การสร้างสรรค์ทางเดี่ยวขิมโดยใช้รูปแบบทำนองเดี่ยวขิม

โดย

วัชรมณฑ์ อรัณยะนาค

ได้รับทุนสนับสนุนงานสร้างสรรค์ของสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

ประจำปีงบประมาณ 2562

ลิขสิทธิ์สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

An Arrangment of the *Khim* Solo by the *Khim* Maelodic Format

By

WATCHARAMON ARANYANAK

FUDED CREATION BY BUNDITPATANASILPA INSTITUTE

BUDJET YEAR 2019

COPYRIGHT OF BUNDITPATANASILPA INSTITUTE

ชื่องานวิจัย การสร้างสรรค์ทางเดี่ยวขิมโดยใช้รูปแบบทำนองเดี่ยวขิม

ชื่อผู้วิจัย นางวัชรมณฑ์ อรัณยะนาค

ปีงบประมาณ ๒๕๖๒

งานวิจัยเรื่อง การสร้างสรรค์ทางเดี่ยวขิมโดยใช้รูปแบบทำนองเดี่ยวขิม มีวัตถุประสงค์เพื่อ ๑) ศึกษาและวิเคราะห์รูปแบบทำนองเดี่ยวขิม ๒) เพื่อสร้างสรรค์ทางเดี่ยวขิม

ผลการวิจัยพบว่า

๑. รูปแบบทำนองเดี่ยวขิม เพลงทางพื้น มือม้อง หรือลูกม้องอิสระสามารถแปรทำนองได้ ไม่ใช่บังคับทาง ฉะนั้นเมื่อแปรทำนองได้ เมื่อจับทำนองหลักแล้ว ตีเป็นธรรมดามีการดำเนินทำนองอย่างไร พอมาสร้างสรรค์เป็นเพลงเดี่ยว สำนวนกลอนจะมีความแตกต่างกันออกไป การใช้มือ การเติมกลวิธี เทคนิคต่างๆ เข้าไป ทำให้แสดงสำนวนออกมาเป็นลักษณะที่แตกต่างกันไป จากการบรรเลงธรรมดาอย่างไร ในสำนวนที่จะทำเป็นเพลงเดี่ยวจะมีสำนวนธรรมดาผสมผสานสอดแทรกอยู่เพียงแต่ว่าเราจะสอดแทรกทางเดี่ยวอย่างนั้นอย่างไร สร้างอารมณ์แค่ไหน ต้องการจะเน้นสำนวนกลอน เป็นกลอนแบบธรรมดา กลอนพลิกแพลง กลอนแบบจะฝากสำนวน เรื่องจังหวะ หรือว่าลีลาของจังหวะ สิ่งที่พบในรูปแบบของทำนองเดี่ยวขิม ที่ประพันธ์จากเพลงทางพื้น ได้แก่ สำนวนกลอน กลวิธีพิเศษ และการใช้มือ

๒. การสร้างสรรค์ทางเดี่ยวขิม มีลักษณะโครงสร้างแบ่งออกเป็นกลุ่มเสียงหรือสำนวนกลอน กลวิธีพิเศษ และการใช้มือ วิเคราะห์โดยการยึดกลุ่มเสียงจากทำนองหลักเป็นพื้นฐาน บันไดเสียงเปลี่ยนตามทำนองเท่าซึ่งประโยคสุดท้ายของท่อน 2 เป็นทางนอก จังหวะเที่ยวแรกจะบรรเลงในอัตราจังหวะสามชั้นปกติ แต่เมื่อบรรเลงเที่ยวกลับ ฉิ่งจะบรรเลงในอัตราจังหวะสองชั้น การสร้างสรรค์ทำนองทางเดี่ยวขิมผู้วิจัยได้นำทำนองหลักของเพลงลมพัดชายเขา สามชั้น มาใช้เปรียบเทียบกับทำนองเดี่ยว เพื่อแสดงให้เห็นถึงการดำเนินท่วงทำนองของทำนองเดี่ยว ซึ่งมีความสัมพันธ์กันกับทำนองหลัก โดยผู้วิจัยได้แบ่งการวิเคราะห์ทำนองเดี่ยวทีละประโยคซึ่งทำนองหลักและทางเดี่ยวขิมอยู่ในกลุ่มบันไดเสียงเพียงออล่าง

กิตติกรรมประกาศ

การสร้างสรรค์ทางเดี่ยวขิมโดยใช้รูปแบบทำนองเดี่ยวขิม สำเร็จลุล่วงไปได้ด้วยความอนุเคราะห์ของผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ดุษฎี มีป้อง ที่ได้กรุณาเป็นที่ปรึกษาในการให้ข้อมูลและความรู้ในกระบวนการสร้างสรรค์ทางเดี่ยวขิม อันเป็นประโยชน์อย่างยิ่งแก่ผู้วิจัย ผู้วิจัยขอกราบขอบพระคุณเป็นอย่างสูง ขอขอบพระคุณ ผู้ช่วยศาสตราจารย์ วิวรรธ์น ลิมปชัย ที่กรุณาเป็นผู้ทรงคุณวุฒิ ในการแนะนำการวิจัยสร้างสรรค์ครั้งนี้

กราบขอบพระคุณบรมครูทางด้านดุริยางคศิลป์ ที่ประสิทธิ์ประสาทความรู้ด้านดนตรีไทยตลอดจนขอบพระคุณผู้อำนวยการวิทยาลัยนาฏศิลป ที่ให้ความอนุเคราะห์ร่วมมือในการดำเนินงานวิจัยมาโดยตลอด และขอบคุณ นายสุเมธ สุขสวัสดิ์ ผู้ช่วยผู้วิจัย ในการช่วยรวบรวมและวิเคราะห์ข้อมูล

สุดท้ายนี้ขอกราบขอบพระคุณสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ที่ให้การสนับสนุนทุนในการวิจัยจนสามารถดำเนินการได้สำเร็จลุล่วง

สารบัญ

เรื่อง	หน้า
บทคัดย่อภาษาไทย	ค
กิตติกรรมประกาศ	ง
สารบัญ	จ
สารบัญตาราง	ช
บทที่ ๑ บทนำ	๑
๑. ความเป็นมา	๑
๒. วัตถุประสงค์ของการสร้างสรรค์	๒
๓. ขอบเขตในการสร้างสรรค์	๒
๔. กรอบแนวคิดที่ใช้ในการสร้างสรรค์	๓
๕. ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ	๓
๖. นิยามศัพท์ที่เกี่ยวข้อง	๔
บทที่ ๒ เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง	๕
๑. เพลงไทย	๕
๑.๑ สังคีตลักษณ์เพลงไทย	๕
๑.๒ หลักการบรรเลงเพลงไทย	๗
๑.๓ เพลงเดี่ยว	๑๒
๒. ขิมในวัฒนธรรมดนตรีไทย	๑๖
๒.๑ ประวัติและพัฒนาการขิม	๑๖
๒.๒ ลักษณะทางกายภาพและระบบเสียง	๒๐
๒.๓ หลักการบรรเลงและการประสมวง	๒๕
๒.๔ กลวิธีที่ใช้ในการบรรเลง	๒๗
๓. ทฤษฎีที่ใช้ในการวิจัย	๒๗

สารบัญ(ต่อ)

		หน้า
บทที่ ๓	วิธีการดำเนินการวิจัย	๒๙
	๑. ระยะเวลาในการเก็บรวบรวมข้อมูล	๒๙
	๒. เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย	๒๙
	๓. แผนการดำเนินงานตลอดโครงการ	๓๒
บทที่ ๔	วิธีการดำเนินการวิจัย	๓๓
	๑. การวิเคราะห์รูปแบบทำนองเดี่ยวขิม	๓๓
	๒ การสร้างสรรค์ทางเดี่ยวขิม	๓๖
บทที่ ๕	สรุป อภิปรายผล และข้อเสนอแนะ	๖๕
	๑. สรุปผล	๖๕
	๒. อภิปรายผล	๖๖
บรรณานุกรม		๖๙
ภาคผนวก		๗๐
ประวัติผู้วิจัย		๗๒

บทที่ ๑
บทนำ

1 ความเป็นมา

ทำนองเป็นส่วนที่แสดงลักษณะเฉพาะของดนตรีแต่ละกลุ่มชาติพันธุ์ ได้ชัดเจน องค์ประกอบย่อยๆ ของทำนอง เช่น บันไดเสียง (Scale) แนวการดำเนินทำนอง การวิเคราะห์ทำนอง ควรมีการแบ่งท่อน วรรค และวลีเพลงให้เป็นระบบ การจัดเรียงเสียงอย่างเป็นระบบ เกิดจากการนำเสียงสูงกลางต่ำ รวมถึงความสั้น–ยาวของเสียง มาเรียงกันตามแนวนอน ทำนองเป็นส่วนของดนตรีที่ง่ายต่อการจดจำ การขึ้นลงของเสียง

เมื่อมนุษย์เกิดการพัฒนาการ ดนตรีก็มีวิวัฒนาการควบคู่กันไป ซึ่งสิ่งเหล่านี้จะแตกต่างกันไปตามวัฒนธรรม ลักษณะเฉพาะของการบรรเลง มีการสืบทอดเป็นวัฒนธรรมและมีการสร้างสรรค์ผลงาน การสร้างสรรค์ผลงานดนตรีมีหลายลักษณะ คือ ๑) การสร้างสรรค์ตามลักษณะของวงดนตรี ซึ่งมีรูปแบบของการสร้างสรรค์ตามลักษณะต่างๆ เช่น บทบาทหน้าที่ของเครื่องดนตรี เสียง จำนวนชิ้นของเครื่องดนตรี หรือขนบธรรมเนียม จารีตประเพณีในการปฏิบัติ ๒) การสร้างสรรค์ตามลักษณะของเครื่องดนตรี ซึ่งเป็นรูปแบบของการประดิษฐ์รูปแบบทำนองที่มีกลวิธีพิเศษหรือทางเพลงเฉพาะสำหรับเครื่องดนตรีนั้นๆ หรือที่เรียกกันว่า การบรรเลงทางเดี่ยว

เครื่องดนตรีที่ดำเนินทำนองทุกประเภทสามารถที่จะสร้างสรรค์การบรรเลงทางเดี่ยวได้ตามลักษณะเฉพาะของเครื่องดนตรีนั้นๆ แต่จะไพเราะเช่นไร ขึ้นอยู่กับความเหมาะสมในการเลือกประเภทเพลง การประดิษฐ์สร้างสรรค์ สำนวนกลอน กลวิธีของเครื่องดนตรี และการใช้มือให้เกิดเป็นลีลาหรือสำนวนต่างๆ ให้มีลักษณะโดดเด่น การบรรเลงทางเดี่ยวจะมีแต่ละเที่ยวจะมีกลวิธีในการบรรเลงและการแปรทำนองต่างกันไป เป็นการบรรเลงที่ใช้กลวิธีในการบรรเลงชั้นสูง ซึ่งนักดนตรีจะต้องมีสติปัญญา การฝึกฝนเป็นอย่างดีเพื่อให้เกิดความแม่นยำในการบรรเลง นอกจากนี้ยังแสดงถึงภูมิปัญญาของผู้ประพันธ์เพลง กระบวนการทางความคิดในการสร้างสรรค์รูปแบบทำนองเดี่ยว การแปรทำนอง กลวิธีที่ใช้ในการบรรเลง ที่มีลักษณะทางหรือทำนองให้มีความไพเราะนับเป็นสิ่งสำคัญยิ่งในการสร้างสรรค์เพลงเดี่ยว

สำหรับการบรรเลงทางเดี่ยวนั้น ขิมเป็นเครื่องดนตรีชนิดหนึ่งที่นักดนตรีให้ความสนใจในการนำมาสร้างสรรค์เพลงเดี่ยว เป็นเครื่องดนตรีที่มีต้นกำเนิดมาจากอาณาจักรเปอร์เซียโบราณในแถบตะวันออกกลาง แพร่กระจายไปสู่ทวีปยุโรป และทั่วไปทุกประเทศในทวีปเอเชีย จากนั้นขิมได้แพร่หลายและเริ่มเข้าสู่ประเทศจีนในสมัยราชวงศ์หมิง (พ.ศ. ๑๙๑ – ๒๑๘๗) ซึ่งเป็นที่นิยมและแพร่หลายในมณฑลกวางตุ้งด้านตะวันออกเฉียงใต้ ครั้นในสมัยอยุธยาตอนปลาย ประเทศไทยได้เริ่มมีการติดต่อค้าขายกับพ่อค้าชาวจีนที่ทำมาค้าขายทางเรือเดินทะเล จากการค้าเรือสำเภาระหว่างไทยจีน ซึ่งในระหว่างนั้นชุมชนชาวจีนด้วยกันได้นำเครื่องดนตรีขิม เข้ามาบรรเลงในงานรื่นเริงต่างๆ จึงเป็นจุดเริ่มที่ทำให้ประเทศไทยรับอารยธรรมเครื่องดนตรีขิมเข้ามาและบทบาททางในสังคมวัฒนธรรมดนตรี ซึ่ง พูนพิศ อมาตยกุล (๒๕๒๔) ได้กล่าวถึงความเป็นมาของขิมในประเทศไทยว่า ขิมเข้าสู่ประเทศไทยในสมัยอยุธยาตอนปลาย โดยพ่อค้าชาวจีนที่เดินทางมาทำการค้าขายทางเรือเดินทะเลจากการค้าเรือสำเภาระหว่างไทยจีน โดยชาวจีนนำมาบรรเลงในงานรื่นเริงต่างๆ ในชุมชนชาวจีนด้วยกัน

ขิม มีลักษณะโดดเด่นที่เหมาะสมหลายประการ เช่น เป็นเครื่องดนตรีที่มีช่วงเสียงกว้างมาก คือ ๒ ช่วงทบเสียง มีตำแหน่งเสียงที่ใช้ตี ๓ แถว ทำให้สามารถกระจายมือที่ใช้ตีได้ถึง ๒๑ ตำแหน่ง ด้วยช่วงเสียงที่มีมากกว่าเครื่องดนตรีชนิดอื่น ทำให้ได้เปรียบในการสร้างสรรค์ทำนอง สามารถเลียนแบบสำนวนกลอน เทคนิคและการใช้มือของเครื่องดนตรีชนิดอื่นๆ ได้

ด้วยเหตุดังกล่าว ทำให้ผู้วิจัยมีแนวคิดที่จะศึกษารูปแบบทำนองเดี่ยวขิม เพื่อหาสำนวนกลอน กลวิธี และการใช้มือ มาวิเคราะห์ เรียงร้อย นำแนวคิดทฤษฎีทางดนตรีมาเป็นหลักหรือแนวทางในการสร้างสรรค์ทางเดี่ยว โดยยึดโครงสร้างจากเพลงพื้น นับเป็นการสร้างเพื่อสืบทอดวัฒนธรรมให้คงอยู่ ปรากฏเป็นประโยชน์ในวงการศึกษาด้านวัฒนธรรมดนตรี ในการนำไปใช้และเป็นแนวทางสำหรับการสร้างสรรค์ผลงานสร้างสรรค์ต่อไป

๒. วัตถุประสงค์ของการสร้างสรรค์

๒.๑ เพื่อศึกษาและวิเคราะห์รูปแบบทำนองเดี่ยวขิม

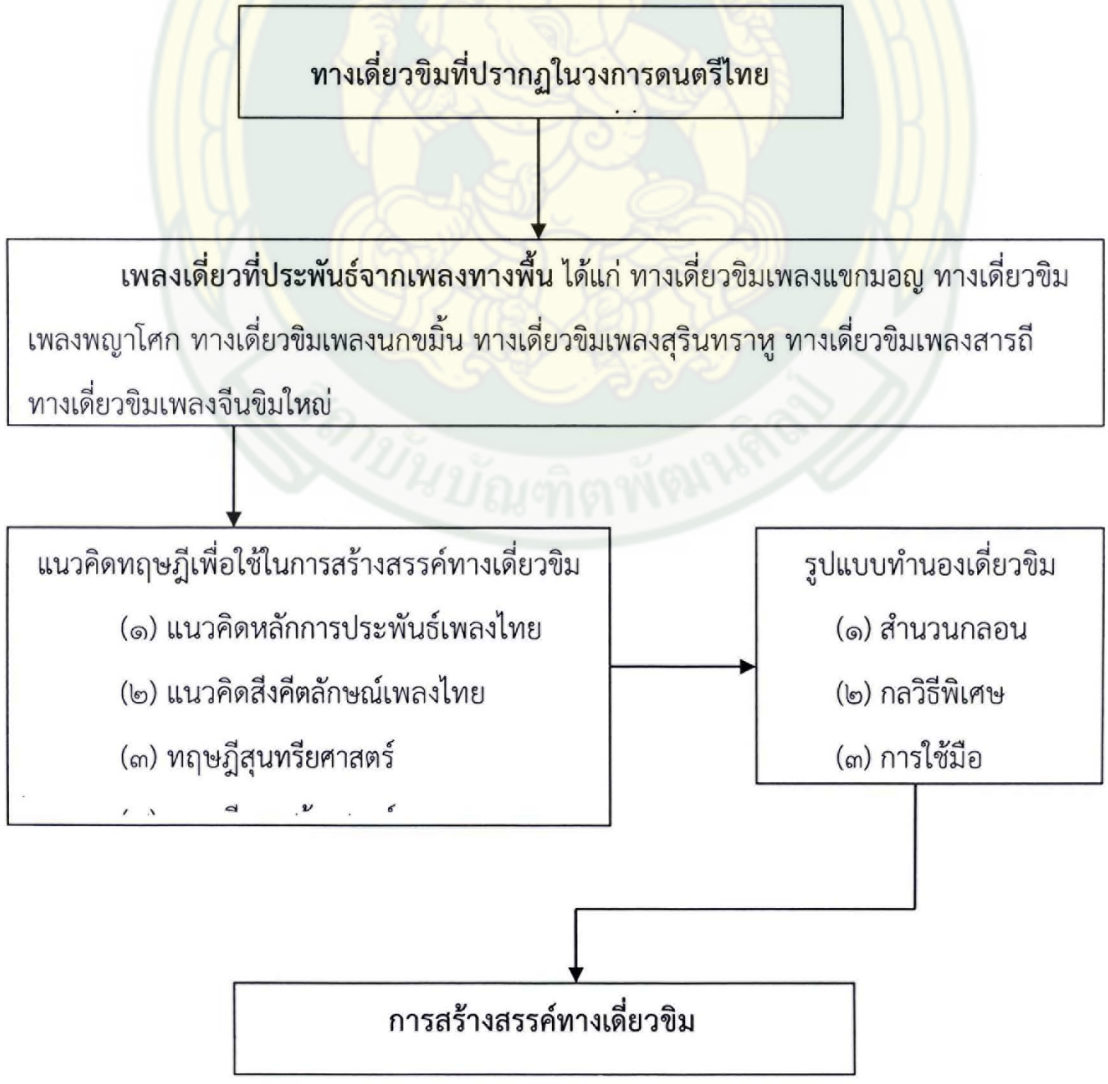
๒.๒ เพื่อสร้างสรรค์ทางเดี่ยวขิม

๓. ขอบเขตในการสร้างสรรค์

การวิจัยครั้งนี้ ใช้ระเบียบวิธีวิจัยเชิงสร้างสรรค์ เป็นกระบวนการวิจัยที่เน้นการเก็บรวบรวมข้อมูลเชิงประจักษ์จากภาคสนามโดยการสำรวจ การสังเกต การสัมภาษณ์ และการสนทนากลุ่ม เพื่อให้ข้อมูลเชิงลึกที่เกี่ยวข้องกับการบรรเลงทางเดี่ยวขิม นำข้อมูลมาตรวจสอบ วิเคราะห์ สังเคราะห์ และนำมาสร้างสรรค์ทางเดี่ยวโดยใช้รูปแบบทำนองเดี่ยวขิมที่ได้จากผลจากการวิเคราะห์มาสร้างสรรค์

๔. กรอบแนวคิดที่ใช้ในการสร้างสรรค์

ในการวิจัยครั้งนี้ได้กำหนดกรอบแนวคิดของงานวิจัย การสร้างสรรค์ทางเดี่ยวขิมโดยใช้รูปแบบทำนองเดี่ยวขิม



๕. ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

๕.๑ นำประโยชน์จากคุณสมบัติการบรรเลงทางเดี่ยวขิม และคุณค่าของภูมิปัญญาโดยการหลอมรวมสิ่งที่บูรพาจารย์ได้คิดประดิษฐ์ขึ้น วิเคราะห์ สังเคราะห์ และสร้างสรรค์ให้เป็นองค์ความรู้ทางเดี่ยวขิม เพื่อสืบทอดวัฒนธรรมให้คงอยู่และปรากฏในวงการศึกษาด้านวัฒนธรรมดนตรีสืบไป

๕.๒ รูปแบบ เทคนิค วิธีการบรรเลงความเป็นเอกลักษณ์ของสำนวนกลอนทางเดี่ยวขิม จะนำไปใช้ในการเรียนการสอนและการพัฒนาหลักสูตรด้านดนตรีไทย

๕.๓ นำความรู้ ความเข้าใจด้านการสร้างสรรค์การบรรเลงทางเดี่ยวขิมไปใช้กับโอกาสต่างๆ และบริบททางสังคมได้อย่างถูกต้อง

๕.๔ เป็นงานอนุรักษ์และงานการสร้างสรรค์ทางวัฒนธรรมด้านดนตรี เพื่อการศึกษาค้นคว้าวิจัยทางวิชาการที่ให้ผู้สนใจได้ศึกษาค้นคว้า และเป็นแนวทางในการสร้างสรรค์ผลงานสร้างสรรค์ต่อไป

๖. นิยามศัพท์ที่เกี่ยวข้อง

๖.๑ การสร้างสรรค์ทางเดี่ยวขิม หมายถึง การประดิษฐ์รูปแบบทำนองที่มีกลวิธีพิเศษหรือมีวิธีการดำเนินทำนองที่เป็นเฉพาะของขิม มีทาง สำนวน และวิธีการบรรเลงพิเศษแตกต่างจากการบรรเลงโดยทั่วไป อาจมีวิธีการโลดโผนในลักษณะต่างๆ ตามความเหมาะสม มีความยากผู้บรรเลงจะต้องได้รับการฝึกฝนมาเป็นอย่างดี

๖.๒ รูปแบบทำนองเดี่ยวขิม หมายถึง ลักษณะของเสียงสูงๆ ต่ำๆ เรียงร้อยตามจิตนาการของผู้ประพันธ์โดยใช้วิธีการบรรเลงพิเศษที่มีลักษณะเฉพาะในการบรรเลง ได้แก่ ลักษณะของการใช้มือในการตี ตามกลวิธีพิเศษ ที่ใช้สำหรับในการบรรเลงทางเดี่ยว ซึ่งมีลักษณะแตกต่างกันออกไปตามสำนวนกลอน หรือกลวิธีที่ใช้

บทที่ ๒

เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

การทำวิจัยครั้งนี้ผู้วิจัยได้ศึกษาค้นคว้าข้อมูลจากแหล่งต่างๆ เช่น เอกสารวิชาการ งานวิจัย หนังสือ เอกสารสิ่งพิมพ์ต่างๆ สื่ออิเล็กทรอนิกส์ การสัมภาษณ์ ฯลฯ เพื่อรวบรวมข้อมูลที่เกี่ยวข้อง มาใช้เป็นข้อมูลประกอบการทำวิจัยครั้งนี้ โดยผู้วิจัยนำเนื้อหาที่เกี่ยวข้องกับงานวิจัย มาเรียบเรียงดังหัวข้อต่อไปนี้

๑. เพลงไทย

๑.๑ สังคีตลักษณ์เพลงไทย

๑.๒ หลักการบรรเลงเพลงไทย

๑.๓ เพลงเดี่ยว

๒. ขิมในวัฒนธรรมดนตรีไทย

๒.๑ ประวัติและพัฒนาการขิม

๒.๒ ลักษณะทางกายภาพและระบบเสียง

๒.๓ หลักการบรรเลงและการประสมวง

๒.๔ กลวิธีที่ใช้ในการบรรเลง

๓. ทฤษฎีที่ใช้ในการวิจัย

๑. เพลงไทย

๑.๑ สังคีตลักษณ์เพลงไทย

การประดิษฐ์ทำนองเพลง หรือการสร้างทำนองเพลงก็ไม่แตกต่างอะไรกับนักประพันธ์ที่ผูกเรื่องขึ้นมา แล้วดำเนินข้อความไปตามแนวทางที่ตนได้ผูกเอาไว้ การประดิษฐ์ทำนองเพลงไทยเหมือนกับการเขียนหนังสือ ทำนองเพลงมีลักษณะคล้ายกับคำประพันธ์ประเภทร้อยกรองที่จะต้องคำนึงถึงความไพเราะของเสียงเป็นสำคัญ

ผู้ประพันธ์ที่มีชื่อเสียงหลายท่าน นอกจากจะอาศัยความสามารถที่มีอยู่ในตัวเอง ประสบการณ์ และการฝึกฝนเพื่อให้เกิดความชำนาญ และการค้นคว้าหาความรู้อยู่เสมอแล้ว ยังต้องอาศัยจินตนาการสูงด้วย ต้องรู้จักสังเกตในทุกรูปแบบของเสียงดนตรี ไม่ว่าเสียงดนตรีในระดับใด แม้ว่าจะเป็นเสียงที่เกิดมาจากเด็กเป็นผู้กระทำ และต้องยอมรับในเสียงดนตรีนั้น ในเรื่องนี้ พระยาภูมีเสวิน (จิตร จิตตเสวี) ปรมาจารย์ในด้านดนตรีไทยท่านหนึ่ง ท่านได้เคยปรารภกับศิษย์ของท่านไว้ว่า **"...เราเป็น**

นักดนตรี เราต้องฟังเสียงดนตรีที่เกิดจากบุคคลทุกฝ่าย อย่าคิดฟังหรือยอมรับแต่ลูกเล่นของนักดนตรีที่มีชื่อเสียงเพียงอย่างเดียว แม้แต่เสียงดนตรีของเด็ก บางครั้งทำให้เราเกิดความคิดที่จะนำมาประดิษฐ์เป็นทำนองที่แปลกๆ ออกไปได้...”

ดังที่ได้กล่าวไว้แล้วแต่ตอนต้นว่า ดนตรีเป็นศิลปะที่มีการเคลื่อนไหวอยู่เสมอ นักดนตรีไทยทุกคนย่อมมีโอกาสที่จะสร้างทำนอง หรือสำนวนเป็นของตนเอง โดยไม่คำนึงถึงผู้อื่นว่าจะยอมรับหรือไม่ และไม่อาจจะกำหนดแน่นอนได้ว่าจะเอาอะไรมาเป็นเครื่องวัดว่าสำนวนของใครดีกว่าของใคร นอกจากความเห็นแก่ตัวที่ถือเอาความคิดของตัวเองเป็นใหญ่ ซึ่งเป็นเหตุหนึ่งที่ทำให้เกิดการถือ “ครู” กันขึ้น ใครเป็นศิษย์ของใครก็ถือทางของครูนั้น และไม่ยอมรับทางของครูอื่น อันเป็นเหตุที่ทำให้เกิดการแตกแยกในหมู่ศิลปินดนตรีไทยด้วยกัน (สงัด ภูเขาทอง, ๒๕๓๙, น. ๗๗)

ลักษณะของการผูกกลอนที่ดี ต้องมีลักษณะของกลอนที่มีความสัมพันธ์อย่างใดอย่างหนึ่งของทุกๆ เครื่องดนตรีที่ดำเนินทำนองสอดคล้องร่วมกัน เป็นไปในทิศทางเดียวกันและสามารถแสดงลักษณะที่เป็นเอกลักษณะเฉพาะของเครื่องดนตรี มิได้บรรเลงไปอย่างเดียวกันในทุกๆ เครื่องมือ ซึ่งเป็นลักษณะของการผูกกลอนสำหรับผู้ที่ฝึกหัดใหม่ที่ยังต้องมีการพึ่งพออาศัยกัน และเพื่อเป็นแนวทางในการดำเนินทำนองร่วมกันดังกล่าว (ขำคม พรประสิทธิ์, น, ๕)

พิชิต ชัยเสรี (๒๕๕๙, น. ๘ - ๒๐) กล่าวว่า รูปแบบหรือคีตลักษณ์เพลงไทยจะช่วยให้เข้าใจและยอมรับมาตราส่วนต่างๆ ทั้งของตนเองและผู้อื่น จนถึงสามารถเลือกสรรที่เหมาะที่ควรได้ จากการวิเคราะห์ความคลี่คลายทำนอง พบว่ามีลักษณะต่างๆ ดังนี้

๑. แบบแผนซ้ำท้าย แบบแผนประเภทนี้จะมีประโยคหรือทำนองที่เหมือนกันในตอนท้ายของทุกท่อน ถือเป็นรูปแบบที่พบมากที่สุดในเพลงไทย

๒. แบบแผนซ้ำหัว เป็นสังคีตลักษณ์ของเพลงที่มีการย้อนทำนองช่วงหัวภายในท่อนเดียวกันหรือต่างท่อนและเปลี่ยนทำนองในช่วงท้าย

๓. แบบซ้ำหัว – ซ้ำท้าย เป็นสังคีตลักษณ์ของเพลงที่ขึ้นต้นและลงท้ายด้วยทำนองแบบเดียวกัน โดยมากมักจะพบในเพลงท่อนเดียว เช่น เพลงพม่าเห่ เพลงแม่ศรี เพลงหรุ่ม

๔. แบบแผนเปลี่ยนกลาง สังคีตลักษณ์ของเพลงประเภทนี้ เป็นลักษณะของแบบแผนที่ประโยคหรือทำนองเพลงในส่วนกลางเปลี่ยนไป แต่ละประโยคหรือทำนองในช่วงต้นและท้ายจะเหมือนกันไม่เปลี่ยนแปลง เช่น เพลงนางนาค

๕. แบบแผนโอดพัน สังคีตลักษณ์ของเพลงประเภทนี้ เป็นเพลงที่มีลักษณะการเปลี่ยนบันไดเสียง แต่ยังคงทำนองเดิม หรือที่เรียกว่าโอด – พัน ซึ่งเป็นคำที่ปรากฏอยู่ในสาส์นสมเด็จ ฉบับวันที่

๒๐ ธันวาคม ๒๔๖๓ โดยสมเด็จเจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ ทรงอธิบายว่า "..เพลงที่มีเนื้อเหมือนกัน แต่ทำสูงทีหนึ่งต่ำทีหนึ่ง..." เช่นที่ปรากฏในเพลงเขมรใหญ่ในท่อนที่ ๓ และท่อนที่ ๔ หากนำหลักวิชาทางด้านดุริยางคศาสตร์ไทยเข้าจับวิเคราะห์ ก็จะพบว่า โอด – พัน นี้น่าจะเทียบได้กับลักษณะของการเปลี่ยนบันไดเสียงในการดำเนินทำนองนั่นเอง เพียงแต่การเปลี่ยนบันไดเสียงนี้มิได้เปลี่ยนเนื้อทำนองไปด้วย นอกจากนี้สมเด็จฯ กรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ ได้ทททรงมีความเห็นอีกว่า โอดนั้นควรเทียบได้รับเสียงสูง ส่วนพันควรเทียบกับเสียงต่ำ หากจะนึกเทียบเคียงให้เห็นภาพและเกิดความเข้าใจ ให้สังเกตในเพลงแขกลพบุรี ในช่วงท้ายของท่อนที่ ๒ (ช่วงออกเพลงโสนน้อย) ก็จะเห็นปรากฏการณ์ โอด – พัน ให้พบเช่นกัน

๖. แบบแผนทางเปลี่ยน สังคีตลักษณ์ของเพลงประเภทนี้ เป็นเพลงซึ่งมีทางเปลี่ยนของตน หมายความว่า ทำนองเพลงของท่อนเดิม ได้รับการปรุงแต่งให้เป็นสำนวนใหม่โดยยังคงรักษาลูกตกจำนวนท่อน ความยาว และบันไดเสียงเอาไว้คงเดิม เช่นในเพลงทองย่อน เพลงพราหมณ์ดีดน้ำเต้า ในแบบแผนการซ้ำทำนองแบบทางเปลี่ยนนี้ มิได้จำกัดจำนวนท่อนว่าจะมี่กี่ท่อนโดยมากมักจะพบในเพลงที่มีท่อนเดียว

๗. แบบแผนเที่ยวกลับ สังคีตลักษณ์ของเพลงประเภทนี้ เนื่องจากคีตกวีกระทำทางเปลี่ยนให้เพลงโดยมิได้คำนึงถึงความสั้นยาวของเพลงต้นราก เพียงแต่คงเสียงลูกตกสำคัญบันไดเสียงไว้เท่านั้น เช่นที่ปรากฏในเพลงบุหลัน สามชั้น และเพลงสี่บท สามชั้น อนึ่งแบบแผนการซ้ำทำนองแบบทางเปลี่ยนนั้นไม่จำกัดท่อนก็จริง แต่ต้องคงรูปพรรณสัณฐานของลูกตกและบันไดเสียงไว้อย่างเคร่งครัด แต่ในแบบแผนการซ้ำทำนองแบบเที่ยวกลับนี้ ต้องจำกัดท่อนตามจริง เช่น ของเดิมมี ๒ ท่อน ถ้าจะทำเที่ยวกลับก็ต้องเพิ่มอีก ๒ ท่อนเท่านั้น จะมาก – น้อย กว่านี้ไปมิได้ ส่วนลูกตกอาจไม่ตกตรงกันกับของเดิมก็ย่อมได้ ส่วนบันไดเสียงนั้นต้องเป็นของเดิมแต่ต้นมา

๑.๒ หลักการบรรเลงเพลงไทย

เพลงไทยเป็นบทเฉพาะบรรเลง เราหาเพลงที่แสดงออกถึงอารมณ์ที่ชัดเจนได้ยากอาจเป็นเพราะเพลงไทย จังหวะมักเรียบๆ ไม่ค่อยพลิกแพลงอย่างดนตรีตะวันตก อีกประการหนึ่งที่ดนตรีไทยไม่ค่อยมีบทเพลงที่แสดงออกถึงอารมณ์ที่แท้จริงอาจเป็นเพลงการฟังดนตรีของคนไทย ผิดการฟังดนตรีของชาวตะวันตก ซึ่งเขานิยมฟังศิลปะรูปแบบต่างๆ ของเสียงดนตรี เขาจึงได้ปรับปรุงเสียงดนตรีให้มีเสียงแปลกเกิดคุณภาพของเสียง (สงัด ภูเขาทอง, ๒๕๓๙, น. ๑๓๐)

๑.๒.๑ ทางของเพลง “ทาง” ในที่นี้ หมายถึง แบบหรือวิธีที่นักดนตรีไทยได้กำหนดไว้ เพื่อใช้ในการปฏิบัติดนตรีไทย อาจเป็นเครื่องดนตรีหรือบทเพลงก็ได้ “ทาง” ในดนตรีไทยได้จำแนกความหมายดังนี้

๑) หมายถึงการดำเนินทำนองเฉพาะเครื่องดนตรีแต่ละอย่าง เครื่องดนตรีแต่ละอย่างย่อมมีวิธีปฏิบัติเพื่อดำเนินทำนองเพลงไม่เหมือนกัน เช่น ปี่ใน ดำเนินทำนองเพลงที่โหยหวน คลุมทำนองเพลงบ้างเดินตามทำนองเพลงบ้าง ระนาดเอกมักบรรเลงยืนทำนองหลัก แต่มีลูกเล่นพิสดารออกไป เช่น มีลูกสะบัด ขยี้ กวาด หรือฆ้องวงใหญ่ ต้องบรรเลงให้มีเสียงห่างๆ เก็บเอาเฉพาะแต่ทำนองเพลงที่แท้จริง ส่วนระนาดทุ้มก็ดำเนินทางอิสระ จะพลิกแพลงโลดโผนอย่างไรก็ได้ เครื่องดนตรีชนิดอื่น เช่น ซออู้ ซอด้วง แม้ว่าจะประกอบด้วยสาย ๒ สาย และมีคู่เสียงเหมือนคือ คู่ ๕ แต่มีวิธีปฏิบัติไม่เหมือนกัน ดุจเดียวกับเครื่องเป่า เช่น ขลุ่ยเพียงออกับขลุ่ยหลิบ แม้ว่ารูปร่างตลอดจนระบบเสียงที่มีอยู่ในตัวขลุ่ยจะเหมือนกัน แต่เวลานำมาบรรเลงร่วมกัน วิธีปฏิบัติไม่เหมือนกัน

๒) หมายถึงทำนองเพลงที่เกิดจากความคิดของคีตกวี อันความคิดของคีตกวีย่อมไม่เหมือนกัน เป็นเหตุให้สำนวนเพลงต่างกัน เพลงบางเพลงอาจมาจากรากฐานของเพลงแห่งเดียวกันแต่เมื่อมาปรุงแต่งแล้วรสชาติมักไม่เหมือนกัน เพราะแต่ละคนมีสำนวนไม่เหมือนกัน เราอาจเคยได้ยินคำกล่าวของนักดนตรีไทยบางคนกล่าวในเชิงเปรียบเทียบสำนวนของเพลงไทยระหว่างฝั่งพระนครกับธนบุรีเอาไว้ว่า ทางฝั่งพระนครมีสำนวนเพลงหวายเรียบร้อย แต่ทางฝั่งธนบุรีมีสำนวนแข็งกร้าวดุดัน นี่อาจเป็นเพราะรสนิยมของการประพันธ์เพลงไม่เหมือนกัน

๓) หมายถึงวิธีการนำเอาเพลงมาบรรเลง เช่น ทางเดี่ยวหรือทางหมู่ จะมีทำนอง ไม่เหมือนกัน

๔) ทางที่ใช้เป็นเครื่องนัดหมายของเสียงเพื่อการบรรเลงโดยเฉพาะ ซึ่งนักดนตรีจะต้องรับรู้กัน เช่น ทางเพียงออล่าง หรือทางในลด ทางใน ทางกลาง ทางเพียงออบน ทางกรวดหรือทางนอก ทางกลางแหบและทางชวา อันที่ใช้เป็นเครื่องนัดหมายของเสียงนี้ ส่วนใหญ่มักใช้กับวงปี่พาทย์ เชื่อว่าคงมีอยู่ ๔ ทาง ดังคำวินิจฉัย เรื่อง ทางของปี่พาทย์ของสมเด็จเจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ ในหนังสือบันทึกเรื่องความรู้ต่างๆ ความว่า “...ปี่พาทย์ของเราทำกันอยู่สี่ทาง จะว่าไปตามลำดับแต่เสียงต่ำไปหาเสียงสูง คือ

- ทางพงออ หรือพองออ พวงออ อย่างไรแน่ก็ไม่ทราบ ไม่เป็นภาษา ตัดสินไม่ลง ใช้เล่นมโหรีเป็นยืน เพราะว่ามีเสียงเหมาะแก่เสียงผู้หญิง

- ทางใน ใช้เป็นทางนำปี่พาทย์โดยสามัญ

- ทางกลาง ใช้ทำหนัง เห็นจะเป็นด้วยทำในกลางหาว ใช้เสียงสูงขึ้นได้ยินไปไกล เพื่อประกาศเรียกคนมาดู

- ทางนอก หรือทางเสภา ใช้ในการทำเสภา เพราะว่าเสียงเหมาะกับผู้ชาย

การเปลี่ยนทางเป็นเหมือนการเปลี่ยนทิศ เปรียบว่าเราหันหน้าไปทิศบูรพา บูรณพาก็เป็นหน้า ทักษิณเป็นขวา ปัจฉิมเป็นหลัง อุดรเป็นที่สุด ถ้าหันหน้าไปทักษิณ ทักษิณก็กลายเป็นหน้า ปัจฉิมก็เป็นขวา อุดรเป็นหลัง บูรพาเป็นที่สุด เวียนไปโดยนิยมดั่งนี้จนรอบตัว ก็เสมอเหมือนหนึ่งปี่พาทย์ตีเปลี่ยนทางจะไม่มีผลอะไรให้เพลงเปลี่ยนแปลกไป เป็นแต่เสียงเพลงจะต่ำลงหรือสูงขึ้นเท่านั้น ในการเปลี่ยนเสียงนั้น แม้จะไม่ยังผลอะไรให้แก่เพลงก็ดี แต่ทำพิษเอาแก่คนเป่าปี่ยิ่งนักเพราะเลื่อนเสียงไปนั้นทำเอาขัดนิ้ว จึงเกิดทำปี่กันขึ้นเป็น ๓ ชนิด ปี่นอกเป็นขนาดเล็ก ส่วนทางพงออนั้นไม่มีปี่สำหรับกัน เพราะเป็นเรื่องของมโหรี มโหรีก็มีขลุ่ยเป็นสามชนิด คือ ขลุ่ยพงออ ขลุ่ยรองออ ขลุ่ยกรวด จะอธิบายให้กว้างขวางไปอีกไม่ไหวเพราะรู้ไม่พอ..."

