การสร้างสรรค์รูปแบบการประพันธ์ทางเดี่ยวซอด้วง เพลงตามกวาง เถา

The Creative Style of Saw Daung Solo Composed Form in Thamkwang Thao song.

นางสาวสุวรรณี ชูเสน

ได้รับทุนสนับสนุนงานวิจัยจากงบประมาณแผ่นดิน
ประจำปีงบประมาณ 2561
ลิขสิทธิ์สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

หอสมุดกลาง สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
Barcode.......PB041076.......
เลขเรียกหนังสือ.......วิจัย 2561 - 19.......
....
CD-ROM
หนังสืออ้างอิง ใช้เฉพาะในห้องสมุดเท่านั้น

หัวข้อวิจัย : การสร้างสรรค์รูปแบบการประพันธ์ทางเดี่ยวซอด้วง เพลงตามกวาง เถา

ผู้วิจัย : นางสาวสุวรรณี ชูเสน

ปีงบประมาณ : 2561

บทคัดย่อ

การวิจัยครั้งนี้มีวัตถุประสงค์ ดังนี้ 1) เพื่อศึกษาหลักความรู้ด้านการประพันธ์ทางเดี่ยวซอด้วง 2) เพื่อสร้างสรรค์รูปแบบการประพันธ์ทางเดี่ยวซอด้วงในมิติใหม่ 3) เพื่อสร้างสรรค์งานทางเดี่ยวซอด้วง เพลงตามกวาง เถา ให้ปรากฏแก่วงวิชาชีพดนตรีไทย งานวิจัยฉบับนี้เป็นงานวิจัยเชิงคุณภาพ ผู้วิจัยได้ศึกษาวิเคราะห์โดยการนำข้อมูลที่ได้จากการสืบค้นข้อมูลจากแหล่งต่าง ๆ และจากการสัมภาษณ์ผู้เชี่ยวชาญด้านการบรรเลงซอด้วง และด้านดุริยางคศิลป์ไทย มาศึกษาวิเคราะห์แล้วสรุปเป็นหลักความรู้และนำมาความรู้มาสร้างสรรค์ผลงานและได้ผ่านการประเมินผลงานจากผู้ทรงคุณวุฒิทางด้านดุริยางคศิลป์ไทย

ผลการวิจัยพบว่า หลักความรู้ด้านการประพันธ์ทางเดี่ยวซอด้วง คือ การเดี่ยวเป็นการ “อวด” ของบุคคล 2 ฝ่าย ได้แก่ ผู้ประพันธ์และผู้บรรเลง ซึ่งมีนัยยะสำคัญมุ่งไปในทางอวดภูมิปัญญาของผู้ประพันธ์และศักยภาพของผู้บรรเลงเดี่ยวเป็นสำคัญ ประกอบด้วยหลัก 5 ประการ คือ 1) มีแนวคิดหรือแรงบันดาลใจ 2) ประพันธ์ให้ตรงตามความหมายของการบรรเลงเดี่ยว 3) แปลทำนองให้ถูกต้องตามทำนองหลักของเพลง 4) เลือกใช้กลวิธีให้สอดคล้องกับทางเดี่ยวซอด้วง 5) เลือกใช้กลวิธีให้เหมาะสมกับศักยภาพของผู้บรรเลง

ผู้วิจัยได้สร้างสรรค์รูปแบบทางเดี่ยวขึ้นใหม่ ซึ่งยังไม่เคยมีทางเดี่ยวซอด้วงในลักษณะนี้มาก่อน โดยให้อัตราจังหวะชั้นเดียวประกอบด้วย เที่ยวขยี้ และเที่ยวพัน และเป็นทางเดี่ยวครบทั้งเถาใช้หน้าทับปรบไก่ บรรเลงแบบย้อนเกร็ด เริ่มบรรเลงจากอัตราจังหวะ ชั้นเดียว สองชั้น และสามชั้นตามลำดับ อัตราจังหวะชั้นเดียว ประกอบด้วย เที่ยวขยี้และเที่ยวพัน อัตราจังหวะสองชั้น ประกอบด้วยเที่ยวโอดและเที่ยวพัน อัตราจังหวะสามชั้น ประกอบด้วยเที่ยวโอดและเที่ยวพัน ใช้กลวิธีการบรรเลง ได้แก่ พรมเปิด พรมปิด พรมจาก พรมเปิด-ปิด พรมปิด-เปิด ประ คลึงนิ้ว สะอึกคันชัก สะเดาะ สะบัด เอื้อน เปลี่ยนช่วงเสียง และขยี้ นับว่าผลงานการประพันธ์ทางเดี่ยวซอด้วง เพลงตามกวาง เถา เป็นงานสร้างสรรค์รูปแบบทางเดี่ยวสำหรับซอด้วงในมิติใหม่

Research Title : The Creative Style of Saw Daung Solo Composed Form in Thamkwang Thao song.

Auther : Suwannee Choosen

Academic Year : 2018

Abstract

This qualitative research was set out with the aim of 1) study the principle knowledge in the composition of Saw Daung Solo. 2) Achieve a breakthrough in composition of Saw Daung Solo. 3) Compose the Saw Daung Solo's song named Thamkwang Thao and make it long-lasting in professional Thai music. Researcher contemplated all collected data from distinct sources and interview with the experts in performing Saw-Duang and in Thai musical performance. The collected data were analyzed and summed up to be the principle knowledge, which could be used in creation of the composition. This accomplishment has already gone through the eminent people in Thai musical performance.

This research reveals the principle of the composition on Saw Daung Solo is the "accentuation or show off" of the composer and the soloist which imply the manifestation of the explicit intelligence of the composer and the competence of the soloist. Five principles of the composition are 1) the concepts or the inspirations. 2) Comply with the meaning of Solo. 3) Interpretation of melody according to the main melody. 4) Used technique conforms to the Saw Daung Solo. 5) Select the suitable technique for the competence of the performer.

Researcher has created the breakthrough in the Saw Daung Solo which has never been performed before. The Atra (musical metre) of the Chan-Diao are *Kayee* and *Phun*; the Saw Daung Solo playing for the whole song; use Na-Tap-Prob-Kai and *Yon-Gred* playing. Atra of the play starts from Chan-Diao, Song-Chan and Sam-Chan respectively. Atra for Chan-Diao are *Kayee* and *Phun*. Atra for Song-Chan are *Oad* and *Phun*. Atra for Sam-Chan are *Oad* and *Phun*.. The serenade features the *Prompued*, *Prompid*, *Promjak*, *Prompued-pid*, *Prompid-pued*, *Pra*, *Kluengnuew*, Sa-uk bow, Sa-doa, Sa-bud, Aern, *Change the sound range* and *Kayee*. It could be pronounced that the composition of Tam Kwang Thoa song was the breakthrough in Saw Daung Solo.

กิตติกรรมประกาศ

งานวิจัยฉบับนี้สำเร็จลุล่วงได้เนื่องมาจากความกรุณาจากหลายฝ่าย โดยเฉพาะอย่างยิ่งสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ ผู้สนับสนุนงบประมาณด้านการวิจัย ทำให้ผู้วิจัยสามารถดำเนินการวิจัยได้อย่างราบรื่น

ขอกราบขอบพระคุณ คณะผู้บริหารคณะศิลปนาฏดุริยางค์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ ที่อนุญาตให้ผู้วิจัย ได้ออกไปดำเนินการเก็บข้อมูลวิจัยภาคสนาม ทำให้งานวิจัยมีความสมบูรณ์มากยิ่งขึ้น

ขอกราบขอบพระคุณอาจารย์วรยศ ศุขสายชล และ อาจารย์ธีระ แถบสิงห์ ผู้ประสิทธิ์ประสาทความรู้ ด้านการบรรเลงซอด้วงให้แก่ผู้วิจัย และเมตตาให้วิชาความรู้อย่างไม่มีปิดบัง

ขอกราบขอบพระคุณผู้ทรงคุณวุฒิทางด้านการบรรเลงซอด้วง ได้แก่ รองศาสตราจารย์. ดร. โกวิทย์ ขันธศิริ อาจารย์เชวงศักดิ์ โพธิสมบัติ อาจารย์วีระศักดิ์ กลั่นรอด ดร. อำนาจ บุญอนนท์ ผู้ช่วยศาสตราจารย์วันชัย เอื้อจิตรเมศ อาจารย์เลอเกียรติ มหาวินิจฉัยมนตรี และผู้ทรงคุณวุฒิทางด้านดุริยางคศิลป์ ได้แก่ อาจารย์บุญช่วย โสวัตร รองศาสตราจารย์พิชิต ชัยเสรี อาจารย์ไชยยะ ทางมีศรี อาจารย์ปี๊บ คงลายทอง อาจารย์ศักดิ์ชัย ลัดดาอ่อน อาจารย์ฐิระพล น้อยนิตย์ อาจารย์บุญช่วย แสงอนันต์ อาจารย์อุทัย ปานประยูร รองศาสตราจารย์ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน อาจารย์ประชา สามเสน ผู้ช่วยศาสตราจารย์สิทธิศักดิ์ จรรยาวุฒิ ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. จตุพร สีม่วง รองศาสตราจารย์ ดร. ยุทธนา ฉัพพรรณรัตน์ ที่ได้ให้ข้อมูลอันเป็นประโยชน์ยิ่ง

ขอกราบขอบพระคุณ อาจารย์ลำยอง โสวัตร ที่ได้กรุณาตรวจสอบมือฆ้องเพลงตามกวาง เถา

ขอขอบพระคุณ อาจารย์ธีรวัฒน์ นพเสาร์ ที่ได้กรุณาบันทึกเสียงทำนองหลักเพลงตามกวาง เถา

ขอขอบพระคุณ ผู้ช่วยศาสตราจารย์ธรณัส หินอ่อน ผู้ทรงคุณวุฒิพิจารณางานวิจัยฉบับสมบูรณ์

ขอขอบพระคุณ คณาจารย์ภาควิชาดุริยางคศิลป์ คณะศิลปนาฏดุริยางค์ เพื่อนร่วมงานซึ่งคอยเป็นกำลังใจและให้การสนับสนุนในการทำงานวิจัยครั้งนี้

ขอขอบใจนักศึกษาภาควิชาดุริยางคศิลป์ที่ได้เสียสละเวลาช่วยบันทึกผลงานการประพันธ์ในครั้งนี้

ขอขอบคุณสมาชิกในครอบครัวของผู้วิจัยที่เข้าใจและเป็นกำลังใจให้ตลอดระยะเวลาในการดำเนินการวิจัย

ความดีและกุศลผลบุญอันใดที่จะเป็นผลจากงานวิจัยฉบับนี้ ขอจงส่งผลถึงบิดา มารดา ดุริยาจารย์ และเทพสังคีตจารย์ ผู้ซึ่งเป็นที่เคารพ บูชาและโปรดช่วยหนุนหนำให้ผู้วิจัยได้สร้างงานเพื่อยังประโยชน์แก่ชาติสืบไป

นางสาวสุวรรณี ชูเสน
ผู้วิจัย

สารบัญ

		หน้า
บทคัดย่อภาษาไทย		ก
บทคัดย่อภาษาอังกฤษ		ข
กิตติกรรมประกาศ		ค
สารบัญ		ง
สารบัญภาพ		ฉ
บทที่ 1	บทนำ	
1.1	ความเป็นมาและความสำคัญของปัญหา	1
1.2	วัตถุประสงค์การวิจัย	3
1.3	ขอบเขตการวิจัย	3
1.4	กรอบแนวคิดการวิจัย	4
1.5	ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ	4
1.6	นิยามศัพท์เฉพาะ	4
1.7	ข้อตกลงเบื้องต้น	6
บทที่ 2	วรรณกรรมที่เกี่ยวข้อง	
2.1	ข้อมูลเชิงบริบทที่เกี่ยวข้อง	
	2.1.1 ความหมายของเดี่ยว	12
	2.1.2 ความหมายและรูปแบบของทางเดี่ยว	15
	2.1.3 ทางเดี่ยวซอด้วง	18
	2.1.4 เพลงตามกวาง เถา	20
2.2	ทฤษฎีที่เกี่ยวข้อง	
	2.2.1 แนวคิดและทฤษฎีด้านการสร้างสรรค์งานทางศิลปะ	24
	2.2.2 ทฤษฎีดุริยางค์ไทย	28
	2.2.3 ทฤษฎีการประพันธ์เพลง	37
	2.2.4 ทฤษฎีสุนทรียศาสตร์	38
2.3	งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง	41

สารบัญ (ต่อ)

		หน้า
บทที่ 3	วิธีดำเนินการวิจัย	44
บทที่ 4	หลักการประพันธ์ทางเดี่ยวซอด้วง	47
บทที่ 5	การสร้างสรรค์รูปแบบการประพันธ์ทางเดี่ยวซอด้วง เพลงตามกวาง เถา	58
บทที่ 6	สรุป อภิปรายผล และข้อเสนอแนะ	118
บรรณานุกรม		121
ภาคผนวก		
	- โน้ตทำนองหลัก ทางใน เพลงตามกวาง เถา ดัดแปลงมาจากโน้ตในหนังสือที่ระลึกงานพระราชทานเพลิงศพ ครูบุญยงค์ เกตุคง	128
	- โน้ตทำนองหลัก ทางเพียงออล่าง เพลงตามกวาง เถา	130
	- โน้ตทางฆ้องวงใหญ่ เพลงตามกวาง เถา	134
	- โน้ตทางเดี่ยว ซอด้วง เพลงตามกวาง เถา	137
ประวัติผู้วิจัย		141

สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

สารบัญภาพ

หน้า

ภาพที่ 1 - 2 ภาพโน้ตเพลงตามกวาง เถา 22

ภาพที่ 3 ภาพแสดงระยะห่างของระบบเสียงไทยและสากล 28

ภาพที่ 4 ภาพแสดงระยะห่างของเสียงซอด้วง ระบบเสียงเท่า 30

ภาพที่ 5 ภาพแสดงระยะห่างของเสียงซอด้วง ระบบเสียงไม่เท่า 30

ภาพที่ 6 ภาพแสดงตำแหน่งของนิ้วซอด้วง ระบบเสียงเท่า 31

ภาพที่ 7 ภาพแสดงตำแหน่งของนิ้วซอด้วง ระบบเสียงไม่เท่า 32

สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

บทที่ 1
บทนำ

1.1 ความเป็นมาและความสำคัญของปัญหา

พระบรมราโชวาท พระบาทสมเด็จพระปรมินทรมหาภูมิพลอดุลยเดช พระราชทานเนื่องในงานสังคีตมงคล ครั้งที่ 2 ณ เวทีลีลาศสวนอัมพร วันพฤหัสบดีที่ 31 กรกฎาคม พ.ศ. 2512 ความตอนหนึ่งว่า

> ดนตรีนี้มีไว้สำหรับให้บันเทิง แล้วก็ให้จิตใจสบาย ดนตรีนี่คือเสียง แต่สิ่งประกอบยังมีว่าเสียงนั้นเป็นเสียงอะไร นั่นน่ะ ยังเป็นคุณภาพของเสียง ...พวกเราเป็นนักดนตรี นักเพลง นักเกี่ยวข้องกับเรื่องศิลปะในด้านการแสดง การแสดงโดยเฉพาะดนตรี พวกเรานี่มีความสำคัญมาก ไม่ใช่น้อยสำหรับส่วนรวม เพราะว่าดนตรีนั้น เป็นสิ่งหนึ่งที่จะแสดงออก ซึ่งความรู้สึกของชนหมู่หนึ่ง ในที่นี้ชนคนไทยก็คือ ประชาชนคนไทยทั้งหลายจะแสดงความรู้สึกออกมา หรือจะรับความรู้สึกที่แสดงออกมา ก็ด้วยดนตรี พวกเราที่เป็นนักเพลงนักดนตรีจึงมีความสำคัญยิ่ง
>
> (https://web.facebook.com/cusymphonyorchestra/photos/ สืบค้นเมื่อวันที่ 24 กรกฎาคม 2561)

การสร้างสรรค์เป็นส่วนสำคัญยิ่งในการพัฒนาองค์ความรู้ให้ก้าวหน้าในทางวิชาการ ซึ่งความคิดสร้างสรรค์ที่ใช้ในงานต่าง ๆ นั้น แบ่งออกเป็น 3 ประเภท ได้แก่ 1. Creative in thinking (การสร้างสรรค์ทางความคิด) หมายถึง การใช้ความคิดในการแสวงหาแนวทางแก้ไขปัญหา พัฒนางาน บริหารงานให้ประสบความสำเร็จ และเจริญก้าวหน้า รู้จักการศึกษา วิเคราะห์ปัญหา สาเหตุของปัญหา และแนวทางแก้ปัญหาเพื่อนำมาวางแผนงานต่อไป 2. Creative in beauty (ความคิดสร้างสรรค์ทางความงาม) หมายถึง การสร้างสรรค์ความงามที่แปลกใหม่ให้งดงามและมีคุณค่ายิ่งขึ้น ซึ่งเป็นความคิดสร้างสรรค์ในทางปฏิบัติ เช่น การสร้างสรรค์งานศิลปะ การตกแต่งบ้าน ห้องเรียน สำนักงาน ให้มีความแปลกใหม่ 3. Creative in function (ความคิดสร้างสรรค์ทางประโยชน์ใช้สอย) หมายถึง การสร้างสรรค์ดัดแปลงสิ่งต่าง ๆ ให้มีคุณค่าทางประโยชน์ใช้สอย เช่น งานสิ่งประดิษฐ์ งานศิลปะที่นำวัสดุต่าง ๆ ผลิตผลงานขึ้นให้เกิดประโยชน์ใช้สอย เป็นต้น

การสร้างสรรค์งานศิลปะมีกระบวนการหรือขั้นตอนตามลำดับ ดังนี้

1. Perception (การรับรู้) คือ การที่มนุษย์ใช้ประสาทสัมผัสด้านต่าง ๆ รับรู้และชื่นชมในธรรมชาติและสภาพแวดล้อมรอบตัว ได้แก่ การสัมผัสรับรู้ด้วยประสาทตา เช่น การมองเห็นความงามของธรรมชาติแล้วนำมาสร้างงานศิลปะ และการสัมผัสด้วยประสาทหูในการได้ยินเสียงทั้งจาก

ธรรมชาติหรือจากเทคโนโลยีสมัยใหม่ ซึ่งภาพและเสียงเป็นแรงบันดาลใจให้มนุษย์สร้างสรรค์งานศิลปะ

2. Experience (ประสบการณ์) คือ ภาวะการรับรู้ของมนุษย์ผ่านการได้เห็น ได้ฟัง และได้ปฏิบัติด้วยตนเองมาแล้วบ่อยครั้งจนสั่งสมเป็นประสบการณ์และความชำนาญ

3. Imagination (จินตนาการ) คือ การคิดสร้างภาพในจิตใจก่อนที่จะสร้างสรรค์ออกมาเป็นผลงานศิลปะโดยมีพื้นฐานมาจากการได้สัมผัส รับรู้ธรรมชาติและสภาพแวดล้อมจนเกิดแรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์งานศิลปะ สั่งสมเป็นประสบการณ์และความชำนาญ ขยายผลเป็นการสร้างสรรค์งานศิลปะด้วยจิตนาการ มิใช่เพียงการถ่ายทอดจากประสบการณ์และจากสิ่งที่ตามองเห็นเท่านั้น แต่เป็นการแสดงออกจากภายในสู่ภายนอก สะท้อนความคิดสร้างสรรค์อย่างอิสระและหลากหลาย ทั้งนี้ย่อมขึ้นอยู่กับสภาพการรับรู้ แรงบันดาลใจ และประสบการณ์ของผู้สร้างสรรค์งานที่แตกต่างกัน

ศิลปินสะท้อนความคิดของตนเองออกมาให้เป็นรูปธรรรม ถ่ายทอดความคิด ความรู้สึกที่มีต่อธรรมชาติ สังคม สิ่งแวดล้อม ตามความถนัด ประสบการณ์ หรือลักษณะเฉพาะตัวของแต่ละบุคคล ประกอบกับศิลปินต้องการที่จะตอบสนองต่อความต้องการของคนในสังคมที่มีความต้องการจำนวนมาก ความชอบ และรสนิยมที่แตกต่างกัน ศิลปินจึงต้องพยายามศึกษา ค้นหาและสร้างสรรค์ศิลปะในรูปแบบที่หลากหลาย จึงทำให้เกิดผลงานศิลปะในรูปแบบต่าง ๆ ในแต่ละสาขาวิชา อาทิ ทัศนศิลป์ นาฏศิลป์ ดุริยางคศิลป์ เป็นต้น

การสร้างสรรค์ทางด้านดุริยางคศิลป์ไทยนั้นเป็นงานสำคัญเฉกเช่นเดียวกับงานสร้างสรรค์ในแขนงอื่น ๆ ศิลปินต้องใช้ความรู้ทั้งเชิงทฤษฎี เชิงปฏิบัติ จินตนาการ ประสบการณ์ และกระบวนการตามหลักการสร้างสรรค์งานศิลปะ ซึ่งผลงานอาจจะออกมาในรูปแบบของการบรรเลง ประพันธ์เพลง หรือการสร้างสรรค์ทางบรรเลงในระดับต่าง ๆ เช่น ทางบรรเลงสำหรับการบรรเลงวงเครื่องสาย วงปี่พาทย์ หรือวงมโหรี ทางบรรเลงสำหรับเพลงทยอย ทางบรรเลงสำหรับเพลงทางพื้น หรือทางบรรเลงสำหรับ เพลงเดี่ยว เป็นต้น

ทางเดี่ยว หรือทางบรรเลงสำหรับเพลงเดี่ยวนั้น เป็นงานสร้างสรรค์ที่เปี่ยมไปด้วยคุณค่าทั้งทางด้านการประพันธ์และสุนทรียศาสตร์ ถือเป็นการพัฒนาทางวิชาการด้านดุริยางคศิลป์ไทยทางหนึ่ง เป็นเพลงที่ศิลปินผู้บรรเลงใช้สำหรับอวดฝีมือ ใช้ทักษะขั้นสูงในการแสดงสุนทรียรสแห่งบทเพลงให้เกิดแก่ผู้ชมผู้ฟัง เพลงเดี่ยวสำหรับซอด้วงที่พบในปัจจุบัน ส่วนใหญ่เป็นเพลงเดี่ยวที่มีอัตราจังหวะ สามชั้น และสองชั้น สำหรับเพลงเดี่ยวที่เป็นอัตราจังหวะครบทั้งเถานั้น มีปรากฏอยู่เป็นจำนวนไม่มากนัก จากการศึกษาค้นคว้าข้อมูลเบื้องต้นพบเพียงงานประพันธ์ทางเดี่ยวซอด้วงที่มีอัตราจังหวะเถา ได้แก่ ทางเดี่ยวซอด้วง เพลงพญาโศก เถา ของครูวรยศ ศุขสายชล ซึ่งเป็นทางเดี่ยวที่มีความไพเราะและแสดงถึงทักษะฝีมือของศิลปินผู้บรรเลงได้เป็นอย่างดี

เพลงตามกวาง เป็นเพลงที่มีโครงสร้างแบบเพลงท่อนเดียว ซึ่งหากนำมาประพันธ์เป็นทางเดี่ยว ในอัตราจังหวะเถาก็จะสามารถนำมาใช้บรรเลงเพื่ออวดฝีมือได้อย่างพอดีไม่ยาวจนเกินไป และยังแสดงถึงความสามารถของผู้บรรเลงได้อย่างน่าติดตาม เพราะการบรรเลงเดี่ยวในลักษณะเพลงเถานั้น ผู้บรรเลงจะต้องใช้องค์ความรู้ทางด้านดุริยางคศิลป์ในด้านต่าง ๆ อาทิ จังหวะ ลีลา แนวการบรรเลง รวมทั้งองค์ความรู้ด้านทักษะการบรรเลง จึงจะสามารถสร้างสุนทรียะแก่ผู้ฟังได้ อีกทั้ง ผู้วิจัยมีความประทับใจกับเพลงตามกวาง เนื่องจากได้มีโอกาสต่อทางเดี่ยวซอด้วง เพลงตามกวาง สองชั้น ประพันธ์โดยครูวรยศ ศุขสายชล ศิลปินผู้เชี่ยวชาญในการบรรเลงซอด้วง และมีประสบการณ์ในการประพันธ์ทางเดี่ยวอีกมากมาย แม้ว่าจะเป็นทางเดี่ยวในอัตราจังหวะสองชั้นแต่ก็เป็นทางเดี่ยวที่ไพเราะและสามารถแสดงให้เห็นถึงศักยภาพของผู้บรรเลงได้อย่างน่าอัศจรรย์

ด้วยแรงบันดาลใจดังที่ได้กล่าวมาข้างต้น ผู้วิจัยจึงมีแนวคิดที่จะสร้างสรรค์รูปแบบการประพันธ์ทางเดี่ยวซอด้วง เพลงตามกวาง เถา ในลักษณะที่แตกต่างจากแบบแผนที่เคยมีมาในอดีต เนื่องจาก ซอด้วงเป็นเครื่องดนตรีที่มีกลวิธีที่ซับซ้อน แยบคาย แต่ยังไม่ได้ถูกจัดระเบียบ สรุปองค์ความรู้เพื่อให้เห็นกลวิธีที่ชัดเจน ดังนั้นผู้วิจัยจึงมีแนวคิดที่จะสร้างสรรค์รูปแบบการประพันธ์ขึ้นใหม่ เพื่อแสดงถึงศาสตร์ด้านการบรรเลง และเป็นมติใหม่ของการบรรเลงเดี่ยว อีกทั้งจะยังประโยชน์แก่วงวิชาการดนตรีไทยเป็นแนวทางให้แก่ผู้ที่สนใจศึกษากระบวนการสร้างสรรค์งานในวิชาชีพต่อไป

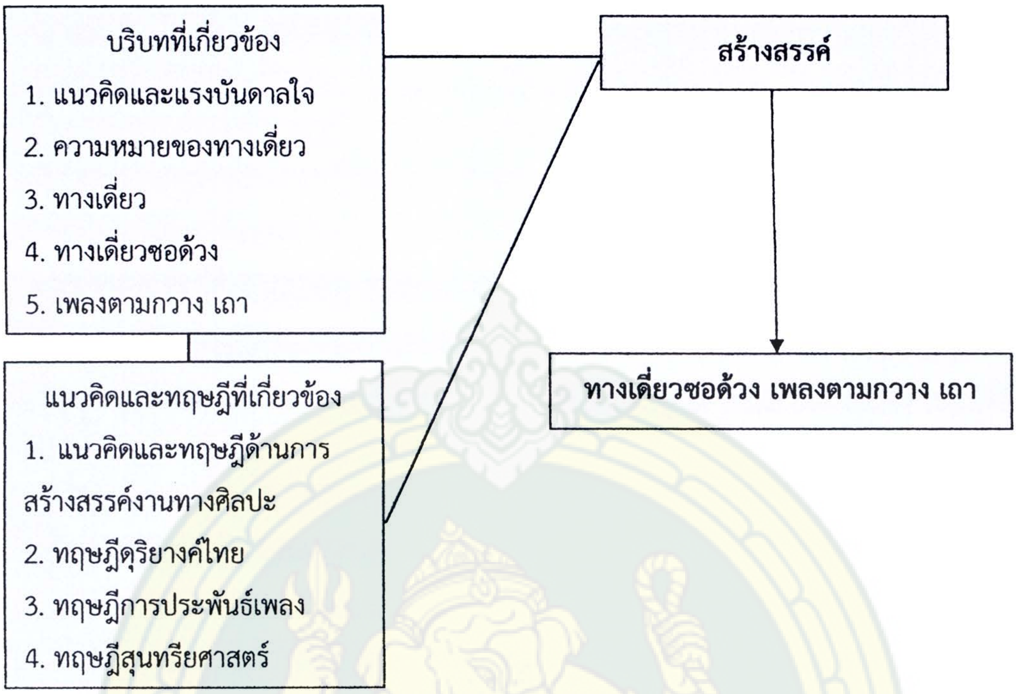
1.2 วัตถุประสงค์การวิจัย

1. เพื่อศึกษาหลักความรู้ด้านการประพันธ์ทางเดี่ยวซอด้วง
2. เพื่อสร้างสรรค์รูปแบบการประพันธ์ทางเดี่ยวซอด้วงในมิติใหม่
3. เพื่อสร้างสรรค์งานทางเดี่ยวซอด้วง เพลงตามกวาง เถา ให้ปรากฏแก่วงวิชาชีพดนตรีไทย

1.3 ขอบเขตการวิจัย

1. แนวคิดและแรงบันดาลใจในการประพันธ์ทางเดี่ยวซอด้วง เพลงตามกวาง เถา
2. องค์ความรู้ด้านการประพันธ์ทางเดี่ยว
3. กระบวนการการประพันธ์ทางเดี่ยว เพลงตามกวาง เถา
4. คุณค่าทางสุนทรียะของผลงานการประพันธ์ทางเดี่ยว เพลงตามกวาง เถา

1.4 กรอบแนวคิดการวิจัย



1.5 ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

1. ได้ผลงานเพลงเดี่ยวซอด้วงที่มีอัตราจังหวะเถาเพิ่มขึ้น
2. เป็นแรงบันดาลใจให้แก่ผู้ที่สนใจสร้างสรรค์งานประเภทเพลงเดี่ยวต่อไป
3. เป็นกรณีศึกษาให้แก่วงการวิชาการและวิชาชีพดุริยางค์ไทย

1.6 นิยามศัพท์เฉพาะ

กลวิธี หมายถึง วิธีพิเศษในการบรรเลงเดี่ยวซอด้วง

การประพันธ์ หมายถึง การเรียบเรียงทำนองโดยใช้หลักการแปลทำนองตามมาตรฐานวิชาการ ดุริยางคศิลป์ไทย

การสร้างสรรค์ หมายถึง การการคิดริเริ่มทำให้เกิดขึ้น การประดิษฐ์

ทางเดี่ยว หมายถึง การดำเนินทำนองพิเศษเฉพาะเครื่องดนตรีของครูผู้ประพันธ์ทางเดี่ยวเพื่อให้ผู้บรรเลงใช้เป็นเครื่องสำแดงสุนทรียะขั้นสูงในโอกาสพิเศษ

พรมจาก หมายถึง กลวิธีการบรรเลงซอด้วง โดยการใช้นิ้วชี้และนิ้วกลางบริเวณท้องนิ้วส่วนปลายนิ้วกดพร้อมกันลงไปบนสายทั้ง 2 เส้น โดยให้นิ้วชี้กดยืนเสียงไว้ และใช้นิ้วกลางกดลง-ขึ้น

ที่สายทั้ง 2 เส้น ด้วยความถี่สม่ำเสมอจำนวน 3 ครั้ง แล้วยกนิ้วทั้งสองออกจากสายพร้อมกัน เป็นการพรมเชื่อมโน้ต 2 เสียง ระหว่างเสียงของนิ้วชี้และเสียงสายเปล่า ในความยาวเท่ากับ 2 ตัวโน้ต เสียงโน้ตตัวสุดท้าย ที่ปรากฏ คือ เสียงโน้ตสายเปล่า

พรมเปิด หมายถึง กลวิธีการบรรเลงซอด้วง โดยการใช้นิ้วหนึ่งและนิ้วกลางบริเวณท้องนิ้วส่วนปลายนิ้วกดพร้อมกันลงไปบนสายทั้ง 2 เส้น โดยให้นิ้วชี้กดยืนเสียงไว้ และใช้นิ้วกลางกดลง-ขึ้นที่สายทั้ง 2 เส้น ด้วยความถี่สม่ำเสมอ เมื่อสิ้นสุดความยาวของเสียงให้ยกนิ้วกลางขึ้นจากสาย โดยคงนิ้วชี้กดไว้ที่สาย เสียงโน้ตตัวสุดท้ายที่ปรากฏ คือ เสียงโน้ตของนิ้วชี้

พรมปิด หมายถึง กลวิธีการบรรเลงซอด้วง โดยการใช้นิ้วชี้และนิ้วกลางบริเวณท้องนิ้วส่วนปลายนิ้วกดพร้อมกันลงไปบนสายทั้ง 2 เส้น โดยให้นิ้วชี้กดยืนเสียงไว้ และใช้นิ้วกลางกดลง-ขึ้นที่สายทั้ง 2 เส้น ด้วยความถี่สม่ำเสมอ เมื่อสิ้นสุดความยาวของเสียงให้กดนิ้วกลางคงไว้บนสาย เสียงโน้ตตัวสุดท้ายที่ปรากฏ คือ เสียงโน้ตของนิ้วกลาง

พรมปิด-เปิด หมายถึง กลวิธีการบรรเลงซอด้วง โดยการใช้การใช้นิ้วชี้และนิ้วกลางบริเวณท้องนิ้ว ส่วนปลายนิ้วกดพร้อมกันลงไปบนสายทั้ง 2 เส้น โดยให้นิ้วชี้กดยืนเสียงไว้ และใช้นิ้วกลางกดลง-ขึ้นที่สายทั้ง 2 เส้น ด้วยความถี่สม่ำเสมอ เมื่อสิ้นสุดความยาวของเสียงให้ยกนิ้วกลางขึ้นจากสาย โดยคงนิ้วชี้กดไว้ที่สาย เสียงโน้ตตัวสุดท้ายที่ปรากฏ คือ เสียงโน้ตของนิ้วชี้ เป็นกลวิธีลักษณะเดียวกับการพรมเปิด แต่เป็นการพรมเชื่อมโน้ต 2 เสียง ระหว่างเสียงของนิ้วกลางและ นิ้วชี้ ในความยาวเท่ากับ 2 ตัวโน้ต

พรมเปิด-ปิด หมายถึง กลวิธีการบรรเลงซอด้วง โดยการใช้นิ้วชี้และนิ้วกลางบริเวณท้องนิ้วส่วนปลายนิ้วกดพร้อมกันลงไปบนสายทั้ง 2 เส้น โดยให้นิ้วชี้กดยืนเสียงไว้ และใช้นิ้วกลางกดลง-ขึ้นที่สายทั้ง 2 เส้น ด้วยความถี่สม่ำเสมอ เมื่อสิ้นสุดความยาวของเสียงให้กดนิ้วกลางคงไว้บนสาย เสียงโน้ตตัวสุดท้ายที่ปรากฏ คือ เสียงโน้ตของนิ้วกลาง เป็นการใช้กลวิธีลักษณะเดียวกับการพรมปิด แต่เป็นการพรมเชื่อมโน้ต 2 เสียง ระหว่างเสียงของนิ้วชี้ และนิ้วกลาง ในความยาวของโน้ตเท่ากับ 2 ตัวโน้ต

ประ หมายถึง กลวิธีการบรรเลงซอด้วง โดยการใช้นิ้วกลางกดลงไปบนสายทั้ง 2 เส้น โดยให้บริเวณท้องนิ้วส่วนโคนนิ้วกลางเฉียงปลายนิ้วขึ้น ให้บริเวณท้องนิ้วส่วนโคนนิ้วตรงตำแหน่งของนิ้วชี้กดลง-ขึ้น ที่สายทั้ง 2 เส้น ด้วยความถี่สม่ำเสมอ เมื่อสิ้นสุดความยาวของเสียงแล้วยกนิ้วกลางออกจากสาย

นิ้วร่วม หมายถึง กลวิธีการนิ้วในการกดเสียงร่วมกันแต่เกิดเสียงคนละเสียงกัน

เอื้อน หมายถึง กลวิธีการบรรเลงซอด้วงซึ่งประกอบด้วย โน้ต 3 เสียง โดยให้โน้ตตัวแรกเป็นโน้ตที่มีความยาวมากที่สุดแล้วจึงกระทบโน้ตตัวที่ 2 กับ 3 โดยให้อยู่ในจังหวะที่กำหนด

สะบัด หมายถึง กลวิธีการบรรเลงซอด้วงซึ่งประกอบด้วยโน้ต 3 เสียง อาจเป็นทิศทางขึ้นหรือลง และเป็นโน้ตแบบเรียงเสียงหรือข้ามเสียงก็ได้

สะเดาะ หมายถึง กลวิธีการบรรเลงซอด้วงซึ่งประกอบด้วยโน้ต 1 เสียง โดยให้โน้ตสะบัดรวบให้ความยาวของตัวโน้ตเท่ากับ 1 ตัวโน้ต

เก็บ หมายถึง การบรรเลงซอด้วงด้วยคันชักหนึ่ง ความยาวของตัวโน้ตเท่ากับ 1 พยางค์

กระทบ หมายถึง กลวิธีการบรรเลงซอด้วงเสียงใดเสียงหนึ่งแล้วมีอีกเสียงหนึ่งแทรกเข้ามาโดยฉับพลัน เป็นเสียงจากสูงลงมาต่ำหรือต่ำขึ้นไปหาสูงก็ได้

ควงเสียง หมายถึง กลวิธีการบรรเลงซอด้วงให้ได้ระดับเสียงเดียวกันโดยใช้สายต่างกันและใช้นิ้วต่างกันอย่างต่อเนื่องกัน

คลึงนิ้ว หมายถึง กลวิธีการบรรเลงซอด้วงโดยการลากเสียง 2 เสียง โดยใช้นิ้วหนึ่งกดยืนเสียงไว้แล้วใช้อีกนิ้วหนึ่งเลื่อนเสียงขึ้นหรือลง

ขยี้ หมายถึง กลวิธีการบรรเลงซอด้วงโดยให้โน้ตมีความถี่เป็น 2 เท่าของพยางค์ปกติ

ลูกเดี่ยว หมายถึง ลักษณะการตกแต่งทำนองที่ใช้ในทางเดี่ยวเที่ยวโอด เป็นการใช้กลวิธีตั้งแต่ 2 ชนิดขึ้นไปประกอบกันเป็นชุด ๆ

สะอึกคันชัก หมายถึง กลวิธีการใช้คันชักโดยการหยุดคันชักเป็นห้วง ๆ

คันชักหนึ่ง หมายถึง การลากคันชักเข้าหรือออกด้วยความยาวของโน้ตเท่ากับ 1 ตัวโน้ต

คันชักสอง หมายถึง การลากคันชักเข้าหรือออกด้วยความยาวของโน้ตเท่ากับ 2 ตัวโน้ต

คันชักสี่ หมายถึง การลากคันชักเข้าหรือออกด้วยความยาวของโน้ตเท่ากับ 4 ตัวโน้ต

1.7 ข้อตกลงเบื้องต้น

1) การบันทึกโน้ต ผู้วิจัยบันทึกโน้ตทำนองหลัก โน้ตทางฆ้องวงใหญ่ และโน้ตทางเดี่ยวซอด้วง ด้วยโน้ตระบบตัวอักษรซึ่งมีสัญลักษณ์ต่าง ๆ ดังนี้

<u>โน้ตทำนองหลัก เป็นแบบ 1 บรรทัด</u>

ฟฺ	แทน	เสียง	ฟาต่ำ
ซฺ	แทน	เสียง	ซอลต่ำ
ลฺ	แทน	เสียง	ลาต่ำ
ทฺ	แทน	เสียง	ทีต่ำ
ด	แทน	เสียง	โด
ร	แทน	เสียง	เร
ม	แทน	เสียง	มี
ฟ	แทน	เสียง	ฟา

ซ แทน เสียง ซอล

ล แทน เสียง ลา

ท แทน เสียง ที

ดํ แทน เสียง โดสูง

รํ แทน เสียง เรสูง

มํ แทน เสียง มีสูง

ฟํ แทน เสียง ฟาสูง

ซํ แทน เสียง ซอลสูง

ลํ แทน เสียง ลาสูง

<u>โน้ตทางฆ้องวงใหญ่ เป็นแบบ 2 บรรทัด</u>

บรรทัดบน หมายถึง การตีด้วยมือขวา

บรรทัดล่าง หมายถึง การตีด้วยมือซ้าย

ร แทน เสียง เรต่ำ

มฺ แทน เสียง มีต่ำ

ฟฺ แทน เสียง ฟาต่ำ

ซฺ แทน เสียง ซอลต่ำ

ลฺ แทน เสียง ลาต่ำ

ทฺ แทน เสียง ทีต่ำ

ด แทน เสียง โด

ร แทน เสียง เร

ม แทน เสียง มี

ฟ แทน เสียง ฟา

ซ แทน เสียง ซอล

ล แทน เสียง ลา

ท แทน เสียง ที

ดํ แทน เสียง โดสูง

รํ แทน เสียง เรสูง

มํ แทน เสียง มีสูง

ฟํ แทน เสียง ฟาสูง

ซํ แทน เสียง ซอลสูง

<u>โน้ตทางเดี่ยวซอด้วง เป็นแบบ 1 บรรทัด</u>

ซ	แทน	เสียง	ซอล
ล	แทน	เสียง	ลา
ท	แทน	เสียง	ที
ด	แทน	เสียง	โด
ร	แทน	เสียง	เร
ม	แทน	เสียง	มี
ฟ	แทน	เสียง	ฟา
ซํ	แทน	เสียง	ซอลสูง
ลํ	แทน	เสียง	ลาสูง
ทํ	แทน	เสียง	ทีสูง
ดํ	แทน	เสียง	โดสูง
รํ	แทน	เสียง	เรสูง
มํ	แทน	เสียง	มีสูง
ฟํ	แทน	เสียง	ฟาสูง
ซ	แทน	เสียง	ซอลสูง^{2}
ล	แทน	เสียง	ลาสูง^{2}
ท	แทน	เสียง	ทีสูง^{2}
ด	แทน	เสียง	โดสูง^{2}
ร	แทน	เสียง	เรสูง^{2}
ม	แทน	เสียง	มีสูง^{2}
ฟ	แทน	เสียง	ฟาสูง^{2}
ซ	แทน	เสียง	ซอลสูง^{2}
รฺ	แทน	เสียง	เรสายทุ้ม
มฺ	แทน	เสียง	มีสายทุ้ม
ฟฺ	แทน	เสียง	ฟาสายทุ้ม
ซฺ	แทน	เสียง	ซอลสูงสายทุ้ม
ลฺ	แทน	เสียง	ลาสูงสายทุ้ม
ทฺ	แทน	เสียง	ทีสูงสายทุ้ม
ดฺ	แทน	เสียง	โดสูงสายทุ้ม

3) สัญลักษณ์กลวิธีการบรรเลงเดี่ยวซอด้วง

	แทน	พรมจาก
	แทน	พรมปิด
	แทน	พรมเปิด
	แทน	พรมเปิด – ปิด
	แทน	พรมปิด – เปิด
	แทน	ประ
	แทน	คันชักเข้า
	แทน	คันชักออก
	แทน	สะอึกคันชัก
	แทน	คลึงนิ้ว
$X^{X}X$	แทน	เอื้อน
^{XX}X	แทน	สะบัด หรือ สะเดาะ
^{X}X	แทน	กระทบ
XXXXXXXX	แทน	ขยี้
X	แทน	เน้นเสียง
X	แทน	โน้ตในช่วงเสียงที่ 1
$\overset{2}{X}$	แทน	โน้ตในช่วงเสียงที่ 2
$\overset{3}{X}$	แทน	โน้ตในช่วงเสียงที่ 3
$\overset{4}{X}$	แทน	โน้ตในช่วงเสียงที่ 4
$\overset{5}{X}$	แทน	โน้ตในช่วงเสียงที่ 5
$\overset{6}{X}$	แทน	โน้ตในช่วงเสียงที่ 6

4) การกำหนดช่วงเสียง

4.1) ช่วงเสียงที่ 1 ได้แก่ นิ้วชี้อยู่ในตำแหน่งเริ่มต้นที่ เสียง ล (ลา) หรือ ม (มี)

4.2) ช่วงเสียงที่ 2 ได้แก่ นิ้วชี้อยู่ในตำแหน่งเริ่มต้นที่ เสียง ซํ (ซอลสูง) หรือ ดํ (โดสูง)

4.3) ช่วงเสียงที่ 3 ได้แก่ นิ้วชี้อยู่ในตำแหน่งเริ่มต้นที่ เสียง ลํ (ลาสูง) หรือ รํ (เรสูง)

4.4) ช่วงเสียงที่ 4 ได้แก่ นิ้วชี้อยู่ในตำแหน่งเริ่มต้นที่ เสียง ร (เรสูง^{2}) หรือ ซ (ซอลสูง^{2})

4.5) ช่วงเสียงที่ 5 ได้แก่ นิ้วชี้อยู่ในตำแหน่งเริ่มต้นที่ เสียง ฟ (ฟา) หรือ ท (ที)

4.6) ช่วงเสียงที่ 6 ได้แก่ นิ้วชี้อยู่ในตำแหน่งเริ่มต้นที่ เสียง ทํ (ทีสูง) หรือ มฺ (มีสูงสายทุ้ม)

5) เสียง โด ตรงกับลูกที่ 6 ของฆ้องวงใหญ่

6) เสียงเริ่มต้นของแต่ละระดับเสียงตามมาตรฐานทางทั้ง 7 ทาง ดังนี้

ทางชวา							ฟ
ทางนอก						ม	
ทางกลางแหบ					ร		
ทางเพียงออบน				ด			
ทางกลาง			ท				
ทางใน		ล					
ทางเพียงออล่าง	ซ						

7) กลุ่มเสียงปัญจมูล (Penta Centric) ใช้สัญลักษณ์ ดังนี้

ทางเพียงออล่าง	ซลทXรม
ทางใน	ลทดXมฟ
ทางกลาง	ทดรXฟซ
ทางเพียงออบน	ดรมXซล
ทางนอก	รมฟxลท
ทางกลางแหบ	มฟซxทด
ทางชวา	ฟซลxดร

สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

บทที่ 2

วรรณกรรมที่เกี่ยวข้อง

ผู้วิจัยได้ศึกษาค้นคว้าวรรณกรรมที่เกี่ยวข้องกับการสร้างสรรค์รูปแบบการประพันธ์ทางเดี่ยวซอด้วง เพลงตามกวาง เถา จากข้อมูลเชิงเอกสาร หนังสือ วารสาร หลักทฤษฎี งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง และ ข้อมูลจากการสัมภาษณ์ โดยแบ่งออกเป็นประเด็นต่าง ๆ ดังต่อไปนี้

2.1 ข้อมูลเชิงบริบทที่เกี่ยวข้อง ได้แก่

2.1.1 ความหมายของเดี่ยว

2.1.2 ความหมายและรูปแบบของทางเดี่ยว

2.1.3 ทางเดี่ยวซอด้วง

2.1.4 เพลงตามกวาง เถา

2.2 แนวคิดและทฤษฎีที่เกี่ยวข้อง ได้แก่

2.2.1 แนวคิดและทฤษฎีด้านการสร้างสรรค์งานทางศิลปะ

2.2.2 ทฤษฎีดุริยางค์ไทย

2.2.3 ทฤษฎีการประพันธ์เพลง

2.2.4 ทฤษฎีสุนทรียศาสตร์

2.3 งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง ได้แก่

2.3.1 วิจัยเรื่อง การสร้างวิธีการสอนทำนองหลักเครื่องสายไทยเพื่อพัฒนาการเรียนรู้ด้านทักษะการแปลทำนอง ของนักศึกษาสาขาเครื่องสายไทย ของ สมบูรณ์ บุญวงษ์

2.3.2 วิจัยเรื่องวิเคราะห์อัตลักษณ์การเดี่ยวซอด้วงประเภทเพลงหน้าทับปรบไก่ของครูประเวช กุมุท ของ บรรเลง พระยาชัย

2.3.3 วิจัยเรื่อง ศึกษาเพลงเดี่ยวพญาโศก ซอด้วง ทางครูเบญจรงค์ ธนโกเศศ ของ ดาริน พรมอ่อน

2.3.4 วิจัยเรื่อง วิเคราะห์เดี่ยวซอด้วงเพลงแขกมอญ สามชั้น ทางคุณครูหลวงไพเราะเสียงซอ (อุ่น ดูรยชีวิน) และคุณครูแสวง อภัยวงศ์ ของ ภาสกร สารรัตน์

2.3.5 วิจัยเรื่อง วิเคราะห์เดี่ยวจะเข้เพลงพญาฝัน พญาโศก พญาครวญ สามชั้น ทางรองศาสตราจารย์ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน ของ ชาคริต เฉลิมสุข

2.3.6 วิจัยเรื่อง วิเคราะห์เดี่ยวระนาดเอกเพลงพญาโศก สามชั้น ทางครูหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) กรณีศึกษา : ครูอุทัย แก้วละเอียด และ พันโทเสนาะ หลวงสุนทร ของ ปราชญา สายสุข

2.1 ข้อมูลเชิงบริบทที่เกี่ยวข้อง

2.1.1 ความหมายของเดี่ยว

เดี่ยว หมายถึง การบรรเลงเดี่ยว ซึ่งในทางดุริยางค์ไทยนั้นถือเป็นศิลปะขั้นสูงเป็นเครื่องสำแดงศักยภาพของดุริยศิลปิน โดยการนำเอาเพลงที่ใช้สำหรับบรรเลงโดยทั่วไปมาคิดประดิษฐ์ตกแต่งจากทำนองหลักทำนองหลักของเพลงขึ้นใหม่อย่างมีชั้นเชิงและใช้องค์ความรู้ทางดุริยางค์ไทยสร้างสรรค์ผลงานให้มี ประสิทธิภาพและเหมาะสมกับเครื่อง ดนตรีแต่ละชนิด เกิดเป็นทางเดี่ยวของเครื่องดนตรีชนิดต่าง ๆ ทั้งเครื่องดีด สี ตี และเป่า

ราชบัณฑิตยสถาน ได้ให้ความหมายของคำว่า “เดี่ยว” ไว้ในหนังสือสารานุกรมศัพท์ดนตรีไทย ภาคคีต – ดุริยางค์ ว่า

> *เดี่ยว วิธีการบรรเลงดนตรีด้วยทางเพลงที่ประดิษฐ์ขึ้นเป็นพิเศษนอกเหนือไปจากทางธรรมดา แสดงถึงความสามารถของผู้บรรเลงและภูมิปัญญาของผู้คิดประดิษฐ์ทางเดี่ยวนั้น โดยใช้เครื่องดนตรีประเภทดำเนินทำนอง เช่น ระนาดเอก ฆ้องวง จะเข้ หรือซอ การบรรเลงเพลงเดี่ยวอาจจะมีเครื่องกำกับจังหวะหรือมีเครื่องกำกับจังหวะร่วมบรรเลงด้วยก็ได้*
>
> *การบรรเลงเพลงเดี่ยว มีจุดประสงค์สำคัญอยู่ 3 ประการ คือ*
>
> *1. เพื่อแสดงสติปัญญาของผู้ที่คิดประดิษฐ์วิธีบรรเลงเพลงเดี่ยวนั้น*
>
> *2. เพื่อแสดงความแม่นยำของผู้บรรเลง*
>
> *3. เพื่อแสดงฝีมือและเม็ดพรายของผู้บรรเลง*
>
> (ราชบัณฑิตยสถาน, 2540: 69)

มนตรี ตราโมท ได้บรรยายไว้ในหนังสือคำบรรยายดุริยางคศาสตร์ไทย ไว้ว่า

> *เดี่ยว เป็นวิธีบรรเลงชะนิดหนึ่ง ซึ่งใช้เครื่องดนตรีบรรรเลงแต่อย่างเดียว (ไม่นับเครื่องประกอบจังหวะ) การบรรเลงชะนิดนี้ มีความประสงค์ 3 ประการ เพื่ออวดทาง (วิธีการดำเนินทำนองเพลง) เพื่ออวดความแม่นยำและเพื่ออวดฝีมือ เพราะฉะนั้น ที่เรียกว่าการบรรเลงเดี่ยวจึงมิได้มีความหมายแคบ ๆ แต่เพียงการบรรเลงคนเดียวต้องหมายตลอดถึงทาง ก็สมควรจะเป็นทางเดี่ยว เช่น มีโอดพันหรือมีวิธีการโลดโผนต่าง ๆ ตามสมควรแก่เครื่องดนตรีนั้น ๆ เพื่อให้ถูกตามประสงค์ทั้ง 3 ประการที่กล่าวมาแล้วนั้น*
>
> (บุญธรรม ตราโมท, 2540: 38)

มนตรี ตราโมท บรรยายถึงการบรรเลงเดี่ยวไว้ในสูจิบัตรงานมหกรรมเดี่ยวเพลงไทยชัยมงคล ไว้ว่า

ประการแรก หมายถึง ทำนองเพลงที่ครูได้ตบแต่งขึ้นไว้อย่างไพเราะและวิจิตรพิศดาร สมที่จะบรรเลงอวดได้

ประการที่สองหมายถึง ผู้บรรเลงต้องมีความแม่นยำ จดจำทำนองเม็ดพรายและวิธีการที่ครูผู้แต่งได้ประดิษฐ์ไว้อย่างถี่ถ้วนทุกประการ

ประการที่สาม หมายถึง ผู้บรรเลงมีความสามารถบรรเลงเครื่องชนิดนั้น ๆ ได้ตามที่ครูผู้แต่งประดิษฐ์ไว้ไม่ว่าจะโลดโผนหรือพลิกแพลงเพียงใดก็ตามก็สามารถทำได้ ถูกต้องคล่องแคล่วไม่มีบกพร่องฉะนั้นการบรรเลงโดยทางหรือทำนองที่ได้แต่งและผู้บรรเลงได้บรรเลงตามที่ได้ว่าไว้นั้นครบถ้วนแล้ว จึงเรียกได้ว่าเป็นการบรรเลงเดี่ยว

(มนตรี ตราโมท, 2531: 39)

พงษ์ศิลป์ อรุณรัตน์ ได้บรรยายไว้ในหนังสือ ปฐมบทดนตรีไทย ว่า

เพลงเดี่ยว หมายถึง เพลงที่ใช้สำหรับการบรรเลงเพื่ออวดฝีมือ อวดทางและวิธีการดำเนินทำนองของนักดนตรีแต่ละเครื่องดนตรีจะมีเพลงเดี่ยวเฉพาะของตนเสมอ เพลงเดี่ยวที่นำมาใช้ส่วนใหญ่คัดเลือกเฉพาะเพลงที่สามารถประดิษฐ์ทำนองสำหรับเดี่ยวเพื่อใช้อวดฝีมือ เช่น เพลงกราวใน ซึ่งเป็นเพลงที่ใช้บรรเลงประกอบการแสดงและพิธีกรรม เมื่อนำมาปรับปรุงให้เป็นเพลงสำหรับเดี่ยวแล้ว เพลงกราวใน นี้จะมี 2 แบบ คือ เพลงกราวในทางธรรมดาสำหรับบรรเลงทั่วไปและเพลงกราวในสำหรับเดี่ยว ซึ่งเป็นเพลงที่ต้องอาศัยฝีมือทางการบรรเลง นอกจากนั้นอาจคัดเลือกจากเพลงร้องรับทั่วไปที่มีทำนองธรรมดา เช่น พญาโศก แขกมอญ สุดสงวน มาปรับปรุงให้เป็นทางสำหรับเดี่ยว ส่วนเพลงเดี่ยวที่แต่งขึ้นสำหรับเดี่ยวโดยเฉพาะมีอยู่ 3 เพลง คือ ลาวแพน เชิดนอก และทยอยเดี่ยว เพลงเดี่ยวที่นิยมนำมาบรรเลงกันและมีทางเดี่ยวสำหรับทุกเครื่องดนตรี เช่น นกขมิ้น สารถี แขกมอญ ลาวแพน พญาโศก และกราวใน เป็นต้น

(พงษ์ศิลป์ อรุณรัตน์, 2550: 172)

อุทิศ นาคสวัสดิ์ บรรยายเรื่องเพลงเดี่ยวไว้ในหนังสืออนุสรณ์ในงานฌาปนกิจ นายพุ่ม บาปุยะวาทย์ ว่า

> *การเดี่ยวนี้ผิดกับการบรรเลงดนตรีคนเดียวนะครับ สมัยนี้มักเข้าใจผิดว่าถ้าเอาซอด้วงมาสีคนเดียวก็เป็นการเดี่ยวแล้ว ไม่ใช่ดอกครับ การสีซอด้วงหรือการบรรเลงเครื่องดนตรี อย่างอื่นแต่เพียงอย่างเดียวนั้น จะเป็นการเดี่ยวก็ต่อเมื่อเข้าอยู่ในลักษณะต่าง ๆ ดังต่อไปนี้*
>
> *1) เป็นการอวดทางหรือวิธีดำเนินทำนองอย่างพิเศษของเครื่องดนตรีชนิดนั้น ๆ*
>
> *2) เป็นการอวดฝีมือในการบรรเลง*
>
> *3) เป็นการอวดความแม่นยำสำหรับเพลงที่เดี่ยวนั้น*

(อุทิศ นาคสวัสดิ์, 2511: 48)

ผู้วิจัยได้สัมภาษณ์ผู้เชี่ยวชาญทางด้านดุริยางค์ไทย เพื่อศึกษาบริบทที่เกี่ยวข้องกับเพลงเดี่ยว ซึ่งมีข้อมูลดังนี้

บุญช่วย โสวัตร ผู้เชี่ยวชาญด้านดุริยางคศิลป์ไทย สถาบันบัณฑิตพัฒศิลป์ ได้ให้ทัศนะเกี่ยวกับการเดี่ยว ไว้ว่า “เป็นการบรรเลงที่มุ่งเน้นการอวดฝีมือ อวดภูมิปัญญาเป็นสำคัญ” (บุญช่วย โสวัตร, สัมภาษณ์, 9 มีนาคม 2561)

สิทธิศักดิ์ จรรยาวุฒิ มหาวิทยาลัยราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา ได้ให้ทัศนะเรื่องการเดี่ยว ไว้ว่า การเดี่ยวนั้นมีจุดประสงค์ 3 ประการคือ

1. เพื่อแสดงความสามารถของผู้บรรเลง
2. เพื่ออวดทางที่ได้ปรุงมาดีแล้ว
3. เพื่อให้เกียรติกับเจ้าของงานหรือบรรเลงในโอกาสพิเศษ

(สิทธิศักดิ์ จรรยาวุฒิ, สัมภาษณ์, 22 มีนาคม 2561)

อำนาจ บุญอนนท์ มหาวิทยาลัยราชภัฏอุตรดิตถ์ ได้ให้ข้อมูลเกี่ยวกับการบรรเลงเดี่ยวไว้ว่า “การบรรเลงเดี่ยวเป็นการแสดงชั้นเชิงของผู้ประพันธ์ทางเดี่ยว ที่ต้องมีความรู้และมุมมองทางศิลปะ เป็นการประพันธ์เพื่อให้เห็นถึงความสามารถของผู้บรรเลง ก็จะต้องพิจารณาในหลาย ๆ ด้าน และพิจารณาเป็นเพลง ๆ ไป แต่ควรคิดขึ้นใหม่โดยไม่ซ้ำใคร” (อำนาจ บุญอนนท์, สัมภาษณ์, 27 มีนาคม 2561)

จากข้อมูลข้างต้นจะเห็นได้ว่า คำว่า “เดี่ยว” ในทางดุริยางค์ไทยนั้น มีความหมายเฉพาะเจาะจงไปในทางการแสดงความสามารถของบุคคล 2 กลุ่ม คือ ผู้ประพันธ์ และ ผู้บรรเลง โดยมีนัยยะสำคัญไปในทางอวดภูมิปัญญาและศักยภาพของการเดี่ยวเป็นสำคัญ ดังนั้น “เดี่ยว” จึงถือเป็นงานสร้างสรรค์ที่มีชั้นเชิงขั้นสูงอันเปี่ยมไปด้วยศาสตร์และศิลป์ เป็นงานชิ้นพิเศษ วิจิตร และเป็นเครื่องแสดงเอกลักษณ์ของดุริยางค์ไทยได้อย่างเต็มรูป

