การสร้างสรรค์เดี่ยวระนาดทุ้มเพลงตามกวาง 3 ชั้น เพื่อพัฒนาศิลปวัฒนธรรมและสร้างรายได้เชิงพื้นที่ เป็นการแก้ไขปัญหาความเหลื่อมล้ำ

The creative ranadthum phelng tam kwang sam chan to transfer knowledge to professional thai musicians order to develop arts and culture and create spatial income as a solution to inequality

ฐิตินนท์ ผุลละศิริ

ได้รับทุนสนับสนุนงานวิจัยจากกองทุนส่งเสริมวิทยาศาสตร์ วิจัยและนวัตกรรม
สำนักงานคณะกรรมการส่งเสริมวิทยาศาสตร์ วิจัยและนวัตกรรม (สกสว.)
ประจำปีงบประมาณ พ.ศ. 2565
ลิขสิทธิ์สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

หัวข้องานวิจัย การสร้างสรรค์เดี่ยวระนาดทุ้มเพลงตามกวาง 3 ชั้น เพื่อถ่ายทอดองค์ความรู้สู่นักดนตรีไทยวิชาชีพ เป็นการพัฒนาศิลปวัฒนธรรม และสร้างรายได้เชิงพื้นที่ เป็นการแก้ไขปัญหาความเหลื่อมล้ำ

ชื่อผู้วิจัย นายฐิตินนท์ ผุลละศิริ

คำสำคัญ การสร้างสรรค์การประพันธ์เพลงไทย, เดี่ยวระนาดทุ้ม, เพลงตามกวาง

ปีงบประมาณ 2565

บทคัดย่อ

การวิจัยเรื่อง การสร้างสรรค์เดี่ยวระนาดทุ้มเพลงตามกวาง 3 ชั้น เพื่อถ่ายทอดองค์ความรู้สู่นักดนตรีไทยวิชาชีพ เป็นการพัฒนาศิลปวัฒนธรรม และสร้างรายได้เชิงพื้นที่ เป็นการแก้ไขปัญหาความเหลื่อมล้ำ เป็นการวิจัยเชิงคุณภาพ มีวัตถุประสงค์ในการวิจัยเพื่อสร้างสรรค์เดี่ยวระนาดทุ้มเพลงตามกวาง 3 ชั้น และศึกษาโครงสร้างเพลงตามกวาง 3 ชั้น และเป็นการถ่ายทอดองค์ความรู้จากผู้วิจัยลงสู่ชุมชนเพื่อให้ศิลปินในชุมชนเกิดรายได้จากองค์ความรู้ที่ได้รับการถ่ายทอดมา เป็นการพัฒนาศิลปวัฒนธรรมให้คงอยู่สืบไป กระบวนการในการสร้างสรรค์การวิจัยนั้นผู้วิจัยได้สร้างสรรค์เดี่ยวระนาดทุ้มเพลงตามกวาง 3 ชั้น ไว้จำนวน 2 เที่ยวกลับ เหมาะสำหรับบรรเลงอวดฝีมือและเป็นแม่แบบในการการสร้างสรรค์ทางเดี่ยวระนาดทุ้มเพลงอื่น ๆ ได้ดี ในกระบวนการเก็บรวมรวบรวมข้อมูลนั้นผู้วิจัยดำเนินการวิจัยจากข้อมูลเอกสาร การสัมภาษณ์ จากนั้นนำข้อมูลมาวิเคราะห์เพื่อสรุปผลของการวิจัย

ผลการวิจัยพบว่า เพลงตามกวาง 3 ชั้น เป็นเพลงท่อนเดียว มี 6 อัตราจังหวะ ใช้หน้าทับปรบไก่ในการบรรเลงควบคุมจังหวะ มีโครงสร้างเป็นสำนวนทางพื้น สำนวนเพลงมีการเปลี่ยนบันไดเสียงอยู่ด้วยกันหลายแห่ง จึงเหมาะสมในการนำมาประพันธ์เป็นสำนวนเดี่ยวระนาดทุ้ม เพลงตามกวาง 3 ชั้น เป็นเพลงที่มี 3 บันไดเสียง คือ บันไดเสียงฟา (ฟ ซ ล x ด ร x) บันไดเสียงที (ท ด ร x ฟ ซ x) และบันไดเสียงโด (ด ร ม x ซ ล x) สามารถแบ่งมือฆ้องวงใหญ่จากทำนองหลักได้ 3 ลักษณะ คือ การแบ่งมือฆ้องที่ตีพร้อมกัน การแบ่งมือฆ้องที่ตีไม่พร้อมกัน และการแบ่งมือฆ้องตีกรอคู่ต่าง ๆ โครงสร้างทางเดี่ยวระนาดทุ้มเพลงตามกวาง 3 ชั้น พบวิธีการบรรเลงการตีสลับมือ การตีสอดแทรกสำเนียงมอญ การตีดูดเรียงเสียงขึ้น การตีคู่ 8 ลักษณะการบรรเลงเน้นเสียง 3 ครั้ง การตีล้วงหน้า การตีโขก การตีตาม การตีประคบเสียง การตีเรียงเสียงขึ้น การตีเรียงเสียงลง การตีลักจังหวะ การตีดูดข้ามเสียง และพบการตีแตะเดินทำนองมือซ้าย

Research Title The creative ranadthum phelng tam kwang sam chan to transfer knowledge to professional thai musicians order to develop arts and culture and create spatial income as a solution to inequality

Researcher Mr.Thitinon Pullasiri

Key words creative of Thai song compositions , Solo ranadthum, Tam-Kwang song

Year 2022

Abstract

Research creative of Thai song compositions of ranadthum solo phelng tam kwang sam chan to transfer knowledge to professional Thai musicians. It is the development of arts and culture. and create spatial income It is a solution to the problem of inequality. It is qualitative research. The objective of the research is to ranadthum solo phelng tam kwang sam chan and study the structure of phelng tam kwang sam chan, and to transfer knowledge from researchers to the community so that artists in the community can earn income from the knowledge received.Inherited It is the development of arts and culture to last forever. In the process of creating the research, the researcherranadthum solo phelng tam kwang sam chan, 2 round trips, suitable for playing to show off your skills and serving as a template for creating other ranadthum solo tracks as well. In the process of collecting data, the researcher conducts research from document data, interviews, and then analyzes the data to summarize the results of the research.

The research results found that. phelng tam kwang sam chan It's a 1 part song There are 6 song paragraphs.Use a drum cover to control the rhythm.The song's structure is simple. The melody changes tones in many places. Therefore, it is appropriate to use it as a composition. phelng tam kwang sam chan Found 3 scales the (ฟ ซ ล x ด ร x), (ท ด ร x ฟ ซ x) and (ด ร ม x ซ ล x) can distinguish 3 types of melodies from kong Wong Yai division of melodies that are played simultaneously. division of melodies that are not played together and dividing the melody that plays

together into different pairs. phelng tam kwang sam chan structure was found to be. how to switch hands, master the Mon language, beat the sounds in order of sound, hit in 8 pairs, emphasizing the sound 3 times, hit ahead, hit after, hit to cherish the music. How to make the sound louder, beat the sound down How to hit the rhythm, press the sound across the sound and found a way to lightly hit the left hand

กิตติกรรมประกาศ

งานวิจัยฉบับนี้สำเร็จลงได้ด้วยความเมตตากรุณาจากท่านอธิการบดี สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ และคณบดีคณะศิลปนาฏดุริยางค์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ ที่สนับสนุนและให้โอกาสในการทำงานวิจัยครั้งนี้ จึงขอกราบขอบพระคุณท่านอย่างสูงมา ณ ที่นี้

กราบขอบพระคุณสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ที่จัดสรรทุนวิจัย ประจำปีงบประมาณ พ.ศ. 2565

กราบขอบพระคุณท่านผู้ทรงคุณวุฒิทางด้านดุริยางคศิลป์ อาจารย์อุทัย ปานประยูร, อาจารย์ไชยยะ ทางมีศรี, ครูลำยอง โสวัตร, ครูจำลอง ม่วงท้วม และครูเฉลิม ทองละมูล ที่ได้ให้ข้อชี้แนะแนวทางด้านเนื้อหาในการทำวิจัยการจากเก็บรวบรวมข้อมูลภาคสนามจาการสัมภาษณ์

กราบขอบพระคุณ ผู้ช่วยศาสตราจารย์สงกรานต์ สมจันทร์ อาจารย์ที่ปรึกษางานวิจัยที่ให้คำแนะนำและตรวจสอบข้อมูลทั้งหมดในงานวิจัยฉบับนี้จนสามารถดำเนินการได้สำเร็จลุล่วงและให้ความเมตตากรุณาแก่ผู้วิจัยมาโดยตลอด

กราบขอบพระคุณท่านคณบดี หัวหน้าภาควิชาดุริยางคศิลป์ และคณาจารย์ภาควิชาดุริยางคศิลป์ คณะศิลปนาฏดุริยางค์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ ที่ให้ความอนุเคราะห์สถานที่ในการบันทึกวีดีทัศน์เดี่ยวระนาดทุ้มเพลงตามกวาง 3 ชั้นจนสำเร็จอย่างสมบูรณ์

ขอขอบพระคุณผู้บรรเลงดนตรีไทยทุกท่านที่ให้ความอนุเคราะห์ในการบรรเลงเดี่ยวระนาดทุ้มเพลงตามกวาง 3 ชั้น ในการบันทึกวีดีทัศน์ต้นแบบจนสำเร็จอย่างสมบูรณ์

ทั้งนี้ขอขอบพระคุณกองทุนส่งเสริมวิทยาศาสตร์ วิจัยและนวัตกรรมสำนักงานคณะกรรมการส่งเสริมวิทยาศาสตร์ วิจัยและนวัตกรรม (สกสว.) ประจำปีงบประมาณ พ.ศ. 2565 ที่สนับสนุนทุนวิจัยแด่สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ ประจำปีงบประมาณ พ.ศ. 2565 ในการดำเนินการวิจัยในครั้งนี้

หากประโยชน์อันใดที่จะเกิดขึ้นจากงานวิจัยเรื่องนี้ ขอกุศลกรรมนี้จงอุทิศแด่บูรพาจารย์ทางด้านดุริยางคศิลป์ไทย เพื่อให้ศิลปินรุ่นหลังได้ยึดถือปฏิบัติและเป็นแนวทางในการสอนวิชาการด้านดุริยางคศิลป์ไทยให้เจริญก้าวหน้าต่อไป

นายฐิตินนท์ ผุลละศิริ
ผู้วิจัย

สารบัญ

หน้า

บทคัดย่อ ..... (ก)

บทคัดย่อภาษาอังกฤษ ..... (ข)

กิตติกรรมประกาศ ..... (ค)

สารบัญ ..... (ง)

สารบัญ (ต่อ) ..... (จ)

สารบัญรูปภาพ ..... (ช)

สารบัญตาราง ..... (ช)

บทที่ 1 บทนำ 1

1.1 ความเป็นมาและความสำคัญของการวิจัย 1

1.2 วัตถุประสงค์ของการวิจัย 2

1.3 ขอบเขตของการวิจัย 2

1.4 นิยายศัพท์เฉพาะที่ใช้ในการวิจัยและการสร้างสรรค์ 2

1.5 กรอบแนวคิดที่ใช้ในการวิจัย 3

บทที่ 2 เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง 4

2.1 ทฤษฎีดุริยางศิลป์ไทย 4

2.1.1 ความหมายของดนตรี 4

2.2.2 องค์ประกอบของเพลง 5

2.1.3 วงปี่พาทย์ 14

2.1.4 เพลงเดี่ยว 19

2.2 ทฤษฎีการประพันธ์เพลงไทย 24

2.3 ทฤษฎีการวิเคราะห์เพลงไทย 34

2.4 วรรณกรรมที่เกี่ยวข้อง 35

บทที่ 3 วิธีการดำเนินการวิจัย 37

3.1 รวบรวมข้อมูล 37

3.2 ขั้นวิเคราะห์ข้อมูล 37

3.3 การนำเสนอข้อมูล 38

บทที่ 4 บทวิเคราะห์ 39

4.1 วิเคราะห์โครงสร้างเพลงตามกวาง 3 ชั้น 39

สารบัญ (ต่อ)

หน้า

4.1.1 วิเคราะห์จังหวะฉิ่งและหน้าทับกลองสองหน้า..... 39
4.2 วิเคราะห์บันไดเสียงเพลงตามกวาง 3 ชั้น..... 43
4.3 วิเคราะห์วิธีการแบ่งมือทำนองหลักเพลงตามกวาง 3 ชั้น..... 51
4.4 วิเคราะห์โครงสร้างเดี่ยวระนาดทุ้มเพลงตามกวาง 3 ชั้น..... 56
4.4.1 วิเคราะห์โครงสร้างเดี่ยวระนาดทุ้มเพลงตามกวาง 3 ชั้น เที่ยวแรก..... 56
4.4.2 วิเคราะห์โครงสร้างเดี่ยวระนาดทุ้มเพลงตามกวาง 3 ชั้น เที่ยวกลับ..... 58
บทที่ 5 สรุปผล อภิปรายผล และข้อเสนอแนะ..... 62
5.1 สรุปผลการวิเคราะห์..... 62
5.1.1 วิเคราะห์จังหวะฉิ่งและหน้าทับกลองสองหน้า..... 62
5.1.2 วิเคราะห์บันไดเสียงเพลงตามกวาง 3 ชั้น..... 63
5.1.3 วิเคราะห์วิธีการแบ่งมือทำนองหลักเพลงตามกวาง 3 ชั้น..... 63
5.1.4 วิเคราะห์โครงสร้างเดี่ยวระนาดทุ้มเพลงตามกวาง 3 ชั้น..... 64
5.2 อภิปรายผล..... 64
5.3 ข้อเสนอแนะ..... 64
5.3.1 ข้อเสนอแนะทั่วไป..... 64
5.3.2 ข้อเสนอแนะในการทำวิจัย..... 65
บรรณานุกรม..... 66
ภาคผนวก..... 68
ภาคผนวก ก โน้ตระบบตัวอักษรไทย ทำนองหลักเพลงตามกวาง 3 ชั้น..... 69
ภาคผนวก ข โน้ตระบบตัวอักษรไทย ทางเดี่ยวระนาดทุ้มเพลงตามกวาง 3 ชั้น..... 72
ภาคผนวก ค โน้ตระบบสากล ทำนองหลักเพลงตามกวาง 3 ชั้น..... 76
ภาคผนวก ง โน้ตระบบสากล ทางเดี่ยวระนาดทุ้มเพลงตามกวาง 3 ชั้น..... 78
ภาคผนวก จ วีดีทัศน์ ทางเดี่ยวระนาดทุ้มเพลงตามกวาง 3 ชั้น..... 81
ภาคผนวก ช ประมวลภาพที่เกี่ยวข้องกับงานวิจัย..... 83
ภาคผนวก ซ ประวัติผู้วิจัย..... 89

สารบัญรูปภาพ

		หน้า
ภาพที่	1 ผู้วิจัยถ่ายทอดทางเดี่ยวระนาดทุ้มเพลงตามกวาง 3 ชั้น สู้นักดนตรีไทยวิชาชีพ.....	84
ภาพที่	2 ผู้รับการถ่ายทอดองค์ความรู้ บรรเลงเดี่ยวระนาดทุ้มเพลงตามกวาง 3 ชั้น วัตถุประสงค์ในการเผยแพร่ศิลปวัฒนธรรมสู่ชุมชน	84
ภาพที่	3 พบอาจารย์ที่ปรึกษางานวิจัย ผู้ช่วยศาสตราจารย์สงกรานต์ สมจันทร์.....	85
ภาพที่	4 สัมภาษณ์ครูอุทัย ปานประยูร ผู้เชี่ยวชาญด้านดุริยางคศิลป์ไทย.....	85
ภาพที่	5 สัมภาษณ์ครูไชยยะ ทางมีศรี ผู้เชี่ยวชาญด้านดุริยางคศิลป์ไทย.....	86
ภาพที่	6 สัมภาษณ์ครูจำลอง ม่วงท้วม ผู้เชี่ยวชาญด้านดุริยางคศิลป์ไทย.....	86
ภาพที่	7 สัมภาษณ์ครูลำยอง โสวัตร ผู้เชี่ยวชาญดุริยางคศิลป์ไทย	87
ภาพที่	8 สัมภาษณ์ครูเฉลิม ทองละมูล ผู้เชี่ยวชาญดุริยางคศิลป์ไทย.....	87
ภาพที่	9 ผู้วิจัย และผู้บรรเลง ในการบันทึกวีดีทัศน์ทางเดี่ยวระนาดทุ้มเพลงตามกวาง 3 ชั้น....	88
ภาพที่	10 เครื่องดนตรีที่ใช้สำหรับบรรเลงเดี่ยวระนาดทุ้มเพลงตามกวาง 3 ชั้น	88

สารบัญตาราง

หน้า

ตารางที่ 1 สรุปบันไดเสียงเพลงตามกวาง 3 ชั้น..... 49
ตารางที่ 2 สรุปลูกตกเพลงตามกวาง 3 ชั้น..... 50
ตารางที่ 3 ตารางแสดงจำนวนการแบ่งมือฆ้องที่ตีพร้อมกัน..... 54
ตารางที่ 4 ตารางแสดงจำนวนการแบ่งมือฆ้องที่ตีไม่พร้อมกัน..... 55
ตารางที่ 5 ตารางแสดงจำนวนการแบ่งมือฆ้องตีกรอคู่ต่าง ๆ..... 55

บทที่ 1
บทนำ

1.1 ความเป็นมาและความสำคัญของการวิจัย

ดนตรีไทยเป็นศิลปะแขนงหนึ่งที่โบราณาจารย์นั้นได้สืบทอดและพัฒนาต่อกันมาจากรุ่นสู่รุ่น จากข้อมูลเชิงวิชาการของนักวิชาการประวัติศาสตร์ นักวิชาการวัฒนธรรม และนักมานุษยวิทยาดนตรี ก็ดีนั้น ได้กล่าวถึงอารยะธรรมทางด้านดนตรีในดินแดนสุวรรณภูมิว่ามีวิวัฒนาการมาหลายชั่วอายุคน รูปร่างลักษณะยังคงมีรูปแบบที่คล้ายคลึงกัน รวมถึงการจำแนกประเภทของเครื่องดนตรีก็ยังคงมีรูปแบบในทิศทางเดียวกัน ซึ่งครูอาจารย์ด้านดนตรีไทยได้จำแนกประเภทของเครื่องดนตรีไว้ 4 ประเภทด้วยกัน โดยแบ่งจากกริยาของผู้บรรเลง ได้แก่ “ดีด สี ตี เป่า”

เพลงเดี่ยวคือเพลงที่กำหนดให้เครื่องดนตรีเครื่องใดเครื่องหนึ่งบรรเลงโดดเดี่ยวแต่เพียงผู้เดียว เป็นการอวดฝีมือตรงกับภาษาอังกฤษว่า Solo เพลงที่นิยมเดี่ยวกันได้แก่ เพลงกราวใน ลาวแพน พญาโศก สารถี แขกมอญ ต่อยรูป ทะแย ทอยเดี่ยว เชิดนอก เป็นต้น เพลงเดี่ยวนี้ตามความนิยมก็จำเป็นต้องเดี่ยวให้ถูกกับเครื่องมือ อย่างเช่นเครื่องที่มีเสียงทุ้มก็ต้องเลือกเดี่ยวที่เหมาะแก่ประเภทของเสียง เช่น ซออู้ถ้าจะเดี่ยวก็ต้องเดี่ยวเพลงแขกมอญหรือกราวใน เครื่องที่มีเสียงแหลม เช่น ซอด้วง ก็นิยมเดี่ยวเพลงเชิดนอกหรือพญาโศก เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี (2542, น. 26)

เพลงตามกวางเป็นเพลงไทยที่มีท่อนเดียว 6 อัตราจังหวะหน้าทับ แต่เดิมนั้นเพลงตามกวางมีเพียงแค่อัตราจังหวะ 2 ชั้น ไม่ปรากฏนามผู้ประพันธ์ มีมาตั้งแต่ครั้งกรุงศรีอยุธยา นิยมแพร่หลายอยู่ในการขับร้อง-ส่ง ประกอบการแสดงลิเก สำนวนเพลงมีความเรียบง่ายแต่มีเอกลักษณ์ในตัวเอง เนื่องจากเพลงมีสำนวนที่เรียกว่า ลูกเท่า และดำเนินทำนองโดยการเปลี่ยนเสียงอยู่หลายแห่งด้วยกัน ครูบุญยงค์ เกตุคง จึงได้คิดประพันธ์ หรือที่เรียกกันว่าขยายขึ้นในอัตรา 3 ชั้นขึ้นใหม่ และตัดทอนจากอัตรา 2 ชั้นของเก่าลงเป็นชั้นเดียว ครบเป็นเพลงเถา ยังไม่ปรากฏว่ามีโบราณาจารย์ ท่านใดได้ประพันธ์ทางเดี่ยวเฉพาะเครื่องดนตรีประเภทปี่พาทย์เอาไว้ เว้นแต่เครื่องดนตรีไทยประเภทเครื่องสาย ณรงค์ชัย ปิฎกรัชต์ (2557, น. 224)

สังคมไทยในยุคสมัยปัจจุบันนั้นเกิดความเหลื่อมล้ำทุกชนชั้น ผลกระทบนั้นส่งผลต่อคนไทยไปโดยทั่ว รวมถึงประชาชนในจังหวัดขนาดเล็กที่การกระจายรายได้ไม่แน่นอน จังหวัดสมุทรสงคราม คือจังหวัดขนาดเล็กที่ประชาชนยังมีความเหลื่อมล้ำทางเศรษฐกิจและสังคม กลุ่มประชาชนที่ได้รับผลนั้น คือ นักดนตรีไทยวิชาชีพ ซึ่งนักดนตรีไทยวิชาชีพในจังหวัดสมุทรสงครามนั้นประกอบอาชีพอยู่ทั่วทุกสารทิศภายในจังหวัดรวมถึงนักดนตรีไทยวิชาชีพในตำบลแควอ้อม อำเภออัมพวา จังหวัดสมุทรสงคราม การประกอบวิชาชีพดนตรีไทยนั้นเกิดรายได้ที่ไม่แน่นอนเนื่องจากสภาพทางเศรษฐกิจและความเหลื่อมล้ำทางสังคม งานวิจัยชิ้นนี้จึงเหมาะสมที่จะเป็นเครื่องมือที่จะนำไปแก้ไขปัญหา

ดังกล่าว ที่เกิดผลกระทบอยู่ในขณะนี้ และสืบเนื่องด้วยภาควิชาดุริยางค์ไทย คณะศิลปนาฏดุริยางค์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ เป็นหน่วยทางการศึกษาที่มีพันธกิจหลัก และเป็นขุมกำลังหลักในการผลิตนักศึกษาในระดับอุดมศึกษาด้านดุริยางค์ไทยโดยตรง นักศึกษาที่เข้ารับการศึกษาจะต้อง ฝึกฝน สร้างความรอบรู้ในทักษะด้านการปฏิบัติและด้านงานวิชาการควบคู่กันไป ผู้วิจัยในฐานะอาจารย์ประจำภาควิชา ฯ จึงประสงค์ที่จะนำงานสร้างสรรค์ชิ้นนี้บูรณาการลงสู่นักศึกษาในหลักสูตรดุริยางค์ศิลป์ไทย ภาควิชาดุริยางค์ศิลป์ คณะศิลปนาฏดุริยางค์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ เพื่อเป็นประโยชน์ต่อการศึกษาของภาควิชาดุริยางค์ศิลป์ต่อไปและเผยแพร่สู่นักเรียน นักศึกษาของวิทยาลัยนาฏศิลป สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ หรือนักดนตรีไทยวิชาชีพที่มีความสนใจ จากเหตุผลข้างต้น จึงทำให้ผู้วิจัยเกิดแรงบันดาลใจที่จะสร้างสรรค์งานวิจัยชิ้นนี้ขึ้นเพื่อเป็นประโยชน์ต่องานวิชาการด้านดุริยางค์ไทยต่อไปในอนาคต

1.2 วัตถุประสงค์ของการวิจัย

1.2.1 เพื่อสร้างสรรค์เดี่ยวระนาดทุ้มเพลงตามกวาง 3 ชั้น เพื่อถ่ายทอดองค์ความรู้สู่นักดนตรีไทยวิชาชีพเป็นการพัฒนาศิลปวัฒนธรรมและสร้างรายได้เชิงพื้นที่ เป็นการแก้ไขปัญหาความเหลื่อมล้ำ

1.2.2 เพื่อศึกษาโครงสร้างเดี่ยวระนาดทุ้มเพลงตามกวาง 3 ชั้น

1.3 ขอบเขตของการวิจัย

ผู้วิจัยสร้างสรรค์การประพันธ์ทางเดี่ยวระนาดทุ้มเพลงตามกวาง 3 ชั้น และศึกษาโครงสร้างทางเดี่ยวระนาดทุ้มเพลงตามกวาง 3 ชั้น เท่านั้น

1.4 นิยามศัพท์เฉพาะที่ใช้ในการวิจัยและการสร้างสรรค์

การประพันธ์ หมายถึง การเรียบเรียงทำนองของดนตรีให้อยู่ในรูปแบบใดรูปแบบหนึ่ง ไม่ว่าจะเป็นรูปแบบที่มีเพียงการขับร้อง รูปแบบที่มีทั้งการขับร้องและเครื่องดนตรี หรือรูปแบบที่มีเพียงเครื่องดนตรีเพียงอย่างเดียว

การสร้างสรรค์ หมายถึง การสร้างการเรียบเรียงทำนองเพลงขึ้นใหม่ ให้เกิดขึ้นอย่างมีคุณค่า มีระบบระเบียบ และมีขั้นตอน ตามรูปแบบของเพลงไทย

เดี่ยว หมายถึง การดำเนินทำนองอย่างพิเศษของเครื่องดนตรีแต่ละชนิด เครื่องดนตรีประเภทปี่พาทย์ที่บรรเลงเดี่ยวได้แก่ ปี่ใน ระนาดเอก ฆ้องวงใหญ่ ฆ้องวงเล็ก ระนาดทุ้ม เครื่องดนตรีประเภทเครื่องสายที่บรรเลงเดี่ยวได้แก่ ซอสามสาย ซอด้วง ซออู้ จะเข้ ขลุ่ย

ตีครวญ หมายถึง การตีครวญในเพลงเดี่ยวฆ้องวงใหญ่ เป็นการผสมการตีกรอและการสะอึกเสียงของฆ้องเพื่อให้สอดคล้องกับชื่อเพลงและสะท้อนอารมณ์ของเพลง

ตีลานจังหวะ หมายถึง การตีระนาดทุ้มด้วยสำนวนกลอนที่ลงไม่ตรงจังหวะ เป็นการตีให้อยู่ในกระสวนทำนองนั้นๆและขวางทำนองเครื่องเครื่องดนตรีชนิดอื่น

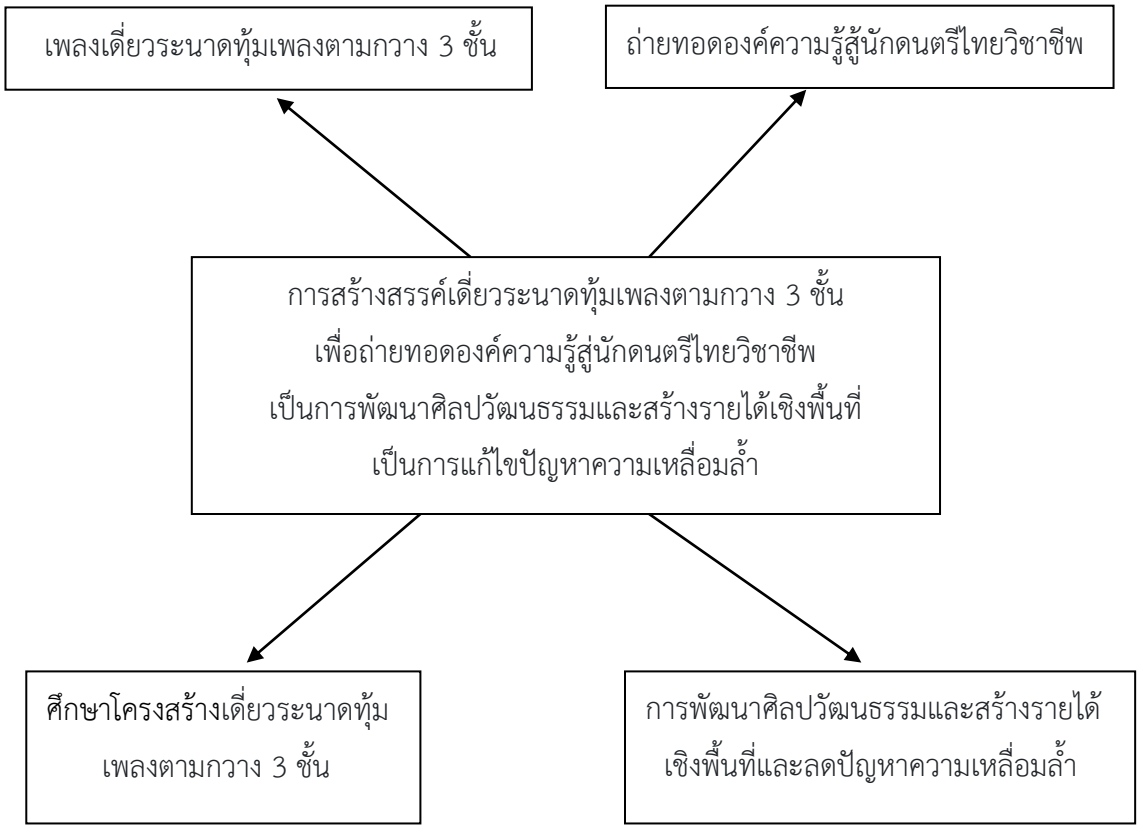
ทาง หมายถึง ทางที่ใช้เรียกวิธีการดำเนินทำนองโดยเฉพาะของเครื่องดนตรีแต่ละอย่าง

ลูกตก หมายถึง เสียงสุดท้ายของวรรคเพลงหรือเสียงสุดท้ายที่ตกทุกจังหวะหน้าทับ

1.5 กรอบแนวคิดที่ใช้ในการวิจัย

การสร้างสรรค์การประพันธ์ทางเดี่ยวระนาดทุ้มเพลงตามกวาง 3 ชั้น ผู้วิจัยได้คำนึงถึงกรอบแนวคิดที่ใช้ในการสร้างสรรค์ที่สำคัญ เช่นวิธีการสร้างสรรค์ทางเดี่ยวระนาดทุ้มเพลงตามกวาง 3 ชั้น ถ่ายทอดองค์ความรู้สู่นักดนตรีไทยวิชาชีพ การศึกษาโครงสร้างเดี่ยวระนาดทุ้มเพลงตามกวาง 3 ชั้น การพัฒนาศิลปวัฒนธรรมและสร้างรายได้เชิงพื้นที่และลดปัญหาความเหลื่อมล้ำ ดังแสดงผังกรอบแนวความคิดต่อไปนี้

กรอบแนวคิดการวิจัย



บทที่ 2
เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

การสร้างสรรค์การประพันธ์ทางเดี่ยวเพลงตามกวาง 3 ชั้น ผู้วิจัยได้ศึกษาจากแนวคิดทฤษฎี เอกสาร และงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง เพื่อนำมาวิเคราะห์ สังเคราะห์ สำหรับเป็นแนวทางในการดำเนินงานวิจัย มีรายละเอียดดังนี้

2.1 ทฤษฎีดุริยางคศิลป์ไทย

2.1.1 ความหมายของดนตรี

2.1.2 องค์ประกอบของเพลง

2.1.3 วงปี่พาทย์

2.1.4 เพลงเดี่ยว

2.2 ทฤษฎีการประพันธ์เพลงไทย

2.3 ทฤษฎีการวิเคราะห์เพลงไทย

2.4 วรรณกรรมที่เกี่ยวข้อง

2.1 ทฤษฎีดุริยางคศิลป์ไทย

2.1.1 ความหมายของดนตรี

บุษกร สำโรงทอง (2553, น. 4) กล่าวถึงความหมายของดนตรีไว้ดังนี้ ดนตรีคือเสียงสูง เสียงต่ำ ถูกร้อยเรียงขึ้นตามจินตนาการของมนุษย์ แต่มีจุดมุ่งหมายเพื่อสะท้อนภาพแห่งจินตนาการของเหล่าศิลปินนักดนตรี ส่งผลให้ตอบสนองความต้องการของมนุษย์ มนุษย์ต่างเผ่าพันธุ์ต่างชนชาติย่อมมีการสะท้อนแนวคิดเชิงดนตรีที่แตกต่างกันออกไป เนื่องด้วยปัจจัยในการสร้างจินตนาการแตกต่างกัน เช่น สภาพทางภูมิศาสตร์ สิ่งแวดล้อม และขนบธรรมเนียมปฏิบัติของวัฒนธรรมที่ส่งผลต่อชีวิตความเป็นอยู่ที่ความแตกต่างกัน จะมากหรือน้อยนั้นขึ้นอยู่กับเขตภูมิศาสตร์ของแต่ละพื้นที่บนโลก

บุษกร สำโรงทอง (2539, น. 17-23) กล่าวถึงการดำเนินทำนองของเครื่องดนตรีดำเนินทำนอง ดังนี้ เครื่องดนตรีไทยประเภทเครื่องตี นับเป็นเครื่องดนตรีที่มีความเก่าแก่ที่สุดประเภทหนึ่ง สันนิษฐานว่า มีวิวัฒนาการมาจากการตีเกราะเคาะไม้ของคนสมัยโบราณ พัฒนาขึ้นมาจากการเคาะไม้ 1 ชิ้น เป็น 2 ชิ้น 3 ชิ้น และเพิ่มขึ้นเรื่อย ๆ จากไม่มีการเรียงเสียง ก็ค่อยมีการเรียงเสียงสูงต่ำ จากเคาะเป็นทำนองสั้น ๆ ก็เริ่มการประดิษฐ์ท่วงทำนองให้ยาวขึ้นจากจังหวะเร็ว ๆ ก็ค่อยเปลี่ยนแนวให้ช้าลงมีความพิถีพิถันในการสร้างสรรค์ทั้งทำนอง และจังหวะ เพื่อตอบสนองจินตนาการของผู้ประพันธ์ และเพื่อสะท้อนวิถีชีวิตของคนในสังคม เครื่องดนตรีประเภทเครื่องตี มีทั้งชนิดที่ทำมาจากโลหะ เช่น ฆ้อง

ทำจากไม้ เช่น ระนาดเอก ระนาดทุ้ม ทำจากหนังสัตว์ ได้แก่ กลองต่าง ๆ นอกจากนี้เครื่องดนตรีกับเสียงมีความสัมพันธ์และวิธีบรรเลง ดังต่อไปนี้

1) ต้องดำเนินทำนองให้กลมกลืนกับทำนองหลัก

2) ต้องดำเนินทำนองให้มีสัมผัส

3) ต้องดำเนินทำนองให้เหมาะสมกับเพลง

4) หลีกเลี่ยงการดำเนินทำนองซ้ำ ๆ กัน

5) ต้องมีท่วงทีในการดำเนินทำนอง

6) เลือกดำเนินทำนองให้เหมาะแก่กำลังของตน

สุกรี เจริญสุข (2548, น. 7) กล่าวถึงความหมายของดนตรีไว้ดังนี้ ดนตรีเป็นพลังงาน เมื่อเกิดเสียงก็จะสร้างความเคลื่อนไหว และก่อให้เกิดการพัฒนาเสียงที่มีความละเอียดลออความไพเราะ เสียงดนตรีจึงส่งผลให้เกิดอำนาจ เสียงดนตรีที่หยาบและขาดความไพเราะ จะเกิดอำนาจน้อย ความเคลื่อนไหวก่อให้เกิดการเปลี่ยนแปลง และความเปลี่ยนแปลงส่งผลก่อให้เกิดการพัฒนา

สงัด ภูเขาทอง (2532, น. 72) กล่าวถึงความหมายของดนตรีไว้ดังนี้ ดนตรีเป็นเรื่องของเสียงที่อาศัยโสตประสาทของสิ่งมีชีวิตเป็นเครื่องรับรู้ แปลความหมายโดยอาศัยจินตนาการหรือการคิดคำนึงอันละเอียดอ่อน เสียงที่ได้ยินนั้นอาจมีความหมายหรือไม่มีความหมายก็ได้ ดุจภาษาพูด ซึ่งในการตีความหมายอาจจะแตกต่างไปตามแต่ความคิดของแต่ละคนหรืออาจรับรู้ไปคนละอารมณ์ก็ได้