๕) ทางที่ใช้สำหรับขับร้องและบรรเลง หรือที่เรียกว่าทาง ร้อง-รับ ในเพลงไทยส่วนมากทำนองร้องกับทำนองดนตรีมักจะเลียนเสียงซึ่งกันและกัน แต่ที่ผู้ฟังทำนองดนตรีไม่เข้าใจเพราะเกิดจากทำนองรับได้ปรุงแต่งเนื้อเพลงออกไปโดยพิสดาร แต่ก็ยังคบรักษาทำนองหลักเอาไว้ ผู้ที่จะเข้าใจได้ดีต้องเข้าใจทางร้องเอาไว้ก่อนแล้วจึงนำเอามาเปรียบเทียบกับทำนองรับ

แต่ยังมีเพลงบางประเภทที่มีแต่ทำนองบรรเลงไม่มีทางร้อง เช่น เพลงหน้าพาทย์ต่างๆ เช่น สาธุการ เสมอ เชิด เป็นต้น แต่ก็มิได้เป็นเช่นนี้เสมอไป เพลงหน้าพาทย์อีกหลายเพลง มีทำนองร้องกำกับไว้ด้วย เช่น ตระบองกัน บาทสกุณี เหาะ เป็นต้น อันที่จริงเพลงหน้าพาทย์ต่างๆ ที่ใช้แสดงโขนละครนั้น อาจมีเนื้อร้องมาก่อนแล้วก็ได้ แต่คนภายหลังได้ตัดออกไปเสีย หรืออาจไม่เคยมีมาก่อน แต่คนรุ่นหลังได้คิดแต่งบรรจุเข้ามาเพื่อใช้รำก็ได้

๖) ทางกรอ คำว่า "กรอ" เป็นคำที่ใช้ในทางปี่พาทย์ หมายถึงการตีด้วยเสียงถี่ๆ อยู่ที่เสียงเดียว แต่เมื่อนำมาใช้ในบทเพลง ก็กลายเป็นวิธีการดำเนินทำนองของเพลงอีกแบบหนึ่ง ซึ่งผู้แต่งได้เว้นจังหวะของเพลงไว้ยาว ผู้บรรเลงต้องลากเสียงให้ยาวตามจังหวะนั้น จึงจะฟังไพเราะ เพลงประเภทนี้บางครั้งเรียกว่า เพลง "กรอ" เช่น เพลงแสนคำนึง เพลงเขมรพวง เป็นต้น เพลงประเภทนี้ หากบรรเลงให้เป็นเสียงถี่ๆ จะขาดความไพเราะไปทันที ไม่ควรกระทำ

๗) ทางโอด – พัน เป็นวิธีการบรรเลงอีกแบบหนึ่ง ส่วนมากมักนำไปใช้กับเพลงเดี่ยวที่เกี่ยวกับเครื่องเป่า และเครื่องสาย การเดี่ยวมักจะสร้างทำนองเพลงเป็น ๒ อย่าง คือ ทางโอด บางครั้งเรียกว่า ทางหวาน คือบรรเลงมีเสียงยืดคล้ายเลียนเสียงทำนองร้อง และจะมีทำนองพัน บางครั้งเรียกว่า

ทำนองเก็บ คล้ายกับทำนองบรรเลง ในบางครั้ง คำว่า โอด – พัน อาจหมายถึงระดับเสียงที่ใช้กับการบรรเลงก็ได้ คือ เสียงสูงเที่ยวหนึ่ง เรียกว่า ทางโอด และระดับเสียงต่ำ เรียกว่า ทางพัน ก็ได้ (สงัด ภูเขาทอง, ๒๕๓๙, น. ๑๓๑ - ๑๓๒)

๑.๒.๒ หลักการดำเนินทำนอง ในการศึกษาวิธีการดำเนินทำนองของเครื่องดนตรีนั้น จำเป็นต้องอาศัยหลักการ อันเป็นเครื่องช่วยในกระบวนการคิดนั้นมีความสัมฤทธิผล และถูกต้องตามวัตถุประสงค์ของเพลงมากที่สุด ซึ่งสามารถแบ่งได้เป็นหลัก ๗ ประการ ดังนี้

๑) ต้องรักษาเสียงตกในทำนองหลักไว้ การประดิษฐ์ทำนองสำหรับเครื่องดนตรีต่างๆ เป็นที่ทราบกันว่า จะยึดเอาทำนองหลักเป็นหลักในการคิด ด้วยในท่วงทำนองหลักนั้น มีเสียงของทำนองอันเป็นโครงสร้างสำคัญที่สุด ซึ่งผู้บรรเลงแต่ละเครื่องมือต้องบรรเลงร่วมกันตามกรอบของท่วงทำนองที่เรียกว่า เสียงตกหรือลูกตก เสียงตกมีความสำคัญต่อการดำเนินทำนองคือ เป็นเสียงที่สังเกตในการดำเนินทำนองของเครื่องดนตรีชนิดต่างๆ เป็นแนวทางในการดำเนินทำนองร่วมกัน เพื่อสร้างความกลมกลืนให้เกิดขึ้นขณะบรรเลง

๒) ต้องดำเนินทำนองให้กลมกลืนกับทำนองหลัก ในการดำเนินทำนองของเครื่องดนตรีต่างๆ นั้น ประการสำคัญที่สุดประการหนึ่งก็คือต้องสร้างความกลมกลืนให้เกิดทั้งสองระหว่างทำนองที่ตกแต่งแล้วกับทำนองหลัก และระหว่างทำนองที่ตกแต่งแล้วของเครื่องดนตรีชิ้นหนึ่งกับของเครื่องดนตรีชิ้นอื่นในวง ทิศทางของเสียงในประโยของทำนองหลักก็เป็นสิ่งสำคัญที่ผู้บรรเลงทำนองต้องสังเกต เพื่อจะได้เลือกสรรทำนองตกแต่งให้มีทิศทางของเสียงไปในทางเดียวกันกล่าวคือหากทิศทางของเสียงในประโยคทำนองหลักมีลักษณะเรียงเสียงขึ้นจากต่ำไปสูง ทำนองที่บรรเลงก็ต้องดำเนินไปในทิศทางจากต่ำไปสูง จึงจะมีความกลมกลืนมากที่สุด ในบางกรณีเราอาจพบทำนองบรรเลงที่มีทิศทางของเสียงสวนทางกับทิศทางของเสียงในทำนองหลักแต่มีความไพเราะ และกลมกลืนกัน กรณีนี้เป็นวิธีการดำเนินทำนองในขั้นสูงขึ้นไป เพราะมีตัวแปรอื่นเป็นปัจจัยเพิ่มขึ้น ซึ่งผู้ที่บรรเลงต้องมีความชำนาญในการคิดทำนองเบื้องต้นเป็นอย่างดีแล้ว

๓) ต้องดำเนินทำนองให้มีสัมผัส ทำนองเพลงของไทยนั้น ก็เปรียบได้กับบทร้อยกรองของภาษาไทย ซึ่งบทร้อยกรองที่ดีย่อมต้องมีความสละสลวยในการเรียบเรียงถ้อยคำ และต้องมีสัมผัสนอกสัมผัสในสร้างความไพเราะให้เกิดขึ้นในบทกวี การสร้างความน่าฟังให้กับท่วงทำนองเพลงนั้น จำเป็นที่จะต้องใช้ความพิถีพิถันในการเลือกสรรท่วงทำนองให้มีความสัมผัสพ้องกัน จึงจะสามารถสื่อความหมายของบทร้อยกรองในทำนองเพลงได้อย่างสมบูรณ์ การสัมผัสกันของท่วงทำนอง สามารถสร้างให้มีขึ้นได้ทั้งการสัมผัสในประโยคและสัมผัสนอกประโยค

๔) ต้องดำเนินทำนองให้เหมาะสมกับเพลง ลักษณะของเพลงไทยนั้นมีหลายประเภท เช่น เพลงทางพื้น เพลงทางกรอ เพลงฉิ่ง เพลงหน้าพาทย์ เป็นต้น ดังนั้นการดำเนินทำนองสำหรับเครื่องดนตรี จึงต้องคำนึงถึงลักษณะของทำนองที่แตกต่างกันไป ผู้ฝึกปฏิบัติจึงมีความจำเป็นต้องเรียนรู้วิธีดำเนินทำนองให้สอดคล้องกับบทเพลงต่างๆ ซึ่งต้องใช้เวลาในการศึกษาอีกระยะหนึ่ง พร้อมกับต้องผ่านกระบวนการฝึกตามขั้นตอน หากมีการลองผิดลองถูกด้วยตนเองจะช่วยให้มีความเข้าใจได้ดีอีกแนวทางหนึ่ง

๕) หลีกเลี่ยงการดำเนินทำนองซ้ำๆ กัน ข้อสำคัญที่ต้องคำนึงถึงในการดำเนินทำนองของเครื่องดนตรีคือการดำเนินทำนองซ้ำๆ กัน ทั้งนี้ไม่ว่าทำนองหลักจะตีซ้ำไปซ้ำมาในประโยคใดประโยคหนึ่งหลายครั้งการดำเนินทำนองของเครื่องดนตรีชิ้นอื่นๆ ต้องพยายามคิดหาหนทางในการบรรเลงให้หลีกเลี่ยงการซ้ำไปซ้ำมาเช่นทำนองหลัก ทั้งนี้ต้องอาศัยความชำนาญในการปฏิบัติ และประสบการณ์สั่งสมมากพอสมควร ผู้ที่ฝึกปฏิบัติใหม่มักจะประสบปัญหาเช่นนี้อยู่เสมอ วิธีหลีกเลี่ยงก็คือ ต้องหมั่นทดลองคิดทำนองจากทำนองหลักเดียวกัน ให้สามารถบรรเลงเป็นทำนองตบแต่งได้หลายๆ ทำนอง เพื่อสะดวกในการหยิบไปใช้ หากเกิดอุปสรรคในกรณีดังกล่าว

๖) ต้องมีท่วงทีในการดำเนินทำนอง ท่วงทีของทำนองเพลง เช่น ท่วงทีของทำนองเพลงในการขึ้นต้นและการลงท้าย การดำเนินทำนองเพลงในช่วงดังกล่าว ต้องมีการเรียบเรียงให้เหมาะสม ต้องมีท่าวงทีที่น่าฟัง มิใช่บรรเลงเป็นทำนองเก็บตามทำนองของเครื่องดนตรีนั้นๆ เท่านั้น แต่ต้องมีลีลาการบรรเลง โดยปรุงแต่งท่วงทำนองเก็บนั้นให้เหมาะสม

๗) เลือกดำเนินทำนองให้เหมาะแก่กำลังของตน เนื่องจากทำนองหลัก ๑ ประโยคสามารถดำเนินเป็นทำนองขอเครื่องดนตรีอื่นๆ ได้หลากหลายทางต่อเครื่องดนตรี ๑ ชิ้น ซึ่งทำนองต่างๆ นั้นย่อมมีความสละสลวยแตกต่างกันไปขึ้นอยู่กับความสามารถทางภูมิปัญญาของผู้บรรเลง แต่การนำไปใช้จริงนั้นจะมีบางท่วงทำนองที่ผู้บรรเลงสามารถบรรเลงได้อย่างถนัดที่สุด และใช้กำลังไม่มากเกินไป ดังนั้นการพิจารณาเลือกทำนองที่จะนำมาใช้บรรเลงให้เหมาะแก่ความถนัดและกำลังตนนั้นจึงเป็นสิ่งสำคัญโดยเฉพาะในโอกาสที่มีแนวในการบรรเลงสูง คือบรรเลงเร็วมากจนกระทั่งผู้บรรเลงมีกำลังเหลือพอที่จะประคองไปสู่ตอนจบน้อยเต็มที กรณีนี้ผู้บรรเลงสามารถเลือกทำนองที่ตนเองถนัดและใช้กำลังในการบรรเลงน้อยที่สุดออกมาใช้ได้ เพื่อช่วยประคองให้สามารถออมกำลังบรรเลงไปจนจบเพลงได้โดยเรียบร้อย หากผู้บรรเลงไม่เคยฝึกทักษะการบรรเลงตามทำนองที่ตนถนัด และฝืนบรรเลงทำนองที่ต้องใช้กำลังมากอยู่เช่นนั้นจะเกิดเหตุการณ์ที่เรียกว่า ตีรั่ว (สองมือลงไม่พร้อมกัน) สำหรับระนาดเอก หรือ ตีตาย (ตีไม่ทันทำนองหลัก) ขึ้นได้ ซึ่งจะสร้างความไม่น่าฟังให้เกิดขึ้น และอาจจะทำให้ผู้บรรเลงเสียชื่อเสียงได้ ซึ่งสำหรับนักดนตรีไทย

แล้วถือว่าการบรรเลงให้เกิดความบกพร่องดังกล่าวเป็นความเสียหายที่สำคัญประการหนึ่ง (บุษกร สำโรงทอง, ๒๕๓๕, น, ๑๖-๒๐)

๑.๒.๓ ขั้นตอนการฝึกปฏิบัติการดำเนินทำนอง

๑) ทำความเข้าใจทำนองหลัก ซึ่งเป็นทำนองที่ผู้ประพันธ์ได้ประพันธ์ขึ้น อาจจะมิใช่ท่วงทำนองของเครื่องดนตรีชนิดใดชนิดหนึ่ง แต่เป็นเพียงเสียงสูงๆ ต่ำๆ ที่ถูกเรียบเรียงขึ้นให้มีความความสละสลวยตามแต่จินตนาการของผู้ประพันธ์เป็นบทเพลงต่างๆ ฆ้องวงใหญ่เป็นหนึ่งในบรรดาเครื่องดนตรีดำเนินทำนองประเภทเครื่องตี ผู้บรรเลงต้องปรุงแต่งทำนองหลักนั้นให้เหมาะสมแก่ลักษณะทางกายภาพของเครื่องดนตรี และถูกต้องตามแบบแผนที่ร่ำเรียนมา แต่เนื่องจากผู้ประพันธ์เพลงส่วนใหญ่ มักจะประพันธ์เพลงออกมาเป็นทำนองฆ้องวงใหญ่ โดยการยืดขยายหรือตัดทอนจากทำนองหลักซึ่งเป็นทำนองฆ้องวงใหญ่ของเดิม ดังนั้นในการฝึกปฏิบัติขั้นต้นจึงต้องทำความเข้าใจกับทำนองหลัก

ทำนองเพลงไทยประกอบด้วยส่วนสำคัญและประโยค ทำนองแต่ละวรรคนั้นต้องมีจุดหมายว่าจะดำเนินไปในทิศทางใด จึงจะสามารถสรรหาทำนองอีกวรรคหนึ่งมาต่อท้ายประโยคให้มีความหมายได้ตามที่ผู้ประพันธ์ต้องการ เปรียบเทียบกับประโยคในภาษาไทยว่า “ฉันจะ_ _ ซึ่งยังไม่จบความ ผู้พูดนั้นมีจุดมุ่งหมายอยู่ในใจแล้วว่าอยากจะกินข้าว ก็จะเอาความหมาย กินข้าวไปต่อท้ายให้ได้ความ เป็น “ฉันจะรับประทานข้าว” กลายเป็นประโยคที่สมบูรณ์ เข้าใจง่ายและสละสลวย ฟังแล้วไม่ขัดหูและถ้อยคำที่ใช้เหมาะสม แต่หากผู้พูดไม่มีความใจในภาษาไทยดีพอ อาจจะไม่สามารถเรียบเรียงถ้อยคำที่ใช้เหมาะสมประโยคเช่นนี้ได้ เขาอาจพูดว่า “ฉันจะอยากจะกินข้าว” ความหมายก็คลุมเครือ ผู้ฟังสามารถเข้าใจได้ยาก คำที่ใช้ก็ไม่สุภาพ

๒) สังเกตทิศทางของทำนองหลัก เมื่อทำความเขาใจทำนองหลักแล้ว ควรศึกษาเรื่องทิศทางของทำนองหลักว่ากลุ่มเสียงของทำนองหลักนั้นเดินทางไปในทิศทางใด เช่น บางครั้งวรรคส่งของทำนองหลักเริ่มขึ้นในช่วงกลางขอบขอบเขตเสียงฆ้องวงใหญ่ แต่มีวรรครับซึ่งมีท่วงทำนองที่เรียงเสียงขึ้นไปในทางเสียงสูง หรือบางครั้งที่มีวรรครับ ซึ่งมีท่วงทำนองที่เรียงเสียงกันไปในทางเสียงต่ำ การดำเนินทำนองในเครื่องดนตรีแต่ละชิ้นนั้น ควรเลือกดำเนินทำนองให้มีความกลมกลืนไปในทิศทางเดียวกันกับทำนองหลักก่อนในขั้นต้น อย่าด่วนรีบคิดทำนองพลิกแพลงสวนทิศทางกันเพราะจะทำให้เกิดความสับสน

๓) ฝึกปฏิบัติการตกแต่งทำนองหลัก หลังจากทำความเข้าใจวรรคและประโยคของทำนองหลักแล้ว ผู้เรียนควรลงมือฝึกปฏิบัติในการตกแต่งทำนองหลัก โดยเริ่มเป็นขั้นตอน ดังนี้

- สังเกต ในขั้นต้น ต้องพยายามสังเกตท่วงทำนองที่ตำแต่งแล้ว จากการแสดงจริงหรือเทปบันทึกเสียง โดยต้องฝึกฟัง เพื่อแยกเสียงเครื่องดนตรีต่างๆ ในวงจนชำนาญ เมื่อแยกเสียง

ได้แล้ว ก็ฟังประโยคของทำนองหลักที่เราคุ้นเคยแล้วค่อยหัดฟังท่วงทำนองของเครื่องดนตรีที่เราต้องการฝึกหลายๆ ครั้ง

- จดจำ เมื่อฟังจนเข้าใจแล้ว พยายามจดจำไว้เป็นสัญลักษณ์หรือทบททวนโดยการบรรเลงตามในช่วงนี้ ผู้บรรเลงจะพบว่า บางครั้งในประโยคทำนองหลักเดียวกัน เครื่องดนตรีชิ้นหนึ่งอาจจะดำเนินทำนองได้หลากหลายไม่ซ้ำแบบกัน ขอให้พยายามเลียนแบบและท่องเอาไว้ให้ขึ้นใจ ผลที่เกิดขึ้นสามารถเข้าใจถึงการดำเนินทำนองที่แตกต่างกันนั้นเป็นอย่างดี

- ทดลอง หลังจากที่ทำความเข้าใจกับวิธีการดำเนินทำนองมาบ้างแล้ว ควรลงมือปฏิบัติด้วยตนเอง โดยเริ่มจากการบรรเลงทำนองเกาะไปกับทำนองฆ้องวงใหญ่ให้มากที่สุดแล้วจึงค่อยๆ ตกแต่งทำนองทีละน้อยตากที่ตนเคยฟังมา

- ประเมินผล เมื่อลงมือปฏิบัติแล้ว ควรมีการประเมินผล โดยการบรรเลงหลายๆ เที่ยวฟังด้วยตนเองว่าทำนองที่เราลองคิดและปฏิบัตินั้น มีความกลมกลืนกับทำนองหลักหรือไม่ หากไม่สามารถตัดสินได้ด้วยตนเอง ต้องเข้าพบผู้รู้หรือผู้สอน เพื่อให้ช่วยประเมินผลและให้คำแนะนำเพิ่มเติม เพื่อจะได้นำกลับมาแก้ไข

- การเลือกใช้ ท่วงทำนองที่ได้เคยทดลองปฏิบัติ จนผ่านการประเมินผลในระดับหนึ่งนั้นนับเป็นสิ่งที่มีค่า สมควรที่ผู้เรียนจะได้จดจำไว้เพื่อไปใช้กับการบรรเลงครั้งต่อไป แต่ในการนำไปใช้นั้นบางครั้งอาจพบอุปสรรคต่างๆ เช่น ทำนองตกแต่งที่เราคิดว่าดีนั้นอาจนำไปใช้กับเพลงบางประเภท เช่น เพลงฉิ่ง หรือเพลงทางกรอ ก็อย่างเพิ่งท้อใจเพราะเพลงนั้นมีหลายประเภท และทางฆ้องวงใหญ่ก็มีลักษณะที่แตกต่างกันออกไป เป็นเรื่องที่ต้องใช้ระยะเวลาในการศึกษามากพอสมควร จะมีวามเข้าใจช้าหรือเร็วนั้น ขึ้นอยู่กับความพยายามและใฝ่รู้เป็นอย่างมาก ครูผู้สอนก็เป็นส่วนสำคัญที่มีบทบาทมากในการชี้แนะให้ความกระจ่าง เพื่อสร้างความแตกฉานต่อไปกับศิษย์ (บุษกร สำโรงทอง, ๒๕๓๙, น, ๒๒-๒๖)

๑.๓ เพลงเดี่ยว

ฐิรพล น้อยนิตย์ (๒๕๕๙, น. ๑๙) กล่าวว่า ราวรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ ๓ ถึงรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ ๗ แห่งกรุงรัตนโกสินทร์ ปรากฏนักดนตรีที่มีความสามารถหลายท่าน คือ พระประดิษฐ์ไพเราะ (มี ดุริยางค์กูร) พระยาประสานดุริยศัพท์ (แปลก ประสานศัพท์) พระยาเสนาะดุริยางค์ (แช่ม สุนทรวาทิน) หลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) จางวางทั่ว พาทยโกศล นายพุ่ม บาปุยะวาส นายเพชร จรรย์นาฏ เป็นต้น ได้สร้างผลงานทางเพลงกับเครื่องดนตรีเครื่องดีด สี ตี เป่า และทางขับร้อง อย่างโลดโผนวิจิตรพิสดาร ประสงค์เพื่อให้นักดนตรีได้บรรเลงขับร้องอวดฝีมือถึงขั้นประกวดประชันความสามารถเป็นที่เลื่องชื่อลือนาม จนได้รับพระราชทานนามและสกุลที่

ลงท้ายให้ความหมายถึงงานดนตรีหลายท่าน เช่น หลวงเสียงเสนาะกรรณ (พัน มุกตวาภัย) ขุนบรรจงทุ้มเลิศ (ปลั่ง ประสานศัพท์) ขุนบรรเจิดปี่เสนาะ (เทียม สารทวิลัย) ขุนฉลาด วงฆ้อง (ส่าน ดูรยประณีต) นายพร้องดนตรีรส นายเผือด นักระนาด นายสอน วงฆ้อง นางสนิทบรรเลงการ (ละเมียด จิตตเสวี) ฯลฯ

เป็นเพลงที่โบราณประดิษฐ์และให้ความสำคัญอันบ่งบอกถึงคุณสมบัติของผู้บรรเลงแล้ว เพลงเดี่ยวแต่ละเพลง มีลำดับความยากง่ายในขั้นตอน ตั้งแต่การฝึกทักษะเดี่ยวขั้นพื้นฐานจนถึงขั้นความเป็นเลิศสูงสุดของฝีมือ โบราณจำแนกเป็นเพลงเดี่ยวประเภทหน้าทับปรบไก่ ได้แก่ เดี่ยวแขกมอญ สารถี พระยาโศก นกขมิ้น ทะแย ต่อยรูป ลาวแพน เชิดนอก เพลงเดี่ยวดังกล่าว ผู้รู้ทางดนตรีไทยได้สันนิษฐานว่าเป็นเพลงเดี่ยวที่ครูดนตรีไทยในอดีตประดิษฐ์ไว้ก่อนเพลงเดี่ยวอื่นใด ทั้งเป็นกลุ่มบทเพลงเดี่ยวแห่งต้นแบบที่ให้ความเป็นมาตรฐาน และเป็นแบบแผนหลักวิชาการดนตรีด้านการประพันธ์เพลงเดี่ยวในเวลาต่อมา

สงัด ภูเขาทอง (๒๕๓๙, น. ๒๑๙ - ๒๒๓) กล่าวว่า เพลงเดี่ยว (Solo) เป็นเพลงที่สร้างขึ้นเพื่อใช้บรรเลงเน้นเฉพาะเครื่องดนตรีเพียงชิ้นเดียวหรือประเภทเดี่ยว โดยคิดสร้างทำนองไว้เฉพาะ เพื่อเน้นความสามารถเชิงบรรเลงของนักดนตรีเป็นสำคัญ

เพลงเดี่ยวที่ใช้ในชั้นเดิมเน้นเฉพาะผู้บรรเลงคนเดียว โดยใช้เครื่องดนตรีเพียงชิ้นเดียวแต่ต่อมาความคิดนี้กลายเป็นการใช้ผู้เล่นเดี่ยวเพียงคนเดียวแต่ใช้เครื่องประเภทเดียวกันมีหลายชิ้น เช่น เดี่ยวระนาดเอก ๒ รางหรือ ๓ ราง อาจใช้แบบเดี่ยวหมู่ แต่ใช้เครื่องดนตรีเดียวกัน เช่น เดี่ยวระนาดเอก ๘ ราง ใช้ผู้เดี่ยว ๘ คน หรือเดี่ยวหมู่จะเข้ ซึ่งลักษณะเช่นนี้ทางวิทยาลัยนาฏศิลป กรมศิลปากร ฝ่ายดุริยางค์ไทยได้เคยนำมาเผยแพร่หลายครั้ง

ในทางด้านเพลงเดี่ยวของไทย จำแนกออกเป็น ๒ ส่วน คือส่วนที่เกี่ยวกับผู้บรรเลง และส่วนที่เกี่ยวกับทำนองเพลง กับเครื่องดนตรีที่ใช้บรรเลง ทั้ง ๒ อย่างนี้ย่อมเกี่ยวข้องสัมพันธ์กันไปแทบจะแยกไม่ออก เพราะจะเป็นผู้บรรเลงก็ดี ทำนองเพลงก็ดี จะต้องให้เหมาะกับสภาพของเครื่องดนตรี ดังนี้

๑. ส่วนที่เกี่ยวกับผู้บรรเลง เพลงเดี่ยวเน้นความสามารถของผู้เดี่ยวเป็นสำคัญ ผู้ริเริ่มคิดทำนองเดี่ยวขึ้นในวงดีดสีตีเป่าทาย ที่เก่าแก่และปรากฏหลักฐานอยู่ น่าจะได้แก่ พระประดิษฐไพเราะ (มี ดุริยางกูร) หรือ ครูมีแขก ท่านผู้มีได้เป็นครูดนตรีมาตั้งแต่ปลายรัชกาลที่ ๓ – ๕ แห่งกรุงรัตนโกสินทร์ นักดนตรีทั้งหลายรู้จักว่าท่านเป็น “เจ้าแห่งเพลงทยอย” ในบทไหว้ครูปี่พาทย์ มีชื่อครูมีแขกร่วมอยู่ด้วย คือ

“ที่นี้จะไหว้ครูปี่พาทย์ ฆ้องระนาดมือดีปี่ไฉน
ทั้งครูแก้ว ครูพัก เป็นหลักชัย ครูทองอินนั่นแหละใครไม่เทียมทัน
มือก็ตอดหนอดหนนักขยักขย่อน ตาพูนมอญมิใช่ชั่วตัวขยัน
ครูมีแขกคนนี้เขาดีครัน เป่าทยอยลอยลั่นบรรเลงลือ.....”