2.1.2 ความหมายและรูปแบบของทางเดี่ยว

1) ความหมายของทางเดี่ยว

จากการรวบรวมข้อมูลทางเดี่ยวที่ปรากฏในเอกสาร พบว่า แหล่งข้อมูลที่เอกสารหลายฉบับใช้ในการอ้างอิง คือ หนังสือคำบรรยายดุริยางคศาสตร์ไทย ของ บุญธรรม ตราโมท รวมทั้งที่ได้พิมพ์ชำระใหม่โดยกรมศิลปากรด้วย ซึ่งได้กล่าวถึงความหมายของคำว่า “ทาง” ตามกฎเกณฑ์แห่งดนตรี ว่าด้วยศัพท์สังคีต มีความหมายได้เป็น 3 ประการ คือ

> *1. หมายถึง วิธีดำเนินทำนองของเพลง เช่น ทางเดี่ยวและทางหมู่ หรือ เช่น เพลงนี้เป็นทางของครู ก. ครู ข. อะไรเหล่านี้เป็นต้น*
>
> *2. หมายถึง วิธีดำเนินทำนองของเครื่องดนตรีฉะเพาะอย่าง เช่น ทางระนาด และทางซอ เป็นต้น*
>
> *3. หมายถึงระดับของเขตต์บันไดเสียง (Key) เช่น ทางเพียงออ ทางใน ทางกลาง และทางชะวา เป็นต้น*

(มนตรี ตราโมท, 2540: 36)

หากพิจารณาจากหลักเกณฑ์ข้างต้น ความหมายที่สัมพันธ์กับคำว่า ทางเดี่ยว นั้น คือ ความหมายในข้อ 1. และ ข้อ 2. และความหมายของคำว่า “เดี่ยว” ในหัวข้อก่อนหน้า เมื่อนำความหมาย ของทั้งสองส่วนมาพิจารณาแล้ว ผู้วิจัยสรุปได้ว่า ทางเดี่ยว หมายถึง วิธีการดำเนินทำนองพิเศษเฉพาะเครื่องดนตรีของครูผู้ประพันธ์ทางเดี่ยวเพื่อให้ผู้บรรเลงใช้เป็นเครื่องสำแดงสุนทรียะขั้นสูงในโอกาสพิเศษ

2) รูปแบบของทางเดี่ยว

จากการศึกษาข้อมูล พบว่า ทางเดี่ยวมีรูปแบบ ดังนี้

รูปแบบที่ 1 เป็นรูปแบบของทางเดี่ยวโดยสมบูรณ์ กล่าวคือ ผู้บรรเลงเดี่ยวตลอดตั้งแต่ต้นจนจบ ใช้กลวิธีหรือเม็ดพรายตามลักษณะเฉพาะของแต่ละเครื่องมือ

รูปแบบที่ 2 เป็นรูปแบบของทางเดี่ยวซึ่งแทรกอยู่ในเพลงขณะบรรเลงรวมวง เป็นรูปแบบทางเดี่ยวโดยใช้เพียงทำนองสั้น ๆ ช่วงหนึ่ง เช่น เพลงทยอยนอก สามชั้น ท่อน 1 หรือ เพลง เชิดจีน ตัวที่ 4 เป็นต้น

รูปแบบที่ 3 เป็นรูปแบบของทางเดี่ยวท้ายเพลง มักพบในการบรรเลงตอนท้ายของการบรรเลงชั้นเดียว โดยบรรเลงเดี่ยวเรียงไปทีละเครื่องมือ เรียกว่า เดี่ยวรอบวง

รูปแบบที่ 4 เป็นรูปแบบของทางเดี่ยวในเที่ยวเปลี่ยนของเพลง เช่น เพลงลาวดำเนินทรายสองชั้น เที่ยวเปลี่ยน เป็นต้น

รูปแบบที่ 5 เป็นรูปแบบของทางเดี่ยวเพื่อประกอบการแสดง ซึ่งเป็นการเดี่ยวบางช่วงบางตอนเพื่อสื่ออารมณ์ของตัวละครในเรื่อง เช่น การเดี่ยวปี่ ในการแสดงโขน หรือเดี่ยวซออู้ในการแสดงละครดึกดำบรรพ์ เป็นต้น

รูปแบบที่ 6 เป็นรูปแบบของทางเดี่ยวสำหรับเครื่องดนตรีมากกว่า 1 ชิ้น เช่น เดี่ยวระนาดเอก 2 ราง 4 ราง เดี่ยวจะเข้ 2 ตัว เป็นต้น

รูปแบบที่ 7 เป็นรูปแบบของทางเดี่ยวสำหรับการบรรเลงเดี่ยวเป็นหมู่คณะ เช่น การบรรเลงระนาดเอก 60 ราง การบรรเลงจะเข้ 100 ตัว เป็นต้น

ทางเดี่ยวของเครื่องดนตรีแต่ละชนิดที่นำรูปแบบทั้ง 6 แบบนี้มาบรรเลงนั้น พบอยู่มากมายและสันนิษฐานว่ามีมาตั้งแต่สมัยอดีต แต่จะสืบค้นว่าผู้ใดเป็นผู้คิดประดิษฐ์ขึ้นเป็นคนแรกนั้นคงจะต้องเปิดโอกาสให้ผู้สนใจในการศึกษาวิจัยเชิงประวัติศาสตร์ได้ไขข้อข้องใจต่อไป สำหรับวิจัยฉบับนี้ไม่ได้มีจุดประสงค์ในข้อนี้เป็นหลัก จึงขอกล่าวเพียงเป็นข้อสันนิษฐานเท่านั้น แต่จะด้วยเหตุการณ์เป็นเช่นไร ก็ขอยืนยันว่าทางเดี่ยวนั้นเกิดขึ้นมานานและมีพัฒนาการเรื่อยมาจนกระทั่งปัจจุบันอย่างแน่นอน

รูปแบบของทางเดี่ยวสำหรับเครื่องดนตรีแต่ละชนิดนั้นมีความแตกต่างกันไป ซึ่งมีปัจจัยหลักอยู่ที่ผู้ประพันธ์เป็นสำคัญ ในที่นี่จะกล่าวเฉพาะเจาะจงไปในรูปแบบที่ 1 ซึ่งเป็นบริบทที่เกี่ยวข้องกับงานวิจัยฉบับนี้ จากการศึกษาและรวบรวมข้อมูลเชิงเอกสาร พบว่า มีงานวิจัยที่มีจุดประสงค์เพื่อวิเคราะห์องค์ความรู้จากผลงานการเดี่ยวของครูบาอาจารย์อยู่เป็นจำนวนมาก ทั้งในระดับปริญญาตรี โท และเอก ประกอบด้วยทางเดี่ยวสำหรับเครื่องดนตรีทั้งดีด สี ตี และเป่า ซึ่งรูปแบบของทางเดี่ยวในแต่ละทางนั้นมีความแตกต่างกันไป ขึ้นอยู่กับหลักของแต่ละสำนัก หรือจินตนาการของผู้ประพันธ์ทางเดี่ยว แต่ก็จะพบกลวิธีที่ใช้ในแต่ละเพลงเป็นแบบเดียวกัน อาจจะมีการจัดระเบียบหรือโครงสร้างรูปแบบทางเดี่ยวแตกต่างกันไป ซึ่งสามารถแสดงให้เห็นรูปแบบของทางเดี่ยวแต่ละเครื่องมือ โดยใช้เพลงพญาโศก สามชั้น มาเป็นตัวอย่าง เนื่องจากเป็นเพลงเดี่ยวมาตรฐานและมีโครงสร้างท่อนเดียวสัมพันธ์กับเพลงตามตามกวาง ดังนี้

ลำดับ	เครื่องดนตรี	รูปแบบทางเดี่ยว
1	ระนาดเอก	เที่ยวที่ 1 : สะบัด ขยี้ เที่ยวที่ 2 : คาบลูกคาบดอก เที่ยวที่ 3 : รัวพื้น เที่ยวที่ 4 : เก็บพื้น
2	ระนาดทุ้ม	เที่ยวที่ 1 : ไม่ได้กำหนด เที่ยวที่ 2 : ไม่ได้กำหนด
3	ฆ้องวงใหญ่	เที่ยวที่ 1 : ไม่ได้กำหนด เที่ยวที่ 2 : ไม่ได้กำหนด
4	ฆ้องวงเล็ก	เที่ยวที่ 1 : ไม่ได้กำหนด เที่ยวที่ 2 : ไม่ได้กำหนด
5	ปี่ใน	เที่ยวที่ 1 : โอด เที่ยวที่ 2 : พัน
6	ขลุ่ยเพียงออ	เที่ยวที่ 1 : โอด เที่ยวที่ 2 : พัน
7	ซอด้วง	เที่ยวที่ 1 : โอด เที่ยวที่ 2 : พัน
8	ซออู้	เที่ยวที่ 1 : โอด เที่ยวที่ 2 : พัน
9	ซอสามสาย	เที่ยวที่ 1 : โอด เที่ยวที่ 2 : พัน
10	จะเข้	เที่ยวที่ 1 : ไม่ได้กำหนด เที่ยวที่ 2 : ไม่ได้กำหนด

จากตารางรูปแบบของทางเดี่ยวที่นำมายกตัวอย่างนั้น จะได้เห็นว่า มีลักษณะการกำหนดรูปแบบของทางเดี่ยวอยู่ 2 แบบ คือ แบบกำหนดรูปแบบ และไม่ได้กำหนดในแต่ละเที่ยว ซึ่งแบบกำหนดรูปแบบ มี 6 เครื่องมือ ได้แก่ ระนาดเอก ปี่ใน ขลุ่ยเพียงออ ซอด้วง ซออู้และซอสามสาย ส่วนแบบที่ไม่ได้กำหนดรูปแบบ มี 4 เครื่องมือ ได้แก่ ระนาดทุ้ม ฆ้องวงใหญ่ ฆ้องวงเล็ก และจะเข้

2.1.3 ทางเดี่ยวซอด้วง

จากการศึกษาค้นคว้าและรวบรวมข้อมูล พบว่า ทางเดี่ยวซอด้วง ในปัจจุบันเกิดขึ้นมากมาย เนื่องจากบริบททางสังคมได้เปลี่ยนไปจากเมื่อก่อน หากพิจารณาถึงโอกาสที่จะนำทางเดี่ยวมาเผยแพร่ ตามขนบธรรมเนียมทางดุริยางค์ไทยตามแบบแผนแล้ว ทางเดี่ยว จะเป็นสิ่งพิเศษ สิ่งที่เก็บซ่อนเร้น เพื่อรอเวลาที่จะได้แสดงชั้นเชิงขั้นสูงตามจุดมุ่งหมายที่แท้จริงของทางเดี่ยว หากผู้บรรเลงไม่มีศักยภาพที่จะบรรเลงเพลงเดี่ยวให้ได้สุนทรียะอย่างเต็มรูปแล้วนั้นก็จะไม่นำทางเดี่ยวนั้นออกแสดง

พิชิต ชัยเสรี ข้าราชการบำนาญ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ได้กล่าวถึงเพลงเดี่ยวไว้ในการบรรยายรายวิชาสุนทรียศาสตร์ของนิสิตระดับมหาบัณฑิต สาขาวิชาดุริยางค์ไทย คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ไว้ว่า

เพลงเดี่ยวหรือศิลปะชั้นเยี่ยมจะเกิดขึ้นไม่ได้หากขาดเงื่อนไขแห่งความเฟื่องฟูทางศิลปะดังต่อไปนี้

1. ต้องมีศิลปินที่มีความสามารถ
2. ผู้ชมต้องอยู่ในชั้นวิจักษณ์งานศิลป์ได้
3. สังคมต้องมั่นคง สมบูรณ์

(ธีระวุฒิ กลิ่นด้วง, 2549: 2)

โกวิทย์ ขันธศิริ ศาสตรเมธี ได้ให้ข้อมูลเกี่ยวกับการบรรเลงเดี่ยว ไว้ว่า “ทางเดี่ยวซอด้วงที่ต่อมาจากครูหลวงไพเราะเสียงซอ ซึ่งเป็นทางที่ดีที่สมบูรณ์อยู่แล้วจึงเน้นการอนุรักษ์ทางเดี่ยวนั้นไว้ให้คงอยู่ ไม่ให้เปลี่ยนแปลง ครูให้ทำอย่างไรก็ทำอย่างนั้น” (โกวิทย์ ขันธศิริ, สัมภาษณ์, 12 สิงหาคม 2561)

เชวงศักดิ์ โพธิสมบัติ ผู้เชี่ยวชาญด้านเครื่องสายไทย ได้ให้ข้อมูลเกี่ยวกับทางเดี่ยวซอด้วงไว้ว่า “ทางเดี่ยวซอด้วงนั้นเป็นทางสำหรับคนซอด้วงอย่างละเอียด ประณีต เพราะว่าต้องใช้ทักษะที่ดีจึงจะสามารถบรรเลงออกมาให้ไพเราะตามแบบที่ครูบาอาจารย์ท่านได้คิดขึ้นมา และยังต้องสามารถแสดงความสามารถให้เหมาะสมกับทางเดี่ยวนั้น ๆ ด้วย” (เชวงศักดิ์ โพธิสมบัติ, สัมภาษณ์, 12 สิงหาคม 2561)

ในปัจจุบันพบทางเดี่ยวซอด้วงมากมาย มีทั้งอัตราจังหวะสองชั้นและสามชั้น เนื่องจากมีบริบททางการประกวดเข้ามาเกี่ยวข้อง จึงทำให้เกิดการประพันธ์ทางเดี่ยวซอด้วงขึ้นมากมาย ทั้งที่เต็มใจและไม่เต็มใจ จากการศึกษาพบว่า มีเหตุผลในการสร้างทางเดี่ยวเพื่อส่งนักเรียนประกวด บางโรงเรียนไม่ได้มีครูที่เรียนมาทางด้านนี้โดยตรงก็คิดทางขึ้นตามกำลังที่จะสามารถทำได้ผิดบ้างถูกบ้างก็ทำไปเพราะเหตุการณ์บังคับก็ว่าได้ แต่ก็มีทางเดี่ยวซอด้วงของครูบาอาจารย์ปรากฏให้ได้ยิน

ได้ฟังหรือแม้แต่มีภาพให้ชมทางฐานข้อมูล Internet ซึ่งถือว่าคนในยุคนี้สามารถเข้าถึงแหล่งข้อมูลได้ง่าย แต่ก็ทำให้จุดประสงค์ที่แท้จริงของทางเดี่ยวบิดเบือนเลือนไป

จากการศึกษาทางเดี่ยวซอด้วง สามารถจำแนกทางเดี่ยวตามจังหวะหน้าทับ ได้ดังนี้

1) ทางเดี่ยวหน้าทับปรบไก่ ได้แก่ พญาโศก แขกมอญ สารถี สุรินทราหู พญาครวญ ทะแย ต่อยรูป สุดสงวน ม้าย่อง พญาครวญ ตามกวาง

2) ทางเดี่ยวหน้าทับสองไม้ ได้แก่ ทยอยเดี่ยว กราวใน เชิดนอก ลาวแพน

พบว่า ทางเดี่ยวซอด้วงทั้ง 2 กลุ่มนั้น มีการใช้กลวิธีหรือเม็ดพรายร่วมกันปรากฏให้เห็นอยู่ แม้ว่าจะเป็นทางเดี่ยวคนละเพลงกันแต่ก็ยังพบกลวิธีแบบเดียวกัน ยกตัวอย่างเช่น

ทางเดี่ยวซอด้วง เพลงพญาโศก สามชั้น ทางโอด (ครึ่งหลัง หน้าทับที่ 1)

- ทลซ ล ท	- ด - ร	- ม ร - ซํ ร	ม ร ซํ ม ร ด - ท	ล ท ล - ร ล	ทล ร ท ล ซ ท ล ซ ล ท	- ด - ร ฟ	ซํ ฟ ม ร ด - มรดม ร

ทางเดี่ยวซอด้วง เพลงนกขมิ้น ทางโอด สามชั้น ท่อน 1 (ครึ่งหลัง หน้าทับที่ 1)

- - - -	- - - ฟ	ซํฟม ฟ - ดํ ซ	ล ซํ ฟ - ซํ ลํ	- ดํ - ลํ	ซํฟซํลํ ซํ - ซํ ลํ ซํ ฟ	- ม - ฟ	ซํ ฟ ม ร ด - มรดม ร

จากตัวอย่างจะเห็นได้ว่า ในห้องสุดท้ายของทางเดี่ยวซอด้วงทั้งเพลงพญาโศก และเพลงนกขมิ้น ใช้กลวิธีลักษณะเดียวกัน และในการศึกษาพบลักษณะเช่นนี้อยู่เป็นจำนวนมาก ซึ่งไม่สามารถระบุได้ว่าเป็นกลวิธีเฉพาะของทางเดี่ยวซอด้วงในเพลงใด จนกว่าจะศึกษาและวิเคราะห์เชิงประวัติศาสตร์ว่าสิ่งใดเกิดขึ้นก่อน ก็อาจจะพอคลี่คลายได้

กลวิธีที่ใช้สำหรับทางเดี่ยวซอด้วงนั้น พบว่า มีการใช้กลวิธีและเม็ดพรายตามหลักของการบรรเลงซอด้วงโดยทั่วไป ดังที่ได้ระบุไว้ในเกณฑ์มาตรฐานดนตรีไทย พ.ศ. 2544 โดย สำนักมาตรฐานอุดมศึกษา สำนักปลัดทบวงมหาวิทยาลัย (ปัจจุบันเปลี่ยนเป็นสำนักงานคณะกรรมการการอุดมศึกษา) ได้แก่

1) นิ้วประ
2) สะบัด
3) พรมนิ้วเปิด
4) พรมนิ้วปิด
5) พรมนิ้วจาก
6) พรมคลึงนิ้ว
7) ครั่นนิ้ว

8) สีให้เสียงเบาลง
9) สีให้เสียงดังขึ้น
10) สะอึกจากช้ามาเร็ว
11) สะอึกจากเร็วมาช้า
12) ควงเสียง
13) ควงนิ้ว
14) นิ้วแอ้
15) ขยี้นิ้ว
16) ขยี้คันชัก
17) สีแผ่ว
18) สีดัง
19) รูดนิ้ว
20) สีรัว
21) การเปลี่ยนตำแหน่งนิ้วให้ระดับเสียงสูงขึ้น

ในหนังสือเล่มนี้ได้ระบุเกณฑ์ความสามารถและสุนทรียะ ไว้ว่า ผู้บรรเลงต้องแม่นมือ แม่นเสียง แม่นจังหวะ แม่นทาง สามารถประดิษฐ์เป็นทำนองด้วยกลวิธีต่าง ๆ ของซอด้วงให้มีความหนัก เบา ช้า เร็ว เข้ากับจังหวะได้อย่างถูกต้อง สามารถใส่อารมณ์เหมาะสมกับบทเพลงและตามหลักวิชาการบรรเลงทางเดี่ยว จนเกิดความงามและความพึงพอใจทั้งฝ่ายผู้ฟังและผู้บรรเลง

ทางเดี่ยวซอด้วงมีลักษณะเด่นอยู่ 2 ลักษณะ คือ แบบทางโอดและทางพัน เช่น เพลงเดี่ยวในกลุ่มหน้าทับปรบไก่ และโอดพัน ในกลุ่มหน้าทับสองไม้ ซึ่งรูปแบบทั้ง 2 ลักษณะนี้ก็ได้ใช้กลวิธีดังที่กล่าวข้างต้น มีทั้งทางเดี่ยวในอัตราจังหวะสองชั้น สามชั้น และเถา ซึ่งทางเดี่ยวในอัตราจังหวะเถา พบ ทางเดี่ยวซอด้วง เพลงพญาโศก ทางครูวรยศ ศุขสายชล

2.1.4 เพลงตามกวาง เถา

1) ประวัติเพลงตามกวาง เถา

เพลงตามกวาง เป็นเพลงท่อนเดียว มีอัตราความยาว 6 จังหวะ ทำนอง 2 ชั้น เป็นของเก่า มีมาแต่โบราณ รวมอยู่ในเพลงเรื่องพญาโศก

ราวปี พ.ศ. 2495 เมื่อครั้งครูพุ่ม บาปุยะวาทย์ และครูบุญยงค์ เกตุคง รับราชการอยู่ที่แผนกดนตรีไทย กรมประชาสัมพันธ์ ได้ร่วมกันนำทำนอง 2 ชั้น ของเดิมนำมาแต่งขยายขึ้นเป็นอัตรา 3 ชั้นและตัดลงเป็นชั้นเดียว พร้อมทั้งแต่เที่ยวเปลี่ยนจนครบสมบูรณ์ตลอดทั้งเถา ต่อมาในปี 2523 ครูบุญยงค์ เกตุคง จึงแต่งท้ายเพลงให้มีทนองสนุกสนานสำหรับบรรเลงแทนลูกหมดกำกับไว้อีก

บทขับร้องนำมาจากกลอนบทละครเรื่องทุษยันต์ ตอน ตามกวาง ครูจำเนียร ศรีไทยพันธ์ เป็นผู้แต่งทำนองร้อง

บทร้องเพลงตามกวาง เถา

พระเหลือบเขม้นมองเห็นกวางทอง ผิวผ่องเพียงเทพเลขา
สองเขาดังแก้วมุกดา สองตาดังดวงมณีนิล
สองหูดังกลีบบุษบัน สี่เท้ายืนยันจับกลิ่น
เยื้องย่องทำนองหงส์บิน งามสิ้นทั่วทั้งอินทรีย์
พระเร่งติดตามกวางไป จนอุทัยร้อนแรงแสงสี
พระเลี้ยวไล่สุวรรณมฤคี เห็นผ่านพุ่มพฤกษีไปไวไว
พระรีบขับมิ่งม้าเที่ยวสอดมอง ว่าจะพบกวางทองก็หาไม่
เพลินจนเดือดลับเหลี่ยมเมรุไกร เลยหลงอยู่ในแนวพนา

(บุญยงค์ เกตุคงค์, 2534: 224)

2) โน้ตเพลงตามกวาง เถา

ข้อมูลจากหนังสือที่ระลึกงานพระราชทานเพลิงศพ ครูบุญยงค์ เกตุคง จ.ม. ศิลปิน แห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (ดนตรีไทย) ณ ฌาปนสถาน วัดบำเพ็ญเหนือ เขตมีนบุรี กรุงเทพมหานคร วันเสาร์ที่ 7 กันยายน พ.ศ. 2539

เพลงตามกวาง เถา

สามชั้น ท่อน ๑

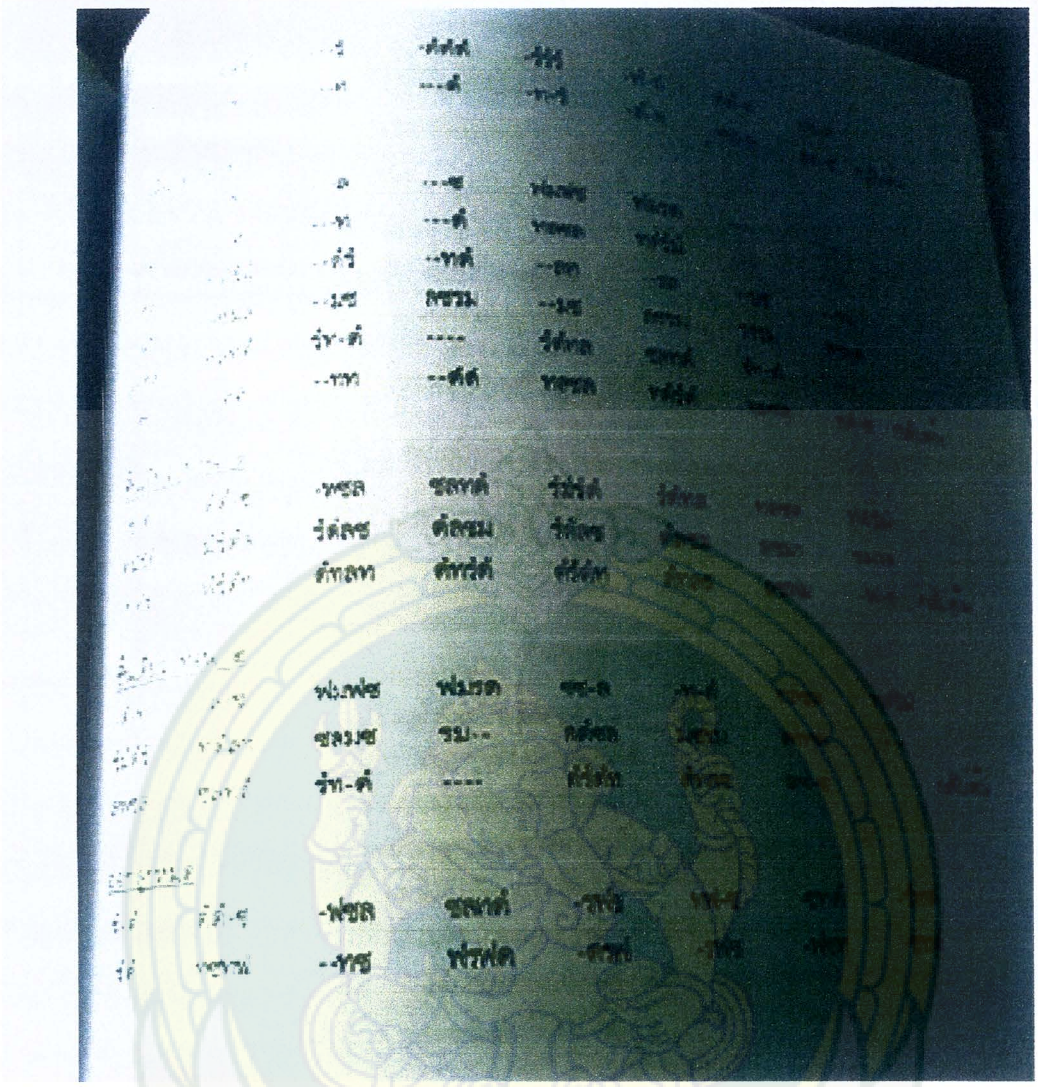
---ด	---ท	---ล	---ท	-ฟ-ฟ	ดฟ-ท	-รํดํท	-ล-ซ
---ด	---ฟ	---ซ	---ล	-ท-ดํ	รํดํทล	ซฟซล	-ท-ดํ
---รํ	---ฟ	---รํ	---ดํ	----	-ท-ดํ	-ท-ดํ	-รํ-มํ
-ล-ซ	ซซ-ล	ลล-ท	ทท-ดํ	-มํรํดํ	-ซํ-ดํ	--มํรํ	ดํรํ-มํ
ซรซม	ซลซม	ซรซม	ซลซม	ซรซม	ลซทล	ดํทรํดํ	ทรซม
มํมํรํมํ	รํดํรํดํ	มํรํดํรํ	ดํลดล	รํดํลดํ	ลซลซ	ดํลซล	ซลซม
-ม-ร	รร-ม	มม-ซ	ซซ-ล	-ดํ-รํ	-ดํ-ล	ลล-ซ	ซซ-ม
-ลซม	ซมรด	ดํดํ-รํ	รํรํ-มํ	-ซํ-ลํ	-ซํ-มํ	มํมํ-รํ	รํรํ-ดํ
-ฟ-รํ	-ดํ-ท	ทท-ดํ	ดํดํ-รํ	-ฟํ-ซํ	-ฟํ-รํ	รํรํ-ดํ	ดํดํ-ท
-ซ-ฟ	ฟฟ-ท	ทท-ดํ	ดํดํ-รํ	-ท-ดํ	-รํ-ฟํ	-ซํ-ฟํ	-รํ-ดํ
-ล-ซ	ซซ-ล	ลล-ท	ทท-ดํ	-ดํ-ล	ซม-ดํ	-ฟซล	ซลทดํ
-ฟ-ท	--ดํรํ	-ท-รํ	-ดํ-ท	-ฟ-ฟ	ดฟ-ท	-รํดํท	-ล-ซ กลับต้น

สามชั้น ท่อน ๒

----	----	---ดํ	---ท	---ล	---ซ	-ซลซ	ลท-ซ
----	----	---ฟ	---ร	---ด	---ทฺ	ดทฺลฺทฺ	ดร-ล
----	-ฟ-ฟ	----	-ม-ม	----	-ร-ร	----	-ด-ด
---ซ	---ล	---ท	---ดํ	ทลซล	ทดํรํมํ	----	----
----	-ร-ม	----	-ซ-ล	----	-ซ-ล	----	-ท-ดํ
---ซํ	---มํ	---รํ	---ดํ	---ท	---ล	--รํดํ	ทลซม
มดรม	รม-ม	รมซล	ซล-ล	มํรํดํรํ	ดํล-ล	ดํลซล	ซม-ม
ดํมํรํดํ	มํรํดํล	รํดํลซ	ดํลซม	รํดํลซ	ดํลซม	ลซมร	ซมรด
---ฟ	---ซ	---ล	---ท	ดํทลท	ดํรํ-ดํ	----	----
ทซฟร	ซฟรด	ฟรดทฺ	รดทฺลฺ	ซฟซล	ทฺด-ด	----	----
---ท	-ท-ฟ	--มซ	ฟมรด	---ด	-ด-ฟ	--ดฟ	ซลทดํ
-ฟ-ท	--ดํรํ	-ฟ-รํ	-ดํ-ท	-ฟ-ฟ	ดฟ-ท	-รํดํท	-ล-ซ กลับต้น

สองชั้น ท่อน ๑

---รํ	---ดํ	-ดํ-ดํ	---ซ	-ฟ-ฟ	--ซล	-ซ-ล	-ท-ดํ
-มํมํมํ	-ซ-ดํ	ดํดํ-รํ	รํรํ-มํ	----	-รํ-มํ	-รํ-มํ	-มํ-มํ
-ดรม	-ซ-ล	-ดํ-ล	-ซ-ม	-ลซม	ซมรด	ดํดํ-รํ	รํรํ-มํ
---มํ	-มํ-มํ	-ดํดํดํ	-รํ-มํ	-ซํ-มํ	-รํรํรํ	-มํ-รํ	-ดํดํดํ



ภาพที่ 1 - 2 ภาพโน้ตเพลงตามกวาง เถา

ที่มา : หนังสือที่ระลึกงานพระราชทานเพลิงศพ ครูบุญยงค์ เกตุคง จ.ม. ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (ดนตรีไทย) ณ ฌาปนสถาน วัดบำเพ็ญเหนือ เขตมีนบุรี กรุงเทพมหานคร วันเสาร์ที่ 7 กันยายน พ.ศ. 2539

มีข้อสังเกตจากข้อมูลในเอกสารข้างต้น จากประวัติระบุว่าเป็นเพลงท่อนเดียว แต่ในการบันทึกโน้ตเขียนระบุเป็นท่อน ซึ่งความจริงน่าจะเป็นเที่ยวเปลี่ยนตามที่ได้ระบุในประวัติเพลง ไม่ใช่ท่อนแต่เป็นเที่ยว ฉะนั้น ท่อน 2 น่าจะหมายถึง เที่ยวเปลี่ยน มากกว่า

ครูวรยศ ศุขสายชล ได้นำเพลงตามกวาง สองชั้น มาประพันธ์เป็นทางเดี่ยวซอด้วง เมื่อครั้งที่ท่านได้มีโอกาสไปบรรเลงสถานีวิทยุ รายการวิทยุศึกษาแล้วเหลือเวลาออกอากาศในรายการท่านก็ได้เลือกเพลงนี้มาบรรเลงเป็นทางเดี่ยวซอด้วงอย่างฉับพลัน ซึ่งถือว่าครูเป็นผู้ที่มีอัจฉริยภาพมาก แม้ว่าจะไม่มีการเตรียมตัวมาก่อนล่วงหน้า แต่ท่านก็สามารถประพันธ์ทางเดี่ยวได้น่าสนใจและซับซ้อนแยบคาย สื่อสุนทรียะได้อย่างน่าอัศจรรย์

2.2 แนวคิดและทฤษฎีที่เกี่ยวข้อง

2.2.1 แนวคิดและทฤษฎีด้านการสร้างสรรค์งานทางศิลปะ

ทฤษฎี Taler ได้ถูกกล่าวถึงโดย ชาญณรงค์ พรรุ่งโรจน์ อ้างถึงใน อังคณา ใจเหิม (2554: 59) ซึ่งให้ข้อคิดว่า ผลงานของความคิดสร้างสรรค์ของคนนั้นไม่จำเป็นต้องสูงสุดเสมอไป คือ ไม่จำเป็นต้องคิดค้นคว้าประดิษฐ์สิ่งของใหม่ ๆ ที่ยังไม่มีผู้ใดคิดมาก่อนเลย หรือสร้างทฤษฎีที่ต้องใช้ความคิดนามธรรมสูงส่งยิ่ง แต่ความคิดสร้างสรรค์ของคนนั้น อาจเป็นขั้นใดขั้นหนึ่งใน 6 ขั้น ต่อไปนี้

ขั้นที่ 1 ความคิดสร้างสรรค์ขั้นต้นที่สุด เป็นสิ่งสามัญธรรมดา คือ พฤติกรรมหรือการแสดงออกของตนอย่างอิสระ ซึ่งพฤติกรรมนั้นไม่จำเป็นต้องอาศัยความคิดริเริ่ม และทักษะแต่อย่างใด คือ ให้แต่เพียงกล้าแสดงออกอย่างอิสระเท่านั้น

ขั้นที่ 2 ผลงานซึ่งผลิตออกมาโดยผลงานนั้นจำเป็นต้องอาศัยทักษะบางประการแต่ไม่จำเป็นต้องเป็นสิ่งใหม่

ขั้นที่ 3 ขั้นสร้างสรรค์ เป็นขั้นที่แสดงถึงความคิดใหม่ของบุคคล ไม่ได้ลอกเลียนแบบมาจากใครแม้ว่างานนั้นจะมีคนอื่นคิดแล้วก็ตาม

ขั้นที่ 4 ขั้นความคิดสร้างสรรค์ ขั้นประดิษฐ์สิ่งใหม่ ๆ โดยไม่ซ้ำแบบใครเป็นขั้นที่ผู้กระทำได้แสดงให้เห็นความสามารถที่แตกต่างไปจากผู้อื่น

ขั้นที่ 5 ขั้นพัฒนาปรับปรุงผลงานในขั้นที่สีให้มี ประสิทธิภาพมากขึ้น

ขั้นที่ 6 ขั้นความคิดสร้างสรรค์สุดยอด สามารถคิดสิ่งที่เป็นนามธรรมสูงสุดได้

(ชาญณรงค์ พรรุ่งโรจน์ อ้างถึงใน อังคณา ใจเหิม, 2554: 59)

กระทรวงศึกษาธิการ อ้างใน ดวงรัตน์ บุญวัน (2552: 15) กล่าวว่า

ความคิดสร้างสรรค์นั้นจะเกิดขึ้นได้กับบุคคลบุคคลหนึ่งนั้น ต้องอาศัยองค์ประกอบพื้นฐานในการที่จะสร้างกระบวนการคิดสร้างสรรค์ ดังนี้

องค์ประกอบความคิดสร้างสรรค์ ประกอบไปด้วย

1. คิดคล่องแคล่ว เป็นลักษณะการคิดหาคำตอบได้เร็ว คิดคล่องแคล่วมีปริมาณมากในปริมาณที่จำกัด

2. คิดความยืดหยุ่น เป็นลักษณะของการคิดได้หลายทาง จัดกลุ่มความคิดได้หลายทิศทาง

3. คิดริเริ่ม เป็นลักษณะของความคิดที่แปลกใหม่ แตกต่างจากคนอื่นคิดไม่ถึง กล้าคิดมาประยุกต์ใช้

4. คิดรอบคอบละเอียดลออ เป็นลักษณะการคิดช่างสังเกต พิถีพิถัน สาระชัดเจน ขยายความคิดหลักให้ได้ความหมายที่สมบูรณ์ยิ่งขึ้น

(กระทรวงศึกษาธิการ อ้างใน ดวงรัตน์ บุญวัน, 2552: 15)

กิลฟอร์ด (Guilford) ได้ให้ความหมายของความคิดสร้างสรรค์ไว้ 4 อย่าง ดังนี้

1. ความคิดริเริ่ม (Originality) หมายถึง ลักษณะของความคิดที่แปลกใหม่ แตกต่างจากความคิดธรรมดา ความคิดริเริ่มเกิดมาจาก

1.1 การนำความรู้เดิมมาคิดดัดแปลง

1.2 การนำความรู้เดิมมาประยุกต์ให้เกิดสิ่งใหม่

1.3 ผลงานมีลักษณะเพิ่งเกิดคิดค้นหรือผลิตขึ้นมาใหม่

1.4 ความคิดริเริ่มจะเกิดขึ้นได้ก็ต่อเมื่อเป็นคนกล้าคิดกล้าทดลอง

ลักษณะความคิดสร้างสรรค์ ต้องเป็นคนมีจินตนาการ มีลักษณะของนักจินตนาการ ประยุกต์ ไม่ใช่เพียงแต่ความคิด โดยไม่ลงมือทำ เมื่อคิดแล้วต้องสร้างสรรค์ออกมาเป็นผลงานด้วย

2. ความคิดคล่องแคล่ว (Fluency) หมายถึง ความสามารถของมนุษย์หรือบุคคลในการคิดค้นหาคำตอบได้อย่างคล่องแคล่ว ว่องไว มีคำตอบ ที่หลากหลายในเวลาจำกัดหรือภาวะที่คับขันต้องเผชิญหน้ากับสิ่งต่าง ๆ

3. ความคิดยืดหยุ่น (Flexibility) หมายถึง ความสามารถของบุคคลในการคิดหาคำตอบได้หลายประเภท หลายทิศทางเป็นตัวเสริมและเพิ่มคุณภาพความคิดคล่อง

4. ความคิดละเอียดลออ (Elaboration) หมายถึง ความคิดในรายละเอียดที่สามารถจำแนกแยกแยะในสิ่งที่ผู้อื่นมองไม่เห็นได้อย่างชัดแจ้งและสามารถเชื่อมโยงสัมพันธ์ความคิดออกไปอย่างครอบคลุมสมบูรณ์ ความคิดละเอียดลออ เป็นลักษณะพิเศษของนักสร้างสรรค์ที่จะทำให้ผลงานมีความแปลกใหม่ จากกรณีนี้ จะเห็นได้ว่าโดยธรรมชาติแล้วมนุษย์ทุกคนมีความคิดสร้างสรรค์อยู่ในตัวเอง ส่วนจะมากหรือน้อยอยู่ที่การฝึกคิดปฏิบัติเป็นสำคัญ

(ถวัลย์ มาศจรัส อ้างใน ดวงรัตน์ บุญวัน, 2552: 15)

แนวคิดทฤษฎีที่เกี่ยวกับการสร้างสรรค์งานด้านดุริยางคศิลป์นั้น มีนักวิชาการหลายท่านได้อธิบายถึงศาสตร์ทางด้านดนตรีไว้หลายประเด็น มีทั้งส่วนที่เกี่ยวข้องกับดนตรีสากลและส่วนที่เกี่ยวข้องกับดนตรีไทย หรือในบางทฤษฎีสามารถใช้ได้ทั้งดนตรีไทยและดนตรีสากล ซึ่งนักวิชาการทางด้านดนตรีได้กล่าวไว้เป็นประเด็นต่าง ๆ ดังนี้

สมชัย ใจดีและยรรยง ศรีวิริยาภรณ์ (2542: 25)กล่าวถึงการสร้างสรรค์ศิลปะว่า "...ศิลปะ เป็นสิ่งที่มนุษย์สร้างขึ้นด้วยแรงดลใจจากความรักสวยรักงาม ศิลปะช่วยให้เกิดความสุข ความสดชื่นในจิตใจ ซึ่งมนุษย์อาจสัมผัสความสวยเหล่านี้ได้ทั้งกายและใจ

มีข้อน่าสังเกตว่า สมัยโบราณศิลปะเกิดขึ้นเนื่องจากแรงบันดาลใจทางศาสนา ประวัติศาสตร์ ประวัติวีรบุรุษ ตำนาน ฯลฯ โดยมนุษย์นำสิ่งที่เป็นนามธรรม (จับต้องไม่ได้ มองเห็นไม่ได้) มาเป็นรูปธรรม (มองเห็นได้ จับต้องได้) ในรูปของประติมากรรม (รูปปั้น รูปสลัก) และจิตรกรรม (ภาพเขียน ลายเขียน) ซึ่งแสดงออกเห็นได้ชัดในศิลปะอันเกี่ยวกับการนับถือผีสางเทวดา ลัทธิศาสนา

แต่ปัจจุบัน ศิลปะไม่เกี่ยวกับศาสนามากนัก เพราะเทคโนโลยีเครื่องจักรและความคิดของมนุษย์เปลี่ยนไปตามสภาพแวดล้อมและความเจริญของโลก ศิลปะในยุคใหม่จึงมีในลักษณะต่างๆ ทั้งทางด้านความเป็นอยู่ และด้านวิทยาศาสตร์ เป็นต้น"

เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี กล่าวถึงความแตกต่างของดนตรีไทยกับดนตรีตะวันตก ในหนังสือสังคีตนิยมว่าด้วยดนตรีไทย ไว้ว่า

> วัฒนธรรมดนตรีตะวันตกและดนตรีไทย มีลักษณะความแตกต่างที่เด่นชัด คือ วิธีการสร้างทำนอง ในดนตรีตะวันตกนั้นการสร้างทำนองจะกระทำโดยผู้ประพันธ์เพลง โดยผู้ประพันธ์เพลงจะแยกแยะลีลาทำนองของเครื่องดนตรีแต่ละชนิดให้อย่างสมบูรณ์ นักดนตรีเพียงทำหน้าที่ใช้ความสามารถถ่ายทอดโน้ตสื่อเครื่องดนตรีออกมาเป็นเสียง ในขณะที่วัฒนธรรมดนตรีไทยนั้น กระบวนการสร้างทำนองเกิดจากบุคคล 2 กลุ่ม คือ ผู้ประพันธ์ทำนองหลักและนักดนตรีผู้แปรทำนองตามระเบียบวิธีการของการบรรเลงดนตรีไทย ผู้บรรเลงเครื่องดนตรีประเภทต่าง ๆ จะใช้ภูมิปัญญา ปฏิภาณไหวพริบ และทักษะประดับตกแต่งทำนองลูกฆ้องให้เหมาะสมกับทาง (ลีลา) ของเครื่องดนตรีที่ตนกำลังบรรเลงอยู่ โดยยึดกรอบของทำนองลูกฆ้องเป็นเกณฑ์ ลีลาการบรรเลงของเครื่องดนตรีที่ต่างกันนี้เรียกว่า "ทาง" เช่น ทางระนาดเอก ทางระนาดทุ้ม และทางซอด้วง เป็นต้น

(เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี, 2542: 8)

กำจร สุนพงษ์ศรี (2555: 136) กล่าวว่า "...การสร้างสรรค์งานศิลปะ แหล่งกำเนิดหรือบ่อเกิดแห่งความบันดาลใจนี้มีด้วยกันหลายแหล่ง เช่น ธรรมชาตินับเป็นแหล่งดลใจให้ผู้สร้างงานศิลปะทุกสาขานำมาใช้ในการสร้างงานกันมากมายมานมนาน สภาพของสิ่งแวดล้อม เช่น สังคม เศรษฐกิจ การเมือง ความเชื่อ ความศรัทธาในศาสนาหรือลัทธิต่างๆ รวมไปถึงปัญหา จริยศาสตร์ และอื่น ๆ เช่น ความอยุติธรรม การกดขี่ขูดรีด ความรักความเมตตา ความกล้าหาญเสียสละ หรือเนื้อหาในประวัติศาสตร์ ล้วนเป็นแหล่งมหึมามหาศาลในการสร้างแรงบันดาลใจได้อย่างหลากหลาย"

Davis (กรมวิชาการ. 2544 : 6-7 ; อ้างอิงจาก Davis. 1973) ได้รวบรวมแนวคิดเกี่ยวกับความคิดสร้างสรรค์ของนักจิตวิทยาที่ได้กล่าวถึงทฤษฎีของความคิดสร้างสรรค์ โดยแบ่งเป็นกลุ่มใหญ่ๆ ได้ 4 กลุ่ม

1. ทฤษฎีความคิดสร้างสรรค์เชิงจิตวิเคราะห์ นักจิตวิทยาทางจิตวิเคราะห์หลายคน เช่น ฟรอยด์ และคริส ได้เสนอแนวคิดเกี่ยวกับการเกิดความคิดสร้างสรรค์ว่า ความคิดสร้างสรรค์เป็นผลมาจากความขัดแย้งภายในจิตใต้สำนึกระหว่างแรงขับทางเพศ (Libido) กับความรู้สึกรับผิดชอบทางสังคม (Social conscience) ส่วน คูไบ และรัค ซึ่งเป็นนักจิตวิทยาแนวใหม่ กล่าวว่า ความคิดสร้างสรรค์นั้นเกิดขึ้นระหว่างการรู้สติกับจิตใต้สำนึก ซึ่งอยู่ในขอบเขตของจิตส่วนที่เรียกว่า จิตก่อนสำนึก

2. ทฤษฎีความคิดสร้างสรรค์เชิงพฤติกรรมนิยม นักจิตวิทยากลุ่มนี้มีแนวความคิดเกี่ยวกับเรื่องความคิดสร้างสรรค์ว่า เป็นพฤติกรรมที่เกิดจากการเรียนรู้ โดยเน้นที่ความสำคัญของการเสริมแรงการตอบสนองที่ถูกต้องกับสิ่งเร้าเฉพาะหรือสถานการณ์ นอกจากนี้ยังเน้นความสัมพันธ์ทางปัญญา คือ การโยงความสัมพันธ์จากสิ่งเร้าหนึ่งไปยังสิ่งเร้าต่างๆ ทำให้เกิดความคิดใหม่หรือสิ่งใหม่เกิดขึ้น

3. ทฤษฎีความคิดสร้างสรรค์เชิงมานุษยนิยม นักจิตวิทยาในกลุ่มนี้มีแนวคิดว่าความคิดสร้างสรรค์เป็นสิ่งที่มนุษย์มีติดตัวมาตั้งแต่เกิด ผู้ที่สามารถนำความคิดสร้างสรรค์ออกมาใช้ได้คือผู้ที่มีสัจการแห่งตน คือรู้จักตนเอง พอใจตนเอง และใช้ตนเองเต็มตามศักยภาพของตนมนุษย์จะสามารถแสดงความคิดสร้างสรรค์ของตนเองมาได้อย่างเต็มที่นั้นขึ้นอยู่กับการสร้างสภาวะหรือบรรยากาศที่เอื้ออำนวย ได้กล่าวถึงบรรยากาศที่สำคัญในการสร้างสรรค์ว่า ประกอบด้วยความปลอดภัยในเชิงจิตวิทยา ความมั่นคงของจิตใจ ความปรารถนาที่จะเล่นความคิดและการเปิดกว้างที่จะรับประสบการณ์ใหม่

4. ทฤษฎีอูต้า (AUTA) ทฤษฎีนี้เป็นรูปแบบของการพัฒนาความคิดสร้างสรรค์ให้เกิดขึ้นในตัวบุคคล โดยมีแนวคิดว่าความคิดสร้างสรรค์นั้นมีอยู่ในมนุษย์ทุกคนและสามารถพัฒนาให้สูงขึ้นได้ การพัฒนาความคิกสร้างสรรค์ตามรูปแบบอูต้าประกอบด้วย

4.1 การตระหนัก (Awareness) คือ ตระหนักถึงความสำคัญของความคิดสร้างสรรค์ที่มีต่อตนเอง สังคม ทั้งในปัจจุบันและอนาคต และตระหนักถึงความคิดสร้างสรรค์ที่มีอยู่ในตนเองด้วย

4.2 ความเข้าใจ (Understanding) คือ มีความรู้ ความเข้าใจอย่างลึกซึ้งในเรื่องราวต่าง ๆ ที่เกี่ยวข้องกับความคิดสร้างสรรค์

4.3 เทคนิควิธี (Techniques) คือ การรู้เทคนิคในการพัฒนาความคิดสร้างสรรค์ทั้งที่เป็นเทคนิคส่วนบุคคล และเทคนิคที่เป็นมาตรฐาน

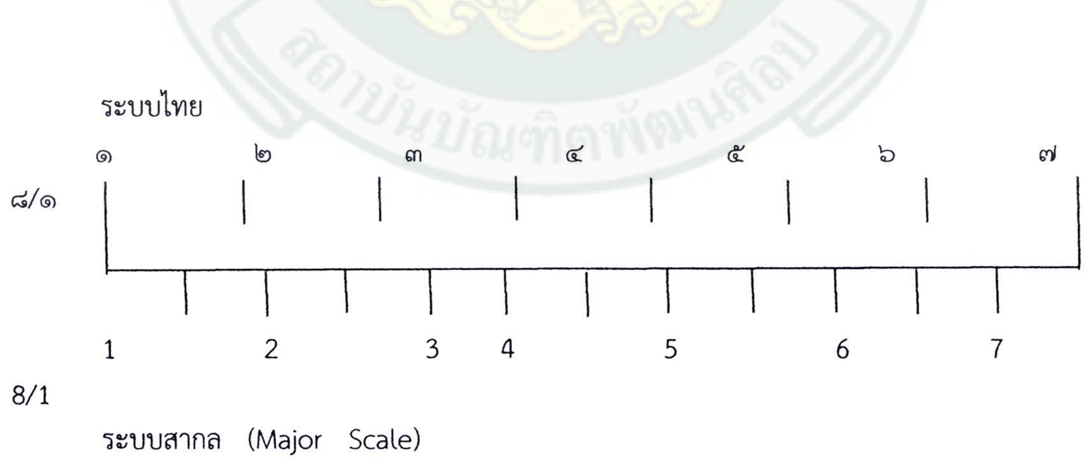
4.4 การตระหนักในความจริงของสิ่งต่างๆ (Actualization) คือ การรู้จักหรือตระหนักในตนเอง พอใจในตนเอง และพยายามใช้ตนเองและพยายามใช้ตนเองเต็มศักยภาพ รวมทั้งการเปิดกว้างรับประสบการณ์ต่าง ๆ โดยมีการปรับตัวได้อย่างเหมาะสม การตระหนักถึงเพื่อนมนุษย์ด้วยกัน การผลิตผลงานด้วยตนเอง และมีความคิดที่ยืดหยุ่นเข้ากับทุกรูปแบบของชีวิต (กรมวิชาการ, 2544: 6-7)

จากแนวคิดและทฤษฎีที่เกี่ยวข้องกับการสร้างสรรค์งานด้านศิลปะ กล่าวโดยสรุปได้ว่า ระดับความคิดสร้างสรรค์ของแต่ละคนนั้นย่อมมีผลต่อการสร้างสรรค์ผลงาน

2.2.2 ทฤษฎีดุริยางค์ไทย

1) ระบบเสียงดนตรีไทย

เสียงของดนตรีไทยนั้นมีเสียงที่ไล่เรียงกันจากระดับต่ำไปหาระดับสูง เช่นเดียวกันกับเสียงของดนตรีชาติอื่นๆ ทว่ามาตราวัดเสียงของดนตรีไทยเรานั้นมีการเรียงเสียงอยู่เป็น 7 เสียง ตามที่ครูมนตรี ตราโมท ได้ให้หลักวิชาการเรื่องของระบบเสียงไว้ และนักดนตรีหรือนักวิชาการได้ใช้เป็นมาตรฐานต่อมา ซึ่งมีการเปรียบเทียบระยะห่างของขั้นเสียงดนตรีไทยกับสากลระบบ Major Scale โดยแบ่งความถี่ของ ทุกเสียงออกเป็นส่วนเท่าๆ กัน พบว่า เสียงของดนตรีไทยกับดนตรีสากลตรงกันเฉพาะเสียงที่ 1 เท่านั้น ดังภาพ



ภาพที่ 3 ภาพแสดงระยะห่างของระบบเสียงไทยและสากล

ที่มา : (กรมศิลปากร, 2545: 28)

เมื่อระบบเสียงของดนตรีไทยมีมาตรฐานการแบ่งออกเป็น 7 เสียงที่เท่าๆ กัน เวลาเปลี่ยนระดับเสียงจึงเปลี่ยนทั้งระบบ และไม่ได้ต้องแปลงเครื่องหมายชาร์ปหรือแฟลตอย่างสากล แม้จะอยู่คีย์ไหน ลำดับขั้น ก็ยังคงเป็นอยู่อย่างเดิม จนกระทั่งมีหลักวิชาการเรื่องทางทั้ง 7 ทาง ซึ่งเป็นระบบเสียงและหลักวิชาการที่ใช้กันเป็นมาตรฐานต่อมา

ทางในดนตรีไทยซึ่งถือเป็นหลักวิชาการเรื่องระบบเสียงนั้น เครื่องดนตรีที่ใช้กำหนดระดับเสียงคือเครื่องดนตรีประเภทเครื่องเป่า ซึ่งมีเสียงที่เป็นประธานของเสียงในบันไดนั้น ๆ (Tonic) หมายถึงเสียงโน้ตตัวแรกของแต่ละบันไดเสียงด้วย เหตุที่ต้องใช้เครื่องเป่าเป็นหลักในการกำหนดเสียงของแต่ละบันไดเสียงนั้น เนื่องจากเครื่องเป่ามีข้อจำกัดในเรื่องของการเปลี่ยนเสียงและการเทียบเสียง ซึ่งเครื่องดนตรีชิ้นอื่นสามารถเทียบเสียงให้เข้ากับเครื่องเป่าได้และสะดวกกว่า ดังนั้นการระบุชื่อโน้ตจึงควรระบุจากรากเดิมของที่มีเครื่องดนตรีว่าเครื่องใดเกิดมาก่อน ในที่นี่จึงหมายถึงระดับเสียงอย่างปี่พาทย์ทางในดนตรีไทยประกอบด้วย 7 ทาง ดังนี้

1. ทางเพียงออล่าง หรือทางในลด

เป็นทางที่ใช้ขลุ่ยเพียงออเป็นมาตรฐานการกำหนดเสียง ตรงกับเสียงของฆ้องวงใหญ่ลูกที่ 10 นับจากลูกที่มีเสียงต่ำสุด เรียกทางนี้ว่าทางเพียงออ เมื่อบรรเลงใช้ประกอบการแสดงละครปี่พาทย์ดึกดำบรรพ์ แต่ต่อมามีการใช้ทางนี้บรรเลงด้วยวงมโหรี จึงต้องเรียกว่าทางรองออ ซึ่งจะมีเสียงที่ต่ำลงไปอีกหนึ่งเสียง นอกจากนั้นยังใช้ทางนี้สำหรับการบรรเลงด้วยวงเครื่องสาย ส่วนชื่อทางในลดก็หมายความถึงเสียงที่ลดลงจากทางใน 1 เสียงนั่นเอง

2. ทางใน

เป็นทางที่มีเสียงสูงขึ้นจากทางเพียงออล่าง 1 เสียง มีปี่ในเป็นเครื่องกำหนดระดับเสียง เสียงที่ 1 ของทางนี้ตรงกับลูกฆ้องวงใหญ่ลูกที่ 11 ใช้บรรเลงในวงปี่พาทย์ มักใช้บรรเลงประกอบการแสดงโขน และ ละครใน

3. ทางกลาง

เป็นทางที่มีเสียงสูงขึ้นจากทางใน 1 เสียง มีปี่กลางเป็นเครื่องกำหนดระดับเสียง เสียงที่ 1 ของทางนี้ตรงกับลูกฆ้องวงใหญ่ลูกที่ 12 ใช้บรรเลงในวงปี่พาทย์ มักใช้บรรเลงประกอบการแสดงหนังใหญ่

4. ทางเพียงออบน

เป็นทางที่มีเสียงสูงขึ้นจากทางกลาง 1 เสียง เรียกชื่อตามขลุ่ยเพียงออซึ่งเป็นเครื่องกำหนดระดับเสียง เสียงที่ 1 ของทางนี้ตรงกับลูกฆ้องวงใหญ่ลูกที่ 13 ใช้บรรเลงในวงปี่พาทย์ไม้นวมและวงเครื่องสาย มักใช้บรรเลงประกอบการแสดงหรือขับกล่อมทั่วไป

5. ทางกรวดหรือทางนอกต่ำ

เป็นทางที่มีเสียงสูงขึ้นจากทางเพียงออบน 1 เสียง เรียกชื่อตามปี่นอกซึ่งเป็นเครื่องกำหนดระดับเสียง เสียงที่ 1 ของทางนี้ตรงกับลูกฆ้องวงใหญ่ลูกที่ 14 ใช้บรรเลงในวงปี่พาทย์ มักใช้บรรเลงประกอบการขับเสภา หรือ บรรเลงปี่พาทย์ร้องรับ

6. ทางกลางแหบ

เป็นทางที่มีเสียงสูงขึ้นจากทางกรวด 1 เสียง เรียกชื่อตามปี่นอกซึ่งเป็นเครื่องกำหนดระดับเสียง จะเป่าเสียงแหบหรือเป่าด้วยเสียงที่ค่อนข้างสูง ทางนี้เป็นทางที่บรรเลงค่อนข้างยาก เสียงที่ 1 ของทางนี้ตรงกับลูกฆ้องวงใหญ่ลูกที่ 15 ใช้บรรเลงในวงปี่พาทย์

7. ทางชวา

เป็นทางที่มีเสียงสูงขึ้นจากทางกลางแหบ 1 เสียง เรียกชื่อตามปี่ชวาซึ่งเป็นเครื่องกำหนดระดับเสียง เสียงที่ 1 ของทางนี้ตรงกับลูกฆ้องวงใหญ่ลูกที่ 16 ใช้บรรเลงในวงเครื่องสายปี่ชวา ส่วนวงปี่พาทย์นางหงส์ซึ่งใช้ปี่ชวาจะไม่ได้ใช้ทางนี้บรรเลง แต่จะใช้ทางเพียงออบนหรือทางนอกต่ำเพื่อความสะดวกแก่เครื่องดนตรีชิ้นอื่น ๆ

2) ทฤษฎีระบบเสียงของซอด้วง

โดยปกติการตั้งเสียงซอด้วงนั้นจะเทียบเป็นคู่ 5 คือ สายเอกและสายทุ้มเป็นคู่ 5 ซึ่งกันและกัน แต่ก็ยังพบการตั้งเสียงที่แปลกไปคือเทียบเป็นคู่ 4 อีกด้วย กล่าวคือ การเทียบเสียงในการบรรเลงเพลง เชิดนอก ซอด้วงเป็นเครื่องดนตรีที่ใช้บรรเลงอยู่ในวงเครื่องสาย วงมโหรี และวงเครื่องสายปี่ชวา ในการบรรเลงด้วย วงเครื่องสาย วงมโหรี นั้นก็ใช้การตั้งเสียงตามปกติ โดยเทียบให้เข้ากับเสียงของขลุ่ยเพียงออ กล่าวคือ สายทุ้ม เสียง ซอล และ สายเอก เสียง เร

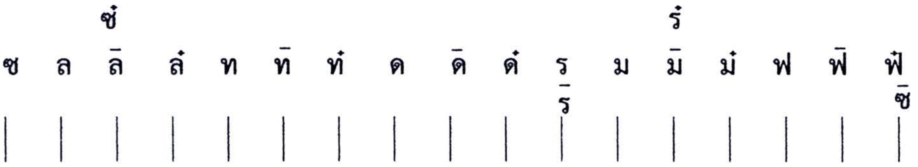
จากการศึกษาพบว่า ระบบเสียงของซอด้วงมี 2 ระบบได้แก่ ระบบเสียงเท่า และเสียงไม่เท่า ดังนี้

ระบบเสียงเท่า หมายถึง เสียงเต็มของแต่ละเสียงมีระยะห่างของเสียงที่เท่า ๆ กัน ดังนี้

ภาพที่ 4 ภาพแสดงระยะห่างของเสียงซอด้วง ระบบเสียงเท่า

ที่มา : ผู้วิจัย

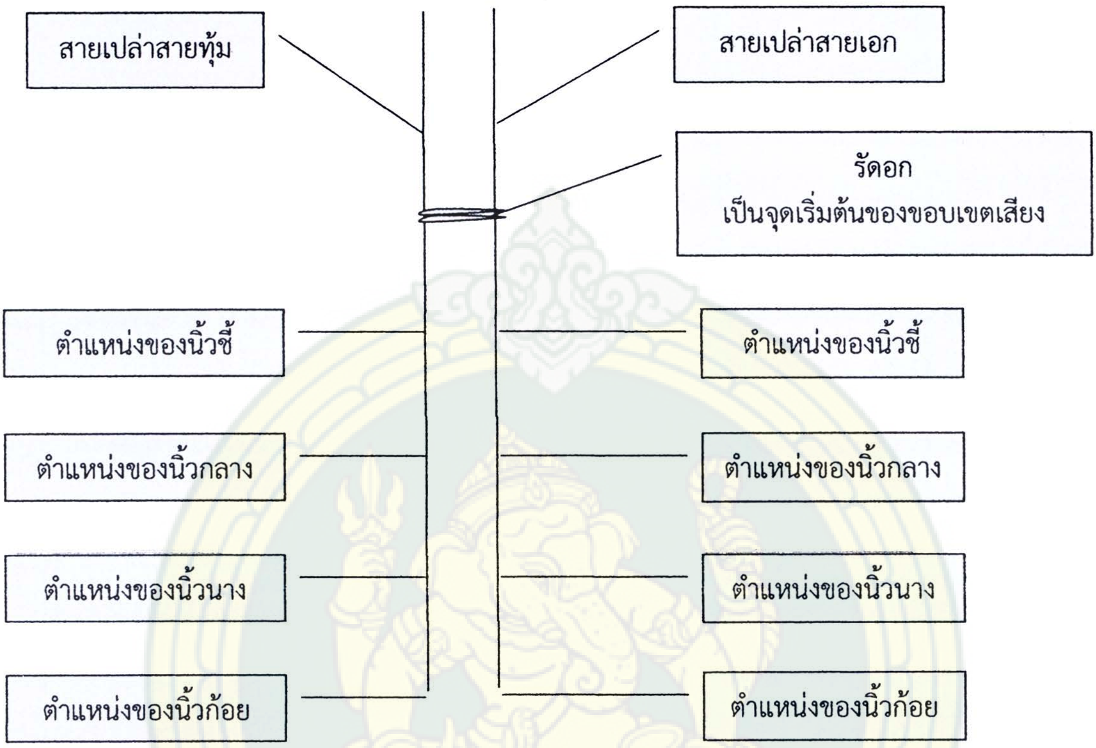
ระบบเสียงไม่เท่า หมายถึง เสียงซอด้วงตามระบบของวรยศ ศุขสายชล (2541, น. 19) ผู้เชี่ยวชาญด้านซอ สำนักดนตรีตักศิลา ซึ่งได้อธิบายหลักการของเสียงซอด้วงในระบบเสียงไม่เท่า เรียกว่า ระบบ 17 เสียง ไว้ว่า ใน 1 คู่แปด จะประกอบด้วย 17 เสี้ยวเสียง ใน 1 เสียงเต็มจะประกอบด้วย 3 เสี้ยวเสียง ในเสียงชิดกัน ก็จะประกอบด้วย 1 เสียง เสียง ใน 2 เสี้ยวเสียงจะเป็นเสียงที่ใกล้กัน ดังภาพ



ภาพที่ 5 ภาพแสดงระยะห่างของเสียงซอด้วง ระบบเสียงไม่เท่า

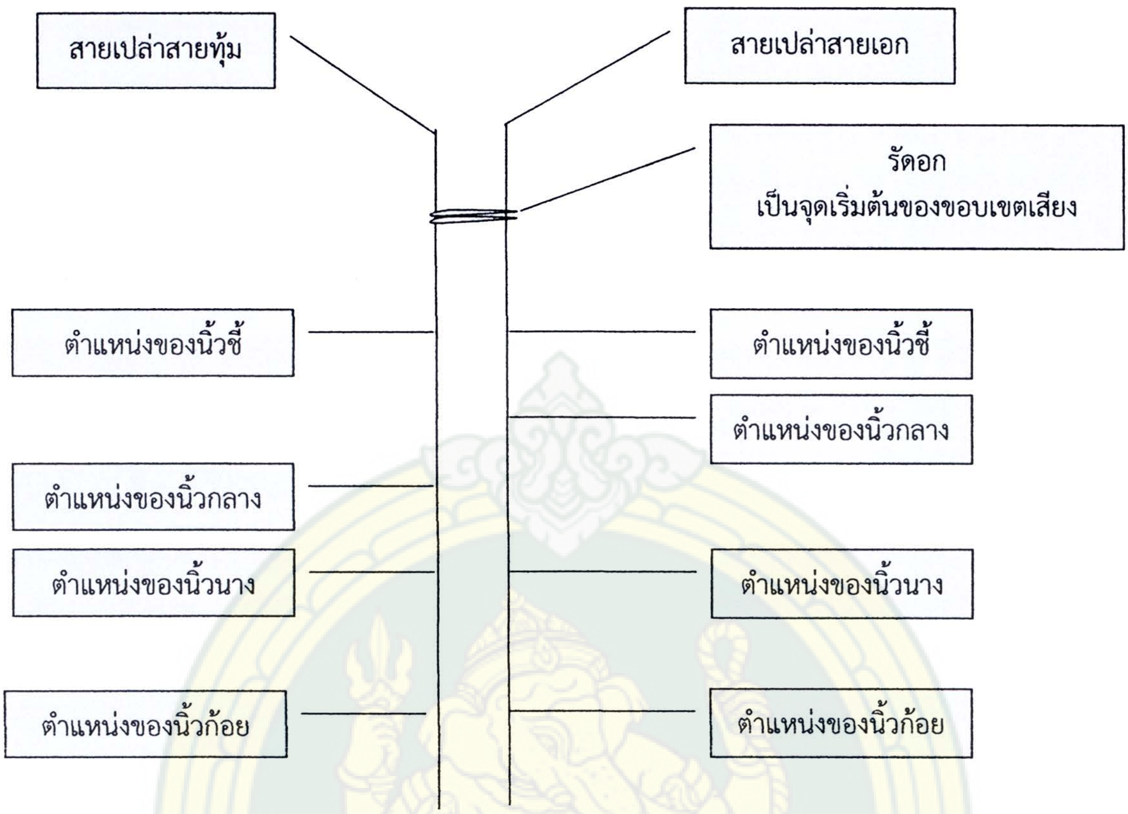
ที่มา : (วรยศ ศุขสายชล, 2541: 14)

จากระบบเสียงของซอด้วงทั้ง 2 ระบบ ส่งผลต่อการวางตำแหน่งของนิ้วซอด้วงด้วย ซึ่งสามารถแสดงให้เห็นเป็นภาพพอสังเขปได้ดังนี้



ภาพที่ 6 ภาพแสดงตำแหน่งของนิ้วซอด้วง ระบบเสียงเท่า
ที่มา : ผู้วิจัย

การวางตำแหน่งของนิ้วซอด้วงในระดับที่ใช้ช่วงเสียงที่สูงขึ้นนั้น ก็จะแบ่งระยะห่างของเสียงเท่า ๆ กันแต่จะมีช่วงห่างน้อยลงตามลำดับ ซึ่งเป็นผลมาจากขอบเขตเสียงที่แคบลงนั่นเอง



ภาพที่ 7 ภาพแสดงตำแหน่งของนิ้วซอด้วง ระบบเสียงไม่เท่า

ที่มา : ผู้วิจัย

ตำแหน่งการวางนิ้วตามระบบเสียงไม่เท่าหรือระบบ 17 เสียงนั้น จะต้องใช้การพิจารณาถึงกลุ่มเสียงที่ใช้ประจำเพลง โดยยึดถือตามเสียงร้องซึ่งถือว่าเป็นระบบเสียงแห่งธรรมชาติ โดยเฉพาะเพลงที่เป็นเพลงสำเนียงต่าง ๆ ยิ่งเห็นเด่นชัดว่าเกิดการแบ่งอย่างไม่เท่ากัน ตามหลักการคลอร้องจะใช้เครื่องดนตรีที่สามารถทำเสียงไม่เท่าได้มีหน้าที่คลอร้อง ซึ่งจะได้เสียงที่สนิทสนมกลมกลืนกันเป็นอย่างดี

3) ทฤษฎีสังคีตลักษณ์วิเคราะห์

การวิเคราะห์สังคีตลักษณ์ของดนตรีไทยนั้น ผู้วิจัยใช้หลักการวิเคราะห์ตามองค์ประกอบของดนตรีไทย หลักวิชาการที่ถือเป็นทฤษฎีสังคีตลักษณ์วิเคราะห์นั้น มีองค์ประกอบสำคัญอยู่ 3 ประการ คือ

(1) ทำนองหลัก

การวิเคราะห์ทำนองหลักนั้น ถือเป็นหลักสำคัญที่จะเป็นพื้นฐานในการประดิษฐ์ทำนองแปล เป็นองค์ประกอบที่สำคัญกับจังหวะ มีปัจจัยอยู่หลายอย่าง ได้แก่ บันไดเสียง

ประโยคเพลง วรรคเพลง ลูกตก อัตราจังหวะ และปัจจัยอื่นที่มีความสัมพันธ์กันคือ ความยาว ซึ่งปรากฏในรูปของจังหวะและ หน้าทับ

ทำนองหลัก เป็นสิ่งที่นักดนตรีไทยหรือนักวิชาการดนตรีไทยพูดถึงและมีความเข้าใจเรื่องของทำนองเพลง ซึ่งหมายถึงรูปลักษณ์ของทำนองของเพลงนั้นๆ แม้ว่าจะเป็นที่ถกเถียงกันในวงวิชาการว่าทำนองหลักคือทางฆ้อง ใช่ทำนองหลักหรือไม่ อย่างเช่น ในวงปี่พาทย์ ทางฆ้องจะเป็นสิ่งที่ปรากฏทำนองหลักได้ชัดเจน ในขณะที่ในวงเครื่องสายยังไม่มีเครื่องดนตรีชิ้นใดที่แสดงทำนองหลักให้ปรากฏออกมา แต่ก็เป็นที่เข้าใจตรงกันในทำนองหลักของเพลงนั้น

(2) ทำนองแปล

นักวิชาการบางท่านใช้คำว่า ทำนองแปร ในทัศนะของผู้วิจัยเลือกใช้คำว่า ทำนองแปล ตามแนวคิดเดียวกับทางภาษาศาสตร์ ซึ่งเปรียบเทียบได้กับการแปลภาษาไทยกับภาษาอังกฤษ ที่มีความหมายเหมือนกัน แต่รูปแบบของคำที่แตกต่างกัน แล้วยังคงความหมายตรงกัน เหมือนกับการแปลทำนองที่มีความหมายในทำนองหลักเดียวกันนั่นเอง

การวิเคราะห์ทำนองแปลนั้นจะพิจารณาถึงเรื่องของวิธีการบรรเลงของเครื่องดนตรีในแต่ละชนิดที่ดำเนินไปบนทำนองหลักเดียวกัน ทำนองแปลอาจมีทำนองเพลงที่แตกต่างจากทำนองหลักหรือคล้ายคลึงทำนองหลัก หรือเหมือนกับทำนองหลัก ซึ่งจะต้องมีความสัมพันธ์กันในเรื่องของลูกตก บันไดเสียง และความยาวของเพลง

(3) จังหวะ

ในทางดุริยางค์ไทย จังหวะเป็นองค์ประกอบสำคัญอีกอย่างหนึ่ง ซึ่งสามารถแบ่งออกเป็น 3 อย่าง คือ

(3.1) จังหวะสามัญ เป็นจังหวะภายในความรู้สึกของนักดนตรีเมื่อได้ยินทำนองเพลง สามารถถ่ายทอดออกมาในรูปแบบของการเคาะ กระดิกนิ้ว หรือปรบมือให้เข้ากับทำนองเพลง

(3.2) จังหวะฉิ่ง เป็นจังหวะที่ดำเนินไป โดยใช้จังหวะถี่ห่างตามความสมควรแก่เพลงนั้น ๆ ตามธรรมดาจะใช้การตีฉิ่งและฉับสลับกันไป โดยให้ฉิ่งเป็นจังหวะเบา และจังหวะฉับเป็นจังหวะหนัก นอกจากนี้ยังมีการตีฉิ่งพิเศษออกไป เช่น ฉิ่ง 2 ที ฉับ 1 ที หรือ ฉับอย่างเดียวบ้าง

(3.3) จังหวะหน้าทับ ถือเป็นเกณฑ์ในการนับจังหวะ และยังใช้นับความยาวของเพลงอีกด้วย ครูมนตรี ตราโมท ได้กล่าวถึงเรื่องของจังหวะหน้าทับ ไว้ในหนังสือ คำบรรยายวิชาดุริยางคศาสตร์ไทย ของ บุญธรรม ตราโมท ว่า

> *จังหวะหน้าทับ คือการถือหน้าทับเป็นเกณฑ์นับจังหวะ หมายความว่า เมื่อหน้าทับได้ตีไปจบ 1 เที่ยว ก็นับเป็น 1 จังหวะ หน้าทับที่ใช้เป็นเกณฑ์การกำหนดจังหวะนี้ โดยมากใช้แต่หน้าทับที่เป็นประเภท*

(เช่น ปรบไก่หรือสองไม้) และอัตราชั้น (เช่น 3 ชั้น 2 ชั้น ชั้นเดียว) เท่านั้น ส่วนเพลงที่มีหน้าทับยาวๆ มิได้ถือเอาหน้าทับประจำเพลงเช่นนั้นมาเป็นเกณฑ์กำหนดการนับ คงต้องกำหนดเอาด้วยหน้าทับประเภทและชั้นที่กล่าวแล้วนี้เหมือนกันเป็นเกณฑ์นับจังหวะ เช่น เพลงตระบรรทมไพร (2 ชั้น) หน้าทับประจำจะต้องตีหน้าทับตระ ซึ่งมีความยาวเท่ากับทำนองเพลง เมื่อบรรเลงก็ย่อมจะต้องจบพร้อมกัน ฉะนั้น เพื่อจะตรวจให้ทราบว่ามีกี่จังหวะ ก็จะต้องใช้หน้าทับปรบไก่ 2 ชั้น เข้าสอบหน้าทับนี้จึงตีได้ 8 เที่ยว เป็นอันว่าเพลงตระบรรทมไพรนี้มี 8 จังหวะ (หน้าทับ) ดังนี้เป็นต้น

(กองทุนสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี, 2540: 40)

4) ทฤษฎีการแปลทำนอง

อาจารย์ประสิทธิ์ ถาวร ผู้เชี่ยวชาญทางด้านดนตรีไทย ได้กล่าวถึงเรื่องหลักการของประเภทของกลอน ไว้ในหนังสือ เรื่องกลอนระนาด ว่า

กลอนนั้นคือกลุ่มเสียงที่มีการรับส่งสัมผัสกันในท่วงทำนองเป็นกลุ่ม ๆ กลุ่มหนึ่ง ๆ แบ่งออกเป็น 2 วรรค ซึ่งผมอยากจะใช้ศัพท์แทนคำว่า "กลุ่ม" ในความหมาย กลุ่มหนึ่งแบ่งออกเป็น 2 วรรคว่า "ประโยค" เป็นว่า ประโยคหนึ่งมี 2 วรรค วรรคหน้าก็คือวรรคถาม วรรคหลังคือวรรคตอบ ถ้าจะอธิบายให้เข้าใจง่ายๆ ก็คือ กลอนระนาด (เอก) นั้น มีลักษณะเป็นประโยค ประโยคหนึ่งแบ่งเป็นประโยคเล็ก ๆ 2 ประโยค ประโยคแรกเป็นประโยคถาม ประโยคหลังเป็นประโยคตอบ ทั้งถามและตอบต้องสัมผัสต่อเนื่องเป็นเรื่องเดียวกัน กล่าวคือ ประโยคหนึ่ง ๆ ต้องใช้กลอนลักษณะเดียวกันทั้ง 2 วรรค เช่น ถ้าวรรคต้นใช้กลอนไต่ไม้ วรรคตอบหรือวรรคหลังก็ต้องใช้กลอนไต่ไม้ ถ้าไปใช้กลอนอย่างอื่น ท่านก็ว่าตีไม่เป็นกลอน

กลอนระนาด (เอก) นั้น มีหลายชนิด แต่ละชนิดมีหลายรูปแบบ เพลงที่ใช้แต่ละเพลงใช้กลอนหลายชนิดเข้าด้วยกัน แต่ผู้บรรเลงต้องระวังสังวรว่า ในการปฏิบัตินั้น ต้องใช้กลอนเดียวกันทั้งประโยค จึงจะได้ชื่อว่า "ตีเป็น" ยกเว้นในกรณีที่ทางฆ้องไม่อำนวยให้

(ประสิทธิ์ ถาวร, 2532: 50-51)

อาจารย์บุญช่วย โสวัตร ได้ให้ข้อมูลเรื่องการแปลทำนอง ไว้ว่า

ความสัมผัส ความสัมพันธ์กันของการผูกกลอนเป็นหลักการ เรื่องกลอนนี่มันต้องผูกนะ ต้องผูกอย่างมีหลักเกณฑ์ ทุกเครื่องมือต้องมีวิธีผูกกลอนทั้งนั้น อย่างซอด้วงนี่ที่จริงเทียบกับระนาดได้แต่ก็จะต้องมาแยกว่าซอด้วงมีข้อจำกัดอะไร ขอบเขตของเสียงเป็นหลักทั่วไปอยู่แล้วที่จะต้องรู้ แต่ว่าวิธีสร้างกลอนมันว่าด้วยเรื่องของเอาอะไรมาผูกกับอะไรให้เข้ากัน ต้องวางอยู่บนโครงสร้างทำนองหลัก การผูกไปในทิศทางเดียวกับทางฆ้องว่า ทางฆ้องไปข้างบน ก็ผูกไปบน นี่คนละเรื่อง อยู่ที่ว่าเราจะผูกไปบนโครงสร้างของทำนองหลักหรือจะผูกกลอนไปอิสระของตัวเองและกลอนสองประเภทนี้ใช้ร่วมกันไม่ได้ การบรรเลงเพื่อการขับกล่อมนี่ต้องบรรเลงไปตามโครงสร้างของทำนองหลักเป็นสำคัญ มันก็มีรายละเอียดต่อไปหมายถึงว่าพอมันเป็นชนิดที่มันเป็นโครงสร้างของทำนองหลักทางขึ้นข้างบน กลอนก็ต้องผู้ขึ้นบน ถ้าทำนองหลักมันไปข้างล่างก็ต้องผูกไปข้างล่าง ถ้าจะทำความเข้าใจกับตัวนี้มันขึ้นอยู่กับว่า

ที่จริงเรื่องกลอนนี่มันว่าด้วยเรื่องของการที่มันจะไปจบที่ตรงไหน การที่จะไปจบที่ตำแหน่งอะไรมันมาได้จากกี่ทิศทาง มาจากเสียงล่างได้ไหม มาจากเสียงบนได้หรือเปล่า มันมาจากเสียงไหน แล้วแต่ละที่ที่มาเป็นกลอนลักษณะอะไร มันเป็น pattern ของมัน กลอนสลับ กลอนเรียง กลอนข้ามเสียง กลอนกระโดด อะไรก็แล้วแต่ ก็เป็นลักษณะของมัน แต่ว่ากลอนลักษณะเดียวกันจะต้องผูกให้เข้ากัน กลอนต่างชนิดกัน ถ้าผูกกลอนต่างชนิดกันมาเป็นกลอนเดียวกัน กลอนที่จะผูกต่อไปก็จะต้องเป็นกลอนต่างชนิดกันที่จะมารองรับการผูกกลอนต้น ก็ต้องเป็นของใครของมันอย่างนั้น ทีนี้การเข้ากันมีอยู่ 2 วิธี คือ การสัมผัสกันเหมือนอย่างฉันทลักษณ์ของกลอนสัมผัสในสัมผัสนอก สัมพันธ์กัน คือมันเกี่ยวข้องกัน มันอาจจะเกี่ยวจากปลาย หรือเกี่ยวบางส่วน หรือเกี่ยวตรงกลาง ตรงไหนก็ได้ให้มันมีความเกี่ยวข้องกัน จะตามกัน ถอยกัน สลับกัน ก็แล้วแต่ว่าจะสร้างอะไร

อย่างเรื่องกลอนนี่ก็มีคุณสมบัติที่เกี่ยวข้อง อย่างเพลงที่มี 2 เสียง 3 เสียง 4 เสียง ถ้าจะแต่งกลอนประเภทเสียงเดียวมีไหม แต่งได้ยังไง เช่น ลงเสียงเดียวกันตลอด สมมติแต่งมากี่กลอนกี่กลอนก็ลงเสียง ซอล หมด หรือกลอนแรกลง ซอล กลอนสองลงเสียง ลา กลอนสามลงเสียง ที อย่างนี้ต้องหัดกันทั้งนั้น ไม่หัดก็ไม่เป็นไม่หัดก็ไม่รู้ แล้วพอมีกลอนชนิดที่เป็นได้ตามที่เราต้องการถึงจะมาดูว่ามันมีลักษณะที่มันเหมือนหรือต่างกัน เพราะความเหมือนและความต่างมันต้องใช้เรื่องประโยควรรคตอน

(บุญช่วย โสวัตร, สัมภาษณ์, 4 สิงหาคม 2558)

วิจัยเรื่อง การสร้างวิธีการสอนทำนองหลักเครื่องสายไทยเพื่อพัฒนาการเรียนรู้ด้านทักษะการแปลทำนองของนักศึกษาสาขาเครื่องสายไทย ของ สมบูรณ์ บุญวงษ์ ได้ทำการศึกษาวิจัยเรื่องของหลักการแปลทำนองไว้ว่า

1. ผู้บรรเลงจะต้องมีความเข้าใจลักษณะของทางเพลงแต่ละประเภทว่าเป็นเพลงทางพื้น (ทางเก็บ) ทางกรอ หรือทางลูกล้อลูกขัด อย่างถ่องแท้ก่อน จึงจะแปลทำนองได้อย่างถูกต้องตรงกับวัตถุประสงค์ของผู้แต่งเพลงนั้น เพราะในการบรรเลงจะต้องให้เกียรติและเคารพผู้แต่งเพลงเป็นสำคัญด้วย
2. ผู้แปลทำนองได้ดีจะต้องประกอบด้วยคุณลักษณะต่างๆ ได้แก่ ความรู้ ไหวพริบ ปฏิภาณ และประสบการณ์ของผู้บรรเลง
3. การแปลทำนองจะแปลจากทางฆ้องเป็นหลัก
4. ต้องรักษาเสียงตกในทำนองหลักไว้
5. ต้องดำเนินทำนองให้กลมกลืนกับทำนองหลัก
6. ดำเนินทำนองให้มีสัมผัส
7. ดำเนินทำนองให้เหมาะสมกับเพลง
8. หลีกเลี่ยงการดำเนินทำนองซ้ำๆ
9. ต้องมีท่วงทีในการดำเนินทำนอง
10. เลือกดำเนินทำนองให้เหมาะสมกับกำลังของตน

2.2.3 ทฤษฎีการประพันธ์เพลง

ประพันธ์ ความหมายตามพจนานุกรม ฉบับ เปลื้อง ณ นคร หมายถึง ก. แต่ง เรียบเรียง ร้อยกรอง ผู้ถ้อยคำเป็นข้อความเชิงวรรณคดี (ส. ปฺรพนฺธ ป. ปพนฺธ).

จากการค้นคว้าเชิงเอกสาร พบทฤษฎีการประพันธ์ โดย พิชิต ชัยเสรี บรรยายไว้ในหนังสือ การประพันธ์เพลงไทย ระบุลักษณะการประพันธ์เพลงเป็น 4 ลักษณะ ดังนี้

บันดาลรังสฤษฏ์ หมายถึงการประพันธ์เพลงโดยมีแรงบันดาลใจมาจากเหตุปัจจัยภายนอก คือ สิ่งแวดล้อมหรือปรากฏการณ์ที่แวดล้อม ห่อหุ้มศิลปินอยู่ หรือเหตุปัจจัยภายใน คือ ความสะเทือนใจของศิลปินก็เป็นได้ William Wordsworth กวีอังกฤษแสดงลำดับการรังสฤษฎ์ไว้อย่างรัดกุม เบื้องต้นที่สุดศิลปินจะต้องมีความสะเทือนใจที่เข้มข้นพอจึงทำให้เกิดการตึงจิตขึ้น จนได้สภาวะที่เรียกว่า ความสงบระงับ (Tranquility) อันเป็นสันติราบรื่น จากจุดนี้จึงเกิดพลังทะยานที่จะแสดงออกเป็นงานศิลปะต่าง ๆ ต่อไป ช่วงระหว่างความสะเทือนใจและการตรึงจิตนี้อาจย้อนไปมาได้หลายครั้ง จนกว่าจะบรรลุความสงบระงับ

ศึกศิตอนุรักษ์ คำว่า ศึกศิต ใช้ตามศาสตราจารย์กีรติ บุญเจือ ราชบัณฑิตสาขาปรัชญาสุนทรียศาสตร์ เพื่อเทียบกับคำว่า Classic ของฝรั่ง ครั้นเมื่อเวลาล่วงต่อมามีหลักการ กรอบกระสวนและระเบียบเรียงร้อยเพิ่มขึ้นโดยลำดับ คีตกวีประเภทแรกไม่อาจใช้แรงบันดาลใจเสรีเช่นเดิม เพราะต้องเอื้อกรอบความคิดศึกศิตที่ปรากฏขึ้น ซึ่งแท้ที่จริงแล้วคือผลของการกลั่นกรอง ภูมิปัญญาของแต่ละชาติแต่ละสังคมจนสำเร็จลงตัวในลักษณาการ 4 ประการ คือ ความกลมกลืน 1 ดุลยภาวะ 1 ถวิล 1 เคารพอดีตและ มโนทัศน์แห่งความสมบูรณ์ 1 คีตกวีสามารถสำแดงแรงบันดาลใจของตนออกมาเป็นบทประพันธ์ที่ถึงพร้อม

ขนบภักดิ์สบสมัย ช่วงเวลาแห่งความรุ่งเรืองของศึกศิตสมัยนี่เอง กวีทั้งปวงก็ยังตามรักษาลักษณาการสื่ออยู่อย่างภักดี แต่วัฒนธรรมนั้นมีชีวิต ขึ้นชื่อว่าชีวิตก็ย่อมจะคงที่เฉยนิ่งอยู่ไม่ได้ มีอันต้องพลวัตเคลื่อนไหวอยู่ร่ำไป ดนตรีก็เช่นกันในระหว่างที่ยังภักดีต่อขนบศึกศิตอยู่นั้น คีตกวีอาจจะปรับแปรบทประพันธ์ของตน คล้อยตามสมัยที่ยังเกิดเป็นช่วง ๆ เช่น นิยมแต่งเพลงเป็นสำเนียงภาษา นิยมแต่งปกปิดรากทำนองเดิม นิยมแต่งเป็นดอกเป็นสร้อย นิยมแต่งพรรณนาธรรมชาติ เป็นต้น ทั้งนี้ก็ยังรักษาขนบศึกศิตอยู่เช่นเดิม จึงกล่าวได้ว่าคีตกวีประเภทศึกศิตอนุรักษ์และขนบภักดิ์สบสมัยดังกล่าวนี้ยังคงเป็นพวกเดียวกันอยู่นั่นเอง

บุกไพรเบิกทาง ความเคร่งครัดรัดตรึงของขนบศึกศิตนั้นย่อมครอบครองควบคุมอยู่ได้ในช่วงเวลาหนึ่ง คีตกวีเก่งกล้าสามารถรุ่นถัด ๆ มา ก็ย่อมจะใคร่ลิ้มลองความแปลกใหม่อันล่วงขนบเดิมดูบ้าง ซึ่งนับเป็นธรรมชาติปกติของศิลปินทั้งปวงอยู่แล้ว ในอันที่จะถวิลหาเสรีอันไร้ขอบเขต เมื่อเป็นเช่นนี้ความคิดสร้างสรรค์ก็ย่อมปรากฏท้าทายขนบเดิมออกมาโดยลำดับ ประหนึ่งนักผจญภัยที่บุกป่าฝ่าดงเพื่อหาทางออกไพรพฤกษ์ที่ปิดล้อมอยู่ บ้างก็เบิกทางได้สำเร็จ สามารถแผ้วทางถางป่าได้

แนวทางใหม่มีผู้เดินตามเป็นที่ยกย่องและนับถืออย่างยิ่ง บ้างก็หลงทางเสียตนเป็นดุจเสียจริต จับดำถลำแดง ปะเหมาะกับก็ทำไปไหม้ป่าและทิ้งชีวิตไปเสียก็มี (พิชัย ชัยเสรี, 2556: 2-6)

2.2.4 ทฤษฎีสุนทรียศาสตร์

นักวิชาการได้อธิบายไว้อย่างกว้างขวางและหลากหลายประเด็น ดังนี้

กำจร สุนพงษ์ศรี (2555: 58) กล่าวถึงสุนทรียศาสตร์ว่า "เนื่องจากสุนทรียศาสตร์ สุนทรียภาพ สุนทรียะ และสุนทรียวิทยา ล้วนเป็นเรื่องของมนุษย์ที่มีความรู้สึกพึงพอใจหรือไม่พึงพอใจ ซึ่งเป็นลักษณะนามธรรมที่มีต่อธรรมชาติและงานศิลปะทุกสาขา ดังนั้นจึงไม่สามารถสรุปความรู้สึกต่าง ๆ นั้นให้เป็นหนึ่งเดียวได้ ด้วยเหตุนี้ ผู้วิจัยรวบรวมจากหลายทัศนะด้วยกัน เช่น

สุนทรียศาสตร์ คือ การค้นคว้าความหมายของความพึงพอใจในความงาม (สุนทรียะ) ว่ามีลักษณะหรือคุณสมบัติของความงาม เกิดจากวัตถุวิสัยหรือจิตวิสัย (ปรนัยนิยมหรืออัตนิยม) เป็นการศึกษาเชิงปรัชญาว่าด้วยเรื่องความงามนั้น เกิดขึ้นที่ตัววัตถุนั้นเองหรือเกิดจากบุคคลเป็นผู้ให้ความพึงพอใจสร้างความงามขึ้นมา

สุนทรียศาสตร์ คือ ศาสตร์ที่ว่าด้วยเรื่องสุนทรียภาพ หรือสิ่งที่เรียกกันทั่วไปว่าความงามโดยเฉพาะที่เกิดขึ้นในงานศิลปะทุกสาขา พร้อมกับสืบค้นและค้นหามาตรการในการประเมินคุณค่าเพื่อการตัดสิน

สุนทรียศาสตร์ คือ หลักแห่งรสนิยมและปรัชญาศิลปะ แนวคิดนี้เชื่อว่ารสนิยมของศิลปินย่อมปรากฏในผลงาน ผู้ชมที่พึงพอใจได้ก็ต้องมีรสนิยมใกล้เคียงกัน

สุนทรียศาสตร์ คือ การศึกษาถึงปรัชญาของสุนทรียภาพสูงสุด เช่น งานศิลปะที่มีคุณค่าระดับวิจิตรศิลป์ กับศิลปินผู้สร้างสรรค์ เพื่อค้นหาแนวคิด หลักการที่มีคุณลักษณะพิเศษ

สุนทรียศาสตร์ คือ เป็นปรัชญาที่ว่าด้วยเรื่องความงาม สิ่งที่งามในศิลปะและธรรมชาติ โดยศึกษาถึงประสบการณ์เชิงสุนทรียภาพ (aesthetic experience) คุณค่าทางสุนทรียภาพ (aesthetic value) ค้นหามาตรฐานการตัดสินเชิงสุนทรียภาพ (aesthetic judgment) และเจตคติทางสุนทรียภาพ (aesthetic attitude)

สุนทรียศาสตร์ คือ เป็นสาขาหนึ่งของปรัชญาว่าด้วยเรื่องคุณค่าวิทยา หรือทฤษฎีคุณค่า (axiology) ร่วมกับทฤษฎีตรรกศาสตร์ (logic) และจริยศาสตร์ (ethics) เพื่อค้นหาคุณค่าพื้นฐานของมนุษย์ 3 ประการ คือ ความจริง ความดี และความงาม

มโน พิสุทธิรัตานนท์ (2546: 95-96) ได้กล่าวถึงสุนทรียะในดนตรีและเพลง ดังนี้

1. มูลฐานหรือปัจจัยศิลปะดนตรี คือเสียง (Tone) เสียงที่เป็นระบบแน่นอน (Conventional Sound) และเสียงที่ไม่เป็นระบบ (Non Conventional Sound) เสียงที่เป็นระบบแน่นอน ได้แก่ เสียงดนตรี (Tone Organized Sound) เสียงดังกล่าวมีคุณลักษณะที่หลากหลาย (Characteristic Of Sound) ขึ้นอยู่กับชนิดของเครื่องกำเนิดเสียงหรือเครื่องดนตรี (Music Instruments) และเสียงยังมีคุณสมบัติอื่น เช่น ระดับเสียง (Pitch) ความยาวเสียง (Duration) จังหวะเสียง (Rhythm) ความเข้มของเสียง (Intensity) สำหรับเสียงร้องของมนุษย์ (Human Singing Voice) จัดว่าเป็นเสียง Tone จำแนกได้เป็น 4 ระดับ คือ โซปราโน (Soprano) และอันโต (Alto) มีระดับเสียงสูงเป็นเสียงร้องของผู้หญิง เทนเนอร์ (Tenor) และเบส (Bass) มีระดับเสียงต่ำ เป็นเสียงร้องของผู้ชาย ทั้งผู้หญิงและผู้ชายอาจมีเสียงที่คาบเกี่ยวกันได้ในระดับกลาง

2. หลักฐานทางดนตรี คือ ทฤษฎีหรือกฎเกณฑ์ในการสร้างสรรค์ดนตรี เป็นหน้าที่ของนักประพันธ์ดนตรีหรือนักแต่งเพลง บทเพลงที่เรียบเรียงขึ้นจัดเป็นศิลปวัตถุอย่างหนึ่ง ประกอบไปด้วย สัญลักษณ์ทางดนตรี เมื่อนำไปบรรเลงโดยนักร้องและนักดนตรีก็จะส่งผลให้ความเพลิดเพลินแก่ผู้ฟังเป็นสุนทรีรสทางดนตรี หลักการจัดเรียบเรียงดนตรี (Arrange) อาศัยปัจจัยศิลปะ คือเสียง (Tone) และเวลา (Time) มาจัดความสัมพันธ์ซึ่งกันและกัน

3. องค์ประกอบสำคัญโครงสร้างของดนตรี (Relational Elements) ได้แก่ จังหวะทำนอง (Melody) เสียงประสาน (Harmony) รูปประพันธ์ (Texture) และรูปแบบ (Form) ทางดนตรี ทั้งหมดนี้ยังไม่เพียงพอที่จะให้ดนตรีหรือเพลงมีความสมบูรณ์แบบ ต้องอาศัยสีสัน (Tone color) ความเร็วจังหวะ (Tempo) และลักษณะของเสียง (Charasteristic of Sound) เข้าช่วย โครงสร้างดนตรีจึงสมบูรณ์แบบ (Articulatory Element) ธาตุปัจจัยที่ทำให้ดนตรีสมบูรณ์

4. เอกภาพในดนตรี หรือ เพลง เกิดจากปัจจัยและองค์ประกอบที่เป็นไปตามกฎเกณฑ์และหลักการทางดนตรีที่ได้ยิน ก่อให้เกิดความลงตัวเหมาะสมในการจัดวางเรียบเรียงบรรเลงหรือขับร้อง ทำให้ผู้ฟังเกิดจินตภาพ (Imagination) ในการบรรเลงจึงต้องมีสัดส่วนและสมดุลเกิดขึ้นในดนตรี

(มโน พิสุทธิรัตานนท์, 2546: 95-96)

สุนทรียะในดนตรีจึงหมายถึง ความรู้สึกซาบซึ้งในดนตรี (Aesthetic Appreciation) เป็นผลอันเกิดจากปัญญาเชิงคุณภาพที่เกี่ยวข้องกับคุณค่าในดนตรีหรือเพลง อันเกี่ยวเนื่องกับประสบการณ์ สุนทรียะในดนตรีหรือเพลง ความเฉียบไวในการรับรู้และเข้าใจทั้งในระดับความรู้สึกและระดับซาบซึ้งกินใจ

ณรุทธ์ สุทธจิตต์ กล่าวถึงสาระดนตรีว่า

...สาระดนตรี ได้แก่ สาระเรื่องราวทางดนตรีที่ประกอบไปด้วยสองส่วนสำคัญ คือ เนื้อหาดนตรีและทักษะดนตรี เนื้อหาดนตรีแบ่งเป็นสองส่วนย่อยคือ องค์ประกอบดนตรีและวรรณคดีดนตรี องค์ประกอบดนตรี ประกอบไปด้วย จังหวะ ทำนอง เสียงประสาน สีสัน ลักษณะของเสียง รูปพรรณและรูปแบบ วรรณคดี ประกอบไปด้วยเรื่องราวของประวัติดนตรีและบทเพลง สำหรับทักษะดนตรีแบ่งเป็นทักษะสำคัญ 6 อย่าง คือ การฟัง การร้อง การเคลื่อนไหว การเล่น การสร้างสรรค์ และการอ่าน

สิ่งต่าง ๆ ที่กล่าวมาทั้งหมดนี้เป็นสาระสำคัญทางดนตรีที่ผู้ศึกษาดนตรีควรเรียนรู้ เพื่อให้เกิดความรู้ความเข้าใจและมีทักษะ ซึ่งนำไปสู่ความซาบซึ้งในสุนทรียรสของดนตรีต่อไป

(ณรุทธ์ สุทธจิตต์, 2545: 8)

สุรพล สุวรรณ ได้ให้ทัศนะไว้ว่า

ตามปกติคนเราที่เคยมีประสบการณ์การฟังเพลงมาบ้าง และผู้ที่มีใจรักดนตรีเป็นทุนอยู่แล้ว เมื่อได้ยินเสียงเพลงก็ย่อมอดไม่ได้ที่จะหยุดฟัง หรือฟังอย่างตั้งอกตั้งใจ การฟังทั้งสองแบบอาจทำให้ผู้ฟังบังเกิดความซาบซึ้งแตกต่างกันไป การฟังแบบฝันๆ ก็เพียงให้เสียงดนตรีผ่านหูไปให้เกิดความเพลิดเพลินหรือผ่อนคลายเพียงเล็กน้อย ส่วนการฟังอย่างตั้งอกตั้งใจนั้น ผู้รับฟังจะได้ทั้งรสชาติของเสียงเพลง ผู้ฟังจะได้รับรู้ถึงอารมณ์ของเพลงในแบบต่างๆ นอกจากนั้นยังสามารถเข้าใจถึงสุ้มเสียงของดนตรีที่กำลังบรรเลง ถ้าผู้ฟังมีความสามารถในการฟังมากขึ้นก็จะเข้าใจถึงแบบฟอร์มหรือสังคีตลักษณ์รวมไปถึงเอกลักษณ์ (identity) ของเพลงแต่ละแบบหรือเพลงของแต่ละชาติพันธุ์ได้

(สุรพล สุวรรณ, 2551: 56)

จากแนวคิดของนักวิชาการ แต่ละท่านได้อธิบายถึงสุนทรียะว่าเป็นลักษณะของนามธรรม ไม่สามารถสรุปความหมายเป็นอย่างใดอย่างหนึ่งได้ เป็นสิ่งที่เกิดขึ้นจากความพึงพอใจของมนุษย์ว่าชอบหรือไม่ชอบ แต่การที่มนุษย์จะสามารถสัมผัสได้ถึงสุนทรียะในสิ่งต่าง ๆ นั้น อาจต้องอาศัย

องค์ประกอบหลายอย่าง โดยเฉพาะสุนทรียะทางด้านดุริยางคศิลป์ ซึ่งการจะเข้าถึงความเป็นสุนทรียะได้นั้น ผู้ฟังต้องมีความรู้ในศาสตร์ด้านดุริยางค์ศิลป์มากพอสมควร อาทิ ความรู้เรื่ององค์ประกอบของเพลง โครงสร้างของดนตรี ธรรมชาติของเสียงร้องเสียงเครื่องดนตรี หรือแม้กระทั่งศาสนา ความเชื่อ วัฒนธรรม ก็เป็นส่วนสำคัญในการสร้างสุนทรียะด้วยเช่นกัน แต่ถึงอย่างไรแล้วสุนทรียทางดุริยางค์เป็นความชอบของแต่ละบุคคล ไม่มีถูกไม่มีผิด มีแต่ชอบหรือไม่ชอบ ไพเราะหรือไม่ไพเราะ ดังนั้นผู้ฟังจะเป็นผู้ตัดสินเองว่าผลงานเพลงในแต่ละบทเพลงนั้นเป็นเช่นไร

2.3 งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง ได้แก่

2.3.1 วิจัยเรื่อง การสร้างวิธีการสอนทำนองหลักเครื่องสายไทยเพื่อพัฒนาการเรียนรู้ด้านทักษะการแปลทำนอง ของนักศึกษาสาขาเครื่องสายไทย ของ สมบูรณ์ บุญวงษ์

สมบูรณ์ บุญวงษ์ ได้ทำการศึกษาวิจัย เรื่อง “การสร้างวิธีการสอนทำนองหลักเครื่องสายไทยเพื่อพัฒนาการเรียนรู้ด้านทักษะการแปลทำนอง ของนักศึกษาสาขาเครื่องสายไทย” มีวัตถุประสงค์เพื่อสร้างรูปแบบและวิธีการสอนเรื่องทำนองหลักเครื่องสายไทย จากการศึกษา พบว่าทำนองหลักเป็นทำนองที่มีความสำคัญในการเรียนดนตรีไทยทุก ๆ เครื่องมือ เป็นฐานแห่งความรู้เพื่อพัฒนาทักษะในขั้นสูงต่อไปถือเป็นหัวใจหลักของทำนองเพลงเป็นมูลเหตุในการพัฒนาทำนองเพลงให้ไพเราะในเชิงศาสตร์และศิลป์เป็นลำดับ

ในส่วนเนื้อหาของงานวิจัยได้อธิบายถึงหลักการแปลทำนองในเพลงทางพื้น (ทางเก็บ) ไว้ว่า หลักการแปลทำนองสามารถแบ่งออกเป็น 7 ประการ ดังนี้

1. ต้องรักษาเสียงตกในทำนองหลักเอาไว้
2. ต้องดำเนินทำนองให้กลมกลืนกับทำนองหลัก
3. ต้องดำเนินทำนองให้มีสัมผัส
4. ต้องดำเนินทำนองให้เหมาะสมกับเพลง
5. หลีกเลี่ยงการดำเนินทำนองซ้ำ ๆ
6. ต้องมีท่วงทีในการดำเนินทำนอง
7. เลือกดำเนินทำนองให้เหมาะสมกับกำลังของตน

นอกจากนี้ยังได้กล่าวถึงกระบวนการแปลทำนอง โดยอ้างทรรศนะของอาจารย์ณัฐพงศ์ โสวัตร ผู้เชี่ยวชาญทางด้านดุริยางคศิลป์ ไว้ว่า กระบวนการแปลทำนองนั้นแบ่งออกเป็น 4 ขั้นตอน ดังนี้

ขั้นตอนที่ 1 ขั้นวิเคราะห์สำนวนมือฆ้อง

ขั้นตอนที่ 2 ขั้นแปลสำนวนมือฆ้องให้เป็นสำนวนทำนองหลัก

ขั้นตอนที่ 3 ขั้นแปลทำนองตามลักษณะของทำนองหลักที่สร้างขึ้น

ขั้นตอนที่ 4 ขั้นแปลทำนองเป็นสำนวนทางเครื่องดนตรีชนิดต่าง ๆ

2.3.2 วิจัยเรื่อง วิเคราะห์อัตลักษณ์การเดี่ยวซอด้วงประเภทเพลงหน้าทับปรบไก่ ของครูประเวช กุมุท ของ บรรเลง พระยาชัย

บรรเลง พระยาชัย ได้ทำการศึกษาวิจัยเรื่องวิเคราะห์อัตลักษณ์การเดี่ยวซอด้วงประเภทเพลงหน้าทับปรบไก่ ของครูประเวช กุมุท โดยศึกษาจากเพลงสารถี สามชั้น เพลงทะแย สามชั้น และเพลงอาถรรพ์ สองชั้น มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาบริบทที่เกี่ยวข้องกับอัตลักษณ์การเดี่ยวซอด้วงเพลงประเภทปรบไก่ของครูประเวช กุมุท เพลงสารถี สามชั้น เพลงทะแย สามชั้น และเพลงอาถรรพ์ สองชั้น เพื่อศึกษาประวัติชีวิตและผลงานครูประเวช กุมุท และเพื่อศึกษาอัตลักษณ์การเดี่ยวซอด้วงประเภทเพลงหน้าทับปรบไก่ ของครูประเวช กุมุท โดยศึกษาจากเพลงสารถี สามชั้น เพลงทะแย สามชั้น และเพลงอาถรรพ์ สองชั้น พบว่า อัตลักษณ์ของทางเดี่ยวซอด้วงของครูประเวช กุมุท คือใช้กลวิธีการขับร้องมาผสมผสาน ใช้หางเสียงท้ายเอื้อนเช่นเดียวกับทางร้อง การบรรเลงทางโอดมีความคมชัด สง่างามและเรียบร้อยเหมาะสมสอดคล้องกับบุคลิกของท่านซึ่งสามารถแสดงอัตลักษณ์ได้อย่างชัดเจน

2.3.3 วิจัยเรื่อง ศึกษาเพลงเดี่ยวพญาโศก ซอด้วง ทางครูเบญจรงค์ ธนโกเศศ ของ ดาริน พรมอ่อน

ดาริน พรมอ่อน ได้ทำการศึกษาวิจัยเรื่อง ศึกษาเพลงเดี่ยวพญาโศก ซอด้วง ทางครูเบญจรงค์ ธนโกเศศ โดยมีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาและวิเคราะห์เพลงเดี่ยวพญาโศก ซอด้วง ทางครูเบญจรงค์ ธนโกเศศ และเพื่อบันทึกโน้ตเพลงเดี่ยวพญาโศกซอด้วง ทางครูเบญจรงค์ ธนโกเศศ เป็นโน้ตสากล งานวิจัยของดาริน พรมอ่อน ได้ทำการวิเคราะห์ทำนองหลัก โดยวิเคราะห์บันไดเสียงและลูกตก และวิเคราะห์ทางเดี่ยวซอด้วง โดยวิเคราะห์บันไดเสียง ลูกตกและการแปลทำนอง ผลการวิจัยพบว่า บันไดเสียงและลูกตกในเที่ยวหวาน (ทางโอด) และเที่ยวเก็บ (ทางพัน) ตรงกับทำนองหลักทุกประโยค รูปแบบการบรรงเลงมี 2 รูปแบบ คือ เที่ยวหวาน และเที่ยวเก็บ

2.3.4 วิจัยเรื่อง วิเคราะห์เดี่ยวซอด้วงเพลงแขกมอญ สามชั้น ทางคุณครูหลวงไพเราะเสียงซอ (อุ่น ดูรยชีวิน) และคุณครูแสวง อภัยวงศ์ ของ ภาสกร สารรัตน์

ภาสกร สารรัตน์ ได้ทำการศึกษาวิจัยเรื่อง วิเคราะห์เดี่ยวซอด้วงเพลงแขกมอญ สามชั้น ทางคุณครูหลวงไพเราะเสียงซอ (อุ่น ดูรยชีวิน) และคุณครูแสวง อภัยวงศ์ โดยมีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาบริบทและความเป็นมาของเดี่ยวซอด้วง เพลงแขกมอญ สามชั้น โครงสร้างทำนองหลักและวิเคราะห์การดำเนินทำนอง รวมถึงกลวิธีพิเศษต่าง ๆ ที่ปรากฏในเพลงเดี่ยว ศึกษาทางเดี่ยวของครูหลวงไพเราะเสียงซอ (อุ่น ดูรยชีวิน) และครูแสวง อภัยวงศ์ ซึ่งในเนื้อหานั้นได้อธิบายลักษณะร่วมและลักษณะเฉพาะ ของทางเดี่ยวของครูทั้ง 2 ท่าน ดังนี้

ลักษณะร่วม คือ เน้นการยึดทำนองเดี่ยวตามโครงสร้างทำนองหลัก และการใช้กลวิธีการเอื้อนทำนองและการสะเดาะคันชัก

ลักษณะเฉพาะ คือ ทางของครูหลวงไพเราะ (อุ่น ดูรยชีวิน) ใช้กลอนที่เรียบและใช้กลวิธีการตบสายและไม่ปรากฏการรูดสายในการเปลี่ยนช่วงเสียง ส่วนทางของครูแสวง อภัยวงศ์ จะใช้กลอนที่โลดโผน ใช้กลวิธีการตบสายเป็นจำนวนมากและใช้การรูดสายเมื่อเปลี่ยนช่วงเสียง

2.3.5 วิจัยเรื่อง วิเคราะห์เดี่ยวจะเข้เพลงพญาฝัน พญาโศก พญาครวญ สามชั้น ทางรองศาสตราจารย์ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน ของ ชาคริต เฉลิมสุข

ชาคริต เฉลิมสุข ได้ทำการศึกษาวิจัยเรื่อง วิเคราะห์เดี่ยวจะเข้เพลงพญาฝัน พญาโศก พญาครวญ สามชั้น ทางรองศาสตราจารย์ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน มีวัตถุประสงค์ที่เกี่ยวข้องกับงานวิจัยฉบับนี้คือเพื่อศึกษาวิเคราะห์การใช้บันไดเสียงและความสัมพันธ์การเคลื่อนที่ของทำนองหลักและทางเดี่ยวของเพลงพญาฝัน พญาโศก พญาครวญ สามชั้น เพื่อทราบแนวคิดในการประพันธ์อัตลักษณ์บทเพลงของรองศาสตราจารย์ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน

งานวิจัยฉบับนี้ได้กล่าวถึงความเหมาะสมในการประพันธ์เพลงเดี่ยวนั้น ส่วนใหญ่จะเป็นเพลงทางพื้น เป็นเพลงที่เอื้อต่อการประพันธ์เพื่ออวดฝีมืออย่างเต็มที่ รูปแบบของทางเดี่ยวจากกรณีศึกษาทั้ง 3 เพลงมีรูปแบบเหมือนกันคือเป็นทางโอดในเที่ยวแรกและเป็นทางเก็บในเที่ยวกลับ

2.3.6 วิจัยเรื่อง วิเคราะห์เดี่ยวระนาดเอกเพลงพญาโศก สามชั้น ทางครูหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) กรณีศึกษา : ครูอุทัย แก้วละเอียด และ พันโทเสนาะ หลวงสุนทร ของ ปราชญา สายสุข

ปราชญา สายสุข ได้ทำการศึกษาวิจัยเรื่อง วิเคราะห์เดี่ยวระนาดเอกเพลงพญาโศก สามชั้น ทางครูหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) กรณีศึกษา : ครูอุทัย แก้วละเอียด และ พันโทเสนาะ หลวงสุนทร มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาบริบทที่เกี่ยวข้องกับเพลงเดี่ยวพญาโศก และวิเคราะห์ทางเดี่ยวตลอดจนอัตลักษณ์เดี่ยวระนาดเอก เพลงพญาโศก สามชั้น ทางครูหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) กรณีศึกษา : ครูอุทัย แก้วละเอียด และ พันโทเสนาะ หลวงสุนทร วิจัยฉบับนี้ได้สรุปรูปแบบของทางเดี่ยวระนาดเอกคือเป็นการบรรเลง 4 เที่ยว คือ เที่ยวแรก สะบัด ขยี้ เที่ยวที่สอง รัวคาบลูกคาบดอก เที่ยวที่สาม รัวพื้น เที่ยวที่สี่ เก็บ

บทที่ 3

วิธีดำเนินการวิจัย

กระบวนวิธีการวิจัย (methodology) ที่นำมาใช้ในงานวิจัยฉบับนี้ ผู้วิจัยได้ใช้กระบวนการวิจัยเชิงคุณภาพ (qualitative research) ประกอบไปด้วย

1) การวิจัยเชิงเอกสาร (documentary research)
2) การสัมภาษณ์ (interview)
3) การสังเกต (Observation)

การนำเสนอกระบวนวิธีการวิจัย (methodology) ในส่วนนี้ ผู้วิจัยได้นำระเบียบวิธีการวิจัยหรือกระบวนวิธีการ วิจัย (methodology) ดังกล่าวข้างต้น มาใช้ในการดำเนินการวิจัยครั้งนี้มีสาระสำคัญ ดังต่อไปนี้

งานวิจัยสร้างสรรค์ฉบับนี้ดำเนินการวิจัยโดยใช้ระเบียบวิธีวิจัยเชิงคุณภาพและนำเสนอเชิงพรรณนา โดยมีขั้นตอนดำเนินการวิจัย ดังนี้

1. ขั้นตอนการเก็บรวบรวมข้อมูลจากแหล่งข้อมูลต่าง ๆ ได้แก่

- หอสมุดแห่งชาติ
- ห้องสมุดสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
- ฝ่ายวิจัยสำนักการสังคีต กรมศิลปากร
- หอสมุดกลาง จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
- ห้องสมุดคณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
- ห้องสมุดคณะครุศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
- สำนักศิลปวัฒนธรรมแห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
- ศูนย์สังคีตศิลป์ ธนาคารกรุงเทพ
- ห้องสมุดวิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล
- ห้องสมุดศูนย์มานุษยวิทยาสิรินธร (องค์การมหาชน)
- ห้องสมุดมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒนประสานมิตร
- ฐานข้อมูล Internet
- แถบบันทึกเสียง

2. เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย

- คอมพิวเตอร์
- โทรศัพท์มือถือ
- เครื่องแปลง flile จากแถบบันทึกเสียง เป็น digital file
- ฆ้องวงใหญ่ สำหรับต่อและตรวจสอบทำนองหลัก
- ซอด้วง สำหรับประพันธ์ทางเดี่ยว

3. สัมภาษณ์ผู้ทรงคุณวุฒิทางด้านดนตรีไทยที่มีความเชี่ยวชาญทางด้านการบรรเลงเดี่ยวซอด้วง ได้แก่

- โกวิทย์ ขันธศิริ, รองศาสตราจารย์ ดร., ศาสตรเมธี
- ธรณัส หินอ่อน, ผู้ช่วยศาสตราจารย์, คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยขอนแก่น
- เลอเกียรติ มหาวินิจฉัยมนตรี สำนักการสังคีต กรมศิลปากร
- วรยศ ศุขสายชล สำนักดนตรีตักศิลา
- วันชัย เอื้อจิตรเมศ, ผู้ช่วยศาสตราจารย์, คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏนครศรีธรรมราช
- วีระศักดิ์ กลั่นรอด วิทยาลัยนาฏศิลปอ่างทอง สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
- อำนาจ บุญอนนท์, ดร., มหาวิทยาลัยราชภัฏอุตรดิตถ์

4. สัมภาษณ์ผู้ทรงคุณวุฒิทางด้านดนตรีไทยที่มีความเชี่ยวชาญทางด้านดุริยางคศิลป์และการประพันธ์เพลง ได้แก่

- จตุพร สีม่วง, ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร., คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยขอนแก่น
- ไชยยะ ทางมีศรี สำนักการสังคีต กรมศิลปากร
- ฐิระพล น้อยนิตย์ วิทยาลัยนาฏศิลป สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
- บุญช่วย แสงอนันต์ สำนักการสังคีต กรมศิลปากร
- บุญช่วย โสวัตร สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
- ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน ศาสตราภิชาน จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
- ปี๊บ คงลายทอง สำนักการสังคีต กรมศิลปากร
- พิชิต ชัยเสรี, รองศาสตราจารย์, ข้าราชการบำนาญ
- ยุทธนา ฉัพพรรณรัตน์, รองศาสตราจารย์ ดร., จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
- ศักดิ์ชัย ลัดดาอ่อน สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

- สิทธิศักดิ์ จรรยาวุฒิ, ผู้ช่วยศาสตราจารย์, มหาวิทยาลัยราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา
- อุทัย ปานประยูร สำนักการสังคีต กรมศิลปากร

5. เรียบเรียงข้อมูลเป็นหมวดหมู่
6. ตรวจสอบทำนองหลักเพลงตามกวาง เถา โดยผู้เชี่ยวชาญด้านฆ้องวงใหญ่
    - ลำยอง โสวัตร ผู้เชี่ยวชาญด้านดนตรีไทย วิทยาลัยนาฏศิลป
7. วิเคราะห์ทำนองหลักของเพลงตามกวาง เถา จากการศึกษาข้อมูล เชิงเอกสาร ฐานข้อมูล Internet แถบบันทึกเสียง และข้อมูลจากบุคคล
8. วิเคราะห์สังคีตลักษณ์ทางเดี่ยว อัตราจังหวะเถา
9. สังเคราะห์ข้อมูลสังคีตลักษณ์ทางเดี่ยว อัตราจังหวะเถา
10. วิเคราะห์สังคีตลักษณ์ทางเดี่ยวซอด้วง
11. สังเคราะห์ข้อมูลสังคีตลักษณ์ทางเดี่ยวซอด้วง
12. สร้างสรรค์รูปแบบการประพันธ์เพลงเดี่ยว เพลงตามกวาง เถา สำหรับซอด้วง
13. วิพากย์ผลงานการประพันธ์โดยผู้เชี่ยวชาญ 3 ท่าน ได้แก่
    - เลอเกียรติ มหาวินิจฉัยมนตรี สำนักการสังคีต กรมศิลปากร
    - วรยศ ศุขสายชล สำนักดนตรีตักศิลา
    - อำนาจ บุญอนนท์ มหาวิทยาลัยราชภัฏอุตรดิตถ์
14. สรุป อภิปรายผลและเสนอแนะ
15. บันทึก และเผยแพร่ผลงานสร้างสรรค์สู่สาธารณชน

บทที่ 4

หลักความรู้ด้านการประพันธ์ทางเดี่ยวซอด้วง

การวิจัยเรื่องการสร้างสรรค์รูปแบบการประพันธ์ทางเดี่ยวซอด้วง เพลงตามกวาง เถา มีจุดประสงค์ 3 ประการ คือ 1) เพื่อศึกษาหลักความรู้ด้านการประพันธ์ทางเดี่ยวซอด้วง 2) เพื่อสร้างสรรค์รูปแบบการประพันธ์ ในมิติใหม่ 3) เพื่อสร้างสรรค์งานทางเดี่ยวซอด้วง เพลงตามกวาง เถา ให้ปรากฏแก่วงวิชาชีพดนตรีไทย

ในบทนี้ ผู้วิจัยทำการวิเคราะห์องค์ความรู้ด้านการประพันธ์ทางเดี่ยว ตามวัตถุประสงค์ข้อที่ 1 และแบ่งเนื้อหาของวัตถุประสงค์ข้อ 2 และ 3 อยู่ในบทต่อไป ผู้วิจัยทำการวิเคราะห์จากข้อมูลเชิงเอกสาร และจากการสัมภาษณ์ โดยแยกประเด็นการวิเคราะห์ตามบริบทที่เกี่ยวข้องกับการประพันธ์ทางเดี่ยว ดังนี้

ความหมาย

ลำดับ	ประเด็น	แหล่งข้อมูล	ข้อมูล
1	ความหมายของเดี่ยว	ราชบัณฑิตยสถาน สารานุกรมศัพท์ดนตรีไทย ภาคคีต – ดุริยางค์	วิธีการบรรเลงดนตรีด้วยทางเพลงที่ประดิษฐ์ขึ้นเป็นพิเศษ มีจุดประสงค์สำคัญอยู่ 3 ประการ คือ 1. เพื่อแสดงสติปัญญาของผู้ที่คิดประดิษฐ์วิธีบรรเลงเพลงเดี่ยวนั้น 2. เพื่อแสดงความแม่นยำของผู้บรรเลง 3. เพื่อแสดงฝีมือและเม็ดพรายของผู้บรรเลง
		มนตรี ตราโมท คำบรรยายดุริยางคศาสตร์ไทย	วิธีบรรเลงชนิดหนึ่ง มีความประสงค์ 3 ประการ 1. เพื่ออวดทาง 2. เพื่ออวดความแม่นยำ 3. เพื่ออวดฝีมือ
		พงษ์ศิลป์ อรุณรัตน์ ปฐมบทดนตรีไทย	เพลงที่ใช้สำหรับการบรรเลงเพื่ออวดฝีมือ อวดทางและวิธีการดำเนินทำนองของนักดนตรี

ลำดับ	ประเด็น	แหล่งข้อมูล	ข้อมูล
		อุทิศ นาคสวัสดิ์ อนุสรณ์ในงานฌาปนกิจ นายพุ่ม บาปุยะวาทย์	เพลงเดี่ยวคือเพลงที่มีลักษณะ ดังนี้ 1) เป็นการอวดทางหรือวิธีดำเนินทำนองอย่างพิเศษของเครื่องดนตรีชนิดนั้น ๆ 2) เป็นการอวดฝีมือในการบรรเลง 3) เป็นการอวดความแม่นยำสำหรับเพลงที่เดี่ยวนั้น
		บุญช่วย โสวัตร สัมภาษณ์	เป็นการบรรเลงที่มุ่งเน้นการอวดฝีมือ อวดภูมิปัญญาเป็นสำคัญ
		สิทธิศักดิ์ จรรยาวุฒิ สัมภาษณ์	การเดี่ยวนั้นมีจุดประสงค์ 3 ประการ คือ 1. เพื่อแสดงความสามารถของผู้บรรเลง 2. เพื่ออวดทางที่ได้ปรุงมาดีแล้ว 3. เพื่อให้เกียรติกับเจ้าของงานหรือบรรเลงในโอกาสพิเศษ
		อำนาจ บุญอนนท์ สัมภาษณ์	การบรรเลงเดี่ยวเป็นการแสดงชั้นเชิงของผู้ประพันธ์ทางเดี่ยว ที่ต้องมีความรู้และมุมมองทางศิลปะ เป็นการประพันธ์เพื่อให้เห็นถึงความสามารถของผู้บรรเลง

จากข้อมูลด้านความหมายของเดี่ยวจะเห็นได้ว่า “เดี่ยว” เป็นการบรรเลงที่มีคุณสมบัติสำคัญ คือ เป็นการ “อวด” ของบุคคล 2 ฝ่าย ได้แก่ ผู้ประพันธ์ ผู้บรรเลง มีนัยยะสำคัญมุ่งไปในทางอวดภูมิปัญญา ของผู้ประพันธ์และศักยภาพของผู้บรรเลงเดี่ยวเป็นสำคัญ ดังนั้น “เดี่ยว” จึงถือเป็นงาน

สร้างสรรค์ที่มีชั้นเชิงขั้นสูง อันเปี่ยมไปด้วยศาสตร์และศิลป์ เป็นงานชิ้นพิเศษ วิจิตร และเป็นเครื่องแสดงเอกลักษณ์ของดุริยางค์ไทย ได้อย่างเต็มรูป

ลำดับ	ประเด็น	แหล่งข้อมูล	ข้อมูล
2	ความหมายทางเดี่ยว	บุญธรรม ตราโมท กรมศิลปากร คำบรรยาย ดุริยางคศาสตร์ไทย	ความหมายของคำว่า "ทาง" ตามกฎเกณฑ์แห่งดนตรี ว่าด้วยศัพท์สังคีต มีความหมายได้เป็น 3 ประการ คือ 1. วิธีดำเนินทำนองของเพลง เช่น ทางเดี่ยวและทางหมู่ หรือ เช่น เพลงนี้เป็นทางของครู ก. ครู ข. อะไรเหล่านี้ เป็นต้น 2. วิธีดำเนินทำนองของเครื่องดนตรีเฉพาะอย่าง เช่น ทางระนาด และทางซอ เป็นต้น 3. ระดับของเขตต์บันไดเสียง (Key) เช่น ทางเพียงออ ทางในทางกลาง และทางชวา เป็นต้น

จากการรวบรวมข้อมูลทางเดี่ยวที่ปรากฏในเอกสาร พบว่า แหล่งข้อมูลที่เอกสารหลายฉบับใช้อ้างอิง คือ หนังสือคำบรรยายดุริยางคศาสตร์ไทย ของ บุญธรรม ตราโมท รวมทั้งที่ได้พิมพ์ชำระใหม่โดยกรมศิลปากรด้วย ข้อมูลด้านความหมายของทางเดี่ยวนั้นจะเป็นข้อมูลที่มาจากการตีความคำว่า "ทาง" ซึ่งมีความหมายเป็น 3 ประการข้างต้น หากจะเฉพาะเจาะจงเป็นความหมายของทางเดี่ยวเลยนั้นก็ไม่เป็นเช่นนั้น ตามหลักและแนวคิดดุริยางค์ไทยมีคำว่า "ทาง" เป็นหลักสำคัญและถูกใช้เป็นมาตรฐานในวงวิชาชีพดนตรีไทย หากพิจารณาจากหลักเกณฑ์ข้างต้น ความหมายที่สัมพันธ์กับคำว่า ทางเดี่ยวนั้น คือ ความหมายในข้อ 1. และ ข้อ 2. และความหมายของคำว่า "เดี่ยว" ในหัวข้อก่อนหน้า เมื่อนำความหมาย ของทั้งสองส่วนมาพิจารณาแล้ว ผู้วิจัยสรุปได้ว่า ทางเดี่ยว หมายถึง วิธีการดำเนินทำนองพิเศษเฉพาะเครื่องดนตรีของครูผู้ประพันธ์ทางเดี่ยว เพื่อให้ผู้บรรเลงใช้เป็นเครื่องสำแดงสุนทรียะขั้นสูงในโอกาสพิเศษ

รูปแบบของทางเดี่ยว

ลำดับ	ประเด็น	แหล่งข้อมูล	ข้อมูล
1	รูปแบบของทางเดี่ยว	- ข้อมูลเชิงเอกสาร - ไฟล์เสียง - การสังเกต - การสัมภาษณ์	รูปแบบที่ 1 ผู้บรรเลงเดี่ยวตลอดตั้งแต่ต้นจนจบ ใช้กลวิธีหรือเม็ดพรายตามลักษณะเฉพาะของแต่ละเครื่องมือ รูปแบบที่ 2 ทางเดี่ยวแทรกอยู่ในเพลงขณะบรรเลงรวมวง รูปแบบที่ 3 ทางเดี่ยวท้ายเพลง มักพบในการบรรเลงตอนท้ายของการบรรเลง ชั้นเดียว โดยบรรเลงเดี่ยวเรียงไปทีละเครื่องมือ เรียกว่า เดี่ยวรอบวง รูปแบบที่ 4 ทางเดี่ยวในเที่ยวเปลี่ยนของเพลง รูปแบบที่ 5 ทางเดี่ยวเพื่อประกอบการแสดง ซึ่งเป็นการเดี่ยวบางช่วงบางตอนเพื่อสื่ออารมณ์ของตัวละครในเรื่อง รูปแบบที่ 6 ทางเดี่ยวสำหรับเครื่องดนตรีมากกว่า 1 ชิ้น รูปแบบที่ 7 ทางเดี่ยวสำหรับการบรรเลงเดี่ยวเป็นหมู่คณะ

วิจัยฉบับนี้เป็นการสร้างสรรค์การประพันธ์ทางเดี่ยวตามรูปแบบที่ 1 คือ ผู้บรรเลงเดี่ยวตลอดตั้งแต่ต้นจนจบ ใช้กลวิธีหรือเม็ดพรายตามลักษณะเฉพาะของแต่ละเครื่องมือ รูปแบบของทางเดี่ยวแต่ละเครื่องมือนั้น มีความแตกต่างกัน ขึ้นอยู่กับรูปแบบที่เป็นเอกลักษณ์ของแต่ละเครื่องดนตรี แต่ละสายสำนัก และประเภทของเพลง ซึ่งสามารถแสดงให้เห็นรูปแบบของทางเดี่ยวแต่ละเครื่องมือ โดยใช้เพลงพญาโศก สามชั้น มาเป็นตัวอย่าง เนื่องจากเป็นเพลงเดี่ยวมาตรฐานและมีโครงสร้างท่อนเดียวสัมพันธ์กับเพลงตามตามกวาง ดังนี้

ลำดับ	เครื่องดนตรี	รูปแบบทางเดี่ยว
1	ระนาดเอก	เที่ยวที่ 1 : สะบัด ขยี้ เที่ยวที่ 2 : คาบลูกคาบดอก เที่ยวที่ 3 : รัวพื้น เที่ยวที่ 4 : เก็บพื้น
2	ระนาดทุ้ม	เที่ยวที่ 1 : ไม่ได้กำหนด เที่ยวที่ 2 : ไม่ได้กำหนด
3	ฆ้องวงใหญ่	เที่ยวที่ 1 : ไม่ได้กำหนด เที่ยวที่ 2 : ไม่ได้กำหนด
4	ฆ้องวงเล็ก	เที่ยวที่ 1 : ไม่ได้กำหนด เที่ยวที่ 2 : ไม่ได้กำหนด
5	ปี่ใน	เที่ยวที่ 1 : โอด เที่ยวที่ 2 : พัน
6	ขลุ่ยเพียงออ	เที่ยวที่ 1 : โอด เที่ยวที่ 2 : พัน
7	ซอด้วง	เที่ยวที่ 1 : โอด เที่ยวที่ 2 : พัน
8	ซออู้	เที่ยวที่ 1 : โอด เที่ยวที่ 2 : พัน
9	ซอสามสาย	เที่ยวที่ 1 : โอด เที่ยวที่ 2 : พัน
10	จะเข้	เที่ยวที่ 1 : ไม่ได้กำหนด เที่ยวที่ 2 : ไม่ได้กำหนด

จากตารางรูปแบบของทางเดี่ยวที่นำมายกตัวอย่างนั้น จะได้เห็นว่า มีลักษณะการกำหนดรูปแบบของ ทางเดี่ยวอยู่ 2 แบบ คือ แบบกำหนดรูปแบบ และไม่ได้กำหนดในแต่ละเที่ยว ซึ่งแบบกำหนดรูปแบบ มี 6 เครื่องมือ ได้แก่ ระนาดเอก ปี่ใน ขลุ่ยเพียงออ ซอด้วง ซออู้และซอสามสาย ส่วนแบบที่ไม่ได้กำหนดรูปแบบ มี 4 เครื่องมือ ได้แก่ ระนาดทุ้ม ฆ้องวงใหญ่ ฆ้องวงเล็ก และจะเข้

รูปแบบของทางเดี่ยว

ทางเดี่ยวซอด้วง

จากการศึกษาค้นคว้าและรวบรวมข้อมูล พบว่า ทางเดี่ยวซอด้วง ในปัจจุบันเกิดขึ้นมากมาย เนื่องจากบริบททางสังคมได้เปลี่ยนไปจากเมื่อก่อน หากพิจารณาถึงโอกาสที่จะนำทางเดี่ยวมาเผยแพร่ตามขนบธรรมเนียมทางดุริยางค์ไทยตามแบบแผนแล้ว ทางเดี่ยว จะเป็นสิ่งพิเศษ สิ่งที่เก็บซ่อนเร้นเพื่อรอเวลาที่จะได้แสดงชั้นเชิงขั้นสูงตามจุดมุ่งหมายที่แท้จริงของทางเดี่ยว หากผู้บรรเลงไม่มีศักยภาพที่จะบรรเลงเพลงเดี่ยวให้ได้สุนทรียะอย่างเต็มรูปแล้วนั้นก็จะไม่นำทางเดี่ยวนั้นออกแสดง

พิชิต ชัยเสรี ข้าราชการบำนาญ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ได้กล่าวถึงเพลงเดี่ยวไว้ในการบรรยายรายวิชาสุนทรียศาสตร์ของนิสิตระดับมหาบัณฑิต สาขาวิชาดุริยางค์ไทย คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ไว้ว่า

เพลงเดี่ยวหรือศิลปะชั้นเยี่ยมจะเกิดขึ้นไม่ได้หากขาดเงื่อนไขแห่งความเฟื่องฟูทางศิลปะดังต่อไปนี้

1. ต้องมีศิลปินที่มีความสามารถ
2. ผู้ชมต้องอยู่ในชั้นวิจักษณ์งานศิลป์ได้
3. สังคมต้องมั่นคง สมบูรณ์

(ธีระวุฒิ กลิ่นด้วง, 2549: 2)

โกวิทย์ ขันธศิริ ศาสตรเมธี ได้ให้ข้อมูลเกี่ยวกับการบรรเลงเดี่ยว ไว้ว่าทางเดี่ยวซอด้วงที่ต่อมาจากครูหลวงไพเราะเสียงซอ ซึ่งเป็นทางที่ดีที่สมบูรณ์อยู่แล้วจึงเน้นการอนุรักษ์ทางเดี่ยวนั้นไว้ให้คงอยู่ ไม่ให้เปลี่ยนแปลง ครูให้ทำอย่างไรก็ทำอย่างนั้น

(โกวิทย์ ขันธศิริ, สัมภาษณ์, 12 สิงหาคม 2561)

เชวงศักดิ์ โพธิสมบัติ ผู้เชี่ยวชาญด้านเครื่องสายไทย ได้ให้ข้อมูลเกี่ยวกับทางเดี่ยวซอด้วง ไว้ว่าทางเดี่ยวซอด้วงนั้นเป็นทางสำหรับคนซอด้วงอย่างละเอียด ประณีต เพราะว่าต้องใช้ทักษะที่ดีจึงจะสามารถบรรเลงออกมาให้ไพเราะตามแบบที่ครูบาอาจารย์ท่านได้คิดขึ้นมา และยังต้องสามารถแสดงความสามารถให้เหมาะสมกับทางเดี่ยวนั้น ๆ ด้วย

(เชวงศักดิ์ โพธิสมบัติ, สัมภาษณ์, 12 สิงหาคม 2561)

ในปัจจุบันพบทางเดี่ยวซอด้วงมากมาย มีทั้งอัตราจังหวะสองชั้นและสามชั้น เนื่องจากมีบริบททางการประกวดเข้ามาเกี่ยวข้อง จึงทำให้เกิดการประพันธ์ทางเดี่ยวซอด้วงขึ้นมากมายทั้งที่เต็มใจและไม่เต็มใจ จากการศึกษาพบว่า มีเหตุผลในการสร้างทางเดี่ยวเพื่อส่งนักเรียนประกวด บางโรงเรียนไม่ได้มีครูที่เรียนมาทางด้านนี้โดยตรงก็คิดทางขึ้นตามกำลังที่จะสามารถทำได้ผิดบ้างถูกบ้างก็ทำไปเพราะเหตุการณ์บังคับก็ว่าได้ แต่ก็มีทางเดี่ยวซอด้วงของครูบาอาจารย์ปรากฏให้ได้ยินได้ฟังหรือแม้แต่มีภาพให้ชมทางฐานข้อมูล Internet ซึ่งถือว่าคนในยุคนี้สามารถเข้าถึงแหล่งข้อมูลได้ง่าย แต่ก็ทำให้จุดประสงค์ที่แท้จริงของทางเดี่ยวบิดเบือนเลือนไป

หลักการประพันธ์ทางเดี่ยวซอด้วง

จากการศึกษาหลักการประพันธ์ทางเดี่ยวซอด้วง พบว่า การประพันธ์ทางเดี่ยวซอด้วงนั้นมีหลักการประพันธ์ ดังนี้

1. มีแนวคิดหรือแรงบันดาลใจ
2. ประพันธ์ให้ตรงตามความหมายของการบรรเลงเดี่ยว
3. แปลทำนองให้ถูกต้องตามทำนองหลักของเพลง
4. เลือกใช้กลวิธีให้สอดคล้องกับทางเดี่ยวซอด้วง
5. เลือกใช้กลวิธีให้เหมาะสมกับศักยภาพของผู้บรรเลง

1. มีแนวคิดหรือแรงบันดาลใจ

แนวคิดหรือแรงบันดาลใจ เป็นจุดเริ่มต้นของการประพันธ์ เป็นพลังอำนาจของศิลปินในการขับเคลื่อนการคิด กระตุ้นหรือจูงใจให้เกิดแนวคิดในการสร้างสรรค์ผลงานเพื่อสนองความต้องการทางจิตใจ มักเกิดจากความประทับใจ ความสะเทือนใจต่อสิ่งต่าง ๆ รอบตัว หรือประสบการณ์ของศิลปิน ซึ่งแรงบันดาลใจมีอยู่ 2 ประเภท ได้แก่ แรงบันดาลใจภายนอก และแรงบันดาลใจภายใน

แรงบันดาลใจภายนอก ได้แก่ สรรพสิ่งที่เป็นสภาพแวดล้อมรอบ ๆ ตัวศิลปิน เช่น คน สัตว์ สิ่งของ ขนบธรรมเนียม ประเพณี ธรรมชาติ ทิวทัศน์ วิถีชีวิต เป็นต้น แล้วเกิดความสะเทือนใจต่อแรงบันดาลใจนั้น ก่อให้เกิดความรู้สึกและจินตนาการขึ้น และถ่ายทอดความรู้สึกนั้นออกมาเป็นผลงานศิลปะ

แรงบันดาลใจภายใน ได้แก่ อารมณ์ ความรู้สึกนึกคิด ประสบการณ์ ความต้องการทางใจ สภาพจิตและจิตใต้สำนึก ที่เกิดขึ้นภายในตัวศิลปินเอง เมื่อเกิดขึ้นหรือสั่งสมในเรื่องนั้น ๆ มานาน ศิลปินจะเกิดแนวคิด จินตนาการ และถ่ายทอดจินตนาการนั้นนั้นออกมาเป็นผลงานศิลปะ

ผู้วิจัยมีประสบการณ์ในการบรรเลงซอด้วงมาเป็นระยะเวลามากกว่า 20 ปี ผ่านการศึกษาเรียนรู้ทั้งในฐานะผู้เรียนและผู้สอน เมื่อถึงกาลหนึ่งได้มีโอกาสสร้างสรรค์ทางเดี่ยวซอด้วง จึงได้

เก็บเกี่ยวความรู้จากทางที่ครูบาอาจารย์ได้สร้างสรรค์ไว้มาเป็นรากแก้วความรู้เพื่อสืบสานและสร้างสรรค์งานให้คงอยู่ตราบเท่าที่กำลังสติปัญญาจะสามารถทำได้ จากอดีตจนปัจจุบัน ผู้วิจัยเคยบรรเลงและประพันธ์ทางเดี่ยวซอด้วงทั้งแบบอัตราจังหวะสองชั้นและสามชั้น แต่ยังมิเคยได้บรรเลงหรือประพันธ์ทางเดี่ยวที่เป็นอัตราเถาเลย จึงมีแนวคิดในการสร้างสรรค์งานการประพันธ์ทางเดี่ยว ซอด้วง อัตราจังหวะเถา น

เมื่อวันศุกร์ที่ 16 มีนาคม 2555 เวลา 17.00 น. ณ โรงละครแห่งชาติ ผู้วิจัยมีโอกาสได้ชมการบรรเลงเดี่ยวซอด้วง เพลงพญาโศก เถา โดย ครูวรยศ ศุขสายชล ในรายการดนตรีไทยพรรณนา ปีที่ 2 ครั้งที่ 1 "ประสานดุริยศัพท์รำลึก" ก็เกิดความประทับใจตั้งแต่แรกฟังจนกระทั่งบัดนี้ เพราะเป็นการเดี่ยวซอด้วงที่เหนือชั้นและมีความวิจิตรทั้งในชั้นเชิงการบรรเลงและชั้นเชิงการประพันธ์ นับว่าเป็นงานดุริยางคศิลป์ที่สื่อความงามตามหลักสุนทรียศาสตร์ได้อย่างเต็มรูป

ความประทับใจในการชมการบรรเลงเดี่ยวของครูในครั้งนั้นยังคงตราตรึงอยู่ในความรู้สึกของผู้วิจัย และผู้วิจัยมีแนวคิดที่อยากจะให้มีงานประพันธ์ทางเดี่ยวของเครื่องดนตรีในสาขาเครื่องสายไทยอัตราจังหวะเถาเพิ่มมากขึ้นเป็นทุนเดิมอยู่แล้ว จึงเป็นแรงบันดาลใจแรกในการสร้างสรรค์ทางเดี่ยวซอด้วงในอัตราจังหวะเถาขึ้น ผู้วิจัยจึงคัดเลือกเพลงเพื่อนำมาสร้างสรรค์การประพันธ์ทางเดี่ยวซอด้วง โดยมีความประสงค์ที่จะเลือกเพลงที่มีโครงสร้างเป็นเพลงท่อนเดียวและมีการเปลี่ยนบันไดเสียงเพื่อต้องการให้เกิดความเคลื่อนที่ ของอารมณ์ สามารถนำมาประพันธ์เป็นทางเดี่ยวในอัตราจังหวะเถาเพื่ออวดฝีมือได้ตามหลักวิชาการดุริยางค์ไทย

เพลงตามกวาง เป็นเพลงที่ตรงตามความประสงค์ของผู้วิจัย กอรปกับผู้วิจัย มีโอกาสได้ต่อทางเดี่ยวซอด้วง เพลงตามกวาง สองชั้น ประพันธ์โดยครูวรยศ ศุขสายชล ศิลปินผู้เชี่ยวชาญในการบรรเลงซอด้วง และมีประสบการณ์ในการประพันธ์ทางเดี่ยวอีกมากมาย แม้ว่าจะเป็นทางเดี่ยวในอัตราจังหวะสองชั้นแต่ก็เป็นทางเดี่ยวที่ไพเราะและสามารถแสดงให้เห็นถึง ศักยภาพของผู้บรรเลงได้อย่างน่าอัศจรรย์ หากนำเพลงนี้มาสร้างสรรค์เป็นทางเดี่ยวซอด้วงในอัตราจังหวะเถา ซึ่งผู้บรรเลงจะต้องใช้องค์ความรู้ทางด้านดุริยางคศิลป์ในด้านต่าง ๆ อาทิ จังหวะ ลีลา แนวการบรรเลง รวมทั้งองค์ความรู้ด้านทักษะการบรรเลง ก็จะสามารถสร้างสุนทรียะแก่ผู้ฟังได้

จะเห็นได้ว่า ผู้วิจัยมีแนวคิดและแรงบันดาลใจเป็นจุดเริ่มต้น และนำไปสู่การสร้างสรรค์การประพันธ์ทางเดี่ยวซอด้วงผ่านกระบวนการวิจัยในครั้งนี้

2. ประพันธ์ให้ตรงตามความหมายของการบรรเลงเดี่ยว

จากการศึกษาพบว่า การบรรเลงเดี่ยว เป็นการบรรเลงที่มีคุณสมบัติสำคัญ คือ เป็นการ "อวด" ของบุคคล 2 ฝ่าย ได้แก่ ผู้ประพันธ์ ผู้บรรเลง มีนัยยะสำคัญมุ่งไปในทางอวดภูมิปัญญาของผู้ประพันธ์และศักยภาพของผู้บรรเลงเดี่ยวเป็นสำคัญ ดังนั้น "เดี่ยว" จึงถือเป็นงานสร้างสรรค์ที่มีชั้น

เชิงขั้นสูง อันเปี่ยมไปด้วยศาสตร์และศิลป์ เป็นงานชิ้นพิเศษ วิจิตร และเป็นเครื่องแสดงเอกลักษณ์ของดุริยางค์ไทยได้อย่างเต็มรูป

การประพันธ์ทางเดี่ยวซอด้วงนั้น ถือเป็นงานดุริยะสร้างสรรค์ที่มีคุณค่างานหนึ่ง เป็นศิลปะชั้นสูงที่ผู้ประพันธ์ต้องใช้ความรู้ ความคิด ประสบการณ์ รสนิยม มโนคติ ตลอดจนทัศนคติในแง่มุมต่าง ๆ กลั่นกรองความคิดออกมาเป็นท่วงทำนอง ผ่านมุมมองความงามทางด้านดุริยางคศิลป์ ทำให้เกิดผลงานที่มีคุณค่า ผู้ประพันธ์ต้องอาศัยทั้งศาสตร์และศิลป์ในการผลิตผลงานเพื่อให้เกิดความซาบซึ้งและได้อรรถรส การประพันธ์ทางเดี่ยวของเครื่องดนตรีไทยแต่ละชนิดนั้นมีแนวคิดร่วมกัน คือ การประพันธ์เพื่อมุ่งเน้นการอวดทักษะของผู้บรรเลงเป็นสำคัญ จึงปรากฏให้เห็นความวิจิตร ซับซ้อน แยบคายและการกำหนดให้ใช้กลวิธีขั้นสูง อยู่ในแต่ละสำนวน แม้ว่าจะพบการลอกเลียนแบบกันไปกันมาหรือการเอาอย่างกันบ้าง แต่ก็ไม่ได้หมายถึงการลอกแบบความคิดของคนอื่นมาทั้งหมด เพราะเมื่อผู้ประพันธ์ทางเดี่ยวที่มีประสบการณ์มากก็จะสามารถสร้างสรรค์ผลงานที่เป็นเอกลักษณ์เฉพาะตน

3. แปลทำนองให้ถูกต้องตามทำนองหลักของเพลง

จากการศึกษาพบว่า การประพันธ์ทางเดี่ยวซอด้วงนั้น ต้องแปลทำนองให้ถูกต้องตามทำนองหลักของเพลง โดยใช้หลักการแปลทำนองตามกรอบวิชาการแปลทำนอง คือ แปลทำนองจากทางฆ้องเป็นหลัก โดยรักษาเสียงตกในทำนองหลักไว้ สำหรับการสร้างสรรค์รูปแบบการประพันธ์ทางเดี่ยวซอด้วง เพลงตามกวาง เถา ผู้วิจัยได้ใช้หลักการแปลทำนอง คือ ยึดลูกตกสุดท้ายของทุกประโยคเพลงเป็นสำคัญ และถูกต้องตามโครงสร้างของทำนองหลัก งานวิจัยฉบับนี้ ใช้เพลงตามกวาง เถา เป็นกรณีศึกษา ซึ่งเพลงตามกวาง เป็นเพลงเพลงท่อนเดียว มีอัตราความยาว 6 จังหวะหน้าทับปรบไก่ ผู้วิจัยได้ประพันธ์ทางเดี่ยวซอด้วง เพลงตามกวาง เถา ตามโครงสร้างทำนองหลัก คือ ทางเดี่ยวอัตราสามชั้น สองชั้น และชั้นเดียวในแต่ละเที่ยว มีความยาวเท่ากับ 6 จังหวะหน้าทับปรบไก่

4. เลือกใช้กลวิธีให้สอดคล้องกับทางเดี่ยวซอด้วง

สำนักมาตรฐานอุดมศึกษา สำนักปลัดทบวงมหาวิทยาลัย (ปัจจุบันเปลี่ยนเป็นสำนักงานคณะกรรมการการอุดมศึกษา) ได้ระบุกลวิธีการบรรเลงซอด้วง ไว้ในเกณฑ์มาตรฐานดนตรีไทย พ.ศ. 2544 ประกอบด้วย

1) นิ้วประ
2) สะบัด
3) พรมนิ้วเปิด
4) พรมนิ้วปิด
5) พรมนิ้วจาก

6) พรมคลึงนิ้ว
7) ครั่นนิ้ว
8) สีให้เสียงเบาลง
9) สีให้เสียงดังขึ้น
10) สะอึกจากช้ามาเร็ว
11) สะอึกจากเร็วมาช้า
12) ควงเสียง
13) ควงนิ้ว
14) นิ้วแอ้
15) ขยี้นิ้ว
16) ขยี้คันชัก
17) สีแผ่ว
18) สีดัง
19) รูดนิ้ว
20) สีรัว
21) การเปลี่ยนตำแหน่งนิ้วให้ระดับเสียงสูงขึ้น

จากการศึกษาพบว่า ทางเดี่ยวซอด้วงมีลักษณะเด่นอยู่ 2 ลักษณะ คือ แบบทางโอดและทางพัน เช่น เพลงเดี่ยวในกลุ่มหน้าทับปรบไก่ และแบบโอดพัน ในกลุ่มหน้าทับสองไม้ ซึ่งทางเดี่ยวทั้ง 2 ลักษณะนี้ก็ได้ใช้กลวิธีดังที่กล่าวข้างต้น มีทั้งทางเดี่ยวในอัตราจังหวะสองชั้น สามชั้น และเถา ซึ่งทางเดี่ยวในอัตราจังหวะเถา พบ ทางเดี่ยวซอด้วง เพลงพญาโศก ทางครูวรยศ ศุขสายชล

สามารถจำแนกทางเดี่ยวซอด้วง ตามจังหวะหน้าทับ ได้ดังนี้

1) ทางเดี่ยวหน้าทับปรบไก่ ได้แก่ พญาโศก แขกมอญ สารถี สุรินทราหู พญาครวญ ทะแยต่อยรูป สุดสงวน ม้าย่อง พญาครวญ ตามกวาง

2) ทางเดี่ยวหน้าทับสองไม้ ได้แก่ ทยอยเดี่ยว กราวใน เชิดนอก ลาวแพน

พบว่า ทางเดี่ยวซอด้วงทั้ง 2 กลุ่มนั้น มีการใช้กลวิธีหรือเม็ดพรายร่วมกันปรากฏให้เห็นอยู่ แม้ว่าจะเป็นทางเดี่ยวคนละเพลงกันแต่ก็ยังพบกลวิธีแบบเดียวกัน ยกตัวอย่างเช่น

ทางเดี่ยวซอด้วง เพลงพญาโศก สามชั้น ทางโอด (ครึ่งหลัง หน้าทับที่ 1)

- ทลซลท	- ด - ร	-มร -ซํร	มรซํมรด - ท	ลทล - รล	ทลรทลซ ทลซลท	- ด - รฟ	ซํฟมรด-มรดมร

ทางเดี่ยวซอด้วง เพลงนกขมิ้น ทางโอด สามชั้น ท่อน 1 (ครึ่งหลัง หน้าทับที่ 1)

- - - -	- - - ฟ	ซํฟมฟ - ดํซ	ลํซฟ - ซํลํ	- ดํ - ลํ	ซํฟซํลํซํ-ซํลํซํฟ	- ม - ฟ	ซํฟมรด-มรดมร

จากตัวอย่างจะเห็นได้ว่า ในห้องสุดท้ายของทางเดี่ยวซอด้วงทั้งเพลงพญาโศก และเพลงนกขมิ้น ใช้กลวิธีลักษณะเดียวกัน และในการศึกษาพบลักษณะเช่นนี้อยู่เป็นจำนวนมาก ซึ่งไม่สามารถระบุได้ว่าเป็นกลวิธีเฉพาะของทางเดี่ยวซอด้วงในเพลงใด จนกว่าจะศึกษาและวิเคราะห์เชิงประวัติศาสตร์ว่าสิ่งใดเกิดขึ้นก่อน ก็อาจจะพอคลี่คลายได้

ในการประพันธ์ทางเดี่ยวทางหนึ่ง ๆ นั้น ผู้ประพันธ์จำเป็นต้องเลือกกลวิธีให้เหมาะสมกับทางเดี่ยวของเครื่องดนตรีแต่ละชนิด กรณีการประพันธ์ทางเดี่ยวซอด้วงเพลงตามกวาง เถา ผู้วิจัยได้กำหนดการใช้กลวิธีการบรรเลงซอด้วง ดังนี้ นิ้วประ สะบัด พรมนิ้วเปิด พรมนิ้วปิด พรมนิ้วจากสีให้เสียงเบาลง สะอึกจากช้ามาเร็ว ควงเสียง ขยี้คันชัก รูดนิ้ว การเปลี่ยนตำแหน่งนิ้วให้ระดับเสียงสูงขึ้น

5. **เลือกใช้กลวิธีให้เหมาะสมกับศักยภาพของผู้บรรเลง**

นอกจากการเลือกใช้กลวิธีให้เหมาะสมกับทางเดี่ยวซอด้วงแล้ว กลวิธีที่เหมาะสมกับศักยภาพของผู้บรรเลงก็เป็นสิ่งที่ผู้ประพันธ์ควรพิจารณาและคำนึงด้วย เมื่อกลวิธีกับศักยภาพของผู้บรรเลงสอดคล้องเหมาะสมกันแล้ว จะทำให้ผลงานการบรรเลงเดี่ยวสมบูรณ์ตรงตามเจตนารมณ์ของผู้ประพันธ์และตรงตามเป้าหมายแห่งการบรรเลงเดี่ยวอีกด้วย

ผู้วิจัยได้เลือกใช้กลวิธีสำหรับทางเดี่ยวซอด้วง โดยมีบรรทัดฐานจากศักยภาพของผู้วิจัยและลูกศิษย์ ซึ่งผู้วิจัยได้คัดเลือกให้เป็นผู้บรรเลงบันทึกผลงานการวิจัยในครั้งนี้ ดังนั้น ผู้วิจัยจึงพิจารณาเลือกใช้กลวิธีให้เหมาะกับทางเดี่ยวซอด้วงและศักยภาพของผู้บรรเลงควบคู่กันไป ผู้วิจัยมีความมั่นใจว่าผู้วิจัยจะสามารถสำแดงกลวิธีที่เลือกใช้ได้อย่างสมบูรณ์และสามารถถ่ายทอดทางเดี่ยวให้กับลูกศิษย์ให้สามารถบรรเลงได้อย่างมีมาตรฐาน จึงตัดสินใจกำหนดกลวิธีต่าง ๆ เพื่อใช้กับทางเดี่ยวนี้ อีกทั้งผู้วิจัยได้ตรวจสอบว่ากลวิธีที่เลือกใช้เหมาะสมกับลูกศิษย์หรือไม่ พบว่า ลูกศิษย์สามารถบรรเลงได้มาตรฐานที่ผู้วิจัยกำหนดไว้ได้อย่างสมบูรณ์

บทที่ 5

การสร้างสรรค์รูปแบบการประพันธ์ทางเดี่ยวซอด้วง เพลงตามกวาง เถา

ผู้วิจัยได้ประมวลความรู้ที่ได้จากการศึกษาค้นคว้า หลัก แนวคิด ทฤษฎีทางวิชาการ และองค์ความรู้ในการประพันธ์ทางเดี่ยวซอด้วง นำมาสร้างสรรค์ผลงานการสร้างสรรค์รูปแบบการประพันธ์ทางเดี่ยวซอด้วง เพลงตามกวาง เถา โดยแบ่งเป็นประเด็นต่าง ๆ ดังนี้

4.1 แนวคิดและแรงบันดาลใจ

4.2 ผลงานการสร้างสรรค์รูปแบบการประพันธ์ทางเดี่ยวซอด้วง เพลงตามกวาง เถา

4.2.1 ทำนองหลักเพลงตามกวาง เถา

4.2.2 ทางเดี่ยวซอด้วง เพลงตามกวาง เถา

4.2.3 รูปแบบการประพันธ์ทางเดี่ยวซอด้วง เพลงตามกวาง เถา

4.2.3.1 รูปแบบการบรรเลง

4.2.3.2 การกำกับจังหวะ

4.1 แนวคิดและแรงบันดาลใจ

การประพันธ์ทางเดี่ยวในดนตรีไทยที่ดีนั้น ถือเป็นงานดุริยะสร้างสรรค์ที่มีคุณค่างานหนึ่ง เป็นศิลปะชั้นสูงที่ผู้ประพันธ์ต้องใช้ความรู้ ความคิด ประสบการณ์ รสนิยม มโนคติ ตลอดจนทัศนคติในแง่มุมต่าง ๆ กลั่นกรองความคิดออกมาเป็นท่วงทำนอง ผ่านมุมมองความงามทางด้านดุริยางคศิลป์ ทำให้เกิดผลงานที่มีคุณค่า ผู้ประพันธ์ต้องอาศัยทั้งศาสตร์และศิลป์ในการผลิตผลงานเพื่อให้เกิดความซาบซึ้งและได้อรรถรส การประพันธ์ทางเดี่ยวของเครื่องดนตรีไทยแต่ละชนิดนั้นมีแนวคิดร่วมกัน คือ การประพันธ์เพื่อมุ่งเน้นการอวดทักษะของผู้บรรเลงเป็นสำคัญ จึงปรากฏให้เห็นความวิจิตร ซับซ้อน แยบคายและการกำหนดให้ใช้กลวิธีขั้นสูง อยู่ในแต่ละสำนวน แม้ว่าจะพบการลอกเลียนแบบกันไปกันมา หรือการเอาอย่างกันบ้าง แต่ก็ไม่ได้หมายถึงการลอกแบบความคิดของคนอื่นมาทั้งหมด เพราะเมื่อผู้ประพันธ์ทางเดี่ยวที่มีประสบการณ์มากก็จะสามารถสร้างสรรค์ผลงานที่เป็นเอกลักษณ์เฉพาะตน

ผู้วิจัยมีประสบการณ์ในการบรรเลงซอด้วงมาเป็นระยะเวลามากกว่า 20 ปี ผ่านการศึกษาเรียนรู้ทั้งในฐานะผู้เรียนและผู้สอน เมื่อถึงกาลหนึ่งได้มีโอกาสสร้างสรรค์ทางเดี่ยวซอด้วง จึงได้เก็บเกี่ยวความรู้จากทางที่ครูบาอาจารย์ได้สร้างสรรค์ไว้มาเป็นรากแก้วความรู้เพื่อสืบสานและสร้างสรรค์งานให้คงอยู่ตราบเท่าที่กำลังสติปัญญาจะสามารถทำได้ จากอดีตจนปัจจุบัน ผู้วิจัยเคยบรรเลงและประพันธ์ทางเดี่ยว

ซอด้วงทั้งแบบอัตราจังหวะสองชั้นและสามชั้น แต่ยังมิเคยได้บรรเลงหรือประพันธ์ทางเดี่ยวที่เป็นอัตราเถาเลย จึงมีแนวคิดในการสร้างสรรค์งานการประพันธ์ทางเดี่ยวซอด้วง อัตราจังหวะเถาขึ้น

เมื่อวันศุกร์ที่ 16 มีนาคม 2555 เวลา 17.00 น. ผู้วิจัยมีโอกาสได้ชมการบรรเลงเดี่ยวซอด้วง เพลงพญาโศก เถา โดย ครูวรยศ ศุขสายชล ในรายการดนตรีไทยพรรณนา ปีที่ 2 ครั้งที่ 1 “ประสานดุริยศัพท์รำลึก” ณ โรงละครแห่งชาติก็มีความประทับใจตั้งแต่แรกฟังจนกระทั่งบัดนี้ เพราะเป็นการเดี่ยวซอด้วงที่เหนือชั้นและมีความวิจิตรทั้งในชั้นเชิงการบรรเลงและชั้นเชิงการประพันธ์ นับว่าเป็นงานดุริยางคศิลป์ที่สื่อความงามตามหลักสุนทรียศาสตร์ได้อย่างเต็มรูป

ความประทับใจในการชมการบรรเลงเดี่ยวของครูในครั้งนั้นยังคงตราตรึงอยู่ในความรู้สึกของผู้วิจัย และผู้วิจัยมีแนวคิดที่อยากจะให้มีงานประพันธ์ทางเดี่ยวของเครื่องดนตรีในสาขาเครื่องสายไทยอัตราจังหวะเถาเพิ่มมากขึ้นเป็นทุนเดิมอยู่แล้ว จึงเป็นแรงบันดาลใจแรกในการสร้างสรรค์ทางเดี่ยวซอด้วงในอัตราจังหวะเถาขึ้น ผู้วิจัยเลือกเพลงเพื่อนำมาสร้างสรรค์การประพันธ์ทางเดี่ยวซอด้วงในงานวิจัยฉบับนี้ โดยมีความประสงค์ที่จะเลือกเพลงที่มีโครงสร้างเป็นเพลงท่อนเดียว และมีการเปลี่ยนบันไดเสียงเพื่อต้องการให้เกิดความเคลื่อนที่ของอารมณ์ สามารถนำมาประพันธ์เป็นทางเดี่ยวในอัตราจังหวะเถา เพื่ออวดฝีมือได้ตามหลักวิชาการดุริยางค์ไทย

เพลงตามกวาง เป็นเพลงที่ตรงตามความประสงค์ของผู้วิจัย กอรปกับผู้วิจัยมีโอกาสได้ต่อทางเดี่ยวซอด้วง เพลงตามกวาง สองชั้น ประพันธ์โดยครูวรยศ ศุขสายชล ศิลปินผู้เชี่ยวชาญในการบรรเลงซอด้วง และมีประสบการณ์ในการประพันธ์ทางเดี่ยวอีกมากมาย แม้ว่าจะเป็นทางเดี่ยวในอัตราจังหวะสองชั้นแต่ก็เป็นทางเดี่ยวที่ไพเราะและสามารถแสดงให้เห็นถึงศักยภาพของผู้บรรเลงได้อย่างน่าอัศจรรย์ หากนำเพลงนี้มาสร้างสรรค์เป็นทางเดี่ยวซอด้วงในอัตราจังหวะเถา ซึ่งผู้บรรเลงจะต้องใช้องค์ความรู้ทางด้านดุริยางคศิลป์ในด้านต่าง ๆ อาทิ จังหวะ ลีลาแนวการบรรเลง รวมทั้งองค์ความรู้ด้านทักษะการบรรเลง ก็จะสามารถสร้างสุนทรียะแก่ผู้ฟังได้ ผู้วิจัยจึงมีแรงบันดาลใจในการเลือกเพลงตามกวาง เพื่อนำมาสร้างสรรค์ผ่านกระบวนการวิจัยในครั้งนี้

4.2 ผลงานการสร้างสรรค์รูปแบบการประพันธ์ทางเดี่ยวซอด้วง เพลงตามกวาง เถา

4.2.1 ทำนองหลักเพลงตามกวาง เถา

จากการศึกษาค้นคว้าข้อมูลเชิงเอกสาร พบโน้ตทำนองหลักของเพลงตามกวาง เถา ในหนังสือที่ระลึกงานพระราชทานเพลิงศพ ครูบุญยงค์ เกตุคง จ.ม. ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (ดนตรีไทย) ณ ฌาปนสถาน วัดบำเพ็ญเหนือ เขตมีนบุรี กรุงเทพมหานคร วันเสาร์ที่ 7 กันยายน

พ.ศ. 2539 พบว่า น่าจะเป็นทางเสียงปี่พาทย์ เพราะจากหลักฐานแถบบันทึกเสียงซึ่งได้รับความอนุเคราะห์จากอาจารย์อุทัย ปานประยูร ผู้เชี่ยวชาญด้านดุริยางคศิลป์ไทย สำนักการสังคีต กรมศิลปากร พบข้อมูลในตอนต้นของแถบบันทึกเสียงระบุไว้อย่างชัดเจนว่า บรรเลงด้วยปี่พาทย์ไม้แข็ง โดยศิลปินสังกัดกองการสังคีต สำนักวัฒนธรรมกีฬาและการท่องเที่ยว (กทม.) เป็นครั้งแรก อีกทั้งผู้แต่ง คือ ครูพุ่ม บาปุยะวาทย์ และครูบุญยงค์ เกตุคง ทั้งสองท่านเป็นปรมาจารย์ด้านปี่พาทย์ การบันทึกโน้ตในหนังสือนั้นเป็นไปได้ว่าเป็นระดับเสียงของปี่พาทย์ กล่าวคือ เสียง “โด” น่าจะหมายถึง เสียงของลูกที่ 7 ของฆ้องวงใหญ่ (นับจากลูกทวน) เมื่อนำมาทำเป็นทางเดี่ยวสำหรับซอด้วง ซึ่งเป็นระดับเสียงของเครื่องสาย ลูกที่ 7 ของฆ้องวงใหญ่ จะหมายถึง เสียง “เร” ในทางเครื่องสาย ผู้วิจัยให้คำจำกัดความว่า “ลดเสียงเพิ่มรูป” กล่าวคือ ระดับเสียง “ทางใน” สูงกว่าทางเพียงออล่าง อยู่ 1 เสียง แต่เมื่อลดเสียงลงมาเป็นระดับเสียง “ทางเพียงออล่าง” รูปโน้ตที่ปรากฏกลับเป็นเสียง “เร” ซึ่งเป็นรูปโน้ตที่เพิ่มขึ้นนั่นเอง

นอกจากนี้ ผู้วิจัยยังได้เปลี่ยนคำว่า “ท่อนที่ 1” เป็น “เที่ยวแรก” และ “ท่อนที่ 2” เป็น “เที่ยวเปลี่ยน” เนื่องจากมีข้อสังเกต เรื่องประวัติเพลง ระบุว่าเป็นเพลงท่อนเดียว แต่โน้ตที่บันทึกไว้ในหนังสือเขียนระบุว่าท่อน ผู้วิจัยพิจารณาแล้วเห็นว่าไม่ใช่ท่อนแต่เป็นเที่ยว ฉะนั้น ท่อน 2 น่าจะหมายถึง เที่ยวเปลี่ยน มากกว่า

ผู้วิจัยได้รับความกรุณาจาก อ. ลำยอง โสวัตร ผู้เชี่ยวชาญในการบรรเลงฆ้องวงใหญ่ วิทยาลัยนาฏศิลป สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ ปรับทำนองหลักเป็นทางฆ้องวงใหญ่ ซึ่งมีทำนองบางช่วงของทางฆ้องวงใหญ่ที่ปรับเปลี่ยนไปจากทำนองหลักที่บันทึกเป็นลายลักษณ์อักษรในหนังสือดังกล่าวมาบันทึกใหม่ทั้งทำนองหลักและทางฆ้องวงใหญ่ แต่ก็ไม่ได้เสียเค้าโครงทำนองหลักเดิมแต่อย่างใด ดังนี้

เพลงตามกวาง เถา

ทางใน

ดัดแปลงมาจากโน้ตในหนังสือที่ระลึกงานพระราชทานเพลิงศพ ครูบุญยงค์ เกตุคง
(ผู้บันทึก : ผู้วิจัย)

สามชั้น เที่ยวแรก

---ดํ	---ท	---ล	---ท	-ฟ-ฟ	ดฟ-ท	-รํดํท	-ล-ซ
---ด	---ฟ	---ซ	---ล	-ท-ดํ	รํดํทล	ซฟซล	-ท-ดํ
---รํ	---ฟํ	---รํ	---ดํ	----	-ท-ดํ	-ท-ดํ	-ดํ-ดํ
-ล-ซ	ซซ-ล	ลล-ท	ทท-ดํ	-มํรํดํ	-ซ-ดํ	--มํรํ	ดํรํ-มํ
ซรซม	ซลซม	ซรซม	ซลซม	ซรซม	ลซทล	ดํทรํดํ	ทลซม
มํมํรํมํ	รํดํรํดํ	มํรํดํรํ	ดํลดํล	รํดํลดํ	ลซลซ	ดํลซล	ซมซม
-ม-ร	รร-ม	มม-ซ	ซซ-ล	-ดํ-รํ	-ดํ-ล	ลล-ซ	ซซ-ม
-ลซม	ซมรด	ดํดํ-รํ	รํรํ-มํ	-ซํ-ลํ	-ซํ-มํ	มํมํ-รํ	รํรํ-ดํ
-ฟํ-รํ	-ดํ-ท	ทท-ดํ	ดํดํ-รํ	-ฟํ-ซํ	-ฟํ-รํ	รํรํ-ดํ	ดํดํ-ท
-ซ-ฟ	ฟฟ-ท	ทท-ดํ	ดํดํ-รํ	-ท-ดํ	-รํ-ฟํ	-ซํ-ฟํ	-รํ-ดํ
-ล-ซ	ซซ-ล	ลล-ท	ทท-ดํ	-ดํ-ล	ซม-ดํ	-ฟซล	ซลทดํ
-ฟ-ท	--ดํรํ	-ฟํ-รํ	-ดํ-ท	-ฟ-ฟ	ดฟ-ท	-รํดํท	-ล-ซ

สามชั้น เที่ยวเปลี่ยน

----	----	---ดํ	---ท	---ล	---ซ	-ซลซ	ลฟ-ซ
----	----	---ฟ	---ร	---ด	---ทฺ	ดทฺลฺทฺ	ดร-ด
----	-ฟ-ฟ	----	-ม-ม	----	-ร-ร	----	-ด-ด
---ซ	---ล	---ท	---ดํ	ทลซล	ทดํรํมํ	----	----
----	-ร-ม	----	-ซ-ล	----	-ซ-ล	----	-ท-ดํ
---ซํ	---มํ	---รํ	---ดํ	---ท	---ล	--รํดํ	ทลซม
มดรม	รม-ม	รมซล	ซล-ล	มํรํดํรํ	ดํล-ล	ดํลซล	ซม-ม
ดํมํรํดํ	มํรํดํล	รํดํลซ	ดํลซม	รํดํลซ	ดํลซม	ลซมร	ซมรด
---ฟ	---ซ	---ล	---ท	ดํทลท	ดํรํ-ดํ	----	----
ทซฟร	ซฟรด	ฟรดทฺ	รดทฺลฺ	ซฺฟฺซฺลฺ	ทฺด-ด	----	----
---ท	-ท-ฟ	--มซ	ฟมรด	---ด	-ด-ฟ	--ดฟ	ซลทดํ
-ฟ-ท	--ดํรํ	-ฟํ-รํ	-ดํ-ท	-ฟ-ฟ	ดฟ-ท	-รํดํท	-ล-ซ

สองชั้น เที่ยวแรก

---รํ	---ดํ	-ดํ-ดํ	---ซ	-ฟ-ฟ	.--ซล	-ซ-ล	-ท-ดํ
-มํมํมํ	-ซ-ดํ	ดํดํ-รํ	รํรํ-มํ	----	-รํ-มํ	-รํ-มํ	-มํ-มํ
-ดรม	-ซ-ล	-ดํ-ล	-ซ-ม	-ลซม	ซมรด	ดํดํ-รํ	รํรํ-มํ
---มํ	-มํ-มํ	-ดํดํดํ	-รํ-มํ	-ซํ-มํ	-รํรํรํ	-มํ-รํ	-ดํดํดํ
---ท	-ดํดํดํ	---รํ	-ดํดํดํ	-รํรํรํ	-ท-ดํ	ดํดํ-ท	ทท-ดํ
----	---ท	---ท	---ดํ	-ท-รํ	-ดํ-ท	ทท-ล	ลล-ซ

สองชั้น เที่ยวเปลี่ยน

---ดํ	---ท	---ล	---ซ	ฟมฟซ	ฟมรด	----	----
---ซ	---ล	---ท	---ดํ	ทลซล	ทดํรํมํ	----	----
--ซล	ทดํรํมํ	--ดํรํ	--ทดํ	--ลท	--ซล	--มซ	--รม
--มซ	ลซมล	--มซ	ลซรม	--มซ	ลซรม	รซรม	ดรทฺด
ลฟซล	ซลทดํ	รํท-ดํ	----	รํดํทล	ซลทดํ	รํท-ดํ	----
--ซซ	--ลล	--ทท	--ดํดํ	ทลซล	ทดํรํดํ	ทลซล	ทดํ-ซ

ชั้นเดียว เที่ยวแรก

- รํ - ดํ	ดํ ดํ - ซ	- ฟ ซ ล	ซ ล ท ดํ	รํ มํ รํ ดํ	รํ ดํ ท ล	ท ล ซ ล	ท ดํ รํ มํ

ดํ มํ รํ ดํ	มํ รํ ดํ ล	รํ ดํ ล ซ	ดํ ล ซ ม	รํ ดํ ล ซ	ดํ ล ซ ม	ล ซ ม ร	ซ ม ร ด

- ท ดํ รํ	ฟํ รํ ดํ ท	ดํ ท ล ท	ดํ ท รํ ดํ	ดํ รํ ดํ ท	ดํ ท ล ซ	ล ซ ฟ ม	- ฟ - ซ

ชั้นเดียว เที่ยวเปลี่ยน

- ดํ - ท	- ล - ซ	ฟ ม ฟ ซ	ฟ ม ร ด	ซ ซ - ล	- ท - ดํ	ท ล ซ ล	ท ดํ รํ มํ

รํ มํ ดํ รํ	ท ดํ ล ท	ซ ล ม ซ	ร ม - -	ล ดํ ซ ล	ม ซ ร ม	ด ร ทฺ ด	- - - -

ล ฟ ซ ล	ซ ล ท ดํ	รํ ท - ดํ	- - - -	ดํ รํ ดํ ท	ดํ ท ล ซ	ล ฟ - ซ	- - - -

จากการตรวจสอบทำนอง พบว่า มีทำนองที่ไม่สอดคล้องกับทำนองหลักตามปกตินิยม จึงมีการปรับทำนองเล็กน้อย แต่ยังคงรักษาลูกตกอย่างเคร่งครัด ดังนี้

สามชั้น เที่ยวแรก ของครึ่งหน้าทับที่ 6 ห้องที่ 5 - 6

ทำนองเดิม

- ล - ซ	ซ ซ - ล	ล ล - ท	ท ท - ดํ	- ดํ - ล	ซ ม - ดํ	- ฟ ซ ล	ซ ล ท ดํ

ทำนองใหม่

- ล - ซ	ซ ซ - ล	ล ล - ท	ท ท - ดํ	- ฟ - ล	ซ ฟ - ด	- ฟ ซ ล	ซ ล ท ดํ

สองชั้น เที่ยวแรก ของครึ่งหน้าทับที่ 2 ห้องที่ 2

ทำนองเดิม

- มํ มํ มํ	- ซ - ดํ	ดํ ดํ - รํ	รํ รํ - มํ	- - - -	- รํ - มํ	- รํ - มํ	- มํ - มํ

ทำนองใหม่

- มํ มํ มํ	- ซํ - ดํ	ดํ ดํ - รํ	รํ รํ - มํ	- - - -	- รํ - มํ	- รํ - มํ	- มํ - มํ

สองชั้น เที่ยวแรก ของครึ่งหน้าทับที่ 5 ห้องที่ 5 - 6

ทำนองเดิม

- - - ท	- ดํ ดํ ดํ	- - - รํ	- ดํ ดํ ดํ	- รํ รํ รํ	- ท - ดํ	ดํ ดํ - ท	ท ท - ดํ

ทำนองใหม่

- - - ท	- ดํ ดํ ดํ	- - - รํ	- ดํ ดํ ดํ	- รํ - ฟํ	- รํ - ดํ	ดํ ดํ - ท	ท ท - ดํ

จากโน้ตทำนองหลักข้างต้น เป็นระดับเสียง *"ใน"* ผู้วิจัยได้แปลงโน้ตให้เป็นระดับเสียง *"เพียงออล่าง"* ซึ่งส่งผลทำให้รูปของโน้ตจะสูงขึ้นเป็นคู่ 2 ซึ่งสามารถแสดงเป็นโน้ตได้ดังนี้

เพลงตามกวาง เถา

ทางเพียงออล่าง

(ผู้บันทึก : ผู้วิจัย)

สามชั้น เที่ยวแรก

- - - รํ	- - - ดํ	- - - ท	- - - ดํ	- ซ - ซ	ร ซ - ดํ	- มํ รํ ดํ	- ท - ล
- - - ร	- - - ซ	- - - ล	- - - ท	- ดํ - รํ	มํ รํ ดํ ท	ล ซ ล ท	- ดํ - รํ
- - - มํ	- - - ซํ	- - - มํ	- - - รํ	- - - -	- ดํ - รํ	- ดํ - รํ	- รํ - รํ
- ท - ล	ล ล - ท	ท ท - ดํ	ดํ ดํ - รํ	- ฟํ มํ รํ	- ล - รํ	- - ฟํ มํ	รํ มํ - ฟํ
ล ม ล ฟ	ล ท ล ฟ	ล ม ล ฟ	ล ท ล ฟ	ล ม ล ฟ	ท ล ดํ ท	รํ ดํ มํ รํ	ดํ ท ล ฟ
ฟํ ฟํ มํ ฟํ	มํ รํ มํ รํ	ฟํ มํ รํ มํ	รํ ท รํ ท	มํ รํ ท รํ	ท ล ท ล	รํ ทฺ ล ท	ล ฟ ล ฟ
- ฟ - ม	ม ม - ฟ	ฟ ฟ - ล	ล ล - ท	- รํ - มํ	- รํ - ท	ท ท - ล	ล ล - ฟ
- ท ล ฟ	ล ฟ ม ร	รํ รํ - มํ	มํ มํ - ฟํ	- ลํ - ทํ	- ลํ - ฟํ	ฟํ ฟํ - มํ	มํ มํ - รํ

- ซํ - มํ	- รํ - ดํ	ดํ ดํ - รํ	รํ รํ - มํ	- ซํ - ลํ	- ซํ - มํ	มํ มํ - รํ	รํ รํ - ดํ
- ล - ซ	ซ ซ - ดํ	ดํ ดํ - รํ	รํ รํ - มํ	- ดํ - รํ	- มํ - ซํ	- ลํ - ซํ	- มํ - รํ
- ท - ล	ล ล - ท	ท ท - ดํ	ดํ ดํ - รํ	- ซ - ท	ล ซ - ร	- ซ ล ท	ล ท ดํ รํ
- ซ - ดํ	- - รํ มํ	- ซํ - มํ	- รํ - ดํ	- ซ - ซ	ร ซ - ดํ	- มํ รํ ดํ	- ท - ล

สามชั้น เที่ยวเปลี่ยน

- - - -	- - - -	- - - รํ	- - - ดํ	- - - ท	- - - ล	- ล ท ล	ท ซ - ล
- - - -	- - - -	- - - ซ	- - - ม	- - - ร	- - - ด	ร ด ทฺ ด	ร ม - ร
- - - -	- ซ - ซ	- - - -	- ฟ - ฟ	- - - -	- ม - ม	- - - -	- ร - ร
- - - ล	- - - ท	- - - ดํ	- - - รํ	ดํ ท ล ท	ดํ รํ มํ ฟํ	- - - -	- - - -
- - - -	- ม - ฟ	- - - -	- ล - ท	- - - -	- ล - ท	- - - -	- ดํ - รํ
- - - ลํ	- - - ฟ	- - - ม	- - - ร	- - - ด	- - - ท	- - มํ รํ	ดํ ท ล ฟ
ฟ ร ม ฟ	ม ฟ - ฟ	ม ฟ ล ท	ล ท - ท	ฟํ มํ รํ มํ	รํ ท - ท	รํ ท ล ท	ล ฟ - ฟ
รํ ฟํ มํ รํ	ฟํ มํ รํ ท	มํ รํ ท ล	รํ ท ล ฟ	มํ รํ ท ล	รํ ท ล ฟ	ท ล ฟ ม	ล ฟ ม ร
- - - ซ	- - - ล	- - - ท	- - - ดํ	รํ ดํ ท ดํ	รํ มํ - รํ	- - - -	- - - -
ดํ ล ซ ม	ล ซ ม ร	ซ ม ร ด	ม ร ด ทฺ	ลฺ ซฺ ลฺ ทฺ	ด ร - ร	- - - -	- - - -

---ดํ	-ดํ-ซ	--ฟล	ซฟมร	---ร	-ร-ซ	--รซ	ลทดํรํ
-ซ-ดํ	--รํมํ	-ซํ-มํ	-รํ-ดํ	-ซ-ซ	รซ-ดํ	-มํรํดํ	-ท-ล

สองชั้น เที่ยวแรก

---มํ	---รํ	-รํ-รํ	---ล	-ซ-ซ	--ลท	-ล-ท	-ดํ-รํ
-ฟํฟํฟํ	-ลํ-รํ	รํรํ-มํ	มํมํ-ฟํ	----	-มํ-ฟํ	-มํ-ฟํ	-ฟํ-ฟํ
-รมฟ	-ล-ท	-รํ-ท	-ล-ฟ	-ทลฟ	ลฟมร	รํรํ-มํ	มํมํ-ฟํ
---ฟํ	-ฟํ-ฟํ	-รํรํรํ	-มํ-ฟํ	-ลํ-ฟํ	-มํมํมํ	-ฟํ-มํ	-รํรํรํ
---ดํ	-รํรํรํ	---มํ	-รํรํรํ	-มํ-ซํ	-มํ-รํ	รํรํ-ดํ	ดํดํ-รํ
----	---ดํ	---ดํ	---รํ	-ดํ-มํ	-รํ-ดํ	ดํดํ-ท	ทท-ล

สองชั้น เที่ยวเปลี่ยน

---รํ	---ดํ	---ท	---ล	ซฟซล	ซฟมร	----	----
---ล	---ท	---ดํ	---รํ	ดํทลท	ดํรํมํฟํ	----	----
--ลท	ดํรํมํฟํ	--รํมํ	--ดํรํ	--ทดํ	--ลท	--ฟล	--มฟ
--ฟล	ทลฟท	--ฟล	ทลมฟ	--ฟล	ทลมฟ	มลมฟ	รมดร
ทซลท	ลทดํรํ	มํดํ-รํ	----	มํรํดํท	ลทดํรํ	มํดํ-รํ	----
--ลล	--ทท	--ดํดํ	--รํรํ	ดํทลท	ดํรํมํรํ	ดํทลท	ดํรํ-ล

ชั้นเดียว เที่ยวแรก

-มํ-รํ	รํรํ-ล	-ซลท	ลทดํรํ	มํฟํมํรํ	มํรํดํท	ดํทลท	ดํรํมํฟํ
รํฟํมํรํ	ฟํมํรํท	มํรํทล	รํทลฟ	มํรํทล	รํทลฟ	ทลฟม	ลฟมร
-ดํรํมํ	ซํมํรํดํ	รํดํทดํ	รํดํมํรํ	รํมํรํดํ	รํดํทล	ทลซฟ	-ซ-ล

ชั้นเดียว เที่ยวเปลี่ยน

-รํ-ดํ	-ท-ล	ซฟซล	ซฟมร	ลล-ท	-ดํ-รํ	ดํทลท	ดํรํมํฟํ
มํฟํรํมํ	ดํรํทดํ	ลทฟล	มฟ--	ทรํลท	ฟลมฟ	รมดร	----
ทซลท	ลทดํรํ	มํดํ-รํ	----	รํมํรํดํ	รํดํทล	ทซ-ล	----

ผู้วิจัยได้ทดลองบรรเลงซอด้วง โดยตั้งระดับเสียง “เพียงออ” โดยบรรเลงด้วยระบบเสียง *“เพียงออ”* และระดับเสียง *“ใน”* โดยไม่ได้ลดระดับเสียงลงมาตามระบบ พบว่า การบรรเลงด้วยระดับเสียง *“ใน”* มีความเปล่งปลั่งของเสียงมากกว่าการบรรเลงด้วยระดับเสียง *“เพียงออ”* และสามารถบรรเลงได้สะดวกไม่เป็นอุปสรรคต่อการบรรเลงแต่อย่างใด นอกจากนี้ ทางเดี่ยวซอด้วง เพลงตามกวางสองชั้น ที่ประพันธ์โดยอาจารย์วรยศ ศุขสายชล ก็ได้ใช้ระดับเสียงแบบนี้เช่นกันและได้สร้างสุนทรีย์แก่ทางนั้นได้อย่างน่าอัศจรรย์

ผู้วิจัยพิจารณาแล้ว เห็นว่าการประพันธ์ทางเดี่ยวซอด้วงเพลงตามกวาง เถา นี้ จะใช้ระดับเสียงดังที่ได้กล่าวมาแล้ว จึงได้แปลทำนองหลักเป็นทางฆ้องวงใหญ่โดยผ่านการตรวจสอบทำนองจาก อาจารย์ลำยอง โสวัตร ผู้เชี่ยวชาญในการบรรเลงฆ้องวงใหญ่ วิทยาลัยนาฏศิลป สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ และใช้ทำนองหลักเที่ยวแรก มาเป็นโครงสร้างหลักในการประพันธ์ ซึ่งสามารถแสดงเป็นโน้ตทางฆ้องวงใหญ่ ได้ดังนี้

เพลงตามกวาง เถา

ทางฆ้องวงใหญ่

(ผู้บันทึก : ผู้วิจัย)

(ผู้ตรวจสอบ : ครูลำยอง โสวัตร)

สามชั้น

- - - รํ	- - - ดํ	- - - ท	- - - ดํ	- ซ - ซ	ซ - ดํ	- มํ รํ ดํ	- ท - ล
- - - ร	- - - ด	- - - ทฺ	- - - ด	- ร - -	ร - - ด	- ม ร ด	- ทฺ - ลฺ

- - - ร	- - - ซ	- - - ล	- - - ท	- ดํ - รํ	มํ รํ - -	- - ล ท	ดํ - - รํ
- - - ลฺ	- - - ซฺ	- - - ลฺ	- - - ทฺ	- ซ - -	- - ดํ ท	ล ซ - -	- ร - -

- - - มํ	- - - มํ	- - - มํ	- - - รํ	- - - -	- ดํ - รํ	- ดํ - -	- รํ - รํ
- - - ม	- - - ซ	- - - ม	- - - ร	- - - -	- ด - ร	- ด - รํ	- - - -

- ท - -	ล ล - -	ท ท - ดํ	ดํ ดํ - รํ	- ฟ - -	- - - ร	- - ฟ ม	- - - ฟ
- ทฺ - ลฺ	- - - ทฺ	- - - ด	- - - ร	- - ม ร	- ลฺ - -	- - - -	ร ม - -

ล - ล -	ล ท	ล - ล -	ล ท	ล - ล -	ท - ดํ	รํ - มํ รํ	- - - -
- ม - ฟ	- - ล ฟ	- ม - ฟ	- - ล ฟ	- ม - ฟ	- ล - ท	- ดํ - -	ดํ ท ล ฟ

- ฟํ - ฟํ	- - มํ -	ฟํ มํ - มํ	รํ - รํ	มํ รํ - รํ	- - ท -	รํ ท - ท	- - ล -
ฟํ - มํ -	มํ รํ - รํ	- - รํ -	- ท - ท	- - ท -	ท ล - ล	- - ล -	ล ฟ - ฟ

- ฟ - -	ม ม - -	ฟ ฟ - -	ล ล - ท	- รํ - มํ	- รํ - -	ท ท - -	ล ล - ฟ
- ด - ทฺ	- - - ด	- - - ลฺ	- - - ทฺ	- ร - ม	- ร - ทฺ	- - - ลฺ	- - - ด

- ท - -	ล ฟ - -	รํ รํ - -	มํ มํ - ฟํ	- ฟํ - ฟํ	- ฟํ -	ฟํ ฟํ -	มํ มํ - รํ
- - ล ฟ	- - ม ร	- - - ม	- - - ฟ	- ล - ท	- ล - ฟ	- - - ม	- - - ร

- มํ - มํ	- รํ - -	ดํ ดํ - -	รํ รํ - มํ	- มํ - มํ	- มํ - -	มํ มํ - -	รํ รํ - ดํ
- ซ - ม	- ร - ด	- - - ร	- - - ม	- ซํ - ลํ	- ซ - ม	- - - ร	- - - ด

- ล - -	ซ ซ - -	ดํ ดํ - -	รํ รํ - มํ	- ดํ - รํ	- มํ - มํ	- มํ - มํ	- มํ - รํ
- ร - ร	- - - ด	- - - ร	- - - ม	- ด - ร	- ม - ซ	- ล - ซ	- ม - ร

- ท - -	ล ล - -	ท ท - ดํ	ดํ ดํ - รํ	- ซ - ท	- - - -	- - ล ท	- - ดํ รํ
- ทฺ - ลฺ	- - - ทฺ	- - - ด	- - - ร	- ร - -	ล ซ - ร	- ซ - -	ล ท - -

- ซ - ดํ	- - รํ มํ	- มํ - มํ	- รํ - ดํ	- ซ - ซ	- ซ - ดํ	- มํ รํ ดํ	- ท - ล
- ร - ด	- - - ม	- ซ - ม	- ร - ด	- ซฺ - -	ร - - ด	- ม ร ด	- ทฺ - ลฺ

สองชั้น

- - - มํ	- - - -	- รํ - รํ	- - - ล	- - - ซ	- - ล ท	- ล - ท	- ดํ - รํ
- - - ม	- - - ร	- - - -	- - - ลฺ	- ซฺ - -	- - - ทฺ	- ลฺ - ทฺ	- ด - ร

- - ฟํ ฟํ	- ฟํ - -	รํ รํ - -	มํ มํ - ฟํ	- - - -	- มํ - ฟํ	- มํ - -	- - - ฟํ
- ฟ - -	- ล - ร	- - - ม	- - - ฟ	- - - -	- ม - ฟ	- ม - ฟ	- - - -

- - ม ฟ	- ล - ท	- รํ - ท	- ล - ฟ	- ท - -	ล ฟ - -	รํ รํ - -	มํ มํ - ฟํ
- ร - -	- ลฺ - ทฺ	- ร - ทฺ	- ลฺ - ด	- - ล ฟ	- - ม ร	- - - ม	- - - ฟ

- - - -	- ฟํ - ฟํ	- - รํ รํ	- มํ - ฟํ	- ฟํ - ฟํ	- - มํ มํ	- ฟํ - มํ	- - รํ รํ
- - - ฟ	- - - -	- ร - -	- ม - ฟ	- ล - ฟ	- ม - -	- ฟ - ม	- ร - -

- - - ดํ	- - รํ รํ	- - - มํ	- - รํ รํ	- มํ - มํ	- มํ - -	รํ รํ - -	ดํ ดํ - -
- - - ด	- ร - -	- - - ม	- ร - -	- ม - ซ	- ม - ร	- - - ด	- - - ร

- - - -	- - - ดํ	- - - ดํ	- - - รํ	- ดํ - มํ	- รํ - ดํ	ดํ ดํ - -	ท ท - ล
- - - -	- - - ด	- - - ด	- - - ร	- ด - ม	- ร - ด	- - - ท	- - - ล

ชั้นเดียว

- มํ - -	รํ รํ - ล	- - ล ท	- - ดํ รํ	มํ ฟํ	มํ รํ - -	ดํ ท - -	ดํ รํ มํ ฟํ
- ม - ร	- - - ม	- ซ - -	ล ท - -	มํ รํ	- - ดํ ท	- - ล ท	- - - ฟ

- ฟํ มํ รํ	ฟํ มํ - -	มํ รํ - -	รํ ท - -	มํ รํ - -	รํ ท - -	ท ล - -	ล ฟ - -
รํ - - -	- - รํ ท	- - ท ล	- - ล ฟ	- - ท ล	- - ล ฟ	- - ฟ ม	- - ม ร

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

4.2.2 ทางเดี่ยวซอด้วง เพลงตามกวาง เถา

ผู้วิจัยนำเสนอผลงานการประพันธ์ทางเดี่ยวซอด้วง เพลงตามกวาง เถา โดยแสดงเป็นโน้ตทางฆ้องวงใหญ่ และทางเดี่ยวซอด้วง เพื่อเทียบเคียงให้เห็นถึงความสัมพันธ์ของทำนอง ซึ่งกำหนดให้ 1 ประโยค มีความยาวเท่ากับ 1 หน้าทับ ตามอัตราจังหวะ ดังนี้

ทางเดี่ยวซอด้วง เพลงตามกวาง เถา

ชั้นเดียว

ทางฆ้องวงใหญ่

ประโยคที่ 1 ประโยคที่ 2

- มํ - -	รํ รํ - ล	- - ล ท	- - ดํ รํ	มํ ฟํ	มํ รํ - -	ดํ ท - -	ดํ รํ มํ ฟํ
- ม - ร	- - - ม	- ซ - -	ล ท - -	มํ รํ	- - ดํ ท	- - ล ท	- - - ฟ

ทางเดี่ยวซอด้วง : เที่ยวขยี้

ประโยคที่ 1 ประโยคที่ 2

— ลํซํฟมร	มฟซํฟมรดซ	ทลทซลทลท	ลซลทลทดร	ซํลํซํฟซํฟมร	มฟซํฟมรดท	ลรลทดรมร	ฟมฟรมฟมฟ

<u>รูปแบบการบรรเลง</u>

บรรเลงขยี้ เพิ่มความถี่ของโน้ตเป็น 2 เท่าของโน้ตตามปกติ คือ จากจำนวนของโน้ตห้องละ 4 ตัวโน้ต เพิ่มโน้ตเป็นจำนวน 8 ตัวโน้ต

<u>สำนวน</u>

สำนวนเป็นลักษณะเรียงเสียงและเป็นทำนองที่คุ้นเคยในการใช้บรรเลงซอด้วง เพื่อให้ผู้บรรเลงสามารถเริ่มบรรเลงได้อย่างมั่นใจและแสดงออกได้อย่างเต็มที่

<u>กลุ่มเสียงและลูกตก</u>

ทางเดี่ยวในห้องที่ 2 – 3 ของประโยคที่ 2 มีการเปลี่ยนกลุ่มเสียง จากทำนองก่อนหน้า กล่าวคือ จากกลุ่มเสียง เพียงออบน (ดรมxซล) เป็น กลุ่มเสียงทางนอก (รมฟxลท) ในห้องสุดท้ายของประโยคที่ 2

ประโยคที่ 1 และ 2 ใช้กลุ่มเสียงและลูกตกตรงตามทำนองหลัก

<u>กลวิธี</u>

บรรเลงแบบเก็บ ไม่ใช้กลวิธีใด เน้นความชัดเจนและความสัมพันธ์ระหว่างมือซ้ายกับขวา

<u>การใช้คันชัก</u>

ผู้วิจัยกำหนดให้ ห้องที่ 1 ประโยคที่ 1 ขึ้นต้นด้วยการใช้คันชัก ⌒ (เข้า) ซึ่งตรงกับจังหวะหนัก เพื่อเป็นการย้ำจังหวะให้มั่นคงตั้งแต่เริ่มเพลง และยังเป็นการสร้างความมั่นใจให้แก่ผู้บรรเลง แล้วจึงใช้คันชักหนึ่งทั้ง 2 ประโยค

ทางฆ้องวงใหญ่

ประโยคที่ 3 ประโยคที่ 4

-ฟํมํรํ	ฟํมํ--	มํรํ--	รํท--	มํรํ--	รํท--	ทล--	ลฟ--
รํ---	--รํท	--ทล	--ลฟ	--ทล	--ลฟ	--ฟม	--มร

ทางเดี่ยวซอด้วง : เที่ยวขยี้

ประโยคที่ 3 ประโยคที่ 4

ฟรลํลํลํรมม	มทรรรลทท	ทซลลลรทท	ทมรรรลํฟฟ	รทรทรมรร	ฟมฟมฟลํฟฟ	ลํฟมรมรฟม	ฟมรดรดมร

<u>รูปแบบการบรรเลง</u>

บรรเลงขยี้ เพิ่มความถี่ของโน้ตเป็น 2 เท่าของโน้ตตามปกติ คือ จากจำนวนของโน้ตห้องละ 4 ตัวโน้ต เพิ่มโน้ตเป็นจำนวน 8 ตัวโน้ต

<u>สำนวน</u>

ในประโยคที่ 3 และ 4 เป็นกลอนลักษณะซ้ำเสียง ทำนองในส่วนนี้ผู้วิจัยกำหนดให้ใช้เสียงดังสลับกับเสียงเบา โดยให้โน้ตตัวที่ 3 และ 7 ในห้องที่ 1 - 4 ของประโยคที่ 3 และ ห้องที่ 1 - 2 ของประโยคที่ 4 เป็นเสียงดัง จากนั้น ใช้เสียงดังตามปกติในห้องที่ 5 - 6 ของประโยคที่ 4

<u>กลุ่มเสียงและลูกตก</u>

ในประโยคที่ 3 และ 4 ใช้กลุ่มเสียงและลูกตกตรงตามทำนองหลัก ยกเว้นกลุ่มเสียงของห้องที่ 3 และ 4 ในประโยคที่ 4 ใช้กลุ่มเสียงเพียงออบน (ดรมxซล) แตกต่างจากทำนองหลักที่ใช้กลุ่มเสียงทางนอก (รมฟxลท)

<u>กลวิธี</u>

บรรเลงแบบเก็บ ไม่ใช้กลวิธีใด เน้นความชัดเจนและความสัมพันธ์ระหว่างมือซ้ายกับขวา

<u>การใช้คันชัก</u>

ใช้คันชักหนึ่ง ทั้ง 2 ประโยค

ทางฆ้องวงใหญ่

ประโยคที่ 5 ประโยคที่ 6

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

ทางเดี่ยวซอด้วง : เที่ยวขยี้

ประโยคที่ 5 ประโยคที่ 6

ชํมรดรมมม	ลทดมลรซด	ทลรดทลลํลํ	รซํดฟทมลร	มทดรมลทด	ทรมฟมฟซํลํ	ซํฟมรฟมรด	ทมรดทลฺ-ลํ

<u>รูปแบบการบรรเลง</u>

บรรเลงขยี้ เพิ่มความถี่ของโน้ตเป็น 2 เท่าของโน้ตตามปกติ คือ จากจำนวนของโน้ตห้องละ 4 ตัวโน้ต เพิ่มโน้ตเป็นจำนวน 8 ตัวโน้ต

<u>สำนวน</u>

ในห้องที่ 1 ของประโยคที่ 5 ใช้กลอนลักษณะซ้ำเสียงเพื่อเชื่อมโยงกลอนระหว่างประโยคให้สนิทสนมกัน แล้วค่อยใช้กลอนลักษณะอื่นในห้องต่อไป ซึ่งจะเห็นได้ว่าผู้วิจัยใช้กลอนที่มีการสัมผัสกันระหว่างห้องที่ 1 กับ ห้องที่ 3 ของประโยคที่ 5 และ ห้องที่ 2 สัมผัสกับ ห้องที่ 4 ของประโยคที่ 5 และห้องที่ 4 ของประโยคที่ 6 ผู้วิจัยได้ใช้กระสวนทำนอง XX – X เพื่อเอื้อต่อการถอนแนวไปสู่เที่ยวพัน และใช้การบรรเลงเก็บในเที่ยวพันอย่างปกติ

<u>กลุ่มเสียงและลูกตก</u>

กลุ่มเสียงที่ใช้ในประโยคที่ 5 และ 6 คือ กลุ่มเสียงเพียงออบน (ดรมxซล) และได้ใช้เสียงจร คือ เสียง ฟ (ฟา) เพื่อสร้างความน่าสนใจและความแตกต่างของโทนเสียงในประโยคก่อนหน้า

ซึ่งเป็นการเน้นเสียงในช่วงท้ายของเที่ยวขยี้ และเชื่อมไปยังทำนองจบ นำไปสู่เที่ยวพันต่อไป ทำนองทางเดี่ยวในประโยคที่ 5 และ 6 คือ ใช้กลุ่มเสียงและลูกตกตรงตามทำนองหลัก

กลวิธี

บรรเลงแบบเก็บ ไม่ใช้กลวิธีใด เน้นความชัดเจนและความสัมพันธ์ระหว่างมือซ้ายกับขวา

การใช้คันชัก

ใช้คันชักหนึ่ง จนถึง ห้องที่ 8 ของประโยคที่ 6 มีการใช้คันชักร่วมกันระหว่าง 2 ตัวโน้ต (คันชักสอง) ในห้องที่ 4 ของประโยคที่ 6 กับกระสวนทำนอง XXXXXX – X เพื่อให้ตัวโน้ตตัวสุดท้ายจบด้วยคันชัก ⌒ (เข้า) ตามมาตรฐานการใช้คันชัก

ทางฆ้องวงใหญ่

ประโยคที่ 1 ประโยคที่ 2

- ม่ - -	ร่ ร่ - ล	- - ล ท	- - ด่ ร่	ม่ ฟ่	ม่ ร่ - -	ด่ ท - -	ด่ ร่ ม่ ฟ่
- ม - ร	- - - ม	- ซ - -	ล ท - -	ม่ ร่	- - ด่ ท	- - ล ท	- - - ฟ

ทางเดี่ยวซอด้วง : เที่ยวพัน

ประโยคที่ 1 ประโยคที่ 2

ซ่ ด ร ม	ร ด ท ล	ท ล รฺ ซ	ล ท ด ร	ด ท ด ฟ	ม ร ด ท	ล ร ล ท	ด ร ม ฟ

รูปแบบการบรรเลง

บรรเลงลักษณะเก็บตามระเบียบวิธีการบรรเลงเดี่ยวซอด้วงเที่ยวพัน

สำนวน

สำนวนในประโยคที่ 1 เป็นสำนวนทางพื้น ส่วนในประโยคที่ 2 ใช้สำนวนจบประโยคด้วยทิศทางทำนองเสียงเรียงขึ้น แสดงถึงสำนวนที่ยังไม่จบประโยค

กลุ่มเสียงและลูกตก

กลุ่มเสียงประโยคที่ 1 และ 2 คือ กลุ่มเสียงเพียงออบน (ดรมxซล) แต่มีการโน้ตใช้เสียงจร คือ เสียง ท (ที) และ ฟ (ฟา) ซึ่งโน้ตเสียง ฟ (ฟา) ตัวสุดท้ายในห้องที่ 4 ของประโยคที่ 2 จะใช้เสียง ฟ เพื่อเชื่อมเสียงไปยังประโยคต่อไป

ในประโยคที่ 1 และ 2 ใช้กลุ่มเสียงและลูกตกตรงตามทำนองหลัก

กลวิธี

ใช้กลวิธีพรมจาก เสียง มร (มี เร) ระหว่างห้องที่ 1 และ 2 ของประโยคที่ 1 ใช้กลวิธีพรมปิด-เปิด เสียง ฟม (ฟา มี) ระหว่างห้องที่ 1 และ 2 ของประโยคที่ 2 ใช้กลวิธีพรมปิด-เปิด เสียง ทล

(ที ลา) ระหว่างห้องที่ 2 และ 3 ของประโยคที่ 2 จะเห็นได้ว่าการพรมเสียง ฟม (ฟา มี) และ ทล (ที ลา) เป็นกลวิธีเดียวกัน เพียงแต่เป็นเสียงโน้ตแตกต่างกัน

<u>การใช้คันชัก</u>

การใช้คันชักในโน้ตที่ดำเนินทำนองปกติใช้คันชักหนึ่ง ไม่มีการใช้คันชักร่วมกัน แต่เมื่อมีการใช้กลวิธีการพรม จะเป็นผลให้เกิดการใช้คันชักร่วมระหว่างโน้ตที่ใช้กลวิธีการพรม และให้โน้ตตัวสุดท้ายจบด้วยคันชัก ⌒ (เข้า)

ทางฆ้องวงใหญ่

ประโยคที่ 3 ประโยคที่ 4

- ฟํ มํ รํ	ฟํ มํ - -	มํ รํ - -	รํ ท - -	มํ รํ - -	รํ ท - -	ท ล - -	ล ฟ - -
รํ - - -	- - รํ ท	- - ท ล	- - ล ฟ	- - ท ล	- - ล ฟ	- - ฟ ม	- - ม ร

ทางเดี่ยวซอด้วง : เที่ยวพัน

ประโยคที่ 3 ประโยคที่ 4

ม ร ม ฟ	ลํ ฟ ม ร	ม ท ม ร	ฟ ม ลํ ฟ	ลํ ฟ ม ร	ม ร ฟ ม	ฟ ม ร ด	ร ด ม ร

<u>รูปแบบการบรรเลง</u>

บรรเลงลักษณะเก็บตามระเบียบวิธีการบรรเลงเดี่ยวซอด้วงเที่ยวพัน

<u>สำนวน</u>

สำนวนในประโยคที่ 3 เป็นสำนวนทางพื้น ส่วนในประโยคที่ 4 ใช้สำนวนที่มีการสัมผัสกัน โดยใช้โน้ตซ้ำกัน ได้แก่ โน้ตตัวที่ 3 และ 4 ซ้ำกับ โน้ตตัวที่ 1 และ 2 ในห้องถัดไป จนจบประโยค

<u>กลุ่มเสียงและลูกตก</u>

กลุ่มเสียงประโยคที่ 3 คือ กลุ่มเสียงทางนอก (รมฟxลท) โดยไม่ใช้เสียงจรเลย ในประโยคที่ 4 ห้องที่ 1 และ 2 ใช้กลุ่มเสียงทางนอก (รมฟxลท) เช่นเดียวกัน แต่มาเปลี่ยนเป็นกลุ่มเสียงเพียงออบน (ดรมxซล) ในห้องที่ 3 และ 4

ในประโยคที่ 3 และ 4 ใช้กลุ่มเสียงและลูกตกตรงตามทำนองหลัก ยกเว้นกลุ่มเสียงของห้องที่ 3 และ 4 ในประโยคที่ 4 ใช้กลุ่มเสียงเพียงออบน(ดรมxซล) แตกต่างจากทำนองหลักที่ใช้กลุ่มเสียงทางนอก (รมฟxลท)

<u>กลวิธี</u>

ใช้กลวิธีพรมปิด-เปิด เสียง ฟม (ฟา มี) ห้องที่ 2 ของประโยคที่ 3 และ ห้องที่ 1 ของประโยคที่ 4 ใช้กลวิธีพรมจาก เสียง มร (มี เร) ห้องที่ 3 ของประโยคที่ 4

การใช้คันชัก

การใช้คันชักในโน้ตที่ดำเนินทำนองปกติใช้คันชักหนึ่ง ไม่มีการใช้คันชักร่วมกัน แต่เมื่อมีการใช้กลวิธีการพรม จะเป็นผลให้เกิดการใช้คันชักร่วมระหว่างโน้ตที่ใช้กลวิธีการพรม และให้โน้ตตัวสุดท้ายจบด้วยคันชัก ⌒ (เข้า)

ทางฆ้องวงใหญ่

ประโยคที่ 5 ประโยคที่ 6

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

ทางเดี่ยวซอด้วง : เที่ยวพัน

ประโยคที่ 5 ประโยคที่ 6

ซ ด ร ม	ฟ ซํ ร ม	ฟ ม ฟ ลํ	ซํ ฟ ม ร	ล ท ด ม	ร ด ท ล	-[ฟม]ร - [รม]ฟํ	- ซํ - ลํ

รูปแบบการบรรเลง

บรรเลงลักษณะเก็บตามระเบียบวิธีการบรรเลงเดี่ยวซอด้วงเที่ยวพัน ในห้องที่ 3 และ 4 ของประโยคที่ 6 ถอนจังหวะ เพื่อทำแนวเข้าสู่เที่ยวโอด สามชั้น

สำนวน

สำนวนในประโยคที่ 5 เป็นสำนวนทางพื้น ส่วนในประโยคที่ 6 ใช้สำนวนทางพื้นในห้องที่ 1 และ 2 เป็นสพนวนเรียงเสียง เพื่อคลี่คลายทำนองลงสู่เที่ยวโอดต่อไป

กลุ่มเสียงและลูกตก

กลุ่มเสียงประโยคที่ 5 คือ กลุ่มเสียงเพียงออบน (ดรมxซล) โดยใช้เสียงจร คือ ฟ (ฟา) ในประโยคที่ 6 ห้องที่ 1 และ 2 ยังคงใช้กลุ่มเสียงเพียงออบน (ดรมxซล) แต่ใช้กลุ่มเสียงทางนอก (รมฟxลท) ในห้องที่ 3 และ 4 เพื่อจูงจิตให้ชวนติดตามฟังต่อไป

ในประโยคที่ 5 และ 6 ใช้กลุ่มเสียงและลูกตกตรงตามทำนองหลัก

กลวิธี

ใช้กลวิธีพรมเปิด-ปิด เสียง มฟ (มี ฟา) ระหว่างห้องที่ 1 กับ 2 ของประโยคที่ 5 และระหว่างห้องที่ 2 กับ 3 นอกจากนี้ยังใช้การพรมระหว่างตัวโน้ตตัวที่ 2 กับ 3 ในห้องที่ 3 ของประโยคนี้อีกด้วย ซึ่งการพรมต่อเนื่องกัน ผู้บรรเลงจะต้องแยกเสียงของการพรมผสมโน้ตออกเป็นชุด ๆ โดยให้เสียงที่ปิดนิ้วลงเป็นจุดสิ้นสุดของการพรมและเริ่มใหม่ด้วยการเปิดนิ้ว ในประโยคที่ 5 นี้ยังใช้กลวิธีพรมปิด-เปิด เสียง ฟม (ฟา มี) ในห้องที่ 4 ของประโยค การบรรเลงให้เกิดเสียงชัดเจน ผู้บรรเลงจะต้อง

แยกเสียงของการพรมเปิด-ปิด หรือ ปิด-เปิด ให้ขาดจากกัน ไม่เช่นนั้นจะทำให้เสียงคลุมเคลือและทำให้เสียงของโน้ตที่เกิดจากการใช้กลวิธีบกพร่องไป ในประโยคที่ 6 ใช้กลวิธีพรมจาก เสียง มร (มี เร) ระหว่างห้องที่ 1 กับ 2 ของประโยค ในห้องที่ 3 ใช้กลวิธีการสะบัด เพื่อเอื้อต่อการถอนแนวเข้าสู่เที่ยวโอดต่อไป

การใช้คันชัก

การใช้คันชักในโน้ตที่ดำเนินทำนองปกติใช้คันชักหนึ่ง ไม่มีการใช้คันชักร่วมกัน แต่เมื่อมีการใช้กลวิธีการพรม จะเป็นผลให้เกิดการใช้คันชักร่วมระหว่างโน้ตที่ใช้กลวิธีการพรม และให้โน้ตตัวสุดท้ายจบด้วยคันชัก ⌒ (เข้า) และใช้คันชักสี่ ตั้งแต่โน้ตตัวสุดท้ายของห้องที่ 2 ของประโยคที่ 6 ไปจนจบประโยค

สองชั้น

ทางฆ้องวงใหญ่

ประโยคที่ 1

- - - มํ	- - - -	- รํ - รํ	- - - ล	- - - ซ	- - ล ท	- ล - ท	- ดํ - รํ
- - - ม	- - - ร	- - - -	- - - ลฺ	- ซฺ - -	- - - ทฺ	- ลฺ - ทฺ	- ด - ร

ทางเดี่ยวซอด้วง : เที่ยวโอด

ประโยคที่ 1

- - - ลํ	- - - ร	-มร - ซํด	ทรดท - รล	- ด - รซํม	รซํมรด - รด	ทลซ - ลท	- ด - มรดมรึ

รูปแบบการบรรเลง

บรรเลงลักษณะตามระเบียบวิธีการบรรเลงเดี่ยวซอด้วงเที่ยวโอด

สำนวน

สำนวนในประโยคที่ 1 เป็นสำนวนทางโอด มีการใช้สำนวนข้ามเสียงเพื่อความซับซ้อนของทำนอง และสำนวนเอื้อนเสียงเพื่อความอ่อนหวาน สำนวนในวรรคแรกมีทิศทางลง ส่วนสำนวนในวรรคหลังใช้สำนวนที่มีทิศทางขึ้น หากพิจารณาแล้วจะเห็นว่าเป็นสำนวนที่มีความสัมพันธ์กันกับทำนองหลักทั้งประโยค

กลุ่มเสียงและลูกตก

กลุ่มเสียงของทำนองหลักประโยคที่ 1 คือ กลุ่มเสียงเพียงออบน (ดรมxซล) ซึ่งทางเดี่ยวซอด้วงในประโยคนี้ ใช้กลุ่มเสียงตรงตามทำนองหลัก 8 ผู้วิจัยได้ใช้ลูกตกลงเสียงตรงตามทำนองหลักทั้งห้องที่ 4 และห้องที่ 8 ของประโยค

<u>กลวิธี</u>

ประโยคที่ 1 ใช้กลวิธีพรมจาก เสียง มร (มี เร) ในห้องที่ 1 และห้องที่ 8 ซึ่งกลวิธีทั้ง 2 จุดนี้เป็นกลวิธีชนิดเดียวกัน แต่ในห้องที่ 1 เป็นการใช้กลวิธีพรมจากเพียงอย่างเดียว ส่วนในห้องที่ 8 เป็นกลวิธีพรมจากต่อจากกลวิธีอื่น คือ กลวิธีสะบัดเสียง มรด ประกอบกันเกิดเป็นลูกเดี่ยว มรดมร

กลวิธีกระทบที่ใช้ในประโยคนี้มีอยู่ด้วยกัน 2 แบบ ได้แก่ 1) ใช้กลวิธีกระทบเพียงอย่างเดียว ดังปรากฏในห้องที่ 3 ห้องที่ 4 และห้องที่ 6 และ 2) ใช้กลวิธีกระทบประกอบกับกลวิธีอื่น ดังปรากฏในห้องที่ 7 ซึ่งเป็นกลวิธีกระทบประกอบกับกลวิธีพรมปิดเสียง ท (ที)

กลวิธีสะบัดใช้ในประโยคนี้มีอยู่ด้วยกัน 2 แบบ ได้แก่ 1) ใช้กลวิธีสะบัดเพียงอย่างเดียว ดังปรากฏในห้องที่ 5 และ 2) ใช้กลวิธีสะบัดแล้วต่อด้วยกลวิธีอื่น ดังปรากฏในห้องที่ 6 ซึ่งเป็นกลวิธีสะบัดแล้วต่อด้วยกลวิธีเอื้อน ซึ่งเป็นการใช้โน้ตเสียง ม (มี) ต่อเนื่องกัน และในห้องที่ 8 เป็นกลวิธีสะบัดแล้วต่อด้วยกลวิธีพรมจากเสียง มร (มี เร)

กลวิธีพรมปิด เสียง ท (ที) ที่ใช้ในประโยคนี้มีอยู่ด้วยกัน 2 แบบ ได้แก่ 1) ใช้กลวิธีพรมปิดอย่างเดียว ดังปรากฏในห้องที่ 4 และ 2) ใช้กลวิธีพรมปิดประกอบกับกลวิธีอื่น ดังปรากฏในห้องที่ 7 ซึ่งเป็นกลวิธีพรมปิดประกอบกลวิธีกระทบ ซึ่งจะเห็นว่าลูกเดี่ยวในห้องนี้ใช้กลวิธี 2 ชนิด ต่อกันกลายเป็นกลวิธีเอื้อน ทีลซ

<u>การใช้คันชัก</u>

ในห้องที่ 1 ของประโยคนี้ใช้กลวิธีสะอึกคันชัก คือ หยุดคันชักเป็นห้วง ๆ เริ่มด้วยคันชักออก จากนั้นใช้คันชักสี่ตลอดทั้งประโยค

ทางฆ้องวงใหญ่

ประโยคที่ 2

- - ฟํ ฟํ	- ฟํ - -	รํ รํ - -	มํ มํ - ฟํ	- - - -	- มํ - ฟํ	- มํ - -	- - - ฟํ
- ฟ - -	- ล - ร	- - - ม	- - - ฟ	- - - -	- ม - ฟ	- ม - ฟ	- - - -

ทางเดี่ยวซอด้วง : เที่ยวโอด

ประโยคที่ 2

3

- - - ลํม	- ฟม - ลํม	ลํฟมร - ลํร	ฟมรฟมลํฟ-ม	- ฟ - ฟ	- - - ลํม	ลํฟมร - ร	ฟมรฟมลฟ-ฟ

<u>รูปแบบการบรรเลง</u>

บรรเลงลักษณะตามระเบียบวิธีการบรรเลงเดี่ยวซอด้วงเที่ยวโอด

สำนวน

สำนวนในประโยคที่ 2 เป็นสำนวนทางโอด มีการใช้สำนวนซ้ำเสียงเพื่อคงรูปของเสียงตามทำนองหลัก สำนวนในหประโยคนี้จะมีทิศทางคงที่ไม่โลดโผน ได้ใช้สำนวนเดียวกันในวรรคแรกและวรรคหลังแต่ผู้วิจัยเลือกใช้คนละช่วงเสียงกันเพื่อสร้างความแตกต่างของเนื้อเสียงเป็นการแสดงทักษะของผู้บรรเลง

กลุ่มเสียงและลูกตก

กลุ่มเสียงของทำนองหลักประโยคที่ 2 คือ ไม่ครบ 5 เสียงแต่มีแนวโน้มใกล้เคียงกับกลุ่มเสียง ทางนอก (รมฟxลท) ผู้วิจัยได้ใช้กลุ่มเสียงสอดคล้องกับทำนองหลัก ลูกตกในห้องที่ 4 เป็นคู่ 2 กับทำนองหลักเนื่องจากเสียงของลูกตกในวรรคนี้เคลื่อนออกไปอันเนื่องมาจากการใช้กลวิธีคลึงนิ้วทำให้เสียงลูกตกไปลงในห้องที่ 5 แต่ในห้องสุดท้ายของประโยคผู้วิจัยได้ใช้ลูกตกลงเสียงตรงตามทำนองหลัก

กลวิธี

ประโยคที่ 2 ใช้กลวิธีกระทบด้วยกัน 3 แบบ ได้แก่ 1) ใช้กลวิธีกระทบเพียงอย่างเดียว ดังปรากฏในห้องที่ 1 ห้องที่ 2 ห้องที่ 3 และห้องที่ 6 2) ใช้กลวิธีกระทบต่อด้วยกลวิธีอื่น ดังปรากฏในห้องที่ 3 และห้องที่ 7 เป็นการใช้กลวิธีกระทบต่อด้วยกลวิธีพรมปิดและเอื้อน และ 3) ใช้กลวิธีกระทบต่อจากกลวิธีอื่น ดังปรากฏในห้องที่ 4 และห้องที่ 8 ซึ่งเป็นกลวิธีกระทบต่อจากกลวิธีพรมปิด-เปิดเสียง ฟม (ฟา มี)

กลวิธีสะบัดที่ใช้ในประโยคนี้เป็นการใช้กลวิธีสะบัดแล้วต่อด้วยกลวิธีอื่น ดังปรากฏในห้องที่ 4 และห้องที่ 8 ซึ่งเป็นกลวิธีสะบัดแล้วต่อด้วยกลวิธีพรมปิด-เปิดเสียง ฟม (ฟา มี) จะเห็นได้ว่าลูกเดี่ยวในห้องที่ 4 และ 8 มีกลวิธี 3 ชนิด ได้แก่ สะบัด พรมปิด-เปิด และกระทบ ประกอบกันเป็นลูกเดี่ยว 1 ชุด

กลวิธีพรมปิด เสียง ฟ (ฟา) ที่ใช้ในประโยคนี้ ได้แก่ การใช้กลวิธีพรมปิดประกอบกับกลวิธีอื่น ดังปรากฏในห้องที่ 3 และ ห้องที่ 7 ซึ่งเป็นกลวิธีพรมปิดประกอบกลวิธีกระทบ ซึ่งจะเห็นว่าลูกเดี่ยวในห้องนี้ใช้กลวิธี 2 ชนิดต่อกันกลายเป็นกลวิธีเอื้อน และพรมปิดประกอบกลวิธีคลึงนิ้วในห้องที่ 5 ของประโยค

การใช้คันชัก

ในประโยคนี้ใช้คันชักสี่ตลอดทั้งประโยคจะคั่นด้วยการใช้การสะอึกคันชักออก ในห้องที่ 5 จากนั้นใช้คันชักสี่ไปจนจบประโยค

ทางฆ้องวงใหญ่

ประโยคที่ 3

- - ม ฟ	- ล - ท	- รํ - ท	- ล - ฟ	- ท - -	ล ฟ - -	รํ รํ - -	มํ มํ - ฟํ
- ร - -	- ลฺ - ทฺ	- ร - ทฺ	- ลฺ - ด	- - ล ฟ	- - ม ร	- - - ม	- - - ฟ

ทางเดี่ยวซอด้วง : เที่ยวโอด

ประโยคที่ 3

- - - ลํทํ	ลํทํลํรํ - ร	ม ร ด - ร	ฟมลํฟ - ฟํฟํฟ	- - - ลํทํ	ลํรํทํลํ - ลํฟ	ลํฟม - ฟ	ลํฟมร - ฟมรฟม

<u>รูปแบบการบรรเลง</u>

บรรเลงลักษณะตามระเบียบวิธีการบรรเลงเดี่ยวซอด้วงเที่ยวโอด

<u>สำนวน</u>

สำนวนในประโยคที่ 3 เป็นสำนวนทางโอด ในวรรคแรกใช้สำนวนที่มีทิศทางขึ้นและหักเสียงกลับมาใช้สายเปล่าแล้วใช้สำนวนทิศทางขึ้น ในห้องที่ 5 – 6 ของวรรคหลังใช้สำนวนสัมพันธ์กับห้องที่ 1 – 2 แต่เปลี่ยนโน้ตตัวสุดท้ายเพื่อไปยังสำนวนต่อไป

<u>กลุ่มเสียงและลูกตก</u>

กลุ่มเสียงของทำนองหลักประโยคที่ 3 คือ กลุ่มเสียง ทางนอก (รมฟxลท) ผู้วิจัยได้ใช้กลุ่มเสียงสอดคล้องกับทำนองหลัก ลูกตกในห้องที่ 8 ของทำนองทางเดี่ยวลงเสียงเป็นคู่ 2 กับทำนองหลัก เนื่องจากผู้วิจัยต้องการให้มีความแตกต่างของทำนองและเป็นเสียงเพื่อเชื่อมไปยังสำนวนในประโยคต่อไป จึงละลูกตกในประโยคนี้ไว้แล้วลงเสียงเป็นคู่ 2 ของทำนองหลักแทน

<u>กลวิธี</u>

ประโยคที่ 3 ใช้กลวิธีกระทบด้วยกัน 3 แบบ ได้แก่ 1) ใช้กลวิธีกระทบเพียงอย่างเดียว ดังปรากฏในห้องที่ 1 ห้องที่ 5 และห้องที่ 6 2) ใช้กลวิธีกระทบต่อด้วยกลวิธีอื่น ดังปรากฏในห้องที่ 7 และห้องที่ 8 เป็นการใช้กลวิธีกระทบต่อด้วยกลวิธีพรมปิดและเอื้อน และ 3) ใช้กลวิธีกระทบต่อจากกลวิธีอื่น ดังปรากฏในห้องที่ 4 ซึ่งเป็นกลวิธีกระทบต่อจากกลวิธีพรมปิด-เปิดเสียง ฟม (ฟา มี)

กลวิธีพรมปิด-เปิดที่ใช้ในประโยคนี้ คือ พรมปิด-เปิดเสียง ทล (ที ลา) ในห้องที่ 2 ห้องที่ 6 และพรมปิด-เปิดเสียง ฟม (ฟา มี) ในห้องที่ 4 ห้องที่ 8 ซึ่งกลวิธีนี้ถูกใช้อยู่ด้วยกัน 3 แบบ คือ 1) ใช้กลวิธีพรมปิด-เปิดอย่างเดียว ดังปรากฏในห้องที่ 2 เสียง ทล (ที ลา) 2) ใช้กลวิธีพรมปิด-เปิดแล้วต่อด้วยกลวิธีอื่น ดังปรากฏในห้องที่ 4 ซึ่งเป็นการพรมปิด-เปิดแล้วต่อด้วยกลวิธีกระทบ และ 3) ใช้กลวิธี

พรมปิด-เปิดแล้วต่อจากกลวิธีอื่น ดังปรากฏในห้องที่ 8 ซึ่งเป็นการใช้กลวิธีพรมปิด-เปิดแล้วต่อจากกลวิธีสะบัด

กลวิธีพรมเปิด เสียง ม (มี) ที่ใช้ในประโยคนี้มี 2 แบบ ได้แก่ 1) ใช้กลวิธีพรมเปิดอย่างเดียว ดังปรากฏในห้องที่ 6 และ 2) เป็นการใช้กลวิธีการใช้กลวิธีพรมเปิดประกอบกับกลวิธีอื่น ได้แก่ การใช้กลวิธีพรมเปิดประกอบกับกลวิธีกระทบ กลายเป็นกลวิธีเอื้อน ดังปรากฏในห้องที่ 3

กลวิธีพรมปิด เสียง ฟ (ฟา) ที่ใช้ในประโยคนี้เป็นการใช้กลวิธีพรมปิดประกอบกับกลวิธีอื่น ดังปรากฏในห้องที่ 7 ซึ่งเป็นการพรมปิดประกอบกับกลวิธีกระทบ ในห้องที่ 8 เป็นกลวิธีพรมปิดประกอบกลวิธีกระทบ 2 กลวิธีทั้งก่อนหน้าและต่อท้าย กลายเป็นกลวิธีเอื้อน ซึ่งจะเห็นว่าลูกเดี่ยวในชุดนี้ใช้กลวิธี 2 ชนิดกลายเป็นลูกเดี่ยว 1 ชุ์ด คือ ดฺฟมร

ในห้องที่ 4 ใช้กลวิธีสะเดาะเสียง ฟ (ฟา) และห้องที่ 8 กลวิธีสะบัด สะบัดแล้วต่อด้วยกลวิธีพรมปิด-เปิดเสียง ฟม (ฟา มี)

กลวิธีเปลี่ยนช่วงเสียงในประโยคนี้เป็นการเปลี่ยนช่วงเสียงจากช่วงเสียงที่ 1 เป็นช่วงเสียงที่ 3 ในห้องที่ 1 ห้องที่ 2 ห้องที่ 5 และห้องที่ 6

<u>การใช้คันชัก</u>

ในประโยคนี้ใช้คันชักสี่ตลอดทั้งประโยคแต่จะคั่นด้วยการใช้คันชักในลักษณะ กับกลวิธีสะเดาะแล้วลากคันชักยาวเป็นคันชักสี่ต่อไปจนจบประโยค ดังนี้

ทางฆ้องวงใหญ่

ประโยคที่ 4

- - - -	- ฟํ - ฟํ	- - รํ รํ	- มํ - ฟํ	- ฟํ - ฟํ	- - มํ มํ	- ฟํ - มํ	- - รํ รํ
- - - ฟ	- - - -	- ร - -	- ม - ฟ	- ล - ฟ	- ม - -	- ฟ - ม	- ร - -

ทางเดี่ยวซอด้วง : เที่ยวโอด

ประโยคที่ 4

2 5

- - - ซํ	ฟซํลํซํ - ด	- ทํ - ด	รมรด- รมํ	- ฟํ - ด	ลํซํฟดฟํ- ซํลํ	- - - ซํ	ดํลํซํฟม - รํ

<u>รูปแบบการบรรเลง</u>

บรรเลงลักษณะตามระเบียบวิธีการบรรเลงเดี่ยวซอด้วงเที่ยวโอด

<u>สำนวน</u>

สำนวนในประโยคที่ 4 เป็นสำนวนทางโอด ในวรรคแรกใช้สำนวนที่มีทิศทางขึ้นและสำนวนทิศทางลง

กลุ่มเสียงและลูกตก

กลุ่มเสียงของทำนองหลักประโยคที่ 4 ไม่ชัดเจนว่าเป็นกลุ่มเสียงใด แต่มีแนวโน้มใกล้เคียงกับกลุ่มเสียงทางนอก (รมฟxลท) แต่ผู้วิจัยได้ใช้กลุ่มเสียงแตกต่างจากทำนองหลัก คือ ใช้กลุ่มเสียงทางเพียงออบน (ดรมxซล) และใช้เสียงจร คือ เสียง ท (ที) และ ฟ (ฟา) ด้วย ในห้องที่ 4 เสียงลูกตกของทางเดี่ยวเป็นคู่ 2 กับทำนองหลัก ส่วนห้องที่ 8 ของประโยคได้ยึดเสียงลูกตกตรงตามทำนองหลักเอาไว้

กลวิธี

ประโยคที่ 4 ใช้กลวิธีกระทบด้วยกัน 3 แบบ ได้แก่ 1) ใช้กลวิธีกระทบเพียงอย่างเดียว ดังปรากฏในห้องที่ 2 และห้องที่ 4 ซึ่งเป็นการกระทบทั้งลงและขึ้น 2) ใช้กลวิธีกระทบต่อจากกลวิธีอื่น ดังปรากฏในห้องที่ 4 เป็นกลวิธีกระทบต่อจากกลวิธีพรมเปิด เสียง ม (มี) กลายเป็นกลวิธีเอื้อน และห้องที่ 6 เป็นกลวิธีกระทบต่อจากกลวิธีสะบัด 3) ใช้กลวิธีกระทบประกอบกับกลวิธีอื่น ดังปรากฏในห้องที่ 6 เป็นการใช้กลวิธีกระทบประกอบกับกลวิธีพรมปิด เสียง ฟ (ฟา)

กลวิธีพรมเปิด เสียง ม (มี) ที่ใช้ในประโยคนี้มี 2 แบบ ได้แก่ 1) ใช้กลวิธีพรมเปิดต่อด้วยกลวิธีอื่น ดังปรากฏในห้องที่ 4 ซึ่งเป็นการใช้กลวิธีพรมเปิดต่อด้วยกลวิธีกระทบ กลายเป็นกลวิธีเอื้อน และ 2) เป็นการใช้กลวิธีการใช้กลวิธีพรมเปิดประกอบกับกลวิธีอื่น ได้แก่ การใช้กลวิธีพรมเปิดประกอบกับกลวิธีกระทบ ดังปรากฏในห้องที่ 4

กลวิธีพรมปิด ที่ใช้ในประโยคนี้มี 2 เสียง ได้แก่ เสียง ท (ที) และเสียง ฟ (ฟา) เป็นการใช้กลวิธีพรมปิด 2 แบบ ได้แก่ 1) ใช้กลวิธีพรมปิดอย่างเดียว ดังปรากฏในห้องที่ 3 และห้องที่ 5 ซึ่งเป็นกลวิธีชนิดเดียวกันแต่คนละเสียงกัน 2) ใช้กลวิธีพรมปิดประกอบกับกลวิธีอื่น ดังปรากฏในห้องที่ 4 และห้องที่ 6 ซึ่งเป็นกลวิธีพรมปิดประกอบกับกลวิธีกระทบ

ในห้องที่ 8 ใช้กลวิธีประ เสียง ร (เร) เนื่องจากตัวโน้ตในตำแหน่งนี้มีความยาวที่เอื้อต่อการใช้กลวิธีประได้

กลวิธีเปลี่ยนช่วงเสียงในประโยคนี้เป็นการเปลี่ยนช่วงเสียงจากช่วงเสียงที่ 1 เป็นช่วงเสียงที่ 2 ในห้องที่ 6 และเมื่อเปลี่ยนเป็นช่วงเสียงที่ 5 ก่อนกลับเข้าสู่ช่วงเสียงที่ 1 ในห้องที่ 8

การใช้คันชัก

ในประโยคนี้ใช้คันชักสี่ตลอดทั้งประโยค

ทางฆ้องวงใหญ่

ประโยคที่ 5

- - - ดํ	- - รํ รํ	- - - มํ	- - รํ รํ	- มํ - มํ	- มํ - -	รํ รํ - -	ดํ ดํ - -
- - - ด	- ร - -	- - - ม	- ร - -	- ม - ซ	- ม - ร	- - - ด	- - - ร

ทางเดี่ยวซอด้วง : เที่ยวโอด

ประโยคที่ 5

- - - ร	- - - ฟ	ซฟม รด- รม	ซฟซลซ - ซร	- ม - -	- ลซม - มร	- ด - รม	รดมร - ร

<u>รูปแบบการบรรเลง</u>

บรรเลงลักษณะตามระเบียบวิธีการบรรเลงเดี่ยวซอด้วงเที่ยวโอด

<u>สำนวน</u>

สำนวนของทำนองหลักในประโยคที่ 5 เป็นสำนวนลูกเท่า ซึ่งทางเดี่ยว ผู้วิจัยใช้สำนวนทางโอดโดยไม่ได้ใช้สำนวนยืนเสียงแต่ใช้สำนวนที่มีการเคลื่อนที่ของทำนอง สำนวนในวรรคหลังได้ใช้การลักจังหวะเพื่อให้มีความรู้สึกว่ามีจังหวะที่กระชับขึ้นซึ่งเป็นการนำเข้าสู่แนวในเที่ยวพันช่วงต่อไป

<u>กลุ่มเสียงและลูกตก</u>

กลุ่มเสียงของทำนองหลักประโยคที่ 5 ไม่ชัดเจนว่าเป็นกลุ่มเสียงใด เนื่องจากเป็นสำนวนลูกเท่า ผู้วิจัยได้ใช้กลุ่มเสียงเพียงออบน (ดรมxซล) โดยใช้เสียงจร คือ เสียง ฟ (ฟา) เพื่อเชื่อมไปยังลูกตกตามเสียงของทำนองหลัก โดยประโยคนี้ผู้วิจัยได้ยึดลูกตกตรงตามทำนองหลักทั้งห้องที่ 4 และ 8 ของประโยค

<u>กลวิธี</u>

ในห้องที่ 1 ประโยคที่ 5 ใช้กลวิธีสะอึกคันชัก เนื่องจากเป็นเสียงที่ซ้ำกับโน้ตตัวสุดท้ายของประโยคที่ 4 ดังนั้นผู้วิจัยจึงเลือกใช้กลวิธีที่แตกต่างกัน และเพื่อให้ไม่เป็นการลากเสียงเรียบ ๆ จนเกินไปอีกด้วย

กลวิธีกระทบที่ใช้ในประโยคนี้มีด้วยกัน 3 แบบ ได้แก่ 1) ใช้กลวิธีกระทบเพียงอย่างเดียว ดังปรากฏในห้องที่ 3 และห้องที่ 4 ซึ่งเป็นการกระทบทั้งลงและขึ้น 2) ใช้กลวิธีกระทบต่อจากกลวิธีอื่น ดังปรากฏในห้องที่ 3 ซึ่งเป็นกลวิธีกระทบต่อจากกลวิธีพรมเปิด เสียง ม (มี) กลายเป็นกลวิธีเอื้อน และระหว่างห้องที่ 7 กับห้องที่ 8 ก็ใช้กลวิธีนี้เช่นกัน แต่เป็นการเอื้อนต่อเนื่องกันระหว่างห้องเพลง 3) ใช้กลวิธีกระทบประกอบกับกลวิธีอื่น ดังปรากฏในห้องที่ 3 และห้องที่ 7 เป็นการใช้กลวิธีกระทบประกอบกับกลวิธีพรมเปิด เสียง ม (มี)

กลวิธีพรมเปิด เสียง ม (มี) ที่ใช้ในประโยคนี้มี 3 แบบ ได้แก่ 1) ใช้กลวิธีพรมเปิดอย่างเดียว ดังปรากฏในห้องที่ 5 ซึ่งไม่ได้ลากคันชักให้ยาวเท่ากับความยาวของตัวโน้ตแต่จะใช้การหยุดคันชักและเว้นให้จังหวะดำเนินไป เพื่อความกระชับของแนวเพลง 2) ใช้กลวิธีพรมเปิดต่อด้วยกลวิธีอื่น ดังปรากฏในห้องที่ 3 และระหว่างห้องที่ 7 กับห้องที่ 8 ซึ่งเป็นการใช้กลวิธีพรมเปิดต่อด้วยกลวิธีกระทบ กลายเป็นกลวิธีเอื้อน และ 3) เป็นการใช้กลพรมเปิดประกอบกับกลวิธีอื่น ได้แก่ การใช้กลวิธีพรมเปิดประกอบกับกลวิธีกระทบ ดังปรากฏในห้องที่ 3

กลวิธีพรมปิด ใช้เพียงจุดเดียว คือ ห้องที่ 2 เป็นกลวิธีพรมปิด เสียง ท (ที)

กลวิธีพรมจากที่ใช้ในประโยคนี้เป็นเสียง มร (มี เร) มีด้วยกันอยู่ 2 แบบ ได้แก่ 1) ใช้กลวิธีพรมจากอย่างเดียว ดังปรากฏในห้องที่ 6 และ 2) ใช้กลวิธีพรมจากต่อจากกลวิธีอื่น ดังปรากฏในห้องที่ 8 ซึ่งเป็นการพรมจากต่อจากกลวิธีเอื้อน ซึ่งจะเห็นว่าการใช้กลวิธีกระทบ พรมเปิด และพรมจากประกอบกันกลายเป็นลูกเดียว 1 ชุด

ในห้องที่ 8 ใช้กลวิธีประ เสียง ร (เร) เนื่องจากตัวโน้ตในตำแหน่งนี้มีความยาวที่เอื้อต่อการใช้กลวิธีประได้

<u>การใช้คันชัก</u>

ในวรรคแรกของประโยคนี้ใช้คันชักสี่ และเพื่อให้วรรคหลังมีแนวที่กระชับ ผู้วิจัยจึงเปลี่ยนจากการใช้คันชักเข้าต่อเนื่องจากห้องที่ 4 มาเป็นใช้คันชักออก แล้วหยุดคันชักคั่นตรงที่ลักจังหวะ แล้วใช้คันชักออกในห้องต่อไป จากนั้นกลับเข้าใช้คันชักสี่ตามเดิมจนจบประโยค

ทางฆ้องวงใหญ่

ประโยคที่ 6

- - - -	- - - ดํ	- - - ดํ	- - - รํ	- ดํ - มํ	- รํ - ดํ	ดํ ดํ - -	ท ท - ล
- - - -	- - - ด	- - - ด	- - - ร	- ด - ม	- ร - ด	- - - ท	- - - ล

ทางเดี่ยวซอด้วง : เที่ยวโอด

ประโยคที่ 6

- - - ร	- - - ด	- - - ที	- ด - ร	ซ ํ ม - ร	มรซม - มรด	- ซ - ลด	รดที - ล

<u>รูปแบบการบรรเลง</u>

บรรเลงลักษณะตามระเบียบวิธีการบรรเลงเดี่ยวซอด้วงเที่ยวโอด และในวรรคหลังกระชับแนวเพื่อเข้าสู่เที่ยวพัน

<u>สำนวน</u>

สำนวนทางเดี่ยวในวรรคแรกของประโยคที่ 6 เป็นสำนวนที่ดำเนินไปตามทำนองหลักเพื่อคลี่คลายทำนอง และในวรรคหลังผู้วิจัยใช้กระสวนทำนอง XX-X เพื่อช่วยให้แนวกระชับขึ้น เอื้อต่อการทำแนวเข้าสู่เที่ยวพัน

<u>กลุ่มเสียงและลูกตก</u>

กลุ่มเสียงของทำนองหลักประโยคที่ 6 ไม่ชัดเจนว่าเป็นกลุ่มเสียงใด ผู้วิจัยได้ใช้กลุ่มเสียงเพียงออบน (ดรมxซล) โดยใช้เสียงจร คือ เสียง ท (ที) เพื่อเชื่อมไปยังลูกตกตามเสียงของทำนองหลัก โดยประโยคนี้ผู้วิจัยได้ยึดลูกตกตรงตามทำนองหลักทั้งห้องที่ 4 และ 8 ของประโยค

<u>กลวิธี</u>

ในห้องที่ 1 ประโยคที่ 6 ใช้กลวิธีสะอึกคันชัก เนื่องจากเป็นเสียงที่ซ้ำกับโน้ตตัวสุดท้ายของประโยคที่ 4 ดังนั้นผู้วิจัยจึงเลือกใช้กลวิธีที่แตกต่างกัน และเพื่อให้ไม่เป็นการลากเสียงเรียบ ๆ จนเกินไปอีกด้วย

กลวิธีกระทบที่ใช้ในประโยคนี้มีด้วยกัน 2 แบบ ได้แก่ 1) ใช้กลวิธีกระทบเพียงอย่างเดียว ดังปรากฏในห้องที่ 7 และห้องที่ 8 ซึ่งเป็นการกระทบทั้งลงและขึ้น 2) ใช้กลวิธีกระทบต่อจากกลวิธีอื่น ดังปรากฏในห้องที่ 6 ซึ่งเป็นกลวิธีกระทบต่อจากกลวิธีพรมจาก เสียง มร (มี เร) กลายเป็นลูกเดี่ยว 1 ชุด

กลวิธีพรมปิดที่ใช้ในประโยคนี้ เป็นกลวิธีพรมปิด เสียง ท (ที) ได้แก่ ห้องที่ 3 และห้องที่ 8 ซึ่งเป็นกลวิธีพรมปิด เสียง ท (ที)

กลวิธีพรมเปิดที่ใช้ในประโยคนี้ เป็นกลวิธีพรมเปิด เสียง ม (มี) ได้แก่ ห้องที่ 4

กลวิธีพรมจากที่ใช้ในประโยคนี้เป็นเสียง มร (มี เร) เป็นการใช้กลวิธีพรมจากต่อด้วยกลวิธีอื่น ดังปรากฏในห้องที่ 6 ซึ่งเป็นการใช้กลวิธีพรมจากต่อด้วยกลวิธีกระทบ ประกอบกันเป็นลูกเดี่ยว 1 ชุด

ในห้องที่ 6 ใช้กลวิธีสะบัด เพื่อกระชับแนวเพลงเข้าสู่เที่ยวพัน

<u>การใช้คันชัก</u>

ในประโยคนี้ใช้คันชักสี่ตลอดทั้งประโยค

ทางฆ้องวงใหญ่

ประโยคที่ 1

- - - มํ	- - - -	- รํ - รํ	- - - ล	- - - ซ	- - ล ท	- ล - ท	- ดํ - รํ
- - - ม	- - - ร	- - - -	- - - ลฺ	- ซฺ - -	- - - ทฺ	- ลฺ - ทฺ	- ด - ร

ทางเดี่ยวซอด้วง : เที่ยวพัน

ประโยคที่ 1

-[ทล]ซ ล ท	ด ร ด มํ	ร ซํ ด มํ	ร ดฺ ท ล	-[ลํซํ]ร ซํ ฟ	ม ร ด ซ	ท ล ด ท	ร ด ม ร

<u>รูปแบบการบรรเลง</u>

บรรเลงลักษณะเก็บตามระเบียบวิธีการบรรเลงเดี่ยวซอด้วงเที่ยวพัน

<u>สำนวน</u>

สำนวนในประโยคที่ 1 เป็นสำนวนทางพื้น มีการใช้สำนวนข้ามเสียงเพื่อความซับซ้อนของทำนอง สำนวนในห้องที่ 1 และ ห้องที่ 5 ของประโยคใช้ลักษณะการสะบัดเพื่อให้เกิดสำนวนที่สัมผัสกัน

<u>กลุ่มเสียงและลูกตก</u>

กลุ่มเสียงของทำนองหลักประโยคที่ 1 คือ กลุ่มเสียงเพียงออบน (ดรมxซล) ซึ่งทางเดี่ยวซอด้วงในประโยคนี้ ใช้กลุ่มเสียงตรงตามทำนองหลัก 8 ผู้วิจัยได้ใช้ลูกตกลงเสียงตรงตามทำนองหลักทั้งห้องที่ 4 และห้องที่ 8 ของประโยค

<u>กลวิธี</u>

ประโยคที่ 1 ใช้กลวิธีพรมจาก เสียง มร (มี เร) ระหว่างโน้ตห้องที่ 2 กับ 3 และระหว่างห้องที่ 3 กับ 4 และใช้กลวิธีพรมปิด-เปิด เสียง ฟม (ฟา มี) ระหว่างห้องที่ 5 กับ 6 ซึ่งเป็นการใช้กลวิธีการพรมระหว่างห้องเพลง นอกจากนี้ยังใช้กลวิธีการสะบัดในห้องที่ 1 เพื่อเป็นการสร้างแนวเพลงให้กระชับตามแนวทางการบรรเลงในเที่ยวพัน รวมทั้งมีการใช้กลวิธีสะบัดในห้องที่ 5 เพื่อให้สัมผัสกับห้องแรกของประโยคด้วย

<u>การใช้คันชัก</u>

มีการใช้คันชักร่วมกันในโน้ตที่ใช้กลวิธีสะบัด ในห้องที่ 1 และห้องที่ 5 ส่วนโน้ตที่ดำเนินทำนองตามปกติใช้คันชักหนึ่ง ไม่มีการใช้คันชักร่วมกัน แต่เมื่อมีการใช้กลวิธีการพรม จะเป็นผลให้เกิดการใช้คันชักร่วมระหว่างโน้ตที่ใช้กลวิธีการพรม และให้โน้ตตัวสุดท้ายจบด้วยคันชัก ⌒ (เข้า)

ทางฆ้องวงใหญ่

ประโยคที่ 2

- - ฟํ ฟํ	- ฟํ - -	รํ รํ - -	มํ มํ - ฟํ	- - - -	- มํ - ฟํ	- มํ - -	- - - ฟํ
- ฟ - -	- ล - ร	- - - ม	- - - ฟ	- - - -	- ม - ฟ	- ม - ฟ	- - - -

ทางเดี่ยวซอด้วง : เที่ยวพัน

ประโยคที่ 2

ม ท ล ท	ด ร ด ร	ม ร ด ร	ม ฟ ม ฟ	ม ฟ ลํ ท	ร ฟ ม ร	ล ร ม ร	ฟ ม ลํ ฟ

<u>รูปแบบการบรรเลง</u>

บรรเลงลักษณะเก็บตามระเบียบวิธีการบรรเลงเดี่ยวซอด้วงเที่ยวพัน

<u>สำนวน</u>

สำนวนในประโยคที่ 2 เป็นสำนวนทางพื้น มีการใช้สำนวนข้ามเสียงและซ้ำเสียงในวรรคแรกจากนั้นดำเนินทำนองโดยใช้สำนวนข้ามเสียงและมีสำนวนสัมผัสกับวรรคแรกคือ ห้องที่ 7 ของประโยค

<u>กลุ่มเสียงและลูกตก</u>

กลุ่มเสียงของทำนองหลักประโยคที่ 2 คือ ไม่ครบ 5 เสียงแต่มีแนวโน้มใกล้เคียงกับกลุ่มเสียง ทางนอก (รมฟxลท) ผู้วิจัยได้ใช้กลุ่มเสียงแตกต่างจากกลุ่มเสียงของทำนองหลัก ในวรรคแรก ส่วนวรรคหลังผู้วิจัยใช้กลุ่มเสียงเดียวกับกลุ่มเสียงของทำนองหลัก โดยยึดลูกตกตรงเสียงตามทำนองหลักทั้งห้องที่ 4 และ 8 ของประโยค

<u>กลวิธี</u>

ประโยคที่ 2 ใช้กลวิธีพรมจาก เสียง มร (มี เร) จุดเดียวคือ ห้องที่ 2 และใช้กลวิธีพรมปิด-เปิด เสียง ฟม (ฟา มี) ทั้งแบบภายในห้องเดียวกันและระหว่างห้องเพลง ได้แก่ ห้องที่ 4 กับ 5 เป็นการพรมระหว่างห้องเพลง ส่วน ห้องที่ 4 และ 6 เป็นการพรมภายในห้องเดียวกัน นอกจากนี้ยังใช้กลวิธีพรมปิด-เปิด เสียง ทล (ที ลา) ในห้องที่ 1 ซึ่งเป็นการพรมชนิดเดียวกับเสียง ฟม (ฟา มี)

<u>การใช้คันชัก</u>

โน้ตที่ดำเนินทำนองตามปกติใช้คันชักหนึ่ง ไม่มีการใช้คันชักร่วมกัน แต่เมื่อมีการใช้กลวิธีการพรม จะเป็นผลให้เกิดการใช้คันชักร่วมระหว่างโน้ตที่ใช้กลวิธีการพรม และให้โน้ตตัวสุดท้ายจบด้วยคันชัก ⌒ (เข้า)

ทางฆ้องวงใหญ่

ประโยคที่ 3

- - ม ฟ	- ล - ท	- รํ - ท	- ล - ฟ	- ท - -	ล ฟ - -	รํ รํ - -	มํ มํ - ฟํ
- ร - -	- ลฺ - ทฺ	- ร - ทฺ	- ลฺ - ด	- - ล ฟ	- - ม ร	- - - ม	- - - ฟ

ทางเดี่ยวซอด้วง : เที่ยวพัน

ประโยคที่ 3

3

ร ม ร ฟ	ม ฟ ลํ รํ	ดํ ทํ ลํ รํ	ดํ ทํ ลํ ฟ	ร ลํ ทํ ลํ	ร ฟ ม ร	ม ฟ ลํ ม	ฟ ม ลํ ฟ

รูปแบบการบรรเลง

บรรเลงลักษณะเก็บตามระเบียบวิธีการบรรเลงเดี่ยวซอด้วงเที่ยวพัน

สำนวน

สำนวนในประโยคที่ 3 เป็นสำนวนทางพื้น มีการใช้สำนวนข้ามเสียง และย้ำโน้ต รํ (เรสูง) ในห้องที่ 2 กับ 3 เพื่อสร้างความตื่นเต้นให้แก่ผู้ฟัง แล้วใช้สำนวนเรียงเสียงเพื่อคลี่คลายความรู้สึก จบประโยคด้วยสำนวนจบอย่างไม่สมบูรณ์เพื่อแสดงว่ายังไม่จบเพลง จะเห็นว่าในประโยคนี้มีการใช้สำนวนที่โลดโผนกลับไปกลับมา ทั้งนี้ ผู้วิจัยมีเจตนาให้เกิดความซับซ้อนน่าพิศวงในสำนวนที่ประพันธ์ขึ้น

กลุ่มเสียงและลูกตก

กลุ่มเสียงของทำนองหลักประโยคที่ 3 คือ กลุ่มเสียงทางนอก (รมฟxลท) ซึ่งผู้วิจัยได้ใช้กลุ่มเสียงเดียวกับกลุ่มเสียงของทำนองหลัก โดยใช้เสียงจร คือ เสียง ด (โด) และได้ยึดเสียงลูกตกตรงตามทำนองหลักทั้งห้องที่ 4 และ 8 ของประโยค

กลวิธี

ประโยคที่ 3 ใช้กลวิธีพรมจาก เสียง มร (มี เร) จุดเดียว คือ ห้องที่ 1 และใช้กลวิธีพรมปิด-เปิด เสียง ฟม (ฟา มี) ซึ่งทั้งแบบภายในห้องเดียวกันและระหว่างห้องเพลง ได้แก่ ห้องที่ 1 กับ 2 ซึ่งเป็นการพรมระหว่างห้องเพลง ส่วนห้องที่ 6 เป็นการพรมภายในห้องเดียวกัน นอกจากนี้ยังใช้ช่วงเสียงที่ 3 โดยเริ่มจากโน้ตตัวที่ 4 ในห้องที่ 2 ไปจนถึงโน้ตตัวที่ 3 ในห้องที่ 4 จากนั้นกลับมาใช้ช่วงเสียงที่ 1 ในโน้ตตัวที่ 4 ของห้องที่ 4 นอกจากนั้น ในห้องที่ 5 ยังมีการใช้นิ้วร่วมในเสียง ลํทํ (ลาสูง ทีสูง) อีกด้วย

กลวิธีเปลี่ยนช่วงเสียงใช้ในห้อง 2 ถึงห้องที่ 4 เป็นการเปลี่ยนจากช่วงเสียงที่ 1 ไปใช้ช่วงเสียงที่ 3

<u>การใช้คันชัก</u>

โน้ตที่ดำเนินทำนองตามปกติใช้คันชักหนึ่ง ไม่มีการใช้คันชักร่วมกัน แต่เมื่อมีการใช้กลวิธีการพรม จะเป็นผลให้เกิดการใช้คันชักร่วมระหว่างโน้ตที่ใช้กลวิธีการพรม และให้โน้ตตัวสุดท้ายจบด้วยคันชัก ⌒ (เข้า)

ทางฆ้องวงใหญ่

ประโยคที่ 4

- - - -	- ฟ์ - ฟ์	- - ร์ ร์	- ม์ - ฟ์	- ฟ์ - ฟ์	- - ม์ ม์	- ฟ์ - ม์	- - ร์ ร์
- - - ฟ	- - - -	- ร - -	- ม - ฟ	- ล - ฟ	- ม - -	- ฟ - ม	- ร - -

ทางเดี่ยวซอด้วง : เที่ยวพัน

ประโยคที่ 4

ม ท ร ม	ท ร - ร์ร์ร์	ม ฟ ล ํม	ล ํฟ - ฟ์ฟ์ฟ	ล ํฟ ม ร	ม ร ฟ ม	ฟ ม ร ด	ร ด ม ร

<u>รูปแบบการบรรเลง</u>

บรรเลงลักษณะเก็บตามระเบียบวิธีการบรรเลงเดี่ยวซอด้วงเที่ยวพัน

<u>สำนวน</u>

สำนวนในประโยคที่ 4 เป็นสำนวนทางพื้น ในวรรคแรก เป็นสำนวนที่มีการสัมผัสกัน จะเห็นว่าใช้กระสวนทำนองอย่างเดียวกันในห้องที่ 2 และห้องที่ 4 กระสวนทำนอง XX-^{XX}X และในวรรคหลังก็ได้ใช้สำนวนที่สัมผัสกันด้วย

<u>กลุ่มเสียงและลูกตก</u>

กลุ่มเสียงของทำนองหลักประโยคที่ 4 ไม่ชัดเจนว่าเป็นกลุ่มเสียงใด แต่มีแนวโน้มใกล้เคียงกับกลุ่มเสียงทางนอก (รมฟxลท) ซึ่งผู้วิจัยได้ใช้กลุ่มเสียงทางนอก (รมฟxลท) โดยใช้เสียงจร คือ เสียง ด (โด) เพื่อเชื่อมไปยังกลุ่มเสียงในประโยคต่อไป และได้ยึดเสียงลูกตกตรงตามทำนองหลักทั้งห้องที่ 4 และ 8 ของประโยค

<u>กลวิธี</u>

ประโยคที่ 4 ใช้กลวิธีสะเดาะในห้องที่ 2 และห้องที่ 4 ใช้กลวิธีพรมปิด-เปิด เสียง ฟม (ฟา มี) ในห้องที่ 5 และใช้กลวิธีพรมจาก เสียง มร (มี เร) ในห้องที่ 7

<u>การใช้คันชัก</u>

โน้ตที่ดำเนินทำนองตามปกติใช้คันชักหนึ่ง ไม่มีการใช้คันชักร่วมกัน แต่เมื่อมีการใช้กลวิธีการพรม จะเป็นผลให้เกิดการใช้คันชักร่วมระหว่างโน้ตที่ใช้กลวิธีการพรม และให้โน้ตตัวสุดท้ายจบด้วยคันชัก ⌒ (เข้า) ในการใช้กลวิธีสะเดาจะใช้คันชัก ⌒ ‿ ⌒ (เข้า ออก เข้า) ซึ่งจะเห็นว่าโน้ตตัวแรกของห้องที่จะใช้กลวิธีสะเดาะจะใช้คันชัก ก่อนหน้าสะเดาะ จะต้องใช้คันชัก ⌒ (เข้า) ร่วมกับโน้ตตัวสุดท้ายของห้องก่อนหน้า จากนั้นโน้ตตัวที่ 2 ก็จะใช้คันชัก ‿ (ออก) เพื่อเอื้อต่อการใช้คันชักในการสะเดาะนั่นเอง

ทางฆ้องวงใหญ่

ประโยคที่ 5

- - - ดํ	- - รํ รํ	- - - มํ	- - รํ รํ	- มํ - มํ	- มํ - -	รํ รํ - -	ดํ ดํ - -
- - - ด	- ร - -	- - - ม	- ร - -	- ม - ซ	- ม - ร	- - - ด	- - - ร

ทางเดี่ยวซอด้วง : เที่ยวพัน

ประโยคที่ 5

ซํ ลํซํ - ร	ซํ ลํซํ - ร	ซํ ลํซํ - ร	ซํ ร ม ฟ	ม ฟ ซํ ลํ	ซํ ฟ ม ฟ	ซํ ร ซํ ฟ	ม ร ด ร

<u>รูปแบบการบรรเลง</u>

บรรเลงลักษณะเก็บตามระเบียบวิธีการบรรเลงเดี่ยวซอด้วงเที่ยวพัน

<u>สำนวน</u>

สำนวนในประโยคที่ 5 เป็นสำนวนลูกเท่า ยืนเสียง ผู้วิจัยได้ใช้สำนวนซ้ำกันในห้องที่ 1 – 3 และปิดสำนวนในวรรคนี้ด้วยสำนวนที่ต่างออกไป และใช้สำนวนฝากต่อไปในวรรคหลังเพื่อความซับซ้อน

<u>กลุ่มเสียงและลูกตก</u>

กลุ่มเสียงของทำนองหลักประโยคที่ 5 ไม่ชัดเจนว่าเป็นกลุ่มเสียงใด เนื่องจากเป็นสำนวนลูกเท่า ผู้วิจัยได้ใช้กลุ่มเสียงเพียงออบน (ดรมxซล) โดยใช้เสียงจร คือ เสียง ฟ (ฟา) และเสียง ท (ที) เพื่อเชื่อมไปยังลูกตกตามเสียงของทำนองหลัก โดยประโยคนี้ผู้วิจัยได้ละลูกตกในห้องที่ 4 ซึ่งลงเป็นคู่ 3 กับทำนองหลัก แต่ได้ยึดลูกตกห้องที่ 8 ของประโยคเอาไว้

<u>กลวิธี</u>

ประโยคที่ 5 ใช้กลวิธีกระทบและใช้นิ้วร่วม ในห้องที่ 1 – 3 และใช้กลวิธีพรมปิด-เปิดเสียง ฟม (ฟา มี) ในห้องที่ 4 และ 6

<u>การใช้คันชัก</u>

โน้ตที่ดำเนินทำนองตามปกติใช้คันชักหนึ่ง ไม่มีการใช้คันชักร่วมกัน แต่เมื่อมีการใช้กลวิธีการพรม จะเป็นผลให้เกิดการใช้คันชักร่วมระหว่างโน้ตที่ใช้กลวิธีการพรม และให้โน้ตตัวสุดท้ายจบด้วยคันชัก ⌒ (เข้า) นอกจากนี้ยังใช้คันชักร่วมกันในโน้ตที่ใช้กลวิธีกระทบ ซึ่งจะเห็นว่าโน้ตตัวแรกของห้องที่จะใช้กลวิธีกระทบ จะต้องใช้คันชัก ⌒ (เข้า) ร่วมกับโน้ตตัวสุดท้ายของห้องก่อนหน้า จากนั้นโน้ตตัวที่ 2 ก็จะใช้คันชัก ‿ (ออก) เพื่อเอื้อต่อการใช้คันชักในการกระทบและจบด้วยคันชัก ⌒ (เข้า) ในโน้ตตัวสุดท้ายตามหลักการใช้คันชัก

ทางฆ้องวงใหญ่

ประโยคที่ 6

- - - -	- - - ดํ	- - - ดํ	- - - รํ	- ดํ - มํ	- รํ - ดํ	ดํ ดํ - -	ท ท - ล
- - - -	- - - ด	- - - ด	- - - ร	- ด - ม	- ร - ด	- - - ท	- - - ล

ทางเดี่ยวซอด้วง : เที่ยวพัน

ประโยคที่ 6

ซํ ร - มรร์	ซํ ม ร ด	ร ด ท ด	ร ม - ร	- ซํ - ม	ซํรมร์ - มรด	- ซ - ดรด	ทํลซ - ทลซทล์

<u>รูปแบบการบรรเลง</u>

บรรเลงลักษณะเก็บตามระเบียบวิธีการบรรเลงเดี่ยวซอด้วงเที่ยวพันแล้วถอนจังหวะในวรรคหลังเพื่อทำแนวเข้าสู่เที่ยวโอด สามชั้น

<u>สำนวน</u>

สำนวนในประโยคที่ 6 วรรคแรกเป็นสำนวนทางพื้น ผู้วิจัยได้ใช้กระสวนทำนอง XX-X ในห้องที่ 4 เพื่อเป็นเอื้อต่อการถอนแนวเข้าสู่สำนวนอย่างเที่ยวโอดในวรรคหลังของประโยค

<u>กลุ่มเสียงและลูกตก</u>

กลุ่มเสียงของทำนองหลักประโยคที่ 6 ไม่ชัดเจนว่าเป็นกลุ่มเสียงใด ผู้วิจัยได้ใช้กลุ่มเสียงเพียงออบน (ดรมxซล) โดยใช้เสียงจร คือ เสียง ท (ที) เพื่อเชื่อมไปยังลูกตกตามเสียงของทำนองหลัก โดยประโยคนี้ผู้วิจัยได้ยึดลูกตกตรงตามทำนองหลักทั้งห้องที่ 4 และ 8 ของประโยค

<u>กลวิธี</u>

ประโยคที่ 6 ใช้กลวิธีพรมจาก เสียง มร (มี เร) ในห้องที่ 1 ห้องที่ 2 และห้องที่ 6 ในห้องที่ 4 ได้ใช้กลวิธีพรมเปิดเสียง ม (มี) ซึ่งสามารถทำให้โน้ตมีความยาวเพิ่มขึ้นเพื่อเอื้อต่อการทำแนวได้เป็นอย่างดี และใช้กลวิธีนี้ในห้องที่ 5 ด้วยแต่ความยาวของตัวโน้ตจะสั้นกว่า เนื่องจากมีโน้ตต่อเนื่อง

ในช่วงต่อไปหลายพยางค์ซึ่งต้องจัดสัดส่วนให้พอเหมาะ ไม่เช่นนั้นจังหวะจะไม่มั่นคงได้ และในห้องที่ 8 ของประโยคได้ใช้กลวิธีเอื้อนซึ่งเป็นกลวิธีที่นิยมใช้ในการบรรเลงในเที่ยวโอด เพราะจะทำให้เกิดความอ่อนหวานและยังเอื้อต่อแนวการบรรเลงด้วย นอกจากนี้ยังใช้กลวิธีพรมปิด-เปิด เสียง ล (ลา) ในห้องสุดท้ายของประโยคด้วย

<u>การใช้คันชัก</u>

โน้ตที่ดำเนินทำนองตามปกติใช้คันชักหนึ่ง ไม่มีการใช้คันชักร่วมกัน แต่เมื่อมีการใช้กลวิธีการพรม จะเป็นผลให้เกิดการใช้คันชักร่วมระหว่างโน้ตที่ใช้กลวิธีการพรม และให้โน้ตตัวสุดท้ายจบด้วยคันชัก ⌒ (เข้า) เมื่อเข้าสู่ห้องที่ 4 จะเห็นได้ว่ามีการใช้คันชักสอง แล้วส่งต่อไปยังห้องที่ 5 เพื่อใช้คันชักสี่ตามรูปแบบการบรรเลงซอด้วงในเที่ยวโอด

สามชั้น

ทางฆ้องวงใหญ่

ประโยคที่ 1

- - - รํ	- - - ดํ	- - - ท	- - - ดํ	- ซ - ซ	ซ - ดํ	- มํ รํ ดํ	- ท - ล
- - - ร	- - - ด	- - - ทฺ	- - - ด	- ร - -	ร - - ด	- ม ร ด	- ทฺ - ลฺ

- - - ร	- - - ซ	- - - ล	- - - ท	- ดํ - รํ	มํ รํ - -	- - ล ท	ดํ - - รํ
- - - ลฺ	- - - ซฺ	- - - ลฺ	- - - ทฺ	- ซ - -	- - ดํ ท	ล ซ - -	- ร - -

ทางเดี่ยวซอด้วง : เที่ยวโอด

ประโยคที่ 1

- - - ล	ท ลซ- ทลซท ล	- รฺ - ร ล	ทลซท ล- ทลซล ด	- ม ร ซํ มํ	ร ด ม ร - รซํ ม	รซํ ม ร ดซ - ด	ท ร ม รม ร- ร ล
- ท ล - ร ท	ลซ ท ล รฺ- ร ล	- ท ล - ร ซ	ทลซท ล ร ท-ท	- ด - ร	ม ร ด - ร ด	ท ล ซ - ล ท	- ด - มรดม ร

<u>รูปแบบการบรรเลง</u>

บรรเลงลักษณะตามระเบียบวิธีการบรรเลงเดี่ยวซอด้วงเที่ยวโอด

<u>สำนวน</u>

สำนวนประโยคที่ 1 เป็นสำนวนทางโอด มีทิศทางทำนองในทางขึ้นและทางลงซึ่งทางเดี่ยว ผู้วิจัยใช้สำนวนทางโอดโดยไม่ได้ใช้สำนวนยืนเสียงแต่ใช้สำนวนที่มีการเคลื่อนที่ของทำนอง

เพื่อให้มีความซับซ้อน ในวรรคหลังของประโยคใช้สำนวนต่อเนื่องกัน และใช้สำนวนทิศทางเดียวกับทำนองหลักทั้งประโยค

<u>กลุ่มเสียงและลูกตก</u>

กลุ่มเสียงของทำนองหลักประโยคที่ 1 ครึ่งจังหวะแรก คือ กลุ่มเสียงเพียงออบน (ดรมxซล) ทางเดี่ยวซอด้วงในประโยคนี้ ใช้กลุ่มเสียงตรงตามทำนองหลัก ผู้วิจัยได้ใช้ลูกตกในห้องที่ 4 และห้องที่ 8 ตรงตามทำนองหลัก

กลุ่มเสียงของทำนองหลักประโยคที่ 1 ครึ่งจังหวะหลัง ในห้องที่ 1 – 4 ไม่สามารถระบุกลุ่มเสียงได้ เนื่องจากเป็นโน้ตที่มีเสียงไม่ครบ 5 เสียง ส่วนทำนองเดี่ยวซอด้วง ห้องที่ 1 – 4 ใช้กลุ่มเสียงเพียงออล่าง (ซลทxรม) และให้ห้องที่ 5 – 8 ใช้กลุ่มเสียงเดียวกับทำนองหลัก คือ กลุ่มเสียงเพียงออบน (ดรมxซล) และใช้ลูกตกตรงตามทำนองหลักทั้งห้องที่ 4 และห้องที่ 8

<u>กลวิธี</u>

การใช้กลวิธีในครึ่งจังหวะแรกของประโยคที่ 1 มีดังนี้

กลวิธีกระทบที่ใช้ในครึ่งจังหวะแรกของประโยคนี้มีด้วยกัน 3 แบบ ได้แก่ 1) ใช้กลวิธีกระทบเพียงอย่างเดียว ดังปรากฏในห้องที่ 3 และห้องที่ 8 ซึ่งเป็นการกระทบลง 2) ใช้กลวิธีกระทบต่อจากกลวิธีอื่น ดังปรากฏในห้องที่ 2 ซึ่งเป็นกลวิธีกระทบต่อจากกลวิธีพรมปิด เสียง ท (ที) กลายเป็นกลวิธีเอื้อน ในห้องที่ 4 เป็นกลวิธีกระทบต่อจากกลวิธีสะบัด ในห้อง 6 เป็นกลวิธีกระทบต่อจากกลวิธีพรมเปิดเสียง ม (มี) ซึ่งกลายเป็นกลวิธีเอื้อนและต่อด้วยกลวิธีพรมจากเสียง มร (มี เร) ทำให้เกิดลูกเดี่ยว 1 ชุด ในห้องที่ 8 ซึ่งเป็นกลวิธีกระทบต่อจากกลวิธีพรมปิด เสียง ท (ที) และต่อด้วยกลวิธีพรมจากเสียง มร (มี เร) ทำให้กลายเป็นลูกเดี่ยว 1 ชุด

กลวิธีพรมปิดที่ใช้ในครึ่งจังหวะแรกของประโยคนี้เป็นการใช้กลวิธีพรมปิดต่อด้วยกลวิธีอื่น ดังปรากฏในห้องที่ 2 ซึ่งเป็นกลวิธีพรมปิด เสียง ท (ที) ต่อด้วยกลวิธีกระทบ และในห้องที่ ในห้องที่ 8 ซึ่งเป็นกลวิธีพรมปิด เสียง ท (ที) ต่อด้วยกลวิธีกระทบและพรมจากเสียง มร (มี เร) ทำให้กลายเป็นลูกเดี่ยว 1 ชุด

กลวิธีพรมเปิด เสียง ม (มี) ที่ใช้ในครึ่งจังหวะแรกของประโยคนี้มี 2 แบบ ได้แก่ 1) ใช้กลวิธีพรมเปิดต่อด้วยกลวิธีอื่น ดังปรากฏในห้องที่ 5 ซึ่งเป็นการใช้กลวิธีพรมเปิดต่อด้วยกลวิธีกระทบกลายเป็นกลวิธีเอื้อน และ 2) เป็นการใช้กลพรมเปิดประกอบกับกลวิธีอื่น ได้แก่ การใช้กลวิธีพรมเปิดประกอบกับกลวิธีกระทบ ดังปรากฏในห้องที่ 8

กลวิธีพรมจากที่ใช้ในครึ่งจังหวะแรกของประโยคนี้เป็นเสียง มร (มี เร) มีด้วยกันอยู่ 2 แบบ ได้แก่ 1) ใช้กลวิธีพรมจากอย่างเดียว ดังปรากฏในห้องที่ 5 และ 2) ใช้กลวิธีพรมจากต่อจากกลวิธีอื่น ดังปรากฏในห้องที่ 6 ซึ่งเป็นการพรมจากต่อจากกลวิธีเอื้อน และห้องที่ 8 เป็นการพรมจากต่อจากกลวิธีกระทบและพรมเปิด จะเห็นว่าลูกเดี่ยวชุดนี้ใช้กลวิธีมากกว่า 1 กลวิธีประกอบกัน

กลวิธีสะบัดที่ใช้ในครึ่งจังหวะแรกของประโยคนี้ มีด้วยกันอยู่ 2 แบบ ได้แก่ 1) ใช้กลวิธีสะบัดต่อด้วยกลวิธีอื่น ดังปรากฏในห้องที่ 2 และ ห้องที่ 4 ซึ่งเป็นกลวิธีสะบัดต่อด้วยกลวิธีพรมปิด-เปิดเสียง ทล (ที ลา) และ กลวิธีสะบัดต่อด้วยกลวิธีกระทบ จะเห็นได้ว่าเมื่อใช้กลวิธีมากกว่า 1 กลวิธีต่อเนื่องกันจะกลายเป็นลูกเดี่ยว 1 ชุด 2) ใช้กลวิธีสะบัดประกอบกลวิธีอื่น ดังปรากฏในห้องที่ 6 และห้องที่ 7 ซึ่งเป็นกลวิธีสะบัดต่อเนื่องกัน 2 ครั้งและประกอบกับกลวิธีเอื้อน ทำให้กลายเป็นลูกเดี่ยว 1 ชุด เหมือนกับการใช้กลวิธีร่วมกันแบบอื่น ๆ

การใช้กลวิธีในครึ่งจังหวะหลังของประโยคที่ 1 มีดังนี้

กลวิธีกระทบที่ใช้ในครึ่งจังหวะหลังของประโยคนี้มีด้วยกัน 2 แบบ ได้แก่ 1) ใช้กลวิธีกระทบเพียงอย่างเดียว ดังปรากฏในห้องที่ 2 ห้องที่ 3 ห้องที่ 6 ซึ่งเป็นการกระทบลง และห้องที่ 7 เป็นการกระทบขึ้น 2) ใช้กลวิธีกระทบต่อจากกลวิธีอื่น ดังปรากฏในห้องที่ 4 ซึ่งเป็นกลวิธีกระทบต่อจากกลวิธีพรมปิด-เปิด เสียง ทล (ที ลา) กลายเป็นลูกเดี่ยว 1 ชุด ในห้องที่ 6 เป็นกลวิธีกระทบต่อจากกลวิธีพรมเปิด เสียง ม (มี) กลายเป็นกลวิธีเอื้อน และในห้องที่ 7 เป็นกลวิธีกระทบต่อจากกลวิธีพรมปิด เสียง ท (ที) กลายเป็นกลวิธีเอื้อน

กลวิธีพรมปิดที่ใช้ในครึ่งจังหวะหลังของประโยคนี้มีอยู่ 2 แบบ ได้แก่ 1) ใช้กลวิธีพรมปิดอย่างเดียว ดังปรากฏในห้องที่ 4 ซึ่งเป็นกลวิธีกรมปิดเสียง ท (ที) จะเห็นว่าตัวโน้ตก่อนหน้าก็เป็นเสียง ท (ที) และมีความยาวเพียงพอที่จะสามารถใช้กลวิธีพรมปิดได้ แต่มีการซ้ำเสียงจึงต้องเลือกใช้กลวิธีกับตัวใดตัวหนึ่ง ผู้วิจัยได้ใช้กลวิธีพรมปิด เสียง ท (ที) เพื่อเป็นการเน้นเสียงให้มีความแตกต่างกัน 2) ใช้กลวิธีพรมปิดต่อด้วยกลวิธีอื่น ดังปรากฏในห้องที่ 7 ซึ่งเป็นกลวิธีพรมปิด เสียง ท (ที) ต่อด้วยกลวิธีกระทบกลายเป็นกลวิธีเอื้อน และ 3) ใช้กลวิธีพรมปิดประกอบกับกลวิธีอื่น ดังปรากฏในห้องที่ 7 ซึ่งเป็นกลวิธีพรมปิด เสียง ท (ที) ประกอบกับกลวิธีกระทบ และในห้องที่ 1 เป็นการใช้กลวิธีการพรมปิดประกอบกับกลวิธีกระทบแล้วต่อด้วยกลวิธีกระทบอีกครั้งหนึ่ง ซึ่งจะทำให้เกิดเป็นลูกเดี่ยว 1 ชุด

กลวิธีพรมเปิด เสียง ม (มี) ที่ใช้ในครึ่งจังหวะหลังของประโยคนี้ ได้แก่ การใช้กลวิธีพรมเปิดต่อด้วยกลวิธีอื่น ดังปรากฏในห้องที่ 6 ซึ่งเป็นการใช้กลวิธีพรมเปิดต่อด้วยกลวิธีกระทบ กลายเป็นกลวิธีเอื้อน

กลวิธีสะบัดที่ใช้ในครึ่งจังหวะหลังของประโยคนี้ ได้แก่ กลวิธีสะบัดต่อด้วยกลวิธีอื่น ดังปรากฏในห้องที่ 4 ซึ่งเป็นกลวิธีสะบัดต่อด้วยกลวิธีพรมปิด-เปิดเสียง ทล (ที ลา) กลายเป็นลูกเดี่ยว 1 ชุด และในห้องที่ 8 เป็นกลวิธีสะบัดต่อด้วยกลวิธีพรมจากเสียง มร (มี เร) กลายเป็นลูกเดี่ยว 1 ชุด จะเห็นได้ว่ากลวิธีที่ใช้ในห้องที่ 4 และห้องที่ 8 เป็นกลวิธีสะบัดเหมือนกันแต่เสียงแตกต่างกันและต่อด้วยกลวิธีต่างกันแต่ก็ทำให้เกิดเป็นลูกเดี่ยวได้เช่นกัน

กลวิธีพรมจากที่ใช้ในครึ่งจังหวะหลังของประโยคนี้เป็นเสียง มร (มี เร) ซึ่งเป็นกลวิธีพรมจากต่อจากกลวิธีอื่น ดังปรากฏในห้องที่ 6 เป็นการพรมจากต่อจากกลวิธีสะบัด ทำให้กลายเป็นลูกเดี่ยว 1 ชุด

กลวิธีพรมปิด-เปิดใช้ในครึ่งจังหวะหลังของประโยคนี้มี 2 แบบ ได้แก่ 1) ใช้กลวิธีพรมปิด-เปิดอย่างเดียว ดังปรากฏในห้องที่ 1 และ ห้องที่ 3 เป็นการใช้กลวิธีพรมปิด-เปิดเสียง ทล (ที ลา) ทั้ง 2 ห้องเพลง และ 2) ใช้กลวิธีพรมปิด-เปิดต่อจากกลวิธีอื่น ดังปรากฏในห้องที่ 2 เป็นการใช้กลวิธีพรมปิด-เปิดเสียง ทล (ที ลา) ต่อจากกลวิธีกระทบและเอื้อน และห้องที่ 4 เป็นการใช้กลวิธีพรมปิด-เปิดเสียง ทล (ที ลา) ต่อจากกลวิธีสะบัดและต่อด้วยกลวิธีกระทบ กลายเป็นลูกเดี่ยว 1 ชุด

จากการวิเคราะห์กลวิธีข้างต้นจะเห็นได้ว่าเมื่อใช้กลวิธีต่าง ๆ ประกอบกันสามารถทำให้เกิดเป็นลูกเดี่ยวได้

การใช้คันชัก

ในประโยคนี้ใช้คันชักสี่ตลอดทั้งประโยค

ทางฆ้องวงใหญ่

ประโยคที่ 2

- - - มํ	- - - มํ	- - - มํ	- - - รํ	- - - -	- ดํ - รํ	- ดํ - -	- รํ - รํ
- - - ม	- - - ซ	- - - ม	- - - ร	- - - -	- ด - ร	- ด - รํ	- - - -

- ท - -	ล ล - -	ท ท - ดํ	ดํ ดํ - รํ	- ฟ - -	- - - ร	- - ฟ ม	- - - ฟ
- ทฺ - ลฺ	- - - ทฺ	- - - ด	- - - ร	- - ม ร	- ลฺ - -	- - - -	ร ม - -

ทางเดี่ยวซอด้วง : เที่ยวโอด

ประโยคที่ 2

- - - รฺ	- - - ม	ซํมํรด - รมํ	ซํฟซํลํซํ - ซํร	- มซํ - ซํ	ลํซํรลํซํ - ซรฺ	- มรฺ ซฺ ด	รดซรด - รฺ
- ด - ดรมฺ	รฺมรฺซฺ - ซ	- - - ทลซลท	- ด - ร	- - - ฟมร	มฟมลํฟม-ฟ	มร - ร	ฟมรฟมลํฟ-ฟ

รูปแบบการบรรเลง

บรรเลงลักษณะตามระเบียบวิธีการบรรเลงเดี่ยวซอด้วงเที่ยวโอด

<u>สำนวน</u>

สำนวนของทำนองหลักในครึ่งจังหวะแรก ประโยคที่ 2 เป็นสำนวนลูกเท่า ยืนเสียง แต่ผู้วิจัยได้ใช้การเคลื่อนที่ของโน้ตเพื่อให้ไม่ซ้ำอยู่กับที่ และได้ใช้สำนวนที่สัมผัสกัน ดังจะเห็นได้ในห้องที่ 6 กับ ห้องที่ 8 แต่เป็นเสียงที่แตกต่างกัน

สำนวนทางเดี่ยวในครึ่งจังหวะหลัง ใช้สำนวนที่มีทิศทางทำนองในทางขึ้นและลงสลับกัน เพื่อให้เกิดความซับซ้อนโลดโผน จึงได้ใช้สำนวนที่ต้องใช้การเปลี่ยนช่วงเสียง ทำให้การเคลื่อนที่ของทำนองมีความเคลื่อนไหวโดยตลอด

<u>กลุ่มเสียงและลูกตก</u>

กลุ่มเสียงของทำนองหลักประโยคที่ 2 ครึ่งจังหวะแรก 4 ไม่สามารถระบุกลุ่มเสียงได้ เนื่องจากเป็นโน้ตที่มีเสียงไม่ครบ 5 เสียง แต่เป็นสำนวนที่เรียกว่าลูกเท่า คือ ยืนเสียงใดเสียงหนึ่ง ซึ่งเป็นทำนองที่เปิดโอกาสให้ได้แปลทำนองอย่างอิสระ ผู้วิจัยได้ใช้กลุ่มเสียงเพียงออบน (ดรมxซล) ในครึ่งจังหวะแรกของประโยค โดยใช้เสียงจร คือ เสียง ฟ (ฟา)

กลุ่มเสียงของทำนองหลัก ในห้องที่ 1 - 4 ประโยคที่ 2 ครึ่งจังหวะหลัง ก็ไม่แน่ชัดว่าเป็นกลุ่มเสียงใด ผู้วิจัยได้ใช้กลุ่มเสียงเพียงออบน (ดรมxซล) โดยใช้เสียงจร คือ เสียง ท (ที) ในห้องที่ 3 และห้องที่ 5 – 8 ของทำนองหลักในครึ่งจังหวะหลังมีแนวโน้มที่จะเป็นกลุ่มเสียงทางนอก (รมฟxลท) ซึ่งผู้วิจัยได้ใช้กลุ่มเสียงสอดคล้องกับทำนองหลักและใช้ลูกตกตรงกับทำนองหลักทั้งประโยค

<u>กลวิธี</u>

การใช้กลวิธีในครึ่งจังหวะแรกของประโยคที่ 2 มีดังนี้

กลวิธีกระทบที่ใช้ในครึ่งจังหวะแรกของประโยคนี้มีด้วยกัน 3 แบบ ได้แก่ 1) ใช้กลวิธีกระทบเพียงอย่างเดียว ดังปรากฏในห้องที่ 3 และห้องที่ 5 ซึ่งเป็นการกระทบขึ้น และที่ปรากฏในห้องที่ 4 และห้องที่ 6 เป็นการกระทบลง 2) ใช้กลวิธีกระทบต่อจากกลวิธีอื่น ดังปรากฏในห้องที่ 3 ซึ่งเป็นกลวิธีกระทบต่อจากกลวิธีพรมเปิด เสียง ม (มี) กลายเป็นกลวิธีเอื้อน และ 3) ใช้กลวิธีกระทบประกอบกับกลวิธีอื่น ดังปรากฏในห้องที่ 3 ซึ่งเป็นกลวิธีกระทบประกอบกับกลวิธีพรมเปิดเสียง ม (มี)

กลวิธีพรมเปิด ที่ใช้ในครึ่งจังหวะแรกของประโยคนี้มี 2 แบบ ได้แก่ 1) ใช้กลวิธีพรมเปิดต่อด้วยกลวิธีอื่น ดังปรากฏในห้องที่ 3 ซึ่งเป็นการใช้กลวิธีพรมเปิด เสียง ม (มี) ต่อด้วยกลวิธีกระทบ เสียง รฺด (เร โด) ทำให้กลายเป็นกลวิธีเอื้อน ม์รฺด (มี เร โด) และ 2) เป็นการใช้กลพรมเปิดประกอบกับกลวิธีอื่น ได้แก่ การใช้กลวิธีพรมเปิด เสียง ม (มี) ประกอบกับกลวิธีกระทบ เสียง รฺม์ (เร มี) ดังปรากฏในห้องที่ 3 จะเห็นได้ว่าการใช้กลวิธีเปิดในห้องที่ 3 เป็นการใช้กลวิธีที่ต่อด้วยกลิธีอื่นและประกอบกับกลวิธีอื่นด้วย ดังนั้นการประกอบกันเป็นลูกเดี่ยว 1 ชุดอาจจะมีกลวิธีหลายชนิดซ้อนกันอยู่ ซึ่งแสดงถึงระดับความซับซ้อนของทางเดี่ยวนั่นเอง

กลวิธีพรมปิดที่ใช้ในครึ่งจังหวะแรกของประโยคนี้ ได้แก่ การใช้กลวิธีพรมปิดอย่างเดียว ในห้องที่ 8 ซึ่งเป็นเสียง รฺ (เรสูงสายทุ้ม) เนื่องจากมีการใช้กลวิธีเปลี่ยนช่วงเสียงมาใช้ช่วงเสียงที่ 2 จึงสามารถใช้กลวิธีพรมปิดเสียงนี้ได้

กลวิธีพรมจากที่ใช้ในครึ่งจังหวะแรกของประโยคนี้เป็นเสียง มร (มี เร) ปรากฏในห้องที่ 7 เป็นการกลวิธีพรมจากอย่างเดียว

กลวิธีสะบัดที่ใช้ในครึ่งจังหวะแรกของประโยคนี้ ปรากฏในห้องที่ 6 และ ห้องที่ 8 ซึ่งเป็นกลวิธีชนิดเดียวกันแต่เสียงแตกต่างกัน

กลวิธีเปลี่ยนช่วงเสียงในในครึ่งจังหวะแรกของประโยคนี้ เป็นการเปลี่ยนจากช่วงเสียงที่ 1 ไปใช้ช่วงเสียงที่ 2 ตั้งแต่โน้ตตัวสุดท้ายของห้องที่ 5 จนถึงห้องที่ 8

การใช้กลวิธีในครึ่งจังหวะหลังของประโยคที่ 1 มีดังนี้

กลวิธีกระทบที่ใช้ในครึ่งจังหวะหลังของประโยคนี้มีด้วยกัน 2 แบบ ได้แก่ 1) ใช้กลวิธีกระทบต่อจากกลวิธีอื่น ดังปรากฏในห้องที่ 6 ซึ่งเป็นกลวิธีกระทบเสียง ᵐร (มี เร) ต่อจากกลวิธีพรมปิดเสียง ฟ (ฟา) ทำให้เกิดกลวิธีเอื้อน เสียง ฟ๋ᵐร และห้องที่ 8 เป็นการใช้กลวิธีกระทบต่อจากกลวิธีพรมปิด-เปิด เสียง ฟม (ฟา มี) 2) ใช้กลวิธีกระทบประกอบกับกลวิธีอื่น ดังปรากฏในห้องที่ 3 เป็นการใช้กลวิธีกระทบประกอบกับกลวิธีพรมปิด เสียง ท (ที) และในห้องที่ 6 เป็นการใช้กลวิธีกระทบประกอบกับกลวิธีพรมปิด-เปิด เสียง ฟม (ฟา มี)

กลวิธีพรมปิดที่ใช้ในครึ่งจังหวะหลังของประโยคนี้มีอยู่ 3 แบบ ได้แก่ 1) ใช้กลวิธีพรมปิดอย่างเดียว ดังปรากฏในห้องที่ 6 และห้อง 8 ซึ่งเป็นเสียง ฟ (ฟา) 2) ใช้กลวิธีพรมปิดต่อด้วยกลวิธีอื่น ดังปรากฏในห้องที่ 6 ซึ่งเป็นการใช้กลวิธีพรมปิด เสียง ฟ (ฟา) ต่อด้วยกลวิธีกระทบเสียง ᵐร (มี เร) ทำให้เกิดกลวิธีเอื้อน เสียง ฟ๋ᵐร และ 3) ใช้กลวิธีพรมปิดประกอบกับกลวิธีอื่น ดังปรากฏในห้องที่ 3 ซึ่งเป็นกลวิธีพรมปิด เสียง ท (ที) ประกอบกับกลวิธีกระทบ เสียง ˡท (ลา ที)

กลวิธีสะบัดที่ใช้ในครึ่งจังหวะหลังของประโยคนี้ มี 2 แบบ ได้แก่ 1) ใช้กลวิธีสะบัดอย่างเดียว ดังปรากฏในห้องที่ 1 และ 5 ซึ่งเป็นกลวิธีชนิดเดียวกันแต่เสียงแตกต่างกัน 2) ใช้กลวิธีสะบัดต่อด้วยกลวิธีอื่น ดังปรากฏในห้องที่ 3 ซึ่งเป็นกลวิธีสะบัดต่อด้วยกลวิธีพรมปิด-เปิดเสียง ทล (ที ลา) กลายเป็นลูกเดี่ยว 1 ชุด และห้องที่ 8 เป็นกลวิธีสะบัดต่อด้วยกลวิธีพรมปิด-เปิดเสียง ฟม (ฟา มี) กลายเป็นลูกเดี่ยว 1 ชุด

กลวิธีพรมปิด-เปิดใช้ในครึ่งจังหวะหลังของประโยคนี้มี 4 แบบ ได้แก่ 1) ใช้กลวิธีพรมปิด-เปิดอย่างเดียว ดังปรากฏในห้องที่ 1 เป็นเสียง มร (มี เร) ซึ่งเกิดการเปลี่ยนช่วงเสียงมาใช้ช่วงเสียงที่ 2 จึงสามารถใช้กลวิธีนี้กับเสียงนี้ได้ และ 2) ใช้กลวิธีพรมปิด-เปิดประกอบกับกลวิธีอื่น ดังปรากฏในห้องที่ 6 เป็นการใช้กลวิธีพรมปิด-เปิด เสียง ฟม (ฟา มี) ประกอบกับกลวิธีกระทบ 3) ใช้กลวิธีพรมปิด-เปิดต่อจากกลวิธีอื่น ดังปรากฏในห้องที่ 8 ซึ่งเป็นกลวิธีพรมปิด-เปิด เสียง ฟม (ฟา มี)

ต่อจากกลวิธีสะบัดเสียง ฟมร (ฟา มี เร) และ 4) ใช้กลวิธีพรมปิด-เปิดต่อด้วยกลวิธีอื่น ดังปรากฏในห้องที่ 8 ซึ่งเป็นกลวิธีพรมปิด-เปิด เสียง ฟม (ฟา มี) ต่อด้วยกลวิธีสะบัด จะเห็นได้ว่าการใช้กลวิธีแบบ 3) และ 4) ในห้องที่ 8 นำมาประกอบกันจะกลายเป็นลูกเดี่ยว 1 ชุด

กลวิธีการเปลี่ยนช่วงเสียงในครึ่งจังหวะหลังของประโยคนี้ปรากฏโน้ตเสียง ด (โด) ในห้องที่ 1 จนถึง โน้ตเสียง ซฺ ในห้องที่ 2 ซึ่งเป็นการเปลี่ยนจากช่วงเสียงที่ 1 มาใช้ช่วงเสียงที่ 2 จากนั้นกลับมาใช้ช่วงเสียที่ 1 ตรงโน้ตตัวสุดท้ายของห้องที่ 2 คือ เสียง ซ (ซอล) แล้วใช้ช่วงเสียงที่ 1 ไปจนจบประโยค

<u>การใช้คันชัก</u>

ในประโยคนี้ใช้คันชักสี่ตลอดทั้งประโยค

ทางฆ้องวงใหญ่

ประโยคที่ 3

ล - ล -	ล ท	ล - ล -	ล ท	ล - ล -	ท - ดํ	รํ - มํ รํ	- - - -
- ม - ฟ	- - ล ฟ	- ม - ฟ	- - ล ฟ	- ม - ฟ	- ล - ท	- ดํ - -	ดํ ท ล ฟ

- ฟํ - ฟํ	- - มํ -	ฟํ มํ - มํ	รํ - รํ	มํ รํ - รํ	- - ท -	รํ ท - ท	- - ล -
ฟํ - มํ -	มํ รํ - รํ	- - รํ -	- ท - ท	- - ท -	ท ล - ล	- - ล -	ล ฟ - ฟ

ทางเดี่ยวซอด้วง : เที่ยวโอด

ประโยคที่ 3

- - - ฟฺ	- - - ลํ	ทํลํฟฺทํลํทํรํ-รํ	ฟํมํรํฟํมํลฟํ-ฟํ	- - - มํ	ฟํมํลฟํมํรํ - รํ	มํรํดฺ-มํรํดฺมํรํ	ฟํมํรํฟํมํลฟํ-ฟํ
- - - มํ	ฟํมํรํ-ฟํมํรํมํฟํ	- มํ ล ฟํ	มํลฟํมํรํ-มํรํทํ	- ลํ - ทํ	รํมํรํ - รํลํ	- ทํลํ รํ- ร	ฟมรฟํมลํฟ-ฟ

<u>รูปแบบการบรรเลง</u>

บรรเลงลักษณะตามระเบียบวิธีการบรรเลงเดี่ยวซอด้วงเที่ยวโอด

<u>สำนวน</u>

สำนวนทางเดี่ยวในประโยคนี้ ใช้สำนวนที่มีทิศทางทำนองในทางขึ้นและลงสลับกัน เพื่อให้เกิดความซับซ้อนโลดโผน จึงได้ใช้สำนวนที่ต้องใช้การเปลี่ยนช่วงเสียง ทำให้การเคลื่อนที่ของทำนองมีความเคลื่อนไหวโดยตลอด

<u>กลุ่มเสียงและลูกตก</u>

ผู้วิจัยใช้กลุ่มเสียงตรงกับทำนองหลัก คือ กลุ่มเสียงทางนอก (รมฟxลท) และยึดลูกตกตรงตามเสียงของทำนองหลัก

<u>กลวิธี</u>

การใช้กลวิธีในครึ่งจังหวะแรกของประโยคที่ 3 มีดังนี้

กลวิธีกระทบที่ใช้ในครึ่งจังหวะแรกของประโยคนี้มีด้วยกัน 2 แบบ ได้แก่ 1) ใช้กลวิธีกระทบต่อจากกลวิธีอื่น ดังปรากฏในห้องที่ 3 ซึ่งเป็นกลวิธีกระทบต่อจากกลวิธีพรมปิด-เปิด เสียง ทล (ที ลา) ในห้องที่ 4 และห้องที่ 8 เป็นกลวิธีกระทบต่อจากกลวิธีพรมปิด-เปิด เสียง ฟม (ฟา มี) ในห้องที่ 7 เป็นกลวิธีกระทบต่อจากกลวิธีสะบัด ทำให้เกิดเป็นลูกเดี่ยว 1 ชุด คือ $^{\text{มรฺดฺม}}$รฺ 2) ใช้กลวิธีกระทบประกอบกับกลวิธีอื่น ดังปรากฏในห้องที่ 6 ซึ่งเป็นกลวิธีกระทบประกอบกับกลวิธีเอื้อน

กลวิธีพรมปิด-เปิดใช้ในครึ่งจังหวะแรกของประโยคนี้มี 2 แบบ ได้แก่ 1) ใช้กลวิธีพรมปิด-เปิดต่อด้วยกลวิธีอื่น ดังปรากฏในห้องที่ 3 ซึ่งเป็นกลวิธีพรมปิด-เปิด เสียง ฟม (ฟา มี) ต่อด้วยกลวิธีกระทบ ในห้องที่ 4 เป็นกลวิธีพรมปิด-เปิด เสียง ฟม (ฟา มี) ต่อด้วยกลวิธีกระทบ ในห้องที่ 6 เป็นกลวิธีพรมปิด-เปิด เสียง ฟม (ฟา มี) ต่อด้วยกลวิธีกระทบและเอื้อน 2) ใช้กลวิธีพรมปิด-เปิดต่อจากกลวิธีอื่น ดังปรากฏในห้องที่ 3 ซึ่งเป็นกลวิธีพรมปิด-เปิด เสียง ฟม (ฟา มี) ต่อจากกลวิธีเอื้อน ในห้องที่ 4 และห้องที่ 8 เป็นกลวิธีพรมปิด-เปิด เสียง ฟม (ฟา มี) ต่อจากกลวิธีสะบัดเสียง $^{\text{ฟม}}$ร (ฟา มี เร) จะเห็นได้ว่าเมื่อนำกลวิธีแบบ 1) และ 2) มาประกอบกันจะกลายเป็นลูกเดี่ยว 1 ชุด

กลวิธีเอื้อน ใช้ในห้องที่ 3 และห้องที่ 7 ซึ่งเป็นกลวิธีเดียวกันแต่เป็นเสียงที่แตกต่างกัน

กลวิธีเปลี่ยนช่วงเสียงในครึ่งจังหวะแรกของประโยคนี้ เป็นการเปลี่ยนจากช่วงเสียงที่ 1 ไปใช้ช่วงเสียงที่ 3 ตั้งแต่โน้ตตัวสุดท้ายเสียง ลํ (ลาสูง) ในห้องที่ 2 ไปจนถึงโน้ตเสียง รํ (เรสูง) ในห้องที่ 3 และเปลี่ยนจากช่วงเสียงที่ 3 ไปใช้ช่วงเสียงที่ 4 ที่โน้ตตัวสุดท้าย เสียง รํ (เรสูง) ในห้องที่ 3 ไปจนถึงโน้ตตัวสุดท้าย เสียง ฟํ (ฟาสูง) ห้องที่ 8

การใช้กลวิธีในครึ่งจังหวะหลังของประโยคที่ 3 มีดังนี้

กลวิธีกระทบที่ใช้ในครึ่งจังหวะหลังของประโยคนี้มีด้วยกัน 3 แบบ ได้แก่ 1) ใช้กลวิธีกระทบอย่างเดียว ดังปรากฏในห้องที่ 6 ซึ่งมี 2 เสียง คือ $^{\text{มํ}}$รํ (มีสูง เรสูง) และ $^{\text{รํ}}$ลํ (เรสูง ลาสูง) 2) ใช้กลวิธีกระทบต่อจากกลวิธีอื่น ดังปรากฏในห้องที่ 2 ซึ่งเป็นกลวิธีกระทบเสียง $^{\text{ม}}$ฟ (มี ฟา) ต่อจากกลวิธีสะบัดเสียง $^{\text{ฟม}}$ร ประกอบกันกลายเป็นลูกเดี่ยว $^{\text{ฟมรม}}$ฟ และห้องที่ 8 เป็นกลวิธีกระทบต่อจากกลวิธีพรมปิด-เปิด เสียง ฟม (ฟา มี) 3) ใช้กลวิธีกระทบประกอบกับกลวิธีอื่น ดังปรากฏในห้องที่ 4 เป็นการใช้กลวิธีกระทบประกอบกับกลวิธีเอื้อน

กลวิธีพรมเปิดที่ใช้ในครึ่งจังหวะหลังของประโยคนี้มีจุดเดียว คือ ห้องที่ 3 เป็นกลวิธีพรมเปิดเสียง ม (มี)

กลวิธีพรมปิด-เปิดใช้ในครึ่งจังหวะหลังของประโยคนี้มี 3 แบบ ได้แก่ 1) ใช้กลวิธีพรมปิด-เปิดอย่างเดียว ดังปรากฏในห้องที่ 6 เป็นเสียง ทล (ที ลา) 2) ใช้กลวิธีพรมปิด-เปิดต่อจากกลวิธีอื่น ดังปรากฏในห้องที่ 8 ซึ่งเป็นกลวิธีพรมปิด-เปิด เสียง ฟม (ฟา มี) ต่อจากกลวิธีสะบัดเสียง ฟมร และ 3) ใช้กลวิธีพรมปิด-เปิดต่อด้วยกลวิธีอื่น ดังปรากฏในห้องที่ 8 ซึ่งเป็นกลวิธีพรมปิด-เปิดต่อด้วยกลวิธีกระทบเสียง ลํฟ (ลาสูง ฟา) จะเห็นได้ว่าในห้องที่ 8 มีการใช้กลวิธีแบบ 1) และแบบ 2) ประกอบกัน ทำให้เกิดเป็นลูกเดี่ยว 1 ชุด คือ ฟมรฑมํลํฟ

กลวิธีสะบัดที่ใช้ในครึ่งจังหวะหลังของประโยคนี้ เป็นกลวิธีสะบัดต่อด้วยกลวิธีอื่น ดังปรากฏในห้องที่ 2 ซึ่งเป็นกลวิธีสะบัดต่อด้วยกลวิธีกระทบ และห้องที่ 8 เป็นกลวิธีสะบัดเสียง ฟมร ต่อด้วยกลวิธีพรมปิด-เปิดเสียง ฟม (ฟา มี)

จากการใช้กลวิธีต่าง ๆ มาประกอบกันจะสามารถกลายเป็นลูกเดี่ยวได้

กลวิธีเอื้อน ใช้ในห้องที่ 2 และห้องที่ 4 ซึ่งเป็นกลวิธีเดียวกันแต่เป็นเสียงที่แตกต่างกัน

กลวิธีเปลี่ยนช่วงเสียงในครึ่งจังหวะหลังของประโยคนี้ ในห้องที่ 1 – 4เป็นการใช้ช่วงเสียงที่ 4 ต่อเนื่องจากห้องที่ 5 – 8 ในครึ่งจังหวะแรกของประโยคนี้ แล้วทำการเปลี่ยนช่วงเสียงเป็นช่วงเสียงที่ 6 ที่โน้ตตัวสุดท้ายของห้องที่ 4 จากนั้นเปลี่ยนจากช่วงเสียงที่ 6 ไปใช้ช่วงเสียงที่ 3 ตั้งแต่ห้องที่ 5 ไปจนถึง โน้ตตัวสุดท้ายเสียง ลํ (ลาสูง) ในห้องที่ 2 ไปจนถึงโน้ตเสียง รํ (เรสูง) ในห้องที่ 3 และเปลี่ยนจากช่วงเสียงที่ 3 ไปใช้ช่วงเสียงที่ 4 ที่โน้ตตัวสุดท้าย เสียง รํ (เรสูง) ในห้องที่ 3 ไปจนถึง 7 แล้วเปลี่ยนกลับมาใช้ช่วงเสียงที่ 1 ที่โน้ตตัวสุดท้าย ร (เร) จนจบประโยค จะเห็นได้ว่าในประโยคนี้มีการใช้กลวิธีเปลี่ยนช่วงเสียงหลายช่วงเสียง ซึ่งเป็นการสร้างความตื่นเต้นน่าสนใจให้แก่ผู้ชมผู้ฟัง อีกทั้งยังเป็นการใช้กลวิธีที่ผลักดันศักยภาพของผู้บรรเลงเดี่ยวได้อย่างเต็มที่ ผู้บรรเลงจะต้องมีทักษะขั้นสูงจึงจะสามารถแสดงกลวิธีนี้ได้อย่างสมบูรณ์