จากที่ผู้วิจัยได้กล่าวมาข้างต้นสรุปได้ว่า ดนตรีเป็นศิลปะ ก่อกำเนิดจากมนุษย์ผู้สร้างสรรค์ขึ้นจากปัญญา ดนตรีจึงมีรูปแบบเป็นพลังงานที่เรียกว่า “เสียง” และเสียงที่ถูกสร้างสรรค์ขึ้นมานี้มีลักษณะที่มีเสียงสูงเสียงต่ำ ได้รับการร้อยเรียงขึ้นตามจินตนาการของมนุษย์จนเกิดการเคลื่อนไหวนั้นจึงก่อเกิดเป็นพลังงาน มีจุดมุ่งหมายเพื่อสะท้อนภาพแห่งจินตนาการโดยอาศัยโสตประสาทเป็นเครื่องรับรู้ ฉะนั้นมนุษย์จึงตีความหมายจากการรับรู้ของดนตรีแตกต่างกันไป ตามเหตุ ปัจจัยของแต่ละวัฒนธรรมเนื่องด้วยปัจจัยในการสร้างจินตนาการของมนุษย์แตกต่างกัน

2.1.2 องค์ประกอบของเพลง

มนตรี ตราโมท (2531, น. 13-15) ได้อธิบายถึงเสียงของดนตรีไทยไว้ว่า หมายถึง ระดับเสียงของเพลงที่บรรเลง(Key) ซึ่งกำหนดชื่อเรียกเป็นความหมายรู้กันทุก ๆ เสียง ดังจำแนกเรียงลำดับขึ้นไปทีละเสียงต่อไปนี้

1) ทางเพียงออล่าง (หรือทางในลด) เรียกตามชื่อลูกฆ้องวงใหญ่ลูกที่ 10 (นับจากลูกที่มีเสียงต่ำที่สุด) ลูกฆ้องลูกนี้เรียกว่า “ลูกเพียงออ” อนุโลมเทียบกับเสียงของดนตรีสากลตรงกับเสียง ฟา เพราะเมื่อบรรเลงทางนี้ เสียงฆ้องลูกนี้มักจะเป็นเสียงหลัก (Tonic) หรือเป็นเสียงที่ปกครอง (Governing Sound) ทางนี้ใช้บรรเลงประกอบการแสดงละครดึกดำบรรพ์ หรือละครอื่น ๆ ที่บรรเลง

ด้วยปี่พาทย์ไม้นวม เดิมเรียกการบรรเลงทางนี้เพียงว่า “ทางเพียงออ” แต่เมื่อมีทางบรรเลงของวงมโหรีและเครื่องสาย ซึ่งเรียกว่าทางเพียงออเหมือนกันจึงต้องแยกเป็นทางเพียงออล่างและทางเพียงออบนที่เรียกทางนี้อีกอย่างว่าทางในลดนั้นหมายถึงบรรเลงลดจากทางในลงมา 1 เสียง

2) ทางใน สูงกว่าเพียงออล่าง 1 เสียง เสียงที่เป็น Tonic จึงเทียบได้กับเสียง ซอล ที่เรียกว่าทางในนี้เรียกชื่อตามปี่ที่ใช้เป่าในวงปี่พาทย์ประจำกับเสียงนี้ ซึ่งเป่าได้ถนัดและสะดวกที่สุด ปี่นี้ชื่อว่า “ปี่ใน” ทางนี้มักใช้บรรเลงประกอบละครในหรือละครนอกและโขนในปัจจุบัน

3) ทางกลาง สูงกว่าทางใน 1 เสียง เสียงที่เป็น Tonic จึงเทียบได้กับเสียง ลา ที่เรียกว่าทางกลางนี้เรียกตามชื่อ “ปี่กลาง” ซึ่งใช้เป่าในวงปี่พาทย์ประจำกับเสียงนี้ได้ถนัดและสะดวกที่สุด ทางนี้ใช้ประกอบการแสดงหนังใหญ่และโขนในสมัยโบราณ

4) ทางเพียงออบน (หรือทางนอกต่ำ) สูงกว่าทางกลาง 1 เสียง เสียงที่เป็น Tonic จึงเทียบได้กับเสียง ซีแฟลต ที่เรียกว่าทางเพียงออบนนี้เรียกตามชื่อ “ขลุ่ยเพียงออ” ซึ่งใช้เป่าประจำกับเสียงนี้ และเพื่อให้แตกต่างกับทางเพียงออล่าง จึงเติมคำว่า “บน” ดังกล่าวแล้ว ทางนี้บางทีเรียกว่าทางนอกต่ำ เพราะต่ำกว่าทางนอกลงมา 1 เสียง และเรียกตามชื่อ “ปี่นอกต่ำ” ที่เป่าประจำกับเสียงนี้ได้ถนัดและสะดวกที่สุด ทางนี้ใช้บรรเลงประจำกับวงมโหรีและเครื่องสายหรือปี่พาทย์ที่บรรเลงเพลงสำเนียงมอญ เช่น แขกมอญ สุดสงวน

5) ทางกรวด (หรือทางนอก) สูงกว่าทางเพียงออบน 1 เสียง เสียงที่เป็น Tonic จึงเทียบได้กับเสียง โด ที่เรียกว่าทางกรวดเห็นจะด้วยเป็นทางที่มีเสียงสูงที่สุดของการบรรเลงปี่พาทย์ แต่ที่เรียกว่าทางนอกนั้นเรียกตามชื่อ “ปี่นอก” ที่เป่าประกอบกับเสียงนี้ได้ถนัดและสะดวกที่สุด โดยใช้นิ้วอย่างเดียวกันกับปี่ในเป่าทางใน ทางนอกนี้ใช้บรรเลงประกอบกับการขับเสภาหรือบรรเลงปี่พาทย์รับร้องโดยปกติ ละครนอกในสมัยโบราณซึ่งผู้แสดงเป็นชายก็ใช้เสียงนี้

6) ทางกลางแหบ สุงกว่าทางกรวด 1 เสียง เสียงที่เป็น Tonic จึงเทียบได้กับเสียง เร ที่เรียกว่าทางกลางแหบก็ด้วยเมื่อบรรเลงทางนี้ ปี่กลางจะต้องเป่าแหบโดยมาก เหมือนอย่างปี่ในเป่าทางนอก ทางนี้มิได้ใช้ประจำกับการแสดงอะไร มักจะแทรกอยู่ในการบรรเลงเพลงที่เป็นทางใน เมื่อย้ายบันไดเสียง เช่น เพลงจำพวกทยอย (นอกจากทยอยนอก)

7) ทางชวา สูงกว่าทางกลางแหบ 1 เสียง เสียงที่เป็น Tonic จึงเทียบได้กับเสียง มี ที่เรียกว่าทางชวาก็เรียกตามชื่อ “ปี่ชวา” ซึ่งเป่าประจำกับการบรรเลงในทางนี้ได้ถนัดและสะดวกที่สุด ทางนี้ประจำกับการบรรเลงที่มีปี่ชวา เช่น เครื่องสายปี่ชวา เป็นต้น ยกเว้นการบรรเลงวงปี่พาทยนางหงส์ ซึ่งแม้จะผสมปี่ชวาก็ไม่บรรเลง หากแต่บรรเลงทางเพียงออบน หรือทางนอกต่ำ เพื่อสะดวกในการบรรเลงเครื่องดนตรีอื่น ๆ ในวงปี่พาทย์

ทางทั้ง 7 เสียงนี้ มิใช่ว่าเมื่อบรรเลงทางซึ่งเป็นระดับเสียง(Key)ใด จะต้องอยู่ในทางนี้เสมอไป เพราะบางเพลงท่านผู้แต่งได้ย้ายระดับเสียงอยู่ในตัว หรือบางเพลงก็มีประเพณีกำหนดให้เปลี่ยนระดับเสียง ก็ต้องบรรเลงเปลี่ยนทางไปตามความเหมาะสมของเพลงนั้น ๆ

มานพ วิสุทธิแพทย์ (2556, น. 15-16) ได้อธิบายเกี่ยวกับบันไดเสียงดนตรีไทยไว้ว่า บันไดเสียงในดนตรีไทยมีการพูดถึงและมีการถกเถียงกันมาก ซึ่งถ้าเริ่มต้นด้วยคำถามที่ว่าดนตรีไทยหรือเพลงไทยมีบันไดเสียงหรือไม่ คำตอบคือ มีแน่นอน จะเห็นได้ว่าเมื่อพูดถึงการเปลี่ยนบันไดเสียงในเพลงเหาะ หรือเพลงกลมแล้วก็ยอมรับว่าเป็นการเปลี่ยนบันไดเสียง (ในหมู่นักดนตรีบางครั้งพูดว่า “เปลี่ยนเสียง”) ซึ่งก็เป็นคำตอบในตัวเองอยู่แล้วว่าเพลงเหาะและเพลงกลมต้องมีบันไดเสียงเช่นกัน คำถามต่อไปคือ เพลงเหาะ เป็นเพลงในบันไดเสียงใด เมื่อเปลี่ยนเสียงแล้วย้ายไปอยู่ในบันไดเสียงใด และในทำนองเดียวกันเพลงอื่น ๆ นั้นอยู่ในบันไดเสียงใด และมาถึงคำถามที่ว่า หลักการและทฤษฎีที่เกี่ยวข้องกับการพิจารณาบันไดเสียงเพลงไทยนั้นคืออะไร ในที่สุดก็ได้ข้อสรุปว่าบันไดเสียงเพลงไทยนั้นต้องพิจารณาดูที่โครงสร้างบันไดเสียงที่เป็นบันไดเสียง 5 เสียง

มีทฤษฎีหลายทฤษฎีที่นำมาอ้างเมื่อกล่าวถึงบันไดเสียงในเพลงไทย ทฤษฎีที่มักจะพูดกันโดยกว้างขวางคือ บันไดเสียงของดนตรีไทย เป็นบันไดเสียง 5 เสียง นอกจากนี้ยังมีทฤษฎีที่เชื่อว่าดนตรีไทยมีทั้งบันไดเสียง 5 เสียง บันไดเสียง 6 เสียง และบันไดเสียง 7 เสียง

บันไดเสียงในดนตรีไทย หมายถึง เสียงต่าง ๆ จากเครื่องดนตรีไทยที่ถูกจัดให้เป็นระบบและใช้ระบบเสียงนั้นในเพลงไทย ซึ่งผู้เขียนเองเชื่อในทฤษฎีที่ว่าบันไดเสียงในดนตรีไทยเป็นบันไดเสียง 5 เสียง ซึ่งเป็นเสียงหลักของบันไดเสียง แต่อาจจะใช้ หรือ ไม่ใช้ เสียงที่เหลืออีก 2 เสียงในบันไดเสียง 5 เสียงนั้นก็ได้ ซึ่งสามารถอธิบายได้ดังนี้

เพลงไทยเป็นเพลงที่ใช้เสียง 7 เสียง เสียงทั้ง 7 เสียงนั้นมีบทบาท หน้าที่ และความสำคัญแตกต่างกัน เสียงทั้ง 7 เสียงสามารถจำแนกได้เป็น 2 กลุ่ม กลุ่มหนึ่งมี 5 เสียง อีกกลุ่มหนึ่งมี 2 เสียง กลุ่มเสียงทั้ง 2 กลุ่ม มีบทบาท หน้าที่ แตกต่างกัน กลุ่มเสียง 5 เสียง เป็นกลุ่มเสียงที่แสดงคุณลักษณะและคุณสมบัติที่เป็นส่วนประกอบหลักของ “บันไดเสียง” ในดนตรีไทย ในขณะที่กลุ่มเสียง 2 เสียง มิได้เป็นส่วนประกอบที่สร้างขึ้นเป็นบันไดเสียง บันไดเสียงเพลงไทยจึงเป็นบันไดเสียงที่ประกอบไปด้วยกลุ่มเสียง 5 เสียง เป็นหลัก และมีกลุ่มเสียงอีก 2 เสียง เป็นเสียงรอง กลุ่มเสียงหลักคือเสียงขั้นที่ 1 2 และ 3 เรียงชิดติดกัน แล้วข้ามเสียงที่ 4 ไป 1 เสียง และมีเสียงขั้นที่ 5 และขั้นที่ 6 เรียงติดกันอีก จากนั้นข้ามเสียงที่ 7 อีก 1 เสียง แล้วจึงเริ่มเสียงที่ 1 ของบันไดเสียงชุดต่อไป กลุ่มเสียงทั้งเสียงหลักและเสียงรองสามารถเขียนเป็นแผนผังได้ดังนี้

1	2	3	4	5	6	7

กลุ่มเสียงหลัก 5 เสียง ได้แก่ เสียงที่ 1, 2, 3, 5 และเสียงที่ 6
กลุ่มเสียงรอง 2 เสียง ได้แก่ เสียงที่ 4 และเสียงที่ 7

มานพ วิสุทธิแพทย์ (2556, น. 21-23) ได้อธิบายเรื่อง “ทาง” ไว้ว่า หมายถึงระดับเสียงหรือบันไดเสียงทั้ง 7 ทาง เปรียบเทียบกับฆ้องวงใหญ่ ดังนี้

1) ทางเพียงออล่าง ทางนี้เทียบกับฆ้องวงใหญ่แล้ว เสียงขั้นที่ 1 ของบันไดเสียงตรงกับลูกฆ้องลูกที่ 3 และลูกที่ 10 (โดยนับจากเสียงต่ำไปเสียงสูง)ซึ่งตรงกับเสียงต่ำสุดของซอด้วง

2) ทางใน ทางนี้เทียบกับฆ้องวงใหญ่แล้ว เสียงขั้นที่ 1 ของบันไดเสียงตรงกับลูกฆ้องลูกที่ 4 กับลูกที่ 11 (โดยนับจากเสียงต่ำไปเสียงสูง) ซึ่งสะดวกกับระบบนิ้วของปี่ใน

3) ทางกลาง ทางนี้เทียบกับฆ้องวงใหญ่แล้ว เสียงขั้นที่ 1 ของบันไดเสียงตรงกับลูกฆ้องลูกที่ 5 กับลูกที่ 12 ซึ่งสะดวกกับระบบนิ้วของปี่กลาง

4) ทางเพียงออบน ทางนี้เทียบกับฆ้องวงใหญ่แล้ว เสียงขั้นที่ 1 ของบันไดเสียงตรงกับลูกฆ้องลูกที่ 6 กับลูกที่ 13 (โดยนับจากเสียงต่ำไปเสียงสูง) ซึ่งตรงกับเสียงต่ำสุดของซออู้ ขลุ่ยเพียงออและจะเข้

5) ทางนอก ทางนี้เทียบกับฆ้องวงใหญ่แล้ว เสียงขั้นที่ 1ของบันไดเสียงตรงกับลูกฆ้องลูกที่ 7 กับลูกที่ 14 (โดยนับจากเสียงต่ำไปเสียงสูง) ซึ่งสะดวกกับระบบนิ้วของปี่นอก

6) ทางกลางแหบ ทางนี้เทียบกับฆ้องวงใหญ่แล้ว เสียงขั้นที่ 1 ของบันไดเสียงตรงกับลูกฆ้องลูกที่ 8 กับลูกที่ 15 (โดยนับจากเสียงต่ำไปเสียงสูง) ซึ่งสะดวกกับระบบนิ้วของปี่กลางที่อีกระดับเสียงหนึ่ง

7) ทางชวา ทางนี้เทียบกับฆ้องวงใหญ่แล้ว เสียงขั้นที่ 1 ของบันไดเสียงตรงกับลูกฆ้องลูกที่ 2 กับลูกที่ 16 (โดยนับจากเสียงต่ำไปเสียงสูง) ซึ่งสะดวกกับระบบนิ้วของปี่ชวา

เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี (2542, น. 2-26) กล่าวถึงองค์ประกอบของเพลงไว้ดังนี้ เพลงเกิดจากความพากเพียรของมนุษย์ในการสร้างเสียงให้อยู่ในระเบียบของจังหวะ ทำนอง สีสันของเสียงและคีตลักษณ์ประกอบด้วย

1) เสียง (Tone) เสียงเกิดจากการสั่นสะเทือนของอากาศที่เป็นไปอย่างสม่ำเสมอ แต่สำหรับเสียงที่อึกทึกหรือเสียงรบกวน (Noise) เกิดจากการสั่นสะเทือนของอากาศที่ไม่สม่ำเสมอ ลักษณะความแตกต่างของเสียงขึ้นอยู่กับคุณสมบัติสำคัญ 4 ประการ คือ ระดับเสียง (Pitch) ความสั้นยาวของเลี้ยง (Duration)ความเข้มของเสียง (Intensity) และคุณภาพของเลี้ยง (Quality)

2) พื้นฐานจังหวะ (Element of Time) จังหวะในดนตรีไทยสามารถแยกพิจารณาได้ 2 ประเภท คือ จังหวะภายในและจังหวะภายนอก

3) ทำนอง (Melody) เป็นการจัดระเบียบของเสียงที่เกี่ยวข้องกับความสูง-ต่ำ ความสั้น-ยาว และความดัง-เบา ทำนองของดนตรีไทยสามารถแบ่งเป็น 2 ประเภทคือ ทำนองหลักและทำนองตกแต่ง

4) พื้นผิวของเสียง (Txtuer) ลักษณะหรือรูปแบบของเสียงทั้งที่ประสานสัมพันธ์และไม่ประสานสัมพันธ์ อาจเป็นการนำเสียงมาบรรเลงซ้อนกันหรือพร้อมกัน ซึ่งอาจพบทั้งแนวตั้งและแนวนอน ตามกระบวนการประพันธ์เพลง

5) สีสันของสียง (Tone Color) คุณลักษะของเสียงที่กำเนิดจากแหล่งเสียงที่แตกต่างกัน ความหลากหลายสีสันของเสียงประกอบด้วย วิธีการบรรเลงวัสดุที่ใช้ทำเครื่องดนตรี รูปทรง ขนาด

6) คีตลักษณ์ (Forms) หรือรูปแบบของเพลง สามารถพิจารณาได้จากรูปแบบของเพลงส่วนที่เป็นกรอบภายนอก และลีลาของเพลง มีความเกี่ยวข้องกับวิธีการที่ผู้ประพันธ์เพลงใช้ในการสร้างสรรค์ผลงาน

นอกจากใจความข้างต้นแล้ว ยังได้กล่าวถึงลีลาของเพลงเดี่ยวไว้ดังต่อไปนี้ เพลงเดี่ยวเป็นการบรรเลงโดยเครื่องดนตรีประเภทดำเนินทำนองเพียงเครื่องเดียว ประกอบกับเครื่องประกอบจังหวะ นักดนตรีที่หยิบยกเพลงเดี่ยวแต่ล่ะเพลงมาบรรเลงนั้น มีจุดหมายในการนำเสนอทางเพลง (ทางเดี่ยว) ของครูผู้ถ่ายทอดเป็นการแสดงให้เห็นถึงความแม่นยำในการจำกลเม็ดเด็ดพรายของนักดนตรี และแสดงถึงทักษะความสามารถในการบรรเลง

บุษกร สำโรงทอง (2553. น. 4-7) กล่าวถึงองค์ประกอบของเพลงไว้ดังนี้ ดนตรีนั้นว่าด้วยเรื่องของเสียง องค์ประกอบของเสียงดนตรีมีส่วนสำคัญ 2 ส่วนได้แก่ทำนอง และจังหวะทำนองคือกลุ่มของเสียงที่แสดงถึงอัตลักษณ์ของดนตรี และเป็นปัจจัยสำคัญที่ทำให้เสียงดนตรีมีความสมบูรณ์ ประกอบด้วย

1) ระดับเสียง (Pitch) ความถี่ของรอบในการสั่นสะเทือนของวัตถุนั้นเป็นปัจจัยสำคัญที่ทำให้เกิดความแตกต่างของเสียงไปในทาง สูง หรือต่ำ หากรอบใน การสั่นสะเทือนมากก็จะมีเสียงสูง หากรอบในการสั่นสะเทือนน้อยก็มีเสียงต่ำ มนุษย์มีการรับรู้ด้านความสูงต่ำของเสียง ธรรมชาติของเสียง (Tone Color) ลักษณะเฉพาะของเสียงที่เกิดขึ้น จากการสั่นสะเทือนของวัตถุที่ต่างชนิดกันโดยการ ดีด สี ตี เป่า การตีหรือการเขย่าวัตถุต่าง ๆ ความหนาแน่นของมวลสารวัตถุต่างชนิดกัน ทำให้เสียงที่เกิดขึ้นแตกต่างกัน ซึ่งมนุษย์สามารถบอกถึงเสียงที่มาจากแหล่งกำเนิดเสียงต่างกัน ได้จากประสบการณ์ฟังดนตรี

2) ความเข้มของเสียง (Tone intensity) ความหนัก-เบา ของเสียงขึ้น อยู่กับความแรงความค่อยในการสร้างเสียงดนตรี ความเข้มของเสียงนี้มีความสัมพันธ์กับอารมณ์ความรู้สึกได้จังหวะ

คือความสั้นยาวของเสียงที่ทำให้เกิดท่วงทำนองที่สามารถสะท้อนความรู้สึกที่มีความหลากหลาย จังหวะอาจหมายรวมถึงจังหวะของเครื่องดนตรีประเภทเครื่องตี ที่มนุษย์นำเข้ามาประดับประดาให้เป็นเครื่องช่วยเน้นย้ำจังหวะที่ถูกสร้างขึ้นแต่เดิมมีความน่าสนใจ ทำให้เสียงดนตรีนั้นสามารถแสดงอารมณ์ความรู้สึกได้มากขึ้น การรับรู้ด้านจังหวะแบ่งเป็น 3 ลักษณะตรงข้ามกัน ได้แก่

2.1) จังหวะที่ปกติสม่ำเสมอ (Regular) ให้อารมณ์เรียบง่ายสบายซึ่งตรงกันข้ามกับจังหวะที่ไม่ปกติหรือไม่สม่ำเสมอ (irregular) ให้อารมณ์ที่อึดอัด สะดุด คับข้อง

2.2) จังหวะหนัก (Strong) ให้อารมณ์ที่หนักแน่น มั่นคง สง่างาม กับจังหวะเบา (Weak) ให้ความรู้สึกที่อ่อนไหว โอนเอน ไม่มั่นคง

2.3) จังหวะยาว (Long) ให้ความรู้สึกที่เน้นย้ำ กับจังหวะสั้น (Short) ให้ความรู้สึกที่ร่าเริงสดใส

มนตรี ตราโมท (2540, น. 40) กล่าวถึงองค์ประกอบของเพลงไว้ดังนี้ เพลงคือสิ่งที่ประกอบเข้ากันเป็นเพลงหนึ่ง ๆ เพลงนั้น มีอยู่หลายอย่างด้วยกัน บางเพลงก็มีมากอย่าง บางเพลงก็มีน้อยอย่างตามลักษณะและความประสงค์ของผู้ประดิษฐ์เพลงนั้น ๆ สิ่งเหล่านี้คือ ทำนอง ทำนอง จังหวะ หน้าทับ เท่า โยน ลูกล้อ ลูกขัด เหลื่อม ล่วงหน้า กรอ เก็บ รัว ฯลฯ แต่สิ่งสำคัญที่สุดของเพลงก็คือทำนองกับจังหวะ

มานพ วิสุทธิแพทย์ (2534, น. 145) กล่าวถึงองค์ประกอบของเพลงไว้ดังนี้จังหวะสามัญ คือ จังหวะที่แต่ละคนเคาะให้เข้ากับดนตรี เปรียบได้จากการร้องเพลงหรือเล่นดนตรีแล้วตบมือไปด้วย จังหวะที่ตบมือนั้นคือจังหวะสามัญ ซึ่งมีในทุกชนชาติทุกภาษา ในที่นี้จะขอเปรียบเทียบดนตรีไทยกับดนตรีตะวันตก แม้เป็นเพียงรายละเอียดปลีกย่อย แต่มีความสำคัญในการศึกษาวิชาดนตรี ส่วนที่มีความสำคัญมากในจังหวะสามัญ คือ จังหวะตก ซึ่งในดนตรีของชาติตะวันตกจะเรียกว่า Downbeat จุดที่เป็นจังหวะตกนี่แหละที่มีความแตกต่างกัน ซึ่งในดนตรีสากลจุดที่เป็นจังหวะตกนั้นเป็นจุดเริ่มต้น ในดนตรีไทยจุดที่เป็นจังหวะตกนั้นเป็นจุดจบ จังหวะตกของโน้ตแต่ละตัวอยู่ที่จุดเริ่มต้นของโน้ตตัวนั้น ๆ ดังนี้

จังหวะตก จังหวะตก จังหวะตก

เมื่อเข้าใจในหลักอันนี้แล้วจะทำให้เล่นตัวโน้ตตัวสุดท้ายได้ถูกต้อง คือ ถ้าเล่นเครื่องดนตรีอย่างใดอย่างหนึ่งในตัวอย่างข้างบนแล้วพอถึงตัวโน้ตตัวสุดท้ายต้องเล่นยาวอีก 1 จังหวะ ในดนตรีไทยนั้นจังหวะตกเป็นจุดสิ้นสุดหรือจุดจบ เช่น ทำนองเพลงที่มี 4 จังหวะ

ด → ด → ด → ด → ด

จังหวะตก จังหวะตก จังหวะตก จังหวะตก จังหวะตก

จังหวะตกของโน้ตแต่ละตัวเป็นจุดสิ้นสุดของแต่ละจังหวะ ฉะนั้นจุดเริ่มของแต่ละจังหวะจะเริ่มหลังจากจังหวะตกของโน้ตตัวที่อยู่หน้ามัน กล่าวคือจังหวะที่ 4 เริ่มหลังจังหวะตกของจังหวะที่ 3 จังหวะที่ 3 เริ่มหลังจังหวะตกของจังหวะที่ 2 จังหวะที่ 2 เริ่มหลังจังหวะตกของจังหวะที่ 1 และจังหวะที่ 1 ต้องมีความยาวของจังหวะเท่ากับจังหวะที่ 2-3 และ 4 ทำนองเพลงไทยจึงเป็นทำนองที่เคลื่อนเข้าหาจังหวะตก จากตัวอย่างข้างบนเมื่อทำให้เป็นทำนองเต็มหรือทำนองเก็บ จะเห็นได้ชัดเจนยิ่งขึ้น ดังนี้

ซ ล ท **ด** ท ล ท **ด** ท ล ร **ด** ท ล ท **ด**

จังหวะตก จังหวะตก จังหวะตก จังหวะตก

จังหวะที่ 1 ซ ล ท มุ่งเข้าหา ด จังหวะที่ 2 ท ล ท มุ่งเข้าหา ด

จังหวะที่ 3 ท ล ร มุ่งเข้าหา ด จังหวะที่ 4 ท ล ท มุ่งเข้าหา ด

ศันสนีย์ จะสุวรรณ์ (2535, น. 149-154) กล่าวถึงองค์ประกอบของเพลงไว้ดังนี้

องค์ประกอบของดนตรีไทยสามารถแบ่งเป็นองค์ประกอบใหญ่ ๆ ได้ 4 ประการ ดังต่อไปนี้

1) ทำนอง (Melody) เป็นเรื่องของเสียงที่มีองค์ประกอบย่อยในเรื่องของเสียงที่ทำให้เกิดทำนองขึ้นคือ ระดับเสียงสูง ต่ำ ความดังเบาของเสียง และคุณภาพเสียง

2) จังหวะ (Rhythm) ในดนตรีไทยแบ่งเป็น จังหวะฉิ่ง และจังหวะหน้าทับ

3) การประสานเสียง (Harmony) ในดนตรีไทยมีการประสานเสียงในแนวตั้งและการประสานเสียงในแนวนอน

4) คีตลักษณ์ (Form) รูปแบบของดนตรีไทย แบ่งเป็นแบบแผน และแบบท่วงทำนอง

สงบศึก ธรรมวิหาร (2545, น. 56-57) กล่าวถึงองค์ประกอบของเพลงไว้ดังนี้ เพลงนั้นต้องอาศัยจังหวะ ซึ่งจังหวะของเพลงหมายถึงการแบ่งส่วนย่อยของทำนองเพลง ที่ดำเนินไปโดยเวลาอันสม่ำเสมอ ทุกระยะของส่วนที่แบ่งนี้คือจังหวะ จังหวะที่ใช้ในเพลงไทยมี 3 อย่าง

1) จังหวะสามัญ จังหวะทั่วไปที่จะต้องยึดถือเป็นหลักสำคัญของ การขับร้องและบรรเลง จังหวะสามัญจะแบ่งย่อยเป็นชั้น ๆ ซึ่งบอกถึงอัตราความเร็วของเพลง

2) จังหวะฉิ่ง เป็นการแบ่งจังหวะด้วยเสียงฉิ่ง เพื่อให้รู้จังหวะเบาและจังหวะหนัก โดยฉิ่งจะสลับกัน คือ “ฉิ่ง” เป็นจังหวะเบาและ “ฉับ” เป็นจังหวะหนัก

3) จังหวะหน้าทับ การถือหน้าทับเป็นเกณฑ์นับจังหวะหน้าทับ คือทำนองหรือวิธีตีของเครื่องหนัง จำพวกที่เลียนเสียงจากทับซึ่งใช้เป็นเครื่องกำกับจังหวะเป็นระยะ ๆ ทับเป็นเหมือนผู้กำกับอันสำคัญ เป็นหัวหน้าของบทเพลงอย่างหนึ่ง วิธีตีหรือเพลงของทับนี้จึงเรียกว่า “หน้าทับ”

สงบศึก ธรรมวิหาร (2542, น. 72) กล่าวถึงองค์ประกอบของเพลงไว้ดังนี้ เพลงทำให้มนุษย์เกิดอารมณ์และความรู้สึกต่าง ๆ เพลงประกอบด้วยประโยคต่าง ๆ ทำให้ผู้ฟังเกิดความรู้สึกถึงความองอาจ ความสง่างามความเคารพ บางชนิดทำให้เรารู้สึกเข้มแข็ง บางชนิดทำให้เรารู้สึกเศร้าสลด ชมชื่น แต่ก็แปลกน่าฟังบางเพลงทำให้เกิดความเคลิบเคลิ้ม เช่น เพลงกล่อม ทั้งนี้ยังแล้วแต่ความสามารถของผู้ประพันธ์จะตั้งจุดมุ่งหมาย และโน้มความรู้สึกให้เกิดในบทเพลงอย่างใด สำหรับผู้บรรเลง และผู้ฟังการบรรเลงก็จำเป็นต้องมีความเข้าใจและรู้รสในความสัมผัสระหว่างประโยคเพลงที่สอดคล้องกันกับจังหวะประกอบทั้งลีลาร้องเพลงอีกด้วย จึงจะเกิดผลสมบูรณ์

สงัด ภูเขาทอง (2532, น. 28) กล่าวถึงองค์ประกอบของเพลงไว้ดังนี้ เพลงย่อมมีส่วนประกอบที่ทำให้จังหวะ จังหวะนั้นจะสมบูรณ์และเกิดอารมณ์ต่อการฟัง ซึ่งจำแนกได้เป็น 4 อย่าง ดังนี้

1) Beat คือ การเคาะหรือการกระทำอันใด ที่ทำให้เกิดเป็นเสียงที่นักดนตรีได้ยิน อาจใช้ ไม้ ฉิ่ง ฉาบ เกราะ โกร่ง หรือมือก็ได้

2) Time คือ การกำหนดเวลาที่เท่ากันต่อการเคาะที่นักดนตรีทั้งหลายจะต้องรู้จักควบคุมเวลาที่เป็นจังหวะให้คงที่สม่ำเสมอ

3) Tempo คือ การกำหนดความช้า-เร็วของเพลง ขึ้นอยู่กับข้อตกลงของผู้บรรเลงว่าในเพลงหนึ่ง ๆ นั้นจะกำหนดช้าเร็วอย่างไร

4) Rhythm หรือลีลา คือเสียงยาว สั้น หนัก เบา ซึ่งประกอบอยู่ในส่วนของประโยคของเพลงและสลับสับสนกันไปตามวิถีทางแห่งการดำเนินทำนองของเพลงควบกับจังหวะดำเนินไปเป็นระยะ ๆ ตามแบบฉบับของการประพันธ์เพลง

สงัด ภูเขาทอง (2539 : 15) กล่าวถึงองค์ประกอบของเพลงไว้ดังนี้ สุนทรียศาสตร์ทางด้านดนตรีเป็นสิ่งที่มีคุณค่าทางสุนทรียะ ทำให้เกิดความรู้สึกในทางดีงาม จึงเกี่ยวเนื่องกับปรัชญาทางสุนทรียศาสตร์ ซึ่งพิจารณาถึงความสวย ความงาม ความดี และความไพเราะ อันเป็นคุณค่าของ

ดนตรีด้วยความสวยความงาม มิใช่ว่าจะสัมผัสได้เฉพาะทางตรงเท่านั้น แม้ในดนตรีที่เราสัมผัสในทางหูอย่างเดียวก็มีความสวยงามอยู่ด้วยเช่นกัน ท่วงทำนอง เสียง ลีลา และความไพเราะนั้นเองเป็นความสวยงามของดนตรียิ่งมีลักษณะดังกล่าวนี้คือ ประณีต ละเมียดละไม และสูงส่งเพียงใด ความสวยงามของดนตรีก็ยิ่งมีมากขึ้นเพียงนั้น ส่วนความดีของดนตรีนั้นมองเห็นได้ไม่ยาก ผู้ที่ชอบฟังดนตรีหรือนักดนตรีย่อมสามารถมองเห็นความดีของดนตรีได้ทุกคน

สุรพล สุวรรณ (2551, น. 77-78) กล่าวถึงองค์ประกอบของเพลงไว้ดังนี้ หน้าทับ คือ วิธีการที่เครื่องดนตรี ที่ขึงด้วยหนัง เช่น ตะโพน กลองแขก เป็นต้น ซึ่งมีบัญญัติเป็นแบบแผนสำหรับตีประกอบจังหวะ ประจำกับทำนองเพลงโดยเฉพาะ ได้แก่ หน้าทับปรบไก่ หน้าทับสองไม้ และหน้าทับพิเศษ ซึ่งเป็นหน้าทับที่นอกเหนือจากหน้าทับปรบไก่และหน้าทับสองไม้สาเหตุเป็นเพราะบางเพลงมีจังหวะไม่คงที่ บางเพลงใช้กับการฟ้อนรำ ตลอดจนเพื่อความกลมกลืนกับทำนองเพลง

บุษยา ชิตท้วม (2561, น. 102-103) กล่าวถึงองค์ประกอบเพลงไทยที่เป็นส่วนประกอบสำคัญหนึ่งของดนตรีไทยชนิดดนตรีราชสำนัก ที่มีความจำเป็นจะต้องใช้คำศัพท์สังคีตตามมาตรฐานวิชาการและวิชาชีพจำนวนหนึ่ง เข้าเป็นปัจจัยสำหรับ ทำความเข้าใจเรื่องราว ดังนั้นจากการนำเสนอเรื่อง “องค์ประกอบเพลไทย” ในครั้งนี้ จึงจำเป็นต้องรวบรวมความของคำศัพท์สังคีตที่ใช้สืบเนื่องมาแต่เดิมเป็นฐานในการนำมาวิเคราะห์ และสังเคราะห์ จนสามารถสรุปประเด็นสำคัญของคำศัพท์สังคีตทั้งในส่วนที่เพิ่มเติมจากที่เคยมีกำหนดใช้มาแต่เดิม และในส่วนที่ได้ดำเนินการวิเคราะห์ สังเคราะห์ให้เกิดความชัดเจนเพียงพอ ประกอบด้วย

ดนตรีไทย หมายถึง ระบบดนตรีที่กำนิดโดยภูมิปัญญาของชนชาติไทย จำแนกโดยกำหนดเอาเหตุแห่งการก่อกำนิด 1 เหตุแห่งเจตจำนงในการใช้งาน 1 และเหตุแห่งการใช้หลักวิชาการดนตรี 1 เป็นเกณฑ์ ซึ่งสามารถนำไปสู่การจำแนกดนตรีไทยได้เป็น 3 รูปแบบ สำคัญได้แก่ ดนตรีพื้นบ้าน, ดนตรีราชสำนัก (ไทย), และดนตรีไทยสากล

ดนตรีพื้นบ้าน หมายถึง ระบบดนตรีที่สังคมไทยสร้างขึ้นด้วยภูมิปัญญาประจำถิ่นเพื่อประโยชน์ในการผ่อนคลาย ให้หายจากความเหนื่อยอ่อนจากการทำงาน เป็นเบื้องต้น

ดนตรีราชสำนัก (ไทย) หมายถึง ระบบดนตรีที่สังคมไทยสร้างขึ้นด้วยหลักและกฎเกณฑ์วิชาการดุริยางค์ไทย เพื่อประโยชน์ในการสร้างงานดุริยางคศิลป์ไทยให้สมบูรณ์

ดนตรีไทยสากล หมายถึง ระบบดนตรีที่สังคมไทยสร้างขึ้นด้วยมุ่งสู่มิติใหม่ในการสร้างวิชาชีพเป็นเบื้องต้น

เพลงไทย หมายถึง ทำนองดนตรีที่ผู้ประพันธ์ประดิษฐ์ขึ้นโดยหลัก หรือทฤษฎีการประพันธ์เพลงไทย มีองค์ประกอบสำคัญจำเพาะ 4 ส่วนประกอบกัน ได้แก่ เสียง ลำนำจังหวะ และทำนอง