ที่ว่า "เป่าทยอยลอยลั่นบรรเลงลือ" คงหมายถึงเพลงเดี่ยวเพลงหนึ่งที่เรียกกันในปัจจุบันว่า "เพลงทยอยเดี่ยว" เข้าใจว่าคงเป่าด้วยปี่ในโดยสังเกตจากรูปวาด ท่านถือปี่และคงถนัดปี่ด้วย เพลงทยอยเดี่ยวเป็นเพลงที่ท่านหวงมาก กล่าวกันว่าท่านได้ตั้งค่ายกครูสูงถึง ๑๐๐ บาท ในสมัยนั้น ปี่ในของท่านนั้นปัจจุบันตกเป็นมรดกของ นายเทวาประสิทธิ์ พาทยโกศล ผู้เป็นเจ้าของวงพาทยโกศล ปัจจุบันเรียกว่า "ปี่ท่านพระ"

พระประดิษฐ์ไพเราะ หรือครูมีแขก ถือว่าเป็นผู้บุกเบิกแนวทางเดี่ยวให้กับคนรุ่นใหม่ ก่อนหน้านี้อาจมีผู้มีความสามารถในทางเดี่ยวและคงได้ประดิษฐ์ทางเดี่ยวเอาไว้ด้วย แต่ไม่ปรากฏหลักฐานแน่ชัดผู้ที่สร้างทางเดี่ยวเอาไว้โดยเฉพาะ สำหรับเครื่องดนตรีต่างๆ ของนักดนตรีไทยในอดีตเท่าที่ปรากฏหลักฐานก็คือ หลวงประดิษฐ์ไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) ผู้คิดการเดี่ยวด้วยระนาดเอก ๒ ราง ในบุคคลเดียวกันเป็นคนแรก เพลงแรกที่ท่านคิดทำเป็นเพลงเดี่ยวคือเพลงอาหนู ๓ ชั้น ซึ่งคิดดัดแปลงแก้ไขของเพลงเก่าของครูปุย มาปยะวาทย์ มาเป็นทางเดี่ยวขึ้นเมื่อ พ.ศ. ๒๔๗๖

การเดี่ยวระนาด ๒ รางนี้ ใช้วิธีหลอกล้อกันเองคล้ายกับตี ๒ คน จากเดี่ยวที่ใช้ระนาด ๒ ราง ก็กลายมาเป็น ๓ ราง และบ้างก็ว่าถึง ๕ ราง โดยใช้บรรเลงด้วยคนคนเดียว แต่ในปัจจุบันมีการเดี่ยวด้วยระนาดเอก ๘ ราง แต่ใช้ผู้บรรเลง ๘ คน บรรเลงเดี่ยวด้วยเพลงอาหนู เช่นกัน ผู้คิดขึ้นคือ นายประสิทธิ์ เทวา ศิลปินทางดุริยางค์ไทยแห่งกรมศิลปากร ด้วยการปรับปรุงจากการเดี่ยวระนาดเอก ๒ ราง ของหลวงประดิษฐ์ไพเราะ เพียงแต่แยกออกเป็น ๒ พวก พวกละ ๔ ราง ฟังครื้นเครงไพเราะจับใจมาก เฉพาะอย่างยิ่งเพลงอาหนู มีทำนองเพลงคล้ายเด็กวิ่งไล่กันอย่างสนุกสนาน

๒. ส่วนที่เกี่ยวกับทำนองเพลงกับเครื่องดนตรี เนื่องจากทำนองเพลงที่ประดิษฐ์เป็นทำนองเดี่ยวจะต้องให้เหมาะกับชนิดของเครื่องดนตรี เพราะความสะดวกและความเหมาะสมต่อเครื่องดนตรีไม่เหมือนกัน และความไพเราะต่างกันด้วย

เครื่องดนตรีที่ต้องสร้างทำนองเดี่ยวเอาไว้โดยเฉพาะแยกไปตามลีลาของเพลงเดี่ยวได้เป็น ๒ กลุ่ม คือกลุ่มเครื่องสีและเครื่องเป่ากลุ่มหนึ่ง กับกลุ่มของเครื่องดีดกับเครื่องตี อีกกลุ่มหนึ่ง

ก. กลุ่มเครื่องสีและเครื่องเป่า เครื่องดนตรีประเภทเครื่องสีและเครื่องเป่าเป็นเครื่องดนตรีที่สามารถทำให้เกิดเสียงต่อเนื่องกันไปได้โดยเสียงไม่ขาดหาย เช่นเดียวกับวิธีการเปล่งเสียงของคน ฉะนั้นลีลาทำนองเพลงเดี่ยวที่ใช้บรรเลงกับเครื่องดนตรีประเภทนี้คล้ายกับการบรรเลงร้องรับโดยทั่วไป กล่าวคือมีลีลาของทำนองเป็น ๒ แบบ แบบหนึ่งคล้ายทำนองร้อง หรือที่เรียกว่าทางหวาน เพราะเครื่องดนตรีประเภทนี้สามารถทำเสียงเลียนเสียงร้องได้ใกล้เคียงกัน อีกแบบหนึ่งคล้ายเลียนทำนองรับ หรือบรรเลงที่เรียกกันว่าทางเก็บ

นี่เป็นหลักขั้นต้นเกี่ยวกับทำนองเดี่ยวของเครื่องสีและเครื่องเป่า สำหรับฝึกหัดเดี่ยวในระยะเริ่มแรก แต่มิได้แสดงถึงการมีฝีมือเท่าที่นิยมกันจะต้องมีวิธีปรุงแต่งทำนองให้วิจิตรพิสดารออกไป อย่างไรก็ตามในทางหวานหรือทางเลียนทำนองร้องนั้น การปรุงแต่งก็เพื่อความสะดวกต่อเครื่องดนตรี แม้ว่าเครื่องดนตรีเหล่านี้จะทำเสียงร้องได้ แต่ก็ไม่เหมือนเสียทีเดียว ต้องปรุงแต่งบ้าง แต่ก็ยังคงยึดหลักทำนองเสียงร้องเอาไว้ ทางหวานจึงเป็นทำนองเยือกเย็นสดชื่น หรืออยู่ในห้วงอารมณ์ที่มีความคิดคำนึงเพ้อฝัน

ส่วนทางเก็บหรือทางรับนั้น เป็นการแสดงถึงความสามารถและฝีมืออีกแนวหนึ่ง ทำนองทางเก็บจึงเปลี่ยนอารมณ์ผู้ฝังโดยฉับพลัน กลายเป็นทำนองดุดัน คึกคัก แฝงไปด้วยความสนุกสนาน ตื่นเต้น ทำนองทางเก็บนี้ถ้าผู้ฟังฟังดนตรีไม่เป็นก็จะไม่ไพเราะ เพราะฟังทำนองเพลงไม่ออก เนื่องจากทำนองปรุงแต่งมากไปจนแทบจะปิดทำนองเดิม เป็นทำนองที่บรรเลงค่อนข้างยาก นักดนตรีผู้ต่อเพลงเดี่ยวมาจากครูมักอาศัยความจำจากที่ครูแนะทั้งทำนองเพลงและแนวปฏิบัติ ทั้งนี้ถือคติว่าหากใช้บรรเลงในทำนองรับทั่วไปก็แสดงว่าเป็นผู้ไม่มีฝีมือ จากที่เกิดทำนองเพลงเดี่ยวสำหรับเครื่องสี และเครื่องเป่าเช่นนี้ ทำให้เกิดเทคนิคการบรรเลงขึ้นหลายอย่าง เช่น เกิดวิธีเป่าระบายลม สำหรับเครื่องเป่าไม่ว่าจะเป็นขลุ่ยหรือปี่ นับเป็นหลักสำคัญสำหรับผู้ฝึกหัดเครื่องเป่าทั้งหลาย ก่อนอื่นต้องรู้จักระบายลม คือการทำเสียงไม่ให้ขาดหาย นับเป็นเทคนิคสำคัญโดยเฉพาะ เรื่องนี้นักดนตรีไทยได้เคยสร้างความประทับใจให้กับชาวต่างชาติมาแล้วในอดีต คือพระยาประสานดุริยศัพท์ (แปลก ประสานศัพท์) เคยเป่าขลุ่ยถวายสมเด็จพระนางเจ้าวิคตอเรียแห่งอังกฤษในคราวที่ประเทศอังกฤษจัดงานมหกรรมฉลองครบร้อยปีของพิพิธภัณฑ์แห่งเมืองวิมบลีย์ ในปี พ.ศ. ๒๔๓๘ ถึงกับสมเด็จพระนางเจ้าวิคตอเรีย ได้ทรงเอาพระหัตถ์ลูบคอรูแปลก แล้วรับสั่งว่า เวลาเป่านั้นหายใจบ้างหรือไม่

นอกจากนั้นยังเกิดการสร้างเสียง “ควง” ขึ้นทั้งในเครื่องเป่าและเครื่องสาย เสียงคู่ควงนี้เกิดจากการทำเสียงให้เป็นเสียงเดียวกันแต่ใช้คนละนิ้วไม่ใช่เสียงแหบ นักดนตรีต้องรู้จักฝึกเป็นพิเศษ เกิดระบบการใช้คันชักแบบต่างๆ ในประเภทเครื่องสี เช่น ซอสามสาย ซอด้วง ซออู้เพื่อให้เกิดเสียงที่ฟังแปลกออกไป เป็นการกระตุ้นอารมณ์ต่อการฟัง เช่น คันสีสายน้ำไหล คันสีงูเลื้อย คันสีสะอึก คันสีเกิด คันสีดับ เป็นต้น นอกจากนี้ยังมีการกำหนดวิธีใช้นิ้วในซอสามสาย เพื่อทำให้เกิดเสียงที่ชัดเจนและไพเราะ เช่น นิ้วชน นิ้วแอ้ นิ้วนาคสะดุ้ง นิ้วประพรม เป็นต้น

ข. กลุ่มเครื่องดีดและเครื่องตี เครื่องดนตรีประเภทนี้ไม่อาจทำให้เสียงต่อเนื่องได้ เสียงจะขาดหายไปตามการบรรเลงของแต่ละเสียง และไม่อาจสร้างทำนองเดี่ยวแบบทางหวานหรือทางร้องอย่างเครื่องสี หรือเครื่องเป่าได้ จึงต้องสร้างทำนองไปอีกแนวหนึ่ง โดยให้เหมาะสมตามแต่ชนิดของเครื่องดนตรี

กลุ่มเครื่องดีดี และเครื่องตีนี้ จำแนกออกเป็น ๒ ประเภท คือ ประเภทที่ทำให้เกิดทำนองเพลง เช่น จะเข้ ขิม และเครื่องตีในวงปี่พาทย์ทั้งหลาย ประกอบด้วย ระนาดเอก ระนาดทุ้ม ฆ้องวงเล็ก และฆ้องวงใหญ่ กับเครื่องตีที่ทำให้เกิดจังหวะ เช่น กลอง เป็นต้น

เครื่องตีประเภทที่สร้างทำนองเพลงได้ สามารถสร้างทำนองเพลงได้เพียงแบบเดียว คือ ทำนองรับหรือทำนองบรรเลง โดยคิดสร้างทำนองเพลงให้เหมาะสมกับ “ทาง” ของเครื่องดนตรี เช่น ทางอย่างขิม จะเข้ ระนาดเอก ระนาดทุ้ม หรืออย่างฆ้องวงเล็ก ฆ้องวงใหญ่ เป็นเหตุให้เกิดเทคนิคการบรรเลงมากมายหลายแบบ ล้วนแต่เน้นในความสามารถของผู้บรรเลงทั้งสิ้น เฉพาะอย่างยิ่ง เครื่องตีในวงปี่พาทย์ เช่น ระนาดเอก ที่จัดว่าเป็นเครื่องดนตรีที่มีเทคนิคการบรรเลงมากที่สุด และสำคัญที่สุดในวงปี่พาทย์ เช่น กวาด เก็บ ขยี้ คาบลูกคาบดอก ไขว้ สะบัด เป็นต้น

ด้วยเหตุนี้ทำนองเดี่ยวของกลุ่มนี้มักมุ่งในด้านความเร็วเป็นส่วนใหญ่ ซึ่งทางฝ่ายปี่พาทย์เรียกว่า “ไหว” คือบรรเลงได้เร็ว ผู้ฟังเพลงที่ต้องฟังให้เข้าใจในตัวเพลงจึงไม่ค่อยชอบทางเดี่ยวอย่างพวกเครื่องตีเพราะว่าได้ปรุงแต่งทำนองเพลงออกไปมาก และยิ่งมี “ทาง” ของการบรรเลงไปตามแบบของเครื่องตีด้วยแล้ว ยิ่งฟังยากยิ่งขึ้น ผู้ที่อยู่ในวงการดนตรีเท่านั้นที่จะเข้าใจในทำนองและลักษณะเพลงเดี่ยวของพวกเครื่องตี เนื่องจากมีทำนองดุดัน โลดโผน และแข็งกร้าว เร้าใจต่อผู้ที่ฟังเป็นตลอดเวลา

สุรพล สุวรรณ (๒๕๔๔, น. ๖๖) กล่าวว่า การบรรเลงเดี่ยวนี้มิใช่จะหมายความว่า การบรรเลงคนเดียวแล้วจะเป็นการบรรเลงเดี่ยว การบรรเลงเดี่ยวนั้นเพลงทำนองและผู้บรรเลงจะต้องเหมาะสมที่จะเป็นการบรรเลงเดี่ยวด้วยจึงจะใช้ได้ อันที่จริงการบรรเลงเดี่ยวนั้นก็มิใช่ว่าจะบรรเลงผู้เดียวจริงๆ เวลาบรรเลงเดี่ยวมักจะมีเครื่องดนตรีประกอบจังหวะ เช่น โทน-รำมะนา กลองแขก หรือสองหน้า กับฉิ่ง เป็นต้น บรรเลงประกอบไปด้วย เพลงที่จะบรรเลงเดี่ยวหรือที่จะเรียกได้ว่าเพลงเดี่ยวนั้น การบรรเลงย่อมมุ่งหมายที่จะอวดอยู่ ๓ ประการ คือ ประการแรก หมายถึง ทำนองเพลงที่ครูได้ตกแต่งขึ้นไว้อย่างไพเราะและวิจิตรพิสดารสมที่จะบรรเลงอวดได้ ประการที่สอง ผู้บรรเลงมีความแม่นยำ จดจำทำนอง เม็ดพราย และวิธีการที่ครูผู้แต่งได้ประดิษฐ์ไว้นั้นอย่างถี่ถ้วนทุกประการ ประการที่สาม ผู้บรรเลงสามารถบรรเลงเดี่ยวดนตรีชนิดนั้นๆ ได้ ตามที่ครูผู้แต่งได้ประดิษฐ์ไว้ ไม่ว่าจะโลดโผนหรือพลิกแพลงเพียงใด ก็สามารถทำได้ถูกต้องคล่องแคล่วไม่มีบกพร่อง การบรรเลงโดยทางหรือทำนองที่ได้แต่งและผู้บรรเลงได้บรรเลงตามที่ได้ว่าไว้นี้ครบถี่ถ้วนแล้ว จึงจะเรียกได้ว่าเป็นการบรรเลงเดี่ยว

ปัญญา รุ่งเรือง (๒๕๔๖, น. ๑๘) เพลงเดี่ยว คือบทเพลงที่ใช้บรรเลงแสดงฝีมือของนักดนตรี โดยบรรเลงทางเดี่ยวด้วยเครื่องดนตรีที่ตนถนัด อาจจะมีการขับร้องประกอบหรือไม่ก็ได้ เพลงเดี่ยวจะเป็นเพลงท่อนเดียวหลายท่อนหรือเถาก็ได้ แต่ว่าแต่ละท่อนจะต้องบรรเลงสองเที่ยว เที่ยวแรกดำเนิน

ทำนองช้าๆ เรียกว่า ทางหวานหรือทางโอด ส่วนเที่ยวที่สองดำเนินทำนองเร็วๆ เรียกว่า ทางเก็บหรือทางพัน โดยมีทำนองหลักทำนองเดียวกันกับทางหวาน เพลงเดี่ยวที่ควรรู้จัก เช่น พญาโศก ลาวแพน นกขมิ้น ฯลฯ

พิชิต ชัยเสรี (๒๕๕๗, น. ๕๔ - ๕๖) กล่าวถึงการประพันธ์ทางเดี่ยวในตัวเพลงต่างๆ นั้นมีข้อเตรียมตัวอยู่ ๒ ประการ คือ เป็นผู้ปฏิบัติบรรเลงได้ถึงเพลงเดี่ยวในเครื่องมือแห่งตน ๑ และควรได้เพลงเดี่ยวสำคัญ ๓ กลุ่มนี้อีก ๑ คือ ๑.เพลงเดี่ยวประเภททางพื้น ได้แก่ พญาโศก แขกมอญ ๒. เพลงเดี่ยวใช้การแสดง ได้แก่ เชิดนอก ๓. เพลงเดี่ยวขั้นสูง ได้แก่ ทยอยเดี่ยว กราวใน

กลุ่มแรกนั้นเป็นแม่บทของเพลงทางพื้นและการดำเนินทำนองประกอบด้วยเม็ดพรายอย่างที่เรียกว่ามือเดี่ยวไว้ครบครันตามธรรมชาติของเครื่องมือแต่ละชนิด กลุ่มที่สองคือเพลงเชิดนอก มีลักษณะจำเพาะอยู่ในตัวทั้งทำนองและจังหวะรวมทั้งทีขึ้นทีลง การเข้าการออก กลุ่มสุดท้ายเป็นเพลงเดี่ยวที่ถือกันว่าสูงสุดทั้ง ๒ เพลง การที่จะได้ทั้ง ๕ เพลงนั้นก็ออกจะเป็นการยาก แต่ถ้าจะแต่งเพลงเดี่ยวให้เต็มตามวิธีของดนตรีไทยก็เลี่ยงไม่ได้ ล่วงมาปัจจุบันนี้ (พ.ศ. ๒๕๕๕) ผู้ประพันธ์หน้าใหม่ๆ เกิดขึ้นมิใช่น้อย แต่งเพลงแสดงฝีมือถึงขั้นเดี่ยวกลับไปอิงวิธีของชาติอื่นหรือมิฉะนั้นก็ดูเป็นกายกรรมหาใช่ดุริยางคกรรมไม่ จะเป็นด้วยขาดข้อเตรียมตัว ๒ ประการดังกล่าวหรือเป็นด้วยอาเพศอย่างไรก็เหลือเดา

การปฏิบัติบรรเลงเดี่ยวตามขนบดนรีไทยนั้น ทำท่อนละ ๒ หน ถ้าเป็นเพลงท่อนเดียวก็ทำทั้ง ๒ เพลงหนเช่นกัน นี้เป็นปกติแก่เพลงทั่วไป ถ้าเป็นเพลงจำเพาะ คือ ลาวแพน เชิดนอก ทยอยเดี่ยว กราวใน หาได้เป็นเช่นนั้นไม่ ยิ่งไปกว่านั้นแม้เครื่องอื่นๆ ปฏิบัติ ๒ เที่ยว แต่ระนาดต้องทำถึง ๔ เที่ยว ในเพลงท่อนเดียวและแจก ๔ เที่ยวนี้ไปตามท่อนต่างๆ (๔ เที่ยวนั้นได้แก่เก็บขยี้ ๑ รัวคาบลูกคาบดอก ๑ รัวทำนอง ๑ เก็บทาง ๑ รวมเป็นสี่ด้วยกัน) สองเที่ยวที่ว่านี้ปฏิบัติในเนื้อทำนองเดียวกันเป็น ๒ ลักษณะ เที่ยวแรกเป็นทำนองจาวๆ คล้ายคนร้องหรือยิ่งกว่าจึงเรียกว่า เที่ยวโอด เพราะท่วงทำนองออดอ้อนเอื้อนเอ่ยจนบางท่านเรียกว่าทางหวานก็มี ส่วนเที่ยวหลังนั้นเป็นทำนองเก็บถี่ยิบยับไปทีเดียวเรียกว่า เที่ยวพัน ซึ่งเป็นทางเก็บเดินกลอนอย่างคมคายตามคีตกวีรังสรรค์ไว้

เครื่องที่เอื้อนเสียงคล้ายมนุษย์ (humanlike) เช่น เครื่องเป่า เครื่องสี แต่พวกเครื่องตี เช่น ฆ้องวง ระนาดทุ้ม ที่จะให้ออดอ้อนดังปี่ดังซอนั้นเห็นจะไม่ใช่ ผู้ที่มิได้อยู่ในวงการดนตรีไทยเมื่อฟังระนาดทุ้มเดี่ยวพญาโศกก็จะฮือฮาว่าทำไม่โศกเหมือนที่ได้ยินจากซอด้วง แท้จริงแล้ว ๒ เที่ยวของเครื่องตีเหล่านี้ก็ทำมาจากทำนองปกติอันเป็นเนื้อแท้ของเพลงนั้นๆ เช่นกัน หากแต่ท่านแต่งให้คล้อยตามอัตลักษณ์ของเครื่องมือ เช่น ทุ้มนั้นต้องฉายรูปไปทางพิศวงหรือเพริศ (Sublime) ฆ้องวงใหญ่เป็นหลักฐานโอ่อ่าแจ่มจ้าดังระฆังทิพย์ ฆ้องเล็กดัดจริตดีดดิ้นค้อนควักสะบัดสะบิ้งจำนรรจา ล้วนเป็นภูมิปัญญาตามขนบไทย

๒. ขิมในวัฒนธรรมดนตรีไทย

๒.๑ ประวัติและพัฒนาการขิม

๒.๑.๑ ประวัติขิม

ขิมเป็นเครื่องดนตรีที่นิยมบรรเลงเล่นกันทั่วไปในหลายประเทศทั้งในทวีปยุโรปและทวีปเอเชีย เครื่องดนตรีชนิดนี้น่าจะพัฒนามาจากเครื่องดนตรีประเภท “พิณ” ซึ่งเป็นเครื่องดนตรีที่ใช้บรรเลงโดยเหนี่ยวสายให้เกิดเป็นเสียงด้วยนิ้ว หรือวัสดุแข็งที่ทำจากกระดูกหรือเขาสัตว์ ต่อมาจึงได้คิดประดิษฐ์รูปร่างใหม่ให้เหมาะสมกับการใช้ไม้ตีลงไปบนสายให้เกิดเสียงแทนการใช้นิ้ว

แม้ขิมจะเป็นที่รู้จักกันดีทั่วไป แต่ประวัติความเป็นมาของขิมนั้นมีคนทราบน้อยมาก อย่างเช่นในเมืองไทย คนส่วนใหญ่จะคิดว่า ขิมเป็นเครื่องดนตรีของจีน เพราะทราบแต่เพียงว่าไทยรับเอาแบบอย่างการบรรเลงขิมหรือการประดิษฐ์ขิมมาจากชาวจีนที่เข้ามาค้าขายกับเมืองไทยในสมัยต้นรัตนโกสินทร์ สำหรบชาวยุโรปจะทราบว่าขิมเป็นเครื่องดนตรีที่แพร่เข้ามาจากทางตะวันออกแถบเอเชียกลางซึ่งก็คือบริเวณที่ตั้งของประเทศตุรกี อิหร่าน อิรัค และประเทศในกลุ่มศาสนาอิสลามอีกหลายประเทศในปัจจุบันนั่นเอง แต่ในยุคโบราณซึ่งนับถอยหลังไปประมาณ ๕๓๙ – ๓๓๐ ปีก่อนคริสตกาลนั้น บริเวณดังกล่าวตกอยู่ภายใต้อิทธิพลของชนชาติที่เคยยิ่งใหญ่ชาติหนึ่งนั่นคือ “อาณาจักรเปอร์เซีย”

ชนชาติเปอร์เซียนโบราณเป็นทั้งชาตินักรบและศิลปิน สังเกตได้จากอาณาจักที่แผ่กว้างไกลและสิ่งก่อสร้างที่หลงเหลือมาจนถึงปัจจุบัน แสดงให้เห็นถึงความละเอียดอ่อนในด้านสถาปัตยกรรมและศิลปกรรมที่โดดเด่น เป็นเอกลักษณ์ของตนเอง และชนชาติเปอร์เซียนนี้เองที่เชื่อกันว่าเป็นผู้ริเริ่มคิดประดิษฐ์ขิมขึ้นมาก่อนเป็นชาติแรก

เมื่อชาวเปอร์เซียนคิดประดิษฐ์ขิมขึ้นแล้ว ก็แพร่หลายไปทั้งทวีปยุโรปและเอเชียตามอิทธิพลของอาณาจักรเปอร์เซีย สำหรับทวีปเอเชียนั้นแพร่เข้ามาทางเส้นทางสายไหมไปสู่ประเทศจีนโดยพ่อค้าชาวเปอร์เซียน ด้วยเหตุนี้ชาวจีนจึงเรียกขิมว่า “หยางฉิน” (Yang Ch’in) ซึ่งแปลว่า “เครื่องดนตรีของต่างชาติ” ส่วนที่แพร่ะไปทางอินเดียก็มีเหมือนกัน โดยชาวอินเดียเรียกขิมว่า “ซันตูร์” (Santoor) ในทวีปยุโรปเรียกขิมว่า “ดัง ไซเมอร์” (Dulcimer) ที่จริงคำว่า Dulcimer มิได้หมายถึงขิมเท่านั้น แต่หมายรวมไปถึงเครื่องดนตรีประเภทพิณที่ทำด้วยไม้แล้วขึงสายโลหะทุกประเภท ส่วนใหญ่เครื่องดนตรีที่ขึงสายนั้นจะบรรเลงด้วยการใช้นิ้วมือหรือวัสดุเล็กที่เรียกว่า “ปิ๊ก” (Pick) ดีดหรือเขี่สายให้เกิดเสียงและใช้นิ้วมือกดสายเพื่อให้เกิดเป็นทำนองเสียงสูงต่ำแตกต่างกัน แต่ขิมเป็นเครื่องดนตรีประเภท Dulcimer ที่ใช้ไม้ ๒ อันตีไปตามสาย ดังนั้นจึงเรียกขิมอีกชื่อหนึ่งว่า Hammered Dulcimer ซึ่งหมายถึงพิณที่บรรเลงด้วยการใช้ค้อนไม้เล็กๆ ตีลงไปบนสายนั่นเอง

โดยเหตุที่ชาวจีนเป็นนักคิดประดิษฐ์และมีรูปแบบศิลปะเป็นของตนเอง ดังนั้นเมื่อรับเอารูปแบบของขิมมาจากเปอร์เซียแล้ว จึงนำมาดัดแปลงเป็นแบบฉบับของตนเอง และนิยมบรรเลงกันแพร่หลายทั่วไป แต่มิได้ตั้งชื่อใหม่ให้กับเครื่องดนตรีชนิดนี้ คงเรียกว่า "หลางฉิน" สืบต่อกันมาจนถึงปัจจุบัน

ครั้นถึงยุคต้นๆ ของกรุงรัตนโกสินทร์ เมื่อมีพ่อค้าชาวจีนแล่นเรือเข้ามาค้าขาย และตั้งหลักแหล่งในประเทศไทยมากขึ้น นักดนตรีไทยเห็นชาวจีนนำหยางฉินเข้ามาบรรเลงกันในชุมชนของชาวจีน และโรงงิ้วจึงเกิดความสนใจและได้นำเครื่องดนตรีชนิดนี้เข้ามาร่วมบรรเลงกับเครื่องดนตรีของไทย เช่น ซอด้วง ซออู้ และเห็นว่ามีความไพเราะน่าฟังเหมาะสมกลมกลืนกันดีจึงจัดให้ขิมเป็นเครื่องดนตรีไทยอีกชนิดหนึ่งซึ่งรวมอยู่ในประเภทวงเครื่องสาย ทั้งนี้อาจจะเห็นว่าขิมนั้นมีสายเรียงรายอยู่มากมาย ทั้งๆ ที่ลักษณะการบรรเลงของขิมนั้นน่าจะจัดอยู่ในประเภทเครื่องตี เช่น ระนาดเอกหรือฆ้องวงมากกว่า แต่เนื่องจากเสียงขิมนั้นเมื่อบรรเลงรวมกับเสียงของวงปี่พาทย์แล้ว ไม่ค่อยสนิทสนมกลมกลืนเหมือนบรรเลงกับเครื่องสาย ด้วยเหตุนี้ขิมจึงถูกจัดให้เป็นเครื่องดนตรีประเภทเครื่องสาย และเรียกวงดนตรีที่ใช้ขิมร่วมบรรเลงว่า "วงเครื่องสายผสมขิม" ประกอบด้วย ซอด้วง ซออู้ ขิม ขลุ่ยเพียงออ โทน รำมะนา ฉิ่ง

มีเรื่องที่น่าสนใจเกี่ยวกับชื่อ "ขิม" คือ คำนี้มีที่มาอย่างไรกันแน่ ในเมื่อชาวจีนเรียกขิมว่า "หยางฉิน" ชาวตะวันตกเรียกว่า "แฮมเมอร์ดังไซเมอร์" ชาวอินเดียเรียกว่า "ซันตูร์" ชาติอื่นๆ ต่างก็มีชื่อเรียกขิมแตกต่างกันไปไม่เหมือนกัน ซึ่งไม่ปรากฏว่ามีชื่อใดที่มีการออกเสียงใกล้เคียงกับคำว่า "ขิม" เลย แล้วเหตุใดคนไทยจึงเรียกเครื่องดนตรีชนิดนี้ว่า "ขิม" เรื่องนี้ยังไม่ปรากฏหลักฐานใดที่ชี้ชัด แต่นักดนตรีไทยรุ่นหลังๆ คาดเดากันเองว่าคำนี้คนไทยรุ่นแรกๆ ที่นำขิมมาบรรเลงอาจจะเรียกชื่อขิมเพี้ยนมาจากคำว่า "คิ้ม" ในภาษาจีน เนื่องจากคำว่าคิ้มในภาษาจีนหมายถึง เครื่องดนตรีประเภท "พิณ" ทุกชนิด คล้ายๆ กับที่ชาวยุโรปเรียกดังไซเมอร์ (Dulcimer) นั่นเอง และเป็นไปได้ว่าเมื่อคนไทยถามถึงชื่อเครื่องดนตรีชนิดนี้ ชาวจีนอาจจะบอกว่าชื่อ คิ้ม (ฉินqin) ซึ่งเป็นชื่อเรียกรวมๆ ของขิม แต่หูคนไทยคงได้ยินเป็นขิม เลยเรียกกันต่อๆ มาจนถึงปัจจุบัน เพราะการออกเสียงคำว่า คิ้ม กับ ขิม นั้นดูจะใกล้เคียงกันมาก อย่างไรก็ดีเรื่องนี้เป็นเพียงสันนิษฐานคาดเดากันเองเท่านั้น ที่มาจริงๆ ยังไม่มีผู้ใดทราบแน่ชัด ยังมีชื่อเรียกขิมเป็นภาษาอังกฤษที่แปลกและน่าสนใจอีกชื่อหนึ่งซึ่งไม่ค่อยมีคนทราบมากนัก ชื่อนั้นคือ Butterfly Harp หมายถึงพิณที่มีรูปร่างคล้ายกับตัวผีเสื้อ กล่าวถึงเมื่อเรานำตัวขิม ฝาขิม และอุปกรณ์ในการตีขิมมาเรียงเข้าด้วยกันให้เหมาะสมถูกตำแหน่งแล้ว จะมองดูคล้ายกับผีเสื้อกำลังกางปีกบินมากทีเดียว จึงมีผู้เรียกขิมว่า "พิณผีเสื้อ" หรือ Butterfly Harp ซึ่งฟังไพเราะและมีความหมายเข้ากันได้ดีทีเดียว (ชนก สาคริก, ๒๕๕๑, น. ๔ - ๗)

ต่อมานักดนตรีไทยได้นำขิมเข้ามาร่วมบรรเลงกับเครื่องดนตรีไทยเป็นครั้งแรกในสมัยรัชกาลที่ ๖ โดยจัดให้รวมอยู่ในวงเครื่องสายผสมขิมซึ่งประกอบไปด้วยเครื่องดนตรี คือ ซอด้วง ซออู้ ขิม ขลุ่ย โทน-รำมะนา ฉิ่ง (ตัดจะเข้ออก ใช้ขิมบรรเลงแทน) ขิมจึงเป็นเครื่องดนตรีที่มีคนนิยมบรรเลงเล่นกันแพร่หลายทั่วไปจนกลายเป็นสินค้านำเข้าจากเมืองจีนอีกชิ้นหนึ่งในยุคนั้น (ชนก สาคริก, ๒๕๕๑, น. ๒๓)

๒.๑.๒ พัฒนาการของขิม

เมื่อประเทศจีนเปลี่ยนแปลงจากการปกครองไปสู่ระบบคอมมิวนิสต์จนต้องปิดประเทศกลายเป็นประเทศหลังม่านไม้ไผ่ การค้าขายระหว่างไทย-จีน ต้องสะดุดหยุดลง ในช่วงนั้นช่างดนตรีไทยจึงเริ่มคิดประดิษฐ์ขิมขึ้นเอง

- ขิมโป๊ยเซียน โดยในระยะแรกยังคงลอกเลียนแบบรูปร่างโดยทั่วไปของขิมโป๊ยเซียนแต่เปลี่ยนภาพวาดบนฝาขิมจากภาพโป๊ยเซียนไปเป็นภาพลายไทย เช่น ลายเทพพนม เป็นต้น ขิมในยุคนั้นใช้สายทองเหลืองขึงตึงเรียงชิดกันตำแหน่งละ ๓ เส้น โดยแต่ละตำแหน่งวางพาดอยู่บนกำแพงไม้ทรงแบนเป็นแถวยาว มีสันยื่นขึ้นมาคล้ายกับใบเสมาแถวละ ๗ ใบเรียกว่า “หย่อง” หย่องที่คล้ายกับใบเสมานี้ส่วนมากนิยมทำด้วยงาหรือกระดูกสัตว์ที่ฟอกขาวเพราะแข็งแรงทนทาทนแรงกดของสายขิมได้ดี ขิม ๑ ตัวใช้หย่องสำหรับหนุนรองรับสายขิม ๒ แถวๆ ละ ๗ ตำแหน่งดังนั้นขิม ๑ ตัวจึงมีสายทั้งหมด ๔๒ เส้น สำหรับไม้ตีขิมของจีนนั้นทำด้วยไม้ไผ่ซึ่งหลาวเป็นก้านยาวโค้ง ๒ อัน ตรงปลายบากเป็นสันหนาไม่ได้หุ้มวัสดุใดๆ เวลาตีลงไปบนสายทองเหลือง จึงเกิดเสียงดังแหลมกังวานเพราะใช้สันไม้ไผ่ล้วนๆ ตีสัมผัสลงไปตรงๆ ทำให้เกิดเสียงที่กระด้าง ส่วนไม้ตีขิมของไทยนั้นนิยมหุ้มปลายด้วยวัสดุอ่อนนุ่ม เช่น หนังหรือสักหลาดเวลาตีสายขิมเสียงจะฟังนุ่มนวลกว่า นอกจากการเปลี่ยนลวดลายบนฝาขิมและปรับปรุงวัสดุที่ใช้หุ้มปลายไม้ตีขิมแล้ว ต่อมาช่างดนตรีไทยจึงเริ่มดัดแปลงลักษณะตัวขิมขึ้นมาใหม่เป็นแบบฉบับของตนเองและได้รับความนิยมต่อมาจนถึงปัจจุบัน ซึ่งมีลักษณะต่างๆ ดังนี้

- ขิมแผ่น มีลักษณะและรูปแบบการเรียงเสียงเหมือนกับขิมที่ใช้สายลวดทองเหลืองแต่ใช้วัสดุซึ่งเป็นโลหะมาเป็นต้นกำเนิดเสียง ขิมชนิดนี้เดิมเรียกกันหลายชื่อตามวัสดุที่นำมาใช้แทนเสียงขิม เช่น ขิมเหล็ก (ใช้แผ่นเหล็กแทนสายขิม) ขิมทอง (ใช้แผ่นทองเหลืองแทนสายขิม) เป็นต้น ต่อมานิยมเรียกกันรวมๆ ว่า “ขิมแผ่น” ขิมแผ่นนี้แม้ว่าจะเรียงเสียงเหมือนสายขิมทั่วไปแต่ไม้ตีนั้นมีลักษณะแตกต่างกันออกไป คือ ส่วนปลายไม้ทำด้วยตุ้มยางกลมๆ เพื่อให้มีเสียงนุ่มนวลน่าฟัง ส่วนด้ามไม้ใช้เส้นหวาย หรือไม้ไผ่หลาวเป็นก้านกลมยาวพอเหมาะมือ ลักษณะการบรรเลงขิมแผ่นจะไม่เหมือนกับการบรรเลงขิมสายแต่จะคล้ายกับการตีฆ้องวงมากกว่า

- ขิมกระเป๋า พัฒนาการในการประดิษฐ์ขิมไทยที่น่าสนใจอีกประการหนึ่งคือ การออกแบบรูปร่างของขิมให้มีลักษณะคล้ายกับกระเป๋าเดินทางเพื่อให้สะดวกในการนำไปบรรเลงยังสถานที่ต่างๆ นอกจากนั้นยังเปลี่ยนหมุดยึดสายขิมจาก “หมุดตอก” ไปเป็น “หมุดเกลียว” ซึ่งสามารถยึดตรึงสายขิมได้แน่นกว่า การเปลี่ยนระบบเทียบเสียงขิมจากหมุดตอกมาเป็นหมุดเกลียวนี้ถือได้ว่าเป็นการเปลี่ยนแปลงวิธีการผลิตขิมที่สำคัญอีกชั้นหนึ่งซึ่งมีผลพวงที่ตามมา คืออุปกรณ์ที่ใช้ปรับเทียบสายขิมซึ่งแต่เดิมเป็นค้อนทองเหลืองอันเล็กๆ ได้กลายมาเป็นกระบอกทองเหลืองมีก้านจับสำหนับหมุนปรับแต่งสายขิมแทน ผู้ริเริ่มคิดประดิษฐ์ขึ้นมาเป็นคนแรกคือ นายแพทย์สมชาย กาญจนสุต