<u>การใช้คันชัก</u>

ในห้องที่ 1 ของครึ่งจังหวะแรกใช้การสะอึกคันชักด้วยคันชักออก จากนั้นใช้คันชักสี่ตลอดทั้งประโยค

ทางฆ้องวงใหญ่

ประโยคที่ 4

- ฟ - -	ม ม - -	ฟ ฟ - -	ล ล - ท	- รํ - มํ	- รํ - -	ท ท - -	ล ล - ฟ
- ด - ทฺ	- - - ด	- - - ลฺ	- - - ทฺ	- ร - ม	- ร - ทฺ	- - - ลฺ	- - - ด

- ท - -	ล ฟ - -	รํ รํ - -	มํ มํ - ฟํ	- ฟํ - ฟํ	- ฟํ -	ฟํ ฟํ -	มํ มํ - รํ
- - ล ฟ	- - ม ร	- - - ม	- - - ฟ	- ล - ท	- ล - ฟ	- - - ม	- - - ร

ทางเดี่ยวซอด้วง : เที่ยวโอด

ประโยคที่ 4

- - - ร	ฟํ่มร - มฟํ่	- - - ลํม	ฟมํลํฟมร-มรท	- ล - ทํ่	รมรํ - รํ	- - - ร	ฟํ่มร - มฟํ่

- ท ลํ ฟํ่	- ม ลํ ร	- ล - ร	ฟํ่มร - มฟํ่	- - - ซํ	ฟซํลํซํ - ซํฟํ่	ซํฟํ่มรด-รฟ	ซํฟํ่มรด-มรดมรํ

<u>รูปแบบการบรรเลง</u>

บรรเลงลักษณะตามระเบียบวิธีการบรรเลงเดี่ยวซอด้วงเที่ยวโอด

<u>สำนวน</u>

สำนวนทางเดี่ยวในประโยคนี้ ใช้สำนวนที่มีมีการสลับเสียงสูงต่ำ เพื่อหลีกเลี่ยงการซ้ำทำนอง และในห้องที่ 5 – 8 ของครึ่งจังหวะหลังได้ใช้สำนวนที่เปลี่ยนกลุ่มเสียงทำให้ทำนองไม่หยุดนิ่งมีการเคลื่อนที่ของทำนอง

<u>กลุ่มเสียงและลูกตก</u>

ในครึ่งจังหวะแรกไปจนถึงห้องที่ 1 – 4 ของครึ่งจังหวะหลัง ผู้วิจัยใช้กลุ่มเสียงตรงกับทำนองหลัก คือ กลุ่มเสียงทางนอก (รมฟxลท) และเปลี่ยนเป็นกลุ่มเสียงเพียงออบน (ดรมxซล) ในห้องที่ 5 – 8 แต่ยังยึดลูกตกตรงตามเสียงของทำนองหลักเอาไว้

<u>กลวิธี</u>

การใช้กลวิธีในครึ่งจังหวะแรกของประโยคที่ 4 มีดังนี้

กลวิธีกระทบที่ใช้ในครึ่งจังหวะแรกของประโยคนี้มีด้วยกัน 2 แบบ ได้แก่ 1) ใช้กลวิธีกระทบอย่างเดียว ดังปรากฏในห้องที่ 3 ซึ่งเป็นกลวิธีกระทบเสียง ลํม (ลาสูง มี) และ 2) ใช้กลวิธีกระทบประกอบกับกลวิธีอื่น ดังปรากฏในห้องที่ 2 และ ห้องที่ 8 เป็นกลวิธีกระทบเสียง มร (มี เร) ประกอบกับกลวิธีพรมปิดเสียง ฟ (ฟา) ทำให้กลายเป็นกลวิธีเอื้อนเสียง ฟํ่มร ใน ห้องที่ 2 และ ห้องที่ 8 ยังใช้กลวิธีกระทบประกอบกับกลวิธีพรมปิด เป็นเสียง มฟํ่ อีกด้วย

กลวิธีพรมปิด-เปิดที่ใช้ในครึ่งจังหวะแรกของประโยคนี้เป็นกลวิธีพรมปิด-เปิดต่อด้วยกลวิธีอื่น ดังปรากฏในห้องที่ 4 ซึ่งเป็นกลวิธีพรมปิด-เปิด เสียง ฟม (ฟา มี) ต่อด้วยกลวิธีกระทบและเอื้อน ทำให้กลายเป็นลูกเดี่ยว 1 ชุด คือ ฟมํลํฟมร

กลวิธีเอื้อนที่ใช้ในห้องที่ 4 เป็นกลวิธีเอื้อนประกอบกับกลวิธีกระทบเสียง ลํฟมร ตามที่ปรากฏในห้องที่ 4

กลวิธีพรมปิดที่ใช้ในครึ่งจังหวะแรกของประโยคนี้มี 2 แบบ ได้แก่ 1) ใช้กลวิธีพรมปิดอย่างเดียว ดังปรากฏในห้องที่ 5 ซึ่งเป็นกลวิธีพรมปิด เสียง ท (ที) และ 2) ใช้กลวิธีพรมปิดประกอบกับ

กลวิธีอื่น ดังปรากฏในห้องที่ 2 และ ห้องที่ 8 เป็นกลวิธีพรมปิดประกอบกับกลวิธีกระทบ ซึ่งกลายเป็นกลวิธีเอื้อน เสียง ฟี่ มร และในห้องที่ 2 และ ห้องที่ 8 ยังใช้กลวิธีพรมปิดประกอบกับกลวิธีกระทบเป็นเสียง มฟี่ อีกด้วย

กลวิธีสะบัดที่ใช้ในครึ่งจังหวะแรกของประโยคนี้ปรากฏในห้องที่ 4 เสียง มรท (มี เร ที)

กลวิธีพรมจากที่ใช้ในครึ่งจังหวะแรกของประโยคนี้ปรากฏในห้องที่ 6 เสียง มร (มี เร)

การใช้กลวิธีในครึ่งจังหวะหลังของประโยคที่ 4 มีดังนี้

กลวิธีกระทบที่ใช้ในครึ่งจังหวะหลังของประโยคนี้มีด้วยกัน 2 แบบ ได้แก่ 1) ใช้กลวิธีกระทบอย่างเดียว ดังปรากฏในห้องที่ 6 เป็นกลวิธีกระทบ เสียง ซํฟ (ซอลสูง ฟา) และห้องที่ 7 เป็นกลวิธีกระทบ เสียง รฟ (เร ฟา) และ 2) ใช้กลวิธีกระทบประกอบกับกลวิธีอื่น ดังปรากฏในห้องที่ 4 เป็นการใช้กลวิธีกระทบเสียง มร (มี เร) ประกอบกับกลวิธีพรมปิดเสียง ฟ (ฟา) ทำให้กลายเป็นกลวิธีเอื้อนเสียง ฟี่ มร ในห้องที่ 4 เป็นกลวิธีกระทบเสียง มฟ (มี ฟา) ประกอบกับกลวิธีพรมปิดเสียง ฟ (ฟา) และห้องที่ 6 เป็นกลวิธีกระทบเสียง ซํฟ (ซอลสูง ฟา) ประกอบกับกลวิธีพรมปิดเสียง ฟ (ฟา) จะเห็นได้ว่าห้องที่ 4 และห้องที่ 6 ใช้กลวิธีแบบเดียวกันแต่แตกต่างกันที่ทิศทางการกระทบ ซึ่งในห้องที่ 4 เป็นการกระทบขึ้น ส่วนในห้องที่ 6 เป็นการกระทบลง

กลวิธีพรมเปิดที่ใช้ในครึ่งจังหวะหลังของประโยคนี้มี 2 แบบ ได้แก่ 1) ใช้กลวิธีพรมเปิดอย่างเดียว ดังปรากฏในห้องที่ 2 เป็นกลวิธีพรมเปิดเสียง ม (มี) และห้องที่ 3 เป็นกลวิธีพรมเปิดเสียง ล (ลา) จะเห็นได้ว่าการใช้กลวิธีพรมเปิดในห้องที่ 2 และห้องที่ 3 เป็นกลวิธีเดี่ยวกันแต่มีเสียงแตกต่างกัน และ 2) ใช้กลวิธีพรมเปิดประกอบกับกลวิธีอื่น ดังปรากฏในห้องที่ 7 และห้องที่ 8 เป็นกลวิธีพรมเปิดเสียง ม (มี) ประกอบกับกลวิธีกระทบเสียง รด (เร โด) ทำให้กลายเป็นกลวิธีเอื้อน เสียง มี่รด (มี เร โด)

กลวิธีพรมปิดที่ใช้ในครึ่งจังหวะหลังของประโยคนี้มี 2 แบบ ได้แก่ 1) ใช้กลวิธีพรมปิดอย่างเดียว ดังปรากฏในห้องที่ 1 เป็นเสียง ฟ (ฟา) และ 2) ใช้กลวิธีพรมปิดประกอบกับกลวิธีอื่น ดังปรากฏในห้องที่ 4 เป็นการใช้กลวิธีพรมปิดเสียง ฟ (ฟา) ประกอบกับกลวิธีกระทบเสียง มร (มี เร) ทำให้กลายเป็นกลวิธีเอื้อนเสียง ฟี่ มร ในห้องที่ 4 ยังใช้กลวิธีพรมปิดเสียง ฟ (ฟา) ประกอบกับกลวิธีกระทบเสียง มฟ (มี ฟา) ห้องที่ 6 ห้องที่ 7 และห้องที่ 8 เป็นกลวิธีพรมปิดเสียง ฟ (ฟา) ประกอบกับกลวิธี กระทบเสียง ซํฟ (ซอลสูง ฟา) จะเห็นได้ว่ากลวิธีพรมปิดที่ใช้เป็นพรมปิดเสียงเดียวกันแต่ประกอบกับกลวิธีกระทบเสียงที่แตกต่างกัน

กลวิธีสะบัดที่ใช้ในครึ่งจังหวะหลังของประโยคนี้ เป็นกลวิธีสะบัดต่อด้วยกลวิธีอื่น ดังปรากฏในห้องที่ 8 ซึ่งเป็นกลวิธีสะบัด เสียง มรด (มี เร โด) และต่อด้วยกลวิธีพรมจากเสียง มร (มี เร) ทำให้กลายเป็นลูกเดี่ยว 1 ชุด คือ มรดมร์

ห้องที่ 1 ในครึ่งจังหวะหลังของประโยคนี้ ตัวโน้ตสัยง ทํ (ทีสูง) เป็นเสียงที่เกินขอบเขตของเสียงในช่วงที่ 1 และโน้ตตัวต่อไปเป็นโน้ตที่อยู่ในช่วงเสียงที่ 1 ดังนั้นก็ไม่จำเป็นต้องใช้กลวิธีเปลี่ยนช่วงเสียงแต่สามารถใช้นิ้วร่วมกับเสียง ลํ (ลาสูง) ได้

<u>การใช้คันชัก</u>

ในประโยคที่ 4 ใช้คันชักสี่ตลอดทั้งประโยค

ทางฆ้องวงใหญ่

ประโยคที่ 5

- มํ - มํ	- รํ - -	ดํ ดํ - -	รํ รํ - มํ	- มํ - มํ	- มํ - -	มํ มํ - -	รํ รํ - ดํ
- ซ - ม	- ร - ด	- - - ร	- - - ม	- ซ - ล	- ซ - ม	- - - ร	- - - ด

- ล - -	ซ ซ - -	ดํ ดํ - -	รํ รํ - มํ	- ดํ - รํ	- มํ - มํ	- มํ - มํ	- มํ - รํ
- ร - ร	- - - ด	- - - ร	- - - ม	- ด - ร	- ม - ซ	- ล - ซ	- ม - ร

ทางเดี่ยวซอด้วง : เที่ยวโอด

ประโยคที่ 5

- ซํ - มํ	ซํรม รํ - รมํ	รมํรด - ด	รฺดท ด- มรดร มํ	- ลํ - ทํ	- ด - รมํ	- ลํซํ - มํ	รด มรํ - รมํรด

- - - รฺ	- - - ล	ทํลซ - ลทํ	- ด - ร	- ม ซํ ร	มํรด - รด	ทํลซ - ลทํ	- ด - ร

<u>รูปแบบการบรรเลง</u>

บรรเลงลักษณะตามระเบียบวิธีการบรรเลงเดี่ยวซอด้วงเที่ยวโอด

<u>สำนวน</u>

สำนวนทำนองหลักในห้องที่ 1 – 4 ของครึ่งจังหวะหลังเป็นสำนวนที่มีลูกตกซ้ำกับ 1 – 4 ของครึ่งจังหวะแรก ผู้วิจัยได้เปลี่ยนสำนวนทางเดี่ยวในห้องที่ 1 – 4 ของครึ่งจังหวะหลังเป็นสำนวนที่ไม่ดำเนินตามสำนวนในทำนองหลักแต่มีการสัมผัสกันระหว่างสำนวนทางเดี่ยว คือ ระหว่างห้องที่ 3 – 4 กับห้องที่ 7 – 8 ในครึ่งจังหวะหลังของประโยคนี้

<u>กลุ่มเสียงและลูกตก</u>

ผู้วิจัยใช้กลุ่มเสียงตรงกับทำนองหลัก คือ กลุ่มเสียงเพียงออบน (ดรมxซล) ในครึ่งจังหวะแรกแต่ในครึ่งจังหวะหลัง ห้องที่ 1 – 4 ได้ใช้กลุ่มเสียงเพียงออล่าง (ซลทxรม) และได้ละลูกตกห้องที่ 4

โดยลงเสียงเป็นคู่ 2 กับทำนองหลัก เพื่อให้สัมผัสกับเสียงโน้ตตัวสุดท้ายของประโยค คือ เสียง ร (เร) แต่อย่างไรก็ดี ผู้วิจัยก็ยังคงยึดลูกตกสุดท้ายตรงตามเสียงของทำนองหลักเอาไว้

กลวิธี

การใช้กลวิธีในครึ่งจังหวะแรกของประโยคที่ 5 มีดังนี้

กลวิธีกระทบที่ใช้ในครึ่งจังหวะแรกของประโยคนี้มีด้วยกัน 2 แบบ ได้แก่ 1) ใช้กลวิธีกระทบอย่างเดียว ดังปรากฏในห้องที่ 7 เป็นกลวิธีกระทบเสียง ลํซํ (ลาสูง ซอลสูง) และ 2) ใช้กลวิธีกระทบประกอบกับกลวิธีอื่น ดังปรากฏในห้องที่ 2 ห้องที่ 4 และ ห้องที่ 6 เป็นการใช้กลวิธีกระทบเสียง ร (เร) ประกอบกับกลวิธีพรมเปิด เสียง ม (มี) ห้องที่ 3 ห้องที่ 7 และห้องที่ 8 เป็นกลวิธีกระทบเสียง รด (เร โด) ประกอบกับกลวิธีพรมเปิดเสียง ม (มี) ทำให้กลายเป็นกลวิธีเอื้อนเสียง ม์รด

กลวิธีพรมเปิดที่ใช้ในครึ่งจังหวะแรกของประโยคนี้มี 2 แบบ ได้แก่ 1) ใช้กลวิธีพรมเปิดอย่างเดียว ดังปรากฏในห้องที่ 1 ซึ่งเป็นกลวิธีพรมเปิด เสียง ม (มี) และ ห้องที่ 5 เป็นกลวิธีพรมเปิดเสียง ล (ลา) 2) ใช้กลวิธีพรมปิดประกอบกับกลวิธีอื่น ดังปรากฏในห้องที่ 2 ห้องที่ 4 และ ห้องที่ 6 เป็นการใช้กลวิธีพรมเปิด เสียง ม (มี) ประกอบกับกลวิธี กระทบเสียงร (เร) ในห้องที่ 3 ห้องที่ 7 และห้องที่ 8 เป็นกลวิธีพรมเปิดเสียง ม (มี) ประกอบกับกลวิธีกระทบเสียง รด (เร โด) ทำให้กลายเป็นกลวิธีเอื้อนเสียง ม์รด

กลวิธีพรมจากที่ใช้ในครึ่งจังหวะแรกของประโยคนี้ มี 2 แบบ ได้แก่ 1) ใช้กลวิธีพรมจากอย่างเดียว ดังปรากฏในห้องที่ 2 เป็นกลวิธีพรมจากต่อจากกลวิธีอื่น ดังปรากฏในห้องที่ 8 ซึ่งเป็นการใช้กลวิธีพรมจากต่อจากกลวิธีสะบัดกลายเป็นลูกเดี่ยว 1 ชุด คือ เสียง มรดมร์

กลวิธีสะบัดที่ใช้ในครึ่งจังหวะแรกของประโยคนี้ปรากฏในห้องที่ 4 เสียง มรด (มี เร โด) ซึ่งเป็นกลวิธีสะบัดต่อด้วยกลวิธีกระทบและพรมเปิด

การใช้กลวิธีในครึ่งจังหวะหลังของประโยคที่ 5 มีดังนี้

กลวิธีกระทบที่ใช้ในครึ่งจังหวะหลังของประโยคนี้มีด้วยกัน 2 แบบ ได้แก่ 1) ใช้กลวิธีกระทบอย่างเดียว ดังปรากฏในห้องที่ 6 เป็นกลวิธีกระทบ เสียง รด และ 2) ใช้กลวิธีกระทบประกอบกับกลวิธีอื่น ดังปรากฏในห้องที่ 3 และห้องที่ 7 เป็นการใช้กลวิธีกระทบเสียง ล (ลา) ประกอบกับพรมปิดเสียง ท (ที) และในห้องนี้ยังเป็นการใช้กลวิธีกระทบเสียง ลซ (ลา ซอล) ประกอบกับกลวิธีพรมปิดเสียง ท (ที) ทำให้กลายเป็นกลวิธีเอื้อนเสียง ทลซ อีกด้วย ในห้องที่ 6 เป็นการใช้กลวิธีกระทบเสียง รด (เร โด) ประกอบกับกลวิธีพรมเปิดเสียง ม (มี) ทำให้กลายเป็นกลวิธีเอื้อนเสียง มรด

กลวิธีพรมเปิดที่ใช้ในครึ่งจังหวะหลังของประโยคนี้เป็นการใช้กลวิธีพรมเปิดเสียง ม (มี) ประกอบกับกลวิธีกระทบเสียง รด (เร โด) ทำให้กลายเป็นกลวิธีเอื้อนเสียง มรด ดังปรากฏในห้องที่ 6

กลวิธีพรมปิดที่ใช้ในครึ่งจังหวะหลังของประโยคนี้ปรากฏในห้องที่ 3 และห้องที่ 7 เป็นการใช้กลวิธีพรมปิดเสียง ท (ที) ประกอบกับกลวิธีกลวิธีกระทบเสียง ลซ (ลา ซอล) ทำให้กลายเป็น

กลวิธีเอื้อนเสียง ท^ซ และห้องที่ 7 ยังใช้กลวิธีพรมปิดเสียง ท (ที) ประกอบกับกลวิธีกระทบเสียง ล (ลา) อีกด้วย

<u>การใช้คันชัก</u>

ห้องที่ 1 ในครึ่งจังหวะหลังของประโยคนี้ ใช้กลวิธีสะอึกคันชักและใช้คันชักสี่ตลอดทั้งประโยค

ทางฆ้องวงใหญ่

ประโยคที่ 6

- ท - -	ล ล - -	ท ท - ดํ	ดํ ดํ - รํ	- ซ - ท	- - - -	- - ล ท	- - ดํ รํ
- ทฺ - ลฺ	- - - ทฺ	- - - ด	- - - ร	- ร - -	ล ซ - ร	- ซ - -	ล ท - -

- ซ - ดํ	- - รํ มํ	- มํ - มํ	- รํ - ดํ	- ซ - ซ	- ซ - ดํ	- มํ รํ ดํ	- ท - ล
- ร - ด	- - - ม	- ซ - ม	- ร - ด	- ซฺ - -	ร - - ด	- ม ร ด	- ทฺ - ลฺ

ทางเดี่ยวซอด้วง : เที่ยวโอด

ประโยคที่ 6

- ด - ดรมํ	ซํฟซํลํซํ - ซํด	- - - ซํร	มํรด - รมํ	- ฟ - ซํลํ	ซํดํลํซํ - ลํ	ซํฟซํฟมํรด - รฟ	ซํฟมํ - รํ

- - - ด	รมํรด - รมํ	- ลํซํ - มํ	- ซํรมร - มํ	รด - ดรมํ	รซํมร - มรด	- ทํ - มรด	- ทํ - ล

<u>รูปแบบการบรรเลง</u>

บรรเลงลักษณะตามระเบียบวิธีการบรรเลงเดี่ยวซอด้วงเที่ยวโอดและเร่งแนวเข้าสู่เที่ยวพัน ตั้งแต่ห้องที่ 5 ของครึ่งจังหวะหลังของประโยค

<u>สำนวน</u>

สำนวนทางเดี่ยว ครึ่งจังหวะแรกจนถึงห้องที่ 4 ของครึ่งจังหวะหลังในประโยคนี้แตกต่างจากสำนวนทำนองหลักโดยสิ้นเชิง และกลับเข้าสู่สำนวนตามทำนองหลังในวรรคหลังเพื่อคลี่คลายทำนองเข้าสู่เที่ยวพัน

<u>กลุ่มเสียงและลูกตก</u>

ผู้วิจัยใช้กลุ่มเสียงตรงกับทำนองหลัก คือ กลุ่มเสียงเพียงออบน (ดรมxซล) แต่ในครึ่งจังหวะหลังได้ละลูกตกห้องที่ 4 โดยลงเสียงเป็นคู่ 2 กับทำนองหลัก เพื่อเอื้อต่อสำนวนที่กำหนด แต่อย่างไรก็ดี ผู้วิจัยก็ยังคงยึดลูกตกสุดท้ายตรงตามเสียงของทำนองหลักเอาไว้

<u>กลวิธี</u>

การใช้กลวิธีในครึ่งจังหวะแรกของประโยคที่ 6 มีดังนี้

กลวิธีกระทบที่ใช้ในครึ่งจังหวะแรกของประโยคนี้มีด้วยกัน 2 แบบ ได้แก่ 1) ใช้กลวิธีกระทบอย่างเดียว ดังปรากฏในห้องที่ 2 เป็นกลวิธีกระทบเสียง ซํด (ซอลสูง โด) ห้องที่ 3 เสียง ซํร (ซอลสูง เร) ห้องที่ 5 เสียง ซํลํ (ซอลสูง ลาสูง) และ ห้องที่ 7 เสียง รฟ (เร ฟา) 2) ใช้กลวิธีกระทบประกอบกับกลวิธีอื่น ดังปรากฏในห้องที่ 2 เป็นการใช้กลวิธีกระทบเสียง ร (เร) ประกอบกับกลวิธีพรมเปิด เสียง ม (มี) และกลวิธีกระทบเสียง รด (เร โด) ประกอบกับกลวิธีพรมเปิดเสียง ม (มี) ทำให้กลายเป็นกลวิธีเอื้อนเสียง มรด ซึ่งเหมือนกับห้องที่ 7 และในห้องที่ 6 เป็นกลวิธีกระทบประกอบกับกลวิธีพรมปิด-เปิดเสียง ลํซํ (ลาสูง ซอลสูง)

กลวิธีพรมเปิดที่ใช้ในครึ่งจังหวะแรกของประโยคนี้มี 2 แบบ ได้แก่ 1) ใช้กลวิธีพรมเปิดอย่างเดียว ดังปรากฏในห้องที่ 8 ซึ่งเป็นกลวิธีพรมเปิด เสียง ม (มี) และ 2) ใช้กลวิธีพรมปิดประกอบกับกลวิธีอื่น ดังปรากฏในห้องที่ ห้องที่ 2 เป็นการใช้กลวิธีพรมเปิดเสียง ม (มี) ประกอบกับกลวิธีกระทบเสียง ร (เร) และกลวิธีพรมเปิดเสียง ม (มี) ประกอบกับกลวิธีกระทบเสียง รด (เร โด) ทำให้กลายเป็นกลวิธีเอื้อนเสียง มรด เหมือนกับห้องที่ 7

กลวิธีพรมปิดที่ใช้ในครึ่งจังหวะแรกของประโยคนี้เป็นกลวิธีพรมปิดเสียง ฟ (ฟา) ที่ใช้ประกอบกับกลวิธีกระทบ ในห้องที่ 7 และหองที่ 8

กลวิธีพรมปิด-เปิดที่ใช้ในครึ่งจังหวะแรกของประโยคนี้พบในห้องที่ 6 ซึ่งเป็นกลวิธีพรมปิด-เปิดเสียง ลํซํ (ลาสูง ซอลสูง) ประกอบกับกลวิธีกระทบ

กลวิธีสะบัดที่ใช้ในครึ่งจังหวะแรกของประโยคนี้ปรากฏในห้องที่ 1 เสียง ดรม (โด เร มี)

กลวิธีเอื้อนใช้ในครึ่งจังหวะแรกของประโยคนี้ปรากฏระหว่างห้องที่ 6 กับ 7 เป็นเสียง ลํซํฟ (ลาสูง ซอลสูง ฟา)

การใช้กลวิธีในครึ่งจังหวะหลังของประโยคที่ 6 มีดังนี้

กลวิธีกระทบที่ใช้ในครึ่งจังหวะหลังของประโยคนี้มีด้วยกัน 2 แบบ ได้แก่ 1) ใช้กลวิธีกระทบอย่างเดียว ดังปรากฏในห้องที่ 3 เป็นกลวิธีกระทบเสียง ลํซํ (ลาสูง ซอลสูง) และ 2) ใช้กลวิธีกระทบประกอบกับกลวิธีอื่น ดังปรากฏในห้องที่ 2 เป็นการใช้กลวิธีกระทบเสียง ร (เร) ประกอบกับกลวิธีพรมเปิด เสียง ม (มี) ห้องที่ 2 เป็นกลวิธีกระทบเสียง รด (เร โด) ประกอบกับกลวิธีพรมเปิดเสียง ม (มี) ทำให้กลายเป็นกลวิธีเอื้อนเสียง มรด

กลวิธีพรมเปิดที่ใช้ในครึ่งจังหวะหลังของประโยคนี้ มี 2 แบบ ได้แก่ 1) ใช้กลวิธีพรมเปิดอย่างเดียว ดังปรากฏในห้องที่ 3 และ 4 ซึ่งเป็นการใช้กลวิธีพรมเปิดเสียง ม (มี) 2) ใช้กลวิธีพรมเปิดประกอบกับกลวิธีอื่น ดังปรากฏในห้องที่ 2 เป็นการใช้กลวิธีพรมเปิด เสียง ม (มี) ประกอบกับ

กลวิธีกระทบเสียง ร (เร) และ พรมเปิดเสียง ม (มี) ประกอบกับกลวิธีกระทบเสียง รด (เร โด) ทำให้กลายเป็นกลวิธีเอื้อนเสียง มรด

กลวิธีพรมปิดที่ใช้ในครึ่งจังหวะหลังของประโยคนี้ปรากฏในห้องที่ 7 และห้องที่ 8 เป็นการใช้กลวิธีพรมปิดเสียง ท (ที)

กลวิธีพรมจากที่ใช้ในครึ่งจังหวะหลังของประโยคนี้เป็นกลวิธีพรมจากเสียง มร (มี เร) ดังปรากฏในห้องที่ 4 และห้องที่ 6

กลวิธีสะบัดที่ใช้ในครึ่งจังหวะหลังของประโยคนี้มี 2 แบบ ได้แก่ 1) ใช้กลวิธีสะบัดอย่างเดียว ดังปรากฏในห้องที่ 6 และห้องที่ 7 ซึ่งเป็นเสียงเดียวกัน คือ เสียง มรด และ 2) ใช้กลวิธีสะบัดประกอบกับกลวิธีอื่น ดังปรากฏในห้องที่ 5 เป็นกลวิธีสะบัดประกอบกับกลวิธีพรมเปิด

<u>การใช้คันชัก</u>

ห้องที่ 2 ในครึ่งจังหวะแรกของประโยคนี้ ใช้กลวิธีสะอึกคันชักและใช้คันชักสี่ตลอดทั้งประโยค

ทางฆ้องวงใหญ่

ประโยคที่ 1

- - - รํ	- - - ดํ	- - - ท	- - - ดํ	- ซ - ซ	ซ - ดํ	- มํ รํ ดํ	- ท - ล
- - - ร	- - - ด	- - - ทฺ	- - - ด	- ร - -	ร - - ด	- ม ร ด	- ทฺ - ลฺ

- - - ร	- - - ซ	- - - ล	- - - ท	- ดํ - รํ	มํ รํ - -	- - ล ท	ดํ - - รํ
- - - ลฺ	- - - ซฺ	- - - ลฺ	- - - ทฺ	- ซ - -	- - ดํ ท	ล ซ - -	- ร - -

ทางเดี่ยวซอด้วง : เที่ยวพัน

ประโยคที่ 1

ท ซ ล ท	ด ม ร ด	ท ล ซ ล	ท ด ร ม	ร ด ท ด	รฺ ล ท ด	ท ด ร ม	ร ด ท ล

ร ม ร ท	รฺ ท ล ซ	ลํ ซํ ลํ มํ	ซํ ซ ล ท	ด ร ม ฟ	ม ร ด ท	ล ร ล ท	ด ฟ ม ร

<u>รูปแบบการบรรเลง</u>

บรรเลงลักษณะเก็บตามระเบียบวิธีการบรรเลงเดี่ยวซอด้วงเที่ยวพัน

สำนวน

สำนวนในประโยคที่ 1 ครึ่งจังหวะแรก เป็นสำนวนทางพื้นเรียงเสียง เนื่องจากเป็นประโยคขึ้นต้น จึงใช้การสำนวนที่ไม่ซับซ้อน แต่ก็ได้ซ่อนสำนวนกลอนฝากไว้ในห้องที่ 4 และ 5 แล้วจึงค่อยเริ่มใช้สำนวนข้ามเสียงในครึ่งหน้าทับหลัง ตั้งแต่ห้องที่ 3 และ 4 จนจบประโยค

กลุ่มเสียงและลูกตก

กลุ่มเสียงของทำนองหลักประโยคที่ 1 ครึ่งจังหวะแรก คือ กลุ่มเสียงเพียงออบน (ดรมxซล) ทางเดี่ยวซอด้วงในประโยคนี้ ใช้กลุ่มเสียงตรงตามทำนองหลัก ผู้วิจัยได้ละลูกตกในห้องที่ 4 เอาไว้ แต่ให้ลูกตกลงเสียงตรงตามทำนองหลักในท้ายประโยค

กลุ่มเสียงของทำนองหลักประโยคที่ 1 ครึ่งจังหวะหลัง ในห้องที่ 1 – 4 ไม่สามารถระบุกลุ่มเสียงได้ เนื่องจากเป็นโน้ตที่มีเสียงไม่ครบ 5 เสียง ส่วนทำนองเดี่ยวซอด้วง ห้องที่ 1 – 4 ใช้กลุ่มเสียงเพียงออล่าง (ซลทxรม) และให้ห้องที่ 5 – 8 ใช้กลุ่มเสียงเดียวกับทำนองหลัก คือ กลุ่มเสียงเพียงออบน (ดรมxซล) และใช้ลูกตกตรงตามทำนองหลัก

กลวิธี

ประโยคที่ 1 ครึ่งจังหวะแรก ใช้กลวิธีอย่างเดียวกันแต่เสียงแตกต่างกัน ได้แก่ พรมจากเสียง มร (มี เร) และเสียง ลซ (ลา ซอล) การพรมจากในห้องที่ 2 และ 3 เป็นการพรมระหว่างตัวโน้ตในห้องเดียวกัน ส่วนการพรมระหว่างห้องเพลง พบระหว่างห้องที่ 4 กับ 5 และ ระหว่างห้องที่ 7 กับ 8 ซึ่งจะเห็นว่าสามารถใช้กลวิธีการพรมได้ทั้งภายในห้องเดียวกันและระหว่างห้องเพลง

ประโยคที่ 1 ครึ่งจังหวะหลังใช้กลวิธีการพรมจาก เสียง มร (มี เร) ในห้องที่ 1 และใช้กลวิธีพรมปิด-เปิด เสียง ฟม (ฟา มี) ระหว่างห้องที่ 5 กับ 6 และใช้กลวิธีเดียวกันแต่เป็นเสียง ทล (ที ลา) ในห้องที่ 2 และ ระหว่างห้องที่ 6 กับ 7 ซึ่งจะเห็นว่าสามารถใช้กลวิธีการพรมได้ทั้งภายในห้องเดียวกันและระหว่างห้องเพลงเหมือนกับการใช้กลวิธีพรมจากในประโยคที่ 1 ครึ่งจังหวะแรก

การใช้คันชัก

การใช้คันชักในโน้ตที่ดำเนินทำนองปกติใช้คันชักหนึ่ง ไม่มีการใช้คันชักร่วมกัน แต่เมื่อมีการใช้กลวิธีการพรม จะเป็นผลให้เกิดการใช้คันชักร่วมระหว่างโน้ตที่ใช้กลวิธีการพรม และให้โน้ตตัวสุดท้ายจบด้วยคันชัก ⌒ (เข้า)

ทางฆ้องวงใหญ่

ประโยคที่ 2

- - - มํ	- - - มํ	- - - มํ	- - - รํ	- - - -	- ดํ - รํ	- ดํ - -	- รํ - รํ
- - - ม	- - - ซ	- - - ม	- - - ร	- - - -	- ด - ร	- ด - รํ	- - - -

- ท - -	ล ล - -	ท ท - ดํ	ดํ ดํ - รํ	- ฟ - -	- - - ร	- - ฟ ม	- - - ฟ
- ทฺ - ลฺ	- - - ทฺ	- - - ด	- - - ร	- - ม ร	- ลฺ - -	- - - -	ร ม - -

ทางเดี่ยวซอด้วง : เที่ยวพัน

ประโยคที่ 2

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

ม ท ด ร	ด ท ล ซ	รฺ ซ ล ท	ด ฟ ม ร	ฟ ม ลํ ม	ลํ ฟ ม ร	ด ท ล ท	ด ร ม ฟ

<u>รูปแบบการบรรเลง</u>

บรรเลงลักษณะเก็บตามระเบียบวิธีการบรรเลงเดี่ยวซอด้วงเที่ยวพัน

<u>สำนวน</u>

สำนวนในประโยคที่ 2 ครึ่งจังหวะแรก เป็นสำนวนลูกเท่า ยืนเสียง แต่ใช้การเคลื่อนที่ของโน้ตเพื่อให้ไม่ซ้ำอยู่กับที่ และสำนวนในห้องที่ 1 กับ ห้องที่ 8 ใช้สำนวนที่สัมพันธ์กัน โดยใช้กระสวนทำนองอย่างเดียวกัน คือ XX-^{x}X

สำนวนในครึ่งหน้าทับหลังเป็นสำนวนที่ไม่สื่อการลงจบแบบสมบูรณ์ ซึ่งแสดงให้เห็นถึงสำนวนที่มีประโยคอื่นต่อไปอีก ไม่ได้จบประโยคในจังหวะนี้

<u>กลุ่มเสียงและลูกตก</u>

กลุ่มเสียงของทำนองหลักประโยคที่ 2 ครึ่งจังหวะแรก 4 ไม่สามารถระบุกลุ่มเสียงได้ เนื่องจากเป็นโน้ตที่มีเสียงไม่ครบ 5 เสียง แต่เป็นสำนวนที่เรียกว่าลูกเท่า คือ ยืนเสียงใดเสียงหนึ่ง ซึ่งเป็นทำนองที่เปิดโอกาสให้ได้แปลทำนองอย่างอิสระ ในประโยคนี้ผู้วิจัยได้ใช้สำนวนลูกเท่า โดยใช้กลุ่มเสียงเพียงออบน (ดรมxซล) โดยใช้เสียงจร ทั้ง เสียง ฟ (ฟา) และเสียง ท (ที) ด้วย ซึ่งทำให้ทำนองในช่วงนี้ใช้เสียงครบทั้ง 7 เสียงและใช้ลูกตกตรงตามทำนองหลัก

<u>กลวิธี</u>

ประโยคที่ 2 ครึ่งจังหวะแรก ใช้กลวิธีพรมจากเสียง มร (มี เร) ในห้องที่ 1 และ 8 เป็นการใช้กลวิธีพรมจากระหว่างตัวโน้ตในห้องเดียวกัน นอกจากนี้ยังใช้กลวิธีพรมจากเสียง มร (มี เร) ระหว่าง

ห้องที่ 3 กับห้องที่ 4 ด้วย ซึ่งจะเห็นว่าสามารถใช้กลวิธีการพรมได้ทั้งภายในห้องเดียวกันและระหว่างห้องเพลง

ประโยคที่ 2 ครึ่งจังหวะหลัง ใช้กลวิธีพรมปิด-เปิด เสียง ฟม (ฟา มี) และใช้กลวิธีเดียวกันแต่เป็นเสียง ทล (ที ลา) ในห้องที่ 2 ห้องที่ 4 ห้องที่ 6 และ ในห้องที่ 7 ซึ่งเป็นการใช้กลวิธีการพรมภายในห้องเดียวกัน

<u>การใช้คันชัก</u>

การใช้คันชักในโน้ตที่ดำเนินทำนองปกติใช้คันชักหนึ่ง ไม่มีการใช้คันชักร่วมกัน แต่เมื่อมีการใช้กลวิธีการพรม จะเป็นผลให้เกิดการใช้คันชักร่วมระหว่างโน้ตที่ใช้กลวิธีการพรม และให้โน้ตตัวสุดท้ายจบด้วยคันชัก ⌒ (เข้า)

ทางฆ้องวงใหญ่

ประโยคที่ 3

ล - ล -	ล ท	ล - ล -	ล ท	ล - ล -	ท - ดํ	รํ - มํ รํ	- - - -
- ม - ฟ	- - ล ฟ	- ม - ฟ	- - ล ฟ	- ม - ฟ	- ล - ท	- ดํ - -	ดํ ท ล ฟ

- ฟํ - ฟํ	- - มํ -	ฟํ มํ - มํ	รํ - รํ	มํ รํ - รํ	- - ท -	รํ ท - ท	- - ล -
ฟํ - มํ -	มํ รํ - รํ	- - รํ -	- ท - ท	- - ท -	ท ล - ล	- - ล -	ล ฟ - ฟ

ทางเดี่ยวซอด้วง : เที่ยวพัน

ประโยคที่ 3

ลํ ม ลํ ฟ	ลํ ทลํ - ฟ	ลํ ม ลํ ฟ	ลํ ทลํ - ฟ	ลํ ทลํ - ม	ลํ ฟ ม ร	ล ท ด ร	ม ฟ ม ฟ

ลํ ฟ ม ฟ	ม ร ฟ ม	ฟ ม ร ท	ร ท ม ร	ม ร ท ล	ท ล ร ท	ร ท ล ลํ	ฟ ม ลํ ฟ

<u>รูปแบบการบรรเลง</u>

บรรเลงลักษณะเก็บตามระเบียบวิธีการบรรเลงเดี่ยวซอด้วงเที่ยวพัน

<u>สำนวน</u>

สำนวนในประโยคที่ 3 เป็นสำนวนยืนเสียง ผู้วิจัยเลือกใช้สำนวนที่วนเวียนอยู่กับโน้ตเสียงเดิมเพื่อให้สัมพันธ์กับลูกตกของทำนองหลัก และยังซ่อนนัยยะว่า ยังวนเวียน “ตามกวาง” อยู่นั่นเอง

<u>กลุ่มเสียงและลูกตก</u>

ผู้วิจัยใช้กลุ่มเสียงตรงกับทำนองหลัก คือ กลุ่มเสียงทางนอก (รมฟxลท) และยึดลูกตกตรงตามเสียงของทำนองหลัก

<u>กลวิธี</u>

ประโยคที่ 3 ครึ่งจังหวะแรก ใช้กลวิธีนิ้วร่วม โดยใช้นิ้วก้อยกดเสียง เสียง ท และ ล (ที และ ลา) ในห้องที่ 2 ห้องที่ 4 และ ห้องที่ 5 และใช้กลวิธีพรมปิด-เปิด เสียง ฟม (ฟา มี) ในห้องที่ 6 และ 8 ซึ่งเป็นการใช้กลวิธีพรมจากระหว่างตัวโน้ตในห้องเดียวกัน

ประโยคที่ 3 ครึ่งจังหวะหลัง ใช้กลวิธีพรมปิด-เปิด เสียง ฟม (ฟา มี) และใช้กลวิธีเดียวกันแต่เป็นเสียง ทล (ที ลา) ในห้องที่ 1 ห้องที่ 7 และ ในห้องที่ 8 ซึ่งเป็นการใช้กลวิธีการพรมภายในห้องเดียวกัน นอกจากนี้ยังใช้กลวิธีพรมปิด-เปิด เสียง ฟม (ฟา มี) ระหว่างห้องที่ 1 กับ 2 ด้วย รวมทั้งยังใช้กลวิธีพรมจากเสียง มร (มี เร) ภายในห้องเดียวกัน คือ ห้องที่ 3 และ 5

จะเห็นว่าสามารถใช้กลวิธีการพรมได้ทั้งภายในห้องเดียวกันและระหว่างห้องเพลง

<u>การใช้คันชัก</u>

การใช้คันชักในโน้ตที่ดำเนินทำนองปกติใช้คันชักหนึ่ง ไม่มีการใช้คันชักร่วมกัน แต่เมื่อมีการใช้กลวิธีการพรม จะเป็นผลให้เกิดการใช้คันชักร่วมระหว่างโน้ตที่ใช้กลวิธีการพรม และให้โน้ตตัวสุดท้ายจบด้วยคันชัก ⌒ (เข้า)

ทางฆ้องวงใหญ่

ประโยคที่ 4

- ฟ - -	ม ม - -	ฟ ฟ - -	ล ล - ท	- รํ - มํ	- รํ - -	ท ท - -	ล ล - ฟ
- ด - ทฺ	- - - ด	- - - ลฺ	- - - ทฺ	- ร - ม	- ร - ทฺ	- - - ลฺ	- - - ด

- ท - -	ล ฟ - -	รํ รํ - -	มํ มํ - ฟํ	- ฟํ - ฟํ	- ฟํ -	ฟํ ฟํ -	มํ มํ - รํ
- - ล ฟ	- - ม ร	- - - ม	- - - ฟ	- ล - ท	- ล - ฟ	- - - ม	- - - ร

ทางเดี่ยวซอด้วง : เที่ยวพัน

ประโยคที่ 4

			3	3	3		
ร ม ม ม	**ร ฟ ฟ ฟ**	**ร ลํ ลํ ลํ**	**ร ทํ ทํ ทํ**	**ร รํ รํ รํ**	**ร ทํ ทํ ทํ**	**ร ลํ ลํ ลํ**	**ร ฟ ฟ ฟ**
				3			
ท ท ร ร	**ม ม ร ร**	**ท ท ร ร**	**ม ม ฟ ฟ**	**ร รํ ทํ ลํ**	**ร ม ฟ ลํ**	**ฟ มํ ร ท**	**ร ฟ มํ ร**

รูปแบบการบรรเลง

บรรเลงลักษณะเก็บตามระเบียบวิธีการบรรเลงเดี่ยวซอด้วงเที่ยวพัน

สำนวน

สำนวนในประโยคที่ 4 ครึ่งจังหวะแรก เป็นสำนวนซ้ำเสียง 3 พยางค์ และใช้สำนวนสัมผัสกันโดย ตลอด และครึ่งจังหวะหลังก็ได้ใช้สำนวนซ้ำเสียงเช่นกัน แต่ลดจำนวนเสียงที่ซ้ำเหลือ 2 พยางค์ และ ในห้องที่ 5 ได้ซ้ำเสียงอัก 1 ห้อง เพื่อเชื่อมไปสู่ 3 ห้องสุดท้ายของประโยคที่ใช้สำนวนเก็บ 1 พยางค์ ไม่มีการซ้ำเสียง ซึ่งผู้วิจัยมีเจตนาให้สำนวนมีการคลี่คลาย ลดหลั่นกันเป็นลำดับ จาก 3 2 และ 1 อุปมาเหมือนการลดหลั่นในอัตราจังหวะเถา

กลุ่มเสียงและลูกตก

ผู้วิจัยใช้กลุ่มเสียงตรงกับทำนองหลัก คือ กลุ่มเสียงทางนอก (รมฟxลท) และยึดลูกตกตรงตามเสียงของทำนองหลัก

กลวิธี

ประโยคที่ 4 ครึ่งจังหวะแรก ไม่ได้ใช้กลวิธีใด ๆ แต่ใช้การเลื่อนช่วงเสียงลงไปใช้ช่วงเสียงที่ 3 เพื่อแสดงศักยภาพในการแม่นตำแหน่งในการกดเสียงโดยไม่ให้เพี้ยนตำแหน่ง และใช้การเน้นเสียงเพื่อเพิ่มมิติของเสียงในโน้ตที่ซ้ำกัน

ประโยคที่ 4 ครึ่งจังหวะหลัง กลับมาช่วงเสียงที่ 1 ตามปกติ และใช้การเน้นเสียงในโน้ตตัวที่ 1 กับ 3 ตั้งแต่ห้องที่ 1 – 4 ซึ่งเป็นการเน้นเสียงในจังหวะยก จะส่งผลให้เกิดความรู้สึกน่าตื่นเต้นเพิ่มขึ้น ในท้ายประโยคได้ใช้กลวิธีพรมจากเสียง มร (มี เร) ในห้องที่ 7 และใช้กลวิธีพรมปิด-เปิด เสียง ฟม (ฟา มี) ในห้องที่ 8 เป็นการคลี่คลายทำนองและกลับมาบรรเลงเก็บตามปกติ

การใช้คันชัก

การใช้คันชักในโน้ตที่ดำเนินทำนองปกติใช้คันชักหนึ่ง ไม่มีการใช้คันชักร่วมกัน แต่เมื่อมีการใช้กลวิธีการพรม จะเป็นผลให้เกิดการใช้คันชักร่วมระหว่างโน้ตที่ใช้กลวิธีการพรม และให้โน้ตตัวสุดท้ายจบด้วยคันชัก ⌒ (เข้า) การใช้คันชักในประโยคนี้จะเน้นการให้น้ำหนักของเสียงโน้ตที่ต้องการเน้นหนักดังที่ได้กำหนดไว้ซึ่งต้องทำให้เกิดความแตกต่างระหว่างน้ำหนักของคันชักที่ต้องการดังและเบาอย่างชัดเจนจึงจะได้อรรถรส

ทางฆ้องวงใหญ่

ประโยคที่ 5

- มํ - มํ	- รํ - -	ดํ ดํ - -	รํ รํ - มํ	- มํ - มํ	- มํ - -	มํ มํ - -	รํ รํ - ดํ
- ซ - ม	- ร - ด	- - - ร	- - - ม	- ซ - ล	- ซ - ม	- - - ร	- - - ด

- ล - -	ซ ซ - -	ดํ ดํ - -	รํ รํ - มํ	- ดํ - รํ	- มํ - มํ	- มํ - มํ	- มํ - รํ
- ร - ร	- - - ด	- - - ร	- - - ม	- ด - ร	- ม - ซ	- ล - ซ	- ม - ร

ทางเดี่ยวซอด้วง : เที่ยวพัน

ประโยคที่ 5

ซํ ลํ ซํ ร	ซํ ม ร ด	ท ล ซ ล	ท ด ร ม	ฟ ซํ ฟ ลํ	ซํ ฟ ด ฟ	ม ร ด ร	ซํ ม ร ด

ท ล ซ ด	ร ด ท ล	ร ซ ล ท	ล ท ด ร	ม ท ด ฟ	ม ร ด ซ	ท ล ด ท	ร ด ม ร

<u>รูปแบบการบรรเลง</u>

บรรเลงลักษณะเก็บตามระเบียบวิธีการบรรเลงเดี่ยวซอด้วงเที่ยวพัน

<u>สำนวน</u>

สำนวนในประโยคที่ 5 ครึ่งจังหวะแรก เป็นสำนวนทางพื้น เพื่อคลี่คลายความรู้สึกจากสำนวนในประโยคที่ผ่านมา แต่ในครึ่งจังหวะหลัง ผู้วิจัยจงใจใช้สำนวนขัดแย้งกับครึ่งจังหวะแรก เพื่อต้องการสื่อความหมายว่ายังไม่จบเพลง ดังนั้น จึงกลับไปใช้สำนวนสลับกันระหว่างการถามการตอบ โดยให้ครึ่งจังหวะแรกเป็นสำนวนตอบคือมีทิศทางลง ส่วนครึ่งจังหวะหลังเป็นสำนวนถามคือ มีทิศทางขึ้น

<u>กลุ่มเสียงและลูกตก</u>

ผู้วิจัยใช้กลุ่มเสียงตรงกับทำนองหลัก คือ กลุ่มเสียงเพียงออบน (ดรมxซล) แต่ในครึ่งจังหวะหลังได้ละลูกตกห้องที่ 4 โดยลงเสียงเป็นคู่ 2 กับทำนองหลัก เพื่อให้สัมผัสกับเสียงโน้ตตัวสุดท้ายของประโยค คือ เสียง ร (เร) แต่อย่างไรก็ดี ผู้วิจัยก็ยังคงยึดลูกตกสุดท้ายตรงตามเสียงของทำนองหลักเอาไว้

<u>กลวิธี</u>

ประโยคที่ 5 ครึ่งจังหวะแรก ใช้กลวิธีพรมจากเสียง มร (มี เร) ในห้องที่ 2 และ 8 และพรมจากเสียง ลซ (ลา ซอล) ในห้องที่ 3 ซึ่งจะเห็นได้ว่าเป็นการใช้กลวิธีพรมจากระหว่างตัวโน้ตในห้องเดียวกัน และเป็นกลวิธีเดียวกันแต่คนละเสียง ระหว่างห้องที่ 4 กับ 5 ใช้กลวิธีพรมเปิด-ปิด เสียง มฟ

(มี ฟา) ซึ่งเป็นการใช้กลวิธีการพรมระหว่างห้องเพลง นอกจากนี้ยังใช้กลวิธีพรมปิด-เปิด เสียง ฟม (ฟา มี) ระหว่างห้องที่ 6 กับห้องที่ 7 ด้วย

ประโยคที่ 5 ครึ่งจังหวะหลัง ใช้กลวิธีพรมจากเสียง ลซ (ลา ซอล) ในห้อง 1 ใช้กลวิธีพรมปิด-เปิด เสียง ทล (ที ลา) ระหว่างห้องที่ 3 กับ 4 และใช้กลวิธีเดียวกันแต่เป็นเสียง ฟม (ฟา มี) ระหว่างห้องที่ 5 กับ 6 ซึ่งจะเห็นว่าสามารถใช้กลวิธีการพรมได้ทั้งภายในห้องเดียวกันและระหว่างห้องเพลง

<u>การใช้คันชัก</u>

การใช้คันชักในโน้ตที่ดำเนินทำนองปกติใช้คันชักหนึ่ง ไม่มีการใช้คันชักร่วมกัน แต่เมื่อมีการใช้กลวิธีการพรม จะเป็นผลให้เกิดการใช้คันชักร่วมระหว่างโน้ตที่ใช้กลวิธีการพรม และให้โน้ตตัวสุดท้ายจบด้วยคันชัก ⌒ (เข้า)

ทางฆ้องวงใหญ่

ประโยคที่ 6

- ท - -	ล ล - -	ท ท - ดํ	ดํ ดํ - รํ	- ซ - ท	- - - -	- - ล ท	- - ดํ รํ
- ทฺ - ลฺ	- - - ทฺ	- - - ด	- - - ร	- ร - -	ล ซ - ร	- ซ - -	ล ท - -

- ซ - ดํ	- - รํ มํ	- มํ - มํ	- รํ - ดํ	- ซ - ซ	- ซ - ดํ	- มํ รํ ดํ	- ท - ล
- ร - ด	- - - ม	- ซ - ม	- ร - ด	- ซฺ - -	ร - - ด	- ม ร ด	- ทฺ - ลฺ

ทางเดี่ยวซอด้วง : เที่ยวพัน

ประโยคที่ 6

ท ซ ล ท	ด ล ท ด	รฺ ท ด ร	ม ด ร ม	ฟ ซํ ร ม	ฟ ม ฟ ลํ	ซํฟมฟซํรมฟ	ดรมฟซํฟมร
- - - -	- - - ด	- - - ท	- ด - ร	- ซํ - ม	รดม ร- รซํมรซํมร ด	- ซ - ล ด	ร ด ทล ซ ท ล-ลํ

<u>รูปแบบการบรรเลง</u>

ประโยคที่ 6 ครึ่งจังหวะแรกบรรเลงลักษณะเก็บตามระเบียบวิธีการบรรเลงเดี่ยวซอด้วงเที่ยวพัน และคลี่คลายทำนองในครึ่งจังหวะหลังโดยการหยุดและเว้นว่างปล่อยให้จังหวะดำเนินไปเพื่อสร้างความประหลาดใจแล้วจึงค่อยบรรเลงแบบเที่ยวโอดเพื่อลงจบเพื่อคลี่คลายทำนอง

<u>สำนวน</u>

สำนวนในประโยคที่ 6 ครึ่งจังหวะแรก เป็นสำนวนไล่เสียงขึ้น เพื่อจูงจิตไปสู่จุดสำคัญก่อนจบเพลง ซึ่งผู้วิจัยกำหนดให้ใช้สำนวนขยี้ในห้องที่ 7 และ 8 เพื่อแสดงเอกลักษณ์ของทางเดี่ยวที่ได้ประพันธ์ขึ้นด้วยสำนวนขยี้ในอัตราชั้นเดียว

สำนวนในประโยคที่ 6 ครึ่งจังหวะหลัง ใช้สำนวนใกล้เคียงทำนองหลักและใช้สำนวนทางเดี่ยวในห้องที่ 5 – 8 ตามแบบทางเดี่ยวของครูวรยศ ศุขสายชล ซึ่งเป็นการแสดงความเคารพต่อครูผู้เป็นแรงบันดาลใจในการประพันธ์ทางเดี่ยวในครั้งนี้

<u>กลุ่มเสียงและลูกตก</u>

ผู้วิจัยใช้กลุ่มเสียงตรงกับทำนองหลัก คือ กลุ่มเสียงเพียงออบน (ดรมxซล) แต่ในครึ่งจังหวะหลังได้ละลูกตกห้องที่ 4 โดยลงเสียงเป็นคู่ 2 กับทำนองหลัก เพื่อเอื้อต่อสำนวนที่กำหนด แต่อย่างไรก็ดี ผู้วิจัยก็ยังคงยึดลูกตกสุดท้ายตรงตามเสียงของทำนองหลักเอาไว้

<u>กลวิธี</u>

ประโยคที่ 6 ครึ่งจังหวะแรก ใช้กลวิธีพรมเปิด-ปิด เสียง มฟ (มี ฟา) ซึ่งเป็นการใช้กลวิธีการพรมระหว่างห้องเพลง ห้องที่ 4 กับ 5 และระหว่างห้องที่ 5 กับ 6 ในห้องที่ 7 – 8 ใช้กลวิธีขยี้เพื่อสร้างความตื่นเต้นเร้าใจก่อนจะสู่การคลี่คลายทำนองในตอนจบ

ประโยคที่ 6 ครึ่งจังหวะหลัง ใช้กลวิธีพรมปิด เสียง ท (ที) ในห้องที่ 3 ใช้กลวิธีพรมเปิดเสียง ม (มี) ในห้องที่ 5 แต่เป็นกลวิธีการพรมประกอบกับกลวิธีการเอื้อนต่อเนื่องกับห้องที่ 6 และลูกเดี่ยวในชุดนี้ยังใช้กลวิธีพรมจากเสียง มร (มี เร) ต่อเนื่องอีกกลวิธีหนึ่งโดยทันทีด้วย จะเห็นได้ว่าลูกเดี่ยวชุดนี้ประกอบไปด้วยการใช้กลวิธี 3 ชนิด คือ พรมปิด เอื้อน และพรมจาก ในห้องที่ 6 ยังใช้กลวิธีขยี้อีกด้วย

กลวิธีกระทบใช้ในห้องที่ 7 และ 8 ซึ่งเป็นกลวิธีกระทบคนละลักษณะ คือ กระทบขึ้นและกระทบลง ลูกเดี่ยวชุดสุดท้ายใช้กลวิธี 2 ชนิดประกอบกัน ได้แก่ สะบัดและพรมปิด-เปิดเสียง ทล (ที ลา)

<u>การใช้คันชัก</u>

ประโยคที่ 6 ครึ่งจังหวะแรก ใช้คันชักในโน้ตที่ดำเนินทำนองปกติใช้คันชักหนึ่ง ไม่มีการใช้คันชักร่วมกัน แต่เมื่อมีการใช้กลวิธีการพรม จะเป็นผลให้เกิดการใช้คันชักร่วมระหว่างโน้ตที่ใช้กลวิธีการพรม และให้โน้ตตัวสุดท้ายจบด้วยคันชัก ⌒ (เข้า)

โดยปกติคันชักที่ตรงกับโน้ตตัวสุดท้ายของห้องเพลงที่เป็นห้องคู่ จะต้องใช้คันชักเข้า แต่ห้องที่ 2 ของประโยคที่ 6 ครึ่งจังหวะหลัง อนุโลมให้ใช้คันชักออก เพราะเป็นการเริ่มต้นโน้ตแรกของทำนอง แม้ว่าจะเป็นทำนองในรูปแบบการบรรเลงเที่ยวโอดซึ่งต้องใช้คันชักสี่เป็นมาตรฐาน แต่ในวรรคนี้ จะเห็นว่ามีการใช้คันชักสี่ และคันชักสอง เพื่อให้เข้าหลักเกรณฑ์การใช้คันชักที่จบด้วยคันชักเข้า จากนั้นตั้งแต่ห้องที่ 5 – 8 จึงกลับเข้าใช้คันชักสี่ตามหลักการใช้คันชักในเที่ยวโอดตามปกติได้

4.2.3 รูปแบบการประพันธ์ทางเดี่ยวซอด้วง เพลงตามกวาง เถา

4.2.3.1 รูปแบบการบรรเลง

จากการศึกษาบริบทที่เกี่ยวข้องกับรูปแบบของทางเดี่ยวซอด้วง พบว่า ทางเดี่ยวซอด้วงในเพลงประเภทเพลงท่อนเดียว อัตราจังหวะสองชั้น สามชั้น และเถา หน้าทับปรบไก่ มีรูปแบบทางเดี่ยวแบบ ทางโอดและทางพัน สำหรับทางเดี่ยวที่เป็นเพลงท่อนเดียวและอัตราจังหวะเถานั้น มีรูปแบบของทางเดี่ยวคือ บรรเลงทางโอด ทางพัน ตั้งแต่อัตราจังหวะสามชั้น สองชั้น และชั้นเดียว ตามลำดับ ผู้วิจัยจึงสร้างสรรค์รูปแบบการประพันธ์ทางเดี่ยวซอด้วงขึ้น โดยบรรเลงจากชั้นเดียว สองชั้น และสามชั้น หรือที่เรียกว่าการบรรเลงแบบ "ย้อนเกร็ด" ซึ่งถือได้ว่าเป็นรูปแบบการบรรเลงเดี่ยวแบบใหม่สำหรับการเดี่ยวซอด้วง โดยมีรูปแบบของทางเดี่ยว ดังนี้

