลือดชานา” “เลือดชนบท” “กลั้วเมีย” จัดแสดงในปี พ.ศ. 2479 เรื่อง “เพลงหวานใจ” ซึ่งเป็นภาพยนตร์เพลงเรื่องแรกของประเทศไทย เรื่อง “หลอกเมีย” จัดแสดงในปี พ.ศ. 2480 นอกจากนี้ยังมีเรื่อง “หวานใจนายเรือ” และ “ในสวนรัก” จัดแสดงในปี พ.ศ. 2481 โดยเพลง “ในสวนรัก” กรุณาธ ถาวรบุตร ได้ทำนองมาจากเพลง “ทยอยนอกสามชั้น” ของพระประดิษฐไพเราะ (ศุบุณย์แขก) มาดัดแปลงเป็นเพลงประกอบภาพยนตร์

ในภาพรวมของภาพยนตร์เหล่านี้มีฉากของงานราตรีสโมสร ซึ่งมีการเต้นรำประเภท บอลรูม ซึ่งสะท้อนให้เห็นค่านิยมการเต้นรำที่นำมาปรับใช้กับวงการภาพยนตร์ได้เป็นอย่างดี ส่งผลให้ความนิยมการเต้นรำได้รับการส่งเสริมโดยวงการภาพยนตร์ในทางอ้อม



รูปที่ 4.1 เรือโทมานิต เสนะวินิน

ที่มา: หนังสือเรื่อง การก่อเกิดเพลงไทยสากล (พูนพิศ อมาตยกุล, 2554)

วงดนตรีประจำบริษัทภาพยนตร์เสียงไทยฟิล์ม ภายใต้การบริหารของพระเจ้า วรวงศ์เธอ พระองค์กานทุพันธุ์ เป็นประธานบริษัท หลวงสุขุมมนัยประดิษฐ์เป็นรองประธานฯ ในด้านวงดนตรีนั้นครูเอื้อ สุนทรสนาน เป็นผู้ควบคุมวง นอกจากนี้ในบริษัทภาพยนตร์เสียงไทยฟิล์มนี้ยังมีนักประพันธ์เพลง 2 ท่านคือ ท่านผู้หญิงพวงวร้อย อภัยวงศ์ กับ ม.ล.ประพันธ์ สนิทวงศ์ ที่ได้ประพันธ์ผลงานเพลงประกอบภาพยนตร์ไว้จำนวนมาก ได้แก่ เพลงบัวขาว เพลงในฝัน จากภาพยนตร์เรื่อง “ถ่านไฟเก่า” เพลงลมหวาน เพลงเพลิน จากภาพยนตร์เรื่อง “แม่สื่อสาว” เพลงวันเพ็ญ เพลงดอกไม้ จากภาพยนตร์เรื่อง “วันเพ็ญ” เป็นต้น

จากที่กล่าวมาข้างต้น การประพันธ์เพลงไทยสากลในยุคต้นนี้ มีวัตถุประสงค์ด้านการละครและภาพยนตร์เป็นหลัก ไม่ได้ใช้กับการเต้นรำโดยตรง แต่รูปแบบที่ใช้นั้นได้รับแนวคิดการ

ประพันธ์ในรูปแบบดนตรีตะวันตกผสมผสานกับแนวทำนองแบบดนตรีไทย ซึ่งเป็นรากฐานในการพัฒนาของวงดนตรีลีลาศกรมโฆษณาการต่อไป โดยหลักแล้วการเดินรำในช่วงก่อนเกิดวงดนตรีกรมโฆษณาการนี้ใช้บทเพลงเดินรำสากลเป็นหลัก เนื่องจากสามารถสั่งซื้อโน้ตมาบรรเลงได้ทันที และอีกปัจจัยหนึ่งคือ นักดนตรีเดินรำในยุคแรกนี้เป็นชาวต่างชาติเป็นส่วนมาก มีคนไทยที่เริ่มสนใจฝึกเล่นเพลงเดินรำแบบตะวันตกแต่ยังไม่สามารถบรรเลงได้ดีเท่าที่ควร โดยวงดนตรีที่มีชื่อเสียงด้านการบรรเลงเพลงเดินรำแบบตะวันตกได้แก่ วงดนตรีของโจ ชิเกร่า (บิดาของนายแมนรัตน์ ศรีกรานนท์ ศิลปินแห่งชาติ) บรรเลงประจำอยู่ที่สโตร์ตคลับ และวงดนตรีเรนโบว์คลับ ของหลวงสุขุมныประดิษฐ์ ซึ่งทั้งสองวงนี้สามารถบรรเลงได้ทัดเทียมตามมาตรฐานของวงดนตรีเดินรำแบบอเมริกันอย่างแท้จริง

วงดนตรีคีตะเสวีของโจ ชิเกร่าได้ก่อตั้งขึ้นตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ 7 โดยโจเซฟ ชิเกร่า (บิดาของอาจารย์แมนรัตน์ ศรีกรานนท์ หรือ เรมอนด์ ชิเกร่า) โดยในช่วงแรกนั้นได้ทำวงแจ๊สเบียร์ปรับเปลี่ยนเป็นวงสมัชนิยมทั่วไป จนท้ายที่สุดกลายเป็นวงดนตรีแจ๊ส โดยรับงานประจำอยู่ที่บาร์มูแลงเบลอ บริเวณถนนนเรศ ใกล้กับสี่พระยา ซึ่งหลวงสุขุมныประดิษฐ์มีความคุ้นเคยกับวงนี้เป็นอย่างดี โดยได้ร่วมงานดนตรีด้วยกันบ่อยครั้ง โดยได้เล่นเพลงแจ๊สร่วมกันที่สโตร์ตคลับ จากนั้นเมื่อได้มีการรวมกลุ่มกันใหญ่ขึ้นโดยการรวมตัวกับนักดนตรีฟิลิปปินส์รวมแล้วมีสมาชิกประกอบด้วย

โจ ชิเกร่า บรรเลงเปียโน เป็นหัวหน้าวง เวส สุทรจามร บรรเลงทรัมเป็ต เปเป้ง (ชาวฟิลิปปินส์) บรรเลงคลาริเน็ต ชีหว่า (ชาวฟิลิปปินส์) บรรเลงเบสและกลองชุด เรือง ผลประเสริฐ (ธนิต ผลประเสริฐ) บรรเลงคลาริเน็ตและแซกโซโฟน โพธิ์ ชูประดิษฐ์ บรรเลงไวโอลิน บุญให้ พ่วงพิพัฒน์ บรรเลงไวโอลิน มิ่ง (ไม่ทราบนามสกุล) บรรเลงเบส ในที่สุดแล้วสามารถสร้างวงดนตรีเดินรำขึ้นมาได้อย่างสมบูรณ์ โดยบรรเลงประจำทุกคืนที่บาร์ในภัตตาคารห้อยเทียนเหลา (หยาดฟ้าภัตตาคาร) ต่อมาจึงได้มีการตั้งชื่อวงขึ้นใหม่ว่า “คีตเสวี” และเปลี่ยนเป็น “คีตะวัฒน์” ในช่วงท้าย

การพัฒนาดนตรีเดินรำแบบแจ๊สในประเทศไทยมีบุคคลสำคัญที่มีบทบาทตั้งแต่แรกเริ่มและเป็นผู้สนับสนุนให้มีการก่อตั้งวงดนตรีลีลาศกรมโฆษณาการ คือ หลวงสุขุมныประดิษฐ์ อดีตอธิบดีกรมโฆษณาการ ท่านได้เรียนรู้พื้นฐานการบรรเลงดนตรีแจ๊สมาจากประเทศสหรัฐอเมริกาโดยตรง อาศัยประสบการณ์จากการร่วมบรรเลงในสมาคมดนตรี รับบรรเลงในงานเดินรำและเฉลิมฉลองต่าง ๆ ซึ่งฝีมือการบรรเลงดนตรีของท่านเป็นที่ยอมรับในหมู่นักดนตรีทั้งชาวไทยและต่างชาติ โดยผู้วิจัยขอนำเสนอประวัติของท่านโดยสังเขปดังต่อไปนี้



รูปที่ 4.2 หลวงสุขุมนัยประดิษฐ์

ที่มา <http://pradub-sukhum.com/Z-Dub%20Website%20Miscellaneous/Sites/119-Sukhum%20site.html>

4.1.2 หลวงสุขุมนัยประดิษฐ์

หลวงสุขุมนัยประดิษฐ์เกิดเมื่อวันที่ 1 พฤษภาคม พ.ศ. 2447 ที่จังหวัดสงขลา ท่านเป็นบุตรของมหาอำมาตย์เจ้าพระยาอมราช(ปั้นสุขุม)และท่านผู้หญิงตลับสุขุมได้เข้าเรียนในโรงเรียนมหาดเล็กหลวงจนจบมัธยมศึกษาปีที่ 4 เมื่อ พ.ศ.2460 จึงได้เดินทางไปศึกษาต่อ ณ ประเทศสหรัฐอเมริกา และ ได้ร่วมคณะ เดินทางเดียวกันกับ สมเด็จพระศรีนครินทราบรมราชชนนี พระองค์เจ้าอาทิตย์ทิพอาภา พระยาวิบุรกรรมพินศ พระพิศาลสุขุมวิท และหลวงชาติตระการโกศล

ในขณะที่เรียนภาษาและวัฒนธรรมของชาวอเมริกัน หลวงสุขุมนัยประดิษฐ์ ได้มีโอกาสรับใช้ ทูลกระหม่อมแดงอย่างใกล้ชิด (สมเด็จพระเจ้าฟ้ากรมหลวงสงขลานครินทร์) นอกจากความสามารถ ด้านดนตรีแล้ว หลวงสุขุมฯ มีความสามารถในการเล่นกีฬาเป็นอย่างมาก โดยสามารถ เล่นได้ทั้งเบสบอล อเมริกันฟุตบอล และบาสเก็ตบอล ด้วยความสามารถ ที่หลากหลายของท่าน ทำให้ได้รับการคัดเลือก เป็นหัวหน้านักเรียน

ความสามารถในด้านดนตรีนั้น เกิดจากความชื่นชอบในดนตรีเป็นทุนเดิมอยู่แล้ว ซึ่งขณะที่เรียนอยู่เมืองไทย ท่านได้ฝึกเล่นดนตรีไทยจนสามารถบรรเลงได้หลายชนิดที่บ้านของท่าน เนื่องจากเจ้าพระยาอมราช บิดาของท่านมีวงดนตรีไทยที่บ้าน จึงทำให้ท่านมีพื้นฐานทางดนตรีที่ดี รวมถึงทัศนคติที่ดีต่อดนตรี ส่งผลให้เมื่อเดินทางไปศึกษาต่างประเทศสหรัฐอเมริกา เมื่อได้สัมผัสกับดนตรีสากลทั้งเพลงคลาสสิกและเพลงแจ๊สทำให้ชื่นชอบเป็นอย่างมาก และสามารถฝึกเรียนรู้ และปฏิบัติได้อย่างรวดเร็ว ซึ่งโดยส่วนจากคำบอกเล่าของท่านในหนังสือเชื้อ สุนทรสนาน ดุริยวีสี่แผ่นดิน (ศรี อุษธรยา, 2546: น.224-225) กล่าวว่า ในบรรดาดนตรีตะวันตก ซึ่งขณะนั้นมีทั้ง

เพลงแจ๊สและเพลงคลาสสิก โดยส่วนตัวแล้ว หลวงสุขุมฯชื่นชอบดนตรีแจ๊สมากกว่าเพลงคลาสสิก โดยมีแนวคิดที่ว่า ดนตรีคลาสสิกฟังและเข้าใจยาก จึงได้หาซื้อแมนโกลินมาหนึ่งตัวเพื่อใช้ในการฝึกฝนการเล่นดนตรีสากล โดยใช้เวลาในการฝึกช่วงหนึ่ง ก็สามารถบรรเลงเป็นเพลงได้ เหตุที่หลวงสุขุมฯไม่ได้ไปเรียนดนตรี เนื่องจากทุนทรัพย์มีจำกัดต่อการดำรงชีพในประเทศสหรัฐอเมริกา

เมื่อเข้าสู่ปีพ.ศ. 2465 ได้เข้าศึกษาต่อที่วิทยาลัยบริหารธุรกิจ (College of Business Administration) ที่มหาวิทยาลัยบอสตัน และได้เข้าร่วมเป็นสมาชิกของสมาคมดนตรี โดยท่านเลือกเล่นเทเนอร์แบนโจ (Tenor Banjo) หลวงสุขุมฯเคยรู้สึกกล่าวว่า เมื่อเล่นแมนโกลินได้ระยะหนึ่งแล้วทำให้รู้วิธีและเข้าใจการบรรเลงแมนโกลินทั้งหมด จึงได้พยายามหาเครื่องดนตรีชิ้นใหม่มาฝึกบรรเลง ซึ่งเมื่อได้ลองฝึกแบนโจแล้วรู้สึกชื่นชอบมากกว่า เพราะแบนโจสามารถบรรเลงได้ทั้งเดี่ยวและประกอบวงดนตรีเด่นรำได้ดี เป็นที่นิยมมากของวงดนตรีแจ๊สในยุคนั้น ซึ่งในช่วงเวลานี้ ท่านได้ศึกษาหาความรู้ด้านทฤษฎีดนตรีเพิ่มเติมได้แก่ ด้านการประสานเสียง คอร์ดต่าง ๆ เป็นต้น นอกจากนี้ยังได้ฝึกเครื่องดนตรีชนิดใหม่เพิ่มเติมคือ เทเนอร์แซกโซโฟน ซึ่งสามารถบรรเลงร่วมกับวงดนตรีได้ดี ในช่วงที่กำลังศึกษาอยู่ในมหาวิทยาลัยบอสตันนี้ เห็นได้ว่าหลวงสุขุมฯเคยได้เก็บเกี่ยวประสบการณ์ด้านดนตรีเด่นรำเป็นเวลานาน ด้วยการร่วมแสดงกับสมาคมดนตรี รวมถึงการรับจ้างไปบรรเลงในงานเด่นรำต่าง ๆ ทำให้เข้าใจศาสตร์และศิลป์ของดนตรีเด่นรำได้อย่างลึกซึ้ง



รูปที่ 4.3 หลวงสุขุมฯเคยรู้จักกับวงคณะศิษย์เก่าอเมริกา

ที่มา : <http://pradub-sukhum.com /Luang%20Sukhum%20Site/Luang%20Sukhum%20Photo /Book%203/ 210%20AUA.jpg>



รูปที่ 4.4 หลวงสุขุมนัยประดิษฐ์เล่นดนตรีที่มหาวิทยาลัยบอสตัน

ที่มา : [http://pradub-sukhum.com/Luang%20Sukhum%](http://pradub-sukhum.com/Luang%20Sukhum%20Site/Luang%20Sukhum%20Photo/Book%201/Book%201%20Photo.html)

[20Site/Luang%20Sukhum%20Photo/Book%201/Book%201%20Photo.html](http://pradub-sukhum.com/Luang%20Sukhum%20Photo/Book%201/Book%201%20Photo.html)

เมื่อสำเร็จการศึกษาได้เดินทางกลับมามาประเทศไทยในปี พ.ศ.2468 ได้เข้ารับราชการตำแหน่งเลขานุการสภาการฝึก ระหว่างที่รับราชการอยู่นั้นได้รับงานเล่นดนตรีเต้นรำอยู่เสมอ นอกจากนี้หลวงสุขุมนัยประดิษฐ์ได้ไปสอนวิธีการเล่นดนตรีสำหรับเต้นรำแบบสมัยใหม่ให้กับวงดนตรีที่บรรเลงประจำที่โฮเต็ลพญาไท โดยได้รับค่าจ้างชั่วโมงละ 10 บาท โดยท่านได้ฝึกสอนเป็นเวลาหลายเดือน นับได้ว่าเป็นการถ่ายทอดวิธีการบรรเลงดนตรีเต้นรำจากผู้ที่มีการประสบการณ์โดยตรงทำให้นักดนตรีเหล่านั้นพัฒนาวิธีการบรรเลงขึ้นเป็นอย่างมาก

ในปี พ.ศ. 2471 ได้ก่อตั้งวงดนตรีเรโนโบว์กลับขึ้น โดยรับงานประจำที่โรงแรมพญาไท และสถานที่ต่าง ๆ ที่ได้รับการว่าจ้าง จากนั้นได้เดินทางไปยุโรปกับพระเจ้าบรมวงศ์เธอ พระองค์เจ้ากิตติภรพวราลักษณ์ กรมพระจันทบุรีนฤนาถเป็นเวลากว่า 1 ปี (พ.ศ. 2473 -2474) จากนั้นเมื่อกลับมาแล้วเกิดการเปลี่ยนแปลงการปกครอง ท่านได้เข้าทำงานที่สำนักงานคณะกรรมการข้าราชการพลเรือนในปี พ.ศ. 2477 จากนั้นในปี พ.ศ. 2482 หลวงสุขุมนัยประดิษฐ์ได้นำวงดนตรีประจำภาพยนตร์เสียงไทยฟิล์มมาประจำอยู่กรมโฆษณาการ ตามคำขอของอธิบดีกรมโฆษณาการเพื่อดำเนินงานราชการตามนโยบายของรัฐ จากนั้นในปี พ.ศ. 2488 หลวงสุขุมนัยประดิษฐ์ได้รับแต่งตั้งให้ดำรงตำแหน่งอธิบดีกรมโฆษณาการควบคู่ไปกับงานประจำ ซึ่งภารกิจเหล่านี้แสดงให้เห็นว่าหลวงสุขุมนัยประดิษฐ์มีบทบาทสำคัญยิ่งต่อการกำเนิดและพัฒนาวงดนตรีกรมโฆษณาการที่เป็นรากฐานสำคัญของดนตรีเต้นรำในสังคมไทย

ผลงานของหลวงสุขุมนัยประดิษฐ์ในระหว่างที่ได้ทำงานที่กรมโฆษณาการ บทเพลงของท่านมีรูปแบบและลักษณะที่เป็นเพลงเต้นรำแบบแจ๊สในยุคคิกซีแลนด์ แต่ด้วยภารกิจใน

ตำแหน่งอธิบดีกรมโฆษณาการและเลขาธิการสำนักงานคณะกรรมการข้าราชการพลเรือน ทำให้มีเวลาในการประพันธ์เพลงไม่มากนัก รวมผลงานทั้งหมด 7 เพลง (ศรี อยุธยา, 2546: น.235) ได้แก่

1) เพลงคะนิงครวญ	จังหวัดพุกะทรอท
2) เพลงรักไม่ลืม	จังหวัดแทงโก
3) เพลงเกาะสวาท	จังหวัดแทงโก
4) เพลงเมื่อไหร่จะให้พบ	จังหวัดพุกะทรอท
5) เพลงไม่อย่าจากเธอ	จังหวัดพุกะทรอท
6) เพลงสิ้นรักสิ้นสุข	จังหวัดวอลดัช
7) เพลงชายไร่เชิง	จังหวัดสโลว์

เพลงของหลวงสุขุมน้อยประดิษฐ์ เป็นที่นิยมในวงการเดินรำมาตั้งแต่ก่อนสงครามโลกครั้งที่ 2 (พ.ศ. 2482 – 2485) หลังจากสิ้นสุดสงครามจึงได้บันทึกเสียงกับห้างกมล สุโกศล โดยเพลงท่านเป็นที่นิยมอย่างมากในกลุ่มนักฟังเพลง เนื่องจากคุณภาพและลีลาของเพลงที่มีความเป็นดนตรีแจ๊สโดยแท้ ทำให้ได้รับการยกย่องจากผู้ฟังว่าเป็นผลงานที่ดีมาก ไม่มีผู้ใดเทียบได้ในยุคนั้น

โดยภาพรวมการประพันธ์ดนตรีเดินรำโดยศิลปินไทย ในช่วงเวลาก่อนการก่อตั้งวงดนตรีกรมโฆษณาการยังไม่มีบทบาทต่อการเดินรำมากนัก เนื่องจากบทบาทหน้าที่ส่วนใหญ่เป็นการประพันธ์บทเพลงขึ้นเพื่อประกอบการแสดงด้านละครเรื่องและบทเพลงที่ใช้ประกอบการภาพยนตร์ต่าง ๆ รวมถึงวงดนตรีเดินรำในช่วงแรกนิยมนำบทเพลงต้นฉบับแบบชาวตะวันตกมาบรรเลงเนื่องจากสามารถสั่งซื้อโน้ตเพลงจากต่างประเทศเข้ามาได้ ทำให้นักดนตรีมีความสะดวกสบายมากขึ้น

4.1.3 ช่วงก่อตั้ง วงดนตรีกรมโฆษณาการ

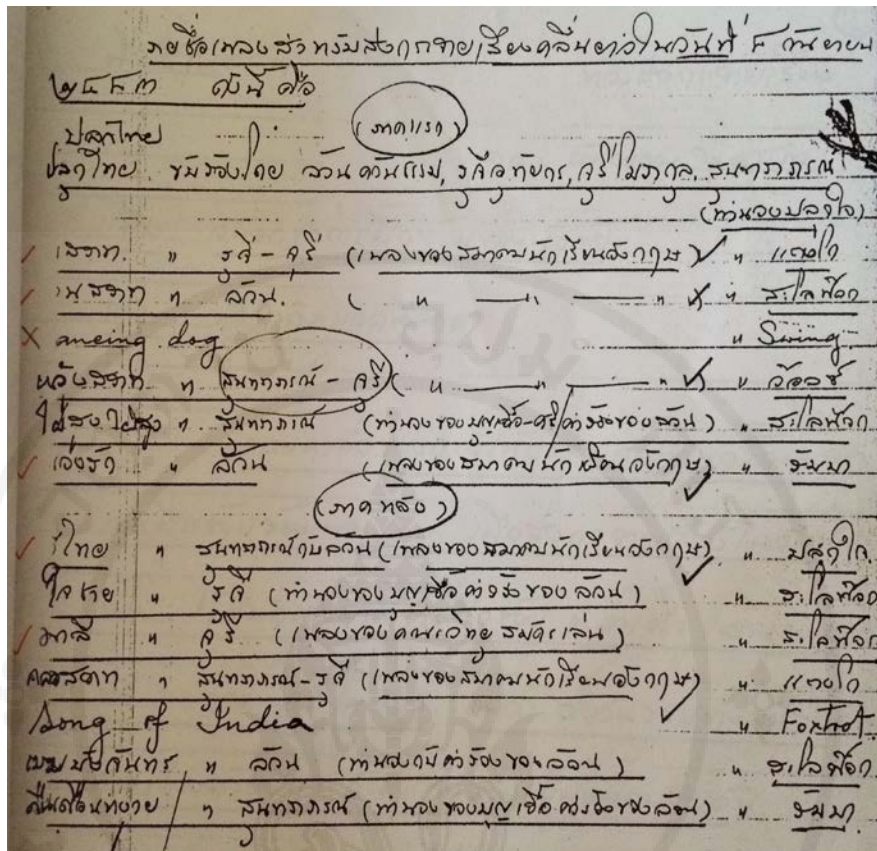
ในช่วงปีพ.ศ. 2482 รัฐบาลภายใต้การบริหารของจอมพลป. พิบูลสงครามได้มีนโยบายให้กรมโฆษณาการได้จัดตั้งวงดนตรีเพื่อการเผยแพร่ข่าวสารราชการและความบันเทิงให้แก่ประชาชนผ่านทางสถานีวิทยุ พันตรีวิลาศ โอสถานนท์ ดำรงตำแหน่งอธิบดีกรมโฆษณาการในขณะนั้น รับคำสั่งจากรัฐบาลให้สร้างวงดนตรีใช้ในกิจการวิทยุคลื่นสั้น จึงได้หารือกับหลวงสุขุมน้อยประดิษฐ์ ซึ่งในท้ายที่สุดได้นำวงดนตรีประจำบริษัทภาพยนตร์เสียงไทยฟิล์มซึ่งยุติกิจการในช่วงนั้นพอดีให้มาประจำอยู่กรมโฆษณาการ โดยมีคำสั่งให้บรรจุนักดนตรีเข้ารับราชการในกองวิทยุต่างประเทศตามรายละเอียดที่ได้กล่าวไปแล้ว และในเวลาเดียวกันนี้สมาชิกของวงกรมโฆษณาการได้สร้างวงดนตรีขึ้นใหม่อีกหนึ่งวงคือ วงดนตรีสุนทราภรณ์ เพื่อใช้งานนอกชนทั่วไป

เนื่องจากวงดนตรีกรมโฆษณาการเป็นส่วนหนึ่งของราชการ หากนำมาใช้ในลักษณะของกิจกรรมที่เป็นเอกชนอาจทำให้ผิดวินัยและเป็นข้อวิพากษ์วิจารณ์ในสังคมได้

ในช่วงเวลาใกล้เคียงกันนี้ (พ.ศ. 2483) หลังจากที่วงดุริยางค์โยธินของทหารบกได้ก่อตั้งขึ้นแล้ว ได้มีการประพันธ์เพลงโดยนำแนวความคิดดัดแปลงเพลงไทยเดิมคือ เพลงเขมรไทรโยค 3 ชั้น ผลงานพระนิพนธ์ในสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ ดัดแปลงและเรียบเรียงโดยครูจำปา เล่มล้ำราญ หัวหน้าวงดุริยางค์โยธิน ชื่อเพลงไทรโยคแปลงในจังหวะแทงโก (บันทึกเสียงโดยห้างแผ่นเสียงตรากระต่าย)

เมื่อวงดนตรีกรมโฆษณาการได้รับนักร้องรุ่นแรกเข้ามาประจำในวงดนตรี ครูเอื้อ สุนทรสนานเริ่มประพันธ์เพลงเดินรำในรูปแบบเพลงไทยสากล โดยรูปแบบการสร้างสรรค์บทเพลงเดินรำของวงดนตรีกรมโฆษณาการในช่วงแรกนั้นใช้การดัดแปลงจากรูปแบบเพลงเดินรำแบบอเมริกัน คือใช้รูปแบบจังหวะแบบบอลรูม และละตินอเมริกัน ใช้ทางเดินคอร์ดตามรูปแบบของบทเพลงสากล และประพันธ์แนวทำนองให้สอดคล้องกับโน้ตในคอร์ดเหล่านั้นตามหลักการประสานเสียงแบบสากล

การสร้างสรรค์บทเพลงเดินรำในช่วงเวลานี้ นำโดยครูเอื้อ สุนทรสนาน หัวหน้าวงดนตรีกรมโฆษณาการและวงสุนทราภรณ์ โดยมีปัจจัยสำคัญที่ทำให้วงดนตรีกรมโฆษณาการสร้างบทเพลงขึ้นมาได้เป็นจำนวนมากและสามารถถ่ายทอดให้เข้าสู่ประชาชนไทยได้ง่ายคือ วงดนตรีกรมโฆษณาการมีความพร้อมในด้านบุคลากรทางดนตรีซึ่งสมาชิกนักดนตรีในวงส่วนใหญ่จากที่ได้กล่าวไปแล้วคือ มีพื้นฐานด้านดนตรีมาจากโรงเรียนพรานหลวงเป็นหลัก ทำให้มีความรู้และความสามารถในการเรียบเรียงและสร้างสรรค์ผลงานเพลงใหม่ ๆ ขึ้นมาได้ รวมถึงความพร้อมด้านทุนทรัพย์ที่สนับสนุนเครื่องดนตรี และมีโอกาสในการเผยแพร่ผลงานมากกว่าวงดนตรีอื่น ๆ ที่เกิดขึ้นในยุคเดียวกันเช่น วงลูกฟ้า วงลูกทะเล วงดนตรีศรีสวรรค์ วงดนตรีสามสมอ วงดนตรีลูกประคู้ เป็นต้น (นคร ถนอมทรัพย์, 2556: สัมภาษณ์)



รูปที่ 4.5 เอกสารแสดงรายชื่อเพลงไทยสากลที่ใช้ออกอากาศ เมื่อวันที่ 8 กันยายน พ.ศ. 2483

ที่มา: เอกสารสำเนาโดยสมาน นภายน (มปป.)

พูนพิศ อมาตยกุล (2557: สัมภาษณ์) ได้อธิบายว่า วงดนตรีลีลาศกรมโฆษณาการได้ประพันธ์เพลงเดินรำในรูปแบบเพลงไทยสากล หลังวงดุริยโยธินในช่วงเวลาไม่นานนัก โดยเริ่มในปี พ.ศ. 2483 หลังจากก่อตั้งวงดนตรีกรมโฆษณาการได้ประมาณ 6 เดือน มีนักประพันธ์เพลงได้แก่ ครูเอื้อ สุนทรสนาน ครูเวส สุนทรจามร นายศิริ ขงยุทธ และนายนารถ ถาวรบุตร รับผิดชอบในส่วนของการทำนองเพลงเป็นหลัก ส่วนเนื้อร้องประพันธ์โดยครูแก้ว อัจฉริยะกุล โดยผลงานที่นำออกอากาศทางคลื่นวิทยุเช่น เพลงกลิ้งดอกโศก จังหวะแทงโก ประพันธ์โดยครูเอื้อ สุนทรสนาน เพลงคืนเดือนหงาย โดยครูเอื้อประพันธ์ทำนอง ครูล้วน ควันธรรมประพันธ์เนื้อร้อง (สมาน นภายน, มปป.: น.8)

นอกจากนี้มีเพลงไฟสูง (จังหวัดพุกะทรอ) ทำนองโดยเอื้อ สุนทรสนานและสรี ขง
ยูทธ เนื้อร้องโดยล้วน ควันธรรม เพลงใจชาย (จังหวัดสโลว์พุกะทรอ) เพลงเมฆบังจันทร์ และ
เพลงจะอ่อนรัก โดยสรี ขงยูทธ เป็นต้น ในช่วงเวลาเดียวกันนี้ วงดนตรีกรมโฆษณาการได้นำเพลง
เด่นรำที่แต่งขึ้นเพื่อใช้ในงานเลี้ยงสังสรรค์ของคณะสมาคมนักเรียนอังกฤษ มาใช้ในการออกอากาศ
วิทยุคลื่นยาว ณ สถานีวิทยุกระจายเสียงแห่งประเทศไทยด้วย โดยเพลงของสมาคมนักเรียนเก่า

อังกฤษเป็นเพลงขับร้องออกอากาศวันที่ 8 กันยายน พ.ศ. 2483 ได้แก่เพลงหวานสาวท (สโลว์ ฟอกซ์ ทรอต) ร้องโดยลิ้น ควันธรรม เพลงหวังสาวท (วอลตซ์) ร้องโดย สุนทราภรณ์ และจรี โมรากุล เพลงคลื่นสาวท (แทงโก) ร้องโดยรุจี อุทัยกร และจรี โมรากุล และเพลงคลอสาวท (แทงโก) ร้องโดยสุนทราภรณ์ และรุจี อุทัยกร เป็นต้น

สอดคล้องกับหลักฐานเอกสารของครูเอื้อ สุนทรสนาน (สมาน นภายน, มปป.) ที่นำเสนอรายชื่อเพลงในการออกอากาศในปี พ.ศ. 2483 พบว่า มีบทเพลงที่แต่งขึ้นในจังหวะลีลาศแบบต่าง ๆ โดยนักประพันธ์ยุคบุกเบิกของวงดนตรีกรมโฆษณาการ ได้แก่ ครูเอื้อ สุนทรสนาน ครูศรี ขงยุทธ และครูลิ้น ควันธรรม โดยผู้วิจัยได้นำเสนอรายละเอียดบทเพลงในการออกอากาศรายการวิทยุ ดังตารางต่อไปนี้

ตารางที่ 4.1 ตัวอย่างบทเพลงที่ใช้ออกอากาศทางวิทยุ แต่งโดยวงดนตรีกรมประชาสัมพันธ์

วันที่ออกอากาศ	ชื่อเพลงและจังหวะ	ผู้ประพันธ์	นักร้อง
20 ตุลาคม พ.ศ. 2483	ปลูกรัก (แทงโก)	ทำนอง เอื้อ สุนทรสนาน	ลิ้น ควันธรรม
	ชวนลีลาศ (ฟอกซ์ทรอต)	ทำนอง เอื้อ สุนทรสนาน เนื้อร้อง แก้ว อัจฉริยะกุล	จรี โมรากุล และ รุจี อุทัยกร
	ไฟสูง (สโลว์ ฟอกซ์ทรอต)	ทำนอง เอื้อ สุนทรสนาน และศรี ขงยุทธ	สุนทราภรณ์
	สุดเสียงสั่ง (สโลว์ ฟอกซ์ทรอต)	ไม่ปรากฏนาม	ไม่ปรากฏนาม
	เสียงเสน่ห์ (สโลว์ ฟอกซ์ทรอต)	ไม่ปรากฏนาม	ไม่ปรากฏนาม
	คืนเดือนหงาย (รุมบา)	ไม่ปรากฏนาม	ไม่ปรากฏนาม
20 พฤศจิกายน พ.ศ. 2483	วันสนุก	ไม่ปรากฏนาม	รุจี อุทัยกร
	คืนนี้เธอ	ไม่ปรากฏนาม	จรี โมรากุล
	แสงจันทร์	ไม่ปรากฏนาม	ลิ้น ควันธรรม
	ซอซอнокลิน	ไม่ปรากฏนาม	รุจี อุทัยกร
	กลืนผลา	ไม่ปรากฏนาม	ลิ้น ควันธรรม

ตารางที่ 4.1 ตัวอย่างบทเพลงที่ใช้ออกอากาศทางวิทยุ แต่งโดยวงดนตรีกรมประชาสัมพันธ์ (ต่อ)

วันที่ออกอากาศ	ชื่อเพลงและจังหวะ	ผู้ประพันธ์	นักร้อง
20 พฤศจิกายน พ.ศ. 2483	สุดเสียงสั่ง	ไม่ปรากฏนาม	จุรี โมรากุล
	ชวนลีลาศ	ไม่ปรากฏนาม	เอื้อ สุนทรสนาน
6 มกราคม พ.ศ. 2484	หาดหัวหิน (สโลว์ ฟอกซ์ทรอท)	ไม่ปรากฏนาม	เพลงบรรเลง
	เมฆบังจันทร์ (สโลว์ ฟอกซ์ทรอท)	ไม่ปรากฏนาม	เพลงบรรเลง
	เพลินใจในเพลง (สโลว์ ฟอกซ์ทรอท)	ไม่ปรากฏนาม	เพลงบรรเลง
6 มกราคม พ.ศ. 2484	ฉันจำเธอได้	ไม่ปรากฏนาม	สุนทราภรณ์
	เดือนดวงเด่น	ไม่ปรากฏนาม	รุจิ อุทัยกร
	บ้านแสนสุข	ไม่ปรากฏนาม	จุรี โมรากุล
	เย็น เย็น	ไม่ปรากฏนาม	รุจิ อุทัยกร
	น่าเพลินใจ	ไม่ปรากฏนาม	ล้วน ควันธรรม
	หวานคำนึง	ไม่ปรากฏนาม	ไม่ปรากฏนาม
16 มิถุนายน พ.ศ. 2484	อยู่เพื่อรัก		
	ฉันจำเธอได้		
	เดือนดวงเด่น		
	บุปผางาม		
	ปากว่าตาขยิบ		

ปัจจัยสำคัญที่ทำให้เพลงของวงมีเอกลักษณ์บ่งบอกถึงความเป็นไทยอย่างชัดเจนคือ สำเนียงและเทคนิคการขับร้องของนักร้องในวงที่มีพื้นฐานด้านการขับร้องแบบดนตรีไทยหลายท่าน เช่น มัณฑนา โมรากุล รุจิ อุทัยกร เป็นต้น นอกจากนี้พื้นฐานทางด้านดนตรีของผู้ประพันธ์ที่ได้คลุกคลีอยู่กับดนตรีไทยอยู่บ้างเช่น ครูเอื้อ สุนทรสนานมีส่วนร่วมในการบันทึกโน้ตเพลงไทยเดิมกับครูเพลงไทยเดิม เพื่อเก็บไว้เป็นหลักฐานทางดนตรี (ศรีอยุธยา, 2546: น.47) แต่ทั้งนี้บทเพลงของวงกรมโฆษณาการที่ประพันธ์โดยหลวงสุขุมน้อยประดิษฐ์นั้นมีสำเนียงและแนวทำนองที่เป็นดนตรีเดินรำแบบอเมริกันอย่างแท้จริง กล่าวคือลักษณะการดำเนินคอร์ดและแนวทำนองที่มีรูปแบบ

เช่นเดียวกับเพลงแจ๊สและบลูส์ ซึ่งเกิดขึ้นจากความคุ้นเคยและประสบการณ์โดยตรงในการเล่นดนตรีเต็นรำในขณะที่ยังเรียนหนังสืออยู่ที่ประเทศสหรัฐอเมริกาซึ่งสะท้อนให้เห็นถึงพื้นฐานและบริบทสภาพแวดล้อมที่ส่งผลต่อรสนิยมและแนวคิดในงานประพันธ์ของหลวงสุขุมณัยประดิษฐ์ได้เป็นอย่างดี

นอกจากนี้ในวงดนตรีกรมโฆษณาการนั้นยังมีนักประพันธ์เพลงที่มีฝีมืออีกหลายท่านที่ได้สร้างผลงานไว้เป็นที่ประจักษ์แก่ผู้ฟัง ซึ่งผลงานแต่ละเพลงที่บรรดาครูเพลงได้ประพันธ์ขึ้นในขณะที่อยู่ในวงกรมโฆษณาการล้วนแต่เป็นแรงเสริมผลักดันให้เขามีชื่อเสียงและเป็นที่ชื่นชอบของประชาชนมากขึ้น ตัวอย่างผลงานที่นักประพันธ์แต่ละท่านได้สร้างสรรค์ไว้ได้แก่

ผลงานของครูนารถ ถาวรบุตร ประพันธ์ทำนองเพลงธรรมชาติกล่อมขวัญใจหงวเฮสโลว์ เพลงเทพธิดาของฉันทน์ จังหวะแทงโก เพลงฝันถึงเธอ จังหวะแทงโก เพลงลอยเรือ จังหวะแทงโก เพลงคอยเธอคนเดียว จังหวะแทงโก เพลงกิ่งดอกฟ้า จังหวะควิกวอลตซ์ เพลงคนพลอดรัก จังหวะควิกวอลตซ์ เพลงเธอกับฉันคือเพลง จังหวะควิกวอลตซ์ เพลงรักที่สิ้นหวัง จังหวะบีเกิน เพลงคนที่ฉันรัก จังหวะโบเรโด เพลงความรักเหมือนบุหรี่ยี่ จังหวะโซล และเพลงชะรอยบุญ จังหวะฟอกซ์ทรีอ็อท เป็นต้น ซึ่งผลงานของครูนารถ ถาวรบุตรได้สร้างไว้ให้กับคณะดนตรีหลายคณะเช่น วงดนตรีบริษัทเสียงศรีกรุงซึ่งท่านได้ร่วมงานมาตั้งแต่ปีพ.ศ. 2477 วงดนตรีกรมประชาสัมพันธ์ในปี พ.ศ. 2482 โดยร่วมแต่งเพลงกับครูแก้ว อัจฉริยะกุล นอกจากนี้ได้เป็นนักแต่งเพลงให้กับวงทรัพย์สิน ส่วนพระมหากษัตริย์ และวงดนตรีโรงงานยาสูบอีกด้วย

ผลงานของครูสมพงษ์ ทิพยกลิน ประพันธ์ทำนองเพลงกลืนสไปนาง เพลงใครจะรักเธอเท่าฉัน เพลงดอกพุดตาน เพลงท่องทะเลทอง เพลงไร่อาวรรณ เป็นต้น

ผลงานของครูเวส สุนทรจามร ประพันธ์ทำนองเพลงกำพร้าคู่ เพลงคำหอม เพลงเงาอโศก เพลงชะรอยบุญ เพลงดอกฟ้าร่วง เพลงถิ่นไทยงาม เพลงน้ำตาลโกนดัด เพลงบุพเพสันนิวาส เพลงริมฝั่งน้ำ (จังหวะรุมบา) เป็นต้น

ผลงานของครูสุริ ยงยุทธ ได้ประพันธ์ทำนองเพลงกำสรวลรัก เพลงชั่วคืนเดียว เพลงดาวเจ้าชู้ เพลงรักเอาบุญ เพลงหากภาพเธอมีวิญญาณ เป็นต้น

ผลงานของชนิด ผลประเสริฐ ประพันธ์ทำนองเพลงจากดวงใจ เพลงขอให้ได้ดังใจนี้ เพลงครูสอนรัก เพลงจุ๊ดได้คำต่อ เพลงซ้ำซ้ำพาเพลิน เพลงดาวล่อมเดือน เพลงน้ำผึ้งพระจันทร์ เพลงเพลินเพลงแมมโบ้ เพลงม่านมงคล เพลงสุขกันเถอะเรา เป็นต้น

ผลงานของครูสมศักดิ์ เทพานนท์ ได้ประพันธ์ทำนองเพลงรักเธอเสมอ เพลงร่ำวงชมสวรรค์ และได้แต่งคำร้องในบทเพลงขวัญใจเจ้าหญิง เพลงใครจะรักเธอจริง เพลงตะลุงสากล เพลงริงตะลุง เพลงร่ำวงเทวีศรีนวล เพลงวิมานสีชมพู เป็นต้น

ผลงานของพระองค์เจ้าจักรพันธุ์เพ็ญศิริ จักรพันธุ์ ได้แต่งทั้งทำนองและคำร้องในเพลง เช่น เพลงขี้ใจ เพลงจากรัก เพลงชะตาฟ้า เพลงฝากรัก เพลงเพ้อรัก (จังหวัดพะเยา) เป็นต้น

นักประพันธ์ในวงดนตรีกรมโฆษณาการส่วนใหญ่เป็นนักเรียนในโรงเรียนพรานหลวง เช่นเดียวกับครูเอื้อ สุนทรสนาน ซึ่งมีความรู้และความสามารถทางด้านดนตรี ที่ได้รับการฝึกฝนอย่างเคร่งครัดตามแบบฉบับของดนตรีคลาสสิกโดยพระเจนดุริยางค์เป็นอย่างดี ทำให้นักดนตรีเหล่านี้มีความสามารถทั้งด้านทฤษฎีและปฏิบัติ เมื่อเปลี่ยนแนวทางจากดนตรีคลาสสิกมาเป็นดนตรีแจ๊สจึงทำให้สามารถเรียนรู้ได้ไม่ยากเย็นนัก นอกจากนี้นักประพันธ์เพลงอีกหลายท่านได้เรียนรู้ดนตรีด้วยความชอบส่วนบุคคล ซึ่งไม่ได้ผ่านกระบวนการการเรียนดนตรีเช่นเดียวกับกลุ่มแรก แต่ก็สามารถสร้างสรรค์และพัฒนาผลงานให้เป็นที่ยอมรับได้ ส่วนหนึ่งอาจเป็นเพราะสภาพแวดล้อมและบริบทโดยรอบของนักดนตรีที่มาจากวงเครื่องสายฝรั่งหลวงและกรมศิลปากร เป็นที่ปรึกษาและแนะนำทิศทางการสร้างสรรค์เหล่านั้นให้พัฒนาในระดับที่ดีขึ้นได้

ตัวอย่างผลงานของศิลปินอื่น ๆ นอกเหนือจากวงดนตรีกรมโฆษณาการ

ผลงานของสมาน กาญจณผลิน (วงดนตรีกาญจณศิลป์ วงประสานมิตร วงกรรมเกษม วงดนตรีธนาคารออมสิน และวงดนตรีโรงงานยาสูบ) เช่น เพลงรักคุณเข้าแล้ว จังหวัดสโลว์วอลต์ซ์ เพลงท่าฉลอม จังหวัดโบเลโร เพลงรักประดับชีวิต จังหวัดชะชะซ่า และเพลงครุฑ จังหวัดสโลว์ฟ็อกซ์หรือท เป็นต้น

ผลงานของสง่า อารัมภีร์ เช่น เพลงดวงใจ จังหวัดบีกัน เพลงสี่ขงจังหวัดวอลต์ซ์ เพลงทาสเทวี จังหวัดโบเลโร เพลงเลิกเม็นฟีนะ จังหวัดชะชะซ่า

นอกจากนี้ผลงานของศิลปินท่านอื่น ๆ สามารถดูเพิ่มเติมได้ในภาคผนวกที่ผู้วิจัยได้จำแนกจากจังหวัดต่าง ๆ

4.1.4 การดัดแปลงเพลงไทยเดิมเป็นเพลงเด่นรำ

ดังที่กล่าวไปแล้วในเนื้อหาข้างต้นว่าครูนารถ ถาวรบุตร และครูจำปา เล่มสำราญได้มีการดัดแปลงนำทำนองเพลงไทยเดิมมาประยุกต์และเรียบเรียงโดยใช้จังหวะเด่นรำแบบตะวันตกในปี พ.ศ. 2481 และปีพ.ศ. 2483 ตามลำดับนั้นเป็นการดัดแปลงและเรียบเรียงแนวทำนองเพลงไทยเดิมมาประยุกต์ให้เข้ากับจังหวะเด่นรำแบบตะวันตก รวมถึงผลงานของสมาน กาญจณผลินที่ได้ดัดแปลงเพลงไทยเดิมผสมผสานกับจังหวะเด่นรำ ตัวอย่างผลงานเช่น เพลงเขมรไทรโยค ในจังหวัดพะเยา เพลงไทยจีนสามัคคี จังหวัดแม่โขง เพลงยะวา จังหวัดแม่โขง เพลงลาวดวงเดือน จังหวัดแม่โขง เพลงลาวดำเนินทราย จังหวัดสโลว์ และเพลงมอญพายเรือ จังหวัดสโลว์ เป็นต้น

เช่นเดียวกับกังวาน ชลกุล (Mr.Cholkoo Kang) ศิลปินชาวเกาหลี ที่ได้เดินทางเข้ามาประกอบอาชีพทางด้านดนตรีในประเทศไทย โดยผลงานของกังวาน ชลกุลมีความโดดเด่นในด้านการเรียบเรียงเสียงประสานเพลงไทยสากลต่าง ๆ ให้แก่วงบ๊ิวกแบนด์ ดังเช่นผลงานในแผ่นเสียงศรีกรุง รหัส SNS 5014 ได้เรียบเรียงขึ้นในช่วงต้นปีพ.ศ. 2500 เป็นการนำเพลงไทยเดิมมาเรียบเรียงเป็นเพลงไทยสากลที่สามารถใช้ประกอบการเต้นรำได้ ดังรายชื่อเพลงในตารางที่ 4.2

บทเพลงที่กังวาน ชลกุลได้เรียบเรียงเสียงประสานไว้ ยังคงเป็นที่นิยมมาจนถึงปัจจุบันจำนวนมาก โดยเฉพาะเพลง “ลาวคำเนินทราย” ในจังหวะชะชะช่า ที่มีการนำมาใช้ประกอบรายการประกวดเพลงลูกทุ่งสำหรับเยาวชนคือ รายการชิงช้าสวรรค์ จนทำให้บทเพลงนี้กลายเป็นสัญลักษณ์ของการประกวดเพลงลูกทุ่งไปโดยปริยาย

ตารางที่ 4.2 เพลงเต้นรำที่ดัดแปลงมาจากเพลงไทยเดิมโดย กังวาน ชลกุล

ชื่อเพลง	จังหวะ
กระแต	ควิกวอลตซ์
แสนคำนึง	ควิกวอลตซ์
ลาวคำเนินทราย	ชะชะช่า
ลาวสมเด็จ	ชะชะช่า
แขกตาเสือ	ฟอกซ์ทรอท
เขมรปี่แก้ว	สวิง
ลาวเจริญศรี	แทงโก
จีนขิมเล็ก	แทงโก
เขมรกล่อมลูก	บีกิน
กล่อมพญา	รุมบา
ด้อยดลิ่ง	กั๊วราชา
เขมรขาว	กั๊วราชา

ข้อมูลเกี่ยวกับสารัตถะด้านประวัติและผลงานของนักประพันธ์เพลงเต้นรำจังหวะแบบตะวันตก แสดงให้เห็นว่าการสร้างสรรค์บทเพลงเต้นรำมีพัฒนาการที่ก้าวหน้าอย่างชัดเจน มีการประยุกต์และคิดค้นลักษณะการผสมผสานทางวัฒนธรรมของดนตรีไทยและตะวันตก เพิ่มขึ้นจากเดิมที่นักประพันธ์ยุคบุกเบิกได้สร้างไว้ในรูปแบบและแนวคิดตามแบบชาวตะวันตกเกือบทั้งหมด โดยเฉพาะนักแต่งเพลงในวงดนตรีกรมโฆษณาการ ที่มีการประยุกต์และเชื่อมโยงทำนองความเป็นไทยเข้าสู่รูปแบบจังหวะที่เป็นแบบตะวันตกได้อย่างกลมกลืน จากนั้นเมื่อครูล้วน ควันธรรมได้มี

แนวคิดการสร้างจังหวะเดินรำแบบใหม่ขึ้น คือจังหวะตะลุง ทำให้ทิศทางของแนวเพลงปรับเปลี่ยนไป ซึ่งเป็นเอกลักษณ์เฉพาะความเป็นไทยที่ชัดเจนมากขึ้น เพียงแต่การนำเสนอเป็นเสียงจากเครื่องดนตรีสากล แต่คงกลิ่นอายและลักษณะเฉพาะของจังหวะตะลุงไว้อย่างชัดเจน ดังจะกล่าวถึงในหัวข้อถัดไป

4.2 สารัตถะและผลงานของนักประพันธ์เพลงเดินรำจังหวะตะลุง

นอกจากประวัติโดยสังเขปและผลงานสำคัญของนักประพันธ์เพลงเดินรำจากหัวข้อข้างต้นแล้ว ผู้วิจัยได้นำเสนอประวัติและผลงานของบุคคลสำคัญในด้านเพลงเดินรำจังหวะตะลุงทั้งหมดรวม 3 ท่านได้แก่

1) ครูล้วน กวันธรรม นักร้องและนักประพันธ์เพลง เป็นผู้คิดค้นดนตรีเดินรำจังหวะตะลุง และได้นำเสนอจังหวะตะลุงให้แก่สมาคมลีลาศแห่งประเทศไทยในการจัดทำแผ่นลีลาศประกอบจังหวะตะลุง

2) ครูเอื้อ สุนทรสนาน หัวหน้าวงดนตรีกรมโฆษณาการและวงสุนทราภรณ์ซึ่งได้ประพันธ์เพลงเดินรำจังหวะตะลุงไว้เป็นจำนวนมาก

3) ครูเลิศ ประสมทรัพย์ นักร้องและนักแต่งเพลงของวงกรมโฆษณาการและสุนทราภรณ์ ซึ่งได้รับฉายาว่า “ราชาเพลงตะลุง” โดยมีที่มาจากลักษณะการร้องเพลงของครูเลิศที่มีเอกลักษณ์เฉพาะตัว

โดยนักประพันธ์ทั้ง 3 ท่านนี้เป็นบุคคลที่มีความสำคัญต่อการสร้างสรรค์และพัฒนาเพลงเดินรำจังหวะตะลุงให้เป็นที่รู้จักในกลุ่มผู้ฟังเพลงไทยสากลและกลุ่มนักเดินลีลาศมาจนถึงปัจจุบัน ผู้วิจัยได้นำเสนอประวัติและผลงานของนักประพันธ์ดังกล่าว เพื่อนำเสนอที่มาและภูมิหลังทางด้านดนตรีของแต่ละท่าน เพื่อเป็นแนวทางในการนำเสนอแนวคิดการวิเคราะห์บทเพลงเดินรำที่เกิดขึ้นในสังคมไทยและความสอดคล้องของข้อมูลในการสร้างสคริปต์เพลงต่างๆ ซึ่งนำเสนอในบทถัดไป

4.2.1 ครูล้วน ควันธรรม



รูปที่ 4.6 ครูล้วน ควันธรรม

ที่มา: <http://www.websuntaraporn.com/suntaraporn/template/readtext.asp?HID=1262>

(1) ประวัติ

ครูล้วน ควันธรรมเกิดวันที่ 24 เดือนธันวาคม ปีพ.ศ. 2455 เป็นบุตรคนแรกของนายลาย และนางเพ็ญ ควันธรรม ในวัยเด็กได้เข้าศึกษาในระดับชั้นประถมศึกษาตอนต้นที่โรงเรียนวัดสะพานสูง จากนั้นได้ย้ายไปศึกษาในระดับประถมศึกษาตอนปลายที่โรงเรียนอัสสัมชัญบางรัก เมื่อเข้าสู่ระดับมัธยมศึกษาท่านได้เข้าศึกษาที่โรงเรียนเซนต์คาเบรียล ซึ่งระหว่างที่ได้ศึกษาอยู่ในโรงเรียนดังกล่าว ท่านได้เรียนรู้การเล่นดนตรีสากลจนสามารถบรรเลงไวโอลิน กีตาร์ และแอกคอเดียนได้ ในปี พ.ศ. 2499 ท่านได้สมรสกับนางนันทา พันธุ์พุกษ์ มีธิดารวม 2 คน คือ นางสาวลลนา ควันธรรม และนางสาวลลณี ควันธรรม นอกจากนี้ยังมีบุตรต่างภรรยา รวม 3 คนคือ นายลือชา ควันธรรม นายหลิมมุกดิ์ ควันธรรม และนายวิโรจน์ ควันธรรม รวมถึงลูกบุญธรรมคือ นายฉัตรชัย ควันธรรม

ด้านประวัติการทำงาน ในปี พ.ศ. 2477 ครูล้วนได้รับราชการกรมฝิ่น สามเสน เป็นเวลา 6-7 ปี จากนั้นจึงได้ย้ายไปอยู่กรมสรรพสามิตอีก 4 ปี จึงได้ลาออกจากราชการเปลี่ยนอาชีพเป็นนักมวยในสวนสนุกเป็นเวลา 6-7 ปี นอกจากนี้ท่านได้รับงานร้องเพลงเป็นงานอดิเรกอีกด้วย จึงได้ฉายาว่า “นักมวย นักร้อง”

จากนั้นเมื่อมีการจัดตั้งวงดนตรีกรมโฆษณาการขึ้นในปี พ.ศ. 2482 จึงได้ไปสมัครเป็นนักร้องประจำวงกรมโฆษณาการ เมื่อสอบได้จึงได้เข้ารับราชการอีกครั้งที่กรมโฆษณาการ (กรม

ประชาสัมพันธ์) เป็นนักร้องรุ่นแรกพร้อมกับรุจิ อุทัยกร และมณฑนา โมรากุล นอกจากเป็นนักร้องของกรมโฆษณาการแล้ว ท่านยังเป็นนักประพันธ์เพลงให้กับวงดนตรีกรมโฆษณาการอีกด้วย จากนั้นหลังสงครามโลกครั้งที่ 2 ครูล้วนจึงได้ลาออกจากวงดนตรีกรมโฆษณาการย้ายไปประจำวงดนตรีของกองดุริยางค์ทหารอากาศ จากนั้นท่านได้ลาออกจากราชการ ไปสร้างวงดนตรีแชมเบอร์เป็นวงควอเตตมีนักดนตรีจำนวน 4 คน ได้ออกแสดงครั้งแรกที่ศาลาเฉลิมกรุง และตระเวนออกแสดงตามโรงภาพยนตร์ต่าง ๆ

(2) ประสบการณ์ด้านดนตรี

ครูล้วน ควันธรรมเริ่มสนใจดนตรีตั้งแต่ยังเป็นนักเรียน เริ่มต้นฝึกเล่นเครื่องดนตรีชิ้นแรกคือ หีบเพลงปาก ซึ่งสามารถบรรเลงได้เป็นอย่างดี ในขณะนั้นคณะละครโรงจันทโรภาสของพรานบุรีอยู่ในช่วงที่รุ่งเรืองและมีชื่อเสียงมาก ครูล้วนได้ติดตามและฝึกหัดร้องเพลงอยู่บ่อยครั้ง นอกจากนี้เมื่อมีการนำภาพยนตร์ต่างประเทศเข้ามาแสดงในประเทศไทยเรื่อง “ริโอริต้า” ทำให้คนไทยนิยมร้องเพลงสากลจากภาพยนตร์เรื่องนั้นเป็นอย่างมาก ครูล้วนจึงได้ซื้อเครื่องเล่นแผ่นเสียงและแผ่นเสียงของนักร้องต่างชาติที่มีชื่อเสียงในสมัยนั้นมาฝึกร้อง