- ขิมกระเป๋าแบบแยกส่วน แม้ว่าขิมกระเป๋าจะได้รับความนิยมจากนักดนตรีไทยเป็นจำนวนมาก เพราะคุณภาพเสียงไพเราะ ปรับเทียบเสียงง่ายขึ้นและสะดวกในการนำไปบรรเลงยังที่ต่างๆ แต่ก็มีนักดนตรีบางกลุ่มที่ยังชื่นชอบรูปลักษณ์ขิมตามแบบดั้งเดิมมากกว่า นายแพทย์สมชายจึงคิดออกแบบขิมกระเป๋าแบบแยกส่วนขึ้น ที่เรียกว่าขิมแยกส่วนเนื่องจากขิมชนิดนี้แยกออกได้เป็น ๓ ส่วน คือ ตัวขิม ฝาขิมด้านบน และฝาขิมด้านล่าง ทุกชิ้นสามารถประกอบรวมกันเข้าเป็นชิ้นเดียวอยู่ในรูปแบบกระเป๋าเดินทางด้วยสลักยึดที่ออกแบบมาเป็นพิเศษ จึงสามารถขนย้ายนำไปยังที่ต่างๆ ได้สะดวกเช่นเดียวกับขิมกระเป๋า เวลาจะใช้บรรเลงก็สามารถปลดแยกชิ้นส่วนต่างๆ ออกได้อย่างรวดเร็วและเพื่อให้แลดูสวยงามขณะที่บรรเลงตัวขิมจะมีที่วางพิเศษซึ่งทำด้วยไม้แบนๆ ๓ แผ่นประกอบเข้าด้วยกัน จึงไม่จำเป็นต้องอาศัยวางบนฝาขิมอีกต่อไป ทำให้แลดูเป็นเครื่องดนตรีมากขึ้น ต่อมามีการเปลี่ยนแปลงที่ถือได้ว่าเป็นก้าวกระโดดครั้งแรกและครั้งสำคัญในการผลิตขิมคือการออกแบบผลิตขิมชนิด ๘ ห่อองขึ้นมาแทนขิม ๗ ห่อง

- ขิม ๘ ห่อง สาเหตุสำคัญที่ทำให้เกิดการปรับเปลี่ยนรูปแบบลักษณะของตัวขิมแบบก้าวกระโดดนี้มีอยู่ด้วยกัน ๒ ข้อใหญ่ๆ คือ

๑) สายขิมซึ่งทำด้วยทองเหลืองนั้นมักจะขาดและยืดหดตัวง่าย ทำให้เสียงขิมไม่ค่อยคงที่

๒) คุณภาพเสียงที่เกิดจากสายทองเหลืองไม่ค่อยละเอียดอ่อนประณีตเท่าไรนัก

สาเหตุทั้ง ๒ ข้อดังกล่าวทำให้นายแพทย์สมชาย กาญจนสุต ซึ่งนอกจากจะเป็นแพทย์ เป็นนักดนตรีไทยสมัครเล่นแล้ว ยังสนใจทางงานช่างเครื่องดนตรีด้วย นายแพทย์นักดนตรีท่านี้จึงได้คิดหาวิธีแก้ไขข้อบกพร่องดังกล่าวโดยเปลี่ยนมาใช้สายลวดเหล็กไม่ขึ้นสนิม (Stainless Steel) ขึงแทนสายลวดทองเหลืองซึ่งจำเป็นต้องออกแบบตัวขิมใหม่ทั้งหมด ผลจากการเปลี่ยนแปลงตัวขิมครั้งนี้ทำให้ขิมมีระดับเสียงคงที่มากขึ้น (เสียงไม่เพี้ยนง่าย) และมีกระแสเสียงที่ไพเราะละเอียดอ่อนมากกว่าเสียงที่ใช้สายลวดทองเหลืองนอกจากนั้นสายขิมยังไม่ความคงทนมากกว่าสายทองเหลืองด้วย

แต่การใช้สายลวดเหล็กที่ไม่ขึ้นสนิมมาเป็นสายขิมนั้น จำเป็นต้องเพิ่มช่วงยาวของขิมให้มากขึ้น ทั้งนี้เพราะสายลวดเหล็กชนิดนี้มีจุดตึงตัวสูง คือยิ่งตึงมากเสียงยิ่งใดกังวาน หากใช้ช่วงยาวของขิมแบบเดิมแล้วเวลาขึงสายให้ตึง ขิมตัวนั้นจะมีระดับเสียงสูงกว่า "เสียงเพียงออ" ซึ่งเป็นระบบเสียงที่ดนตรีไทยนิยมใช้บรรเลงเพื่อแก้ปัญหานี้ นายแพทย์สามชาย จึงเพิ่มช่วงยาวของขิมขึ้น และเพื่อให้ดูสมส่วนจึงต้องเพิ่มช่วงกว้างออกไปด้วย ทำให้สามารถเพิ่มจำนวนหย่องได้อีก ๒ หย่องรวมเป็น ๙ หย่อง ด้วยกันเท่ากับเพิ่มพื้นที่ในการตีสายขิมไปด้วยในตัว สิ่งที่เปลี่ยนไปอีกอย่างหนึ่งก็คือ "รูช่องเสียง" ซึ่งมีลักษณะเป็นวงกลม ๒ รู ที่เห็นปรากฏอยู่บนพื้นหน้าขิมรุ่นก่อนนั้นจะหายไป โดยนายแพทย์สมชายออกแบบเป็นร่องเสียงยาวๆ ซ่อนไว้ข้างใต้ตัวขิมทั้งสองข้างแทน ทำให้ผิวหน้าของขิม ๙ หย่อยแลดูราบเรียบเป็นเนื้อเดียวกัน ปัจจุบันขิมแบบนี้ได้รับความนิยมสูงสุดในหมู่นักตีขิมทั่วไป

- ขิม ๑๑ หย่อง ขิมชนิดนี้คิดประดิษฐ์โดย นายแพทย์สมชาย กาญจนสุต เช่นเดียวกัน โดยมีจุดประสงค์ที่จะรวมเอาขิม ๒ ตัวซ้อนเข้าไว้ในตัวเดียวกันคือ ส่วนบนเป็นเหมือนขิมที่มีระดับเสียงสูงขึ้นไปอีกระดับหนึ่ง ส่วนล่างมีระดับเสียงเหมือนขิมธรรมดาทั่วไป สายขิมตรงกลางใช้บรรเลงกลมกลืนร่วมกันได้ ขิม ๑๑ หย่องนี้บางตัวออกแบบให้มีเสียงทุ้มกังวานเป็นพิเศษเรียกว่า "ขิมอู้" โดยมีการปรับเปลี่ยนโครงสร้างภายใน และเปลี่ยนสายลวดเหล็กให้มีขนาดใหญ่ขึ้นเพื่อต้องการให้มีระดับเสียงที่นุ่มลึกเป็นพิเศษ ขิม ๑๑ หย่องนี้เป็นขิมที่ได้รับความนิยมรองลงมาจากขิมแบบ ๙ หย่อง ทั้งนี้อาจจะเป็นเพราะมีขนาดใหญ่และหนักกว่า ส่วนใหญ่ผู้ที่บรรเลงขิมชนิดนี้จะเป็นนักดนตรีซึ่งมีฝีมือดี เพราะต้องใช้ทักษะในการบรรเลงมากจึงจะบรรเลงได้ไพเราะน่าฟัง ข้อดีของขิมแบบนี้คือ มีจำนวนสายขิมให้ตีมากขึ้น จึงสามารถปรับเสียงเพื่อการบรรเลงเพลงในระบบสากลได้

- ขิมจิ๋ว เป็นการประดิษฐ์เครื่องดนตรีให้มีขนาดเล็กนั้นโดยทั่วไปมีจุดมุ่งหมายเพียงเพื่อย่อส่วนเครื่องดนตรีลงในแลน่าเอ็นดูเท่านั้น ไม่ได้มีจุดมุ่งหมายจะนำไปใช้บรรเลงแต่อย่างใด แต่มีช่างดนตรีบางท่านซึ่งย่อส่วนของขิมให้มีขนาดเล็กลงอย่างได้สัดส่วนจนสามารถนำมาบรรเลงเป็นเพลงไพเราะได้เช่น ขิมชนิดนี้กว้างประมาณ ๑ คืบยาวเพียง ๒ คืบ แต่สามารถนำมาบรรเลงได้ไพเราะไม่แพ้ขิมธรรมดาเรียกกันว่า "ขิมจิ๋ว" นอกจากขิมแล้ว เครื่องดนตรีอื่นๆก็มีผู้นิยมนำมาย่อขนาดให้เล็กลงแต่สามารถบรรเลงได้บ้าง ไม่ได้บ้างขึ้นอยู่กับฝีมือและความประณีตบรรจงของช่างผู้ประดิษฐ์เป็นสำคัญ

- ขิมยักษ์ มีช่างดนตรีคิดประดิษฐ์ขิมซึ่งมีขนาดใหญ่เป็นพิเศษถึง ๑๕ หย่อง เรียกว่า "ขิมยักษ์" รูปร่างโดยทั่วไปก็คล้ายคลึงกับขิม ๗ หย่องแบบธรรมดาเพียงแต่มีขนาดใหญ่กว่ามาก จุดประสงค์ที่ได้มีการผลิตขิมชนิดนี้ยังไม่ปรากฏชัด และมีขายน้อยมาก ขิมมีขนาด ๑๕ หย่อง ขึงสายด้วยลวดเหล็กไม่ขึ้นสนิม มีเสียงค่อนข้างดังกังวาน และมีพื้นหน้ากว้าง ต้องใช้ไม้ตีซึ่งมีขนาดยาวเป็นพิเศษจึงจะสามารถบรรเลง

ได้สะดวก สิ่งที่แปลกใหม่ซึ่งเพิ่มเติมเข้ามาในรูปลักษณ์ของขิมยักษ์นี้ก็คือมีฝาไม้พลิกได้ ปิดคลุมแนวหัวหมุดยึดสายขิม เอาไว้เพื่อให้ดูสวยงามขึ้นและตรงบริเวณขอบด้านข้างทั้งสองฝั่งของตัวขิมมีลูกกลิ้งทำด้วยท่อนทองเหลืองสั้นๆ ชุปโครเมี่ยมวางรองหนุนสายขิมเอาไว้เป็นแนวยาวใช้เลื่อนบังคับระยะสั้นยาวของสายขิมเพื่อปรับแต่งเสียงสูงต่ำ โดยไม่ต้องใช้วิธีหมุนหัวหมุดเพียงอย่างเดียว เทคนิคการปรับเสียงขิมวิธีนี้มีใช้กับขิมจีนที่เรียกว่า "หยางฉิน" อยู่ก่อนแล้ว จึงเข้าใจว่าขิมยักษ์นี้ผลิตขึ้นตามแบบอย่างขิมจีนนั่นเองเพียงแต่ไม่ได้ใช้สายขิมแบบลวดโลหะขวั้นเป็นเกลียวตามแบบหยางฉินของจีนเท่านั้น (ชนก สาคริก, ๒๕๕๑, น. ๒๔-๓๐)

๒.๒ ลักษณะทางกายภาพและระบบเสียง

๒.๒.๑ ลักษณะทางกายภาพ

ในบรรดาเครื่องดนตรีไทยซึ่งมีอยู่เป็นจำนวนมากนั้น "ขิม" เป็นเครื่องดนตรีซึ่งมีคนนิยมบรรเลงกันมาก ทั้งนี้อาจจะเป็นเพราะเสน่ห์ของเสียงขิมที่มีความกังวานสดใสไพเราะน่าฟัง หรือบางทีอาจจะเป็นเพราะรูปลักษณ์อันแปลกตาน่าสนใจของขิมเองก็เป็นได้ แม้ว่าขิมจะมีต้นกำเนิดมาจากมหาอาณาจักรเปอร์เซียในสมัยโบราณ แต่ได้แพร่หลายไปทั่วโลกทั้งทวีปยุโรปและทวีปเอเชียโดยผ่านเส้นทางการค้าขายซึ่งเป็นที่รู้จักกันดีในนามเส้นทางสายไหม ประเทศจีนได้รับแบบอย่างในการประดิษฐ์ขิมจากพ่อค้าชาเปอร์เซียแล้วนำมาดัดแปลงรูปแบบและวิธีการประดิษฐ์ขึ้นให้เป็นแบบฉบับของตนเองแต่ยังคงเรียกชื่อเครื่องดนตรีชนิดว่า "หยางฉิน" ซึ่งแปลว่า "เครื่องดนตรีของชาวต่างชาติ" ประเทศไทยนั้นได้แบบอย่างขิมมาจากพ่อค้าชาวจีนที่เข้ามาค้าขายกับไทย ในสมัยต้นยุครัตนโกสินทร์ ส่วนใหญ่เป็นขิมที่มาจากมณฑลซัวเถา เนื่องจากเป็นแหล่งท่าเรือการค้าระหว่างไทยกับจีน ขิมจีนที่เข้ามาในยุคนั้นเป็นขิม ๗ ห่องขนาดเล็กวาดลวดลายประดับบนฝาเป็นรูปเซียนแปดองค์คนไทยจึงเรียกว่า "ขิมโป๊ยเซียน" (ชนก สาคริก, ๒๕๕๑, น. ๒๓)

มีลักษณะเด่นที่เห็นได้ชัดเจน คือ ตัวขิมแบ่งออกเป็น ๒ ส่วน ส่วนแรกเป็น "ตัวขิม" ส่วนที่สองเป็น "ฝาขิม" ซึ่งมีรายละเอียดและส่วนประกอบต่างๆ ดังต่อไปนี้

๑) ตัวขิม ทำด้วยไม้มีลักษณะกลวงอยู่ภายใจส่วนที่เป็นกรอบ โครงร่างทำด้วยไม้เนื้อแข็งมีขอบหยักโค้งกลมมนคล้ายปีกผีเสื้อ พื้นด้านล่างและด้านบน ทำด้วยแผ่นไม้บางๆ เป็นไม้เนื้ออ่อนที่เนื้อไม้มีลักษณะ "พรุน" เพื่อให้เสียงก้องกังวานดีขึ้น ทั้ง ๒ ฝั่งของตัวขิมเป็นบริเวณที่ตั้งของหมุดยึดสายขิม หย่องหนุนสายขิม หย่องบังคับเสียง และเป็นที่เก็บลิ้นชักสำหรับใส่ค้อนเทียบเสียงขิมด้วย

๒) ฝาขิม ทำด้วยไม้มีขอบงุ้มลงมาโดยรอบ มีรูปร่างเข้ารูปกับตัวขิมเพื่อให้แลดูสวยงาม เวลาที่ปิดฝาขิมเพื่อใช้สำหรับเหน็บไม้ขิม ขิมโป๊ยเซียนหรือขิม ๗ หย่อง รุ่นเก่าๆ นั้น มักจะนิยมวาดลวดลาย

สวยงามไว้บนฝาขิมด้านนอก เช่น รูปเซียนแปดองค์ มังกรคู่ หรือลายเทพพนม เป็นต้น ส่วนขิม ๗ ห่องรุ่นปัจจุบัน ไม่นิยมวาดภาพหรือลวดลายไว้บนฝาขิมแต่นิยมทำเป็นลายไม้ลงเงาเรียบๆ หรือทำด้วยวัสดุแข็ง เช่นเดียวกับที่ใช้ทำกระเป๋าเดินทาง ฝาขิมนั้นนอกจากจะมีไว้สำหรับปกปิดตัวขิมด้านบนแล้วยังใช้ประโยชน์ในการทำเป็น “กล่องเสียง” เพื่อขยายเสียงของขิมให้ดังก้องกังวานมากยิ่งขึ้น โดยใช้วางรองรับตัวขิมไว้ด้านล่างทำให้ตัวขิมสูงขึ้นและมีสภาพ “กลวง” อยู่ภายใน นอกจากนั้น ฝาขิมยังหนุนให้ตัวขิมมีระดับสูงขึ้นเวลานั่งบรรเลงจะถนัดกว่า เพราะมือของผู้บรรเลงไม่ต่ำลงไปจนชนกับหัวเข่า

๓) ลิ้นชัก ขิมรุ่นเก่าเช่นขิมโป๊ยเซียน จะมีลิ้นชักไม้เล็กๆ อยู่ตรงกลางตัวขิมด้านที่ผู้บรรเลงนั่งตี ลิ้นชักนี้มีไว้สำหรับเก็บ “ค้อนเทียบเสียงขิม” ซึ่งทำด้วยทองเหลือง ตรงปลายลิ้นชักด้านนอกมีหมุดหรือห่วงโลหะเล็กๆ ติดไว้เพื่อให้สามารถใช้มือดึงลิ้นชักออกมาจากตัวขิมขึ้นไป อีกทั้งยังช่วยให้เสียงขิมโปร่งกังวานดีขึ้นด้วย แต่ปัจจุบันไม่นิยมทำลิ้นชักแบบนี้แล้วเพราะมักจะเกิดปัญหาเนื่องจากฆ้อนทองเหลืองพลิกตัวขัดเหลี่ยมอยู่ข้างในลิ้นชักทำให้ไม่สามารถจะดึงลิ้นชักออกมาได้ ขิมรุ่นใหม่ๆ จึงนิยมทำที่เก็บค้อนเทียบเสียงไว้ที่ตำแหน่งอื่นภายนอกตัวขิม

๔) ค้อนเทียบเสียง มักทำด้วยทองเหลือง ตรงด้ามสำหรับจับคว้านเป็นช่องสี่เหลี่ยมลึกเข้าไปเล็กน้อยขนาดพอดีที่จะใช้สวมลงไปบนหัวหมุดยึดสายขิมได้ เวลาที่ต้องการเทียบเสียง ก็ใช้ด้ามค้อนสวมลงไปบนหัวหมุดยึดสายขิมที่อยู่ทางด้านขวามือของผู้บรรเลงขิม แล้วบิดหมุนไปมาเพื่อปรับความตึงของสายขิมตามที่ต้องการ ที่ใช้ทองเหลืองทำค้อนก็เพราะจะได้มีน้ำหนักพอที่จะตอกย้ำหมุดให้แน่นติดกับเนื้อไม้ได้ดีนั่นเอง ขิมรุ่นเก่านั้นใช้หมุดยึดสายขิมแบบที่ตอกย้ำได้ เวลาที่หมุนหลวมก็จะใช้ค้อนนี้ตอกย้ำหมุดให้แน่น สายขิมจะได้มีคลายตัวง่าย

๕) ไม้ตีขิม ของจีนนั้นทำด้วยไม้ไผ่เหลาให้เรียวแบนตากด้ามจนถึงปลายตรงปลายไม้ทำเป็นสันแข็งไม่นิยมหุ้มวัสดุใดๆ ไว้ที่ส่วนปลายของไม้ขิม แต่ถ้าเป็นไม้ขิมของไทยจะนิยมหุ้มวัสดุใดๆ ไว้ที่ส่วนปลายของไม้ขิม แต่ถ้าเป็นไม้ขิมของไทยจะนิยมบุสักหลาดหรือหนังไว้ตรงปลายไม้เพื่อให้เสียงนุ่มนวลขึ้น หากต้องการจะให้ไม้ขิมมีลักษณะโค้งงอให้ลนตรงบริเวณที่ต้องการงอด้วยความร้อนจากเปลวไฟพร้อมกับใช้มือดัดให้โค้งทีละนิด เมื่อพอใจแล้วให้ปล่อยทิ้งไว้อย่างนั้นสักพัก เมื่อไม้ขิมเย็นลงจะโค้งงอดังที่ต้องการ ไม้ตีขิมนี้จะใช้เป็นอุปกรณ์ในการเทียบเสียงขิมควบคู่กับค้อนทองเหลือง กล่าวคือ เวลาเทียบเสียบ ผู้เทียบจะใช้มือขวาจับฆ้อนเทียบเสียงสวมลงไปบนหมุดยึดสายขิมเพื่อหมุนปรับความตึงของสายขิม ในเวลาเดียวกันก็จะใช้มือซ้ายจับด้านไมขิมเขี่ยหรือกรีดสายขิมเพื่อฟังเสียงไปด้วย ไม้ขิมนั้นมีส่วนสำคัญต่อเสียงขิมเป็นอย่างยิ่ง เพราะเสียงขิมจะดังหรือเบา จะแหลมหรือเสียงทุ้ม ล้วนอยู่ที่ไม้ขิมเป็นส่วนใหญ่ การเลือกใช้ไม้ขิมให้เหมาะกับเพลงที่บรรเลงจึงเป็นเรื่องสำคัญที่ผู้บรรเลงต้องคำนึงถึงเช่นกัน

๖) หย่อง หย่องขิมมี ๒ ชนิด คือ “หย่องหนุนสายขิม” และ “หย่องบังคับเสียงขิม” หย่องหนุนสายขิมนั้นมี ๒ ชิ้น แต่ละชิ้นมีลักษณะยาวแบนเป็นสันหนา ส่วนล่างนิยมฉลุเป็นลวดลายโปร่ง ส่วนบนมีลักษณะคล้ายกับ “ใบเสมา” มี ๗ อัน ด้วยกัน ทำด้วยวัสดุแข็งเช่น กระดูกสัตว์หรืองาเพื่อให้สามารถทนแรงกดจากสายขิมจำนวนมากได้ ถ้าหากไม่ใช้กระดูกสัตว์หรืองา ก็ใช้ไม้เนื้อแข็งหรือพลาสติกแทนได้ แต่ต้องฝังแผ่นโลหะ เช่น ทองเหลืองหรือลวดเหล็กไว้บนสันด้านบน เพื่อให้แข็งพอที่จะรับแรงกดจากสายขิมได้เป็นเวลานานๆ ขิมตัวหนึ่งจะใช้หย่องหนุนสายขิมจำนวน ๒ แถว แถวทางด้านซ้ายมือของผู้บรรเลง ทำให้เกิดเสียงที่สามารถบรรเลงได้ทั้ง ๒ ฝั่ง ของตัวหย่อง ส่วนแถวทางด้านขวามือของผู้บรรเลงทำให้เกิดเสียงที่สามารถบรรเลงได้เฉพาะเพียง “ฝั่งซ้าย” ของหย่องเท่านั้น

ตรงส่วนที่ถัดจากแนวที่ตั้งของหย่องที่มีรูปร่างคล้ายกับใบสมาลงมามักจะนิยมฉลุเป็นลายโปร่งเพื่อให้แลดูสวยงาม ถ้าเป็นขิมโป๊ยเซียนก็จะฉลุเป็นลายระเบียบแบบอาคารจีน บางทีก็เป็นลายดอกไม้ ทั้งนี้สุดแท้แต่ช่างผู้ผลิตขิมจะเห็นสวยงาม หย่องหนุนสายขิมทั้ง ๒ อันทำหน้าที่ถ่ายทอดแรงสะเทือนจากสายขิมลงสู่พื้นไม้ด้านบนของตัวขิม ทำให้เกิดเสียงก้องกังวาน หย่องจึงต้องทำด้วยไม้เนื้อแข็งที่ไม่มี “ตาไม้” หรหรือเนื้อไม้ที่บิดเบี้ยวได้โดยง่าย นักดนตรีไทยบางคนเรียกหย่องว่า “นม” คือเรียกตามแบบ “นมจะเข้” เพราะเห็นว่าใบเสมามีลักษณะหยักขึ้นลงเป็นแนวยาวเช่นเดียวกับนมจะเข้ โดยความจริงแล้วนมจะเข้ไม่ได้รองรับติดอยู่กับสายของจะเข้ คือไม่ได้ทำหน้าที่หนุนสายจะเข้ แต่ทำหน้าที่รอบรับการกดของนิ้วมือขณะที่นักดนตรีดีดจะเข้ จึงไม่ได้เรียกว่าหย่อง การที่เราเรียกว่า “นมจะเข้” นั้น เพราะเดิมจะเข้ทำเป็นรูปตัวจะเข้ซึ่งเป็นสัตว์เลื้อยคลานชนิดหนึ่ง เราจึงเรียกชิ้นไม้เล็กๆ ที่เรียงรายอยู่บนตัวจะเข้ว่า “นม” ส่วนหย่องของจะเข้นั้นเป็นแผ่นไม้แบนหนา ด้านบนเจาะเป็นช่องในลักษณะของ “ซุ้มประตู” ตั้งอยู่ตรงด้านซ้ายมือของผู้บรรเลง ก่อนที่จะถึง “รางไหม” (ร่องสำหรับสอดสายจะเข้ลงไปในรูที่ก้านลูกบิด) ทำหน้าที่รองรับสายทั้ง ๓ สาย ของจะเข้ไว้ก่อนที่จะไปถึงก้านลูกบิดของจะเข้ หย่องของ “หยางฉิน” (ขิมจีน) ในปัจจุบันบางแบบทำหย่องแยกออกไปเป็นตัวๆ อย่างอิสระคือไม่ได้เป็นสันแข็งไว้รองรับสายขิมเหมือนขิมทั่วไป การที่ทำหย่องแยกเป็นอิสระจากกันนี้มีข้อดีในการปรับเทียบเสียงคือ ทำให้สะดวกในการจัดเสียงของสายขิมแต่ละเส้นได้อย่างอิสระ แต่ก็มีข้อเสียคือแนวที่ตั้งของหย่องอาจไม่เรียงกันเป็นแถวอย่างสวยงามนัก และไม่เหมาะสำหรับผู้ที่เทียบเสียงเองไม่เป็นเพราะต้องเลื่อนจัดหย่องประเภทนี้อยู่บ่อยครั้ง

๗) หมุดยึดสายขิม แบ่งออกเป็น ๒ ประเภทคือ หมุดสำหรับยึดสายขิมโดยเฉพาะ (อยู่ทางฝั่งซ้ายมือของผู้บรรเลง) และหมุดที่ใช้สายขิมและใช้หมุนปรับเทียบเสียงด้วย (อยู่ทางฝั่งขวามือของผู้บรรเลง) ลักษณะของหมุดขิมเท่าที่พบในปัจจุบันมีอยู่เพียง ๓ ชนิด คือ

- หมุดตอกแบบหัวสี่เหลี่ยม หมุดชนิดนี้สวนใหญ่เป็นหมุดของขิมโป๊ยเซียน ด้านบนเป็นแท่งรูปสี่เหลี่ยม ด้านล่างกลึงเป็นรูปกรวยแหลมเรียว สำหรับแทงลงไปในเนื้อไม้ หมุดทางฝั่งซ้ายไม่มีรูร้อยสายขิมเพราะใช้วิธีทำสายขิมเป็น "บ่วง" คล้องลงไป ส่วนหมุดทางฝั่งขวามีรูปสำหรับร้อยสายขิมเพื่อให้กระชับแน่น เวลาที่หมุนปรับเทียบเสียง หมุดแบบนี้ต้องใช้ฆ้อนตอกเวลาที่ปรับเทียบเสียงเพื่อให้ยึดติดแน่นกับเนื้อไม้ ดังนั้นหากเป็นขิมที่มีหมุดเป็นลักษณะแบบนี้ จำเป็นต้องมีค้อนที่มี "ด้ามกลวงเป็นรูปสี่เหลี่ยม" ไว้ใช้เทียบเสียงด้วยเสมอ หมุดแบบนี้มีข้อดีคือสามารถถอนออกมาได้ทั้งแท่ง ทำให้สะดวกเวลาเปลี่ยนสายขิม แต่ก็มีข้อเสียคือมักจะหลวมบ่อย ทำให้เสียงขิมเพี้ยนได้ง่าย

- หมุดเกลียวหัวหกเหลี่ยม (ขนาดเล็ก) หมุดชนิดนี้ด้านล่างทำเป็นเกลียวสำหรับยึดฝังลงไปในเนื้อไม้ ด้านบนกลึงเป็นแท่ง ๖ เหลี่ยมหัวมน เวลาเทียบเสียงจะใช้กระบอกโลหะที่มีก้านยาวสวมลงไปบนหัวหมุดแล้วหมุนก้านปรับเทียบเสียงให้ตึงหรือหย่อนตามที่ต้องการ โดยตัวกระบอกเจาะเป็นช่องรูปหกเหลี่ยม เพื่อให้สวมเข้ากับหัวหมุดได้พอดี หมุดแบบเกลียวนี้มีข้อดีคือ หมุดจะแน่น ไม่หลวมง่ายเหมือนหมุดตอก แต่เวลาเปลี่ยนสายขิมจะไม่สามารถถอนหมุดออกมาทั้งอันได้เหมือนกับหมุดตอก ผู้เปลี่ยนต้องกะระยะความยาวของสายขิมให้พอดีก่อนใส่สายขิมและจะต้องหมุนคลายเกลียวออกมาสักสามหรือสี่รอบเสียก่อน เพื่อว่าเวลาที่หมุนย้อนกลับไปให้สายตึงจะได้แน่นพอดี นอกจากนั้นระดับความสูงของหัวหมุดจะได้ไม่ผิดแผกแตกต่างกันมากนัก หากหมุดเกลียวนี้เกิด "หวาน" หรือหลวมขึ้นมาเนื่องจากเนื้อไม้เปื่อยยุ่ยหรือเกิดการปีนเกลียวขึ้น ก็มีวิธีแก้ไขคือให้คลายเกลียวเพื่อถอนหมุดนั้นออกมาจากรูทั้งอันแล้วใช้กาวหยอดลงไปในรู ต่อจากนั้นให้ใส่หมุดลงไปใหม่โดยค่อยๆ หมุนเกลียวอัดลงไปจนสุด แล้วทิ้งไว้อย่างน้อย ๑ คืน เมื่อกาวแข็งตัวจะทำให้หมุดยึดติดแน่นกับเนื้อไม้ดีขึ้น การหมุนหมุดเพื่อปรับเทียบเสียงขิมนั้นนิยมหมุน "ตามเข็มนาฬิกา" เมื่อต้องการให้สายขิมตึงขึ้นและหมุนทวนเข็มนาฬิกา เมื่อต้องการให้สายขิมหย่อน ไม่ว่าจะเป็นหมุดขิมแบบใด ก็นิยมหมุนปรับเทียบเสียงด้วยวิธีดังกล่าวนี้ทั้งสิ้น

- หมุดตอกหัวเหลี่ยม (ขนาดใหญ่) หมุดแบบนี้เป็นลูกผสม ระหว่างหมุดเกลียวกับหมุดตอก กล่าวคือ ด้านบนมีลักษณะเป็นรูปหกเหลี่ยมเช่นเดียวกับหมุดเกลียวแต่มีขนาดใหญ่กว่าส่วนบน มีลักษณะเป็นรูปหกเหลี่ยมเช่นเดียวกับหมุดตอกแบบหัวเหลี่ยมคือกลึงเป็นปลายเรียวแหลมลงไป จะมีความแตกต่างจากปลายของหมุดตอกเล็กน้อยก็ตรงที่ปลายแหลมของหมุดแบบนี้ไม่ได้เรียวตลอด แต่บากเป็นสันไว้ตรงปลายนิดหนึ่งนอกจากนั้น ผิวของหมุดส่วนล่างยังเรียบเป็นมันไม่ขรุขระเหมือนกับหมุดตอกแบบหัวสี่เหลี่ยม หมุดแบบนี้จะคลายตัวค่อนข้างง่ายกว่าหมุดทุกแบบเพราะผิวด้านล่างเรียบเป็นมันจึงไม่ค่อยเกาะกับเนื้อไม้ดีเท่ากับหมุดแบบหัวสี่เหลี่ยม นอกจากนั้นยังตอกลงไปไม่ได้สะดวกเพราะตรงปลายบากเป็นสันไว้ จึงไม่สามารถจะเจาะลงไปในเนื้อไม้ได้ดีนัก แต่เมื่อตัวหมุดมีสภาพเก่ามากขึ้น ก็จะมีคราบ

ตะกรันเกิดขึ้นรอบๆ ตัวหมุด ทำให้สามารถยึดเกาะเนื้อไม้ได้ดีขึ้น หมุดจึงไม่ค่อยจะคลายตัวง่าย หมุดแบบนี้ใช้ฆ้อนเทียบเสียงคล้ายกับฆ้อนของหมุดแบบหัวสี่เหลี่ยมแต่ขนาดใหญ่กว่า ตรงปลายด้านเจาะเป็นช่องรูป ๖ เหลี่ยม สำหรับสวมเข้ากับหัวหมุดได้พอดีเพื่อใช้หมุนปรับเทียบเสียง หัวค้อนแบบอื่นๆ ด้ามค้อนทำด้วยทองเหลือง มีลักษณะเป็นท่อนกลมยาว ตรงด้ามจะอ้วนหนากว่าตรงส่วนคอ เพราะเจาะเป็นช่อง ๖ เหลี่ยมไว้สำหรับสวมกับหัวหมุด

๘) ช่องเสียง มี ๒ ช่องด้วยกัน นิยมคว้านเป็นรูกลมไว้บนพื้นไม้ด้านบนของตัวขิม รูนี้มีไว้เพื่อช่วยให้เสียงขิมดังกังวานดีขึ้น ทั้งนี้เพราะภายในตัวขิมกลวง หากไม่เจาะเป็นช่องแล้ว ช่างขิมจะทำแผ่นวงกลมที่ฉลุเป็นลวดลายปิดทับรูช่องเสียงไว้ทั้ง ๒ รู เพื่อให้ดูสวยงามขึ้น วัสดุที่ใช้ทำแผ่นประดับนี้เดิมนิยมทำด้วยงาหรือกระดูกสัตว์ แต่ในปัจจุบันเนื่องจากงาหายาก จึงเปลี่ยนไปใช้พลาสติกแทน แต่บางร้านก็ใช้วัสดุจำพวกโลหะมาฉลุเป็นลวดลายก็มี แผ่นวงกลมที่นำมาปิดช่องเสียงนี้ ไม่มีผลต่อเสียงขิมเท่าไรนัก เป็นการตกแต่งเพื่อให้แลดูสวยงามขึ้นเท่านั้นเอง บางครั้งถ้าแผ่นวงกลมนี้ติดไม่สนิทกับเนื้อไม้จะทำให้มีเสียง "ซ่า" แทรกเวลาตีขิม ให้ลองกดแผ่นวงกลมนี้ไว้ด้วยไม้ขิมอีกด้านหนึ่ง ในขณะที่อีกมือลองใช้ไม้ตีสายขิมดู เสียงซ่าจะหายไป แต่ถ้าเสียงซ่ายังไม่หายก็อาจจะเกิดจากสาเหตุอื่น

๙) สายขิม ส่วนใหญ่ทำด้วยสายทองเหลือง เนื่องจากมีเสียงกังวานดีและมีสีสันสวยงาม เสียงขิม ๑ เสียง จะเกิดจากสายทองเหลือง ๓ เส้น ซึ่งขึงวางพาดอยู่บนตัวขิมและหย่องขิม สายทั้ง ๓ เส้นนี้จะขึงอยู่ระหว่างหมุดยึดสายขิมทางฝั่งซ้ายและหมุดยึดสายทางฝั่งขวาของขิม โดยวางพาดอยู่บนหย่อง ๓ อันด้วยกันคือ หย่องพักสาย (ทั้งด้านซ้ายและด้านขวา) และหย่องหนุนสายอีก ๑ อัน จำนวนสายขิมทั้งหมดมี ๔๒ เส้น ถ้าเป็นเส้นใหม่ๆ จะมีสีเหลืองมันเป็นเงาสวยงาม สามารถใช้มือบิดให้ขาดจากกันได้ง่ายด้วยการพับสายขิมให้งอไขว้กัน แล้วใช้มือบิดโยกไปมาสักสองสามทีก็จะขาด สายทองเหลืองนี้เมื่อนานเข้าจะมีสีดำคล้ำลงเพราะมีขี้ตะกรันมาเกาะโดยรอบสายจะแห้งเกราะและขาดง่ายขึ้น แต่กลับทำให้เสียงขิมก้องกังวานดีขึ้น ปัจจุบันผู้ผลิตขิมบางรายเปลี่ยนมาใช้สายลวด เหล็กที่เรียกว่า "เสตนเลส – สตีล" (Stainless Steel) ขึงแทนสายลวดทองเหลืองซึ่งให้คุณภาพเสียงขิมดีขึ้น และสายขิมไม่ขาดง่าย แต่ตัวขิมจำเป็นต้องมีขนาดใหญ่ขึ้น เพราะสายลวดเสตนเลส – สตีลนั้น มีความเหนียวกว่าลวดทองเหลือง จึงต้องขึงให้ตึงมากๆ เสียงจึงจะกังวานดี (การที่เพิ่มช่วงยาวของสายขิมทำให้ต้องหมุนสายขิมให้ตึงมากขึ้น เสียงขิมจึงจะกังวานดี) แต่ถ้าใช้สายลวดเสตนเลส –สตีล มาเปลี่ยนแทนสายลวดทองเหลืองโดยไม่เพิ่มช่วงยาวของตัวขิมแล้ว เสียงขิมจะไม่น่าฟัง เพราะสายยังไม่ตึงเต็มที่หรือถ้าจะให้เสียงดังกังวานดี ก็ต้องเทียบเสียงขิมตัวนั้นให้สูงกว่าระดับเสียปกติที่นิยมบรรเลงกันในวงเครื่องสายไทย (เสียงที่นิยมบรรเลงกันในวงเครื่องสายไทยคือเสียงเพียงออ)

