



กลวิธีการบรรเลงระนาดเอกประเภทเพลงร่ำของครูไชยยะ ทางมีศรี

THE *RANAT EK* PERFORMANCE PRACTICES IN *RUA*

BY CHAIYA THANGMISI

เอกพจน์ ชุนจ้อย

วิทยานิพนธ์นี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตร

ศิลปมหาบัณฑิต สาขาวิชาดุริยางคศิลป์

บัณฑิตศึกษา สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

พ.ศ. 2564

ลิขสิทธิ์ของสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

กลวิธีการบรรเลงระนาดเอกประเภทเพลงร่ำของครูไชยยะ ทางมีศรี



เอกพจน์ ชุนจ้อย

วิทยานิพนธ์นี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตร

ศิลปมหาบัณฑิตสาขาวิชาดุริยางคศิลป์

บัณฑิตศึกษา สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

พ.ศ. 2564

ลิขสิทธิ์ของสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

THE *RANAT EK* PERFORMANCE PRACTICES IN *RUA*
BY CHAIYA THANGMISI



A THESIS SUBMITTED IN PARTIAL FULFILLMENT OF THE REQUIREMENTS
FOR THE DEGREE OF MASTER OF FINE ARTS PROGRAM IN MUSIC
GRADUATE SCHOOL BUNDITPATANASILPA INSTITUTE
YEAR 2021
COPYRIGHT OF BUNDITPATANASILPA INSTITUTE

วิทยานิพนธ์

กลวิธีการบรรเลงระนาดเอกประเภทเพลงร่ำของครูไชยยะ ทางมีศรี

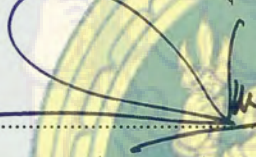
โดย เอกพจน์ ฉุนจ้อย

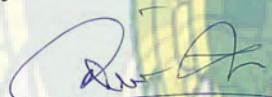
คณะกรรมการสอบวิทยานิพนธ์ ได้พิจารณาวิทยานิพนธ์แล้ว เห็นสมควรรับเป็นส่วนหนึ่งของการศึกษา
ตามหลักสูตรศิลปมหาบัณฑิต สาขาวิชาดุริยางคศิลป์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

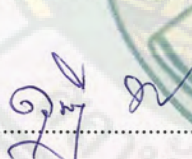
วันที่ 26 ตุลาคม 2564

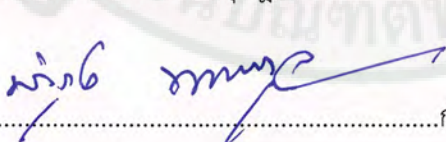
คณะกรรมการสอบวิทยานิพนธ์


.....ประธานกรรมการ (ผู้ทรงคุณวุฒิภายนอก)
(รองศาสตราจารย์ ดร.มานพ วิสุทธิแพทย์)


.....กรรมการ
(ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.สมเกียรติ ภูมิภักดิ์)


.....กรรมการ
(อาจารย์ ดร.วิชรมณท์ อรัญยะนาค)


.....กรรมการ (อาจารย์ที่ปรึกษาหลัก)
(ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ดุขฎี มีป้อม)


.....กรรมการ (อาจารย์ที่ปรึกษาร่วม)
(อาจารย์ ดร.บำรุง พาทยกุล)


.....
คณบดีคณะศิลปนาฏดุริยางค์
(รองศาสตราจารย์ ดร.จินตนา สายทองคำ)

Thesis

The *ranat ek* Performance Practices in *Rua* by Chaiya Thangmisi

By Aekkaphot Chunchui

The thesis committee has unanimously approved this thesis as a partial fulfillment of
the requirements for The Degree of Master of Fine Arts Program in Music
at Bunditpatanasilpa Institute

October 26 , 2021

Thesis Committee

Manop

Chairman (External Expert)

(Assoc. Prof. Dr. Manop Wisutthipat)

Somkiat

Committee

(Asst. Prof. Dr. Somkiat Poompak)

W. Aranyarak

Committee

(Dr. Watcharamon Aranyanak)

Dussadee Meepom

Committee (Thesis Advisor)

(Asst. Prof. Dr. Dussadee Meepom)

B. Phattayakul

Committee (Thesis Co-advisor)

(Dr. Bamrung Phattayakul)

Jintana Saitongkum

Dean of the Faculty of Music and Drama

(Assoc. Prof. Dr. Jintana Saitongkum)

ชื่อวิทยานิพนธ์ กลวิธีการบรรเลงระนาดเอกประเภทเพลงร่ำของครูไชยยะ ทางมีศรี
 62223303 นายเอกพจน์ ฉุนจ้อย
 ปริญญา ศิลปมหาบัณฑิต สาขาวิชา ดุริยางคศิลป์
 พ.ศ. 2564
 อาจารย์ที่ปรึกษาหลัก ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ดุชนันท์ มีป้อม
 อาจารย์ที่ปรึกษาร่วม อาจารย์ ดร.บำรุง พาทยกุล

บทคัดย่อ

วิทยานิพนธ์ฉบับนี้มีวัตถุประสงค์ 1) ศึกษาการดำเนินงาน และกลวิธีการบรรเลงระนาดเอกในเพลงร่ำของครูไชยยะ ทางมีศรี 2) ศึกษาการบรรเลงเพลงร่ำในพิธีกรรม และการบรรเลงที่ใช้ประกอบการแสดงโขน เป็นวิจัยเชิงคุณภาพ โดยศึกษาจากเอกสาร งานวิจัย และการสัมภาษณ์ผู้เชี่ยวชาญ โดยเก็บข้อมูลจากการสัมภาษณ์ด้วยแบบมีโครงสร้าง ค้นหาเอกสาร และนำเสนอข้อมูลเชิงพรรณนา และสรุปอภิปรายผลการวิจัย

ผลการวิจัยพบว่า ในลักษณะการดำเนินงาน และกลวิธีของครูไชยยะ ทางมีศรี มีลักษณะการตีเก็บคู่แปด การตีคู่สี่ การตีขยี้คู่แปด การตีกรอ การตีร่ำเสียงเดียว การตีเกร็ดมือ ส่วนด้านกลวิธี คือ การตีขยี้นอนวัน การตีขยี้นอนวันสองเสียง การตีสะบัดขึ้น การตีสะบัดลง การตีสะเดาะ การตีสะเดาะคู่สี่ การตีร่ำเสียงเดียว การตีเกร็ดมือผสมคู่สี่ การตีสลับมือคู่แปด 2 เสียง การตีเกร็ดมือสลับมือ การตีแนวหัวสลับเสียงเรียงเสียงข้ามเสียง และมีลักษณะแนวการบรรเลง เพลงร่ำ 3 แนว คือ 1) แนวขยี้ 2) แนวเรียวหางหนู 3) แนวผสม ในการศึกษาการบรรเลงเพลงร่ำในพิธีกรรม ครูไชยยะ ทางมีศรี ใช้การดำเนินงานที่เรียบง่ายไม่พิสดารมากเกินไป แนวทางการบรรเลงเพลงร่ำในพิธีกรรมของครูไชยยะทางมีศรี มีลีลาการดำเนินงานที่ไม่ถึงขั้นเพลงร่ำประลองเสภา เพราะการบรรเลงในพิธีกรรมจำเป็นต้องดูความเหมาะสมกับงานพิธีกรรมนั้น ๆ สถานที่นั้น ๆ เป็นสำคัญ การบรรเลงระนาดเอกประกอบการแสดงโขนผู้บรรเลงระนาดเอกจำเป็นต้องดูนักแสดงเป็นหลัก ในการสังเกตท่ารำโดยให้ดูการเคลื่อนที่ของเท้านักแสดงในการลงจังหวะของการบรรเลงเพลงร่ำ

คำสำคัญ: กลวิธีการบรรเลงระนาดเอก, ประเภทเพลงร่ำ, ไชยยะ ทางมีศรี

Thesis Title	The <i>ranat ek</i> Performance Practices in <i>Rua</i> by Chaiya Thangmisi
62223310	Mr. Aekkaphot Chunchui
Degree	Master of Fine Arts Program in Music
Year	2021
Advisor	Asst. Prof. Dr. Dussadee Meepom
Co-advisor	Dr. Bamrung Phattayakul

ABSTRACT

The objectives of this research are: 1) to study the *ranat ek*'s performance practices in *Rua* by Chaiya Thangmisi (Senior Thai Music Master), and 2) to explore the *ranat ek*'s performance practices used with the ritual and with *khon* performance. This research was conducted based on qualitative research methods in which data were collected from relevant documents and interviews with masters to be presented as descriptive research.

The research found that Chaiya Thangmisi has a selection of the *ranat ek* performance practices to play the piece *Rua*; for the characteristics of the *ranat ek* path, Chaiya was using two hands at the same time and alternately with a group of techniques as follows: *ti kep khu pat*, *ti khu si*, *ti kha-yi khu pat*, *ti kro*, *ti rua siang diao*, and *ti kret mue*. In terms of the special techniques, Chaiya used *ti kha-yi non wan*, *ti kha-yi non wan song siang*, *ti sabat khuen*, *ti sabat long*, *ti sado*, *ti sado khu si*, *ti rua siang diao*, *ti kret mue* mixed with *khu si*, *ti salap mue khu pat song siang*, *ti kret mue salap mue*, *ti naew thawi salap siang riang siang kham siang*. Regarding the tempo, he employed three styles: 1) *naew khai-yi*, 2) *naew riao hang nu*, and 3) *naew pha-som*. Chaiya preferred a modest and humble style to perform the *ranat ek* in *Rua* to accompany the ritual based on the appropriateness related to the ritual. On the other hand, to play the *ranat ek* in the piece *Rua* to accompany the *khon* performance, it had to rely on the dance movements which could be noticed from the feet's movements of the dancers to perform *Rua* with the dance movement synchronously.

Keywords: the *ranat ek* performance practices, a group of *rua* music genre,

Chaiya Thangmisi

229 pages

กิตติกรรมประกาศ

วิทยานิพนธ์เล่มนี้สำเร็จลุล่วงได้ด้วยความช่วยเหลือของครูไชยยะ ทางมีศรี ข้าราชการบำนาญ ผู้เชี่ยวชาญด้านดุริยางค์ไทย สำนักการสังคีต กรมศิลปากร เป็นผู้ที่มีความเมตตาและความกรุณาที่ให้ข้อมูลในการทำวิทยานิพนธ์เล่มนี้ จนทำให้ผู้วิจัยสำเร็จในที่สุด ผู้วิจัยมีความซาบซึ้งเป็นอย่างยิ่ง

ขอกราบขอบพระคุณ รองศาสตราจารย์ ดร. มานพ วิสุทธิแพทย์ ที่เป็นประธานกรรมการในการสอบครั้งนี้ และกราบขอบคุณผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. สมเกียรติ ภูมิภักดิ์ อาจารย์ ดร. วัชรฉัตร อรัญญะนาค ที่เป็นกรรมการสอบครั้งนี้ ตลอดจนผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. ดุษฎี มีป้อม ที่ปรึกษาเล่มวิทยานิพนธ์ และอาจารย์ ดร. บำรุง พาทย์กุล ที่ปรึกษาร่วม ที่ให้คำแนะนำ และให้แนวทางในการทำวิทยานิพนธ์ฉบับนี้ กราบขอบพระคุณ รองศาสตราจารย์ ดร. สุพรรณิ เหลือบุญชู รองศาสตราจารย์ ดร. ภัทระ คมขำ ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. วิษณุลัมพก์ เหล่าวานิช และอาจารย์ ดร.สุชาดา โสวัตร ที่ช่วยให้คำแนะนำแนวทางในการทำการตรวจสอบคุณภาพของเครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย

ขอกราบขอบพระคุณคุณครูจรรยา พวงประยงค์ (ศิลปินแห่งชาติ) ครูปั๊ม คงลายทอง (ศิลปินแห่งชาติ) และกราบขอบพระคุณคุณครูจากกลุ่มดุริยางค์ไทย และกลุ่มนาฏศิลป์ไทย สำนักการสังคีต กรมศิลปากร ที่กรุณาให้ความรู้ รวมถึงการให้ข้อมูลเกี่ยวกับงานวิจัย สุดท้ายนี้ขอกราบขอบพระคุณ บิดามารดา ตลอดจนครอบครัว ที่ช่วยสนับสนุนทุนการศึกษาให้คำแนะนำ และให้การช่วยเหลือมาโดยตลอด

เอกพจน์ ฉุนจ้อย

สารบัญ

	หน้า
บทคัดย่อภาษาไทย.....	(ค)
บทคัดย่อภาษาอังกฤษ.....	(ง)
กิตติกรรมประกาศ.....	(จ)
สารบัญ.....	(ฉ)
สารบัญภาพ.....	(ณ)
สารบัญตาราง.....	(ณ)
บทที่ 1 บทนำ.....	1
1. ความเป็นมาและความสำคัญ.....	1
2. วัตถุประสงค์ของการวิจัย.....	3
3. คำถามในการวิจัย.....	3
4. ขอบเขตในการวิจัย.....	3
5. ข้อตกลงเบื้องต้น.....	3
6. นิยามศัพท์เฉพาะ.....	4
7. ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ.....	4
บทที่ 2 ทบทวนวรรณกรรม.....	5
1. ทฤษฎีที่เกี่ยวข้อง.....	5
1.1 ทฤษฎีสุนทรียศาสตร์.....	5
1.2 ทฤษฎีวิเคราะห์เพลงไทย.....	7
2. สารัตถะที่เกี่ยวข้อง.....	9
2.1 ที่มาของระนาดเอก.....	9
2.2 วิธีการบรรเลงระนาดเอก.....	10
2.3 บทบาทหน้าที่ของเพลงร่ำ.....	13

สารบัญ (ต่อ)

		หน้า
	2.4 ประวัติครูไชยยะทางมีศรี.....	18
	3. งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง.....	22
	4. กรอบแนวคิดในการวิจัย.....	28
บทที่ 3	วิธีการดำเนินการวิจัย.....	29
	1. กลุ่มเป้าหมาย.....	29
	2. เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย.....	30
	3. การเก็บรวบรวมและการจัดกระทำข้อมูล.....	31
	4. การตรวจสอบข้อมูล.....	32
	5. การวิเคราะห์ข้อมูล.....	33
	6. การนำเสนอข้อมูล.....	33
บทที่ 4	ศึกษาการดำเนินงาน และกลวิธีการบรรเลงระนาดเอกในเพลงร่ำของ.....	34
	1. การกำหนดตำแหน่งสัญลักษณ์ที่ใช้ในการวิเคราะห์.....	34
	2. ศัพท์สังคิตที่เกี่ยวข้องกับการบรรเลงเพลงร่ำ.....	36
	3. การวิเคราะห์การดำเนินงาน และกลวิธีการบรรเลงระนาดเอก เพลงร่ำประลองเสภา.....	37
	4. การวิเคราะห์การดำเนินงาน และกลวิธีการบรรเลงระนาดเอก เพลงร่ำลาเดี่ยว.....	55
	5. การวิเคราะห์การดำเนินงาน และกลวิธีการบรรเลงระนาดเอก เพลงร่ำสามลา.....	73
	6. การวิเคราะห์การดำเนินงาน และกลวิธีการบรรเลงระนาดเอก เพลงร่ำคึกคัก.....	95

สารบัญ (ต่อ)

หน้า

บทที่ 5	ศึกษาการบรรเลงเพลงร่ำในพิธีกรรม และการบรรเลงเพลงร่ำ	
	ประกอบการแสดงโขน.....	130
5.1	ศึกษาการบรรเลงเพลงร่ำในพิธีกรรม.....	131
5.2	ศึกษาการบรรเลงเพลงร่ำประกอบการแสดงโขน.....	147
บทที่ 6	สรุปผลการวิจัย อภิปรายผล และข้อเสนอแนะ.....	177
1.	สรุปผลการวิจัย.....	177
2.	อภิปรายผล.....	179
3.	ข้อเสนอแนะ.....	182
บรรณานุกรม		183
บุคลากร		185
ภาคผนวก		186
	ภาคผนวก ก ภาพขั้นตอนการดำเนินการวิจัย.....	187
	ภาคผนวก ข เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย.....	193
	ภาคผนวก ค ข้อมูลการสัมภาษณ์กลุ่มเป้าหมาย.....	199
	ภาคผนวก ง วิดีทัศน์.....	220
	ภาคผนวก จ ใบรับรองจริยธรรมการวิจัยในมนุษย์.....	226
ประวัติผู้วิจัย		229

สารบัญภาพ

ภาพที่	หน้า
1 ภาพครูไชยยะ ทางมีศรี.....	18
2 ภาพกรอบแนวคิดในการวิจัย.....	28
3 ภาพตำแหน่งโน้ตห้องวงใหญ่.....	34
4 ภาพตำแหน่งโน้ตระนาดเอก.....	35
5 ภาพสัญลักษณ์การตีรัว.....	35
6 ภาพสัญลักษณ์การตีกรอ.....	35
7 ภาพสัญลักษณ์ในการกั้นห้อง.....	35
8 ภาพสัญลักษณ์การกำหนดตำแหน่งโน้ตทางระนาดเอก และโน้ตทางห้องวงใหญ่.....	36
9 โน้ตเพลงร่ำประลองเสภา แบบที่ 1 วรรคที่ 1.....	37
10 โน้ตเพลงร่ำประลองเสภา แบบที่ 1 วรรคที่ 2.....	38
11 โน้ตเพลงร่ำประลองเสภา แบบที่ 1 วรรคที่ 3.....	39
12 โน้ตเพลงร่ำประลองเสภา แบบที่ 1 วรรคที่ 4.....	40
13 โน้ตเพลงร่ำประลองเสภา แบบที่ 2 วรรคที่ 1.....	42
14 โน้ตเพลงร่ำประลองเสภา แบบที่ 2 วรรคที่ 2.....	43
15 โน้ตเพลงร่ำประลองเสภา แบบที่ 2 วรรคที่ 3.....	44
16 โน้ตเพลงร่ำประลองเสภา แบบที่ 2 วรรคที่ 4.....	45
17 โน้ตเพลงร่ำประลองเสภา แบบที่ 3 วรรคที่ 1.....	46
18 โน้ตเพลงร่ำประลองเสภา แบบที่ 3 วรรคที่ 2.....	47
19 โน้ตเพลงร่ำประลองเสภา แบบที่ 3 วรรคที่ 3.....	48
20 โน้ตเพลงร่ำประลองเสภา แบบที่ 3 วรรคที่ 4.....	49
21 โน้ตเพลงร่ำประลองเสภา แบบที่ 4 วรรคที่ 1.....	50
22 โน้ตเพลงร่ำประลองเสภา แบบที่ 4 วรรคที่ 2.....	51
23 โน้ตเพลงร่ำประลองเสภา แบบที่ 4 วรรคที่ 3.....	52

สารบัญภาพ (ต่อ)

ภาพที่	หน้า
24 โน้ตเพลงร่ำประลองเสภา แบบที่ 4 วรรคที่ 4.....	53
25 โน้ตเพลงร่ำลาเดียว แบบที่ 1 วรรคที่ 1.....	55
26 โน้ตเพลงร่ำลาเดียว แบบที่ 1 วรรคที่ 2.....	55
27 โน้ตเพลงร่ำลาเดียว แบบที่ 1 วรรคที่ 3.....	56
28 โน้ตเพลงร่ำลาเดียว แบบที่ 1 วรรคที่ 4.....	57
29 โน้ตเพลงร่ำลาเดียว แบบที่ 1 วรรคที่ 5.....	57
30 โน้ตเพลงร่ำลาเดียว แบบที่ 1 วรรคที่ 6.....	58
31 โน้ตเพลงร่ำลาเดียว แบบที่ 2 วรรคที่ 1.....	58
32 โน้ตเพลงร่ำลาเดียว แบบที่ 2 วรรคที่ 2.....	59
33 โน้ตเพลงร่ำลาเดียว แบบที่ 2 วรรคที่ 3.....	59
34 โน้ตเพลงร่ำลาเดียว แบบที่ 2 วรรคที่ 4.....	60
35 โน้ตเพลงร่ำลาเดียว แบบที่ 2 วรรคที่ 5.....	61
36 โน้ตเพลงร่ำลาเดียว แบบที่ 2 วรรคที่ 6.....	61
37 โน้ตเพลงร่ำลาเดียว แบบที่ 3 วรรคที่ 1.....	62
38 โน้ตเพลงร่ำลาเดียว แบบที่ 3 วรรคที่ 2.....	62
39 โน้ตเพลงร่ำลาเดียว แบบที่ 3 วรรคที่ 3.....	63
40 โน้ตเพลงร่ำลาเดียว แบบที่ 3 วรรคที่ 4.....	63
41 โน้ตเพลงร่ำลาเดียว แบบที่ 3 วรรคที่ 5.....	64
42 โน้ตเพลงร่ำลาเดียว แบบที่ 3 วรรคที่ 6.....	64
43 โน้ตเพลงร่ำลาเดียว แบบที่ 4 วรรคที่ 1.....	65
44 โน้ตเพลงร่ำลาเดียว แบบที่ 4 วรรคที่ 2.....	65
45 โน้ตเพลงร่ำลาเดียว แบบที่ 4 วรรคที่ 3.....	66
46 โน้ตเพลงร่ำลาเดียว แบบที่ 4 วรรคที่ 4.....	67
47 โน้ตเพลงร่ำลาเดียว แบบที่ 4 วรรคที่ 5.....	68

สารบัญภาพ (ต่อ)

ภาพที่	หน้า
48 โน้ตเพลงร่ำลาเดียว แบบที่ 4 วรรคที่ 6.....	68
49 โน้ตเพลงร่ำลาเดียว แบบที่ 5 วรรคที่ 1.....	69
50 โน้ตเพลงร่ำลาเดียว แบบที่ 5 วรรคที่ 2.....	69
51 โน้ตเพลงร่ำลาเดียว แบบที่ 5 วรรคที่ 3.....	70
52 โน้ตเพลงร่ำลาเดียว แบบที่ 5 วรรคที่ 4.....	71
53 โน้ตเพลงร่ำลาเดียว แบบที่ 5 วรรคที่ 5.....	72
54 โน้ตเพลงร่ำลาเดียว แบบที่ 5 วรรคที่ 6.....	72
55 โน้ตเพลงร่ำสามลา แบบที่ 1 วรรคที่ 1.....	73
56 โน้ตเพลงร่ำสามลา แบบที่ 1 วรรคที่ 2.....	73
57 โน้ตเพลงร่ำสามลา แบบที่ 1 วรรคที่ 3.....	74
58 โน้ตเพลงร่ำสามลา แบบที่ 1 วรรคที่ 4.....	75
59 โน้ตเพลงร่ำสามลา แบบที่ 1 วรรคที่ 5.....	76
60 โน้ตเพลงร่ำสามลา แบบที่ 1 วรรคที่ 6.....	76
61 โน้ตเพลงร่ำสามลา แบบที่ 1 วรรคที่ 7.....	77
62 โน้ตเพลงร่ำสามลา แบบที่ 1 วรรคที่ 8.....	77
63 โน้ตเพลงร่ำสามลา แบบที่ 1 วรรคที่ 9.....	78
64 โน้ตเพลงร่ำสามลา แบบที่ 1 วรรคที่ 10.....	79
65 โน้ตเพลงร่ำสามลา แบบที่ 1 วรรคที่ 11.....	79
66 โน้ตเพลงร่ำสามลา แบบที่ 1 วรรคที่ 12.....	80
67 โน้ตเพลงร่ำสามลา แบบที่ 1 วรรคที่ 13.....	81
68 โน้ตเพลงร่ำสามลา แบบที่ 1 วรรคที่ 14.....	82
69 โน้ตเพลงร่ำสามลา แบบที่ 1 วรรคที่ 15.....	82
70 โน้ตเพลงร่ำสามลา แบบที่ 1 วรรคที่ 16.....	83

สารบัญภาพ (ต่อ)

ภาพที่	หน้า
71 โน้ตเพลงร่ำสามลา แบบที่ 1 วรรคที่ 17.....	84
72 โน้ตเพลงร่ำสามลา แบบที่ 2 วรรคที่ 1.....	84
73 โน้ตเพลงร่ำสามลา แบบที่ 2 วรรคที่ 2.....	85
74 โน้ตเพลงร่ำสามลา แบบที่ 2 วรรคที่ 3.....	86
75 โน้ตเพลงร่ำสามลา แบบที่ 2 วรรคที่ 4.....	86
76 โน้ตเพลงร่ำสามลา แบบที่ 2 วรรคที่ 5.....	87
77 โน้ตเพลงร่ำสามลา แบบที่ 2 วรรคที่ 6.....	88
78 โน้ตเพลงร่ำสามลา แบบที่ 2 วรรคที่ 7.....	88
79 โน้ตเพลงร่ำสามลา แบบที่ 2 วรรคที่ 8.....	89
80 โน้ตเพลงร่ำสามลา แบบที่ 2 วรรคที่ 9.....	90
81 โน้ตเพลงร่ำสามลา แบบที่ 2 วรรคที่ 10.....	90
82 โน้ตเพลงร่ำสามลา แบบที่ 2 วรรคที่ 11.....	91
83 โน้ตเพลงร่ำสามลา แบบที่ 2 วรรคที่ 12.....	92
84 โน้ตเพลงร่ำสามลา แบบที่ 2 วรรคที่ 13.....	92
85 โน้ตเพลงร่ำสามลา แบบที่ 2 วรรคที่ 14.....	93
86 โน้ตเพลงร่ำสามลา แบบที่ 2 วรรคที่ 15.....	94
87 โน้ตเพลงร่ำสามลา แบบที่ 2 วรรคที่ 16.....	94
88 โน้ตเพลงร่ำสามลา แบบที่ 2 วรรคที่ 17.....	95
89 โน้ตเพลงร่ำคูกุพาทย์ แบบที่ 1 วรรคที่ 1.....	95
90 โน้ตเพลงร่ำคูกุพาทย์ แบบที่ 1 วรรคที่ 2.....	96
91 โน้ตเพลงร่ำคูกุพาทย์ แบบที่ 1 วรรคที่ 3.....	97
92 โน้ตเพลงร่ำคูกุพาทย์ แบบที่ 1 วรรคที่ 4.....	97
93 โน้ตเพลงร่ำคูกุพาทย์ แบบที่ 1 วรรคที่ 5.....	98

สารบัญภาพ (ต่อ)

ภาพที่	หน้า
94 โน้ตเพลงร่ำคูกุพาทย์ แบบที่ 1 วรรคที่ 6.....	98
95 โน้ตเพลงร่ำคูกุพาทย์ แบบที่ 1 วรรคที่ 7.....	99
96 โน้ตเพลงร่ำคูกุพาทย์ แบบที่ 1 วรรคที่ 8.....	99
97 โน้ตเพลงร่ำคูกุพาทย์ แบบที่ 1 วรรคที่ 9.....	100
98 โน้ตเพลงร่ำคูกุพาทย์ แบบที่ 1 วรรคที่ 10.....	100
99 โน้ตเพลงร่ำคูกุพาทย์ แบบที่ 1 วรรคที่ 11.....	101
100 โน้ตเพลงร่ำคูกุพาทย์ แบบที่ 1 วรรคที่ 12.....	102
101 โน้ตเพลงร่ำคูกุพาทย์ แบบที่ 1 วรรคที่ 13.....	102
102 โน้ตเพลงร่ำคูกุพาทย์ แบบที่ 2 วรรคที่ 1.....	103
103 โน้ตเพลงร่ำคูกุพาทย์ แบบที่ 2 วรรคที่ 2.....	103
104 โน้ตเพลงร่ำคูกุพาทย์ แบบที่ 2 วรรคที่ 3.....	104
105 โน้ตเพลงร่ำคูกุพาทย์ แบบที่ 2 วรรคที่ 4.....	105
106 โน้ตเพลงร่ำคูกุพาทย์ แบบที่ 2 วรรคที่ 5.....	105
107 โน้ตเพลงร่ำคูกุพาทย์ แบบที่ 2 วรรคที่ 6.....	106
108 โน้ตเพลงร่ำคูกุพาทย์ แบบที่ 2 วรรคที่ 7.....	106
109 โน้ตเพลงร่ำคูกุพาทย์ แบบที่ 2 วรรคที่ 8.....	107
110 โน้ตเพลงร่ำคูกุพาทย์ แบบที่ 2 วรรคที่ 9.....	107
111 โน้ตเพลงร่ำคูกุพาทย์ แบบที่ 2 วรรคที่ 10.....	108
112 โน้ตเพลงร่ำคูกุพาทย์ แบบที่ 2 วรรคที่ 11.....	108
113 โน้ตเพลงร่ำคูกุพาทย์ แบบที่ 2 วรรคที่ 12.....	109
114 โน้ตเพลงร่ำคูกุพาทย์ แบบที่ 2 วรรคที่ 13.....	109
115 โน้ตเพลงร่ำลาเดี่ยว แบบที่ 1.....	133

สารบัญภาพ (ต่อ)

ภาพที่	หน้า
116 โน้ตเพลงร่ำลาเดียว แบบที่ 2.....	135
117 โน้ตเพลงร่ำลาเดียว แบบที่ 3.....	137
118 โน้ตเพลงร่ำสามลา.....	139
119 โน้ตเพลงร่ำคุกพาทย์.....	144
120 โน้ตเพลงร่ำลาเดียว.....	150
121 บทโขนรามเกียรติ์ ตอน นารายณ์ปราบหนุมาน.....	152
122 โน้ตเพลงร่ำลาเดียวสั้น แบบที่ 1.....	152
123 โน้ตเพลงร่ำลาเดียวสั้น แบบที่ 2.....	153
124 บทโขนรามเกียรติ์ ตอน ระบุว่านรพงศ์.....	155
125 โน้ตเพลงร่ำสามลา.....	156
126 บทโขนรามเกียรติ์ ตอน ศึกมังกกรัณฐ์.....	161
127 โน้ตเพลงร่ำลาเดียว เปลี่ยนทัพ.....	162
128 โน้ตเพลงร่ำลาเดียว เปลี่ยนทัพ แบบไม่มีจิ้งหะ.....	165
129 บทโขนรามเกียรติ์ ตอน มารซื้อซื้อพิเภก.....	170
130 โน้ตเพลงร่ำลาเดียว.....	171
131 บทโขนรามเกียรติ์ ตอน นารายณ์ปราบหนุมาน.....	172
132 โน้ตเพลงร่ำคุกพาทย์.....	173
133 พบครูไชยยะ ทางมีศรี เพื่อปรึกษาการทำวิทยานิพนธ์.....	188
134 เก็บข้อมูลสัมภาษณ์ครูไชยยะ ทางมีศรีเกี่ยวกับเพลงร่ำ.....	188
135 เก็บข้อมูลสัมภาษณ์ครูไชยยะ ทางมีศรีเกี่ยวกับเพลงร่ำ.....	189
136 การสอบโครงร่างวิทยานิพนธ์.....	189
137 นำเครื่องมือวิจัยที่ผู้วิจัยสร้างขึ้นเป็นการสัมภาษณ์แบบมีโครงสร้างนำไปให้ รองศาสตราจารย์ ดร. มานพ วิสุทธิแพทย์ ตรวจสอบเพื่อประเมินค่า IOC.....	190

สารบัญภาพ (ต่อ)

ภาพที่	หน้า
138 นำเครื่องมือวิจัยที่ผู้วิจัยสร้างขึ้นเป็นการสัมภาษณ์แบบมีโครงสร้างนำไปให้ รองศาสตราจารย์ ดร. สุพรรณิ เหลือบุญชู ตรวจสอบเพื่อประเมินค่า IOC.....	190
139 นำเครื่องมือวิจัยที่ผู้วิจัยสร้างขึ้นเป็นการสัมภาษณ์แบบมีโครงสร้างนำไปให้ อาจารย์ ดร. สุชาดา โสวัตร ตรวจสอบ เพื่อประเมิน ค่า IOC.....	191
140 นำเครื่องมือวิจัยที่ผู้วิจัยสร้างขึ้นเป็นการสัมภาษณ์แบบมีโครงสร้างนำไปให้ รองศาสตราจารย์ ดร. ภัทระ คมขำ ตรวจสอบ เพื่อประเมิน ค่า IOC.....	191
141 นำเครื่องมือวิจัยที่ผู้วิจัยสร้างขึ้นเป็นการสัมภาษณ์แบบมีโครงสร้างนำไปให้ ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. วิษณุลัมพก์ เหล่าวานิช ตรวจสอบ เพื่อประเมิน ค่า IOC.....	192
142 การเก็บข้อมูลสัมภาษณ์ครูไชยยะ ทางมีศรี.....	200
143 การเก็บข้อมูลสัมภาษณ์ครูศักดิ์ชัย ลัดดาอ่อน.....	201
144 การเก็บข้อมูลสัมภาษณ์ครูทวีศักดิ์ อัครวงษ์.....	202
145 การเก็บข้อมูลสัมภาษณ์ครูอุทัย ปานประยูร.....	210
146 การเก็บข้อมูลสัมภาษณ์ครูปิ๊บ คงลายทอง.....	211
147 การเก็บข้อมูลสัมภาษณ์ครูสุริยะ ชิตท้วม.....	212
148 การเก็บข้อมูลสัมภาษณ์ครูจรรยา พวงประยงค์.....	216
149 การเก็บข้อมูลสัมภาษณ์ครูไพฑูรย์ เข้มแข็ง.....	217
150 การเก็บข้อมูลสัมภาษณ์ครูวัชรวัน ธนะพัฒน์	218
151 ใบรับรองจริยธรรมการวิจัยในมนุษย์.....	227
152 ใบรับรองจริยธรรมการวิจัยในมนุษย์.....	228

สารบัญตาราง

ตารางที่	หน้า
1 ลำดับชั้นของบันไดเสียง.....	7
2 สรุปการวิเคราะห์การดำเนินทำนอง กลวิธ และแนวในการบรรเลงระนาดเอกใน เพลงรัวประลองเสภาแบบที่ 1.....	111
3 สรุปการวิเคราะห์การดำเนินทำนอง กลวิธ และแนวในการบรรเลงระนาดเอกใน เพลงรัวประลองเสภาแบบที่ 2.....	112
4 สรุปการวิเคราะห์การดำเนินทำนอง กลวิธ และแนวในการบรรเลงระนาดเอกใน เพลงรัวประลองเสภาแบบที่ 3.....	113
5 สรุปการวิเคราะห์การดำเนินทำนอง กลวิธ และแนวในการบรรเลงระนาดเอกใน เพลงรัวประลองเสภาแบบที่ 4.....	114
6 สรุปการวิเคราะห์การดำเนินทำนอง กลวิธ และแนวในการบรรเลงระนาดเอกใน เพลงรัวลาเดี่ยวแบบที่ 1.....	115
7 สรุปการวิเคราะห์การดำเนินทำนอง กลวิธ และแนวในการบรรเลงระนาดเอกใน เพลงรัวลาเดี่ยวแบบที่ 2.....	116
8 สรุปการวิเคราะห์การดำเนินทำนอง กลวิธ และแนวในการบรรเลงระนาดเอกใน เพลงรัวลาเดี่ยวแบบที่ 3.....	117
9 สรุปการวิเคราะห์การดำเนินทำนอง กลวิธ และแนวในการบรรเลงระนาดเอกใน เพลงรัวลาเดี่ยวแบบที่ 4.....	118
10 สรุปการวิเคราะห์การดำเนินทำนอง กลวิธ และแนวในการบรรเลงระนาดเอกใน เพลงรัวลาเดี่ยวแบบที่ 5.....	119
11 สรุปการวิเคราะห์การดำเนินทำนอง กลวิธ และแนวในการบรรเลงระนาดเอกใน เพลงรัวสามลาแบบที่ 1.....	120
12 สรุปการวิเคราะห์การดำเนินทำนอง กลวิธ และแนวในการบรรเลงระนาดเอกใน เพลงรัวสามลาแบบที่ 2.....	123

สารบัญตาราง (ต่อ)

ภาพที่	หน้า
13 สรุปการวิเคราะห์การดำเนินงาน กลวิธี และแนวในการบรรเลงระนาดเอก ในเพลงร่ำคู่กุพาทย์แบบที่ 1.....	126
14 สรุปการวิเคราะห์การดำเนินงาน กลวิธี และแนวในการบรรเลงระนาดเอก ในเพลงร่ำคู่กุพาทย์แบบที่ 2.....	128



บทที่ 1

บทนำ

1. ความเป็นมาและความสำคัญ

ดนตรีไทยเป็นส่วนหนึ่งวัฒนธรรมไทยที่อยู่คู่กับวิถีชีวิตคนไทยมายาวนานตั้งแต่ในสมัยโบราณควบคู่กันเป็นขนบธรรมเนียมของคนไทย อีกทั้งดนตรีไทยยังเป็นมรดกทางวัฒนธรรมประจำชาติไทย มีประวัติความเป็นมา และพัฒนาการในสังคมไทยมายาวนานมาตลอด ดนตรีไทยเป็นศิลปะประเภทหนึ่งที่ทำหน้าที่บรรเลงประกอบพิธีกรรม และทำหน้าที่ในการบรรเลงประกอบการแสดง วงดนตรีไทยที่ใช้บรรเลงประกอบพิธีกรรม และประกอบการแสดง ได้แก่ วงปี่พาทย์มโหรี วงปี่พาทย์เครื่องห้า วงปี่พาทย์เครื่องคู่ วงปี่พาทย์เครื่องใหญ่ วงปี่พาทย์นางหงส์ วงปี่พาทย์เสภา และวงปี่พาทย์มโหรี เป็นต้น ซึ่งวงแต่ละประเภทจะมีระนาดเอกเป็นผู้นำวงที่มีความสำคัญเป็นอย่างยิ่ง โดยผู้บรรเลงระนาดเอกจะต้องเป็นผู้ให้สัญญาณ นักดนตรีคนอื่น ๆ ในวงด้วยการบรรเลงทั้งในการขึ้นแนว ทอดแนว ถอนแนว และลงจบเพลง เพื่อให้วงนั้น ๆ บรรเลงได้อย่างสมบูรณ์ยิ่งขึ้น ส่วนลักษณะเพลงที่ใช้บรรเลงประกอบพิธีกรรม ได้แก่ เพลงเรื่อง และเพลงหน้าพาทย์ ซึ่งจะนำเพลงเหล่านี้มาใช้ในการงานพระราชพิธีต่าง ๆ และงานพิธีให้วัดครูดนตรีไทย ส่วนลักษณะเพลงที่ใช้ประกอบการแสดง ได้แก่ เพลง 2 ชั้น ชั้นเดียว เพลงเฉพาะที่ใช้กับการแสดง และเพลงหน้าพาทย์ที่ใช้ประกอบการแสดง ในรูปแบบการบรรเลงเพลงหน้าพาทย์นั้นเมื่อบรรเลงเพลงหน้าพาทย์จบลงแล้วจึงบรรเลงเพลงร่ำต่อท้ายเพลงหน้าพาทย์ทุกครั้ง เพลงร่ำนั้นมิได้มีหน้าที่ในการบรรเลงต่อท้ายเพลงหน้าพาทย์แต่เพียงอย่างเดียว หากแต่เพลงร่ำยังมีบทบาทหน้าที่ที่ใช้บรรเลงในโอกาสอื่น ทั้งบรรเลงประกอบการแสดงโขน ละคร

เพลงร่ำในดนตรีไทยมีทั้งการบรรเลงประกอบพิธีกรรมและการบรรเลงประกอบการแสดง ซึ่งในการบรรเลงประกอบด้านพิธีกรรมเป็นการบรรเลง เพื่ออัญเชิญเทพเทวดาทั้งหลายมายังพิธีเป็นความเชื่อมายาวนานและเป็นวัฒนธรรมสืบทอดมาจนถึงปัจจุบัน ส่วนในการบรรเลงเพลงร่ำประกอบการแสดงโขน ในปัจจุบันนี้ผู้วิจัยเล็งเห็นความสำคัญของการบรรเลงเพลงร่ำประกอบกับตัวแสดงต่าง ๆ เช่น พระ นาง ยักษ์ ลิง ในการบรรเลงเพลงร่ำประกอบกับการแสดงโขน ผู้บรรเลง

ต้องคำนึงถึงตัวแสดงเป็นหลัก โดยยึดท่าร่าของแต่ละตัวแสดงนั้น ๆ ซึ่งมีลีลาของท่าร่าที่แตกต่างกันออกไป จึงทำให้การบรรเลงระนาดเอกเพลงร่ำมีลักษณะที่ต้องขยายทำนอง หรือตัดทำนองโดยใช้การดำเนินทำนองและกลวิธีของระนาดเอกเข้ามาบรรเลง เพื่อให้ตรงกับจังหวะท่าร่าซึ่งแตกต่างจากการบรรเลงเพลงร่ำประกอบพิธีกรรม ที่มีลักษณะการดำเนินทำนองไปตามความเหมาะสมของเพลง โดยเพิ่มทำนองหรือตัดการดำเนินทำนองระนาดเอกจนเกินไป ผู้วิจัยจึงสนใจที่จะศึกษาวิธีการบรรเลงเพลงร่ำที่เหมาะสมว่าเป็นอย่างไร ผู้วิจัยจึงเล็งเห็นศิลปวัฒนธรรมที่กรมศิลปากรสำนักการสังคีต แผนกดุริยางคศิลป์ไทย ได้แก่ ครูไชยยะ ทางมีศรี ซึ่งเป็นผู้มีประสบการณ์มากในสายงาน ทั้งในด้านการบรรเลงระนาดเอกประกอบการแสดง และบรรเลงประกอบพิธีต่าง ๆ ครูไชยยะ ทางมีศรี บรรเลงระนาดเอกในเพลงร่ำได้อย่างไพเราะเหมาะสม สนับสนุนกลมกลื่นกับการแสดง ทั้งการบรรเลงที่ต้องขยายความยาวให้มากขึ้นกว่าปกติ และบรรเลงตัดทำนองของวรรคเพลงร่ำหรือทำนองเพลงร่ำให้เข้ากับการแสดงได้อย่างเหมาะสม จากการสอบถามนักดนตรีไทยทุกคนต่างให้การยอมรับในการบรรเลงเพลงร่ำของครูไชยยะ ทางมีศรี ทั้งเรื่องการบรรเลงเพลงร่ำในพิธีกรรม และการบรรเลงเพลงร่ำประกอบการแสดง ครูไชยยะ ทางมีศรี บรรเลงได้หลากหลายรูปแบบ จนมีนักดนตรีไทยกล่าวถึงครูไชยยะ ทางมีศรี ว่า “ไชยยะ ร้อยร่ำ” และได้รับการยกย่องว่าเป็นผู้ที่เพียบพร้อมในการบรรเลงระนาดเอกประเภทเพลงร่ำ

จากความสำคัญข้างต้นจึงทำให้ผู้วิจัยสนใจที่จะศึกษา กลวิธีการบรรเลงระนาดเอกประเภทเพลงร่ำของ ครูไชยยะ ทางมีศรี เพื่อศึกษาการดำเนินทำนอง และกลวิธีการบรรเลงระนาดเอก เพลงร่ำประลองเสภา เพลงร่ำลาเตียง เพลงร่ำสามลา เพลงร่ำคุกพาทย์ ในการบรรเลงพิธีกรรม และการบรรเลงประกอบการแสดงโขนละคร หรือบรรเลงต่อท้ายเพลงหน้าพาทย์ต่าง ๆ อีกทั้งการบรรเลงเพลงร่ำที่ต้องใช้การขยายความยาวของทำนองเพลงร่ำที่มากกว่าเดิม ประกอบกับการศึกษาการบรรเลงเพลงร่ำต่าง ๆ ที่ใช้กลวิธีที่หลากหลายรูปแบบ ซึ่งจะเห็นได้ว่าเพลงร่ำนั้นมีอยู่หลายบทบาทหน้าที่ ทั้งการบรรเลงต่อท้ายเพลงหน้าพาทย์ และการบรรเลงประกอบการแสดงโขนละคร ซึ่งนักระนาดเอกควรมีรูปแบบการบรรเลงที่หลากหลายรูปแบบ เพื่อเลือกใช้ให้เหมาะสมกับการบรรเลงนั้น ๆ ผู้วิจัยจึงเห็นถึงความสำคัญของการบรรเลงเพลงร่ำระนาดเอก เพื่อเป็นประโยชน์ต่อวงการดนตรีไทยหรือเป็นมรดกทางวัฒนธรรมต่อไป

2. วัตถุประสงค์

- 1.2.1 ศึกษาการดำเนินงาน และกลวิธีการบรรเลงระนาดเอกในเพลงร่ำของครูไชยยะ ทางมีศรี
- 1.2.2 ศึกษาการบรรเลงเพลงร่ำในพิธีกรรม และการบรรเลงที่ใช้ประกอบการแสดงโขน

3. คำถามในการวิจัย

- 1.3.1 กลวิธีการบรรเลง และการดำเนินงานของระนาดเอกในการบรรเลงเพลงร่ำเป็นอย่างไร
- 1.3.2 การบรรเลงเพลงร่ำในพิธีกรรม และการบรรเลงที่ใช้กับการแสดงเป็นอย่างไร

4. ขอบเขตในการวิจัย

4.1 ขอบเขตด้านกลุ่มเป้าหมาย

- 4.1.1 กลุ่มผู้ให้ข้อมูลหลักที่ใช้ในการศึกษาครั้งนี้ได้แก่ ครูไชยยะ ทางมีศรี
- 4.1.2 ผู้ให้ข้อมูลร่วม กลุ่มลูกศิษย์ผู้ได้ศึกษาเพลงร่ำจากครูไชยยะ ทางมีศรีจำนวน 4 คน
- 4.1.3 ผู้ให้ข้อมูลร่วม กลุ่มเพื่อนร่วมงานของครูไชยยะ ทางมีศรี จำนวน 4 คน
- 4.1.4 ผู้ให้ข้อมูลร่วม กลุ่มผู้เชี่ยวชาญทางด้านนาฏศิลป์ไทย จำนวน 3 คน

4.2 ขอบเขตด้านระยะเวลา

- 4.2.1 ผู้วิจัยดำเนินการเก็บข้อมูลนับตั้งแต่วันที่ได้อนุมัติโครงร่างตั้งแต่วันที่ 3 กันยายน พ.ศ. 2563 ถึง 26 ตุลาคม พ.ศ. 2564

4.3 ขอบเขตด้านเนื้อหา

- 4.3.1 ศึกษาเฉพาะเพลงร่ำปละลองเสภา เพลงร่ำลาเดียว เพลงร่ำสามลา เพลงร่ำคุกพาทย เท่านั้น

5. ข้อตกลงเบื้องต้น

- 5.1 ในการวิจัยครั้งนี้ผู้วิจัยใช้เน็ตสากระบบเสียงไทยนำมาบันทึก

6. นิยามศัพท์เฉพาะ

กลวิธี หมายถึง วิธีการใช้เทคนิคในการบรรเลงระนาดเอกในเพลงร่ำ เช่น ร่ำประลองเสภา ร่ำลาเดียว ร่ำสามลา และร่ำคุภาพาย์ โดยอาศัยความรู้ความชำนาญ และประสบการณ์ของครูไชยยะ ทางมีศรี

การบรรเลงระนาดเอก หมายถึง รูปแบบการบรรเลงในลักษณะเฉพาะระนาดเอก ประกอบด้วย การเคลื่อนที่ของพยางค์เสียง และการบรรเลงข้ามคู่เสียงต่าง ๆ ตามลักษณะการดำเนินเพลงร่ำของครูไชยยะ ทางมีศรี

เพลงร่ำ หมายถึง การบรรเลงเพลงร่ำในรูปแบบของครูไชยยะ ทางมีศรี ซึ่งประกอบไปด้วย 1) เพลงร่ำประลองเสภา 2) เพลงร่ำลาเดียว 3) เพลงร่ำสามลา และ 4) ร่ำคุภาพาย์

การดำเนินทำนอง หมายถึง การบรรเลงทำนองเพลงร่ำของเครื่องมโหรีระนาดเอก ในความหมายของการดำเนินทำนองเพลงร่ำ จะมีลักษณะการดำเนินทำนองเป็นกลุ่ม ที่มีรูปแบบการตีด้วยการตีเก็บคู่แปด การตีขยี้ การตีสะบัด การตีสะเดาะ การตีเกร็ดมือ การตีร่ำ และการตีกรอ การตีที่กล่าวมาข้างต้น ล้วนเป็นการดำเนินทำนองที่เป็นกลุ่ม

เพลงร่ำในพิธีกรรม หมายถึง เพลงร่ำที่ใช้ในการบรรเลงต่อท้ายเพลงหน้าพาทย์ และการบรรเลงเพลงร่ำในพิธีกรรมในวาระโอกาสต่าง ๆ อาทิ การบรรเลงเพลงร่ำที่อยู่ในชุดเพลง โหมโรงเช้า โหมโรงกลางวัน โหมโรงเย็น

การบรรเลงระนาดเอกเพลงร่ำประกอบการแสดงโขน หมายถึง การบรรเลงเพลงร่ำที่บรรเลงประกอบกิริยาของตัวพระ ตัวนาง ตัวยักษ์ ตัวลิง ในบทบาทต่าง ๆ

7. ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

7.1 สามารถนำไปปรับใช้กับการบรรเลงเพลงร่ำในเพลงหน้าพาทย์ประกอบพิธีไหว้ครู และการบรรเลงประกอบการแสดงโขนละคร แก่นักศึกษาผู้สนใจและบุคคลทั่วไปได้

7.2 สามารถนำการดำเนินทำนอง และกลวิธีต่าง ๆ จากการวิจัยนี้ไปเป็นแนวทางในการฝึกทักษะขั้นพื้นฐานในการบรรเลงระนาดเอกเพลงร่ำได้

7.3 เป็นแนวทางการต่อยอดในทางสร้างสรรค์ทำนองร่ำขึ้นมาใหม่ได้

บทที่ 2

การทบทวนวรรณกรรม

การศึกษาเรื่อง กลวิธีการบรรเลงระนาดเอกประเภทเพลงร่ำของครูไชยยะ ทางมีศรี ผู้วิจัยได้ทำการค้นคว้า และรวบรวมข้อมูลจากเอกสาร และงานวิจัยที่มีความเกี่ยวข้อง เพื่อใช้เป็นแนวทาง และกำหนดกรอบของการทำวิจัยตามระเบียบวิธีวิจัยในครั้งนี้คือ

1. แนวคิด และทฤษฎีที่เกี่ยวข้อง
 - 1.1 ทฤษฎีสุนทรียศาสตร์
 - 1.2 ทฤษฎีการวิเคราะห์เพลงไทย
2. สารัตถะที่เกี่ยวข้อง
 - 2.1 ประวัติ และความเป็นมาของระนาดเอก
 - 2.2 วิธีการบรรเลงระนาดเอก
 - 2.3 บทบาทหน้าที่ของเพลงร่ำ
 - 2.4 ประวัติครูไชยยะ ทางมีศรี
3. งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง
4. กรอบแนวคิดในการวิจัย

1. แนวคิดและทฤษฎีที่เกี่ยวข้อง

1.1 ทฤษฎีสุนทรียศาสตร์

สัจด์ ภูเขาทอง (2539, น. 14 - 15) ได้กล่าวทฤษฎีสุนทรียศาสตร์ ไว้ว่า เป็นปรัชญาที่ว่าด้วยเรื่องของคุณค่าประเภทความสวยหรือความงามโดยพิจารณาว่าความสวยหรือความงามอยู่ที่ใจของคนหรือว่าอยู่ในใจของผู้รับรู้ และในสิ่งที่เขารับรู้ นอกจากนี้ยังพิจารณาถึงงานศิลปะหลาย ๆ ประเภท อาทิ ทัศนศิลป์ วิจิตรศิลป์ นาฏศิลป์ คีตศิลป์ วาิตศิลป์ หรือศิลปะการดนตรี เป็นต้น

ความหมายของคำว่า “ดนตรี” เป็นปัญหาอย่างหนึ่ง เนื่องด้วยดนตรีเป็นสิ่งที่มีความค่าทางสุนทรียะ ดนตรีจึงทำให้เกิดความรู้สึกถึงความงาม และความไพเราะที่มีคุณค่าของดนตรี

ดนตรีเชื่อว่าสัมผัสได้เฉพาะการมองเห็นเท่านั้น แต่ยังสามารถสัมผัสได้ในทางการรับฟัง และยังมีความสวยงามเช่นกัน ส่วนของเสียง ทำนอง ลีลา ความไพเราะเป็นความสวยงามของดนตรี ความไพเราะของดนตรีจะมีสุนทรียะมากขึ้นจะต้องประกอบไปด้วยความประณีต ความละเอียดละไม ความสวยงามของดนตรีก็จะยิ่งมีมากขึ้น ในทางดนตรีไทยนั้น ความสวยความงามหรือความไพเราะของสุนทรียศาสตร์ เราไม่ได้ให้น้อยหน้าประเภทใดในโลกเลย

สงบศึก ธรรมวิหาร (2545, น. 227) ได้กล่าวว่า ดนตรีในปรัชญานั้นจำเป็นต้องพูดถึง สุนทรียศาสตร์ (Aesthetics) ซึ่งเป็นแขนงหนึ่งของปรัชญาที่กล่าวถึงความงาม ความไพเราะ และคุณค่าสุนทรีย์อื่น ๆ โดยเฉพาะการวิเคราะห์ความคิด และปัญหาใด ๆ ที่เกิดขึ้นจนการตรึงตรอง วัตถุสุนทรีย์ต่าง ๆ เช่น ภาพจิตรกรรม รูปประติมากรรม บทเพลง วรรณกรรม เป็นต้น สามารถแบ่งได้หลายประเภท แต่ไม่ว่าจะเป็นแขนงใดเราจำเป็นต้องยอมรับว่าศิลปะทุกประเภทย่อมมีคุณค่าทางสุนทรีย์ให้กับเรา ความไพเราะของดนตรี ความงามของภาพเขียน และรูปปั้นความซาบซึ้งในวรรณกรรมความประทับใจในนาฏลีลา ที่หล่อเลี้ยงจิตใจของมนุษย์มาทุกยุคทุกสมัย

อนุমানราชธน, พระยา (2533, น. 9) ได้อธิบายเกี่ยวกับสุนทรียศาสตร์ไว้ว่า เมื่อได้ดู ภาพศิลป์ ฟังดนตรีหรืออ่านวรรณคดีก็สามารถบอกได้ตามความรู้สึกนึกเห็นความงาม และความไพเราะ และเป็นที่ตรงตาจริงใจหรือไม่ แต่ถ้ากล่าวถึงเรื่องความรู้สึกของบุคคลทั่วไป ก็มีเช่นเดียวกัน แต่อาจไม่ตรงกับพระยาอนุমানราชธนก็ได้ ซึ่งทั้งนี้ก็แล้วแต่เรื่องรสนิยม สิ่งที่เป็น ปัจจัยที่รู้อย่างงามว่าเพราะ ก็คือรูปภาพที่เราเห็นว่างาม และเสียงที่ได้ยินที่ทำให้รู้สึกว่างาม เพราะ การคิดค้นเพื่อหาเรื่องที่กล่าวมานี้ว่าเป็นอย่างไร ที่เป็นปัจจัยทำให้มนุษย์รู้สึกว่างามว่าเพราะ แล้วกำหนดเป็นคุณค่าขึ้นไว้เป็นเรื่องของ ปรัชญา ในสาขาสุนทรียศาสตร์ ตามธรรมดาเรารู้สึกสิ่งใดได้ ย่อมมีสองนัย นัยหนึ่งรู้ได้เพราะสิ่งนั้นมีอยู่ในความรู้สึกของเราเอง เราเห็นว่างามเห็นว่าเพราะ ก็เพราะมีสิ่งที่มีอยู่ในตัวเรา เราจึงรู้ และรู้ได้อย่างเด็ดขาดอย่างไม่มีที่สงสัย อีกนัยหนึ่งรู้ได้เพราะมี สิ่งนั้นอยู่นอกตัวเรา เราจะรู้ได้ด้วยอนุमानเปรียบเทียบ เช่น เรารู้ว่าผู้หญิงคนนี้น่ารัก ก็เพราะความงาม มีอยู่ในตัวผู้หญิงคนนั้น ที่ไม่ได้มีอยู่ในตัวเรา และที่เราเห็นว่าผู้หญิงคนนี้น่ารัก เพราะเราเอาความงาม ไปเปรียบเทียบกับผู้หญิงคนอื่น จึงรู้ได้ว่างามโดยไม่มีที่สงสัย สิ่งที่เป็นปัจจัยทำให้รู้อย่างงามก็คือ ความรู้สึก ซึ่งมีอยู่ในตัวเราอย่างหนึ่ง ความงามจะเกิดขึ้นได้ด้วยนัยทั้งสองนี้ ไม่มีตัวเราความงามก็

ไม่มีในตัวเรา ไม่มีความงามอยู่นอกตัวเรา ความงามก็ไม่มีในตัวเราเช่นเดียวกัน ที่คนหนึ่งเห็นว่างาม อีกคนหนึ่งเห็นไม่งาม ก็เพราะคิดในแง่ที่เอาใจตัวเองเป็นที่ตั้ง

จากทฤษฎีสุนทรียศาสตร์ ผู้วิจัยสรุปได้ว่าทฤษฎีสุนทรียศาสตร์ว่าด้วยความงาม และความไพเราะ ซึ่งจะพบงานศิลปะหลาย ๆ ประเภท อาทิ มัณฑนศิลป์ วิจิตรศิลป์ นาฏศิลป์ คีตศิลป์ วาจิตรศิลป์ หรือศิลปะการดนตรี เป็นต้น อันความหมายของคำว่าดนตรีเป็นปัญหา เนื่องด้วย ดนตรีเป็นสิ่งที่มีความค่าทางสุนทรียะ ผู้วิจัยจึงนำมาใช้ในแนวทางการวิเคราะห์เพลงร่ำที่ทำให้เกิด สุนทรียะในการบรรเลงเพลงร่ำทั้งด้านการบรรเลงพิธีกรรม และการบรรเลงประกอบการแสดง

1.2 ทฤษฎีการวิเคราะห์เพลงไทย

มานพ วิสุทธิแพทย์ (2556, น. 12) ได้อธิบายเรื่องการวิเคราะห์เพลงไทยไว้ในทฤษฎี การวิเคราะห์เพลงไทยว่า การวิเคราะห์เป็นการแยกแยะสิ่งใดสิ่งหนึ่งออกเป็นส่วนย่อย ๆ ที่ประกอบ กันเป็นสิ่งที่ของสิ่งนั้นโดยแยกตามลักษณะ หน้าที่ และบทบาทของส่วนประกอบย่อย ๆ การแยกนี้ มีระดับของการแยกแยะหลายระดับมีทั้งการแยกแยะหยาบ ๆ จนถึงการแยกแยะอย่างละเอียด

บันไดเสียง เพลงไทยเป็นเพลงที่มี 7 เสียง เสียงทั้ง 7 เสียงนั้นมีบทบาทหน้าที่ และความสำคัญแตกต่างกัน เสียงทั้ง 7 เสียงสามารถจำแนกได้เป็น 2 กลุ่ม กลุ่มหนึ่งมี 5 เสียง อีกกลุ่ม หนึ่งมี 2 เสียงทั้ง 2 กลุ่มมีบทบาทหน้าที่แตกต่างกัน กลุ่มเสียง 5 กลุ่มเสียงเป็นกลุ่มเสียง ที่แสดง คุณลักษณะ และคุณสมบัติที่เป็นส่วนประกอบหลักของ “บันไดเสียง” ในดนตรีไทย

ในขณะที่กลุ่ม เสียง 2 เสียงมิได้เป็นส่วนประกอบที่สร้างขึ้นเป็นบันไดเสียง บันไดเสียงเพลงไทย จึงเป็นบันไดเสียงที่ประกอบด้วยกลุ่มเสียง 5 เสียงเป็นหลัก และมีกลุ่มเสียงอีก 2 เสียงเป็นเสียงรอง กลุ่มเสียงหลักคือ เสียงขั้นที่ 1 2 และ 3 เรียงติดกัน แล้วข้ามเสียงที่ 4 ไป 1 เสียง และมีเสียงขั้นที่ 5 และขั้นที่ 6 เรียงติดกันอีก จากนั้นข้ามเสียงที่ 7 อีก 1 เสียง แล้วจึงเริ่มเสียงที่ 1 ของบันไดเสียง ชุดต่อไปกลุ่มเสียงทั้งเสียงหลัก และเสียงรองสามารถอธิบายตามตารางได้ดังนี้

ตารางที่ 1 ลำดับขั้นของบันไดเสียง

1	2	3	4	5	6	7
---	---	---	---	---	---	---

ที่มา: มานพ วิสุทธิแพทย์ (2556, น. 20)

กลุ่มเสียงหลัก 5 เสียง ได้แก่ 1 2 3 5 และ 6 กลุ่มเสียงรอง 2 เสียง ได้แก่ 4 และ 7

การกำหนดลูกตก ในทางทฤษฎีนั้น “ลูกตก” ในทำนองเพลงไทยถือว่าเป็นสิ่งสำคัญมากอย่างหนึ่ง ทฤษฎีทางดนตรีไทยหลายอย่างมีความเกี่ยวข้องกับ “ลูกตก” เช่น บันไดเสียง การเปลี่ยนบันไดเสียง การแปลทำนอง การขยาย-ตัดเพลง เป็นต้น ลูกตกที่เข้าใจกันโดยทั่วไปนั้น หมายถึง เสียงสุดท้ายของทำนองเพลงในแต่ละหน้าทับ อย่างไรก็ตาม เมื่อมีการแบ่งทำนองเพลงออกเป็นวรรคเพลงแล้ว “ลูกตก” ในที่นี้จึงหมายถึง “เสียงสุดท้ายของแต่ละวรรค” ลูกตกของแต่ละวรรคสามารถ กำหนดชื่อของลูกตกได้ โดยชื่อของลูกตกจะสัมพันธ์กับบันไดเสียงของทำนองนั้น ๆ เช่น ในบันได เสียงโด มีโน้ตหลัก ด ร ม ช ล ซึ่งเป็นโน้ตขั้นที่ 1 2 3 5 และขั้นที่ 6 ตามลำดับ การเรียกชื่อลูกตก ของวรรคเพลงในบันไดเสียง โด เรียกดังนี้

ลูกตกเสียง โด เรียกว่า “ด1”

ลูกตกเสียง เร เรียกว่า “ด2”

ลูกตกเสียง มี เรียกว่า “ด3”

ลูกตกเสียง ฟา เรียกว่า “ด5”

ลูกตกเสียง ซอล เรียกว่า “ด6”

วรรคเพลง เป็นอีกคำหนึ่งที่มีการใช้กับดนตรีไทย และมีความหมายหลากหลาย โดยความหมายที่เข้าใจกันโดยทั่วไปหมายถึงทำนองเพลงที่มีความยาว 1 หน้าทับ ซึ่งเป็นการกำหนดความยาวของทำนองเพลงตามความยาวของหน้าทับ การกำหนดความยาวของทำนองเพลงหรือการแบ่งทำนองออกเป็นส่วน ๆ นั้นควรดูที่ตัวทำนองเพลงเป็นหลัก

มนตรี ตราโมท (2481, น. 27 - 28) ได้อธิบายการวิเคราะห์เพลงไทยไว้ในคำบรรยาย วิชาดุริยางคศาสตร์ไทย ดังนี้ เครื่องดนตรีทุกชนิด ทั้งดีด สี ตี เป่า ย่อมมีเสียงต่าง ๆ แม้แต่เครื่องประกอบจังหวะ เช่น ฉิ่ง หรือ โทน รำมะนา ก็ยังมีเสียงไม่น้อยกว่า 2 เสียงขึ้นไป ส่วนเครื่องดนตรีที่สำหรับทำลำนานี้ ย่อมเป็นสิ่งจำเป็นที่จะต้องมีความสูงต่ำต่างกันหลาย ๆ เสียง แต่ถึงจะมีเสียงมากอย่างไรก็ตาม หลักของดุริยางคศาสตร์ก็ถือว่ามีความเสียงเรียงเป็นลำดับต่างกันอยู่ 7 เสียงเท่านั้น จริงอยู่เครื่องดนตรีบางชนิดมีตั้ง 20 กว่าเสียงแต่เสียงที่เกิน 7 ออกไปนั้นก็เสียงซึ่งซ้ำกับเสียงภายใน 7 เสียงนั่นเอง เสียงของเครื่องดนตรีไทย จะเรียงลำดับไล่ขึ้นจากต่ำไปหาสูง เช่นเดียวกับเสียงดนตรีทุกชาติ แต่ความถี่ห่างระหว่างเสียงหนึ่งกับเสียงหนึ่ง ซึ่งเรียงลำดับขึ้นไปย่อมมีความแตกต่างกัน ซึ่งการเรียงเสียงของดนตรีไทยจะมีอยู่ 7 เสียง มีความถี่ห่างเท่า ๆ กันหมดทุกระหว่างขั้นเสียง จวบจนถึงเสียงที่ 8 ซึ่งเป็นเสียงซ้ำกับเสียงที่ 1 ส่วนการเรียงเสียงของสากลนั้นก็มี 7 เสียงเหมือนกัน

แต่ความถี่ห่างไม่ได้เท่ากันทุกระหว่างชั้นเสียงเป็นต้น ดนตรีไทยนั้นวิเคราะห์เพลงโดยเสียงทั้ง 7 นี้ ในการหาเสียงที่เป็นเอกลักษณ์ต่าง ๆ และเสียงนั้นขึ้นอยู่กับทาง ทางที่ว่าเป็นทางของดนตรีไทย ซึ่งในแต่ละทางจะมีเอกลักษณ์ที่แตกต่างกันออกไป

จากทฤษฎีวิเคราะห์เพลงไทย ผู้วิจัยนำมาเป็นแนวทางในการวิเคราะห์บันไดเสียง และลูกตกของเพลงร่ำที่ผู้วิจัยกำหนดไว้

2. สารัตถะที่เกี่ยวข้อง

2.1 ที่มาของระนาดเอก

ธนิต อยู่โพธิ์ (2523, น. 11 - 13) ได้กล่าวเกี่ยวกับประวัติระนาดเอกไว้ว่า เป็นเครื่องดนตรีชนิดหนึ่ง ซึ่งเห็นได้ว่าวิวัฒนาการมาจากไม้กรับ 2 อัน ตีเป็นจังหวะ แล้วต่อมากีวีวัฒนาการนำไม้กรับมาวางเรียงต่อกันหลาย ๆ อัน โดยวางเรียงให้เกิดเสียงแบบหยาบๆขึ้นก่อน แล้วจึงคิดทำเป็นไม้วางรองวางเรียงลาดไป และต่อมาก็ทำให้ขนาดลดหลั่นกันลงมา และทำรางให้อุ้มเสียง แล้วใช้เชือกร้อยไม้กรับ ให้เรียงติดกัน แล้วชิงแขวนไว้บนรางใช้ตีให้เกิดเสียงดังกังวาน ใช้เป็นเครื่องดนตรีดำเนินทำนอง ต่อมาจึงได้นำซี่ผึ้งผสมตะกั่วมาติดที่หัว และท้ายของลูกระนาด เพื่อถ่วงเสียงให้เป็นไปตามที่ต้องการ และไพเราะ จึงบัญญัติชื่อเครื่องดนตรีชนิดนี้ว่าระนาดเอก ในสมัยก่อนพื้นระนาดเอกทำจากไม้ไผ่บง และไม้ตง ต่อมาได้มีผู้นำไม้ชิงชัน ไม้มะหาด มาเหลาแทนไม้ไผ่ แต่ที่นิยมนำมาใช้กันมากคือ ไม้ไผ่บง เพราะให้เสียงที่ไพเราะ และพัฒนารูปแบบของรางเป็นรูปคล้ายลำเรือ ส่วนหัว และท้ายโค้งขึ้น แล้วเรียกว่า รางระนาด แผ่นที่ปิดด้านหัว และท้ายของรางเรียกว่า โขน ในสมัยก่อนวงดนตรีหนึ่งวงจะใช้ระนาดเอกเพียงหนึ่งราง จำนวนลูกระนาดจะน้อยกว่าปัจจุบัน ในสมัยก่อนจะมี 21 ลูก ลูกใหญ่สุดอยู่ด้านซ้ายมือเรียกว่าลูกต้น และไล่เรียงขนาดเล็กลงมา และสั้นลงมาเรื่อย ๆ จนถึงลูกที่ 21 เรียกว่า ลูกยอด เครื่องดนตรีระนาดเอกนั้น พบว่าปรากฏในชนชาติมอญ ชาว และพม่า ซึ่งประเทศพม่าเรียก ระนาดเอกว่า ปัตตลาร์ ส่วนใครเป็นผู้ประดิษฐ์ขึ้นมาก่อน ไม่พบหลักฐานปรากฏ แต่คำว่าระนาดเอกนั้นมาจากคำไทยแผลง คือ ราวมี คำ ๆ หนึ่งที่มักพูดกันคือ ปี่พาทย์ ราว ตะโพน

อุทาน บุญเมือง (2562, น. 4 - 15) ได้กล่าวถึงพัฒนาการระนาดเอกไว้ว่า สมัยสุโขทัย นั้นยังไม่ปรากฏหลักฐานถึงระนาดเอกอย่างชัดเจน ซึ่งในสมัยกรุงศรีอยุธยามีความชัดเจนมากยิ่งขึ้น ด้วยปรากฏหลักฐานหลายชิ้นที่น่าเชื่อถือ เช่น หนังสือลิลิตยวนพ่าย วรรณคดีชิ้นสำคัญที่เกิด ในสมัยกรุงศรีอยุธยาเรียกว่า “พิณพาทย์” เมื่อมาถึงสมัยรัตนโกสินทร์ต้นรัชกาลที่ 1 มีผู้ประดิษฐ์ ระนาดแก้วเพิ่มขึ้น ในสมัยโบราณมีคนนิยมเล่นกัน เมื่อระนาดแก้วมาถึงสมัยรัชกาลที่ 2 ก็ได้มีการ ยกเลิกระนาดแก้ว ในรัชกาลที่ 3 ไม่ได้มีการพัฒนาระนาดเอกแต่อย่างใด แต่จะมีการพัฒนา เครื่องดนตรีชิ้นอื่น ๆ ในสมัยรัชกาลที่ 4 ได้มีผู้ประดิษฐ์คิดระนาดทอง และระนาดเหล็กขึ้น จึงเกิด วงปีพาทย์เครื่องใหญ่ขึ้นจนมาถึงปัจจุบัน ในรัชกาลที่ 5 ระนาดเอกมีบทบาทต่อวงปีพาทย์ดึกดำบรรพ์ ที่ใช้บรรเลงประกอบละครดึกดำบรรพ์ของสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ ในรัชกาลต่อมาจนถึงปัจจุบันจะเห็นได้ว่าระนาดเอกมีบทบาทชัดเจน และมีพัฒนาการขึ้นโดยลำดับ

จากการศึกษาข้อมูลข้างต้น ผู้วิจัยสรุปได้พอสังเขปว่า ระนาดเอกมีวิวัฒนาการมาจากกรับ ที่มีขนาดไม่เท่ากัน ซึ่งได้มีการนำกรับขนาดต่าง ๆ มาเรียงร้อยกันเพื่อให้เกิดเสียงที่แตกต่างกัน ออกไป และวิวัฒนาการขึ้นมาเรื่อย ๆ จนกลายเป็นระนาดเอกในปัจจุบัน ระนาดเอกมีหน้าที่เป็นผู้นำ ในวงปีพาทย์ และทำหน้าที่ในการแปรทำนองจากทางฆ้องหรือทำนองหลักให้มีความกลมกลืน และสอดคล้องไปกับทำนองของฆ้องวงใหญ่ ระนาดเอกได้ถูกนำเข้ามาผสมในวงดนตรีปีพาทย์ เครื่องห้าในสมัยอยุธยา วงปีพาทย์ในสมัยสุโขทัยจะมีเครื่องดนตรี 1) ปี่ใน 2) ฆ้องวงใหญ่ 3) ตะโพน 4) กลองทัด 5) ฉิ่ง ซึ่งจะมีเครื่องดนตรีจำนวน 5 ชิ้น ตามชื่อของวงดนตรี พอมาในสมัยอยุธยา จึงได้เพิ่มระนาดเอกเข้าไปในวงปีพาทย์เครื่องห้า ทำให้มีเครื่องดนตรีเพิ่มเป็นจำนวน 6 ชิ้น แต่เรา ยังคง เรียกชื่อว่า วงปีพาทย์เครื่องห้า เช่นเดิม

2.2 วิธีการบรรเลงระนาดเอก

จากการศึกษาค้นคว้าเกี่ยวกับการบรรเลงระนาดเอกผู้วิจัยได้ศึกษาข้อมูลจากเอกสารงานวิจัย ที่เกี่ยวข้อง และเว็บไซต์ต่าง ๆ ซึ่งมีผู้อธิบายเกี่ยวกับระนาดเอก ไว้ดังนี้

ทบวงมหาวิทยาลัย (2544, น. 70) หนังสือเกณฑ์มาตรฐานดนตรีไทย และเกณฑ์ การประเมิน ได้อธิบายเกี่ยวกับการบรรเลงระนาดเอก แบ่งได้ 5 ประการดังนี้

ประการที่ 1 ทำนองบรรเลงระนาดเอก การนั่งหรือนั่งบรรเลงระนาดเอก นั่งขัดสมาธิราบ ให้ขาขวาทับขาซ้าย ปลายเท้าอยู่ใต้รางระนาดเอกด้านซ้าย หรือนั่งพับเพียบลำตัวตรง

ประการที่ 3 การฝึกตีระนาดเอกชั้นพื้นฐาน วิธีการตีระนาดเอกต้องตีตรงกลางของลูกกระนาดเอกวิธีที่ใช้กล้ำเนื้อโดยใช้กล้ำเนื้อแขนเป็นหลัก และใช้กล้ำเนื้อที่บังคับการเคลื่อนไหวข้อมือร่วมเรียกว่า ครึ่งข้อครึ่งแขน (เกร็งแขนปล่อยมือ) ในส่วนการตีด้วยความเร็วจะใช้ส่วนของกล้ำเนื้อตรงหัวไหล่ไว้เป็นหลักเพื่อให้กล้ำเนื้อแขนสามารถบังคับการตีให้คล่องตัว

ตีโดยการจับไม้ให้แน่น ยกไม้ตีสูงประมาณ 6 นิ้ว จากพื้นระนาดเอก วิธีการตีระนาดเอก มี 5 รูปแบบด้วยกัน 1) ตี 2 มือพร้อมกัน 2) ตีฉาก คือการตีให้มือทั้งสองลงพร้อมกัน และน้ำหนักประมาณเท่ากัน 3) ตีเก็บคู่แปด คือการตีสองมือพร้อมกันเป็นคู่แปด 4) ตีส่งมือ (ตีเสียงไพเราะ) คือการตีเก็บ 2 มือพร้อมกันให้เสียงลงเท่ากัน และรีบยกขึ้นโดยเร็ว 5) ตีกรอ คือการตีคู่ต่าง ๆ 2 มือสลับกันด้วยน้ำหนัก 2 มือประมาณกัน มือซ้ายลงก่อนมือขวา ยิ่งละเอียดเท่าใดก็ยิ่งดีเท่านั้น

1. วิธีการตีสะเตาะ คือการตีขึ้นเสียงคู่แปด 3 ครั้งห่างเท่าๆ กันด้วย

2. วิธีการตีสะบัด คือการตีคู่แปด 3 ครั้ง ห่างเท่ากันด้วยความเร็วกระชั้น ให้เสียงเคลื่อนที่เป็นคู่เสียงต่าง ๆ เช่น การตีสะบัดสองเสียง และสะบัดสามเสียง และสะบัดข้ามเสียง

3. วิธีตีกระพือ คือการตีเน้นคู่แปดให้เสียงดังเจ็ดจำกัาปกติ หรือเร่งจังหวะด้วยจุดประสงค์เฉพาะกิจ

4. ตีกลอน คือการบรรเลงทำนองในลักษณะต่าง ๆ อย่างมีความสัมพันธ์และสัมพันธ์กัน

5. วิธีการตีรัว คือการตีสลับมือ (ไม่พร้อมกัน) ตีในลูกเดียวกัน มือซ้ายลงก่อนมือขวา โดยการตีรัวนั้น มือซ้าย และมือขวา ต้องต้อย่างถี่ ๆ 1) รัวลูกเดียว 2) รัวเป็นคู่ต่าง ๆ 3) ตีรัวขึ้นรัวลง คือการตีเคลื่อนที่จากเสียงหนึ่งไปอีกเสียงหนึ่งรัวขึ้น คือ รัวจากต่ำไปหาสูง รัวลง คือ รัวจากเสียงสูงไปหาเสียงต่ำ 4) รัวคาบลูกคาบดอก คือการตีรัวเป็นทำนองเป็นวรรคเป็นตอนประโยคต่อด้วยการตีเก็บทำนองเป็นวรรค ประโยค ตามทำนองเพลง มิใช่ตีเป็นทำนองที่ซ้ำกับการตีรัวทั้งนี้ยกเว้นกรณีที่เป็นทำนองต่าง ๆ 5) รัวเป็นทำนอง (รัวพื้น) คือการดำเนินทำนองด้วยวิธีการรัวโดยตลอดทั้งท่อน 6) รัวกรอด คือการตีรัวโดยวิธีบังคับเสียงช่วงท้ายให้สั้นลงโดยวิธีกดหัวไม้ตี 7) รัวกรุป คือการตีรัวโดยการกดหัวไม้บังคับให้เสียงสั้นลงอย่างฉับพลันในช่วงเริ่มต้น 8) รัวตุ คือการตีเน้นกล้ำเนื้อแขน และหัวไหล่พร้อมทั้งเกร็งข้อมือ นิ้วชี้กดหัวไม้เพื่อให้เสียงมีน้ำหนักดังหนักแน่น 9) รัวเสียงโต คือการตีรัว ด้วยการบังคับกล้ำเนื้อเหมือนการรัวตุแต่บังคับให้เสียงโปร่งกว่าโดยไม่กดหัวไม้ ไม่กดนิ้วชี้ เรียกว่ารัวเปิดหัวไม้ 10) รัวก้าวกาย คือการตีรัวดำเนินทำนอง ด้วยวิธีพิเศษในลักษณะการตีสลับมือ สลับเสียงเป็นทำนองต่าง ๆ 11) รัวกระพือ คือการตีรัว และเร่งเสียงขึ้นให้ดังกว่าปกติ 12) รัวรีบ คือการตีรัว แต่กดหัวไม้ให้การสั้นสะเทือนมีน้อยที่สุด และห้ามเสียงโดยกดหัวไม้ที่เสียงสุดท้าย

6. วิธีตีชัย คือการตีที่ลูกระนาดเป็นทำนองให้มีความถี่กว่าตีเก็บเป็นสองเท่า 1) การตีเน้น คือการตีเสียงดังขึ้นกว่าปกติตามที่ผู้บรรเลงต้องการ 2) การตีรีบ ตีเช่นเดียวกับตีกรอ แต่กดไม้ให้การสั้นสะเทือนมีน้อยที่สุด และห้ามเสียงโดยกดหัวไม้ที่เสียงสุดท้าย 3) การตีสะบัดร่อน คือการตีคู่แปดสามครั้งห่างเท่ากันโดยเร็ว ให้เสียงเคลื่อนที่เป็นคู่เสียงต่าง ๆ ด้วยวิธีเปิดหัวไม้เพียงเพื่อให้สัมพันธ์กับผิวลูกระนาดแต่ละลูกโดยเร็ว อาจจะชุดเดียวหรือติดต่อกันหลายชุดก็ได้

ประการที่ 5 คุณภาพเสียง และรสมือของเสียงระนาดเอก คุณภาพเสียงและรสมือ การตีเสียงให้หนักแน่นชัดเจนดังสม่ำเสมอถ้าเป็นลูกที่ตีพร้อมกันสองมือต้องเป็นเสียงที่ดังและหนักแน่นเท่ากัน นอกจากนี้คุณภาพเสียงอาจเกิดจากการใช้น้ำหนักมือทั้งสองข้างที่มีน้ำหนักต่างกันได้อีกลักษณะหนึ่งตามกลวิธีการตี

จากการพิจารณารูปแบบการบรรเลงระนาดเอกข้างต้นผู้วิจัยสามารถอธิบายได้ว่า

วิธีการบรรเลงระนาดเอกเริ่มจากท่วง การจับไม้ แล้วจึงเริ่มฝึกตีให้ตรงกลางพื้น ระนาดเอก และการบรรเลงระนาดเอกที่ต้องใช้กำลังโดยใช้กล้ามเนื้อส่วนแขน หรือส่วนข้อ หรือการตี กลิ้งข้อกลิ้งแขนในรูปแบบการฝึกตีระนาดเอกก็จะเริ่มจากการตีฉากเพื่อให้มือทั้งสองข้างนั้นบรรเลง ได้เสียงที่เสมอกัน และการตีส่งมือเพื่อให้เสียงนั้นไพเราะ ขึ้นต่อไปคือการตีกรอ ในการตีกรอมือทั้งสองข้างลงบนพื้นระนาดเอกไม่พร้อมกัน โดยหลักของการตีกรอมือซ้ายต้องลงก่อนมือขวา เมื่อตกรอ จบรรณเพลงจะต้องจบด้วยมือขวา ในส่วนของกลวิธีการบรรเลงระนาดเอกก็จะมี การตีสะบัดสะเดาะ การตีรวต่าง ๆ และการตีขี้ เมื่อบรรเลงกลวิธีต่าง ๆ ของระนาดเอกแล้วนั้น ก็จะต้องคำนึงถึงคุณภาพ ของเสียงระนาดเอก หรือผู้ที่บรรเลงนั้นมีฝีมือนั่นเอง

2.3 บทบาทหน้าที่ของเพลงรว

มนตรี ตราโมท (2481 น. 76 - 77) ได้อธิบายคำว่า “รว” ไว้ดังนี้ คำว่ารวมีความหมาย 2 ประการ

1. หมายถึงชื่อเพลง ๆ หนึ่งซึ่งมีทำนองเพลงบางตอนยืนเสียงอยู่ที่เดียวเป็นเสียง ๆ เสียงหลาย ๆ พยางค์ ในการบรรเลงจะมีลักษณะเร่งความเร็วให้ถี่ขึ้นไปเป็นตอน ๆ โดยไม่จำกัด จำนวนพยางค์ หรือเรียกง่าย ๆ ว่าบรรเลงจากช้ามาหาเร็ว คำว่ารวนี้เกือบจะเป็นเพลงที่ไม่มีจังหวะ ควบคุมเลย เพลงรวนี้มักใช้เป็นเพลงหน้าพาทย์ประกอบกับกิริยาที่แสดงอารมณ์ต่าง ๆ และใช้ บรรเลงต่อท้ายเพลงหน้าพาทย์ทุกครั้ง และใช้สำหรับต่อท้ายเพลงหน้าพาทย์ให้ครูเกือบทุกเพลง

2. หมายถึงวิธีการบรรเลงโดยทำเสียงให้สั้น และถี่ที่สุด สำหรับเครื่องดนตรีประเภท เครื่องตีต่าง ๆ ก็ใช้การตีสลับกันสองมือโดยเร็ว เครื่องดนตรีประเภทสีก็ใช้คันสี ๆ เร็ว ๆ สั้น ๆ และ เครื่องดนตรีประเภทตีก็ใช้ไม้ตีตติ๊ดเข้าออกสลับกันเร็ว ๆ

อุทิศ นาคสวัสดิ์ (2513 น. 105 - 109) ได้กล่าวถึงเพลงรวประลองเสภาไว้ว่า เพลงรว ประลองเสภานี้เป็นเพลงแรกก่อนที่จะบรรเลงเพลงโหมโรงเสภา ไม่ใช่เป็นตัวเพลงโหมโรงเสภา แต่อย่างใด เพลงรวประลองเสภามีวัตถุประสงค์อยู่ 3 ประการด้วยกัน ประการที่หนึ่ง เพื่ออุ้มข้อ ให้คล่องจะได้บรรเลงเพลงอื่นต่อไปได้สะดวก ประการที่สอง เพื่อตรวจสอบดูลูกระนาดว่าลูกไหนติดขัด หรือขี้นึงจะหลุด ประการที่สาม เพื่อให้ผู้ฟังตื่นเต้นเร้าใจ ถ้าให้ขึ้นเพลงโหมโรงหวาน ๆ เลย มันก็ฟัง ไม่สนุก สู้ขึ้นเพลงรวให้ฟังตื่นเต้นครึกครื้น แล้วค่อยไปตั้งเพลงให้หวานซึ่งจะดีกว่า เพลงรวประลอง

เสภาตัดออกมาจากเพลงร่ำสามลา ตัดออกมาเฉพาะลาที่สองเพื่อเอามาใช้สำหรับขึ้นต้นนำเพลง โหมโรงด้วยวัตถุประสงค์ต่าง ๆ ที่ได้กล่าวไว้ข้างต้นแล้ว

1. เพลงร่ำต่อท้ายเพลงหน้าพาทย์สำหรับโขนละคร เป็นการเคลื่อนไหวของตัวแสดง ทุกตัวจะต้องมีเพลงหน้าพาทย์ประกอบให้เหมาะสม เช่น การไปมาในระยะใกล้ ก็มีเพลงเสมอ ไปมาในระยะไกลหรือรอบกันก็มีเพลงเชิด การยกพลไปสนามยุทธ์ก็มีเพลงกราวนอก กราวใน ในส่วนการแผลงฤทธิ์เดชก็จะมีเพลงร่ำสามลา เพลงร่ำคุกพาทย์ การร่ายเวทมนตร์คาถาก็มีเพลงขำนาญ การแปลงตัวก็มีเพลงตระนิมิต

2. เพลงร่ำที่บรรเลงประกอบการแผลงฤทธิ์เดช เป็นการบรรเลงให้สมกับอารมณ์กับตัวแสดง ตัวแสดงมีอาการโกรธเคืองอย่างน่าเกรงขามของผู้มีฤทธิ์เดชก็คือ เพลง “ร่ำสามลา” และ เพลง “ร่ำคุกพาทย์” เช่น การที่สุครีพถอนต้นรัง หรือหนุมานหาวเป็นดาวเป็นเดือน อย่างนี้ก็ต้องใช้เพลงหน้าพาทย์ที่เกี่ยวกับการแผลงฤทธิ์เดชเช่นนี้ทั้งสิ้น ทำนองเพลงทั้งสองนี้ฟังพิลึก น่าเกรงขาม มีจังหวะ รัว หยุต หนุมตัว กระเทียบเท้า ดูแล้วมีการให้ความสมบูรณ์ต่อการแสดง และมีความสำคัญต่อการแสดงอย่างมาก

ณรงค์ชัย ปิฎกรัษต์. (2557 น. 587 - 589) ได้อธิบายเกี่ยวกับเพลงร่ำสรุปได้ว่า

ร่ำเฉพาะ หมายถึง เพลงร่ำทำนองหนึ่ง ใช้บรรเลงต่อท้ายเพลงหน้าพาทย์ชั้นสูง มีลักษณะ และท่วงทำนองที่แตกต่างกันไป จากรัวลาเดียวหรือรัวโดยทั่วไป โดยทำนองที่บรรเลงแสดงความหมายถึง การแสดงอิทธิฤทธิ์ ความขลัง ความศักดิ์สิทธิ์ของเพลงหน้าพาทย์ชั้นสูง

รัวลาเดียว หมายถึง เพลงรัวลาเดียวเป็นเพลงหน้าพาทย์ทำนองหนึ่ง ใช้ประกอบการแสดงทั่วไปทั้งในโขน และละคร ลิเก ระเบ้า รำต่าง ๆ หรือใช้ในพิธีการต่าง ๆ เช่น พิธีไหว้ครูทำขวัญ นาคเพลงนี้มีความหมายถึงการไล่เวทมนต์คาถาการล่องหนหายตัวการเนรมิตกายใหม่การแสดงอิทธิฤทธิ์เดชาหรือการแสดงพฤติกรรมตื่นเต้นระทึกใจของตัวละคร นอกจากนี้ในการบรรเลงเพลงหน้าพาทย์ประกอบพิธีไหว้ครูดนตรีนาฏศิลป์หรือว่าครุศิลป์แขนงต่าง ๆ ที่มีวงปี่พาทย์บรรเลงเพลงหน้าพาทย์ประกอบ เมื่อมีการอัญเชิญเพลงหน้าพาทย์ตามการเรียกของครูผู้ทำพิธีเมื่อศิลปินดนตรีบรรเลงเพลงหน้าพาทย์นั้นแล้วต้องบรรเลงต่อด้วยเพลงรัวลาเดียวหรืออาจจะเป็นร่ำเฉพาะที่มีการประพันธ์ไว้แล้วก็ได้เพื่อแสดงอิทธิฤทธิ์เดชาของเทพเจ้าหรือเพื่อกิจกรรมนั้น ๆ

รัวประลองเสภา หมายถึง การบรรเลงเพลงรัวทำนองหนึ่ง ก่อนการบรรเลงเพลง โหมโรงเสภาจะต้องบรรเลงเพลงรัวประลองเสภาก่อนการบรรเลงเพลงโหมโรงเสมอ สันนิษฐานว่า

มีการประพันธ์ในช่วงสมัยรัชกาลที่ 4 เนื่องจากมีการบรรเลงปี่พาทย์ประชันวงอย่างแพร่หลาย โดยเฉพาะการนำวงปี่พาทย์เสกามาประชันกัน จึงเรียกว่า รำประลองเสภา ประโยชน์ของรำประลองเสภาเพื่อตรวจสอบความพร้อมของเครื่องดนตรี เป็นการอุ่นเครื่องของนักดนตรีก่อนที่จะบรรเลงเพลงอื่น ๆ ต่อไป ความหมายของเพลง มีความหมายไปในทางแสดงเดชอำนาจ หรือการตัดไม้ข่มนามของวงดนตรีที่บรรเลงอยู่

รำสามลา หมายถึง เป็นเพลงที่อยู่ในเพลงชุดโหมโรงเย็น บรรเลงต่อจากเพลงตระโหมโรงท่วงทำนองมีลีลาจังหวะของการรวมสามครั้งมีความหมายถึงการแสดงอิทธิฤทธิ์ และเป็นเพลงในกัณฑ์จุลพนของเทศมหาชาติ ในการแสดงโขนหรือละครเพลงรำสามลาจัดเป็นเพลงหน้าพาทย์ที่ตัวแสดงที่มียศถาบรรดาศักดิ์ใช้แสดงอิทธิฤทธิ์ปาฏิหาริย์

รำคุกพาทย์ หมายถึง เพลงคุกพาทย์เป็นเพลงหน้าพาทย์ทำนองเพลงมีลักษณะอย่างเพลงรำใช้บรรเลงประกอบ แสดงมหริทธิฤทธิ์ของตัวละครผู้สูงศักดิ์ มีลีลาของเพลงดำเนินตามแนวซ้ำเร็วสลับกันไปเป็นตอนตอนให้เกิดความรู้สึกเร้าใจ เกรี้ยวกราด น่าเกรงขาม เพลงคุกพาทย์เป็นเพลงที่ใช้บรรเลงแทน เพลงองค์พระพิราพเต็มองค์ ในพิธีไหว้ครูดนตรีหรือพิธีไหว้ครูโขนละครเมื่อครูผู้ทำพิธีบางท่านพิจารณาว่าวงปี่พาทย์ที่บรรเลงประกอบในงานพิธีไหว้ครูไม่มีความพร้อม เช่น นักดนตรีไม่ได้ต่อเพลงนี้ครบทั้งวง เพื่อความเรียบร้อยของการประกอบพิธี ครูผู้ทำพิธีจึงเรียกเพลงคุกพาทย์แทน ในการแสดงโขนที่ประกอบพฤติกรรมของตัวละครขณะบังเกิดโทสะอย่างแรงกล้า แบ่งทำนองออกเป็น 2 ลา เรียก ลา 1 ลา 2 ในเทศน์มหาชาติทรงเครื่องใช้เพลงคุกพาทย์เป็นเพลงประจำกัณฑ์ จุลพน

รำฝรั่ง หมายถึง เป็นเพลงรำทำนองหนึ่งมีสำเนียงฝรั่ง ใช้ประกอบการแสดงละคร เช่น บทละครเรื่องพระอภัยมณีตอนพระอภัยมณีพบนางละเวง กรมศิลป์การปรับปรุงเมื่อ พ.ศ.2495

รำพม่า หมายถึง เป็นเพลงรำที่มีทำนองเป็นสำเนียงพม่า ใช้ในการประการแสดงละครเรื่องราชาธิราช

รำมอญ หมายถึง เป็นเพลงรำที่มีทำนองเป็นสำเนียงมอญ ใช้ในการประกอบการแสดงละครเรื่องราชาธิราช

มานพ วิสุทธิแพทย์ (2534, น. 36) ได้อธิบายเกี่ยวกับวรรณคดีเพลงร่ำดังนี้

วรรณคดี เพลง ประเภทเพลงร่ำ เป็นบทเพลงประเภทหนึ่งที่มีจังหวะไม่สม่ำเสมอ และไม่แน่นอนตายตัว การกำหนดการตีฉิ่ง และการตีกลองจึงไม่สามารถกำหนดให้ชัดเจนได้ว่า จังหวะฉิ่ง และจังหวะหน้าทับกลองตรงกับโน้ตใด ในบทเพลงประเภทนี้ เช่น เพลงร่ำลาเดียว เพลงร่ำสามลา เพลงคุกพาทย เป็นต้น อย่างไรก็ตามทำนองเพลงของเพลงเหล่านี้ก็สามารถแบ่งเป็นวรรณคดีเพลงได้ เช่น เพลงร่ำลาเดียว

เพลงร่ำลาเดียว

ทำนองเพลง วรรณคดี 1 ล ท

ทำนองเพลง วรรณคดี 2 ฟมร ม มมม ร ดทล ท ธรรม ร ม ม ม ม ม ม ม ม

ทำนองเพลง วรรณคดี 3 ล ล ช ฟมร ม ฟลล ช ล ล ล ล ล ล ล

ทำนองเพลง วรรณคดี 4 ร ม ร ท ล ท ลลล ช ช ช ช ช ช ช ช ช

ทำนองเพลง วรรณคดี 5 ม ม ม ท ล ล ร

ทำนองเพลง วรรณคดี 6 ชฟ ล ช ร ช ช

ในส่วนของหน้าทับหรือการตีกลองทัดในเพลงร่ำ เป็นบทเพลงที่มีจังหวะไม่สม่ำเสมอแน่นอน หรือไม่ตายตัว ซึ่งมี หน้าทับ หรือมือที่เฉพาะ แล้วหน้าทับก็มี “ไม้” ที่มีรูปแบบเฉพาะจำนวน “มือ” ของตะโพน และจำนวน “ไม้เดิน” ของกลองทัดไม่ได้มีจำนวนตายตัว สิ่งสำคัญคือ ให้ทั้งหน้าทับ ตะโพน และกลองทัดสอดคล้องกับวรรณคดีเพลง เมื่อวรรณคดีเพลงมีการบรรเลงให้ยืดยาวออกไปหน้าทับก็ต้องยืดยาวออกไปด้วยเช่นกัน

รัฐพงศ์ โสวัตร. (2538 น. 33 - 36) ได้กล่าวถึงเรื่องเพลงร่ำที่ต่อท้ายเพลงตระโห่ครูดนตรีไทยไว้ดังนี้ แบบแผนการบรรเลงเพลงหน้าพาทย์ส่วนมากเมื่อบรรเลงเพลงหน้าพาทย์จบขั้นตอนต่อไปจำเป็นต้องบรรเลงเพลงร่ำต่อท้ายเสมอ เพลงร่ำแบ่งออกเป็น 3 ประเภท คือ ร่ำเฉพาะ ร่ำพิเศษ และร่ำลาเดียว

1. เพลงร่ำเฉพาะ กลุ่มเพลงตระโห่ครูดนตรีไทยที่ต่อท้ายด้วยเพลงร่ำเฉพาะ มีเพียงเพลงเดียว คือ เพลงตระพระปรคนธรรพ

2. เพลงร่ำพิเศษ เพลงร่ำพิเศษในที่นี้เป็นเพลงหน้าพาทย์มีลักษณะสำนวนเป็นเพลงร่ำชนิดหนึ่ง แต่ไม่เรียกชื่อว่าเพลงร่ำเพราะมีชื่อเรียกอยู่แล้วคือ คุกพาทย และองค์พระพิราพเต็มองค์

สิ่งที่สำคัญที่จะทำให้เพลงตระโห้วครูดนตรีไทยได้สมบัติบทยิ่งขึ้นอีกประการหนึ่ง คือเพลงร่ำ ตามปกติในการบรรเลงเพลงตระโห้วครูดนตรีไทย มีการบรรเลงเพลงร่ำต่อท้ายทุกเพลง แสดงให้เห็นถึงแบบแผนการบรรเลงที่ต้องการบอกให้ผู้ฟังรู้สึกสะอึกสะอื้น และรับรู้ว่าเป็นเพลงตระโห้วหนึ่ง เพื่อบรรเลงจบลง เพลงร่ำที่กำลังได้ยินอยู่นี้เสมือนบอกให้รู้ว่าจะมีการเปลี่ยนเหตุการณ์หรือยุติ ขั้นตอนนี้ลงแล้ว และแสดงความสำเร็จที่ใกล้จะสัมฤทธิ์ผลถึงสุดยอดแล้ว

3. เพลงร่ำลาเดียว เป็นเพลงประกอบกิริยาของครูดนตรีไทยส่วนใหญ่ในพิธีโห้วครู ทั้งครูที่เป็นเทพเจ้า และครูที่เป็นมนุษย์ เช่น บิดามารดา อุปัชฌายจารย์ ครูอาจารย์ทั่วไป เป็นต้น ส่วนครูที่มีลักษณะพิเศษ เช่น พระพรคนธรรพ ผู้เป็นหัวหน้าคนธรรพ์ พระฤๅษีกลโยโกศ ผู้เป็นตัวแทน ฤๅษีทั้งหมด พระพิฆเนศจะมีเพลงร่ำเฉพาะ หรือพิเศษออกไป ดังกล่าวว่า ความหมายของเพลง พระพรคนธรรพย่อมมีเจตนาบอกให้รู้ว่าเพลงนี้สำคัญกว่าปกติ จึงมีเพลงร่ำเฉพาะเป็นของตนเอง

ส่วนเพลงตระโห้วฤๅษีกลโยโกศที่ต่อท้ายด้วยเพลงร่ำคุภาพาย อันเป็นเพลงร่ำ ประจำของผู้มีฤทธิ์แก่กล้าเกรงขาม ย่อมตีความได้ว่าเพลงตระโห้วครูเพลงนี้สำคัญ และแตกต่าง กับเพลงอื่น ๆ

ส่วนเพลงตระโห้วพิฆเนศต่อท้ายด้วยเพลงร่ำสามลา อันเป็นเพลงร่ำประจำเทพเจ้า ชั้นผู้ใหญ่ ย่อมตีความได้ว่าเพลงตระโห้วครูเพลงนี้มุ่งประกอบกิริยาของเทพเจ้าองค์สำคัญที่มีลักษณะ พิเศษกว่าเทพองค์อื่น ๆ

เพลงร่ำจึงเป็นวัฒนธรรมการบรรเลงเพลงตระโห้วครูดนตรีไทยอันสำคัญยิ่ง และมีหน้าที่ย้ำเตือนให้เห็นบทบาท หน้าที่ของเพลงตระโห้วครูดนตรีไทยแต่ละเพลงที่เพื่อบรรเลงจบลง

2.4 ประวัติครูไชยยะ ทางมีศรี



ภาพที่ 1 ครูไชยยะ ทางมีศรี

ที่มา: ผู้วิจัย

วราภรณ์ จั้ววงษ์ (2557 น. 3 - 36) ครูไชยยะ ทางมีศรีเกิดเมื่อวันที่ 4 ธันวาคม พ.ศ. 2493 บ้านเลขที่ 21 หมู่ 3 ตำบล บางนาลี อำเภออัมพวา จังหวัดสมุทรสงคราม บิดาชื่อนายแย่ง ทางมีศรี มารดาชื่อนางปลีก ทางมีศรี มีบุตร - ธิดารวมทั้งหมด 9 คน ครูไชยยะ ทางมีศรีเป็นบุตรคนที่ 6 นามสกุลเดิมของครูไชยยะ คือ “ซังวิศรี” เป็นการนำชื่อของปู่ทวด และย่าทวดมารวมกันโดยในสมัย ที่เริ่มมีการบัญญัตินามสกุลขึ้น ปู่ทวดชื่อว่า “ซัง” ย่าทวดชื่อ “นวล” จึงรวมกันเป็น “ซังวิศรี” โดยครูได้อธิบายว่าการนำชื่อปู่ทวดขึ้นก่อน แล้วนำชื่อย่าทวดตามหลังแต่ไม่ได้ใช้คำว่า นวล เพราะไม่คล้องจองกัน จึงแทนคำว่า นวล เป็นคำว่าศรีนวล คำว่าศรีนวล หมายถึงผู้หญิง ก็เปรียบเป็นย่าทวด ในคำว่าศรี ปรากฏในนามสกุล ซังวิศรี แต่ต่อมาผู้ใหญ่ท่านได้เขียนผิดเพี้ยนเปลี่ยนจาก “ซัง” เป็น “ทาง” และเพี้ยนจาก “วิศรี” เป็น “มีศรี” (ไชยยะ ทางมีศรี, 22 สิงหาคม 2564 , สัมภาษณ์) โดยที่เขียน และตีความหมายกันไปเอง เลยทำให้เพี้ยนมาจนปัจจุบันคือ “ทางมีศรี” และที่เปลี่ยนอีกก็คือตอนที่ไปไหว้ครูบ้านครูล่วงประดิษฐ์ไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) ท่านจะให้รูปภาพกับคนที่ไปร่วมงาน และเขียนชื่อใต้ภาพว่า ขอมอบเป็นที่ระลึกแก่ นายซัง ทางวิศรี เริ่มเปลี่ยนมาจากซังเป็นทาง แต่พอลูกหลานไปเรียนจึงเกิด คำถามว่าทางวิศรีแปลว่าอะไร หรือมีการเขียนใบประกาศนียบัตรก็เขียนคำว่า “ทางมีศรี” ตัว “วิ” หายไป สรุปแล้วจึงใช้ “ทางมีศรี” ตลอดเรื่อยมาจนปัจจุบัน

1) ครอบครัวครูไชยยะ ทางมีศรี ด้านประกอบอาชีพ

ครอบครัวของครูไชยยะ ทางมีศรี นั้นประกอบอาชีพทำสวนมะพร้าว และน้ำตาลมะพร้าว นอกจากนั้นมีการรับงานบรรเลงดนตรีไทยในงานต่าง ๆ โดยบิดาเป็นผู้ควบคุมวงดนตรี ทั้งนี้ก็รับสอน ดนตรีให้กับเด็ก ๆ ในละแวกบ้าน ส่วนพี่น้องที่อยู่ที่บ้านบิดาก็จะฝึกหัดดนตรีให้ทุกคน เวลากลางวันก็ ไปโรงเรียนส่วนตอนกลางคืนจะฝึกซ้อมดนตรี เวลาว่างก็จะรับงานบรรเลงต่าง ๆ เช่น งานบวช งานแต่ง งานศพ งานทอดกฐิน งานทอดผ้าป่า เป็นต้น

2) การศึกษาด้านสามัญ และด้านดนตรีไทย

ด้านการศึกษาสามัญ ครูไชยยะ ทางมีศรี ได้เข้าเรียนในระดับประถมศึกษา ชั้นปีที่ 1 - 4 โรงเรียนวัดบางแคกลาง (โพลประชานุกุล) ตำบลบางแค อำเภอมัทพวา จังหวัดสมุทรสงคราม และระดับประถมศึกษา 5 - 7 โรงเรียนวัดปรกธรรมมาราม (สามัคคีพิทยาคาร) ตำบลบางแค อำเภอมัทพวา จังหวัดสมุทรสงคราม ครูไชยยะได้เริ่มเรียน ดนตรีไทยเมื่ออายุประมาณ 6 - 7 ปี โดยครูคนแรกคือบิดาเครื่องดนตรีชิ้นแรก คือ ฆ้องวงใหญ่ และได้ ต่อเพลงสาธุการเป็นอันดับแรก พี่น้องของครูไชยยะจะได้เรียนกับบิดาทุกคน ในเวลาต่อมาเมื่อพ่อแย่งเห็นว่าครูไชยยะสามารถบรรเลงดนตรีได้อย่างชำนาญ และเข้าใจถึง กระบวนการบรรเลงเพลงต่าง ๆ พอสมควรแล้ว เมื่อครูไชยยะอายุได้ 14 ปี บิดาจึงได้นำครูไชยยะไปฝากเรียนดนตรีไทยกับครุรวม พรหมบุรี ซึ่งมีสถานะเป็นเพื่อนสนิทกับพ่อแย่ง ณ สำนักบ้านครุรวม พรหมบุรี ซึ่งครุรวมเป็นผู้ที่มากไปด้วยความสามารถ และถนัดในการบรรเลงระนาดเอก ฆ้องวงใหญ่ และเครื่องดนตรีไทยในวงปีพาทย์เป็นอย่างดี อีกทั้งมีความรอบรู้ขั้นเชิงวิธีการบรรเลงระนาดเอกมาจากหลวงชาญเชิงระนาด (เงิน ผลารักษ์) และครูสุม ดนตรีเจริญ อีกทั้ง ได้เรียนดนตรีมาจากสำนักครูลงประดิษฐ์ไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) โดยใช้เวลาเรียนดนตรีไทยที่บ้านครุรวม พรหมบุรีเป็นเวลาประมาณ 6 ปี โดยได้เรียนเพลงประเภทต่าง ๆ รวมถึงเพลงเดี่ยวเครื่องมโหรีระนาดเอกด้วย สำหรับความสัมพันธ์ระหว่างครูไชยยะกับบ้านครุรวม นั้น มีความสัมพันธ์เหมือนญาติพี่น้อง มีการทำอาหารรับประทานร่วมกัน ช่วยเหลือซึ่งกันและกัน ช่วยกันฝึกซ้อมดนตรีไทยอย่างสม่ำเสมอ หลังจากที่เรียนดนตรีเสร็จก็จะมีลูกศิษย์และคนในละแวกนั้นไปเรียนดนตรีกับครุรวมมากมาย ซึ่งบ้านครุรวมนั้นจะอยู่ใกล้กับวัดช่องลม และจะมีบ้านไว้สำหรับซ้อมดนตรีอีกหลังหนึ่ง หลังจากซ้อมดนตรีเสร็จ ตอนค่ำทุกคนก็จะนอนกันที่บ้านหลังนั้นเลย พอเช้าทานข้าวเสร็จทุกคนก็จะไปรวมตัวกันที่บ้านอีกหลัง ซึ่งจะมีเครื่องดนตรีอยู่จะมีรุ่นพี่คอยดูแลฝึกซ้อมต่อเพลงให้เวลากลางวัน ครุรวมก็จะสอนเพลงให้กับทุกคน เวลาที่มีงาน

หรือรับงานไว้ลูกศิษย์ก็จะไปช่วยงานบรรเลงกันทุกคน ในบ้านครุรวมก็จะมีทั้งเครื่องดนตรีไทย เครื่องมอญที่ได้สร้างไว้จึงทำให้บ้านครุรวมมีการขยายการเรียนการสอนขึ้น โดยครุรวมได้เชิญ ครูพิมพ์ นักระนาด และครูบุญยงค์ เกตุคง มาช่วยสอนดนตรี ดูลูกศิษย์เพิ่มเติมจากเดิม จึงมีลูกศิษย์ มากมายเรียกว่าเป็นสำนักที่มีชื่อเสียงแห่งหนึ่งของจังหวัดราชบุรี โดยครุรวมท่านจะ นั่งสามล้อรับจ้าง มายังบ้านเช่า เพื่อฝึกหัด ควบคุมการฝึกซ้อมให้กับลูกศิษย์ด้วยตนเองอยู่เสมอ เมื่อฝึกซ้อมเสร็จก็เป็น เวลาที่ท่านจะนอนที่บ้านเช่า

3) การฝึกดนตรีไทยของครูไชยยะ ทางมีศรี

เมื่อเวลาเข้ามาครูไชยยะ ทางมีศรีก็จะตื่นมาฝึกซ้อมในช่วงเวลา 04.00-08.00 น. โดยเริ่มซ้อมตั้งแต่เพลงโหมโรงเย็น เพลงเรื่อง เพลงเถา และเพลงใหม่ ๆ เป็นกิจวัตรประจำวัน เมื่อฝึกซ้อมเพลงต่าง ๆ เสร็จสิ้น ครูไชยยะ ทางมีศรีก็ปฏิบัติเป็นประจำทุกวันในขณะที่อยู่บ้าน ครุรวมนั้น คือ หาบน้ำ ทำความสะอาดบ้าน และล้างจาน

4) ด้านการรับถ่ายทอดเพลงต่าง ๆ

ครูไชยยะ ทางมีศรี ได้ต่อทางระนาดเอกจากครุรวม โดยเริ่มต่อทางระนาดเอก เพลงทะแย สามชั้น จากนั้นจะต่อเพลงทั่วไป ครูไชยยะ ทางมีศรี ได้กล่าวว่าในช่วงนี้ครุรวมได้ต่อเพลง เดี่ยวให้ โดยได้ต่อเพลงเดี่ยวระนาดเอกเพลงแรก คือ เพลงนกขมิ้น เพลงลาวแพน เพลงเขดินอก เพลงพญาโศก เพลงต่อयरูป เพลงอาเสีย และเพลงกราวใน นอกจากนั้นครุรวม พรหมบุรี ได้ต่อทาง ฆ้องวงใหญ่เพลงเดี่ยวพญาโศก สามชั้น และเพลงเขดิน ต่อมาครูไชยยะ ทางมีศรี ได้รับการถ่ายทอด เพลงหน้าพาทย์สำคัญ ๆ กับครูบุญยงค์ เกตุคง ในช่วงแรกที่ได้มาเรียนที่กรุงเทพมหานคร และได้เรียนกับครูสมาน ทองสุโชติ ซึ่งครูไชยยะ ทางมีศรี ได้เรียนเพลงหน้าพาทย์ที่บ้านป่าพาทย์วัด เศวตฉัตร คือบ้านครูเรืองเดช พุ่มไสว ต่อมาจึงได้เรียนทางเพลงหน้าพาทย์ของจากครูเอื้อน กรเกษม จากครูบุญยงค์ และครูบุญยัง เกตุคงที่ได้รับการถ่ายทอดเพลงมาจากครูเอื้อนอีกที่หนึ่งที่ สำนักจางวางทั่ว ได้แก่ เพลง ตระพระพิฆเนศ เพลงนางเดิน ตระพระอุมา ตระพระศิวะประทานพร ตระพระพิราพประทานพร เป็นต้น หลังจากที่เรียนกับครูสมาน ครูบุญยงค์ และครูบุญยังแล้วนั้น ต่อมาจึงได้พบกับครูเอื้อน กรเกษม โดยการบอกกล่าวของครูบุญยงค์ ครูบุญยัง ที่นำเพลงของ สายครูเอื้อน กรเกษม มาต่อให้ และได้ทำความรู้จักกันจึงได้เรียนกับครูเอื้อน เรื่อยมาเป็นระยะ ตามแต่ที่ครูไชยยะจะไปขอเรียนกับครูเอื้อน กรเกษม

5) การทำงานรับราชการด้านดนตรีไทย

เมื่อปี พ.ศ. 2519 ครูบุญยงค์ได้ชักชวนให้ครูไชยยะ มาสมัครเป็นนักดนตรีที่ วงดนตรีไทย กรุงเทพมหานคร เมื่อได้ทำงานที่วงดนตรีไทยกรุงเทพมหานครอยู่ประมาณ 1 ปีกว่า ๆ ครูไชยยะได้ศึกษาเพลงกับครูบุญยงค์หลายประเภททั้งเพลงที่ครูบุญยงค์ เกตุคง ได้ประพันธ์ขึ้นใหม่ ครูไชยยะได้พักอาศัยที่บ้านครูบุญยงค์ เกตุคง บริเวณถนนตก ซึ่งละแวกนั้นอยู่ ใกล้กับสำนักดนตรีไทยที่มีชื่อเสียงอีกวงหนึ่ง คือวงของครูพิม นักระนาด ครูไชยยะจึงได้เรียนเพลง ต่าง ๆ เพิ่มเติมจากครูพิม นักระนาดต่อมากรมศิลปากรได้เปิดรับสมัครนักดนตรี 1 ตำแหน่ง ครูไชยยะจึงขออนุญาต กับครูบุญยงค์ เพื่อจะมาสมัครที่กรมศิลปากร ซึ่งครูบุญยงค์ก็อนุญาต เมื่อสอบคัดเลือกครูไชยยะ ก็ได้รับคัดเลือกเข้ารับราชการที่กองการสังคีต กรมศิลปากร ในวันที่ 1 ธันวาคม พ.ศ. 2520 การทำงานที่กองการสังคีต กรมศิลปากร จึงทำให้ครูไชยยะ ทางมีศรี ได้รับการชี้แนะแนวทางการบรรเลงจาก ครูมนตรี ตราโมท (ศิลปินแห่งชาติ) ที่ประพันธ์เพลงต่าง ๆ ออกมา และได้มีโอกาสเรียนดนตรีไทยกับครูจิรัส อาจนรงค์ (ศิลปินแห่งชาติ) ในเพลงประเภทเพลงโขน - ละคร และเพลงประกอบพิธีกรรมต่าง ๆ นอกจากนั้นยังได้เรียนรู้จากเพื่อนร่วมงาน และประสบการณ์จากงานต่าง ๆ จนมีความสามารถบรรเลงดนตรีไทยได้ดี และมีความเชี่ยวชาญเพลงประเภทต่าง ๆ เช่น เพลงเสภา เพลงเรื่อง เพลงเถา เพลงตับ เพลงเดี่ยว และเพลงหน้าพาทย์ ครูไชยยะ ทางมีศรี เป็นศิลปินผู้มีความรู้ความสามารถทางด้าน ดนตรีไทยโดยเฉพาะเรื่องของวงปี่พาทย์ อีกทั้งการบรรเลงประกอบการแสดงโขน - ละคร รวมไปถึง การสร้างสรรค์ผลงานทางด้านดนตรีไทย และด้านอื่น ๆ อย่างต่อเนื่อง ทั้งด้านการประพันธ์บทเพลงไทยในรูปแบบอนุรักษ์ และสร้างสรรค์ ปรากฏผลงานเป็นที่ประจักษ์ และได้รับการยอมรับจากสังคมดนตรีไทยจากผู้ทรงคุณวุฒิทางด้านดนตรีไทย สถาบันหรือหน่วยงานมหาวิทยาลัยต่าง ๆ

6) ด้านงานวิทยากร และงานวิชาการต่าง ๆ

ครูไชยยะ ทางมีศรี ได้รับเชิญให้เข้าร่วมในงานกิจกรรมดนตรีไทยต่าง ๆ ทั้งในภาครัฐ และเอกชนมาโดยตลอด ทั้งได้รับเชิญเป็นวิทยากร และอาจารย์พิเศษในสถาบันการศึกษาต่าง ๆ ทั้งในระดับ มัธยมศึกษา ระดับอุดมศึกษา ในฐานะการเป็นวิทยากร อาจารย์ ครูไชยยะ ทางมีศรี ได้อบรมสั่งสอน ฝึกฝนนักเรียน นักศึกษาให้เกิดการพัฒนาทักษะทางดนตรีดนตรีไทย ซึ่งมีผลงานเป็นที่ยอมรับ รับรองจากเวทีการประกวดดนตรีไทยทั้งระดับ

มัธยมศึกษา อุดมศึกษา และสังคมดนตรีทั่วไปอย่างต่อเนื่อง อาทิ การประกวดดนตรีไทย งานศิลปหัตถกรรมแห่งชาติ การประกวดดนตรีไทยในงานของมหาวิทยาลัยต่าง ๆ ในฐานะการเป็นศิลปิน

จากการศึกษาประวัติครูไชยยะ ทางมีศรี ผู้วิจัยสรุปได้ว่า ครูไชยยะ ทางมีศรี เป็นศิลปิน นักดนตรีไทยผู้มีความรู้ความสามารถ ทั้งในด้านวิชาการ และปฏิบัติ เป็นศิลปินต้นแบบที่ได้ รับการถ่ายทอดผลงานศิลปกรรมชั้นยอดจากอาทิ ครูแย่ง ทางมีศรี (บิดา) ครูรวม พรหมบุรี ครูบุญยงค์ เกตุคง (ศิลปินแห่งชาติ) ครูบุญยัง เกตุคง (ศิลปินแห่งชาติ) ครูมนตรี ตราโมท (ศิลปิน แห่งชาติ) ครูจิรัส อัจฉรวงศ์ (ศิลปินแห่งชาติ) ครูเอื้อน กรเกษม ครูสมาน ทองสุโชติ ครูพิม นักระนาด เป็นต้น ซึ่งล้วนแล้วแต่เป็นบุคคลสำคัญของ วงการดนตรีไทยทั้งสิ้น อีกทั้ง ครูไชยยะ ทางมีศรี เป็นผู้ที่มีศักยภาพในการบรรเลงได้เป็นอย่างดี เช่น เพลงเถา เพลงเกร็ด เพลงเรื่อง เพลงหน้าพาทย์ เพลงเดี่ยว เป็นต้น ในการบรรเลงประกอบ พิธีกรรม และการแสดงต่าง ๆ ทั้งใน ประเทศ และต่างประเทศ เป็นที่ยอมรับทั้งในกรมศิลปากร วงการดนตรีไทย ตลอดจนเป็นที่ยอมรับ นับถือให้เป็นศิลปินที่ทรงคุณค่า ตำแหน่งปัจจุบันครูไชยยะ ทางมีศรี คือ ข้าราชการบำนาญ ผู้เชี่ยวชาญด้านดุริยางค์ไทย สำนักการสังคีต กรมศิลปากร ครูไชยยะ ทางมีศรี และครอบครัวพัก อาศัย ณ บ้านเลขที่ 11 แยกแก้วเงินทอง 9 ถนนจรัญสนิทวงศ์ 35 แขวงบางพรหม เขตตลิ่งชัน กรุงเทพมหานคร 10170

3. งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

ทวีศักดิ์ อัครวงษ์ (2555, น. 56 - 71) ได้ศึกษาเรื่องบทบาท และหน้าที่ระนาดเอก ในพระราชพิธี โดยมีวัตถุประสงค์ 2 ข้อ คือ 1) ศึกษารวบรวมขั้นตอนในการบรรจุเพลงเพื่อบรรเลง ในงานพระราชพิธี และ2) ศึกษาบทบาท และหน้าที่ของระนาดเอกในพระราชพิธี โดยพบผลการวิจัย ว่าบทบาท และหน้าที่ของการบรรเลงในพระราชพิธีต่าง ๆ ที่กำหนดเป็นแบบแผนขนบธรรมเนียม พระราชประเพณีซึ่งมีความสืบเนื่องมาถึงปัจจุบัน มีความจำเป็นอย่างยิ่งที่นักดนตรีผู้บรรเลง ต้องเข้าใจรายละเอียดของเนื้อหา และรูปแบบของงานพระราชพิธีต่าง ๆ อย่างถูกต้อง เพราะนอกจาก วงปี่พาทย์แล้ว ยังมีวงบรรเลงอีกรวมคือวงแตรสังข์ และวงกลองแขกโดยวงของสำนักพระราชวัง ประโคมร่วมกัน ในส่วนบทบาทของระนาดเอกนั้น ถือเป็นเครื่องดนตรีดำเนินทำนองที่อยู่ในวงปี่พาทย์ มีหน้าที่เป็นผู้นำวง รับผิดชอบในการเป็นผู้นำในการขึ้นบทเพลงควบคุมการบรรเลงประเภทต่าง ๆ ที่มีการขับร้อง และไม่มีการขับร้อง หรือที่เรียกว่า การบรรเลงรับร้อง การบรรเลงอิสระตลอดจน

การบรรเลงประกอบการแสดงโขนละครหรือการแสดงต่าง ๆ ที่เกี่ยวกับศิลปะการร่ายรำของไทย การบรรเลงปี่พาทย์สำหรับพระราชพิธีที่มีวาระโอกาสต่าง ๆ ผู้บรรเลงระนาดเอกจึงจะต้องศึกษารายละเอียดของงานพระราชพิธีต่าง ๆ เพื่อเตรียมตัวปฏิบัติให้ถูกต้องตามแต่ละขั้นตอนของพระราชพิธีด้วยความเข้าใจถึงลักษณะการบรรเลง และเพลงที่ใช้

จิตติกานต์ จินารักษ์ (2551, น. 45 - 67) ได้ศึกษาเรื่องกระบวนการถ่ายทอดการบรรเลงระนาดเอกของครูประสิทธิ์ ถาวร มีความว่า หลักการถ่ายทอดระนาดเอกที่หลากหลาย โดยประเมินจากความสามารถของผู้เรียนในการเรียนรู้ทักษะการบรรเลงระนาดเอก แล้วจึงพิจารณาเนื้อหาและวิธีการถ่ายทอดที่เหมาะสมกับผู้เรียนนอกจากนี้ยังพบว่า การฝึกตีระนาดเอกในลักษณะต่าง ๆ ซึ่งเป็นพื้นฐานสำคัญในการใช้กลวิธีการบรรเลง ผ่านการต่อเพลงตามลำดับ และมีการประเมินผลด้วยการสังเกตเพื่อตรวจสอบ ควบคู่กับการให้คำแนะนำของครูทุกครั้ง เพื่อให้ผู้เรียนทราบจุดดีจุดบกพร่อง และเพื่อปรับแนวทางในการพัฒนาการบรรเลงระนาดเอกให้ดียิ่งขึ้นเช่นเดียวกับการนิเทศศึกษาชุดเพลงพาทย์ระนาดเอก ที่เน้นความถูกต้องของหลักการบรรเลงระนาดเอกเป็นหลักสำคัญ และความสำคัญในการบรรเลงระนาดเอกจะเกิดขึ้นได้นั้นขึ้นอยู่กับศิษย์ผู้เรียนที่เอาใจใส่ ขยัน อดทนหมั่นฝึกซ้อมจนเกิดความชำนาญ และเชี่ยวชาญในที่สุด

สำหรับการตีระนาดเอกหากผู้บรรเลงรู้ว่าการใช้มือทั้ง 2 ข้าง ตีลงน้ำหนักที่ผืนระนาดไม่เท่ากัน ผู้บรรเลงจะเริ่มฝึกหัดตั้งแต่การตีฉาก จากนั้นจึงจะไล่มือ โดยใช้ไม้ระนาดเอกนมน้ำหนักขนาด 3 บาท เพื่อให้กล้ามเนื้อแก้มมีการไล่เพลง โดยเริ่มจากการบรรเลงด้วยแนวช้า ๆ แล้วจึงเพิ่มความเร็วขึ้นเรื่อย ๆ จนสุดกำลัง จากนั้นจึงเป็นการไล่มือแบบเร็วโดยใช้ไม้ระนาดเอกแข็งน้ำหนัก 2 บาท ไล่เพลงแบบเร็ว หรือจะฝึกบรรเลงระนาดเอกต่อด้วยเพลงเดี่ยว ซึ่งเป็นเพลงที่รวมกลวิธีในการบรรเลงที่หลากหลาย ทั้งนี้การบรรเลงในเบื้องต้นครูจะเป็นผู้วิเคราะห์จุดอ่อนในการบรรเลง และการเตรียมความพร้อม การปรับเครื่องดนตรีก่อนการบรรเลง ทำนองในการบรรเลง การจับไม้ระนาดเอก วิธีการตีระนาดเอก ล้วนเป็นองค์ประกอบสำคัญ หรือองค์ประกอบหลักที่ครูผู้สอนจะถ่ายทอดให้แก่ผู้เรียนโดนผู้เรียนจะต้องยึดถือปฏิบัติอย่างสม่ำเสมอ เพื่อเป็นการเตรียมความพร้อมในการเรียน หรือการบรรเลงระนาดเอกต่อไป

บุญเชิด พิณพาทย์ (2540, น. 146 - 150) ได้ศึกษาเรื่องการศึกษาเพลงเดี่ยวกราวในสามชั้นทางระนาดเอก โดยมีวัตถุประสงค์ 4 ข้อ ได้แก่ 1) การวิเคราะห์องค์ประกอบของเพลงเดี่ยวกราวในสามชั้น 2) วิเคราะห์เปรียบเทียบทำนองทางฆ้องวงใหญ่ 3) วิเคราะห์เรื่องบันไดเสียง 4) วิเคราะห์

รูปแบบทำนอง โดยพบผลวิจัยว่า องค์ประกอบของเพลงกราวในสามชั้นมีส่วนที่สำคัญ คือ ลูกโยน เนื้อเพลง กลุ่มทำนอง ลูกนำ ทำนองนองเชื่อม และลูกลงจบเพลงเดียว การเปรียบเทียบทำนองหลัก และทางระนาดเอก มีความสัมพันธ์ของวรรค และลูกตกในส่วนที่เป็นทำนองโยน 6 กลุ่มด้วยกัน ส่วนเนื้อเพลงกราวในทางระนาดเอกตรงกับทำนองหลัก มีบางวรรคเพลงที่ทางระนาดเอกกับทางฆ้องวงใหญ่ไม่เท่ากัน แต่ก็ไม่ทำให้ทำนองในกลุ่มต่าง ๆ ผิดไป

คันสนีย์ จะสุวรรณ์ (2550, น. 115 - 124) ได้ศึกษาเรื่อง การวิเคราะห์กลอนเพลงทะเลแยะ 3 ชั้น ของครูเตื่อน พาทยกุล โดยมีวัตถุประสงค์ 3 ข้อ ได้แก่ 1) เพื่อสืบค้นความเป็นมาของเพลงทะเลแยะ 2) เพื่อค้นหาการดำเนินทำนองระนาดเอกเพลงทะเลแยะ 3 ชั้น 3) เพื่อวิเคราะห์กลอนเพลงของเพลงทะเลแยะ 3 ชั้น โดยพบผลวิจัยว่า เพลงทะเลแยะ 3 ชั้น ทางครูเตื่อน พาทยกุล ครูท่านได้รับการถ่ายทอดมาจากครูจางวางทั่ว พาทยโกศล ประพันธ์ขึ้นเพื่อให้นักระนาดเอกบรรเลงไล่มือในตอนเช้า โดยเป็นบทเพลงที่มีลักษณะการไล่เสียงขึ้น ลงเป็นส่วนใหญ่ และเป็นการไล่เสียงทุกเสียงทั่วผืนระนาดเอก ส่วนของการดำเนินทำนองเพลงทะเลแยะ 3 ชั้นมีจำนวน 6 ท่อน ท่อนที่ 1 มีความยาว 16 บรรทัด ท่อนที่ 2 ท่อน 3 ท่อน 4 ท่อน 5 มี 22 บรรทัด และท่อนที่ 6 มี 23 บรรทัด การวิเคราะห์การดำเนินทำนองทางระนาดเอกเพลงทะเลแยะ พบว่า มีวรรคเพลงทั้งหมด 39 วรรคเพลง แบ่งเป็น ลูกตกเสียงโด 11 วรรคเพลง ลูกตกเสียงเร 5 วรรคเพลง ลูกตกเสียงมี 10 วรรคเพลง ลูกตกเสียงฟา 1 วรรคเพลง ลูกตกเสียงซอล 2 วรรคเพลง ลูกตกเสียงลา 6 วรรคเพลง ลูกตกเสียงที 4 วรรคเพลง ในแต่ละท่อนมีการดำเนินทำนองซ้ำวรรคกัน บันไดเสียงส่วนใหญ่เป็นบันไดเสียงซอล การเคลื่อนที่ของเสียง จะมีการเคลื่อนที่แบบไล่เสียงเรียงลำดับ คล้ายกับกลอนพัน และกลอนไต่ลวด

ชำนาญ แสงบุญ (2546, น. 210 - 214) ได้ศึกษาเรื่องการวิเคราะห์ทางระนาดเอกเพลงชุดทำขวัญ โดยมีวัตถุประสงค์ 3 ข้อ ได้แก่ 1) ศึกษาประวัติการบันทึกโน้ตเพลงชุดทำขวัญ 2) เพื่อศึกษบันไดเสียงวรรคเพลง และลูกตกทางฆ้องวงใหญ่เพลงชุดทำขวัญ 3) เพื่อศึกษาวิเคราะห์การแปรทำนองระนาดเอกเพลงชุดทำขวัญ โดยพบผลวิจัยว่า เมื่อวันที่ 19 กุมภาพันธ์ พ.ศ. 2473 สมเด็จพระยาดำรงราชานุภาพ อุปนายกราชบัณฑิตยสภาได้ทรงจัดการให้เจ้าพระยาวรวงศาพิพัฒน์ เจ้าสังกัดกรมพิพากย์หลวงเป็นประธาน เริ่มต้นการประชุมกรรมการผู้ทรงคุณวุฒิเพื่อพิจารณาแนะนำ และตรวจสอบเพลงไทย ณ ท้องพระโรงวังวรดิศ มีพระเจนดุริยางค์ เป็นผู้อำนวยการจัดบันทึกโน้ต และครูพิพากย์หลวงช่วยบอกเพลง โดยมีพิธีกรรมไหว้ครู และบอกเพลงหน้าพาทย์ในเพลงชุดโหมโรงเย็น และเพลงชุดทำขวัญ ให้บันทึกเป็นโน้ตสากลเป็นการบันทึกโน้ตเพลงไทยครั้งแรก

และทำแผ่นเสียงราชบัณฑิตยสภา ในปี พ.ศ. 2475 การบันทึกโน้ตที่วังวรดิศได้หยุดลงชั่วคราว และเริ่มบันทึกโน้ตเพลงชุดทำขวัญครั้งที่ 2 ในปี พ.ศ. 2479 ที่ค้างอยู่ในช่วงก่อน ครูที่บอกทำนอง ระนาดเอก คือ พระเพลงไพเราะ ครูที่บอกทำนองเพลง คือ ครูจางวางทั่ว พายโกศล และครูหลวงประดิษฐ์เราะ (ศร ศิลปบรรเลง) ครูผู้ตรวจสอบเพลงไทย คือ พระยาเสนาะดุริยางค์ (เข้ม สุนทรวาทิน) เมื่อเวลาผ่านมาถึงปี 2498 กรมศิลปากร จัดพิมพ์โน้ตเพลงชุดทำขวัญขึ้น 15 ชุด จัดพิมพ์ที่ โรงพิมพ์ไทยวัฒนาพานิช โดยนำฉบับที่ 2 ที่ตรวจสอบแก้ไขมาตีพิมพ์ ด้านการศึกษาวรรคเพลง พบว่า เพลงชุดทำขวัญ มีด้วยกัน 16 เพลง 1 เพลงนางนาค มีห้องเพลงบรรเลงทั้งสิ้น 250 ห้อง เพลงมหาฤกษ์ 260 ห้อง เพลงมหากาล 256 เพลงสังข์น้อย 256 ห้อง เพลงมหาชัย 522 ห้อง เพลงดอกไม้ไพร 320 ห้อง เพลงดอกไม้ไพร 256 ห้อง เพลงดอกไม้ร่วง 256 ห้อง เพลงพัดชา 256 ห้อง เพลงบ่าบ่น 320 ห้อง เพลงคู่บ่าบ่น 256 ห้อง เพลงเคียงบ่าบ่น 252 ห้อง เพลงมโนราห์โอด 288 ห้อง เพลงต้นกราวรำ 256 เพลงกราวรำ 252 ห้อง เพลงดับคว้นเทียน 496 ห้อง ในด้านการศึกษากลอนระนาดเอก พบว่า ส่วนใหญ่กลอนระนาดเอกที่พบในเพลงชุดทำขวัญ มีการบรรเลงที่เกาะไปกับทำนองหลัก

นิรันดร์ แจ่มอรุณ (2544, น. 324 - 330) ได้ศึกษาเรื่อง การศึกษาเพลงเดี่ยวระนาดเอก ของครูบุญยงค์ เกตุคง โดยมีวัตถุประสงค์ 1) เพื่อศึกษาชีวประวัติ และผลงานเพลงของครูบุญยงค์ เกตุคง 2) เพื่อศึกษาเพลงเดี่ยวระนาดเอกทางครูบุญยงค์ เกตุคง 3) เพื่อบันทึกโน้ตเพลงทางเดี่ยวระนาดเอกทางครูบุญยงค์ เกตุคง ในข้อมูลด้านชีวประวัติครูบุญยงค์ เกตุคง ครูท่านเกิดในตระกูลนักดนตรี ได้ยินได้ฟังเพลงต่าง ทำให้ครูบุญยงค์ เกตุคงเกิดการปลูกฝังทางดนตรี ซึ่งมีผลต่อการประพันธ์ทางเดี่ยว และมีเทคนิคที่แตกต่างจากครูท่านอื่น ด้านผลงานทางเดี่ยวของครูบุญยงค์ เกตุคง พบว่า เพลงเดี่ยวทั้ง 8 เพลง เป็นเพลงอัตรา 3 ชั้น เป็นเพลงท่อนเดียว เพลง 2 ท่อนมีสร้อย เพลง 3 ท่อน การแปรทำนอง โดยมีการแปร และทำนองหลักอยู่ในบันไดเสียงเดียวกัน ทำนองแปรบางวรรค เป็นการฝาก มีทั้ง 2 ห้อง 4 ห้อง 6 ห้อง 8 ห้อง การแปรทำนองในเพลงภาษา โดยแปรอยู่ในกลุ่มเสียงของภาษานั้น ๆ ในส่วนของกลอน มี 2 ลักษณะด้วยกัน กลอนเพลงประเภทต่อเนื่อง เป็นการใช้กลอนเพลงเรียงร้อยไปตามทำนองแปร และกลอนเพลงที่เป็นคู่ เป็นกลอนเพลงประเภท ถาม ตอบ

สันติ อุดมศรี (2549, น. 189 - 190) ได้ศึกษาเรื่อง การสืบทอดวัฒนธรรมดนตรีไทยสำนักครุรวม พรหมบุรี โดยมีวัตถุประสงค์ 1) เพื่อศึกษาประวัติชีวิตครุรวม พรหมบุรี 2) เพื่อศึกษากลวิธี การถ่ายทอดความรู้ของครุรวม พรหมบุรี 3) เพื่อศึกษาบทบาทหน้าที่ และสถานะครูกับศิษย์ ภายในสำนัก ผลการวิจัยพบว่า ครุรวม พรหมบุรี เป็นศิษย์ของหลวงชาญเชิงระนาด (เงิน ผลารักษ์)

ครูสุม่ ดนตรีเจริญ และครูหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) ศึกษาด้านดนตรีตนมีความรู้ความสามารถเป็นเลิศ ครูรวม พรหมบุรี มีความสามารถในการบรรเลงระนาดเอก และฆ้องวงใหญ่ ซึ่งครูรวม พรหมบุรี มีนิสัยอ่อนน้อม ถ่อมตน มีการฝึกอบรมสั่งสอนศิษย์ภายในสำนักที่ดี จึงทำให้ครูรวม พรหมบุรี ประสบความสำเร็จเป็นศิลปิน และเป็นที่ยอมรับของสังคมดนตรีไทย ชื่อเสียงของสำนัก ครูรวม ได้แพร่กระจายไปยังอำเภอใกล้เคียง อำเภอวัดเพลง อำเภอโพธาราม ดังปรากฏชื่อคณะดนตรี ดังนี้ คณะ พ. เพยแผ่เย็น คณะ ศ ศิลปบรรเลง คณะทวี พันธู คณะสองพี่น้องบรรเลง คณะลูกเจี๊ยบ บรรเลง คณะบุญทรงบรรเลง คณะน้องณี นาฏศิลป์ คณะสงบบรรเลง คณะสาม อ. บรรเลง และคณะ ส. ประสบศิลป์

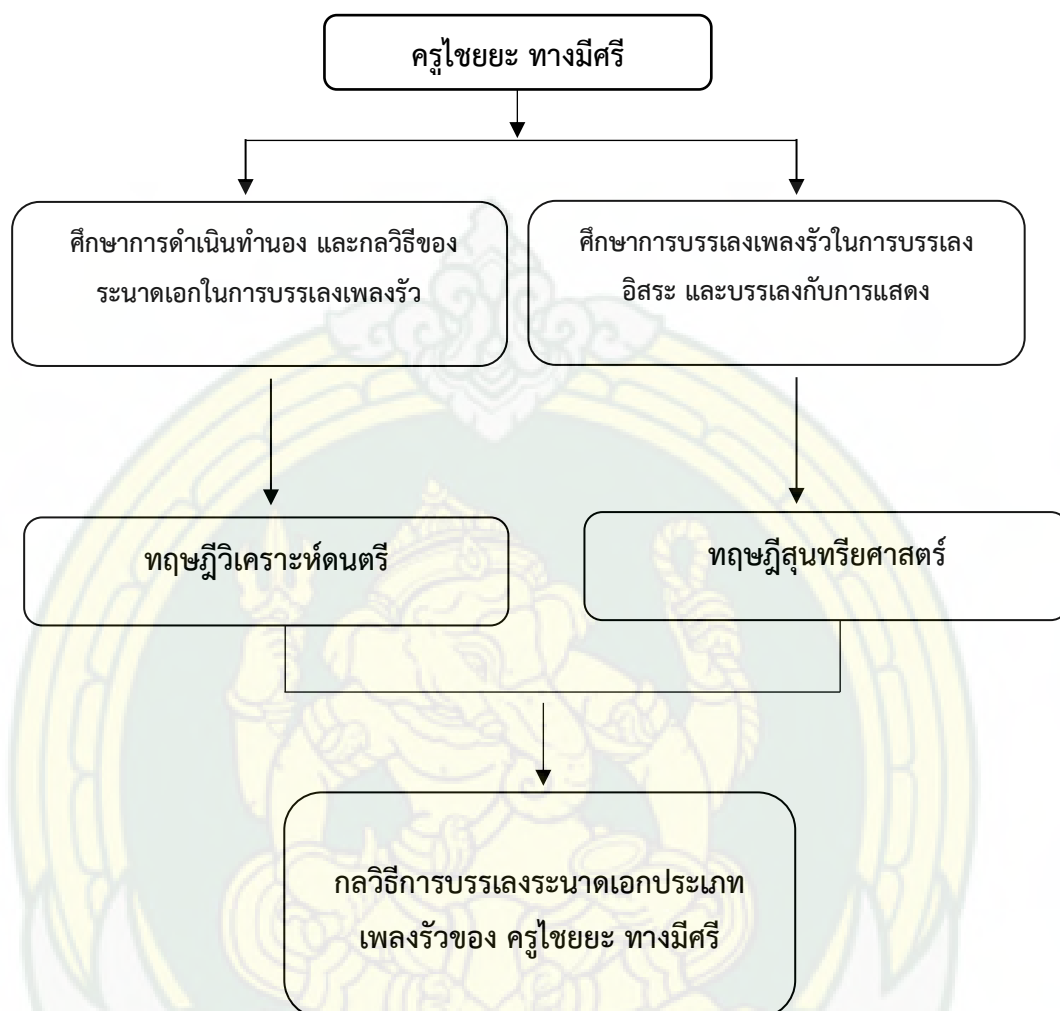
ฉานโชติ พรหมมา (2548, น. 98) ได้ศึกษาเรื่องระหมโรงกรณีศึกษาทางระนาดเอก ของครูไชยยะ ทางมีศรี โดยมีวัตถุประสงค์ 1) เพื่อศึกษาประวัติความเป็นมา และรูปแบบการบรรเลง เพลงตระโหมโรงเย็น 2) เพื่อศึกษาจังหวะหน้าทับตะโพน และกลองทัด ผลการวิจัยพบว่า ลักษณะ การดำเนินกลอนระนาดเอกในเพลงตระโหมโรง คล้ายกับเพลงทะแยทางไล่ ที่ครูไชยยะ ทางมีศรีได้รับการถ่ายทอดมาจากครูรวม พรหมบุรี และยังพบการดำเนินกลอนในลักษณะใกล้เคียงกับทำนองหลัก และการบรรเลงเรียงเสียง ขึ้น ลง โดยครูไชยยะ ทางมีศรี ได้แรงบันดาลใจจากเพลงทะแย จึงนำรูปแบบสำนวนกลอนเพลงทะแยมาประยุกต์ใช้กับเพลงตระโหมโรง

ชัยวัฒน์ พึ่งทองคำ (2549, น. 128 - 130) ได้ศึกษาเรื่อง การศึกษาเพลงทยอยเดี่ยวสำหรับ ระนาดเอกทางครูจางวางทั่ว พาทยโกศล โดยมีวัตถุประสงค์ 1) เพื่อศึกษาประวัติความเป็นมา ของเพลงทยอยเดี่ยว 2) เพื่อศึกษาวิเคราะห์วิธีการดำเนินทำนอง และการใช้กลวิธีพิเศษต่าง ๆ ของการเดี่ยวระนาดเอกเพลงทยอยเดี่ยวทางครูจางวางทั่ว พาทยโกศล ผลการวิจัยพบว่า เพลงทยอย เดี่ยวประพันธ์ขึ้นครั้งแรกโดย พระประดิษฐไพเราะ (มี ดุริยางกูร) โดยได้นำโครงสร้างเพลงทยอย 2 ชั้น และชั้นเดียว ที่เป็นประเภทเพลงลูกโยน และลูกล่อลูกขัดมาแต่งขยายให้เกิดเป็นเพลงทยอย เพลงทยอยเดี่ยวถือได้ว่าเป็นเพลงเดี่ยวชั้นสูง โดยแรกเริ่มการประพันธ์ทางเดี่ยวเพลงทยอยเดี่ยว มีเพียงปีในเท่านั้น ในเวลาต่อมาได้มีครูท่านอื่น ๆ ได้แต่งทางเดี่ยวเพลงทยอยเดี่ยวขึ้นในเครื่องดนตรี ชั้นอื่น ๆ เช่น ระนาดเอก ระนาดทุ้ม ฆ้องวงใหญ่ เป็นต้น ในด้านการดำเนินทำนองระนาดเอก เพลงทยอยเดี่ยว พบว่ามีบันไดเสียง คือ บันไดเสียงทางนอก บันไดเสียงทางใน และมีอัตราจังหวะ 3 ชั้น 2 ชั้น และชั้นเดียว การเคลื่อนที่ของทำนอง เป็นการเคลื่อนที่ที่สุภาพเรียบร้อย ค่อยเป็นค่อยไป และใช้กลวิธีขึ้นพื้นฐานของระนาดเอก มีการผูกกลอนที่เรียงร้อยกลมกลืนกัน ผู้ประพันธ์ทางเดี่ยว

แสดงให้เห็นถึงภูมิปัญญาในการประดิษฐ์ทำนองการเชื่อมให้เกิดความกลมกลืนกัน จนแทบจะไม่รู้สึกรถึงการเปลี่ยนบันไดเสียงในแต่ละทำนอง อีกส่วนหนึ่งของผู้ประพันธ์ทางเดี่ยวทยอยเดี่ยว เพื่อสร้างอารมณ์ในเสียงเพลงที่เป็นอารมณ์รูกเร้าใจ โคลงโผน สนุกสนาน เดี่ยวระนาดเอกเพลงทยอยเดี่ยวของครูจางวางทั่ว พาทยโกศลเป็นเพลงเดี่ยวชั้นสูง และเป็นเดี่ยวที่ใช้กลวิธีพิเศษในการบรรเลง อยู่เกือบครบทุกประเภทของกลวิธีการบรรเลงระนาดเอก กลอนที่พบในการวิจัยครั้งนี้ ประกอบไปด้วย กลอนไต่ลวด กลอนไต่ไม้ กลอนม้วนตะเข็บ กลอนซ้อนตะเข็บ กลอนพัน กลอนลอดตาข่าย และกลอนสับ



4. กรอบแนวคิดในการวิจัย



ภาพที่ 2 กรอบแนวคิดในการวิจัย

ที่มา: ผู้วิจัย

บทที่ 3

ระเบียบวิธีวิจัย

การศึกษาวิจัยเรื่องกลวิธีการบรรเลงระนาดเอกเพลงร่ำของครูไชยยะ ทางมีศรี เป็นการวิจัยเชิงคุณภาพ โดยศึกษาจากการเก็บข้อมูลภาคสนาม ด้วยวิธีการสัมภาษณ์ เพื่อให้ได้ข้อมูลที่ศึกษาเกี่ยวกับเพลงร่ำจากครูไชยยะ ทางมีศรี แล้วทำการศึกษาวิเคราะห์ สังเคราะห์ ซึ่งขั้นตอนการดำเนินการวิจัย มีดังนี้

1. กลุ่มเป้าหมาย
2. เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย
3. การเก็บรวบรวมและการจัดกระทำข้อมูล
4. การตรวจสอบข้อมูล
5. การวิเคราะห์ข้อมูล
6. การนำเสนอข้อมูล

ผู้วิจัยจะขอนำเสนอรายละเอียดขั้นตอนในการดำเนินการวิจัย ดังนี้

1. กลุ่มเป้าหมาย

1.1 ผู้ให้ข้อมูลหลัก คือ ครูไชยยะ ทางมีศรี

1.2 ผู้ให้ข้อมูลร่วม กลุ่มลูกศิษย์ผู้ได้ศึกษาเพลงร่ำจากครูไชยยะ ทางมีศรีจำนวน 4 คน ได้แก่

1) นายทวีศักดิ์ อัครวงษ์ 2) นายภูริชัย พิงส์สัตย์ 3) นายศุภชัย สิงห์เชื่อน 4) นายสุรสิทธิ์ เขาสถิตย์ เพื่อให้ข้อมูลที่เกี่ยวกับการบรรเลงเพลงร่ำของครูไชยยะ ทางมีศรี ที่ได้ให้แนวคิดการบรรเลงเพลงร่ำในพิธีกรรม และประกอบการแสดง รวมถึงการเลือกใช้การดำเนินทำนอง และกลวิธีต่าง ๆ

1.3 ผู้ให้ข้อมูลร่วม กลุ่มเพื่อนร่วมงานของครูไชยยะ ทางมีศรี จำนวน 4 คน ได้แก่

1) นายอุทัย ปานประยูร 2) นายศักดิ์ชัย ลัดดาอ่อน 3) นายปิ๊บ คงลายทอง 4) สุริยะ ชิตท้วม เพื่อให้ข้อมูลที่เกี่ยวกับการบรรเลงระนาดเอกในเพลงร่ำของครูไชยยะ ทางมีศรี ที่ปฏิบัติงานราชการร่วมกันในงานบรรเลง วงปี่พาทย์เสภา การบรรเลงในพิธีกรรม และการบรรเลงประกอบการแสดง

1.4 ผู้ให้ข้อมูลร่วม กลุ่มผู้เชี่ยวชาญทางด้านนาฏศิลป์ไทย จำนวน 3 คน ได้แก่ 1) ครูจันทา พวงประยงค์ (ศิลปินแห่งชาติ) 2) ครูวัชรวัน ธนะพัฒน์ 3) ครูไพฑูรย์ เข้มแข็ง เพื่อให้ข้อมูลเกี่ยวกับการบรรเลงระนาดเอกในเพลงร่ำของครูไชยยะ ทางมีศรี ที่ปฏิบัติงานราชการร่วมกันในงานบรรเลงประกอบการแสดง

2. เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย

ผู้วิจัยใช้เครื่องมือในการวิจัย คือ แบบสัมภาษณ์แบบมีโครงสร้าง ผู้วิจัยสร้างแบบสัมภาษณ์แบบมีโครงสร้าง ประกอบไปด้วยข้อคำถามทั้งหมด 4 ตอน คือ ตอนที่ 1) ข้อมูลเกี่ยวกับผู้ให้สัมภาษณ์ ประกอบไปด้วยข้อคำถามทั้งหมด 15 ข้อ ตอนที่ 2) กลุ่มลูกศิษย์ ประกอบไปด้วยข้อคำถามทั้งหมด 8 ข้อ ตอนที่ 3) กลุ่มเพื่อนร่วมงานคำถามทั้งหมด 5 ข้อ ตอนที่ 4) กลุ่มผู้เชี่ยวชาญนาฏศิลป์จำนวน 3 ข้อ โดยเครื่องมือวิจัยที่เป็นแบบสัมภาษณ์แบบมีโครงสร้างที่สร้างขึ้นให้ผู้เชี่ยวชาญ จำนวน 5 ท่าน ตรวจสอบ ได้แก่

- 2.1 รองศาสตราจารย์ ดร. มานพ วิสุทธิแพทย์
- 2.2 รองศาสตราจารย์ ดร. สุพรรณิ เหลือบุญชู
- 2.3 รองศาสตราจารย์ ดร. ภัทรระ คมขำ
- 2.4 ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. วิชฎาลัมพก์ เหล่าวานิช
- 2.5 อาจารย์ ดร. สุชาดา โสวัตร

เพื่อหาประสิทธิภาพของข้อคำถามด้วยการวิเคราะห์ข้อคำถามแบบอิงเกณฑ์หาความเที่ยงตรงของเนื้อหาโดยใช้ดัชนีความสอดคล้องระหว่างข้อคำถามของแบบทดสอบกับตัวชี้วัด (Index of Item Objective Congruence) หรือ IOC โดยกำหนดคะแนนความคิดเห็น ดังนี้

- + 1 แทน แน่ใจว่าข้อคำถามวัดตรงตามตัวชี้วัด
- 0 แทน ไม่แน่ว่าข้อคำถามวัดตรงตามตัวชี้วัดหรือไม่
- 1 แทน แน่ใจว่าข้อคำถามไม่ได้ตามตัวชี้วัดข้อนั้น