ครูล้วนชื่นชอบการร้องเพลงแบบเสียงเทเนอร์ของเนลสัน เอดดี้ จึงได้ฝึกร้องจากบทเพลง Rose Mary จนได้รับฉายาว่า “เนลสัน เอดดี้เมืองไทย” จากนั้นได้ฝึกเขียนคำร้องโดยใช้ทำนองเพลงสากลคือ เพลง I'll string along with you และเพลงอื่น ๆ อีกจำนวนมาก (อนุสรณ์ในงานพระราชทานเพลิงศพอาจารย์ล้วน ควันธรรม, 2522: น.1-3) เมื่อวงดนตรีเครื่องสายฝรั่งหลวงได้ย้ายมาอยู่ที่สวนมิสกวัน ด้วยความสนใจในด้านดนตรีเป็นทุนเดิมจึงได้เข้าไปสร้างความสัมพันธ์อันดีกับนักดนตรีหลายท่าน รวมถึงความสนใจในด้านการประพันธ์เพลงและทฤษฎีดนตรี ครูล้วนจึงได้เริ่มศึกษาความรู้จากครูศิริ ขงบุท ซึ่งมิบ้านพักอาศัยอยู่ในละแวกเดียวกับครูล้วน ทำให้ครูล้วนได้รับความรู้พื้นฐานทางด้านดนตรีเพียงพอต่อการพัฒนาการประพันธ์เพลงของท่าน

บทเพลงแรกที่ครูล้วนได้เริ่มประพันธ์ขึ้นในปี พ.ศ.2477 คือ “เพลงวิมานในฝัน” หลังจากนั้นจึงได้ประพันธ์เพลงไทยสากลทั้งคำร้องและทำนองทั้งสิ้นประมาณ 300 เพลง ซึ่งผลงานต่าง ๆ เหล่านี้มีรูปแบบของจังหวะที่ใช้ในการเดินรำเป็นจำนวนมาก สะท้อนให้เห็นถึงค่านิยมของผู้ประพันธ์ที่มีต่อเพลงสากลจากประเทศยุโรปและสหรัฐอเมริกา

ข้อมูลจากหนังสืออนุสรณ์งานพระราชทานเพลิงศพของครูล้วน ควันธรรมได้กล่าวถึงที่มาของเพลงเดินรำจังหวะตะลุงว่า (2522: น.69) ได้กำเนิดขึ้นในช่วงที่ครูล้วนได้เดินทางไปอาศัยอยู่ภาคใต้บ่อยครั้ง เนื่องจากท่านมีภรรยาเป็นคนภาคใต้ เมื่อได้ชมศิลปวัฒนธรรมอันเป็นเอกลักษณ์สำคัญของภาคใต้คือ หนังตะลุง อยู่สม่ำเสมอ จึงมีแนวคิดในการนำจังหวะของเพลงหนังตะลุง มา

ดัดแปลงเป็นเพลงสำหรับเดินรำ เพื่อให้เป็นจังหวะเดินรำที่เป็นเอกลักษณ์ของชาวไทยให้เป็นที่รู้จักทั่วโลก

จากนั้นในปี พ.ศ. 2504 ขณะที่ท่านได้รับหน้าที่เป็นกรรมการตัดสินงานทัศนียาบอลล์ ได้นำความแนวคิดดังกล่าวเสนอต่อนายกสมาคมปักษีได้ คือนายประดิษฐ์ พรหมภักดี และเมื่อกรรมการลงความเห็นตรงกันกับแนวคิดการสร้างเพลงตะลุง ครูล้วนจึงได้แต่งเพลงตะลุงขึ้น และได้ปรึกษาคูสง่า ล้อมวงศัพทนิชย์ ให้ช่วยคิดรูปแบบการเดินรำจังหวะตะลุงขึ้น (นคร อนุมทรัพย์, 2555: สัมภาษณ์)

นักเดินรำที่อยู่ในสมาคมลีลาศคือ อัฒม์ พึ่งประยูร ได้เล่าถึงที่มาของจังหวะตะลุงว่า ครูล้วน ควันธรรม นำเครื่องเล่นเทปมาหนึ่งเครื่อง เข้าพบกับนายกสมาคมลีลาศในขณะนั้นคือ คุณวัจน์ อภิบาลภูวนาถ ซึ่งในขณะนั้นกำลังร่วมประชุมอยู่กับเหล่าคณะกรรมการได้แก่ นายสง่า ล้อมวงศัพทนิชย์ นายสมชาย สุกรสมิต มรว.ไชยสุต ชยางกูร นายนคร จาติกรันต์ และนายอัฒม์ พึ่งประยูร หลังจากที่คุณล้วนได้เล่าที่มาต่าง ๆ จนจบแล้วจึงเปิดเพลงจังหวะตะลุงให้บรรดา คณะกรรมการฟัง ครั้งแรกที่ทุกคนได้ฟังต่างคิดแบบเดียวกันคือ รูปแบบจังหวะไม่คุ้นชิน แต่มีความสนุกสนาน คึกคัก ชวนให้น่าเดินรำเป็นอย่างยิ่ง เมื่อได้ฟังเพลงจบแล้วจึงได้ลงความเห็นและคิดค้น นำเสนอรูปแบบในการเดินจังหวะตะลุง โดยท้ายที่สุดแล้ว คณะกรรมการมีมติให้ทำเดินรำที่คิดโดย ครูสง่า ล้อมวงศัพทนิชย์ เป็นท่าเดินรำพื้นฐานสำหรับจังหวะตะลุง (บอกเธอด้วยเพลง ล้วน ควันธรรม, 2545: น.265)

นอกจากเป็นการคิดค้นรูปแบบการเดินรำแบบใหม่ขึ้นแล้ว ยังเป็นสื่อกลางในการ นำเสนอบทเพลงเดินรำจังหวะตะลุงให้เป็นที่รู้จักในกลุ่มนักเดินรำและผู้ทีนิยมในบทเพลงไทยสากลอีกด้วย เมื่อสามารถสร้างรูปแบบการเดินรำจังหวะตะลุงขึ้นมาได้ จึงได้จัดการประกวดการเดินรำจังหวะตะลุงขึ้นในงานการประกวดลีลาสดังกล่าว ตั้งแต่ครั้งนั้นเป็นต้นมาจังหวะตะลุงจึงได้ถือกำเนิดขึ้น และเริ่มเป็นที่รู้จักและยอมรับของสังคมไทยจนมาถึงปัจจุบัน

(3) ผลงาน

ผลงานการประพันธ์เพลงของครูล้วน ควันธรรม เพลงแรกคือ "วิมานในฝัน" ประพันธ์ขึ้นเมื่อปี พ.ศ. 2477 นอกจากนี้ได้ประพันธ์เพลงไทยสากลทั่วไป และประพันธ์เพลงละครวิทยุประมาณ 30 เรื่อง รวมผลงานที่ครูล้วนได้ประพันธ์ทั้งเนื้อและทำนองประมาณ 300 เพลง

ตัวอย่างผลงานเพลงของครูล้วน ควันธรรม ได้แก่ เพลงกระแซชกรวญ เพลงกระท่อม น้ำตา เพลงกล้วยไม้แดง เพลงกุหลาบมาเลย์ เพลงโกสัฒนุสน เพลงโกสัฒนุสน เพลงขโมยประหลาด เพลงขาดคู่หูใจ เพลงคนที่ฉันคอย เพลงความรักสายลม เพลงคนพเนจร เพลงแหวนประดับก้อย

เพลงคำแล้วในฤดูหนาว เพลงเสียงกระซิบสั่ง เพลงผีเสื้อกับดอกไม้ เพลงพรานเบ็ด เพลงคำแล้วในฤดูหนาว และเพลงแหวนประดับก้อย เป็นต้น

โดยผลงานข้างต้นนั้นจัดอยู่ในรูปแบบของเพลงเดินรำที่ได้พัฒนาจากบทเพลงเดินรำแบบอเมริกันเป็นหลัก ส่วนบทเพลงเดินรำที่ใช้จังหวะแบบไทยที่ครูล้วน ควันธรรมได้คิดค้นขึ้นเป็นเพลงแรกมีชื่อว่า “เพลงตะลุงเทมโป้” (จารุรินทร์ มุสิกพงศ์, 2557: สัมภาษณ์) ซึ่งท่านได้ประพันธ์เพลงนี้ไว้ 2 ภาษาคือ ไทยและอังกฤษ นอกจากนี้ยังมีเพลงตะลุงอีกเพลงซึ่งจากการค้นคว้าคาดว่า เป็นเพลงตะลุงเกษม ที่ได้มีการกล่าวชื่อไว้ในหนังสืออนุสรณ์งานพระราชทานเพลิงศพครูล้วน ควันธรรม โดยบทเพลงนี้มีการประพันธ์ไว้ 2 ภาษาคือ ไทยและจีน

4.2.2 ครูเอื้อ สุนทรสนาน



รูปที่ 4.7 ครูเอื้อ สุนทรสนาน

ที่มา: http://www.thaifilm.com/imgUpload/reply1372961_01_115.7.jpg

(1) ประวัติ

ครูเอื้อ สุนทรสนานเกิดเมื่อวันที่ 21 มกราคม พ.ศ. 2453 ที่ตำบลโรงหวี อำเภอมะนัง จังหวัดสมุทรปราการ บิดาชื่อนายดี สุนทรสนาน มารดาชื่อนางแสด สุนทรสนาน ในปี พ.ศ. 2460 บิดาได้พามาอยู่กับหมื่นไพบูลย์พจนาน พืชายของครูเอื้อ ซึ่งขณะนั้นรับราชการในตำแหน่งผู้พากย์ โขนในกรมมหรสพ จากนั้นครูเอื้อจึงได้เข้าเรียนหนังสือในระดับชั้นประถมศึกษาที่โรงเรียนวัดระฆังโฆสิตาราม ใกล้บ้านพรานนก เมื่อจบชั้นประถมศึกษาปีที่ 3 หมื่นไพบูลย์พจนานจึงให้ท่านไปเรียนที่โรงเรียนพรานหลวง ซึ่งเป็นโรงเรียนในรูปแบบนักเรียนประจำที่พระบาทสมเด็จพระมงกุฎ

เกล้าเจ้าอยู่หัวได้ทรงมีพระราชดำริให้ก่อตั้งขึ้น เพื่อเปิดให้มีการเรียนการสอนในวิชาดนตรีอย่างเป็นระบบ โดยในโรงเรียนพรานหลวงนั้น ครูเอื้อได้เรียนวิชาสามัญและวิชาดนตรีควบคู่กันไป (ศรี อุษยา, 2546: น.45- 48)

ครูเอื้อ สุนทรสนานได้รับการถ่ายทอดความรู้วิชาดนตรีจากครูโกลก เนตตะสูตร จากนั้นเมื่อเข้าสู่ในระดับชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 2 ได้เรียนดนตรีกับพระเจนดุริยางค์ ทำให้ครูเอื้อมีความสามารถในการบรรเลงไวโอลินและแซกโซโฟนเป็นอย่างดี (พูนพิศ อมาตยกุล, 2550 ก: น.242 - 243) นอกจากนี้ครูเอื้อยังได้เรียนไวโอลินกับครูอีก 3 ท่านคือ ครูละอ่อน เนตรสูต ขุนสำเนียงชั้นเชิง และหลวงดนตรีบรรเลง ซึ่งเป็นพื้นฐานทางดนตรีที่สำคัญทำให้ครูเอื้อสามารถต่อยอดและทำความเข้าใจในดนตรีประเภทอื่น ๆ ได้ง่ายขึ้น จากนั้นเมื่อครูเอื้อได้รับการสนับสนุนจากพระเจนดุริยางค์ให้เข้าเป็นสมาชิกของวงเครื่องสายฝรั่งหลวง ทำให้มีโอกาสได้พบกับครูনারด ถาวรบุตรซึ่งกล่าวได้ว่าเป็นผู้บุกเบิกและเปิดโลกทัศน์ด้านดนตรีอีกสายหนึ่งให้แก่ครูเอื้อ โดยครูเอื้อได้เรียนรู้วิธีการบรรเลงไวโอลินแบบดนตรีแจ๊สจากครูনারด รวมถึงประสบการณ์ในการเล่นดนตรีกลางคืนที่ครูনারด ถาวรบุตรได้มอบให้เป็นรากฐานและจุดเปลี่ยนสำคัญที่ทำให้ครูเอื้อ สุนทรสนานเปลี่ยนวิธีนักดนตรีจากคลาสสิกเข้าสู่ดนตรีแจ๊ส ดังจะกล่าวต่อไปในหัวข้อของประสบการณ์ทางด้านดนตรี

(2) ประสบการณ์ด้านดนตรี

พระเจนดุริยางค์ได้เห็นความสามารถด้านดนตรีของครูเอื้อและสนับสนุนให้ได้ร่วมเล่นในวงเครื่องสายฝรั่งหลวง ทำให้ครูเอื้อได้รับราชการเป็น “เด็กชา” ได้รับเงินเดือน ๆ ละ 5 บาท ในช่วงปีพ.ศ. 2468 -2469 จึงได้เลื่อนยศเป็นพันเด็กชาตรีและโท ตามลำดับ จากนั้นเป็นต้นมาจึงได้ยึดอาชีพนักดนตรีตลอดมา ในระหว่างที่เป็นนักดนตรีในวงเครื่องสายฝรั่งหลวง ครูনারดได้พาครูเอื้อไปร่วมเล่นกับวงดนตรีแจ๊สตามสถานที่ต่าง ๆ ที่เป็นสถานบันเทิงในยามค่ำคืน เช่น บาร์คาบารด์ ซึ่งมีการเต้นรำทุกคืน

จากนั้นเมื่อเข้าปีพ.ศ. 2475 เกิดภาวะเศรษฐกิจในประเทศตกต่ำ ครูเอื้อจึงถูกโอนย้ายไปสังกัดอยู่ที่กรมศิลปากร จากนั้นในปี พ.ศ. 2478 จึงได้เข้าไปประจำหน้าที่ในวงดนตรีกรมศิลปากร ในสมัยที่หลวงวิจิตรวาทการดำรงตำแหน่งเป็นอธิบดี จากนั้นครูเอื้อจึงได้เป็นหัวหน้าวงดนตรีของคณะละครร้องแม่เลื่อน ไฉนนวนิน ทำหน้าที่ประพันธ์เพลงและร้องเพลงให้กับคณะละครร้อง

เมื่อเข้าสู่ปีพ.ศ. 2479 ครูเอื้อได้มีโอกาสเข้าไปทำงานกับบริษัทภาพยนตร์เสียงไทยฟิล์มของพระเจ้าวรวงศ์เธอ พระองค์เจ้าภาณุพันธุ์ยุคลและหลวงสุขุมน้อยประดิษฐ์ โดยเข้าเป็นนักดนตรีประจำของบริษัทในตำแหน่งแซกโซโฟนและเป็นหัวหน้าวงดนตรี โดยสมาชิกส่วนใหญ่เป็น

นักดนตรีจากกรมศิลปากรซึ่งเป็นนักเรียนดนตรีรุ่นเดียวกับครูเอื้อ นอกจากนี้ยังได้รับมอบหมายให้ร้องเพลงประกอบภาพยนตร์อีกด้วย

จนในที่สุดประมาณปีพ.ศ. 2481 บริษัทภาพยนตร์เสียงศรีกรุงต้องปิดกิจการลงไป และช่วงเวลาดังกล่าวนั้นพันตรีวิลาศ โอสถานนท์ อธิบดีกรมโฆษณาการในขณะนั้นต้องการก่อตั้งวงดนตรีประจำกรมโฆษณาการ จึงได้เข้าหารือกับหลวงสุขุมน้อยประดิษฐ์ ทำให้หลวงสุขุมฯ ได้อพยพนักดนตรีทั้งหมดจากวงดนตรีภาพยนตร์เสียงไทยฟิล์มมารับราชการในกรมโฆษณาการทั้งหมด โดยส่วนใหญ่ นักดนตรีแต่ละคนสังกัดอยู่ในกรมศิลปากร จึงมีความจำเป็นต้องทำเรื่องขอย้ายจากพระเจ้านครियักษ์ ซึ่งนับได้เหตุการณ์ครั้งนั้นว่าเป็นโอกาสอันดีของจุดเริ่มต้นดนตรีเดินรำ ภายใต้การนำของครูเอื้อ สุนทรสนาน

วงสุนทราภรณ์เกิดขึ้นจากภารกิจนอกราชการของวงดนตรีโฆษณาการที่ได้ไปบรรเลงให้ประชาชนฟังในช่วงสงครามโลกครั้งที่ 2 เนื่องจากช่วงเวลาดังกล่าวนั้นอยู่ในภาวะที่ไม่สามารถสรรหาสิ่งบันเทิงต่าง ๆ ได้สะดวกเท่าที่ควร โดยเฉพาะการฉายภาพยนตร์ที่ไม่สามารถนำภาพยนตร์เรื่องใหม่เข้ามาฉายในประเทศไทยได้ ทำให้วงดนตรีต่าง ๆ รวมถึงวงดนตรีกรมโฆษณาการต้องจัดช่วงเวลาเพื่อทำการแสดงความบันเทิงให้แก่ประชาชน แต่ทั้งนี้สมาชิกในวงมีความเห็นว่าการนำชื่อวงโฆษณาการที่เป็นส่วนหนึ่งของราชการมาใช้ในการเอกชนทั่วไปพิจารณาแล้วว่าไม่เหมาะสม จึงได้มีการคิดตั้งชื่อใหม่ขึ้นเพื่อใช้ในงานที่เป็นของเอกชндังกล่าว โดยที่มาของชื่อวงมีรายละเอียดตามที่ได้กล่าวไปแล้วในบทก่อนหน้านี้ ด้วยเหตุและผลดังกล่าว วงดนตรีสุนทราภรณ์จึงได้ถือกำเนิดขึ้นตั้งแต่ครั้งนั้นมาจนถึงปัจจุบัน

(3) ผลงาน

ในปี พ.ศ. 2478 ขณะที่ทำงานอยู่กับคณะละครร้องแม่เลื่อน (พูนพิศ อมาตยกุล, 2550ก: น.242 - 243) ได้ประพันธ์เพลงแรกชื่อ “ยอดดอต้องลม” จากนั้นในปี พ.ศ.2480 เมื่อได้เข้าไปทำงานวงดนตรีประจำบริษัทภาพยนตร์เสียงไทยฟิล์ม ได้มีผลงานการร้องเพลงเป็นเพลงแรกคือ “เพลงในฝัน” เมื่อครูเอื้อได้เข้ารับราชการที่กรมโฆษณาการในปี พ.ศ. 2482 เป็นต้นมา จึงได้เริ่มประพันธ์เพลงไทยสากลที่ใช้สำหรับการเดินรำ ซึ่งบทเพลงเหล่านั้นนอกจากต้องประพันธ์แนวทำนองและจังหวะให้มีความไพเราะเหมาะกับสังคมชาวไทยแล้ว นักร้องที่ถ่ายทอดบทเพลงก็มีความสำคัญเป็นอย่างมากในการสนับสนุนให้บทเพลงต่าง ๆ มีความไพเราะและเป็นที่จดจำแก่สังคมไทยมาจนถึงปัจจุบัน

การนำวงดนตรีกรมโฆษณาการเข้าไปปฏิบัติงานเอกชน จำเป็นต้องมีการปรับเปลี่ยนชื่อเป็น วงสุนทราภรณ์ ตามรายละเอียดที่ผู้วิจัยได้กล่าวไปแล้ว ซึ่งการดำรงตำแหน่งหัวหน้าวงดนตรีถึง

2. วงทำให้มีการสร้างสรรค์บทเพลงขึ้นมาเป็นจำนวนมากจากวงดนตรีของครูเอื้อ สุนทรสนาน ประกอบกับความพร้อมของวงและบุคลากรทางดนตรีที่มีฝีมือหลายท่านที่เข้าร่วมเป็นสมาชิกอยู่ในวงทำให้ผลงานที่เกิดขึ้นมีมากกว่า 2,000 เพลง โดยมีบทเพลงที่ได้รับการบันทึกแผ่นเสียงจำนวนหนึ่งและอีกหลายบทเพลงไม่ได้บันทึกไว้เป็นแผ่นเสียง ซึ่งเป็นที่น่าเสียดายต่อคอนเสิร์ตหลังที่สนใจในงานเพลงของสุนทราภรณ์

ตัวอย่างผลงานเพลงเด่นรำของครูเอื้อ สุนทรสนานที่ได้ประพันธ์ไว้ในช่วงที่ดนตรีเด่นรำได้รับความนิยมในช่วงเฟื่องฟูของดนตรีเด่นรำ ดังตารางด้านล่าง

ตารางที่ 4.3 ตัวอย่างบทเพลงเด่นรำที่แต่งโดยครูเอื้อ สุนทรสนาน

ชื่อเพลง	จังหวะ
คู่เสน่ห์หา	บิกิน
นวลปรางนางหมอง	บิกิน
หยาดฝนแห่งความรัก	บิกิน
ขอเป็นจันทร์	โบเลโร
ครวญรัก	โบเลโร
มันใจไม่รัก	โบเลโร
หนีไม่พ้น	ชะชะช่า
พรานล่อเนื้อ	ฟอกซ์ทรอท
ยิ้ม	ฟอกซ์ทรอท
นกเขาไฟ	กัวราชา
มองอะไร	กัวราชา
นางฟ้าจำแลง	ควิกวอลตซ์
หยดน้ำเจ้าพระยา	ควิกวอลตซ์
เปล้า	รุมบา
ข้างขึ้นเดือนหงาย	รุมบา
คนเหมือนกัน	รุมบา
ศึกในอก	สโลว์ฟอกซ์ทรอท
อุยาสวาท	สโลว์ฟอกซ์ทรอท
เสียแรงรักใคร่	สโลว์
พรานทะเล	สโลว์

ตารางที่ 4.3 ตัวอย่างบทเพลงเดินรำที่แต่งโดยครูเอื้อ สุนทรสนาน (ต่อ)

ชื่อเพลง	จังหวะ
ปลูกรัก	แทงโก
ฟลอร์เฟื่องฟ้า	แทงโก
ใครจะรักเธอจริง	วอลตซ์
ขอให้เหมือนเดิม	วอลตซ์
ตะลุงฟ้าเฟื่องฟลอร์	ตะลุง
ตะลุงเรใจ	ตะลุง

นอกจากนี้ยังมีเพลงปลุกใจ เช่น เพลงรักสงบ เพลงประจำเทศกาลต่าง ๆ เช่น เพลง สวัสดิ์ปีใหม่ เพลงร่ำวงเริงสงกรานต์ เป็นต้น ครูเอื้อ สุนทรสนานได้รับรางวัลทางด้านดนตรีและเกียรติยศต่าง ๆ เช่น ในปี พ.ศ. 2512 ได้รับพระราชทานเหรียญเสมาทองคำ ในโอกาสที่วงสุนทราภรณ์ครบรอบ 30 ปี ในปี พ.ศ. 2515 ได้รับพระราชทานรางวัลแผ่นเสียงทองคำ และในปี พ.ศ. 2524 ได้รับพระราชทานโล่เกียรติยศในฐานะศิลปินตัวอย่าง สาขาศาสน์ประพันธ์เพลง ประจำปี 2523-2524 และนอกจากนี้ยังได้รับพระราชทานเครื่องราชอิสริยาภรณ์ ดิยจุลจอมเกล้าวิเศษ (ศรีอยุธยา, 2546: น.158 -159) เป็นเกียรติยศอันสำคัญในชีวิตนักดนตรีของครูเอื้อ สุนทรสนาน

4.2.3 เลิศ ประสมทรัพย์



รูปที่ 4.8 เลิศ ประสมทรัพย์

ที่มา: ชีวิตและงาน เลิศ ประสมทรัพย์

(1) ประวัติ

ครูเลิศ ประสมทรัพย์ เกิดวันที่ 19 กรกฎาคม พ.ศ. 2466 บ้านเดิมตั้งอยู่บริเวณตรอกสาเก หลังโรงแรมรัตนโกสินทร์ ย่านถนนราชดำเนิน โดยเข้าเรียนหนังสือในระดับประถมศึกษาที่โรงเรียนบำรุงวิทยา จากนั้นได้เข้าเรียนที่โรงเรียนช่างก่อสร้างอุเทนถวาย ในหลักสูตรช่างเหล็ก ตั้งแต่นั้นมาได้เข้าสู่วงการดนตรีได้เข้าประกวดงานต่าง ๆ จนสร้างชื่อเสียงและพัฒนาดนจนสามารถเข้าเป็นนักร้องของวงกรมประชาสัมพันธ์และวงสุนทราภรณ์ได้

ในหนังสือชีวิตและผลงานเลิศ ประสมทรัพย์ ได้กล่าวถึงชีวิตสมรสของท่านว่า

“...ครูเลิศ ประสมทรัพย์ ได้พบกับคู่ชีวิตเป็นครั้งแรกคือ ม.ล.ปราณี มาลากุล (ประสมทรัพย์) เมื่อวันที่ 5 เมษายน 2499 ที่บ้านหม่อมกอบแก้ว อากาศ และได้เข้าพิธีหมั้นที่ “บ้านราชเทวี” เมื่อวันที่ 25 สิงหาคม 2515 โดยครูเอื้อ สุนทรสนาน เป็นผู้ใหญ่ฝ่ายชายและได้เข้าพิธีวิวาห์ที่สโมสรกรมชลประทาน สามเสน เมื่อวันที่ 12 พฤศจิกายน 2515 มีอธิบดีเกษ วัฒนพันธุ์ อธิบดีกรมประชาสัมพันธ์ เป็นเจ้าภาพฝ่ายชาย ท่านรองอธิบดีกรมชลประทาน ม.ล.ปิ่นธน์ มาลากุล ซึ่งเป็นพี่ชาย ม.ล. ปราณี เป็นเจ้าภาพฝ่ายหญิง...” (ชีวิตและผลงานเลิศ ประสมทรัพย์, 2546: น.15-16)

นอกจากนี้ครูเอื้อ สุนทรสนานและครูแก้ว อัจฉริยะกุล ได้ร่วมกันประพันธ์เพลงพิเศษเพื่ออวยพรสมรสให้แก่ครูเลิศและม.ล.ปราณี คือเพลง “วันมงคลสมรส เลิศ-ปราณี” ครูเลิศมีบุตรเพียงหนึ่งคนคือ นายวาที ประสมทรัพย์

(2) ประสบการณ์ด้านดนตรี

เมื่อครูเลิศอายุประมาณ 17 ปี ได้ร้องเพลงประกวดในงานวัดต่าง ๆ ได้แก่ วัดสามปลื้ม วัดสระเกษ และวัดหัวลำโพง เป็นต้น ซึ่งในการประกวดแต่ละครั้งครูเลิศได้ใช้นามแฝงว่า “ล.ลูกทุ่ง” ท่านได้รับการยอมรับจากวงการเพลงไทยสากลว่า เป็นนักร้องที่ร้องแบบโห่ตามลักษณะของดนตรีอเมริกันได้ดีกว่านักร้องคนอื่น ๆ อาจกล่าวได้ว่าสามารถร้องแบบโห่ได้เป็นคนแรกของประเทศไทย ก่อนคำรณ สัมบุณณานนท์ ซึ่งความสามารถต่าง ๆ เหล่านี้ส่งผลให้ครูเลิศได้รับรางวัลจากการประกวดร้องเพลงเป็นจำนวนมาก จนคณะกรรมการจากหลายเวทีต้องการให้หยุดร้องเพลงประกวด แต่ให้มาช่วยเป็นกรรมการตัดสินแทน บทเพลงที่ได้ใช้ในการประกวดนั้น ได้แก่ เพลงเทพบุตรในฝัน และเพลงเดือนคอก ซึ่งประพันธ์โดยคุณสกันธ์ มิตรานนท์

ครูเลิศ ประสมทรัพย์ ได้ฝากตัวเป็นลูกศิษย์ของครูล้วน ควันธรรมเพื่อศึกษาวิชาความรู้ทางด้านดนตรี ทำให้ครูเลิศมีความรู้ความสามารถในการบรรเลงเครื่องดนตรี และการประพันธ์เพลงเพิ่มขึ้น จากนั้นในปี พ.ศ. 2483 นายสมพงษ์ ทิพย์กะลิน ได้ชักชวนให้ครูเลิศได้เข้ามาทำงานที่กรมโฆษณาการ โดยในระยะแรกนั้นครูเอื้อได้ให้ท่านฝึกเป่าทรัมเป็ตและฝึกตีกลอง เป็นการเพิ่มพูนความรู้ด้านดนตรีให้แก่ครูเลิศ ประสมทรัพย์เป็นอย่างมาก

จากนั้นครูเลิศได้ลาออกจากกรมประชาสัมพันธ์ (เปลี่ยนชื่อจากกรมโฆษณาการในปี พ.ศ. 2495) โดยเข้ารับราชการเป็นตำรวจรถถังที่วังปารุสกวัน จากนั้นในปี พ.ศ. 2497 ได้เข้าเป็นอาสาสมัครในการเดินทางไปราชการทางทหารที่ประเทศเกาหลี ในสังกัด ผ.ส. 21 ร.พัน 1 โดยครูธนิศ ผลประเสริฐ ซึ่งเป็นผู้ควบคุมวง เดินทางไปในฐานะศิลปินทำหน้าที่บรรเลงดนตรีกล่อมขวัญทหารที่ประเทศเกาหลี นอกจากนี้ยังมีสมาชิกอีกหลายท่านคือ ครูสมาน นภายน ครูแสง ปานอำไพ ครูเล็ก ศรชัย ร่วมเดินทางไปด้วยกัน ประสบการณ์ที่ได้รับจากการอยู่ ณ ประเทศเกาหลีเป็นระยะเวลาปีกว่า โดยนักดนตรีทุกท่านได้สร้างความประทับใจให้แก่ทหารพันธมิตรเป็นอย่างมาก เนื่องจากฝีมือในการเล่นดนตรีของแต่ละท่าน รวมถึงครูเลิศที่มีความสามารถอื่น ๆ นอกเหนือจากการเล่นดนตรี คือ สามารถร้องเพลงและเล่นคลอได้ ทำให้ท่านมีชื่อเสียงในกองทหารอยู่พอสมควร

หลังจากกลับมาจากประเทศเกาหลีและญี่ปุ่น ครูเลิศได้นำเพลงญี่ปุ่นมาใส่เนื้อไทย และบันทึกแผ่นเสียงกับวงดนตรีสุนทราภรณ์ ตั้งชื่อเพลงเป็นภาษาไทยว่า "สาวงามในโตเกียว" นอกจากนี้ยังมีบทเพลงอรังค์ เพลงริมฝั่งน้ำแพงมา ซึ่งบทเพลงส่วนใหญ่ได้รับการตอบรับจากผู้ฟังเป็นอย่างดี

ในปี พ.ศ. 2498 ครูเลิศได้กลับเข้าทำงานที่กรมประชาสัมพันธ์อีกครั้ง สังกัดอยู่ในแผนกบันเทิง โดยครูเอื้อ สุนทรสนาน เป็นหัวหน้าวง ให้ความเห็นว่า ครูเลิศเหมาะสมกับการเป็น

นักร้องมากกว่าการเป็นนักดนตรี จึงมอบหมายให้แก่นักร้องของวงกรมประชาสัมพันธ์และวงสุนทราภรณ์มาโดยตลอดจนเกษียณอายุราชการในวันที่ 30 กันยายน พ.ศ.2527

ขณะที่รับราชการเป็นนักร้องอยู่ในกรมประชาสัมพันธ์และในวงสุนทราภรณ์ ครูเลิศได้ร้องเพลงคู่กับคุณศรีสุดา รัชตะวรรณ ซึ่งสร้างความชื่นชอบให้แก่ผู้ฟังในการแสดงตลอดมา โดยครูเลิศได้สร้างผลงานการร้องเพลงไว้ในวงเป็นจำนวนมาก มีทั้งบทเพลงเดี่ยว เพลงคู่ เพลงหมู่ เพลงร่ำวง และเพลงจังหวะตะลุง โดยเฉพาะประเภทสุดท้ายนี้สามารถสร้างชื่อเสียงจนได้รับฉายาว่า “ราชาเพลงตะลุง” เนื่องจากครูเลิศมีลีลาและสำเนียงการร้องเพลงที่เป็นเอกลักษณ์ สามารถเลียนเสียงสำเนียงในลักษณะแบบภาคใต้ โดยบทเพลงตะลุงเพลงแรกที่ได้ร้องคือ “เพลงตะลุงสากล” นอกจากนี้ท่านยังได้ประพันธ์บทเพลงเดินร่ำจังหวะตะลุงไว้จำนวนหนึ่ง ซึ่งผู้วิจัยจะกล่าวถึงในหัวข้อถัดไป

(3) ผลงาน

ประสบการณ์ที่ครูเลิศ ประสมทรัพย์ได้ไปใช้ชีวิตอยู่ที่ประเทศเกาหลีและญี่ปุ่นในช่วงสงครามทำให้ ครูเลิศได้นำทำนองบทเพลงของเกาหลีและญี่ปุ่นที่ท่านชื่นชอบ มาประพันธ์เป็นบทเพลงไทยสากลได้แก่ เพลงริมฝั่งน้ำแพงมัว เพลงอรินัง และเพลงสาวงามในโตเกียว (โอโตะมีซัง) เป็นต้น นอกจากบทเพลงที่ได้รับความนิยมอีกจำนวนหนึ่งได้แก่ เพลงจุดได้คำต่อ เพลงข้างขึ้นเดือนหงาย เพลงสาวก๊อนแก้ว เพลงบ้านของเรา เป็นต้น

ในด้านบทเพลงเดินร่ำจังหวะตะลุง มีผลงานเพลงตะลุงที่ครูเลิศ ได้ประพันธ์ทำนองและคำร้อง คือ ตะลุงชมดง ตะลุงตะเลง และตะลุงมนต์รักเมืองใต้ นอกจากนี้เป็นเพลงที่ครูเอื้อและนักแต่งเพลงของสุนทราภรณ์หลายท่านได้ประพันธ์ไว้ โดยครูเลิศ ประสมทรัพย์เป็นผู้ขับร้องถ่ายทอดบทเพลงตะลุงต่าง ๆ เหล่านั้น จนได้รับฉายาว่า “ราชาเพลงตะลุง” ตัวอย่างเพลงตะลุงที่ครูเลิศร้องได้แก่ ตะลุงคนเมืองกรุง ตะลุงแจ่มจริงหนา ตะลุงชมกรุง ตะลุงชมโฉม ตะลุงชมดง ตะลุงดับเพลิงรัก ตะลุงตื่นเถิดเรา ตะลุงตะเลง ตะลุงถ้ำรักจริง ตะลุงเริงตะลุง และตะลุงลาก่อน เป็นต้น

จากการศึกษาประวัติและผลงานของนักประพันธ์เพลงเดินร่ำจังหวะตะลุงทั้ง 3 ท่าน ผู้วิจัยได้รวบรวมรายชื่อเพลงตะลุงที่เป็นผลงานของนักประพันธ์ข้างต้น รวมถึงนักประพันธ์ท่านอื่น เช่น ครูเวส สุนทรจามร และนายชนิด ผลประเสริฐ เป็นต้น นำเสนอในตารางที่ 4.4

ตารางที่ 4.4 รายชื่อเพลงตะลุง

ชื่อเพลง	ผู้แต่ง
ตะลุงจำลา	เอื้อ สุนทรสนาน
ตะลุงแจ่มจริงหนอ	เอื้อ สุนทรสนาน
ตะลุงดับเพลิงรัก	เอื้อ สุนทรสนาน
ตะลุงตื่นเถิดเรา	เอื้อ สุนทรสนาน
ตะลุงตุนั่ง	เอื้อ สุนทรสนาน
ตะลุงถ้ำรักจริง	เอื้อ สุนทรสนาน
ตะลุงน้ำเอ็นดู	เอื้อ สุนทรสนาน
ตะลุงนี้กว่าไซ้	เอื้อ สุนทรสนาน
ตะลุงโนราโนรีศรีธรรมราช	เอื้อ สุนทรสนาน
ตะลุงบวรสำเร็จ	เอื้อ สุนทรสนาน
ตะลุงบางด้วน	เอื้อ สุนทรสนาน
ตะลุงปีใหม่	เอื้อ สุนทรสนาน
ตะลุงพรานบุญ	เอื้อ สุนทรสนาน
ตะลุงพรานเผ่น	เอื้อ สุนทรสนาน
ตะลุงฟ้าเฟื่องพลอร์	เอื้อ สุนทรสนาน
ตะลุงมอญซ่อนผ้า	เอื้อ สุนทรสนาน
ตะลุงแม่ศรีใจชาย	เอื้อ สุนทรสนาน
ตะลุงเร่	เอื้อ สุนทรสนาน
ตะลุงเริงใจ	เอื้อ สุนทรสนาน
ตะลุงอบายมุข	เอื้อ สุนทรสนาน
ตะลุงลาก่อน	เอื้อ สุนทรสนาน
ตะลุงวิทยาลัยกรุงเทพ	เอื้อ สุนทรสนาน
ตะลุงสวรรค์เมืองกรุง	เอื้อ สุนทรสนาน
ตะลุงสากล	เอื้อ สุนทรสนาน
ตะลุงสุขใจรัก	เอื้อ สุนทรสนาน
ตะลุงสุขสงกรานต์	เอื้อ สุนทรสนาน
ตะลุงเสดสา	เอื้อ สุนทรสนาน

ตารางที่ 4.4 รายชื่อเพลงตะลุง (ต่อ)

ชื่อเพลง	ผู้แต่ง
ตะลุงหลงคอย	เอื้อ สุนทรสนาน
ตะลุงเหนือ	เอื้อ สุนทรสนาน
ตะลุงอยากเป็นพระอินทร์	เอื้อ สุนทรสนาน
ตะลุงชมดง	เลิศ ประสมทรัพย์
ตะลุงมนต์รักเมืองใต้	เลิศ ประสมทรัพย์
ตะลุงทะเลง	เลิศ ประสมทรัพย์
ตะลุงเทมโป้	ล้วน ควันธรรม
ตะลุงเกษม	ล้วน ควันธรรม
ตะลุงพระมะเหลเถไถ	เวส สุนทรจามร
ตะลุงรักหวาน	ชนิด ผลประเสริฐ
ตะลุงลำนำ	ชนิด ผลประเสริฐ
ตะลุงวันเพ็ญ	ไม่ปรากฏนาม
ตะลุงสงกรานต์	ไม่ปรากฏนาม

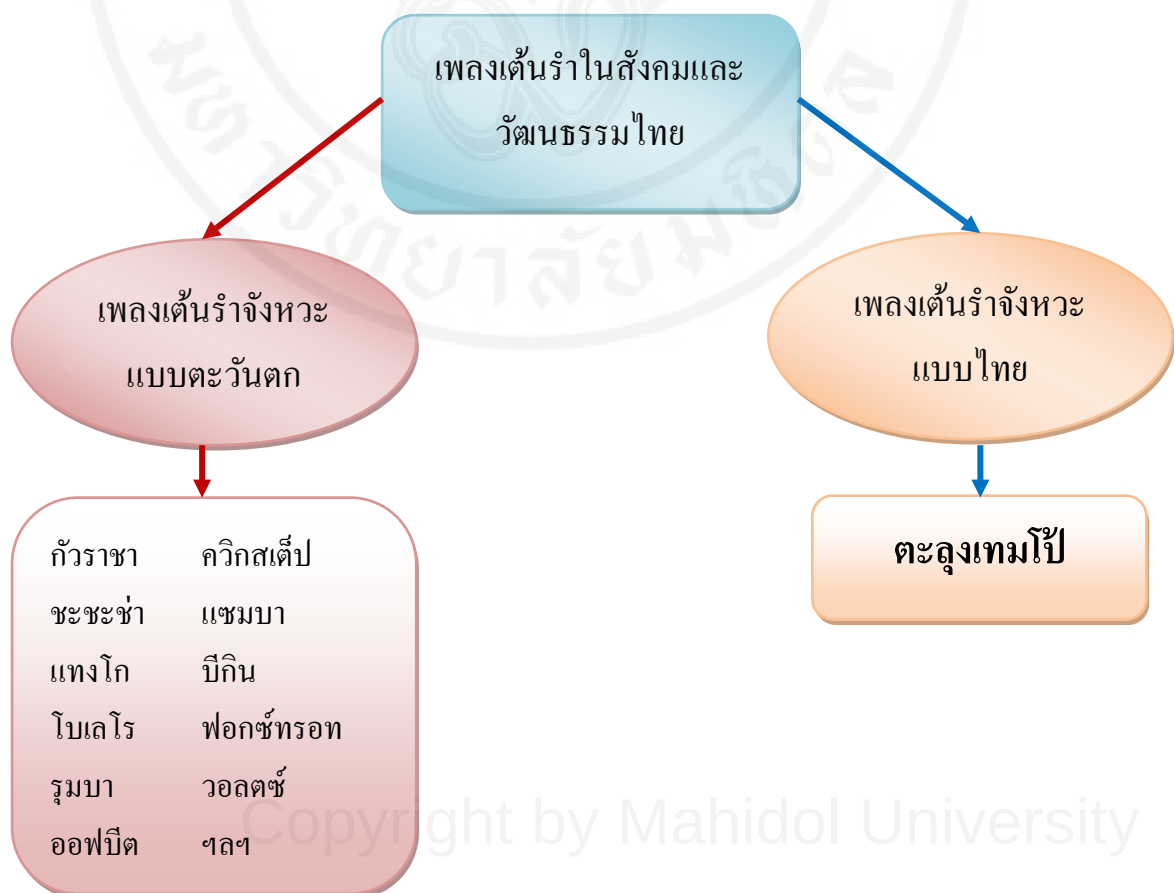
จากการศึกษาสารัตถะด้านประวัติและผลงานของผู้ประพันธ์เพลงเด่นรำทั้งสองกลุ่ม แสดงให้เห็นถึงความสามารถในการสร้างสรรค์บทเพลง รวมถึงพื้นฐานของความสามารถทางด้านดนตรีของนักประพันธ์แต่ละท่าน โดยเฉพาะบุคคลสำคัญที่เป็นผู้บุกเบิก ได้แก่ หลวงสุขุมมนัยประดิษฐ์ ครูเอื้อ สุนทรสนาน ครูล้วน ควันธรรม เป็นต้น ซึ่งศิลปินแต่ละท่านมีความมานะพยายามในการประพันธ์บทเพลงเด่นรำเพื่อให้คนไทยสามารถรับฟังและเข้าถึงในอารมณ์ของบทเพลงต่าง ๆ อย่างราบรื่น เนื่องจากหากนำเพลงเด่นรำแบบตะวันตกโดยแท้แล้ว อาจทำให้ความนิยมกระจายตัวได้ช้ากว่าเพลงไทยสากลก็เป็นได้

เมื่อศิลปินหลายท่านสามารถประพันธ์เพลงเด่นรำในจังหวะต่าง ๆ ตามรูปแบบเพลงเด่นรำของชาวตะวันตกได้อย่างถ่องแท้แล้ว การคิดค้นเพลงเด่นรำจังหวะตะลุงของครูล้วน ควันธรรม เป็นปรากฏการณ์ที่สำคัญอย่างยิ่งต่อเอกลักษณ์ของเพลงเด่นรำที่มีลักษณะเฉพาะความเป็นไทย และทำเด่นรำตะลุงเป็นส่วนสำคัญที่ส่งเสริมให้เกิดผลงานเพลงเด่นรำแบบไทยขึ้นเป็นจำนวนมาก ซึ่งผลงานดังกล่าวนี้สะท้อนถึงความสามารถของผู้ประพันธ์และเอกลักษณ์สำคัญของวัฒนธรรมเพลงเด่นรำของศิลปินชาวไทยได้เป็นอย่างดี

บทที่ 5

การวิเคราะห์เพลงเดินรำในบริบทของสังคมไทย

ในการศึกษาวิเคราะห์เพลงเดินรำที่ปรากฏอยู่ในสังคมไทย ผู้วิจัยได้คัดเลือกบทเพลงจากศิลปินที่ดำรงอยู่ในช่วงยุคเฟื่องฟูของดนตรีเดินรำ เพื่อใช้วิเคราะห์องค์ประกอบต่าง ๆ ที่ได้กำหนดไว้ในขอบเขตการวิจัยคือ สังกิตลักษณ์ (Form) การดำเนินทำนองหลัก (Melodic motion) การดำเนินคอร์ด (Chord progression) รูปแบบจังหวะ (Rhythmic pattern) เพื่อเป็นแนวทางการศึกษาและสังเคราะห์แนวทางการประพันธ์เพลงเดินรำของศิลปินไทย ซึ่งข้อมูลจากการศึกษาในเรื่องประวัติและพัฒนาการของดนตรีเดินรำในสังคมไทยพบว่า เพลงเดินรำที่เกิดขึ้นโดยการประพันธ์ของศิลปินชาวไทยสามารถแบ่งได้เป็น 2 ประเภทคือ เพลงเดินรำจังหวะทั่วไป และเพลงเดินรำจังหวะตะลุง ดังแผนภูมิที่ 5.1 แสดงด้านล่าง

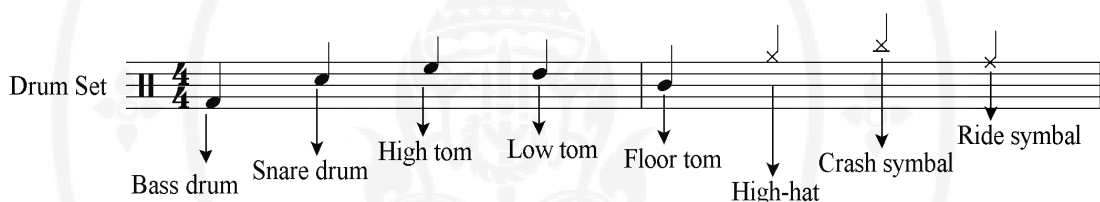


แผนภูมิที่ 5.1 ประเภทเพลงเดินรำในสังคมและวัฒนธรรมไทย

5.1 เพลงเต้นรำจังหวะแบบตะวันตก

ผู้วิจัยได้คัดเลือกบทเพลงเต้นรำที่ใช้จังหวะแบบตะวันตกรวม 10 จังหวะคือ กัวราชา ชะชะซ่า แซมบา แทงโก บีกิน โบเลโร ฟอกซ์ทรอท รุมบา วอลตซ์ และออฟบิต เพื่อนำมาวิเคราะห์ถึงองค์ประกอบที่สำคัญของบทเพลง ซึ่งเป็นตัวอย่างผลงานที่สะท้อนให้เห็นถึงภาพรวมและเอกลักษณ์ของเพลงเต้นรำแบบตะวันตกที่ประพันธ์โดยศิลปินไทย ก่อนที่มีการคิดค้นจังหวะเต้นรำแบบไทย คือ จังหวะตะลุง ซึ่งอธิบายรายละเอียดในหัวข้อถัดไป

นอกจากนี้การวิเคราะห์รูปแบบจังหวะในบทเพลงต่าง ๆ ผู้วิจัยได้นำเสนอด้วยจังหวะกลองชุด (Drum set) ตามลักษณะเฉพาะของจังหวะต่าง ๆ เหล่านั้น ทั้งนี้ได้แสดงตัวอย่างการบันทึกโน้ตกลองในส่วนต่าง ๆ เพื่อความเข้าใจตรงกันในวิทยานิพนธ์นี้ดังตัวอย่างด้านล่าง



โน้ตเพลงที่ 5.1 ตัวอย่างการบันทึกจังหวะกลองชุด

ทั้งนี้ผู้วิจัยได้นำเสนอโน้ตในแต่ละเพลงเพียงบางส่วนเพื่อการวิเคราะห์ในประเด็นสำคัญเท่านั้น ส่วนโน้ตเพลงรูปแบบเต็มจัดอยู่ในส่วนของภาคผนวกของวิทยานิพนธ์ โดยจากการคัดเลือกตัวอย่างในแต่ละจังหวะ มีบทเพลงดังต่อไปนี้

5.1.1 กลิ่นราตรี (Bolero)

เพลง “กลิ่นราตรี” ประพันธ์โดยครูเอื้อ สุนทรสนานในช่วงปีพ.ศ. 2484 เป็นบทเพลงที่แต่งขึ้นในจังหวะโบเลโร (Bolero) ซึ่งเป็นจังหวะเต้นรำที่อยู่ในอัตราจังหวะสี่ มีความเร็วอยู่ในระดับปานกลาง ใช้บันไดเสียง F minor เป็นบันไดเสียงหลัก เนื้อร้องแต่งโดยนายทรง สาลิตุล ในช่วงแรกนักร้องประจำเพลงนี้คือ จุรี โมรากุล บางครั้งครูเอื้อได้ขับร้องด้วยตนเอง โดยภาพรวมเป็นบทเพลงที่มีทำนองสำเนียงแบบไทย พุนพิศ อมตยกุล (2557, สัมภาษณ์) ได้บรรยายถึงเนื้อร้องของเพลงนี้ว่า “...บรรยายถึงดอกราตรีที่บานตอนค่ำ ส่งกลิ่นหอมคล้ายมาทวนถามในความรักและความสเนหา...” ข้อมูลอีกด้านโดยอดิพร เสนะวงศ์ บุตรีของครูเอื้อ สุนทรสนานได้บรรยายถึงเกร็ดของเพลงนี้ว่าในช่วงสงครามโลกครั้งที่ 2 อาจารย์กรรมสุตได้อพยพหนีระเบิดไปอาศัยอยู่แถวกรงบางกรวย ทุกเย็นหลังเลิกงานครูเอื้อนั่งเรือไปเยี่ยมอยู่เสมอ สองฝั่งคลองมีต้นราตรี ท่านจึงมักร้อง

เพลงให้เข้ากับบรรยากาศ จนเป็นที่กล่าวขานว่าทุกเย็นจะมีบรรดาหญิงสาวอาบน้ำ แต่งตัวมานั่งรอ ฟังเพลงจากครูเอื้อ อยู่เสมอ (มูลนิธิสุนทราภรณ์, 2554: น.11)

1) สังคีตลักษณ์

โดยภาพรวมแล้วสังคีตลักษณ์ของเพลงคือ AABC มีรายละเอียดของส่วนประกอบต่าง ๆ ในบทเพลง ดังนี้

ท่อน Introduction จำนวน 4 ห้อง

ท่อน A จำนวน 16 ห้อง

ท่อน A' จำนวน 16 ห้อง

ท่อน Band จำนวน 4 ห้อง

ท่อน B จำนวน 16 ห้อง

ท่อน C จำนวน 16 ห้อง

จากนั้นย้อนกลับไปท่อน B และ C อีกครั้ง จนเข้าสู่ท่อนจบ

2) การดำเนินคอร์ด และแนวทำนอง

The musical score is for the song 'เพลงกลิ่นราตรี' (Glenn Ratri Song). It is written in G major (one sharp) and 4/4 time. The score is divided into two main sections, A and A'. Section A is marked with a bracket and a box labeled 'A'. Section A' is marked with a bracket and a box labeled 'A''. The score consists of two systems of music. The first system is labeled 'A' and the second is labeled 'A''. The first system consists of two staves of music. The second system also consists of two staves. Chords are written above the notes. A red circle highlights the Eb7 and Eb9 chords in the first staff of the second system. The score ends with a double bar line.

โน้ตเพลงที่ 5.2 เพลงกลิ่นราตรี ท่อน A และ A'

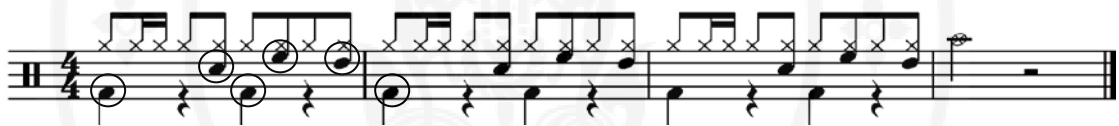
โดยภาพรวมของบทเพลงมีการใช้แนวทำนองที่อยู่ในขอบเขตของบันไดเสียงหลัก และการใช้คอร์ดเกิดขึ้นตามโน้ตในแนวทำนองหลัก นอกจากนี้พบว่าในบทเพลงนี้มีการใช้คอร์ดขยาย คือคอร์ด Eb9 (ในวงกลมสีแดงในตัวอย่างโน้ตที่ 5.2 และ 5.3) ซึ่งเป็นลักษณะคอร์ดโดมิแนนท์ ที่นิยมใช้ในเพลงแจ๊ส การดำเนินคอร์ดในท่อน A และ A' ใช้ชุดคอร์ดเหมือนกันในประโยคแรกดัง

ตัวอย่างด้านบนที่มีกรอบเส้นประสีฟ้าล้อมรอบ ส่วนประโยคหลังมีความคล้ายในบางห้อง ส่วนจุดพักของแต่ละท่อนแตกต่างกันตามหน้าที่ในบทเพลง ส่วนท่อน B และ C การดำเนินคอร์ดมีความแตกต่างบ้างตามแนวทำนองหลักที่เปลี่ยนไป



โน้ตเพลงที่ 5.3 เพลงกลิ่นราตรี ท่อน B

3) รูปแบบจังหวะ



โน้ตเพลงที่ 5.4 ความสัมพันธ์รูปแบบของจังหวะคอร์ดและทำนอง กับจังหวะกลอง

รูปแบบจังหวะของการดำเนินคอร์ดเป็นไปตามจังหวะของกลองชุด ซึ่งจะบรรเลงเป็นจังหวะขตามจังหวะของกลองสแนร์ และกลองทอม (ตัวอย่างโน้ตในวงกลมของตัวอย่างที่ 5.4)

5.1.2 ขอให้เหมือนเดิม (Waltz)

เพลง “ขอให้เหมือนเดิม” เป็นบทเพลงที่แต่งขึ้นในจังหวะวอลตซ์ (Waltz) ซึ่งเป็นจังหวะเต้นรำอัตราจังหวะสาม ที่มีความเร็วอยู่ในระดับค่อนข้างช้า ใช้บันไดเสียง C Major เป็นบันไดเสียงหลัก ครูเอื้อแต่งขึ้นประมาณปีพ.ศ. 2508 เนื้อร้องแต่งโดยพรพิรุณ โดยครูเอื้อเป็นคนร้องเพลงนี้ด้วยตนเอง เป็นผลงานที่สร้างชื่อให้กับวงสุนทราภรณ์ และยังคงเป็นที่นิยมมาจนถึงปัจจุบัน

1) สังกิตลักษณ์

โดยภาพรวมแล้วสังกิตลักษณ์ของเพลงคือ AABA มีรายละเอียดของส่วนประกอบต่าง ๆ ในบทเพลง ดังนี้

ท่อน Introduction จำนวน 6 ห้อง

ท่อน A จำนวน 8 ห้อง

ท่อน A' จำนวน 8 ห้อง

ท่อน Band จำนวน 8 ห้อง

ท่อน B จำนวน 8 ห้อง

ท่อน A' จำนวน 8 ห้อง

จากนั้นย้อนกลับไปท่อน B และ A' อีกครั้ง จนเข้าสู่ท่อนจบ

2) การดำเนินคอร์ด และแนวทำนอง

The musical score for the Introduction of the song 'ขอให้เหมือนเดิม' (Waltz) is shown. It is in 3/4 time, marked 'Waltz' and '♩ = 70'. The melody line starts with a quarter note C, followed by a half note G, and then a quarter note A. The chord line starts with C, followed by Am7, Dm7, Am7, Dm7, G7, and C. The score is labeled 'Intro' and 'A'.