๑๐) หย่องพักสายขิม (หย่องบังคับเสียง) มีสองประเภท คือ “หย่องหนุนสายขิม” และ “หย่องพักสายขิม” (หย่องบังคับเสียงขิม) หย่องทั้ง ๒ ประเภททำหน้าที่ต่างกัน คือหย่องหนุนสายขิมจะทำหน้าที่ถ่ายทอดแรงสะเทือนจากสายขิมลงสู่พื้นไม้บนตัวขิม เพื่อให้เกิดเสียงก้องกังวานดีขึ้น ส่วนหย่องพักสายขิมนั้นนอกจากจะทำหน้าที่หนุนสายขิมแล้วยังทำหน้าที่ในการบังคับระดับเสียงสูงต่ำของสายขิมด้วย เพราะหย่องพักสายขิมจะถูกวางให้เอียงทำมุมสอบเข้าหากันทางด้านบนคล้ายกับรูปปิรามิด ด้วยเหตุนี้สายขิมที่พาดอยู่ระหว่างช่วงกว้าง คือ ระยะ C – D เสียงของสายขิมที่อยู่ทางด้านบนจึงสูงกว่าเสียงที่อยู่ทางด้านล่าง บนแนวสันของหย่องบังคับเสียงนี้ทำด้วยวัสดุที่ “แข็งเป็นพิเศษ” เพื่อให้สามารถรับแรงกดจากสายขิมจำนวนมากได้และต้องมีส่วนสูงที่สัมพันธ์กับหย่องหนุนสายขิมด้วย ตัวหย่องนั้นทำด้วยไม้เนื้อแข็ง ถ้าดูทางด้านหน้าตัดจะมีลักษณะเป็นรูปสามเหลี่ยมคล้าย “รูปปิรามิด” หย่องบังคับเสียงของขิมรุ่นใหม่บางรุ่นทำฐานแผ่นแบนออกมาใช้สำหรับสอดวางท่อนโลหะกลมเล็กๆ เพื่อหนุนสายขิมบางสายให้มีเสียงสูงต่ำเป็นกรณีพิเศษ โดยเฉพาะเสียง “ที” (ชนก สาคริก, ๒๕๕๑, น, ๘-๑๗)

๒.๒.๒ ระบบเสียง

ตำแหน่งของสะพานเสียงกลางและสะพานเสียงต่ำ ได้กำหนดสัดส่วนให้กับเส้นสายและเป็นเหตุให้เกิดความสัมพันธ์ระหว่างระดับเสียงของแต่ละส่วน ขิมผีเสื้อ ๗ หย่อง และขิมสี่เหลี่ยมคางหมู แบ่งพื้นที่ออกเป็น ๔ ส่วน โดยใช้หย่อง ๒ ชุด ในแต่ละชุดมีกลุ่มเสียงอยู่ ๗ ตำแหน่ง

หย่องชุดที่ ๑ อยู่ด้านซ้ายมือของผู้เล่น แบ่งสายออกเป็น ๒ ส่วนซ้ายขวา ใช้ไม้ตีได้ทั้ง ๒ ส่วน โดยได้เสียงส่วนละ ๗ ตำแหน่ง รวมสองส่วนเป็น ๑๔ ตำแหน่ง เทียบระดับเสียงเป็นคู่ ๕ ไล่คู่ไปตลอด

หย่องชุดที่ ๒ อยู่ด้านขวามือของผู้เล่น แบ่งสายออกเป็น ๒ ส่วน ซ้ายขวาเช่นกัน แต่ใช้ไม้ตีได้ในส่วนซ้ายมือเพียง ๑ ส่วนเท่านั้น โดยได้เสียงต่ำ ๗ ตำแหน่ง เทียบระดับเสียงปกติ เมื่อรวมตำแหน่งจากหย่องทั้ง ๒ ด้านแล้ว มีตำแหน่งเสียงรวม ๒๑ ตำแหน่ง

การเทียบสายขิม โดยใช้เสียงจากเครื่องดนตรีที่มีเสียงตายตัว คือ ขลุ่ยเพียงออเป็นหลัก ขิมมีเสียงทั้งหมด ๗ เสียง ในแต่ละเสียงมีสาย ๓ เส้น เพราะขิมจะต้องเทียบให้สาย ๓ เส้นนี้มีระดับเสียงเท่ากันก่อน และสะพานเสียงมีองศาที่อยู่ในตำแหน่งถูกต้องทั้งซ้ายและขวา จึงจะทำให้การเทียบเสียงนั้นสมบูรณ์ การเทียบเสียงนี้นักดนตรีเทียบโดยการตั้งสายเปล่าที่เกิดขึ้นจากความชำนาญ หรือความพึงพอใจที่คิดว่าตรงกับเสียงที่ต้องการ หรือถูกต้องตามระเบียบแบบแผนที่กำหนดไว้มาแต่โบราณ

ระบบการเทียบเสียงของขิมไทยควรเริ่มต้นด้วยตำแหน่งที่ ซอล – เร บนสะพานเสียงกลาง เพราะว่ามีแบบแผนการตั้งเสียงที่เป็นระยะห่างกัน ๕ เสียง หากคู่ ๕ นี้มีเสียงกลมกลืนจากการฟังด้วย

หูของนักดนตรีผู้ชำนาญการแล้ว ใช้เสียงที่เกิดจากคู่ ๕ นี้เป็นหลักในการตั้งเสียงในคู่อื่นๆ ต่อไปได้สมบูรณ์ยิ่งขึ้น โดยเฉพาะในช่วงทบคู่ ๘ ซึ่งนิยมใช้ในการบรรเลงเพลงไทยมากที่สุด ระบบการเทียบเสียงสายเปล่านี้ยังใช้ในซอสามสาย ซอด้วง ซออู้ จะเข้ และกระจับปี่ เพื่อให้ได้ระดับเสียงที่กลมกลืน และเมื่อนำมาประสมวงจะทำให้เกิดความไพเราะที่เป็นเอกลักษณ์ไม่เหมือนดนตรีของชนชาติใด จากการให้สัมภาษณ์ของผู้เชี่ยวชาญพบว่า การตั้งเสสียงโดยใช้เครื่องตั้งเสียงไฟฟ้า (Electric tuning) แบบที่ใช้ในปัจจุบัน เสียงที่เกิดจากการอ่านค่าตามตัวเลขนั้นจะมีความตรง ไม่ยืดหยุ่นในระหว่างช่วงเสียงของคู่ ๘ (สมชาย เอี่ยมบางยุง, ๒๕๕๔, น. ๕๗ – ๕๘)

๒.๓ หลักการบรรเลงและการประสมวง

๒.๓.๑ หลักการบรรเลง

๑) การจับไม้ตี การจับไม้ขิมนี้สำคัญมาก เพราะถ้าจับไม่แน่นพอเสียงขิมก็จะพร่าหาความไพเราะไม่ บางคนใช้ข้อมือกระดกไม้ตีขิม แต่ใช้นิ้วมือกระดกขึ้นแทน อย่างนี้เสียงขิมก็จะดังไม่หนักแน่นและพาให้ตี “ไหว” ไม่ได้อีกด้วย ทางที่ดีควรจับไม้ขิมให้แน่น โดยใช้นิ้วหัวแม่มือกดลงไปบนด้ามไม้ตีและใช้นิ้วชี้งอเข้ามารองรับไว้ข้างใต้ กดนิ้วทั้งสองเข้าหากันให้แน่นพอควร ส่วนนิ้วอื่นๆ ที่เหลืออยู่ให้รัดเข้าข้างใต้ด้ามไม้ขิม แต่ไม่ต้องรดแน่นถึงขนาดไม้ตีระนาดเอก รัดพอประมาณไม่ถึงกับหลวมก็พอแล้ว ตำแหน่งที่เหมาะสมที่สุดในการจับไม้ตีขิมคือ เมื่อจับแล้วปลายด้ามควรอยู่สุดกำมือตรงนิ้วก้อยพอดี กำลังในการจับไม้นั้นส่วนใหญ่จะอยู่ที่หัวแม่มือกับนิ้วชี้ ส่วนนิ้วอื่นๆ นั้นเป็นผู้ช่วยประคับประคองไป ฉะนั้นให้ใช้นิ้วชี้กับนิ้วหัวแม่มือประกบลงไปตรงตำแหน่งที่เห็นว่าเมื่อใช้นิ้วอื่นๆ รัดไม้ขิมแล้วไม้ขิมจะโผล่ออกตรงสุดกำมือพอดีเป็นใช้ได้ เว้นเสียแต่ว่าไม้ขิมคู่นั้นมันจะยาวหรือสั้นเกินไป นั้นจึงค่อยพิจารณาเอาเองว่าควรจับแค่ไหนจึงจะเหมาะสมที่สุด

๒) การนั่ง มี ๒ ลักษณะ คือ นั่งกับพื้นและนั่งเก้าอี้ การนั่งกับพื้นนั้นนับวันจะหมดไป เพราะเดี๋ยวนี้คนฟังเขานั่งเก้าอี้ฟังหรือยืนฟังกันทั้งนั้น ถ้าเรานั่งกับพื้นมันจะดูเสียศักดิ์ศรีไปหน่อย ยิ่งกว่านั้นถ้าหากเป็นเครื่องสายผสมออร์แกนก็ไม่ควรนั่งกับพื้นอย่างยิ่ง เพราะคนออร์แกนจะนั่งเก้าอี้โด่อยู่คนเดียว แต่บางกรณีจำเป็นจะต้องนั่งกับพื้น เช่น เข้าไปบรรเลงในบ้านที่พื้นเขาขัดมันเพราะจะทำให้พื้นบ้านเขาเสีย

ถ้าผู้บรรเลงเป็นผู้ชายให้นั่งขัดสมาธิเอาใจกลางตัวให้ตรงกับลิ้นชักขิมพอดี อย่านั่งไพล่ไปทางซ้ายหรือทางขวาเป็นอันขาด ถ้าเป็นผู้หญิงให้นั่งพับเพียบเอาใจกลางตัวให้ตรงลิ้นชักขิมพอดีเช่นกัน เสร็จแล้วยืดตัวให้ตรง อกผายไหล่ผึ่งพอดูงาม อย่าก้มตัวหรือทำตัวคุ่มๆ งอๆ ให้นั่งห่างจากตัวขิมประมาณ ๖ นิ้ว อย่าชิดหรือห่างเกินไป เพราะจะทำให้ใช้ไม่ตีได้ไม่คล่องแคล่ว กรณีนั่งเก้าอี้ให้ตั้งเก้าอี้

ห่างจากขิมพอที่เราขึ้นไปนั่งแล้วตัวเราจะอยู่ห่างจากขิมประมาณ ๖ นิ้ว ให้นั่งเข่าห่างกันประมาณ ๖ – ๗ นิ้ว อย่าชิดกันเพราะจะทำให้เมื่อย ตีขิมไม่ถนัดและอย่างห่างมาก ทำให้ดูไม่สวย

๓) การใช้ไม้ตีขิม ต้องใช้ส่วนตรงปลายที่หุ้มหนังหรือหุ้มสักหลาดตีลงไป ให้ตีตรงกลาง อย่าตีค่อนไปทางใดทางหนึ่งหรือตะแคงไม้เป็นอันขาด เพราะจะทำให้เสียงขิมพร่าไม่ดังหนักแน่นน่าฟัง ไม่ควรตีฟากเปรี้ยงลงไป จะทำให้สายขาดหมด ให้ตี

๒.๓.๒ การประสมวงเครื่องสายผสมขิม

สมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ (๒๔๗๓) ได้ทรงบันทึกไว้ในตำนานมโหรีเครื่องสายว่าในสมัยรัชกาลที่ ๓ มีผู้นำเครื่องดนตรีในวงเครื่องสายจีน เช่น ซอ ๒ สาย มาเล่นประสมวงในดนตรีไทย ได้รับความนิยมมีคนชอบ ต่อมาจึงมีการนำเครื่องดนตรีชนิดอื่นๆ เข้ามาประสมอีกมากมาย ซึ่งร่วมทั้งเครื่องดนตรีขิม ซึ่งมีชื่อเรียกในการประสมวงที่แตกต่างกันไป วงเครื่องสายประสมขิมในสมัยรัชกาลที่ ๕ แสดงให้เห็นถึงการนำเครื่องดนตรีขิมเข้ามาประสมวงกับเครื่องสายไทยอย่างชัดเจนที่สุด และในสมัยรัชที่ ๖ ครูมนตรี ตราโมท ศิลปินแห่งชาติสาขาศิลปการแสดงดนตรีไทย ได้นำเครื่องดนตรีขิมมาประสมวงเครื่องสาย โดยตัดเสียงจะเข้ที่มีเสียงดังจัดจ้านออก บรรเลงถวายรัชกาลที่ ๖ ในขณะที่พระองค์ท่านทรงประชวรอยู่ที่พระราชวังพญาไท (สมชาย เอี่ยมบางยุง, ๒๕๕๔, น. ๕๑)

มนตรี ตราโมท (๒๕๓๘, น. ๖๖) กล่าวว่า วงเครื่องสายขิม เป็นการนำขิมแบบจีนมาผสมขึ้นอีกอย่างหนึ่ง บางทีก็มีซอไวโอลินผสมด้วย ซอไวโอลินนั้นรู้สึกว่าเสียงพอที่จะเข้าผสมในวงเครื่องสายได้โดยไม่เป็นข้าศึกแก่สิ่งใด ทั้งมีเสียงที่จะช่วยอุ้มเครื่องจำพวกเสียงสูงและเสียงต่ำได้เป็นอย่างดี นับว่าไปกันได้ แต่ขิมมีสิ่งที่ไม่สู้จะเหมาะอยู่อย่างหนึ่ง คือเสียงของขิมมีกังวานยาว และมีวิธีมักจะตีถี่ จึงอาจทำให้เสียงพร่าได้ อีกประการหนึ่งวิธีดำเนินทำนองและเสียงของขิมนี้ มักจะแข่งดีกันกับเสียงจะเข้แทบว่าจะเป็นศัตรูกันทีเดียว เพราะฉะนั้นถ้าผสมขิมแล้ว จะงดจะเข้เสีย ดูเหมือนจะได้ฟังทำนองเด่นดีทุกๆ อย่าง หรืออีกอย่างหนึ่งก็ต้องปรับทำนองระหว่างจะเข้กับขิมให้สอดคล้องกันได้จงดี แต่เป็นสิ่งที่ออกจะยากสักหน่อย

๒.๔ กลวิธีที่ใช้ในการบรรเลง

การบรรเลงดนตรีด้วยเทคนิคใหม่ๆ ในชั้นเดิมการบรรเลงดนตรีนั้นก็บรรเลงกันเรียบๆ เช่น ระนาดตีเก็บเป็นทำนองเต็มเรื่อยไปไม่มีการสอดแทรกความรู้สึกอะไรลงในการบรรเลงเป็นอย่างอื่นเลย ซอด้วง ซออู้ ก็สีด้วย “คันชักหนึ่ง” เสียเป็นส่วนมาก ไม่มีรัว ไม่มีหวาน ไม่มีโกรธ กรอด ครั้นมาถึงสมัยปลายรัชกาลที่ ๕ ได้มีการเปลี่ยนแบบแผนวิธีการบรรเลงขึ้น โดยท่านครูหลวงประดิษฐ์ไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) ได้คิดวิธีบรรเลงขึ้นใหม่ ให้มีความรู้สึกและอารมณ์แสดงออกมาทางเสียง เรียกว่าการบรรเลง

โดยอาศัยรสมือประกอบ ท่านได้วางแบบแผนการตีระนาดไว้หลายวิธี เช่น ที่ว่า “ถ้าตีแบบนี้ ถ้าจับแบบนี้ จะตีรัวได้อ่อนหวานไพเราะ ถ้าจับอีกอย่างหนึ่งจะตีรัวได้อย่างกรอดหรือโกรธ ท่านเป็นคนแรกที่ใช้วิธีตีแบบสะบัด รัวขยี้ ตีกรอและตีด้วยวิธีพลิกแพลงต่างๆ จนชั้นซอก็มีวิธีสีแบบต่างๆ และกำหนดศัพท์ขึ้นใช้เรียกเสียงต่างๆ เช่น แก้ว กรอด ปี่ก็เช่นกัน ท่านสามารถเป่าให้เสียงสูงกว่าปกติได้ถึงสองเสียงแล้วผันต่ำได้โดยไม่เสียลิ้น ไม่เสียเสียง (ปัญญา รุ่งเรือง, ๒๕๔๖, น.๑๕๔)

๓. ทฤษฎีที่ใช้ในการวิจัย

ทฤษฎีสุนทรียศาสตร์

พจนานกรรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน (๒๕๒๕ : ๘๑๔) ให้ความหมายของคำ “สุนทรีย” ว่า สุนทรียะ ว. เกี่ยวกับความนิยมความงาม” มีนักปรัชญาได้ให้แนวคิดไว้ ๓ แนวคิด คือ

๑.๑ เชื่อว่าความงามนั้นขึ้นอยู่กับจิตใจ หรือขึ้นอยู่กับมนุษย์ ถ้ามนุษย์ไม่มีความงาม ทั้งนี้เพราะว่ามนุษย์เป็นผู้กำหนดหรือเป็นผู้ให้คุณค่าแก่สิ่งที่ว่ามีความงาม เมื่อมนุษย์มองเห็นหรือได้ยินเสียงที่เกิดขึ้นตามธรรมชาติ มนุษย์ก็จะเป็นผู้ตัดสินว่าสิ่งที่ได้เห็น หรือสิ่งที่ได้ยิน มีความงามหรือไม่งาม มีความไพเราะหรือไม่ไพเราะ

สรุปว่า ธรรมชาติหรือวัตถุใดๆ ก็ตามที่มนุษย์สามารถมองเห็นหรือได้ยินเสียงจะเป็นความงามหรือไม่งาม จะมีความไพเราะหรือไม่นั้นขึ้นอยู่กับการตัดสินของมนุษย์เท่านั้น เมื่อความงามขึ้นอยู่กับจิตของมนุษย์ ปัญหาในเรื่องของความงามก็เกิดขึ้น เพราะการมองความงามของงคนแต่ละคนจะมีความแตกต่างกันไป ความงามในแง่นี้นักปรัชญาเรียกว่า เป็นจิตวิสัย

๑.๒ เชื่อว่าความงามเป็นสิ่งที่มีอยู่แล้วในธรรมชาติ หรือในตัวของวัตถุต่างๆ ความงามไม่ได้ขึ้นอยู่กับมนุษย์ ถึงโลกนี้จะไม่มีมนุษย์ความงามนั้นก็มีอยู่แล้ว ความงามในแง่นี้เชื่อกันว่ามีแบบมีแผนของความงามอยู่ในวัตถุ หรือธรรมชาตินั้นๆ คน จึงมีหน้าที่ค้นหาแบบแผนหรือความงามนั้นให้พบ แล้วจึงแสดงผลของการค้นพบให้ปรากฏออกมา คนที่ค้นพบแบบแผนหรือความงามนั้นได้ชื่อว่า เป็นศิลปิน ผลของการค้นพบและแสดงออกมาให้ปรากฏนั่นคืองานศิลปะ เช่น ดอกไม้ ภูเขา น้ำตก ทะเล ล้วนมีแบบแผนของความงามอยู่ในแล้วในตัวเอง มนุษย์มีหน้าที่ค้นหาแล้วจึงลอกเลียนแบบของความงามที่มีอยู่นั้นออกมาเท่านั้น ความงามในแง่นี้นักปราชญ์ เรียกว่า เป็นวัตถุวิสัย

๑.๓ เชื่อว่าความงามนั้นขึ้นอยู่กับความสัมพันธ์ระหว่างมนุษย์กับธรรมชาติ หรือวัตถุใดๆ ที่มนุษย์มองเห็น ขึ้นอยู่กับอารมณ์ความรู้สึกของมนุษย์มีอยู่กับธรรมชาติ หรือวัตถุนั้นๆ นั่นเอง มนุษย์จึงจำเป็นต้องมีการฝึกฝนจิตใจของเขาให้เข้าถึงความงาม ทั้งนี้เพื่อจะได้ยกระดับของจิตใจหรือรสนิยมของตัวเองให้

สูงขึ้นเป็นการพัฒนาคุณภาพชีวิต การฝึกฝนดังกล่าวต้องใช้เวลา และเรียกว่า การฝึกจิตใจให้มีประสบการณ์สุนทรียะ ความงามในแง่นี้นักปรัชญา เรียกว่า เป็นสัมพันธ์วิสัย (บุญเยี่ยม แย้มเมือง, ๒๕๓๗, น. ๒-๓)

บทที่ ๓

วิธีการดำเนินการวิจัย

ผู้วิจัยใช้ระเบียบวิธีการดำเนินการวิจัยเชิงพรรณนา โดยรวบรวมข้อมูลจากเอกสาร สิ่งพิมพ์ งานวิจัย หนังสือ ตำรา การสัมภาษณ์ และวิทยานิพนธ์ที่เกี่ยวข้อง จากนั้นจึงนำข้อมูลทั้งหมดมาศึกษา วิเคราะห์ สังเคราะห์ข้อมูล และดำเนินการสร้างสรรค์ทางเดี่ยวขิมโดยใช้รูปแบบทำนองเดี่ยวขิม โดยมีวิธีดำเนินการสร้างสรรค์ ดังนี้

๑. ระยะเวลาในการเก็บรวบรวมข้อมูล

ระยะที่ ๑ เป็นการศึกษาเชิงประวัติศาสตร์ ด้วยวิธีการศึกษาจากหนังสือ จากเอกสาร ตำรา หนังสือ สิ่งพิมพ์ และงานวิจัย ที่เกี่ยวข้องเพื่อนำข้อมูลที่ได้มากำหนดแนวคิดและรูปแบบในการสร้างสรรค์งาน

ระยะที่ ๒ เป็นการศึกษาภาคสนาม โดยการสัมภาษณ์ผู้ทรงคุณวุฒิด้านดนตรีไทย ที่เกี่ยวข้องและ เกี่ยวกับแนวทางในการสร้างสรรค์ทางเดี่ยว สัมภาษณ์ผู้ทรงคุณวุฒิเกี่ยวกับข้อมูลที่เกี่ยวข้อง และนำข้อมูลมาใช้ในการสร้างสรรค์

ระยะที่ ๓ สร้างสรรค์ทางเดี่ยว ตามรูปแบบการประดิษฐ์ทำนองทางเดี่ยวขิม

ระยะที่ ๔ นำข้อมูลที่ได้มาปรับตามคำแนะนำของผู้เชี่ยวชาญหรือผู้ทรงคุณวุฒิ และนำเสนอรูปเล่มงานวิจัย

๒. ขอบเขตในการวิจัย

ในการวิจัยงานสร้างสรรค์ครั้งนี้ กำหนดขอบเขต ดังนี้

๒.๑ ขอบเขตด้านระเบียบวิธีวิจัย การวิจัยครั้งนี้ ใช้ระเบียบวิธีวิจัยเชิงสร้างสรรค์ เป็นกระบวนการวิจัยที่เน้นการเก็บรวบรวมข้อมูลเชิงประจักษ์จากภาคสนามโดยการสำรวจ การสังเกต การสัมภาษณ์ และการสนทนากลุ่ม เพื่อให้ข้อมูลเชิงลึกที่เกี่ยวข้องกับการบรรเลงทางเดี่ยวขิม นำข้อมูลมาตรวจสอบ วิเคราะห์ สังเคราะห์ และนำมาสร้างสรรค์ทางเดี่ยวโดยใช้รูปแบบทำนองเดี่ยวขิมที่ได้จากผลจากการวิเคราะห์มาสร้างสรรค์

๒.๒ ขอบเขตด้านเนื้อหา การวิจัยครั้งนี้ กำหนดประเด็นในการศึกษาเพื่อให้ครอบคลุมเนื้อหา ดังนี้

๒.๒.๑ ความสำคัญ บทบาทของขิมต่อสังคมและวัฒนธรรมไทย

๒.๒.๒ รูปแบบวิธีการบรรเลงขิม กำหนดการคัดเลือกจากทางเดี่ยวขิมที่มีชื่อเสียง และปรากฏอยู่ในวงการดนตรีไทย

๒.๒.๓ สิ่งที่พบในรูปแบบของทำนองเดี่ยวขิม ที่ประพันธ์จากเพลงทางพื้น ได้แก่

๒.๒.๓.๑ สำนวนกลอน

๒.๒.๓.๒ กลวิธีพิเศษ

๒.๒.๓.๓ การใช้มือ

๒.๒.๔ สร้างสรรค์ทางเดี่ยวขิมโดยใช้รูปแบบทำนองเดี่ยวขิมจากเพลงเดี่ยวที่ศึกษา

๒.๓ ขอบเขตด้านบุคคลข้อมูล กำหนดไว้ ๓ กลุ่ม ดังนี้

๒.๓.๑ กลุ่มผู้ให้ข้อมูลสำคัญ (Key Informants) การคัดเลือกกลุ่มผู้ให้ข้อมูลที่เกี่ยวข้องกับทางเดี่ยวขิม ผู้วิจัยดำเนินการจากศึกษาข้อมูลเอกสารที่เกี่ยวข้องกับการบรรเลงขิม และสัมภาษณ์นักดนตรีขิมที่เป็นที่ยอมรับในปัจจุบัน โดยนำข้อมูลมาประกอบการพิจารณาคัดเลือกตามคุณสมบัติของศิลปินที่เกี่ยวข้องกับการถ่ายทอดทางเดี่ยวขิมที่จะศึกษาและปรากฏในวงการดนตรีไทย

๒.๓.๒ กลุ่มผู้ปฏิบัติ (Casual Informants) คือ นักดนตรีที่เกี่ยวข้องกับการบรรเลงขิม

๒.๓.๓ กลุ่มผู้ให้ข้อมูลทั่วไป (General Informants) คือ ผู้ที่เป็นศิลปิน เป็นผู้ที่มีความรู้ความสามารถในด้านดนตรี

๒.๔ ขอบเขตด้านแนวคิดทฤษฎี กำหนดแนวคิดทฤษฎีเพื่อใช้ในการสร้างสรรค์ทางเดี่ยวขิม ได้แก่

๒.๔.๑ แนวคิดหลักการประพันธ์เพลงไทย

๒.๔.๒ แนวคิดสังคีตลักษณ์เพลงไทย

๒.๔.๓ ทฤษฎีสุนทรียศาสตร์

๒.๔.๔ ทฤษฎีการสร้างสรรค์

๓. การสัมภาษณ์ผู้ที่เกี่ยวข้องกับงานวิจัย

การสัมภาษณ์ผู้ที่เกี่ยวข้องกับงานวิจัยมีอยู่หลากหลายสาขาทั้งในด้านวิชาการในแต่ละด้าน ผู้ที่เกี่ยวข้องทางด้านดนตรี เช่น ผู้เชี่ยวชาญ ผู้ทรงคุณวุฒิ ผู้ที่อยู่เบื้องหลังและเบื้องหน้าเกี่ยวกับดนตรี ผู้ชม ตลอดจน นิสิต นักศึกษา และนักเรียนที่มีส่วนเกี่ยวข้องกับกิจกรรมทางดนตรี ข้อมูลที่ได้จะมาจากการดำเนินการสัมภาษณ์ทั้งในเชิงลึกแบบเดี่ยว และการสัมภาษณ์แบบกลุ่ม

๕. ระเบียบวิธีการสร้างสรรค์

๕.๑ ขั้นเตรียมการเบื้องต้น

๕.๑.๑ ศึกษา การสัมภาษณ์ สำรวจข้อมูลจากเอกสารในเรื่องรูปแบบวิธีการบรรเลงขิม กำหนดการคัดเลือกจากทางเดี่ยวขิม และปรากฏวัฒนธรรมดนตรีไทย จากแหล่งข้อมูลต่างๆ เพื่อทำการทบทวนวรรณกรรม

๕.๑.๒ กำหนดแผนการดำเนินงาน เพื่อกำหนดกรอบงานวิจัย วางแผนงาน กำหนดบุคคลข้อมูล ได้แก่

- กลุ่มผู้ให้ข้อมูลสำคัญ (Key Informants) ผู้บรรเลงเดี่ยวขิมที่ปรากฏในวงการดนตรีไทย
- กลุ่มผู้ปฏิบัติ (Casual Informants) คือ นักดนตรีที่เกี่ยวข้องกับการบรรเลงขิม
- กลุ่มผู้ให้ข้อมูลทั่วไป (General Informants) คือ ผู้ที่เป็นศิลปิน เป็นผู้ที่มีความรู้ความสามารถในด้านดนตรี

๕.๒ ขั้นเก็บรวบรวมข้อมูล

๕.๒.๑ เก็บรวบรวมข้อมูลการบรรเลงทางเดี่ยวขิมที่ปรากฏในวงการดนตรีไทย และบุคคลอื่นๆ ที่เกี่ยวข้องกับการสอนการบรรเลงทางเดี่ยวขิม คัดเลือกจากเพลงเดี่ยวทางพื้น โดยการสัมภาษณ์ การสังเกต และการสนทนากลุ่ม

๕.๒.๒ จัดระเบียบและตรวจสอบข้อมูลจากการบรรเลงทางเดี่ยวขิมจากเพลงเดี่ยว ที่มีโครงสร้างเป็นเพลงทางพื้น เพื่อความถูกต้อง

๕.๓ ขั้นวิเคราะห์และสังเคราะห์ข้อมูล

๕.๓.๑ นำทางเดี่ยวขิมที่พบมาวิเคราะห์เพื่อให้ได้รูปแบบทำนองทางเดี่ยว

๕.๓.๒ นำรูปแบบทำนองเดี่ยวที่พบในการบรรเลงทางเดี่ยวขิม ได้แก่ สำนวนกลอน กลวิธีพิเศษ และการใช้มือ จากเพลงเดี่ยวที่มีทำนองทางพื้น มาวิเคราะห์ สังเคราะห์ และสร้างสรรค์เป็นทางเดี่ยวขิม

๕.๓.๓ วิเคราะห์ความพึงพอใจของผู้บรรเลง ผู้เชี่ยวชาญ และนำข้อมูลที่ได้รับมาปรับแก้ไขเพื่อความสมบูรณ์ของทางเดี่ยวขิม

๕.๓.๔ การสร้างสรรค์ทางเดี่ยวขิม โดยการถ่ายทอดให้แก่นักเรียน นักศึกษา และวิเคราะห์ความคิดเห็น ความพึงพอใจจากการสร้างสรรค์ทางเดี่ยวขิม

๕.๕.๕ ขั้นนำเสนอข้อมูล จัดทำรายงานการวิจัยสร้างสรรค์ฉบับสมบูรณ์ โดยนำเสนอในรูปแบบงานวิจัยและการแสดงผลงาน

๖. แผนการดำเนินงานตลอดโครงการ ตั้งแต่ ๑ ตุลาคม ๒๕๖๑ ถึง ๑๕ กันยายน ๒๕๖๒

เดือน ปี ๒๕๖๑ – ๒๕๖๒ / กิจกรรม/งาน	ต.ค.	พ.ย	ธ.ค.	ม.ค	ก.พ	มี.ค	เม.ย	พ.ค	มิ.ย.	ก.ค.	ส.ค.	ก.ย.
๑. การศึกษาข้อมูลเบื้องต้น	←	→										
๒.การเขียนโครงร่างการวิจัย		←	→									
๓. การดำเนินงานวิจัย โดยการจัดกระทำข้อมูล ดังนี้												
๓.๑ การศึกษาและรวบรวมเอกสาร		←	—	→								
๓.๒ การสัมภาษณ์ผู้ทรงคุณวุฒิ ผู้เชี่ยวชาญ				←	—	→						

เดือน ปี ๒๕๖๑ – ๒๕๖๒ / กิจกรรม/งาน	ต.ค.	พ.ย	ธ.ค.	ม.ค	ก.พ	มี.ค	เม.ย	พ.ค	มิ.ย.	ก.ค.	ส.ค.	ก.ย.
๓.๓ การเรียบเรียงข้อมูล ศึกษาและวิเคราะห์ทำนองเดี่ยวขิม					←	—	—	→				
๓.๔ การสร้างสรรค์ทำนองเดี่ยวขิม									↔		.	
๓.๕ การปรับตามคำแนะนำของผู้เชี่ยวชาญหรือผู้ทรงคุณวุฒิ										↔		
๔. การสรุปผลและจัดพิมพ์เอกสารฉบับสมบูรณ์ และการเสนอรูปเล่มงานวิจัย											←	→

สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

บทที่ ๔

การวิเคราะห์รูปแบบทำนองเดี่ยวขิมและการสร้างสรรค์ทางเดี่ยวขิม

ผู้วิจัยรวบรวมข้อมูลจากเอกสาร สิ่งพิมพ์ งานวิจัย หนังสือ ตำรา การสัมภาษณ์ และวิทยานิพนธ์ที่เกี่ยวข้อง จากนั้นจึงนำข้อมูลทั้งหมดมาศึกษา วิเคราะห์ สังเคราะห์ข้อมูล และดำเนินการสร้างสรรค์ทางเดี่ยวขิมโดยใช้รูปแบบทำนองเดี่ยวขิม ดังนี้

๑. การวิเคราะห์รูปแบบทำนองเดี่ยวขิม

สำหรับเพลงไทยนั้น เพลงทางพื้น มือฆ้อง หรือลูกฆ้องอิสระสามารถแปรทำนองได้ ไม่ใช่บังคับทาง ฉะนั้นเมื่อแปรทำนองได้ เมื่อจับทำนองหลักแล้ว ตีเป็นธรรมดามีการดำเนินทำนองอย่างไร พอมาสร้างสรรค์เป็นเพลงเดี่ยว สำนวนกลอนจะมีความแตกต่างกันออกไป การใช้มือ การเติมกลวิธีเทคนิคต่างๆ เข้าไป ทำให้แสดงสำนวนออกมาเป็นลักษณะที่แตกต่างกันไป จากการบรรเลงธรรมดาอย่างไร ในสำนวนที่จะทำเป็นเพลงเดี่ยวจะมีสำนวนธรรมดาผสมผสานสอดแทรกอยู่เพียงแต่ว่าเราจะสอดแทรกทางเดี่ยวอย่างนั้นอย่างไร สร้างอารมณ์แค่ไหน ต้องการจะเน้นสำนวนกลอน เป็นกลอนแบบธรรมดา กลอนพลิกแพลง กลอนแบบจะฝากสำนวน เรื่องจังหวะ หรือว่าลีลาของจังหวะ สิ่งที่พบในรูปแบบของทำนองเดี่ยวขิม ที่ประพันธ์จากเพลงทางพื้น ได้แก่

๑.๑ สำนวนกลอน

ขิมมีสำนวนกลอนที่หลากหลาย สำนวนกลอนควรจะเป็นกลอนประเภทเดียวกัน หรือว่าจะให้เพิ่มเติมในรายละเอียดเข้าไปอีก สำนวน จำนวน พยางค์เท่ากัน ทั้งความช้าความรับ เว้นช่วงจังหวะ หยุดช่วงจังหวะเหมือนกัน หรือลีลา รุกรับ