เสียงดนตรีไทย หมายถึง เสียงทั้งระบบสำหรับใช้กับดนตรีราชสำนักของไทย

เสียง หมายถึง หน่วยเสียง หรือ พยางค์เสียง

ลำนำ หมายถึง ลักษณะของเสียงหรือกลุ่มเสียง ที่ผู้ประพันธ์กำหนดขึ้นเป็นลักษณะต่าง ๆ ก่อนการนำไปเปรียบเรียงดำเนินเป็นทำนอง จัดระเบียบ เรียงร้อย เคลื่อนที่ไปโดยมาตรฐานของจังหวะย่อยที่ดำเนินอย่างสม่ำเสมอ ซึ่งรูปของลำนำเกิดขึ้นได้โดยการนำเอาชนิดต่าง ๆ

จังหวะย่อย หมายถึง จังหวะทั่วไปหรือจังหวะสามัญ และจังหวะฉิ่งที่ดำเนินไปอย่างสม่ำเสมอ

ทำนองเพลงไทย หมายถึง ทำนองที่ผู้ประดิษฐ์ หรือ ผู้ประพันธ์เรียบเรียงเข้าไว้โดยถูกต้องไวยากรณ์แห่งดุริยางคศาสตร์ไทย ซึ่งประกอบด้วย จังหวะ ประโยควรรค ตอน และสัมผัส

การประสานทำนอง หมายถึง การบรรเลงเครื่องดำเนินทำนอง แต่ละเครื่องจากทำนองหลัก ไปเป็นทางที่มีลักษณะเฉพาะของแต่ละเครื่องดำเนินทำนองหรือเครื่องมือดำเนินทำนอง

การแปลทำนอง เป็นคำที่มีวิวัฒนาการเพิ่มเติมขึ้นหลังพ.ศ.2500 ส่วนคำว่า “การประสานทำนอง” เป็นคำที่เกิดขึ้นใหม่อีกชั้นหนึ่ง ทั้งนี้เพื่อประโยชน์ในการใช้สื่อความเข้าใจที่ชัดเจนยิ่งขึ้น ในการเป็นส่วนประกอบสำคัญหนึ่งของ “องค์ประกอบเพลงไทย”

จากที่กล่าวมาข้างต้นสรุปได้ว่า เสียง ทำนอง จังหวะ และ คีตลักษณ์ เป็นองค์ ประกอบที่สำคัญก่อให้เกิดเพลง ส่วนประกอบจึงมีความสำคัญแตกต่างกันออกไป ก่อให้เกิดอารมณ์เพลงและความไพเราะที่แตกต่างกัน ผู้ประพันธ์เพลงล้วนแต่เลือกใช้องค์ประกอบที่ได้กล่าวมา นำมาสร้างสรรค์รายละเอียดให้ปรากฏเป็นเพลงขึ้น เพื่อสื่อถึงจินตนาการและสื่ออารมณ์ เป็นอันสำเร็จตามเจตนาของผู้ประพันธ์เพลง

2.1.3 วงปี่พาทย์

ธนิต อยู่โพธิ์ (2523, น. 21-26) กล่าวถึงการผสมวงปี่พาทย์ไว้ดังนี้วงปี่พาทย์ ของไทยมีมาตั้งแต่สมัยสุโขทัยพบคำจารึกกล่าวถึงการรื่นเริงสนุกสนานหลังจากงานทอดกฐิน สมัยทรงสุโขทัยในรัชกาลพ่อขุนรามคำแหง กล่าวไว้ในศิลาจารึกหลักที่ 1 ว่า “เมื่อจักเข้ามาเวียงเรียงกันแต่อรัญญิกพู้นเท้าหัวลาน ดบงคกลอย ด้วยเสียง พาทยเสียงพิณเสียงเลื่อนเสียงขับ” จะแปลความหมายว่า “เสียงประโคมดังครึกครื้นรื่นเริงสนุกสนาน ด้วยเสียงพาทย เสียงพิณ และเสียงเลื่อน เสียงขับ” ในหนังสือ “ตำนานละครอิเหนา” ตอนว่าด้วยปี่พาทย์สำหรับเล่นละคร ซึ่งสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอเจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ ทรงเขียนอธิบายถวายสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพกล่าวไว้ชัดเจนว่า “เครื่องดุริยางค์ที่เล่นกับละคร เรียกกันเป็นสามัญว่าพิณพาทย์บ้าง ปี่พาทย์บ้างอันที่จริงคำว่าพิณพาทย์กับปี่พาทย์ ความหมายต่างกัน พิณพาทย์หมายความว่า เครื่องดนตรีอันเป็นเครื่องสายสำหรับดีดสี เพราะเดิมใช้พิณเป็นหลัก ปี่พาทย์นั้นหมายความว่า เครื่องดุริยางค์อันเป็นเครื่องตีเป่า (ใช้ปี่เป็นหลัก) เพราะฉะนั้นเครื่องที่ทำในการเล่นละครควรเรียกว่า “ปี่พาทย์”

ความข้อนี้ก็สมด้วยแบบแผนซึ่งมีมาในรัชกาลที่ 4 เช่นในหมายรับสั่ง ย่อมใช้คำว่า ‘ปี่พาทย์’ ทุกแห่ง” ในรัชกาลที่ 5 และที่ 6 ยังใช้คำ “พิณพาทย์” ในทางราชการ เช่น ในสมัยรัชกาลที่ 6 เรียกกรมขึ้นในกรมมหรสพว่า“กรมพิณพาทย์หลวง” ต่อมาสมเด็จ ฯ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ ทรงเปลี่ยนเป็น“ปี่พาทย์” ปรากฏในลายพระหัตถ์ทรงชี้แจงคำกราบทูลถามของพระยาอนุมานราชธน ดังนี้ “ส่วนคำว่า ปี่พาทย์ เดิมใช้เป็น พิณพาทย์ แล้วใต้ฝ่าพระบาททรงแก้เป็น ปี่พาทย์ เพราะไม่ได้เล่นพิณอย่างอินเดีย แต่เราใช้ปี่” ทรงอธิบายว่า “คำปี่พาทย์ก็เป็นคำที่เขาพูดกันอยู่ดาษดื่นเหมือนกัน เช่น มโหรีปี่พาทย์ เป็นต้น ต่อเขียนหนังสือจึงเขียนเป็น พิณพาทย์ ฉันเห็นว่า พิณ เราไม่มีเขียนหนังสือเสมอ จึงเขียนเป็น ปี่พาทย์ ไปตามคนพูดกันเท่านั้นเอง ด้วยเห็นว่าได้ความดีกว่าเขียนพิณ” การผสมวงปี่พาทย์สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัตติวงศ์ ทรงวินิจฉัยไว้ว่า “ระบอบเครื่องปัญจดุริยางค์ ซึ่งมาทางบาลีเมื่อเอาเข้าปรับกับเครื่อง (ปี่พาทย์) ของเรา ก็เห็นเข้ากับปัญจดุริยางค์ (ของอินเดีย) ทุกอย่างไป อาตตะ ได้แก่ โทน รำมะนา, วิตตะ ได้แก่ กลองทัด กลองละคอนชาตรี, อาตตะวิตตะ ได้แก่ ตะโพน เปิงมาง สองหน้า, ฆนะ ได้แก่ ฆ้องระนาด ฉิ่ง ฉาบ, สุสิระ ได้แก่ ปี่ ขลุ่ย”

1) ปี่พาทย์เครื่องห้า (เดิม) การผสมวงปี่พาทย์แต่เดิมในสมัยกรุงศรีอยุธยา ตามที่กล่าวไว้ใน “พระไอยการตำแหน่งนาพลเรือน” มิได้ระบุคนประจำเครื่อง นอกจากกล่าวถึงขุนไฉนยไพเราะห์ ซึ่งคงจะเป็นคนเป่าปี่ และที่ว่า นายวงสี่คน ในพระไอยการตำแหน่งนาพลเรือนนั้น อาจหมายถึงคนบรรเลงประจำเครื่องอีก 4 คน ในวงปัญจดุริยางค์ คือ เครื่อง 5 ก็ได้ สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอกรมพระยาดำรงราชานุภาพ ทรงอธิบายถึงเครื่องบรรเลงไว้ว่า “ปี่พาทย์เครื่องห้า ที่ไทยเราใช้กันมาแต่โบราณมาแต่เบญจดุริยางค์ ที่กล่าวมา แต่มี ต่างกันเป็น 2 ชนิดเป็นเครื่องอย่างเบา ใช้เล่นละคอนกันในพื้นเมือง (เช่นพวกละครชาตรีทางหัวเมืองปักษ์ใต้ ยังใช้อยู่จนทุกวันนี้) ชนิด 1 เครื่องอย่างหนัก สำหรับคนทำวงละ 5 คนเหมือนกันแต่ใช้เครื่องผิดกัน

- ปี่พาทย์เครื่องเบา วงหนึ่งมี ปี่ เป็นเครื่องทำลำนำ 1 ทับ 2 กลอง 1 ฆ้องคู่ เป็นเครื่องทำจังหวะ 1 ลักษณะตรงตำราเดิม ผิดกันแต่ใช้ทับแทนโทนใบ 1 เท่านั้น

- ปี่พาทย์เครื่องหนัก นั้น วงหนึ่งมีปี่ 1 ระนาด 1 ฆ้องวง 1 กลอง 1 โทน (ตะโพน) 1 ใช้โทนเป็นเครื่องทำเพลงและจังหวะไปด้วยกัน ถ้าทำลำนำที่ไม่ใช้โทน ก็ให้คนโทนตีฉิ่งให้จังหวะ เหตุที่ผิดกันเช่นนี้ เห็นจะเป็นเพราะการเล่นละคอน มีขับร้องและเจรจาสลับกับปี่พาทย์ ที่ไม่ต้องทำพักละช้านานเท่าใดนัก แต่การเล่นโขนต้องทำปี่พาทย์พักละนาน ๆ จึงต้องแก้ไขให้มีเครื่องทำลำนำมากขึ้น แต่การเล่นละคอนตั้งแต่เกิดมีละคอนในขึ้น เปลี่ยนมาใช้ปี่พาทย์เครื่องหนักอย่างโขนปี่พาทย์ที่เล่นกันในราชธานีจึงใช้แต่ปี่พาทย์เครื่องหนักเป็นพื้น

- ปี่พาทย์เครื่องหนักในสมัยเมื่อกรุงศรีอยุธยาเป็นราชธานีมี ปี่ เลา 1 ระนาด ราง 1 ฆ้องวง 1 ฉิ่งกับโทน 1 กลองใบ 1 รวมเป็น 5 ด้วยกันแต่ปี่นั้นใช้ขนาดย่อม อย่างที่เรียกว่า ปี่นอก กลองก็ใช้ขนาดย่อม อย่างเช่นเล่นหนัง (ใหญ่) แก้ไขชั้นแรก คือ ทำปี่และกลองให้เขื่องขึ้น สำหรับใช้กับเครื่องปี่พาทย์ที่เล่นกันในร่มเพื่อเล่นโขนหรือละครใน ปี่ที่มีขึ้นใหม่นี้เรียกว่า “ปี่ใน” ส่วนปี่และกลองอย่างของเดิม คงใช้ในเครื่องปี่พาทย์เวลาทำกลางแจ้ง เช่นเล่นหนัง (ใหญ่) จึงเกิดปี่นอกปี่ในขึ้นเป็น 2 อย่าง การแก้ไขที่กล่าวมานี้ จะแก้ไขแต่ครั้งกรุงศรีอยุธยาหรือมาแก้ไขในกรุงรัตนโกสินทร์ ข้อนี้ไม่ทราบแน่

2) ปี่พาทย์เครื่อง 5 (ปรับปรุง) สมัยรัชกาลที่ 2 กรุงรัตนโกสินทร์พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัยโปรดทั้งละคอนและเสภา มีคำเล่ากันสืบมาว่า เมื่อก่อนรัชกาลที่ 2 ประเพณีที่จะส่งปี่พาทย์ หามีไม่พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย ทรงพระราชดำริให้เสภาขับส่งปี่พาทย์ (อย่างเช่นมโหรี) ขึ้นเป็นปฐม ดังนี้ ที่เอาเปิงมางสองหน้า เข้าใช้ในเครื่องปี่พาทย์ก็คงเอาเข้าในคราวนี้นั้นเอง สำหรับตีรับเสภาเป็นเดิมมา ด้วยเสียงเบาเข้ากับขับร้องดีกว่าโทน (ตะโพน) ปี่พาทย์รับเสภาจึงใช้เปิงมางสองหน้ามาจนทุกวันนี้ การที่พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัยทรงแก้ไขกระบวนเสภาเช่นว่ามา ชวนให้คิดเห็นว่า บางทีปี่พาทย์ละคอนก็จะทรงแก้ไขให้เสียงปี่พาทย์เข้ากับละคอนดีขึ้น ถ้าเช่นนั้น ปี่ใน และกลองขนาดเขื่องกว่ากลองหนัง (ใหญ่) ที่ว่ามาแล้ว ก็เห็นจะเป็นของเกิดขึ้นในรัชกาลที่ 2 แต่เครื่องปี่พาทย์ก็ยังคงเป็นแต่เครื่อง 5 ต่อมา” กระแสพระราชดำริดังกล่าวนี้ อาจเป็นต้นเหตุที่ทรงนำเอาวิธีการรับร้องของมโหรีมาใช้กับวงปี่พาทย์หรือเล่นปี่พาทย์รับร้องอาจมีมาก่อนทางหนึ่งแล้ว จึงทรงพระราชดำรินำมาใช้กับการขับเสภาอีกทางหนึ่งด้วย

3) ปี่พาทย์เครื่องคู่ หรือ เครื่องกลางสมเด็จ ฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ ทรงเล่าไว้ว่า “ได้กล่าวมาข้างต้นว่า ปี่พาทย์ เดิมเป็นเครื่องอุปกรณ์การฟ้อนรำ เช่น เล่นหนัง(ใหญ่)และโขนละคอน เป็นต้น หรือเป็นเครื่องประโคมให้ครึกครื้นครั้นพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัยทรงพระราชดำริให้เสภาขับส่งปี่พาทย์ ก็กลายเป็นเครื่องเล่นสำหรับให้ไพเราะโดยลำพัง เพราะฉะนั้นเมื่อเล่นเสภาส่งปี่พาทย์กันแพร่หลายต่อมาในรัชกาลที่ 3 จึงมีผู้คิดเครื่องปี่พาทย์เพิ่มเติมให้เป็นคู่ เครื่องที่เพิ่มเติมขึ้นใหม่นั้น มีสงสัยว่าจะเพิ่มมาแต่ก่อนรัชกาลที่ 3 อยู่ 3 สิ่ง คือ กลองแขกคู่ 1 เห็นจะมีเพิ่มตั้งแต่เล่นละครเรื่อง อิเหนา แต่ครั้งกรุงเก่ามา สำหรับแต่เวลารำอย่างแขก เช่น รำกริช เป็นต้น (แล้วจึงเลยเอาไปทำกระบี่กระบอง) กลองปี่พาทย์เดิมก็ใบเดียว (อย่างเช่นใช้ในปี่พาทย์เครื่องห้า) เติมกลองขึ้นเป็น 2 ใบนี้อีกสิ่ง 1 สองหน้า สำหรับคนกลองตีขัดกับตะโพน (ในเวลาเพลงไม่ใช้กลอง) นี้สิ่ง 1 เครื่อง 3 สิ่งที่กล่าวมานี้ เห็นจะเติมเข้าในเครื่องปี่พาทย์มาก่อน เครื่องปี่พาทย์ที่กล่าวมากันว่า

เติมขึ้นในรัชกาลที่ 3 นั้นคือ 1. ปี่นอก เดิมสำหรับเล่นหนัง เอาเติมขึ้นเป็นคู่กับปี่ใน 2. ระนาดทุ้ม (ไม้) คิดขึ้นเป็นคู่กับระนาดเอก 3. ฆ้องวงเล็ก คิดขึ้นเป็นคู่กับฆ้องวงใหญ่ (ที่เรียกว่า ฆ้องมโหรี) 4. ฉาบเพิ่มขึ้นประกอบคู่กับฉิ่งสมเด็จ ฯ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ทรงเรียกอีกชื่อหนึ่งว่า “เครื่องกลาง” และโปรดประทานอธิบายว่า “ลางทีก็ไม่มีปี่นอก เพราะหาคนปี่ได้ยาก”

4) ปี่พาทย์เครื่องใหญ่ สมัยรัชกาลที่ 4 เล่นปี่พาทย์กันชุกชุมขึ้นกว่าแต่ก่อน มีปี่พาทย์เครื่องคู่แพร่หลาย แต่วิธีเล่นอย่างครั้งรัชกาลที่ 2 คือที่เล่นเสภาส่งปี่พาทย์นั้นกลับเป็นเล่นปี่พาทย์รับเสภา เพราะเอาปี่พาทย์เป็นหลัก เสภากลายไปเป็นเครื่องประกอบ ในชั้นนี้เกิดเครื่อปี่พาทย์ขึ้นใหม่อีก 2 อย่าง คือระนาดทอง อย่าง 1 กับระนาดเหล็ก อย่าง 1ปี่พาทย์มีระนาดครบ 4 รางเรียกกันว่า ปี่พาทย์เครื่องใหญ่” สมเด็จ ฯ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัติวงศ์ ทรงประทานอธิบายไว้ว่า “(ปี่พาทย์) เครื่องใหญ่ มีระนาดสี่ราง คือ ระนาดเอก (ไม้ไผ่) ระนาดทุ้ม (ไม้ไผ่) ระนาดทอง (ทำด้วยทองเหลืองอย่างระนาดเอก) กับระนาดทุ้มเหล็ก (ทำด้วยเหล็กอย่างระนาดทุ้ม) มีฆ้องสองร้าน คือ ฆ้องใหญ่กับฆ้องเล็ก ปี่สองเลา คือ ปี่ใหญ่ กับปี่เล็ก เรียกว่า ปี่ใน ปี่นอก กลองมีสามอย่าง คือ ตะโพนเปิงมาง กลองทัด อันกลองทัดนั้นจะใช้ใบเดียว หรือสองใบ หรือสามใบ ก็ได้เสียงสูงแหละต่ำไล่กันเป็นลำดับไป โดยมากใช้สองใบ เปิงมางนั้นต่อเมื่อไม่ตีกลองทัดจึงใช้ คนตีกลองทัดนั้นเองตีเปิงมางสอดเสียงตะโพน ส่วนเครื่องประถอบอย่างอื่น เช่น ฉิ่ง ฉาบใหญ่ ฉาบเล็ก โหม่ง จะมีครบหรือละเว้นอะไรบ้างก็ได้ไม่จำกัด” แล้วทรงประทานอธิบายกำเนิดของเครื่องปี่พาทย์บางชนิดว่า “ระนาดเอก เป็นของมีมาแต่ดั้งเดิม ระนาดทุ้มเป็นของทำเติมเข้าใหม่ แต่เติมก่อนที่เจ้านายทรงปี่พาทย์ในรัชกาลที 4 ระนาดทองเห็นจะทำเติมขึ้นในครั้งเจ้านายทรงปี่พาทย์ในรัชกาลที่ 4 ทุ้มเหล็กได้ทราบแน่ทีเดียวว่า พระบาทสมเด็จพระปิ่นเกล้า ทรงพระราชดำริทำเติมขึ้น ถ่ายทอดมาจากหีบเพลงฝรั่งอย่างเป็นเครื่องกลเขี่ยหวีเหล็ก ฆ้องใหญ่เป็นของมีมาตั้งแต่เดิม ฆ้องเล็ก เข้าใจว่าเอาฆ้องมโหรีมาผสม ปี่ใหญ่หรือปี่ใน เป็นของมีประจำปี่พาทย์มาตั้งแต่เดิม ปี่เล็กหรือปี่นอกเป็นของมีมาเก่าแก่เหมือนกัน เว้นแต่ก่อนนี้ไม่ได้ใช้เอามาเป่าเข้าวงปี่พาทย์ ใช้เป่าแต่ทำหนังจำเพาะเพลงเชิดนอกเมื่อจับลิงหัวค่ำอย่างเดียว ภายหลังจึงเอามาเติมเข้าในวงปี่พาทย์คู่กับปี่ใหญ่”

5) ปี่พาทย์ดึกดำบรรพ์สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ ได้ทรงประทานอธิบายตำนานของปี่พาทย์ดึกดำบรรพ์ไว้ว่า “พ.ศ. 2434 เจ้าพระยาเทเวศร ฯ ไปยุโรป ทรงเห็นละคอนออปะราที่ฝรั่งเล่น ชอบติดใจ กลับมาทูลชวนให้สมเด็จ ฯเจ้าฟ้ากรมพระยานริศร ฯ ทรงช่วยร่วมมือกันคิดอ่านขยายการเล่นละคอนให้เป็นอย่างออปะราไทย ก็ตกลงกัน เจ้าพระยาเทเวศจึงให้สร้างโรงละคอนขึ้นใหม่ในบ้านของท่าน ทางริมถนนอัษฎางค์ ให้เรียกชื่อว่า “โรงละครดึกดำบรรพ์”

โดยประสงค์จะใช้คำว่า “ดึกดำบรรพ์” นั้นเป็นชื่อคณะละคอน มิให้เรียกกันว่า (เพราะแต่ก่อนใคร ๆ ก็เรียกละคอนเจ้าพระยาเทเวศๆและโรงละคอนเจ้าพระยาเทเวศ ฯ) แต่ชื่อนั้นเกิดขึ้นพร้อมกับเล่นละคอนไทยเป็นอย่างใหม่คนทั้งหลายจึงเอาชื่อคณะ (และชื่อโรงละคอน) ไปเรียกกันเป็นชื่อละครที่เล่นอย่างโอเปราว่า “ละครดึกดำบรรพ์” ติดต่อมา ละครดึกดำบรรพ์แรกเล่นเมื่อ พ.ศ. 2442 ในการรับแขกเมืองซึ่งเข้ามาเฝ้าในปีนั้น แต่นั้นมาในการรับแขกเมืองสูงศักดิ์ ก็โปรดให้ไปดูละคอนแทนฟังคอนเสิร์ตอย่างแต่ก่อน ในเวลาปกติเจ้าพระยาเทเวศฯ ก็ให้เล่นละคอนดึกดำบรรพ์ให้คนดู (เก็บค่าดู) ที่โรงละครริมถนนอัษฎางค์เหมือนอย่างละครโรงอื่น ๆ จนมาถึง พ.ศ. 2452 นับเวลาแต่แรกเล่นได้สิบปี เจ้าพระยาเทเวศเกิดอาการเจ็บป่วยทุพพลภาพ ออกจากราชการเลยเลิกเล่นละคร ละคอนดึกดำบรรพ์โรงแรกก็เลิกเล่นแต่นั้นมา” วงปี่พาทย์ดึกดำบรรพ์ที่ทรงปรับปรุงผสมวงขึ้นประกอบด้วยเครื่องดนตรีได้แก่ ระนาดเอก(ตีด้วยไม้นวม) ระนาดทุ้มไม้ ระนาดทุ้มเหล็ก ฆ้องวงใหญ่ ซออู้ ขลุ่ย กลองตะโพน 2 ลูก (ตั้งหน้าขึ้นตีแทนกลองทัด) ฆ้องหุ่ยลูก (ทำราวแขวนเทียบเสียงสูงต่ำเรียงลำดับกัน) ตะโพน ฉิ่ง ดูเหมือนว่า แต่นั้นมาในวงการปี่พาทย์ไทย ก็เกิดมีศิลปะการบรรเลงขึ้นเป็น 2 อย่าง เรียกกันว่าปี่พาทย์ไม้แข็งอย่างหนึ่งและปี่พาทย์ไม้นวม อย่างหนึ่งจะเป็นปี่พาทย์เครื่องห้า เครื่องคู่ หรือเครื่องใหญ่ก็ตาม ถ้าใช้ไม้ตีระนาดเอกชนิดไม้ตีทำแข็ง โดยพอกผ้าชุบน้ำรักตีเข้าผสมวง เรียกว่าปี่พาทย์ไม้แข็ง ถ้าไม้ตีใช้พันผ้าแล้วถักด้วยเส้นด้ายสลักจนนุ่ม ใช้ขลุ่ยเป่าแทนปี่และใช้ซออู้เข้าเล่นผสมด้วย เรียกว่าปี่พาทย์ไม้นวม

6) วงปี่พาทย์แบบอื่นวงการดนตรีไทย ได้มีผู้รู้คิดผสมวงบรรเลง โดยผสมวงและมีวิธีบรรเลงพลิกแพลงไปบ้าง นำเอาเครื่องปี่พาทย์ของต่างชาติมาเล่นบ้าง แล้วเรียกชื่อไปตามลักษณะของวงนั้น ๆ ว่า ปี่พาทย์นางหงส์บ้าง ปี่พาทย์มอญบ้าง ปี่พาทย์ชวาบ้าง เป็นต้น

พงษ์ศิลป์ อรุณรัตน์ (2550, น. 83) กล่าวถึงแนวคิดการผสมวงดนตรีไทยไว้ดังนี้วงดนตรีไทยมีเอกลักษณ์ที่ได้รับการพัฒนาและปรับปรุงจนเป็นมาตรฐาน หลักการประสมเครื่องดนตรีสำหรับใช้บรรเลงในวงดนตรีนั้นล้วนเกิดขึ้นโดยภูมิปัญญาของโบราณาจารย์ทางดนตรีไทย ไม่ว่าจะเป็นการนำเอาเครื่องดนตรีที่เหมาะสมการปรับระดับเสียงของเครื่องดนตรีต่าง ๆ สำหรับใช้บรรเลงร่วมกัน รวมไปถึงการนำระบบความเชื่อมาเป็นเกณฑ์คัดเลือกวงดนตรี เพื่อใช้บรรเลงในโอกาสต่าง ๆ หลักการนำเอาเครื่องดนตรีมาประสมวงนั้น มีความแตกต่างกับการประสมวงดนตรีของตะวันตกอย่างสิ้นเชิง เนื่องจากดนตรีไทยมีหลักการประสมวงโดยใช้เครื่องดนตรีจำนวนไม่มากชิ้นและเป็นวงที่ขนาดไม่ใหญ่มาก แม้ว่าวงดนตรีไทยบางประเภทอย่างวงมโหรีจะมีเครื่องดนตรีหลายชิ้นครบทั้งหมวดหมู่ แต่ก็ยังมีจำนวนของเครื่องดนตรีประมาณ 10 กว่าชิ้นเท่านั้น ซึ่งแต่ละชิ้นก็มีรูปร่างและขนาดที่

เหมาะสมเพื่อไม่ให้เสียงของแต่ละเครื่องดังเกินไป หลักการประสมวงดนตรีไทยถือความเหมาะสมของเสียงเป็นสำคัญ โดยทุกเสียงของเครื่องดนตรีจะต้องกลมกลืนกัน

จากที่กล่าวมาข้างต้นสรุปได้ว่า โบราณาจารย์ได้กำหนดหลักการผสมวงดนตรีไทยเอาไว้อย่างได้ชัดเจน อาทิ ผสมวงโดยอาศัยชนิดของเครื่องดนตรีเป็นเกณฑ์ ผสมวงโดยใช้ปัจจัยในการใช้งานก็ดี หรือแม้กระทั้งผสมวงกับเครื่องดนตรีที่ถูกสร้างขึ้นมาใหม่ เป็นต้น

2.1.4 เพลงเดี่ยว

เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี (2542, น. 21-26) กล่าวถึงเพลงเดี่ยวไว้ดังนี้ดนตรีไทยนั้นมีรูปแบบการบรรเลงได้ทั้งวง และเดี่ยว ส่วนเพลงเดี่ยวเป็นการบรรเลงโดยอาศัยเครื่องดนตรีประเภททำทำนองเพียงเครื่องเดียว ประกอบกับเครื่องประกอบจังหวะ เพลงที่นิยมบรรเลงเพลงเดี่ยว มีจุดหมายในการนำเสนอทางเพลงของครู ความแม่นยำในการจำกลเม็ดเด็ดพรายของนักดนตรี และแสดงถึงทักษะความสามารถในการบรรเลง

บุญช่วย โสวัตร (2539, น. 15) กล่าวถึงเพลงเดี่ยวไว้ดังนี้ ระบบการบรรเลงดนตรีไทยเราสามารถปรับตัวเองให้ถูกต้องกับกาลเทศะ ทั้งนี้วิชาการดุริยางค์ไทยได้กำหนดแบบแผนเชิงการบรรเลงไว้ในรูปของการปรับวงบรรเลง ด้วยองค์ประกอบของวิชาการที่เกี่ยวข้องที่มิได้กำหนดไว้เป็นการตายตัวว่า เพลงหนึ่ง ๆ นั้นจะต้องใช้เพียงสำนวนใดสำนวนหนึ่ง หรือวิธีใดวิธีหนึ่งเป็นการเฉพาะ โดยทั่วไปมักจะกำหนดเพียงกรอบหรือขอบเขตไว้ เพื่อให้ผู้ที่เกี่ยวข้องได้ใช้กลไกทางวิชาการเข้าประกอบกับแนวคิดที่ได้สร้างสรรค์ เพื่อการบรรเลงก็ตามกาลเทศที่สมควร ภายใต้ปัจจัยของทำนองและจังหวะในที่นี้รวมถึงเพลงเดี่ยวด้วย

บุญช่วย โสวัตร (2531, น. 6-7) กล่าวถึงความพิเศษทางปัญญาและความสามารถภูมิรู้ไว้ในสูจิบัตรมหกรรมเดี่ยวเพลงไทยชัยมงคลไว้ว่า เพลงเดี่ยวนั้นเป็นเพลงที่ผู้บรรเลงต้องแสดงออกด้านความสามารถพิเศษทางปัญญาซึ่งเป็นสิ่งสำคัญ มีด้วยกัน 10 ประการดังต่อไปนี้

ประการที่ 1 แสดงออกถึงความจำเป็นเลิศ

ประการที่ 2 แสดงออกถึงความพิสดารในเชิงสำนวนกลอนเพลงของผู้ประพันธ์

ประการที่ 3 แสดงออกถึงสมรรถภาพในการบังคับเครื่องดนตรีของผู้บรรเลง

ประการที่ 4 แสดงออกถึงการบังคับเสียงของเครื่องดนตรี

ประการที่ 5 แสดงออกถึงการใช้พลังงานที่เหมาะสม หรือความคงทนของพละกำลัง

ประการที่ 6 แสดงออกถึงสมรรถภาพในการใช้สมาธิเข้าควบคุมการบรรเลง

ประการที่ 7 แสดงออกถึงความพิเศษในการสอดใส่อารมณ์ของบทเพลง

ประการที่ 8 แสดงออกถึงความเป็นเลิศในการใช้สติปัญญาในการประพันธ์ทางเดี่ยว

ประการที่ 9 แสดงออกถึงสมรรถภาพในการใช้ความเร็ว (ไหว)

ประการที่ 10 แสดงออกถึงสมรรถภาพในการบูรณาการความสามารถพิเศษเข้าด้วยกัน

บุญธรรม ตราโมท (2481, น. 22-23) กล่าวถึงเพลงเดี่ยวไว้ดังนี้ เพลง 3 ชั้น เป็นที่นิยมในสมัยต้นกรุงรัตนโกสินทร์จึงมีผู้คิดแต่ง หรือขยายจาก 2 ชั้น ของเดิมมากขึ้น เพลงที่รับเสภาก็ใช้แต่เพลง 3 ชั้น โดยมาก เพลง 2 ชั้น ใช้น้อยเพลง จึงเกิดเพลงขึ้นอีกประเภทหนึ่ง เรียกว่า “ประเภทเพลงเสภา” ที่จริงก็อยู่ในจำพวกเพลงเกร็ดในประเภทเพลงมโหรีนั้นเอง ยิ่งสมัยนี้เพลงเหล่านี้ก็ใช้แต่ร้องส่งกันเปล่า ๆ เท่านั้น มิค่อยได้มีเสภาประกอบด้วยเลยในประเภทเพลงเสภานี้ยังแยกออกไปได้อีกเป็นประเภทเพลงหมู่ และประเภทเพลงเดี่ยว ประเภทเพลงหมู่นั้น คือ เพลงที่บรรเลงไปพร้อม ๆ กันทั้งวง ส่วนเพลงเดี่ยวเป็นเพลงที่บรรเลงไปคนเดียว (นอกจากเครื่องประกอบจังหวะ)

บุษกร สำโรงทอง (2539, น. 2-20) กล่าวถึงเพลงเดี่ยวไว้ดังนี้การบรรเลงดนตรีไทยนั้นมีทั้งการแบบเพลงหมู่และบรรเลงแบบเพลงเดี่ยว การตบแต่งแนวทางลูกฆ้องให้เกิดความไพเราะขึ้นในการบรรเลงแต่ละครั้งการตบแต่งนี้อาจทำได้ตั้งแต่ผสมทำนอง สำหรับเครื่องดนตรีแต่ละชนิดให้กลมกลืนกัน จนถึงเพลงลูกล้ออันเป็นศิลปะแห่งการล้อกัน ขัดกัน เฉี่ยวกัน หยอกกัน หน่วงกัน และอื่น ๆ ต้องรักษาเสียงตกในทำนองหลักไว้ โดยมีหลักการดำเนินทำนองดังนี้ ต้องดำเนินทำนองให้กลมกลืนกับทำนองหลัก ต้องดำเนินทำนองให้มีสัมผัส ต้องดำเนินทำนองให้เหมาะสมกับเพลง หลีกเลี่ยงการดำเนินทำนองซ้ำ ๆ ต้องมีท่วงทีในการดำเนินทำนอง เลือกดำเนินทำนองให้เหมาะสมแก่กำลังของตน และในแต่เครื่องดนตรีก็จะการบรรเลงที่แตกต่างกันต่อไปส่วนในการศึกษาหาวิธีการดำเนินทำนองของเครื่องดนตรีนั้น จำเป็นต้องอาศัยหลักการอันเป็นเครื่องช่วยให้กระบวนการคิดนั้นมีความสัมฤทธิ์ผลและถูกต้องตามวัตถุประสงค์ของเพลงมากที่สุด ซึ่งสามารถแบ่งได้เป็น 7 ประการ ดังนี้

1) ต้องรักษาเสียงตกในทำนองหลักไว้ การประดิษฐ์ทำนองสำหรับเครื่องดนตรีต่าง ๆ เป็นที่ทราบกันว่า จะยึดเอาทำนองหลักเป็นหลักในการคิด ด้วยในทำนองหลักนั้นมีเสียงของทำนองอันเป็นโครงสร้างสำคัญที่สุด ซึ่งผู้บรรเลงแต่ละเครื่องมือต้องบรรเลงร่วมกันตามกรอบของท่วงทำนองที่เรียกว่า เสียงตกหรือลูกตก

2) ต้องดำเนินทำนองให้กลมกลืนกับทำนองหลัก ในการดำเนินทำนองของเครื่องดนตรีต่าง ๆ กัน ประการที่สำคัญที่สุดประการหนึ่งก็คือ ต้องสร้างความกลมกลืนให้เกิดทั้งระหว่างทำนองที่ตกแต่งแล้วกับทำนองหลัก และระหว่างทำนองที่ตกแต่งแล้วของเครื่องดนตรีชิ้นหนึ่งกับของเครื่องดนตรีชิ้นอื่นในวง ทิศทางของเสียงในประโยคของทำนองหลักก็เป็นสิ่งสำคัญที่ผู้บรรเลงทำนองสังเกต เพื่อจะได้เลือกสรรทำนองตกแต่งให้มีทิศทางของเสียงไปในทางเดียวกัน กล่าวคือหากทิศทางของเสียงในประโยคทำนองหลักมีลักษณะเรียงเสียงขึ้นจากต่ำไปสูง ทำนองที่บรรเลงก็ต้องดำเนินไปในทิศทางจากต่ำไปสูง จึงจะกลมกลืนมากที่สุด

3) ต้องดำเนินทำนองให้มีสัมผัสทำนองเพลงไทย นั้นเปรียบได้กับบทร้อยกรองของภาษาไทย ซึ่งบทร้อยกรองที่ดีย่อมต้องมีความสละสลวยในการเรียบเรียงถ้อยคำ และต้องมีคำสัมผัสนอกสัมผัสในสร้างความไพเราะให้เกิดขึ้นในบทกวี การสร้างความน่าฟังให้ท่วงทำนองเพลงนั้น จำเป็นที่จะต้องใช้ความพิถีพิถันในการเลือกสรรทำนองให้มีความสัมผัสพ้องกันถึงจะสามารถสื่อความหมายของบทร้อยกรองในทำนองเพลงได้อย่างสมบูรณ์

4) ต้องดำเนินทำนองให้เหมาะสมกับเพลงลักษณะของเพลงไทย นั้นมีหลายประเภท เช่น เพลงทางพื้น เพลงทางกรอ รวมถึงเพลงหน้าพาทย์ เป็นต้น ดังนั้นการดำเนินทำนองสำหรับเครื่องดนตรี จึงต้องคำนึงถึงลักษณะของเพลงต่าง ๆ และต้องมีความเข้าใจอย่างถ่องแท้ เพราะเพลงแต่ละประเภทนั้นมีลักษณะทำนองที่แตกต่างกันไปผู้ฝึกปฏิบัติจึงมีความจำเป็นต้องเรียนรู้วิธีการดำเนินทำนองให้สอดคล้องกับบทเพลงต่าง ๆ

5) หลีกเลี่ยงการดำเนินทำนองซ้ำ ๆ ข้อสำคัญที่ต้องคำนึงถึงในการดำเนินทำนองของเครื่องดนตรีนั้น คือการดำเนินทำนองซ้ำ ๆ กัน ทั้งนี้ไม่ว่าทำนองหลักจะตีซ้ำไปซ้ำมาในประโยคใดประโยคหนึ่งหลายครั้งการดำเนินทำนองของเครื่องดนตรีชิ้นอื่น ต้องพยายามคิดหาหนทางในการบรรเลงให้หลีกเลี่ยงการซ้ำไปซ้ำมา เช่น ทำนองหลัก

6) ต้องมีท่วงทีในการดำเนินทำนอง ท่วงทีในที่นี้หมายถึง ท่วงทีของทำนองเพลงเช่น ท่วงทีของทำนองเพลงในการขึ้นต้นและลงท้าย การดำเนินทำนองในช่วงดังกล่าว ต้องมีการเรียบเรียงให้เหมาะสม ต้องมีท่วงทำนองที่น่าฟัง มิใช่บรรเลงเป็นทำนองเก็บตามทำนองของเครื่องดนตรีนั้น ๆ เท่านั้น แต่ต้องมีลีลาการบรรเลงโดยปรุงแต่งท่วงทำนองเก็บนั้นให้เหมาะสม

7) เลือกดำเนินทำนองให้เหมาะสมแก่กำลังของตน เนื่องจากทำนองหลัก 1 ประโยค สามารถดำเนินเป็นทำนองของเครื่องดนตรีอื่น ๆ ได้หลากหลายทางต่อเครื่องดนตรี 1 ชิ้น ซึ่งทำนองต่าง ๆ นั้นย่อมมีความสละสลวยแตกต่างกัน ขึ้นอยู่กับความสามารถบรรเลง แต่การนำไปใช้จริงนั้นจะมีบางท่วงทำนองที่ผู้บรรเลงสามารถบรรเลงได้อย่างถนัดที่สุด และใช้กำลังไม่มากเกินไป ดังนั้นการพิจารณาเลือกทำนองที่จะนำมาใช้บรรเลงให้เหมาะสมแก่ความถนัดและกำลังตนนั้นเป็นสิ่งสำคัญ โดยเฉพาะในโอกาสที่มีแนวในการบรรเลงสูง คือ บรรเลงเร็วมากจนกระทั่งผู้บรรเลงมีกำลังเหลือพอที่จะประคองไปสู่การจบน้อยเต็มที กรณีนี้ผู้บรรเลงสามารถเลือกทำนองที่ตนเองถนัดและใช้กำลังในการบรรเลงน้อยที่สุดออกมาใช้ได้ เพื่อช่วยประคองให้สามารถออมกำลังบรรเลงไปจนจบเพลงได้โดยเรียบร้อย

มนตรี ตราโมท (2540, น. 38-48) กล่าวถึงเพลงเดี่ยวไว้ดังนี้ การบรรเลงดนตรีต้องมีความกล้าหาญเป็นที่ตั้ง และเวลาบรรเลงก็ต้องมีระเบียบ นั่งเรียบร้อย ถูกต้องตามวิธีนั่งของการบรรเลงนั้น ๆ จับเครื่องดนตรีและบรรเลงถูกแบบแผนทั้งหมู่และเดี่ยว รับร้องได้สนิท ประกอบการแสดงต่าง ๆ ได้ถูกระเบียบ ทำนองดำเนินเรียบร้อย ใช้หนทางสละสลวย รักษาจังหวะและหน้าทับให้

ถูกต้องสม่ำเสมอแนวช้าเร็วสมลักษณะของเพลง เนื้อเพลงถูกต้องไม่ขาดเกิน และใช้ความสามารถในการใช้เครื่องดนตรีนั้นได้ถูกต้อง ทำเสียงได้ชัดเจน การบรรเลงดนตรีไทยว่านิยมบรรเลงอยู่สองอย่างดังนี้

1) การบรรเลงหมู่ หมายถึง การบรรเลงไปพร้อมกันเต็มวงไม่ว่าจะเป็นปี่พาทย์ เครื่องสาย มโหรี ความมุ่งหมายสำคัญของการบรรเลงอยู่ที่ความพร้อมเพรียงของทุกคน

2) การบรรเลงเดี่ยว หมายถึง การบรรเลงอย่างหนึ่งที่ใช้เครื่องดนตรีจำพวกดำเนินทำนอง เช่น ระนาด ฆ้องวง ซอ จะเข้ บรรเลงเพลงอย่างเดียวอาจจะมีเครื่องประกอบจังหวะเช่น ฉิ่ง ฉาบ กลอง บรรเลงไปด้วยก็ได้ มีจุดประสงค์อยู่สามประการ เพื่ออวดทาง เพื่ออวดความแม่นยำ และเพื่ออวดฝีมือ

2.1) การล้อ คือผู้นำบรรเลง “ลูกล้อ” ล่วงหน้าไปก่อน แล้วผู้ตามทำการ“ล้อ” ด้วยลูกเดียวกันนั้นทีหลัง แต่ทำให้แตกต่างกันเล็กน้อยเพื่อความน่าดูน่าฟัง

2.2) การต่อ คือผู้นำบรรเลงลูกที่จะต่อกันไปครึ่งหนึ่ง แล้วผู้ตามต่ออีกครึ่งหนึ่งให้ครบโดยส่วนมากลูกที่จะต่อกันก็จะเป็นลูกที่ “ล้อ” กันมาก่อนนั่นเอง

3) การขัด คือการที่ผู้นำการบรรเลงทิ้งจังหวะไว้ 1 ถึง 2 จังหวะ ให้ผู้ตามสอดใส่จังหวะให้ครบด้วยการบรรเลงทำนองที่มีลักษณะเดียวกับผู้นำ เป็นคล้ายการ “ล้อ” กลาย ๆ แต่สั้นกว่า เมื่อบรรเลงร่วมกันไปทั้งวงแล้วจึงฟังดูดุจคลื่นในทะเล ซึ่งพัดซ้อน ๆ ตามกันไปไม่ขาดสาย

4) การเฉี่ยว คือผู้นำบรรเลงทิ้งจังหวะไว้นิดเดียว เพื่อเปิดโอกาสให้ผู้ตาม “เฉี่ยว” เอาท้ายจังหวะตก เป็นการ “ตบหลัง” ได้อย่างน่าฟัง

5) การหลอกล่อ หน่วงและล้ำจังหวะ บางทีผู้นำของวงอาจบรรเลงเข้าไปในแนวของผู้ตามหรือหน่วงจังหวะเอาไว้ ส่วนผู้ตามก็เช่นเดียวกันอาจทำจังหวะหลอกล้อวกเวียนไปในทำนองของตนได้ตามใจสมัคร เท่าที่ว่าจะก่อให้เกิดความไพเราะขึ้นได้ บางทีลูกตกซึ่งจะหมดจังหวะอยู่แล้ว แต่ผู้บรรเลงไม่ยอมให้หมดกลับเอาไปร้อยติดกับลูกต้นจังหวะที่สองเสียก็มีเหล่านี้ต้องอาศัยความชำนาญเป็นอย่างดี

สงบศึก ธรรมวิหาร (2545, น. 68-69) กล่าวถึงลักษณะของทางเดี่ยวว่า ทางเดี่ยวคือวิธีดำเนินทำนองอย่างพิเศษของเครื่องดนตรีแต่ละชนิด การเดี่ยวโดยทั่วไปนิยมใช้เครื่องดนตรีที่ใช้ทำนองต่าง ๆ มาเดี่ยวเช่น ในวงปี่พาทย์ได้แก่ ปี่ใน ระนาดเอก ฆ้องวงใหญ่ ฆ้องวงเล็ก ระนาดทุ้ม ส่วนระนาดทองและระนาดทุ้มเหล็กไม่นิยมนำมาบรรเลงเดี่ยว เครื่องดนตรีประเภทเครื่องสายที่นิยมเดี่ยวได้แก่ ซอสามสาย ซอด้วง ซออู้ จะเข้ ขลุ่ย

สมภพ ขำประเสริฐ (2543, น. 114) กล่าวถึงเพลงเดี่ยวไว้ดังนี้ เพลงเดี่ยวถือว่าเป็นเพลงที่จะต้องแสดงฝีมือของผู้บรรเลง และผู้แต่งเพลงจำเป็นอย่างยิ่งที่จะต้องรู้หลักการแต่งเพลงเดี่ยวเป็นอย่างมาก เพลงที่จะปรับปรุงให้เป็นเพลงเดี่ยวจะต้องมีลักษณะดังนี้คือ

1) เป็นเพลงที่มีเท่ามาก

2) เป็นเพลงที่มีเนื้อและทำนองซ้ำและวกวนมาก

3) มีเสียงที่เลื่อนขึ้นหรือเลื่อนลงในระหว่างท่อน (ที่เรียกว่า โอด พัน) เพลงที่มีลักษณะควรแก่การนำมาปรับปรุงให้เป็นเพลงเดี่ยวมีอีกสองประเภทคือ ประเภทมีลูกล้อลูกขัดและประเภทที่มีลูกเล่นมาก เพลงที่อธิบายมานี้ควรแก่การนำมาปรับปรุงให้เป็นเดี่ยว เพราะการปรับปรุงเพลงเดี่ยวผู้แต่งแต่ละท่านจะต้องแสดงความสามารถว่าใครจะประดิษฐ์ได้ไพเราะลึกซึ้งกว่ากัน

สุรพล สุวรรณ (2551, น. 59-66) กล่าวถึงประเภทเพลงไทยไว้ดังนี้ เพลงไทยสามารถแบ่งประเภทเพลงไทยได้ 3 ประเภท ได้แก่

1) การแบ่งประเภทเพลงไทยตามอัตราของเพลงได้แก่ เพลงชั้นเดียว เพลงสองชั้น และเพลงสามชั้น

2) การแบ่งประเภทเพลงไทยตามลักษณะการใช้ เพลงประเภทที่ใช้ดนตรีล้วน ๆ ได้แก่ เพลงโหมโรง เพลงหน้าพาทย์ เพลงเรื่อง เพลงลูกบทและเพลงหางเครื่อง เพลงประเภทที่มีการขับร้องได้แก่ เพลงเถา เพลงตับ เพลงชุด เพลงเกร็ด เพลงละคร

3) การแบ่งประเภทเพลงไทยตามลักษณะวิธีการบรรเลงได้แก่ เพลงทางพื้น เพลงทางกรอ เพลงลูกล้อลูกขัด และเพลงเดี่ยว

อุทิศ นาคสวัสดิ์ (2546, น. 100-144) กล่าวถึงเพลงเดี่ยวไว้ดังนี้ การทำให้เพลงไพเราะ (Embellishment) หมายถึง การตบแต่งประดับประดาแนวทางลูกฆ้องให้เกิดความไพเราะขึ้นในการบรรเลงแต่ละครั้ง การบรรเลงเพลงไทยนั้น ผู้ดำเนินทางลูกฆ้องจะบรรเลงเป็นแนวมาตรฐาน นอกจากนั้นจะแปลลูกฆ้องออกเป็นทางต่าง ๆ โดยปฏิภาณเท่าที่เห็นว่าจะช่วยกันประดับประดาให้เกิดความไพเราะสวยงามขึ้น ฉะนั้นความไพเราะของเพลงไทยจึงไม่ได้อยู่ที่การประสานเสียงแบบดนตรีฝรั่ง แต่อยู่ที่การตบแต่งประดับประดาแนวลูกฆ้องเป็นสำคัญ การตบแต่งนี้อาจทำได้ตั้งแต่ผสมทำนอง สำหรับเครื่องดนตรีแต่ละชนิดให้กลมกลืนกัน จนถึงเพลงลูกล้ออันเป็นศิลปะแห่งการล้อกัน ขัดกัน เฉี่ยวกัน หยอกกัน หน่วงกัน และอื่น ๆ ผู้ใดมีศิลปะตบแต่งประเภทเหล่านี้ได้ดีเพียงไร การบรรเลงก็จะเพิ่มรสไพเราะขึ้นเท่านั้นนอกจากนี้ยังแบ่งประเภทเพลงไทยออกเป็น 2 ประเภท คือ เพลงที่ใช้ดนตรีอย่างเดียวไม่มีการขับร้องและเพลงสำหรับขับร้อง ประเภทเพลงที่ใช้ดนตรีอย่างเดียวไม่มีการขับร้อง ได้แก่ เพลงโหมโรง เพลงหน้าพาทย์ เพลงเรื่องต่างๆ เพลงหางเครื่อง และเพลงลูกบท โดยเพลงโหมโรงประกอบด้วย โหมโรงเช้า โหมโรงเย็น โหมโรงเทศน์ โหมโรงโขนละคร โหมโรงเสภา โหมโรงมโหรี โหมโรงหุ่นกระบอก โหมโรงหนังใหญ่ส่วนเพลงสำหรับขับร้องได้แก่ เพลงเถา เพลงตับ และเพลงเกร็ดนอกจากนี้ยังรวมถึงการบรรเลงเพลงเดี่ยวอีกด้วย

จากที่กล่าวมาข้างต้นสรุปได้ว่า ผู้บรรเลงเพลงเดี่ยวควรยึดแนวปฏิบัติโดยให้การบรรเลงออกมาในทิศทางเดียวกัน เช่น ผู้บรรเลงต้องรักษาเสียงตกในทำนองหลักไว้ดำเนินทำนองให้กลมกลืน

กับทำนองหลัก ดำเนินทำนองให้มีสัมผัสทำนองเพลงไทยดำเนินทำนองให้เหมาะสมกับเพลงลักษณะของเพลงไทยหลีกเลี่ยงการดำเนินทำนองซ้ำ ๆ ต้องมีท่วงทีในการดำเนินทำนอง และเลือกดำเนินทำนองให้เหมาะสมแก่กำลังของตนจึงจะเป็นการบรรเลงที่สมบูรณ์แบบ

2.2 ทฤษฎีการประพันธ์เพลงไทย

กรมศิลปากร (2545, น. 55) ได้กล่าวถึงการประพันธ์เพลงไว้ว่า เพลง คือ ทำนองที่ผู้ประดิษฐ์เรียบเรียงไว้โดยถูกต้องตามหลักไวยากรณ์แห่งดุริยางคศาสตร์ ประกอบด้วยจังหวะ ประโยค วรรค ตอน (ท่อน) และสัมผัสเช่นเดียวกับบทกวี สิ่งที่ประกอบเข้ากันจนเกิดเป็นเพลงหนึ่งๆนั้น มีอยู่หลายอย่างด้วยกันตามลักษณะและความประสงค์ของผู้ประดิษฐ์เพลงนั้น ซึ่งการแต่งเพลงไทยมีอยู่ด้วยกัน 4 วิธี ดังนี้

วิธีที่ 1 ยืดหรือขยายจากเพลงเดิม วิธีนี้ผู้แต่งจะใช้ทำนองเพลงของเดิมซึ่งมักจะเป็นเพลงอัตรา 2 ชั้น มาเป็นหลัก แล้วนำไปแต่งทำนองขยายขึ้นอีกเท่าหนึ่งกลายเป็นอัตรา 3 ชั้น ดังตัวอย่างต่อไปนี้

ขั้นตอนที่ 1) นำทำนองเพลงแขกบรเทศ 2 ชั้น มาเป็นหลักสำหรับแต่งขยายเป็น 3 ชั้น

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

ลูกตกเพลงแขกบรเทศ 2 ชั้น

- - - -	- - - -	- - - -	- - - ล	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ม
- - - -	- - - -	- - - -	- - - ม	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ด

จากทำนองดังกล่าวจะเห็นได้ว่ามีเสียงสำคัญ ซึ่งทางดนตรีไทยเรียกว่า ลูกตก มีอยู่ 4 แห่ง คือ เสียงลา มี มี โด

ขั้นตอนที่ 2) นำทำนองเพลงของแต่ละวรรค (4 ห้อง) ซึ่งลงท้ายด้วยเสียงลูกตกดังกล่าวมายืดขยายอีกเท่าตัวโดยรักษาลูกตกเดิมไว้ ดังนี้

- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ล
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ม
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ม
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ด

ขั้นตอนที่ 3) ผู้แต่งคิดทำนองแล้วบรรจุโน้ตใส่ลงในห้องต่าง ๆ เพื่อให้เกิดความไพเราะและมีลูกตกตรงตามเสียงเดิมทั้ง 4 ตำแหน่ง

ตัวอย่างการแต่งทำนองเป็น 3 ชั้น

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

<u>วิธีที่ 2</u> ตัดทอนจากเพลงเดิม วิธีนี้ใช้หลักเดียวกันกับวิธีที่ 1 แต่เปลี่ยนจากการขยายเป็นการตัดทอนลงมาจากเพลงในอัตรา 2 ชั้นเป็นเพลงอัตราชั้นเดียว ตัวอย่างเพลงแขกบรเทศ ดังนี้

ขั้นตอนที่ 1) นำทำนองเพลงแขกบรเทศ 2 ชั้นมาเป็นหลักสำหรับตัดทอนเป็นเพลงชั้นเดียว

เพลงแขกบรเทศ 2 ชั้น (ทำนองทางฆ้อง)

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

ลูกตกเพลงแขกบรเทศ 2 ชั้น

- - - -	- - - -	- - - -	- - - ล	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ม
- - - -	- - - -	- - - -	- - - ม	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ด

จากทำนองดังกล่าวจะเห็นได้ว่ามีเสียงสำคัญซึ่งทางดนตรีไทยเรียกว่า ลูกตก มีอยู่ 4 แห่ง คือเสียงลา มี มี โด

ขั้นตอนที่ 2) นำทำนองของแต่ละวรรค (4 ห้อง) ซึ่งลงด้วยเสียงลูกตกดังกล่าวมามาตัดทอนเท่าโดยการย่อลงเท่าตัว แต่ยังคงรักษาลูกตกเดิมไว้ ดังนี้

- - - -	- - - ล	- - - -	- - - ม	- - - -	- - - ม	- - - -	- - - ด

ขั้นตอนที่ 3) ผู้แต่งคิดทำนองแล้วบรรจุโน้ตใส่ลงในห้องต่าง ๆ เพื่อให้เกิดความไพเราะ และมีลูกตกตรงตามเสียงเดิมทั้ง 4 ตำแหน่ง

ตัวอย่างการแต่งทำนองเป็นชั้นเดียว

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

วิธีที่ 3 แต่งทำนองขึ้นใหม่โดยอาศัยเพลงเดิม วิธีนี้ผู้แต่งใช้ทำนองเพลงของเดิมมาเป็นแนวในการแต่งทำนองขึ้นใหม่เรียกว่า ทางเปลี่ยน

ขั้นตอนที่ 1) นำทำนองเพลงสร้อยเพลง 2 ชั้นมาเป็นหลักสำหรับแต่งขึ้นใหม่

ทำนองเดิมเพลงสร้อยเพลง 2 ชั้น

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

จากทำนองดังกล่าวจะเห็นได้ว่ามีเสียงสำคัญซึ่งทางดนตรีไทยเรียกว่า ลูกตก มีอยู่ 8 แห่ง คือ เสียงซอล ลา ฟาซอลซอล ลา ที ซอล

ขั้นตอนที่ 2) นำเสียงลูกตกดังกล่าวมาใส่ใหม่ให้ตรงกับห้องเดิม เพื่อเตรียมบรรจุโน้ตเพลง

- - - -	- - - -	- - - -	- - - ซ	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ล
- - - -	- - - -	- - - -	- - - ฟ	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ซ
- - - -	- - - -	- - - -	- - - ซ	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ล
- - - -	- - - -	- - - -	- - - ท	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ซ

ขั้นตอนที่ 3) ผู้แต่งคิดทำนองแล้วบรรจุโน้ตใส่ลงในห้องเพลงเพื่อให้เกิดความไพเราะ และมีลูกตกตรงตามเสียงเดิมทั้ง 8 ตำแหน่ง

ตัวอย่างเพลงสร้อยเพลง 2 ชั้น (ทางเปลี่ยน)

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

วิธีที่ 4 แต่งโดยใช้ความคิดสร้างสรรค์ของผู้แต่งนี้ ผู้แต่งจะเริ่มต้นจากการค้นคว้าข้อมูลในการสร้างรูปแบบของจังหวะ และแนวในทำนองเพลงที่จะแต่ง ซึ่งทำได้หลายวิธี เช่น

1) คิดจากจังหวะ ลีลาท่าเดิน ท่าวิ่งของสัตว์บางชนิด ซึ่งอาจทำให้เป็นเพลงที่มีความสนุกสนานเร้าใจผู้ฟัง เช่น เพลงอัศวลีลา

2) คิดจากสภาพของสิ่งแวดล้อมประวัติศาสตร์และสังคมในแต่ละยุคสมัย และแต่งจังหวะของทำนองเพลงให้มีลักษณะคล้อยตามสมัยนั้น ๆ เช่น เพลงชุดโบราณคดี

3) คิดจากเหตุการณ์สำคัญต่างๆ รวมทั้งรัชสมัยพระราชพิธี โดยการแต่งให้มีจังหวะทำนองคำร้องเป็นไปตามเหตุการณ์สำคัญครั้งนั้น ๆ เช่น เพลงสมโภชพระนคร

ซึ่งสอดคล้องกับคำอธิบายของ สำราญ เกิดผล (2561, น. 41-45) ที่ว่า วิธีแต่งเพลงหรือประพันธ์เพลงไทย สิ่งที่มีความสำคัญมากที่สุด ได้แก่ จังหวะหน้าทับ โครงสร้างของเพลง ที่จะนำมาขยายอัตราจังหวะเป็นสามชั้นและตัดลงเป็นชั้นเดียว และต้องตรวจสอบโครงสร้างเพลงว่าเป็นเพลงกี่ท่อน มีท่อนละกี่จังหวะ สำเนียงอะไร ใช้หน้าทับอะไร ปรบไก่หรือสองไม้แต่ละท่อนของเพลงที่จะนำมาขยายในอัตราจังหวะนั้นๆครึ่งจังหวะแรกตกเสียงอะไร และหมดจังหวะเสียงอะไร ต้องขยายอัตราจังหวะให้ลงตกตรงเสียงทุกครั้งจังหวะและเต็มจังหวะของทุก ๆ จังหวะ โดยประพันธ์และพิจารณาว่าจะขึ้นเพลงอย่างไร และจะจบลงอย่างไรจึงจะเกิดความเหมาะสมและไพเราะ ของเพลงจังหวะหน้าทับมีความสำคัญมีหน้าที่ควบคุมให้เป็นไปตามกฎเกณฑ์ของความถูกต้อง บังคับความสั้นยาวของเพลงให้รู้ว่ามีกี่ท่อน ท่อนละกี่จังหวะ เพลงทุกเพลงจะต้องใช้จังหวะหน้าทับควบคุมอย่างถูกต้อง ซึ่งหน้าทับที่ใช้ประกอบในการแต่งเพลงไทยมี 2 ประเภท คือ หน้าทับปรบไก่ และหน้าทับสองไม้

อย่างน้อยสิ่งที่ควรรู้ก็คือ การขึ้นต้นของเพลง การขึ้นเต็มจังหวะนั้นขึ้นอย่างไร ขึ้นครึ่งจังหวะนั้นขึ้นอย่างไร ถ้าเรารู้จักเข้าใจดีแล้วเราจะตรวจนับจังหวะของเพลงได้ถูกต้อง ไม่ผิดพลาด ความผิดพลาดคือคร่อมจังหวะหน้าทับ ถ้านับผิดหรือขึ้นต้นการนับจังหวะผิดพลาด หน้าทับมันก็จะคร่อมทั้งเพลง และเข้าใจดีถึงการใช้จังหวะหน้าทับตรวจเพลงนับเพลงจังหวะที่ใช้ก็คือจังหวะหน้าทับตรวจเพลง จังหวะที่ใช้ก็คือจังหวะประกอบการบรรเลง เช่น กลองแขกหรือกลองมลายู การนับก็คงอย่างนี้ โจ๊ะจ๊ะ โจ๊ะจ๊ะ โจ๊ะจ๊ะ ติงทั่ง ติงทั่ง ทั่งติงติงทั่ง การนับอย่างนี้ก็ใช้ได้ในการแต่งเพลงหรือตรวจสอบเพลง แต่อาจจะเผลอง่ายหรือผิดพลาดได้ง่าย เพราะต้องนั่งนึก โจ๊ะจ๊ะ โจ๊ะจ๊ะ ไปด้วย

เมื่อรู้และเข้าใจการนับจังหวะของเพลงและการขึ้นเพลงเต็มจังหวะและครึ่งจังหวะแล้วต่อไปก็จะต้องตรวจเสียงของเครื่องดนตรีเสียก่อน ในการแต่งเพลงมีสองเสียง คือ ในเกณฑ์ของปี่พาทย์ไม้แข็ง คือ เสียงใน (เทียบเสียง ซอล ลา ที) และเสียงกรวด (เสียงสูงกว่าเสียงใน คือ โด เร มี) ถ้าเสียงในจะเทียบตามหลักดนตรีสากลต้องยึดเสียง ซอล เป็นหลัก เสียงกรวดต้องยึดเสียงโดเป็นหลัก ส่วนหลักการ และวิธีการแต่งเพลงมีอยู่ 2 ประเภท คือ ประเภทที่มีโครงสร้าง และประเภทที่ไม่ต้องมีโครงสร้าง ประเภทที่ไม่มีโครงสร้าง ประเภทนี้เรียกว่าแต่งแบบอิสระ สุดแท้แต่การสัมผัสของกลอนจะพาไปในรูปประโยคใด ต้องกลมกลืน ไม่ขัดกัน ผู้แต่งต้องจินตนาการว่าจะมุ่งแต่งไปทางไหน สำเนียงอะไร สำเนียงต้องไม่ปนกัน และขอย้ำว่าต้องไม่ลืมว่าเราต้องคิดอยู่ภายใต้กฎเกณฑ์ของจังหวะหน้าทับ ทั้งนี้ทั้งนั้นเพื่อไม่ให้คร่อมจังหวะหน้าทับ ซึ่งภาษาดนตรีก็คือไม่หมดวรรคเพลงพร้อมหน้าทับ ซึ่งต้องพิจารณาและใคร่ครวญเสียก่อนว่า เราจะแต่งกี่ท่อน ท่อนละกี่จังหวะ จะขึ้นอย่างไรหรือลงอย่างไรเพื่อความเหมาะสม ต้องเตรียมความพร้อมของตัวเองให้แน่นอนดีก่อนจึงจะค่อยเริ่มต้น

วิธีการแต่งเพลงแบบอิสระนี้ไม่ต้องห่วงลูกตกของจังหวะหน้าทับ เพราะแต่งโดยไม่มีโครงสร้าง ไม่ต้องนำทำนองมาจาก 2 ชั้น แต่ผู้แต่งต้องระมัดระวังการเคลื่อนย้ายเสียงหรือทำนอง โดยต้องให้สัมผัสกลมกลืนทุกจังหวะหน้าทับเหมือนช่างเย็บผ้า หยิบมาเย็บติดต่อกันโดยไม่ให้เห็นรอยต่อของผ้า ให้เห็นเป็นผ้าผืนเดียวและสีเดียวกันทั้งหมด

วิธีแต่งเพลงแบบนี้จะไม่เกี่ยวกับหน้าทับพิเศษ เช่น ลาว เขมร แขก จังหวะหน้าทับอย่างนี้จะใช้กับเพลงเกร็ดต่าง ๆ เช่น เพลงออกภาษา สำหรับจังหวะหน้าทับประเภทสองไม้นั้นยืดหยุ่นได้ไม่มีกฎบังคับเหมือนเพลงปรบไก่ ซึ่งเพลงประเภทสองไม้นี้ผู้แต่งเพลงทุกคนมักไม่ค่อยแต่ง เหตุด้วยเพราะประเภทเพลงทยอยนั้น ท่านครูบาอาจารย์โบราณท่านนำไปแต่งกันครบเสียเกือบหมดแล้ว ถึงแม้มีเหลืออยู่บ้างก็ไม่อยากไปแตะไปต้องเพราะแต่งขึ้นมาแล้วก็สู้ท่านเหล่านั้นไม่ได้ ถึงจะแต่งเพลงสองไม้ก็ต้องไปค้นเพลง 2 ชั้นที่มี 3 จังหวะครึ่ง หรือเพลงอะไรก็ได้ที่มีเศษเหลือครึ่ง ๆ จังหวะ อย่างนี้ก็จะสามารถนำมาแต่งเป็นเพลงสองไม้ได้ เพราะบรรเลงด้วยหน้าทับปรบไก่ไม่ลง นี่คือวิธีแต่งเพลงแบบอิสระ

ไขแสง ศุขะวัฒนะ (2529, น. 15) กล่าวถึงการประพันธ์เพลงไทยไว้ดังนี้การที่คีตกวีใดก็ตามแต่งบทเพลงขึ้นมานั้น เขาผู้นั้นย่อมต้องมีแรงบันดาลใจอย่างหนึ่งอย่างใดขึ้นมาก่อน แรงบันดาลใจนี้อาจเกิดจากธรรมชาติก็ได้ อารมณ์ก็ได้ หรือสภาพแวดล้อมรอบตัวเขาก็ได้ทั้งนั้น กล่าวอย่างง่าย ๆ ก็คือคีตกวีเมื่อเขาผู้นั้นมีแนวคิดเกิดขึ้นมาแล้ว เขาก็พร้อมที่จะใช้แนวคิดนั้นเป็นชนวนอันแรกที่จุดไฟทิพย์ของการสร้างสรรค์ของเขาให้โชติช่วงขึ้น จากนั้นจึงปรุงต่อไปด้วยวัตถุดิบทางดนตรีต่อไป

เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี (2544, น. 28-104) กล่าวถึงการประพันธ์เพลงไทยไว้ดังนี้หลักการประพันธ์ของผู้ประพันธ์เพลงนั้น เราเรียกในหมู่นักดนตรีไทยว่า “ทางครู” หรือลีลาการประพันธ์ที่มีเอกลักษณ์เฉพาะตัวของผู้ประพนธ์ โดยเปรียบเทียบได้กับ “สำนวนประพันธ์” ในส่วนของงานสร้างสรรค์ด้านวรรณกรรม ปรากฏการณ์ที่สามารถสะท้อนให้เห็นถึงภูมิปัญญาในเชิงดนตรีของคนไทยในอดีต นอกเหนือจากลักษณะของเครื่องดนตรี การประสมวง เทคนิคการบรรเลงและอื่น ๆ แล้ว ทางของเพลงหรือทางครูนับเป็นภูมิปัญญาที่เด่นชัดอีกประการหนึ่ง และยังมีองค์ประกอบเรื่องเสียงที่ผสมสานกันไว้ในหนังสือ เพลงระนาด หลักทฤษฎีการปฏิบัติพร้อมบทเพลงเลือกสรรความว่า “การประพันธ์เพลงแต่ละเพลงของผู้ประพันธ์แต่ละท่าน จะประกอบไปด้วยการจัดเรียงกลุ่มตัวโน้ตที่ผสมผสานคลุกเคล้ากันไป จึงสามารถสร้างอรรถรสของเสียงเพลงให้มีความหลากหลาย”

พิชิต ชัยเสรี (2556, น. 1-30) กล่าวถึงการประพันธ์เพลงไทยไว้ดังนี้ ประเภทของการประพันธ์เพลงไทยมี 4 ประเภทได้แก่ บันดาลรังสฤษฎ์ ศึกษิตอนุรักษ์ ขนบภักดิ์สบสมัย และบุกไพรเบิกทาง ซึ่งคล้องจองกันเพื่อวางมูลบทของฝ่ายดนตรีไทยอนุวัตรตามวรรณคดีไทยกที่กล่าวถึงรสทั้ง 4 คือ เสาวรจนี นารีปราโมทย์ พิโรธวาทัง สีลลาปังคพิไสยทั้งนี้มิใช่โดยความหมายแต่โดยรูปสำเนียงให้เป็นเสียงคล้องกันเท่านั้นในส่วนของความหมายพวกแรกคือ บันดาลรังสฤษฎ์นั้น ได้แก่ผู้ประพันธ์ที่สร้างท่วงทำนองขึ้นมาจากความบันดาลใจ พวกที่สองคือ ศึกษิตอนุรักษ์ นั้น ได้แก่ผู้ประพันธ์

ตามหลักการที่วิจิตรบรรจงลงตัวอย่างเคร่งครัด และตามรักษาแบบแผนเช่นนี้เป็นวิสัย พวกที่สามเป็นพวกที่เจริญรอยตามพวกศึกษิตอนุรักษ์ จึงใช้คำว่าขนบภักดิ์สบสมัย ซึ่งหมายถึงการภักดีต่อขนบแต่ต่อสร้อยว่าสบสมัย เพราะผู้ประพันธ์กลุ่มนี้คล้อยตามสมัยนิยมซึ่งเกิดขึ้นเป็นระยะในช่วงเวลาที่กำลังประพันธ์เพลง แต่ก็ยังรักษาหลักการสำคัญของศึกษิตเอาไว้ พวกสุดท้ายใช้คำว่า บุกไพรเบิกทาง เพราะเป็นพวกที่สร้างบทคีตนิพนธ์ขึ้นใหม่อันไม่เคยมีมาก่อน จึงประดุจการฝ่าดงพงไพรเพื่อเบิกทางเดินใหม่ให้ปรากฏ ส่วนอุปกรณ์ที่ใช้ในกาประพันธ์เพลงไทยรวบรวมได้ 10 ประการดังนี้

1. การยืดยุบ
2. การล้อ-ขัด-เหลื่อม
3. การกรอ
4. การโยน-ทางเปลี่ยน
5. เที่ยวกลับ
6. การเปลี่ยนบันไดเสียง
7. การใช้กระสวนจังหวะ
8. สำเนียง
9. อัตลักษณ์เข้าแบบ
10. ลักษณะเดี่ยว

การใช้กระสวนจังหวะในดนตรีไทยนั้นมีกระสวนจังหวะ 2 ชนิด คือ กระสวนจังหวะฉิ่งและกระสวนจังหวะกลองหรือหน้าทับ จะได้กล่าวไปโดยลำดับ และลงท้ายด้วยกระสวนจังหวะของทำนองซึ่งแยกไปต่างหากดังข้อมูลต่อไปนี้

1) กระสวนจังหวะฉิ่งโดยปกตินั้นฉิ่งตีเปิดเป็นฉิ่ง และตีปิดเป็นฉับ สลับกันเรื่อยไปในแนวช้า ปานกลาง และเร็วลดหลั่นกันโดยลำดับ เรียกกันว่า“เถา” ซึ่งอาจจะเป็นสามชั้น สองชั้น ชั้นเดียว หรือสองชั้น ชั้นเดียวครึ่งชั้น หรือสี่ชั้น สามชั้น สองชั้น ชั้นเดียวก็ได้ ขอให้เรียงต่อกันอย่างน้อย 3 ระดับ ทั้งนี้เมื่อสิ้นจังหวะให้หมดด้วยฉับ แต่ในการประพันธ์นั้นท่านผู้แต่งจะยักเยื้องกระสวนวิ่งนี้เป็นเช่นไรก็สุดแต่ความเหมาะสมของทำนองนั้น ๆ เช่น เพลงเชิดจีนตีแต่ฉับเพราะประสงค์เพียงเดินจังหวะ แต่เมื่อเข้าตัวเชิดกลับตีแต่ฉิ่ง เป็นต้น ยิ่งไปกว่านั้นยังมีกระสวนจังหวะฉิ่งพิเศษต่างหากออกไปอีก เช่นตีสามชั้นประสมสองชั้นในฉิ่งโอ้-ฉิ่งตัดหรือนฉิ่งชมตลาด ตีสองชั้นประสมชั้นเดียวในฉิ่งเย้ย หรือตีตามความเหมาะสมกับทำนองในเพลงช้าปี่ เพลงรัว เหล่านี้เหลือจะบรรยาย แต่รวมความก็คือใช้เงินผู้กำกับจังหวะย่อยโดยสม่ำเสมอ ผู้เขียนเคยถูกชาวตะวันตกถามว่า เพราะเหตุใดนิ่งจึงต้องบรรเลงโดยตลอดไม่หยุดหย่อนทั้งที่บางช่วงของบทเพลงก็น่าจะเงียบเสียงไปเสียบ้าง นี้เป็นขนบของดนตรีไทยจนถึงกับบางท่านอธิบายว่าฉิ่งเป็นผู้ควบคุมวงดุจวาทยกรของฝรั่ง วงดนตรีจะขาดวาทยกรไม่ได้ฉันใด เพลงไทยก็ขาดฉิ่งไม่ได้ฉันนั้น อธิบายเช่นนี้มีประเด็นสำคัญตรงที่ว่า ฉิ่งเป็นวาทยกรจริงเท็จประการใด คงจะมีคำตอบให้ทั้งสองทาง ผู้เขียนใคร่ขออธิบายโดยอิงพุทธธรรมซึ่งเป็นสิ่งหล่อหลอมวัฒนธรรมไทยทุกแขนงจนเติบกล้ามาจนทุกวันนี้ แม้ดนตรีไทยก็เช่นกัน มโนทัศน์หลายประการล้วนถูกดนตรีไทยซึมซับและสะท้อนให้เห็นชัดจนมีบุญกิริยาวัตถุ เช่น ทาน ศีล ภาวนา เป็นอาทิ ฉิ่งนั้นเป็นเครื่องมือที่แสดงกฎไตรลักษณ์ได้อย่างชัดเจนโดยเฉพาะอนิจจัง คือ อาการเกิดขึ้นตั้งอยู่ดับไป เมื่อเสียงฉิ่งเกิดขึ้นนั้น ก็ทรงอยู่ขณะหนึ่งด้วยความแปรปรวน แล้วดับไปในเสียงฉับเป็นที่สุด ครั้นแล้ว

ก็เกิดอีก ตั้งอยู่ และดับไปอีกเช่นกันแล้ว ๆ เล่า ๆ หาที่สุดมิได้จนกว่าจะจบบทเพลง นี้เป็นความหมายสะท้อสังสารวัฏคือการตาย สิ้นสุดลงคือถึงนิพพาน ฉะนี้แล้วดนตรีไทยจึงมิได้ให้แต่สุนทรียรสเพียงอย่างเดียว แต่ยังมีความคิดเชิงปรัชญาแฝงอยู่โดยตลอดนี้เป็นขนบ ผู้ประพันธ์หน้าใหม่ที่คิดจะเปลี่ยนเปลงกระสวนจังหวะฉิ่งจึงต้องใคร่ครวญให้จงดี ที่จะให้ฉิ่งเป็นดุจ Triangle ของฝรั่งนั้นสุดวิสัย

2) กระสวนจังหวะหลักมี 2 ชนิด คือ หน้าทับปรบไก่ และหน้าทับสองไม้ เหตุที่เรียกว่า ปรบไก่เพราะคิดจากการร้องเพลงพื้นเมืองปรบไก่ ส่วนสองไม้นั้นใช้ความยาวเท่ากับกลองทัดตี 2 ที จากกระสวนจังหวะทั้งสองนี้โบราณาจารย์ได้สร้างหน้าทับพิเศษ แตกลูกแตกดอกออกไปสุดจะพรรณนา ผู้ประพันธ์จำต้องเลือกให้เหมาะแก่ลีลาท่วงทำนองแห่งบทเพลงของตน หาไม่แล้วแม้บทเพลงจะไพเราะเพียงไรถ้าใช้หน้าทับไม่เหมาะจะกลายเป็นเสียเอาที่เดียว อาจเรียกว่าหน้าทับพิเศษก็ได้ เพราะถือกำเนิดมาจากปรบไก่และสองไม้ เช่น หน้าทับเบญจคีรี พระทอง ม้าย่อง ขึ้นม้า สมิงทอง เป็นต้น

ในส่วนของลักษณะเดี่ยวนั้น ผู้วิจัยประสงค์จะประพันธ์ทางเดี่ยวในต้นเพลงต่าง ๆ นั้นมีข้อเตรียมตัวอยู่ 2 ประการ คือ เป็นผู้ปฏิบัติบรรเลงได้ถึงเพลงเดี่ยวในเครื่องมือแห่งตน 1 และควรได้เพลงเดี่ยวสำคัญ 3 กลุ่มนี้อีก 1 คือ

1) เพลงเดี่ยวประเภททางพื้น ได้แก่ พญาโศก แขกมอญ

2) เพลงเดี่ยวใช้การแสดงได้แก่ เชิดนอก

3) เพลงเดี่ยวชั้นสูง ได้แก่ ทยอยเดี่ยว กราวใน

กลุ่มแรกนั้นเป็นแม่บทของเพลงทางพื้นและการเดินทำนองประกอบด้วยเม็ดพรายอย่างที่เรียกว่ามือเดี่ยวไว้ครบครันตามธรรมชาติของเครื่องมือแต่ละชนิด กลุ่มที่สองคือเพลงเชิดนอก มีลักษณะจำเพาะอยู่ในตัวทั้งทำนองและจังหวะรวมทั้งทีขึ้นทีลง การเข้าการออก กลุ่มสุดท้ายเป็นเพลงเดี่ยวที่ถือกันว่าสูงสุดทั้ง 2 เพลง การที่จะได้ทั้ง 5 เพลงนั้นก็ออกจะเป็นการยาก แต่ถ้าจะแต่งเพลงเดี่ยวให้เต็มตามวิธีของดนตรีไทยก็เลี่ยงไม่ได้ ล่วงมาปัจจุบันนี้ (พ.ศ. 2555) ผู้ประพันธ์หน้าใหม่ ๆ เกิดขึ้นมิใช่น้อย แต่งเพลงแสดงฝีมือถึงขั้นเดี่ยวกลับไปอิงวิธีของชาติอื่นหรือมิฉะนั้นก็ดูเป็นกายกรรมหาใช่ดุริยางคกรรมไม่ จะเป็นด้วยขาดข้อเตรียมตัว 2 ประการดังกล่าวหรือเป็นด้วยอาเพศอย่างไรก็เหลือเดาการปฏิบัติบรรเลงเดี่ยวตามขนบดนตรีไทยนั้นทำท่อนละ 2 หน ถ้าเป็นเพลงท่อนเดียวก็ทำทั้งเพลง 2 หนเช่นกัน นี้เป็นปกติแก่เพลงทั่วไป ถ้าเป็นเพลงจำเพาะ คือลาวแพน เชิดนอก ทยอยเดี่ยว กราวใน หาได้เป็นเช่นนั้นไม่ ยิ่งไปกว่านั้นแม้เครื่องอื่น ๆ ปฏิบัติ 2 เที่ยว แต่ระนาดเอกต้องทำถึง 4 เที่ยว ในเพลงท่อนเดียวและแจก 4 เที่ยวนี้ไปตามท่อนต่าง ๆ ในกรณีเพลงมากท่อนดังจะได้แสดงรายละเอียดในภายหลังสองเที่ยวที่ว่านี้ปฏิบัติในเนื้อทำนองเดียวกันเป็น 2 ลักษณะ เที่ยวแรกเป็นทำนองจาว ๆ คล้ายคนร้องหรือยิ่งกว่าจึงเรียกว่า เที่ยวโอด เพราะท่วงทำนองออดอ้อนเอื้อนเอ่ยจนบางท่านเรียกว่าทางหวานก็มี ส่วนเที่ยวหลังนั้นเป็นทำนองเก็บถี่ยิบยับไปที่เดียวเรียกว่า เที่ยวพัน ซึ่งเป็นทางเก็บเดินกลอนอย่างคมคายตามที่คีตกวีได้รังสรรค์ไว้

มนตรี ตราโมท (2509, น. 6) กล่าวถึงการประพันธ์เพลงไทยไว้ดังนี้ การแต่งเพลงไทยโดยอัตโนมัติครั้งแรกนั้น ผู้แต่งจะแต่งเป็นอัตราชั้นเดียว หรือสองชั้นก่อนก็ได้ แม้บางเพลงอาจเริ่มแต่งเป็นอัตรา 3 ชั้นทีเดียวก็มี เช่น เพลงสุดสวน ซึ่งยังเป็นที่สงสัยกันอยู่ ว่าอาจแต่งเป็นสามชั้นขึ้นโดยไม่ได้อาศัยมูลเดิมจากสองชั้น หรือขั้นเดียวของเพลงใด ๆ ก็ได้

มนตรี ตราโมท (2538, น. 39-43) กล่าวถึงการประพันธ์เพลงไทยไว้ดังนี้ ในขั้นแรกแต่งควรตั้งปณิธานเสียก่อนว่า จะแต่งเพลงไปในรูปแบบใด จะแต่งเป็นประเภทเพลงพื้นๆอย่างโบราณ หรือจะแต่งให้มีลูกล้อลูกขัดเพื่อสนุกสนาน หรือจะแต่งเป็นจำพวกมีทำนองช้า ๆ เสียงยาว ๆ ซึ่งภาษาดุริยางคศิลป์ เรียกว่า “กรอ” แต่เมื่อพูดถึงผู้ที่เพิ่งจะเริ่มหัดแต่งเพลง ควรจะหัดแต่งเพลงทางพื้น ๆ เสียก่อน คือ เพลงชนิดที่มีทำนองเรื่อง ๆ สม่ำเสมอไปตลอดทั้งเพลง เพราะเพลงชนิดนี้ผู้แต่งไม่ต้องใช้ความคิดมากนัก เพียงแต่ว่าให้เพลงที่แต่งขึ้นนั้นถูกต้องตามเกณฑ์ของดุริยางคศิลป์เท่านั้น การแต่งเพลงไทยตามแบบแผนที่มีมาแต่โบราณสำหรับผู้ที่จะรู้ไว้ขั้นต้นก็มีอยู่ว่า จะแต่งทวีอัตราขึ้นหรืออัตราลง แต่ว่าการแต่งนั้นเขามักจะหัดแค่ทวีอัตราขึ้น เช่น ทำเพลงชั้นเดียวให้เป็นอัตราสองชั้น หรือทำเพลงสองชั้นให้เป็นสามชั้น วิธีการแต่งเพลงสองชั้น คือ เพิ่มความยาวขึ้นอีกเท่าตัว เสมือนการขยายส่วนรูปภาพ แต่มิใช่ขยายออกไปเฉย ๆ ขยายแล้วต้องตบแต่งแทรกแซงให้เหมาะสมด้วย การแต่งจะต้องทำให้สิ่งที่มีอยู่แล้วนั้นดีขึ้นจึงจะเรียกว่า “แต่ง” สิ่งสำคัญที่ต้องคำนึงถึงเบื้องต้นในการแต่งเพลงไทย มีดังนี้

1) จะต้องรู้ว่าเพลงที่ต้องควรจะแต่งนั้นมีกี่จังหวะหน้าทับ

2) เสียงสุดท้ายที่ตกปลายจังหวะนั้นเป็นเสียงอะไรบ้าง

3) ทำนองเพลงนั้น ๆ ดำเนินอย่างไร มีสำเนียงอย่างใด

มานพ วิสุทธิแพทย์ (2535, น. 18-24) กล่าวถึงการประพันธ์เพลงไทยไว้ดังนี้การประพันธ์เพลงไทยนั้นจำเป็นต้องเข้าใจหลักการและลักษณะบางอย่างของดนตรีไทยเพื่อเป็นความรู้ขั้นพื้นฐานที่จะนำไปสู่การประพันธ์เพลง ซึ่งหลักการประพันธ์เพลง มีดังนี้

1) บันไดเสียงคือ บันไดเสียงซึ่งมีโครงสร้างของเสียสำคัญหรือเสียง 5 เสียง คือ โด เร มี ซอล ลา และเสียงรอง 2 เสียง คือ ฟา ที เสียงแต่ละเสียงจากขั้นที่ 1 ถึง ขั้นที่ 7 มีความห่างของระดับเสียงสูงกว่าเป็นคู่ 8

2) การกำหนดโน้ตบนเครื่องดนตรีไทย การกำหนดโน้ตบนเครื่องดนตรีไทยนั้นกำหนดให้สอดคล้องกับหลักการของดนตรีไทยในเรื่อง “ทาง” การกำหนดโน้ตดังกล่าวกำหนดตามลักษณะของวง ซึ่งในปัจจุบันมีลักษณะวงที่นิยมบรรเลงอยู่ 2 อย่าง คือ การกำหนดโน้ตสำหรับเครื่องดนตรีในวงปี่พาทย์ และการกำหนดโน้ตสำหรับเครื่องดนตรีในวงมโหรีและวงเครื่องสาย

3) วรรคเพลง วรรคเพลง คือ การแบ่งทำนองเพลงออกเป็นช่วง ๆ โดยที่ทำนองเพลงแต่ละช่วงมีความหมายสมบูรณ์ ในที่นี้วรรคเพลงมีความยาวเท่ากับ 4 จังหวะเคาะ หรือเท่ากับ 4 ห้องโน้ตไทย ทั้งนี้ยึดหลักเกณฑ์จากการบรรเลงเพลงไทยประเภททางพื้น หรือเพลงที่บรรเลง “เก็บ” เครื่องดนตรีที่ทำทำนองได้จะบรรเลงโน้ตเสียงเดียวทุก ๆ 4 ห้องเพลง เมื่อบันทึกเพลงไทยเป็นโน้ตที่มีบรรทัดละ 8 ห้องแล้วในแต่ละบรรทัดจึงมี 2 วรรค

4) ลูกตก ลูกตก คือ เสียงสำคัญของวรรคเพลงซึ่งเป็นเสียงสุดท้ายของแต่ละวรรค

5) อัตราจังหวะและหน้าทับ อัตราจังหวะ คือ อัตราจังหวะที่เป็น “ชั้น” ในดนตรีไทย อัตราจังหวะดังกล่าวกำหนดโดยการตีฉิ่งและกลอง (หน้าทับ) โดยมีลักษณะการตีที่เฉพาะและสอดคล้องกับบทเพลงนั้น ๆ

สงัด ภูเขาทอง (2539, น. 77) กล่าวถึงการประพันธ์เพลงไทยไว้ดังนี้ การประดิษฐ์ทำนองเพลงไว้ว่าการสร้างทำนองเพลงก็ไม่แตกต่างอะไรกันกับนักประพันธ์ที่คิดผูกเรื่องขึ้นมาแล้วดำเนินการขยายข้อความไปตามแนวทางที่ตนได้ผูกเอาไว้ การเขียนเพื่ออ่านให้ไพเราะ เข้าใจง่าย เป็นของยากต้องอาศัยปัจจัยอื่นหลายอย่างมาประกอบกันจึงจะได้ข้อความที่ไพเราะสละสลวย ยิ่งเป็นคำประพันธ์ด้วยแล้วก็ยิ่งต้องมีความพิถีพิถันยิ่งขึ้นไปอีก การประดิษฐ์ทำนองเพลงไทยก็เหมือนกับการเขียนหนังสือที่กล่าวมาแล้วข้างตัน ทำนองเพลงมีลักษณะคล้ายกับคำประพันธ์ประเภทร้อยกรองที่จะต้องคำนึงถึงความไพเราะของเสียงเป็นสำคัญ หากนำเอาเสียงสูง ๆ ต่ำ ๆ วางลงแล้วใส่จังหวะลงไปก็จะกลายเป็นเพลงทันที แต่เป็นประเภทการจัดวางกลอนทำนองให้เป็นผู้นำบทเพลง

สุรพล สุวรรณ (2551, น. 57-58) กล่าวถึงการประพันธ์เพลงไทยไว้ดังนี้ การประพันธ์ (Composition) และการบรรเลงดนตรีไทยมีเอกลักษณ์พิเศษอย่างหนึ่ง คือ การประพันธ์และการบรรเลงนั้นจะแตกต่างจากการประพันธ์และการบรรเลงของตะวันตก คือ การประพันธ์นั้นมีหลักเกณฑ์โดยที่นักแต่งมักจะคิดเนื้อเพลงก่อน หรือที่เรียกกันทั่ว ๆ ไปว่าเนื้อเพลง (Basic Melody) เมื่อคิดเนื้อเพลงได้แล้วผู้แต่งก็จะตกแต่งเนื้อเพลงให้ไพเราะและเหมาะสมกับเครื่องดนตรีแต่ละชนิด

เสนาะ หลวงสุนทร (2556, น. 26 -27) กล่าวถึงการประพันธ์เพลงไทยไว้ดังนี้ การประพันธ์เพลงไทยหรือการแต่งเพลงไทย ผู้เขียนซึ่งเป็นผู้ปฏิบัติเครื่องดนตรีไทยมาก่อน อาศัยประสบการณ์จากระยะแรกจนถึงปัจจุบัน โดยได้นำเอาเพลงเก่าที่ครูโบราณแต่งไว้และเพลงแต่งใหม่จากครูอาจารย์หลายท่านในปัจจุบันได้แต่งไว้มากมายหลายเพลงด้วยกัน นำมาวิเคราะห์ พิจารณาศึกษาเพื่อหาแนวทางวิธีการแต่งเพลงตามหลักการต่าง ๆ ซึ่งพอจะยึดถือเป็นหลักการเรียนการสอนแต่งเพลงไทยตามขั้นตอนต่อไป

1) ฝึกหัดแต่งเพลงประเภทฆ้องอิสระ หมายถึง เราจะใช้มือฆ้องอิสระเพื่อฝึกหัดแต่งเพลงในระยะแรก มือฆ้องประเภทนี้จะดำเนินทำนองไปเรื่อย ๆ แบบเพลงสาธุการ เพลงเรื่อง ถ้าเป็นเพลงเถาได้แก่ประเภทเพลงสุดสงวน เพลงนางครวญ เพลงแขกบรเทศ เป็นต้น

2) ทำนองเพลงหลักที่ใช้แต่ง ส่วนใหญ่เขาจะใช้ทำนองเพลงเก่า นำมายืดขยาย ตัดทอนทำนองเพลง

- การยืดขยายทำนอง เขาจะใช้ทำนองเพลงชั้นเดียวเป็นหลักในการยืดขยาย อัตราชั้น เป็นทำนอง 2 ชั้น หรือใช้เพลง 2 ชั้นเป็นหลักสำหรับยืดขยายทำนองเพลงขึ้นเป็น 3 ชั้น การยืดขยายนี้ก็เท่ากับการเพิ่มอัตราจังหวะและทำนองขึ้นไปอีกเท่าตัวจากทำนองหลัก

- การตัดทอนทำนองลง เพลงที่จะใช้เป็นหลักการตัดทอนลง ใช้เพลงอัตรา 3 ชั้น นำมาตัดลงเป็นทำนองเพลง 2 ชั้น หรือนำเอาทำนองเพลง 2 ชั้น มาตัดทอนลงเป็นอัตราชั้นเดียว การตัดทำนองลงก็เท่ากับลดลงครึ่งหนึ่งจากทำนองเพลงหลัก

- การยืดขยายเพิ่มทำนองเพลงขึ้นเป็น 2 หรือ 3 ชั้น กับการตัด-ทอนทำนองเพลงลงมาจากเพลง 3 ชั้น ลงมาเป็น 2 ชั้น และทอนลงมาเป็นเพลงชั้นเดียว ควรยึดทำนองเสียงตกของครึ่งจังหวะหน้าทับและเสียงตกท้ายจังหวะหน้าทับด้วย

3) เสียงตกทำนองเพลง ถือเป็นส่วนหนึ่งที่เป็นหลักสำคัญในแต่งเพลงไทยจากเพลงเก่าและเพลงที่แต่งในสมัยปัจจุบัน ยังยึดหลักการนี้อยู่ ที่ว่ามีความสำคัญคือไม่ทำให้เพลงที่ยืดขยายหรือตัดลงจากทำนองเพลงหลักผิดแนวทางผิดจากสำเนียงเดิม หรืออาจเป็นสำเนียงเดิม หรืออาจเป็นคนละเพลงโดยจะเป็นไปในแนวทางเดียวกัน

อลัน พี เมอร์เรียม (2548, น. 172-191) กล่าวถึงการประพันธ์เพลงไทยไว้ดังนี้ การประพันธ์ทุกแบบเกิดจากความตั้งใจ นักประพันธ์เพลงอาจเป็นคนธรรมดา ผู้เชี่ยวชาญ หรือกลุ่มคน ซึ่งผลงานต้องเป็นที่ยอมรับของสังคมส่วนใหญ่ด้วย กลวิธีในการประพันธ์เพลงมีดังนี้ การนำเพลงเก่ามาทำใหม่ การนำเพลงเก่าและเพลงยืมมาผสมผสานกัน การแต่งเพลงสด การร่วมกันปรับเพลง เพลงที่ได้มาจากประสบการณ์ที่กระทบกับอารมณ์ การสับตำแหน่งเพลงและสำนวนที่เป็นเอกลักษณ์ของผู้ประพันธ์

สิริชัยชาญ ฟักจำรูญ (2546, น. 195-204) ได้กล่าวสรุปไว้ในเรื่องของการประพันธ์เพลงไทยไว้ว่า การประพันธ์เพลงไทย นิยมใช้เพลงโบราณเป็นหลักในการนำมาขยายหรือตัดทอนทำนองเพลง ซึ่งแสดงให้เห็นถึงความนิยมยกย่องเคารพ และยึดมั่นในตัวครูบาอาจารย์อย่างแน่นแฟ้น ผลจากการสร้างสรรค์อันเกิดจากความคิดและภูมิปัญญาของคนไทยในสมัยอดีตดังกล่าว ช่วยให้คนในปัจจุบันเข้าใจถึงความคิดความเชื่อและการดำเนินชีวิตของคนในอดีตซึ่งได้เป็นมรดกมาจนถึงปัจจุบัน

จากที่กล่าวมาข้างต้นสรุปได้ว่าการประพันธ์เพลงไทย โบราณจารย์มีหลักและวิธีอยู่หลายประการ อาทิ การยืดขยายทำนอง การตัดทอนทำนองลง การยืดขยายเพิ่มทำนองเพลงขึ้นเป็น 2 หรือ 3 ชั้น กับการตัดทอนทำนองเพลงลงมาจากเพลง 3 ชั้น ลงมาเป็น 2 ชั้น และทอนลงมาเป็นเพลงชั้นเดียว และอุปกรณ์ที่ใช้ในกาประพันธ์เพลงไทย อาจารย์พิชิต ชัยเสรี รวบรวมได้ 10 ประการ ดังนี้ การยืดยุบ การล้อ ขัด เหลื่อม การกรอ การโยนทางเปลี่ยน เที่ยวกลับ การเปลี่ยนบันไดเสียง การใช้กระสวนจังหวะ สำเนียง อัตลักษณ์เข้าแบบ และประการที่ ลักษณะเดี่ยว

2.3 ทฤษฎีการวิเคราะห์เพลงไทย

พิชิต ชัยเสรี (2559, น. 8-20) กล่าวถึงทฤษฎีการวิเคราะห์เพลงไทย ดังนี้ ลักษณ์ หรือรูปแบบของเพลงไทย หมายถึงแบบแผนการบรรเลง เช่นแบบแผนในการบรรเลงเพลงปี่พาทย์เสภาต้องมีการบรรเลงเพลงตามลำดับ ได้แก่ รัวประลองเสภา โหมโรงเสภา เพลงพม่าห้าท่อน เพลงจระเข้หางยาว เพลงสี่บท เพลงบุหลัน แล้วจึงต่อด้วยเพลงอื่น ๆ สุดท้ายต้องจบด้วยเพลงลา เช่น เพลงพระอาทิตย์ชิงดวง หรือเพลงเต่ากินผักบุ้ง เป็นต้น

เมื่อจัดให้เข้ารูปในเรื่องของการวิเคราะห์เฉพาะทำนองเพลง จะอยู่ในรูปของการคลี่คลายทำนองเพลง โดยมีลักษณะต่าง ๆ กันถึง 7 แบบ ดังนี้

1) แบบแผนซ้ำท้าย มีประโยคหรือทำนองที่เหมือนกันในตอนท้าย

2) แบบแผนซ้ำหัว มีการซ้ำทำนองช่วงหัวในท่อนเดียวกันหรือต่างท่อนโดยเปลี่ยนทำนองในช่วงท้าย

3) แบบแผนซ้ำหัว-ท้าย เป็นสังคีตลักษณ์ของเพลงที่ขึ้นต้นและลงท้ายด้วยทำนองเดียวกัน มักพบในเพลงท่อนเดียว

4) แบบแผนเปลี่ยนกลาง มีประโยคหรือทำนองส่วนกลางเปลี่ยนไป แต่ประโยคหรือทำนองช่วงต้นและท้ายจะเหมือนเดิม

5) แบบแผนโอด-พัน มีลักษณะการเปลี่ยนบันไดเสียง แต่ยังคงทำนองเดิม

6) แบบแผนทางเปลี่ยน คือ ทำนองเพลงท่อนเดิม ได้รับการปรุงแต่งให้เป็นสำนวนใหม่ แต่ยังรักษาลูกตก จำนวนท่อน ความยาว และบันไดเสียงไว้

7) แบบแผนเที่ยวกลับ คงเพียงลูกตกสำคัญและบันไดเสียงไว้เท่านั้น มิได้คำนึงถึงความสั้นยาวของเพลงต้นราก แต่ในแบบแผนการซ้ำทำนองแบบเที่ยวกลับนี้ ต้องจำกัดท่อนตามจริง เช่น ของเดิมมี 2 ท่อน ถ้าทำเที่ยวกลับต้องเพิ่มอีก 2 ท่อนเท่านั้น

มานพ วิสุทธิแพทย์ (2556, น. 9-10) การวิเคราะห์ เป็นการแยกแยะสิ่งใดสิ่งหนึ่งออกเป็นส่วนย่อย ๆ ที่ประกอบกันเป็นสิ่งของสิ่งนั้นโดยแยกตาม ลักษณะ หน้าที่ และบทบาท ของส่วนประกอบย่อย ๆ การแยกนี้มีระดับของการแยกแยะหลายระดับมีทั้งการแยกแยะหยาบ ๆ จนถึงการแยกแยะอย่างละเอียด เช่น มีแกงอยู่ 1 ถ้วย และถ้าต้องการวิเคราะห์แกงถ้วยนี้ จะมีกระบวนการอย่างไร ดังที่จะอธิบายต่อจากนี้ บันไดเสียง เพลงไทยเป็นเพลงที่มี 7 เสียง เสียงทั้ง 7 เสียงนั้นมีบทบาท หน้าที่ และความสำคัญแตกต่างกัน เสียงทั้ง 7 เสียงสามารถจำแนกได้เป็น 2 กลุ่ม กลุ่มหนึ่งมี 5 เสียง อีกกลุ่มหนึ่งมี 2 เสียงทั้ง 2 กลุ่มมีบทบาทหน้าที่แตกต่างกัน กลุ่มเสียง 5 กลุ่มเสียงเป็นกลุ่มเสียงที่แสดงคุณลักษณะและคุณสมบัติที่เป็นส่วนประกอบหลักของ“ บันไดเสียง ”ในดนตรีไทย ในขณะที่กลุ่มเสียง 2 เสียงมิได้เป็นส่วนประกอบที่สร้างขึ้นเป็นบันไดเสียง บันไดเสียงเพลงไทยจึงเป็นบันไดเสียงที่ประกอบด้วยกลุ่มเสียง 5 เสียงเป็นหลัก และมีกลุ่มเสียงอีก 2 เสียงเป็นเสียงรอง กลุ่มเสียงหลักคือ

เสียงขั้นที่ 1 2 และ 3 เรียงชิดติดกัน แล้วข้ามเสียงที่ 4 ไป 1 เสียง และมีเสียงขั้นที่ 5 และขั้นที่ 6 เรียงติดกันอีก จากนั้นข้ามเสียงที่ 7 อีก 1 เสียง แล้วจึงเริ่มเสียงที่ 1 ของบันไดเสียงชุดต่อไป กลุ่มเสียงทั้งเสียงหลักและเสียงรอง

การกำหนดลูกตก ในทางทฤษฎีนั้น “ลูกตก” ในทำนองเพลงไทยถือว่าเป็นสิ่งสำคัญมากอย่างหนึ่ง ทฤษฎีทางดนตรีไทยหลายอย่างมีความเกี่ยวพันกับ “ลูกตก” เช่น บันไดเสียง การเปลี่ยนบันไดเสียง การแปลทำนอง การขยาย-ตัดเพลง เป็นต้น ลูกตกที่เข้าใจกันโดยทั่วไปนั้นหมายถึงเสียงสุดท้ายของทำนองเพลงในแต่ละหน้าทับ อย่างไรก็ดี เมื่อมีการแบ่งทำนองเพลงออกเป็นวรรคเพลงแล้ว “ลูกตก” ในที่นี้จึงหมายถึง “เสียงสุดท้ายของแต่ละวรรค” ลูกตกของแต่ละวรรคสามารถกำหนดชื่อของลูกตกได้ โดยชื่อของลูกตกจะสัมพันธ์กับบันไดเสียงของทำนองนั้น ๆ เช่น ในบันไดเสียง โด มีโน้ตหลัก ด ร ม ซ ล ซึ่งเป็นโน้ตขั้นที่ 1 2 3 4 5 และขั้นที่ 6 ตามลำดับ การเรียกชื่อลูกตกของวรรคเพลงในบันไดเสียง โด เรียกดังนี้

ลูกตกเสียง โด เรียกว่า “ ด1 ”
ลูกตกเสียง เร เรียกว่า “ ด2 ”
ลูกตกเสียง มี เรียกว่า “ ด3 ”
ลูกตกเสียง ฟา เรียกว่า “ ด5 ”
ลูกตกเสียง ซอล เรียกว่า “ ด6 ”

วรรคเพลงเป็นอีกคำหนึ่งที่มีการใช้กับดนตรีไทยและมีความหมายหลากหลาย โดยความหมายที่เข้าใจกันโดยทั่วไปหมายถึงทำนองเพลงที่มีความยาว 1 หน้าทับ ซึ่งเป็นการกำหนดความยาวของทำนองเพลงตามความยาวของหน้าทับ การกำหนดความยาวของทำนองเพลงหรือการแบ่งทำนองออกเป็นส่วน ๆ นั้นควรดูที่ตัวทำนองเพลงเป็นหลัก

จากที่กล่าวมาข้างต้นสรุปได้ว่า ทฤษฎีการวิเคราะห์เพลงไทยของผู้เชี่ยวชาญทั้ง 2 ท่าน ที่ผู้วิจัยได้กล่าวมานั้น มีรูปแบบที่แตกต่างกัน เพื่อให้สอดคล้องกับงานวิจัย ผู้วิจัยจึงนำทฤษฎีการวิเคราะห์เพลงไทยของ พิชิต ชัยเสรี เป็นเครื่องมือในการวิเคราะห์

2.4 วรรณกรรมที่เกี่ยวข้อง

บุญยงค์ เกตุคง (2534, น. 224) กล่าวถึงประวัติและความเป็นมาของเพลงตามกวาง 3 ชั้น ไว้ในหนังสือสารานุกรมเพลงไทย ดังนี้

เพลงตามกวางเป็นเพลงท่อนเดียว มี 6 จังหวะหน้าทับ ส่วน 2 ชั้น นั้นเป็นของเก่ามีมาแต่โบราณรวมอยู่ในเพลงเรื่องพญาโศก ราวปี พ.ศ. 2495 เมื่อครั้งครูพุ่ม บาปุยะวาทย์ และครูบุญยงค์ เกตุคง รับราชการอยู่ที่แผนกดนตรีไทย กรมประชาสัมพันธ์ ได้ร่วมกันนำทำนอง 2 ชั้น ของเดิมนำมาแต่งขยายขึ้นเป็นอัตรา 3 ชั้นและตัดลงเป็นชั้นเดียว พร้อมทั้งแต่เที่ยวเปลี่ยนจนครบ

สมบูรณ์ตลอดทั้งเถา ต่อมาในปี 2523 ครูบุญยงค์ เกตุคง จึงแต่งท้ายเพลงให้มีทนองสนุกสนาน สำหรับบรรเลงแทนลูกหมดกำกับไว้อีก บทขับร้องนำมาจากกลอนบทละครเรื่องทุษยันต์ ตอน ตามกวาง ครูจำเนียร ศรีไทยพันธ์ เป็นผู้แต่งทำนองร้อง

บทร้องเพลงตามกวาง เถา

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

จากที่กล่าวมาข้างต้นสรุปได้ว่า เพลงตามกวาง 3 ชั้น เป็นเพลงไทยที่มีท่อนเดียว และมีสำนวนเพลงเรียบง่ายแต่มีลักษณะเปลี่ยนเสียงหลายครั้ง จึงเหมาะแก่การนำมาประพันธ์เป็นสำนวนเดี่ยว เพื่อแสดงถึงศักยภาพของผู้ประพันธ์และผู้บรรเลง

บทที่ 3
วิธีการดำเนินงานวิจัย

งานวิจัยเรื่องการสร้างสรรค์การประพันธ์ทางเดี่ยวระนาดทุ้มเพลงตามกวาง 3 ชั้น เพื่อถ่ายทอดองค์ความรู้สู่นักดนตรีไทยวิชาชีพ เป็นการพัฒนาศิลปวัฒนธรรม และสร้างรายได้เชิงพื้นที่ เป็นการแก้ไขปัญหาความเหลื่อมล้ำ ผู้วิจัยดำเนินการวิจัยโดยใช้ระบบการวิจัยเชิงคุณภาพ (Qualitative Research) ในการศึกษาวิจัย ด้วยวิธีพรรณนาวิจัย ดังต่อไปนี้

3.1 การรวบรวมข้อมูล

ผู้วิจัยได้ดำเนินการรวบรวมข้อมูลจากเอกสารงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง เช่น จากงานวิจัย วิทยานิพนธ์ หนังสือ บทความ เอกสารทางวิชาการ รวมถึงสื่อประเภทอิเล็กทรอนิคส์จากแหล่ง ข้อมูลต่าง ๆ ตลอดจนข้อมูลจากการสัมภาษณ์ในการอ้างอิงการประพันธ์ทางเดี่ยว โดยแยกออกเป็นหัวข้อ ดังนี้

3.1.1 ข้อมูลจากเอกสารงานวิจัย หนังสือ บทความ เอกสารทางวิชาการต่าง ๆ รวมถึงสื่อประเภทอิเล็กทรอนิคส์จากแหล่ง ข้อมูลต่าง ๆ ที่เกี่ยวข้อง จากแหล่งค้นคว้าดังต่อนี้

- หอสมุดแห่งชาติ
- หอสมุดกลางจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
- ห้องสมุดคณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
- หอสมุดมหาวิทยาลัยมหิดล ศาลายา
- หอสมุดมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ
- ศูนย์รักษ์ศิลป์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม

3.1.2 ข้อมูลจากการสัมภาษณ์ ผู้เชี่ยวชาญด้านดุริยางคศิลป์ ดังนี้

3.1.3 การสร้างสรรค์การประพันธ์ทางเดี่ยวระนาดทุ้มเพลงตามกวาง 3 ชั้น

3.2 ขั้นวิเคราะห์ข้อมูล

นำข้อมูลที่ได้มาศึกษาและวิเคราะห์จัดหมวดหมู่ในหัวข้อดังต่อไปนี้

3.2.1 บทที่ 4 มูลบทเพลงตามกวาง 3 ชั้น

3.2.1.1 ประวัติความเป็นมาของเพลงตามกวาง 3 ชั้น

3.2.1.2 โครงสร้างเพลงตามกวาง 3 ชั้น

3.2.1.3 จังหวะและหน้าทับ

3.2.2 บทที่ 5 การสร้างสรรค์การประพันธ์ทางเดี่ยวระนาดทุ้มเพลงตามกวาง 3 ชั้น

3.3 การนำเสนอข้อมูล

ผู้วิจัยสรุปผลการวิเคราะห์เป็นประเด็นตามวัตถุประสงค์และนำเสนอข้อมูล ดังนี้

บทที่ 4 บทวิเคราะห์

บทที่ 5 สรุปผล อภิปรายผลและข้อเสนอแนะ

บทที่ 4
บทวิเคราะห์

4.1 วิเคราะห์โครงสร้างเพลงตามกวาง 3 ชั้น

งานวิจัยเรื่องการสร้างสรรค์การประพันธ์ทางเดี่ยวระนาดทุ้มเพลงตามกวาง 3 ชั้น เพื่อถ่ายทอดองค์ความรู้สู่นักดนตรีไทยวิชาชีพ เป็นการพัฒนาศิลปวัฒนธรรม และสร้างรายได้เชิงพื้นที่ เป็นการแก้ไขปัญหาความเหลื่อมล้ำ ผู้วิจัยได้ศึกษาวิเคราะห์ในประเด็นต่าง ๆ โดยเริ่มศึกษาจากทำนองหลักเพลงตามกวาง 3 ชั้น พบว่าเป็นเพลงท่อนเดียว มี 6 อัตราจังหวะ ใช้หน้าทับปรบไก่ในการบรรเลงควบคุมจังหวะ เพลงตามกวาง 3 ชั้น มีโครงสร้างเป็นสำนวนทางพื้น ผู้วิจัยพบว่า สำนวนเพลงมีการเปลี่ยนบันไดเสียงอยู่ด้วยกันหลายแห่ง จึงเหมาะสมในการนำมาประพันธ์เป็นสำนวนเดี่ยวระนาดทุ้ม ผู้วิจัยได้วิเคราะห์เพลงตามกวาง 3 ชั้น โดยแยกเป็นประเด็นได้ดังต่อไปนี้

4.1.1 วิเคราะห์จังหวะฉิ่งและหน้าทับสองหน้า

1) จังหวะฉิ่ง

จังหวะฉิ่งที่ใช้ประกอบจังหวะเพลงตามกวาง 3 ชั้น คือ จังหวะฉิ่ง 3 ชั้น และในสำสวนเดี่ยวที่ผู้วิจัยสอดแทรกสำเนียงภาษา ซึ่งเป็นสำเนียงมอญไว้นั้น ผู้วิจัยได้ใช้จังหวะฉิ่ง 2 ชั้น ดังข้อมูลที่ปรากฏดังต่อไปนี้

จังหวะฉิ่ง 3 ชั้น

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

จังหวะฉิ่ง 2 ชั้น

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

2) หน้าทับสองหน้า

หน้าทับกลองสองหน้าที่ใช้บรรเลงในทางเดี่ยวระนาดทุ้มเพลงตามกวาง 3 ชั้น คือ หน้าทับปรบไก่ 3 ชั้น

หน้าทับสองหน้า ปรบไก่ 3 ชั้น

- - -พรึง	- พรึง - ป๊ะ	- - - เถะ	- พลึง -ป๊ะ	- - - เถะ	-พรึง-ป๊ะ	- - - ป๊ะ	- - - ตุ๊บ
- - - -	- - - พรึง	- - - -	- - - พรึง	- - - เถะ	- ติง - ติง	-เถะติงเถะ	- ป๊ะ - พรึง

3) ทำนองหลักเพลงตามกวาง 3 ชั้น

ผู้วิจัยวิเคราะห์ทำนองหลักเพลงตามกวาง 3 ชั้น โดยวิเคราะห์การบรรเลงฉิ่งในอัตราจังหวะ 3 ชั้น 2 ชั้น และหน้าทับสองหน้าในทางเดี่ยวระนาดทุ้มเพลงตามกวาง 3 ชั้น โดยที่ผู้วิจัยแสดงตัวอย่างของทางเดี่ยวเป็นประโยคพร้อมกับจังหวะฉิ่ง และหน้าทับของสองหน้าไปพร้อมกัน ดังข้อมูลที่ปรากฏ ต่อไปนี้

ประโยคที่ 1 จังหวะที่ 1

ทางฆ้องมือขวา	- - - ดำ	- - - ท	- - - ล	- - - ท	- ฟ - ฟ	- ฟ - ท	- ร ำ ท	- ล - ซ
ทางฆ้องมือซ้าย	- - - ด	- - - ทฺ	- - - ลฺ	- - - ทฺ	- ด - -	ด - - ทฺ	- ร ด ทฺ	- ลฺ - ซฺ
หน้าทับกลองสองหน้า	- - -พรึง	-พรึง-ปะ	- - -เถะ	-พลึง-ปะ	-เถะ-เถะ	-พรึง-ปะ	- - -ปะ	- - -ตุ๊บ
จังหวะฉิ่ง	- - - -	- - - ฉิ่ง	- - - -	- - - ฉับ	- - - -	- - - ฉิ่ง	- - - -	- - - ฉับ

ประโยคที่ 2 จังหวะที่ 1

ทางฆ้องมือขวา	- - - ด	- - - ฟ	- - - ซ	- - - ล	- ท - ดำ	ร ำ ด -	- - ซ ล	- - ท ดำ
ทางฆ้องมือซ้าย	- - - ซฺ	- - - ฟฺ	- - - ซฺ	- - - ลฺ	- ฟ - -	- - ท ล	ซ ฟ - -	ซ ล - -
หน้าทับกลองสองหน้า	- - - -	- - -พรึง	- - - -	- - -พรึง	- - -เถะ	ติงติง-ติง	-เถะติงเถะ	-เท่ง-พรึง
จังหวะฉิ่ง	- - - -	- - - ฉิ่ง	- - - -	- - - ฉับ	- - - -	- - - ฉิ่ง	- - - -	- - - ฉับ

ประโยคที่ 1 จังหวะที่ 2

ทางฆ้องมือขวา	- - - รำ	- - - รำ	- - - รำ	- - - ดำ	- - - -	- ท - ดำ	- ท - -	- ดำ - ดำ
ทางฆ้องมือซ้าย	- - - ร	- - - ฟ	- - - ร	- - - ด	- - - -	- ทฺ - ด	- ทฺ - ด	- - - -
หน้าทับกลองสองหน้า	- - -พรึง	-พรึง-ปะ	- - -เถะ	-พลึง-ปะ	-เถะ-เถะ	-พรึง-ปะ	- - -ปะ	- - -ตุ๊บ
จังหวะฉิ่ง	- - - -	- - - ฉิ่ง	- - - -	- - - ฉับ	- - - -	- - - ฉิ่ง	- - - -	- - - ฉับ

ประโยคที่ 2 จังหวะที่ 2

ทางฆ้องมือขวา	- - - ซ	- - - ล	- - - ท	- - - ดำ	- มำ รำ ดำ	- ซ - -	ดำ ดำ - -	รำ รำ - มำ
ทางฆ้องมือซ้าย	- - - ซฺ	- - - ลฺ	- - - ทฺ	- - - ด	- ม ร ด	- ร - ด	- - - ร	- - - ม
หน้าทับกลองสองหน้า	- - - -	- - - พรึง	- - - -	- - - พรึง	- - -เถะ	ติงติง-ติง	-เถะติงเถะ	-เท่ง-พรึง
จังหวะฉิ่ง	- - - -	- - - ฉิ่ง	- - - -	- - - ฉับ	- - - -	- - - ฉิ่ง	- - - -	- - - ฉับ

ประโยคที่ 1 จังหวะที่ 3

ทางฆ้องมือขวา	ซ - ซ -	ซ ล - -	ซ - ซ -	ซ ล - -	ซ - ซ -	ล - ท -	ดำ - รำ ดำ	- - - -
ทางฆ้องมือซ้าย	- ร - ม	- - ซ ม	- ร - ม	- - ซ ม	- ร - ม	- ซ - ล	- ท - -	ท ล ซ ม
หน้าทับกลองสองหน้า	- - -พรึง	-พรึง-ปะ	- - -เถะ	-พลึง-ปะ	-เถะ-เถะ	-พรึง-ปะ	- - -ปะ	- - -ตุ๊บ
จังหวะฉิ่ง	- - - -	- - - ฉิ่ง	- - - -	- - - ฉับ	- - - -	- - - ฉิ่ง	- - - -	- - - ฉับ

ประโยคที่ 2 จังหวะที่ 3

ทางฆ้องมือขวา	- มำ - มำ	- - รำ -	มำ รำ - รำ	- - ดำ -	รำ ดำ - ดำ	- - ล -	ดำ ล - ล	- - ซ -
ทางฆ้องมือซ้าย	- - รำ -	รำ ดำ - ดำ	- - ดำ -	ดำ ล - ล	- - ล -	ล ซ - ซ	- - ซ -	ซ ม - ม
หน้าทับกลองสองหน้า	- - - -	- - - พรึง	- - - -	- - - พรึง	- - -เถะ	ติงติง-ติง	-เถะติงเถะ	-เท่ง-พรึง
จังหวะฉิ่ง	- - - -	- - - ฉิ่ง	- - - -	- - - ฉับ	- - - -	- - - ฉิ่ง	- - - -	- - - ฉับ

ประโยคที่ 1 จังหวะที่ 4

ทางฆ้องมือขวา	- ม - -	ร ร - -	ม ม - -	ซ ซ - ล	- ดำ - รำ	- ดำ - -	ล ล - -	ซ ซ - ม
ทางฆ้องมือซ้าย	- ฑ - ล	- - - ฑ	- - - ซ	- - - ล	- ด - ร	- ด - ล	- - - ซ	- - - ฑ
หน้าทับกลองสองหน้า	- - -พรึง	-พรึง-ปะ	- - -เถะ	-พลึง-ปะ	-เถะ-เถะ	-พรึง-ปะ	- - -ปะ	- - -ตุ๊บ
จังหวะฉิ่ง	- - - -	- - - ฉิ่ง	- - - -	- - - ฉับ	- - - -	- - - ฉิ่ง	- - - -	- - - ฉับ

ประโยคที่ 2 จังหวะที่ 4

ทางฆ้องมือขวา	- ล - -	ซ ม - -	ดำ ดำ - -	รำ รำ -มำ	- มำ - มำ	- มำ - -	มำ มำ - -	รำ รำ - ดำ
ทางฆ้องมือซ้าย	- - ซ ม	- - ร ด	- - - ร	- - - ม	- ซ - ล	- ซ - ม	- - - ร	- - - ด
หน้าทับกลองสองหน้า	- - - -	- - - พรึง	- - - -	- - - พรึง	- - -เถะ	ติงติง-ติง	-เถะติงเถะ	-เท่ง-พรึง
จังหวะฉิ่ง	- - - -	- - - ฉิ่ง	- - - -	- - - ฉับ	- - - -	- - - ฉิ่ง	- - - -	- - - ฉับ

ประโยคที่ 1 จังหวะที่ 5

ทางฆ้องมือขวา	- รำ - รำ	- ดำ - -	ท ท - -	ดำ ดำ - รำ	- รำ - รำ	- รำ - -	รำ รำ - -	ดำ ดำ - ท
ทางฆ้องมือซ้าย	- ฟ - ร	- ด - ฑ	- - - ด	- - - ร	- ฟ - ซ	- ฟ - ร	- - - ด	- - - ฑ
หน้าทับกลองสองหน้า	- - -พรึง	-พรึง-ปะ	- - -เถะ	-พลึง-ปะ	-เถะ-เถะ	-พรึง-ปะ	- - -ปะ	- - -ตุ๊บ
จังหวะฉิ่ง	- - - -	- - - ฉิ่ง	- - - -	- - - ฉับ	- - - -	- - - ฉิ่ง	- - - -	- - - ฉับ

ประโยคที่ 2 จังหวะที่ 5

ทางฆ้องมือขวา	- ซ - -	ฟ ฟ - -	ท ท - -	ดำ ดำ - รำ	- ท - ดำ	- รำ - รำ	- รำ - รำ	- รำ - ดำ
ทางฆ้องมือซ้าย	- ร - ด	- - - ฑ	- - - ด	- - - ร	- ฑ - ด	- ร - ฟ	- ซ - ฟ	- ร - ด
หน้าทับกลองสองหน้า	- - - -	- - - พรึง	- - - -	- - - พรึง	- - -เถะ	ติงติง-ติง	-เถะติงเถะ	-เท่ง-พรึง
จังหวะฉิ่ง	- - - -	- - - ฉิ่ง	- - - -	- - - ฉับ	- - - -	- - - ฉิ่ง	- - - -	- - - ฉับ

ประโยคที่ 1 จังหวะที่ 6

ทางฆ้องมือขวา	- ล - -	ซ ซ - -	ล ล - -	ท ท - ด	- - - -	- ท - ด	- ท - -	- ด - ด
ทางฆ้องมือซ้าย	- ล - ซ	- - - ล	- - - ท	- - - ด	- - - -	- ท - ด	- ท - ด	- - - -
หน้าทับกลองสองหน้า	- - -พรึง	-พรึง-ปะ	- - -เถะ	-พลึง-ปะ	-เถะ-เถะ	-พรึง-ปะ	- - -ปะ	- - -ตุ๊บ
จังหวะฉิ่ง	- - - -	- - - ฉิ่ง	- - - -	- - - ฉับ	- - - -	- - - ฉิ่ง	- - - -	- - - ฉับ

ประโยคที่ 2 จังหวะที่ 6

ทางฆ้องมือขวา	- ฟ - ท	- - ด ร	- ร - ร	- ด - ท	- ฟ - ฟ	- ฟ - ท	- ร ด ท	- ล - ซ
ทางฆ้องมือซ้าย	- ด - ท	- - - ร	- ฟ - ร	- ด - ท	- ด - -	ด - - ท	- ร ด ท	- ล - ซ
หน้าทับกลองสองหน้า	- - - -	- - - พรึง	- - - -	- - -พรึง	- - -เถะ	ติงติง-ติง	-เถะติงเถะ	-เท่ง-พรึง
จังหวะฉิ่ง	- - - -	- - - ฉิ่ง	- - - -	- - - ฉับ	- - - -	- - - ฉิ่ง	- - - -	- - - ฉับ

จากการวิเคราะห์ทำนองหลักเพลงตามกวาง 3 ชั้น พร้อมกับจังหวะฉิ่ง และหน้าทับสองหน้านั้น ผู้วิจัยสรุปผลการวิเคราะห์ได้ว่า ทำนองเพลงตามกวาง 3 ชั้น เป็นเพลงที่มีสำนวนเป็นทางพื้น เรียบง่าย ไม่สลับซับซ้อน แต่พบการเปลี่ยนบันไดเสียงอยู่หลายที่ด้วยกัน แต่ยังคงรักษาความกลมกลืนของเพลงได้เป็นอย่างดี ซึ่งลักษณะคล้ายคลึงกับเพลงพญาโศก 3 ชั้น ในส่วนหน้าทับปรบไก่ 3 ชั้น และอัตราจังหวะฉิ่งข้างต้นในผลการวิเคราะห์จึงเหมาะสมในการบรรเลงกำกับจังหวะและหน้าทับในเพลงตามกวาง 3 ชั้น เป็นอย่างดี

4.2 วิเคราะห์บันไดเสียงเพลงตามกวาง 3 ชั้น

เพลงตามกวาง 3 ชั้น เป็นเพลงท่อนเดียว มี 6 จังหวะหน้าทับปรบไก่ พบการเปลี่ยนบันไดเสียงด้วยกันหลายที่ จำนวนหลายประโยค ผู้วิจัยใช้ทฤษฎีการวิเคราะห์ลูกตกและบันไดเสียงของศาสตราจารย์ ดร.มานพ วิสุทธิแพทย์ โดยที่ผู้วิจัยแสดงผลการวิเคราะห์สรุปแนวทางได้ดังต่อไปนี้

ประโยคที่ 1 จังหวะที่ 1

- - - ดำ	- - - ท	- - - ล	- - - ท	- ฟ - ฟ	- ฟ - ท	- ร ดำ ท	- ล - ซ
- - - ด	- - - ทฺ	- - - ลฺ	- - - ทฺ	- ด - -	ด - - ทฺ	- ร ด ทฺ	- ลฺ - ซฺ

ลูกตก

			ท				ซ

บันไดเสียง

			ท1				ท6

ในประโยคที่ 1 จังหวะที่ 1 พบบันไดเสียง คือ ท ด ร x ฟ ซ x เป็นบันไดเสียง ทีทางหลัก วรรคที่ 1 ลูกตก คือ เสียงที ซึ่งเป็นเสียงที่ 1 ในบันไดเสียง ที (ท1) วรรคที่ 2 ลูกตก คือ เสียงซอล ซึ่งเป็นเสียงที่ 6 ในบันไดเสียง ที (ท6)

ประโยคที่ 2 จังหวะที่ 1

- - - ด	- - - ฟ	- - - ซ	- - - ล	- ท - ดำ	รำ ดำ - -	- - ซ ล	- - ท ดำ
- - - ซฺ	- - - ฟฺ	- - - ซฺ	- - - ลฺ	- ฟ - -	- - ท ล	ซ ฟ - -	ซ ล - -

ลูกตก

			ล				ด

บันไดเสียง

			ฟ3				ฟ5

ในประโยคที่ 2 จังหวะที่ 1 พบบันไดเสียง คือ ฟ ซ ล x ด ร x เป็นบันไดเสียง ฟา โดยที่มีเสียง ที เป็นเสียงรอง

ทางหลัก วรรคที่ 1 ลูกตก คือ เสียงลา ซึ่งเป็นเสียงที่ 3 ในบันไดเสียง ฟา (ฟ3) วรรคที่ 2 ลูกตก คือ เสียงโด ซึ่งเป็นเสียงที่ 5 ในบันไดเสียง ฟา (ฟ5)

ประโยคที่ 1 จังหวะที่ 2

- - - รำ	- - - รำ	- - - รำ	- - - ดำ	- - - -	- ท - ดำ	- ท - -	- ดำ - ดำ
- - - ร	- - - ฟ	- - - ร	- - - ด	- - - -	- ทฺ - ด	- ทฺ - ด	- - - -

ลูกตก

			ด				ด

บันไดเสียง

			ท2				ท2

ประโยคที่ 1 จังหวะที่ 2 พบบันไดเสียง คือ ท ด ร x ฟ ซ x เป็นบันไดเสียง ที

ทางหลัก วรรคที่ 1 ลูกตก คือ เสียงโด ซึ่งเป็นเสียงที่ 2 ในบันไดเสียง ที (ท2) วรรคที่ 2 ลูกตก คือ เสียงโด ซึ่งเป็นเสียงที่ 2 ในบันไดเสียง ที (ท2)

ประโยคที่ 2 จังหวะที่ 2

- - - ซ	- - - ล	- - - ท	- - - ดำ	- มำ รำ ดำ	- ซ - -	ดำ ดำ - -	รำ รำ - มำ
- - - ซฺ	- - - ลฺ	- - - ทฺ	- - - ด	- ม ร ด	- ร - ด	- - - ร	- - - ม

ลูกตก

			ด				ม

บันไดเสียง

			ด1				ด3

ประโยคที่ 2 จังหวะที่ 2 พบบันไดเสียง คือ ด ร ม x ซ ล x เป็นบันไดเสียง โด โดยที่มีเสียง ที เป็นเสียงรอง

ทางหลัก วรรคที่ 1 ลูกตก คือ เสียงโด ซึ่งเป็นเสียงที่ 1 ในบันไดเสียง โด (ด1) วรรคที่ 2 ลูกตก คือ เสียงมี ซึ่งเป็นเสียงที่ 3 ในบันไดเสียง โด (ด3)

ประโยคที่ 1 จังหวะที่ 3

ซ - ซ -	ซ ล - -	ซ - ซ -	ซ ล - -	ซ - ซ -	ล - ท -	ดำ - รำ ดำ	- - - -
- ร - ม	- - ซ ม	- ร - ม	- - ซ ม	- ร - ม	- ซ - ล	- ท - -	ท ล ซ ม

ลูกตก

			ม				ม

บันไดเสียง

			ด3				ด3

ในประโยคที่ 1 จังหวะที่ 3 พบบันไดเสียง คือ ด ร ม x ซ ล x เป็นบันไดเสียง โด โดยที่มีเสียง ที เป็นเสียงรอง

ทางหลัก วรรคที่ 1 ลูกตก คือ เสียงมี ซึ่งเป็นเสียงที่ 3 ในบันไดเสียง โด (ด3) วรรคที่ 2 ลูกตก คือ เสียงมี ซึ่งเป็นเสียงที่ 3 ในบันไดเสียง โด (ด3)

ประโยคที่ 2 จังหวะที่ 3

- มำ - มำ	- - รำ -	มำ รำ - รำ	- - ดำ -	รำ ดำ - ดำ	- - ล -	ดำ ล - ล	- - ซ -
- - รำ -	รำ ดำ - ดำ	- - ดำ -	ดำ ล - ล	- - ล -	ล ซ - ซ	- - ซ -	ซ ม - ม

ลูกตก

			ล				ม

บันไดเสียง

			ด6				ด3

ในประโยคที่ 2 จังหวะที่ 3 พบบันไดเสียง คือ ด ร ม x ซ ล x เป็นบันไดเสียง โด

ทางหลัก วรรคที่ 1 ลูกตก คือ เสียงลา ซึ่งเป็นเสียงที่ 6 ในบันไดเสียง โด (ด6) วรรคที่ 2 ลูกตก คือ เสียงมี ซึ่งเป็นเสียงที่ 3 ในบันไดเสียง โด (ด3)

ประโยคที่ 1 จังหวะที่ 4

- ม - -	ร ร - -	ม ม - -	ซ ซ - ล	- ดำ - รำ	- ดำ - -	ล ล - -	ซ ซ - ม
- ท - ล	- - - ท	- - - ซ	- - - ล	- ด - ร	- ด - ล	- - - ซ	- - - ท

ลูกตก

			ล				ม

บันไดเสียง

			ด6				ด3

ในประโยคที่ 1 จังหวะที่ 4 พบบันไดเสียง คือ ด ร ม x ซ ล x เป็นบันไดเสียง โด โดยที่มีเสียง ที เป็นเสียงรอง

ทางหลัก วรรคที่ 1 ลูกตก คือ เสียงลา ซึ่งเป็นเสียงที่ 6 ในบันไดเสียง โด (ด6) วรรคที่ 2 ลูกตก คือ เสียงมี ซึ่งเป็นเสียงที่ 3 ในบันไดเสียง โด (ด3)

ประโยคที่ 2 จังหวะที่ 4

- ล - -	ซ ม - -	ดำ ดำ - -	รำ รำ -มำ	- มำ - มำ	- มำ - -	มำ มำ - -	รำ รำ - ดำ
- - ซ ม	- - ร ด	- - - ร	- - - ม	- ซ - ล	- ซ - ม	- - - ร	- - - ด

ลูกตก

			ม				ด

บันไดเสียง

			ด3				ด1

ในประโยคที่ 2 จังหวะที่ 4 พบบันไดเสียง คือ ด ร ม x ซ ล x เป็นบันไดเสียง โด

ทางหลัก วรรคที่ 1 ลูกตก คือ เสียงมี ซึ่งเป็นเสียงที่ 3 ในบันไดเสียง โด (ด3) วรรคที่ 2 ลูกตก คือ เสียงโด ซึ่งเป็นเสียงที่ 1 ในบันไดเสียง โด (ด1)

ประโยคที่ 1 จังหวะที่ 5

- รำ - รำ	- ดำ - -	ท ท - -	ดำ ดำ - รำ	- รำ - รำ	- รำ - -	รำ รำ - -	ดำ ดำ - ท
- ฟ - ร	- ด - ทฺ	- - - ด	- - - ร	- ฟ - ซ	- ฟ - ร	- - - ด	- - - ทฺ

ลูกตก

			ร				ท

บันไดเสียง

			ท3				ท1

ในประโยคที่ 1 จังหวะที่ 5 พบบันไดเสียง คือ ท ด ร x ฟ ซ x เป็นบันไดเสียง ที ทางหลัก วรรคที่ 1 ลูกตก คือ เสียงเร ซึ่งเป็นเสียงที่ 3 ในบันไดเสียง ที (ท3) วรรคที่ 2 ลูกตก คือ เสียงที ซึ่งเป็นเสียงที่ 1 ในบันไดเสียง ที (ท1)

ประโยคที่ 2 จังหวะที่ 5

- ซ - -	ฟ ฟ - -	ท ท - -	ดำ ดำ - รำ	- ท - ดำ	- รำ - รำ	- รำ - รำ	- รำ - ดำ
- ร - ด	- - - ทฺ	- - - ด	- - - ร	- ทฺ - ด	- ร - ฟ	- ซ - ฟ	- ร - ด

ลูกตก

			ร				ด

บันไดเสียง

			ท3				ท2

ในประโยคที่ 2 จังหวะที่ 5 พบบันไดเสียง คือ ท ด ร x ฟ ซ x เป็นบันไดเสียง ที ทางหลัก วรรคที่ 1 ลูกตก คือ เสียงเร ซึ่งเป็นเสียงที่ 3 ในบันไดเสียง ที (ท3) วรรคที่ 2 ลูกตก คือ เสียงโด ซึ่งเป็นเสียงที่ 2 ในบันไดเสียง ที (ท2)

ประโยคที่ 1 จังหวะที่ 6

- ล - -	ซ ซ - -	ล ล - -	ท ท - ดำ	- - - -	- ท - ดำ	- ท - -	- ดำ - ดำ
- ลฺ - ซฺ	- - - ลฺ	- - - ทฺ	- - - ด	- - - -	- ทฺ - ด	- ทฺ - ด	- - - -

ลูกตก

			ด				ด

บันไดเสียง

			ท2				ท2

ในประโยคที่ 1 จังหวะที่ 6 พบบันไดเสียง คือ ท ด ร x ฟ ซ x เป็นบันไดเสียง ที โดยที่มีเสียง ลา เป็นเสียงรอง

ทางหลัก วรรคที่ 1 ลูกตก คือ เสียงโด ซึ่งเป็นเสียงที่ 2 ในบันไดเสียง ที (ท2) วรรคที่ 2 ลูกตก คือ เสียงโด ซึ่งเป็นเสียงที่ 2 ในบันไดเสียง ที (ท2)

ประโยคที่ 2 จังหวะที่ 6

- ฟ - ท	- - ดำ รำ	- รำ - รำ	- ดำ - ท	- ฟ - ฟ	- ฟ - ท	- รำ ดำ ท	- ล - ซ
- ด - ทฺ	- - - ร	- ฟ - ร	- ด - ทฺ	- ด - -	ด - - ทฺ	- ร ด ทฺ	- ลฺ - ซฺ

ลูกตก

			ท				ซ

บันไดเสียง

			ท1				ท5

ในประโยคที่ 2 จังหวะที่ 6 พบบันไดเสียง คือ ท ด ร x ฟ ซ x เป็นบันไดเสียง ที โดยที่มีเสียง ลา เป็นเสียงรอง

ทางหลัก วรรคที่ 1 ลูกตก คือ เสียงที ซึ่งเป็นเสียงที่ 1 ในบันไดเสียง ที (ท1) วรรคที่ 2 ลูกตก คือ เสียงซอล ซึ่งเป็นเสียงที่ 5 ในบันไดเสียง ที (ท5)

ตารางที่ 1 สรุปบันไดเสียงเพลงตามกวาง 3 ชั้น

ประโยค	บันไดเสียง						
ประโยคที่ 1 จังหวะที่ 1	ท	ด	ร	X	ฟ	ซ	X
ประโยคที่ 2 จังหวะที่ 1	ฟ	ซ	ล	X	ด	ร	X
ประโยคที่ 1 จังหวะที่ 2	ท	ด	ร	X	ฟ	ซ	X
ประโยคที่ 2 จังหวะที่ 2	ด	ร	ม	X	ซ	ล	X
ประโยคที่ 1 จังหวะที่ 3	ด	ร	ม	X	ซ	ล	X
ประโยคที่ 2 จังหวะที่ 3	ด	ร	ม	X	ซ	ล	X
ประโยคที่ 1 จังหวะที่ 4	ด	ร	ม	X	ซ	ล	X
ประโยคที่ 2 จังหวะที่ 4	ด	ร	ม	X	ซ	ล	X
ประโยคที่ 1 จังหวะที่ 5	ท	ด	ร	X	ฟ	ซ	X
ประโยคที่ 2 จังหวะที่ 5	ท	ด	ร	X	ฟ	ซ	X
ประโยคที่ 1 จังหวะที่ 6	ท	ด	ร	X	ฟ	ซ	X
ประโยคที่ 2 จังหวะที่ 6	ท	ด	ร	X	ฟ	ซ	X

ที่มา : ผู้วิจัย

จากตารางสรุปบันไดเสียงเพลงตามกวาง 3 ชั้น นั้น สรุปได้ว่า เพลงตามกวาง 3 ชั้น เป็นเพลงที่มี 3 บันไดเสียง คือ บันไดเสียงฟา (ฟ ซ ล x ด ร x) บันไดเสียงที (ท ด ร x ฟ ซ x) และบันไดเสียงโด (ด ร ม x ซ ล x) โดยพบบันไดเสียงฟาทั้งหมด 1 ประโยค บันไดเสียงที 6 ประโยค และบันไดเสียงโด 5 ประโยค แสดงให้เห็นได้ว่าเพลงตามกวาง 3 ชั้น มีการเคลื่อนตัวของบันไดเสียงอยู่เพียงแค่ 3 บันไดเสียงโดยที่บันไดเสียงดังกล่าวนั้นมีความกลมกลืนกันอย่างลงตัว

ตารางที่ 2 สรุปลูกตกเพลงตามกวาง 3 ชั้น

ประโยคที่ 1 จังหวะที่ 1	**วรรคที่ 1**	**วรรคที่ 2**
ประโยคที่ 2 จังหวะที่ 1	ท (ท1)	ซ (ท6)
ประโยคที่ 1 จังหวะที่ 2	ล (ฟ3)	ด (ฟ5)
ประโยคที่ 2 จังหวะที่ 2	ด (ท2)	ด (ท2)
ประโยคที่ 1 จังหวะที่ 3	ด (ด1)	ม (ด3)
ประโยคที่ 2 จังหวะที่ 3	ม (ด3)	ม (ด3)
ประโยคที่ 1 จังหวะที่ 4	ล (ด6)	ม (ด3)
ประโยคที่ 2 จังหวะที่ 4	ล (ด6)	ม (ด3)
ประโยคที่ 1 จังหวะที่ 5	ม (ด3)	ด (ด1)
ประโยคที่ 2 จังหวะที่ 5	ร (ท3)	ท (ท1)
ประโยคที่ 1 จังหวะที่ 6	ร (ท3)	ด (ท2)
ประโยคที่ 2 จังหวะที่ 6	ด (ท2)	ด (ท2)
ประโยคที่ 1 จังหวะที่ 1	ท (ท1)	ซ (ท5)

ที่มา : ผู้วิจัย

จากตารางสรุปลูกตกตามกวาง 3 ชั้น นั้น สรุปได้ว่า เพลงตามกวาง 3 ชั้น พบจำนวนลูกตกในแต่ละวรรคได้ รวมจำนวนแล้วได้ 24 ครั้ง ตามผลการวิเคราะห์ดังต่อไปนี้

พบลูกตก ท (ท1) จำนวน 3 ครั้ง
พบลูกตก ซ (ท5) จำนวน 1 ครั้ง
พบลูกตก ซ (ท6) จำนวน 1 ครั้ง
พบลูกตก ร (ท3) จำนวน 2 ครั้ง
พบลูกตก ซ (ท6) จำนวน 1 ครั้ง
พบลูกตก ล (ฟ3) จำนวน 1 ครั้ง
พบลูกตก ด (ด1) จำนวน 2 ครั้ง
พบลูกตก ด (ท2) จำนวน 5 ครั้ง
พบลูกตก ม (ด3) จำนวน 5 ครั้ง
พบลูกตก ด (ฟ5) จำนวน 1 ครั้ง
พบลูกตก ล (ด6) จำนวน 2 ครั้ง

4.3 วิเคราะห์วิธีการแบ่งมือทำนองหลักเพลงตามกวาง 3 ชั้น

เพลงตามกวาง 3 ชั้น มีลักษณะของการแบ่งมือที่เป็นแบบแผนในการบรรเลง และสามารถนำไปใช้ในการบรรเลงในเพลงอื่น ๆ ได้

การแบ่งมือฆ้องวงใหญ่ แบ่งออกได้ 3 ลักษณะ คือ

1.) การแบ่งมือฆ้องที่ตีพร้อมกัน ได้แก่ คู่สี่ คู่ห้า คู่หก และคู่แปด

2.) การแบ่งมือฆ้องที่ตีไม่พร้อมกัน ได้แก่ ซ้าย 1 เสียง ขวา 1 เสียง ซ้าย 2 เสียง ขวา 2 เสียง ตีไล่เสียงลง 3 เสียง (ขวา-ซ้าย-ซ้าย) ไล่เสียงลง ซ้าย 4 เสียง ตีไล่เสียงขึ้น 4 เสียง (ซ้าย-ซ้าย-ขวา-ขวา) ตีไล่เสียงลง 4 เสียง (ขวา-ขวา-ซ้าย-ซ้าย) ซ้าย 1 เสียง ขวา 2 เสียง คู่สี่ และซ้าย 1 เสียง ขวา 2 เสียง คู่แปด

3.) การแบ่งมือฆ้องตีกรอคู่ต่าง ๆ ได้แก่ กรอคู่สี่ กรอคู่หก และกรอคู่แปด

4.3.1 การแบ่งมือฆ้องที่ตีพร้อมกัน ได้แก่

1) การแบ่งมือฆ้องตีพร้อมกัน คู่สี่ ที่พบในเพลงตามกวาง 3 ชั้น 9 ครั้ง

ตัวอย่าง การแบ่งมือฆ้องคู่สี่

- - - ด̣	- - - ท	- - - ล	- - - ท	- ฟ - ฟ	- ฟ - ท	- ร̣ ด̣ ท	- ล - ซ
- - - ด	- - - ท̣	- - - ล̣	- - - ท̣	- ด - -	ด - - ท̣	- ร ด ท̣	- ล̣ - ซ̣

2) การแบ่งมือฆ้องตีพร้อมกัน คู่ห้า ที่พบในเพลงตามกวาง 3 ชั้น 3 ครั้ง

ตัวอย่าง การแบ่งมือฆ้องคู่ห้า

- ล - -	ซ ม - -	ด̣ ด̣ - -	ร̣ ร̣ - ม̣	- ม̣ - ม̣	- ม̣ - -	ม̣ ม̣ - -	ร̣ ร̣ - ด̣
- - ซ ม	- - ร ด	- - - ร	- - - ม	- ซ - ล	- ซ - ม	- - - ร	- - - ด

4.3.2 การแบ่งมือฆ้องตีพร้อมกัน คู่หก ที่พบในเพลงตามกวาง 3 ชั้น 9 ครั้ง

ตัวอย่าง การแบ่งมือฆ้องคู่หก

- ร̣ - ร̣	- ด̣ - -	ท ท - -	ด̣ ด̣ - ร̣	- ร̣ - ร̣	- ร̣ - -	ร̣ ร̣ - -	ด̣ ด̣ - ท
- ฟ - ร	- ด - ท̣	- - - ด	- - - ร	- ฟ - ซ	- ฟ - ร	- - - ด	- - - ท̣

4.3.3 การแบ่งมือฆ้องตีพร้อมกัน คู่แปด ที่พบในเพลงตามกวาง 3 ชั้น 55 ครั้ง

ตัวอย่าง การแบ่งมือฆ้องคู่แปด

- - - ด	- - - ฟ	- - - ซ	- - - ล	- ท - ด̣	ร̣ ด̣ - -	- - ซ ล	- - ท ด̣
- - - ซ̣	- - - ฟ̣	- - - ซ̣	- - - ล̣	- ฟ - -	- - ท ล	ซ ฟ - -	ซ ล - -

4.3.2 การแบ่งมือฆ้องที่ตีไม่พร้อมกัน ได้แก่

1) การแบ่งมือฆ้องตีมือเดียว ซ้าย 1 เสียง ที่พบในเพลงตามกวาง 3 ชั้น 20 ครั้ง

ตัวอย่าง การแบ่งมือฆ้องตีมือเดียว ซ้าย 1 เสียง

- - - ด̲	- - - ท̲	- - - ล̲	- - - ท̲	- ฟ - ฟ	- ฟ - ท	- ร̲ ด̲ ท	- ล - ซ
- - - ด̲	- - - ท̲	- - - ล̲	- - - ท̲	- ด - -	ด - ท̣	- ร ด ท̣	- ล̣ - ซ̣

2) การแบ่งมือฆ้องตีมือเดียว ขวา 1 เสียง ที่พบในเพลงตามกวาง 3 ชั้น 24 ครั้ง

ตัวอย่าง การแบ่งมือฆ้องตีมือเดียว ขวา 1 เสียง

- - - ด̲	- - - ฟ̲	- - - ซ̲	- - - ล̲	- ท - ด̲	ร̲ ด̲ - -	- - ซ ล	- - ท ด̲
- - - ซ̲	- - - ฟ̲	- - - ซ̲	- - - ล̲	- ฟ - -	- - ท ล	ซ ฟ - -	ซ ล - -

3) การแบ่งมือฆ้องตีมือซ้าย 2 เสียง ที่พบในเพลงตามกวาง 3 ชั้น 7 ครั้ง

ตัวอย่าง การแบ่งมือฆ้องตีมือเดียวซ้าย 2 เสียง

ซ - ซ -	ซ ล - -	ซ - ซ -	ซ ล - -	ซ - ซ -	ล - ท -	ด̲ - ร̲ ด̲	- - - -
- ร - ม	- - ซ ม	- ร - ม	- - ซ ม	- ร - ม	- ซ - ล	- ท - -	ท ล ซ ม

4) การแบ่งมือฆ้องตีมือขวา 2 เสียง ที่พบในเพลงตามกวาง 3 ชั้น 10 ครั้ง

ตัวอย่าง การแบ่งมือฆ้องตีมือเดียวขวา 2 เสียง

- ม̲ - ม̲	- - ร̲ -	ม̲ ร̲ - ร̲	- - ด̲ -	ร̲ ด̲ - ด̲	- - ล -	ด̲ ล - ล	- - ซ -
- - ร̲ -	ร̲ ด̲ - ด̲	- - ด̲ -	ด̲ ล - ล	- - ล -	ล ซ - ซ	- - ซ -	ซ ม - ม

5) การแบ่งมือฆ้องตีไล่เสียงลง 3 เสียง (ขวา-ซ้าย-ซ้าย) พบในเพลงตามกวาง 3 ชั้น 1 ครั้ง

ตัวอย่าง การแบ่งมือฆ้องตีไล่เสียงลง 3 เสียง (ขวา-ซ้าย-ซ้าย)

- ล - -	ซ ม - -	ด̲ ด̲ - -	ร̲ ร̲ - ม̲	- ม̲ - ม̲	- ม̲ - -	ม̲ ม̲ - -	ร̲ ร̲ - ด̲
- - ซ ม	- - ร ด	- - - ร	- - - ม	- ซ - ล	- ซ - ม	- - - ร	- - - ด

6) การแบ่งมือฆ้องตีไล่เสียงลง ซ้าย 4 เสียง ที่พบในเพลงตามกวาง 3 ชั้น 1 ครั้ง

ตัวอย่าง การแบ่งมือฆ้องตีไล่เสียงลง ซ้าย 4 เสียง

ซ - ซ -	ซ ล - -	ซ - ซ -	ซ ล - -	ซ - ซ -	ล - ท -	ด̲ - ร̲ ด̲	- - - -
- ร - ม	- - ซ ม	- ร - ม	- - ซ ม	- ร - ม	- ซ - ล	- ท - -	ท ล ซ ม

7) การแบ่งมือฆ้องตีไล่เสียงขึ้น 4 เสียง (ซ้าย-ซ้าย-ขวา-ขวา) ที่พบในเพลงตามกวาง 3 ชั้น 1 ครั้ง

ตัวอย่าง การแบ่งมือฆ้องตีไล่เสียงขึ้น 4 เสียง (ซ้าย-ซ้าย-ขวา-ขวา)

- - - ด	- - - ฟ	- - - ซ	- - - ล	- ท - ด̣	ร̣ ด̣ - -	- - ซ ล	- - ท ด̣
- - - ซ	- - - ฟ	- - - ซ	- - - ล	- ฟ - -	- - ท ล	ซ ฟ - -	ซ ล - -

8) การแบ่งมือฆ้องตีไล่เสียงลง 4 เสียง (ขวา-ขวา-ซ้าย-ซ้าย) ที่พบในเพลงตามกวาง 3 ชั้น 1 ครั้ง

ตัวอย่าง การแบ่งมือฆ้องตีไล่เสียงลง 4 เสียง (ขวา-ขวา-ซ้าย-ซ้าย)

- - - ด	- - - ฟ	- - - ซ	- - - ล	- ท - ด̣	ร̣ ด̣ - -	- - ซ ล	- - ท ด̣
- - - ซ	- - - ฟ	- - - ซ	- - - ล	- ฟ - -	- - ท ล	ซ ฟ - -	ซ ล - -

9) การแบ่งมือฆ้องตีมือ ซ้าย 1 เสียง ขวา 2 เสียง คู่สี่ ที่พบในเพลงตามกวาง 3 ชั้น 3 ครั้ง

ตัวอย่าง การแบ่งมือฆ้อง ซ้าย 1 เสียง ขวา 2 เสียง คู่สี่

- ซ - -	ฟ ฟ - -	ท ท - -	ด̣ ด̣ - ร̣	- ท - ด̣	- ร̣ - ร̣	- ร̣ - ร̣	- ร̣ - ด̣
- ร - ด	- - - ท̣	- - - ด	- - - ร	- ท̣ - ด	- ร - ฟ	- ซ - ฟ	- ร - ด

10) การแบ่งมือฆ้องตีมือ ซ้าย 1 เสียง ขวา 2 เสียง คู่แปด ที่พบในเพลงตามกวาง 3 ชั้น 20 ครั้ง

ตัวอย่าง การแบ่งมือฆ้อง ซ้าย 1 เสียง ขวา 2 เสียง คู่แปด

- ล - -	ซ ม - -	ด̣ ด̣ - -	ร̣ ร̣ - ม̣	- ม̣ - ม̣	- ม̣ - -	ม̣ ม̣ - -	ร̣ ร̣ - ด̣
- - ซ ม	- - ร ด	- - - ร	- - - ม	- ซ - ล	- ซ - ม	- - - ร	- - - ด

4.3.3 การแบ่งมือฆ้องตีกรอคู่ต่าง ๆ ได้แก่

1) การแบ่งมือฆ้องตีกรอคู่สี่ ที่พบในเพลงตามกวาง 3 ชั้น 1 ครั้ง

ตัวอย่าง การแบ่งมือฆ้องตีกรอคู่สี่

- - - ด	- - - ฟ	- - - ซ	- - - ล	- ท - ด̣	ร̣ ด̣ - -	- - ซ ล	- - ท ด̣
- - - ซ	- - - ฟ	- - - ซ	- - - ล	- ฟ - -	- - ท ล	ซ ฟ - -	ซ ล - -

2) การแบ่งมือฆ้องตีกรอคู่หก ที่พบในเพลงตามกวาง 3 ชั้น 1 ครั้ง

ตัวอย่าง การแบ่งมือฆ้องตีกรอคู่หก

- - - รฺ	- - - รฺ	- - - รฺ	- - - ดฺ	- - - -	- ท - ดฺ	- ท - -	- ดฺ - ดฺ
- - - ร	- - - ฟ	- - - ร	- - - ด	- - - -	- ทฺ - ด	- ทฺ - ด	- - - -

3) การแบ่งมือฆ้องตีกรอคู่แปด ที่พบในเพลงตามกวาง 3 ชั้น 14 ครั้ง

ตัวอย่าง การแบ่งมือฆ้องตีกรอคู่แปด

- - - ดฺ	- - - ท	- - - ลฺ	- - - ท	- ฟ - ฟ	- ฟ - ท	- รฺ ดฺ ท	- ล - ซ
- - - ด	- - - ทฺ	- - - ลฺ	- - - ท	- ด - -	ด - - ทฺ	- ร ด ทฺ	- ลฺ - ซฺ

ตารางที่ 3 ตารางแสดงจำนวนการแบ่งมือฆ้องที่ตีพร้อมกัน

การแบ่งมือฆ้อง	ครั้ง
การแบ่งมือฆ้องคู่สี่	9
การแบ่งมือฆ้องคู่ห้า	3
การแบ่งมือฆ้องคู่หก	9
การแบ่งมือฆ้องคู่แปด	55

ที่มา : ผู้วิจัย

ตารางที่ 4 ตารางแสดงจำนวนการแบ่งมือฆ้องที่ตีไม่พร้อมกัน

การแบ่งมือฆ้อง	ครั้ง
การแบ่งมือฆ้องตีมือเดียว ซ้าย 1 เสียง	20
การแบ่งมือฆ้องตีมือเดียว ขวา 1 เสียง	24
การแบ่งมือฆ้องตีมือเดียวซ้าย 2 เสียง	7
การแบ่งมือฆ้องตีมือเดียวขวา 2 เสียง	10
การแบ่งมือฆ้องตีไล่เสียงลง 3 เสียง (ขวา-ซ้าย-ซ้าย)	1
การแบ่งมือฆ้องตีไล่เสียงลง ซ้าย 4 เสียง	1
การแบ่งมือฆ้องตีไล่เสียงขึ้น 4 เสียง (ซ้าย-ซ้าย-ขวา-ขวา)	1
การแบ่งมือฆ้องตีไล่เสียงลง 4 เสียง (ขวา-ขวา-ซ้าย-ซ้าย)	1
การแบ่งมือฆ้อง ซ้าย 1 เสียง ขวา 2 เสียง คู่สี่	3
การแบ่งมือฆ้อง ซ้าย 1 เสียง ขวา 2 เสียง คู่แปด	20

ที่มา : ผู้วิจัย

ตารางที่ 5 ตารางแสดงจำนวนการแบ่งมือฆ้องตีกรอคู่ต่าง ๆ

การแบ่งมือฆ้อง	ครั้ง
การแบ่งมือฆ้องตีกรอคู่สี่	1
การแบ่งมือฆ้องตีกรอคู่หก	1
การแบ่งมือฆ้องตีกรอคู่แปด	14

ที่มา : ผู้วิจัย

4.4 วิเคราะห์โครงสร้างเดี่ยวระนาดทุ้มเพลงตามกวาง 3 ชั้น

จากการศึกษาโครงสร้างเพลงตามกวาง 3 ชั้น ในข้อ 4.3 นั้น ผลการวิเคราะห์โครงสร้างของทำนองหลักพบว่าเพลงตามกวาง 3 ชั้น เป็นเพลง ท่อนเดียว บรรเลง 2 เที่ยวกลับ ใช้หน้าทับปรบไก่ 3 ชั้น ในการบรรเลง ซึ่งสอดคล้องกับที่ผู้วิจัยได้สร้างสรรค์ทางเดี่ยวระนาดทุ้มเพลงตามกวาง 3 ชั้น ซึ่งวิเคราะห์โครงสร้างทางเดี่ยวได้ดังต่อไปนี้

4.4.1 วิเคราะห์โครงสร้างเดี่ยวระนาดทุ้มเพลงตามกวาง 3 ชั้น เที่ยวแรก

ประโยคที่ 1 จังหวะที่ 1

- - ดำ รำ	- - ดำดำ-	-ท-ทรัฟ-	- -ซท -	- ซ - -	- - - ฟ	- ด - ทฺ	- ลฺ - ซฺ
- ท - -	- ด - -ดำ	- ฟ - ฟ	ร-ฟ - -ท	- - ฟ ร	ด ทฺ ฟฺ -	ทฺ - ลฺ -	ซฺ - ฟฺ รฺ

ทางเดี่ยวระนาดทุ้มเพลงตามกวาง 3 ชั้น เที่ยวแรก ประโยคที่ 1 จังหวะที่ 1 พบการตีสะบัดเรียงเสียงขึ้นในโน้ตห้องที่ 1 พบการตีสะบัดยืนเสียงเดียวในโน้ตห้องที่ 2 พบการตีตามเรียงเสียงขึ้นในโน้ตห้องที่ 3 พบการตีสะบัดเรียงเสียงขึ้นข้ามเสียงในโน้ตห้องที่ 2 พบการตีสะบัดเรียงเสียงลงและตีสลับมือในโน้ตห้องที่ 5 - 8

ประโยคที่ 2 จังหวะที่ 1

- - ดด-	- - ฟฟ-	- - ฟฺฟฺ-	ด-ลฺลฺ-ล	- - ท ดำ	รำ ดำ - -	- - ท ดำ	- - - -
- - - ด	- - - ฟ	- รฺ - -ฟฺ	- - ลฺ -	ซ ล - -	- - ท ล	ซ ล - ซ	- - - -

ทางเดี่ยวระนาดทุ้มเพลงตามกวาง 3 ชั้น เที่ยวแรก ประโยคที่ 2 จังหวะที่ 1 พบการสะบัดยืนเสียงเดียวในโน้ตห้องที่ 2 - 4 พบการตีตามเรียงเสียงขึ้นในโน้ตห้องที่ 5 พบการตีตามเรียงเสียงลงในโน้ตห้องที่ 6 และทำนองลงจบวรรคก่อนจังหวะในโน้ตห้องที่ 7

ประโยคที่ 1 จังหวะที่ 2

รำ ฟำ - -	ฟำ รำ - -	รำ ฟำ - -	- - ดำ -	รำ - รำ ดำ	- ดำ - ล	- - ท ดำ	- - - -
- - ฟ ร	- - ร ฟ	- - ฟ ร	- - ด -	- ซ - -	ท - ซ -	ซ ล - ซฺ	- - - -

ทางเดี่ยวระนาดทุ้มเพลงตามกวาง 3 ชั้น เที่ยวแรก ประโยคที่ 1 จังหวะที่ 2 พบการตีสวนมือออกในโน้ตห้องที่ 1 และห้องที่ 3 พบการตีสวนมือเข้าในโน้ตห้องที่ 2 และการตีสลับมือในโน้ตห้องที่ 7 - 8 ทำนองลงจบวรรคก่อนจังหวะในโน้ตห้องที่ 7

ประโยคที่ 2 จังหวะที่ 2

- ซฺซฺ- ซ	- - - ล	- - - ท	- - - ดำ	- - - ซ	- - - ดำ	มำ - - -	- มำ - -
- - ซ -	ทฺ ลฺ - -	ด ทฺ - -	ร ด - -	ด ซฺ - -	ซฺ ด - -	- ร ม ซ	- ม - ม

ทางเดี่ยวระนาดทุ้มเพลงตามกวาง 3 ชั้น เที่ยวแรก ประโยคที่ 2 จังหวะที่ 2 พบการตีสะบัดยืนเสียงเดียวในโน้ตห้องที่ 1 พบการตีเดินมือซ้ายในโน้ตห้องที่ 2 - 7

ประโยคที่ 1 จังหวะที่ 3

- - มม-	- ซ ล ดำ	- - - ซ	ล ดำ - -	- - มม-	- ซ ล ดำ	- - - ร	ม ซ - -
- - - ม	- - - -	- ม - -	- - - ม	- - - ม	- - - -	- ด - -	- - - ม

ทางเดี่ยวระนาดทุ้มเพลงตามกวาง 3 ชั้น เที่ยวแรก ประโยคที่ 1 จังหวะที่ 3 พบการตีสะบัดยืนเสียงเดียวในโน้ตห้องที่ 1 พบการตีดูดเรียงเสียงขึ้นในโน้ตห้องที่ 2 - 4 และโน้ตห้อง 6 - 8

ประโยคที่ 2 จังหวะที่ 3

- ม - ม	- ดำ - -	- ร - ร	- ล - -	- ด - ล	- ซ - -	- ลฺ - ลฺ	- ม - -
- - ร -	ร ด - ด	- - ด -	ด ลฺ - ล	- - ลฺ -	ลฺ ซฺ - ซฺ	- - ซฺ -	ซฺ มฺ - ม

ทางเดี่ยวระนาดทุ้มเพลงตามกวาง 3 ชั้น เที่ยวแรก ประโยคที่ 2 จังหวะที่ 3 พบการตีสลับมือในโน้ตห้องที่ 1 - 3 - 5 และห้องที่ 7 พบการตีคู่ 8 พร้อมกับการวิธีการบรรเลงเน้นเสียงในโน้ตห้องที่ 2 - 4 - 6 และห้องที่ 8

ประโยคที่ 1 จังหวะที่ 4

- - รฺรฺ-	มฺ ซฺ - -	ซฺ ลฺ - -	ลฺ ดฺ - -	ด ร - -	ร ม - -	ม ซ - -	- - มำ -
- - - รฺ	- - - มฺ	- - - ซฺ	- - - ลฺ	- - - ด	- - - ร	- - - ม	- - ม -

ทางเดี่ยวระนาดทุ้มเพลงตามกวาง 3 ชั้น เที่ยวแรก ประโยคที่ 1 จังหวะที่ 4 พบการตีสะบัดยืนเสียงเดียวแล้วตีดูดเรียงเสียงขึ้นทันทีทั้งประโยค

ประโยคที่ 2 จังหวะที่ 4

ดำ - ซ ล	- - ท ดำ	- ดำ รำ มำ	- - - -	- - มำ -	ท ดำ รำ มำ	- - ซ ล	ท ดำ - -
- ม - -	ซ ล - -	ท - - -	- - ม -	- - - ล	- - - -	- ม - -	- - ด -

ทางเดี่ยวระนาดทุ้มเพลงตามกวาง 3 ชั้น เที่ยวแรก ประโยคที่ 2 จังหวะที่ 4 พบการตีสลับมือในโน้ตห้องที่ 1 - 2 แล้วลงจบก่อนจังหวะ พบการตีดูดเรียงเสียงขึ้นในโน้ตห้องที่ 3 - 4 - 6 - 7 และโน้ตห้องที่ 8

ประโยคที่ 1 จังหวะที่ 5

ฟ - - ร	- - ด -	- ฺ - -	- - ร -	- ร - -	- ฟ - -	- ซ - -	- - ท -
- ร ด -	ด ฺ - ฺ	ล - ล ซ	ฟ ร ร -	ร - ร ฟ	- - ฟ ซ	- - ซ ฺ	- - ฺ -

ทางเดี่ยวระนาดทุ้มเพลงตามกวาง 3 ชั้น เที่ยวแรก ประโยคที่ 1 จังหวะที่ 5 พบการตีคลุกจังหวะในโน้ตห้องที่ 1 - 4 พบการตีล้วงหน้าในโน้ตห้องที่ 5 - 7

ประโยคที่ 2 จังหวะที่ 5

- ท - -	- ฟ - -	- ท - -	- - ร ำ -	- ฟ ำ - ฟ ำ	- ท - -	- ฟ ำ - -	- ด ำ - -
ฺ - ฺ ฟ	- - ฟ ฺ ท	- - ฟ ร	- - ร -	ฟ - ฟ -	ฺ - - ฟ	- - ซ ฺ ด	- ด - ด ฺ

ทางเดี่ยวระนาดทุ้มเพลงตามกวาง 3 ชั้น เที่ยวแรก ประโยคที่ 2 จังหวะที่ 5 พบการตีโขกในโน้ตห้องที่ 5 - 6

ประโยคที่ 1 จังหวะที่ 6

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

ทางเดี่ยวระนาดทุ้มเพลงตามกวาง 3 ชั้น เที่ยวแรก ประโยคที่ 1 จังหวะที่ 6 พบการตีคู่ 8 พร้อมกับการวิธีการบรรเลงเน้นเสียงในโน้ตห้องที่ 1 - 4 พบการตีดูดเรียงเสียงขึ้นในโน้ตห้องที่ 6 - 8

ประโยคที่ 2 จังหวะที่ 6

ท - ฟ ท	- ท - -	- ฟ - ร	- - - -	ฟ - ร ฟ	- ฟ - ร	- ด - ฺ	- ล ฺ - -
- ร - -	- - ฟ ร	- - ร -	- ฺ - -	- ฺ - -	ฟ ฺ - ร -	ด - ฺ -	ล ฺ - - ซ

ทางเดี่ยวระนาดทุ้มเพลงตามกวาง 3 ชั้น เที่ยวแรก ประโยคที่ 1 จังหวะที่ 6 พบการสลับมือข้ามเสียงเป็นคอร์ดเปียโนแล้วลงจบก่อนจังหวะในโน้ตห้องที่ 1 - 4 พบการตีสลับมือในโน้ตห้องที่ 5 - 8

4.4.2 วิเคราะห์โครงสร้างเดี่ยวระนาดทุ้มเพลงตามกวาง 3 ชั้น เที่ยวกลับ

ประโยคที่ 1 จังหวะที่ 1

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

ทางเดี่ยวระนาดทุ้มเพลงตามกวาง 3 ชั้น เที่ยวกลับ ประโยคที่ 1 จังหวะที่ 1 พบการตีสลับมือทั้งประโยค

ประโยคที่ 2 จังหวะที่ 1

- ม - ร	- ด - ฟ	- - ม ฟ	ซ ล - -	- - - ล	ท ด̣ - -	- - ซ ล	ท ด̣ - -
- ท̣ - ล̣	- ซ̣ - ฟ̣	- ร - -	- - - -	- ซ - -	- - - ซ	- ฟ - -	- - - -

ทางเดี่ยวระนาดทุ้มเพลงตามกวาง 3 ชั้น เที่ยวกลับ ประโยคที่ 2 จังหวะที่ 1 พบการตีสอดแทรกสำเนียงมอญในโน้ตห้องที่ 1 - 2 พบการตีดูดเรียงเสียงขึ้นในโน้ตห้องที่ 3 - 8

ประโยคที่ 1 จังหวะที่ 2

- ร̣ - -	- ฟ - -	- ร̣ - -	- ด̣ - -	- ร̣ ด̣ -	ด̣ ร̣ - -	- ร̣ ด̣ -	- ด̣ - -
ร - ร ฟ	- - ฟ ร	- - ร ฟ	- ด - -	- - - ด	- - - ฟ	- - - ด	- ฟ - -

ทางเดี่ยวระนาดทุ้มเพลงตามกวาง 3 ชั้น เที่ยวกลับ ประโยคที่ 1 จังหวะที่ 2 พบการตีสลับมือทั้งประโยค

ประโยคที่ 2 จังหวะที่ 2

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

ทางเดี่ยวระนาดทุ้มเพลงตามกวาง 3 ชั้น เที่ยวกลับ ประโยคที่ 2 จังหวะที่ 2 พบการตีคู่ 8 พร้อมกับการวิธีการบรรเลงเน้นเสียงในโน้ตห้องที่ 1 - 4 พบการตีล้วงหน้าในโน้ตห้องที่ 5 และพบการตีสลับมือในโน้ตห้องที่ 8

ประโยคที่ 1 จังหวะที่ 3

- - ด̣ -	ซ ล ท ด̣	- - ร̣ ด̣	- - - -	- - ล ซ	- - - -	- - - -	ท ด ร ม
- - - ม	- - - -	- - - -	ท ล ซ ม	- - - -	ฟ ม ร ด	- - ซ̣ ล̣	- - - -

ทางเดี่ยวระนาดทุ้มเพลงตามกวาง 3 ชั้น เที่ยวกลับ ประโยคที่ 1 จังหวะที่ 3 พบการตีเรียงเสียงขึ้นในโน้ตห้องที่ 1 - 2 โน้ตห้องที่ 7 - 8 และพบการตีเรียงเสียงลงในโน้ตห้องที่ 3 - 6

ประโยคที่ 2 จังหวะที่ 3

- - ซ ม	- - - ด	- - - ร̣	- - - ล	- - - ด̣	- - - ซ	- - - ล	ซ ม - ม
- - - -	ร ด - ซ̣	- - ล -	ด̣ ล - ม	- - ซ -	ล ซ - ร	- - ม -	- - - ท̣

ทางเดี่ยวระนาดทุ้มเพลงตามกวาง 3 ชั้น เที่ยวกลับ ประโยคที่ 2 จังหวะที่ 3 พบการตีตามและลงคู่ 4 เน้นเสียงทั้งประโยค

ประโยคที่ 1 จังหวะที่ 4

- - ร -	- ม - -	- - ซ -	- ล - -	- - ดำ -	- ล - ล	- - ซ -	- ม - -
- - รฺ -	ซฺ มฺ - มฺ	- - ซฺ -	ด ลฺ - ลฺ	- - ด -	ด ลฺ - ลฺ	- - ซฺ -	ซฺ มฺ - ม

ทางเดี่ยวระนาดทุ้มเพลงตามกวาง 3 ชั้น เที่ยวกลับ ประโยคที่ 1 จังหวะที่ 4 พบการตีคู่ 8 พร้อมกับการวิธีการบรรเลงเน้นเสียงทั้งประโยค

ประโยคที่ 2 จังหวะที่ 4

ด - ซฺ ลฺ	- - ทฺ ด	- ลฺ ทฺ ด	ร ม - -	- - ซ ล	ท ดำ รำ มำ	- ล - -	- - - -
- มฺ - -	ซฺ ลฺ - -	ซฺ - - -	- - - -	ร ม - -	- - - ม	- - ซ ม	ร ด - -

ทางเดี่ยวระนาดทุ้มเพลงตามกวาง 3 ชั้น เที่ยวกลับ ประโยคที่ 2 จังหวะที่ 4 พบการตีสลับมือและลงจบก่อนจังหวะในโน้ตห้องที่ 1 - 4 พบการตีเรียงเสียงขึ้นในโน้ตห้อง 5 - 6 และพบการตีเรียงเสียงลงในโน้ตห้องที่ 7 - 8

ประโยคที่ 1 จังหวะที่ 5

ฟ ซ ฟ -	- ฟ - ท	- - - ดำ	- รำ - -	ฟำ - ฟำ ฟำ	- ดำ - รำ	- - - ดำ	- ท - -
- - - ฟฺ	- ด - ทฺ	- - - ด	- ร - -	- ฟ - -	- ด - ร	- - - ด	- ทฺ - -

ทางเดี่ยวระนาดทุ้มเพลงตามกวาง 3 ชั้น เที่ยวกลับ ประโยคที่ 1 จังหวะที่ 5 พบการตีสอดแทรกสำเนียงมอญทั้งประโยค

ประโยคที่ 2 จังหวะที่ 5

- ฟ - -	- ฟ - ท	- - - ดำ	- รำ - -	ฟำ - ดำ รำ	มำ ฟำ - -	ซ ล ท ดำ	- - - -
- ฟฺ - -	ด - - ทฺ	- - - ด	- ร - -	- ท - -	- - - ฟ	- - - -	- ด - -

ทางเดี่ยวระนาดทุ้มเพลงตามกวาง 3 ชั้น เที่ยวกลับ ประโยคที่ 2 จังหวะที่ 5 พบการตีสอดแทรกสำเนียงมอญในโน้ตห้องที่ 1 - 4 พบการตีดูดเรียงเสียงขึ้นและลงจบก่อนจังหวะ

ประโยคที่ 1 จังหวะที่ 6

- - - ซ	- ท - ล	- - - ท	- รำ - ดำ	ดำ - ดำ -	- - ซ -	- ซ - ม	- - - -
- - - ซฺ	- - มฺ ลฺ	- - - ทฺ	- - ซ ด	- - - -	- ซ - ม	- - ม -	- ด - -

ทางเดี่ยวระนาดทุ้มเพลงตามกวาง 3 ชั้น เที่ยวกลับ ประโยคที่ 1 จังหวะที่ 6 พบการตีคู่ 8 พร้อมกับการวิธีการบรรเลงเน้นเสียงในโน้ตห้องที่ 1 - 4 พบการตีโขกลักจังหวะในโน้ตห้องที่ 5 พบการตีสลับมือในโน้ตห้องที่ 6 - 8

ประโยคที่ 2 จังหวะที่ 6

- ฟ - ท	- - ด ร	- ร - ร	- ด - ท	- ฟ - -	- ฟ - ท	- ร ด ท	- ล - ซ
- ด - ท	- - - ร	- ฟ - ร	- ด - ท	- ฟ - -	ด - - ท	- ร ด ท	- ล - ซ

ทางเดี่ยวระนาดทุ้มเพลงตามกวาง 3 ชั้น เที่ยวกลับ ประโยคที่ 2 จังหวะที่ 6 เป็นประโยคลงจบเพลงเป็นสำนวนของทำนองหลัก

ผู้วิจัยสรุปผลการวิเคราะห์โครงสร้างทางเดี่ยวระนาดทุ้มเพลงตามกวางใน ได้ว่าพบวิธีการบรรเลงได้ดังต่อไปนี้ พบการการตีสลับมือ การตีสอดแทรกสำเนียงมอญ การตีดูดเรียงเสียงขึ้น การตีคู่ 8 ลักษณะการบรรเลงเน้นเสียง 3 ครั้ง การตีล้วงหน้า การตีโขก การตีตาม การตีประคบเสียง การตีเรียงเสียงขึ้น การตีเรียงเสียงลง การตีลักจังหว การตีดูดข้ามเสียง และพบการตีแตะเดินทำนองมือซ้าย

บทที่ 5
สรุปผล อภิปรายผล และข้อเสนอแนะ

งานวิจัยเรื่องการสร้างสรรค์การประพันธ์ทางเดี่ยวระนาดทุ้มเพลงตามกวาง 3 ชั้น เพื่อถ่ายทอดองค์ความรู้สู่นักดนตรีไทยวิชาชีพ เป็นการพัฒนาศิลปวัฒนธรรม และสร้างรายได้เชิงพื้นที่ เป็นการแก้ไขปัญหาความเหลื่อมล้ำ เป็นการวิจัยโดยใช้ระเบียบวิธีวิจัยเชิงคุณภาพมีขั้นตอนการศึกษา 3 ชั้นตอน คือ การเก็บรวบรวมข้อมูล การสร้างสรรค์ และการเสนอผลการวิจัยในการเก็บข้อมูลผู้วิจัยได้รวบรวมจากเอกสารและข้อมูลภาคสนามจากการสัมภาษณ์ผู้เชี่ยวชาญและนักวิชาการที่เกี่ยวข้อง การบันทึกข้อมูลเพลงเพื่อนำข้อมูลมาวิเคราะห์ สรุปผลได้ดังต่อไปนี้

5.1 สรุปผลการวิจัย

5.1.1 วิเคราะห์จังหวะฉิ่งและหน้าทับสองหน้า

1) จังหวะฉิ่ง

สรุปได้ว่า จังหวะฉิ่งและหน้าทับสองหน้าที่ใช้บรรเลงประกอบจังหวะเพลงตามกวาง 3 ชั้น ทางเดี่ยวเพลงตามกวาง 3 ชั้น ใช้จังหวะฉิ่งในอัตราจังหวะ 3 ชั้น สำหรับบรรเลงควบคุม และในสำสวนเดี่ยวที่ผู้วิจัยสอดแทรกสำเนียงภาษา ซึ่งเป็นสำเนียงมอญ ผู้วิจัยได้ใช้จังหวะฉิ่ง 2 ชั้น สำหรับบรรเลงควบคุม

2) หน้าทับสองหน้า

สรุปได้ว่า หน้าทับกลองสองหน้าที่ใช้บรรเลงในทางเดี่ยวระนาดทุ้มเพลงตามกวาง 3 ชั้น คือ หน้าทับปรบไก่ 3 ชั้น และในสำสวนเดี่ยวที่ผู้วิจัยสอดแทรกสำเนียงภาษา ซึ่งเป็นสำเนียงมอญ ผู้วิจัยได้ใช้หน้าทับมอญ 2 ชั้น สำหรับบรรเลงควบคุมหน้าทับ

3) ทำนองหลักเพลงตามกวาง 3 ชั้น

สรุปได้ว่า ทำนองเพลงตามกวาง 3 ชั้น เป็นเพลงที่มีสำนวนเป็นทางพื้น เรียบง่าย ไม่สลับซับซ้อน แต่พบการเปลี่ยนบันไดเสียงอยู่หลายที่ด้วยกัน แต่ยังคงรักษาความกลมกลืนของเพลงได้เป็นอย่างดี ซึ่งลักษณะคล้ายคลึงกับเพลงพญาโศก 3 ชั้น ในส่วนหน้าทับปรบไก่ 3 ชั้น และอัตราจังหวะฉิ่งข้างต้นในผลการวิเคราะห์จึงเหมาะสมในการบรรเลงกำกับจังหวะและหน้าทับในเพลงตามกวาง 3 ชั้น เป็นอย่างดี

5.1.2 วิเคราะห์บันไดเสียงเพลงตามกวาง 3 ชั้น

สรุปได้ว่า ผลการวิเคราะห์ทำนองหลักเพลงตามกวาง 3 ชั้น พร้อมกับจังหวะฉิ่งและหน้าทับ พบว่า เป็นเพลงที่มี 3 บันไดเสียง คือ บันไดเสียงฟา (ฟ ซ ล x ด ร x) บันไดเสียงที (ท ด ร x ฟ ซ x) และบันไดเสียงโด (ด ร ม x ซ ล x) โดยพบบันไดเสียงฟาทั้งหมด 1 ประโยค บันไดเสียงที 6 ประโยค และบันไดเสียงโด 5 ประโยค แสดงให้เห็นได้ว่าเพลงตามกวาง 3 ชั้น มีการเคลื่อนตัวของบันไดเสียงอยู่เพียงแค่ 3 บันไดเสียงโดยที่บันไดเสียงดังกล่าวนั้นมีความกลมกลืนกันอย่างลงตัว และพบลูกตก ท (ท1) จำนวน 3 ครั้ง พบลูกตก ซ (ท5) จำนวน 1 ครั้ง พบลูกตก ซ (ท6) จำนวน 1 ครั้ง พบลูกตก ร (ท3) จำนวน 2 ครั้ง พบลูกตก ซ (ท6) จำนวน 1 ครั้ง พบลูกตก ล (ฟ3) จำนวน 1 ครั้ง พบลูกตก ด (ด1) จำนวน 2 ครั้ง พบลูกตก ด (ท2) จำนวน 5 ครั้ง พบลูกตก ม (ด3) จำนวน 5 ครั้ง พบลูกตก ด (ฟ5) จำนวน 1 ครั้ง พบลูกตก ล (ด6) จำนวน 2 ครั้ง

5.1.3 วิเคราะห์วิธีการแบ่งมือทำนองหลักเพลงตามกวาง 3 ชั้น

สรุปได้ว่า เพลงตามกวาง 3 ชั้น มีลักษณะของการแบ่งมือที่เป็นแบบแผนในการบรรเลงและสามารถนำไปใช้ในการบรรเลงในเพลงอื่น ๆ ได้ แบ่งมือฆ้องวงใหญ่ แบ่งออกได้ 3 ลักษณะ คือ 1) การแบ่งมือฆ้องที่ตีพร้อมกัน ได้แก่ คู่สี่ คู่ห้า คู่หก และคู่แปด 2) การแบ่งมือฆ้องที่ตีไม่พร้อมกัน ได้แก่ ซ้าย 1 เสียง ขวา 1 เสียง ซ้าย 2 เสียง ขวา 2 เสียง ตีไล่เสียงลง 3 เสียง (ขวา-ซ้าย-ซ้าย) ไล่เสียงลง ซ้าย 4 เสียง ตีไล่เสียงขึ้น 4 เสียง (ซ้าย-ซ้าย-ขวา-ขวา) ตีไล่เสียงลง 4 เสียง (ขวา-ขวา-ซ้าย-ซ้าย) ซ้าย 1 เสียง ขวา 2 เสียง คู่สี่ และซ้าย 1 เสียง ขวา 2 เสียง คู่แปด และ 3) การแบ่งมือฆ้องตีกรอคู่ต่าง ๆ ได้แก่ กรอคู่สี่ กรอคู่หก และกรอคู่แปด

1) การแบ่งมือฆ้องที่ตีพร้อมกัน สรุปได้ว่า พบการแบ่งมือฆ้องคู่สี่ 9 ครั้ง พบการแบ่งมือฆ้องคู่ห้า 3 ครั้ง พบการแบ่งมือฆ้องคู่หก 9 ครั้ง และพบการแบ่งมือฆ้องคู่แปด 55 ครั้ง

2) การแบ่งมือฆ้องที่ตีไม่พร้อมกัน สรุปได้ว่า พบการแบ่งมือฆ้องตีมือเดียวซ้าย 1 เสียง 20 ครั้ง พบ การแบ่งมือฆ้องตีมือเดียว ขวา 1 เสียง 24 ครั้ง พบการแบ่งมือฆ้องตีมือเดียวซ้าย 2 เสียง 7 ครั้ง พบการแบ่งมือฆ้องตีมือเดียวขวา 2 เสียง 10 ครั้ง พบการแบ่งมือฆ้องตีไล่เสียงลง 3 เสียง (ขวา-ซ้าย-ซ้าย) 1 ครั้ง พบการแบ่งมือฆ้องตีไล่เสียงลง ซ้าย 4 เสียง 1 ครั้ง พบการแบ่งมือฆ้องตีไล่เสียงขึ้น 4 เสียง (ซ้าย-ซ้าย-ขวา-ขวา) 1 ครั้ง พบการแบ่งมือฆ้องตีไล่เสียงลง 4 เสียง (ขวา-ขวา-ซ้าย-ซ้าย) 1 ครั้ง พบการแบ่งมือฆ้องซ้าย 1 เสียง ขวา 2 เสียง คู่สี่ 3 ครั้ง พบการแบ่งมือฆ้องซ้าย 1 เสียง ขวา 2 เสียง และพบคู่แปด 20 ครั้ง

3) การแบ่งมือฆ้องตีกรอคู่ต่าง ๆ สรุปได้ว่า พบการแบ่งมือฆ้องตีกรอคู่สี่ 1 ครั้ง พบการแบ่งมือฆ้องตีกรอคู่หก 1 ครั้ง และพบการแบ่งมือฆ้องตีกรอคู่แปด 14 ครั้ง

5.1.4 วิเคราะห์โครงสร้างเดี่ยวระนาดทุ้มเพลงตามกวาง 3 ชั้น

สรุปได้ว่า โครงสร้างทางเดี่ยวระนาดทุ้มเพลงตามกวาง พบวิธีการบรรเลงได้ดังต่อไปนี้ พบการการตีสลับมือ การตีสอดแทรกสำเนียงมอญ การตีดูดเรียงเสียงขึ้น การตีคู่ 8 ลักษณะการบรรเลงเน้นเสียง 3 ครั้ง การตีล้วงหน้า การตีโขก การตีตาม การตีประคบเสียง การตีเรียงเสียงขึ้น การตีเรียงเสียงลง การตีลักจังหวะ การตีดูดข้ามเสียง และพบการตีแตะเดินทำนองมือซ้าย

5.2 อภิปรายผล

งานวิจัยเรื่องการสร้างสรรค์การประพันธ์ทางเดี่ยวระนาดทุ้มเพลงตามกวาง 3 ชั้น เพื่อถ่ายทอดองค์ความรู้สู่นักดนตรีไทยวิชาชีพ เป็นการพัฒนาศิลปวัฒนธรรม และสร้างรายได้เชิงพื้นที่ เป็นการแก้ไขปัญหาความเหลื่อมล้ำ พบประเด็นต่าง ๆ ที่สำคัญในงานวิจัยคือประเด็นที่ 1 ประเด็นการสร้างสรรค์การประพันธ์ทางเดี่ยวระนาดทุ้มเพลงตามกวาง 3 ชั้นนั้น ผู้วิจัยได้ประพันธ์ทางเดี่ยวเพลงตามกวาง 3 ชั้น ไว้ 2 เที่ยว ในแต่ละเที่ยวนั้นมีอัตลักษณ์ที่แตกต่างกัน พบวิธีการใช้สำนวนกลอนที่บรรเลงหลากหลาย ประเด็นที่ 2 การถ่ายทอดองค์ความรู้สู่ชุมชน ประเด็นนี้เป็นประเด็นที่สำคัญมาก เพราะจากการที่ผู้วิจัยได้สร้างสรรค์องค์ความรู้ใหม่ขึ้นมาแล้วนั้นผู้วิจัยได้นำองค์ความรู้ถ่ายทอดสู่ศิลปินในชุมชนชุมชนและศิลปินในชุมชนนำองค์ความรู้นั้นออกรับงานแสดงเป็นการประกอบอาชีพ เป็นประเด็นที่ตอบคลายปัญหาเรื่องความเหลื่อมล้ำของสังคมไทย จึงทำให้งานวิจัยเรื่องนี้เกิดความสมบูรณ์ทั้งด้านวิชาการดนตรีและด้านศิลปะอย่างเป็นรูปธรรม

5.3 ข้อเสนอแนะ

5.3.1 ข้อเสนอแนะทั่วไป

ผู้วิจัยมีข้อเสนอแนะจากการดำเนินงานวิจัยเรื่องการสร้างสรรค์การประพันธ์ทางเดี่ยวระนาดทุ้มเพลงตามกวาง 3 ชั้น เพื่อถ่ายทอดองค์ความรู้สู่นักดนตรีไทยวิชาชีพ เป็นการพัฒนาศิลปวัฒนธรรม และสร้างรายได้เชิงพื้นที่ เป็นการแก้ไขปัญหาความเหลื่อมล้ำ หลังจากเสร็จสิ้นกระบวนการวิจัยแล้วนั้น ทำให้ผู้วิจัยตระหนักถึงความสำคัญของการบรรเลงเดี่ยวระนาดทุ้มและการสร้างสรรค์เพลงไทยรวมถึงการนำองค์ความรู้ที่ได้สร้างสรรค์ขึ้นนั้นถ่ายทอดสู่ชุมชนเพื่อเป็นการสร้างรายได้และยังเป็นการอนุรักษ์เพลงไทย เนื่องจากปัจจุบันพบว่าการเดี่ยวระนาดทุ้มเพลงประเภทเพลงท่อนเดียวมีผู้สนใจในการบรรเลงน้อยมากและพบจำนวนผู้สืบทอดน้อยมาก จึงเหมาะสำหรับเป็นข้อเสนอแนะทั่วไปสำหรับผู้ที่จะศึกษา ค้นคว้า สร้างสรรค์การวิจัยต่อไป

5.3.2 ข้อเสนอแนะในการทำวิจัย

จากที่ผู้วิจัยได้ทำการวิจัยเรื่องการประพันธ์ทางเดี่ยวระนาดทุ้มเพลงตามกวาง 3 ชั้น เพื่อถ่ายทอดองค์ความรู้สู่นักดนตรีไทยวิชาชีพ เป็นการพัฒนาศิลปวัฒนธรรม และสร้างรายได้เชิงพื้นที่ เป็นการแก้ไขปัญหาความเหลื่อมล้ำ ผู้วิจัยมีข้อเสนอแนะในการทำวิจัยว่า ผู้วิจัยท่านอื่น ๆ ควรศึกษาและสร้างสรรค์เพลงไทยประเภทเพลงเดี่ยวในอัตราตรา 3 ชั้นให้มากขึ้น เพื่อที่จะสามารถนำองค์ความรู้นั้น ๆ ไปพัฒนาให้เกิดคุณประโยชน์ต่อวงการวิชาการ หรือเป็นการสร้างสรรค์ต่อยอดเพิ่มเติมขึ้น เพื่อก่อให้เป็นคุณประโยชน์ต่อวิชาชีพดุริยางคศิลป์สืบต่อไป

บรรณานุกรม

กรมศิลปากร. (2545). **คำอธิบายรายวิชาดุริยางคศาสตร์ไทย.** กรุงเทพฯ: ห้างหุ้นส่วนจำกัดโรงพิมพ์ชวนพิมพ์.

ไขแสง ศุขวัฒนะ. (2529). **สังคีตนิยม ว่าด้วยดนตรีตะวันตก.** กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์ไทยวัฒนาพานิช.

จำลอง ม่วงท้วม. ผู้เชี่ยวชาญด้านดุริยางคศิลป์ไทย. สัมภาษณ์, 10 กรกฎาคม 2566.

เฉลิม ทองละมูล. ผู้เชี่ยวชาญดุริยางคศิลป์ไทย. สัมภาษณ์, 17 สิงหาคม 2566.

เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี. (2542). **สังคีตนิยมว่าด้วยดนตรีไทย.** กรุงเทพฯ: โอเดียนสโตร์.

_____ (2542). **สังคีตนิยมว่าด้วยดนตรีไทย ฉบับปรับปรุง.** พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพฯ: โอเดียนสโตร์.

ไชยยะ ทางมีศรี. ผู้เชี่ยวชาญด้านดุริยางคศิลป์ไทย. สัมภาษณ์, 10 กรกฎาคม 2566.

ณรงค์ชัย ปิฏกรัชต์. (2557). **สารานุกรมเพลงไทย.** นครปฐม: มหาวิทยาลัยมหิดล.

ธนิต อยู่โพธิ์. (2523). **เครื่องดนตรีไทย พร้อมด้วย ตำนานการผสมวง มโหรี ปี่พาทย์ และเครื่องสาย.** กรุงเทพฯ: กรมศิลปากร.

บุญช่วย โสวัตร. (2531). ลักษณะเพลงเดี่ยว. ใน มหาวิทยาลัยมหิดล, กรมศิลปากร, และสมาคมนักแต่งเพลงแห่งประเทศไทย. **มหากรรมเดี่ยวเพลงไทยชัยมงคล.** กรุงเทพฯ: รักษ์สิปป์.

บุญช่วย โสวัตร และนิสิตนักศึกษาปริญญาโท สาขาดุริยางค์ไทยรุ่นที่ 1. **การปรับวงดนตรีไทยขั้นสูง.** กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์เรือนแก้วการพิมพ์.

บุญธรรม ตราโมท. (2548). **คำบรรยายวิชาดุริยางศาสตร์ไทย.** กรุงเทพฯ: ศิลปสนองการพิมพ์.

บุษกร สำโรงทอง. (2539). **การดำเนินทำนองของเครื่องดนตรีประเภทเครื่องตี.** กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

_____ (2553). **ดนตรีบำบัด.** กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์สุขุมวิทมาร์เก็ตติ้ง.

บุษยา ชิตท้วม. (2561). **ทฤษฎีดุริยางค์ไทย: องค์ประกอบเพลงไทย.** กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

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

_____ (2559). **สังคีตลักษณ์วิเคราะห์.** กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

พงษศิลป์ อรุณรัตน์. (2550). **ปฐมบทดนตรีไทย.** นครปฐม: โครงการตำราและหนังสืออักษรศาสตร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร.

มนตรี ตราโมท. (2531). **ศัพท์สังคีต ของ ครูมนตรี ตราโมท.** พิมพ์ครั้งที่ 3. กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์การศาสนา.

_____ (2538). **ดุริยสาสน์ของนายมนตรี ตราโมท.** อนุสรณ์งานพระราชทานเพลิงศพนายมนตรี ตราโมท. ม.ป.ท ม.ป.พ.

_____ (2540). **ดุริยางคศาสตร์ไทย: ภาควิชาการ.** กรุงเทพฯ: มติชน.

มานพ วิสุทธิแพทย์. (2535). **ความรู้พื้นฐานที่ใช้ในการประพันธ์เพลงไทย.** เอกสารประกอบการสอนรายวิชา หลักการประพันธ์เพลงไทยเบื้องต้น คณะมนุษย์ศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ.

_____ (2534). **ดนตรีไทยวิเคราะห์.** ปริญญานิพนธ์ ชมรมดนตรีไทย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ. กรุงเทพฯ: ห้างหุ้นส่วนจำกัด โรงพิมพ์ชวนพิมพ์.

_____ (2556). **ทฤษฎีการวิเคราะห์เพลงไทย.** กรุงเทพฯ: ไทยเกษม.

ลำยอง โสวัตร. ผู้เชี่ยวชาญดุริยางคศิลป์ไทย. สัมภาษณ์, 24 กรกฎาคม 2566.

ศันสนีย์ สุวรรณ์. (2535). **สาระดนตรีศึกษา: แนวคิดสู่แนวปฏิบัติ.** กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

สมภพ คำประเสริฐ. (2543). **สืบเนื่องมาจากระนาดทุ้ม.** ในงานพระราชทานเพลิงศพนายสมภพ ขำประเสริญ. กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์ดาว.

สงบศึก ธรรมวิหาร. (2545). **ดุริยางค์ไทย.** กรุงเทพฯ: จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

สงัด ภูเขาทอง. (2532). **การดนตรีไทยและทางเข้าสู่ดนตรีไทย.** กรุงเทพฯ: เรือนแก้ว.

_____ (2532). **การดนตรีไทยและทางเข้าสู่ดนตรีไทย.** พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพฯ: เรือนแก้ว.

สิริชัยชาญ ฟักจำรูญ. (2546). **หนังสือดุริยางคศิลป์ไทย.** กรุงเทพฯ: สถาบันไทยศึกษา อาคารประชาธิปกรำไพพรรณี, จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

สุกรี เจริญสุข. (2548). **พรสวรรค์สร้างได้.** นครปฐม: วิทยาลัยดุริยศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล.

สรุพร สุวรรณ. (2551). **ดนตรีไทยในวัฒนธรรม.** กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

อุทิศ นาคสวัสดิ์. (2546). ทฤษฎีและหลักปฏิบัติดนตรีไทย และพจนานุกรมดนตรีไทย. กรุงเทพฯ: อมรินทร์พริ้นติ้งแอนด์พับลิชชิ่ง.

อุทัย ปานประยูร. ผู้เชี่ยวชาญด้านดุริยางคศิลป์ไทย. สัมภาษณ์, 10 กรกฎาคม 2566.

ภาคผนวก

ภาคผนวก ก
โน้ตระบบตัวอักษรไทย ทำนองหลักเพลงตามกวาง 3 ชั้น

ทำนองหลักเพลงตามกวาง 3 ชั้น

นายไชยยะ ทางมีศรี บอกทำนอง
นายฐิตินนท์ ผุลละศิริ บันทึกทำนอง

- - - ดำ	- - - ท	- - - ล	- - - ท	- ฟ - ฟ	- ฟ - ท	- รำ ดำ ท	- ล - ซ
- - - ด	- - - ทฺ	- - - ลฺ	- - - ทฺ	- ด - -	ด - - ทฺ	- ร ด ทฺ	- ลฺ - ซฺ

- - - ด	- - - ฟ	- - - ซ	- - - ล	- ท - ดำ	รำ ดำ - -	- - ซ ล	- - ท ดำ
- - - ซฺ	- - - ฟฺ	- - - ซฺ	- - - ลฺ	- ฟ - -	- - ท ล	ซ ฟ - -	ซ ล - -

- - - รำ	- - - รำ	- - - รำ	- - - ดำ	- - - -	- ท - ดำ	- ท - -	- ดำ - ดำ
- - - ร	- - - ฟ	- - - ร	- - - ด	- - - -	- ทฺ - ด	- ทฺ - ด	- - - -

- - - ซ	- - - ล	- - - ท	- - - ดำ	- มำ รำ ดำ	- ซ - -	ดำ ดำ - -	รำ รำ - มำ
- - - ซฺ	- - - ลฺ	- - - ทฺ	- - - ด	- ม ร ด	- ร - ด	- - - ร	- - - ม

ซ - ซ -	ซ ล - -	ซ - ซ -	ซ ล - -	ซ - ซ -	ล - ท -	ดำ - รำ ดำ	- - - -
- ร - ม	- - ซ ม	- ร - ม	- - ซ ม	- ร - ม	- ซ - ล	- ท - -	ท ล ซ ม

- มำ - มำ	- - รำ -	มำ รำ - รำ	- - ดำ -	รำ ดำ - ดำ	- - ล -	ดำ ล - ล	- - ซ -
- - รำ -	รำ ดำ - ดำ	- - ดำ -	ดำ ล - ล	- - ล -	ล ซ - ซ	- - ซ -	ซ ม - ม

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

- ล - -	ซ ม - -	ดำ ดำ - -	รำ รำ -มำ	- มำ - มำ	- มำ - -	มำ มำ - -	รำ รำ - ดำ
- - ซ ม	- - ร ด	- - - ร	- - - ม	- ซ - ล	- ซ - ม	- - - ร	- - - ด

- รำ - รำ	- ดำ - -	ท ท - -	ดำ ดำ - รำ	- รำ - รำ	- รำ - -	รำ รำ - -	ดำ ดำ - ท
- ฟ - ร	- ด - ทฺ	- - - ด	- - - ร	- ฟ - ซ	- ฟ - ร	- - - ด	- - - ทฺ

- ซ - -	ฟ ฟ - -	ท ท - -	ดำ ดำ - รำ	- ท - ดำ	- รำ - รำ	- รำ - รำ	- รำ - ดำ
- ร - ด	- - - ทฺ	- - - ด	- - - ร	- ทฺ - ด	- ร - ฟ	- ซ - ฟ	- ร - ด

- ล - -	ซ ซ - -	ล ล - -	ท ท - ดำ	- - - -	- ท - ดำ	- ท - -	- ดำ - ดำ
- ลฺ - ซฺ	- - - ลฺ	- - - ทฺ	- - - ด	- - - -	- ทฺ - ด	- ทฺ - ด	- - - -

- ฟ - ท	- - ดำ รำ	- รำ - รำ	- ดำ - ท	- ฟ - ฟ	- ฟ - ท	- รำ ดำ ท	- ล - ซ
- ด - ทฺ	- - - ร	- ฟ - ร	- ด - ทฺ	- ด - -	ด - - ทฺ	- ร ด ทฺ	- ลฺ - ซฺ

กลับต้น

ภาคผนวก ข
โน้ตระบบตัวอักษรไทย ทางเดี่ยวระนาดทุ้มเพลงตามกวาง 3 ชั้น

เดี่ยวระนาดทุ้มเพลงตามกวาง 3 ชั้น

ประพันธ์ทำนอง: ฐิตินนท์ ผุลละศิริ
ผู้บันทึกทำนอง ฐิตินนท์ ผุลละศิริ

เที่ยวแรก

- - ด์ ร์	- - ด์ด์-	-ท-ทร์ฟ์-	- -ซท -	- ซ - -	- - - ฟ	- ด - ท	- ล - ซ
- ท - -	- ด - - ด์	- ฟ - ฟ	ร-ฟ - ท	- - ฟ ร	ด ท ฟ -	ท - ล -	ซ - ฟ ร

- - ดด-	- - ฟฟ-	- - ฟ์ฟ์-	ด-ลล-ล	- - ท ด์	ร์ ด์ - -	- - ท ด์	- - - -
- - - ด	- - - ฟ	- ร - -ฟ	- - ล -	ซ ล - -	- - ท ล	ซ ล - ซ	- - - -

ร์ ฟ์ - -	ฟ์ ร์ - -	ร์ ฟ์ - -	- - ด์ -	ร์ - ร์ ด์	- ด์ - ล	- - ท ด์	- - - -
- - ฟ ร	- - ร ฟ	- - ฟ ร	- - ด -	- ซ - -	ท - ซ -	ซ ล - ซ	- - - -

- ซ์ซ์- ซ	- - - ล	- - - ท	- - - ด์	- - - ซ	- - - ด์	ม์ - - -	- ม์ - -
- - ซ์ -	ท ล - -	ด ท - -	ร ด - -	ด ซ์ - -	ซ์ ด - -	- ร ม ซ	- ม - ม

- - มม-	- ซ ล ด์	- - - ซ	ล ด์ - -	- - มม-	- ซ ล ด์	- - - ร	ม ซ - -
- - - ม	- - - -	- ม - -	- - - ม	- - - ม	- - - -	- ด - -	- - - ม

- ม - ม	- ด์ - -	- ร - ร	- ล - -	- ด - ล	- ซ - -	- ล - ล	- ม - -
- - ร -	ร ด - ด	- - ด -	ด ล - ล	- - ล -	ล ซ - ซ	- - ซ -	ซ ม - ม

- - ร์ร์-	ม ซ - -	ซ ล - -	ล ด - -	ด ร - -	ร ม - -	ม ซ - -	- - ม์ -
- - - ร์	- - - ม	- - - ซ	- - - ล	- - - ด	- - - ร	- - - ม	- - ม -

ด์ - ซ ล	- - ท ด์	- ด์ ร์ ม์	- - - -	- - ม์ -	ท ด์ ร์ ม์	- - ซ ล	ท ด์ - -
- ม - -	ซ ล - -	ท - - -	- - ม -	- - - ล	- - - -	- ม - -	- - ด -

ฟ - - ร	- - ด -	- ฺ - -	- - ร -	- ร - -	- ฟ - -	- ซ - -	- - ท -
- ร ด -	ด ฺ - ฺ	ล - ล ซ	ฟ ร ร -	ร - ร ฟ	- - ฟ ซ	- - ซ ฺ ฺ	- - ฺ -

- ท - -	- ฟ - -	- ท - -	- - ร -	- ฟ - ฟ	- ท - -	- ฟ - -	- ด - -
ฺ - ฺ ฟ	- - ฟ ท	- - ฟ ร	- - ร -	ฟ - ฟ -	ฺ - - ฟ	- - ซ ด	- ด - ด

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

ท - ฟ ท	- ท - -	- ฟ - ร	- - - -	ฟ - ร ฟ	- ฟ - ร	- ด - ฺ	- ล - -
- ร - -	- - ฟ ร	- - ร -	- ฺ - -	- ฺ - -	ฟ - ร -	ด - ฺ -	ล - - ซ

เที่ยวกลับ

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

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

- ร - -	- ฟ - -	- ร - -	- ด - -	- ร ด -	ด ร - -	- ร ด -	- ด - -
ร - ร ฟ	- - ฟ ร	- - ร ฟ	- ด - -	- - - ด	- - - ฟ	- - - ด	- ฟ - -

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

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

- - ซ ม	- - - ด	- - - รำ	- - - ล	- - - ดำ	- - - ซ	- - - ล	ซ ม - ม
- - - -	ร ด - ซฺ	- - ล -	ดำ ล - ม	- - ซ -	ล ซ - ร	- - ม -	- - - ทฺ

- - ร -	- ม - -	- - ซ -	- ล - -	- - ดำ -	- ล - ล	- - ซ -	- ม - -
- - รฺ -	ซฺ มฺ - มฺ	- - ซฺ -	ด ลฺ - ลฺ	- - ด -	ด ลฺ - ลฺ	- - ซฺ -	ซฺ มฺ - ม

ด - ซฺ ลฺ	- - ทฺ ด	- ลฺ ทฺ ด	ร ม - -	- - ซ ล	ท ดำ รำ มำ	- ล - -	- - - -
- มฺ - -	ซฺ ลฺ - -	ซฺ - - -	- - - -	ร ม - -	- - - ม	- - ซ ม	ร ด - -

ฟ ซ ฟ -	- ฟ - ท	- - - ดำ	- รำ - -	ฟ - ฟ ฟ	- ดำ - รำ	- - - ดำ	- ท - -
- - - ฟฺ	- ด - ทฺ	- - - ด	- ร - -	- ฟ - -	- ด - ร	- - - ด	- ทฺ - -

- ฟ - -	- ฟ - ท	- - - ดำ	- รำ - -	ฟ - ดำ รำ	มำ ฟ - -	ซ ล ท ดำ	- - - -
- ฟฺ - -	ด - - ทฺ	- - - ด	- ร - -	- ท - -	- - - ฟ	- - - -	- ด - -

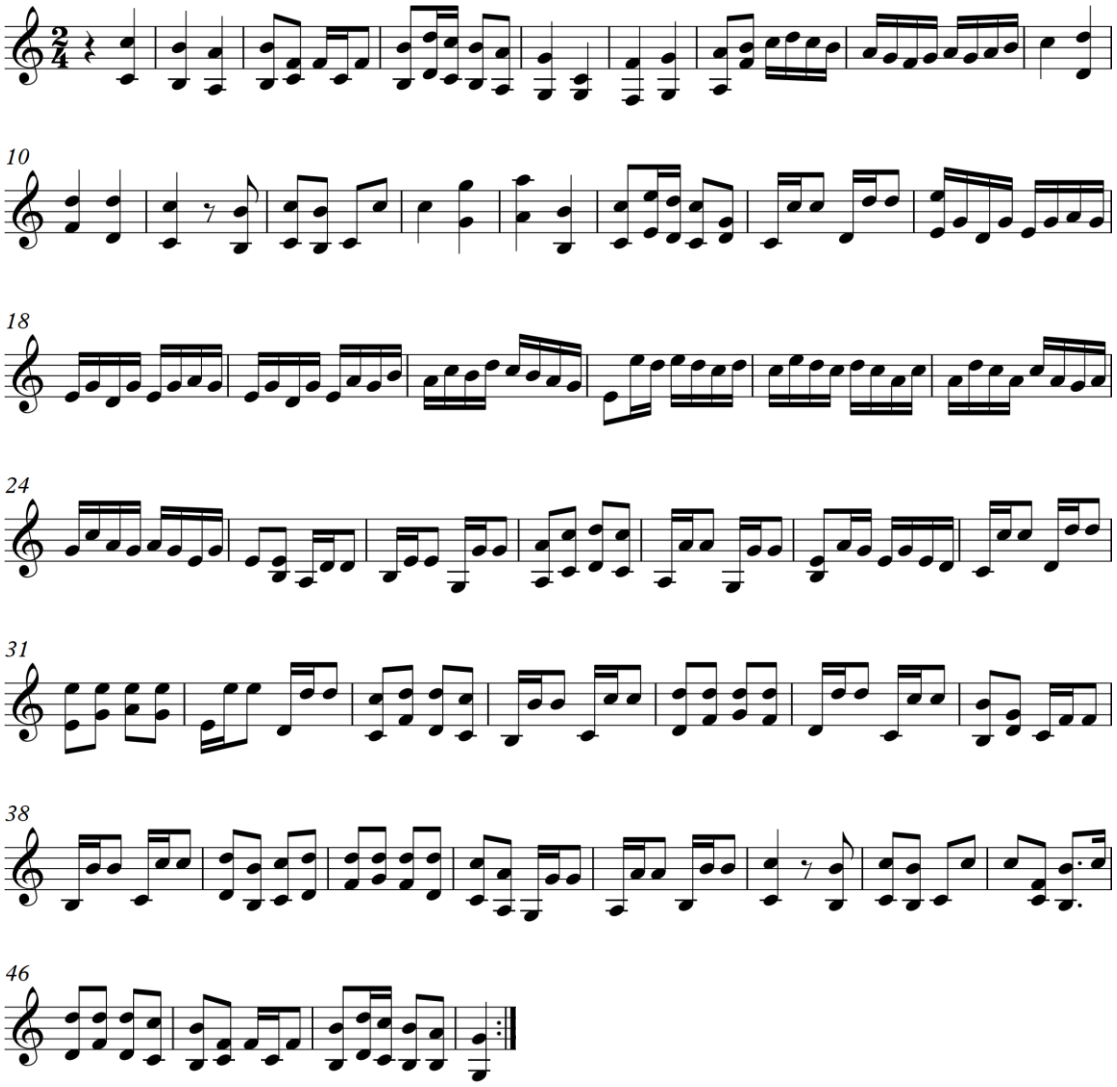
- - - ซ	- ท - ล	- - - ท	- รำ - ดำ	ดำ - ดำ -	- - ซ -	- ซ - ม	- - - -
- - - ซฺ	- - มฺ ลฺ	- - - ทฺ	- - ซ ด	- - - -	- ซ - ม	- - ม -	- ด - -

- ฟ - ท	- - ดำ รำ	- รำ - รำ	- ดำ - ท	- ฟ - -	- ฟ - ท	- รำ ดำ ท	- ล - ซ
- ด - ทฺ	- - - ร	- ฟ - ร	- ด - ทฺ	- ฟฺ - -	ด - - ทฺ	- ร ด ทฺ	- ลฺ - ซฺ

ภาคผนวก ค
โน้ตระบบสากล ทำนองหลักเพลงตามกวาง 3 ชั้น

ทำนองหลักเพลงตามกวาง 3 ชั้น

นายไชยยะ ทางมีศรี บอกทำนอง

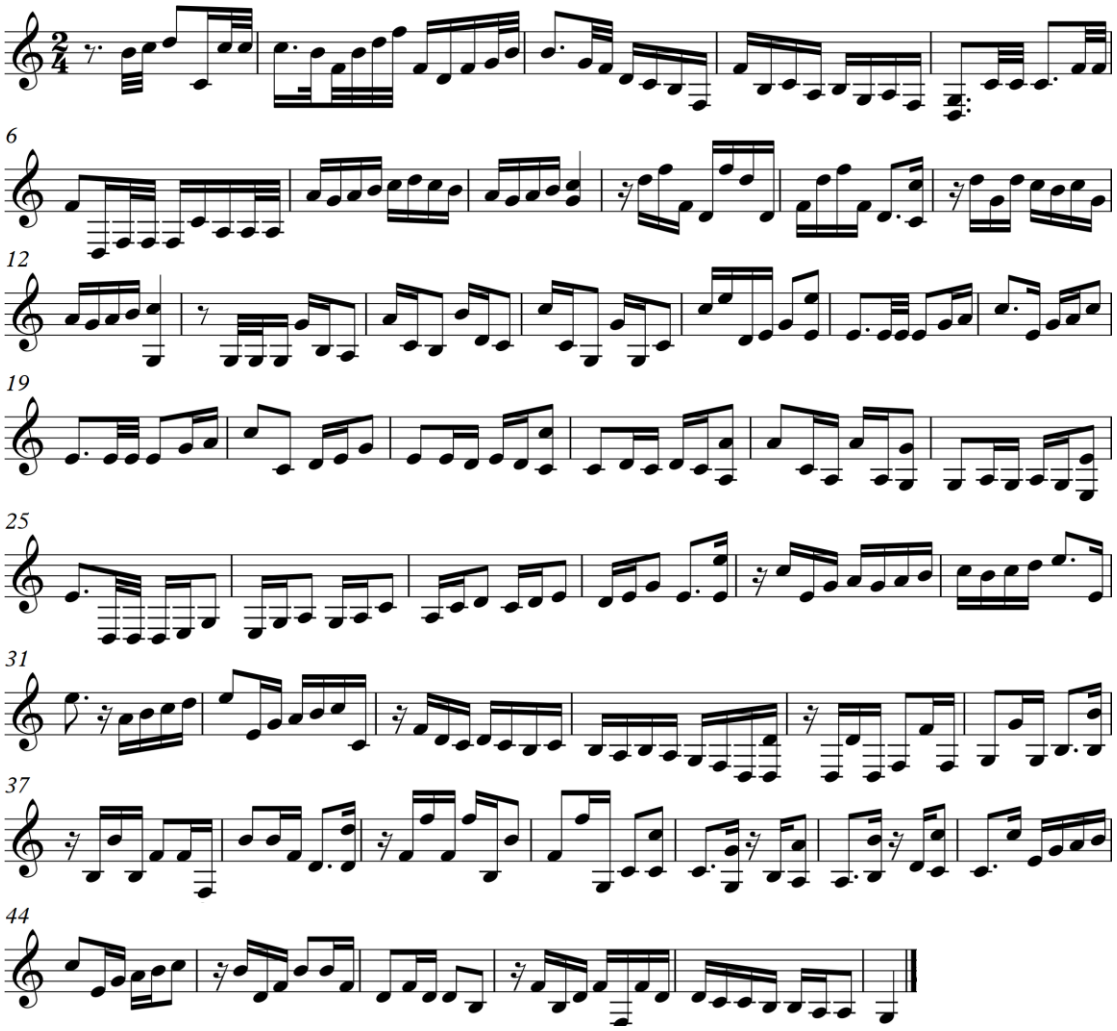
นายฐิตินนท์ ผุลละศิริ บันทึกทำนอง

ภาคผนวก ง
โน้ตระบบตัวสากล ทางเดี่ยวระนาดทุ้มเพลงตามกวาง 3 ชั้น

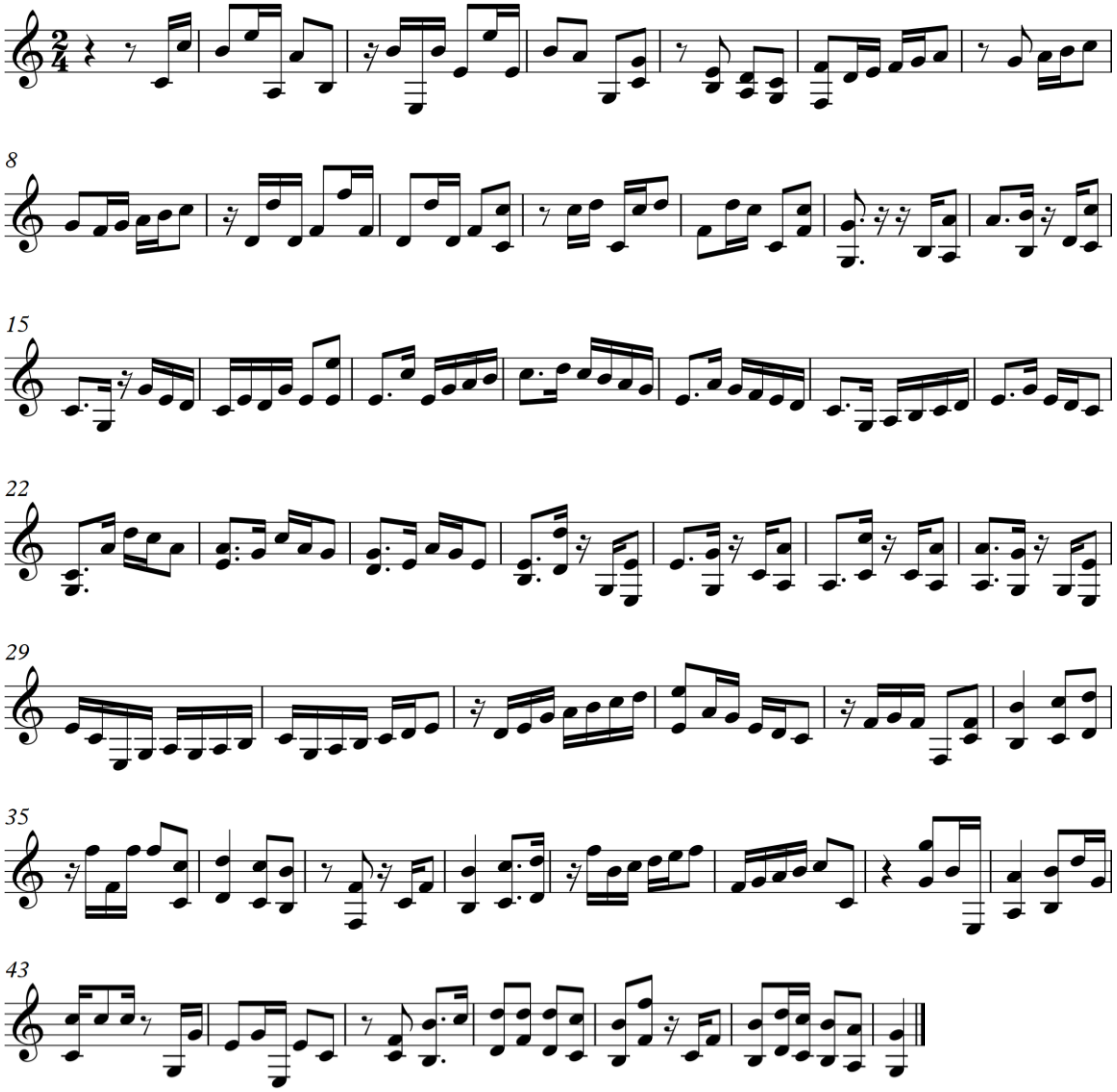
เดี่ยวระนาดทุ้มเพลงตามกวาง 3 ชั้น

ประพันธ์ทำนอง: ฐิตินนท์ ผุลละศิริ

ผู้บันทึกทำนอง ฐิตินนท์ ผุลละศิริ

เที่ยวแรก



เที่ยวกลับ

ภาคผนวก จ
วีดีทัศน์ ทางเดี่ยวระนาดทุ้มเพลงตามกวาง 3 ชั้น

วีดีทัศน์ ทางเดี่ยวระนาดทุ้มเพลงตามกวาง 3 ชั้น

ภาคผนวก ช
ประมวลภาพที่เกี่ยวข้องกับงานวิจัย

ประมวลภาพที่เกี่ยวข้องกับงานวิจัย

ภาพที่ 1 ผู้วิจัยถ่ายทอดทางเดี่ยวระนาดทุ้มเพลงตามกวาง 3 ชั้น สู้นักดนตรีไทยวิชาชีพ
9 กันยายน 2565
ที่มา : วรากร สุขพัฒน์

ภาพที่ 2 ผู้รับการถ่ายทอดองค์ความรู้ บรรเลงเดี่ยวระนาดทุ้มเพลงตามกวาง 3 ชั้น
วัตถุประสงค์ในการเผยแพร่ศิลปวัฒนธรรมสู่ชุมชน
26 กรกฎาคม 2566
ที่มา : ผู้วิจัย

ภาพที่ 3 พบอาจารย์ที่ปรึกษางานวิจัย ผู้ช่วยศาสตราจารย์สงกรานต์ สมจันทร์

10 พฤศจิกายน 2565

ที่มา : สุกัญญา จิตต์ทิพย์

ภาพที่ 4 สัมภาษณ์ครูอุทัย ปานประยูร ผู้เชี่ยวชาญด้านดุริยางคศิลป์ไทย

10 กรกฎาคม 2566

ที่มา : วรากร สุขพัฒน์

ภาพที่ 5 สัมภาษณ์ครูไชยยะ ทางมีศรี ผู้เชี่ยวชาญด้านดุริยางคศิลป์ไทย

10 กรกฎาคม 2566

ที่มา : วรากร สุขพัฒน์

ภาพที่ 6 สัมภาษณ์ครูจำลอง ม่วงท้วม ผู้เชี่ยวชาญด้านดุริยางคศิลป์ไทย

10 กรกฎาคม 2566

ที่มา : ฤทธิพร แก้วดี

ภาพที่ 7 สัมภาษณ์ครูลำยอง โสวัตร ผู้เชี่ยวชาญดุริยางคศิลป์ไทย
24 กรกฎาคม 2566
ที่มา : วรากร สุขพัฒน์

ภาพที่ 8 สัมภาษณ์ครูเฉลิม ทองละมูล ผู้เชี่ยวชาญดุริยางคศิลป์ไทย
17 สิงหาคม 2566
ที่มา : วรากร สุขพัฒน์

ภาพที่ 9 ผู้วิจัย และผู้บรรเลง ในการบันทึกวีดีทัศน์ทางเดี่ยวระนาดทุ้มเพลงตามกวาง 3 ชั้น
10 กันยายน 2566
ที่มา : นพนรรจ์ แย้มบุญมี

ภาพที่ 10 เครื่องดนตรีที่ใช้สำหรับบรรเลงเดี่ยวระนาดทุ้มเพลงตามกวาง 3 ชั้น
10 กันยายน 2566
ที่มา : นพนรรจ์ แย้มบุญมี

ภาคผนวก ซ
ประวัติผู้วิจัย

ประวัติผู้วิจัย

ชื่อ นายฐิตินนท์ ผุลละศิริ

วันเกิด 3 กรกฎาคม 2532

สถานที่เกิด สมุทรสงคราม

สถานที่อยู่ปัจจุบัน อยู่บ้านเลขที่ 14 หมู่ 1 ต.แควอ้อม อ.อัมพวา จ.สมุทรสงคราม 75110

สถานที่ทำงานปัจจุบัน สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรมเลขที่ตั้ง 119/12 หมู่ 3 ต.ศาลายา อ.พุทธมณฑล จ. นครปฐม 10200

ประวัติการศึกษา

พ.ศ. 2545 สำเร็จการศึกษาระดับชั้นประถมศึกษาปีที่ 6 โรงเรียนวัดบางเกาะเทพศักดิ์ (อินทรประชาคม) อ.อัมพวา จ.สมุทรสงคราม

พ.ศ.2551 สำเร็จการศึกษาระดับมัธยมศึกษาปีที่ 6 โรงเรียนอัมพวันวิทยาลัย อ.อัมพวา จ.สมุทรสงคราม

พ.ศ.2555 สำเร็จการศึกษาหลักสูตรศิลปบัณฑิต ดนตรีไทย คณะศิลปนาฏดุริยางค์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม

พ.ศ.2559 สำเร็จการศึกษาหลักสูตรประกาศนียบัตรวิชาชีพครู มหาวิทยาลัยนอร์ทกรุงเทพ

พ.ศ.2560 สำเร็จศึกษาหลักสูตรศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต สาขามนุษยดุริยางควิทยา มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ประสานมิตร กรุงเทพมหานคร

ประวัติการทำงาน

พ.ศ.2555 - พ.ศ.2559 อาจารย์สอนดนตรีไทย วิทยาลัยเทคโนโลยีสยามบริหารธุรกิจนนทบุรี

พ.ศ.2560 เจ้าหน้าที่กลุ่มบันทึกเหตุการณ์ สำนักหอจดหมายเหตุแห่งชาติ กรมศิลปากร

พ.ศ.2560 - พ.ศ.2561 ดุริยางคศิลปินกลุ่มดุริยางค์ไทย สำนักการสังคีต กรมศิลปากร

พ.ศ.2561 - ปัจจุบัน รับราชการในตำแหน่งอาจารย์ ดุริยางค์ไทย ภาควิชาดุริยางค์ไทย คณะศิลปนาฏดุริยางค์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์