ชั้นเดียว เที่ยวแรก : ขยี้
ชั้นเดียว เที่ยวหลัง : พัน
สองชั้น เที่ยวแรก : โอด
สองชั้น เที่ยวหลัง : พัน
สามชั้น เที่ยวแรก : โอด
สามชั้น เที่ยวหลัง : พัน

4.2.3.2 การกำกับจังหวะ

1) จังหวะฉิ่ง ใช้ฉิ่งเป็นเครื่องกำกับจังหวะ

ชั้นเดียว

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

สองชั้น

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

สามชั้น

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

2) จังหวะหน้าทับ ใช้โทน-รำมะนา เป็นเครื่องกำกับจังหวะ

ชั้นเดียว

- - ติงทั่ง	- ติง - -	ติงทั่ง - ติง	- ทั่งติงทั่ง				

สองชั้น

- ทั่ง - ติง	- โจ๊ะ - จ๊ะ	- โจ๊ะ - จ๊ะ	- โจ๊ะ - จ๊ะ	- ติง - ทั่ง	- ติง - ติง	- ทั่ง - ติง	- ติง - ทั่ง

สามชั้น

- 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

ในการกำกับจังหวะสำหรับทางเดี่ยวซอด้วง เพลงตามกวาง เถา ผู้วิจัยได้กำหนดให้ใช้การกำกับจังหวะ ดังนี้

อัตราจังหวะ	**เที่ยว**	**การกำกับจังหวะ**	
		จังหวะฉิ่ง	**จังหวะหน้าทับ**
ชั้นเดียว	เที่ยวแรก : ขยี้	ชั้นเดียว	ปรบไก่ ชั้นเดียว
ชั้นเดียว	เที่ยวหลัง : พัน	ชั้นเดียว	ปรบไก่ ชั้นเดียว
สองชั้น	เที่ยวแรก : โอด	สองชั้น	ปรบไก่ สองชั้น
สองชั้น	เที่ยวหลัง : พัน	สองชั้น	ปรบไก่ สองชั้น
สามชั้น	เที่ยวแรก : โอด	สามชั้น	ปรบไก่ สามชั้น
สามชั้น	เที่ยวหลัง : พัน	สองชั้น	ปรบไก่ สามชั้น

จะเห็นได้ว่า อัตราจังหวะชั้นเดียว เที่ยวแรก : ขยี้ และ เที่ยวหลัง : พัน ใช้จังหวะฉิ่งชั้นเดียวในการกำกับจังหวะ อัตราจังหวะสองชั้น เที่ยวแรก : โอด และ เที่ยวหลัง : พัน ใช้จังหวะฉิ่งสองชั้นในการกำกับจังหวะ อัตราจังหวะสามชั้น เที่ยวแรก : โอด ใช้จังหวะฉิ่งสามชั้นในการกำกับจังหวะ และ เที่ยวหลัง : พัน ใช้จังหวะฉิ่งสองชั้นในการกำกับจังหวะ ส่วนในการกำกับจังหวะหน้าทับใช้หน้าทับปรบไก่ ชั้นเดียว สองชั้นและสามชั้น ตามปกติ

บทที่ 6

สรุป อภิปรายผล และข้อเสนอแนะ

การวิจัยเรื่อง การสร้างสรรค์รูปแบบการประพันธ์ทางเดี่ยวซอด้วง เพลงตามกวาง เถา มีวัตถุประสงค์ 3 ประการ คือ 1) เพื่อศึกษาหลักความรู้ด้านการประพันธ์ทางเดี่ยวซอด้วง 2) เพื่อสร้างสรรค์รูปแบบการประพันธ์ทางเดี่ยวซอด้วงในมิติใหม่ 3) เพื่อสร้างสรรค์งานทางเดี่ยวซอด้วง เพลงตามกวาง เถา ให้ปรากฏแก่วงวิชาชีพดนตรีไทย ผลการวิจัยสรุปได้ดังนี้

ผลการศึกษาหลักความรู้ด้านการประพันธ์ทางเดี่ยวซอด้วง

หลักการประพันธ์ทางเดี่ยวซอด้วง คือ ผู้ประพันธ์จะมีแนวคิดหรือ แรงบันดาลใจในการประพันธ์เป็นจุดเริ่มต้นของการประพันธ์ทางเดี่ยว โดยประพันธ์ให้ตรงตามความหมายของการบรรเลงเดี่ยว คือ เป็นการ “อวด” ของบุคคล 2 ฝ่าย ได้แก่ ผู้ประพันธ์และผู้บรรเลง ซึ่งมีนัยยะสำคัญมุ่งไปในทางอวดภูมิปัญญาของผู้ประพันธ์และศักยภาพของผู้บรรเลงเดี่ยวเป็นสำคัญ การแปลทำนองต้องให้ถูกต้องตามทำนองหลักของเพลงซึ่งตัวกำหนดทิศทางในการประพันธ์ทางเดี่ยว โดยยึดลูกตกตัวสุดท้ายเป็นสำคัญ รวมทั้งเลือกใช้กลวิธีให้สอดคล้องกับทางเดี่ยวซอด้วงและเหมาะสมกับศักยภาพของผู้บรรเลง ประกอบด้วยหลัก 5 ประการ คือ

1. มีแนวคิดหรือแรงบันดาลใจ
2. ประพันธ์ให้ตรงตามความหมายของการบรรเลงเดี่ยว
3. แปลทำนองให้ถูกต้องตามทำนองหลักของเพลง
4. เลือกใช้กลวิธีให้สอดคล้องกับทางเดี่ยวซอด้วง
5. เลือกใช้กลวิธีให้เหมาะสมกับศักยภาพของผู้บรรเลง

ผลการสร้างสรรค์รูปแบบการประพันธ์ทางเดี่ยวซอด้วงในมิติใหม่

รูปแบบทางเดี่ยวซอด้วงประเภทเพลงปรบไก่นิยมบรรเลงแบบเที่ยวโอดและเที่ยวพัน ผู้วิจัยได้สร้างสรรค์รูปแบบทางเดี่ยวขึ้นใหม่ โดยให้อัตราจังหวะชั้นเดียวประกอบด้วย เที่ยวขยี้ และเที่ยวพัน และเป็นทางเดี่ยวครบทั้งเถา ซึ่งยังไม่เคยมีทางเดี่ยวซอด้วงในลักษณะนี้มาก่อน นับว่าผลงานการประพันธ์ทางเดี่ยวซอด้วง เพลงตามกวาง เถา เป็นงานสร้างสรรค์รูปแบบทางเดี่ยวสำหรับซอด้วงในมิติใหม่

ผลงานสร้างสรรค์ทางเดี่ยวซอด้วง เพลงตามกวาง เถา

ทางเดี่ยวซอด้วง เพลงตามกวาง เถา เป็นทางเดี่ยวอัตราจังหวะเถา หน้าทับปรบไก่ บรรเลงแบบย้อนเกร็ด เริ่มบรรเลงจากอัตราจังหวะ ชั้นเดียว สองชั้น และสามชั้น ตามลำดับ อัตราจังหวะชั้นเดียว ประกอบด้วย เที่ยวขยี้และเที่ยวพัน อัตราจังหวะสองชั้น ประกอบด้วย เที่ยวโอดและเที่ยวพัน อัตราจังหวะสามชั้น ประกอบด้วย เที่ยวโอดและเที่ยวพัน ใช้กลวิธีการบรรเลง ได้แก่ พรมเปิด พรมปิด พรมเปิด พรมเปิด – ปิด พรมปิด – เปิด ประ คลึงนิ้ว สะอึกคันชัก

อภิปรายผล

ทางเดี่ยวซอด้วง เพลงตามกวางเถา ได้ใช้หลักการประพันธ์สอดคล้องกับทฤษฎีดุริยางค์ไทย ทั้งแนวทางของมนตรี ตราโมท คือ แปลทำนองเป็นทางเดี่ยว โดยใช้ทำนองหลักเป็นโครงสร้างหลัก และยึดลูกตกตัวสุดท้ายของประโยคไว้อย่างเคร่งครัด และประพันธ์ตามความมุ่งหมายของทางเดี่ยว คือ การอวด ภูมิปัญญาของผู้ประพันธ์และศักยภาพของผู้บรรเลงเดี่ยวเป็นสำคัญ

ผู้วิจัยใช้หลักการประพันธ์ทางเดี่ยวซอด้วง สอดคล้องกับหลักการประพันธ์เพลงไทยของรองศาสตราจารย์พิชิต ชัยเสรี คือ บันดาลรังสฤษฏ์ ศึกศิตอนุรักษ์ ขนบภักดิ์สบสมัย บุกไพรเบิกทาง ดังนี้

บันดาลรังสฤษฏ์ ผู้วิจัยมีแนวคิดและแรงบันดาลใจมาจากทั้งแรงบันดาลใจภายนอก คือ การชมการแสดงการบรรเลงเดี่ยวของศิลปินที่ชื่นชอบและแรงบันดาลใจภายในคือความต้องการที่จะสร้างสรรค์ผลงานการประพันธ์ทางเดี่ยวซอด้วงเพลงตามกวาง เถา ให้ปรากฏ

ศึกศิตอนุรักษ์ ผู้วิจัยใช้แนวทางวิชาการของดุริยางคศาสตร์ไทยในประพันธ์ทางเดี่ยวซอด้วง โดยใช้หลักการยึดหลักการรักษาเสียงตกหรือลูกตกของทำนองหลักไว้อย่างเคร่งครัด ครบถ้วนและถูกต้องตามโครงสร้างทำนองหลักทุกประการ

ขนบภักดิ์สบสมัย ทางเดี่ยวซอด้วงที่ผู้วิจัยได้ประพันธ์ขึ้นนี้ เป็นการประพันธ์ภายใต้เงื่อนเวลาและประสบการณ์ของผู้วิจัย หากเวลาล่วงไปหรือผู้วิจัยสั่งสมมีประสบการณ์ในการประพันธ์เพิ่มขึ้น ผลงานการประพันธ์อาจแปลเปลี่ยนไปจากเดิม และแม้ว่าทางเดี่ยวในวิจัยนี้จะเป็นทางที่ถูกตกแต่งปกปิดรากทำนองเดิม แต่ก็ยังคงรักษาขนบศึกศิตอยู่เช่นเดิม

บุกไพรเบิกทาง งานวิจัยนี้เป็นงานวิจัยสร้างสรรค์ ผู้ประพันธ์ได้สร้างสรรค์รูปแบบการประพันธ์ทางเดี่ยวซอด้วงขึ้นใหม่ คือ ทางเดี่ยวซอด้วง เพลงตามกวาง ซึ่งเป็นทางเดี่ยวอัตราจังหวะเถา โดยกำหนดให้บรรเลงแบบย้อนเกร็ด (ชั้นเดียว สองชั้น และสามชั้น) และกำหนดให้ทางเดี่ยวอัตราชั้นเดียวเป็นลักษณะเที่ยวขยี้ เก็บ อัตราสองชั้นและสามชั้น เป็นลักษณะ เที่ยวโอด เที่ยวพัน ซึ่งการประพันธ์รูปแบบนี้ยังไม่เคยปรากฏในทางเดี่ยวซอด้วงมาก่อน ผู้วิจัยได้ลองสร้างสรรค์

รูปแบบทางเดี่ยวซอด้วงอันล่วงขนบเดิมดูบ้าง ความคิดสร้างสรรค์นี้อาจจะท้าทายขนบเดิมออกมาโดยลำดับ ประหนึ่งนักผจญภัยที่บุกป่าฝ่าดงเพื่อหาทางออกไพรพฤกษ์ที่ปิดล้อมอยู่ ผู้วิจัยสร้างสรรค์ผ่านกระบวนการวิจัย มิได้สร้างสรรค์จากการอวดดีโดยตั้งเจตนาแต่อย่างใด หากประโยชน์หรือกุศลใดอันเกิดจากการบุกไพรเบิกทางในครั้งนี้ ขอยกประโยชน์และกุศลทั้งมวลแด่ครูบาอาจารย์ที่ได้มอบมรดกชาติอันงดงามนี้ไว้แก่ศิลปินรุ่นหลังได้ศึกษาค้นคว้าเพื่อประเทืองความรู้และภูมิใจในความเป็นชาติได้ดังเช่นทุกวันนี้

ข้อเสนอแนะ

จากการศึกษาหลักการประพันธ์ทางเดี่ยวซอด้วง พบว่า สามารถนำหลักการประพันธ์เพลงไทยตามแนวทางวิชาการด้านดุริยางคศิลป์ไทยมาประยุกต์ใช้ในการประพันธ์ได้ ผู้วิจัยเล็งเห็นว่าสามารถศึกษาการประพันธ์ทางเดี่ยวเครื่องมืออื่น ๆ เพื่อค้นคว้าหาความรู้ที่เฉพาะเจาะจงสำหรับเครื่องมือแต่ละชนิดความรู้ในเชิงลึกได้ และยังเป็นการรวบรวมความรู้ ภูมิปัญญาของครูดนตรีไทยให้คงอยู่สืบไป

ความชื่นชมและความประทับใจกับผลงานทางดนตรีนั้นเป็นเรื่องปัจเจกบุคคล อันเกี่ยวข้องกับปัจจัยทางด้านความรู้และประสบการณ์สุนทรียะของผู้ฟัง ย่อมเป็นปกติวิสัยที่ผลงานอาจจะไม่ได้เป็นที่พึงพอใจกับผู้ฟังทุกคน แต่หากความสะเทือนอารมณ์เกิดขึ้น ก็ถือว่างานนั้นได้สำแดงสุนทรียะให้ปรากฏแล้ว ผู้ประพันธ์ควรเล็งเห็นถึงคุณค่าของการพัฒนาทางความคิดและการพัฒนาทางวิชาการเพื่อให้ได้เป็นแนวทางแก่ผู้ศึกษาวิจัยต่อไป

สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

บรรณานุกรม

กรมศิลปากร. (2545). *คำบรรยาย วิชาดุริยางคศาสตร์ไทย.* กรุงเทพมหานคร: โรงพิมพ์ชวนพิมพ์. กรุงเทพฯ: จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

กองทุนสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี สำนักงานคณะกรรมการส่งเสริมและประสานงานเยาวชนแห่งชาติ (ส.ย.ช.). (2540). *คำบรรยายวิชาดุริยางคศาสตร์ไทย โดย นายบุญธรรม ตราโมท พ.ศ. 2481.* กรุงเทพฯ: ศิลปสนองการพิมพ์.

กำจร สุนพงษ์ศรี. (2555). *สุนทรียศาสตร์ : หลักปรัชญาศิลปะ ทฤษฎีทัศนศิลป์ ศิลปวิจารณ์.* กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี, และธนวัฒน์ บุตรทองทิม. (2550). *อักษราดุริยางค์ทางฆ้องวงใหญ่ ฉบับเพลงไม้นวม.* กรุงเทพฯ: โอเดียนสโตร์.

เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี. (2542). *สังคีตนิยมว่าด้วยดนตรีไทย (ฉบับปรับปรุง), พิมพ์ครั้งที่ 2.* กรุงเทพฯ:โอเดียนสโตร์.

ชาคริต เฉลิมสุข. (2552). *วิเคราะห์เดี่ยวจะเข้เพลงพญาฝัน พญาโศก พญาครวญ สามชั้น ทางรองศาสตราจารย์ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน.* วิทยานิพนธ์ระดับมหาบัณฑิต. กรุงเทพฯ: จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

เชวงศักดิ์ โพธิสมบัติ. (2557, 19 กันยายน). [บทสัมภาษณ์].

ณรงค์ชัย ปิฎกรัตน์. (ม.ป.ป). *สารานุกรมเพลงไทย.* กรุงเทพฯ:Dr” Sax.

ณรุทธ์ สุทธจิตต์. (2545). *สาระดนตรีศึกษา.* กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ดาริน พรมอ่อน. (2548). *ศึกษาเพลงเดี่ยวพญาโศก ซอด้วง ทางครูเบญจรงค์ ธนโกเศศ.* วิทยานิพนธ์ระดับมหาบัณฑิต. กรุงเทพฯ: ศรีนครินทรวิโรฒ.

ธนิต อัศวะไพฑูรย์. (2555). *สิบสองทศวรรษวาร สานเสียงไทย ไพเราะเสียงซอ.* ม.ป.ท.

ธีระวุฒิ กลิ่นด้วง. (2549). *เอกสารประกอบคำบรรยายรายวิชาสุนทรียศาสตร์ของนิสิตระดับมหาบัณฑิต สาขาวิชาดุริยางค์ไทย คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.* กรุงเทพฯ: ผู้แต่ง.

บรรเลง พระยาชัย. (2554). *วิเคราะห์อัตลักษณ์การเดี่ยวซอด้วงประเภทเพลงหน้าทับปรบไก่ ของครูประเวช กุมุท.* วิทยานิพนธ์ระดับมหาบัณฑิต. กรุงเทพฯ: จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

บุญช่วย โสวัตร และคณะ. (2539). *ทฤษฎีดุริยางค์ไทย.* กรุงเทพฯ: เรือนแก้วการพิมพ์.

ประดิษฐ์ อินทนิล. (2536). *ดนตรีไทยและนาฏศิลป์.* กรุงเทพฯ: สุวีริยาสาส์น.

ประสิทธิ์ ถาวร. (2515). *ความรู้เรื่องดนตรีไทย.* กรุงเทพฯ: นิยมอักษร.

ปราชญา สายสุข. (2555). *วิเคราะห์เดี่ยวระนาดเอกเพลงพญาโศก สามชั้น ทางครูหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) กรณีศึกษา : ครูอุทัย แก้วละเอียด และ พันโทเสนาะ หลวงสุนทร.* วิทยานิพนธ์ระดับมหาบัณฑิต. กรุงเทพฯ: จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

บรรณานุกรม (ต่อ)

ฝ่ายวิชาการ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย. (2545). *ศิลปกรรม*. กรุงเทพฯ: ผู้แต่ง.

ฝ่ายวิชาการ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย. 2545. *ศิลปกรรม.* กรุงเทพฯ: ผู้แต่ง.

พงษ์ศิลป์ อรุณรัตน์. (2550). *ปฐมบทดนตรีไทย.* นครปฐม:มหาวิทยาลัยศิลปากร.

พิชิต ชัยเสรี. (2556). *การประพันธ์เพลงไทย.* กรุงเทพฯ : จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

พูนพิศ อมาตยกุล. (2529). *ดนตรีวิจักษ์ ความรู้เรื่องดนตรีไทยเพื่อความชื่นชม (แก้ไขเพิ่มเติม), พิมพ์ครั้งที่ 2* . กรุงเทพฯ:รักษ์สิปป์.

พูนพิศ อมาตยกุล. (2552). *เพลง ดนตรี และนาฏศิลป์ จากสาส์นสมเด็จ สมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ สมเด็จฯ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์* . นครปฐม:วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล.

ภาสกร สารรัตน์. (2554). *วิเคราะห์เดี่ยวซอด้วงเพลงแขกมอญ สามชั้น ทางคุณครูหลวงไพเราะเสียงซอ (อุ่น ดูรยชีวิน) และคุณครูแสวง อภัยวงศ์.* วิทยานิพนธ์ระดับมหาบัณฑิต. กรุงเทพฯ: จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

มติชน และคณะ. (2539). ที่ระลึกงานพระราชทานเพลิงศพ ครูบุญยงค์ เกตุคง จ.ม. ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (ดนตรีไทย) ณ ฌาปนสถาน วัดบำเพ็ญเหนือ เขตมีนบุรี. กรุงเทพฯ: พิฆเณศ พริ้นติ้ง เซนเตอร์.

มนตรี ตราโมท. (2538). *ดุริยสาส์น.* กรุงเทพฯ: กสิกรไทย.

มนตรี ตราโมท, และวิเชียร กุลตัณฑ์. (2523). *ฟังและเข้าใจดนตรีไทย.* กรุงเทพมหานคร: โรงพิมพ์ไทยเขษม.

มโน พิสุทธิรัตานนท์. (2546). *สุนทรียศาสตร์เบื้องต้น.* สงขลา: ภาควิชาศิลปกรรม มหาวิทยาลัยทักษิณ.

มหาวิทยาลัยมหิดล. (2544). *ที่ระลึกงานดนตรีไทยอุดมศึกษา ครั้งที่ 32.* กรุงเทพฯ:ผู้แต่ง.

มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ. (2533). *ที่ระลึกงานดนตรีไทยอุดมศึกษา ครั้งที่ 22.* กรุงเทพฯ: ชวนพิมพ์.

มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ. (2533). *ที่ระลึกงานดนตรีไทยอุดมศึกษา ครั้งที่ 22.* กรุงเทพฯ: ชวนพิมพ์.

<u>เอกสารออนไลน์</u>

กรมวิชาการ. (2544). สืบค้นจาก http://www.nana-bio.com.

พระบรมราโชวาท พระบาทสมเด็จพระปรมินทรมหาภูมิพลอดุลยเดช. (2561). สืบค้นจาก https://web.facebook.com/cusymphonyorchestra/photos/.

บรรณานุกรม (ต่อ)

ราชบัณฑิตยสถาน. (2550). *ที่สารานุกรมศัพท์ดนตรีไทย ภาคประวัติเพลงเกร็ดและเพลงละครร้อง.* กรุงเทพฯ:ผู้แต่ง.

ราชบัณฑิตยสถาน. (2550). *สารานุกรมศัพท์ดนตรีไทย ภาคประวัติเพลงเกร็ดและเพลงละครร้อง.* กรุงเทพฯ: ผู้แต่ง.

วรยศ ศุขสายชล. (2541). *ทฤษฎีเสียงดนตรีไทย.* กรุงเทพฯ: หสน. ห้องภาพสุวรรณ.

วีระศักดิ์ กลั่นรอด. (2557, 19 กันยายน). [บทสัมภาษณ์].

สงบศึก ธรรมวิหาร. (2542). *ดุริยางค์ไทย.* กรุงเทพฯ : จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

สงบศึก ธรรมวิหาร. (2542). *ดุริยางค์ไทย.* กรุงเทพฯ: จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

สมบูรณ์ บุญวงษ์. (2553). การสร้างวิธีการสอนทำนองหลักเครื่องสายไทยเพื่อพัฒนาการเรียนรู้ด้านทักษะการแปลทำนองของนักศึกษาสาขาเครื่องสายไทย. โครงการวิจัยทางการศึกษาด้านศิลปวัฒนธรรม สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์.

สมบูรณ์ บุญวงษ์. (2553). *การสร้างวิธีการสอนทำนองหลักเครื่องสายไทยเพื่อพัฒนาการเรียนรู้ด้านทักษะการแปลทำนอง ของนักศึกษาสาขาเครื่องสายไทย. โครงการวิจัย.* กรุงเทพฯ: สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์.

สำนักมาตรฐานอุดมศึกษา สำนักงานปลัดทบวงมหาวิทยาลัย. (2538). *เกณฑ์มาตรฐานสาขาวิชาและวิชาชีพดนตรีไทย.* กรุงเทพฯ: สำนักงานประกายพรึก.

สำเนียง มณีกาญจน์, และสมบัติ จำปาเงิน. (2539). *ประชุมเพลงเถาของไทย (ประวัติและบทร้อง).* กรุงเทพฯ: บริษัท ต้นอ้อ แกรมมี่ จำกัด.

สุรพล สุวรรณ. (2551). *ดนตรีไทยในวัฒนธรรมไทย.* กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ห้องสมุดดนตรี "ทูลกระหม่อมสิรินธร". (2537). *ที่ระลึกพิธีเปิดห้องสมุดดนตรี "ทูลกระหม่อมสิรินธร".* กรุงเทพฯ:อมรินทร์พริ้นติ้ง แอนด์ พับลิชชิ่ง.

อังคณา ใจเหิม. (2554). *การสร้างสรรค์บทเพลง ชุด เส้นสายลายไหม.* วิทยานิพนธ์ระดับดุษฎีบัณฑิต.

อานันท์ นาคคง. (2550). *ดนตรีไทยเดิม.* กรุงเทพฯ: สำนักงานอุทยานการเรียนรู้.

อุทิศ นาคสวัสดิ์. (2511). *ทฤษฎีและการปฏิบัติดนตรีไทย.* กรุงเทพฯ:คุรุสภาพระสุเมรุ.

บรรณานุกรม (ต่อ)

<u>สัมภาษณ์</u>

บุญช่วย โสวัตร. (2561, 9 มีนาคม). [บทสัมภาษณ์].

วรยศ ศุขสายชล. (2561, 19 มีนาคม). [บทสัมภาษณ์].

สิทธิศักดิ์ จรรยาวุฒิ. (2561, 22 มีนาคม). [บทสัมภาษณ์].

อำนาจ บุญอนนท์. (2561, 27 มีนาคม). [บทสัมภาษณ์].

วันชัย เอื้อจิตรเมศ. (2561, 12 พฤษภาคม). [บทสัมภาษณ์].

โกวิทย์ ขันธศิริ. (2561, 12 สิงหาคม). [บทสัมภาษณ์].

เชวงศักดิ์ โพธิสมบัติ. (2561, 12 สิงหาคม). [บทสัมภาษณ์].

สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

ภาคผนวก

เพลงตามกวาง เถา

ทำนองหลัก

ทางใน

ดัดแปลงมาจากโน้ตในหนังสือที่ระลึกงานพระราชทานเพลิงศพ ครูบุญยงค์ เกตุคง

(ผู้บันทึก : ผู้วิจัย)

สามชั้น เที่ยวแรก

- - - ดํ	- - - ท	- - - ล	- - - ท	- ฟ - ฟ	ด ฟ - ท	- รํ ดํ ท	- ล - ซ
- - - ด	- - - ฟ	- - - ซ	- - - ล	- ท - ดํ	รํ ดํ ท ล	ซ ฟ ซ ล	- ท - ดํ
- - - รํ	- - - ฟํ	- - - รํ	- - - ดํ	- - - -	- ท - ดํ	- ท - ดํ	- ดํ - ดํ
- ล - ซ	ซ ซ - ล	ล ล - ท	ท ท - ดํ	- มํ รํ ดํ	- ซ - ดํ	- - มํรํ	ดํรํ - มํ
ซ ร ซ ม	ซ ล ซ ม	ซ ร ซ ม	ซ ล ซ ม	ซ ร ซ ม	ล ซ ท ล	ดํ ท รํ ดํ	ท ล ซ ม
มํ มํ รํ มํ	รํ ดํ รํ ดํ	มํ รํ ดํ รํ	ดํ ล ดํ ล	รํ ดํ ล ดํ	ล ซ ล ซ	ดํ ล ซ ล	ซ ม ซ ม
- ม - ร	ร ร - ม	ม ม - ซ	ซ ซ - ล	- ดํ - รํ	- ดํ - ล	ล ล - ซ	ซ ซ - ม
- ล ซ ม	ซ ม ร ด	ดํ ดํ - รํ	รํ รํ - มํ	- ซํ - ลํ	- ซํ - มํ	มํ มํ - รํ	รํ รํ - ดํ
- ฟํ - รํ	- ดํ - ท	ท ท - ดํ	ดํ ดํ - รํ	- ฟํ - ซํ	- ฟํ - รํ	รํ รํ - ดํ	ดํ ดํ - ท
- ซ - ฟ	ฟ ฟ - ท	ท ท - ดํ	ดํ ดํ - รํ	- ท - ดํ	- รํ - ฟํ	- ซํ - ฟํ	- รํ - ดํ
- ล - ซ	ซ ซ - ล	ล ล - ท	ท ท - ดํ	- ดํ - ล	ซ ม - ดํ	- ฟ ซ ล	ซ ล ท ดํ
- ฟ - ท	- - ดํ รํ	- ฟํ - รํ	- ดํ - ท	- ฟ - ฟ	ด ฟ - ท	- รํ ดํ ท	- ล - ซ

เพลงตามกวาง เถา *(ต่อ)*

ทำนองหลัก

ทางใน

ดัดแปลงมาจากโน้ตในหนังสือที่ระลึกงานพระราชทานเพลิงศพ ครูบุญยงค์ เกตุคง

(ผู้บันทึก : ผู้วิจัย)

สามชั้น เที่ยวเปลี่ยน

- - - -	- - - -	- - - ดํ	- - - ท	- - - ล	- - - ซ	- ซ ล ซ	ล ฟ - ซ
- - - -	- - - -	- - - ฟ	- - - ร	- - - ด	- - - ทฺ	ด ทฺ ลฺ ทฺ	ด ร - ด
- - - -	- ฟ - ฟ	- - - -	- ม - ม	- - - -	- ร - ร	- - - -	- ด - ด
- - - ซ	- - - ล	- - - ท	- - - ดํ	ท ล ซ ล	ท ดํ รํ มํ	- - - -	- - - -
- - - -	- ร - ม	- - - -	- ซ - ล	- - - -	- ซ - ล	- - - -	- ท - ดํ
- - - ซํ	- - - มํ	- - - รํ	- - - ดํ	- - - ท	- - - ล	- - รํ ดํ	ท ล ซ ม
ม ด ร ม	ร ม - ม	ร ม ซ ล	ซ ล - ล	มํ รํ ดํ รํ	ดํ ล - ล	ดํ ล ซ ล	ซ ม - ม
ดํ มํ รํ ดํ	มํ รํ ดํ ล	รํ ดํ ล ซ	ดํ ล ซ ม	รํ ดํ ล ซ	ดํ ล ซ ม	ล ซ ม ร	ซ ม ร ด
- - - ฟ	- - - ซ	- - - ล	- - - ท	ดํ ท ล ท	ดํรํ - ดํ	- - - -	- - - -
ท ซ ฟ ร	ซ ฟ ร ด	ฟ ร ด ทฺ	ร ด ทฺ ลฺ	ซฺ ฟฺ ซฺ ลฺ	ทฺ ด - ด	- - - -	- - - -
- - - ท	- ท - ฟ	- - ม ซ	ฟ ม ร ด	- - - ด	- ด - ฟ	- - ด ฟ	ซ ล ท ดํ
- ฟ - ท	- - ดํรํ	- ฟํ - รํ	- ดํ - ท	- ฟ - ฟ	ด ฟ - ท	- รํ ดํ ท	- ล - ซ

เพลงตามกวาง เถา *(ต่อ)*

ทำนองหลัก

ทางใน

ดัดแปลงมาจากโน้ตในหนังสือที่ระลึกงานพระราชทานเพลิงศพ ครูบุญยงค์ เกตุคง

(ผู้บันทึก : ผู้วิจัย)

สองชั้น เที่ยวแรก

- - - รํ	- - - ดํ	- ดํ - ดํ	- - - ซ	- ฟ - ฟ	- - ซ ล	- ซ - ล	- ท - ดํ
- มํ มํ มํ	- ซ - ดํ	ดํ ดํ - รํ	รํ รํ - มํ	- - - -	- รํ - มํ	- รํ - มํ	- มํ - มํ
- ด ร ม	- ซ - ล	- ดํ - ล	- ซ - ม	- ล ซ ม	ซ ม ร ด	ดํ ดํ - รํ	รํ รํ - มํ
- - - มํ	- มํ - มํ	- ดํ ดํ ดํ	- รํ - มํ	- ซํ - มํ	- รํ รํ รํ	- มํ - รํ	- ดํ ดํ ดํ
- - - ท	- ดํ ดํ ดํ	- - - รํ	- ดํ ดํ ดํ	- รํ รํ รํ	- ท - ดํ	ดํ ดํ - ท	ท ท - ดํ
- - - -	- - - ท	- - - ท	- - - ดํ	- ท - รํ	- ดํ - ท	ท ท - ล	ล ล - ซ

สองชั้น เที่ยวเปลี่ยน

- - - ดํ	- - - ท	- - - ล	- - - ซ	ฟ ม ฟ ซ	ฟ ม ร ด	- - - -	- - - -
- - - ซ	- - - ล	- - - ท	- - - ดํ	ท ล ซ ล	ท ดํ รํ มํ	- - - -	- - - -
- - ซ ล	ท ดํ รํ มํ	- - ดํ รํ	- - ท ดํ	- - ล ท	- - ซ ล	- - ม ซ	- - ร ม
- - ม ซ	ล ซ ม ล	- - ม ซ	ล ซ ร ม	- - ม ซ	ล ซ ร ม	ร ซ ร ม	ด ร ทฺ ด
ล ฟ ซ ล	ซ ล ท ดํ	รํ ท - ดํ	- - - -	รํ ดํ ท ล	ซ ล ท ดํ	รํ ท - ดํ	- - - -
- - ซ ซ	- - ล ล	- - ท ท	- - ดํ ดํ	ท ล ซ ล	ท ดํ รํ ดํ	ท ล ซ ล	ท ดํ - ซ

เพลงตามกวาง เถา *(ต่อ)*

ทำนองหลัก

ทางใน

ดัดแปลงมาจากโน้ตในหนังสือที่ระลึกงานพระราชทานเพลิงศพ ครูบุญยงค์ เกตุคง

(ผู้บันทึก : ผู้วิจัย)

ชั้นเดียว เที่ยวแรก

-รํ-ดํ	ดํดํ-ซ	-ฟซล	ซลทดํ	รํมํรํดํ	รํดํทล	ทลซล	ทดํรํมํ
ดํมํรํดํ	มํรํดํล	รํดํลซ	ดํลซม	รํดํลซ	ดํลซม	ลซมร	ซมรด
-ทดํรํ	ฟํรํดํท	ดํทลท	ดํทรํดํ	ดํรํดํท	ดํทลซ	ลซฟม	-ฟ-ซ

ชั้นเดียว เที่ยวเปลี่ยน

-ดํ-ท	-ล-ซ	ฟมฟซ	ฟมรด	ซซ-ล	-ท-ดํ	ทลซล	ทดํรํมํ
รํมํดํรํ	ทดํลท	ซลมซ	รม--	ลดํซล	มซรม	ดรทฺด	----
ลฟซล	ซลทดํ	รํท-ดํ	----	ดํรํดํท	ดํทลซ	ลฟ-ซ	----

เพลงตามกวาง เถา

ทำนองหลัก

ทางเพียงออล่าง

(ผู้บันทึก : ผู้วิจัย)

สามชั้น เที่ยวแรก

---รํ	---ดํ	---ท	---ดํ	-ซ-ซ	รซ-ดํ	-มํรํดํ	-ท-ล
---ร	---ซ	---ล	---ท	-ดํ-รํ	มํรํดํท	ลซลท	-ดํ-รํ
---มํ	---ซํ	---มํ	---รํ	----	-ดํ-รํ	-ดํ-รํ	-รํ-รํ
-ท-ล	ลล-ท	ทท-ดํ	ดํดํ-รํ	-ฟํมํรํ	-ล-รํ	--ฟํมํ	รํมํ-ฟํ
ลมลฟ	ลทลฟ	ลมลฟ	ลทลฟ	ลมลฟ	ทลดํท	รํดํมํรํ	ดํทลฟ
ฟํฟํมํฟํ	มํรํมํรํ	ฟํมํรํมํ	รํทรํท	มํรํทรํ	ทลทล	รํทลท	ลฟลฟ
-ฟ-ม	มม-ฟ	ฟฟ-ล	ลล-ท	-รํ-มํ	-รํ-ท	ทท-ล	ลล-ฟ
-ทลฟ	ลฟมร	รํรํ-มํ	มํมํ-ฟํ	-ลํ-ทํ	-ลํ-ฟํ	ฟํฟํ-มํ	มํมํ-รํ

-ซํ-มํ	-รํ-ดํ	ดํดํ-รํ	รํรํ-มํ	-ซํ-ลํ	-ซํ-มํ	มํมํ-รํ	รํรํ-ดํ
-ล-ซ	ซซ-ดํ	ดํดํ-รํ	รํรํ-มํ	-ดํ-รํ	-มํ-ซํ	-ลํ-ซํ	-มํ-รํ
-ท-ล	ลล-ท	ทท-ดํ	ดํดํ-รํ	-ซ-ท	ลซ-ร	-ซลท	ลทดํรํ
-ซ-ดํ	--รํมํ	-ซํ-มํ	-รํ-ดํ	-ซ-ซ	รซ-ดํ	-มํรํดํ	-ท-ล

เพลงตามกวาง เถา *(ต่อ)*

ทำนองหลัก

ทางเพียงออล่าง

(ผู้บันทึก : ผู้วิจัย)

สามชั้น เที่ยวเปลี่ยน

----	----	---รํ	---ดํ	---ท	---ล	-ลทล	ทซ-ล
----	----	---ซ	---ม	---ร	---ด	รดทฺด	รม-ร
----	-ซ-ซ	----	-ฟ-ฟ	----	-ม-ม	----	-ร-ร
---ล	---ท	---ดํ	---รํ	ดํทลท	ดํรํมํฟํ	----	----
----	-ม-ฟ	----	-ล-ท	----	-ล-ท	----	-ดํ-รํ
---ลํ	---ฟ	---ม	---ร	---ด	---ท	--มํรํ	ดํทลฟ
ฟรมฟ	มฟ-ฟ	มฟลท	ลท-ท	ฟํมํรํมํ	รํท-ท	รํทลท	ลฟ-ฟ
รํฟํมํรํ	ฟํมํรํท	มํรํทล	รํทลฟ	มํรํทล	รํทลฟ	ทลฟม	ลฟมร
---ซ	---ล	---ท	---ดํ	รํดํทดํ	รํมํ-รํ	----	----
ดํลซม	ลซมร	ซมรด	มรดทฺ	ลฺซฺลฺทฺ	ดร-ร	----	----
---ดํ	-ดํ-ซ	--ฟล	ซฟมร	---ร	-ร-ซ	--รซ	ลทดํรํ
-ซ-ดํ	--รํมํ	-ซํ-มํ	-รํ-ดํ	-ซ-ซ	รซ-ดํ	-มํรํดํ	-ท-ล

เพลงตามกวาง เถา *(ต่อ)*

ทำนองหลัก

ทางเพียงออล่าง

(ผู้บันทึก : ผู้วิจัย)

สองชั้น เที่ยวแรก

- - - มํ	- - - รํ	- รํ - รํ	- - - ล	- ซ - ซ	- - ล ท	- ล - ท	- ดํ - รํ
- ฟํ ฟํ ฟํ	- ลํ - รํ	รํ รํ - มํ	มํ มํ - ฟํ	- - - -	- มํ - ฟํ	- มํ - ฟํ	- ฟํ - ฟํ
- ร ม ฟ	- ล - ท	- รํ - ท	- ล - ฟ	- ท ล ฟ	ล ฟ ม ร	รํ รํ - มํ	มํ มํ - ฟํ
- - - ฟํ	- ฟํ - ฟํ	- รํ รํ รํ	- มํ - ฟํ	- ลํ - ฟํ	- มํ มํ มํ	-ฟํ - มํ	- รํ รํ รํ
- - - ดํ	- รํ รํ รํ	- - - มํ	- รํ รํ รํ	- มํ - ซํ	- มํ - รํ	รํ รํ - ดํ	ดํ ดํ - รํ
- - - -	- - - ดํ	- - - ดํ	- - - รํ	- ดํ - มํ	- รํ - ดํ	ดํ ดํ - ท	ท ท - ล

สองชั้น เที่ยวเปลี่ยน

- - - รํ	- - - ดํ	- - - ท	- - - ล	ซ ฟ ซ ล	ซ ฟ ม ร	- - - -	- - - -
- - - ล	- - - ท	- - - ดํ	- - - รํ	ดํ ท ล ท	ดํ รํ มํ ฟํ	- - - -	- - - -
- - ล ท	ดํ รํ มํ ฟํ	- - รํ มํ	- - ดํ รํ	- - ท ดํ	- - ล ท	- - ฟ ล	- - ม ฟ
- - ฟ ล	ท ล ฟ ท	- - ฟ ล	ท ล ม ฟ	- - ฟ ล	ท ล ม ฟ	ม ล ม ฟ	ร ม ด ร
ท ซ ล ท	ล ท ดํ รํ	มํ ดํ - รํ	- - - -	มํ รํ ดํ ท	ล ท ดํ รํ	มํ ดํ - รํ	- - - -
- - ล ล	- - ท ท	- - ดํ ดํ	- - รํ รํ	ดํ ท ล ท	ดํ รํ มํ รํ	ดํ ท ล ท	ดํ รํ - ล

เพลงตามกวาง เถา *(ต่อ)*

ทำนองหลัก

ทางเพียงออล่าง

(ผู้บันทึก : ผู้วิจัย)

ชั้นเดียว เที่ยวแรก

- มํ - รํ	รํ รํ - ล	- ซ ล ท	ล ท ดํ รํ	มํ ฟํ มํ รํ	มํ รํ ดํ ท	ดํ ท ล ท	ดํ รํ มํ ฟํ

รํ ฟํ มํ รํ	ฟํ มํ รํ ท	มํ รํ ท ล	รํ ท ล ฟ	มํ รํ ท ล	รํ ท ล ฟ	ท ล ฟ ม	ล ฟ ม ร

- ดํ รํ มํ	ซํ มํ รํ ดํ	รํ ดํ ท ดํ	รํ ดํ มํ รํ	รํ มํ รํ ดํ	รํ ดํ ท ล	ท ล ซ ฟ	- ซ - ล

ชั้นเดียว เที่ยวเปลี่ยน

- รํ - ดํ	- ท - ล	ซ ฟ ซ ล	ซ ฟ ม ร	ล ล - ท	- ดํ - รํ	ดํ ท ล ท	ดํ รํ มํ ฟํ

มํ ฟํ รํ มํ	ดํ รํ ท ดํ	ล ท ฟ ล	ม ฟ - -	ท รํ ล ท	ฟ ล ม ฟ	ร ม ด ร	- - - -

ท ซ ล ท	ล ท ดํ รํ	มํ ดํ - รํ	- - - -	รํ มํ รํ ดํ	รํ ดํ ท ล	ท ซ - ล	- - - -

เพลงตามกวาง เถา

ทางฆ้องวงใหญ่

(ผู้บันทึก : ผู้วิจัย)

(ผู้ตรวจสอบ : ครูลำยอง โสวัตร)

สามชั้น

- - - รํ	- - - ดํ	- - - ท	- - - ดํ	- ซ - ซ	ซ - ดํ	- มํ รํ ดํ	- ท - ล
- - - ร	- - - ด	- - - ทฺ	- - - ด	- ร - -	ร - - ด	- ม ร ด	- ทฺ - ลฺ

- - - ร	- - - ซ	- - - ล	- - - ท	- ดํ - รํ	มํ รํ - -	- - ล ท	ดํ - - รํ
- - - ลฺ	- - - ซฺ	- - - ลฺ	- - - ทฺ	- ซ - -	- - ดํ ท	ล ซ - -	- ร - -

- - - มํ	- - - มํ	- - - มํ	- - - รํ	- - - -	- ดํ - รํ	- ดํ - -	- รํ - รํ
- - - ม	- - - ซ	- - - ม	- - - ร	- - - -	- ด - ร	- ด - รํ	- - - -

- ท - -	ล ล - -	ท ท - ดํ	ดํ ดํ - รํ	- ฟ - -	- - - ร	- - ฟ ม	- - - ฟ
- ทฺ - ลฺ	- - - ทฺ	- - - ด	- - - ร	- - ม ร	- ลฺ - -	- - - -	ร ม - -

ล - ล -	ล ท	ล - ล -	ล ท	ล - ล -	ท - ดํ	รํ - มํ รํ	- - - -
- ม - ฟ	- - ล ฟ	- ม - ฟ	- - ล ฟ	- ม - ฟ	- ล - ท	- ดํ - -	ดํ ท ล ฟ

- ฟํ - ฟํ	- - มํ -	ฟํ มํ - มํ	รํ - รํ	มํ รํ - รํ	- - ท -	รํ ท - ท	- - ล -
ฟํ - มํ -	มํ รํ - รํ	- - รํ -	- ท - ท	- - ท -	ท ล - ล	- - ล -	ล ฟ - ฟ

- ฟ - -	ม ม - -	ฟ ฟ - -	ล ล - ท	- รํ - มํ	- รํ - -	ท ท - -	ล ล - ฟ
- ด - ทฺ	- - - ด	- - - ลฺ	- - - ทฺ	- ร - ม	- ร - ทฺ	- - - ลฺ	- - - ด

- ท - -	ล ฟ - -	รํ รํ - -	มํ มํ - ฟํ	- ฟํ - ฟํ	- ฟํ -	ฟํ ฟํ -	มํ มํ - รํ
- - ล ฟ	- - ม ร	- - - ม	- - - ฟ	- ล - ท	- ล - ฟ	- - - ม	- - - ร

เพลงตามกวาง เถา

ทางฆ้องวงใหญ่

(ผู้บันทึก : ผู้วิจัย)

(ผู้ตรวจสอบ : ครูลำยอง โสวัตร)

สามชั้น

- มํ - มํ	- รํ - -	ดํ ดํ - -	รํ รํ - มํ	- มํ - มํ	- มํ - -	มํ มํ - -	รํ รํ - ดํ
- ซ - ม	- ร - ด	- - - ร	- - - ม	- ซํ - ลํ	- ซ - ม	- - - ร	- - - ด

- ล - -	ซ ซ - -	ดํ ดํ - -	รํ รํ - มํ	- ดํ - รํ	- มํ - มํ	- มํ - มํ	- มํ - รํ
- ร - ร	- - - ด	- - - ร	- - - ม	- ด - ร	- ม - ซ	- ล - ซ	- ม - ร

- ท - -	ล ล - -	ท ท - ดํ	ดํ ดํ - รํ	- ซ - ท	- - - -	- - ล ท	- - ดํ รํ
- ทฺ - ลฺ	- - - ทฺ	- - - ด	- - - ร	- ร - -	ล ซ - ร	- ซ - -	ล ท - -

- ซ - ดํ	- - รํ มํ	- มํ - มํ	- รํ - ดํ	- ซ - ซ	- ซ - ดํ	- มํ รํ ดํ	- ท - ล
- ร - ด	- - - ม	- ซ - ม	- ร - ด	- ซฺ - -	ร - - ด	- ม ร ด	- ทฺ - ลฺ

สองชั้น

- - - มํ	- - - -	- รํ - รํ	- - - ล	- - - ซ	- - ล ท	- ล - ท	- ดํ - รํ
- - - ม	- - - ร	- - - -	- - - ลฺ	- ซฺ - -	- - - ทฺ	- ลฺ - ทฺ	- ด - ร

- - ฟํ ฟํ	- ฟํ - -	รํ รํ - -	มํ มํ - ฟํ	- - - -	- มํ - ฟํ	- มํ - -	- - - ฟํ
- ฟ - -	- ล - ร	- - - ม	- - - ฟ	- - - -	- ม - ฟ	- ม - ฟ	- - - -

- - ม ฟ	- ล - ท	- รํ - ท	- ล - ฟ	- ท - -	ล ฟ - -	รํ รํ - -	มํ มํ - ฟํ
- ร - -	- ลฺ - ทฺ	- ร - ทฺ	- ลฺ - ด	- - ล ฟ	- - ม ร	- - - ม	- - - ฟ

เพลงตามกวาง เถา *(ต่อ)*

ทางฆ้องวงใหญ่

(ผู้บันทึก : ผู้วิจัย)

(ผู้ตรวจสอบ : ครูลำยอง โสวัตร)

สองชั้น

- - - -	- ฟํ - ฟํ	- - รํ รํ	- มํ - ฟํ	- ฟํ - ฟํ	- - มํ มํ	- ฟํ - มํ	- - รํ รํ
- - - ฟ	- - - -	- ร - -	- ม - ฟ	- ล - ฟ	- ม - -	- ฟ - ม	- ร - -

- - - ดํ	- - รํ รํ	- - - มํ	- - รํ รํ	- มํ - มํ	- มํ - -	รํ รํ - -	ดํ ดํ - -
- - - ด	- ร - -	- - - ม	- ร - -	- ม - ซ	- ม - ร	- - - ด	- - - ร

- - - -	- - - ดํ	- - - ดํ	- - - รํ	- ดํ - มํ	- รํ - ดํ	ดํ ดํ - -	ท ท - ล
- - - -	- - - ด	- - - ด	- - - ร	- ด - ม	- ร - ด	- - - ท	- - - ล

ชั้นเดียว

- มํ - -	รํ รํ - ล	- - ล ท	- - ดํ รํ	มํ ฟํ	มํ รํ - -	ดํ ท - -	ดํ รํ มํ ฟํ
- ม - ร	- - - ม	- ซ - -	ล ท - -	มํ รํ	- - ดํ ท	- - ล ท	- - - ฟ

- ฟํ มํ รํ	ฟํ มํ - -	มํ รํ - -	รํ ท - -	มํ รํ - -	รํ ท - -	ท ล - -	ล ฟ - -
รํ - - -	- - รํ ท	- - ท ล	- - ล ฟ	- - ท ล	- - ล ฟ	- - ฟ ม	- - ม ร

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

เพลงตามกวาง เถา

ทางเดี่ยวซอด้วง

(ผู้บันทึก : ผู้วิจัย)

ชั้นเดียว

เที่ยวขยี้

--- ลํซํฟมร	มฟซํฟมรดซ	ทลทซลทลท	ลซลทลทดร	ซํลํซํฟซํฟมร	มฟซํฟมรดท	ลซลทดรมร	ฟมฟรมฟมฟ
ฟรลํลํลํรมม	มทรรรลทท	ทซลลลรทท	ทมรรรลํฟฟ	รทรทรมรร	ฟมฟมฟลํฟฟ	ลํฟมรมรฟม	ฟมรดรดมร
ซํมรดรมมม	ลทดมลรซด	ทลรดทลลํลํ	รซํดฟทมลร	มทดรมลทด	ทรมฟมฟซํลํ	ซํฟมรฟมรด	ทมรดทล-ลํ

เที่ยวพัน

ซํ ด ร ม	ร ด ท ล	ท ล ร ซ	ล ท ด ร	ด ท ด ฟ	ม ร ด ท	ล ร ล ท	ด ร ม ฟ
ม ร ม ฟ	ลํ ฟ ม ร	ม ท ม ร	ฟ ม ลํ ฟ	ลํ ฟ ม ร	ม ร ฟ ม	ฟ ม ร ด	ร ด ม ร
ซ ด ร ม	ฟ ซํ ร ม	ฟ ม ฟ ลํ	ซํ ฟ ม ร	ล ท ด ม	ร ด ท ล	-ฟมร - รมฟ	- ซํ - ลํ

สองชั้น

เที่ยวโอด

- - - ลํ	- - - ร	-มร - ซํด	ทรดท - รล	- ด -รซํม	รซํมรด -รด	ทลซ - ลท	- ด -มรดมร
- - - ลํม	- ฟม - ลํม	ลํฟมร - ลํร	ฟมรฟมลํฟ-ม	- ฟ - ฟ	- - - ลํม	ลํฟมร - ร	ฟมรฟมลฟ-ฟ
- - - ลํทํ	ลํทํลํรํ - ร	มรด - ร	ฟมลํฟ - ฟฟฟ	- - - ลํทํ	ลํรํทํลํ - ลํฟ	ลํฟม - ฟ	ลํฟมร- ฟมรฟม
- - - ซํ	ฟซํลํซํ - ด	- ท - ด	รมรด- รม	- ฟ - ด	ลํซํฟดฟ- ซํลํ	- - - ซํ	ดํลํซํฟม - ร
- - - ร	- - - ฟ	ซํฟมรด- รม	ซํฟซํลํซํ - ซํร	- ม - -	- ลํซํม - มร	- ด - รม	รดมร - ร
- - - ร	- - - ด	- - - ท	- ด - ร	ซํ ม - ร	มรซํม - มรด	- ซ - ลด	รดท - ล

เพลงตามกวาง เถา *(ต่อ)*

ทางเดี่ยวซอด้วง
(ผู้บันทึก : ผู้วิจัย)

สองชั้น
เที่ยวพัน

-ทลซ ล ท	ด ร ด ม	ร ซํ ด ม	ร ด ท ล	-ลํซํร ซํ ฟ	ม ร ด ซ	ท ล ด ท	ร ด ม ร
ม ท ล ท	ด ร ด ร	ม ร ด ร	ม ฟ ม ฟ	ม ฟ ลํ ท	ร ฟ ม ร	ล ร ม ร	ฟ ม ลํ ฟ
ร ม ร ฟ	ม ฟ ลํ รํ	ดํ ทํ ลํ รํ	ดํ ทํ ลํ ฟ	ร ลํ ทํ ลํ	ร ฟ ม ร	ม ฟ ลํ ม	ฟ ม ลํ ฟ
ม ท ร ม	ท ร - รรร	ม ฟ ลํ ม	ลํ ฟ - ฟฟฟ	ลํ ฟ ม ร	ม ร ฟ ม	ฟ ม ร ด	ร ด ม ร
ซํ ลํซํ - ร	ซํ ลํซํ - ร	ซํ ลํซํ - ร	ซํ ร ม ฟ	ม ฟ ซํ ลํ	ซํ ฟ ม ฟ	ซํ ร ซํ ฟ	ม ร ด ร
ซํ ร - มร	ซํ ม ร ด	ร ด ท ด	ร ม - ร	- ซํ - ม	ซํรมร- มรด	- ซ - ดรด	ทลซ-ทลซทลํ

สามชั้น
เที่ยวโอด

- - - ล	ทลซ-ทลซทลํ	- ร - รล	ทลซทลํ- ทลซลด	-มร ซํ ม	รดมร - รซํม	รซํมรดซ - ด	ทรมรมร-รล
-ทล - รท	ลซทลร-รล	- ทล -รซ	ทลซทลรท-ท	- ด - ร	มรด - รด	ทลซ - ลท	- ด -มรดมร
- - - ร	- - - ม	ซํมรด - รม	ซํฟซํลํซํ-ซํร	-มซํ - ซํ	ลํซํรลํซํ - ซํร	- มร ซ ด	รดซรด - ร
- ด - ดรม	รมรซ - ซ	- - -ทลซลท	- ด - ร	- - - ฟมร	มฟมลํฟม-ฟ	มร - ร	ฟมรฟมลํฟ-ฟ

เพลงตามกวาง เถา *(ต่อ)*

ทางเดี่ยวซอด้วง

(ผู้บันทึก : ผู้วิจัย)

สามชั้น

เที่ยวโอด

- - - ฟ	- - - ลํ	ทํลํฟฺทํลํทํรํ-รํ	ฟิมํรํฟิมํลฟิ-ฟิ	- - - มํ	ฟิมํลฟิมํรํ - รํ	มํรํดฺ -มํรํดฺมํรํ	ฟิมํรํฟิมํลฟิ-ฟิ
- - - มํ	ฟิมํรํ-ฟิมํรํมํฟิ	- มํ ล ฟิ	มํลฟิมํรํ-มํรํทํ	- ลํ - ทํ	รํมํรํ - รํลํ	- ทํลํ รํ- ร	ฟมรฟมํลํฟ-ฟ
- - - ร	ฟํมร - มฟํ	- - - ลํม	ฟมํลํฟมร-มรท	- ล - ทํ	รมรํ - รํ	- - - ร	ฟํมร - มฟํ
- ทํ ลํ ฟ	- ม ลํ ร	- ล - ร	ฟํมร - มฟํ	- - - ซํ	ฟซํลํซํ - ซํฟํ	ซํฟํมรด-รฟ	ซํฟํมํรด-มรดมรํ
- ซํ - ม	ซํรมรํ - รมํ	รมํรด - ด	รดทด-มรดรมํ	- ลํ - ทํ	- ด - รมํ	- ลํซํ - มํ	รดมรํ -รมํรด
- - - ร	- - - ล	ทํลซ - ลทํ	- ด - ร	- ม ซํ ร	มํรด - รด	ทํลซ - ลทํ	- ด - ร
- ด - ดรมํ	ซํฟซํลํซํ - ซํด	- - - ซํร	มํรด - รมํ	- ฟ - ซํลํ	ซํฟํลํซํ- ลํ	ซํฟซํฟมรด-รฟ	ซํฟํม - ร
- - - ด	รมํรด - รมํ	- ลํซํ - มํ	- ซํรมรํ - มํ	รด - ดรมํ	- มรํ - มรด	- ทํ - มรด	- ทํ - ล

เที่ยวพัน

ท ซ ล ท	ด ม ร ด	ท ล ซ ล	ท ด ร ม	ร ด ท ด	ร ล ท ด	ท ด ร ม	ร ด ท ล
ร ม ร ท	ร ท ล ซ	ลํ ซํ ลํ ม	ซํ ซ ล ท	ด ร ม ฟ	ม ร ด ท	ล ร ล ท	ด ฟ ม ร
ลํ ม ลํ ฟ	ลํ ทํลํ - ฟ	ลํ ม ลํ ฟ	ลํ ทํลํ - ฟ	ลํ ทํลํ - ม	ลํ ฟ ม ร	ล ท ด ร	ม ฟ ม ฟ
ลํ ฟ ม ฟ	ม ร ฟ ม	ฟ ม ร ท	ร ท ม ร	ม ร ท ล	ท ล ร ท	ร ท ล ลํ	ฟ ม ลํ ฟ

เพลงตามกวาง เถา *(ต่อ)*

ทางเดี่ยวซอด้วง
(ผู้บันทึก : ผู้วิจัย)

สามชั้น
เที่ยวพัน

3

รมมม	**รฟฟฟ**	**รลํลํลํ**	**รทํทํทํ**	**รรํรํรํ**	**รทํทํทํ**	**รลํลํลํ**	**รฟฟฟ**

3

ททรร	**มม**รร	**ทท**รร	**มมฟฟ**	รรํทํลํ	รมฟลํ	ฟมรํท	รฟมร
ซํลํซํร	ซํมรด	ทลซล	ทดรม	ฟซํฟลํ	ซํฟดฟ	มรดร	ซํมรํด
ทลซด	รฺดทล	รฺซลท	ลทดร	มทดฟ	มรดซ	ทลดท	รดมร
ทซลท	ดลทด	รฺทดร	มดรม	ฟซํรม	ฟมฟลํ	ซํฟมฟซํรมฟ	ดรมฟซํฟมร
----	--- ด	--- ท	- ด - ร	- ซํ - มํ	รดมรํ- รซํมรซํมร ด	- ซ - ล ด	รฺ ด ทล ซ ท ล-ลํ

ประวัติผู้วิจัย

ชื่อ-นามสกุล (ภาษาไทย)	นางสาวสุวรรณี ชูเสน
ชื่อ-นามสกุล (ภาษาอังกฤษ)	Miss Suwannee Choosen
เพศ	หญิง
วัน เดือน ปีเกิด	16 พฤษภาคม 2522 อายุ 39 ปี
ตำแหน่งปัจจุบัน	อาจารย์ประจำภาควิชาดุริยางคศิลป์
ที่อยู่ที่ทำงาน	คณะศิลปนาฏดุริยางค์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ เลขที่ 2 ถนนราชินี แขวงพระบรมมหาราชวัง เขตพระนคร กรุงเทพมหานคร รหัสไปรษณีย์ 10200 โทรศัพท์ 0 2224 4704 ต่อ 606 โทรสาร 0 2225 2103
ที่อยู่ที่บ้าน	50/42 หมู่ที่ 2 หมู่บ้านฉัตรเพชร ตำบลบางแก้ว อำเภอบางพลี จังหวัดสมุทรปราการ รหัสไปรษณีย์ 10540
โทรศัพท์มือถือ	08 1382 6803
E-mail Address	jiji_meesilapa@hotmail.com

ประวัติการศึกษา

ปริญญาตรี	สาขาศิลปกรรมศาสตร์	สถาบัน จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
ปีที่สำเร็จ	2544	คะแนนเฉลี่ยสะสม 3.47
ปริญญาโท	สาขาศิลปศาสตร์	สถาบัน จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
ปีที่สำเร็จ	2548	คะแนนเฉลี่ยสะสม 3.67