๑.๒ กลวิธีพิเศษ

ขิมมีมีวิธีการบรรเลงที่นำมาใช้ได้หลากหลาย เช่น โปรย ลูกไขว้ สะบัด สะเดาะ ขยี้ รูดเสียง ซึ่งการจะนำมาใช้หรือตบแต่งทำนองเดี่ยวนั้นต้องขึ้นอยู่กับความสละสลวยของทำนอง การขึ้นลงเสียงของลูกตกเพลง ดังปรากฏดังกลวิธีพิเศษ ดังนี้

๑) การตีเก็บมือเดียว คือ การตีขิมทีละมือในแต่ละห้องเพลง โดยจะเริ่มจากมือซ้ายหรือมือขวาก่อนก็ได้

๒) การตีเก็บสองมือ คือ การตีสลับมือกันต่อเนื่องกันไป ปกติเริ่มตีจากมือซ้ายและระหว่างตีนั้นให้สังเกตฟังเสียงน้ำหนักมือซ้าย มือขวาให้เท่ากัน จังหวะในการตีสม่ำเสมอกัน ไม่ยกไม้สูงมากเกินไป

๓) การตีสะบัดตำแหน่งเดียวกัน คือ การตีสายขิม ๓ พยางค์ โดยตีตำแหน่งขิมเพียงตำแหน่งเดียวเท่านั้น ซึ่งปกติรูปแบบในการตีจะเริ่มจาก ขวา ซ้าย ขวา

๔) การตีสะบัดสองตำแหน่ง (ตีสะเดาะ) คือ การตีสายขิม ๓ พยางค์ โดยตี ๒ ตำแหน่ง

๕) ตีสะบัดสามตำแหน่ง (สะบัดเร็ว) คือ การตีตัวโน้ต ๓ ตำแหน่งเรียงกันอย่างรวดเร็ว ก่อนที่สะบัดต้องหยุดจังหวะไว้นิดหนึ่งโดยให้พยางค์สุดท้ายลงกับจังหวะของห้องพอดี ส่วนการสะบัดแบบหน่วยนั้น ต่างจากสะบัดคมอันแรก คือ ช่วยการสะบัดจะหน่วงช้ากว่า สะบัดคมเพื่อให้ทำนองที่ดีมีความนุ่มนวลมากขึ้น

๖) การกรอเสียง “คู่แปด” คือ การบังคับปลายไม้ให้ตกกระทบบรรเลงตัวโน้ตเดียวกันแต่อยู่ต่างระดับเสียงกันช่วงหนึ่งคือ ๑ - ๘ ให้มีเสียงถี่ๆ สลับกัน โดยเริ่มจากการใช้มือขวาก่อนแล้วสลับมือซ้ายไปเรื่อยๆ

๗) การกรอ ตำแหน่งเดียว (รัว) คือ การใช้ปลายไม้ขิมกรอลงไปที่สายขิมตำแหน่งเดียวกัน โดยทั่วไปคล้ายกับการกรอคู่แปด เพียงแต่ปลายไม้อยู่ที่เดียวกัน เสียงที่ออกมาจะฟังนุ่มนวลที่สุดเพราะเสียงจะไม่ดังเกรียกราวหนักแน่นเหมือนการกรอคู่แปด

๘) การกรอ ๒ ตำแหน่ง คือ ใช้ปลายไม้ขิมกรอลงไปตรงตำแหน่งสายขิม คนละตำแหน่งซึ่งต่างตัวโน้ตกันและใช้น้ำหนักต่างกัน

๙) การเอื้อน ๒ พยางค์ คือ การลากทำนองจากเสียงโน้ตระดับหนึ่งไปยังอีกเสียงหนึ่ง มี ๒ รูปแบบด้วยกันคือ เอื้อน ๒ พยางค์และเอื้อน ๓ พยางค์

๑๐) กรอเอื้อน ๓ พยางค์ คือ กรอไม้ขิมลากผ่านไป ๓ ตัวโน้ตแทนที่จะเป็น ๒ ตัวโน้ต ลักษณะการกรอโน้ตตัวแรกจะกรอนานหน่อยจากนั้นจึงเลื่อนปลายไม่ผ่านโน้ตตัวที่ ๒ ไปโดยเร็วแล้วปิดท้ายเสียงกรอตรงโน้ตตัวที่ ๓ จะเกิดเสียงที่ไพเราะ อ่อนหวาน น่าฟังมากกว่าการเอื้อนเสียง ๒ พยางค์

๑๑) การกรอเสียงไหล (เคลื่อนมือพร้อมกัน) คือ เป็นการฝึกเลื่อนมือในขณะที่กำลังกรอสายขิมไปยังตำแหน่งที่อื่นเป็นช่วงสั้นๆ การกรอเสียงไหลแบบสองมือพร้อมกันไปในทิศทางเดียวกัน

๑๒) การกรอเสียงไหล (เคลื่อนมือต่างกัน) คือ เป็นการกรอเสียงไหลเช่นกันแต่แตกต่างกันที่มือซ้าย และมือขวา กรอแยกกันไปตามสายขิมคนละทิศทางซึ่งทำให้เกิดเสียงผสมผสานอันไพเราะมากขึ้น

๑๓) ขยี้กรอ คือ ใช้กรณีที่เราต้องการกรอเอื้อนเสียง ๒ ตำแหน่งเท่านั้น เพราะปลายไม้จะวิ่งขึ้นลงระหว่างสายขิม ๒ ตำแหน่ง ไม่เหมือนการกรอสายขิมตำแหน่งเดียวซึ่งปลายไม้อยู่กับที่

๑๔) ขยี้เก็บ คือ การซอยมือตีเก็บอย่างรวดเร็วต่อเนื่องกันไปเป็นทำนองยาวๆ อาจเริ่มด้วยมือซ้ายหรือมือขวาก่อนก็ได้ แล้วตีสลับมือไปเรื่อยๆ จนหมดทำนองที่ต้องการ

๑๕) ขยี้เก็บ (สลับมือ) คือ ขยี้เก็บสลับมือนั้นคล้ายกับการตีสะบัดสลับมือ คือการตีสะบัดเป็นชุด ชุดละ ๓ พยางค์โดยใช้มือแรกตีสลับกันคือ ขวา – ซ้าย – ขวา ซ้าย – ขวา – ซ้าย ขวา – ซ้าย – ขวา ซ้าย – ขวา – ซ้าย ไปเรื่อยๆ จนหมดทำนอง

๑๖) การตีควบมือ (จังหวะเดียวกัน) คือ การลงไม้ ๒ ข้างไปบนสายขิมพร้อมๆ กัน จะเป็นเสียงเดียวกันหรือคนละเสียงก็ได้

๑๗) การตีควบมือคนละจังหวะ คือ จังหวะการตีของมือซ้ายและมือขวาจะแตกต่างกันโดยมือหนึ่งตีเร็วกว่าอีกมือหนึ่งเป็นสองเท่าเช่นมือขวาตีไป ๒ ครั้งแต่มือซ้ายตีเพียง ๑ ครั้งเท่านั้น

๑๘) การตีแยกมือ (กึ่งอิสระ) คือ มือข้างหนึ่งจะตียืนเสียงอยู่ที่ตำแหน่งเดิมในขณะที่อีกมือหนึ่งเคลื่อนที่ไปตีสายขิมตำแหน่งอื่นๆ แล้วแต่ท่วงทำนองเพลง มือที่ตียืนเสียงอยู่กับที่นั้นอาจเป็นมือซ้าย หรือมือขวาก็ได้แล้วแต่นักดนตรีต้องการ

๑๙) การตีแยกมือ (แบบอิสระ) คือ การตีสอบมือคนละตำแหน่งเคลื่อนที่แตกต่างคนละทิศทาง

๒๐) การตีหยุดเสียง (ด้วยปลายไม้ขิม) คือการตีขิมโดยไม่ยกไม้ขิมขึ้นทำให้เสียงไม่กังวาน

๒๑) ตีหยุดสียงด้วยนิ้ว คือ การใช้ไม้ตีขิมแล้วใช้มือหยุดเสียงไว้ไม่ให้ดังกังวายด้วยปลายนิ้วก้อย หรือจะตีหรือกดด้วยนิ้วไหนก็ได้ตามที่ถนัด

๒๒) การตีกลั้วเสียง คือ มีเสียง ๒ ลักษณะปนกันอยู่ในท่วงทำนองเดียวกัน เกิดจากการใช้มือตีสายขิมที่แตกต่างกันเสียงกลั้วกันนี้มีหลายรูปแบบขึ้นอยู่กับวิธีตีที่ประดิษฐ์ขึ้นโดยครูซึ่งประพันธ์ทำนองเพลงหรือนักดนตรีเอง

๒๓) การตีดีดเสียง คือใช้ปลายไม้ขิมตีลงไปบนสายขิม ๒ ครั้งติดๆ กันโดยใช้นิ้วกดแทรกเข้าไประหว่างเสียงที่ตีทั้ง ๒ พยางค์นั้นให้ได้ส่วนกัน จะเกิดเสียงที่ฟังแล้วเหมือนการดีดสาย

๒๔) การตี ๑ ตำแหน่งได้ ๒ เสียง คือการตีขิมครั้งเดียวให้ได้ ๒ เสียงพร้อมกัน ตำแหน่งนี้คือบริเวณตรงที่สายขิมจากแถวขวาลดลงมากระทบกับสายขิมจากแถวกลาง

๒๕) การกวาดเสียงด้วย “ด้ามไม้ขิม” คือ การเขี่ยปัดสาย เคาะตัวขิม หรือ กรีดสายขิม เพื่อให้เกิดเสียงที่มีสีสันน่าฟังเพิ่มขึ้นได้ ดังนั้นจึงไม่ควรจับด้ามไม้ขิมในลักษณะกำมือแน่นสนิท

๒๖) การตีเฉือน คือการใช้มือขวาตีโน้ตตัวอื่นมากก่อนจะเริ่มกรอเสียงหลัก

๑.๓ การใช้มือ

ลักษณะการใช้มืออาจจะนำมาเป็นแนวทางในการสร้างสรรค์ได้ เพราะการใช้มือขิม แต่ละสำนักจะมีวิธีการใช้มือที่เหมือนและต่างกันไป และแต่รูปแบบของใคร แนวคิดของใคร เหตุผลในการนำไปใช้ ของแต่ละคน บางสำนวนของผู้ประดิษฐ์อาจมีสำนวนที่เร็ว ไหว บางมือใช้มือขวาซ้ำ สามเสียง ทำให้เกิดความชัดเจน ของเสียงจะเกิดขึ้น แต่ถ้าเล่นสลับซ้ายขวา จะเกิดความคล่องตัวมาก

๒. การสร้างสรรค์ทางเดี่ยวขิม

๒.๑ การสร้างสรรค์ทางเดี่ยวขิม เพลงลมพัดชายเขา สามชั้น สร้างสรรค์และวิเคราะห์โดยใช้รูปแบบทำนองเดี่ยวขิม

๒.๒ ทำนองหลักเพลงลมพัดชายเขา

ท่อน ๑

- - - ม	- ซ ซ ซ	- - - ล	- ซ ซ ซ	- ด ร ม	- ซ - ล	- ซ - ล	ล ล - ซ
- ม ม ม	- ซ – ร	ร ร - ด	ด ด - ซ	ซ ซ - ล	ล ล - ท	ท ท - ด	ด ด - ร
- ท – ล	ล ล - ท	ท ท - ร	ร ร - ม	- ซ – ม	- ร – ด	ด ด - ท	ท ท - ล
- ร - ท	- ล – ซ	ซ ซ - ล	ล ล - ท	- ด - ร	ม ร ด ท	ล ซ ล ท	ล ท ด ร

- ล - ฟ	- ฟ ม ร	- ล - ร	- ร ม ฟ	- ฟ ล ท	ร ท ล ฟ	ท ล ฟ ม	ล ฟ ม ร
- ม ม ม	- ซ – ร	ร ร - ด	ด ด - ซ	ซ ซ - ล	ล ล - ท	ท ท - ด	ด ด - ร
- ท – ล	ล ล - ท	ท ท - ร	ร ร - ม	- ซ – ม	- ร – ด	ด ด - ท	ท ท - ล
- ร - ท	- ล - ซ	ซ ซ - ล	ล ล - ท	- ร - ม	- ร – ท	ท ท - ล	ล ล - ซ

ท่อน ๒

- - - ม	- ซ ซ ซ	- - - ล	- ซ ซ ซ	- ด ร ม	- ซ - ล	- ซ - ล	ล ล - ซ
- ท - ร	- ท - ล	ล ล - ซ	ซ ซ - ม	- ม - ร	ร ร - ม	ม ม - ซ	ซ ซ - ล
- ด ร ม	- ซ - ล	- ท - ล	- ซ - ม	- ม - ร	ร ร - ม	ม ม - ซ	ซ ซ - ล
- ร - ซ	- - ล ท	- ร – ท	- ล – ซ	- ม - ร	ร ร - ซ	ซ ซ - ล	ล ล - ท
- ท ล ท	ล ซ ล ซ	ท ล ซ ล	ซ ม ซ ม	ล ซ ม ซ	ม ร ม ร	ซ ม ร ม	ร ท ร ท
- ท – ร	- ท - ล	ล ล - ซ	ซ ซ - ม	- ม - ร	ร ร - ม	ม ม - ซ	ซ ซ - ล
- ด ร ม	- ซ - ล	- ท - ล	- ซ - ม	- ม - ร	ร ร - ม	ม ม - ซ	ซ ซ - ล
- ร ม ฟ	- ล - ม	- ล - ฟ	ม ร - ท	- ท - ล	ล ล - ท	ท ท - ร	ร ร - ม

๒.๓ การสร้างสรรค์ทางเดี่ยวขิมเพลงลมพัดชายเขา สามชั้น

ท่อน ๑ เที่ยวโอด

- - - ร	- - - ม	มฟม ล ม	- ฟ - ซ	- - - ม	มซม ล ม	ร ร - ร	มร - ร
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- ท - ล	- ท ล ซ
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -

- - - -	- ด - ร	ซ ม - ร	- ด - -	- - - ซ	- - - -	- - - -	- - - -
- - ซลท	- ด - -	- - - -	- - - ซ	- - - ซ	- - ซลท	- - - ด	ทลซลทดร
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- ร - -	- - - -	- - - -	- - - -

- - - -	- - - ร	- - - -	- ร - ม	- - ลซม	ลซม ร ม	ร ด มรด	- ร - ร
- - - -	- - - ท	ทลซ ล ท	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	ซลท ท ล
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -

- ม ร ร	- ร - ร	- - - ร	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ร
- - - ท	- ล - ซ	- - - ซ	- - ซลท	- - - ล	ทลซ ล ท	- - - ด	รดทดร
- - - -	- - - -	- ร - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -

- - - ฟ	- ม - ฟ	ม ร - ม	ฟมร ม ฟ	- - - -	- รมร - -	- - - -	- - - ร
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ท	ท - ล ท	ล - ล	ลทล ท
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- ฟ - -	- - - -

- - ดรม	ซ ล ซ ร	- - - ด	มรด ร	- - รด	- - ด -	- - - -	- - - -
- - - -	- - - -	- - - -	- - - ซ	- - - ล	ฟซล ลซ ฟ	- - ลซฟ	- ซ - ซ
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	ดรม ม ร

- - - -	- - - -	- - - ร	มร ร ม	- ล ซ ม	- ร - ม	รด มรด	- - ล ล
- - - ล	ทลซ ล ท	- - - -	- ท - -	- - - -	- - - -	- - - -	ท ล
- ล - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -

ลซม ร	ร	- - - -	- - - -	มร ร ม	รมซมร	รมซมร	ซมร
- - - ท	ซลท ทลซ	- - - -	ซซซ ล ท	- ท - -	ท ท	ท ท	ทล ซ
- - - -	- - - -	ท ร ม ซ	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	ซ

ไม่กลับต้น

ท่อน ๑ เที่ยวพัน

- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	รมร	- - - -
- - - -	ซ ล ซ	ท ล ซ	ซลทลซ ซ	- - - -	ลซ ซ ล	ท ท ล	ทลซ ซ
- - ร ม	- - - ซ	- - - ม	- - - ม	มรท ร ม	- ม - -	- - - -	ม ร

- - - -	- - - ร	ดรม ซ ร	ม ร ด	มรด รด	ด	ด	- - - ร
ทลซ ซ	ซลทดร	- - - -	- - - ซ	- - - ล	ซฟซล ลซฟ	ฟซล ลซฟ	ซลซฟ
- - ร -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	มร

ล ล	- - - -	ร ร	มร ร ม	ลซม ร ม	มร ด	ดรม ร ด	ล
ล ล - ล	ทล ล ท	ร ร ร	- ท - -	- - - -	- ด - ด	- - - -	ดทล ล
- - - -	- ฟ - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -

มซม ร	- - ร -	- ร - ร	ซ - ล -	- - ด ร	ม รมรด	รด ด	- - - ร
- - - ท	ซลท ทลซ	- - - -	- ล - ท	ล ท	ซ	ล ลซฟ	ซลซฟ
- - - -	- - - -	ร ร - ซ	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - มร -

ล ลฟ	ล ลร	ล ลม	ล ลฟ	ล ล	- ร - -	-ม - ม	- - - -
ลล	ลล	ลล	ลล	ลล ล	ลท ทล	- - - -	ล
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	ฟ ฟ	ม ม ม	รมฟ ฟมร

- - - -	- - ดร	มซดฟ	มรด	ดรมฟล	ลซฟ - ซ ซ	ฟม - ฟ ฟมร	- ม มรด - ร
ทลซ ซ	ซลท - -	- - - -	- - - ซ	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
- - ร -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -

มร	- - - -	มซมร	- - รม	ซ ซ	- ม - ร	- ร - ร	ด ท
- ท - ล	- - ลท	- - - ท	ลท - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
- - - ฟ	มฟ - -	- - - -	- - - -	ซ ซ ม	ร ด	ร ร ด	- ท - ล

ซมร -	- - ร - -	- - - -	รู ร	- ร - ม	ซมรม	ร ร ร	มร - - -
- - - ท	ซลท ทลซ	ท ล ซ ล	- ท - ท	- - - -	- - - -	- ท - ล	ท ล ซ
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -

ไม่กลับต้น

ท่อน ๒ เที่ยวโอด

- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	ซมรร	- ร - ร
- - - -	- - - -	- - - ซ	ซ - ซู ม	- - - ซ	- - ซลท	- - - ท	- ล - ซ
- - - -	- - - ร	มรทร	- ม	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -

- - - -	- - - ด	- - รร	- ร - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
- - - -	- - - ล	ลทล ล	- ซ - ซ	- - - -	- - ซ -	- - - ซ	ลซ ซ ล
- - - -	- - - -	- - - -	- - - ม	- - - ร	มรท ร ม	- - - -	- ม - -

- - - -	ร ม ร ร	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	มร ร
- - ซลท	- - - ล	- - ทลซ	ทลซลทลซ	- - ลซ	- - - ซ	- - ทลซ	- - ท ล
- - - -	- - - -	- - - -	ม - - ม	- - - ม	มรท ร ม	- - - -	ม- - -

- - - -	ซ ม ร ร	- - - ร	มร - - -	- - - -	- - - -	- - - ร	มซม ร ร
- - - -	- - - ท	- - - ล	ท ล ซ	- - - ซ	ซ - ซ	- - - -	- - - ท
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	มรท - ร	- ม	- ร - -	- - - -

- - - -	- ร - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ร	มร ซ ม	- ร - ร
- - - -	ท ล ซ	- - - ล	ท ล ซ ซ	- - - -	- - - -	ท	- - - ท
- - - -	- - - -	- - - -	- - - ม	- - - -	- ร - -	- - - -	- - - -

- - - -	- - - ด	มร - ร	ร - ม	- ร - -	- - - -	- ร - -	- - - -
- - - -	- - - ล	ท - ล	- ซ - -	- - - ล	ท ล ซ ซ	- - - -	- - ซ ล
- - - -	- - - -	- - - -	- - - ม	- - - -	- - - ม	- - - ม	ร ม

- - ลซม	ร ด - -	- - มรด	- - - -	- - - -	มร ร ม	- - - ซ	ลซม ซ ล
- - - -	- - ท ล	- - - -	ท ล ซ ซ	- - ซลท	- ท - -	- - - -	- - - -
- - - -	- - - -	- - - -	- - - ม	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -

- - - ฟ	- - - ม	- - - ร	มฟม ร	- - - -	- - - -	ฟมร - -	รมฟ - ม
- - - -	- - - -	- - - -	- - - ท	- - - -	ทล ล ท	- - - ท	- - - -
- ฟ - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - รมฟ	- ฟ - -	- - - -	- - - -

ไม่กลับต้น

ท่อน ๒ เที่ยวพัน

ฟมรมฟ	มลมฟ	ฟมรมฟ	ฟมรมฟซล	ฟมร มร	- - ซ -	- - - -	- - ม -
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ท	ทลซ ซ	ซ ทลซ	ซฟ - - -
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	ร - - -	- ม - ม

- - ร ม	ร ร - -	มร - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	ร - - -
ซลท - -	- ท - ล	- ท ล ซ	ทลซลทลซ	ลซ - - -	- - - -	ซลท ลซ	ซลท ทลซลท
- - - -	- - - -	- - - -	ม ม	ม มรท	ล ท ร ม	- - - ม	ร ล

มซมร	ร	- - ร -	- - - -	- - ร -	ม ร ซ ม	ซ ร ซ ม	ร ด - -
- - - ท	ซลท ทลซลทล	ซลท ล	ท ล ซ -	ซลท ท	- - - -	- - - -	- - ท ล
- - - -	- - - -	- - - -	- - - ม	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -

ร ร ม	ร - ร -	ร - ร -	ร - ร -	- - - -	- - - -	ร ร	ซ – ล -
- - - -	- ท - -	- ร - ท	- ล - ซ	- - - -	ซ ล ซ	- - - ซ	- ล - ท
ร ร - -	- - - ร	- - - -	- - - -	มรท ม ร	- ม - -	ร ด - -	- - - -

ร - - -	ร - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
- ท ล ท	- ท ล ซ	ท ล ซ ล	ท ล ซ -	ล ซ - -	ล - - -	ซ - - -	ซ - - -
- - - -	- - - -	- - - -	- - - ม	- - ม ซ	ซ ม ร	ม ร ม	- ม ร ท

ร - - -	- - - -	- - ร -	- - - -	- - ร -	- - ม -	- - ซ -	- - ล -
- - - -	- - ซ ล	ท ล ล	ท ล ซ	ซ - - -	ซ - - -	ล ซ ซ	ท ล ล
ท ร ม	ร ม - -	- - - -	ม	ร ร	ม ม	- - - -	- - - -

ซ ม ร	ม ร - -	ร - - -	- - - -	ซ ม ร	- - ร ม	ซ ม ร -	- - - -
- - - ท	- - ท ล	ท ล ซ	ท ล ซ	- - - ท	ล ท	- - - ท	ล ซ - ล
- - - -	- - - -	- - - -	- - - ม	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -

- - ร̂มฟ	ล ฟ - ม	- - - ร	ฟ̂มร - -	- - - -	- - - -	- - ฟ̂มร	ร - ม
- - - -	- - - -	- - - -	- - - ท	- - - -	- ล - ท	- - - -	ท - - -
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - ร̂มฟ	- - - -	- - - -	- - - -

ไม่กลับต้น

๒.๔ การวิเคราะห์การสร้างสรรค์ทางเดี่ยวขิมเพลงลมพัดชายเขา สามชั้น

๒.๔.๑ กลุ่มเสียงหรือทาง

จากการศึกษาและประพันธ์ทางเดี่ยวขิมเพลงลมพัดชายเขา สามชั้น ซึ่งมีจำนวน ๒ ท่อนผู้วิจัยได้ยึดกลุ่มเสียงจากทำนองหลักเป็นพื้นฐาน โดยผู้วิจัยได้จำแนกออกเป็นประโยคดังนี้

ท่อน ๑ ประโยคที่ ๑ ซ ล ท X ร ม X ทางเพียงออล่าง

ประโยคที่ ๒ ซ ล ท X ร ม X ทางเพียงออล่าง

ประโยคที่ ๓ ซ ล ท X ร ม X ทางเพียงออล่าง

ประโยคที่ ๔ ซ ล ท X ร ม X ทางเพียงออล่าง

ประโยคที่ ๕ ซ ล ท X ร ม X ทางเพียงออล่าง

ประโยคที่ ๖ ซ ล ท X ร ม X ทางเพียงออล่าง

ประโยคที่ ๗ ซ ล ท X ร ม X ทางเพียงออล่าง

ประโยคที่ ๘ ซ ล ท X ร ม X ทางเพียงออล่าง

ท่อน ๒ ประโยคที่ ๑ ซ ล ท X ร ม X ทางเพียงออล่าง

ประโยคที่ ๒ ซ ล ท X ร ม X ทางเพียงออล่าง

ประโยคที่ ๓ ซ ล ท X ร ม X ทางเพียงออล่าง

ประโยคที่ ๔ ซ ล ท X ร ม X ทางเพียงออล่าง

ประโยคที่ ๕ ซ ล ท X ร ม X ทางเพียงออล่าง

ประโยคที่ ๖	ซ ล ท X ร ม X	ทางเพียงออล่าง
ประโยคที่ ๗	ซ ล ท X ร ม X	ทางเพียงออล่าง
ประโยคที่ ๘	ร ม ฟ X ล ท X	ทางนอก

หมายเหตุ กลับต้นท่อน ๒ ในประโยคที่ ๑ เป็นทางนอก เนื่องจากประโยคที่ ๑ เป็นทำนองเท่าซึ่ง ประโยค

สุดท้ายของท่อน ๒ เป็นทางนอก บันไดเสียงจึงต้องเปลี่ยนตาม

๒.๔.๒ จังหวะ

ดนตรีไทยมีการแบ่งจังหวะอยู่ ๒ ประเภท คือ จังหวะฉิ่งและจังหวะหน้าทับ ซึ่งจังหวะทั้ง ๒ ประเภทนี้ มีความสำคัญต่อกระบวนการประพันธ์เป็นอย่างมาก เพราะสามารถบอกถึงความสั้น - ยาวของเพลงที่นำมาประพันธ์เป็นทางเดี่ยว โดยเฉพาะจังหวะหน้าทับเป็นส่วนที่สำคัญมาก ซึ่งมีรายละเอียดดังต่อไปนี้

- จังหวะฉิ่ง

จังหวะฉิ่งในเพลงลมพัดชายเขา อัตราจังหวะสามชั้น สำหรับการบรรเลงให้จังหวะกับการเดี่ยวนั้น ในเที่ยวแรกจะบรรเลงในอัตราจังหวะสามชั้นปกติ แต่เมื่อบรรเลงเที่ยวกลับ ฉิ่งจะบรรเลง ในอัตราจังหวะสองชั้น ดังตัวอย่างลักษณะการบรรเลงฉิ่งดังต่อไปนี้

อัตราจังหวะสามชั้น (เที่ยวแรก)

- - - -	- - - ฉิ่ง	- - - -	- - - ฉับ	- - - -	- - - ฉิ่ง	- - - -	- - - ฉับ

อัตราจังหวะสองชั้น (เที่ยวกลับ)

- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ

- จังหวะหน้าทับ

จังหวะหน้าทับในเพลงลมพัดชายเขา อัตราจังหวะสามชั้น สำหรับการบรรเลงให้จังหวะกับการเดี่ยวนั้น จะบรรเลงในอัตราจังหวะสามชั้นปกติทั้งในเที่ยวแรกและเที่ยวกลับ ดังตัวอย่างต่อไปนี้

อัตราจังหวะสามชั้น

- ทั่ง - ติง	- โจ๊ะ - จ๊ะ	- โจ๊ะ - จ๊ะ	- โจ๊ะ - จ๊ะ	- - - -	- โจ๊ะ - จ๊ะ	- โจ๊ะ - จ๊ะ	- โจ๊ะ - จ๊ะ
- ติง - ติง	- ทั่งติงทั่ง	ติงทั่ง - ติง	- โจ๊ะ - จ๊ะ	- ติง - ทั่ง	- ติง - ติง	- ทั่ง - ติง	- ติง - ทั่ง

๒.๔.๓ วิเคราะห์ทำนองเดี่ยวเพลงลมพัดชายเขา สามชั้น

ในการประพันธ์ทำนองเดี่ยวขิมเพลงลมพัดชายเขา สามชั้น ผู้วิจัยได้นำทำนองหลักของเพลงลมพัดชายเขา สามชั้น มาใช้เปรียบเทียบกับทำนองเดี่ยว เพื่อแสดงให้เห็นถึงการดำเนินท่วงทำนองของทำนองเดี่ยว ซึ่งมีความสัมพันธ์กันกับทำนองหลัก โดยผู้วิจัยได้แบ่งการวิเคราะห์ทำนองเดี่ยวทีละประโยค

ในส่วนของทำนองหลักที่ได้นำมาวิเคราะห์เปรียบเทียบนี้ จะมีการดำเนินท่วงทำนองเหมือนกันทั้งเที่ยวแรกและเที่ยวกลับในทุก ๆ ท่อนของเพลง แต่ในส่วนของทำนองเดี่ยวขิมนั้น การดำเนินท่วงทำนองในเที่ยวแรกและเที่ยวกลับของทุก ๆ ท่อนของเพลงจะมีวิธีการดำเนินท่วงทำนองที่แตกต่างกันไป ดังนั้นผู้วิจัยจึงวิเคราะห์ทั้งเที่ยวแรกและเที่ยวกลับของทุก ๆ ท่อน โดยใช้ทำนองหลักเปรียบเทียบไปพร้อมกับทำนองเดี่ยวขิม ดังนี้

ท่อน ๑ เที่ยวแรก

ประโยคที่ ๑

ทำนองหลัก

- - - ม	- - ซ ซ	- - - ล	- - ซ ซ	- - ร ม	- ซ - ล	- ซ - -	ล ล - ซ
- - - ท	- ซ - -	- - - ล	- ซ - -	- ด - -	- ซ - ล	- ซ - ล	- - - ซ

ทำนองเดี่ยวขิม →

- - - ร	- - - ม	มฟม ล ม	- ฟ - ซ	- - - ม	มซม ร ม	ร ร ร	มร ร
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	ท - ล	ท ล ซ
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -

ในประโยคที่ ๑ ผู้วิจัยพบว่า ทำนองหลักและทำนองเดี่ยวขิมอยู่ในกลุ่มบันไดเสียงเพียงออล่าง ได้แก่ ซ ล ท X ร ม X ลักษณะของทำนองใช้บันไดเสียงเพียงออล่าง แต่พบเสียงนอกบันไดเสียงในทำนองเดี่ยว คือ เสียงฟา ซึ่งจะปรากฏอย่างเด่นชัดในห้องที่ ๓ ทั้งนี้เป็นลักษณะของการสะบัด จึงมีความจำเป็นต้องนำเสียงฟามาร่วมในวิธีการสะบัดด้วย โดยทำนองหลักและทำนองเดี่ยวมีความแตกต่างกัน คือ ทำนองหลักจะมีลักษณะการดำเนินทำนองย้ำเสียงเพื่อเป็นการยืนเสียงหลักคือเสียงซอลไว้ (ลูกเท่า) ส่วนทำนองเดี่ยวจะมีลักษณะ เรียงเสียงขึ้นลงตามลำดับ โดยมีการใช้เทคนิคการสะบัด ๒ ตำแหน่ง (การตีสะเคาะ) เข้ามาให้เกิดความไพเราะขึ้น ปรากฏอย่างเด่นชัดในห้องที่ ๓ และห้องที่ ๖ และใช้เทคนิคการตีสะบัด ๓ ตำแหน่ง ปรากฏในห้องสุดท้ายเพื่อทำให้เกิดการคลี่คลายของทำนองเพลง ทั้งนี้ยังมีการใช้เทคนิคการตีกรอเอื้อน ๓ พยางค์ ซึ่งทำให้เสียงเรียงต่อกันไปด้วยเทคนิคการกรอ แสดงถึงความไพเราะนุ่มนวลมากยิ่งขึ้น การเคลื่อนที่ของเสียงจึงไม่สัมพันธ์กันระหว่างทำนองหลักและทำนองเดี่ยว ซึ่งแสดงถึงความต่างที่ลงตัวกันนั้นคือเสียงลูกตก

ประโยคที่ ๒

ทำนองหลัก

- - มฺ มฺ	- มฺ - -	รฺ รฺ - -	ดฺ ดฺ - -	ซ ซ - -	ล ล - -	ท ท - -	ดฺ ดฺ - รฺ
- ม - -	- ซ - ร	- - - ด	- - - ซฺ	- - - ลฺ	- - - ทฺ	- - - ด	- - - ร

ทำนองเดี่ยวขิม

- - - -	- ด - ร	ซ ซ ซ ม - ร	- ด	ซ	- - - -	- - - -	- - - -
- - ซ‿ล‿ท	ด		- ซ	- ซ	- - ซ‿ล‿ท	- - - ด	ทลซล ทดร
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- ร	- - - -	- - - -	- - - -

ในประโยคที่ ๒ ผู้วิจัยพบว่า ทำนองหลักและทำนองเดี่ยวขิมอยู่ในกลุ่มบันไดเสียงเพียงออล่าง ได้แก่ ซ ล ท X ร ม X ลักษณะของทำนองใช้บันไดเสียงเพียงออล่าง แต่พบเสียงนอกบันไดเสียงในทำนองเดี่ยว คือ เสียงโด เพื่อให้เกิดความกลมกลืนของเสียง ทั้งนี้เป็นลักษณะของการดำเนินทำนองจะเริ่มต้นด้วยการตีสะบัด ๓ ตำแหน่ง แสดงถึงความหนักแน่นของต้นประโยค มีการใช้เทคนิคการตีกรอ ๒ ตำแหน่ง (กรอเสียงผสม) ปรากฏในห้องที่ ๓ ทำให้เกิดเสียงประสานขึ้นระหว่างการกรอ ซึ่งเสียงดังกล่าวมีความไพเราะเป็นอย่างมาก มีการใช้เทคนิคการกรอเสียงเดียวกันแต่อยู่คนละตำแหน่ง ปรากฏ

ในห้องที่ ๒ และมีการใช้เทคนิคการกรอเสียงคู่แปด ปรากฏในห้องที่ ๕ มีการใช้เทคนิคการกรอเสียงไหล ปรากฏในห้องที่ ๗ - ๘ เพื่อให้เสียงดังต่อเนื่องกันอย่างสนิทกลมกลืน และแสดงถึงความสามารถของผู้บรรเลงด้วย

ประโยคที่ ๓

ทำนองหลัก

- ท - -	ล ล - -	ท ท - -	ร ร - ม	- ม - ม	- ร - -	ด ด - -	ท ท - ล
- ท - ล	- - - ท	- - - ร	- - - ม	- ซ - ม	- ร - ด	- - - ท	- - - ล

ทำนองเดี่ยวขิม

- - - -	ร	- - - -	- ร - ม	- - ลซม	ลซม ร ม	ร ด มรด	ร ร
- - - -	- - - ท	ทลซ ล ท	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	ซลท ท ล
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -

ในประโยคที่ ๓ ผู้วิจัยพบว่า ทำนองหลักและทำนองเดี่ยวขิมอยู่ในกลุ่มบันไดเสียงเพียงออล่าง ได้แก่ ซ ล ท X ร ม X ลักษณะของทำนองใช้บันไดเสียงเพียงออล่าง แต่พบเสียงนอกบันไดเสียงในทำนองเดี่ยว คือ เสียงโด เพื่อสะบัดเสียงลง ปรากฏในห้องที่ ๗ การดำเนินทำนองเป็นการเริ่มต้นด้วยการย้ำเสียงทีโดยใช้เทคนิคการสะบัด ๓ ตำแหน่ง ประกอบทำนองให้ความรู้สึกสะดุดทำนอง และมีการย้ำเทคนิคการสะบัด ๓ ตำแหน่งอย่างต่อเนื่อง ๒ ครั้ง เพื่อจะบรรเลงต่อด้วยการใช้เทคนิคการตีกรอเอื้อน ๓ พยางค์ และจบด้วยการใช้เทคนิคการสะบัด ๓ ตำแหน่ง อย่างฉับพลัน และจบประโยคด้วยเทคนิคการตีขยี้เก็บ