นำผลการให้คะแนนความคิดเห็นของผู้เชี่ยวชาญทั้ง 5 ท่าน หาค่าดัชนีความสอดคล้องระหว่างข้อคำถามของแบบทดสอบกับตัวชี้วัด ปรับแก้ข้อคำถามตามแนะนำของผู้เชี่ยวชาญ และคัดเลือกข้อคำถามที่มีค่าความสอดคล้องไม่ต่ำกว่า 0.50

อุปกรณ์ที่เอื้อต่อการปฏิบัติการวิจัย ได้แก่

- notebook
- โทรศัพท์มือถือ

3. การเก็บรวบรวมและการจัดกระทำข้อมูล

การศึกษาวิจัยเรื่องกลวิธีการบรรเลงระนาดเอกเพลงร่ำของครูไชยยะ ทางมีศรี มีการเก็บข้อมูล 2 ส่วนด้วยกัน 1) ข้อมูลภาคสนาม 2) ข้อมูลเอกสาร ดังนี้

3.1 การเก็บข้อมูลภาคสนาม แบ่งออกตามกลุ่มผู้ให้ข้อมูล ดังนี้

3.1.1 การเก็บข้อมูลภาคสนาม

ผู้วิจัยเก็บข้อมูลเพลงร่ำทางระนาดเอกที่ประพันธ์ขึ้นโดยครูไชยยะ ทางมีศรีด้วยวิธีการลงภาคสนามเพื่อต่อเพลง เพื่อให้ได้ข้อมูลเพลงร่ำทางระนาดเอกที่ครูไชยยะ ทางมีศรีได้บรรเลงไว้ หรือผูกสำนวนไว้ ได้แก่ 1) เพลงร่ำประลองเสภา 2) เพลงร่ำลาเดียว 3) เพลงร่ำสามลา และ 4) ร่ำคุภาพาย ทั้งในรูปแบบการบรรเลงเพลงร่ำพิธีกรรม และการบรรเลงประกอบแสดง

3.1.2 การเก็บข้อมูลจากกลุ่มลูกศิษย์ผู้ได้ศึกษาเพลงร่ำจากครูไชยยะ ทางมีศรี

ผู้วิจัยใช้วิธีการสัมภาษณ์เพื่อเก็บข้อมูลเรื่องการบรรเลงเพลงร่ำในทุกรูปแบบที่ได้ศึกษามาจากครูไชยยะ ทางมีศรี จากกลุ่มลูกศิษย์ผู้ได้ศึกษาเพลงร่ำจากครูไชยยะ ทางมีศรี

3.1.3 การเก็บข้อมูลจากกลุ่มเพื่อนร่วมงานของครูไชยยะ ทางมีศรี

ผู้วิจัยใช้วิธีการสัมภาษณ์เพื่อเก็บข้อมูลเรื่องรูปแบบการดำเนินงาน กลวิธีปฏิภาณไหวพริบ วิธีการพลิกแพลง กลเม็ดเด็ดพราย ในการบรรเลงระนาดเอกของครูไชยยะ ทางมีศรี จากกลุ่มเพื่อนร่วมงานของครูไชยยะ ทางมีศรี

3.2 การเก็บข้อมูลจากเอกสาร

ผู้วิจัยได้ค้นคว้าหาข้อมูลและรวบรวม เอกสารที่เกี่ยวข้องกับเรื่องราวทาง ด้านดนตรีที่เกี่ยวข้องกับเพลงร่ำต่าง ๆ ซึ่งเอกสารที่ผู้วิจัยได้ค้นคว้าและรวบรวมข้อมูลได้จากแหล่งข้อมูลดังนี้

- 1) หอสมุดแห่งชาติ
- 2) ห้องสมุดภาควิชาดุริยางคศิลป์ คณะศิลปนาฏดุริยางค์
- 3) ศูนย์รักศิลป์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
- 4) หอสมุดปรีดี พนมยงค์

ในการการศึกษาวิจัยเรื่องกลวิธีการบรรเลงระนาดเอกเพลงร่ำของครูไชยยะ ทางมีศรี ได้กำหนดวัตถุประสงค์ไว้ 2 ข้อ คือ 1) ศึกษาการดำเนินทำนอง และวิธีการบรรเลงของระนาดเอก ในการบรรเลงเพลงร่ำ 2) ศึกษาการบรรเลงเพลงร่ำในพิธีกรรม และบรรเลงประกอบการแสดง ผู้วิจัย จึงได้จัดกระทำข้อมูลออกเป็น 2 ส่วน ตามวัตถุประสงค์ ดังนี้

3.3 ข้อมูลด้านการดำเนินทำนอง และกลวิธีการบรรเลงของระนาดเอกในการบรรเลงเพลงร่ำ

3.3.1 การดำเนินทำนองระนาดเอกในการบรรเลงเพลงร่ำ

3.3.2 วิธีการบรรเลงระนาดเอกเพลงร่ำ

3.3.3 เพลงร่ำประลองเสภา

3.3.4 เพลงร่ำลาเดี่ยว

3.3.5 เพลงร่ำสามลา

3.3.6 เพลงคุกพาทย์

3.4 ข้อมูลด้านการบรรเลงเพลงร่ำในพิธีกรรม และประกอบการแสดง

3.4.1 เพลงร่ำในการบรรเลงพิธีกรรม

3.4.1.1 เพลงร่ำลาเดี่ยว

3.4.1.2 เพลงร่ำสามลา

3.4.1.3 เพลงคุกพาทย์

3.4.2 เพลงร่ำประกอบการแสดง

3.4.2.1 เพลงร่ำลาเดี่ยว

3.4.2.2 เพลงร่ำสามลา

3.4.2.3 เพลงคุกพาทย์

4. การตรวจสอบข้อมูล

หลังจากผู้วิจัยได้ทำการจัดกระทำข้อมูลแล้ว ผู้วิจัยนำข้อมูลนั้นมาตรวจสอบ ข้อมูลที่เป็น ตัวโน้ต ทำการตรวจสอบความถูกต้องโดยให้ผู้เชี่ยวชาญ คือ ครูไชยยะ ทางมีศรี เป็นผู้ตรวจสอบความ ถูกต้องในการบันทึกโน้ต

5. การวิเคราะห์ข้อมูล

ผู้วิจัยนำข้อมูลที่ได้รับการตรวจสอบแล้วมาวิเคราะห์ โดยแยกวิเคราะห์ตามวัตถุประสงค์ที่ได้ตั้งไว้ คือ 1) ศึกษาการดำเนินงาน และกลวิธีการบรรเลงของระนาดเอกในการบรรเลงเพลงร่ำ 2) ศึกษาการบรรเลงเพลงร่ำในพิธีกรรม และบรรเลงประกอบการแสดง โดยวัตถุประสงค์ข้อที่ 1 ใช้ทฤษฎีการวิเคราะห์ดนตรีไทยในการวิเคราะห์ข้อมูล และวัตถุประสงค์ข้อที่ 2 ใช้ทฤษฎีสุนทรียศาสตร์ในการวิเคราะห์ข้อมูล

6. การนำเสนอข้อมูล

ผู้วิจัยสรุปผลการวิเคราะห์ข้อมูลแยกเป็นประเด็นตามวัตถุประสงค์ นำเสนอด้วยการเขียนในรูปแบบการพรรณนา และจัดพิมพ์เป็นรูปเล่มตามแบบของโครงการบัณฑิตศึกษา แบ่งออกเป็น 6 บท โดยจะนำเสนอผลการวิจัยจากวัตถุประสงค์ในแต่ละข้อ คือ วัตถุประสงค์ข้อที่ 1 นำเสนอผลการวิเคราะห์ข้อมูลในบทที่ 4 การดำเนินงานและกลวิธีการบรรเลงของระนาดเอกในการบรรเลงเพลงร่ำ และวัตถุประสงค์ข้อที่ 2 นำเสนอผลการวิเคราะห์ข้อมูลในบทที่ 5 การบรรเลงเพลงร่ำในการบรรเลงพิธีกรรม และบรรเลงประกอบการแสดง

บทที่ 4

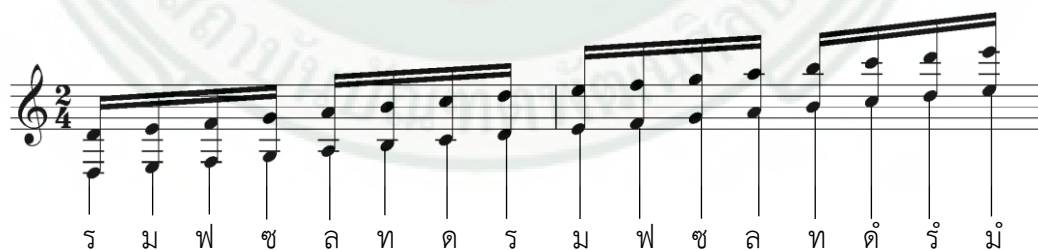
ศึกษาการดำเนินทำนอง และกลวิธีการบรรเลงระนาดเอกในเพลงร่ำ ของครูไชยยะ ทางมีศรี

การวิจัยเรื่อง กลวิธีการบรรเลงระนาดเอกประเภทเพลงร่ำของครูไชยยะ ทางมีศรี มีวัตถุประสงค์ ศึกษาการดำเนินทำนอง และกลวิธีการบรรเลงระนาดเอกในเพลงร่ำ ขอบเขตเพลง ที่นำมาวิเคราะห์ ได้แก่ เพลงร่ำปละลองเสภา เพลงร่ำลาเดียว เพลงร่ำสามลา เพลงร่ำคุกพาทย์ ผู้วิจัย ได้แบ่งประเด็นการวิเคราะห์ คือ ลักษณะการแปรการดำเนินทำนองระนาดเอก ทิศทางการเคลื่อนที่ ของเสียง การใช้กลวิธีการบรรเลงระนาดเอก และการวิเคราะห์บันไดเสียง ในการวิเคราะห์การดำเนิน ทำนองเพลงร่ำทั้ง 4 เพลง กำหนดสัญลักษณ์ที่ใช้ในการวิเคราะห์ดังนี้

1. การกำหนดตำแหน่งสัญลักษณ์ที่ใช้ในการวิเคราะห์
2. ศัพท์สังคิตที่เกี่ยวข้องกับการบรรเลงเพลงร่ำ
3. การวิเคราะห์การดำเนินทำนอง และกลวิธีการบรรเลงระนาดเอกเพลงร่ำปละลองเสภา
4. การวิเคราะห์การดำเนินทำนอง และกลวิธีการบรรเลงระนาดเอกเพลงร่ำลาเดียว
5. การวิเคราะห์การดำเนินทำนอง และกลวิธีการบรรเลงระนาดเอกเพลงร่ำคุกพาทย์

1. การกำหนดตำแหน่งสัญลักษณ์ที่ใช้ในการวิเคราะห์

1.1 ตำแหน่งโน้ตข้องวงใหญ่



ภาพที่ 3 ภาพตำแหน่งโน้ตข้องวงใหญ่

ที่มา: ผู้วิจัย

1.6 สัญลักษณ์การกำหนดตำแหน่งโน้ตทางระนาดเอก และโน้ตทางฆ้องวงใหญ่ คือ การแบ่งบรรทัดระหว่างโน้ตทางระนาดเอก และโน้ตทางฆ้องวงใหญ่ โดยกำหนดให้บรรทัดบน เป็นโน้ตทางระนาดเอก และบรรทัดล่าง เป็นโน้ตทางฆ้องวงใหญ่



ภาพที่ 8 ภาพสัญลักษณ์การกำหนดโน้ตทางระนาดเอก และโน้ตทางฆ้องวงใหญ่
ที่มา: ผู้วิจัย

2. ศัพท์สังคิตที่เกี่ยวข้องกับการบรรเลงเพลงร่ำ

2.1 การตีเกร็ดมือ หมายถึง การตีที่ใช้มือซ้าย และมือขวาผสมกันเป็นกลุ่มเสียง ที่มีเสียงมากกว่า 1 เสียงขึ้นไป ที่มีลักษณะผสมเสียงในคู่เสียงต่าง ๆ กรอคู่แปด กรอคู่หก กรอคู่ห้า กรอคู่สี่ กรอคู่สาม กรอคู่สอง เป็นต้น โดยใช้มือทั้งสองข้าง ตีลงไปตีพื้นระนาดเอกมีทั้งรูปแบบตีลงพื้นระนาดพร้อมกัน และรูปแบบตีลงพื้นระนาดไม่พร้อมกัน เป็นคู่เสียง หรือกลุ่มเสียงที่กำหนดในการตีเกร็ดมือที่มีลักษณะผสมกลวิธี เช่น การตี สะเดาะผสมมือ โดยใช้มือซ้ายหนึ่งเสียง มือขวาสองเสียง การตีสะบัดขึ้นผสมมือ โดยใช้มือซ้ายหนึ่งเสียง มือขวาสองเสียง และการตีสะบัดลงผสมมือโดยใช้มือขวาสองเสียง มือซ้ายหนึ่งเสียง ลักษณะดังกล่าวนี้เรียกว่าการตีเกร็ดมือทั้งสิ้น

2.2 การตีลักษณะแนวทวิ หมายถึง การตีจากแนวช้าไปหาแนวเร็วในลักษณะของวรรคระยะสั้น ๆ หรือบางช่วงทำนอง

2.3 การตีแนวผสม หมายถึง แนวการตีที่อยู่ในระหว่างแนวช้า และแนวเร็วผสมกัน โดยมีลักษณะการบรรเลงสลับกันเป็นช่วง และการใช้กำลังในการตีแนวผสมเพียงครั้งหนึ่งในการตีขยี้

2.4 การตีแนวเรียวทางหนู หมายถึง การตีที่เริ่มจากแนวช้าของต้นท่อนเพลง แล้วเพิ่มความเร็วจนตามลำดับจนจบท่อน

3. การวิเคราะห์การดำเนินทำนอง และกลวิธีการบรรเลงระนาดเอกเพลงร่ำประลองเสภา เพลงร่ำประลองเสภา แบบที่ 1

วรรคที่ 1

ภาพที่ 9 โน้ตเพลงร่ำประลองเสภา แบบที่ 1 วรรคที่ 1

ที่มา: ผู้วิจัย

กลุ่มที่ 1 ห้องแรกเป็นการขึ้นต้นเพลง โดยการใช้ปี่ในเป่านำขึ้นต้น ในห้องที่ 1 ห้องที่ 2 - 5 เป็นการดำเนินทำนองระนาดเอกด้วยลักษณะการตีเก็บคู่แปดเรียงเสียงขึ้นจากเสียงต่ำไปหาเสียงสูง โดยมีการตีเรียงเสียง และสลับกับการตีข้ามเสียง ห้องที่ 5 - 6 เป็นการดำเนินทำนองระนาดเอกด้วยลักษณะการตีเก็บคู่แปดเรียงเสียงลงจากเสียงสูงมาหาเสียงต่ำ ห้องที่ 6 - 8 เป็นการดำเนินทำนองระนาดเอกด้วยลักษณะการตีเก็บคู่แปดเรียงเสียงลงจากเสียงสูงมาหาเสียงต่ำ กลวิธีที่พบในกลุ่มที่ 1 คือกลวิธีการตีเก็บคู่แปดที่เริ่มจากแนวช้าไปจนถึงแนวเร็วสุดมือ จากการวิเคราะห์บันไดเสียงในกลุ่มที่ 1 พบว่ามีกลุ่มโน้ตที่ใช้ คือ ซ ล ท ร ม ซึ่งเป็นโครงสร้างของบันไดเสียงซอล อย่างชัดเจน

กลุ่มที่ 2 ห้องที่ 9 - 20 เป็นการดำเนินทำนองระนาดเอกด้วยลักษณะการตีคู่สี่ซ้ำเสียงหลายเสียง และในห้องที่ 13 เป็นการตีคู่สี่ในเสียงต่ำ ห้องที่ 17 - 20 กลับมาตีคู่สี่เสียงเดิมเช่นเดียวกับห้องที่ 9 และในส่วนของห้องสุดท้ายห้องที่ 21 เป็นการดำเนินทำนองระนาดเอกด้วยลักษณะการตีกรอ กลวิธีที่พบในกลุ่มที่ 4 คือการตีสะเดาะยืนเสียงคู่สี่ และการตีกรอ จากการวิเคราะห์บันไดเสียงในกลุ่มที่ 2 พบว่ามีกลุ่มโน้ตที่ใช้ คือ **ล ท ม** เมื่อวิเคราะห์กลุ่มโน้ตแล้วไม่สามารถบอกบันไดเสียงได้อย่างชัดเจน เนื่องจากโน้ตที่ปรากฏในกลุ่มนี้ มิได้ครบตามโครงสร้างของบันไดเสียง แต่โน้ตที่ปรากฏสามารถวิเคราะห์ได้ 3 บันไดเสียง คือ บันไดเสียง เร ซอล และที เนื่องจากกลุ่มที่ 4 มีลักษณะการใช้กลุ่มโน้ตที่เหมือนกันกับ 3 กลุ่มที่กล่าวมาข้างต้น ทั้ง 4 กลุ่มนี้มีความสอดคล้องกันกับบันไดเสียง ซอล อย่างชัดเจน

วรรคที่ 2



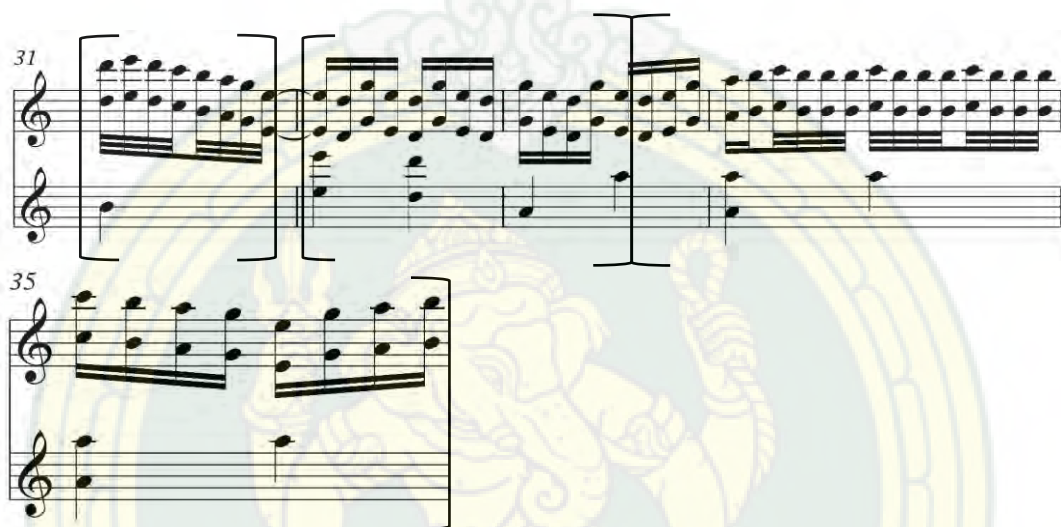
ภาพที่ 10 โน้ตเพลงรัวประลองเสภา แบบที่ 1 วรรคที่ 2

ที่มา: ผู้วิจัย

กลุ่มที่ 1 ห้องที่ 22 เป็นการดำเนินทำนองระนาดเอกด้วยลักษณะการตีสะบัดลง และสะบัดขึ้นแบ่งมือเหมือนมือฆ้อง เรียงเสียงลงจากโน้ต เสียง **ซ** ลงมาหาเสียง **ล** และสะบัดขึ้นด้วยโน้ตเสียง **ฟ** ขึ้นไปหาเสียง **ร** ในห้องที่ 23 มีลักษณะการตีคู่สี่ โดยในห้องที่ 22 - 23 พบกลวิธีการตีสะบัดเรียงเสียงขึ้นการตีสะบัดเรียงเสียงลง จากการวิเคราะห์บันไดเสียงในกลุ่มที่ 1 พบว่ามีกลุ่มโน้ตที่ใช้ คือ **ซ ล ท ด ร ม ฟ** ซึ่งเป็นโครงสร้างของบันไดเสียงซอล โดยมีโน้ตเสียงโด และเสียงฟาเป็นเสียงจร ลูกตกของกลุ่มที่ 1

กลุ่มที่ 2 ห้องที่ 24 - 29 เป็นการดำเนินทำนองระนาดเอกด้วยลักษณะการตีกรอเรียงเสียงขึ้น และเรียงเสียงลง มีการเคลื่อนที่ของเสียง ร ขึ้นมาหาเสียง ท ในห้องที่ 30 มีลักษณะการตีกรอคู่สี่ โดยในห้องที่ 23 - 30 พบกลวิธีการตีรวปريب จากการวิเคราะห์บันไดเสียงในกลุ่มที่ 2 พบว่ามีกลุ่มโน้ตที่ใช้ คือ ร ม ฟ ซ ล ท ด ซึ่งเป็นโครงสร้างของบันไดเสียงซอล โดยมีโน้ตเสียงโด และเสียงฟาเป็นเสียงจร ลูกตกของกลุ่มที่ 2

วรรคที่ 3



ภาพที่ 11 โน้ตเพลงรวปประลองเสภา แบบที่ 1 วรรคที่ 3

ที่มา: ผู้วิจัย

กลุ่มที่ 1 ห้องที่ 31 เป็นการดำเนินทำนองเฉพาะของระนาดเอกด้วยลักษณะการตีขยี้คู่แปด โดยเรียงเสียงลงจากโน้ต เสียง ร ลงมาหาเสียง ล โดยในห้องที่ 31 พบกลวิธีการตีขยี้ จากการวิเคราะห์บันไดเสียงในกลุ่มที่ 1 พบว่ามีกลุ่มโน้ตที่ใช้ คือ ซ ล ท ด ร ม ซึ่งเป็นโครงสร้างของบันไดเสียงซอล โดยมีโน้ตเสียงโด เป็นเสียงจร ลูกตกของกลุ่มที่ 1

กลุ่มที่ 2 ห้องที่ 32 - 33 เป็นการดำเนินทำนองเฉพาะของระนาดเอกด้วยลักษณะการตีเก็บคู่แปดเรียงเสียง โดยตีซ้ำทำนองหลายรอบ และมีแนวการตีที่เร็วขึ้นเรื่อย ๆ ทิศทางการเคลื่อนที่ของเสียงจะตีเรียงเสียง และข้ามเสียง ลงจากเสียงสูงมาหาเสียงต่ำ ในโน้ตเสียง ล ขึ้นมาหาเสียง ม ในห้องที่ 32 - 33 พบกลวิธีการตีเก็บคู่แปดเริ่มจากแนวเข้าไปจนเร็วสุดมือ จากการวิเคราะห์บันไดเสียงในกลุ่มที่ 2 พบว่ามีกลุ่มโน้ตที่ใช้ คือ ซ ม ร ซึ่งเป็นโครงสร้างของบันไดเสียงซอล ลูกตกของกลุ่มที่ 2 คือ ซ5 (ซ ล ท x ร ม x)

กลุ่ม 3 ห้องที่ 33 - 35 เป็นการดำเนินทำนองระนาดเอกด้วยลักษณะการตีเก็บคู่แปดข้ามเสียง และเรียงเสียง โดยเรียงเสียงจากเสียงต่ำมาหาเสียงสูง ในโน้ตเสียง ม ถึงโน้ตเสียง ด และเป็นการตีห้าเสียง ในห้อง 33 - 35 พบกลวิธีการตีขึ้นนอนวันสองเสียง จากการวิเคราะห์บันไดเสียงในกลุ่มที่ 3 พบว่ามีกลุ่มโน้ตที่ใช้ คือ ข ล ท ด ม ซึ่งเป็นโครงสร้างของบันไดเสียงซอล อย่างชัดเจน โดยมีโน้ตเสียงโด เป็นเสียงจร ในลูกตกของกลุ่มที่ 3

วรรคที่ 4

The image displays a musical score for a piece in 4-measure style (วรรคที่ 4). The score is written on four systems of staves, each with a treble and bass clef. The first system starts at measure 36, the second at 40, the third at 44, and the fourth at 46. The melody is primarily composed of eighth and sixteenth notes, often beamed together in groups. The bass line provides a harmonic foundation with longer note values and rests. A large, faint watermark of a Thai royal seal is visible in the background of the score.

ภาพที่ 12 โน้ตเพลงรัวประลองเสภา แบบที่ 1 วรรคที่ 4

ที่มา: ผู้วิจัย

กลุ่มที่ 1 ห้องที่ 36 - 43 เป็นการดำเนินทำนองเฉพาะของระนาดเอกด้วยลักษณะการตีขี้คู้แปดเรียงเสียงลง และเรียงเสียงขึ้น ในการตีขี้เสียงสุดท้าย จะเป็นการตีข้ามเสียง โดยเรียงเสียงลงจากโน้ต เสียง **ด** ลงมาหาเสียง **ม** และมีการตีเรียงเสียงขึ้นในโน้ตเสียง **ท** ถึงเสียง **ม** ห้องที่ 37 - 40 เป็นการตีในลักษณะซ้ำทำนองโดยในห้องที่ ห้องที่ 41 เป็นการตีสำนวนกลอนเฉพาะด้วยการตีสะเดาะ ห้องที่ 42 - 43 เป็นเป็นการตีซ้ำทำนอง และมีการตีสะบัดข้ามเสียง ในห้อง 36 - 43 พบกลวิธีการตีขี้ การตีสะเดาะ การตีสะบัดข้ามเสียง จากการวิเคราะห์บันไดเสียงในกลุ่มที่ 1 พบว่ามีกลุ่มโน้ตที่ใช้ คือ **ซ ล ท ด ร ม** ซึ่งเป็นโครงสร้างของบันไดเสียงซอล โดยมีโน้ตเสียงโด เป็นเสียงจรรูกตกของกลุ่มที่ 1

กลุ่มที่ 2 ห้องที่ 43 - 47 เป็นการดำเนินทำนองเฉพาะของระนาดเอกด้วยลักษณะการตีเกร็ดมือ โดยตีเป็นกระสวนทำนองเดียวกัน มีทั้งเรียงเสียง และข้ามเสียง ส่วนทิศทางของเสียงจะพบว่าเสียงนั้น ไหลลงจากเสียงสูงมาหาเสียงต่ำ และไล่จากเสียงต่ำไปหาเสียงสูง ในห้องที่ 43 - 47 พบกลวิธีการตีรวลสลับมือผสมเสียง และการตีเกร็ดมือ จากการวิเคราะห์บันไดเสียงในกลุ่มที่ 2 พบว่ามีกลุ่มโน้ตที่ใช้ คือ **ซ ล ท ด ร ม ฟ** ซึ่งเป็นโครงสร้างของบันไดเสียงซอล โดยมีโน้ตเสียงโด และเสียงฟาเป็นเสียงจรรูกตกของกลุ่มที่ 2

กลุ่ม 3 ห้องที่ 47 - 49 เป็นการดำเนินทำนองระนาดเอกด้วยลักษณะการตีเก็บคู่แปดเรียงเสียง และข้ามเสียง โดยเรียงเสียงจากเสียงสูงมาหาเสียงต่ำ ในโน้ตเสียง **ร** ถึงโน้ตเสียง **ม** ห้องที่ 49 เป็นการตีกรอคู่ห้า เพื่อลงจบเพลง ในห้อง 47 - 49 พบกลวิธีการตีแนวกลางมือ และการตีกรอเป็นคู่เสียง จากการวิเคราะห์บันไดเสียงในกลุ่มที่ 3 พบว่ามีกลุ่มโน้ตที่ใช้ คือ **ร ม ซ ล ท** ซึ่งเป็นโครงสร้างของบันไดเสียงซอล อย่างชัดเจน

เพลงร่ำประลองเสภา แบบที่ 2

วรรคที่ 1

ภาพที่ 13 โน้ตเพลงร่ำประลองเสภา แบบที่ 2 วรรคที่ 1

ที่มา: ผู้วิจัย

กลุ่มที่ 1 ห้องแรกเป็นการขึ้นต้นเพลง โดยใช้ปีในเป่านาขึ้นต้น ในห้องที่ 1 ห้องที่ 2 - 6 เป็นการดำเนินทำนองระนาดเอกด้วยลักษณะการตีขยี้คู่แปดเรียงเสียงขึ้นจากเสียงต่ำไปหาเสียงสูง โดยมีการตีเรียงเสียง และสลับกับการตีข้ามเสียง กลวิธีที่พบในกลุ่มที่ 1 คือกลวิธีการตีขยี้คู่แปด จากการวิเคราะห์บันไดเสียงในกลุ่มที่ 1 พบว่ามีกลุ่มโน้ตที่ใช้ คือ **ซ ล ท ต ร ม** ซึ่งเป็นโครงสร้างของบันไดเสียงซอล โดยมีโน้ตเสียงโดเป็นเสียงจร

กลุ่มที่ 2 ห้องที่ 7 - 11 เป็นการดำเนินทำนองระนาดเอกด้วยลักษณะการตีรัวลูกเดียว เรียงเสียงลง จากโน้ตเสียง **ม** สูงลงมาหาเสียง **ม** กลาง และในห้องที่ 11 - 14 เป็นการตีรัวเป็นทำนอง เรียงเสียง และข้ามเสียง จากโน้ตเสียง **ม** กลางไปมาหาเสียง **ม** ต่ำ กลวิธีที่พบในกลุ่มที่ 2 คือการตีรัว ลูกเดียว การตีรัวเรียงเสียง และข้ามเสียง และการตีกรอ จากการวิเคราะห์บันไดเสียงในกลุ่มที่ 2 พบว่ามีกลุ่มโน้ตที่ใช้ คือ **ซ ล ท ต ร ม ฟ** เมื่อวิเคราะห์กลุ่มโน้ตแล้วไม่สามารถบอกบันไดเสียงได้

อย่างชัดเจน เนื่องจากกลุ่มที่ 2 มีลักษณะการใช้กลุ่มโน้ตที่เหมือนกันกับ 1 กลุ่มที่กล่าวมาข้างต้น กลุ่มนี้จึงมีความสอดคล้องกันกับบันไดเสียง ซอล อย่างชัดเจน โดยมีโน้ตเสียงโด เสียงฟาเป็นเสียงจรวรรคที่ 2



ภาพที่ 14 โน้ตเพลงรัวประลองเสภา แบบที่ 2 วรรคที่ 2

ที่มา: ผู้วิจัย

กลุ่มที่ 1 ห้องที่ 15 เป็นการดำเนินทำนองระนาดเอกด้วยลักษณะการตีสะบัดลง และสะบัดขึ้นแบ่งมือเหมือนมือฆ้อง เรียงเสียงลงจากโน้ต เสียง ซ ลงมาหาเสียง ล และสะบัดขึ้นด้วยโน้ตเสียง ฟ ขึ้นไปหาเสียง ร ในห้องที่ 16 มีลักษณะการตีคู่สี่ โดยในห้องที่ 15 - 16 พบกลวิธีการตีสะบัดเรียงเสียงขึ้นการตีสะบัดเรียงเสียงลง จากการวิเคราะห์บันไดเสียงในกลุ่มที่ 1 พบว่ามีกลุ่มโน้ตที่ใช้ คือ ซ ล ท ด ร ม ฟ ซึ่งเป็นโครงสร้างของบันไดเสียงซอล โดยมีโน้ตเสียงโด และเสียงฟาเป็นเสียงจรวรรคที่ 2

กลุ่มที่ 2 ห้องที่ 16 - 26 เป็นการดำเนินทำนองระนาดเอกด้วยลักษณะการตีรัวลูกเดียวเรียงเสียงขึ้น และเรียงเสียงลง มีการเคลื่อนที่ของเสียง ร ขึ้นมาหาเสียง ท ห้อง 26 - 27 เป็นการดำเนินทำนองระนาดเอกด้วยลักษณะการตีรัวสลับมือผสมเสียง ในห้องที่ 27 มีลักษณะการตีกรอคู่สี่ โดยในห้องที่ 16 - 27 พบกลวิธีการตีรัวปรับ และกลวิธีการตีรัวสลับมือผสมเสียงจากการวิเคราะห์บันไดเสียงในกลุ่มที่ 2 พบว่ามีกลุ่มโน้ตที่ใช้ คือ ร ม ฟ ซ ล ท ด ซึ่งเป็นโครงสร้างของบันไดเสียงซอล โดยมีโน้ตเสียงโด และเสียงฟาเป็นเสียงจรวรรคที่ 2

วรรคที่ 3



ภาพที่ 15 โน้ตเพลงร่ำประลองเสภา แบบที่ 2 วรรคที่ 3

ที่มา: ผู้วิจัย

กลุ่มที่ 1 ห้องที่ 28 - 33 เป็นการดำเนินทำนองเฉพาะของระนาดเอกด้วยลักษณะการตีรัว ลูกเดียวเรียงเสียงขึ้น และเรียงเสียงลง โดยเรียงเสียงลงจากโน้ต เสียง ท ลงมาหาเสียง ซ ในห้องที่ 29 มีลักษณะการตีรัวข้ามเสียง โดยในห้องที่ 28 - 33 พบกลวิธีการตีรัวเรียงเสียง และข้ามเสียง จากการวิเคราะห์บันไดเสียงในกลุ่มที่ 1 พบว่ามีกลุ่มโน้ตที่ใช้ คือ ซ ล ท ร ม ซึ่งเป็นโครงสร้างของบันไดเสียงซอล

วรรคที่ 4

ภาพที่ 16 โน้ตเพลงร่ำประลองเสภา แบบที่ 2 วรรคที่ 4

ที่มา: ผู้วิจัย

กลุ่มที่ 1 ห้องที่ 34 - 38 เป็นการดำเนินทำนองระนาดเอกด้วยลักษณะการตีเกร็ดมือ โดยเรียงเสียงต่ำไปหาเสียงสูง โดยตีซ้ำทำนอง 34 - 38 พบวิธีการตีรวสลับมือผสมเสียง การตีสะเดาะ จากการวิเคราะห์บันไดเสียงในกลุ่มที่ 1 พบว่ามีกลุ่มโน้ตที่ใช้ คือ **ซ ล ท ต ร ม** ซึ่งเป็นโครงสร้างของบันไดเสียงซอล โดยมีโน้ตเสียงโด เป็นเสียงจร

กลุ่มที่ 2 ห้องที่ 38 - 42 เป็นการดำเนินทำนองเฉพาะของระนาดเอกด้วยลักษณะการตีเกร็ดมือ มีทั้งเรียงเสียง และข้ามเสียง ส่วนทิศทางของเสียงจะพบว่าเสียงนั้น ไหลลงจากเสียงสูง มาหาเสียงต่ำ และไล่จากเสียงต่ำไปหาเสียงสูง ในห้องที่ 38 - 42 พบกลวิธีการตีสะเดาะ และการตีเกร็ดมือ จากการวิเคราะห์บันไดเสียงในกลุ่มที่ 2 พบว่ามีกลุ่มโน้ตที่ใช้ คือ **ซ ล ท ต ร ม ฟ** ซึ่งเป็นโครงสร้างของบันไดเสียงซอล โดยมีโน้ตเสียงโด

กลุ่ม 3 ห้องที่ 42 - 49 เป็นการดำเนินทำนองเฉพาะของระนาดเอกด้วยลักษณะการตีขี้คู้แปดเรียงเสียงขึ้น และเรียงเสียงลง จะเป็นการตีเรียงเสียง และข้ามเสียง โดยเรียงเสียงขึ้นจากโน้ตเสียง ร ลงไปหาเสียง ด ห้องที่ 43 เป็นการตีซ้ำเสียงหลาย ๆ ครั้ง โดยขึ้นอยู่กับผู้บรรเลงจะกำหนดให้เหมาะสมมากน้อยเพียงใด ในห้องที่ 50 เป็นการตีกรอคู่ห้า ห้องที่ 42 - 50 พบกลวิธีการตีขี้นอนวันสองเสียง และการตีกรอเป็นคู่เสียง จากการวิเคราะห์บันไดเสียงในกลุ่มที่ 3 พบว่ามีกลุ่มโน้ตที่ใช้ คือ ร ม ซ ล ท ซึ่งเป็นโครงสร้างของบันไดเสียงซอล อย่างชัดเจน โดยมีโน้ตเสียงโด เป็นเสียงจร

เพลงร่ำประลองเสภา แบบที่ 3

วรรคที่ 1

ภาพที่ 17 โน้ตเพลงร่ำประลองเสภา แบบที่ 3 วรรคที่ 1

ที่มา: ผู้วิจัย

กลุ่มที่ 1 ห้องแรกเป็นการขึ้นต้นเพลง โดยใช้ปี่ในเป่านำขึ้นต้น ในห้องที่ 1 ห้องที่ 2 - 5 เป็นการดำเนินทำนองระนาดเอกด้วยลักษณะการตีขี้นอนวัน เรียงเสียงขึ้นจากเสียงสูงไปหาเสียงต่ำ โดยมีการตีเรียงเสียง และสลับกับการตีข้ามเสียง กลวิธีที่พบในกลุ่มที่ 1 คือกลวิธีการตีขี้นอนวัน จากการวิเคราะห์บันไดเสียงในกลุ่มที่ 1 พบว่ามีกลุ่มโน้ตที่ใช้ คือ ซ ล ท ด ร ม ซึ่งเป็นโครงสร้างของบันไดเสียงซอล โดยมีโน้ตเสียงโดเป็นเสียงจร

กลุ่มที่ 2 ห้องที่ 6 - 10 เป็นการดำเนินทำนองระนาดเอกด้วยลักษณะการตีรัลลูกเดียว แบบเป็นทำนอง เรียงเสียง และข้ามเสียง จากโน้ตเสียง ม สูงลงมาหาเสียง ม ต่ำ และในห้องที่ 10 เป็นการตีในลักษณะคู่สี่ ห้องที่ 11 - 13 มีลักษณะการตีรัลเข้า กลวิธีที่พบในกลุ่มที่ 2 คือการตีรัล ลูกเดียว การตีรัลเรียงเสียง และข้ามเสียง และการตีรัลสลับมือผสมเสียง จากการวิเคราะห์บันไดเสียง ในกลุ่มที่ 2 พบว่ามีกลุ่มโน้ตที่ใช้ คือ ข ล ท ร ม ซึ่งเป็นโครงสร้างของบันไดเสียงซอล

วรรคที่ 2



ภาพที่ 18 โน้ตเพลงรัลประลองเสภา แบบที่ 3 วรรคที่ 2

ที่มา: ผู้วิจัย

กลุ่มที่ 1 ห้องที่ 14 เป็นการดำเนินทำนองระนาดเอกด้วยลักษณะการตีสะบัดลง และสะบัด ขึ้นแบ่งมือเหมือนมือฆ้อง เรียงเสียงลงจากโน้ต เสียง ข ลงมาหาเสียง ล และสะบัดขึ้นด้วยโน้ตเสียง ฟ ขึ้นไปหาเสียง ร ในห้องที่ 15 มีลักษณะการตีคู่สี่ โดยในห้องที่ 14 - 15 พบกลวิธีการตีสะบัดเรียงสียงขึ้นการตีสะบัดเรียงเสียงลง จากการวิเคราะห์บันไดเสียงในกลุ่มที่ 1 พบว่ามีกลุ่มโน้ตที่ใช้ คือ ข ล ท ด ร ม ฟ ซึ่งเป็นโครงสร้างของบันไดเสียงซอล โดยมีโน้ตเสียงโด และเสียงฟาเป็นเสียงจร

กลุ่มที่ 2 ห้องที่ 16 - 21 เป็นการดำเนินทำนองระนาดเอกด้วยลักษณะการตีรัลลูกเดียวเรียงเสียงขึ้น และเรียงเสียงลง มีการเคลื่อนที่ของเสียง ร ขึ้นมาหาเสียง ท ห้อง 22 - 23 เป็นการดำเนินทำนองระนาดเอกด้วยลักษณะการตีกรอคู่สาม โดยในห้องที่ 16 - 23 พบกลวิธีการตีรัลปรับ และ กลวิธีการตีกรอ จากการวิเคราะห์บันไดเสียงในกลุ่มที่ 2 พบว่ามีกลุ่มโน้ตที่ใช้ คือ ร ม ฟ ข ล ท ด ซึ่งเป็นโครงสร้างของบันไดเสียงซอล โดยมีโน้ตเสียงโด และเสียงฟาเป็นเสียงจร

วรรคที่ 3



ภาพที่ 19 โน้ตเพลงร่ำประลองเสภา แบบที่ 3 วรรคที่ 3

ที่มา: ผู้วิจัย

กลุ่มที่ 1 ห้องที่ 24 - 29 เป็นการดำเนินทำนองเฉพาะของระนาดเอกด้วยลักษณะการตีเกร็ดมือโดยเรียงเสียงลงจากเสียงสูงมาหาเสียงต่ำ โดยในห้องที่ 24 - 29 พบกลวิธีการตีเกร็ดมือ จากการวิเคราะห์บันไดเสียงในกลุ่มที่ 1 พบว่ามีกลุ่มโน้ตที่ใช้ คือ **ม ร ท ล ซ ฟ** ซึ่งเป็นโครงสร้างของบันไดเสียงซอล โดยมีโน้ตเสียงโด เป็นเสียงจร

กลุ่มที่ 2 ห้องที่ 29 - 31 เป็นการดำเนินทำนองของระนาดเอกด้วยลักษณะการตีเกร็ดมือเรียงเสียง โดยตีซ้ำทำนองหลายรอบ และมีแนวการตีที่เร็วขึ้นเรื่อย ๆ ทิศทางการเคลื่อนที่ของเสียงจะตีเรียงเสียง จากเสียงต่ำไปหาเสียงสูง ในโน้ตเสียง **ซ** ขึ้นมาหาเสียง **ด** ในห้องที่ 29 - 31 พบกลวิธีการตีเก็บคู่แปดเริ่มจากแนวซ้ำไปจนเร็วสุดมือ จากการวิเคราะห์บันไดเสียงในกลุ่มที่ 2 พบว่ามีกลุ่มโน้ตที่ใช้ คือ **ซ ล ท ด ร ม** ซึ่งเป็นโครงสร้างของบันไดเสียงซอล โดยมีเสียงโด เป็นเสียงจร

วรรคที่ 4

ภาพที่ 20 โน้ตเพลงร่ำประลองเสภา แบบที่ 3 วรรคที่ 4

ที่มา: ผู้วิจัย

กลุ่มที่ 1 ห้องที่ 32 - 34 เป็นการดำเนินทำนองเฉพาะของระนาดเอกด้วยลักษณะการตีเกร็ดมือ จะเป็นการตีข้ามเสียงด้วยคู่ต่าง ๆ เช่น คู่สาม คู่หก และคู่แปด โดยมีมือขวาตีขึ้นเสียง ซ มือซ้ายตีตามคู่เสียงต่าง ๆ ในห้อง 32 - 34 พบวิธีการตีเกร็ดมือ จากการวิเคราะห์บันไดเสียงในกลุ่มที่ 1 พบว่ามีกลุ่มโน้ตที่ใช้ คือ ซ ล ท ด ร ม ฟ ซึ่งเป็นโครงสร้างของบันไดเสียงซอล โดยมีโน้ตเสียงโดและเสียงฟาเป็นเสียงจร

กลุ่มที่ 2 ห้องที่ 34 - 39 เป็นการดำเนินทำนองเฉพาะของระนาดเอกด้วยลักษณะการตีขยี้ คู่แปดซ้ำทำนอง มีทั้งเรียงเสียง และข้ามเสียง ส่วนทิศทางของเสียงจะพบว่าเสียงนั้น ไหลลงจากเสียงสูงมาหาเสียงต่ำ และไล่จากเสียงต่ำไปหาเสียงสูง ในห้องที่ 43 - 47 พบกลวิธีการตีสะบัดลง

และการตีขลุ่ยแปด จากการวิเคราะห์บันไดเสียงในกลุ่มที่ 2 พบว่ามีกลุ่มโน้ตที่ใช้ คือ **ซ ล ท ต ร ม** ซึ่งเป็นโครงสร้างของบันไดเสียงซอล โดยมีโน้ตเสียงโด เป็นเสียงจร

กลุ่ม 3 ห้องที่ 40 - 48 เป็นการดำเนินทำนองระนาดเอกด้วยลักษณะการตีเกร็ดมือเรียงเสียง และข้ามเสียง ห้องที่ 48 เป็นการตีกรอคู่ห้า เพื่อลงจบเพลง ในห้อง 40 - 48 พบกลวิธีการตีเกร็ดมือ และการตีกรอเป็นคู่เสียง จากการวิเคราะห์บันไดเสียงในกลุ่มที่ 3 พบว่ามีกลุ่มโน้ตที่ใช้ คือ **ร ม ซ ล ท** ซึ่งเป็นโครงสร้างของบันไดเสียงซอล อย่างชัดเจน

เพลงร่ำประลองเสภา แบบที่ 4

วรรคที่ 1

ภาพที่ 21 โน้ตเพลงร่ำประลองเสภา แบบที่ 4 วรรคที่ 1

ที่มา: ผู้วิจัย

กลุ่มที่ 1 ห้องแรกเป็นการขึ้นต้นเพลง โดยใช้ปีในเป่านำขึ้นต้น ในห้องที่ 1 ห้องที่ 2 - 5 เป็นการดำเนินทำนองระนาดเอกด้วยลักษณะการตีขลุ่ยแปด เรียงเสียงขึ้นจากเสียงต่ำไปหาเสียงสูง โดยมี การตีเรียงเสียง จากเสียง **ซ** ต่ำ ไล่ขึ้นไปถึงเสียง **ม** สูง กลวิธีที่พบในกลุ่มที่ 1 คือกลวิธีการตีขลุ่ยแปด จากการวิเคราะห์บันไดเสียงในกลุ่มที่ 1 พบว่ามีกลุ่มโน้ตที่ใช้ คือ **ซ ล ท ต ร ม ฟ** ซึ่งเป็นโครงสร้าง ของบันไดเสียงซอล โดยมีโน้ตเสียงโด และเสียงฟาเป็นเสียงจร

กลุ่มที่ 2 ห้องที่ 6 - 11 เป็นการดำเนินทำนองระนาดเอกด้วยลักษณะการตีรัวลูกเดียวแบบเป็นทำนอง เรียงเสียง และข้ามเสียง จากโน้ตเสียง **ม** สูงลงมาหาเสียง **ม** ต่ำ กลวิธีที่พบในกลุ่มที่ 2 คือการตีรัวลูกเดียว การตีรัวเรียงเสียง และข้ามเสียง จากการวิเคราะห์บันไดเสียงในกลุ่มที่ 2 พบว่ามีกลุ่มโน้ตที่ใช้ คือ **ซ ล ท ร ม** ซึ่งเป็นโครงสร้างของบันไดเสียงซอล

วรรคที่ 2



ภาพที่ 22 โน้ตเพลงรัวประลองเสภา แบบที่ 4 วรรคที่ 2

ที่มา: ผู้วิจัย

กลุ่มที่ 1 ห้องที่ 12 เป็นการดำเนินทำนองระนาดเอกด้วยลักษณะการตีสะบัดลง และสะบัดขึ้นแบ่งมือเหมือนมือฆ้อง เรียงเสียงลงจากโน้ต เสียง **ซ** ลงมาหาเสียง **ล** และสะบัดขึ้นด้วยโน้ตเสียง **ฟ** ขึ้นไปหาเสียง **ร** ในห้องที่ 15 มีลักษณะการตีคู่สี่ โดยในห้องที่ 12 พบกลวิธีการตีสะบัดเรียงเสียงขึ้น การตีสะบัดเรียงเสียงลง จากการวิเคราะห์บันไดเสียงในกลุ่มที่ 1 พบว่ามีกลุ่มโน้ตที่ใช้ คือ **ซ ล ท ด ร ม ฟ** ซึ่งเป็นโครงสร้างของบันไดเสียงซอล โดยมีโน้ตเสียงโด และเสียงฟาเป็นเสียงจร ลูกตกของกลุ่มที่ 1 คือ **ซ5 (ซ ล ท x ร ม x)**

กลุ่มที่ 2 ห้องที่ 13 - 20 เป็นการดำเนินทำนองระนาดเอกด้วยลักษณะการตีรัวลูกเดียวเรียงเสียงขึ้น และเรียงเสียงลง มีการเคลื่อนที่ของเสียง **ร** ขึ้นมาหาเสียง **ท** ห้อง 22 - 23 เป็นการดำเนินทำนองระนาดเอกด้วยลักษณะการตีกรอคู่สาม โดยในห้องที่ 16 - 23 พบกลวิธีการตีรัวปรับ และกลวิธีการตีกรอ จากการวิเคราะห์บันไดเสียงในกลุ่มที่ 2 พบว่ามีกลุ่มโน้ตที่ใช้ คือ **ร ม ฟ ซ ล ท ด** ซึ่งเป็นโครงสร้างของบันไดเสียงซอล โดยมีโน้ตเสียงโด และเสียงฟาเป็นเสียงจร

วรรคที่ 3



ภาพที่ 23 โน้ตเพลงร่ำประลองเสภา แบบที่ 4 วรรคที่ 3

ที่มา: ผู้วิจัย

กลุ่มที่ 1 ห้องที่ 21 - 26 เป็นการดำเนินทำนองเฉพาะของระนาดเอกด้วยลักษณะการตีเกร็ดมือ โดยตีเป็นกระสวนทำนองเดียวกัน มีทั้งเรียงเสียง และข้ามเสียง ส่วนทิศทางของเสียงจะพบว่าเสียงนั้น ไหลลงจากเสียงสูงมาหาเสียงต่ำ และไล่จากเสียงต่ำไปหาเสียงสูง ในห้องที่ 21 - 26 พบกลวิธีการตีเกร็ดมือ และการตีสะบัดลง จากการวิเคราะห์บันไดเสียงในกลุ่มที่ 1 พบว่ามีกลุ่มโน้ตที่ใช้คือ **ซ ล ท ต ร ม** ซึ่งเป็นโครงสร้างของบันไดเสียงซอล โดยมีโน้ตเสียงโด และเสียงฟาเป็นเสียงจร

วรรคที่ 4

ภาพที่ 24 โน้ตเพลงร่ำประลองเสภา แบบที่ 4 วรรคที่ 4

ที่มา: ผู้วิจัย

กลุ่มที่ 1 ห้องที่ 29 - 31 เป็นการดำเนินทำนองระนาดเอกด้วยลักษณะการตีเกร็ดมือข้ามเสียง จากเสียงสูงมาหาเสียงต่ำ ในห้อง 29 - 31 พบกลวิธีการตีเกร็ดมือ จากการวิเคราะห์บันไดเสียงในกลุ่มที่ 1 พบว่ามีกลุ่มโน้ตที่ใช้ คือ **ร ม ซ ล ท** ซึ่งเป็นโครงสร้างของบันไดเสียงซอลอย่างชัดเจน

กลุ่มที่ 2 ห้องที่ 31 - 41 เป็นการดำเนินทำนองเฉพาะของระนาดเอกด้วยลักษณะการตีเกร็ดมือ โดยตีเป็นกระสวนทำนองเดียวกัน มีทั้งเรียงเสียง และข้ามเสียง ส่วนทิศทางของเสียงจะพบว่าเสียงนั้น ไหลลงจากเสียงต่ำมาหาเสียงสูง ห้องที่ 37 - 41 เป็นการตีซ้ำทำนองโดยเริ่มจากแนวซ้ำไปหาเร็ว ห้องที่ 31 - 41 พบกลวิธีการตีเกร็ดมือ การตีสะบัดขึ้น และการตีสะเดาะ จากการวิเคราะห์บันไดเสียงในกลุ่มที่ 1 พบว่ามีกลุ่มโน้ตที่ใช้ คือ **ซ ล ท ด ร ม ฟ** ซึ่งเป็นโครงสร้างของบันไดเสียงซอล โดยมีโน้ตเสียงโด และเสียงฟาเป็นเสียงจร

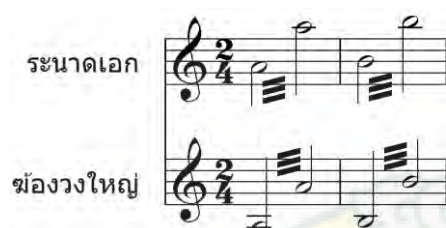
กลุ่มที่ 3 ห้องที่ 41 - 45 เป็นการดำเนินทำนองเฉพาะของระนาดเอกด้วยลักษณะการตีเกร็ดมือ มีทั้งเรียงเสียง และข้ามเสียง ส่วนทิศทางของเสียงจะพบว่าเสียงนั้น ไหลลงจากเสียงสูงมาหาเสียงต่ำ ห้องที่ 41 - 45 พบกลวิธีการตีเกร็ดมือ การตีสะบัดลง และสะบัดขึ้น และการตีสะเดาะ จากการวิเคราะห์บันไดเสียงในกลุ่มที่ 3 พบว่ามีกลุ่มโน้ตที่ใช้ คือ **ซ ล ท ด ร ม ฟ** ซึ่งเป็นโครงสร้างของบันไดเสียงซอล โดยมีโน้ตเสียงโด และเสียงฟาเป็นเสียงจร

กลุ่มที่ 4 ห้องที่ 46 - 50 เป็นการดำเนินทำนองระนาดเอกด้วยลักษณะการตีเก็บคู่แปดเรียงเสียง และข้ามเสียง โดยเรียงเสียงจากเสียงต่ำไปหาเสียงสูง และเรียงเสียงจากเสียงสูงมาหาเสียงต่ำ ในโน้ตเสียง **ร** ถึงโน้ตเสียง **ม** ห้องที่ 50 เป็นการตีกรอคู่ห้า เพื่อลงจบเพลง ในห้อง 46 - 50 พบกลวิธีการตีแนวกลางมือ การตีขยั่นนอนวันสองเสียง และการตีกรอเป็นคู่เสียง จากการวิเคราะห์บันไดเสียงในกลุ่มที่ 4 พบว่ามีกลุ่มโน้ตที่ใช้ คือ **ร ม ซ ล ท** ซึ่งเป็นโครงสร้างของบันไดเสียงซอลอย่างชัดเจน โดยมีเสียงโด เป็นเสียงจร

4. การวิเคราะห์การดำเนินทำนอง และกลวิธีการบรรเลงระนาดเอกเพลงร่ำลาเดียว

เพลงร่ำลาเดียว แบบที่ 1

วรรคที่ 1



ภาพที่ 25 โน้ตเพลงร่ำลาเดียว แบบที่ 1 วรรคที่ 1

ที่มา: ผู้วิจัย

กลุ่มที่ 1 ห้องที่ 1 - 2 เป็นการดำเนินทำนองระนาดเอกด้วยลักษณะการตีกรอ เรียงเสียงจากเสียงต่ำไปหาเสียงสูง ในโน้ตเสียง **ล ท** ในห้อง 1 - 2 พบกลวิธีการตีกรอ เมื่อวิเคราะห์กลุ่มโน้ตแล้วไม่สามารถบอกบันไดเสียงได้อย่างชัดเจน เนื่องจากโน้ตที่ปรากฏในวรรค มีไม่ครบตามโครงสร้างของบันไดเสียง แต่โน้ตที่ปรากฏสามารถวิเคราะห์ได้ 3 บันไดเสียง คือ บันไดเสียง เร ซอล และที่ จะเห็นได้ว่าโน้ตวรรคที่ 1 มีน้อย การวิเคราะห์บันไดเสียงจึงยังไม่สามารถวิเคราะห์ได้ จึงจะต้องดูในวรรคถัดไป

วรรคที่ 2



ภาพที่ 26 โน้ตเพลงร่ำลาเดียว แบบที่ 1 วรรคที่ 2

ที่มา: ผู้วิจัย

กลุ่ม 1 ห้องที่ 3 - 8 เป็นการดำเนินทำนองระนาดเอกด้วยลักษณะการตีสะบัด และการตีสะเดาะ เรียงเสียง ในห้องที่ 7 มีลักษณะการซ้ำทำนอง ด้วยโน้ตเสียง **ล ช ม** จากเสียงสูงมาหาเสียงต่ำ แนวการตีในห้องนี้ เป็นการตีแนวกลางมือไม่เร็วมาก และไม่ช้ามากจนเกินไป ในห้อง 3 - 8 พบกลวิธีการตีสะบัดขึ้น สะบัดลง การตีสะเดาะ และการตีแนวกลางมือ จากการวิเคราะห์บันไดเสียงในกลุ่มที่ 1 พบว่ามีกลุ่มโน้ตที่ใช้ คือ **ด ร ม ฟ ล ท** ซึ่งเป็นโครงสร้างของบันไดเสียงซอล โดยมีเสียงโด และเสียงฟา เป็นเสียงจร

กลุ่ม 2 ห้องที่ 8 - 11 เป็นการดำเนินทำนองระนาดเอกด้วยลักษณะการตีสะเดาะ เป็นคู่เสียงต่าง ๆ เช่น คู่สี่ และคู่แปด จากเสียงต่ำไปหาเสียงสูง ในห้องที่ 11 - 14 มีลักษณะการตีสะเดาะผสมมือ และเป็นการตีเก็บคู่แปด จากเสียงสูงมาหาเสียงต่ำ ในห้อง 8 - 14 พบกลวิธีการตีสะเดาะ การตีเกร็ดมือผสมเสียง และการตีเก็บคู่แปด จากการวิเคราะห์บันไดเสียงในกลุ่มที่ 2 พบว่ามีกลุ่มโน้ตที่ใช้ คือ **ด ร ม ฟ ล ท** ซึ่งเป็นโครงสร้างของบันไดเสียงซอล โดยมีเสียงโด และเสียงฟา เป็นเสียงจรรวรคที่ 3



ภาพที่ 27 โน้ตเพลงร่ำลาเดียว แบบที่ 1 วรคที่ 3

ที่มา: ผู้วิจัย

กลุ่ม 1 ห้องที่ 15 - 17 เป็นการดำเนินทำนองเฉพาะของระนาดเอกด้วยลักษณะการตีขยี้ คู่แปดเรียงเสียงขึ้น และเรียงเสียงลง จะเป็นการตีเรียงเสียง และข้ามเสียง โดยเรียงเสียงขึ้นจากโน้ตเสียง **ซ** ลงไปหาเสียง **ม** ห้องที่ 18 - 19 เป็นการตีซ้ำเสียงหลาย ๆ ครั้ง โดยขึ้นอยู่กับผู้บรรเลง จะกำหนดให้เหมาะสมมากน้อยเพียงใด แนวในการบรรเลงจะเริ่มจากซ้ำไปเร็ว ห้องที่ 15 - 19 พบกลวิธีการตีขยี้บนวันสองเสียง จากการวิเคราะห์บันไดเสียงในกลุ่มที่ 1 พบว่ามีกลุ่มโน้ตที่ใช้ คือ **ซ ล ท ด ร ม** ซึ่งเป็นโครงสร้างของบันไดเสียงซอล อย่างชัดเจน โดยมีโน้ตเสียงโด เป็นเสียงจร

วรรคที่ 4



ภาพที่ 28 โน้ตเพลงร่ำลาเดียว แบบที่ 1 วรรคที่ 4

ที่มา: ผู้วิจัย

กลุ่ม 1 ห้องที่ 20 - 25 เป็นการดำเนินทำนองเฉพาะของระนาดเอกด้วยลักษณะการตีขี้คู่แปดเรียงเสียงลง และเรียงเสียงขึ้น จะเป็นการตีเรียงเสียง และข้ามเสียง โดยเรียงเสียงขึ้นจากโน้ตเสียง ม ลงไปหาเสียง ร แนวการตีในห้องนี้ เป็นการตีแนวกลางมือไม่เร็วมาก และไม่ช้ามากจนเกินไป ในห้องที่ 23 - 25 เป็นการตีซ้ำเสียงหลาย ๆ ครั้ง โดยขึ้นอยู่กับผู้บรรเลงจะกำหนดให้เหมาะสมมากน้อยเพียงใด แนวในการบรรเลงจะเริ่มจากเข้าไปเร็ว โดยโน้ตเสียง ซ ม ร ห้องที่ 20 - 25 พบกลวิธีการตีเก็บคู่แปดแนวกลางมือ จากการวิเคราะห์บันไดเสียงในกลุ่มที่ 1 พบว่ามีกลุ่มโน้ตที่ใช้ คือ ซ ล ท ด ร ม ซึ่งเป็นโครงสร้างของบันไดเสียงซอล อย่างชัดเจน โดยมีโน้ตเสียงโด เป็นเสียงจรร

วรรคที่ 5



ภาพที่ 29 โน้ตเพลงร่ำลาเดียว แบบที่ 1 วรรคที่ 5

ที่มา: ผู้วิจัย

กลุ่ม 1 ห้องที่ 26 - 28 เป็นการดำเนินทำนองเฉพาะของระนาดเอกด้วยลักษณะการตีกรอเรียงเสียงลง โดยเรียงเสียงขึ้นจากโน้ต เสียง ล ลงไปหาเสียง ท ในห้องที่ 27 เป็นการตีสลับลง ห้องที่ 26 - 28 พบกลวิธีการตีกรอ การตีสลับลง จากการวิเคราะห์บันไดเสียงในกลุ่มที่ 1 พบว่ามีกลุ่มโน้ตที่ใช้ คือ ล ท ร ม ซึ่งเป็นโครงสร้างของบันไดเสียงซอล อย่างชัดเจน

วรรคที่ 6



ภาพที่ 30 โน้ตเพลงร่ำลาเดียว แบบที่ 1 วรรคที่ 6

ที่มา: ผู้วิจัย

กลุ่มที่ 1 ห้องที่ 29 - 33 เป็นการดำเนินทำนองระนาดเอกด้วยลักษณะการตีคู่แปด และการร่ำเสียงเดียว ในโน้ตเสียง ร ในห้องที่ 31 เป็นการตีสะบัดลงผสมมือ โดยเรียงเสียงจากโน้ตเสียง ท ล ข ห้องที่ 32 - 33 เป็นการตีคู่สี่ และการตีกรอคู่แปดเพื่อลงจบเพลง ในห้อง 29 - 33 พบกลวิธีการตีร่ำเสียงเดียว การตีสะบัดลงผสมมือ และการตีกรอเป็นคู่เสียง จากการวิเคราะห์บันไดเสียงในกลุ่มที่ 1 พบว่ามีกลุ่มโน้ตที่ใช้ คือ ข ล ท ร ซึ่งเป็นโครงสร้างของบันไดเสียงซอล อย่างชัดเจน

เพลงร่ำลาเดียว แบบที่ 2

วรรคที่ 1



ภาพที่ 31 โน้ตเพลงร่ำลาเดียว แบบที่ 2 วรรคที่ 1

ที่มา: ผู้วิจัย

กลุ่มที่ 1 ห้องที่ 1 - 4 เป็นการดำเนินทำนองระนาดเอกด้วยลักษณะการตีสะบัดลง สะบัดขึ้น และการตีกรอ เรียงเสียงจากเสียงต่ำไปหาเสียงสูง ในโน้ตเสียง ล ท ในห้อง 1 - 4 พบกลวิธีการตีสะบัดลง สะบัดขึ้น และการตีกรอ เมื่อวิเคราะห์กลุ่มโน้ตแล้วไม่สามารถบอกบันไดเสียงได้อย่างชัดเจน เนื่องจากโน้ตที่ปรากฏในวรรค มีไม่ครบตามโครงสร้างของบันไดเสียง แต่โน้ตที่ปรากฏสามารถวิเคราะห์ได้ 3 บันไดเสียง คือ บันไดเสียง เร ซอล และที จะเห็นได้ว่าโน้ตวรรคที่ 1 มีน้อย การวิเคราะห์บันไดเสียงจึงยังไม่สามารถวิเคราะห์ได้ จึงจะต้องดูในวรรคถัดไป

วรรคที่ 2



ภาพที่ 32 โน้ตเพลงรัวลาเดียว แบบที่ 2 วรรคที่ 2

ที่มา: ผู้วิจัย

กลุ่ม 1 ห้องที่ 5 - 7 เป็นการดำเนินทำนองเฉพาะของระนาดเอกด้วยลักษณะการตีขี้คู่แปด เรียงเสียงลง และเรียงเสียงขึ้น จะเป็นการตีเรียงเสียง และข้ามเสียง แนวการตีในห้องนี้ เป็นการตีแนวกลางมือไม่เร็วมาก และไม่ช้ามากจนเกินไป โดยขึ้นอยู่กับผู้บรรเลงจะกำหนดให้เหมาะสม มากน้อยเพียงใด แนวในการบรรเลงจะเริ่มจากช้าไปเร็ว โดยโน้ตเสียง ล ซ ม ในห้องที่ 8 - 9 เป็นการตีรัวเสียงเดียว โดยเรียงเสียงลงจากโน้ต เสียง ม ต่ำไปหาเสียง ม สูง ห้องที่ 5 - 9 พบกลวิธีการตีขี้ และการตีรัวเสียงเดียว จากการวิเคราะห์บันไดเสียงในกลุ่มที่ 1 พบว่ามีกลุ่มโน้ตที่ใช้ คือ ซ ล ท ต ร ม ซึ่งเป็นโครงสร้างของบันไดเสียงซอล โดยมีเสียงโด เป็นเสียงจร

วรรคที่ 3



ภาพที่ 33 โน้ตเพลงรัวลาเดียว แบบที่ 2 วรรคที่ 3

ที่มา: ผู้วิจัย

กลุ่มที่ 1 ห้องที่ 10 - 14 เป็นการดำเนินทำนองเฉพาะของระนาดเอกด้วยลักษณะการตีเกร็ดมือโดยเรียงเสียงลงจากเสียงสูงมาหาเสียงต่ำ โดยในห้องที่ 10 - 14 พบกลวิธีการตีเกร็ดมือจากการวิเคราะห์บันไดเสียงในกลุ่มที่ 1 พบว่ามีกลุ่มโน้ตที่ใช้ คือ **ม ร ท ล ซ ฟ** ซึ่งเป็นโครงสร้างของบันไดเสียงซอล โดยมีโน้ตเสียงโด เป็นเสียงจร

กลุ่ม 2 ห้องที่ 15 - 17 เป็นการดำเนินทำนองเฉพาะของระนาดเอกด้วยลักษณะการตีสะบัดลง และการตีขี้เข้าทำนอง โดยเริ่มจากการตีเข้าไปถึงเร็ว ในโน้ตเสียง **ร ท ล** จะเป็นการตีเรียงเสียง และข้ามเสียง ห้องที่ 15 - 17 พบกลวิธีการตีสะบัดลง และการตีขี้เข้าทำนอง จากการวิเคราะห์บันไดเสียงในกลุ่มที่ 2 พบว่ามีกลุ่มโน้ตที่ใช้ คือ **ซ ล ท ด ร ม ฟ** ซึ่งเป็นโครงสร้างของบันไดเสียงซอล อย่างชัดเจน โดยมีโน้ตเสียงโด และเสียงฟา เป็นเสียงจร

วรรคที่ 4



ภาพที่ 34 โน้ตเพลงรวเพลงรวลาเดียว แบบที่ 2 วรรคที่ 4

ที่มา: ผู้วิจัย

กลุ่ม 1 ห้องที่ 18 - 22 เป็นการดำเนินทำนองเฉพาะของระนาดเอกด้วยลักษณะการตีขี้คู่แปดเรียงเสียงลง จะเป็นการตีเรียงเสียง และข้ามเสียง โดยเรียงเสียงขึ้นจากโน้ต เสียง **ม** ลงไปหาเสียง **ร** ในห้องที่ 19 เป็นการตีซ้ำเสียงหลาย ๆ ครั้ง โดยขึ้นอยู่กับผู้บรรเลงจะกำหนดให้เหมาะสม มากน้อยเพียงใด แนวในการบรรเลงจะเริ่มจากเข้าไปเร็ว โดยโน้ตเสียง **ซ ม ร** และต่อด้วยการตีกรอคู่แปดในลำดับต่อไป ห้องที่ 18 - 22 พบกลวิธีการตีขี้คู่แปด และการตีกรอ จากการวิเคราะห์บันไดเสียงในกลุ่มที่ 1 พบว่ามีกลุ่มโน้ตที่ใช้ คือ **ซ ล ท ด ร ม** ซึ่งเป็นโครงสร้างของบันไดเสียงซอล อย่างชัดเจน โดยมีโน้ตเสียงโด เป็นเสียงจร

วรรคที่ 5



ภาพที่ 35 โน้ตเพลงร่ำลาเดี่ยว แบบที่ 2 วรรคที่ 5

ที่มา: ผู้วิจัย

กลุ่ม 1 ห้องที่ 23 เป็นการดำเนินทำนองเฉพาะของระนาดเอกด้วยลักษณะการตีขี้คู่แปด เรียงเสียงขึ้น จะเป็นการตีเรียงเสียง และข้ามเสียง โดยเรียงเสียงขึ้นจากโน้ต เสียง ซ ลงไปหาเสียง ล ในห้องที่ 24 เป็นการตีกรอคู่ห้า ห้องที่ 23 - 24 พบกลวิธีการตีขี้คู่แปด และการตีกรอ จากการวิเคราะห์บันไดเสียงในกลุ่มที่ 1 พบว่ามีกลุ่มโน้ตที่ใช้ คือ ซ ล ท ต ร ม ซึ่งเป็นโครงสร้างของ บันไดเสียงซอล อย่างชัดเจน โดยมีโน้ตเสียงโด เป็นเสียงจร

วรรคที่ 6



ภาพที่ 36 โน้ตเพลงร่ำลาเดี่ยว แบบที่ 2 วรรคที่ 6

ที่มา: ผู้วิจัย

กลุ่ม 1 ห้องที่ 25 - 29 เป็นการดำเนินทำนองระนาดเอกด้วยลักษณะการตีคู่แปด การตีคู่สี่ และการร่ำเสียงเดี่ยว ในโน้ตเสียง ร ในห้องที่ 28 เป็นการตีสะบัดลงผสมมือ โดยเรียงเสียงจากโน้ต เสียง ท ล ซ ห้องที่ 29 เป็นการตีกรอคู่แปดเพื่อลงจบเพลง ในห้อง 29 - 33 พบกลวิธีการตีร่ำเสียง เดี่ยว การตีสะบัดลงผสมมือ และการตีกรอเป็นคู่เสียง จากการวิเคราะห์บันไดเสียงในกลุ่มที่ 1 พบว่ามีกลุ่มโน้ตที่ใช้ คือ ซ ล ท ร ซึ่งเป็นโครงสร้างของบันไดเสียงซอล อย่างชัดเจน

เพลงร่ำลาเดียว แบบที่ 3 เป็นร่ำที่ติดท้ายเพลงเสมอในพิธีกรรมแบบไม่ถอดแนว

วรรคที่ 1



ภาพที่ 37 โน้ตเพลงร่ำลาเดียว แบบที่ 3 วรรคที่ 1

ที่มา: ผู้วิจัย

กลุ่มที่ 1 ห้องที่ 1 เป็นการดำเนินทำนองระนาดเอกด้วยลักษณะการตีขยี้ เรียงเสียงขึ้นจากเสียงต่ำไปหาเสียงสูง ในโน้ตเสียง ซ ต่ำ ถึง ท ต่ำ ในห้อง 1 พบกลวิธีขยี้ เมื่อวิเคราะห์กลุ่มโน้ตแล้วไม่สามารถบอกบันไดเสียงได้อย่างชัดเจน เนื่องจากโน้ตที่ปรากฏในวรรค มีไม่ครบตามโครงสร้างของบันไดเสียง แต่โน้ตที่ปรากฏสามารถวิเคราะห์ได้ 3 บันไดเสียง คือ บันไดเสียง เร ซอล และที่เห็นได้ว่าโน้ตวรรคที่ 1 มีน้อย การวิเคราะห์บันไดเสียงจึงยังไม่สามารถวิเคราะห์ได้ จึงจะต้องดูในวรรคถัดไป

วรรคที่ 2



ภาพที่ 38 โน้ตเพลงร่ำเพลงร่ำลาเดียว แบบที่ 3 วรรคที่ 2

ที่มา: ผู้วิจัย

กลุ่มที่ 1 ห้องที่ 2 - 6 เป็นการดำเนินทำนองระนาดเอกด้วยลักษณะการตีขยี้เรียงเสียงขึ้นจากเสียงต่ำไปหาเสียงสูง ในโน้ตเสียง ด ต่ำ ถึง ม สูง ห้องที่ 7 มีลักษณะการตีรัวเสียงเดียว โดยตีรัวเรียงเสียงลง จากโน้ตเสียง ม สูง มาหาเสียง ม กลาง ในห้อง 2 - 7 พบกลวิธีการตีขยี้ และการตีรัวเสียงเดียว จากการวิเคราะห์บันไดเสียงในกลุ่มที่ 1 พบว่ามีกลุ่มโน้ตที่ใช้ คือ ซ ล ท ด ร ม ฟ ซึ่งเป็นโครงสร้างของบันไดเสียงซอล โดยมีเสียงโด และเสียงฟา เป็นเสียงจร

วรรคที่ 3



ภาพที่ 39 โน้ตเพลงร่วลาเดียว แบบที่ 3 วรรคที่ 3

ที่มา: ผู้วิจัย

กลุ่มที่ 1 ห้องที่ 8 - 11 เป็นการดำเนินทำนองเฉพาะของระนาดเอกด้วยลักษณะการตีเกร็ดมือโดยเรียงเสียงลงจากเสียงสูงมาหาเสียงต่ำ โดยในห้องที่ 8 - 11 พบกลวิธีการตีเกร็ดมือจากการวิเคราะห์บันไดเสียงในกลุ่มที่ 1 พบว่ามีกลุ่มโน้ตที่ใช้ คือ ม ร ท ล ซ ฟ ซึ่งเป็นโครงสร้างของบันไดเสียงซอล โดยมีโน้ตเสียงโด เป็นเสียงจร

กลุ่ม 2 ห้องที่ 12 - 14 เป็นการดำเนินทำนองเฉพาะของระนาดเอกด้วยลักษณะการตีสะบัดลง และการตีขี้เข้าทำนอง โดยเริ่มจากการตีเข้าไปถึงเร็ว ในโน้ตเสียง ร ท ล จะเป็นการตีเรียงเสียง และข้ามเสียง ห้องที่ 12 - 14 พบกลวิธีการตีสะบัดลง และการตีขี้เข้าทำนอง จากการวิเคราะห์บันไดเสียงในกลุ่มที่ 2 พบว่ามีกลุ่มโน้ตที่ใช้ คือ ซ ล ท ต ร ม ฟ ซึ่งเป็นโครงสร้างของบันไดเสียงซอล อย่างชัดเจน โดยมีโน้ตเสียงโด และเสียงฟา เป็นเสียงจร

วรรคที่ 4



ภาพที่ 40 โน้ตเพลงร่วลาเดียว แบบที่ 3 วรรคที่ 4

ที่มา: ผู้วิจัย

กลุ่ม 1 ห้องที่ 15 เป็นการดำเนินทำนองเฉพาะของระนาดเอกด้วยลักษณะการตียี่คู่แปด เรียงเสียงลง และขึ้น จะเป็นการตีเรียงเสียง โดยเรียงเสียงขึ้นจากโน้ต เสียง ม ลงไปหาเสียง ด ทำนองต่อไปเป็นการตีเก็บคู่แปดในการตีแนวกลางมือ ในห้องที่ 16 - 20 เป็นการตีซ้ำเสียงหลาย ๆ ครั้ง โดยขึ้นอยู่กับผู้บรรเลงจะกำหนดให้เหมาะสมมากน้อยเพียงใด แนวในการบรรเลงจะเริ่มจากเข้าไปเร็ว โดยโน้ตเสียง ช ม ร และต่อด้วยการตีกรอคู่แปดในลำดับต่อไป และในห้องที่ 21 เป็นการตีกรอคู่แปด ห้องที่ 15 - 21 พบกลวิธีการตียี่คู่แปด การตีแนวกลางมือ และการตีกรอ จากการวิเคราะห์บันไดเสียงในกลุ่มที่ 1 พบว่ามีกลุ่มโน้ตที่ใช้ คือ ช ล ท ต ร ม ซึ่งเป็นโครงสร้างของบันไดเสียงซอล อย่างชัดเจน โดยมีโน้ตเสียงโด เป็นเสียงจร

วรรคที่ 5



ภาพที่ 41 โน้ตเพลงร่วลาเดียว แบบที่ 3 วรรคที่ 5

ที่มา: ผู้วิจัย

กลุ่ม 1 ห้องที่ 21 เป็นการดำเนินทำนองเฉพาะของระนาดเอกด้วยลักษณะการตีเก็บคู่แปด เรียงเสียงลง จะเป็นการตีเรียงเสียง และข้ามเสียง โดยเรียงเสียงลงจากโน้ต เสียง ร ลงไปหาเสียง ช ในห้องที่ 23เป็นการตีกรอคู่ห้า ห้องที่ 21 - 34 พบกลวิธีการตีกรอ จากการวิเคราะห์บันไดเสียงในกลุ่มที่ 1 พบว่ามีกลุ่มโน้ตที่ใช้ คือ ช ล ท ร ม ซึ่งเป็นโครงสร้างของบันไดเสียงซอล อย่างชัดเจน

วรรคที่ 6



ภาพที่ 42 โน้ตเพลงร่วลาเดียว แบบที่ 3 วรรคที่ 6

ที่มา: ผู้วิจัย

กลุ่ม 1 ห้องที่ 24 - 28 เป็นการดำเนินทำนองระนาดเอกด้วยลักษณะการตีคู่แปด การตีคู่สี่ และการรัวเสียงเดียว ในโน้ตเสียง ร ในห้องที่ 26 เป็นการตีสะบัดลงผสมมือ โดยเรียงเสียงจากโน้ตเสียง ท ล ซ ห้องที่ 28 เป็นการตีกรอคู่แปดเพื่อลงจบเพลง ในห้อง 24 - 28 พบกลวิธีการตีรัวเสียงเดียว การตีสะบัดลงผสมมือ และการตีกรอเป็นคู่เสียง จากการวิเคราะห์บันไดเสียงในกลุ่มที่ 1 พบว่ามีกลุ่มโน้ตที่ใช้ คือ ซ ล ท ร ซึ่งเป็นโครงสร้างของบันไดเสียงซอล อย่างชัดเจน

เพลงร่ำลาเดียว แบบที่ 4

วรรคที่ 1



ภาพที่ 43 โน้ตเพลงร่ำลาเดียว แบบที่ 4 วรรคที่ 1

ที่มา: ผู้วิจัย

กลุ่มที่ 1 ห้องที่ 1 - 4 เป็นการดำเนินทำนองระนาดเอกด้วยลักษณะการตีสะบัดลง สะบัดขึ้น และการตีกรอ เรียงเสียงจากเสียงต่ำไปหาเสียงสูง ในโน้ตเสียง ล ท ในห้อง 1 - 4 พบกลวิธีการตีสะบัดลง สะบัดขึ้น และการตีกรอ เมื่อวิเคราะห์กลุ่มโน้ตแล้วไม่สามารถบอกบันไดเสียงได้อย่างชัดเจน เนื่องจากโน้ตที่ปรากฏในวรรค มีไม่ครบตามโครงสร้างของบันไดเสียง แต่โน้ตที่ปรากฏสามารถวิเคราะห์ได้ 3 บันไดเสียง คือ บันไดเสียง เร ซอล และที จะเห็นได้ว่าโน้ตวรรคที่ 1 มีน้อย การวิเคราะห์บันไดเสียงจึงยังไม่สามารถวิเคราะห์ได้ จึงจะต้องดูในวรรคถัดไป

วรรคที่ 2

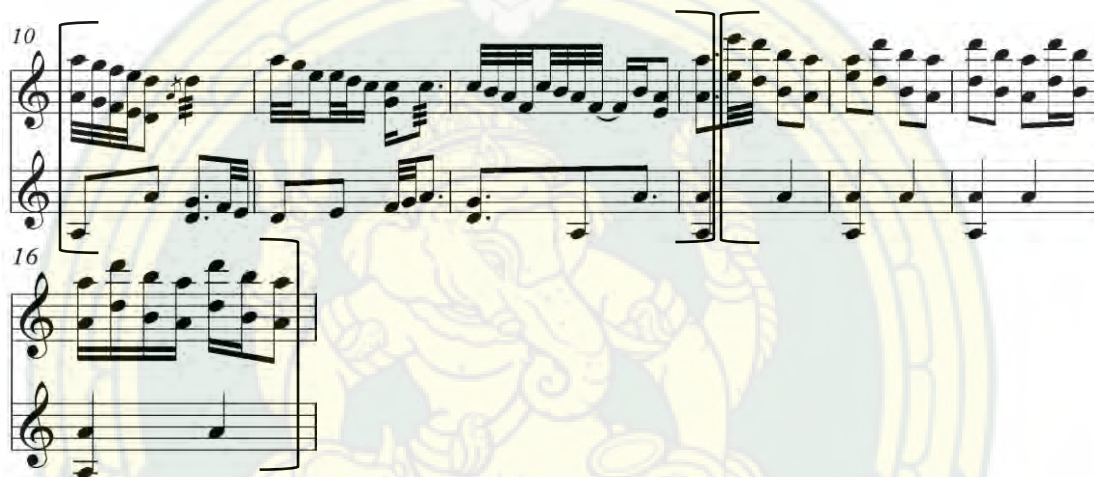


ภาพที่ 44 โน้ตเพลงร่ำลาเดียว แบบที่ 4 วรรคที่ 2

ที่มา: ผู้วิจัย

กลุ่มที่ 1 ห้องที่ 5 เป็นการดำเนินทำนองระนาดเอกด้วยลักษณะการตีขยี้ เรียงเสียงลงจากเสียงสูงไปหาเสียงต่ำ ในโน้ตเสียง **ร** สูง ถึง **ม** ห้องที่ 6 มีลักษณะการตีสะบัดขึ้น โดยตีสะบัดขึ้นจากโน้ตเสียง **ร ม ข** ในห้อง 7 มีลักษณะการตีสะเดาะยืนเสียงคู่สี่ เรียงเสียงขึ้น โดยโน้ตเสียง **ล ข ม** ห้องที่ 8 - 9 มีลักษณะการตีรวเสียงเดียว เรียงเสียงขึ้นจากโน้ตเสียง **ม** ต่ำ ถึง **ม** ในห้องที่ 5 - 9 พบกลวิธีการตีขยี้ การตีสะบัดลง การตีสะเดาะคู่สี่ และการตีรวเสียงเดียว จากการวิเคราะห์บันไดเสียงในกลุ่มที่ 1 พบว่ามีกลุ่มโน้ตที่ใช้ คือ **ข ล ท ด ร ม ฟ** ซึ่งเป็นโครงสร้างของบันไดเสียงซอล โดยมีเสียงโด และเสียงฟา เป็นเสียงจร

วรรคที่ 3



ภาพที่ 45 โน้ตเพลงรวลาเดียว แบบที่ 4 วรรคที่ 3

ที่มา: ผู้วิจัย

กลุ่มที่ 1 ห้องที่ 10 - 13 เป็นการดำเนินทำนองเฉพาะของระนาดเอกด้วยลักษณะการตีขยี้ คู่แปด และเกร็ดมือ การตีขยี้มีลักษณะเรียงเสียงลงจากเสียงสูงมาหาเสียงต่ำ ด้วยโน้ตเสียง **ล** สูง ถึง **ร** โดยในห้องที่ 10 - 13 พบกลวิธีการตีขยี้คู่แปด การตีสะบัดผสมมือ และการตีเกร็ดมือ จากการวิเคราะห์บันไดเสียงในกลุ่มที่ 1 พบว่ามีกลุ่มโน้ตที่ใช้ คือ **ม ร ท ล ข ฟ** ซึ่งเป็นโครงสร้างของบันไดเสียงซอล โดยมีโน้ตเสียงโด และเสียงฟาเป็นเสียงจร

กลุ่ม 2 ห้องที่ 13 - 16 เป็นการดำเนินทำนองเฉพาะของระนาดเอกด้วยลักษณะการตีสะบัดลง และมีลักษณะการตีคู่สี่ในห้องที่ 14 ในห้องถัดไปเป็นการตีขยี้ทำนอง โดยเริ่มจากการตีเข้าไปถึงเร็ว ในโน้ตเสียง **ร ท ล** จะเป็นการตีเรียงเสียง และข้ามเสียง ห้องที่ 13 - 16 พบกลวิธีการตีสะบัดลง และการตีขยี้ทำนอง จากการวิเคราะห์บันไดเสียงในกลุ่มที่ 2 พบว่ามีกลุ่มโน้ตที่ใช้ คือ

ช ล ท ด ร ม ฟ ซึ่งเป็นโครงสร้างของบันไดเสียงซอล อย่างชัดเจน โดยมีโน้ตเสียงโด และเสียงฟา เป็นเสียงจร

วรรคที่ 4



ภาพที่ 46 โน้ตเพลงร่วลาเดียว แบบที่ 4 วรรคที่ 4

ที่มา: ผู้วิจัย

กลุ่ม 1 ห้องที่ 17 เป็นการดำเนินทำนองเฉพาะของระนาดเอกด้วยลักษณะการตีขี้คู่แปด เรียงเสียงลง จะเป็นการตีเรียงเสียง โดยเรียงเสียงขึ้นจากโน้ต เสียง ล ลงไปหาเสียง ร ในห้องที่ 18 เป็นการตีขี้นอนวันสองเสียงหลาย ๆ ครั้ง โดยขึ้นอยู่กับผู้บรรเลงจะกำหนดให้เหมาะสมมากน้อย เพียงใด โดยโน้ตเสียง ด ท ห้องที่ 19 - 20 เป็นการตีซ้ำทำนอง โดยโน้ตเสียง ล ช ม ห้องที่ 21 มีลักษณะการตีสะบัดลง ห้องที่ 22 - 24 มีลักษณะการตีซ้ำทำนอง และการตีกรอคู่แปด ด้วยโน้ตเสียง ช ห้องที่ 17 - 24 พบกลวิธีการตีขี้คู่แปด การตีขี้ซ้ำทำนอง การตีสะบัดลง และการตีกรอ จากการวิเคราะห์บันไดเสียงในกลุ่มที่ 1 พบว่ามีกลุ่มโน้ตที่ใช้ คือ ช ล ท ด ร ม ซึ่งเป็นโครงสร้างของบันไดเสียงซอล อย่างชัดเจน โดยมีโน้ตเสียงโด เป็นเสียงจร

วรรคที่ 5



ภาพที่ 47 โน้ตเพลงร่ำลาเดียว แบบที่ 4 วรรคที่ 5

ที่มา: ผู้วิจัย

กลุ่ม 1 ห้องที่ 25 - 27 เป็นการดำเนินทำนองเฉพาะของระนาดเอกด้วยลักษณะการตีขยี้คู่แปดเรียงเสียงลง จะเป็นการตีเรียงเสียง และข้ามเสียง โดยเรียงเสียงลงจากโน้ต เสียง ร ลงไปหาเสียง ข ห้องที่ 26 มีลักษณะการตีสะบัดลง โดนโน้ตเสียง ม ร ท ในห้องที่ 27 เป็นการตีกรอคู่ห้า ห้องที่ 25 - 27 พบกลวิธีการตีขยี้ การตีสะบัดลง และการตีกรอ จากการวิเคราะห์บันไดเสียงในกลุ่มที่ 1 พบว่ามีกลุ่มโน้ตที่ใช้ คือ ข ล ท ร ม ซึ่งเป็นโครงสร้างของบันไดเสียงซอล อย่างชัดเจน

วรรคที่ 6



ภาพที่ 48 โน้ตเพลงร่ำลาเดียว แบบที่ 4 วรรคที่ 6

ที่มา: ผู้วิจัย

กลุ่ม 1 ห้องที่ 27 - 31 เป็นการดำเนินทำนองระนาดเอกด้วยลักษณะการตีขยี้คู่แปดและการร่ำเสียงเดียว ในโน้ตเสียง ร ในห้องที่ 30 เป็นการตีสะบัดลงผสมมือ โดยเรียงเสียงจากโน้ตเสียง ท ล ข ห้องที่ 31 เป็นการตีกรอคู่แปดเพื่อลงจบเพลง ในห้อง 2 พบกลวิธีการตีร่ำเสียงเดียว

การตีสะบัดลงผสมมือ และการตีกรอเป็นคู่เสียง จากการวิเคราะห์บันไดเสียงในกลุ่มที่ 1 พบว่ามีกลุ่มโน้ตที่ใช้ คือ ซ ล ท ร ซึ่งเป็นโครงสร้างของบันไดเสียงซอล อย่างชัดเจนโดยมีเสียงโด เป็นเสียงจร

เพลงร่ำลาเดียว แบบที่ 5

วรรคที่ 1



ภาพที่ 49 โน้ตเพลงร่ำลาเดียว แบบที่ 5 วรรคที่ 1

ที่มา: ผู้วิจัย

กลุ่มที่ 1 ห้องที่ 1 - 4 เป็นการดำเนินทำนองระนาดเอกด้วยลักษณะการตีขี้คู่แปด เรียงเสียงขึ้น และเรียงเสียงลง และมีลักษณะการตีสะบัดลง และการตีกรอ ในห้อง 1 - 4 พบกลวิธีการตีขี้ สะบัดลง สะบัดขึ้น และการตีกรอ เมื่อวิเคราะห์กลุ่มโน้ตแล้วไม่สามารถบอกบันไดเสียงได้อย่างชัดเจน เนื่องจากโน้ตที่ปรากฏในวรรค มีไม่ครบตามโครงสร้างของบันไดเสียง แต่โน้ตที่ปรากฏสามารถวิเคราะห์ได้ 3 บันไดเสียง คือ บันไดเสียง เร ซอล และที จะเห็นได้ว่าโน้ตวรรคที่ 1 มีน้อย การวิเคราะห์บันไดเสียงจึงยังไม่สามารถวิเคราะห์ได้ จึงจะต้องดูในวรรคถัดไป

วรรคที่ 2



ภาพที่ 50 โน้ตเพลงร่ำลาเดียว แบบที่ 5 วรรคที่ 2

ที่มา: ผู้วิจัย

กลุ่ม 1 ห้องที่ 5 เป็นการดำเนินทำนองเฉพาะของระนาดเอกด้วยลักษณะการตีเป็นการขยี้ซ้ำเสียงหลาย ๆ ครั้งโดยขึ้นอยู่กับผู้บรรเลงจะกำหนดให้เหมาะสมมากน้อยเพียงใด โดยโน้ตเสียง **ด ท** ทำนองถัดไปเป็นการตีขยี้คู่แปดเรียงเสียงลงจากโน้ต เสียง **ด** สูงลงไปหาเสียง **ม** ห้องที่ 5 - 7 พบกลวิธีการตีขยี้คู่แปด การตีขยี้ซ้ำทำนอง การตีขยี้คู่แปดเรียงเสียงขึ้นลง จากการวิเคราะห์บันไดเสียงในกลุ่มนที่ 1 พบว่ามีกลุ่มโน้ตที่ใช้ คือ **ซ ล ท ด ร ม** ซึ่งเป็นโครงสร้างของบันไดเสียงซอล โดยมีเสียงโด เป็นเสียงจร

กลุ่มที่ 2 ห้องที่ 8 - 12 เป็นการดำเนินทำนองระนาดเอกด้วยลักษณะการตีรัวลูกเดียวเรียงเสียงขึ้น และเรียงเสียงลง มีการเคลื่อนที่ของเสียง **ม** สูงลงไปหาเสียง **ม** ต่ำ ห้องที่ 8 - 12 พบกลวิธีการตีรัวปรีบ และกลวิธีการตีกรอ จากการวิเคราะห์บันไดเสียงในกลุ่มนที่ 2 พบว่ามีกลุ่มโน้ตที่ใช้ คือ **ร ม ฟ ซ ล ท** ซึ่งเป็นโครงสร้างของบันไดเสียงซอล ลูกตกของกลุ่มที่ 2 คือ **ซ3 (ซ ล ท x ร ม x)**

วรรคที่ 3



ภาพที่ 51 โน้ตเพลงรัวลาเดียว แบบที่ 5 วรรคที่ 3

ที่มา: ผู้วิจัย

กลุ่มที่ 1 ห้องที่ 13 - 17 เป็นการดำเนินทำนองเฉพาะของระนาดเอกด้วยลักษณะการตีเกร็ดมือโดยเรียงเสียงลงจากเสียงต่ำไปหาเสียงสูง โดยในห้องที่ 13 - 17 พบกลวิธีการตีเกร็ดมือ การตีสะบัดผสมมือ และการตีรัวเสียงเดียว จากการวิเคราะห์บันไดเสียงในกลุ่มนที่ 1 พบว่ามีกลุ่มโน้ตที่ใช้คือ **ซลทด ร ม ฟ** ซึ่งเป็นโครงสร้างของบันไดเสียงซอล โดยมีโน้ตเสียงโด และเสียงฟาเป็นเสียงจร

กลุ่ม 2 ห้องที่ 18 - 19 เป็นการดำเนินทำนองเฉพาะของระนาดเอกด้วยลักษณะการตีสะบัดลง และการตีขยี้ซ้ำทำนอง โดยเริ่มจากการตีซ้ำไปถึงเร็ว ในโน้ตเสียง **ร ท ล** จะเป็นการตี

เรียงเสียง และข้ามเสียง ห้องที่ 18 - 19 พบกลวิธีการตีสะบัดลง และการตีขี้ข้าทำนอง จากการวิเคราะห์บันไดเสียงในกลุ่มที่ 2 พบว่ามีกลุ่มโน้ตที่ใช้ คือ **ล ท ร ม** ซึ่งเป็นโครงสร้างของบันไดเสียงซอล อย่างชัดเจน โดยมีโน้ตเสียงโด และเสียงฟา เป็นเสียงจร

วรรคที่ 4



ภาพที่ 52 โน้ตเพลงร่ำลาเดียว แบบที่ 5 วรรคที่ ๕

ที่มา: ผู้วิจัย

กลุ่ม 1 ห้องที่ 20 - 22 เป็นการดำเนินทำนองเฉพาะของระนาดเอกด้วยลักษณะการตีเกร็ดมือ ด้วยรูปแบบการตีสะบัดลง และสะบัดขึ้นเรียงเสียงลง และเรียงเสียงขึ้น เป็นการตีเรียงเสียงโดยเรียงเสียงขึ้นจากเสียงสูงไปหาเสียงต่ำ ห้องที่ 20 - 22 พบกลวิธีการตีสะบัดลง และสะบัดขึ้น จากการวิเคราะห์บันไดเสียงในกลุ่มที่ 1 พบว่ามีกลุ่มโน้ตที่ใช้ คือ **ข ล ท ร ม ฟ** ซึ่งเป็นโครงสร้างของบันไดเสียงซอล อย่างชัดเจน โดยมีโน้ตเสียงฟา เป็นเสียงจร

กลุ่ม 2 ห้องที่ 23 - 28 เป็นการดำเนินทำนองระนาดเอกด้วยลักษณะการตีเกร็ดมือผสมเสียงเป็นคู่สี่ และต่อด้วยการตีคู่แปด เรียงเสียงจากเสียงสูงมาหาเสียงต่ำ ห้องที่ 25 เป็นการตีซ้ำเสียงหลาย ๆ ครั้ง โดยขึ้นอยู่กับผู้บรรเลงจะกำหนดให้เหมาะสมมากน้อยเพียงใด แนวในการบรรเลงจะเริ่มจากช้าไปเร็ว โดยโน้ตเสียง **ข ม ร** และต่อด้วยการตีกรอคู่แปดในลำดับต่อไป และในห้องที่ 28 เป็นการตีกรอคู่แปด ในห้อง 23 - 28 พบกลวิธีการตีเกร็ดมือผสมเสียง การตีกรอ และการตีเก็บคู่แปด จากการวิเคราะห์บันไดเสียงในกลุ่มที่ 2 พบว่ามีกลุ่มโน้ตที่ใช้ คือ **ข ล ท ร ม** ซึ่งเป็นโครงสร้างของบันไดเสียงซอล

วรรคที่ 5



ภาพที่ 53 โน้ตเพลงร่ำลาเดียว แบบที่ 5 วรรคที่ 5

ที่มา: ผู้วิจัย

กลุ่ม 1 ห้องที่ 29 - 31 เป็นการดำเนินทำนองเฉพาะของระนาดเอกด้วยลักษณะการตีสะบัดผสมมือลง 3 ครั้ง โดยโน้ตเสียง **ซ ล ท** จะเป็นการตีเรียงเสียง ห้องที่ 30 มีลักษณะการตีสะบัดลง โดนโน้ตเสียง **ม ร ท** ในห้องที่ 31 เป็นการตีกรอคู่ห้า ห้องที่ 29 - 31 พบกลวิธีการตีขี้ การตีสะบัดลง และการตีกรอ จากการวิเคราะห์บันไดเสียงในกลุ่มที่ 1 พบว่ามีกลุ่มโน้ตที่ใช้ คือ **ซ ล ท ร ม** ซึ่งเป็นโครงสร้างของบันไดเสียงซอล อย่างชัดเจน

วรรคที่ 6



ภาพที่ 54 โน้ตเพลงร่ำลาเดียว แบบที่ 5 วรรคที่ 6

ที่มา: ผู้วิจัย

กลุ่ม 1 ห้องที่ 32 เป็นการดำเนินทำนองระนาดเอกด้วยลักษณะการตีสะบัดลงผสมมือ และการร่ำเสียงเดียว ในโน้ตเสียง **ร** ในห้องที่ 34 เป็นการตีสะบัดลงผสมมือ โดยเรียงเสียงจากโน้ตเสียง **ท ล ซ** ห้องที่ 35 เป็นการตีเกร็ดมือผสมเสียง และการตีกรอคู่แปดเพื่อลงจบเพลง ในห้อง 32 - 36 พบกลวิธีการตีสะบัดลงผสมมือ การตีเกร็ดมือผสมเสียง การตีร่ำเสียงเดียว และการตีกรอคู่แปด จากการวิเคราะห์บันไดเสียงในกลุ่มที่ 1 พบว่ามีกลุ่มโน้ตที่ใช้ คือ **ซ ล ท ร ม ฟ** ซึ่งเป็นโครงสร้างของบันไดเสียงซอล อย่างชัดเจน โดยมีเสียงฟา เป็นเสียงจร

5. การวิเคราะห์การดำเนินทำนอง และกลวิธีการบรรเลงระนาดเอกเพลงร่ำสามลา

เพลงร่ำสามลา แบบที่ 1

วรรคที่ 1

ระนาดเอก

ฆ้องวงใหญ่

ภาพที่ 55 โน้ตเพลงร่ำสามลา แบบที่ 1 วรรคที่ 1

ที่มา: ผู้วิจัย

กลุ่มที่ 1 ห้องที่ 1 – 4 เป็นการดำเนินทำนองระนาดเอกด้วยลักษณะการตีสะบัดขึ้น สะบัดลง และการตีกรอ เรียงเสียงจากเสียงต่ำไปหาเสียงสูง ในโน้ตเสียง ล ท ในห้อง 1 – 4 พบกลวิธีการตีสะบัดลง สะบัดขึ้น และการตีกรอ เมื่อวิเคราะห์กลุ่มโน้ตแล้วไม่สามารถบอกบันไดเสียงได้อย่างชัดเจน เนื่องจากโน้ตที่ปรากฏในวรรค มีไม่ครบตามโครงสร้างของบันไดเสียง แต่โน้ตที่ปรากฏสามารถวิเคราะห์ได้ 3 บันไดเสียง คือ บันไดเสียง เร ซอล และ ที จะเห็นได้ว่าโน้ตวรรคที่ 1 มีน้อย การวิเคราะห์บันไดเสียงจึงยังไม่สามารถวิเคราะห์ได้ จึงจะต้องดูในวรรคถัดไป

วรรคที่ 2

ภาพที่ 56 โน้ตเพลงร่ำสามลา แบบที่ 1 วรรคที่ 2

ที่มา: ผู้วิจัย

กลุ่มที่ 1 ห้องแรกเป็นการขึ้นต้นเพลง โดยใช้ปี่ในเป่านำขึ้นต้น ในห้องที่ 1 ห้องที่ 2 – 6 เป็นการดำเนินทำนองระนาดเอกด้วยลักษณะการตีขี้คู่แปดเรียงเสียงขึ้นจากเสียงต่ำไปหาเสียงสูง โดยมีการตีเรียงเสียง และสลับกับการตีข้ามเสียง กลวิธีที่พบในกลุ่มที่ 1 คือกลวิธีการตีขี้คู่แปดจากการวิเคราะห์บันไดเสียงในกลุ่มที่ 1 พบว่ามีกลุ่มโน้ตที่ใช้ คือ **ซ ล ท ต ร ม** ซึ่งเป็นโครงสร้างของบันไดเสียงซอล โดยมีโน้ตเสียงโดเป็นเสียงจร

กลุ่มที่ 2 ห้องที่ 11 เป็นการดำเนินทำนองระนาดเอกด้วยลักษณะการตีสะเดาะยืนเสียงคู่สี่ซ้ำเสียงหลายเสียง และในห้องที่ 12 เป็นการตีคู่สี่ในเสียงต่ำ ห้องที่ 14 เป็นการดำเนินทำนองระนาดเอกด้วยลักษณะการตีกรอ ห้องที่ 11 – 14 พบกลวิธี คือ การตีสะเดาะยืนเสียงคู่สี่ และการตีกรอจากการวิเคราะห์บันไดเสียงในกลุ่มที่ 1 พบว่ามีกลุ่มโน้ตที่ใช้ คือ **ซ ล ท ต ร ม ฟ** ซึ่งเป็นโครงสร้างของบันไดเสียงซอล โดยมีเสียงโด และเสียงฟา เป็นเสียงจร

วรรคที่ 3



ภาพที่ 57 โน้ตเพลงระบำราตรี แบบที่ 1 วรรคที่ 3

ที่มา: ผู้วิจัย

กลุ่มที่ 1 ห้องที่ 16 – 19 เป็นการดำเนินทำนองเฉพาะของระนาดเอกด้วยลักษณะการตีขี้คู่แปด และเกร็ดมือ การตีขี้มีลักษณะเรียงเสียงลงจากเสียงสูงมาหาเสียงต่ำ ด้วยโน้ตเสียง **ล** สูงถึง **ร** โดยในห้องที่ 16 – 19 พบกลวิธีการตีขี้คู่แปด การตีสะบัดผสมมือ และการตีเกร็ดมือจากการวิเคราะห์บันไดเสียงในกลุ่มที่ 1 พบว่ามีกลุ่มโน้ตที่ใช้ คือ **ม ร ท ล ซ ฟ** ซึ่งเป็นโครงสร้างของบันไดเสียงซอล โดยมีโน้ตเสียงโด และเสียงฟาเป็นเสียงจร

กลุ่ม 2 ห้องที่ 20 – 22 เป็นการดำเนินทำนองเฉพาะของระนาดเอกด้วยลักษณะการตีสะบัดลง และถัดไปเป็นการตีซ้ำทำนอง โดยเริ่มจากการตีซ้ำไปถึงเร็ว ในโน้ตเสียง ร ท ล จะเป็นการตีเรียงเสียง และข้ามเสียง ห้องที่ 20 – 22 พบกลวิธีการตีสะบัดลง และการตีซ้ำทำนอง จากการวิเคราะห์บันไดเสียงในกลุ่มที่ 2 พบว่ามีกลุ่มโน้ตที่ใช้ คือ ซ ล ท ต ร ม ฟ ซึ่งเป็นโครงสร้างของบันไดเสียงซอล อย่างชัดเจน โดยมีโน้ตเสียงโด และเสียงฟา เป็นเสียงจร

วรรคที่ 4



ภาพที่ 58 โน้ตเพลงรั้วสามลา แบบที่ 1 วรรคที่ 4

ที่มา: ผู้วิจัย

กลุ่ม 1 ห้องที่ 23 เป็นการดำเนินทำนองเฉพาะของระนาดเอกด้วยลักษณะการตีคู่แปด เรียงเสียงลง จะเป็นการตีเรียงเสียง โดยเรียงเสียงจากต่ำไปหาเสียงสูง ในห้องที่ 24 เป็นการตีซ้ำเสียงหลาย ๆ ครั้ง โดยขึ้นอยู่กับผู้บรรเลงจะกำหนดให้เหมาะสมมากน้อยเพียงใด ห้องที่ 25 เป็นการตีสะบัดลง โดยโน้ตเสียง ล ซ ม ห้องที่ 21 มีลักษณะการตีสะบัดลง ห้องที่ 25 – 26 มีลักษณะการตีซ้ำทำนอง และห้องที่ 27 เป็นการตีกรอคู่แปด ด้วยโน้ตเสียง ซ ห้องที่ 23 – 27 พบกลวิธีการตีสะบัดลง การตีซ้ำทำนอง และการตีกรอ จากการวิเคราะห์บันไดเสียงในกลุ่มที่ 1 พบว่ามีกลุ่มโน้ตที่ใช้ คือ ซ ล ท ร ม ซึ่งเป็นโครงสร้างของบันไดเสียงซอล อย่างชัดเจน

วรรคที่ 5



ภาพที่ 59 โน้ตเพลงร่ำสามลา แบบที่ 1 วรรคที่ 5

ที่มา: ผู้วิจัย

กลุ่ม 1 ห้องที่ 28 เป็นการดำเนินทำนองเฉพาะของระนาดเอกด้วยลักษณะการตีสะบัดลง เรียงเสียง ด้วยโน้ตเสียง ฟ ม ร ในห้องที่ 29 เป็นการตีสะบัดผสมมือ และแยกมือเป็นคู่แปด ห้องที่ 30 เป็นการตีรวสลับมือผสมเสียง ในห้องที่ 30 มีลักษณะการรวเรียงเสียง และข้ามเสียง จากเสียงสูงมาหาเสียงต่ำ ห้องที่ 28 - 34 พบกลวิธีการตีสะบัดลง การตีสะบัดผสมมือ และการตีรวสลับมือผสมเสียง จากการวิเคราะห์บันไดเสียงในกลุ่มที่ 1 พบว่ามีกลุ่มโน้ตที่ใช้ คือ ซ ล ท ร ม ฟ ซึ่งเป็นโครงสร้างของบันไดเสียงซอล อย่างชัดเจน โดยมีเสียงฟา เป็นเสียงจร

วรรคที่ 6



ภาพที่ 60 โน้ตเพลงร่ำสามลา แบบที่ 1 วรรคที่ 6

ที่มา: ผู้วิจัย

กลุ่มที่ 1 ห้องที่ 34 - 36 เป็นการดำเนินทำนองเฉพาะของระนาดเอกด้วยลักษณะการตีเกร็ดมือ จะเป็นการตีข้ามเสียงด้วยคู่ต่าง ๆ เช่น คู่สาม คู่หก และคู่แปด โดยมีมือขวาตีขึ้นเสียง ซ มือซ้ายตีตามคู่เสียงต่าง ๆ ห้องที่ 37 เป็นลักษณะการตีสะบัดลง เรียงเสียง และข้ามเสียง ด้วยโน้ตเสียง ล ซ ม ห้องที่ 37 - 38 เป็นลักษณะการตีซ้ำทำนองหลาย ๆ ครั้ง โดยขึ้นอยู่กับผู้บรรเลง จะกำหนดให้เหมาะสมมากน้อยเพียงใด ห้องที่ 38 มีลักษณะการตีกรอคู่แปด ในห้อง 34 - 38 พบกลวิธีการตีเกร็ดมือ การตีสะบัดลง และการตีกรอ จากการวิเคราะห์บันไดเสียงในกลุ่มที่ 1 พบว่า

มีกลุ่มโน้ตที่ใช้ คือ ซ ล ท ร ม ฟ ซึ่งเป็นโครงสร้างของบันไดเสียงซอล โดยมีโน้ตเสียงโด และเสียงฟาเป็นเสียงจร

วรรคที่ 7



ภาพที่ 61 โน้ตเพลงร่ำสามลา แบบที่ 1 วรรคที่ 7

ที่มา: ผู้วิจัย

กลุ่มที่ 1 ห้องที่ 1 - 4 เป็นการดำเนินทำนองระนาดเอกด้วยลักษณะการตีสะบัดลง การตีกรอ เรียงเสียงจากเสียงสูงมาหาเสียงต่ำ ในโน้ตเสียง ล ท ในห้อง 1 - 4 พบกลวิธีการตี สะบัดลงและการตีกรอ จากการวิเคราะห์บันไดเสียงในกลุ่มที่ 1 พบว่ามีกลุ่มโน้ตที่ใช้ คือ ซ ล ท ร ม ฟ ซึ่งเป็นโครงสร้างของบันไดเสียงซอล โดยมีโน้ตเสียงโด และเสียงฟาเป็นเสียงจร

วรรคที่ 8



ภาพที่ 62 โน้ตเพลงร่ำสามลา แบบที่ 1 วรรคที่ 8

ที่มา: ผู้วิจัย

กลุ่ม 1 ห้องที่ 44 - 48 เป็นการดำเนินทำนองเฉพาะของระนาดเอกด้วยลักษณะการตีเก็บ คู่แปด เรียงเสียงลง และเรียงเสียงขึ้น จากเสียงสูงมาหาเสียงต่ำ จะเป็นการตีเรียงเสียง และข้ามเสียง แนวการตีในห้องนี้ เป็นการตีแนวกลางมือไม่เร็วมาก และไม่ช้ามากจนเกินไป โดยขึ้นอยู่กับผู้บรรเลง

จะกำหนดให้เหมาะสมมาน้อยเพียงใด แนวในการบรรเลงจะเริ่มจากช้าไปเร็ว ในห้องที่ 47 เป็นการตีสะบัดลง โดยโน้ตเสียง **ล ช ม** ห้องที่ 44 - 48 พบกลวิธีการตีซี้ และการตีเก็บคู่แปดแนว กลางมือ และการตีสะบัดลง จากการวิเคราะห์บันไดเสียงในกลุ่มที่ 1 พบว่ามีกลุ่มโน้ตที่ใช้ คือ **ช ล ท ด ร ม ฟ** ซึ่งเป็นโครงสร้างของบันไดเสียงซอล โดยมีเสียงโด เป็นเสียงจร

กลุ่มที่ 2 ห้องที่ 48 - 49 เป็นการดำเนินทำนองระนาดเอกด้วยลักษณะการตีสะเคาะยืนเสียง คู่สี่ซ้ำเสียงหลายเสียง และมีทิศทางการเคลื่อนที่ของทำนองไปทางเสียงต่ำ ห้องที่ 50 เป็นการดำเนิน ทำนองระนาดเอกด้วยลักษณะการตีกรอ ห้องที่ 48 - 50 พบกลวิธี คือ การตีสะเคาะยืนเสียงคู่สี่ และการตีกรอ จากการวิเคราะห์บันไดเสียงในกลุ่มที่ 1 พบว่ามีกลุ่มโน้ตที่ใช้ คือ **ช ล ท ด ร ม ฟ** ซึ่งเป็นโครงสร้างของบันไดเสียงซอล โดยมีเสียงโด และเสียงฟา เป็นเสียงจร

วรรคที่ 9



ภาพที่ 63 โน้ตเพลงร่ำสามลา แบบที่ 1 วรรคที่ 9

ที่มา: ผู้วิจัย

กลุ่มที่ 1 ห้องที่ 51 - 56 เป็นการดำเนินทำนองระนาดเอกด้วยลักษณะการตีสะบัดลง และสะบัดขึ้นแบ่งมือเหมือนมือฆ้อง เรียงเสียงลงจากโน้ต เสียง **ช** ลงมาหาเสียง **ล** และสะบัดขึ้นด้วย โน้ตเสียง **ฟ** ขึ้นไปหาเสียง **ร** ในห้องที่ 53 มีลักษณะการตีรวลลับมือผสมเสียง ในห้องที่ 55 เป็นการตี เกร็ดมือผสมเสียง โดยเริ่มจากมือซ้าย 1 ครั้ง มือขวา 2 ครั้ง และจบวรรคนี้ด้วยการตีคู่แปดโน้ต เสียง **ท** ห้องที่ 51 - 56 พบกลวิธีการตีสะบัดลง และสะบัดขึ้นแบ่งมือเหมือนมือฆ้อง และการตีเกร็ด มือผสมเสียง จากการวิเคราะห์บันไดเสียงในกลุ่มที่ 1 พบว่ามีโน้ตที่ใช้ คือ **ช ล ท ด ร ม ฟ** เมื่อวิเคราะห์แล้วไม่สามารถบอกบันไดเสียงได้อย่างชัดเจน เนื่องจากโน้ตที่ปรากฏมีครบทั้ง 7 เสียง

แต่ในวรรคที่ 8 หรือวรรคก่อนหน้านี้นี้เป็นการใช้บันไดซอลทั้งหมด จึงสรุปได้ว่า ในกลุ่มที่ 1 เป็นบันไดเสียงซอล อย่างชัดเจน โดยมีโน้ตเสียงโด และเสียงฟาเป็นเสียงจร

วรรคที่ 10

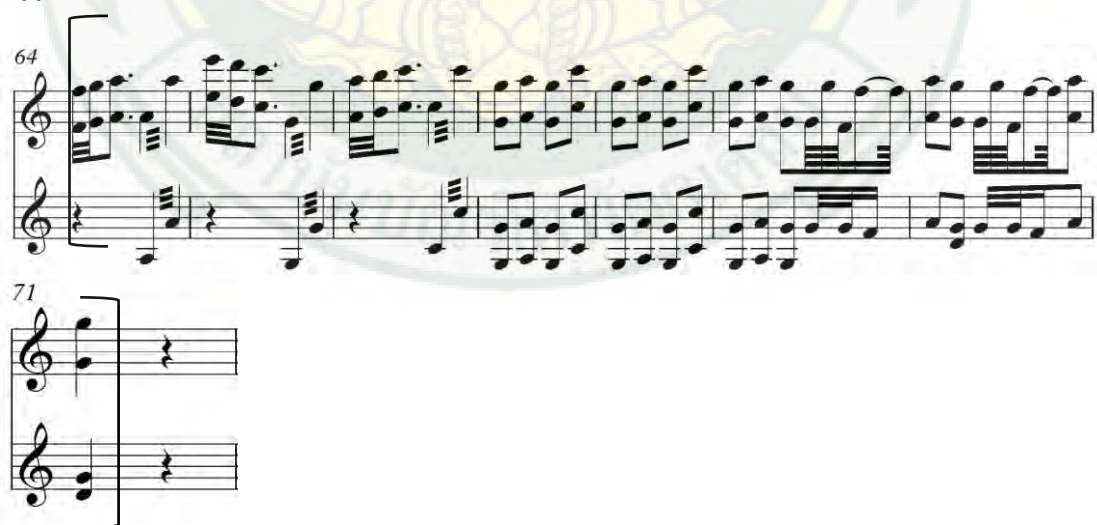


ภาพที่ 64 โน้ตเพลงร่ำสามลา แบบที่ 1 วรรคที่ 10

ที่มา: ผู้วิจัย

กลุ่มที่ 1 ห้องที่ 56 - 60 เป็นการดำเนินทำนองเฉพาะของระนาดเอกด้วยลักษณะการตีสะบัดลง ด้วยโน้ตเสียง ม ล ท ทำนองถัดไปเป็นการตีเก็บคู่แปดเรียงเสียง และข้ามเสียง จากเสียงสูง มาหาเสียงต่ำ แนวในการตีเก็บคู่แปดจะเป็นการตีแนวกลางมือ ห้องที่ 61 เป็นลักษณะการตีสะบัดลง เรียงเสียง และข้ามเสียง ห้องที่ 62 เป็นลักษณะการตีซ้ำทำนองหลาย ๆ ครั้ง โดยขึ้นอยู่กับผู้บรรเลง จะกำหนดให้เหมาะสมมากน้อยเพียงใด ห้องที่ 63 มีลักษณะการตีกรอคู่แปด ในห้อง 56 - 63 พบกลวิธีการตีสะบัดลง และการตีกรอ จากการวิเคราะห์บันไดเสียงในกลุ่มที่ 1 พบว่ามีกลุ่มโน้ตที่ใช้ คือ ซ ล ท ต ร ม ฟ ซึ่งเป็นโครงสร้างของบันไดเสียงซอล โดยมีโน้ตเสียงโดเป็นเสียงจร

วรรคที่ 11



ภาพที่ 65 โน้ตเพลงร่ำสามลา แบบที่ 1 วรรคที่ 11

ที่มา: ผู้วิจัย

กลุ่มที่ 1 ห้องที่ 64 - 66 เป็นการดำเนินทำนองเฉพาะของระนาดเอกด้วยลักษณะการตี สะบัดขึ้นสะบัดลง และการตีกรอ โดยห้องที่ 64 เป็นการสะบัดขึ้นในโน้ตเสียง ฟ ช ล ต่อด้วยการตีกรอ ห้องที่ 65 เป็นการสะบัดลงในโน้ตเสียง ม ร ด ต่อด้วยการตีกรอ ห้องที่ 66 เป็นการสะบัดขึ้นในโน้ตเสียง ล ท ด ต่อด้วยการตีกรอ ในห้องที่ 66 - 71 เป็นการตีซ้ำทำนองด้วยโน้ตเสียง ด ช ล ช 3 ครั้งทำนองถัดไปเป็นการตีสลับมือคู่แปดสองเสียงด้วยโน้ตเสียง ล ช และตีคู่แปด 2 เสียงในโน้ตเสียง ท ล 2 ครั้ง ในห้อง 64 - 71 พบกลวิธีการตีสะบัดขึ้น สะบัดลง การตีสลับมือคู่แปดสองเสียง จากการวิเคราะห์บันไดเสียงในกลุ่มที่ 1 พบว่ามีกลุ่มโน้ตที่ใช้ คือ ช ล ท ด ร ม ฟ ซึ่งเป็นโครงสร้างของบันไดเสียงซอล โดยมีโน้ตเสียงโด และเสียงฟา เป็นเสียงจร

วรรคที่ 12



ภาพที่ 66 โน้ตเพลงรวสามลา แบบที่ 1 วรรคที่ 12

ที่มา: ผู้วิจัย

กลุ่มที่ 1 ห้องที่ 71 - 72 เป็นการดำเนินทำนองเฉพาะของระนาดเอกด้วยลักษณะการตี สะบัดลงเรียงเสียง ด้วยโน้ตเสียง ฟ ม ร และการตีขยี้เรียงเสียงขึ้นในโน้ตเสียง ช ล ท ห้องที่ 72 มีลักษณะการตีขยี้ข้ามเสียงลงในโน้ตเสียง ม ร ท ในห้องที่ 72 เป็นลักษณะการตีขยี้ซ้ำทำนองหลาย ๆ ครั้ง โดยขึ้นอยู่กับผู้บรรเลงจะกำหนดให้เหมาะสมมากน้อยเพียงใด ห้องที่ 73 เป็นการดำเนินทำนองระนาดเอกด้วยลักษณะการตีสะเตาะยืนเสียงคู่สี่ซ้ำเสียงโดยเรียงเสียง และข้ามเสียงมาในทิศทางเสียงสูงมาหาเสียงต่ำ ห้องที่ 73 - 76 เป็นการดำเนินทำนองระนาดเอกด้วยลักษณะการตีรวเสียงเดียวเรียงเสียงขึ้นจากโน้ตเสียง ท ไปหาเสียง ท สูง ในห้อง 71 - 76 พบกลวิธีการตี

สะบัดลง การตีขี้ การตีสะเดาะยืนเสียงคู่สี่ และการตีรวเสียงเดียว จากการวิเคราะห์บันไดเสียงในกลุ่มที่ 1 พบว่ามีกลุ่มโน้ตที่ใช้ คือ **ซ ล ท ด ร ม ฟ** ซึ่งเป็นโครงสร้างของบันไดเสียงซอล โดยมีโน้ตเสียงโด และเสียงฟา เป็นเสียงจร

วรรคที่ 13



ภาพที่ 67 โน้ตเพลงรวสามลา แบบที่ 1 วรรคที่ 13

ที่มา: ผู้วิจัย

กลุ่มที่ 1 ห้องที่ 77 เป็นการดำเนินทำนองเฉพาะของระนาดเอกด้วยลักษณะการตีขี้คู่แปด เรียงเสียงขึ้นลง จากเสียงต่ำไปหาเสียงสูง ทำนองถัดไปเป็นการตีกรอในห้องที่ 78 ในห้องที่ 79 มีลักษณะการตีขี้เรียงเสียงขึ้น จากเสียงต่ำไปหาเสียงสูง ในห้องที่ 80 - 82 เป็นลักษณะการตีกรอคู่แปด จากเสียงสูงมาหาเสียงต่ำ ห้องที่ 83 - 84 เป็นการดำเนินทำนองระนาดเอกด้วยลักษณะการตีคู่แปด ด้วยโน้ตเสียง **ร ฟ ม ร** ในห้อง 77 - 84 พบกลวิธีการตีขี้คู่แปด และการตีกรอ จากการวิเคราะห์บันไดเสียงในกลุ่มที่ 1 พบว่ามีโน้ตที่ใช้ คือ **ซ ล ท ด ร ม ฟ** เมื่อวิเคราะห์แล้วไม่สามารถบอกบันไดเสียงได้อย่างชัดเจน เนื่องจากโน้ตที่ปรากฏมีครบทั้ง 7 เสียง แต่ในวรรคที่ 8 หรือวรรคก่อนหน้านี้เป็นการใช้บันไดซอลทั้งหมด จึงสรุปได้ว่า ในกลุ่มที่ 1 เป็นบันไดเสียงซอลอย่างชัดเจน โดยมีโน้ตเสียงโด และเสียงฟาเป็นเสียงจร

วรรคที่ 14



ภาพที่ 68 โน้ตเพลงร่ำสามลา แบบที่ 1 วรรคที่ 14

ที่มา: ผู้วิจัย

กลุ่มที่ 1 ห้องที่ 84 เป็นการดำเนินทำนองระนาดเอกด้วยลักษณะการตีสะบัดลง และสะบัดขึ้นลงแบ่งมือเหมือนมือฆ้อง เรียงเสียงลงจากโน้ต เสียง **ซ** ต่ำลงมาหาเสียง **ร** ต่ำ ในห้องที่ 85 มีลักษณะเดียวกันกับห้องที่ 84 แต่แค่เปลี่ยนโน้ตเป็นลงเสียง **ซ** และ **ล** ห้องที่ 86 เป็นการดำเนินทำนองระนาดเอกด้วยลักษณะการตีสะบัดลงเรียงเสียง และข้ามเสียงด้วยโน้ตเสียง **ม ร ท** ห้องที่ 86 - 89 เป็นการดำเนินทำนองระนาดเอกด้วยลักษณะการตีซ้ำทำนองหลาย ๆ ครั้ง โดยขึ้นอยู่กับผู้บรรเลงจะกำหนดให้เหมาะสมมากน้อยเพียงใด ในห้องที่ 87 เป็นการตีสะบัดลงเรียงเสียง และข้ามเสียงด้วยโน้ตเสียง **ม ร ท** ห้องที่ 89 เป็นการตีคู่แปด ในห้องที่ 84 - 89 พบกลวิธีการตีสะบัดขึ้นลงแบ่งมือเหมือนมือฆ้อง การตีสะบัดลง และการตีซ้ำทำนอง จากการวิเคราะห์บันไดเสียงในกลุ่มที่ 1 พบว่ามีกลุ่มโน้ตที่ใช้ คือ **ซ ล ท ด ร ม ฟ** ซึ่งเป็นโครงสร้างของบันไดเสียงซอล โดยมีโน้ตเสียงโดและเสียงฟาเป็นเสียงจร

วรรคที่ 15



ภาพที่ 69 โน้ตเพลงร่ำสามลา แบบที่ 1 วรรคที่ 15

ที่มา: ผู้วิจัย

กลุ่ม 1 ห้องที่ 89 เป็นการดำเนินทำนองเฉพาะของระนาดเอกด้วยลักษณะการตีคู่แปด และการตีขยั่นอนวันสองเสียง จากเสียงสูงมาหาเสียงต่ำ ห้องที่ 90 เป็นการตีซ้ำทำนอง จากเสียงสูงมาหาเสียงต่ำ ห้องที่ 91 เป็นการตีสับดลง ห้องที่ 92 - 94 เป็นการตีซ้ำทำนอง ด้วยโน้ตเสียง ซ ม ล โดยโน้ตเสียง ล ซ ม จะเป็นการตีเรียงเสียง และข้ามเสียง ห้องที่ 95 เป็นการตีกรอคู่แปด ด้วยโน้ตเสียง ซ ห้องที่ 89 - 95 พบกลวิธีการตีขยั่นอนวันสองเสียง การตีซ้ำทำนอง การตีสับดลง และการตีกรอคู่แปด จากการวิเคราะห์บันไดเสียงในกลุ่มที่ 1 พบว่ามีกลุ่มโน้ตที่ใช้ คือ ซ ล ท ต ร ม ซึ่งเป็นโครงสร้างของบันไดเสียงซอล อย่างชัดเจน โดยมีเสียงฟา เป็นเสียงจร

วรรคที่ 16



ภาพที่ 70 โน้ตเพลงร่ำสามลา แบบที่ 1 วรรคที่ 16

ที่มา: ผู้วิจัย

กลุ่ม 1 ห้องที่ 96 เป็นการดำเนินทำนองเฉพาะของระนาดเอกด้วยลักษณะการตีเก็บคู่แปด เรียงเสียง และข้ามเสียง จากเสียงต่ำไปหาเสียงสูง ห้องที่ 97 เป็นการดำเนินทำนองเฉพาะของระนาดเอกด้วยลักษณะการตีสับดลง ด้วยโน้ตเสียง ล ซ ม และ สบดขึ้นด้วยโน้ตเสียง ซ ล ท ห้องที่ 98

สามารถวิเคราะห์ได้ 3 บันไดเสียง คือ บันไดเสียง เร ซอล และที จะเห็นว่าโน้ตวรรคที่ 1 มีน้อย การวิเคราะห์บันไดเสียงจึงยังไม่สามารถวิเคราะห์ได้ จึงจะต้องดูในวรรคถัดไป

วรรคที่ 2



ภาพที่ 73 โน้ตเพลงรั้วสามลา แบบที่ 2 วรรคที่ 2

ที่มา: ผู้วิจัย

กลุ่มที่ 1 ห้องที่ 5 เป็นการดำเนินทำนองระนาดเอกด้วยลักษณะการตีขยี้ เรียงเสียงลงจากเสียงสูงไปหาเสียงต่ำ ในโน้ตเสียง ร สูง ถึง ม ห้องที่ 7 มีลักษณะการตีสะบัดขึ้น โดยตีสะบัดขึ้นจากโน้ตเสียง ร ม ซ ในห้องที่ 5 - 7 พบกลวิธีการตีขยี้ การตีสะบัดลง จากการวิเคราะห์บันไดเสียงในกลุ่มที่ 1 พบว่ามีกลุ่มโน้ตที่ใช้ คือ ซ ล ท ต ร ม ซึ่งเป็นโครงสร้างของบันไดเสียงซอล โดยมีเสียงโด และเสียงฟา เป็นเสียงจร

กลุ่ม 2 ห้องที่ 8 - 12 เป็นการดำเนินทำนองระนาดเอกด้วยลักษณะการตีสะเดาะ เป็นคู่เสียงต่าง ๆ เช่น คู่สี่ และคู่แปด จากเสียงต่ำไปหาเสียงสูง ในห้องที่ 11 - 14 มีลักษณะการตีสะเดาะผสมมือ และเป็นการตีเก็บคู่แปด จากเสียงสูงมาหาเสียงต่ำ ในห้อง 8 - 14 พบกลวิธีการตีสะเดาะ การตีเกร็ดมือผสมเสียง และการตีเก็บคู่แปด จากการวิเคราะห์บันไดเสียงในกลุ่มที่ 2 พบว่ามีกลุ่มโน้ตที่ใช้ คือ ต ร ม ฟ ล ท ซึ่งเป็นโครงสร้างของบันไดเสียงซอล โดยมีเสียงโด และเสียงฟา เป็นเสียงจร

วรรคที่ 3



ภาพที่ 74 โน้ตเพลงร่ำสามลา แบบที่ 2 วรรคที่ 3

ที่มา: ผู้วิจัย

กลุ่มที่ 1 ห้องที่ 14 เป็นการดำเนินทำนองเฉพาะของระนาดเอกด้วยลักษณะการตีเก็บคู่แปด แฉกกลางมือ โดยเรียงเสียงลงจากเสียงต่ำไปหาเสียงสูง ห้องที่ 15 เป็นการดำเนินทำนองเฉพาะของระนาดเอกด้วยลักษณะการตีเก็บคู่แปดแฉกกลางมือ และการตีสะบัดลง ด้วยโน้ตเสียง ม ร ท ห้องที่ 16 - 17 เป็นการดำเนินทำนองระนาดเอกด้วยลักษณะการตีซ้ำทำนองหลาย ๆ ครั้ง โดยขึ้นอยู่กับผู้บรรเลงจะกำหนดให้เหมาะสมมากน้อยเพียงใด ในห้องที่ 14 - 17 พบกลวิธีการตีเก็บคู่แปด แฉกกลางมือ การตีสะบัดผสมมือ จากการวิเคราะห์บันไดเสียงในกลุ่มที่ 1 พบว่ามีกลุ่มโน้ตที่ใช้ คือ ซ ล ท ต ร ม ซึ่งเป็นโครงสร้างของบันไดเสียงซอล โดยมีโน้ตเสียงโด เป็นเสียงจร

วรรคที่ 4



ภาพที่ 75 โน้ตเพลงร่ำสามลา แบบที่ 2 วรรคที่ 4

ที่มา: ผู้วิจัย

กลุ่ม 1 ห้องที่ 18 - 19 เป็นการดำเนินทำนองเฉพาะของระนาดเอกด้วยลักษณะการตีคู่แปด เรียงเสียงลง จะเป็นการตีเรียงเสียง โดยเรียงเสียงจากสูงไปหาเสียงต่ำ ห้องที่ 20 - 21 เป็นการดำเนินทำนองระนาดเอกด้วยลักษณะการตีซ้ำทำนองหลาย ๆ ครั้ง ห้องที่ 22 เป็นการตีซ้ำทำนอง โดยขึ้นอยู่กับผู้บรรเลงจะกำหนดให้เหมาะสมมากน้อยเพียงใด และมีการตีสะบัดลง ด้วยโน้ตเสียง **ล ช ม** ในห้องที่ 24 เป็นการตีซ้ำเสียงหลาย ๆ ครั้ง โดยขึ้นอยู่กับผู้บรรเลงจะกำหนดให้เหมาะสมมากน้อยเพียงใด ห้องที่ 23 - 24 เป็นการดำเนินทำนองระนาดเอกด้วยลักษณะการตีซ้ำทำ ห้องที่ 25 - 26 มีลักษณะการตีคู่แปด คู่สี่ ห้องที่ 26 เป็นการตีกรอคู่แปด ด้วยโน้ตเสียง **ช** ห้องที่ 18 - 26 พบกลวิธีการตีสะบัดลง และการตีกรอ จากการวิเคราะห์บันไดเสียงในกลุ่มที่ 1 พบว่ามีกลุ่มโน้ตที่ใช้ คือ **ช ล ท ร ม** ซึ่งเป็นโครงสร้างของบันไดเสียงซอล อย่างชัดเจน

วรรคที่ 5



ภาพที่ 76 โน้ตเพลงรัวสามลา แบบที่ 2 วรรคที่ 5

ที่มา: ผู้วิจัย

กลุ่ม 1 ห้องที่ 27 เป็นการดำเนินทำนองเฉพาะของระนาดเอกด้วยลักษณะการตีขี้เรียงเสียงขึ้น จากเสียงต่ำไปหาเสียงสูง ห้องที่ 28 มีลักษณะการตีรัวเสียงเดียว เรียงเสียง จากเสียงต่ำไปหาเสียงสูง ด้วยโน้ตเสียง **ร** ต่ำ ไปหา **ร** ในห้องที่ 29 เป็นการตีสะบัดผสมมือ และแยกมือเป็นคู่แปด ห้องที่ 30 เป็นการตีรัวเสียงเดียว เดี่ยว เรียงเสียง จากเสียงต่ำไปหาเสียงสูง ในห้องที่ 31 - 33 มีลักษณะการรัวเสียงเดียว เรียงเสียง และข้ามเสียง จากเสียงสูงมาหาเสียงต่ำ ห้องที่ 27 - 33 พบกลวิธีการตีขี้ การตีสะบัดผสมมือ และการตีรัวเสียงเดียว จากการวิเคราะห์บันไดเสียงในกลุ่มที่ 1

พบว่ามิกลุ่มโน้ตที่ใช้ คือ ซ ล ท ร ม ฟ ซึ่งเป็นโครงสร้างของบันไดเสียงซอล อย่างชัดเจน โดยมีเสียงฟา เป็นเสียงจร

วรรคที่ 6



ภาพที่ 77 โน้ตเพลงร่ำสามลา แบบที่ 2 วรรคที่ 6

ที่มา: ผู้วิจัย

กลุ่มที่ 1 ห้องที่ 34 - 36 เป็นการดำเนินทำนองเฉพาะของระนาดเอกด้วยลักษณะการตีเกร็ดมือ จะเป็นการตีข้ามเสียงด้วยคู่ต่าง ๆ เช่น คู่สาม คู่หก และคู่แปด โดยมีมือขวาตีขึ้นเสียง ซ มือซ้ายตีตามคู่เสียงต่าง ๆ และมีการตีสะบัดลง ด้วยโน้ตเสียง ล ซ ม ห้องที่ 37 เป็นการตีซ้ำทำนอง และมีการตีสะบัดลง ด้วยโน้ตเสียง ล ซ ม โดยขึ้นอยู่กับผู้บรรเลงจะกำหนดให้เหมาะสมมากน้อยเพียงใด ห้องที่ 38 มีลักษณะการตีกรอคู่แปด ในห้อง 34 - 38 พบวิธีการตีเกร็ดมือ การตีสะบัดลง การตีซ้ำทำนอง และการตีกรอคู่แปด จากการวิเคราะห์บันไดเสียงในกลุ่มที่ 1 พบว่ามิกลุ่มโน้ตที่ใช้ คือ ซ ล ท ร ม ฟ ซึ่งเป็นโครงสร้างของบันไดเสียงซอล โดยมีโน้ตเสียงโด และเสียงฟาเป็นเสียงจร

วรรคที่ 7



ภาพที่ 78 โน้ตเพลงร่ำสามลา แบบที่ 2 วรรคที่ 7

ที่มา: ผู้วิจัย

กลุ่มที่ 1 ห้องที่ 40 - 44 เป็นการดำเนินทำนองระนาดเอกด้วยลักษณะการตีรวลัลย์ มือซ้ายมือขวา เรียงเสียงจากเสียงต่ำไปหาเสียงสูง ต่อด้วยการตีกรอ ในห้อง 40 - 44 พบกลวิธีการตีรวลัลย์มือ และการตีกรอ จากการวิเคราะห์บันไดเสียงในกลุ่มที่ 1 พบว่ามีกลุ่มโน้ตที่ใช้ คือ **ซ ล ท ร ม ฟ** ซึ่งเป็นโครงสร้างของบันไดเสียงซอล โดยมีโน้ตเสียงโด และเสียงฟาเป็นเสียงจรวรรคที่ 8



ภาพที่ 79 โน้ตเพลงรวลัลย์ แบบที่ 2 วรรคที่ 8

ที่มา: ผู้วิจัย

กลุ่ม 1 ห้องที่ 44 เป็นการดำเนินทำนองเฉพาะของระนาดเอกด้วยลักษณะการตีขี้คู้แปด ด้วยการตีสับ เรียงเสียงลง จากเสียงสูงมาหาเสียงต่ำ จะเป็นการตีเรียงเสียง และข้ามเสียง ในห้อง ที่ 45 เป็นการตีขี้นอนวัน เรียงเสียงลง จากเสียงสูงมาหาเสียงต่ำ จะเป็นการตีเรียงเสียง และข้ามเสียง ห้องที่ 46 เป็นการตีขี้นอนวัน และเป็นการตีขี้เรียงเสียงขึ้น โดยโน้ตเสียง **ม** ถึง **ม** สูง ห้องที่ 47 - 52 พบกลวิธีการตีรวลัลย์เสียงเดียว เรียงเสียงขึ้น จากเสียงต่ำไปหาเสียงสูง โดยโน้ตเสียง **ม** ถึง **ม** สูง จากการวิเคราะห์บันไดเสียงในกลุ่มที่ 1 พบว่ามีกลุ่มโน้ตที่ใช้ คือ **ซ ล ท ต ร ม ฟ** ซึ่งเป็นโครงสร้างของบันไดเสียงซอล โดยมีเสียงโด และเสียงฟา เป็นเสียงจรว

วรรคที่ 9



ภาพที่ 80 โน้ตเพลงร่ำสามลา แบบที่ 2 วรรคที่ 9

ที่มา: ผู้วิจัย

กลุ่มที่ 1 ห้องที่ 53 - 54 เป็นการดำเนินทำนองระนาดเอกด้วยลักษณะการตีสะบัดลง และสะบัดขึ้นแบ่งมือเหมือนมือฆ้อง เรียงเสียงลงจากโน้ต เสียง ซ ลงมาหาเสียง ล และสะบัดขึ้นด้วย โน้ตเสียง ฟ ขึ้นไปหาเสียง ร และมีลักษณะการตีคู่สี่ ในห้องที่ 55 - 59 มีลักษณะเป็นการดำเนินทำนองระนาดเอกด้วยลักษณะการตีรัวลูกเดียวเรียงเสียงขึ้น และเรียงเสียงลง มีการเคลื่อนที่ของเสียง ร ขึ้นมาหาเสียง ท ในห้องที่ 53 - 59 พบกลวิธีการตีสะบัดเรียงเสียงขึ้นการตีสะบัดเรียงเสียงลง และการตีรัวเสียงเดียว จากการวิเคราะห์บันไดเสียงในกลุ่มที่ 1 พบว่ามีกลุ่มโน้ตที่ใช้ คือ ซ ล ท ด ร ม ฟ ซึ่งเป็นโครงสร้างของบันไดเสียงซอล โดยมีโน้ตเสียงโด และเสียงฟาเป็นเสียงจร

วรรคที่ 10



ภาพที่ 81 โน้ตเพลงร่ำสามลา แบบที่ 2 วรรคที่ 10

ที่มา: ผู้วิจัย

กลุ่มที่ 1 ห้องที่ 60 - 64 เป็นการดำเนินทำนองเฉพาะของระนาดเอกด้วยลักษณะการตีเกร็ดมือ จากเสียงสูงมาหาเสียงต่ำ และจากเสียงต่ำไปหาเสียงสูง ห้องที่ 65 เป็นลักษณะการตีสะบัดลง ด้วยโน้ตเสียง **ล ช ม** ห้องที่ 66 มีลักษณะการตีซ้ำทำนอง โดยขึ้นอยู่กับผู้บรรเลงจะกำหนดให้เหมาะสมมากน้อยเพียงใด ด้วยโน้ตเสียง **ช ม ร** ห้องที่ 67 มีลักษณะการตีกรอคู่แปด ด้วยโน้ตเสียง **ช** ในห้อง 60 - 67 พบกลวิธีการตีเกร็ดมือ การตีซ้ำทำนอง และการตีกรอ จากการวิเคราะห์บันไดเสียงในกลุ่มที่ 1 พบว่ามีกลุ่มโน้ตที่ใช้ คือ **ช ล ท ด ร ม ฟ** ซึ่งเป็นโครงสร้างของบันไดเสียงซอล โดยมีโน้ตเสียงโดเป็นเสียงจร

วรรคที่ 11



ภาพที่ 82 โน้ตเพลงรวสามลา แบบที่ 2 วรรคที่ 11

ที่มา: ผู้วิจัย

กลุ่มที่ 1 ห้องที่ 68 - 70 เป็นการดำเนินทำนองเฉพาะของระนาดเอกด้วยลักษณะการตีสะบัดขึ้นสะบัดลง และการตีกรอ โดยห้องที่ 68 เป็นการสะบัดขึ้นในโน้ตเสียง **ฟ ช ล** ต่อด้วยการตีกรอ ห้องที่ 69 เป็นการสะบัดลงในโน้ตเสียง **ม ร ด** ต่อด้วยการตีกรอ ห้องที่ 70 เป็นการตีสะบัดขึ้นในโน้ตเสียง **ล ท ด** ต่อด้วยการตีกรอ ในห้องที่ 71 - 75 เป็นการตีซ้ำทำนองด้วยโน้ตเสียง **ด ช ล ช** 3 ครั้งทำนองถัดไปเป็นการตีสลับมือคู่แปดสองเสียงด้วยโน้ตเสียง **ล ช** และตีคู่แปด 2 เสียงในโน้ตเสียง **ท ล** 2 ครั้ง ในห้อง 68 - 75 พบกลวิธีการตีสะบัดขึ้น สะบัดลง การตีสลับมือคู่แปดสองเสียง จากการวิเคราะห์บันไดเสียงในกลุ่มที่ 1 พบว่ามีกลุ่มโน้ตที่ใช้ คือ **ช ล ท ด ร ม ฟ** ซึ่งเป็นโครงสร้างของบันไดเสียงซอล โดยมีโน้ตเสียงโด และเสียงฟา เป็นเสียงจร

วรรคที่ 12



ภาพที่ 83 โน้ตเพลงร่ำสามลา แบบที่ 2 วรรคที่ 12

ที่มา: ผู้วิจัย

กลุ่มที่ 1 ห้องที่ 76 เป็นการดำเนินทำนองเฉพาะของระนาดเอกด้วยลักษณะการตีสะบัดลง เรียงเสียง ด้วยโน้ตเสียง ฟ ม ร และการตีขยี้เรียงเสียงขึ้นในโน้ตเสียง ซ ล ท ห้องที่ 77 มีลักษณะ การตีสะบัดลง ห้องที่ 77 - 78 มีลักษณะการตีสะเคาะย่นเสียงคู่สี่ เรียงเสียง และข้ามเสียง จากเสียงสูงมาหาเสียงต่ำ ในห้องที่ 79 - 81 76 เป็นการดำเนินทำนองระนาดเอกด้วยลักษณะการตี ร่ำเสียงเดียวเรียงเสียงขึ้นจากโน้ตเสียง ท ไปหาเสียง ท สูง ในห้อง 76 - 81 พบกลวิธีการตีสะบัดลง การตีขยี้ การตีสะเคาะย่นเสียงคู่สี่ และการตีร่ำเสียงเดียว จากการวิเคราะห์บันไดเสียงในกลุ่มที่ 1 พบว่ามีกลุ่มโน้ตที่ใช้ คือ ซ ล ท ด ร ม ฟ ซึ่งเป็นโครงสร้างของบันไดเสียงซอล โดยมีโน้ตเสียงโด และเสียงฟา เป็นเสียงจร

วรรคที่ 13



ภาพที่ 84 โน้ตเพลงร่ำสามลา แบบที่ 2 วรรคที่ 13

ที่มา: ผู้วิจัย

กลุ่มที่ 1 ห้องที่ 82 เป็นการดำเนินทำนองเฉพาะของระนาดเอกด้วยลักษณะการตีขยี้คู่แปด เรียงเสียงขึ้นลง จากเสียงต่ำไปหาเสียงสูง ทำนองถัดไปเป็นการตีกรอในห้องที่ 83 ในห้องที่ 84 มีลักษณะการตีขยี้เรียงเสียงขึ้น จากเสียงต่ำไปหาเสียงสูง ในห้องที่ 85 - 87 เป็นลักษณะการตีคู่สี่ และการตีกรอ จากเสียงสูงมาหาเสียงต่ำ ห้องที่ 88 เป็นการดำเนินทำนองระนาดเอกด้วยลักษณะ การตีร่ำเสียงเดียว ด้วยโน้ตเสียง ร ฟ ม ร ในห้อง 82 - 88 พบกลวิธีการตีขยี้คู่แปด การตีกรอ

และการตีรัวเสียงเดียว จากการวิเคราะห์บันไดเสียงในกลุ่มที่ 1 พบว่ามีโน้ตที่ใช้ คือ **ซ ล ท ต ร ม ฟ** เมื่อวิเคราะห์แล้วไม่สามารถบอกบันไดเสียงได้อย่างชัดเจน เนื่องจากโน้ตที่ปรากฏมีครบทั้ง 7 เสียง แต่ในวรรคที่ 8 หรือวรรคก่อนหน้านี้เป็นการใช้บันไดซอลทั้งหมด จึงสรุปได้ว่า ในกลุ่มที่ 1 เป็นบันไดเสียงซอล อย่างชัดเจน โดยมีโน้ตเสียงโด และเสียงฟาเป็นเสียงจร

วรรคที่ 14



ภาพที่ 85 โน้ตเพลงร่ำสามลา แบบที่ 2 วรรคที่ 14

ที่มา: ผู้วิจัย

กลุ่มที่ 1 ห้องที่ 89 - 91 เป็นการดำเนินทำนองระนาดเอกด้วยลักษณะการตีเกร็ดมือ เรียงเสียง และข้ามเสียง จากเสียงสูงมาหาเสียงต่ำ และมีการตีสะบัดลงเรียงเสียง แบ่งเหมือนมือซ้อง ห้องที่ 91 - 94 เป็นการดำเนินทำนองระนาดเอกด้วยลักษณะการตีสะบัดลง และการตีซ้ำทำนอง หลาย ๆ ครั้ง โดยขึ้นอยู่กับผู้บรรเลงจะกำหนดให้เหมาะสมมากน้อยเพียงใด ในห้องที่ 87 เป็นการตีสะบัดลงเรียงเสียง และข้ามเสียงด้วยโน้ตเสียง **ม ร ท** ในห้องที่ 89 - 94 พบกลวิธีการตีเกร็ดมือ การตีสะบัดลงแบ่งมือเหมือนมือซ้อง การตีสะบัดลง และการตีซ้ำทำนอง จากการวิเคราะห์บันไดเสียงในกลุ่มที่ 1 พบว่ามีกลุ่มโน้ตที่ใช้ คือ **ซ ล ท ต ร ม ฟ** ซึ่งเป็นโครงสร้างของบันไดเสียงซอล โดยมีโน้ตเสียงโด และเสียงฟาเป็นเสียงจร

วรรคที่ 15



ภาพที่ 86 โน้ตเพลงร่ำสามลา แบบที่ 2 วรรคที่ 15

ที่มา: ผู้วิจัย

กลุ่ม 1 ห้องที่ 95 เป็นการดำเนินทำนองเฉพาะของระนาดเอกด้วยลักษณะการตีขี้คู่แปด จากเสียงสูงมาหาเสียงต่ำ ห้องที่ 96 เป็นการตีซ้ำทำนอง จากเสียงสูงมาหาเสียงต่ำ ห้องที่ 97 เป็นการตีสะบัดลง ห้องที่ 97 - 98 เป็นการตีซ้ำทำนอง ด้วยโน้ตเสียง ซ ม ล และการตีสะบัดลง โดยโน้ตเสียง ล ซ ม จะเป็นการตีเรียงเสียง และข้ามเสียง ห้องที่ 99 เป็นการตีกรอคู่แปด ด้วยโน้ตเสียง ซ ห้องที่ 95 - 99 พบกลวิธีการตีขี้คู่แปด การตีซ้ำทำนอง การตีสะบัดลง และการตีกรอคู่แปด จากการวิเคราะห์บันไดเสียงในกลุ่มที่ 1 พบว่ามีกลุ่มโน้ตที่ใช้ คือ ซ ล ท ด ร ม ซึ่งเป็นโครงสร้างของบันไดเสียงซอล อย่างชัดเจน โดยมีเสียงฟา เป็นเสียงจร

วรรคที่ 16



ภาพที่ 87 โน้ตเพลงร่ำสามลา แบบที่ 2 วรรคที่ 16

ที่มา: ผู้วิจัย

กลุ่ม 1 ห้องที่ 101 - 102 เป็นการดำเนินทำนองเฉพาะของระนาดเอกด้วยลักษณะการตีเก็บ คู่แปดเรียงเสียง และข้ามเสียง จากเสียงต่ำไปหาเสียงสูง ห้องที่ 103 เป็นการดำเนินทำนองเฉพาะของระนาดเอกด้วยลักษณะการตีสะบัดขึ้นด้วยโน้ตเสียง ซ ล ท ห้องที่ 104 มีลักษณะการตีกรอคู่ห้า ห้องที่ 101 - 104 พบกลวิธีการสะบัดขึ้น และการตีกรอคู่ห้า จากการวิเคราะห์บันไดเสียงในกลุ่มที่ 1 พบว่ามีกลุ่มโน้ตที่ใช้ คือ ซ ล ท ร ม ซึ่งเป็นโครงสร้างของบันไดเสียงซอล อย่างชัดเจน โดยมีเสียงโด เป็นเสียงจร

วรรคที่ 17



ภาพที่ 88 โน้ตเพลงร่ำสามลา แบบที่ 2 วรรคที่ 17

ที่มา: ผู้วิจัย

กลุ่ม 1 ห้องที่ 104 - 105 เป็นการดำเนินทำนองระนาดเอกด้วยลักษณะการตีคู่แปด การตีคู่สี่ และการตีรัวเสียงเดียว เรียงเสียง และข้ามเสียงจากเสียงต่ำไปหาเสียงสูง ห้องที่ 106 - 107 มีลักษณะการตีเกร็ดมือ เรียงเสียง และข้ามเสียง ขากเสียงสูงมาหาเสียงต่ำ และห้องที่ 108 เป็นการตีกรอคู่ห้า เพื่อลงจบเพลง ในห้อง 104 - 108 พบกลวิธีการตีรัวเสียงเดียว การตีเกร็ดมือ และการตีกรอคู่ห้า จากการวิเคราะห์บันไดเสียงในกลุ่มที่ 1 พบว่ามีกลุ่มโน้ตที่ใช้ คือ **ซ ล ท ด ร ฟ** ซึ่งเป็นโครงสร้างของบันไดเสียงซอล อย่างชัดเจน โดยมีเสียงโด และเสียงฟา เป็นเสียงจร

6. การวิเคราะห์การดำเนินทำนอง และกลวิธีการบรรเลงระนาดเอกเพลงร่ำคูกุพาทย์

เพลงร่ำคูกุพาทย์ แบบที่ 1

วรรคที่ 1



ภาพที่ 89 โน้ตเพลงร่ำคูกุพาทย์ แบบที่ 1 วรรคที่ 1

ที่มา: ผู้วิจัย

กลุ่มที่ 1 ห้องที่ 1 - 4 เป็นการดำเนินทำนองระนาดเอกด้วยลักษณะการตีสะบัดขึ้น สะบัดลง และการตีกรอ เรียงเสียงจากเสียงต่ำไปหาเสียงสูง ในโน้ตเสียง **ล ท** ในห้อง 1 - 4 พบกลวิธีการตีสะบัดลง สะบัดขึ้น และการตีกรอ เมื่อวิเคราะห์กลุ่มโน้ตแล้วไม่สามารถบอกบันไดเสียงได้อย่างชัดเจน เนื่องจากโน้ตที่ปรากฏในวรรค มีไม่ครบตามโครงสร้างของบันไดเสียง แต่โน้ตที่ปรากฏสามารถ

วิเคราะห์ได้ 3 บันไดเสียง คือ บันไดเสียง เร ซอล และที จะเห็นได้ว่าโน้ตวรรคที่ 1 มีน้อย การวิเคราะห์บันไดเสียงจึงยังไม่สามารถวิเคราะห์ได้ จึงจะต้องดูในวรรคถัดไป

วรรคที่ 2



ภาพที่ 90 โน้ตเพลงรวัดกะพาศ แบบที่ 1 วรรคที่ 2

ที่มา: ผู้วิจัย

กลุ่มที่ 1 ห้องที่ 5 - 7 เป็นการดำเนินทำนองระนาดเอกด้วยลักษณะการตีขลุ่ยคู่แปดเรียงเสียง ขึ้นจากเสียงต่ำไปหาเสียงสูง โดยมีการตีเรียงเสียง และสลับกับการตีข้ามเสียง กลวิธีที่พบในกลุ่มที่ 1 คือกลวิธีการตีขลุ่ยคู่แปด จากการวิเคราะห์บันไดเสียงในกลุ่มที่ 1 พบว่ามีกลุ่มโน้ตที่ใช้ คือ ซ ล ท ด ร ม ซึ่งเป็นโครงสร้างของบันไดเสียงซอล โดยมีโน้ตเสียงโดเป็นเสียงจร

กลุ่มที่ 2 ห้องที่ 8 เป็นการดำเนินทำนองระนาดเอกด้วยลักษณะการตีสะเตาะยืนเสียงคู่สี่ซ้ำ เสียงหลายเสียง และในห้องที่ 9 เป็นการตีสะเตาะคู่สี่ในเสียงต่ำ และกลับมาตีคู่สี่ในเสียงเดิมเหมือน ห้องที่ 8 ห้องที่ 11 เป็นการดำเนินทำนองระนาดเอกด้วยลักษณะการตีซ้ำทำนอง ห้องที่ 8 - 11 พบกลวิธี คือ การตีขลุ่ยคู่แปด การตีสะเตาะยืนเสียงคู่สี่ และการตีซ้ำทำนอง จากการวิเคราะห์ บันไดเสียงในกลุ่มที่ 1 พบว่ามีกลุ่มโน้ตที่ใช้ คือ ซ ล ท ด ร ม ฟ ซึ่งเป็นโครงสร้างของบันไดเสียงซอล โดยมีเสียงโด และเสียงฟา เป็นเสียงจร

วรรคที่ 3



ภาพที่ 91 โน้ตเพลงรัวคุกวาทยั แบบที่ 1 วรรคที่ 3

ที่มา: ผู้วิจัย

กลุ่มที่ 1 ห้องที่ 13 - 14 เป็นการดำเนินทำนองเฉพาะของระนาดเอกด้วยลักษณะการตีเก็บคู่แปดแนวกลางมือ โดยเรียงเสียงลงจากเสียงต่ำไปหาเสียงสูง ห้องที่ 15 เป็นการดำเนินทำนองเฉพาะของระนาดเอกด้วยลักษณะการตีสะบัดขึ้น และสะบัดลง ด้วยโน้ตเสียง **ม ร ท** ห้องที่ 16 - 18 เป็นการดำเนินทำนองระนาดเอกด้วยลักษณะการตีซ้ำทำนองหลาย ๆ ครั้ง โดยขึ้นอยู่กับผู้บรรเลง จะกำหนดให้เหมาะสมมากน้อยเพียงใด และมีการตีสะบัดลงในห้องที่ 17 ห้องที่ 18 มีการตีกรอคู่แปดใน ห้องที่ 13 - 18 พบกลวิธีการตีเก็บคู่แปดแนวกลางมือ การตีสะบัดขึ้น และสะบัดลง การตีซ้ำทำนอง และการตีกรอ จากการวิเคราะห์บันไดเสียงในกลุ่มที่ 1 พบว่ามีกลุ่มโน้ตที่ใช้ คือ **ซ ล ท ด ร ม** ซึ่งเป็นโครงสร้างของบันไดเสียงซอล โดยมีโน้ตเสียงโด เป็นเสียงจร

วรรคที่ 4



ภาพที่ 92 โน้ตเพลงรัวคุกวาทยั แบบที่ 1 วรรคที่ 4

ที่มา: ผู้วิจัย

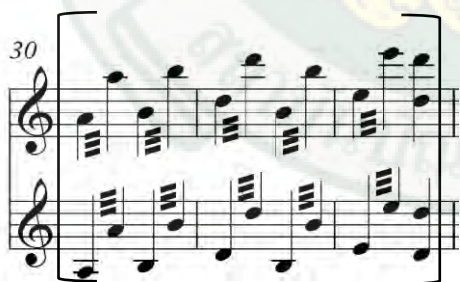
กลุ่มที่ 1 ห้องที่ 20 - 23 เป็นการดำเนินทำนองเฉพาะของระนาดเอกด้วยลักษณะการตี
สะบัดลงเรียงเสียง จากสูงมาหาต่ำ ด้วยโน้ตเสียง ข ฟ ม ทำนองถัดไป เป็นการตีคู่แปด สองเสียงด้วย
โน้ตเสียง ฟ ม ในห้องที่ 20 - 23 พบกลวิธีการตีสะบัดลง จากการวิเคราะห์บันไดเสียงในกลุ่มที่ 1
พบว่ามิกลุ่มโน้ตที่ใช้ คือ ม ฟ ข ซึ่งเป็นโครงสร้างของบันไดเสียงซอล โดยมีโน้ตเสียงฟา เป็นเสียงจร
วรรคที่ 5



ภาพที่ 93 โน้ตเพลงร่ำคุกพาทย แบบที่ 1 วรรคที่ 5

ที่มา: ผู้วิจัย

กลุ่มที่ 1 ห้องที่ 23 - 25 เป็นการดำเนินทำนองเฉพาะของระนาดเอกด้วยลักษณะการตี
คู่แปด และคู่สี่ จากเสียงต่ำไปหาเสียงสูง ห้องที่ 25 เป็นลักษณะการตีขี้คู่แปด ห้องที่ 26 เป็นการตี
ขี้คู่แปดแบบซ้ำทำนอง ห้องที่ 27 - 28 เป็นการตีมือซ้ายหนึ่งครั้งมือขวาหนึ่งครั้ง โดยเริ่มจากการตี
ซ้ำไปหาเร็ว ด้วยโน้ตเสียง ท ห้องที่ 29 เป็นลักษณะการตีกรอคู่แปด ด้วยโน้ตเสียง ท ในห้องที่
23 - 29 พบกลวิธีการตีการตีขี้คู่แปด และการตีกรอ จากการวิเคราะห์บันไดเสียงในกลุ่มที่ 1 พบว่า
มิกลุ่มโน้ตที่ใช้ คือ ซ ล ท ร ม ซึ่งเป็นโครงสร้างของบันไดเสียงซอล
วรรคที่ 6



ภาพที่ 94 โน้ตเพลงร่ำคุกพาทย แบบที่ 1 วรรคที่ 6

ที่มา: ผู้วิจัย

กลุ่มที่ 1 ห้องที่ 30 - 32 เป็นการดำเนินทำนองระนาดเอกด้วยลักษณะการตีการตีกรอ จากเสียงสูงไปหาเสียงต่ำ โดยมีการตีเรียงเสียง และสลับกับการตีข้ามเสียง ห้องที่ 30 - 32 กลวิธีที่พบในกลุ่มที่ 1 คือกลวิธีการตีกรอ จากการวิเคราะห์บันไดเสียงในกลุ่มที่ 1 พบว่ามีกลุ่มโน้ตที่ใช้ คือ ล ท ร ม ซึ่งเป็นโครงสร้างของบันไดเสียงซอล โดยมีโน้ตเสียงโดเป็นเสียงจร

วรรคที่ 7



ภาพที่ 95 โน้ตเพลงรัวคูกพาทย์ แบบที่ 1 วรรคที่ 7

ที่มา: ผู้วิจัย

กลุ่มที่ 1 ห้องที่ 33 - 36 เป็นการดำเนินทำนองเฉพาะของระนาดเอกด้วยลักษณะการตีสะบัดลงเรียงเสียง จากสูงมาหาต่ำ ด้วยโน้ตเสียง ฟ ม ร ทำนองถัดไป เป็นการตีคู่แปด สองเสียงด้วยโน้ตเสียง ม ร ในห้องที่ 33 - 36 พบกลวิธีการตีสะบัดลง จากการวิเคราะห์บันไดเสียงในกลุ่มที่ 1 พบว่ามีกลุ่มโน้ตที่ใช้ คือ ฟ ม ร ซึ่งเป็นโครงสร้างของบันไดเสียงเร โดยมีโน้ตเสียงฟา เป็นเสียงจร

วรรคที่ 8



ภาพที่ 96 โน้ตเพลงรัวคูกพาทย์ แบบที่ 1 วรรคที่ 8

ที่มา: ผู้วิจัย

กลุ่มที่ 1 ห้องที่ 36 - 37 เป็นการดำเนินทำนองเฉพาะของระนาดเอกด้วยลักษณะการตีคู่แปด และคู่สี่ จากเสียงต่ำไปหาเสียงสูง ห้องที่ 38 เป็นลักษณะการตีขยี้คู่แปด ห้องที่ 39 - 40 เป็นการตีขยี้คู่แปดแบบซ้ำทำนอง ห้องที่ 41 - 42 เป็นการตีมือซ้ายหนึ่งครั้งมือขวาหนึ่งครั้ง โดยเริ่มจากการตีซ้ำไปหาเร็ว ด้วยโน้ตเสียง ฟ ห้องที่ 43 เป็นลักษณะการตีกรอคู่แปด ด้วยโน้ตเสียง ฟ ในห้องที่ 36 - 37 พบกลวิธีการตีการตีขยี้คู่แปด และการตีกรอ จากการวิเคราะห์บันไดเสียงในกลุ่มที่ 1 พบว่ามีกลุ่มโน้ตที่ใช้ คือ ล ร ม ฟ ซึ่งเป็นโครงสร้างของบันไดเสียงเร เป็นเสียงจร

วรรคที่ 9



ภาพที่ 97 โน้ตเพลงรัวคูกพาทย์ แบบที่ 1 วรรคที่ 9

ที่มา: ผู้วิจัย

กลุ่มที่ 1 ห้องที่ 44 - 45 เป็นการดำเนินทำนองเฉพาะของระนาดเอกด้วยลักษณะการตีกรอคู่แปด จากเสียงสูงไปหาเสียงต่ำ ห้องที่ 46 - 48 เป็นการตีคู่แปด เรียงเสียง และข้ามเสียง จากเสียงสูงมาหาเสียงต่ำ ในห้องที่ 44 - 48 พบกลวิธีการตีกรอ จากการวิเคราะห์บันไดเสียงในกลุ่มที่ 1 พบว่ามีกลุ่มโน้ตที่ใช้ คือ ล ร ม ฟ ซึ่งเป็นโครงสร้างของบันไดเสียงเร

วรรคที่ 10



ภาพที่ 98 โน้ตเพลงรัวคูกพาทย์ แบบที่ 1 วรรคที่ 10

ที่มา: ผู้วิจัย

กลุ่มที่ 1 ห้องที่ 49 เป็นการดำเนินทำนองเฉพาะของระนาดเอกด้วยลักษณะการตีเก็บคู่แปด แนวกลางมือ โดยเรียงเสียงลงจากเสียงต่ำไปหาเสียงสูง ห้องที่ 50 เป็นการดำเนินทำนองเฉพาะของระนาดเอกด้วยลักษณะการตีเก็บคู่แปดแนวกลางมือ และการตีสะบัดขึ้น ห้องที่ 51 - 52 เป็นการดำเนินทำนองระนาดเอกด้วยลักษณะการตีซ้ำทำนองหลาย ๆ ครั้ง โดยขึ้นอยู่กับผู้บรรเลง จะกำหนดให้เหมาะสมมากน้อยเพียงใด ในห้องที่ 49 - 52 พบกลวิธีการตีเก็บคู่แปดแนวกลางมือ การตีสะบัดขึ้น จากการวิเคราะห์บันไดเสียงในกลุ่มที่ 1 พบว่ามีกลุ่มโน้ตที่ใช้ คือ **ซ ล ท ต ร ม** ซึ่งเป็นโครงสร้างของบันไดเสียงซอล โดยมีโน้ตเสียงโด เป็นเสียงจร

วรรคที่ 11



ภาพที่ 99 โน้ตเพลงรัวคูกพาทย์ แบบที่ 1 วรรคที่ 11

ที่มา: ผู้วิจัย

กลุ่ม 1 ห้องที่ 53 เป็นการดำเนินทำนองเฉพาะของระนาดเอกด้วยลักษณะการตีเก็บคู่แปด แนวกลางมือ โดยจากเสียงสูงมาหาเสียงต่ำ ห้องที่ 54 - 55 เป็นการตีขยี้เรียงเสียงลงเสียงสูงมาหาเสียงต่ำ และเป็นการตีซ้ำทำนอง ห้องที่ 56 มีลักษณะการตีสะบัดลง ห้องที่ 55 - 59 เป็นการตีสะบัดลง ห้องที่ 97 - 98 เป็นการตีซ้ำทำนอง ด้วยโน้ตเสียง **ซ ม ล** จะเป็นการตีเรียงเสียง และข้ามเสียง ห้องที่ 60 เป็นการตีกรอคู่แปด ด้วยโน้ตเสียง **ซ** ห้องที่ 53 - 60 พบกลวิธีการตีขยี้คู่แปด การตีซ้ำทำนอง การตีสะบัดลง และการตีกรอคู่แปด จากการวิเคราะห์บันไดเสียงในกลุ่มที่ 1 พบว่ามีกลุ่มโน้ตที่ใช้ คือ **ซ ล ท ต ร ม** ซึ่งเป็นโครงสร้างของบันไดเสียงซอล อย่างชัดเจน โดยมีเสียงโด เป็นเสียงจร

วรรคที่ 12



ภาพที่ 100 โน้ตเพลงร่ำคุกพาทย์ แบบที่ 1 วรรคที่ 12

ที่มา: ผู้วิจัย

กลุ่ม 1 ห้องที่ 61 - 63 เป็นการดำเนินทำนองเฉพาะของระนาดเอกด้วยลักษณะการตีเก็บ คู่แปดเรียงเสียง และข้ามเสียง จากเสียงสูงมาหาเสียงต่ำ และมีลักษณะการตีสะบัดลง และสะบัดขึ้น ห้องที่ 64 เป็นการดำเนินทำนองเฉพาะของระนาดเอกด้วยลักษณะการตีกรอคู่ห้า ห้องที่ 61 - 64 พบกลวิธีการสะบัดขึ้น สะบัดลง และการตีกรอคู่ห้า จากการวิเคราะห์บันไดเสียงในกลุ่มที่ 1 พบว่ามีกลุ่มโน้ตที่ใช้ คือ ซ ล ท ร ม ซึ่งเป็นโครงสร้างของบันไดเสียงซอล อย่างชัดเจน

วรรคที่ 13



ภาพที่ 101 โน้ตเพลงร่ำคุกพาทย์ แบบที่ 1 วรรคที่ 13

ที่มา: ผู้วิจัย

กลุ่ม 1 ห้องที่ 65 - 66 เป็นการดำเนินทำนองระนาดเอกด้วยลักษณะการตีคู่แปด การตีรัว เสียงเดียว เรียงเสียง และข้ามเสียงจากสูงเสียงไปหาเสียงต่ำ ห้องที่ 67 - 70 มีลักษณะการตีเกร็ดมือ เรียงเสียง และข้ามเสียง จากเสียงสูงมาหาเสียงต่ำ และเป็นการตีกรอคู่แปด เพื่อลงจบเพลง ในห้อง 67 - 70 พบกลวิธีการตีรัวเสียงเดียว การตีเกร็ดมือ และการตีกรอคู่แปด จากการวิเคราะห์บันไดเสียงในกลุ่มที่ 1 พบว่ามีกลุ่มโน้ตที่ใช้ คือ ซ ล ท ร พ ซึ่งเป็นโครงสร้างของบันไดเสียงซอล อย่างชัดเจน โดยมีเสียงฟา เป็นเสียงจร

เพลงร่ำคุพพาทย์ แบบที่ 2

วรรคที่ 1



ภาพที่ 102 โน้ตเพลงร่ำคุพพาทย์ แบบที่ 2 วรรคที่ 1

ที่มา: ผู้วิจัย

กลุ่มที่ 1 ห้องที่ 1 - 4 เป็นการดำเนินทำนองระนาดเอกด้วยลักษณะการตีขยี้คู่แปด เรียงเสียงจากเสียงต่ำไปหาเสียงสูง ในโน้ตเสียง ล ท และห้องที่ 2 ห้องที่ 4 มีลักษณะการตีกรอ ในห้อง 1 - 4 พบกลวิธีการตีขยี้คู่แปด และการตีกรอ เมื่อวิเคราะห์กลุ่มโน้ตแล้วไม่สามารถบอกบันไดเสียงได้อย่างชัดเจน เนื่องจากโน้ตที่ปรากฏในวรรค มีไม่ครบตามโครงสร้างของบันไดเสียง แต่โน้ตที่ปรากฏสามารถวิเคราะห์ได้ 3 บันไดเสียง คือ บันไดเสียง เร ซอล และ ที จะเห็นได้ว่าโน้ตวรรคที่ 1 มีน้อย การวิเคราะห์บันไดเสียงจึงยังไม่สามารถวิเคราะห์ได้ จึงจะต้องดูในวรรคถัดไป

วรรคที่ 2



ภาพที่ 103 โน้ตเพลงร่ำคุพพาทย์ แบบที่ 2 วรรคที่ 2

ที่มา: ผู้วิจัย

กลุ่มที่ 1 ห้องที่ 5 - 8 เป็นการดำเนินทำนองระนาดเอกด้วยลักษณะการตีเก็บคู่แปด แนวกลางมือเรียงเสียงลงจากเสียงสูงไปหาเสียงต่ำ โดยมีการตีเรียงเสียง และสลับกับการตีข้ามเสียง

ห้องที่ 8 เป็นการดำเนินทำนองด้วยการตีสะบัดขึ้น ด้วยโน้ตเสียง **ร ม ซ** กลวิธีที่พบในกลุ่มที่ 1 คือ กลวิธีการตีเก็บคู่แปดแนวกลางมือ และการตีสะบัดขึ้น จากการวิเคราะห์บันไดเสียงในกลุ่มที่ 1 พบว่ามีกลุ่มโน้ตที่ใช้ คือ **ซ ล ท ด ร ม** ซึ่งเป็นโครงสร้างของบันไดเสียงซอล โดยมีโน้ตเสียงโดเป็นเสียงจร

กลุ่มที่ 2 ห้องที่ 9 เป็นการดำเนินทำนองระนาดเอกด้วยลักษณะการตีสะเตาะยืนเสียงคู่สี่ ซ้ำเสียงหลายเสียง และในห้องที่ 10 เป็นการตีสะเตาะคู่สี่ในเสียงต่ำ ห้องที่ 11 เป็นการดำเนินทำนองระนาดเอกด้วยลักษณะการตีรวเสียงเดียว เรียงเสียงขึ้น จากเสียงต่ำไปหาเสียงสูง ด้วยโน้ตเสียง **ม** ไปหา **ม** สูง ห้องที่ 9 - 11 พบกลวิธี คือ การตีสะเตาะยืนเสียงคู่สี่ และการตีรวเสียงเดียว จากการวิเคราะห์บันไดเสียงในกลุ่มที่ 1 พบว่ามีกลุ่มโน้ตที่ใช้ คือ **ซ ล ท ด ร ม ฟ** ซึ่งเป็นโครงสร้างของบันไดเสียงซอล โดยมีเสียงโด และเสียงฟา เป็นเสียงจร

วรรคที่ 3



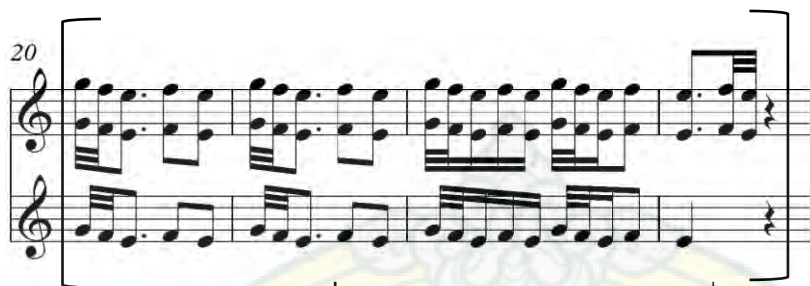
ภาพที่ 104 โน้ตเพลงรวคุกพาทย์ แบบที่ 2 วรรคที่ 3

ที่มา: ผู้วิจัย

กลุ่มที่ 1 ห้องที่ 13 - 14 เป็นการดำเนินทำนองเฉพาะของระนาดเอกด้วยลักษณะการตีเก็บคู่แปดแนวกลางมือ โดยเรียงเสียงลงจากเสียงต่ำไปหาเสียงสูง ห้องที่ 15 เป็นการดำเนินทำนองเฉพาะของระนาดเอกด้วยลักษณะการตีสะบัดขึ้น และสะบัดลง ด้วยโน้ตเสียง **ม ร ท** ห้องที่ 15 - 17 เป็นการดำเนินทำนองระนาดเอกด้วยลักษณะการตีซ้ำทำนองหลาย ๆ ครั้ง โดยขึ้นอยู่กับผู้บรรเลง จะกำหนดให้เหมาะสมมากน้อยเพียงใด และมีการตีสะบัดลงในห้องที่ 18 ห้องที่ 19 มีการตีกรอคู่แปด ในห้องที่ 13 - 19 พบกลวิธีการตีเก็บคู่แปดแนวกลางมือ การตีสะบัดขึ้น และสะบัดลง การตีซ้ำ

ทำนอง และการตีกรอ จากการวิเคราะห์บันไดเสียงในกลุ่มที่ 1 พบว่ามีกลุ่มโน้ตที่ใช้ คือ **ซ ล ท ด ร** ซึ่งเป็นโครงสร้างของบันไดเสียงซอล โดยมีโน้ตเสียงโด เป็นเสียงจร

วรรคที่ 4



ภาพที่ 105 โน้ตเพลงร่ำคุกพาทย์ แบบที่ 2 วรรคที่ 4

ที่มา: ผู้วิจัย

กลุ่มที่ 1 ห้องที่ 20 - 23 เป็นการดำเนินทำนองเฉพาะของระนาดเอกด้วยลักษณะการตีสะบัดลงเรียงเสียง จากสูงมาหาต่ำ ด้วยโน้ตเสียง **ซ ฟ ม** ทำนองถัดไป เป็นการตีคู่แปด สองเสียง ด้วยโน้ตเสียง **ฟ ม** ในห้องที่ 20 - 23 พบกลวิธีการตีสะบัดลง จากการวิเคราะห์บันไดเสียงในกลุ่มที่ 1 พบว่ามีกลุ่มโน้ตที่ใช้ คือ **ม ฟ ซ** ซึ่งเป็นโครงสร้างของบันไดเสียงซอล โดยมีโน้ตเสียงฟา เป็นเสียงจร

วรรคที่ 5



ภาพที่ 106 โน้ตเพลงร่ำคุกพาทย์ แบบที่ 2 วรรคที่ 5

ที่มา: ผู้วิจัย

กลุ่มที่ 1 ห้องที่ 23 - 25 เป็นการดำเนินทำนองเฉพาะของระนาดเอกด้วยลักษณะการตีสะบัดลง ด้วยคู่แปด และคู่สี่ จากเสียงต่ำไปหาเสียงสูง ห้องที่ 25 เป็นลักษณะการตีขี้คู่แปด ห้องที่ 26 เป็นการตีขี้คู่แปดแบบซ้ำทำนอง ห้องที่ 27 - 28 เป็นการตีมือซ้ายหนึ่งครั้งมือขวาหนึ่งครั้ง โดยเริ่มจากการตีซ้ำไปหาเร็ว ด้วยโน้ตเสียง **ท** ห้องที่ 29 เป็นลักษณะการตีกรอคู่แปด ด้วยโน้ตเสียง **ท** ในห้องที่ 23 - 29 พบกลวิธีการตีการตีขี้คู่แปด และการตีกรอ จากการวิเคราะห์บันไดเสียงในกลุ่มที่ 1 พบว่ามีกลุ่มโน้ตที่ใช้ คือ **ซ ล ท ร ม** ซึ่งเป็นโครงสร้างของบันไดเสียงซอล

วรรคที่ 6



ภาพที่ 107 โน้ตเพลงร่ำคุกพาทย์ แบบที่ 2 วรรคที่ 6

ที่มา: ผู้วิจัย

กลุ่มที่ 1 ห้องที่ 30 - 32 เป็นการดำเนินทำนองระนาดเอกด้วยลักษณะการตีการตีกรอ จากเสียงสูงไปหาเสียงต่ำ โดยมีการตีเรียงเสียง และสลับกับการตีข้ามเสียง ห้องที่ 30 - 32 กลวิธีที่พบในกลุ่มที่ 1 คือกลวิธีการตีกรอ จากการวิเคราะห์บันไดเสียงในกลุ่มที่ 1 พบว่ามีกลุ่มโน้ตที่ใช้ คือ ล ท ร ม ซึ่งเป็นโครงสร้างของบันไดเสียงซอล โดยมีโน้ตเสียงโดเป็นเสียงจร

วรรคที่ 7



ภาพที่ 108 โน้ตเพลงร่ำคุกพาทย์ แบบที่ 2 วรรคที่ 7

ที่มา: ผู้วิจัย

กลุ่มที่ 1 ห้องที่ 33 - 36 เป็นการดำเนินทำนองเฉพาะของระนาดเอกด้วยลักษณะการตีสะบัดลงเรียงเสียง จากสูงมาหาต่ำ ด้วยโน้ตเสียง ฟ ม ร ทำนองถัดไป เป็นการตีคู่แปด สองเสียงด้วยโน้ตเสียง ม ร ในห้องที่ 33 - 36 พบกลวิธีการตีสะบัดลง จากการวิเคราะห์บันไดเสียงในกลุ่มที่ 1 พบว่ามีกลุ่มโน้ตที่ใช้ คือ ฟ ม ร ซึ่งเป็นโครงสร้างของบันไดเสียงเร โดยมีโน้ตเสียงฟา เป็นเสียงจร

วรรคที่ 8



ภาพที่ 109 โน้ตเพลงร่ำคูกพาทย แบบที่ 2 วรรคที่ 8

ที่มา: ผู้วิจัย

กลุ่มที่ 1 ห้องที่ 36 - 37 เป็นการดำเนินทำนองเฉพาะของระนาดเอกด้วยลักษณะการตีสะบัดลง เรียงเสียง และเป็นการตีคู่สี่ จากเสียงต่ำไปหาเสียงสูง ห้องที่ 38 เป็นลักษณะการตีเก็บคู่แปด เรียงเสียงลง จากเสียงสูงมาหาเสียงต่ำ ห้องที่ 39 - 40 เป็นการตีขี้คู่แปดแบบซ้ำทำนอง ห้องที่ 41 - 42 เป็นการตีมือซ้ายหนึ่งครั้งมือขวาหนึ่งครั้ง โดยเริ่มจากการตีเข้าไปหาเร็ว ด้วยโน้ตเสียง ฟ ห้องที่ 43 เป็นลักษณะการตีรัวเสียงเดียว เรียงเสียงจากต่ำไปหาเสียงสูง ด้วยโน้ตเสียง ฟ ในห้องที่ 36 - 43 พบกลวิธีการตีการตีสะบัดลง และการตีรัวเสียงเดียว จากการวิเคราะห์บันไดเสียงในกลุ่มที่ 1 พบว่ามีกลุ่มโน้ตที่ใช้ คือ ร ม ฟ ซ ล ท ด ซึ่งเป็นโครงสร้างของบันไดเสียงเร โดยมีเสียงซอล และเสียงโด เป็นเสียงจร

วรรคที่ 9



ภาพที่ 110 โน้ตเพลงร่ำคูกพาทย แบบที่ 2 วรรคที่ 9

ที่มา: ผู้วิจัย

กลุ่มที่ 1 ห้องที่ 45 - 46 เป็นการดำเนินทำนองเฉพาะของระนาดเอกด้วยลักษณะการตีกรอ คู่แปด จากเสียงสูงไปหาเสียงต่ำ ห้องที่ 47 - 49 เป็นการตีคู่แปด เรียงเสียง และข้ามเสียง จากเสียงสูงมาหาเสียงต่ำ ในห้องที่ 47 - 49 พบกลวิธีการตีกรอ จากการวิเคราะห์บันไดเสียงในกลุ่มที่ 1 พบว่ามีกลุ่มโน้ตที่ใช้ คือ ล ร ม ฟ ซึ่งเป็นโครงสร้างของบันไดเสียงเร

วรรคที่ 10



ภาพที่ 111 โน้ตเพลงรัวคูกพาทย์ แบบที่ 2 วรรคที่ 10

ที่มา: ผู้วิจัย

กลุ่มที่ 1 ห้องที่ 50 - 51 เป็นการดำเนินทำนองเฉพาะของระนาดเอกด้วยลักษณะการตี สะบัดลง และสะบัดขึ้น แบบเหมือนมือฆ้อง เรียงเสียง และข้ามเสียง โดยเรียงเสียงลงจากเสียงต่ำ ไปหาเสียงสูง ห้องที่ 51 - 53 เป็นการดำเนินทำนองเฉพาะของระนาดเอกด้วยลักษณะการตีสะบัดลง และเป็นการดำเนินทำนองระนาดเอกด้วยลักษณะการตีซ้ำทำนองหลาย ๆ ครั้ง โดยขึ้นอยู่กับ ผู้บรรเลงจะกำหนดให้เหมาะสมมากน้อยเพียงใด ในห้องที่ 50 - 53 พบกลวิธีการตีสะบัดลง การตี เก็บคู่แปดแนวกลางมือ และการตีซ้ำทำนอง จากการวิเคราะห์บันไดเสียงในกลุ่มที่ 1 พบว่ามีกลุ่ม โน้ตที่ใช้ คือ ข ล ท ต ร ม ซึ่งเป็นโครงสร้างของบันไดเสียงซอล โดยมีโน้ตเสียงโด เป็นเสียงจร

วรรคที่ 11



ภาพที่ 112 โน้ตเพลงรัวคูกพาทย์ แบบที่ 2 วรรคที่ 11

ที่มา: ผู้วิจัย

กลุ่ม 1 ห้องที่ 54 เป็นการดำเนินทำนองเฉพาะของระนาดเอกด้วยลักษณะการตีเก็บคู่แปดแนวกลางมือ โดยจากเสียงต่ำมาหาเสียงสูง ห้องที่ 55 - 56 การตีเก็บคู่แปดแนวกลางมือ โดยจากเสียงต่ำมาหาเสียงสูง เป็นการตีซ้ำทำนอง ห้องที่ 56 มีลักษณะการตีสะบัดลง ห้องที่ 57 - 58 เป็นการตีซ้ำทำนอง ด้วยโน้ตเสียง **ซ ม ล** จะเป็นการตีเรียงเสียง และข้ามเสียง ห้องที่ 59 เป็นการตีกรอคู่แปด ด้วยโน้ตเสียง **ซ** ห้องที่ 54 - 59 พบกลวิธีการตีขยี้คู่แปด การตีซ้ำทำนอง การตีสะบัดลง และการตีกรอคู่แปด จากการวิเคราะห์บันไดเสียงในกลุ่มที่ 1 พบว่ามีกลุ่มโน้ตที่ใช้ คือ **ซ ล ท ร ม** ซึ่งเป็นโครงสร้างของบันไดเสียงซอล อย่างชัดเจน โดยมีเสียงโด เป็นเสียงจร

วรรคที่ 12



ภาพที่ 113 โน้ตเพลงรัวคูกุพาทย์ แบบที่ 2 วรรคที่ 12

ที่มา: ผู้วิจัย

กลุ่ม 1 ห้องที่ 60 - 62 เป็นการดำเนินทำนองเฉพาะของระนาดเอกด้วยลักษณะการตีขยี้คู่แปดเรียงเสียง จากเสียงต่ำมาหาเสียงสูง และมีลักษณะการตีสะบัดขึ้น และสะบัดขึ้น ห้องที่ 62 เป็นการดำเนินทำนองเฉพาะของระนาดเอกด้วยลักษณะการตีกรอคู่ห้า ห้องที่ 60 - 62 พบกลวิธีการสะบัดขึ้น การตีขยี้คู่แปด และการตีกรอคู่ห้า จากการวิเคราะห์บันไดเสียงในกลุ่มที่ 1 พบว่ามีกลุ่มโน้ตที่ใช้ คือ **ซ ล ท ร ม** ซึ่งเป็นโครงสร้างของบันไดเสียงซอล อย่างชัดเจน

วรรคที่ 13



ภาพที่ 114 โน้ตเพลงรัวคูกุพาทย์ แบบที่ 2 วรรคที่ 13

ที่มา: ผู้วิจัย

กลุ่ม 1 ห้องที่ 63 - 66 เป็นการดำเนินทำนองระนาดเอกด้วยลักษณะการตีคู่แปด การตีรัวเสียงเดียว เรียงเสียง และข้ามเสียงจากสูงเสียงไปหาเสียงต่ำ ห้องที่ 67 - 68 มีลักษณะการตีกรอคู่ห้า เพื่อลงจบเพลง ในห้อง 63 - 68 พบกลวิธีการตีรัวเสียงเดียว และการตีกรอคู่ห้า จากการวิเคราะห์บันไดเสียงในกลุ่มที่ 1 พบว่ามีกลุ่มโน้ตที่ใช้ คือ ซ ล ท ร ฟ ซึ่งเป็นโครงสร้างของบันไดเสียงซอลอย่างชัดเจน โดยมีเสียงฟา เป็นเสียงจร



ตารางที่ 2 สรุปการวิเคราะห์การดำเนินงาน กลวิธี และแนวในการบรรเลงระนาดเอกใน
เพลงร่ำประลองเสภาแบบที่ 1

วรรค	แนวในการบรรเลง	การดำเนินงาน	กลวิธี
วรรคที่ 1	แนวเรียวหางหนู	การตีคู่แปด	การตีชัย
กลุ่ม 2	แนวผสม	การตีคู่สี่	การตีสะเดาะ การตีกรอ
วรรคที่ 2	-	การตีสะบัดขึ้น ลง	การตีสะบัดขึ้น ลง
กลุ่ม 2	-	การตีกรอ	การตีกรอ
วรรคที่ 3	แนวชัย	การตีชัยคู่แปด	การตีชัยคู่แปด
กลุ่ม 2	แนวเรียวหางหนู	การตีคู่แปด	การตีชัย
วรรคที่ 4	แนวชัย	การตีคู่แปด	การตีชัยนอนวันสองเสียง
กลุ่ม 2	แนวชัย	การตีคู่แปด	การตีสะเดาะ การตีสะบัด การตีชัย
กลุ่ม 3	-	การตีเกร็ดมือ	การตีร่ำสลับมือผสมมือ การตีเกร็ดมือ

ที่มา: ผู้วิจัย

จากตารางที่ 2 สิ่งที่ผู้วิจัยค้นพบการบรรเลงเพลงร่ำประลองเสภาแบบที่ 1 พบว่ามีแนวการบรรเลง 3 แนวคือ แนวเรียวหางหนู แนวผสม แนวชัย การดำเนินงานเพลงร่ำประลองเสภาพบลักษณะการตีคู่แปด การตีคู่สี่ การตีเกร็ดมือ กลวิธีพบการตี การตีชัย การตีสะเดาะ การตีกรอ การตีสะบัดขึ้น ลง การตีชัยนอนวันสองเสียง การตีร่ำสลับมือผสมมือ การตีเกร็ดมือ ในบทบาทการบรรเลงเพลงร่ำประลองเสภาคมักใช้ในการบรรเลงก่อนเพลงโหมโรงเสภา เพื่อตรวจสอบความพร้อมของเครื่องดนตรีที่บรรเลง รวมถึงเป็นการอุ่นซ้อมมือแก่ผู้บรรเลงให้มีความพร้อมจะบรรเลงในเพลงต่อไปได้อย่างคล่องแคล่ว เพลงร่ำประลองเสภาให้อารมณ์ผู้ฟังในด้านความสนุกสนาน รื่นเริงใจ จะแตกต่างจากการบรรเลงเพลงร่ำประลองเสภาที่ใช้ประกอบการแสดงละคร ที่ต้องใช้ในการบรรเลงที่ดูตัวแสดงเป็นสำคัญ จุดเด่นของการบรรเลงเพลงร่ำประลองเสภา เพื่ออวดฝีมือผู้บรรเลงอวดภูมิปัญญาการสร้างสรรค์ทำนอง หรือตกแต่งการดำเนินกลอน

ตารางที่ 3 สรุปการวิเคราะห์การดำเนินงาน กลวิธี และแนวในการบรรเลงระนาดเอกใน
เพลงร่ำประลองเสภาแบบที่ 2

วรรค	แนวในการบรรเลง	การดำเนินงาน	กลวิธี
วรรคที่ 1	แนวขยี้	การตีขยี้คู่แปด	การตีสะบัดขึ้น ลง การตีเกร็ดมือ
กลุ่ม 2	-	การตีรวลลูกเดียว	การตีรวลสลับมือผสม มือ
วรรคที่ 2	-	การตีรวลลูกเดียว	การตีรวลลูกเดียว
กลุ่ม 2	-	การตีเกร็ดมือ	การตีรวลสลับมือผสม มือ การตีสะเดาะ
วรรคที่ 3	-	การตีเกร็ดมือ	การตีเกร็ดมือ
วรรคที่ 4	แนวขยี้	การตีขยี้คู่แปด	การตีขยี้นอนวันสอง เสียงการตีกรอ
กลุ่ม 2	-	การตีสะบัดขึ้น ลง การตีเกร็ด มือ	การตีสะบัดขึ้น ลง การตีเกร็ดมือ
กลุ่ม 3	-	การตีรวลลูกเดียว	การตีรวลสลับมือผสม มือ

ที่มา: ผู้วิจัย

จากตารางที่ 3 สิ่งที่ผู้วิจัยค้นพบการบรรเลงเพลงร่ำประลองเสภาแบบที่ 2 พบว่ามีแนวการบรรเลง คือ แนวขยี้ การดำเนินงานเพลงร่ำประลองเสภา พบลักษณะการตีคู่แปด การตีคู่สี่ การตีเกร็ดมือ กลวิธีพบการตี การตีขยี้ การตีสะเดาะ การตีกรอ การตีสะบัดขึ้น ลง การตีขยี้นอนวันสองเสียง การตีรวลสลับมือผสมมือ การตีเกร็ดมือ ในบทบาทการบรรเลงเพลงร่ำประลองเสภาคมักใช้ในการบรรเลงก่อนเพลงใหม่โรงเสภา เพื่อตรวจสอบความพร้อมของเครื่องดนตรีที่บรรเลง รวมถึงเป็นการอุ่นซ้อมมือแก่ผู้บรรเลงให้มีความพร้อมจะบรรเลงในเพลงต่อไปได้อย่างคล่องแคล่ว เพลงร่ำประลองเสภาให้อารมณ์ผู้ฟังในด้านความดุเดือด รุกเร้าใจ จะแตกต่างจากการบรรเลงเพลงร่ำประลองเสภาที่ใช้ประกอบการแสดงละคร ที่ต้องใช้ในการบรรเลงที่ดูตัวแสดงเป็นสำคัญ จุดเด่นของการบรรเลงเพลงร่ำประลองเสภา เพื่ออวดฝีมือผู้บรรเลง

ตารางที่ 4 สรุปการวิเคราะห์การดำเนินงาน กลวิธี และแนวในการบรรเลงระนาดเอกใน
เพลงร่ำประลองเสภาแบบที่ 3

วรรค	แนวในการบรรเลง	การดำเนินงาน	กลวิธี
วรรคที่ 1	แนวขยี้	การตีคู่แปด	การตีขยี้นอนวัน
กลุ่ม 2	-	การตีรัลลูกเดียว	การตีรัลลูกเดียว การตีกรอ
วรรคที่ 2	-	การตีสะบัดขึ้น ลง การตีเกร็ดมือ	การตีสะบัดขึ้น ลง การตีเกร็ดมือ การตีกรอ
กลุ่ม 2	-	การตีรัลลูกเดียว	การตีกรอ
วรรคที่ 3	-	การตีเกร็ดมือ	การตีเกร็ดมือ
กลุ่ม 2	-	การตีเกร็ดมือ	การเกร็ดมือ
วรรคที่ 4	-	การตีเกร็ดมือ	การตีเกร็ดมือ
กลุ่ม 2	แนวขยี้	การตีขยี้คู่แปด	การตีขยี้ การตีสะบัดลง

ที่มา: ผู้วิจัย

จากตารางที่ 4 สิ่งที่ผู้วิจัยค้นพบการบรรเลงเพลงร่ำประลองเสภาแบบที่ 3 พบว่ามีแนวการบรรเลง คือ แนวขยี้ การดำเนินงานเพลงร่ำประลองเสภา พบลักษณะการตีคู่แปด การตีคู่สี่ การตีเกร็ดมือ กลวิธีพบการตี การตีขยี้ การตีสะเดาะ การตีกรอ การตีสะบัดขึ้น ลง การตีขยี้นอนวันสองเสียง การตีรัลสลับมือผสมมือ การตีเกร็ดมือ ในบทบาทการบรรเลงเพลงร่ำประลองเสภาคมักใช้ในการบรรเลงก่อนเพลงโหมโรงเสภา เพื่อตรวจสอบความพร้อมของเครื่องดนตรีที่บรรเลง รวมถึงเป็นการอุ่นข้อมือแก่ผู้บรรเลงให้มีความพร้อมจะบรรเลงในเพลงต่อไปได้อย่างคล่องแคล่ว เพลงร่ำประลองเสภาให้อารมณ์ผู้ฟังในด้านความดุ้น รุกเร้าใจ จะแตกต่างจากการบรรเลงเพลงร่ำประลองเสภาที่ใช้ประกอบการแสดงละคร ที่ต้องใช้การบรรเลงที่ดูตัวแสดงเป็นสำคัญ จุดเด่นของการบรรเลงเพลงร่ำประลองเสภา เพื่ออวดฝีมือผู้บรรเลง

ตารางที่ 5 สรุปการวิเคราะห์การดำเนินงาน กลวิธี และแนวในการบรรเลงระนาดเอกใน
เพลงร่ำประลองเสภาแบบที่ 4

วรรค	แนวในการบรรเลง	การดำเนินงาน	กลวิธี
วรรคที่ 1	แนวขยี้	การตีคู่แปด	การตีขยี้
กลุ่ม 2	-	การตีรัลลูกเดียว	การตีรัลลูกเดียว
วรรคที่ 2	-	การตีสะบัดขึ้น ลง การตีเกร็ดมือ	การตีสะบัด ขึ้น ลง
กลุ่ม 2	-	การตีรัลลูกเดียว	การตีรัลเสียงเดียว
วรรคที่ 3	-	การตีเกร็ดมือ	การตีเกร็ดมือ การตีสะบัดลง
วรรคที่ 4	-	การตีเกร็ดมือ	เกร็ดมือ
กลุ่ม 2	-	การตีเกร็ดมือ	การตีเกร็ดมือ การตีสะบัด ขึ้นลง
กลุ่ม 3			
กลุ่ม 4	-	การตีเกร็ดมือ	การตีเกร็ดมือ การตีสะบัด ขึ้นลง

ที่มา: ผู้วิจัย

จากตารางที่ 5 สิ่งที่ผู้วิจัยค้นพบการบรรเลงเพลงร่ำประลองเสภาแบบที่ 4 พบว่ามีแนวการบรรเลง คือ แนวขยี้ การดำเนินงานเพลงร่ำประลองเสภา พบลักษณะการตีคู่แปด การตีเกร็ดมือ พบกลวิธีการตีขยี้ การตีสะเดาะ การตีกรอ การตีสะบัดขึ้น ลง การตีขยี้บนวันสองเสียง การตีรัลสลับมือผสมมือ การตีเกร็ดมือ การตีรัลลูกเดียวในบทบาทการบรรเลงเพลงร่ำประลองเสภาคมักใช้ในการบรรเลงก่อนเพลงใหม่โรงเสภา เพื่อตรวจสอบความพร้อมของเครื่องดนตรีที่บรรเลง รวมถึงเป็นการอุ่นซ้อมมือแก่ผู้บรรเลงให้มีความพร้อมจะบรรเลงในเพลงต่อไปได้อย่างคล่องแคล่ว เพลงร่ำประลองเสภาให้อารมณ์ผู้ฟังในด้านความสนุกสนาน รุกเร้าใจ จะแตกต่างจากการบรรเลงเพลงร่ำประลองเสภาที่ใช้ประกอบการแสดงละคร ที่ต้องใช้การบรรเลงที่ดูตัวแสดงเป็นสำคัญ จุดเด่นของการบรรเลงเพลงร่ำประลองเสภา เพื่ออวดฝีมือผู้บรรเลง

ตารางที่ 6 สรุปการวิเคราะห์การดำเนินงาน กลวิธี และแนวในการบรรเลงระนาดเอกใน
เพลงร่ำลาเดี่ยวแบบที่ 1

วรรค	แนวในการบรรเลง	การดำเนินงาน	กลวิธี
วรรคที่ 1	-	การตีกรอ	การตีกรอ
วรรคที่ 2	-	การตีสะบัด การตีสะเดาะ	การตีสะบัด การตีสะเดาะ
กลุ่ม 2	-	การตีเกร็ดมือ การตีสะเดาะ	การตีเกร็ดมือ การตีสะเดาะ
วรรคที่ 3	แนวขยี้	การตีคู่แปด	การตีขยี้
วรรคที่ 4	แนวผสม แนวเรียวหางหนู	การตีคู่แปด	การตีคู่แปด
วรรคที่ 5	-	การตีกรอ	การตีกรอ
วรรคที่ 6	-	การตีคู่แปด การตีกรอการตีเกร็ดมือ	การตีเกร็ดมือ การตีกรอ

ที่มา: ผู้วิจัย

จากตารางที่ 6 สิ่งที่ผู้วิจัยค้นพบการบรรเลงเพลงร่ำลาเดี่ยวแบบที่ 1 พบว่ามีแนวการบรรเลง คือ แนวขยี้ แนวผสม แนวเรียวหางหนู การดำเนินงานเพลงร่ำลาเดี่ยว พบลักษณะการตีคู่แปด การตีเกร็ดมือ พบกลวิธีการตีขยี้ การตีสะเดาะ การตีกรอ การตีสะบัด การตีเกร็ดมือ การตีร่ำลูกเดี่ยว ในบทบาทการบรรเลงเพลงร่ำลาเดี่ยวมักใช้ในการบรรเลงเพลงชุดโหมโรงเช้า โหมโรงเย็น และโหมโรงกลางวัน อีกทั้งยังเป็นเพลงบรรเลงต่อท้ายเพลงหน้าพาทย์ในพิธีกรรม และประกอบการแสดงจะแตกต่างจากการบรรเลงเพลงร่ำประลองเสภาที่มีความเป็นอิสระในด้านการบรรเลง จุดเด่นของการบรรเลงเพลงร่ำลาเดี่ยว เพื่อแสดงให้เห็นถึงการจัดจังหวะช่องไฟ และภูมิความรู้ของผู้บรรเลง

ตารางที่ 7 สรุปการวิเคราะห์การดำเนินงาน กลวิธี และแนวในการบรรเลงระนาดเอกใน
เพลงร่ำลาเดี่ยวแบบที่ 2

วรรค	แนวในการบรรเลง	การดำเนินงาน	กลวิธี
วรรคที่ 1	-	การตีสะบัดลง ขึ้นการตีกรอ	การตีสะบัดลง ขึ้น การตี กรอ
วรรคที่ 2	แนวผสม	การตีเกร็ดมือ	การตีเกร็ดมือ
วรรคที่ 3	-	การตีเกร็ดมือ	การตีเกร็ดมือ
กลุ่ม 2	-	การตีสะบัดลง การตีขย็อนวันสองเสียง	การตีสะบัดลง การตีขย็อนวันสองเสียง
วรรคที่ 4	แนวขยี้	การตีคู่แปด	การตีขยี้ การตีกรอ
วรรคที่ 5	แนวขยี้	การตีคู่แปด	การตีขยี้ การตีกรอ
วรรคที่ 6	-	การตีคู่สี่ การตีร่วเสียงเดียว การตีเกร็ดมือ การตีกรอ	การตีร่วเสียงเดียว การตี เกร็ดมือ การตีกรอ

ที่มา: ผู้วิจัย

จากตารางที่ 7 สิ่งที่ผู้วิจัยค้นพบการบรรเลงเพลงร่ำลาเดี่ยวแบบที่ 2 พบว่ามีแนวการบรรเลง
คือ แนวขยี้ แนวผสม การดำเนินงานเพลงร่ำลาเดี่ยว พบลักษณะการตีคู่แปด การตีคู่สี่ การตี
เกร็ดมือ พบกลวิธีการตีขยี้ การตีสะเดาะ การตีกรอ การตีสะบัด การตีเกร็ดมือ การตีร่วลูกเดียว
ในบทบาทการบรรเลงเพลงร่ำลาเดี่ยวมักใช้ในการบรรเลงเพลงชุดโหมโรงเช้า โหมโรงเย็น และ
โหมโรงกลางวัน อีกทั้งยังเป็นเพลงที่ต้องบรรเลงต่อท้ายเพลงหน้าพาทย์ในพิธีกรรม และประกอบ
การแสดง จะมีความแตกต่างจากการบรรเลงเพลงร่ำประลองเสภาที่มีความเป็นอิสระในด้าน
การบรรเลง จุดเด่นของการบรรเลงเพลงร่ำลาเดี่ยว เพื่อแสดงให้เห็นถึงการจัดจังหวะช่องไฟ และ
ภูมิความรู้ของผู้บรรเลง

ตารางที่ 8 สรุปการวิเคราะห์การดำเนินงาน กลวิธี และแนวในการบรรเลงระนาดเอกใน
เพลงร่ำลาเดี่ยวแบบที่ 3

วรรค	แนวในการบรรเลง	การดำเนินงาน	กลวิธี
วรรคที่ 1	แนวขยี้	การตีขยี้คู่แปด	การตีขยี้
วรรคที่ 2	แนวขยี้	การตีขยี้คู่แปด การตีรั้วเสียงเดียว	การตีขยี้คู่แปด การตีรั้วเสียงเดียว
วรรคที่ 3	-	การตีเกร็ดมือ	การตีเกร็ดมือ
กลุ่ม 2	-	การตีสะบัดลง การตีขยี้นอนวันสองเสียง	การตีสะบัดลง การตีขยี้นอนวันสองเสียง
วรรคที่ 4	แนวผสม แนวขยี้	การตีคู่แปด การตีกรอ	การตีคู่แปด การตีกรอ
วรรคที่ 5	แนวผสม	การตีคู่แปด การตีกรอ	การตีคู่แปด การตีกรอ
วรรคที่ 6	-	การตีคู่แปด การตีคู่สี่ การตีรั้วเสียง การตีเกร็ดมือการตีกรอ	การตีคู่แปด การตีคู่สี่ การตีรั้วเสียงเดียว การตีเกร็ดมือ การตีกรอ

ที่มา: ผู้วิจัย

จากตารางที่ 8 สิ่งที่ผู้วิจัยค้นพบการบรรเลงเพลงร่ำลาเดี่ยวแบบที่ 3 พบว่ามีแนวการบรรเลงคือ แนวขยี้ แนวผสม การดำเนินงานเพลงร่ำลาเดี่ยว พบลักษณะการตีคู่แปด การตีคู่สี่ การตีเกร็ดมือ พบกลวิธีการตีขยี้ การตีสะบัด การตีกรอ การตีสะบัด การตีขยี้นอนวันสองเสียง การตีเกร็ดมือ การตีรั้วลูกเดียว ในบทบาทการบรรเลงเพลงร่ำลาเดี่ยวมักใช้ในการบรรเลงเพลงชุด โหมโรงเช้า โหมโรงเย็น และโหมโรงกลางวัน

ตารางที่ 9 สรุปการวิเคราะห์การดำเนินงาน กลวิธี และแนวในการบรรเลงระนาดเอกใน
เพลงร่ำลาเดี่ยวแบบที่ 4

วรรค	แนวในการบรรเลง	การดำเนินงาน	กลวิธี
วรรคที่ 1	แนวขยี้	การตีขยี้คู่แปด	การตีขยี้
วรรคที่ 2	แนวขยี้	การตีขยี้คู่แปด การตีรั้วเสียงเดียว	การตีขยี้คู่แปด การตีรั้วเสียงเดียว
วรรคที่ 3	-	การตีเกร็ดมือ	การตีเกร็ดมือ
กลุ่ม 2	-	การตีสะบัดลง การตีขยี้นอนวันสองเสียง	การตีสะบัดลง การตีขยี้นอนวันสองเสียง
วรรคที่ 4	แนวผสม แนวขยี้	การตีคู่แปด การตีกรอ	การตีคู่แปด การตีกรอ
วรรคที่ 5	แนวผสม	การตีคู่แปด การตีกรอ	การตีคู่แปด การตีกรอ
วรรคที่ 6	-	การตีคู่แปด การตีคู่สี่ การตีรั้วเสียง การตีเกร็ดมือ การตีกรอ	การตีคู่แปด การตีคู่สี่ การตีรั้วเสียง การตีเกร็ดมือ การตีกรอ

ที่มา: ผู้วิจัย

จากตารางที่ 9 สิ่งที่ผู้วิจัยค้นพบการบรรเลงเพลงร่ำลาเดี่ยวแบบที่ 4 พบว่ามีแนวการบรรเลง คือ แนวขยี้ แนวผสม การดำเนินงานเพลงร่ำลาเดี่ยว พบลักษณะการตีคู่แปด การตีคู่สี่ การตีเกร็ดมือ พบกลวิธีการตีขยี้ การตีสะบัด การตีกรอ การตีสะบัด การตีขยี้นอนวันสองเสียง การตีเกร็ดมือ การตีรั้วลูกเดียว ในบทบาทการบรรเลงเพลงร่ำลาเดี่ยวมักใช้ในการบรรเลงเพลงชุดโหมโรงเช้า โหมโรงเย็น และโหมโรงกลางวัน อีกทั้งยังเป็นเพลงที่ต้องบรรเลงต่อท้ายเพลงหน้าพาทย์ในพิธีกรรม และประกอบการแสดง จะมีความแตกต่างจากการบรรเลงเพลงร่ำประลองเสภา

ตารางที่ 10 สรุปการวิเคราะห์การดำเนินงาน กลวิธี และแนวในการบรรเลงระนาดเอกใน
เพลงร่ำลาเดี่ยวแบบที่ 5

วรรค	แนวในการบรรเลง	การดำเนินงาน	กลวิธี
วรรคที่ 1	แนวชัย	การตีชัยคู่แปด การตีสะบัดลง การตีกรอ	การตีชัยคู่แปด การตีสะบัดลง การตีกรอ
วรรคที่ 2	แนวชัย	การตีชัยคู่แปด	การตีชัยคู่แปด
กลุ่ม 2	-	การตีรั้วเสียง	การตีรั้วเสียง การตีกรอ
วรรคที่ 3	-	การตีเกร็ดมือ	การตีเกร็ดมือ
กลุ่ม 2	แนวเรียวหางหนู	การตีสะบัดลง การตีชัยคู่แปด	การตีสะบัดลง การตีชัยคู่แปด
วรรคที่ 4	-	การตีเกร็ดมือ	การตีเกร็ดมือ
กลุ่ม 2	แนวเรียวหางหนู	การตีเกร็ดมือ การตีคู่แปด การตีคู่สี่ การตีกรอ	การตีเกร็ดมือ การตีคู่แปด การตีคู่สี่ การตีกรอ
วรรคที่ 5	แนวชัย	การตีเกร็ดมือ การตีชัยคู่แปด การตีกรอ	การตีเกร็ดมือ การตีชัยคู่แปด การตีกรอ
วรรคที่ 6	-	การตีคู่แปด การตีรั้วเสียง การตีเกร็ดมือ การตีกรอ	การตีคู่แปด การตีรั้วเสียง การตีเกร็ดมือ การตีกรอ

ที่มา: ผู้วิจัย

จากตารางที่ 10 สิ่งที่ถูกวิจัยค้นพบการบรรเลงเพลงร่ำลาเดี่ยวแบบที่ 5 พบว่ามีแนวการบรรเลง คือ แนวขี้ แนวเรียวหางหนู การดำเนินทำนองเพลงร่ำลาเดี่ยว พบลักษณะการตีคู่แปด การตีคู่สี่ การตีเกร็ดมือ พบกลวิธีการตีขี้ การตีสะเดาะ การตีกรอ การตีสะบัด การตีขยี้นอนวันสองเสียง การตีเกร็ดมือ การตีร่ำลูกเดียว ในบทบาทการบรรเลงเพลงร่ำลาเดี่ยวมักใช้ในการบรรเลงเพลงชุดโหมโรงเช้า โหมโรงเย็น และโหมโรงกลางวัน อีกทั้งยังเป็นเพลงที่ต้องบรรเลงต่อท้ายเพลงหน้าพาทย์ในพิธีกรรม และประกอบการแสดง จะมีความแตกต่างจากการบรรเลงเพลงร่ำประลองเสภาที่มีความเป็นอิสระในด้านการบรรเลง จุดเด่นของการบรรเลงเพลงร่ำลาเดี่ยว เพื่อแสดงให้เห็นถึงการจัดจังหวะช่องไฟ และภูมิความรู้ของผู้บรรเลง

ตารางที่ 11 สรุปการวิเคราะห์การดำเนินทำนอง กลวิธี และแนวในการบรรเลงระนาดเอกในเพลงร่ำสามลาแบบที่ 1

วรรค	แนวในการบรรเลง	การดำเนินทำนอง	กลวิธี
วรรคที่ 1	-	การตีสะบัดขึ้น ลง การตีกรอ	การตีสะบัดขึ้น ลง การตีกรอ
วรรคที่ 2	แนวขี้	การตีขี้คู่แปด	การตีขี้คู่แปด
กลุ่ม 2	-	การตีสะเดาะ การตีคู่สี่ การตีกรอ	การตีสะเดาะ การตีคู่สี่ การตีกรอ
วรรคที่ 3	แนวขี้	การตีขี้คู่แปด การตีเกร็ดมือ	การตีขี้คู่แปด การตีเกร็ดมือ
กลุ่ม 2	แนวเรียวหางหนู	การตีสะบัดลง การตีขี้คู่แปด	การตีสะบัดลง การตีขี้คู่แปด
วรรคที่ 4	แนวผสม	การตีคู่แปด การตีสะบัดลง การตีกรอ	การตีคู่แปด การตีสะบัดลง การตีกรอ
วรรคที่ 5	-	การตีเกร็ดมือ การตีร่ำสลับมือผสมเสียง	การตีเกร็ดมือ การตีร่ำสลับมือผสมเสียง
วรรคที่ 6	-	การตีสะบัดลง การตีเกร็ดมือ การตีกรอ	การตีสะบัดลง การตีเกร็ดมือ การตีกรอ

ตารางที่ 11 สรุปการวิเคราะห์การดำเนินงาน กลวิธี และแนวในการบรรเลงระนาดเอกใน
เพลงร่ำสามลาแบบที่ 1 (ต่อ)

วรรค	แนวในการบรรเลง	การดำเนินงาน	กลวิธี
วรรคที่ 7	-	การตีสะบัด การตีกรอ	การตีสะบัด การตีกรอ
วรรคที่ 8	แนวผสม แนวเรียวหางหนู	การตีขี้คู้แปด การตีสะบัดลง	การตีขี้คู้แปด การตีสะบัดลง
กลุ่ม 2	-	การตีคู้สี่ การตีสะเดาะ การตีกรอ	การตีคู้สี่ การตีสะเดาะ การตีกรอ
วรรคที่ 9	-	การตีเกร็ดมือ	การตีเกร็ดมือ
วรรคที่ 10	แนวผสม	การตีคู้แปด การตีสะบัดลง การตีกรอ	การตีคู้แปด การตีสะบัดลง การตีกรอ
วรรคที่ 11	-	การตีสะบัดลง การตีกรอ	การตีสะบัดลง การตีกรอ
วรรคที่ 12	แนวขี้	การตีคู้แปด การตีสะเดาะ การตีรวเสียงเดียว	การตีคู้แปด การตีสะเดาะ การตีรวเสียงเดียว
วรรคที่ 13	แนวขี้	การตีคู้แปด การตีกรอ	การตีคู้แปด การตีกรอ
วรรคที่ 14	-	การตีเกร็ดมือ การตีสะบัดลง	การตีเกร็ดมือ การตีสะบัดลง
วรรคที่ 15	แนวขี้	การตีขี้คู้แปด การตีขี้นอนวันสองเสียง การตีสะบัดลง การตีกรอ	การตีขี้คู้แปด การตีขี้นอนวันสองเสียง การตีสะบัดลง การตีกรอ

ตารางที่ 11 สรุปการวิเคราะห์การดำเนินงาน กลวิธี และแนวในการบรรเลงระนาดเอกใน
เพลงร่ำสามลาแบบที่ 1 (ต่อ)

วรรค	แนวในการบรรเลง	การดำเนินงาน	กลวิธี
วรรคที่ 16	-	การตีกรอคู่เสียง การตีสะบัดขึ้น	การตีกรอคู่เสียง การตีสะบัดขึ้น ตีสะบัดขึ้น ลง
วรรคที่ 17	-	การตีคู่แปด การตีคู่สี่ การตีร่ำเสียงเดียว การตีเกร็ดมือ การตีกรอคู่เสียง	การตีคู่แปด การตีคู่สี่ การตีร่ำเสียงเดียว การตีเกร็ดมือ การตีกรอคู่เสียง

ที่มา: ผู้วิจัย

จากตารางที่ 11 สิ่งที่ผู้วิจัยค้นพบการบรรเลงเพลงร่ำสามลาแบบที่ 1 พบว่ามีแนวการบรรเลง คือ แนวขยี้ แนวเรียวหางหนู แนวผสม การดำเนินงานเพลงร่ำสามลา พบลักษณะการตีคู่แปด การตีคู่สี่ การตีเกร็ดมือ พบกลวิธีการตีขยี้ การตีสะเดาะ การตีกรอ การตีสะบัด การตีกรอคู่สอง การตีขยี้นอนวันสองเสียง การตีเกร็ดมือ การตีร่ำลูกเดียว ในบทบาทการบรรเลงเพลงร่ำสามลามักใช้ในการบรรเลงเพลงชุดโหมโรงเย็น อีกทั้งยังเป็นเพลงประกอบการแสดง ในบทบาทการแสดงอิทธิฤทธิ์ จะมีความแตกต่างจากการบรรเลงเพลงร่ำประลองเสภาที่มีความเป็นอิสระในด้านการบรรเลง จุดเด่นของการบรรเลงเพลงร่ำสามลา เพื่อแสดงให้เห็นถึงการจัดจังหวะช่องไฟ ภูมิความรู้ของผู้บรรเลง หรือการบรรเลงประกอบการแสดงผู้บรรเลงนั้นจะสามารถบรรเลงอย่างไรให้พอเหมาะกับตัวแสดง

ตารางที่ 12 สรุปการวิเคราะห์การดำเนินงาน กลวิธี และแนวในการบรรเลงระนาดเอกใน
เพลงร่ำสามลาแบบที่ 2

วรรค	แนวในการบรรเลง	การดำเนินงาน	กลวิธี
วรรคที่ 1	แนวขยี้	การตีขยี้คู่แปด การตีสะบัดขึ้น ลง	การตีขยี้ การตีสะบัดขึ้น ลง การตีกรอ
วรรคที่ 2	แนวขยี้	การตีขยี้คู่แปด การตีสะบัดลง	การตีขยี้คู่แปด การตีสะบัด ลง
กลุ่ม 2	-	การตีสะเดาะ การตีเกร็ดมือ การตีคู่แปด	การตีสะเดาะ การตีเกร็ดมือ การตีคู่แปด
วรรคที่ 3	แนวผสม	การตีคู่แปด การตีเกร็ดมือ	การตีคู่แปด การตีเกร็ดมือ
วรรคที่ 4	-	การตีคู่แปด การตีสะบัดลง การตีกรอ	การตีคู่แปด การตีสะบัดลง การตีกรอ
วรรคที่ 5	แนวขยี้	การตีขยี้ การตีเกร็ดมือ การตีรัวเสียงเดียวเดียว	การตีขยี้ การตีเกร็ดมือ การตีรัวเสียงเดียว
วรรคที่ 6	แนวเรียวหางหนู	การตีสะบัดลง การตีเกร็ดมือ การตีกรอ	การตีสะบัดลง การตีเกร็ดมือ การตีกรอ
วรรคที่ 7	-	การตีเกร็ดมือ การตีกรอ	การตีเกร็ดมือ การตีกรอ
วรรคที่ 8	แนวผสม แนวเรียวหางหนู	การตีขยี้คู่แปด การตีสะบัดลง	การตีขยี้คู่แปด การตีสะบัดลง

ตารางที่ 12 สรุปการวิเคราะห์การดำเนินงาน กลวิธี และแนวในการบรรเลงระนาดเอกใน
เพลงร่ำสามลาแบบที่ 2 (ต่อ)

วรรค	แนวในการบรรเลง	การดำเนินงาน	กลวิธี
วรรคที่ 9	แนวขยี้	การตีขยี้คู่แปด การตีขยี้นอนวัน การตีรัวเสียงเดียว	การตีขยี้คู่แปด การตีขยี้นอนวัน การตีรัวเสียงเดียว
วรรคที่ 10	-	การตีเกร็ดมือ การตีสะบัดขึ้น ลง การตีรัวเสียงเดียว	การตีเกร็ดมือ การตีสะบัดขึ้น ลง การตีรัวเสียงเดียว
วรรคที่ 11	-	การตีสะบัดขึ้น ลง การตีสลับมือคู่แปดสองเสียง	การตีสะบัดขึ้น ลง การตีสลับมือคู่แปด สองเสียง
วรรคที่ 12	แนวขยี้	การตีสะบัดลง การตีขยี้คู่แปด การตีสะเดาะ การตีรัวเสียงเดียว	การตีสะบัดลง การตีขยี้คู่แปด การตีสะเดาะ การตีรัวเสียงเดียว
วรรคที่ 13	แนวขยี้	การตีขยี้คู่แปด การตีกรอ การตีรัวเสียงเดียว	การตีขยี้คู่แปด การตีกรอ การตีรัวเสียงเดียว
วรรคที่ 14	-	การตีเกร็ดมือ การตีสะบัดลง	การตีเกร็ดมือ การตีสะบัดลง
วรรคที่ 15	แนวขยี้	การตีขยี้คู่แปด การตีสะบัดลง การตีกรอ	การตีขยี้คู่แปด การตีสะบัดลง การตีกรอ
วรรคที่ 16	-	การตีกรอคู่เสียง การตีสะบัดขึ้น	การตีกรอคู่เสียง การตีสะบัดขึ้น ตีสะบัดขึ้น ลง

ตารางที่ 12 สรุปการวิเคราะห์การดำเนินงาน กลวิธี และแนวในการบรรเลงระนาดเอกใน
เพลงร่ำสามลาแบบที่ 2 (ต่อ)

วรรค	แนวในการบรรเลง	การดำเนินงาน	กลวิธี
วรรคที่ 17	-	การตีคู่แปด การตีคู่สี่ การตีรั้วเสียงเดียว การตีเกร็ดมือ การตีกรอคู่เสียง	การตีคู่แปด การตีคู่สี่ การตีรั้วเสียงเดียว การตีเกร็ดมือ การตีกรอคู่เสียง

ที่มา: ผู้วิจัย

จากตารางที่ 12 สิ่งที่ผู้วิจัยค้นพบการบรรเลงเพลงร่ำสามลาแบบที่ 2 พบว่ามีแนวการบรรเลง คือ แนวขยี้ แนวเรียวหางหนู แนวผสม การดำเนินงานเพลงร่ำสามลา พบลักษณะการตีคู่แปด การตีคู่สี่ การตีเกร็ดมือ พบกลวิธีการตีขยี้ การตีสะเดาะ การตีกรอ การตีสะบัด การตีกรอคู่สอง การตีขยี้นอนวันสองเสียง การตีเกร็ดมือ การตีรั้วลูกเดียว ในบทบาทการบรรเลงเพลงร่ำสามลามักใช้ในการบรรเลงเพลงชุดโหมโรงเย็น อีกทั้งยังเป็นเพลงประกอบการแสดง ในบทบาทการแสดงอิทธิฤทธิ์ จะมีความแตกต่างจากการบรรเลงเพลงร่ำประลองเสภาที่มีความเป็นอิสระในด้านการบรรเลง จุดเด่นของการบรรเลงเพลงร่ำสามลา เพื่อแสดงให้เห็นถึงการจัดจังหวะช่องไฟ ภูมิความรู้ของผู้บรรเลง หรือการบรรเลงประกอบการแสดงผู้บรรเลงนั้นจะสามารถบรรเลงอย่างไรให้พอเหมาะกับตัวแสดง

ตารางที่ 13 สรุปการวิเคราะห์การดำเนินงาน กลวิธี และแนวในการบรรเลงระนาดเอกใน
เพลงรัวคึกพาทยแบบที่ 1

วรรค	แนวในการบรรเลง	การดำเนินงาน	กลวิธี
วรรคที่ 1	-	การตีสะบัดขึ้น ลง การตีกรอ	การตีสะบัดขึ้น ลง การตีกรอ
วรรคที่ 2	แนวขยี้	การตีขยี้คู่แปด	การตีขยี้คู่แปด
กลุ่ม 2	-	การตีสะเดาะ การตีคู่สี่	การตีสะเดาะ การตีคู่สี่
วรรคที่ 3	แนวผสม	การตีคู่แปด การตีสะบัดขึ้น ลง การตีกรอ	การตีคู่แปด การตีสะบัดขึ้น ลง การตีกรอ
วรรคที่ 4	-	การตีสะบัดลง	การตีสะบัดลง
วรรคที่ 5	แนวเรียวหางหนู แนวขยี้	การตีขยี้คู่แปด การตีกรอ	การตีขยี้คู่แปด การตีกรอ
วรรคที่ 6	-	การตีกรอ	การตีกรอ
วรรคที่ 7	-	การตีสะบัดลง	การตีสะบัดลง
วรรคที่ 8	แนวผสม แนวเรียวหางหนู	การตีคู่แปด การตีคู่สี่ การตีกรอ	การตีคู่แปด การตีคู่สี่ การตีกรอ
วรรคที่ 9	-	การตีกรอคู่แปด	การตีกรอคู่แปด
วรรคที่ 10	แนวผสม	การตีคู่แปด การตีสะบัดขึ้น	การตีคู่แปด การตีสะบัดขึ้น
วรรคที่ 11	แนวผสม	การตีขยี้คู่แปด การตีสะบัดลง การตีกรอ	การตีขยี้คู่แปด การตีสะบัดลง การตีกรอ
วรรคที่ 12	-	การตีสะบัดขึ้น ลง การตีกรอ	การตีสะบัดขึ้น ลง การตีกรอ

ตารางที่ 13 สรุปการวิเคราะห์การดำเนินงาน กลวิธี และแนวในการบรรเลงระนาดเอกใน
เพลงร่ำคุกพาทยแบบที่ 1 (ต่อ)

วรรค	แนวในการบรรเลง	การดำเนินงาน	กลวิธี
วรรคที่ 13	-	การตีชัยคู่แปด การตีกรอ การตีเกร็ดมือ การตีรัวเสียงเดียว	การตีชัยคู่แปด การตีกรอ การตีเกร็ดมือ การตีรัวเสียงเดียว

ที่มา: ผู้วิจัย

จากตารางที่ 13 สิ่งที่ผู้วิจัยค้นพบการบรรเลงเพลงร่ำคุกพาทยแบบที่ 1 พบว่ามีแนวการบรรเลง คือ แนวชัย แนวเรียวทางหนู แนวผสม การดำเนินงานเพลงร่ำคุกพาทย พบลักษณะการตีคู่แปด การตีคู่สี่ การตีเกร็ดมือ พบกลวิธีการตีชัย การตีสะเดาะ การตีกรอ การตีสะบัด การตีกรอคู่สองการตีชัยนอนวันสองเสียง การตีเกร็ดมือ การตีรัวลูกเดียว ในบทบาทการบรรเลงเพลงร่ำคุกพาทยมักใช้ในการบรรเลงเพลงประกอบพิธีไหว้ครู อีกทั้งยังเป็นเพลงประกอบการแสดง ในบทบาทการแสดงอิทธิฤทธิ์ จะมีความแตกต่างจากการบรรเลงเพลงร่ำประลองเสภาที่มีความเป็นอิสระในด้านการบรรเลง จุดเด่นของการบรรเลงเพลงร่ำคุกพาทย เพื่อแสดงให้เห็นถึงการจัดจังหวะช่องไฟ ภูมิความรู้ของผู้บรรเลง หรือการบรรเลงประกอบการแสดงผู้บรรเลงนั้นจะสามารถบรรเลงอย่างไรให้พอเหมาะกับตัวแสดง

ตารางที่ 14 สรุปการวิเคราะห์การดำเนินงาน กลวิธี และแนวในการบรรเลงระนาดเอก
ในเพลงเพลงร่ำคุกพาทยแบบที่ 2