โน้ตเพลงที่ 5.5 เพลงขอให้เหมือนเดิม ท่อน Introduction

การดำเนินคอร์ดในท่อนนำของบทเพลงมีการใช้คอร์ดลักษณะที่เป็นซีเควนซ์ ดังที่ปรากฏในตัวอย่างโน้ตเพลงที่ 5.5 บริเวณกรอบสี่เหลี่ยมสีน้ำเงิน มีลำดับคอร์ดคือ V7 – I – vi7 – ii7 – V7 แล้วจึงเข้าสู่คอร์ด I ในท่อน A



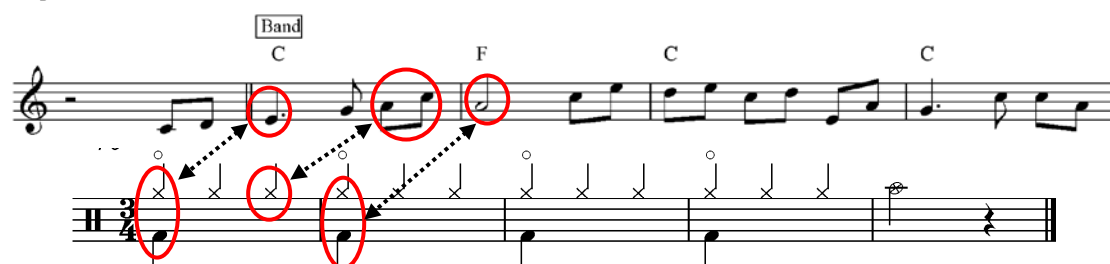
โน้ตเพลงที่ 5.6 เพลงขอให้เหมือนเดิม ท่อน A และ A'

การดำเนินคอร์ดและทำนองในท่อน A และ A' มีความคล้ายกัน ต่างกันในส่วนของจุดพักตามลักษณะของหน้าที่ในบทเพลง นอกจากนี้พบว่าในท่อน A มีการใช้คอร์ดโดมินันท์ระดับสอง คือ คอร์ด D7 (ในวงกลมสีแดง ของโน้ตเพลงที่ 5.6) ซึ่งเป็นคอร์ดโดมินันท์ของ G7 เช่นเดียวกันกับท่อน B ที่ใช้คอร์ดโดมินันท์ระดับสอง



ท่อนบรรเลงใช้แนวทำนองเดียวกับทำนองในท่อน A รวมถึงใช้การดำเนินคอร์ดเดียวกันอีกด้วย

3) รูปแบบจังหวะ



โน้ตเพลงที่ 5.7 ความสัมพันธ์รูปแบบของจังหวะคอร์ดและทำนอง กับจังหวะกลอง

รูปแบบจังหวะของการดำเนินคอร์ดเป็นไปตามจังหวะของกลองชุด ซึ่งเน้นบรรเลงในจังหวะที่ 1 และ 3 ตามรูปแบบของเพลงวอลตซ์ ดังตัวอย่างที่ 5.7

5.1.3 ข้างขึ้นเดือนหงาย (Rumba)

เพลง “ข้างขึ้นเดือนหงาย” เป็นบทเพลงที่ครูแก้ว อัจฉริยกุล แต่งเนื้อร้องขึ้นก่อน จากนั้นครูเอื้อ จึงประพันธ์ทำนองตาม บทเพลงนี้ผู้ประพันธ์ตั้งใจแต่งขึ้นเพื่อล้อกับเพลงในภาพยนตร์ไทยเรื่อง “บ้านไร่นาเรา” โดยกองทัพอากาศสร้างขึ้นประมาณปีพ.ศ. 2482 -2483 ภาพยนตร์เรื่องนี้บทบาทของพระเอกเป็นชาวนาสมัยใหม่ใส่รองเท้าบูตลงไปทำนา และนางเอกเป็นรองนางสาวไทยที่มีหน้าตาสวยงาม เนื้อร้องใจความแสดงถึงการล้อเลียนสังคมของชาวกู้ง โดยแสดงให้เห็นบรรยากาศในวิถีชีวิตของชาวนาไทย โดยครูเลิศ ประสมทรัพย์ใช้ลีลาการจับร้องที่สนุกสนาน เลิศ ประสมทรัพย์ได้บรรยายไว้ว่า บทเพลงนี้เป็นเพลงยอดนิยมอีกเพลงหนึ่งของวงสุนทราภรณ์ เมื่อบรรเลงในงานลีลาศครั้งใด ต้องบรรเลงวนซ้ำหลายรอบ ซึ่งเกือบทุกรอบมีนักเต้นรำออกมาเต้นจนแน่นฟลอร์เต้นรำ ครูเอื้อใช้จังหวะรุมบา (Rumba) เป็นจังหวะหลักของเพลงซึ่งเป็นจังหวะเต้นรำอัตราจังหวะสอง ที่มีความเร็วอยู่ในระดับปานกลาง ใช้บันไดเสียง G Major เป็นบันไดเสียงหลัก

1) สังคีตลักษณ์

โดยภาพรวมแล้วสังคีตลักษณ์ของเพลงคือ AABA มีรายละเอียดของส่วนประกอบต่าง ๆ ในบทเพลง ดังนี้

ท่อน Introduction จำนวน 24 ห้อง

ท่อน A จำนวน 8 ห้อง

ท่อน A' จำนวน 8 ห้อง

ท่อน B จำนวน 8 ห้อง

ท่อน A'' จำนวน 12 ห้อง

ท่อน Band จำนวน 12 ห้อง

จากนั้นย้อนกลับไปท่อน B และ A'' อีกครั้ง จนเข้าสู่ท่อนจบ

2) การดำเนินคอร์ด และแนวทำนอง

Rumba $\text{♩} = 150$ Intro เอื้อ สุนทรสิ

โน้ตเพลงที่ 5.8 เพลงข้างขึ้นเดือนหงาย ท่อน Introduction

แนวทำนองในท่อนนำ ใช้โน้ตที่อยู่ในขอบเขตของบันไดเสียง G Major โดยการใช้การกระจายโน้ต (Arpeggio) จากคอร์ดดังตัวอย่างที่ 5.8 ใช้การดำเนินคอร์ดตามรูปแบบทั่วไปคือ I – IV – V – I นอกจากนี้แนวทำนองและคอร์ดในท่อน A และ A' มีรูปแบบทั่วไปและอยู่ในขอบเขตของบันไดเสียงหลัก และท่อน A'' มีการเพิ่มท่อนอีก 4 ห้อง ทำให้เกิดสีสันที่แตกต่างออกไป

โน้ตเพลงที่ 5.9 เพลงข้างขึ้นเดือนหงาย ท่อน B

ในท่อน B มีจุดที่น่าสนใจคือการใช้คอร์ดโดมิแนนท์ระดับสองคือคอร์ด A7 ส่งเข้าหา คอร์ด D7 ซึ่งเป็นคอร์ดห้าของคอร์ด G ที่เป็นคอร์ดหลักในบันไดเสียงของบทเพลงนี้ ดังตัวอย่างที่ 5.9

โน้ตเพลงที่ 5.10 เพลงข้างขึ้นเดือนหงาย ท่อน Coda

ในตัวอย่างที่ 5.10 มีการใช้โน้ตโครมาติกเป็นโน้ตส่งผ่านจากคอร์ดห้าเข้าสู่คอร์ดหนึ่ง ซึ่งเป็นวิธีการที่ดนตรีแจ๊สนิยมใช้เปลี่ยนผ่านคอร์ด

3) รูปแบบจังหวะ

Rumba
♩ = 150

Intro

เอื้อ สุนทรส

โน้ตเพลงที่ 5.11 ความสัมพันธ์รูปแบบของจังหวะคอร์ดและทำนอง กับจังหวะกลอง

การบรรเลงคอร์ดหลักของเพลง “ข้างขึ้นเดือนหงาย” สอดคล้องกับจังหวะหลักของกลองชุดที่ใช้เบสดรัมและกลองสแนร์บรรเลงในรูปแบบจังหวะที่เป็นเอกลักษณ์ของจังหวะรุมบา คือเน้นจังหวะตก ในจังหวะที่ 1 และ จังหวะที่ 2 เน้นจังหวะยก จากนั้นจึงเน้นจังหวะตก ในจังหวะที่ 4 เพื่อส่งกลับมาเริ่มจังหวะที่ 1

5.1.4 คี๊งครวญ (Foxtrot)

เพลง “คี๊งครวญ” ประพันธ์โดยหลวงสุขุมน้อยประดิษฐ์ จากนั้นได้ให้ครูแก้ว อัจฉริยะกุลได้แต่งเนื้อร้อง ในช่วงแรกเพ็ญศรี พุ่มชูศรีเป็นคนร้อง ผลตอบรับจากผู้ฟังเป็นไปในทิศทางที่ดีมาก เนื่องจากเสน่ห์ของบทเพลงนี้ มีสำเนียงและรูปแบบของดนตรีแจ๊สอย่างชัดเจน เทียบเท่าฝีมือการประพันธ์ของชาวตะวันตก พูนพิศ อมาตยกุลได้กล่าวว่า “...เพ็ญศรี พุ่มชูศรี ซึ่งเข้ามาอยู่กรมโฆษณาการหลังน้ำท่วมปี 2485 เป็นคนร้องคนแรก หลังจากทีน้ำท่วมในปลายปี 2485 น้ำแห้งลงเรียบร้อยแล้ว คนไทยเริ่มกลับมาเดินรำ ในค่ำวันสุดสัปดาห์กันอีก เพลงนี้มักได้รับการขอร้องให้เพ็ญศรีร้องซ้ำคืนละหลายรอบ...” สอดคล้องกับข้อมูลสัมภาษณ์มณฑนา โมรากุล (2555, สัมภาษณ์) ได้กล่าวว่า

“...บางคืนมีงานลีลาศสองแห่งพร้อมกัน ต้องแบ่งวงออกเป็นสองวง มีการจ้างรถเก๋งให้พานักร้องไปส่งถึงสถานที่ลีลาศอย่างรวดเร็ว เพื่อร้องเพลงเอกประจำตัวของตนเอง เมื่อร้องเพลงจบแล้ว ก็รีบวิ่งรถกลับมาร้องเพลงของตัวเองที่อีกงานหนึ่ง เพ็ญศรี มักแต่งตัวด้วยกะโปรงสีเหลือง เมื่อออกไปร้องเพลงนี้เป็นประจำ และเป็นที่ติดใจของนักลีลาศกันมาก...”

แสดงให้เห็นถึงความสามารถในการประพันธ์เพลงเต้นรำแบบแจ๊สของหลวงสุขุมได้เป็นอย่างดี รวมถึงนักร้องและนักดนตรีที่มีชีวิตร่วมสมัยกับหลวงสุขุมฯ ได้ยืนยันถึงชื่อเสียงและความนิยมในผลงานของท่าน ซึ่งมณฑนา โมรากุล (2555, สัมภาษณ์) ได้กล่าวว่า “...เพลงเต้นรำของหลวงสุขุมฯ เป็นเพลงชั้นเยี่ยม ทุกเพลง ทำทายนักลีลาศให้ออกไปจับคู่เต้นจนแน่นฟลอร์ และยังทำท่ายั่วทอนที่เป็นนักร้อง ด้วยเป็นเพลงที่แต่งอย่างทำนองแจ๊สของฝรั่ง ใช้ครึ่งเสียงมากและร้องยาก ถ้าร้องถูกต้องตรงเสียงแล้วจะไพเราะมาก การดำเนินจังหวะก็กระชับแน่นจนนักเต้นรำรู้สึกอยากจะทำออกไปเต้นทันทีที่เพลงขึ้น...”

บทเพลงแต่งขึ้นในจังหวะฟอกซ์ทรอต (Foxtrot) เป็นจังหวะหลักของเพลง ซึ่งเป็นจังหวะเต้นรำอัตราจังหวะสี่ ที่มีความเร็วอยู่ในระดับค่อนข้างเร็ว ใช้บันไดเสียง E Major เป็นบันไดเสียงหลัก

1) สังคีตลักษณ์

โดยภาพรวมแล้วสังคีตลักษณ์ของเพลงคือ AABA มีรายละเอียดของส่วนประกอบต่าง ๆ ในบทเพลง ดังนี้

ท่อน Introduction จำนวน 24 ห้อง

ท่อน A จำนวน 8 ห้อง

ท่อน A' จำนวน 8 ห้อง

ท่อน B จำนวน 8 ห้อง

ท่อน A' จำนวน 8 ห้อง

ท่อน Band จำนวน 16 ห้อง

จากนั้นย้อนกลับไปท่อน B และ A' อีกครั้ง จนเข้าสู่ท่อนจบ

2) การดำเนินคอร์ด และแนวทำนอง

Fox trot หลวงสุขุมณีย์ปร
♩ = 70

Intro

โน้ตเพลงที่ 5.12 เพลงคั่นกรวย ท่อน Intro

โดยภาพรวมของบทเพลงนี้ได้รับแนวคิดและวิธีการประพันธ์ตามรูปแบบเพลงแจ๊ส โดยมีรายละเอียดที่น่าสนใจคือ ในท่อนนำ เริ่มจากคอร์ด I – V7 – ii – V9 ซึ่งอยู่ในบันไดเสียงหลักคือ E Major ทั้งนี้หน้าที่ของคอร์ด V9 ทำหน้าที่ย้ายบันไดเสียงไปสู่ B Major ชั่วคราว (กรอบสี่เหลี่ยมทึบในตัวอย่างที่ 5.12) โดยมีการดำเนินคอร์ดคือ I – ii – iii – IV จากนั้นคอร์ด IV ในบันไดเสียง B Major นี้ได้ทำหน้าที่เปลี่ยนกลับมาสู่บันไดเสียงหลัก โดยทำหน้าที่เป็นคอร์ด I ของบันไดเสียง E Major ซึ่งอาจมองเป็นคอร์ด I – vi7 – ii7 – V7 – I โดยการดำเนินในรูปแบบดังกล่าวมีความเป็นเอกลักษณ์ของเพลงแจ๊สที่ชัดเจนมาก รวมถึงการดำเนินทำนองที่มีการใช้โน้ตโครมาติก (Chromatic scale) ดังตัวอย่างที่ 5.12

โน้ตเพลงที่ 5.13 เพลงคั่นกรวย ท่อน A และ A'

แนวทำนองสอดคล้องกับการเคลื่อนที่คอร์ด ซึ่งจากที่ปรากฏเป็นโน้ตในคอร์ดทั้งสิ้น มีการใช้โน้ตโครมาติกเพื่อสร้างลีลาให้แก่บทเพลงตามลักษณะของเพลงแจ๊ส โดยทางคอร์ดที่ปรากฏคือ I – V – ii7 – V – I ซึ่งลักษณะชุดคอร์ด ii7 – V – I (ตัวอย่างโน้ตที่ 5.13 ในกรอบสี่เหลี่ยมทึบ) นี้เป็นรูปแบบจุดพักที่นิยมในบทเพลงแจ๊สอย่างมาก เปรียบเทียบกับทางเดินคอร์ดในตัวอย่างที่ 5.14 เพลง All the things you are ประพันธ์โดย Jerome Kern ในปี ค.ศ. 1939 (พ.ศ.2482) ซึ่งเห็นได้ว่าการชุดคอร์ด ii7 – V – I ในบทเพลงนี้ (ตัวอย่างในกรอบสี่เหลี่ยมทึบ ในตัวอย่างที่ 5.14)

18. **ALL THE THINGS YOU ARE** - AMMERSON/KERN

โน้ตเพลงที่ 5.14 ท่อนนำของเพลง All the things you are

ที่มา: (หนังสือ Real Book, 1988: p. 18)

โน้ตเพลงที่ 5.15 เพลงคนึงครวญ ท่อน B

ในท่อน B มีจุดที่น่าสนใจคือ ในส่วนท้ายของท่อนนี้ มีการใช้คอร์ด G Augmented เพื่อส่งเข้าให้แนวทำนองหลักในท่อนถัดไป และในท่อนบรรเลงของวงนั้นใช้ทางเดินคอร์ดและแนวทำนองเดียวกับท่อน A และ A'

3) รูปแบบจังหวะ

โน้ตเพลงที่ 5.16 ความสัมพันธ์รูปแบบของจังหวะคอร์ดและทำนอง กับจังหวะกลอง

การบรรเลงคอร์ดหลักของเพลงดำเนินสอดคล้องกับจังหวะหลักของกลองชุดที่ดำเนินรูปแบบจังหวะที่เป็นเอกลักษณ์ของฟอกซ์ทรอต ซึ่งมีลักษณะคล้ายกับเพลงแจ๊สในจังหวะสวิง

5.1.5 แซมบาพาร์ก (Samba)

เพลง “แซมบาพาร์ก” เป็นเพลงที่แต่งขึ้นในจังหวะแซมบา (Samba) ซึ่งเป็นจังหวะเต้นรำอิตาลีจังหวะสอง ที่มีความเร็วอยู่ในระดับค่อนข้างเร็ว ใช้บันไดเสียง F Major เป็นบันไดเสียงหลัก บทเพลงนี้ประพันธ์ขึ้นในช่วงหลังสงครามโลกครั้งที่ 2 โดยครูเอื้อ สุนทรสนานแต่งแนวทำนองและครูแก้ว อัจฉริยกุล แต่งเนื้อร้อง เริ่มต้นร้องนำโดยเสียงของมณฑนา โมรากุลในตอนต้นแล้วตามด้วยเสียงร้องหมู่ชายหญิง เป็นเพลงจังหวะแซมบาที่มีความกระชับเหมาะสมต่อการเต้นลีลาศเป็นอย่างยิ่ง ในบทเพลงนี้มณฑนา โมรากุล (2555, สัมภาษณ์) ได้กล่าวว่า เมื่อมีการจัดงานลีลาศเช่น งานลีลาศที่สวนลุมพินีบทเพลงนี้เป็นที่นิยมมากในงานเต้นลีลาศ เมื่อวงดนตรีบรรเลงเพลงแซมบาพาร์ก นักเต้นรำจะเข้าฟลอร์เต้นรำเป็นจำนวนมาก

1) สังคิதลักษณ์

โดยภาพรวมแล้วสังคิதลักษณ์ของเพลงคือ AB มีรายละเอียดของส่วนประกอบต่าง ๆ ในบทเพลง ดังนี้

ท่อน Introduction จำนวน 18 ห้อง

ท่อน A จำนวน 8 ห้อง

ท่อน B จำนวน 8 ห้อง

จากนั้นย้อนกลับไปท่อน A และ B จำนวน 3 รอบ จนเข้าสู่ท่อนจบ

2) การดำเนินคอร์ด และแนวทำนอง

$\text{♩} = 110$ Dm

3 A⁷ A⁷ Gm D⁷ Gm Gm

7 Gm Gm Gm Gm C⁷ F

11 Dm Dm F Gm

15 Gm Gm C⁷ F

Diagram: Gm → ii → C⁷ → V⁷ → F → I

โน้ตเพลงที่ 5.17 ท่อนนำของเพลงแชมบาพารัก

การดำเนินคอร์ดในช่วงแรกอยู่ในขอบเขตของบันไดเสียง D Minor ซึ่งเป็นบันไดเสียงร่วมกับ F Major โดยใช้คอร์ด i – V⁷ ควบคู่กับแนวทำนองหลักที่ใช้การเคลื่อนทำนองอยู่ในขอบเขตของโน้ตโครมาติก (โน้ตในวงกลมตัวอย่างที่ 5.17) ผสมกับโน้ตในคอร์ดหลักดังกล่าว นอกจากนี้มีการใช้ชุดคอร์ด ii – V⁷ – I ที่เป็นเอกลักษณ์ของเพลงแจ๊ส

[A] F F

B^b Dm D⁷ Gm Gm Gm Gm

Gm Gm C⁷ C⁷ F

โน้ตเพลงที่ 5.18 ท่อน A ของเพลงแชมบาพารัก

การดำเนินคอร์ดและแนวทำนองในท่อน A อยู่ในขอบเขตของบันไดเสียงหลัก มีการใช้คอร์ดโดมิแนนท์ระดับสองบ้างเพื่อสร้างสีสันให้แก่บทเพลง ตัวอย่างชุดคอร์ดที่ใช้คือ I – IV – vi – V⁷/ii – ii

Section 5.19 shows a musical score with three staves. The first staff has a box labeled 'B' above it. The chords are F, Dm, and Dm. The second staff has chords F, C, Gm, and Gm. The third staff has a box labeled '3 times' above it, with chords Gm, C7, and F. The music is in a key with one flat (B-flat) and a 4/4 time signature.

โน้ตเพลงที่ 5.19 ท่อน B ของเพลงแซมบาพารัก

การดำเนินคอร์ดและแนวทำนองในท่อน B อยู่ในขอบเขตของบันไดเสียง D minor ซึ่งเป็นบันไดเสียงก่อนเปลี่ยนเข้าสู่บันไดเสียงหลัก โดยใช้จุดพัก (Cadence) ปิดแบบสมบูรณ์ การดำเนินคอร์ดใช้ทางเดินคอร์ด ii – V7 – I ที่เป็นเอกลักษณ์ของเพลงแจ๊ส

3) รูปแบบจังหวะ

Section 5.20 shows a musical score with three staves. The first staff has a box labeled 'A' above it, with chords F and F. The second staff has chords Bb, Dm, D7, Gm, Gm, Gm, and Gm. The third staff has chords Gm, Gm, C7, C7, and F. A red oval highlights a specific melodic line in the first staff, and a blue oval highlights a specific rhythmic pattern in the third staff. The music is in a key with one flat (B-flat) and a 4/4 time signature.

โน้ตเพลงที่ 5.20 ความสัมพันธ์รูปแบบของจังหวะคอร์ดและทำนอง กับจังหวะกลอง

การดำเนินคอร์ดและแนวทำนองหลักของเพลงสอดคล้องกับหน่วยจังหวะหลักของกลองชุดในรูปแบบจังหวะแซมบา ดังตัวอย่างด้านล่าง

Section 5.21 shows a musical score with a single staff. The time signature is C (Common time). The staff contains a series of 'x' marks representing a drum pattern, with a final measure containing a whole note.

โน้ตเพลงที่ 5.21 รูปแบบหน่วยจังหวะแซมบา

5.1.6 ปวดใจ (Off-beat)

เพลง “ปวดใจ” เป็นเพลงที่แต่งขึ้นในจังหวะออฟบีต (Off-beat) เป็นจังหวะเต้นรำ อัตราจังหวะสี่ ที่มีความเร็วอยู่ในระดับปานกลาง ใช้บันไดเสียง C Minor เป็นบันไดเสียงหลัก โดย จารุรินทร์ มุสิกพงศ์ (2557, สัมภาษณ์) กล่าวว่า

“...เป็นเพลงที่มีบทร้องทันสมัยมาก เมื่อขึ้นต้นด้วยเสียงแหลมสูงของคุณวรณช อารี ด้วยคำร้องที่ว่า “โอยปวดใจ โอยโอยปวดใจ ” พร้อมกับจังหวะกลองที่เด่นชัด และนักกีตาร์ทุกคน จะคอยเสียงกลองลงจังหวะพร้อมกับร้อง “ไปใจ” ไปในใจ พร้อมกับย่อตัวลงตามจังหวะ มีทั้งความงามและพร้อมเพรียง...”

1) สังคีตลักษณ์

โดยภาพรวมแล้วสังคีตลักษณ์ของเพลงคือ ABCD มีรายละเอียดของส่วนประกอบต่าง ๆ ในบทเพลง ดังนี้

ท่อน Introduction จำนวน 6 ห้อง

ท่อน A จำนวน 8 ห้อง

ท่อน B จำนวน 8 ห้อง

ท่อน C จำนวน 8 ห้อง

ท่อน D จำนวน 8 ห้อง

ท่อน Band จำนวน 8 ห้อง

จากนั้นย้อนกลับไปท่อน A - C เข้าสู่ท่อน D' และท่อนจบ

2) การดำเนินคอร์ด และแนวทำนอง

โน้ตเพลงที่ 5.22 เพลงปวดใจ ท่อน A

การดำเนินคอร์ดและแนวทำนองในภาพรวมอยู่ในขอบเขตของบันไดเสียงหลัก ประโยคเพลงเริ่มในจังหวะที่ 3 ของห้องเพลง เนื่องจากในจังหวะที่ 2 เป็นจังหวะเคาะที่บ่งบอกเอกลักษณ์ของจังหวะออฟบีต ใช้สัดส่วนโน้ตเป็นสามพยางค์ ดังตัวอย่างที่ 5.22

โน้ตเพลงที่ 5.23 เพลงปัดใจ ท่อน B C และ D

การเคลื่อนที่ของคอร์ดและแนวทำนองในท่อน B – D อยู่ในขอบเขตของบันไดเสียง C Minor และ C Major ซึ่งมีความสัมพันธ์ในลักษณะของบันไดเสียงคู่ขนาน (Parallel Key) โดยในท่อน B ใช้บันไดเสียง C Minor จากนั้นเปลี่ยนเข้าสู่ท่อน C โดยใช้คอร์ด Cm ส่งเข้าหาคอร์ด C เพื่อเปลี่ยนความรู้สึกและบันไดเสียงเข้าสู่ C Major จากนั้นใช้คอร์ด G ซึ่งเป็นคอร์ดที่ห้าของทั้งสองบันไดเสียง ส่งเข้าสู่คอร์ดที่หนึ่งในท่อน D กลับเข้าสู่บันไดเสียง C Minor

3) รูปแบบจังหวะ

โน้ตเพลงที่ 5.24 ความสัมพันธ์รูปแบบของจังหวะคอร์ดและทำนอง กับจังหวะกลอง

รูปแบบจังหวะของแนวทำนองเริ่มในจังหวะที่ 3 ของห้องเป็นหลัก ส่วนจังหวะที่ 2 เป็นจังหวะเคาะของเครื่องกระทบต่าง ๆ ที่เน้นจังหวะตามรูปแบบของออฟบีต เป็นรูปแบบจังหวะที่ขัดกับชีพจรหลักของเพลง เนื่องจากตามปกติแล้วจังหวะหนักของอัตราจังหวะสี่ อยู่ที่จังหวะที่ 1 และ 3 ตามลำดับ แต่ในจังหวะออฟบีตเน้นที่จังหวะ 2

5.1.7 ฟลอร์เฟื่องฟ้า (Tango)

เพลง “ฟลอร์เฟื่องฟ้า” ผลงานเพลงของครูเอื้อ สุนทรสนาน แต่งขึ้นประมาณปี 2503 โดยครูศรีสวัสดิ์ พิจิตรวรการแต่งบทร้อง นิยมใช้ในงานฉลองปริญญาของนิสิตเป็นประจำ เนื้อร้องให้ความหมายชัดเจนถึงการออกไปเดินร่าที่ว่า “...ครั้นครั้นดังเพลงสวรรค์ วิมานคนธรรพ์หลั่นฟ้ามา ไกล เทพบุตรนางฟ้าไทย โบกกอดกันพริ้วไป พลั้วไปพร้อมกับเสียงเพลง...” ประกอบกับเสียงร้องที่เป็นเอกลักษณ์และมีเสน่ห์ของวินัย จุลบุษปะ นักร้องประจำวงดนตรีกรมโฆษณาการและวงดนตรีสุนทราภรณ์ ซึ่งเพลงนี้เป็นที่นิยมมากของหมู่นิสิตนักศึกษาที่ต้องฝึกเดินร่าจังหวะแทงโก เพื่อเตรียมพร้อมเดินร่าในงานฉลองปริญญาของแต่ละสถาบัน

ครูเอื้อแต่งเพลงนี้ขึ้นในจังหวะแทงโก (Tango) เป็นจังหวะเดินร่าอัตราจังหวะสี่ ที่มีความเร็วอยู่ในระดับเร็วปานกลาง ใช้บันไดเสียง Ab Major เป็นบันไดเสียงหลัก

1) สังคิณลักษณ์

โดยภาพรวมแล้วสังคิณลักษณ์ของเพลงคือ AABA มีรายละเอียดของส่วนประกอบต่าง ๆ ในบทเพลง ดังนี้

ท่อน Introduction จำนวน 16 ห้อง

ท่อน A จำนวน 8 ห้อง

ท่อน A' จำนวน 8 ห้อง

ท่อน B จำนวน 8 ห้อง

ท่อน A' จำนวน 8 ห้อง

ท่อน Band จำนวน 8 ห้อง

จากนั้นย้อนกลับตั้งแต่ท่อน A จนถึงท่อน A' และเข้าสู่ท่อนจบ

2) การดำเนินคอร์ด และแนวทำนอง

♩ = 130 Intro

โน้ตเพลงที่ 5.25 ท่อนนำของเพลงฟลอร์เฟื่องฟ้า



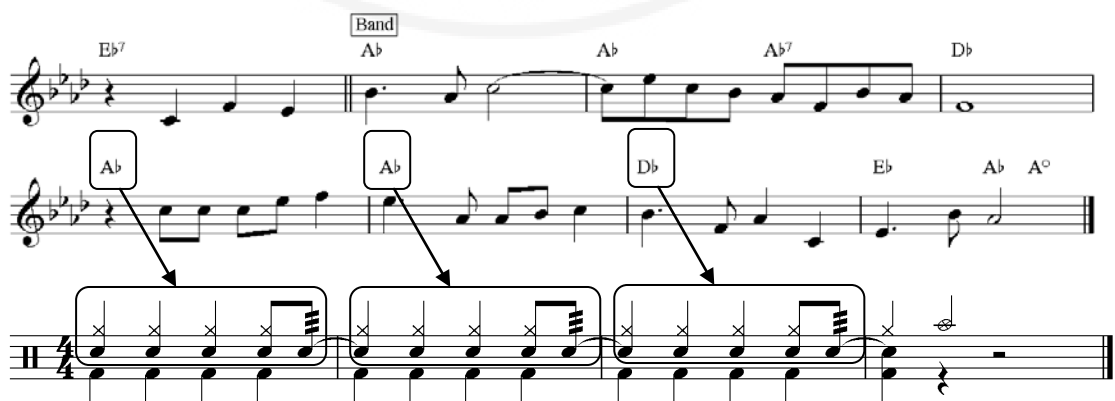
โน้ตเพลงที่ 5.26 ท่อน A ของเพลงฟลอร์เฟื่องฟ้า



โน้ตเพลงที่ 5.27 ท่อน B ของเพลงฟลอร์เฟื่องฟ้า

การดำเนินคอร์ดและแนวทำนองในภาพรวมอยู่ในขอบเขตของบันไดเสียงหลัก มีการใช้คอร์ดโดมิแนนท์ระดับสองในท่อนนำ และท่อน A ดังตัวอย่างที่ 5.25 และ 5.26 (คอร์ดในวงกลม) โดยใช้ทางเดินคอร์ดคือ I – V7/IV – IV ในท่อน B การดำเนินคอร์ดและแนวทำนองอยู่ในขอบเขตเดียวกัน แต่ใช้จุดพักเป็นแบบเปิด (Half cadence) เพื่อใช้คอร์ด V7 ส่งเข้าสู่ท่อนถัดไป และท่อนจบของเพลงนี้ใช้แนวคิดเดียวกันคือ จบด้วยจุดพักเป็นแบบเปิด ทำให้ฟังแล้วรู้สึกเหมือนเพลงยังบรรเลงไม่จบ ซึ่งเป็นลักษณะที่ได้รับอิทธิมาจากเพลงแจ๊สอย่างชัดเจน

3) รูปแบบจังหวะ



โน้ตเพลงที่ 5.28 ความสัมพันธ์รูปแบบของจังหวะคอร์ดและทำนอง กับจังหวะกลอง

การดำเนินคอร์ดตามรูปแบบชุดจังหวะของกลองชุด ดังที่ปรากฏในตัวอย่างที่ 5.28 ตามรูปแบบที่เป็นเอกลักษณ์ของแทงโก ที่เน้นในจังหวะที่ 4 โดยการบรรเลงแบบรัวในจังหวะก

5.1.8 มองอะไร (Guaracha)

เพลง “มองอะไร” เป็นเพลงที่แต่งขึ้นในจังหวะกัวราชา (Guaracha) ซึ่งเป็นจังหวะเต้นรำอิตาลีจังหวะสอง ที่มีความเร็วอยู่ในระดับเร็วปานกลาง ใช้บันไดเสียง D Minor เป็นบันไดเสียงหลัก โดยบทเพลงนี้เกิดขึ้นในช่วงปลายสงครามโลกครั้งที่ 2 จากแนวคิดการแต่งเนื้อเพลงของครูแก้ว อัจฉริยะกุล ก่อนส่งต่อให้ครูเอื้อแต่งแนวทำนองประกอบเพลง และได้มอบหมายให้สุภาณี พุกสมบุญ เป็นคนร้องคนแรก แสดงครั้งแรกที่โรงภาพยนตร์โอเดียน

1) สังคีตลักษณ์

โดยภาพรวมแล้วสังคีตลักษณ์ของเพลงคือ AABC มีรายละเอียดของส่วนประกอบต่าง ๆ ในบทเพลง ดังนี้

ท่อน Introduction จำนวน 10 ห้อง

ท่อน A จำนวน 8 ห้อง

ท่อน A' จำนวน 8 ห้อง

ท่อน B จำนวน 8 ห้อง

ท่อน C จำนวน 8 ห้อง

ท่อน Band จำนวน 34 ห้อง

จากนั้นย้อนกลับตั้งแต่ท่อน A จนถึงท่อน C และเข้าสู่ท่อนจบ

2) การดำเนินคอร์ด และแนวทำนอง

♩ = 180 Intro

Measures 1-10: Introduction. Chords: Dm, Dm, Gm, Gm, A⁷, A⁷, Dm, Dm, A⁷, Dm.

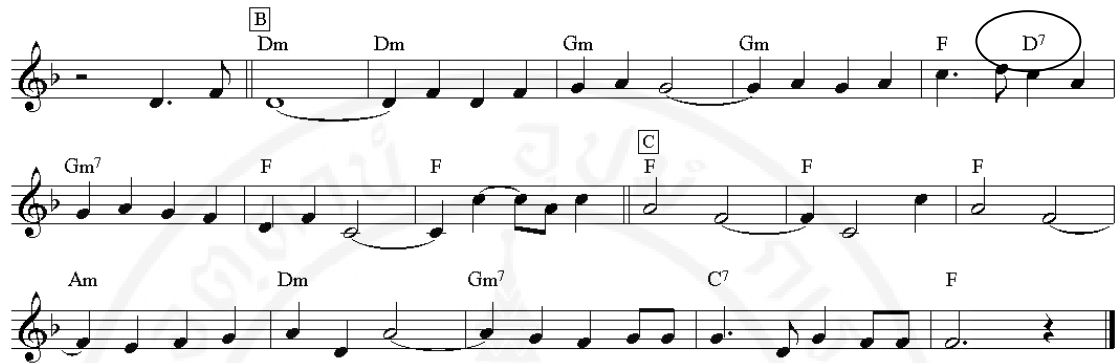
Measures 11-14: Section A. Chords: A⁷, A⁷, A⁷, A⁷, Dm, Gm. Key signature change to F Major (boxed).

Measures 15-18: Section A'. Chords: Gm, Gm, A⁷, A⁷.

Measures 19-22: Section B. Chords: Dm, Gm, Gm, C, F.

โน้ตเพลงที่ 5.29 ท่อนนำ และท่อน A เพลงมองอะไร

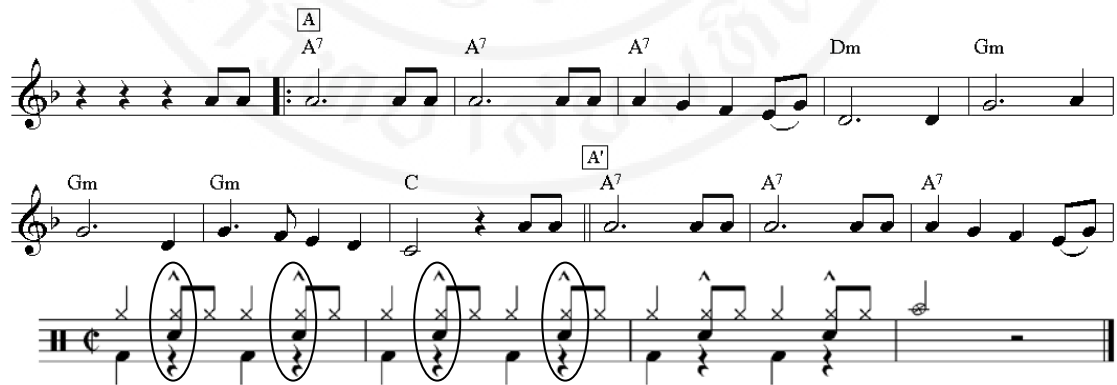
การดำเนินคอร์ดและแนวทำนองในช่วงต้นของเพลงนั้นอยู่ในบันไดเสียง D Minor ใช้ทางเดินคอร์ดคือ i – iv – V7 จากนั้นเมื่อเข้าสู่ท่อน A มีการเปลี่ยนเป็นบันไดเสียง F Major ซึ่งเป็นบันไดเสียงร่วมกับบันไดเสียงหลักดังตัวอย่างที่ 5.29



โน้ตเพลงที่ 5.30 ท่อน B เพลงมออะไร

การเคลื่อนที่ของแนวทำนองและคอร์ดในภาพรวมของท่อน B อยู่ในขอบเขตของบันไดเสียง Dm แล้วเปลี่ยนบันไดเสียงเป็น F Major ในท่อน C เพื่อปรับอารมณ์ของเพลง มีการใช้คอร์ดโดมิแนนท์ระดับสองเล็กน้อยในท่อน B ในท่อนบรรเลงของเพลงใช้แนวทำนองเดียวกับทำนองท่อนร้อง

3) รูปแบบจังหวะ



โน้ตเพลงที่ 5.31 ความสัมพันธ์รูปแบบของจังหวะคอร์ดและทำนอง กับจังหวะกลอง

จังหวะในการดำเนินคอร์ดเป็นไปตามจังหวะของกลองชุดที่บรรเลงในลักษณะอัตราจังหวะสอง โดยการบรรเลงคอร์ดเด่นในจังหวะยกเป็นหลักในลักษณะของจังหวะซัด (Syncopation)

5.1.9 สุขกันเถอะเรา (Cha cha cha)

เพลง “สุขกันเถอะเรา” ประพันธ์ทำนองโดยชนิด ผลประเสริฐ เนื้อร้องโดยสมศักดิ์ เทพานนท์ เมื่อวงสุนทราภรณ์ได้นำไปแสดง ได้มอบหมายให้ศรีสุตา รัชตวรรณ เป็นผู้ขับร้อง รวมถึงนักร้องหมู่ประสานเสียง โดยภาพรวมเป็นเพลงที่แต่งขึ้นในจังหวะชะชะซ่า (Cha cha cha) ซึ่งเป็นจังหวะเดินร่าอัตราจังหวะสี่ ที่มีความเร็วอยู่ในระดับเร็วปานกลาง ใช้บันไดเสียง Bb Major เป็นบันไดเสียงหลัก นคร ฤทธอมทรัพย์ (2556, สัมภาษณ์) ได้กล่าวว่า “...เพลงจังหวะชะชะซ่า เข้ามาสู่ประเทศไทย ในช่วงหลังสงครามโลกครั้งที่สองยุคไปแล้วประมาณ 5-6 ปี...” โดยมีเพลงที่บันทึกเป็นแผ่นเสียงนำเข้ามาชื่อเพลง “ริโก้ วาซิลอน” (Rico Vacilon) ของซาเวียร์ คูกัส (Xavier Cugat) แต่งขึ้นในปีพ.ศ. 2493 ซึ่งเป็นที่นิยมในบาร์และไนท์คลับ จากนั้นผู้ประพันธ์ไทยเริ่มแต่งเพลงจังหวะชะชะซ่า ขึ้นซึ่งได้รับการตอบรับที่ดีจากผู้ฟังและนักเต้นรำในประเทศไทย

1) สังคิตลักษณ์

โดยภาพรวมแล้วสังคิตลักษณ์ของเพลงคือ AABA มีรายละเอียดของส่วนประกอบต่าง ๆ ในบทเพลง ดังนี้

ท่อน Introduction จำนวน 8 ห้อง

ท่อน A จำนวน 8 ห้อง

ท่อน A' จำนวน 8 ห้อง

ท่อน B จำนวน 8 ห้อง

ท่อน A จำนวน 8 ห้อง

ท่อน Band จำนวน 16 ห้อง

จากนั้นย้อนกลับในท่อนหลักอีกครั้ง (ยกเว้นท่อน Band)

และเข้าสู่ท่อน D 8 ห้องเป็นท่อนจบ

2) การดำเนินคอร์ด และแนวทำนอง

Cha cha cha
♩ = 130

ธนิศ ผลประเสริฐ

โน้ตเพลงที่ 5.32 ท่อนนำ เพลงสุขกันเถอะเรา

ในท่อนนำของเพลงมีการใช้คอร์ดแทนแบบไตรโทน (Tritone substitution) ในคอร์ดที่ห้า คือคอร์ด B7 เป็นคอร์ดแทนของ F7 ซึ่งเป็นการเรียบเรียงการประสานเสียงในรูปแบบแจ๊ส การดำเนินทำนองปรากฏในลักษณะของโน้ตโครมาติก รวมถึงทิศทางของแนวทำนองที่กระโดดในขั้นคู่ที่กว้าง

โน้ตเพลงที่ 5.33 ท่อน A เพลงสุขกันเถอะเรา

การดำเนินคอร์ดและแนวทำนองในท่อน A ตัวอย่างที่ 5.33 อยู่ในขอบเขตของบันไดเสียงหลัก ใช้คอร์ด 2 คอร์ดเป็นหลักคือ I – vi

โน้ตเพลงที่ 5.34 ท่อน B เพลงสุขกันเถอะเรา

การเคลื่อนที่ของแนวทำนองและคอร์ดในภาพรวมของท่อน B อยู่ในขอบเขตของบันไดเสียง Bb Major ทางเดินคอร์ดใช้คอร์ด I – V7 เป็นหลัก

The first system of the musical score for the 'D' section of the song 'We Are All Together' is shown. It consists of three staves. The top staff is in treble clef with a key signature of two flats (Bb, Eb). It starts with a D major chord (D) and a Bb chord. The second staff is in treble clef with a key signature of two flats (Bb, Eb). It starts with a Bb chord. The third staff is in treble clef with a key signature of two flats (Bb, Eb). It starts with a Cm chord, followed by a first ending (1. Bb) and a second ending (2. Bb). The score includes various musical notations such as notes, rests, and chord symbols.

โน้ตเพลงที่ 5.35 ท่อน D เพลงสุขกันเถอะเรา

ในท่อน D ซึ่งเป็นท่อนจบของเพลงมีการใช้คอร์ดคิมีนซ์ คือ คอร์ด Bdim เข้าหา คอร์ด Cm ซึ่งคอร์ด Bdim นี้เป็นคอร์ดที่เจ็ดในบันไดเสียง Cm แต่ทำหน้าที่เดียวกับคอร์ดห้าที่ขาด ราก (Root) จึงสามารถใช้แทนคอร์ดโดมินันท์ระดับสองได้

3) รูปแบบจังหวะ

The second system of the musical score for the 'D' section of the song 'We Are All Together' is shown. It consists of three staves. The top staff is in treble clef with a key signature of two flats (Bb, Eb). It starts with a D major chord (D) and a Bb chord. The second staff is in treble clef with a key signature of two flats (Bb, Eb). It starts with a Bb chord. The third staff is in treble clef with a key signature of two flats (Bb, Eb). It starts with a Cm chord, followed by a first ending (1. Bb) and a second ending (2. Bb). The score includes various musical notations such as notes, rests, and chord symbols.

โน้ตเพลงที่ 5.36 ความสัมพันธ์รูปแบบของจังหวะคอร์ดและทำนอง กับจังหวะกลอง

จังหวะในการดำเนินคอร์ดบรรเลงในจังหวะขกในลักษณะของจังหวะขัด ดังตัวอย่างที่ 5.36 ส่วนสำคัญที่บ่งบอกเอกลักษณ์ของจังหวะชะชะช่าคือ จังหวะที่ 4 (ดูความสัมพันธ์ในวงกลม) ดำเนินเข้าสู่จังหวะที่ 1 ของห้องถัดไป ในการบรรเลงจึงต้องมีความชัดเจนเพื่อให้นักเต้นรำสามารถเข้าใจในรูปแบบจังหวะได้

5.1.10 สุดที่รัก (Beguine)

เพลง “สุดที่รัก ” เป็นเพลงที่แต่งขึ้นในจังหวะบีกิน (Beguine) ซึ่งเป็นจังหวะเต้นรำอัตราจังหวะสี่ ที่มีความเร็วอยู่ในระดับปานกลาง ใช้บันไดเสียง G Major เป็นบันไดเสียงหลัก ประพันธ์ทำนองโดยครูเอื้อ สุนทรสนาน เนื้อร้องโดยครูแก้ว อัจฉริยกุล โดยทางวงมอบหมายให้ วินัย จุลบุษปะ เป็นผู้ขับร้อง

1) สังกิตลักษณ์

โดยภาพรวมแล้วสังกิตลักษณ์ของเพลงคือ AABC มีรายละเอียดของส่วนประกอบต่าง ๆ ในบทเพลง ดังนี้

ท่อน Introduction จำนวน 8 ห้อง

ท่อน A จำนวน 8 ห้อง

ท่อน A' จำนวน 8 ห้อง

ท่อน B จำนวน 8 ห้อง

ท่อน C จำนวน 8 ห้อง

ท่อน Band จำนวน 16 ห้อง

จากนั้นย้อนกลับในท่อนหลักอีกครั้งจนถึงท่อน C และเข้าสู่ท่อนจบ

2) การดำเนินคอร์ด และแนวทำนอง

Beguine
♩ = 110

เอื้อ สุนทรสนาน

โน้ตเพลงที่ 5.37 ท่อนนำของเพลงสุดที่รัก

การดำเนินคอร์ดและทำนองในช่วงแรก มีการใช้บันไดเสียงคู่ขนานคือ G Minor จำนวน 4 ห้องจึงเปลี่ยนกลับเข้าสู่บันไดเสียงหลัก มีการใช้ชุดคอร์ด V7 – I แบบต่อเนื่อง ในตัวอย่างที่ 5.37

โน้ตเพลงที่ 5.38 ท่อน A ของเพลงสุดท้ายที่รัก

โดยภาพรวมการดำเนินคอร์ดและแนวทำนองอยู่ในขอบเขตของบันไดเสียง G Major มีการโน้ตโครมาติกบ้างเล็กน้อย รวมถึงมีการใช้คอร์ดโดมิแนนท์ระดับสองได้แก่ V7/vi – vi คือ B7 – Em V7/ii – ii คือ E7 – Am และ V7/V – V คือ A7 – D7 ดังตัวอย่างที่ 5.36

โน้ตเพลงที่ 5.39 ท่อน B และ C ของเพลงสุดท้ายที่รัก

เมื่อเข้าสู่ท่อน B กลุ่มโน้ตในแนวทำนองหลักดำเนินทำนองอยู่ในขอบเขตของบันไดเสียง C Major ซึ่งเมื่อวิเคราะห์ได้จากการดำเนินคอร์ดสอดคล้องกับการเปลี่ยนบันไดเสียงของแนวทำนอง จากนั้นเมื่อเข้าท่อน C จึงเปลี่ยนกลับมาสู่บันไดเสียงหลัก



โน้ตเพลงที่ 5.40 ท่อนจบของเพลงสุดท้ายที่รัก

โดยภาพรวมแนวคิดเดียวกับท่อนนำของเพลงคือ มีการใช้คอร์ดและบันไดเสียงไมเนอร์เพื่อสร้างสีสัน จากนั้นจบด้วยบันไดเสียงหลัก โดยใช้ทางเดินคอร์ด ii – V7 – I

3) รูปแบบจังหวะ

Beguine
♩ = 110

Intro

เจื้อ สุนทรนา

โน้ตเพลงที่ 5.41 ความสัมพันธ์รูปแบบของจังหวะคอร์ดและทำนอง กับจังหวะกลอง

การบรรเลงคอร์ดตามรูปแบบของจังหวะปิกินสอดคล้องกับจังหวะของกลองชุดตามตัวอย่างที่ 5.41 ซึ่งภาพรวมของรูปแบบจังหวะปิกินสังเคราะห์ได้ตามรูปแบบตัวอย่างโน้ตด้านล่าง



โน้ตเพลงที่ 5.42 รูปแบบจังหวะปิกิน

5.2 เพลงเดินรำจังหวะแบบไทย

จากข้อมูลที่ได้นำเสนอไปแล้ว พบว่าเพลงเดินรำที่มีจังหวะแบบไทย กล่าวคือ นำจังหวะดนตรีไทยพื้นบ้าน มาประยุกต์เป็นจังหวะเดินรำ พบว่ามีเพียง 1 จังหวะเท่านั้นคือ จังหวะตะลุง ผู้วิจัยได้คัดเลือกบทเพลงเดินรำจังหวะตะลุงจากศิลปิน 3 ท่านที่มีบทบาทสำคัญต่อเพลงเดินรำจังหวะตะลุงในด้านต่าง ๆ ตามที่ได้กล่าวไปแล้วในเรื่อง สารัตถะด้านประวัติและผลงานของนักประพันธ์เพลงเดินรำ เพื่อวิเคราะห์และสังเคราะห์แนวทางการดัดแปลงและสร้างสรรค์รูปแบบจังหวะเดินรำแบบไทย ทั้งนี้ผู้วิจัยได้ทำการถอดโน้ตโดยใช้อัตราจังหวะ 2/4 เพื่อให้สอดคล้องกับลักษณะรูปแบบของเพลงไทย ผู้วิจัยได้นำเสนอรายละเอียดการวิเคราะห์บทเพลงดังต่อไปนี้

5.2.1 ตะลุงเทมโป้

เพลง “ตะลุงเทมโป้” เป็นเพลงเดินรำจังหวะตะลุงเพลงแรกที่ครูล้วน ควันธรรมได้คิดค้นขึ้น จากแนวการนำจังหวะของหนังตะลุงที่มีความสนุกสนานมาใส่ทำนอง และเรียบเรียงเพื่อให้สามารถใช้ประกอบการเดินรำได้ แนวคิดสำคัญที่ควรยกย่องต่อผู้แต่งคือ การสร้างเพลงเดินรำที่มีเอกลักษณ์แบบไทย เพื่อนำเสนอให้แก่นานาประเทศได้ยอมรับ ในช่วงแรกครูล้วนได้แต่งเพลงนี้ไว้ 2 ภาษาคือ ภาษาไทยและอังกฤษ โดยเพลงตะลุงเทมโป้ใช้บันเสียง Eb Major เป็นบันไดเสียงหลัก

1) สังคีตลักษณ์

โดยภาพรวมแล้วสังคีตลักษณ์ของเพลงคือ AABA มีรายละเอียดของส่วนประกอบต่าง ๆ ในบทเพลง ดังนี้

ท่อน Introduction จำนวน 8 ห้อง

ท่อน A จำนวน 8 ห้อง

ท่อน A' จำนวน 8 ห้อง

ท่อน B จำนวน 8 ห้อง

ท่อน A' จำนวน 8 ห้อง

ท่อน Band จำนวน 24 ห้อง

จากนั้นย้อนกลับในท่อนหลัก AA'BA' และเข้าสู่ท่อนจบ

2) การดำเนินคอร์ด และแนวทำนอง

โน้ตเพลงที่ 5.43 ท่อน A ของเพลงตะลุงเทมโป

โน้ตเพลงที่ 5.44 ท่อน B ของเพลงตะลุงเทมโป

ในภาพรวมของการใช้คอร์ดและทำนองอยู่ในขอบเขตของบันไดเสียงหลักคือ Eb Major โดยใช้ทางเดินคอร์ดในรูปแบบทั่วไป เช่น ii – vi – V – I แนวทำนองหลักในท่อน A และ A' มีความคล้ายกัน แต่ใช้จุดพักของท่อนเพลงต่างกัน ในท่อน B แนวทำนองแตกต่างออกไปจากท่อน A การดำเนินคอร์ดยังคงใช้รูปแบบทั่วไป

3) รูปแบบจังหวะ

โน้ตเพลงที่ 5.45 ความสัมพันธ์รูปแบบของจังหวะคอร์ดและทำนอง กับจังหวะกลอง

รูปแบบจังหวะของแนวทำนองสอดคล้องกับรูปแบบจังหวะกลองคองก้า รูปแบบจังหวะเพลงตะลุง โดยได้แนวคิดจากรูปแบบจังหวะของโทนชาติรีในคณะหนังตะลุง นอกจากนี้มีการดัดแปลงโดยใช้เปียโนบรรเลงเลียนเสียงเสียงฆ้องคู่จากหนังตะลุง

5.2.2 ตะลุงเกษม

เพลง “ตะลุงเกษม” ประพันธ์โดยครูล้วน ควันธรรม เป็นเพลงที่แต่งขึ้นในจังหวัดตะลุง โดย ป.วัชรารักษ์ (2522: น.7) กล่าวว่า ครูล้วนแต่งเพลงตะลุงเกษมขึ้นหลังจากที่ได้้นำเพลงตะลุงเทมไปเผยแพร่ให้แก่คนทั่วไปได้ฟังในระยะหนึ่ง เมื่อเห็นว่ามีผู้สนใจประกอบกับการสร้างสแตมป์เดินรำประกอบจังหวัดตะลุง จึงได้มีแนวคิดแต่งเพลงเดินรำจังหวัดตะลุงขึ้นอีกเพลง นอกจากนี้ต้นฉบับเพลงที่ได้รับจากนางจารุรินทร์ มุสิกพงศ์ อดีตรองอธิบดีกรมประชาสัมพันธ์และนักจัดรายการวิทยุเพลงไทยสากล พบว่าครูล้วนได้แต่งเพลงนี้ไว้ 2 ภาษาคือ ภาษาไทยและจีน แสดงให้เห็นถึงความสามารถในการประพันธ์เนื้อร้องของครูล้วน รวมถึงแนวคิดการนำเสนอผลงานสู่นานาชาติ เป็นมุมมองที่ก้าวไกล เพื่อให้ต่างชาติได้รู้จักเพลงเดินรำจังหวัดตะลุงที่เป็นเอกลักษณ์สำคัญของชาติไทย ที่สำคัญคือ สร้างขึ้นโดยนักประพันธ์ไทย โดยภาพรวมเพลงตะลุงเกษมใช้บันไดเสียง F Major เป็นหลัก

1) สังคีตลักษณ์

โดยภาพรวมแล้วสังคีตลักษณ์ของเพลงคือ AB มีรายละเอียดของส่วนประกอบต่าง ๆ ในบทเพลง ดังนี้

ท่อน Introduction จำนวน 10 ห้อง

ท่อน A จำนวน 16 ห้อง

ท่อน B จำนวน 16 ห้อง

ท่อน Band จำนวน 10 ห้อง

จากนั้นย้อนกลับในท่อน A และ B และเข้าสู่ท่อนจบ

2) การดำเนินคอร์ด และแนวทำนอง

♩ = 80

1 2 3 4 5 6 7 8

F Dm F Dm F

9 10 11 12 13 14 15 16

[A] Gm Gm Dm Dm Dm Dm Gm

17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28

Gm Dm Dm Dm Dm Gm Gm F [B]

โน้ตเพลงที่ 5.46 ท่อน A ของเพลงตะลุงเกษม

ในภาพรวมของการใช้คอร์ดและทำนองอยู่ในขอบเขตของบันไดเสียงหลักคือ F Major โดยใช้ทางเดินคอร์ดในรูปแบบทั่วไปคือ ii – vi – I ดังที่ปรากฏในตัวอย่างที่ 5.46 เมื่อวิเคราะห์แล้วแนวคิดของการประพันธ์เพลงตะลุงเกษมมีความคล้ายกับเพลงตะลุงเทมโป้ที่ประพันธ์ขึ้นในช่วงเวลาใกล้เคียงกัน

3) รูปแบบจังหวะ

19 Gm Dm Dm Dm Dm Gm Gm F [B]

28 F F F F Gm Gm Dm Dm F

37 F Dm Dm Gm Gm 1. F 2. F [Band] F

โน้ตเพลงที่ 5.47 ความสัมพันธ์รูปแบบของจังหวะคอร์ดและทำนอง กับจังหวะกลอง

รูปแบบจังหวะของแนวทำนองสอดคล้องกับรูปแบบจังหวะกลอง ดังตัวอย่างที่ 5.47 โหม่งของแนวทำนองหลักสอดคล้องกับลักษณะรูปแบบที่เป็นเอกลักษณ์ของเพลงจังหวะตะลุง

5.2.3 ตะลุงเร่

เพลง “ตะลุงเร่” ประพันธ์โดยครูเอื้อ สุนทรสนาน ขับร้องโดย เลิศ ประสมทรัพย์ และ ศรีสุตา รัชตะวรรณ ใช้บันไดเสียง F Major เป็นหลัก

1) สังกีตลักษณ์

โดยภาพรวมแล้วสังคีตลักษณ์ของเพลงคือ AABA มีรายละเอียดของส่วนประกอบต่าง ๆ ในบทเพลง ดังนี้

ท่อน Introduction จำนวน 26 ห้อง

ท่อน A จำนวน 8 ห้อง

ท่อน A' จำนวน 8 ห้อง

ท่อน B จำนวน 8 ห้อง

ท่อน A' จำนวน 8 ห้อง

ท่อน Band จำนวน 24 ห้อง

จากนั้นย้อนกลับในท่อนหลักทั้ง 4 ท่อนอีกครั้ง และเข้าสู่ท่อนจบ

2) การดำเนินคอร์ด และแนวทำนอง

The musical notation shows the introduction of the song 'Talung Re' in F Major. The first staff contains the melody, and the second staff contains the bass line. The chords are F, F, Gm, Bb, and C. A box labeled 'Intro' is placed over the first measure.

โน้ตเพลงที่ 5.48 ท่อนนำ ของเพลงตะลุงเร่

ในภาพรวมของบทเพลง การดำเนินคอร์ดและแนวทำนองอยู่ในบันไดเสียงหลัก ในช่วงต้นของเพลงมีการใช้โน้ตโครมาติก และสัดส่วนจังหวะจัดในรูปแบบเพลงแจ๊ส ดังตัวอย่างที่ 5.48 ในกรอบสี่เหลี่ยม

25 Gm C F **A** F F F

31 Dm Dm Gm Dm Dm **A'** F

37 F F F Dm Gm F

โน้ตเพลงที่ 5.49 ท่อน A ของเพลงตะลุงเร่

ในท่อน A แนวทำนองและการดำเนินคอร์ดอยู่ในขอบเขตของบันไดเสียงหลัก ตัวอย่างทางเดินคอร์ดเช่น I – vi – ii – I ซึ่งเป็นทางเดินคอร์ดทั่วไปในบันไดเสียงไดอาโทนิค (Diatonic scale)

3) รูปแบบจังหวะ

43 F **B** F F F Am

49 Gm C **A'** F F F

Congas

โน้ตเพลงที่ 5.50 ความสัมพันธ์รูปแบบของจังหวะคอร์ดและทำนอง กับจังหวะกลอง

รูปแบบจังหวะของแนวทำนองสอดคล้องกับรูปแบบจังหวะกลอง ดังตัวอย่างที่ 5.50 โหมดฟของแนวทำนองหลักสอดคล้องกับลักษณะรูปแบบที่เป็นเอกลักษณ์ของเพลงจังหวะตะลุง เช่นเดียวกับเพลงจังหวะตะลุงของครูล้วน ควันธรรม

5.2.4 ตะลุงสากล

เพลง “ตะลุงสากล” ประพันธ์โดยครูเอื้อ สุนทรสนาน ขับร้องโดย เลิศ ประสมทรัพย์
ใช้บันไดเสียง Ab Major เป็นหลัก

1) สังคีตลักษณ์

โดยภาพรวมแล้วสังคีตลักษณ์ของเพลงคือ AABA มีรายละเอียดของส่วนประกอบต่าง ๆ ในบทเพลง ดังนี้

ท่อน Introduction จำนวน 26 ห้อง

ท่อน A จำนวน 8 ห้อง

ท่อน A' จำนวน 8 ห้อง

ท่อน B จำนวน 16 ห้อง

ท่อน A' จำนวน 8 ห้อง

ท่อน Band จำนวน 8 ห้อง

จากนั้นย้อนกลับไปท่อน B อีกครั้ง และเข้าสู่ท่อนจบ

2) การดำเนินคอร์ด และแนวทำนอง

โน้ตเพลงที่ 5.51 ท่อน A ของเพลงตะลุงสากล

ในภาพรวมของบทเพลง การดำเนินคอร์ดและแนวทำนองอยู่ในบันไดเสียงหลัก
ตัวอย่างที่ 5.51 ในกรอบสี่เหลี่ยม คือทางเดินคอร์ด ii – V – I

โน้ตเพลงที่ 5.52 ท่อน B ของเพลงตะลุงสากล

ในท่อน B ใช้ทางเดินคอร์ด iii – IV – V เป็นหลัก เนื่องจากเป็นท่อนแยกที่ผสมผสานทำนองร้องกับการบรรเลงเดี่ยวกลองในจังหวะตะลุง ในท่อนบรรเลงของวงใช้การอิมโพรไวส์บนพื้นฐานของทางเดินคอร์ดที่อยู่ในบันไดเสียง

3) รูปแบบจังหวะ

โน้ตเพลงที่ 5.53 ความสัมพันธ์รูปแบบของจังหวะคอร์ดและทำนอง กับจังหวะกลอง

รูปแบบจังหวะของแนวทำนองสอดคล้องกับรูปแบบจังหวะกลอง ดังตัวอย่างที่ 5.53 โหม่งของแนวทำนองหลักสอดคล้องกับลักษณะรูปแบบที่เป็นเอกลักษณ์ของเพลงจังหวะตะลุง เช่นเดียวกับเพลงจังหวะตะลุงของครูล้วน ควันธรรม

5.2.5 ตะลุงขมดง

เพลง “ตะลุงขมดง” ประพันธ์โดยครูเลิศ ประสมทรัพย์ ขับร้องโดย เลิศ ประสมทรัพย์
ใช้บันไดเสียง E Minor เป็นหลัก

1) สังคีตลักษณ์

โดยภาพรวมแล้วสังคีตลักษณ์ของเพลงเป็น Strophic form คือ ท่อนเดียว แต่แปรทำนองออกไปตามเนื้อร้อง มีรายละเอียดของส่วนประกอบต่าง ๆ ในบทเพลง ดังนี้

ท่อน Introduction จำนวน 8 ห้อง

ท่อน A จำนวน 8 ห้อง

ท่อน A' ซ้ำ 5 ครั้ง

ท่อน Band จำนวน 8 ห้อง

ย้อนกลับตั้งแต่ต้นอีกครั้ง แล้วเข้าสู่ท่อนจบ

2) การดำเนินคอร์ด และแนวทำนอง

♩ = 80 **Intro**

9 **A**

17 **A'**

25 **A'**

โน้ตเพลงที่ 5.54 ท่อน A ของเพลงตะลุงขมดง

41 **A'**

49

57

โน้ตเพลงที่ 5.55 ท่อน A' ที่แปรทำนองออกไป

ในภาพรวมการดำเนินทำนองอยู่ในบันไดเสียง E Minor เป็นหลัก การดำเนินคอร์ดใช้คอร์ด i หรือ III เป็นหลัก เนื่องจากเป็นเพลงที่มีท่อนเดียว สีสันที่เกิดขึ้นในบทเพลงนี้คือการแปรทำนองในแต่ละช่วงของเนื้อร้อง ซึ่งเห็นได้ว่าไม่ได้กำหนดห้องเพลงอย่างเคร่งครัดมาก ในตัวอย่างที่ 5.55 แสดงให้เห็นถึงการแปรทำนองที่เกิดขึ้นมีความยาวไม่เท่ากัน ในบริเวณวงกลมล้อมรอบมีความยาว 7 ห้อง ส่วนในกรอบสี่เหลี่ยมมี 8 ห้องตามรูปแบบทำนองหลัก

3) รูปแบบจังหวะ

Congas

9 Em Em G G A Em G Em G

17 G G G G A Em G Em Em

โน้ตเพลงที่ 5.56 ความสัมพันธ์รูปแบบของจังหวะคอร์ดและทำนอง กับจังหวะกลอง

รูปแบบจังหวะของแนวทำนองสอดคล้องกับรูปแบบจังหวะกลอง ดังตัวอย่างที่ 5.56 โหม่งฟของแนวทำนองหลักสอดคล้องกับลักษณะรูปแบบที่เป็นเอกลักษณ์ของเพลงจังหวะตะลุง เช่นเดียวกับเพลงจังหวะตะลุงของครูล้วน ควันธรรม

5.2.6 ตะลุงตะเลง

เพลง “ตะลุงตะเลง” ประพันธ์โดยครูเลิศ ประสมทรัพย์ ขับร้องโดย เลิศ ประสมทรัพย์
ใช้บันไดเสียง F Minor เป็นหลัก

1) สังคีตลักษณ์

โดยภาพรวมแล้วสังคีตลักษณ์ของเพลงคือ AB มีรายละเอียดของส่วนประกอบต่าง ๆ
ในบทเพลง ดังนี้

ท่อน Introduction จำนวน 8 ห้อง

ท่อน A จำนวน 16 ห้อง

ท่อน B จำนวน 10 ห้อง

ท่อน Band

จากนั้นย้อนกลับไปท่อน A และ B อีกครั้ง และเข้าสู่ท่อนจบ

2) การดำเนินคอร์ด และแนวทำนอง

9 Fm Fm Ab Bbm Ab Cm Ab Cm

17 Fm Fm Ab Bbm Ab Cm Ab Cm

25 Fm Cm Ab Ab Bbm Bbm Fm Fm

33 Cm Cm Fm Fm Ab Bbm Ab Cm

โน้ตเพลงที่ 5.57 ท่อน A ของเพลงตะลุงขมดง

การดำเนินคอร์ดและทำนองอยู่ในขอบเขตของบันไดเสียงหลัก ทางเดินคอร์ดอยู่ใน
รูปแบบทั่วไปสัมพันธ์กับแนวทำนองหลักที่อยู่ในบันไดเสียงไดอาโทนิค ทั้งนี้ไม่ปรากฏคอร์ด
โดมิแนนท์เซเวนท์ คอร์ดโดมิแนนท์ระดับสอง หรือทางเดินคอร์ด ii – V – i ในบทเพลงนี้

3) รูปแบบจังหวะ

โน้ตเพลงที่ 5.58 ความสัมพันธ์รูปแบบของจังหวะคอร์ดและทำนอง กับจังหวะกลอง

รูปแบบจังหวะของแนวทำนองสอดคล้องกับรูปแบบจังหวะกลอง ดังตัวอย่างที่ 5.58 โหม่งฟองแนวทำนองหลักสอดคล้องกับลักษณะรูปแบบที่เป็นเอกลักษณ์ของเพลงจังหวะตะลุง เช่นเดียวกับเพลงจังหวะตะลุงของครูล้วน ควันธรรม

ข้อสำคัญอย่างหนึ่งในการถ่ายทอดเพลงจังหวะตะลุง คือ สำเนียงและลีลาการขับร้องที่เป็นเอกลักษณ์เฉพาะสำเนียงภาคใต้ ซึ่งนักร้องที่สามารถแสดงออกและปฏิบัติได้อย่างชัดเจนคือ ครูเลิศ ประสมทรัพย์ โดยร้องคู่กับศรีสุตา รัชตวรรณ มาโดยตลอด

รายละเอียดเกี่ยวกับสำเนียงการขับร้องแนวปักษ์ใต้ของครูเลิศ ประสมทรัพย์นั้น หม่อมหลวงปราณี (มาลากุล) ประสมทรัพย์ ภรรยาของครูเลิศ ประสมทรัพย์ได้ให้สัมภาษณ์ว่า

“คุณเลิศ ประสมทรัพย์ มีพรสวรรค์มาก สามารถพูดจาด้วยโวหารและสำเนียงที่ติดตลกชวนขัน ไปพร้อมการออกท่าออกทาง สามารถออกโทรทัศน์ในบทแขกและร้องเพลงแขกจนถึงร้องเพลงฉ่อยป่วนและเกาเหล่ได้อย่างสนิทสนม ราวกับว่าเป็นคนเกิดในชาติเหล่านั้นทีเดียว เป็นที่พอใจของผู้ชมตลอดมา ถ้าเป็นสมัยก่อนที่มีการเล่นเพลงพื้นบ้าน หรือเล่นแหล่เทศน์ คุณเลิศก็จะถูกจัดเข้ากลุ่ม ร่วมกับพวกนักแหล่เทศน์เช่นหลวงกล่อม โกศล (นายจร) หลวงเพราะสำเนียง (นายสุข) เรียกว่า เป็นตัวภาษาได้อย่างเหมาะเจาะ ครั้นมาถูกกำหนดให้ต้องร้องเพลงจังหวะตะลุง คุณเลิศก็ออกท่าออกทางแบบหนังตะลุงได้ และร้องได้ลีลาอารมณ์อย่างชาวปักษ์ใต้ได้ดี ไม่มีใครสู้จริงๆ แม้ทุกวันนี้ คุณเลิศถึงแก่กรรมไปนานแล้ว มีใครมาร้องเพลงจังหวะตะลุงที่ไร มักรู้สึกที่ไม่ถึงใจ ไม่เหมือนความสามารถส่วนตัวของคุณเลิศ เลยจริงๆ”

5.3 สันเคราะห์แนวคิดการประพันธ์เพลงเดินรำในสังคมไทย

ในการวิเคราะห์เพลงเดินรำแบบตะวันตกทั้ง 10 จังหวะพบว่า การประพันธ์เพลงเดินรำในช่วงแรกนั้นใช้วิธีการและแนวคิดตามรูปแบบและหลักการของดนตรีตะวันตกเป็นหลัก รวมถึงความสอดคล้องของการเคลื่อนที่แนวทำนอง การดำเนินคอร์ด และรูปแบบจังหวะของเครื่องประกอบจังหวะต่าง ๆ ซึ่งในภาพรวมเพลงส่วนมากใช้ทางเดินคอร์ดทั่วไป ตามหลักการของการประสานเสียงในบันไดเสียงไดอาโทนิค



โน้ตเพลงที่ 5.59 ตัวอย่างทางเดินคอร์ดทั่วไป

ทั้งนี้มีการคอร์ดโดมิแนนท์ระดับสอง รวมถึงทางเดินคอร์ดที่เป็นที่นิยมในเพลงแจ๊สและเพลงสมัยนิยมคือ ii – V7 – I ซึ่งจะพบได้ในเพลงดังกล่าวเป็นจำนวนมาก



โน้ตเพลงที่ 5.60 ตัวอย่างทางเดินคอร์ด ii – V7 – I



โน้ตเพลงที่ 5.61 ตัวอย่างคอร์ดโดมิแนนท์ระดับสอง

ในภาพรวมของเพลงเดินรำจังหวะแบบตะวันตก ใช้สังคีตลักษณะแบบสามตอน (Ternary form) หรือเรียกแบบดนตรีแจ๊สและสมัยนิยมว่า AABA นอกจากนี้พบว่าบางเพลงใช้สังคีตลักษณะแบบสองตอน (Binary form) หรือ AB อาจมีการแปรทำนองและเพิ่มจำนวนห้องไปบ้างเล็กน้อยในบางบทเพลงแต่ยังคงอยู่ในขอบเขตของสังคีตลักษณะข้างต้น

ตารางที่ 5.1 สังกีตลักษณะมาตรฐานของเพลงแจ๊สและเพลงสมัยนิยม (AABA)

ท่อนเพลง	จำนวนห้อง	ชื่อเรียกตามรูปแบบเพลงสมัยนิยม
A	8	Verse
A	8	Verse
B	8	Bridge
A	8	Verse

ในด้านรูปแบบจังหวะ เมื่อกล่าวถึงเพลงเต้นรำ รูปแบบจังหวะเป็นหัวใจสำคัญมากที่สุดต่อการเต้นรำ เนื่องจากความสนุกสนาน อารมณ์และความต่อเนื่องของท่าเต้น ขึ้นอยู่กับความชัดเจนและแม่นยำของจังหวะในวงดนตรีเต้นรำ รวมถึงการจัดชุดเพลงเต้นรำ โดยจิตรกร ตั้งตรงจิตร (2557: สัมภาษณ์) นักร้องของวงดนตรีกองสลากและวงดนตรีสกายแบนด์ ซึ่งเล่นประจำอยู่สถานตากอากาศบางปู ได้อธิบายถึงการลำดับเพลงว่า การลำดับจังหวะเพลงเป็นสิ่งสำคัญต่อนักเต้นรำเป็นอย่างมาก เนื่องจากความต่อเนื่องของจังหวะเต้นรำ ต้องมีความชัดเจนและแม่นยำ เพราะนักเต้นรำหลายคนจริงจังกับเรื่องความต่อเนื่องของท่าเต้น หากมีข้อผิดพลาดหรือ จังหวะไม่ราบรื่น อาจทำให้นักเต้นรำเกิดความรู้สึกเบื่อหน่ายและส่งผลต่ออารมณ์และความสนุกสนานในการเต้นรำได้ โดยการลำดับจังหวะเพลงต้องค่อยเป็นค่อยไปตามความเร็ว เพื่อดึงดูดให้นักเต้นรำเดินเข้าฟลอร์เต้นรำ ทั้งนี้ในการแสดงดนตรีแต่ละครั้งอาจมีการสลับกันระหว่างเพลงลีลาศจังหวะแบบมาตรฐานกับจังหวะแบบละตินอเมริกัน ดังตัวอย่างในตารางที่ 5.2

ตารางที่ 5.2 ลำดับการบรรเลงของจังหวะเต้นรำ โดยนายจิตรกร ตั้งตรงจิตร

จังหวะลีลาศแบบมาตรฐาน	จังหวะลีลาศแบบละติน-อเมริกัน
วอลตซ์	บีเกิน
แทงโก	ชะชะซ่า
ควิกวอลตซ์	รุมบา
ฟ็อกซ์ทรีท	กัวลาซ่า หรือออฟบิท หรือแซมบา
ควิกสเต็ป	ตะลุง หรือ รำวง
สวิงวอลตซ์	โซล
พาโซ โคเบิ้ล	ร็อค

เพลงเดินรำจังหวะตะลุงทั้ง 6 เพลงของนักประพันธ์ 3 ท่านคือครูล้วน ควันธรรม ครูเอื้อ สุนทรสนาน และครูเลิศ ประสมทรัพย์ ในภาพรวมมีรูปแบบที่คล้ายคลึงกัน ทั้งนี้อาจมีรายละเอียดและลักษณะเฉพาะที่แตกต่างกันออกไป เช่น เพลงตะลุงตะเลงของครูเลิศ ประสมทรัพย์ ที่มีการนำฉาบมาใช้ทำให้ฟังดูเหมือนเพลงรำวงในบางท่อน เพลงตะลุงเร่ของครูเอื้อ สุนทรสนานที่มีท่อนนำคล้ายเพลงแจ๊ส

นอกจากนี้พบว่ามีกรอิมโพรไวส์เซชั่นท่อนบรรเลงในบทเพลงตะลุงสากลของครูเอื้อ ซึ่งแสดงให้เห็นถึงการประยุกต์แนวคิดแบบเพลงแจ๊สมาผสมกับจังหวะตะลุงของไทยได้เป็นอย่างดี

หัวใจหลักของเพลงตะลุงคือ รูปแบบจังหวะที่ได้ประยุกต์มาจากหน้าทับตะลุง ที่เป็นเอกลักษณ์สำคัญและเด่นชัดในภาคใต้ของประเทศไทย โดยในเพลงตะลุงเทมโป้ มีการนำกลองคองก้ามาใช้แทนโทนชาตรี และใช้เสียงเปียโนเลียนเสียงฆ้องคู่

กลองคองก้า	โทนชาตรี
 ที่มา: http://strumentimusicali.brugnonipianoforti.it/	 ที่มา: กรมศิลปากร เก็บบุตร

รูปที่ 5.1 กลองคองก้าและโทนชาตรี



โน้ตเพลงที่ 5.62 ตัวอย่างรูปแบบจังหวะตะลุง

โดยในตัวอย่างที่ 5.62 แสดงให้เห็นถึงการนำรูปแบบจังหวะของหน้าทับเพลงตะลุงมาประยุกต์ใช้สำหรับการเดินรำโดยใช้กลองคองก้าบรรเลง โน้ตแถวบนคือ การเลียนเสียงฆ้องคู่โดยใช้เปียโน

การสร้างสรรค์ผลงานเพลงเดินรำในสังคมไทยทั้ง 2 ประเภทที่ได้กล่าวไปแล้วนั้น ได้มีการประยุกต์และพัฒนาแนวคิดการประพันธ์มาโดยตลอดจากศิลปินในช่วงยุคหลังเปลี่ยนแปลงการปกครอง ที่ได้รับคำสั่งจากรัฐบาลให้แต่งเพลงเดินรำ มาจนถึงยุคปัจจุบันที่ได้แปรสภาพเป็นเพลงลูกทุ่ง เพลงสมัยนิยมต่าง ๆ ที่ได้ปรากฏให้เห็นในปัจจุบัน ที่ยังคงสะท้อนร่องรอยทางวัฒนธรรมดนตรีเดินรำของศิลปินยุคบุกเบิกทั้งหลาย เช่นครูเอื้อ สุนทรสนาน ครูนารถ ถาวรบุตร ครูล้วน กวันธรรม ครูเลิศ ประสมทรัพย์ และอีกหลายท่าน ซึ่งบทเพลงเหล่านั้นยังคงดำรงอยู่ในสังคมไทยอย่างต่อเนื่อง แต่มีปัจจัยด้านความบันเทิงอื่น ๆ ที่เกิดขึ้นในสังคมไทยเช่น เพลงสมัยนิยม เกาหลี ญี่ปุ่น หรือยุโรป มาเป็นทางเลือกให้แก่เยาวชนในยุคปัจจุบัน จึงทำให้เพลงเดินรำถูกลดบทบาทลงในความนิยมของเยาวชนรุ่นใหม่

บทที่ 6

สรุปผลการวิจัย อภิปรายผลและข้อเสนอแนะ

การวิจัยเรื่อง “ดนตรีเดินรำในสังคมและวัฒนธรรมไทย” เป็นงานวิจัยที่ใช้ระเบียบวิจัยเชิงคุณภาพ ใช้การพรรณนาวิเคราะห์เป็นหลัก มีวัตถุประสงค์ในการศึกษาคือ เพื่อศึกษาประวัติและพัฒนาการของดนตรีเดินรำในสังคมไทย เพื่อศึกษาประวัติและผลงานของนักประพันธ์เพลงเดินรำ และเพื่อวิเคราะห์องค์ประกอบของเพลงเดินรำในสังคมและวัฒนธรรมไทย

ผู้วิจัยได้ดำเนินการเก็บข้อมูลภาคสนามและข้อมูลเอกสาร โดยใช้กระบวนการวิจัยในขอบเขตของดนตรีวิทยาเชิงประวัติศาสตร์ ศึกษาตามวัตถุประสงค์ที่ได้ตั้งไว้ โดยนำข้อมูลมาวิเคราะห์เพื่อตอบคำถามวิจัยที่ได้ตั้งไว้ ผลวิจัยสามารถสรุปผล อภิปรายผล และมีข้อเสนอแนะดังนี้

6.1 สรุปผลการวิจัย

6.1.1 ดนตรีเดินรำในสังคมและวัฒนธรรมไทย

จากศึกษาข้อมูลเอกสารพบว่า สามารถแบ่งยุคของดนตรีเดินรำในประเทศไทยได้ 3 ยุค คือ ยุคริเริ่ม ยุคเฟื่องฟู และยุคกลืนกลาย รายละเอียดโดยสรุปตามประเด็นต่อไปนี้

6.1.1.1 ประวัติและพัฒนาการดนตรีเดินรำยุคริเริ่ม

ดนตรีเดินรำเริ่มปรากฏในสังคมไทยจากบันทึกของเฟร็ดเดริก อาเทอร์ นีลในช่วงปลายรัชกาลที่ 3 ในปี พ.ศ. 2383 โดยสมเด็จพระเจ้าฟ้าจุฑามณี ได้เชิญบรรดาพ่อค้าชาวยุโรป มาร่วมสังสรรค์รับพระราชทานเลี้ยงอาหารเนื่องในวันคริสต์มาส ในงานมีการแสดงต่าง ๆ รวมถึงการเดินรำตามรูปแบบวัฒนธรรมตะวันตก มีการใช้เครื่องดนตรีตะวันตกประเภทต่าง ๆ ได้แก่ พิณ เดล (ไวโอลิน) โสบอย (โอโบ) ฟลูท ทรัมเป็ต และกลอง โดยเพลงเดินรำทั้งหมดบรรเลงโดยนักดนตรีของกองเรืออังกฤษ

เมื่อเข้าสู่รัชกาลที่ 4 พระมหากษัตริย์ทั้งสองพระองค์ คือ พระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว และพระบาทสมเด็จพระปิ่นเกล้าเจ้าอยู่หัว ทรงมีพระราชนิยมในวัฒนธรรม

ต่าง ๆ ของชาวตะวันตก ด้วยทรงมีสายพระเนตรที่กว้างไกลในการรับศิลปวิทยาการและศาสตร์ต่าง ๆ ที่ชาวยุโรปได้คิดค้นพัฒนาขึ้น มาศึกษาเรียนรู้เพื่อปรับใช้กับประเทศไทยให้ทัดเทียมนานาประเทศ ในด้านการเดินราแบบตะวันตก มีข้อสันนิษฐานว่าพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ทรงแสดงท่าทางการเดินราในจังหวัดวอลตซ์ ให้หม่อมแอนนาได้ชม แต่ทั้งนี้ยังไม่มีหลักฐานที่ชัดเจนมากพอต่อการยืนยันข้อมูลดังกล่าว ส่วนด้านการดนตรีได้มีทหารต่างชาติได้เข้ามาช่วยสร้างวงเครื่องเป่าลมทองเหลือง คือร้อยเอกอิมเปย์ และร้อยเอกนีอกซ์

นอกจากนี้พระองค์ท่านได้ส่งราชทูตชาวไทยเดินทางไปประเทศต่าง ๆ เพื่อเชื่อมความสัมพันธ์ต่อประเทศเหล่านั้น กลุ่มคนไทยจำนวนหนึ่งจึงได้สัมผัสกับวัฒนธรรมทางสังคมของชาวตะวันตกพอสมควร ทั้งนี้วัฒนธรรมเหล่านั้นยังคงมีข้อจำกัดอยู่ในวงแคบของสังคมไทย ปรากฏอยู่ในสังคมชั้นสูงเท่านั้น เนื่องจากข้อปฏิบัติบางอย่างมีความขัดแย้งกับวัฒนธรรมไทยจึงไม่อาจเปิดรับได้ทั้งหมด

ในช่วงรัชกาลที่ 5 อาจกล่าวได้ว่าวัฒนธรรมบันเทิงของตะวันตกได้หลั่งไหลเข้ามาสู่ประเทศไทยมากขึ้น เนื่องจากพระราชนิยมในวัฒนธรรมตะวันตก และพระราชดำริของพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าฯ ที่ต้องการสร้างพันธมิตรเพื่อป้องกันการรุกรานในช่วงการล่าอาณานิคมของประเศมหาอำนาจ นอกจากนี้บรรดาพระราชโอรสหลายพระองค์ได้ทรงออกเดินทางไปศึกษา ณ ประเทศต่าง ๆ ในยุโรป นอกจากวิชาหลักทางการเมืองและการทหารแล้ว บางพระองค์ทรงได้แบ่งเวลาเพื่อไปเรียนดนตรีตะวันตกอีกด้วย ในด้านวงดนตรีสากลทหารมีนายทหารชาวอเมริกันชื่อว่าจาคอบ ไฟท์ ทำหน้าที่เป็นครูแดร์ฝรั่งและได้อยู่ประจำการที่วังหน้า กองทัพเรือมีเรือเอกมิเชล ฟุสโก เข้ามาเป็นครูฝึกวงดนตรี “ทหารแดร์มารีน” จนสามารถบรรเลงเพลงต่าง ๆ ตลอดจนสามารถสร้างเครื่องดนตรีสำหรับการเดินราได้

หน่วยงานราชการเป็นอีกสถานที่ที่มีบทบาทสำคัญต่อการรับวัฒนธรรมดนตรีและการเดินราแบบตะวันตกเข้าสู่ประเทศไทย โดยเฉพาะกรมท่าฯ ซึ่งมีหน้าที่รับผิดชอบโดยตรงในการติดต่อกับชาวยุโรป ทำให้มีการจัดเลี้ยงพบปะพูดคุยกันอยู่เสมอ โดยในงานเลี้ยงทุกครั้งมีดนตรีและการเดินร่าอยู่เสมอ เพื่อรองรับแขกต่างชาติ รวมถึงเมื่อมีการจัดงานเฉลิมพระเกียรติเนื่องในวโรกาสเฉลิมพระชนมพรรษา เจ้าภาพที่จัดงานเลี้ยงมีการว่าจ้างนักดนตรีเพื่อมาบรรเลงให้แขกผู้มีเกียรติได้เดินรา นอกจากนี้เมื่อมีพระราชอาคันตุกะเช่น เจ้าชายออสการ์แห่งสวีเดน ดยุกแห่งเมกลนเบิร์ก เป็นต้น ได้เสด็จเยือนประเทศไทย ในงานเลี้ยงต้อนรับได้มีการจัดงานรูปแบบตามวัฒนธรรมตะวันตก โดยใช้เครื่องดนตรีของเจ้าพระยาภาณุวงศ์ในการบรรเลง

ช่วงรัชกาลที่ 6 ในช่วงนี้สะท้อนให้เห็นถึงพระราชนิยมและพระปรีชาสามารถในด้านดุริยางคศิลป์และนาฏศิลป์ได้เป็นอย่างดี เนื่องจากความชื่นชอบด้านการละครและ

ดนตรีในขณะที่พระองค์ท่านทรงศึกษาอยู่ในต่างประเทศ ทำให้ในยุคนี้ มีนักดนตรีเกิดขึ้นเป็นจำนวนมาก เนื่องจากการได้รับความอุปถัมภ์โดยพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าฯ ทรงมีพระราชดำริให้ก่อตั้งโรงเรียนพรานหลวง ทำให้การเรียนการสอนดนตรีเป็นระบบมากขึ้น โดยผลผลิตของนักดนตรีจำนวนมากได้ทยอยออกให้ดนตรีเดินร่าเฟื่องฟูขึ้นในยุคต่อไป โดยบุคคลสำคัญชาวต่างชาติที่ได้ช่วยพัฒนาการเรียนการสอนดนตรีได้แก่ อัลเบิร์ต ไชช์

อาจกล่าวได้ว่ายุคนี้เริ่มนี้ ชาวไทยมีสถานะความสัมพันธ์กับดนตรีเดินร่าของชาวตะวันตกในฐานะผู้ฟังและสังเกตการณ์เท่านั้น เนื่องจากหลักฐานที่มีการบันทึกไว้แสดงให้เห็นถึงบทบาทหน้าที่หลักของดนตรีเดินร่ายังคงอยู่กลุ่มของชาวยุโรปที่ชื่นชอบการเดินร่าเท่านั้น

วงดนตรีสำหรับการเดินร่าในเวลานี้สามารถแบ่งได้เป็น 2 ประเภท คือ แตรวง (Brass band) และวงเครื่องสายตะวันตก (String ensemble) โดยอยู่ในสังกัดของทหารวังหลวงและบรรเลงบทเพลงคลาสสิกเป็นหลัก ส่วนมากนิยมบรรเลงบทเพลงในยุคโรแมนติก รวมถึงเพลงพื้นบ้านของยุโรปที่พัฒนาเป็นเพลงเดินร่า มีจังหวะต่าง ๆ เช่น จิก (Jig) รีล (Reel) คันทรีแดนซ์ (Country dance) ไฮแลนด์ฟลิง (Highland fling) วอลตซ์ (Waltz) ชอตติช (Schottische) โปลกา (Polka) มาซัวร์กา (Mazurka) กาดริลล์ (Quadrille) แลนเซอร์ (Lancers) เป็นต้น

6.1.1.2 ประวัติและพัฒนากการดนตรีเดินร่ายุคเฟื่องฟู

ตั้งแต่ปลายรัชกาลที่ 6 เป็นต้นมา ความนิยมในการเดินร่าเพิ่มมากขึ้น รวมถึงการยอมรับของสังคมไทย ที่เริ่มเปลี่ยนทัศนคติต่อการเดินร่า เมื่อดนตรีแจ๊สได้เริ่มเข้ามาสู่ประเทศไทยโดยการนำเข้าแผ่นเสียงเพลงแจ๊ส รวมถึงเริ่มมีนักดนตรีต่างชาติเข้ามาประกอบอาชีพในประเทศไทย นิยมเล่นดนตรีตามโรงแรมชื่อดังในสมัยนั้น เช่น โรงแรมยูนิเวอร์ซัล (Universal hotel) โรงแรมโอเรียนเต็น (Oriental hotel) โดยส่วนมากเป็นชาวเอเชียเช่น ชาวฟิลิปปินส์ อินโดนีเซีย เกาหลี เป็นต้น

จนเข้าสู่สมัยรัชกาลที่ 7 เป็นช่วงเวลาที่วัฒนธรรมยุโรปแพร่กระจายเข้ามาในสังคมไทยอย่างเต็มที่ ค่านิยมแบบชาวยุโรปมีบทบาทต่อสังคมไทยเกือบทุกชนชั้น ดนตรีเดินร่าได้รับอิทธิพลจากดนตรีอเมริกันเพิ่มเข้ามานอกเหนือจากดนตรีในประเทศยุโรป ทำให้มีรูปแบบการจัดวงดนตรีเปลี่ยนแปลงไป โดยหลวงสุขุมพันธุ์ประคิษฐ์เป็นผู้วางรากฐานในด้านดนตรีเดินร่าให้เกิดขึ้นในสังคมไทยอย่างชัดเจน เนื่องจากท่านได้ไปศึกษา ณ ประเทศอเมริกา และได้ศึกษาดนตรีเดินร่าแบบแจ๊สและร่วมเล่นดนตรีกับชาวอเมริกัน นำรูปแบบการเล่นดนตรีเดินร่าแบบต้นตำรับกลับเข้ามาเผยแพร่ให้แก่ักดนตรีชาวไทยได้รู้จัก โดยได้ก่อตั้งวงดนตรี “เรนโบว์” เข้าเล่นประจำที่โรงแรมพญาไท

ในยุคเปลี่ยนแปลงการปกครอง มีปัจจัยที่ส่งเสริมให้ดนตรีเดินร่ายยาวตัวมากขึ้น คือการก่อตั้งสมาคมลีลาศ โดยพระองค์เจ้าวรรณไวทยากรวรรม เป็นนายกสมาคม และนายหิบบ ญ นคร เป็นเลขาธิการสมาคม มีการจัดงานลีลาศขึ้นที่สมาคมคณะราษฎร โดยพระยาพลพลพยุหเสนา (พจน์ พหลโยธิน) หัวหน้าคณะราษฎรจัดงานเลี้ยงฉลองที่วังสราญรมย์ เมื่อการลีลาศกันบ่อยขึ้น จึงมีการจัดการแข่งขันกันเกิดขึ้นเป็นครั้งแรกที่วังสราญรมย์

จากนั้นเมื่อจอมพลป. พิบูลสงคราม ได้เข้ามาดำรงตำแหน่งนายกรัฐมนตรี ได้สร้างนโยบายรัฐนิยมขึ้น เพื่อยกระดับสังคมไทยให้เทียบเท่าชาติตะวันตกที่กำลังมีอิทธิพลอยู่ในขณะนั้น มีการจัดตั้งวงดนตรีกรมโฆษณาการเพื่อใช้ในการประชาสัมพันธ์ข่าวสาร และสร้างความบันเทิงตามนโยบายของรัฐ โดยในช่วงแรกใช้บทเพลงสากลเป็นหลัก โดยมีการสั่งซื้อโน้ตดนตรีมาจากต่างประเทศโดยความอนุเคราะห์จากหลวงสุขุมncyประดิษฐ์ จากนั้นเมื่อมีการรับนักร้องเข้าสู่วงกรมโฆษณาการ ครูเอื้อ สุนทรสนานจึงได้นำเพลงไทยสากลจากบริษัทภาพยนตร์เสียงไทยฟิล์ม มาใช้ในวงดนตรีกรมโฆษณาการ และเริ่มประพันธ์เพลงไทยสากลเพื่อใช้ในการความบันเทิงและการเดินร่ายลีลาศ โดยนักประพันธ์หลายท่านได้แก่ หลวงสุขุมncyประดิษฐ์ ครูเอื้อ สุนทรสนาน ครูนารถ ถาวรบุตร ครูล้วน ควันธรรม ครูเวส สุนทรจามร และครูเลิศ ประสมทรัพย์ เป็นต้น

ครูล้วน ควันธรรม ได้แนวคิดการสร้างเพลงจากจังหวะของหนังตะลุงที่เป็นศิลปะการแสดงในภาคใต้ เนื่องจากความคุ้นเคยกับวัฒนธรรมภาคใต้จากภรรยาของท่าน เมื่อได้ทดลองประพันธ์บทเพลงเดินร่ายจังหวะตะลุงขึ้น จึงได้นำเสนอให้แก่สมาคมลีลาศคิดสัปดาห์การเดินร่ายขึ้น ได้รับการตอบรับจากผู้ฟังและนักเดินลีลาศเป็นอย่างดี ความนิยมในการเดินลีลาศส่งผลให้ธุรกิจสถานบันเทิงที่มีการเดินลีลาศ เช่น ไนต์คลับ บาร์ ผับต่าง ๆ เติบโตขึ้นเป็นจำนวนมาก รวมถึงสถานลีลาศภายใต้การดูแลของระบบราชการได้แก่ สถานลีลาศสวนลุมพินี สถานลีลาศสวนอัมพร และสถานตากอากาศบางปู เป็นต้น

วงดนตรีสำหรับการเดินร่ายในยุคเฟื่องฟูสามารถแบ่งได้เป็น 2 ประเภทคือ (1) วงดนตรีแจ๊ส (Jazz band) ขนาดเล็ก เช่น วงดนตรีเรนโบว์ วงดนตรีของโจ ซีกะว้า (บิดาของคุณแมนรัตน์ ศรีกรานนท์) วงดนตรียัสแบนด์ของนาย ต. เส็กชวน วงมานิตแจ๊สแบนด์ เป็นต้น (2) วงดนตรีบิ๊กแบนด์ (Big band) เช่น วงดุริยะโยธิน วงกรมโฆษณาการ วงสุนทราภรณ์ และวงดนตรีประจำบริษัทภาพยนตร์ทั้งสองบริษัท เป็นต้น โดยรูปแบบของวงบิ๊กแบนด์มีขนาดใหญ่กว่าประเภทแรก ประเภทจังหวะเดินร่ายที่ใช้ในยุคเฟื่องฟูได้แก่ วอลตซ์ แทงโก ควิกวอลตซ์ ฟอกซ์ทรอต ควิกสเต็ป พาโซ โดเบิล บีกิน ชะชะซ่า รุมบ้า กัวราซา ออฟบิต แซมบ้า โซล ตะลุง เป็นต้น

6.1.1.3 ประวัติและพัฒนากดนตรีเต้นรำยุคคลีคลาย

การพัฒนาของวงการดนตรีไทยสากลในประเทศไทยมีวิวัฒนาการอย่างต่อเนื่อง เกิดรูปแบบวงดนตรีแบบใหม่ขึ้นในช่วงปี พ.ศ. 2505 - 2507 เรียกว่า “วงชาโดว์” ตามชื่อวงดนตรีของชาวอังกฤษกลุ่มหนึ่ง มีเครื่องดนตรีที่ใช้ในวงประกอบด้วย กีตาร์โซโล กีตาร์ริทึม กีตาร์เบส และกลองชุด ทำให้คนทั่วไปสามารถเข้าถึงดนตรีสากลและฝึกฝนได้ง่ายจากนั้นได้เพิ่มเครื่องดนตรีอื่น ๆ เข้าไปในวง เช่น ออร์แกน ไวโอลิน ทรัมเป็ต ทรอมโบน แซ็กโซโฟน เป็นต้น เพื่อปรับเปลี่ยนให้การแสดงดนตรีนั้นมีความนุ่มนวลขึ้น กลายเป็น “วงสตริงคอมโบ”

การเปลี่ยนแปลงหลังสงครามโลกครั้งที่ 2 ส่งผลให้ประเทศไทยต้องชดใช้ค่าเสียหายให้แก่ประเทศต่าง ๆ ตามข้อตกลงในฐานะที่มีส่วนเกี่ยวข้องกับประเทศญี่ปุ่น แต่ประเทศสหรัฐอเมริกาได้เข้ามามีส่วนช่วยเหลือส่งผลให้คนไทยไว้วางใจว่าชาวอเมริกันเป็นพันธมิตรที่ดีกับชาวไทย เกิดค่านิยมวัฒนธรรมอเมริกันในสังคมไทย เช่น การรับประทานอาหารประเภทแฮมเบอร์เกอร์ สอทอด การชมภาพยนตร์จากประเทศสหรัฐอเมริกา รวมถึงการฟังเพลงอเมริกัน เป็นต้น โดยสิ่งต่าง ๆ เหล่านี้ได้แทรกซึมเข้ามาแทนที่วัฒนธรรมของยุโรปที่คนไทยได้รับมาอย่างช้านาน ความนิยมในการเต้นรำและฟังเพลงของสังคมไทยในช่วงนี้ได้ปรับเปลี่ยนตามวัฒนธรรมอเมริกันที่ได้เข้ามา มีจังหวะเต้นรำแบบใหม่ เช่น ร็อกแอนด์โรล ทวิส และออฟบีด เป็นต้น ทั้งนี้ผู้ที่ยังคงนิยมการเต้นลีลาศ ส่วนใหญ่อยู่ในช่วงอายุที่ได้ร่วมเหตุการณ์สงครามโลกครั้งที่สอง โดยการเปลี่ยนแปลงนี้สะท้อนให้เห็นถึงบทบาทของดนตรีเต้นรำแบบดั้งเดิมเริ่มลดลง และมีการแทนที่ด้วยแนวดนตรีแบบใหม่มากขึ้น

ในช่วงสงครามเวียดนาม ปี พ.ศ. 2508 - 2518 มีทหารอเมริกันเดินทางเข้าสู่ประเทศไทยเป็นจำนวนมาก จากภาวะสงครามที่มีความตึงเครียด มีการจัดกิจกรรมบันเทิงต่าง ๆ ช่วยผ่อนคลายความเครียดให้แก่ทหารอเมริกันได้แก่ สถานบันเทิงต่าง ๆ ที่มีดนตรี และการเต้นรำไว้บริการเหล่าทหารอเมริกัน ส่งผลให้คนไทยจำนวนหนึ่งยึดอาชีพนักดนตรีในการดำรงชีพเนื่องจากมีรายได้มากพอสมควร

หลังจากสงครามเวียดนามได้สิ้นสุดลง สถานบันเทิงมีการเปลี่ยนแปลงรูปแบบจากผับ บาร์ และไนต์คลับที่มีบริการสำหรับผู้ชื่นชอบการเต้นลีลาศปรับเปลี่ยนเป็นดิสโกเทค เนื่องจากผลกระทบที่เกิดจากการถอนกำลังทหารชาวอเมริกัน ทำให้สถานบริการแบบเดิมที่เคยมีการเต้นลีลาศ และมีพาร์ทเนอร์ให้บริการแก่นักท่องเที่ยวเริ่มคลายความนิยมลง อีกปัจจัยหนึ่งส่งผลให้การเต้นลีลาศได้เสื่อมความนิยมลง อาจเป็นเพราะวัยรุ่นไทยในยุคนั้นเริ่มนิยมเพลงร็อก (Rock) และเพลงดิสโก (Disco) ทำให้การเต้นรำไม่จำเป็นต้องยึดรูปแบบ และบังคับตามจังหวะต่าง ๆ แบบลีลาศอีกต่อไป

ในปัจจุบันการเดินลีลาศถูกบรรจุลงในหลักสูตรของวิชาพลศึกษาในโรงเรียนระดับมัธยมศึกษา และในระดับมหาวิทยาลัย เป็นรายวิชาที่ช่วยพัฒนาบุคลิกภาพของผู้เรียน และเป็นการส่งเสริมการออกกำลังกาย นอกจากนี้ในการศึกษาพบว่าสถานที่ในการเดินลีลาศในอดีตที่ยังคงมีรูปแบบใกล้เคียงกับดนตรีเต้นรำในยุคเฟื่องฟูมากที่สุดคือ “สถานตากอากาศบางปู” จังหวัดสมุทรปราการ ที่ยังมีประชาชนจำนวนหนึ่งยังคงอนุรักษ์ และให้ความสำคัญกับการเดินลีลาศ โดยเฉลี่ยแล้วอยู่ในช่วงอายุตั้งแต่ 40 ปีขึ้นไป มีวงดนตรีลีลาศมาบรรเลงสลับกันทุกสัปดาห์ได้แก่ วงดนตรีรีดเกล้า วงดนตรีเกษมศรี วงดนตรีสิทธิกร และวงดุริยางค์ทหารอากาศ

ตารางที่ 6.1 สรุปพัฒนาการของดนตรีเต้นรำในด้านต่าง ๆ

ยุคของดนตรีเต้นรำ	ประเภทวงดนตรี	ประเภทจังหวะที่ใช้เต้นรำ	หน่วยงานที่เกี่ยวข้อง
ยุคริเริ่ม (พ.ศ. 2383 – 2468)	(1) แตรวง (2) วงเครื่องสายตะวันตก	(1) จิก (2) รีล (3) คันทรีแดนซ์ (4) ไฮแลนด์ฟลิ่ง (5) วอลตซ์ (6) ชอดดิช (7) โปลก (8) มาซัวร์ก้า (9) กาดรีซี่ (10) แลนเซอร์	(1)ราชสำนัก (2)กรมท่า
ยุคเฟื่องฟู (พ.ศ. 2468 – 2520)	(1) วงดนตรีแจ๊ส (2) วงบิกแบนด์	(1) วอลตซ์ (2) แทงโก (3) ควิกวอลตซ์ (4) ฟอกซ์ทรอต (5) ควิกสเต็ป (6) สวิงวอลตซ์ (7) พาโซ โคเบล (8) บีกิน	(1)กรมโฆษณาการ (2)บริษัทภาพยนตร์ (3)กองดุริยางค์ทหาร (4) หน่วยงานเอกชน

		(9) ชะชะซ่า (10) รุมบา (11) กั๊วราชา (12) ออฟบิต (14) แซมบา (15) โซล (16) ร็อค (17) จิตเตอร์บัก (18) สวิง (19) ตะลุง	
ยุคคลีคลาย (พ.ศ. 2520 – ปัจจุบัน)	(1) วงสตริงคอมโบ (2) วงสตริง (3) วงดนตรีอิเล็กทรอนิกส์	(1) ดิสโก (2) แร็ป (3) ฮิปฮอป (4) อื่น ๆ	หน่วยงานเอกชน

6.1.2 สาระและผลงานของศิลปินไทยที่ประพันธ์เพลงเต้นรำ

6.1.2.1 2 สาระและผลงานนักประพันธ์เพลงเต้นรำจังหวะทั่วไป

บุคคลสำคัญที่ประพันธ์เพลงไทยสากลเป็นคนแรก คือ สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้าบริพัตรสุขุมพันธุ์ฯ ทรงพระนิพนธ์เพลงไทยสากลใช้กับเครื่องดนตรีวงมโหรี โดยบทเพลงพระนิพนธ์ ได้แก่ เพลงวอลตซ์ปลื้มจิตร์ วอลตซ์ประชุมพล วอลตซ์โนรี มารัชบริพัตร มณฑาทองที่ประพันธ์ในจังหวะโปลก้า โดยภาพรวมบทเพลงเหล่านั้นใช้รูปแบบจังหวะสำหรับการเต้นรำแบบชาวตะวันตก แต่ไม่ปรากฏหลักฐานว่ามีการนำบทเพลงพระนิพนธ์มาใช้ประกอบการเต้นรำในช่วงเวลาดังกล่าว

เมื่อวงการภาพยนตร์เริ่มเป็นที่นิยมมากในสังคมไทย ได้มีการก่อตั้งบริษัทภาพยนตร์ขนาดใหญ่ขึ้น 2 บริษัทคือ บริษัทภาพยนตร์เสียงศรีกรุง (พ.ศ. 2478) และบริษัทภาพยนตร์เสียงไทยฟิล์ม (พ.ศ. 2479) ซึ่งทั้งสองบริษัทนี้มีวงดนตรีประจำในการสร้างเพลงประกอบภาพยนตร์ โดยเรือโทมานิต เสนะวิณินเป็นผู้ควบคุมวงและประพันธ์เพลงให้แก่วงดนตรีบริษัทภาพยนตร์เสียงศรีกรุง ผลงานเพลงที่เรือโทมานิตได้ประพันธ์ขึ้นเพลงแรกชื่อว่า “ลาที่กล้วยไม้” เป็นเพลงไทยสากลเพลงแรกที่ใช้จังหวะรุมบา (Rumba)

ส่วนวงดนตรีประจำบริษัทภาพยนตร์เสียงไทยฟิล์ม มีนักประพันธ์เพลง 2 ท่านคือ ม.ล.พวงร้อย อภัยวงศ์ กับ ม.ล.ประพันธ์ สนิทวงศ์ ที่ได้ประพันธ์ผลงานเพลงประกอบภาพยนตร์ไว้จำนวนมาก ได้แก่ เพลงบัวขาว เพลงในฝัน จากภาพยนตร์เรื่อง “ถ่านไฟเก่า” เพลงลมหวาน เพลงเพลิน จากภาพยนตร์เรื่อง “แม่สื่อสาว” เพลงวันเพ็ญ เพลงดอกไม้ จากภาพยนตร์เรื่อง “วันเพ็ญ” เป็นต้น

ในช่วงรัฐบาลภายใต้การบริหารของจอมพลป. พิบูลสงคราม ได้มีการก่อตั้งวงดนตรีสำหรับการเดินรำขึ้น 2 วงหลัก คือ วงดุริยางโชนในช่วงกลางปี พ.ศ. 2482 เพื่อใช้ในงานบันเทิงของกองทัพบก ได้มีการประพันธ์เพลงโดยนำแนวคิดการดัดแปลงเพลงไทยเดิมคือ เพลงเขมรไพรโยค 3 ชั้น ผลงานพระนิพนธ์ในสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ ดัดแปลงและเรียบเรียงเป็นเพลงไทยสากล ชื่อเพลงไพรโยคแปลงในจังหวัดพะเยา (บันทึกเสียงโดยห้างแผ่นเสียงตรากระต่าย)

วงดนตรีกรมโฆษณาการ ก่อตั้งประมาณช่วงปลายปี พ.ศ. 2482 เพื่อใช้ในงานสร้างความบันเทิงให้แก่ประชาชนผ่านทางสถานีวิทยุคลื่นสั้น โดยหลวงสุขุมณัยประดิษฐ์ได้นำวงดนตรีประจำบริษัทภาพยนตร์เสียงไทยฟิล์มซึ่งยุติกิจการลงให้มาประจำอยู่กรมโฆษณาการ นอกจากนี้ยังมีวงดนตรีเดินรำอื่น ๆ ที่กำเนิดขึ้นในช่วงเวลาใกล้เคียงกัน ได้แก่ วงสุนทราภรณ์ (วงกรมโฆษณาการในนามของวงเอกชน) วงดนตรีทรัพย์สินส่วนพระมหากษัตริย์ วงดนตรีประสานมิตร วงดนตรีคีตะเสวี หรือ คีตะวัฒน์ เป็นต้น

ผลงานของนักประพันธ์ในวงดนตรีกรมโฆษณาการ มีบทเพลงจำนวนมาก โดยเฉพาะผลงานของหัวหน้าวง คือ ครูเอื้อ สุนทรสนาน ได้ประพันธ์เพลงไว้กว่า 2,000 เพลง นอกจากนี้นักประพันธ์ท่านอื่น ๆ มีผลงานเป็นที่รู้จักในสังคมไทยจำนวนหนึ่งได้แก่

ผลงานของหลวงสุขุมณัยประดิษฐ์ ได้แก่ เพลงคะเนิงครวญ เพลงรักไม่ลืม เพลงเกาะสวาท เพลงเมื่อไหร่จะให้พบ เพลงไม่ยอมจากเธอ เพลงสิ้นรักสิ้นสุข และเพลงชายไร้เชิง

ผลงานของครูนารถ ถาวรบุตร ประพันธ์ทำนองเพลงธรรมชาติกล่อมขวัญจังหวัดสโลว์ เพลงเทพธิดาของฉัน จังหวัดพะเยา เพลงฝันถึงเธอ จังหวัดพะเยา เพลงลอยเรือ จังหวัดพะเยา เพลงคอยเธอคนเดียว จังหวัดพะเยา เพลงกิ่งดอกฟ้า จังหวัดฉะเชิงเทรา เพลงคนพลอดรัก จังหวัดฉะเชิงเทรา เพลงเธอกับฉันคือเพลง จังหวัดฉะเชิงเทรา เพลงรักที่สิ้นหวัง จังหวัดปทุมธานี เพลงคนที่ฉันรัก จังหวัดปทุมธานี เป็นต้น

ผลงานของครูสมพงษ์ ทัพยกลิน ประพันธ์ทำนองเพลงกลิ่นสไบนางเพลงใครจะรักเธอเท่าฉัน เพลงดอกพุดตาน เพลงท้องทะเลทอง เพลงไร้อาวรณ์ เป็นต้น

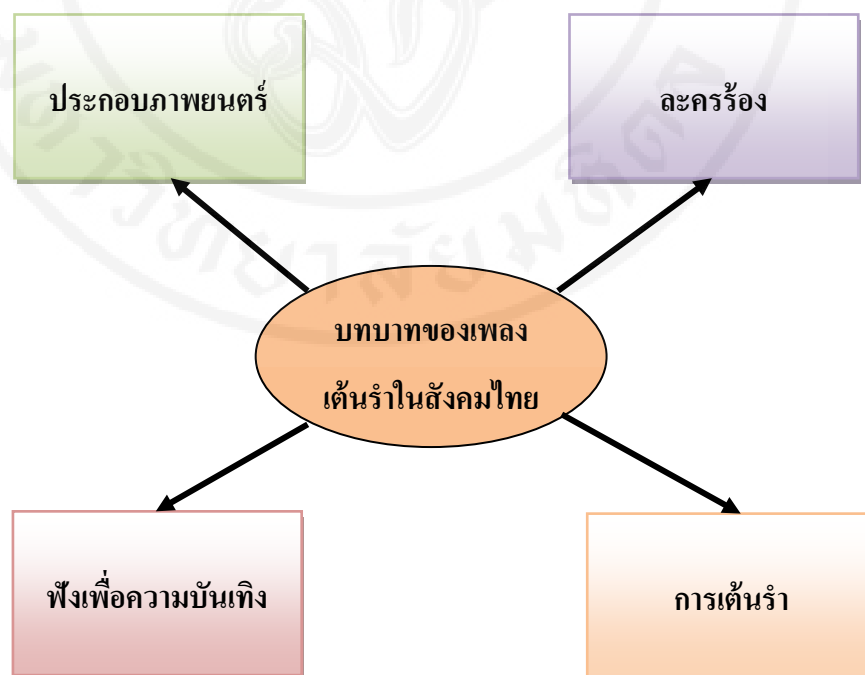
ผลงานของครูเวส สุนทรจามร ประพันธ์ทำนองเพลงกำพริ้งคู่ เพลงคำหอม เพลงเงาโศก เพลงชะรอยบุญ เพลงดอกฟ้าร่วง เพลงถิ่นไทยงาม เพลงน้ำตาลไกล้มด เพลงบุพเพสันนิวาส เพลงริมฝั่งน้ำ (จังหวัดระยอง) เป็นต้น

ผลงานของครูศรี ขยยุทธ ได้ประพันธ์ทำนองเพลงกำสรวลรัก เพลงชั่วคืนเดียว เพลงดาวเจ้าชู้ เพลงรักเอานูญ เพลงหากภาพเธอมีวิญญาณ เป็นต้น

ผลงานของชนิด ผลประเสริฐ ประพันธ์ทำนองเพลงจากดวงใจ เพลงขอให้ได้ดั่งใจนี้ เพลงครูสอนรัก เพลงจุดได้ตำตอ เพลงซ้ำซ้ำซ้ำพาเพลิน เพลงดาวล้อมเดือน เพลงน้ำผึ้งพระจันทร์ เพลงเพลินเพลงแม่มโปปี้ เพลงมานมงคล เพลงสุขกันเถอะเรา เป็นต้น

ผลงานของครูสมศักดิ์ เทพานนท์ ได้ประพันธ์ทำนองเพลงรักเธอเสมอ เพลงรำวงชมสวรรค์ และได้แต่งคำร้องในบทเพลงขวัญใจเจ้าทวย เพลงใครจะรักเธอจริง เพลงตะลุมสากล เพลงเริงตะลุม เพลงรำวงเทวีศรีนวล เพลงวิมานสีชมพู เป็นต้น