ประโยคที่ ๔

ทำนองหลัก

- ร - ท	- ล - -	ซ ซ - -	ล ล - ท	- ด - ร	ม ร - -	- - ล ท	- - ด ร
- ร - ท	- ล - ซ	- - - ล	- - - ท	- ซ - -	- - ด ท	ล ซ - -	ล ท - -

ทำนองเดี่ยวขิม

-มรร	ร ร	ร	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	ร
ท	-ล-ซ	-ซ	--ซ͡ลท	---ล	ท͡ลซ ล ท	---ด	รดทดร
- - - -	- - - -	-ร	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -

ในประโยคที่ ๔ ผู้วิจัยพบว่า ทำนองหลักและทำนองเดี่ยวขิมอยู่ในกลุ่มบันไดเสียงเพียงออล่าง ได้แก่ ซ ล ท X ร ม X ลักษณะของทำนองใช้บันไดเสียงเพียงออล่าง แต่พบเสียงนอกบันไดเสียงในทำนองเดี่ยว คือ เสียงโด ซึ่งจะปรากฏอย่างเด่นชัดในห้องที่ ๗ - ๘ ทั้งนี้เป็นลักษณะของการตีขยี้เก็บ จึงมีความจำเป็นต้องนำเสียงโดมาร่วมในวิธีการตีขยี้เก็บด้วย โดยทำนองหลักและทำนองเดี่ยวมีความแตกต่างกันเล็กน้อย คือ ทำนองหลักจะมีลักษณะการดำเนินทำนองเรียงเสียงขึ้นลงไปมาตามลำดับ แต่ทำนองเดี่ยวจะปรากฏการดำเนินทำนองลักษณะย้ำเสียงลูกตกในห้องที่ ๔ - ๖ แม้ทำนองเดี่ยวจะมีลักษณะการดำเนินทำนองย้ำเสียงลูกตก แต่การเคลื่อนที่ของเสียงก็เป็นไปในลักษณะเดียวกับกับทำนองหลัก และยังคงจบประโยคด้วยเทคนิคการตีขยี้เก็บ

ประโยคที่ ๕

ทำนองหลัก

-ล-ล	-ฟ--	---ร	--มฟ	--ลท	ร̣ท--	ทล--	ลฟ--
---ฟ	--มร	-ล--	-ร--	-ฟ--	--ลฟ	--ฟม	--มร

ทำนองเดี่ยวขิม

---ฟิ	-ม-ฟิ	มร-ม	ฟ͡มร ม ฟ	- - - -	รมร	- - - -	ร
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	---ท	ท ล ท	ล -ล	ล͡ทล ท
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	ฟิ	- - - -

ในประโยคที่ ๕ ผู้วิจัยพบว่า ทำนองหลักและทำนองเดี่ยวขิมอยู่ในกลุ่มบันไดเสียงนอก ได้แก่ ร ม ฟ X ล ท X ลักษณะของทำนองใช้บันไดเสียงนอก เป็นการเปลี่ยนบันไดเสียงอย่างสนิทกลมกลืน มีการใช้เทคนิคการตีกรอเอื้อนเสียง ๒ พยางค์ อย่างเด่นชัดมากในประโยคนี้ รวมทั้งมีเทคนิคการตีกรอ

เอื้อนเสียง ๓ พยางค์ สะบัด ๓ ตำแหน่ง สะบัด ๒ ตำแหน่ง และการตีขยี้เก็บ ประกอบเข้าด้วยกันในหนึ่งประโยค ผู้บรรเลงต่องใช้ความสามารถเป็นอย่างสูง

ประโยคที่ ๖

ทำนองหลัก

- - มฺ มฺ	- มฺ - -	รฺ รฺ - -	ดฺ ดฺ - -	ซ ซ - -	ล ล - -	ท ท - -	ดฺ ดฺ - รฺ
- ม - -	- ซ - ร	- - - ด	- - - ซฺ	- - - ลฺ	- - - ทฺ	- - -ด	- - - ร

ทำนองเดี่ยวขิม

- - ดรมฺ	ซ ล ซ ร	- - - ด	มรด ร	- - รด	ด	- - - -	- - - -
- - - -	- - - -	- - - -	- ซ	ล	ฟซล ลซ ฟ	- - ลซฟ	ซ ซ
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	ดรม ม ร

ในประโยคที่ ๖ ผู้วิจัยพบว่า ทำนองหลักและทำนองเดี่ยวขิมอยู่ในกลุ่มบันไดเสียงเพียงออล่าง ได้แก่ ซ ล ท X ร ม X ลักษณะของทำนองใช้บันไดเสียงเพียงออล่าง แต่พบเสียงนอกบันไดเสียงในทำนองเดี่ยว คือ เสียงโดและเสียงฟา การดำเนินทำนองเป็นการเริ่มต้นด้วยการใช้เทคนิคการสะบัด ๓ ตำแหน่ง ประกอบทำนองให้ความรู้สึกสะดุดทำนอง ประโยคนี้จะใช้เทคนิคการตีสะบัด ๓ พยางค์ เป็นหลัก ทั้งนี้มีการตีขยี้เก็บ ปรากฏเด่นชัดในห้องที่ ๖ และ ๘

ประโยคที่ ๗

ทำนองหลัก

- ท - -	ล ล - -	ท ท - -	รฺ รฺ - มฺ	- มฺ - มฺ	- รฺ - -	ดฺ ดฺ - -	ท ท - ล
- ทฺ - ลฺ	- - - ทฺ	- - - ร	- - - ม	- ซ - ม	- ร - ด	- - - ทฺ	- - - ลฺ

ทำนองเดี่ยวขิม

- - - -	- - - -	- - - ร	มร ร ม	ม ม - ล ซ ม	- ร - ม	รด มรด	ล ล
- ล	ทลซ ล ท	- - - -	ท	- - - -	- - - -	- - - -	ท ล
- ล	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -

ในประโยคที่ ๗ ผู้วิจัยพบว่า ทำนองหลักและทำนองเดี่ยวขิมอยู่ในกลุ่มบันไดเสียงเพียงออล่าง ได้แก่ ซ ล ท X ร ม X ลักษณะของทำนองใช้บันไดเสียงเพียงออล่าง แต่พบเสียงนอกบันไดเสียงในทำนองเดี่ยว คือ เสียงโด เพื่อสะบัดเสียงลง ปรากฏในห้องที่ ๗ ทั้งนี้มีการใช้เทคนิคการตีสะบัด ๓ ตำแหน่ง การตีกรอเอื้อนเสียง ๓ พยางค์ และการตีควบมือ (จังหวะเดียวกัน) ปรากฏอย่างเด่นชัดในห้องที่ ๕

ประโยคที่ ๘

ทำนองหลัก

- รˑ - ท	- ล - -	ซ ซ - -	ล ล - ท	- รˑ - มˑ	- รˑ - -	ท ท - ล	ล ล - ซ
- ร - ทฺ	- ล - ซ	- - - ลฺ	- - - ทฺ	- ร - ม	- ร - ทฺ	- - - ลฺ	- - - ซฺ

ทำนองเดี่ยวขิม

ล‿ซ‿ม ร	ร	- - - -	- - - -	ม‿ร ร ม	รมซมร	รมซมร	ซมร
ท	ซลท ทลซ	- - - -	ซ‿ซ‿ซ ล ท	ท	ท ท	ท ท	ทล ซ
- - - -	- - - -	ท ร ม ซ	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	ซ

ในประโยคที่ ๘ ผู้วิจัยพบว่า ทำนองหลักและทำนองเดี่ยวขิมอยู่ในกลุ่มบันไดเสียงเพียงออล่าง ได้แก่ ซ ล ท X ร ม X ลักษณะของทำนองใช้บันไดเสียงเพียงออล่าง ไม่พบเสียงนอกบันไดเสียง การดำเนินทำนองเป็นการเริ่มต้นด้วยการใช้เทคนิคการสะบัด ๓ ตำแหน่ง แล้วจึงตีปกติเพื่อจะใช้เทคนิคการตีขยี้เก็บ ซึ่งการขยี้เก็บนี้เสียงต้นและท้ายของกลอนจะจบลงที่เสียงเดียวกัน ปรากฏอย่างเด่นชัดในห้องที่ ๒, ๖ และ ๗ ทั้งนี้มีการใช้เทคนิคการตีสะบัด ๑ ตำแหน่ง ปรากฏในห้องที่ ๔ จบประโยคด้วยการขยี้เก็บแล้วจึงตีแยกมือ

ท่อน ๑ เที่ยวกลับ

ประโยคที่ ๑

ทำนองหลัก

- - - ม	- - ซ ซ	- - - ล	- - ซ ซ	- - ร ม	- ซ - ล	- ซ - -	ล ล - ซ
- - - ทฺ	- ซฺ - -	- - - ลฺ	- ซฺ - -	- ด - -	- ซฺ - ลฺ	- ซฺ - ลฺ	- - - ซฺ

ทำนองเดี่ยวขิม

- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	รมร	- - - -
- - - -	ซ ล ซ	ท ล ซ	ลทลซ ซ	- - - -	ล͡ซ ซ ล	ท ท ล	ทลซ ซ
- - ร ม	ซ	ม	ม	ม͡ร ท ร ม	ม	- - - -	ม ร

ในประโยคที่ ๑ ผู้วิจัยพบว่า ทำนองหลักและทำนองเดี่ยวขิมอยู่ในกลุ่มบันไดเสียงเพียงออล่าง ได้แก่ ซ ล ท X ร ม X ลักษณะของทำนองใช้บันไดเสียงเพียงออล่าง ไม่พบเสียงนอกบันไดเสียง ใช้เทคนิคการตีขยี้เก็บอย่างฉับพลัน ปรากฏในห้องที่ ๔, ๗ และ ๘ ซึ่งเป็นการตีขยี้แบบต่อเนื่อง ผู้บรรเลงจึงต้องใช้ความสามารถและเข้าใจจังหวะเป็นอย่างดี มีการตีแยกมือในเสียงด้วยกันแต่คนละตำแหน่ง ปรากฏในห้องที่ ๒ การเคลื่อนที่ของเสียงไปในทิศทางเดียวกัน ต่างจากประโยคที่ ๑ เที่ยวแรกที่แตกต่างกัน

ประโยคที่ ๒

ทำนองหลัก

- - มฺ มฺ	- มฺ - -	รฺ รฺ - -	ดฺ ดฺ - -	ซ ซ - -	ล ล - -	ท ท - -	ดฺ ดฺ - รฺ
- ม - -	- ซ - ร	- - - ด	- - - ซฺ	- - - ลฺ	- - - ทฺ	- - - ด	- - - ร

ทำนองเดี่ยวขิม

- - - -	ร	ด͡รม ซ ร	ม ร ด	ม͡รด ร͡ด	ด	ด	ร
ท͡ลซ ซ	ซลทดร	- - - -	ซ	ล	ซฟซลลซฟ	ฟซล ลซฟ	ซลซฟ
ร	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	มร

ในประโยคที่ ๒ ผู้วิจัยพบว่า ทำนองหลักและทำนองเดี่ยวขิมอยู่ในกลุ่มบันไดเสียงเพียงออล่าง ได้แก่ ซ ล ท X ร ม X ลักษณะของทำนองใช้บันไดเสียงเพียงออล่าง แต่พบเสียงนอกบันไดเสียงในทำนองเดี่ยว คือ เสียงโดและเสียงฟา เพื่อให้เกิดความกลมกลืนของเสียง ทั้งนี้เป็นลักษณะของการดำเนินทำนองจะเริ่มต้นด้วยการตีสะบัด ๓ ตำแหน่ง แสดงถึงความหนักแน่นของต้นประโยค มีการใช้เทคนิคการตีขยี้เก็บอย่างฉับพลัน ซึ่งจะต้องใช้ความรวมเร็วเป็นอย่างมาก เพราะประกอบด้วยเสียงหลายเสียงเรียงร้อยต่อกัน ทั้งนี้ยังขยี้ติดต่อกันถึง ๒ ห้อง อย่างรวดเร็ว ปรากฏในห้องที่ ๒, ๖, ๗ และ ๘ แต่ที่

เด่นชัดมากที่สุดปรากฏในห้องที่ ๖ - ๘ มีการใช้เทคนิคการตีสะบัด ๓ ตำแหน่ง อย่างฉับพลัน ปรากฏในห้องที่ ๕

ประโยคที่ ๓

ทำนองหลัก

- ท - -	ล ล - -	ท ท - -	ร ำ - ม	- ม - ม	- ร - -	ด ด - -	ท ท - ล
- ท - ล	- - - ท	- - - ร	- - - ม	- ซ - ม	- ร - ด	- - - ท	- - - ล

ทำนองเดี่ยวขิม

ล ล	- - - -	ร ร	มร ร ม	ลซม ร ม	มร ด	ดรม ร ด	ล
ล ล ล	ทล ล ท	ร ร ร	ท	- - - -	ด ด	- - - -	ดทล ล
- - - -	ฟ	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -

ในประโยคที่ ๓ ผู้วิจัยพบว่า ทำนองหลักและทำนองเดี่ยวขิมอยู่ในกลุ่มบันไดเสียงเพียงออล่าง ได้แก่ ซ ล ท X ร ม X ลักษณะของทำนองใช้บันไดเสียงเพียงออล่าง แต่พบเสียงนอกบันไดเสียงในทำนองเดี่ยว คือ เสียงโดและเสียง เพื่อสะบัดเสียงลง ปรากฏในห้องที่ ๒ การดำเนินทำนองใช้เทคนิคการตีสะบัด ๓ ตำแหน่ง แล้วจบด้วยการตีแยกมือในเสียงเดียวคนละตำแหน่ง และตีแยกมือในเสียงคู่แปดด้วย ผู้บรรเลงจำเป็นต้องฝึกการตีแยกมือเป็นอย่างมากเนื่องจากต้องใช้ความรวดเร็วในการแยกมือที่ห่างจากกัน การเคลื่อนที่ของเสียงทั้งทำนองหลักและทำนองเดี่ยวมีความสัมพันธ์กันดี

ประโยคที่ ๔

ทำนองหลัก

- ร ำ - ท	- ล - -	ซ ซ - -	ล ล - ท	- ด ำ - ร ำ	ม ร ำ - -	- - ล ท	- - ด ร ำ
- ร - ท	- ล - ซ	- - - ล	- - - ท	- ซ - -	- - ด ท	ล ซ - -	ล ท - -

ทำนองเดี่ยวขิม

มซม ร	ร	ร ร	ซ ล	ด ร	ม รมรด	รด ด	ร
ท	ซลท ทลซ	- - - -	ล ท	ล ท	ซ	ล ลซฟ	ซลซฟ
- - - -	- - - -	ร ร ซ	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	มร

ในประโยคที่ ๔ ผู้วิจัยพบว่า ทำนองหลักและทำนองเดี่ยวขิมอยู่ในกลุ่มบันไดเสียงเพียงออล่าง ได้แก่ ซ ล ท X ร ม X ลักษณะของทำนองใช้บันไดเสียงเพียงออล่าง แต่พบเสียงนอกบันไดเสียงในทำนองเดี่ยว คือ เสียงโดและเสียงฟา ซึ่งจะปรากฏในลักษณะเทคนิคการตีขยี้เก็บ ปรากฏอย่างเด่นชัดในห้องที่ ๗ - ๘ ซึ่งเป็นการขยี้ต่อเนื่อง แล้วจบที่เสียงเดิมที่จบขยี้เป็นเสียงที่สูงขึ้นไป ๑ ช่วงเสียง มีการใช้เทคนิคการตีสะบัด ๒ ตำแหน่ง และการตีสะบัดเป็นคู่แปด มีการตีแยกมือ โดยทำนองหลักและทำนองเดี่ยวมีการเคลื่อนที่ของเสียงในทิศทางเดียวกัน

ประโยคที่ ๕

ทำนองหลัก

- ล - ล	- ฟ - -	- - - ร	- - ม ฟ	- - ล ท	ร ท - -	ท ล - -	ล ฟ - -
- - - ฟ	- - ม ร	- ล - -	- ร - -	- ฟ - -	- - ล ฟ	- - ฟ ม	- - ม ร

ทำนองเดี่ยวขิม

ล ลฟ	ล ลร	ล ลม	ล ลฟ	ล ล	ร	ม ม	- - - -
ล ล	ล ล	ล ล	ล ล	ล ล ล	ล ท ท ล	- - - -	ล
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	ฟ ฟ	ม ม ม	ร ม ฟ ฟ ม ร

ในประโยคที่ ๕ ผู้วิจัยพบว่า ทำนองหลักและทำนองเดี่ยวขิมอยู่ในกลุ่มบันไดเสียงนอก ได้แก่ ร ม ฟ X ล ท X ลักษณะของทำนองใช้บันไดเสียงนอก เป็นการเปลี่ยนบันไดเสียงอย่างสนิทกลมกลืน มีการใช้เทคนิคการตีสะบัดเสียงคู่แปดอย่างเด่นชัดมากในประโยคนี้ รวมทั้งมีเทคนิคการตีขยี้เข้ามาประกอบ ซึ่งจำนวนของเสียงเยอะจึงยากต่อการตี ผู้บรรเลงจะต้องฝึกฝนเรื่องจังหวะและฝึกปฏิบัติเทคนิคเป็นอย่างมาก

ประโยคที่ ๖

ทำนองหลัก

- - ม̇ ม̇	- ม̇ - -	ร̇ ร̇ - -	ด̇ ด̇ - -	ซ ซ - -	ล ล - -	ท ท - -	ด̇ ด̇ - ร̇
- ม - -	- ซ - ร	- - - ด	- - - ซ̣	- - - ล̣	- - - ท̣	- - - ด	- - - ร

ทำนองเดี่ยวขิม

- - - -	ด ร	ม ซ ด ฟ	ม ร ด	ดรม ฟ ล	ลซฟ - ซ ซ	ฟม - ฟ ฟมร	- ม มรด - ร
ทลซ ซ	ซลท	- - - -	ซ	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
ร	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -

ในประโยคที่ ๖ ผู้วิจัยพบว่า ทำนองหลักและทำนองเดี่ยวขิมอยู่ในกลุ่มบันไดเสียงเพียงออล่าง ได้แก่ ซ ล ท X ร ม X ลักษณะของทำนองใช้บันไดเสียงเพียงออล่าง แต่พบเสียงนอกบันไดเสียงในทำนองเดี่ยว คือ เสียงโดและเสียงฟา การดำเนินทำนองเป็นการเริ่มต้นด้วยการใช้เทคนิคการสะบัด ๓ ตำแหน่ง ประกอบทำนองให้ความรู้สึกสะดุดทำนอง ประโยคนี้จะใช้เทคนิคการตีสะบัด ๓ พยางค์ เป็นหลัก และมีลักษณะการตีฝากเสียงโดยประกอบอยู่ในการตีสะบัด ๓ ตำแหน่ง ติดต่อกันอย่างรวดเร็ว ปรากฏได้ตั้งแต่ห้องที่ ๕ - ๘ ซึ่งผู้บรรเลงจะต้องมีสติเป็นอย่างมาก เพราะแสดงออกถึงความฉงนงงงวยของจังหวะเพลง จะทำให้ผู้บรรเลงบรรเลงผิดพลาดได้ง่าย

ประโยคที่ ๗

ทำนองหลัก

- ท - -	ล ล - -	ท ท - -	ร̣ ร̣ - ม̣	- ม̣ - ม̣ · ·	- ร̣ - -	ด̣ ด̣ - -	ท ท - ล
- ท̣ - ล̣	- - - ท̣	- - - ร	- - - ม	- ซ - ม	- ร - ด	- - - ท̣	- - - ล̣

ทำนองเดี่ยวขิม

มร	- - - -	มซม ร	ร ม	ซ ซ	ม ร	ร ร	ด ท
ท ล	ล ท	ท	ล ท	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
ฟ	ม ฟ	- - - -	- - - -	ซ ซ ม	ร ด	ร ร ด	ท ล

ในประโยคที่ ๗ ผู้วิจัยพบว่า ทำนองหลักและทำนองเดี่ยวขิมอยู่ในกลุ่มบันไดเสียงเพียงออล่าง ได้แก่ ซ ล ท X ร ม X ลักษณะของทำนองใช้บันไดเสียงเพียงออล่าง แต่พบเสียงนอกบันไดเสียงในทำนองเดี่ยว คือ เสียงโดและเสียงโด มีการใช้เทคนิคการตีสะบัด ๓ ตำแหน่ง การตีสะบัด ๒ ตำแหน่ง และการตีสะบัดเป็นคู่แปด ซึ่งยังใช้การตีแยกมือเป็นคู่แปดด้วย

ประโยคที่ ๘

ทำนองหลัก

-รำ-ท	-ล--	ซซ--	ลล-ท	-รำ-มำ	-รำ--	ทท-ล	ลล-ซ
-ร-ทฺ	-ล-ซ	---ลฺ	---ทฺ	-ร-ม	-ร-ทฺ	---ลฺ	---ซฺ

ทำนองเดี่ยวขิม

ซมร	ร	----	ร ร	-ร-ม	ซมรม	รร ร	มร
ท	ซลท ทลซ	ทลซล	ท -ท	----	----	ท -ล	ท ลซ
----	----	----	----	----	----	----	----

ในประโยคที่ ๘ ผู้วิจัยพบว่า ทำนองหลักและทำนองเดี่ยวขิมอยู่ในกลุ่มบันไดเสียงเพียงออล่าง ได้แก่ ซ ล ท X ร ม X ลักษณะของทำนองใช้บันไดเสียงเพียงออล่าง ไม่พบเสียงนอกบันไดเสียง การดำเนินทำนองมีการใช้เทคนิคการตีขยี้เก็บ ปรากฏในห้องที่ ๒ และยังมีการใช้เทคนิคการตีกรอเอื้อน ๓ พยางค์ เพื่อให้ทำนองเพลงคลี่คลายลง และต่อด้วยการตีสะบัด ๓ ตำแหน่ง

ท่อน ๒ เที่ยวแรก

ประโยคที่ ๑

ทำนองหลัก

---ม	--ซซ	---ล	--ซซ	--รม	-ซ-ล	-ซ--	ลล-ซ
---ทฺ	-ซฺ--	---ลฺ	-ซฺ--	-ด--	-ซฺ-ลฺ	-ซฺ-ลฺ	---ซฺ

ทำนองเดี่ยวขิม

----	----	----	----	----	----	ซมรร	ร ร
----	----	ซ	ซ-ซฺ	---ซ	--ซลท	ท	-ล-ซ
----	---ร	มรทร	-ม	----	----	----	----

ในประโยคที่ ๑ ผู้วิจัยพบว่า ทำนองหลักและทำนองเดี่ยวขิมอยู่ในกลุ่มบันไดเสียงเพียงออล่าง ได้แก่ ซ ล ท X ร ม X ลักษณะของทำนองใช้บันไดเสียงเพียงออล่าง ไม่พบเสียงนอกบันไดเสียง ใช้เทคนิคการตีปกติในต้นประโยคแต่มีการใช้เทคนิคการกรอผสมเสียง เพื่อให้เกิดความไพเราะอ่อนหวาน

ขึ้น มีการใช้เทคนิคการตีสะบัด ๓ ตำแหน่ง เพื่อให้ทำนองมีความหนักแน่นขึ้น การเคลื่อนที่ของเสียงต่างจากทำนองหลักเนื่องจากทำนองหลักเป็นทำนองเท่าแต่ทำนองเดี่ยวจะเป็นทำนองย้ำเสียง

ประโยคที่ ๒

ทำนองหลัก

- ท - ร̣	- ท - -	ล ล - -	ซ ซ - ม	- ม - -	ร ร - -	ม ม - -	ซ ซ - ล
- ท̣ - ร	- ท̣ - ล̣	- - - ซ̣	- - - ท̣	- ท̣ - ล̣	- - - ท	- - - ซ	- - - ล

ทำนองเดี่ยวขิม

- - - -	ด	ร ร	ร	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
- - - -	- - - ล	ล‿ท ล	- ซ - ซ	- - - -	ซ	- - - ซ	ล‿ซ ซ ล
- - - -	- - - -	- - - -	ม	- - - ร	ม‿ร‿ท ร ม	- - - -	ม

ในประโยคที่ ๒ ผู้วิจัยพบว่า ทำนองหลักและทำนองเดี่ยวขิมอยู่ในกลุ่มบันไดเสียงเพียงออล่าง ได้แก่ ซ ล ท X ร ม X ลักษณะของทำนองใช้บันไดเสียงเพียงออล่าง ไม่พบเสียงนอกบันไดเสียงในทำนองเดี่ยว ทั้งนี้เป็นลักษณะของการดำเนินทำนองมีการใช้เทคนิคการตีสะบัด ๒ ตำแหน่ง และการตีสะบัด ๓ ตำแหน่ง เข้ามาประกอบในประโยคซึ่งเป็นการตีกรอเสียง ให้เกิดความไพเราะและมีเทคนิคเพิ่มมากขึ้น

ประโยคที่ ๓

ทำนองหลัก

- - ร ม	- ซ - ล	- ท - ล	- ซ - ม	- ม - -	ร ร - -	ม ม - -	ซ ซ - ล
- ด - -	- ซ̣ - ล̣	- ท̣ - ล̣	- ซ̣ - ท̣	- ท̣ - ล̣	- - - ท̣	- - - ซ̣	- - - ล̣

ทำนองเดี่ยวขิม

- - - -	ร ม ร ร	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	ม‿ร ร
- - ซ‿ล‿ท	ล	- - ท‿ล‿ซ	ทลซลทลซ	- - ล‿ซ	ซ	- - ท‿ล‿ซ	ท ล
- - - -	- - - -	- - - -	ม ม	ม	ม‿ร‿ท ร ม	- - - -	ม

ในประโยคที่ ๓ ผู้วิจัยพบว่า ทำนองหลักและทำนองเดี่ยวขิมอยู่ในกลุ่มบันไดเสียงเพียงออล่าง ได้แก่ ซ ล ท X ร ม X ลักษณะของทำนองใช้บันไดเสียงเพียงออล่าง ไม่พบเสียงนอกบันไดเสียงในทำนองเดี่ยว การดำเนินทำนองใช้เทคนิคการตีสะบัด ๓ ตำแหน่ง และมีการใช้เทคนิคการตีขยี้เก็บ ซึ่งทำนองจะกระชับมากขึ้น การตีขยี้ในประโยคนี้จะต้องอาศัยทักษะ ฝีมือ และจังหวะที่แม่นยำของผู้บรรเลงเป็นอย่างมาก เนื่องจากมีเสียงหลายเสียงประกอบเข้าด้วยกัน ประโยคนี้จึงมีลักษณะของเทคนิคที่เด่นชัด ๒ เทคนิค คือ ตีสะบัด ๓ ตำแหน่งและตีขยี้เก็บ

ประโยคที่ ๔

ทำนองหลัก

- ร - ซ	- - ล ท	- ร̣ - ท̣	- ล - ซ	- ม - -	ร ร - -	ซ ซ - -	ล ล - ท
- ล̣ - ซ̣	- - - ท̣	- ร - ท̣	- ล̣ - ซ̣	- ท̣ - ล̣	- - - ซ̣	- - - ล̣	- - - ท̣

ทำนองเดี่ยวขิม

- - - -	ซ ม ร ร	ร	ม͡ร	- - - -	- - - -	- ร	ม͡ซ ม ร ร
- - - -	ท	- - - ล	ท ล ซ	ซ	ซ - ซ̣	- - - -	ท
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	ม͡ร ท - ร	- ม	- ร	- - - -

ในประโยคที่ ๔ ผู้วิจัยพบว่า ทำนองหลักและทำนองเดี่ยวขิมอยู่ในกลุ่มบันไดเสียงเพียงออล่าง ได้แก่ ซ ล ท X ร ม X ลักษณะของทำนองใช้บันไดเสียงเพียงออล่าง ไม่พบเสียงนอกบันไดเสียงในทำนองเดี่ยว ในประโยคนี้ปรากฏลักษณะเทคนิคการตีสะบัด ๓ ตำแหน่ง เทคนิคการตีสะบัด ๒ ตำแหน่ง เทคนิคการกรอเสียงผสม และมีการตีกรอเอื้อนด้วย ทิศทางของเสียงจะใช้เสียงที่สูงแล้วไล่เรียงลงมาในทางเสียงต่ำ จากนั้นจึงโดดของเสียงเป็นคู่แปดเพื่อไปใช้เทคนิคในทางเสียงสูง จะทำให้เทคนิคเด่นชัดมากยิ่งขึ้น

ประโยคที่ ๕

ทำนองหลัก

- ท - ท	- - ล -	ท ล - ล	- - ซ -	ล ซ - ซ	- - ม -	ซ ม - ม	- - ร -
- - ล -	ล ซ - ซ	- - ซ -	ซ ม - ม	- - ม -	ม ร - ร	- - ร -	ร ท̣ - ท̣

ทำนองเดี่ยวขิม

- - - -	ร	- - - -	- - - -	- - - -	-ร	มร ซม	-ร-ร
- - - -	ท ล ซ	- - - ล	ท ล ซ ซ	- - - -	- - - -	ท	ท
- - - -	- - - -	- - - -	ม	- - - -	-ร	- - - -	- - - -

ในประโยคที่ ๕ ผู้วิจัยพบว่า ทำนองหลักและทำนองเดี่ยวขิมอยู่ในกลุ่มบันไดเสียงเพียงออล่าง ได้แก่ ซ ล ท X ร ม X ลักษณะของทำนองใช้บันไดเสียงเพียงออล่าง ไม่พบเสียงนอกบันไดเสียงเลย มีการใช้เทคนิคการตีสะบัด ๓ ตำแหน่ง การใช้เทคนิคการตีกรอเสียงผสม และการตีแยกมือเป็นคู่แปด ซึ่งไม่ยากเกินไปสำหรับผู้บรรเลง เป็นการคลี่คลายอารมณ์ของท่วงทำนองได้ดี

ประโยคที่ ๖

ทำนองหลัก

-ท-รำ	-ท--	ล ล--	ซ ซ-ม	-ม--	ร ร--	ม ม--	ซ ซ-ล
-ทฺ-ร	-ทฺ-ลฺ	- - - ซฺ	- - - ทฺ	-ทฺ-ลฺ	- - - ทฺ	- - - ซฺ	- - - ลฺ

ทำนองเดี่ยวขิม

- - - -	ด	มร ร	ร-ม	-ร	- - - -	-ร	- - - -
- - - -	- - - ล	ท -ล	-ซ	-ล	ท ล ซ ซ	- - - -	ซ ล
- - - -	- - - -	- - - -	ม	- - - -	ม	-ม	ร ม

ในประโยคที่ ๖ ผู้วิจัยพบว่า ทำนองหลักและทำนองเดี่ยวขิมอยู่ในกลุ่มบันไดเสียงเพียงออล่าง ได้แก่ ซ ล ท X ร ม X ลักษณะของทำนองใช้บันไดเสียงเพียงออล่าง ไม่พบเสียงนอกบันไดเสียงในทำนองเดี่ยว การดำเนินทำนองมีเทคนิคการตีสะบัด ๓ ตำแหน่ง การกรอเสียงผสม และการตีแยกมือซึ่งใช้โดดเสียงไปมา ประโยคนี้ไม่ยากเกินไปสำหรับผู้บรรเลง เป็นการคลี่คลายอารมณ์ของท่วงทำนองได้ดี

ประโยคที่ ๗

ทำนองหลัก

- - ร ม	- ซ - ล	- ท - ล	- ซ - ม	- ม - -	ร ร - -	ม ม - -	ซ ซ - ล
- ด - -	- ซ̣ - ล̣	- ท̣ - ล̣	- ซ̣ - ท̣	- ท̣ - ล̣	- - - ท̣	- - - ซ̣	- - - ล̣

ทำนองเดี่ยวขิม

- - ลซม	ร ด	- - มรด	- - - -	- - - -	มร ร ม	- - - ซ	ลซม ซ ล
- - - -	ท ล	- - - -	ท ล ซ ซ	- - ซลท	ท	- - - -	- - - -
- - - -	- - - -	- - - -	ม	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -

ในประโยคที่ ๗ ผู้วิจัยพบว่า ทำนองหลักและทำนองเดี่ยวขิมอยู่ในกลุ่มบันไดเสียงเพียงออล่าง ได้แก่ ซ ล ท X ร ม X ลักษณะของทำนองใช้บันไดเสียงเพียงออล่าง แต่พบเสียงนอกบันไดเสียงในทำนองเดี่ยว คือ เสียงโด ซึ่งทำให้มีความหนักแน่นของท่วงทำนองมากยิ่งขึ้น หลังจากตีสะบัดแล้วจึงเรียงเสียงปกติให้เกิดความคลี่คลายของท่วงทำนอง ประโยคนี้จึงมีการใช้เทคนิคเดียว คือ การตีสะบัด ๓ ตำแหน่ง

ประโยคที่ ๘

ทำนองหลัก

- - ม ฟ	- ล - -	- ล - ฟ	- - - ท	- ท - -	ล ล - -	ท ท - -	ร̣ ร̣ - ม̣
- ร - -	- - - ม	- ร - -	ม ร - ท	- ท̣ - ล̣	- - - ท̣	- - - ร	- - - ม

ทำนองเดี่ยวขิม

- ฟ	- - - ม	- - - ร	มฟม ร	- - - -	- - - -	ฟมร	รมฟ - ม
- - - -	- - - -	- - - -	ท	- - - -	ทล ล ท	- ท	- - - -
- ฟ	- - - -	- - - -	- - - -	- - รมฟ	ฟ	- - - -	- - - -

ในประโยคที่ ๘ ผู้วิจัยพบว่า ทำนองหลักและทำนองเดี่ยวขิมอยู่ในกลุ่มบันไดเสียงนอก ได้แก่ ร ม ฟ X ล ท X ลักษณะของทำนองใช้บันไดเสียงนอก ไม่พบเสียงนอกบันไดเสียง ซึ่งเป็นการเปลี่ยนบันไดเสียงอย่างฉับพลัน แต่ไม่แสดงความรู้สึกขัดมากนัก เนื่องจากผู้วิจัยได้ใช้เทคนิคการกรอเสียงคู่

แปด รวมทั้งยังใช้เทคนิคการตีสะบัดเสียงเข้ามาประกอบการประพันธ์ เพื่อให้เกิดความกลมกลืนของบันไดเสียง

ท่อน ๒ เที่ยวกลับ

ประโยคที่ ๑

ทำนองหลัก

- - ม ฟ	- ล - ฟ	- - ม ฟ	- - ซ ล	- ร - ท	- ล - -	ซ ซ - -	ฟ ฟ - ม
- ร - -	ม – ม -	ม ร - -	ม ฟ - -	- ร - ทฺ	- ลฺ - ซฺ	- - - ฟฺ	- - - มฺ

ทำนองเดี่ยวขิม

ฟ‿มร ม ฟ	ม ล ม ฟ	ฟ‿มร ม ฟ	ฟมรมฟ ซล	ฟ‿มร มร‿	ซ	- - - -	ม
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	ท	ท‿ลซ ซ	ซ ท‿ลซ	ซ‿ฟ
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -		ร	ม ม