วรรค	แนวในการบรรเลง	การดำเนินงาน	กลวิธี
วรรคที่ 1	แนวขยี้	การตีขยี้คู่แปด การตีกรอ	การตีขยี้คู่แปด การตีกรอ
วรรคที่ 2	แนวเรียวหางหนู	การตีขยี้คู่แปด การตีสะบัดขึ้น	การตีขยี้คู่แปด การตีสะบัดขึ้น
กลุ่ม 2	-	การตีสะเคาะ การตีคู่สี่ การตีรัวเสียงเดียว	การตีสะเคาะ การตีคู่สี่ การตีรัวเสียงเดียว
วรรคที่ 3	แนวผสม	การตีคู่แปด การตีสะบัดขึ้น ลง การตีกรอ	การตีคู่แปด การตีสะบัดขึ้น ลง การตีกรอ
วรรคที่ 4	แนวขยี้	การตีขยี้คู่แปด การตีกรอ	การตีขยี้คู่แปด การตีกรอ
วรรคที่ 5	แนวเรียวหางหนู แนวขยี้	การตีขยี้คู่แปด การตีกรอ	การตีขยี้คู่แปด การตีกรอ
วรรคที่ 6	-	การตีกรอ	การตีกรอ
วรรคที่ 7	-	การตีสะบัดลง	การตีสะบัดลง
วรรคที่ 8	-	การตีคู่แปด การตีคู่สี่ การตีสะบัดลง การตีรัวเสียงเดียว	การตีคู่แปด การตีคู่สี่ การตีสะบัดลง การตีรัวเสียงเดียว
วรรคที่ 9	-	การตีกรอคู่แปด	การตีกรอคู่แปด
วรรคที่ 10	แนวผสม	การตีคู่แปด การตีสะบัดขึ้น	การตีคู่แปด การตีสะบัดขึ้น
วรรคที่ 11	แนวขยี้	การตีขยี้คู่แปด การตีสะบัดลง การตีกรอ	การตีขยี้คู่แปด การตีสะบัดลง การตีกรอ

ตารางที่ 14 สรุปการวิเคราะห์การดำเนินงาน กลวิธี และแนวในการบรรเลงระนาดเอก
ในเพลงเพลงร่ำคุกพาทย์แบบที่ 2 (ต่อ)

วรรค	แนวในการบรรเลง	การดำเนินงาน	กลวิธี
วรรคที่ 12	แนวขยี้	การตีสะบัดขึ้น การตีขยี้คู่แปด การตีกรอ	การตีสะบัดขึ้น ลง การตีกรอ
วรรคที่ 13	-	การตีกรอ การตีร่ว	การตีกรอ การตีร่วเสียงเดียว

ที่มา: ผู้วิจัย

จากตารางที่ 14 สิ่งที่ผู้วิจัยค้นพบการบรรเลงเพลงร่ำคุกพาทย์แบบที่ 2 พบว่ามีแนวการบรรเลง คือ แนวขยี้ แนวเรียวหางหนู แนวผสม การดำเนินงานเพลงร่ำคุกพาทย์ พบลักษณะการตีคู่แปด การตีคู่สี่ การตีเกร็ดมือ พบกลวิธีการตีขยี้ การตีสะเดาะ การตีกรอ การตีสะบัด การตีกรอคู่สองการตีขยี้นอนวันสองเสียง การตีเกร็ดมือ การตีร่วลูกเดียว ในบทบาทการบรรเลงเพลงร่ำคุกพาทย์มักใช้ในการบรรเลงเพลงประกอบพิธีไหว้ครู อีกทั้งยังเป็นเพลงประกอบการแสดง ในบทบาทการแสดงอิทธิฤทธิ์ จะมีความแตกต่างจากการบรรเลงเพลงร่ำประลองเสภาที่มีความเป็นอิสระในด้านการบรรเลง จุดเด่นของการบรรเลงเพลงร่ำคุกพาทย์ เพื่อแสดงให้เห็นถึงการจัดจังหวะช่องไฟ ภูมิความรู้ของผู้บรรเลง หรือการบรรเลงประกอบการแสดงผู้บรรเลงนั้นจะสามารถบรรเลงอย่างไรให้พอเหมาะกับตัวแสดง

บทที่ 5

ศึกษาการบรรเลงเพลงร่ำในพิธีกรรม และการบรรเลงเพลงร่ำประกอบ

การแสดงโขน

การวิจัยเรื่อง กลวิธีการบรรเลงระนาดเอกประเภทเพลงร่ำ ของครูไชยยะ ทางมีศรี ผู้วิจัย
เก็บรวบรวมข้อมูลจากการสัมภาษณ์ลงภาคสนามโดยการสัมภาษณ์ครูไชยยะ ทางมีศรี
และผู้เชี่ยวชาญทางด้านดนตรีไทย เครื่องมือระนาดเอก เพื่อเก็บรวบรวมข้อมูลในด้านต่าง ๆ นำมา
วิเคราะห์ สังเคราะห์ และนำเสนอเป็นประเด็นตามวัตถุประสงค์ดังนี้

1. ศึกษาการบรรเลงเพลงร่ำในพิธีกรรม

- 1.1 บทบาทการบรรเลงเพลงร่ำในงานพิธีกรรม
- 1.2 ความเชื่อในการบรรเลงเพลงร่ำประกอบพิธีกรรม
- 1.3 วิธีการเลือกใช้กลวิธี และสำนวนกลอนในการบรรเลงเพลงร่ำในพิธีกรรม
- 1.4 หลักการในการบรรเลงเพลงร่ำประกอบพิธีกรรม
- 1.5 โน้ตการบรรเลงระนาดเอกประเภทเพลงร่ำประกอบพิธีกรรม ตามแนวทาง

การบรรเลงของครูไชยยะ ทางมีศรี

2. ศึกษาการบรรเลงเพลงร่ำประกอบการแสดงโขน

- 2.1 การบรรเลงระนาดเอกเพลงร่ำในบทบาทการแสดงโขน
- 2.2 หลักการสังเกตท่าร่ำในการบรรเลงระนาดเอกเพลงร่ำ
- 2.3 วิธีการใช้เสียงระนาดเอกในการบรรเลงเพลงร่ำประกอบการแสดงโขน
- 2.4 วิธีการเลือกใช้สำนวนกลอนประกอบการแสดงโขน
- 2.5 วิธีการเลือกสำนวนกลอน และเสียงระนาดเอก ในบทบาทของตัวละคร ตัวยักษ์

ตัวลิง ตัวนาง

- 2.6 ประเภทเพลงร่ำที่ประกอบการแสดงโขน
- 2.7 โน้ตตัวอย่างการบรรเลงเพลงร่ำประกอบการแสดงโขน ตามแนวทาง

การบรรเลงของครูไชยยะ ทางมีศรี

1. ศึกษาการบรรเลงเพลงร่ำในพิธีกรรม

ในการศึกษาการบรรเลงเพลงร่ำประกอบพิธีกรรม ผู้วิจัยสามารถแบ่งประเด็นการศึกษาได้ดังนี้

1.1 บทบาทการบรรเลงเพลงร่ำในงานพิธีกรรม

จากการสัมภาษณ์ ผู้วิจัยสามารถวิเคราะห์หัวข้อ บทบาทการบรรเลงเพลงร่ำในพิธีกรรมได้ดังนี้ บทบาทเพลงร่ำในพิธีกรรมโดยส่วนมากจะบรรเลงอยู่ในงานบุญต่าง ๆ อาทิ งานทำบุญโกนผมไฟ งานทำขวัญนาคบวชนาค งานทำบุญขึ้นบ้านใหม่ งานทำบุญอุทิศ งานเทศมหาชาติ งานพิธีไหว้ครูดนตรีไทย และพิธีไหว้ครูนาฏศิลป์ไทย บทบาทเพลงร่ำในงานทำบุญต่าง ๆ จะอยู่ในเพลงชุดโหมโรงเช้า โหมโรงเย็น และโหมโรงกลางวันในงานทำขวัญนาค บทบาทเพลงร่ำจะอยู่ในโหมโรง และนอกโหมโรงหรือที่เรียกว่าในการบรรเลงประกอบพิธีของหมอขวัญ ในขณะที่ตอนหมอขวัญเป่าเทียน จำเป็นต้องบรรเลงเพลงร่ำสามลา ส่วนในงานเทศมหาชาติ บทบาทเพลงร่ำจะอยู่ในกัณฑ์จุลพล แต่บทบาทที่สำคัญและมีโอกาสบรรเลงเพลงร่ำบ่อยที่สุด คืองานพิธีไหว้ครูดนตรีไทย พิธีไหว้ครูนาฏศิลป์ไทยมีบทบาทและหน้าที่ใช้บรรเลงต่อท้ายเพลงหน้าพาทย์

1.2 ความเชื่อในการบรรเลงเพลงร่ำประกอบพิธีกรรม

จากการสัมภาษณ์ ผู้วิจัยสามารถวิเคราะห์หัวข้อ ความเชื่อในการบรรเลงเพลงร่ำประกอบพิธีกรรมได้ดังนี้ ความเชื่อในการบรรเลงเพลงร่ำประกอบพิธีกรรมเป็นความเชื่อมาตั้งแต่ในสมัยโบราณ ส่วนใหญ่จะเชื่อว่า การที่เราได้กล่าวคำอันเป็นมงคลแล้ว และมีความเชื่อว่าการบรรเลงเพลงร่ำจบลง เปรียบเหมือนได้บรรเลงเชิญเทพเจ้าลง หรือเทวดามายังมณฑลพิธีเรียบร้อยแล้ว

1.3 วิธีการเลือกใช้กลวิธี และสำนวนกลอนในการบรรเลงเพลงร่ำประกอบพิธีกรรม

จากการสัมภาษณ์ ผู้วิจัยสามารถวิเคราะห์หัวข้อ วิธีการเลือกใช้กลวิธี และสำนวนกลอนในการบรรเลงเพลงร่ำประกอบพิธีกรรมได้ดังนี้ การเลือกใช้กลวิธี และสำนวนกลอนระนาดเอกในการบรรเลงเพลงร่ำประกอบพิธีกรรม ครูทั้ง 3 ท่านมีความเห็นไปในทิศทางเดียวกัน ในการเลือกใช้กลวิธี และสำนวนกลอนในการบรรเลงประกอบพิธีกรรมหรืองานบุญต่าง ๆ ทั้งอยู่ในเพลงชุดโหมโรงเช้า โหมโรงเย็น โหมโรงกลางก็ดี นอกโหมโรงก็ดี หรือในงานพิธีไหว้ครูก็ดี ควรจะมีแนวทางการบรรเลงที่ใช้สำนวนกลอน และกลวิธีที่มีความเรียบร้อย ไม่พิสดารมากนัก หรือเสียงที่ดูตันที่เกินความพอดี บรรเลงให้เหมาะสมกับงานต่าง ๆ หรือบรรเลงอย่างมีกาลเทศะ ไม่ใช่สำนวนกลอนที่มีการซ้ำมากเกินไป กระทั่งใกล้เคียงการบรรเลงร่ำประลองเสภา ในด้านกลวิธีการสับตะคอก หรือกลวิธี

ต่าง ๆ ควรจะบรรเลงให้พอเหมาะพอดีกับช่องไฟของวรรคเพลงไว้ ไม่ควรบรรเลงขยายทำนองที่มีความยาวมากเสียจนเพื่อนรวมวงต้องรอนานจนเกินไป

1.4 หลักการในการบรรเลงเพลงร่ำประกอบพิธีกรรม

จากการสัมภาษณ์ ผู้วิจัยสามารถวิเคราะห์หัวข้อ หลักการในการบรรเลงเพลงร่ำประกอบพิธีกรรมได้ดังนี้ ในการบรรเลงเพลงร่ำในพิธีกรรม แนวทางการบรรเลง รูปแบบในการบรรเลง หรือหลักในการบรรเลง ของครูแต่ละท่านจะมีหลักในการบรรเลงที่ไปในทิศทางเดียวกัน และมีหลักการในการบรรเลงเพลงร่ำที่มีความแตกต่างกันออกไปในบางประการ โดยรวมแล้วในการบรรเลงเพลงร่ำประกอบพิธีกรรม จะบรรเลงไปในแนวทางที่มีความเรียบร้อยของการดำเนินทำนองที่เลือกใช้สำนวนที่บรรเลงเกาะไปกับทำนองหลัก ไม่ฉีกออกจากทำนองหลักมากไป สิ่งสำคัญของการบรรเลงเพลงร่ำควรเลือกสำนวนให้เข้ากับสถานที่ ที่บรรเลง สิ่งไหนควรบรรเลง สิ่งไหนไม่ควรบรรเลง และสำนวนไหนเหมาะสม หรือไม่เหมาะสม แต่ในรูปแบบของครูไชยยะ ทางมีศรี ครูท่านจะหยีดหลักหรือแม่แบบของสำนวนกลอนเพลงร่ำ จากครูบุญยงค์ เกตุคง โดยจำสำนวนกลอนของครูบุญยงค์ เกตุคง มาปรับใช้ให้เหมาะสมกับศักยภาพของตนเอง ในรูปแบบของครูศักดิ์ชัย ลัดดาอ่อน จะหยีดหลักการบรรเลงเพลงร่ำเฉพาะในวรรคที่ 2 และวรรคที่ 5 ให้มีการบรรเลงไปในทิศทางเดียวกัน ตามแนวทางจากครูพินิจ ฉายสุวรรณ ในรูปแบบของครูทวีศักดิ์ อัครวงค์ จะหยีดจังหวะช่องไฟเป็นสำคัญ

1.5 ไน้ตการบรรเลงระนาดเอกประเภทเพลงร่ำประกอบพิธีกรรม ตามแนวทางการบรรเลงของครูไชยยะ ทางมีศรี

การบรรเลงระนาดเอกในเพลงร่ำประกอบพิธีกรรม มีลักษณะการบรรเลงโดยใช้กลวิธี และรูปแบบการบรรเลงที่ใช้สำนวนกลอนเฉพาะดำเนินไปอย่างเรียบร้อย ไม่พิสดาร หรือทำให้เกิดเสียงที่ดูตันเกินความพอดี แนวทางในการปฏิบัติต่อการบรรเลงเพลงร่ำ ผู้บรรเลงต้องรู้ถึงความเหมาะสมกับงานพิธีกรรมนั้น ๆ สถานที่นั้น ๆ หรือบรรเลงอย่างมีกาลเทศะ การบรรเลงเพลงร่ำประกอบพิธีกรรมไม่ได้มีกฎเกณฑ์หรือข้อจำกัดที่ตายตัว ส่วนการใช้สำนวนกลอนขึ้นอยู่กับดุลพินิจหรือประสบการณ์ของผู้บรรเลงระนาดเอก ในการศึกษาเพลงร่ำพิธีกรรม ผู้วิจัยจึงนำตัวอย่างการบรรเลงเพลงร่ำพิธีกรรมงานต่าง ๆ ที่มีแนวทางของครูไชยยะ ทางมีศรี มาเป็นแบบอย่างดังต่อไปนี้

เพลงร่ำลาเดียว แบบที่ 1

ระนาดเอก

ฆ้องวงใหญ่

ภาพที่ 115 โน้ตเพลงร่ำลาเดียว แบบที่ 1

ที่มา: ผู้วิจัย

เพลงร่ำลาเดียวแบบที่ 1 พบลักษณะการดำเนินทำนองด้วยการตีในรูปแบบต่าง ๆ ให้อารมณ์ที่หลากหลาย ในวรรคที่ 1 มีลักษณะการบรรเลงกรอ ให้อารมณ์ในการฟังสบายไม่ดูดัน และไม่มนวลจนเกินไป เสียงที่กรอลงไปบนพื้นระนาดเอกควรมีลักษณะเสียงกรออย่างสม่ำเสมอ มือซ้ายและมือขวาไม่ดังไปกว่ากัน การกรอโดยเสียงที่ละเอียดมีความถี่ในการกรอ สำคัญที่เสียงกรอจะต้องเท่ากัน เพื่อให้ผู้ฟังมีความรู้สึก ว่า วรรคต่อไปจะมีวิธีการดำเนินทำนองอย่างไร หรือบรรเลงเพื่อ

ดึงดูดความน่าสนใจของผู้ฟัง เพื่อให้ผู้ฟังติดตามในวรรคต่อ วรรคที่ 2 มีลักษณะการตีสะบัดลง การตีสะบัดขึ้น การตีสะเดา การตีคู่แปด การตีคู่สี่ และการตีสะเดาคู่สี่เป็นกลุ่มเสียง ในลักษณะการตีของวรรคที่ 2 มีรูปแบบการดำเนินทำนองที่รักษาโครงสร้างของทำนองหลัก สังเกตได้ในประโยค การตีสะบัดลง และการตีสะเดา ซึ่งจะตรงกับทำนองหลักทุกเสียง ให้อารมณ์ของสุนทรีย์ในความดุดัน น่าเกรงขาม และชิงชัง ฟังดูมีกำลังมีอำนาจที่อาจบันดาลให้เป็นไปได้ อารมณ์ในการบรรเลงจะแตกต่างจากวรรคที่ 1 ในการตีคู่สี่ การตีสะเดาคู่สี่ โดยหยียดหลักกลุ่มเสียง จากกลุ่มเสียงทางต่ำไปหากลุ่มเสียงสูง ซึ่งเป็นการประสานเสียงอย่างหนึ่ง เพื่อเป็นการดำเนินทำนองที่น่าสนใจ วรรคที่ 3 มีลักษณะการตีคู่แปดจากเสียงต่ำมาหาเสียงสูง และในช่วงท้ายของวรรค 3 เป็นลักษณะการตีซ้ำทำนอง โดยเริ่มจากการตีซ้ำจนเร็วสุดมือ ให้อารมณ์ที่มีความรุกร้าว การใช้เสียงระนาดเอกในวรรคนี้เป็นลักษณะเสียงกลม ไพเราะ ในการตีให้เสียงเกิดกลม ผู้บรรเลงระนาดเอกจะต้องมีประสบการณ์ในขั้นต้น หรือมีพื้นฐานมาก่อน วรรคที่ 4 มีลักษณะการตีคู่แปดจากเสียงสูงมาหาเสียงต่ำ เป็นการตีที่ให้อารมณ์ผ่อนคลาย ไม่ดุดัน เปรียบเหมือนการผ่อนคลายอารมณ์เครียด ลักษณะการใช้เสียงจะเป็นการตีเสียงเรียบ วรรคที่ 5 มีลักษณะการตีคู่แปด และการตีสะบัดลง เป็นการตีในรูปแบบการดำเนินทำนองที่รักษาโครงสร้างของทำนองหลัก เพื่อให้ไปในทิศทางเดียวกับทำนองหลัก วรรคที่ 6 มีลักษณะการตีคู่แปด การตีรัว และการตีคู่สี่ ในวรรคที่ 6 เป็นการลงจบเพลงรัวจังหวะที่บรรเลงควรจะต้องช้าลงเพื่อให้เชื่อมกับเพลงต่อไป จะเห็นว่าเพลงรัวลาเดียวที่ผู้วิจัยนำมาเป็นแนวทางการบรรเลงประกอบพิธีกรรม ในความหมายของการบรรเลงเพลงรัวลาเดียวประกอบพิธีกรรมจะเน้นการบรรเลงที่มีรูปแบบที่เรียบง่าย บรรเลงอย่างศักดิ์สิทธิ์ ในการบรรเลงเรียบง่ายจะมีแนวทางการบรรเลงที่เกาะทำนองหลักให้มากที่สุด เป็นการดำเนินทำนองระนาดเอกไปในทิศทางเดียวกับทำนองหลัก จะไม่แปลทำนอง หรือใช้กลวิธีที่มากเกินไป ควรจะบรรเลงแบบพอเหมาะพอดีกับพิธีนั้น ๆ

เพลงร่ำลาเดียว แบบที่ 2

ระนาดเอก

ฆ้องวงใหญ่

6

13

18

23

ภาพที่ 116 โน้ตเพลงร่ำลาเดียว แบบที่ 2

ที่มา: ผู้วิจัย

เพลงร่ำลาเดียวแบบที่ 2 วรรคที่ 1 มีลักษณะการตีสะบัดคู่แปด และการตีกรอ เพื่อให้เกิดอารมณ์ดุตันตั้งแต่เริ่มขึ้นต้นเพลงร่ำ ลักษณะการใช้เสียงสะบัดคู่แปดขึ้นตอนต้นเพลง จะต้องใช้การตีสะบัดเร็วและการกรออย่างละเอียด เสียงไม้ระนาดที่ตีกระทบกับผืนระนาดนั้นจะมีเสียงที่ดัง กึกก้องกังวาน เพื่อเป็นการดึงดูดความน่าสนใจของผู้ฟังตั้งแต่เริ่มต้นเพลง วรรคที่ 2 มีลักษณะการตีชัยคู่แปดอย่างต่อเนื่องที่แสดงถึงความพร้อมด้านสรีระของผู้บรรเลง เป็นการดำเนินทำนองที่รู้สึกเข้มข้น ดุตันแต่ซ่อนความสับสน วุ่นวาย จากเสียงระนาดที่ตีวากวน เข้าไปเข้ามา ในการบรรเลงวรรคนี้จะมีลักษณะการตีรัวเสียงเดียว เพิ่มขึ้นในช่วงท้าย เพื่อเป็นการสร้างความสนใจให้กับผู้ฟัง หรือให้ผู้ฟังนั้นเกิดความสนใจที่จะรับฟังในวรรคถัดไป วรรคที่ 3 เป็นการตีต่อเนื่องมาจากวรรคที่ 2 โดยมีลักษณะการตีคู่สี่ การตีรัว การตีเกร็ดมือ เพื่อเป็นการเชื่อมทำนองในประโยคนั้นให้สมบูรณ์ แต่เพิ่มกลเม็ดในการตีเกร็ดมือเพื่อให้เกิดความท้าทายของผู้บรรเลงมากขึ้น หรือเป็นการอวดความแม่นยำจังหวะของวรรคนี้ ในช่วงท้ายวรรคนี้จะมีลักษณะการตีคู่แปดเข้าไปมา และเร่งความเร็วเพิ่มขึ้นจนตีสุดมือของผู้บรรเลง วรรคที่ 4 ยังคงดำเนินนองด้วยการตีคู่แปดอย่างต่อเนื่อง แต่เพิ่มกลวิธีการตีชัย ยอกย้อน เข้าทำนอง และจบวรรคนี้ด้วยการตีกรออย่างละเอียด ในวรรคนี้ยังคงอารมณ์ดุตันแต่ช่วงจบของวรรคนี้จะเป็นการตีกรอ เพื่อผ่อนกำลังของผู้บรรเลง หรือเป็นการผ่อนคลายความดุตันลงชั่วคราว เพื่อที่จะเชื่อมต่อกับวรรคถัดไป วรรคที่ 5 มีลักษณะการตีคู่แปดที่คล้ายคลึงกับวรรคที่ 4 เพิ่มกลวิธีการตีชัย ยอกย้อน ทำนองจากเสียงต่ำมาหาเสียงสูง โดยมีการเชื่อมทำนองด้วยกลวิธีการตีสะบัดและจบท้ายด้วยการตีกรอคู่ 5 อย่างละเอียด ในการดำเนินทำนองวรรคนี้ให้ความรู้สึกโลดโผนตื่นเต้นเร้าใจ แต่จบลงด้วยการผ่อนคลาย วรรคที่ 6 เป็นวรรคของการลงจบเพลง มีลักษณะการตีคู่แปด คู่สี่ การตีรัว การตีเกร็ดมือผู้บรรเลงจะต้องทอดแนวผ่อนจังหวะลงอย่างเรียบง่าย และจบท้ายด้วยการตีกรออย่างละเอียด เพื่อแสดงถึงการจบอย่างสมบูรณ์ชัดเจนแล้ว ในการดำเนินทำนองในวรรคนี้ให้ความรู้สึกสงบนิ่ง

เพลงร่ำลาเดียว แบบที่ 3

ระนาดเอก

ฆ้องวงใหญ่

ภาพที่ 117 โน้ตเพลงร่ำลาเดียว แบบที่ 3

ที่มา: ผู้วิจัย

เพลงร่ำลาเดี่ยวแบบที่ 3 วรรคที่ 1-2 มีลักษณะการตีที่ยึดจากทางเสียงต่ำไปหาเสียงสูง มีการดำเนินทำนองรวมวรรค 1 และวรรค 2 เป็นการดำเนินทำนองกระสวนเดียวกัน โดยเป็นการเชื่อมวรรคเพลงอัตโนมัติ ก่อให้เกิดอารมณ์ที่มีความรุกร้า ตื่นตาตื่นใจ วรรคนี้เป็นวรรคที่ทำท่ายความสามารถของผู้บรรเลงระนาดเอกมาก ผู้ฝึกซ้อมไม่ถึงขั้น หรือไหวพริบไม่ดีพอ อาจจะไม่สามารถบรรเลงวรรคนี้ได้ดี การใช้เสียงระนาดเอกในวรรคนี้เป็นลักษณะเสียงร่อน วรรค 3 เป็นการตีต่อเนื่องมาจากวรรคที่ 2 โดยมีลักษณะการตีคู่สี่ การตีรัว การตีเกร็ดมือ เพื่อเป็นการเชื่อมทำนองในประโยคนั้นให้สมบูรณ์ แต่เพิ่มกลเม็ดในการตีเกร็ดเพื่อให้เกิดความท้าทายของผู้บรรเลงมากขึ้น หรือเป็นการวัดความแม่นยำจังหวะของวรรคนี้ ในช่วงท้ายวรรคนี้จะมีลักษณะการตีคู่แปดเข้าไปมา และเร่งความเร็วเพิ่มขึ้นจนตีสุดมือของผู้บรรเลง วรรค 4 ยังคงดำเนินนองด้วยการตีคู่แปดอย่างต่อเนื่อง ในช่วงแรกของวรรค 4 ผู้บรรเลงระนาดเอกต้องบังคับเสียงที่ตีขยี้ 5 เสียงอย่างชัดเจน และถูกสัดส่วนของจังหวะ ในประโยคต่อมาเป็นการดำเนินทำนองที่ ยอกย้อน ซ้ำทำนอง การตีสะบัด และจบวรรคนี้ด้วยการตีกรออย่างละเอียด ในวรรคนี้ยังคงอารมณ์ดุเดือดช่วงจบของวรรคนี้จะเป็นการตีกรอ เพื่อผ่อนกำลังของผู้บรรเลง หรือเป็นการผ่อนคลายความตึงเครียดชั่วคราว เพื่อที่จะเชื่อมต่อกับวรรคถัดไป วรรค 5 มีลักษณะการเก็บตีคู่แปด และการตีสะบัดลง และการตีกรอคู่ห้า เป็นการตีในรูปแบบการดำเนินทำนองที่รักษาโครงสร้างของทำนองหลัก เพื่อให้ไปในทิศทางเดียวกันกับทำนองหลัก วรรคที่ 6 เป็นวรรคของการลงจบเพลง มีลักษณะการตีคู่แปด คู่สี่ การตีรัว การตีเกร็ดมือผู้บรรเลงจะต้องทอดแนวผ่อนจังหวะลงอย่างเรียบ และจบท้ายด้วยการตีกรออย่างละเอียด เพื่อแสดงถึงการจบอย่างสมบูรณ์ชัดเจนแล้ว ในการดำเนินทำนองในวรรคนี้ให้ความรู้สึกสงบนิ่ง จะเห็นว่าการบรรเลงเพลงร่ำลาเดี่ยวแบบที่ 3 เหมาะกับการบรรเลงต่อเพลงเสมอ เสมอข้ามสมุทร หรือเพลงเสมออื่น ๆ ในแนวทางการบรรเลงเพลงเสมอจะต้องมีแนวที่กระชับ ค่อนข้างเร็ว เพื่อที่จะเชื่อมต่อแนวขยี้ส่วนเข้ามาในวรรคที่ 1 ของเพลงร่ำ การบรรเลงในรูปแบบนี้จะต้องเป็นกลุ่มนักดนตรีที่คุ้นเคยกัน ซ้อมด้วยกันอยู่บ่อยครั้ง หรือต้องเป็นวงปรับ ถึงจะบรรเลงได้อย่างสมบูรณ์ ถ้าหากไปบรรเลงที่ไม่ใช่คนที่คุ้นเคยกัน อาจทำให้ทำนองเพลงร่ำวรรคนี้เสียหายได้

เพลงรั้วสามลา

ระนาดเอก

ฆ้องวงใหญ่

7

12

17

22

28

This musical score is for a piano piece, spanning measures 35 to 65. It is written for two staves, treble and bass clef. The music is in 2/4 time and features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The score is divided into six systems, each starting with a measure number. A large, faint watermark of a university seal is visible in the background of the page.

35

42

47

53

59

65

The image displays a musical score for a piece titled 'รวสามลา' (Rus Sam La). The score is written in staff notation, featuring a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music is organized into six systems, each consisting of two staves. The first system begins at measure 71, the second at 76, the third at 84, the fourth at 88, the fifth at 93, and the sixth at 98. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. A large, faint watermark of a circular emblem is visible in the background of the score.

ภาพที่ 118 โน้ตเพลงรวสามลา

ที่มา: ผู้วิจัย

เพลงร่ำสามลาแบบที่ วรรคที่ 1 มีลักษณะการตีสะบัดคู่แปดขึ้นลง และการตีกรอ เพื่อให้เกิดอารมณ์ดุตันตั้งแต่เริ่มขึ้นต้นเพลงร่ำ ลักษณะการใช้เสียงสะบัดคู่แปดขึ้นตอนต้นเพลง จะต้องใช้การตีสะบัดเร็วและการกรออย่างละเอียด เสียงไม้ระนาดที่ตีกระทบกับผืนระนาดนั้นจะมีเสียงที่ดัง กึกก้องกังวาน เพื่อเป็นการดึงดูดความน่าสนใจของผู้ฟังตั้งแต่เริ่มต้นเพลง วรรคที่ 2 มีลักษณะการตีคู่แปดเรียงเสียงและข้ามเสียงจากเสียงต่ำไปหาเสียงสูง การตีคู่สี่ การตีสะเตาะคู่สี่ และการตีรว ลักษณะการใช้เสียงในวรรคที่ 2 มีการใช้เสียงที่เรียบ และเสียงร่อน บ่งบอกถึงอารมณ์ครุ่นคิด ย้ำคิดย้ำทำ และลงจบวรรคนี้ด้วยการตีรวไล่เสียงขึ้น เพื่อผ่อนคลายอารมณ์ของเพลงให้ฟังดูสละสลวยมากยิ่งขึ้น วรรคที่ 3 โดยมีลักษณะขยี้คู่แปด การตีคู่สี่ การตีรว การตีเกร็ดมือ เพื่อเป็นการเชื่อมทำนองในประโยคนั้นให้สมบูรณ์ แต่เพิ่มกลเม็ดในการตีเกร็ดมือเพื่อให้เกิดความท้าทายของผู้บรรเลงมากขึ้น หรือเป็นการอวดความแม่นยำจังหวะของวรรคนี้ ในช่วงท้ายวรรคนี้จะมีลักษณะการตีคู่แปดเข้าไปมา และเร่งความเร็วเพิ่มขึ้นจนตีสุดมือของผู้บรรเลง วรรคที่ 4 มีลักษณะการตีสะบัดลง การตีขยี้คู่แปด และการตีกรอคู่แปด มีลักษณะการใช้เสียงที่เรียบ และเสียงร่อน บ่งบอกถึงอารมณ์สับสน วุ่นวาย ย้ำคิดย้ำทำ วรรคที่ 5 มีลักษณะการตีสะบัดลง การตีรว การตีเกร็ดมือ และการตีกรอคู่แปด มีลักษณะการใช้เสียงสะบัดร้อนอย่างเร็ว และการกรอไล่เสียงลงอย่างละเอียด ทำให้เกิดอารมณ์ดุตัน และสร้างความน่าค้นหา วรรคที่ 6 มีลักษณะการตีสะบัดคู่แปดขึ้นลง และการตีกรอ เพื่อให้เกิดอารมณ์ดุตันตั้งแต่เริ่มขึ้นต้นเพลงร่ำ ลักษณะการใช้เสียงสะบัดคู่แปดขึ้นตอนต้นเพลง จะต้องใช้การตีสะบัดเร็วและการกรออย่างละเอียด เสียงไม้ระนาดที่ตีกระทบกับผืนระนาดนั้นจะมีเสียงที่ดัง กึกก้องกังวาน เพื่อเป็นการดึงดูดความน่าสนใจของผู้ฟังตั้งแต่เริ่มต้นเพลง วรรคที่ 7 มีลักษณะการตีคู่แปดเรียงเสียงและข้ามเสียงโดยเริ่มจากเสียงสูงไปหาเสียงต่ำ การตีคู่สี่ การตีสะเตาะคู่สี่ และการตีรว มีการใช้เสียงที่เรียบ และเสียงร่อน ทำให้เกิดอารมณ์ครุ่นคิด ย้ำคิดย้ำทำ มีลีลาที่ยกย่อน และลงจบวรรคนี้ด้วยการตีรวไล่เสียงขึ้นเพื่อเชื่อมในวรรคถัดไป วรรคที่ 8 มีลักษณะการตีเกร็ดมือ การตีรว การตีคู่สี่ และการตีคู่แปด มีการใช้เสียงที่ชัดเจน ตีเข้าไปเข้ามา ทำให้เกิดอารมณ์อารมณ์วุ่นวาย สับสน วกเวียนไปมา วรรคที่ 9 ลักษณะการตีสะบัดลงคู่แปด การตีคู่แปด และการตีกรอ ลักษณะเสียงที่ใช้คือ เสียงร่อนในการตีสะบัด เสียงเรียบในการตีคู่แปด และการตีกรออย่างละเอียด ในวรรคนี้ทำให้เกิดความรู้สึกที่หลากหลายอารมณ์ วรรคที่ 10 มีลักษณะการตีสะบัดขึ้นลง การตีคู่แปด การตีสะเตาะคู่สี่ การตีขยี้ และการตีรว มีการใช้เสียงร่อนในการตีสะบัด การตีเสียงเร็นบในการตีคู่แปดและการตีขยี้ การตีกรออย่างละเอียด ทำให้เกิดความรู้สึกโกรธ ดุตัน วรรคที่ 11 มีลักษณะการตีขยี้คู่แปด การตีคู่สี่

และการตีกรอ มีลักษณะการใช้เสียงโต เพื่อให้เกิดเสียงที่กังก้องกังวาน การตีกรออย่างละเอียด และปิดหัวไม้ระนาด ในวรรคยังอารมณ์ดุตัน และช่วงท้ายของวรรคบ่งบอกถึงอารมณ์ผ่อนคลาย วรรคที่ 12 มีลักษณะการตีเป็นการตีเกร็ดมือ การตีคู่แปด การตีคู่สี่ และการตีสะบัดลง มีลักษณะการใช้เสียงที่ชัดเจน เพื่อแสดงถึงอารมณ์ที่กำลังโกรธ วรรคที่ 13 มีลักษณะการตีขยี้ซ้ำเสียง การตีขยี้คู่แปด และการตีกรอ มีลักษณะการใช้เสียงการใช้เสียงร่อน และการกรออย่างละเอียด ทำให้เกิดอารมณ์ดุตัน โกรธ วรรคที่ 14 มีลักษณะการตี มีลักษณะการตีสะบัดขึ้นลง การตีคู่แปด การตีสะเดาะคู่สี่ การตีขยี้และการตีรว มีการใช้เสียงร่อนในการตีสะบัด การตีเสียงเร็นบในการตีคู่แปดและการตีขยี้ การตีกรออย่างละเอียด ทำให้เกิดความรู้สึกโกรธ ดุตัน วรรคที่ 15 มีลักษณะการตีขยี้คู่แปด การตีคู่สี่ และการตีกรอ มีลักษณะการใช้เสียงโต เพื่อให้เกิดเสียงที่กังก้องกังวาน การตีกรออย่างละเอียดและปิดหัวไม้ระนาด ในวรรคยังอารมณ์ดุตัน และช่วงท้ายของวรรคบ่งบอกถึงอารมณ์ผ่อนคลาย วรรคที่ 16 มีลักษณะการตีเป็นการตีเกร็ดมือ การตีคู่แปด การตีคู่สี่ และการตีสะบัดลง มีลักษณะการใช้เสียงที่ชัดเจน เพื่อแสดงถึงอารมณ์ที่กำลังโกรธ

เพลงรั้วคุกพาทย์

ระนาดเอก

ฆ้องวงใหญ่

6

10

16

22

28

The image displays a musical score for a piece titled 'รวักพาถ์' (Rattakapath). The score is written in staff notation, spanning measures 36 to 66. It features a complex melodic line in the upper staff and a more rhythmic, often single-note or dyad accompaniment in the lower staff. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and bar lines. A large, faint watermark of a circular emblem is visible in the background of the score.

ภาพที่ 119 โน้ตเพลงรวักพาถ์

ที่มา: ผู้วิจัย

เพลงร่ำคูกาพาทย์ วรรคที่ 1 มีลักษณะการตีสะบัดขึ้น สะบัดลง และการตีกรอ เรียงเสียงจากเสียงต่ำไปหาเสียงสูง ลักษณะการใช้เสียงสะบัดคู่แปดขึ้นตอนต้นเพลง จะต้องใช้การตีสะบัดเร็วและการกรออย่างละเอียด เสียงไม้ระนาดที่ตีกระทบกับผืนระนาดนั้นจะมีเสียงที่ดัง กึกก้องกังวาน เพื่อให้เกิดอารมณ์ดุ้นตั้งแต่เริ่มขึ้นต้นเพลงร่ำ และเป็นการดึงดูดความน่าสนใจของผู้ฟังตั้งแต่เริ่มต้นเพลง

วรรคที่ 2 มีลักษณะการตีขยี้คู่แปดเรียงเสียงขึ้นจากเสียงต่ำไปหาเสียงสูง โดยมีการตีเรียงเสียง และสลับกับการตีข้ามเสียง การตีสะเคาะคู่สี่ ลักษณะการใช้เสียงระนาดเอกในวรรคนี้ จะเป็นเสียงที่เรียบและร่อน พร้อมกันนี้ยังต้องมีน้ำหนักมือทั้ง 2 ข้างที่เท่ากัน เพื่อให้เสียงออกมาได้สมดุลกัน เพื่อให้เกิดสุนทรียะ ในด้านอารมณ์ที่ดุ้น และเปรียบเหมือนน้ำตกที่ไหลลงมาจากภูเขา การใช้เสียงสะเคาะคู่สี่เป็นการตีเสียงร่อนชัดเจน จะเห็นว่าการตีสะเคาะคู่สี่นั้นมีการตีที่เป็นกลุ่มเสียงก่อให้เกิดการประสานเสียงด้วยคู่เสียง และเกิดอารมณ์ดุ้น วรรคที่ 3 มีลักษณะการตีเก็บคู่แปดแนวผสม การตีสะบัดขึ้นและสะบัดลง การตีซ้ำทำนอง และการตีกรอ ลักษณะเสียงที่ใช้ในวรรคนี้มีหลาย เสียง การตีคู่แปด ใช้เสียงเรียบ เสียงสม่ำเสมอ การตีสะบัดขึ้น ลง ใช้เสียงสะบัดร่อนเปิดหัวไม้ เน้นชัดเจนเป็นหลัก การตีกรอ ใช้เสียงที่ละเอียดน้ำหนักมือทั้ง 2 ข้างต้องเท่ากัน เสียงจึงจะได้คุณภาพที่สมบูรณ์ วรรคนี้มีลีลาการดำเนินทำนองที่ยกย่อน ซ้ำไปซ้ำมา ก่อให้เกิดอารมณ์สับสน วกลงมา วรรคที่ 4 มีลักษณะการตีสะบัดลงเรียงเสียง จากสูงมาหาต่ำ ใช้เสียงกาตีสะบัดร่อนเปิดหัวไม้ เน้นชัดเจนเป็นหลัก วรรคนี้มีลีลาการดำเนินทำนองที่ยกย่อน ซ้ำไปซ้ำมา ก่อให้เกิดอารมณ์ดุ้น วรรคที่ 5 มีลักษณะการตีคู่แปด และคู่สี่ การตีขยี้คู่แปดแบบซ้ำทำนอง และการตีกรอคู่แปด การใช้เสียงการตีคู่แปด คู่สี่ ใช้เสียงปกติ แต่การตีขยี้คู่แปดแบบซ้ำทำนองจะใช้เสียงที่ร่อนเสียงโต มีลีลาที่คล้ายกับเครื่องบินกำลังจะบินขึ้นฟ้า วรรคที่ 6 มีลักษณะการตีกรอ ใช้เสียงที่ละเอียดน้ำหนักมือทั้ง 2 ข้างต้องเท่ากันให้อารมณ์ที่ราบเรียบ วรรคที่ 7 มีลักษณะการตีสะบัดลง เสียงที่ใช้เป็นการใช้เสียงสะบัดร่อนเปิดหัวไม้ เน้นชัดเจนเป็นหลัก มีความสัมพันธ์ในด้านสุนทรียะของด้านอารมณ์ดุ้น วรรคที่ 8 ลักษณะการตีคู่แปด และคู่สี่ การตีขยี้คู่แปดซ้ำทำนอง และการตีกรอคู่แปด ลักษณะเสียงที่ใช้ในวรรคนี้มีหลาย เสียง การตีคู่ขยี้แปด ใช้เสียงเรียบ เสียงสม่ำเสมอ การตีกรอ ใช้เสียงที่ละเอียดน้ำหนักมือทั้ง 2 ข้างต้องเท่ากัน เสียงจึงจะได้คุณภาพที่สมบูรณ์ ในวรรคนี้ก่อให้เกิดอารมณ์ด้านความขลังของทำนอง วรรคที่ 9 มีลักษณะการตีกรอคู่แปด และการตีคู่แปด การใช้เสียงในการกรอที่ละเอียด มีลักษณะการกรอที่เหมาะสมกับจังหวะช่องไฟเป็นสำคัญ วรรคที่ 10 มีลักษณะการตีเก็บคู่แปด การตีสะบัดลง การตีซ้ำทำนอง มีการใช้เสียงที่เรียบ และเสียงร่อน บ่งบอกถึงอารมณ์ครุ่นคิด วรรคที่ 11 มีลักษณะ

การตีเก็บคู่แปด การตีสะบัดลง การตีซ้ำทำนอง การตีคู่สี่ การตีกรอคู่แปด มีลักษณะการใช้เสียงเรียบ และใช้เสียงร่อนในการตีสะบัด และใช้เสียงละเอียดในการตีกรอ ก่อให้เกิดอารมณ์ดุตัน วรคที่ 12 ลักษณะการตีเก็บคู่แปด การตีสะบัดลง สะบัดขึ้น และการตีกรอคู่ห้า มีลักษณะการใช้เสียงหลายรูปแบบ การตีคู่แปดใช้เสียงเรียบปกติ การตีสะบัดขึ้น ลง ใช้เสียงสะบัดร่อน การตีกรอคู่ห้า ใช้เสียงกรอละเอียด ในวราครนี้ยังคงอารมณ์ดุตันแต่ช่วงจบของวราครนี้จะเป็นการตีกรอ เพื่อผ่อนกำลังของผู้บรรเลง หรือเป็นการผ่อนคลายความดุตันลงชั่วคราว วรคที่ 13 ลักษณะการตีคู่แปด การตีรวเสียงเดียว การตีเกร็ดมือ การตีกรอคู่แปด วรคที่ 13 เป็นวราครของการลงจบเพลง มีลักษณะการตีคู่แปด การตีรว การตีเกร็ดมือผู้บรรเลงจะต้องทอดแนวผ่อนจังหวะลงอย่างเรียบ และจบท้ายด้วยการตีกรออย่างละเอียด เพื่อแสดงถึงการจบอย่างสมบูรณ์ชัดเจนแล้ว ในการดำเนินทำนองในวราครนี้ให้ความรู้สึกสงบนิ่ง จะเห็นว่าการบรรเลงเพลงร่ำคุกพาทย์ มีลีลาอารมณ์ที่ดุตัน โกรธ และความขลังเป็นส่วนใหญ่ เพลงนี้จึงมีบทบาทที่สำคัญ ที่บรรเลงแทนเพลงองค์พระพิราพในเหตุการณ์ของผู้บรรเลงในวงปีพาทย์ประกอบพิธีไหว้ครูไม่พร้อมที่จะบรรเลงเพลงองค์พระพิราพ จึงต้องใช้เพลงร่ำคุกพาทย์บรรเลงแทนในเหตุการณ์จำเป็นอย่างนั้น

2. ศึกษาการบรรเลงเพลงร่ำประกอบการแสดงโขน

ในการศึกษาการบรรเลงเพลงร่ำประกอบการแสดงโขน ผู้วิจัยสามารถแบ่งประเด็นการศึกษาได้ดังนี้

2.1 การบรรเลงระนาดเอกเพลงร่ำในบทบาทการแสดงโขน

จากการสัมภาษณ์ ผู้วิจัยสามารถวิเคราะห์ข้อข้อ การบรรเลงระนาดเอกเพลงร่ำในบทบาทการแสดงโขนได้ว่า ในการบรรเลงเพลงร่ำประกอบการแสดงโขน มีบทบาท หรือหน้าที่นำมาใช้ประกอบกิริยา การแสดงอภินิหาร การแปลงกาย การฆ่าฟันของตัวแสดง การประสิทธิ์ประสาทพรอันเป็นสิ่งที่พิเศษ การแสดงอิทธิฤทธิ์ การเปลี่ยนทัพ และการแผลงศร เป็นต้น รูปแบบของการบรรเลงเพลงร่ำ มีรูปแบบในการบรรเลงต่อท้ายเพลงหน้าพาทย์ รูปแบบการบรรเลงขึ้นด้วยเพลงร่ำ รูปแบบการบรรเลงเพลงร่ำแล้วเชิด รูปแบบการบรรเลงเพลงร่ำ โอด เชิด รูปแบบการบรรเลงใน ร่ำแปะเทิ่งแปะ รูปแบบการบรรเลงเพลงร่ำ แปะเทิ่งแปะ แนวทางในการบรรเลงเพลงร่ำประกอบการแสดงโขน ผู้บรรเลงระนาดเอกต้องดูท่า และบทบาทของนักแสดงเป็นสำคัญ

2.2 หลักการสังเกตท่ารำในการบรรเลงระนาดเอกเพลงร่ำ

จากการสัมภาษณ์ ผู้วิจัยสามารถวิเคราะห์ข้อข้อ หลักการสังเกตท่ารำในการ บรรเลง ระนาดเอกเพลงร่ำได้ว่า สิ่งที่ผู้บรรเลงระนาดเอกจะต้องสังเกตเป็นสำคัญ คือสังเกตเท้าของนักแสดง และท่าป้องกันหน้าของนักแสดง ในส่วนของการสังเกตการณ์รำในบทบาทแปลงกาย ผู้บรรเลงระนาด เอกต้องจัดสรรจังหวะช่องไฟให้เหมาะสมกับท่ารำมากที่สุด สิ่งที่ผู้บรรเลงระนาดเอกขาดไม่ได้ คือ อารมณ์ของนักแสดง

2.3 วิธีการใช้เสียงระนาดเอกในการบรรเลงเพลงร่ำประกอบแสดงโขน

จากการสัมภาษณ์ ผู้วิจัยสามารถวิเคราะห์ข้อข้อ วิธีการใช้เสียงระนาดเอกในการบรรเลง เพลงร่ำประกอบการแสดงโขนดังนี้ ในการบรรเลงเพลงร่ำต้องมีเสียงหนัก และเบา เพื่อให้นักแสดง มี การรำที่ดูแข็งแรงยิ่งขึ้น โดยการบรรเลงเสียงหนัก มีการบรรเลงอยู่ใน การขึ้นเพลง การบาทท่า การ ลงจังหวะเท้าของนักแสดง ในการบรรเลงเสียงที่หนักแน่นเพื่อสร้างอรรถรสให้การแสดง ในการ บรรเลงด้วยเสียงเบา นั้น จะใช้ก็ต่อเมื่อมีบทเจรจาเข้ามาแทรกในขณะทำการบรรเลงเพลงร่ำเป็นต้น

2.4 วิธีการเลือกใช้สำนวนกลอนประกอบการแสดงโขน

จากการสัมภาษณ์ ผู้วิจัยสามารถวิเคราะห์ข้อข้อ วิธีการเลือกใช้สำนวนกลอน ประกอบการแสดงโขนดังนี้ ในการเลือกใช้สำนวนกลอน การบรรเลงเพลงร่ำประกอบการแสดงโขน จำเป็นที่จะต้องใช้สำนวนกลอนที่ไม่มีความซับซ้อนมากเกินไป โดยมากจะบรรเลงเป็นรูปแบบ สำนวนการตีเก็บคู่แปด แปดทำนองให้ใกล้เคียงกับทำนองหลัก เพื่อให้นักแสดง และเพื่อนรวมวง สังเกตการบรรเลงได้อย่างสะดวกต่อการฟังสำนวนกลอนมากยิ่งขึ้น

2.5 วิธีการเลือกสำนวนกลอน และเสียงระนาดเอก ในบทบาทของตัวพระ ตัวยักษ์ ตัวลิง ตัวนาง

จากการสัมภาษณ์ ผู้วิจัยสามารถวิเคราะห์ข้อข้อ วิธีการเลือกสำนวนกลอน และเสียง ระนาดเอก ในบทบาทของตัวพระ ตัวยักษ์ ตัวลิง ตัวนาง ได้ดังนี้ ในการเลือกใช้สำนวนกลอน และเสียงระนาดเอก ผู้บรรเลงระนาดเอกจะต้องดูบทบาทของนักแสดงเป็นสำคัญ จากการสัมภาษณ์ ครูทั้ง 3 ท่านมีการเลือกใช้สำนวนกลอน และเสียงที่ไปในทิศทางเดียวกัน สำหรับการบรรเลงตัวพระ ตัวนาง จะเน้นการบรรเลงที่มีสำนวนกลอนเรียบร้อย เสียงที่บรรเลงก็ใช้เสียงปกติถ้าในบทบาทที่ ลักษณะ อารมณ์โกรธ หรือมีบทบาทที่แสดงอภินิหาร ก็จะใช้เสียงที่ดังกว่าปกติเป็นบ้างช่วงบ้างตอน

ในส่วนของผู้ขับร้อง ผู้บรรเลงระนาดเอกควรใช้สำนวนกลอนที่มีกลวิธีมากกว่า ตัวพระ ตัวนาง และมีเสียงที่เน้นกว่าเสียงปกติช่วงขึ้นเพลง ช่วงบาททำ ช่วงจังหวะเท่ากระทบที่เวที หรือเหตุการณ์ที่สำคัญตามบทบาทของนักแสดง เพื่อถ่ายทอดอารมณ์เพลงผ่านเสียงระนาดเอกให้นักแสดงผู้ขับร้อง ตัวลึงมีใจในจังหวะการรำให้ดูแข็งแรงน่าเกรงขามมากยิ่งขึ้น

2.6 ประเภทเพลงร่ำที่ประกอบการแสดงโขน

จากการสัมภาษณ์ผู้วิจัยสามารถวิเคราะห์หัวข้อประเภทเพลงร่ำที่ประกอบการแสดงโขน ได้ดังนี้ จากการศึกษาครูทั้ง 3 ท่าน พบเจอเพลงร่ำประกอบการแสดงโขนดังข้อมูลข้างต้น จะเห็นได้ว่า มีเพียง 4 เพลงเท่านั้นซึ่งประกอบไปด้วย ร่ำลาเดียว เพลงร่ำสามลา ร่ำคุกพาทย ร่ำลาเดียวแบบซัดท่า

2.7 โน้ตตัวอย่างการบรรเลงเพลงร่ำประกอบการแสดงโขน ตามแนวทางการบรรเลงของครูไชยยะ ทางมีศรี

ในการศึกษาค้นคว้าครั้งนี้ผู้วิจัยมุ่งเน้นไปในทิศทางการนำไปใช้ประกอบบทบาทการแสดงโขน ในบทบาทต่าง ๆ ที่มีรูปแบบการบรรเลงที่หลากหลาย ผู้วิจัยจึงศึกษาการบรรเลงเพลงร่ำประกอบการแสดงโขนตามแนวทางการบรรเลงของครูไชยยะ ทางมีศรี ในรูปแบบการบรรเลงเพลงร่ำ ในบทบาทของการแสดงโขนที่มีรูปแบบการบรรเลงดังนี้

1) การบรรเลงในรูปแบบ ร่ำ - เชิด การบรรเลงเพลงร่ำจะเป็นการบรรเลงประกอบบทบาทของตัวนักแสดงโขนในบทบาทการแสดงรายเวทมนต์ต่าง ๆ หรือบทบาทการแผ่ละครที่มีบทบาทอย่างใดอย่างหนึ่งในขั้นต่อไปจึงมีการบรรเลงเพลงเชิดต่อท้ายเพลงร่ำ มีลักษณะการบรรเลงเพลงร่ำ - เชิดรูปแบบดังนี้

เพลงร่ำลาเดียว

ระนาดเอก

ฆ้องวงใหญ่

6

12

17

21

26

ภาพที่ 120 โน้ตเพลงร่ำลาเดียว

ที่มา: ผู้วิจัย

เพลงร่ำลาเดียว - เชิด วรรคที่ 1 มีลักษณะการตีสะบัดคู่แปด และการตีกรอ เพื่อให้เกิดอารมณ์ดุ้นตั้งแต่เริ่มขึ้นต้นเพลงร่ำ ลักษณะการใช้เสียงสะบัดคู่แปดขึ้นตอนต้นเพลง จะต้องใช้การตีสะบัดเร็วและการกรออย่างละเอียด เพื่อเป็นการดึงดูดความน่าสนใจของผู้ฟังตั้งแต่เริ่มต้นเพลง ซึ่งมีความเชื่อมโยงกับท่าร่ำของตัวแสดงในบทบาทสำคัญ เช่น การร่ายเวท หรือแสดงสิ่งที่เป็นความมหัศจรรย์ ที่ 2 มีลักษณะการตีขี้คู่แปดอย่างต่อเนื่องที่แสดงถึงความพร้อมด้านสรีระของผู้บรรเลง เป็นการดำเนินทำนองที่รู้สึกเข้มข้น ดุ้น แต่ซ่อนความสับสน วุ่นวาย จากเสียงระนาดที่ตีวกรวนเข้าไปเข้ามา และการตีสะบัดขึ้น การตีสะเดาะคู่สี่ ในการบรรเลงวรรคนี้มีลักษณะการตีรัวเสียงเดียวเพิ่มขึ้นมาในช่วงท้าย เพื่อเป็นการสร้างความสนใจให้กับผู้ฟัง หรือให้ผู้ฟังนั้นเกิดความสนใจ ซึ่งมีความเชื่อมโยงกับท่าร่ำของตัวแสดงในบทบาทสำคัญ วรรคที่ 3 มีลักษณะการตีขี้คู่แปด การตีคู่สี่ การตีสะบัดขึ้น การตีรัว และการตีเกร็ดมือ มีลักษณะการใช้เสียงร่อนในการตีขี้ การตีสะบัดขึ้น มีการใช้เสียงละเอียดในการตีกรอ ให้อารมณ์ดุ้น ด้วยการดำเนินทำนอง และสื่ออารมณ์ได้ดีให้กับตัวแสดง เพื่อให้นักแสดงร่ำออกมาดูแข็งแกร่ง วรรคที่ 4 มีลักษณะการตีขี้คู่แปดซ้ำทำนอง การตีสะบัดลง และการตีกรอ มีลักษณะการใช้เสียงร่อนในการตีขี้คู่แปด การตีสะบัด และมีการใช้เสียงละเอียดในการตีกรอ เพื่อเป็นการดึงดูดความน่าสนใจ ให้อารมณ์ที่ดุ้น ซึ่งมีความเชื่อมโยงกับท่าร่ำของตัวแสดงในบทบาทสำคัญ วรรคที่ 5 มีลักษณะการตีขี้คู่แปด การตีสะบัดลง และการตีกรอ คู่ห้า มีลักษณะการใช้เสียงร่อนในการตีขี้คู่แปด การตีสะบัด และมีการใช้เสียงละเอียดในการตีกรอ เพื่อเพื่อความชัดเจนที่จะให้เพื่อนร่วมวงรับรู้จะมีเพลงเชิดที่ต้องบรรเลงในลำดับถัดไป ซึ่งเชื่อมโยงกับท่าร่ำที่มีเหตุการณ์สำคัญในบทบาทต่อไป เห็นได้ว่าเพลงร่ำลาเดียวนี้นี้มีจำนวน 5 วรรคซึ่งจะตัดวรรคที่ 6 ออกไปเพื่อให้มีความรวดเร็วในการเชื่อมเพลงเชิด

เพลงร่ำลาเดียวสั้น แบบที่ 1 วรรคที่ 1 มีลักษณะการตีสะบัดคู่แปด การตีขยี้คู่แปด และการตีกรอ เพื่อให้เกิดอารมณ์ดุตันตั้งแต่เริ่มขึ้นต้นเพลงร่ำ ลักษณะการใช้เสียงสะบัดคู่แปด ขึ้นตอนต้นเพลง จะต้องใช้การตีสะบัดเร็ว และการกรออย่างละเอียด วรรคที่ 2 มีลักษณะการตีขยี้คู่แปด และการตีกรอ มีลักษณะการใช้เสียงที่ชัดเจน เป็นการดำเนินทำนองที่รู้สึกแข็งแรง ดุตัน จะเห็นว่าเพลงร่ำลาเดียวแบบสั้นมีเพียง 2 วรรค โดยตัดวรรคที่ 3 - 6 ออกไป ด้วยเหตุที่ต้องการ ความรวดเร็วให้พอดีกับกระบวนท่ารำของนักแสดง เนื่องจากการบรรเลงเพลงร่ำลาเดียวแบบสั้นใช้ในการประกอบกิจกรรมการสังหาร ฆ่าฟัน หรือแผลงศร เป็นต้น ในวรรคที่ 3 ของโน้ตเพลงร่ำลาเดียวแบบสั้น แบบที่ 1 จึงเป็นเพลงโอดแทนวรรคที่ 3 ของเพลงร่ำ

เพลงร่ำลาเดียวสั้น แบบที่ 2

ภาพที่ 123 โน้ตเพลงร่ำลาเดียวสั้น แบบที่ 2

ที่มา: ผู้วิจัย

เพลงร่ำลาเดียวสั้น แบบที่ 2 วรรคที่ 1 มีลักษณะการตีสะบัดคู่แปด การตีขยี้คู่แปด และการตีกรอ เพื่อให้เกิดอารมณ์ดุ้นตั้งแต่เริ่มขึ้นต้นเพลงร่ำ ลักษณะการใช้เสียงสะบัดคู่แปดขึ้น ตอนต้นเพลง ต้องใช้การตีสะบัดเร็ว และการกรออย่างละเอียด วรรคที่ 2 มีลักษณะการตีขยี้คู่แปด และการตีกรอ มีลักษณะการใช้เสียงที่ชัดเจน วรรคที่ 3 เป็นการตีคู่แปดซ้ำทำนอง เพื่อขยายทำนอง รอนักแสดงให้ถึงเหตุการณ์สำคัญ จะเห็นว่าร่ำลาเดียวแบบสั้นมีเพียง 2 วรรค โดยตัดวรรคที่ 4 - 6 ออก ด้วยเหตุที่ต้องการความรวดเร็วให้พอดีกับกระบวนท่ารำของนักแสดง เนื่องจากการบรรเลงเพลง ร่ำลาเดียวแบบสั้นใช้ในการประกอบกิจกรรมการสังหาร ฆ่าฟัน หรือแผลงศร เป็นต้น ในวรรคที่ 4 ของโน้ตเพลงร่ำลาเดียวสั้นแบบที่ 2 จึงเป็นเพลงโอตแทนวรรคที่ 4 ของเพลงร่ำ



3) การบรรเลงเพลงร่ำสามลา เป็นการบรรเลงประกอบบทบาทของตัวนักแสดงโจน ในบทบาทการแสดงอิทธิฤทธิ์ของตัวแสดง หรือการบรรเลงประกอบการตรวจพลของลิง ในบทบาทการแสดงท่าทางที่มีกำลังแข็งแรง พร้อมทั้งจะออกรบ การบรรเลงมีรูปแบบดังนี้

บทโขนรามเกียรติ์ ตอน ระบำวานรพงศ์

- ปี่พาทย์ทำเพลงรุกร้าน -

(ลึงสิบแปดมงกุฏ ๑๘ ตัว ออกเต้น)

ร้องเพลงแขกโหม่งชั้นเดียว -

นำด้วย ไชยामพวาน ทหารหน้า	เกสร- ทมาลา กล้ากั้น
ถัดมา นิลราช กาจกรรจ์	เคียงคู่ นิลขัน ขาญชัย
นิลเอก ฤทธิไกร ตั้งไฟกลบ	คู่นิล ปานัน ทหารใหญ่
วิมล ธรนรบ ว่องไว	ถัดไป ซื่อวิสัน ตราวี
มาลุนท์ เรืองแรง กำแหงหาญ	เคียงขนาน เกยร กระปี่ศรี
ทั้งมายูร พุนพลึง แข็งขลังดี	คู่กับ สัตพลี มีเดชา
สุรเสน เจนจบ รบรอนราญ	คู่กับ สุรกานต์ หาญกล้า
โกมุท วุฒิไกร ไวปัญญา	เคียงมา กับกระปี่ กุมิตัน
ไวบุตร รำบาญ รานแรง	เคียงแข่ง กับนิล- ปาสัน
ครบสิบ- แปดมงกุฏ สุดนกรรจ์	ทหารองค์ ทรงธรรม รามราชา

- ปี่พาทย์ทำเพลงร่ำสามลา -

(ลิงพระยาได้แก่ สุครีพ หนุมาน องคต นิลนนท์ นิลพัท ชมพูพาน ชามภูวราฯ ออก)

ภาพที่ 124 บทโขนรามเกียรติ์ ตอน ระบำวานรพงศ์

ที่มา: กรมศิลปากร (2551, น. 8)

เพลงร่ำสามลา

รณาดเอก

ห้องวงใหญ่

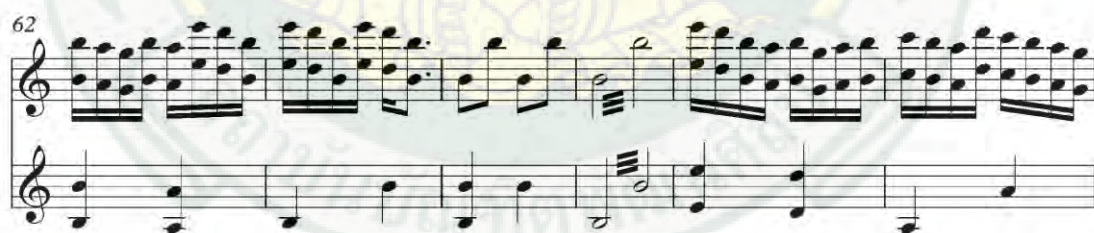
7

12

19

25

30



75

82

85

90

97

102

This musical score is for a piano piece, spanning measures 75 to 102. It is written for two staves, treble and bass clef. The key signature is one flat (B-flat major or D minor). The tempo is marked 'Allegretto' and the time signature is 3/4. The score is divided into six systems, each starting with a measure number (75, 82, 85, 90, 97, 102). The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. A large, faint watermark of a circular emblem is visible in the background of the score.



ภาพที่ 125 โน้ตเพลงร่ำสามลา

ที่มา: ผู้วิจัย

เพลงร่ำสามลา วรรคที่ 1 มีลักษณะการตีสะบัดคู่แปดขึ้นลง และการตีกรอ เพื่อให้เกิดอารมณ์ดุตันตั้งแต่เริ่มขึ้นต้นเพลงร่ำ ลักษณะการใช้เสียงสะบัดคู่แปดขึ้นตอนต้นเพลง จะต้องมีการตีสะบัดเร็วและการกรออย่างละเอียด เสียงไม้ระนาดที่ตีกระทบกับผืนระนาดนั้นจะมีเสียงที่ดัง กึกก้องกังวาน เพื่อเป็นการดึงดูดความน่าสนใจของผู้ฟังตั้งแต่เริ่มต้นเพลง โดยมีความเชื่อมโยงกับทำร่ำ ในการร่ายเวทมนต์ วรรคที่ 2 มีลักษณะการตีคู่แปดเรียงเสียงและข้ามเสียงจากเสียงต่ำไปหาเสียงสูง การตีคู่สี่ การตีสะเตาะคู่สี่ และการตีร่ำ ลักษณะการใช้เสียงในวรรคที่ 2 มีการใช้เสียงที่เรียบ และเสียงร่อน บ่งบอกถึงอารมณ์ครุ่นคิด ย้ำคิดย้ำทำ และลงจบวรรคนี้ด้วยการตีร่ำไล่เสียงขึ้น เพื่อผ่อนคลายอารมณ์ของเพลงให้ฟังดูสละสลวยมากยิ่งขึ้น โดยมีความเชื่อมโยงกับทำร่ำ ในการหมุนตัว วรรคที่ 3 โดยมีลักษณะขยี้คู่แปด การตีคู่สี่ การตีร่ำ การตีเกร็ดมือ เพื่อเป็นการเชื่อมทำนองในประโยคนั้นให้สมบูรณ์ แต่เพิ่มกลเม็ดในการตีเกร็ดมือเพื่อให้เกิดความท้าทายของผู้บรรเลงมากขึ้น หรือเป็นการอวดความแม่นยำจังหวะของวรรคนี้ ในช่วงท้ายวรรคนี้จะมีลักษณะการตีคู่แปดเข้าไปมา และเร่งความเร็วเพิ่มขึ้นจนตีสุดมือของผู้บรรเลง โดยมีความเชื่อมโยงกับทำร่ำ ในการขอยเท้า วรรคที่ 4 มีลักษณะการตีสะบัดลง การตีขยี้คู่แปด และการตีกรอคู่แปด มีลักษณะการใช้เสียงที่เรียบ และเสียงร่อน บ่งบอกถึงอารมณ์สับสน วุ่นวาย โดยมีความเชื่อมโยงกับทำสำคัญของกระบวนท่า คือท่าลงจังหวะของเท้า นักแสดงที่สัมพันธ์กับจังหวะเพลงร่ำ วรรคที่ 5 มีลักษณะการตีสะบัดลง การตีร่ำ การตีเกร็ดมือ และการตีกรอคู่แปด มีลักษณะการใช้เสียงสะบัดร้อนอย่างเร็ว และการกรอไล่เสียงลงอย่าละเอียด ทำให้เกิดอารมณ์ดุตัน และสร้างความน่าค้นหา โดยมีความเชื่อมโยงกับทำร่ำ ในการขอยเท้า วรรคที่ 6 มี

ลักษณะการตีสะบัดคู่แปดขึ้นลง และการตีกรอ เพื่อให้เกิดอารมณ์ดุตัน ลักษณะการใช้เสียงสะบัดคู่แปดขึ้น จะต้องใช้การตีสะบัดเร็วและการกรออย่างละเอียด เสียงไม่ระนาดที่ตีกระทบกับผืนระนาด นั้นจะมีเสียงที่ดัง กึกก้องกังวาน เพื่อเป็นการดึงดูดความน่าสนใจ บรรเลงควบคู่ไปกับกระบวนทำรำ วรรคที่ 7 มีลักษณะการตีคู่แปดเรียงเสียงและข้ามเสียงโดยเริ่มจากเสียงสูงไปหาเสียงต่ำ การตีคู่สี่ การตีสะเดาะคู่สี่ และการตีรัว มีการใช้เสียงที่เรียบ และเสียงร่อน ทำให้เกิดอารมณ์ครุ่นคิด ย้ำคิดย้ำทำ มีลีลาที่ยอกล่อ และลงจบวรรคนี้ด้วยการตีรัวไล่เสียงขึ้น เพื่อเชื่อมในวรรคถัดไป บรรเลงควบคู่ไปกับกระบวนทำรำวรรคที่ 8 มีลักษณะการตีเกร็ดมือ การตีรัว การตีคู่สี่ และการตีคู่แปด มีการใช้เสียงที่ชัดเจน ตีซ้ำไปซ้ำมา ทำให้เกิดอารมณ์อารมณ์ฉุนววย สับสน วกเวียนไปมา วรรคที่ 9 ลักษณะการตีสะบัดลงคู่แปด การตีคู่แปด และการตีกรอ ลักษณะเสียงที่ใช้คือ เสียงร่อนในการตีสะบัด เสียงเรียบ ในการตีคู่แปด และการตีกรออย่างละเอียด ในวรรคนี้ทำให้เกิดความรู้สึกละหลวมหลายอารมณ์ โดยมีความเชื่อมโยงกับทำรำ ในการหมุนตัว และชอยเท้า วรรคที่ 10 มีลักษณะการตีสะบัดขึ้นลง การตีคู่แปด การตีสะเดาะคู่สี่ การตีขยี้และการตีรัว มีการใช้เสียงร่อนในการตีสะบัด การตีเสียงเร็นบในการตีคู่แปดและการตีขยี้ การตีกรออย่างละเอียด ทำให้เกิดความรู้สึกโกรธ ดุตัน โดยมีความเชื่อมโยงกับท่าสำคัญของกระบวนท่า คือท่าลงจังหวะของทำนักแสดงที่สัมพันธ์กับจังหวะเพลงรัว วรรคที่ 11 มีลักษณะการตีขยี้คู่แปด การตีคู่สี่ และการตีกรอ มีลักษณะการใช้เสียงโต เพื่อให้เกิดเสียงที่ก้องกังวาน การตีกรออย่างละเอียดและปิดหัวไม่ระนาด ในวรรคยังอารมณ์ดุตัน และช่วงท้ายของวรรคบ่งบอกถึงอารมณ์อ่อนคลาย วรรคที่ 12 มีลักษณะการตีเป็นการตีเกร็ดมือ การตีคู่แปด การตีคู่สี่ และการตีสะบัดลง มีลักษณะการใช้เสียงที่ชัดเจน เพื่อแสดงถึงอารมณ์ที่กำลังโกรธ วรรคที่ 13 มีลักษณะการตีขยี้ซ้ำเสียง การตีขยี้คู่แปด และการตีกรอ มีลักษณะการใช้เสียงการใช้เสียงร่อน และการกรออย่างละเอียด ทำให้เกิดอารมณ์ดุตัน โกรธ ซึ่งเชื่อมโยงกับท่ารำในการชอยเท้ารอจ้งถัดไป วรรคที่ 14 มีลักษณะการตี มีลักษณะการตีสะบัดขึ้นลง การตีคู่แปด การตีสะเดาะคู่สี่ การตีขยี้และการตีรัว มีการใช้เสียงร่อนในการตีสะบัด การตีเสียงเร็นบในการตีคู่แปดและการตีขยี้ การตีกรออย่างละเอียด ทำให้เกิดความรู้สึกโกรธ ดุตัน ซึ่งสัมพันธ์กับการลงจังหวะพร้อมกับจังหวะการบรรเลงเพลงรัว ซึ่งมีความสัมพันธ์กับท่ารำในการหมุนตัว วรรคที่ 15 มีลักษณะการตีขยี้คู่แปด การตีคู่สี่ และการตีกรอ มีลักษณะการใช้เสียงโต เพื่อให้เกิดเสียงที่ก้องกังวาน การตีกรออย่างละเอียดและปิดหัวไม่ระนาด ในวรรคยังอารมณ์ดุตัน และช่วงท้ายของวรรคบ่งบอกถึงอารมณ์อ่อนคลาย มีความสัมพันธ์กับท่ารำในการป้องกัน วรรคที่ 16 มีลักษณะการตีเป็นการตีเกร็ดมือ การตีคู่แปด การตีคู่สี่ และการตีสะบัดลง

มีลักษณะการใช้เสียงที่ชัดเจน เพื่อแสดงถึงอารมณ์ที่กำลังโกรธ ซึ่งสัมพันธ์กับท่ารำในการหมัดกระบว ท่ารำด้วยการยืนอยู่หน้ากลางเวที แต่ในบางบทบาทนักแสดงอาจรำหยาบเข้าโรง ขึ้นอยู่กับบทบาทนั้น ๆ

4) การบรรเลงเพลงร่ำลาเดียว เปลี่ยนทัพ แบบมีจังหวะ และไม่มีจังหวะ เป็นการบรรเลงเพลงร่ำที่บรรเลงประกอบบทบาทของตัวนักแสดงโขน ในบทบาทการเปลี่ยนทัพลงกา เป็นทัพพลับพลา หรือเรียกว่า เปลี่ยนทัพยักษ์ เป็นทัพพระราม ในรูปแบบการบรรเลงมี 2 รูปแบบดังนี้

บทโขนรามเกียรติ์ ตอน ศึกษามังกรกัณฐ์

- ปี่พาทย์ทำเพลงเชิด -

(กองทัpmังกรกัณฐ์เดินวนแล้วพักทัพ)

- เจริจา -

โอรสพญาขรนามมังกัณฐ์ ยกพลพลกุ่มกัณ ถึงเขตคามสนามยุทธ์ จึงตรัสสั่งให้ยัง
หยุดพลโยธา ให้ตั้งค่ายรายล้อมเป็นปึกกาที่มั่น สั่งพลพลกุ่มกัณให้ขานโห่ก้องโกลา ได้ยินไป
กระทั่งกองทัพระราม

- ปี่พาทย์ทำเพลงร่ำ -

(กองทัpmังกรกัณฐ์เข้าเวที)

(สืบแปดมงกุฎ ลิงพญา พิเภก คลานออกนั่งตามที)

(พระราม พระลักษมณ์ ออกประทับบนพระแท่นที่)

- ร้องเพลงซ้ำปี -

เมื่อนั้นพระตรีภพ ลบโลก นาคา

เสด็จนั่ง หน้าสุวรรณ พลับพลา เสนา น้อมประณต บทมालย์

ภาพที่ 126 บทโขนรามเกียรติ์ ตอน ศึกษามังกรกัณฐ์

ที่มา: กรมศิลปากร (2551, น. 34)

เพลงร่ำลาเดียว เปลี่ยนทัพ

ระนาดเอก

ฆ้องวงใหญ่

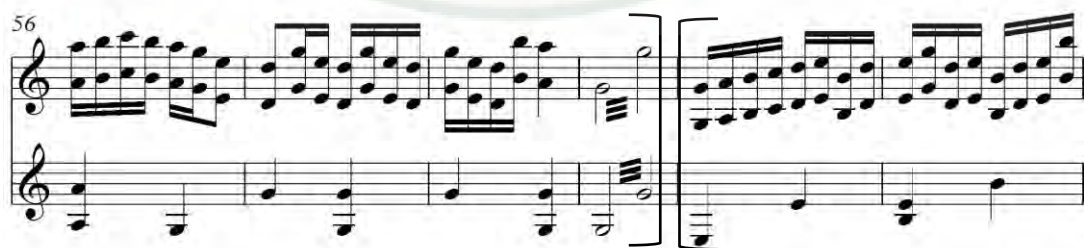
6

9

15

19

24





ภาพที่ 127 โน้ตเพลงร่ำลาเดียว เปลี่ยนทัพ

ที่มา: ผู้วิจัย

เพลงร่ำลาเดียว เปลี่ยนทัพ แบบที่ 1 วรรคที่ 1 มีลักษณะการตีสะบัดคู่แปดขึ้นลง และการตีกรอ เพื่อให้เกิดอารมณ์คึกคักตั้งแต่เริ่มขึ้นต้นเพลงร่ำ ลักษณะการใช้เสียงสะบัดคู่แปดขึ้นตอนต้นเพลง จะต้องใช้การตีสะบัดเร็วและการกรออย่างละเอียด เสียงไม้ระนาดที่ตีกระทบกับพื้นระนาดนั้นจะมีเสียงที่ดัง กึกก้องกังวาน เพื่อเป็นการดึงดูดความน่าสนใจของผู้ฟังตั้งแต่เริ่มต้นเพลง โดยมีความเชื่อมโยงกับท่ารำนักแสดงในการส่งเคลื่อนพลเข้าเวที เพื่อจะเปลี่ยนฉากเป็นทัพพลับพลา วรรคที่ 2 มีลักษณะการตีขี้คู่แปด และการตีกรอ มีลักษณะการใช้เสียงที่ชัดเจน ในวรรคที่ 2 มีการเพิ่มทำนองให้มีความยาวมากขึ้นกว่าปกติ หรือเรียกอีกอย่างว่าการขยายทำนอง เพื่อให้ทัพของยักษ์เข้าเวที และขยายทำนองให้มีความยาวพอดีกับการจัดแถวการนั่งของทัพพระราม ในวรรคนี้จะตรงกับการเดินเข้าเวทีของทัพยักษ์ วรรคที่ 3 มีลักษณะขี้คู่แปด การตีคู่สี่ การตีรัว การตีเกร็ดมือ เพื่อเป็นการเชื่อมทำนองในประโยคนั้นให้สมบูรณ์ แต่เพิ่มกลเม็ดในการตีเกร็ดมือเพื่อให้เกิดความท้าทายของผู้บรรเลงมากขึ้น หรือเป็นการอวดความแม่นยำจังหวะของวรรคนี้ ในช่วงท้ายวรรคนี้จะมีลักษณะการตีคู่แปดซ้ำไปมา และเร่งความเร็วเพิ่มขึ้นจนสุดมือของผู้บรรเลง โดยมีความเชื่อมโยงกับท่ารำในการมาหน้าเวทีของทัพพระราม วรรคที่ 4 มีลักษณะการตีเก็บคู่แปด การใช้เสียงระนาดเอกในวรรคนี้ใช้เสียงปกติ ไม่ดังและไม่เบาจนเกินไป โดยมีความเชื่อมโยงกับท่ารำในการมาหน้าเวทีของทัพพระราม วรรคที่ 5 มีลักษณะการตีเก็บคู่แปด และการตีสะบัดขึ้น มีลักษณะการใช้เสียงปกติ และเสียงสะบัดร้อนหยึดเสียงชัดเจนเป็นหลัก โดยมีความเชื่อมโยงกับการจัดแถวการนั่งของทัพพระราม วรรคที่ 6 มีลักษณะการตีเกร็ดมือ การตีรัว และการตีกรอ มีลักษณะการประดิษฐ์เสียงคือ เสียงเกร็ดมือที่ชัดเจนทุกเสียง และการตีเสียงละเอียดในการตีรัว การตีกรอ ให้ลีลาอารมณ์เพื่อผ่อนคลาย มีความเชื่อมกับท่ารำในการนั่งเรียบร้อยของทัพพระราม หรือทัพพลับพลา และมีความพร้อมที่จะทำการแสดงในบทบาทถัดไป

เพลงร่ำลาเดียว เปลี่ยนทัพ แบบไม่มีจังหวะ

ระนาดเอก

ฆ้องวงใหญ่

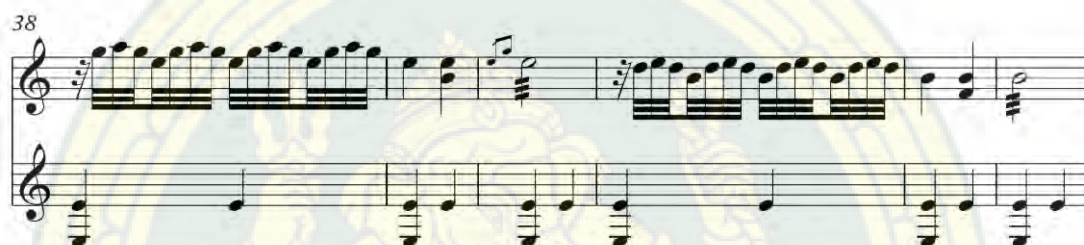
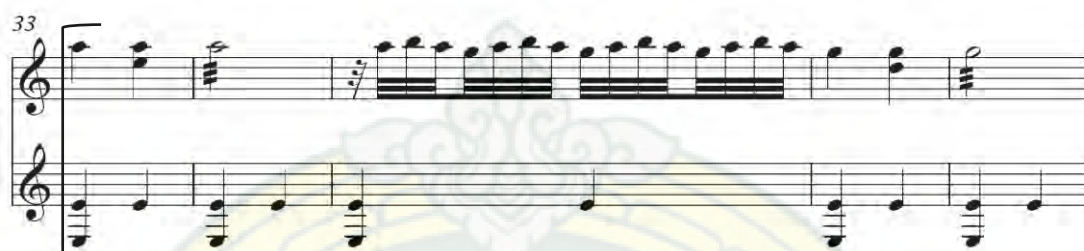
5

9

13

18

24



This musical score is for a piano piece, spanning measures 62 to 92. It is written for two staves, with the right hand (treble clef) and left hand (bass clef). The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The score is divided into five systems, each with a measure number at the beginning of the first staff. The notation includes various rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and rests. A large, ornate watermark is visible in the background of the page.

62

69

76

83

87

92



ภาพที่ 128 โน้ตเพลงรำลาเดียว เปลี่ยนทัพ แบบไม่มีจังหวะ

ที่มา: ผู้วิจัย

เพลงร่ำลาเดียว เปลี่ยนทัพ แบบที่ 2 วรรคที่ 1 มีลักษณะการตีสะบัดคู่แปดขึ้นลง และการตีกรอ เพื่อให้เกิดอารมณ์ดุตันตั้งแต่เริ่มขึ้นต้นเพลงร่ำ ลักษณะการใช้เสียงสะบัดคู่แปดขึ้นตอนต้นเพลง จะต้องใช้การตีสะบัดเร็วและการกรออย่างละเอียด เสียงไม้ระนาดที่ตีกระทบกับผืนระนาดนั้นจะมีเสียงที่ดัง กึกก้องกังวาน เพื่อเป็นการดึงดูดความน่าสนใจของผู้ฟังตั้งแต่เริ่มต้นเพลง โดยมีความเชื่อมโยงกับท่ารำของนักแสดงในการสังเคื่อนพลเข้าเวท เพื่อจะเปลี่ยนฉากเป็นทัพพลับพลา วรรคที่ 2 มีลักษณะการตีขี้คู่แปด และการตีกรอ มีลักษณะการใช้เสียงที่ชัดเจน ในวรรคที่ 2 มีการเพิ่มทำนองให้มีความยาวมากขึ้นกว่าปกติ หรือเรียกอีกอย่างว่าการขยายทำนอง เพื่อให้ทัพของยักษ์เข้าเวท และขยายทำนองให้มีความยาวพอดีกับการจัดแถวการนั่งของทัพพระราม ในวรรคนี้จะตรงกับการเดินเข้าเวทของทัพยักษ์ โดยมีการขยายทำนองด้วยการตีลดหลั่นของการดำเนินทำนอง ที่มีเสียงหลัก คือเสียงมี วรรคที่ 3 มีลักษณะขี้คู่แปด การตีคู่สี่ การตีรว การตีเกร็ดมือ เพื่อเป็นการเชื่อมทำนองในประโยคนั้นให้สมบูรณ์ แต่เพิ่มกลเม็ดในการตีเกร็ดมือเพื่อให้เกิดความท้าทายของผู้บรรเลงมากขึ้น หรือเป็นการวัดความแม่นยำจังหวะของวรรคนี้ ในช่วงท้ายวรรคนี้จะมีลักษณะการตีคู่แปดซ้ำไปมา และเร่งความเร็วเพิ่มขึ้นจนตีสุดมือของผู้บรรเลง โดยมีความเชื่อมโยงกับท่ารำในการมาหน้าเวทของทัพพระราม วรรคที่ 4 มีลักษณะการตีเก็บคู่แปด การใช้เสียงระนาดเอกในวรรคนี้ใช้เสียงปกติ ไม่ดังและไม่เบาจนเกินไป โดยมีความเชื่อมโยงกับท่ารำในการมาหน้าเวทของทัพพระราม วรรคที่ 5 มีลักษณะการตีเก็บคู่แปด และการตีสะบัดขึ้น มีลักษณะการใช้เสียงปกติ และเสียงสะบัดร่อน หยัดเสียงชัดเจนเป็นหลัก โดยมีความเชื่อมโยงกับการจัดแถวการนั่งของทัพพระราม วรรคที่ 6 มีลักษณะการตีเกร็ดมือ การตีรว และการตีกรอ มีลักษณะการประดิษฐ์เสียงคือ เสียงเกร็ดมือที่ชัดเจนทุกเสียง และการตีเสียงละเอียดในการตีรว การตีกรอ ให้ลีลาอารมณ์เพื่อผ่อนคลาย มีความเชื่อมกับท่ารำในการนั่งเรียบร้อยของทัพพระราม หรือทัพพลับพลา และมีความพร้อมที่จะทำการแสดงในบทบาทถัดไป

5) การบรรเลงเพลงร่ำลาเดียว เป็นการบรรเลงเพลงร่ำที่บรรเลงต่อท้ายเพลงหน้าพาทย์ ประกอบบทบาทของตัวนักแสดงโขน ในบทบาทการแปลงกายของนักแสดง มีรูปแบบการบรรเลงดังนี้

บทโขนรามเกียรติ์ ตอน มารชื้อซื้อพิเภก

ร้องเพลงร่ำร้าย

เมื่อนั้น	องค์พระเวสสุญาณ ชาญสมร
รับเทพ วาที ชูลีกร	บทจร มาจาก ทิพย์พิมาน

ปี่พาทย์ทำเพลงปลายเข้าม่าน

(พระเวสสุญาณออกหน้าเวที)

(ผู้แสดงทั้งหมดเข้าเวที)

ร้องเพลงตระนิมิต

จิงจุติ จากสรรค์ วิมานฟ้า	หมายม่ง ลงกา ราชฐาน
ถือนำเนน เป็นพิเภก โหราจารย์	ร่วมพงษ์ วงศ์วาน อสุรี

ปี่พาทย์ทำเพลงตระนิมิต - ร่ำ

(ท้ายเพลงร่ำเวสสุญาณรำเข้าเวที พิเภกออกยืนท่าโขนนิ่ง)

ภาพที่ 129 บทโขนรามเกียรติ์ ตอน มารชื้อซื้อพิเภก

ที่มา: กรมศิลปากร (2551, น. 10)

เพลงร่ำลาเดียว

ระนาดเอก

ฆ้องวงใหญ่

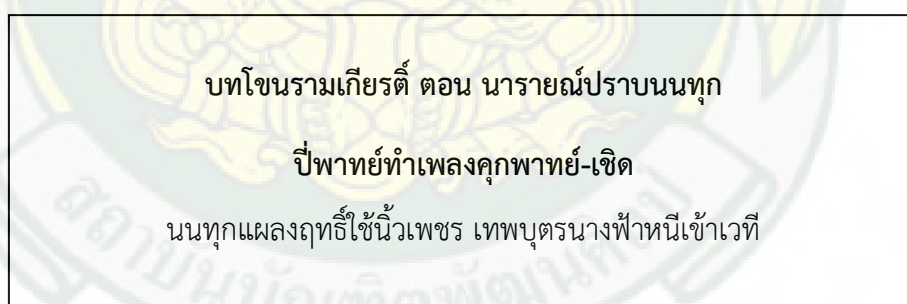
ภาพที่ 130 โน้ตเพลงร่ำลาเดียว

ที่มา: ผู้วิจัย

เพลงร่ำลาเดียว วรรคที่ 1 มีลักษณะการตีสะบัดคู่แปด และการตีกรอ เพื่อให้เกิดอารมณ์
 ดุตันตั้งแต่เริ่มขึ้นต้นเพลงร่ำ ลักษณะการใช้เสียงสะบัดคู่แปดขึ้นตอนต้นเพลง จะต้องใช้การตีสะบัด

เร็วและการกรออย่างละเอียด เป็นการความเชื่อมโยงกับท่าร่าของตัวแสดงในบทบาทสำคัญ เช่นการ ร่ายเวท ในการแปลงกาย วรรคที่ 2 มีลักษณะการตีชัยคู่แปด เป็นการดำเนินทำนองที่รู้สึกเข้มแข็ง ดุดัน แต่ซ่อนความสับสน วุ่นวาย จากเสียงระนาดที่ตีวกรวน ซ้ำไปซ้ำมา และการตีสะบัดขึ้น และ ลักษณะการตีรัวเสียงเดียว เพิ่มขึ้นในช่วงท้าย เพื่อเป็นการสร้างความสนใจให้กับผู้ฟัง หรือให้ผู้ฟัง นั้นเกิดความสนใจ ซึ่งมีความเชื่อมโยงกับท่าร่าของตัวแสดงในบทบาทสำคัญ วรรคที่ 3 มีลักษณะการ ตีชัยคู่แปด การตีคู่สี่ การตีสะบัดขึ้น การตีรัว และการตีเกร็ดมือ มีลักษณะการใช้เสียงร่อนในการตีชัย การตีสะบัดขึ้น มีการใช้เสียงละเอียดในการตีกรอ ให้อารมณ์ดุดัน ด้วยการดำเนินทำนอง และสื่ออารมณ์ได้ดีให้กับตัวแสดงได้ดี วรรคที่ 4 มีลักษณะการตีชัยคู่แปดซ้ำทำนอง การตีสะบัดลง และการตีกรอ มีลักษณะการใช้เสียงร่อนในการตีชัยคู่แปด การตีสะบัด และมีการใช้เสียงละเอียด ในการตีกรอ เพื่อเป็นการดึงดูดความน่าสนใจ ให้ลีลาการดำเนินทำนองที่ดุดัน วรรคที่ 5 มีลักษณะ การตีชัยคู่แปด การตีสะบัดลง และการตีกรอคู่ห้า มีลักษณะการใช้เสียงร่อนในการตีชัยคู่แปด การตีสะบัด และมีการใช้เสียงละเอียดในการตีกรอเพื่อความชัดเจนที่ วรรคที่ 6 มีลักษณะ การตีเกร็ดมือ การตีรัว การตีกรอ และมีการสังเกตท่าร่า ในท่าป้องกัน

6) การบรรเลงเพลงร่ำคุภาพาทย เป็น การบรรเลงเพลงร่ำที่บรรเลงประกอบบทบาทของตัว นักแสดงโขน ในบทบาทการแผลงฤทธิ์ของนักแสดง มีรูปแบบการบรรเลงดังนี้



ภาพที่ 131 บทรามเกียรติ์ ตอน นารายณ์ปราบหนุมาน

ที่มา: วิทยาลัยนาฏศิลป์ (2547, น. 2)

เพลงรั้วคุกพาทย์

ระนาดเอก

ฆ้องวงใหญ่

7

13

18

25

32

The musical score is written in 2/4 time. The top staff is for the Ranad Ek (ระนาดเอก) and the bottom staff is for the Khong Wong Hui (ฆ้องวงใหญ่). The music is written in treble clef. The score is divided into measures, with measure numbers 7, 13, 18, 25, and 32 marked. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some measures containing triplets. The score is written in a traditional Thai musical notation style, with a large watermark of a Thai temple in the background.



ภาพที่ 132 โน้ตเพลงร่ำทุกข์พาทย์

ที่มา: ผู้วิจัย

เพลงร่ำคูกพาหย์ วรรคที่ 1 มีลักษณะการตีชัยเรียงเสียง และการตีกรอ เรียงเสียงจากเสียงต่ำไปหาเสียงสูง ลักษณะการใช้เสียงคู่แปรการตีชัยขึ้นตอนต้นเพลง จะต้องใช้การตีชัยที่เร็วและการกรออย่างละเอียด มีลีลาอารมณ์ที่ดุตันตั้งแต่เริ่มขึ้นต้นเพลงร่ำคูกพาหย์ และเป็นการดึงดูดความน่าสนใจของผู้ฟังตั้งแต่เริ่มต้นเพลง ตรงกับกระบวนท่ารำในการร่ายเวทมนต์ วรรคที่ 2 มีลักษณะการตีชัยคู่แปรเรียงเสียงขึ้นจากเสียงสูงไปหาเสียงต่ำ โดยมีการตีเรียงเสียง และสลับกับการตีข้ามเสียง การตีสะเคาะคู่สี่ ลักษณะการใช้เสียงระนาดเอกในวรรคนี้ จะเป็นเสียงที่เรียบ และร่อน พร้อมกันนี้ยังต้องมีน้ำหนักมือทั้ง 2 ข้างที่เท่ากัน เพื่อให้เสียงออกมาได้สมดุลกัน เพื่อให้เกิดสุนทรียะ ในด้านอารมณ์ที่ดุตัน และเปรียบเหมือนน้ำตกที่กำลังไหลลงมาจากภูเขา การใช้เสียงสะเคาะคู่สี่ เป็นการตีเสียงร่อนชัดเจน จะเห็นว่าการตีสะเคาะคู่สี่นั้นมีการตีที่เป็นกลุ่มเสียงก่อให้เกิดการประสานเสียงด้วยคู่เสียง และเกิดอารมณ์ดุตัน ตรงกับกระบวนท่ารำในการหมุนตัว และยืดหยุ่นของนักแสดง วรรคที่ 3 มีลักษณะการตีเก็บคู่แปรแนวผสม การตีสะบัดขึ้น และสะบัดลง การตีซ้ำทำนอง และการตีกรอ ลักษณะเสียงที่ใช้ในวรรคนี้นี้หลาย เสียง การตีคู่แปร ใช้เสียงเรียบ เสียงสม่ำเสมอ การตีสะบัดขึ้นลง ใช้เสียงสะบัดร่อนเปิดหัวไม้ เน้นชัดเจนเป็นหลัก การตีกรอ ใช้เสียงที่ละเอียดน้ำหนักมือทั้ง 2 ข้างต้องเท่ากัน เสียงจึงจะได้คุณภาพที่สมบูรณ์ วรรคนี้อีลีลาการดำเนินทำนองที่ยกย่อน ซ้ำไปซ้ำมา ก่อให้เกิดอารมณ์สับสน วกไปวนมา โดยมีความเชื่อมโยงกับกระบวนท่ารำในการยืนตัวตรง และขาทั้งสองข้างแยกออกจากกันระยะพอดีกับลำตัว วรรคที่ 4 มีลักษณะการตีสะบัดลงเรียงเสียง จากสูงมาหาต่ำ ใช้เสียงกาตีสะบัดร่อนเปิดหัวไม้ เน้นชัดเจนเป็นหลัก วรรคนี้อีลีลาการดำเนินทำนองที่ยกย่อน ซ้ำไปซ้ำมา ก่อให้เกิดอารมณ์ดุตัน ในวรรคนี้นี้จังหวะสัมพันธ์กับเท้านักแสดง วรรคที่ 5 มีลักษณะการตีคู่แปร และคู่สี่ การตีชัยคู่แปรแบบซ้ำทำนอง และการตีกรอคู่แปร การใช้เสียงการตีคู่แปร คู่สี่ ใช้เสียงปกติ แต่การตีชัยคู่แปรแบบซ้ำทำนองจะใช้เสียงที่ร่อนเสียงโต มีลีลาที่คล้ายกับเครื่องบินกำลังจะบินขึ้นฟ้า ตรงกับกระบวนท่ารำในการขอยเท้า และยกขา เพื่อรอวางขาข้างพื้นเวทีในวรรคถัดไป วรรคที่ 6 มีลักษณะการตีกรอ ใช้เสียงที่ละเอียดน้ำหนักมือทั้ง 2 ข้างต้องเท่ากันให้อารมณ์ที่ราบเรียบ วรรคที่ 7 มีลักษณะการตีสะบัดลง เสียงที่ใช้เป็นการใช้เสียงสะบัดร่อนเปิดหัวไม้ เน้นชัดเจนเป็นหลัก มีความสัมพันธ์ในด้านสุนทรียะของด้านอารมณ์ดุตัน ตรงกับกระบวนท่ารำในการขยับเท้าของนักแสดง วรรคที่ 8 มีลักษณะการตีคู่แปร และคู่สี่ การตีชัยคู่แปรซ้ำทำนอง และการตีกรอคู่แปร ลักษณะเสียงที่ใช้ในวรรคนี้นี้หลาย เสียง การตีคู่ชัยแปร ใช้เสียงเรียบ เสียงสม่ำเสมอ การตีกรอ ใช้เสียงที่ละเอียดน้ำหนักมือทั้ง 2 ข้างต้องเท่ากัน เสียงจึงจะได้คุณภาพที่สมบูรณ์ ในวรรคนี้อีก่อให้เกิด

อารมณ์ด้านความขลังของท่านอง ซึ่งตรงกับกระบวนท่ารำในการยืดยุบ และขอยเท้า หมุนตัว ยกขา และรอกวางขายังพื้นเวทีในวรรคถัดไป วรรคที่ 9 มีลักษณะการตีกรอคู่แปด และการตีคู่แปด การใช้เสียงในการกรอที่ละเอียด มีลักษณะการกรอที่เหมาะสมกับจังหวะช่องไฟเป็นสำคัญ ตรงกับกระบวนท่ารำในการขยับเท้าของนักแสดง วรรคที่ 10 มีลักษณะการตีเก็บคู่แปด การตีสะบัดลง การตีซ้ำท่านอง มีการใช้เสียงที่เรียบ และเสียงร่อน บ่งบอกถึงอารมณ์ครุ่นคิด ตรงกับกระบวนท่ารำในการยกขา และยกแขนเป็นท่าสำคัญของนักแสดง วรรคที่ 11 มีลักษณะการตีเก็บคู่แปด การตีสะบัดลง การตีซ้ำท่านอง การตีคู่สี่ การตีกรอคู่แปด มีลักษณะการใช้เสียงเรียบ และใช้เสียงร่อนในการตีสะบัด และใช้เสียงละเอียดในการตีกรอ ก่อให้เกิดอารมณ์ดุ้น ตรงกับกระบวนท่ารำในการยืดยุบของตัวแสดง และการหมุนตัว วรรคที่ 12 ลักษณะการตีเก็บคู่แปด การตีสะบัดลง สะบัดขึ้น และการตีกรอคู่ห้า มีลักษณะการใช้เสียงหลายรูปแบบ การตีคู่แปดใช้เสียงเรียบปกติ การตีสะบัดขึ้น ลง ใช้เสียงสะบัดร่อน การตีกรอคู่ห้า ใช้เสียงกรอละเอียดในวรรคนี้ยังคงอารมณ์ดุ้นแต่ช่วงจบของวรรคนี้จะเป็นการตีกรอ เพื่อผ่อนกำลังของผู้บรรเลง หรือเป็นการผ่อนคลายความดุ้นลงชั่วคราว ตรงกับกระบวนท่ารำในการยกขา และยกแขนเป็นท่าสำคัญของนักแสดง วรรคที่ 13 ลักษณะการตีคู่แปด การตีรัวเสียงเดียว การตีเกร็ดมือ การตีกรอคู่แปด วรรคที่ 13 เป็นวรรคของการลงจบเพลง มีลักษณะการตีคู่แปด การตีรัว การตีเกร็ดมือผู้บรรเลงจะต้องทอดแนวผ่อนจังหวะลงอย่างเรียบ และจบท้ายด้วยการตีกรออย่างละเอียด เพื่อแสดงถึงการจบอย่างสมบูรณ์ชัดเจนแล้ว ในการดำเนินท่านองในวรรคนี้ให้ความรู้สึกสงบนิ่ง ตรงกับกระบวนท่ารำในการรำทำป้องหน้าของนักแสดง จะเห็นว่าการบรรเลงเพลงร่ำคุกพาทย มีลีลาอารมณ์ที่ดุ้น โกรธ และความขลัง เป็นส่วนใหญ่ เพลงนี้จึงมีบทบาทที่สำคัญเหมาะสำหรับการประกอบกิริยาที่ดุร้าย หรืออารมณ์โกรธ ของตัวยักษ์ ตัวลิง

บทที่ 6

สรุป อภิปรายผล และข้อเสนอแนะ

การวิจัยเรื่อง กลวิธีการบรรเลงระนาดเอกประเภทเพลงร่ำของครูไชยยะ ทางมีศรี เป็นงานวิจัยเชิงคุณภาพ มีวัตถุประสงค์ของการวิจัย คือ ศึกษาสำนวนกลอน และกลวิธีการบรรเลงระนาดเอกในเพลงร่ำของครูไชยยะ ทางมีศรี และศึกษาการบรรเลงเพลงร่ำในพิธีกรรม และการบรรเลงที่ใช้ประกอบการแสดงโขน โดยนำแนวคิดทฤษฎี คือ ทฤษฎีสุนทรียศาสตร์ ทฤษฎีวิเคราะห์เพลงไทย มาวิเคราะห์การดำเนินงาน และกลวิธีการบรรเลงระนาดเอกของครูไชยยะ ทางมีศรี มีวิธีการดำเนินวิจัยโดยใช้ระเบียบวิธีวิจัยเชิงคุณภาพ โดยเก็บข้อมูลจากการลงภาคสนาม สัมภาษณ์บุคคล ซึ่งเป็นผู้เชี่ยวชาญด้านดนตรีไทย เครื่องมือระนาดเอก และศึกษาค้นคว้าเอกสารทางวิชาการ การตรวจสอบข้อมูลสามารถตรวจสอบความถูกต้องของข้อมูลได้โดยดูจากการสัมภาษณ์ของครูไชยยะ ทางมีศรี ซึ่งนำข้อมูลมาวิเคราะห์ แล้วจึงส่งมอบให้ครูไชยยะ ทางมีศรี ตรวจสอบอีกครั้ง

1. สรุปผลการวิจัย

1.1 ศึกษาการดำเนินงาน และกลวิธีการบรรเลงระนาดเอกประเภทเพลงร่ำของครูไชยยะ ทางมีศรี มีลักษณะแนวการบรรเลง 3 แนว คือ แนวขยี้ แนวเรียวทางหนู แนวผสม ในลักษณะการดำเนินสำนวนทำนองด้วย การตีเก็บคู่แปด การตีคู่สี่ การตีขยี้คู่แปด การตีกรอ การตีร่ำเสียงเดียว การตีเกร็ดมือ ส่วนในด้านกลวิธี คือ การตีขยี้นอนวัน การตีขยี้นอนวันสองเสียง การตีสะบัดขึ้น การตีสะบัดลง การตีสะเดาะ การตีสะเดาะคู่สี่ การตีร่ำเสียงเดียว การตีเกร็ดมือผสมคู่สี่ การตีสลับมือคู่แปด 2 เสียง การตีเกร็ดมือสลับมือ การตีแนวทวิสลับเสียงเรียงเสียงข้ามเสียง บันไดเสียงที่ปรากฏมีสองบันไดเสียง คือ บันไดเสียงซอล และบันไดเสียงเร

1.2 ศึกษาการบรรเลงระนาดเอกในเพลงร่ำประกอบพิธีกรรม บทบาทการบรรเลงเพลงร่ำในพิธีกรรมมีบทบาทเพลงร่ำในพิธีกรรมโดยส่วนมากจะบรรเลงอยู่ในงานบุญต่าง ๆ อาทิ งานทำบุญโกนผมไฟ งานทำขวัญนาควชนาค งานทำบุญขึ้นบ้านใหม่ งานทำบุญอัฐิ งานเทศมหาชาติ

งานพิธีไหว้ครูดนตรีไทย และพิธีไหว้ครูนาฏศิลป์ไทย และมีความเชื่อในการบรรเลงเพลงร่ำประกอบพิธีกรรมเป็นความเชื่อมาตั้งแต่ในสมัยโบราณ ส่วนใหญ่จะเชื่อว่า การที่เราได้กล่าวคำอันเป็นมงคลแล้ว และมีความเชื่อว่าการบรรเลงเพลงร่ำจบลง เปรียบเหมือนว่าได้บรรเลงเชิญเทพเจ้าลงมา ยังมณฑลพิธีเรียบร้อยแล้ว ในลักษณะการบรรเลงเพลงร่ำประกอบพิธีกรรม โดยใช้กลวิธีและรูปแบบการบรรเลงที่ใช้การดำเนินทำนองอย่างเรียบง่าย ไม่พิสดาร หรือทำให้เกิดเสียงที่ดูตื้นเกินความพอดี ซึ่งจะเป็นการบรรเลงที่แตกต่างจากเพลงร่ำประลองเสภา ที่ต้องใช้เสียงที่ดูตื้นเพื่อแสดงศักยภาพของผู้บรรเลง แนวทางในการปฏิบัติต่อการบรรเลงเพลงร่ำในพิธีกรรม ผู้บรรเลงต้องรู้ถึงความเหมาะสมกับงานพิธีกรรมนั้น ๆ สถานที่นั้น ๆ หรือบรรเลงอย่างมีกาลเทศะ การบรรเลงเพลงร่ำในพิธีกรรมไม่ได้มีกฎเกณฑ์หรือข้อจำกัดที่ตายตัว ส่วนในการดำเนินทำนองขึ้นอยู่กับดุลพินิจหรือประสบการณ์ของผู้บรรเลงระนาดเอก แต่ไม่ควรบรรเลงเพลงร่ำในพิธีกรรมเทียบเท่าเพลงร่ำประลองเสภา เหตุเพราะบทบาทหน้าที่แตกต่างกัน เพลงร่ำประลองเสภาบรรเลงเพื่อความบันเทิง แต่เพลงร่ำในพิธีกรรมเป็นเพลงหน้าพาทย์บรรเลงประกอบพิธีกรรม เห็นว่าควรบรรเลงให้มีความสง่างาม ในการบรรเลงเพลงร่ำในพิธีกรรม แนวทางในการบรรเลง รูปแบบในการบรรเลง หรือหลักในการบรรเลง ของครูแต่ละท่านที่ผู้วิจัยได้ศึกษามีหลักในการบรรเลงที่ไปในทิศทางเดียวกัน และมีหลักการในการบรรเลงเพลงร่ำที่มีความแตกต่างกันออกไปในบางประการ โดยรวมแล้วในการบรรเลงเพลงร่ำในพิธีกรรม จะบรรเลงไปในแนวทางที่มีความเรียบง่าย ให้เข้ากับสถานที่ ที่บรรเลง สิ่งไหนควรบรรเลง สิ่งไหนไม่ควรบรรเลง และสำนวนไหนเหมาะสม หรือไม่เหมาะสม แต่ในรูปแบบของครูไชยยะ ทางมีศรี ครูท่านจะยึดหลัก หรือแม่แบบของการดำเนินทำนองเพลงร่ำ จากครูบุญยงค์ เกตุคง โดยจำการดำเนินทำนองของครูบุญยงค์ เกตุคง มาปรับใช้ให้เหมาะสมกับศักยภาพของตนเอง ในรูปแบบของครูศักดิ์ชัย ลัดดาอ่อน จะยึดหลักการบรรเลงเพลงร่ำลาเดียวในวรรคที่ 2 และวรรคที่ 5 ให้มีการบรรเลงไปในทิศทางเดียวกัน ตามแนวทางจากครูพินิจ ฉายสุวรรณ ในรูปแบบของครูทวีศักดิ์ อัครวงค์ จะยึดจังหวะช่องไฟเป็นสำคัญ

1.3 ศึกษาการบรรเลงเพลงร่ำประกอบการแสดงโขน มีบทบาทหรือหน้าที่นำมาใช้ประกอบกิริยา การแสดงอภินิหาร การแปลงกาย การฆ่าฟันของตัวแสดง การประสิทธิ์ประสาทพรอันเป็นสิ่งของพิเศษ การแสดงอิทธิฤทธิ์ การเปลี่ยนทัพ และการแผลงศร เป็นต้น รูปแบบของการบรรเลงเพลงร่ำ มีรูปแบบในการบรรเลงต่อท้ายเพลงหน้าพาทย์ รูปแบบการบรรเลงขึ้นด้วยเพลงร่ำ รูปแบบการบรรเลงเพลงร่ำแล้วเชิด รูปแบบการบรรเลงเพลงร่ำ โอต เชิด รูปแบบการบรรเลงใน ร่ำปะเท่งปะ

รูปแบบการบรรเลงเพลงร่ำ ปี่เท่งปี่ แนวทางในการบรรเลงเพลงร่ำประกอบการแสดงโขน ผู้บรรเลงระนาดเอกต้องดูท่า และบทบาทของนักแสดงเป็นสำคัญ หลักการสังเกตท่าร่ำในการบรรเลงระนาดเอกเพลงร่ำได้ว่า สิ่งที่ผู้บรรเลงระนาดเอกจะต้องสังเกตเป็นสำคัญ คือสังเกตท่าของนักแสดง และท่าป้องกันหน้าของนักแสดง สิ่งที่ผู้บรรเลงระนาดเอกขาดไม่ได้ คืออารมณ์ของนักแสดง วิธีการใช้เสียงระนาดเอกในการบรรเลงเพลงร่ำประกอบการแสดงโขนดังนี้ ในการบรรเลงเพลงร่ำต้องมีเสียงหนัก และเบา เพื่อให้นักแสดง มีการรำที่ดูแข็งแรงยิ่งขึ้น โดยการบรรเลงเสียงหนัก มีการบรรเลงอยู่ในการขึ้นเพลง การบอกท่า การลงจังหวะเท้าของนักแสดง ในการบรรเลงด้วยเสียงเบานั้น จะใช้ก็ต่อเมื่อมีบทเจรจาเข้ามาแทรกในขณะทำการบรรเลงเพลงร่ำเป็นต้น วิธีการเลือกใช้สำนวนกลอนประกอบการแสดงโขนดังนี้ ในการเลือกใช้สำนวนกลอน การบรรเลงเพลงร่ำประกอบการแสดงโขน จำเป็นที่จะต้องใช้การดำเนินทำนองที่ไม่มีความซับซ้อนมากเกินไป โดยมากจะบรรเลงเป็นรูปแบบสำนวนการตีเก็บคู่แปด แปรทำนองให้ใกล้เคียงกับทำนองหลัก วิธีการเลือกสำนวนกลอน และเสียงระนาดเอก ในบทบาทของตัวพระ ตัวยักษ์ ตัวลิง ตัวนาง ในการเลือกใช้สำนวนกลอน และเสียงระนาดเอก ผู้บรรเลงระนาดเอกจะต้องดูบทบาทของนักแสดงเป็นสำคัญ สำหรับการบรรเลงตัวพระ ตัวนาง จะเน้นการบรรเลงที่มีสำนวนกลอนเรียบร้อย เสียงที่บรรเลงก็ใช้เสียงปกติ ถ้าในบทบาทที่มีลักษณะอารมณ์ โกรธ หรือแสดงอภินิหาร ก็จะใช้เสียงที่ดังกว่าปกติเป็นบางช่วงบางตอน ในส่วนของตัวยักษ์ ตัวลิง ผู้บรรเลงระนาดเอกควรใช้สำนวนกลอนที่มีกลวิธีมากกว่าตัวพระ ตัวนาง และมีเสียงที่แน่นกว่าเสียงปกติช่วงขึ้นเพลง ช่วงบอกท่า ช่วงจังหวะเท้ากระทบที่เวที หรือเหตุการณ์ที่สำคัญตามบทบาทของนักแสดง ประเภทเพลงร่ำที่ประกอบการแสดงโขนจะพบเจอเพลงร่ำประกอบการแสดงโขนเพียง 4 เพลงเป็นต้น คือ เพลงร่ำลาเดียว ร่ำสามลา ร่ำคุกพาทย์ ร่ำลาเดียว แบบซัดท่า

2. อภิปรายผลการวิจัย

2.1 ศึกษาการดำเนินทำนอง และกลวิธีการบรรเลงระนาดเอกในเพลงร่ำของครูไชยยะทางมีศรี ในการศึกษาการดำเนินทำนอง และกลวิธีการบรรเลงระนาดเอกประเภทเพลงร่ำ พบว่ามีลักษณะการดำเนินสำนวนกลอนเฉพาะ ได้แก่ การตีเก็บคู่แปด การตีคู่สี่ การตีขยี้คู่แปด การตีกรอ การตีร่ำเสียงเดียว การตีเกร็ดมือ และพบกลวิธี ได้แก่ การตีขยี้นอนวัน การตีขยี้นอนวันสองเสียง การตีสะบัดขึ้น การตีสะบัดลง การตีสะเดาะ การตีสะเดาะคู่สี่ การตีร่ำเสียงเดียว การตีเกร็ดมือผสมคู่สี่ การตีสลับมือคู่แปด 2 เสียง การตีเกร็ดมือสลับมือ การตีแนวทวิสลับเสียงเรียงเสียงข้ามเสียง

ในการบรรเลงเพลงร่ำพบว่า มีลักษณะแนวการบรรเลง 3 แนวด้วยกัน 1) แนวเรียวทางหนู หมายถึง เริ่มบรรเลงระนาดเอกจากแนวช้าจนเร็วสุดมือ 2) แนวผสม หมายถึง การตีแนวที่ไม่ช้า และไม่เร็ว อยู่กึ่งกลางระหว่างแนวช้า และแนวเร็ว 3) แนวขี้ หมายถึง การตีคู่แปดด้วยความเร็วสุดมือ ลักษณะการแยกแยะการดำเนินสำนวนกลอน กลวิธีของระนาดเอก อย่างละเอียด สอดคล้องกับทฤษฎีวิเคราะห์เพลงไทยของมานพ วิสุทธิแพทย์ (2556, น. 12) ได้กล่าวว่าการวิเคราะห์เพลงไทยนั้น เป็นการแยกแยะสิ่งใดสิ่งหนึ่งออกเป็นส่วนย่อย ๆ ที่ประกอบกันเป็นสิ่งที่ของสิ่งนั้นโดยแยกตามลักษณะหน้าที่และบทบาทของส่วนประกอบย่อย ๆ การแยกนี้มีระดับของการแยกแยะหลายระดับมีทั้งการแยกแยะหยาบ ๆ จนถึงการแยกแยะอย่างละเอียด การบรรเลงเพลงร่ำระนาดเอกที่ผู้วิจัยศึกษาและค้นพบจะเห็นว่าครูไชยยะ ทางมีศรี เริ่มเรียนระนาดเอกกับครูรวม พรหมบุรี และครูบุญยงค์ เกตุคง ได้รับการถ่ายทอดเพลงร่ำมาหลายรูปแบบ หลายประเภท จนทำให้การบรรเลงเพลงร่ำของครูไชยยะ ทางมีศรี เป็นที่ยอมรับแก่นักดนตรีไทย ก่อนที่จะนำสำนวนกลอน กลวิธีมาบรรเลง ต้องผ่านการฝึกหัดขัดเกลามาจากครูหลายท่าน จึงทำให้วิจัยเรื่องนี้สอดคล้องกับทฤษฎี บ้าน วัด วัง ของ พูนพิศ อมาตยกุล (2529, น. 1 - 3) ที่ได้กล่าวว่า “บ้าน วัด วัง เป็นแหล่งกำเนิดดนตรีไทยในอดีตที่สำคัญมาก สำหรับประเทศไทยความผูกพันระหว่างบ้าน วัด วังกับดนตรีและศิลปะการแสดงนั้นมีอยู่มากมายและชัดเจนยิ่งนัก มีคุณต่อพัฒนาการดนตรีของชาติไทยอย่างมหาศาล องค์ความรู้ดนตรีทักษะดนตรี พัฒนาการที่มากด้วยความประณีตศิลป์ เป็นเรื่องเป็นราวของวิชาธุระกิจดนตรี และการอยู่รอดของนักดนตรี อย่างที่ไม่อาจจะปฏิเสธได้ บ้าน วัด วังเป็นฐานที่มั่นคงยิ่งและมีความสำคัญในเรื่องของดนตรีไทย อีกทั้งยังเป็นแหล่งส่งเสริมนักดนตรีไทย เพราะเป็นแหล่งที่ฝึกฝน พัฒนา เพิ่มพูนทักษะ ตลอดจนทำให้นักดนตรีหลาย ๆ ท่าน เป็นบุคคลผู้มีฝีมือ มีความรู้ดีในระดับแนวหน้ากลายเป็นศิลปินระดับชาติ ที่ผู้คนทั่วไปให้ความนับถือ”

2.2 ศึกษาการบรรเลงระนาดเอกในเพลงร่ำในพิธีกรรม

เพลงร่ำในพิธีกรรมมีบทบาทเพลงร่ำในพิธีกรรมโดยส่วนมากจะบรรเลงอยู่ในงานบุญ อาทิ งานทำขวัญนาคน บวชนาค งานทำบุญขึ้นบ้านใหม่ งานทำบุญอุทิศ งานเทศมหาชาติ งานพิธีไหว้ครูดนตรีไทย และพิธีไหว้ครูนาฏศิลป์ไทย การบรรเลงเพลงร่ำมีความเชื่อในการบรรเลงเพลงร่ำประกอบพิธีกรรมเป็นความเชื่อมาตั้งแต่ในสมัยโบราณ งานทำบุญต่าง ๆ หรืองานพิธีไหว้ครู จะได้ว่า เพลงร่ำมีโอกาบบรรเลงในงานพิธีไหว้ครูดนตรีไทยเป็นส่วนมาก โดยในงานพิธีไหว้ครูดนตรีไทยมีการบรรเลงเพลงหน้าพาทย์ เมื่อบรรเลงเพลงหน้าพาทย์จบในลำดับต่อไปจำเป็นต้องบรรเลงเพลงร่ำต่อท้ายเพลงหน้าพาทย์ทุกครั้ง สอดคล้องกับ นัฐพงศ์ โสวัตร. (2538, น. 33 - 36) ได้กล่าวว่า แบบแผนการ

บรรเลงเพลงหน้าพาทย์ ส่วนมากเมื่อบรรเลงเพลงหน้าพาทย์จบ ขึ้นต่อไปจำเป็นต้องบรรเลงเพลงรัว ต่อท้าย เพลงหน้าพาทย์ทุกครั้ง

จากการสัมภาษณ์ครู 3 ท่าน ในประเด็นการบรรเลงเพลงรัวประกอบพิธีกรรมมีความเห็นไปในทิศทางเดียวกัน เมื่อบรรเลงเพลงรัวประกอบพิธีกรรม ควรจะบรรเลงอย่างเรียบร้อย ไม่พิสดาร หรือทำให้เกิดเสียงที่ดูตื้นเกินความพอดี แนวทางในการปฏิบัติต่อการบรรเลงเพลงรัว ผู้บรรเลงต้องรู้ถึงความเหมาะสมกับงานพิธีกรรมนั้น ๆ สถานที่นั้น ๆ การบรรเลงเพลงรัวไม่ได้มีกฎเกณฑ์หรือข้อจำกัดที่ตายตัว ในส่วนของการใช้สำนวนกลอน และกลวิธีขึ้นอยู่กับดุลพินิจหรือประสบการณ์ของผู้บรรเลงระนาดเอก จึงเกิดความสอดคล้องกับ ทฤษฎีการสร้างสรรคศิลป์ ฌรงค์ชัย ปิฎกรัตน์ (2562, น. 75) ได้กล่าวไว้ว่า “ทฤษฎีการสร้างสรรคศิลป์มีวัตถุประสงค์เพื่อนำเสนอแนวคิดและทฤษฎีสำหรับนำไปสร้างสรรคงานศิลปะทั้งดุริยางคศิลป์ นาฏศิลป์ และทัศนศิลป์ การสร้างสรรคศิลป์ เป็นมหัศจรรย์วิจักขณ์ที่ก่อให้เกิดความน่าพิศวงจากสติปัญญาเชิงชาญ ของมนุษยชาติ ในการกระทำให้เกิดงานศิลป์ขึ้น เปรียบ บัลลาลให้มีขึ้น เพื่อแสดงออกซึ่งอารมณ์ สะเทือนใจของผู้รับรสศิลป์จนประจักษ์ด้วยสื่อ ด้วยเสียง สีสันทานอง รวมไปถึงองค์ความรู้และจินตนาการของมนุษย์ในการสร้างสรรคผลงาน”

2.3 ศึกษาการบรรเลงเพลงรัวประกอบการแสดงโขน

การบรรเลงระนาดเอกเพลงรัวในบทบาทการแสดงโขนมีบทบาทหรือหน้าที่นำมาใช้ประกอบกิริยา การแสดงอภินิหาร การแปลงกาย การฆ่าฟันของตัวแสดง การประสิทธิ์ประสาทพรอันเป็น สิ่งของพิเศษ การแสดงอิทธิฤทธิ์ การเปลี่ยนทัพ และการแผลงศร เป็นต้น จากการสัมภาษณ์ครู ทั้ง 3 ท่าน มีการบรรเลงเพลงรัวประกอบการแสดงโขนที่เหมือนกัน โดยจะยึดการแสดงเป็นหลัก สิ่งที่คุณบรรเลงระนาดเอกจะต้องสังเกตเป็นสำคัญ คือสังเกตเท้าของนักแสดง และท่าป้องกันของนักแสดง ในวิธีการเลือกสำนวนกลอน และเสียงระนาดเอก ในบทบาทของตัวพระ ตัวยักษ์ ตัวลิง ตัวนาง ในการเลือกใช้สำนวนกลอน และเสียงระนาดเอก ผู้บรรเลงระนาดเอกจะต้องดูบทบาทของนักแสดงเป็นสำคัญ จากการสัมภาษณ์ครูทั้ง 3 ท่านมีการเลือกใช้สำนวนกลอน และเสียงที่ไปในทิศทางเดียวกัน สำหรับการบรรเลงตัวพระ ตัวนาง จะเน้นการบรรเลงที่มีการดำเนินทำนองที่เรียบร้อย เสียงที่บรรเลงก็ใช้เสียงปกติถ้าในบทบาทที่ลักษณะ อารมณ์โกรธ หรือมีบทบาทที่แสดงอภินิหาร ก็จะใช้เสียงที่ดังกว่าปกติเป็นบ้างช่วงบ้างตอน ในส่วนของตัวยักษ์ ตัวลิง ผู้บรรเลงระนาดเอกควรใช้การดำเนินทำนองที่มีกลวิธีมากกว่า ตัวพระ ตัวนาง และมีเสียงที่เน้นกว่าเสียงปกติ ช่วงขึ้นเพลง ช่วงบาคท่า ช่วงจังหวะทำกระทบที่เวที หรือเหตุการณ์ที่สำคัญตามบทบาทของนักแสดง

และมีการดำเนินงานที่ก่อให้เกิดสุนทรียะในด้านสำนวนที่ดูต้น เพื่อถ่ายทอดอารมณ์เพลงผ่านเสียงระนาดเอกให้นักแสดงตัวยักซ์ ตัวลิงมันใจในจังหวะการรำให้ดูแข็งแรงน่าเกรงขามมากยิ่งขึ้น ซึ่งสอดคล้องกับทฤษฎีสุนทรียศาสตร์ สงัด ภูเขาทอง (2539, น. 14 - 15) ได้กล่าวทฤษฎีสุนทรียศาสตร์ไว้ว่า เป็นปรัชญาที่ว่าด้วยเรื่องของคุณค่าประเภทความสวยหรือความงามโดยพิจารณาว่าความสวยหรือความงามอยู่ที่ใจของคนหรือว่าอยู่ในใจของผู้รับรู้และในสิ่งที่เขารับรู้ นอกจากนี้ยังพิจารณาถึงงานศิลปะหลาย ๆ ประเภท อาทิ มัณฑนศิลป์ วรรณศิลป์ นาฏศิลป์ คีตศิลป์ วาดศิลป์ หรือศิลปะการดนตรี เป็นต้น

3. ข้อเสนอแนะ

3.1 ผู้วิจัยมีข้อเสนอแนะด้านการนำสำนวนกลอน และกลวิธีการบรรเลงระนาดเอกประเภทเพลงร่ำไปต่อยอด และไปปรับใช้ในเพลงร่ำเฉพาะ หรือ เพลงองค์พระพิราพ

3.2 ผู้วิจัยมีข้อเสนอแนะด้านการอนุรักษ์เพลงร่ำลาเดียว เพลงร่ำสามลา เพลงร่ำคุกพาทย์ตามแนวทางการบรรเลงของครูไชยยะ ทางมีศรี โดยจัดทำเป็นเอกสารวิชาการ เพื่อเผยแพร่ให้กับผู้ที่สนใจ

3.3 ผู้วิจัยมีข้อเสนอแนะด้านการทำวิจัยครั้งต่อไป โดยเลือกเครื่องมือที่เหลือ คือ ข้องวงเล็ก ระนาดทุ้ม มาวิเคราะห์การใช้สำนวนกลอนเฉพาะของแต่ละเครื่องมือ

บรรณานุกรม

- กรมศิลปากร. (2551). **บทหนังสือและบทโขนจ้อ เรื่อง รามเกียรติ์**. กรุงเทพฯ: กรมศิลปากร.
- จิตติกานต์ จินารักษ์. (2551). **กระบวนการถ่ายทอดการบรรเลงระนาดเอกของครูประสิทธิ์ ถาวร**
กรณีศึกษาชุดเพลินเพลงพาทย์ระนาดเอก. (วิทยานิพนธ์มหาบัณฑิต)มหาวิทยาลัยมหิดล, นครปฐม.
- ชัยวัฒน์ พึ่งทองคำ. (2549). **การศึกษาเพลงทยอยเดี่ยวสำหรับระนาดเอกทางครูจางวางทั่ว**
พาทย์โกศล. (วิทยานิพนธ์มหาบัณฑิต). สาขาดุริยางค์ไทย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย,
กรุงเทพมหานคร.
- ชำนาญ แสงบุญ. (2546). **การวิเคราะห์ทางระนาดเอกเพลงชุดทำขวัญ**. (วิทยานิพนธ์มหาบัณฑิต).
มหาวิทยาลัย ศรีนครินทรวิโรฒ, กรุงเทพมหานคร.
- ฉานโชติ พรหมมา. (2548). **ตระโหมโรงกรณีศึกษาทางระนาดเอกของครูไชยยะ ทางมีศรี**.
(วิทยานิพนธ์มหาบัณฑิต). จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, กรุงเทพมหานคร.
- ณรงค์ชัย ปิฎกรัษฎ. (2557). **สารานุกรมเพลงไทย**. นครปฐม: สำนักพิมพ์มหาวิทยาลัยมหิดล.
- ณรงค์ชัย ปิฎกรัษฎ. (2563). **ทฤษฎีเพื่อการวิจัยและสาธิตบทดนตรี**. ลพบุรี: โรงพิมพ์นาฏดุริยางค์.
ทบวงมหาวิทยาลัย. (2544). **เกณฑ์มาตรฐานดนตรีไทยและเกณฑ์การประเมิน**. กรุงเทพฯ:
ภาพพิมพ์.
- ทวีศักดิ์ อัครวงษ์. (2555). **บทบาทและหน้าที่ ของระนาดเอกในพระราชพิธี**. (วิทยานิพนธ์มหาบัณฑิต).
มหาวิทยาลัยนเรศวร, พิษณุโลก.
- ธนิต อยู่โพธิ์. (2523). **เครื่องดนตรีพร้อมด้วยตำนานการผสมวงมโหรี ปี่พาทย์ และเครื่องสาย**.
กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์การศาสนา.
- นัฐพงศ์ ไสวตร. (2538). **บทบาทและหน้าที่ ของเพลงตระโหมโรงดนตรีไทย**. (วิทยานิพนธ์มหาบัณฑิต).
มหาวิทยาลัยมหิดล, นครปฐม.
- นิรันดร์ แจ่มอรุณ. (2544). **การศึกษาเพลงเดี่ยวระนาดเอกของครูบุญยงค์ เกตุคง**. (วิทยานิพนธ์มหาบัณฑิต).
มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ, กรุงเทพมหานคร.
- บุญเชิด พิณพาทย์. (2540). **การศึกษาเพลงเดี่ยวกราวในสามชั้นทางระนาดเอก**. (วิทยานิพนธ์มหาบัณฑิต).
มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ, กรุงเทพมหานคร.

- พูนพิศ อมาตยกุล. (2529). **ทฤษฎีบ้าน วัด วัง**. เอกสารประกอบการสอนรายวิชา 424 – 405 รายวิชาสุนทรียศาสตร์ทางดุริยางคศิลป์ หลักสูตรศิลปมหาบัณฑิต สาขาดุริยางคศิลป์, สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
- มนตรี ตราโมท. (2481). **คำบรรยายวิชาดุริยางคศาสตร์ไทย**. กรุงเทพฯ: กรมศิลปากร.
- มานพ วิสุทธิแพทย์. (2534). **พิธีกรรมดนตรีไทยอุดมศึกษา ครั้งที่ 22**. กรุงเทพฯ: ชวนพิมพ์.
- มานพ วิสุทธิแพทย์. (2556). **ทฤษฎีการวิเคราะห์เพลงไทย**. กรุงเทพฯ: สันติศิริการพิมพ์.
- วราภรณ์ จั้ววงษ์. (2557). **อาศรมศึกษา: อาจารย์ไชยยะ ทางมีศรี**. จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, กรุงเทพมหานคร.
- วิทยาลัยนาฏศิลป์. (2547). **บทโขน เรื่อง รามเกียรติ์ ฉบับใช้แสดงการแสดงโขน (หน้าไฟ)** กรุงเทพฯ: วิทยาลัยนาฏศิลป์.
- คันสนีย์ จะสุวรรณ์. (2550). **การวิเคราะห์กลอนเพลงทะเล 3 ชั้น ของครูเตือน พาทยกุล**. รายงานวิจัยทุนอุดหนุนจาก คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏสวนสุนันทา, กรุงเทพมหานคร.
- สงบศึก ธรรมวิหาร. (2545). **ดุริยางค์ไทย**. พิมพ์ครั้งที่ 3. กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.
- สังัด ภูเขาทอง. (2539). **การดนตรีไทยและทางเข้าสู่ดนตรีไทย**. กรุงเทพฯ: เรือนแก้วการพิมพ์.
- สันติ อุดมศรี. (2549). **การสืบทอดวัฒนธรรมดนตรีไทยสำนักครุรวม พรหมบุรี**. (วิทยานิพนธ์มหาบัณฑิต). จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, กรุงเทพมหานคร.
- อุทาน บุญเมือง. (2562). **การบรรเลงระนาดเอก ตามเกณฑ์มาตรฐานวิชาชีพ ดนตรีไทย ชั้นที่ 1 - 6 พิษณุโลก**. พิมพ์ครั้งที่ 2. พิษณุโลก: มหาวิทยาลัยราชภัฏพิบูลสงคราม
- อุทิศ นาคสวัสดิ์. (2513). **ทฤษฎีและการปฏิบัติดนตรีไทย**. พระนคร: โรงพิมพ์คุรุสภา
- อนุमानาธาณ, พระยา. (2533). **100 ปี พระยาอนุमानาธาณ**. กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์คุรุสภาลาดพร้าว

บุคลากรกรม

ไชยยะ ทางมีศรี. ข้าราชการบำนาญ ผู้เชี่ยวชาญด้านดุริยางค์ไทย สำนักการสังคีต กรมศิลปากร
(ผู้ให้สัมภาษณ์). เอกพจน์ ฉุนจ้อย. (ผู้สัมภาษณ์). เมื่อ 30 มิถุนายน 2564.

ทวีศักดิ์ อัครวงษ์ ดุริยางคศิลป์อาวุโส สำนักการสังคีต กรมศิลปากร (ผู้ให้สัมภาษณ์).
เอกพจน์ ฉุนจ้อย (ผู้สัมภาษณ์) เมื่อ 19 กรกฎาคม 2564

بيب คงลายทอง. ศิลปินแห่งชาติ ข้าราชการบำนาญ ผู้เชี่ยวชาญด้านดุริยางค์ไทย สำนักการสังคีต
กรมศิลปากร (ผู้ให้สัมภาษณ์). เอกพจน์ ฉุนจ้อย. (ผู้สัมภาษณ์). เมื่อ 1 ตุลาคม 2564.

ไพฑูรย์ เข้มแข็ง. ข้าราชการบำนาญ ผู้เชี่ยวชาญด้านดุริยางค์ไทย สำนักการสังคีต
กรมศิลปากร (ผู้ให้สัมภาษณ์). เอกพจน์ ฉุนจ้อย. (ผู้สัมภาษณ์). เมื่อ 27 กันยายน 2564

ภูริชัย พึ่งสัตย์. ดุริยางคศิลป์อาวุโส สำนักการสังคีต กรมศิลปากร (ผู้ให้สัมภาษณ์).
เอกพจน์ ฉุนจ้อย. (ผู้สัมภาษณ์). 24 กันยายน 2564.

รจนา พวงประยงค์. ศิลปินแห่งชาติ ข้าราชการบำนาญ ผู้เชี่ยวชาญด้านดุริยางค์ไทย สำนักการสังคีต
กรมศิลปากร (ผู้ให้สัมภาษณ์). เอกพจน์ ฉุนจ้อย. (ผู้สัมภาษณ์). เมื่อ 1 กันยายน 2564.

วัชรวัน ณะพัฒน์ นาฏศิลป์อาวุโส สำนักการสังคีต กรมศิลปากร (ผู้ให้สัมภาษณ์).
เอกพจน์ ฉุนจ้อย. (ผู้สัมภาษณ์). เมื่อ 1 ตุลาคม 2564.

ศักดิ์ชัย ลัดดาอ่อน ข้าราชการบำนาญ สำนักการสังคีต กรมศิลปากร (ผู้ให้สัมภาษณ์).
เอกพจน์ ฉุนจ้อย ผู้สัมภาษณ์ เมื่อ 2 กรกฎาคม 2564

ศุภชัย สิงห์เถื่อน. ดุริยางคศิลป์ชำนาญงาน สำนักการสังคีต กรมศิลปากร (ผู้ให้สัมภาษณ์).
เอกพจน์ ฉุนจ้อย. (ผู้สัมภาษณ์). เมื่อ 27 กันยายน 2564.

สุริยะ ชิตท้วม. ผู้อำนวยการกลุ่มดุริยางค์ไทย สำนักการสังคีต กรมศิลปากร (ผู้ให้สัมภาษณ์).
เอกพจน์ ฉุนจ้อย. (ผู้สัมภาษณ์). เมื่อ 6 ตุลาคม 2564.

อุทัย ปานประยูร ข้าราชการบำนาญ ผู้เชี่ยวชาญด้านดุริยางค์ไทย สำนักการสังคีต กรมศิลปากร
(ผู้ให้สัมภาษณ์). เอกพจน์ ฉุนจ้อย. (ผู้สัมภาษณ์). เมื่อ 6 สิงหาคม 2564)

ภาคผนวก



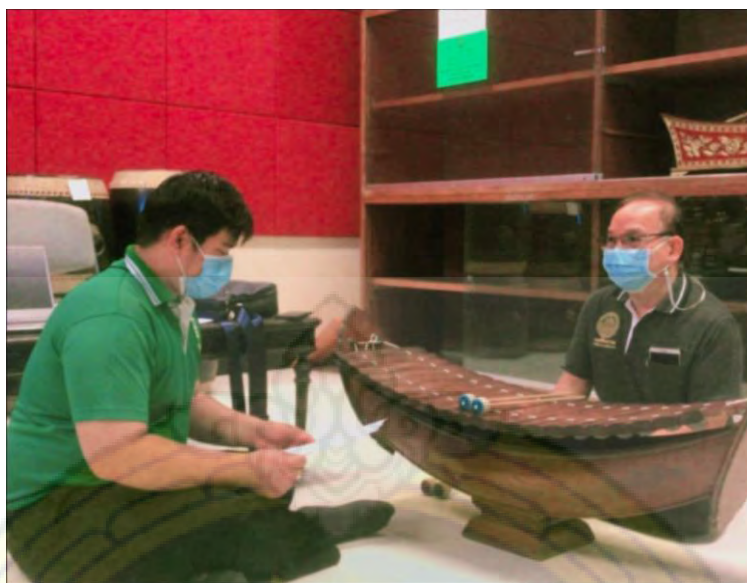




ภาพที่ 133 พบครูไชยยะ ทางมีศรี เพื่อปรึกษาการทำวิทยานิพนธ์
ที่มา: ผู้วิจัย



ภาพที่ 134 เก็บข้อมูลสัมภาษณ์ครูไชยยะ ทางมีศรีเกี่ยวกับเพลงร่ำ
ที่มา: ผู้วิจัย



ภาพที่ 135 เก็บข้อมูลสัมภาษณ์ครูไชยยะ ทางมีศรีเกี่ยวกับเพลงรำ
ที่มา: ผู้วิจัย



ภาพที่ 136 การสอบโครงร่างวิทยานิพนธ์
ที่มา: ผู้วิจัย



ภาพที่ 137 นำเครื่องมือวิจัยที่ผู้วิจัยสร้างขึ้นเป็นการสัมภาษณ์แบบมีโครงสร้างนำไปให้
รองศาสตราจารย์ ดร. มานพ วิสุทธิแพทย์ ตรวจสอบเพื่อประเมินค่า IOC
ที่มา: ผู้วิจัย



ภาพที่ 138 นำเครื่องมือวิจัยที่ผู้วิจัยสร้างขึ้นเป็นการสัมภาษณ์แบบมีโครงสร้างนำไปให้
รองศาสตราจารย์ ดร. สุพรรณิ เหลือบุญชู ตรวจสอบเพื่อประเมินค่า IOC
ที่มา: ผู้วิจัย



ภาพที่ 139 นำเครื่องมือวิจัยที่ผู้วิจัยสร้างขึ้นเป็นการสัมภาษณ์แบบมีโครงสร้างนำไปให้
อาจารย์ ดร. สุชาดา โสวัตร ตรวจสอบ เพื่อประเมิน ค่า IOC
ที่มา: ผู้วิจัย



ภาพที่ 140 นำเครื่องมือวิจัยที่ผู้วิจัยสร้างขึ้นเป็นการสัมภาษณ์แบบมีโครงสร้างนำไปให้
รองศาสตราจารย์ ดร. ภัทรฯ คมขำ ตรวจสอบ เพื่อประเมิน ค่า IOC
ที่มา: ผู้วิจัย



ภาพที่ 141 นำเครื่องมือวิจัยที่ผู้วิจัยสร้างขึ้นเป็นการสัมภาษณ์แบบมีโครงสร้างนำไปให้
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. วิษณุลัมพก์ เหล่าวานิช ตรวจสอบ เพื่อประเมิน ค่า IOC
ที่มา: ผู้วิจัย

ภาคผนวก ข
เครื่องมือที่ใช้ในการเก็บข้อมูลวิจัย



เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัยวิจัย

กลุ่มที่ 1 กลวิธีการบรรเลงระนาดเอกประเภทเพลงร่ำของครูไชยยะ ทางมีศรี

1. ครูไชยยะ ทางมีศรี มีความเชื่ออย่างไรที่เกี่ยวกับเพลงร่ำในดนตรีไทย

.....

.....

.....

2. การบรรเลงเพลงร่ำลาเดี่ยว เพลงร่ำสามลา เพลงร่ำคูกุพาทย์มีความสำคัญกับการบรรเลงในพิธีกรรมอย่างไร

.....

.....

.....

3. การบรรเลงเพลงร่ำลาเดี่ยว เพลงร่ำสามลา เพลงร่ำคูกุพาทย์มีความสำคัญกับการบรรเลงประกอบการแสดงอย่างไร

.....

.....

.....

4. แบบแผนหรือหลักการบรรเลงเพลงร่ำเป็นอย่างไร

.....

.....

.....

5. ครูไชยยะ ทางมีศรีใช้สำนวนกลอนในการบรรเลงเพลงร่ำประเภทใดที่ใช้บ่อยที่สุด เพราะเหตุใด

.....

.....

.....

6. การบรรเลงเพลงร่ำที่ประกอบการแสดงมีหลักการหรือวิธีการอย่างไร

.....

.....

.....

7. สำนวนกลอนแบบใดที่ครูไชยยะ ทางมีศรี นิยมใช้ในการบรรเลงเพลงร่ำประกอบการแสดง

.....

.....

.....

กลุ่มที่ 2 แบบสัมภาษณ์กลุ่มเพื่อนร่วมงาน

1. ครูเคยร่วมงานกับครูไชยยะ ทางมีศรีประมาณกี่ปี

.....

.....

.....

2. เมื่อครูไชยยะ ทางมีศรีบรรเลงระนาดเอกในงานพิธีไหว้ครู แนวทางในการบรรเลงเพลงร่ำของครูไชยยะ ทางมีศรี ในแต่ละงานมีความแตกต่างกันน้อยหรือไม่

.....

.....

.....

3. ในการบรรเลงระนาดเอกของครูไชยยะ ทางมีศรีที่บรรเลงเพลงร่ำประกอบการแสดงต่าง ๆ ครูไชยยะ ทางมีศรีมีวิธีการทำให้เพื่อนร่วมวงรับรู้ถึงการบรรเลงที่จะตัดทำนองเพลงร่ำเพื่อจะบรรเลงเพลงต่อไป นั้นมีสัญญาณอย่างไร

.....

.....

.....

4. ครูไชยยะ ทางมีศรี มีการบรรเลงที่แตกต่างจากครูท่านอื่นอย่างไร

.....

.....

.....

กลุ่มที่ 3 แบบสัมภาษณ์กลุ่มผู้เชี่ยวชาญด้านการแสดงนาฏศิลป์ไทย

1. ครูเคยร่วมงานรำประกอบการแสดง พร้อมกับครูไชยยะ ทางมีศรีบรรเลงระนาดเอกหรือไม่

.....

.....

.....

2. การบรรเลงระนาดเอกใน เพลงร่ำลาเตี๋ยว, เพลงร่ำสามลา, เพลงร่ำคุกพาทย์, ของครูไชยยะ มีความเหมาะสม หรือความพอดีกับท่ารำหรือไม่

.....

.....

.....

3. การบรรเลงระนาดเอกในเพลงร่ำของครูไชยยะ เมื่อครูรำเพลงร่ำคุกพาทย์ ในท่วงทำนองที่ครูไชยยะ ทางมีศรีบรรเลง ทำให้ครูฟังง่ายขึ้นหรือไม่

.....

.....

.....

4. การบรรเลงเพลงร่ำของครูไชยยะ ทางมีศรี ทำให้การรำสมบูรณ์ยิ่งขึ้นหรือไม่

.....

.....

.....

กลุ่มที่ 4 แบบสัมภาษณ์กลุ่มลูกศิษย์ผู้ได้ศึกษาเพลงร่ำจากครูไชยยะ ทางมีศรี

1. ครูไชยยะ ทางมีศรีได้ถ่ายทอดเพลงร่ำให้กี่ประเภท

.....

.....

.....

2. ครูไชยยะ ทางมีศรี ให้แนวคิดอย่างไรกับการบรรเลงเพลงร่ำประกอบการแสดง

.....

.....

.....

3. ครูไชยยะ ทางมีศรี มีเอกลักษณ์อย่างไรในการบรรเลงเพลงร่ำ ที่บรรเลงประกอบการแสดง

.....

.....

.....

4. รูปแบบการบรรเลงระนาดเอกของครูไชยยะ ทางมีศรีในเพลงร่ำพิธีกรรมต่าง ๆ มีเอกลักษณ์อย่างไร

.....

.....

.....

5. ครูไชยยะ ทางมีศรี ให้แนวคิดอย่างไรกับการบรรเลงเพลงร่ำในการบรรเลงประกอบพิธีกรรม

.....

.....

.....

6. ในการบรรเลงระนาดเอกเพลงร่ำลาเตียว ร่ำสามลา ร่ำคุุพาพทย์ ที่บรรเลงประกอบพิธีกรรม ครูไชยยะ ทางมีศรี ให้ยึดหลักอะไรเป็นสำคัญในการบรรเลง

.....

.....

.....

7. เมื่อท่านได้รับการถ่ายทอดเพลงร่ำประเภทต่าง ๆ จากครูไชยยะ ทางมีศรี ท่านสามารถนำมาต่อยอดในการบรรเลงด้านใดบ้าง

.....

.....

.....

8. กลวิธีที่ครูไชยยะ ทางมีศรีใช้ในการบรรเลงประกอบพิธีกรรมและบรรเลงประกอบการแสดง ที่ได้ฟังบ่อยที่สุด มีลักษณะเป็นอย่างไร

.....

.....

.....





ภาคผนวก ค

ข้อมูลการสัมภาษณ์กลุ่มเป้าหมาย

1. ข้อมูลการสัมภาษณ์การศึกษาการบรรเลงเพลงร่ำในพิธีกรรม

1.1 ข้อมูลสัมภาษณ์บทบาทการบรรเลงเพลงร่ำในงานพิธีกรรม



ภาพที่ 142 การเก็บข้อมูลสัมภาษณ์ครูไชยยะ ทางมีศรี

ที่มา: ผู้วิจัย

ไชยยะ ทางมีศรี (2564, 30 มิถุนายน, สัมภาษณ์) ในพิธีกรรมที่เกี่ยวกับเพลงร่ำ ในกลุ่มของประชาชนทั่วไป ก็จะมีงานบุญต่าง ๆ เช่น งานโกนจุก งานบวชนาค งานทำบุญขึ้นบ้านใหม่ และงานไหว้ครู โอกาสที่ใช้การบรรเลงเพลงร่ำในงานทำบุญนั้น ทั้งเพลงร่ำลาเดียว เพลงร่ำสามลา จะมีบทบาทในการบรรเลงเพลงร่ำ อยู่ในชุดเพลงโหมโรงเช้า ชุดโหมโรงเย็น และโหมโรงกลางวัน แต่บทบาทเพลงร่ำที่จะเห็นได้ชัดเจนหรือมีโอกาสในการบรรเลงบ่อยที่สุด ก็เห็นว่าจะเป็นงานพิธีไหว้ครูดนตรีไทย เพราะงานไหว้ครูดนตรีไทย วงปี่พาทย์จะบรรเลงเพลงหน้าพาทย์ ตามเจ้าพิธีหรือคนอ่านองค์การเรียกเพลงหน้าพาทย์ตามตำราของท่านนั้น ๆ เมื่อวงปี่พาทย์บรรเลงเพลงหน้าพาทย์ ก็จะต้องบรรเลงเพลงร่ำต่อท้ายจากการบรรเลงเพลงหน้าพาทย์นั้นทุกครั้ง เพลงร่ำนี้ยังมีบทบาทในการใช้อยู่ในงานเทศมหาชาติซึ่งจะอยู่กัณฑ์จุลพล ในด้านของพระราชพิธีก็จะมีการบรรเลงเพลงร่ำต่าง ๆ นี้เช่นกัน แต่มีการบรรเลงเพลงร่ำในส่วนน้อย เพราะอย่างพิธีแรกนาขวัญ ก็จะมีเพลงประจำพิธีอยู่แล้ว



ภาพที่ 143 การเก็บข้อมูลสัมภาษณ์ครูศักดิ์ชัย ลัดดาอ่อน

ที่มา: ผู้วิจัย

ศักดิ์ชัย ลัดดาอ่อน (2564, 2 กรกฎาคม, สัมภาษณ์) โอกาสในการบรรเลงเพลงร่ำลาเดียว หรือ เพลงร่ำสามลาในพิธีกรรม โดยส่วนมากจะใช้อยู่ในเพลงโหมโรงต่าง ๆ เช่น โหมโรงเช้า โหมโรงเย็น และโหมโรงกลางวัน งานพิธีกรรมที่บรรเลงเพลงร่ำ ก็จะประกอบไปด้วย งานพิธีโกนผมไฟ งานพิธีเทศน์มหาชาติ งานพิธีทอดกฐิน งานทำบุญขึ้นบ้านใหม่ งานไหว้ครู และงานทำขวัญนาค

พิธีทำขวัญนาคก็จะใช้อยู่ในช่วง หมอทำขวัญได้ทำพิธีเวียนเทียนเสร็จแล้ว ขั้นตอนต่อไปจะเป็นการเป่าวันเทียนให้นาค เพลงร่ำที่ใช้จะเป็นเพลงร่ำสามลา ผู้บรรเลงระนาดเอกจะต้องบรรเลง เพลงร่ำสามลาให้ตรงกับจังหวะที่หมอทำขวัญเป่าเทียน โดยการเป่าครั้งที่ 1 จะต้องใช้การบรรเลง เพลงร่ำลาที่ 1 หมอทำขวัญเป่าเทียนครั้งที่ 2 ก็จะต้องบรรเลงเพลงร่ำในลาสอง หมอทำขวัญเป่าเทียนครั้งที่ 3 จะต้องบรรเลงเพลงร่ำในลาที่สาม บ้านครูจะบรรเลงในลักษณะนี้ แต่ก็มีวงอื่น ๆ ที่บรรเลงเพลงร่ำไปเรื่อย ๆ โดยที่ไม่ได้ยึดลักษณะแบบเช่นบ้านครูก็มี

งานพิธีเทศน์มหาชาติ ก็จะมีโอกาสบรรเลงเพลงร่ำสามลาอยู่ในกัณฑ์จุลพน รูปแบบการตีเพลงร่ำสามลาที่ประกอบพิธีกรรมงานเทศน์มหาชาติ จะเป็นการบรรเลงที่อิสระ โดยไม่มีพิธีต่าง ๆ มากำกับหรือกำหนดให้ยึดแต่อย่างใด เป็นการเปิดอิสระทางความคิดของผู้บรรเลงระนาดเอกว่าจะมีทักษะอย่างไรในการบรรเลงเพลงร่ำ

งานพิธีไหว้ครู เป็นพิธีที่มีโอกาสใช้การบรรเลงเพลงร่ำมากที่สุด เนื่องจากต้องบรรเลง เพลงหน้าพาทย์ เมื่อบรรเลงเพลงหน้าพาทย์ จบลงก็จะต้องบรรเลงเพลงร่ำต่อท้ายทุกครั้ง ใน ความสำคัญของการบรรเลงเพลงร่ำ เมื่อผู้ประกอบพิธีเรียกเพลงโหมโรง ผู้บรรเลงระนาดเอกจะต้อง บรรเลงเพลงโหมโรงเย็นให้กระชับที่สุด โดยวิธีการตีจะเป็นลักษณะการตีที่ตดให้สั้นลงอย่างเช่น เพลง

สาธุการ ก็เจตน์แค่ครั้งเดียวแล้วออกพระเจ้าเปิดโลก แต่เพลงร่ำสามลาหรือเพลงร่ำลาเดียว จะต้องดีให้ครบสามลา จะตัดลาใดลาหนึ่งออกไปไม่ได้ ซึ่งผู้บรรเลงระนาดเอกจะต้องใช้วิธีการบรรเลงเพลงร่ำที่เลือกใช้สำนวนกลอนที่สั่นลงจากปกติ เพื่อให้ได้ความเหมาะสมของเวลา ที่ผู้ประกอบพิธีจะดำเนินการในบทโองการถัดไปได้อย่างรวดเร็ว



ภาพที่ 144 การเก็บข้อมูลสัมภาษณ์ครูทวีศักดิ์ อัครวงษ์

ที่มา: ผู้วิจัย

ทวีศักดิ์ อัครวงษ์ (2564, 19 กรกฎาคม, สัมภาษณ์) โอกาสที่ใช้เพลงร่ำในพิธีกรรม ก็จะพบเจอได้ในงานทำบุญต่าง ๆ งานทำบุญขึ้นบ้านใหม่ งานบวชนาค งานไหว้ครู เพลงร่ำจะบทยาวอยู่ในเพลงชุดโหมโรง และนอกโหมโรง

1.2 ข้อมูลการสัมภาษณ์เรื่องความเชื่อในการบรรเลงเพลงร่ำประกอบพิธีกรรม

ไชยยะ ทางมีศรี (2564, 30 มิถุนายน, สัมภาษณ์) ในการบรรเลงเพลงร่ำในงานพิธีต่าง ๆ นั้นมันเป็นความเชื่อมาตั้งแต่โบราณ ส่วนใหญ่จะเชื่อว่า การที่เราได้กล่าวคำอันเป็นมงคลแล้ว หรือคำกล่าวของงานไหว้ครูก็จะจบด้วยการกราบ เพลงร่ำต่าง ๆ นั้นก็จะเปรียบเป็นการสื่อ ถึงการเคารพบูชาเทพยดาองค์ใดองค์หนึ่ง

ศักดิ์ชัย ลัดดาอ่อน (2564, 2 กรกฎาคม, สัมภาษณ์) เพลงร่ำที่บรรเลงประกอบพิธีกรรมงานต่าง ๆ เป็นการสื่อถึงกิริยาที่แสดงอภินิหาร หรือแสดงอิทธิฤทธิ์ อย่างเช่นงานไหว้ครูเมื่อบรรเลงเพลงหน้าพาทย์จบลง ก็จะบรรเลงเพลงร่ำต่อท้ายเพลงหน้าทุกครั้ง ไม่ว่าจะเป็นเพลงร่ำลาเดียว เพลง

ร่ำสามลา เพลงร่ำคุกพาทย์ หรือเพลงร่ำพิเศษ เป็นความเชื่อว่าการบรรเลงเพลงร่ำจบลง เปรียบเหมือนว่าได้บรรเลงเชิญเทพเจ้าลงมายังมณฑลพิธีเรียบร้อยแล้ว

การบรรเลงเพลงร่ำนั้นได้ถูกกำหนดบทบาทของเพลงมาแล้ว ว่าเมื่อการบรรเลงเพลงร่ำเริ่มขึ้นก็จะเปรียบเหมือนการได้อันเชิญเทพเทวดามายังพิธีแล้ว

1.3 ข้อมูลการสัมภาษณ์วิธีการเลือกใช้กลวิธี และสำนวนกลอนในการบรรเลงเพลงร่ำประกอบพิธีกรรม

ไชยยะ ทางมีศรี (2564, 30 มิถุนายน, สัมภาษณ์) โดยรวมการบรรเลงเพลงร่ำ เราจะต้องบรรเลงด้วยความเคารพเป็นหลัก โดยน้อมใจไป ณ พินั้น ๆ ให้ออกมาทางเสียงเพลง หรือสำนวนกลอนที่เรียบร้อย ไม่พิสดารมากนัก หรือเสียงที่ตื้นตันที่เกินความพอดี ความเหมาะสมจนเกินไป โดยไม่รู้กาลเทศะ ในด้านการสร้างสำนวนกลอน และสร้างลีลาอารมณ์นั้น ๆ ขึ้นอยู่กับทักษะของผู้บรรเลงแต่ละคนว่ามีความเข้าใจในการบรรเลงเพลงร่ำมากน้อยเพียงใด แต่ในส่วนของครู การสร้างสำนวนกลอนระนาดเอกเพลงร่ำ ในงานพิธีไหว้ครู ครูจะเริ่มจากน้อยไปมากหรือว่าจากรัวครั้งแรกไม่ใช้กลวิธีใด ๆ เลย บรรเลงตามเนื้อร้อง แต่พอเริ่มร่ำครั้งที่สอง ก็อาจจะมีกลวิธีแทรกเข้าไปบ้าง และร่ำครั้งต่อ ๆ ไป ก็จะเริ่มใส่กลวิธีมากขึ้น มากขึ้นตามลำดับ โดยการบรรเลงเพลงร่ำไม่ได้จำกัดว่าต้องบรรเลงแบบนั้น ต้องบรรเลงแบบนี้ เพียงแต่เพลงร่ำที่บรรเลงประกอบพิธีกรรมนั้นต้องบรรเลงให้เรียบร้อย และบรรเลงเพลงร่ำให้ศักดิ์สิทธิ์ เพื่อสร้างบรรยากาศของพินั้น ๆ ออกมาให้บรรยากาศของงานดูเข้มแข็ง ในด้านการสร้างสำนวนกลอนนั้น เป็นการเปิดอิสระทางความคิด โดยไม่ต้องยึดติดกับอะไรซึ่งจะแตกต่างจากการบรรเลงเพลงร่ำประกอบการแสดงที่จะต้องยึดทำร่ำเป็นสำคัญ โดยลักษณะของสำนวนกลอนที่บรรเลงประกอบพิธีกรรมจะแยกกับการบรรเลงเพลงร่ำประลองเสภา เพราะการบรรเลงร่ำประลองเสภานั้นจะต้องใช้การตีขยี้อยู่หลายจุดด้วยกัน แต่ในการบรรเลงเพลงร่ำพิธีกรรมก็การใช้การตีขยี้ได้ แต่จะใช้ไม่ถึงร่ำประลองเสภา หรือใช้ไม่มากจนเกินไป ให้อยู่ในความเหมาะสมของสถานการณ์ตอนนั้น ว่าเรากำลังบรรเลงงานอะไร แล้วบรรเลงเพื่ออะไร

ศักดิ์ชัย ลัดดาอ่อน (2564, 2 กรกฎาคม, สัมภาษณ์) การบรรเลงเพลงร่ำในแต่ละพิธีกรรม ผู้บรรเลงระนาดเอกจะต้องดูสถานการณ์เป็นหลัก โดยแสดงออกในทางการบรรเลงด้วยสำนวนกลอน และกลวิธีต่าง ๆ ในพิธีกรรมงานไหว้ครูนั้น สำนวนกลอนระนาดเอกในเพลงร่ำ ควรจะบรรเลงให้เรียบร้อย การบรรเลงให้เรียบร้อยก็หมายถึงการบรรเลงที่ไม่ใช้กลวิธีการตีขยี้มากจนเกินไป ความไพเราะไป บรรเลงอย่างเหมาะสม แต่ก็ไม่ได้ไม่ใช้การตีขยี้เลย ใช้บ้างแต่ไม่มาก การบรรเลงด้วย

ลักษณะการตีขยี้นั้นมีอยู่ 2 ลักษณะด้วยกัน ลักษณะที่ 1 คือการตีขยี้ด้วยความเร็วสุดมือ ลักษณะที่ 2 คือการตีขยี้ที่เรียกว่าเรียวหางหนู ก็จะเป็นการตีที่เริ่มจากช้าไปหาเร็ว ในด้านสำนวนกลอนที่ใช้บรรเลงในพิธีกรรม สมมุติว่ามี 5 รูปแบบ เราสามารถนำมาปรับเปลี่ยนก็ได้ อย่างเช่น บรรเลงเพลงรัวครบแล้ว 5 รูปแบบ แบบต่อไปอาจจะนำแบบที่ 1 กับแบบที่ 5 มาผสมกันก็ได้ เพื่อให้ผู้ฟัง ฟังการบรรเลงเพลงรัวของเราในรูปแบบที่ไม่ซ้ำทางกัน หรือว่ามีหลายสำนวนกลอน แต่ผู้บรรเลงระนาดเอก บ้างท่าน เช่นพี่ไชยยะ บรรเลงเพลงรัวไม่ซ้ำกันเลย เพราะพี่ไชยยะมีแนวทางการบรรเลงเพลงรัวมาจากครูบุญยงค์ เกตุคง ครูเคยมีโอกาสดูได้เห็นครูบุญยงค์ บรรเลงระนาดเอกในงานไหว้ครู ครูบุญยงค์ ท่านบรรเลงเพลงรัวได้ไพเราะมาก น่าฟัง สำนวนกลอนทางรัวแพรวพราว กำลังในการตีขยี้ก็น่าฟังครูได้ฟังก็ยังนึกชอบ ครูมักแอบจำสำนวนกลอนของครูท่านมาบรรเลงบ้าง แต่บรรเลงไม่ได้เหมือนครูบุญยงค์ ท่านหรอก แต่ครูก็มาปรับสำนวนกลอนที่จำมาจากครูบุญยงค์ นำมาปรับให้เข้ากับกำลังในการบรรเลงของครู

ทวีศักดิ์ อัครวงษ์ (2564, 19 กรกฎาคม, สัมภาษณ์) ในการสร้างสำนวนกลอนงานพิธีกรรมต่าง ๆ มีความแตกต่างกัน การบรรเลงในแต่ละสถานที่ ให้ยึดว่า เราตีอยู่สถานที่ไหน อย่างเช่น งานหลวง ในพระราชพิธี การบรรเลงเพลงรัวนั้น ต้องมีการซ้อม ไม่เฉพาะจะต้องซ้อมแต่เพลงรัวแต่อย่างเดียว ต้องซ้อมทุกเพลงที่จะนำไปบรรเลงในวัง เพลงรัวที่บรรเลงนั้น ต้องมีการบรรเลงที่เร็นร้อยอย่างมาก อยู่ในกรอบ ในด้านการบรรเลงในลักษณะการตีสะบัดหรือการตีขยี้ ก็อาจจะลดน้อยลง เพื่อให้เกิดความไพเราะพร้อมเพียงกัน แต่ถ้าหากไปบรรเลงงานราชหรืองานช่วย การบรรเลงเพลงรัวนั้นก็อาจจะเป็นการเปิดอิสระให้ผู้บรรเลงระนาดเอกได้บรรเลงกลวิธีอย่างเต็มความสามารถ ได้สร้างสำนวนกลอนอย่างที่ตนเองผูกไว้นำมาบรรเลง

1.4 ข้อมูลการสัมภาษณ์หลักการในการบรรเลงเพลงรัวประกอบพิธีกรรม

ไชยยะ ทางมีศรี (2564, 30 มิถุนายน, สัมภาษณ์) หลักในการบรรเลงเพลงรัวนั้น ครูยึดแบบการบรรเลงเพลงรัวจากครูบุญยงค์ เกตุคง คอยดูหรือสังเกตการบรรเลงเพลงรัวว่าครูบุญยงค์ เกตุคง มีการใช้สำนวนกลอนอย่างไร และมีรูปแบบอย่างไรในการบรรเลงเพลงรัวนั้น ๆ เมื่อเห็นครูบุญยงค์ เกตุคงบรรเลงระนาดเอกเพลงรัวแล้ว ครูก็จดจำสำนวนกลอน และรูปแบบการบรรเลงเพลงรัวต่าง ๆ มาเป็นแม่แบบโดยที่นำมาปรับใช้ให้เข้ากับศักยภาพที่ครูมี ครูนั้นไม่สามารถทำตามท่านครูบุญยงค์ เกตุคงได้ทุกแบบหรือทุกสำนวน แต่ที่ครูสังเกตการบรรเลงเพลงรัวจาก

ครูบุญยงค์ เกตคงมา ครูก็จะได้แนวทางในการบรรเลงเพลงร่ำ และสำนวนกลอนกลวิธีต่าง ๆ มาเป็นแบบให้ครู ทั้ง เพลงร่ำลาเดียว เพลงร่ำสามลา เพลงร่ำคุกพาทย หรือเพลงร่ำอื่น ๆ มากมาย

ศักดิ์ชัย ลัดดาอ่อน (2564, 2 กรกฎาคม, สัมภาษณ์) หลักในการบรรเลงเพลงร่ำ ไม่ได้มีใครมากำหนดตายตัว แต่ประสบการณ์ที่เคยบรรเลงมา ครั้งหนึ่งครูได้มีโอกาสได้ไปร่วมงานกับครูพินิจ ฉายสุวรรณ ในงานนั้นครูพินิจ ฉายสุวรรณ ได้เรียกครูเข้าไปหาใกล้ ๆ แล้วพูดว่า “น้อย เวลาตีเพลงร่ำ ขึ้นอย่างไร ก็ให้ลงอย่างนั้น” หมายถึงว่าการตีเพลงร่ำลาเดียวในวรรคที่ 2 และวรรคที่ 5 ให้ตีในทิศทางเดียวกัน ถ้าวรรคที่ 2 ตีทางเสียงต่ำ วรรคที่ 5 ก็ต้องบรรเลงในทิศทางเสียงต่ำ ถ้าวรรคที่ 2 ตีในทิศทางเสียงสูง วรรคที่ 5 ก็ต้องบรรเลงในทิศทางเสียงสูง เพื่อจะได้เป็นคู่หัวท้ายบรรเลงเหมือนกัน

ทวีศักดิ์ อัครวงษ์ (2564, 19 กรกฎาคม, สัมภาษณ์) การยึดหลักของการบรรเลงเพลงร่ำ (ในพระราชพิธี) ครูจะยึดหลักในเรื่องของความเรียบร้อยของสำนวนกลอน และกลวิธีต่าง ๆ ที่จะต้องบรรเลงในเพลงร่ำนั้น ๆ และความพร้อมเพียงของจังหวะช่องไฟ โดยยึดเนื้อร้องเป็นหลัก

2. ข้อมูลสัมภาษณ์การศึกษาการบรรเลงเพลงร่ำประกอบการแสดงโขน

2.1 ข้อมูลสัมภาษณ์บทบาทการบรรเลงเพลงร่ำประกอบการแสดงโขน

ไชยยะ ทางมีศรี (2564, 30 มิถุนายน, สัมภาษณ์) บทบาทของเพลงร่ำที่มีต่อการแสดงโขน ขึ้นอยู่กับบทพระราชานิพนธ์รัชกาลที่ 1 เป็นหลัก ผู้ที่นำบทมาทำการแสดงก็ต้องมาเลียบเรียงหรือบรรจเพลงลงไป เดิมนั้นจะมีเพียงบทว่า ๆ ไม่ได้มีเพลงมากำหนดตั้งแต่แรก ผู้ที่จะนำบทโขนมาแสดงต้องรู้ว่าในบทพระราชานิพนธ์กล่าวถึงบทบาทอะไรของตัวแสดง เช่น การแปลงกาย การแผลงศร การแสดงอิทธิฤทธิ์ แสดงอภินิหาร การเปลี่ยนทัพ การฆ่าฟันของตัวแสดง และการประสิทธิ์ประสาทพรอันเป็นสิ่งของพิเศษ ในการบรรเลงเพลงร่ำ เป็นการบรรเลงที่บอกเหตุการณ์ และประกอบกิริยาให้ผู้ชมการแสดงโขนรู้ว่าตัวแสดงกำลังสื่อถึงเหตุการณ์อย่างไร

ศักดิ์ชัย ลัดดาอ่อน (2564, 2 กรกฎาคม, สัมภาษณ์) เพลงร่ำลาเดียว หรือเพลงร่ำอื่น ๆ ที่นำมาบรรเลงประกอบการแสดงโขน มีหลายบทบาทและมีหลายรูปแบบ ในบทบาทของเพลงร่ำโดยส่วนมากจะนำเพลงร่ำมาบรรเลงประกอบกิริยาที่เกี่ยวกับการแสดงอิทธิฤทธิ์ แสดงอภินิหาร การแปลงกาย การเปลี่ยนทัพ การฆ่าฟันของตัวแสดง การประสิทธิ์ประสาทพรอันเป็นสิ่งของพิเศษ และบทบาทอื่นอีกมากมาย ในส่วนของรูปแบบการบรรเลงเพลงร่ำ ก็จะมีรูปแบบ การบรรเลงเพลงหน้าพาทย์จบ แล้วบรรเลงเพลงร่ำต่อท้ายเพลงหน้าพาทย์ รูปแบบที่ 2 บรรเลงเพลงร่ำเป็นเพลงแรกของ

การแสดง รูปแบบที่ 3 บรรเลงเพลงร่ำ ต่อท้ายเพลงเชิด เพลงเชิดที่ตัดทำนองในส่วนท้ายเพลงเป็นต้น ในลักษณะการนำเพลงร่ำมาบรรเลง ไม่มีกำหนดตายตัว ผู้บรรเลงระนาดเอกควรดูตัวแสดงเป็นหลัก ดูผู้กำกับการแสดงเป็นหลัก หรือคนพากย์เป็นหลัก บางการแสดงที่ต้องใช้เวลาให้กระชับขึ้น อย่างการ บรรเลงเพลงหน้าพาทย์ แล้วร่ำ คนพากย์อาจจะให้บรรเลงเพลงร่ำเลย ไม่ต้องบรรเลงเพลงหน้าพาทย์ ก่อนเพลงร่ำก็ได้

ทวีศักดิ์ อัครวงษ์ (2564, 19 กรกฎาคม, สัมภาษณ์) ในการบรรเลงเพลงร่ำประกอบการ แสดงโขน เราต้องให้คำนิยามไว้ว่าประกอบการแสดงโขนจะมีการบรรเลงที่แตกต่างกับร่ำพิธีกรรม ตรงที่ร่ำพิธีกรรมไม่มีอะไรมากำหนดตายตัว คล้ายกับการบรรเลงที่อิสระ แต่หากเป็นเพลงร่ำ ประกอบการแสดงโขนรูปแบบการบรรเลงเพลงร่ำประกอบการแสดงโขนจะต้องมีท่าของตัวแสดงโขน ต่าง ๆ มากำกับเพื่อให้การบรรเลงทำนองต่าง ๆ นั้นตรงกับจังหวะท่ารำ บทบาทของเพลงร่ำจะมี หน้าที่บรรเลงเพื่อแสดงอภินิหาร มีหน้าที่แสดงอิทธิฤทธิ์ และมีหน้าแปลงตัว หรือเปลี่ยนตัวการแสดง ของตัวแสดงโขน ทั้งตัวยักษ์ ตัวลิง ตัวพระ ตัวนาง

2.2 ข้อมูลการสัมภาษณ์หลักการสังเกตท่ารำในการบรรเลงระนาดเอกเพลงร่ำ

ไชยยะ ทางมีศรี (2564, 30 มิถุนายน, สัมภาษณ์) ในการบรรเลงระนาดเอกในเพลงร่ำ ลาเดียว ร่ำสามลา หรือร่ำคุกพาทย์ ที่บรรเลงประกอบการแสดงโขน เราต้องบรรเลงให้ตรงกับท่ารำ ของนักแสดงให้มากที่สุด วิธีการของครู คือดูเท้าของนักแสดงตอนลงเท้า ในการสังเกตท่ารำ คน ระนาดต้องศึกษาท่ารำไว้บ้าง ถึงจะรำไม่เป็นก็ตาม เราต้องศึกษาเพื่อให้เกิดความเข้าใจในการบรรเลง เพลงร่ำประกอบการแสดงหรือประกอบกับท่ารำนั่น ๆ ว่ามีท่ารำสำคัญอย่างไรบ้าง เช่น ท่ารำจะไป เชิด มีลักษณะท่ารำเป็นอย่างไร

ศักดิ์ชัย ลัดดาอ่อน (2564, 2 กรกฎาคม, สัมภาษณ์) การบรรเลงเพลงร่ำต้องเห็น ตัว แสดง จึงจะสามารถอธิบายได้ ท่าในแต่การแสดงก็ไม่เหมือนกัน บางตัวแสดงมีป้องกัน บางตัวไม่มี ป้องกัน เช่น กว้างทอง เมื่อมารีศแปลงกายแล้ว กว้างออกมาหน้าเวที ตัวแสดงกว้างทองจะรอด้วย ท่าเรียนแบบกว้าง เพื่อรอการบรรเลงเพลงร่ำจบ แล้วรำในบทบาทในเพลงต่อไป เราจะเห็นว่ากว้าง นั้นไม่ป้องกัน แต่ถ้าเป็นตัวแสดงอื่น ๆ จะมีท่าป้องกัน ผู้บรรเลงระนาดจะดูได้ง่ายขึ้น แล้วบรรเลง ออกมาได้สนิทสนมยิ่งขึ้น ในส่วนของเพลงร่ำสามลา หรือเพลงร่ำคุกพาทย์ อย่างนี้มีการสังเกตได้ตรง เท้าของนักแสดง นักแสดงจะรำท่าที่ใช้เท้าลงพื้น ผู้บรรเลงระนาดเอกจำเป็นที่จะต้องบรรเลงให้ตรง

กับท่ารำนองนักแสดง เมื่อได้บรรเลงประกอบการแสดงโขนอยู่บ่อย ๆ จะจับจุดได้เอง เพราะการบรรเลงประกอบการแสดงขึ้นอยู่กับประสบการณ์ในการบรรเลง

ทวีศักดิ์ อัครวงษ์ (2564, 19 กรกฎาคม, สัมภาษณ์) การบรรเลงระนาดเอกประกอบการแสดงโขน สิ่งที่เป็นต่อผู้บรรเลงระนาดคือ “การดูทำให้เป็น” ในการดูทำให้เป็นนั้นผู้บรรเลงระนาดเอกต้องมึประสบการณ์ ต้องเคยทำการแสดงมาแล้วหลายชุด หลายตอน จึงจะสังเกตท่ารำต่าง ๆ ได้อย่างดี ในการสังเกตท่ารำ หรือการดูท่าของเพลงร่ำ เราจะต้องดูบท และดูอารมณ์ของการบรรเลงของเพลงร่ำนั้น ๆ ว่าท่าทางการรำของตัวแสดง จะสื่อถึงอะไร มีอารมณ์โกรธ มีอารมณ์ที่แสดงสิ่งมหัศจรรย์ มีการแปลงกาย ส่วนมากจะใช้เพลงร่ำลาเดียว หลักการดูคือ ถ้าในรูปแบบแปลงกาย ชั้นแรกให้เราแบ่งความสั้นยาวของทำนองเพลงร่ำให้ดี เพื่อที่จะแปลงกาย เพราะการแปลงกายต้องมีสองตัวนักแสดงอยู่ในเพลงเดียวกัน ในการสังเกตตัวแสดงตัวแรก ชั้นแรกตัวแสดงจะไหว แล้วท่าทางการต่าง ๆ ในกระบวนท่ารำของนักแสดง สิ่งที่คุณบรรเลงระนาดเอกต้องดู คือตัวแสดงตัวแรกเข้าเวที ทำนองที่บรรเลงจะต้องอยู่ในวรรคที่ 3 เมื่อตัวแสดงตัวที่สองออก ผู้บรรเลงระนาดเอกจะต้องบรรเลงอยู่ในวรรคที่ 4 เมื่อตัวแสดงป้อนหน้า ก็จะต้องบรรเลงในวรรคต่อไปอย่างเป็นลำดับ ในการบรรเลงประกอบพิธีกรรมที่ดูร้ายหรือแสดงอภินิหาร ส่วนมากก็จะบรรเลงในเพลงร่ำสามลา หรือร่ำคุกพาทย์ สิ่งที่คุณบรรเลงระนาดเอกต้องสังเกต คือ ท่าของตัวแสดง

2.3 ข้อมูลการสัมภาษณ์วิธีการใช้เสียงระนาดเอกในการบรรเลงเพลงร่ำประกอบการแสดงโขน

ไชยยะ ทางมีศรี (2564, 30 มิถุนายน, สัมภาษณ์) ในการบรรเลงเพลงร่ำประกอบการแสดงโขน นักดนตรี และนักแสดงต้องให้ความร่วมมือกันในการทำการแสดงมาคนละครึ่งทาง นักดนตรีจะต้องดูตัวแสดงในขณะนั้นนักแสดงรับบทบาท หรือท่าอะไร นักแสดงก็ต้องฟังเสียงดนตรีของนักดนตรี ในการบรรเลงเพลงร่ำในขณะนั้นวรรคเพลงร่ำอยู่ในวรรค หรือเสียงอะไร และควรรำอยู่ในกระบวนท่าอะไร จึงเกิดการให้สัญญาณการทำการแสดงให้นักแสดง และเพื่อนร่วมวงรับรู้ถึงการจะบรรเลงในวรรคต่อไป และจะลงจบเพลง สิ่งที่จะให้สัญญาณได้ดีที่สุดคือการ เน้นเสียงที่ดังกว่าเสียงปกติ แนวทางในการเน้นเสียงของระนาดเอกจะเน้นเสียง ตอนนักแสดงทำกระทบที่พื้นเวที ผู้บรรเลงระนาดเอกจะต้องใช้เสียงที่ดังกว่าปกติ เพื่อให้นักแสดงนั้นรำได้มั่นใจ และมีลีลามากยิ่งขึ้น

ศักดิ์ชัย ลัดดาอ่อน (2564, 2 กรกฎาคม, สัมภาษณ์) เสียงระนาดเอกในการบรรเลงเพลงร่ำประกอบการแสดงโขน ต้องมีเสียงหนัก และต้องมีเสียงเบา ครูจะไม่ตีเสียงเรียบทั้งเพลง โดยไม่มีเน้นเสียงอะไรเลย เพราะการตีเพลงร่ำ แสดงถึงความแข็งแรงของตัวยักษ์ ตัวลิงที่แสดงอิทธิฤทธิ์ ถ้า

บรรเลงเสียงเรียบไปทั้งเพลงเร็ว ตัวแสดงหรือนักแสดงจะรำไม่สมบทบาทของอารมณ์ที่แสดงอิทธิฤทธิ์ เมื่อเราบรรเลงเพลงเร็วมีเสียงหนัก มีเสียงเบา อารมณ์ของนักแสดงก็จะทำให้การรำ รำได้สมบทบาทยิ่งขึ้น วิธีการตีเสียงหนักนั้น ก็จะเน้นไปในการบรรเลงตอนขึ้นเพลง และเน้นเสียงในการบรรเลงตอน บทท่าของนักแสดง

ทวีศักดิ์ อัครวงษ์ (2564, 19 กรกฎาคม, สัมภาษณ์) ในการบรรเลงระนาดเอก ผู้บรรเลงต้องมีการบรรเลงเพลงเร็วที่ใช้ทั้งเสียงหนัก และเสียงเบา เช่น เมื่อเวลาบรรเลงประกอบการแสดงโขนในบทบาทของเพลงเร็ว การบรรเลงเสียงที่หนักแน่น จะควบคู่กับกิริยาที่แสดงอาการโกรธของตัวแสดงยักษ์ เสียงที่หนักนั้นจะบรรเลงต่อเมื่อเท้าของนักแสดงกระทบที่พื้นเวที การบรรเลงในรูปแบบนี้ เพื่อเป็นการสร้างอารมณ์ในการแสดง และเป็นการเพิ่มอารมณ์ให้กับตัวแสดงมากยิ่งขึ้น ในลักษณะการบรรเลงด้วยเสียงเบา จะใช้ก็ต่อเมื่อมีบทเจรจาเข้ามาในขณะที่ทำการบรรเลง เช่นตอน ลักส์ดา บทการแสดงเจรจาว่า “เจ้าลักษมณ์ ช่วยพี่ด้วย” ผู้บรรเลงระนาดเอกจะต้องบรรเลงเสียงเบาลงจากปกติ เพื่อให้การเจรจาฟังได้ชัดเจนยิ่งขึ้น

2.4 ข้อมูลการสัมภาษณ์วิธีการเลือกใช้สำนวนกลอนประกอบการแสดงโขน

ไชยยะ ทางมีศรี (2564, 30 มิถุนายน, สัมภาษณ์) ในการบรรเลงระนาดเอกเพลงเร็วประกอบการแสดงโขน การเลือกใช้สำนวนกลอนเพื่อให้นักแสดงและผู้ร่วมบรรเลงสามารถฟังวรรคเพลงออกได้ง่าย โดยมีลักษณะการบรรเลงตีเก็บคู่แปดเป็นส่วนมาก เพื่อให้เชื่อมการบรรเลงในวรรคต่อได้เรียบง่ายและสะดวกมากขึ้น ส่วนในลักษณะของการตีเกร็ดมือนั้นสามารถเลือกใช้ขยายทำนองของเพลงเพื่อใช้ในการรอนักแสดงรำครบจบกระบวนท่าทาง

ศักดิ์ชัย ลัดดาอ่อน (2564, 2 กรกฎาคม, สัมภาษณ์) ในด้านสำนวนกลอนครูก็ตีสำนวนปกติ เพื่อรวมวงที่บรรเลงกันอยู่บ่อย ๆ ก็จะคุ้นเคยกันรู้กัน แต่ถ้าบรรเลงกับคนที่ไม่คุ้นเคยกัน ก็ต้องใช้วิธีการตีเน้นเสียง เพื่อให้เพื่อนรวมวง และนักแสดงรู้ว่าจะเป็นการบรรเลงในวรรคถัดไป สำนวนกลอนที่ใช้ในการบรรเลงเพลงเร็ว ครูจะไม่ใช้การตีด้วยสำนวนกลอนที่ซับซ้อนหรือเล่นลูกเล่นจนมากเกินไป และจะไม่ใช้กลวิธีการตีเยอะเกินไป เพราะจะทำให้นักแสดงฟังไม่รู้เรื่อง จับจุดไม่ถูก

ทวีศักดิ์ อัครวงษ์ (2564, 19 กรกฎาคม, สัมภาษณ์) วิธีการเลือกใช้สำนวนกลอนในการบรรเลงเพลงเร็วที่ทำให้เพื่อนรวมวง และนักแสดงฟังได้ง่ายที่สุดคือ การใช้สำนวนกลอนที่มีลักษณะเช่นเดียวกับเนื้อทำนองหลัก ถ้าหากผู้บรรเลงระนาดเอกใช้สำนวนกลอนที่ฟังยากเกินไป จะทำให้นักแสดงฟังจังหวะในการบรรเลงยาก

2.5 ข้อมูลการสัมภาษณ์วิธีการเลือกสำนวนกลอน และเสียงระนาดเอก ในบทบาทของ ตัวพระ ตัวยักษ์ ตัวลิง ตัวนาง

ไชยยะ ทางมีศรี (2564, 30 มิถุนายน, สัมภาษณ์) ในด้านสำนวนกลอนครูไม่ได้แบ่งชั้นแต่อย่างใด เพียงแต่แบ่งลักษณะของตัวแสดงมากกว่า และบทบาทของตัวแสดง ถ้าเป็นการบรรเลงเพลงร่ำประกอบการแสดงตัวพระตัวนาง ครูจะใช้สำนวนกลอนที่เรียบร้อยเสียงไม่ดุดันมากเท่าไรนัก แต่หากเป็นตัวยักษ์ ตัวลิง ครูจะบรรเลงด้วยเสียงหนัก เน้นเสียงการบรรเลงในตอนแรก บรรเลงในภาพรวมด้วยอารมณ์ดูร้ายเพื่อให้สมบทบาทของตัวแสดง ในด้านสำนวนกลอนก็จะใช้สำนวนกลอนที่มีกลวิธีบรรเลงเข้าไปให้มากกว่าการบรรเลงตัวพระตัวนาง

ศักดิ์ชัย ลัดดาอ่อน (2564, 2 กรกฎาคม, สัมภาษณ์) การบรรเลงเพลงร่ำต้องดูบทบาทของตัวแสดงเป็นหลักจึงจะเลือกใช้สำนวนกลอนได้อย่างเหมาะสม อย่างเช่น ตัวพระ ตัวนาง ถ้าไม่ใช้บทบาทที่โกรธมาก ครูก็จะบรรเลงด้วยน้ำเสียงปกติไม่เน้นเสียงมากเท่าไรจะไม่บรรเลงดูมาก ในด้านสำนวนกลอนครูก็จะเลือกใช้สำนวนที่เรียบร้อยไม่โลดโผน แต่หากเป็นตัวยักษ์ ตัวลิง ครูจะบรรเลงด้วยเสียงหนัก เน้นเสียงการบรรเลงในตอนขึ้นเพลง บรรเลงในภาพรวมด้วยอารมณ์ดูร้ายเพื่อให้สมบทบาทของตัวแสดง ในด้านสำนวนกลอนก็จะใช้สำนวนกลอนที่มีกลวิธีบรรเลงเข้าไปให้มากกว่าการบรรเลงตัวพระตัวนาง

ทวีศักดิ์ อัครวงษ์ (2564, 19 กรกฎาคม, สัมภาษณ์) ในการเลือกใช้สำนวนกลอน ครูมีการแบ่งโดยการดูลักษณะนิสัย และบทบาทของตัวแสดงเป็นหลัก อย่างเช่น เทวดา พระราม พระลักษมณ์ หรือตัวนาง ก็จะเป็นการบรรเลงเพลงร่ำในรูปแบบที่เรียบร้อย แต่ถ้าหากอยู่ในบทบาทที่แสดงอารมณ์โกรธ ในการเลือกใช้การบรรเลงเพลงร่ำ มีลักษณะการบรรเลงเพิ่มเสียงขึ้นกว่าปกติบ้างเป็นบางช่วงบางตอน หากเป็นตัวยักษ์ หรือตัวลิง ที่แสดงบทบาทในการแผลงฤทธิ์ หรือการแสดงสิ่งที่มีหัตถ์จรรยต่าง ๆ เสียงระนาดเอกที่บรรเลงออกมา จะมีเสียงที่หนักแน่น ดังกว่าปกติ และมีสำนวนกลอนที่ขยี้จากทางเสียงต่ำมาหาเสียงสูง

2.6 ข้อมูลการสัมภาษณ์ประเภทเพลงร่ำที่ประกอบการแสดงโขน

ไชยยะ ทางมีศรี (2564, 30 มิถุนายน, สัมภาษณ์) ได้อธิบายไว้ดังนี้ เพลงร่ำที่ใช้ประกอบการแสดงโขน ได้แก่ เพลงร่ำลาเดียว เพลงร่ำสามลา เพลงร่ำคุกพาทย์ เพลงร่ำลาเดียว แบบซัดทำ

ศักดิ์ชัย ลัดดาอ่อน (2564, 2 กรกฎาคม, สัมภาษณ์) ได้กล่าวไว้ว่า เพลงรัวที่ใช้ประกอบการแสดงโขน ได้แก่ เพลงรัวลาเดี่ยว เพลงรัวสามลา เพลงรัวคุกพาทย์ เพลงรัวลาเดี่ยว แบบชุดท่า

ทวีศักดิ์ อัครวงษ์ (2564, 19 กรกฎาคม, สัมภาษณ์) สามารถอธิบายได้ว่า เพลงรัวที่ใช้ประกอบการแสดงโขน ได้แก่ เพลงรัวลาเดี่ยว เพลงรัวสามลา เพลงรัวคุกพาทย์ เพลงรัวลาเดี่ยว แบบชุดท่า

2. ข้อมูลการสัมภาษณ์กลุ่มเพื่อนร่วมงาน

ศักดิ์ชัย ลัดดาอ่อน (2564 , 2 กรกฎาคม, สัมภาษณ์) การร่วมงานระหว่างครูกับพี่ไชยยะ เคยร่วมงานกัน แต่ค่อนข้างน้อย จะมีก็แต่ร่วมงานกันในการบรรเลงประเภทการบรรเลงประกอบการแสดงละคร ณ โรงละครแห่งชาติ ในตอนทำงานที่แผนกแรก ๆ ไม่ค่อยได้ร่วมงานกัน แต่มาช่วงหลัง ๆ ได้ร่วมงานกันบ่อยพอสมควร ในการบรรเลงระนาดเอกของพี่ไชยยะ มีหลากหลายรูปแบบ ยิ่งการบรรเลงระนาดเอกเพลงรัวในพิธีไหว้ครูนั่น ทางเพลงรัวของพี่ไชยยะจะดีไม่ซ้ำกันในแต่ละรัว เพราะพี่ไชยยะ เป็นลูกศิษย์ครูบุญยงค์ เกตุคง แนวทางในการตีก็จะคล้าย ๆ กับครูบุญยงค์ เกตุคง เป็นส่วนใหญ่ และในการบรรเลงร่วมกับพี่ไชยยะ ครูก็ได้ร่วมงานการบรรเลงประกอบการแสดงกลอนเพลงรัวของพี่ไชยยะ มีหลากหลาย เมื่อบรรเลงออกมาแล้วทำให้เพื่อนร่วมวงฟังออกง่าย การบรรเลงเพลงรัวที่มีความแตกต่างจากครูท่านอื่น ๆ เท่าที่ครูเคยเห็นมา ครูแต่ละท่านก็จะมีเอกลักษณ์เป็นของตัวเอง แต่เมื่อพูดถึงพี่ไชยยะ ก็บอกได้ว่า พี่ไชยยะบรรเลงเพลงรัวได้ไพเราะ และมีการบรรเลงที่แตกต่างจากครูท่านอื่น ในด้านสำนวนกลอนที่มีหลายรูปแบบ



ภาพที่ 145 การเก็บข้อมูลสัมภาษณ์ครูอุทัย ปานประยูร

ที่มา: ผู้วิจัย

อุทัย ปานประยูร (2564 , 6 สิงหาคม, สัมภาษณ์) ครูได้ร่วมงานกับครูไชยยะเมื่อสมัยที่ครูไชยยะร่ำเรียนอยู่ที่บ้านครุรวม เมื่อครูไชยยะได้เข้ามาศึกษาดนตรีไทยกับครูบุญยงค์ เกตุคง ที่กรุงเทพ ครูได้มีโอกาสได้ร่วมงานกับวงครูบุญยงค์ เกตุคง มีโอกาสได้เจอกับครูไชยยะ ได้พูดคุยกันจนมีความสนิทกันในระดับหนึ่ง ต่อมาครูไชยยะ ได้โอนย้ายจากกองการสังคีต กรุงเทพมหานครมาทำงานที่กรมศิลปากร ครูได้มีโอกาสทำงานร่วมกันมากขึ้น ทั้งงานพระราชพิธี งานมรดกงานอวมงคล งานทั่วไป จึงมีความสนิทกันมากยิ่งขึ้น ครูไชยยะเป็นบุคคลที่มีความสามารถ เก่ง มีไหวพริบดีดี ลักษณะการตีเพลงร่ำขอครูไชยยะ ได้รับแนวทางการบรรเลงที่เหมือนกับครูบุญยงค์ ตีไม่ซ้ำทำนอง สามารถพลิกแพลงกลวิธีการตีได้หลากหลายรูปแบบ ในการตีเพลงร่ำประกอบการแสดงนั้นเมื่อใกล้จบแล้วครูทุกคนที่ได้ร่วมบรรเลงจะสามารถเข้าใจกันและรู้ว่าเมื่อไรเพลงจะจบ และสามารถทอดถอนเพลงได้เป็นอย่างดี เรียกว่าเหมือนรู้ใจกัน ครูไชยยะมีลักษณะการตีที่แตกต่างจากคนอื่น มีความคล่องแคล่ว ไหวพริบดี แปรทำนองเพลงได้น่าฟัง ไพเราะ มีเอกลักษณ์การตีที่คล้ายกับครูบุญยงค์ เกตุคง



ภาพที่ 146 การเก็บข้อมูลสัมภาษณ์ครูปั๊บ คงลายทอง

ที่มา: ผู้วิจัย

ปั๊บ คงลายทอง (2564 , 1 ตุลาคม, สัมภาษณ์) ครูได้มีโอกาสร่วมงานกับครูไชยยะ ทางมีศรีมากพอสมควร ในช่วงที่ยังทำงานร่วมกัน เพราะพี่เป็นคนเก่ง มีความสามารถ เป็นคนแม่นยำ เคยได้มีโอกาสได้ร่วมบรรเลงในงานไหว้ครูอยู่หลายครั้ง แต่ร่วมวงปีพาทย์เสภาหน้าน้อยนัก เคยร่วมบรรเลงวงปีพาทย์ที่ประกอบการแสดงด้วยกันอยู่บ่อยครั้ง เนื่องจากเมื่อสมัยนั้นที่โรงละครแห่งชาติมี

งานมากมายเลยได้มีโอกาสร่วมบรรเลงอยู่หลากหลายประเภทวง ในการบรรเลงเพลงร่ำลาเดียว และร่ำสามลาครูไชยยะมีการบรรเลงเพลงร่ำทำนองซ้ำๆเป็นบางครั้ง ขึ้นอยู่กับผู้ร่วมวงด้วยว่าผู้ร่วมวงนั้นมีความแม่นยำเพลงมากแค่ไหน แต่ถ้าผู้ร่วมวงนั้นแม่นยำเพลงก็มีโอกาสที่จะบรรเลงเพลงร่ำไม่ซ้ำทำนองกันเลย ไชยยะจะเป็นคนที่แม่นยำเพลง แม่นเสียง แม่นทำนอง ส่วนใหญ่แล้วเพลงร่ำลาเดียว และร่ำสามลานั้นจะตีร่วมกับเพลงหน้าพาทย์ ไม่เหมือนเพลงร่ำเสภา ซึ่งจะมีวิธีการบรรเลงของเพลงร่ำแบบเรียบง่าย ไม่ใช่กลวิธีที่เยอะมากไป การบรรเลงประกอบการแสดงของครูไชยยะนั้น ครูไชยยะเป็นผู้นำวงต้องรู้บทบาทของตัวแสดง ถ้าเป็นยักษ์จะต้องตีอย่างไร ตัวพระตัวนางจะต้องตีอย่างไร รวมไปถึงการซ้อมกับตัวละครมาก่อนแล้ว จึงทำให้การบรรเลงและการแสดงสอดคล้องไปด้วยดี มีวิธีส่งสัญญาณว่าต้องลงจบ หรือบรรเลงไปเรื่อย ๆ เพื่อรอตตัวแสดง ในการตีเพลงร่ำนั้น ครูแต่ละคนจะมีรูปแบบการบรรเลงที่แตกต่างกันไป แต่ครูไชยยะมีวิธีการบรรเลงที่มีเอกลักษณ์ ถ้าต้องตีเพลงร่ำร่วมกับเพลงหน้าพาทย์ครูไชยยะจะมีวิธีการตีที่เรียบง่าย รู้ถึงความเหมาะสมของแต่ละประเภทงาน เพราะเพลงร่ำนั้นก็เปรียบเหมือนเพลงหน้าพาทย์ มีความศักดิ์สิทธิ์ ไม่ควรนำมิตีเล่น



ภาพที่ 147 การเก็บข้อมูลสัมภาษณ์ครูสุริยะ ชิตท้วม

ที่มา: ผู้วิจัย

สุริยะ ชิตท้วม (2564 , 6 ตุลาคม, สัมภาษณ์) ครูเคยร่วมงานกับไชยยะ ทางมีศรี ตั้งแต่สมัยเรียนที่วิทยาลัยนาฏศิลป์ ในปี พ.ศ. 2527-2529 ครูเรียนอยู่ประมาณชั้นสูง 1 ชั้นสูง 2 ในช่วงนั้นครูได้เข้าไปเรียนขอกับครูจิรัส อัจฉรงค์ ที่กรมศิลปากร และได้พบเจอครูไชยยะ อยู่บ่อยครั้ง จึงได้มีความคุ้นเคยกันในระดับหนึ่ง ด้วยความที่ครูเป็นเด็กบ้านป่าพาทย์จางวางสวน คุณพ่อของครูก็ได้หาครูไชยยะ ทางมีศรี ไปบรรเลงระนาดเอกตามงานต่าง ๆ เมื่อคุณพ่อครูได้ฟังครูไชยยะ ทางมีศรี บรรเลง

ระนาดเอก ก็ได้บอกกับครูว่า ครูไชยยะ ตีระนาดเอกได้เพราะไพเราะมาก เป็นคนที่ตีระนาดเอก เรียบร้อย ไม่ว่าจะการตีกรอ หรือการตีกลวิธีต่าง ๆ พ่อครูบอกได้กับครูว่า เสือตัวหนึ่งเลยก็ว่าได้ ในการบรรเลงเพลงร่ำในพิธีไหว้ครู ในความคิดของครูคือ การบรรเลงเพลงร่ำประกอบพิธีกรรม ควรจะ บรรเลงที่เรียบร้อย บรรเลงเพื่อสักการะสิ่งศักดิ์สิทธิ์มากกว่า ไม่บรรเลงโลดโผน หรือบรรเลงที่มี ส่วนวนที่พิศดารจนมากเกินไป แต่ก็อาจจะมีลีลาของการบรรเลงระนาดเอกได้บ้าง หรือชั้นเชิงของ ระนาดเอก แต่ในด้านการบรรเลงของครูไชยยะนั้น มีรูปแบบที่เรียบร้อย อยู่ในกรอบ จะขึ้นเพลง จะ ลงเพลง ครูไชยยะ บรรเลงได้ดี ตั้งแต่หนุ่มจนแก่ และเป็นผู้เชี่ยวชาญ อีกทั้งยังเป็นต้นแบบการ บรรเลงระนาดเอกเพลงร่ำได้ในด้านการบรรเลงเพลงร่ำประกอบการแสดง ของครูไชยยะ เป็นการ บรรเลงที่ฟังการดำเนินทำนองได้ง่าย การจะไปวรรคถัดไป การจะขยายทำนอง บรรเลงให้สัญญาณกับ เพื่อนรวมวงได้ดี อีกทั้งยังมีจุดเด่นในการสร้างสำนวนกลอน และการบรรเลงกลวิธีต่าง ๆ ได้แตกต่าง จากครูท่านอื่น ๆ

3. ข้อมูลการสัมภาษณ์กลุ่มลูกศิษย์

ทวีศักดิ์ อัครวงษ์ (2564 , 19 กรกฎาคม, สัมภาษณ์) ในการได้รับถ่ายทอดเพลงร่ำจาก ครูไชยยะ ทางมีศรี แบ่งออกได้ 2 ประเภท คือ 1) ได้รับการถ่ายทอดเพลงร่ำประกอบพิธีกรรม 2) ได้รับการถ่ายทอดเพลงร่ำประกอบการแสดง แต่ในข้อที่ 1 ก็แบ่งข้อย่อยออกไปคือ การเพิ่มเติมใน ส่วนของสำนวนกลอนที่มีความแตกต่าง และหลากหลาย ในด้านการบรรเลงให้เรียบร้อยไม่ค่อยมี ปัญหา แต่สิ่งที่จะต้องเพิ่มเติมคือ กลวิธีการตี เช่น การตีชัย การตีสะเดาะ การตีสะบัด การตีรวเสียง เดียว การตีชัยนอนวัน รวมไปถึงสำนวนต่าง ๆ ที่จะเลือกบรรเลงในงานนั้น ๆ ครูไชยยะ ทางมีศรี ก็ได้บอกได้สอนไว้ให้ เพื่อนำไปบรรเลงที่ถูกกาลเทศะ อีกทั้งครูไชยยะ ทางมีศรี ยังให้แนวคิด การบรรเลงเพลงร่ำประกอบการแสดง เมื่อเราบรรเลงประกอบการแสดง ผู้บรรเลงระนาดเอกจะต้อง ดูผู้แสดงเป็นสำคัญ ถ้าเราจะเพิ่มกลวิธีในการบรรเลงประกอบการแสดง เพิ่มกลวิธีได้บ้าง แต่ให้อยู่ใน จังหวะ และไม่เยอะจนเกินไป ด้านเอกลักษณ์ของครูไชยยะ ทางมีศรี ท่านตีเพลงร่ำได้ไม่ซ้ำ และมีความคล่องตัวสูง สำนวนหลากหลาย

สุรสิทธิ์ เขาสถิต (2564 , 20 กันยายน, สัมภาษณ์) การได้รับถ่ายทอดเพลงร่ำจาก ครูไชยยะ ทางมีศรี โดยมากครูไชยยะ จะบรรเลงให้ฟังเป็นแนวทาง ครูก็นำแนวทางมาปรับใช้ให้เหมาะ กับตัวเอง ในการบรรเลงเพลงร่ำประกอบการแสดง ครูไชยยะ ทางมีศรีได้ให้แนวคิดไว้ 2 ประเภท คือ

บรรเลงประกอบการแสดงละคร (ไม้ฉวม) บรรเลงประกอบการแสดงโขน (ไม้แข็ง) การบรรเลงเพลง รำ 2 ประเภทที่กล่าวมา จะมีแนวทางการบรรเลงที่ต่างกัน ด้วยคุณภาพเสียงของไม้ฉวม สำนวน กลอน หรือกลวิธี จะมีแนวทางการบรรเลงที่ไม่ใช้สำนวนกลอน และกลวิธีที่มากเกินไป ในทางกลับกัน คุณภาพเสียงของไม้แข็ง จะมีแนวทางการบรรเลงที่ใช้สำนวนกลอน และกลวิธีที่มากกว่าไม้ฉวม ใน ด้านเอกลักษณ์ของครูไชยยะ ทางมีศรี ในการเลือกใช้สำนวนกลอน และกลวิธีในเพลงรำ ครูไชยยะ ทางมีศรี บรรเลงได้อย่างสนิทสนมกลมกลืนกัน จากวรรคหนึ่ง ไปวรรคสอง และสำนวนกลอนเชื่อม วรรคเพลง ครูไชยยะ ทางมีศรี บรรเลงได้อย่างดี ทำให้เพื่อนร่วมวง และนักแสดงฟังได้อย่างชัดเจน ในโอกาสการบรรเลงระนาดเอกของครูไชยยะ ทางมีศรีแต่ละครั้งจะบรรเลงออกมาได้ประสิทธิภาพ มากที่สุด เพราะครูไชยยะ ทางมีศรีเป็นคนที่มีระเบียบ บรรเลงเพลงประเภทใดแล้วต้องบรรเลงให้ดีที่สุด ในแนวทางการบรรเลงเพลงรำ ครูไชยยะ ทางมีศรี ได้นำรูปแบบของครูบุญยงค์ เกตุคงมาต่อยอด และขอบคิดสร้างสรรค์สำนวนกลอนอยู่ตลอดเวลา เอกลักษณ์ในการบรรเลงเพลงรำในพิธีกรรมบ่ง บอกถึงเอกลักษณ์การบรรเลงที่มีสำนวนกลอน และกลวิธี ที่หลากหลายรูปแบบ เมื่อบรรเลงพิธีกรรม ไหว้ครู ครูไชยยะ จะเริ่มจากกลวิธีการบรรเลงที่น้อยไปหามาก เพิ่มกลวิธีขึ้นเรื่อย ๆ ในการบรรเลง เพลงรำ ประกอบกับเสียงที่บรรเลงเพลงรำ มีลักษณะที่เป็นลูกคลื่น ที่เป็นเอกลักษณ์เฉพาะตัว เมื่อได้ ฟังแล้วก็มีความรู้สึกขลัง และในการบรรเลงเพลงรำแต่ละสถานที่ ครูไชยยะ ใช้เสียงที่พอเหมาะกับ สถานที่นั้น ๆ ทั้งกลางแจ้ง และในโรงละคร เพื่อไม่ให้เสียงระนาดเอกดังจนหนวกหู อีกทั้งกลวิธีที่ใช้ใน การบรรเลงเพลงรำครูไชยยะ มีกลเม็ดเด็ดพรายที่หลากหลายแบบ เช่น การตีชัย การตีสะบัด สะเดาะ การตีเกร็ดมือ เป็นต้น

ศุภชัย สิงห์เถื่อน (2564 , 27 กันยายน, สัมภาษณ์) เคยได้รับการถ่ายทอดเพลงรำจาก ครูไชยยะ ทางมีศรี เช่น เพลงรำลาเตียว ประลองเสภา ซึ่งได้ต่อเพลงรำในหลายๆรูปแบบ แต่จะเริ่ม จากรำพื้นฐานไปจนถึงรำที่มีกลเม็ดเด็ดพราย โดยเพิ่มแนวคิดและวิธีการบรรเลง พร้อมทั้งยกตัวอย่าง สำนวนกลอนต่าง ๆ ในการที่จะนำมาบรรเลงของแต่ละประเภทเพลงรำ การนำเพลงรำลาเตียวไปใน การประกอบการแสดงละครที่ใช้ไม้ฉวม จะมีลักษณะการตีเพลงรำที่ไม่หือหวา นุ่มนวล เรียบร้อย กลวิธีการตีและแนวทางการบรรเลงจะแตกต่างจากการตีประกอบการแสดงโขน ครูไชยยะได้อธิบาย แนวคิดในการตีเพลงรำไว้ว่า การตีเพลงรำนั้นตีตามชื่อของการที่จะนำเพลงมาใช้ เช่น การบรรเลง เพลงรำประกอบการแสดง จะตีเพื่อนำประกอบการแสดงเป็นหลัก แต่มีกลวิธีในการตีเฉพาะในเรื่อง ของการยึดทำนองของกลุ่มเสียง เพื่อให้กลุ่มทำนองของเพลงร่ายยาวเพิ่มขึ้น โดยตีเพื่อนำให้ผู้แสดงฟัง

และเข้าใจง่ายมากขึ้น การตีเพลงรำนั้นเป็นการบอกความสามารถและบอกพื้นฐานภูมิความรู้ของผู้บรรเลงได้เป็นอย่างดี ครูไชยยะเป็นผู้ที่มีความสามารถในการตีรัวได้หลากหลายรูปแบบ หลายกลวิธี สามารถตีเพลงรัวได้ไม่ซ้ำทำนอง เรียกว่าเป็นเอกลักษณ์ประจำตัวของครูท่าน ในเรื่องของการตีรัวประกอบพิธีกรรมมีการบรรเลงที่เรียบง่าย เพื่อเป็นการให้เกียรติหรือเป็นการเคารพบูชาครู และเทพเทวดา แต่มีกลวิธีที่หลากหลายแทรกอยู่ในเพลงรัว สามารถบรรเลงได้อิสระ แต่ในการบรรเลงได้อย่างอิสระนั้นต้องฟังถึงความเหมาะสม เพลงรัวต่างๆที่ได้ต่อมาจากครูสามารถนำมาประยุกต์ใช้ในการแสดงประกอบละคร โขนเป็นส่วนมาก โดยการนำเพลงรัวที่ครูไชยยะต่อให้นำมาปรับใช้ให้เหมาะสมในแต่ละเพลงรำนั้น เอกลักษณ์ในการตีเพลงรัวประกอบการแสดงของครูไชยยะนั้น จะบรรเลงเรียบง่าย ไม่โพงผาง เพื่อเป็นการเน้นให้นักแสดงเข้าใจได้มากขึ้น

ภูษิต พิงส์ถัย (2564 , 24 กันยายน, สัมภาษณ์) เคยได้รับการถ่ายทอดเพลงรัวจากครูไชยยะทางมีศรี ในหลายๆรูปแบบ โดยในรูปแบบการตีเพลงรัวจะมีลักษณะที่แตกต่างกันออกไป มีช้า มีเร็ว มีกลเม็ดมากมายเริ่มจากง่าย ไปจนถึงระดับที่ยาก แนวคิดในการบรรเลงเพลงรัวประกอบพิธีกรรม การตีเพลงรำนั้นจะต้องมีกลวิธีหลากหลาย สามารถตีเพลงรัวได้ไม่ซ้ำทำนอง ซึ่งแสดงถึงความสามารถและความรอบรู้ของผู้บรรเลงได้ ครูไชยยะมีลักษณะการตีรัวประกอบการแสดงที่ไม่เหมือนใคร ทั้งกลวิธี จังหวะ การดำเนินทำนอง เอกลักษณ์ในการตีเพลงรัวประกอบการแสดงของครูไชยยะนั้น มีระเบียบ มีจังหวะการตีที่ไพเราะ แม้กระทั่งการกรอ การขึ้นต้นเพลง แต่ด้วยตัวครูเองนั้นเป็นบุคคลที่มีความรู้ความสามารถ จึงทำให้การบรรเลงเพลงรัวของครูเป็นเอกลักษณ์ และมีความไพเราะน่าฟัง ครูไชยยะได้อธิบายแนวคิดถึงการตีเพลงรัวประกอบการแสดงว่า การตีเพลงรัวประกอบการแสดงต้องยึดที่ทำรำ ตัวละครเป็นสิ่งสำคัญ เพลงบางเพลงสามารถลงจบได้ง่ายๆ แต่จะทำอย่างไรให้เพลงนั้นจบได้อย่างสละสลวย เรียบร้อย เพลงรัวที่ครูไชยยะได้ถ่ายทอดไว้ให้สามารถนำไปประยุกต์ได้กับงานต่าง ๆ เช่น พิธีกรรมไหว้ครู ส่วนใหญ่ในเพลงพิธีกรรมไหว้ครูนั้น เพลงรัวเป็นอีกเพลงหนึ่งที่มีการตีที่บ่อยครั้ง เพราะส่วนใหญ่เราจะตีเพลงหน้าพาทย์และต่อท้ายด้วยเพลงรัว จึงทำให้เพลงรำนั้นต้องบรรเลงอยู่บ่อยครั้ง จึงจำเป็นที่จะต้องพลิกแพลงสำนวนกลอน ตีไม่ซ้ำจำเจ โดยยึดแนวคิดของครูไชยยะไว้อยู่เสมอ กลวิธีที่ครูนิยมใช้มากที่สุด การรัวคู่แปด มีการขึ้นต้นเพลงด้วยการรัวคู่แปดส่วนใหญ่จะจบด้วยรัวคู่แปด อาจมีการเริ่มต้นด้วยคู่แปด แต่จบลงด้วยรัวและลากเสียงขึ้นไป จะพบมากที่สุด ในการตีเพลงรัวแต่ละประเภทครูจะไม่นำกลวิธีของแต่ละประเภทมารวมกัน การตีรัวในพิธีกรรมก็จะมีลักษณะแตกต่างจากรัวอื่นๆไปอีกแบบ ครูจะแยกแบบชัดเจน

4. ข้อมูลการสัมภาษณ์กลุ่มผู้เชี่ยวชาญนาฏศิลป์



ภาพที่ 148 การเก็บข้อมูลสัมภาษณ์ครูจรรยา พวงประยงค์

ที่มา: ผู้วิจัย

รจนา พวงประยงค์ (2564 , 1 กันยายน, สัมภาษณ์) ครูเคยได้ร่วมงานกับครูไชยยะ ในช่วงที่ครูทำงานอยู่ที่ กรมศิลปากร งานที่ร่วมกันส่วนมากจะเป็นงานการแสดงละครนอก ละครใน และงานฝึกซ้อมรำถวายพระพร ระเบียบต่าง ๆ เดิมครูไชยยะ มาจากสายนอก ไม่ได้มาจากสายนาฏศิลป์ สิ่งที่ดีของครูไชยยะ คือเขาพยายามปรับ เขาไม่เย่อหยิ่ง อันนี้คือนิสัยที่ดีของเขา ครูไชยยะ จะคอยถามอยู่เสมอ “ป้าเล็กจะเอาแบบไหนครับ เออเพิ่มตรงนี้น้อย” ถ้าเดาไม่ผิดนะครูไชยยะ เข้ามาทำงานที่กรมศิลปากรในยุคของนายเสรี หวังในธรรม ตอนนั้นจัดงานประกวดดนตรีหลายรายการมาก ครูไชยยะ ก็ได้เข้ามา การที่เขาฝีมือ และนิสัยที่อ่อนน้อมถ่อมตน เวลาทำงานครูจะบอกกับเด็ก ๆ นาฏศิลป์เสมอให้ไปหาครูไชยยะ เพราะครูไชยยะเป็นคนที่ยอมรับเสมอ อย่างเช่น ครูอยากจะเปลี่ยนเพลงรำถวายพระพร ครูไชยยะก็จะดีเป็นตัวอย่างให้เสมอ ครูจึงได้ร่วมงานกับครูไชยยะเป็นประจำ เมื่อร่วมงานด้วยแล้วสบายใจ ในการบรรเลงเพลงร่ำประกอบการแสดงที่ครูไชยยะบรรเลง มีความเหมาะสมกับการแสดง ไม่ใช่แต่การแสดงที่เหมาะสม ระเบียบบรรเลงได้เหมาะสม ความที่ครูไชยยะ

เป็นผู้ที่เชี่ยวชาญ ครูไชยยะสามารถที่จะปรับการบรรเลงเพลงร่ำให้ตรงกับจังหวะทำนองได้ดี เมื่อครู และครูไชยยะได้ร่วมงานกัน การบรรเลงเพลงร่ำที่ครูไชยยะบรรเลง ทำให้ครูฟังง่ายจับจังหวะได้อีกอย่างหนึ่งคือ รู้ใจกัน และคุยความต้องการของครูได้ อย่างเช่น เล่นละครนอก “เพลงร่ำช่วงนี้อย่าลงเร็วนะ เพราะครูจะวิ่งชอยเท้าไปหน่อยนะ” คือสามารถคุยกับครูไชยยะได้ ว่าต้องการอย่างไร ในการรำของครู ครูไชยยะสามารถบรรเลงระนาดเอกได้สมบูรณ์ ทำให้การแสดงต่าง ๆ ออกมาได้อย่างดี



ภาพที่ 149 การเก็บข้อมูลสัมภาษณ์ครูไพฑูรย์ เข้มแข็ง

ที่มา: ผู้วิจัย

ไพฑูรย์ เข้มแข็ง (2564 , 27 กันยายน, สัมภาษณ์)ครูได้มีโอกาสร่วมงานกับพี่ไชยยะ ทางมีศรีมามากพอสมควร แต่ถ้าจะให้ระบุปีคงจะจำไม่ได้เพราะเคยร่วมงานกันมานานทั้งในที่สำนักงานการสังคีต งานราชการ และงานนอก ประเภทการแสดงที่ครูเคยเล่นกับพี่ไชยยะ ส่วนมากจะเป็นละครใน ละครนอก โขน และละครพันทาง ในยุคแรก ๆ ที่ครูเริ่มทำงานพี่ไชยยะ ยังไม่ได้ขึ้นมาบรรเลงระนาดเอก เพราะมีนักระนาดเอกรุ่นพี่ เช่น พี่สุรเดช กิมเปี่ยม พี่พัฒน์ บัวท่ง พี่เผชิญ กองโชค พี่กมล ปลื้มปรีชา พี่ทองคำ แสงทับทิม เมื่อย้อมมาที่พี่ไชยยะ ทางมีศรี ในตอนหลังพี่ไชยยะก็ได้ มาบรรเลงระนาดเอกงานประกอบการการแสดงโขน ละคร ในงานใหญ่ ๆ ของสำนักงานการสังคีต ในปี พ.ศ. 2523 ในการพัฒนาฝีมือของพี่ไชยยะ และการเอาใจใส่กับงานการแสดง ไม่ว่า จะบรรเลงเครื่องดนตรีฆ้องวงใหญ่ หรือระนาดทุ้ม พี่ไชยยะรู้บทบาทหน้าที่เป็นอย่างดี ในคุณสมบัติการบรรเลงประกอบการแสดงพี่ไชยยะ บรรเลงเอื้อต่อตัวแสดง และนักแสดงมาก ทั้งในการบอกท่า การส่งร้อง การบรรเลงเพลงร่ำ พี่ไชย

ยะบรรเลงได้สมบัติบาท สมอามารณ์ และบรรเลงสื่ออารมณ์ให้นักแสดงเป็นอย่างดี มีเสียงหนัก เสียงเบา และที่สำคัญพี่ไชยยะเป็นคนทำการบ้าน อ่านบท รู้อารมณ์ของนักแสดงตัวพระ ตัวนาง ตัวยักษ์ ตัวลิง เป็นบทโคกเศร้า บทดีใจ เป็นต้น เมื่อบรรเลงออกมาเสียงดนตรี และการรำของนักแสดงมันสนิทสนมกลมกลืนกันทำให้คนฟังคนดูกินความสนุกสนานในการชมการแสดง ในการบรรเลงพิธีกรรม หรือการบรรเลงประกอบการแสดงมีพี่ไชยยะบรรเลงระนาดเอกหายห่วง เพราะการพัฒนาฝีมือ การทำการบ้าน การใส่ใจการบรรเลงประกอบการแสดง จนทำให้พี่ไชยยะเป็นที่ยอมรับแก่นักแสดง นักดนตรีในสำนักการสังคีต ตลอดจนการปฏิบัติตนหลังการแสดง ก็จะหยอกล้อกัน คุยเรื่องต่าง ๆ กับนักแสดง ทำให้รู้ถึงการวางตัวของพี่ไชยยะนั้น มีมนุษยสัมพันธ์ที่ดีต่อเพื่อนร่วมงาน



ภาพที่ 150 การเก็บข้อมูลสัมภาษณ์ครูวัชรวัน ณะพัฒน์

ที่มา: ผู้วิจัย

วัชรวัน ณะพัฒน์ (27 กันยายน 2564 , สัมภาษณ์) ได้มีโอกาสร่วมงานกับครูไชยยะทางมีศรีตั้งแต่สมัยเรียน ทั้งโขน ละคร และการแสดงเบ็ดเตล็ดต่างๆ การบรรเลงประกอบการแสดงของครูไชยยะ ครูสามารถดูตัวแสดง เข้าใจถึงท่ารำแต่ละท่าทางกิริยาของตัวแสดงได้ ครูไชยยะสามารถบรรเลงเพลงเร็วได้สอดคล้องกับท่ารำ ครูท่านรู้ว่าผู้แสดงจะจบอย่างไร มีวิธีการตีที่เข้าใจผู้แสดงอย่างแท้จริง สามารถส่งสัญญาณการตีแต่ละเพลงให้ผู้แสดงเข้าใจ ทำให้ผู้แสดงไม่ต้องกังวลใจว่าจะจบเพลงอย่างไร ท่านสามารถตัดทอนเพลงรำนั้นให้เหมาะสมกับผู้แสดงที่กำลังแสดงอยู่ ไม่ใช่แค่เพลงร่ำลาเดียว และร่ำสามลาเท่านั้น เพลงร่ำอื่น ๆ ท่านก็สามารถพลิกแพลง ปรับใช้ให้เหมาะสมกับการแสดงนั้น ๆ ได้นอกจากเพลงร่ำแล้ว การขึ้นเพลงที่ต้องขับร้อง ก็สามารถทำให้ผู้แสดงรับรู้ว่าเป็นเพลงอยู่ต้องมีร้อง หรือเป็นเพลงที่มีจังหวะช้า หรือเร็ว การบรรเลงเพลงร่ำของครูไชยยะนั้นเป็น

ส่วนหนึ่งที่ทำให้การรำประกอบการแสดงนั้นสมบูรณ์ยิ่งขึ้น ถ้าผู้บรรเลงสามารถเข้าใจกระบวนการทำ
รำของผู้แสดงแล้ว แปลว่าเป็นผู้ที่มีความสามารถพอสมควร สามารถทำให้การแสดงนั้นสวยงาม
สมบูรณ์





วิธีทัศน์การบรรเลงเพลงร่ำประลองเสภา

แบบที่ 1



แบบที่ 2



แบบที่ 3



แบบที่ 4



วิถีทัศน์การบรรเลงเพลงร่ำลาเดียว

แบบที่ 1



แบบที่ 2



แบบที่ 3



แบบที่ 4



แบบที่ 5



วิธีทศน์การบรรเลงเพลงร้วสามลา

แบบที่ 1

แบบที่ 2



วิธีทศน์การบรรเลงเพลงร้วคูกพาทย

แบบที่ 1

แบบที่ 2



วีดิทัศน์การบรรเลงเพลงร่ำประกอบการแสดงโขน

ร่ำลาเดียว ดิตเชิด



ร่ำลาเดียว แบบสั้น 1 ดิตโอด



ร่ำลาเดียว แบบสั้น 2 ดิตโอด



ร่ำลาเดียว ประกอบการแสดง



ร่ำลาเดียว เปลี่ยนทัพ แบบมีจังหวะ



ร่ำลาเดียว เปลี่ยนทัพ แบบไม่มีจังหวะ



ร้วสามลา ประกอบการแสดง



ร้วคูกพาทย ประกอบการแสดง







ใบรับรองจริยธรรมการวิจัยในมนุษย์ มหาวิทยาลัยราชภัฏนครราชสีมา

โครงการวิจัยเรื่อง : กลวิธีการบรรเลงระนาดเอกประเภทเพลงร่ำของครูไชยยะ ทางมีศรี

ผู้รับผิดชอบโครงการวิจัย : 1. นายเอกพจน์ อนุชัย
2. ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ศุภกิจ มีป้อม
3. ดร.บำรุง พาทยกุล

เอกสารที่พิจารณา :

- | | | |
|---|--------------|--------------------------|
| 1. แบบเสนอเพื่อขอรับพิจารณาจริยธรรมการวิจัยในมนุษย์ | ฉบับลงวันที่ | 12 เดือนมกราคม พ.ศ. 2564 |
| 2. โครงการวิจัยฉบับสมบูรณ์ | ฉบับลงวันที่ | 12 เดือนมกราคม พ.ศ. 2564 |
| 3. แบบคำชี้แจงอาสาสมัคร | ฉบับลงวันที่ | 12 เดือนมกราคม พ.ศ. 2564 |
| 4. แบบยินยอมอาสาสมัคร | ฉบับลงวันที่ | 12 เดือนมกราคม พ.ศ. 2564 |
| 5. แบบสอบถาม | ฉบับลงวันที่ | 12 เดือนมกราคม พ.ศ. 2564 |
| 6. เอกสารรับรองการสอบผ่านโครงร่างวิทยานิพนธ์ | ฉบับลงวันที่ | 12 เดือนมกราคม พ.ศ. 2564 |
| 7. ประวัติผู้วิจัย | | |
| 8. ใบผ่านการอบรมจริยธรรมการวิจัยในมนุษย์ | | |

ได้รับการพิจารณาและผ่านการรับรองจากคณะกรรมการจริยธรรมการวิจัยในมนุษย์ มหาวิทยาลัยราชภัฏนครราชสีมา โดยยึดหลักเกณฑ์ตามคำประกาศเฮลซิงกิ (Declaration of Helsinki) มีความสอดคล้องกับหลักจริยธรรมสากล ตลอดจนกฎหมาย ข้อบังคับและข้อกำหนดภายในประเทศ จึงเห็นสมควรให้ดำเนินการวิจัยตามโครงการวิจัยได้ โดยให้ส่งรายงานความก้าวหน้าของโครงการวิจัยทุก 6 เดือน แจ้งคณะกรรมการพิจารณาจริยธรรมการวิจัยในมนุษย์ ในกรณีที่แก้ไขเปลี่ยนแปลงโครงการวิจัยหรือหยุดโครงการก่อนกำหนด รายงานเหตุการณ์ที่ไม่พึงประสงค์ที่ร้ายแรงหรือเหตุการณ์ที่ไม่คาดคิด รายงานข้อมูลข่าวสารที่คณะกรรมการพิจารณาจริยธรรมการวิจัยในมนุษย์ ควรได้รับระหว่างดำเนินการวิจัย และส่งรายงานฉบับสมบูรณ์เมื่อเสร็จสิ้นโครงการวิจัย

(ลายเซ็น)

(ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.อดิศร งามเย็นนทร์)
ประธานคณะกรรมการจริยธรรมการวิจัยในมนุษย์
มหาวิทยาลัยราชภัฏนครราชสีมา



เลขที่ใบรับรอง : HE-017-2564

วันที่รับรอง : 28 เดือนมกราคม พ.ศ. 2564

วันที่หมดอายุ : 28 เดือนมกราคม พ.ศ. 2565

ดาวน์โหลดใบแจ้งและคำชี้แจง มหาวิทยาลัยราชภัฏนครราชสีมา
เลขที่ 340 ถนนนครราชสีมา 5 อำเภอเมือง จังหวัดนครราชสีมา 30000
โทรศัพท์ (044) 009009 ต่อ 9460, อีเมล : ethics@rns.ac.th

ภาพที่ 151 ใบรับรองจริยธรรมการวิจัยในมนุษย์

ที่มา: ผู้วิจัย



**ETHICS IN HUMAN RESEARCH CERTIFICATE
NAKHON RATCHASIMA RAJABHAT UNIVERSITY**

PROTOCOL TITLE : THE RANAT EK PERFORMANCE PRACTICES IN RUA BY CHAIYA THANGMISI

PRINCIPLE INVESTIGATOR : 1. MR. AEKKAPHOT CHUNCHUI
2. ASST. PROF. DR. DUSSADEE MEEPOM
3. DR. BUMRUNG PHATTAYAKUL

REVIEWED DOCUMENT :

- | | |
|---|-----------------|
| 1. SUBMISSION FORM FOR ETHICAL REVIEW | 12 JANUARY 2021 |
| 2. FULL PROTOCOL | 12 JANUARY 2021 |
| 3. PARTICIPANT INFORMATION SHEET | 12 JANUARY 2021 |
| 4. INFORMED CONSENT FORM | 12 JANUARY 2021 |
| 5. QUESTIONNAIRE | 12 JANUARY 2021 |
| 6. CERTIFICATE OF DISSERTATION PROPOSAL | 12 JANUARY 2021 |
| 7. PRINCIPLE INVESTIGATOR'S CURRICULUM VITAE | |
| 8. CERTIFICATE OF ATTENDANCE IN HUMAN SUBJECT PROTECTION TRAINING | |

ETHICS IN HUMAN RESEARCH COMMITTEE, NAKHON RATCHASIMA RAJABHAT UNIVERSITY HAS REVIEWED AND APPROVED THIS RESEARCH TO BE CARRIED OUT ACCORDING TO THIS RESEARCH IN COMPLIANCE WITH THE DECLARATION OF HELSINKI, ICH - GCP. THE INVESTIGATOR SHALL PROVIDE REPORTS TO THE COMMITTEE CONCERNING THE PROGRESS OF THE RESEARCH EVERY 6 MONTHS AS WELL AS THE AMENDMENT, TERMINATION, AND ALL SERIOUS ADVERSE AND UNANTICIPATED EVENTS. THE INVESTIGATOR SHALL SUBMIT THE FULL PROTOCOL ONCE THE RESEARCH IS DONE.

adorn
(ASSISTANT PROFESSOR DR. ADISORN KRO WANGNONGHA)
CHAIRMAN OF ETHICS IN HUMAN RESEARCH COMMITTEE
NAKHON RATCHASIMA RAJABHAT UNIVERSITY



CERTIFICATE NUMBER : HE-017-2021

APPROVAL DATE : 28 JANUARY 2021
EXPIRY DATE : 28 JANUARY 2022

RESEARCH AND DEVELOPMENT INSTITUTE, NAKHON RATCHASIMA RAJABHAT UNIVERSITY
430 SUBPARAKHAYEED, NAI MUANG, MUANG, NAKHON RATCHASIMA 30000
TEL. (044) 066009 EXT. 3460; E/MAIL: ETHICS@NRRI.AC.TH

ภาพที่ 152 ใบรับรองจริยธรรมการวิจัยในมนุษย์

ที่มา: ผู้วิจัย

ประวัติผู้วิจัย



ชื่อ-ชื่อสกุล

นายเอกพจน์ ฉุนจ้อย

วันเดือนปีเกิด

13 กรกฎาคม 2539

สถานที่เกิด

อำเภอกำแพงแสน จังหวัดนครปฐม

ที่อยู่

38/6 ถนนราษฎร์ทิศ ตำบลสองพี่น้อง อำเภอสองพี่น้อง
จังหวัดสุพรรณบุรี 72110

ประวัติการศึกษา

พ.ศ. 2558

ชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 6 โรงเรียนจุฑาทวีวิทยา

พ.ศ. 2562

ศิลปบัณฑิต คณะศิลปนาฏดุริยางค์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
กระทรวงวัฒนธรรม

พ.ศ. 2564

ศิลปมหาบัณฑิต คณะศิลปนาฏดุริยางค์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
กระทรวงวัฒนธรรม