ผลงานของพระองค์เจ้าจักรพันธุ์เพ็ญศิริ จักรพันธุ์ ได้แต่งทั้งทำนองและคำร้องในเพลง เช่น เพลงขี้ใจ เพลงจากรัก เพลงชะตาฟ้า เพลงฝากรัก เพลงเพื่อรัก (จังหวัดตาก) เป็นต้น



แผนภูมิที่ 6.1 บทบาทหน้าที่ของเพลงเด่นรำในสังคมไทย

ที่มา:ผู้วิจัย

6.1.2.2 สารัตถะและผลงานนักประพันธ์เพลงเดินร่ำจังหวะตะลุง

จากการศึกษาพบว่าเพลงเดินร่ำจังหวะตะลุงโดยเกือบทั้งหมดประพันธ์โดยศิลปินที่อยู่ในวงดนตรีกรมโฆษณาการและวงสุนทราภรณ์เป็นหลัก โดยศิลปินที่มีบทบาทและมีส่วนเกี่ยวข้องกับเพลงจังหวะตะลุงในแต่ละด้าน มีทั้งหมด 3 คนคือ ครูล้วน ควันธรรม ผู้คิดค้นเพลงเดินร่ำจังหวะตะลุง ครูเอื้อ สุนทรสนาน สร้างผลงานเพลงตะลุงไว้มากที่สุด และครูเลิศจังหวัดประสมทรัพย์ นักร้องที่มีชื่อเสียงจากการร้องเพลงตะลุงอย่างมีเอกลักษณ์ ได้รับฉายาว่า ราชาเพลงตะลุง



ภาพที่ 6.1 บทบาทของนักประพันธ์เพลงตะลุงในด้านต่าง ๆ

ที่มา:ผู้วิจัย

ผลงานการประพันธ์เพลงของครูล้วน ควันธรรม เพลงแรกคือ "วิมานในฝัน" ประพันธ์ขึ้นเมื่อปี พ.ศ. 2477 นอกจากนี้ได้ประพันธ์เพลงไทยสากลทั่วไป และประพันธ์เพลงละครวิทยุประมาณ 30 เรื่อง รวมผลงานที่ครูล้วนได้ประพันธ์ทั้งเนื้อและทำนองประมาณ 300 เพลง

ตัวอย่างผลงานเพลงของครูล้วน ควันธรรม ได้แก่ เพลงกระแซครวญ เพลงกระท่อมน้ำตา เพลงกล้วยไม้แดง เพลงกุหลาบมาเลย์ เพลงใกล้ฤดูฝน เพลงใกล้ฮักสง เพลงขโมยประหลาด เพลงขาดคู่หูใจ เพลงคนที่ฉันคอย เพลงความรักสายลม เพลงคนพเนจร เพลงแหวนประดับก้อย เพลงคำแล้วในฤดูหนาว เพลงเสียงกระซิบสั่ง เพลงผีเสื้อกับดอกไม้ เพลงพรานเบ็ด เพลงคำแล้วในฤดูหนาว และเพลงแหวนประดับก้อย เป็นต้น

บทเพลงเดินร่ำจังหวะตะลุงเทมโป้ที่ครูล้วน ควันธรรมได้คิดค้นขึ้นเป็นเพลงแรกมีชื่อว่า “เพลงตะลุงเทมโป้” ได้ประพันธ์เพลงนี้ไว้ 2 ภาษาคือ ไทยและอังกฤษเพลงที่สองคือ “เพลงตะลุงเกษม” ได้ประพันธ์ไว้ 2 ภาษาคือ ไทยและจีน

ผลงานเพลงจังหวะทั่วไปของครูเอื้อ สุนทรสนาน ได้แก่ คู่เสน่หา นวลปรานางหมอง หยาดฝนแห่งความรัก ขอเป็นจันทร์ ครวญรัก มั่นใจไม่รัก หินไม่พัน พรานล่อเนื้อมองอะไร ข้างขึ้นเดือนหงาย คนเหมือนกัน คีกรินอก พรานทะเล ปลูกรัก พลอร์เฟื่องฟ้า และขอให้เหมือนเดิม เป็นต้น และผลงานเพลงจังหวะตะลุง ได้แก่ ตะลุงจำลา ตะลุงแจ่มจริงหนอ ตะลุงดับเพลิงรัก ตะลุงตื่นเถิดเรา ตะลุงตุงนัง ตะลุงถ้ำรักจริง ตะลุงนำเอ็นดู ตะลุงนึกว่าใช่ ตะลุงโนรา โนรีศรีธรรมราช ตะลุงปีใหม่ ตะลุงพรานบุญ ตะลุงเร่ ตะลุงเริงใจ ตะลุงสากล ตะลุงสุขใจรัก และตะลุงสุขสงกรานต์ เป็นต้น

ผลงานของครูเลิศ ประสมทรัพย์ได้แต่งไว้มีทั้งเพลงจังหวะทั่วไปและจังหวะตะลุง ได้แก่ เพลงริมฝั่งน้ำแพงม้า เพลงอารีดัง และเพลงสาวงามในโตเกียวกว (โอโตะมีซัง) เป็นต้น นอกจากบทเพลงที่ได้รับความนิยมอีกจำนวนหนึ่งได้แก่ เพลงจุดใต้ตำตอ เพลงสาวก๊อนแก้ว เพลงบ้านของเรา เป็นต้น ในด้านบทเพลงเต้นรำจังหวะตะลุง มีผลงานเพลงตะลุงที่ครูเลิศ ได้ประพันธ์ทำนองและคำร้อง คือ ตะลุงชมดง ตะลุงตะเลง และตะลุงมนต์รักเมืองใต้

6.1.3 การวิเคราะห์เพลงเต้นรำในบริบทของสังคมไทย

ผู้วิจัยได้คัดเลือกบทเพลงเต้นรำที่ประพันธ์โดยศิลปินไทย โดยใช้ข้อมูลจากการสัมภาษณ์ในภาคสนามในการคัดเลือกเพลง นำเสนอตัวอย่างเพลงเต้นรำทั่วไป 10 เพลง และเพลงเต้นรำจังหวะตะลุงจำนวน 6 เพลง มีรายละเอียดโดยสรุปดังนี้

6.1.3.1 เพลงเต้นรำจังหวะแบบตะวันตก

(1) เพลงกลิ้งราตรี (Bolero)

สังกัดลักษณะของเพลงคือ AABC แนวทำนองที่อยู่ในขอบเขตของบันไดเสียงหลัก มีการใช้คอร์ดขยาย คือคอร์ดโดมิแนนท์นัยท์ (Dominant Ninth) รูปแบบจังหวะของการดำเนินคอร์ดเป็นไปตามจังหวะของกลองชุด บรรเลงเป็นจังหวะขตามจังหวะของกลองสแนร์ และกลองทอม

(2) เพลงขอให้เหมือนเดิม (Waltz)

สังกัดลักษณะของเพลงคือ AABA การดำเนินคอร์ดมีการใช้คอร์ดลักษณะที่เป็นซีควเอนซ์หรือหัวงลำดับ เช่น V7 – I – vi7 – ii7 – V7 รูปแบบจังหวะของการดำเนินคอร์ดเป็นไปตามจังหวะของกลองชุด เน้นบรรเลงในจังหวะที่ 1 และ 3 ตามรูปแบบของเพลงวอลทซ์

(3) ข้างขึ้นเดือนหงาย (Rumba)

สังคีตลักษณ์ของเพลงคือ AABA แนวทำนองในตอนนำใช้การกระจายโน้ต (Apeggio) จากคอร์ด มีการใช้คอร์ดโดมินันท์ระดับสอง รูปแบบจังหวะหลักของกลองชุดที่ใช้เบสดรัมและกลองสแนร์บรรเลงในรูปแบบจังหวะที่เป็นเอกลักษณ์ของจังหวะรุมบา คือนั่นจังหวะตก ในจังหวะที่ 1 และ จังหวะที่ 2 เน้นจังหวะยก จากนั้นจึงเน้นจังหวะตก ในจังหวะที่ 4 เพื่อส่งกลับมาเริ่มจังหวะที่ 1

(4) คนีงครวญ (Foxtrot)

สังคีตลักษณ์ของเพลงคือ AABA มีการใช้คอร์ดโดมินันท์ระดับสอง รวมถึงการดำเนินทำนองที่มีการใช้โน้ตโครมาติก (Chromatic scale) การบรรเลงคอร์ดหลักของเพลงดำเนินสอดคล้องกับจังหวะหลักของกลองชุดที่ดำเนินรูปแบบจังหวะที่เป็นเอกลักษณ์ของฟอกซ์ทรอต มีลักษณะคล้ายกับเพลงในจังหวะสวิง

(5) แซมบ้าพาร์ก (Samba)

สังคีตลักษณ์ของเพลงคือ AB การเคลื่อนทำนองอยู่ในขอบเขตของโน้ตโครมาติกผสมกับโน้ตในคอร์ดในบันไดเสียงหลัก นอกจากนี้มีการใช้ชุดคอร์ด ii – V7 – I ที่เป็นเอกลักษณ์ของเพลงแจ๊ส โดยรูปแบบจังหวะใช้หน่วยจังหวะตามลักษณะจังหวะของเพลงแซมบ้า

(6) ปวดใจ (Off-beat)

สังคีตลักษณ์ของเพลงคือ ABCD การดำเนินคอร์ดและแนวทำนองในภาพรวมอยู่ในขอบเขตของบันไดเสียงหลัก ประโยคเพลงเริ่มในจังหวะที่ 3 ของห้องเพลง เนื่องจากในจังหวะที่ 2 เป็นจังหวะเคาะที่บ่งบอกเอกลักษณ์ของจังหวะออฟบีท เป็นรูปแบบจังหวะที่ขัดกับชีพจรหลักของเพลง เนื่องจากตามปกติแล้วจังหวะหนักของอัตราจังหวะสี่ อยู่ที่จังหวะที่ 1 และ 3 ตามลำดับ แต่ในจังหวะออฟบีทเน้นที่จังหวะ 2

(7) ฟลอร์เฟื่องฟ้า (Tango)

สังคีตลักษณ์ของเพลงคือ AABA การดำเนินคอร์ดและแนวทำนองในภาพรวมอยู่ในขอบเขตของบันไดเสียงหลัก มีการใช้คอร์ดโดมินันท์ระดับสองการดำเนินคอร์ดตามรูปแบบชุดจังหวะของกลองชุด ตามรูปแบบที่เป็นเอกลักษณ์ของแทงโก ที่เน้นในจังหวะที่ 4 โดยการบรรเลงแบบรวในจังหวะยก

(8) มงอะไร (Guaracha)

สังคีตลักษณ์ของเพลงคือ AABC การดำเนินคอร์ดและแนวทำนองในช่วงต้นของเพลงนั้นอยู่ขอบเขตบันไดเสียงหลัก ใช้ทางเดินคอร์ดคือ i – iv – V7 มีการเปลี่ยนบันไดเสียงและใช้คอร์ดโดมินันท์ระดับสองบ้างเล็กน้อย จังหวะในการดำเนินคอร์ดเป็นไปตาม

จังหวะของกลองชุดที่บรรเลงในลักษณะอัตราจังหวะสอง โดยการบรรเลงคอร์ดเด่นในจังหวะยกเป็นหลักในลักษณะการขึ้นจังหวะ (Syncopation)

(9) สุขกันเถอะเรา (Cha cha cha)

สัจคีตลักษณ์ของเพลงคือ AABA มีการใช้คอร์ดแทนแบบไตรโทน (Tritone substitution) การดำเนินทำนองปรากฏในลักษณะของโน้ตโครมาติก มีการใช้คอร์ดโดมินันท์ระดับสอง การดำเนินคอร์ดบรรเลงในจังหวะยกเป็นหลัก ส่วนสำคัญที่บ่งบอกเอกลักษณ์ของจังหวะชะชะช่าคือ จังหวะที่ 4 ดำเนินเข้าสู่จังหวะที่ 1 ของห้องถัดไป ในการบรรเลงจึงต้องมีความชัดเจนเพื่อให้ผู้เต้นรำสามารถเข้าใจในรูปแบบจังหวะได้

(10) สุดที่รัก (Beguine)

สัจคีตลักษณ์ของเพลงคือ AABC การดำเนินคอร์ดและทำนอง มีการใช้บันไดเสียงคู่ขนานบ้างเล็กน้อย โดยภาพรวมการดำเนินคอร์ดและแนวทำนองอยู่ในขอบเขตของบันไดเสียงหลัก มีการโน้ตโครมาติกบ้างเล็กน้อย รวมถึงมีการใช้คอร์ดโดมินันท์ระดับสอง การบรรเลงคอร์ดตามรูปแบบของจังหวะบีกินสอดคล้องกับจังหวะของกลองชุด

6.1.3.2 เพลงเต้นรำจังหวะแบบไทย

(1) ตะลุงเทมโป้

สัจคีตลักษณ์ของเพลงคือ AABA ในภาพรวมของการใช้คอร์ดและทำนองอยู่ในขอบเขตของบันไดเสียงหลัก การดำเนินคอร์ดยังคงใช้รูปแบบทั่วไป

(2) ตะลุงเกษม

สัจคีตลักษณ์ของเพลงคือ AB ในภาพรวมของการใช้คอร์ดและทำนองอยู่ในขอบเขตของบันไดเสียงหลักแนวคิดของการประพันธ์เพลงตะลุงเกษมมีความคล้ายกับเพลงตะลุงเทมโป้ที่ประพันธ์ขึ้นในช่วงเวลาใกล้เคียงกัน

(3) ตะลุงเร่

สัจคีตลักษณ์ของเพลงคือ AABA ในภาพรวมของบทเพลง การดำเนินคอร์ดและแนวทำนองอยู่ในบันไดเสียงหลักทางเดินคอร์ดทั่วไปในบันไดเสียงไดอาโทนิค ในช่วงต้นของเพลงมีการใช้โน้ตโครมาติก และสัดส่วนจังหวะชัดในรูปแบบเพลงแจ๊ส

(4) ตะลุงสากล

สัจคีตลักษณ์ของเพลงคือ AABA ในภาพรวมของบทเพลง การดำเนินคอร์ดและแนวทำนองอยู่ในบันไดเสียงหลัก คือทางเดินคอร์ด ii – V – I ในท่อนบรรเลงของวงใช้การอิมโพรไวส์บนพื้นฐานของทางเดินคอร์ดที่อยู่ในบันไดเสียง

(5) ตะลุงชมดง

สังคีตลักษณ์ของเพลงเป็น Strophic form คือ เพลงท่อนเดียว แต่แปรทำนองออกไปตามเนื้อร้อง โดยไม่ได้กำหนดห้องเพลงอย่างเคร่งครัดมาก ความยาวของการแปรทำนองไม่เท่ากัน การดำเนินคอร์ดใช้คอร์ดหนึ่งของบันไดเสียงเป็นหลักบรรเลงวนซ้ำ

(6) ตะลุงตะเลง

สังคีตลักษณ์ของเพลงคือ AB การดำเนินคอร์ดและทำนองอยู่ในขอบเขตของบันไดเสียงหลัก ทางเดินคอร์ดอยู่ในรูปแบบทั่วไปสัมพันธ์กับแนวทำนองหลักที่อยู่ในบันไดเสียงไดอาโทนิค

ในภาพรวมพบว่า ทางเดินคอร์ดของเพลงเรียงเรียงตามลักษณะของดนตรีแจ๊ส มีการคอร์ดแทน คอร์ดโดมิแนนท์ระดับสอง รวมถึงคอร์ดขยายตามความนิยมในการประพันธ์เพลงแจ๊ส สังคีตลักษณ์โดยส่วนมากเป็นแบบ 32 ห้องตามรูปแบบของเพลงสมัยนิยม หรือที่เรียกว่า AABA ในบางบทเพลงอาจมีการแปรท่อนหลังออกไปตามแนวคิดผู้ประพันธ์ รูปแบบจังหวะเพลงเดินรำทั่วไปประพันธ์ตามกรอบของลักษณะบทเพลงจังหวะต่าง ๆ อย่างเคร่งครัด โดยเฉพาะรูปแบบจังหวะที่มีความชัดเจนตามเอกลักษณ์ของแต่ละจังหวะ และรูปแบบจังหวะเพลงตะลุงทุกเพลงที่ได้นำเสนอ มีแนวทำนองสอดคล้องกับรูปแบบจังหวะกลองคองก้า รูปแบบจังหวะเพลงตะลุง โดยได้แนวคิดจากรูปแบบจังหวะของโทนชาตรีในคณะหนังตะลุง นอกจากนี้มีการดัดแปลงโดยใช้เปียโนบรรเลงเสียงเสียงฆ้องคู่จากหนังตะลุง

การสร้างสรรค์ผลงานเพลงเดินรำในสังคมไทยทั้ง 2 ประเภท ได้มีการประยุกต์และพัฒนาแนวคิดการประพันธ์มาโดยตลอด โดยเฉพาะศิลปินในช่วงยุคหลังเปลี่ยนแปลงการปกครอง ที่ได้รับคำสั่งจากรัฐบาลให้แต่งเพลงเดินรำเพื่อออกอากาศทางวิทยุ มาจนถึงยุคปัจจุบันที่ได้แปรสภาพเป็นเพลงลูกทุ่ง เพลงสมัยนิยมต่าง ๆ ที่ได้ปรากฏให้เห็นในปัจจุบัน ที่ยังคงสะท้อนร่องรอยทางวัฒนธรรมดนตรีเดินรำของศิลปินยุคบุกเบิกทั้งหลาย เช่นครูเอื้อ สุนทรสนาน ครูนารถ ถาวรบุตร ครูล้วน ควันธรรม ครูเลิศ ประสมทรัพย์ และอีกหลายท่าน บทเพลงเหล่านั้นยังคงดำรงอยู่ในสังคมไทยอย่างต่อเนื่อง แต่มีปัจจัยด้านความบันเทิงอื่น ๆ ที่เกิดขึ้นในสังคมไทยเช่น เพลงสมัยนิยมเกาหลี ญี่ปุ่น หรือยุโรป มาเป็นทางเลือกให้แก่เยาวชนในยุคปัจจุบัน จึงทำให้เพลงเดินรำถูกลดบทบาทลงในความนิยมของเยาวชนรุ่นใหม่

6.2 อภิปรายผล

จากการวิจัยในหัวข้อเรื่อง “เพลงเดินรำในสังคมและวัฒนธรรมไทย” มีรายละเอียดในประเด็นต่าง ๆ ที่เกี่ยวข้องในด้านประวัติและพัฒนาการ บุคคลสำคัญและผลงาน และลักษณะเฉพาะของบทเพลงเดินรำแต่ละจังหวัด ผู้วิจัยได้นำเสนอการอภิปรายผลเป็นประเด็นต่าง ๆ ดังนี้

6.2.1 พัฒนาการของดนตรีเดินรำในสังคมไทย

การแพร่กระจายของดนตรีเดินรำแบบตะวันตกเข้าสู่ประเทศไทย เกิดขึ้นจากปัจจัยด้านการค้าและการทูตเป็นหลักสำคัญในการนำดนตรีเดินรำมาเผยแพร่ให้ชาวไทยได้สัมผัสทั้งทางตรงและทางอ้อม โดยค่านิยมของชาวตะวันตกในการจัดงานรื่นเริงและการเฉลิมฉลองทุกครั้งต้องมีการบรรเลงดนตรีและการเดินรำเป็นส่วนหนึ่งของงานอยู่เสมอ เมื่อมีการจัดงานในรูปแบบดังกล่าวเกิดขึ้นในสังคมไทย ทำให้เจ้าภาพชาวไทย มีโอกาสได้เรียนรู้และสัมผัสกับวัฒนธรรมของดนตรีเดินรำตะวันตก เพื่อสร้างความสัมพันธ์อันดีต่อกันระหว่างชาวไทยและชาวยุโรป เป็นปรากฏการณ์ด้านวัฒนธรรมที่สำคัญตามแนวคิดที่งามพิศ สัตย์สงวน (2538: น.38-42) ได้อธิบายถึงปรากฏการณ์ด้านการติดต่อระหว่างวัฒนธรรม ที่เกิดขึ้นจากกลุ่มชน 2 กลุ่มชนขึ้นไปที่มีความแตกต่างทางวัฒนธรรมในด้านต่าง ๆ เช่น การรับประทานอาหาร การเข้าสังคม ความบันเทิง เป็นต้น ได้มีการติดต่อกันผ่านปัจจัยด้านการทูต การค้า หรือการค้าอาณานิคม ส่งผลให้เกิดการเลื่อนไหลและแพร่กระจายทางวัฒนธรรมเกิดขึ้น ทั้งนี้ในช่วงระยะเวลาดังกล่าวพัฒนาการของดนตรีเดินร่ายังไม่ปรากฏเด่นชัด เนื่องจากข้อจำกัดของกลุ่มคนที่สามารถเข้าถึงดนตรีเดินรำได้ยังคงอยู่ในชนชั้นสูงหรือข้าราชการที่มีหน้าที่ในการติดต่อกับชาวต่างชาติโดยตรง

ปัจจัยอีกส่วนหนึ่งคือ พระราชนิยมในวัฒนธรรมตะวันตกของพระมหากษัตริย์ไทย ที่ได้เล็งเห็นถึงความสำคัญในการปรับเปลี่ยนยกระดับสภาพสังคมชาวไทยให้ทัดเทียมกับนานาประเทศที่มีวิวัฒนาการและนวัตกรรมใหม่ ๆ เกิดขึ้นมากกว่าชาวเอเชีย รวมถึงการป้องกันปัญหาการรุกรานจากประเทศมหาอำนาจ โดยการรับวัฒนธรรมตะวันตกที่ได้กล่าวไปแล้วนั้น เป็นเพียงบางส่วนที่พระมหากษัตริย์ทรงเล็งเห็นว่าเป็นประโยชน์ต่อชาวไทยต่อไปในอนาคต มิได้เปิดใจรับทั้งหมด เพื่อนำสิ่งที่เห็นว่ามีประโยชน์มาปรับใช้กับสังคมไทย เป็นการผสมผสานทางวัฒนธรรมระหว่างไทยและตะวันตก

นอกจากนี้การสร้างแถววงสัญญาณทางทหารของวังหลวงและ แถววงของคณะลูกเรือชาวยุโรป ได้ส่งผลให้เหล่าข้าราชการชั้นผู้ใหญ่ มีการตื่นตัวในการสร้างแถววงเพื่อใช้ในงานเอกชนหรืองานบันเทิงทั่วไป นับว่าสำคัญหนึ่งคือ เป็นการยกระดับหน้าตาทางสังคมจากค่านิยมในการสร้าง

วงดนตรีเป็นของตนเอง เช่นเดียวกันกับการสร้างวงดนตรีไทยประจำวังต่าง ๆ รวมถึงบรรดาข้าราชการที่อยู่ในระดับสูง ที่ต้องการแสดงให้เห็นถึงศักยภาพและฐานะทางสังคมของตนเอง

การพัฒนาของดนตรีเดินรำในช่วงยุคเริ่มจึงอยู่ในขอบเขตของการฝึกเพื่อบรรเลงเท่านั้น ไม่ปรากฏหลักฐานการสร้างเพลงเดินรำ ทั้งนี้เมื่อเหล่าพระราชโอรสในพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวได้ทรงเดินทางไปศึกษาต่อในประเทศยุโรป ผลพวงจากสิ่งแวดล้อมทางวัฒนธรรมของชาวยุโรปและพื้นฐานในความชื่นชอบในดนตรีอยู่แล้ว ทำให้สมเด็จพระเจ้าฟ้าบริพัตรสุขุมพันธุ์ กรมพระนครสวรรค์วรพินิต ทรงสนพระทัยในการเรียนรู้ดนตรีตะวันตก ทั้งด้านการปฏิบัติและทฤษฎีในช่วงเวลาที่ว่างจากการเรียนวิชาทางทหาร และเมื่อเสด็จกลับสู่ประเทศไทยได้ทรงพระนิพนธ์บทเพลงโดยใช้จังหวะเดินรำตามแบบชาวตะวันตก รวมถึงการเรียบเรียงเพลงไทยในรูปแบบเพลงตะวันตกอีกด้วย เป็นจุดเริ่มต้นที่สำคัญต่อการพัฒนาของดนตรีเดินรำเป็นอย่างมาก

ดนตรีเดินรำเริ่มขยายตัวมากขึ้นในช่วงปลายรัชกาลที่ 6 บรรดาชาวต่างชาติที่ได้เดินทางเข้ามาประเทศไทย และคนไทยบางส่วนที่ได้ไปศึกษาที่ต่างประเทศแล้วนำวัฒนธรรมดังกล่าวนั้นมาเผยแพร่ต่อในสังคมไทย ทำให้วัฒนธรรมของการเดินรำเริ่มเป็นที่ยอมรับได้ในสังคมไทย ทั้งนี้ในช่วงเวลาดังกล่าวความนิยมดนตรีเดินรำแบบชาวยุโรปในประเทศไทยมีแนวโน้มลดลง สอดคล้องกับแนวคิดของโคลด์ คอนเยอร์ส (Claude Conyers, 2007) ที่ได้กล่าวถึงดนตรีเดินรำในยุโรปว่า การพัฒนาของดนตรีเดินรำแบบบอลรูมที่ได้ดำเนินมาตั้งแต่อดีตจนถึงคริสต์ศตวรรษที่ 20 ได้เปลี่ยนแปลงในทิศทางที่ลดลง ความนิยมการเต้นคาบารेट และการเต้นในไนต์คลับเข้ามาแทนที่ เนื่องจากความต้องการในด้านความบันเทิงของสังคมในด้านต่าง ๆ ให้ครบครัน ทั้งการดื่มรับประทานอาหารและการเต้นรำ เป็นปรากฏการณ์และวัฏจักรของความนิยมที่ลดลงตามสภาพการแปรเปลี่ยนของความต้องการในสังคม

เมื่อเข้าสู่ช่วงรัชกาลที่ 7 ความนิยมในดนตรีเดินรำได้แพร่กระจายเข้าสู่กลุ่มชนชั้นกลาง ดังเห็นได้จากการจัดงานเลี้ยงของหน่วยงานต่าง ๆ ย่อมมีการเดินรำประกอบในงานเสมอ เนื่องจากนักเรียนนอกหลายคนที่ได้เดินทางไปศึกษา ณ ประเทศสหรัฐอเมริกา ช่วงเวลาดังกล่าวได้เรียนรู้ดนตรีแจ๊สที่เป็นที่นิยมเป็นอย่างมาก อาจกล่าวได้ว่าปัจจัยสำคัญที่ส่งเสริมให้ดนตรีเดินรำขยายตัวมากขึ้นได้แก่ นักเรียนนอก แผ่นเสียงเพลงแจ๊ส เมื่อคนไทยกลุ่มหนึ่งที่สนใจการเดินรำได้รวมตัวกันก่อตั้งสมาคมลีลาศ ซึ่งเป็นหน่วยงานหลักที่ได้ร่วมมือกับหน่วยงานของรัฐและเอกชนในการพัฒนาดนตรีเดินรำให้ก้าวหน้าต่อไปอีกขั้น

นโยบายรัฐนิยมเป็นปัจจัยสำคัญอีกหนึ่งด้านที่ส่งผลให้วงดนตรีรูปแบบบิกแบนด์ได้ขยายตัวขึ้นในสังคมไทยอย่างรวดเร็ว เนื่องจากการส่งเสริมให้ประชาชนชาวไทยได้มีค่านิยมทางสังคมให้ทัดเทียมกับประเทศตะวันตกมากขึ้น รวมถึงนโยบายการสร้างวงดนตรีของกรม

โฆษณาการเป็นปัจจัยที่ส่งผลให้หน่วยงานอื่นมีความตื่นตัวในการสร้างวงดนตรีเป็นของตนเอง ทำให้ศิลปินหลายท่านได้สร้างงานเพลงเป็นจำนวนมาก อาจกล่าวได้ว่าในช่วงหลังการเปลี่ยนแปลงการปกครองเป็นต้นมา ดนตรีเดินร่าได้รับความนิยมจนถึงจุดสูงสุด

จุดอิมตัวของดนตรีเดินร่าเกิดขึ้นในช่วงหลังสงครามโลกครั้งที่สองสิ้นสุดลง ประเทศสหรัฐอเมริกาได้เข้ามามีบทบาทต่อประเทศไทยในด้านการลงทุนทางเศรษฐกิจในฐานะผู้ช่วยเหลือ ส่งผลให้ประชาชนได้สัมผัสและมีค่านิยมต่อความอิสระตามรูปแบบของวัฒนธรรมอเมริกัน สอดคล้องกับงานวิจัยของยุวรี โชคสวนทรัพย์ (2554: น.79 - 81) ที่ได้กล่าวถึงความนิยมในวัฒนธรรมอเมริกันในช่วงเวลาดังกล่าวว่า วิถีชีวิตของชาวไทยในช่วงปี พ.ศ. 2503 เป็นต้นมา ได้รับอิทธิพลจากวัฒนธรรมอเมริกันและส่งผลต่อการใช้ชีวิตในด้านต่าง ๆ เช่น การเลือกรับประทานอาหาร การแต่งกายตามแฟชั่นของชาวอเมริกัน รวมถึงการฟังเพลงสมัยนิยมตามแบบอเมริกัน เป็นต้น

ปัจจัยการรับวัฒนธรรมอเมริกันดังกล่าวได้ส่งผลให้วัฒนธรรมการเดินร่ารูปแบบเดิมตามแบบชาวยุโรปได้เสื่อมคลายลง ประกอบกับเมื่อเข้าสู่ช่วงสู่สงครามเวียดนามดนตรีร็อกแบบอเมริกันได้เข้ามาปรับเปลี่ยนค่านิยมต่าง ๆ ให้แปรสภาพไปจากเดิมอย่างต่อเนื่อง จนทำให้ดนตรีเดินร่าแบบดั้งเดิมถูกลดบทบาทลง ส่งผลให้เกิดการเดินร่ารูปแบบใหม่ ดังที่ปรากฏตามสถานบันเทิงต่าง ๆ ซึ่งเป็นการเดินร่าที่มีอิสระ ไม่อยู่ตามกรอบและแบบแผนเดิมอีกต่อไป

ในปัจจุบันวิถีของดนตรีเดินร่าแบบดั้งเดิม ยังคงปรากฏคู่ขนานกับการเคลื่อนไหวของวัฒนธรรมบันเทิงอื่น ๆ ในประเทศไทย และมีกลุ่มคนจำนวนหนึ่งที่ชื่นชอบและอนุรักษ์วิถีแบบดั้งเดิมไว้ บางครั้งอาจมีการประยุกต์ในด้านการเรียบเรียงบทเพลงรวมถึงการผสมวงดนตรีเพื่อให้ทันสมัย ทำให้ดนตรีเดินร่าสามารถดำรงอยู่ในสภาพสังคมปัจจุบันและสอดคล้องกับความต้องการของสังคมยุคโลกาภิวัตน์ที่เคลื่อนไปข้างหน้าตัวอย่างก้าวกระโดดจนทำให้ศิลปวัฒนธรรมบางอย่างอาจสูญหายไป

6.2.2 ความสัมพันธ์ของดนตรีเดินร่ากับบริบทในสังคมไทย

บทบาทหน้าที่ของดนตรีเดินร่าที่เกิดขึ้นในสังคมไทย สามารถแบ่งได้เป็น 2 ด้านคือ ด้านการฟังเพื่อความบันเทิง และด้านประกอบการเดินร่า โดยสังคมไทยในช่วงปลายรัชกาลที่ 3 จนถึงรัชกาลที่ 5 มีความสัมพันธ์กับดนตรีเดินร่าในด้านการฟังเพื่อความบันเทิงเท่านั้น ไม่ได้นำมาใช้เพื่อการเดินร่าอย่างชาวตะวันตกที่อาศัยอยู่ในสยาม เนื่องจากจารีตประเพณี รวมถึงความเหมาะสมในการเดินร่าไม่สอดคล้องกับวัฒนธรรมไทย กล่าวคือ สังคมไทยยังไม่เปิดใจยอมรับ

วิธีการเดินรำแบบชาวตะวันตกที่มีการผูกเนื้อร้องตัวระหว่างชายหญิง โดยเฉพาะผู้ที่ไม่ได้เป็นสามีภรรยา กัน อาจทำให้ผิดจารีตประเพณีและถูกติเตียนโดยสังคมส่วนใหญ่ได้

เมื่อสังคมไทยได้เปิดใจยอมรับวัฒนธรรมการเดินรำแบบตะวันตกมากขึ้น มีทัศนคติที่เปลี่ยนไปในทิศทางที่ดีและเข้าใจว่าเป็นศิลปะการแสดงแขนงหนึ่ง ทำให้บทบาทหน้าที่ของดนตรีเดินรำในสังคมไทยมีความชัดเจนมากขึ้น สอดคล้องกับแนวคิดของโคลีค คอนเยอร์ส (Claude Conyers, 2007) ที่ได้อธิบายถึงบทบาทหน้าที่ของการเดินลีลาที่ปรากฏอยู่ในบริบทสังคมปัจจุบัน แบ่งเป็น 4 ประเภทได้แก่ (1) การเดินลีลาโดยทั่วไป (2) การเดินลีลาเพื่อการแข่งขัน (3) การเดินลีลาในลักษณะของการแสดง (4) การเดินลีลาประกอบภาพยนตร์และสื่อวีดิทัศน์ ซึ่งลักษณะการเดินลีลาทั้ง 4 ประเภทปรากฏอยู่ในบริบทของสังคมไทยทั้งหมด เริ่มตั้งแต่การเดินรำตามมหรยาทในสังคมชั้นนำ จากนั้นเมื่อวงการภาพยนตร์ได้เข้ามาในช่วงปี พ.ศ. 2478 ดังที่กล่าวไปแล้วในบทสรุปว่ามีการนำจากเดินรำนำไปใช้ประกอบเป็นส่วนหนึ่งของภาพยนตร์ การเดินลีลาเพื่อการแสดงและเพื่อการแข่งขัน อาจพบได้ในบริบทเดียวกัน เนื่องจากเมื่อมีการแข่งขันลีลา โดยปกติมีการเปิดให้ผู้สนใจได้เข้าชม ในปัจจุบันนี้บทบาทหน้าที่ด้านวงดนตรีที่ใช้ประกอบการเดินลีลา เปลี่ยนเป็นการเปิดเพลงจากเครื่องเล่นทั้งรูปแบบอนาล็อกและดิจิทัลตามความเหมาะสม ทั้งนี้เป็นเพราะความสะดวกในด้านเวลาและงบประมาณต่อการจัดงานแข่งขัน

6.2.3 บุคคลสำคัญและผลงานเพลงเดินรำ

การสร้างสรรคผลงานเพลงเดินรำที่เกิดขึ้นในสังคมไทยมีปัจจัยด้านบุคคลที่เกี่ยวข้องคือ นักประพันธ์ที่เป็นผลผลิตจากโรงเรียนพรานหลวง เป็นนักดนตรีที่มีพื้นฐานทางด้านดนตรีคลาสสิกแล้วเปลี่ยนผันแนวเพลงตามความนิยมของสังคม เช่น เอื้อ สุนทรสนาน นารถ ถาวรบุตร จำปา เล่มสาราญ และศรี ยงยุทธ เป็นต้น และนักเรียนนอกที่มีประสบการณ์และความรู้ด้านการบรรเลงเพลงเดินรำแบบแจ๊ส เช่น หลวงสุขุมมนัยประดิษฐ์ จากนั้นเมื่อความนิยมเพลงไทยสากลและเพลงเดินรำแผ่ขยายกว้างขึ้น ทำให้บุคคลที่สนใจด้านการประพันธ์ดนตรีเข้ามาสู่วงการเพลงเดินรำเป็นจำนวนมาก ตามหลักมานุษยวิทยา แสดงให้เห็นว่าปัจจัยด้านบุคคลเป็นส่วนสำคัญอย่างยิ่งต่อการพัฒนาผลงานเพลงเดินรำในสังคมไทย

ผลงานในรูปแบบเพลงเดินรำที่เกิดขึ้นในสังคมไทย ในช่วงแรกได้รับอิทธิพลและแนวคิดหลักจากต่างชาติโดยตรง ทั้งนี้อาจรับภายในประเทศ เมื่อชาวต่างชาติได้นำดนตรีเหล่านั้นเข้ามาในช่วงติดต่อการค้า หรือรับจากวัฒนธรรมตะวันตกโดยตรง จากการเดินทางไปศึกษา และได้รับการฝึกฝนดนตรีตะวันตก แล้วนำกลับมาประยุกต์ให้เข้ากับบริบทของสังคมไทย ตัวอย่างเช่น สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้าบริพัตรสุขุมพันธุ์ฯ ได้ประพันธ์เพลงต่าง ๆ โดยใช้จังหวะเดินรำ

ประยุคต์กับทำนองเพลงไทย รวมถึงในยุคที่ละครร้องและภาพยนตร์เป็นที่นิยม ในการสร้างเพลงประกอบละครส่วนใหญ่ เป็นการประพันธ์ขึ้นภายใต้จังหวะเดินรำทั้งสิ้น รวมถึงประยุคต์ทำนองเพลงไทยผสมผสานจังหวะให้กลายเป็นเพลงไทยสากล นอกจากนี้นักเรียนนอกดังที่ได้กล่าวไปแล้ว เมื่อได้เดินทางไปอยู่ในสภาพสังคมที่มีวัฒนธรรมที่แตกต่างอยู่เป็นระยะเวลานาน เมื่อเดินทางกลับสู่ประเทศไทยได้นำวัฒนธรรมนั้นมาปรับบางอย่างเช่น ดนตรีเดินรำ เข้ามาเผยแพร่และปฏิบัติภายใต้บริบทสังคมเดิมของตน สอดคล้องกับแนวคิดด้านปรากฏการณ์ทางวัฒนธรรมของสุรพงษ์ ลือทอง จักร (2552: น.93) กล่าวถึง ถึงการผสมผสานทางวัฒนธรรมว่า เป็นปรากฏการณ์ที่เกิดขึ้นอยู่ตลอดเวลา อาจเกิดจากการแพร่กระจายของวัฒนธรรมอื่น เมื่อสมาชิกในสังคมได้ทดลองปฏิบัติและเห็นถึงคุณค่า เกิดการยอมรับและปฏิบัติสืบต่อมา หรือเกิดจากสมาชิกของสังคมหนึ่งได้ไปอยู่อีกสังคมหนึ่ง ได้ปฏิบัติตามวัฒนธรรมบางอย่างของสังคมนั้นจนเป็นกิจวัตร เมื่อกลับมาสังคมเดิมของตนจึงนำแนวปฏิบัติดังกล่าวคิดตัวกลับมาด้วย

6.2.4 ลักษณะเฉพาะของเพลงเดินรำในสังคมไทย

การประพันธ์เพลงเดินรำในช่วงแรกนั้น ได้ปฏิบัติตามกฎเกณฑ์และแนวทางตามแบบตะวันตกอย่างชัดเจน ประกอบด้วยสังคีตลักษณ์ คอร์ดและการดำเนินทำนอง และรูปแบบจังหวะที่เป็นหัวใจสำคัญของเพลงเดินรำ นักประพันธ์ต้องยึดเป็นหลักสำคัญในการเรียบเรียงจังหวะของแนวทำนอง โดยผลงานการประพันธ์ของวงดนตรีกรมโฆษณาการส่วนใหญ่ ยึดตามหลักการดังกล่าว ทำให้ไม่ว่าท่อนหรือหน่วยจังหวะหลักของเพลงมีความชัดเจนที่สามารถบ่งบอกถึงจังหวะเดินรำแบบต่างๆ ส่งผลให้นักเดินรำสามารถปฏิบัติได้อย่างสะดวก

ทั้งนี้บทเพลงเหล่านั้นยังคงมีเอกลักษณ์ความเป็นไทยในด้านทำนอง และกลวิธีการขับร้อง ได้สะท้อนเอกลักษณ์ความเป็นไทยได้อย่างชัดเจน กล่าวคือ รูปแบบการขับร้องของนักร้องในยุคแรก มีรูปแบบที่ผสมผสานระหว่างความเป็นไทยกับสากลอย่างเด่นชัด โดยลักษณะการใช้ลูกเอื้อน การเปล่งเสียงจากลำคอเป็นหลัก ทำให้บทเพลงที่ถ่ายทอดออกมามีกลิ่นอายของความเป็นไทย แม้ว่าบางบทเพลงมีแนวทำนองที่ใช้บันไดเสียงโครมาติก หรือรูปแบบทำนองในลักษณะของเพลงแจ๊สที่คนไทยในยุคนั้นยังไม่คุ้นเคยมากนัก สอดคล้องกับงานวิจัยของ วิทยา ภูบัว (2542: น.312) ที่ได้ศึกษาอิทธิพลดนตรีอเมริกันต่อเพลงสมัยนิยมของไทย แสดงให้เห็นถึงแนวคิดการสร้างงานของนักประพันธ์ไทย ที่ได้ยึดถือการดัดแปลงและเลียนแบบจากต้นฉบับ มาสร้างสรรค์ผลงานเพลงสมัยนิยมที่ผสมผสานกับวัฒนธรรมไทย

การคิดค้นเพลงเดินรำจังหวะตะลุง เป็นเอกลักษณ์เพียงหนึ่งเดียวของเพลงเดินรำที่มีลักษณะความเป็นไทยอย่างชัดเจน โดยบริบททางสภาพภูมิศาสตร์รวมถึงสิ่งแวดล้อมที่ได้เป็น

แรงผลักดันในการคิดรูปแบบของเพลงตะลุง ทั้งนี้เพลงตะลุงที่เกิดขึ้นในสังคมไทย มีรูปแบบและลักษณะปรับเปลี่ยนไปตามแนวคิดของผู้ประพันธ์ โดยยึดลักษณะรูปแบบของตะลุงเป็นหลัก แต่รายละเอียดด้านอื่น ๆ เช่น การอิมโพรไวส์ในท่อนบรรเลง การใช้ฉาบบรรเลงในลักษณะของเพลง รำวง เป็นต้น ส่งผลให้การนำเสนอบทเพลงตะลุงดังกล่าวมีสีสันแตกต่างไปจากเดิม

โดยภาพรวมแนวคิดการสร้างเพลงเดินรำในสังคมไทยเกิดขึ้นจากค่านิยมของสังคมเป็นหลัก เมื่อการเดินรำเฟื่องฟูและแทรกซึมอยู่ทุกชนชั้น ทำให้ความต้องการผลิตของบทเพลงเดินรำสูงขึ้น ทำให้นักประพันธ์หลายท่านสร้างผลงานขึ้นเป็นจำนวนมาก ซึ่งปรากฏการณ์ดังกล่าวได้ปรับเปลี่ยนไปตามค่านิยมของสังคม เมื่อถึงจุดอิ่มตัวและมีการแทรกแซงโดยค่านิยมในดนตรีรูปแบบใหม่ ที่เกิดขึ้นขึ้นตามนวัตกรรมใหม่ การเปลี่ยนแปลงทางเทคโนโลยี เครื่องดนตรี ที่ปรับเปลี่ยนไปอย่างก้าวกระโดดทำให้ดนตรีเดินรำต้องมีการปรับสภาพไปตามบริบทที่เปลี่ยนไปโดยปริยาย

6.3 ข้อเสนอแนะ

6.3.1 ข้อเสนอแนะจากงานวิจัย

(1) ดนตรีเดินรำในสังคมไทยเกิดจากหลอมรวมระหว่างวัฒนธรรมไทยและชาติตะวันตกจนกลายเป็นวัฒนธรรมที่สำคัญของชาติไทย ถือได้ว่าเป็นสมบัติของชาติ ที่ควรค่าแก่การอนุรักษ์เป็นอย่างยิ่ง โดยเฉพาะดนตรีเดินรำจังหวะตะลุงที่มีเอกลักษณ์แสดงถึงวัฒนธรรมความเป็นชาติไทยได้เป็นอย่างดี องค์ความรู้จากงานวิจัยในครั้งนี้เป็นส่วนหนึ่งที่กระตุ้นให้ชาวไทยได้เห็นคุณค่าของดนตรีเดินรำที่เป็นวัฒนธรรมไทยและภาคภูมิใจที่สามารถนำเสนอต่อประชาคมอาเซียนที่เกิดขึ้นในภายภาคหน้าได้

(2) ผลจากการวิจัยแสดงให้เห็นประวัติและพัฒนาการของดนตรีเดินรำที่เกิดขึ้นในสังคมไทย สามารถสร้างเป็นหลักฐานทางประวัติศาสตร์ที่สำคัญด้านวิชาการดนตรีวิทยา โดยทราบถึงรูปแบบการเปลี่ยนแปลงของบริบทและองค์ประกอบในดนตรีเดินรำจากยุคเริ่มจนถึงปัจจุบันเป็นสิ่งสำคัญอย่างยิ่งต่อประวัติศาสตร์ของชาติที่จะได้สืบทอดต่อไปสู่ลูกหลานชาวไทยได้

(3) ผลจากศึกษาในงานวิจัยครั้งนี้ เป็นองค์ความรู้ที่สามารถนำไปใช้ในการเรียนสอนดนตรีในด้านประวัติศาสตร์ดนตรีตะวันตกในประเทศไทย รวมถึงแนวคิดการประพันธ์เพลงสามารถพัฒนาต่อยอดให้เป็นตำราด้านประวัติศาสตร์ดนตรีของไทย ที่เป็นส่วนสำคัญอย่างยิ่งต่อการถ่ายทอดความรู้แก่นักเรียนและนักศึกษาให้ได้รับความรู้ด้านประวัติศาสตร์ดนตรีที่เกิดขึ้นใน

ชาติไทย นอกเหนือจากการเรียนการสอนประวัติดนตรีตะวันตกที่มีเนื้อหาห่างไกลจากบริบททางวัฒนธรรมของไทย

(4) ผลการศึกษาสามารถนำไปประยุกต์ในการศึกษาด้านการเต้นรำที่เกิดขึ้นในประเทศไทย เพื่อผสมผสานสร้างงานวิชาการในประเด็นที่แตกต่างออกไปได้

6.3.2 ข้อเสนอแนะในการวิจัยครั้งต่อไป

(1) เนื่องจากงานวิจัยในครั้งนี้งมประเด็นศึกษาถึงบริบทของดนตรีเป็นหลัก มีความสมควรที่จะต้องเพิ่มเติมองค์ประกอบของการเต้นรำในด้านต่าง ๆ เพื่อทำความเข้าใจในมุมมองของนักดนตรีและนักเต้นรำให้มีทิศทางที่ตรงกัน ส่งผลให้การสร้างงานเพลงเต้นรำมีประสิทธิภาพและผลสัมฤทธิ์ที่ดีขึ้น

(2) การวิเคราะห์บทเพลงอาจมีการเพิ่มเติมในด้านอื่น ๆ เพื่อนำเสนองานวิจัยในมิติที่แตกต่างออกไป เป็นประโยชน์ที่สามารถนำไปพัฒนาต่อไปได้

(3) การวิจัยในครั้งนี้งเน้นศึกษาดนตรีเต้นรำที่มีรูปแบบและองค์ประกอบสอดคล้องกับการลีลาศ (Ballroom dance) เป็นหลัก ใช้ขอบเขตรูปแบบดนตรีและการเต้นลีลาศเป็นตัวตั้ง ดังนั้นผู้วิจัยไม่ได้รวมดนตรีสำหรับการร่าวซึ่งเกิดขึ้นในช่วงเวลาใกล้เคียงกัน เนื่องจากการร่าวมีที่มาจากการรำโตน เป็นการละเล่นพื้นบ้านของชาวไทย เมื่อจอมพลป. พิบูลสงครามมีนโยบายให้ชาวไทยนิยมในวัฒนธรรมของชาติ ในช่วงสงครามโลกครั้งที่สอง ทำให้การร่าวได้เข้ามาเป็นส่วนหนึ่งของวงดนตรีลีลาศ ซึ่งเมื่อวิเคราะห์แล้วรูปแบบการร่าวไม่ได้สอดคล้องกับสเต็มการลีลาศ แต่อาศัยวงดนตรีลีลาศเดียวกันในการบรรเลงเพลงประกอบ การวิจัยในครั้งต่อไปอาจมุ่งประเด็นศึกษาเพิ่มเติมในเพลงร่าวที่เป็นวัฒนธรรมเต้นรำอย่างหนึ่งของสังคมไทย

ดนตรีเต้นรำในสังคมและวัฒนธรรมไทย

BALLROOM DANCE MUSIC IN THAI SOCIETY AND CULTURE

กมลธรรม เกื้อบุตร 5438079 MSMS/D

ปร.ค. (ดนตรี)

คณะกรรมการที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์ : พูนพิศ อมาตยกุล, ราชบัณฑิต, ปร.ค., ณรงค์ชัย ปิฎกฤษดิ์,
ปร.ค., อนรรฆ จรรย์ยานนท์, ปร.ค.

บทสรุปแบบสมบูรณ์

บทนำ

วัฒนธรรมในสังคมมนุษย์นั้นถูกกำหนดขึ้นเพื่อช่วยให้การดำรงชีวิตร่วมกันในสังคมของมนุษย์เป็นไปอย่างราบรื่น มีแบบแผนอันดีงาม และเป็นแนวทางเบื้องต้นที่ใช้กำหนดพฤติกรรมในการอยู่ร่วมกันของคนในสังคมเดียวกันได้ โดยวัฒนธรรมในสังคมหนึ่ง สามารถถ่ายทอดจากรุ่นสู่รุ่น และแพร่กระจายออกไปสู่สังคมอื่น ๆ ได้ วัฒนธรรมที่เกิดขึ้นในสังคมของมนุษย์นั้นมีหลากหลายด้าน ได้เกิดขึ้นและปฏิบัติสืบต่อกันมาอย่างยาวนาน มักได้รับการปลูกฝังเป็นจรรยาบรรณสำคัญของสังคมนั้น สืบต่อจากรุ่นหนึ่งสู่รุ่นต่อมา

นอกจากวัฒนธรรมที่มนุษย์สร้างขึ้นมาเพื่อเป็นแบบแผนในการดำรงชีวิตแล้ว ยังมีวัฒนธรรมด้านความบันเทิงที่อยู่กับมนุษย์มาอย่างยาวนานตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบัน เกิดขึ้นจนกลายเป็นระเบียบแบบแผนและประเพณี ปรากฏอยู่กับทุกชนชาติในโลกนี้ เช่น การเล่นดนตรี การเต้นรำ และนาฏกรรมต่าง ๆ เป็นต้น วัฒนธรรมด้านนี้เดิมถูกสร้างขึ้นมาเพื่อวัตถุประสงค์หลักในการบูชาสิ่งศักดิ์สิทธิ์ได้แก่ เทวดา เทพเจ้า ภูตผี และสิ่งต่าง ๆ ที่มนุษย์มองไม่เห็นเป็นต้น ตามความเชื่อและศรัทธาที่เกิดขึ้นในแต่ละสังคม จากนั้นเมื่อวัฒนธรรมเหล่านั้นได้พัฒนาและปรับเปลี่ยนเพื่อตอบสนองต่อความผ่อนคลายทางจิตใจให้แก่สมาชิกในสังคมนั้นจนพัฒนาต่อมากลายเป็นอาชีพ เกิดเป็นแบบแผนและมีโครงสร้างทางวัฒนธรรมที่ชัดเจน

วัฒนธรรมความบันเทิงที่สำคัญในประเทศไทยได้แก่ บรรดาศิลปะการแสดงทั้งหลาย เช่น โขน ละคร นาฏกรรม และการแสดงดนตรีทุกประเภท นับว่าเป็นความโชคดีของชาวไทย ที่ราชสำนักไทยไม่เคยละเลยศิลปศาสตร์ประจำชาติเหล่านี้ ในบางยุคสมัยมีการสนับสนุน อุปถัมภ์ค้ำชู เป็นอย่างดีจากพระมหากษัตริย์คุณของพระมหากษัตริย์ไทยและเหล่าพระบรมวงศานุวงศ์หลายพระองค์ สร้างความแข็งแกร่งทางด้านวัฒนธรรมดนตรีและนาฏศิลป์ของไทยควบคู่สังคมไทยมาอย่างยาวนานตามหลักทฤษฎีบ้าน-วัด-วังของศาสตราจารย์เกียรติคุณนายแพทย์พูนพิศ อมาตยกุล (2555: สัมภาษณ์) ที่อธิบายถึงความสัมพันธ์ของปัจจัยในกระบวนการสืบทอดทางดนตรีในประเทศไทยที่จำเป็นต้องอาศัยทั้งพาปัจจัยทั้งสามด้านดังกล่าว

ในประเทศไทยเริ่มมีการรับวัฒนธรรมการเดินรำแบบชาตินตะวันตกในช่วงรัชกาลที่ 5 จากหลักฐานที่ปรากฏคือ จดหมายเหตุสยามสมัย บันทึกโดยชาวมูเอล เจ สมิท (2549: น.247) ได้บันทึกเรื่องราวเหตุการณ์ของงานเฉลิมพระชนมพรรษาในปีพ.ศ. 2427 ว่าในงานมีการจ้างนักดนตรีชาวยุโรปมาบรรเลงในงานครั้งนี้ ผู้คนที่ได้เข้าร่วมงานมีความสนุกสนานกับการเดินรำแบบชาตินตะวันตกเป็นอย่างมาก บ่งบอกถึงค่านิยมของดนตรีเดินรำที่เกิดขึ้นในสังคมชั้นสูงได้อย่างชัดเจน

ในสมัยรัชกาลที่ 6 การติดต่อกับชาวยุโรปตะวันตกยังคงเป็นไปอย่างต่อเนื่อง อีกทั้งพระบรมวงศานุวงศ์และชนชั้นสูงเป็นจำนวนมาก เดินทางไปศึกษาต่อที่ประเทศยุโรป ทำให้วัฒนธรรมดนตรีตะวันตกมีใกล้ชิดกับชาวไทยมากขึ้น พระองค์ได้ทรงอุปถัมภ์ดนตรีและนาฏศิลป์ทั้งไทยและสากลเป็นอย่างดี จนมีพระราชดำริรับสั่งให้มีการก่อตั้งโรงเรียนพรานหลวง ให้เป็นวิทยาลัยดนตรีแห่งแรกของประเทศไทย เพื่อให้การเรียนการสอนดนตรีและนาฏศิลป์มีรูปร่างที่ชัดเจนและเป็นวิชาชีพมากยิ่งขึ้น นอกจากนี้การสร้างวงดนตรีตะวันตกประเภทเครื่องสาย โดยอัลแบร์โต นัชซารี เป็นอีกปัจจัยหนึ่งที่เป็นรากฐานต่อวงการดนตรีตะวันตกในช่วงเวลานี้

ในรัชสมัยของพระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัว ได้มีการจัดตั้งโฮเต็ลพญาไทตามพระราชประสงค์ของพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว ที่ทรงต้องการจัดตั้งโรงแรมชั้นหนึ่งเพื่อต้อนรับแขกเมืองและชาวต่างชาติที่เดินทางเข้ามาสยาม แต่ไม่ทันได้เริ่มโครงการพระองค์ทรงเสด็จสวรรคตไปก่อน พระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัวจึงทรงดำเนินงานต่อ ได้โปรดเกล้าโปรดกระหม่อม ให้อธิบดีกรมรถไฟหลวงในขณะนั้นคือ พระเจ้าบรมวงศ์เธอ พระองค์เจ้าบุรฉัตรไชยากร กรมพระกำแพงเพชรอัครโยธินเป็นผู้ควบคุมดูแลโครงการ นอกจากนี้โครงการจัดตั้งโฮเต็ลพญาไทนี้เป็นการหารายได้เพิ่มให้กับพระคลังข้างที่ เนื่องจากความฝืดเคืองทางเศรษฐกิจจากผลกระทบของสงครามโลกครั้งที่ 1 โดยที่โฮเต็ลพญาไทนี้นอกจากมีลักษณะที่เป็นโรงแรมระดับที่ชาวต่างชาติให้การยอมรับแล้ว ยังมีการสนับสนุนให้มีวงดนตรีเพื่อใช้ในการเดินรำ โดยการนำของ

หลวงสุขุมน้อยประดิษฐ์ (ประดิษฐ์ สุขุม) จัดตั้งวงดนตรีมีชื่อว่า เรนโบว์ โดยวงเล่นเพลงแจ๊ซและเพลงเต้นรำเป็นหลัก อาจกล่าวได้ว่าวงเรนโบว์เป็นวงดนตรีลีลาศวงแรกของประเทศไทย

ในสมัยเปลี่ยนแปลงการปกครอง ในช่วงที่จอมพลป.พิบูลสงครามได้เข้ามาทำหน้าที่บริหารประเทศตั้งแต่ปีพ.ศ. 2482 ภายใต้นโยบายรัฐนิยม ทำให้วัฒนธรรมทางด้านดนตรีมีการปรับเปลี่ยนรูปแบบ และถูกกำหนดระเบียบใหม่ สนับสนุนให้คนไทยได้ฟังเพลงของชาวตะวันตก กำหนดให้เรียกว่า “เพลงสากล” กำหนดการเรียกเพลงไทยที่มีรูปแบบอย่างตะวันตกว่า “เพลงไทยสากล” รวมทั้งสนับสนุนให้คนไทย ออกงานสังคมโดยการเต้นรำแบบชาวตะวันตก สมาคมเต้นรำได้กำหนดชื่อว่า “ลีลาศ” มีคำสั่งให้กองดุริยางค์ทหารบกตั้งวงดนตรีแบบชาวตะวันตกในปีพ.ศ. 2482 มีชื่อว่า วงดุริยโยธิน เพื่อใช้สำหรับงานลีลาศ

รัฐบาลได้มีคำสั่งให้ มอบหมายให้นายวิลาศ โอสถานุเคราะห์ อธิบดีกรมโฆษณาการ จัดตั้งวงดนตรีลีลาศประเภทบิกแบนด์ เพื่อเป็นสื่อกลางในการเผยแพร่ นโยบายและกระจายข่าวสารจากรัฐบาล มีชื่อว่าวงดนตรีลีลาศกรมโฆษณาการ มีนายเอื้อ สุนทรสนานเป็นหัวหน้าวง จากนั้นวงดนตรีอื่น ๆ ได้ถือกำเนิดอีกเป็นจำนวนมากทำให้ดนตรีและนาฏศิลป์ไทยถูกลดบทบาทลงจากสังคมไทยเป็นอย่างมาก ทั้งนี้อาจกล่าวได้ว่า นโยบายดังกล่าวนี้ อาจส่งผลดีต่อบ้างด้านอื่น ๆ ที่มีผลต่อความเป็นอยู่ของชาวไทยเช่น บ้างด้านการค้าและเศรษฐกิจ ดังนั้นในยุคนี้จึงนับได้ว่าเป็นจุดกำเนิดวัฒนธรรมความบันเทิงแบบใหม่และหลากหลายอย่างแท้จริงที่เกิดขึ้นในประเทศไทย

วงการดนตรีสากลในประเทศไทยได้มีพัฒนาการอย่างต่อเนื่อง ทำให้ดนตรีสากลในยุคนี้เฟื่องฟูขึ้นอย่างชัดเจน มีวงดนตรีเกิดขึ้นอย่างต่อเนื่อง รวมทั้งนักประพันธ์เพลงมีการพัฒนาด้านการประพันธ์เพลงแบบชาติดะวันตก บทเพลงไทยสากลเกิดขึ้นตามคำประกาศสนับสนุนของรัฐบาล โดยบทเพลงเหล่านี้ได้ใช้เพื่อความบันเทิงและใช้ประกอบการเต้นลีลาศร่วมกันในกิจกรรมสังคมตามนโยบายของรัฐบาล กิจกรรมการเต้นรำนี้เริ่มปรากฏในทุกชนชั้น จากเดิมที่นิยมเต้นรำในกลุ่มชนชั้นสูงเท่านั้น ทำให้เห็นได้ว่า วัฒนธรรมชาติดะวันตกได้แพร่กระจายเข้ามาหลอมรวมอยู่กับวัฒนธรรมในสังคมไทย จนกลายเป็นส่วนหนึ่งของวัฒนธรรมไทยไปโดยปริยาย

ดนตรีสำหรับการเต้นรำยังคงดำรงอยู่มาจนถึงปัจจุบันนี้ ผ่านมิติของช่วงเวลามายาวนาน ทำให้วิวัฒนาการของรูปแบบของดนตรีได้เปลี่ยนแปลงไปตามยุคสมัย กลายเป็นแนวดนตรีที่มีลักษณะแบบใหม่เกิดขึ้นมากมาย แต่ทั้งนี้ยังคงทำหน้าที่ให้ความบันเทิงในด้านการฟังเพื่อความบันเทิงและประกอบการเต้นรำอยู่ในสังคมไทย ความนิยมในดนตรีเต้นรำแบบดั้งเดิมเหลือเพียงกลุ่มคนที่ให้ความสนใจโดยความนิยมส่วนบุคคลเท่านั้น บางส่วนอาจเป็นผู้คนที่ได้กำเนิดหรือดำรงชีวิตตั้งแต่ยุคเริ่มต้นของดนตรีเต้นรำในประเทศไทย ปัจจุบันคนเหล่านี้อยู่ในช่วงอายุผู้สูงวัย

นอกจากนี้นักเต้นรำหรือลีลาศรุ่นใหม่บางคนไม่ได้สนใจรูปแบบดนตรี ซึ่งมีความสำคัญอยู่ที่จังหวะที่เป็นแบบฉบับของการลีลาศ ทำให้วัฒนธรรมที่แท้จริงของวิธีการลีลาศผิดแปลกไป

ดนตรีที่ใช้ในการลีลาศนั้นมีความหลากหลายทั้งด้านรูปแบบ และวิธีการประพันธ์ โดยเฉพาะการประพันธ์บทเพลงเต้นรำที่มีเอกลักษณ์ความเป็นไทยผสมผสานอยู่ในบทเพลงเหล่านั้น มีการคิดรูปแบบจังหวะแบบไทยโดยการนำจังหวะของหนังตะลุง ศิลปะการแสดงที่เป็นเอกลักษณ์ของภาคใต้มาพัฒนาให้เป็นเพลงเต้นรำ ศิลปินผู้คิดค้นจังหวะตะลุงคือ ครูล้วน กวันธรรม ท่านได้แนวคิดและแรงบันดาลใจจากการที่มีภรรยาเป็นชาวใต้ จังหวะตะลุงนี้ได้รับการพัฒนา เป็นที่นิยมในการเต้นรำของสังคมไทยและเป็นที่รู้จักในระดับนานาชาติมาจนถึงปัจจุบัน

กระแสความนิยมในบทเพลงเหล่านั้นเปลี่ยนแปลงตามกาลเวลา บางเพลงยังคงเป็นที่นิยมและบางบทเพลงถูกกลืนเลือนหายไปจากสังคมไทย รูปแบบหน้าที่ของบทเพลงมีความเปลี่ยนแปลงไปจากเดิมที่เป็นการเต้นรำเพื่อเข้าสังคม โดยมีการนำไปใช้เพื่อการแข่งขัน เต้นเพื่อการออกกำลังกาย หรือนำมาใช้ในการเรียนการสอนเพื่อสร้างเสริมบุคลิกภาพอันดีให้แก่นักเรียน เป็นต้น ทำให้ผู้วิจัยสังเกตเห็นว่า ดนตรีเต้นรำของไทยนั้น ถึงแม้ว่าจะมีรูปลักษณ์และสำเนียงผสมผสานกับวัฒนธรรมดนตรีตะวันตก แต่ทั้งนี้ก็ได้กลายมาเป็นส่วนหนึ่งของวัฒนธรรมไทยที่ได้ยังลึกลงในวัฒนธรรมของสังคมไทยมาอย่างยาวนาน จึงมีความจำเป็นที่จะต้องศึกษาเพื่อรวบรวมองค์ความรู้ และข้อมูลของประวัติความเป็นมา พัฒนาการการเปลี่ยนแปลงของดนตรีเต้นรำที่ประพันธ์โดยนักประพันธ์ชาวไทยที่สมควรแก่การรวบรวมเพื่อเป็นหลักฐานทางประวัติศาสตร์ทางวัฒนธรรมที่ชัดเจน

จากที่มาและความสำคัญของหัวข้อวิจัยที่กล่าวมาข้างต้น ผู้วิจัยจึงมีความสนใจที่จะศึกษาค้นคว้าวิจัย และได้กำหนดหัวข้อวิจัยเรื่อง “ดนตรีเต้นรำในสังคมและ วัฒนธรรมไทย” ผลการวิจัยในการศึกษาครั้งนี้จะส่งผลกระทบต่อคุณค่าทางวัฒนธรรมในสังคมไทย และเป็นข้อมูลสำคัญต่อการเรียนรู้และทำความเข้าใจในดนตรีเต้นรำที่เป็นของไทย แก่ผู้ที่สนใจ ชาวชนไทยที่จะเติบโตขึ้นในอนาคตข้างหน้า

วัตถุประสงค์ของการวิจัย

1. เพื่อศึกษาประวัติและพัฒนาการของดนตรีเต้นรำในสังคมไทย
2. เพื่อศึกษาประวัติและผลงานของนักประพันธ์เพลงเต้นรำ
3. เพื่อวิเคราะห์องค์ประกอบของเพลงเต้นรำในสังคมและวัฒนธรรมไทย

คำถามการวิจัย

จากวัตถุประสงค์การวิจัยที่ได้กำหนดไว้ ผู้วิจัยได้ตั้งคำถามหลักเพื่อเป็นแนวทางในการค้นหาคำตอบในงานวิจัยชิ้นนี้ คือ

“ดนตรีเดินร่าในสังคมไทย มีที่มา พัฒนาการ บทบาทหน้าที่และความสัมพันธ์ต่อสังคมไทยอย่างไร ”

จากคำถามหลัก ผู้วิจัยได้ตั้งคำถามวิจัยรองเป็นประเด็นต่าง ๆ ดังนี้

1. ดนตรีเดินร่าในสังคมไทย มีประวัติความเป็นมา และมีพัฒนาการของบทเพลงอย่างไร มีบริบทที่มีความสัมพันธ์ต่อสังคมและวัฒนธรรมไทยอย่างไร
2. ศิลปินไทยที่ประพันธ์เพลงเดินร่าในสังคมไทยมีผลงานเป็นอย่างไร
3. เพลงเดินร่าในสังคมและวัฒนธรรมไทย มีองค์ประกอบสำคัญในด้านโครงสร้างจังหวะ และแนวทำนองอย่างไร มีความเหมือนหรือแตกต่างจากเพลงเดินร่าแบบตะวันตกอย่างไร

ระเบียบวิธีวิจัย

ในการศึกษาการวิจัยเรื่อง “ดนตรีเดินร่าในสังคมและวัฒนธรรมไทย” ครั้งนี้ผู้วิจัยใช้ระเบียบวิธีวิจัยเชิงคุณภาพ โดยใช้การวิเคราะห์เชิงพรรณนา เพื่อสังเคราะห์และตีความจากข้อมูลที่ได้รับจากการค้นคว้าข้อมูลในระดับปฐมภูมิ ได้แก่ การสัมภาษณ์จากศิลปินแห่งชาติ บุคคลสำคัญด้านเพลงไทยสากล และผู้เชี่ยวชาญต่าง ๆ ที่มีนามปรากฏร่วมสมัยในการพัฒนาของบทเพลงเดินร่าของประเทศไทย ข้อมูลในระดับทุติยภูมิ ได้แก่ สิ่งพิมพ์ หนังสือ วารสารต่าง ๆ ที่มีนักเขียน หรือนักวิชาการได้บันทึกเหตุการณ์ ข้อมูลสัมภาษณ์ต่าง ๆ จากศิลปินในยุคเริ่มต้นของการพัฒนาบทเพลงเดินร่าของไทย นอกจากนี้ผู้วิจัยได้เลือกบทเพลงเดินร่าได้รับความนิยมในสังคมไทยในยุคนั้นมาทำการวิเคราะห์ องค์ประกอบทางดนตรีด้านต่าง ๆ รวมทั้งโครงสร้างของบทเพลงเหล่านั้น โดยใช้หลักทฤษฎีการวิเคราะห์ดนตรีตะวันตก เพื่อสังเคราะห์แนวคิดในการประพันธ์เพลง นำผลที่ได้จากการวิเคราะห์ทั้งหมดมาสรุปและอภิปรายผลที่ได้เชื่อมโยงถึงความสอดคล้องต่อกันในประเด็นต่าง ๆ

สรุปผลการวิจัย

1. ดนตรีเดินร่าในสังคมและวัฒนธรรมไทย

จากศึกษาข้อมูลเอกสารพบว่า สามารถแบ่งยุคของดนตรีเดินร่าในประเทศไทยได้ 3 ยุค คือ ยุคริเริ่ม ยุคเฟื่องฟู และยุคคลี่คลาย รายละเอียดโดยสรุปตามประเด็นต่อไปนี้

1.1 ประวัติและพัฒนากการดนตรีเดินร่ายุคริเริ่ม

ดนตรีเดินร่าเริ่มปรากฏในสังคมไทยจากบันทึกของเฟร็ดเดริก อาเทอร์ นิลในช่วงปลายรัชกาลที่ 3 ประมาณปีพ.ศ. 2383 โดยสมเด็จพระเจ้าฟ้าจุฑามณี ได้เชิญบรรดาพ่อค้าชาว ยุโรปมาร่วมสังสรรค์รับพระราชทานเลี้ยงอาหารเนื่องในวันคริสต์มาส ในงานมีการแสดงต่าง ๆ รวมถึงการเดินร่าตามรูปแบบวัฒนธรรมตะวันตก มีการใช้เครื่องดนตรีตะวันตกประเภทต่าง ๆ ได้แก่ พิคเคิล (ไวโอลิน) โซบอย (โอโบ) ฟลูท ไฟฟ์ และกลอง โดยเพลงเดินร่าทั้งหมดบรรเลงโดย นักดนตรีของกองเรืออังกฤษ

จากนั้นเมื่อเข้าสู่รัชกาลที่ 4 พระมหากษัตริย์ทั้งสองพระองค์ คือ พระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว และพระบาทสมเด็จพระปิ่นเกล้าเจ้าอยู่หัว ทรงมีพระราช นิยมในวัฒนธรรมต่าง ๆ ของชาวตะวันตก ด้วยทรงมีสายพระเนตรที่กว้างไกลในการรับศิลป วิทยาการและศาสตร์ต่าง ๆ ที่ชาวยุโรปได้คิดค้นพัฒนาขึ้น มาศึกษาเรียนรู้เพื่อปรับใช้กับประเทศ ไทยให้ทัดเทียมนานาประเทศ ในด้านการเดินร่าแบบตะวันตก มีข้อสันนิษฐานว่าพระบาทสมเด็จพระ จอมเกล้าฯ ทรงแสดงท่าทางการเดินร่าในจังหวัดลพบุรี ให้นางแอนนา ลีโอโนเวนส์ได้ชม แต่ ทั้งนี้ยังไม่มีหลักฐานที่ชัดเจนมากพอต่อการยืนยันข้อมูลดังกล่าว ส่วนด้านการดนตรีได้มีทหาร ต่างชาติได้เข้ามาช่วยสร้างวงเครื่องเป่าลมทองเหลือง คือร้อยเอกอิมเปย์ และร้อยเอกนีอ์

นอกจากนี้พระองค์ท่านได้ส่งราชทูตชาวไทยเดินทางไปประเทศต่าง ๆ เพื่อเชื่อมความสัมพันธ์ต่อประเทศเหล่านั้น กลุ่มคนไทยจำนวนหนึ่งจึงได้สัมผัสกับวัฒนธรรมทาง สังคมของชาวตะวันตกพอสมควร ทั้งนี้วัฒนธรรมเหล่านั้นยังคงมีข้อจำกัดอยู่ในวงแคบของ สังคมไทย ปรากฏอยู่ในสังคมชั้นสูงเท่านั้น เนื่องจากข้อปฏิบัติบางอย่างมีความขัดแย้งกับวัฒนธรรม ไทยจึงไม่อาจเปิดรับได้ทั้งหมด

ในช่วงรัชกาลที่ 5 อาจกล่าวได้ว่าวัฒนธรรมบันเทิงของตะวันตกได้ หลั่งไหลเข้ามาสู่ประเทศไทยมากขึ้น เนื่องจากพระราชนิยมในวัฒนธรรมตะวันตก และพระราชดำริ ของพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าฯ ที่ต้องการสร้างพันธมิตรเพื่อป้องกันการรุกรานในช่วงการล่า อาณานิคมของประเทมหาอำนาจ นอกจากนี้บรรดาพระราชโอรสหลายพระองค์ได้ทรงออก

เดินทางไปศึกษา ณ ประเทศต่าง ๆ ในยุโรป นอกจากวิชาหลักทางการเมืองและการทหารแล้ว บางพระองค์ทรงได้แบ่งเวลาเพื่อไปเรียนดนตรีตะวันตกอีกด้วย ในด้านวงดนตรีสากลทหารมีนายทหารชาวอเมริกันชื่อว่าจาคอบ ไฟท์ ทำหน้าที่เป็นครูแตรฝรั่งและได้อยู่ประจำการที่วังหน้า กองทัพเรือมีเรือเอกมิเชล ฟุสโก เข้ามาเป็นครูฝึกวงดนตรี “ทหารแตรมารีน” ตั้งแต่ปีพ.ศ. 2420 - 2445 จนสามารถบรรเลงเพลงต่าง ๆ ตลอดจนสามารถสร้างแตรวงสำหรับการเดินรำได้

หน่วยงานราชการเป็นอีกสถานที่ที่มีบทบาทสำคัญต่อการรับวัฒนธรรมดนตรีและการเดินรำแบบตะวันตกเข้าสู่ประเทศไทย โดยเฉพาะกรมทำขามิหน้าที่รับผิดชอบโดยตรงในการติดต่อกับชาวยุโรป ทำให้มีการจัดเลี้ยงพบปะพูดคุยกันอยู่เสมอ ซึ่งในงานเลี้ยงทุกครั้งมีดนตรีและการเดินรำอยู่เสมอ เพื่อรองรับแขกต่างชาติ รวมถึงเมื่อมีการจัดงานเฉลิมพระเกียรติเนื่องในวโรกาสเฉลิมพระชนมพรรษา เจ้าภาพที่จัดงานเลี้ยงมีการว่าจ้างนักดนตรีเพื่อบรรเลงให้แขกผู้มีเกียรติได้เดินรำ นอกจากนี้เมื่อมีพระราชอาคันตุกะเช่น เจ้าชายออกัสการ์แห่งสวีเดน ดยุกแห่งเมกเลินเบิร์ก เป็นต้น ได้เสด็จเยือนประเทศไทย ในงานเลี้ยงต้อนรับได้มีการจัดงานรูปแบบตามวัฒนธรรมตะวันตก โดยใช้แตรวงของเจ้าพระยาทูลกระหม่อมในการบรรเลง

เมื่อเข้าสู่ช่วงรัชกาลที่ 6 ในช่วงนี้สะท้อนให้เห็นถึงพระราชนิยมและพระปรีชาสามารถในด้านดุริยางคศิลป์และนาฏศิลป์ได้เป็นอย่างดี เนื่องจากความชื่นชอบด้านการละครและดนตรีในขณะที่พระองค์ท่านทรงศึกษาอยู่ในต่างประเทศ ทำให้ในยุคนี้ มีนักดนตรีเกิดขึ้นเป็นจำนวนมาก เนื่องจากการได้รับความอุปถัมภ์โดยพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าฯ ทรงมีพระราชดำริให้ก่อตั้งโรงเรียนพรานหลวง ทำให้การเรียนการสอนดนตรีเป็นระบบมากขึ้น โดยผลิตของนักดนตรีจำนวนมากได้ต่อยอดให้ดนตรีเดินรำเฟื่องฟูขึ้นในยุคต่อไป โดยบุคคลสำคัญชาวต่างชาติที่ได้ช่วยพัฒนาการเรียนการสอนดนตรีได้แก่ อัลแบร์โต นัซซารี

อาจกล่าวได้ว่ายุคเริ่มนี้ ชาวไทยมีสถานะความสัมพันธ์กับดนตรีเดินรำของชาวตะวันตกในฐานะผู้ฟังและสังเกตการณ์เท่านั้น เนื่องจากหลักฐานที่มีการบันทึกไว้แสดงให้เห็นถึงบทบาทหน้าที่หลักของดนตรีเดินร่ายยังคงอยู่กลุ่มของชาวยุโรปที่ชื่นชอบการเดินรำเท่านั้น

วงดนตรีสำหรับการเดินรำในช่วงเวลานี้สามารถแบ่งได้เป็น 2 ประเภท คือ แตรวง (Brass band) และวงเครื่องสายตะวันตก (String ensemble) โดยอยู่ในสังกัดของทหารวังหลวงและบรรเลงบทเพลงคลาสสิกที่เป็นหลัก โดยส่วนมากนิยมบรรเลงบทเพลงในยุคโรแมนติก รวมถึงเพลงพื้นบ้านของยุโรปที่พัฒนาเป็นเพลงเดินรำ มีจังหวะต่าง ๆ เช่น จิก (Jig) รีล (Reel) คันทรีแดนซ์ (Country dance) ไฮแลนด์ฟลิง (Highland fling) วอลตซ์ (Waltz) ชอตติช (Schottische) โปลกา (Polka) มาซัวร์กา (Mazurka) กาดริลล์ (Quadrille) แลนเซอร์ (Lancers) เป็นต้น

1.2 ประวัติและพัฒนาการดนตรีเต้นรำยุคเฟื่องฟู

ตั้งแต่ปลายรัชกาลที่ 6 เป็นต้นมา ความนิยมในการเต้นรำเพิ่มมากขึ้น รวมถึงการยอมรับของสังคมไทย ที่เริ่มเปลี่ยนทัศนคติต่อการเต้นรำ เมื่อดนตรีแจ๊สได้เริ่มเข้ามาสู่ประเทศไทยโดยการนำเข้าแผ่นเสียงเพลงแจ๊ส รวมถึงเริ่มมีนักดนตรีต่างชาติเข้ามาประกอบอาชีพในประเทศไทย นิยมเล่นดนตรีตามโรงแรมชื่อดังในสมัยนั้น เช่น โรงแรมยูนิเวอร์ซัล (Universal hotel) โรงแรมโอเรียนเต็น (Oriental hotel) โดยส่วนมากเป็นชาวเอเชียเช่น ชาวฟิลิปปินส์ อินโดนีเซีย เกาหลี เป็นต้น

จนเข้าสู่สมัยรัชกาลที่ 7 เป็นช่วงเวลาที่วัฒนธรรมยุโรปแพร่กระจายเข้ามาในสังคมไทยอย่างเต็มที่ ค่านิยมแบบชาวยุโรปมีบทบาทต่อสังคมไทยเกือบทุกชนชั้น ดนตรีเต้นรำได้รับอิทธิพลจากดนตรีอเมริกันเพิ่มเข้ามานอกเหนือจากดนตรีในประเศยุโรป ทำให้มีรูปแบบการจัดวงดนตรีเปลี่ยนแปลงไป โดยหลวงสุขุมณัยประดิษฐ์เป็นผู้วางรากฐานในด้านดนตรีเต้นรำให้เกิดขึ้นในสังคมไทยอย่างชัดเจน เนื่องจากท่านได้ไปศึกษา ณ ประเทศอเมริกา และได้ศึกษาดนตรีเต้นรำแบบแจ๊สและร่วมเล่นดนตรีกับชาวอเมริกัน นำรูปแบบการเล่นดนตรีเต้นรำแบบต้นตำรับกลับเข้ามาเผยแพร่ให้แก่ักดนตรีชาวไทยได้รู้จัก โดยได้ก่อตั้งวงดนตรี “เรนโบว์” เข้าเล่นประจำที่โรงแรมพญาไท

ในยุคเปลี่ยนแปลงการปกครอง มีปัจจัยที่ส่งเสริมให้ดนตรีเต้นรำขยายตัวมากขึ้น คือการก่อตั้งสมาคมลีลาศ โดยพระองค์เจ้าวรรณไวทยากรวรรม เป็นนายกสมาคม และนายหิบบ ณ นคร เป็นเลขาธิการสมาคม มีการจัดงานลีลาศขึ้นที่สมาคมคณะราษฎร โดยพระยาพหลฯ หัวหน้าคณะราษฎรจัดงานเลี้ยงฉลองที่วังสราญรมย์ เมื่อการลีลาศกันบ่อยขึ้น จึงมีการจัดการแข่งขันเกิดขึ้นเป็นครั้งแรกที่วังสราญรมย์

ในปีพ.ศ. 2482 จอมพลป. พิบูลสงคราม ได้เข้ามาดำรงตำแหน่งนายกรัฐมนตรี ได้สร้างนโยบายรัฐนิยมขึ้น เพื่อยกระดับสังคมไทยให้เทียบเท่าชาติตะวันตกที่กำลังมีอิทธิพลอยู่ในขณะนั้น มีการจัดตั้งวงดนตรีกรมโฆษณาการในเดือนพฤศจิกายน พ.ศ. 2482 เพื่อใช้ในการประชาสัมพันธ์ข่าวสารและสร้างความบันเทิงตามนโยบายของรัฐ โดยในช่วงแรกใช้บทเพลงสากลเป็นหลัก โดยมีการสั่งซื้อโน้ตดนตรีมาจากต่างประเทศโดยความอนุเคราะห์จากหลวงสุขุมณัยประดิษฐ์ จากนั้นเมื่อมีการรับนักร้องเข้าสู่วงกรมโฆษณาการ ครูเอื้อ สุนทรสนานจึงได้นำเพลงไทยสากลจากบริษัทภาพยนตร์เสียงไทยฟิล์ม มาใช้ในวงดนตรีกรมโฆษณาการ และเริ่มประพันธ์เพลงไทยสากลในปีพ.ศ. 2483 เพื่อใช้ในการความบันเทิงและการเต้นรำลีลาศ โดยนักประพันธ์หลายท่าน ได้แก่ หลวงสุขุมณัยประดิษฐ์ ครูเอื้อ สุนทรสนาน ครูนารถ ถาวรบุตร ครูล้วน ควั่นธรรม ครูเวส สุนทรจามร และครูเลิศ ประสมทรัพย์ เป็นต้น

ครูล้วน กวันธรรม ได้แนวคิดการสร้างเพลงจากจังหวะของหนังตะลุงที่เป็นศิลปะการแสดงในภาคใต้ เนื่องจากความคุ้นเคยกับวัฒนธรรมภาคใต้จากกรรยาของท่าน เมื่อได้ทดลองประพันธ์บทเพลงเดินรำจังหวะตะลุงขึ้น จึงได้นำเสนอให้แก่สมาคมลีลาศคิสด์เปการเดินรำขึ้น ได้รับการตอบรับจากผู้ฟังและนักเต้นลีลาศเป็นอย่างดี ความนิยมในการเต้นลีลาศส่งผลให้ธุรกิจสถานบันเทิงที่มีการเต้นลีลาศ เช่น ไนต์คลับ บาร์ ผับต่าง ๆ เติบโตขึ้นเป็นจำนวนมาก รวมถึงสถานลีลาศภายใต้การดูแลของระบบราชการ ได้แก่ สถานลีลาศสวนลุมพินี สถานลีลาศสวนอัมพร และสถานตากอากาศบางปู เป็นต้น

วงดนตรีสำหรับการเดินรำในยุคเฟื่องฟูสามารถแบ่งได้เป็น 2 ประเภทคือ (1) วงดนตรีแจ๊ส (Jazz band) ได้แก่ วงดนตรีเรนโบว์ วงดนตรีของโจ ซิเกร่า (บิดาของคุณแมนรัตน์ ศรีกรานนท์) วงดนตรียัสแบนด์ของนาย ต. เก็กชวน วงมานิตแจ๊สแบนด์ เป็นต้น (2) วงดนตรีบิ๊กแบนด์ (Big band) ได้แก่ วงดุริยางค์โยธิน วงกรมโฆษณาการ วงสุนทราภรณ์ และวงดนตรีประจำบริษัทภาพยนตร์ทั้งสองบริษัท เป็นต้น โดยรูปแบบของวงบิ๊กแบนด์มีขนาดใหญ่กว่าประเภทแรก ประเภทจังหวะเดินรำที่ใช้ในยุคเฟื่องฟูได้แก่ วอลตซ์ แทงโก คิววอลตซ์ ฟอกซ์โทรต ควิกสเติป พาโซ โดเบิล บิกิน ชะชะซ่า รุมบา กัวราชา ออฟบิต แชมบา โซล ตะลุง เป็นต้น

1.3 ประวัติและพัฒนาการดนตรีเดินรำยุคคลีคลาย

การพัฒนาของวงการดนตรีไทยสากลในประเทศไทยมีวิวัฒนาการอย่างต่อเนื่อง เกิดรูปแบบวงดนตรีแบบใหม่ขึ้นในช่วงปีพ.ศ. 2505 - 2507 เรียกว่า “วงชาโดว์” ตามชื่อวงดนตรีของชาวอังกฤษกลุ่มหนึ่ง มีเครื่องดนตรีที่ใช้ในวงประกอบด้วย กีตาร์โซโล กีตาร์ริทึม กีตาร์เบส และกลองชุด ทำให้คนทั่วไปสามารถเข้าถึงดนตรีสากลและฝึกฝนได้ง่ายจากนั้นได้เพิ่มเครื่องดนตรีอื่น ๆ เข้าไปในวง เช่น ออร์แกน ไวโอลิน ทรัมเป็ต ทรอมโบน แซ็กโซโฟน เป็นต้น เพื่อปรับเปลี่ยนให้การแสดงดนตรีนั้นมีความนุ่มนวลขึ้น กลายเป็น “วงสตริงคอมโบ”

การเปลี่ยนแปลงหลังสงครามโลกครั้งที่ 2 ส่งผลให้ประเทศไทยต้องชดใช้ค่าเสียหายให้แก่ประเทศต่าง ๆ ตามข้อตกลงในฐานะที่มีส่วนเกี่ยวข้องกับประเทศญี่ปุ่น แต่ประเทศสหรัฐอเมริกาได้เข้ามามีส่วนช่วยเหลือส่งผลให้คนไทยไว้วางใจว่าชาวอเมริกันเป็นพันธมิตรที่ดีกับชาวไทย เกิดความนิยมวัฒนธรรมอเมริกันในสังคมไทย เช่น การรับประทานอาหารประเภทแฮมเบอร์เกอร์ สอทอดอก การชมภาพยนตร์จากประเทศอเมริกา รวมถึงการฟังเพลงอเมริกัน เป็นต้น สิ่งต่าง ๆ เหล่านี้ได้แทรกซึมเข้ามาแทนที่วัฒนธรรมของยุโรปที่คนไทยได้รับมาอย่างช้านาน ความนิยมในการเดินรำและฟังเพลงของสังคมไทยในช่วงนี้ได้ปรับเปลี่ยนตามวัฒนธรรมอเมริกันที่ได้เข้ามา มีจังหวะเดินรำแบบใหม่ เช่น ร็อกแอนด์โรล ทวิส และออฟบิต เป็นต้น ทั้งนี้ผู้ที่

ยังคงนิยมการเต้นลีลาศ ส่วนใหญ่อยู่ในช่วงอายุที่ได้ร่วมเหตุการณ์สงครามโลกครั้งที่สอง โดยการเปลี่ยนแปลงนี้สะท้อนให้เห็นถึงบทบาทของดนตรีเต้นรำแบบดั้งเดิมเริ่มลดลง และมีการแทนที่ด้วยแนวดนตรีแบบใหม่มากขึ้น

ในช่วงสงครามเวียดนาม ปีพ.ศ. 2508 - 2518 มีทหารอเมริกันเดินทางเข้าสู่ประเทศไทยเป็นจำนวนมาก จากภาวะสงครามที่มีความตึงเครียด มีการจัดกิจกรรมบันเทิงต่าง ๆ ช่วยผ่อนคลายความเครียดให้แก่ทหารอเมริกันได้แก่ สถานบันเทิงต่าง ๆ ที่มีดนตรี และการเต้นรำไว้บริการเหล่าทหารอเมริกัน ส่งผลให้คนไทยจำนวนหนึ่งยึดอาชีพนักดนตรีในการดำรงชีพ เนื่องจากมีรายได้มากพอสมควร

หลังจากสงครามเวียดนามได้สิ้นสุดลง สถานบันเทิงมีการเปลี่ยนแปลงรูปแบบจากผับ บาร์ และไนต์คลับที่มีบริการสำหรับผู้ชื่นชอบการเต้นลีลาศ ปรับเปลี่ยนเป็นดิสโก้เทค เนื่องจากผลกระทบที่เกิดจากการถอนกำลังทหารชาวอเมริกัน ทำให้สถานบริการแบบเดิมที่เคยมีการเต้นลีลาศ และมีพาร์تنอร์ให้บริการแก่นักท่องเที่ยวเริ่มคลายความนิยมลง อีกปัจจัยหนึ่งส่งผลให้การเต้นลีลาศได้เสื่อมความนิยมลง อาจเป็นเพราะวัยรุ่นไทยในยุคนั้นเริ่มนิยมเพลงร็อก (Rock) และเพลงดิสโก้ (Disco) ทำให้การเต้นรำไม่จำเป็นต้องยึดรูปแบบ และบังคับตามจังหวะต่าง ๆ แบบลีลาศอีกต่อไป

ในปัจจุบันการเต้นลีลาศถูกบรรจุลงในหลักสูตรของวิชาพลศึกษาในโรงเรียนระดับมัธยมศึกษา และในระดับมหาวิทยาลัย เป็นรายวิชาที่ช่วยพัฒนาบุคลิกภาพของผู้เรียน และเป็นการส่งเสริมการออกกำลังกาย นอกจากนี้ในการศึกษาพบว่าสถานที่ในการเต้นลีลาศในอดีตที่ยังคงมีรูปแบบใกล้เคียงกับดนตรีเต้นรำในยุคเฟื่องฟูมากที่สุดคือ “สถานตากอากาศบางปู” จังหวัดสมุทรปราการ ที่ยังมีประชาชนจำนวนหนึ่งยังคงอนุรักษ์ และให้ความสำคัญกับการเต้นลีลาศ โดยเฉลี่ยแล้วอยู่ในช่วงอายุตั้งแต่ 40 ปีขึ้นไป มีวงดนตรีลีลาศมาบรรเลงสลับกันทุกสัปดาห์ได้แก่ วงดนตรีรีดเกล้า วงดนตรีเกษมศรี วงดนตรีสิทธิกร และวงดุริยางค์ทหารอากาศ

2. สาระและผลงานของศิลปินไทยที่ประพันธ์บทเพลงเต้นรำ

2.1 สาระและผลงานนักประพันธ์เพลงเต้นรำจังหวัดทั่วไป

บุคคลสำคัญที่ประพันธ์เพลงไทยสากลเป็นคนแรก คือ สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้าบริพัตรสุขุมพันธุ์ฯ ทรงพระนิพนธ์เพลงไทยสากลใช้กับเครื่องดนตรีวงดุริยางค์ทหาร โดยบทเพลงพระนิพนธ์ ได้แก่ เพลงวอลตซ์ปลื้มจิตร วอลตซ์ประชุมพล วอลตซ์โนรี มารชบริพัตร มณฑาทองที่ประพันธ์ในจังหวัดโปลงกา โดยภาพรวมบทเพลงเหล่านั้นใช้รูปแบบ

จังหวัดสำหรับการเดินรำแบบชาวตะวันตก แต่ไม่ปรากฏหลักฐานว่ามีการนำบทเพลงพระนิพนธ์มาใช้ประกอบการเดินรำในช่วงเวลาดังกล่าว

เมื่อวงการภาพยนตร์เริ่มเป็นที่นิยมมากในสังคมไทย ได้มีการก่อตั้งบริษัทภาพยนตร์ขนาดใหญ่ขึ้น 2 บริษัทคือ บริษัทภาพยนตร์เสียงศรีกรุง (พ.ศ. 2478) และบริษัทภาพยนตร์เสียงไทยฟิล์ม (พ.ศ. 2479) ซึ่งทั้งสองบริษัทนี้มีวงดนตรีประจำในการสร้างเพลงประกอบภาพยนตร์ โดยเรือโทมานิต เสนะวิณินเป็นผู้ควบคุมวงและประพันธ์เพลงให้แก่วงดนตรีบริษัทภาพยนตร์เสียงศรีกรุง ผลงานเพลงที่เรือโทมานิตได้ประพันธ์ขึ้นเพลงแรกชื่อว่า “ลาที่กล้วยไม้” เป็นเพลงไทยสากลเพลงแรกที่ใช้จังหวะรุมบา (Rumba)

ส่วนวงดนตรีประจำบริษัทภาพยนตร์เสียงไทยฟิล์ม มีนักประพันธ์เพลง 2 ท่านคือ ม.ล.พวงร้อย อภัยวงศ์ กับ ม.ล.ประพันธ์ สนิทวงศ์ ที่ได้ประพันธ์ผลงานเพลงประกอบภาพยนตร์ไว้จำนวนมาก ได้แก่ เพลงบัวขาว เพลงในฝัน จากภาพยนตร์เรื่อง “ถ่านไฟเก่า” เพลงลมหวาน เพลงเพลิน จากภาพยนตร์เรื่อง “แม่สื่อสาว” เพลงวันเพ็ญ เพลงดอกไม้ จากภาพยนตร์เรื่อง “วันเพ็ญ” เป็นต้น

ในช่วงรัฐบาลภายใต้การบริหารของจอมพลป. พิบูลสงคราม ได้มีการก่อตั้งวงดนตรีสำหรับการเดินรำขึ้น 2 วงหลัก คือ วงดุริยางค์โยธินในช่วงกลางปีพ.ศ. 2482 เพื่อใช้ในการงานบันเทิงของกองทัพบก ได้มีการประพันธ์เพลงโดยนำแนวคิดการดัดแปลงเพลงไทยเดิมคือ เพลงเขมรไทรโยค 3 ชั้น ผลงานพระนิพนธ์ในสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ ดัดแปลงและเรียบเรียงเป็นเพลงไทยสากล ชื่อเพลงไทรโยคแปลงในจังหวัดแกลง (บันทึกเสียงโดยห้างแผ่นเสียงตรากระต่าย)

วงดนตรีกรมโฆษณาการ ก่อตั้งประมาณช่วงปลายปีพ.ศ. 2482 เพื่อใช้ในการงานสร้างความบันเทิงให้แก่ประชาชนผ่านทางสถานีวิทยุคลื่นสั้น โดยหลวงสุขุมณัยประดิษฐ์ได้นำวงดนตรีประจำบริษัทภาพยนตร์เสียงไทยฟิล์มซึ่งยุติกิจการลงให้มาประจำอยู่กรมโฆษณาการ นอกจากนี้ยังมีวงดนตรีเดินรำอื่น ๆ ที่กำเนิดขึ้นในช่วงเวลาใกล้เคียงกัน ได้แก่ วงสุนทราภรณ์ (วงกรมโฆษณาการในนามของวงเอกชน) วงดนตรีทรัพย์สินส่วนพระมหากษัตริย์ วงประสานมิตร วงดนตรีคีตะเสวีหรือคีตะวัฒน์ เป็นต้น

ผลงานของนักประพันธ์ในวงดนตรีกรมโฆษณาการ มีบทเพลงจำนวนมาก โดยเฉพาะผลงานของหัวหน้าวง คือ ครูเอื้อ สุนทรสนาน ได้ประพันธ์เพลงไว้กว่า 2,000 เพลง นอกจากนี้ยังนักประพันธ์ท่านอื่น ๆ มีผลงานเป็นที่รู้จักในสังคมไทยจำนวนหนึ่ง ได้แก่

ผลงานของหลวงสุขุมน้อยประดิษฐ์ ได้แก่ เพลงคะเนิงครวญ เพลงรักไม่ลืม เพลงเกาะสวาท เพลงเมื่อไหร่จะให้พบ เพลงไม่ยอมจากเธอ เพลงสิ้นรักสิ้นสุข และเพลงชายไร่เชิง

ผลงานของครูนารถ ถาวรบุตร ประพันธ์ทำนองเพลงธรรมชาติกล่อมขวัญจันทระสโลว์ เพลงเทพธิดาของฉัน จันทระแทงโก เพลงฝันถึงเธอ จันทระแทงโก เพลงลอยเรือ จันทระแทงโก เพลงคอยเธอคนเดียว จันทระแทงโก เพลงกิ่งดอกฟ้า จันทระควิกวอลตซ์ เพลงคนพลอดรัก จันทระควิกวอลตซ์ เพลงเธอกับฉันคือเพลง จันทระควิกวอลตซ์ เพลงรักที่สิ้นหวัง จันทระบีกัน เพลงคนที่ฉันรัก จันทระโบเรโล เป็นต้น

ผลงานของครูสมพงษ์ ทิพยกลิน ประพันธ์ทำนองเพลงกลิ่นสบายนาง เพลงใครจะรักเธอเท่าฉัน เพลงดอกพุดตาน เพลงท้องทะเลทอง เพลงไร่อาวรณ์ เป็นต้น

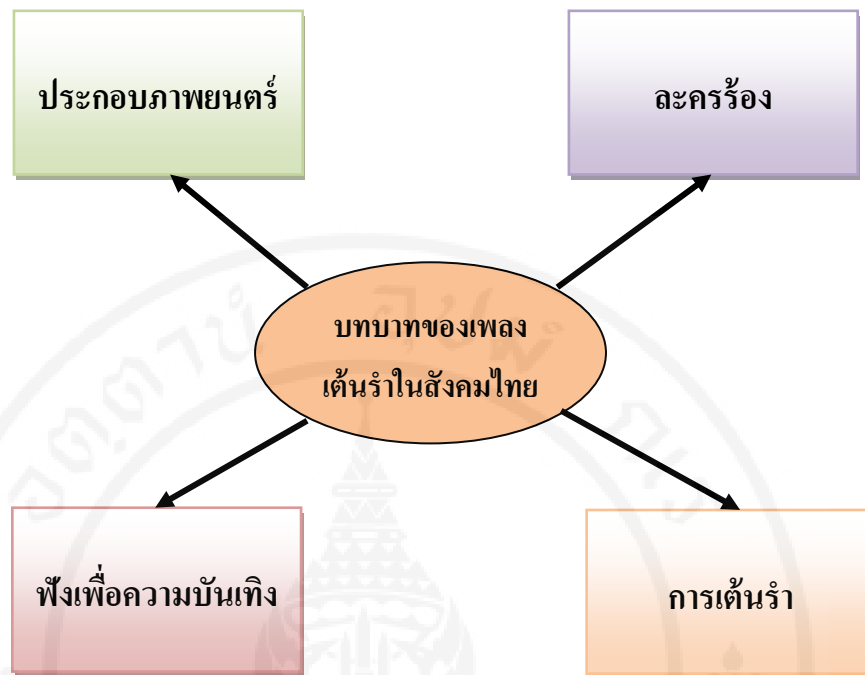
ผลงานของครูเวส สุนทรจามร ประพันธ์ทำนองเพลงกำพร้าคู่ เพลงคำหอม เพลงเงาโศก เพลงชะรอยบุญ เพลงดอกฟ้าร่วง เพลงถิ่นไทรงาม เพลงน้ำตาลโกลิ้มด เพลงบุพเพสันนิวาส เพลงริมฝั่งน้ำ (จันทระรุมบา) เป็นต้น

ผลงานของครูศรี ยงยุทธ ได้ประพันธ์ทำนองเพลงกำสรวลรัก เพลงชั่วถิ่นเดียว เพลงดาวเจ้าชู้ เพลงรักเอาบุญ เพลงหากภาพเธอมีวิญญาณ เป็นต้น

ผลงานของชนิด ผลประเสริฐ ประพันธ์ทำนองเพลงจากดวงใจ เพลงขอให้ได้ดั่งใจนี้ เพลงครูสอนรัก เพลงจุดได้ตำตอ เพลงซ้ำซ้ำพาเพลิน เพลงดาวล้อมเดือน เพลงน้ำผึ้งพระจันทร์ เพลงเพลินเพลงแมมโป้ เพลงม่านมงคล เพลงสุขกันเถอะเรา เป็นต้น

ผลงานของครูสมศักดิ์ เทพานนท์ ได้ประพันธ์ทำนองเพลงรักเธอเสมอ เพลงร่ำวงชมสวรรค์ และได้แต่งคำร้องในบทเพลงขวัญใจเจ้าทุกข์ เพลงใครจะรักเธอจริง เพลงตะลุมสากล เพลงเริงตะลุม เพลงร่ำวงเทวีศรีนวล เพลงวิมานสีชมพู เป็นต้น

ผลงานของพระองค์เจ้าจักรพันธุ์เพ็ญศิริ จักรพันธุ์ ได้แต่งทั้งทำนองและคำร้องในเพลง เช่น เพลงขี้ใจ เพลงจากรัก เพลงชะตาฟ้า เพลงฝากรัก เพลงเพื่อรัก (จันทระแทงโก) เป็นต้น

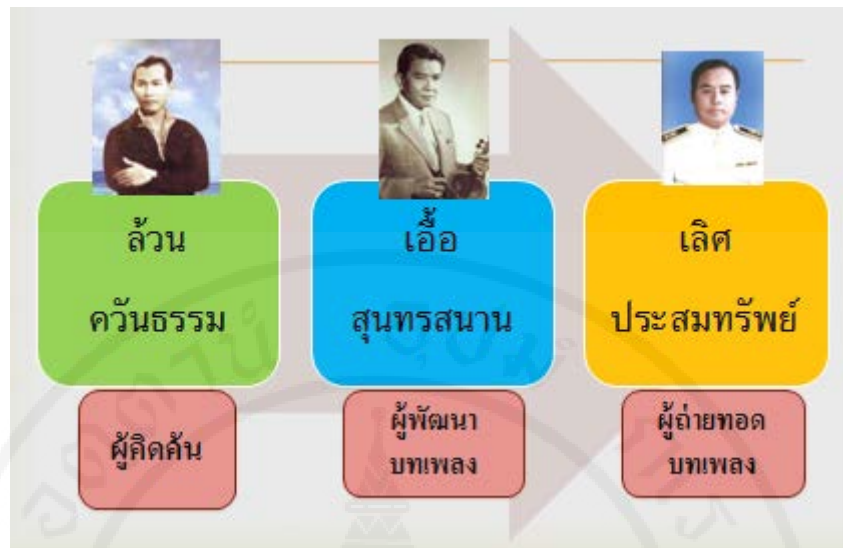


แผนภูมิที่ 1 บทบาทหน้าที่ของเพลงเดินรำในสังคมไทย

ที่มา:ผู้วิจัย

2.2 สาระและผลงานนักประพันธ์เพลงเดินรำจังหวัดพะเยา

จากการศึกษาพบว่าเพลงเดินรำจังหวัดพะเยาโดยเกือบทั้งหมดประพันธ์โดยศิลปินที่อยู่ในวงดนตรีกรมโฆษณาการและวงสุนทราภรณ์เป็นหลัก โดยศิลปินที่มีบทบาทและมีส่วนเกี่ยวข้องกับเพลงจังหวัดพะเยาในแต่ละด้าน มีทั้งหมด 3 คนคือ ครูล้วน ควันธรรม ผู้คิดค้นเพลงเดินรำจังหวัดพะเยา ครูเอื้อ สุนทรสนาน สร้างผลงานเพลงตะลุงไว้มากที่สุด และครูเลิศ ประสมทรัพย์ นักร้องที่มีชื่อเสียงจากการร้องเพลงตะลุงอย่างมีเอกลักษณ์ ได้รับฉายาว่า “ราชาเพลงตะลุง”



ภาพที่ 1 บทบาทของนักประพันธ์เพลงตะลุงในด้านต่าง ๆ

ที่มา:ผู้วิจัย

ผลงานการประพันธ์เพลงของครูล่วน ควันธรรม เพลงแรกคือ "วิมานในฝัน" ประพันธ์ขึ้นเมื่อปี พ.ศ. 2477 นอกจากนี้ได้ประพันธ์เพลงไทยสากลทั่วไป และประพันธ์เพลงละครวิทยุประมาณ 30 เรื่อง รวมผลงานที่ครูล่วนได้ประพันธ์ทั้งเนื้อและทำนองประมาณ 300 เพลง

ตัวอย่างผลงานเพลงของครูล่วน ควันธรรม ได้แก่ เพลงกระแซคราวญ เพลงกระท่อมน้ำตา เพลงกล้วยไม้แดง เพลงกุหลาบมาเลย์ เพลงโกสัฒน เพลงโกสัฒน เพลงขโมยประหลาด เพลงขาดคู่ซุใจ เพลงคนที่ฉันคอย เพลงความรักสายลม เพลงคนพเนจร เพลงแหวนประดับก้อย เพลงคำแล้วในฤดูหนาว เพลงเสียงกระซิบสั่ง เพลงผีเสื้อกับดอกไม้ เพลงพรานเบ็ด เพลงคำแล้วในฤดูหนาว และเพลงแหวนประดับก้อย เป็นต้น

บทเพลงเด่นรำที่ใช้จังหวะตะลุงเทมโป้ที่ครูล่วน ควันธรรมได้คิดค้นขึ้นเป็นเพลงแรกมีชื่อว่า “เพลงตะลุงเทมโป้” ได้ประพันธ์เพลงนี้ไว้ 2 ภาษาคือ ไทยและอังกฤษเพลงที่สองคือ “เพลงตะลุงเกษม” ได้ประพันธ์ไว้ 2 ภาษาคือ ไทยและจีน

ผลงานเพลงจังหวะทั่วไปของครูเอื้อ สุนทรสนาน ได้แก่ คู่เสน่หา นวลปรางนางหมอง หยาดฝนแห่งความรัก ขอเป็นจันทร์ คราวญรัก มั่นใจไม่รัก หนีไม่พ้น พรานล่อเนื้อมองอะไร ข้างขึ้นเดือนหงาย คนเหมือนกัน สักในอก พรานทะเล ปลูกรัก ฟลอร์เฟื่องฟ้า และขอให้เหมือนเดิม เป็นต้น

ผลงานเพลงจังหวะตะลุงของครูเอื้อ สุนทรสนาน ได้แก่ ตะลุงจำลา ตะลุงแจ่มจริงหนอ ตะลุงดับเพลิงรัก ตะลุงตื่นเถิดเรา ตะลุงตุงนัง ตะลุงถ้ำรักจริง ตะลุงนำเอ็นดู ตะลุงนี้กว่าไซ้ ตะลุงโนราโนรีศรีธรรมราช ตะลุงปีใหม่ ตะลุงพรานบุญ ตะลุงเร่ ตะลุงเร่ใจ ตะลุงสากล ตะลุงสุขใจรัก และ ตะลุงสุขสงกรานต์ เป็นต้น

ผลงานของครูเลิศ ประสมทรัพย์ได้แต่งไว้มีทั้งเพลงจังหวะทั่วไปและจังหวะตะลุง ได้แก่ เพลงริมฝั่งน้ำแพงม้า เพลงอารีดัง และเพลงสาวงามในโตเกียวกว (โอโตะมีซัง) เป็นต้น นอกจากบทเพลงที่ได้รับความนิยมอีกจำนวนหนึ่ง ได้แก่ เพลงจุดได้คำต่อ เพลงสาวก๊อนแก้ว เพลงบ้านของเรา เป็นต้น ในด้านบทเพลงเต้นรำจังหวะตะลุง มีผลงานเพลงตะลุงที่ครูเลิศ ได้ประพันธ์ทำนองและคำร้อง คือ ตะลุงชมดง ตะลุงตะเลง และตะลุงมนต์รักเมืองใต้

3. การวิเคราะห์เพลงเต้นรำในบริบทของสังคมไทย

ผู้วิจัยได้คัดเลือกบทเพลงเต้นรำที่ประพันธ์โดยศิลปินไทย โดยใช้ข้อมูลจากการสัมภาษณ์ในภาคสนามในการคัดเลือกเพลง นำเสนอตัวอย่างเพลงเต้นรำทั่วไป 10 เพลง และเพลงเต้นรำจังหวะตะลุงจำนวน 6 เพลง มีรายละเอียดโดยสรุปดังนี้

3.1 เพลงเต้นรำจังหวะแบบตะวันตก

(1) เพลงกลืนราตรี (Bolero)

สังคีตลักษณ์ของเพลงคือ AABC แนวทำนองที่อยู่ในขอบเขตของบันไดเสียงหลัก มีการใช้คอร์ดขยาย คือคอร์ดโดมิแนนท์นำยท์ (Dominant ninth) รูปแบบจังหวะของการดำเนินคอร์ดเป็นไปตามจังหวะของกลองชุด บรรเลงเป็นจังหวะยกตามจังหวะของกลองสแนร์ และกลองทอม

(2) เพลงขอให้เหมือนเดิม (Waltz) สังคีตลักษณ์ของเพลงคือ AABA

การดำเนินคอร์ดมีการใช้คอร์ดลักษณะที่เป็นซีควেনซ์หรือห่วงลำดับ เช่น V7 – I – vi7 – ii7 – V7 รูปแบบจังหวะของการดำเนินคอร์ดเป็นไปตามจังหวะของกลองชุด โดยเน้นบรรเลงในจังหวะที่ 1 และ 3 ตามรูปแบบของเพลงวอลตซ์

(3) ข้างขึ้นเดือนหงาย (Rumba)

สังคีตลักษณ์ของเพลงคือ AABA แนวทำนองในท่อนนำใช้การกระจายโน้ต (Apeggio) จากคอร์ด มีการใช้คอร์ดโดมิแนนท์ระดับ รูปแบบจังหวะหลักของกลองชุดที่ใช้เบสดรัมและกลองสแนร์บรรเลงในรูปแบบจังหวะที่เป็นเอกลักษณ์ของจังหวะรุมบา คือนั่นจังหวะตก ในจังหวะที่ 1 และ จังหวะที่ 2 เน้นจังหวะยก จากนั้นจึงเน้นจังหวะตก ในจังหวะที่ 4 เพื่อส่งกลับมาเริ่มจังหวะที่ 1

(4) คณิตครวญ (Foxtrot)

สังคีตลักษณ์ของเพลงคือ AABA มีการใช้คอร์ดโดมิแนนท์ระดับสอง รวมถึงการดำเนินทำนองที่มีการใช้โน้ตโครมาติก (Chromatic scale) การบรรเลงคอร์ดหลักของ

เพลงดำเนินสอดคล้องกับจังหวะหลักของกลองชุดที่ดำเนินรูปแบบจังหวะที่เป็นเอกลักษณ์ของฟอกซ์ทรอต มีลักษณะคล้ายกับเพลงในจังหวะสวิง

(5) แซมบาพาร์ก (Samba)

สัจจิตลักษณ์ของเพลงคือ AB การเคลื่อนทำนองอยู่ในขอบเขตของโน้ตโครมาติกผสมกับโน้ตในคอร์ดในบันไดเสียงหลัก นอกจากนี้มีการใช้ชุดคอร์ด ii – V7 – I ที่เป็นเอกลักษณ์ของเพลงแจ๊ส โดยรูปแบบจังหวะใช้นั้วยจังหวะตามลักษณะจังหวะของเพลงแซมบา

(6) ปวดใจ (Off-beat)

สัจจิตลักษณ์ของเพลงคือ ABCD การดำเนินคอร์ดและแนวทำนองในภาพรวมอยู่ในขอบเขตของบันไดเสียงหลัก ประโยคเพลงเริ่มในจังหวะที่ 3 ของห้องเพลง เนื่องจากในจังหวะที่ 2 เป็นจังหวะเคาะที่บ่งบอกเอกลักษณ์ของจังหวะออฟบีท ซึ่งเป็นรูปแบบจังหวะที่ขัดกับชีพจรหลักของเพลง เนื่องจากตามปกติแล้วจังหวะหนักของอัตราจังหวะสี่ อยู่ที่จังหวะที่ 1 และ 3 ตามลำดับ แต่ในจังหวะออฟบีทเน้นที่จังหวะ 2

(7) ฟลอร์เฟื่องฟ้า (Tango)

สัจจิตลักษณ์ของเพลงคือ AABA การดำเนินคอร์ดและแนวทำนองในภาพรวมอยู่ในขอบเขตของบันไดเสียงหลัก มีการใช้คอร์ดโดมิแนนท์ระดับสองการดำเนินคอร์ดตามรูปแบบชุดจังหวะของกลองชุด ตามรูปแบบที่เป็นเอกลักษณ์ของแทงโก ที่เน้นในจังหวะที่ 4 โดยการบรรเลงแบบรวในจังหวะยก

(8) มองอะไร (Guaracha)

สัจจิตลักษณ์ของเพลงคือ AABC การดำเนินคอร์ดและแนวทำนองในช่วงต้นของเพลงนั้นอยู่ขอบเขตบันไดเสียงหลัก ใช้ทางเดินคอร์ดคือ i – iv – V7 มีการเปลี่ยนบันไดเสียงและใช้คอร์ดโดมิแนนท์ระดับสองบ้างเล็กน้อย จังหวะในการดำเนินคอร์ดเป็นไปตามจังหวะของกลองชุดที่บรรเลงในลักษณะอัตราจังหวะสอง โดยการบรรเลงคอร์ดเล่นในจังหวะยกเป็นหลักในลักษณะการขึ้นจังหวะ (Syncopation)

(9) สุขกันเถอะเรา (Cha cha cha)

สัจจิตลักษณ์ของเพลงคือ AABA มีการใช้คอร์ดแทนแบบไตรโทน (Tritone substitute) การดำเนินทำนองปรากฏในลักษณะของโน้ตโครมาติก มีการใช้คอร์ดโดมิแนนท์ระดับสอง การดำเนินคอร์ดบรรเลงในจังหวะยกเป็นหลัก ส่วนสำคัญที่บ่งบอกเอกลักษณ์ของจังหวะชะชะซ่า คือ จังหวะที่ 4 ดำเนินเข้าสู่จังหวะที่ 1 ของห้องถัดไป ในการบรรเลงจึงต้องมีความชัดเจนเพื่อให้หนักแน่นสามารถเข้าใจในรูปแบบจังหวะได้

(10) สูดที่รัก (Begaine)

สังคีตลักษณ์ของเพลงคือ AABC การดำเนินคอร์ดและทำนอง มีการใช้บันไดเสียงคู่ขนานบ้างเล็กน้อย โดยภาพรวมการดำเนินคอร์ดและแนวทำนองอยู่ในขอบเขตของบันไดเสียงหลัก มีการโน้ตโครมาติกบ้างเล็กน้อย รวมถึงมีการใช้คอร์ดโดมินันท์ระดับสอง การบรรเลงคอร์ดตามรูปแบบของจังหวะปีกินสอดคล้องกับจังหวะของกลองชุด

3.2 เพลงเต็มรำจังหวะแบบไทย

(1) ตะลุงเทมโป้

สังคีตลักษณ์ของเพลงคือ AABA ในภาพรวมของการใช้คอร์ดและทำนองอยู่ในขอบเขตของบันไดเสียงหลัก การดำเนินคอร์ดยังคงใช้รูปแบบทั่วไป

(2) ตะลุงเกษม

สังคีตลักษณ์ของเพลงคือ AB ในภาพรวมของการใช้คอร์ดและทำนองอยู่ในขอบเขตของบันไดเสียงหลัก แนวคิดของการประพันธ์เพลงตะลุงเกษมมีความคล้ายกับเพลงตะลุงเทมโป้ที่ประพันธ์ขึ้นในช่วงเวลาใกล้เคียงกัน

(3) ตะลุงเร่

สังคีตลักษณ์ของเพลงคือ AABA ในภาพรวมของบทเพลง การดำเนินคอร์ดและแนวทำนองอยู่ในบันไดเสียงหลักทางเดินคอร์ดทั่วไปในบันไดเสียงไดอาโทนิค ในช่วงต้นของเพลงมีการใช้โน้ตโครมาติก และสัดส่วนจังหวะขัดในรูปแบบเพลงแจ๊ส

(4) ตะลุงสากล

สังคีตลักษณ์ของเพลงคือ AABA ในภาพรวมของบทเพลง การดำเนินคอร์ดและแนวทำนองอยู่ในบันไดเสียงหลัก คือทางเดินคอร์ด ii – V – I ในท่อนบรรเลงของวงใช้การอิมโพรไวส์บนพื้นฐานของทางเดินคอร์ดที่อยู่ในบันไดเสียง

(5) ตะลุงขมดง

สังคีตลักษณ์ของเพลงเป็น Strophic form คือ ท่อนเดียวแต่แปรทำนองออกไปตามเนื้อร้อง โดยไม่ได้กำหนดห้องเพลงอย่างเคร่งครัดมาก ความยาวของการแปรทำนองไม่เท่ากัน การดำเนินคอร์ดใช้คอร์ดหนึ่งเป็นหลักบรรเลงซ้ำ

(6) ตะลุงทะเล

สังคีตลักษณ์ของเพลงคือ AB การดำเนินคอร์ดและทำนองอยู่ในขอบเขตของบันไดเสียงหลัก ทางเดินคอร์ดอยู่ในรูปแบบทั่วไปสัมพันธ์กับแนวทำนองหลักที่อยู่ในบันไดเสียงไดอาโทนิค

ในภาพรวมพบว่าสังคิตลักษณ์โดยส่วนมากเป็นแบบ 32 ห้องตามรูปแบบของเพลงสมัยนิยม หรือที่เรียกว่า AABA ในบางบทเพลงอาจมีการแปรท่อนหลังออกไปตามแนวคิดผู้ประพันธ์ รูปแบบจังหวะเพลงเดินรำทั่วไปประพันธ์ตามกรอบของลักษณะบทเพลงจังหวะต่าง ๆ อย่างเคร่งครัด โดยเฉพาะรูปแบบจังหวะที่มีความชัดเจนตามเอกลักษณ์ของแต่ละจังหวะ และรูปแบบจังหวะเพลงตะลุงทุกเพลงที่ได้นำเสนอ มีแนวทำนองสอดคล้องกับรูปแบบจังหวะกลองคองกา รูปแบบจังหวะเพลงตะลุง โดยได้แนวคิดจากรูปแบบจังหวะของโทนชาตรีในขณะนั่งตะลุง นอกจากนี้มีการดัดแปลงโดยใช้เปียโนบรรเลงเลียนเสียงฆ้องคู่จากหนังตะลุง

การสร้างสรรค์ผลงานเพลงเดินรำในสังคมไทยทั้ง 2 ประเภท ได้มีการประยุกต์และพัฒนาแนวคิดการประพันธ์มาโดยตลอด โดยเฉพาะศิลปินในช่วงยุคหลังเปลี่ยนแปลงการปกครอง ที่ได้รับคำสั่งจากรัฐบาลให้แต่งเพลงเดินรำเพื่อออกอากาศทางวิทยุ มาจนถึงยุคปัจจุบันที่ได้แปรสภาพเป็นเพลงลูกทุ่ง เพลงสมัยนิยมต่าง ๆ ที่ได้ปรากฏให้เห็นในปัจจุบัน ที่ยังคงสะท้อนร่องรอยทางวัฒนธรรมดนตรีเดินรำของศิลปินยุคบุกเบิกทั้งหลาย เช่นครูเอื้อ สุนทรสนาน ครูนารถ ถาวรบุตร ครูล้วน ควั่นธรรม ครูเลิศ ประสมทรัพย์ และอีกหลายท่าน โดยบทเพลงเหล่านั้นยังคงดำรงอยู่ในสังคมไทยอย่างต่อเนื่อง แต่มีปัจจัยด้านความบันเทิงอื่น ๆ ที่เกิดขึ้นในสังคมไทยเช่น เพลงสมัยนิยมเกาหลี ญี่ปุ่น หรือยุโรป มาเป็นทางเลือกให้แก่เยาวชนในยุคปัจจุบัน จึงทำให้เพลงเดินรำถูกลดบทบาทลงในความนิยมของเยาวชนรุ่นใหม่

อภิปรายผล

จากการวิจัยในหัวข้อเรื่อง “เพลงเดินรำในสังคมและวัฒนธรรมไทย” มีรายละเอียดในประเด็นต่าง ๆ ที่เกี่ยวข้องในด้านประวัติและการพัฒนาการ บุคคลสำคัญและผลงาน และลักษณะเฉพาะของบทเพลงเดินรำแต่ละจังหวะ ผู้วิจัยได้นำเสนอการอภิปรายผลเป็นประเด็นต่าง ๆ ดังนี้

1. พัฒนาการของดนตรีเดินรำในสังคมไทย

การแพร่กระจายของดนตรีเดินรำแบบตะวันตกเข้าสู่ประเทศไทย เกิดขึ้นจากปัจจัยด้านการค้าและการทูตเป็นหลักสำคัญในการนำดนตรีเดินรำมาเผยแพร่ให้ชาวไทยได้สัมผัสทั้งทางตรงและทางอ้อม โดยค่านิยมของชาวตะวันตกในการจัดงานรื่นเริงและการเฉลิมฉลองทุกครั้งต้องมีการบรรเลงดนตรีและการเดินรำเป็นส่วนหนึ่งของงานอยู่เสมอ เมื่อมีการจัดงานในรูปแบบดังกล่าวเกิดขึ้นในสังคมไทย ทำให้เจ้าภาพชาวไทย มีโอกาสได้เรียนรู้และสัมผัสกับวัฒนธรรมของดนตรีเดินรำตะวันตก เป็นโอกาสดีในการสร้างความสัมพันธ์อันดีต่อกันระหว่างชาวไทยและชาวยุโรป

เป็นปรากฏการณ์ด้านวัฒนธรรมที่สำคัญตามแนวคิดที่งามพิศ สัตย์สงวน (2538: น.38-42) ได้อธิบายถึงปรากฏการณ์ด้านการติดต่อระหว่างวัฒนธรรม ที่เกิดขึ้นจากกลุ่มชน 2 กลุ่มชนขึ้นไปที่มีความแตกต่างทางวัฒนธรรมในด้านต่าง ๆ เช่น การรับประทานอาหาร การเข้าสังคม ความบันเทิง เป็นต้น ได้มีการติดต่อกันผ่านปัจจัยด้านการทูต การค้า หรือการล่าอาณานิคม ส่งผลให้เกิดการเคลื่อนไหวและแพร่กระจายทางวัฒนธรรมเกิดขึ้น ทั้งนี้ในช่วงระยะเวลาดังกล่าวพัฒนาการของดนตรีตะวันตกยังไม่ปรากฏเด่นชัด เนื่องจากข้อจำกัดของกลุ่มคนที่สามารถเข้าถึงดนตรีตะวันตกได้ยังคงอยู่ในชนชั้นสูงหรือข้าราชการที่มีหน้าที่ในการติดต่อกับชาวต่างชาติโดยตรง

ปัจจัยอีกส่วนหนึ่งคือ พระราชนิยมในวัฒนธรรมตะวันตกของพระมหากษัตริย์ไทย ที่ได้เล็งเห็นถึงความสำคัญในการปรับเปลี่ยนยกระดับสภาพสังคมชาวไทยให้ทัดเทียมกับนานาประเทศที่มีวิวัฒนาการและนวัตกรรมใหม่ ๆ เกิดขึ้นมากกว่าชาวเอเชีย รวมถึงการป้องกันปัญหาการรุกรานจากประเทศมหาอำนาจ โดยการรับวัฒนธรรมตะวันตกที่ได้กล่าวไปแล้วนั้น เป็นเพียงบางส่วนที่พระมหากษัตริย์ทรงเล็งเห็นว่าเป็นประโยชน์ต่อชาวไทยต่อไปในอนาคต มิได้เปิดใจรับทั้งหมด เพื่อนำสิ่งที่เห็นว่ามีประโยชน์มาปรับใช้กับสังคมไทย เป็นการผสมผสานทางวัฒนธรรมระหว่างไทยและตะวันตก

นอกจากนี้การสร้างแถวของวังหลวงเพื่อใช้ทำสัญญาทางทหารและ การเข้ามาแถวของคณะลูกเรือชาวยุโรป ได้ส่งผลให้เหล่าข้าราชการชั้นผู้ใหญ่ มีการตื่นตัวในการสร้างแถวเพื่อใช้ในงานเอกชน หรืองานบันเทิงทั่วไป นับว่าสำคัญหนึ่งคือ เป็นการยกระดับหน้าตาทางสังคมจากค่านิยมในการสร้างวังดนตรีเป็นของตนเอง เช่นเดียวกันกับการสร้างวังดนตรีไทยประจำวังต่าง ๆ รวมถึงบรรดาข้าราชการที่อยู่ในระดับสูง ที่ต้องการแสดงให้เห็นถึงศักยภาพและฐานะทางสังคมของตนเอง

การพัฒนาของดนตรีตะวันตกในช่วงยุคเริ่มจึงอยู่ในขอบเขตของการฝึกเพื่อบรรเลงเท่านั้น ไม่ปรากฏหลักฐานการสร้างเพลงตะวันตก ทั้งนี้เมื่อเหล่าพระราชโอรสในพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวได้ทรงเดินทางไปศึกษาต่อในประเทศยุโรป ผลพวงจากสิ่งแวดล้อมทางด้านวัฒนธรรมของชาวยุโรปและพื้นฐานในความชื่นชอบในดนตรีอยู่แล้ว ทำให้สมเด็จพระเจ้าฟ้าบริพัตรสุขุมพันธุ์ กรมพระนครสวรรค์วรพินิต ทรงสนพระทัยในการเรียนรู้ดนตรีตะวันตก ทั้งด้านการปฏิบัติและทฤษฎีในช่วงเวลาที่ว่างจากการเรียนวิชาทางทหาร และเมื่อเสด็จกลับสู่ประเทศไทยได้ทรงพระนิพนธ์บทเพลงโดยใช้จังหวะเต้นรำตามแบบชาวตะวันตก รวมถึงการเรียบเรียงเพลงไทยในรูปแบบเพลงตะวันตกอีกด้วย เป็นจุดเริ่มต้นที่สำคัญต่อการพัฒนาของดนตรีตะวันตกเป็นอย่างมาก

ดนตรีตะวันตกเริ่มขยายตัวมากขึ้นในช่วงปลายรัชกาลที่ 6 บรรดาชาวต่างชาติที่ได้เดินทางเข้ามาประเทศไทย และคนไทยบางส่วนที่ได้ไปศึกษาที่ต่างประเทศแล้วนำวัฒนธรรมดังกล่าว

นั้นมาเผยแพร่ต่อในสังคมไทย ทำให้วัฒนธรรมของการเต้นรำเริ่มเป็นที่ยอมรับได้ในสังคมไทย ทั้งนี้ในช่วงเวลาดังกล่าวความนิยมดนตรีเต้นรำแบบชาวยุโรปมีแนวโน้มลดลงสอดคล้องกับแนวคิดของโคลด์ คอนเยอร์ส (Claude Conyers, 2007) ที่ได้กล่าวถึงดนตรีเต้นรำในยุโรปว่า การพัฒนาของดนตรีเต้นรำแบบบอลรูมที่ได้ดำเนินมาตั้งแต่อดีตจนถึงคริสต์ศตวรรษที่ 20 ได้เปลี่ยนแปลงในทิศทางที่ลดลง ความนิยมการเต้นคาบารेट และการเต้นในไนต์คลับเข้ามาแทนที่ เนื่องจากความต้องการในด้านความบันเทิงของสังคมในด้านต่าง ๆ ให้ครบครัน ทั้งการดื่ม รับประทานอาหารและการเต้นรำ ซึ่งเป็นปรากฏการณ์และวัฏจักรของความนิยมที่ลดลงตามสภาพการเปลี่ยนแปลงของความต้องการในสังคม

เมื่อเข้าสู่ช่วงรัชกาลที่ 7 ความนิยมในดนตรีเต้นรำได้แพร่กระจายเข้าสู่กลุ่มชนชั้นกลาง ดังเห็นได้จากการจัดงานเลี้ยงของหน่วยงานต่าง ๆ ย่อมมีการเต้นรำประกอบในงานเสมอ เนื่องจากนักเรียนนอกหลายคนที่ได้เดินทางไปศึกษา ณ ประเทศสหรัฐอเมริกา ช่วงเวลาดังกล่าวได้เรียนรู้ดนตรีแจ๊สที่เป็นที่นิยมเป็นอย่างมาก อาจกล่าวได้ว่าปัจจัยสำคัญที่ส่งเสริมให้ดนตรีเต้นรำขยายตัวมากขึ้นได้แก่ นักเรียนนอก แผ่นเสียงเพลงแจ๊ส เมื่อคนไทยกลุ่มหนึ่งที่สนใจการเต้นรำได้รวมตัวกันก่อตั้งสมาคมลีลาศ ซึ่งเป็นหน่วยงานหลักที่ได้ร่วมมือกับหน่วยงานของรัฐและเอกชนในการพัฒนาดนตรีเต้นรำให้ก้าวหน้าต่อไปอีกขั้น

นโยบายรัฐนิยมเป็นปัจจัยสำคัญอีกหนึ่งด้านที่ส่งผลให้วงดนตรีรูปแบบบิกแบนด์ได้ขยายตัวขึ้นในสังคมไทยอย่างรวดเร็ว เนื่องจากการส่งเสริมให้ประชาชนชาวไทยได้มีค่านิยมทางสังคมให้ทัดเทียมกับประเทศตะวันตกมากขึ้น รวมถึงนโยบายการสร้างวงดนตรีของกรมโฆษณาการเป็นปัจจัยที่ส่งผลให้หน่วยงานอื่นมีความตื่นตัวในการสร้างวงดนตรีเป็นของตนเอง ทำให้ศิลปินหลายท่านได้สร้างงานเพลงเป็นจำนวนมาก อาจกล่าวได้ว่าในช่วงหลังการเปลี่ยนแปลงการปกครองเป็นต้นมา ดนตรีเต้นรำได้รับความนิยมจนถึงจุดสูงสุด

จุดอิมพัลส์ของดนตรีเต้นรำเกิดขึ้นในช่วงหลังสงครามโลกครั้งที่สองสิ้นสุดลง ประเทศสหรัฐอเมริกาได้เข้ามามีบทบาทต่อประเทศไทยในด้านการลงทุนทางเศรษฐกิจในฐานะผู้ช่วยเหลือ ส่งผลให้ประชาชนได้สัมผัสและมีค่านิยมต่อความอิสระตามรูปแบบของวัฒนธรรมอเมริกัน สอดคล้องกับงานวิจัยของยุวรี โชคสวนทรัพย์ (2554: น.79 - 81) ที่ได้กล่าวถึงความนิยมในวัฒนธรรมอเมริกันในช่วงเวลาดังกล่าวว่า วิถีชีวิตของชาวไทยในช่วงปี พ.ศ. 2503 เป็นต้นมา ได้รับอิทธิพลจากวัฒนธรรมอเมริกันและส่งผลต่อการใช้ชีวิตในด้านต่าง ๆ เช่น การเลือกรับประทานอาหาร การแต่งกายตามแฟชั่นของชาวอเมริกัน รวมถึงการฟังเพลงสมัยนิยมตามแบบอเมริกัน เป็นต้น

ปัจจัยการรับวัฒนธรรมอเมริกันดังกล่าวได้ส่งผลให้วัฒนธรรมการเดินร่ารูปแบบเดิมตามแบบชาวยุโรปได้เสื่อมคลายลง ประกอบกับเมื่อเข้าสู่ช่วงผู้สงครามเวียดนามคนตรีร็อกแบบอเมริกันได้เข้ามาปรับเปลี่ยนค่านิยมต่าง ๆ ให้แปรสภาพไปจากเดิมอย่างต่อเนื่อง จนทำให้คนตรีเดินร่าแบบดั้งเดิมถูกลดบทบาทลง ส่งผลให้เกิดการเดินร่ารูปแบบใหม่ ดังที่ปรากฏตามสถานบันเทิงต่าง ๆ ซึ่งเป็นการเดินร่าที่มีอิสระ ไม่อยู่ตามกรอบและแบบแผนเดิมอีกต่อไป

ในปัจจุบัน วิถีของคนตรีเดินร่าแบบดั้งเดิมยังคงปรากฏคู่ขนานกับการเคลื่อนไหวของวัฒนธรรมบันเทิงอื่น ๆ ในประเทศไทย และมีกลุ่มคนจำนวนหนึ่งที่ชื่นชอบและอนุรักษ์วิถีแบบดั้งเดิมไว้ บางครั้งอาจมีการประยุกต์ในด้านการเรียบเรียงบทเพลงรวมถึงการผสมวงดนตรีเพื่อให้ทันสมัย ทำให้คนตรีเดินร่าสามารถดำรงอยู่ในสภาพสังคมปัจจุบันและสอดคล้องกับความต้องการของสังคมยุคโลกาภิวัตน์ที่เคลื่อนไปข้างหน้าตัวอย่างก้าวกระโดดจนทำให้ศิลปวัฒนธรรมบางอย่างอาจสูญหายไป

2. ความสัมพันธ์ของคนตรีเดินร่ากับบริบทในสังคมไทย

บทบาทหน้าที่ของคนตรีเดินร่าที่เกิดขึ้นในสังคมไทย สามารถแบ่งได้เป็น 2 ด้านคือ ด้านการฟังเพื่อความบันเทิง และด้านประกอบการเดินร่า โดยสังคมไทยในช่วงปลายรัชกาลที่ 3 จนถึงรัชกาลที่ 5 มีความสัมพันธ์กับคนตรีเดินร่าในด้านการฟังเพื่อความบันเทิงเท่านั้น ไม่ได้นำมาใช้เพื่อการเดินร่าอย่างชาวตะวันตกที่อาศัยอยู่ในสยาม เนื่องจากจารีตประเพณี รวมถึงความเหมาะสมในการเดินร่าไม่สอดคล้องกับวัฒนธรรมไทย กล่าวคือ สังคมไทยยังไม่เปิดใจยอมรับวิธีการเดินร่าแบบชาวตะวันตกที่มีการถูกเนื้อต้องตัวระหว่างชายหญิง โดยเฉพาะผู้ที่ไม่ได้เป็นสามีภรรยา กัน อาจทำให้ผิดจารีตประเพณีและถูกติเตียนโดยสังคมส่วนใหญ่ได้

เมื่อสังคมไทยได้เปิดใจยอมรับวัฒนธรรมการเดินร่าแบบตะวันตกมากขึ้น มีทัศนคติที่เปลี่ยนไปในทิศทางที่ดีและเข้าใจว่าเป็นศิลปะการแสดงแขนงหนึ่ง ทำให้บทบาทหน้าที่ของคนตรีเดินร่าในสังคมไทยมีความชัดเจนมากขึ้น สอดคล้องกับแนวคิดของโคลด์ คอนเยอร์ส (Claude Conyers, 2007) ที่ได้อธิบายถึงบทบาทหน้าที่ของการเดินลีลาที่ปรากฏอยู่ในบริบทสังคมปัจจุบัน แบ่งเป็น 4 ประเภทได้แก่ (1) การเดินลีลาโดยทั่วไป (2) การเดินลีลาเพื่อการแข่งขัน (3) การเดินลีลาในลักษณะของการแสดง (4) การเดินลีลาประกอบภาพยนตร์และสื่อวิทัศน์ ซึ่งลักษณะการเดินลีลาทั้ง 4 ประเภทปรากฏอยู่ในบริบทของสังคมไทยทั้งหมด เริ่มตั้งแต่การเดินร่าตามมหรยาทในสังคมชั้นนำ จากนั้นเมื่อวงการภาพยนตร์ได้เข้ามาในช่วงปี พ.ศ. 2478 ดังที่กล่าวไปแล้วในบทสรุปว่ามีการนำจากเดินร่าไปใช้ประกอบเป็นส่วนหนึ่งของภาพยนตร์ การเดินลีลาเพื่อการแสดงและเพื่อการแข่งขัน อาจพบได้ในบริบทเดียวกัน เนื่องจากการแข่งขันลีลา โดยปกติมี

การเปิดให้ผู้สนใจได้เข้าชม ในปัจจุบันนี้บทบาทหน้าที่ด้านวงดนตรีที่ใช้ประกอบการเดินลีลาศ เปลี่ยนเป็นการเปิดเพลงจากเครื่องเล่นทั้งรูปแบบอนาล็อกและดิจิทัลตามความเหมาะสม ทั้งนี้เป็นเพราะความสะดวกในด้านเวลาและงบประมาณต่อการจัดงานแข่งขัน

3. บุคคลสำคัญและผลงาน เพลงเดินรำ

การสร้างสรรค์ผลงานเพลงเดินรำที่เกิดขึ้นในสังคมไทยมีปัจจัยด้านบุคคลที่เกี่ยวข้อง คือ นักประพันธ์ที่เป็นผลผลิตจากโรงเรียนพรานหลวง เป็นนักดนตรีที่มีพื้นฐานทางด้านดนตรีคลาสสิกแล้วเปลี่ยนผันแนวเพลงตามความนิยมของสังคม เช่น เอื้อ สุนทรสนาน นารถ ถาวรบุตร จำปา เล่มสารานุก และศรี ขงยุทธ เป็นต้น และนักเรียนนอกที่มีประสบการณ์และความรู้ด้านการบรรเลงเพลงเดินรำแบบแจ๊ส เช่น หลวงสุขุมขนัยประดิษฐ์ จากนั้นเมื่อความนิยมเพลงไทยสากลและเพลงเดินรำแผ่ขยายกว้างขึ้น ทำให้บุคคลที่สนใจด้านการประพันธ์ดนตรีเข้ามาสู่วงการเพลงเดินรำเป็นจำนวนมาก โดยตามหลักมานุษยวิทยา แสดงให้เห็นว่าปัจจัยด้านบุคคลเป็นส่วนสำคัญอย่างยิ่งต่อการพัฒนาผลงานเพลงเดินรำในสังคมไทย

ผลงานในรูปแบบเพลงเดินรำที่เกิดขึ้นในสังคมไทย ในช่วงแรกได้รับอิทธิพลและแนวคิดหลักจากต่างชาติโดยตรง ทั้งนี้อาจรับภายในประเทศ เมื่อชาวต่างชาติได้นำดนตรีเหล่านั้นเข้ามาในช่วงติดต่อการค้า หรือรับจากวัฒนธรรมตะวันตกโดยตรง จากการเดินทางไปศึกษา และได้รับการฝึกฝนดนตรีตะวันตก แล้วนำกลับมาประยุกต์ให้เข้ากับบริบทของสังคมไทย ตัวอย่างเช่น สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้าบริพัตรสุขุมพันธุ์ฯ ได้ประพันธ์เพลงต่าง ๆ โดยใช้จังหวะเดินรำประยุกต์กับทำนองเพลงไทย รวมถึงในยุคที่ละครเรื่องและภาพยนตร์เป็นที่นิยม ในการสร้างเพลงประกอบละครส่วนใหญ่ เป็นการประพันธ์ขึ้นภายใต้จังหวะเดินรำทั้งสิ้น รวมถึงประยุกต์ทำนองเพลงไทยผสมผสานจังหวะให้กลายเป็นเพลงไทยสากล นอกจากนี้นักเรียนนอกดังที่ได้กล่าวไปแล้ว เมื่อได้เดินทางไปอยู่ในสภาพสังคมที่มีวัฒนธรรมที่แตกต่างอยู่เป็นระยะเวลานาน เมื่อเดินทางกลับสู่ประเทศไทยได้นำวัฒนธรรมบันเทิงบางอย่างเช่น ดนตรีเดินรำ เข้ามาเผยแพร่และปฏิบัติภายใต้บริบทสังคมเดิมของตน สอดคล้องกับแนวคิดด้านปรากฏการณ์ทางวัฒนธรรมของสุรพงษ์ ลือทอง จักร (2552: 93) กล่าวถึง ถึงการผสมผสานทางวัฒนธรรมว่า เป็นปรากฏการณ์ที่เกิดขึ้นอยู่ตลอด อาจเกิดจากการแพร่กระจายของวัฒนธรรมอื่น เมื่อสมาชิกในสังคมได้ทดลองปฏิบัติและเห็นถึงคุณค่า เกิดการยอมรับและปฏิบัติสืบต่อมา หรือเกิดจากสมาชิกของสังคมหนึ่งได้ไปอยู่อีกสังคมหนึ่ง ได้ปฏิบัติตามวัฒนธรรมบางอย่างของสังคมนั้นจนเป็นกิจวัตร เมื่อกลับมาสังคมเดิมของตนจึงนำแนวปฏิบัติดังกล่าวติดตัวกลับมาด้วย

4. ลักษณะเฉพาะของเพลงเดินรำในสังคมไทย

การประพันธ์เพลงเดินรำในช่วงแรกนั้น ได้ปฏิบัติตามกฎเกณฑ์และแนวทางตามแบบตะวันตกอย่างชัดเจน ประกอบด้วยสังคีตลักษณ์ คอร์ดและการดำเนินทำนอง และรูปแบบจังหวะที่เป็นหัวใจสำคัญของเพลงเดินรำ นักประพันธ์ต้องยึดเป็นหลักสำคัญในการเรียบเรียงจังหวะของแนวทำนอง ผลงานการประพันธ์ของวงดนตรีกรมโฆษณาการส่วนใหญ่ ยึดตามหลักการดังกล่าว ทำให้โมทีฟหรือหน่วยจังหวะหลักของเพลงมีความชัดเจนที่สามารถบ่งบอกถึงจังหวะเดินรำแบบต่าง ๆ ส่งผลให้นักเดินรำสามารถปฏิบัติได้อย่างสะดวก

บทเพลงเหล่านั้นยังคงมีเอกลักษณ์ความเป็นไทยในด้านทำนอง และกลวิธีการขับร้อง ได้สะท้อนเอกลักษณ์ความเป็นไทยได้อย่างชัดเจน กล่าวคือ รูปแบบการขับร้องของนักร้องในยุคแรก มีรูปแบบที่ผสมผสานระหว่างความเป็นไทยกับสากลอย่างเด่นชัด โดยลักษณะการใช้ลูกเอื้อน การเปล่งเสียงจากลำคอเป็นหลัก ทำให้บทเพลงที่ถ่ายทอดออกมามีกลิ่นอายของความเป็นไทย แม้ว่าบางบทเพลงมีแนวทำนองที่ใช้บันไดเสียงโครมาติก หรือรูปแบบทำนองในลักษณะของเพลงแจ๊สที่คนไทยในยุคนั้นยังไม่คุ้นเคยมากนัก สอดคล้องกับงานวิจัยของ วิทยา ภูบัว (2542: น.312) ที่ได้ศึกษาอิทธิพลดนตรีอเมริกันต่อเพลงสมัยนิยมของไทย แสดงให้เห็นถึงแนวคิดการสร้างงานของนักประพันธ์ไทย ที่ได้ยึดถือการดัดแปลงและเลียนแบบจากต้นฉบับ มาสร้างสรรค์ผลงานเพลงสมัยนิยมที่ผสมผสานกับวัฒนธรรมไทย

การคิดค้นเพลงเดินรำจังหวะตะลุง เป็นเอกลักษณ์เพียงหนึ่งเดียวของเพลงเดินรำที่มีลักษณะความเป็นไทยอย่างชัดเจน โดยบริบททางสภาพภูมิศาสตร์รวมถึงสิ่งแวดล้อมที่ได้เป็นแรงผลักดันในการคิดรูปแบบของเพลงตะลุง ทั้งนี้เพลงตะลุงที่เกิดขึ้นในสังคมไทย มีรูปแบบและลักษณะปรับเปลี่ยนไปตามแนวคิดของผู้ประพันธ์ โดยยึดลักษณะรูปแบบของตะลุงเป็นหลัก แต่รายละเอียดด้านอื่น ๆ เช่น การอิมโพรไวส์ในท่อนบรรเลง การใช้ฉาบบรรเลงในลักษณะของเพลงรำวง เป็นต้น ส่งผลให้การนำเสนอบทเพลงตะลุงดังกล่าวมีสีสันแตกต่างไปจากเดิม

โดยภาพรวมแนวคิดการสร้างเพลงเดินรำในสังคมไทยเกิดขึ้นจากค่านิยมของสังคมเป็นหลัก เมื่อการเดินรำเฟื่องฟูและแพร่กระจายอยู่ทุกชนชั้น ทำให้ความต้องการผลผลิตของบทเพลงเดินรำสูงขึ้น ทำให้นักประพันธ์หลายท่านสร้างผลงานขึ้นเป็นจำนวนมาก ปรากฏการณ์ดังกล่าวเป็นการปรับเปลี่ยนไปตามค่านิยมของสังคม เมื่อถึงจุดอิ่มตัวในความนิยมและมีการแทรกแซงโดยค่านิยมในดนตรีรูปแบบใหม่ ที่คิดค้นขึ้นตามนวัตกรรมใหม่ การเปลี่ยนแปลงทางเทคโนโลยี เครื่องดนตรี ที่ปรับเปลี่ยนไปอย่างก้าวกระโดด ทำให้ดนตรีเดินรำต้องมีการปรับสภาพไปตามบริบทที่เปลี่ยนไปโดยปริยาย

ข้อเสนอแนะ

1. ข้อเสนอแนะจากงานวิจัย

(1) คนตรีเดินรำในสังคมไทยเกิดจากหลอมรวมระหว่างวัฒนธรรมไทยและชาติตะวันตกจนกลายเป็นวัฒนธรรมที่สำคัญของชาติไทย ถือได้ว่าเป็นสมบัติของชาติ ที่ควรค่าแก่การอนุรักษ์เป็นอย่างยิ่ง โดยเฉพาะคนตรีเดินรำจังหวัดระยองที่มีเอกลักษณ์แสดงถึงวัฒนธรรมความเป็นชาติไทยได้เป็นอย่างดี องค์ความรู้จากงานวิจัยในครั้งนี้เป็นส่วนหนึ่งที่กระตุ้นให้ชาวไทยได้เห็นคุณค่าของคนตรีเดินรำที่เป็นวัฒนธรรมไทยและภาคภูมิใจที่สามารถนำเสนอต่อประชาคมอาเซียนที่เกิดขึ้นในภายภาคหน้าได้

(2) ผลจากการวิจัยแสดงให้เห็นประวัติและพัฒนาการของคนตรีเดินรำที่เกิดขึ้นในสังคมไทย สามารถสร้างเป็นหลักฐานทางประวัติศาสตร์ที่สำคัญด้านวิชาการดนตรีวิทยา โดยทราบถึงรูปแบบการเปลี่ยนแปลงของบริบทและองค์ประกอบในคนตรีเดินรำจากยุคเริ่มจนถึงปัจจุบันเป็นสิ่งสำคัญอย่างยิ่งต่อประวัติศาสตร์ของชาติที่จะได้สืบทอดต่อไปสู่ลูกหลานชาวไทยได้

(3) ผลจากศึกษาในงานวิจัยครั้งนี้ เป็นองค์ความรู้ที่สามารถนำไปใช้ในการเรียนสอนคนตรีในด้านประวัติศาสตร์คนตรีตะวันตกในประเทศไทย รวมถึงแนวทางการประพันธ์เพลงสามารถพัฒนาต่อยอดให้เป็นตำราด้านประวัติศาสตร์คนตรีของไทย ที่เป็นส่วนสำคัญอย่างยิ่งต่อการถ่ายทอดความรู้แก่นักเรียนและนักศึกษาให้ได้รับความรู้ด้านประวัติศาสตร์คนตรีที่เกิดขึ้นในชาติไทย นอกเหนือจากการเรียนการสอนประวัติคนตรีตะวันตกที่มีเนื้อหาห่างไกลจากบริบททางวัฒนธรรมของไทย

(4) ผลการศึกษาสามารถนำไปประยุกต์ในการศึกษาด้านการเดินรำที่เกิดขึ้นในประเทศไทย เพื่อผสมผสานสร้างงานวิชาการในประเด็นที่แตกต่างออกไปได้

2. ข้อเสนอแนะในการวิจัยครั้งต่อไป

(1) เนื่องจากงานวิจัยในครั้งนี้มุ่งประเด็นศึกษาถึงบริบทของคนตรีเป็นหลัก มีความสมควรที่จะต้องเพิ่มเติมองค์ประกอบของการเดินรำในด้านต่าง ๆ เพื่อทำความเข้าใจในมุมมองของนักดนตรีและนักเดินรำให้มีทิศทางที่ตรงกัน ส่งผลให้การสร้างงานเพลงเดินรำมีประสิทธิภาพและผลสัมฤทธิ์ที่ดีขึ้น

(2) การวิเคราะห์บทเพลงอาจมีการเพิ่มเติมในด้านอื่น ๆ เพื่อนำเสนองานวิจัยในมิติที่แตกต่างออกไป เป็นประโยชน์ที่สามารถนำไปพัฒนาต่อไปได้

(3) การวิจัยในครั้งนี้มุ่งเน้นศึกษาดนตรีเต้นรำที่มีรูปแบบและองค์ประกอบสอดคล้องกับการลีลาศ (Ballroom dance) เป็นหลัก ใช้ขอบเขตรูปแบบดนตรีและการเต้นลีลาศเป็นตัวตั้ง ดังนั้นผู้วิจัยไม่ได้รวมดนตรีสำหรับการรำวงซึ่งเกิดขึ้นในช่วงเวลาใกล้เคียงกัน เนื่องจากการรำวงมีที่มาจากการรำไทวน เป็นการละเล่นพื้นบ้านของชาวไทย เมื่อจอมพลป. พิบูลสงครามมีนโยบายให้ชาวไทยนิยมในวัฒนธรรมของชาติ ในช่วงสงครามโลกครั้งที่สอง ทำให้การรำวงได้เข้ามาเป็นส่วนหนึ่งของวงดนตรีลีลาศ ซึ่งเมื่อวิเคราะห์แล้วรูปแบบการรำรำไม่ได้สอดคล้องกับสเต็ปการลีลาศ แต่อาศัยวงดนตรีลีลาศเดียวกันในการบรรเลงเพลงประกอบ การวิจัยในครั้งต่อไปอาจมุ่งประเด็นศึกษาเพิ่มเติมในเพลงรำวงที่เป็นวัฒนธรรมเด่นอย่างหนึ่งของสังคมไทย

BALLROOM DANCE MUSIC IN THAI SOCIETY AND CULTURE

KAMONTHAM KUABUTR 5438079 MSMS/D

Ph.D. (MUSIC)

THESIS ADVISORY COMMITTEE: POONPIT AMATYAKUL, B.Ed., Ph.D.,
NARONGCHAI PIDOKRAJT, Ph.D., ANAK CHARANYANANDA, Ph.D.

EXTENDED SUMMARY**Introduction**

Thailand possesses the diversity of cultures with particularities in tradition, belief, social value and convention. This is because Thailand has history concerning the diversity of nationalities and because of the communication with remote countries which consequently brought variety of cultures into this territory. However, Thais could still reserve their culture in its traditional form. The examples of Thai outstanding cultures are costumes, food, belief, religion, arts, and music. Each kind of culture has its own importance which is in accordance to its role. Some cultures have roles in living when some have roles in relaxing and entertaining Thai society. On the Thai entertainment culture part, every art has significant roles in the living of Thai people.

Important entertainment cultures of Thailand are performing arts such as Khon, theatrical arts and music performance. It is the great advantage for Thai people that Thai royal court never neglects these national arts. During many periods of time, Thai kings contribute themselves so much to these arts, creating the strength in Thailand's musical culture and performing culture up to these days. During the change in Thailand's regime, Field Marshal Plaek Phibunsongkhram became the prime minister of Thailand in 1939. Under his state convention policy where every citizen had to strictly obey and follow their leader, new Western-influenced culture was

created. Musical culture during this period of time was modified and new regulations were used upon Thai music. What was formerly called “Thai music” had to be re-named into “Thai traditional music”. Thais were encouraged to listen to occidental music, called “Western music”, and to attend the parties with Western ballroom dance, which was named “Lilad”. Moreover, the Royal Thai Army Band was ordered to establish a foreign-style ensemble. Thai government also ordered the Public Relations Department to establish ballroom musical ensemble to be used as a governmental device to disseminate its policy and information. Concerning holistic perspective, the importance of Thai traditional music and performing arts toward Thai society did decrease. However, it could be concluded that this state convention policy was of advantage to other contexts of Thai people’s living such as commercial and financial contexts. As the result, this period of time should be viewed as the true beginning of new entertainment culture and the true beginning of the diversity of these cultures in Thailand.

The main role of occidental music after the change in Thailand’s regime was not limited to entertain people, but it also was used to accompany the dance in parties, which was in accordance to the government’s policy already mentioned. At the beginning, this dance was limited to the upper class society but later it was found in every class of people. This could be concluded that the cultures from Western countries were disseminated and buried themselves into the cultures of Thai society and consequently became a part of Thai culture.

The Western ballroom dance culture was introduced to Thailand during the reign of King Rama V. In *Siam Samai Chronicles* by Samuel J. Smith (2006: 247) which recorded historical incidents of Siam during the reign of King Rama V, there was a part which mentioned the King’s birthday celebration in 1884. It was written that on Monday at 8 PM, Chao Khun Krom Tha invited royalties and noblemen of Siam and foreign government officers to a meeting at his house. During the meeting, there were performances of Pi Phat ensemble, Mahori ensemble and trumpet band. In the house, there were decorations with lamps and other accessories. Chao Khun Krom Tha hired a Western musician and a singer, giving 250 baht to each of them. This showed that Western ballroom dance music was popular among upper-class people. The host hired foreign musicians in high compensation and participants enjoyed

occidental ballroom dance very much. Therefore, it could be viewed that there was clearly a value toward ballroom dance music among people from upper class. Emeritus Professor Dr. Poonpit Amatyakul, (2011: 18) gave a speech in Silpa Bhirasi Lecture that “... in 1877 during the reign of King Rama V, there was an American soldier with Italian descent whose name was Captain M.Fusco who became the teacher of Royal Siamese Navy Band. He was the founder of brass ensemble for dancing (ballroom dance) to serve the Harbour Department and to play at state guest receptions...” The information mentioned revealed the popularity of ballroom dance music among nobilities in Siam. Since the Harbour Department had to constantly communicate with Western merchants, it played a significant role in organizing ballroom dance. This role continued through the reign of King Rama VI, where the trade between Siam and Western countries went on and many members of royal family and upper class people pursued their education in European countries. These made Thai people acquainted more with occidental musical culture. The King contributed so much to music and performance arts of both Thais’ and Westerners’. He established Phran Luang School, which became the very first music college in Thailand, to make the teaching of music and performing arts more standardized and professional-oriented.

In the reign of King Rama VII, Hotel Phayathai was established by the royal intention to have a first class hotel for state guests and foreigners who visited Siam. The establishment was also to earn extra income for Privy Purse due to economic recession during the World War I. Hotel Phayathai, apart from being an international standard hotel, was the place that had a musical ensemble for ballroom dance. This band, named Rainbow, was founded by Luang Sukhumnaipradit (Pradit Sukhum) and played mainly Jazz tunes and ballroom dance music.

This study on ballroom dance music is significant because of many reasons. This genre of music has been presenting itself for a very long period of time up to the present. Ballroom dance music, therefore, changes accordingly through the trend of each era and becomes the music with great diversity of characteristics. It still serves Thai society by providing enjoyment in listening and accompaniment for ballroom dance. The popularity for traditional ballroom dance music, however, now exists only among people with particular interest. These people are expected to be

born or live during the very first era of ballroom dance music in Thailand and therefore are currently of old age. Moreover, many new-generation ballroom dancers do not give enough attention to the rhythm, which is actually an important characteristic of ballroom dance and consequently alter the genuine ballroom dance culture. Furthermore, ballroom dance music is interesting because of great variety in its format and composition style and especially because of the attempt to put Thai characteristics into some of the ballroom dance music. This attempt was done by re-arranging a Thai traditional song with new musical sections and the rhythm of European and American ballroom dance music. This resulted in Thai-style ballroom dance tunes with interestingly harmonious blend of Thai and Western culture. There is also the composition of ballroom dance music with Thai rhythm. This was done by developing the rhythm of Nang Taloong, the shadow puppet performance of Southern people, into the music suitable for ballroom dance. This Taloong Tempo became popular among ballroom dancers in Thailand and became internationally well-known genre of ballroom music up till now. Since the period of governmental support on ballroom dance during the reign of King Rama VII up to the present, many ballroom dance songs of great diversity and of previously mentioned Thai-style tempo have been created. The popularity for these pieces of music changes accordingly to each period of time. Some pieces are still appreciated and some pieces are already forgotten by Thai society. The role of this genre of music has been altered from the accompaniment for party dance into the accompaniment for competition, exercise, personality development, etc. As the result, the researcher considered that although Thai ballroom dance music also comprises of Western music characteristics, it has long become a permanent component of Thai culture. Therefore, it is significant to study this genre of music in order to gather the body of knowledge and the information of the history and the development of Thai composers' ballroom dance music. This would consequently make this study one of the historical evidences of this musical genre.

Objectives of the Research

1. To study the history and development of ballroom dance music in Thai society and culture.
2. To study biography and repertoire of Thai composer who composed ballroom dance song.
3. To analyze element of ballroom dance song in Thai society and culture.

Research Question

How to describe the Western-style ballroom dance music presenting in Thai society and culture in terms of its history, its development and its relationship toward Thai society?

Research Methodology

This research paper is a part of the dissertation named “Ballroom Dance Music in Thai Society and Culture”. The researcher used historical qualitative research methodology. Primary data, which was the data from the interview of National Artists, important people of Thai popular music and the experts contributing to the development of ballroom dance music in Thailand, was analyzed, synthesized and interpreted. Secondary data was the data from printed materials, books and journals which were written by writers or scholars and which had the information about relating incidents or the interview of ballroom dance artists of the earlier era of ballroom dance music in Thailand.

Research results

1. Ballroom Dance Music in Thai Society and Culture

From the study, the history of ballroom dance music in Thai society and culture could be divided into three eras:

1.1 The Beginning Era of Western Ballroom Dance Music

Western music was introduced to Thailand during the reign of King Ramathibodi II of the Ayutthaya Era, which was in the 16th century. In that period of time, a Portuguese general named Afonso de Albuquerque did send Duarte Fernandes in a first diplomatic mission to Siam in 1511. Travelling together were two Dominican Portuguese missionaries whose names were Frail Jeronimo da Cruz and Sabastiano da Canto. Both were included in the journey to perform religious rituals for the Portugueses who were on the trip. However, there was no evidence of religious propagation and the missionaries, due to their short stay in Ayutthaya, could not speak Thai language. Later in 1662, King Louise XIV sent a group of French diplomats to Somdet Phra Narai Maharat who then donated the land by a river to construct a church and a seminary. This site was called “Saint Joseph Camp”. Amatyakul (2011: 15) stated that during the reign of Somdet Phra Narai Maharat, French people did bring into Siam some musical instruments such as brass trumpets, violins, and harmoniums. They also taught languages and science knowledge to the children of courtiers. During that time, the relationship between the two countries went very well until the reign of Somdet Phra Narai Maharat ended. The following king did not give attention to the missionaries and there were antis against Catholicism which terminated the international relations between the two countries for about 80 years.

The missionaries returned to Thailand in the reign of King Rama III of Rattanakosin Era. The missionaries built seminaries for children which taught Western chorus performance to Siamese girls as well. Besides religious propagation, the missionaries also helped performing government service of Siam. Dan Beach Bradley, for instance, became the great contributor to the advance of printing and medical practice in Thailand. All of the religious songs used in Siam in earlier period were of Latin language in the style of Gregorian chants. Later when the missionaries had learned to speak Thai, Thai lyrics were also used in the songs. Moreover, there were evidences of the spread of Western ballroom dance music in Thailand during this era. This genre of music, found in the upper class society, was introduced to Thailand by the foreigners who entered the country in order to contact Thai authorities about military and commercial matters. There was a memo about the party in Wang Na to which Phrabat Somdet Phra Pinklao Chaoyuhua invited European merchants. The

memo, written by Frederick Arthur Neale (1852: 92), revealed that “...On Christmas day 1840, the Prince Chou-Fa invited all the Europeans then residing at Bangkok to spend the day at his palace...amongst the crews of the English vessels we mustered a couple of fiddles, a hautboy, a flute, a fife and a drummer, and with the magnificent band commenced the business of the day with the British National Anthem. Everybody joined in chorus, and though the music was execrable, and the singing alarmingly out of time...” In the memo, there was also information about ballroom dance rhythm as the writer stated that “...Jigs, reels, country dances, and Highland flings were all executed to admiration...” This showed that Western entertainment culture was very popular among upper class people. This was because Thai society needed to adapt itself to Western culture for accommodation toward transnational military, diplomatic and commercial matters.

In the reign of King Rama IV, there were two British soldiers, named Captain Impey and Captain Thomas G. Knox, entering Thailand. They came to perform governmental service and teach how to play bugle horn as a military signal device. They also taught Siamese people to use royal anthem as found in European culture. They used the melody of the Great Britain’s God Save the Queen without any use of Thai lyrics. There was relating information in the 29th Annals, which was the memo about the journey of Thai diplomats to the Great Britain in 1857 organized due to the royal intention of King Rama IV to establish diplomatic relations. The group of diplomats had an audience with Queen Victoria and had received a good reception in Western style. The diplomats had witnessed the occidental dining etiquette and European ballroom dance. According to the memo of Anna Leonowens, King Rama IV could dance along the Waltz rhythm and could also tell about the detail of the dance. However, there was no evidence about the person who taught this European ballroom dance to the King.



Figure 1: The group of diplomats during the reign of King Rama IV who brought the royal letter and royal tribute to Queen Victoria.

Source: <http://thailand.prd.go.th/ebook/imprint/page3.php>

During the reign of King Rama V, there was an American soldier with German nationality named Jacob Feit who served under the crown since 1867. He firstly worked in Wang Na and later became the music teacher for the soldiers of Wang Luang (the royal palace). Subsequently, an American soldier with Italian descent named Captain M.Fusco became a teacher of the Royal Siamese Navy Band. Amatyakul (2011: 18) stated that Captain M.Fusco was the founder of ballroom dance musical ensemble to serve the Harbour Department and to play at state guest receptions. This historical incident was recorded in Siam Samai Chronicles by Samuel J. Smith. In the page 319-320 in the 14th paper of the third book of the Chronicles, there was information relating to ballroom dance written in 1884. The section stated about the organizing of ballroom dance songs. There were songs in variety of rhythm such as Quadrille, Mazurka, Polka, Schottische and Waltz. There was a strings ensemble by a musician and a brass band of the royal court's soldiers. Both of the band played ballroom dance songs alternately. The songs were of Romantic Period such as The Blue Danube which was a Waltz tune by J.Strauss II.

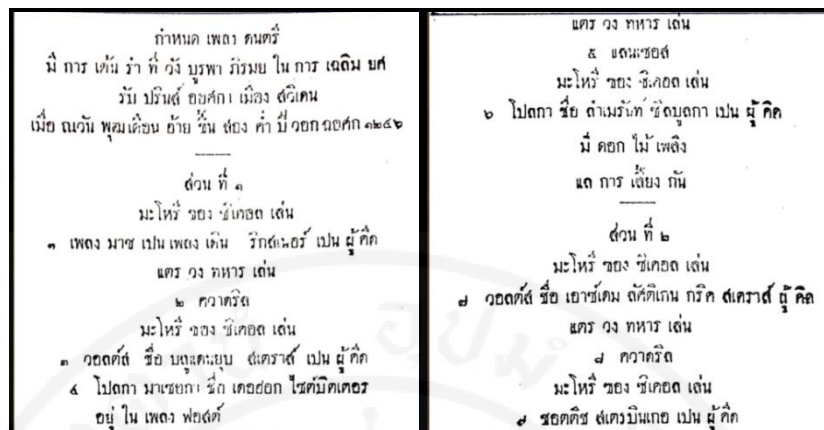


Figure 2: The section in the third book of Siam Samai Chronicles where the information about ballroom dance music was presented.

Source: The Siam Samai chronicles

Moreover, Siam Samai Chronicles also stated about the performance mocking the African slaves in Europe and America. In the performance, a group of European people painted their faces black and imitated the African singing agitation. Since the incident occurred in 1884, the songs in the performance were supposed to be of Blues music which African slaves preferred to sing after work. Apart from the diplomats' journey, many members of the royal family also went to European countries in order to pursue their education. Many princes preferred Western music, especially Prince Paribatra Sukhumbhand who studied music as well as military subjects. During the reign of King Rama VI, every genre of music and performing arts was under the great support from the King. There was the establishment of Phran Luang School to create musicians of both Thai and Western music. European ballroom dance became more popular. This could be viewed from the time of celebration inside the palace during which the King Rama VI himself was the host for the ballroom dance party. The dance music in Jazz style was believed to be already presented in Thailand as well. Khun Saman Siang-Prajak (Thao Sinthunakhon) revealed that when he was a student in the Royal Strings Ensemble and a boarder of Krom Mahorasop (Entertainment Department)'s Phran Luang School, every student was strictly prohibited by Phra Chen Duriyang (Piti Wathayakon) from practicing Jazz music. This was because the practice of Jazz music could ruin the ability in playing Western classical music. Moreover, since Jazz music was belonged to African people,

musicians of upper-class Western classical music consequently should not get involved with it.

The reign of King Rama VII was the joint of many changes such as the change in regime, the entertainment culture which changed accordingly to the society, and the governmental policy which encouraged people to be of the international standard, an issue which would be mentioned in the following topic.

1.2 The Flourishing Era of Ballroom Dance Music

It could be assumed that the reign of King Rama VII was the flourishing era of ballroom dance music. During this period, Western social value dissembled among the people of upper class and middle class. Many people drank European-style beverages and a lot of European travelled to Thailand and some even settled down in this country. This encouraged the growth of liquor business. The ballroom dance, brought to Thailand by the people who had returned from their education in foreign countries, was also a preferred Western culture.



Figure 3: The Rainbow was playing at Phayathai Hotel

Source: Picture took by researcher

After Luang Sukhumnaipradit had graduated from America in 1926, he returned to Thailand and founded a modern Jazz band with his fellow students. The band “Rainbow” was founded in order to give Thais the opportunity to experience the real Jazz music. The members of the band were Vice Admiral Mani Senawenin on piano, Mr. Jiam Limpichat on saxophone, and Luang Sukhumnaipradit on banjo and mandolin. Later, Rainbow Band had altogether eight musicians: 1) Mr. Nart

Thawonbutr on piano 2) Mr. Bun-Uea Sunthonsanan on saxophone 3) Mr. Jiam Limpichat on saxophone 4) Mr. Jampa Lemsamran on trumpet 5) Mr. Sali Klom-Apha on drum set 6) Mr. Wut Sutsathian on violin 7) Mr. Sombun Siriphak on bass 8) Luang Sukhumnaipradit on banjo. This band founding was in accordance to the royal intention of King Rama VII, who wanted Phayathai Palace to be a first-class hotel with Western musical ensemble played for Thai and foreign people who came for ballroom dance (*Amatyakul*, 2011: 21-22)

After the regime change, Field Marshal Plaek Phibunsongkhram became the prime minister in 1935. The government under his authority launched state convention policy. This policy encouraged people to adapt their social value to match with Western one such as dressing, listening to Western music, having government officers go to ballroom parties in the weekend and participate in ballroom dance which was named “Lilad” in Thai language. Moreover, the government encouraged the Royal Thai Army Band to create a big band as an official support to ballroom dance. There was also the establishment of Wong Dontri Lilad Krom Khosanakan. This ensemble, which had a mission to disseminate the governmental news and support governmental entertainment activities, played Western music and broadcasted through the radio one or two times a day. After that, there were many Western musical ensembles created such as the Royal Thai Army’s Duriyayothin Band, Krom Khosanakan Lilad Ensemble, Suntharapon Band, Tor Ngeek-Chuan’s Jazz Band, and Khitasewi Band. These bands alternately played in ballroom parties and restaurants such as Hoi Thian Lau Restaurant, Europe Hotel, Trocadero Hotel, Siam Hotel, nightclubs and bars. Apart from the places mentioned, there was also another place for ballroom dance near Bangkok: Bangpoo Resort of Samut Prakan Province. This resort was built around the year 1937 from the intention of Field Marshal Plaek Phibunsongkhram who wanted it to be the recreation place for every people. This place was proper because it was adjacent to the sea and was not far from Bangkok. Bangpoo Resort was officially opened in 1939 but it had to be temporarily closed in 1941 due to the Greater East Asia War where the Imperial Japanese Army landed and used the place to be a passage way to battle the Allied Forces. In 1958, Bangpoo Resort, under the ministrations of the Quartermaster Department Thai Army, was open

daily to sell food and drink. There were music performance and Lilad dance organized at 12.00-18.00 on every Sunday.

1.3 The Declined Era of Ballroom Dance Music

In this period, there were two factors have an effect on the traditional dance music trend. First factor related with the war situation both World War II and Vietnam War that changed social value from European styles to American styles, such as dressing, food, life style, and entertainment.

The values of dance and music in Thai society are adjusted according to the American culture. There were new steps for dance, such as Rock and Roll, Twist and Offbeat, etc., however, there were some people who passing from World War II event still dance in the old styles. This change reflected the role of traditional dance music began to decline and were replaced by new music and dance.

Moreover, after the end of Vietnam War, the entertainment venue format was changed from pubs, bars and nightclubs that are available for people who like to dance in ballroom styles, taken as a disco tech. The impact of the withdrawal of American troops that made the entertainment venue had ballroom dance with partner to decline from social value. Another factor that contributed to the popularity of ballroom dance had worn down, probably because the Thai teen liked a Rock and Disco song that made it unnecessary to dance in rule.

Second factor was the change of band form, the development of the international music scene in Thailand has continued to evolve. The new band was formed around 1962, known as "The Shadow" by the British popular band. There are musical instruments used in the band consists of lead guitar, rhythm guitar, bass and drums set made publicly accessible music and practiced it. After that they added the other instruments to the band, such as organ, violin, trumpet, trombone, saxophone, etc., to adjust the music had become smoother, the new styles called "String combos".

From the fieldwork study, there were still some people who tried to reserve Lilad dance. There were many musical bands each of which came to play every week. This reveals that the ballroom dance music is still presented in the society through a very long period of time up to the present where everything is surrounded by technologies and music for modern style dance.



Figure 4: People are dancing inside the restaurant which is in the Bangpoo Resort.

Source: Picture took by researcher

Music for ballroom dance was of great diversity both in the format and in the composition method, especially the composition which included Thai identity in it. This was committed by re-arranging the melody of Thai traditional songs with new musical sections and ballroom dance rhythm of European and American. The result was the ballroom dance music in Thai style. This kind of music was interesting because both Thai and Western culture was blended harmoniously in it. Furthermore, there was the invention of ballroom dance music with Thai rhythm. This was done by developing the rhythm of Nang Taloong, which was the shadow puppet performance of Southern people, into ballroom dance music. This Taloong Tempo was popular among ballroom dancers in Thai society and was internationally well-known up to these days.

2. The essence and repertoire of Thai composers

2.1 General composers

From study results, researcher could divide general composers into three groups that are (1) the students who came from Royal conservatory “Pran Luang”, (2) the student who graduated from Europe and USA, (3) general musician.

The music organization that supported composers could classify to two groups. The first group is government organization such as Public Relations Department band or Krom Khosanakan Lilad Ensemble, the Royal Thai Army’s Duriyayothin Band, etc. The second group is private organization such as Suntharapon Band, Tor Ngek-Chuan’s Jazz Band, Khitasewi Band, etc.

Works of general style composers came from both organizations. Those song were composed follow the Western rules and styles such as Waltz, Cha cha, Tango, Beguine, etc. Almost of songs related with film, musical play, listening, and ballroom dancing.

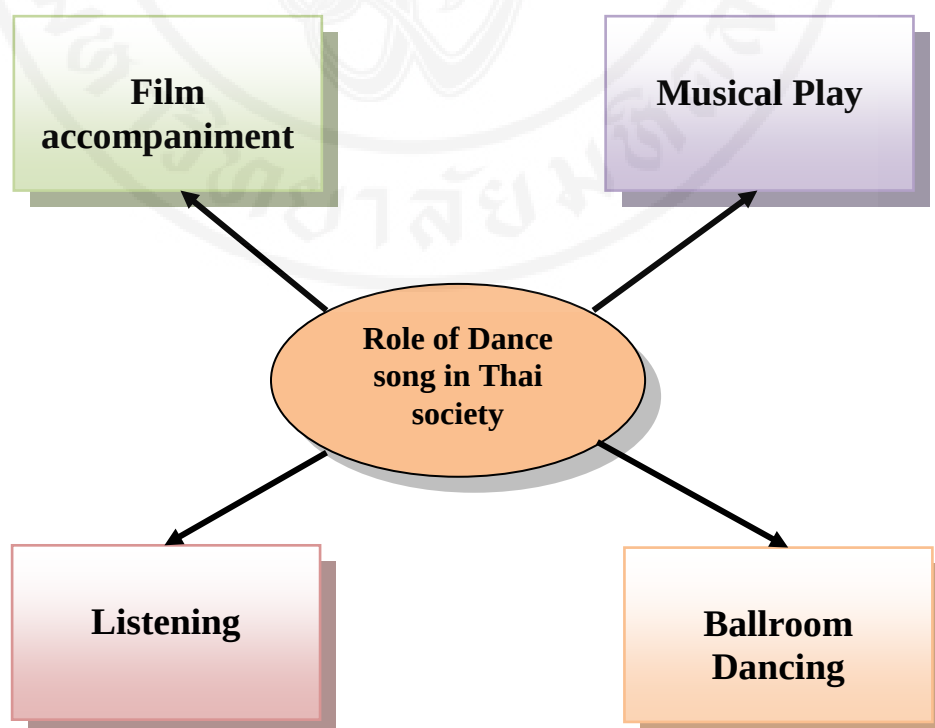


Figure 5: Role of dance song in Thai society

Source: Researcher

2.2 Taloong tempo composers

The result showed important composers who related with development of Taloong tempo in different role that are Luan Kwantam – Taloong tempo pioneer, Bun-Uea Sunthonsanan – Taloong tempo developer, and Lerd Prasomsup – the best Taloong tempo singer who got the designation was “The King of Taloong tempo”.

The first Taloong tempo song by Luan Kwantam named “Taloong tempo” composed in Thai and English. The second song is “Taloong Kasem” composed in Thai and Chinese. Luan Kwantam created new rhythm by adapted from folk play called Nang Taloong (Shadow play). After that he brought the first song presented to Ballroom Dance Association committee for dance step creation. Finally, Sa-nga Lomwongpanit created the basic step for Taloong tempo and assigned it to dance competition. It was the benefit for Taloong tempo promoted to public.

Taloong tempo works by Uea Sunthonsanan were around hundred songs such as Taloong Jumla, Taloong Jamjing-nor, Taloong Toong-nang, Taloong Peemai, Taloong Rae, Taloong Sarkol, etc. Lerd Prasomsup was not only the best Taloong tempo singer but also the great composer. His works in Taloong tempo are Taloong Taleng, Taloong Chomdong, and Taloong Monruk-Muang Tai.

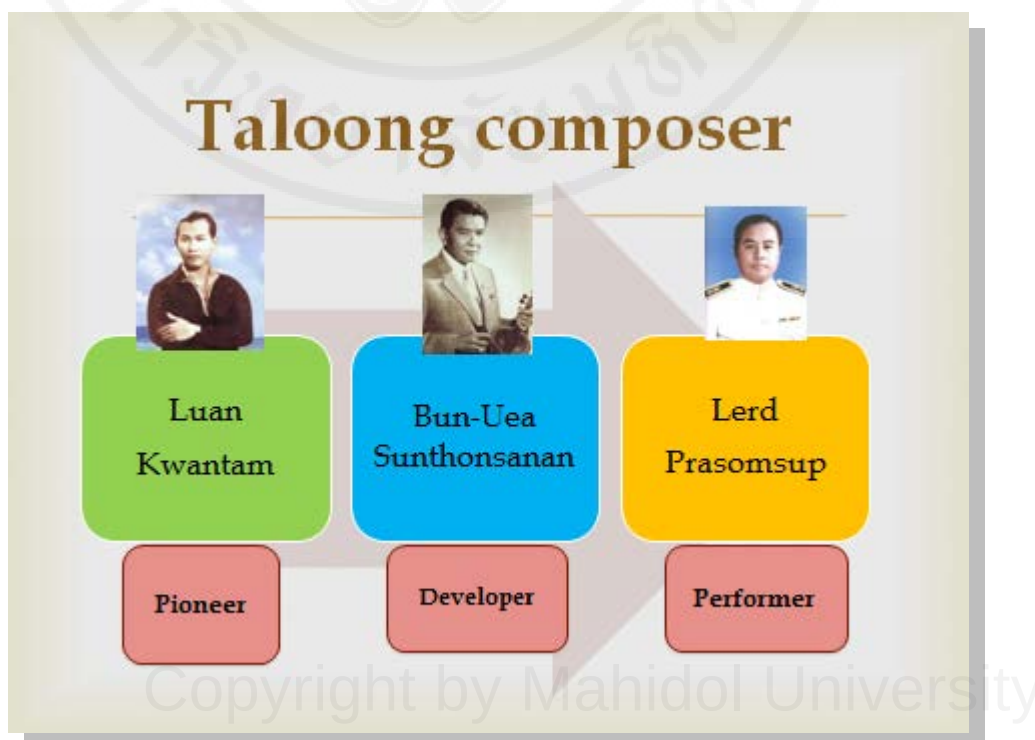


Figure 6: Taloong composer with different role

Source: Researcher

3. Dance songs in Thai society context

This chapter is the result from analytical dance songs that the researcher chose 10 Western style songs and 6 Thai style songs by participants' approval. The results could be divided into two topics:

3.1 Western style dance songs

From analysis, almost of ten songs had form in 32 bars that was AABA form. The melody related with a chord and music scale. There were not only diatonic chords, but also were applied or borrowed chords, such as Secondary dominant chord, Tritone substitution chord, Chromatic chord, etc. The song rhythms are hold by the identity of each step. As mention as, the Thai artists composed in the Western music rules, adapted a little from the original styles, but the important things that made all song into Thai styles were singers in early period who sing a song in blending of Thai and Western techniques.

3.2 Thai style dance songs

Almost of six songs had form in 32 bars, like the Western style song that was AABA form. The artists used the Western composition rule in every parameter, but had a different rhythmic style that adapted from folk play called Nang Taloong (Shadow play). The original Taloong rhythm use Thai pair-drum called "Ton-Chattri", but in the big band they used congas and usually played pair-gong sound by Piano.

Congas	Ton-Chattri (Thai drums)
 Source: http://strumentimusicali.brugnonipianoforti.it/	 Source: photo by researcher

Figure 7: Comparing between conga and Ton-Chattri.

Discussion

1. The development of dance music in Thailand.

The diffusion of western dance music to Thailand related with two major factors that are the commercial and diplomatic factors. The values of the West in the festival and celebration must have music and dance as a part of the party. When they had the parties in Siam that make Thai host had the opportunity to learn the culture of Western dance music. Moreover, that is to establish a good relationship between Thai and European. That is an important cultural phenomenon accord with Ngam-pit Sudsanguan (1995: pp.38-42) described to the cultural phenomenon of the contact between two groups who had cultural differences in areas such as dining, entertainment, socializing, etc. They contacted together via the diplomatic, trade or colonization that makes cultural diffusion occurs. During such period, the development of dance music is not prominently displayed. Due to limitations of people with access to dance music has remained aristocratic or official who is responsible for dealing with foreigners directly.

Another factor is the King's popularity in Western culture. He realized the importance of modifying Thai society to evolve and expand with numerous innovations happening over in Asia. Furthermore, he had a plan to protect Siam from colonization by the West. However, Siamese chose something that could adapted with their culture, not at all from the West. Moreover, there were a royal brass band to use in the military established by foreign soldier and European brass band came with a businessman ship. Those factors actively made Thai senior officials want to have own brass band use in private and to demonstrate their potential and social status.

Dance music began to grow in the late reign of king Rama VI, by some students who had gone to study abroad and brought ballroom music back to publicize to Thai society. During the period, the popularity of European dance music was declining related with the concept of Claude Conyers (2007). It was mentioned that the dance music in Europe had the development since the past until the 20th century, has changed in a downward direction. Due to the demand in the entertainment aspect of the society in various fields such as drinking, eating and dancing, the popularity in cabaret and dance in a nightclub instead.

In the reign of king Rama VII, ballroom dance music in American style was popular in Thai society. It was led by Thai student who graduated from USA. As the most of graduated party or official party, there was ballroom dance with other entertainment. It could be said the main factors that affect to support dance music are U.S. graduated student and the music business.

Saturation of dance music emerged during World War II ended. The United States influenced to Thais because they had relationship with Thai government as the helper, carried and protected Thailand from war situation. It made Thai people believe in American, and follow them in any dimension such as eating, dressing and entertainment value. That consist with the research of Chocksuansup (2011: pp. 79 - 81) that mentioned to American culture popularity in Thai society as since the year 1960, way of life in Thailand onwards have been influenced by American culture and affect life direction such as food choices, Fashion, and American music, etc.

Currently, traditional dance music still appears and moves parallel with other entertainment. There are some people prefer to dance in traditional way. Sometime it may apply by new arranging, that make ballroom dance music can survive in today.

2. The relations of dance music and social context in Thailand.

The role of dance music in Thailand can be divided into two aspects: for the entertainment and for dance accompaniment. After Thai society has an open mind on the western dance, changed the attitude in the better direction and made understand with the performing arts. It made the role of dance in Thai society more clarity, that consistent with the concept of Claude Conyers (2007) to describe the dance that appeared in today's social context is divided into four categories: (1) the general dance, (2) competition dance, (3) exhibition dance, (4) dancing in film and TV show. The four types appear in the context of Thai society. As previously discussed in the conclusions, it has been applied to the dance scene as part of the film. Dance for the show and the competition dance may be found in the same context because when a dance competition is took, they will open to the interested people to admire.

3. The characteristics of dance music in Thailand.

In early of works, composers directly practiced follow the western music rules, include with form, chords, melodic motion, rhythmic pattern that is the heart of dance music. Because The Government Public Relations' band mainly used Western principles, it made dancers comfortable practice.

The invention of Taloong rhythm was a unique that shows Thai style clearly. The geographical context, including environment, has been a driving force in the form Taloong rhythm. It is an important thing shows Thai and West culture blending.

The overall concept of creating a dance song in Thailand has a cause by social values. That affects to business of dance music booming. Moreover, there is more demand in dance song make composer created a lot of repertoires. This is a cultural phenomenon, which is adapted to the values of society.

บรรณานุกรม

บรรณานุกรมภาษาไทย

- กรมพระยาดำรงราชานุภาพ, สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ และหม่อมราโชทัย. (2476). *ประชุมพงศาวดารภาคที่ 29 อธิบายเรื่องราวทูตไทยไปยุโรป กับจดหมายเหตุของหม่อมราโชทัย เรื่องราชทูตไทยไปประเทศอังกฤษในรัชกาลที่ 4*. กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์โสภณพิพรรฒธนากร.
- กรรณิการ์ ต้นประเสริฐ. (2553). *พระราชวังพญาไท ในวันวราห่าแผ่นดิน*. กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์มติชน.
- กระทรวงศึกษาธิการ, กรมวิชาการ. (2539). *นิราชมืองลอนดอน ของหม่อมราโชทัย*. กรุงเทพฯ : สถาบันภาษาไทย.
- โกวิท ชันธิศิริ. (2550). *ศุริยางคศิลป์ตะวันตก (เบื้องต้น)*. กรุงเทพฯ : วิ.พรีนซ์ (1991) จำกัด.
- ไกรฤกษ์ นานา. (2553). *500 ปี สายสัมพันธ์สองแผ่นดิน ไทย – โปรตุเกส*. กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์มติชน.
- งามพิศ สัตย์สงวน. (2537). *การวิจัยทางมานุษยวิทยา (พิมพ์ครั้งที่ 2)*. กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.
- จารุรินทร์ มุสิกพงศ์. (2557). สัมภาษณ์. 19 กุมภาพันธ์ 2557
- จิตตพิมญ์ เข้มพราย. (2548). *ดนตรีในพิธีมิสซาของศาสนาคริสต์นิกายโรมันคาทอลิกในประเทศไทย*. วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต, สาขาวิชาดนตรี บัณฑิตวิทยาลัยมหาวิทยาลัยมหิดล.
- จิตรกร ตั้งตรงจิตร. (2557). สัมภาษณ์. 16 กุมภาพันธ์ 2557
- เจนดุริยางค์, พระ. (2533). *บันทึกความทรงจำของพระเจนดุริยางค์ (ปิติ วาทยะกร) สามสิบห้าปีในชีวิตการดนตรี 2460 - 2495*. กรุงเทพฯ : อมรินทร์พริ้นติ้งกรุ๊ป จำกัด.
- ชีวิตและงาน เลิศ ประสมทรัพย์. (2546). กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์ดาว
- ชาโมเอล เจ สมิต. (2548). *จดหมายเหตุสยามไสมย เล่มที่ 1-2 (พิมพ์ครั้งที่ 2)*. กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์เดือนตุลา.
- _____. (2549). *จดหมายเหตุสยามไสมย เล่มที่ 3 (พิมพ์ครั้งที่ 2)*. กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์เดือนตุลา.

- ชาโมเอล เจ สมิต. (2551). *จดหมายเหตุสยามสมัย เล่มที่ 4 (พิมพ์ครั้งที่ 2)*. กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์เดือนตุลา.
- ณรุทธ์ สุทธจิตต์. (2544). *สังคีตนิยม ความซาบซึ้งในดนตรีตะวันตก (พิมพ์ครั้งที่ 4)*. กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.
- ณัชชา พันธุ์เจริญ. (2547). *สังคีตลักษณ์และการวิเคราะห์ (พิมพ์ครั้งที่ 3)*. กรุงเทพฯ : จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.
- _____. (2551). *ทฤษฎีดนตรี (พิมพ์ครั้งที่ 8)*. กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์เกศกะรัต.
- _____. (2552). *พจนานุกรมศัพท์ดุริยางคศิลป์ (พิมพ์ครั้งที่ 3)*. กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์เกศกะรัต.
- ธงชัย เจริญทรัพย์มณี. (2542). *ลีลาศ*. กรุงเทพฯ : สุวีริยาสาส์น.
- นคร อนุมทรัพย์. (2556). *สัมภาษณ์*. 11 พฤษภาคม 2556
- นพพร ด้านสกุล. (2543). *ปฐมบททฤษฎีดนตรี*. กรุงเทพฯ : โอเดียนสโตร์.
- นภค ทิพย์รัตน์. (2554). *ดนตรีป๊อปต้นกำเนิดและเฉพาะกับบริบททางวัฒนธรรม*. วิทยานิพนธ์ปริญญาปรัชญาดุษฎีบัณฑิต, สาขาวิชาดนตรี บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยมหิดล.
- บรัดเล. (2536). *หนังสือจดหมายเหตุ เดอะ บางกอกกรีกอเคอ, พิมพ์พระราชทานในงานพระราชทานเพลิงศพ นายสมหมาย สุนทรกุล*. กรุงเทพฯ : สำนักราชเลขาธิการ.
- บอกเธอด้วยเพลง ล้วน วัฒนธรรม. (2545). กรุงเทพฯ : ศิลปสนองการพิมพ์
- ปราณี ประสมทรัพย์, ม.ล. (2557). *สัมภาษณ์*. 19 กุมภาพันธ์ 2557
- ปรีดี พิศภูมิวิถิ. (2553). *กระดานทองสองแผ่นดิน*. กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์มติชน.
- พูนพิศ อมาตยกุล และคณะ. (2550 ก). *จดหมายเหตุดนตรี 5 รัชกาล เล่ม 1*. กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์เดือนตุลา.
- _____. (2550 ข). *จดหมายเหตุดนตรี 5 รัชกาล เล่ม 2*. กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์เดือนตุลา.
- พูนพิศ อมาตยกุล. (2540). *ลำนน้ำแห่งสยาม*. กรุงเทพฯ : อมรินทร์พริ้นติ้งแอนด์พับลิชชิ่ง จำกัด.
- _____. (2554). *การก่อเกิดเพลงไทยสากล: แนวคิดด้านดนตรีวิทยา*. กรุงเทพฯ : มหาวิทยาลัยศิลปากร.
- _____. (2555). *สัมภาษณ์*. 20 สิงหาคม 2555
- _____. (2557). *สัมภาษณ์*. 19 กุมภาพันธ์ 2557
- ไพฑูรย์ รตนานนท์. (2556). *สัมภาษณ์*. 11 พฤษภาคม 2556
- ภัทรวดี ภูษณาภิรมย์. (2549). *วัฒนธรรมบันเทิงในชาติไทย*. กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์มติชน.

- ภัทรวิรุ้ เทียนชัยอนันต์. (2551). *เพลงไทยประสานเสียงแบบฝรั่ง พระนิพนธ์ในสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้าบริพัตรสุขุมพันธุ์ กรมพระนครสวรรค์วรพินิต*. วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต, สาขาวิชาดนตรี บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยมหิดล.
- ภาควิชาสังคมวิทยาและมานุษยวิทยา. (2553). *สังคมและวัฒนธรรม (พิมพ์ครั้งที่ 12)*. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.
- มันทนา โมรากุล. (2555). สัมภาษณ์. 10 พฤษภาคม 2555
- ยศ สันตสมบัติ. (2537). *มนุษย์กับวัฒนธรรม*. กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์.
- ยุวรี โชคสวนทรัพย์. (2554). *กิจการสถาบันเทิดในกรุงเทพมหานคร พ.ศ. 2488 - 2545*. วิทยานิพนธ์ปริญญาอักษรศาสตรมหาบัณฑิต, สาขาวิชาประวัติศาสตร์ศึกษา บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร.
- รณชัย รัตนเศรษฐ. (2554). *อิทธิพลตะวันตกที่มีผลต่อการพัฒนาในวัฒนธรรมดนตรีของไทย*. วิทยานิพนธ์ปริญญาปรัชญาดุษฎีบัณฑิต, สาขาวิชาดนตรี บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยมหิดล.
- ระวีวัฒน์ ไทยเจริญ. (2554). *การเปลี่ยนแปลงของเพลงละครร้องจากเพลงไทยเดิมเป็นเพลงไทยสากล*. วิทยานิพนธ์ปริญญาปรัชญาดุษฎีบัณฑิต, สาขาวิชาดนตรี บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยมหิดล.
- ราชบัณฑิตยสถาน. (2542). *พจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน*. กรุงเทพฯ: ห้างหุ้นส่วนจำกัด ซีวาย ซีเอสเอ็ม พรินต์ติ้ง.
- ราชบัณฑิตยสภา. (2476). *ประชุมพงสาวดารภาคที่ 29*. กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์โสภณพิพรรฒธนากร.
- ร่ำเพย อนันคมดนตรี. (2557). สัมภาษณ์. 19 กุมภาพันธ์ 2557
- เริงวุฒิ มิตรสุริยะ. (2552). *ฝรั่งบันทึกสยาม ประวัติศาสตร์นิพนธ์ฉบับล่าอาณานิคมในสมัยกรุงศรีอยุธยา*. กรุงเทพฯ: ออฟเซ็ทครีเอชั่น จำกัด.
- วิทยา ภูบัว. (2542). *อิทธิพลดนตรีอเมริกันที่มีต่อเพลงไทยสมัยนิยม*. วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต, สาขาวิชาดนตรี บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยมหิดล.
- ศรี อยุธยา. (2546). *เอื้อ สุนทรสนาน ดุริยกิจสี่แผ่นดิน*. กรุงเทพฯ : ดอกหญ้ากรุ๊ป.
- ศศิ พงศ์สราวุธ. (2552). *ดนตรีตะวันตก ยุคกลางและยุคฟื้นฟูศิลปวิทยาการ (พิมพ์ครั้งที่ 2)*. กรุงเทพฯ: ธนาเพรส จำกัด.
- _____. (2553). *ดนตรีตะวันตก ยุคบาโรกและยุคคลาสสิก*. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ศิริรัตนบุษบง, พระเจ้าวรวงศ์เธอพระองค์เจ้า และพูนพิศ อมาตยกุล. (2524). *ทุนกระหม่อมบริพัตรกับการดนตรี*. กรุงเทพฯ: จันฉนวนิชย์.

ศูนย์ศึกษาธรรมชาติกองทัพบกบางปู. (ม.ป.ป.). *สถานตากอากาศบางปู*. สืบค้น 11 พฤศจิกายน 2556, จาก http://www.bangpunature.com/about_us/about_us_bangpu.html

ส.พลายน้อย. (2548). *ขุนนางสยามประวัติศาสตร์ข้าราชการ ทหาร และพลเรือน (พิมพ์ครั้งที่ 2)*. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์มติชน.

สมนึก อุ่นแก้ว. (2547). *ทฤษฎีดนตรีแนวปฏิบัติ (พิมพ์ครั้งที่ 7)*. กรุงเทพฯ : มิวสิกโก.

สมพงษ์ ทองคำ. (2544). *แจ๊ซในประเทศไทย กรณีศึกษาทำนองอิมโพรไวเซชันของเทวัญ ทรัพย์แสนยากร*. วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต, สาขาวิชาดนตรี บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยมหิดล.

สมศักดิ์ สร้อยระยา. (2545). *จังหวะ*. กรุงเทพฯ : โอเดียนสโตร์.

สมาคมศิษย์เก่าจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย. (2547). *จดหมายเหตุเสด็จพระราชดำเนินประพาสทวีปยุโรป ครั้งที่ 2 เล่ม 1*. กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

สมาน นายน. (2535 ก). *กำเนิดวงแจ๊สที่มาจากวงจุฬฯ*. กรุงเทพฯ : ม.ป.พ.

_____. (2535 ข). *ประวัติเพลงยุคหนึ่ง ละคร ในอดีต พ.ศ.2462 - 2488*. กรุงเทพฯ : ม.ป.พ.

_____. (2536 ก). *เพลงยุคสมัยประจวบกันวัด พ.ศ.2480 - 2490*. กรุงเทพฯ : ม.ป.พ.

_____. (2536 ข). *ประวัติดนตรีไทยสากล*. กรุงเทพฯ : ม.ป.พ.

_____. (ม.ป.ป.). *วงดนตรีลีลาศ กรมโฆษณาการ*. ม.ป.ท.

สุกัญญา สุดบรรทัด. (2547). *หมอบรัดเลย์กับการหนังสือพิมพ์แห่งกรุงสยามฯ (พิมพ์ครั้งที่ 2)*. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์มติชน.

สุรพงษ์ ลือทองจักร. (2552). *หลักมานุษยวิทยาและหลักสังคมวิทยา*. สืบค้น 14 เมษายน 2557, จาก <http://www.udru.ac.th/website/index.php/2011-12-01-03-25-36/683-2011-12-01-03-24-27.html>

เสถียร ดวงจันทร์ทิพย์. (2555). สัมภาษณ์. 20 สิงหาคม 2555

อติพร เสนะวงศ์. (2545). *เส้นทาง 63 ปีวงดนตรีสุนทราภรณ์*. สืบค้น 14 เมษายน 2557, จาก <http://websuntaraporn.com/suntaraporn/template/readtext.asp?HID=157>

อนุสรณ์ในงานพระราชทานเพลิงศพหลวงสุขุมน้อยประดิษฐ์. (2510). สืบค้น 14 เมษายน 2557, จาก <http://pradub-sukhum.com/Luang%20Sukhum%20Site/Luang%20Sukhum%20Book/Book%201/BB.%20Working.html>

อนุสรณ์ในงานพระราชทานเพลิงศพอาจารย์ล้วน ควันธรรม. (2522). กรุงเทพฯ: สิตาศัยการพิมพ์

บรรณานุกรมภาษาอังกฤษ

- Abra, A. J. (2009). *On with the dance: nation, culture, and popular dancing in Britain, 1918-1945*. (UMI No.3382006)
- Angus, K. (2010). *Dancing caricatures: race, and gender in ballroom dancing*. Unpublished master thesis, York University, Toronto.
- Beeko, E. O. (2005). *Creative processes in Akan musical cultures: innovation within tradition*. Unpublished doctoral dissertation, University of Pittsburgh, Pennsylvania.
- Bonds, M. E. (2010). *A history of music in Western culture (3rd ed., Vol.1)*. New Jersey: Pearson Education Inc.
- Bonds, M. E. (2010). *A history of music in Western culture (3rd ed., Vol.2)*. New Jersey: Pearson Education Inc.
- Bosse, J. L. (2004). *Exotica, ethnicity, and embodiment: and ethnography of Latin dance in US popular culture*. (UMI No.3130884)
- Burdick, A. D. (2007). *The influence of French Baroque dance on the cantatas of Johann Sebastian Bach*. (UMI No.3442304)
- Burkholder, J. P., Grout, D. J., & Palisca, C. V. (2010). *A history of Western music (8th ed.)*. New York: W.W. Norton & Company.
- Buttermann, M. G. (2009). *Freddie Green : A musical analysis of the guitar in the Count Basie rhythm section*. Unpublished master thesis, William Paterson University, New Jersey.
- Conyers, C. (2007). Ballroom dance. In *Oxford music online*. Retrieved 1 May 2013, from <http://www.oxfordmusiconline.com:80/subscriber/article/grove/music/A2219509>
- Conyers, C. (2007). Social dance. In *Oxford music online*. Retrieved 1 May 2013, from <http://www.oxfordmusiconline.com:80/subscriber/article/grove/music/A2219509>
- Gibson, J. W. (2011). *A musical and cultural analysis of Inkle and Yarico from England to America, 1787–1844*. (UMI No.3468377)
- Giddins, G., & DeVeaux, S. (2009). *Jazz*. New York: W.W. Norton & Company.
- Green, A. M. (2008). *Dancing in borrowed shoes: a history of ballroom dancing in south africa (1600s-1940s)*. Unpublished master thesis, University of Pretoria, Pretoria.

- Neale, F. A. (1852). *Narrative of a resident in Siam*. London, England. Retrieved 20 March 2014, from <https://archive.org/details/narrativeofresid00nealuoft>
- Party, D. (2006). *Bolero and balada as the guilty pleasures of Latin American pop*. (UMI No.3211132)
- Rawlins, R., & Bahha, N.E. (2005). *Jazzology: the encyclopedia of jazz theory for all musicians*. Milwaukee: Hal leonard corporation.
- Robbins, A. S. (2010). *Let's face the music and dance: Hollywood musicals and the mediatization of Broadway, 1933-1939*. (UMI No.3442304)
- Santose, R. (1995). *The musics of Asean*. Philippines: Island Graphics.
- Stein, L. (1979). *Structure & style*. Florida: Summy-Birchard Inc.
- Taruskin, R. (2009). *Oxford history of Western music*. U.S.A: Oxford University Press.
- Taruskin, R. (n.d.). Chapter 15 A Perfected Art. In *Oxford University Press, Music from the Earliest Notations to the Sixteenth Century*. New York, USA. Retrieved 1 May 2013, from <http://www.oxfordwesternmusic.com/view/Volume1/actrade-9780195384819-div1-015013.xml>
- Yamprai, J. (2011). *The establishment of western music in Thailand*. (UMI No.3464877)

เอกสารออนไลน์

- <http://www.bunnag.in.th/prarajpannuang006.html> สืบค้นเมื่อ 7 กุมภาพันธ์ 2557
- <http://www.bunnag.in.th/prarajpannuang009.html> สืบค้นเมื่อ 7 กุมภาพันธ์ 2557
- <http://www.bunnag.in.th/prarajpannuang002.html> สืบค้นเมื่อ 7 กุมภาพันธ์ 2557
- <http://thailand.prd.go.th/ebook/imprint/page3.php> สืบค้นเมื่อ 7 กุมภาพันธ์ 2557
- http://www.bangpunature.com/about_us/about_us_bangpu.html สืบค้นเมื่อ 7 กุมภาพันธ์ 2557
- <http://www.oknation.net/blog/print.php?id=812335> สืบค้นเมื่อ 7 กุมภาพันธ์ 2557
- https://m.google.com/app/basic/+OkeMans/posts?cbp=ul1iz1zd56zk&partnerid=operamini1104&svview=27&stct=CAIQgM_b6b_LugIgCigB&spath=/app/basic/107914798249132952497/posts&sparm=cbp%3Dnmm768xd7xci%26partnerid%3Doperamini1104%26svview%3D27%26stct%3DCAIQv6zRwNLttwIgKCgB%26spath%3D/app/basic/stream%26sparm%3Dcbp%253Dsacstvzvhv1%2526partnerid%253Doperamini1104%2526svview%253D27 สืบค้นเมื่อ 1 มีนาคม 2557



1. ตัวอย่างเพลงในจังหวะต่าง ๆ

1.1 จังหวะกัวราชา (Guracha)

ชื่อเพลง	ผู้แต่ง
ฉันไม่ง้อ	สุรพล โทณะวณิก
นกเขาไฟ	เอื้อ สุนทรสนาน
มองอะไร	เอื้อ สุนทรสนาน
ไพรพิศดาร	เอื้อ สุนทรสนาน
รักต่างแดน	เอื้อ สุนทรสนาน
มองอะไร	เอื้อ สุนทรสนาน
ชีวิตเสรี	เอื้อ สุนทรสนาน
ฝั่งน้ำ	เอื้อ สุนทรสนาน
ครูสอนรัก	ธนิต ผลประเสริฐ
เพลงพาชื่น	เอื้อ สุนทรสนาน

1.2 ชะชะช้า (Cha cha cha)

ชื่อเพลง	ผู้แต่ง
เลิกเม็นพีนะ	สง่า อารัมภีร
ฉันไม่แคร์	สง่า อารัมภีร
ชีวิตนี้เป็นของใคร	สง่า อารัมภีร
เดือนเดือนใจ	สง่า อารัมภีร
รักประดับชีวิต	สมาน กาญจนะผลิน
ผมเอง	สมาน กาญจนะผลิน
รักจันทร์	สมาน กาญจนะผลิน
โลกนี้มันกลม	ป.ชื่นประโยชน์
ผู้ชายรักไม่จริง	ป.ชื่นประโยชน์
อย่าบอ	รัก รักพงษ์

1.3 จังหวะแซมบา (Samba)

ชื่อเพลง	ผู้แต่ง
ชายอ้วนอากัฟ	ลิ้วน ควันธรรม
แซมบาร่าเร็ง	ลิ้วน ควันธรรม
แซมบ้าพารัก	เอื้อ สุนทรสนาน
แซมบ้าพาสุข	ธนิต ผลประเสริฐ
เร็งใจแซมบ้า	เอื้อ สุนทรสนาน
มช.แซมบ้า	เอื้อ สุนทรสนาน
จุฬาแซมบ้า	เอื้อ สุนทรสนาน
คลังแซมบ้า	เอื้อ สุนทรสนาน
แซมบ้าหาคู่	เอื้อ สุนทรสนาน
พักร้อน	เอื้อ สุนทรสนาน

1.4 จังหวะแทงโก (Tango)

ชื่อเพลง	ผู้แต่ง
คำแล้วในฤดูหนาว	ลิ้วน ควันธรรม
คนที่ฉันคอย	ลิ้วน ควันธรรม
เทพธิดาของฉัน	นารถ ถาวรบุตร
ฝันถึงเธอ	นารถ ถาวรบุตร
ฉันรักดอกโศก	พรวนบุรี
คำลงแล้ว	เซาว์ แคล่วคล่อง
กล่อมอนงค์	เซาว์ แคล่วคล่อง
กลิ่นดอกโศก	เอื้อ สุนทรสนาน
คืนดีกันใหม่	กมล ทัพพัลโล
จากนั้นจนบัดนี้	จงรัก จันทร์คณา

1.5 จังหวะบีกิน (Beguine)

ชื่อเพลง	ผู้แต่ง
รักที่ลึนหัว	นารถ ถาวรบุตร
ดวงใจ	สง่า อารัมภีร์
สุดที่รัก	สง่า อารัมภีร์
เดือนลาฟ้าสาง	สง่า อารัมภีร์
คนดีที่ถูกลืม	ร้อยแก้ว รักไทย
เชื้อสาวทงมลิ	ร้อยแก้ว รักไทย
คำสาปหญิง	สุรพล โทณะวณิก
ใจชายใจหญิง	เอื้อ สุนทรสนาน
ชมทะเล	กมล ทัพคัลไลย
พรหมพิการ	พยงค์ มุกดาพันธ์

1.6 จังหวะโบเลโร (Bolero)

ชื่อเพลง	ผู้แต่ง
คนที่ฉันรัก	นารถ ถาวรบุตร
ถอนใจ	พราณบุรุษ
ระแวงรัก	สง่า อารัมภีร์
ทวยเทวี	สง่า อารัมภีร์
แสนแสบ	สมาน กาญจนผลิน
เพียงแค่นี้	ป.จีนประโยชน์
คิดถึงบ้าน	เทพพงษ์ อัครบวร
กั๊กหน้าสาว	เวส สุนทรจามร
ขอแค่รัก	สุรพล โทณะวณิก
ครวญรัก	เอื้อ สุนทรสนาน

1.7 จังหวะฟอกซ์ทรอต (Foxtrot)

ชื่อเพลง	ผู้แต่ง
เพลงสวรรค์	ล้วน ควันธรรม
ชะรอยบุญ	นารถ ถาวรบุตร
เส้นทางสายเหนือ	วิมล จงวิไล
เศรษฐีตื่นเดือน	วิมล จงวิไล
ศาลาร่วมใจ	จำปา เล่มสำราญ
ฉันและเธอ	สกนธ์ มิตรานนท์
เมื่อสพดา	คำรณ สัมบุญณานนท์
เกาะสวาทหาดสวรรค์	สง่า อารัมภีร
เซ็งเสียแล้ว	ประกอบ ไชยพิพัฒน์
ตาอินกะตานา	เอื้อ สุนทรสนาน

1.8 จังหวะรุมบา (Rumba)

ชื่อเพลง	ผู้แต่ง
ลาทีกล้วยไม้	เรือโทมานิต เสนะวิณิน
กุหลาบมาเลย์	ล้วน ควันธรรม
บางแสน	ล้วน ควันธรรม
เธอกับฉันคือเพลง	นารถ ถาวรบุตร
ใจตรงกัน	ป.จันทะโยชน์
ทำน้ำ	เอื้อ สุนทรสนาน
หนูกลัวแล้ว	ร้อยแก้ว รักไทย
รักปักใจ	สมาน กาญจนะผลิน
รักกันวันละ 2 เวลา	จงรัก จันทร์ภักดี
ริมฝั่งน้ำ	เวส สุนทรจามร

1.9 จังหวะวอลตซ์ (Waltz)

ชื่อเพลง	ผู้แต่ง
ในลีลาศสถาน	ล้วน ควันธรรม
จำในใจ	นารถ ถาวรบุตร
คนมีกรรม	นารถ ถาวรบุตร
ระนังทอง	สง่า อารัมภีร
เพื่อเธอ เพื่อเธอ	สง่า อารัมภีร
น้ำใจไทย	วิมล จงวิไล
หาดบ้านเพ	วิมล จงวิไล
สักวันหนึ่ง	ป.ชื่นประโยชน์
ธรรมชาติกับชีวิต	สกนธ์ มิตรานนท์
ดอกแก้ว	สมาน กาญจนะผลิน

1.10 จังหวะออฟบีต (Off beat)

ชื่อเพลง	ผู้แต่ง
กาหลงผึ่ง	สง่า อารัมภีร
เกิดมาฟังกัน	ไสล ไกรเลิศ
ปวดใจ	เอื้อ สุนทรสนาน
เพ็ญโฉม	เอื้อ สุนทรสนาน
ตั้งใจ	เอื้อ สุนทรสนาน
ให้หา	เอื้อ สุนทรสนาน
รักทวย	สมาน กาญจนะผลิน
เบื่อกรุง	สุเทพ วงศ์กำแหง
กลัวจะไม่รักจริง	สำเนียง ม่วงทอง
เพ็ญโสภา	พยงค์ มุกดา

2. โน้ตเพลงที่ใช้วิเคราะห์

กลืนราตรี

Bolero
♩ = 80 Intro

เชื้อ สุนทรสนาน

1 Fm Ab C7 Fm C7 Fm [A] Ab C7 Fm

7 Ab Fm Ab C7 Fm Ab Eb7

13 Ab Eb7 Eb9 Ab Ab Ab Ab F7

19 Bb7 Eb [A'] Ab C7 Fm Ab Fm

25 Ab C7 Fm Ab Eb7 Ab C7 Fm Eb7

31 Ab Ab6 Fm Eb7 Fm Ab Fm Fm

37 [Instrument] Eb7 Fm Ab Fm Fm [B] Ab Ab C7

43 Fm Ab Ab Ab C7 Fm Ab

49 Eb7 Eb9 Fm Ab C7 Ab Eb7 Eb9 Fm

55 Ab C7 Fm [C] Ab C7 Fm Ab Fm

61 Ab C7 Fm Fm Ab Ab Fm

2

67 A^b Fm C⁷ Fm Fm C⁷ Φ

73 C⁷ Fm Fm Fm Σ Φ Fm C⁷ Fm

ขอให้เหมือนเดิม

Waltz Intro เอื้อ สุนทรสนาน

$\text{♩} = 70$

1 C Fmaj7 G7 C Am7 Dm7 Am7

7 Dm7 G7 A C F C C G7

13 C Am7 D7 G7 A' C F C

19 C G7 C G7 C B X Dm7

25 Am7 C 3 F F F# Am7 D7

31 G7 A' C F C C G7

37 C G7 Φ C Band C F C

43 C G7 C G7 C X

48 Φ C F G7 C

ข้างขึ้นเดือนหงาย

Rumba
♩ = 150 Intro เชื้อ สุนทรสนาน

5 D7 G D7 G

9 G G D7 G G

13 G G C G G

17 G G D7 G G

21 G G D7 G

25 A G D7 G G

29 G G C G G

33 A' G D7 G G

37 G G D7 G G

41 B C C G G

45 G C G A7 D7

2

49 Aⁿ
G G D⁷ G G

53 G G G G

57 G C G D⁷ Φ G

61 Band
G G D⁷ G G

65 G G G G

69 G C G D⁷ G $\S$

73 Φ Outro
G C G G

คณิงครวญ

Fox trot

หลวงสุขุมน้อยปร

♩ = 70

Intro

Chords and measures:

- Measure 1: E, B⁷
- Measure 2: F[#]m, B⁹
- Measure 3: C[#]m, D[#]m
- Measure 4: E, C[#]m⁷, F[#]m⁷, B⁷, E, E, B⁷
- Measure 5: B⁷, F[#]m⁷, B⁷, B⁷, E, E
- Measure 6: E, B⁷, B⁷, F[#]m⁷, B⁷, B⁷, E
- Measure 7: E, E, E, B⁷, B⁷, F[#]m⁷, B⁷
- Measure 8: B⁷, E, E, E, B⁷, B⁷, F[#]m⁷
- Measure 9: B⁷, B⁷, E, F[#]m⁷, F[#]m⁷, F[#]m⁷, B⁷, B⁷
- Measure 10: A⁷, B⁷, G[#]m, G⁺, E, E, B⁷
- Measure 11: B⁷, F[#]m⁷, B⁷, B⁷, E, E, E
- Measure 12: B⁷, B⁷, F[#]m⁷, B⁷, B⁷, E, E

2

66 E B⁷ B⁷ F[♯]m⁷ B⁷ B⁷

72 E

Outro

แซมบ้าพาร์ก

เอื้อ สุนทรสนาน

Samba
♩ = 110

Chords: Dm, Dm, A⁷, A⁷, Gm, D⁷, Gm, Gm, Gm, C⁷, F, Dm, Dm, F, Gm, Gm, Gm, C⁷, F, A, F, F, B^b, Dm, D⁷, Gm, Gm, Gm, C⁷, F, B, Dm, Dm, F, C, Gm, Gm, Gm, C⁷, F, 3 times, F.

ปวดใจ

เชื้อ สุนทรสนาน

Off beat
♩ = 100

Intro
Cm B $\flat$ A $\flat$

7 G ^{7} **A** Cm Cm Cm Cm Cm

14 A $\flat$ G ^{7} G ^{7} **B** Fm Fm E $\flat$ E $\flat$

21 G ^{7} G ^{7} Cm **C** C Am

27 G Am G C G **D** Cm

Band

34 Cm Cm Cm A $\flat$ G ^{7} Cm Cm

42 Cm Cm Cm A $\flat$ G ^{7} Cm **A** Cm

50 Cm Cm Cm Cm A $\flat$ G ^{7} G ^{7} **B**

57 Fm Fm E $\flat$ E $\flat$ G ^{7} G ^{7} Cm

2

64 C C Am G Am G

70 C G D' Cm Cm B $\flat$

76 B $\flat$ E $\flat$ Fm G G

81 Cm Cm G Cm G ^{7} Cm

Tango

♩ = 130

Intro

The image displays a musical score for the song "The Sound of Silence" by Simon & Garfunkel. The score is written for guitar and piano, with the guitar part in the upper staff and the piano part in the lower staff. The key signature is B-flat major (two flats), and the time signature is 4/4. The score is divided into measures, with measure numbers 1, 7, 14, 21, 28, 34, 41, 48, and 53 indicated. Chord diagrams are provided for various chords, including D-flat major, A-flat major, A-flat 7, D-flat 7, E-flat 7, and A-flat 9. The score includes a variety of musical notations, such as eighth notes, quarter notes, and half notes, as well as rests and dynamic markings. The piano part features a prominent bass line with a walking bass pattern. The guitar part includes a melodic line with a mix of eighth and quarter notes. The score concludes with a final chord of E-flat 7.

มองอะไร

Rumba

เชื้อ สุนทรสนาน

♩ = 180 Intro

1 Dm Dm Gm Gm A⁷ A⁷

7 Dm Dm A⁷ Dm A A⁷ A⁷

13 A⁷ Dm Gm Gm Gm C

19 A' A⁷ A⁷ A⁷ Dm Gm Gm

25 C F B Dm Dm Gm Gm

31 F D⁷ Gm⁷ F F C F F

37 F Am Dm Gm⁷ C⁷ 1. F

43 2. F Band A⁷ A⁷ A⁷ Dm Gm

49 Gm C F Dm Dm Gm

55 Gm F D⁷ Gm⁷ F F F

61 F F Am Dm Gm⁷ C⁷

2

67 F Dm Dm Gm Gm A⁷

73 A⁷ Dm Dm A⁷ Dm A⁷

79 A⁷ A⁷ Dm Gm Gm Gm

85 C A⁷ A⁷ A⁷ A⁷ Dm Gm

91 Gm C F Dm Dm Gm

97 Gm F D⁷ Gm⁷ F F C

103 F F Am Dm Gm⁷ C⁷

1. F 2. F [Outro]

สุขกันเถอะเรา

Cha cha cha

♩ = 130

ธนิศ ผลประเสริฐ

Intro

Measures 1-4: B $\flat$, B, B $\flat$

Measures 5-8: B $\flat$, B $\flat$, B, B $\flat$

A

Measures 9-12: F ^{7} , B $\flat$, Gm, Gm

Measures 13-16: Gm, B $\flat$, Gm, Gm

A'

Measures 17-20: B $\flat$, B $\flat$, Gm, Gm

Measures 21-24: Gm, B $\flat$, Gm, Gm

B

Measures 25-28: B $\flat$, B $\flat$, B $\flat$, F ^{7} , B $\flat$

Measures 29-32: B $\flat$, B $\flat$, B $\flat$, F ^{7} , B $\flat$

A

Measures 33-36: B $\flat$, B $\flat$, Gm, Gm

Measures 37-40: Gm, B $\flat$, Gm, Gm

Final measure: Φ

2

41 ^{Band} B $\flat$ B $\flat$ Gm Gm

45 Gm B $\flat$ Gm Gm

49 B $\flat$ B $\flat$ B $\flat$ F ^{7} B $\flat$

53 B $\flat$ B $\flat$ B $\flat$ F ^{7} B $\flat$

57 B $\flat$ Φ B $\flat$ ^D B $\flat$ B $\flat$ B $^\circ$

61 Cm F ^{7} B $\flat$ B $\flat$

65 Cm 1. B $\flat$ 2. B $\flat$ B $\flat$

สุดท้ายรัก

Beguine

♩ = 110

เอื้อ สุนทรสนาน

Intro

Gm Gm D7 Gm Gm G7

7 D7 G A7 D7 A G B7 Em

13 Em Em Em C Em D7 G

19 G E7 Am Am C G A7 D7 G

25 G7 C C F C C C

31 C D7 G D7 G Em Em Am

37 Am C D7 G D7 G Band Gm

43 Gm D7 Gm Gm G7 D7 G A7

49 D7 Outro Gm G7 Am D7 G

3. ภาพบุคคลข้อมูล



ภาพที่ 1 สัมภาษณ์ครูนคร ธนอมทรัพย์
ศิลปินแห่งชาติ



ภาพที่ 2 สัมภาษณ์คุณไพฑูร รตานนท์
อดีตนักเต้นลีลาศ



ภาพที่ 3 สัมภาษณ์คุณจิตรกร ตั้งตรงจิตร
นักร้องประจำสถานพักตากอากาศบางปู



ภาพที่ 4 สัมภาษณ์ ม.ล.ปราณี ประสมทรัพย์ (ภรรยาครูเลิศ ประสมทรัพย์)
คุณรำเพย อนรรฆมนตรี (อดีตนักร้องวงครูล้วน ควันธรรม)
และคุณจารุรินทร์ มุกสิกพงศ์ (อดีตรองอธิบดีกรมประชาสัมพันธ์
และนักจัดรายการวิทยุเพลงไทยสากล)

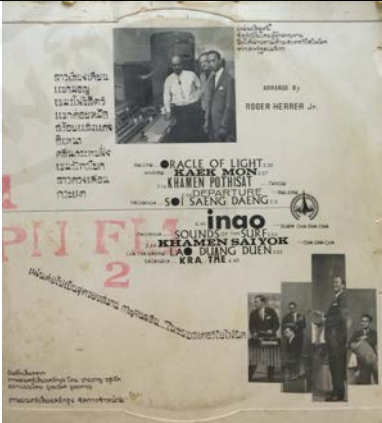


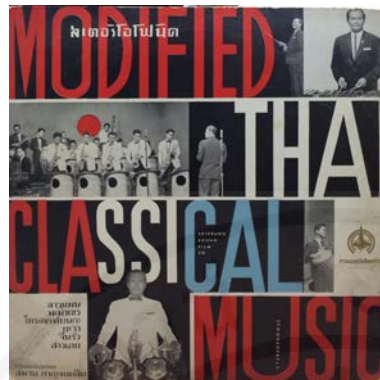
ภาพที่ 5 สัมภาษณ์คุณมัทนา โมรากุล และคุณจันทนา โอบายวาท
อดีตนักร้องวงสุนทราภรณ์

4. ภาพแผ่นเสียงโบราณ

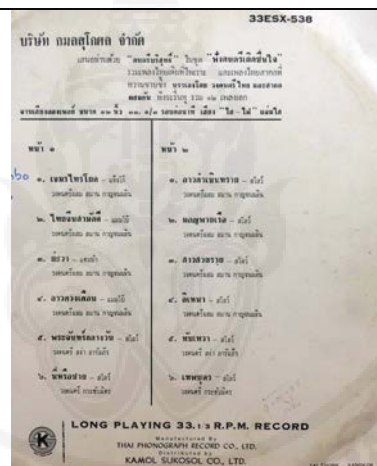
แผ่นเสียงเพลงเต้นรำจังหวะฟ็อกซ์ทร็อต บริษัท Decca	แผ่นเสียงเพลงเต้นรำจังหวะแซมบา บริษัท Decca

	
แผ่น His master's voice เพลงบลูดานูบ จังหะวอลตซ์	แผ่น Embassy จากออสเตรเลีย เพลงเต้นรำจังหวะฟ็อกซ์ทร็อท
	
แผ่นเสียงวง Alexander's ragtime band บริษัท Decca	เพลงเต้นรำจังหวะฟ็อกซ์ทร็อท
	
ใบแทรกในแผ่นเสียง	โฆษณาแผ่นเสียง

	
Tango Dance German Record	เพลงเต้นรำ
	
(ปกหน้า) เพลงพระราชนิพนธ์ชุดพิเศษ ผลิตโดยห้างแผ่นเสียงคาเซย์	(ปกหลัง) เพลงพระราชนิพนธ์ชุดพิเศษ ผลิตโดยห้างแผ่นเสียงคาเซย์
	
(ปกหน้า) เพลงไทยเดิม บรรเลงจังหวะเต้นรำ วงดนตรีสมาน กาญจนผลิน บริษัทภาพยนตร์เสียงศรีกรุง	(ปกหลัง) เพลงไทยเดิม บรรเลงจังหวะเต้นรำ วงดนตรีสมาน กาญจนผลิน บริษัทภาพยนตร์เสียงศรีกรุง



ภาพปกหน้าและหลัง เพลงไทยเดิม บรรเลงจังหวะเต๋นร่าวง
ดนตรีสมาน กาญจนผลิน บริษัทภาพยนตร์เสียงศรีกรุง



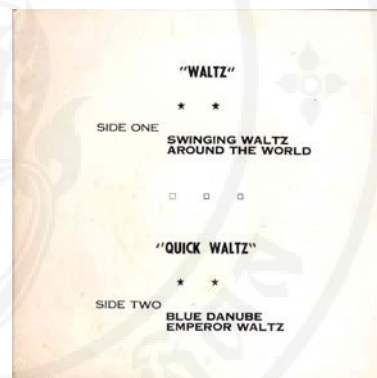
รวมศิลปิน บรรเลงเพลงไทย โดยบริษัทกมลสุโกศล จำกัด



ภาพปกหน้าและปกหลัง ผลงานเพลงลีลาของสมาน กาญจนผลิน
ผลิตโดย บริษัทโคลัมเบีย



ภาพปกหน้าและปกหลัง ผลงานเพลงของวงสุนทราภรณ์ ชุด นางเงือก



ภาพปกหน้าและปกหลัง เพลงเต้นรำจังหวะวอลตซ์

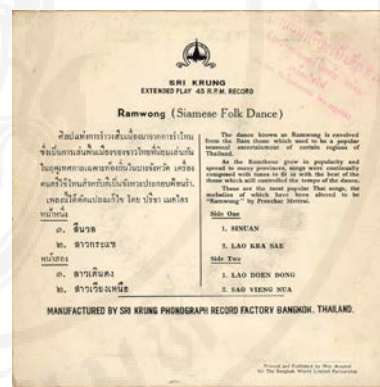
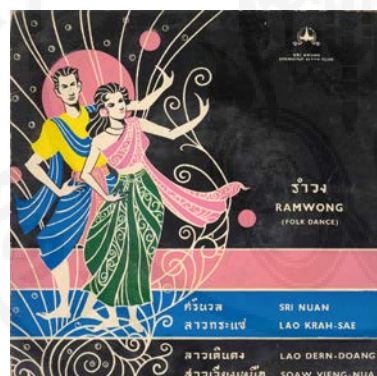


ภาพปกหน้าและปกหลัง ผลงานเพลงของวงสุนทราภรณ์

ขับร้องโดย วินัย จุดดุษปะ ผลิตโดยห้างเมโทรแผ่นเสียง



ภาพปกหน้าและปกหลัง แผ่นเสียงอื่น ๆชุดมอญคูตาว
วงดนตรีจอห์นนี่กีตาร์ นพรัตน์ ทิพย์โอสธ โดยห้างแผ่นเสียงล็กกี้ แบมบู



ภาพปกหน้าและปกหลัง เพลงรำวง ดัดแปลงโดยปรีชา เมตไตร
โดยบริษัทเสียงศรีกรุง เป็นหลักฐานแสดงถึงที่มาของรำวง จัดเป็นการเต้นรำพื้นบ้าน (Folk dance)
ซึ่งไม่ได้จัดอยู่ในหมวดหมู่ของการเต้นลีลาศ (Ballroom dance)

ประวัติผู้วิจัย

ชื่อ - สกุล

นายกมลธรรม เกื้อบุตร

วัน เดือน ปีเกิด

16 กรกฎาคม พ.ศ. 2528

สถานที่เกิด

จังหวัดกระบี่ ประเทศไทย

วุฒิการศึกษา

มหาวิทยาลัยบูรพา พ.ศ. 2547 - 2551

ศิลปกรรมศาสตรบัณฑิต (ดนตรีสากล)

มหาวิทยาลัยมหิดล พ.ศ. 2552 - 2554

ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต (ดนตรี)

มหาวิทยาลัยมหิดล พ.ศ. 2554 - 2557

ปรัชญาดุษฎีบัณฑิต (ดนตรี)

ที่อยู่ปัจจุบัน

บ้านเลขที่ 28 หมู่ 9 ตำบลเขาพนม อำเภอเขาพนม

จังหวัดกระบี่ 81140

โทรศัพท์ 084-0775865

E-mail: godz_blezz@hotmail.com