ในประโยคที่ ๑ ผู้วิจัยพบว่า ทำนองหลักและทำนองเดี่ยวขิมอยู่ในกลุ่มบันไดเสียงนอก ได้แก่ ร ม ฟ X ล ท X ลักษณะของทำนองใช้บันไดเสียงนอก แต่พบเสียงนอกบันฺไดเสียง คือ เสียงซอล เพื่อจะเปลี่ยนบันไดเสียงในประโยคถัดไป มีการใช้เทคนิคการตีสะบัด ๓ ตำแหน่งแล้วจึงตีย้ำเสียงปกติ มีการใช้เทคนิคการขยี้เก็บเพื่อทำให้ทำนองกระชับมากยิ่งขึ้น และยังมีการตีแยกมือในเสียงคู่แปดด้วย เพื่อให้เกิดความกลมกลืนของทำนอง ทั้งนี้จบประโยคด้วยการตีสะบัด ๓ ตำแหน่งต่อเนื่องกันแล้งจบด้วยด้วยการตีแยกมือในคู่แปด ปรากฏในห้องที่ ๗ - ๘

ประโยคที่ ๒

ทำนองหลัก

- ท - รำ	- ท - -	ล ล - -	ซ ซ - ม	- ม - -	ร ร - -	ม ม - -	ซ ซ - ล
- ทฺ - ร	- ทฺ - ลฺ	- - - ซฺ	- - - ทฺ	- ทฺ - ลฺ	- - - ท	- - - ซ	- - - ล

ทำนองเดี่ยวขิม

ร ม	ร ร	มร‿	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	ร
ซ‿ลท	ท - ล	ท ล ซ	ทลซลทลซ	ล‿ซ	- - - -	ซ‿ลท ล‿ซ	ซลท ทลซลท
- - - -	- - - -	- - - -	ม ม	ม มร‿ท	ล ท ร ม	ม	ร ล

ในประโยคที่ ๒ ผู้วิจัยพบว่า ทำนองหลักและทำนองเดี่ยวขิมอยู่ในกลุ่มบันไดเสียงเพียงออล่าง ได้แก่ ซ ล ท X ร ม X ลักษณะของทำนองใช้บันไดเสียงเพียงออล่าง ไม่พบเสียงนอกบันไดเสียงในทำนองเดี่ยว ทั้งนี้เป็นลักษณะของการดำเนินทำนองมีการใช้เทคนิคการตีสะบัด ๓ ตำแหน่ง และมีการขยี้เก็บซึ่งมีการใช้เสียงมาก เนื่องทำนองมีความกระชับมากขึ้น ทำให้ผู้บรรเลงจำเป็นต้องใช้ทักษะเป็นอย่างมาก อีกทั้งการสะบัด ๓ ตำแหน่ง ยังมีการสะบัดต่อเนื่องกันแล้วบรรเลงต่อด้วยการขยี้เก็บหลายเสียง จึงต้องระวังเป็นพิเศษในการบรรเลง ผู้บรรเลงจะต้องใช้ความสามารถอย่างยิ่ง

ประโยคที่ ๓

ทำนองหลัก

- - ร ม	- ซ - ล	- ท - ล	- ซ - ม	- ม - -	ร ร - -	ม ม - -	ซ ซ - ล
- ด - -	- ซ̣ - ล̣	- ท̣ - ล̣	- ซ̣ - ท̣	- ท̣ - ล̣	- - - ท̣	- - - ซ̣	- - - ล̣

ทำนองเดี่ยวขิม

ม͡ซ ร	ร	ร	- - - -	ร	ม ร ซ ม	ซ ร ซ ม	ร ด
ท	ซลท ทลซลทล	ซ͡ลท ล	ท ล ซ	ซ͡ลท ท	- - - -	- - - -	- - - -
- - - -	- - - -	- - - -	ม	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -

ในประโยคที่ ๓ ผู้วิจัยพบว่า ทำนองหลักและทำนองเดี่ยวขิมอยู่ในกลุ่มบันไดเสียงเพียงออล่าง ได้แก่ ซ ล ท X ร ม X ลักษณะของทำนองใช้บันไดเสียงเพียงออล่าง พบเสียงนอกบันไดเสียงในทำนองเดี่ยว คือ เสียงโด การดำเนินทำนองใช้เทคนิคการตีสะบัด ๒ ตำแหน่ง และใช้เทคนิคการสะบัด ๓ ตำแหน่ง ทั้งนี้มีการใช้เทคนิคการขยี้เก็บซึ่งมีเสียงที่ใช้จำนวนมาก ยากต่อการควบคุมจังหวะ ผู้บรรเลงจะได้แสดงศักยภาพได้อย่างเต็มที่ แต่ทั้งนี้ก็ต้องระวังบรรเลงผิดจังหวะ จบด้วยการตีเรียงระดับเสียงลงมา เพื่อแสดงถึงการยืนจังหวะไว้ เนื่องจากใช้เทคนิคมากในต้นประโยค

ประโยคที่ ๔

ทำนองหลัก

- ร - ซ	- - ล ท	- ร̣ - ท̣	- ล - ซ	- ม - -	ร ร - -	ซ ซ - -	ล ล - ท
- ล̣ - ซ̣	- - - ท̣	- ร - ท̣	- ล̣ - ซ̣	- ท̣ - ล̣	- - - ซ̣	- - - ล̣	- - - ท̣

ทำนองเดี่ยวขิม

‿ ร ม	ร ร	ร ร	ร ร	- - - -	- - - -	‿ ร ร	ซ ล
- - - -	ท	ร ท	ล ซ	- - - -	ซ ล ซ	ซ	ล ท
ร ร	ร	- - - -	- - - -	‿ ม ร ท ม ร	ม	ร ร	- - - -

ในประโยคที่ ๔ ผู้วิจัยพบว่า ทำนองหลักและทำนองเดี่ยวขิมอยู่ในกลุ่มบันไดเสียงเพียงออล่าง ได้แก่ ซ ล ท X ร ม X ลักษณะของทำนองใช้บันไดเสียงเพียงออล่าง ไม่พบเสียงนอกบันไดเสียงในทำนองเดี่ยว ในประโยคนี้ปรากฏลักษณะเทคนิคการตีแยกมืออย่างเด่นชัดมาก เพื่อความรวดเร็วของจังหวะเพลง มีการใช้เทคนิคการตีสะบัด ๓ ตำแหน่งเพื่อให้เกิดเสียงต่ำสุด มีการใช้เทคนิคการตีสะบัดคู่แปดเข้ามาประกอบ เพื่อให้ทำนองกระชับมากยิ่งขึ้น ประโยคนี้จะแสดงถึงการกระชับของจังหวะได้ดี

ประโยคที่ ๕

ทำนองหลัก

- ท - ท	- - ล -	ท ล - ล	- - ซ -	ล ซ - ซ	- - ม -	ซ ม - ม	- - ร -
- - ล -	ล ซ - ซ	- - ซ -	ซ ม - ม	- - ม -	ม ร - ร	- - ร -	ร ฺ ท - ท ฺ

ทำนองเดี่ยวขิม

ร	ร	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
ท ล ท	ท ล ซ	ท ล ซ ล	ท ล ซ	ล ซ	ล	ซ	ซ
- - - -	- - - -	- - - -	ม	ม ซ	ซ ม ร	ม ร ม	ม ร ท

ในประโยคที่ ๕ ผู้วิจัยพบว่า ทำนองหลักและทำนองเดี่ยวขิมอยู่ในกลุ่มบันไดเสียงเพียงออล่าง ได้แก่ ซ ล ท X ร ม X ลักษณะของทำนองใช้บันไดเสียงเพียงออล่าง ไม่พบเสียงนอกบันไดเสียงเลย มีการใช้เทคนิคการตีสับไม้แบบย้ำเสียงปกติ ประโยคนี้ไม่มีเทคนิคพิเศษใดใด แต่ใช้ลักษณะการตีดังกล่าวข้างต้นเพื่อเป็นการเร่งให้จังหวะเร็วขึ้นเนื่องจากทำนองเพลงใกล้จะจบ ซึ่งลักษณะการตีสับไม้เป็นลักษณะการตีขิมปกติ แต่ก็ยังสามารถนำมาใช้ในเพลงเดี่ยวได้ เพื่อทำให้จังหวะเร็วขึ้น แต่ผู้บรรเลงก็ต้องระวังประโยคนี้ซึ่งเป็นประโยคที่ง่ายไม่ซับซ้อน เพราะจังหวะจะเร่งเร็ว อาจทำให้ผู้บรรเลงตีไม่ทันได้

ประโยคที่ ๖

ทำนองหลัก

- ท - ร์	- ท - -	ล ล - -	ซ ซ - ม	- ม - -	ร ร - -	ม ม - -	ซ ซ - ล
- ท์ - ร	- ท์- ล์	- - - ซ์	- - - ท์	- ท์ - ล์	- - - ท์	- - - ซ์	- - - ล์

ทำนองเดี่ยวขิม

ร	- - - -	ร	- - - -	ร	ม	ซ	ล
- - - -	ซ ล	ท ล ล	ท ล ซ	ซ	ซ	ล ซ ซ	ท ล ล
ท ร ม	ร ม	- - - -	ม	ร ร	ม ม	- - - -	- - - -

ในประโยคที่ ๖ ผู้วิจัยพบว่า ทำนองหลักและทำนองเดี่ยวขิมอยู่ในกลุ่มบันไดเสียงเพียงออล่าง ได้แก่ ซ ล ท X ร ม X ลักษณะของทำนองใช้บันไดเสียงเพียงออล่าง ไม่พบเสียงนอกบันไดเสียงในทำนองเดี่ยว การดำเนินทำนองมีเทคนิคการตีแยกมือเป็นคู่แปด ทำนองนี้ก็ดูเรียบง่ายเนื่องจากเพลงมีจังหวะเร็วขึ้นตลอดด้วยวิธีการสับไม้ จึงไม่เหมาะที่จะใช้เทคนิคที่ยากมาก เพราะจะทำให้ผู้บรรเลงเกิดความระแวดระวังมากจนเกินไป

ประโยคที่ ๗

ทำนองหลัก

- - ร ม	- ซ - ล	- ท - ล	- ซ - ม	- ม - -	ร ร - -	ม ม - -	ซ ซ - ล
- ด - -	- ซ์ - ล์	- ท์ - ล์	- ซ์ - ท์	- ท์ - ล์	- - - ท์	- - - ซ์	- - - ล์

ทำนองเดี่ยวขิม

ซ ม ร	ม ร	ร	- - - -	ซ ม ร	ร ม	ซ ม ร	- - - -
ท	ท ล	ท ล ซ	ท ล ซ	ท	ล ท	ท	ล ซ - ล
- - - -	- - - -	- - - -	ม	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -

ในประโยคที่ ๗ ผู้วิจัยพบว่า ทำนองหลักและทำนองเดี่ยวขิมอยู่ในกลุ่มบันไดเสียงเพียงออล่าง ได้แก่ ซ ล ท X ร ม X ลักษณะของทำนองใช้บันไดเสียงเพียงออล่าง ไม่พบเสียงนอกบันไดเสียงในทำนองเดี่ยว ในประโยคนี้ใช้วิธีการตีปกติ การเคลื่อนที่ของเสียงเป็นการเรียงเสียงจากสูงลงมาต่ำอย่างมี

ลำดับ ประโยคนี้ก็ไม่มีเทคนิคพิเศษมากนัก เพราะผู้วิจัยต้องการประพันธ์ทำนองให้เกิดความรวดเร็ว แต่ก็หยุดเสียงโดยฉับพลันในห้องสุดท้ายเพื่อลดจังหวะให้ช้าลงในประโยคถัดไปซึ่งเป็นประโยคสุดท้ายของเพลง

ประโยคที่ ๘

ทำนองหลัก

- - ม ฟ	- ล - -	- ล - ฟ	- - - ท	- ท - -	ล ล - -	ท ท - -	รֹ รֹ - มֹ
- ร - -	- - - ม	- ร - -	ม ร - ท	- ทฺ - ลฺ	- - - ทฺ	- - - ร	- - - ม

ทำนองเดี่ยวขิม

- - ร‿มฟ	ล ฟ - ม	- - - ร	ฟ‿มร	- - - -	- - - -	- - ฟ‿มร	ร - ม
- - - -	- - - -	- - - -	- ท	- - - -	- ล - ท	- - - -	ท
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - ร‿มฟ	- - - -	- - - -	- - - -

ในประโยคที่ ๘ ผู้วิจัยพบว่า ทำนองหลักและทำนองเดี่ยวขิมอยู่ในกลุ่มบันไดเสียงนอก ได้แก่ ร มฺ ฟฺ X ล ท X ลักษณะของทำนองใช้บันไดเสียงนอก ไม่พบเสียงนอกบันไดเสียง ซึ่งเป็นการเปลี่ยนบันไดเสียงอย่างฉับพลัน แต่ไม่แสดงความรู้สึกขัดมากนัก ผู้วิจัยได้ใช่เทคนิคการสะบัด ๓ ตำแหน่ง มาประกอบการประพันธ์เพื่อลงจบอย่างสง่างาม ชัดเจน เป็นการคลี่คลายทำนองเพลงที่บรรเลงมาทุกประโยค เพื่อแสดงว่าบทเพลงได้จบลงแล้ว

บทที่ ๕

สรุปและอภิปลายผล

ผู้วิจัยรวบรวมข้อมูลจากเอกสาร สิ่งพิมพ์ งานวิจัย หนังสือ ตำรา การสัมภาษณ์ และวิทยานิพนธ์ที่เกี่ยวข้อง จากนั้นจึงนำข้อมูลทั้งหมดมาศึกษา วิเคราะห์ สังเคราะห์ข้อมูล และดำเนินการสร้างสรรค์ทางเดี่ยวขิมโดยใช้รูปแบบทำนองเดี่ยวขิม สรุปและอภิปรายผล ดังนี้

๑. สรุปผล

๑.๑ การวิเคราะห์รูปแบบทำนองเดี่ยวขิม

การประดิษฐ์รูปแบบทางเดี่ยวนั้นผู้ประพันธ์ต้องคำนึงถึงการเลียนทำนองเพลงต่างภาษา ถือว่าเป็นสิ่งสำคัญอย่างหนึ่ง จนกลายเป็นเครื่องมือวัดความสามารถชั้นสูง เพราะผู้ที่จะเลียนสำเนียงภาษาได้ดีต้องเข้าใจคุณสมบัติของสำเนียงภาษานั้นเป็นอย่างดี ในลักษณะคำพูดและทำนองเพลงรวมทั้งองค์ประกอบอื่นๆ ที่มีอยู่ในทำนอง

การประดิษฐ์ทางเดี่ยวนั้นมีความสำคัญมากในการศึกษารูปแบบการบรรเลงและการประดิษฐ์เป็นอย่างมาก มีหลักในการประดิษฐ์ คือ เน้นเสียงหลัก หรือลูกตกให้คงเดิม ในห้องที่ ๔ และ ๘ ส่วนโน้ตด้านอื่นๆ นั้น สามารถประดิษฐ์ตกแต่งทำนองได้ตามความต้องการของผู้ประดิษฐ์ ทั้งนี้ต้องคำนึงถึงประเภทของเพลงด้วย เช่น เพลงทางกรอ ทางเก็บ ดังนั้นพบว่าการประดิษฐ์ทางนั้นแม้มีหลักในการประพันธ์แต่การประดิษฐ์ทางให้มีความไพเราะเหมาะสมกลมกลืน มีสำนวน เทคนิคการบรรเลง การใช้มือ ที่เหมาะสมกับเครื่องดนตรี

๑.๒ การสร้างสรรค์ทางเดี่ยวขิม

วิเคราะห์โดยการยึดกลุ่มเสียงจากทำนองหลักเป็นพื้นฐาน บันไดเสียงเปลี่ยนตามทำนองเท่าซึ่งประโยคสุดท้ายของท่อน ๒ เป็นทางนอก จังหวะเที่ยวแรกจะบรรเลงในอัตราจังหวะสามชั้นปกติ แต่เมื่อบรรเลงเที่ยวกลับ ฉิ่งจะบรรเลงในอัตราจังหวะสองชั้น การสร้างสรรค์ทำนองทางเดี่ยวขิมผู้วิจัยได้นำทำนองหลักของเพลงลมพัดชายเขา สามชั้น มาใช้เปรียบเทียบกับทำนองเดี่ยว เพื่อแสดงให้เห็นถึงการ

ดำเนินท่วงทำนองของทำนองเดี่ยว ซึ่งมีความสัมพันธ์กันกับทำนองหลัก โดยผู้วิจัยได้แบ่งการวิเคราะห์ทำนองเดี่ยวทีละประโยคซึ่งทำนองหลักและทางเดี่ยวขิมอยู่ในกลุ่มบันไดเสียงเพียงออล่าง

๒. อภิปรายผล

๒.๑ การวิเคราะห์รูปแบบทำนองเดี่ยวขิม พบว่า

การประดิษฐ์รูปแบบทางเดี่ยวนั้นผู้ประพันธ์ต้องคำนึงถึงการเลียนทำนองเพลงต่างภาษา ถือว่าเป็นสิ่งสำคัญอย่างหนึ่ง จนกลายเป็นเครื่องมือวัดความสามารถชั้นสูง เพราะผู้ที่จะเลียนสำเนียงภาษาได้ดีต้องเข้าใจคุณสมบัติของสำเนียงภาษานั้นเป็นอย่างดี ในลักษณะคำพูดและทำนองเพลง รวมทั้งองค์ประกอบอื่นๆ ที่มีอยู่ในทำนอง การประดิษฐ์ทางเดี่ยวนั้นมีความสำคัญมากในการศึกษารูปแบบการบรรเลงและการประดิษฐ์เป็นอย่างมาก มีหลักในการประดิษฐ์ คือ เน้นเสียงหลัก หรือลูกตกให้คงเดิม ในห้องที่ ๔ และ ๘ ส่วนโน้ตด้านอื่นๆ นั้น สามารถประดิษฐ์ตกแต่งทำนองได้ตามความต้องการของผู้ประดิษฐ์ ทั้งนี้ต้องคำนึงถึงประเภทของเพลงด้วย เช่น เพลงทางกรอ ทางเก็บ ดังนั้นพบว่าการประดิษฐ์ทางนั้นแม้มีหลักในการประพันธ์แต่การประดิษฐ์ทางให้มีความไพเราะเหมาะสมกลมกลืนมีสำนวน เทคนิคการบรรเลง การใช้มือ ที่เหมาะสมกับเครื่องดนตรี ดังที่ อุทิศ นาคสวัสดิ์ (๒๕๔๖) กล่าวว่า การประดิษฐ์ทางหรือแปลทางนั้น เกิดจากการแปลลูกฆ้อง (Basic Melody) ออกเป็นเครื่องดนตรีต่างๆ เช่น ระนาดเอก ระนาดทุ้ม ขิม ซึ่งทางในการแปลทางนั้นจะต้องแปลให้เข้ากับหน้าที่ของเครื่องดนตรี เช่น ถ้าแปลทางระนาดทุ้ม ต้องแปลออกมาให้ฟังแล้วตลก สนุกสนาน มีล้ำ หน่วง ขัด ล้อ หรือแซงได้ ซึ่งการแปลทางนี้จะแปลเป็นกี่ทางก็ได้ แต่ต้องให้ลูกตกตรงกันที่ตัวโน้ตสุดท้ายของห้องที่ ๔ และ ๘ เสมอ ดังนั้นการแปลทางจากลูกฆ้องจึงทำให้ฟังเพลงอย่างไรก็ฟังออกว่าเป็นเพลงเดิม เพราะแปลทางจากลูกฆ้อง และมีกฎการแปลทางไว้อยู่ว่าห้ามเปลี่ยนคู่ประสานของลูกฆ้องเด็ดขาด เพราะจะทำให้ผิดมือฆ้องไป แต่มีลูกฆ้องประเภทที่ไม่ควรแปลทางคือ ลูกฆ้องบังคับ นอกจากนี้ ขำคม พรประสิทธิ์ (๒๕๕๐) กล่าวว่า ลักษณะของการผูกกลอนที่ดี ต้องมีลักษณะของกลอนที่มีความสัมพันธ์อย่างใดอย่างหนึ่งของทุกๆ เครื่องดนตรีที่ดำเนินทำนองสอดคล้องร่วมกัน เป็นไปในทิศทางเดียวกันและสามารถแสดงลักษณะที่เป็นเอกลักษณะเฉพาะของเครื่องดนตรี มิได้บรรเลงไปอย่างเดียวกันในทุกๆ

เครื่องมือ ซึ่งเป็นลักษณะของการผูกกลอนสำหรับผู้ที่ฝึกหัดใหม่ที่ยังต้องมีการพึงพออาศัยกัน และเพื่อเป็นแนวทางในการดำเนินทำนองร่วมกันดังกล่าว

๒.๒ การสร้างสรรค์ทางเดี่ยวขิม พบว่า

การสร้างสรรค์ทางเดี่ยวขิมจะยึดกลุ่มเสียงจากทำนองหลักเป็นพื้นฐาน บันไดเสียงเปลี่ยนตามทำนองเท่าซึ่งประโยคสุดท้ายของท่อน ๒ เป็นทางนอก จังหวะเที่ยวแรกจะบรรเลงในอัตราจังหวะสามชั้นปกติ แต่เมื่อบรรเลงเที่ยวกลับ ฉิ่งจะบรรเลงในอัตราจังหวะสองชั้น การสร้างสรรค์ทำนองทางเดี่ยวขิมผู้วิจัยได้นำทำนองหลักของเพลงลมพัดชายเขา สามชั้น มาใช้เปรียบเทียบกับรูปแบบทำนองเดี่ยวขิม เพื่อแสดงให้เห็นถึงการดำเนินท่วงทำนองของทำนองเดี่ยว ซึ่งมีความสัมพันธ์กันกับทำนองหลัก โดยผู้วิจัยได้แบ่งการวิเคราะห์ทำนองเดี่ยวทีละประโยคซึ่งทำนองหลักและทางเดี่ยวขิมอยู่ในกลุ่มบันไดเสียงเดียวกัน โดยใช้การดำเนินกลอน กลวิธีพิเศษ และการใช้มือ มาสร้างสรรค์ทางเดี่ยวขิม ดำเนินกลอนในกลุ่มบันไดเสียงเพียงออล่าง ได้แก่ ซ ล ท X ร ม X ลักษณะของทำนองใช้บันไดเสียงเพียงออล่าง แต่พบเสียงนอกบันไดเสียงในทำนองเดี่ยว คือ เสียงโด เพื่อให้เกิดความกลมกลืนของเสียง การใช้กลวิธีพิเศษต่างๆ ทำให้เกิดเสียงประสานขึ้นระหว่างการกรอ ซึ่งเสียงดังกล่าวมีความไพเราะเป็นอย่างมาก โดยทำนองหลักและทำนองเดี่ยวมีการเคลื่อนที่ของเสียงในทิศทางเดียวกัน

ดังที่ พิชิต ชัยเสรี (๒๕๕๗, น. ๕๔ - ๕๖) กล่าวว่า การประพันธ์ทางเดี่ยวในตัวเพลงต่างๆ นั้นมีข้อเตรียมตัวอยู่ ๒ ประการ คือ เป็นผู้ปฏิบัติบรรเลงได้ถึงเพลงเดี่ยวในเครื่องมือแห่งตน ๑ และควรได้เพลงเดี่ยวสำคัญ ๓ กลุ่มนี้อีก ๑ คือ ๑.เพลงเดี่ยวประเภททางพื้น ได้แก่ พญาโศก แขกมอญ ๒. เพลงเดี่ยวใช้การแสดง ได้แก่ เชิดนอก ๓. เพลงเดี่ยวขั้นสูง ได้แก่ ทยอยเดี่ยว กราวใน กลุ่มแรกนั้นเป็นแม่บทของเพลงทางพื้นและการดำเนินทำนองประกอบด้วยเม็ดพรายอย่างที่เรียกว่ามือเดี่ยวไว้ครบครันตามธรรมชาติของเครื่องมือแต่ละชนิด กลุ่มที่สองคือเพลงเชิดนอก มีลักษณะจำเพาะอยู่ในตัวทั้งทำนองและจังหวะรวมทั้งทีขึ้นทีลง การเข้าการออก กลุ่มสุดท้ายเป็นเพลงเดี่ยวที่ถือกันว่าสูงสุดทั้ง ๒ เพลง การที่จะได้ทั้ง ๕ เพลงนั้นก็ออกจะเป็นการยาก แต่ถ้าจะแต่งเพลงเดี่ยวให้เต็มตามวิธีของดนตรีไทยก็เลี่ยงไม่ได้ ล่วงมาปัจจุบันนี้ (พ.ศ. ๒๕๕๕) ผู้ประพันธ์หน้าใหม่ๆ เกิดขึ้นมิใช่น้อย แต่งเพลงแสดงฝีมือถึงขั้นเดี่ยวกลับไปอิงวิธีของชาติอื่นหรือมิฉะนั้นก็ดูเป็นกายกรรมหาใช่ดุริยางคกรรมไม่ จะเป็นด้วยขาดข้อเตรียมตัว ๒ ประการดังกล่าวหรือเป็นด้วยอาเพศอย่างไรก็เหลือเดา การปฏิบัติบรรเลงเดี่ยวตาม

ขนบดนรีไทยนั้น ทำท่อนละ ๒ หน ถ้าเป็นเพลงท่อนเดียวก็ทำทั้ง ๒ เพลงหนเช่นกัน นี้เป็นปกติแก่เพลงทั่วไป ถ้าเป็นเพลงจำเพาะ คือ ลาวแพน เชิดนอก ทยอยเดี่ยว กราวใน หาได้เป็นเช่นนั้นไม่ ยิ่งไปกว่านั้นแม้เครื่องอื่นๆ ปฏิบัติ ๒ เที่ยว แต่ระนาดต้องทำถึง ๔ เที่ยว ในเพลงท่อนเดียวและแจก ๔ เที่ยวนี้ไปตามท่อนต่างๆ (๔ เที่ยวนั้นได้แก่เก็บขยี้ ๑ รัวคาบลูกคาบดอก ๑ รัวทำนอง ๑ เก็บทาง ๑ รวมเป็นสี่ด้วยกัน) สองเที่ยวที่ว่านี้ปฏิบัติในเนื้อทำนองเดียวกันเป็น ๒ ลักษณะ เที่ยวแรกเป็นทำนองจาวๆ คล้ายคนร้องหรือยิ่งกว่าจึงเรียกว่า เที่ยวโอด เพราะท่วงทำนองออดอ้อนเอื้อนเอ่ย จนบางท่านเรียกว่าทางหวานก็มี ส่วนเที่ยวหลังนั้นเป็นทำนองเก็บถี่ยิบยับไปทีเดียวเรียกว่า เที่ยวพัน ซึ่งเป็นทางเก็บเดินกลอนอย่างคมคายตามคีตกวีรังสรรค์ไว้ เครื่องที่เอื้อนเสียงคล้ายมนุษย์ (humanlike) เช่น เครื่องเป่า เครื่องสี แต่พวกเครื่องตี เช่น ฆ้องวง ระนาดทุ้ม ที่จะให้ออดอ้อนดังปี่ดังซอนั้นเห็นจะไม่ใช่ ผู้ที่มิได้อยู่ในวงการดนตรีไทยเมื่อฟังระนาดทุ้มเดี่ยวพญาโศกก็จะฮือฮาว่าทำไม่โศกเหมือนที่ได้ยินจากซอด้วง แท้จริงแล้ว ๒ เที่ยวของเครื่องตีเหล่านี้ก็ทำมาจากทำนองปกติอันเป็นเนื้อแท้ของเพลงนั้นๆ เช่นกัน หากแต่ท่านแต่งให้คล้อยตามอัตลักษณ์ของเครื่องมือ เช่น ทุ้มนั้นต้องฉายรูปไปทางพิศวงหรือเพริศ (Sublime) ฆ้องวงใหญ่เป็นหลักฐานโอ่อ่าแจ่มจ้าดังระฆังทิพย์ ฆ้องเล็กดัดจริตดีดดิ้นค้อนควักสะบัดสะบิ้งจำนรรจา ล้วนเป็นภูมิปัญญาตามขนบไทย

สอดคล้องกับ อรวรรณ บรรจงศิลปและคณะ (๒๕๔๖) ที่ศึกษาเรื่อง พบว่าเพื่อให้ประดิษฐ์ทางได้เหมาะสมกับเพลงและถูกต้องตามหลักปฏิบัติระเบียบวิธีแบบแผนการบรรเลงเครื่องดนตรีนั้นๆ ซึ่งโครงสร้างเพลงไทยมีองค์ประกอบที่สำคัญ ได้แก่ บันไดเสียง จังหวะ ทำนอง การประสานเสียง รูปแบบ และอารมณ์เพลง ขั้นตอนการแต่งทำนองขึ้นใหม่โดยอาศัยเพลงเดิม มีทั้งหมด ๓ ขั้นตอน ได้แก่ ๑) การนำเพลงที่ต้องการแปรทางมาเป็นแนวทางแต่ง ๒) สังเกตเสียงลูกตก คือโน้ตตัวสุดท้ายของห้องที่ ๔ และ ๘ ๓) นำเสียงลูกตกจากเพลงเดิมมาใส่ใหม่ให้ตรงกับห้องเดิม เพื่อเตรียมบรรจุโน้ตตามความต้องการของผู้แต่งเพลง ๔) ผู้แต่งคิดทำนองใหม่และบรรจุโน้ตให้ครบห้องตามที่ต้องการ โดยต้องให้เสียงของลูกตกแต่ละเสียงเป็นเสียงเดียวกับเสียงลูกตกของทำนองเดิม ทั้งนี้จะต้องประดิษฐ์ทำนองใหม่ในแต่ละวรรคให้ไพเราะและแปลกไปกว่าทำนองเพลงเดิม

บรรณานุกรม

ขำคม พรประสิทธิ์. (ม.ป.ป.) เอกสารคำสอน เรื่อง การดำเนินทำนองของเครื่องดนตรีประเภทเครื่องสายไทย

ชนก สาคริก. (2551). **ครบเครื่องเรื่องขิม.** กรุงเทพฯ: ปิ่นเกล้าการพิมพ์.

ฐิระพล น้อยนิตย์. (2559). **การเข้าหน้าทับ** (พิมพ์ครั้งที่ 1). กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์บัวเงิน.

บุญเยี่ยม แย้มเมือง. (2537). **สุนทรียะทางทัศนศิลป์** (พิมพ์ครั้งที่ 1). กรุงเทพฯ: โอ.เอส. พริ้นติ้งเฮ้าส์.

บุษกร สำโรงทอง (2539). **การดำเนินทำนองของเครื่องดนตรีดำเนินทำนองประเภทเครื่องตี** (พิมพ์ครั้งที่ 1). กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ปัญญา รุ่งเรือง. (2546). **ประวัติการดนตรีไทย** (พิมพ์ครั้งที่ 5). กรุงเทพฯ: ไทยวัฒนาพานิช.

พิชิต ชัยเสรี. (2557). **การประพันธ์เพลงไทย** (พิมพ์ครั้งที่ 2). กรุงเทพฯ: บริษัทแอคทีฟ พริ้นท์ จำกัด.

พิชิต ชัยเสรี. (2559). **สังคีตลักษณ์วิเคราะห์** (พิมพ์ครั้งที่ 1). กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

มนตรี ตราโมท. (2538). ดุริยสาส์น ของ นายมนตรี ตราโมท. กรุงเทพฯ: มปก.

สงัด ภูเขาทอง. (2539). **การดนตรีไทยและทางเข้าสู่ดนตรีไทย** (พิมพ์ครั้งที่ 2). กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์เรือนแก้วการพิมพ์.

สมชาย เอี่ยมบางยุง. (2554). ขิมในระบบการศึกษาไทย. วิทยานิพนธ์ปริญญาปรัชญาดุษฎีบัณฑิต, สาขาดนตรี บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยมหิดล.

สุรพล สุวรรณ. (2549). **ดนตรีไทยในวัฒนธรรมไทย** (พิมพ์ครั้งที่ 1). กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ภาคผนวก

ประวัติเพลงลมพัดชายเขา

เพลงลมพัดชายเขา อัตรา 3 ชั้นและ 2 ชั้น ของเก่า ประเภทหน้าทับปรบไก่ มี 2 ท่อน ท่อนละ 4 จังหวะ เพลงลมพัดชายเขา 2 ชั้นเป็นเพลงที่นิยมใช้ขับร้องในการแสดงละคร เมื่อถึงยุคที่นิยมบรรเลงเพลงเถา จึงได้มีผู้ตัดลงเป็นชั้นเดียว ครบเป็นเพลงเถาที่มีท่วงทำนองพื้นๆ ธรรมดา ใช้บทร้องจากบทละครเรื่องอิเหนา พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย

เมื่อเดือนกันยายน พ.ศ. 2520 สมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี ได้โปรดเกล้าฯ พระราชทานบทร้องมายังคณะเสริมมิตรบรรเลงทรงเลือกบรรจุทำนอง “เพลงลมพัดชายเขาเถา” คณะเสริมมิตรบรรเลงซึ่งมีครูเฉลิม บัวทั่ง เป็นผู้ควบคุม จึงได้แต่งเพลงลมพัดชายเขา เถา ขึ้นใหม่อีกทางหนึ่ง มีลีลาไปทางอ่อนหวาน นุ่มนวล ทั้งได้สอดแทรกลูกล้อลูกขัดไว้ในเที่ยวที่ 2 ทั้งนี้มิได้แต่งแต่ 3 ชั้นเท่านั้น 2 ชั้นและชั้นเดียวก็ปรับให้มีลีลาแบบเดียวกันทั้งหมด การบรรเลงนั้นใช้ทางเปลี่ยนที่แต่งใหม่ทั้ง 2 เที่ยว ไม่มีทางพื้นของเดิมอยู่เลยทั้งเถา นับว่าได้เพลงใหม่มาอีกเพลงหนึ่ง คณะเสริมมิตรบรรเลงได้บรรเลงเพลงลมพัดชายเขาทางเปลี่ยนนี้บันทึกเสียงเพื่อถวายสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ ทั้ง 2 ทางและ 2 แบบ คือ แบบแรกบรรเลงโดยใช้ทางเปลี่ยนที่แต่งใหม่ขึ้นก่อนในเที่ยวแรกและตามด้วยทางพื้น (ทางเก่า) ในเที่ยวที่ 2 ตลอดทั้งเถา ส่วนแบบที่ 2 บรรเลงโดยใช้ทางเปลี่ยนที่แต่งขึ้นใหม่ทั้ง 2 เที่ยวตลอดทั้งเถา สำเร็จเมื่อวันที่ 11 เมษายน พ.ศ. 2520 นางดวงเนตร ดุริยพันธุ์ เป็นผู้ขับร้อง

ประวัติผู้วิจัย

ชื่อ	นางวัชรมณฑ์ อรัณยะนาค	
วันเดือนปีเกิด	๒๖ มกราคม ๒๕๑๙	
สถานที่เกิด	กรุงเทพมหานคร	
สถานที่อยู่ปัจจุบัน	๑/๓๘ หมู่บ้านไดมอนด์วิลล์ ซอย ๕	
	แขวงศาลายา เขตพุทธมณฑล จังหวัด นครปฐม ๗๓๑๗๐	
ประวัติการศึกษา	ปีการศึกษา ๒๕๕๒	ศิลปกรรมศาสตรบัณฑิต (ศป.บ)
		สาขาดนตรีไทย มหาวิทยาลัยรามคำแหง
	ปีการศึกษา ๒๕๔๘	การศึกษามหาบัณฑิต (กศ.ม.)
		สาขาวิชาการอุดมศึกษา คณะศึกษาศาสตร์
		มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ประสานมิตร
	ปีการศึกษา ๒๕๕๗	ปรัชญาดุษฎีบัณฑิต สาขาดุริยางคศิลป์
		มหาวิทยาลัยมหาสารคาม
ตำแหน่ง	อาจารย์	
สถานที่ทำงานปัจจุบัน	วิทยาลัยนาฏศิลป สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม	