กลวิธีการเดี่ยวฆ้องมอญวงใหญ่เพลงกราวในทางครูสอน วงฆ้อง

นายอาทิตย์ ผ่อนร้อน

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

วิทยานิพนธ์นี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต
สาขาวิชาดุริยางค์ไทย ภาควิชาดุริยางคศิลป์
คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
ปีการศึกษา ๒๕๕๖
ลิขสิทธิ์ของจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

บทคัดย่อและแฟ้มข้อมูลฉบับเต็มของวิทยานิพนธ์ตั้งแต่ปีการศึกษา 2554 ที่ให้บริการในคลังปัญญาจุฬาฯ (CUIR)
เป็นแฟ้มข้อมูลของนิสิตเจ้าของวิทยานิพนธ์ ที่ส่งผ่านทางบัณฑิตวิทยาลัย
The abstract and full text of theses from the academic year 2011 in Chulalongkorn University Intellectual Repository (CUIR)
are the thesis authors' files submitted through the University Graduate School.

TECHNIQUE OF KONG MON WONG YAI IN GROUND NAI SOLO OF KRU SORN WONGKONG

Mr. Artit Phonron

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

A Thesis Submitted in Partial Fulfillment of the Requirements
for the Degree of Master of Arts Program in Thai Music
Department of Music
Faculty of Fine and Applied Arts
Chulalongkorn University
Academic Year 2013

Copyright of Chulalongkorn University

หัวข้อวิทยานิพนธ์	กลวิธีการเดี่ยวฆ้องมอญวงใหญ่เพลงกราวในทางครูสอนวงฆ้อง
โดย	นายอาทิตย์ ผ่อนร้อน
สาขาวิชา	ดุริยางค์ไทย
อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก	รองศาสตราจารย์ ดร. บุษกร บิณฑสันต์

คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย อนุมัติให้นับวิทยานิพนธ์ฉบับนี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปริญญามหาบัณฑิต

.....คณบดีคณะศิลปกรรมศาสตร์
(รองศาสตราจารย์ ดร. ศุภกรณ์ ดิษฐพันธุ์)

คณะกรรมการสอบวิทยานิพนธ์

.....ประธานกรรมการ
(รองศาสตราจารย์ ดร. ขำคม พรประสิทธิ์)

.....อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก
(รองศาสตราจารย์ ดร. บุษกร บิณฑสันต์)

.....กรรมการ
(ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. พรประพิตร์ เผ่าสวัสดิ์)

.....กรรมการภายนอกมหาวิทยาลัย
(รองศาสตราจารย์ พิชิต ชัยเสรี)

.....กรรมการภายนอกมหาวิทยาลัย
(รองศาสตราจารย์ ปกรณ์ รอดช้างเผือน)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

อาทิตย์ ผ่อนร้อน : กลวิธีการเดี่ยวฆ้องมอญวงใหญ่เพลงกราวในทางครูสอน วงฆ้อง. (TECHNIQUE OF KONG MON WONG YAI IN GROUND NAI SOLO OF KRU SORN WONGKONG) อ.ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก: รศ. ดร. บุษกร บิณฑสันต์, ๒๑๗ หน้า.

วิทยานิพนธ์เรื่อง “กลวิธีการเดี่ยวฆ้องมอญวงใหญ่เพลงกราวในทางครูสอน วงฆ้อง” มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาที่มาของเดี่ยวฆ้องมอญวงใหญ่ทางครูสอน วงฆ้อง และเพื่อศึกษาอัตลักษณ์ของทำนองและกลวิธีในการบรรเลงเดี่ยวฆ้องมอญวงใหญ่เพลงกราวใน

เดี่ยวฆ้องมอญวงใหญ่ทางครูสอน วงฆ้อง มีที่มาจากการประชันวงปี่พาทย์มอญที่จังหวัดพระนครศรีอยุธยาระหว่างสำนักของบ้านบางลำพูกับสำนักของกำนันแสวง บ้านคลัง บ้านบางลำพูจึงได้เตรียมเดี่ยวฆ้องมอญวงใหญ่ โดยมอบให้ครูสอน วงฆ้อง มาทำทางเดี่ยวฆ้องมอญวงใหญ่เพลงกราวใน และได้ถ่ายทอดให้กับครูสมชาย ดุริยประณีต

การดำเนินทำนองของทำนองเดี่ยวฆ้องมอญวงใหญ่เพลงกราวในพบว่าทำนองเดี่ยวมีจำนวน ๘ กลุ่ม ๖ เสียงลูกโยน ดำเนินทำนองอยู่ในกลุ่มเสียงปัญจมูล ด ร ม x ซ ล x ตรงกับทางเพียงออบน ร ม ฟ x ล ท x ตรงกับทางนอก และ ซ ล ท x ร ม x ตรงกับทางเพียงออล่าง พบการใช้กลวิธีการประคบ การสะบัดขึ้น การสะบัดลง การสะบัดเฉี่ยว การขยี้ การสะบัด ๒ เสียง การกวาดขึ้น การกวาดลง การกรอ การสะเดาะ และการไขว้ การดำเนินทำนองอาศัยเค้าโครงของทำนองหลักอย่างหนึ่ง และดำเนินทำนองอย่างอิสระที่ยึดเฉพาะเสียงลูกโยนอย่างหนึ่ง ความพิเศษเฉพาะที่เป็นอัตลักษณ์ในการดำเนินทำนอง ได้แก่ การสะบัดข้ามเสียงจะเกิดขึ้นในการดำเนินทำนองของกลุ่มเสียงปัญจมูล ด ร ม x ซ ล x และกลุ่มเสียงปัญจมูล ซ ล ท x ร ม x ไม่ปรากฏในกลุ่มเสียงปัญจมูล ร ม ฟ x ล ท x การตีคู่ที่ไม่ใช่คู่จริงแต่ได้เสียงจริงจะเกิดขึ้นในช่วงเสียงที่มีหลุมเสียง การเคลื่อนที่ของทำนองที่ผันแปรไปทางสูง ไม่ปรากฏการใช้กลวิธีการไขว้มือในกลุ่มเสียงปัญจมูล ร ม ฟ x ล ท x ทำนองที่มีเสียงฟารวมอยู่ด้วยจะต้องตีในทางสูงเท่านั้น ไม่ปรากฏการตีเสียงฟาเป็นคู่ ๘ การตีเสียงเรียง ๔ พยางค์ติดกันที่มีเสียงฟา และเสียงทีรวมอยู่ด้วยจะตีในทางเสียงสูงเท่านั้น

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ภาควิชา ดุริยางคศิลป์ ลายมือชื่อนิสิต .....

สาขาวิชา ดุริยางค์ไทย ลายมือชื่อ อ.ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก .....

ปีการศึกษา ๒๕๕๖

5586745035 : MAJOR THAI MUSIC
KEYWORDS: TECHNIQUE / KONG MON WONG YAI / KONG WONG YAI / GROUND NAI SOLO / GROUND NAI / KRU SORN WONGKONG

ARTIT PHONRON: TECHNIQUE OF KONG MON WONG YAI IN GROUND NAI SOLO OF KRU SORN WONGKONG. ADVISOR: ASSOC. PROF. BUSSAKORN BINSON, Ph.D., 217 pp.

The study of Technique of Kong Mon Wong Yai in Ground Nai solo of Kru Sorn Wongkong focuses on the origin and the solo techniques of Kru Sorn Wongkong's Kong Mon Wong Yai solo.

Kru Sorn Wongkong's Kong Mon Wong Yai solo was composed by Kru Sorn Wongkong after the Pi Phat Mon duel between Bahn Bang Lamphu and Kamnan Swang Bahn Klang ensembles which took place in Ayutthaya province. At that time the Bahn Bang Lamphu ensemble could not be able to perform Kong Mon Wong Yai solo therefore Kru Sorn has composed this solo for them.

The Ground Nai in Kong Mon Wong Yai solo comprises of 8 groups of melodies. There are 6 Yons in different pentatonic scales. The most found scales are C D E x G A x in Thang Pheang Or Bon; D E F x A B x in Thang Nork and G A B x D E x in Thang Pheang Or Lang. There are various techniques found such as Prakob, Sabat Kheon, Sabat Long, Sabat Chiew, Kayii, Sabat Song Sieng, Kwad Khuen, Kwad Long, Kro, Sadoa, Kwai. The combination of basic melody and advanced solo techniques such as Sabat Kam Sieng and Kwai Meo are applied. Sabat Kam Sieng is used in C D E x G A x and G A B x D E x but not in D E F x A B x scales. An artificial interval is used in the skipped tone. There are no Kwai technique found in the high tone in D E F X A B x. The melody which consists of F is also used in the high pitch but the F can not be performed in octave. The 4 consistent melody contains the F can only used in the high pitch area.

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

Department: Music Student's Signature .....

Field of Study: Thai Music Advisor's Signature .....

Academic Year: 2013

กิตติกรรมประกาศ

วิทยานิพนธ์นี้สำเร็จได้เนื่องจากได้รับความอนุเคราะห์และความช่วยเหลือจากบุคคลหลายฝ่าย ผู้วิจัยขอขอบคุณสาขาวิชาดุริยางค์ไทย ภาควิชาดุริยางคศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัยที่ให้โอกาสในการทำวิจัยครั้งนี้

ขอกราบขอบพระคุณ บิดา มารดา รวมทั้งครอบครัว ที่คอยสนับสนุน เป็นแรงบันดาลใจ และอยู่ข้างๆ เพื่อให้กำลังใจกับผู้วิจัยมาโดยตลอด

ขอกราบขอบพระคุณ ครูธีระศักดิ์ ชุ่มชูศาสตร์ ผู้เป็นครูที่มีความเมตตา ทุ่มเท ถ่ายทอดความรู้ให้กับผู้วิจัย ทั้งในด้านการปฏิบัติและทฤษฎี ให้ข้อมูลด้านประวัติศาสตร์ที่เป็นประโยชน์ต่อการทำวิจัยจนสำเร็จลุล่วงไปได้ด้วยดี

ขอกราบขอบพระคุณ รองศาสตราจารย์ ดร.บุษกร บิณฑสันต์ ผู้ที่เป็นอาจารย์ที่ปรึกษาหลัก รวมถึงรองศาสตราจารย์พิชิต ชัยเสรี รองศาสตราจารย์ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน รองศาสตราจารย์ ดร.ขำคม พรประสิทธิ์ ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.พรประพิตร์ เผ่าสวัสดิ์ ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ภัทรวดี ภูชฎาภิรมย์ และคณาจารย์ทุกท่านที่ได้อบรมสั่งสอน ให้คำชี้แนะช่วยเหลือ สนับสนุนและแก้ไขข้อบกพร่อง ตลอดระยะเวลาการศึกษาจนวิทยานิพนธ์เล่มนี้สำเร็จลุล่วง ผู้วิจัยจึงขอกราบขอบพระคุณในความกรุณาเป็นอย่างสูง

ขอบกราบขอบพระคุณ ผู้ทรงคุณวุฒิทุกท่านที่ได้กรุณาให้คำสัมภาษณ์ที่เป็นประโยชน์ต่อการทำวิจัยเล่มนี้จนสำเร็จลุล่วง

ขอขอบคุณ พี่ๆ เพื่อนๆ น้องๆ และพี่นิตยา อ่อนทอง ที่คอยเป็นกำลังใจ ให้การสนับสนุนช่วยเหลือให้คำปรึกษาในการศึกษาของผู้วิจัยตลอดมา

ท้ายนี้ขอกราบขอบพระคุณครูบาอาจารย์ของผู้วิจัยตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบัน ที่ให้ความรู้อันมีค่ายิ่งกับผู้วิจัยจนทำให้ผู้วิจัยได้มีวันนี้

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

สารบัญ

หน้า

บทคัดย่อภาษาไทย ..... ง

บทคัดย่อภาษาอังกฤษ ..... จ

กิตติกรรมประกาศ ..... ฉ

สารบัญ ..... ช

บทที่ ๑ บทนำ ๑

๑.๑ ความเป็นมาและความสำคัญของปัญหา ๑

๑.๒ ขอบเขตของการวิจัย ๓

๑.๓ วัตถุประสงค์ของการวิจัย ๓

๑.๔ วิธีดำเนินการวิจัย ๓

๑.๕ ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ ๔

บทที่ ๒ บริบทที่เกี่ยวข้อง ๕

๒.๑ เพลงเดี่ยว ๕

๒.๑.๑ ความหมายและองค์ประกอบของเพลงเดี่ยว ๕

๒.๑.๒ ลักษณะสำคัญของเพลงเดี่ยว ๖

๒.๒ ฆ้องมอญวงใหญ่ในวงปี่พาทย์มอญ ๙

๒.๒.๑ ความเป็นมาและค่านิยมในปี่พาทย์มอญ ๙

๒.๒.๒ ลักษณะและส่วนประกอบของฆ้องมอญวงใหญ่ ๑๕

๒.๒.๓ ท่านั่ง การจับไม้ และพื้นฐานการบรรเลงฆ้องมอญวงใหญ่ ๒๐

๒.๓ เพลงกราวใน ๒๒

๒.๓.๑ ประวัติเพลงกราวใน ๒๒

๒.๓.๒ ลักษณะของเพลงเดี่ยวกราวใน ๒๔

๒.๓.๓ ความเชื่อเกี่ยวกับเพลงเดี่ยวกราวใน ๒๕

๒.๓.๔ คุณสมบัติของผู้บรรเลงเดี่ยวกราวใน ๒๗

๒.๓.๕ โอกาสในการบรรเลงเดี่ยวกราวใน ๒๘

๒.๓.๖ ความสำคัญของเดี่ยวกราวใน ๓๐

บทที่ ๓ เดี่ยวฆ้องมอญวงใหญ่ทางครูสอน วงฆ้อง ๓๓

๓.๑ ต้นรากแห่งทางเดี่ยว ๓๓

CHULALONGKORN UNIVERSITY

หน้า

๓.๑.๑ พระยาเสนาะดุริยางค์ (แช่ม สุนทรวาทิน)..... ๓๓
๓.๑.๒ ครูสอน วงฆ้อง..... ๓๗
๓.๒ ที่มาและมูลเหตุแห่งการเกิดเดี่ยวฆ้องมอญวงใหญ่..... ๓๙
๓.๓ บุคคลที่ได้รับการถ่ายทอดทางเดี่ยวฆ้องมอญวงใหญ่..... ๕๖
๓.๓.๑ ครูสมชาย ดุริยประณีต..... ๕๖
๓.๓.๒ ครูธีระศักดิ์ ชุ่มชูศาสตร์..... ๕๘
บทที่ ๔ วิเคราะห์กลวิธีการเดี่ยวฆ้องมอญวงใหญ่เพลงกราวในทางครูสอน วงฆ้อง..... ๖๓
๔.๑ สังคีตลักษณ์..... ๖๙
๔.๒ ระดับเสียง..... ๗๑
๔.๓ จังหวะ..... ๗๓
๔.๔ การดำเนินทำนองและกลวิธีพิเศษ..... ๗๔
กลุ่มทำนองลูกโยนที่ ๑..... ๗๕
กลุ่มทำนองลูกโยนที่ ๒..... ๑๐๔
กลุ่มทำนองเนื้อแท้เพลงกราวใน..... ๑๑๕
กลุ่มทำนองลูกโยนที่ ๒ ครั้งที่ ๒..... ๑๓๘
กลุ่มทำนองลูกโยนที่ ๓..... ๑๔๑
กลุ่มทำนองลูกโยนที่ ๔..... ๑๔๔
กลุ่มทำนองลูกโยนที่ ๕..... ๑๕๖
กลุ่มทำนองลูกโยนที่ ๖..... ๑๖๖
กลุ่มทำนองลูกโยนที่ ๔ ครั้งที่ ๒..... ๑๗๒
ทำนองปิดท้าย..... ๑๘๒
บทที่ ๕ บทสรุปและข้อเสนอแนะ..... ๑๙๒
รายการอ้างอิง..... ๑๙๔
ประวัติผู้เขียนวิทยานิพนธ์..... ๒๑๗

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

บทที่ ๑
บทนำ

๑.๑ ความเป็นมาและความสำคัญของปัญหา

เพลงเดี่ยว ตามที่ครูมนตรี ตราโมท (๒๕๔๕) ได้อธิบายความหมายของคำว่าเดี่ยวไว้ว่า เป็นเพลงประเภทที่ใช้อวดความแม่นยำ อวดฝีมือของผู้บรรเลง และอวดทาง ในสองอย่างแรกที่ว่าอวดความแม่นยำและอวดฝีมือของผู้บรรเลงนั้น ชัดเจนว่าผู้บรรเลงจะต้องมีความสามารถมากจึงจะสามารถบรรเลงเพลงประเภทนี้ได้ ส่วนในอย่างหลังจะพูดถึงทำนองเพลงเดี่ยวนั้นๆ ที่ผู้ประพันธ์ได้ประดิษฐ์กันขึ้นมาเพื่ออวดภูมิความรู้ที่ตนมี เพลงประเภทนี้ในสมัยก่อนจะใช้ในการประชันกัน เป็นเพลงประเภทสุดท้ายก่อนที่จะบรรเลงเพลงลาเพื่อยุติการประชันไป ซึ่งธรรมเนียมในการประชันนั้นมักจะเริ่มจากการบรรเลงเพลงโหมโรง เพลงพม่าห้าท่อน เพลงจระเข้หางยาว เพลงสี่บท เพลงบุหลัน และเพลงประเภทหน้าทับทยอยตามลำดับ จนกระทั่งถึงเพลงประเภทเดี่ยวที่จะใช้วัดว่าใครเป็นใคร นักดนตรีทุกคนในวงปี่พาทย์ต้องซ้อมกันมาเป็นอย่างดี นั่นก็หมายความว่าเครื่องดนตรีทุกชิ้นในวงปี่พาทย์ต่างก็มีบทบาทในการนี้ เครื่องดนตรีที่เป็นพระเอกในวงก็เห็นจะหนีไม่พ้นระนาดเอก เพราะถือว่าเป็นแม่ทัพของวง ถ้าคนระนาดเอกเป็นผู้ที่มีฝีมือเยี่ยมแล้วย่อมส่งผลให้วงมีชัย แต่นั่นมิได้หมายความว่าเครื่องดนตรีอื่นไม่มีความสำคัญ เครื่องดนตรีทุกชิ้นต่างก็มีความสำคัญเกื้อหนุนกันหมด และเครื่องดนตรีชิ้นหนึ่งที่เห็นจะมีความสำคัญไม่น้อยไปกว่าระนาดเอกเลย คือ ฆ้องวงใหญ่

ฆ้องวงใหญ่ เป็นเครื่องดนตรีที่มีความสำคัญ ทราบกันอยู่แล้วว่า “ฆ้อง” เป็นเครื่องดนตรีที่มีกำเนิดมานานแล้ว ในประเทศไทยก็ปรากฏว่ามีฆ้องวงเกิดขึ้นตั้งแต่สมัยสุโขทัยแล้ว ฆ้องวงใหญ่เป็นเครื่องดนตรีที่ใช้ในพิธีจับมือเพื่อครอบเพลงหน้าพาทย์สาธุการในการเริ่มเรียนปี่พาทย์ ยังเป็นเครื่องดนตรีชิ้นแรกที่นักดนตรีปี่พาทย์ทุกคนต้องเรียน ฆ้องวงใหญ่เมื่อบรรเลงรวมอยู่ในวงดนตรีจะมีหน้าที่เป็นหลักให้กับเครื่องดนตรีชิ้นอื่นในวง กล่าวคือจะต้องยืนหยัดเพื่อให้เครื่องดนตรีชิ้นอื่นได้ดำเนินทำนองไปได้อย่างมั่นคง จากความสำคัญของฆ้องวงใหญ่ทั้งหลายนี้เอง เป็นเหตุผลที่ครูในยุคก่อนให้ความสำคัญกับเครื่องดนตรีชิ้นนี้เป็นอย่างมาก ไม่ว่าจะประพันธ์ทำนองเพลงใดก็ล้วนต้องประพันธ์ทำนองฆ้องวงใหญ่ก่อนทั้งสิ้น ฉะนั้นครูที่มีอัจฉริยภาพทั้งหลายก็ย่อมประพันธ์ทำนองเดี่ยวฆ้องวงใหญ่ให้เป็นของสำคัญสำหรับสำนักตนเองด้วยเช่นกัน ทำนองเดี่ยวของแต่ละสำนักก็จะมีความแตกต่างกัน ทางเพลงที่มีชื่อเสียงและได้รับความนิยมก็จะปรากฏให้เห็นอยู่จนถึงปัจจุบัน ทางเพลงที่มีชื่อเสียงด้านการบรรเลงเดี่ยวฆ้องวงใหญ่ที่ปรากฏในปัจจุบันนั้นก็เห็นจะมีอยู่หลายสำนักอาทิ เช่น ทางของหลวงบำรุงจิตเจริญ (ธูป สาตนะวิลัย) ทางของหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) และทางของพระยาเสนาะดุริยางค์ (แช่ม สุนทรวาทิน)

รองศาสตราจารย์พิชิต ชัยเสรี (๒๕๔๒) เรียบเรียงไว้ในหนังสืออนุสรณ์งานพระราชทานเพลิงศพนายเมธา หมู่เย็น ว่า พระยาเสนาะดุริยางค์ (แช่ม สุนทรวาทิน) เป็นนักดนตรีไทยที่มีอายุอยู่ในช่วง

รัชสมัยของพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวถึงพระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัว พระยาเสนาะดุริยางค์เป็นบุตรคนโตของครูช้อย และนางไผ่ สุนทรวาทิน ได้ฝึกฝนวิชาดนตรีจากครูช้อยผู้เป็นบิดาจนมีความแตกฉาน ต่อมาเจ้าพระยาเทเวศน์วงศ์วิวัฒน์ (ม.ร.ว.หลาน กุญชร) ได้ขอตัวมาเป็นนักดนตรีในวงปี่พาทย์ของท่าน ท่านเข้ารับราชการเมื่อ พ.ศ.๒๔๒๒ ในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ได้รับพระราชทานบรรดาศักดิ์เป็น “ขุนเสนาะดุริยางค์” ในปี พ.ศ.๒๔๔๖ ตำแหน่งเจ้ากรมพิณพาทย์หลวง จึงโปรดให้เลื่อนเป็น “หลวงเสนาะดุริยางค์” ในปี พ.ศ.๒๔๕๓ ในตำแหน่งเดิมจนถึงสมัยพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว โปรดให้เลื่อนเป็น “พระเสนาะดุริยางค์” รับราชการในกรมมหรสพหลวง และได้รับพระราชทานเหรียญดุษฎีมาลาเข็มศิลปวิทยา ด้วยความซื่อสัตย์และมีความจงรักภักดี ท่านจึงได้รับพระราชทานบรรดาศักดิ์เป็น “พระยาเสนาะดุริยางค์” ในปี พ.ศ.๒๔๖๘ ในรัชกาลพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว ท่านได้รับมอบหมายให้ควบคุมวงพิณพาทย์ของเจ้าพระยาธรรมาธิกรณาธิบดี (ม.ร.ว.ปุ้ม มาลากุล) เสนาบดีกระทรวงวัง วงพิณพาทย์วงนี้นับได้ว่าเป็นการรวบรวมผู้มีฝีมือซึ่งต่อมาได้เป็นครูผู้ใหญ่ เป็นที่รู้จักนับถือโดยทั่วไป เช่น ครูเทียบ คงลายทอง ครูพริ้ง ดนตรีรส ครูสอน วงฆ้อง ครูมิ ทรัพย์เย็น ครูแสวง โสภา ครูผิว ใบไม้ ครูทรัพย์ นุตสถิตย์ ครูอรุณ กอนกุล ครูเชื้อ นักร้อง และครูทองสุข คำศิริ เห็นได้ว่าพระยาเสนาะดุริยางค์ (แช่ม สุนทรวาทิน) เป็นบุคคลที่มีความสามารถเป็นที่ประจักษ์ในวงการดนตรีไทย นักดนตรีที่ได้ร่วมวงพิณพาทย์หลวงนั้นก็เป็นลูกศิษย์ของท่าน ท่านหนึ่งที่มีชื่อเสียงมากจนถือได้ว่าเป็นตำนานแห่งการบรรเลงฆ้องวงใหญ่เลยก็ว่าได้ คือ ครูสอน วงฆ้อง

เชาว์ การวิชา (๒๕๔๒: ๒๘-๓๐, ๓๘) กล่าวถึงประวัติครูสอน วงฆ้อง ไว้ว่าท่านเป็นบุตรของนายขันและนางนิ่ม เกิดเมื่อวันที่ ๑๗ กุมภาพันธ์ พ.ศ.๒๔๔๕ ที่บ้านเลียบ ตำบลบ้านโพธิ์ อำเภอเสนา จังหวัดพระนครศรีอยุธยา การศึกษาวิชาดนตรีของครูสอนนั้นเริ่มต้นกับครูทอง ฤทธิรน ครูปี่พาทย์ในละแวกบ้าน ครั้นต่อมาจึงได้เป็นศิษย์ของพระยาเสนาะดุริยางค์ (แช่ม สุนทรวาทิน) เจ้ากรมปี่พาทย์หลวง ในรัชกาลพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว เนื่องด้วยครูสอนเป็นคนมีไหวพริบปฏิภาณและความเฉลียวฉลาดแม่นยำมั่นคงยิ่งนัก ครูสอนเล่นเครื่องปี่พาทย์ได้อย่างดีทุกเครื่องมือยกเว้นปี่ แต่ที่ดีเป็นพิเศษคือฆ้องวงใหญ่ จนถึงกับพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวตรัสประทานนามสกุลให้ว่า “วงฆ้อง” เพราะตีฆ้องดีนัก ครูสอนมีความแม่นยำเป็นเลิศในคุณสมบัติของฆ้องวงใหญ่ คือ แม่นเพลง แม่นปุ่ม และแม่นจังหวะ นอกจากนี้ครูสอนยังได้สมญาว่าเป็น “ตู้เพลง” ของวงการดุริยางค์ไทย เพราะไม่ว่าจะเรียกถามเพลงใดอันมีมาแต่โบราณ เป็นได้ครบจนถ้วนทุกเมื่อไม่มีพลาดเสมือนหนึ่งค้นหาหนังสือในตู้เก็บหรือจ่อเข็มลงบนแผ่นเสียงฉะนั้น จากข้อความข้างต้นนี้สรุปได้ว่าครูสอนเป็นผู้มีความเป็นเลิศทางด้านการบรรเลงฆ้องวงใหญ่ ทำให้ทางเพลงที่ท่านได้รับการถ่ายทอดมาจากพระยาเสนาะดุริยางค์ (แช่ม สุนทรวาทิน) ถูกรักษาและถ่ายทอดมาจนถึงปัจจุบัน ซึ่งสำนักดนตรีที่มีชื่อเสียงที่ครูสอน วงฆ้อง ได้ถ่ายทอดทางเพลงเอาไว้มากมายนั้นได้แก่ “สำนักดนตรีบ้านบางลำพู”

ผู้ช่วยศาสตราจารย์ณรงค์ เขียนทองกุล (๒๕๔๑) กล่าวถึงสำนักดนตรีบ้านบางลำพูไว้ว่าเป็นสำนักที่มีชื่อเสียงมากตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบัน ครูสอน วงฆ้อง ได้เข้ามาถ่ายทอดความรู้ให้กับ

ลูกหลานในบ้านนี้จากการชักชวนของย่าแถม ดุริยประณีต ซึ่งถือเป็นหัวเรือใหญ่ของบ้านในขณะนั้น บ้านบางลำพูจึงมีความแข็งแกร่ง ไม่ว่าจะไปบรรเลงประชันที่ไหนก็จะได้รับชื่อเสียงทุกครั้งไป แต่เนื่องจากในสมัยก่อนการประชันปี่พาทย์ถือเป็นเรื่องที่จริงจังมาก ทางเพลงที่บรรเลงนั้นก็ต้องเป็นความลับ ผู้ที่จะเข้าไปเรียนในบ้านนี้ก็ไม่ใช่เรื่องง่าย ส่วนมากจะต้องเป็นลูกหลานของบ้านเท่านั้น ทางเดี่ยวฆ้องวงใหญ่ก็เช่นกัน ลูกศิษย์ที่ได้รับการถ่ายทอดทางเดี่ยวฆ้องวงใหญ่ของครูสอน วงฆ้องที่มีชื่อเสียงและอยู่ในบ้านบางลำพูจึงมีไม่มาก ได้แก่ ครูสมชาย ดุริยประณีต ครูนิกร จันทศร และครูธีระศักดิ์ ชุ่มชูศาสตร์ สามท่านนี้เป็นผู้ที่มีชื่อเสียงของบ้านบางลำพู

ครูธีระศักดิ์ ชุ่มชูศาสตร์ (โด่) เป็นบุตรของนายปลั่ง ชุ่มชูศาสตร์ กับนางชุบ (ดุริยประณีต) ชุ่มชูศาสตร์ ได้รับการถ่ายทอดความรู้ทางดนตรีกับหม่อมหลวงสุรักษ์ สวัสดิกุล ครูสอน วงฆ้อง และครูสมชาย ดุริยประณีต เป็นผู้ที่มีชื่อเสียงมากท่านหนึ่งในด้านการบรรเลงเดี่ยวฆ้องวงใหญ่โดยเฉพาะฆ้องมอญ จนคนดนตรีไทยพูดกันติดปากว่า “นิกรฆ้องไทย โด่ฆ้องมอญ” เนื่องจากครูมีความสามารถในด้านการบรรเลงเดี่ยวฆ้องมอญเป็นเลิศจนหาตัวจับได้ยาก ยิ่งเพลงทยอยเดี่ยวด้วยแล้วไม่มีใครเทียบความสามารถได้

จากที่ได้กล่าวมาทั้งหมดนี้ทำให้ผู้วิจัยเล็งเห็นความสำคัญของการสืบทอดทางเดี่ยวฆ้องมอญ-วงใหญ่สายครูสอน วงฆ้องเอาไว้ อีกทั้งครูธีระศักดิ์ ชุ่มชูศาสตร์ ยังเป็นครูผู้ใหญ่ที่มีชื่อเสียงทางด้านฆ้องวงใหญ่ของบ้านบางลำพูท่านสุดท้ายที่ยังมีชีวิตอยู่ ผู้วิจัยเกรงว่าทางเดี่ยวฆ้องวงใหญ่นี้จะสูญหายไปในที่สุด จึงประสงค์ที่จะนำทางเดี่ยวของสายนี้มาศึกษาวิเคราะห์ เพื่อให้ผลงานที่มีคุณค่ายิ่งต่อวงการดนตรีไทยไม่สูญหายไป

๑.๒ ขอบเขตของการวิจัย

ศึกษาทำนองเดี่ยวฆ้องมอญวงใหญ่เพลงกราวใน สามชั้น ทางครูสอน วงฆ้อง จากการถ่ายทอดของครูธีระศักดิ์ ชุ่มชูศาสตร์

๑.๓ วัตถุประสงค์ของการวิจัย

๑. เพื่อศึกษาที่มาของเดี่ยวฆ้องมอญวงใหญ่ทางครูสอน วงฆ้อง
๒. เพื่อศึกษาอัตลักษณ์ของทำนองและกลวิธีในการบรรเลงเดี่ยวฆ้องมอญวงใหญ่เพลงกราวใน

๑.๔ วิธีดำเนินการวิจัย

ดำเนินการวิจัยโดยใช้ระเบียบวิจัยเชิงคุณภาพ โดยมีขั้นตอนการดำเนินการวิจัยดังนี้

๑.๔.๑ ค้นหาข้อมูลจากเอกสาร ตำราวิชาการ

- ฟังและเข้าใจเพลงไทย ของ มนตรี ตราโมท และวิเชียร กุลตัณฑ์
- คำบรรยายดุริยางคศาสตร์ไทย ของ มนตรี ตราโมท

- เกณฑ์มาตรฐานสาขาวิชาและวิชาชีพดนตรีไทย ของ ทบวงมหาวิทยาลัย

๑.๔.๒ ศึกษาโดยการสัมภาษณ์ พร้อมบันทึกผลการศึกษาเป็นเอกสารจากศิลปินดังนี้

- ครูธีระศักดิ์ ชุ่มชูศาสตร์ ศิลปินอิสระ
- ครูสุรภาพ ปัญจะ ศิลปินอิสระ
- ครูไชยยะ ทางมีศรี ผู้เชี่ยวชาญประจำสำนักการสังคีต กรมศิลปากร
- ครูศักดิ์ชัย ลัดดาอ่อน ผู้เชี่ยวชาญประจำสำนักการสังคีต กรมศิลปากร
- ครูปี๊บ คงลายทอง ผู้เชี่ยวชาญประจำสำนักการสังคีต กรมศิลปากร
- ครูเอนก อาจมังกร หัวหน้ากลุ่มดุริยางค์ไทย สำนักการสังคีต กรมศิลปากร
- ครูจำลอง ม่วงท้วม ดุริยางคศิลปิน ระดับอาวุโส สำนักการสังคีต กรมศิลปากร
- ครูไพรรัตน์ จรรย์นาฏย์ ดุริยางคศิลปิน ระดับอาวุโส สำนักการสังคีต กรมศิลปากร
- ครูสุริยะ ชิตท้วม ดุริยางคศิลปิน ระดับอาวุโส สำนักการสังคีต กรมศิลปากร

๑.๔.๓ ศึกษาทำนองเดี่ยวฆ้องมอญวงใหญ่เพลงกราวใน สามชั้น จากการถ่ายทอดของครูธีระศักดิ์ ชุ่มชูศาสตร์ บันทึกโน้ต ทำการวิเคราะห์ อภิปรายผลและจัดทำวิทยานิพนธ์ฉบับสมบูรณ์

๑.๕ ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

๑. ทราบที่มาของเดี่ยวฆ้องมอญวงใหญ่ทางครูสอน วงฆ้อง

๒. ทราบอัตลักษณ์ของทำนองและกลวิธีในการบรรเลงเดี่ยวฆ้องมอญวงใหญ่เพลงกราวใน

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

บทที่ ๒
บริบทที่เกี่ยวข้อง

งานวิจัยเรื่องกลวิธีการเดี่ยวฆ้องมอญวงใหญ่เพลงกราวในทางครูสอน วงฆ้อง นี้ได้แบ่งเนื้อหาตามวัตถุประสงค์ของการศึกษา โดยเนื้อหาในส่วนนี้กล่าวถึงบริบทที่เกี่ยวข้องกับการเดี่ยวฆ้อง-มอญวงใหญ่เพลงกราวในเป็นสำคัญ ซึ่งเป็นข้อมูลที่ได้จากการศึกษาค้นคว้าจากตำรา เอกสารทางวิชาการ และบทสัมภาษณ์ผู้ทรงคุณวุฒิทางด้านดนตรีไทย สามารถแบ่งเนื้อหาที่เกี่ยวข้องดังต่อไปนี้

๒.๑ เพลงเดี่ยว
- ๒.๑.๑ ความหมายและองค์ประกอบของเพลงเดี่ยว
- ๒.๑.๒ ลักษณะสำคัญของเพลงเดี่ยว

๒.๒ ฆ้องมอญวงใหญ่ในวงปี่พาทย์มอญ
- ๒.๒.๑ ความเป็นมาและค่านิยมในปี่พาทย์มอญ
- ๒.๒.๒ ลักษณะและส่วนประกอบของฆ้องมอญวงใหญ่
- ๒.๒.๓ ท่านั่ง การจับไม้ และพื้นฐานการบรรเลงฆ้องมอญวงใหญ่

๒.๓ เพลงกราวใน
- ๒.๓.๑ ประวัติเพลงกราวใน
- ๒.๓.๒ ลักษณะของเพลงเดี่ยวกราวใน
- ๒.๓.๓ ความเชื่อเกี่ยวกับเพลงเดี่ยวกราวใน
- ๒.๑.๔ คุณสมบัติของผู้บรรเลงเดี่ยวกราวใน
- ๒.๓.๕ โอกาสในการบรรเลงเดี่ยวกราวใน
- ๒.๓.๖ ความสำคัญของเดี่ยวกราวใน

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

๒.๑ เพลงเดี่ยว

๒.๑.๑ ความหมายและองค์ประกอบของเพลงเดี่ยว

ราชบัณฑิตยสถานได้ให้ความหมายของคำว่า “เดี่ยว” ไว้ในหนังสือสารานุกรมศัพท์ดนตรีไทย ภาคคีตะ-ดุริยางค์ไว้ดังนี้

> *วิธีบรรเลงดนตรีด้วยทางเพลงที่ประดิษฐ์ขึ้นเป็นพิเศษนอกเหนือไปจากทางธรรมดา แสดงถึงความสามารถของผู้บรรเลงและภูมิปัญญาของผู้คิดประดิษฐ์ทางเดี่ยวนั้น โดยใช้เครื่องดนตรีประเภทดำเนินทำนอง เช่น ระนาดเอก ฆ้องวง จะเข้หรือซอ การบรรเลงเพลงเดี่ยวนั้นอาจบรรเลงโดยไม่มีเครื่องกำกับจังหวะหรือมีเครื่องกำกับจังหวะร่วมบรรเลงด้วยก็ได้ การบรรเลงเพลงเดี่ยวมีจุดประสงค์สำคัญอยู่ ๓ ประการ คือ*

๑. เพื่อแสดงสติปัญญาของผู้ที่คิดประดิษฐ์วิธีบรรเลงเพลงเดี่ยวนั้น

๒. เพื่อแสดงความแม่นยำของผู้บรรเลง

๓. เพื่อแสดงฝีมือและเม็ดพรายของผู้บรรเลง

(ราชบัณฑิตยสถาน, ๒๕๔๐: ๖๙)

ครูมนตรี ตราโมท ได้อธิบายความหมายของคำว่า “เดี่ยว” ในหนังสือคำบรรยายวิชาดุริยางคศาสตร์ไทยไว้ดังนี้

เดี่ยว เป็นวิธีบรรเลงชนิดหนึ่ง ซึ่งใช้เครื่องดนตรีบรรเลงแต่อย่างเดียว (ไม่นับเครื่องประกอบจังหวะ) การบรรเลงชนิดนี้มีจุดประสงค์อยู่ ๓ ประการ คือ เพื่ออวดทาง (วิธีดำเนินของทำนองเพลง) เพื่ออวดความแม่นยำ และเพื่ออวดฝีมือ เพราะฉะนั้นที่เรียกว่าการบรรเลงเดี่ยวจึงมิได้หมายความแคบๆ แต่เพียงการบรรเลงคนเดียว ต้องหมายตลอดถึงทางก็สมควรที่จะเป็นทางเดี่ยว เช่น มีโอดพันหรือวิธีการโลดโผนต่างๆ ตามสมควรแก่เครื่องดนตรีนั้นๆ เพื่อให้ถูกความประสงค์ทั้ง ๓ ประการที่กล่าวมาแล้วนั้น

(มนตรี ตราโมท, ๒๕๔๕: ๗๒-๗๓)

จากความหมายของคำว่า “เดี่ยว” ในสารานุกรมศัพท์ดนตรีไทยภาคคีตะ-ดุริยางค์ของราชบัณฑิตยสถาน และคำบรรยายวิชาดุริยางคศาสตร์ไทยของครูมนตรี ตราโมท ผู้วิจัยมีความเห็นว่ามีการให้ความหมายไปในทางเดียวกัน คือ การบรรเลงเดี่ยวนั้นมีจุดประสงค์ ๓ ประการดังนี้

๑. เพื่ออวดทำนองในการบรรเลง คือ การแสดงสำนวนเพลง ทำนอง ที่สอดแทรกกลวิธีต่างๆ ซึ่งผู้ประพันธ์ได้คิดค้นขึ้นมาว่ามีความวิจิตรพิสดารเพียงใด

๒. เพื่ออวดความแม่นยำของผู้บรรเลง คือ การแสดงความสามารถของผู้บรรเลงในการจดจำทำนองเพลงได้อย่างถูกต้องครบถ้วนตามที่ได้รับการถ่ายทอดมา

๓. เพื่ออวดฝีมือของผู้บรรเลง คือ การแสดงความสามารถในการบรรเลงด้วยกลวิธีพิเศษต่างๆ เพื่อให้เพลงเดี่ยวที่บรรเลงออกมานั้นมีความไพเราะที่สุด เพราะถ้าบรรเลงไปโดยไม่ได้ใช้กลวิธีพิเศษแล้วก็ถือว่านั่นไม่ใช่การบรรเลงเพลงเดี่ยวที่สมบูรณ์

๒.๑.๒ ลักษณะสำคัญของเพลงเดี่ยว

เพลงเดี่ยวเป็นเพลงประเภทหนึ่งที่มีลักษณะสำคัญ เป็นเพลงที่ต้องการแสดงออกถึงความพิเศษในทางปัญญาและความสามารถ ครูบุญช่วย โสวัตร ได้อธิบายความพิเศษออกเป็นประเด็นอันเป็นสิ่งสำคัญรวม ๑๐ ประการดังต่อไปนี้

๑. ความเป็นเลิศในการจำ

๒. ความพิสดารในเชิงสำนวนกลอนเพลงที่ผู้ประพันธ์ได้ประดิษฐ์ขึ้นไว้

๓. สมรรถภาพในการบังคับเครื่องดนตรีของนักดนตรีผู้บรรเลง

๔. สมรรถภาพในการบังคับเสียงดนตรีหรือบังคับการใช้เสียงดนตรี

๕. สมรรถภาพในการใช้พลังงานสะสมหรือความคงทนแห่งกำลัง

๖. สมรรถภาพในการใช้สมาธิเข้าควบคุมการบรรเลง

๗. ความพิเศษในการสอดใส่อารมณ์

๘. ความเป็นเลิศในการใช้สติปัญญาในเชิงการประพันธ์เพลง

๙. สมรรถภาพในการใช้ความเร็ว (ไหว)

๑๐. สมรรถภาพในการบูรณาการความสามารถพิเศษเข้าด้วยกัน (ความคล่องตัว)

จากปัจจัยทั้ง ๑๐ ประการนี้ จะเห็นชัดว่าเพลงที่จะใช้เดี่ยวแสดงฝีมือนั้นจะต้องมีการเลือกเฟ้นทั้งเพลงที่จะบรรเลง และบุคคลที่จะบรรเลงทั้ง ๑๐ ประการนี้เป็นปัจจัยต้นเหตุแห่งการนำมาพิจารณา เลือกเพลงเพื่อนำมาสร้างขึ้นเป็นเพลงเดี่ยว ซึ่งโดยทั่วไปจะพิจารณาเลือกเพลงที่มีลักษณะต่างๆ ที่สำคัญดังต่อไปนี้

๑. เป็นเพลงที่มีสำนวนซ้ำกันมากๆ

๒. เพลงที่มีปัญหาต่อการดำเนินสำนวนกลอน

๓. เพลงที่มีการปรับเปลี่ยนระดับเสียงในตัว

๔. เพลงที่มีความยาวมากๆ

๕. เพลงที่เอื้อต่อการใช้ความสามารถในการเข้าออกของจังหวะย่อยและจังหวะหน้าทับ

จากลักษณะพิเศษต่างๆ ทั้ง ๕ ประการนี้ ในที่สุดโบราณาจารย์ก็ได้วางรูปแบบไว้เป็นแบบแผนสามารถจำแนกออกได้เป็น ๔ กลุ่มด้วยกัน คือ

๑. เพลงที่แสดงความสามารถในเชิงสำนวนกลอน ได้แก่ เพลงประเภทหน้าทับปรบไก่ทั่วไป เช่น เพลงพญาโศก แขกมอญ สารถี นกขมิ้น อาเฮีย และเพลงต่อยรูป เป็นต้น

๒. กลุ่มที่แสดงสมรรถภาพในด้านความคล่องแคล่วอย่างสามารถ ได้แก่ เพลงประเภทหน้าทับลาว หรือหน้าทับสองไม้ เช่น เพลงลาวแพน เพลงจีนขิมใหญ่

๓. กลุ่มที่ใช้แสดงความสามารถของการเป็นผู้แม่นในจังหวะ ได้แก่ เพลงที่ให้อิสรภาพในการดำเนินทำนองที่มีส่วนที่ไม่อยู่ในอำนาจของการควบคุม

จังหวะและอยู่ในอำนาจของการควบคุมจังหวะ เช่น เพลงเชิดนอก เพลงทยอยเดี่ยว เป็นต้น

๔. *กลุ่มที่ใช้แสดงความสามารถในเชิงอดทน ได้แก่ เพลงที่มีลูกโยนมากๆ เป็นเพลงที่มีความยาวมาก เช่น เพลงพญาโศก เถา เพลงกราวใน เป็นต้น* (บุญช่วย โสวัตร, ๒๕๓๑: ๗-๘)

ศาสตราจารย์ ดร.อุทิศ นาคสวัสดิ์ ได้อธิบายลักษณะสำคัญของเพลงที่จะนำมาประดิษฐ์เป็นเพลงเดี่ยวไว้ในหนังสือทฤษฎีและปฏิบัติดนตรีไทยไว้ดังนี้

เพลงที่จะนำมาใช้เดี่ยวนี้ต้องเลือกเพลงที่มีลักษณะสมควรจริงๆ กล่าวคือถ้าเป็นเพลงธรรมดาก็ต้องเป็นเพลงที่มี ๗ เสียงครบถ้วน เช่น เพลงนกขมิ้น พญาโศก สารถี เป็นต้น นอกจากนั้น ทำนองของเพลงจะต้องซาบซึ้งกินใจ ถ้าทำนองของเดิมไม่ไพเราะเสียแล้ว ถึงจะคิดทางพิเศษขึ้นมาเดี่ยวอย่างไรก็คงไม่ไพเราะแน่ เปรียบเหมือนสตรีรูปทราม ถึงจะทาแป้งแต่งตัวให้วิเศษอย่างไรก็คงจะไม่ทำให้สวยงามขึ้นเท่าใดนัก ผิดกับสตรีที่มีรูปร่างสวยงามอยู่แล้ว เพียงแต่แต่งตัวเพิ่มขึ้นนิดหน่อยก็ทำให้ดูงามขึ้นอักโข นอกจากเพลงธรรมดาที่ดำเนินทำนองไปเรื่อยๆ แล้ว เพลงประเภทที่มีลูกเล่นคล้ายๆ กันไปทุกๆ ท่อนก็ยังนิยมเอามาเดี่ยวกันด้วย เช่น เพลงแขกมอญ เป็นต้น เพลงนี้มี ๗ เสียงครบถ้วน แถมยังมีลูกเล่นตอนท้ายท่อนเป็นอย่างเดียวกันทั้ง ๓ ท่อน ซึ่งเปิดโอกาสให้ผู้เดี่ยวดัดแปลงลูกเล่นนั้นออกเป็นทางพิเศษต่างๆ ได้อย่างไม่ซ้ำแบบกัน (อุทิศ นาคสวัสดิ์, ๒๕๑๔: ๕๖-๕๗)

จากการศึกษาลักษณะสำคัญของเพลงเดี่ยวโดยครูบุญช่วย โสวัตร และศาสตราจารย์ ดร.อุทิศ นาคสวัสดิ์ ผู้วิจัยพบว่าสามารถแบ่งลักษณะเพลงเดี่ยวออกเป็นแง่มุมต่างๆ ได้ ๓ ประเด็นดังนี้

๑. ในแง่ของเพลงที่สามารถนำมาประดิษฐ์เป็นเพลงเดี่ยว ได้แก่
   - เป็นเพลงที่มีสำนวนซ้ำกันมากๆ ในแต่ละท่อนหรือระหว่างท่อน
   - เป็นเพลงที่มีปัญหาต่อการดำเนินสำนวนกลอน
   - เป็นเพลงที่มีการปรับเปลี่ยนระดับเสียงในตัว
   - เป็นเพลงที่มีความยาวมากๆ
   - เป็นเพลงที่เอื้อต่อการใช้ความสามารถในการเข้าออกของจังหวะย่อยและจังหวะหน้าทับ
   - เป็นเพลงที่มีทำนองซาบซึ้งกินใจ

๒. ในแง่ของการแสดงออกซึ่งความสามารถในการบรรเลงเพลงเดี่ยว ได้แก่
   - เพลงที่แสดงความสามารถในเชิงสำนวนกลอน เช่น แขกมอญ เป็นต้น

- เพลงที่แสดงสมรรถภาพในด้านความคล่องแคล่ว เช่น ลาวแพน เป็นต้น
- เพลงที่แสดงความสามารถของการเป็นผู้แม่นในจังหวะ เช่น ทยอยเดี่ยว เป็นต้น
- เพลงที่แสดงความสามารถในเชิงอดทน ได้แก่ เพลงที่มีลูกโยนมากๆ เช่น กราวใน เป็นต้น

๓. ในแง่ของการต้องการแสดงออกถึงความพิเศษในทางปัญญาและความสามารถ ได้แก่

- ความเป็นเลิศในการจำ
- ความพิสดารในเชิงสำนวนกลอนเพลงที่ผู้ประพันธ์ได้ประดิษฐ์ขึ้นไว้
- สมรรถภาพในการบังคับเครื่องดนตรีของนักดนตรีผู้บรรเลง
- สมรรถภาพในการบังคับเสียงดนตรีหรือบังคับการใช้เสียงดนตรี
- สมรรถภาพในการใช้พลังงานสะสมหรือความคงทนแห่งกำลัง
- สมรรถภาพในการใช้สมาธิเข้าควบคุมการบรรเลง
- ความพิเศษในการสอดใส่อารมณ์
- ความเป็นเลิศในการใช้สติปัญญาในเชิงการประพันธ์เพลง
- สมรรถภาพในการใช้ความเร็ว (ไหว)
- สมรรถภาพในการบูรณาการความสามารถพิเศษเข้าด้วยกัน (ความคล่องตัว)

๒.๒ ฆ้องมอญวงใหญ่ในวงปี่พาทย์มอญ

๒.๒.๑ ความเป็นมาและค่านิยมในปี่พาทย์มอญ

ดนตรีของชาวมอญในอดีตคงไม่ใช่ดนตรีที่มีความสำคัญกับการเรียนดนตรีไทยเท่าไหร่นัก เพราะถือว่าไม่ใช่ดนตรีของไทยแท้ๆ แต่หลังจากที่ครอบครัวชาวมอญอพยพเข้ามาอยู่ในประเทศไทย ดนตรีของมอญก็ได้เข้ามาพร้อมๆ กัน ดนตรีมอญที่เข้ามาพร้อมกับการอพยพนี้ถือเป็นสิ่งใหม่ อะไรที่เป็นสิ่งใหม่ก็ย่อมได้รับความสนใจ จึงทำให้ดนตรีมอญเป็นที่รู้จักในวงการดนตรีของไทยตั้งแต่นั้นมา และจากที่ผู้วิจัยได้ทำการศึกษาค้นคว้าเกี่ยวกับประวัติความเป็นมาของปี่พาทย์มอญ สามารถเรียบเรียงเป็นเรื่องราวของวงปี่พาทย์มอญได้ดังนี้

ครูมนตรี ตราโมท ได้สันนิษฐานเกี่ยวกับการเข้ามาครั้งแรกในประเทศไทยของดนตรีมอญ โดยใช้พงศาวดารประกอบการสันนิษฐานความว่า

> *ปี่พาทย์มอญที่ปรากฏอยู่ในแผ่นดินไทยนี้ ไม่มีหลักฐานในทางลายลักษณ์อักษรหรือหลักฐานทางโบราณคดีที่เป็นเครื่องพิสูจน์ได้อย่างแน่ชัดว่าสิ่งที่เป็นเครื่องดนตรี หรือ บทเพลงต่างๆ ของชนชาติมอญที่สืบทอดต่อกันมาและได้ปรากฏออกมาในรูปแบบของปี่พาทย์นั้นได้เข้ามาสู่ประเทศไทยในสมัยใด วงปี่พาทย์มอญที่มีในเมืองไทยนี้ เข้าใจว่าเพิ่งมีขึ้นในสมัยกรุงศรีอยุธยาเป็นราชธานีนี้เพราะใน*

สมัยสุโขทัยมอญก็ไม่ค่อยได้เกี่ยวข้องกับไทยนัก การที่มอญจะนำวงปี่พาทย์หรือเครื่องบันเทิงใดๆ เข้ามาได้ก็จะต้องเป็นสมัยที่พากันเข้ามามากๆ เป็นครอบครัว พิจารณาตามพงศาวดารก็เห็นมีอยู่ไม่กี่คราว เช่น สมัยสมเด็จพระนเรศวรมหาราช ทรงกวาดต้อนครอบครัวมอญอันมีพระยาราม พระยาเกียรติ เป็นหัวหน้าควบคุมที่บุกเข้ามา... ส่วนวงปี่พาทย์มอญก็คงจะมีมาแล้วแต่สมัยกรุงศรีอยุธยา (มนตรี ตราโมท อ้างถึงใน ธนาธิป เผ่าพันธุ์, ๒๕๔๙: ๑๔)

จากข้อสันนิษฐานของครูมนตรี ตราโมท นั้น ถือเป็นความเป็นมาต้นๆ เกี่ยวกับการเข้ามาของวงปี่พาทย์มอญว่าน่าจะมาพร้อมกับการอพยพเข้ามาสู่ประเทศไทยในสมัยกรุงศรีอยุธยาเป็นราชธานี ต่อจากนั้นก็ได้ปรากฏหลักฐานชัดเจนในสมัยกรุงธนบุรี ครั้งที่สมเด็จพระเจ้าตากสินมหาราชทรงพระกรุณาโปรดเกล้าให้จัดมหรสพสมโภชพระแก้วมรกต ซึ่งครูมนตรี ตราโมท ได้อธิบายเรื่องวิวัฒนาการของดนตรีไทยไว้ดังนี้

เมื่อคราวสมโภชพระแก้วมรกตก็ปรากฏว่ามีการบรรเลงมโหรีไทยสลับกับมโหรีแขก ญวนและเขมรอยู่หลายวัน ปรากฏตามหมายรับสั่งตอนหนึ่งว่า "ทรงพระกรุณาโปรดเกล้าให้พิณพาทย์ไทย พิณพาทย์รามัญ และมโหรีไทย มโหรีแขก ฝรั่ง มโหรีญวน เขมร ผลัดเปลี่ยนกันสมโภชสองเดือนกับสิบสองวัน"

ในสมัยธนบุรีนี้การดนตรีทั้งปี่พาทย์ มโหรี เครื่องสาย ไม่มีสิ่งใดเปลี่ยนแปลงเพิ่มเติมขึ้นจากสมัยอยุธยา แต่ว่ามีเครื่องดนตรีของชาติต่างๆ เข้ามาอยู่ในประเทศไทยหลายชาติ ดังปรากฏในหมายกำหนดการที่ได้กล่าวมาแล้ว (มนตรี ตราโมท, ๒๕๓๘: ๒๓)

หลักฐานนี้เป็นข้อยืนยันว่าปี่พาทย์มอญได้เข้ามาในประเทศไทยเป็นที่เรียบร้อยแล้ว เพราะได้เข้ามาร่วมบรรเลงในงานพระราชพิธีสมโภชพระแก้วมรกต แสดงว่าปี่พาทย์มอญคงเข้ามาในประเทศไทยก่อนหน้านี้ตามที่ครูมนตรี ตราโมทสันนิษฐานไว้ หลังจากนั้นก็มีหลักฐานว่ามีการนำดนตรีมอญเข้าร่วมบรรเลงในพระราชพิธีสมโภชอีก ในคราวนี้เกิดขึ้นในสมัยรัชกาลที่ ๑ แห่งกรุงรัตนโกสินทร์ ความในจดหมายเหตุว่า

...การประโคมสมโภช ในพระราชพิธีอย่างมโหฬารนี้ ยังมีปรากฏในจดหมายเหตุสมัยรัตนโกสินทร์ พรรณนาเกี่ยวกับการสร้างวัดสุทัศน์เทพวราราม ในสมัยรัชกาลที่ ๑ ตอนที่อัญเชิญพระศรีศากยมุนีขึ้นประดิษฐานชุกชี เป็นพระประธานในวิหารหลวงว่า "ณ วันพฤหัส เดือน ๑ แรม ๒ ค่ำ ชักพระพุทธรูปทรงเลื่อนชักแห่ประโคมฆ้องกลองชัยชนะครื้นครั่นสนั่นเสียงมโหรีจีน ไทย แขก

มอญ มีโรงโขน ละคร งิ้ว มอญรำ หุ่น ฝุ่นเมืองเหนือหนุนมานมัสการทั้งได้ดูงานสมโภช สมเด็จพระเจ้าธิบดินทร์บรมบาท เสด็จทรงพระราชทาน เสด็จตามธินา-จารย์ พระพุทธองค์ประทับทรงเสด็จยังพลับพลา...” (มนตรี ตราโมท, ๒๕๓๕: ๘๓)

หลักฐานการประโคมดนตรีมอญในครั้งนี้ ไม่ได้ใช่คำว่าพิณพาทย์รามัญอย่างคราวสมโภชพระแก้วมรกต แต่ใช้คำว่ามโหรีมอญและมอญรำแทน ถึงแม้ว่าจะไม่ใช่วงปี่พาทย์มอญโดยตรง แต่ก็ถือว่ามีเป็นมหรสพที่มีดนตรีของมอญเข้ามาเกี่ยวข้องทั้งคู่ เมื่อถึงสมัยรัชกาลที่ ๒ ก็มีหลักฐานที่เกี่ยวข้องกับการตั้งวงปี่พาทย์มอญวงแรกในประเทศไทยเกิดขึ้น จากงานเขียนของทองคำ พันนัทธี ซึ่งเป็นผู้ที่มีผลงานดีเด่นทางด้านวัฒนธรรม สาขาวรรณศิลป์ (สารคดีพื้นบ้าน) พ.ศ.๒๕๔๐ เป็นผู้ที่อุทิศตนเพื่อการศึกษาและรวบรวมงานด้านวัฒนธรรมของจังหวัดปทุมธานีอย่างจริงจัง ได้ทำการศึกษาความเป็นมาของปี่พาทย์มอญตระกูลดนตรีเสนาะ และได้รวบรวมข้อมูลเผยแพร่ผลการศึกษาลงในหนังสือดนตรีไทยอุดมศึกษาครั้งที่ ๓๐ ไว้ดังนี้

นายเจิ้น ดนตรีเสนาะ คำว่า “เจิ้น” ภาษามอญแปลว่า “ช้าง” ภรรยาชื่อนางเปรี้ยว ดนตรีเสนาะ เป็นคนเชื้อสายมอญ อพยพมาจากเมืองเมาะตะมะในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย รัชกาลที่ ๒ แห่งกรุง-รัตนโกสินทร์ เมื่อปีพุทธศักราช ๒๓๕๘ นายสี ได้นำปี่พาทย์มอญฆ้องวงนางหงส์ที่มีลักษณะสวยงามเป็นพิเศษไม่มีใครเทียบเข้ามาด้วย นายสี บิดาของนายเจิ้นเป็นผู้แบกมา นับว่าเป็นฆ้องวงนางหงส์ของมอญวงแรกที่เกิดขึ้นในประเทศไทย (ทองคำ พันนัทธี, ๒๕๔๒: ๑๐๑,๑๐๕)

จากบทความของทองคำ พันนัทธี พบว่าตระกูลดนตรีเสนาะเป็นตระกูลที่ก่อตั้งวงปี่พาทย์-มอญขึ้นเป็นวงแรกของประเทศไทย ถือเป็นการเผยแพร่ปี่พาทย์มอญอย่างจริงจัง การประสมเครื่องดนตรีมอญขึ้นจนเป็นวงนั้นจึงกลายเป็นเสมือนแบบอย่างของการบรรเลงปี่พาทย์มอญ เพราะในเวลาต่อมาซึ่งตรงกับสมัยรัชกาลที่ ๓ วงปี่พาทย์มอญดูเหมือนจะกลายเป็นสิ่งแปลกใหม่ที่ได้รับความนิยมจากนักดนตรีโดยทั่วไป ดังที่ครูมนตรี ตราโมท ได้อธิบายไว้ในหนังสือดุริยางค์ผสานศิลป์เรื่องแบบแผนการประสมวงของประเพณีหลวงว่า นอกจากจะมีการประสมวงมโหรีปี่พาทย์และเครื่องสายแล้วยังมีปรากฏว่ามีการประสมวงปี่พาทย์มอญความดังนี้

...นอกจากนี้เรายังนิยมบรรเลงเครื่องปี่พาทย์ของชาวรามัญที่เรียกว่าวงปี่พาทย์มอญ ซึ่งเริ่มแพร่หลายมาตั้งแต่รัชกาลที่ ๓ ด้วย (มนตรี ตราโมท, ๒๕๓๕: ๘๘)

จากคำอธิบายข้างต้นทำให้เห็นว่าปี่พาทย์มอญเริ่มมีบทบาทกับสังคมไทย กลายเป็นที่รู้จักกันในหมู่นักดนตรี ครูมนตรี ตราโมท ยังได้อธิบายถึงอธิบายถึงระเบียบวิธีปฏิบัติเกี่ยวกับการบรรเลงปี่พาทย์ในพระราชพิธีถวายพระเพลิงพระบรมศพ และงานศพของประชาชนทั่วไปไว้ดังนี้

อันงานถวายพระเพลิงพระบรมศพนั้น เป็นงานมโหฬารงานหนึ่ง แต่หน้าที่วงปี่พาทย์หลวงมีน้อยที่สุด โดยปกติในวันแรกพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวเสด็จทรงศีล มีพระธรรมเทศนาและสวดศราทธพรต สดับปกรณ์ ณ พระที่นั่งซึ่งตั้งพระบรมศพ ปี่พาทย์ก็บรรเลงเพียงเวลาพระขึ้นและลง รุ่งขึ้นพระสงฆ์สดับปกรณ์ก็บรรเลงเพียงเวลาพระขึ้นและลง ตั้งแต่เปลื้องพระโกศประกอบออก หน้าที่ของปี่พาทย์หลวงไม่มีเลย แม้เวลาเชิญพระบรมศพลงจากพระที่นั่ง ก็มีแต่สังข์แตร มโหระทึกกลองชนะเท่านั้น จวบจนพระบรมศพแห่ไปสู่พระเมรุมาศ จนพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวเสด็จ มีพระธรรมเทศนาสวดศราทธพรตและสดับปกรณ์ ปี่พาทย์หลวงจึงได้บรรเลงเฉพาะเวลาพระขึ้นด้วยเพลงช้า และพระกลับด้วยเพลงกราวรำ แม้ขณะที่ถวายพระเพลิงพระบรมศพก็มีแค่ประโคมแต่สังข์แตร มโหระทึก กลองชนะ แตรวง (เพลงสรรเสริญพระบารมี) ถ้าจะบรรเลงปี่พาทย์ก็ต้องเป็นปี่พาทย์มอญ ไม่ใช่ปี่พาทย์หลวง (ไทย) การประโคมยาม ซึ่งสังข์แตรจะต้องประโคมตลอดทุกยามก็ดี ก็ต้องใช้ปี่พาทย์มอญ ถ้าไม่มีปี่พาทย์มอญก็ไม่ต้องบรรเลง วงปี่พาทย์มอญนี้ แต่โบราณเป็นวงปี่พาทย์ที่ทางบ้านเมืองเกณฑ์มา หรือสมัครมาบรรเลงด้วยความจงรักภักดี (มนตรี ตราโมท, ๒๕๒๙: ๑๐๑-๑๐๒)

ดนตรีในงานศพในภาคกลางเดิมใช้กลองมลายู ๔ ลูก ปี่ชวา ๑ เลา และฆ้องเหม่ง ๑ ใบ เรียกว่ากลองสี่ปี่หนึ่ง เดิมใช้ในขบวนพยุหยาตรา ต่อมาใช้ในกระบวนแห่พระบรมศพและพระศพเจ้านาย ที่สุดเลยใช้เป็นเครื่องประโคมศพสำหรับบุคคลทั่วไปเรียกว่าตีบัวลอย และได้นำไปผสมกับวงปี่พาทย์ โดยตัดเครื่องดนตรีบางอย่างออกคงไว้แต่ ระนาดเอก ระนาดทุ้ม ฆ้องวงใหญ่ ฆ้องวงเล็ก ปี่ชวา กลองมลายู ๒ ลูก และเครื่องให้จังหวะ เช่น ฉิ่ง ฉาบ กรับ โหม่ง รวมเรียกว่าวงปี่พาทย์นางหงส์ เป็นดนตรีที่ใช้ประโคมในงานศพโดยเฉพาะ จนสมัยรัชกาลที่ ๖ แห่งกรุงรัตนโกสินทร์ หลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) ได้ริเริ่มนำปี่พาทย์-มอญเข้ามาใช้ประโคมศพสำหรับคนทั่วไป การประโคมศพด้วยวงปี่พาทย์มอญจึงได้แพร่หลาย และได้รับความนิยม จนถือเป็นแบบแผนของการประโคมศพอยู่ในปัจจุบัน (มนตรี ตราโมท, ๒๕๓๕: ๘๑)

จากคำอธิบายของครูมนตรี ตราโมท แสดงให้เห็นว่าวงปี่พาทย์มอญกลายเป็นวงดนตรีที่ถูกบรรจุให้อยู่ในงานพระราชพิธีประโคมพระบรมศพ และถวายพระเพลิงพระบรมศพ และยังแสดงให้เห็นวิวัฒนาการของการประโคมพระบรมศพไปจนถึงการประโคมศพประชาชนทั่วไป จากที่ผู้วิจัยได้ศึกษารวบรวมการประโคมพระศพของเจ้านาย พบว่ามีการใช้วงปี่พาทย์มอญบรรเลงประโคมพระศพอยู่หลายครั้ง ความตอนหนึ่งในหนังสือเพลง ดนตรี และนาฏศิลป์ จากสาส์นสมเด็จ ซึ่งเป็นจดหมายโต้ตอบข้อสงสัยระหว่างสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ กับสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ กล่าวถึงเรื่องครั้งแรกมีปี่พาทย์มอญในงานศพ

> *เรื่องที่ชอบใช้ปี่พาทย์มอญในงานศพนั้น หม่อมฉันเคยได้ยินสมเด็จพระพุทธเจ้าหลวงตรัสเล่า ว่าปี่พาทย์มอญทำในงานหลวงครั้งแรกเมื่องานพระศพสมเด็จพระเทพศิรินทราบรมราชินี ด้วยทูลกระหม่อมทรงพระราชดำริว่าสมเด็จพระเทพศิรินทราฯ ทรงเป็นเชื้อมอญ แต่จะเป็นทางไหนหม่อมฉันไม่ทราบ เคยได้ยินแต่ชื่อพระญาติคน ๑ เรียกว่า “ท้าวทรงกันดาล ทองมอญ” ว่าเพราะเป็นมอญพระองค์ท่านคงจะทรงทราบดีกว่า คงเป็นเพราะเหตุนั้นงานพระศพพระเจ้าลูกเธอในรัชกาลที่ ๕ จึงโปรดให้มีปี่พาทย์มอญเพิ่มขึ้น โดยเป็นเชื้อสายของสมเด็จพระเทพศิรินทราฯ คนภายนอกอาจจะเอาอย่างงานพระศพหลวงไปเพิ่ม หรือไปหาเฉพาะปี่พาทย์มอญมาทำในงานศพโดยไม่รู้เหตุเดิม แล้วทำตามกันต่อมา จนเลยเข้าใจว่างานศพต้องมีปี่พาทย์มอญจึงจะเป็นศพผู้ดี* (สมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ และสมเด็จฯ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์, ๒๕๕๒:๒๔๙)

จดหมายโต้ตอบฉบับนี้บอกว่าปี่พาทย์มอญเข้ามาประโคมในงานพระศพครั้งแรกในงานพระศพสมเด็จพระเทพศิรินทราบรมราชินี ตรงกับพ.ศ.๒๔๐๕ ในสมัยของพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว วงปี่พาทย์มอญที่นำมาบรรเลงประโคมในครั้งนั้นยังไม่รู้ว่าเป็นวงของใคร ต่อมาก็มีการนำวงปี่พาทย์มอญเข้าประโคมในงานพระศพอีก ครั้งหลังนี้มีหลักฐานปรากฏว่าวงปี่พาทย์ที่เข้ามาบรรเลงนั้นคือวงปี่พาทย์มอญของตระกูลดนตรีเสนาะ ซึ่งได้รับพระมหากรุณาโปรดเกล้าดังนี้

> *พ.ศ.๒๔๕๔ วงปี่พาทย์มอญดนตรีเสนาะ ได้รับพระมหากรุณาธิคุณให้ประโคมเพลงถวายในงานพระบรมศพสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ณ พระที่นั่งดุสิตมหาปราสาท และงานพระเมรุมาศ ณ ท้องสนามหลวงตั้งแต่วันที่ ๑๔-๑๗ มีนาคม พ.ศ.๒๔๕๔*
>
> *พ.ศ.๒๔๖๙ ประโคมทำเพลงถวายในงานพระบรมศพพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว ณ พระเมรุมาศ ณ ท้องสนามหลวง*

พ.ศ.๒๔๗๐ ได้รับพระมหากรุณาธิคุณให้ประโคมทำเพลงถวายพระศพสมเด็จพระปิตุจฉาเจ้าสุขุมมาลมารศรี พระอัครราชเทวีในรัชกาลที่ ๕ ณ วังบางขุนพรหม เมื่อวันที่ ๙-๑๕ กรกฎาคม พ.ศ.๒๔๗๐ (สุรดิษ ภาคสุชล, ๒๕๕๐: ๕๐)

จะเห็นได้ว่าปี่พาทย์มอญได้กลายเป็นส่วนหนึ่งของวงการดนตรีไทยไปแล้ว จากเหตุการณ์ที่มีการนำวงปี่พาทย์มอญเข้าไปประโคมในงานพระศพของเจ้านายนี้เอง ทำให้ประชาชนทั่วไปเอาอย่างบ้าง ครูมนตรี ตราโมท อธิบายเรื่องความนิยมในวงปี่พาทย์มอญของประชาชนทั่วไป ไว้ดังนี้

การบรรเลงปี่พาทย์มอญในงานศพ ที่นิยมใช้กันอยู่เป็นอันมากในปัจจุบันนี้เป็นความนิยมที่เกิดขึ้นโดยเอาอย่างสืบต่อกันมา และเสียงปี่มอญกับทำนองเพลงก็โหยหวนและกระหึ่มเหมาะกับงานศพ ทำให้ความนิยมแพร่หลายออกไป ซึ่งเพิ่งจะเกิดราวๆ สมัยต้นรัชกาลที่ ๖ นี้เอง (มนตรี ตราโมท, ๒๕๓๘: ๔๐)

ความนิยมในวงปี่พาทย์มอญเพิ่มมากขึ้นเรื่อยๆ จนทำให้วงปี่พาทย์มอญเป็นที่รู้จักในสังคมไทย มีความเข้มแข็งมากขึ้น ผู้ที่มีส่วนริเริ่มนำวงปี่พาทย์มาเผยแพร่สู่ประชาชนก็คือคุณครูหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) ความตอนหนึ่งจากหนังสือมหาดุริยกวีเจ้าพระยาแห่งอุษาคเนย์ กล่าวถึงปี่พาทย์มอญในสังคมดนตรีไทยไว้ว่า

น่าสนใจที่ว่าในระยะต่อๆ มาอีกหลายปี ทั้งวงปี่พาทย์มอญและเพลงมอญของท่านกลายเป็นที่นิยมแพร่หลายออกไปในสังคมดนตรีไทย จากกรุงเทพมหานครกระจายไปยังจังหวัดต่างๆ ปี่พาทย์มอญและเพลงมอญกลายเป็นเรื่องที่นักดนตรีไทยมืออาชีพทั้งหลายต้องเรียน ต้องรู้ ต้องหัด เพื่อใช้ประกอบอาชีพเลี้ยงตัวเลี้ยงครอบครัวควบคู่ไปกับความรู้ทางดนตรีปี่พาทย์ที่เป็นแบบฉบับดั้งเดิม ทุกวันนี้ในสภาพความเป็นจริงของสังคมไทย การเรียนและเล่นปี่พาทย์มอญและเพลงมอญดูเหมือนจะเป็นเรื่องที่สำคัญกว่าการเรียนการเล่นปี่พาทย์อย่างเดิมที่เคยมีบทบาทในเรื่องการรับเพลงเสภา งานโขนละครหรืองานพิธีกรรมด้วยซ้ำ ในขณะที่ปี่พาทย์อย่างเก่าและเพลงอย่างเก่าถูกลดบทบาทลงไปเรื่อยๆ จากผลกระทบทางความเปลี่ยนแปลงในหลายๆ ด้านของสังคม ปี่พาทย์มอญและเพลงมอญนับวันแต่จะเข้มแข็งมากขึ้นๆ เป็นที่ต้องการของสังคมหลากหลายขึ้น จากงานศพไปถึงการบรรเลงรับลิเก การบรรเลงอวดลีลาศิลปะดนตรี จนไม่น่าเป็นการเกินเลยไปถ้าจะกล่าวว่า ปี่พาทย์มอญและเพลงมอญเป็นหนึ่งในมรดกอาชีพดนตรีที่ครูหลวงประดิษฐไพเราะท่านฝากเอาไว้ในแผ่นดิน (อานันท์ นาคคง และอัษฎาวุธ สาคริก, ๒๕๔๔: ๑๖๙-๑๗๐)

ความจากหนังสือตอนนี้บ่งบอกถึงบทบาทของวงปี่พาทย์มอญที่มีอิทธิพลต่อสังคมไทย ถือได้ว่าวงปี่พาทย์มอญเป็นวงดนตรีประเภทหนึ่งที่นักดนตรีไทยจะต้องเรียนรู้เพื่อหารายได้เลี้ยงตนเองและครอบครัว ทำให้วงดนตรีปี่พาทย์มอญกลายเป็นส่วนหนึ่งของดนตรีไทยและสังคมไทยไปโดยปริยาย

๒.๒.๒ ลักษณะและส่วนประกอบของฆ้องมอญวงใหญ่

จากหนังสือเครื่องดนตรีไทยของธนิต อยู่โพธิ์ ได้อธิบายลักษณะของ “ฆ้องมอญวงใหญ่” ซึ่งเป็นเครื่องดนตรีชิ้นสำคัญที่ประกอบรวมอยู่ในวงปี่พาทย์มอญไว้ดังนี้

> *ฆ้องมอญ เป็นฆ้องวงตั้งโค้งขึ้นไปทั้งสองข้าง ไม่วางวงราบไปกับพื้นเหมือนฆ้องไทย ร้านฆ้องวงมอญมักประดิษฐ์แต่งกันอย่างสวยงาม เช่น แกะสลักเป็นลวดลาย ปิดทองประดับกระจก วงฆ้องมอญของกองการสังคีต กรมศิลปากร ทางหัวโค้งด้านซ้ายของคนตี แกะไว้เป็นรูปตัวกินนรเรียกกันว่า หน้าพระ และทางโค้งด้านขวาของผู้ตี ทำเป็นพู่ปลายหางของกินนรตอนกลางโค้งแกะเป็นกระหนก ใบเทศปิดทองประดับกระจก มีเท้ารองตรงกลางโค้งอย่างเท้าระนาดเอก และแกะรูปกินนรตัวเล็กหน้าอัดไว้ตรงขาขวาของกินนรตัวใหญ่ ทางซ้ายมือรูปหนึ่งกับทางขวามืออีกรูปหนึ่ง ฆ้องมอญวงหนึ่งๆ มีจำนวน ๑๕ ลูก สำหรับใช้บรรเลงในวงปี่พาทย์รามัญ หรือ ปี่พาทย์มอญ วงฆ้องมอญนั้นต่อมาเมื่อได้สร้างวงฆ้องไทยขึ้นเป็น ๒ ขนาด คือ ฆ้องวงใหญ่ และฆ้องวงเล็กแล้ว ก็ได้มีผู้คิดสร้างวงฆ้องมอญขึ้นเป็น ๒ ขนาดเหมือนกัน คือมีทั้งวงใหญ่ และวงเล็ก*
>
> *นักตำนานบางท่านสันนิษฐานว่า ฆ้องวงของไทยได้แบบอย่างมาจากมอญ โดยประดิษฐ์ร้านฆ้องให้วางราบกับพื้น เพื่อสะดวกในการบรรเลงของนักดนตรีที่เป็นหญิง แต่ข้อสันนิษฐานนี้ดูเหมือนจะยังไม่เป็นที่รับรองกันทั่วไป*
>
> (ธนิต อยู่โพธิ์, ๒๕๓๐: ๓๓)

จากคำอธิบายข้างต้นนี้ทำให้ผู้วิจัยเห็นลักษณะทางกายภาพของฆ้องมอญวงใหญ่ ซึ่งฆ้องมอญที่กล่าวถึงเป็นฆ้องของกรมศิลปากร น่าจะได้รูปแบบการสร้างจากตระกูลดนตรีเสนาะ แต่ยังคงเค้าเดิมไว้เพียงแต่มีขนาดที่ใหญ่และน้ำหนักที่มากขึ้นกว่าของเดิม

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ว่าด้วยเรื่องลักษณะทางกายภาพของฆ้องมอญวงใหญ่

ภาพที่ ๑ ฆ้องมอญวงใหญ่

ภาพแสดงลักษณะทางกายภาพของฆ้องมอญวงใหญ่ วงฆ้องหรือถ้าจะเทียบกับฆ้องวงของไทยก็คือ “ร้านฆ้อง” นั่นเอง จะมีลักษณะตั้งขึ้นจากพื้นไปทางแนวสูง ไม่ใช่การวางราบไปกับพื้น เช่นเดียวกับฆ้องวงใหญ่ของไทย

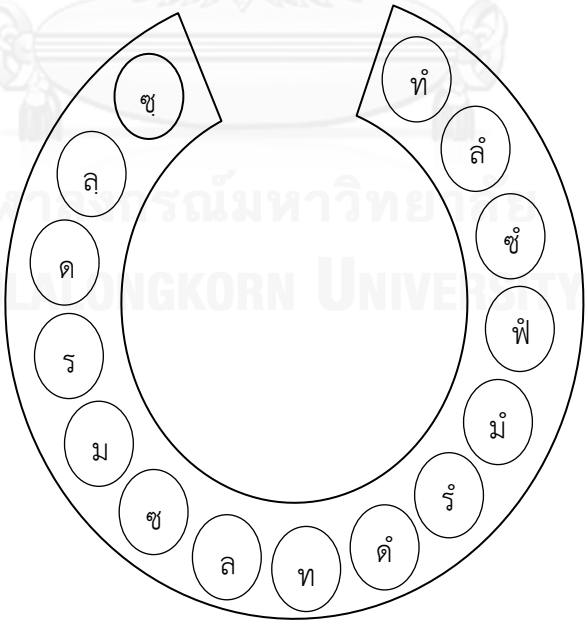
ภาพที่ ๒ ส่วนหัวของฆ้องมอญวงใหญ่

ภาพแสดงส่วนหัวของฆ้องมอญวงใหญ่ซึ่งเป็นรูปกินนร ส่วนหัวนี้จะเป็นส่วนที่อยู่ทางซ้ายมือของผู้บรรเลง ภายหลังมีบางท่านได้คิดทำรูปพญาครุฑแทนรูปกินนรอย่างเดิมก็มี

ภาพที่ ๓ ส่วนท้ายของฆ้องมอญวงใหญ่

ภาพแสดงส่วนท้ายของฆ้องมอญวงใหญ่ ส่วนท้ายนี้จะอยู่ทางขวามือของผู้บรรเลง ในส่วนท้ายทำเป็นพู่ปลายหางของกินนร

ว่าด้วยเรื่องระดับเสียงของฆ้องมอญวงใหญ่



ภาพที่ ๔ ภาพการแสดงเสียงของฆ้องมอญวงใหญ่

ภาพที่ ๕ ภาพแสดงช่วงเสียงของฆ้องวงใหญ่

ฆ้องมอญมีลูกฆ้องจำนวน ๑๕ ลูก โดยเรียงลำดับเสียงเริ่มจากเสียงต่ำไปเสียงสูง และซ้ายไปขวาเช่นเดียวกับฆ้องไทยที่มีจำนวนลูกฆ้อง ๑๖ ลูก แต่การเรียงลำดับเสียงในฆ้องมอญจะมีความแตกต่างจากการเรียงลำดับเสียงในฆ้องใหญ่ คือ ลูกแรกของฆ้องมอญจากทางซ้ายเริ่มต้นด้วยเสียงซอล แต่ลูกแรกของฆ้องไทยเริ่มต้นด้วยเสียงมี ซึ่งเป็นระดับเสียงที่ต่ำกว่าฆ้องมอญลงไป ๒ เสียง

เปรียบเทียบลักษณะการเรียงลำดับเสียงลูกฆ้องไทยกับมอญ

ฆ้องไทยเรียงเสียงดังนี้ ม ฟ ซ ลฺ ทฺ ด ร ม ฟ ซ ล ท ดำ รำ มำ ฟำ

ฆ้องมอญเรียงเสียงดังนี้ ซ ลฺ ด ร ม ซ ล ท ดำ รำ มำ ฟำ ซำ ลำ ทำ

ฆ้องมอญจะเริ่มจากเสียงซอลในทางต่ำจากนั้นเรียงระดับเสียงขึ้นไปจนครบ ๑๕ ลูก ส่วนฆ้องไทยจะเริ่มจากเสียงมีในทางต่ำจากนั้นเรียงระดับเสียงขึ้นไปจนครบ ๑๖ ลูก แต่ในการเรียงเสียงของฆ้องมอญนั้นจะไม่ได้เรียงเสียงขึ้นไปแบบปกติ จะมีเสียงที่ถูกตัดออกไปจำนวน ๒ เสียง ได้แก่ เสียงที และเสียงฟา ในทางต่ำ ส่วนฆ้องไทยจะเรียงเสียงขึ้นไปอย่างปกติไม่มีการตัดเสียงออกอย่างฆ้องมอญ

ลักษณะการเรียงเสียงที่ถูกข้ามของฆ้องมอญ

ฆ้องไทย ม ฟ ซ ลฺ ทฺ ด ร ม ฟ ซ ล ท ดำ รำ มำ ฟำ

ฆ้องมอญ ซ ลฺ x ด ร ม x ซ ล ท ดำ รำ มำ ฟำ ซำ ลำ ทำ

เสียงที่ถูกตัดออกในฆ้องมอญคือ เสียงที และเสียงฟา ในทางต่ำ ตำแหน่งเสียงที่ถูกตัดออกไปนั้นคือตำแหน่งที่ ๓ และ ๗ เสียงที่ตัดออกไปนั้นเป็นเสียงหลุมของทางเพียงออบนพอดี

ทาง หมายถึง ระดับเสียงของเพลงที่บรรเลง (KEY) ซึ่งกำหนด ชื่อเรียกเป็นที่รู้กันเรียงลำดับขึ้นไปทีละเสียงต่อไปนี้

๑. ทางเพียงออล่างหรือทางในลด คือระดับเสียงต่ำสุดอนุโลมเท่ากับเสียง “ฟา” ของดนตรีสากล

๒. ทางใน คือ ระดับเสียงสูงขึ้นมา อนุโลมเท่ากับเสียง “ซอล” ใช้ปี่ใน เป็นหลัก

๓. ทางกลาง คือ ระดับเสียงสูงขึ้นมาอีก อนุโลมเท่ากับเสียง “ลา” ใช้ ปี่กลางเป็นหลัก

๔. ทางเพียงออบนหรือทางนอกต่ำ คือ ระดับเสียงสูงกว่าทางกลาง อนุโลมเท่ากับเสียง “ที” ใช้ปี่นอกต่ำหรือขลุ่ยเพียงออเป็นหลัก

๕. ทางกรวด หรือทางนอก คือ ระดับเสียงสูง อนุโลมเท่ากับเสียง “โด” ใช้ปี่นอกหรือขลุ่ยกรวดเป็นหลัก

๖. ทางกลางแหบ คือ ระดับเสียงอนุโลมเท่ากับเสียง “เร”

๗. ทางชวา คือ ระดับเสียงเท่ากับเสียง “มี” ใช้ปี่ชวาเป็นหลัก

(มนตรี ตราโมท, ๒๕๔๕: ๕๖)

แสดงเสียงที่เป็นกลุ่มปัญจมูลในทางทั้ง ๗ ได้ดังนี้

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

การบันทึกโน้ตในวิจัยฉบับนี้ ผู้วิจัยได้บันทึกในระบบเสียงเครื่องสาย เมื่อนำมาเทียบกับระบบโน้ตที่ครูมนตรีเทียบกับสากล โน้ตจะสูงกว่า ๑ เสียง เสียงในกลุ่มปัญจมูลจะเป็นดังนี้

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

ฉะนั้นกลุ่มเสียงปัญจมูลของทางเพียงออบนจึงได้แก่ ด ร ม X ซ ล X ผู้วิจัยมีความคิดเห็นว่าการที่ฆ้องมอญถูกตัดเสียงออกไป ๒ เสียงดังที่กล่าวมานี้ เป็นเหตุให้การบรรเลงเพลงมอญโดยทั่วไปจึงนิยมบรรเลงโดยใช้เสียงหลักของทางเพียงออล่าง เพียงออบน และชวา แต่ไม่ได้หมายความว่าทางอื่นๆ ไม่ได้ใช้ เพียงแต่จะปรากฏว่ามีการใช้ในบางสำนวนฆ้อง ซึ่งเป็นเพียงประโยคสั้นๆ จึงไม่สามารถเรียกว่าเป็นทางหลักของเพลงนั้นๆ ได้

ประเด็นหนึ่งที่รู้กันทั่วไปในหมู่นักดนตรีเกี่ยวกับเสียงที่ถูกตัดออกไปในฆ้องมอญ คือ ในขณะที่บรรเลงฆ้องมอญจะต้องพบกับ “เสียงหลุม” หรือ “ลูกหลุม” เรียกอย่างไรก็ได้ใช้ได้ทั้ง ๒ คำ หลุมคือคำที่ใช้เรียกเสียงที่หายไปทั้ง ๒ เสียง คือ เสียงที และเสียงฟา ในทางต่ำนั่นเอง และสิ่งที่ผู้บรรเลงต้องปฏิบัติก็คือการบรรเลงที่เรียกว่า “หลบหลุม” ถ้าบรรเลงเพลงมอญแท้ๆ โดยส่วนมากจะบรรเลงได้อย่างปกติ แต่ถ้าเพลงนั้นมีเสียงที่ตกหรือเสียงผ่านเป็นเสียงหลุม กล่าวคือ ถ้าทำนองตอนนั้นจะต้องบรรเลงด้วยเสียงฟาหรือเสียงที สำนวนของมือฆ้องจะถูกดัดแปลงไปเพื่อให้บรรเลงต่อไปได้อย่างสละสลวย อาการอย่างที่กล่าวมานี้เรียกว่า “หลบหลุม”

๒.๒.๓ ท่านั่ง การจับไม้ และพื้นฐานการบรรเลงฆ้องมอญวงใหญ่

ภาพที่ ๖ ท่านั่ง

ท่านั่งในการบรรเลงฆ้องมอญวงใหญ่ นั่งโดยตั้งศีรษะและลำตัวให้ตรง หลังไม่งอ นั่งข้างหลังวงฆ้องโดยให้หน้าพระอยู่ทางซ้ายมือของผู้บรรเลง ยึดส่วนฐานของวงฆ้องเป็นจุดศูนย์กลางในการนั่ง

ภาพที่ ๗ การจับไม้

การจับไม้ทำโดยใช้มือทั้งสองข้างจับไม้ในลักษณะคว่ำมือ นิ้วทั้ง ๕ กำไม้ฆ้องโดยให้นิ้วชี้วางราบไปกับไม้ฆ้อง นิ้วหัวแม่มือวางชิดส่วนที่เป็นผ้าพันไม้ฆ้องพอดี แขนแนบลำตัวพอประมาณ งอข้อศอกขึ้นเป็นฉากกับพื้น แต่ก็ขึ้นอยู่กับความสูงของวงฆ้องด้วยซึ่งมักจะมีผลกับการยกไม้ขึ้นมาบรรเลง ในการบรรเลงให้จุดศูนย์กลางส่วนที่เป็นผ้าของไม้ฆ้องนั้นสัมผัสที่ลูกฆ้องพอดี

ในการบรรเลงฆ้องมอญวงใหญ่ นอกจากท่านั่ง การจับไม้แล้ว ยังต้องรู้จักพื้นฐานในการแบ่งมือฆ้อง การแบ่งมือฆ้องก็มีทั้งที่ตีสลับมือซ้ายขวา และการตีลงไปพร้อมกันทั้งสองข้าง ในการแบ่งมือฆ้องแบบสลับมือซ้ายขวานั้นจะใช้วิธีการแบ่งมือซ้ายขวาให้เท่าๆ กันเพื่อให้เกิดความสมดุลระหว่างมือทั้งสองข้างในบางสำนวน แต่บางสำนวนก็ใช้มือข้างขวามากกว่าข้างซ้าย ซึ่งลักษณะดังที่กล่าวมานี้เป็นลักษณะพิเศษเฉพาะของฆ้องมอญวงใหญ่ คงเนื่องด้วยการหลบหลุมเสียง การแบ่งมือฆ้องอีกลักษณะหนึ่งคือการตีลงไปพร้อมกันทั้งสองข้างหรือเรียกว่าการตีเป็นคู่ การตีเป็นคู่นี้สามารถตีเป็นคู่ต่างๆ ได้ จะมีการตีคู่สอง คู่สาม คู่สี่ คู่ห้า คู่หก คู่เจ็ด และคู่แปด การตีคู่ต่างๆ ในฆ้องมอญนั้นนอกจากจะทำให้เกิดเสียงตามหลักการตีคู่เสียงตามปกติแล้ว ยังมีลักษณะพิเศษของคู่ที่ตีซึ่งทำให้ได้เสียงที่ต่างออกไปอีก เช่น การตีคู่สอง เสียงที่เกิดขึ้นอาจจะไปใช่เสียงของลูกฆ้องที่ติดกันสองลูกก็เป็นได้ ด้วยเหตุที่ฆ้องมอญมีหลุมเสียงอย่างหนึ่ง และต้องดัดแปลงทำนองเพื่อหลบหลุมอย่างหนึ่ง จึงทำให้ลักษณะการตีคู่มือในฆ้องมอญวงใหญ่มีความพิเศษเฉพาะ

ภาพที่ ๘ ตัวอย่างการตีแบ่งมือซ้ายขวา

ภาพที่ ๙ ตัวอย่างการตีคู่สอง

๒.๓ เพลงกราวใน

๒.๓.๑ ประวัติเพลงกราวใน

เพลง “กราวใน” เป็นเพลงหน้าพาทย์ที่สำคัญเพลงหนึ่งซึ่งราชบัณฑิตยสถานได้ให้ความหมายในเรื่องของเพลง “กราวใน” ไว้ในหนังสือสารานุกรมศัพท์ดนตรีไทยภาคคีตะ-ดุริยางค์ โดยมีใจความสำคัญดังนี้

> *เพลงประเภทหนึ่งที่ใช้บรรเลงในการแสดงกิริยาของมนุษย์ สัตว์ วัตถุ หรือธรรมชาติ ทั้งกิริยาที่มีตัวตน กิริยาสมมติ กิริยาที่เป็นปัจจุบัน และกิริยาที่เป็นอดีต เช่น บรรเลงในการแสดงกิริยา ยืน เดิน กิน นอน ของมนุษย์และสัตว์ การเปลี่ยนแปลงเกิดขึ้นหรือสูญไปของวัตถุและธรรมชาติ* (ราชบัณฑิตยสถาน, ๒๕๔๐: ๑๑๔)

นอกจากความหมายของเพลงกราวในจากหนังสือสารานุกรมศัพท์ดนตรีไทยภาคคีตะ-ดุริยางค์ ยังมีความหมายของเพลง “กราวใน” จากราชบัณฑิตยสถาน ดังนี้

กราวใน ดำเนินทำนองไปในทางเสียงต่ำที่เรียกว่า ทางใน มีทำนองและจังหวะไม้กลองห่างและหนักแน่น ใช้บรรเลงในการยกทัพตรวจพลของยักษ์และการไปมาของยักษ์ในบางโอกาส (ราชบัณฑิตยสถาน, ๒๕๔๐: ๑๐๗)

ครูมนตรี ตราโมท และวิเชียร กุลตัณฑ์ ได้ให้ความหมายเพลง “กราวใน” ไว้ในหนังสือฟังและเข้าใจเพลงไทยไว้ดังนี้

เพลงกราวใน ๒ ชั้น เป็นเพลงที่บรรเลงรวมอยู่ในชุดโหมโรงเย็น และใช้เป็นหน้าพาทย์ประกอบกิริยาไปมาหรือยกพลตรวจพลของยักษ์และอสูร ท่านโบราณาจารย์ท่านเห็นว่าเพลงกราวในนี้มีโยนถึง ๖ แห่ง (๖ เสียง) สามารถที่จะแยกแยะประดิษฐ์ทำนองไปได้มากมาย จึงนำมาแต่งขยายขึ้นเป็น ๓ ชั้น สำหรับเดี่ยวด้วยเครื่องดนตรีในวงปี่พาทย์ ประดิษฐ์ทางโลดโผนพลิกแพลงทุกๆ โยนอย่างพิสดาร ส่วนเครื่องดนตรีในวงเครื่องสายเดี่ยวด้วยอัตรา ๒ ชั้น แต่ทุกๆ โยนก็แต่งอย่างประณีตพิสดารเหมือนกัน เพลงเดี่ยวกราวในจึงถือว่าเป็นเพลงเดี่ยวที่ยิ่งใหญ่กว่าเพลงอื่นๆ

บทร้องเพลงเดี่ยวกราวใน

เนื้อที่ ๑

ยักษ์รับกราบลาทะลึ่งโลด ข้ามโขดเขาเขินคีรีศรี
ยูงยางหักระเนนเป็นธุลี เหยียบเสือช้างบี้ด้วยบาทา ฯ
(เสภาเรื่องขุนช้างขุนแผน)

หมายเหตุ - บรรทัดหลังของเนื้อนี้ บางครั้งนิยมร้องกันว่า
ยูงยางหักลงเป็นผงคลี เหยียบเสือช้างบี้ด้วยบาทา

เนื้อที่ ๒

บัดนั้น กาลสูรเสนีมีศักดิ์
รับสั่งองค์ท้าวทศพักตร์ ขุนยักษ์รีบเหาะระเห็จไป ฯ
(รามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ ๒)

(มนตรี ตราโมท และวิเชียร กุลตัณฑ์, ๒๕๒๓: ๕๐๔)

๒.๓.๒ ลักษณะของเพลงเดี่ยวกราวใน

เพลงกราวในเป็นเพลงเดี่ยวที่มีความสำคัญที่สุดในบรรดาเดี่ยวทั้งหลาย เพลงนี้จึงมีลักษณะเฉพาะที่เป็นเอกลักษณ์ คือ ทำนองที่ประกอบไปด้วยกลวิธีการบรรเลงที่เรียกว่า “โยน” ตลอดทั้งเพลง สำหรับคำว่า “โยน” นี้ ครูมนตรี ตราโมท ได้อธิบายไว้ในหนังสือดนตรีไทยว่า

> *“โยน” บางทีเรียกว่า “ลูกโยน” เป็นทำนองเพลงพิเศษตอนหนึ่งซึ่งไม่มีความหมายในตัวอย่างไร หากแต่มีความประสงค์อยู่อย่างเดียวเพียงให้ทำนองตอนนั้นยืนอยู่ ณ เสียงใด เสียงหนึ่งแต่เสียงเดียว (เหมือนคำว่า “เท่า” ที่กล่าวมาแล้ว) แต่ “โยน” หรือ “ลูกโยน” นี้ไม่บังคับในเรื่องกำหนดจำนวนจังหวะ จะบรรเลงโยนอยู่มากน้อยกี่จังหวะก็ได้และโยนนี้จะมีแทรกอยู่แต่ในเพลงประเภทหน้าทับสองไม้เท่านั้น ประโยชน์ของ “โยน” มีไว้เพื่อเป็นที่พักของเพลงบางตอน และเพื่อเปิดโอกาสให้ผู้ร้องผู้บรรเลงหรือผู้แต่งเพลงได้ประดิษฐ์ทำนองดัดแปลงออกไปได้ตามพอใจ จะสั้นยาวเท่าไรก็ได้ เพียงแต่เมื่อสุดท้ายของการพลิกแพลงไปแล้วให้มาตกอยู่ที่เสียงอันเป็นความประสงค์ของโยนตอนนั้นเท่านั้น*
>
> *อธิบาย ที่ว่าโยนไม่บังคับในเรื่องจำนวนจังหวะนั้นหมายความว่าจะโยนอยู่เพียงสองสามจังหวะก็ได้หรือจะให้มากไปถึงสิบจังหวะยี่สิบจังหวะก็ได้ไม่เป็นผิดทั้งสิ้น โยนหรือลูกโยนนี้ ถ้าจะเปรียบให้เห็นง่ายๆ ก็คล้ายกับการไกวชิงช้า เราจะไกวแรงหรือเบาก็ได้ ไกวแรงก็แกว่งไปไกลและหลายเที่ยวกว่าจะหยุด ไกวเบาก็แกว่งใกล้ๆ และไม่กี่เที่ยวก็หยุด แต่จะไกวแรงหรือไกวเบาก็ตามก็ต้องผ่านเส้นศูนย์อยู่เสมอ และในที่สุดเมื่อหยุดลงก็ต้องมาหยุดอยู่ตรงเส้นศูนย์ด้วยกัน โยนก็มีลักษณะอย่างนี้ ใครจะประดิษฐ์ทำนองให้พิสดารอย่างใดก็ได้ แต่ที่สุดจะต้องมาตกอยู่ที่เสียงอันเป็นความประสงค์ของโยนตอนนั้นเท่านั้น* (มนตรี ตราโมท, ๒๕๒๙: ๔๖)

ครูปี๊บ คงลายทอง ผู้เชี่ยวชาญด้านดนตรีไทยประจำกลุ่มดุริยางค์ไทย สำนักการสังคีต กรมศิลปากร ได้อธิบายถึงลักษณะของเพลงเดี่ยวกราวในไว้ดังนี้

> *เพลงกราวในเป็นเพลงโยน เพลงโยนเป็นอะไรที่สุดยอดทำอะไรได้เยอะแยะ สามารถสอดแทรกกลเม็ด อย่างทำนองโยนสุดท้ายเป็นทำนองที่จะต้องมีทุกเครื่องมือทุกเพลงมันมีเอกลักษณ์ของมัน อย่างกราวในโยนสุดท้ายสุดยอดจริงๆ พอจบโยนนี้แล้วมันก็จบเพลงเลย มันเหมือนกับมันเต็มอิ่มแล้ว เพลงทุกเพลงมันมีความสมบูรณ์อยู่ในตัวความเด่นเค้าอาจจะไม่ทำทั้งหมดทั้งเพลง แต่อย่างโยนสุดท้ายของกราวในนี่ที่สุด* (ปี๊บ คงลายทอง, สัมภาษณ์ ๑๓ กุมภาพันธ์ ๒๕๕๗)

ครูไพรรัตน์ จรรย์นาฏย์ ดุริยางคศิลปิน ระดับอาวุโส สำนักการสังคีต กรมศิลปากร ได้อธิบายถึงลักษณะของเพลงเดี่ยวกราวในไว้ดังนี้

> *เดี่ยวกราวในเป็นเพลงที่มีโยนหลายเสียง โยนแต่ละโยนก็จะต้องหากลอนมาตีอย่างฆ้องก็มีโยนนะ แล้วก็มีออกเนื้อ บางคนก็ตีขาดถ้าตีเนื้อขาดถือว่าไม่ได้ เพราะว่าเนื้อนี่ถือว่าเป็นมาตรฐาน จะมาคิดว่าตีไม่ไหวแล้วตัดเนื้อออกซะเที่ยวนึงนี่ไม่ได้ ทำนองหลักที่เป็นเนื้อต้องอยู่ในใจอยู่แล้ว* (ไพรรัตน์ จรรย์นาฏย์, สัมภาษณ์ ๑๗ กุมภาพันธ์ ๒๕๕๗)

จากคำสัมภาษณ์และคำอธิบายเกี่ยวกับลักษณะของเดี่ยวกราวในนั้น ผู้วิจัยสรุปได้ว่าเดี่ยวกราวในเป็นเพลงที่มีลักษณะการดำเนินทำนองในลูกโยนเป็นสำคัญ แต่เพลงกราวในจะมีส่วนที่เรียกว่าเนื้ออยู่ซึ่งต้องบรรเลงสองเที่ยว ถ้าบรรเลงไม่ครบถ้วนตามทำนองเนื้อนั้นก็ถือว่าทำนองเพลงขาดไป ทำนองเนื้อนี้ถือเป็นส่วนเดียวที่ไม่ว่าเครื่องดนตรีชิ้นไหนก็ต้องบรรเลงให้ครบถ้วนโดยขาดตกมิได้ ส่วนทำนองที่เรียกว่าโยนนั้นเป็นทำนองที่สามารถคิดประดิษฐ์ให้สั้นหรือยาวเท่าไหร่ก็ได้ แต่ให้ยึดเสียงลูกตกของโยนนั้นๆ เอาไว้เมื่อทำนองมาลงจบในแต่ละโยนก็จะต้องจบด้วยเสียงที่เป็นเสียงหลักของโยนนั้น ในทำนองโยนยังสามารถใส่เม็ดพรายเข้าไปได้ตามความประสงค์ของผู้ประพันธ์ ไม่ถือว่าผิดแต่อย่างใด ทำนองโยนในเพลงกราวในจึงกลายเป็นเสน่ห์ของเพลงเดี่ยวนี้ไป

๒.๓.๓ ความเชื่อเกี่ยวกับเพลงเดี่ยวกราวใน

การเรียนดนตรีไทยนั้นเป็นศิลปศาสตร์แขนงหนึ่ง ซึ่งมีความสำคัญคู่กับประเทศชาติมาเป็นเวลาช้านาน ยิ่งในหมู่นักดนตรีไทยด้วยกันแล้ว ต่างก็รู้ดีว่าจะต้องปฏิบัติตนอย่างไรให้สมกับการที่ได้ร่ำเรียนวิชาชีพดนตรีไทย ความเชื่อในเรื่องของดนตรีไทยถือเป็นส่วนหนึ่งที่นักดนตรีต้องเรียนรู้และถือปฏิบัติ ตัวอย่างเช่น การเริ่มเรียนดนตรีไทยนั้น ผู้ที่เริ่มเรียนจะต้องได้รับการครอบครูก่อนจึงจะได้รับการถ่ายทอดวิชาความรู้ทางดนตรีไทยจึงจะถือว่าถูกต้อง เช่นกันกับเพลงเดี่ยวกราวในที่ถือเป็นเพลงเดี่ยวชั้นยอด กว่าที่จะบรรเลงเพลงเดี่ยวนี้ได้ก็ต้องผ่านขั้นตอนต่างๆ มามากมายแล้ว สิ่งหนึ่งที่หนีไม่พ้นคือเรื่องของความเชื่อครูปี๊บ คงลายทอง ผู้เชี่ยวชาญด้านดนตรีไทยประจำกลุ่มดุริยางค์ไทย สำนักการสังคีต กรมศิลปากร อธิบายเรื่องความเชื่อที่เกี่ยวกับเพลงกราวในไว้ว่า

> *เพลงเดี่ยวกราวในเป็นเพลงหน้าพาทย์ที่ปรากฏว่าเป็นเพลงเดี่ยว เพลงหน้าพาทย์นี้เราก็จะรู้อยู่แล้วว่าเป็นเพลงครู ถือเป็นเพลงที่สูงขึ้นอีกระดับ คนที่จะได้รับการถ่ายทอดก็ต้องได้รับการคัดสรร จะมีเรื่องการไหว้ครูเข้ามาเหมือนกัน ต้องมีขันกำนล บางคนมีการตั้งหัวหมูบายศรีกันเลยทีเดียว* (ปี๊บ คงลายทอง, สัมภาษณ์ ๑๓ กุมภาพันธ์ ๒๕๕๗)

ครูศักดิ์ชัย ลัดดาอ่อน ข้าราชการบำนาญ สำนักการสังคีต กรมศิลปากร ได้พูดถึงเรื่องความเชื่อเกี่ยวกับเพลงเดี่ยวกราวในไว้ดังนี้

> *ตอนฉันต่อเดี่ยวกราวในฉันไม่มีกำนล ฉันมีแต่ตอนต่อทยอยเดี่ยว แต่ครูบางคนเค้าก็ต้องมีกำนลถึงจะต่อให้ ไม่ต้องถึงกราวในหรอกเดี่ยวนางหงส์ หกชั้น ครูหลวงประดิษฐ์ไพเราะต้องมีกำนลนะพี่แชนเคยเล่าให้ฟัง ครูเรียกให้พี่แชนไปนั่งจำจะได้ไม่ต้องเสียกำนล ฉันว่ามันน่าจะอยู่ที่ลูกศิษย์เอามาให้หรือเปล่า แต่พี่แชนบอกว่าต้องมีกำนล* (ศักดิ์ชัย ลัดดาอ่อน, สัมภาษณ์ ๑๖ กุมภาพันธ์ ๒๕๕๗)

ครูไพรรัตน์ จรรย์นาฏย์ ดุริยางคศิลปิน ระดับอาวุโส สำนักการสังคีต กรมศิลปากร ได้พูดถึงความเชื่อเกี่ยวกับเพลงเดี่ยวกราวในไว้ดังนี้

> *เวลาที่จะต่อเดี่ยวกราวในมันอยู่ที่ครู ครูเค้าจะดูว่าสำนักอื่นเค้าได้เดี่ยวกราวในกัน พอเห็นว่าเด็กในสำนักเราไม่ได้เค้าก็จะต่อให้เราบ้าง เดี๋ยวเผื่อว่าไปเจอกันตามงานถ้าสำนักนั้นเค้าเดี่ยวมาเราจะได้เดี่ยวได้ บางทีไปตามงานเจ้าภาพก็มาพูดว่า วงนั้นวงนี้เค้าเดี่ยวกราวในไว้นะ ถ้าวงเราไม่ได้มันก็จะดูไม่ดี แต่ส่วนมากครูเค้าจะต่อกราวในเป็นเดี่ยวหลังสุด เวลาต่อแล้วแต่ว่าครูจะเรียกกำนลมั้ย อย่างที่เคยได้ยินมาเนี่ยเรื่องคุณครูหลวงประดิษฐ์ไพเราะ ครูบุญยงค์เคยเล่าให้ฟังว่าครูหลวงประดิษฐ์ไพเราะจะต่อกราวในทางฝันให้แต่ต้องมีกำนล ๑๐๖ บาท แต่ครูบุญยงค์ไม่ได้ต่อเพราะว่าไม่มีเงินกำนล และก็ไม่มีใครได้หรอกเพราะว่าไม่มีใครมีเงินเหมือนกัน* (ไพรรัตน์ จรรย์นาฏย์, สัมภาษณ์ ๑๗ กุมภาพันธ์ ๒๕๕๗)

จากที่ผู้วิจัยได้สัมภาษณ์ผู้มีความรู้ความเชี่ยวชาญทางด้านดนตรีไทยทั้ง ๓ ท่าน พบว่าต่างก็มีความเชื่อไปในทิศทางเดียวกัน คือ เพลงกราวในเป็นเพลงเดี่ยวที่เป็นเพลงหน้าพาทย์ ฉะนั้นผู้ที่จะได้รับการถ่ายทอดก็จะต้องเป็นผู้ที่ครูผู้ถ่ายทอดเห็นควร และเพลงเดี่ยวกราวในนี้มักจะเป็นเพลงท้ายสุดในบรรดาเดี่ยวทั้งหมดที่ครูจะถ่ายทอดให้ ส่วนเรื่องเงินกำนลนั้นบางท่านก็บอกว่าต้องมีแต่บางท่านก็บอกว่าไม่มี แต่จากคำบอกเล่าของครูโบราณมักจะบอกว่าต้องมีเงินกำนล ส่วนตัวผู้วิจัยเองก็มีประสบการณ์ในการต่อเพลงเดี่ยวกราวในกับครูนิกร จันทศร มาเช่นกัน ผู้วิจัยจะต้องนำขันกำนลดอกไม้ ธูปเทียน ผ้าขาว พร้อมด้วยเงินกำนลจำนวน ๑๐๖ บาท มาไหว้ครูผู้ถ่ายทอด ครูนิกรให้เหตุผลว่าการที่ให้นำขันกำนลมาไหว้นี้เพราะจะได้นำไปทำบุญอุทิศส่วนกุศลให้กับพระยาเสนาะ-ดุริยางค์ (แช่ม สุนทรวาทิน) และครูสอน วงฆ้อง ผู้ที่เป็นต้นสายซึ่งล่วงลับไปแล้วอีกที ผู้วิจัยมีความคิดเห็นว่าการที่ครูผู้ถ่ายทอดทำเช่นนี้ คงเป็นสิ่งที่ทำสืบต่อกันมาเพื่อให้ผู้รับการถ่ายทอดได้ระลึกถึงพระคุณของครูบาอาจารย์ทั้งหลาย และน่าจะเป็นอุบายเพื่อให้ผู้ที่รับการถ่ายทอดรู้สึกว่าเพลงเดี่ยว

กราวในนี้ได้มาด้วยความยากลำบาก เพราะในสมัยก่อนเงินจำนวน ๑๐๖ บาท คงมีค่ามากพอสมควรเมื่อเทียบกับปัจจุบัน

๒.๓.๔ คุณสมบัติของผู้บรรเลงเดี่ยวกราวใน

ศาสตราจารย์เกียรติคุณนายแพทย์พูนพิศ อมาตยกุล ได้อธิบายคุณสมบัติของผู้บรรเลงเพลงเดี่ยวชั้นสูง ในหนังสือมหกรรมเดี่ยวเพลงไทยชัยมงคลไว้ดังนี้

การเดี่ยวเครื่องดนตรีไทยนั้นเราหมายถึงการที่มีนักดนตรีหนึ่งคน บรรเลงเครื่องดนตรีหลักเพียงลำพังคนเดียว แท้จริงในการเดี่ยวทุกครั้งยังมีนักดนตรีอีกไม่น้อยกว่า ๑ คน เป็นผู้ร่วมบรรเลง โดยอยู่ในฐานะผู้กำกับจังหวะ ในการบรรเลงเพลงเดี่ยวนั้นผู้เดี่ยวจะต้องประกอบด้วยคุณลักษณะอันเป็นองค์ประกอบสำคัญหลายประการ คือ

๑. ต้องเป็นผู้ได้รับการฝึกฝนในการบรรเลงและปฏิบัติเครื่องดนตรีชนิดนั้นมานานพอสมควร รู้ความสามารถของเครื่องดนตรีที่ตนใช้ว่าให้คุณภาพเสียงได้ดีเพียงใด ให้ความชัดเจนในน้ำเสียงเพียงใดตลอดจน รู้ความสามารถของตนอย่างดีว่าสามารถจะปฏิบัติเครื่องดนตรีชิ้นนั้นได้มากน้อย งดงาม พร้อมหรือไม่พร้อมเพียงใด

๒. ต้องเป็นผู้ที่เรียนรู้เพลงที่จะแสดงเดี่ยวนั้นมาอย่างดียิ่งแล้ว สามารถจำขึ้นใจรายละเอียดทุกแง่ทุกมุมของเพลงบทนั้น ที่สำคัญต้องเข้าใจความหมายของเพลงนั้นอย่างถ่องแท้ว่าเป็นเพลงที่ผู้แต่งมีจุดประสงค์ให้เกิดความหมายอย่างไร รู้อารมณ์แห่งบทเพลงนั้น รู้จังหวะหน้าทับที่ใช้ประจำเพลง รู้ความครบครันของเนื้อทำนองเพลง

๓. ต้องเป็นผู้ที่เอาใจใส่ศึกษารายละเอียด หมั่นฝึกซ้อมเป็นประจำเพื่อให้เกิดความมั่นคงในการบรรเลง รู้จักเสริมสร้างรายละเอียด และสอดใส่เทคนิคที่จัดว่าเป็นงานพิเศษลงไปในบทเพลงที่บรรเลงเดี่ยวนั้น รู้วิธีการที่จะแสดงให้ผู้ฟังสามารถสัมผัสความวิจิตรพิสดารแห่งเทคนิคที่ใช้ สามารถโน้มเหนี่ยวจิตใจคนฟังให้เกิดสมาธิต่อการฟังเพลงที่เดี่ยวนั้น

๔. ต้องเป็นผู้ที่ได้ฝึกปฏิบัติตนเองจนมีสมาธิแน่วแน่ในขณะบรรเลงเพลงเดี่ยวนั้น ตลอดจนเป็นผู้มีไหวพริบในการแก้ไขปัญหาเฉพาะหน้าที่อาจจะเกิดขึ้น ในระหว่างการบรรเลงเพลงเดี่ยวนั้น สามารถควบคุมอารมณ์ได้เป็นอย่างดี

๕. ต้องเป็นผู้ที่มีประสาทหูแม่นยำในเสียงที่เกิดจากการปฏิบัติต่อเครื่องดนตรีนั้น รู้ว่าเสียงนั้นตรงต่อความต้องการ ชัดเจนหรือไม่ ดังหรือเบา พอดีหรือไม่เพียงใด มีครูดนตรีหลายท่านกล่าวไว้ว่านักดนตรีที่จะเดี่ยวดนตรีไทยได้ดีนั้น จะต้องมีความแม่นยำเป็นองค์ประกอบอย่างน้อย ๕ ประการ คือ แม่นหู แม่นตา แม่นมือ แม่นใจ และแม่นเพลง (พูนพิศ อมาตยกุล, ๒๕๓๑: ๑๐-๑๒)

ครูเอนก อาจมังกร หัวหน้ากลุ่มดุริยางค์ไทย สำนักการสังคีต กรมศิลปากร อธิบายเรื่องคุณสมบัติของผู้ที่จะบรรเลงเพลงเดี่ยวกราวในไว้ดังนี้

> *ผู้ที่จะบรรเลงเดี่ยวกราวในได้นั้นพื้นฐานต้องแน่นหนา ไม่ว่าจะเป็นเครื่องมือไหน ต้องมีความคล่อง จะต้องมีความแตกฉานในการบรรเลงจนครูคิดว่าสามารถจะต่อเพลงเดี่ยวให้ได้ จะต้องผ่านการต่อเพลงเดี่ยวที่เป็นพื้นฐานมาก่อน เพราะว่าครูเค้าต้องพิจารณามาแล้วว่าสมควรจะต่อเพลงเดี่ยวกราวในให้ได้หรือไม่* (เอนก อาจมังกร, สัมภาษณ์ ๑๘ กุมภาพันธ์ ๒๕๕๗)

ครูไพรรัตน์ จรรย์นาฏย์ ดุริยางคศิลปิน ระดับอาวุโส สำนักการสังคีต กรมศิลปากร อธิบายเรื่องคุณสมบัติของผู้ที่จะบรรเลงเพลงเดี่ยวกราวในไว้ดังนี้

> *ก่อนจะต่อเพลงเดี่ยวกราวในได้ต้องมีพื้นฐานดี มีความคล่อง ฝีมือก็ต้องดีด้วย บางคนตีเพลงธรรมดายังแบ่งมือไม้ไม่ถูกเลยก็ไม่ได้ อย่างฆ้องนี่สำคัญที่สุด เด็กสมัยนี้พอเรียนก็อยากจะได้เดี่ยวกันเลย บางคนโหมโรงยังไม่จบเลยก็ได้เดี่ยวกันแล้ว ลองสังเกตดูสิสมัยนี้ ไม่เชื่อลองถามดูสิว่าตีเพลงง่ายๆ ได้หรือเปล่า อย่างเพลงโล้ กราวรำ พวกนี้ตีไม่ได้แต่ได้เดี่ยว จริงๆ ต้องเริ่มต่อจากเพลงเดี่ยวง่ายๆ ก่อน กราวในนี่ครูจะต่อเป็นเพลงหลังสุด* (ไพรรัตน์ จรรย์นาฏย์, สัมภาษณ์ ๑๗ กุมภาพันธ์ ๒๕๕๗)

จากการอธิบายคุณสมบัติของผู้ที่จะบรรเลงเพลงเดี่ยวกราวในนั้นผู้วิจัยสรุปได้ว่า ผู้ที่จะบรรเลงเพลงเดี่ยวกราวในจะต้องมีความรู้ในขั้นพื้นฐานเป็นอย่างดี มีความคล่องตัว จนครูผู้ถ่ายทอดพิจารณาแล้วว่าสามารถจะบรรเลงเพลงเดี่ยวกราวในได้ จึงจะการถ่ายทอดให้ และเมื่อได้รับการถ่ายทอดมาแล้วผู้บรรเลงยังต้องฝึกฝนให้มากขึ้นไปอีก เพราะเพลงเดี่ยวกราวในเป็นเพลงที่จะต้องใช้ความสามารถในการบรรเลงสูง ทำนองที่ซับซ้อนกว่าเพลงโดยทั่วไป กลวิธีพิเศษต่างๆ มากมายที่ปรากฏอยู่ในเพลงเดี่ยวกราวใน เป็นสิ่งที่ผู้บรรเลงจะต้องฝึกฝนจนแม่น เพื่อที่จะบรรเลงออกมาได้งดงาม เหมาะสมกับศักดิ์ศรีของเพลงนี้

๒.๓.๕ โอกาสในการบรรเลงเดี่ยวกราวใน

เนื่องจากเดี่ยวกราวในเป็นเพลงเดี่ยวที่สำคัญ การที่จะบรรเลงแต่ละครั้งก็ไม่ใช่เรื่องง่ายต้องประกอบด้วยปัจจัยหลายๆ อย่าง รองศาสตราจารย์พิชิต ชัยเสรี อธิบายถึงโอกาสที่ใช้บรรเลงเพลงเดี่ยวกราวในไว้ดังนี้

เพลงเดี่ยวเริ่มเมื่อเราเล่นเสภามโหรี แต่มโหรีไม่ได้เดี่ยวกันแต่ว่าสมัยนี้ก็เดี่ยวกันทั่วไปกว่าจะได้เดี่ยวกันได้ก็ต้องเสร็จโหมโรงแล้วต้องมีเพลงสามชั้น แล้วถ้าเป็นเสภาก็ต้องตั้งมาตั้งแต่พม่า ๕ ท่อน จระเข้หางยาว สี่บท บุหลัน เป็นเพลงทางพื้นไปเพลงทางตับออกลูกล้อลูกขัดไปส่งโยน เสร็จโยนแล้วถึงจะเป็นเดี่ยว ไม่ใช่โหมโรงเสร็จก็ทำเดี่ยวกันเลยไม่ใช้ ครูโบราณเล่าให้ฟังว่าถ้าจะขอฟังเดี่ยวเจ้าภาพหรือผู้ขอต้องเอาพานดอกไม้ธูปเทียนและเงินกำนลมาขอฟังเดี่ยว แล้วมานั่งหน้าเครื่องแล้วมาบอกว่าผมมาขอฟังเดี่ยวนี้หน่อยครับ ไม่ใช่อยู่ๆ ก็นึกจะเดี่ยวก็เดี่ยวกันเลย แต่สมัยนี้แล้วก็กลายกันไปแล้ว แล้วแต่เหตุการณ์ ใช้เพลงเดี่ยวใหญ่ จู่ๆ จะเดี่ยวพรวดขึ้นมาได้อย่างไรมันก็ต้องปูพื้นมาก่อน แต่ไม่จำเป็นเสมอไปเพราะว่าถึงเดี่ยวแล้วก็สุดแล้วแต่บริบท ต้องจำไว้ว่าบริบทวัฒนธรรมไทยแม้จะมีหลักการอยู่ เวลาที่จะเผยโฉมปรากฏก็ต้องดูตามบริบท แต่เมื่อมันเป็นบริบทนั้นแล้วและเราอยู่ในบริบทนั้นก็ต้องคล้อยตามจะพูดว่าค่อยๆ มาจากเพลงเล็กๆ ก่อนนั้นก็ถือว่าเป็นหลักเกณฑ์ที่ถูกต้อง (พิชิต ชัยเสรี อ้างถึงใน เกียรติรัตน์ หุ่นสุวรรณ, ๒๕๕๔: ๑๒-๑๓)

ครูปี๊บ คงลายทอง ผู้เชี่ยวชาญด้านดนตรีไทยประจำกลุ่มดุริยางค์ไทย สำนักการสังคีต กรมศิลปากร ได้พูดถึงโอกาสในการบรรเลงเดี่ยวกราวในไว้ดังนี้

โอกาสในการบรรเลงเดี่ยวกราวในมี ๒ อย่างนะ อย่างแรก คือ กรณีพิเศษที่สุด หรือเป็นการให้เกียรติกับเจ้าของงาน หรือเป็นที่ยอมรับว่าคนนี้ได้บรรเลงถึงกราวในแล้ว อย่างที่สอง คือ การประชัน เริ่มตั้งแต่เพลงพื้นฐานไปจนสุดท้ายก็จะเป็นกราวใน อย่างกราวในฆ้องมอญนี่ก็เจอจากการประชันนี่แหละ สมัยก่อนที่วังของพระองค์เจ้าเฉลิมพลทิฆัมพร จะมีงานทุกปีถ้าใครไปบรรเลงเพลงกราวใน ท่านให้เงินเลย ๑,๐๐๐ หรือ ๕๐๐ ทุกเครื่องมือ ไม่ว่าใครไปก็แล้วแต่ (ปี๊บ คงลายทอง, สัมภาษณ์ ๑๓ กุมภาพันธ์ ๒๕๕๗)

ครูศักดิ์ชัย ลัดดาอ่อน ข้าราชการบำนาญ สำนักการสังคีต กรมศิลปากร เล่าถึงโอกาสในการบรรเลงเพลงเดี่ยวกราวในจากประสบการณ์ให้ฟังว่า

เดี่ยวกราวในก็จะตีกันเวลาประชัน ตีเป็นเพลงหลังๆ แล้ว แต่มีที่บ้านฉันตอนดึกๆ จะเล่นพรหมมาสตร์ก็จะเดี่ยวกราวในกัน คือไม่รู้จะตีตอนไหน ก็ถือว่าซ้อมเพลงไปด้วย ไม่งั้นก็ไม่มีโอกาสได้ตีหรอกเพราะเราไม่ได้ไปประชันทุกวันนี่ พระฉันก็ตีได้ ที่ตีเพราะว่าจะได้ฝึกตัวเอง จะได้ชิน เพราะตีอยู่บ้านไม่เหมือนไปตีจริงที่งาน ถึงต้องตีตามงานแบบนี้ เพราะถ้าเกิดไม่มีงานประชันที่ไหนก็ไม่ได้ตีกัน

เลยละสิ เคยครั้งหนึ่งไปงานที่วัดแถวสระบุรีเลิกบรรเลงแล้วจะนอนแล้ว ขี้เมามากวนบอกให้ปี่พาทย์ตีหน่อย ฉันก็เลยเรียกให้มานั่งข้างหน้าระนาด แล้วฉันก็บอกว่านั่งอยู่ตรงนี้นะอย่าลุกไปไหนถ้าลุกจะเลิกตีนะ ฉันก็ตีเดี่ยวไปเรื่อยตีไปจนถึงกราวในพอถึงกราวในแกคงทนไม่ไหวลุกไปฉันก็เลยเลิกตี (ศักดิ์ชัย ลัดดาอ่อน, สัมภาษณ์ ๑๖ กุมภาพันธ์ ๒๕๕๗)

ครูเอนก อาจมังกร หัวหน้ากลุ่มดุริยางค์ไทย สำนักการสังคีต กรมศิลปากร พูดถึงโอกาสในการบรรเลงเดี่ยวกราวในไว้ดังนี้

โอกาสที่จะตีก็คือตอนประชัน ในการประชันเพลงกราวในถือเป็นไม้เด็ดสุดท้ายแล้ว ตีกันจนไม่รู้จะตีเพลงอะไรก็ตีกราวในสุดท้าย ว่าง่ายๆ ก็คือสุดยอดของเดี่ยว ในสมัยก่อนเพลงเดี่ยวเค้าจะใช้บรรเลงเพื่ออวดฝีมือ (เอนก อาจมังกร, สัมภาษณ์ ๑๘ กุมภาพันธ์ ๒๕๕๗)

จากที่ทั้ง ๔ ท่านได้อธิบายโอกาสในการบรรเลงเดี่ยวกราวในไว้นั้น ผู้วิจัยสรุปได้ว่ามี ๓ ประเด็นที่เป็นโอกาสในการบรรเลงเดี่ยวกราวใน ได้แก่ ประเด็นแรก คือ บรรเลงตามคำขอของเจ้าภาพหรือผู้ที่ต้องการฟัง ดังคำอธิบายของรองศาสตราจารย์พิชิต ชัยเสรี ที่มีการนำขันกำนลมายกเพื่อขอให้บรรเลงเดี่ยวให้ฟัง ผู้บรรเลงคงขัดไม่ได้ก็จะต้องบรรเลงไปตามคำขอนั้น ประเด็นที่สอง คือ การบรรเลงเพื่อเป็นการให้เกียรติกับเจ้าภาพ หรือกับงานนั้นๆ หรืออาจจะถูกเชิญให้บรรเลงเพราะเป็นบุคคลที่ได้รับการยอมรับว่าสามารถบรรเลงเพลงเดี่ยวกราวในได้ดี ประเด็นที่สาม คือ บรรเลงเนื่องในการประชัน ซึ่งเมื่อถึงเวลานั้นแล้วต่างฝ่ายก็ต่างต้องแสดงฝีมือออกมาอย่างเต็มที่ และเพลงกราวในนี้ถือได้ว่าเป็นสุดยอดแห่งเพลงเดี่ยว จึงเป็นที่นิยมนำมาบรรเลงประชันกันนั่นเอง

๒.๓.๖ ความสำคัญของเดี่ยวกราวใน

เพลงเดี่ยวเป็นหนึ่งในเพลงหลายประเภทที่มีความสำคัญมาก เพลงเดี่ยวที่นำมาใช้บรรเลงก็มีอยู่ไม่น้อย สำหรับการให้ความสำคัญกับเพลงเดี่ยวแต่ละเพลงนั้นย่อมแตกต่างกันออกไป ในบรรดาเพลงเดี่ยวทั้งหมดเพลงกราวในถือเป็นเพลงชั้นยอดที่สุดเพลงหนึ่ง ศาสตราจารย์ ดร.อุทิศ นาคสวัสดิ์ ได้อธิบายความสำคัญของเพลงเดี่ยวกราวในไว้ในหนังสือทฤษฎีและการปฏิบัติดนตรีไทยความว่า

เพลงเดี่ยวที่ขึ้นชื่อลือชานับว่าเป็นขั้นสูงของไทยได้แก่เพลง “ทยอยเดี่ยว” และเพลงเดี่ยว “กราวใน” เพลงเดี่ยวกราวในนั้นเป็นเพลงที่แสดงกิริยาไปมาอย่างยักษ์ จึงต้องเป็นเพลงตึงตังหน่อย เพลงนี้นับว่าเป็นยอดในการเดี่ยว เพราะประการแรกมีเสียงครบถ้วน ๗ เสียง ประการที่สองเป็นเพลงที่มีโยนหลายโยน แต่ละโยนลง

เสียงลูกตกไม่ซ้ำกันเลย ถ้าจะเทียบก็เท่ากับตัวนกซึ่งมีโยนเป็นปีกทั้งสองข้าง และมีเนื้อเพลงเป็นตัวนกอยู่ตรงกลาง เริ่มด้วยลูกขึ้นต้นที่สง่าผ่าเผยสมกับกิริยาเดินของยักษ์ แล้วออกโยนที่หนึ่งซึ่งตกเสียง “โด” แล้วออกโยนที่สองซึ่งตกเสียง “เร” เมื่อจบโยนต้นทั้งสองนี้แล้วจึงออกเนื้อกราวในสองเที่ยว พอจบเนื้อก็ออกโยนที่สามซึ่งเป็นเสียง “ซี” แล้วออกโยนที่สี่ซึ่งเป็นเสียง “มี” โยนที่ห้าเป็นเสียง “ลา” โยนสุดท้ายเป็นเสียง “ฟา” แล้วจึงลงจบด้วยเสียงโดตามเดิม ลูกโยนแต่ละชุดนั้นตกเสียงต่างๆ กัน เปิดโอกาสให้ผู้เดี่ยวใช้ทางพิเศษ ได้อย่างเต็มที่ การฟังเดี่ยว กราว-ในนั้นต้องฟังที่ลูกโยน ว่าแต่ละโยนนั้นผู้เดี่ยวใช้ทางที่ไพเราะเพราะพริ้งหรือโลดโผนสมกับลักษณะเพลงกราวในหรือไม่ เมื่อถึงตอนออกเนื้อสองเที่ยวนั้น ต้องดัดแปลงไม่ให้แต่ละเที่ยวซ้ำกันและต้องใช้ลูกอย่างสลับซับซ้อนให้สมกับลูกโยนที่บรรเลงมา ถ้าใครบังเอิญบรรเลงตอนเนื้อนี้ขาดไปก็ต้องปรับเป็นแพ้เพราะเนื้อเพลงกราวในที่แท้อยู่ตรงนี้ ส่วนลูกโยนนั้นเท่ากับเป็น “น้ำ” ดังได้กล่าวมาแล้วข้างต้น (อุทิศ นาคสวัสดิ์, ๒๕๑๔: ๕๗-๕๘)

ครูปี๊บ คงลายทอง ผู้เชี่ยวชาญด้านดนตรีไทยประจำกลุ่มดุริยางค์ไทย สำนักการสังคีต กรมศิลปากร กล่าวถึงความสำคัญของเพลงเดี่ยวกราวในไว้ดังนี้

เพลงเดี่ยวกราวในเป็นที่สุดแล้ว ตัวเพลงที่เป็นเพลงหน้าพาทย์อยู่แล้ว มันหมายถึงคุณภาพของคนว่าจะทำถึงหรือไม่ ดนตรีกับตัวเพลงเค้าวางไว้สูงแต่นักดนตรีอาจจะทำไม่ถึงก็ได้ พอไปทำเข้าก็อาจจะทำให้ตัวเพลงเค้าลดความสำคัญลง ตัวอย่างเช่นถ้าคนระนาดที่ตีเป็นครูบุญยงค์ คุณภาพจะขนาดไหนล่ะ คุณภาพของเพลงกับคนที่บรรเลงเมื่อมันถึงกัน เวลาฟังแล้วมันทำให้รู้สึกว่าสมกัน มันจะมีความสดใส สะอาด ฟังแล้วมันเต็มอิ่ม (ปี๊บ คงลายทอง, สัมภาษณ์ ๑๓ กุมภาพันธ์ ๒๕๕๗)

ครูศักดิ์ชัย ลัดดาอ่อน ข้าราชการบำนาญ สำนักการสังคีต กรมศิลปากร ได้พูดถึงเรื่องความสำคัญของเพลงเดี่ยวกราวในไว้ดังนี้

เพลงเดี่ยวกราวในสำคัญตรงที่มันยาก ที่ยากเพราะว่ามันยาว ต้องใช้กำลังมาก ถ้าตีเถายิ่งไปใหญ่เลยเพราะมันจะยาวขึ้นไปอีก มันต้องไล่ถึงจะตีได้ อย่างคนระนาดก็ต้องอึดด้วยไหวด้วย (ศักดิ์ชัย ลัดดาอ่อน, สัมภาษณ์ ๑๖ กุมภาพันธ์ ๒๕๕๗)

Chulalongkorn University

จากการอธิบายความสำคัญเพลงเดี่ยวกราวในของทั้ง ๓ ท่าน ผู้วิจัยสรุปได้ว่า เพลงเดี่ยวกราวในนี้เป็นเพลงเดี่ยวชั้นสูง มีความยากในการบรรเลง กล่าวคือ ผู้ที่จะบรรเลงเพลงเดี่ยวกราวในได้นั้นจะต้องเป็นผู้ที่มีฝีมือ เป็นผู้ที่ฝึกฝนอย่างหนัก เพราะเพลงเดี่ยวกราวในนั้นมีความยาวมากกว่าเพลงเดี่ยวอื่นๆ จึงเป็นเหตุให้ผู้ที่บรรเลงจะต้องมีทุนสูง คือต้องฝึกฝนจนชำนาญ เพราะต้องอาศัยกำลังและกลวิธีในการบรรเลงสูง ทางบรรเลงก็เช่นกัน ซึ่งเป็นทำนองโยนที่มีเสียงตกทั้งหมด ๖ เสียง แต่ไม่บังคับความสั้นยาวนี่เอง เป็นสิ่งที่จะวัดภูมิความรู้ของผู้ประพันธ์ว่าจะสามารถประดิษฐ์ทำนองให้มีความวิจิตรพิสดารได้มากน้อยเพียงใด อีกทั้งทำนองเนื้อที่จะต้องบรรเลง ๒ เที่ยวให้ไม่ซ้ำกัน ยิ่งต้องบรรจงเป็นอย่างหนักเพราะไม่สามารถตัดทอนหรือยืดขยายได้เหมือนกับทำนองในช่วงโยนได้ ทุกสิ่งที่กล่าวมานี้ล้วนแล้วแต่เป็นความสำคัญที่ทำให้เพลงเดี่ยวกราวในเป็นเพลงเดี่ยวชั้นสูงที่หาที่เปรียบได้ยาก

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

บทที่ ๓
เดี่ยวฆ้องมอญวงใหญ่ทางครูสอน วงฆ้อง

เนื้อหาการวิจัยเรื่อง “กลวิธีการเดี่ยวฆ้องมอญวงใหญ่เพลงกราวในทางครูสอน วงฆ้อง” ในบทนี้ ผู้วิจัยมีความประสงค์ที่จะศึกษาที่มาของการเกิดเดี่ยวฆ้องมอญวงใหญ่ทางครูสอน วงฆ้อง เพราะเห็นว่าเป็นเรื่องที่ยังมีข้อสงสัย และรู้กันในวงแคบ ผู้วิจัยจึงศึกษาค้นคว้าข้อมูลจากเอกสาร และจากการสัมภาษณ์ นำมาวิเคราะห์ จนสามารถรวบรวมเนื้อหาได้ดังนี้

๓.๑ ต้นรากแห่งทางเดี่ยว
- ๓.๑.๑ พระยาเสนาะดุริยางค์ (แช่ม สุนทรวาทิน)
- ๓.๑.๒ ครูสอน วงฆ้อง

๓.๒ ที่มาและมูลเหตุแห่งการเกิดเดี่ยวฆ้องมอญวงใหญ่

๓.๓ บุคคลที่ได้รับการถ่ายทอดทางเดี่ยวฆ้องมอญวงใหญ่
- ๓.๓.๑ ครูสมชาย ดุริยประณีต
- ๓.๓.๒ ครูธีระศักดิ์ ชุ่มชูศาสตร์

๓.๑ ต้นรากแห่งทางเดี่ยว

๓.๑.๑ พระยาเสนาะดุริยางค์ (แช่ม สุนทรวาทิน)

พระยาเสนาะดุริยางค์ (แช่ม สุนทรวาทิน) เป็นบรมครูที่มีชื่อเสียงมากท่านหนึ่งในวงการดนตรีไทย ท่านเป็นเจ้าสำนักที่มีลูกศิษย์ลูกหามากมาย ทางเพลงของท่านเป็นที่รู้จักและนิยมแพร่หลายจากอดีตมาจนถึงปัจจุบัน รองศาสตราจารย์พิชิต ชัยเสรี ได้เรียบเรียงประวัติชีวิตของพระยาเสนาะดุริยางค์ (แช่ม สุนทรวาทิน) จากบทความเรื่องพระยาเสนาะดุริยางค์ของคุณหญิงสมโรจน์ สวัสดิกุล ณ อยุธยา คำบอกเล่าของอาจารย์เจริญใจ สุนทรวาทิน คำบอกเล่าของครูสอน วงฆ้อง และคำบอกเล่าของครูมิ ทรัพย์เย็น ไว้ในหนังสืออนุสรณ์พระราชทานเพลิงศพนายเมธา หมู่เย็นไว้ดังนี้

> *พระยาเสนาะดุริยางค์ (แช่ม สุนทรวาทิน) พ.ศ.๒๔๐๙-๒๔๙๒ นักระนาดและนักเป่าปี่ยอดเยี่ยมของกรุงรัตนโกสินทร์ เจ้ากรมพิณพาทย์หลวงสมัยรัชกาลที่ ๕ ผู้พัฒนาทางเดี่ยวเพลงต่างๆ สอนและพัฒนาวิธีการขับร้องเพลงไทยจนเกิดความไพเราะสูงสุด พระยาเสนาะดุริยางค์ เป็นบุตรคนหัวปีของครูช้อย และนางไผ่ สุนทรวาทิน เกิดในกรุงเทพมหานคร เมื่อเดือนสิงหาคม พ.ศ.๒๔๐๙ ตรงกับเดือน ๙ ปีขาล ที่ตำบลสวนมะลิ ได้ฝึกฝนเล่าเรียนวิชาดนตรีจากครูช้อย ผู้เป็นบิดาจนมีความรู้แตกฉาน เป็นคนตีระนาดเอกดีที่สุดคนหนึ่งในสมัยรัชกาลที่ ๕ แถมยังเป่าปี่*

ได้อย่างไพเราะเป็นเอกอีกด้วย เมื่ออายุได้ ๑๓ ปี บิดาจึงฝากให้เข้าไปทำงานอยู่ในกรมพิณพาทย์หลวง โดยอยู่ภายใต้การบังคับบัญชาของพระเสนาะดุริยางค์ (ขุนเณร) ต่อมาจากเจ้าพระยาเทเวศร์วงศ์วิวัฒน์ (ม.ร.ว.หลาน กุญชร) ผู้รั้งตำแหน่งผู้บัญชาการกรมโขนหลวงดูแลเรื่องการมหรสพในสมัยรัชกาลที่ ๕ มีงานการละครของหลวงนานาชนิด รวมทั้งละครดึกดำบรรพ์ด้วย เมื่อประมาณปี ๒๔๓๗ จึงได้ขอตัวนายแช่มมาเป็นนักดนตรีประจำในวงปี่พาทย์ของหลวง ณ วังบ้านหม้อ มีหน้าที่ทั้งการตีระนาด และเป่าปี่ การที่ได้มาอยู่ในวังบ้านหม้อซึ่งเป็นเอกในเรื่องการละครฟ้อนรำและการขับร้องก็ยิ่งทำให้นายแช่มมีความเชี่ยวชาญสันทัดในเรื่องเพลงการ และวิธีการขับร้องเพิ่มขึ้นอีกเป็นอันมาก เพราะที่วังบ้านหม้อนี้ เป็นที่รวมของบรรดาผู้มีความรู้ในเรื่องเพลงดนตรีมาอยู่รวมกันมากที่สุดในสมัยรัชกาลที่ ๕ นั้น...

...หลังจากที่รับราชการมาเป็นเวลา ๒๔ ปีนายแช่มจึงได้รับพระราชทานบรรดาศักดิ์เป็น “ขุนเสนาะดุริยางค์” เมื่อวันที่ ๑๐ ตุลาคม พ.ศ.๒๔๔๖ ขณะนั้นอายุได้ ๓๗ ปี รั้งตำแหน่งเจ้ากรมพิณพาทย์หลวง แล้วต่อมาก็โปรดฯ ให้เลื่อนเป็น “หลวงเสนาะดุริยางค์” เมื่อ พ.ศ.๒๔๕๓ ในตำแหน่งเดิม ครั้นถึงรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวโปรดให้เลื่อนเป็น “พระเสนาะดุริยางค์” รับราชการในกรมมหรสพหลวง และต่อมาก็ได้รับพระราชทานเหรียญดุษฎีมาลาเข็มศิลปวิทยา ด้วยความซื่อตรงต่อหน้าที่ราชการ จงรักภักดีในพระมหากษัตริย์และความสามารถในดุริยางคศิลป์เป็นที่ยิ่ง ท่านจึงได้พระราชทานบรรดาศักดิ์เป็น “พระยาเสนาะดุริยางค์” เมื่อวันที่ ๑๙ สิงหาคม พ.ศ.๒๔๖๘ นับเป็นหนึ่งในจำนวนสองพระยาที่เป็นนักดนตรีอาชีพ พระยาอีกท่าน คือ พระยาประสานดุริยศัพท์ (แปลก ประสานศัพท์) ปรมาจารย์ดุริยางค์ไทยคนสำคัญของกรุงรัตนโกสินทร์ซึ่งเป็นศิษย์ครูช้อยด้วยกัน แม้ภายหลังในสมัยรัชกาลที่ ๗ ท่านได้เกษียณอายุราชการแล้ว พระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัวก็ยังทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯ เรียกกลับให้เข้ารับราชการต่อไปอีกโดยควบคุมวงดนตรี นักร้อง อยู่ที่บ้านเจ้าพระยาวรพงศ์พิพัฒน์ (ถนนพระอาทิตย์) ทำให้ท่านได้สอนดนตรีให้แก่วงปี่พาทย์ และวงมโหรีหลวงที่เป็นข้าราชการสตรีล้วนๆ ได้สอนการบรรเลงขับร้องการแสดงละครดึกดำบรรพ์ อันเป็นของราชสำนักรัชกาลที่ ๗ จนสิ้นรัชกาลจึงได้ออกรับบำนาญ นับได้ว่าเป็นที่ไว้วางพระราชหฤทัยยิ่ง...

...หน้าที่การงานของพระยาเสนาะฯ นั้นมีมาตลอดตั้งแต่เริ่มรับราชการ จนสิ้นสุดอายุขัยดังแบ่งเป็นระยะๆ ดังนี้

ในรัชกาลพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว นอกจากงานประจำควบคุมฝึกสอนและการบรรเลงในงานพระราชพิธีต่างๆ แล้ว ยังโปรดให้เป็นครูสอนดนตรีถวายพระราชวงศ์ฝ่ายในและเจ้าจอม ในพระบรมมหาราชวังเป็นประจำ... พระยาเสนาะฯ รับราชการสนองพระยุคลบาทใกล้ชิดตลอดรัชกาล ได้รับพระมหากรุณา พระราชทานรางวัลพิเศษหลายครั้ง อาทิ ดุมเสื้อพระปรมาภิไธยย่อ จปร. นาฬิกาพก จปร. ฯลฯ

ในรัชกาลพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว พระยาเสนาะฯ ได้รับมอบหมายควบคุมวงพิณพาทย์ของเจ้าพระยาธรรมาธิกรณาธิบดี (ม.ร.ว.ปุ้ม มาลากุล) เสนาบดีกระทรวงวังซึ่งมีนักดนตรีส่วนใหญ่เป็นทหารรักษาวัง วงพิณพาทย์นี้นับได้ว่ารวบรวมผู้มีฝีมือ ซึ่งต่อมาได้เป็นครูผู้หลักผู้ใหญ่ เป็นที่รู้จักนับถือโดยทั่วไปในวงการดุริยางคศิลป์ เช่น ครูเทียบ คงลายทอง ครูพริ้ง ดนตรีรส ครูสอน วงฆ้อง ครูมิ ทรัพย์เย็น ครูแสวง โสภา ครูผิว ใบไม้ ครูทรัพย์ นุตสถิต ครูอรุณ กอนกุล ครูเชื้อ นักร้อง และครูทองสุข คำศิริ (ภายหลังเปลี่ยนชื่อเป็น คงศักดิ์ คำศิริ) เป็นต้น ราวรัชกาลที่ ๖ พระยาเสนาะฯ ได้รับพระราชโองการโปรดเกล้าฯ ให้ฝึกสอนควบคุมวงมโหรีหญิงซึ่งมีนางกำนัลเป็นนักดนตรี ครั้งเมื่อพระนางสุวัทนาพระวรราชเทวีใกล้จะครบกำหนดมีพระประสูติกาล พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว ทรงพระราชนิพนธ์เนื้อร้องเพลงปลาทองเตรียมไว้สมโภชพระราชทานสมเด็จพระเจ้าลูกเธอ จึงโปรดให้พระยาเสนาะดุริยางค์ ฝึกมโหรีหญิงวงนี้ไว้บรรเลงถวายเมื่อมีพระประสูติกาลแต่ไม่มีโอกาสได้บรรเลงเพราะสวรรคตเสียก่อนอย่างกะทันหัน

ในรัชกาลพระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัว พระยาเสนาะฯ ยังได้สนองพระกรุณาธิคุณฝึกซ้อมมโหรีหญิงดังที่กล่าวมาแล้วข้างต้น บรรเลงถวายทุกคืนวันพุธ ตราบจนเสด็จพระราชดำเนินสู่ประเทศอังกฤษ นอกจากนี้พระยาเสนาะฯ ยังได้รับเชิญเป็นครูของบ้านปี่พาทย์สำคัญ ๒ ตระกูล คือ ตระกูลดุริยพันธุ์ และตระกูลดุริยประณีต มาเป็นเวลาช้านาน ท่านจึงได้นำนายหน่วงและนายเหนี่ยว ดุริยพันธุ์ สองพี่น้องซึ่งเป็นศิษย์ฝีมือเยี่ยมเข้ารับราชการ ในวงปี่พาทย์หลวงในรัชกาลที่ ๗ ได้เป็นครูสอนขับร้องให้แก่ธิดาของท่านทุกคน และบรรดาศิษย์ที่เป็นลูกสาวของครูศุข ดุริยประณีตอีกหลายคนด้วยกัน จนบังเกิดทางขับร้องอันเป็นประณีตศิลป์ ที่เรียกว่าทางร้องของพระยาเสนาะดุริยางค์ (แช่ม สุนทรวาทิน) นิยมใช้มาจนทุกวันนี้

ในรัชกาลสมัยปัจจุบัน เมื่อกรมศิลปากรบันทึกโน้ตเพลงไทยในปี พ.ศ. ๒๔๗๙ ก็ได้เชิญพระยาเสนาะฯ เป็นผู้บอกเพลงและท่านได้เป็นกรรมการของราชบัณฑิตยสถานอยู่จนตลอดชีวิต

พระยาเสนาะฯ เป็นนักดนตรีที่มีฝีมือเป็นเลิศถึงที่สุด ทั้งทางเครื่องและทางขับร้อง โดยจะสังเกตได้จากบรรดาศิษย์ทั้งหลายของท่าน ซึ่งในระยะต่อมาได้กลายเป็นเอตทัคคะในแต่ละแขนงของดุริยางคศาสตร์ จนเป็นที่ยอมรับนับถือกันโดยทั่วไป ทั้งนี้เป็นผลมาจากฉันทะวิริยะของท่านพระยาเสนาะฯ ที่ได้พร่ำสอนอบรมด้วยความละเมียดละไม รวมทั้งเต็มเปี่ยมในความรู้แจ้งเห็นจริงโดยแท้ อนึ่ง อัจฉริยภาพส่วนตัวของพระยาเสนาะฯ ก็มีหลายประการ ครูมิ ทรัพย์เย็น ศิษย์ใกล้ชิดผู้หนึ่งของท่านเล่าให้ผู้เขียนฟังว่า พระยาเสนาะฯ มีโสตประสาทแม่นยำยิ่งนัก แม้ได้ยินเสียงเคาะระนาดเพียงครั้งเดียว ท่านก็สามารถบอกได้ถูกต้องว่าเป็นลูกที่เท่าไหร่ เพลงการทั้งหลายนั้นท่านได้ยินเพียงครั้งเดียวก็จำได้ไม่ขาดตกบกพร่อง ครูสอน วงฆ้องเล่าว่า เมื่อเด็กท่านเล่นปลากัดอยู่ใต้ถุนเรือน ในขณะที่นักดนตรีอื่นๆ กำลังเรียนดนตรีกับครูช้อย สุนทรวาทิน ผู้เป็นบิดาอยู่บนบ้าน ท่านกลับจำเพลงที่พ่อกำลังต่อให้แก่นักดนตรีเหล่านั้นได้ก่อนเสียอีก จริยาวัตรของพระยา-เสนาะฯ ก็เต็มไปด้วยความเมตตากรุณาโอบอ้อมอารียิ่งนัก ครูสอนเล่าว่าท่านมักจะกล่าวแก่ศิษย์เป็นเนืองๆ ว่า ยามขัดสนไม่จำเป็นต้องลำบากไปงานปลีก ให้มาเอาสตางค์ที่ท่านได้เสมอ...

ผลงานทางดนตรีของท่านนั้นเป็นแนวอนุรักษ์นิยม ท่านพร่ำสอนแก่บรรดาศิษย์ทั้งหลายเสมอว่า จงเรียนรู้รักษาของเก่าให้หมดสิ้นก่อนเถิดจึงค่อยแต่งของใหม่ ตลอดชีวิตของท่านจึงมิได้แต่งเพลงใดๆ ขึ้นใหม่ นอกจากทางเดี่ยวของเครื่องมือต่างๆ และการเรียบเรียงตับมอญกละ นอกจากนี้แล้วเป็นการปรับปรุงรักษาทั้งสิ้น กล่าวได้ว่าท่านเป็นคนแรกที่ปรับปรุงการขับร้องของสยามประเทศให้ละเมียดละไม นุ่มนวล จะแจ้ง มีชีวิตจิตใจ และไพเราะต้องหูผู้ฟังโดยทั่วไป สมเป็นศิลปะการดนตรีชั้นสูงต่างจากการขับร้องที่มีมาแต่เดิม หลักฐานนี้จะเห็นได้จากความสำเร็จของครูเหนี่ยว ดุริยพันธุ์ ผู้เป็นศิษย์ และอาจารย์เจริญใจ สุนทรวาทิน ผู้บุตรี ได้อย่างชัดเจน...

พระยาเสนาะฯ เกิดมาเพื่อดนตรี อยู่กับดนตรี และสิ้นชีวิตลงด้วยความรักใคร่ห่วงใยในดนตรียิ่งนัก ครูสอน วงฆ้อง เล่าว่า เมื่อท่านป่วยด้วยโรคมะเร็ง ก่อนจะสิ้นลมยังเรียกครูสอน วงฆ้อง เข้าไปหาพยายามร้องทำนองเชิดฝรั่ง เพื่อให้ครูสอนจดจำไว้ให้ได้ จนกระทั่งถึงแก่อนิจกรรมเมื่อวันที่ ๓๑ มกราคม ๒๔๙๒

ณ บ้านเลขที่ ๑๕๖๑ หน้าโรงเรียนบ้านสมเด็จเจ้าพระยา จังหวัดธนบุรี สิริอายุได้ ๘๓ ปี (พิชิต ชัยเสรี, ๒๕๔๒: ๑๓๗-๑๔๒)

จากเรื่องราวชีวิตของพระยาเสนาะดุริยางค์ (แช่ม สุนทรวาทิน) เห็นได้ว่าท่านใช้ชีวิตอยู่กับดนตรีไทยตลอดทั้งชีวิต ทำให้เป็นผู้ที่มีความรู้ความสามารถทางดนตรีไทยมากโดยเฉพาะระนาดเอก ปี่ และการขับร้องที่เกิดจากการประดิษฐ์ทางเพลงของท่านเอง เห็นได้จากการที่ลูกศิษย์ของท่านกลายเป็นบุคคลสำคัญในวงการดนตรีไทยต่อมาในยุคหลัง นอกจากความสามารถที่โดดเด่นทั้งสามแล้ว ท่านยังสามารถบรรเลงเครื่องดนตรีได้ทุกชนิด เครื่องดนตรีชิ้นหนึ่งที่ทำให้ท่านมีชื่อเสียงมาก ได้แก่ ฆ้องวงใหญ่ ทางเดี่ยวฆ้องวงใหญ่ของท่านเป็นทางที่มีความไพเราะ พิเศษ ฉายความเป็นฆ้องวง-ใหญ่ได้อย่างดีเยี่ยม จนทำให้ทางเดี่ยวฆ้องวงใหญ่ของท่านกลายเป็นทางเพลงที่นิยมบรรเลงกันจนถึงปัจจุบัน และเป็นทางเพลงที่ได้มีการนำไปถ่ายทอดให้กับสถาบันการศึกษาหลายๆ แห่งอีกด้วย อัจฉริยภาพของท่านจึงเป็นที่ประจักษ์และยอมรับในหมู่นักดนตรีไทยอย่างกว้างขวางตั้งแต่อดีตจวบจนปัจจุบัน

๓.๑.๒ ครูสอน วงฆ้อง

ครูสอน วงฆ้อง เป็นลูกศิษย์ของพระยาเสนาะดุริยางค์ (แช่ม สุนทรวาทิน) ที่มีฝีมือทางด้านการบรรเลงฆ้องวงใหญ่ที่สุด จนมีชื่อเสียงเป็นที่ยอมรับในวงการดนตรีไทย วิทยานิพนธ์ของเชาว์ การวิชา ได้รวบรวมประวัติชีวิตของครูสอน วงฆ้อง รวมถึงเหตุการณ์ที่ทำให้ครูสอน วงฆ้อง ได้เริ่มเรียนวิชาดนตรีกับพระยาเสนาะฯ ไว้ว่า

> *ครูสอน วงฆ้อง เป็นบุตรของนายขัน และนางนิ่ม นามสกุลเดิมคือ ฉวีวรรณ เกิดเมื่อวันที่ ๑๗ กุมภาพันธ์ พ.ศ.๒๔๔๕ ที่บ้านเลียบ ตำบลบ้านโพธิ์ อำเภอเสนา จังหวัดพระนครศรีอยุธยา บิดาของครูสอน วงฆ้อง มีอาชีพทำนา ด้วยความที่บิดามารดาชอบดนตรี จึงส่งลูกๆ ไปเรียนดนตรีกับครูทอง ฤทธิรณ ซึ่งเป็นครูปี่พาทย์อยู่ในละแวกนั้น ครูสอน วงฆ้อง ได้เริ่มเรียนหนังสือชั้นประถมศึกษาที่โรงเรียนแห่งหนึ่งใกล้บ้านจนจบชั้นประถมศึกษาปีที่ ๔ เมื่อสามารถอ่านออกเขียนได้แล้ว บิดามารดาก็ส่งตัวไปเรียนดนตรีกับครูทอง ฤทธิ-รณ ในระหว่างนั้นเอง ครูสอนได้เรียนและเล่นดนตรีเป็นอาชีพตลอดมาจนมีชื่อเสียงว่าเป็นนักดนตรีฝีมือดีที่สุดคนหนึ่งของประเทศ* (เชาว์ การวิชา, ๒๕๔๒: ๒๙-๓๐)

ความตอนหนึ่งจากการให้สัมภาษณ์ของสำรวม ฤทธิรณ ซึ่งเป็นเหลนของครูทอง ฤทธิรณ ในวิทยานิพนธ์ของเชาว์ การวิชา กล่าวถึงเรื่องราวที่ทำให้ครูสอน วงฆ้องได้เข้าไปเป็นศิษย์ของพระยาเสนาะดุริยางค์ว่า

ครูสอน เป็นลูกศิษย์ของชวด ก็คือครูทอง ฤทธิรณ ครูสอนก็เริ่มหัดดนตรีจากที่นี่ไป อยู่มา รัชกาลที่ ๖ ได้เสด็จมาชักพระที่วัดเสาดงทอง งานนี้มีปี่พาทย์ ๒ วงด้วยกัน วงหนึ่งก็ของชวดทอง แล้วอีกวงหนึ่งเป็นวงทางบ้านโพธิ์ ตอนนั้นแห่พระไปถึงอำเภอป่าโมกข์ รัชกาลที่ ๖ ทรงพอพระทัยมาก แล้วต่อมาก็ส่งมหาดเล็กมาทาบทามติดต่อขอตัว ๒ คนด้วยกัน คือครูสอนกับครูใบ แต่ไม่ทราบนามสกุล ตอนนั้นก็ไปอยู่กับพระยาเสนาะดุริยางค์ (แช่ม สุนทรวาทิน) ท่านเป็นคนอบรมสั่งสอน ตอนมาขอตัวนั้น พ่อแม่ของครูสอนก็กลัว เที่ยวพาลูกหนี สุดท้ายก็ต้องยอมให้ไป (สำรวม ฤทธิรณ อ้างถึงใน เชาว์ การวิชา, ๒๕๔๒: ๓๐)

ครูสอนได้ย้ายมาอยู่กับเจ้าคุณครู (พระยาเสนาะดุริยางค์) ที่บางไส้ไก่ใกล้กับวิทยาลัยครูบ้านสมเด็จฯ แล้วก็ย้ายจากบ้านเจ้าคุณครูมาอยู่ห้องแถวในคลองเทเวศร์ ต่อมาก็รับราชการในกรมมหรสพ วังสวนกุหลาบ พักอาศัยบ้านหลวง (เชาว์ การวิชา, ๒๕๔๒: ๓๐)

นับตั้งแต่ที่ครูสอน วงฆ้อง เข้าเป็นศิษย์ของพระยาเสนาะดุริยางค์ (แช่ม สุนทรวาทิน) ครูสอน วงฆ้อง ได้เข้ารับราชการตั้งแต่นั้นจนเกษียณอายุราชการ และได้เป็นอาจารย์พิเศษสอนดนตรีไทยตามที่ต่างๆ อีกด้วย

ครูสอน วงฆ้อง ได้เริ่มชีวิตการทำงานตั้งแต่บ้านเจ้าพระยาธรรมธิกรณาธิบดี เสนากระทรวงวัง ในรัชกาลที่ ๖ ต่อจากนั้นก็ได้เข้ามารับราชการที่วังสวนกุหลาบ ในกรมมหรสพ เมื่อวันที่ ๑ ตุลาคม พ.ศ.๒๔๗๐ หลังเปลี่ยนแปลงการปกครองแล้ว ครูสอน วงฆ้อง จึงได้โอนมาสังกัดที่กองการสังคีต กรมศิลปากร ครูสอน วงฆ้อง ได้รับราชการอยู่ที่กองการสังคีต กรมศิลปากร จนเกษียณอายุราชการ หลังจากครูสอนเกษียณอายุราชการแล้ว ได้รับเชิญเป็นอาจารย์พิเศษในวิทยาลัยนาฏศิลป์ปัจจุบัน นอกจากนั้นครูสอน วงฆ้อง ยังได้สอนพิเศษที่โรงเรียนกรุงเทพคริสเตียนและวชิรพยาบาล อีกด้วย (เชาว์ การวิชา, ๒๕๔๒: ๓๔-๓๗)

ครูสอน วงฆ้อง ถือว่าเป็นผู้ลูกศิษย์ของพระยาเสนาะดุริยางค์ท่านหนึ่งที่ได้ดำเนินรอยตามครูเพื่อรักษา และสืบทอดวิชาความรู้ทางดนตรีไทย เพราะตั้งแต่ชีวิตในวัยเด็กของท่านจนถึงเกษียณอายุราชการ ท่านมิได้ห่างจากดนตรีไทยเลย เป็นผู้ที่มีความรู้ความสามารถและสร้างชื่อเสียงไว้ในวงการดนตรีไทยเป็นอันมาก ความสามารถของท่านมีมากมายโดยเฉพาะคือเรื่องการบรรเลงฆ้องวงใหญ่ ความจำที่แม่นยำ ดังที่ผู้ใกล้ชิดท่านได้ให้สัมภาษณ์ไว้ดังนี้

ครูสอน เนี่ยเปรียบเสมือน “คลัง” ของสำนักพระยาเสนาะดุริยางค์ (แช่ม สุนทรวาทิน) มีความแม่นเพลงมาก ครูสอนสามารถบอกได้ทุกเครื่องมือ (บุญช่วย โสวัตร อ้างถึงใน เชาว์ การวิชา,๒๕๔๒: ๓๗)

ครูสอน เป็นผู้รอบรู้ในเชิงปฏิบัติปี่พาทย์ ยอดเยี่ยมคนหนึ่งเลยทีเดียว ครูสอนท่านสอนได้ทุกอย่าง ทุ้มก็ได้ ระนาดก็ได้ ฆ้องเล็กก็ได้ บางคนอาจบอกว่ายกเว้นเรื่องปี่ จริงๆ ไม่ยกเว้นนะ ปี่ท่านก็เป่าได้ แต่ไม่ค่อยมีคนเห็นท่าน เวลาไปงานพิธีต่างๆ ไม่มีคนปี่ ท่านก็เป่าเอง (จิรัส อาจณรงค์ อ้างถึงใน เชาว์การวิชา ,๒๕๔๒: ๓๗)

“วงฆ้อง” คือนามสกุลพระราชทานจากพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว เพราะว่า ท่านสามารถตีฆ้องดียิ่งนัก ครูสอนมีความแม่นยำเป็นเลิศ ตรงกับคุณสมบัติของคนฆ้องวงใหญ่ คือ แม่นเพลง แม่นปุ่ม และแม่นจังหวะ นอกจากนี้ครูสอนยังได้สมญาว่าเป็น “ตู้เพลง” ของวงการดุริยางค์ไทย เพราะไม่ว่าจะเรียกจะถามเพลงใด อันมีมาแต่โบราณ เป็นได้ครบจนถ้วนทุกเมื่อ ไม่มีพลาดเสมือนหนึ่งค้นหาหนังสือในตู้เก็บ หรือจ่อเข็มลงบนแผ่นเสียง ครั้งหลังสุด กรม-ศิลปากร ได้เชิญครูสอนตีฆ้องเพลงเดี่ยวต่างๆ เก็บรักษาไว้เป็นสมบัติของชาติ ครูสอนก็ให้ความร่วมมือด้วยดี โดยมิได้ปิดบังอำพรางความรู้แต่อย่างใด แม้จะปรารภอยู่หลายครั้งว่า “เหนื่อยเหลือเกิน อยากให้เสร็จเสียที” โดยที่อายุมากแล้ว ในการอัดเสียงครั้งสุดท้ายที่ห้องอัดเสียงของพลตำรวจตรีวิลาส หงส์เวส ซอยนวลน้อย เอกมัย เมื่ออัดถึงเพลงกราวใน ซึ่งเป็นเพลงที่ยาวและใช้กำลังมากยังไม่ทันจบ ครูสอนก็สิ้นใจในวงฆ้องนั้นเอง (พิชิต ชัยเสรี อ้างถึงใน เชาว์ การวิชา, ๒๕๔๒: ๓๘-๓๙)

จากคำสัมภาษณ์ที่พูดถึงครูสอน วงฆ้อง ดังที่ได้ปรากฏนี้ยืนยันได้ถึงความสามารถมากมายที่อยู่ในตัวของท่าน ครูสอนเป็นผู้ที่ให้ความใส่ใจ และทุ่มเทให้กับดนตรีไทยมาก ทำให้วิชาความรู้ที่ท่านได้รับการถ่ายทอดมาจากพระยาเสนาะดุริยางค์นั้นไม่สูญหายและได้รับการถ่ายทอดมาจนถึงปัจจุบัน

๓.๒ ที่มาและมูลเหตุแห่งการเกิดเดี่ยวฆ้องมอญวงใหญ่

เพลงเดี่ยวเป็นเพลงที่มีความสำคัญต่อนักดนตรีไทย เป็นสิ่งที่นักดนตรีไทยหวงแหน เป็นสิ่งที่บ่งบอกได้ว่านักดนตรีคนนั้นๆ มีฝีมือมากเท่าใด เพลงประเภทเพลงเดี่ยวนี้เกิดขึ้นในสมัยรัตนโกสินทร์นี่เอง ที่ว่าเพลงประเภทนี้เป็นสิ่งที่สามารถวัดระดับฝีมือของนักดนตรีได้ก็เพราะเมื่อมีการแข่งขันกันมากในวงการดนตรีไทย เพลงเดี่ยวได้กลายเป็นอาวุธที่ครูดนตรีไทยต่างก็พากันคิดค้นประพันธ์ขึ้นมา

ใช้ในการประชันฝีมือ ดังที่ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ภัทรวดี ภูชฎาภิรมย์ ได้รวบรวมและอธิบายเรื่องการพัฒนาฝีมือและความชำนาญเอาไว้ว่า

> *...วงปี่พาทย์ซึ่งเป็นส่วนหนึ่งของงานประเพณีพิธีกรรมและมหรสพการแสดง ได้แพร่หลายมากขึ้นในสมัยรัชกาลที่ ๓ ดังกล่าวมาข้างต้น ความแพร่หลายของวงปี่พาทย์ดังกล่าวได้ส่งผลต่อพัฒนาการของเพลงและการสร้างชื่อเสียงเพื่อให้ได้รับการว่าจ้างอันเป็นที่มาของรายได้ ทำให้นักปี่พาทย์เองต้องพัฒนาความสามารถทางด้านฝีมือของตนด้วย ในพัฒนาการด้านฝีมือนั้นจะเห็นได้ว่าการแข่งขันกันในการประกอบอาชีพ ทำให้เกิดพัฒนาการทางด้านฝีมือเพื่อชื่อเสียงของผู้บรรเลง ดังการเกิดเพลงเดี่ยว ซึ่งเป็นเพลงที่มีลักษณะการบรรเลงโดยเฉพาะผู้บรรเลงจะต้องมีความชำนาญในการบรรเลง เพราะการบรรเลงจะบรรเลงคนเดียวด้วยเครื่องดนตรีประเภทดำเนินทำนองเพียงอย่างเดียว แต่อาจจะมีเครื่องประกอบจังหวะ เช่น ฉิ่ง ฉาบ โหม่ง กลองแขก บรรเลงไปด้วยก็ได้ การเดี่ยวจึงเป็นการบรรเลงที่ผู้บรรเลงต้องมีความสามารถและฝึกฝนอย่างจริงจัง ทั้งความแม่นยำในการบรรเลงเครื่องดนตรีได้ถูกเสียงคล่องแคล่วไม่บกพร่อง ความแม่นยำในทำนองเพลง และฝีมือในการบรรเลง การเกิดเพลงเดี่ยวขึ้นจึงแสดงถึงการเติบโตของการประกอบอาชีพทางด้านปี่พาทย์ ทำให้ผู้บรรเลงต้องพัฒนาความสามารถอันนอกเหนือจากแบบแผนการบรรเลงที่ทีมาแต่เดิม เพื่อชื่อเสียงในการประกอบอาชีพในสมัยรัชกาลที่ ๓* (ภัทรวดี ภูชฎาภิรมย์, ๒๕๓๖: ๒๘-๒๙)

การแข่งขันกันเพื่อให้ได้มาซึ่งการว่าจ้าง ทำให้นักปี่พาทย์ต้องพัฒนาความชำนาญของตนเองจนทำให้เกิดเพลงประเภทเพลงเดี่ยวขึ้นในสมัยรัชกาลที่ ๓ แต่ในสมัยนั้นคงเกิดมีเพลงเดี่ยวเพียงแค่ไม่กี่เพลง การประชันขันแข่งของนักปี่พาทย์ยังคงเน้นการแต่งเพลงสามชั้นมาจนถึงช่วงกลางรัชกาลที่ ๕ พัฒนาการของเพลงเดี่ยวจึงได้เพิ่มขึ้น ดังที่วิทยานิพนธ์ของผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ภัทรวดี ภูชฎาภิรมย์ ได้หยิบยกมาอ้างเอาไว้ว่า

> *การแพร่หลายของวงปี่พาทย์ ทำให้เกิดการแข่งขันระหว่างนักปี่พาทย์ มาตั้งแต่ในสมัยรัชกาลที่ ๓ ดังเกิดพัฒนาการด้านฝีมือของนักปี่พาทย์ เพลงปี่พาทย์และวงปี่พาทย์ ตั้งแต่ครั้งนั้น พัฒนาการในการแข่งขันของนักปี่พาทย์ ขึ้นอยู่กับค่านิยมของคนในสังคมเช่นเดียวกับการแข่งขันในการประกอบการด้านอื่นๆ เพราะฉะนั้นการเติบโตของผู้มีรายได้ในการว่าจ้างในสมัยรัชกาลที่ ๕ จึงทำให้วงปี่พาทย์ยิ่งแพร่หลายมากขึ้น และทำให้เกิดการแข่งขันในด้านความสามารถซึ่ง*

เรียกว่า “การประชัน” ที่เป็นลักษณะของการแข่งขันอวดกันว่าของใครดีกว่า (แบรดเลย์ อ้างถึงใน ภัทรวดี ภูชฎาภิรมย์, ๒๕๓๖: ๕๙)

ลักษณะในการประชันวงปี่พาทย์ในหมู่นักปี่พาทย์ที่เกิดขึ้นในช่วงแรก เป็นการประชันความสามารถของผู้บรรเลงในด้านการแต่งเพลงหรือขยายเพลงดัง ปรากฏหลักฐานว่า ในช่วงต้นรัชกาลมีการประชันในด้านความรอบรู้ โดยการแข่งขันแต่งเพลงสามชั้น สมเด็จฯ เจ้าฟ้ากรมพระนครสวรรค์วรพินิต ทรงเล่าถึงเรื่องนี้ว่า “สมัยหนึ่งในต้นๆ รัชกาลที่ ๕ เพลงสามชั้นยังมีเล่นกันน้อยแต่ปี่พาทย์ดีๆ มีมาก วงครูที่สามารถก็มีมาก คนจึงมีวันนัดไปตั้งวงเล่นแข่งขันกันที่ตำหนักแพเวลาเดือนหงาย ต่างครูต่างแต่งเพลงสามชั้นไปอวดกัน ไม่บอกว่าเพลงอะไรแล้วปล่อยให้ทายกันไป ไม่มีใครทายออกก็นิ่งเสีย แล้วยังมีการแกล้งทำทางปิดไม่ให้ทายออกอีกด้วย” (พระเจ้าวรวงศ์เธอ พระองค์เจ้าหญิงศิริรัตนบุษบง อ้างถึงใน ภัทรวดี ภูชฎาภิรมย์, ๒๕๓๖: ๕๙)

การแข่งขันประชันถึงความสามารถของนักปี่พาทย์ดังกล่าว ได้มีพัฒนาการขึ้นอีกในช่วงกลางรัชกาล เมื่อการแข่งขันด้านการแต่งเพลงสามชั้นได้แพร่หลายหลายมากแล้ว จึงมีผู้คิดแสดงความสามารถในการแต่งเพลงเดี่ยวเพิ่มขึ้นอีก พระองค์เจ้าไชยันตมงคลเล่าว่า “มีผู้คิดเปลี่ยนแปลงทางแปลงออกไปเป็นอันมาก มีเพลงเดี่ยวต่างๆ ซึ่งนอกจากเพลงเดี่ยวของเดิม คือ แขกมอญแลกราวใน เป็นต้น ก็มีหลายเพลง พัฒนาการของการเกิดเพลงเดี่ยวเพิ่มขึ้นดังกล่าว จึงแสดงถึงพัฒนาการในด้านความสามารถของนักปี่พาทย์ทั้งในด้านฝีมือ และการแต่งเพลงที่เกิดขึ้นในหมู่ผู้ประกอบอาชีพปี่พาทย์ในขณะนั้น การประชันความสามารถของนักปี่พาทย์ที่เกิดขึ้นดังกล่าว เป็นพื้นฐานสำคัญในการประชันวงปี่พาทย์ของชนชั้นสูงมาตั้งแต่ครั้งนั้น ดังบทความเรื่อง “ความหมั่นที่เป็นส่วนให้ผล” ใน “วชิรญาณ-วิเศษ” ที่ว่า “ว่าอย่างนักเลงเล่นพิณพาทย์ประชันวงอีกอย่างหนึ่ง ถ้าจะไม่หมั่นฝึกซ้อมกันไว้ คือ กลางวันไม่ทำเพลงเทียบเพลง คิดทางให้ดีมีลูกขัดปิดเนื้อกลางคืนไม่เอาเข้าประสมวงทำพร้อมๆ กัน ฟังดูจนเรียบร้อยแล้ว แลยืนยกไปตั้งประชันวงกับเขา คำที่ว่าวงนี้ทางเก่จริง หรือวงนี้เขาเรียบจริงจะมีมาแต่ไหน คำว่าวงนี้เป็นรองละ อยู่เขาละจะไม่เกิดขึ้นหรือในที่นี้ จึงต้องการคำว่าหมั่นฝึกซ้อมที่สุด” (วชิรญาณวิเศษ อ้างถึงใน ภัทรวดี ภูชฎาภิรมย์, ๒๕๓๖: ๕๙-๖๐)

ดังนั้นการเติบโตของแรงงานอิสระนับตั้งแต่ต้นสมัยรัชกาลที่ ๕ ได้ส่งผลต่อความแพร่หลายของวงปี่พาทย์ รวมทั้งการเกิดพัฒนาการความสามารถของวงในลักษณะการประกวดประชัน อันนำมาซึ่งผลประโยชน์รายได้ ซึ่งส่งผลให้ผู้ที่มีฝีมือ

แลชื่อเสียงจากการประกอบอาชีพ กลายเป็นผู้มีสถานะเป็นที่ยอมรับของสังคมทั้งในด้านความสามารถ และยศถาบรรดาศักดิ์ในช่วงเวลาต่อมา (ภัทรวดี ภูชฎา-ภิรมย์, ๒๕๓๖: ๖๐)

เห็นได้ว่าการประชันปี่พาทย์เติบโตตามกระแสของการประกอบการด้านอื่นเช่นกัน ในช่วงต้นรัชกาลที่ ๕ การประชันวงปี่พาทย์ยังคงเป็นเฉพาะการแต่งเพลงขยายเพลงเป็นสามชั้นเท่านั้น แต่เมื่อการแต่งเพลงสามชั้นแพร่หลายกันทั่วไปจนถึงช่วงกลางรัชกาลแล้ว จึงได้มีนักดนตรีคิดประพันธ์เพลงเดี่ยวใหม่ขึ้นมาประชันมากขึ้นจากของเดิม ทำให้เพลงเดี่ยวกลายเป็นพื้นฐานการประชันวงปี่พาทย์ของชนชั้นสูงต่อมา การประชันวงปี่พาทย์ในสมัยนั้นก็เพื่อต้องการให้ชื่อเสียงและฝีมือเป็นที่ยอมรับนำมาซึ่งผลประโยชน์ทางรายได้นั่นเอง ในสมัยนั้นปี่พาทย์ได้กลายเป็นอาชีพอิสระที่รัฐให้ความสนับสนุน ยกย่องให้เป็นตัวอย่าง เพราะถือเป็นอาชีพที่ประสบความสำเร็จ ดังที่ปรากฏเรื่องศิลปะ-ศาสตร์ที่รัฐในสมัยนั้นสนับสนุนในวิทยานิพนธ์ของผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ภัทรวดี ภูชฎาภิรมย์ว่า

การดำเนินนโยบายในการส่งเสริมให้ราษฎรได้ตระหนักถึงผลดีของการรับจ้างหารายได้โดยอิสระ ทำให้รัฐให้การสนับสนุนผู้ประกอบอาชีพอิสระโดยเฉพาะในหมู่ผู้ที่มีความถนัดหรือความชำนาญเฉพาะด้าน เพราะในขณะนั้นคนเหล่านี้เป็นตัวอย่างที่ดีของผู้ประกอบอาชีพอิสระ ที่ประสบความสำเร็จในการทำงาน ดังการที่รัฐให้การส่งเสริมและยกย่องการประกอบอาชีพที่อาศัยความรู้ความชำนาญว่าเป็น “ศิลปศาสตร์” (ภัทรวดี ภูชฎาภิรมย์, ๒๕๓๖: ๖๗)

ในบรรดาศิลปศาสตร์ซึ่งรัฐส่งเสริมให้ราษฎรเรียนรู้ฝึกหัดนั้น การดนตรีหรือการทำเพลงเป็น “วิชา” หนึ่งซึ่งรัฐสนับสนุน โดยสมเด็จฯ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ทรงอธิบายว่า “การทำเพลงก็เป็นวิชาอย่างหนึ่งซึ่งเหมือนกับวิชาช่าง และวิชาหนังสือ ผู้รู้หนังสือจัดถ้อยคำต่างๆ มาเขียนเป็นบทกลอนให้คนอ่านชอบใจ แลช่างเขียนช่างปั้นจำเอาดอกไม้ใบไม้ต่างๆ มาปั้นเขียนประสมประสานเป็นลวดลายให้คนดูชอบได้ฉันใด คนทำเพลงก็จัดเสียงต่างๆ มาเรียบเรียงให้คนฟังชอบใจได้ดุจเดียวกัน ...ผู้รู้หนังสือแต่งหนังสือตีพิมพ์ขายได้ลาภอย่างไร แลช่างปั้นเขียนรับจ้างเขาทำการปั้นซุ้มน่าต่างแลเขียนผนังวัดได้ลาภอย่างไร คนทำเพลงก็ไปทำปี่พาทย์ประโคมการสวดมนต์เย็นฉันเช้าได้ลาภเช่นนั้นเหมือนกัน อีกทั้งศิลป-ศาสตร์แขนงนี้ ยังได้รับการยกย่องมีความเป็นสากลกว่าศิลปศาสตร์แขนงอื่นๆ ดังสมเด็จฯ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ ทรงอธิบายต่อไปว่า “วิชาทำเพลงนี้ถ้าจะว่าไปเป็นวิชากว้างกว่าวิชาหนังสือเสียอีก เหมือนต่างว่าคนรู้หนังสือคนหนึ่งคนรู้วิชาทำเพลงคนหนึ่ง ต้องเนียรเทศไปอยู่ประเทศไสเบเรียด้วยกัน คนรู้วิชาทำ

เพลงยังมีท่าทางที่จะหากินได้ด้วยการสีซอขอทานเป็นอย่างต่ำ คนรู้หนังสือไม่มีทางที่จะหากินเลย เพราะผิดภาษากันใครจะเข้าใจนิยมในคำที่คนแต่ง" (วชิรญาณวิเศษ อ้างถึงใน ภัทรวดี ภูชฎาภิรมย์, ๒๕๓๖: ๖๘)

เป็นที่น่าสังเกตว่างานที่เกี่ยวกับดนตรีนั้น การประโคมปี่พาทย์เป็นงานดนตรีส่วนสำคัญที่ได้รับการกล่าวขวัญว่าเป็น "ลาภ" ดังอ้างมาแล้วคือเป็นงานซึ่งนำรายได้มาสู่ผู้ประกอบการนั่นเอง อีกทั้งยังเป็นช่องทางในการเลื่อนสถานะทางสังคม เช่นเดียวกับพวกทำงานด้านช่างและผู้รู้หนังสือดีดังคำอธิบายในวชิรญาณ-วิเศษว่า "ถ้าจะว่าข้างยศ ผู้รู้หนังสือดีแลช่างฝีมือดี มียศ เป็นขุนนางได้ด้วยวิชานั้นอย่างไร คนทำเพลงดีก็เป็นขุนนางได้ด้วยการกระทำเพลงเหมือนกัน มีหลวงสำอาง-ดนตรีเป็นตัวอย่าง" (วชิรญาณวิเศษ อ้างถึงใน ภัทรวดี ภูชฎาภิรมย์, ๒๕๓๖: ๖๘)

ความสำคัญของปี่พาทย์ในลักษณะวิชาที่เป็นศิลปศาสตร์แขนงหนึ่ง ซึ่งสอดคล้องกับนโยบายของรัฐในการส่งเสริมให้ราษฎรทำงานโดยอิสระ ปี่พาทย์จึงเป็นแบบอย่างของการทำงานโดยอิสระ มีรายได้ตอบแทนและมีเกียรติยศที่รัฐให้ความสนับสนุนอย่างจริงจัง (ภัทรวดี ภูชฎาภิรมย์, ๒๕๓๖: ๖๙)

วิชาทำเพลงทางดนตรีไทยจึงถือเป็นวิชาที่มีความสำคัญในการสร้างรายได้ อีกทั้งยังทำให้ผู้ที่สร้างได้รับเกียรติยศเช่นเดียวกับผู้ที่มีความรู้ทางด้านหนังสือและช่าง การที่รัฐให้ความสำคัญกับศิป-ศาสตร์แขนงนี้ ให้การสนับสนุน ทำให้ดนตรีไทยเป็นที่นิยมแพร่หลายมากขึ้น เป็นอาชีพที่ได้รับการยกย่องในสังคม ทำให้ดนตรีไทยกลายเป็นสิ่งที่เจ้านายชั้นสูงให้ความสนใจเป็นอย่างมาก ต่างก็พากันหานักดนตรีมาไว้เพื่อประดับฐานะของตน ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ภัทรวดี ภูชฎาภิรมย์ ได้อธิบายไว้ดังนี้

การที่รัฐให้การสนับสนุนส่งเสริมศิลปวัฒนธรรม โดยเฉพาะวัฒนธรรมด้านการดนตรีให้ปรากฏแก่ชาวตะวันตก จึงทำให้ดนตรีไทยได้รับความนิยมอย่างแพร่หลายทั่วไปในสมัยรัชกาลที่ ๕ ดังที่วิชาดนตรีไทยได้รับการบรรจุเป็นวิชาให้นักเรียนเรียนที่โรงเรียน และได้รับความนิยมฝึกหัดโดยทั่วไปรวมทั้งการนิยมมีวงปี่พาทย์ในหมู่เจ้านายชั้นสูงผู้มีฐานะดี การมีวงปี่พาทย์เพื่อประดับฐานะโดยมีผู้บรรเลงที่ฝึกหัดมาจากข้าทาสบริวารในสังกัดเป็นกิจกรรมทางสังคมในหมู่ชนชั้นสูงซึ่งมีมาแต่เดิมดังกล่าวมาข้างต้น แต่การเป็นเจ้าของวงปี่พาทย์ของเจ้านายในช่วงปลายสมัยรัชกาลที่ ๕ นอกจากจะเป็นกิจกรรมด้านความบันเทิงทั่วไปแล้ว การมีวงปี่พาทย์ยังด้วยจุดประสงค์ในการประชันวง เพื่อสื่อฐานะทางสังคมเฉพาะกลุ่ม (ภัทรวดี ภูชฎาภิรมย์, ๒๕๓๖: ๘๑-๘๒)

เห็นได้ว่าการที่เจ้านายชั้นสูงมีวงปี่พาทย์เป็นของส่วนตัวนั้นก็เพื่อประดับฐานะ กิจกรรมที่เกิดขึ้นจากการเลี้ยงดูนักดนตรีในวังก็คือการนำวงปี่พาทย์ของตนมาประชันกัน ปี่พาทย์วงใดชนะก็จะสร้างชื่อเสียงให้กับเจ้าของวังด้วย การอุปถัมภ์นักดนตรีดังที่กล่าวมานี้ทำให้นักดนตรีมีความมั่นคง โดยเฉพาะผู้ที่มีหน้าที่ควบคุมดูแลและถ่ายทอดความรู้ให้กับลูกวง มักได้รับการยกย่องเป็นพิเศษทำให้มีชื่อเสียงจนสามารถสร้าง สายสกุลของตนเองได้ ดังจะอธิบายเรื่องสายสกุลปี่พาทย์ดังนี้

> *สายสกุลปี่พาทย์ในสมัยรัชกาลที่ ๖ ชื่อเสียงในด้านฝีมือความสามารถจากการประชันวงปี่พาทย์ และการอยู่ในความอุปถัมภ์ของเจ้านายชั้นสูงในสมัยรัชกาลที่ ๕ ทำให้นักปี่พาทย์ผู้มีชื่อเสียงสามารถสร้างสายสกุลของตนได้มั่นคงในสมัยรัชกาลที่ ๖ สายสกุลที่ได้รับการยกย่องว่าสำคัญ และเป็นหลักของปี่พาทย์หมายถึงสายสกุลที่ถูกกำหนดขึ้นโดยผู้ที่ได้รับการยกย่องว่าเป็น “ครู” ผู้มีความสามารถ ๔ ท่านคือ พระยาประสานดุริยศัพท์ (แปลก ประสานศัพท์) พระยาเสนาะดุริยางค์ (แช่ม สุนทรวาทิน) จางวางทั่ว พาทยโกศล และหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลป-บรรเลง)* (ภัทรวดี ภูชฎาภิรมย์, ๒๕๓๖: ๑๕๓-๑๕๔)

สายสกุลทั้ง ๔ ที่กล่าวมาข้างต้นล้วนมีความสำคัญกับวงการดนตรีไทยจากอดีตจนถึงปัจจุบัน และสายสกุลที่มีความสำคัญในฐานะที่เป็นรากฐานของการเกิดเดี่ยวฆ้องมอญวงใหญ่คือ สายสกุลของพระยาเสนาะดุริยางค์ (แช่ม สุนทรวาทิน) นอกจากจะเป็นรากฐานของเดี่ยวฆ้องมอญวงใหญ่แล้วยังเป็นสายสกุลที่มีความสำคัญต่อวงการดนตรีไทยในปัจจุบันเป็นอย่างมาก เพราะเป็นสายสกุลที่มีบทบาททั้งในหน่วยงานสำคัญและสถานศึกษาหลายแห่ง ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ภัทรวดี ภูชฎา-ภิรมย์ ได้อธิบายไว้ดังนี้

> *อนึ่ง การที่สายสกุลของพระยาเสนาะดุริยางค์ และสายสกุลของหลวง-ประดิษฐไพเราะ มีบทบาทสำคัญในกรมปี่พาทย์และโขนหลวง ในช่วงระยะหลัง (กองการสังคีต) จึงทำให้สายสกุลทั้ง ๒ สกุล จึงยังคงมีการสืบสายสกุลในหน่วยงานนี้อย่างมั่นคง*
>
> *นอกจากนี้สถานศึกษายังมีส่วนสำคัญที่ทำให้การสืบต่อสายสกุลของสายสกุลพระยาเสนาะดุริยางค์ และหลวงประดิษฐไพเราะ มั่นคงยิ่งขึ้น โดยเฉพาะวิทยาลัยนาฏศิลปซึ่งเป็นแหล่งผลิตศิลปินทางด้านปี่พาทย์และดนตรีไทยโดยตรง* (ภัทรวดี ภูชฎาภิรมย์, ๒๕๓๖: ๑๖๑-๑๖๒)

นอกจากพระยาเสนาะดุริยางค์ (แช่ม สุนทรวาทิน) จะถ่ายทอดความรู้ให้กับสถานศึกษาแล้ว ท่านยังมีความสำคัญกับสำนักดนตรีบ้านบางลำพูอีกด้วย บ้านบางลำพูเป็นสำนักดนตรีไทยที่มีชื่อเสียง

มากในวงการดนตรีไทย เป็นบ้านที่เป็นสายสกุลของพระยาเสนาะดุริยางค์ เริ่มก่อตั้งราวสมัยรัชกาลที่ ๕ ดังที่ได้มีการเขียนบอกเล่าประวัติบ้านบางลำพูไว้ดังนี้

บางลำพู เป็นชุมชนที่เก่าแก่ชุมชนหนึ่งของกรุงเทพมหานคร มีประวัติความเป็นมายาวนานเกือบ ๒๐๐ ปี เปลี่ยนแปลงมาโดยตลอด ในปัจจุบันเป็นย่านการค้าที่สำคัญในการจับจ่ายซื้อของใช้สอยที่เกี่ยวกับเสื้อผ้า อาหารการกิน และอื่นๆ อีกมากมาย ในอดีตบางลำพูยังเป็นศูนย์กลางของแหล่งบันเทิงที่สำคัญของกรุงเทพมหานคร ตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ ๕ จนถึงปัจจุบัน เช่น กรมศิลปากร กรมประชาสัมพันธ์ โรงละครร้อง โรงภาพยนตร์ วิกลิเก ร้านค้าที่เกี่ยวกับดนตรีไทย ร้านขายแผ่นเสียง ต.เง็กชวน และบ้านดนตรีไทยจำนวนมาก เป็นต้น (ณรงค์ เขียนทองกุล, ๒๕๔๑: ๓)

ต้นตระกูลของบ้านบางลำพูหรือบ้านดุริยประณีตนี้ คือ นายศุข และนางแถม ดุริยประณีต มีพื้นเพจากคนต่างจังหวัด ครูศุขเป็นคนบ้านลุ่ม จังหวัดนนทบุรี ได้เข้ามารับราชการในกรมพิณพาทย์หลวง ต่อมาได้สมรสกับ นางสาวแถม เชย-เกษ พื้นเพเป็นชาวจังหวัดนครสวรรค์ พ่อแม่ได้อพยพครอบครัวมาตั้งถิ่นฐานที่บริเวณวัดสังเวชวิศยาราม ริมคลองบางลำพู กรุงเทพฯ ครูศุขเลี้ยงชีพด้วยวิชาด้านดนตรีไทยในสมัยรัชกาลที่ ๖ พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว โปรดเกล้าฯ ให้มีการใช้นามสกุลขึ้น ครูศุขได้รับพระราชทานนามสกุลว่า “ดุริยประณีต” เมื่อครูศุขรับราชการอยู่ที่กรมมหรสพ ดังปรากฏหลักฐานในราชกิจจานุเบกษาภาคที่ ๑ หน้า ๒๓๕ พ.ศ.๒๔๕๘ (ณรงค์ เขียนทองกุล, ๒๕๔๑: ๒๕)

บ้านบางลำพูเป็นบ้านดนตรีที่มีชื่อเสียงบ้านหนึ่งของวงการดนตรีไทย มีนักดนตรีไทยที่เป็นลูกหลานในสายตระกูลมากที่สุดบ้านหนึ่งของวงการดนตรีไทย นอกจากนี้ยังเป็นวงดนตรีชาวบ้านที่ไม่ได้เข้าสังกัดกับวังต่างๆ เริ่มก่อตั้งตั้งแต่ปลายสมัยรัชกาลที่ ๕ จนถึงปัจจุบัน มีครูศุข และนางแถม ดุริยประณีตเป็นผู้ก่อตั้งวงดนตรีบ้านบางลำพูขึ้น โดยมีตระกูลหลักคือ ดุริยประณีต และมีความสัมพันธ์ทางเครือญาติกับตระกูลดนตรีอื่นๆ อีกหลายตระกูล ได้แก่ ดุริยพันธุ์ เขียววิจิตร รุ่งเรือง พิณพาทย์ และโตสง่า เป็นต้น นอกจากนี้ยังมีนักดนตรีภายนอกอีกจำนวนมากมายที่ได้เข้ามาร่วมงานกับบ้านบางลำพู ได้รับการคัดเลือกให้เป็นศิลปิน-แห่งชาติ เช่น ครูมนตรี ตราโมท ครูบุญยงค์-บุญยัง เกตุคง ครูเสรี หวังในธรรม ครูจำเนียร ศรีไทยพันธุ์ ครูแจ้ง คล้ายสีทอง เป็นต้น (ณรงค์ เขียนทองกุล, ๒๕๔๑: ๗-๘)

นอกจากนักดนตรีที่ได้กล่าวมาแล้วนี้ ยังมีนักดนตรีของกองการสังคีต กรมศิลปากร ท่านอื่นๆ ที่เป็นผู้มีความรู้ความสามารถในระดับประเทศที่ได้ร่วมงานกับบ้านบางลำพู ดังนี้

> *นักดนตรีที่มาจากงานดุริยางค์ไทย กองการสังคีต กรมศิลปากร ได้แก่ รุ่นที่ ๑ มนตรี ตราโมท เทียบ คงลายทอง พริ้ง ดนตรีรส สอน วงฆ้อง มิ ทรัพย์-เย็น อุษา สุคันธมาลัย เผือด นักระนาด หลวงไพเราะเสียงซอ ละเมียด จิตตเสวี ละม่อม ดุริยชีวิน ฯลฯ* (ณรงค์ เขียนทองกุล, ๒๕๔๑: ๗๔)

บุคคลตามที่ปรากฏชื่อนั้นต่างก็เป็นหัวเรือสำคัญในการถ่ายทอดวิชาความรู้ทางดนตรีไทยให้กับวงการดนตรีไทยทั้งนั้น เหตุที่ทำให้บุคคลเหล่านี้เข้ามาร่วมงานกับบ้านบางลำพูก็คือ ครูศุขผู้เป็นผู้ก่อตั้งสำนักดนตรีบ้านบางลำพูได้เข้าทำงานที่กรมมหรสพดังจะอธิบายต่อไปนี้

> *...ต่อมาได้เข้าฝากตัวเป็นนักดนตรีประจำวังบ้านหม้อ กรมมหรสพ ซึ่งมีเจ้าพระยาเทเวศร์วงศ์วิวัฒน์ เป็นเจ้ากรม ต่อมารับราชการเป็นนักปี่พาทย์ตำแหน่งหน้าที่เป็นคนระนาดเอกและระนาดเอกเหล็ก ได้พบและเรียนดนตรีกับพระยา-เสนาะดุริยางค์ (แช่ม สุนทรวาทิน) ซึ่งเป็นปรมาจารย์ทางด้านดนตรีไทย รักใคร่สนิทสนมกันมาก ต่อมาครูศุขได้เชิญพระยาเสนาะดุริยางค์ (แช่ม) มาสอนดนตรีไทยให้แก่บุตรธิดาในบ้านในระยะเวลาต่อมา...* (ณรงค์ เขียนทองกุล, ๒๕๔๑: ๔๐)

ที่กล่าวมาข้างต้นว่าบ้านบางลำพูสืบสายสกุลปี่พาทย์มากจากพระยาเสนาะดุริยางค์ ก็เห็นจะถูกต้องเพราะเมื่อครูศุขได้เข้าทำงานและเรียนวิชาดนตรีกับพระยาเสนาะดุริยางค์จนมีความสนิทสนมกันมากแล้ว ก็ได้เชิญพระยาเสนาะดุริยางค์เข้ามาเป็นครูเพื่อถ่ายทอดความรู้ให้กับลูกหลานภายในสำนักบ้านบางลำพูนั่นเอง วิธีการบริหารงานของครูศุขผู้ที่เป็นผู้นำของบ้านบางลำพูนั้น ก็คือการคัดสรรครูที่มีความรู้มากเข้ามาถ่ายทอดวิชาให้กับคนภายในสำนัก จนทำให้บ้านบางลำพูเกิดความเข้มแข็งดังที่ณรงค์ เขียนทองกุลได้เขียนเอาไว้ความว่า

> *ผู้ที่เป็นผู้นำของบ้านนี้รุ่นแรกมีครูศุขและนางแถม ดุริยประณีต โดยมีการจัดวงดนตรีไทยประกอบไปด้วยบุคคลภายในบ้านเป็นแกนสำคัญ และหาบุคคลภายนอกมาช่วยเสริมให้วงมีความแน่นมากขึ้น ครูศุขเป็นผู้นำวงดนตรีเป็นหลักของบ้าน คอยจัดการดูแลเรื่องเกี่ยวกับดนตรีไทยทั่วไป สรรหาครูอาจารย์ที่จะมาสอนดนตรีให้แก่ลูกๆ รวมทั้งนำลูกๆ ไปเรียนดนตรีกับครูที่บ้านครูหลายท่าน เช่น พระยาเสนาะดุริยางค์ (แช่ม สุนทรวาทิน) หลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลป-*

บรรเลง) พระพาทย์บรรเลงรมย์ (พิม วาทิน) เพื่อจะได้มีความรู้ความสามารถเป็นที่ยอมรับของวงการดนตรี (ณรงค์ เขียนทองกุล, ๒๕๔๑: ๑๔๓-๑๔๔)

ครูศุข ดุริยประณีต ได้เชิญผู้มีความรู้หลายท่านมาถ่ายทอดวิชาให้กับลูกหลานภายในบ้าน จนทำให้ฝีมือเป็นที่ยอมรับ แต่การจะเป็นที่ยอมรับในวงการดนตรีไทยนั้นก็ต้องมีฝีมือเป็นที่ประจักษ์ เมื่อบ้านบางลำพูได้ร่ำเรียนวิชาความรู้จากผู้ที่มีความรู้ทางดนตรีไทยมากมายหลายท่านแล้ว หนทางในการสำแดงก็เห็นจะไม่พ้นการประชัน ซึ่งเป็นความนิยมของวงการดนตรีไทยในสมัยนั้น ดังที่กล่าวมาแล้วช่วงต้น ลักษณะรูปแบบการประชันวงของบ้านบางลำพูนั้น มีความพิเศษที่ไม่เหมือนใคร ทำให้สร้างชื่อเสียงให้กับสำนักเป็นอันมากดังจะกล่าวต่อไปนี้

การประชันวงดนตรีไทย นิยมประชันด้วยวงปี่พาทย์เสภา ถือว่าเป็นกิจกรรมดนตรีที่สร้างชื่อเสียงให้แก่นักดนตรีไทยของวงบ้านบางลำพู วิธีการปรับวงนั้นมีเทคนิคการปรับหลายแบบ แล้วแต่ว่าครูท่านใดควบคุมวงอยู่ในขณะนั้น การฝึกซ้อมนั้นแยกซ้อมตามเครื่องมือของตนเองแล้วนัดมารวมกันเป็นวง โดยซ้อมในห้องโถงกลางบ้านดุริยประณีต ใช้เวลาการซ้อมอย่างน้อย ๑๕ วันจนถึง ๑ เดือน สุดแท้แต่งานที่รับมาและความสำคัญของงานนั้น ครูผู้ใหญ่ของบ้านเป็นผู้ควบคุมการฝึกซ้อม สำหรับการปรับวงใช้วิธีการปรึกษากันตลอดเวลา เจ้าของบ้านคือครูศุขและคุณยายแถมจะต้องดูแลเรื่องการฝึกซ้อม เรื่องอาหารคาวหวาน เครื่องดื่ม และความสะดวกสบายต่างๆ ตลอดจนเรื่องอื่นๆ ตามความเหมาะสม

ลักษณะพิเศษในการประชันวงของดุริยประณีต มีดังนี้ คือ

๑. แต่งเพลงนำเฉพาะก่อนการบรรเลงของคณะดุริยประณีต ตัวอย่างเช่น ก่อนบรรเลงเพลงโหมโรงศรีสังคีตจะมีเพลงนำก่อนทำนองเพลงมีลักษณะลีลาเป็นการประสานเสียงแนวคล้ายกับทำนองเพลงสากล

๒. ปรับแต่งลูกหมดและเพลงหางเครื่องแบบแปลกหรูหราตามเพลงเกร็ด ๓ ชั้นที่บรรเลงมาก่อนแล้ว และออกตามภาษา เช่น เพลงสุริโยทัย เถา ออกลูกหมดหางเครื่อง มีการเดี่ยวเครื่องดนตรีแต่ละชนิดรอบวง การเน้นเดี่ยวกลองสองหน้า

๓. เน้นลีลาที่โลดโผน เอาใจตลาด บรรเลงแล้วคนดูสนใจ ตื่นเต้น เร้าใจเป็นอันมาก มีการข่มขวัญคู่ต่อสู้โดยใช้วิธีการขับร้องและบรรเลงดนตรี ใช้คำร้องที่ข่มขวัญคู่ประชันเวลาที่ต่างวงบรรเลงหรือการเดี่ยวเครื่องนั้น เวลาใกล้จะจบเพลงนั้น วงดุริยประณีตจะบรรเลงทับวงคู่ต่อสู้ช่วงวรรคท้ายของเพลงที่บรรเลง เป็นการข่มขวัญให้กระเจิง

๔. มีการแสดงเดี่ยว ใช้ลีลาการเดี่ยวที่แปลกแตกต่างไปจากปกติ เน้นเรื่องความสามารถเฉพาะเครื่องดนตรีเป็นสำคัญ เช่น เดี่ยวระนาด ๕ ราง เดี่ยวฆ้องมอญ ๓ ราง การนอนเดี่ยวเครื่องดนตรี เดี่ยวเพลงโดยนักดนตรี ๒ คน เช่น การประชันกับผู้ใหญ่ประเสริฐ

ลักษณะการประชันวงดนตรีไทยของวงบ้านบางลำพู มีการประชันวง ๒ รูปแบบคือ

๑. การประชันวงหน้าพระที่นั่ง

๒. การประชันวงแบบชาวบ้าน (ณรงค์ เขียนทองกุล, ๒๕๔๑: ๙๙-๑๐๐)

จากเนื้อหาทั้งหมดที่ยกมาข้างต้น ทำให้เห็นถึงพัฒนาการของการบรรเลงปี่พาทย์ตั้งแต่ต้นรัตนโกสินทร์ จนเกิดเพลงเดี่ยวขึ้นในสมัยรัชกาลที่ ๓ เพราะการแข่งขันการสร้างชื่อเสียงเพื่อนำมาซึ่งรายได้ จากนั้นการบรรเลงปี่พาทย์ก็ยังคงนิยมประชันกันด้วยเรื่องของการแต่งเพลงสามชั้น ยังไม่มีการให้ความสำคัญกับการนำเพลงเดี่ยวมาใช้ในการประชันเท่าไหร่นัก การแต่งเพลงสามชั้นยังคงนิยมทำกันจนถึงกลางสมัยรัชกาลที่ ๕ และทำกันจนแพร่หลายแล้ว จึงได้มีผู้คิดประพันธ์เพลงเดี่ยวขึ้นมาใหม่จากเดี่ยวที่มีอยู่เดิม เพื่อใช้แสดงความสามารถของทั้งผู้ประพันธ์และผู้บรรเลงเอง ในสมัยรัชกาลที่ ๕ นี้การกระทำดังกล่าวถือเป็นการสร้างชื่อเสียง สร้างความยอมรับ ในสังคมเพื่อให้ได้มาซึ่งรายได้และการอุปถัมภ์ของเจ้านายชั้นสูง จากการที่ท่านเหล่านั้นเริ่มหันมาเห็นความสำคัญของดนตรีไทยตามนโยบายของรัฐ กิจกรรมทางดนตรีจึงกลายเป็นค่านิยมในหมู่เจ้านาย มีวงดนตรีไว้เพื่อประดับฐานะ ยิ่งถ้านักดนตรีที่ตนได้ดูแลนั้นมีฝีมือมากก็จะสร้างชื่อเสียงให้กับตน การประชันปี่พาทย์จึงได้รับการสนับสนุนมากในสมัยนี้ นักดนตรีต่างก็ต้องฝึกฝนดนตรีให้มีความชำนาญ รวมถึงการคิดประพันธ์เดี่ยวใหม่ๆ ขึ้นมาด้วย ซึ่งการสร้างเพลงเดี่ยวใหม่นี้ถือเป็นศิลปศาสตร์แขนงหนึ่งที่สร้างความสำเร็จให้กับนักดนตรีผู้นั้น และเมื่อครูเหล่านั้นมีความรู้ความสามารถเป็นที่ยอมรับแล้ว ท่านจึงสามารถสร้างสายสกุลของตนให้มีความเข้มแข็งได้ในรัชกาลที่ ๖ ซึ่งมีทั้งหมด ๔ สายสกุล ได้แก่ สายสกุลของหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) สายสกุลของจางวางทั่ว พาทยโกศล สายสกุลของพระยาประสานดุริยศัพท์ (แปลก ประสานศัพท์) และสายสกุลของพระยาเสนาะดุริยางค์ (แช่ม สุนทรวาทิน) ทั้ง ๔ สายสกุลนี้ต่างก็มีความสำคัญกับวงการดนตรีไทยทั้งสิ้น แต่สายสกุลที่มีความเข้มแข็งมากเห็นจะเป็น สายสกุลของหลวงประดิษฐไพเราะ และสายสกุลของพระยาเสนาะดุริยางค์ เพราะเป็นสายสกุลที่ได้ทำงานอยู่ที่กองการสังคีต กรมศิลปากร และได้ถ่ายทอดความรู้ให้กับสถานศึกษาต่างๆ ส่วนสายสกุลที่เป็นต้นรากให้เกิดเดี่ยวฆ้องมอญวงใหญ่ได้แก่ สายสกุลของพระยาเสนาะดุริยางค์ โดยครูสอน วงฆ้อง ผู้ซึ่งเป็นศิษย์ที่ได้รับการยกย่องว่าได้เพลงจากท่านมากที่สุด เหตุการณ์ที่ทำให้เกิดเดี่ยวฆ้องมอญนี้เป็นเรื่องราวที่เกิดขึ้นจากการประชันปี่พาทย์ของบ้านบางลำพูโดยมีครูสอน วง-ฆ้อง เป็นครูผู้ใหญ่ที่คอยควบคุมเรื่องการบรรเลงของบ้านบางลำพูในช่วงสมัยนั้น จากเค้าโครง

ดังกล่าวมานี้ทำให้ผู้วิจัยมีความสนใจที่มาของการเกิดเดี่ยวฆ้องมอญวงใหญ่ทางครูสอน วงฆ้อง และจากการสำรวจข้อมูลเบื้องต้นปรากฏว่ามีผู้ที่ได้รับการถ่ายทอด และบรรเลงกันอยู่ในปัจจุบันจริง แต่เป็นที่กังขาในวงการดนตรีไทยว่าครูสอน วงฆ้อง ท่านตีฆ้องมอญเป็นหรือเปล่า ท่านประพันธ์เดี่ยวฆ้องมอญวงใหญ่จริงหรือไม่ ผู้วิจัยจึงได้ทำการสัมภาษณ์บุคคลที่มีความผูกพันกับครูสอน วงฆ้อง ทั้งที่เป็นสายเลือด สายศิษย์ และบุคคลที่มีความคุ้นเคยกับท่าน ซึ่งได้รวบรวมไว้ดังนี้

บุคคลที่ไม่ได้เรียนในสำนักครูสอน วงฆ้อง แต่มีความคุ้นเคยกัน

ครูไชยยะ ทางมีศรี เป็นผู้ที่มีความรู้ความสามารถเป็นที่ยอมรับในวงการดนตรีไทย ครูไชยยะใช้ชีวิตอยู่กับดนตรีไทยมาตั้งแต่ ๖ ปี จนปัจจุบันท่านอายุ ๖๒ ปี เรียกได้ว่ามีประสบการณ์ทางด้านดนตรีไทยมากมายนับไม่ถ้วน ครูไชยยะเล่าให้ฟังว่า

> *ครูเคยได้ยินว่าท่านทำเดี่ยวฆ้องมอญ เรื่องความรู้ทางเดี่ยวฆ้องมอญเนี่ยท่านทำไว้ให้ที่บ้านบางลำพูน่าจะครบทุกเดี่ยวแหละ ยุคนั้นเป็นเรื่องประชันขันแข่งกันอยู่ช่วงหนึ่ง เค้าจะอวดกันว่าใครมีอะไร ปริมาณงานเครื่องมอญรู้สึกว่าจะนำหน้าปี่พาทย์ไทย เพราะฉะนั้นโอกาสที่จะใช้เดี่ยวเครื่องมือน่าจะไปอยู่ที่ปี่พาทย์-มอญมากกว่า เดี่ยวที่มีอยู่แล้วที่มีในฆ้องไทยมีแต่โอกาสใช้มันน้อย เพราะฉะนั้นทางก็คือต้องทำทางขึ้นใหม่ มันเป็นความเชื่อนะแต่ก็ต้องถามจากสายตรงเค้า ครูหมัดเคยเล่าให้ฟังว่าครูสอนพูดว่า ครูสอนถามว่าอยากได้อะไร เธอได้ไปหมดแล้วแหละ เธอได้ถึงกราวในเนี่ย มือฆ้องมันมีครบหมดแล้วไม่ต้องสร้างอะไรใหม่เลย เพียงแต่ว่าถ้าอยากได้เดี่ยวอะไรก็หยิบเอามือเหล่านี้ไปใช้ ครูสอนท่านก็ชี้ทางให้ ก็เป็นไปได้ว่าหม่อมตู๋ซึ่งเป็นผู้ใหญ่อยู่ในบ้านท่านอาจเป็นคนทำขึ้นมาก็ได้ แต่เรื่องว่าครูสอนทำเองหรือไม่นั้นต้องถามคนในบ้านจะชัดเจนกว่า เพราะครูสอนท่านไปใช้ชีวิตอยู่กับบ้านบางลำพูเลย ท่านอยู่ที่บ้านท่าวาสุกรี ก็อย่างที่ว่าฆ้องมอญมันมีโอกาสใช้มากกว่า เมื่อถึงเวลาที่ต้องใช้ขึ้นมา ครูอยู่ในบ้านก็จะไปถามใครล่ะก็ต้องถามครูนี่แหละซึ่งความเป็นจริงเหล่านี้มันก็จะรู้อยู่ในสำนักของเค้าเอง สำนักบ้านบางลำพูถือว่าเป็นสายครูสอนโดยตรง เพราะเริ่มจากเจ้าคุณเสนาะซึ่งสอนอยู่ที่บ้านนี้อยู่แล้ว ซึ่งเจ้าคุณเสนาะเป็นครูผู้ถ่ายทอดวิชาให้กับครูสอน วงฆ้อง ครูว่าเชื่อข้อมูลเค้าได้นะเพราะว่าบ้านนี้เราถือว่าเค้าเป็นสำนักเรียน ตั้งแต่ครูศุข ครูไก่ ครูปี๊ด ครูหม่อมตู๋ เราถือว่าพวกนี้เป็นคนคงแก่เรียน คิดว่าเค้าไม่น่าจะทำอะไรขึ้นมาเองหรอกเค้าต้องมีหลักฐาน เค้านับถือครูมากเพราะฉะนั้นเค้าจะไม่ไปทำร้ายให้ครูเสียหาย* (ไชยยะ ทางมีศรี, สัมภาษณ์ ๓ ตุลาคม พ.ศ. ๒๕๕๖)

จากคำสัมภาษณ์ของครูไชยยะ ทางมีศรี สรุปประเด็นได้ ๒ ประเด็นว่า หม่อมตู๋ (หม่อมหลวงสุรักษ์ สวัสดิกุล) เป็นผู้ทำขึ้นทางหนึ่ง และครูสอน วงฆ้อง เป็นผู้ทำขึ้นเองอีกทางหนึ่ง แต่ครูไชยยะค่อนข้างให้ความหนักแน่นไปที่ครูสอน วงฆ้อง เพราะท่านมีความสัมพันธ์กับบ้านบางลำพูอย่างใกล้ชิด เป็นครูที่เป็นหลักของบ้านบางลำพู เมื่อศิษย์ในบ้านมีอะไรสงสัยบวกกับวิชาความรู้ที่ครูสอนท่านมีอยู่ลูกศิษย์ก็ต้องมาถามครูแน่นอน อีกทั้งบ้านบางลำพูยังถือว่าเป็นบ้านดนตรีที่เรียนกันจริงจัง จึงเป็นไปไม่ได้ที่จะพูดอะไรเพื่อสร้างความเสียหายให้กับครูสอน วงฆ้อง

ครูสุริยะ ชิตท้วม เป็นผู้ที่มีความใกล้ชิดกับครูสมชาย ดุริยประณีต มักจะได้ยินครูสมชายเล่าเรื่องต่างๆ ในอดีตให้ฟังเสมอๆ ครูสุริยะเป็นนักเรียนรุ่นเดียวกับครูทรงยศ แก้วดี ซึ่งเป็นหลานของครูสอน วงฆ้อง จึงได้ยินการบอกเล่าถึงครูสอน วงฆ้อง อยู่บ่อยครั้ง

> *จากที่เคยได้ยินมานะ พวกหลานครูสอนบอกว่าครูสอนไม่หัดฆ้องมอญให้เค้าบอกมือมันเสีย เค้าบอกลูกหลานเค้าไว้เลยว่าไม่ให้เรียน แต่พี่หมัดบอกว่าเค้าทำเดี่ยวให้ตีนะ แต่ตัวเค้าไม่ตี เค้านอยทำนองบอกเอานะเค้าไม่ได้ตี พี่หมัดเค้าเล่าให้ฟังในวงเหล้า เค้าว่าไปเสียทีเค้ามาเลยไปหาครูสอน ครูสอนก็ทำให้ พวกเพื่อนฉันอ่ะไอ้แมวเนี่ยมันเป็นคนฆ้องนะ ตุ้มเงี้ย บอกว่าครูสอนไม่ต่อฆ้องมอญให้เลยไม่ให้เลย แต่พวกนี้มันก็ไปหากินฆ้องมอญกัน แต่ว่ามันก็น่าจะรู้กันว่าครูสอนทำ ที่เคยได้ยินมาว่าครูสอนจะพูดว่า แกอย่าเอาเลยแกไม่ได้เอาไปประชันกับใคร บ้านนี้เค้าเป็นบ้านประชัน หมัดเนี่ยเค้าเอาไปประชันแกไม่ได้เอาไปใช้อะไรหรอก คือว่าตีฆ้องมอญเนี่ยแล้วไปตีฆ้องไทยมันจะสับสนได้ แล้วเดี๋ยวก็เอาไปผสมกันมือมันก็อาจจะเสีย เป็นไปได้ว่าครูสอนอาจจะคิดให้แต่ท่านไม่ตี เพราะครูได้ยินครูหมัดบอกว่าครูสอน นอยทำนองให้แต่ไม่ตี* (สุริยะ ชิตท้วม, สัมภาษณ์ ๓ ตุลาคม พ.ศ. ๒๕๕๖)

จากการสัมภาษณ์ครูสุริยะ ชิตท้วม สรุปได้ว่าครูสอน วงฆ้อง ได้ทำเดี่ยวฆ้องมอญขึ้นจริง แต่ไม่ได้ต่อให้คนลูกหลานของท่าน เพราะท่านให้เหตุผลว่าการตีฆ้องมอญจะทำให้มือเสีย คำว่ามือเสียผู้วิจัยคิดว่าน่าจะหมายถึงเสียในเรื่องระบบการแบ่งมือ ไม่น่าจะเป็นเรื่องของการประดิษฐ์เสียงแต่อย่างใด เพราะว่าลูกฆ้องก็เป็นโลหะเหมือนกัน แต่ครูหมัดจำเป็นต้องใช้เดี่ยวฆ้องมอญในการบรรเลงประชัน ครูจึงต้องถ่ายทอดให้กับครูหมัด วิธีการถ่ายทอดของครูสอนคือ การท่องทำนองให้ครูหมัดฟัง แล้วให้ครูหมัดตีตามทำนองนั้น เพราะตัวครูสอนเองท่านก็ไม่ตีฆ้องมอญเช่นกัน แต่ไม่ได้หมายความว่าท่านตีฆ้องมอญไม่ได้ ผู้วิจัยมีความคิดเห็นว่าผู้ที่มีความสามารถระดับนี้ต้องตีได้แน่นอน เว้นแต่ท่านไม่ต้องการตีเท่านั้น

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

บุคคลผู้ที่เป็นสายศิษย์ที่ได้รับการสืบทอดเพลงเดี่ยวฆ้องวงใหญ่ทางครูสอน วงฆ้อง

ครูธีระศักดิ์ ชุ่มชูศาสตร์ เป็นสายเลือดของสำนักดุริยประณีต เรียนฆ้องกับครูสมชาย (หมัด) ดุริยประณีต หม่อมหลวงสุรักษ์ (ตู๋) สวัสดิกุล และเรียนเพลงทยอยเดี่ยวจากครูสอน วงฆ้อง เป็นสายเลือดของตระกูลดุริยประณีตโดยตรง ร่วมบรรเลงประชันกับสำนักดุริยประณีตมาโดยตลอด ได้สัมผัสใกล้ชิดกับครูสอน วงฆ้อง ตลอดระยะเวลาที่ท่านอยู่ที่บ้านดุริยประณีต ครูธีระศักดิ์เล่าให้ฟังว่า

ยายแถม พี่ตู๋ พี่หมัด เล่าให้ฟังว่า ครูสอนท่านได้เอาวงเราไปบรรเลงประชันที่วัดบางช้าย บ้านเกิดครูสอนเค้าเลย ครูสอนไปด้วย ครูท่านเป็นคนเอาพวกเราไปที่วัดบางช้าย เอาไปช่วยเค้า เอาป๋ายงค์ไป ผู้พันเสนาะ ครูจำเนียร ครูสมาน ทองสุโชติ น้าไก่ พี่ตู๋ พี่พงษ์สองหน้า และก็พี่ก๋อย หยาย เอาเครื่องมอญไปประชัน แล้วพอถึงตอนประชันฆ้องครูสมานเดี่ยวไม่ได้ก็เลยยกฆ้องไทยออกไปประชัน คนดูเค้าก็โห่ เพราะมันเป็นเครื่องมอญ ฝั่งนั้นครูหรัดเป็นคนตี เป็นลูกศิษย์ของครูหลวงประดิษฐไพเราะ เป็นคนฆ้องของครูแสวง บ้านคลัง เป็นคนระนาดจริงๆ แล้วประวัติศาสตร์เนี่ย ครูแสวง มีเค้านี่แหละตียับเหมือนกัน ตอนที่ครูสมานตีไม่ได้ครูสอนก็นั่งอยู่ข้างบนนั่งอยู่กับครูชื้น ครูชื้นท่านไป

คือว่าอย่างนี้พอเครื่องตั้งเสร็จแล้วใช่มั้ย แสวง บ้านคลัง เค้าก็บอกว่าเดี๋ยวเค้าจะตัดเชือกไก่ เค้าจะตีกับป๋ายงค์ แต่จริงๆ แล้วเนี่ยเค้าจะตีกับป๋ายงค์ เค้ารุ่นเดียวกันกับครูประสิทธ์ ถาวร อีกคน ครูแสวงเค้าเรียกราชาเดี่ยวนะคนนี้ ครูหลวง-ประดิษฐไพเราะท่านให้ไว้มากที่สุดครูแสวงเนี่ย ครูไกไปจนเทพบรรทมเค้า ป๋าเนียรเค้าก็นอยเนื้อด้วยปากให้ เค้าบอกว่าตียิ่งกว่าต่ออีก เค้าก็ยังเล่าให้ไชยยะฟังนิป๋ายงค์ แล้วครูแสวงเค้าก็จนอาถรรพ์น้าไก่ เค้าก็เลยเดี่ยวทยอยเดี่ยวเลย เมื่อก่อนเค้าเล่นกันดีเค้าจะมีจับฉลาก วงนู้นเค้าได้บรรเลงก่อนเค้าก็จะเอาพานทำนองไปให้วงนู้นเขา เราก็ต้องบรรเลงตามเค้า แต่คืนสองไม่ต้องจับแล้วเค้าก็ต้องตามเราฆ้องเราเสียทีเค้าตอนนั้นเรายังไม่มีใครตีฆ้องมอญเป็น ครูหมัดเป็นคนเครื่องหนังก็ยังตีเปิงมางอยู่ ตีกับไอ้แกเค้าบอกว่ามันตีเปิงมางนี่ไม่มีใครสู้ งานนั้นเค้าเดี่ยวกันหลายเดี่ยวเค้าเป็นราชาเดี่ยว แต่คืนแรกครูไกไม่จนเค้านะ คืนหลังครูแสวงจนครูไก่หลายเดี่ยว เวลาเค้าจนเค้าก็ไม่ตีนะเค้าวางไม้ คนดูก็ตบมือ และก็น้าไก่ก็ต้องเดี่ยวอีกคือเค้าไม่ตี น้าไก่ก็ต้องตีไปอีก แล้วก็มาประชันกับน้าไก่อีกทีที่สุพรรณบุรีมั้งครูแสวงเนี่ย

หลังจากไปจนเค้ามา กลับมาครูสอนก็ให้เอาฆ้องมอญไปไว้ที่บ้านท่าวาสุกีและครูหมัดไปต่อ แต่ครูเนี่ยเป็นคนเอาข้าวไปให้เค้ากินตอนนั้นเรายังเด็กประมาณ

๑๐ ขวบกว่าๆ เอานั่งรถรางไปให้ครูเค้ากิน อันนี้ถามพี่แชนได้เค้าก็ยังมีชีวิตอยู่เรื่อง แสวง บ้านคลัง เนี่ย กราวในฆ้องมอญก็ครูสอนเป็นคนทำ ครูสอนทำแขกมอญ ทยอยเดี่ยว กราวในฆ้องมอญ รู้สึกพญาโศกไม่ได้ทำครูหมัดต่อกับทางพ่อเค้า ครูสอนทำไว้ ๓ เดี่ยวหรือจะทำไว้อีกหลายเดี่ยวเราก็ไม่รู้นะ แต่ที่แน่ๆ มีแขกมอญ ทยอยเดี่ยว กราวในด้วย เพราะว่าสมัยนั้นครูหมัดไม่มีปัญญาที่จะไปแต่ง ครูจะให้ตี กราวในเพราะครูหรัดเค้าตีกราวใน แต่ทยอยเดี่ยวเค้าไม่ได้ พอเค้าตีกราวใน ครูสมานเสร็จ เค้าก็ตีหกบท ครูสมานไม่ตีต่ออาหรัดก็ต้องตีต่อไปอีก ตีแขกมอญ สารถี พญาโศก ทางครูสนามไม่เดี่ยว แต่ระนาดสองคืนเลยเป็น ๒๐ เดี่ยว ทุ้มใคร จะสู้ครูบุญยงค์ ฆ้องเล็กก็สู้ผู้พันเสนาะไม่ได้ เออผู้พันเสนาะยังมีชีวิตอยู่ถามได้ ท่าน ยังอยู่อีกคน และก็ครูก่อย ครูก่อยตีกลองแขกกับครูหยาย นอกนั้นตายหมดแล้ว
(ธีระศักดิ์ ชุ่มชูศาสตร์, สัมภาษณ์ ๓ ตุลาคม พ.ศ. ๒๕๕๖)

จากการสัมภาษณ์ครูธีระศักดิ์ ชุ่มชูศาสตร์ สรุปได้ว่าครูสอน วงฆ้อง เป็นคนทำเดี่ยวฆ้อง-มอญขึ้นจริง เพราะว่าไปประชันปี่พาทย์มอญที่จังหวัดพระนครศรีอยุธยามา หลังจากงานนั้นครูสอนก็ได้ทำเดี่ยวฆ้องมอญขึ้น เพื่อต่อให้กับครูหมัด ครูธีระศักดิ์บอกว่าที่แน่ๆ ครูสอนท่านทำไว้ ๓ เดี่ยว คือ แขกมอญ กราวใน และทยอยเดี่ยว แต่ครูธีระศักดิ์บอกต่อว่าอาจจะทำไว้หลายเดี่ยว จากคำสัมภาษณ์ของครูธีระศักดิ์ ชุ่มชูศาสตร์ ผู้เป็นสายเลือดและบรรเลงประชันอยู่ในบ้านบางลำพูตลอดมา ชัดเจนว่าครูสอน วงฆ้อง เป็นผู้ทำเดี่ยวฆ้องมอญขึ้นจริง

ครูจำลอง ม่วงท้วม เป็นลูกศิษย์ของครูสมชาย (หมัด) ดุริยประณีต ได้รับการถ่ายทอดเพลงเดี่ยวจากครูสมชาย ดุริยประณีต จนถือได้ว่าเป็นศิษย์เอกของครูสมชาย ดุริยประณีตเลยก็ว่าได้ มีความใกล้ชิดกับสำนักดุริยประณีตมาโดยตลอด ครูจำลองเล่าให้ฟังว่า

ฟังครูหมัดเค้าเล่ามา สมัยก่อนแกเป็นคนเปิงไม่ได้เป็นคนเครื่อง และก็ครูสอนเอาวงไปที่อยุธยาหรือที่สุพรรณบุรีไม่แน่ใจ ทางนู้นเค้าเดี่ยวหมด เดี่ยวหกบท นารายณ์ เดี่ยวไปหลายเดี่ยว พอกลับมาครูสอนให้ไปเอาฆ้องมอญมาที่บ้าน ให้ครูหมัดไปเรียน ครูหมัดเคยเล่าว่า ครูสิริชัยชาญ ครูนิกรเนี่ย ยังไงก็ต้องให้ครูหมัดต่อก่อน ครูสอนเรียกลูกหมัด ครูสอนบอกว่าเค้าต้องต่อประชันให้เค้าต่อก่อน ก็ต่อกันจนครูสอนพูดว่าไปทำเองได้แล้วลูกพ่อไม่มีอะไรจะต่อแล้ว ที่ครูสอนต่อให้ก็จะเป็นเดี่ยวอาเฮีย สารถี แขกมอญ ครูหมัดบอกว่าเดี่ยวหลักครูสอนต่อให้ แต่ถ้าเดี่ยวเกร็ดก็จะต่อกับครูสมาน ถ้าเป็นฆ้องไทยครูสอนจะต่อให้หมด แต่ถ้าฆ้องมอญครูสอนจะต่อให้เฉพาะเดี่ยวหลัก หลังจากนั้นเค้าก็ไปเจอกันอีก เจอครูหรัดเนี่ยแหละ ครูหมัดบอกว่าวันนั้นครูหรัดแกไม่ตี แกก็เห็นป๋าหมัดตีมาหลายเดี่ยว

แล้ว แกก็เลยมาบอกครูหมัดว่า ไอ้หนูตีม้าย่องให้ฟังหน่อย แกก็คงไม่คิดว่าครูหมัดจะได้มั้ง แกอยากฟัง พอครูหมัดเดี่ยวเค้าก็รู้เลยว่าแน่นอนเพราะว่าเตรียมตัวไป แต่เค้าไม่ได้ตีเพราะเค้าก็รู้ว่าเตรียมตัวไป ทางนี้เตรียมไปเยอะเพราะว่ารู้แล้วว่าทางโน้นเค้าได้อะไรบ้าง นี่แหละที่ฟังๆ มา เวลาไม่หาครูหมัดก็ไปนั่งกินเหล้า นั่งคุยกันก็ได้ฟังเรื่องอะไรหลายเรื่อง แต่เรื่องที่ครูสอนทำเดี่ยวฆ้องมอญก็รู้มาเท่านี้ (จำลอง ม่วงท้วม, สัมภาษณ์ ๓ ตุลาคม พ.ศ. ๒๕๕๖)

จากคำสัมภาษณ์ครูจำลอง ม่วงท้วม สรุปได้ว่าเหตุผลที่ทำให้ครูสอนต้องทำเดี่ยวฆ้องมอญแล้วต่อให้กับครูหมัดก็เพราะต้องเตรียมไว้ประชันกับวงอื่น ครูสอนได้ต่อเดี่ยวหลักให้กับครูหมัด ได้แก่ อาเฮีย สารถี แขกมอญ ส่วนเดี่ยวที่เป็นเดี่ยวเกร็ดครูหมัดต่อจากครูสมาน เช่น ม้าย่อง เป็นต้น

ครูเอนก อาจมังกร เป็นผู้ที่ได้รับการถ่ายทอดทางเดี่ยวฆ้องวงใหญ่ของครูสอน วงฆ้อง เอาไว้จากการถ่ายทอดของครูนิกร จันทศร ซึ่งเป็นศิษย์เอกของครูสอน วงฆ้อง อีกคนหนึ่ง ในช่วงสมัยหนึ่งครูเอนก อาจมังกร เป็นคนฆ้องให้กับครูทนง (เพลิน) แจ่มวิมล ได้บรรเลงอวดฝีมือกันในงานต่างๆ มากมาย จนเป็นที่รู้จักในวงการดนตรีไทย ครูเอนกเล่าให้ฟังว่า

รุ่นครูต่อเพลงต่ออะไรเนี่ยครูจะไม่ค่อยบอกว่าอะไรเป็นยังไงมาจากไหน จะมารู้ก็หลังที่ได้บรรจุเป็นข้าราชการแล้วนี่แหละถึงได้มารู้ว่าอะไรเป็นอะไร ครูได้เคยสัมผัสกับครูสอนก็ตอนมาเรียนที่กรุงเทพฯ เป็นครั้งแรก ครูสอนเป็นคนจับมือให้ แต่ครูก็ไม่ได้ต่อเพลงกับครูสอน ครูต่อกับครูนิกร ลองไปถามพี่กบดูรึยังเพราะว่าพี่กบน่าจะรู้ดีว่าครูสอนทำหรือไม่ทำ ครูก็ไม่เคยรู้ว่าครูสอนตีฆ้องมอญหรือเปล่า แต่ที่ครูคิดนะแต่ก่อนนักดนตรีปี่พาทย์ส่วนมากก็จะเป็นทั้งหมด เค้าไม่ได้เป็นเฉพาะปี่พาทย์ไทย ครูว่าพี่กบที่เป็นหลานที่ใกล้ชิดเนี่ยน่าจะรู้อะไรที่ดีๆ แท้ๆ และก็อาจารย์ชูเกียรตินั่นน่ะเป็นลูกชายเค้าเลย ครูคิดว่าถ้าติดต่อสองคนนี้ได้จะชัวร์ แต่จากที่ครูสันนิษฐานเอา คนที่เรียนดนตรีถึงระดับนี้ มีความรู้ระดับครูสอนเนี่ยต้องทำได้ อย่างครูขนาดว่าไม่ได้เก่งฆ้องมอญก็ยังตีเป็นเลย แต่ลองไปถามลูกกับหลานครูสอนดู ถ้าเค้าบอกว่าครูสอนไม่ได้ทำก็น่าจะเป็นครูหมัดเป็นคนทำ (เอนก อาจ-มังกร, สัมภาษณ์ ๓ ตุลาคม พ.ศ. ๒๕๕๖)

จากคำสัมภาษณ์ของครูเอนก อาจมังกร ได้ให้ความเห็นไว้ว่าครูสอน วงฆ้อง น่าเป็นผู้ประดิษฐ์ทางเดี่ยวขึ้น เพราะความรู้ระดับสามารถทำได้อยู่แล้ว ครูอเนกเปรียบเทียบกับตัวเองว่าขนาดตัวเองไม่เก่งฆ้องมอญยังตีฆ้องมอญได้เลย คนสมัยก่อนส่วนมากจะต้องตีเป็นทุกเครื่อง ฉะนั้นครูสอน วงฆ้อง ก็น่าจะมีความสามารถในการตีฆ้องมอญได้เป็นอย่างดี

บุคคลผู้ที่เป็นทายาทที่ได้รับการถ่ายทอดเพลงเดี่ยวฆ้องวงใหญ่จากครูสอน วงฆ้อง

ครูสุรภาพ ปัญจะ เป็นหลานของครูสอน วงฆ้อง เป็นผู้ที่ได้รับการถ่ายทอดเดี่ยวฆ้องวงใหญ่จากครูสอนไว้เป็นจำนวนมาก มีความใกล้ชิดกับครูสอน วงฆ้อง มากเป็นพิเศษ

เท่าที่รู้และก็ฟังจากปากครูมาบ้าง และก็มาได้เพิ่มเติมจากหม่อมตุ๋ สุรักษ์ สวัสดิกุล ที่มาความเป็นมาเป็นไปเลยเนี่ยเดิมก็คณะดุริยประณีตไปประชันกับวงของกำนันแสวง บ้านคลังที่อยุธยา เครื่องมอญ สมัยนั้นก็กำนันแสวง น้ำว้า เคยได้ยินชื่อใช่มั้ย แล้วคนอื่นก็จำไม่ได้แล้ว ทางดุริยประณีตก็มีครูไก่ตีระนาดเอก ตอนนั้นครูสมชาย ดุริยประณีต ยังตีฆ้องมอญไม่เป็น ครูสอน วงฆ้อง ตีฆ้องมอญวงนึง ทางนี้มีครูบุญยงค์ ครูบุญยัง ครูสมาน ทองสุโชติ ไปกันและก็ตีประชันกันทางนู้นเค้าเดี่ยวฆ้องมอญมา ของเราไม่ได้ทางฆ้องมอญ ครูก็ไม่ได้คิดไว้เพราะว่าไม่ได้คิดว่าจะต้องเดี่ยวฆ้องมอญ พอเสร็จงานนั้นกลับมาครูก็เรียกพี่หมัดให้เอาฆ้องมอญมาไว้ที่บ้านท่าวาสุกรี พี่หมัดก็เอาฆ้องมอญมาต่อ ครูเป็นคนเรียกไปเอง ครูก็ทำกราวในทยอยเดี่ยว ทำทั้งหมดเลยที่ได้มาจากพระยาเสนาะฯ เนี่ย ทำทางเดี่ยวฆ้องมอญไว้ให้พี่หมัดคนเดียว ต่อไปก็แพร่หลายให้พี่โด่ สรุปคือครูก็ได้ทำให้กับคณะดุริย-ประณีต ทางเราเนี่ยพี่หมัดตีไม่เป็น ครูสอนท่านก็ไม่ได้คิดไว้เพราะก็ไม่เคยคิดว่าฆ้องมอญต้องเดี่ยว ครูสอนท่านต่อเดี่ยวหลักๆ มาจากพระยาเสนาะ แล้วท่านก็มาทำเองบ้างในภายหลัง ครูสอนไม่ได้ต่อให้คนอื่นเลยท่านต่อให้พี่หมัด สมชาย ดุริย-ประณีต คนเดียว พี่นิกรก็ไม่ได้ทางฆ้องมอญ แต่ครูสอนท่านไม่ชอบให้ตีฆ้องมอญ บุคคลแรกที่ไม่ชอบให้ตีฆ้องมอญคือพระยาเสนาะฯ และไม่ให้ครูสอนตีด้วย ท่านบอกว่าตีแล้วจะทำให้มือฆ้องไทยเสียท่านเลยไม่ชอบ เรื่องนี้ก็เคยได้ยินมาที่ท่านต้องทำเดี่ยวฆ้องมอญให้เพราะว่าไปประชันมาแล้วเสียทีเค้า ท่านเลยต้องทำให้ แต่ครูสอนท่านเรียนฆ้องมอญเหมือนกัน เรียนพวกประจำวัด ประจำบ้าน เรียนกับครูสุ่ม ดนตรีเจริญ ทางปทุมได้เป็นแนวทางมา สมัยก่อนมีเท่านี้ไม่กี่เพลง ประจำวัด ประจำบ้าน เชิญศพ เชิญเจ้า ยกศพ เพลงที่มาเล่นกันทุกวันนี้ไม่มี งานนั้นทางนู้นระนาดกำนันแสวงเค้าตีเดี่ยวอาถรรพ์ เทพบรรทม อาไก่ไม่ได้ทำไว้ ก็เนี่ยเป็นสาเหตุที่ทำให้ครูสอนทำเดี่ยวฆ้องมอญให้ครูหมัด ภายหลังก็มีคนอื่นได้จากครูหมัด ก็มีพี่โด่ แล ตอนนั้นพี่หมัดเอาฆ้องมาไว้ที่บ้านท่าวาสุกรีเลย แต่ตอนเอากลับครูสอนบอกให้เอากลับไปได้แล้วไม่มีอะไรต่อให้แล้ว แต่ก็คือต่อไว้หมดทุกเดี่ยวแล้ว แต่จริงๆ แล้วที่บ้านไม่ชอบเลยเพราะว่าพระยาเสนาะฯ ท่านไม่ชอบให้ตี ท่านบอกว่ามือจะเสีย (สุรภาพ ปัญจะ, สัมภาษณ์ ๒๐ พฤศจิกายน พ.ศ. ๒๕๕๖)

จากคำสัมภาษณ์ครูสุรภาพ ปัญจะ สรุปได้ว่าครูสอน วงฆ้อง ทำเดี่ยวฆ้องมอญขึ้นมาจริงๆ เหตุผลจากการไปประชันกับกำนันแสวง บ้านคลัง จากอยุธยามา จากคำสัมภาษณ์ยังทำให้ได้ข้อมูลสำคัญอีกคือ ครูสอน วงฆ้อง ท่านเรียนเพลงมอญที่สำคัญกับครูสุ่ม ดนตรีเจริญ และงานที่ไปประชันครั้งนั้นครูสอนท่านตีฆ้องมอญเองด้วยหนึ่งวง เพลงเดี่ยวฆ้องมอญที่ครูสอนทำไว้นั้นก็มีครบทุกเดี่ยว ไม่ใช่เฉพาะเดี่ยวหลัก แต่เหตุผลที่ไม่ต่อให้ลูกหลาน และลูกศิษย์คนอื่นเพราะว่ากลัวมือจะเสีย เริ่มต้นจากพระยาเสนาะดุริยางค์ท่านก็ไม่ชอบให้ตีฆ้องมอญด้วยเหตุผลเดียวกันนี้เอง ตอนนั้นจึงมีครูสมชาย ดุริยประณีต ได้ต่อไว้เพลงคนเดียว ในเวลาต่อมาครูสมชายจึงต่อให้กับครูธีระศักดิ์ ชุ่มชูศาสตร์ แต่จากที่ผู้วิจัยได้สัมภาษณ์ครูธีระศักดิ์ ชุ่มชูศาสตร์ ได้ข้อมูลว่าหม่อมตู่ก็เป็นอีกท่านหนึ่งที่ได้รับการถ่ายทอดเดี่ยวฆ้องมอญจากครูสอนด้วย

จากที่ผู้วิจัยได้สัมภาษณ์ผู้ที่มีความเกี่ยวข้องที่สามารถจะให้ข้อมูลได้นั้นพบว่า ผู้ให้สัมภาษณ์ตั้งข้อสังเกตว่าครูสอน วงฆ้อง เป็นผู้ประพันธ์ขึ้นแต่ไม่แน่ใจเพียงแต่ได้ยินมาซึ่งบุคคลเหล่านี้มีทั้งที่ไม่ได้เรียนกับครูสอนแต่มีความคุ้นเคยกับครูสอน และคนที่เรียนเดี่ยวจากสำนักครูสอน ผู้ที่บอกว่าครูสอนท่านเป็นผู้ประพันธ์ขึ้นเพราะได้เรียนและได้ยินจากปากครูสอนเองคือครูสุรภาพ ปัญจะ ซึ่งท่านนี้เป็นผู้ที่เป็นเชื้อสายของครูสอน วงฆ้อง นอกจากนี้บทสัมภาษณ์ยังได้กล่าวถึงบุคคลสำคัญที่ได้เล่าเรื่องราวเกี่ยวกับที่มาของการเกิดเดี่ยวฆ้องมอญขึ้น ได้แก่ คุณยายแถม ดุริยประณีต หม่อมหลวงสุรักษ์ สวัสดิกุล ครูสมชาย ดุริยประณีต

จากข้อมูลที่ได้สามารถนำมาวิเคราะห์ประเด็นสำคัญที่สามารถระบุได้ชัดเจนว่าครูสอน วง-ฆ้อง เป็นผู้ประพันธ์ทางเดี่ยวฆ้องมอญวงใหญ่ขึ้น ข้อมูลที่ได้ต่างเล่าถึงที่มาเดียวกันว่าเกิดจากการที่ครูสอนท่านได้นำวงดนตรีของสำนักดุริยประณีตไปบรรเลงประชันกับวงของกำนันแสวง บ้านคลัง ที่จังหวัดพระนครศรีอยุธยา ทางวงดุริยประณีตก็มีครูไก่ สืบสุด ดุริยประณีต ตีระนาดเอก ครูบุญยังค์ เกตุคง ตีระนาดทุ้ม ครูสอน วงฆ้อง และครูสมาน ทองสุโชติ ตีฆ้องมอญ ครูเสนาะ หลวงสุนทร ตีฆ้องวงเล็ก ครูสมพงษ์ นุชพิจารน์ ตีกลองสองหน้า ครูก่อย ตีตะโพนมอญ ครูสมชาย ดุริยประณีต ตีเปิงมาง ยังมีครูบุญยัง เกตุคง ที่ไปกับบ้านดุริยประณีตด้วย ทางวงกำนันแสวงก็มีกำนันแสวง บ้าน-คลัง ตีระนาดเอก ครูหรัด ตีฆ้องมอญ นักดนตรีคนอื่นไม่ทราบชื่อ หลังจากกลับมาจากงานประชันในคราวนั้นครูสอนจึงได้ทำเดี่ยวฆ้องมอญขึ้นเพื่อถ่ายทอดให้ครูหมัด ครูสอนท่านทำไว้ทุกเดี่ยวที่ได้รับการถ่ายทอดมาจากพระยาเสนาะดุริยางค์ (แช่ม สุนทรวาทิน) ตอนนั้นครูหมัดได้รับการถ่ายทอดเพียงท่านเดียว ทางเดี่ยวฆ้องมอญจึงไม่เป็นที่แพร่หลายมากนัก ได้กันเฉพาะผู้ที่อยู่ในสำนักบ้านบางลำพูเท่านั้น จึงทำให้คนในวงการดนตรีไทยพากันสงสัยว่าครูสอน วงฆ้อง ท่านตีฆ้องมอญเป็นหรือไม่ท่านทำเดี่ยวฆ้องมอญขึ้นจริงหรือ

๓.๓ บุคคลที่ได้รับการถ่ายทอดทางเดี่ยวฆ้องมอญวงใหญ่

๓.๓.๑ ครูสมชาย ดุริยประณีต

ครูสมชาย ดุริยประณีต (หมัด) มือฆ้องคนสำคัญแห่งวงดุริยประณีตทายาทของครูชั้น เกิดเมื่อวันที่ ๒๙ กรกฎาคม ๒๔๗๙ ที่บ้านบางลำพู กรุงเทพฯ

ชีวิตนักดนตรีของครูหมัด เริ่มต้นเมื่อเด็กๆ ได้ไปช่วยตีเครื่องกำกับจังหวะ เช่น ฉิ่ง และกรับ ให้วงปี่พาทย์ประกอบลิเกคณะหอมหวน คณะลิเกวิกตลาดทุเรียน ประมาณ ๓-๔ ขวบ เมื่อครูมีอายุได้ ๘ ปี เริ่มหัดฆ้องวงใหญ่ที่บ้านดุริยประณีต โดยเรียนจากปู่ศุข ดุริยประณีต ด้วยความขี้เกียจจึงต่อสาธุการไม่จบ ย่าแถมตามครูดนตรีมาช่วยสอนคือ ครูหงษ์ อยู่ตรอกพระสวัสดิ์ และครูอยู่ พวงพรหม ส่วนมากต่อเพลงตับ เพลงเรื่อง และเพลงเดี่ยว

หลังจากนั้นก็เข้าเรียนที่โรงเรียนนาฏศิลป จึงได้มีโอกาสเรียนกับครูหลวงบำรุงจิตเจริญ (ธูป สาตนวิลัย) การสอนของครูท่านนั้นครูสมชายเล่าว่า "ครูท่านเป็นคนดุมาก จับไม้ฆ้องไม่ถูกท่านเอาไม้ตีมือ มือบวมเลย" กลับบ้านไปฟ้องพ่อว่า "ไม่เรียน แต่ถูกพ่อว่าให้กลับมาเรียน ไม่เช่นนั้นจะโดนเตะ"

ได้เรียนเพลงโหมโรงเช้า โหมโรงเย็น เพลงหน้าพาทย์สำหรับการแสดงเบื้องต้น เช่น รัว คุกพาทย์ ต่อมาได้เรียนกับครูสอน วงฆ้อง ช่วงที่ย้ายบ้านไปอยู่ที่ท่าวาสุกรีแล้ว บ้านครูสอนท่านอยู่บริเวณหอสมุดแห่งชาติปัจจุบัน ต้องตื่นแต่เช้าวิ่งไปเรียนที่บ้านครูท่านประมาณ ๖ โมงเช้าจนถึง ๘ โมงเช้า แล้วต่างคนต่างไปทำงาน คือ ครูสอนท่านไปทำงานที่กรมศิลปากร ส่วนครูหมัดไปทำงานที่กองดุริยางค์ทหารบก

เพลงเดี่ยวเพลงแรกที่ต่อคือเพลงแขกมอญ สามชั้น ใช้เวลาต่อเพลงประมาณ ๑ เดือน เพราะต่อเพลงทีละน้อย ต้องท่องจำให้แม่น แล้วจึงไปหาครูต่อใหม่ ครูท่านก็สอนอย่างละเอียด บอกถึงเทคนิควิธีการตี เช่น หนอด หนับ โหน่ง เป็นต้น (เพลงนี้ไปตีประชันที่วัดบางทราย เจ้าเจ็ด จังหวัดพระนครศรีอยุธยา) เพลงพญาโศก สามชั้น (เพื่อออกสังคีตศาลา) เพลงเชิดนอก (ต่อใหม่ตีถวายสมเด็จพระเทพฯ) เพลงสารถี สามชั้น (เพื่อใช้ออกรายการทีวีช่อง ๔ เป็นรายการโชว์ทางครูสอน) และเพลงเดี่ยวอื่นๆ จนถึงเดี่ยวอื่นๆ จนถึงเดี่ยวสูงสุด เพลงกราวในทยอยเดี่ยว ต่อฆ้องมอญ เพราะต้องไปประชันกับวงดนตรีกำนันแสวงบ้านคลังต่อจากครูสอน ครูไม่ได้ตีฆ้องมอญแต่จำทางเดี่ยวฆ้องมอญของเหย่หรือครูชั้นได้ เป็นทางที่ครูหลวงประดิษฐ์ไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) ต่อไว้ให้ได้เรียนเพลงหน้าพาทย์ชั้นสูงเพิ่มขึ้นนับตั้งแต่โหมโรงกลางวัน เพลงหน้าพาทย์ไหว้ครู โดยครูมนตรี ตรา-

โมทเป็นผู้จับมือ แล้วมาต่อกับครูสอน วงฆ้อง รับมอบเป็นครูจากครูมนตรี ตรา-โมท และครูสอน วงฆ้อง

นอกจากนี้ได้จับมือครอบเครื่องหนังตะโพนจากครูหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) สมัยที่ครูไก่ไปต่อเพลงเดี่ยวเชิดนอกที่บ้านบาตร ยังเรียนเครื่องหนังจากครูโชติ ดุริยประณีต และม.ล.สุรักษ์ สวัสดิกุลอีกด้วยเมื่อจบจากโรงเรียนนาฏศิลป

จากการไปบรรเลงดนตรีช่วยงานศพ หัวหน้าฝ่ายดนตรีกองดุริยางค์ทหารบกเห็นหน่วยก้านดี จึงเรียกให้สมัครเข้ารับราชการที่กองดุริยางค์ทหารบก และได้เข้ารับการอบรมเกี่ยวกับวิชาการทางด้านทหารต่างๆ เช่น สื่อสาร การอ่านแผนที่ เป็นต้น พร้อมทั้งด้านทฤษฎีดนตรีและปฏิบัติ ได้รับประกาศนียบัตรทางด้านดนตรีและปฏิบัติหน้าที่จนได้ตำแหน่งผู้ช่วยหัวหน้าวงดนตรีไทย มียศจ่าสิบเอกพิเศษ หน้าที่โดยปกติจะต้องดูแลจัดการเกือบทุกด้าน ได้แก่ จัดเรื่องคลังพัสดุเครื่องดนตรีไทยทุกชิ้นต้องดูแลรักษาซ่อมให้ใช้การได้ จัดการนัดแนะฝึกซ้อมจัดนักดนตรี จัดวงบรรเลงตามงานที่ได้รับมอบหมาย ต่อมาครูสมชายได้ขอโอนย้ายมาสังกัดกองการสังคีต กรมศิลปากร เมื่อปี พ.ศ.๒๕๓๔ ได้มาเซ็นชื่ออยู่ ๗ วันก็ถูกเรียกตัวกลับ จนเมื่อปี พ.ศ.๒๕๓๕ จึงได้โอนมารับราชการที่กองการสังคีต กรมศิลปากร มาจนถึงปัจจุบัน หน้าที่หลักที่ได้รับคือ เป็นคนฆ้องวงใหญ่ของวงสามซึ่งม.ล.สุรักษ์ สวัสดิกุล เป็นผู้ควบคุมวง และยังทำหน้าที่เป็นผู้ควบคุมวงปี่พาทย์วงสี่ของกองการสังคีต ซึ่งมีนักดนตรีดังนี้ คือ บุญสร้าง เรืองนนท์ ไพรัตน์ จรรย์-นาฏย์ จำลอง ม่วงท้วม อเนก อาจมังกร อนุชา บริพันธ์ สิงหล สังข์จุ้ย นิเวศน์ ฤาวิชา และอารีย์ ทับสี

ครูสมชายหรือครูหมัด เป็นครูดนตรีไทยคนหนึ่งที่ได้รับพระบรมราชานุญาตให้เข้าร่วมบรรเลงดนตรีไทยกับสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี ซึ่งเป็นสิ่งที่สร้างความภาคภูมิใจให้แก่ครูเป็นอย่างมาก

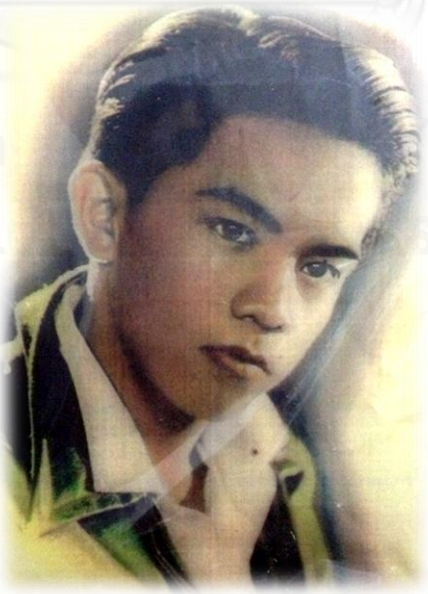
ครูสมชาย ดุริยประณีต ได้รับเชิญสอนดนตรีไทยตามสถานศึกษาต่างๆ เช่น ชมรมดนตรีไทยสถาบันเทคโนโลยีพระจอมเกล้าเจ้าคุณทหารลาดกระบัง มักจะไปสอนวันอังคารและเสาร์ ภาควิชาดนตรี คณะครุศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย สอนวิชาเครื่องหนังทุกวันพุธ สอนวิชาเครื่องหนังและเครื่องประกอบจังหวะ ๑-๒ ต่อมาเมื่อ พ.ศ.๒๕๓๖ ได้รับเชิญจากวิทยาลัยเกษมบัณฑิตไปสอนนักศึกษาที่เรียนเป็นกิจกรรมพิเศษ และโรงเรียนอนุบาลจุไรรัตน์สอนอังกะลุง

ผลงานการประพันธ์เพลง ได้แก่ โหมโรงพระจอมเกล้า ๓ ชั้น แต่งขึ้นจากเพลงนั่งแท่นต่อท้ายมาจากเพลงกลม เป็นเพลงหน้าพาทย์มี ๒ ท่อน แต่งให้ชมรมดนตรีไทยสถาบันเทคโนโลยีพระจอมเกล้าเจ้าคุณทหารลาดกระบัง บรรเลงในงานดนตรีไทยอุดมศึกษา เล่นคู่กับนายร้อย จ.ป.ร. ที่สวนอัมพร เพลงพญากุญชร เถา แต่งจากเพลงเหลือบแสงสี เล่นที่งานไหว้ครูวัดพระพิเรนทร์ เพลงโหมโรงมหาราชินี แต่งจากเพลงไทยสากล คือ พระภัทรมหาราชของอาจารย์ชลหมู่ เพลงจำปานารีเที่ยวกลับ ทางธรรมดา ครูสมภพ ขำประเสริฐ เป็นผู้แต่ง มีแต่งพวกเพลงเกร็ดเล็กๆ น้อยๆ เพลงหางเครื่อง ลูกหมดอีกมากมาย

ประเภทเพลงเดี่ยว ได้แก่ เพลงเดี่ยวสารถี สองชั้นและชั้นเดียว เดี่ยวฆ้องมอญเพลงเทพนิมิต เพลงสาลิกาชมเดือน เพลงเทพบรรทม เพลงอาเฮีย เพลงนกขมิ้น ๖ ลูก ได้แนวคิดมาจากเพลงเดี่ยวนกขมิ้น ๖ ลูก ของครูสาธิต แสงบุญ ลูกศิษย์ครูสมาน ทองสุโชติ และเพลงเดี่ยวแขกมอญ ๘ ลูก จากจังหวัดปทุมธานี
(ณรงค์ เขียนทองกุล, ๒๕๔๑: ๑๗๙-๑๘๓)

ครูสมชาย ดุริยประณีต เป็นลูกหลานดุริยประณีตเพียงคนเดียวที่ได้ต่อเดี่ยวฆ้องมอญวงใหญ่จากครูสอน วงฆ้อง เหตุผลเพราะว่าครูสมชายมีหน้าที่ในการบรรเลงฆ้องมอญเวลาที่มีการประชันวงปี่พาทย์ ครูสอนท่านจึงได้ถ่ายทอดเดี่ยวฆ้องมอญวงใหญ่ให้กับครูสมชาย ดุริยประณีต

๓.๓.๒ ครูธีระศักดิ์ ชุ่มชูศาสตร์



ภาพที่ ๑๐ ครูธีระศักดิ์ ชุ่มชูศาสตร์

ครูธีระศักดิ์ ชุ่มชูศาสตร์ ชื่อเล่น โด่ เกิดเมื่อวันที่ ๑๗ กรกฎาคม พ.ศ.๒๔๙๑ เป็นบุตรชายของนายปลั่ง ชุ่มชูศาสตร์ และนางชุบ (ดุริยประณีต) ชุ่มชูศาสตร์ มีพี่น้อง ๓ คน คือ นายปรีชา ชุ่มชูศาสตร์ (ถึงแก่กรรม) เป็นนักดนตรีไทย รับราชการที่กองดุริยางค์ทหารเรือ นายประชุม ชุ่มชูศาสตร์ (ถึงแก่กรรม) เป็นคนระนาดอยู่กับครูสุพจน์ โตสง่า และพี่น้องที่เป็นบุตรต่างบิดาคือ นายระเบียบ ฉัตรเอก มี ๒ คน คือ นายประไพ ฉัตรเอก เป็นคนระนาดทุ้มที่ได้เรียนกับครูพุ่ม บาปุยะวาทย์ และได้รับการถ่ายทอดทางเดี่ยวระนาดทุ้มของครูพุ่ม บาปุยะวาทย์ เอาไว้ทั้งหมด และแป๊ะ (ไม่ทราบชื่อจริง) ฉัตรเอก ไม่เป็นดนตรี ครูธีระศักดิ์เกิดที่โรงพยาบาลวชิรฯ แล้วก็โตที่วัดสังเวชวิศยาราม ซึ่งเป็นที่ตั้งของบ้านดุริยประณีตปัจจุบัน ปัจจุบันอาศัยอยู่บ้านเลขที่ ๒๙๙ ซอยสมเด็จพระปิ่นเกล้า ๒ ถนนสมเด็จพระปิ่นเกล้า แขวงบางยี่ขัน เขตบางพลัด กรุงเทพมหานคร

ครูธีระศักดิ์ ชุ่มชูศาสตร์ ได้เข้ารับการศึกษาทางด้านสามัญจากโรงเรียนประถมตั้งแต่ชั้นประถมศึกษาปีที่ ๑ จนถึงชั้นประถมศึกษาปีที่ ๔ จำนวนทั้งสิ้น ๓ โรงเรียน โดยเริ่มจากอายุ ๘ ปีเข้าโรงเรียนวัดใหม่อมตรส แต่ไม่ทันสำเร็จการศึกษาชั้นประถมปีที่ ๑ ก็ย้ายไปอาศัยกับบิดาที่มหาชัยแล้วเข้าเรียนที่โรงเรียนแถวมหาชัย (ไม่ทราบชื่อโรงเรียน) แต่ก็ไม่ทันสำเร็จการศึกษาชั้นประถมปีที่ ๑ บิดาของครูธีระศักดิ์ ต้องย้ายที่ทำงานไปอยู่ที่กระทุ่มแบน จึงมีความจำเป็นที่จะต้องย้ายโรงเรียนตามไปอยู่ที่กระทุ่มแบนด้วย ขณะที่อยู่กระทุ่มแบนนี้ครูธีระศักดิ์ ได้เข้าเรียนที่โรงเรียนวัดหงอนไก่ และได้เรียนจนสำเร็จการศึกษาในระดับชั้นประถมศึกษาชั้นปีที่ ๔ ครูธีระศักดิ์เริ่มเรียนตอนอายุ ๘ ปี สำเร็จการศึกษาระดับชั้นประถมปีที่ ๔ ตอนอายุ ๑๓ ปี จากนั้นก็ไม่ได้ศึกษาในด้านสามัญต่อ

ครูธีระศักดิ์ ชุ่มชูศาสตร์ เริ่มเรียนดนตรีไทยเป็นเรื่องเป็นราวเมื่อได้จับมือเพลงสาธุการจากคุณตา คือ ครูศุข ดุริยประณีต จากนั้นได้เรียนเพลงสาธุการ และโหมโรงเย็นจนจบกับหม่อมหลวงสุรักษ์ (ตู๋) สวัสดิกุล แต่เพลงแรกที่เรียนจริงๆ คือเพลงประจำวัดเพราะว่ามีงานบ่อยจึงได้ต่อเพลงเพื่อไปงานก่อน ส่วนเพลงโหมโรงเย็นนั้นก็ต่อควบคู่กันไปด้วย ครูธีระศักดิ์เล่าให้ผู้วิจัยฟังว่า

> *...ตาจับมือโหมโรงให้ ก่อนหน้านั้นยายก็ให้ไปงานตีฉิ่งตั้งแต่ ๕ ขวบแล้ว เพลงแรกที่ต่อก็ประจำวัด ยายจับเรียนหมดส่งลูกหลานไปงานหมด ประจำวัดนี่ต่อจากครูชื้น ครูชื้นคนระนาดดังนะเค้าคู่ประชันกับครูเผือด เราครอบสาธุการก่อนนะแต่ต่อประจำวัดเพราะพี่ป้าน้าอาอยากให้ไปตีกลางวัน เค้าไม่ตีกันหรอกกลางวันอ่ะ ครูเค้าขี้เกียจกัน เค้าก็ให้หลานไปตียายแถมเนี่ยจับให้ลูกหลานเรียนหมด แกไม่ค่อยให้เรียนแต่จับมาตีปี่พาทย์ให้หมด พอเราต่อประจำแล้วเราก็เป็นเสียงแล้วใช่มั้ย แล้วก็เรียนสาธุการ โหมโรงกับครูสุรักษ์ สวัสดิกุล หรือพี่ตู๋ หม่อมตู๋เป็นคนต่อให้ ทั้งเพลงเรื่อง ทั้งโหมโรง แล้วก็โหมโรงเช้า หม่อมตู๋เนี่ยเป็นคนต่อให้ทั้งหมด แล้วก็มาเรียนกับครูไก่ เรียนฆ้องเล็ก ตอนนั้นอายุประมาน ๑๒ ขวบ ต่อเดี่ยวฆ้องเล็กกับครูไก่ เรียนฆ้องเนี่ยก็เรียนคู่กันไปแหละลูก ตั้งแต่ประมาณ ๑๐ ขวบ ก็เรียน*

คู่กันไปหมดแหละ หมายความว่าจับมือฆ้องใหญ่มาแล้วนะลูก ครูไก่ก็ให้เรามาตีฆ้องเล็ก ครูไก่ก็จับมาตีฆ้องเล็กด้วย มาต่อฆ้องเล็กกับครูไก่ สมัยนั้นมีประชันที่วัดพระพิเรนทร์ พี่ปี๊ดตีระนาดไม้ น้าไก่ตีระนาดเหล็ก ครูได้ต่อเดี่ยวฆ้องเล็กนางหงส์ ๖ ชั้น ที่งานนี้ แกหละ เดี่ยวนี่เรียนกับครูหมัดกับครูตู๋ลูก ขั้นตอนจริงๆ แล้วมาเรียนระนาดกับครูปี๊ดก่อน ครูปี๊ดคือครูสุพจน์ โตสง่า จับครูตีระนาดช่วงนั้นมันตีแล้วมี ไอ้มูล ก็มีไอ้มูลเราสู้ไอ้มูลมันไม่ได้หรอกใช่มะ ฮ่าๆๆๆๆ มันไหวสะบัดสะเดาะเนี่ย เราตีไม่ดีก็เลิก เพราะระนาดเนี่ยพอสะบัดสะเดาะไม่ดีเนี่ยเราก็ท้อใจตัวเอง ว่าถึงตีไปก็ไม่มีชื่อเสียงแน่ สู้เค้าไม่ได้ เนี่ยแหละครูปี๊ดเป็นคนจับตีระนาด แล้วก็เลิกทิ้งระนาดมาเรียนฆ้องใหญ่ พี่ตู๋จับมาเรียนฆ้องใหญ่อีก แล้วครูหมัดก็มาต่อเดี่ยว แล้วก็ไปต่อทยอยเดี่ยวฆ้องไทยกับครูสอน ครูเจี๊ยบต่อระนาดช่วงนั้นรู้สึกครูติ๊กจะต่อทุ้มหรือฆ้องเล็กไม่รู้ครูจำไม่ได้... (ธีระศักดิ์ ชุ่มชูศาสตร์, สัมภาษณ์ ๓ มีนาคม พ.ศ. ๒๕๕๖)

การเรียนเดี่ยวฆ้องวงใหญ่ของครูนั้นหลักๆ ครูได้รับการถ่ายทอดจากครูหมัด หม่อมตู๋ ส่วนเพลงทยอยเดี่ยวครูได้รับการถ่ายทอดจากครูสอน วงฆ้อง แต่ยังมีเพลงเดี่ยวพิเศษอีกเพลงหนึ่งที่ครูได้รับการถ่ายทอดจากหม่อมตู๋ ได้แก่ เพลงสาลิกาชมเดือน ครูเล่าให้ผู้วิจัยฟังว่าหม่อมตู๋เป็นคนที่หวงวิชามาก เวลาใครจะขอต่อเพลงกับท่านจะไม่ยอมต่อให้ที่ทำงาน ท่านจะให้ไปหาท่านที่บ้าน ไปต่อกันที่บ้าน แต่ครูได้รับการถ่ายทอดเดี่ยวสาลิกาชมเดือนจากหม่อมตู๋

ในระยะต่อมาครูธีระศักดิ์ ชุ่มชูศาสตร์ มีหน้าที่บรรเลงฆ้องมอญวงใหญ่เวลาที่ต้องออกประชัน ครูสมชาย ดุริยประณีต จึงได้ถ่ายทอดเดี่ยวฆ้องมอญให้กับครูธีระศักดิ์จนหมดทุกเดี่ยวเพียงคนเดียว หลังจากที่ครูสมชาย ดุริยประณีต เสียชีวิตก็จะมีเพียงครูธีระศักดิ์ ท่านเดียวเท่านั้นที่คงรักษาเดี่ยวฆ้องมอญวงใหญ่ทางครูสอน วงฆ้อง เป็นเหตุผลที่ทำให้บรรดานักดนตรีไทยสงสัยกันว่าครูสอน วงฆ้อง ท่านได้ทำเดี่ยวฆ้องมอญไว้จริงหรือ แต่ข้อมูลที่ได้จากการสัมภาษณ์ที่ผู้วิจัยได้รวบรวมมานี้ สามารถยืนยันได้อย่างชัดเจนว่าครูสอนท่านได้ทำไว้จริงๆ แต่ถ่ายทอดให้กับลูกศิษย์เพียงไม่กี่คนเท่านั้น

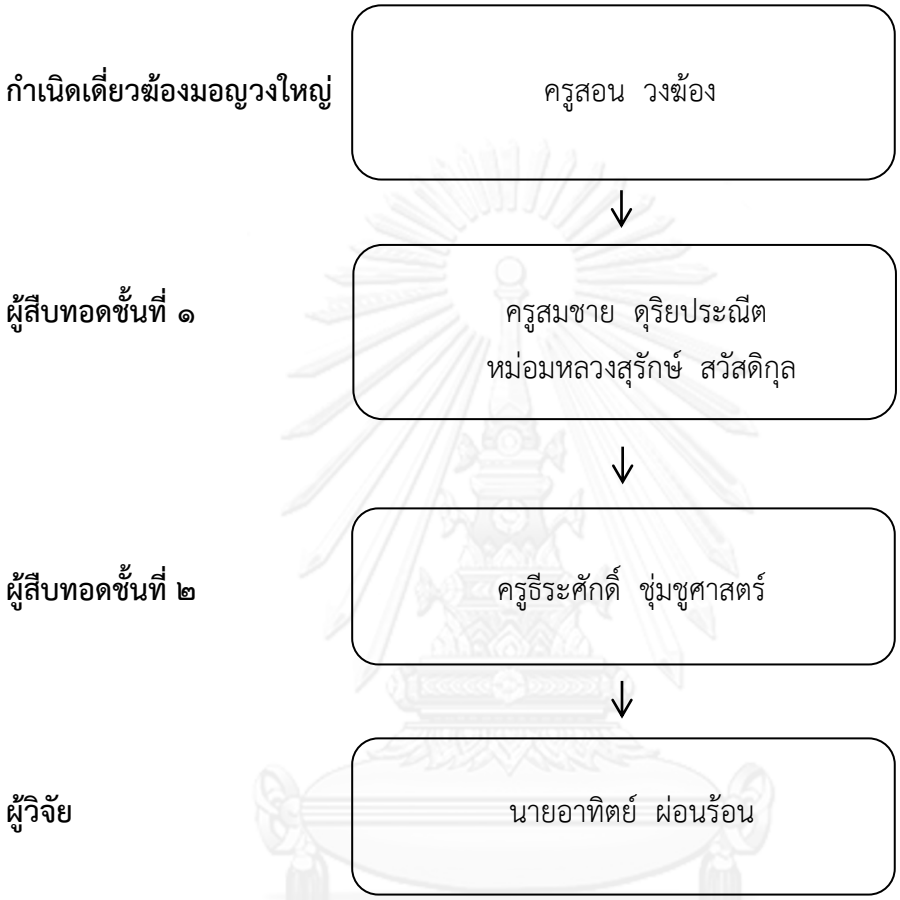
สรุป

เดี่ยวฆ้องมอญวงใหญ่ทางครูสอน วงฆ้อง เป็นทางเดี่ยวที่มีรากฐานมาจากพระยาเสนาะ-ดุริยางค์ (แช่ม สุนทรวาทิน) เนื่องจากครูสอนเป็นลูกศิษย์ที่มีชื่อเสียงมากของพระยาเสนาะดุริยางค์ ครูสอนได้เริ่มเรียนดนตรีกับครูทอง ฤทธิรน ต่อมาได้มีโอกาสเข้าไปเป็นศิษย์ของพระยาเสนาะ-ดุริยางค์ ครูสอนเรียนดนตรีไทยกับพระยาเสนาะดุริยางค์มากมาย มีความสามารถบรรเลงดนตรีไทยได้ทุกเครื่องมือ มีความจำเป็นเลิศ ใครสงสัยเพลงอะไรท่านสามารถบอกได้อย่างถูกต้องครบถ้วน

ในบรรดาเครื่องดนตรีทั้งหมดครูสอนมีชื่อเสียงในการบรรเลงฆ้องวงใหญ่ที่สุด นอกจากเพลงทั่วไปแล้ว ครูสอนยังได้รับการถ่ายทอดเพลงเดี่ยวฆ้องวงใหญ่มาจากพระยาเสนาะดุริยางค์ด้วย ซึ่งต่อมาทำให้ท่านกลายเป็นผู้ที่มีชื่อเสียงด้านฆ้องวงใหญ่ของวงการดนตรีไทย ครูสอนมีความสามารถในการบรรเลงฆ้องวงใหญ่จนเป็นที่ประจักษ์ถึงขนาดได้รับพระราชทานนามสกุลว่า “วงฆ้อง” จากพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว ความสามารถอีกด้านหนึ่งของครูสอน วงฆ้อง ได้แก่การประพันธ์เพลงซึ่งท่านได้ประพันธ์ไว้หลายเพลงด้วยกัน เดี่ยวฆ้องมอญวงใหญ่ก็เป็นผลงานที่ท่านได้ประพันธ์ไว้ด้วย ที่มาที่ทำให้ท่านต้องประพันธ์เดี่ยวฆ้องมอญขึ้นเพราะว่า ท่านได้ควบคุมวงบ้านดุริยประณีตไปบรรเลงประชันที่จังหวัดพระนครศรีอยุธยา ซึ่งได้นำปี่พาทย์มอญไปประชัน ในงานมีการตั้งปี่พาทย์ประชันตัวต่อตัวระหว่างบ้านดุริยประณีตกับบ้านกำนันแสวง บ้านคลัง การประชันก็เริ่มจากเพลงพื้นฐานไปจนถึงเพลงเดี่ยว คราวนั้นครูสอนท่านเล่าให้หลานของท่านฟังว่า ไม่เคยรู้มาก่อนว่าฆ้องมอญต้องมีเดี่ยวด้วย คิดแต่ว่าก็บรรเลงเพียงแต่เพลงมอญทั่วไปเท่านั้น หลังจากที่กลับมาจากการประชันครูสอนจึงบอกให้ครูสมชาย (หมัด) ดุริยประณีต ยกฆ้องมอญไปที่บ้านของท่านที่ท่าวาสุกรี จากนั้นท่านก็ได้ทำเดี่ยวฆ้องมอญวงใหญ่ขึ้นจากการนำทางเดี่ยวฆ้องไทยที่ท่านได้รับการถ่ายทอดมาจากพระยา-เสนาะดุริยางค์มาปรับปรุงให้ใช้ได้กับฆ้องมอญวงใหญ่ ในคราวนั้นครูสอนท่านได้ทำไว้ครบทุกเดี่ยวที่ท่านได้รับการถ่ายทอดมาจากพระยาเสนาะดุริยางค์ ครูสอนได้ถ่ายทอดเดี่ยวฆ้องมอญวงใหญ่นี้ให้กับครูสมชาย (หมัด) ดุริยประณีต และอีกท่านหนึ่งคือหม่อมหลวงสุรักษ์ สวัสดิกุล ด้วยวิธีการท่องให้ฟังแล้วให้ตีตาม นอกนั้นไม่ได้ถ่ายทอดเดี่ยวฆ้องมอญให้กับใครเลย แต่ครูสอนสามารถตีฆ้องมอญได้ตามคำบอกเล่าของครูสุรภาพ ปัญจะ ผู้เป็นหลาน เหตุผลที่ครูสอนไม่ได้ถ่ายทอดให้ใครอีกเริ่มต้นตั้งแต่พระยาเสนาะดุริยางค์ท่านไม่ชอบให้ตีฆ้องมอญ เมื่อถึงรุ่นครูสอนท่านก็ไม่ชอบให้ลูกศิษย์ของท่านตีฆ้องมอญเช่นกัน เพราะถ้าตีฆ้องมอญแล้วจะทำให้มือเสีย แต่ที่ต้องต่อให้กับครูสมชายและหม่อมหลวงสุรักษ์ เพราะว่าบ้านดุริยประณีตต้องประชันอยู่บ่อยครั้งจึงต้องเตรียมความพร้อมไว้เสมอ หลังจากนั้นครูสมชาย ดุริยประณีต และหม่อมหลวงสุรักษ์ สวัสดิกุล ได้ถ่ายทอดทางเดี่ยวฆ้องมอญทั้งหมดนี้ให้กับครูธีระศักดิ์ (โด่) ชุ่มชูศาสตร์ ผู้เป็นลูกพี่ลูกน้อง ซึ่งครูธีระศักดิ์ ชุ่มชูศาสตร์ ก็ได้เป็นคนฆ้องประชันประจำบ้านดุริยประณีตต่อมา ปัจจุบันครูธีระศักดิ์ ชุ่มชูศาสตร์ จึงถือเป็นบุคคลสำคัญที่รักษาเดี่ยวฆ้องมอญวงใหญ่ทางครูสอน วงฆ้อง เอาไว้

จากการศึกษาที่มาของเดี่ยวฆ้องมอญวงใหญ่ทางครูสอน วงฆ้อง ผู้วิจัยมีความคิดเห็นว่าผลการศึกษาดังกล่าวเป็นประโยชน์ที่สุดในการทำวิจัยฉบับนี้ เพราะได้ไขข้อสงสัยให้กับวงการปี่พาทย์ในเรื่องของเดี่ยวฆ้องมอญวงใหญ่ทางครูสอน วงฆ้องได้อย่างชัดเจน

แผนภูมิแสดงการถ่ายทอดเดี่ยวฆ้องมอญวงใหญ่ทางครูสอน วงฆ้อง
จากครูสมชาย ดุริยประณีต ถึง ผู้วิจัย



จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

หมายเหตุ : แผนภูมินี้เขียนตามที่ได้รับการบอกเล่าจากการสัมภาษณ์ผู้ให้ข้อมูล อาจมีความเป็นไปได้ว่ามีผู้สืบทอดมากกว่าที่ผู้วิจัยสรุปมา

บทที่ ๔
วิเคราะห์กลวิธีการเดี่ยวฆ้องมอญวงใหญ่เพลงกราวในทางครูสอน วงฆ้อง

ในการศึกษาเพลงเดี่ยวกราวในซึ่งเป็นเพลงที่มีความสำคัญมาก เป็นที่รู้กันว่าในการบรรเลงเพลงเดี่ยวกราวในนั้นผู้บรรเลงต้องมีความสามารถเฉพาะตัวหลายประการ เช่น ต้องเป็นผู้ที่ผ่านการเรียนเพลงเดี่ยวมามากแล้ว มีความคล่องตัว ต้องมีความจดจำเป็นเลิศ เป็นต้น นอกจากความสามารถในตัวผู้บรรเลงแล้ว ทำนองก็ต้องมีความพิเศษ ฉะนั้นทำนองเดี่ยวที่ประพันธ์ขึ้นจะต้องเป็นทำนองที่มีความวิจิตรพิสดาร ประกอบด้วยกลวิธีพิเศษที่ทำให้เพลงเดี่ยวกราวในนี้มีความสมบูรณ์ เดี่ยวฆ้อง-มอญวงใหญ่เพลงกราวในที่ผู้วิจัยจะนำมาวิเคราะห์นี้ ผู้วิจัยได้รับการถ่ายทอดจากครูธีระศักดิ์ ชุ่มชู-ศาสตร์ เมื่อวันที่ ๒๓ มกราคม พ.ศ.๒๕๕๖ ณ บ้านเลขที่ ๒๙๙ ซอยสมเด็จพระปิ่นเกล้า ๒ ถนนสมเด็จพระปิ่นเกล้า แขวงบางยี่ขัน เขตบางพลัด กรุงเทพมหานคร ๑๐๗๐๐ ซึ่งเป็นทางที่ประพันธ์โดยครูสอน วงฆ้อง

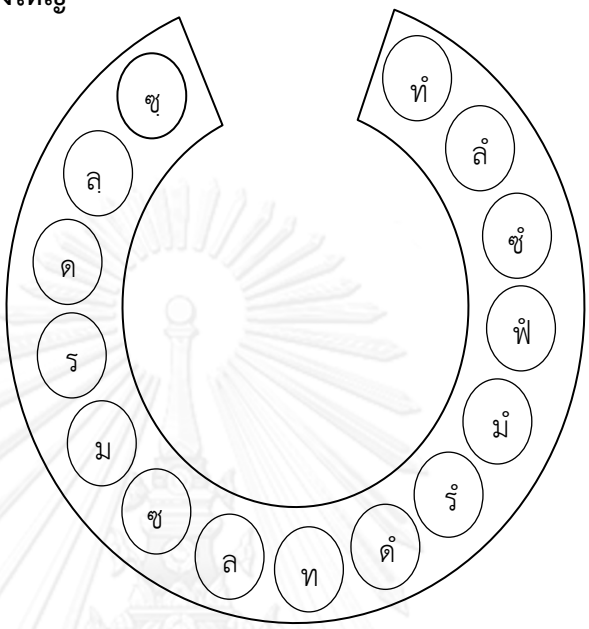
การวิเคราะห์กลวิธีการเดี่ยวฆ้องวงใหญ่เพลงกราวในทางครูสอน วงฆ้อง ในวิจัยฉบับนี้ผู้วิจัยมีความประสงค์ที่จะศึกษาทำนองและกลวิธีที่พบในการบรรเลง ซึ่งผู้วิจัยได้ศึกษาวิเคราะห์เป็นประเด็นต่างๆ ดังนี้

๔.๑ สังคีตลักษณ์
๔.๒ ระดับเสียง
๔.๓ จังหวะ
๔.๔ การดำเนินทำนองและกลวิธีพิเศษ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ในการวิเคราะห์จำเป็นต้องใช้โน้ตในการวิเคราะห์ ผู้วิจัยจึงได้กำหนดสัญลักษณ์ในการบันทึกโน้ตเพื่อให้มีความเข้าใจตรงกันดังนี้

เสียงของฆ้องมอญวงใหญ่



ภาพที่ ๑๑ แสดงเสียงของลูกฆ้องมอญวงใหญ่

สัญลักษณ์แทนเสียงในการบันทึกโน้ต

ลูกฆ้องลูกที่ ๑	เสียงซอล	ใช้สัญลักษณ์แทนเสียงเป็น	ซฺ
ลูกฆ้องลูกที่ ๒	เสียงลา	ใช้สัญลักษณ์แทนเสียงเป็น	ลฺ
ลูกฆ้องลูกที่ ๓	เสียงโด	ใช้สัญลักษณ์แทนเสียงเป็น	ด
ลูกฆ้องลูกที่ ๔	เสียงเร	ใช้สัญลักษณ์แทนเสียงเป็น	ร
ลูกฆ้องลูกที่ ๕	เสียงมี	ใช้สัญลักษณ์แทนเสียงเป็น	ม
ลูกฆ้องลูกที่ ๖	เสียงซอล	ใช้สัญลักษณ์แทนเสียงเป็น	ซ
ลูกฆ้องลูกที่ ๗	เสียงลา	ใช้สัญลักษณ์แทนเสียงเป็น	ล
ลูกฆ้องลูกที่ ๘	เสียงที	ใช้สัญลักษณ์แทนเสียงเป็น	ท
ลูกฆ้องลูกที่ ๙	เสียงโด	ใช้สัญลักษณ์แทนเสียงเป็น	ดำ
ลูกฆ้องลูกที่ ๑๐	เสียงเร	ใช้สัญลักษณ์แทนเสียงเป็น	รำ
ลูกฆ้องลูกที่ ๑๑	เสียงมี	ใช้สัญลักษณ์แทนเสียงเป็น	มำ
ลูกฆ้องลูกที่ ๑๒	เสียงฟา	ใช้สัญลักษณ์แทนเสียงเป็น	ฟำ
ลูกฆ้องลูกที่ ๑๓	เสียงซอล	ใช้สัญลักษณ์แทนเสียงเป็น	ซำ
ลูกฆ้องลูกที่ ๑๔	เสียงลา	ใช้สัญลักษณ์แทนเสียงเป็น	ลำ
ลูกฆ้องลูกที่ ๑๕	เสียงที	ใช้สัญลักษณ์แทนเสียงเป็น	ทำ

การบันทึกโน้ตทำนองหลักและทำนองเดี่ยวฆ้องมอญวงใหญ่เพลงกราวในนั้นผู้วิจัยบันทึกตามเสียงลูกฆ้องที่กำหนดข้างต้น และได้กำหนดกลุ่มเสียงปัญจมูลของทางทั้ง ๗ เพื่อวิเคราะห์ไว้ดังนี้

กลุ่มเสียงปัญจมูลที่ ๑	ซ ล ท x ร ม x	ทางเพียงออล่าง
กลุ่มเสียงปัญจมูลที่ ๒	ล ท ด x ม ฟ x	ทางใน
กลุ่มเสียงปัญจมูลที่ ๓	ท ด ร x ฟ ซ x	ทางกลาง
กลุ่มเสียงปัญจมูลที่ ๔	ด ร ม x ซ ล x	ทางเพียงออบน
กลุ่มเสียงปัญจมูลที่ ๕	ร ม ฟ x ล ท x	ทางกรวด
กลุ่มเสียงปัญจมูลที่ ๖	ม ฟ ซ x ท ด x	ทางกลางแหบ
กลุ่มเสียงปัญจมูลที่ ๗	ฟ ซ ล x ด ร x	ทางชวา

ตารางในการบันทึกโน้ตใช้ตาราง ๒ บรรทัด บรรทัดบนบันทึกเสียงที่เกิดจากมือขวา บรรทัดล่างบันทึกเสียงที่เกิดจากมือซ้าย ใน ๑ บรรทัดมีความยาวเท่ากับ ๘ ห้องโน้ต หรือเท่ากับ ๒ จังหวะหน้าทับเพลงกราวในดังนี้

ตัวอย่างตารางการบันทึกโน้ต

- - รม	-ซ-ล	-ซ- -	- ด̣ - ด̣	-ม̣-ม̣	-ม̣-ร̣	-ด̣-ล	-ซ-ด̣
- ด - -	-ซ̣-ล̣	-ร-ด	- - - -	-ม-ซ	-ม-ร	-ด-ม	-ร-ด

ในการบันทึกโน้ตยังมีการใช้สัญลักษณ์แสดงกลวิธีต่างๆ เพื่อให้เข้าใจง่ายขึ้น ผู้วิจัยจึงได้กำหนดสัญลักษณ์แสดงกลวิธีพิเศษไว้ดังนี้

การตีประคบ ใช้สัญลักษณ์ ↓

โน้ตตัวอย่างการใช้สัญลักษณ์แทนการตีประคบ

-ซ- -	- - - ซล	-ซ-ล	- - -ด̣
-ร-ม	- - ม -	-ร-ม	-ด- -

การตีประคบ คือ การตีสองมือที่ลูกฆ้องพร้อมกันในอาการที่มือขวากดห้ามเสียงลูกฆ้องไม่ให้กังวาน ส่วนมือซ้ายตีเปิดเพื่อเป็นการเน้นเสียงที่เกิดจากมือข้างซ้ายให้ดังกังวาน

การตีสะบัด ใช้สัญลักษณ์

โน้ตตัวอย่างการใช้สัญลักษณ์แทนการตีสะบัด

- - (รม	- - (ซล	ลซ-ซดˍ	-รดˍรˍมˍ
- - ด -	- - ม -	- ร- ด	- ดรม

การตีสะบัด คือ การตี ๓ พยางค์ติดกันด้วยความเร็ว มีทั้งการสะบัดขึ้น และสะบัดลง ถ้าสะบัดขึ้นจะตีด้วยมือซ้าย ๑ พยางค์ จากนั้นตีด้วยมือขวา ๒ พยางค์เรียงเสียงขึ้นไปในทางสูง มือซ้ายตีด้วยอาการกด ส่วนมือขวาตีด้วยอาการเปิด ในทางกลับกันถ้าตีสะบัดลง มือขวาจะตี ๑ พยางค์ด้วยอาการกด เมื่อซ้ายจะตี ๒ พยางค์ด้วยอาการเปิด เรียงเสียงลงมาในทางต่ำ

การตีสะบัดเฉี่ยว ใช้สัญลักษณ์

โน้ตตัวอย่างการใช้สัญลักษณ์แทนการตีสะบัดเฉี่ยว

รˍดˍ) - -	ลซ-) - -	รด-) -ด	- ซ -ซ
- ลซม	- มรด	- ลˌซ-	- - - ม

การตีสะบัดเฉี่ยว คือ การตี ๓ พยางค์ติดกันด้วยความเร็วเช่นเดียวกับการตีสะบัด ต่างกันที่การตีสะบัดเฉี่ยวจะตีด้วยมือขวา ๒ พยางค์ มือซ้าย ๑ พยางค์ และจะตีเรียงเสียงจากทางสูงลงมาทางต่ำเท่านั้น จะไม่มีการตีเรียงเสียงขึ้นไปทางสูง

การตีสะเดาะ ใช้สัญลักษณ์

โน้ตตัวอย่างการใช้สัญลักษณ์แทนการตีสะเดาะ

- - - -	- - - มม	- มม- -	- มม -มม
- - - -	- - ม -	ม - - -	ม - ม -

การตีสะเดาะ คือ การตี ๓ พยางค์ติดกันด้วยความเร็วเช่นเดียวกับการตีสะบัด ต่างกันที่การสะเดาะจะตีสามเสียงยืนอยู่ที่ลูกฆ้องเพียงลูกเดียวหรือเป็นคู่แปดก็ได้ เริ่มตีด้วยมือซ้าย ๑ พยางค์ ตามด้วยมือขวา ๒ พยางค์

การตีสะบัด ๒ เสียง ใช้สัญลักษณ์ ⌒

โน้ตตัวอย่างการใช้สัญลักษณ์แทนการตีสะบัด ๒ เสียง

ทล-ล-	ซ⌒ซ-	รٜดٜ-ดٜ-	ล⌒ล-
- ซ-ม	ม ม -ล	- ล-ซ	ซ ซ -ด

การตีสะบัด ๒ เสียง คือ การตี ๓ พยางค์ติดกันด้วยความเร็วเช่นเดียวกับการตีสะบัด ต่างกันที่การตีสะบัด ๒ เสียงจะตีที่ลูกฆ้อง ๒ ลูกสลับกัน เริ่มจากมือซ้ายตี ๑ พยางค์ที่เสียงแรกจากนั้นมือขวาตี ๑ พยางค์ที่เสียงที่สอง ตามด้วยมือซ้ายตี ๑ พยางค์ที่เสียงแรกอีกครั้ง

การตีกวาด ใช้สัญลักษณ์ ⟶

โน้ตตัวอย่างการใช้สัญลักษณ์แทนการตีกวาด

↘ - - -	- - - ↗	↘ - - -	↗ - มٜ - ม
- - -ด	- - -ร	- - -ม	- - - ม

การตีกวาด คือ การตีด้วยการใช้ไม้ฆ้องวางลงบนลูกฆ้องทางใดทางหนึ่งแล้วลากไม้ฆ้องผ่านลูกฆ้องไปอีกทางหนึ่ง ถ้าเริ่มกวาดจากทางเสียงต่ำไปทางเสียงสูงเรียกว่าการกวาดขึ้น แต่ถ้าเริ่มกวาดจากทางเสียงสูงมาทางเสียงต่ำเรียกว่ากวาดลง การกวาดสมารถใช้มือซ้ายหรือมือขวาในการเริ่มกวาดก็ได้ และหลังสิ้นสุดการกวาดแต่ละครั้งจะใช้มือซ้ายตีหรือไม่ตีที่ลูกฆ้องที่เป็นเสียงตกก็ได้ หรืออาจจะใช้มือทั้งสองข้างตีลงพร้อมกันเป็นคู่ก็ได้ ทั้งหมดนี้เรียกการกวาดทั้งสิ้น

การตีกรอ ใช้สัญลักษณ์ ±

โน้ตตัวอย่างการใช้สัญลักษณ์แทนการตีกรอ

			±
- - -ซ	-ซซ-	ซซซซ	-ซ-ซ
- - -ซฺ	-ลฺด-	ดลฺดซฺ	-ลฺ-ม

การตีกรอ คือ การตีสองมือสลับกันด้วยความเร็วให้เสียงที่ดังออกมามีความกังวานต่อเนื่องไม่ขาด การตีกรอจะมีการตีเป็นคู่ต่างๆ เช่น คู่สอง คู่สาม คู่แปด เป็นต้น

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

การตีไขว้มือ ใช้สัญลักษณ์ x

โน้ตตัวอย่างการใช้สัญลักษณ์แทนการตีไขว้มือ

	x		x
มมม-	มมม-	ซซซ-	ซซซ-
- - -ด	- - -ซ	- - -ม	- - -ด

การตีไขว้มือ คือ การตีโดยมือข้างหนึ่งตียืนที่ลูกฆ้อง จากนั้นให้ใช้มืออีกข้างหนึ่งข้ามมือข้างที่ยืนเพื่อไปตีลูกฆ้องลูกที่ต้องการ มือข้างที่ยืนเสียงจะเป็นมือขวาหรือมือซ้ายก็ได้ตามทางเดี่ยวนั้นๆ

การตีขยี้ ใช้สัญลักษณ์ ~~~~~

โน้ตตัวอย่างการใช้สัญลักษณ์แทนการตีขยี้

~~~~~

ม -)-(รม	-รมรด-	ร์ด-)- -	ลซ-)ม-
-รดด -	- - - ล	- ลซม	- ร-ซ

การตีขยี้ คือ การตีหลายพยางค์ติดกันด้วยความเร็ว จำนวนตัวโน้ตเพิ่มขึ้นจากของเดิมหนึ่งเท่าตัว เช่น ถ้า ๑ ห้องโน้ตมีโน้ตทั้งหมด ๔ พยางค์ เวลาที่ตีขยี้จะขยายออกไปเป็น ๘ พยางค์ เป็นต้น

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University
~~~~~

รายละเอียดการวิเคราะห์

๔.๑ สังคีตลักษณ์

จากการศึกษาทำนองหลักเพลงกราวในอัตราจังหวะสองชั้น พบว่าเพลงกราวในเป็นเพลงที่มีลักษณะทำนองลูกโยนเป็นสำคัญ มีทำนองลูกโยนทั้งหมด ๑๐ กลุ่ม และมีส่วนที่เป็นเนื้อแท้จำนวน ๓๐ หน้าทับ ทำนองที่เป็นลูกโยนทั้ง ๑๐ กลุ่ม ประกอบด้วยเสียงลูกโยน ๖ เสียง มีเสียงลูกโยนที่ซ้ำอยู่ ๓ เสียง ได้แก่ เสียงโด เสียงเร และเสียงมี และสามารถเขียนสังคีตลักษณ์ของทำนองหลักเพลงกราวในอัตราจังหวะสองชั้นได้ดังนี้

ABCB'DEFGE'A'B''/

สังคีตลักษณ์ดังกล่าวสามารถแจกแจงรายละเอียดได้ดังต่อไปนี้

กลุ่มทำนองลูกโยนที่ ๑	เสียง	โด	ใช้สัญลักษณ์	A
กลุ่มทำนองลูกโยนที่ ๒	เสียง	เร	ใช้สัญลักษณ์	B
กลุ่มทำนองเนื้อแท้			ใช้สัญลักษณ์	C
กลุ่มทำนองลูกโยนที่ ๒ ครั้งที่ ๒	เสียง	เร	ใช้สัญลักษณ์	B'
กลุ่มทำนองลูกโยนที่ ๓	เสียง	ที	ใช้สัญลักษณ์	D
กลุ่มทำนองลูกโยนที่ ๔	เสียง	มี	ใช้สัญลักษณ์	E
กลุ่มทำนองลูกโยนที่ ๕	เสียง	ลา	ใช้สัญลักษณ์	F
กลุ่มทำนองลูกโยนที่ ๖	เสียง	ฟา	ใช้สัญลักษณ์	G
กลุ่มทำนองลูกโยนที่ ๔ ครั้งที่ ๒	เสียง	มี	ใช้สัญลักษณ์	E'
กลุ่มทำนองลูกโยนที่ ๑ ครั้งที่ ๒	เสียง	โด	ใช้สัญลักษณ์	A'
กลุ่มทำนองลูกโยนที่ ๒ ครั้งที่ ๓	เสียง	เร	ใช้สัญลักษณ์	B''

เมื่อวิเคราะห์สังคีตลักษณ์ของทำนองเดี่ยวฆ้องมอญวงใหญ่ พบว่ากลุ่มทำนองลูกโยนมีจำนวนไม่เท่ากับทำนองหลัก กล่าวคือ ทำนองหลักมีกลุ่มทำนองลูกโยน ๑๐ กลุ่ม ทำนองเดี่ยวมีกลุ่มทำนองลูกโยน ๘ กลุ่ม เสียงที่ปรากฏในกลุ่มลูกโยนมีจำนวนเท่ากันคือ ๖ เสียง มีเสียงที่ซ้ำกันอยู่ ๒ เสียง ได้แก่ เสียงโด และเสียงเร และมีส่วนที่เป็นเนื้อแท้มีจำนวนเท่ากันคือ ๓๐ หน้าทับ แต่เป็นการขยายออกไปเป็นหนึ่งเท่าตัว เพราะทำนองเดี่ยวนั้นเป็นอัตราจังหวะสามชั้น ในทำนองเดี่ยวมีทำนองปิดท้ายเพิ่มเข้ามาซึ่งในทำนองหลักไม่มี สามารถเขียนสังคีตลักษณ์ของทำนองเดี่ยวฆ้องมอญวงใหญ่ได้ดังนี้

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ABCB’DEFGE’H/

สังคีตลักษณ์ดังกล่าวสามารถแจกแจงรายละเอียดได้ดังต่อไปนี้

กลุ่มทำนองลูกโยนที่ ๑	เสียง	โด	ใช้สัญลักษณ์	A
กลุ่มทำนองลูกโยนที่ ๒	เสียง	เร	ใช้สัญลักษณ์	B
กลุ่มทำนองเนื้อแท้			ใช้สัญลักษณ์	C
กลุ่มทำนองลูกโยนที่ ๒ ครั้งที่ ๒	เสียง	เร	ใช้สัญลักษณ์	B’
กลุ่มทำนองลูกโยนที่ ๓	เสียง	ที	ใช้สัญลักษณ์	D
กลุ่มทำนองลูกโยนที่ ๔	เสียง	มี	ใช้สัญลักษณ์	E
กลุ่มทำนองลูกโยนที่ ๕	เสียง	ลา	ใช้สัญลักษณ์	F
กลุ่มทำนองลูกโยนที่ ๖	เสียง	ฟา	ใช้สัญลักษณ์	G
กลุ่มทำนองลูกโยนที่ ๔ ครั้งที่ ๒	เสียง	มี	ใช้สัญลักษณ์	E’
กลุ่มทำนองปิดท้าย			ใช้สัญลักษณ์	H

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตารางเปรียบเทียบสังคีตลักษณ์ของเพลงกราวใน

ทำนองหลักเพลงกราวใน			ทำนองเดี่ยวเพลงกราวใน		
กลุ่มทำนองลูกโยนที่ ๑	เสียง	โด	กลุ่มทำนองลูกโยนที่ ๑	เสียง	โด
กลุ่มทำนองลูกโยนที่ ๒	เสียง	เร	กลุ่มทำนองลูกโยนที่ ๒	เสียง	เร
กลุ่มทำนองเนื้อแท้			กลุ่มทำนองเนื้อแท้		
กลุ่มทำนองลูกโยนที่ ๒ ครั้งที่ ๒	เสียง	เร	กลุ่มทำนองลูกโยนที่ ๒ ครั้งที่ ๒	เสียง	เร
กลุ่มทำนองลูกโยนที่ ๓	เสียง	ที	กลุ่มทำนองลูกโยนที่ ๓	เสียง	ที
กลุ่มทำนองลูกโยนที่ ๔	เสียง	มี	กลุ่มทำนองลูกโยนที่ ๔	เสียง	มี
กลุ่มทำนองลูกโยนที่ ๕	เสียง	ลา	กลุ่มทำนองลูกโยนที่ ๕	เสียง	ลา
กลุ่มทำนองลูกโยนที่ ๖	เสียง	ฟา	กลุ่มทำนองลูกโยนที่ ๖	เสียง	ฟา
กลุ่มทำนองลูกโยนที่ ๔ ครั้งที่ ๒	เสียง	มี	กลุ่มทำนองลูกโยนที่ ๔ ครั้งที่ ๒	เสียง	มี
กลุ่มทำนองลูกโยนที่ ๑ ครั้งที่ ๒	เสียง	โด	-		
กลุ่มทำนองลูกโยนที่ ๒ ครั้งที่ ๓	เสียง	เร	-		
-			กลุ่มทำนองปิดท้าย		

๔.๒ ระดับเสียง

ในการวิเคราะห์เพลงเดี่ยวฆ้องมอญวงใหญ่เพลงกราวในนี้ ผู้วิจัยได้กำหนดระดับเสียงในการบันทึกโน้ตโดยใช้การบันทึกตามระบบเสียงของการบรรเลงเครื่องสาย ซึ่งต่ำกว่าระดับเสียงของการบรรเลงปี่พาทย์เสภา ๑ เสียง เนื่องจากเสียงในการบรรเลงฆ้องมอญวงใหญ่ตรงกับเสียงของการบรรเลงเครื่องสาย การบันทึกโน้ตด้วยระบบเสียงเดียวกับเครื่องสายจึงมีความสะดวกในการวิเคราะห์กลวิธีและทำนองมากกว่าการบันทึกโน้ตในระบบเสียงปี่พาทย์เสภา ซึ่งสามารถเปรียบเทียบเสียงในการบันทึกโน้ตได้ดังนี้

ระบบเสียงเครื่องสาย	ระบบเสียงปี่พาทย์เสภา
โด	เร
เร	มี
มี	ฟา
ฟา	ซอล
ซอล	ลา
ลา	ที
ที	โด

ผู้วิจัยได้กำหนดกลุ่มเสียงปัญจมูลในทางต่างๆ เพื่อให้สอดคล้องกับการบันทึกโน้ตในระบบเครื่องสายไว้ดังนี้

๑. ทางเพียงออล่าง กลุ่มเสียงปัญจมูลคือ ซ ล ท x ร ม x
๒. ทางใน กลุ่มเสียงปัญจมูลคือ ล ท ด x ม ฟ x
๓. ทางกลาง กลุ่มเสียงปัญจมูลคือ ท ด ร x ฟ ซ x
๔. ทางเพียงออบน กลุ่มเสียงปัญจมูลคือ ด ร ม x ซ ล x
๕. ทางนอก กลุ่มเสียงปัญจมูลคือ ร ม ฟ x ล ท x
๖. ทางกลางแหบ กลุ่มเสียงปัญจมูลคือ ม ฟ ซ x ท ด x
๗. ทางชวา กลุ่มเสียงปัญจมูลคือ ฟ ซ ล x ด ร x

ดังนั้นเมื่อวิเคราะห์ทำนองหลักเพลงกราวในอัตราจังหวะสองชั้น ซึ่งเป็นทำนองต้นแบบของทำนองเดี่ยวพบว่า เพลงกราวในอัตราจังหวะสองชั้นดำเนินทำนองอยู่ในกลุ่มเสียงปัญจมูล ๓ กลุ่มคือ

๑. กลุ่มเสียงปัญจมูล ด ร ม x ซ ล x ตรงกับทางเสียง เพียงออบน
๒. กลุ่มเสียงปัญจมูล ร ม ฟ x ล ท x ตรงกับทางเสียง นอก
๓. กลุ่มเสียงปัญจมูล ซ ล ท x ร ม x ตรงกับทางเสียง เพียงออล่าง

และเมื่อพิจารณาทำนองเดี่ยวฆ้องมอญวงใหญ่เพลงกราวในพบว่า ทำนองนั้นดำเนินอยู่ในกลุ่มเสียงปัญจมูล ๓ กลุ่มหลักเช่นกันคือ

๑. กลุ่มเสียงปัญจมูล ด ร ม x ซ ล x ตรงกับทางเสียง เพียงออบน
๒. กลุ่มเสียงปัญจมูล ร ม ฟ x ล ท x ตรงกับทางเสียง นอก
๓. กลุ่มเสียงปัญจมูล ซ ล ท x ร ม x ตรงกับทางเสียง เพียงออล่าง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

๔.๓ จังหวะ

๔.๓.๑ จังหวะฉิ่ง

จากการวิเคราะห์ทำนองเดี่ยวฆ้องมอญวงใหญ่พบว่า มีการตีเสียง “ฉิ่ง” เพียงเสียงเดียวในทุกๆ ห้องเพลงดังนี้

- - -ฉิ่ง	- - -ฉิ่ง	- - -ฉิ่ง	- - -ฉิ่ง

เมื่อพิจารณาเรื่องเสียง จะเห็นว่าการตีฉิ่งให้เกิดเสียง “ฉิ่ง” นั้น ทำให้ได้เสียงที่มีความกังวานใส กว้าง กว่าเสียง “ฉับ” คุณลักษณะเสียงที่ว่านี้ทำให้เกิดความยิ่งใหญ่ สง่างาม เหมาะสมกับทำนองเดี่ยว และด้วยเหตุที่เพลงกราวในเป็นเพลงที่มีลักษณะพิเศษที่เรียกว่า “โยน” การตีเสียง “ฉิ่ง” เสียงเดียวจึงเป็นการเอื้อต่อการบรรเลง เช่น ทำนองช่วงที่ให้ความอิสระในการกรอ ซึ่งเป็นโอกาสที่ผู้บรรเลงจะได้พักกำลังแขน ทำนองเพลงในลักษณะดังกล่าวนี้ผู้บรรเลงจะกรอนานเท่าไหร่ก็ได้ เพียงแต่ต้องฟังทำนองหน้าทับเวลาจะเข้าทำนองต่อไปเท่านั้น เป็นต้น ที่ว่าเอื้อต่อการบรรเลงเพราะถ้าตีฉิ่งในลักษณะเสียงสลับกัน “ฉิ่ง-ฉับ” เมื่อผู้บรรเลงเข้าทำนองแต่ละครั้งอาจทำให้เกิดการคร่อมได้

๔.๓.๒ จังหวะหน้าทับ

จากการวิเคราะห์จังหวะหน้าทับในการบรรเลงเดี่ยวฆ้องมอญวงใหญ่เพลงกราวใน พบว่าใช้กลองสองหน้าตีประกอบการบรรเลงเดี่ยว ถือเป็นที่ปฏิบัติกันมาว่าในเพลงประเภทเพลงเดี่ยวนั้นบ่อยครั้งมักจัดรวมอยู่ในการบรรเลงเสภา ฉะนั้นก็ต้องใช้เครื่องกำกับจังหวะที่อยู่ในวงมาบรรเลงประกอบ ความดังของเสียงกลองสองหน้าก็ไม่ดังจนเกินไปถ้าเทียบกับเสียงของกลองทัด หน้าทับที่ใช้ในการบรรเลงจะใช้หน้าทับที่เป็นกระสวนของกลองทัด แต่ใช้กระสวนทำนองของหน้าทับเพลงกราว-นอกแทน ด้วยเหตุที่ว่าหน้าทับเพลงกราวในให้ความหนักแน่น แต่ดูไม่กระฉับกระเฉงอย่างหน้าทับกราวนอก เมื่อนำหน้าทับกราวนอกมาบรรเลงจึงทำให้ทำนองเดี่ยวดูมีชีวิตชีวา เหมาะสมกับทำนองเดี่ยวที่มีความโลดโผน และสำนวนที่มีความรวดเร็ว

กระสวนหน้าทับกลองทัดเพลงกราวนอก

- - - -	- - -ต้อม	-ต้อม- -	-ต้อม-ต้อม

ทำนองหน้าทับกลองสองหน้า

- - - -	- - -พรึง	-พรึง- -	-พรึง-พรึง

๔.๔ การดำเนินทำนองและกลวิธีพิเศษ

ในการวิเคราะห์กลวิธีพิเศษและการดำเนินทำนอง ผู้วิจัยอธิบายรายละเอียดของการวิเคราะห์โดยใช้วิธีการแยกทำนองเดี่ยวออกเป็นกลุ่มลูกโยน แต่ละลูกโยนจะแบ่งออกเป็นส่วนๆ เพื่อความเหมาะสมในการวิเคราะห์ ผู้วิจัยนำโน้ตมาประกอบการอธิบายตัวอย่างการใช้กลวิธีพิเศษ และได้นำโน้ตทำนองหลักมาเปรียบเทียบในการวิเคราะห์การดำเนินทำนองของเดี่ยว

ในรายละเอียดของการวิเคราะห์ ผู้วิจัยแบ่งการวิเคราะห์ออกเป็น ๘ กลุ่ม ๖ เสียงลูกโยน กลุ่มทำนองเนื้อแท้จำนวน ๓๐ หน้าทับ และกลุ่มทำนองปิดท้าย นอกจากที่ได้วิเคราะห์แยกกลุ่มลูกโยน กลวิธีพิเศษและการดำเนินทำนองแล้ว ผู้วิจัยยังประสงค์จะอธิบายเสียงของลูกโยน กลุ่มเสียงปัญจมูล และความสัมพันธ์ระหว่างทำนองหลักกับทำนองเดี่ยวว่าเป็นอย่างไร ซึ่งมีประเด็นในการอธิบายดังนี้

๔.๔.๑ กลุ่มเสียงลูกโยน
๔.๔.๒ กลุ่มเสียงปัญจมูล
๔.๔.๓ กลวิธีพิเศษ
๔.๔.๔ ความสัมพันธ์ระหว่างทำนองหลักกับทำนองเดี่ยว
๔.๔.๕ ลักษณะการดำเนินทำนอง

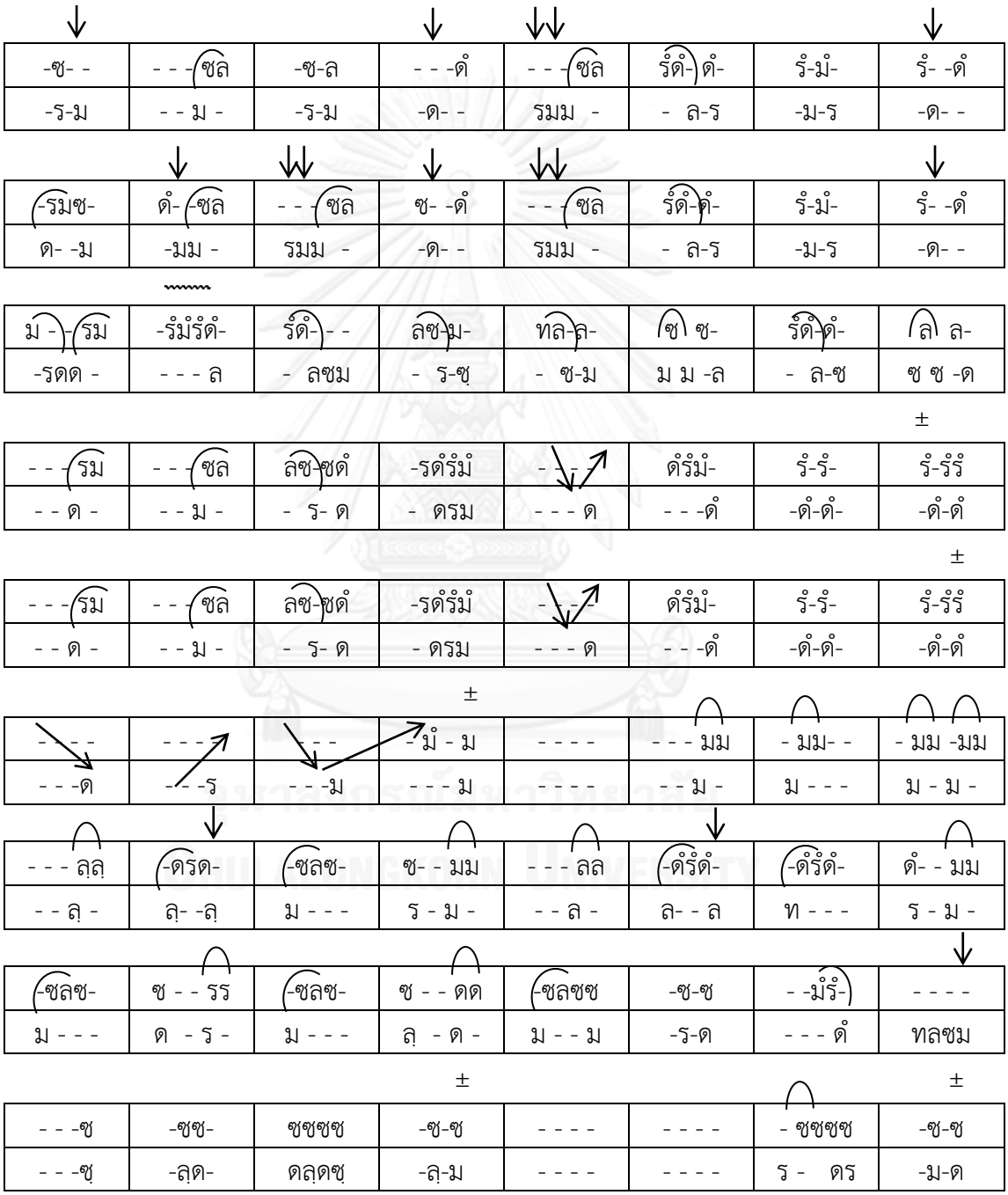
ลำดับต่อไปผู้วิจัยจะทำการวิเคราะห์และอธิบายรายละเอียดของกลวิธีการเดี่ยวฆ้องมอญวงใหญ่เพลงกราวในทางครูสอน วงฆ้อง ในแต่ละกลุ่มดังที่กล่าวไว้ข้างต้นดังนี้

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

กลุ่มทำนองลูกโยนที่ ๑

กลุ่มทำนองลูกโยนที่ ๑ เป็นกลุ่มที่มีความยาวมาก ผู้วิจัยจึงแบ่งทำนองออกเป็นช่วงตามสำนวนของทำนองเดี่ยว สามารถแบ่งออกได้เป็น ๗ ช่วง

กลุ่มทำนองลูกโยนที่ ๑ ช่วงที่ ๑

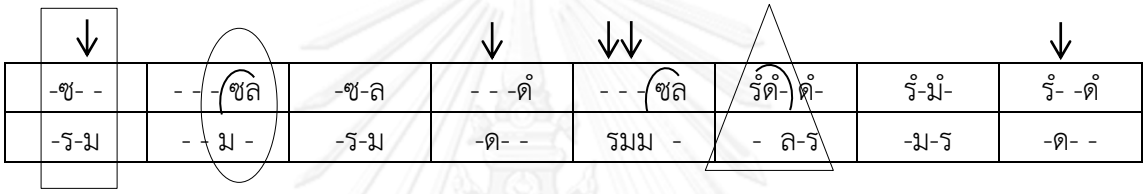


๔.๔.๑ กลุ่มเสียงลูกโยน เสียงโด

๔.๔.๒ กลุ่มเสียงปัญจมูล ด ร ม x ซ ล x

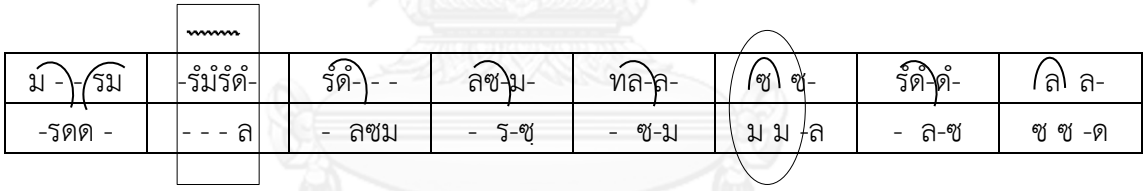
๔.๔.๓ กลวิธีพิเศษที่ใช้ การประคบ การสะบัดขึ้น การสะบัดเฉี่ยว การขยี้ การสะบัด ๒ เสียง การกวาดลง การกวาดขึ้น การกรอ การสะเดาะ

ตัวอย่าง การประคบ (บริเวณรูปวงกลม) การสะบัดขึ้น (บริเวณรูปสี่เหลี่ยม) การสะบัดเฉี่ยว (บริเวณรูปสามเหลี่ยม)



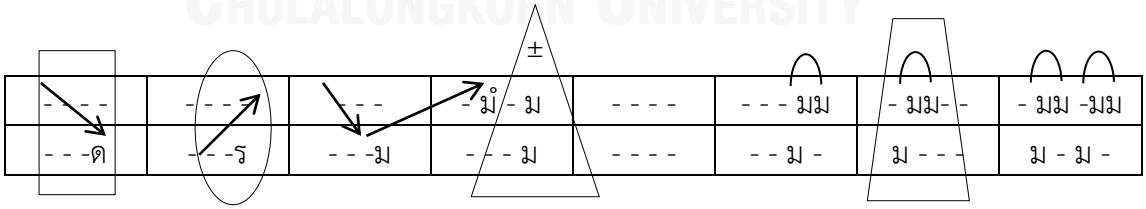
-ซ- -	- - -ซล	-ซ-ล	- - -ด	- - -ซล	ร-ด- ด-	ร-ม-	ร- -ด
-ร-ม	- - ม -	-ร-ม	-ด- -	รมม -	- ล-ร	-ม-ร	-ด- -

ตัวอย่าง การขยี้ (บริเวณรูปสี่เหลี่ยม) การสะบัด ๒ เสียง (บริเวณรูปวงกลม)



ม -ร-รม	-รมรด-	ร-ด- -	ลซ-ม-	ทล-ล-	ซ ซ-	ร-ด-ด-	ล ล-
-รดด -	- - - ล	- ลซม	- ร-ซ	- ซ-ม	ม ม -ล	- ล-ซ	ซ ซ -ด

ตัวอย่าง การกวาดลง (บริเวณรูปสี่เหลี่ยม) การกวาดขึ้น (บริเวณรูปวงกลม) การกรอ (บริเวณรูปสามเหลี่ยม) การสะเดาะ (บริเวณรูปสี่เหลี่ยมคางหมู)



- - - -	- - -	- - -	- ม - ม	- - - -	- - - มม	- มม- -	- มม -มม
- - -ด	- - -ร	- - -ม	- - - ม	- - - -	- - ม -	ม - - -	ม - ม -

๔.๔.๔ ความสัมพันธ์ระหว่างทำนองหลักกับทำนองเดี่ยว

ทำนองหลัก

- - รม	-ซ-ล	-ซ- -	- ด̣ - ด̣	-ม̣-ม̣	-ม̣-ร̣	-ด̣-ล	-ซ-ด̣
- ด - -	-ซ̣-ล̣	-ร-ด	- - - -	-ม-ซ	-ม-ร	-ด-ม	-ร-ด

ร̣ด̣- -	ด̣ล- -	ลซ- -	ซม- -	ร̣ด̣- -	ด̣ล- -	ลซ- -	ซม- -
- -ลซ	- -ซม	- -มร	- -รด	- -ลซ	- -ซม	- -มร	- -รด

- - -ด	- - -ด	- - -ด	-ด- -	- - -ด	- - -ด	- - -ด	-ด- -
-ซ̣ - -	-ซ̣ - -	-ซ̣ - -	-ซ̣- -	-ซ̣ - -	-ซ̣ - -	-ซ̣ - -	-ซ̣- -

- - -ด	-ด- -	- - -ด	-ด- -
-ซ̣ - -	-ซ̣ - -	-ซ̣ - -	-ซ̣ - -

ความสัมพันธ์กับทำนองเดี่ยว

ความสัมพันธ์ระหว่างทำนองหลักกับทำนองเดี่ยวในกลุ่มทำนองลูกโยนที่ ๑ ช่วงที่ ๑ พบว่า ทำนองเดี่ยวบรรทัดที่ ๑-๒ มีความใกล้เคียงกับทำนองหลักในบรรทัดที่ ๑-๒ มาก ยังคงอาศัยเค้าโครงของทำนองหลักในการประพันธ์ดังนี้

ทำนองหลัก

- - รม	-ซ-ล	-ซ- -	- ด̣ - ด̣	-ม̣-ม̣	-ม̣-ร̣	-ด̣-ล	-ซ-ด̣
- ด - -	-ซ̣-ล̣	-ร-ด	- - - -	-ม-ซ	-ม-ร	-ด-ม	-ร-ด

ร̣ด̣- -	ด̣ล- -	ลซ- -	ซม- -	ร̣ด̣- -	ด̣ล- -	ลซ- -	ซม- -
- -ลซ	- -ซม	- -มร	- -รด	- -ลซ	- -ซม	- -มร	- -รด

ทำนองเดี่ยว

-ซ- -	- - -ซล	-ซ-ล	- - -ด	- - -ซล	ร์ด-ด-	ร-ม-	ร- -ด
-ร-ม	- - ม -	-ร-ม	-ด- -	รมม -	- ล-ร	-ม-ร	-ด- -
-รมซ-	ด-ซล	- - -ซล	ซ- -ด	- - -ซล	ร์ด-ด-	ร-ม-	ร- -ด
ด- -ม	-มม -	รมม -	-ด- -	รมม -	- ล-ร	-ม-ร	-ด- -

สำหรับทำนองลูกโยนที่ ๑ ช่วงที่ ๑ บรรทัดที่ ๓-๙ เป็นทำนองที่ไม่ได้อาศัยเค้าโครงของทำนองหลัก ประพันธ์แบบอิสระ เพียงแต่ยึดเสียงโดที่เป็นลูกตกเอาไว้ ความพิเศษประการหนึ่งที่พบในทำนองลูกโยนที่ ๑ ช่วงที่ ๑ คือในบรรทัดที่ ๖-๙ มีการแทรกลูกตกเสียงมีแทนเสียงโด แล้วจึงกลับมาปิดทำนองในห้องสุดท้ายของบรรทัดที่ ๙ ด้วยเสียงโดเช่นเดิม เสียงมีที่ใช้แทนนั้นเป็นคู่สามซึ่งเป็นคู่เสนาะ ทำให้ทำนองเดี่ยวเกิดความไพเราะมากขึ้นในลูกโยนนี้

ทำนองลูกโยนเสียงมีที่แทรกอยู่ในลูกโยนเสียงโด

- - - -	- - -	- - -	- ม̇ - ม	- - - -	- - - มม	- มม- -	- มม -มม
- - -ด	- - -ร	- - -ม	- - - ม	- - - -	- - ม -	ม - - -	ม - ม -
- - - ลฺล	-ดรด-	-ซลซ-	ซ- - มม	- - - ลล	-ด̇ร̇ด̇-	-ด̇ร̇ด̇-	ด̇- - มม
- - ลฺ -	ลฺ- -ลฺ	ม - - -	ร - ม -	- - ล -	ล- - ล	ท - - -	ร - ม -
-ซลซ-	ซ - - รร	-ซลซ-	ซ - - ดด	-ซลซซ	-ซ-ซ	- -ม̇ร̇-	- - - -
ม - - -	ด - ร -	ม - - -	ลฺ - ด -	ม - - ม	-ร-ด	- - - ด̇	ทลซม

- - -ซ	-ซซ-	ซซซซ	-ซ-ซ
- - -ซฺ	-ลฺด-	ดลฺดซฺ	-ลฺ-ม

๔.๔.๕ ลักษณะการดำเนินทำนอง

ลักษณะการดำเนินทำนองในกลุ่มลูกโยนที่ ๑ ช่วงที่ ๑ นี้ ในบรรทัดที่ ๑-๒ เป็นทำนองในการขึ้นเพลงมีการใช้กลวิธีการสะบัด การสะบัดเฉี่ยว และการประคบ ในการประคบนั้นจะทำด้วยลีลาที่ยักเยื้องเหมาะสมกับการขึ้นต้นเพลง ถือเป็นลักษณะสำคัญในการบรรเลงเดี่ยวฆ้องวงใหญ่ เพราะ

ต้องการความสง่างามในช่วงขึ้นต้น สิ่งที่พบอีกประการหนึ่งในบรรทัดที่ ๑-๒ คือ เป็นสำนวนที่มีลักษณะการดำเนินทำนองถามตอบดังนี้

ทำนองที่เป็นลักษณะถามตอบในบรรทัดที่ ๑ และ ๒

-ซ- -	- - -(ซล)	-ซ-ล	- - -ด	- - -(ซล)	ร์ด-)ด-	ร-ม-	ร- -ด
-ร-ม	- - ม -	-ร-ม	-ด- -	รมม -	- ล-ร	-ม-ร	-ด- -
(-รมซ-	ด- -(ซล	- - -(ซล	ซ- -ด	- - -(ซล	ร์ด-)ด-	ร-ม-	ร- -ด
ด- -ม	-มม -	รมม -	-ด- -	รมม -	- ล-ร	-ม-ร	-ด- -

ดังจะเห็นว่าทำนองใน ๔ ห้องหลังของทั้ง ๒ บรรทัดมีความเหมือนกัน แต่ใน ๔ ห้องแรกมีความแตกต่าง ทำนองในบรรทัดแรกคือทำนองในการขึ้นต้นเพลง ฉะนั้นต้องการความสง่างามมากจึงต้องใช้ทำนองที่มีกระสวนห่าง หนักแน่น ส่วนในบรรทัดที่ ๒ เป็นทำนองที่ใช้เค้าโครงเดียวกันแต่เพิ่มความถี่ขึ้นเพื่อให้เกิดความแตกต่าง และยังแสดงให้เห็นความมั่นคงในการขึ้นต้นเพลงด้วยการใช้ทำนองหลักเดียวกันกับบรรทัดแรกอีกด้วย

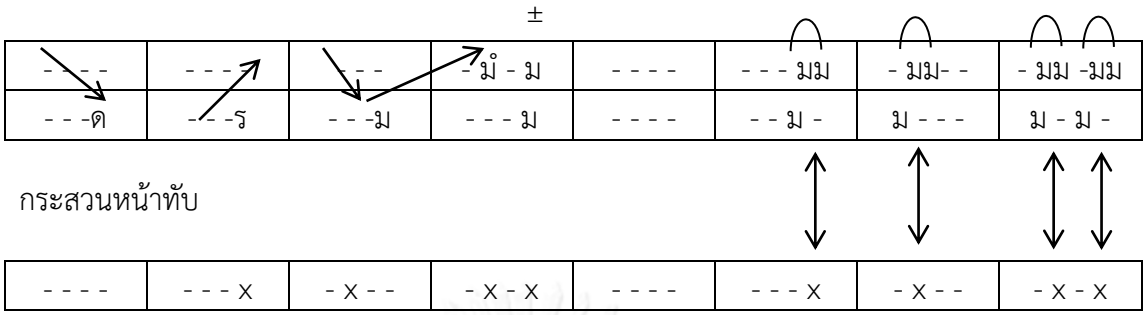
การดำเนินทำนองในลักษณะซ้ำมีปรากฏอีกในบรรทัดที่ ๔-๕ ทำนองใน ๒ บรรทัดนี้มีการดำเนินทำนองและการใช้กลวิธีในการบรรเลงอย่างเดียวกันทั้งสองบรรทัด ซึ่งเป็นลักษณะเด่นประการหนึ่งของเพลงประเภทลูกโยน

ทำนองที่เป็นลักษณะซ้ำในบรรทัดที่ ๔-๕

							±
- - -(รม	- - -(ซล	ลซ-)ซด	-รดรมฺ	- - -	ดรมฺ-	ร-ร-	ร-รร
- - ด -	- - ม -	- ร- ด	- ดรม	- - - ด	- - -ดฺ	-ดฺ-ดฺ-	-ดฺ-ดฺ
							±
- - -(รม	- - -(ซล	ลซ-)ซด	-รดรมฺ	- - -	ดรมฺ-	ร-ร-	ร-รร
- - ด -	- - ม -	- ร- ด	- ดรม	- - - ด	- - -ดฺ	-ดฺ-ดฺ-	-ดฺ-ดฺ

นอกจากลักษณะการดำเนินทำนองถามตอบ และการซ้ำทำนองแล้ว ยังพบว่ามีการใช้กลวิธีการสะเดาะในบรรทัดที่ ๖ ห้องที่ ๕-๘ เพื่อเลียนแบบกระสวนจังหวะของหน้าทับดังนี้

ทำนองที่เลียนแบบกระสวนหน้าทับ



ทำนองที่ทำเลียนแบบกระสวนจังหวะของหน้าทับนี้เป็นทำนองที่อยู่หลังจากการกรอ ความประสงค์ของทำนองคือการสร้างความหนักแน่นให้กับทำนองหน้าทับประการหนึ่ง และเป็นการตั้งต้นที่จะเริ่มทำนองต่อไปอีกประการหนึ่ง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

กลุ่มทำนองลูกโยนที่ ๑ ช่วงที่ ๒

±

- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	รٌดٌ- - -	ลซ- - -	รด- -ด	- ซ -ซ
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- ลซม	- มรด	- ลฺซ-	- - - ม

±

- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	ม -รม	- - ซล	รٌดٌ- -รٌ	-มٌ-รٌ
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	-รดด -	รมม -	- ลซร	-ม-ดٌ

- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	-ดٌรٌดٌ-	รٌดٌ- -	ลซ- -	รด- -
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	ท - -ล	- ลซม	- มรด	- ลฺซ-

ม- - -	- - -ซล	ลซ-ซดٌ	-รดٌรٌมٌ	-ซٌลٌซٌมٌ	-รٌ-ดٌ	-รٌมٌรٌดٌ	ทลซม
- - ร-	ม - ม -	- ร- ด	- ดรม	- ลซม	-ร-ด	- มรด	มรดลฺ

-ซٌลٌซٌมٌ	-รٌ-ดٌ	-ท-ล	- -ซ-	- - - -	- - -ซล	- รม-ซล	รٌดٌ- ล-
- มรท	-ล-ซ	-ม-ร	- -ด-	- ร - -	ม - ม -	ด - ม -	- ซ-ด

๔.๔.๑ กลุ่มเสียงลูกโยน เสียงโด

๔.๔.๒ กลุ่มเสียงปัญจมูล ด ร ม x ซ ล x

๔.๔.๓ กลวิธีพิเศษที่ใช้ การสะบัดเฉี่ยว การกรอ การสะบัดขึ้น

ตัวอย่าง การสะบัดเฉี่ยว (บริเวณรูปวงกลม) การกรอ (บริเวณรูปสี่เหลี่ยม)

±

- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	รٌดٌ- - -	ลซ- - -	รด- -ด	- ซ -ซ
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- ลซม	- มรด	- ลฺซ-	- - - ม

ตัวอย่าง การสะบัดขึ้น (บริเวณรูปวงกลม)

ม- - -	- - -ซล	ลซ-ซดٌ	-รดٌรٌมٌ	-ซٌลٌซٌมٌ	-รٌ-ดٌ	-รٌมٌรٌดٌ	ทลซม
- - ร-	ม - ม -	- ร- ด	- ดรม	- ลซม	-ร-ด	- มรด	มรดลฺ

๔.๔.๔ ความสัมพันธ์ระหว่างทำนองหลักกับทำนองเดี่ยว

การดำเนินทำนองลักษณะที่เป็นการดำเนินทำนองแบบอิสระโดยยืนที่ลูกโยนเสียงโด

๔.๔.๕ ลักษณะการดำเนินทำนอง

การดำเนินทำนองในบรรทัดที่ ๑-๒ เป็นลักษณะของการถามตอบ โดยบรรทัดที่ ๑ เป็นวรรคถาม บรรทัดที่ ๒ เป็นวรรคตอบดังนี้

ทำนองที่เป็นลักษณะถามตอบในบรรทัดที่ ๑-๒

±

- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	ร์ดำ- -	ลซ- -	รด- -ด	- ซ -ซ
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- ลซม	- มรด	- ล̣ซ-	- - - ม

±

- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	ม - -รม	- - -ซล	ร์ดำ- -ร̣	-ม̣-ร̣
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	-รดด -	รมม -	- ลซร	-ม-ดำ

ดังจะเห็นว่ามีการใช้กลวิธีที่ของการสะบัดและเฉี่ยวในช่วงต้น และการกรอในเสียงสุดท้ายของแต่ละบรรทัดเหมือนกัน ลักษณะดังกล่าวเป็นการใช้กลวิธีเพื่อแสดงรูปแบบการถามตอบซึ่งกันและกัน ทำนองในบรรทัดที่ ๑ เคลื่อนที่จากเสียงทางสูงลงมาจบที่เสียงมีทางต่ำ ส่วนบรรทัดที่ ๒ เริ่มเคลื่อนที่จากเสียงมีในทางต่ำไปจบที่เสียงโดในทางสูง ซึ่งเป็นการจบประโยคตอบที่สมบูรณ์เพราะจบด้วยเสียงโดที่เป็นเสียงหลักของกลุ่มเสียงปัญจมูล

บรรทัดที่ ๓ เป็นการเป็นการดำเนินทำนองที่ใช้กลวิธีการสะบัดขึ้นและสะบัดเฉี่ยวเช่นเดียวกับบรรทัดที่ ๑-๒ แต่ในห้องสุดท้ายของบรรทัดไม่ได้ใช้กลวิธีการกรออย่าง ๒ บรรทัดแรก เสียงตกของบรรทัดที่ ๓ ตกที่เสียงมีเหมือนกับบรรทัดที่ ๑ อนุมานว่าเป็นลักษณะของการตั้งท่าโดยการทำซ้ำเพื่อที่จะส่งไปยังทำนองต่อไป

ในบรรทัดที่ ๔-๕ เป็นการเปลี่ยนกลวิธีในการดำเนินทำนองโดยใช้การตีสองมือพร้อมกันเป็นคู่ หลักจากนั้นขมวดท้ายบรรทัดที่ ๕ ด้วยกลวิธีการสะบัดขึ้นและสะบัดเฉี่ยวเพื่อส่งต่อทำนองในช่วงต่อไป

กลุ่มทำนองลูกโยนที่ ๑ ช่วงที่ ๓

			x		x		
รำดำ-ดำ-	รำดำ-ดำ-	มรด-	ดดด-	ดดด-	ดดด-	ดรมซ	-ม- -
- ด-ด	- ด-ซฺ	- - -ซฺ	- - -ซ	- - -ซฺ	- - -ซ	- - - -	ด-รด

			x		x		
รำดำ-ดำ-	รำดำ-ดำ-	มรด-	ดดด-	ดดด-	ดดด-	ดรมซ	-ม- -
- ด-ด	- ด-ซฺ	- - -ซฺ	- - -ซ	- - -ซฺ	- - -ซ	- - - -	ด-รด

-ซ-ซ	-ซ-ซ	-ซ-ซ	-ม- -	-ซ-ซ	-ซ-ซ	-ซ-ซ	-ม- -
ซฺ-ด-	ซฺ-ด-	ซฺ-ด-	ด-รด	ซฺ-ด-	ซฺ-ด-	ซฺ-ด-	ด-รด

- ซซลซ	-ม- -	- ซซลซ	-ม- -	- ซซลซ	-ซลดำ	- ดำดำรำดำ	- ดำดำลซ
ซฺ - - -	ด-รด	ซฺ - - -	ด-รด	ซฺ - - -	ม- - -	ด - - -	ด - - -

- ซำซำลำซำ	-มำ- -	-ดำรำดำ	-ดำ- -	-ซลซ	-ซลดำ	- รำรำมำรำ	- รำมำซำ
ซ - - -	ดำ-รำดำ	ล- - -	ล-ลซ	ม- - -	ม- - -	ร - - -	ดำ- - -

- ซซลซ	-ซลดำ	- ดำดำรำดำ	- ดำดำลซ	- ซำซำลำซำ	-มำ- -	-ดำรำดำ	-ดำ- -
ซฺ - - -	ม- - -	ด - - -	ด - - -	ซ - - -	ดำ-รำดำ	ล- - -	ล-ลซ

-ซลซ	-ซลดำ	- รำรำมำรำ	- รำมำซำ	- ซซลซ	-ซล-	รำดำ-ดำ-	รำดำ-ล-
ม- - -	ม- - -	ร - - -	ดำ- - -	ซฺ - - -	ม- -ด	- ด-ล	- ซ-ด

๔.๔.๑ กลุ่มเสียงลูกโยน เสียงโด

๔.๔.๒ กลุ่มเสียงปัญจมูล ด ร ม x ซ ล x

๔.๔.๓ กลวิธีพิเศษที่ใช้ การสะบัดเฉี่ยว การไขว้ การสะเดาะ

ตัวอย่าง การสะบัดเฉี่ยว (บริเวณรูปวงกลม) การไขว้ (บริเวณรูปสี่เหลี่ยม)

			x		x		
รำดำ-ดำ-	รำดำ-ดำ-	มรด-	ดดด-	ดดด-	ดดด-	ดรมซ	-ม- -
- ด-ด	- ด-ซฺ	- - -ซฺ	- - -ซ	- - -ซฺ	- - -ซ	- - - -	ด-รด

ตัวอย่าง การสะเดาะ (บริเวณรูปวงกลม)

- ซซลซ	-ม- -	- ซซลซ	-ม- -	- ซซลซ	-ซลดำ	- ดำดำรำดำ	- ดำดำลซ
ซฺ - - -	ด-รด	ซฺ - - -	ด-รด	ซฺ - - -	ม- - -	ด - - -	ด - - -

๔.๔.๔ ความสัมพันธ์ระหว่างทำนองหลักกับทำนองเดี่ยว

การดำเนินทำนองลักษณะที่เป็นการดำเนินทำนองแบบอิสระโดยยืนที่ลูกโยนเสียงโด

๔.๔.๕ ลักษณะการดำเนินทำนอง

การดำเนินทำนองในทำนองลูกโยนที่ ๑ ช่วงที่ ๓ นี้ ในกลุ่มแรกเป็นการดำเนินทำนองในลักษณะการทอนลงเป็นคู่ กล่าวคือจะเป็นทำนองที่ซ้ำกันเป็นชุด ๒ ชุด แล้วทอนลงเรื่อยๆ ดังนี้

ทำนองที่มีลักษณะซ้ำและทอนลง

			X		X		
รำดำ ดำ-	รำดำ ดำ-	มรด-	ดดด-	ดดด-	ดดด-	ดรมซ	-ม- -
- ด-ด	- ด-ซฺ	- - -ซฺ	- - -ซ	- - -ซฺ	- - -ซ	- - - -	ด-รด

			X		X		
รำดำ ดำ-	รำดำ ดำ-	มรด-	ดดด-	ดดด-	ดดด-	ดรมซ	-ม- -
- ด-ด	- ด-ซฺ	- - -ซฺ	- - -ซ	- - -ซฺ	- - -ซ	- - - -	ด-รด

-ซ-ซ	-ซ-ซ	-ซ-ซ	-ม- -	-ซ-ซ	-ซ-ซ	-ซ-ซ	-ม- -
ซฺ-ด-	ซฺ-ด-	ซฺ-ด-	ด-รด	ซฺ-ด-	ซฺ-ด-	ซฺ-ด-	ด-รด

- ซซลซ	-ม- -	- ซซลซ	-ม- -
ซฺ - - -	ด-รด	ซฺ - - -	ด-รด

ทำนองในบรรทัดที่ ๑-๒ เป็นทำนองที่มีความยาวที่สุด ลักษณะของการดำเนินทำนองจะซ้ำเป็นชุด ในหนึ่งชุดมีความยาวเท่ากับ ๘ ห้องโน้ต ในบรรทัดที่ ๓ คือทำนองที่มีการทอนลงมา ๑ เท่าตัว ความยาวจะลดลงเหลือชุดละ ๔ ห้องโน้ต จากนั้นในบรรทัดที่ ๔ จะทอนลงอีกเหลือชุดละ ๒ ห้องโน้ตดังนี้

ทำนองบรรทัดที่ ๑-๒ ความยาวต่อชุดเท่ากับ ๘ ห้องโน้ต

			x		x		
รำดำ-ดำ-	รำดำ-ดำ-	มรด-	ดดด-	ดดด-	ดดด-	ดรมซ	-ม- -
- ด-ด	- ด-ซฺ	- - -ซฺ	- - -ซ	- - -ซฺ	- - -ซ	- - - -	ด-รด

			x		x		
รำดำ-ดำ-	รำดำ-ดำ-	มรด-	ดดด-	ดดด-	ดดด-	ดรมซ	-ม- -
- ด-ด	- ด-ซฺ	- - -ซฺ	- - -ซ	- - -ซฺ	- - -ซ	- - - -	ด-รด

ทำนองบรรทัดที่ ๓ ความยาวต่อชุดเท่ากับ ๔ ห้องโน้ต

-ซ-ซ	-ซ-ซ	-ซ-ซ	-ม- -	-ซ-ซ	-ซ-ซ	-ซ-ซ	-ม- -
ซฺ-ด-	ซฺ-ด-	ซฺ-ด-	ด-รด	ซฺ-ด-	ซฺ-ด-	ซฺ-ด-	ด-รด

ทำนองบรรทัดที่ ๔ ความยาวต่อชุดเท่ากับ ๒ ห้องโน้ต

- ซซลซ	-ม- -	- ซซลซ	-ม- -
ซฺ - - -	ด-รด	ซฺ - - -	ด-รด

เมื่อพิจารณาทำนองที่มีการทอนลงมาพบว่า มีลักษณะการทอนลูกตกอย่างชัดเจนในห้องสุดท้ายของแต่ละชุดตั้งแต่ชุดที่ยาวที่สุดจนถึงชุดที่สั้นที่สุด เป็นโน้ตทำนองเดียวกันทั้ง ๔ พยางค์ สามารถเขียนเทียบทำนองลูกตกได้ดังนี้

ลูกตกของทำนองที่ยาวที่สุด

- - - -	- - - ซ	- - - -	- - - ซ	- - - -	- - - ซ	- - - -	- - - ด

ลูกตกของการทอนในชั้นที่ ๑

- - - ซ	- - - ซ	- - - ซ	- - - ด

ลูกตกของการทอนในชั้นที่ ๒

- - - ซ	- - - ด

ทำนองทอนที่มีความยาวน้อยที่สุดในบรรทัดที่ ๔ จำนวน ๔ ห้องโน้ตยังเป็นทำนองที่ทำหน้าที่ในการตั้งต้นให้กับทำนองต่อไป เนื่องจากทำนองในห้องที่ ๑ และ ๓ ของบรรทัดที่ ๔ เป็นทำนองต้นแบบของการเริ่มต้นกลุ่มทำนองต่อไปดังนี้

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ทำนองต้นแบบของทำนองในกลุ่มต่อไป (บริเวณรูปวงกลม)

- ซซลซ	-ม- -	- ซซลซ	-ม- -
ซฺ - - -	ด-รด	ซฺ - - -	ด-รด

ทำนองเริ่มต้นแต่ละชุดในกลุ่มต่อไป (บริเวณรูปวงกลม)

				- ซซลซ	-ซลดำ	- ดำดำรำดำ	- ดำดำลซ
				ซฺ - - -	ม- - -	ด - - -	ด - - -
- ซำซำลำซำ	-มำ- -	-ดำรำดำ	-ดำ- -	-ซลซ	-ซลดำ	- รำรำมำรำ	- รำมำซำ
ซ - - -	ดำ-รำดำ	ล- - -	ล-ลซ	ม- - -	ม- - -	ร - - -	ดำ- - -
- ซซลซ	-ซลดำ	- ดำดำรำดำ	- ดำดำลซ	- ซำซำลำซำ	-มำ- -	-ดำรำดำ	-ดำ- -
ซฺ - - -	ม- - -	ด - - -	ด - - -	ซ - - -	ดำ-รำดำ	ล- - -	ล-ลซ
-ซลซ	-ซลดำ	- รำรำมำรำ	- รำมำซำ	- ซซลซ	-ซล-	รำดำ-ดำ-	รำดำ-ล-
ม- - -	ม- - -	ร - - -	ดำ- - -	ซฺ - - -	ม- -ด	- ด-ล	- ซ-ด

ดังจะเห็นได้ว่าทำนองในกลุ่มนี้เป็นการดำเนินทำนองแบบซ้ำเป็น ๓ ชุด กลวิธีเด่นในการดำเนินทำนองในกลุ่มนี้คือการสะเดาะเป็นคู่แปด ในชุดที่ ๑ และ ๒ เป็นทำนองซ้ำกันมีความยาว ๓ หน้าทับ ส่วนในชุดที่ ๓ มีความยาว ๑ หน้าทับเริ่มต้น ๒ ห้องแรกด้วยทำนองเดียวกัน แต่ ๒ ห้องหลังเป็นทำนองลงจบเพื่อส่งทำนองในช่วงต่อไป

การดำเนินทำนองในบรรทัดที่ ๔-๗ ลักษณะการเคลื่อนที่ของเสียงคล้ายกับการก้าวเดิน โดยมือซ้ายเริ่มตีตั้งต้นจากนั้นมือขวาจะเป็นมือที่เดินทำนองขึ้นลง สลับกันทางสูงบ้างต่ำบ้างคล้ายการก้าวเดินนั่นเอง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

กลุ่มทำนองลูกโยนที่ ๑ ช่วงที่ ๔

รดำ - -	ลซ - -	รดำ - -	-ซลดำ-	มรำ - ร -	ม-ซ-	ล-ล-	ซ-ล-
- ลซม	- มรด	- ลซม	ม - - ร	- ด - ม	-ซ-ล	-ด-ซ	-ล-ด

ฟมม - ม -	ร-ม-	ม-ม-	ม-ม	ฟมม - ม -	ร-ด-	รดด -ด-	ซ-ล-
- ม -ร	-ม-ซ	-ล-ซ	-ม-ร	- ม -ร	-ด-ล	- ด-ซ	-ล-ด

รดำ - -	ลซ - -	-ซล-ด	มร - ร -	มร - ร -	ม-ซ-	ล-ล-	ซ-ล-
- ลซม	- มรด	ม - ด-	- ด - ม	- ด - ม	-ซ-ล	-ด-ซ	-ล-ด

ฟมม - ม -	ร-ม-	ม-ม-	ม-ม	ฟมม - ม -	ร-ด-	รดด -ด-	ซ-ล-
- ม -ร	-ม-ซ	-ล-ซ	-ม-ร	- ม -ร	-ด-ล	- ด-ซ	-ล- -

±

ด- - -	- - - -	- - - -	- - - -	-รฟมม-	- - - -	ซฟ-ฟซ	-ฟ- -
ด- - -	- - - -	- - - -	- - - -	ร- - ร	ดทลซ	- ม -ร	-ด- -

±

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

- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -

๔.๔.๑ กลุ่มเสียงลูกโยน เสียงโด

๔.๔.๒ กลุ่มเสียงปัญจมูล ด ร ม x ซ ล x

๔.๔.๓ กลวิธีพิเศษที่ใช้ การสะบัดเฉี่ยว การสะบัดขึ้น การกรอ

ตัวอย่าง การสะบัดเฉี่ยว (บริเวณรูปวงกลม) การสะบัดขึ้น (บริเวณรูปสี่เหลี่ยม)

รดำ - -	ลซ - -	รดำ - -	-ซลดำ-	มรำ - ร -	ม-ซ-	ล-ล-	ซ-ล-
- ลซม	- มรด	- ลซม	ม - - ร	- ด - ม	-ซ-ล	-ด-ซ	-ล-ด

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตัวอย่าง การกรอ (บริเวณรูปวงกลม)

±							
ดำ- - -	- - - -	- - - -	- - - -	-รำฟ่ำ-	- - - -	ซำฟ่-ฟ่ซำ	-ฟ่- -
ด-- -	- - - -	- - - -	- - - -	ร- - รำ	ดำทลซ	- มำ -ร	-ดำ- -

๔.๔.๔ ความสัมพันธ์ระหว่างทำนองหลักกับทำนองเดี่ยว

การดำเนินทำนองลักษณะที่เป็นการดำเนินทำนองแบบอิสระโดยยืนที่ลูกโยนเสียงโด

๔.๔.๕ ลักษณะการดำเนินทำนอง

การดำเนินทำนองในบรรทัดที่ ๑-๔ ใช้กลวิธีการสะบัดเฉี่ยว สะบัดขึ้น และการตีสลับมือซ้าย ขวาเดินเสียงคู่แปด ในลักษณะการซ้ำดังนี้

ทำนองซ้ำในบรรทัดที่ ๑-๔

รำดำ- - -	ลซ- - -	รำดำ- - -	-ซลดำ-	มำรำ- รำ -	มำ-ซำ-	ลำ-ลำ-	ซำ-ลำ-
- ลซม	- มรด	- ลซม	ม - - ร	- ดำ - ม	-ซ-ล	-ดำ-ซ	-ล-ดำ

↑

จุดที่มีความแตกต่างในบรรทัดที่ ๑

ฟ่มำ- มำ -	รำ-มำ-	มำ-มำ-	มำ-มำ	ฟ่มำ- มำ -	รำ-ดำ-	รำดำ-ดำ-	ซ-ล-
- ม -ร	-ม-ซ	-ล-ซ	-ม-ร	- ม -ร	-ด-ลฺ	- ด-ซฺ	-ลฺ-ด

รำดำ- - -	ลซ- - -	-ซล-ดำ	มำรำ- รำ -	มำรำ- รำ -	มำ-ซำ-	ลำ-ลำ-	ซำ-ลำ-
- ลซม	- มรด	ม - ด-	- ดำ - ม	- ดำ - ม	-ซ-ล	-ดำ-ซ	-ล-ดำ

↑

จุดที่มีความแตกต่างในบรรทัดที่ ๓

ฟ่มำ- มำ -	รำ-มำ-	มำ-มำ-	มำ-มำ	ฟ่มำ- มำ -	รำ-ดำ-	รำดำ-ดำ-	ซ-ล-
- ม -ร	-ม-ซ	-ล-ซ	-ม-ร	- ม -ร	-ด-ลฺ	- ด-ซฺ	-ลฺ- -

ดังจะเห็นได้ว่ารูปแบบการดำเนินทำนองที่ซ้ำกันนั้นมีความยาว ๒ บรรทัด แต่ยังคงมีส่วนที่เป็นทำนองต่างกันอยู่ ๒ จุด จุดแรกระหว่างห้องที่ ๓-๔ ในบรรทัดที่ ๑ ใช้กลวิธีการสะบัดเฉี่ยวก่อน

แล้วจึงสะบัดขึ้น กับห้องที่ ๓-๔ ในบรรทัดที่ ๓ ใช้วิธีการสะบัดขึ้นก่อนแล้วจึงสะบัดเฉี่ยว ส่วนจุดที่สองคือระหว่างห้องสุดท้ายในบรรทัดที่ ๒ จะลงจบมือซ้ายด้วยเสียงโด กับห้องสุดท้ายในบรรทัดที่ ๔ เสียงโดไม่ได้ลงจบที่ท้ายห้องที่ ๔ ในทันที แต่จะไปฝากที่ห้องที่ ๑ ของบรรทัดที่ ๕ โดยใช้กลวิธีการกรอแทน

เสียงโดที่มาตกในบรรทัดที่ ๕

±							
ดำ- - -	- - - -	- - - -	- - - -	-รำฟ่ำม่ำ-	- - - -	ซ่ำฟ่ำ-ฟ่ซ่ำ	-ฟ่- -
ด- - -	- - - -	- - - -	- - - -	ร- - รำ	ดทลซ	- มำ -ร	-ดำ- -

ทำนองในบรรทัดที่ ๕-๗ ใช้กลวิธีการกรอลอยจังหวะเป็นหลัก ซึ่งการกรอจะต้องยึดหน้าทับเป็นหลักเพื่อสวมเข้าทำนองต่อไป การกรอในลักษณะนี้มักจะเริ่มกรอที่ท้ายของหน้าทับหรือต้นของหน้าทับจากนั้นจะกรอยาวไปจนหมดหน้าทับ ทำนองที่ปรากฏในบรรทัดที่ ๕-๗ จะอยู่ในช่วงเสียงสูง เพราะมีการใช้เสียงฟา ซึ่งมีอยู่ในทางสูงเพียงลูกเดียวเท่านั้น

ทำนองในบรรทัดที่ ๕

±							
ดำ- - -	- - - -	- - - -	- - - -	-รำฟ่ำม่ำ-	- - - -	ซ่ำฟ่ำ-ฟ่ซ่ำ	-ฟ่- -
ด- - -	- - - -	- - - -	- - - -	ร- - รำ	ดทลซ	- มำ -ร	-ดำ- -

↑

จุดเริ่มกรอในต้นหน้าทับที่ถูกฝากมา

ทำนองในบรรทัดที่ ๖-๗

			±				±
-มำ- -	-รำ- -	- - - -	- - -ซ่ำ	- - - -	- - - -	- - - -	- - -ซ่ำ
-ท- -	-ล- -	- - - -	- - -ม่ำ	- - - -	- - - -	- - - -	- - -ดำ

↑ จุดเริ่มกรอในท้ายหน้าทับ ↑

- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -

ดังจะเห็นว่าในการกรอในบรรทัดที่ ๕ เป็นการกรอในต้นหน้าทับ จากนั้นจะกรอจนหมดจังหวะหน้าทับซึ่งมีความยาวเท่ากับ ๔ ห้องโน้ต ส่วนในบรรทัดที่ ๖-๗ เป็นการเริ่มกรอที่ท้ายหน้าทับแต่ก็จะกรอไปแค่หมดหน้าทับเช่นกัน สามารถกรอได้ยาวกว่า ๑ หน้าทับเพราะเป็นทำนองอิสระขึ้นอยู่กับตัวผู้บรรเลง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

กลุ่มทำนองลูกโยนที่ ๑ ช่วงที่ ๕

-รำ- -	-รำ- -	รำ-รำ-	-รำ- -
-ดำ-ดำ	-ดำ-ดำ	-ดำ-ดำ	-ดำ-ดำ

มำรำ- -	รำดำ- -	- -ซล	ดำรำ- -	รำดำ- ดำรำ	มำซำ- -	ลำซำ- -	ดำรำ- -
- -ดำล	- ลซม	รม- -	- ดำ-ดำ	- ล - -	- มำ-มำ	- -ซล	- ดำ-ดำ

มำรำ- -	รำดำ- -	- -ซล	ดำรำ- -	รำดำ- ดำรำ	มำซำ- -	ลำซำ- -	ดำรำ- -
- -ดำล	- ลซม	รม- -	- ดำ-ดำ	- ล - -	- มำ-มำ	- -ซล	- ดำ-ดำ
		x			x		x
มำรำดำ-	ดำดำดำ-	ดำดำดำ-	ดำดำดำ-	ดำดำดำ-	มำมำมำ-	ดำดำดำ-	ดำดำดำ-
- - -ซ	- - -ม	- - -มำ	- - -ม	- - -ซ	- - -ซำ	- - -ซ	- - -มำ
	x		x			x	
มำมำมำ-	มำมำมำ-	ซซซ-	ซซซ-	มำรำดำ-	ดำดำดำ-	ดำดำดำ-	ดำดำดำ-
- - -ดำ	- - -ซำ	- - -ม	- - -ดำ	- - -ซ	- - -ม	- - -มำ	- - -ม
	x		x		x		x
ดำดำดำ-	มำมำมำ-	ดำดำดำ-	ดำดำดำ-	มำมำมำ-	มำมำมำ-	ซซซ-	ซซซ-
- - -ซ	- - -ซำ	- - -ซ	- - -มำ	- - -ดำ	- - -ซำ	- - -ม	- - -ดำ
	x		x		x	x	
มำรำดำ-	มำมำมำ-	ซซซ-	ซซซ-	ดำดำดำ-	ดำดำดำ-	ดำดำดำ-	ดำดำดำ-
- - -ซ	- - -ซำ	- - -ม	- - -ดำ	- - -ซ	- - -มำ	- - -รำ	- - -ด
	x		x		x	x	
มำรำดำ-	มำมำมำ-	ซซซ-	ซซซ-	ดำดำดำ-	ดำดำดำ-	ดำดำดำ-	ดำดำดำ-
- - -ซ	- - -ซำ	- - -ม	- - -ดำ	- - -ซ	- - -มำ	- - -รำ	- - -ด

๔.๔.๑ กลุ่มเสียงลูกโยน เสียงโด

๔.๔.๒ กลุ่มเสียงปัญจมูล ด ร ม x ซ ล x

๔.๔.๓ กลวิธีพิเศษที่ใช้ การสะบัดเฉี่ยว การไขว้

ตัวอย่าง การสะบัดเฉี่ยว (บริเวณรูปวงกลม)

มำรำ- -	รำดำ- -	- -ซล	ดำรำ- -	รำดำ- ดำรำ	มำซำ- -	ลำซำ- -	ดำรำ- -
- -ดำล	- ลซม	รม- -	- ดำ-ดำ	- ล - -	- มำ-มำ	- -ซล	- ดำ-ดำ

CHULALONGKORN UNIVERSITY

ตัวอย่าง การไขว้ (บริเวณรูปวงกลม)

		x			x		x
มฺรฺดฺ-	ดฺดฺดฺ-	ดฺดฺดฺ-	ดฺดฺดฺ-	ดฺดฺดฺ-	มฺมฺมฺ-	ดฺดฺดฺ-	ดฺดฺดฺ-
- - -ซ	- - -ม	- - -มฺ	- - -ม	- - -ซ	- - -ซฺ	- - -ซ	- - -มฺ

๔.๔.๔ ความสัมพันธ์ระหว่างทำนองหลักกับทำนองเดี่ยว

การดำเนินทำนองลักษณะที่เป็นการดำเนินทำนองแบบอิสระโดยยืนที่ลูกโยนเสียงโด

๔.๔.๕ ลักษณะการดำเนินทำนอง

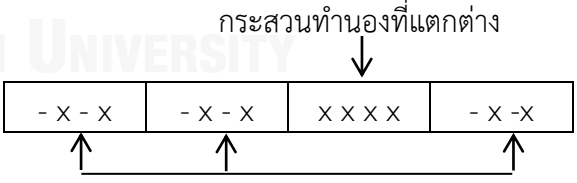
การดำเนินทำนองในบรรทัดที่ ๑ เริ่มด้วยการตีย้ำเสียงลูกตกที่เสียงโดจำนวน ๑ หน้าทับ ลักษณะทำนองดังกล่าวเป็นการตั้งต้น โดยตีที่เสียงหลักของกลุ่มเสียงปัญจมูลเพื่อให้เกิดความหนักแน่น

ทำนองย้ำเสียงในบรรทัดที่ ๑

-รฺ- -	-รฺ- -	รฺ-รฺ-	-รฺ- -
-ดฺ-ดฺ	-ดฺ-ดฺ	-ดฺ-ดฺ	-ดฺ-ดฺ

ดังจะเห็นว่าลูกตกอยู่ที่เสียงโดเสมอ แต่ความพิเศษของทำนองในบรรทัดนี้คือ ในการย้ำเสียงโดนั้นได้สอดแทรกกระสวนที่ถี่ขึ้นและมีความแตกต่างในห้องที่ ๗ กระสวนที่แตกต่างนี้เข้ามาปรุงแต่งให้ทำนองที่ธรรมดามีจุดที่น่าฟังขึ้น

กระสวนทำนองบรรทัดที่ ๑

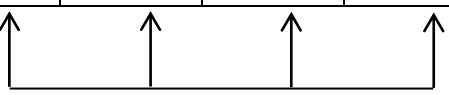


กระสวนทำนองที่เหมือนกัน

การดำเนินทำนองในบรรทัดที่ ๒-๓ เป็นการดำเนินทำนองในลักษณะการซ้ำ ทำนองเคลื่อนที่มาทางต่ำจากนั้นเคลื่อนที่ไปทางสูงแล้วสรุปจบท้ายทำนองทางต่ำที่เป็นเสียงโด ทำนองห้องท้ายของแต่ละหน้าทับในบรรทัดที่ ๒-๓ เป็นทำนองเดียวกัน ลักษณะของทำนองในห้องท้ายนี้เป็นทำนองเดียวกับทำนองในบรรทัดที่ ๑ ซึ่งเป็นการตั้งต้นดังนี้

ทำนองตั้งต้นในบรรทัดที่ ๑

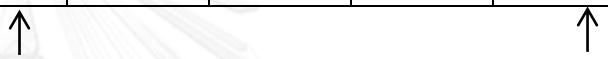
-รำ- -	-รำ- -	รำ-รำ-	-รำ- -
-ดำ-ดำ	-ดำ-ดำ	-ดำ-ดำ	-ดำ-ดำ



ลูกตกของทำนองตั้งต้นที่พบว่าเป็นต้นแบบในการขยายทำนอง

ทำนองในบรรทัดที่ ๒-๓

มำรำ- -	ร์ดำ- -	- -ซล	ดำรำ- -	ร์ดำ- ดำรำ	มำซำ- -	ลำชำ- -	ดำรำ- -
- -ดำล	- ลซม	รม- -	- ดำ-ดำ	- ล - -	- มำ-มำ	- -ซล	- ดำ-ดำ



ทำนองซ้ำทั้ง ๒ ชุด ที่พบว่ามีการขยายและยึดลูกตกที่มีทำนองเดียวกันไว้

มำรำ- -	ร์ดำ- -	- -ซล	ดำรำ- -	ร์ดำ- ดำรำ	มำซำ- -	ลำชำ- -	ดำรำ- -
- -ดำล	- ลซม	รม- -	- ดำ-ดำ	- ล - -	- มำ-มำ	- -ซล	- ดำ-ดำ

สังเกตเห็นว่าทำนองในห้องท้ายที่ถูกขยายออกไปนั้นได้มีการเพิ่มตัวโน้ตเข้าไปห้องละ ๑ พยางค์ แต่ทำนองที่เด่นชัดและหนักแน่นได้แก่ ๒ พยางค์สุดท้ายที่เป็นการตีคู่สองแล้วตามด้วยการตีมือซ้ายด้วยเสียงโดเช่นเดียวกับทำนองต้นแบบ

ทำนองในบรรทัดที่ ๔-๖ เป็นลักษณะของการดำเนินทำนองแบบซ้ำ โดยการใช้กลวิธีการไขว้เป็นหลัก ความพิเศษของการไขว้ในทำนองชุดนี้คือการใช้กลวิธีการไขว้ในการเดินทำนอง

ทำนองบรรทัดที่ ๔-๖

		x			x		x
มำรำดำ-	ดำดำดำ-	ดำดำดำ-	ดำดำดำ-	ดำดำดำ-	มำมำมำ-	ดำดำดำ-	ดำดำดำ-
- - -ซ	- - -ม	- - -มำ	- - -ม	- - -ซ	- - -ซำ	- - -ซ	- - -มำ
	x		x			x	
มำมำมำ-	มำมำมำ-	ซซซ-	ซซซ-	มำรำดำ-	ดำดำดำ-	ดำดำดำ-	ดำดำดำ-
- - -ดำ	- - -ซำ	- - -ม	- - -ดำ	- - -ซ	- - -ม	- - -มำ	- - -ม
	x		x		x		x
ดำดำดำ-	มำมำมำ-	ดำดำดำ-	ดำดำดำ-	มำมำมำ-	มำมำมำ-	ซซซ-	ซซซ-
- - -ซ	- - -ซำ	- - -ซ	- - -มำ	- - -ดำ	- - -ซำ	- - -ม	- - -ดำ

ทำนองในแต่ละชุดมีความยาว ๓ หน้าทับ สังเกตเห็นว่าทำนองในห้องแรกของชุดเป็นทำนองที่เริ่มต้นสู้ทำนองการไขว้จึงยังไม่มีการยืนเสียงในห้องแรก ความพิเศษที่พบในทำนองไขว้ชุดนี้ได้แก่ เป็นทำนองไขว้ที่มีความแตกต่างจากการไขว้มือโดยปกติ เพราะการไขว้มือโดยปกตินั้นมือที่ยืนเสียงมักจะยืนอยู่ที่เสียงเดียวจนจบประโยคในชุดนั้นๆ แต่การไขว้ในทำนองชุดนี้มือขวาที่ยืนเสียงมีการเคลื่อนที่ไปด้วย เสียงที่ยืนและไขว้จะพบแค่ ๓ เสียงคือ เสียงโด เสียงมี และเสียงซอล

ทำนองในบรรทัดที่ ๗-๘ เป็นลักษณะของการดำเนินทำนองแบบซ้ำ ใช้กลวิธีการไขว้เป็นหลักในห้องที่ ๑ ของชุดใช้ทำนองเดียวกับชุดก่อนหน้านี้

ทำนองบรรทัดที่ ๗-๘

		x			x	x	
มำรำดำ-	มำมำมำ-	ซซซ-	ซซซ-	ดำดำดำ-	ดำดำดำ-	ดำดำดำ-	ดำดำดำ-
- - -ซ	- - -ซำ	- - -ม	- - -ดำ	- - -ซ	- - -มำ	- - -รำ	- - -ด
	x		x		x	x	
มำรำดำ-	มำมำมำ-	ซซซ-	ซซซ-	ดำดำดำ-	ดำดำดำ-	ดำดำดำ-	ดำดำดำ-
- - -ซ	- - -ซำ	- - -ม	- - -ดำ	- - -ซ	- - -มำ	- - -รำ	- - -ด

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

กลุ่มทำนองลูกโยนที่ ๑ ช่วงที่ ๖

	x			x		x	
มำรำดำ-	ดำดำดำ-	ดำดำดำ-	ดำดำดำ-	มำมำมำ-	มำมำมำ-	ดำดำดำ-	ดำดำดำ-
- - -ล	- - -รำ	- - -ล	- - -ด	- - -ซำ	- - -ม	- - -รำ	- - -ล

	x						
ลลล-	ลลล-	ลลล-	ลลล-	มำรำ- รำ-	รำดำ- ดำ -	ทล- ล -	ลซ- ซ -
- - -ซ	- - -ดำ	- - -ซ	- - -ลฺ	- ร - ร	- ด - ด	- ลฺ - ลฺ	- ซฺ - ซฺ

	x						
ซซซ-	ซซซ-	ซซซ-	ซซซ-	รำดำ- ดำ -	ทล- ล -	ลซ- ซ -	ฟ้มำ- มำ -
- - -ม	- - -ล	- - -ม	- - -ซฺ	- ด - ด	- ลฺ - ลฺ	- ซฺ - ซฺ	- ม - ม

	x						
มำมำมำ-	มำมำมำ-	มำมำมำ-	มำมำมำ-	ทำลำ- ลำ -	ลำซำ- ซำ -	ฟ้มำ- มำ -	มำรำ- รำ-
- - -รำ	- - -ซำ	- - -รำ	- - -ม	- ล - ล	- ซ - ซ	- ม - ม	- ร - ร

	x						±
รำรำรำ-	รำรำรำ-	รำรำรำ-	รำรำรำ-	มำรำดำ-	ดำริมำซำ	- - -รำ	มำซำ-ซำ
- - -ดำ	- - -มำ	- - -ดำ	- - -ร	- - -ซ	- - - -	มำรำดำ-	- - -มำ

			±				
- - - -	- - - -	- - - -	- - -ซำ	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
- - - -	- - - -	- - - -	- - -ดำ	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -

๔.๔.๑ กลุ่มเสียงลูกโยน เสียงโด

๔.๔.๒ กลุ่มเสียงปัญจมูล ด ร ม x ซ ล x

๔.๔.๓ กลวิธีพิเศษที่ใช้ การไขว้ การสะบัดเฉี่ยว การกรอ

ตัวอย่าง การไขว้ (บริเวณรูปวงกลม) การสะบัดเฉี่ยว (บริเวณรูปสี่เหลี่ยม)

	x						
ลลล-	ลลล-	ลลล-	ลลล-	มำรำ- รำ-	รำดำ- ดำ -	ทล- ล -	ลซ- ซ -
- - -ซ	- - -ดำ	- - -ซ	- - -ลฺ	- ร - ร	- ด - ด	- ลฺ - ลฺ	- ซฺ - ซฺ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตัวอย่าง การกรอ (บริเวณรูปวงกลม)

±

- - - -	- - - -	- - - -	- - -ซ๎	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
- - - -	- - - -	- - - -	- - -ด๎	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -

๔.๔.๔ ความสัมพันธ์ระหว่างทำนองหลักกับทำนองเดี่ยว

การดำเนินทำนองลักษณะที่เป็นการดำเนินทำนองแบบอิสระโดยยืนที่ลูกโยนเสียงโด

๔.๔.๕ ลักษณะการดำเนินทำนอง

ทำนองในบรรทัดที่ ๑ ใช้กลวิธีการไขว้เป็นหลัก ทำนองในบรรทัดนี้เป็นทำนองที่อยู่ในฐานะทำนองเกริ่น เพื่อจะส่งต่อไปยังรูปแบบของการดำเนินทำนองหลักในช่วงที่ ๖ ทำนองในบรรทัดที่ ๑ เป็นทำนองที่ต่อเนื่องมาจากช่วงก่อนซึ่งเป็นการไขว้ทั้งชุด ทำให้ทำนองในบรรทัดนี้จึงใช้กลวิธีการไขว้อย่างเดียวกับช่วงก่อนหน้าเพื่อทำให้ทำนองมีความกลมกลืน ไม่เป็นการหักอารมณ์จนเกินไป

ทำนองในบรรทัดที่ ๑

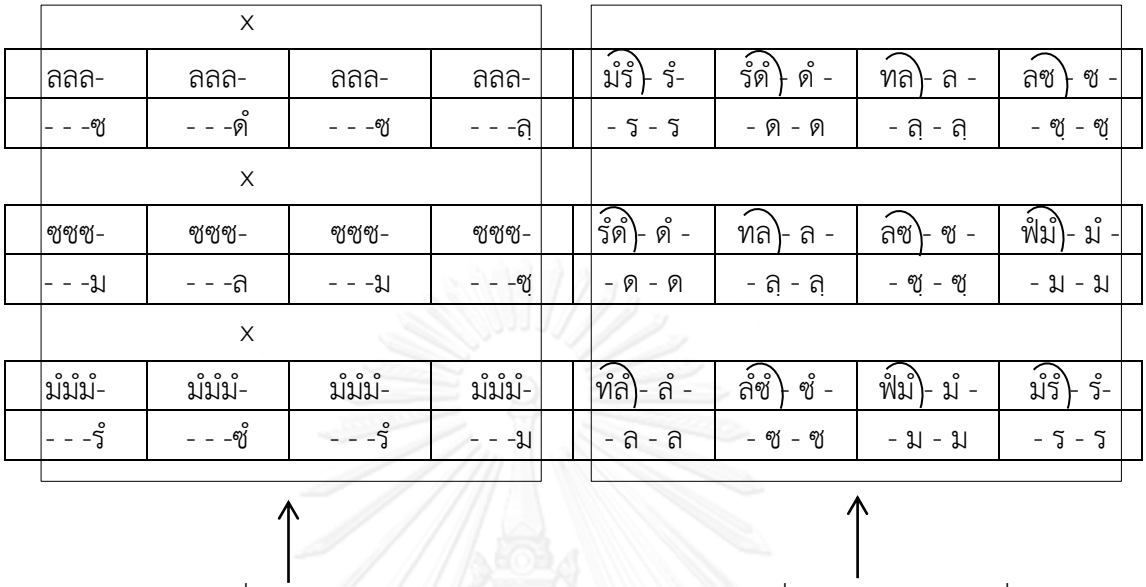
X X X

มฺรฺดฺ-	ดฺดฺดฺ-	ดฺดฺดฺ-	ดฺดฺดฺ-	มฺมฺมฺ-	มฺมฺมฺ-	ดฺดฺดฺ-	ดฺดฺดฺ-
- - -ล	- - -รฺ	- - -ล	- - -ด	- - -ซ๎	- - -ม	- - -รฺ	- - -ล

ทำนองในบรรทัดที่ ๒-๕ เป็นทำนองที่ใช้กลวิธีที่แบบเดียวกันทั้ง ๓ บรรทัด คือ ใน ๔ ห้องแรกของแต่ละบรรทัดจะใช้กลวิธีการไขว้ และใน ๔ ห้องหลังจะใช้กลวิธีการสะบัดเฉี่ยว

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ทำนองในบรรทัดที่ ๒-๔

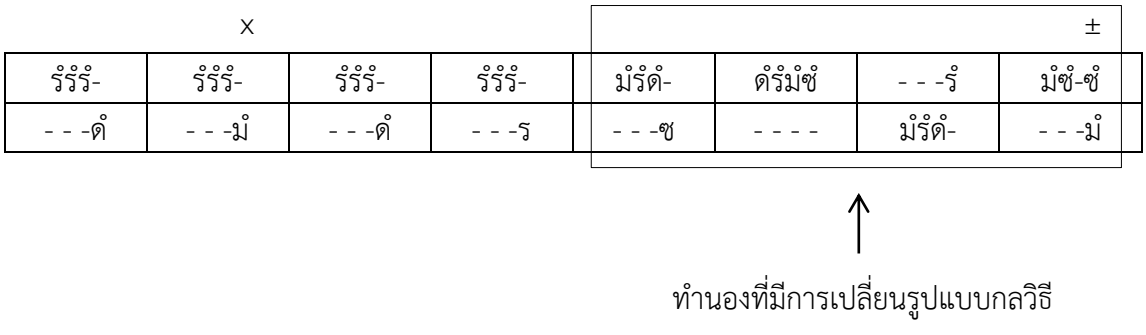


ดังจะเห็นว่าในห้องที่ ๒ ของแต่ละบรรทัดเป็นจุดที่ใช้กลวิธีการไขว้เหมือนกัน และในทุกๆ ต้นห้องของ ๔ ห้องหลังจะใช้กลวิธีการสะบัดเฉี่ยวเหมือนกัน รูปแบบของการดำเนินทำนองถูกจัดระบบออกมาในรูปของการใช้กลวิธีที่เหมือนกันในทุกๆ บรรทัด

ทำนองในบรรทัดที่ ๕ เป็นทำนองที่สรุปจบทำนองในช่วงที่ ๖ ทำนองใน ๔ ห้องแรกใช้กลวิธีการไขว้เป็นรูปแบบเดียวกับ ๓ บรรทัดที่ผ่านมาเพื่อแสดงความเหมือน จากนั้นใน ๔ ห้องหลังเป็นการแบ่งมือซ้ายขวาดำเนินทำนองเพื่อสรุปจบ กระสวนทำนองในห้องท้ายของบรรทัดมีความแตกต่างจากทำนองที่ผ่านมาทั้งหมด ลักษณะการดำเนินทำนองนี้ทำให้ทำนองที่เหมือนกันมาโดยตลอด ค่อยคลายออกไปสู่การใช้กลวิธีการกรอในพยางค์สุดท้ายของห้อง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ทำนองในบรรทัดที่ ๕



ทำนองในบรรทัดที่ ๖ ใช้กลวิธีการกรอต่อเนื่องจากท้ายบรรทัดที่ ๕ เสียงตกสุดท้ายของบรรทัดตกที่เสียงโด การกรอนี้เพื่อเป็นการคั่นกลวิธีที่จะเกิดขึ้นในช่วงทำนองถัดไป เพราะทุกครั้งที่มีการกรอแบบอิสระ หรือการลอยจังหวะเช่นนี้ ทำนองในช่วงถัดไปจะถูกเปลี่ยนสำนวนหรือกลวิธี

ทำนองในบรรทัดที่ ๖

±

- - - -	- - - -	- - - -	- - - ซ๋	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
- - - -	- - - -	- - - -	- - - ด๋	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -

การกรอจะทำอย่างอิสระอย่างไรก็ได้ เพียงแต่คำนึงถึงหน้าทับเท่านั้น เพื่อไม่ให้เกิดการคร่อมในการสวมทำนองลำดับถัดไป

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

กลุ่มทำนองลูกโยนที่ ๑ ช่วงที่ ๗

- -ดำ-	ดำดำ-ดำ	- -ดำ-	-รำ-ดำ	- -ดำ-	ดำดำ-ดำ	- -มำ-	-รำ-ดำ
ซซ-ซ	- -ซ-	-ซ- -	ซ-ซ-	ซซ-ซ	- -ซ-	-ซ- -	ซ-ซ-

- -ดำ-	ดำดำ-ดำ	- -ดำ-	-รำ-ดำ	- -ดำ-	ดำดำ-ดำ	- -มำ-	-รำ-ดำ
ซซ-ซ	- -ซ-	-ซ- -	ซ-ซ-	ซซ-ซ	- -ซ-	-ซ- -	ซ-ซ-

- -ซำ-	-ฟำ-มำ	- -มำ-	-รำ-ดำ	- -ซำ-	-ฟำ-มำ	- -มำ-	-รำ-ดำ
-ซ- -	ซ-ซ-	-ซ- -	ซ-ซ-	-ซ- -	ซ-ซ-	-ซ- -	ซ-ซ-

-ซำ-ฟำ	-มำ-ฟำ	-มำ-รำ	-ซำ-ดำ	-ซำ-ฟำ	-มำ-ฟำ	-มำ-รำ	-ซำ-ดำ
ซ-ซ-	ซ-ซ-	ซ-ซ-	ซ-ซ-	ซ-ซ-	ซ-ซ-	ซ-ซ-	ซ-ซ-

X X

- - -ร	- - -ดำ	- - -ฟำ	- - -ดำ	- - -ร	- - -ดำ	- - -ฟำ	- - -ดำ
ซซซ-	ซซซ-	ซซซ-	ซซซ-	ซซซ-	ซซซ-	ซซซ-	ซซซ-

X X X X

-ร-ดำ	-ฟำ-ดำ	-ร-ดำ	-ฟำ-ดำ	-ร-ดำ	-ฟำ-ดำ	-ร-ดำ	-ฟำ-ดำ
ซ-ซ-	ซ-ซ-	ซ-ซ-	ซ-ซ-	ซ-ซ-	ซ-ซ-	ซ-ซ-	ซ-ซ-

- -ทดำ	- -ทดำ	- -รำดำ	- -ทดำ	- -ทดำ	- -ทดำ	- -รำดำ	- -ทดำ
ซล- -	ทล- -	ทล- -	ทล- -	ซล- -	ทล- -	ทล- -	ทล- -

- -ทดำ	-ดำ-ดำ	-ดำ-ดำ	-ดำ-ดำ	- -ทดำ	-ดำ-ดำ	-ดำ-ดำ	-ดำ-ดำ
ซล- -	ท-ท-	ท-ท-	ท-ท-	ซล- -	ท-ท-	ท-ท-	ท-ท-

๔.๔.๑ กลุ่มเสียงลูกโยน เสียงโด

๔.๔.๒ กลุ่มเสียงปัญจมูล ด ร ม x ซ ล x

๔.๔.๓ กลวิธีพิเศษที่ใช้ การไขว้

ตัวอย่าง การไขว้ (บริเวณรูปวงกลม)

X X

- - -ร	- - -ดำ	- - -ฟำ	- - -ดำ	- - -ร	- - -ดำ	- - -ฟำ	- - -ดำ
ซซซ-	ซซซ-	ซซซ-	ซซซ-	ซซซ-	ซซซ-	ซซซ-	ซซซ-

๔.๔.๔ ความสัมพันธ์ระหว่างทำนองหลักกับทำนองเดี่ยว

การดำเนินทำนองลักษณะที่เป็นการดำเนินทำนองแบบอิสระโดยยืนที่ลูกโยนเสียงโด

๔.๔.๕ ลักษณะการดำเนินทำนอง

การดำเนินทำนองในบรรทัดที่ ๑-๒ เป็นลักษณะการดำเนินทำนองแบบซ้ำ ในการดำเนินทำนองของ ๒ บรรทัดนี้ไม่มีการใช้กลวิธีพิเศษ แต่ใช้การตีสลับมือซ้ายขวาผสมกับการใช้กระสวนจังหวะเพื่อทำให้ทำนองเกิดความพิเศษ

ทำนองในบรรทัดที่ ๑-๒

- -ด̣-	ด̣ด̣-ด̣	- -ด̣-	-ร̣-ด̣	- -ด̣-	ด̣ด̣-ด̣	- -ม̣-	-ร̣-ด̣
ซซ-ซ	- -ซ-	-ซ- -	ซ-ซ-	ซซ-ซ	- -ซ-	-ซ- -	ซ-ซ-

- -ด̣-	ด̣ด̣-ด̣	- -ด̣-	-ร̣-ด̣	- -ด̣-	ด̣ด̣-ด̣	- -ม̣-	-ร̣-ด̣
ซซ-ซ	- -ซ-	-ซ- -	ซ-ซ-	ซซ-ซ	- -ซ-	-ซ- -	ซ-ซ-

สังเกตทำนองในห้องที่ ๑-๒ และทำนองในห้องที่ ๕-๖ เป็นทำนองที่ประกอบด้วยเสียงเพียง ๒ เสียง คือเสียงโด และเสียงซอล ความพิเศษที่พบได้แก่การใช้มือซ้ายและมือขวา ในห้องที่ ๑ และ ๕ ใช้มือดังนี้ ซ้าย-ซ้าย-ขวา-ซ้าย ส่วนห้องที่ ๒ และ ๖ ใช้ ขวา-ขวา-ซ้าย-ขวา เป็นการใช้มือสลับกันถามตอบระหว่าง ๒ ห้อง ส่วนในห้องที่ ๓-๔ และ ๗-๘ ใช้มือมือสลับกันข้างละ ๑ พยางค์ มือซ้ายจะยืนอยู่ที่เสียงเดียวคือเสียงซอล ส่วนมือขวาจะเป็นมือที่ทำให้ทำนองเคลื่อนที่

ทำนองในบรรทัดที่ ๓ ประกอบด้วยทำนองที่เหมือนกัน ๒ ชุด ทำนองในบรรทัดที่ ๔ ประกอบด้วยทำนองนองที่เหมือนกัน ๒ ชุดเช่นกัน ทำนองใน ๒ บรรทัดนี้เป็นทำนองที่ต่างกัน แต่ใช้การตีสลับมือซ้ายขวาข้างละพยางค์เหมือนกัน มือซ้ายจะยืนที่เสียงซอล ส่วนมือขวาจะดำเนินทำนองเช่นเดียวกับทำนองในชุดที่ผ่านมา แต่เมื่อพิจารณาทำนองทั้ง ๒ บรรทัดแล้ว พบว่าทำนองในบรรทัดที่ ๔ เป็นทำนองที่ดัดแปลงจากทำนองในบรรทัดที่ ๓

ทำนองในบรรทัดที่ ๓-๔

- -ซ๋-	-ฟ๋-ม๋	- -ม๋-	-ร๋-ด๋	- -ซ๋-	-ฟ๋-ม๋	- -ม๋-	-ร๋-ด๋
-ซ- -	ซ-ซ-	-ซ- -	ซ-ซ-	-ซ- -	ซ-ซ-	-ซ- -	ซ-ซ-

-ซ๋-ฟ	-ม๋-ฟ	-ม๋-ร๋	-ซ๋-ด๋	-ซ๋-ฟ	-ม๋-ฟ	-ม๋-ร๋	-ซ๋-ด๋
ซ-ซ-	ซ-ซ-	ซ-ซ-	ซ-ซ-	ซ-ซ-	ซ-ซ-	ซ-ซ-	ซ-ซ-

ดังจะเห็นว่ากระสวนทำนองของทั้ง ๒ บรรทัดมีความแตกต่างกัน กระสวนทำนองของบรรทัดที่ ๓ ห้องที่เป็นเลขคี่ทำให้เกิดทำนองที่ยักเยื้อง แต่เมื่อถอดสารัตถะของทำนองทั้ง ๒ บรรทัด พบว่ามีความเหมือนกันดังนี้

สารัตถะของทำนองในบรรทัดที่ ๓

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

สารัตถะของทำนองในบรรทัดที่ ๔

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

ทำนองทั้ง ๒ มีความแตกต่างกันที่กระสวนทำนองเท่านั้น แต่ใช้เค้าโครงของเสียงตกในการประพันธ์เหมือนกัน ทำให้ทำนองในบรรทัดที่ ๔ มีความเร็วมากกว่าทำนองในบรรทัดที่ ๓ เป็นการจูงอารมณ์ของผู้ฟังให้เกิดความตื่นเต้นมากขึ้น ทำนองสารัตถะของทั้ง ๒ บรรทัดที่มีการซ้ำ ๔ เที่ยว ยังทำให้เห็นลักษณะการซ้ำ ซึ่งเป็นลักษณะเด่นของเพลงประเภทโยนอีกด้วย

ทำนองในบรรทัดที่ ๕ ดำเนินทำนองในลักษณะซ้ำชุดละ ๑ หน้าทับ มีการใช้กลวิธีการไขว้ โดยให้มือข้างซ้ายตียืนเสียง และยังคงใช้เสียงซอลเป็นเสียงยืน ฉะนั้นการไขว้มือในทำนองชุดนี้จึงใช้มือขวาเป็นมือไขว้ ซึ่งโดยปกติการไขว้มือมักจะใช้มือขวายืนเสียงมือซ้ายเป็นมือไขว้

ทำนองในบรรทัดที่ ๕

X				X			
- - -ร	- - -ด๋	- - -ฟ	- - -ด๋	- - -ร	- - -ด๋	- - -ฟ	- - -ด๋
ซซซ-	ซซซ-	ซซซ-	ซซซ-	ซซซ-	ซซซ-	ซซซ-	ซซซ-

ทำนองในบรรทัดที่ ๖ เป็นทำนองที่มีลักษณะการซ้ำเช่นเดียวกับในบรรทัดที่ ๕ แตกต่างตรงที่แต่ละชุดมีความยาว ๒ ห้องโน้ต ทำนองในบรรทัดนี้จึงมีการซ้ำ ๔ เที่ยว มีการใช้กลวิธีการไขว้

และมือซ้ายยังคงยืนที่เสียงซอลเช่นเดิม จะเห็นว่าทำนองตั้งแต่บรรทัดที่ ๑-๖ นั้นมือซ้ายยืนที่เสียงซอลเช่นเดียวกันหมดโดยไม่มีเสียงอื่นปน

ทำนองในบรรทัดที่ ๖

X		X		X		X	
-ร-ด̣	-ฟ-ด̣	-ร-ด̣	-ฟ-ด̣	-ร-ด̣	-ฟ-ด̣	-ร-ด̣	-ฟ-ด̣
ซ-ซ-	ซ-ซ-	ซ-ซ-	ซ-ซ-	ซ-ซ-	ซ-ซ-	ซ-ซ-	ซ-ซ-

เมื่อพิจารณาทำนองในบรรทัดที่ ๖ พบว่ามีการนำลูกตกของทำนองในบรรทัดที่ ๕ มาใช้ในการประพันธ์ แต่เป็นการย่อให้สั้นลงจากทำนองต้นแบบดังนี้

ลูกตกของทำนองในบรรทัดที่ ๕

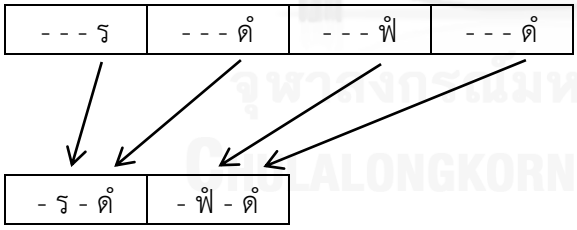
- - - ร	- - - ด̣	- - - ฟ	- - - ด̣	- - - ร	- - - ด̣	- - - ฟ	- - - ด̣

ลูกตกของทำนองในบรรทัดที่ ๖

- ร - ด̣	- ฟ - ด̣	- ร - ด̣	- ฟ - ด̣	- ร - ด̣	- ฟ - ด̣	- ร - ด̣	- ฟ - ด̣

ดังจะเห็นว่าทำนองลูกตกของบรรทัดที่ ๕ ความยาว ๔ ห้องโน้ตนั้น ถูกบีบลงให้เหลือเพียง ๒ ห้องโน้ต

ทำนองลูกตกที่ถูกบีบลง



ทำนองในบรรทัดที่ ๗ เป็นลักษณะทำนองซ้ำ เป็นทำนองในกลุ่มจบลูกโยนที่ ๑ ใช้วิธีการแบ่งมือซ้ายขวาข้างละ ๒ พยางค์ ทำนอง ๑ ชุดมี ๔ ห้องโน้ต ทำนองสำคัญลงท้ายของ ๔ ห้องโน้ตมีจำนวน ๓ ห้องที่ลงท้ายด้วยเสียงทีและเสียงโด

ทำนองในบรรทัดที่ ๗

- -ทด̣	- -ทด̣	- -ร̣ด̣	- -ทด̣	- -ทด̣	- -ทด̣	- -ร̣ด̣	- -ทด̣
ซล- -	ทล- -	ทล- -	ทล- -	ซล- -	ทล- -	ทล- -	ทล- -

ทำนองในบรรทัดที่ ๘ เป็นลักษณะทำนองซ้ำเช่นเดียวกับบรรทัดที่ ๗ เสียงโน้ตสำคัญของทำนองชุดนี้ได้แก่เสียงทีและเสียงโด ในทำนอง ๔ ห้องโน้ต ใช้เสียงทีและเสียงสลับกันตั้งแต่ห้องที่ ๒-๔ ด้วยลักษณะมือซ้องที่เป็นการสลับกันถี่แบบนี้ทำให้ทำนองที่ออกมามีความถี่กว่าทำนองในบรรทัดที่ ๗

ทำนองในบรรทัดที่ ๘

- -ทดˌ	-ดˌ-ดˌ	-ดˌ-ดˌ	-ดˌ-ดˌ	- -ทดˌ	-ดˌ-ดˌ	-ดˌ-ดˌ	-ดˌ-ดˌ
ซล- -	ท-ท-	ท-ท-	ท-ท-	ซล- -	ท-ท-	ท-ท-	ท-ท-

เมื่อพิจารณาทำนองที่ปรากฏในบรรทัดที่ ๗-๘ พบว่ามีการใช้เสียงที ซึ่งไม่ใช่เสียงหลักในทางเพียงออบนที่มีกลุ่มเสียงปัญจมูล ด ร ม x ซ ล x แต่เสียงทีที่เป็นเสียงหลุมของทางเพียงออบนนี้เป็นเสียงหลักของทางเพียงออล่างที่มีกลุ่มเสียงปัญจมูลคือ ซ ล ท x ร ม x ฉะนั้นผู้วิจัยจึงพิจารณาทำนองลูกโยนต่อไปพบว่า ทำนองลูกโยนต่อไปนั้นใช้ทางเพียงออล่างที่มีกลุ่มเสียงปัญจมูล ซ ล ท x ร ม x เป็นหลักในการดำเนินทำนอง จึงสรุปได้ว่าเสียงทีที่ปรากฏอยู่ในทำนองจบลูกโยนที่ ๑ มีหน้าที่เป็นสะพานในการเชื่อมทำนองลูกโยนต่อไปให้มีความกลมกลืน ที่ว่าทำให้เกิดความกลมกลืนเพราะว่าเสียงที่ไม่ได้เป็นเสียงหลักในกลุ่มปัญจมูลเมื่อเข้ามารวมอยู่ด้วยกันแล้วจะทำให้เกิดการขัดหู แต่เสียงทีกลับเป็นเสียงที่ปรากฏในลูกโยนต่อไป เมื่อทำนองดำเนินไปถึงลูกโยนต่อไปเสียงที่เพี้ยนนั้นจะค่อยถูกทำนองลูกโยนกลืนจนสนิท ทำให้การปรับเปลี่ยนทางในการบรรเลงเป็นไปอย่างสละสลวยฟังแล้วไม่หักอารมณ์มากเพราะใช้เสียงทีในการผสานทำนองนั่นเอง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

กลุ่มทำนองลูกโยนที่ ๒

การดำเนินทำนองของกลุ่มลูกโยนที่ ๒ นี้ ผู้วิจัยได้แบ่งย่อยทำนองออกเป็น ๒ ช่วง ตามลักษณะการดำเนินทำนองดังนี้

กลุ่มทำนองลูกโยนที่ ๒ ช่วงที่ ๑

- -ทดˌ	-ดˌ-ดˌ	- -ดˌรˌ	-รˌ-รˌ	- -รˌม	-มˌ-มˌ	- -มˌฟˌ	-ฟˌ-ฟˌ
ซล- -	ท-ท-	ลท- -	ดˌ-ดˌ-	ทดˌ- -	รˌ-รˌ-	ดˌรˌ- -	มˌ-มˌ-

- -ฟˌซˌ	-ซˌ-ซˌ	- -ซˌลˌ	-ลˌ-ลˌ	-ทˌ-ลˌ	-ซˌ-ลˌ	-ซˌ-ฟˌ	-มˌ-รˌ
รˌมˌ- -	ฟˌ-ฟˌ-	มˌฟˌ- -	ซˌ-ซˌ-	ซˌ-ซˌ-	ฟˌ-ฟˌ-	ฟˌ-มˌ-	รˌ-ดˌ-

-ลˌ- -	ลˌซˌ- -	ลˌซˌ- -	มˌรˌ- -	มˌรˌ- -	ทล- -	ทล- ลท	ดˌ - - -
- -ซˌมˌ	- -มˌรˌ	- มˌรˌดˌ	- -ดˌท	- ทลซ	- -ซร	- ซ - -	- ร - -

±

- - -ม	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - -รˌ	- - - -	- - -มˌ
- - -ร	- - - -	- - - -	- - - -	- - -ร	- - - -	- - - -	- - -รˌ

±

- - - -	- - - -	- - - -	- - -ซˌ	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
- - - -	- - - -	- - - -	- - -รˌ	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -

๔.๔.๑ กลุ่มเสียงลูกโยน เสียงเร

๔.๔.๒ กลุ่มเสียงปัญจมูล ด ร ม x ซ ล x

๔.๔.๓ กลวิธีพิเศษที่ใช้ การสะบัดเฉี่ยว การกรอ การกวาดขึ้น

ตัวอย่าง การสะบัดเฉี่ยว (บริเวณรูปวงกลม)

-ลˌ- -	ลˌซˌ- -	ลˌซˌ- -	มˌรˌ- -	มˌรˌ- -	ทล- -	ทล- ลท	ดˌ - - -
- -ซˌมˌ	- -มˌรˌ	- มˌรˌดˌ	- -ดˌท	- ทลซ	- -ซร	- ซ - -	- ร - -

ตัวอย่าง การกรอ (บริเวณรูปวงกลม)

			±				
- - - -	- - - -	- - - -	- - -ซ์	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
- - - -	- - - -	- - - -	- - -ร์	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -

ตัวอย่าง การกวาดขึ้น (บริเวณรูปสี่เหลี่ยม)

±							±
- - -ม	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - -ร์	- - - -	- - -ม์
- - -ร	- - - -	- - - -	- - - -	- - -ร	- - - -	- - - -	- - -ร์

๔.๔.๔ ความสัมพันธ์ระหว่างทำนองหลักกับทำนองเดี่ยว

ทำนองหลัก

- - -ด	- - รม	- ม - -	รม-ร
-ซ์ - -	- ด - -	- - รด	- - -ล์

- - ซซ	-ล-ท	-ซ-ล	- - ทท	- - - ซ	ลท-ล	-ซ-ฟ	-ม-ร
- ซ์ - -	-ล์-ท์	-ซ์-ล์	- ท์ - -	- ซ์ - -	- ท์-ล์	-ซ์-ฟ์	-ม์-ร์

-ร-ท	- ล- -	- - ล์ท์	- -ดร	- - รม	- -ฟซ	-ล- -	ซฟ- -
-ซ์- -	ล์ซ์-ร์	- ซ์ - -	ล์ท์- -	- ด - -	รม- -	ฟ-ซฟ	- -มร

-ร-ร	-ร-ร	-ร-ร	-ร-ร	-ร-ร	-ร-ร	-ร-ร	-ร-ร
---ซ์	---ร์	---ซ์	---ร์	---ซ์	---ร์	---ซ์	---ร์

ความสัมพันธ์กับทำนองเดี่ยว

จากการวิเคราะห์ความสัมพันธ์ของทำนองหลักในลูกโยนที่ ๒ กับทำนองเดี่ยวในช่วงนี้พบว่าทำนองหลักในบรรทัดที่ ๑-๒ และทำนองเดี่ยวในบรรทัดที่ ๑-๒ มีลักษณะของการดำเนินทำนองคล้ายกัน คือ ทำนองหลักในบรรทัดที่ ๑ ทั้งหน้าทับยังใช้เสียงที่เป็นเสียงหลักของกลุ่มเสียงปัญจมูล ด ร ม x ซ ล x แต่สังเกตเห็นว่ามีความแตกต่างจากทำนองหลักในลูกโยนที่ ๑ เพราะทุกห้องท้ายของหน้าทับในลูกโยนที่ ๑ จะตกที่เสียงโด แต่ทำนองในบรรทัดที่ ๑ ท้ายหน้าทับนี้ตกเสียงเร

ทำนองหลักในบรรทัดที่ ๑

- - -ด	- - รม	- ม - -	รม-ร
-ซฺ - -	- ด - -	- - รด	- - -ลฺ

ทำนองในบรรทัดนี้มีการเปลี่ยนเสียงลูกตกไปจากลูกโยนที่ ๑ เพื่อเป็นการเริ่มย้ายกลุ่มเสียงปัญจมูลจากเสียง ด ร ม x ซ ล x เป็นเสียง ซ ล ท x ร ม x

จากนั้นทำนองหลักในบรรทัดที่ ๒ เป็นทำนองที่ได้ใช้เสียงหลักในกลุ่มเสียงปัญจมูล ซ ล ท x ร ม x เกือบทั้งบรรทัด มีเพียงตัวโน้ตเดียวที่ใช้เสียงฟา ซึ่งเป็นเสียงหลุมของกลุ่มเสียงปัญจ-มูลนี้ปรากฏอยู่

ทำนองหลักในบรรทัดที่ ๒

- - ซซ	-ล-ท	-ซ-ล	- - ทท	- - - ซ	ลท-ล	-ซ-ฟ	-ม-ร
- ซฺ - -	-ลฺ-ทฺ	-ซฺ-ลฺ	- ทฺ - -	- ซฺ - -	- ทฺ-ลฺ	-ซฺ-ฟฺ	-มฺ-รฺ

ลักษณะของทำนองหลักในบรรทัดที่ ๑-๒ ดังที่กล่าวมานี้คือการค่อยผันแปรจากทางเพียงออบนมาสู่ทางเพียงออล่างด้วยความกลมกลืน

ส่วนทำนองเดี่ยวในบรรทัดที่ ๑-๒ มีการใช้เสียงในการดำเนินทำนองลักษณะเดียวกับทำนองหลัก คือ ใช้เสียงครบ ๗ เสียง ในการดำเนินทำนองเพื่อเปลี่ยนทางในการบรรเลง

ทำนองเดี่ยวในบรรทัดที่ ๑-๒

- -ทดˌ	-ดˌ-ดˌ	- -ดˌรˌ	-รˌ-รˌ	- -รˌม	-มˌ-มˌ	- -มˌฟˌ	-ฟˌ-ฟˌ
ซล- -	ท-ท-	ลท- -	ดˌ-ดˌ-	ทดˌ- -	รˌ-รˌ-	ดˌรˌ- -	มˌ-มˌ-

- -ฟˌซˌ	-ซˌ-ซˌ	- -ซˌลˌ	-ลˌ-ลˌ	-ทˌ-ลˌ	-ซˌ-ลˌ	-ซˌ-ฟˌ	-มˌ-รˌ
รˌมˌ- -	ฟˌ-ฟˌ-	มˌฟˌ- -	ซˌ-ซˌ-	ซˌ-ซˌ-	ฟˌ-ฟˌ-	ฟˌ-มˌ-	รˌ-ดˌ-

สังเกตได้ว่ามีการใช้เสียงครบทุกเสียงเพื่อประโยชน์ของการย้ายทางในการบรรเลง ข้อสังเกตของความสัมพันธ์ระหว่างทำนองหลักและทำนองเดี่ยวอีกประการหนึ่งคือ ทำนองหลัก ๔ ห้องหลังในบรรทัดที่ ๒ เป็นทำนองทำนองเดี่ยวในบรรทัดที่ ๒

ทำนองหลัก ๔ ห้องหลังในบรรทัดที่ ๒

- - - ซ	ลท-ล	-ซ-ฟ	-ม-ร
- ซฺ - -	- ทฺ-ลฺ	-ซฺ-ฟฺ	-มฺ-รฺ

ในการวิเคราะห์ความสัมพันธ์นี้ผู้วิจัยได้ถอดทำนองสารัตถะของทำนองหลักและทำนองเดี่ยวปรากฏว่ามีการใช้ทำนองสารัตถะของทำนองหลักในการประพันธ์

ทำนองสารัตถะ ๔ ห้องหลังในบรรทัดที่ ๒

- ซ - ซ	- ล - ล	- ซ - ฟ	- ม - ร

ทำนองเดี่ยวในบรรทัดที่ ๒

- -ฟ์ซ์	-ซ์-ซ์	- -ซ์ล์	-ล์-ล์	-ท์-ล์	-ซ์-ล์	-ซ์-ฟ์	-ม์-ร์
ร์ม์- -	ฟ์-ฟ์-	ม์ฟ์- -	ซ์-ซ์-	ซ์-ซ์-	ฟ์-ฟ์-	ฟ์-ม์-	ร์-ด์-

ถ้าสังเกตโดยผิวเผินจะไม่เห็นว่ามีการนำต้นแบบมาจากทำนองหลัก ๔ ห้องหลักในบรรทัดที่ ๒ อย่างใด แต่เมื่อถอดสารัตถะของทำนองเดี่ยวพบว่ามีทำนองสารัตถะเดียวกันดังนี้

ทำนองสารัตถะของทำนองเดี่ยวในบรรทัดที่ ๒

- - - ซ	- - - ซ	- - - ล	- - - ล	- - - ซ	- - - ฟ	- - - ม	- - - ร

ดังจะเห็นได้ว่าทำนองสารัตถะที่ปรากฏในทำนองเดี่ยวบรรทัดที่ ๒ นี้ ได้นำเอาสารัตถะของทำนองหลัก ๔ ห้องหลังในบรรทัดที่ ๒ มาขยายออก ๑ เท่าตัว

ความสัมพันธ์ระหว่างทำนองหลักและทำนองเดี่ยวในจุดต่อไปได้แก่ทำนองหลักในบรรทัดที่ ๓ และทำนองเดี่ยวในบรรทัดที่ ๓

ทำนองหลักบรรทัดที่ ๓

-ร-ท	- ล- -	- - ลฺทฺ	- -ดร	- - รม	- -ฟซ	-ล- -	ซฟ- -
-ซฺ- -	ลฺซฺ-รฺ	- ซฺ - -	ลฺทฺ- -	- ด - -	รม- -	ฟ-ซฟ	- -มร

ทำนองเดี่ยวบรรทัดที่ ๓

-ล์- -	ล์ซ์- -	ล์ซ์- -	ม์ร์- -	ม์ร์- -	ทล- -	ทล- ลท	ด์ - - -
- -ซ์ม์	- -ม์ร์	- ม์ร์ด์	- -ด์ท	- ทลซ	- -ซร	- ซ - -	- ร - -

ทำนองเดี่ยวในบรรทัดที่ ๓ นี้อาศัยเค้าโครงของทำนองหลักในการประพันธ์ ทำนองหลักเป็นลักษณะของสำนวนฆ้องที่จะส่งทำนองสู่ลูกโยนที่เสียงเร ทำนองเดี่ยวก็เช่นกันเป็นทำนองที่ดัดแปลงโครงสร้างของทำนองหลักเพื่อส่งทำนองสู่ลูกโยนที่เสียงเร มีความยาวของทำนองเท่ากันคือ ๒ หน้าทับ

ความสัมพันธ์ของทำนองหลักในบรรทัดที่ ๔ ซึ่งเป็นทำนองลูกโยนที่ยืนเสียงเรนั้น เป็นทำนองหลักที่ใช้เป็นฐานในการคิดทำนองอิสระตั้งแต่ทำนองเดี่ยวในบรรทัดที่ ๔ จนถึงจบลูกโยนที่ ๒

ทำนองหลักบรรทัดที่ ๔

-ร-ร	-ร-ร	-ร-ร	-ร-ร	-ร-ร	-ร-ร	-ร-ร	-ร-ร
---ซฺ	---รฺ	---ซฺ	---รฺ	---ซฺ	---รฺ	---ซฺ	---รฺ

๔.๔.๕ ลักษณะการดำเนินทำนอง

การดำเนินทำนองในบรรทัดที่ ๑-๒ เป็นการดำเนินทำนองโดยการแบ่งมือซ้ายขวา ไม่มีการใช้กลวิธีพิเศษ ทำนองในบรรทัดที่ ๑-๒ มีการใช้เสียงครบ ๗ เสียงในการเคลื่อนที่ เป็นทำนองตั้งต้นของการเข้าสู่ลูกโยนที่ ๒ ทำนองตั้งแต่ต้นบรรทัดที่ ๑ จนถึงห้องที่ ๔ ของบรรทัดที่ ๒ เคลื่อนที่ขึ้นไปทีละเสียง จากนั้นใน ๔ ห้องท้ายของบรรทัดที่ ๒ ได้เคลื่อนที่ย้อนกลับลงมาทางต่ำ

ลักษณะการแบ่งมือของบรรทัดที่ ๑-๒ นี้ เป็นลักษณะการใช้มือที่มีความต่อเนื่องมาจากท้ายของทำนองลูกโยนที่ ๑ ดังนี้

ทำนองหน้าทับสุดท้ายในลูกโยนที่ ๑

- -ทดำ	-ดำ-ดำ	-ดำ-ดำ	-ดำ-ดำ
ซล- -	ท-ท-	ท-ท-	ท-ท-

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ทำนองบรรทัดที่ ๑ ในลูกโยนที่ ๒

- -ทดำ	-ด-ดำ	- -ดรำ	-ร-รำ	- -รม	-ม-มำ	- -มฟำ	-ฟ-ฟำ
ซล- -	ท-ท-	ลท- -	ด-ด-	ทด- -	ร-ร-	ดรำ- -	ม-ม-

- -ฟซำ	-ซ-ซำ	- -ซลำ	-ล-ลำ
รมำ- -	ฟ-ฟ-	มฟำ- -	ซ-ซ-

ดังจะเห็นได้ว่าทำนอง ๒ ห้องแรกของหน้าทับสุดท้ายในลูกโยนที่ ๑ มีลักษณะการแบ่งมือดังนี้ ซ้าย-ซ้าย-ขวา-ขวา-ซ้าย-ขวา-ซ้าย-ขวา ซึ่งในลูกโยนที่ ๒ บรรทัดแรกมีการนำลักษณะการแบ่งมือดังกล่าวมาเชื่อมทำนองระหว่างลูกโยน เสียงที่เป็นเสียงเริ่มต้นก็เป็นเสียงเดียวกัน ลักษณะการแบ่งมือนี้ยังชี้ให้เห็นวิธีการทอนแบบหนึ่ง เนื่องจากความต่อเนื่องของทำนองในหน้าทับสุดท้ายของลูกโยนที่ ๑ มีความยาวเท่ากับ ๔ ห้องโน้ต แต่ในบรรทัดแรกของลูกโยนที่ ๒ นำมาทอนเหลือเพียง ๒ ห้องโน้ตเท่านั้น จากนั้นใช้วิธีการทอนมือในลักษณะนี้ไปจนถึงบรรทัดที่ ๒ แต่เคลื่อนตำแหน่งของเสียงขึ้นไปทีละ ๑ เสียง

การดำเนินทำนองในบรรทัดที่ ๓ เป็นทำนองตั้งต้นสู่ลูกโยนเสียงเร พบว่ามีการใช้เสียงส่วนมากที่เป็นกลุ่มเสียงหลักของทางเพียงออล่าง เพื่อนำเข้าเสียงหลักของลูกโยนในเสียงเร

ทำนองในบรรทัดที่ ๓

-ลำ- -	ลซำ- -	ลซำ- -	มรำ- -	มรำ- -	ทล- -	ทล- ลท	ด - - -
- -ซมำ	- -มรำ	- มรำด	- -ดท	- ทลซ	- -ซร	- ซ - -	- ร - -

ทำนองในบรรทัดที่ ๔-๕ ใช้กลวิธีการกรอ และการกวาด ให้ความอิสระในการลอยจังหวะเคลื่อนที่อยู่ที่เสียงเรเป็นหลัก

ทำนองในบรรทัดที่ ๔-๕

±

							±
- - -ม	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - -รำ	- - - -	- - -มำ
- - -ร	- - - -	- - - -	- - - -	- - -ร	- - - -	- - - -	- - -รำ

±

- - - -	- - - -	- - - -	- - -ซำ	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
- - - -	- - - -	- - - -	- - -รำ	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -

สังเกตว่าการกรอในแต่ละจุดนั้นใช้คู่เสียงที่ไม่ใช่เสียงเดียวกัน แต่มีความประสงค์เน้นที่เสียงเร ข้อสังเกตอีกประการได้แก่ทำนองระหว่างการกรอแต่ละจุด คือ ทำนองกรอในจุดแรกไปจุดที่ ๒ ใช้กลวิธีการกวาดขึ้นเพื่อย้ายตำแหน่งของการกรอขึ้นไปที่คู่เสียงเดียวกันในทางสูง และจากการกรอจุดที่ ๒ ไปจุดที่ ๓ ใช้การเคลื่อนมือขวาจากเสียงมีขึ้นไปที่เสียงซอล วิธีการดังที่กล่าวมาทำให้เสียงที่เกิดจากการกรอมีความแตกต่างกันใน ๓ จุดแต่ยังคงมีเสียงเรเป็นเสียงหลักดังเดิม

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

กลุ่มทำนองลูกโยนที่ ๒ ช่วงที่ ๒

รำท- -	รำมำ- -	รำซำ- -	รำมำ- -	รำท- -	รำมำ- -	รำซำ- -	รำมำ- -
- - -ร	- - -ร	- - -ร	- - -ร	- - -ร	- - -ร	- - -ร	- - -ร

-ลท-	รำมำรำ-	ทำลำซำ-	รำมำรำ-	-ลท-	รำมำรำ-	ซำลำทำ-	รำมำรำ-
ซ- -ร	- - -ร	- - -ซ	- - -ร	ซ- -ร	- - -ร	- - -ซ	- - -ร

-ลท-	รำมำรำ-	ทำลำซำ-	รำมำรำ-	-ลท-	รำมำรำ-	ซำลำทำ-	รำมำรำ-
ซ- -ร	- - -ร	- - -ซ	- - -ร	ซ- -ร	- - -ร	- - -ซ	- - -ร

ทำลำซำ-	รำมำรำ-	ซำลำทำ-	รำมำรำ-	ทำลำซำ-	รำมำรำ-	ซำลำทำ-	รำมำรำ-
- - -ซ	- - -ร	- - -ซ	- - -ร	- - -ซ	- - -ร	- - -ซ	- - -ร

ซำลำทำ-	รำมำรำ-	ซำลำทำ-	รำมำรำ-	ซำลำทำ-	รำมำรำ-	ซำลำทำ-	รำมำรำ-
- - -ซ	- - -ร	- - -ซ	- - -ร	- - -ซ	- - -ร	- - -ซ	- - -ร

ซำฟำ- -	ซำฟำ- -	ซำฟำ- -	ซำฟำ- -	มำรำ - รำมำ	- -ฟำซำ	-ลำ- -	ซำฟำ- -
- -มำรำ	- -มำรำ	- -มำรำ	- -มำรำ	- ดำ - -	รำมำ- -	ฟำ-ซำฟำ	- -มำรำ

๔.๔.๑ กลุ่มเสียงลูกโยน เสียงเร

๔.๔.๒ กลุ่มเสียงปัญจมูล ซ ล ท x ร ม x

๔.๔.๓ กลวิธีพิเศษที่ใช้ การสะบัดเฉี่ยว

ตัวอย่าง การเฉี่ยว (บริเวณรูปวงกลม)

ซำฟำ- -	ซำฟำ- -	ซำฟำ- -	ซำฟำ- -	มำรำ - รำมำ	- -ฟำซำ	-ลำ- -	ซำฟำ- -
- -มำรำ	- -มำรำ	- -มำรำ	- -มำรำ	- ดำ - -	รำมำ- -	ฟำ-ซำฟำ	- -มำรำ

๔.๔.๔ ความสัมพันธ์ระหว่างทำนองหลักกับทำนองเดี่ยว

การดำเนินทำนองลักษณะที่เป็นการดำเนินทำนองแบบอิสระโดยยึนที่ลูกโยนเสียงเร

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

๔.๔.๕ ลักษณะการดำเนินทำนอง

ทำนองในบรรทัดที่ ๑ ดำเนินทำนองในลักษณะซ้ำ ไม่มีการใช้กลวิธีพิเศษ แต่ใช้การจัดกระสวนจังหวะเพื่อให้เกิดความน่าฟัง มือซ้ายตียืนที่ท้ายห้องเสียงเรเสมอ มือขวาเคลื่อนที่ไปทางซ้ายและขวาในลักษณะที่ใช้เสียงเรเป็นฐานในการเริ่มเคลื่อนที่

ทำนองในบรรทัดที่ ๑

รำท- -	รำมำ- -	รำซำ- -	รำมำ- -	รำท- -	รำมำ- -	รำซำ- -	รำมำ- -
- - -ร	- - -ร	- - -ร	- - -ร	- - -ร	- - -ร	- - -ร	- - -ร

กระสวนจังหวะในบรรทัดที่ ๑ ที่ถูกจัดให้มีลักษณะการกระชั้นหน้า

x x - x	x x - x	x x - x	x x - x	x x - x	x x - x	x x - x	x x - x

ทำนองในบรรทัดที่ ๒-๓ เป็นการดำเนินทำนองในลักษณะซ้ำ ความยาวของทำนองเท่ากับ ๒ หน้าทับ มือซ้ายตกที่เสียงเรทุกๆ ๒ ห้องโน้ต ใช้มือขวาในการเคลื่อนที่ของเสียง

ทำนองในบรรทัดที่ ๒-๓

-ลท-	รำมำรำ-	ทำลำซำ-	รำมำรำ-	-ลท-	รำมำรำ-	ซำลำทำ-	รำมำรำ-
ซ- -ร	- - -ร	- - -ซ	- - -ร	ซ- -ร	- - -ร	- - -ซ	- - -ร

-ลท-	รำมำรำ-	ทำลำซำ-	รำมำรำ-	-ลท-	รำมำรำ-	ซำลำทำ-	รำมำรำ-
ซ- -ร	- - -ร	- - -ซ	- - -ร	ซ- -ร	- - -ร	- - -ซ	- - -ร

จากการพิจารณาพบว่าทำนองทำนองใน ๑ ชุด จะมีการดำเนินทำนองที่คล้ายกันเพียงแต่เปลี่ยนทำนองในช่วงท้าย

ทำนองที่เปลี่ยน

-ลท-	รำมำรำ-	ทำลำซำ-	รำมำรำ-	-ลท-	รำมำรำ-	ซำลำทำ-	รำมำรำ-
ซ- -ร	- - -ร	- - -ซ	- - -ร	ซ- -ร	- - -ร	- - -ซ	- - -ร

ทำนองที่เปลี่ยนในช่วงท้าย

ทำนองที่เป็นลูกตกเสียงเรในทุกๆ ๒ ห้องโน้ตนั้น เป็นทำนองที่เหมือนกันทุกห้อง

ลักษณะการยืนเสียงเรในทุก ๒ ห้องโน้ต

-ลท-	รฺมฺรฺ-	ทฺลฺซฺ-	รฺมฺรฺ-	-ลท-	รฺมฺรฺ-	ซฺลฺทฺ-	รฺมฺรฺ-
ซ- -ร	- - -ร	- - -ซ	- - -ร	ซ- -ร	- - -ร	- - -ซ	- - -ร

ทำนองในบรรทัดที่ ๔ ดำเนินทำนองในลักษณะการซ้ำ และได้ทอนทำนองลงจากทำนองต้นแบบในบรรทัดที่ ๒-๓

ทำนองในบรรทัดที่ ๔

ทฺลฺซฺ-	รฺมฺรฺ-	ซฺลฺทฺ-	รฺมฺรฺ-	ทฺลฺซฺ-	รฺมฺรฺ-	ซฺลฺทฺ-	รฺมฺรฺ-
- - -ซ	- - -ร	- - -ซ	- - -ร	- - -ซ	- - -ร	- - -ซ	- - -ร

ทำนองมีลักษณะการซ้ำชุดละ ๑ หน้าทับ เป็นทำนองที่มีการทอนมาจากทำนองในบรรทัดที่ ๒-๓ ดังนี้

ทำนองในบรรทัดที่ ๒ (ทำนองในรูปสี่เหลี่ยมคือทำนองที่ถูกนำมาใช้เป็นทำนองในบรรทัดที่ ๔)

-ลท-	รฺมฺรฺ-	ทฺลฺซฺ-	รฺมฺรฺ-	-ลท-	รฺมฺรฺ-	ซฺลฺทฺ-	รฺมฺรฺ-
ซ- -ร	- - -ร	- - -ซ	- - -ร	ซ- -ร	- - -ร	- - -ซ	- - -ร

ทำนองในบรรทัดที่ ๕ เป็นทำนองที่ทอนลงมาจากบรรทัดที่ ๔ อีกชั้นหนึ่ง ดังนี้

ทำนองในบรรทัดที่ ๕

ซฺลฺทฺ-	รฺมฺรฺ-	ซฺลฺทฺ-	รฺมฺรฺ-	ซฺลฺทฺ-	รฺมฺรฺ-	ซฺลฺทฺ-	รฺมฺรฺ-
- - -ซ	- - -ร	- - -ซ	- - -ร	- - -ซ	- - -ร	- - -ซ	- - -ร

ทำนองในบรรทัดที่ ๔ (ทำนองในรูปสี่เหลี่ยมคือทำนองที่ถูกนำมาใช้เป็นทำนองในบรรทัดที่ ๕)

ทฺลฺซฺ-	รฺมฺรฺ-	ซฺลฺทฺ-	รฺมฺรฺ-	ทฺลฺซฺ-	รฺมฺรฺ-	ซฺลฺทฺ-	รฺมฺรฺ-
- - -ซ	- - -ร	- - -ซ	- - -ร	- - -ซ	- - -ร	- - -ซ	- - -ร

เมื่อพิจารณาทำนองในบรรทัดที่ ๒-๕ พบว่าเป็นทำนองที่มีรูปแบบการดำเนินทำนองในลักษณะเดียวกันคือใช้มือขวาในการเคลื่อนที่ มือซ้ายยืนเสียงเรทุก ๒ ห้องโน้ต ลักษณะการดำเนิน

ทำนองเป็นการซ้ำชุดละ ๒ รอบแล้วจึงทอนทำนองลงโดยการนำทำนอง ๒ ห้องท้ายของชุดที่ยาวกว่ามาใช้

ทำนองในบรรทัดที่ ๖ ใน ๔ ห้องแรกเป็นการดำเนินทำนองเพื่อทอนเสียงลูกตกให้มีความถี่ขึ้นจากที่ตกเสียงเรในทุก ๒ ห้องโน้ตให้ตกเสียงเรในทุกห้องโน้ต โดยการแบ่งมือข้างละ ๒ พยางค์ ทำนองใน ๔ ห้องหลังเป็นทำนองสรุปจบกลุ่มเสียงโยนที่ ๒ ก่อนที่จะเข้าทำนองเนื้อแท้ของเพลง

ทำนองในบรรทัดที่ ๖

ซ๋ฟ๋- -	ซ๋ฟ๋- -	ซ๋ฟ๋- -	ซ๋ฟ๋- -	ม๋ร๋ - ร๋ม๋	- -ฟ๋ซ๋	-ล๋- -	ซ๋ฟ๋- -
- -ม๋ร๋	- -ม๋ร๋	- -ม๋ร๋	- -ม๋ร๋	- ด๋ - -	ร๋ม๋- -	ฟ๋-ซ๋ฟ๋	- -ม๋ร๋

เป็นที่น่าสังเกตว่าทำนองในลูกโยนที่ ๒ ช่วงที่ ๒ นี้มีการใช้กลวิธีพิเศษเพียงครั้งเดียว ได้แก่ การเฉี่ยวที่ห้องที่ ๕ บรรทัดที่ ๖ นอกนั้นใช้วิธีการยืนเสียงเรที่มือซ้าย มือขวาเดินทำนองขึ้นลง จากนั้นทอนทำนองลงแต่การคงรูปแบบของการแบ่งมือเอาไว้

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

กลุ่มทำนองเนื้อแท้เพลงกราวใน

การวิเคราะห์ทำนองเนื้อแท้เพลงกราวในนี้ ผู้วิจัยจะทำการวิเคราะห์ที่แตกต่างไปจากการวิเคราะห์ทำนองในลูกโยน เพราะทำนองเนื้อแท้เพลงกราวในเป็นทำนองที่มีความตายตัวไม่สามารถขยาย-ทอน ได้เหมือนกับทำนองที่เป็นลูกโยน ทำนองเนื้อแท้ของเพลงกราวในนี้มีทำนองที่เป็นส่วนซ้ำและเมื่อนับจังหวะหน้าทับรวมกันแล้วมีความยาวทั้งหมด ๓๐ หน้าทับ ในการประพันธ์ทำนองเดี่ยวเพลงกราวในของฆ้องมอญวงใหญ่นั้นจะขยายจากอัตราจังหวะสองชั้นเป็นอัตราจังหวะสามชั้น ฉะนั้นในการวิเคราะห์ผู้วิจัยจะวิเคราะห์ทำนองเนื้อแท้เพลงกราวในโดยใช้ทำนองหลักเป็นฐาน แบ่งกลุ่มการวิเคราะห์ตามการซ้ำของทำนองหลักโดยยึดความยาว ๑ หน้าทับเป็นเกณฑ์ สามารถแบ่งกลุ่มวิเคราะห์ได้ ๓ กลุ่ม กลุ่มที่ ๑ มีความยาว ๒ หน้าทับ กลุ่มที่ ๒ มีความยาว ๔ หน้าทับ และกลุ่มที่ ๓ มีความยาว ๒๔ หน้าทับ

ประเด็นส่วนที่อธิบายเสียงลูกโยนจะเปลี่ยนเป็นโครงสร้างทำนองหลักหรือทำนองสารัตถะแทน ประเด็นส่วนที่เป็นการอธิบายกลุ่มเสียงปัญจมูลผู้วิจัยจะอธิบายโดยใช้ความยาว ๑ หน้าทับเป็นเกณฑ์ ในลำดับต่อไปจะแสดงการวิเคราะห์กลุ่มทำนองเนื้อแท้เพลงกราวในดังนี้

กลุ่มทำนองเนื้อแท้กลุ่มที่ ๑ จังหวะหน้าทับที่ ๑-๒

ทำนองหลัก

ชุดที่ ๑ หน้าทับที่ ๑

- - รม	- - -ล	- - - ม	- ร - -				
- ด - -	-ล - -	- ท - -	- ล - -				

ชุดที่ ๒ หน้าทับที่ ๒

- - รม	- - - ล	- - - ม	- ร - -				
- ด - -	- ล - -	- ท - -	- ล - -				

ทำนองเดี่ยว

ชุดที่ ๑

-ลทรำ-	มำ- -รำมิ	- - -รำมิ	-ซำ-ลำ	ทำลำ- - -	มำฟำลำ-	ทำลำ- -	ลำฟำ- -
ซ - - ท	-ทดำ -	ลทดำ -	ซ-มำ-	- ฟำมำรำ	รำ - - ฟ	- -ฟำมำ	- -มำรำ

ชุดที่ ๒

↓

ท-ดำ-	รำ-มำ-	ฟ-ซำ-	ลำ-ทำ-	ทำลำ-ลำ	- -ซำ-	-ฟ- -	มำ- -รำ
-ล-ท	-ดำ-รำ	-มำ-ฟ	-ซำ-ลำ	- -ซำ-	ซำฟ-ฟ	มำ-มำรำ	-รำดำ-

๔.๔.๑ ทำนองสารัตถะ

ชุดที่ ๑ หน้าทับที่ ๑ **ชุดที่ ๒ หน้าทับที่ ๒**

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

๔.๔.๒ กลุ่มเสียงปัญจมูล หน้าทับที่ ๑ และ ๒ ด ร ม x ซ ล x

๔.๔.๓ กลวิธีพิเศษที่ใช้ การสะบัดขึ้น การสะบัดเฉี่ยว การประคบ

ตัวอย่าง การสะบัดขึ้น (บริเวณรูปวงกลม) การสะบัดเฉี่ยว (บริเวณรูปสี่เหลี่ยม)

-ลทรำ-	มำ- -รำมำ	- - -รำมำ	-ซำ-ลำ	ทำลำ- - -	-มำฟำลำ-	ทำลำ- -	ลำฟำ- -
ซ - - ท	-ทดำ -	ลทดำ -	ซ-มำ-	- ฟำมำรำ	รำ - - ฟำ	- -ฟำมำ	- -มำรำ

ตัวอย่าง การประคบ (บริเวณรูปวงกลม)

ท-ดำ-	ร-มำ-	ฟำ-ซำ-	ลำ-ทำ-	ทำลำ-ลำ	- -ซำ-	-ฟำ- -	มำ- -รำ
-ล-ท	-ดำ-รำ	-มำ-ฟำ	-ซำ-ลำ	- -ซำ-	ซำฟำ-ฟำ	มำ-มำรำ	-รำดำ-

๔.๔.๔ ลักษณะการดำเนินทำนอง

การดำเนินทำนองเนื้อแท้ในกลุ่มที่ ๑ ประกอบด้วยทำนองหลักที่มีลักษณะซ้ำกัน ๒ ชุด ความยาวชุดละ ๑ หน้าทับ พบว่าการดำเนินทำนองของทำนองเดี่ยวมีความแตกต่างกัน

ทำนองเดี่ยวที่ขยายจากหน้าทับที่ ๑ เริ่มเคลื่อนที่จากเสียงต่ำด้วยกลวิธีการสะบัดขึ้นในห้องที่ ๑ จากนั้นในห้องที่ ๒-๓ ทำนองเคลื่อนที่ขึ้นอย่างต่อเนื่องด้วยกลวิธีการสะบัดขึ้นเช่นเดิม ในห้องที่ ๔ ทำนองเคลื่อนที่ขึ้นด้วยการตีสลับมือซ้ายขวา จากนั้นทำนองใน ๔ ห้องหลังทำนองเคลื่อนที่ย้อนกลับลงมาทางต่ำ เมื่อพิจารณาพบว่าทำนองเดี่ยวมีความสัมพันธ์กับทำนองหลัก ซึ่งทำนองหลักใน ๒ ห้องแรกเคลื่อนที่ขึ้นทางสูงจากนั้นเคลื่อนที่ย้อนลงทางต่ำใน ๒ ห้องหลัง

ทำนองเดี่ยวที่ขยายจากหน้าทับที่ ๒ เริ่มเคลื่อนที่จากทางต่ำด้วยการตีสลับมือซ้ายขวาข้างละพยางค์สม่ำเสมอจากห้องที่ ๑-๔ จากนั้นเคลื่อนที่ย้อนกลับลงมาทางต่ำใน ๔ ห้องหลัง เสียงสุดท้ายของบรรทัดจบด้วยการใช้กลวิธีการประคบมือ ทำนองเดี่ยวในบรรทัดนี้มีความสอดคล้องกับการเคลื่อนที่ของทำนองหลัก

เมื่อนำทำนองเดี่ยวทั้ง ๒ บรรทัดมาวิเคราะห์พบว่าการดำเนินทำนองของทั้ง ๒ บรรทัดมีความแตกต่างกันอย่างชัดเจน ทำนองเดี่ยวในบรรทัดที่ ๑ เคลื่อนที่ด้วยการใช้กลวิธีการสะบัดและการสะบัดเฉี่ยว แต่ทำนองเดี่ยวในบรรทัดที่ ๒ เคลื่อนที่ด้วยการแบ่งมือซ้ายขวาโดยไม่ใช้กลวิธีใดเลย

การเคลื่อนที่ในบรรทัดที่ ๑ ด้วยกลวิธีการสะบัดและการสะบัดเฉี่ยว

-ลทรˍ-	มˍ-รˍมˍ	- - -รˍมˍ	-ซˍ-ลˍ	ทˍลˍ- - -	มˍฟˍลˍ-	ทˍลˍ- -	ลˍฟˍ- -
ซ - - ท	-ทดˍ -	ลทดˍ -	ซ-มˍ-	- ฟˍมˍรˍ	รˍ - - ฟˍ	- -ฟˍมˍ	- -มˍรˍ

กลวิธีที่ปรากฏในการเคลื่อนที่

การเคลื่อนที่ในบรรทัดที่ ๒ โดยใช้การแบ่งมือซ้ายขวาเท่านั้น

ท-ดˍ-	รˍ-มˍ-	ฟˍ-ซˍ-	ลˍ-ทˍ-	ทˍลˍ-ลˍ	- -ซˍ-	-ฟˍ- -	มˍ- -รˍ
-ล-ท	-ดˍ-รˍ	-มˍ-ฟˍ	-ซˍ-ลˍ	- -ซˍ-	ซˍฟˍ-ฟˍ	มˍ-มˍรˍ	-รˍดˍ-

การแบ่งมือรูปแบบที่ ๑ การแบ่งมือรูปแบบที่ ๒

ข้อสังเกตอีกประการหนึ่งที่พบคือ ทำนองเดี่ยวในบรรทัดที่ ๑ ปรากฏว่าในการเคลื่อนที่ของเสียงนั้น มีการใช้เสียงข้ามเกิบทุกห้อง มีเฉพาะห้องที่ ๓ เท่านั้นที่ไม่มีการใช้เสียงข้ามเลย แต่ทำนองเดี่ยวในบรรทัดที่ ๒ปรากฏว่าไม่มีการข้ามเสียงใน ๔ ห้องหลัง ทำนองเดี่ยวในบรรทัดที่ ๒ มีลักษณะการแบ่งมือฆ้องที่เป็นระเบียบ ซึ่งเป็นการใช้ระบบมือ ๒ แบบ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

กลุ่มทำนองเนื้อแท้กลุ่มที่ ๒ จังหวะหน้าทับที่ ๓-๖

ทำนองหลัก

ชุดที่ ๑ หน้าทับที่ ๓-๔

-ฟ - -	- ม - ฟ	- - -ม	-ร - -	- - -ล	- ท - -	-ล-ล	- ฟ - -
- - -ร	- - - -	-ท̣ - -	- - -ท̣	-ล̣ - -	- - ลฟ	---ฟ	- - มร

ชุดที่ ๒ หน้าทับที่ ๕-๖

-ฟ - -	- ม - ฟ	- - -ม	-ร - -	- - -ล	- ท - -	-ล-ล	- ฟ - -
- - -ร	- - - -	-ท̣ - -	- - -ท̣	-ล̣ - -	- - ลฟ	---ฟ	- - มร

ทำนองเดี่ยว

ชุดที่ ๑

- - -มัฟั	-ลัทัลัลั	- - - -	ฟัมั-มัฟั	-มัรั-	ดั - -รัมั	มัฟัลั-	ลั-ฟั -
- - รั -	ซั - - รั	- ล - -	- รั - -	ท-ล-	-ทลทด-	รั - -มั	ฟั- -มัรัทั

ฟัมั-มัฟั	ทัลั -ลัทั	-ทั-ทั	-ทัลั-	ทัลั - -	-มัฟัลั-	-ลัทัลั-	ทัลั - -
- รั - -	- ฟั- -	ท-รั-	ท- -ฟั	- ฟัมัรั	รั - - ฟั	ซั - - ฟั	- ฟัมัรั

ชุดที่ ๒

ดัท-ดั-	รั-มั-	ฟั-ซั-	ลั-ทั-	มัฟัซัทั	- - - -	ฟัมั-ซั	- - - -
- ล-ท	-ดั-รั	-มั-ฟั	-ซั-ลั	รั - - -	ลัซัฟัมั	- -ร-	ฟัมัรัท

ฟัมั-มัฟั	ทัลั -ลัทั	-ทั-ทั	-ทัลั-	ทัลั - -	-มัฟัลั-	-ลัทัลั-	ทัลั - -
- ดั - -	- ฟั- -	ท-รั-	ท- -ฟั	- ฟัมัรั	รั - - ฟั	ซั - - ฟั	- ฟัมัรั

๔.๔.๑ ทำนองสารัตถะ

ชุดที่ ๑ หน้าทับที่ ๓-๔

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

ชุดที่ ๒ หน้าทับที่ ๕-๖

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

๔.๔.๒ กลุ่มเสียงปัญจมูล หน้าทับที่ ๓ และ ๕ ร ม ฟ x ล ท X

หน้าทับที่ ๔ และ ๖ ร ม ฟ x ล ท x

๔.๔.๓ กลวิธีพิเศษที่ใช้ การสะบัดขึ้น การสะบัดลง การสะบัดเฉี่ยว

ตัวอย่าง การสะบัดขึ้น (บริเวณรูปวงกลม) การสะบัดลง (บริเวณรูปสี่เหลี่ยม)

- - -มฺฟ	-ลฺทฺลฺล	- - - -	ฟ์ม์-มฺฟ	-มฺร์-	ดฺ - - รฺมฺ	มฺฟ์ลฺ-	ลฺ-ฟ์ -
- - รฺ -	ซฺ - - รฺ	- ล - -	- รฺ - -	ท-ล-	-ทลทด-	รฺ - -มฺ	ฟ์- -มฺร์ทฺ

ตัวอย่าง การสะบัดเฉี่ยว (บริเวณรูปวงกลม)

ด์ท-ดฺ-	ร์-มฺ-	ฟ์-ซฺ-	ลฺ-ท์-	-มฺฟ์ซฺทฺ	- - - -	ฟ์ม์-ซฺ	- - - -
- ล-ท	-ดฺ-รฺ	-มฺ-ฟ์	-ซฺ-ลฺ	รฺ - - -	ลฺซฺฟ์มฺ	- -ร-	ฟ์มฺร์ทฺ

๔.๔.๔ ลักษณะการดำเนินทำนอง

การดำเนินทำนองเนื้อแท้ในกลุ่มที่ ๒ ประกอบด้วยทำนองหลักที่มีลักษณะซ้ำกัน ๒ ชุด ความยาวชุดละ ๒ หน้าทับ พบว่าการดำเนินทำนองที่ขยายเป็นทำนองเดี่ยวมีความแตกต่างกันในบรรทัดแรก ส่วนในบรรทัดที่ ๒ มีความเหมือนกันดังนี้

ทำนองเดี่ยวชุดที่ ๑ ขยายจากทำนองหลักหน้าทับที่ ๓-๔ ทำนองในบรรทัดที่ ๑ ห้องที่ ๑-๒ เริ่มเคลื่อนที่ขึ้นด้วยการใช้กลวิธีการสะบัดขึ้น จากนั้นสะบัดขึ้นติดกันอีก ๑ ครั้ง จึงลงคู่ห้าโดยมือซ้ายตกที่เสียงเรซึ่งเป็นเสียงเริ่มต้นของการสะบัดในครั้งแรก ทำนองในห้องที่ ๓-๔ เคลื่อนที่ขึ้นทางเสียงสูงด้วยกลวิธีการสะบัดเฉี่ยว ส่วนทำนองใน ๕-๖ เคลื่อนที่ขึ้นทางเสียงสูงด้วยกลวิธีการสะบัดลงตามด้วยสะบัดขึ้น แล้วย้อนลงมาทางต่ำในห้องที่ ๗-๘ ด้วยกลวิธีการสะบัดขึ้นตามด้วยสะบัดลง ทำนองในบรรทัดที่ ๒ ห้องที่ ๑-๒ เคลื่อนที่ไปทางเสียงสูงด้วยกลวิธีการเฉี่ยว ๒ ครั้ง จากนั้นใช้วิธีการแบ่งมือซ้ายขวา โดยมือขวายืนที่เสียงทีมือซ้ายดำเนินทำนอง แล้วเคลื่อนที่ย้อนกลับลงมาทางต่ำในห้องที่ ๔ ทำนองในห้องที่ ๕ เคลื่อนที่ลงมาทางต่ำด้วยกลวิธีการสะบัดเฉี่ยว จากนั้นเคลื่อนที่ขึ้นทางสูงในห้องที่ ๖ ด้วยกลวิธีการสะบัดขึ้น ในห้องที่ ๗ เคลื่อนที่ขึ้นทางสูงด้วยการสะบัดขึ้น จากนั้นเคลื่อนที่กลับลงมาทางต่ำด้วยการสะบัดเฉี่ยว

เมื่อพิจารณาทิศทางในการเคลื่อนที่ของทำนองเดี่ยวพบว่า ลักษณะการเคลื่อนขึ้นลงอาศัยเค้าโครงของทำนองหลัก และเมื่อพิจารณาที่ทำนองสารัตถะของทำนองเดี่ยวนั้นพบว่า เป็นการขยายทำนองที่อาศัยทำนองหลักอย่างละเอียด

ทำนองสารัตถะของทำนองเดียวชุดที่ ๑ หน้าทับที่ ๓-๔

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

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

ทำนองสารัตถะของทำนองหลักชุดที่ ๑ หน้าทับที่ ๓-๔

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

ถ้าดูจากทำนองสารัตถะแบบนี้จะไม่พบความละเอียดในการขยายทำนอง ผู้วิจัยจึงได้เพิ่มทำนองสารัตถะของทำนองหลักให้มีกระสวนทำนองที่ถี่มากขึ้นดังนี้

ทำนองสารัตถะของทำนองหลักชุดที่ ๑ หน้าทับที่ ๓-๔ ที่กระสวนถี่ขึ้น

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

ดังจะเห็นว่าทำนองเดี่ยวในชุดที่ ๑ หน้าทับที่ ๓-๔ นี้ได้นำทำนองสารัตถะที่มีกระสวนถี่ของทำนองหลักไปเป็นฐานในการประพันธ์ โดยรักษาทำนองสารัตถะไว้อย่างสมบูรณ์

ทำนองเดี่ยวชุดที่ ๑ หน้าทับที่ ๓-๔

- - -มฺฟ	-ลฺทฺลฺลฺ	- - - -	ฟฺมฺ-มฺฟ	-มฺรฺ-	ดฺ - -รฺมฺ	มฺฟฺลฺ-	ลฺ-ฟ -
- - รฺ -	ซฺ - - รฺ	- ล - -	- รฺ - -	ท-ล-	-ทลทด-	รฺ - -มฺ	ฟ- -มฺรฺทฺ

ฟฺมฺ-มฺฟ	ท็ลฺ ลฺท	-ทฺ-ทฺ	-ทฺลฺ-	ท็ลฺ - -	มฺฟฺลฺ-	ลฺทฺลฺ-	ท็ลฺ - -
- รฺ - -	- ฟ- -	ท-รฺ-	ท- -ฟ	- ฟฺมฺรฺ	รฺ - - ฟ	ซฺ - - ฟ	- ฟฺมฺรฺ

จากการพิจารณาทำนองเดี่ยวชุดที่ ๑ หน้าทับที่ ๓-๔ พบว่าในการดำเนินทำนองนั้นใช้เสียงในการดำเนินทำนองที่เป็นเสียงในกลุ่มปัญจมูล ร ม ฟ x ล ท x แทบทั้งสิ้น มีเพียง ๓ จุดเท่านั้นที่เป็นเสียงหลุม

ทำนองเดี่ยวชุดที่ ๒ ขยายจากทำนองหลักหน้าทับที่ ๕-๖ ทำนองบรรทัดที่ ๑ เริ่มต้นด้วยกลวิธีการตีสะบัดเฉี่ยวในห้องที่ ๑ จากนั้นตีสลับมือซ้ายขวาเรียงเสียงขึ้นไปในทางสูงจนถึงห้องที่ ๔

ห้องที่ ๕ ใช้กลวิธีการสะบัดขึ้นจากเสียงทางต่ำขึ้นไปที่เสียงสูงจากนั้นย้อนกลับมาทางต่ำแล้วม้วนทำนองขึ้นแล้วลงอีกรอบมาจบที่เสียงทางต่ำ ส่วนทำนองในบรรทัดที่ ๒ เป็นทำนองเดียวกับทำนองเดี่ยวในชุดที่ ๑ หน้าทับที่ ๔

เมื่อพิจารณาทิศทางในการเคลื่อนที่ของทำนองเดี่ยวพบว่า ทำนองเดี่ยวในบรรทัดที่ ๑ ห้องที่ ๑-๔ ไม่ได้อาศัยโครงสร้างของทำนองหลักในการประพันธ์เลย ไม่ว่าจะพิจารณาทำนองสารัตถะอย่างไรก็ไม่พบความเหมือนระหว่างทำนองหลักกับทำนองเดี่ยว แต่ทำนองเคลื่อนที่ไปในทิศทางสูงเหมือนกัน ส่วนทำนองในห้องที่ ๕-๘ ใช้โครงสร้างของทำนองหลักในการประพันธ์ ทิศทางในการเคลื่อนที่จึงมีความเหมือนกันคือเคลื่อนที่ลงมาทางต่ำ

ทำนองเดี่ยวชุดที่ ๒ บรรทัดที่ ๑

ด์ท-ด์-	ร์-ม์-	ฟ์-ซ์-	ล์-ท์-	-ม์ฟ์ซ์ท์	- - - -	ฟ์ม์-ซ์	- - - -
- ล-ท	-ด์-ร์	-ม์-ฟ์	-ซ์-ล์	ร์ - - -	ล์ซ์ฟ์ม์	- -ร-	ฟ์ม์ร์ท

ทำนองที่ไม่ได้ใช้โครงสร้างทำนองหลัก

ทำนองสารัตถะของทำนองเดี่ยวชุดที่ ๒ บรรทัดที่ ๑

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

ทำนองสารัตถะของทำนองหลักชุดที่ ๒ หน้าทับที่ ๕

- - -ท	- - -ม	- - -ร	- - -ท

ทำนองสารัตถะของทำนองหลักชุดที่ ๒ หน้าทับที่ ๕ กระสวนทำนองถี่

-ฟ-ร	-ม-ฟ	-ท-ม	-ร-ท

ทำนองเดี่ยวชุดที่ ๒ บรรทัดที่ ๑ ห้องที่ ๑-๔ เป็นทำนองที่มีความโดดเด่น เพราะเป็นทำนองที่ไม่ได้อาศัยลูกตกของทำนองหลักในการประพันธ์เลย ไม่ว่าจะพิจารณาจากทำนองสารัตถะใดของทำนองหลักก็ไม่พบลูกตกที่ตรงกัน ความเหมือนกันเพียงอย่างเดียวคือทำนองเคลื่อนที่ขึ้นไปในทางสูง

กลุ่มทำนองเนื้อแท้กลุ่มที่ ๓ จังหวะหน้าทับที่ ๗-๓๐

ทำนองหลัก

ชุดที่ ๑ หน้าทับที่ ๗-๑๘

- - ลท	- - ทท	-รึ-ท	-ล-ท	-ล-ซ	- - ซซ	-ล-ท	- - ทท
- ซ - -	- ฺ - -	-ร-ฺ	-ลฺ-ฺ	-ลฺ-ซฺ	- ซฺ - -	-ลฺ-ฺ	- ฺ - -

- - ลท	-รึ-มึ	-มึ-มึ	-รึ-ท	-ล-ซ	- - ซซ	-ล-ท	- - ทท
- ซ - -	-ร-ม	-ซ-ม	-ร-ฺ	-ลฺ-ซฺ	- ซฺ - -	-ลฺ-ฺ	- ฺ - -

- - -ล	- ท - -	-ล- -	- - - ฟ	- ฟ - -	- - -ร	- - มฟ	- - -ล
-ลฺ - -	- - ลฟ	-ม-ซ	ฟม -ด	- - มร	-ลฺ - -	- ร - -	-ลฺ - -

-ดึ - -	- ท - ดึ	- - -ท	- - - -	- ฟ - -	- - -ร	- - มฟ	- - -ล
- - -ล	- - - -	-ฟ - -	- ล - ฟ	- - มร	-ลฺ - -	- ร - -	-ลฺ - -

-ท-ล	- - รม	-ฟล-	ฟม - -	- - -ล	- ท - -	-ล-ล	- ฟ - -
-ฺ-ลฺ	- ฺ - -	- - -ม	- - รฺ	-ลฺ - -	- - ลฟ	---ฟ	- - มร

-ฟ - -	- ม - ฟ	- - -ม	-ร - -	- - -ล	- ท - -	-ล-ล	- ฟ - -
- - -ร	- - - -	-ฺ - -	- - -ฺ	-ลฺ - -	- - ลฟ	---ฟ	- - มร

ชุดที่ ๒ หน้าทับที่ ๑๙-๓๐

- - ลท	- - ทท	-รึ-ท	-ล-ท	-ล-ซ	- - ซซ	-ล-ท	- - ทท
- ซ - -	- ฺ - -	-ร-ฺ	-ลฺ-ฺ	-ลฺ-ซฺ	- ซฺ - -	-ลฺ-ฺ	- ฺ - -

- - ลท	-รึ-มึ	-มึ-มึ	-รึ-ท	-ล-ซ	- - ซซ	-ล-ท	- - ทท
- ซ - -	-ร-ม	-ซ-ม	-ร-ฺ	-ลฺ-ซฺ	- ซฺ - -	-ลฺ-ฺ	- ฺ - -

- - -ล	- ท - -	-ล- -	- - - ฟ	- ฟ - -	- - -ร	- - มฟ	- - -ล
-ลฺ - -	- - ลฟ	-ม-ซ	ฟม -ด	- - มร	-ลฺ - -	- ร - -	-ลฺ - -

-ดึ - -	- ท - ดึ	- - -ท	- - - -	- ฟ - -	- - -ร	- - มฟ	- - -ล
- - -ล	- - - -	-ฟ - -	- ล - ฟ	- - มร	-ลฺ - -	- ร - -	-ลฺ - -

-ท-ล	- - รม	-ฟล-	ฟม - -	- - -ล	- ท - -	-ล-ล	- ฟ - -
-ท̣-ล̣	- ท̣ - -	- - -ม	- - รท̣	-ล̣ - -	- - ลฟ	---ฟ	- - มร

-ฟ - -	- ม - ฟ	- - -ม	-ร - -	- - -ล	- ท - -	-ล-ล	- ฟ - -
- - -ร	- - - -	-ท̣ - -	- - -ท̣	-ล̣ - -	- - ลฟ	---ฟ	- - มร

ทำนองเดี่ยว

ชุดที่ ๑

ฟ์ม์ร์-	ร์-ร์-	ม์ร์-ร์-	ท-ร์-	-ร์ม์ร์-	ม์ร์- - -	ซ -- ซ	-ซ-ลท
- - -ล̣	-ร-ท	- ท-ล	-ล-ท	ด์ - - ท	- ทลซ	- มรม-	ร- ซ -

- - -ร์ม์	ล์ซ์- - -	-ร์ม์ร์-	ม์ร์- - -	ฟ์ม์-ฟ์-	ซ์-ล์-	-ม์ฟ์ท์ล์-	- - - -
ลทด์ -	- ม์ร์ท	ด์ - - ท	- ทลซ	- ร์ - ม์	-ฟ์-ซ์	ร์ - - ซ์	ฟ์ม์ร์ท

ทล-ลท	-ร์ม์ร์-	ร์-ลท	- - -ร์ม์	- -ฟ์ซ์	ล์ซ์- -	ฟ์ม์-ซ์	- - - -
- ซ - -	ร- - ท	-ซ- -	ลท- -	ร์ม์- -	- -ฟ์ม์	- -ร-	ฟ์ม์ร์ท

ม์ร์- - -	-ลทร์-	-ร์ม์ร์-	ม์ร์- - -	ฟ์ม์-ฟ์-	ซ์-ล์-	-ม์ฟ์ท์ล์-	- - - -
- ทลซ	ซ - - ท	ด์ - - ท	- ทลซ	- ร์ - ม์	-ฟ์-ซ์	ร์ - - ซ์	ฟ์ม์ร์ท

ทล-ลท	ด์ร์- -	ด์ท- -	ด์ร์ม์ฟ์	ด์ท-ด์-	ร์-ม์-	ม์ร์-ม์-	ฟ์-ล์-
- ม - -	- -ด์ท์	- -ลท	- - - -	- ล-ท	-ด์-ร์	- ด์ -ร์	-ม์-ฟ์

-ท-ฟ์	-ม์-ร์	-ท-ร์	-ม์-ฟ์	ด์- - ร์	-ร์-ม์ฟ์	ฟ์ม์-ม์ฟ์	ซ์-ล์-
-ล- -	ท-ล-	-ล- -	ท-ด์-	- ทลท-	ล- ร์ -	- ร์ - -	-ล- -

ม์-ม์-	ม์-ม์-	ม์-ม์-	ม์-ม์-	ฟ์ม์-ม์ฟ์	ท์ล์-ล์ท์	-ม์ฟ์ล์ท์	-ล์-ฟ์
-ล-ด์	-ท-ล	-ด์-ท	-ล-ด์	- ด์ - -	- ฟ์- -	ร์ - - -	ฟ์-ม์-

ท์ล์- - ฟ์	-ม์-ร์	ด์- - ร์	-ร์-ม์ฟ์	ด์- - ร์	-ร์-ม์ฟ์	ฟ์ม์-ม์ฟ์	ซ์-ล์-
- ฟ์ม์-	ร์-ด์-	- ทลท-	ล- ร์ -	-ทลท-	ล- ร์ -	- ร์ - -	-ซ- -

ล์-ล์-	ล์-ล์-	ล์-ท์-	ท์-ล์-	ฟ์-ล์-	ล์-ฟ์-	ม์-ฟ์-	ฟ์-ม์-
-ร์-ท	-ล-ฟ์	-ฟ์-ล์	-ฟ์-ม์	-ม์-ฟ์	-ม์-ร์	-ร์-ม์	-ร์-ท

CHULALONGKORN UNIVERSITY

ฟ์ม์-ม์ฟ์	ท์ล์-ล์ท์	-ท์-ท์	-ท์ล์-	ท์ล์- -	-ม์ฟ์ล์-	-ล์ท์ล์-	ท์ล์- -
- ด์ - -	- ฟ์- -	ท-ร์-	ท- -ฟ์	- ฟ์ม์ร์	ร์ - - ฟ์	ซ์ - - ฟ์	- ฟ์ม์ร์

ด์ท์-ด์-	ร์-ม์-	ฟ์-ซ์-	ล์-ท์-	-ม์ฟ์ซ์ท์	- - - -	ฟ์ม์-ซ์	- - - -
- ล-ท	-ด์-ร์	-ม์-ฟ์	-ซ์-ล์	ร์ - - -	ล์ซ์ฟ์ม์	- -ร-	ฟ์ม์ร์ท

ฟ์ม์-ม์ฟ์	ท์ล์-ล์ท์	-ท์-ท์	-ท์ล์-	ท์ล์- -	-ม์ฟ์ล์-	-ล์ท์ล์-	ท์ล์- -
- ด์ - -	- ฟ์- -	ท-ร์-	ท- -ฟ์	- ฟ์ม์ร์	ร์ - - ฟ์	ซ์ - - ฟ์	- ฟ์ม์ร์

ชุดที่ ๒

- - - -	- ซ - ด์	- - -ท	-ททท	- - - -	- ร์ - ซ	- - - ท์	-ท์ท์ท์
- - -ซ์	- - - ด	- - -ม	-มมม	- - -ร	- - - ร	- ท - ท	-ททท

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

-ท-ล	ท์ล์-ล์ท	-ม์-ร์	ม์ร์-ร์ม์	- -ฟ์ซ์	ล์ซ์- -	ฟ์ม์-ซ์	- - - -
-ล์- -	- ม - -	-ร- -	- ท - -	ร์ม์- -	- -ฟ์ม์	- -ร-	ฟ์ม์ร์ท

ม์ร์ - -	-ล์ท์ร์-	-ร์ม์ร์-	ม์ร์ - -	ฟ์ม์-ฟ์-	ซ์-ล์-	-ม์ฟ์ท์ล์-	- - - -
- ทลซ	ซ - - ท	ด์ - - ท	- ทลซ	- ร์ - ม์	-ฟ์-ซ์	ร์ - - ซ์	ฟ์ม์ร์ท

ท์ล์-ล์ท	ด์ร์- -	ด์ท- -	ด์ร์ม์ฟ์	ด์ท์-ด์-	ร์-ม์-	ม์ร์-ม์-	ฟ์-ล์-
- ม - -	- -ด์ท์	- -ล์ท	- - - -	- ล-ท	-ด์-ร์	- ด์ -ร์	-ม์-ฟ์

-ท-ฟ์	-ม์-ร์	-ท-ร์	-ม์-ฟ์	ด์- ร์	-ร์-ม์ฟ์	ฟ์ม์-ม์ฟ์	ซ์-ล์-
-ล- -	ท-ล-	-ล- -	ท-ด์-	- ทลท-	ล- ร์ -	- ร์ - -	-ล- -

ม์-ม์-	ม์-ม์-	ม์-ม์-	ม์-ม์-	ฟ์ม์-ม์ฟ์	ท์ล์-ล์ท์	-ม์ฟ์ล์ท์	-ล์-ฟ์
-ล-ด์	-ท-ล	-ด์-ท	-ล-ด์	- ด์ - -	- ฟ์- -	ร์ - - -	ฟ์-ม์-

ท์ล์- ฟ์	-ม์-ร์	ด์- ร์	-ร์-ม์ฟ์	ด์- ร์	-ร์-ม์ฟ์	ฟ์ม์-ม์ฟ์	ซ์-ล์-
- ฟ์ม์-	ร์-ด์-	- ทลท-	ล- ร์ -	- ทลท-	ล- ร์ -	- ร์ - -	-ล- -

ล์-ล์-	ล์-ล์-	ล์-ท์-	ท์-ล์-	ฟ์-ล์-	ล์-ฟ์-	ม์-ฟ์-	ฟ์-ม์-
-ร์-ท	-ล-ฟ์	-ฟ์-ล์	-ฟ์-ม์	-ม์-ฟ์	-ม์-ร์	-ร์-ม์	-ร์-ท

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ฟมฺ-มฺฟ	ทลิ-ลฺท	-ท-ท	-ลฺ- -	ฟ- -ทท	-ฟ-มฺ	-มฺ- -	รฺมฺ - รฺ
- ดฺ - -	- ฟ- -	ท-รฺท	-ล- -	ดฺ- ท -	- - - -	ท-ทดฺ	- - - ล

-รฺรฺ -	ดฺดฺ - รฺ	-รฺ-มฺฟ	ซฺ-ลฺ-	-ทฺ- -	ทฺลฺ- -	ทฺลิ - -	ฟมฺ- -
ล- -ดฺท	- -ทล-	ล- รฺ -	-ล- -	- -ลฺฟ	- -ฟมฺ	- ฟมฺรฺ	- -รฺท

มฺ-ดฺรฺ	มฺรฺ- -	ดฺท- -	ดฺรฺมฺฟ	-ทฺ-ลฺ	-ฟ-ฟ	-ทท-	รฺมฺ- -
-ท- -	- -ดฺท	- -ลท	- - - -	-ท-ล	-ดฺ- -	- -ม-	- - -ร

๔.๔.๑ ทำนองสารัตถะ

ชุดที่ ๑ หน้าทับที่ ๗-๑๘

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

ชุดที่ ๒ หน้าทับที่ ๑๙-๓๐

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

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

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

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

๔.๔.๒ กลุ่มเสียงปัญจมูล

หน้าทับที่ ๗ และ ๑๙ ซ ล ท x ร ม x

หน้าทับที่ ๘ และ ๒๐ ซ ล ท x ร ม x

หน้าทับที่ ๙ และ ๒๑ ซ ล ท x ร ม x

หน้าทับที่ ๑๐ และ ๒๒ ซ ล ท x ร ม x

หน้าทับที่ ๑๑ และ ๒๓ ร ม ฟ x ล ท x

หน้าทับที่ ๑๒ และ ๒๔ ร ม ฟ x ล ท x

หน้าทับที่ ๑๓ และ ๒๕ ร ม ฟ x ล ท x

หน้าทับที่ ๑๔ และ ๒๖ ร ม ฟ x ล ท x

หน้าทับที่ ๑๕ และ ๒๗ ร ม ฟ x ล ท x

หน้าทับที่ ๑๖ และ ๒๘ ร ม ฟ x ล ท x

หน้าทับที่ ๑๗ และ ๒๙ ร ม ฟ x ล ท x

หน้าทับที่ ๑๘ และ ๓๐ ร ม ฟ x ล ท x

๔.๔.๓ กลวิธีพิเศษที่ใช้ การสะบัดขึ้น การสะบัดลง การสะบัดเฉี่ยว การกวาดขึ้น การกวาดลง การสะเดาะ

ตัวอย่าง การสะบัดขึ้น (บริเวณรูปวงกลม) การสะบัดลง (บริเวณรูปสี่เหลี่ยม)

ฟ่มำรำ-	รำ-รำ-	ม่ำรำ-รำ-	ท-รำ-	- รำม่ำรำ-	ม่ำรำ - - -	ซ - - ซ	-ซ- ลท
- - -ลฺ	-ร-ท	- ท-ล	-ล-ท	ดำ - - ท	- ทลซ	- มรม-	ร- ซ -

ตัวอย่าง การสะบัดเฉี่ยว (บริเวณรูปวงกลม) การสะเดาะ (บริเวณรูปสี่เหลี่ยม)

ฟ่มิ)-มำฟ	ทิล)-ลำท	-ท-ท	-ล- -	ฟ- -ทท	-ฟ-ม	-ม- -	รำม - ร
- ด - -	- ฟ- -	ท-รท	-ล- -	ด- ท -	- - - -	ท-ทด	- - - ล

ตัวอย่าง การกวาดขึ้น (บริเวณรูปวงกลม) การกวาดลง (บริเวณรูปสี่เหลี่ยม)

- - - -	- ซ - ด	- - -ท	-ททท	- - - -	- ร - ซ	- - -ท	-ทำทำ
- - -ซ	- - - ด	- - -ม	-มมม	- - -ร	- - - ร	- ท - ท	-ททท

๔.๔.๔ ลักษณะการดำเนินทำนอง

การดำเนินทำนองของทำนองเดี่ยวในกลุ่มที่ ๓ นี้ประกอบด้วยทำนองหลักที่ซ้ำกัน ๒ ชุดมีความยาวชุดละ ๑๒ หน้าทับ รวมกันแล้วเท่ากับ ๒๔ หน้าทับ จากการวิเคราะห์ทำนองหลักในกลุ่มนี้พบว่ามีการดำเนินทำนองซ้ำกันเป็นคู่ในลักษณะประโยคถามตอบระหว่างทำนองหลักชุดที่ ๑ บรรทัดที่ ๑-๒ และทำนองหลักชุดที่ ๒ บรรทัดที่ ๑-๒ ทำนองหลักชุดที่ ๑ บรรทัดที่ ๓-๔ และทำนองหลักชุดที่ ๒ บรรทัดที่ ๓-๔ สุดท้ายคือทำนองหลักชุดที่ ๑ บรรทัดที่ ๕-๖ และทำนองหลักชุดที่ ๒ บรรทัดที่ ๕-๖ เพราะทำนองหลักใน ๔ ห้องหลังของแต่ละคู่เป็นทำนองเดียวกัน ผู้วิจัยจึงจะแยกวิเคราะห์จากทำนองหลักเป็นคู่ดังที่ได้กล่าวมานี้

คู่ที่ ๑ ทำนองหลักชุดที่ ๑ บรรทัดที่ ๑-๒ หน้าทับที่ ๗-๑๐

- - ลท	- - ทท	-รำ-ท	-ล-ท	-ล-ซ	- - ซซ	-ล-ท	- - ทท
- ซ - -	- ฑ - -	-ร-ฑ	-ล-ฑ	-ล-ซ	- ซ - -	-ล-ฑ	- ฑ - -

- - ลท	-รำ-มำ	-มำ-มำ	-รำ-ท	-ล-ซ	- - ซซ	-ล-ท	- - ทท
- ซ - -	-ร-ม	-ซ-ม	-ร-ฑ	-ล-ซ	- ซ - -	-ล-ฑ	- ฑ - -

ทำนองหลักใน ๒ บรรทัดนี้เป็นลักษณะของทำนองถามตอบ เพราะทำนองในส่วน ๔ ห้องหน้ามีความแตกต่างกัน แต่ทำนองใน ๔ ห้องหลังมีความเหมือนกัน

การดำเนินทำนองของเดี่ยวชุดที่ ๑ บรรทัดที่ ๑ เป็นทำนองประโยคถาม เริ่มเคลื่อนที่ลงมาทางต่ำจากนั้นทำนองยืนเสียงตกอยู่ที่เสียงทีจนถึงห้องที่ ๔ ในห้องที่ ๕-๖ ทำนองเคลื่อนที่ลงมาทางต่ำ แล้วย้อนขึ้นไปทางสูงในห้องที่ ๗-๘ การประพันธ์ทำนองเดี่ยวในบรรทัดนี้อาศัยทิศทางการเคลื่อนที่ของทำนองหลักเป็นพื้นในการประพันธ์ ทำนองเดี่ยวบรรทัดที่ ๒ เคลื่อนที่จากเสียงต่ำไปทางเสียงสูงด้วยกลวิธีการสะบัดขึ้นในห้องที่ ๑ จากนั้นในห้องที่ ๒ เคลื่อนที่ลงมาทางต่ำด้วยกลวิธีการ

เฉี่ยว ห้องที่ ๓-๔ เคลื่อนที่ขึ้นและลงด้วยกันใช้กลวิธีเดียวกับห้องที่ ๑-๒ ทำนองในห้องที่ ๕-๖ เคลื่อนที่ไปทางสูง จากนั้นทำนองย้อนกลับมาทางต่ำในห้องที่ ๗-๘ ทำนองเดี่ยวในบรรทัดที่ ๑-๒ ใช้เสียงในการดำเนินทำนองที่เป็นเสียงในกลุ่มปัญจมูล ซ ล ท x ร ม X แต่ก็ปรากฏว่ามีการใช้เสียงที่เป็นเสียงหลุมบ้างเล็กน้อย

การดำเนินทำนองของเดี่ยวชุดที่ ๑ บรรทัดที่ ๓ เป็นทำนองในประโยคตอบ เริ่มเคลื่อนที่ขึ้นทางเสียงสูงด้วยกลวิธีการเฉี่ยวในห้องที่ ๑ จากนั้นใช้กลวิธีการเดียวกันเคลื่อนที่ย้อนกลับมาทางต่ำทำนองในห้องที่ ๓-๕ เคลื่อนที่ขึ้นไปทางสูงโดยไม่มีการใช้กลวิธีใดๆ ในห้องที่ ๖ ทำนองเคลื่อนที่กลับลงมาทางต่ำ จากนั้นวนขึ้นไปทางสูงแล้วม้วนกลับลงมาทางต่ำอีกรอบในห้องที่ ๗-๘ จะเห็นว่าทำนองตั้งแต่ห้องที่ ๓-๘ ไม่มีการใช้กลวิธีในการเคลื่อนที่ ทำนองเดี่ยวในบรรทัดที่ ๔ เป็นทำนองที่ประพันธ์จากทำนองหลักเดียวกันกับทำนองในบรรทัดที่ ๒ ทำนองเดี่ยวของ ๒ บรรทัดนี้จึงมีความคล้ายกันเกือบทั้งบรรทัด ต่างกันที่ ๒ ห้องหน้า โดยทำนองในบรรทัดที่ ๔ จะเคลื่อนที่ลงมาทางต่ำด้วยกลวิธีการสะบัดเฉี่ยวในห้องแรก จากนั้นจะเคลื่อนที่ขึ้นและลงในห้องที่ ๒ ด้วยกลวิธีการสะบัดขึ้น ความแตกต่างของทำนองใน ๒ ห้องแรกนี้อยู่ที่ทิศทางในการเคลื่อนที่ และการใช้กลวิธีที่สลับกัน

ทำนองสารัตถะของทำนองหลักชุดที่ ๑ หน้าทับที่ ๗-๑๐

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

ส่วนที่ต่างกัน ส่วนที่เหมือนกัน

ดังจะเห็นทำนองที่ต่างกันใน ๔ ห้องแรกของสองบรรทัด บวกกับทำนองที่เหมือนกันใน ๔ ห้องหลัง ทำให้ลักษณะการดำเนินทำนองของ ๒ บรรทัดล้อเลียนกันในรูปแบบของประโยคถามตอบ

ทำนองเดี่ยวบรรทัดที่ ๒ จากทำนองหลักส่วนที่เหมือนกัน

- - (รึมิ	ลึซึ) - - -	(- รึมึรึ-	มึรึ) - -	ฟึมึ-ฟึ-	ซึ-ลึ-	(มึฟึท์ลึ)	- - - -
ลทดึ -	- มึรึท	ดึ - - ท	- ทลซ	- รึ - มึ	-ฟึ-ซึ	รึ - - ซึ	ฟึมึรึท

ส่วนที่แตกต่าง

ทำนองเดี่ยวบรรทัดที่ ๔ จากทำนองหลักส่วนที่เหมือนกัน

มีรี - -	ลทรำ-	รีมีรำ-	มีรี - -	ฟ์มี-ฟ์-	ซ์-ล์-	มีฟ์ทีล์-	- - - -
- ทลซ	ซ - - ท	ด์ - - ท	- ทลซ	- ร์ - ม์	-ฟ์-ซ์	ร์ - - ซ์	ฟ์ม์ร์ท

ส่วนที่แตกต่าง

การประพันธ์ทำนองในบรรทัดที่ ๒ และ ๔ ซึ่งใช้ทำนองหลักเดียวกันนั้น ทำให้ผู้ประพันธ์ต้องดัดแปลงทำนองให้ไม่ซ้ำกัน จึงเกิดความแตกต่างของทิศทางการเคลื่อนที่ และการใช้กลวิธีขึ้นในทำนองเดี่ยว ๒ ห้องแรกของแต่ละบรรทัดดังที่ได้แสดงไว้ข้างต้น

ทำนองหลักชุดที่ ๒ บรรทัดที่ ๑-๒ หน้าทับที่ ๑๙-๒๒

- - ลท	- - ทท	-ร์-ท	-ล-ท	-ล-ซ	- - ซซ	-ล-ท	- - ทท
- ซ - -	- ท - -	-ร-ท	-ล-ท	-ล-ซ	- ซ - -	-ล-ท	- ท - -

- - ลท	-ร์-ม์	-ม์-ม์	-ร์-ท	-ล-ซ	- - ซซ	-ล-ท	- - ทท
- ซ - -	-ร-ม	-ซ-ม	-ร-ท	-ล-ซ	- ซ - -	-ล-ท	- ท - -

ทำนองหลักชุดที่ ๒ บรรทัดที่ ๑-๒ หน้าทับที่ ๑๙-๒๒ นี้เป็นทำนองในส่วนที่ซ้ำกันกับทำนองหลักชุดที่ ๑ ในบรรทัดที่ ๑-๒ หน้าทับที่ ๗-๑๐

การดำเนินทำนองของเดี่ยวชุดที่ ๒ บรรทัดที่ ๑ เริ่มเคลื่อนที่จากเสียงสูงมาทางเสียงต่ำด้วยกลวิธีการกวาดลงในห้องที่ ๑ จากนั้นเคลื่อนที่ไปทางสูงด้วยการตีคู่ในห้องที่ ๒ ในห้องที่ ๓ เคลื่อนที่มาทางต่ำด้วยวิธีการกวาดลงอีก ๑ ครั้ง แล้วจบด้วยการตีคู่ย้ำที่เสียงทีตั้งแต่ท้ายห้องที่ ๓ จนถึงท้ายห้องที่ ๔ ทำนองในห้องที่ ๕ ใช้กลวิธีการกวาดขึ้นเพื่อดำเนินทำนองขึ้นไปทางสูง จากนั้นกลับมาจบที่เสียงต่ำด้วยการตีคู่ ทำนองในห้องที่ ๗ เคลื่อนที่ขึ้นทางสูงด้วยกลวิธการกวาดขึ้นจบท้ายด้วยการย้ำเสียงทีตั้งแต่ท้ายห้องที่ ๗ จนถึงท้ายห้องที่ ๘ ทำนองเดี่ยวในบรรทัดที่ ๒ ใช้กลวิธีการกวาดในการเคลื่อนที่ตั้งแต่ห้องที่ ๑ จนถึงห้องที่ ๕ ในห้องที่ ๑-๓ ใช้กลวิธีการกวาดขึ้น ส่วนห้องที่ ๔-๕ ใช้กลวิธีการกวาดลง ในการกวาดนั้นจะใช้มือซ้ายตีเสียงตกที่ท้ายห้องทุกห้อง ทำนองห้องที่ ๖-๘ จะเป็นทำนองที่สรุปจบทำนองกวาดทั้งหมด

การดำเนินทำนองของเดี่ยวชุดที่ ๒ บรรทัดที่ ๓ เคลื่อนที่ไปทางสูงตั้งแต่ห้องที่ ๑-๔ โดยการใช้กลวิธีการสะบัดเฉี่ยวในห้องที่ ๒ และห้องที่ ๔ ทำนองในห้องที่ ๕-๘ เคลื่อนที่ขึ้นและลงสลับกัน ๒ ครั้ง ทำนองเดี่ยวในบรรทัดที่ ๔ เป็นทำนองเดียวกับทำนองเดี่ยวชุดที่ ๑ บรรทัดที่ ๔

เมื่อพิจารณาทำนองเดี่ยวทั้ง ๒ ชุดในบรรทัดที่ ๑-๔ ที่ประพันธ์จากทำนองหลักเดียวกัน พบว่ามีความแตกต่างกันหลายจุดดังนี้

ทำนองเดี่ยวชุดที่ ๑ บรรทัดที่ ๑

ฟมรด-	ร-ร-	มรฟ-ร-	ท-ร-	(รมรด-	มร) - -	ซ -)- ซ	-ซ-(ลท
- - -ล	-ร-ท	- ท-ล	-ล-ท	ด - - ท	- ทลซ	- มรม-	ร- ซ -

ทำนองเดี่ยวชุดที่ ๒ บรรทัดที่ ๑

- - - -	- ซ - ด	- - -ท	-ททท	- - - -	- ร - ซ	- - -ท	-ททท
- - -ซ	- - - ด	- - -ม	-มมม	- - -ร	- - - ร	- ท - ท	-ททท

ทำนองเดี่ยวในบรรทัดที่ ๑ มีการเคลื่อนที่ของทำนองที่แตกต่างกันโดยสิ้นเชิง ทำนองเดี่ยวในชุดที่ ๑ ใช้กลวิธีการสะบัดเฉี่ยว การสะบัดขึ้น การสะบัดลง และการบ่งมือซ้ายขวาเป็นหลักในการดำเนินทำนอง ส่วนทำนองเดี่ยวในชุดที่ ๒ ใช้กลวิธีการกวาดขึ้น การกวาดลง และการตีย้ำคู่เป็นหลักในการดำเนินทำนอง สิ่งที่เหมือนกันได้แก่เสียงของลูกตกในท้ายหน้าทับเท่านั้น

ทำนองเดี่ยวชุดที่ ๑ บรรทัดที่ ๒

- - (รมฟ	ลซ) - -	(รมรด-	มร) - -	ฟมฟ-ฟ-	ซ-ล-	(มฟท์ล)	- - - -
ลทด -	- มรท	ด - - ท	- ทลซ	- ร - ม	-ฟ-ซ	ร - - ซ	ฟมรท

ทำนองเดี่ยวชุดที่ ๒ บรรทัดที่ ๒

- - -	- - -	- - -	- - -	- - -	- - -ล	- ซ - ล	-ซ -(ลท
- - -ร	- - -ม	- - -ร	- - -ท	- - -ซ	- - -ร	- - - ร	- - ซ -

ทำนองเดี่ยวในบรรทัดที่ ๒ ปรากฏการใช้กลวิธีพิเศษที่ต่างกันโดยทำนองเดี่ยวชุดที่ ๑ ใช้กลวิธีการสะบัดขึ้น และการสะบัดเฉี่ยว เป็นหลักในการดำเนินทำนอง ส่วนทำนองเดี่ยวในชุดที่ ๒ ใช้กลวิธีการกวาดขึ้น การกวาดลง เป็นหลักในการดำเนินทำนอง เสียงตกของทำนองเดี่ยวชุดที่ ๒ หน้าทับแรกก็ไม่ตกเสียงเดียวกัน

ทำนองเดี่ยวชุดที่ ๑ บรรทัดที่ ๓

ทล ลท	-รมรึ-	ร-ลท	- - -รม	- -ฟซ	ลซ- -	ฟม-ซ	- - - -
- ซ - -	ร- - ท	-ซ- -	ลท- -	รม- -	- -ฟม	- -ร-	ฟมรท

ทำนองเดี่ยวชุดที่ ๒ บรรทัดที่ ๓

-ท-ล	ทล ลท	-ม-ร	มรึ รม	- -ฟซ	ลซ- -	ฟม-ซ	- - - -
-ล- -	- ม - -	-ร- -	- ท - -	รม- -	- -ฟม	- -ร-	ฟมรท

ทำนองเดี่ยวบรรทัดที่ ๓ ใน ๔ ห้องแรกของทั้ง ๒ ชุด ใช้กลวิธีการสะบัดเฉี่ยวในการดำเนินทำนองเช่นกัน แต่มีการจัดรูปแบบการใช้กลวิธีที่ต่างกันคือ ในทำนองเดี่ยวชุดที่ ๑ พบการใช้กลวิธีการสะบัดเฉี่ยวในห้องที่ ๑-๒ ส่วนห้องที่ ๓-๔ ไม่พบการใช้กลวิธีใดๆ สำหรับทำนองเดี่ยวชุดที่ ๒ นั้นพบว่ามีการใช้กลวิธีการสะบัดเฉี่ยวสลับกัน โดยห้องที่ ๑ และห้องที่ ๓ ไม่พบกลวิธีพิเศษ ห้องที่ ๒ และห้องที่ ๔ พบกลวิธีการสะบัด-เฉี่ยว ส่วนทำนองใน ๔ ห้องหลังของทั้ง ๒ ชุดดำเนินทำนองในลักษณะเดียวกัน

ทำนองเดี่ยวชุดที่ ๑ บรรทัดที่ ๔

มรึ - -	ลทร-	รมร-	มรึ - -	ฟม ฟ-	ซ-ล-	-มฟทล	- - - -
- ทลซ	ซ - - ท	ด - - ท	- ทลซ	- ร - ม	-ฟ-ซ	ร - - ซ	ฟมรท

ทำนองเดี่ยวชุดที่ ๒ บรรทัดที่ ๔

มรึ - -	ลทร-	รมร-	มรึ - -	ฟม ฟ-	ซ-ล-	-มฟทล	- - - -
- ทลซ	ซ - - ท	ด - - ท	- ทลซ	- ร - ม	-ฟ-ซ	ร - - ซ	ฟมรท

ทำนองเดี่ยวในบรรทัดที่ ๔ ทั้งทำนองเดี่ยวในชุดที่ ๑ และทำนองเดี่ยวในชุดที่ ๒ นี้พบว่ามีการดำเนินทำนองเหมือนกันทุกประการ

คู่ที่ ๒ ทำนองหลักชุดที่ ๑ บรรทัดที่ ๓-๔ หน้าทับที่ ๑๑-๑๔

- - -ล	- ท - -	-ล- -	- - - ฟ	- ฟ - -	- - -ร	- - มฟ	- - -ล
-ลฺ - -	- - ลฟ	-ม-ซ	ฟม -ด	- - มร	-ลฺ - -	- ร - -	-ลฺ - -

-ดำ - -	- ท - ดำ	- - -ท	- - - -	- ฟ - -	- - -ร	- - มฟ	- - -ล
- - -ล	- - - -	-ฟ - -	- ล - ฟ	- - มร	-ลฺ - -	- ร - -	-ลฺ - -

ทำนองหลักใน ๒ บรรทัดนี้เป็นลักษณะของทำนองถามตอบเช่นเดียวกับทำนองหลักในคู่ที่ ๑ เพราะทำนองในส่วน ๔ ห้องหน้ามีความแตกต่างกัน และทำนองใน ๔ ห้องหลังที่มีความเหมือนกัน

การดำเนินทำนองของทำนองเดี่ยวชุดที่ ๑ บรรทัดที่ ๕ ประโยคถาม เริ่มต้นเคลื่อนที่ขึ้นไปทางสูงด้วยกลวิธีการตีสะบัดเฉี่ยวในห้องที่ ๑ ห้องที่ ๒ ทำนองเคลื่อนที่ขึ้นและลง จากนั้นในห้องที่ ๓ ทำนองเคลื่อนที่ลงและขึ้นไปจนถึงทำนองท้ายห้องที่ ๔ ทำนองนองในห้องที่ ๕ เคลื่อนที่ขึ้นไปทางสูงด้วยกลวิธีการสะบัดเฉี่ยวแล้วตีสลับมือซ้ายขวาข้างละพยางค์จนถึงห้องที่ ๖ ทำนองในห้องที่ ๗-๘ ใช้กลวิธีเดียวกันกับทำนองในห้องที่ ๕-๖ แต่เปลี่ยนตำแหน่งของเสียงโดยการย้ายเสียงเคลื่อนที่ขึ้นไปทางสูง ทำนองเดี่ยวในบรรทัดที่ ๖ ห้องที่ ๑-๒ เริ่มเคลื่อนที่โดยการตีคู่สองจากนั้นใช้มือขวาและมือซ้ายตีสลับกันข้างละพยางค์เคลื่อนที่ลงมาทางต่ำในลักษณะเสียงคู่สี่ ห้องที่ ๓-๔ ใช้วิธีเดียวกันกับห้องที่ ๑-๒ ในการดำเนินทำนองแต่ทำในทางกลับกันคือเคลื่อนที่ขึ้นไปทางสูง ทำนองในห้องที่ ๕-๖ เคลื่อนที่ไปทางสูงโดยเริ่มจากการใช้กลวิธีการสะบัดลงในห้องที่ ๕ ตามด้วยการสะบัดขึ้นในห้องที่ ๖ ทำนองในห้องที่ ๗-๘ เคลื่อนที่ไปทางสูงโดยการใช้กลวิธีการตีสะบัดเฉี่ยวในห้องที่ ๗ และการตีแบ่งมือซ้ายขวาตีเป็นเสียงคู่แปดในห้องที่ ๘

การดำเนินทำนองของทำนองเดี่ยวชุดที่ ๑ บรรทัดที่ ๗ ประโยคตอบ ทำนองใน ๔ ห้องแรกเคลื่อนที่ด้วยมือซ้าย ส่วนมือขวาตียืนเสียงที่เสียงมีเพียงเสียงเดียว ใช้การตีแบ่งมือซ้ายขวาข้างละพยางค์ตั้งแต่ห้องที่ ๑ จนถึงห้องที่ ๔ ทำนองเคลื่อนที่จากต่ำไปสูงวน ๒ รอบแล้วจบทีเสียงทางสูง ทำนองในห้องที่ ๕-๗ เคลื่อนที่ไปทางสูงด้วยกลวิธีการสะบัดเฉี่ยว และการสะบัดขึ้น เมื่อถึงทำนองในห้องที่ ๘ จึงได้เคลื่อนที่ลงมาทางเสียงต่ำ ทำนองในบรรทัดที่ ๘ เคลื่อนที่จากเสียงสูงลงมาทางเสียงต่ำด้วยการใช้กลวิธีการตีสะบัดเฉี่ยวในห้องที่ ๑ จากนั้นทำนองในห้องที่ ๒ ใช้การตีสลับมือซ้ายขวาข้างละพยางค์เคลื่อนที่ลงมาทางต่ำ ทำนองในห้องที่ ๓-๔ เคลื่อนที่จากทางเสียงต่ำขึ้นไปทางเสียงสูงโดยเริ่มจากการตีสะบัดลงในห้องที่ ๓ ตามด้วยการตีสะบัดขึ้นในห้องที่ ๔ ส่วนทำนองใน ๔ ห้องท้ายดำเนินทำนองเหมือนกับทำนอง ๔ ห้องท้ายของบรรทัดที่ ๖

จากการวิเคราะห์พบว่าทิศทางในการเคลื่อนที่ของทำนองหลักและทำนองเดี่ยวมีทิศทางเดียวกัน การเคลื่อนที่ของทำนองเดี่ยวมีการใช้เสียงที่เป็นเสียงหลักในกลุ่มปัญจมูล ร ม ฟ x ล ท x อยู่มาก แต่ก็พบว่ามีการใช้เสียงโดซึ่งเป็นเสียงหลุมในจำนวนมากเช่นกัน ทำให้เสียงที่เกิดขึ้นมีความขัดหูอยู่ไม่น้อย แต่ก็เป็นการแสดงความสามารถในการประพันธ์โดยนำเสียงหลุมเข้ามาผสม ซึ่งทำได้ยากเพราะร่องเสียงมีไม่เข้ากัน

ทำนองในบรรทัดที่ ๖ และ ๘ เป็นทำนองที่ประพันธ์จากทำนองหลักเดียวกัน แต่มีการประดิษฐ์ทำนองให้มีความแตกต่างกันดังนี้

ทำนองหลักต้นแบบ

- ฟ - -	- - -ร	- - มฟ	- - -ล
- - มร	-ลฺ - -	- ร - -	-ลฺ - -

ทำนองเดี่ยวบรรทัดที่ ๖

-ท-ฟ	-มˌ-รˌ	-ท-รˌ	-มˌ-ฟ	ดˌ- - รˌ	-รˌ-มˌฟ	ฟมˌ-มˌฟ	ซˌ-ลˌ-
-ล- -	ท-ล-	-ล- -	ท-ดˌ-	- ทลท-	ล- รˌ -	- รˌ - -	-ล- -

ทำนองเดี่ยวบรรทัดที่ ๘

ท์ลˌ- ฟ	-มˌ-รˌ	ดˌ- - รˌ	-รˌ-มˌฟ	ดˌ- - รˌ	-รˌ-มˌฟ	ฟมˌ-มˌฟ	ซˌ-ลˌ-
- ฟมˌ-	รˌ-ดˌ-	- ทลท-	ล- รˌ -	-ทลท-	ล- รˌ -	- รˌ - -	-ซ- -

ดังจะเห็นได้ว่าทำนองใน ๔ ห้องแรกเป็นทำนองที่มีความแตกต่างกันอย่างสิ้นเชิง ส่วนทำนองใน ๔ ห้องนั้นดำเนินทำนองเหมือนกัน

ทำนองหลักชุดที่ ๒ บรรทัดที่ ๓-๔ หน้าทับที่ ๒๓-๒๖

- - -ล	- ท - -	-ล- -	- - - ฟ	- ฟ - -	- - -ร	- - มฟ	- - -ล
-ลฺ - -	- - ลฟ	-ม-ซ	ฟม -ด	- - มร	-ลฺ - -	- ร - -	-ลฺ - -

-ดˌ - -	- ท - ดˌ	- - -ท	- - - -	- ฟ - -	- - -ร	- - มฟ	- - -ล
- - -ล	- - - -	-ฟ - -	- ล - ฟ	- - มร	-ลฺ - -	- ร - -	-ลฺ - -

ทำนองหลักชุดที่ ๒ บรรทัดที่ ๓-๔ หน้าทับที่ ๒๓-๒๖ นี้เป็นทำนองในส่วนที่ซ้ำกันกับทำนองหลักชุดที่ ๑ ในบรรทัดที่ ๓-๔ หน้าทับที่ ๑๑-๑๔ การดำเนินทำนองของทำนองเดี่ยวในชุดที่ ๒ บรรทัดที่ ๓-๔ นี้ ดำเนินทำนองเหมือนกับทำนองเดี่ยวในชุดที่ ๑ บรรทัดที่ ๓-๔ ทุกประการ

คู่ที่ ๓ ทำนองหลักชุดที่ ๑ บรรทัดที่ ๕-๖ หน้าทับที่ ๑๕-๑๘

-ท-ล	- - รม	-ฟล-	ฟม - -	- - -ล	- ท - -	-ล-ล	- ฟ - -
-ท̣-ล̣	- ท̣ - -	- - -ม	- - รท̣	-ล̣ - -	- - ลฟ	---ฟ	- - มร

-ฟ - -	- ม - ฟ	- - -ม	-ร - -	- - -ล	- ท - -	-ล-ล	- ฟ - -
- - -ร	- - - -	-ท̣ - -	- - -ท̣	-ล̣ - -	- - ลฟ	---ฟ	- - มร

ทำนองหลักใน ๒ บรรทัดนี้เป็นลักษณะของทำนองถามตอบเช่นเดียวกับทำนองหลักในคู่ที่ ๑ และคู่ที่ ๒ เพราะทำนองในส่วน ๔ ห้องหน้ามีความแตกต่างกัน และทำนองใน ๔ ห้องหลังที่มีความเหมือนกัน

การดำเนินทำนองของทำนองเดี่ยวชุดที่ ๓ บรรทัดที่ ๙ เคลื่อนที่จากทางเสียงสูงลงมายังเสียงต่ำด้วยการแบ่งมือซ้ายขวาสลับกันข้างละพยางค์เริ่มจากมือขวา ตั้งแต่ทำนองในห้องที่ ๑ จนถึงทำนองในห้องที่ ๘ จากนั้นทำนองในบรรทัดที่ ๑๐ ทำนองเคลื่อนที่จากทางเสียงต่ำขึ้นไปทางเสียงสูงด้วยกลวิธีการสะบัดเฉี่ยวในห้องที่ ๑ และ ๒ จากนั้นในห้องที่ ๓-๔ ใช้การแบ่งมือซ้ายขวาในการเคลื่อนที่จากเสียงสูงลงมาทางเสียงต่ำ ทำนองในห้องที่ ๕ เคลื่อนที่จากเสียงสูงลงมาทางต่ำด้วยกลวิธีการสะบัดเฉี่ยว ทำนองห้องที่ ๖ เคลื่อนที่ขึ้นและลงด้วยกลวิธีการสะบัดขึ้น ทำนองในห้องที่ ๗ เคลื่อนที่ขึ้นแล้วลงด้วยกลวิธีการสะบัดขึ้น จากนั้นทำนองเคลื่อนที่ลงมาทางต่ำด้วยกลวิธีการสะบัดเฉี่ยวในห้องที่ ๘

การดำเนินทำนองของทำนองเดี่ยวชุดที่ ๓ บรรทัดที่ ๑๑ เริ่มเคลื่อนที่จากทางเสียงต่ำไปทางเสียงสูงด้วยกลวิธีการสะบัดเฉี่ยวในห้องที่ ๑ จากนั้นใช้การแบ่งมือซ้ายขวาสลับกันข้างละพยางค์ในการเคลื่อนที่ไปทางเสียงสูงจนถึงห้องที่ ๔ ทำนองในห้องที่ ๕ ทำนองเคลื่อนที่จากทางต่ำไปทางเสียงสูงด้วยกลวิธีการสะบัดขึ้น จากนั้นเคลื่อนที่ย้อนกลับมาในทางเสียงต่ำในห้องที่ ๖ ทำนองในห้องที่ ๗-๘ เคลื่อนที่ม้วนขึ้นไปทางสูงแล้วย้อนลงมาทางต่ำอีก ๑ รอบ ทำนองเดี่ยวในบรรทัดที่ ๑๒ ดำเนินทำนองเหมือนกับทำนองเดี่ยวในบรรทัดที่ ๑๐ ทุกประการ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

จากการพิจารณาทิศทางการเคลื่อนที่ของทำนองเดี่ยวพบว่า การเคลื่อนที่ของทำนองเป็นไปในทิศทางเดียวกับทำนองหลัก เสียงที่ปรากฏนำมาใช้ในการดำเนินทำนองเป็นเสียงที่เป็นเสียงหลักในกลุ่มปัญจมูล ร ม ฟ x ล ท x มีการใช้เสียงที่เป็นเสียงหลุมได้แก่เสียงโดเพียงเล็กน้อยเท่านั้น

ทำนองที่เป็นทำนองซ้ำในในบรรทัดที่ ๑๐ และ ๑๒ ไม่พบว่ามีการประพันธ์ให้เกิดความแตกต่างใด คงใช้การดำเนินทำนองเหมือนกันทั้งบรรทัด

ทำนองหลักชุดที่ ๒ บรรทัดที่ ๕-๖ หน้าทับที่ ๒๗-๓๐

-ท-ล	- - รม	-ฟล-	ฟม - -	- - -ล	- ท - -	-ล-ล	- ฟ - -
-ท̣-ล̣	- ท̣ - -	- - -ม	- - รท̣	-ล̣ - -	- - ลฟ	---ฟ	- - มร

-ฟ - -	- ม - ฟ	- - -ม	-ร - -	- - -ล	- ท - -	-ล-ล	- ฟ - -
- - -ร	- - - -	-ท̣ - -	- - -ท̣	-ล̣ - -	- - ลฟ	---ฟ	- - มร

ทำนองหลักชุดที่ ๒ บรรทัดที่ ๕-๖ หน้าทับที่ ๒๗-๓๐ นี้เป็นทำนองในส่วนที่ซ้ำกันกับทำนองหลักชุดที่ ๑ ในบรรทัดที่ ๕-๖ หน้าทับที่ ๑๕-๑๘

การดำเนินทำนองของทำนองเดี่ยวชุดที่ ๒ บรรทัดที่ ๙ ดำเนินทำนองเหมือนกับทำนองเดี่ยวในชุดที่ ๑ บรรทัดที่ ๙ ทั้งหมดทุกประการ ทำนองเดี่ยวในบรรทัดที่ ๑๐ เคลื่อนที่จากทางเสียงต่ำไปทางสูงด้วยกลวิธีการสะบัดเฉี่ยวในห้องที่ ๑ และ ๒ จากนั้นทำนองตั้งแต่ห้องที่ ๓ จนถึงห้องที่ ๘ เป็นทำนองที่มีการเคลื่อนที่ของเสียงจากทางเสียงสูงลงมาเสียงต่ำทั้งหมด

การดำเนินทำนองของทำนองเดี่ยวชุดที่ ๒ บรรทัดที่ ๑๑ เคลื่อนที่จากทางเสียงสูงลงมาทางต่ำด้วยกลวิธีการสะบัดลงแต่ในท้ายจะตกด้วยเสียงสูงทั้งห้องที่ ๑ และ ๒ ทำนองในห้องที่ ๓ ใช้กลวิธีการสะบัดขึ้นในการเคลื่อนที่ไปทางสูง จากนั้นในห้องที่ ๔ ใช้การแบ่งมือซ้ายขวาในการดำเนินทำนองขึ้นไปทางเสียงสูง ทำนองในห้องที่ ๕-๘ เป็นทำนองที่เคลื่อนที่จากเสียงสูงลงมาทางเสียงต่ำทั้งหมด ใช้การแบ่งมือซ้ายขวาเป็นหลักในการเคลื่อนที่ของทำนอง แต่มีการแทรกกลวิธีการสะบัดเฉี่ยวไว้ที่ห้องที่ ๗ ทำนองเดี่ยวในบรรทัดที่ ๑๒ ทำนองใน ๔ ห้องแรกเคลื่อนที่จากทางเสียงสูงมาต่ำในลักษณะนี้ ๒ รอบ จากนั้นในห้องที่ ๕-๘ ทำนองเคลื่อนที่จากทางสูงลงมาเสียงต่ำ ไม่ปรากฏว่ามีการใช้กลวิธีพิเศษในการเคลื่อนที่ของทำนอง

จากการพิจารณาทิศทางการเคลื่อนที่ของทำนองเดี่ยวพบว่า การเคลื่อนที่ของทำนองเป็นไปในทิศทางเดียวกับทำนองหลัก เสียงที่ปรากฏนำมาใช้ในการดำเนินทำนองเป็นเสียงที่เป็นเสียงหลักใน

กลุ่มปัญจมูล ร ม ฟ x ล ท x และพบว่าทำนองในบรรทัดที่ ๑๒ มีการใช้เสียงโดซึ่งเป็นเสียงหลุมเป็นจำนวนมากใน ๔ ห้องแรก

ทำนองที่เป็นทำนองซ้ำในในบรรทัดที่ ๑๐ และ ๑๒ เป็นทำนองที่มีความแตกต่างกันทั้งบรรทัด มีเพียงทิศทางการเคลื่อนที่ของเสียงเท่านั้นที่มีความเหมือนกัน

เมื่อพิจารณาทำนองเดี่ยวทั้ง ๒ ชุดในบรรทัดที่ ๙-๑๒ ที่ประพันธ์จากทำนองหลักเดียวกัน พบว่ามีความแตกต่างกันหลายจุดดังนี้

ทำนองเดี่ยวชุดที่ ๑ บรรทัดที่ ๙

ลˌ-ลˌ-	ลˌ-ลˌ-	ลˌ-ทˌ-	ทˌ-ลˌ-	ฟˌ-ลˌ-	ลˌ-ฟˌ-	มˌ-ฟˌ-	ฟˌ-มˌ-
-รˌ-ท	-ล-ฟ	-ฟ-ล	-ฟ-มˌ	-มˌ-ฟ	-มˌ-รˌ	-รˌ-มˌ	-รˌ-ท

ทำนองเดี่ยวชุดที่ ๒ บรรทัดที่ ๙

ลˌ-ลˌ-	ลˌ-ลˌ-	ลˌ-ทˌ-	ทˌ-ลˌ-	ฟˌ-ลˌ-	ลˌ-ฟˌ-	มˌ-ฟˌ-	ฟˌ-มˌ-
-รˌ-ท	-ล-ฟ	-ฟ-ล	-ฟ-มˌ	-มˌ-ฟ	-มˌ-รˌ	-รˌ-มˌ	-รˌ-ท

ทำนองเดี่ยวในบรรทัดที่ ๙ ทั้งทำนองเดี่ยวในชุดที่ ๑ และทำนองเดี่ยวในชุดที่ ๒ นี้พบว่ามีการดำเนินทำนองเหมือนกันทุกประการ

ทำนองเดี่ยวชุดที่ ๑ บรรทัดที่ ๑๐

ฟˌมˌ มˌฟ	ทˌลˌ ลˌท	-ทˌ-ทˌ	-ทˌลˌ-	ทˌลˌ - -	มˌฟˌลˌ-	ลˌทˌลˌ-	ทˌลˌ - -
- ดˌ - -	- ฟˌ- -	ท-รˌ-	ท- -ฟ	- ฟˌมˌรˌ	รˌ - - ฟ	ซˌ - - ฟ	- ฟˌมˌรˌ

ทำนองเดี่ยวชุดที่ ๒ บรรทัดที่ ๑๐

ฟˌมˌ มˌฟ	ทˌลˌ ลˌท	-ทˌ-ทˌ	-ลˌ- -	ฟˌ- -ทท	-ฟˌ-มˌ	-มˌ- -	รˌมˌ - รˌ
- ดˌ - -	- ฟˌ- -	ท-รˌท	-ล- -	ดˌ- ท -	- - - -	ท-ทดˌ	- - - ล

ทำนองเดี่ยวในบรรทัดที่ ๑๐ มีการดำเนินทำนองที่เหมือนกันเฉพาะ ๒ ห้องแรก ทำนองในห้องที่ ๓-๔ ของทำนองเดี่ยวในชุดที่ ๒ ยังคงใช้เค้าโครงเดียวกับทำนองเดี่ยวในชุดที่ ๑ แต่ในทำนองท้ายห้องที่ ๓ ได้มีการเปลี่ยนวิธีการจากการตีมือขวามือเดียวในชุดที่ ๑ เป็นการตีพร้อมกันสองมือในชุดที่ ๒ แทน จากนั้นได้มีการเปลี่ยนการดำเนินทำนองที่ไม่เหมือนกันจนจบบรรทัด

CHULALONGKORN UNIVERSITY

ทำนองเดี่ยวชุดที่ ๑ บรรทัดที่ ๑๑

ด์ท-ด-	ร์-ม์-	ฟ์-ซ์-	ล์-ท์-	-มฺฟ์ซ์ท์	- - - -	ฟ์ม์-ซ์	- - - -
- ล-ท	-ด์-ร์	-ม์-ฟ์	-ซ์-ล์	ร์ - - -	ล์ซ์ฟ์ม์	- -ร-	ฟ์ม์ร์ท

ทำนองเดี่ยวชุดที่ ๒ บรรทัดที่ ๑๑

-ร์ร์ -	ด์ด์ -ร์	-ร์-มฺฟ์	ซ์-ล์-	-ท์- -	ท์ล์- -	ท์ล์ -	ฟ์ม์- -
ล- -ด์ท	- -ทล-	ล- ร์ -	-ล- -	- -ล์ฟ์	- -ฟ์ม์	- ฟ์ม์ร์	- -ร์ท

ทำนองเดี่ยวในบรรทัดที่ ๑๑ มีการดำเนินทำนองที่ไม่ต่างกัน สิ่งที่เหมือนกันระหว่างทำนองเดี่ยว ๒ ชุดนี้ได้แก่ เสียงลูกตก และทิศทางในการเคลื่อนที่ของทำนองเท่านั้น

ทำนองเดี่ยวชุดที่ ๑ บรรทัดที่ ๑๒

ฟ์ม์-ม์ฟ์	ท์ล์-ล์ท์	-ท์-ท์	-ท์ล์-	ท์ล์ - -	-มฺฟ์ล์-	-ล์ท์ล์-	ท์ล์ - -
- ด์ - -	- ฟ์- -	ท-ร์-	ท- -ฟ์	- ฟ์ม์ร์	ร์ - - ฟ์	ซ์ - - ฟ์	- ฟ์ม์ร์

ทำนองเดี่ยวชุดที่ ๒ บรรทัดที่ ๑๒

ม์-ด์ร์	ม์ร์- -	ด์ท- -	ด์ร์ม์ฟ์	-ท์-ล์	-ฟ์-ฟ์	-ทท-	ร์ม์- -
-ท- -	- -ด์ท	- -ลท	- - - -	-ท-ล	-ด์- -	- -ม-	- - -ร

ทำนองเดี่ยวในบรรทัดที่ ๑๒ มีการดำเนินทำนองที่ไม่ต่างกัน สิ่งที่เห็นชัดเจนได้แก่ทำนองเดี่ยวชุดที่ ๑ มีการใช้กลวิธีการตีสะบัดเฉี่ยว และการสะบัดขึ้น เป็นหลัก ส่วนทำนองเดี่ยวชุดที่ ๒ ไม่ปรากฏการใช้กลวิธีใดๆ ในการดำเนินทำนอง อีกประการหนึ่งที่พบคือ ทำนองเดี่ยวในชุดที่ ๒ มีการใช้เสียงโดซึ่งเป็นเสียงหลุมของกลุ่มเสียงปัญจมูล ร ม ฟ x ซ ล x เป็นจำนวนมาก อนุมานว่าเป็นการนำเสียงหลุมเข้ามาสร้างความสนใจให้กับทำนองในบรรทัดสุดท้ายที่เป็นเนื้อแท้ของเพลงกราวใน

กลุ่มทำนองลูกโยนที่ ๒ ครั้งที่ ๒

การดำเนินทำนองของกลุ่มลูกโยนที่ ๒ ครั้งที่ ๒ เป็นทำนองในช่วงสั้นเพียง ๒ บรรทัด ผู้วิจัยจึงทำการวิเคราะห์ทำนองลูกโยนที่ ๒ ครั้งที่ ๒ โดยมิได้แบ่งย่อยเป็นช่วงดังนี้

กลุ่มทำนองลูกโยนที่ ๒ ครั้งที่ ๒

รˍ -(รˍมˍ)	-ซˍ-(ลˍทˍ)	-ท-มˍ	- - - -	ทˍลˍ-ลˍ	- -ซˍ-	-ฟˍ- -	มˍ- -รˍ
-ทดˍ -	รˍ- ซˍ -	-ล- -	รˍดˍทล	- -ซˍ-	ซˍฟˍ-ฟˍ	มˍ-มˍรˍ	-รˍดˍ-

มˍรˍ-มˍ	- -รˍ-	-ดˍ- -	ท- -ล	ทˍลˍ-ลˍ	- -ซˍ-	-ฟˍ- -	มˍ- -รˍ
- -ดˍ-	รˍดˍ-ดˍ	ท-ทล	-ลซ-	- -ซˍ-	ซˍฟˍ-ฟˍ	มˍ-มˍรˍ	-รˍดˍ-

๔.๔.๑ กลุ่มเสียงลูกโยน เสียงเร

๔.๔.๒ กลุ่มเสียงปัญจมูล ด ร ม x ซ ล x

๔.๔.๓ กลวิธีพิเศษที่ใช้ การสะบัดขึ้น

ตัวอย่าง การสะบัดขึ้น (บริเวณรูปวงกลม)

รˍ -(รˍมˍ)	-ซˍ-(ลˍทˍ)	-ท-มˍ	- - - -	ทˍลˍ-ลˍ	- -ซˍ-	-ฟˍ- -	มˍ- -รˍ
-ทดˍ -	รˍ- ซˍ -	-ล- -	รˍดˍทล	- -ซˍ-	ซˍฟˍ-ฟˍ	มˍ-มˍรˍ	-รˍดˍ-

๔.๔.๔ ความสัมพันธ์ระหว่างทำนองหลักกับทำนองเดี่ยว

ทำนองหลัก

- - รม	- - -ล	- - - ม	- ร - -	- - รม	- - - ล	- - - ม	- ร - -
- ด - -	-ลฺ - -	- ทฺ - -	- ลฺ - -	- ด - -	- ลฺ - -	- ทฺ - -	- ลฺ - -

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

- - -ซ	ลท-ล	-ซ-ฟ	-ม-ร
-ซฺ - -	- - -ลฺ	-ซฺ-ฟฺ	-มˍ-รฺ

ความสัมพันธ์กับทำนองเดี่ยว

รำ- (รำม)	-ซำ-(ลำที)	-ท-มำ	- - - -	ทำลำ-ลำ	- -ซำ-	-ฟำ- -	มำ- -รำ
-ทดำ -	รำ- ซำ -	-ล- -	รำดำทล	- -ซำ-	ซำฟำ-ฟำ	มำ-มำรำ	-รำดำ-

มำรำ-มำ	- -รำ-	-ดำ- -	ท- -ล	ทำลำ-ลำ	- -ซำ-	-ฟำ- -	มำ- -รำ
- -ดำ-	รำดำ-ดำ	ท-ทล	-ลซ-	- -ซำ-	ซำฟำ-ฟำ	มำ-มำรำ	-รำดำ-

เมื่อพิจารณาทำนองเดี่ยวพบว่า ทำนองเดี่ยวมีทำนองที่เลียนแบบทำนองสารัตถะของทำนองหลักลูกโยนที่ ๒ ครั้งที่ ๒ ดังนี้

ทำนองสารัตถะของทำนองหลักลูกโยนที่ ๒ ครั้งที่ ๒

- - -ซ	- - -ฟ	- - -ม	- - -ร	- - -ซ	- - -ฟ	- - -ม	- - -ร

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

- - -ซ	- - -ฟ	- - -ม	- - -ร

ทำนองสารัตถะของทำนองหลักทั้งหมด ๕ หน้าทับ เป็นทำนองที่มีทิศทางในการเคลื่อนที่ลงจำนวน ๔ หน้าทับ และเป็นทำนองที่มีทิศทางการเคลื่อนที่ขึ้นจำนวน ๑ หน้าทับ จากการวิเคราะห์พบว่าทำนองเดี่ยวในลูกโยนนี้มีทิศทางในการเคลื่อนที่ลงเช่นกัน แต่ในทำนองเดี่ยวมีการเพิ่มเสียงในการเคลื่อนที่เข้าไป แต่ยังคงลักษณะของทิศทางในการเคลื่อนที่เอาไว้ครบถ้วน

๔.๔.๕ ลักษณะการดำเนินทำนอง

การดำเนินทำนองในลูกโยนนี้เป็นลักษณะการดำเนินทำนองที่มีความพิเศษคือ ทำนองทั้ง ๒ บรรทัด เคลื่อนที่จากทำนองที่มีเสียงสูงจากห้องที่ ๑ จนถึงห้องที่ ๘

ทำนองสารัตถะของทำนองเดี่ยว

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

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

สังเกตเห็นว่าทำนองสารัตถะของทำนองเดี่ยวมีการเคลื่อนที่จากเสียงสูงลงมาเสียงต่ำโดยตลอดตั้งแต่ห้องที่ ๑ จนถึงห้องที่ ๘

การดำเนินทำนองของทำนองเดี่ยวในลูกโยนนี้ยังมีความพิเศษในเรื่องของการแบ่งมือซ้ายขวาที่เป็นกลุ่มที่เหมือนกันจำนวน ๓ กลุ่มดังนี้

รำ- (รำมำ	-ซำ-(ลำทำ	-ท-มำ	- - - -	ทำลำ-ลำ	- -ซำ-	-ฟำ- -	มำ- -รำ
-ทดำ -	รำ- ซำ -	-ล- -	รำดำทล	- -ซำ-	ซำฟำ-ฟำ	มำ-มำรำ	-รำดำ-

มำรำ-มำ	- -รำ-	-ดำ- -	ท- -ล	ทำลำ-ลำ	- -ซำ-	-ฟำ- -	มำ- -รำ
- -ดำ-	รำดำ-ดำ	ท-ทล	-ลซ-	- -ซำ-	ซำฟำ-ฟำ	มำ-มำรำ	-รำดำ-

ลักษณะการแบ่งมือซ้ายขวา ๓ กลุ่มที่ปรากฏนี้ ในแต่ละกลุ่มเริ่มต้นด้วยการใช้มือขวา ๒ พยางค์แล้วใช้มือซ้ายตี ๑ พยางค์ ตามด้วยมือขวา ๑ พยางค์ จากนั้นจะตีด้วยมือซ้าย ๒ พยางค์ และมือขวา ๑ พยางค์ จนจบหน้าทับ ดำเนินทำนองในลักษณะการแบ่งมือแบบนี้จำนวน ๓ กลุ่มทำนองใน ๔ ห้องท้ายของแต่ละบรรทัดใช้เสียงในการดำเนินทำนองเหมือนกัน

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

กลุ่มทำนองลูกโยนที่ ๓

-ทำ- -	ทำลำ- -	ทำลำ- -	ฟำมำ- -	ฟำมำรำ-	รำรำรำ-	รำรำรำ-	รำรำรำ-
- -ลำฟำ	- -ฟำมำ	- ฟำมำรำ	- -รำท	- - -ท	- - -ล	- - -ล	- - -ท

ฟำมำรำ-	- - -รำมำ	- มำฟำลำ-	ลำฟำมำ- -	ทำทำทำ-	ทำทำทำ-	ลำลำลำ-	ทำทำทำ-
- - -ท	ลทดำ -	รำ - - มำ	รำ - รำท	- - -รำ	- - -ล	- - -รำ	- - -ท

-ทำ- -	ทำลำ- -	ทำลำ- -	ฟำมำ- -	ฟำมำรำ-	รำรำรำ-	รำรำรำ-	รำรำรำ-
- -ลำฟำ	- -ฟำมำ	- ฟำมำรำ	- -รำท	- - -ท	- - -ล	- - -ล	- - -ท

ฟำมำรำ-	- - -รำมำ	- มำฟำลำ-	ลำฟำมำ- -	ทำทำทำ-	ทำทำทำ-	ลำลำลำ-	ทำทำทำ-
- - -ท	ลทดำ -	รำ - - มำ	รำ - รำท	- - -รำ	- - -ล	- - -รำ	- - -ท

๔.๔.๑ กลุ่มเสียงลูกโยน เสียงที

๔.๔.๒ กลุ่มเสียงปัญจมูล ร ม ฟ x ล ท x

๔.๔.๓ กลวิธีพิเศษที่ใช้ การสะบัดขึ้น การสะบัดเฉี่ยว

ตัวอย่าง การสะบัดขึ้น (บริเวณรูปวงกลม) การสะบัดเฉี่ยว (บริเวณรูปสี่เหลี่ยม)

ฟำมำรำ-	- - -รำมำ	- มำฟำลำ-	ลำฟำมำ- -	ทำทำทำ-	ทำทำทำ-	ลำลำลำ-	ทำทำทำ-
- - -ท	ลทดำ -	รำ - - มำ	รำ - รำท	- - -รำ	- - -ล	- - -รำ	- - -ท

๔.๔.๔ ความสัมพันธ์ระหว่างทำนองหลักกับทำนองเดี่ยว

ทำนองหลัก

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

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

- มร -	- ร - -	- มร -	- ร - -
- - - ล	- - - ท	- - - ล	- - - ท

ความสัมพันธ์กับทำนองเดี่ยว

จากการวิเคราะห์พบว่ามีการนำทำนองหลักจำนวน ๒ หน้าทับมาประพันธ์เป็นทำนองเดี่ยว โดยวิธีการขยายลูกตกดังนี้

ทำนองหลักที่เป็นต้นแบบในการประพันธ์

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

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

ทำนองสารัตถะของทำนองหลักที่เป็นต้นแบบ

-ฟ-ม	-ร-ท	-ร-ล	-ร-ท

-ฟ-ม	-ร-ท	-ร-ล	-ร-ท

ทำนองสารัตถะดังกล่าวคือเป็นทำนองที่ถอดเพียงชั้นเดียว ยังคงรักษาทำนองหลักของเดิมเอาไว้มาก เพราะเมื่อพิจารณาทำนองเดี่ยวพบว่าทำนองเดี่ยวใช้ทำนองสารัตถะดังกล่าวนี้ในการประพันธ์

ทำนองสารัตถะของทำนองเดี่ยว

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

ดังจะเห็นว่าเมื่อเปรียบเทียบทำนองสารัตถะของทำนองเดี่ยวและทำนองหลักแล้วพบว่าทำนองเดี่ยวในบรรทัดที่ ๒ และ ๔ ขยายจากทำนองสารัตถะของทำนองหลักโดยตรง ส่วนทำนองเดี่ยวบรรทัดที่ ๑ และ ๓ นั้น มีการดัดแปลงลูกตกของทำนองสารัตถะเล็กน้อยแต่ยังคงเค้าโครงเดียวกันเอาไว้

๔.๔.๕ ลักษณะการดำเนินทำนอง

ลักษณะการดำเนินทำนองของทำนองลูกโยนที่ ๓ นี้ ดำเนินทำนองโดยใช้เสียงที่อยู่ในกลุ่มเสียง ร ม ฟ x ล ท x ไม่ปรากฏว่ามีการนำเสียงอื่นมาใช้เลย รูปแบบการดำเนินทำนองเป็นลักษณะการดำเนินทำนองแบบซ้ำ ๒ ชุด ชุดหนึ่งๆ มีความยาว ๒ บรรทัด ในการดำเนินทำนองนั้นใช้กลวิธีการสะบัดขึ้น การสะบัดเฉี่ยว ลักษณะการใช้กลวิธีพิเศษนั้นจะพบในทำนอง ๔ ห้องแรก ส่วนทำนองใน ๔ ห้องหลักจะพบการตียืนเสียง ๓ พยางค์ด้วยมือขวา จากนั้นมือซ้ายตีที่เสียงตกดังนี้

ทำนองเดี่ยวลูกโยนที่ ๓ จำนวน ๑ ชุด

-ทำ- -	ทำลำ- -	ทำลำ- -	ฟำมำ- -	ฟำมำรำ-	รำรำรำ-	รำรำรำ-	รำรำรำ-
- -ลำฟำ	- -ฟำมำ	- ฟำมำรำ	- -รำท	- - -ท	- - -ล	- - -ล	- - -ท
ฟำมำรำ-	- - -รำมำ	- มำฟำลำ-	ลำฟำมำ- -	ทำทำทำ-	ทำทำทำ-	ลำลำลำ-	ทำทำทำ-
- - -ท	ลทดำ -	รำ - - มำ	รำ - รำท	- - -ร	- - -ล	- - -ร	- - -ท

กลุ่มกลวิธีสะบัดขึ้น-เฉี่ยว กลุ่มที่มีการยืน ๓ พยางค์

สังเกตว่าทำนองใน ๔ ห้องแรกใช้กลวิธีเดียวกันหมดและกลวิธีดังกล่าวไม่ปรากฏที่ ๔ ห้องหลังเลย ทำนอง ๔ ห้องหลังจะเป็นลักษณะมือขวายืน ๓ พยางค์ ส่วนมือซ้ายตี ๑ พยางค์จังหวะตกเป็นการจัดระบบการใช้กลวิธีในระหว่างทำนอง ๒ บรรทัด

ทำนองทั้ง ๒ บรรทัดมีการเคลื่อนที่ต่างกันคือ ทำนองในบรรทัดที่ ๑ เคลื่อนที่จากเสียงสูงลงมาทางเสียงต่ำ ทำนองในบรรทัดที่ ๒ เคลื่อนที่จากเสียงต่ำไปทางเสียงสูง โดยที่ทั้ง ๒ บรรทัดใช้ทำนองสารัตถะเดียวกันในการประพันธ์

CHULALONGKORN UNIVERSITY

กลุ่มทำนองลูกโยนที่ ๔

กลุ่มทำนองลูกโยนที่ ๔ เป็นกลุ่มที่มีลักษณะการดำเนินทำนองที่แตกต่างกัน มีลักษณะการดำเนินทำนองในรูปแบบการซ้ำเป็นคู่ๆ สามารถแบ่งกลุ่มในการวิเคราะห์ได้ ๔ ช่วงดังนี้

กลุ่มทำนองลูกโยนที่ ๔ ช่วงที่ ๑

-ทำ- -	ทำลำ- -	ทำลำ- -	ฟำมำ- -	ฟำมำ- - -	ทดำ-ดำ	- -ทดำ	- -รำมำ
- -ลำฟำ	- -ฟำมำ	- ฟำมำรำ	- -รำดำ	- ดำทล	- -ท-	ทล- -	ทดำ- -

-รำ-มำฟำ	-ลำ-ฟำ	- -มำฟำ	- -ซำลำ	-มำฟำซำทำ	-ลำ-ซำ	-ลำ-ซำ	-ฟำ-มำ
ล- รำ -	มำ-มำ-	มำรำ- -	มำฟำ- -	รำ - - -	มำ-รำ-	มำ-รำ-	ดำ-ท-

-ทำ- -	ทำลำ- -	ทำลำ- -	ฟำมำ- -	ฟำมำ- - -	ดำท- -	ดำท-ทดำ	รำ- - -
- -ลำฟำ	- -ฟำมำ	- ฟำมำรำ	- -รำดำ	- ดำทล	- -ลม	- ล - -	-ม- -

±

- - - -	- - - -	- - - -	- - -ฟำ	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
- - - -	- - - -	- - - -	- - -มำ	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -

๔.๔.๑ กลุ่มเสียงลูกโยน เสียงมี

๔.๔.๒ กลุ่มเสียงปัญจมูล ร ม ฟ x ล ท x

๔.๔.๓ กลวิธีพิเศษที่ใช้ การสะบัดขึ้น การสะบัดเฉี่ยว การกรอ

ตัวอย่าง การสะบัดขึ้น (บริเวณรูปวงกลม)

-รำ-มำฟำ	-ลำ-ฟำ	- -มำฟำ	- -ซำลำ	-มำฟำซำทำ	-ลำ-ซำ	-ลำ-ซำ	-ฟำ-มำ
ล- รำ -	มำ-มำ-	มำรำ- -	มำฟำ- -	รำ - - -	มำ-รำ-	มำ-รำ-	ดำ-ท-

ตัวอย่าง การสะบัดเฉี่ยว (บริเวณรูปวงกลม)

-ทำ- -	ทำลำ- -	ทำลำ- -	ฟำมำ- -	ฟำมำ- - -	ทดำ-ดำ	- -ทดำ	- -รำมำ
- -ลำฟำ	- -ฟำมำ	- ฟำมำรำ	- -รำดำ	- ดำทล	- -ท-	ทล- -	ทดำ- -

ตัวอย่าง การกรอ (บริเวณรูปวงกลม)

			±				
- - - -	- - - -	- - - -	- - -ฟ	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
- - - -	- - - -	- - - -	- - -ม̣	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -

๔.๔.๔ ความสัมพันธ์ระหว่างทำนองหลักกับทำนองเดี่ยว

ทำนองหลัก

				- ฟ - ม	- ร - ด	- - - -	- - รม
				- - - -	- ล̣ - -	ทล̣ - ท	- ด - -

- - รม	- ซ - ล	- ท - ล	- ซ - ม	- - - ม	- - - ร	- - มร	- - - ม
- ด - -	- ซ̣ - ล̣	- ท̣ - ล̣	- ซ̣ - ม̣	- - - ม̣	- - - ร̣	- - -ร̣	- ม̣ - -

- ม - ม	- ม - ม	- ม - ม	- ม - ม	- ม - ม	- ม - ม	- ม - ม	- ม - ม
- - - ล̣	- - - ม̣	- - - ล̣	- - - ม̣	- - - ล̣	- - - ม̣	- - - ล̣	- - - ม̣

ความสัมพันธ์กับทำนองเดี่ยว

จากการวิเคราะห์ทำนองเดี่ยวพบว่าได้นำทำนองสารัตถะจากทำนองหลักมาเป็นแบบในการประพันธ์ โดยนำทำนองหลักจำนวน ๒ หน้าทับมาประพันธ์ดังนี้

ทำนองสารัตถะของทำนองหลัก ๒ หน้าทับ

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

ทำนองสารัตถะของทำนองเดี่ยว

- - -ฟ	- - -ม	- - -ร	- - -ด	- - -ท	- - -ด	- - -ร	- - -ม

- - -ม	- - -ฟ	- - -ซ	- - -ล	- - -ล	- - -ซ	- - -ฟ	- - -ม

- - -ฟ	- - - ม	- - -ร	- - -ด	- - -ท	- - -ด	- - -ร	- - -ม

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ทำนองเดี่ยวในบรรทัดที่ ๑ และ ๓ เป็นทำนองที่ใช้สารัตถะของทำนองหลักในหน้าทับที่ ๑ มาเป็นต้นแบบในการประพันธ์ ส่วนทำนองเดี่ยวในบรรทัดที่ ๒ ประพันธ์โดยยึดลูกตก และลักษณะทิศทางการเคลื่อนที่เดียวกับทำนองหลัก

๔.๔.๕ ลักษณะการดำเนินทำนอง

การดำเนินทำนองของทำนองลูกโยนที่ ๔ ช่วงที่ ๑ นี้ เป็นการดำเนินทำนองที่ประกอบด้วยกลวิธีการสะบัดขึ้น การสะบัดเฉี่ยว และการกรอ เสียงที่ใช้เป็นเสียงที่อยู่ในกลุ่มเสียงปัญจมูล ร ม ฟ x ล ท x แต่มีการใช้เสียงหลุมในการดำเนินทำนองเพื่อเป็นการเชื่อมเสียงให้สอดรับกับทำนองลูกโยนก่อนหน้านี้ ทำนองในต้นบรรทัดที่ ๑ และบรรทัดที่ ๓ ยกเอาทำนองของลูกโยนก่อนหน้ามาใช้ แต่เปลี่ยนเสียงลูกตกตอนท้ายเพื่อเปลี่ยนเสียงของลูกโยนดังนี้

ทำนองลูกโยนที่ ๓ บรรทัดที่ ๑ และ ๓ ห้องที่ ๑-๔ ซึ่งเป็นต้นแบบ

-ทำ- -	ทำลำ- -	ทำลำ- -	ฟ์มำ- -
- -ลำฟ์	- -ฟ์มำ	- ฟ์มำรำ	- -รำท

ทำนองลูกโยนที่ ๔ บรรทัดที่ ๑ และ ๓ ห้องที่ ๑-๔ ที่ยกมาใช้

-ทำ- -	ทำลำ- -	ทำลำ- -	ฟ์มำ- -
- -ลำฟ์	- -ฟ์มำ	- ฟ์มำรำ	- -รำด์

สังเกตว่าทำนองทั้ง ๒ ดำเนินทำนองเดียวกัน ต่างกันที่เสียงลูกตกสุดท้ายของห้องที่ ๔ เท่านั้น ด้วยเหตุผลที่ว่าทำนองในลูกโยนที่ ๔ ช่วงที่ ๑ นี้เป็นทำนองเริ่มต้นลูกโยน ลักษณะการดำเนินทำนองจึงได้นำทำนองในโยนก่อนหน้ามาเป็นต้นบรรทัดเพื่อเลียนแบบการดำเนินทำนองเดิมก่อนที่จะแยกออกไปเพื่อเป็นการส่งต่อทำนองต่อไปที่เสียงลูกโยนต่อไป

ทำนองในบรรทัดที่ ๑ และ ๓ เป็นลักษณะของการดำเนินทำนองเดียวกัน ทำนองในท้ายบรรทัดที่ ๓ เปลี่ยนจากทำนองในท้ายบรรทัดที่ ๑ เพื่อนำสู่ลักษณะการกรอในบรรทัดที่ ๔ จากนั้นในบรรทัดที่ ๔ ใช้กลวิธีการกรอเพื่อตั้งหลักก่อนที่จะเข้าทำนองในชุดต่อไป เพราะทำนองในชุดต่อไปมีลักษณะการดำเนินทำนองที่ต่างจากทำนองในชุดแรก

กลุ่มทำนองลูกโยนที่ ๔ ช่วงที่ ๒

-ฟ- -	-ฟ- -	-ฟ- -	-ฟ- -	-มๆ-มๆ	- -ซๆลๆ	-ลทรๆ-	รๆทล- -
-มๆ-มๆ	-มๆ-มๆ	-มๆ-มๆ	-มๆ-มๆ	-ท- -	รๆมๆ - -	ซ - - ล	ล - ซม

-ท- -	ทท-รๆ	-ท-รๆ	มๆมๆ-มๆ	- -มๆมๆมๆ	-รๆ-ท	- -ทล-	-ซ-ซ
-ม- -	- ม-ร	-ม-ร	มซ-ม	- -ลซม	-ร-ม	- - - ซ	-ร-ม

- -ซซ-	- ล - -	- -ม-	มซ- -	ทลซ-	- - -ซล	-ลทรๆ -	รๆทล- -
- - - ซ	- - - ร	-ร-ร	- - -ม	- - - ม	รมม -	ซ - - ล	ล - ซม

-ท- -	ทท-รๆ	-ท-รๆ	มๆมๆ-มๆ	- -มๆมๆมๆ	-รๆ-ท	- -ทล-	-ซ-ซ
-ม- -	- ม-ร	-ม-ร	มซ-ม	- -ลซม	-ร-ม	- - - ซ	-ร-ม

- -ซซ-	-ล- -	- -ม-	มซ- -	ทลซ-	- - -ซล	-ลทรๆ -	รๆทล- -
- - - ซ	- - -ร	-ร-ร	- - -ม	- - -ม	รมม -	ซ - - ล	ล - ซม

๔.๔.๑ กลุ่มเสียงลูกโยน เสียงมี

๔.๔.๒ กลุ่มเสียงปัญจมูล ซ ล ท x ร ม x

๔.๔.๓ กลวิธีพิเศษที่ใช้ การสะบัดขึ้น การสะบัดเฉี่ยว การสะเดาะ

ตัวอย่าง การสะบัดขึ้น (บริเวณวงกลม) การสะบัดเฉี่ยว (บริเวณรูปสี่เหลี่ยม)

-ฟ- -	-ฟ- -	-ฟ- -	-ฟ- -	-มๆ-มๆ	- -ซๆลๆ	-ลทรๆ-	รๆทล- -
-มๆ-มๆ	-มๆ-มๆ	-มๆ-มๆ	-มๆ-มๆ	-ท- -	รๆมๆ - -	ซ - - ล	ล - ซม

ตัวอย่าง การสะเดาะ (บริเวณรูปวงกลม)

- -ซซ-	- ล - -	- -ม-	มซ- -	ทลซ-	- - -ซล	-ลทรๆ -	รๆทล- -
- - - ซ	- - - ร	-ร-ร	- - -ม	- - - ม	รมม -	ซ - - ล	ล - ซม

๔.๔.๔ ความสัมพันธ์ระหว่างทำนองหลักกับทำนองเดี่ยว

การดำเนินทำนองลักษณะที่เป็นการดำเนินทำนองแบบอิสระโดยยึนที่ลูกโยนเสียงมี

๔.๔.๕ ลักษณะการดำเนินทำนอง

ทำนองในบรรทัดที่ ๑ เป็นทำนองในการตั้งต้น ลักษณะทำนองยืนเสียงย้ำที่เสียงมีใน ๔ ห้องแรก จากนั้นทำนองเคลื่อนที่ไปทางสูงแล้วกลับมาตกที่เสียงมีดังเดิม

ทำนองในบรรทัดที่ ๒-๕ เป็นลักษณะการดำเนินทำนองรูปแบบซ้ำ ทำนองในบรรทัดที่ ๒ และ ๔ เป็นลักษณะทำนองเหมือนกัน ดำเนินทำนองด้วยการตีสองมือพร้อมกันเป็นหลัก พบกลวิธีการสะบัดลงโดยการตีสองมือพร้อมกันเป็นคู่ ทำนองใน ๔ ห้องแรกเคลื่อนที่ขึ้นทางเสียงสูง จากนั้นเคลื่อนที่ลงมาทางเสียงต่ำในห้องที่ ๕-๘ ทำนองในบรรทัดที่ ๓ และ ๕ เป็นทำนองที่มีลักษณะเหมือนกัน ใช้กลวิธีการสะบัดขึ้น การสะบัดเฉี่ยว และการสะเดาะ ในการดำเนินทำนอง ทำนองในบรรทัดนี้ไม่ปรากฏการตีสองมือพร้อมกันเหมือนกับบรรทัดที่ ๒ และ ๔ ทำให้การดำเนินของทั้ง ๒ บรรทัดมีความแตกต่างกันอย่างชัดเจน

ทำนองเดี่ยวลูกโยนที่ ๔ ช่วงที่ ๒ นี้เป็นการดำเนินทำนองที่ใช้เสียงซึ่งเป็นเสียงหลักของกลุ่มเสียงปัญจมูล ซ ล ท x ร ม x มีการใช้เสียงหลุมเพียง ๔ ห้องแรกในบรรทัดที่ ๑ เท่านั้น

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

กลุ่มทำนองลูกโยนที่ ๔ ช่วงที่ ๓

มฺมฺมฺ-	มฺมฺมฺ-	รฺรฺรฺ-	มฺมฺมฺ-	-มฺ- -	มฺรฺ- -	มฺรฺ- -	ทล- -
- - -ซ	- - -ร	- - -ซ	- - -ม	- -รฺท	- -ทล	- ทลซ	- -ซม

ซซซ-	ซซซ-	ซซซ-	ซซซ-	ทลซ-	- - -ซล	-ลทรฺ -	รฺทล- -
- - -ม	- - -ร	- - -ร	- - -ม	- - -ม	รมม -	ซ - - ล	ล - ซม

มฺมฺมฺ-	มฺมฺมฺ-	รฺรฺรฺ-	มฺมฺมฺ-	-มฺ- -	มฺรฺ- -	มฺรฺ- -	ทล- -
- - -ซ	- - -ร	- - -ซ	- - -ม	- -รฺท	- -ทล	- ทลซ	- -ซม

ซซซ-	ซซซ-	ซซซ-	ซซซ-	ทลซ-	- - -ซล	-ลทรฺ-	รฺทล- -
- - -ม	- - -ร	- - -ร	- - -ม	- - -ม	รมม -	ซ - - ล	ล - ซม

๔.๔.๑ กลุ่มเสียงลูกโยน เสียงมี

๔.๔.๒ กลุ่มเสียงปัญจมูล ซ ล ท x ร ม x

๔.๔.๓ กลวิธีพิเศษที่ใช้ การสะบัดขึ้น การสะบัดเฉี่ยว

ตัวอย่าง การสะบัดขึ้น (บริเวณรูปวงกลม) การสะบัดเฉี่ยว (บริเวณรูปสี่เหลี่ยม)

ซซซ-	ซซซ-	ซซซ-	ซซซ-	ทลซ-	- - -ซล	-ลทรฺ -	รฺทล- -
- - -ม	- - -ร	- - -ร	- - -ม	- - -ม	รมม -	ซ - - ล	ล - ซม

๔.๔.๔ ความสัมพันธ์ระหว่างทำนองหลักกับทำนองเดี่ยว

การดำเนินทำนองลักษณะที่เป็นการดำเนินทำนองแบบอิสระโดยยืนที่ลูกโยนเสียงมี

๔.๔.๕ ลักษณะการดำเนินทำนอง

การดำเนินทำนองของทำนองลูกโยนที่ ๔ ช่วงที่ ๓ นี้ เป็นรูปแบบการดำเนินทำนองในลักษณะซ้ำ แต่ละชุดมีความยาว ๒ บรรทัด ในการดำเนินทำนองประกอบด้วยกลวิธีการสะบัดขึ้น การสะบัดเฉี่ยว และการยืน ๓ พยางค์ด้วยมือขวา มือซ้ายตี ๑ พยางค์ที่จังหวะตกของแต่ละห้องดังนี้

ทำนองเดี่ยวในบรรทัดที่ ๑-๒

มมมม-	มมมม-	รรรร-	มมมม-	-ม- -	มร- -	มร- -	ทล- -
- - -ซ	- - -ร	- - -ซ	- - -ม	- -รท	- -ทล	- ทลซ	- -ซม
ซซซซ-	ซซซซ-	ซซซซ-	ซซซซ-	ทลซ-	- - -ซล	-ลทร -	รทล- -
- - -ม	- - -ร	- - -ร	- - -ม	- - -ม	รมม -	ซ - - ล	ล - ซม

เมื่อพิจารณาทำนองเดี่ยวทั้ง ๒ บรรทัดพบว่า ทำนองเดี่ยวใน ๔ ห้องแรกเป็นทำนองที่ใช้มือขวาตียืนที่เสียงเดียว ๓ พยางค์ มือซ้ายตี ๑ พยางค์ที่จังหวะตกของห้องโน้ต ส่วนทำนองใน ๔ ห้องหลังจะใช้การแบ่งมือซ้ายขวาผสมกับกลวิธีการสะบัดขึ้น และสะบัดเฉี่ยว ในการดำเนินทำนองการเคลื่อนที่ของทำนองทั้ง ๒ บรรทัด เคลื่อนที่สวนทางกัน ทำนองในบรรทัดที่ ๑ ตียืนที่มือขวาด้วยเสียงสูงใน ๔ ห้องแรก จากนั้น ๔ ห้องหลังเคลื่อนที่จากเสียงสูงลงมาทางเสียงต่ำ ส่วนทำนองในบรรทัดที่ ๒ เริ่มตียืนที่มือขวาด้วยเสียงทางต่ำใน ๔ ห้องแรก จากนั้น ๔ ห้องหลังเคลื่อนที่จากทางเสียงต่ำขึ้นไปทางเสียงสูง ทำนองเดี่ยวในลูกโยนที่ ๔ ช่วงที่ ๓ นี้เป็นทำนองที่ใช้เสียงที่เป็นเสียงหลักในกลุ่มเสียงปัญจมูล ซ ล ท x ร ม x โดยไม่มีเสียงหลุมแม้แต่เสียงเดียว

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

กลุ่มทำนองลูกโยนที่ ๔ ช่วงที่ ๔

มฺมฺมฺ-	มฺมฺมฺ-	รฺรฺรฺ-	มฺมฺมฺ-	มฺมฺมฺ-	ซฺลฺทฺ-	มฺมฺมฺ-	ซฺลฺทฺ-
- - -ซ	- - -ร	- - -ซ	- - -ม	- - -ซ	- - -ม	- - -ซ	- - -ร

รฺรฺรฺ-	ซฺลฺทฺ-	รฺรฺรฺ-	ซฺลฺทฺ-	มฺมฺมฺ-	ซฺลฺทฺ-	มฺมฺมฺ-	ซฺลฺทฺ-
- - -ซ	- - -ร	- - -ซ	- - -ม	- - -ซ	- - -ม	- - -ซ	- - -ร

รฺรฺรฺ-	ซฺลฺทฺ-	รฺรฺรฺ-	ซฺลฺทฺ-	มฺมฺมฺ-	ซฺลฺทฺ-	รฺรฺรฺ-	ซฺลฺทฺ-
- - -ซ	- - -ร	- - -ซ	- - -ม	- - -ซ	- - -ร	- - -ซ	- - -ม

มฺมฺมฺ-	ซฺลฺทฺ-	รฺรฺรฺ-	ซฺลฺทฺ-	มฺ-ซฺ-	รฺ-ซฺ-	มฺ-ซฺ-	รฺ-ซฺ-
- - -ซ	- - -ร	- - -ซ	- - -ม	-ซ-ร	-ซ-ม	-ซ-ร	-ซ-ม

มฺ-ซฺ-	รฺ-ซฺ-	มฺ-ซฺ-	รฺ-ซฺ-	มฺ- -รฺมฺ	- - -ซฺลฺ	ลทรฺ-	รฺทล- -
-ซ-ร	-ซ-ม	-ซ-ร	-ซ-ม	-ทดฺ -	รฺมฺมฺ -	ซ - - ล	ล - ซม

๔.๔.๑ กลุ่มเสียงลูกโยน เสียงมี

๔.๔.๒ กลุ่มเสียงปัญจมูล ซ ล ท x ร ม x

๔.๔.๓ กลวิธีพิเศษที่ใช้ การสะบัดขึ้น การสะบัดเฉี่ยว

ตัวอย่าง การสะบัดขึ้น (บริเวณรูปวงกลม) การเฉี่ยว (บริเวณรูปสี่เหลี่ยม)

มฺ-ซฺ-	รฺ-ซฺ-	มฺ-ซฺ-	รฺ-ซฺ-	มฺ- -รฺมฺ	- - -ซฺลฺ	ลทรฺ-	รฺทล- -
-ซ-ร	-ซ-ม	-ซ-ร	-ซ-ม	-ทดฺ -	รฺมฺมฺ -	ซ - - ล	ล - ซม

๔.๔.๔ ความสัมพันธ์ระหว่างทำนองหลักกับทำนองเดี่ยว

การดำเนินทำนองลักษณะที่เป็นการดำเนินทำนองแบบอิสระโดยยืนที่ลูกโยนเสียงมี

๔.๔.๕ ลักษณะการดำเนินทำนอง

การดำเนินทำนองในบรรทัดที่ ๑ ห้องที่ ๑-๔ นำทำนองตอนต้นของช่วงที่ ๓ มาใช้เป็นการเชื่อมโยงทำนองในช่วงก่อนหน้ากับทำนองในช่วงใหม่ดังนี้

ทำนองตอนต้นในช่วงที่ ๓ ที่เป็นต้นแบบ

มฺมฺมฺ-	มฺมฺมฺ-	รฺรฺรฺ-	มฺมฺมฺ-	-มฺ- -	มฺรฺ- -	มฺรฺ-)- -	ทล- -
- - -ซ	- - -ร	- - -ซ	- - -ม	- -รฺท	- -ทล	- ทลซ	- -ซม

ทำนองในห้องที่ ๑-๔ บรรทัดที่ ๑ ช่วงที่ ๔

มฺมฺมฺ-	มฺมฺมฺ-	รฺรฺรฺ-	มฺมฺมฺ-	มฺมฺมฺ-	ซฺลฺทฺ-	มฺมฺมฺ-	ซฺลฺทฺ-
- - -ซ	- - -ร	- - -ซ	- - -ม	- - -ซ	- - -ม	- - -ซ	- - -ร

ดังจะเห็นว่าทำนองใน ๔ ห้องแรก เป็นทำนองที่เหมือนกัน แต่ทำนองในตอนท้ายเปลี่ยนไป เพื่อทำให้เกิดการผสมผสานที่กลมกลืน ทำนองใน ๔ ห้องแรกนี้ปรากฏว่ามีในบรรทัดเดียวเท่านั้น จากนั้นจะเป็นทำนองในลักษณะซ้ำแล้วทอนสั้นลงไปเรื่อยๆ จนจบทำนองลูกโยนที่ ๔ ช่วงที่ ๔

ทำนองในบรรทัดที่ ๑ ห้องที่ ๕ ถึงทำนองในห้องที่ ๔ บรรทัดที่ ๓ เป็นทำนองที่มีลักษณะซ้ำเป็นชุด ในชุดแรกมีความยาว ๔ หน้าทับ ลักษณะการเคลื่อนที่ของทำนองนั้น มือขวาจะตียืนที่เสียงเดียว ๓ พยางค์ ๑ ห้อง จากนั้นจะตีเดินเสียงขึ้นไปทางสูงในลักษณะเคลื่อนที่ออกจากศูนย์กลาง ส่วนมือซ้ายจะตี ๑ พยางค์ที่ท้ายห้อง

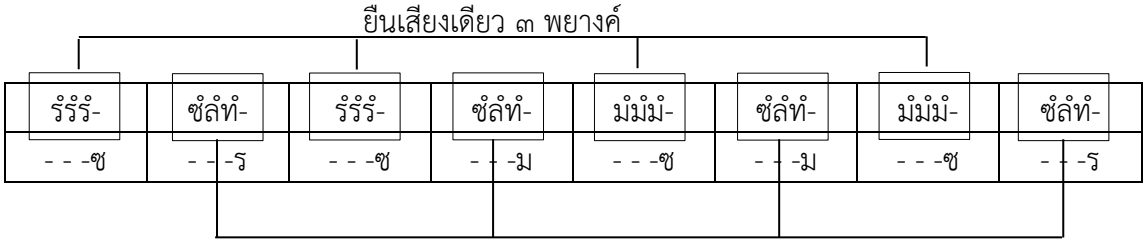
ทำนองชุดที่มีความยาวที่สุด

มฺมฺมฺ-	ซฺลฺทฺ-	มฺมฺมฺ-	ซฺลฺทฺ-
- - -ซ	- - -ม	- - -ซ	- - -ร

รฺรฺรฺ-	ซฺลฺทฺ-	รฺรฺรฺ-	ซฺลฺทฺ-	มฺมฺมฺ-	ซฺลฺทฺ-	มฺมฺมฺ-	ซฺลฺทฺ-
- - -ซ	- - -ร	- - -ซ	- - -ม	- - -ซ	- - -ม	- - -ซ	- - -ร

รฺรฺรฺ-	ซฺลฺทฺ-	รฺรฺรฺ-	ซฺลฺทฺ-
- - -ซ	- - -ร	- - -ซ	- - -ม

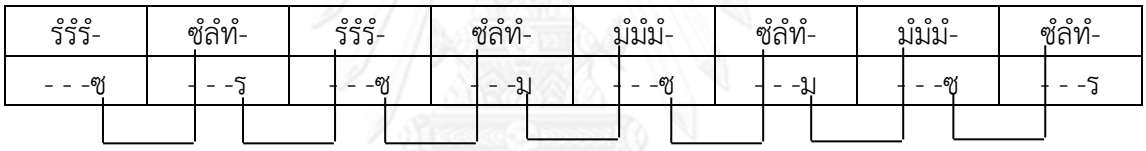
ตัวอย่างแสดงการเคลื่อนที่ของมือขวา



เดินเสียง ๓ พยางค์

เมื่อพิจารณาพบว่าเสียงที่เป็นลูกตกในมือซ้าย มีผลต่อการเคลื่อนที่ของทำนองต่อไปในมือขวา เช่น ถ้าทำนองลูกตกที่มือซ้ายตกที่เสียงซอล ทำนองในห้องต่อไปจะเริ่มที่เสียงซอลเช่นกัน เป็นต้น

ตัวอย่างแสดงความเชื่อมโยงของเสียง



จากการพิจารณายังพบความพิเศษของลูกตกที่ตีด้วยมือซ้าย สังเกตว่าเสียงของลูกตกจะสลับกันระหว่างเสียงซอล เสียงมี และเสียงเร ดังนี้

ซอล – มี – ซอล – เร – ซอล – เร – ซอล – มี

มือซ้ายที่ยืนเสียงนั้นจะยืนเสียงซอล สลับด้วยเสียงมี และเสียงเร ทำให้เกิดเป็นรูปแบบของเสียงลูกตกในมือซ้ายด้วย

ทำนองในบรรทัดที่ ๓ ห้องที่ ๕ จนถึงทำนองในบรรทัดที่ ๔ ห้องที่ ๔ เป็นทำนองที่มีการทอนให้สั้นลงโดยตัดเอาทำนอง ๒ ห้องท้ายของทำนองชุดที่ยาวที่สุดมาดังนี้

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ทำนองต้นแบบที่มีความยาว ๒ หน้าทับ

ทำนองท้ายหน้าทับที่ ๑

มำมำมำ-	ซำลำทำ-	มำมำมำ-	ซำลำทำ-
- - -ซ	- - -ม	- - -ซ	- - -ร

รำรำรำ-	ซำลำทำ-	รำรำรำ-	ซำลำทำ-
- - -ซ	- - -ร	- - -ซ	- - -ม

ทำนองท้ายหน้าทับที่ ๒

ทำนองที่ทอนจากทำนองต้นแบบ

มำมำมำ-	ซำลำทำ-	รำรำรำ-	ซำลำทำ-
- - -ซ	- - -ร	- - -ซ	- - -ม

จากหน้าทับที่ ๑ จากหน้าทับที่ ๒

สังเกตเห็นว่ามีการทอนโดยนำทำนองในช่วงท้ายของทำนองต้นแบบทั้ง ๒ หน้าทับ แต่ก็ยังคงลักษณะพิเศษต่างๆ เอาไว้ ได้แก่ การยืนเสียงและเคลื่อนที่ของมือขวา ลูกตกของมือซ้ายที่มีความสัมพันธ์กับเสียงแรกของมือขวา

ทำนองในบรรทัดที่ ๔ ห้องที่ ๕ จนถึงทำนองในบรรทัดที่ ๕ ห้องที่ ๔ เป็นทำนองที่ทอนเฉพาะเสียงที่เป็นเสียงตก และเสียงที่เป็นเสียงสัมผัสกันในทำนองต้นแบบมาเท่านั้น ทำให้ลักษณะทำนองมีความกระชั้นมากขึ้น เกิดจากการเปลี่ยนเสียงอย่างต่อเนื่องด้วยความถี่ดังนี้

ทำนองต้นแบบ

มำมำมำ-	ซำลำทำ-	รำรำรำ-	ซำลำทำ-	มำมำมำ-	ซำลำทำ-	รำรำรำ-	ซำลำทำ-
- - -ซ	- - -ร	- - -ซ	- - -ม	- - -ซ	- - -ร	- - -ซ	- - -ม

ทำนองที่นำเสียงสัมผัสจากทำนองต้นแบบมาทอน

มˍ-ซˍ-	รˍ-ซˍ-	มˍ-ซˍ-	รˍ-ซˍ-	มˍ-ซˍ-	รˍ-ซˍ-	มˍ-ซˍ-	รˍ-ซˍ-
-ซ-ร	-ซ-ม	-ซ-ร	-ซ-ม	-ซ-ร	-ซ-ม	-ซ-ร	-ซ-ม

ดังจะเห็นได้ว่าทำนองที่ทอนมาแล้วนั้นเป็นทำนองที่นำเอาเพียงสัมผัสท้ายห้องเพลงและต้นห้องเพลงแต่ละห้องมาเท่านั้น ทำนองที่เกิดขึ้นมีความกระชับเพราะเปลี่ยนเสียงถี่ขึ้น

ทำนองในบรรทัดที่ ๕ ห้องที่ ๕-๘

มˍ- -(รˍมˍ	- - -(ซˍลˍ	-(ลทรˍ-	รˍทล-)-
-ทดˍ -	รˍมˍมˍ -	ซ - - ล	ล - ซม

ทำนองในบรรทัดที่ ๕ ห้องที่ ๕-๘ เป็นทำนองสรุปจบลูกโยนที่ ๔ เพื่อจะส่งต่อทำนองลูกโยนต่อไป ทำนองใน ๔ ห้องท้ายนี้เป็นทำนองที่มีความพิเศษกว่าทำนองที่ปรากฏในลูกโยนที่ ๔ ช่วงที่ ๔ เพราะเป็นทำนองที่มีการใช้กลวิธีที่แตกต่างจากทำนองในช่วงเดียวกันทั้งหมดคือ ใช้กลวิธีการสะบัดขึ้น และการสะบัดเฉี่ยว รวมถึงรูปแบบการดำเนินทำนองก็มีความแตกต่าง ซึ่งแยกตัวออกจากการทอนที่เป็นลักษณะเด่นของลูกโยนในช่วงนี้

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

กลุ่มทำนองลูกโยนที่ ๕

กลุ่มทำนองลูกโยนที่ เป็นกลุ่มที่มีลักษณะการดำเนินทำนองที่แตกต่างกัน มีลักษณะการดำเนินทำนองในรูปแบบการซ้ำเป็นคู่ๆ สามารถแบ่งกลุ่มในการวิเคราะห์ได้ ๓ ช่วงดังนี้

กลุ่มทำนองลูกโยนที่ ๕ ช่วงที่ ๑

มˍ-รˍรˍ	- - -(รˍมˍ)	ล-ซซ	- - -(ซˍลˍ)	-ซ-(ลท)	-รˍ-ท	- -ลท	- -ดˍรˍ
-ร- -	ลทดˍ -	-ซ̣--	รˍมˍมˍ -	ร- ซ -	ล-ล-	ลซ- -	ลท- -

มˍรˍ-มˍ	- -รˍ-	-ดˍ- -	ท- -ล	-มˍ- -	มˍรˍ- -	มˍรˍ-)- -	ทล- -
- -ดˍ-	รˍดˍ-ดˍ	ท-ทล	-ลซ-	- -รˍท	- -ทล	- ทลซ	- -ซม

±

- -มˍรˍ-)	มˍรˍ-มˍ	ซˍ-ลˍทˍ	-ทˍ-ลˍ	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
- - -ท	-ล-ท	ซ- -ท	-รˍ-ล	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -

๔.๔.๑ กลุ่มเสียงลูกโยน เสียงลา

๔.๔.๒ กลุ่มเสียงปัญจมูล ซ ล ท x ร ม x

๔.๔.๓ กลวิธีพิเศษที่ใช้ การสะบัดขึ้น การสะบัดเฉี่ยว การกรอ

ตัวอย่าง การสะบัดขึ้น (บริเวณรูปวงกลม)

มˍ-รˍรˍ	- - -(รˍมˍ)	ล-ซซ	- - -(ซˍลˍ)	-ซ-(ลท)	-รˍ-ท	- -ลท	- -ดˍรˍ
-ร- -	ลทดˍ -	-ซ̣--	รˍมˍมˍ -	ร- ซ -	ล-ล-	ลซ- -	ลท- -

ตัวอย่าง การสะบัดเฉี่ยว (บริเวณรูปวงกลม) การกรอ (บริเวณรูปสี่เหลี่ยม)

±

- -มˍรˍ-)	มˍรˍ-มˍ	ซˍ-ลˍทˍ	-ทˍ-ลˍ	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
- - -ท	-ล-ท	ซ- -ท	-รˍ-ล	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -

๔.๔.๔ ความสัมพันธ์ระหว่างทำนองหลักกับทำนองเดี่ยว

ทำนองหลัก

- ม - -	มร - ม	- ล - -	ซซ - ล
- ร - ทฺ	- ลฺ - ทฺ	- ลฺ - ซฺ	- - - ลฺ

- ซ - -	ลท - รำ	- มำ - รำ	- ท - ล	- - - ล	- - - ซ	- - ลซ	- - - ล
- ร - ซ	- - - ร	- ม - ร	- ทฺ - ลฺ	- - - ลฺ	- - - ซฺ	- - - ซฺ	- ลฺ - -

ความสัมพันธ์กับทำนองเดี่ยว

ทำนองเดี่ยวลูกโยนที่ ๕ ช่วงที่ ๑ ประกอบด้วยโน้ตที่มีความยาว ๓ บรรทัด จากการพิจารณาพบว่ามีการนำทำนองหลักมาใช้ในการประพันธ์จำนวน ๓ หน้าทับดังนี้

ทำนองเดี่ยวบรรทัดที่ ๑ ห้องที่ ๑-๔

มำ-รำรำ	- - - รำมำ	ล-ซซ	- - - ซำลำ
-ร- -	ลทดำ -	-ซฺ--	รำมำมำ -

ทำนองเดี่ยว ๔ ห้องนี้มีการประพันธ์ที่นำเค้าโครงของทำนองหลักมาดัดแปลงเป็นทำนองเดี่ยวด้วยวิธีการแปรทำนอง ไม่ได้นำไปขยายแต่อย่างใด ทำนองหลักที่เป็นต้นแบบได้แก่ทำนองในหน้าทับที่ ๑ ดังนี้

ทำนองหลักลูกโยนที่ ๕ หน้าทับที่ ๑

- ม - -	มร - ม	- ล - -	ซซ - ล
- ร - ทฺ	- ลฺ - ทฺ	- ลฺ - ซฺ	- - - ลฺ

สังเกตเห็นว่าทำนองเดี่ยวนั้นคือทำนองที่เกิดจากการแปรทำนองเท่านั้น เสียงของลูกตกตรงกันจำนวน ๓ ห้องหลัง ส่วนห้องแรกเป็นส่วนที่แตกต่าง แต่ว่าไม่ใช่จุดหลักในการยึดเป็นเสียงตก

ทำนองเดี่ยวในบรรทัดที่ ๑ ห้องที่ ๕ ถึงทำนองเดี่ยวห้องที่ ๔ บรรทัดที่ ๒ เป็นทำนองที่อาศัยเค้าโครงของทำนองหลักลูกโยนที่ ๕ หน้าทับที่ ๒ ในการประพันธ์ดังนี้

ทำนองเดี่ยวบรรทัดที่ ๑ ห้องที่ ๕ ถึงห้องที่ ๔ บรรทัดที่ ๒

-ซ-(ลท	-รำ-ท	- -ลท	- -ดำรำ
ร- ซ -	ล-ล-	ลซ- -	ลท- -

มำรำ-มำ	- -รำ-	-ดำ- -	ท- -ล
- -ดำ-	รำดำ-ดำ	ท-ทล	-ลซ-

ทำนองหลักหน้าทับที่ ๒

- ซ - -	ลท - รำ	- มำ - รำ	- ท - ล
- ร - ซ	- - - ร	- ม - ร	- ทฺ - ลฺ

ดังจะเห็นว่าทำนองเดี่ยวมีการประพันธ์ในขยายทำนองหลักที่มีความยาว ๑ หน้าทับ เป็นทำนองเดี่ยวที่มีความยาว ๒ หน้าทับ โดยสามารถวิเคราะห์จากทำนองสารัตถะของทำนองหลักและทำนองเดี่ยวได้ดังนี้

ทำนองสารัตถะของทำนองเดี่ยว

- - -ซ	- - -ล	- - -ท	- - -ร

- - -ม	- - -ร	- - -ท	- - -ล

ทำนองสารัตถะของทำนองหลัก

-ซ-ล	-ท-ร	-ม-ร	-ท-ล

เมื่อถอดทำนองสารัตถะของทำนองมาวิเคราะห์แล้ว พบว่าทำนองเดี่ยวได้ใช้ทำนองสารัตถะของทำนองหลักมาเป็นเค้าโครงในการประพันธ์ด้วยวิธีการขยายทำนองออกไป ๑ เท่าตัว อย่างชัดเจน

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ทำนองเดี่ยวในบรรทัดที่ ๒ ห้องที่ ๕ ถึงห้องที่ ๔ บรรทัดที่ ๓ เป็นทำนองที่ประพันธ์ในอาศัยทำนองหลักในหน้าทับที่ ๑ ในการประพันธ์ดังนี้

ทำนองเดี่ยวบรรทัดที่ ๒ ห้องที่ ๕ ถึงห้องที่ ๔ บรรทัดที่ ๓

-มำ- -	มำรำ- -	มำรำ- -	ทล- -
- -รำท	- -ทล	- ทลซ	- -ซม

±

- -มำรำ-	มำรำ-มำ	ซำ-ลำทำ	-ทำ-ลำ
- - -ท	-ล-ท	ซ- -ท	-รำ-ล

ทำนองหลักหน้าทับที่ ๑

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

จากการวิเคราะห์พบว่าทำนองเดี่ยวถูกประพันธ์ขึ้นจากเค้าโครงของทำนองหลักในหน้าทับที่ ๑ ด้วยวิธีการขยายทำนองออกไป ๑ เท่าตัว สามารถพิจารณาจากทำนองสารัตถะได้ดังนี้

ทำนองสารัตถะของทำนองเดี่ยว

- - -ท	- - -ล	- - -ซ	- - -ม

- - -ร	- - -ม	- - -ซ	- - -ล

ทำนองสารัตถะของทำนองหลัก

- - -ร	- - -ม	- - -ซ	- - -ล

จากการสังเกตทำนองสารัตถะของทำนองเดี่ยวอาจจะยังไม่เห็นเค้าโครง แต่เมื่อถอดทำนองสารัตถะให้ห่างกว่าทำนองชั้นแรกจะได้ดังนี้

ทำนองสารัตถะของทำนองเดี่ยวในชั้นที่ ๒

- - - -	- - -ร	- - - -	- - -ม

- - - -	- - -ซ	- - - -	- - -ล

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

เมื่อถอดทำนองสารัตถะอีกชั้นหนึ่งจะพบว่าทำนองเดี่ยวใช้ทำนองสารัตถะของทำนองเดี่ยวในหน้าทับที่ ๑ เป็นเค้าโครงในการประพันธ์

๔.๔.๕ ลักษณะการดำเนินทำนอง

การดำเนินทำนองของทำนองลูกโยนที่ ๕ ช่วงที่ ๑ ใช้เสียงในการดำเนินทำนองที่เป็นเสียงหลักของกลุ่มเสียงปัญจมูล ซ ล ท x ร ม x แต่มีการใช้เสียงที่เป็นเสียงหลุมอยู่บ้างเพราะเป็นทำนองช่วงที่เชื่อมระหว่างลูกโยนก่อนหน้านี้ ทำนองเคลื่อนที่จากทางเสียงต่ำไปทางเสียงสูง จากนั้นเคลื่อนที่ย้อนกลับลงมาทางเสียงต่ำแล้วจึงเคลื่อนที่ขึ้นไปทางสูงอีกครั้ง การดำเนินทำนองประกอบด้วยกลวิธีการสะบัดขึ้น การสะบัดเฉี่ยว และการกรอ ใช้กลวิธีการกรอเพื่อเป็นการตั้งต้นที่จะเคลื่อนที่ในชุดต่อไป การกรอนี้ทำเพื่อเป็นการตัดอารมณ์ของทำนองโยนก่อนหน้าเพื่อทำให้เกิดรสชาติในการฟังใหม่ขึ้น

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

กลุ่มทำนองลูกโยนที่ ๕ ช่วงที่ ๒

x		x		x		x	
ททท-	รำรำรำ-	รำรำรำ-	มำมำมำ-	มำมำมำ-	ซำซำซำ-	ซำซำซำ-	ลำลำลำ-
- - -มำ	- - -ร	- - -ซำ	- - -ม	- - -ลำ	- - -ซ	- - -ทำ	- - -ล

x		x		x		x	
ททท-	รำรำรำ-	รำรำรำ-	มำมำมำ-	มำมำมำ-	ซำซำซำ-	ซำซำซำ-	ลำลำลำ-
- - -มำ	- - -ร	- - -ซำ	- - -ม	- - -ลำ	- - -ซ	- - -ทำ	- - -ล

๔.๔.๑ กลุ่มเสียงลูกโยน เสียงลา

๔.๔.๒ กลุ่มเสียงปัญจมูล ซ ล ท x ร ม x

๔.๔.๓ กลวิธีพิเศษที่ใช้ การไขว้

ตัวอย่าง การไขว้ (บริเวณรูปวงกลม)

x		x		x		x	
ททท-	รำรำรำ-	รำรำรำ-	มำมำมำ-	มำมำมำ-	ซำซำซำ-	ซำซำซำ-	ลำลำลำ-
- - -มำ	- - -ร	- - -ซำ	- - -ม	- - -ลำ	- - -ซ	- - -ทำ	- - -ล

๔.๔.๔ ความสัมพันธ์ระหว่างทำนองหลักกับทำนองเดี่ยว

การดำเนินทำนองลักษณะที่เป็นการดำเนินทำนองแบบอิสระโดยยืนที่ลูกโยนเสียงลา

๔.๔.๕ ลักษณะการดำเนินทำนอง

การดำเนินทำนองของทำนองเดี่ยวลูกโยนที่ ๕ ช่วงที่ ๒ นี้ เป็นช่วงที่มีความยาว ๒ บรรทัด เป็นลักษณะการดำเนินทำนองซ้ำกัน โดยใช้กลวิธีการไขว้เป็นหลักในการดำเนินทำนองดังนี้

ทำนองเดี่ยวบรรทัดที่ ๑

x		x		x		x	
ททท-	รำรำรำ-	รำรำรำ-	มำมำมำ-	มำมำมำ-	ซำซำซำ-	ซำซำซำ-	ลำลำลำ-
- - -มำ	- - -ร	- - -ซำ	- - -ม	- - -ลำ	- - -ซ	- - -ทำ	- - -ล

จากการวิเคราะห์พบว่าเป็นการไขว้ที่มือขวาไม่ได้ยืนอยู่กับที่ แต่เคลื่อนที่ขึ้นไปทางสูงในทุกๆ ห้อง สังเกตว่าทำนองที่มือขวาเคลื่อนที่จากทางเสียงต่ำขึ้นไปทางเสียงสูง แต่มือซ้ายจะเคลื่อนสลับกัน สูง ๑ ครั้ง ต่ำ ๑ ครั้ง จนจบบรรทัด ทำนองในบรรทัดที่ ๒ เป็นทำนองที่ซ้ำกับทำนองในบรรทัดที่ ๑

กลุ่มทำนองลูกโยนที่ ๕ ช่วงที่ ๓

x	x	x	x
ลลล-	ลลล-	ลลล-	ลลล-	ลลล-	ลลล-	ลลล-	ลลล-
- - -ท	- - -ร	- - -ท	- - -ล	- - -ร์	- - -ร	- - -ท	- - -ล

x	x	x	x
ลลล-	ลลล-	ลลล-	ลลล-	ลลล-	ลลล-	ลลล-	ลลล-
- - -ท	- - -ร	- - -ท	- - -ล	- - -ร์	- - -ร	- - -ท	- - -ล

x	x	x	x
ลลล-	ลลล-	ลลล-	ลลล-	ลลล-	ลลล-	ลลล-	ลลล-
- - - ร์	- - - ร	- - - ท	- - - ล	- - - ร์	- - - ร	- - - ท	- - - ล

x	x	x	x
ลลล-	ลลล-	ลลล-	ลลล-	ลลล-	ลลล-	ลลล-	ลลล-
- - - ท	- - - ล	- - - ท	- - - ล	- - - ท	- - - ล	- - - ท	- - - ล

รัดำ- -	รัดำ- -	รัดำ- -	รัดำ- -
- -ทล	- -ทล	- -ทล	- -ทล

๔.๔.๑ กลุ่มเสียงลูกโยน เสียงลา

๔.๔.๒ กลุ่มเสียงปัญจมูล ซ ล ท x ร ม x

๔.๔.๓ กลวิธีพิเศษที่ใช้ การไขว้

ตัวอย่าง การไขว้ (บริเวณรูปวงกลม)

x	x	x	x
ลลล-	ลลล-	ลลล-	ลลล-	ลลล-	ลลล-	ลลล-	ลลล-
- - -ท	- - -ร	- - -ท	- - -ล	- - -ร์	- - -ร	- - -ท	- - -ล

๔.๔.๔ ความสัมพันธ์ระหว่างทำนองหลักกับทำนองเดี่ยว

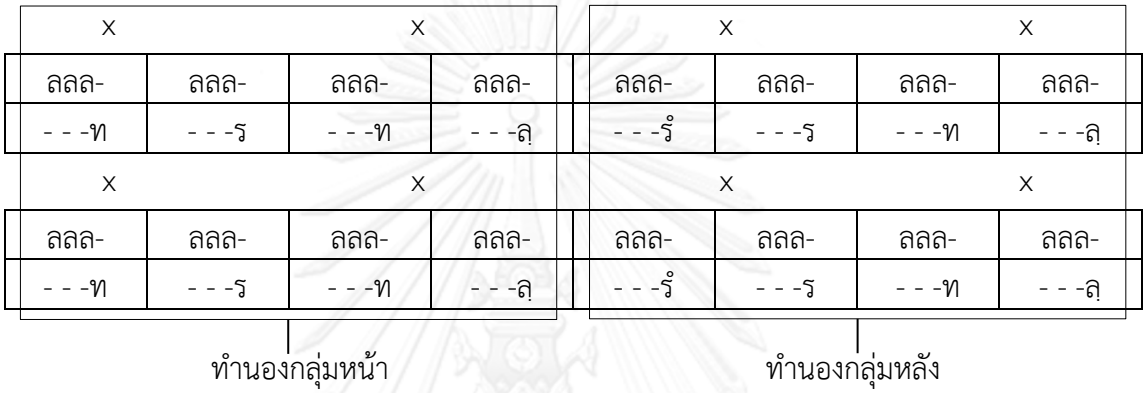
การดำเนินทำนองลักษณะที่เป็นการดำเนินทำนองแบบอิสระโดยยืนที่ลูกโยนเสียงลา

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

๔.๔.๕ ลักษณะการดำเนินทำนอง

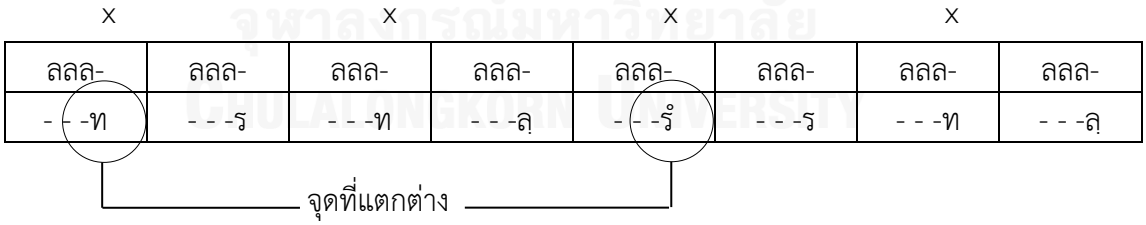
การดำเนินทำนองของทำนองเดี่ยวลูกโยนที่ ๕ ช่วงที่ ๓ เป็นรูปแบบการดำเนินทำนองแบบซ้ำ แล้วจึงทอนลงตามลำดับ ใช้กลวิธีการไขว้เป็นหลักในการดำเนินทำนอง ทำนองชุดแรกที่เป็นต้นแบบได้แก่ทำนองในบรรทัดที่ ๑ และ ๒ เป็นทำนองที่มีความยาวที่สุด

ทำนองบรรทัดที่ ๑ และ ๒



จากการสังเกตพบว่าทำนองเดี่ยวในชุดแรกนี้ใช้กลวิธีการไขว้เป็นหลัก มือขวาตี ๓ พยางค์ยืนที่เสียงลาเพียงเสียงเดียว มือซ้ายใช้ในการเคลื่อนที่ ทำนองในแต่ละบรรทัดสามารถแบ่งกลุ่มออกได้เป็น ๒ กลุ่ม ทำนองทั้ง ๒ กลุ่มมีจุดที่แตกต่างกันเพียงจุดเดียว ทำให้สามารถแบ่งประโยคออกเป็นประโยคถามในกลุ่มหน้า และประโยคตอบในกลุ่มหลัง

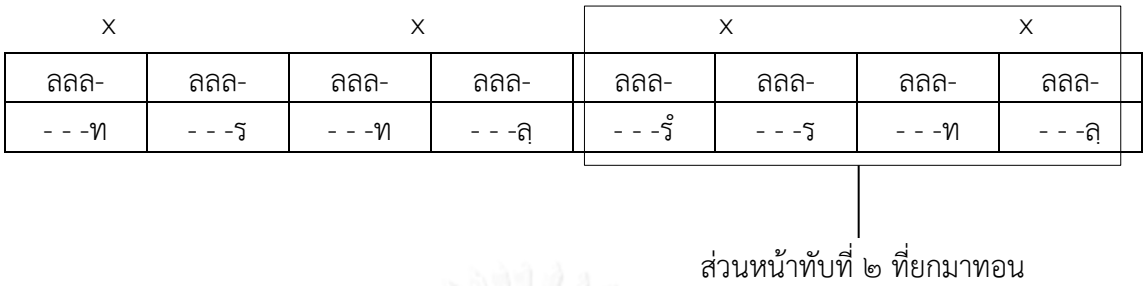
จุดที่แตกต่างในทำนองชุดแรก



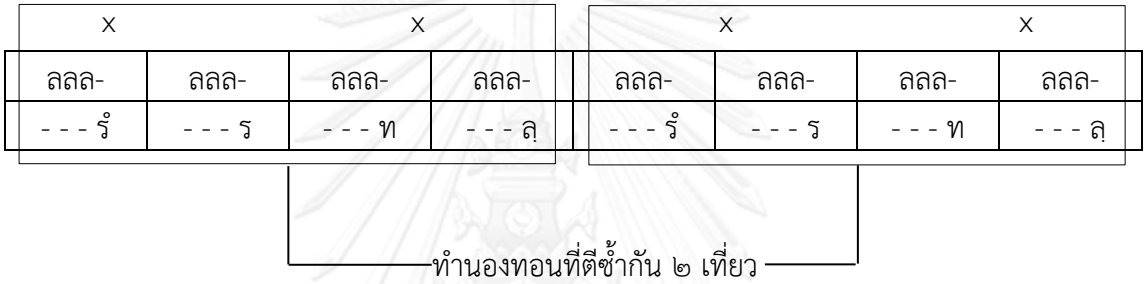
ทำนองทั้ง ๒ กลุ่มมีจุดต่างเพียงจุดเดียว ทำให้ทำนองเป็นลักษณะประโยคถามตอบ ใช้กลวิธีการไขว้สลับในทางเสียงสูงสลับกับการตีเสียงต่ำ

ทำนองบรรทัดที่ ๓ เป็นทำนองที่มีการทอนลงมาในชั้นแรก ทำนองที่ทอนลงมานั้นคือทำนองหน้าทับที่ ๒ ของทำนองต้นแบบทั้ง ๒ บรรทัด ยกในส่วนหน้าทับที่ ๒ มาเป็นทำนองทอน

ทำนองต้นแบบส่วนที่ทอน

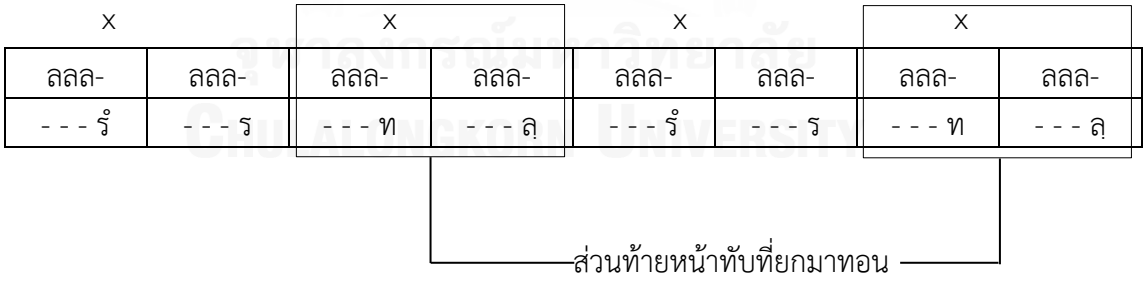


ทำนองบรรทัดที่ ๓



สังเกตเห็นว่าเมื่อทอนทำนองลงมาแล้วไม่มีการเปลี่ยนแปลงทำนองเลย แต่ใช้วิธีการยกทำนองในช่วงท้ายมาทั้งช่วงแล้วตีซ้ำ ๒ เที่ยวแทน ส่วนทำนองทอนในชั้นที่สองได้แก่ทำนองในบรรทัดที่ ๔ คือการนำทำนอง ๒ ห้องท้ายของแต่ละชุดมาเช่นเดียวกันกับทำนองการทอนในชุดแรก

ทำนองต้นแบบส่วนที่ทอน



ทำนองบรรทัดที่ ๔

x		x		x		x	
ลลล-	ลลล-	ลลล-	ลลล-	ลลล-	ลลล-	ลลล-	ลลล-
- - - ท	- - - ล	- - - ท	- - - ล	- - - ท	- - - ล	- - - ท	- - - ล

ทำนองทอนที่ตีซ้ำกัน ๔ เที่ยว

จากการสังเกตจะเห็นว่าลักษณะการทอนของทำนองในชั้นที่สองนี้มีความแตกต่างจากการทอนในชั้นแรก เพราะว่าการทอนในชั้นนี้ได้นำทำนองต้นแบบมาตีซ้ำจำนวน ๔ รอบ ซึ่งมากกว่าการทอนในชั้นแรกจำนวน ๒ รอบ

ทำนองทอนในชั้นที่ ๓ ได้เปลี่ยนกลวิธีการตีจากการไขว้เป็นการแบ่งมือซ้ายขวาแทนการตีไขว้มือ โดยตีข้างละ ๒ พยางค์ ทำนองที่ทอนในชันนี้เป็นการนำลูกตกของห้องที่ ๒ ของทำนองก่อนหน้าเป็นฐานดังนี้

ทำนองทอนในบรรทัดที่ ๕

รำดำ- -	รำดำ- -	รำดำ- -	รำดำ- -
- -ทล	- -ทล	- -ทล	- -ทล

จากการพิจารณาพบว่าทำนองในบรรทัดสุดท้ายของลูกโยนที่ ๕ นี้ มีการใช้เสียงโดที่เป็นเสียงหลุมของกลุ่มปัญจมูล ซ ล ท x ร ม x อนุมานว่าทำนองในบรรทัดนี้เป็นทำนองที่จะต้องส่งต่อไปยังทำนองลูกโยนต่อไป จึงได้นำเสียงที่เป็นเสียงหลุมมาใช้ในการเชื่อมเสียงระหว่างลูกโยนให้มีความกลมกลืน

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

กลุ่มทำนองลูกโยนที่ ๖

กลุ่มทำนองลูกโยนที่ ๖ เป็นกลุ่มที่มีลักษณะการดำเนินทำนองที่แตกต่างกัน มีลักษณะการดำเนินทำนองในรูปแบบการซ้ำเป็นคู่ๆ สามารถแบ่งกลุ่มในการวิเคราะห์ได้ ๒ ช่วงดังนี้

กลุ่มทำนองลูกโยนที่ ๖ ช่วงที่ ๑

				- -ดำท	- -ดำมำ	- -มำมำ	- -มำมำ
				- - - -	ลท-ม	-ม- -	-ม- -

- -มำมำ	ด-ดำมำ	- -มำมำ	-ด-ท	-ทดำมำ-	ฟำมำ-ฟ	-มำฟลำ-	ทำลำ-ทำ
-ม- -	-ท-ม	-ม- -	-ซ-ม	ล - - ด	-ท-ด	ร - - ฟ	-มำ-ฟ

- -ดำรำ	มำรำ- -	ดำท- -	ดำรำมำฟ	มำรำ- -	มำรำ- -	-ทดำรำฟ	-มำ-รำ
ลท- -	- -ดำท	- -ลท	- - - -	- -ทล	- ทลฟ	ล - - -	ท-ล-

±

- - ด -	- - ฟ -	- - - ฟลำ	-ลำ- -	-ลำ- -	- - - -	- - - -	- - - -
- - - ทล	- - - มำรำ	- - มำ -	-มำ- -	-ฟ- -	- - - -	- - - -	- - - -
↓	↓↓	↓↓	↓	±			
-ลำทำลำ-	- - - -	- - - -	- - - -	-ลำ- -	- - - -	- - - -	- - - -
ฟ - - ฟ	-มำ-รำ	-ด-ท	-ล- -	-ฟ- -	- - - -	- - - -	- - - -

๔.๔.๑ กลุ่มเสียงลูกโยน เสียงฟา

๔.๔.๒ กลุ่มเสียงปัญจมูล ร ม ฟ x ล ท x

๔.๔.๓ กลวิธีพิเศษที่ใช้ การสะบัดขึ้น การสะบัดเฉี่ยว การกรอ การประคบ

ตัวอย่าง การสะบัดขึ้น (บริเวณรูปวงกลม) การสะบัดเฉี่ยว (บริเวณรูปสี่เหลี่ยม)

- -ดำรำ	มำรำ- -	ดำท- -	ดำรำมำฟ	มำรำ- -	มำรำ- -	-ทดำรำฟ	-มำ-รำ
ลท- -	- -ดำท	- -ลท	- - - -	- -ทล	- ทลฟ	ล - - -	ท-ล-

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ตัวอย่าง การประคบ (บริเวณรูปวงกลม) การกรอ (บริเวณรูปสี่เหลี่ยม)

↓	↓↓	↓↓	↓	±			
ลำทำลำ-	- - - -	- - - -	- - - -	-ลำ- -	- - - -	- - - -	- - - -
ฟำ - - ฟำ	-มำ-รำ	-ดำ-ท	-ล- -	-ฟำ- -	- - - -	- - - -	- - - -

๔.๔.๔ ความสัมพันธ์ระหว่างทำนองหลักกับทำนองเดี่ยว

การดำเนินทำนองลักษณะที่เป็นการดำเนินทำนองแบบอิสระโดยยืนที่ลูกโยนเสียงฟา

๔.๔.๕ ลักษณะการดำเนินทำนอง

การดำเนินทำนองของลูกโยนที่ ๖ ช่วงที่ ๑ นี้เป็นการดำเนินทำนองในช่วงต้นของลูกโยนเสียงที่ปรากฏในช่วงต้นของทำนองลูกโยนมักจะมีการนำเสียงหลุมเข้าใช้ในการดำเนินทำนอง ซึ่งพบเสียงโดที่เป็นเสียงหลุมเป็นจำนวนมาก แต่ถ้าสังเกตจะพบว่าเสียงโดนั้นมีความห่างเป็นคู่ ๔ กับเสียงฟาที่เป็นเสียงของลูกโยนนี้ มีการใช้กลวิธีการสะบัดขึ้น การสะบัดลง การสะบัดเฉี่ยว การประคบและการกรอ

ทำนองบรรทัดที่ ๑ ห้องที่ ๕ จนถึงห้องที่ ๔ บรรทัดที่ ๒ เป็นทำนองไม่ได้ใช้เสียงตกที่เป็นเสียงของลูกโยนเลยดังนี้

ทำนองบรรทัดที่ ๑ ห้องที่ ๕ ถึงห้องที่ ๔ บรรทัดที่ ๒

- -ดำท	- -ดำมำ	- -มำมำ	- -มำมำ
- - - -	ลท-ม	-ม- -	-ม- -

- -มำมำ	ดำ-ดำมำ	- -มำมำ	-ดำ-ท
-ม- -	-ท-ม	-ม- -	-ซ-ม

สังเกตเห็นว่าเสียงของลูกตกทั้ง ๒ บรรทัดไม่ปรากฏเสียงฟาเลยแม้แต่จุดเดียว แต่กลับปรากฏเสียงมีและเสียงทีเท่านั้น เมื่อพิจารณาพบว่าเสียงทั้ง ๒ มีความสัมพันธ์กับเสียงฟาดังนี้

ความสัมพันธ์ของคู่เสียง

ฟา ⟶ ที ⟶ มี

จากเสียงฟาไปสู่เสียงฟามีความห่างเป็นคู่ ๔ และจากเสียงทีไปสู่เสียงมีก็มีความห่างเป็นคู่ ๔ เช่นกัน ดังนั้นถึงแม้ลูกตกของทำนองใน ๒ บรรทัดนี้จะไม่ใช่เสียงฟาแต่ก็ยังใช้เสียงที่เป็นคู่ที่สัมพันธ์

กัน อีกประการหนึ่งพบว่าเสียงทีและเสียงมีเป็นเสียงที่อยู่ในกลุ่มปัญจมูล ร ม ฟ x ล ท x ทั้งคู่ แต่อย่างไรก็ตามทำนองใน ๒ บรรทัดนี้ก็เปลี่ยนอารมณ์ผู้ฟังได้ไม่น้อย ซึ่งถือเป็นลักษณะเด่นอย่างหนึ่งในช่วงเปลี่ยนลูกโยน

ทำนองบรรทัดที่ ๒ ห้องที่ ๕ ถึงห้องที่ ๘ บรรทัดที่ ๓ เป็นทำนองที่มีการใช้เสียงนำเข้าสู่เสียงหลักของลูกโยน ยังคงใช้เสียงโดซึ่งเป็นเสียงหลุม เสียงของลูกตกในแต่ละหน้าทับใช้หลักการเดียวกัน คือใช้เสียงที่มีความสัมพันธ์กับเสียงฟา ได้แก่เสียงเรและเสียงที

ทำนองบรรทัดที่ ๔ ใช้กลวิธีการสะบัดลง และสะบัดขึ้น เพื่อตั้งต้นไปสู่การกรอที่เสียงฟา ซึ่งเป็นเสียงลูกโยนที่ ๗ วิธีการกรอนี้เป็นการทำเพื่อปรับอารมณ์ก่อนที่จะดำเนินทำนองในช่วงต่อไป

ทำนองบรรทัดที่ ๔

				±			
- - ด์ -	- - ฟ์ -	- - - ฟ์ลำ	-ล์- -	-ล์- -	- - - -	- - - -	- - - -
- - - ทล	- - - มำรำ	- - มำ -	-มำ- -	-ฟ์- -	- - - -	- - - -	- - - -

สังเกตเห็นว่าใช้กลวิธีการสะบัดใน ๓ ห้องแรกเพื่อตั้งต้นก่อนจะเข้าสู่การกรอในห้องที่ ๕ กลวิธีการสะบัดนี้ตัดอารมณ์ของการดำเนินทำนองในบรรทัดก่อนหน้านี้ได้เป็นอย่างดี

ทำนองบรรทัดที่ ๕ เป็นทำนองที่มีรูปแบบเดียวกับทำนองในบรรทัดที่ ๔ เนื่องจากทำนองใน ๔ ห้องแรกเป็นกลุ่มที่มีการเคลื่อนที่ของทำนอง แต่ ๔ ห้องหลังเป็นที่ใช้กลวิธีการกรอเป็นหลัก

เปรียบเทียบรูปแบบการดำเนินทำนอง

				±			
- - ด์ -	- - ฟ์ -	- - - ฟ์ลำ	-ล์- -	-ล์- -	- - - -	- - - -	- - - -
- - - ทล	- - - มำรำ	- - มำ -	-มำ- -	-ฟ์- -	- - - -	- - - -	- - - -
↓	↓↓	↓↓	↓	±			
ลำทล์-	- - - -	- - - -	- - - -	-ล์- -	- - - -	- - - -	- - - -
ฟ์ - - ฟ์	-มำ-รำ	-ด์-ท	-ล- -	-ฟ์- -	- - - -	- - - -	- - - -

กลุ่มที่ดำเนินทำนอง กลุ่มที่กรอเป็นหลัก

ความแตกต่างของทำนองทั้ง ๒ บรรทัดที่มีรูปแบบการดำเนินทำนองเหมือนกันได้แก่ ทำนองใน ๔ ห้องแรกของบรรทัดที่ ๔ จะใช้กลวิธีการสะบัดเป็นหลัก ส่วนทำนองใน ๔ ห้องแรกของบรรทัดที่ ๕ จะใช้กลวิธีการประคบเป็นหลัก

กลุ่มทำนองลูกโยนที่ ๖ ช่วงที่ ๒

	↓	↓	↓				
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	-ฟ- -	ฟฟ-ลˎ	- - -ลˎ	-ลˎ- -
- - - -	- - -ล	- - -ท	-รˎ- -	-ดˎ- -	- ดˎ-ล	- - -ท	-รˎ- -

-ลˎ- -	ลˎลˎลˎลˎ	- - -ลˎ	-ลˎ- -	-ลˎ- -	ลˎลˎ-ลˎ	-ลˎ- -	ลˎลˎ- -
-ฟ- -	มˎรˎมˎฟ	- - -มˎ	-รˎ- -	-ล- -	- ล-รˎ	-มˎ- -	รˎมˎ- -
±	↓	↓	↓				
-ลˎ- -	- - - -	- - - -	- - - -	-ฟ- -	ฟฟ-ลˎ	- - -ลˎ	-ลˎ- -
-ฟ- -	- - -ล	- - -ท	-รˎ- -	-ดˎ- -	- ดˎ-ล	- - -ท	-รˎ- -
±							
-ลˎ- -	ลˎลˎลˎลˎ	- - -ลˎ	-ลˎ- -	-ลˎ- -	ลˎลˎ-ลˎ	-ลˎ- -	ลˎลˎ- -
-ฟ- -	มˎรˎมˎฟ	- - -มˎ	-รˎ- -	-ล- -	- ล-รˎ	-มˎ- -	รˎมˎ- -
			±				
- - - -	- - - -	- - - -	- - -ลˎ	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
- - - -	- - - -	- - - -	- - -ฟ	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -

ลˎลˎลˎ-	ลˎลˎลˎ-	ลˎลˎลˎ-	ลˎลˎลˎ-	ท้ลˎ-ลˎ-	ลˎ-ลˎ-	ท้ลˎ-ลˎ-	ลˎ-ลˎ-
- - - มˎ	- - - ฟ	- - - มˎ	- - - ฟ	- มˎ-ฟ	-มˎ-ฟ	- มˎ-ฟ	-มˎ-ฟ

๔.๔.๑ กลุ่มเสียงลูกโยน เสียงฟา

๔.๔.๒ กลุ่มเสียงปัญจมูล ร ม ฟ x ล ท x

๔.๔.๓ กลวิธีพิเศษที่ใช้ การประคบ การกรอ การสะบัดเฉี่ยว

ตัวอย่าง การกรอ (บริเวณรูปวงกลม) การประคบ (บริเวณรูปสี่เหลี่ยม)

±	↓	↓	↓				
-ลˎ- -	- - - -	- - - -	- - - -	-ฟ- -	ฟฟ-ลˎ	- - -ลˎ	-ลˎ- -
-ฟ- -	- - -ล	- - -ท	-รˎ- -	-ดˎ- -	- ดˎ-ล	- - -ท	-รˎ- -

ตัวอย่าง การสะบัดเฉี่ยว (บริเวณรูปวงกลม)

ลˎลˎลˎ-	ลˎลˎลˎ-	ลˎลˎลˎ-	ลˎลˎลˎ-	ท้ลˎ-ลˎ-	ลˎ-ลˎ-	ท้ลˎ-ลˎ-	ลˎ-ลˎ-
- - - มˎ	- - - ฟ	- - - มˎ	- - - ฟ	- มˎ-ฟ	-มˎ-ฟ	- มˎ-ฟ	-มˎ-ฟ

๔.๔.๔ ความสัมพันธ์ระหว่างทำนองหลักกับทำนองเดี่ยว

การดำเนินทำนองลักษณะที่เป็นการดำเนินทำนองแบบอิสระโดยยืนที่ลูกโยนเสียงฟา

๔.๔.๕ ลักษณะการดำเนินทำนอง

การดำเนินทำนองในลูกโยนที่ ๖ ช่วงที่ ๒ เป็นการดำเนินทำนองในลักษณะซ้ำในบรรทัดที่ ๑-๔ ทำนองบรรทัดที่ ๑ ใน ๔ ห้องแรกใช้กลวิธีการประคบ ดำเนินทำนองด้วยมือซ้าย จากนั้นในห้องที่ ๕ จนจบบรรทัดที่ ๒ เป็นทำนองที่ใช้การตีสองมือพร้อมกันทั้งหมดดังนี้

ทำนองบรรทัดที่ ๑-๒

- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	-ฟ- -	ฟฟ-ลำ	- - -ลำ	-ลำ- -
- - - -	- - -ล	- - -ท	-ร์- -	-ด์- -	- ด์-ล	- - -ท	-ร์- -

ทำนองที่ใช้กลวิธีการประคบ

-ลำ- -	ลำลำลำ	- - -ลำ	-ลำ- -	-ลำ- -	ลำลำ-ลำ	-ลำ- -	ลำลำ- -
-ฟ- -	มำรำมำฟ	- - -มำ	-ร์- -	-ล- -	- ล-ร์	-มำ- -	รำมำ- -

ทำนองที่มีการตีสองมือพร้อมกันนั้นทำนองในห้องที่ ๕ และ ๖ มีการใช้เสียงฟาที่มือขวา ๒ ครั้ง หลังจากนั้นมือขวาจะยืนที่เสียงลาทั้งหมด

ทำนองในบรรทัดที่ ๓-๔ เป็นทำนองเดียวกับทำนองในบรรทัดที่ ๑-๒ ต่างกันที่ทำนองในห้องที่ ๑ ในบรรทัดที่ ๓ มีการใช้กลวิธีการกรอเพิ่มมา ๑ พยางค์ ทำนองหลังจากนั้นเป็นทำนองที่เหมือนกันหมด

ทำนองในบรรทัดที่ ๕ ในห้องที่ ๑-๔ เป็นทำนองที่เว้นว่างมีความยาวเท่ากับ ๑ หน้าทับ แล้วจึงเริ่มกรอที่ท้ายห้องที่ ๔ จากนั้นกรอไปจนหมด ๑ หน้าทับ

ทำนองในบรรทัดที่ ๖ เป็นทำนองสรุปจบลูกโยนที่ ๖ ทำนองในห้องที่ ๑-๔ ใช้การยืนเสียงที่มือขวา ๓ พยางค์ที่เสียงลา จากนั้นมือซ้ายตีที่ท้ายห้องทุกห้องที่เสียงมีและเสียงฟาสลับกัน ทำนองในห้องที่ ๕-๘ เป็นทำนองที่ทอนลงโดยใช้การตีสลับมือซ้ายขวาข้างละพยางค์ มือขวายืนที่เสียงลาดังเดิม ส่วนมือซ้ายตีที่เสียงมีและเสียงฟาสลับกันดังนี้

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ทำนองบรรทัดที่ ๖

ลำลำลำ-	ลำลำลำ-	ลำลำลำ-	ลำลำลำ-	ท์ลำ)ลำ-	ลำ-ลำ-	ท์ลำ)ลำ-	ลำ-ลำ-
- - - มำ	- - - ฟำ	- - - มำ	- - - ฟำ	- มำ-ฟำ	-มำ-ฟำ	- มำ-ฟำ	-มำ-ฟำ

สังเกตเห็นว่าทำนองที่ทอนลงมีการใช้กลวิธีการสะบัดเฉี่ยวที่ห้องที่ ๕ และ ๗ เป็นการสลับกัน แต่เสียงที่ยืนจริงๆ คือมือขวาเสียงลา มือซ้ายสลับเสียงมีและเสียงฟา สามารถแบ่งทำนองทั้งบรรทัดเป็นกลุ่มจากลักษณะการแบ่งมือได้ นอกจากนั้นทำนอง ๔ หลังยังแสดงให้เห็นการตกแต่งทำนองที่เป็นรูปแบบด้วยกลวิธีการสะบัดเฉี่ยวอีกด้วย

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

กลุ่มทำนองลูกโยนที่ ๔ ครั้งที่ ๒

กลุ่มทำนองลูกโยนที่ ๔ ครั้งที่ ๒ เป็นกลุ่มที่มีลักษณะการดำเนินทำนองที่แตกต่างกัน มีลักษณะการดำเนินทำนองในรูปแบบการซ้ำเป็นคู่ๆ สามารถแบ่งกลุ่มในการวิเคราะห์ได้ ๒ ช่วงดังนี้

กลุ่มทำนองลูกโยนที่ ๔ ครั้งที่ ๒ ช่วงที่ ๑

มรˍ)รˍ	มรˍ)-ฟ	(มฟ- -	ฟมˍ-ฟ	ลˍ-ลˍ	ลˍ-ลˍ	ลˍ-ลˍ	ลˍ-ลˍ
- ร -ท	- ทล-	รˍ - มรˍ	- -รˍ-	-รˍ-ฟ	-มˍ-รˍ	-ฟ-มˍ	-รˍ-ฟ

มรˍ)รˍ	มรˍ)-ฟ	(มฟ- -	ฟมˍ-ฟ	ลˍ-ลˍ	ลˍ-ลˍ	ลˍ-ลˍ	ลˍ-ลˍ
- ร -ท	- ทล-	รˍ - มรˍ	- -รˍ-	-รˍ-ฟ	-มˍ-รˍ	-ฟ-มˍ	-รˍ-มˍ

มรˍ)รˍ	มรˍ)-ฟ	(มฟ- -	ฟมˍ-ฟ	ลˍ-ลˍ	ลˍ-ลˍ	ลˍ-ลˍ	ลˍ-ลˍ
- ร -ท	- ทล-	รˍ - มรˍ	- -รˍ-	-รˍ-ฟ	-มˍ-รˍ	-ฟ-มˍ	-รˍ-ฟ

มรˍ)รˍ	มรˍ)-ฟ	(มฟ- -	ฟมˍ-ฟ	ลˍ-ลˍ	ลˍ-ลˍ	ลˍ-ลˍ	ลˍ-ลˍ
- ร -ท	- ทล-	รˍ - มรˍ	- -รˍ-	-รˍ-ฟ	-มˍ-รˍ	-ฟ-มˍ	-รˍ-มˍ

๔.๔.๑ กลุ่มเสียงลูกโยน เสียงมี

๔.๔.๒ กลุ่มเสียงปัญจมูล ร ม ฟ x ล ท x

๔.๔.๓ กลวิธีพิเศษที่ใช้ การสะบัดขึ้น การสะบัดเฉี่ยว

ตัวอย่าง การสะบัดขึ้น (บริเวณรูปวงกลม) การสะบัดเฉี่ยว (บริเวณรูปสี่เหลี่ยม)

มรˍ)รˍ	มรˍ)-ฟ	(มฟ- -	ฟมˍ-ฟ	ลˍ-ลˍ	ลˍ-ลˍ	ลˍ-ลˍ	ลˍ-ลˍ
- ร -ท	- ทล-	รˍ - มรˍ	- -รˍ-	-รˍ-ฟ	-มˍ-รˍ	-ฟ-มˍ	-รˍ-มˍ

๔.๔.๔ ความสัมพันธ์ระหว่างทำนองหลักกับทำนองเดี่ยว

ทำนองหลัก

- ทล -	- ล - -	- ทล -	- ล - -	- ทล -	- ฟ - -	- ทล -	- ฟ - -
- - - ม	- - - ฟ	- - - ม	- - - ฟ	- - - ร	- - - ม	- - - ร	- - - ม

ความสัมพันธ์กับทำนองเดี่ยว

ทำนองเดี่ยวได้อาศัยเสียงตกของทำนองหลักในการประดิษฐ์ทำนอง สังเกตเห็นว่าทำนองหลักในท้ายหน้าทับที่ ๑ จะตกที่เสียงฟา ส่วนท้ายหน้าทับที่ ๒ จะตกที่เสียงมี

ทำนองหลักหน้าทับที่ ๑

- ทล -	- ล - -	- ทล -	- ล - -
- - - ม	- - - ฟ	- - - ม	- - - ฟ

ทำนองเดี่ยวที่ขยายโดยใช้ลูกตกจากทำนองหลักหน้าทับที่ ๑

มึรึ)รึ-	มึรึ -)-ฟึ	-(มึฟึ- -	ฟึมึ-ฟึ	ลึ-ลึ-	ลึ-ลึ-	ลึ-ลึ-	ลึ-ลึ-
- ร -ท	- ทล-	รึ - มึรึ	- -รึ-	-รึ-ฟึ	-มึ-รึ	-ฟึ-มึ	-รึ-ฟึ

ทำนองหลักหน้าทับที่ ๒

- ทล -	- ฟ - -	- ทล -	- ฟ - -
- - - ร	- - - ม	- - - ร	- - - ม

ทำนองเดี่ยวที่ขยายโดยใช้ลูกตกจากทำนองหลักหน้าทับที่ ๒

มึรึ)รึ-	มึรึ -)-ฟึ	-(มึฟึ- -	ฟึมึ-ฟึ	ลึ-ลึ-	ลึ-ลึ-	ลึ-ลึ-	ลึ-ลึ-
- ร -ท	- ทล-	รึ - มึรึ	- -รึ-	-รึ-ฟึ	-มึ-รึ	-ฟึ-มึ	-รึ-มึ

เมื่อพิจารณาพบว่าทำนองหลักใน ๒ หน้าทับมีความแตกต่างกันในการใช้เสียงในการดำเนินทำนอง ส่วนกระสวนทำนองและการแบ่งมือใช้ในลักษณะเดียวกัน แต่ทำนองเดี่ยวนั้นทำนองที่ขยายจากทั้ง ๒ หน้าทับกลับใช้เสียง กระสวนทำนอง และการแบ่งมือในลักษณะเดียวกันหมดทุกประการ ยกเว้นแต่เสียงตกเสียงสุดท้ายเท่านั้น

ทำนองเดี่ยวบรรทัดที่ ๑-๒

มึรึ)รึ-	มึรึ -)-ฟึ	-(มึฟึ- -	ฟึมึ-ฟึ	ลึ-ลึ-	ลึ-ลึ-	ลึ-ลึ-	ลึ-ลึ-
- ร -ท	- ทล-	รึ - มึรึ	- -รึ-	-รึ-ฟึ	-มึ-รึ	-ฟึ-มึ	-รึ-ฟึ

มึรึ)รึ-	มึรึ -)-ฟึ	-(มึฟึ- -	ฟึมึ-ฟึ	ลึ-ลึ-	ลึ-ลึ-	ลึ-ลึ-	ลึ-ลึ-
- ร -ท	- ทล-	รึ - มึรึ	- -รึ-	-รึ-ฟึ	-มึ-รึ	-ฟึ-มึ	-รึ-มึ

๔.๔.๕ ลักษณะการดำเนินทำนอง

การดำเนินทำนองของทำนองเดี่ยวลูกโยนที่ ๔ ครั้งที่ ๒ ช่วงที่ ๑ เป็นการดำเนินทำนองในลักษณะซ้ำ ความยาวทั้งหมด ๔ บรรทัด ทำนองเดี่ยวทั้ง ๔ บรรทัดสามารถแบ่งออกเป็น ๒ ชุด ทำนองทั้ง ๔ บรรทัดมีความเหมือนกันทั้งหมด แตกต่างกันตรงเสียงสุดท้ายของบรรทัดเท่านั้น ทำนองในแต่ละชุดเป็นทำนองลักษณะถามตอบ เพราะทำนองมีความต่างกันตรงที่เสียงท้ายเท่านั้น ทำนองในแต่ละบรรทัดยังแบ่งกลุ่มการดำเนินทำนองได้เป็น ๒ กลุ่มดังนี้

ทำนองบรรทัดที่ ๑-๒

มำรำ-รำ-	มำรำ-ฟำ	มำฟำ- -	ฟำมำ-ฟำ	ลำ-ลำ-	ลำ-ลำ-	ลำ-ลำ-	ลำ-ลำ-
- ร -ท	- ทล-	รำ - มำรำ	- -รำ-	-รำ-ฟำ	-มำ-รำ	-ฟำ-มำ	-รำ-ฟำ
มำรำ-รำ-	มำรำ-ฟำ	มำฟำ- -	ฟำมำ-ฟำ	ลำ-ลำ-	ลำ-ลำ-	ลำ-ลำ-	ลำ-ลำ-
- ร -ท	- ทล-	รำ - มำรำ	- -รำ-	-รำ-ฟำ	-มำ-รำ	-ฟำ-มำ	-รำ-มำ

ดังจะเห็นว่าทำนองในกลุ่มแรกเป็นการดำเนินทำนองที่ใช้กลวิธีการสะบัดเฉี่ยวและการสะบัดขึ้น ส่วนทำนองใน ๔ ห้องหลังเป็นทำนองที่เคลื่อนที่ด้วยการแบ่งมือซ้ายขวาสลับกันข้างละพยางค์ โดยมือขวาจะตียืนที่เสียงลาเสียงเดียวเท่านั้น มือซ้ายจะเคลื่อนที่ตามเสียงตกที่ต้องการ นอกจากทำนองรูปแบบประโยคถามตอบจะเกิดขึ้นระหว่างบรรทัดแล้ว ยังมีเกิดขึ้นในบรรทัดเดียวกันด้วย

ทำนองในบรรทัดที่ ๓-๔ เป็นทำนองที่ดำเนินทำนองซ้ำกับทำนองในบรรทัดที่ ๑-๒ ซึ่งเป็นลักษณะของรูปแบบการซ้ำทำนองนั่นเอง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

กลุ่มทำนองลูกโยนที่ ๔ ครั้งที่ ๒ ช่วงที่ ๒

ลำ-ลำ-	ลำ-ลำลำ	ลำ-ลำลำ	ลำ-ลำ-	ลำ-ลำ-	ลำ-ลำลำ	ลำ-ลำลำ	ลำ-ลำ-
-ท-ล	-ล- -	-ฟ- -	-มำ-รำ	-ท-ล	-ล- -	-รำ- -	-มำ-ฟ

ลำ-ลำ-	ลำ-ลำลำ	ลำ-ลำลำ	ลำ-ลำ-	ลำ-ลำ-	ลำลำลำ-	ลำลำลำ-	ลำลำลำ-
-ท-ล	-ล- -	-ฟ- -	-มำ-รำ	-ท-ล	- - - ฟ	- - - ล	- - - มำ

ลำ-ลำ-	ลำ-ลำลำ	ลำ-ลำลำ	ลำ-ลำ-	ลำ-ลำ-	ลำ-ลำลำ	ลำ-ลำลำ	ลำ-ลำ-
-ท-ล	-ล- -	-ฟ- -	-มำ-รำ	-ท-ล	-ล- -	-รำ- -	-มำ-ฟ

ลำ-ลำ-	ลำ-ลำลำ	ลำ-ลำลำ	ลำ-ลำ-	ลำ-ลำ-	ลำลำลำ-	ลำลำลำ-	ลำลำลำ-
-ท-ล	-ล- -	-ฟ- -	-มำ-รำ	-ท-ล	- - - ฟ	- - - ล	- - - มำ

ลำ-ลำ-	ลำ-ลำ-	ลำ-ลำ-	ลำ-ลำ-	ลำ-ลำ-	ลำ-ลำ-	ลำ-ลำ-	ลำ-ลำ-
-ท-ล	-ล-ฟ	-ล-มำ	-ล-รำ	-ท-ล	-ล-รำ	-ล-มำ	-ล-ฟ

ลำ-ลำ-	ลำ-ลำ-	ลำ-ลำ-	ลำ-ลำ-	ลำ-ลำ-	ลำลำลำ-	ลำลำลำ-	ลำลำลำ-
-ท-ล	-ล-ฟ	-ล-มำ	-ล-รำ	-ท-ล	- - - ฟ	- - - ล	- - - มำ

ลำ-ลำ-	ลำ-ลำ-	ลำ-ลำ-	ลำ-ลำ-	ลำ-ลำ-	ลำ-ลำ-	ลำ-ลำ-	ลำ-ลำ-
-ท-ล	-ล-ฟ	-ล-มำ	-ล-รำ	-ท-ล	-ล-รำ	-ล-มำ	-ล-ฟ

ลำ-ลำ-	ลำ-ลำ-	ลำ-ลำ-	ลำ-ลำ-	ลำ-ลำ-	ลำลำลำ-	ลำลำลำ-	ลำลำลำ-
-ท-ล	-ล-ฟ	-ล-มำ	-ล-รำ	-ท-ล	- - - ฟ	- - - ล	- - - มำ

ลำ-ลำ-	ลำ-ลำ-	ลำ-ลำ-	ลำ-ลำ-	ลำ-ลำ-	ลำ-ลำ-	ลำ-ลำ-	ลำ-ลำ-
-ล-รำ	-ล-ฟ	-ล-มำ	-ล-รำ	-ล-ฟ	-ล-มำ	-ล-รำ	-ล-ฟ

ลำ-ลำ-	ลำ-ลำ-	ลำ-ลำ-	ลำ-ลำ-	ลำ-ลำ-	ลำ-ลำ-	ลำ-ลำ-	ลำ-ลำ-
-ล-รำ	-ล-ฟ	-ล-มำ	-ล-รำ	-ล-ฟ	-ล-มำ	-ล-รำ	-ล-มำ

ลำ-ลำ-	ลำ-ลำ-	ลำ-ลำ-	ลำ-ลำ-	ลำ-ลำ-	ลำ-ลำ-	ลำ-ลำ-	ลำ-ลำ-
-ล-รำ	-ล-ฟ	-ล-มำ	-ล-รำ	-ล-ฟ	-ล-มำ	-ล-รำ	-ล-ฟ

ลำ-ลำ-	ลำ-ลำ-	ลำ-ลำ-	ลำ-ลำ-	ลำ-ลำ-	ลำ-ลำ-	ลำ-ลำ-	ลำ-ลำ-
-ล-รำ	-ล-ฟ	-ล-มำ	-ล-รำ	-ล-ฟ	-ล-มำ	-ล-รำ	-ล-มำ

ท์ลำ-ลำ-	ฟ์มำ- -	ท์ลำ-ลำ-	ฟ์มำ- -	ท์ลำ-ลำ-	ฟ์มำ- -	ท์ลำ-ลำ-	ฟ์มำ- -
- ฟ์-มำ	- -รำ	- ฟ์-มำ	- -รำ	- ฟ์-มำ	- -รำ	- ฟ์-มำ	- -รำ

ฟ์มำ- -	ฟ์มำ- -	ฟ์มำ- -	ฟ์มำ- -
- -รำ	- -รำ	- -รำ	- -รำ

๔.๔.๑ กลุ่มเสียงลูกโยน เสียงมี

๔.๔.๒ กลุ่มเสียงปัญจมูล ร ม ฟ x ล ท x

๔.๔.๓ กลวิธีพิเศษที่ใช้ การสะบัดเฉี่ยว

ตัวอย่าง การสะบัดเฉี่ยว (บริเวณรูปวงกลม)

ท์ลำ-ลำ-	ฟ์มำ- -	ท์ลำ-ลำ-	ฟ์มำ- -	ท์ลำ-ลำ-	ฟ์มำ- -	ท์ลำ-ลำ-	ฟ์มำ- -
- ฟ์-มำ	- -รำ	- ฟ์-มำ	- -รำ	- ฟ์-มำ	- -รำ	- ฟ์-มำ	- -รำ

๔.๔.๔ ความสัมพันธ์ระหว่างทำนองหลักกับทำนองเดี่ยว

ทำนองหลัก

- ทล -	- ล - -	- ทล -	- ล - -	- ทล -	- ฟ - -	- ทล -	- ฟ - -
- - - ม	- - - ฟ	- - - ม	- - - ฟ	- - - ร	- - - ม	- - - ร	- - - ม

ความสัมพันธ์กับทำนองเดี่ยว

ทำนองเดี่ยวลูกโยนที่ ๔ ครั้งที่ ๒ ช่วงที่ ๒ นี้เป็นทำนองเดี่ยวที่อาศัยเสียงตกของทำนองหลัก ความยาวจำนวน ๒ หน้าทับมาเป็นหลักในการประพันธ์ ทำนองหลักดังกล่าวนี้ถูกนำมาประพันธ์เป็นทำนองเดี่ยว ๓ แบบดังนี้

ทำนองแบบที่ ๑ บรรทัดที่ ๑-๒

ลำ-ลำ-	ลำ-ลำลำ	ลำ-ลำลำ	ลำ-ลำ-	ลำ-ลำ-	ลำ-ลำลำ	ลำ-ลำลำ	ลำ-ลำ-
-ท-ล	-ล- -	-ฟ- -	-ม์-รำ	-ท-ล	-ล- -	-รำ- -	-ม์-ฟ์

ลำ-ลำ-	ลำ-ลำลำ	ลำ-ลำลำ	ลำ-ลำ-	ลำ-ลำ-	ลำลำลำ-	ลำลำลำ-	ลำลำลำ-
-ท-ล	-ล- -	-ฟ- -	-ม์-รำ	-ท-ล	- - - ฟ	- - - ล	- - - ม์

ทำนองแบบที่ ๒ บรรทัดที่ ๕-๖

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

ลำ-ลำ-	ลำ-ลำ-	ลำ-ลำ-	ลำ-ลำ-	ลำ-ลำ-	ลำลำลำ-	ลำลำลำ-	ลำลำลำ-
-ท-ล	-ล-ฟ	-ล-ม	-ล-ร	-ท-ล	- - - ฟ	- - - ล	- - - ม

ทำนองแบบที่ ๓ บรรทัดที่ ๙-๑๐

ลำ-ลำ-	ลำ-ลำ-	ลำ-ลำ-	ลำ-ลำ-	ลำ-ลำ-	ลำ-ลำ-	ลำ-ลำ-	ลำ-ลำ-
-ล-ร	-ล-ฟ	-ล-ม	-ล-ร	-ล-ฟ	-ล-ม	-ล-ร	-ล-ฟ

ลำ-ลำ-	ลำ-ลำ-	ลำ-ลำ-	ลำ-ลำ-	ลำ-ลำ-	ลำ-ลำ-	ลำ-ลำ-	ลำ-ลำ-
-ล-ร	-ล-ฟ	-ล-ม	-ล-ร	-ล-ฟ	-ล-ม	-ล-ร	-ล-ม

ทำนองทั้ง ๓ แบบมีลูกตกในตอนท้ายเหมือนกันทั้งหมด แต่มีลักษณะในการดำเนินทำนองที่แตกต่างกันออกไป

ทำนองหลัก

- ฟ - ม	- - - ม	- ฟ - ม	- - - ม	- ฟ - ม	- - - ม	- ฟ - ม	- - - ม
- - - -	- ร - -	- - - -	- ร - -	- - - -	- ร - -	- - - -	- ร - -

ความสัมพันธ์กับทำนองเดี่ยว

ทำนองเดี่ยวในบรรทัดที่ ๑๓-๑๔ เป็นทำนองที่อาศัยเค้าโครงของทำนองหลักบรรทัดนี้ในการประพันธ์ โดยการประดิษฐ์ทำนองเดี่ยวบรรทัดที่ ๑๓ ด้วยกลวิธีพิเศษแต่คงความยาวไว้ให้เท่ากับทำนองหลัก ส่วนบรรทัดที่ ๑๔ ทอนลง ๑ เท่าตัวจากบรรทัดที่ ๑๓

๔.๔.๕ ลักษณะการดำเนินทำนอง

การดำเนินทำนองของลูกโยนที่ ๔ ครั้งที่ ๒ ช่วงที่ ๒ เป็นลักษณะการดำเนินทำนองแบบซ้ำ ทำนองที่มีการซ้ำนั้นแบ่งเป็น ๓ ชุด ความยาวชุดละ ๔ บรรทัด ใช้เสียงในการดำเนินทำนองที่เป็นเสียงหลักในกลุ่มเสียงปัญจมูล ร ม ฟ x ล ท x ลักษณะพิเศษของการดำเนินทำนองในลูกโยนที่ ๔ ครั้งที่ ๒ ช่วงที่ ๒ นี้คือการใช้มือขวายืนที่เสียงลาเป็นหลัก มือซ้ายใช้ในการเคลื่อนที่เพื่อสร้างทำนองที่แตกต่าง กระสวนจังหวะของทำนองลูกโยนในช่วงนี้เป็นกระสวนทำนองแบบเต็มทั้งหมด สิ่งที่ทำให้

เกิดความแตกต่างคือการจัดวางเสียงและตำแหน่งของมือซ้ายเท่านั้น ทำนองในบรรทัดที่ ๑-๒ เป็นการดำเนินทำนองในชุดแรก การเคลื่อนที่ของมือซ้ายในชุดนี้มีความถี่น้อยที่สุดดังนี้

ทำนองบรรทัดที่ ๑-๒

ลำ-ลำ-	ลำ-ลัลำ	ลำ-ลัลำ	ลำ-ลำ-	ลำ-ลำ	ลำ-ลัลำ	ลำ-ลัลำ	ลำ-ลำ-
-ท-ล	-ล- -	-ฟ- -	-มำ-รำ	-ท-ล	-ล- -	-รำ- -	-มำ-ฟ

ลำ-ลำ-	ลำ-ลัลำ	ลำ-ลัลำ	ลำ-ลำ-	ลำ-ลำ	ลัลัลำ-	ลัลัลำ-	ลัลัลำ-
-ท-ล	-ล- -	-ฟ- -	-มำ-รำ	-ท-ล	- - - ฟ	- - - ล	- - - มำ

ดังจะเห็นว่าทำนองของมือซ้ายในห้องที่ ๒ และ ๓ ของทุกๆ หน้าทับจะมีโน้ตปรากฏอยู่แค่พยางค์เดียวเท่านั้น การจัดวางตำแหน่งของเสียงในมือซ้ายสร้างรูปแบบเฉพาะของทำนองในกลุ่มนี้ เพราะตำแหน่งของโน้ตใน ๓ หน้าทับแรกวางอยู่ที่ตำแหน่งเดียวกัน ส่วนหน้าทับสุดท้ายถูกวางในตำแหน่งที่ต่างออกไปเพื่อจุดประสงค์ในการสรุปจบท้าย จุดสังเกตอีกหนึ่งประการคือทำนองของมือซ้ายทั้ง ๔ หน้าทับถูกจัดเรียงให้ล้อรับกัน ดังนี้

ทำนองของมือซ้ายในบรรทัดที่ ๑-๒

สังเกตเห็นว่าทำนองในหน้าทับที่ ๑ เคลื่อนที่ลงโดยใช้เสียงฟา เสียงมี และเสียงเร ตามลำดับ ทำนองในหน้าทับที่ ๒ เคลื่อนที่ขึ้นโดยใช้เสียงเร เสียงมี และเสียงฟา ตามลำดับ จากนั้นในหน้าทับที่ ๓ เคลื่อนที่ลงโดยใช้เสียงฟา เสียงมี และเสียงเร อีกครั้ง จึงสรุปจบท้ายด้วยการเปลี่ยนเสียงตกเป็นเสียงมี ทำนองใน ๓ หน้าทับแรกมีการตั้ง ล้อ และรับ โดยใช้โน้ตเสียงเดียวกันคือ เสียงฟา เสียงมี และเสียงเร แล้วปิดท้ายด้วยการจบที่เสียงมีซึ่งเป็นเสียงลูกโยน

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ทำนองในบรรทัดที่ ๕-๖ ใช้รูปแบบการดำเนินทำนองในลักษณะเดียวกับทำนองในบรรทัดที่ ๑-๒ คือมือขวายืนที่เสียงลาส่วนมือซ้ายเดินทำนอง ทำนองของมือซ้ายในบรรทัดที่ ๕-๖ นี้มีความถี่มากขึ้นกว่าทำนองในรูปแบบที่ ๑ ดังนี้

ทำนองบรรทัดที่ ๕-๖

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

ลำ-ลำ-	ลำ-ลำ-	ลำ-ลำ-	ลำ-ลำ-	ลำ-ลำ-	ลำลำลำ-	ลำลำลำ-	ลำลำลำ-
-ท-ล	-ล-ฟ	-ล-ม	-ล-ร	-ท-ล	- - - ฟ	- - - ล	- - - ม

สังเกตเห็นว่ามีเพียงทำนองในหน้าทับสุดท้ายเท่านั้นที่มือซ้ายดำเนินทำนองห้องละพยางค์ใน ๓ ห้องหลัง ส่วยทำนองในหน้าทับอื่นมือซ้ายจะดำเนินทำนองห้องละ ๒ พยางค์ทั้งหมด ทำนองในหน้าทับที่ ๔ เป็นทำนองสรุปจบท้ายของชุดจึงมีความแตกต่างจากทำนองในห้องอื่น ซึ่งทำนองนี้เป็นทำนองเดียวกับทำนองในหน้าทับที่ ๔ ของชุดก่อนหน้า รูปแบบการเคลื่อนที่ของเสียงในมือซ้ายเป็นลักษณะการล้อรับเช่นเดียวกับทำนองในบรรทัดที่ ๑-๒ แต่เพิ่มพยางค์ของมือซ้ายให้ถี่ขึ้นดังนี้

ทำนองของมือซ้ายในบรรทัดที่ ๑-๒

ทำนองของมือซ้ายในบรรทัดที่ ๕-๖

สังเกตเห็นว่าเสียงลูกตกของมือซ้ายใน ๓ หน้าทับแรกยังคงเป็นเสียงฟา เสียงมี และเสียงเร แต่จะเพิ่มพยางค์เข้าไปให้มีความถี่มากขึ้น เสียงที่เพิ่มเข้าไปได้แก่เสียงลา

ทำนองในบรรทัดที่ ๙-๑๐ ดำเนินทำนองในลักษณะเดียวกับทำนองทั้ง ๒ ชุดที่ผ่านมา แตกต่างที่ทำนองของมือซ้ายมีความถี่ที่สุด ทำนองในมือขวาและซ้ายสลับกันข้างละพยางค์ดังนี้

ทำนองบรรทัดที่ ๙-๑๐

ลˍลˍ-	ลˍลˍ-	ลˍลˍ-	ลˍลˍ-	ลˍลˍ-	ลˍลˍ-	ลˍลˍ-	ลˍลˍ-
-ล-รˍ	-ล-ฟˍ	-ล-มˍ	-ล-รˍ	-ล-ฟˍ	-ล-มˍ	-ล-รˍ	-ล-ฟˍ

ลˍลˍ-	ลˍลˍ-	ลˍลˍ-	ลˍลˍ-	ลˍลˍ-	ลˍลˍ-	ลˍลˍ-	ลˍลˍ-
-ล-รˍ	-ล-ฟˍ	-ล-มˍ	-ล-รˍ	-ล-ฟˍ	-ล-มˍ	-ล-รˍ	-ล-มˍ

เมื่อพิจารณาพบว่าโน้ตทำนองของมือซ้ายห้องที่ ๑ ของทุกหน้าทับมีการเปลี่ยนแปลงคือ ทำนอง ๒ ชุดก่อนหน้าห้องที่ ๑ มือซ้ายจะตีที่เสียงที แล้วตามด้วยเสียงลาเสมอ แต่ทำนองที่ปรากฏในชุดนี้ในหน้าทับที่ ๑ และ ๓ ตีด้วยเสียงลา ตามด้วยเสียงเร หน้าทับที่ ๒ และ ๔ ตีด้วยเสียงลา ตามด้วยเสียงฟา

ทำนองในลูกตกของมือซ้ายในหน้าทับที่ ๒ และ ๔ เป็นอีกหนึ่งจุดที่มีความแตกต่างออกไป มีการจัดเรียงเสียงตกในการเคลื่อนที่ใหม่ดังนี้

ทำนองมือซ้ายบรรทัดที่ ๑-๒

-ท-ล	-ล- -	-ฟˍ- -	-มˍ-รˍ	-ท-ล	-ล- -	-รˍ- -	-มˍ-ฟˍ
-ท-ล	-ล- -	-ฟˍ- -	-มˍ-รˍ	-ท-ล	- - - ฟˍ	- - - ล	- - - มˍ

ทำนองมือซ้ายบรรทัดที่ ๕-๖

-ท-ล	-ล-ฟˍ	-ล-มˍ	-ล-รˍ	-ท-ล	-ล-รˍ	-ล-มˍ	-ล-ฟˍ
-ท-ล	-ล-ฟˍ	-ล-มˍ	-ล-รˍ	-ท-ล	- - - ฟˍ	- - - ล	- - - มˍ

ทำนองมือซ้ายบรรทัดที่ ๙

-ล-รˍ	-ล-ฟˍ	-ล-มˍ	-ล-รˍ	-ล-ฟˍ	-ล-มˍ	-ล-รˍ	-ล-ฟˍ
-ล-รˍ	-ล-ฟˍ	-ล-มˍ	-ล-รˍ	-ล-ฟˍ	-ล-มˍ	-ล-รˍ	-ล-มˍ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ทำนองบรรทัดที่ ๑ และ ๕ เสียงจะเคลื่อนที่จากเสียงเร เสียงมี และเสียงฟา ส่วนทำนองในบรรทัดที่ ๙ เสียงจะเคลื่อนที่จากเสียงมี เสียงเร และเสียงฟา ทำนองในหน้าทับที่ ๔ ของชุดที่ ๑ และ ๒ เป็นทำนองเดียวกัน ส่วนทำนองหน้าทับที่ ๔ ของชุดที่ ๓ เป็นทำนองที่เรียงเสียงต่างออกไป

การดำเนินทำนองในบรรทัดที่ ๑๓-๑๔ เป็นทำนองที่มีรูปแบบการดำเนินทำนองต่างจากทำนองข้างต้นที่กล่าวมา เนื่องจากทำนองในบรรทัดที่ ๑๓ มีการใช้กลวิธีการเฉี่ยวในการดำเนินทำนอง ส่วนทำนองในบรรทัดที่ ๑๔ ใช้การแบ่งมือซ้ายขวาเพื่อทอนทำนอง

ทำนองบรรทัดที่ ๑๓

ท์ลำ)ลำ-	ฟมำ- -	ท์ลำ)ลำ-	ฟมำ- -	ท์ลำ)ลำ-	ฟมำ- -	ท์ลำ)ลำ-	ฟมำ- -
- ฟ-มำ	- -รมำ	- ฟ-มำ	- -รมำ	- ฟ-มำ	- -รมำ	- ฟ-มำ	- -รมำ

ทำนองเดี่ยวในบรรทัดที่ ๑๓ ใช้กลวิธีการเฉี่ยวในห้องที่ ๑ จากนั้นในห้องที่ ๒ ใช้การแบ่งมือซ้ายขวาข้างละ ๒ พยางค์ ดำเนินทำนองซ้ำ ๔ เที่ยว จากนั้นจึงทอนทำนองลงในบรรทัดที่ ๑๔ โดยการตัดทำนองในห้องหลังมาดำเนินทำนองซ้ำ ๔ เที่ยวเช่นกัน

ทำนองบรรทัดที่ ๑๔

ฟมำ- -	ฟมำ- -	ฟมำ- -	ฟมำ- -
- -รมำ	- -รมำ	- -รมำ	- -รมำ

ทำนองบรรทัดที่ ๑๓-๑๔ ถือเป็นทำนองช่วงสุดท้ายก่อนที่จะถึงทำนองปิดท้ายของเพลงเดี่ยวกราวใน ลักษณะการดำเนินทำนองเป็นลักษณะการทอนจากทำนองที่ยาวมาสู่ทำนองที่สั้นที่สุด ไม่พบการใช้เสียงหลุมในทำนองทั้ง ๒ บรรทัดนี้ ซึ่งโดยปกติเมื่อจะส่งทำนองสู่ช่วงต่อไปมักจะมีเสียงหลุมเข้ามารวมอยู่ด้วย

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ทำนองปิดท้าย

ล์ซ์-)-ม์	-ร์-ด์	- - -ด์	-ร์ม์ซ์-
- ม์ร์-	ด์-ท-	ทลซ-	ด์ - -ม์

- - (ซ์ล์	-ล์- -	ล์ซ์- -	ซ์ม์- -	- -ซล	ด์-ลด์	- -ด์ร์	ม์-ร์ม์
ร์ม์ฟ -	ม์-ซ์ม์	- -ม์ร์	- -ร์ด์	-ม- -	-ซ- -	ซล- -	-ด์- -

- - (ซล	-ด์- -	- ร์ - ร์	- - -ด์
- -ม -	-ด- ร	- - - -	- - -ด

ลูกจบ

-ซ- -	- - (ซล	-ซ-ล	- - -ด์
-ร-ม	- -ม -	-ร-ม	-ด- -

- - (ซล	ร์ด์-)ด์-	ร์-ม์-	ร์- -ด์
รมม -	- ล-ร	-ม-ร	-ด- -

๔.๔.๑ กลุ่มเสียงลูกโยน ไม่มี

๔.๔.๒ กลุ่มเสียงปัญจมูล ด ร ม x ซ ล x

๔.๔.๓ กลวิธีพิเศษที่ใช้ การสะบัดขึ้น การสะบัดเฉี่ยว

ตัวอย่าง การสะบัดขึ้น (บริเวณรูปวงกลม) การสะบัดเฉี่ยว (บริเวณรูปวงกลม)

ล์ซ์-)-ม์	-ร์-ด์	- - -ด์	-ร์ม์ซ์-
- ม์ร์-	ด์-ท-	ทลซ-	ด์ - -ม์

๔.๔.๔ ความสัมพันธ์ระหว่างทำนองหลักกับทำนองเดี่ยว

ไม่พบความสัมพันธ์กับทำนองหลัก

๔.๔.๕ ลักษณะการดำเนินทำนอง

ทำนองปิดท้ายดำเนินทำนองด้วยการใช้เสียงที่อยู่ในกลุ่มเสียงปัญจมูล ด ร ม x ซ ล x ซึ่งเป็นลักษณะการเปลี่ยนเสียงอย่างฉับพลันจากทำนองลูกโยนก่อนหน้านี้

ทำนอง ๒ บรรทัดสุดท้ายของลูกโยนที่ ๔ ครั้งที่ ๒

ท์ลำ-ลำ-	ฟมำ- -	ท์ลำ-ลำ-	ฟมำ- -	ท์ลำ-ลำ-	ฟมำ- -	ท์ลำ-ลำ-	ฟมำ- -
- ฟ-มำ	- -รำมำ	- ฟ-มำ	- -รำมำ	- ฟ-มำ	- -รำมำ	- ฟ-มำ	- -รำมำ

ฟมำ- -	ฟมำ- -	ฟมำ- -	ฟมำ- -
- -รำมำ	- -รำมำ	- -รำมำ	- -รำมำ

สังเกตเห็นว่าทำนองในลูกโยนที่ ๔ ครั้งที่ ๒ ใช้เสียงในกลุ่มเสียงปัญจมูล ร ม ฟ x ล ท x ทั้งหมดไม่มีเสียงหลุมใดๆ รวมอยู่เลย เมื่อมาถึงทำนองปิดท้ายทำนองได้เปลี่ยนเสียงในการบรรเลงอย่างฉับพลันทำให้เกิดการเปลี่ยนอารมณ์อย่างรวดเร็วเพื่อตัดลงสู่ทำนองที่เป็นลูกจบ ทำนองในบรรทัดที่ ๑ ห้องที่ ๕-๘ เป็นช่วงที่ทำนองเคลื่อนที่ลงมาทางเสียงต่ำใช้กลุ่มเสียงที่เปลี่ยนจากโยนที่ ๔ ครั้งที่ ๒ อย่างรวดเร็วเพื่อแยกทำนองออกให้ชัดเจน จากนั้นทำนองบรรทัดที่ ๒ ห้องที่ ๑-๔ ทำนองเคลื่อนที่ไปทางสูงแล้วเคลื่อนที่กลับลงมาทางต่ำอีกครั้ง ทำนองเป็นการเริ่มต้นทำนองช่วงที่จะส่งไปสู่การปิดท้ายในลักษณะการตั้งต้น

ทำนองบรรทัดที่ ๒ ห้องที่ ๕ ถึงทำนองบรรทัดที่ ๓ ห้องที่ ๔ ลักษณะของทำนองใน ๒ หน้าทับนี้เป็นรูปแบบการถามตอบ กล่าวคือทำนองใน ๒ หน้าทับนี้ขึ้นต้นด้วยทำนองที่มีเสียงเดียวกันคือ เสียงมี เสียงซอล และเสียงลา ทำนองในหน้าทับที่ ๑ เคลื่อนที่ขึ้นไปทางสูงจบที่เสียงมีเป็นทำนองถาม จากนั้นในหน้าทับที่ ๒ ทำนองเริ่มต้นเคลื่อนที่จากเสียงเดิมแต่ไปจบที่เสียงโด ซึ่งเป็นเสียงเริ่มต้นของกลุ่มเสียงปัญจมูล ด ร ม x ซ ล x ทำให้ทำนองตอบมีความสมบูรณ์

ทำนองบรรทัดที่ ๒ ห้องที่ ๓ ถึงห้องที่ ๔ บรรทัดที่ ๓

- -ซล	ดำ-ลดำ	- -ดำรำ	มำ-รำมำ
-ม- -	-ซ- -	ซล- -	-ดำ- -

- - ซล	-ดำ- -	- รำ - รำ	- - -ดำ
- -ม -	-ด- ร	- - - -	- - -ด

สังเกตว่าทำนองขึ้นต้นใช้เสียงเหมือนกันแต่ทำนองในหน้าทับที่ ๒ ใช้กลวิธีการสะบัดขึ้นเพื่อให้เกิดความแตกต่างกันกับทำนองในหน้าทับที่ ๑

ทำนองบรรทัดที่ ๓ ห้องที่ ๒-๔ เป็นทำนองที่ใช้กระสวนทำนองห่างเพื่อความประสงค์ในการบากทำนองลงก่อนลูกจบเพลงกราวใน

ทำนองลูกจบ

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

- - -ซล	ร์ด์-ด์-	ร์-ม์-	ร์- -ด์
รมม -	- ล-ร	-ม-ร	-ด- -

ทำนองลูกจบเพลงกราวในนั้นเป็นทำนองเดียวกับทำนองตอนขึ้นต้นเพลงความยาว ๒ หน้าทับ การนำทำนองขึ้นต้นนี้มาเป็นทำนองจบด้วยเป็นลักษณะพิเศษที่มีปรากฏในทุกเครื่องมือ ลักษณะการใช้ทำนองเดียวกันขึ้นต้นและจบเพลงนี้ถือได้ว่าเป็นลักษณะสำคัญของเพลงเดี่ยวกราวในเลยก็ว่าได้

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

สรุป

จากการวิเคราะห์เดี่ยวฆ้องมอญวงใหญ่เพลงกราวใน ทางครูสอน วงฆ้อง โดยใช้ทำนองหลักเพลงกราวในเป็นเกณฑ์ในการเปรียบเทียบพบว่า ทำนองหลักมีจำนวนลูกโยน ๑๐ กลุ่ม ส่วนทำนองเดี่ยวมีจำนวนลูกโยน ๘ กลุ่ม ประกอบด้วยเสียงลูกโยนจำนวน ๖ เสียงเท่ากัน ส่วนที่ต่างกันได้แก่มีการซ้ำทำนองลูกโยนกลุ่มที่ ๙ และ ๑๐ ในทำนองหลักซึ่งเป็นทำนองที่เหมือนกับทำนองลูกโยนกลุ่มที่ ๑ และ ๒ อีกครั้ง ทำนองเดี่ยวนั้นนอกจากจะมีทำนองลูกโยน ๘ กลุ่มแล้วยังมีส่วนทำนองปิดท้ายและลูกจบอีกส่วนหนึ่งเพิ่มเข้ามา สังคีตลักษณ์ของทั้ง ๒ ทำนองจึงมีรูปแบบดังนี้

สังคีตลักษณ์ของทำนองหลัก ABCB'DEFGE'A'B''/

สังคีตลักษณ์ของทำนองเดี่ยว ABCB'DEFGE'H/

ต่อไปจะสรุปผลการวิเคราะห์การใช้กลวิธีพิเศษและการดำเนินทำนองของเดี่ยวฆ้องมอญวงใหญ่เพลงกราวใน ทางครูสอน วงฆ้อง โดยแบ่งการวิเคราะห์ออกเป็น ๘ กลุ่ม ๖ เสียงลูกโยน กลุ่มทำนองเนื้อแท้จำนวน ๓๐ หน้าทับ และกลุ่มทำนองปิดท้าย แต่ละลูกโยนมีประเด็นการวิเคราะห์ ๕ ประเด็น คือ กลุ่มเสียงลูกโยน กลุ่มเสียงปัญจมูล กลวิธีพิเศษ ความสัมพันธ์ระหว่างทำนองหลักกับทำนองเดี่ยว และลักษณะการดำเนินทำนอง ซึ่งสามารถสรุปผลได้ดังนี้

กลุ่มทำนองลูกโยนที่ ๑

กลุ่มทำนองลูกโยนที่ ๑ เป็นกลุ่มเสียงลูกโยน โด ดำเนินทำนองในกลุ่มเสียงปัญจมูล ด ร ม x ซ ล x พบการใช้กลวิธีการประคบ การสะบัดขึ้น การสะบัดเฉี่ยว การขยี้ การสะบัด ๒ เสียง การกวาดลง การกวาดขึ้น การกรอ การสะเดาะ การไขว้ ทำนองเดี่ยวในช่วงขึ้นต้นลูกโยนอาศัยทำนองหลักเป็นเค้าโครงในการ ดำเนินทำนอง ทำนองเดี่ยวต่อจากนั้นใช้เฉพาะเสียงโยนเป็นเค้าโครงในการดำเนินทำนองเท่านั้น ลักษณะการดำเนินทำนองประกอบด้วยการดำเนินทำนองในช่วงขึ้นต้นเพลงที่แสดงถึงความสง่างาม การดำเนินทำนองเลียนแบบกระสวนทำนองหน้าทับ การดำเนินทำนองด้วยการกรอลอยจังหวะอย่างอิสระแล้วจึงดำเนินทำนองในชุดใหม่ การดำเนินทำนองในลักษณะซ้ำเป็นกลุ่มๆ แล้วจึงทอนทำนองลงเรื่อยๆ การดำเนินทำนองแบ่งกลุ่มประโยคเป็นถามตอบโดยการใช้กลวิธีพิเศษ การแบ่งมือซ้ายขวา ในการแบ่งกลุ่มประโยค การดำเนินทำนองในช่วงท้ายของลูกโยนใช้เสียงหลุมเข้ามาประกอบ

จากรูปแบบการดำเนินทำนองในลูกโยนที่ ๑ ดังที่กล่าวมานี้ปรากฏว่ามีลักษณะพิเศษเฉพาะของฆ้องมอญ ได้แก่ การสะบัดข้ามเสียงเกิดขึ้นเพราะลูกฆ้องที่หายไปทำให้เกิดลักษณะดังกล่าว การตีเสียงคู่ ๔ คู่ ๕ และคู่ ๘ ในลักษณะมือที่ไม่ใช่คู่นั้นๆ จริงๆ เช่น การตีมือขวาที่เสียงซอล มือซ้าย

ที่เสียงเร ในลักษณะเสียงคู่ ๔ แต่คู่ที่เกิดขึ้นจากการตีจริงๆ คือคู่ ๓ เป็นต้น มีการผันแปรของทำนองขึ้นทางสูงเมื่อหมดลูกตี การตีเรียงเสียงจำนวน ๔ เสียงที่มีเสียงทีจะตีในทางเสียงสูง

กลุ่มทำนองลูกโยนที่ ๒

กลุ่มทำนองลูกโยนที่ ๒ เป็นกลุ่มเสียงลูกโยน เร ดำเนินทำนองอยู่ในกลุ่มเสียงปัญจมูล ด ร ม x ซ ล x และ ซ ล ท x ร ม x พบการใช้กลวิธีการสะบัดเฉี่ยว การกรอ การกวาดขึ้น ทำนองเดี่ยวในช่วงต้นอาศัยทำนองหลักเป็นเค้าโครงในการดำเนินทำนอง ทำนองเดี่ยวต่อจากนั้นใช้เฉพาะเสียงโยนเป็นเค้าโครงในการดำเนินทำนองเท่านั้น ลักษณะการดำเนินทำนองประกอบด้วยการดำเนินทำนองช่วงต้นที่เป็นทำนองประสานระหว่างทำนองลูกโยนที่ ๑ มีการใช้เสียงหลุม การดำเนินทำนองด้วยการกรอลอยจังหวะอย่างอิสระแล้วจึงดำเนินทำนองในชุดใหม่ การดำเนินทำนองในลักษณะซ้ำเป็นกลุ่มๆ แล้วจึงทอนทำนองลงเรื่อยๆ การดำเนินทำนองที่ไม่ใช้กลวิธีพิเศษแต่ใช้การแบ่งมือซ้ายขวาแทน การดำเนินทำนองในช่วงท้ายของลูกโยนใช้เสียงหลุมเข้ามาประกอบ

จากรูปแบบการดำเนินทำนองในลูกโยนที่ ๒ ดังที่กล่าวมานี้ปรากฏว่ามีลักษณะพิเศษเฉพาะของฆ้องมอญ ได้แก่ การตีเรียงเสียงจำนวน ๔ เสียงที่มีเสียงทีและเสียงฟารวมอยู่ด้วยในทางเสียงสูง เมื่อมีเสียงฟาจะต้องตีในทางเสียงสูงเท่านั้น

กลุ่มทำนองเนื้อแท้

กลุ่มทำนองเนื้อแท้เป็นกลุ่มที่ไม่ได้ดำเนินทำนองโดยอาศัยเสียงลูกโยนแต่จะมีทำนองที่ตายตัวความยาว ๓๐ หน้าทับ แบ่งกลุ่มในการดำเนินทำนองตามการซ้ำของทำนองหลักได้ ๓ กลุ่ม ดำเนินทำนองอยู่ในกลุ่มเสียงปัญจมูล ด ร ม x ซ ล x กลุ่มเสียงปัญจมูล ร ม ฟ x ล ท x และกลุ่มเสียงปัญจมูล ซ ล ท x ร ม x พบการใช้กลวิธีการสะบัดขึ้น การสะบัดลง การสะบัดเฉี่ยว การกวาดขึ้น การกวาดลง การสะเดาะ การประคบ ทำนองเดี่ยวอาศัยเค้าโครงของทำนองหลักในการดำเนินทำนองความยาวทั้งหมดจำนวน ๓๐ หน้าทับ ลักษณะการดำเนินทำนองประกอบด้วยการดำเนินทำนองในลักษณะซ้ำตามโครงสร้างของทำนองหลัก แต่ทำนองได้มีการประพันธ์มาให้ไม่ซ้ำกัน การดำเนินทำนองที่มีการจัดระเบียบของลักษณะการใช้กลวิธีพิเศษ และการแบ่งมือซ้ายขวา ไม่ปรากฏการดำเนินทำนองด้วยการกรอแบบอิสระ ไม่ปรากฏการใช้เสียงหลุมในการดำเนินทำนอง และไม่ปรากฏลักษณะการทอนทำนองลง

จากรูปแบบการดำเนินทำนองในกลุ่มทำนองเนื้อแท้ ดังที่กล่าวมานี้ปรากฏว่ามีลักษณะพิเศษเฉพาะของฆ้องมอญ ได้แก่ ทำนองเดี่ยวส่วนใหญ่ดำเนินทำนองอยู่ในทางเสียงสูง การตีเรียงเสียงจำนวน ๔ เสียงที่มีเสียงทีและเสียงฟารวมอยู่ด้วยในทางเสียงสูง เมื่อมีเสียงฟาจะต้องตีในทางเสียงสูงเท่านั้น

กลุ่มทำนองลูกโยนที่ ๒ ครั้งที่ ๒

กลุ่มทำนองลูกโยนที่ ๒ ครั้งที่ ๒ เป็นกลุ่มเสียงลูกโยน เร ดำเนินทำนองอยู่ในกลุ่มเสียงปัญจ-มูล ด ร ม x ซ ล x พบการใช้กลวิธีการสะบัดขึ้น ทำนองเดี่ยวอาศัยเค้าโครงและทิศทางการเคลื่อนที่ของทำนองหลักในการดำเนินทำนอง ลักษณะการดำเนินทำนองประกอบด้วยการดำเนินทำนองเคลื่อนที่จากทางเสียงสูงมาทางเสียงต่ำ การดำเนินโดยใช้รูปแบบการแบ่งมือซ้ายขวาเหมือนกันทั้งที่เป็นเสียงเดียวกันและเปลี่ยนเสียง

จากรูปแบบการดำเนินทำนองในลูกโยนที่ ๒ ครั้งที่ ๒ ดังที่กล่าวมานี้ปรากฏว่ามีลักษณะพิเศษเฉพาะของฆ้องมอญ ได้แก่ การตีเรียงเสียงจำนวน ๔ เสียงที่มีเสียงทีและเสียงฟารวมอยู่ด้วยในทางเสียงสูง เมื่อมีเสียงฟาจะต้องตีในทางเสียงสูงเท่านั้น

กลุ่มทำนองลูกโยนที่ ๓

กลุ่มทำนองลูกโยนที่ ๓ เป็นกลุ่มเสียงลูกโยน ที ดำเนินทำนองอยู่ในกลุ่มเสียงปัญจมูล ร ม ฟ x ล ท x พบการใช้กลวิธีการสะบัดขึ้น การสะบัดเฉี่ยว ทำนองเดี่ยวอาศัยเค้าโครงของทำนองหลักในการดำเนินทำนอง ลักษณะการดำเนินทำนองประกอบด้วยการดำเนินทำนองในลักษณะการซ้ำรูปแบบการดำเนินทำนองแบ่งออกเป็นกลุ่มตามลักษณะการแบ่งมือซ้ายขวาและการใช้กลวิธีพิเศษ

จากรูปแบบการดำเนินทำนองในลูกโยนที่ ๓ ดังที่กล่าวมานี้ปรากฏว่ามีลักษณะพิเศษเฉพาะของฆ้องมอญ ได้แก่ การตีเรียงเสียงจำนวน ๔ เสียงที่มีเสียงทีและเสียงฟารวมอยู่ด้วยในทางเสียงสูง เมื่อมีเสียงฟาจะต้องตีในทางเสียงสูงเท่านั้น

กลุ่มทำนองลูกโยนที่ ๔

กลุ่มทำนองลูกโยนที่ ๔ เป็นกลุ่มเสียงลูกโยน มี ดำเนินทำนองอยู่ในกลุ่มเสียงปัญจมูล ร ม ฟ x ล ท x และกลุ่มเสียงปัญจมูล ซ ล ท x ร ม x พบการใช้กลวิธีการสะบัดขึ้น การสะบัดเฉี่ยว การกรอ การสะเดาะ ทำนองเดี่ยวในช่วงต้นอาศัยเค้าโครงของทำนองหลักในการดำเนินทำนอง จากนั้นทำนองเดี่ยวอาศัยเฉพาะเสียงลูกโยนในการดำเนินทำนองเท่านั้น ลักษณะการดำเนินทำนองประกอบด้วยการใช้เสียงหลุมในช่วงแรกที่เป็นรอยต่อระหว่างลูกโยน การดำเนินทำนองด้วยการกรอแบบอิสระแล้วจึงดำเนินทำนองต่อไป การดำเนินทำนองในลักษณะซ้ำ การดำเนินทำนองโดยการทอนทำนองลงเรื่อยๆ การดำเนินทำนองในลักษณะการสรุปทำนองในช่วงท้ายลูกโยน

จากรูปแบบการดำเนินทำนองในลูกโยนที่ ๔ ดังที่กล่าวมานี้ปรากฏว่ามีลักษณะพิเศษเฉพาะของฆ้องมอญ ได้แก่ การตีเรียงเสียงจำนวน ๔ เสียงที่มีเสียงทีและเสียงฟารวมอยู่ด้วยในทางเสียงสูง เมื่อมีเสียงฟาจะต้องตีในทางเสียงสูงเท่านั้น

กลุ่มทำนองลูกโยนที่ ๕

กลุ่มทำนองลูกโยนที่ ๕ เป็นกลุ่มเสียงลูกโยน ลา ดำเนินทำนองอยู่ในเสียงปัญจมูล ซ ล ท x ร ม x พบการใช้กลวิธีการสะบัดขึ้น การสะบัดเฉี่ยว การกรอ การไขว้ ทำนองเดี่ยวในช่วงต้นอาศัยเค้าโครงของทำนองหลักในการดำเนินทำนอง จากนั้นทำนองเดี่ยวอาศัยเฉพาะเสียงลูกโยนในการดำเนินทำนองเท่านั้น ลักษณะการดำเนินทำนองประกอบด้วยการดำเนินทำนองด้วยการกรอแบบอิสระก่อนที่จะดำเนินทำนองในช่วงต่อไป การดำเนินทำนองด้วยกลวิธีการไขว้มือในลักษณะที่มือที่ยืนเสียงเคลื่อนที่ การดำเนินทำนองในลักษณะการทอนจากยาวลงมาสั้นด้วยกลวิธีการไขว้มือ

จากรูปแบบการดำเนินทำนองในลูกโยนที่ ๕ ดังที่กล่าวมานี้ปรากฏว่ามีลักษณะพิเศษเฉพาะของฆ้องมอญ ได้แก่ การตีเรียงเสียงจำนวน ๔ เสียงที่มีเสียงทีและเสียงฟารวมอยู่ด้วยในทางเสียงสูง เมื่อมีเสียงฟาจะต้องตีในทางเสียงสูงเท่านั้น

กลุ่มทำนองลูกโยนที่ ๖

กลุ่มทำนองลูกโยนที่ ๖ เป็นกลุ่มเสียงลูกโยน ฟา ดำเนินทำนองอยู่ในเสียงปัญจมูล ร ม ฟ x ล ท x พบการใช้กลวิธีการสะบัดขึ้น การสะบัดเฉี่ยว การกรอ การประคบ ทำนองเดี่ยวอาศัยเฉพาะเสียงลูกโยนในการดำเนินทำนองเท่านั้น ลักษณะการดำเนินทำนองประกอบด้วยการใช้เสียงหลุมในการเชื่อมทำนองระหว่างลูกโยนก่อนหน้า การดำเนินทำนองด้วยการกรออิสระก่อนที่จะดำเนินทำนองต่อไป การดำเนินทำนองในลักษณะซ้ำ การดำเนินทำนองด้วยการกรออิสระก่อนที่จะดำเนินทำนองในช่วงสรุปตอนท้ายลูกโยน

จากรูปแบบการดำเนินทำนองในลูกโยนที่ ๖ ดังที่กล่าวมานี้ปรากฏว่ามีลักษณะพิเศษเฉพาะของฆ้องมอญ ได้แก่ การตีเรียงเสียงจำนวน ๔ เสียงที่มีเสียงทีและเสียงฟารวมอยู่ด้วยในทางเสียงสูง เมื่อมีเสียงฟาจะต้องตีในทางเสียงสูงเท่านั้น

กลุ่มทำนองลูกโยนที่ ๔ ครั้งที่ ๒

กลุ่มทำนองลูกโยนที่ ๔ ครั้งที่ ๒ เป็นกลุ่มเสียงลูกโยน มี ดำเนินทำนองอยู่ในกลุ่มเสียงปัญจ-มูล ร ม ฟ x ล ท x พบการใช้กลวิธีการสะบัดขึ้น การสะบัดเฉี่ยว ทำนองเดี่ยวอาศัยเค้าโครงของทำนองหลักเพียงทำนองเดียวในการประพันธ์ทำนองเดี่ยวในรูปแบบต่างๆ ทำนองเดี่ยวในช่วงท้ายลูกโยนอาศัยเค้าโครงของทำนองหลักในการดำเนินทำนอง ลักษณะการดำเนินทำนองประกอบด้วยการดำเนินทำนองในลักษณะซ้ำ การดำเนินทำนองแบบแบ่งกลุ่มโดยการใช้กลวิธีพิเศษ และการแบ่งมือซ้ายขวา การดำเนินทำนองในกระสวนทำนองที่เต็มทุกห้องแต่ใช้การจัดวางเสียงของมือซ้ายเพื่อสร้างความแตกต่าง การดำเนินทำนองในลักษณะการทอนจากยาวมาสั้นในช่วงท้ายลูกโยน ทำนองในลูกโยนที่ ๔ ครั้งที่ ๒ ช่วงที่ ๒ เป็นทำนองที่มีความไพเราะ เพราะว่าทำนองในช่วงนี้เป็น

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ทำนองที่ไม่มีการใช้กลวิธีพิเศษใดๆ ใช้การแบ่งมือซ้ายขวาสลับกันข้างละ ๑ พยางค์ แต่สามารถสร้างความแตกต่างให้กับทำนองได้ถึง ๓ รูปแบบ โดยใช้เพียงการจัดวางตำแหน่งของมือซ้ายเท่านั้นส่วนมือขวายืนอยู่ที่เสียงเดียว

จากรูปแบบการดำเนินทำนองในลูกโยนที่ ๔ ครั้งที่ ๒ ดังที่กล่าวมานี้ปรากฏว่ามีลักษณะพิเศษเฉพาะของฆ้องมอญ ได้แก่ การตีเรียงเสียงจำนวน ๔ เสียงที่มีเสียงทีและเสียงฟารวมอยู่ด้วยในทางเสียงสูง เมื่อมีเสียงฟาจะต้องตีในทางเสียงสูงเท่านั้น

ทำนองปิดท้าย

ทำนองปิดท้ายไม่ได้อยู่ในกลุ่มเสียงลูกโยนใด ดำเนินทำนองอยู่ในกลุ่มเสียงปัญจมูล ด ร ม x ซ ล x พบการใช้กลวิธีการสะบัดขึ้น การสะบัดเฉี่ยว ทำนองเดี่ยวไม่ได้อาศัยทำนองหลักในการดำเนินทำนอง ลักษณะการดำเนินทำนองประกอบด้วยการเปลี่ยนระดับอย่างฉับพลันในช่วงต้น การดำเนินทำนองเพื่อส่งทำนองไปสู่ทำนองลูกจบด้วยการใช้กระสวนทำนองที่ห่างขึ้น การดำเนินทำนองของลูกจบคือการนำทำนองในช่วงขึ้นต้นเพลงมาใช้

จากการศึกษาทำนองเดี่ยวฆ้องมอญวงใหญ่เพลงกราวในทางครูสอน วงฆ้องพบว่า การบรรเลงเดี่ยวฆ้องมอญวงใหญ่จะเกิดปรากฏการดังต่อไปนี้ ประการที่ ๑ มีการสะบัดข้ามเสียงเกิดขึ้นเนื่องจากลูกฆ้องหายไปทำให้เกิดหลุมเสียง การสะบัดในช่วงหลุมเสียงนั้นจึงต้องสะบัดข้ามเสียง ประการที่ ๒ การตีเสียงคู่ ๔ คู่ ๕ และคู่ ๘ ในลักษณะมือที่ไม่ใช่คู่นั้นๆ จริงๆ เช่น การตีมือขวาที่เสียงซอล มือซ้ายที่เสียงเร ในลักษณะเสียงคู่ ๔ แต่คู่ที่เกิดขึ้นจากการตีจริงๆ คือคู่ ๓ เป็นต้น ประการที่ ๓ มีการผันแปรของทำนองขึ้นทางสูงเมื่อหมดลูกตี ประการที่ ๔ การตีเรียงเสียงจำนวน ๔ เสียงที่มีเสียงทีและเสียงฟารวมอยู่ด้วยจะต้องตีในทางเสียงสูงเท่านั้น ประการที่ ๕ หากทำนองนั้นๆ มีเสียงฟาปรากฏอยู่จะต้องตีในทางเสียงสูงเท่านั้น

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตารางสรุปกลุ่มเสียงปัญจมูลในทางเดี่ยวฆ้องมอญวงใหญ่เพลงกราวในทางครูสอน วงฆ้อง

กลุ่มลูกโยน/ทำนองเนื้อ	กลุ่มเสียงโยน	กลุ่มเสียงปัญจมูล
กลุ่มทำนองลูกโยนที่ ๑		
ช่วงที่ ๑		ด ร ม x ซ ล x
ช่วงที่ ๒		ด ร ม x ซ ล x
ช่วงที่ ๓		ด ร ม x ซ ล x
ช่วงที่ ๔	เสียงโด	ด ร ม x ซ ล x
ช่วงที่ ๕		ด ร ม x ซ ล x
ช่วงที่ ๖		ด ร ม x ซ ล x
ช่วงที่ ๗		ด ร ม x ซ ล x
กลุ่มทำนองลูกโยนที่ ๒		
ช่วงที่ ๑	เสียงเร	ด ร ม x ซ ล x
ช่วงที่ ๒		ซ ล ท x ร ม x
กลุ่มทำนองเนื้อแท้		
กลุ่มที่ ๑		
หน้าทับที่ ๑ และ ๒		ด ร ม x ซ ล x
กลุ่มที่ ๒		
หน้าทับที่ ๓ และ ๕		ร ม ฟ x ล ท x
หน้าทับที่ ๔ และ ๖		ร ม ฟ x ล ท x
กลุ่มที่ ๓		
หน้าทับที่ ๗ และ ๑๙		ซ ล ท x ร ม x
หน้าทับที่ ๘ และ ๒๐		ซ ล ท x ร ม x
หน้าทับที่ ๙ และ ๒๑		ซ ล ท x ร ม x
หน้าทับที่ ๑๐ และ ๒๒		ซ ล ท x ร ม x
หน้าทับที่ ๑๑ และ ๒๓		ร ม ฟ x ล ท x
หน้าทับที่ ๑๒ และ ๒๔		ร ม ฟ x ล ท x
หน้าทับที่ ๑๓ และ ๒๕		ร ม ฟ x ล ท x
หน้าทับที่ ๑๔ และ ๒๖		ร ม ฟ x ล ท x
หน้าทับที่ ๑๕ และ ๒๗		ร ม ฟ x ล ท x
หน้าทับที่ ๑๖ และ ๒๘		ร ม ฟ x ล ท x
หน้าทับที่ ๑๗ และ ๒๙		ร ม ฟ x ล ท x
หน้าทับที่ ๑๘ และ ๓๐		ร ม ฟ x ล ท x

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

กลุ่มลูกโยน/ทำนองเนื้อ	กลุ่มเสียงโยน	กลุ่มเสียงปัญจมูล
กลุ่มทำนองลูกโยนที่ ๒ ครั้งที่ ๒	เสียงเร	ด ร ม x ซ ล x
กลุ่มทำนองลูกโยนที่ ๓	เสียงที	ร ม ฟ x ล ท x
กลุ่มทำนองลูกโยนที่ ๔ ช่วงที่ ๑ ช่วงที่ ๒ ช่วงที่ ๓ ช่วงที่ ๔	เสียงมี	 ร ม ฟ x ล ท x ซ ล ท x ร ม x ซ ล ท x ร ม x ซ ล ท x ร ม x
กลุ่มทำนองลูกโยนที่ ๕ ช่วงที่ ๑ ช่วงที่ ๒ ช่วงที่ ๓	เสียงลา	 ซ ล ท x ร ม x ซ ล ท x ร ม x ซ ล ท x ร ม x
กลุ่มทำนองลูกโยนที่ ๖ ช่วงที่ ๑ ช่วงที่ ๒	เสียงฟา	 ร ม ฟ x ล ท x ร ม ฟ x ล ท x
กลุ่มทำนองลูกโยนที่ ๔ ครั้งที่ ๒ ช่วงที่ ๑ ช่วงที่ ๒	เสียงมี	 ร ม ฟ x ล ท x ร ม ฟ x ล ท x
ทำนองปิดท้าย	-	ด ร ม x ซ ล x

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

บทที่ ๕
บทสรุปและข้อเสนอแนะ

การศึกษาวิจัยเรื่อง “กลวิธีการเดี่ยวฆ้องมอญวงใหญ่เพลงกราวในทางครูสอน วงฆ้อง” ได้ศึกษาวิเคราะห์ตามวัตถุประสงค์ของงานวิจัยที่ตั้งไว้ ๒ ประเด็น คือ เพื่อศึกษาที่มาของเดี่ยวฆ้องมอญวงใหญ่ทางครูสอน วงฆ้อง เพื่อศึกษาอัตลักษณ์ของทำนองและกลวิธีในการบรรเลงเดี่ยวฆ้องมอญวงใหญ่เพลงกราวใน จากการศึกษาจึงสรุปได้ว่า

จากการศึกษาพบว่าเดี่ยวฆ้องมอญวงใหญ่ทางครูสอน วงฆ้อง เกิดขึ้นเมื่อครั้งที่ครูสอนได้นำวงปี่พาทย์ของบ้านดุริยประณีตไปบรรเลงประชันกับวงของกำนันแสวง บ้านคลัง ที่จังหวัดพระนครศรีอยุธยา ในงานมีการประชันกันจนถึงเพลงเดี่ยว หลังจากกลับมาจากงานนั้นครูสอนจึงให้ครูสมชาย ดุริยประณีต ยกฆ้องมอญมาต่อทางเดี่ยวกับท่านที่บ้านท่าวาสุกรี ครูสอนได้ทำทางเดี่ยวฆ้องมอญไว้จนครบทุกเดี่ยว และได้ถ่ายทอดให้กับครูสมชาย ดุริยประณีต หม่อมหลวงสุรักษ์ สวัสดิกุล ในเวลาต่อมาทั้งสองท่านได้ถ่ายทอดให้กับครูธีระศักดิ์ ชุ่มชูศาสตร์ จากนั้นครูธีระศักดิ์ ชุ่มชูศาสตร์ จึงถ่ายทอดให้กับผู้วิจัย

จากการศึกษากลวิธีการเดี่ยวฆ้องมอญวงใหญ่เพลงกราวในทางครูสอน วงฆ้อง พบว่าทำนองเดี่ยวมีจำนวน ๘ กลุ่ม ๖ เสียงลูกโยน ประกอบด้วยลูกโยนที่ ๑ เสียงโด ลูกโยนที่ ๒ เสียงเร ทำนองเนื้อแท้ ลูกโยนที่ ๒ ครั้งที่ ๒ เสียงเร ลูกโยนที่ ๓ เสียงที ลูกโยนที่ ๔ เสียงมี ลูกโยนที่ ๕ เสียงลา ลูกโยนที่ ๖ เสียงฟา ลูกโยนที่ ๔ ครั้งที่ ๒ เสียงมี และทำนองปิดท้าย ตามลำดับ ทำนองเดี่ยวฆ้องมอญวงใหญ่เพลงกราวในดำเนินอยู่ในกลุ่มเสียงปัญจมูล ๓ กลุ่มหลัก คือ กลุ่มเสียงปัญจมูล ด ร ม x ซ ล x ตรงกับทางเพียงออบน กลุ่มเสียงปัญจมูล ร ม ฟ x ล ท x ตรงกับทางนอก และกลุ่มเสียงปัญจมูล ซ ล ท x ร ม x ตรงกับทางเพียงออล่าง จังหวะที่ใช้ประกอบการบรรเลง ได้แก่ จังหวะฉิ่ง (ตีเสียง “ฉิ่ง” อย่างเดียว) และจังหวะหน้าทับ (กระสวนหน้าทับกลองทัดเพลงกราวนอก) กลวิธีพิเศษและการดำเนินทำนองในเดี่ยวฆ้องมอญวงใหญ่เพลงกราวในทางครูสอน วงฆ้อง พบว่าทำนองเดี่ยวใช้กลวิธีพิเศษหลายอย่าง ได้แก่ การประคบ การสะบัดขึ้น การสะบัดลง การสะบัดเฉี่ยว การขยี้ การสะบัด ๒ เสียง การกวาดขึ้น การกวาดลง การกรอ การสะเดาะ และการไขว้ การดำเนินทำนองอาศัยเค้าโครงของทำนองหลักอย่างหนึ่ง และดำเนินทำนองอย่างอิสระที่ยึดเฉพาะเสียงลูกโยนอย่างหนึ่ง ซึ่งประกอบไปด้วยการดำเนินทำนองแบบซ้ำเป็นชุด การทอนทำนองจากยาวมาสั้น การใช้เค้าโครงของทำนองหลักในการขยาย และดัดแปลงให้พิสดาร การอาศัยทิศทางในการเคลื่อนที่ของทำนองหลัก การใช้เสียงหลุมของกลุ่มเสียงปัญจมูลเข้ามาผสมในช่วงท้ายและต้นของลูกโยน การอาศัยเค้าโครงจากทำนองหลักในการดำเนินทำนองช่วงต้นของลูกโยน การใช้กลวิธีการกรอเพื่อตั้งต้นก่อนที่จะเริ่มทำนองในชุดและช่วงถัดไป การดำเนินทำนองในลักษณะประโยคถามตอบโดยใช้

ลักษณะการดำเนินทำนองเป็นกลุ่ม ลักษณะการแบ่งมือซ้ายขวา และลักษณะการใช้กลวิธีพิเศษต่างๆ เป็นตัวแบ่งประโยค ความพิเศษเฉพาะที่เป็นอัตลักษณ์ในการดำเนินทำนอง ได้แก่ การสะบัดข้ามเสียงจะเกิดขึ้นในการดำเนินทำนองของกลุ่มเสียงปัญจมูล ด ร ม x ซ ล x และกลุ่มเสียงปัญจมูล ซ ล ท x ร ม x แต่จะไม่ปรากฏในกลุ่มเสียงปัญจมูล ร ม ฟ x ล ท x การตีคู่ที่ไม่ใช่คู่จริงแต่ได้เสียงจริงจะเกิดขึ้นในช่วงเสียงที่เป็นหลุมเสียง การเคลื่อนที่ของทำนองจะถูกผันแปรไปทางสูงถ้าไม่มีลูกฆ้องในทางต่ำให้ตี จะไม่ปรากฏการใช้กลวิธีการไขว้มือในกลุ่มเสียงปัญจมูล ร ม ฟ x ล ท x เมื่อใดที่ทำนองนั้นๆ มีเสียงฟารวมอยู่ด้วยจะต้องตีในทางสูงเท่านั้นเพราะมีเสียงฟาอยู่เพียงที่เดียว และจะไม่ปรากฏการตีเสียงฟาเป็นคู่ ๘ เลย การตีเสียงเรียงกัน ๔ พยางค์ติดที่มีเสียงฟา และเสียงที จะต้องตีในทางเสียงสูงเท่านั้น

ข้อเสนอแนะ

จากการวิเคราะห์ทางเดี่ยวฆ้องมอญวงใหญ่เพลงกราวในทางครูสอน วงฆ้อง พบว่าเป็นทางเดี่ยวที่มีการใช้ระดับเสียง กลวิธีพิเศษ และลักษณะการดำเนินทำนองที่หลากหลาย ดังนั้นทางเดี่ยวฆ้องมอญวงใหญ่เพลงอื่นย่อมมีความแตกต่างออกไปจากนี้อีกเช่นกัน หากมีการศึกษาวิเคราะห์เปรียบเทียบย่อมทำให้เกิดความรู้ใหม่ที่กว้างขวางมากขึ้นในทุกๆ ด้าน อีกประการหนึ่งเดี่ยวฆ้อง-มอญวงใหญ่นั้นเป็นสิ่งที่ยังไม่มีการศึกษาวิเคราะห์แพร่หลาย การวิเคราะห์เปรียบเทียบทำนองเดี่ยวฆ้องไทยกับทำนองเดี่ยวฆ้องมอญในเพลงและทางเดียวกัน น่าจะทำให้เกิดองค์ความรู้ใหม่ในเรื่องของการประพันธ์ได้เป็นอย่างดี

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

รายการอ้างอิง

เกียรติรัตน์ หุ่นสุวรรณ. (๒๕๕๔). วิเคราะห์เดี่ยวจะเข้เพลงกราวใน สามชั้น ทางอาจารย์ศิวศิษฏ์ นิล สุวรรณ. ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

จำลอง ม่วงท้วม, สัมภาษณ์. (๒๕๕๖). เดี่ยวฆ้องมอญวงใหญ่ทางครูสอน วงฆ้อง. In อาทิตย์ ผ่อนร้อน (Ed.).

เชาว์ การวิชา. (๒๕๔๒). ประวัติชีวิตของครูสอน วงฆ้อง. ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ไชยยะ ทางมีศรี, สัมภาษณ์. (๒๕๕๖). เดี่ยวฆ้องมอญวงใหญ่ทางครูสอน วงฆ้อง. In อาทิตย์ ผ่อนร้อน (Ed.).

ณรงค์ เขียนทองกุล. (๒๕๔๑). บ้านบางลำพู. กรุงเทพมหานคร: มติชน.

ทองคำ พันนัทธี. (๒๕๔๒). ปี่พาทย์มอญวงแรกในประเทศไทย ดนตรีไทยอุดมศึกษาครั้งที่ ๓๐ (pp. ๑๐๑,๑๐๕). กรุงเทพมหานคร.

ธนาธิป เผ่าพันธุ์. (๒๕๔๙). ระเบียบวิธีการบรรเลงเพลงพระฉันมอญ. ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ธนิต อยู่โพธิ์. (๒๕๓๐). หนังสือเครื่องดนตรีไทย. กรุงเทพมหานคร: พิฆเณศ.

ธีระศักดิ์ ชุ่มชูศาสตร์, สัมภาษณ์. (๒๕๕๖). เดี่ยวฆ้องมอญวงใหญ่ทางครูสอน วงฆ้อง,ประวัติชีวิตครูธีระศักดิ์ ชุ่มชูศาสตร์. In อาทิตย์ ผ่อนร้อน (Ed.).

บุญช่วย โสวัตร. (๒๕๓๑). ลักษณะพิเศษของเพลงเดี่ยว มหกรรมเดี่ยวเพลงไทยชัยมงคล (pp. ๗-๘). กรุงเทพมหานคร: รักสิปป์.

ปี๊บ คงลายทอง, สัมภาษณ์. (๒๕๕๗). ลักษณะของเพลงเดี่ยวกราวใน,ความเชื่อเกี่ยวกับเพลงเดี่ยวกราวใน,โอกาสในการบรรเลงเดี่ยวกราวใน,ความสำคัญของเพลงเดี่ยวกราวใน. In อาทิตย์ ผ่อนร้อน (Ed.).

พิชิต ชัยเสรี. (๒๕๔๒). นักระนาดเอกผู้มีชื่อเสียงสมัยกรุงรัตนโกสินทร์ อนุสรณ์งานพระราชทานเพลิงศพ นายเมธา หมู่เย็น (pp. ๑๓๗-๑๔๒). กรุงเทพมหานคร.

พูนพิศ อมาตยกุล. (๒๕๓๑). ความสำคัญของเพลงเดี่ยวในวงการดนตรีไทย มหกรรมเดี่ยวเพลงไทยชัยมงคล (pp. ๑๐-๑๑). กรุงเทพมหานคร: แอ๊สเสทการพิมพ์.

ไพรรัตน์ จรรย์นาฏย์, สัมภาษณ์. (๒๕๕๗). ลักษณะของเพลงเดี่ยวกราวใน,ความเชื่อเกี่ยวกับเพลงเดี่ยวกราวใน,คุณสมบัติของผู้บรรเลงเดี่ยวกราวใน. In อาทิตย์ ผ่อนร้อน (Ed.).

ภัทรวดี ภูชฎาภิรมย์. (๒๕๓๖). สถานภาพของนักปี่พาทย์ในสังคมไทย พ.ศ.๒๔๑๑-๒๔๖๘. อักษรศาสตรมหาบัณฑิต บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

มนตรี ตราโมท. (๒๕๒๙). การบรรเลงปี่พาทย์ในงานพระราชพิธี สารัตถะดนตรีไทย (pp. ๔๖,๑๐๑-๑๐๒). กรุงเทพมหานคร.

มนตรี ตราโมท. (๒๕๓๕). ดุริยางค์ผสานศิลป์. กรุงเทพมหานคร: อมรินทร์พริ้นติ้งกรุ๊พ จำกัด.

มนตรี ตราโมท. (๒๕๓๘). ดนตรีไทย. กรุงเทพมหานคร: ไทยวัฒนาพานิช.

มนตรี ตราโมท. (๒๕๔๕). คำบรรยายวิชาดุริยางคศาสตร์ไทย. กรุงเทพมหานคร: ชวนพิมพ์.

มนตรี ตราโมท, และ วิเชียร กุลตัณฑ์. (๒๕๒๓). ฟังและเข้าใจเพลงไทย. กรุงเทพมหานคร.
ราชบัณฑิตยสถาน. (๒๕๔๐). สารานุกรมศัพท์ดนตรีไทย ภาคคีตะ-ดุริยางค์. กรุงเทพมหานคร.
ศักดิ์ชัย ลัดดาอ่อน, สัมภาษณ์. (๒๕๕๗). ความเชื่อเกี่ยวกับเพลงเดี่ยวกราวใน,โอกาสในการบรรเลงเดี่ยวกราวใน,ความสำคัญของเพลงเดี่ยวกราวใน. In อาทิตย์ ผ่อนร้อน (Ed.).
สมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ, และ สมเด็จฯ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์. (๒๕๕๒). เพลงดนตรี และนาฏศิลป์ จาก สาส์นสมเด็จ (พูนพิศ อมาตยกุล Ed.). กรุงเทพมหานคร: เรือรแก้วการพิมพ์.
สุรดิษ ภาคสุชล. (๒๕๕๐). ปี่พาทย์มอญตระกูลดนตรีเสนาะ อำเภอเมือง จังหวัดปทุมธานี. ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์.
สุรภาพ ปัญจะ, สัมภาษณ์. (๒๕๕๖). เดี่ยวฆ้องมอญวงใหญ่ทางครูสอน วงฆ้อง. In อาทิตย์ ผ่อนร้อน (Ed.).
สุริยะ ชิตท้วม, สัมภาษณ์. (๒๕๕๖). เดี่ยวฆ้องมอญวงใหญ่ทางครูสอน วงฆ้อง. In อาทิตย์ ผ่อนร้อน (Ed.).
อานันท์ นาคคง, และ อัษฎาวุธ สาคริก. (๒๕๔๔). หลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) มหาดุริยกวีลุ่มเจ้าพระยาแห่งอุษาคเนย์. กรุงเทพมหานคร: มติชน.
อุทิศ นาคสวัสดิ์. (๒๕๑๔). ทฤษฎีและการปฏิบัติดนตรีไทย. กรุงเทพมหานคร: คุรุสภา.
เอนก อาจมังกร, สัมภาษณ์. (๒๕๕๗). คุณสมบัติของผู้บรรเลงเดี่ยวกราวใน,โอกาสในการบรรเลงเดี่ยวกราวใน,เดี่ยวฆ้องมอญวงใหญ่ทางครูสอน วงฆ้อง. In อาทิตย์ ผ่อนร้อน (Ed.).

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ภาคผนวก

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

โน้ตทำนองหลักเพลงกราวใน สองชั้น

ทำนองโยนที่ ๑ เสียงโด

- - รม	-ซ-ล	-ซ- -	- ด̣ - ด̣	-ม̣-ม̣	-ม̣-ร̣	-ด̣-ล	-ซ-ด̣
- ด - -	-ซ̣-ล̣	-ร-ด	- - - -	-ม-ซ	-ม-ร	-ด-ม	-ร-ด

ร̣ด̣- -	ด̣ล- -	ลซ- -	ซม- -	ร̣ด̣- -	ด̣ล- -	ลซ- -	ซม- -
- -ลซ	- -ซม	- -มร	- -รด	- -ลซ	- -ซม	- -มร	- -รด

- - -ด	- - -ด	- - -ด	-ด- -	- - -ด	- - -ด	- - -ด	-ด- -
-ซ̣ - -	-ซ̣ - -	-ซ̣ - -	-ซ̣- -	-ซ̣ - -	-ซ̣ - -	-ซ̣ - -	-ซ̣- -

- - -ด	-ด- -	- - -ด	-ด- -
-ซ̣ - -	-ซ̣ - -	-ซ̣ - -	-ซ̣ - -

ทำนองโยนที่ ๒ เสียงเร

- - -ด	- - รม	- ม - -	รม-ร
-ซ̣ - -	- ด - -	- - รด	- - -ล̣

- - ซซ	-ล-ท	-ซ-ล	- - ทท	- - - ซ	ลท-ล	-ซ-ฟ	-ม-ร
- ซ̣ - -	-ล̣-ท̣	-ซ̣-ล̣	- ท̣ - -	- ซ̣ - -	- ท̣-ล̣	-ซ̣-ฟ̣	-ม̣-ร̣

-ร-ท	- ล- -	- - ล̣ท̣	- -ดร	- - รม	- -ฟซ	-ล- -	ซฟ- -
-ซ̣- -	ล̣ซ̣-ร̣	- ซ̣ - -	ล̣ท̣- -	- ด - -	รม- -	ฟ-ซฟ	- -มร

-ร̣-ร̣	-ร̣-ร̣	-ร̣-ร̣	-ร̣-ร̣	-ร̣-ร̣	-ร̣-ร̣	-ร̣-ร̣	-ร̣-ร̣
---ซ̣	---ร̣	---ซ̣	---ร̣	---ซ̣	---ร̣	---ซ̣	---ร̣

ทำนองเนื้อ

- - รม	- - -ล	- - - ม	- ร - -	- - รม	- - - ล	- - - ม	- ร - -
- ด - -	-ล̣ - -	- ท̣ - -	- ล̣ - -	- ด - -	- ล̣ - -	- ท̣ - -	- ล̣ - -

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

-ฟ - -	- ม - ฟ	- - -ม	-ร - -	- - -ล	- ท - -	-ล-ล	- ฟ - -
- - -ร	- - - -	-ฺ - -	- - -ฺ	-ล̣ - -	- - ลฟ	---ฟ	- - มร

-ฟ - -	- ม - ฟ	- - -ม	-ร - -	- - -ล	- ท - -	-ล-ล	- ฟ - -
- - -ร	- - - -	-ฺ - -	- - -ฺ	-ล̣ - -	- - ลฟ	---ฟ	- - มร

- - ลท	- - ทท	-รั-ท	-ล-ท	-ล-ซ	- - ซซ	-ล-ท	- - ทท
- ซ - -	- ฺ - -	-ร-ฺ	-ล̣-ฺ	-ล̣-ซ̣	- ซ̣ - -	-ล̣-ฺ	- ฺ - -

- - ลท	-รั-มั	-มั-มั	-รั-ท	-ล-ซ	- - ซซ	-ล-ท	- - ทท
- ซ - -	-ร-ม	-ซ-ม	-ร-ฺ	-ล̣-ซ̣	- ซ̣ - -	-ล̣-ฺ	- ฺ - -

- - -ล	- ท - -	-ล- -	- - - ฟ	- ฟ - -	- - -ร	- - มฟ	- - -ล
-ล̣ - -	- - ลฟ	-ม-ซ	ฟม -ด	- - มร	-ล̣ - -	- ร - -	-ล̣ - -

-ดั - -	- ท - ดั	- - -ท	- - - -	- ฟ - -	- - -ร	- - มฟ	- - -ล
- - -ล	- - - -	-ฟ - -	- ล - ฟ	- - มร	-ล̣ - -	- ร - -	-ล̣ - -

-ท-ล	- - รม	-ฟล-	ฟม - -	- - -ล	- ท - -	-ล-ล	- ฟ - -
-ฺ-ล̣	- ฺ - -	- - -ม	- - รฺ	-ล̣ - -	- - ลฟ	---ฟ	- - มร

-ฟ - -	- ม - ฟ	- - -ม	-ร - -	- - -ล	- ท - -	-ล-ล	- ฟ - -
- - -ร	- - - -	-ฺ - -	- - -ฺ	-ล̣ - -	- - ลฟ	---ฟ	- - มร

- - ลท	- - ทท	-รั-ท	-ล-ท	-ล-ซ	- - ซซ	-ล-ท	- - ทท
- ซ - -	- ฺ - -	-ร-ฺ	-ล̣-ฺ	-ล̣-ซ̣	- ซ̣ - -	-ล̣-ฺ	- ฺ - -

- - ลท	-รั-มั	-มั-มั	-รั-ท	-ล-ซ	- - ซซ	-ล-ท	- - ทท
- ซ - -	-ร-ม	-ซ-ม	-ร-ฺ	-ล̣-ซ̣	- ซ̣ - -	-ล̣-ฺ	- ฺ - -

- - -ล	- ท - -	-ล- -	- - - ฟ	- ฟ - -	- - -ร	- - มฟ	- - -ล
-ล̣ - -	- - ลฟ	-ม-ซ	ฟม -ด	- - มร	-ล̣ - -	- ร - -	-ล̣ - -

-ดำ - -	- ท - ดำ	- - -ท	- - - -	- ฟ - -	- - -ร	- - มฟ	- - -ล
- - -ล	- - - -	-ฟ - -	- ล - ฟ	- - มร	-ล̣ - -	- ร - -	-ล̣ - -

-ท-ล	- - รม	-ฟล-	ฟม - -	- - -ล	- ท - -	-ล-ล	- ฟ - -
-ท̣-ล̣	- ท̣ - -	- - -ม	- - รท̣	-ล̣ - -	- - ลฟ	---ฟ	- - มร

-ฟ - -	- ม - ฟ	- - -ม	-ร - -	- - -ล	- ท - -	-ล-ล	- ฟ - -
- - -ร	- - - -	-ท̣ - -	- - -ท̣	-ล̣ - -	- - ลฟ	---ฟ	- - มร

ทำนองโยนที่ ๒ ครั้งที่ ๒ เสียงเร

- - รม	- - -ล	- - - ม	- ร - -	- - รม	- - - ล	- - - ม	- ร - -
- ด - -	-ล̣ - -	- ท̣ - -	- ล̣ - -	- ด - -	- ล̣ - -	- ท̣ - -	- ล̣ - -

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

- - -ซ	ลท-ล	-ซ-ฟ	-ม-ร
-ซ̣ - -	- - -ล̣	-ซ̣-ฟ̣	-มำ-รุ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ทำนองโยนที่ ๓ เสียงที

- ฟ - ม	- - - -	- มร -	- ร - -
- - - -	- ร - ท̣	- - - ล̣	- - - ท̣

- ฟ - ม	- - - -	- มร -	- ร - -	- มร -	- ร - -	- มร -	- ร - -
- - - -	- ร - ท̣	- - - ล̣	- - - ท̣	- - - ล̣	- - - ท̣	- - - ล̣	- - - ท̣

- มร -	- ร - -	- มร -	- ร - -
- - - ล̣	- - - ท̣	- - - ล̣	- - - ท̣

ทำนองโยนที่ ๔ เสียงมี

- ฟ - ม	- ร - ด	- - - -	- - รม
- - - -	- ล̣ - -	ทล̣ - ท̣	- ด - -

- - รม	- ซ - ล	- ท - ล	- ซ - ม	- - - ม	- - - ร	- - มร	- - - ม
- ด - -	- ซ̣ - ล̣	- ท̣ - ล̣	- ซ̣ - ม̣	- - - ม̣	- - - ร̣	- - -ร̣	- ม̣ - -

- ม - ม	- ม - ม	- ม - ม	- ม - ม	- ม - ม	- ม - ม	- ม - ม	- ม - ม
- - - ล̣	- - - ม̣	- - - ล̣	- - - ม̣	- - - ล̣	- - - ม̣	- - - ล̣	- - - ม̣

- - รม	- - - ม	- - รม	- ม - ม	- - รม	- - - ม	- - รม	- ม - ม
- ด - -	- ม̣ - -	- ด - -	- ท̣ - -	- ด - -	- ม̣ - -	- ด - -	- ท̣ - -

- ท - -	ทล - -	- - รม	- ม - ม	- ท - -	ทล - -	- - รม	- ม - ม
- - ลซ	- - ซม	- ด - -	- ท̣ - -	- - ลซ	- - ซม	- ด - -	- ท̣ - -

- - รม	- ม - ม	- - รม	- ม - ม
- ด - -	- ท̣ - -	- ด - -	- ท̣ - -

ทำนองโยนที่ ๕ เสียงลา

- ม - -	มร - ม	- ล - -	ซซ - ล
- ร - ท̣	- ล̣ - ท̣	- ล̣ - ซ̣	- - - ล̣

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

- ซ - -	ลท - รั	- มั - รั	- ท - ล	- - - ล	- - - ซ	- - ลซ	- - - ล
- ร - ซ	- - - ร	- ม - ร	- ท̣ - ล̣	- - - ล̣	- - - ซ̣	- - - ซ̣	- ล̣ - -

- ล - ล	- ล - ล	- ล - ล	- ล - ล	- ล - ล	- ล - ล	- ล - ล	- ล - ล
- - - ร	- - - ล̣	- - - ร	- - - ล̣	- - - ร	- - - ล̣	- - - ร	- - - ล̣

ทำนองโยนที่ ๖ เสียงฟา

- - มฟ	- ล - ท	- รֺ - ท	- ล - ฟ	- ท - -	ลฟ - -	- - - ร	- - มฟ
- ร - -	- ลฺ - ทฺ	- ร - ทฺ	- ลฺ - ด	- - ลฟ	- - มร	- ลฺ - -	- ร - -

- - มฟ	- ล - ท	- รֺ - ท	- ล - ฟ	- - - ฟ	- - - ม	- - ฟม	- - - ฟ
- ร - -	- ลฺ - ทฺ	- ร - ทฺ	- ลฺ - ฟฺ	- - - ฟฺ	- - - มฺ	- - - มฺ	- ฟฺ - -

- ฟ - ฟ	- ฟ - ฟ	- ฟ - ฟ	- ฟ - ฟ	- ฟ - ฟ	- ฟ - ฟ	- ฟ - ฟ	- ฟ - ฟ
- - - ทฺ	- - - ฟฺ	- - - ทฺ	- - - ฟฺ	- - - ทฺ	- - - ฟฺ	- - - ทฺ	- - - ฟฺ

ทำนองโยนที่ ๔ ครั้งที่ ๒ เสียงมี

- ทล -	- ล - -	- ทล -	- ล - -	- ทล -	- ฟ - -	- ทล -	- ฟ - -
- - - ม	- - - ฟ	- - - ม	- - - ฟ	- - - ร	- - - ม	- - - ร	- - - ม

- ซ - -	- ฟ - ฟฟ	- ฟ - -	- ม - มม	- ซ - -	- ฟ - ฟฟ	- ฟ - -	- ม - มม
- - ฟม	- - ฟ -	- - มร	- - ม -	- - ฟม	- - ฟ -	- - มร	- - ม -

- - - ม	- - - ม	- ฟ - ม	- - - ม	- - - ม	- - - ม	- ฟ - ม	- - - ม
- ทฺ - -	- ร - -	- - - -	- ร - -	- ทฺ - -	- ร - -	- - - -	- ร - -

- ฟ - ม	- - - ม	- ฟ - ม	- - - ม	- ฟ - ม	- - - ม	- ฟ - ม	- - - ม
- - - -	- ร - -	- - - -	- ร - -	- - - -	- ร - -	- - - -	- ร - -

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ทำนองโยนที่ ๑ ครั้งที่ ๒ เสียงโด

- - - ด	- - รม	- ซ - ซ	- ม - -	- ท - -	- ล - -	- ซ - ซ	- - - ดֺ
- ซฺ - -	- ด - -	- - - ม	- -รด	- - ลซ	- - - ซฺ	- - - ร	- - - ด

- ซ - ดֺ	- รֺ - มֺ	- มֺ - มֺ	- รֺ - ดֺ	- - - ดֺ	- - - ท	- - ดֺท	- - - ดֺ
- ร - ด	- ร - ม	- ซ - ม	- ร - ด	- - - ด	- - - ทฺ	- - - ทฺ	- ด - -

- ดำ - ดำ	- ดำ - ดำ	- ดำ - ดำ	- ดำ - ดำ	- ดำ - ดำ	- ดำ - ดำ	- ดำ - ดำ	- ดำ - ดำ
- - - ฟ	- - - ด	- - - ฟ	- - - ด	- - - ฟ	- - - ด	- - - ฟ	- - - ด

- ซ - ล	- - ดำดำ	- มำ - รำ	- - ดำดำ	- ซ - ล	- - ดำดำ	- มำ - รำ	- - ดำดำ
- ซฺ - ลฺ	- ด - -	- ม - ร	- ด - -	- ซฺ - ลฺ	- ด - -	- ม - ร	- ด - -

- มำ - รำ	- ดำ - รำ	- มำ - รำ	- - ดำดำ	- มำ - รำ	- ดำ - รำ	- มำ - รำ	- - ดำดำ
- ม - ร	- ด - ร	- ม - ร	- ด - -	- ม - ร	- ด - ร	- ม - ร	- ด - -

- มำ - รำ	- - ดำดำ	- มำ - รำ	- - ดำดำ	รำดำ- -	ดำล- -	ลซ- -	ซม- -
- ม - ร	- ด - -	- ม - ร	- ด - -	- -ลซ	- -ซม	- -มร	- -รด

รำดำ- -	ดำล- -	ลซ- -	ซม- -	- - -ด	- - -ด	- - -ด	-ด- -
- -ลซ	- -ซม	- -มร	- -รด	-ซฺ - -	-ซฺ - -	-ซฺ - -	-ซฺ- -

- - -ด	- - -ด	- - -ด	-ด- -	- - -ด	-ด- -	- - -ด	-ด- -
-ซฺ - -	-ซฺ - -	-ซฺ - -	-ซฺ- -	-ซฺ - -	-ซฺ- -	-ซฺ - -	-ซฺ- -

ทำนองโยนที่ ๒ ครั้งที่ ๓ เสียงเร

- - -ด	- - รม	- ม - -	รม-ร	- - ซซ	-ล-ท	-ซ-ล	- - ทท
-ซฺ - -	- ด - -	- - รด	- - -ลฺ	- ซฺ - -	-ลฺ-ทฺ	-ซฺ-ลฺ	- ทฺ - -

- - - ซ	ลท-ล	-ซ-ฟ	-ม-ร	-ร-ท	- ล- -	- - ลฺทฺ	- -ดร
- ซฺ - -	- ทฺ-ลฺ	-ซฺ-ฟฺ	-มฺ-รฺ	-ซฺ- -	ลฺซฺ-รฺ	- ซฺ - -	ลฺทฺ- -

- - รม	- -ฟซ	-ล- -	ซฟ- -	-ร-ร	-ร-ร	-ร-ร	-ร-ร
- ด - -	รม- -	ฟ-ซฟ	- -มร	---ซฺ	---รฺ	---ซฺ	---รฺ

-ร-ร	-ร-ร	-ร-ร	-ร-ร
---ซฺ	---รฺ	---ซฺ	---รฺ

โน้ตทำนองเดี่ยวซ้องมอญวงใหญ่เพลงกราวในทางครูสอน วงซ้อง

ทำนองโยนที่ ๑ เสียงโด

-ซ- -	- - -ซล	-ซ-ล	- - -ด	- - -ซล	ร์ด์-ด-	ร์-ม์-	ร์- -ด์
-ร-ม	- - ม -	-ร-ม	-ด- -	รมม -	- ล-ร	-ม-ร	-ด- -

-รมซ-	ด์- -ซล	- - -ซล	ซ- -ด์	- - -ซล	ร์ด์-ด์-	ร์-ม์-	ร์- -ด์
ด- -ม	-มม -	รมม -	-ด- -	รมม -	- ล-ร	-ม-ร	-ด- -

ม -รม	-ร์ม์ร์ด์-	ร์ด์- -	ลซ-ม-	ทล-ล-	ซ ซ-	ร์ด์-ด์-	ล ล-
-รดด -	- - - ล	- ลซม	- ร-ซ	- ซ-ม	ม ม -ล	- ล-ซ	ซ ซ -ด

±

- - -รม	- - -ซล	ลซ-ซด์	-รด์ร์ม์	- - -	ด์ร์ม์-	ร์-ร์-	ร์-ร์ร์
- - ด -	- - ม -	- ร- ด	- ดรม	- - - ด	- - -ด์	-ด์-ด์-	-ด์-ด์

±

- - -รม	- - -ซล	ลซ-ซด์	-รด์ร์ม์	- - -	ด์ร์ม์-	ร์-ร์-	ร์-ร์ร์
- - ด -	- - ม -	- ร- ด	- ดรม	- - - ด	- - -ด์	-ด์-ด์-	-ด์-ด์

±

- - - -	- - -	- - -	-ม์ - ม	- - - -	- - - มม	- มม- -	- มม -มม
- - -ด	- - -ร	- - -ม	- - - ม	- - - -	- - ม -	ม - - -	ม - ม -

- - - ลฺลฺ	-ดรด-	-ซลซ-	ซ- - มม	- - - ลล	-ด์ร์ด์-	-ด์ร์ด์-	ด์- - มม
- - ลฺ -	ลฺ- -ลฺ	ม - - -	ร - ม -	- - ล -	ล- - ล	ท - - -	ร - ม -

-ซลซ-	ซ - - รร	-ซลซ-	ซ - - ดด	-ซลซซ	-ซ-ซ	- -ม์ร์-	- - - -
ม - - -	ด - ร -	ม - - -	ลฺ - ด -	ม - - ม	-ร-ด	- - - ด์	ทลซม

±

- - -ซ	-ซซ-	ซซซซ	-ซ-ซ	- - - -	- - - -	- ซซซซ	-ซ-ซ
- - -ซฺ	-ลฺด-	ดลฺดซฺ	-ลฺ-ม	- - - -	- - - -	ร - ดร	-ม-ด

±

- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	ร์ด์- -	ลซ- -	รด- -ด	- ซ -ซ
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- ลซม	- มรด	- ลฺซ-	- - - ม

±

- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	ม -) (รม	- - (ซล	ร์ด์ -) - ร์	- ม์ - ร์
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- รดด -	รมม -	- ลซร	- ม - ด์

- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	(- ด์ร์ด์ -	ร์ด์) - -	ลซ์) - -	รด) -
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	ท - - ล	- ลซม	- มรด	- ลฺซ -

ม - - -	- - - (ซล	ลซ) ซด์	- รด์ร์ม์	- ซ์ล์ซ์ม์	- ร์ - ด์	- ร์ม์ร์ด์	ทลซม
- - ร -	ม - ม -	- ร - ด	- ดรม	- ลซม	- ร - ด	- มรด	มรดลฺ

- ซ์ล์ซ์ม์	- ร์ - ด์	- ท - ล	- - ซ -	- - - -	- - (ซล	(รม - (ซล	ร์ด์ -) ล -
- มรท	- ล - ซ	- ม - ร	- - ด -	- ร - -	ม - ม -	ด - ม -	- ซ - ด
			X		X		
ร์ด์) - ด์ -	ร์ด์) - ด์ -	มรด -	ดดด -	ดดด -	ดดด -	ดรมซ	- ม - -
- ด - ด	- ด - ซฺ	- - - ซฺ	- - - ซ	- - - ซฺ	- - - ซ	- - - -	ด - รด
			X		X		
ร์ด์) - ด์ -	ร์ด์) - ด์ -	มรด -	ดดด -	ดดด -	ดดด -	ดรมซ	- ม - -
- ด - ด	- ด - ซฺ	- - - ซฺ	- - - ซ	- - - ซฺ	- - - ซ	- - - -	ด - รด

- ซ - ซ	- ซ - ซ	- ซ - ซ	- ม - -	- ซ - ซ	- ซ - ซ	- ซ - ซ	- ม - -
ซฺ - ด -	ซฺ - ด -	ซฺ - ด -	ด - รด	ซฺ - ด -	ซฺ - ด -	ซฺ - ด -	ด - รด

- ซซลซ	- ม - -	- ซซลซ	- ม - -	- ซซลซ	- ซลด์	- ด์ด์ร์ด์	- ด์ด์ลซ
ซฺ - - -	ด - รด	ซฺ - - -	ด - รด	ซฺ - - -	ม - - -	ด - - -	ด - - -

- ซ์ซ์ล์ซ์	- ม์ - -	- ด์ร์ด์	- ด์ - -	- ซลซ	- ซลด์	- ร์ร์ม์ร์	- ร์ม์ซ์
ซ - - -	ด์ - ร์ด์	ล - - -	ล - ลซ	ม - - -	ม - - -	ร - - -	ด์ - - -

- ซซลซ	- ซลด์	- ด์ด์ร์ด์	- ด์ด์ลซ	- ซ์ซ์ล์ซ์	- ม์ - -	- ด์ร์ด์	- ด์ - -
ซฺ - - -	ม - - -	ด - - -	ด - - -	ซ - - -	ด์ - ร์ด์	ล - - -	ล - ลซ

- ซลซ	- ซลด์	- ร์ร์ม์ร์	- ร์ม์ซ์	- ซซลซ	- ซล -	ร์ด์) - ด์ -	ร์ด์) ล -
ม - - -	ม - - -	ร - - -	ด์ - - -	ซฺ - - -	ม - - ด	- ด - ล	- ซ - ด

ร์ด์) - -	ลซ) - -	ร์ด์) - -	(- ซลด์ -	ม์ร์) - ร์ -	ม์ - ซ์ -	ล์ - ล์ -	ซ์ - ล์ -
- ลซม	- มรด	- ลซม	ม - - ร	- ด์ - ม	- ซ - ล	- ด์ - ซ	- ล - ด์

ฟ์มˍ- มˍ -	รˍ-มˍ-	มˍ-มˍ-	มˍ-มˍ	ฟ์มˍ- มˍ -	รˍ-ดˍ-	ร์ดˍ-ดˍ-	ซ-ล-
- ม -ร	-ม-ซ	-ล-ซ	-ม-ร	- ม -ร	-ด-ลฺ	- ด-ซฺ	-ลฺ-ด

ร์ดˍ- -	ลซ- -	-ซล-ดˍ	มˍร์ˍ- รˍ -	มˍร์ˍ- รˍ -	มˍ-ซˍ-	ลˍ-ลˍ-	ซˍ-ลˍ-
- ลซม	- มรด	ม - ด-	- ดˍ - ม	- ดˍ - ม	-ซ-ล	-ดˍ-ซ	-ล-ดˍ

ฟ์มˍ- มˍ -	รˍ-มˍ-	มˍ-มˍ-	มˍ-มˍ	ฟ์มˍ- มˍ -	รˍ-ดˍ-	ร์ดˍ-ดˍ-	ซ-ล-
- ม -ร	-ม-ซ	-ล-ซ	-ม-ร	- ม -ร	-ด-ลฺ	- ด-ซฺ	-ลฺ- -

±

ดˍ- - -	- - - -	- - - -	- - - -	-รˍฟ์มˍ-	- - - -	ซˍฟ์-ฟ์ซˍ	-ฟ์- -
ด- - -	- - - -	- - - -	- - - -	ร- - รˍ	ดˍทลซ	- มˍ -ร	-ดˍ- -

±

±

-มˍ- -	-รˍ- -	- - - -	- - -ซˍ	- - - -	- - - -	- - - -	- - -ซˍ
-ท- -	-ล- -	- - - -	- - -มˍ	- - - -	- - - -	- - - -	- - -ดˍ

- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	-รˍ- -	-รˍ- -	รˍ-รˍ-	-รˍ- -
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	-ดˍ-ดˍ	-ดˍ-ดˍ	-ดˍ-ดˍ	-ดˍ-ดˍ

มˍรˍ- -	ร์ดˍ- -	- -ซล	ดˍรˍ- -	ร์ดˍ- ดˍรˍ	มˍซˍ- -	ลˍชˍ- -	ดˍรˍ- -
- -ดˍล	- ลซม	รม- -	- ดˍ-ดˍ	- ล - -	- มˍ-มˍ	- -ซล	- ดˍ-ดˍ

มˍรˍ- -	ร์ดˍ- -	- -ซล	ดˍรˍ- -	ร์ดˍ- ดˍรˍ	มˍซˍ- -	ลˍชˍ- -	ดˍรˍ- -
- -ดˍล	- ลซม	รม- -	- ดˍ-ดˍ	- ล - -	- มˍ-มˍ	- -ซล	- ดˍ-ดˍ

X X X

มˍรˍดˍ-	ดˍดˍดˍ-	ดˍดˍดˍ-	ดˍดˍดˍ-	ดˍดˍดˍ-	มˍมˍมˍ-	ดˍดˍดˍ-	ดˍดˍดˍ-
- - -ซ	- - -ม	- - -มˍ	- - -ม	- - -ซ	- - -ซˍ	- - -ซ	- - -มˍ

X X X

มˍมˍมˍ-	มˍมˍมˍ-	ซซซ-	ซซซ-	มˍรˍดˍ-	ดˍดˍดˍ-	ดˍดˍดˍ-	ดˍดˍดˍ-
- - -ดˍ	- - -ซˍ	- - -ม	- - -ดˍ	- - -ซ	- - -ม	- - -มˍ	- - -ม

X X X X

ดˍดˍดˍ-	มˍมˍมˍ-	ดˍดˍดˍ-	ดˍดˍดˍ-	มˍมˍมˍ-	มˍมˍมˍ-	ซซซ-	ซซซ-
- - -ซ	- - -ซˍ	- - -ซ	- - -มˍ	- - -ดˍ	- - -ซˍ	- - -ม	- - -ดˍ

	X		X		X	X	
มัรัดั-	มัมัมั-	ซซซ-	ซซซ-	ดัดัดั-	ดัดัดั-	ดัดัดั-	ดัดัดั-
- - -ซ	- - -ชั	- - -ม	- - -ดั	- - -ซ	- - -มั	- - -รั	- - -ด

	X		X		X	X	
มัรัดั-	มัมัมั-	ซซซ-	ซซซ-	ดัดัดั-	ดัดัดั-	ดัดัดั-	ดัดัดั-
- - -ซ	- - -ชั	- - -ม	- - -ดั	- - -ซ	- - -มั	- - -รั	- - -ด

	X			X		X	
มัรัดั-	ดัดัดั-	ดัดัดั-	ดัดัดั-	มัมัมั-	มัมัมั-	ดัดัดั-	ดัดัดั-
- - -ล	- - -รั	- - -ล	- - -ด	- - -ชั	- - -ม	- - -รั	- - -ล

	X						
ลลล-	ลลล-	ลลล-	ลลล-	มัรั)- รั-	รัดั)- ดั -	ทล)- ล -	ลซ)- ซ -
- - -ซ	- - -ดั	- - -ซ	- - -ลฺ	- ร - ร	- ด - ด	- ลฺ - ลฺ	- ซฺ - ซฺ

	X						
ซซซ-	ซซซ-	ซซซ-	ซซซ-	รัดั)- ดั -	ทล)- ล -	ลซ)- ซ -	ฟัมั)- มั -
- - -ม	- - -ล	- - -ม	- - -ซฺ	- ด - ด	- ลฺ - ลฺ	- ซฺ - ซฺ	- ม - ม

	X						
มัมัมั-	มัมัมั-	มัมัมั-	มัมัมั-	ทัลั)- ลั -	ลัชั)- ชั -	ฟัมั)- มั -	มัรั)- รั-
- - -รั	- - -ชั	- - -รั	- - -ม	- ล - ล	- ช - ช	- ม - ม	- ร - ร

	X						±
รัรัรั-	รัรัรั-	รัรัรั-	รัรัรั-	มัรัดั-	ดัรัมัชั	- - -รั	มัชั-ชั
- - -ดั	- - -มั	- - -ดั	- - -ร	- - -ซ	- - - -	มัรัดั-	- - -มั

			±				
- - - -	- - - -	- - - -	- - -ชั	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
- - - -	- - - -	- - - -	- - -ดั	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -

- -ดั-	ดัดั-ดั	- -ดั-	-รั-ดั	- -ดั-	ดัดั-ดั	- -มั-	-รั-ดั
ซซ-ซ	- -ซ-	-ซ- -	ซ-ซ-	ซซ-ซ	- -ซ-	-ซ- -	ซ-ซ-

- -ดั-	ดัดั-ดั	- -ดั-	-รั-ดั	- -ดั-	ดัดั-ดั	- -มั-	-รั-ดั
ซซ-ซ	- -ซ-	-ซ- -	ซ-ซ-	ซซ-ซ	- -ซ-	-ซ- -	ซ-ซ-

- -ชั-	-ฟ-มั	- -มั-	-รั-ดั	- -ชั-	-ฟ-มั	- -มั-	-รั-ดั
-ซ- -	ซ-ซ-	-ซ- -	ซ-ซ-	-ซ- -	ซ-ซ-	-ซ- -	ซ-ซ-

-ซ๋-ฟ๋	-ม๋-ฟ๋	-ม๋-ร๋	-ซ๋-ด๋	-ซ๋-ฟ๋	-ม๋-ฟ๋	-ม๋-ร๋	-ซ๋-ด๋
ซ-ซ-	ซ-ซ-	ซ-ซ-	ซ-ซ-	ซ-ซ-	ซ-ซ-	ซ-ซ-	ซ-ซ-

X X

- - -ร	- - -ด๋	- - -ฟ๋	- - -ด๋	- - -ร	- - -ด๋	- - -ฟ๋	- - -ด๋
ซซซ-	ซซซ-	ซซซ-	ซซซ-	ซซซ-	ซซซ-	ซซซ-	ซซซ-

X X X X

-ร-ด๋	-ฟ๋-ด๋	-ร-ด๋	-ฟ๋-ด๋	-ร-ด๋	-ฟ๋-ด๋	-ร-ด๋	-ฟ๋-ด๋
ซ-ซ-	ซ-ซ-	ซ-ซ-	ซ-ซ-	ซ-ซ-	ซ-ซ-	ซ-ซ-	ซ-ซ-

- -ทด๋	- -ทด๋	- -ร๋ด๋	- -ทด๋	- -ทด๋	- -ทด๋	- -ร๋ด๋	- -ทด๋
ซล- -	ทล- -	ทล- -	ทล- -	ซล- -	ทล- -	ทล- -	ทล- -

- -ทด๋	-ด๋-ด๋	-ด๋-ด๋	-ด๋-ด๋	- -ทด๋	-ด๋-ด๋	-ด๋-ด๋	-ด๋-ด๋
ซล- -	ท-ท-	ท-ท-	ท-ท-	ซล- -	ท-ท-	ท-ท-	ท-ท-

ทำนองโยนที่ ๒ เสียงเร

- -ทด๋	-ด๋-ด๋	- -ด๋ร๋	-ร๋-ร๋	- -ร๋ม	-ม๋-ม๋	- -ม๋ฟ๋	-ฟ๋-ฟ๋
ซล- -	ท-ท-	ลท- -	ด๋-ด๋-	ทด๋- -	ร๋-ร๋-	ด๋ร๋- -	ม๋-ม๋-

- -ฟ๋ซ๋	-ซ๋-ซ๋	- -ซ๋ล๋	-ล๋-ล๋	-ท๋-ล๋	-ซ๋-ล๋	-ซ๋-ฟ๋	-ม๋-ร๋
ร๋ม๋- -	ฟ๋-ฟ๋-	ม๋ฟ๋- -	ซ๋-ซ๋-	ซ๋-ซ๋-	ฟ๋-ฟ๋-	ฟ๋-ม๋-	ร๋-ด๋-

-ล๋- -	ล๋ซ๋- -	ล๋ซ๋- -	ม๋ร๋- -	ม๋ร๋- -	ทล- -	ทล- ลท	ด๋ - - -
- -ซ๋ม๋	- -ม๋ร๋	- ม๋ร๋ด๋	- -ด๋ท	- ทลซ	- -ซร	- ซ - -	- ร - -

± ±

- - -ม	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - -ม๋
- - -ร	- - - -	- - - -	- - - -	- - -ร	- - - -	- - -ร๋

±

- - - -	- - - -	- - - -	- - -ซ๋	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
- - - -	- - - -	- - - -	- - -ร๋	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -

ร๋ท- -	ร๋ม๋- -	ร๋ซ๋- -	ร๋ม๋- -	ร๋ท- -	ร๋ม๋- -	ร๋ซ๋- -	ร๋ม๋- -
- - -ร	- - -ร	- - -ร	- - -ร	- - -ร	- - -ร	- - -ร	- - -ร

-ลท-	รำมำรำ-	ทำลำซำ-	รำมำรำ-	-ลท-	รำมำรำ-	ซำลำทำ-	รำมำรำ-
ซ- -ร	- - -ร	- - -ซ	- - -ร	ซ- -ร	- - -ร	- - -ซ	- - -ร

-ลท-	รำมำรำ-	ทำลำซำ-	รำมำรำ-	-ลท-	รำมำรำ-	ซำลำทำ-	รำมำรำ-
ซ- -ร	- - -ร	- - -ซ	- - -ร	ซ- -ร	- - -ร	- - -ซ	- - -ร

ทำลำซำ-	รำมำรำ-	ซำลำทำ-	รำมำรำ-	ทำลำซำ-	รำมำรำ-	ซำลำทำ-	รำมำรำ-
- - -ซ	- - -ร	- - -ซ	- - -ร	- - -ซ	- - -ร	- - -ซ	- - -ร

ซำลำทำ-	รำมำรำ-	ซำลำทำ-	รำมำรำ-	ซำลำทำ-	รำมำรำ-	ซำลำทำ-	รำมำรำ-
- - -ซ	- - -ร	- - -ซ	- - -ร	- - -ซ	- - -ร	- - -ซ	- - -ร

ซำฟำ- -	ซำฟำ- -	ซำฟำ- -	ซำฟำ- -	มำรำ รำมำ	- -ฟำซำ	-ลำ- -	ซำฟำ- -
- -มำรำ	- -มำรำ	- -มำรำ	- -มำรำ	- ดำ - -	รำมำ- -	ฟำ-ซำฟำ	- -มำรำ

ทำนองเนื้อ

ลทรำ-	มำ- รำมำ	- - รำมำ	-ซำ-ลำ	ทำลำ - -	มำฟำลำ-	ทำลำ- -	ลำฟำ- -
ซ - - ท	-ทดำ -	ลทดำ -	ซ-มำ-	- ฟำมำรำ	รำ - - ฟำ	- -ฟำมำ	- -มำรำ

↓

ท-ดำ-	รำ-มำ-	ฟำ-ซำ-	ลำ-ทำ-	ทำลำ-ลำ	- -ซำ-	-ฟำ- -	มำ- -รำ
-ล-ท	-ดำ-รำ	-มำ-ฟำ	-ซำ-ลำ	- -ซำ-	ซำฟำ-ฟำ	มำ-มำรำ	-รำดำ-

- - มำฟำ	ลำทำลำลำ	- - - -	ฟำมำ-มำฟำ	-มำรำ-	ดำ - รำมำ	มำฟำลำ-	ลำ-ฟำ -
- - รำ -	ซำ - - รำ	- ล - -	- รำ - -	ท-ล-	-ทลทด-	รำ - -มำ	ฟำ- -มำรำทำ

ฟำมำ-มำฟำ	ทำลำ-ลำทำ	-ทำ-ทำ	-ทำลำ-	ทำลำ - -	มำฟำลำ-	ลำทำลำ-	ทำลำ - -
- รำ - -	- ฟำ- -	ท-รำ-	ท- -ฟำ	- ฟำมำรำ	รำ - - ฟำ	ซำ - - ฟำ	- ฟำมำรำ

ดำท-ดำ-	รำ-มำ-	ฟำ-ซำ-	ลำ-ทำ-	มำฟำซำทำ	- - - -	ฟำมำ-ซำ	- - - -
- ล-ท	-ดำ-รำ	-มำ-ฟำ	-ซำ-ลำ	รำ - - -	ลำซำฟำมำ	- -ร-	ฟำมำรำท

ฟำมำ-มำฟำ	ทำลำ-ลำทำ	-ทำ-ทำ	-ทำลำ-	ทำลำ - -	มำฟำลำ-	ลำทำลำ-	ทำลำ - -
- ดำ - -	- ฟำ- -	ท-รำ-	ท- -ฟำ	- ฟำมำรำ	รำ - - ฟำ	ซำ - - ฟำ	- ฟำมำรำ

ฟำมำรำ-	รำ-รำ-	มำรำ-รำ-	ท-รำ-	รำมำรำ-	มำรำ - -	ซ - ซ	-ซ-ลท
- - -ลฺ	-ร-ท	- ท-ล	-ล-ท	ดำ - - ท	- ทลซ	- มรม-	ร- ซ -

- - รัมั	ลัซั - - -	รัมัรั-	มัรั - -	ฟัมั-ฟั-	ซั-ลั-	มัฟัท์ลั	- - - -
ลทดั -	- มัรัท	ดั - - ท	- ทลซ	- รั - มั	-ฟั-ซั	รั - - ซั	ฟัมัรัท

ทล-ลท	-รัมัรั-	รั-ลท	- - -รัมั	- -ฟัซั	ลัซั- -	ฟัมั-ซั	- - - -
- ซ - -	ร- - ท	-ซ- -	ลท- -	รัมั- -	- -ฟัมั	- -ร-	ฟัมัรัท

มัรั - -	ลทรั-	รัมัรั-	มัรั - -	ฟัมั-ฟั-	ซั-ลั-	มัฟัท์ลั-	- - - -
- ทลซ	ซ - - ท	ดั - - ท	- ทลซ	- รั - มั	-ฟั-ซั	รั - - ซั	ฟัมัรัท

ทล-ลท	ดัรั- -	ดัท- -	ดัรัมัฟั	ดั-ดั-	รั-มั-	มัรั-มั-	ฟั-ลั-
- ม - -	- -ดัทั	- -ลท	- - - -	- ล-ท	-ดั-รั	- ดั -รั	-มั-ฟั

-ท-ฟั	-มั-รั	-ท-รั	-มั-ฟั	ดั- รั	-รั-มัฟั	ฟัมั-มัฟั	ซั-ลั-
-ล- -	ท-ล-	-ล- -	ท-ดั-	- ทลท-	ล- รั -	- รั - -	-ล- -

มั-มั-	มั-มั-	มั-มั-	มั-มั-	ฟัมั-มัฟั	ท์ลั-ลัทั	มัฟัลัทั	-ลั-ฟั
-ล-ดั	-ท-ล	-ดั-ท	-ล-ดั	- ดั - -	- ฟั- -	รั - - -	ฟั-มั-

ท์ลั- ฟั	-มั-รั	ดั- รั	-รั-มัฟั	ดั- รั	-รั-มัฟั	ฟัมั-มัฟั	ซั-ลั-
- ฟัมั-	รั-ดั-	- ทลท-	ล- รั -	-ทลท-	ล- รั -	- รั - -	-ซ- -

ลั-ลั-	ลั-ลั-	ลั-ทั-	ทั-ลั-	ฟั-ลั-	ลั-ฟั-	มั-ฟั-	ฟั-มั-
-รั-ท	-ล-ฟั	-ฟั-ลั	-ฟั-มั	-มั-ฟั	-มั-รั	-รั-มั	-รั-ท

ฟัมั-มัฟั	ท์ลั-ลัทั	-ทั-ทั	-ท์ลั-	ท์ลั - -	มัฟัลั-	ลัทั-ลั-	ท์ลั - -
- ดั - -	- ฟั- -	ท-รั-	ท- -ฟั	- ฟัมัรั	รั - - ฟั	ซั - - ฟั	- ฟัมัรั

ดัท-ดั-	รั-มั-	ฟั-ซั-	ลั-ทั-	มัฟัซั-ทั	- - - -	ฟัมั-ซั	- - - -
- ล-ท	-ดั-รั	-มั-ฟั	-ซั-ลั	รั - - -	ลัซั-ฟัมั	- -ร-	ฟัมัรัท

ฟัมั-มัฟั	ท์ลั-ลัทั	-ทั-ทั	-ท์ลั-	ท์ลั - -	มัฟัลั-	ลัทั-ลั-	ท์ลั - -
- ดั - -	- ฟั- -	ท-รั-	ท- -ฟั	- ฟัมัรั	รั - - ฟั	ซั - - ฟั	- ฟัมัรั

- - - -	- ซ - ดั	- - -ท	-ททท	- - - -	- รั - ซ	- - - ทั	-ทั-ทั-ทั
- - -ซั	- - - ด	- - -ม	-มมม	- - -ร	- - - ร	- ท - ท	-ททท

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

-ท-ล	ทล-ลท	-มำ-รำ	มำรำ-รำมำ	- -ฟ้ซำ	ลำซ้- -	ฟ้มำ-ซำ	- - - -
-ลุ- -	- ม - -	-ร- -	- ท - -	รำมำ- -	- -ฟ้มำ	- -ร-	ฟ้มำรำท

มำรำ - -	- ลทรำ-	- รำมำรำ-	มำรำ - -	ฟ้มำ-ฟ้-	ซ้ำ-ลำ-	- มำฟ้ท์ลำ -	- - - -
- ทลซ	ซ - - ท	ดำ - - ท	- ทลซ	- รำ - มำ	-ฟ้-ซ้	รำ - - ซ้	ฟ้มำรำท

ทล-ลท	ดำรำ- -	ดำท- -	ดำรำมำฟ้	ดำท-ดำ-	รำ-มำ-	มำรำ-มำ-	ฟ้-ลำ-
- ม - -	- -ดำทำ	- -ลท	- - - -	- ล-ท	-ดำ-รำ	- ดำ -รำ	-มำ-ฟ้

-ท-ฟ้	-มำ-รำ	-ท-รำ	-มำ-ฟ้	ดำ- - รำ	-รำ-มำฟ้	ฟ้มำ-มำฟ้	ซ้ำ-ลำ-
-ล- -	ท-ล-	-ล- -	ท-ดำ-	- ทลท-	ล- รำ -	- รำ - -	-ล- -

มำ-มำ-	มำ-มำ-	มำ-มำ-	มำ-มำ-	ฟ้มำ-มำฟ้	ท์ลำ-ลำทำ	- มำฟ้ลำทำ	-ลำ-ฟ้
-ล-ดำ	-ท-ล	-ดำ-ท	-ล-ดำ	- ดำ - -	- ฟ้- -	รำ - - -	ฟ้-มำ-

ท์ลำ- ฟ้	-มำ-รำ	ดำ- - รำ	-รำ-มำฟ้	ดำ- - รำ	-รำ-มำฟ้	ฟ้มำ-มำฟ้	ซ้ำ-ลำ-
- ฟ้มำ-	รำ-ดำ-	- ทลท-	ล- รำ -	- ทลท-	ล- รำ -	- รำ - -	-ล- -

ลำ-ลำ-	ลำ-ลำ-	ลำ-ทำ-	ทำ-ลำ-	ฟ้-ลำ-	ลำ-ฟ้-	มำ-ฟ้-	ฟ้-มำ-
-รำ-ท	-ล-ฟ้	-ฟ้-ลำ	-ฟ้-มำ	-มำ-ฟ้	-มำ-รำ	-รำ-มำ	-รำ-ท

ฟ้มำ-มำฟ้	ท์ลำ-ลำทำ	-ทำ-ทำ	-ลำ- -	ฟ้- -ทท	-ฟ้-มำ	-มำ- -	รำมำ - รำ
- ดำ - -	- ฟ้- -	ท-รำท	-ล- -	ดำ- ท -	- - - -	ท-ทดำ	- - - ล

-รำรำ -	ดำดำ - รำ	-รำ-มำฟ้	ซ้ำ-ลำ-	-ทำ- -	ทำลำ- -	ทำลำ -	ฟ้มำ- -
ล- -ดำท	- -ทล-	ล- รำ -	-ล- -	- -ลำฟ้	- -ฟ้มำ	- ฟ้มำรำ	- -รำท

มำ-ดำรำ	มำรำ- -	ดำท- -	ดำรำมำฟ้	-ทำ-ลำ	-ฟ้-ฟ้	-ทท-	รำมำ- -
-ท- -	- -ดำท	- -ลท	- - - -	-ท-ล	-ดำ- -	- -ม-	- - -ร

ทำนองโยนที่ ๒ ครั้งที่ ๒ เสียงเร

รำ- รำมำ	-ซ้ำ-ลำทำ	-ท-มำ	- - - -	ท์ลำ-ลำ	- -ซ้ำ-	-ฟ้- -	มำ- -รำ
-ทดำ -	รำ- ซ้ำ -	-ล- -	รำดำทล	- -ซ้ำ-	ซ้ำฟ้-ฟ้	มำ-มำรำ	-รำดำ-

มรำ-ม	- -รำ-	-ดำ- -	ท- -ล	ทลำ-ลำ	- -ซำ-	-ฟ- -	มำ- -รำ
- -ดำ-	รดำ-ดำ	ท-ทล	-ลซ-	- -ซำ-	ซฟ-ฟ	มำ-มรำ	-รดำ-

ทำนองโยนที่ ๓ เสียงที

-ทำ- -	ทลำ- -	ทลำ- -	ฟมำ- -	ฟมรำ-	รำรำรำ-	รำรำรำ-	รำรำรำ-
- -ลำฟ	- -ฟมำ	- ฟมรำ	- -รท	- - -ท	- - -ล	- - -ล	- - -ท

ฟมรำ-	- - -รมำ	- มฟลำ-	ลฟมำ- -	ทำทำทำ-	ทำทำทำ-	ลำลำลำ-	ทำทำทำ-
- - -ท	ลทดำ -	รำ - - มำ	รำ - รท	- - -รำ	- - -ล	- - -รำ	- - -ท

-ทำ- -	ทลำ- -	ทลำ- -	ฟมำ- -	ฟมรำ-	รำรำรำ-	รำรำรำ-	รำรำรำ-
- -ลำฟ	- -ฟมำ	- ฟมรำ	- -รท	- - -ท	- - -ล	- - -ล	- - -ท

ฟมรำ-	- - -รมำ	- มฟลำ-	ลฟมำ- -	ทำทำทำ-	ทำทำทำ-	ลำลำลำ-	ทำทำทำ-
- - -ท	ลทดำ -	รำ - - มำ	รำ - รท	- - -รำ	- - -ล	- - -รำ	- - -ท

ทำนองโยนที่ ๔ เสียงมี

-ทำ- -	ทลำ- -	ทลำ- -	ฟมำ- -	ฟมำ- - -	ทดำ-ดำ	- -ทดำ	- -รมำ
- -ลำฟ	- -ฟมำ	- ฟมรำ	- -รดำ	- ดทล	- -ท-	ทล- -	ทดำ- -

-รำ-มฟ	-ลำ-ฟ	- -มฟ	- -ซลำ	-มฟซทำ	-ลำ-ซ	-ลำ-ซ	-ฟ-มำ
ล- รำ -	มำ-มำ-	มรำ- -	มฟ- -	รำ - - -	มำ-รำ-	มำ-รำ-	ดำ-ท-

-ทำ- -	ทลำ- -	ทลำ- -	ฟมำ- -	ฟมำ- - -	ดำท- -	ดำท-ทดำ	รำ- - -
- -ลำฟ	- -ฟมำ	- ฟมรำ	- -รดำ	- ดทล	- -ลม	- ล - -	-ม- -

±

- - - -	- - - -	- - - -	- - -ฟ	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
- - - -	- - - -	- - - -	- - -มำ	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -

-ฟ- -	-ฟ- -	-ฟ- -	-ฟ- -	-มำ-มำ	- -ซลำ	- ลทรำ-	รำทล- -
-มำ-มำ	-มำ-มำ	-มำ-มำ	-มำ-มำ	-ท- -	รมำ- -	ซ - - ล	ล - ซม

-ท- -	ทท-รำ	-ท-รำ	มมำ-มำ	- -มมมำ	-รำ-ท	- -ทล-	-ซ-ซ
-ม- -	- ม-ร	-ม-ร	มซ-ม	- -ลซม	-ร-ม	- - - ซ	-ร-ม

- -ซซ-	- ล - -	- -ม-	มซ- -	ทลซ-	- - -ซล	-ลทรำ -	รำทล- -
- - - ซ	- - - ร	-ร-ร	- - -ม	- - - ม	รมม -	ซ - - ล	ล - ซม

-ท- -	ทท-รำ	-ท-รำ	มำมำ-มำ	- -มำมำมำ	-รำ-ท	- -ทล-	-ซ-ซ
-ม- -	- ม-ร	-ม-ร	มซ-ม	- -ลซม	-ร-ม	- - - ซ	-ร-ม

- -ซซ-	- ล - -	- -ม-	มซ- -	ทลซ-	- - -ซล	-ลทรำ -	รำทล- -
- - - ซ	- - - ร	-ร-ร	- - -ม	- - - ม	รมม -	ซ - - ล	ล - ซม

มำมำมำ-	มำมำมำ-	รำรำรำ-	มำมำมำ-	-มำ- -	มำรำ- -	มำรำ- -	ทล- -
- - -ซ	- - -ร	- - -ซ	- - -ม	- -รำท	- -ทล	- ทลซ	- -ซม

ซซซ-	ซซซ-	ซซซ-	ซซซ-	ทลซ-	- - -ซล	-ลทรำ -	รำทล- -
- - -ม	- - -ร	- - -ร	- - -ม	- - -ม	รมม -	ซ - - ล	ล - ซม

มำมำมำ-	มำมำมำ-	รำรำรำ-	มำมำมำ-	-มำ- -	มำรำ- -	มำรำ- -	ทล- -
- - -ซ	- - -ร	- - -ซ	- - -ม	- -รำท	- -ทล	- ทลซ	- -ซม

ซซซ-	ซซซ-	ซซซ-	ซซซ-	ทลซ-	- - -ซล	-ลทรำ-	รำทล- -
- - -ม	- - -ร	- - -ร	- - -ม	- - -ม	รมม -	ซ - - ล	ล - ซม

มำมำมำ-	มำมำมำ-	รำรำรำ-	มำมำมำ-	มำมำมำ-	ซำลำทำ-	มำมำมำ-	ซำลำทำ-
- - -ซ	- - -ร	- - -ซ	- - -ม	- - -ซ	- - -ม	- - -ซ	- - -ร

รำรำรำ-	ซำลำทำ-	รำรำรำ-	ซำลำทำ-	มำมำมำ-	ซำลำทำ-	มำมำมำ-	ซำลำทำ-
- - -ซ	- - -ร	- - -ซ	- - -ม	- - -ซ	- - -ม	- - -ซ	- - -ร

รำรำรำ-	ซำลำทำ-	รำรำรำ-	ซำลำทำ-	มำมำมำ-	ซำลำทำ-	รำรำรำ-	ซำลำทำ-
- - -ซ	- - -ร	- - -ซ	- - -ม	- - -ซ	- - -ร	- - -ซ	- - -ม

มำมำมำ-	ซำลำทำ-	รำรำรำ-	ซำลำทำ-	มำ-ซำ-	รำ-ซำ-	มำ-ซำ-	รำ-ซำ-
- - -ซ	- - -ร	- - -ซ	- - -ม	-ซ-ร	-ซ-ม	-ซ-ร	-ซ-ม

มำ-ซำ-	รำ-ซำ-	มำ-ซำ-	รำ-ซำ-	มำ- -รำมำ	- - -ซำลำ	-ลทรำ-	รำทล- -
-ซ-ร	-ซ-ม	-ซ-ร	-ซ-ม	-ทดำ -	รำมำมำ -	ซ - - ล	ล - ซม

ทำนองโยนที่ ๕ เสียงลา

มำ-รำรำ	- - -(รำมำ	ล-ซซ	- - -(ซำลำ	-ซ-(ลท	-รำ-ท	- -ลท	- -ดำรำ
-ร- -	ลทดำ -	-ซ--	รำมำมำ -	ร- ซ -	ล-ล-	ลซ- -	ลท- -

มำรำ-มำ	- -รำ-	-ดำ- -	ท- -ล	-มำ- -	มำรำ- -	มำรำ)- -	ทล- -
- -ดำ-	รำดำ-ดำ	ท-ทล	-ลซ-	- -รำท	- -ทล	- ทลซ	- -ซม

±

- -มำรำ-	มำรำ-มำ	ซำ-ลำทำ	-ทำ-ลำ	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
- - -ท	-ล-ท	ซ- -ท	-รำ-ล	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -

x x x x

ทททท-	รำรำรำ-	รำรำรำ-	มำมำมำ-	มำมำมำ-	ซำซำซำ-	ซำซำซำ-	ลำลำลำ-
- - -มำ	- - -ร	- - -ซำ	- - -ม	- - -ลำ	- - -ซ	- - -ทำ	- - -ล

x x x x

ทททท-	รำรำรำ-	รำรำรำ-	มำมำมำ-	มำมำมำ-	ซำซำซำ-	ซำซำซำ-	ลำลำลำ-
- - -มำ	- - -ร	- - -ซำ	- - -ม	- - -ลำ	- - -ซ	- - -ทำ	- - -ล

x x x x

ลลล-	ลลล-	ลลล-	ลลล-	ลลล-	ลลล-	ลลล-	ลลล-
- - -ท	- - -ร	- - -ท	- - -ฦ	- - -รำ	- - -ร	- - -ท	- - -ฦ

x x x x

ลลล-	ลลล-	ลลล-	ลลล-	ลลล-	ลลล-	ลลล-	ลลล-
- - -ท	- - -ร	- - -ท	- - -ฦ	- - -รำ	- - -ร	- - -ท	- - -ฦ

x x x x

ลลล-	ลลล-	ลลล-	ลลล-	ลลล-	ลลล-	ลลล-	ลลล-
- - - รำ	- - - ร	- - - ท	- - - ฦ	- - - รำ	- - - ร	- - - ท	- - - ฦ

x x x x

ลลล-	ลลล-	ลลล-	ลลล-	ลลล-	ลลล-	ลลล-	ลลล-
- - - ท	- - - ฦ	- - - ท	- - - ฦ	- - - ท	- - - ฦ	- - - ท	- - - ฦ

รำดำ- -	รำดำ- -	รำดำ- -	รำดำ- -
- -ทล	- -ทล	- -ทล	- -ทล

ทำนองโยนที่ ๖ เสียงฟา

- -ดำท	- -ดำมำ	- -มำมำ	- -มำมำ
- - - -	ลท-ม	-ม- -	-ม- -

- -มมำ	ดำ-ดมำ	- -มมำ	-ดำ-ท	-ทดมำ-	ฟมำ-ฟ	-มฟลำ-	ทลำ-ทำ
-ม- -	-ท-ม	-ม- -	-ซ-ม	ล - - ดำ	-ท-ดำ	รำ - - ฟ	-มำ-ฟ

- -ดรำ	มรำ- -	ดท- -	ดรำมฟ	มรำ- -	มรำ- -	-ทดรำฟ	-มำ-รำ
ลท- -	- -ดท	- -ลท	- - - -	- -ทล	- ทลฟ	ล - - -	ท-ล-

±

- - ด -	- - ฟ -	- - - ฟลำ	-ลำ- -	-ลำ- -	- - - -	- - - -	- - - -
- - - ทล	- - - มรำ	- - มำ -	-มำ- -	-ฟำ- -	- - - -	- - - -	- - - -

↓ ↓↓ ↓↓ ↓ ±

ลำทลำ-	- - - -	- - - -	- - - -	-ลำ- -	- - - -	- - - -	- - - -
ฟำ - - ฟ	-มำ-รำ	-ดำ-ท	-ล- -	-ฟำ- -	- - - -	- - - -	- - - -

↓ ↓ ↓

- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	-ฟำ- -	ฟฟำ-ลำ	- - -ลำ	-ลำ- -
- - - -	- - -ล	- - -ท	-รำ- -	-ดำ- -	- ดำ-ล	- - -ท	-รำ- -

-ลำ- -	ลลลลำ	- - -ลำ	-ลำ- -	-ลำ- -	ลลำ-ลำ	-ลำ- -	ลลำ- -
-ฟำ- -	มรำมฟ	- - -มำ	-รำ- -	-ล- -	- ล-รำ	-มำ- -	รำมำ- -

± ↓ ↓ ↓

-ลำ- -	- - - -	- - - -	- - - -	-ฟำ- -	ฟฟำ-ลำ	- - -ลำ	-ลำ- -
-ฟำ- -	- - -ล	- - -ท	-รำ- -	-ดำ- -	- ดำ-ล	- - -ท	-รำ- -

±

-ลำ- -	ลลลลำ	- - -ลำ	-ลำ- -	-ลำ- -	ลลำ-ลำ	-ลำ- -	ลลำ- -
-ฟำ- -	มรำมฟ	- - -มำ	-รำ- -	-ล- -	- ล-รำ	-มำ- -	รำมำ- -

±

- - - -	- - - -	- - - -	- - -ลำ	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
- - - -	- - - -	- - - -	- - -ฟำ	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -

ลลลำ-	ลลลำ-	ลลลำ-	ลลลำ-	ทลำลำ-	ลำ-ลำ-	ทลำลำ-	ลำ-ลำ-
- - - มำ	- - - ฟำ	- - - มำ	- - - ฟำ	- มำ-ฟำ	-มำ-ฟำ	- มำ-ฟำ	-มำ-ฟำ

ทำนองโยนที่ ๔ ครั้งที่ ๒ เสียงมี

มรำรำ-	มรำ -ฟำ	-มฟำ- -	ฟมำ-ฟำ	ลำ-ลำ-	ลำ-ลำ-	ลำ-ลำ-	ลำ-ลำ-
- ร -ท	- ทล-	รำ - มรำ	- -รำ-	-รำ-ฟำ	-มำ-รำ	-ฟำ-มำ	-รำ-ฟำ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

มำรำ-รำ-	มำรำ-ฟำ	-มำฟำ- -	ฟำมำ-ฟำ	ลำ-ลำ-	ลำ-ลำ-	ลำ-ลำ-	ลำ-ลำ-
- ร -ท	- ทล-	รำ - มำรำ	- -รำ-	-รำ-ฟำ	-มำ-รำ	-ฟำ-มำ	-รำ-มำ

มำรำ-รำ-	มำรำ-ฟำ	-มำฟำ- -	ฟำมำ-ฟำ	ลำ-ลำ-	ลำ-ลำ-	ลำ-ลำ-	ลำ-ลำ-
- ร -ท	- ทล-	รำ - มำรำ	- -รำ-	-รำ-ฟำ	-มำ-รำ	-ฟำ-มำ	-รำ-ฟำ

มำรำ-รำ-	มำรำ-ฟำ	-มำฟำ- -	ฟำมำ-ฟำ	ลำ-ลำ-	ลำ-ลำ-	ลำ-ลำ-	ลำ-ลำ-
- ร -ท	- ทล-	รำ - มำรำ	- -รำ-	-รำ-ฟำ	-มำ-รำ	-ฟำ-มำ	-รำ-มำ

ลำ-ลำ-	ลำ-ลำลำ	ลำ-ลำลำ	ลำ-ลำ-	ลำ-ลำ-	ลำ-ลำลำ	ลำ-ลำลำ	ลำ-ลำ-
-ท-ล	-ล- -	-ฟำ- -	-มำ-รำ	-ท-ล	-ล- -	-รำ- -	-มำ-ฟำ

ลำ-ลำ-	ลำ-ลำลำ	ลำ-ลำลำ	ลำ-ลำ-	ลำ-ลำ-	ลำลำลำ-	ลำลำลำ-	ลำลำลำ-
-ท-ล	-ล- -	-ฟำ- -	-มำ-รำ	-ท-ล	- - - ฟำ	- - - ล	- - - มำ

ลำ-ลำ-	ลำ-ลำลำ	ลำ-ลำลำ	ลำ-ลำ-	ลำ-ลำ-	ลำ-ลำลำ	ลำ-ลำลำ	ลำ-ลำ-
-ท-ล	-ล- -	-ฟำ- -	-มำ-รำ	-ท-ล	-ล- -	-รำ- -	-มำ-ฟำ

ลำ-ลำ-	ลำ-ลำลำ	ลำ-ลำลำ	ลำ-ลำ-	ลำ-ลำ-	ลำลำลำ-	ลำลำลำ-	ลำลำลำ-
-ท-ล	-ล- -	-ฟำ- -	-มำ-รำ	-ท-ล	- - - ฟำ	- - - ล	- - - มำ

ลำ-ลำ-	ลำ-ลำ-	ลำ-ลำ-	ลำ-ลำ-	ลำ-ลำ-	ลำ-ลำ-	ลำ-ลำ-	ลำ-ลำ-
-ท-ล	-ล-ฟำ	-ล-มำ	-ล-รำ	-ท-ล	-ล-รำ	-ล-มำ	-ล-ฟำ

ลำ-ลำ-	ลำ-ลำ-	ลำ-ลำ-	ลำ-ลำ-	ลำ-ลำ-	ลำลำลำ-	ลำลำลำ-	ลำลำลำ-
-ท-ล	-ล-ฟำ	-ล-มำ	-ล-รำ	-ท-ล	- - - ฟำ	- - - ล	- - - มำ

ลำ-ลำ-	ลำ-ลำ-	ลำ-ลำ-	ลำ-ลำ-	ลำ-ลำ-	ลำ-ลำ-	ลำ-ลำ-	ลำ-ลำ-
-ท-ล	-ล-ฟำ	-ล-มำ	-ล-รำ	-ท-ล	-ล-รำ	-ล-มำ	-ล-ฟำ

ลำ-ลำ-	ลำ-ลำ-	ลำ-ลำ-	ลำ-ลำ-	ลำ-ลำ-	ลำลำลำ-	ลำลำลำ-	ลำลำลำ-
-ท-ล	-ล-ฟำ	-ล-มำ	-ล-รำ	-ท-ล	- - - ฟำ	- - - ล	- - - มำ

ลำ-ลำ-	ลำ-ลำ-	ลำ-ลำ-	ลำ-ลำ-	ลำ-ลำ-	ลำ-ลำ-	ลำ-ลำ-	ลำ-ลำ-
-ล-รำ	-ล-ฟำ	-ล-มำ	-ล-รำ	-ล-ฟำ	-ล-มำ	-ล-รำ	-ล-ฟำ

Chulalongkorn University

ลำ-ลำ-	ลำ-ลำ-	ลำ-ลำ-	ลำ-ลำ-	ลำ-ลำ-	ลำ-ลำ-	ลำ-ลำ-	ลำ-ลำ-
-ล-รำ	-ล-ฟำ	-ล-มำ	-ล-รำ	-ล-ฟำ	-ล-มำ	-ล-รำ	-ล-มำ

ลำ-ลำ-	ลำ-ลำ-	ลำ-ลำ-	ลำ-ลำ-	ลำ-ลำ-	ลำ-ลำ-	ลำ-ลำ-	ลำ-ลำ-
-ล-รำ	-ล-ฟำ	-ล-มำ	-ล-รำ	-ล-ฟำ	-ล-มำ	-ล-รำ	-ล-ฟำ

ลำ-ลำ-	ลำ-ลำ-	ลำ-ลำ-	ลำ-ลำ-	ลำ-ลำ-	ลำ-ลำ-	ลำ-ลำ-	ลำ-ลำ-
-ล-รำ	-ล-ฟำ	-ล-มำ	-ล-รำ	-ล-ฟำ	-ล-มำ	-ล-รำ	-ล-มำ

ทำลำ-ลำ-	ฟำมำ- -	ทำลำ-ลำ-	ฟำมำ- -	ทำลำ-ลำ-	ฟำมำ- -	ทำลำ-ลำ-	ฟำมำ- -
- ฟ-มำ	- -รำมำ	- ฟ-มำ	- -รำมำ	- ฟ-มำ	- -รำมำ	- ฟ-มำ	- -รำมำ

ฟำมำ- -	ฟำมำ- -	ฟำมำ- -	ฟำมำ- -
- -รำมำ	- -รำมำ	- -รำมำ	- -รำมำ

ทำนองปิดท้าย

ลำซำ-มำ	-ร-ดำ	- - -ดำ	-รำมำซำ-
- มำรำ-	ดำ-ท-	ทลซ-	ดำ - -มำ

- - -ซำลำ	-ลำ- -	ลำซำ- -	ซำมำ- -	- -ซล	ดำ-ลดำ	- -ดำรำ	มำ-รำมำ
รำมำฟ -	มำ-ซำมำ	- -มำรำ	- -รำดำ	-ม- -	-ซ- -	ซล- -	-ดำ- -

- - -ซล	-ดำ- -	- รำ - รำ	- - -ดำ
- -ม -	-ด- ร	- - - -	- - -ด

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ลูกจบ

-ซ- -	- - -ซล	-ซ-ล	- - -ดำ
-ร-ม	- -ม -	-ร-ม	-ด- -

- - -ซล	ร์ดำ-ดำ-	รำ-มำ-	รำ- -ดำ
รมม -	- ล-ร	-ม-ร	-ด- -

ประวัติผู้เขียนวิทยานิพนธ์

ชื่อ นายอาทิตย์ ผ่อนร้อน

เกิดวันที่ ๒๒ ธันวาคม ๒๕๒๘

ภูมิลำเนา ๓๖๙ หมู่บ้านปางสีดา ๓ ซอย ๑ ต.สระแก้ว อ.เมืองสระแก้ว จ.สระแก้ว

การศึกษา ประกาศนียบัตรนาฏศิลปชั้นกลาง วิทยาลัยนาฏศิลปจันทบุรี
ปริญญาศิลปบัณฑิต สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

การทำงาน ดุริยางคศิลปิน สำนักการสังคีต กรมศิลปากร

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University