วิเคราะห์เดี่ยวระนาดทุ้มเพลงกราวใน: กรณีศึกษา ครูอุทัย แก้วละเอียด

นางนตทนันทิ เจริญ

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

วิทยานิพนธ์นี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต
สาขาวิชาดุริยางค์ไทย ภาควิชาดุริยางคศิลป์
คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
ปีการศึกษา 2552
ลิขสิทธิ์ของจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

A MUSICAL ANALYSIS OF KRAWNAI FOR RANADTHUM SOLO: A CASE STUDY OF KRU UTHAI KEOLAIAD

Mrs. Nottanunti Charoen

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

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 2009

Copyright of Chulalongkorn University

หัวข้อวิทยานิพนธ์	วิเคราะห์เดี่ยวระนาดทุ้มเพลงกราวใน: กรณีศึกษาครูอุทัย แก้วละเอียด
โดย	นางนตทนันทิ เจริญ
สาขาวิชา	ดุริยางค์ไทย
อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก	รองศาสตราจารย์ ดร.บุษกร บิณฑสันต์

คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย อนุมัติให้นับวิทยานิพนธ์ฉบับนี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปริญญามหาบัณฑิต

..... คณบดีคณะศิลปกรรมศาสตร์

(รองศาสตราจารย์ ดร.ศุภกรณ์ ดิษฐพันธุ์)

คณะกรรมการสอบวิทยานิพนธ์

.....ประธานกรรมการ

(รองศาสตราจารย์ ปกรณ์ รอดช้างเผือน)

..... อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก

(รองศาสตราจารย์ ดร.บุษกร บิณฑสันต์)

.....กรรมการ

(รองศาสตราจารย์ ขำคม พรประสิทธิ์)

.....กรรมการ

(อาจารย์ ดร.พรประพิตร์ เผ่าสวัสดิ์)

.....กรรมการภายนอกมหาวิทยาลัย

(รองศาสตราจารย์ พิชิต ชัยเสรี)

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

นดทนันทิ เจริญ : วิเคราะห์เดี่ยวระนาดทุ้มเพลงกราวใน: กรณีศึกษาคุณครูอุทัย แก้วละเอียด
A MUSICAL ANALYSIS OF KRAWNAI FOR RANADTHUM SOLO: A CASE STUDY OF KRU UTHAI KEOLAIAD
อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก : รองศาสตราจารย์ ดร.บุษกร บิณฑสันต์, 191 หน้า

วิทยานิพนธ์เรื่องวิเคราะห์เดี่ยวระนาดทุ้มเพลงกราวในกรณีศึกษา คุณครูอุทัย แก้วละเอียด มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาบริบทที่เกี่ยวข้องกับเดี่ยวระนาดทุ้มเพลงกราวใน เพื่อวิเคราะห์กลวิธีพิเศษและลีลาท่วงทำนองที่พบในเดี่ยวระนาดทุ้มเพลงกราวใน และเพื่อศึกษาความโดดเด่นของทางเดี่ยวระนาดทุ้มเพลงกราวใน โดยผู้วิจัยเลือกทำการศึกษาเดี่ยวระนาดทุ้มเพลงกราวใน สามชั้น ซึ่งเป็นทางที่คุณครูอุทัย แก้วละเอียด ได้รับการถ่ายทอดโดยตรงจากครูสาลี่ มาลัยมาลย์ เพื่อใช้บรรเลงในการประชันในนามวงมาลัยมาลย์ และได้นำมาบรรเลงอีกหลายครั้งในโอกาสต่อๆมา อีกทั้งทางเดี่ยวทางนี้ยังมิได้มีผู้ใดนำมาวิเคราะห์ในการ ทำวิจัยครั้งนี้ผู้วิจัยได้ใช้วิธีการรวบรวมข้อมูลเอกสาร การสัมภาษณ์ และการสังเกตแบบมีส่วนร่วม โดยมีการนำเสนอข้อมูลแบ่งออกเป็น 5 บท ได้ผลสรุปดังนี้

จากการวิเคราะห์เดี่ยวระนาดทุ้มเพลงกราวในกรณีศึกษาคุณครูอุทัย แก้วละเอียด พบว่ามี ลูกโยน จำนวน 6 กลุ่มเสียง และทำนองเนื้อแท้ 1 กลุ่ม เริ่มจาก ลูกโยน โด ลูกโยน เร ทำนองเนื้อแท้ ลูกโยน ที ลูกโยน มี ลูกโยน ลา ลูกโยน ฟา และทำนองลงจบ โดยลูกโยนเสียง โด มีความยาวมากที่สุด ระดับเสียงที่พบได้แก่ ทางนอก ทางใน ทางกลางแหบ และทางกลาง กลวิธีพิเศษต่างๆที่พบได้แก่การตีสะบัด การตีสะเคาะ การตีกระทบ การตีดูด การตีขยี้ การตีหวาน การตีล่วงหน้า การตีลูกย้อยจังหวะ การตีลักจังหวะ การตีทำนองคล้ายดอร์ดฝรั่ง การตีเคะในลักษณะตีสวนและตีตาม และ การหยุดเสียง

ทางเดี่ยวระนาดทุ้มเพลงกราวใน ทางนี้ มีลักษณะที่โดดเด่นอยู่หลายประการอันได้แก่ กลวิธีพิเศษและสำนวนทำนองที่โดดเด่นซึ่งปรากฏในทางเดี่ยวระนาดทุ้มเพลงกราวใน ประกอบด้วย การขยี้ การลักจังหวะ การตีทำนองฝรั่ง การสะเคาะ การสัมผัสเสียง การเปลี่ยนบันไดเสียง และสำนวนทำนองที่มีจังหวะในตัวเอง นอกจากนั้นยังมีท่วงทำนองที่เน้นมือซ้ายเป็นหลักในการดำเนินทำนอง การประคบมือให้มีเสียงหนับ หนอด สำนวนทำนองที่ต้องใช้ความคล่องแคล่ว ความแม่นยำในจังหวะ และตำแหน่งของเสียง แสดงให้เห็นถึงความโดดโผน รุกเร้า และสนุกสนานได้เป็นอย่างดี อีกทั้งท่วงทำนองมีความยาวและความซับซ้อนต้องใช้พละกำลังและสติปัญญาในการจดจำเป็นอย่างมาก เป็นการแสดงให้เห็นถึงความสามารถของผู้บรรเลงได้เป็นอย่างดี

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ภาควิชา ดุริยางคศิลป์ ลายมือชื่อนิสิต.....
สาขาวิชา ดุริยางค์ไทย ลายมือชื่อ อ.ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก.....
ปีการศึกษา 2552

5186737635 : MAJOR THAI MUSIC

KEYWORDS: PHLENG DIEW / KRAWNAI / RANADTHUM

NOTTANUNTI CHAROEN: A MUSICAL ANALYSIS OF KRAWNAI FOR RANADTHUM SOLO: A CASE STUDY OF KRU UTHAI KEOLAIAD.

THESIS ADVISOR: BUSSAKORN BINSON ASSCOCIATE PROFESSOR DR., 191 pp.

This research is entitled *A Musical Analysis of Krawnai for Ranadthum Solo: A Case Study of Kru Uthai Keolaiad.* The objectives of the research are to study the contexts of Krawnai Ranadthum solo, to analyze special techniques, and to study special features in musical elements of Krawnai Ranadthum solo. Never been analyzed before, this particular version of Krawnai solo is the Krawnai Sam Chun solo, which was directly passed on to Kru Uthai Keolaiad by Kru Salee Malaimarn in occasion of a musical competition. Kru Uthai performed this solo piece regularly later on. The research methodology includes collecting documents, interviews, and participant observations.

The results of the study, presented in five chapters, are summarized as follows. There are six groups of Lukyon and one main melody in the following succession: Lukyon-Do, Lukyon-Re, the main melody, Lukyon-Ti, Lukyon-Mi, Lukyon-La, Lukyon-Fa, and the ending part. The scales found throughout the piece are Thang Nork, Thang Nai, Thang Klang-hab and Thang Klang. Special techniques include *tee sabad* (triplet) , *tee sadau* (one-pitch triplet), *tee kratop* (two-pitch stroke), *tee dood* (muffling), *tee kayee* (eight-syllable stroke), *tee wan* (melodramatic tremolo), *tee laung naa* (anticipating), *tee look yoi changwa* (retarding) , *tee lak changwa* (synchropating), *tee chord farang* (western harmony pattern), *tee tae* (four-syllable stroke), and *yud siang* (muting)

Unique features of the piece are its complicated repeated melody, reduced melody and off-beat melody. Left hand plays a major role in this piece, and it is particularly important to practice a technique called Prakob-mue. The length of the piece required a cumulative practice to enhance musician's endurance. In addition, performing the piece requires a dexterous Ranadtum player, who possesses mastery skills of agility and accuracy of timing and position of the keys. The study of the contexts and musical elements shows that this particular Kraw Nai for Ranadtum solo is an important solo piece with valuable musical elements, and is admirable to perform.

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

Department : Music Student's signature : .....

Field of study : Thai Music Advisor's signature : .....

Academic year : 2552

กิตติกรรมประกาศ

วิทยานิพนธ์นี้สำเร็จได้ เนื่องจากได้รับความอนุเคราะห์และความช่วยเหลือจากบุคคลหลายฝ่าย ผู้วิจัยขอขอบคุณสาขาวิชาดุริยางค์ไทย ภาควิชาดุริยางคศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัยที่ให้โอกาสในการทำวิจัยครั้งนี้

วิทยานิพนธ์ฉบับนี้สำเร็จลุล่วงไปด้วยดีด้วยความกรุณาของ รองศาสตราจารย์ ดร.บุษกร บิณฑสันต์ รองศาสตราจารย์พิชิต ชัยเสรี และอาจารย์ ดร.พรประพิตร์ เผ่าสวัสดิ์ ที่กรุณาให้คำชี้แนะ ช่วยเหลือ สนับสนุนและแก้ไขข้อบกพร่องต่างๆ ที่เป็นประโยชน์ตลอดระยะเวลาในการศึกษาวิจัย ผู้วิจัยจึงขอกราบขอบพระคุณในความกรุณาเป็นอย่างสูงไว้ ณ โอกาสนี้ พร้อมทั้งขอกราบขอบพระคุณคณาจารย์ในสาขาวิชาดุริยางค์ไทย ทุกท่านที่ได้ให้ความรู้ คำแนะนำในการศึกษาวิจัยและให้กำลังใจในการดำเนินการวิจัย

ขอขอบพระคุณ คุณครูอุทัย แก้วละเอียด ที่ได้ให้ความเมตตา ให้ความรู้เกี่ยวกับทางเดี่ยวระนาดทุ้มเพลงกราวใน ทั้งในเรื่องของทฤษฎีและปฏิบัติ แก่ผู้วิจัย

ขอขอบพระคุณ ผู้บริหารมหาวิทยาราชภัฏอุดรธานีที่ให้ทุนสนับสนุนการทำวิทยานิพนธ์

ขอขอบคุณผู้เชี่ยวชาญ และผู้ทรงคุณวุฒิทุกท่านที่กรุณาให้ความอนุเคราะห์ให้สัมภาษณ์ให้ความรู้ ซึ่งเป็นประโยชน์อย่างยิ่งในการทำวิทยานิพนธ์ครั้งนี้

ขอขอบคุณอาจารย์ศิลปชัย เจริญ ที่ช่วยตรวจสอบความถูกต้องของโน้ตทางเดี่ยวเพลงกราวในและเป็นกำลังใจในการดำเนินงานจนสำเร็จ

ขอขอบคุณผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ศันสนีย์ จะสุวรรณ์ ผู้ช่วยศาสตราจารย์ พันธ์ศักดิ์ วรรณดี คุณครูอัจฉรา แก้วละเอียด คุณนิตยา อ่อนทอง และเพื่อนนิสิตดุริยางค์ไทย รุ่นที่ 7 ที่ได้ให้ความช่วยเหลือ และเป็นกำลังใจในการดำเนินงานจนทำให้วิทยานิพนธ์ฉบับนี้สำเร็จสมบูรณ์

ท้ายนี้ขอกราบระลึกถึงครู - อาจารย์ของผู้วิจัยตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบันทุกท่านที่ให้ความรู้ทางด้านดนตรีไทย จนทำให้ผู้วิจัยมีความรู้ ความสามารถอันเป็นประโยชน์ต่อหน้าที่การงานและด้านการศึกษาในระดับสูงต่อไป

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

สารบัญ

หน้า

บทคัดย่อภาษาไทย..... ง

บทคัดย่อภาษาอังกฤษ..... จ

กิตติกรรมประกาศ..... ฉ

สารบัญ..... ช

บทที่ 1 บทนำ..... 1

1.1 ความเป็นมาและความสำคัญของปัญหา..... 1

1.2 วัตถุประสงค์และขอบเขตการวิจัย..... 5

1.3 วิธีดำเนินการวิจัย..... 5

1.4 ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ..... 6

บทที่ 2 บริบทที่เกี่ยวข้องกับเพลงเดี่ยวกราวใน..... 7

2.1 เพลงเดี่ยวระนาดทุ้ม..... 8

2.1.1 คุณลักษณะของระนาดทุ้ม..... 8

2.1.2 ความหมายและความสำคัญของการบรรเลงเพลงเดี่ยว..... 10

2.1.3 เพลงเดี่ยวสำหรับระนาดทุ้ม..... 16

2.1.4 โอกาสในการบรรเลงเดี่ยวระนาดทุ้ม..... 19

2.1.5 ศิลปินที่มีชื่อเสียงในการบรรเลงระนาดทุ้ม..... 20

2.2 ความเป็นมาของเพลงกราวใน..... 22

2.3 เพลงเดี่ยวกราวใน..... 33

2.3.1 ความสำคัญของเพลงเดี่ยวกราวใน..... 33

2.3.2 โอกาสในการบรรเลงเพลงเดี่ยวกราวใน..... 39

2.3.3 ลักษณะเพลงเดี่ยวกราวในระนาดทุ้ม..... 40

2.3.4 ประวัติทางเดี่ยวเพลงกราวใน สามชั้น..... 42

2.4 ประวัติคุณครูอุทัย แก้วละเอียด..... 43

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

หน้า

บทที่ 3 วิเคราะห์ผลงานเดี่ยวระนาดทุ้มเพลงกราวใน กรณีศึกษาครูอุทัย แก้วละเอียด.. 53
3.1 การกำหนดสัญลักษณ์..... 54
3.1.1 สัญลักษณ์แทนการกำหนดระดับเสียง..... 54
3.1.2 สัญลักษณ์แทนการบันทึกโน้ต..... 56
3.1.3 สัญลักษณ์ที่ใช้แทนกลวิธีพิเศษ..... 58
3.2 การวิเคราะห์..... 63
3.2.1 สังคีตลักษณ์ของเพลงเดี่ยวกราวใน สามชั้น..... 63
3.2.2 จังหวะ..... 63
3.2.3 กลวิธีพิเศษ และ ลีลาท่วงทำนอง..... 66
บทที่ 4 ศึกษาความโดดเด่นของทางเดี่ยวระนาดทุ้มเพลงกราวใน กรณีศึกษา
ครูอุทัย แก้วละเอียด..... 131
4.1 ความสำคัญและความเป็นมา ของการบรรเลงเดี่ยวระนาดทุ้มเพลงกราว
ใน ทางครูสาลี่ มาลัยมาลย์..... 134
4.2 กลวิธีพิเศษและสำนวนทำนองที่โดดเด่นซึ่งปรากฏในทางเดี่ยวระนาด
ทุ้มเพลงกราวใน..... 140
4.3 ลักษณะทำนองที่โดดเด่นซึ่งผู้ประพันธ์ได้ประดิษฐ์ขึ้นเพื่อใช้แสดง
ความสามารถของผู้บรรเลงในทางเดี่ยวระนาดทุ้มเพลงกราวใน..... 149
4.4 ลักษณะทำนองที่แตกต่างจากทางเดี่ยวระนาดทุ้มเพลงกราวใน ทางอื่น.. 162
บทที่ 5 สรุปและข้อเสนอแนะ..... 164
รายการอ้างอิง..... 167
ภาคผนวก..... 171
ภาคผนวก ก..... 172
โน้ตเพลงทำนองหลักและทางเดี่ยวระนาดทุ้ม..... 173
ภาคผนวก ข..... 178
ประวัติผู้เขียนวิทยานิพนธ์..... 191

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

สารบัญตาราง

หน้า

ตารางที่ 1. แสดงกลุ่มเสียงปัญจมูล และระดับเสียง..... 56

2. แสดงระดับเสียงของระนาดทุ้ม ที่ใช้ในวงปี่พาทย์ไม้แข็ง..... 57

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

สารบัญภาพ

			หน้า
ภาพที่	1.	แสดงความสัมพันธ์ระหว่างชื่อทางและลูกม้อง.....	55
	2.	แสดงการกำหนดเสียงของระนาดทุ้มในแต่ละลูก.....	56
	3.	ครูอุทัย แก้วละเอียด.....	180
	4.	ครูชง่อน หงส์ทอง.....	181
	5.	รองศาสตราจารย์ พิชิต ชัยเสรี.....	182
	6.	รองศาสตราจารย์ ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน.....	183
	7.	ผู้ช่วยศาสตราจารย์ พันศักดิ์ วรรณดี.....	184
	8.	อาจารย์ประชา สามเสน.....	185
	9.	อาจารย์ศิลปชัย เจริญ.....	186
	10.	อาจารย์ภัทระ คมขำ.....	187
	11.	อาจารย์นิรันดร์ แจ่มอรุณ.....	188
	12.	อาจารย์พิษณุ บุญศรีอนันต์	189
	13.	จ.อ.สุวรรณ ศาสนนันท์.....	190

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

บทที่ 1

บทนำ

ความเป็นมาและความสำคัญของปัญหา

เพลงเดี่ยว คือ เพลงที่บรรเลงด้วยเครื่องดนตรีจำพวกเครื่องดำเนินทำนองเพียงชิ้นใดชิ้นหนึ่งโดยเฉพาะ อันได้แก่ ระนาดเอก ระนาดทุ้ม ฆ้องวงเล็ก ฆ้องวงใหญ่ จะเข้ ขิม ขลุ่ย ปี่ต่างๆ และซอต่างๆ และในการบรรเลงเดี่ยวนั้นมีเครื่องประกอบต่างๆ คือ ฉิ่ง ฉาบ กรับ กลองแขกสองหน้า หรือโทนรำมะนาบรรเลงร่วมด้วยทุกครั้ง เพลงที่บรรเลงก็ได้แก่เพลงไทยทั้งหลายที่มีอยู่แล้ว อาจเป็นเพลงเถา เพลงเกร็ด หรือเพลงหน้าพาทย์ ก็ได้ สุดแต่ว่าครูดนตรีของท่านใดจะนำเพลงอะไรมาแต่งเป็นเพลงเดี่ยวขึ้นใหม่ซึ่งในการแต่งเพลงเดี่ยวสำหรับเครื่องดนตรีชิ้นใดก็ตามมักจะคำนึงถึงความเหมาะสมระหว่างทำนองเพลงกับเครื่องดนตรีที่ใช้บรรเลงด้วย (ประดิษฐ์ อินทนิล, 2536: 58) จากการประดิษฐ์ทำนองของเครื่องดนตรีต่างๆ นี้เองทำให้เกิดทำนองเพลงที่เป็นลักษณะ เฉพาะของแต่ละเครื่องดนตรีขึ้น ซึ่งครูมนตรี ตราโมท กล่าวว่า

> *การบรรเลงเดี่ยวนี้มิใช่จะหมายความว่า การบรรเลงคนเดียวแล้วจะเป็นบรรเลงเดี่ยว การบรรเลงเดี่ยวนั้น เพลง ทำนอง และผู้บรรเลงจะต้องเหมาะสมที่จะเป็นการบรรเลงเดี่ยวด้วย จึงจะใช้ได้ อันที่จริง การบรรเลงเดี่ยวนั้นก็มิใช่ว่าจะบรรเลง ผู้เดียวจริงๆ เวลาบรรเลงเดี่ยวมักจะมีเครื่องดนตรีประกอบจังหวะ เช่น โทน รำมะนา หรือ สองหน้ากับฉิ่ง สำหรับควบคุมหน้าทับบรรเลงไปด้วย*
>
> *เพลงที่จะบรรเลงเดี่ยว หรือที่จะเรียกว่า เพลงเดี่ยวนั้น การบรรเลงย่อมมุ่งหมายที่จะอวดอยู่ 3 ประการ คือ*
>
> *ประการแรก หมายถึง ทำนองเพลงที่ครูได้ตบแต่งขึ้นไว้อย่างไพเราะและวิจิตรพิสดารสมที่จะบรรเลงอวดฝีมือ*
>
> *ประการที่สอง ผู้บรรเลงมีความแม่นยำ จดจำทำนอง เม็ดพรายและวิธีการที่ครูผู้แต่ง ได้คิดประดิษฐ์ไว้นั้นอย่างถี่ถ้วนทุกประการ*
>
> *ประการที่สาม ผู้บรรเลงมีความสามารถบรรเลงเครื่องดนตรีชนิดนั้นๆ ได้ตามที่ครูผู้แต่งได้ประดิษฐ์ไว้ ไม่ว่าจะโลดโผน หรือพลิกแพลงเพียงใดก็สามารถทำได้ถูกต้อง คล่องแคล่ว ไม่มีบกพร่อง*
>
> *การบรรเลงโดยทางหรือทำนองที่ได้แต่งและผู้บรรเลงได้บรรเลงตามที่*

ได้ว่าไว้นี้ครบถ้วนแล้ว จึงจะเรียกได้ว่าเป็น การบรรเลงเดี่ยว (มนตรี ตราโมท, 2527:96)

เพราะฉะนั้นการบรรเลงที่จะเรียกได้ว่าเดี่ยวจึงมิใช่จะหมายความแคบ ๆ เพียงบรรเลงคนเดียวเท่านั้นที่จะเรียกว่าเดี่ยวได้โดยแท้จริงนั้น ทาง(การดำเนินทำนอง) ก็ควรจะให้เหมาะสมกับที่จะเป็นเพลงเดี่ยว เช่น มีโอดพันหรือวิธีการโลดโผนพลิกแพลงต่าง ๆ ตามสมควรแก่เครื่องดนตรีชนิดนั้นด้วยเพื่อให้เป็นไปตามความประสงค์ทั้ง 3 ประการที่กล่าวมา

(มนตรี ตราโมท, 2531: 8 - 9)

สำหรับเครื่องดนตรีที่นิยมนำมาเดี่ยวนั้น ศาสตราจารย์ ดร.อุทิศ นาคสวัสดิ์ ได้กล่าวไว้ในบทความเรื่องหลักและเทคนิคบางประการเกี่ยวกับดนตรีไทย ในหนังสือ งานดนตรีไทยอุดมศึกษา ครั้งที่ 19 ว่า

การเดี่ยวโดยทั่วไปนั้น เขาใช้เครื่องทำทำนองต่างๆมาเดี่ยว เช่น ในวงปี่พาทย์ ก็ได้แก่ปี่ชนิดต่างๆ ระนาดเอก ระนาดทุ้ม ฆ้องวงใหญ่ และฆ้องเล็ก ส่วนระนาดทองและระนาดทุ้มเหล็กนั้น แม้จะเป็นเครื่องดำเนินทำนองก็ไม่นิยมใช้เดี่ยวกัน ในวงเครื่องสายนั้น เครื่องที่นำมาใช้เดี่ยวก็ได้แก่ ขลุ่ยต่างๆ ซออู้ ซอด้วง จะเข้ เหล่านี้เป็นต้น ในตอนหลังนี้เมื่อมีการนำเครื่องดนตรีบางชนิดเข้ามาผสมในวงเครื่องสาย ก็เลยนิยมเดี่ยวเครื่องดนตรีนั้นๆ เช่น ไวโอลิน ออร์แกน และขิมตามไปด้วย (อุทิศ นาคสวัสดิ์, 2530: 37)

กล่าวได้ว่า เพลงเดี่ยว คือเพลงที่คีตกวีเลือกมาจากเพลงที่มีทำนองหลักภายในเพลงซ้ำ ๆ กันเพื่อประดิษฐ์ทางหรือลีลาขึ้นใหม่ไม่ให้ซ้ำและมีความวิจิตรพิสดารขึ้นเพื่อให้นักดนตรีหรือลูกศิษย์ได้บรรเลงเพื่ออวดทางและอวดฝีมือในการบรรเลงเครื่องดนตรีนั้นๆ ระนาดทุ้ม เป็นหนึ่งในเครื่องดนตรีที่นิยมนำมาบรรเลงเพลงเดี่ยว เพราะในการที่จะบรรเลงทำนองระนาดทุ้มให้วิจิตรพิสดารนั้น เป็นเรื่องที่ผู้บรรเลงต้องใช้ความคล่องแคล่ว ความแม่นยำ ความจำ และต้องสามารถใช้กลวิธีการบรรเลงต่างๆ ถ่ายทอดให้ผู้ชม ผู้ฟัง เข้าใจถึงอารมณ์ของกลอนเพลงนั้นๆด้วย สำหรับเพลงที่นิยมนำมาทำเป็นเพลงเดี่ยวบรรเลงด้วยระนาดทุ้ม มีดังนี้

เพลงพญาโศก
เพลงนกขมิ้น
เพลงสารถี
เพลงจีนขิมใหญ่

เพลงลาวแพน

เพลงแขกมอญ

เพลงกราวใน

(อุทัย แก้วละเอียด, สัมภาษณ์, 30 มกราคม 2552)

นักดนตรีไทยส่วนใหญ่ถือว่าเพลงเดี่ยวกราวใน เป็นเพลงเดี่ยวชั้นสูงเพลงหนึ่ง โดยเฉพาะนักปี่พาทย์ทุกท่านที่มีความสามารถชั้นแนวหน้า ต่างก็มีจุดมุ่งหมายในการศึกษาเพลงเดี่ยวกราวในเพื่อต้องการศึกษาเพลงเดี่ยวขั้นที่ถือว่าเป็นเพลงเดี่ยวที่สูงสุดอีกเพลงหนึ่งของนักปี่พาทย์เพื่อที่จะใช้ประกอบอาชีพ ซึ่งในบางโอกาสอาจจะต้องมีการบรรเลงประชันฝีมือกันตลอดทั้งยังเป็นการพัฒนาฝีมือนักปี่พาทย์ให้ก้าวหน้าและมีความชำนาญมากยิ่งขึ้นเพลงเดี่ยวกราวในจึงเป็นเพลงอีกเพลงหนึ่งที่มีความสำคัญ และควรแก่การอนุรักษ์ไว้ทั้งทางด้านวิชาการและทางด้านการสืบทอดบทเพลง (ธีรวุฒิ กลิ่นด้วง, 2549:4)

ครูดนตรีไทยด้านปี่พาทย์หลายท่านที่มีความสามารถในเรื่องของการเดี่ยวกราวใน อาทิ พระประดิษฐไพเราะ พระยาประสานดุริยศัพท์ (แปลก ประสานศัพท์) และหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) เป็นต้น ท่านครูหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) เป็นครูที่เป็นที่เคารพและศรัทธาในหมู่ลูกศิษย์ซึ่งมีอยู่มากมาย ท่านครูหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) ได้สร้างนักดนตรีไทย และครูดนตรีไทยที่มีความสามารถหลายท่าน และหนึ่งในท่านเหล่านั้นคือครูอุทัย แก้วละเอียด เป็นนักระนาดเอก ซึ่งเป็นผู้ที่ท่านครูหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) ให้ความเมตตาและรักเสมือนลูกคนหนึ่ง เพราะว่าอยู่ประจำที่บ้าน และปรนนิบัติใกล้ชิดท่านครูหลวงประดิษฐไพเราะ(ศร ศิลปบรรเลง) ได้ถ่ายทอดความรู้ทางด้านดนตรีไทยทั้งทฤษฎีและปฏิบัติรวมทั้งการขับร้องให้อย่างไม่ปิดบังจนมีฝีมือในด้านทฤษฎีและปฏิบัติ รวมทั้งเพลงเดี่ยวกราวในด้วยซึ่ง ครูอุทัย แก้วละเอียด ได้รับการถ่ายทอดเพลงเดี่ยวกราวใน ระนาดเอกจากท่านครูหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) โดยตรง สำหรับระนาดทุ้ม ฆ้องวงใหญ่ และฆ้องวงเล็กนั้น ครูอุทัย แก้วละเอียด ได้จดจำขณะที่ลูกศิษย์คนอื่นมาต่อเพลงเดี่ยวกราวในจากท่านครูหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) เพราะว่าครูอุทัยแก้วละเอียด เป็นผู้ที่มีความจำดี จึงสามารถจดจำทางเพลงได้อย่างแม่นยำ (อุทัย แก้วละเอียด, สัมภาษณ์, 30 มกราคม 2552)

ครูอุทัย แก้วละเอียด เป็นผู้มีความสามารถ มีผลงานการประพันธ์เพลงมากมาย จนได้รับการคัดเลือกเป็นบุคคลดีเด่นทางด้านวัฒนธรรม และได้รับการเชิดชูให้เป็นศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง ด้านดนตรีไทย ประจำปี 2552 ปัจจุบัน ครูอุทัย แก้วละเอียดในวัย 77 ปี ยังคงสอนดนตรีไทยให้กับบุคคลผู้ที่สนใจดนตรีไทย ทั้งเด็กและผู้ใหญ่ ซึ่งไปเรียนกับครูที่บ้าน และถึงแม้ว่าครูอุทัย แก้วละเอียด จะเป็นที่ยอมรับในความสามารถด้านการบรรเลง ระนาดเอก แต่กระนั้นในด้านการบรรเลงระนาดทุ้ม ก็มีชื่อเสียงจนเป็นที่ยอมรับเช่นเดียวกัน ครูอุทัย แก้ว

ละเอียด ได้ยึดหลักคำสอนของท่านครูหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) ในการดำเนินชีวิตอย่างเคร่งครัด จากคำกล่าวของท่านครูฯ ที่ว่า “ให้ถ่ายทอดวิชาความรู้แก่ลูกศิษย์ จนกว่าชีวิตจะหาไม่” ครูอุทัย แก้วละเอียด จึงยึดคำสอนของท่านครูฯ เป็นสำคัญโดยให้ความรู้แก่ศิษย์อย่างไม่ปิดบัง และเมื่อลูกศิษย์มีความพร้อมในด้านฝีมือและความเข้าใจมากพอแล้ว ครูจึงจะต่อเพลงเดี่ยวกราวในให้ ในการศึกษาเพลงกราวในทางเดี่ยวระนาดทุ้มนั้นมีกลวิธีการบรรเลงที่วิจิตรพิสดารเป็นอย่างมาก ผู้วิจัยจึงเล็งเห็นความสำคัญและประโยชน์ของการศึกษาเพลงเดี่ยวกราวในระนาดทุ้มของครูอุทัย แก้วละเอียด และผลจากการศึกษาครั้งนี้จะก่อประโยชน์โดยตรงต่อวงการดนตรีไทย ทั้งยังมีการบันทึกโน้ตเพื่อเป็นหลักฐานของเพลงอีกด้วย การวิเคราะห์ทางเดี่ยวระนาดทุ้มเพลงกราวใน สามชั้น นี้ จะเป็นการอนุรักษ์ดนตรีไทยซึ่งเป็นดนตรีที่แสดงความเป็นชาติไทยให้มั่นคงสืบไป

ในบรรดาเพลงเดี่ยวทั้งหมดเพลงเดี่ยวกราวในถือว่าเป็นเพลงเดี่ยวชั้นสูงเพลงหนึ่งเนื่องจากเป็นเพลงหน้าพาทย์ ที่อยู่ในชุดโหมโรงเย็นมีหน้าทับเฉพาะ เป็นเพลงหน้าพาทย์ที่ใช้ประกอบการไหว้ครู ใช้สำหรับเชิญครูฝ่ายยักษ์ เพลงกราวในเป็นเพลงที่มีลูกโยนถึง 6 เสียง และเมื่อนำมาประดิษฐ์เป็นทางเดี่ยวแล้ว ถือว่าเป็นเพลงที่มีความสำคัญและเป็นเพลงเดี่ยวขั้นสูงที่ผู้บรรเลงต้องใช้ความสามารถในการบรรเลงมาก ผู้ประพันธ์สามารถใช้ความคิดที่อิสระในการประดิษฐ์ทางเดี่ยวได้มากมาย ครูดนตรีไทยทั้งหลายจึงนิยมนำเพลงกราวในนี้มาประดิษฐ์เป็นทางเดี่ยวสำหรับเครื่องดนตรีต่าง ๆ ดังได้กล่าวมาแล้วถึงความสำคัญของเพลงกราวใน ผู้วิจัยมีความสนใจที่จะศึกษาทางเดี่ยวระนาดทุ้มเพลงกราวใน กรณีศึกษาครูอุทัย แก้วละเอียด เนื่องจากท่านเป็นผู้ที่มีฝีมือ เป็นที่รู้จักกันแพร่หลาย ครูอุทัย แก้วละเอียด ได้รับการถ่ายทอดทางเดี่ยวกราวในจากท่านครูหลวงประดิษฐไพเราะ(ศร ศิลปบรรเลง) ในหลายเครื่องมือ อีกทั้ง ครูอุทัย แก้วละเอียด ยังได้รับการถ่ายทอดทางเดี่ยวระนาดทุ้มเพลงกราวใน จากครูสาลี่ มาลัยมาลย์ อีกด้วย จากความรู้และประสบการณ์ที่ได้รับการถ่ายทอดจากครูหลายท่านทำให้ครูอุทัย แก้วละเอียด มีแนวทางการบรรเลงเดี่ยวระนาดทุ้มที่มีความคล่องแคล่วและแสดงให้เห็นได้ถึงความสามารถที่ได้สั่งสมมาเป็นอย่างดี ครูอุทัย แก้วละเอียดได้แสดงเดี่ยวระนาดทุ้มเพลงกราวใน สามชั้น ทางนี้ต่อหน้าผู้ชมในการประชันปี่พาทย์ครั้งหนึ่งที่ ณ สังคีตศาลา ซึ่งเป็นการประชันระหว่าง วงมาลัยมาลย์ และวงดุริยประณีต ซึ่งในการบรรเลงเดี่ยวระนาดทุ้มครั้งนั้นเป็นการแสดงที่สร้างความประทับใจให้กับผู้ชมและนักดนตรีด้วยกันเป็นอย่างมาก หลังจากการบรรเลงในครั้งนั้น คุณครูอุทัย แก้วละเอียด จึงได้รับการกล่าวถึงในบทบาทการบรรเลงระนาดทุ้มมากกว่าระนาดเอกที่เป็นเครื่องมือเอกที่ได้เรียนมาเป็นหลัก หลังจากการประชันในครั้งนั้น คุณครูอุทัย แก้วละเอียด ได้รับการเชื้อเชิญให้เข้าร่วมบรรเลงในวงดนตรีหลายวง โดยรับหน้าที่เป็นผู้บรรเลงระนาดทุ้มอีกหลายครั้ง ทั้งยังมีโอกาสได้แสดงความสามารถด้วยการเดี่ยวระนาดทุ้มเพลงกราวในสามชั้น อีกเป็นจำนวนหลายครั้งเช่นกัน ด้วยประสบการณ์ในการบรรเลง ประสบการณ์ในการฟัง ทำให้ในการบรรเลงเดี่ยวบางครั้ง

มีการตกแต่งทำนองให้มีความซับซ้อนมากขึ้นกว่าเดิมจนเป็นที่ประทับใจต่อหัวหน้าวงและผู้ชมผู้ฟังเป็นอย่างมาก และทางเดี่ยวระนาดทุ้มเพลงกราวใน ทางนี้ยังไม่ปรากฏว่ามีผู้นำมาทำการศึกษาและวิเคราะห์ ในการดำเนินการทำวิทยานิพนธ์ในครั้งนี้ ได้เล็งเห็นความสำคัญของเพลงกราวในด้วยเหตุผลดังกล่าวมาแล้วผู้วิจัยจะทำการศึกษาด้วยประเด็นปัญหาต่างๆ ได้แก่ การใช้กลวิธีพิเศษทางเดี่ยวกราวในทางนี้มีโครงสร้างของเพลงอย่างไร เพื่อให้เป็นที่รู้จักแก่คนทั่วไป และเพื่อจะได้ไม่สูญหายกับกาลเวลา

วัตถุประสงค์ของการวิจัย

1. ศึกษาประวัติความเป็นมาและบริบทที่เกี่ยวข้องกับเพลงกราวใน กรณีศึกษา ครูอุทัย แก้วละเอียด
2. วิเคราะห์ผลงานเดี่ยวระนาดทุ้มเพลงกราวใน กรณีศึกษา ครูอุทัย แก้วละเอียด
3. ศึกษาความโดดเด่นของทางเดี่ยวระนาดทุ้มเพลงกราวใน กรณีศึกษา ครูอุทัย แก้วละเอียด

วิธีดำเนินงานวิจัย

1. ต่อเพลงเดี่ยวกราวในระนาดทุ้มกับครูอุทัย แก้วละเอียด
2. ทำการบันทึกโน้ตเพลงและตรวจสอบความถูกต้อง
3. รวบรวมข้อมูลที่เกี่ยวข้องในงานวิจัย

3.1 ข้อมูลเอกสาร ทำการรวบรวมข้อมูลเอกสารจากสถานที่ต่าง ๆ เช่น ห้องสมุดคณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย สถาบันวิทยบริการ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย หอสมุดแห่งชาติ ห้องสมุดกลางมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ประสานมิตร สำนักวิทยบริการมหาวิทยาลัยราชภัฏอุดรธานี เป็นต้น

3.2 ข้อมูลจากการสัมภาษณ์ผู้ทรงคุณวุฒิ

- ครูอุทัย แก้วละเอียด ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (ด้านดนตรีไทย) ประจำปี 2552
- รองศาสตราจารย์พิชิต ชัยเสรี ข้าราชการบำนาญประจำ ภาควิชาดุริยางคศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
- รองศาสตราจารย์ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน หัวหน้าภาควิชาดุริยางคศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

- ผู้ช่วยศาสตราจารย์พันธ์ศักดิ์ วรรณดี อาจารย์ประจำสาขาวิชาดนตรี คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏสวนสุนันทา

- ครูชง่อน หงษ์ทอง อาจารย์พิเศษสอนดนตรีไทย โรงเรียนสฤษดิเดช

- อาจารย์ประชา สามเสน ครูใหญ่โรงเรียนพัฒนศิลป์การดนตรีและละคร

4. วิเคราะห์ข้อมูลตามวัตถุประสงค์

5. นำเสนอข้อมูล

ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

1. ทราบความเป็นมาและบริบทที่เกี่ยวข้องกับเพลงกราวใน สามชั้น กรณีศึกษา ครูอุทัย แก้วละเอียด

2. ทราบวิธีการใช้กลวิธีพิเศษในการเดี่ยวระนาดทุ้มเพลงกราวในกรณีศึกษา ครูอุทัย แก้วละเอียด

3. ทราบถึงความโดดเด่นของทางเดี่ยวระนาดทุ้มเพลงกราวในทางครูอุทัย แก้วละเอียด

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

บทที่ 2

บริบทที่เกี่ยวข้องกับเพลงเดี่ยวระนาดทุ้มเพลงกราวใน

งานวิจัยเรื่องวิเคราะห์เดี่ยวระนาดทุ้มเพลงกราวใน : กรณีศึกษาครูอุทัย แก้วละเอียด นี้ ได้แบ่งเนื้อหาในการศึกษาออกตามวัตถุประสงค์ โดยเนื้อหาในส่วนนี้จะกล่าวถึง บริบทที่เกี่ยวข้องกับการบรรเลงเพลงเดี่ยวระนาดทุ้มเพลงกราวใน สามชั้น เป็นสำคัญ ซึ่งเป็นข้อมูลที่ได้จากการศึกษาค้นคว้าจากตำรา เอกสารทางวิชาการ และบทสัมภาษณ์ผู้ทรงคุณวุฒิด้านดนตรีไทย รวมถึงการประมวลความคิดรวบยอดของผู้วิจัย และในการศึกษาบริบทของเดี่ยวระนาดทุ้มเพลงกราวใน สามชั้นมีเนื้อหาที่เกี่ยวข้องดังต่อไปนี้

2.1 เพลงเดี่ยวระนาดทุ้ม
- 2.1.1 คุณลักษณะของระนาดทุ้ม
- 2.1.2 ความหมายและความสำคัญของการบรรเลงเพลงเดี่ยว
- 2.1.3 เพลงเดี่ยวสำหรับระนาดทุ้ม
- 2.1.4 โอกาสในการบรรเลงเดี่ยวระนาดทุ้ม
- 2.1.5 ศิลปินที่มีชื่อเสียงในการบรรเลงระนาดทุ้ม

2.2 เพลงกราวใน
- 2.2.1 ความเป็นมาของเพลงกราวใน
- 2.2.2 ลักษณะเพลงเดี่ยวกราวใน

2.3 เพลงเดี่ยวกราวใน
- 2.3.1 ความสำคัญของเพลงเดี่ยวกราวใน
- 2.3.2 โอกาสในการบรรเลงเพลงเดี่ยวกราวใน
- 2.3.3 ลักษณะเพลงเดี่ยวกราวในระนาดทุ้ม
- 2.3.4 ประวัติทางเดี่ยวเพลงกราวใน สามชั้น

2.4 ประวัติคุณครูอุทัย แก้วละเอียด

2.1 เพลงเดี่ยวระนาดทุ้ม

2.1.1 คุณลักษณะของระนาดทุ้ม

พจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน พ.ศ. 2525 ให้ความหมายของระนาดทุ้มไว้ว่า

ระนาดที่มีเสียงต่ำกว่าระนาดเอก แต่มีเสียงนุ่มนวลกว่า มีไม้นวม 2 อัน สำหรับตี

ระนาดทุ้ม เป็นเครื่องดนตรีที่สร้างขึ้นในราวรัชกาลที่ 3 เลียนแบบมาจากระนาดเอกเพื่อต้องการให้มีเสียงทุ้มต่ำกว่า ทำหน้าที่บรรเลงสอดประสานกับระนาดเอกเสริมสร้างอรรถรสมากขึ้น ผืนระนาดทุ้มทำมาจากไม้ไผ่ มีการติดตะกั่วถ่วงเสียง ลูกระนาดทุ้มมี 17-18 ลูก ลูกต้นยาวประมาณ 42 ซม. กว้าง 6 ซม. ลูกต่อมาก็ลดหลั่นกันลงมา ลูกยอดยาวประมาณ 142 ซม. ไม้ตีจะพันผ้าหนาและหนักกว่าไม้ของระนาดเอกเพื่อให้เสียงทุ้มดังกังวาน ระนาดทุ้มถือว่ามีความสำคัญในวงปี่พาทย์ เพราะนอกจากจะเล่นสอดประสานแล้ว ยังมีอิสระในการดำเนินทำนองให้สนุกสนานได้ เป็นเครื่องดนตรีที่สร้างสีสันในวงดนตรีอย่างมาก หากวงปี่พาทย์ขาดระนาดทุ้มจะทำให้ขาดความไพเราะ เสียงในวงจะไม่กลมกลืน ระนาดทุ้มนี้ก็มี 2 แบบ เช่นเดียวกับระนาดเอกคือมีแบบที่บรรเลงด้วยวงปี่พาทย์ และขนาดเล็กสำหรับบรรเลงในวงมโหรี (พงษ์ศิลป์ อรุณรัตน์, 2550: 74)

ระนาดทุ้ม มีเสียงทุ้มต่ำกว่าฆ้องวงใหญ่ 1 คู่แปด แต่ต่ำกว่าระดับเสียงของฆ้องวงเล็กอยู่มาก ดังนั้นเสียงระนาดทุ้มจึงเป็นเสียงที่มีระดับต่ำที่สุดของวงปี่พาทย์ มีลักษณะที่ไม่ดังและไม่เบาจนเกินไป มีความกังวานพอดีทำให้ไม่มีลักษณะเด่นในตัวเอง ด้วยเหตุนี้โบราณจารย์ได้หาทางสร้างความเด่นในระนาดทุ้ม โดยให้บรรเลงหยอกล้อกับจังหวะและบรรเลงเหมือนกับเครื่องดนตรีอื่นบ้างในบางครั้ง ทำให้เกิดความตลกขบขัน อุปมาดังตัวตลกที่เพิ่มเสียงหัวเราะให้แก่ผู้ชมโดยการหยอกล้อกับผู้ที่อยู่ในทีมอย่างชาญฉลาด ดังนั้น ผู้ที่บรรเลงระนาดทุ้มควรเป็นผู้ที่ปฏิภาณไหวพริบดี มีความรู้พื้นฐานทุกเครื่องมือ และมีความคิดริเริ่มสร้างสรรค์ ในการคิดทำนอง มีความแม่นยำในจังหวะ เพื่อเสริมสร้างให้ทำนองเพลงน่าฟังขึ้น (บุษกร สำโรงทอง, 2539: 22)

คุณครูอุทัย แก้วละเอียด ศิลปินแห่งชาติ กล่าวถึง ลักษณะของไม้นำมาทำผืนระนาดทุ้มและบทบาทหน้าที่ของระนาดทุ้มในวงดนตรี รวมถึงผู้ที่จะเป็นนักระนาดทุ้มที่ดี ดังนี้

ระนาดทุ้ม จะทำจากไม้ไผ่ หรือไม้เนื้อแข็ง พวกชิงชัน พยุง ก็ได้ แต่เค้านิยม

ผืนไผ่บงกัน มากกว่าเพราะว่ามีเสียงที่โปร่ง นุ่ม และเวลาตีดูด ไม้ไผ่จะทำได้ดีกว่าไม้เนื้อแข็งอื่นๆ เวลาอยู่ในวง ระนาดทุ้มเนี่ย...เป็นตัวสร้างความสนุกนะ.. คนทุ้มมีฝีมือก็ต้องใช้เทคนิคได้หลายๆอย่าง ยิ่งคนสมองดียิ่งน่าฟัง เพราะทุ้มเนี่ยทำอะไรได้เยอะ ตีให้โลดโผนก็ได้ ตีให้อ่อนหวานก็ทำได้ จะลักจะล้วงก็ไปได้หมดเลย (อุทัย แก้วละเอียด, สัมภาษณ์, 10 ธันวาคม 2552)

รองศาสตราจารย์ พิชิต ชัยเสรี กล่าวถึงระนาดทุ้มและความสามารถของผู้บรรเลงไว้ในการบรรยายรายวิชาสุนทรียศาสตร์ทางดนตรีไทย ว่า

ใน Sublime (เลอเลิศ,เพริศ) มีความเป็น Obscurity (ความพิศวง) เช่น ระนาดทุ้ม เป็นความเพริศชนิดหนึ่ง และนักดนตรีที่เป็นผู้บรรเลงระนาดทุ้ม จะต้องเป็นผู้ที่มีไหวพริบปฏิภาณค่อนข้างสูง จะต้องมีความเข้าใจและจดจำทำนองหลักได้อย่างแม่นยำ เพื่อจะนำมาตกแต่งทาง ที่เป็นทางเฉพาะของระนาดทุ้ม ทางของระนาดทุ้มนั้นเป็นท่วงทำนองที่แพรวพราว สามารถตรึงให้ผู้ชมเกิดความประทับใจได้เป็นอย่างดี... (พิชิต ชัยเสรี, บรรยายในรายวิชาสุนทรีศาสตร์ทางดนตรีไทย, 4 มกราคม 2552)

รองศาสตราจารย์ ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน กล่าวถึง บทบาทของระนาดทุ้ม และความสามารถของผู้บรรเลงระนาดทุ้ม ว่า

...ระนาดทุ้มเป็นเครื่องดนตรีที่ให้เสียงทุ้ม มีลีลาในการบรรเลง มีการสอดแทรก มีล้วงมีลัก ไปกับทำนองหลัก เป็นเครื่องดนตรีที่มีทางเฉพาะตัว โดยส่วนตัวคิดว่าคนที่เป็น "คนทุ้ม" จะต้องแม้นเพลง เพราะไม่เพียงแค่เกาะทางฆ้อง หรือเกาะทางระนาดไป แต่ระนาดทุ้มต้องมีการยัก การไปก่อนจังหวะด้วยซ้ำในบางโอกาส ฉะนั้นต้องแม้นเพลง และต้องมีปฏิภาณไหวพริบดีชนิดที่ต้องเป็นเลิศทีเดียวไม่งั้นเล่นออกมาไม่เป็นสรรพรส....
(ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน, สัมภาษณ์, 27 มกราคม 2553)

จากการรวบรวมข้อมูลเอกสาร และการสัมภาษณ์ผู้ทรงคุณวุฒิต่างๆกล่าวได้ว่า ระนาดทุ้มถูกสร้างขึ้นมาเพื่อให้มีเครื่องดนตรีที่มีเสียงต่ำ เสียงทุ้มและให้คู่กับระนาดเอก ทำหน้าที่หยอกล้อ ลัก ล้วง กับเครื่องดนตรีที่เป็นเครื่องนำเมื่อบรรเลงร่วมในวงดนตรีไทย เพื่อสร้างสีสัน อีกทั้งยังทำให้เกิดความเหมาะสมกลมกลืนให้บทเพลงได้อย่างน่าอัศจรรย์ ระนาดทุ้มจะดำเนินทำนองด้วย

สำนวนกลอนที่มีลักษณะเฉพาะ โดยยึดเนื้อทำนองหลักของแต่ละเพลงเป็นแนวให้เกิดเป็นท่วงทำนอง ซึ่งเป็นทางของระนาดทุ้มโดยเฉพาะที่จะสอดคล้องสัมพันธ์กันไปกับทำนองหลักของฆ้องวงใหญ่ เป็นการช่วยเพิ่มรสชาติการบรรเลงให้ครึกครื้น สนุกสนานชวนฟังมากขึ้น กลวิธีพิเศษของระนาดทุ้มนั้นทำให้เกิดเสียงต่างๆ เช่น เสียงดูด ซึ่งเป็นการบังคับเสียงมิให้กังวาน และยักเยื้องจังหวะในการดำเนินทำนองที่เหมาะสมกับการดำเนินทำนองของระนาดทุ้ม เป็นต้น ไม่เฉพาะแต่ในการบรรเลงประสมวง ระนาดทุ้มยังเป็นเครื่องดนตรีที่สามารถบรรเลงเพลงเดี่ยวได้อย่างวิจิตรพิสดาร ด้วยการใช้มือที่ยาก มีท่วงทำนองที่สลับซับซ้อนโลดโผน เร้าใจ ผู้บรรเลงจะต้องมีสติปัญญาที่ดี มีปฏิภาณไหวพริบเป็นเลิศ ถือเป็นสิ่งที่แสดงระดับความสามารถของผู้บรรเลงอีกทางหนึ่งด้วย

2.1.2 ความหมายและความสำคัญของการบรรเลงเพลงเดี่ยว

ดนตรีไทยเป็นส่วนประกอบสำคัญในชีวิตของคนในสังคมมาโดยตลอด นับจากอดีตดนตรีไทยเป็นส่วนหนึ่งในการประกอบพิธีกรรม พิธีการ ทั้งในพระราชสำนัก และสามัญชน ดนตรีไทยมีการบรรเลงในหลายลักษณะเช่นการประกอบพิธีกรรม การบรรเลงเพื่อการฟัง การประชันเป็นต้น เมื่อครั้งอดีต ดนตรีไทยมีอยู่ในวังต่างๆของเจ้านาย นักดนตรีไทยที่อยู่ในวังต่างๆนั้นก็จะได้รับการอุปถัมภ์จากเจ้านายที่เป็นเจ้าของวัง มีการสืบหานักดนตรีที่มีฝีมือจากวงดนตรีไทยชาวบ้านตามหัวเมืองให้เข้ามาสู่วงดนตรีไทยในวัง มีการฝึกซ้อม ปรับวิธีการบรรเลงจากบรมครูที่มีความสามารถ ถือว่าเป็นยุคที่ดนตรีไทยได้รับความนิยมมาก จนมีโอกาสในการบรรเลงอวดฝีมือกันระหว่างวังต่างๆ มีนักดนตรีไทยที่มีความสามารถมากมาย ทั้งความสามารถในการบรรเลงให้ท่วงทำนองวิจิตรพิสดาร โลดโผน มีการประพันธ์เพลง ไปจนถึงแต่งท่วงทำนองเพลงเดี่ยว ซึ่งผู้บรรเลงจะต้องใช้ความสามารถในการบรรเลงสูง เพราะเป็นเพลงที่นำกลวิธีพิเศษของเครื่องดนตรีมาใช้ในท่วงทำนอง นับได้ว่าเพลงเดี่ยวเป็นเพลงขั้นสูงของดนตรีไทย จากการศึกษาเอกสารและการสัมภาษณ์ผู้เชี่ยวชาญ พบว่า

อุทิศ นาคสวัสดิ์ ได้กล่าวถึงเพลงที่จะนำมาเดี่ยว ไว้ในหนังสืองานดนตรีไทยอุดมศึกษาครั้ง 19 ณ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์ไว้ดังนี้

> *เพลงที่จะนำมาเดี่ยวนี้ ต้องเลือกจากเพลงที่มีลักษณะสมควรจริงๆ กล่าวคือถ้าเป็นเพลงธรรมดาก็ต้องเป็นเพลงที่มี 7 เสียงครบถ้วนเช่นเพลงนกขมิ้น พญาโศก สารถี เป็นต้น นอกจากนั้น ทำนองของเพลงจะต้องซาบซึ้งกินใจ เพราะถ้าทำนองของเดิมไม่ไพเราะเสียแล้ว ถึงจะคิดทางพิเศษขึ้นมาเดี่ยวอย่างไรก็คงไม่ไพเราะแน่ นอกจากเพลงธรรมดาที่ดำเนินทำนองไปเรื่อยๆแล้ว เพลงประเภท*

ที่มีลูกฆ้องตอนใดตอนหนึ่งคล้ายๆ กันไปทุกท่อนก็ยังนิยมเอามาเดี่ยวกันด้วย เช่น เพลงแขกมอญ เป็นต้น เพลงที่มี 7 เสียงครบถ้วนแถมยังมีลูกฆ้องตอนท้ายท่อนเป็นอย่างเดียวกันทั้ง3ท่อน จึงเปิดโอกาสให้ผู้เดี่ยวสามารถดัดแปลงลูกฆ้องนั้นออกเป็นทางพิเศษต่างๆ ได้อย่างไม่ซ้ำแบบกันเลย เช่น ท่อนแรกอาจจะดัดแปลงให้เป็นสำเนียงมอญ ท่อนสองทำให้เป็นสำเนียงแขก และท่อนสามอาจทำให้เป็นสำเนียงแขกปนมอญ ให้สมชื่อว่า แขกมอญ เช่นนี้เป็นต้น ถ้าใครไปเดี่ยวลูกฆ้องนี้ซ้ำกันทั้ง 3 ท่อน ก็แปลว่า "ทาง" ในการบรรเลงนั้นสู่เขาไม่ได้ (อุทิศ นาคสวัสดิ์, 2530: 38)

ผู้ช่วยศาสตราจารย์ พันธ์ศักดิ์ วรรณดี กล่าวในหนังสือทฤษฎีดนตรีไทย ไว้ดังนี้

เพลงเดี่ยว หมายถึง บทเพลงที่มีวิธีบรรเลงชนิดหนึ่งซึ่งใช้เครื่องดนตรีบรรเลงแต่อย่างเดียว (ไม่นับเครื่องประกอบจังหวะ) การบรรเลงชนิดนี้มีความประสงค์อยู่ 3 ประการ คือ 1. เพื่ออวดทาง (วิธีดำเนินของทำนองเพลง) 2. เพื่ออวดความแม่นยำ ความชำนาญของผู้บรรเลง 3. เพื่ออวดฝีมือ เพราะฉะนั้นที่เรียกว่าการบรรเลงเดี่ยวจึงไม่ได้มีความหมายแคบๆ แต่เพียงการบรรเลงคนเดียวต้องหมายตลอดถึงทางก็สมควรที่จะเป็นทางเดี่ยว เช่น ต้องมีโอดพัน คาบลูกคาบดอก เก็บขยี้ หรือวิธีการเล่นโลดโผนต่างๆ ตามสมควรแก่เครื่องดนตรีนั้นๆ และเพื่อให้ถูกความประสงค์ทั้ง 3 ประการที่กล่าวมาแล้วนั้น บรมครูรุ่นก่อนๆ ท่านได้ประดิษฐ์เพลงเดี่ยวไว้หลายเพลง เป็นการประดิษฐ์ "ทางเดี่ยว" โดยเฉพาะเป็นทำนองลูกโยนเพราะเป็นช่วงที่นักดนตรีสามารถประดิษฐ์ทำนองพิเศษแทรกเข้าให้ฟังแปลกออกไปจากเดิมแต่ก็เข้าทำนองเดิมในช่วงต่อมาอย่างสนิท
(พันธ์ศักดิ์ วรรณดี, 2549: 212)

สุบิน จันทร์แก้ว ได้กล่าวถึงการศึกษาเพลงเดี่ยวกับท่านครูหลวงประดิษฐไพเราะ ไว้ในหนังสืองานดนตรีไทยอุดมศึกษา ครั้งที่ 19 ณ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์ ไว้ดังนี้

กว่าผมจะได้ต่อเพลง "ทางเดี่ยว" จากท่านครูฯก็ต้องฝึกมือจนถึงขั้นสามารถบรรเลงได้เสียงดนตรีที่ชัดเจน ถูกจังหวะและไม่ผิด "มือฆ้อง" เสียก่อน ท่านครูท่านต่อ "ทางเดี่ยว" ให้แต่ละคนตาม "ฝีมือ" ที่มีสำหรับทางฆ้องวงใหญ่นั้นท่านไม่ให้ตีเร็วเกินไปแต่เน้นที่ความชัดเจนของเสียงที่บรรเลง และจังหวะที่ถูกต้องมากกว่า ท่านเปรียบเทียบกับเสียงคำพูดที่ชัดเจนฉาดฉาน มีจังหวะจะโคน

เช่น เลียนเสียงร้องในเพลงเชิดนอกที่ว่า "จับตัวให้ติดตีให้ แทบ-แทบ... ตาย" ไม่ว่าจะบรรเลงด้วยเครื่องดนตรีอะไร แม้แต่ "ฆ้องวงใหญ่" ก็จะต้อง "ประคบมือ" จีจนได้เสียงที่เลียนแบบเสียงร้องตอนนี้ให้ได้เหมือนมากที่สุด

ปัจจุบันนี้ผู้เรียนมักจะใจร้อนขอต่อ "ทางเดี่ยว" ก่อนที่จะมีฝีมือถึงขั้นสามารถบรรเลงได้ดี ถูกจังหวะ และได้เสียงชัดเจนตามที่ควรตจะเป็น จึงทำให้คุณค่าของเสียงดนตรีด้อยตามไปตามฝีมือผู้บรรเลง

ท่านครูหลวงประดิษฐไพเราะ ท่านคิด "ทางเดี่ยว" ให้ศิษย์แต่ละคนไม่เหมือนกัน ท่านให้ตาม "ฝีมือ" ที่ศิษย์จะสามารถบรรเลงได้ดีเฉพาะตัว ถ้าศิษย์คนใดมีฝีมือดีสามารถบรรเลงได้ตามที่ท่านต่อให้ ท่านก็จะยิ่งคิดวิธีการบรรเลงพลิกแพลงเพลงให้แสดงฝีมือได้โดดเด่นมากยิ่งขึ้นไปอีก แต่ถ้าลอง 2-3 ครั้งยังทำไม่ได้ดี ท่านก็จะเปลี่ยนให้ใหม่ เป็นทางที่ง่ายกว่าเดิมจนสามารถบรรเลงได้ และเช่นเดียวกัน ถ้าผู้ใดเกิดหลงลืมไปขอต่อจากท่านครูใหม่ก็มักจะไม่ได้ทางเหมือนเก่าที่ได้ต่อมาแล้ว ทั้งนี้เพราะท่านมักจะคิดอะไรใหม่ๆ อยู่เสมอ บางครั้งที่ท่านคิดเพลงใหม่ได้มนตอนกลางคืนท่านขึ้นมาบนเรือนเครื่องแต่เช้ามืด มาปลดหมุ้งแล้วปลุกให้ตื่นขึ้นมาต่อเพลงทันทีก็มี น่าเสียดายที่สมัยนั้นท่านไม่มีเครื่องบันทึกเสียงท่านเลยต้องใช้การต่อเพลงให้ศิษย์ไว้แทน ทางเพลงของท่านครูจึงกระจายไปทั่วประเทศไทยตกค้างอยู่ตาม "ลูกศิษย์" ของท่านครู ในที่ต่างๆ ทั้งในกรุงเทพฯ และต่างจังหวัดมากมาย

ผมอยู่กับท่านนานกว่า 10 ปี จึงได้ "ทางเดี่ยว" ของท่านครูไว้แทบทุกเพลง คือ อาหนู สุรินทราหู พญาโศก แขกมอญ สารถี อาเฮีย ต่อยรูป เชิดนอก ลาวแพน กราวใน ขิมใหญ่ ฯลฯ ถ้าศิษย์คนใดได้ต่อ "เดี่ยว" จากท่านแล้วมักจะถูกเรียกให้แสดงฝีมือในโอกาสต่างๆ เสมอ และถ้าใครไม่กล้าสู้ ท่านจะโกรธมากที่เดียว (สุบิน จันทร์แก้ว, 2530: 19)

อุทิศ นาคสวัสดิ์ ยังได้กล่าวถึงลักษณะของผู้บรรเลงเพลงเดี่ยวไว้ในหนังสือ ทฤษฎีและปฏิบัติดนตรีไทย ภาค 1 ไว้ดังนี้

โดยทั่วไปนั้น ทางเดี่ยวยิ่งไพเราะหรือโลดโผนมากขึ้นไปเท่าใด มันก็ย่อมต้องการฝีมือในการบรรเลงมากขึ้นเท่านั้น ถ้าไม่มีฝีมือดีจริงๆแล้ว ถึงจะสีซอให้หวานมันก็หวานไม่สนิท หรือจะตีระนาดให้รัว ขยี้มันก็รัวไปอย่างขัดๆ ดีไม่ดีก็จะล้มเสียกลางคันเท่านั้น และถ้าลงว่าล้มเสียกลางคัน หรือไม่ล้มแต่มันคลุกคลานไปตลอดเพลงเช่นนี้ ก็คงต้องเสียชื่อไปนานทีเดียว พูดง่ายๆก็คือต้องหลับตาเดี่ยว

ไปโดยไม่ต้องคำนึงถึงอะไรทั้งนั้น เพราะว่ามันแม่นเสียจนไม่รู้จะแม่นให้มากขึ้นไปได้อย่างไรอีก ตามธรรมดานั้นเขาจะต้องท่องเพลงเดี่ยวซ้ำแล้วซ้ำอีกหลายสิบเที่ยวหรือนับร้อยเที่ยว ท่องกันจนคนเดี่ยวเห็นว่ามันไม่ไพเราะที่ตรงไหนนั่นแหละ คนอื่นเขาจึงจะฟังไพเราะ ถ้าลงคนเดี่ยวยังรู้สึกว่าเพลงของตนไพเราะอยู่ก็แปลว่ามันยังไม่เข้าฝัก จะต้องท่องต่อไปอีก ยิ่งท่องมากเข้าเท่าใดมันก็ยิ่งเกิดความเบื่อหน่าย และยิ่งเบื่อเข้าเท่าใดความไพเราะของเพลงในสายตาของตนก็ยิ่งหมดลงเท่านั้น แต่อีตอนที่ความไพเราะในสายตาตนหมดไปนี่แหละ คนอื่นเขาจะฟังวิเศษพิสดารอย่างไม่มีใดเปรียบปานทีเดียว (อุทิศ นาคสวัสดิ์, 2530: 49-50)

คุณครูอุทัย แก้วละเอียด ได้กล่าวถึง ความสำคัญของเพลงเดี่ยวและกล่าวถึงประสบการณ์ในการบรรเลงเพลงเดี่ยวไว้ว่า

เพลงเดี่ยวก็แสดงถึงความสามารถของทาง ทางบ้านใครดี ไม่ดี ตัดสินกันยาก เพราะบ้านใคร ใครก็ว่าของตัวเองดี แล้วถือว่าเพลงเดี่ยวนั้นเป็นเพลงที่เรียนเป็นอันดับสุดท้ายเพราะมีความยาก โบราณทำไว้เพื่อเป็นเพลงที่แสดงฝีมือของครูผู้คิดทาง แล้วก็แสดงความสามารถของคนเล่นด้วย

สมัยก่อนงานส่วนมากเค้าหาปี่พาทย์ 2 วง เหตุว่า เจ้าภาพเค้าชอบทีนี้ก็มีพวกชอบอวดศักดาก็มี ตั้งเดี่ยวมาก่อนตอนแรกก็รอบวง ถ้าเป็นวงก็ต้องปี่ใน ไล่มาเรื่อยๆ แต่ถ้าเครื่องเดียวก็แล้วแต่นะ ส่วนใหญ่จะเป็นระนาดเอกมากกว่า ระนาดทุ้มก็เยอะนะไม่น้อยไปกว่ากันเท่าไหร่ บางทีแขกในงาน เมาเข้าแล้วก็พูดแซวมาทางวงปี่พาทย์ "เอ้า..เดี่ยวได้แล้วๆ" พวกปี่พาทย์ก็เดี่ยวเลย...
(อุทัย แก้วละเอียด, สัมภาษณ์, 12 ธันวาคม 2552)

จ.อ. สุวรรณ ศาสนนันท์ กล่าวถึงลักษณะของเพลงเดี่ยว และประสบการณ์ในการเรียนเพลงเดี่ยว ว่า

เพลงเดี่ยวเป็นการทำลีลา หนทางให้จัดขึ้นกว่าเพลงหมู่ ทำทางให้ละเอียด ครูบาอาจารย์ต่อให้ลูกศิษย์แต่ละคนก็ไม่เหมือนกัน ครูจะต่อตามความสามารถของลูกศิษย์ ไอ้นี่ถนัดเข่า ไอ้นี่ถนัดหมัด ลูกแต่ละลูกก็ต้องหลีกมาจากทางหมู่ อาจจะมีทางหวานเที่ยวแรก เที่ยวที่สอง แทนที่จะกลับต้นก็ทำให้มีความละเอียดมากหน่อย อย่างเช่นทางปี่ ก็เอาลูกระนาดเอก ระนาดทุ้ม ฆ้อง มาใส่สุดแล้วแต่ครูจะทำทางให้ แต่ว่าครูผมต่อเดี่ยวที่เป็นของครูของครูแท้ๆ ไม่ได้ทำใหม่ เช่นเพลง

เดี่ยวกราวใน ผมต่อกับครูกาหลง พึ่งทองคำ ครูกาหลงบอกว่า นี่ทางท่านครูหลวงประดิษฐไพเราะทั้งหมดเลยนะ (สุวรรณ ศาสนนันท์, สัมภาษณ์, 11 ธันวาคม 2552)

พงษ์ศิลป์ อรุณรัตน์ กล่าวถึงลักษณะของเพลงเดี่ยว และเรียงลำดับเพลงเดี่ยวเริ่มต้นไปจนกระทั่งถึงเดี่ยวขั้นสูง ไว้ใน หนังสือปฐมบทดนตรีไทย ไว้ดังนี้

โดยส่วนใหญ่เพลงเดี่ยวมักจะเป็นเพลง 3 ชั้นมากกว่าเพราะมีทำนองยาวพอสามารถปรับปรุงเป็นเพลงเดี่ยวที่สำแดงคุณสมบัติและทักษะของนักดนตรีได้ การเรียนเพลงเดี่ยวนั้นถือว่าเป็นเพลงในลำดับสุดท้ายของการเรียนดนตรีไทย ส่วนใหญ่ครูผู้สอนจะทราบว่าจะถ่ายทอดเพลงเดี่ยวแบบใดให้เหมาะสมกับลูกศิษย์ตามทักษะความสามารถรวมถึงบุคลิกภาพของลูกศิษย์ มีการวางรากฐานของเพลงเดี่ยวเอาไว้จากเพลงง่ายเช่น เพลงหกบท ลมพัดชายเขา และนกขมิ้น ไปสู่เพลงเดี่ยวระดับกลาง เช่น เพลงแขกมอญ สารถี ลาวแพน พญาโศก จนกระทั่งเพลงเดี่ยวขั้นสูงอย่างเพลงเชิดนอก ทยอยเดี่ยว และกราวในนักดนตรีไทยที่มีทักษะการบรรเลงอย่างดีแล้วส่วนใหญ่จะสามารถแต่งเพลงเดี่ยวสำหรับตนเองได้ (พงษ์ศิลป์ อรุณรัตน์, 2550: 173)

ณรงค์ฤทธิ์ โตสง่า เล่าประสบการณ์การประชัน โอกาสในการประชันวง จนกระทั้งถึงการประชันโดยการบรรเลงเพลงเดี่ยวไว้ในบทความโลกใบนี้...ดนตรีไทย-เรื่องมันๆประชันวง หนังสือพิมพ์คมชัดลึก ฉบับวันที่ 26 มิถุนายน 2550 ดังนี้

....การประชันวงของวงปี่พาทย์ที่มีมาตั้งแต่สมัยโบราณจนถึงทุกวันนี้ ซึ่งลักษณะของการประชันวงในยุคนี้กับสมัยโบราณก็มิได้แตกต่างกันอย่างใดโดยลักษณะของการประชันวงจะแตกต่างกันตรงงานที่จัดขึ้น บางครั้งการประชันวงก็เป็นหลักของการจัดงาน แต่บางครั้งก็จะเป็นแค่ส่วนหนึ่งของการจัดงานนั้นๆแล้วงานอะไรที่จะใช้การประชันวง...จริงๆแล้วตั้งแต่สมัยโบราณไม่ว่าการจัดงานอะไรก็แล้วแต่ เช่นงานบวช งานศพ งานสมโภชหรือเฉลิมฉลองต่างๆ ก็จะนิยมใช้การประชันวงปี่พาทย์ เนื่องจากสมัยโบราณสิ่งบันเทิงต่างๆ ก็จะเป็น โขน ลิเก การแสดงหุ่น การประชันวงปี่พาทย์ หรือแม้กระทั่งวงปี่พาทย์บรรเลงโชว์วงเดียวไม่ได้ประชันก็ยังมี ที่เป็นแบบนี้ก็เพราะว่าในสมัยก่อนดนตรีสากลยังไม่เป็นที่นิยมในเมืองไทย โดยเฉพาะดนตรีร็อค ป๊อปต่างๆ ก็ยังไม่เข้ามาระบาดเหมือนในสมัยนี้ ดังนั้นการจัดงานต่างๆ ก็จะเป็นการแสดงที่เป็น

แบบไทยๆ เหล่านี้ และงานไหนมีการแสดงหลายๆ อย่างก็จะเรียกว่า มหรสพนั่นเอง ส่วนในปัจจุบันเป็นยุคที่ดนตรีสากลและสิ่งบันเทิงต่างๆเข้ามามีบทบาทเป็นอย่างมาก จึงทำให้การประชันวง หรือแม้กระทั่งสิ่งบันเทิงแบบไทยๆ ก็หดหายไป หาดูได้ยาก ดังนั้นผมจึงจะขอย้อนไปเมื่อผมยังเป็นวัยเด็กที่ผมได้พบเห็นและประสบในเรื่องของการประชันวงกับตัวเอง มาเล่าสู่กันฟัง

พระนครศรีอยุธยาคือจังหวัดที่มีการจัดงานประชันมากที่สุดเท่าที่ผมเห็นในตอนเป็นเด็ก โดยมากจะเป็นวงปี่พาทย์มอญ เพราะส่วนมากแล้วจะเป็นงานศพของเจ้าอาวาสวัดนั้นๆ ในครั้งแรกที่ผมเห็นการประชันก็คือที่วัดเกาะ อ.เสนา จ.พระนครศรีอยุธยา ครั้งนั้นผมจำได้แบบเลือนรางเพราะว่าตอนนั้นผมอายุได้ประมาณ 3 ขวบกว่า ภาพที่เห็นก็คือมีวงปี่พาทย์มอญ 2 วงตั้งประจันหน้ากัน โดยมีศพของเจ้าอาวาสของวัดนั้นตั้งอยู่ทางขวามือของวงที่ผมนั่งอยู่ซึ่งตอนนั้นผมไม่ได้ตีอะไรกับเขาเพราะยังเด็กอยู่มาก ส่วนมือระนาดก็คือ ครูสุพจน์ โตสง่า คุณพ่อของผมนั่นเอง ซึ่งขณะนั้นตีให้กับวงดุริยะประณีตเนื่องจากเป็นเขยที่บ้านนั้นส่วนวงตรงข้ามคือผู้ใหญ่ ประเสริฐ สดแสงจันทร์ มือระนาดรุ่นราวคราวเดียวกับพ่อของผม มีฉายาว่า สิงห์สามจังหวัด คือปราบมือระนาดมาทั่วเรียกว่าไม่มีใครสู้ได้ ไล่มาตั้งแต่สุพรรณบุรี อ่างทอง และพระนครศรีอยุธยา แต่คืนนั้นต้องเจอมือดีจากกรุงเทพฯ ก็คือพ่อผม ทั้งสองวงผลัดกันตีวงละเพลงตั้งแต่บ่ายจนกระทั่งตกดึกประมาณตีสอง เขาก็นำโต๊ะตัวใหญ่มาวางไว้ตรงกลางระหว่างทั้งสองวง จากนั้นก็นำระนาดของพ่อผมและฝ่ายตรงข้ามออกมาตั้งบนโต๊ะเดียวกันแล้วก็ตีเดี่ยวระนาดต่อท่อนโดยทางผู้ใหญ่ประเสริฐตีท่อนที่1และพ่อผมจะรับรับท่อนที่ 1 จากนั้นฝ่ายทางโน้นก็จะรับท่อน 2พ่อผมก็จะรับท่อน2 ตามอีกแบบนี้จนจบเพลง ก็จะรู้แล้วว่าใครไหว (ตีได้รวดเร็ว)กว่ากันลักษณะแบบนี้เขาจะเรียกว่า ชนราง และถือว่าโหด เพราะจะเห็นผลแพ้ชนะกันทันทีและบรรยากาศก็กดดันมากๆ เพราะจะมีคนดูอยู่รอบๆทั้งสองวงแน่นขนัดตั้งแต่หัวค่ำกองเชียร์ทั้งสองข้างก็เยอะ แถมยังมีการพนันกันวงนอกอีก แต่ในขณะที่ชนรางคนดูก็จะเงียบกริบตัวผมเองก็ใจเต้นระทึกกลัวว่าพ่อจะแพ้เรียกว่าบรรยากาศสุดที่จะตื่นเต้นและสมัยนี้คงจะหาบรรยากาศแบบนี้ไม่ได้อีกแล้ว และจากวันนั้นภาพทุกอย่างยังติดตาผมและคิดเสมอว่าโตขึ้นไปจะต้องตีระนาดให้เก่งเหมือนกับพ่อของผมให้ได้

แหล่งที่มา:http://x.thaikids.com/phpBB2/viewtopic.php?p=11374&sid=ed1f16327b75a73e6b679030fd971b6c

จากการศึกษาเอกสารและการสัมภาษณ์ผู้ทรงคุณวุฒินั้น แนวคิดซึ่งเกิดจากประสบการณ์ของผู้เชี่ยวชาญในด้านดนตรีไทยหลายท่านนั้นมีความเห็นสอดคล้องกันว่า เพลงเดี่ยวนั้น

ถือเป็นเพลงลำดับสุดท้ายของการเรียนดนตรีไทย ทั้งยังเป็นบทเพลงที่ประดิษฐ์ขึ้นจากเพลงที่มีอยู่แล้วหรืออาจจะประดิษฐ์ขึ้นมาใหม่เพื่อใช้อวดฝีมือและความสามารถของผู้บรรเลง เครื่องดนตรีทุกชนิดสามารถบรรเลงเพลงเดี่ยวได้ทุกเพลง ต่างกันที่การใช้กลวิธีพิเศษของแต่ละเครื่องดนตรีในการสื่ออารมณ์บางบทเพลงได้มากน้อยต่างกัน และเพลงเดี่ยวยังมีความสำคัญสำหรับการประชันเพราะถือว่าเป็นตัวชี้วัดระดับฝีมือของผู้ประพันธ์ทำนองและผู้บรรเลงได้เป็นอย่างดี ซึ่งในการศึกษาเพลงเดี่ยวแต่ละเพลงนั้น ครูเป็นผู้พิจารณาความสามารถ ความเหมาะสมของลูกศิษย์แต่ละคน ฉะนั้นในการทำทางเดี่ยวให้ลูกศิษย์แต่ละคนจึงไม่เหมือนกัน

2.1.3 เพลงเดี่ยวสำหรับระนาดทุ้ม

จากการศึกษาเอกสารและการสัมภาษณ์ผู้เชี่ยวชาญแล้วนั้น กล่าวได้ว่าเครื่องดนตรีประเภทเครื่องดำเนินทำนอง สามารถบรรเลงเพลงเดี่ยวได้ ในแต่ละเครื่องก็มีกลวิธีพิเศษในการบรรเลงต่างกันออกไป โดยยึดทางฆ้องซึ่งเป็นทำนองหลักไว้

สำหรับเพลงเดี่ยวระนาดทุ้ม จากการสัมภาษณ์ครูอุทัย แก้วละเอียด นั้น ครูอุทัยได้กล่าวถึงการเดี่ยวระนาดทุ้มและเพลงที่ใช้เดี่ยวระนาดทุ้ม ว่า

> *...ระนาดทุ้มมาเดี่ยวกันสมัยหลัง ระนาดทุ้มก็เดี่ยวเหมือนกันกับเครื่องอื่น เครื่องอื่นเดี่ยวอะไร ระนาดทุ้มก็เดี่ยวได้ เมื่อก่อนก็เริ่มจากพวกเดี่ยวเริ่มต้นก่อนอย่างเช่นนกขมิ้นแล้วก็เพลงใกล้เคียงกัน ต่อจากนั้นก็ยากขึ้นมาหน่อยเป็นพวก สารถี แขกมอญ พญาโศก จีนขิมใหญ่ ไปเรื่อยๆจนถึงกราวใน* (อุทัย แก้วละเอียด, สัมภาษณ์, 13 ธันวาคม 2552)

รองศาสตราจารย์ พิชิต ชัยเสรี กล่าวถึง การเริ่มมีการเดี่ยวระนาดทุ้ม และเพลงที่ใช้เดี่ยวระนาดทุ้มว่า

> *การเดี่ยวระนาดทุ้ม ก็ต้องย้อนไปคำนึงถึงเมื่อการเกิด คือ เมื่อสมัยรัชกาลที่ 3 แต่ระนาดทุ้มมีบทบาทโดดเด่นก็ในเพลงเชิดจีน ฉะนั้น การเดี่ยวระนาดทุ้มแต่ละเพลงก็ต้องรอให้ความปลั่งของการผสมวงมันถึงที่สุดเสียก่อน การเดี่ยวของดนตรีไทยแต่ละชนิดไม่เหมือนกัน เครื่องตีก็ไปอย่าง เครื่องเลียนมนุษย์ก็ไปอย่าง ไม่จำกัดที่เพลงหรอก ได้ทั้งนั้น ไม่ใช้ว่าเดี่ยวพญาโศกต้องเสียงโศกเศร้า เดี่ยวนกขมิ้นจะต้องหวาน อย่างไรก็ตาม ระนาดทุ้มก็ควรจะเดี่ยวในเพลงที่สามารถใช้เม็ดพรายของระนาดทุ้มได้เต็มที่ แต่ครูพุ่มก็มีการว่าดอกนะ มีเหมือนกัน..* (พิชิต ชัยเสรี, สัมภาษณ์, 30 ธันวาคม 2552)

เชื้อ ดนตรีรส ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง(ดนตรีไทย) พ.ศ.2542 ได้กล่าวถึงทางเดี่ยวระนาดทุ้มว่า

> *..โดยทั่วไปทางเดี่ยวระนาดทุ้มมิได้มีแต่กลอนที่มีลักษณะเด่นตลอดทั้งเพลง แต่จะมีกลอนที่แสดงลักษณะเด่นแทรกอยู่เพียงบางช่วงบางตอนเท่านั้น หากทำทางให้เด่นตลอดทั้งเพลงโดยไม่มีลูกธรรมเลยก็ไม่ได้ เมื่อดำเนินทำนองธรรมดามาถึงลูกที่เด่นๆก็จะแสดงให้เห็นว่าเด่นได้อย่างชัดเจน....*
> (เชื้อ ดนตรีรส อ้างถึงใน ดุษฎี มีป้อม อ้างถึงใน อัศนีย์ เปลี่ยนศรี, 2548: 17)

อาจารย์ไชยยะ ทางมีศรี ได้กล่าวถึง บทบาทและความเหมาะสมของเพลงที่ใช้ในการเดี่ยวระนาดทุ้ม ว่า

> *...เพลงที่ใช้เดี่ยวระนาดทุ้มก็เหมือนๆกับเครื่องอื่นตั้งแต่พื้นฐานจนถึงขั้นสูง คล้ายกัน ความเหมาะสมก็แล้วแต่ผู้คิดและผู้ฟัง ทำนองทุ้มเป็นว่าเครื่องมือรอง มีคนคิดจากทางปี่ ทางระนาด แล้วมันก็จะไล่มาเป็นฆ้องแล้วก็มาถึงระนาดทุ้ม ส่วนเพลงก็จะตามลำดับกัน เครื่องมืออื่นมีอะไรบ้างทุ้มก็มีเหมือนกัน แต่ถ้าถามว่าความเหมาะสมหรือไม่เหมาะสมอย่างไรนั้นขึ้นอยู่กับผู้บริโภคแล้วแต่ผู้คิดด้วย อย่างทำนองทุ้มเนี่ย เมื่อก่อนเราจะถือว่าเป็นเครื่องมือรอง ก็จะมีคนคิดเพียงท่านเดียว ต่อมาระนาดทุ้มมีบทบาทมากในสมัยครูพุ่ม บาปุยะวาทย์ เป็นผู้คิดทางเดี่ยวระนาดทุ้ม แล้วทำให้วงการแตกตื่น ตื่นเต้นกันมากทั้งเดี่ยวทุ้มสารถี ทุ้มอาเฮีย ทุ้มอีกหลายเพลงที่คิดมา แต่ก็ไม่ใช่ท่านแรก ท่านคิดทีหลัง ท่านครูหลวงประดิษฐไพเราะจะว่าเป็นผู้จุดประกายก็ไม่ได้เพราะท่านไม่ใช่ท่านแรก เรียกว่าเป็นผู้ที่ทำให้ระนาดทุ้มมีชีวิตชีวาดีกว่า ไม่ได้เป็นรองเครื่องมืออื่น ทำให้ใครเดี่ยวทางที่ท่านคิด ท่านผูกทำเนี่ย น่าสนใจ โดยเฉพาะถ้าผู้ตีชื่อ ครูบุญยัง เกตุคง เพราะว่า มือไม้ท่าน แคล่วคล่อง ทำให้ทางที่ครูพุ่มคิดนั้น โดดเด่นความเหมาะสมสำหรับเพลงเดี่ยวทุ้มก็เหมาะทุกเพลง*
>
> *สำนวนที่ใช้เดี่ยวกับระนาด มี 2 แบบ เราเรียกว่าระนาดทุ้มผสมฆ้อง คือ ในทางระนาดทุ้มจะมีมือฆ้องอยู่ด้วย นักดนตรีถือว่าเป็นทางที่ดีที่สุดสามารถดูมือฆ้องก็ได้ ฟังทุ้มไปด้วย*
>
> *หวานและเก็บ จะดูไม่ชัดเจน ทางกรอจะเป็นเพลงลูกโยน กราวใน*

เชิดนอก เช่น ลาวแพนดูง่ายๆ ถ้าบรรเลงเป็นสำนวนทุ้มแล้วจะเรียกว่าหวาน มันก็ไม่หวานไม่ถนัด เพราะทุ้มเป็นเครื่องมือที่ดุเด็ดเผ็ดมัน เป็นเรื่องของการแปลทำนอง แต่ก็กรอได้บ้าง ตามช่องไฟ ไม่ถึงกับหวาน ทุ้มที่หวานไม่รู้เป็นไง บอกไม่ถูก.. (ไชยยะ ทางมีศรี, สัมภาษณ์, 21 ธันวาคม 2552)

รองศาสตราจารย์ ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน ได้กล่าวถึงความเหมาะสมของบทเพลงที่นำมาบรรเลงเดี่ยวระนาดทุ้ม ว่า

ในเรื่องของเพลงที่จะมาเดี่ยวระนาดทุ้มนี่นะ ไม่ใช่ว่าเพลงอะไรก็เดี่ยวแล้วจะน่าฟังนะ ตัวผมเองเป็นคนเครื่องสาย มีความคิดว่า เพลงบางเพลงก็ไม่ได้เหมาะกับเครื่องดนตรีทุกชนิด เช่น ลาวแพน ต้อง ปี่ จะเข้ เชิดนอก ก็ต้องระนาดเอกและปี่ พญาโศก ต้อง ซออู้ หรืออะไรพวกนี้ แต่ถ้าระนาดทุ้มจะเดี่ยวลาวแพน มันก็ดูธรรมดาๆ ฉะนั้น เพลงที่เหมาะกับการเดี่ยวทุ้ม ต้องเป็นเพลงที่โลดโผนถึงจะเหมาะ... (ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน, สัมภาษณ์, 27 มกราคม 2553)

กฤษฎา ด่านประดิษฐ์ ให้ความคิดเห็นเกี่ยวกับเพลงเดี่ยวระนาดทุ้มไว้ใน สารนิพนธ์ แนวการบรรเลงระนาดทุ้มเพลงแขกมอญ ไว้ว่า

...ระนาดทุ้มเป็นเครื่องดนตรีประเภทเครื่องตี ทำหน้าที่เป็นกลุ่มเครื่องตามแนวการบรรเลงมีลักษณะอย่างฆ้องวงใหญ่ในเพลงพิธีกรรม เพลงบังคับทางอย่างฆ้องวงเล็กในการบรรเลงเก็บ สะบัดอย่างระนาดเอกในการขึ้น-ลงเพลง การล้อ การรับ การกรอ และอย่างระนาดทุ้มในการแปรทางพื้นและลูกล้อลูกขัดต่างๆ ทั้งนี้ขึ้นโอกาส บทเพลงและทักษะเฉพาะของนักดนตรีที่จะสามารถนำลีลาการบรรเลงไปเลือกใช้ การบรรเลงเดี่ยวเป็นการบรรเลงเพื่อประเมินความสามารถและประสิทธิภาพของผู้บรรเลงไว้อย่างครบครัน เห็นได้ตั้งแต่ความอดทนและการใช้สมาธิ ผลการประเมินการฟังของผู้ชมอยู่ในระดับชื่นชอบมาก สูงกว่าร้อยละ 95 ทุกลำดับการนำเสนอ (กฤษฎา ด่านประดิษฐ์, 2546: ง)

ดังนั้น กล่าวได้ว่าเพลงที่จะนำมาบรรเลงเดี่ยวระนาดทุ้มนั้นต้องไม่ใช้เพลงที่มีลักษณะเป็นเพลงบังคับทาง หรือเป็นเพลงที่มีการเลียนเสียงมนุษย์ อาจกล่าวได้ว่าจะต้องเป็นเพลงทางอิสระ รวมถึงเพลงที่เกิดขึ้นมาเป็นเพลงเดี่ยว และในการเริ่มต้นการเรียนเพลงเดี่ยวนั้น ครูผู้สอน จะเป็นผู้พิจารณาว่าสมควรจะเริ่มเรียนเมื่อใด และจะเริ่มเรียนเพลงใดก่อน

2.1.4 โอกาสในการบรรเลงเดี่ยวระนาดทุ้ม

ครูอุทัย แก้วละเอียด กล่าวถึงโอกาสที่บรรเลงเดี่ยวระนาดทุ้ม ไว้ว่า

เวลาเดี่ยวเค้าก็เริ่มเดี่ยวมาจากปี่ในเรื่อยมาระนาดทุ้มนี่ สุดท้ายนะ รอบวงเนี่ย ทุ้มจะเดี่ยวท้ายสุดเลยบางทีก็แล้วแต่นักดนตรีบางคนก็ชอบอวดก็มี พอมีคนพูดขึ้น มีคนขอให้เดี่ยวก็เดี่ยวกัน แต่ในสมัยหลังมานี่ เค้าก็จะเดี่ยวโชว์ซะมากกว่า ..โดยมากก็งานวัด งานศพ สมัยก่อนงานไหน งานไหนก็ต้องมีปี่พาทย์ งานไหนไม่มีปี่พาทย์ถือว่า..ไม่มีหน้ามีตา เค้าก็ต้องหาไป...จะวงเดียว 2 วง 3 วง ก็สุดแล้วแต่ แล้วงานวัดนี่ก็ถือว่าเป็นที่รวมของพวกปี่พาทย์เหมือนกันนะ บางคนก็มาคอยดูว่าจะมีวงไหนมา มีใครมา การประชันนี่เกิดขึ้นบ่อยมาก

สมัยหลังมา ก็ตอนนั้นก็เดี่ยวที่สังคีตศาลา ก็ประชันกันนั่นแหละ งานนั้นเค้าให้ตีทุ้มลุงลี่เค้าขอให้ไปตีให้ งานนั้นเรียกว่าเตรียมไปประชันกันเลย ก็ต่อเดี่ยวทุ้มก่อนหน้านั้นไม่กี่วันกราวในนั่นแหละลุงลี่เค้าต่อให้

(อุทัย แก้วละเอียด, สัมภาษณ์, 12 ธันวาคม 2552)

รองศาสตราจารย์ พิชิต ชัยเสรี กล่าวถึงโอกาสที่บรรเลงเดี่ยวระนาดทุ้ม ว่า

สมัยก่อนในการเดี่ยวแต่ละครั้งไม่ใช่ว่าอยู่ดีๆ นึกจะเดี่ยวก็เดี่ยวได้นะ ต้องมีขันมาขอกันเลยทีเดียว เช่น เจ้าภาพอยากฟังเดี่ยวอะไร ต้องมีกำนลมาเอาขัน ดอกไม้ ธูปเทียน เงิน 6 บาท มาขอให้บรรเลง เค้าถึงจะเดี่ยว..

แต่การบรรเลงที่เป็นเสภาเมื่อถึงที่สุดแล้วก็เดี่ยวกันทุกเครื่อง เรียงกันมาระนาดทุ้มก็ด้วยสมัยหลังเค้าก็เดี่ยวกันมากมาย

(พิชิต ชัยเสรี, สัมภาษณ์, 17 มกราคม 2553)

อาจารย์ พิษณุ บุญศรีอนันต์ กล่าวถึงประสบการณ์ในการบรรเลงเดี่ยว ว่า

ก็มีอยู่ครั้งหนึ่งที่ประทับใจมาก แต่ผมตีกลองให้เค้านะ ตีสองหน้า รู้สึกจะงานวัดนะ เจ้าภาพเค้าหาไป แล้วเค้าก็ขอให้เดี่ยว สมัยก่อน คนปี่พาทย์มักจะไปกันตามงานแล้วพอมีโอกาสก็จะแสดงฝีมือกัน...

(พิษณุ บุญศรีอนันต์, สัมภาษณ์, 12 มกราคม 2553)

ดังนั้น การเดี่ยวระนาดทุ้มเกิดขึ้นมาพร้อมๆกับความสมบูรณ์ในการผสมวง เริ่มมาจากการเดี่ยวรอบวงเมื่อมีการประชันซึ่งเริ่มจาก ปี่ใน ระนาดเอก ฆ้องวงใหญ่ ฆ้องวงเล็ก ระนาดทุ้ม ตามลำดับ

ในการบรรเลงเพลงหมู่แล้วออกเดี่ยวรอบวงนั้นเกิดขึ้นระยะหลัง และอาจจะมีการเดี่ยวเฉพาะเครื่องดนตรีก็ได้ ขึ้นอยู่กับสถานการณ์ และอาจมีการขอให้เดี่ยวเครื่องใดเครื่องหนึ่งโดยผู้ขอจะต้องตั้งกำนลมาขอ อันประกอบด้วย ขัน ดอกไม้ ธูปเทียน เงิน 6 บาท หรือมีการท้าทายกันเกิดขึ้นโดยเริ่มมาจากการเดี่ยวเครื่องดนตรีชนิดใดชนิดหนึ่ง จากนั้นนักดนตรีในวงฝั่งตรงข้ามก็จะแก้ด้วยการเดี่ยวเครื่องดนตรีชนิดเดียวกันหรือต่างชนิดก็ได้โดยดูจากฝีมือของนักดนตรีในวง โดยไม่จำเป็นจะต้องแก้กันด้วยเครื่องดนตรีชนิดเดียวกันเสมอไปบางครั้งงานวัดก็เป็นที่ที่นักดนตรีใช้เป็นโอกาสในการแสดงฝีมือเช่นกัน

และในสมัยต่อมา เมื่อมีการส่งเสริมให้คนในสังคมไทยหันมาให้ความสนใจดนตรีไทย วิธีการอย่างหนึ่ง คือการแสดงดนตรีไทยเพื่อการรับชมรับฟังผ่านการแสดงบนเวทีในวาระสำคัญต่างๆ หรือถ่ายทอดผ่านทางสื่อวิทยุ โทรทัศน์ ทำให้เกิดการแสดงเดี่ยวเครื่องดนตรีชนิดต่างๆ ขึ้นมา และการบรรเลงเดี่ยวนั้นยังถูกกำหนดให้เป็นเครื่องแสดงความสามารถของผู้ที่จะเข้าศึกษาในสาขาที่เกี่ยวกับดนตรีไทยในระดับอุดมศึกษาอีกด้วย

2.1.5 ศิลปินที่มีชื่อเสียงในการบรรเลงระนาดทุ้ม

ศิลปินที่บรรเลงระนาดทุ้มมีมากมายหลายท่านตั้งแต่อดีตจนกระทั่งถึงปัจจุบัน บางท่านสามารถเล่นเครื่องดนตรีได้หลากหลายชนิดจึงไม่ยึดติดว่าเป็นคนระนาดทุ้ม บางท่านมีความรักชอบระนาดทุ้มเป็นพิเศษ ก็มักบรรเลงเฉพาะระนาดทุ้มเพียงอย่างเดียว เหตุเพราะผู้ที่ จะบรรเลงระนาดทุ้มได้ขนาดที่ มีคนชื่นชม และกล่าถึงนั้น จะต้องเป็นผู้ที่เฉลียวฉลาด มีปฏิภาณ ไหวพริบ มีความจำดีเป็นเลิศ จึงจะสามารถดึงดูดความสนใจจากผู้ฟัง ผู้ชมได้

ครูอุทัย แก้วละเอียด กล่าวถึง ศิลปินที่มีชื่อเสียงในด้านระนาดทุ้มตั้งแต่ในอดีตจนถึงปัจจุบัน ว่า

> *...เมื่อก่อนก็จางวางทั่ว ก็มีชื่อเสียงด้านทุ้ม และท่านครูหลวงประดิษฐฯ มีชื่อเสียงเรื่องของระนาด ต่อมาก็มี ครูมนตรี ตราโมท ครูพุ่ม บาปุยะวาทย์ ซึ่งส่วนใหญ่ก็เป็นคนระนาดมาก่อน พี่ยังนี่ต้องถือว่าสุดยอดนะ ครูบุญยัง เกตุคง เนี่ย ปรับทุกเพลงเลย ..* (อุทัย แก้วละเอียด, สัมภาษณ์, 21 ธันวาคม 2552)

รองศาสตราจารย์ พิชิต ชัยเสรี กล่าวถึงศิลปินที่มีชื่อเสียงด้านระนาดทุ้ม ว่า

ครูพุ่ม ก็มีความโดดเด่นที่สุด รุ่นเก่าเลย ขุนบรรจงทุ้มเลิศ ก็ได้เพลงเยอะ แต่ก็มักจะตีระนาดซึ่งราชทินนามก็แต่งไปตามความครองจองด้วยประการหนึ่ง ทางสายพระยาเสนาะก็มี ครูแสวง ลูกศิษย์ครูพุ่ม ในสายหลวงประดิษฐไพเราะ รุ่นต่อมาก็มีหลายคน ก็มี ครูบุญยัง ครูสมภพ พี่อุทัยเค้าก็มีชื่อนะ...
(พิชิต ชัยเสรี, สัมภาษณ์, 30 ธันวาคม 2552)

รองศาสตราจารย์ ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน กล่าวถึง ศิลปินที่มีชื่อเสียงด้านระนาดทุ้ม ว่า

อาจารย์มนตรี ตราโมท ท่านเป็นคนทุ้มนะเป็นคนทุ้มที่มีฝีมือมากเชี่ยวล่ะ หลายคนคิดว่าท่านเป็นคนฆ้อง แต่งเพลงนั่นนี่ แต่ท่านน่ะเป็นคนทุ้ม..
(ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน, สัมภาษณ์, 27 มกราคม 2553)

อาจารย์ไชยยะ ทางมีศรี กล่าวถึงศิลปินที่มีชื่อเสียงในด้านระนาดทุ้ม โดยแบ่งเป็นสายครูพุ่ม และสายท่านครูหลวงประดิษฐไพเราะ(ศร ศิลปบรรเลง)ว่า

ศิลปินที่มีชื่อเสียง เอาที่รู้จักนะ เอาสายครูพุ่ม 1 สาย สายคุณครูหลวงประดิษฐฯ 1 สาย เป็นเลิศทั้ง 2 สาย สายครูพุ่ม มีครูเจิม รุ่นหนึ่ง ครูบุญยัง ครูบุญยงค์ เป็นอีกรุ่นหนึ่ง เป็นแบบอย่างที่ดีของระนาดทุ้ม
(ไชยยะ ทางมีศรี, สัมภาษณ์, 21 ธันวาคม 2552)

อาจารย์ นิรันดร์ แจ่มอรุณ กล่าวถึงข้อสังเกตของผู้ที่มีชื่อเสียงด้านระนาดทุ้มว่า มักจะเป็นคนระนาดเอกแทบจะทั้งหมด

คนทุ้มเนี่ยน่าสนใจในมุมมอง คนทุ้มเนี่ยจู่ๆเป็นคนทุ้มเลยไม่ได้หรอก ให้สังเกตคนทุ้ม เป็นคนระนาดหมดทุกคน เหตุผลคือ ใช้ง่าย รับเร็ว ฉลาด ให้สังเกต พ่อมูลน่ะ ตีระนาดทุ้มให้ลุงเดช ป๋าเจี๊ยบคุณอำนาจตีกรวด พ่อปี๊ดตีทุ้ม ติ๊กตีระนาด ขุนอินตีทุ้ม ครูอุทัยตีทุ้ม ทรงศักดิ์ตีทุ้ม คนระนาดทั้งนั้น…
(นิรันดร์ แจ่มอรุณ, สัมภาษณ์, 24 กุมภาพันธ์ 2553)

พิษณุ บุญศรีอนันต์ กล่าวถึงศิลปินที่มีชื่อเสียงในด้านระนาดทุ้ม ว่า

> *ศิลปินที่มีชื่อผมนึกถึง ครูพุ่มนะ ครูพุ่ม บาปุยะวาทย์ ครูบุญยัง เกตุคง แล้วก็มีอีกรุ่นหลังๆ หลายคน ในกองดุริยางค์ ในกรมศิลปากร.*. (พิษณุ บุญศรีอนันต์, สัมภาษณ์, 12 มกราคม 2553)

จากการสัมภาษณ์สรุปได้ว่า ศิลปินที่มีชื่อเสียงในการบรรเลงระนาดทุ้มนั้นมีหลายท่าน แต่ละท่านล้วนแล้วแต่มีความเชี่ยวชาญในเครื่องดนตรีอื่นๆ และเป็นที่ยอมรับในเรื่องของการบรรเลงระนาดทุ้มด้วย เช่น จางวางทั่ว พาทยโกศล ครูพุ่ม บาปุยะวาทย์ ครูมนตรี ตราโมท ครูเจิม เรือนนาค ครูบุญยงค์ เกตุคง ครูบุญยัง เกตุคง ครูสมภพ ขำประเสริฐ ครูประมวล อรรถชีพ และครูอุทัย แก้วละเอียด ซึ่งโดยส่วนใหญ่แล้ว ผู้บรรเลงระนาดทุ้มได้ดี จะมาจากการเป็นคนระนาดเอก

2.2 ความเป็นมาของเพลงกราวใน

เพลงกราวในเป็นเพลงหน้าพาทย์ในโหมโรงเย็นซึ่งโหมโรงเย็นนั้นเป็นการนำเพลงหลายๆ เพลง มาบรรเลงติดต่อกันเป็นชุด ใช้บรรเลงเป็นอันดับแรกของงานในช่วงเย็น แต่ละเพลงเป็นเพลงหน้าพาทย์ที่ใช้ประกอบกิริยาอัญเชิญ และ คารวะ ซึ่งในแต่ละเพลงนั้นมีความหมายทั้งสิ้น แต่เดิมมีชุดโหมโรงเย็น และโหมโรงเช้า ใช้บรรเลงประกอบในงานพิธีอันเป็นมงคล เช่น งานทำบุญขึ้นบ้านใหม่ งานโกนจุก งานบวชนาค หรืองานที่เกี่ยวข้องกับศาสนาต่างๆ จุดประสงค์ในการบรรเลงโหมโรงเย็นนั้น เพื่อเป็นการ กราบคารวะสิ่งศักดิ์สิทธิ์ที่อยู่ ณ ที่นั้นเพื่ออำนวยอวยชัยให้กับงาน และเพื่อเป็นการบอกกล่าวให้กับญาติ มิตร บ้านใกล้เรือนเคียง มาร่วมงาน

การลำดับเพลงโหมโรงเย็น

1. สาธุการ
2. ตระโหมโรง
3. รัวสามลา
4. ต้นชุบ(ต้นเข้าม่าน)
5. เข้าม่าน
6. ปฐม
7. ลา
8. เสมอ

9. รัว
10. เชิด
11. กลม
12. ชำนาญ
13. กราวใน
14. ต้นชุบ(ต้นเข้าม่าน)
15. ลา

(อุทัย แก้วละเอียด, สัมภาษณ์, 30 มกราคม 2552)

ราชบัณฑิตยสถานได้ให้ความหมายในเรื่องของเพลงกราวในไว้ ดังนี้

กราวใน ดำเนินทำนองไปในทางเสียงต่ำที่เรียกว่า ทางใน มีทำนองและจังหวะไม้กลองห่างและหนักแน่น ใช้บรรเลงในการอพยพตรวจพลของยักษ์ และการไปมาของยักษ์ในบางโอกาส (ราชบัณฑิตยสถาน, 2540: 107)

จตุพร รัตนวราหะ ศิลปินแห่งชาติ ปีพ.ศ. 2552 กล่าวในหนังสือ เพลงหน้าพาทย์ ไว้ดังนี้

กล่าวคือ เพลงกราวนอกมีท่วงทำนองรื่นเริงฮึกเหิม แคล่วคล่องว่องไว จึงจัดไว้สำหรับประกอบการยกทัพ และตรวจพลของฝ่ายมนุษย์และวานร ส่วนเพลงกราวใน ท่วงทำนองหนักไปทางเสียงต่ำดังกังวานกว้าง อันแสดงถึงความรื่นเริงอย่างแกร่งกล้าดุดันและบึกบึน จึงจัดไว้สำหรับการยกทัพและตรวจพลฝ่ายยักษ์ เพลงหน้าพาทย์นี้โบราณจารย์ได้วางหลักท่ารำไว้อย่างเหมาะสม ได้สัดส่วนดีและมีวินัย คือ ตัวแสดงจะมีการเรียงลำดับตั้งแต่ชั้นผู้น้อยขึ้นไปจนถึงชั้นผู้ใหญ่และท้ายที่สุดตัวจอมทัพ หรือนายใหญ่จะออกมาตรวจพลในตอนท้ายขบวนการ สำหรับการแสดงโขนเมื่อจบการตรวจพลของนายทหารตามลำดับชั้นจนถึงจอมทัพแล้วก็จะมีการ "พากย์รถ" คือตัวเอกจะขึ้นไปอยู่บนรถ แล้วจำตามบทพากย์ชมรถ และพรรณนาถึงความยิ่งใหญ่ของกองทัพก่อนที่จะยกทัพออกไป สำหรับการแสดงละครนั้น อาจารย์มนตรี ตราโมท ผู้เชี่ยวชาญการดนตรีของกรมศิลปากร ได้เรียบเรียงเป็นเพลงใหม่เพลงหนึ่งขึ้นมา เรียกว่า "กราวกลาง" เพื่อใช้ประกอบการยกทัพของมนุษย์ในการแสดงละครทั่วๆไป

อย่างไรก็ดี เพลงหน้าพาทย์ทั้งหมดนี้ไม่ว่าจะเป็นกราวนอก, กราวใน

หรือกราวกลาง ผู้รำไม่จำเป็นต้องยึดดนตรีเป็นหลักแต่อย่างใด เพราะทางดนตรีจะยึดเอาผู้รำเป็นเกณฑ์ว่าจะเริ่มต้นเปลี่ยนท่าและจบลงตรงที่ใด เป็นสำคัญ, ซึ่งต่างจากเพลงหน้าพาทย์ส่วนใหญ่

เพลงหน้าพาทย์นี้ โดยปกติแล้ว ถือเป็นหลักตายตัวลงไปทีเดียวว่าการตรวจพลของฝ่ายยักษ์และจะต้องบรรเลงกราวใน ส่วนทางฝ่ายพระและลิงจะต้องบรรเลงเพลงกราวนอก แต่ถึงกระนั้นก็ดี ก็ยังมีการแสดง บางตอนที่มีการกำหนดให้แสดงนอกเหนือหลักออกไป เช่นตอนหนุมานอาสา เมื่อหนุมานทำกลไปเข้ากับทศกัณฐ์ จนได้รับแต่งตั้งให้เป็นอุปราชมีเครื่องยศ เครื่องทรงของอุปราชยักษ์ครบครัน และได้อาสาออกไปรบกับพระลักษณ์นั้นเมื่อเขนและเสนายักษ์ออกรบ ก็จะมีการบรรเลงเพลงกราวในแต่พอหนุมานออก (ซึ่งแม้จะเป็นแม่ทัพฝ่ายยักษ์ตามที่ได้รับแต่งตั้ง แต่ตัวเองก็ยังไม่พ้นวานร) การบรรเลงเพลงในตอนนี้ จึงจำเป็นจะต้องเปลี่ยนให้เข้ากับลักษณะของวานร คือต้องเปลี่ยนไปเล่นเพลงกราวนอกทันทีดังนี้เป็นต้น (จตุพร รัตนวราหะ, 2519: 62)

รองศาสตราจารย์ พิชิต ชัยเสรี กล่าวว่า

...แต่ละสำนักเค้าต้องมีของเค้าทุกสำนัก คล้ายๆกันไม่ต่างกันเท่าไหร่ สำหรับทำนองหลัก แล้วก็มีแค่ 6 โยนเท่านั้นแหละไม่มีมากไปกว่านี้..
(พิชิต ชัยเสรี, บรรยายพิเศษ, 14 มิถุนายน 2552)

เพลงกราวในยังใช้บรรเลงประกอบการแสดงโขนสำหรับการเดินทางในลักษณะการยกทัพของฝ่ายยักษ์ แต่ส่วนใหญ่จะใช้บรรเลงสำหรับการแสดงการตรวจพลก่อนการเดินทัพขั้นตอนการบรรเลงสำหรับการตรวจพลคือเริ่มจาก เขนยักษ์กับคนธง เสนายักษ์แล้วจึงเป็นพญายักษ์ เช่น ทศกัณฑ์ กุมภกรรณ์ คล้ายกับเพลงกราวนอกของฝ่ายลิงทุกประการ แต่ตอนที่พญายักษ์ออกรำตรวจพล พอถึงท่ารัวนอกจากการรัวกลองแล้วจะไม่ใช้เพลงเร็วอย่างพระรามแต่จะใช้จังหวะ “ป๊ะเท่งป๊ะ” ตอนที่รำในจังหวะ ดังกล่าวนี้ถือเป็นหัวใจของการตรวจเพลงที่แท้จริง การออกรำในจังหวะกราวในช่วงแรกนั้นเป็นเพียงการแสดงลีลาทั่วไป ยังไม่ใช่การตรวจพลที่แท้จริง ทำนองเพลงที่ใช้ออกในจังหวะกราวของฝ่ายยักษ์นี้ มีลักษณะของเสียงโครงสร้างหลักค่อนข้างต่ำเพื่อให้สัมพันธ์กับทำนองเพลงกราวใน สมกับเป็นเพลงสำหรับพวกยักษ์ คือแสดงออกถึงความใหญ่โต ตึงตังอย่างน่าเกรงขาม (ชฎิล นักดนตรี อ้างถึงใน ธีรยุทธ กลิ่นด้วง 2549: 35)

เพลงกราวใน สองชั้น เป็นเพลงที่บรรเลงรวมอยู่ในชุดโหมโรงเย็น และใช้เป็นหน้าพาทย์ประกอบกิริยาไปมา หรือยกพลตรวจพลของยักษ์และอสูร โบราณจารย์ท่านเห็นว่าเพลงกราวในนี้

มีโยนถึง 6 แห่ง (6 เสียง) สามารถที่จะแยกแยะประดิษฐ์ทำนองไปได้มากมายจึงนำมาแต่งขยายขึ้นเป็น 3 ชั้น สำหรับเดี่ยว ด้วยเครื่องดนตรีในวงปี่พาทย์ มักประดิษฐ์ทางโลดโผนพลิกแพลงทุกๆโยนอย่างพิสดาร ส่วนเครื่องดนตรีในวงเครื่องสาย จะเดี่ยวด้วยอัตราสองชั้น แต่ทุกๆ โยนก็แต่งอย่างประณีตพิสดารเหมือนกัน จึงทำให้เพลงเดี่ยวกราวในเป็นเพลงเดี่ยวที่ยิ่งใหญ่และสำคัญกว่าเพลงอื่นๆ (มนตรี ตราโมท อ้างถึงใน ปทุมทิพย์ กาวิล, 2548: 24)

ครูอุทัย แก้วละเอียด กล่าวถึงทำนองหลักเพลงกราวใน รวมทั้งได้บรรยายและสาธิตทางฆ้องเพลงกราวใน สองชั้น ทั้งเพลง เพื่ออธิบาย ลูกโยนต่างๆ โดยคุณครูอุทัย แก้วละเอียด ได้อธิบายในระหว่างการสาธิตแก่ผู้วิจัย ไว้ดังนี้

เพลงกราวใน มันมีลูกโยนนะเริ่มที่ลูกนี้(เสียง โด) แล้วก็ว่าไปต่อมา ก็เสียงนี้(เสียง เร) พอเข้าเนื้อตรงนี้ ก็2เที่ยวนะ ไปเรื่อยเลยแล้วก็มาจบที่เสียงนี้(เสียง โด) แล้วก็ เสียงนี้(เสียง เร) อีกที ทำนองหลัก ทางฆ้อง ตีแบบนี้นะ

....เริ่มแรกจะเป็นโยน เสียง โด

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

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

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

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

....ตรงนี้เริ่มจะเข้า โยน เสียง เร แล้ว

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

.... โยน เสียง เร

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

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

...ตรงนี้เป็น ทำนองก่อนจะเข้าเนื้อ

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

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

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

....เนื้อ แล้วนะตรงนี้ ขาดไม่ได้ แต่งเติมไม่ได้

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

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

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

- มำ	- ท - ดำ	- ท		- ฟ	- ร	ม ฟ	- ล
- ล		- ฟ	- ล - ฟ	ม ร	- ลฺ	- ร	- ลฺ

- ท - ล	ร ม	- ล - -	ฟ ม	ล ท	- ล	- ล - ล	- ฟ
- ทฺ - ลฺ	- ทฺ		ร ทฺ	- ซฺ	- ฟ	ฟ	ม ร

- ฟ	- ม - ฟ	- ม		ล ท	- ล	- ล - ล	- ฟ
- ร		- ทฺ	- ร - ทฺ	- ซฺ	- ฟ	ฟ	ม ร

....กลับต้น เหมือนเดิม

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

ล ท	- รำ - มำ	- มำ - มำ	- รำ - ท	- ล - ซ	- ซ	- ล - ท	- ท
- ซ๋	- ร - ม	- ซ - ม	- ร - ท	- ล๋ - ซ๋	- ซ๋	- ล๋ - ท๋	- ท๋

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

- ดำ	- ท - ดำ	- ท		- ฟ	- ร	ม ฟ	- ล
- ล		- ฟ	- ล - ฟ	ม ร	- ล๋	- ร	- ล๋

- ท - ล	ร ม	- ล - -	ฟ ม	ล ท	- ล	- ล - ล	- ฟ
- ท๋ - ล๋	- ท๋		ร ท๋	- ซ๋	- ฟ	ฟ	ม ร

- ฟ	- ม - ฟ	- ม		- ล	- ท	- ล - ล	- ฟ
- ร		- ท๋	- ร - ท๋	- ล๋	ล ฟ	ฟ	ม ร

....จะไปเสียง ที แล้ว

ร ม	- ล	- ม	- ร - ร	ร ม	- ล	- ม	- ร - ร
- ด	- ล๋	- ท๋	- ล๋	- ด	- ล๋	- ท๋	- ล๋

- ซ	- ท - ล	- ม	- ร - ร	- ซ	- ท - ล	- ซ - ล	- ท - รำ
- ซ๋	- ท๋ - ล๋	- ท๋	- ล๋	- ซ๋	- ท๋ - ล๋	- ซ๋ - ล๋	- ท๋ - ร

... โยน เสียงที

ซ ซ	- ท - ล	- ซ - ฟ	- ม - ร	- ฟ	ฟ ม	ล ท	- ท๋ - ท๋
- ซ	- ท - ล	- ซ๋ - ฟ๋	- ม๋ - ร	ม ร	ร ท๋	- ซ	- ฟ๋

...ตรงนี้ จะไป เสียง มี แล้วนะ

- ฟ	ฟ ม	ล ท	- ท๋ - ท๋	ร ม	ซ ม	ร ม	- ซ
ม ร	ร ท๋	- ซ	- ฟ๋	- ด	ร ร	ร ด	- ซ๋

.... ตกเสียง มี

ร ม	ซ ม	ร ม	- ม - ม	ร ม	ซ ม	ร ม	- ซ
- ด	ร ร	ร ด	- ท๋	- ด	ร ร	ร ด	- ซ๋

... ลูกตกเป็นเสียง มี

ร ม	ซ ม	ร ม	- ม - ม	ร ม	- ม - ม	ร ม	- ม - ม
- ด	ร ร	ร ด	- ท๋	- ด	- ท๋	- ด	- ท๋

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

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

...โยน เสียง มี

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

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

ร ม	ซ ม	ร ม	- ซ - ซ	ร ม	ซ ม	ร ม	- ม - ม
- ด	ร ร	ร ด	- ร	- ด	ร ร	ร ด	- ท̣

ร ม	ซ ม	ร ม	- ซ - ซ	ร ม	ซ ม	ร ม	- ม - ม
- ด	ร ร	ร ด	- ร	- ด	ร ร	ร ด	- ท̣

...จะไป เสียง ลา แล้วนะ

ร ม	- ม	ร ม	- ม	- ม	ม ร - ม	- ล	ซซ - ล
- ด	- ม̣	- ด	- ม̣	- ร - ท̣	ล̣ - ท̣	- ล̣ - ซ̣	ล̣

- ซ - -	ล ท - ร̊	- ม̊ - ร̊	- ท - ล	- - - ล	- - - ซ	- - ล ซ	- ล
- ร - -	ซ - ร	- ม - ร	- ท̣ - ล̣	- - - ล	- - - ซ	- - ล ซ	- ล̣

... โยน เสียง ลา

- ล - ล	- ล - ล	- ล - ล	- ล - ล	- ล - ล	- ล - ล	- ล - ล	- ล - ล
ร	ล̣	ร	ล̣	ร	ล̣	ร	ล̣

...เตรียมไป เสียง ฟา แล้วตรงนี้

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

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

...โยนเสียง ฟา

- ฟ - ฟ	- ฟ - ฟ	- ฟ - ฟ	- ฟ - ฟ	- ฟ - ฟ	- ฟ - ฟ	- ฟ - ฟ	- ฟ - ฟ
ฑ	ฟ	ฑ	ฟ	ฑ	ฟ	ฑ	ฟ

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

...ตรงนี้จะไป เสียง มี

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

...เนี่ย เสียง มี

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

...เตรียมกลับไป เสียง โด แล้ว

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

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

... โยน เสียง โด

- - - ดำ	- - - ท	- - ด ท	ดำ ดำ	- ด - ดำ	- ด - ดำ	- ด - ดำ	- ด - ดำ
- - - ด	- - - ฑ	- - ด ฑ	- ด	ฟ	ด	ฟ	ด

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

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

- มำ - รำ	- ดำ - รำ	- มำ - รำ	ดำ ดำ	- มำ - รำ	ดำ ดำ	- มำ - รำ	ดำ ดำ
- ม - ร	- ด - ร	- ม - ร	- ด	- ม - ร	- ด	- ม - ร	- ด

....กลับต้น นะ เหมือนเดิม กลับ ไปโยน เสียง โด

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

- ด	- ด	- ด	- ด - -	- ด	- ด - -	- ด	- ด - -
- ซฺ	- ซฺ	- ซฺ	- ซฺ - -	- ซฺ	- ซฺ - -	- ซฺ	- ซฺ - -

...เตรียมจะไป เสียง เร เหมือนเดิมเลย

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

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

...โยน เสียง เร แล้ว

ร ม	ฟ ซ	ล	ซ ฟ	- ร - ร	- ร - ร	- ร - ร	- ร - ร
- ด	ร ม	ฟ ซ ฟ	ม ร	ซฺ	รฺ	ซฺ	รฺ

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

..จบ แล้ว ทำนองหลัก ก็มีแค่นี้ แต่ก็สั้นยาวต่างกันนะ แต่ละบ้านไม่เท่ากันหรอก แล้วโดยมากเค้าก็ตามแต่ระนาดนะ แต่ตรงเนื้อ เหมือนกัน ต้องคงไว้แบบนั้น จะตัดจะเติมไม่ได้ จะลด จะเพิ่มก็ตรงลูกโยน อาจจะทอน ไม่ทอน เค้าก็ต้องซ้อมกันน่ะแหละ..ให้เข้ากัน ระนาด กับเครื่อง แล้วก็ตรง ลูกโยน พวกที่เค้าทำเดี่ยว เค้าก็เอาตรงโยนเนี่ยแหละ ว่ากันไปเรื่อยเลย..

(อุทัย แก้วละเอียด, สัมภาษณ์, 30 ธันวาคม 2552)

จากข้อมูลการสัมภาษณ์ คุณครูอุทัย แก้วละเอียด สรุปได้ว่า เพลงกราวใน สองชั้น มีลูกโยนทั้งหมด 6 โยน โดยแต่ละโยนจะมีทำนองเชื่อม มีทำนองเกริ่นเข้าเนื้อ ในส่วนของเนื้อนั้นจะบรรเลง 2 เที่ยว ซึ่งเนื้อ จะแทรกอยู่ระหว่าง โยนที่ 2 และ โยนที่ 3 เมื่อหมดโยนที่ 6 เสียง มีจะเป็นการกลับต้น ไปโยนเสียง โด และเสียง เร ทำนองเดิม ซึ่งจะบรรเลง หรือ ตัดออกก็ได้ ไม่ผิดแต่ประการใด

สังคีตลักษณ์

จากทางฆ้องที่ คุณครูอุทัย แก้วละเอียด ได้สาธิต และบรรยาย เมื่อผู้วิจัยได้บันทึกเป็นโน้ต และทำการวิเคราะห์แล้วนั้น สามารถเขียน สังคีตลักษณ์ แทนกลุ่มลูกโยนต่างๆ และทำนองเนื้อได้ดังนี้

ย๑ ย๒ น๑ น๒ ย๒ ย๓ ย๔ ย๕ ย๖ ย๑ ย๒ จ/

โดยอธิบายความหมายของแต่ละตัวสัญลักษณ์ได้ดังนี้

1. ทำนองลูกโยนกลุ่มที่ 1	เสียง โด	สัญลักษณ์	**ย๑**
2. ทำนองลูกโยนกลุ่มที่ 2	เสียง เร	สัญลักษณ์	**ย๒**
3. เนื้อเที่ยวแรก		สัญลักษณ์	**น๑**
4. เนื้อเที่ยวสอง		สัญลักษณ์	**น๒**
5. ทำนองลูกโยนกลุ่มที่ 3	เสียง ที	สัญลักษณ์	**ย๓**
6. ทำนองลูกโยนกลุ่มที่ 4	เสียง มี	สัญลักษณ์	**ย๔**
7. ทำนองลูกโยนกลุ่มที่ 5	เสียง ลา	สัญลักษณ์	**ย๕**
8. ทำนองลูกโยนกลุ่มที่ 6	เสียง ฟา	สัญลักษณ์	**ย๖**
9. ทำนองลูกโยนกลุ่มที่ 7	เสียง โด	สัญลักษณ์	**ย๑**
10. ทำนองลูกโยนกลุ่มที่ 8	เสียง เร	สัญลักษณ์	**ย๒**
11. ทำนองลงจบ		สัญลักษณ์	**จ/**

จังหวะ

จังหวะ ประกอบด้วยจังหวะฉิ่ง และจังหวะหน้าทับ

จังหวะฉิ่ง

เพลงกราวใน สองชั้นใช้จังหวะฉิ่งเพียงอย่างเดียว ดังนี้

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

จังหวะหน้าทับ

จังหวะหน้าทับที่ใช้ประกอบเพลงกราวใน สองชั้น ทำนองหลัก ซึ่งเป็นเพลงหน้าพาทย์ ที่อยู่ในโหมโรงเย็นและใช้บรรเลงเพื่อการแสดงโขนนั้น จะใช้ตะโพนและกลองทัดเป็นเครื่องกำกับจังหวะหน้าทับ ซึ่งจะใช้หน้าทับดังนี้

ตะโพน

- ตุ๊บ - -	- ติง - ตุ๊บ	- เพลิ่ง - เท่ง	- ติง - -

กลองทัด

- - - -	- ต้อม- ต้อม	- - - ต้อม	- - - ต้อม

(มานพ วิสุทธิแพทย์, 2534 :177)

ในการบรรเลงเพลงกราวใน ในโหมโรงเย็นนั้นจะต้องบรรเลงต่อจากเพลงชำนาญ ซึ่งในวรรคแรกของเพลงกราวใน ต้องบรรเลง ดังนี้

- ด ร ม	- ซ – ล	- ซ - ด	- ด ด ด
-- เพลิ่งเท่ง	-- เพลิ่งเท่ง	-- เพลิ่งเท่ง	-- เพลิ่งเท่ง
- - - -	- ต้อม- ต้อม	- - - ต้อม	- - - ต้อม

ทำนอง
ตะโพน
กลองทัด

และในวรรคหลังจึงใช้หน้าทับปกติ ดังนี้

ร ด ล ซ	ด ล ซ ม	ล ซ ม ร	ซ ม ร ด
- ตุ๊บ - -	- ติง - ตุ๊บ	- เพลิ่ง - เท่ง	- ติง - -
- - - -	- ต้อม- ต้อม	- - - ต้อม	- - - ต้อม

ทำนอง
ตะโพน
กลองทัด

(มนัส ขาวปลื้ม, 2541: 60)

จากหน้าทับตะโพนและหน้าทับกลองทัดเพลงกราวใน สองชั้น จะเห็นว่า ใน 1 หน้าทับจะมีความยาวเท่ากับ 4 ห้องเพลง เมื่อนำมาบรรเลงประกอบเพลงกราวใน สองชั้นทำนองหลักทางที่ คุณครูอุทัย แก้วละเอียด ได้บรรยาย และสาธิต นั้นพบว่ามีความยาวทั้งหมด 108 จังหวะหน้าทับ

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

เกียรติศักดิ์ ทองจันทร์ ได้สรุปผลการวิเคราะห์ระดับเสียง และลูกโยนของทำนองหลักเพลงกราวใน สองชั้น ไว้ในวิเคราะห์เดี่ยวจะเข้เพลงกราวใน : กรณีศึกษาทางนางมหาเทพกษัตริยสมุห (ครูบรรเลง สาคริก) ดังนี้

> *ระดับเสียงที่ปรากฏในทำนองหลักเพลงกราวในอัตราจังหวะสองชั้นนี้ ปรากฏพบการใช้อยู่ 3 ระดับเสียง คือ กลุ่มเสียง ปัญจมูล ด ร ม x ซ ล x กลุ่มเสียงปัญจมูล ซ ล ท x ร x ม และกลุ่มเสียงปัญจมูล ร ม ฟ x ล ท x โดยกลุ่มเสียงปัญจมูล ร ม ฟ x ล ท x เป็นกลุ่มเสียงที่ใช้มากที่สุด และในช่วงสุดท้ายของเพลงพบว่ามีการกลับไปบรรเลงอยู่ในระดับเสียงตั้งต้นคือ ด ร ม x ซ ล x อีกครั้ง*
>
> *กลุ่มเสียงลูกโยนที่พบในเพลงนั้น เมื่อทำการวิเคราะห์แล้วพบว่ามีทั้งหมด 6 กลุ่มเสียงคือ กลุ่มเสียง โด เร ที มี ลา ฟา แต่ในการปรากฏลูกโยนนั้น บางเสียงมีการโยนซ้ำในเสียงเดิม ดังนั้นแม้จะมี 6 กลุ่มเสียง แต่ปรากฏพบว่ามีการโยนถึง 10 ครั้ง ภายใน 6 เสียง* (เกียรติศักดิ์ ทองจันทร์, 2548: 68)

2.3 เพลงเดี่ยวกราวใน

2.3.1 ความสำคัญของเพลงเดี่ยวกราวใน

เพลงเดี่ยวกราวในนั้นเป็นเพลงที่แสดงกิริยาไปมาอย่างยักษ์ จึงต้องเป็นเพลงตึงตังหน่อย เพลงนี้นับว่าเป็นยอดในการเดี่ยว เพราะประการแรกมีเสียงครบ 7 เสียง ประการที่สองเป็นเพลงที่มีโยนหลายโยน แต่ละโยนลงเสียงลูกตกไม่ซ้ำกันเลย ถ้าจะเทียบก็เท่ากับนกซึ่งมีโยนเป็นปีกทั้งสองข้าง และมีเนื้อเพลงเป็นตัวนกอยู่ตรงกลาง เริ่มด้วยลูกขึ้นต้นซึ่งสง่าผ่าเผยสมกับกิริยาการเดินของยักษ์ แล้วออกโยนที่หนึ่งซึ่งตกเสียง “โด” แล้วออกโยนที่สองซึ่งตกเสียง “เร” เมื่อจบโยนต้นทั้งสองนี้แล้วจึงออกเนื้อกราวในสองเที่ยว พอจบเนื้อก็ออกโยนที่สามซึ่งเป็นเสียง “ซี” แล้วออกโยนที่สี่ เป็นเสียง “มี” โยนที่ห้าเป็นเสียง “ลา” โยนสุดท้ายเป็นเสียง “ฟา” แล้วจึงจบด้วยเสียง โดตามเดิม ลูกโยนแต่ละชุดนั้นตกเสียงต่างๆ กัน เปิดโอกาสให้ผู้เดี่ยวใช้ทางพิเศษได้อย่างเต็มที่ การฟังเพลงเดี่ยวกราวในนั้นต้องฟังที่โยน เพื่อว่าแต่ละโยนนั้นผู้เดี่ยวใช้ทางที่ไพเราะเพราะพริ้งหรือโลดโผนสมกับลักษณะเพลงกราวในหรือไม่ เมื่อถึงตอนออกเนื้อสองเที่ยวนั้น ต้องดัดแปลงไม่ให้แต่ละเที่ยวซ้ำกัน และต้องให้ลูกอย่างสลับซับซ้อนให้สมกับลูกโยนที่บรรเลงมา ถ้าใครบังเอิญบรรเลงตอนเนื้อนี้ขาดไปก็ต้องปรับเป็นแพ้ เพราะเนื้อนี้ขาดไปก็ต้องปรับเป็นแพ้ เพราะเนื้อเพลงกราวในที่แท้อยู่ตรงนี้ ส่วนลูกโยนนั้นเท่ากับเป็น “น้ำ” ดังได้กล่าวมาแล้วข้างต้น
(อุทิศ นาคสวัสดิ์, 2530 : 52)

คุณครูอุทัย แก้วละเอียด กล่าวถึงความสำคัญของเพลงเดี่ยวกราวใน ว่า

..กราวใน ถือเป็นอาวุธสุดท้าย ที่จะนำมาบรรเลงเมื่อมีการประชันกัน แต่ท่านครูสั่งไว้ว่าอย่า..อย่าเชียว อย่าเอาไปทำร้ายใคร แต่คนที่ได้กราวในแล้วก็ไม่ต้องต่อเพลงอื่นแล้วเพราะ ทุกลูกอยู่ในกราวในหมดแล้ว รวมอยู่ในนั้นหมดเลย ใครได้เพลงกราวในแล้วถือว่าเป็นนักดนตรีที่มีฝีมือมากแล้ว ฝีมือดี แล้วก็ต้องเป็นคนดีด้วย เพราะเหตุว่าครูเค้าจะดูนะ ครูจะเป็นผู้ที่ดูว่าใครเหมาะสมที่จะต่อเพลงกราวใน (อุทัย แก้วละเอียด, สัมภาษณ์, 12 ธันวาคม 2552)

รองศาสตราจารย์ พิชิต ชัยเสรี ได้กล่าวถึงที่มาของเพลงเดี่ยวกราวในและการปฏิบัติก่อนการเริ่มเรียนเพลงเดี่ยวกราวใน ไว้ว่า

เดี่ยวกราวในสามชั้นเป็นเดี่ยวที่เรียกว่า เป็นเพลงเดี่ยวสำคัญ ที่มีอยู่ทุกสำนัก เป็นหนึ่งในเดี่ยวใหญ่ๆ 5 เดี่ยวโบราณที่สำคัญ เช่น พญาโศก แขกมอญกราวใน ทยอยเดี่ยว แต่งขยายขึ้นจากกราวใน 2 ชั้นในหน้าพาทย์ ไม่ได้มีทางฆ้อง 3 ชั้น เดี่ยวกราวในสามชั้นก็แต่งขยายจากกราวในหน้าพาทย์นั่นแหละ.. กราวในเป็นเพลงเดี่ยวที่รวมเม็ดพรายไว้ครบทุกอย่าง เป็นเดี่ยวที่สำคัญมาตั้งแต่โบราณ ในการที่จะเริ่มเรียนเริ่มต่อ ก็มีการตั้งกำนล 6 บาท เท่านั้นแหละ 6 นี่ก็มีความหมายนะ มองได้หลายอย่างแต่ของโบราณ น่าจะเป็น ธรรมคุณ 6 ประการมากกว่า ไม่มีใครทราบได้ว่า ความหมายของครูเมื่อสมัยก่อน 6 บาท หมายถึงอะไร เพราะไม่มีใครเคยบันทึกไว้เป็นหลักฐาน ได้แต่ทำสืบทอดกันมาของฝรั่งเค้าก็มีนะ เลข 6 เนี่ย.... (พิชิต ชัยเสรี, สัมภาษณ์, 30 ธันวาคม 2552)

รองศาสตราจารย์ ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน กล่าวถึงเพลงเดี่ยวกราวใน พร้อมทั้งกล่าวถึงเหตุการณ์เมื่อครั้งเรียนเพลงเดี่ยวกราวใน ว่า

...ถือได้ว่าเป็นเพลงขั้นสูงนะ อยู่ในระดับเดียวกับ ทะยอยเดี่ยว เลยทีเดียว เช่นในการประชัน เมื่ออีกฝ่ายตั้งทยอยเดี่ยวมา ผู้รับจะรับด้วยกราวในก็ไม่ถือว่าเป็นการด้อยกว่า เดี่ยวกราวในเนี่ย เมื่อตอนที่ต่อกับครูทองดี ก็มีการตั้งขันกำนลเงิน 6 บาท ดอกไม้ ธูปเทียน และก็ทำพิธีในวันพฤหัสบดีนะ
(ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน, สัมภาษณ์, 27 มกราคม 2553)

อาจารย์ ประชา สามเสน กล่าวถึงเพลงกราวใน ในด้านความสำคัญ ความจำเป็น สำหรับนักดนตรีไทยในทุกเครื่องมือ ว่า

..เอาโครงสร้างของกราวในก่อน เพลงนี้เป็นเดี่ยวใหญ่ ในความรู้สึกส่วนตัวคิดว่า เป็นเดี่ยวที่สูงสุด ผมถืออย่างนั้น เรียกว่า คน ถ้าจะเรียนดนตรีแล้วให้ถึงแก่นสารจริงๆ ไม่ว่าจะ Major อะไรคุณก็ต้องต่อเพลงนี้ คุณต้องมีกำลังมีสติปัญญาที่จะจำ มือก็ต้องคล่อง อย่างเช่นระนาดเอกเนี่ย มีครบน่ะ ทุกอย่างระนาดทุ้มก็ต้องมีหมด ตีทั่วผืนน่ะ มี 17 ลูกก็ตีทั่วผืน

ครูอุทัยเคยบอกว่า ถ้าอยากมือคล่องต้องไล่กราวใน ทุกเครื่องมือ หลังจากที่เราไล่บุล่งไปแล้ว ทุ้ม ฆ้องอาจจะมีเพลงไล่มือ มาซะก่อนเสร็จแล้วก็ไล่กราวในเลย เพราะถ้าจะจินตนาการ มันจะต้องเริ่มจากการจำเพลงก่อน พอจำเพลงเสร็จปับเนี่ย คุณก็ต้องวางกำลังเพื่อจะตีให้จบ พอคุณวางกำลังที่จะตีให้จบคุณก็ต้องมานั่งนึกว่า แล้วมันช้าไปรึเปล่า เพราะถ้าคุณวางกำลังเพื่อที่จะตีให้จบมันก็ต้องตีจบทุกคนน่ะแต่มันไม่น่าฟัง ไม่ได้แนว พอหลังจากนั้น ต้องมาคำนึงถึงความผิดถูกแล้วกราวในระนาดเอกอย่างต่ำระนาดเอก 40 -45 นาที คุณคิดดูมันนานความผิดพลาดมันสูง ถ้าเป็นเดี่ยว 7 นาที 8 นาทีมันก็ไม่เท่าไหร่มัน ไม่มีเวลาให้ผิดพลาดได้มาก เพราะฉะนั้นผมถือว่า กราวในเนี่ยที่สุดแล้วสำคัญที่สุดแล้ว..
(ประชา สามเสน, สัมภาษณ์, 24 กุมภาพันธ์ 2553)

อาจารย์ พิษณุ บุญศรีอนันต์ กล่าวถึงความสำคัญของเพลงเดี่ยวกราวใน และกล่าวถึงการเตรียมตัวในการต่อเพลงเดี่ยวกราวใน ว่า

เดี่ยวกราวในเป็นเดี่ยวที่สุดยอดแล้ว ยากที่สุด และมีความสำคัญ เพราะสามารถแสดงระดับฝีมือของผู้บรรเลงได้ แต่สมัยนี้นักดนตรีบางกลุ่มทำให้ความสำคัญมันน้อยลงด้วยการแกะเทป แกะโน้ตสมัยก่อนครูจะเป็นผู้ที่ดูว่าศิษย์คนใดมีความฝีมือพร้อมถึงขั้นที่จะได้รับการถ่ายทอด ในส่วนของผม ผมได้รับโอกาสนั้นเมื่อตอนเรียนอยู่ชั้น ม.5 ครูให้เตรียมขัน ซึ่งมีดอกไม้ ธูป เทียนและเงิน 106 บาท นำมา ครูทำพิธีให้ในวันพฤหัสบดี จากนั้นก็เริ่มต่อเพลงกราวใน ผมต่อเดี่ยวระนาดนะ ระนาดเอก... (พิษณุ บุญศรีอนันต์, สัมภาษณ์, 12 มกราคม 2553)

ผู้ช่วยศาสตราจารย์ พันธ์ศักดิ์ วรรณดี กล่าวถึงลักษณะของเพลงกราวใน และผู้ที่เรียนเพลงกราวใน ว่า

เพลงกราวใน..เป็นเพลงที่รวบรวมเอากลเม็ดเด็ดพรายต่างๆของวิธีการบรรเลงแบบโลดโผนในเครื่องมือทุกรูปแบบไว้เกือบทั้งหมด เป็นแนวทางบู๊นะ ไม่ใช่ทางอ่อนหวาน เป็นเพลงเดี่ยวที่ถือว่าเป็นเพลงสุดยอด นักดนตรีที่ถือว่าเก่งและมีฝีมือต้องได้ถึงเดี่ยวกราวใน

(พันธ์ศักดิ์ วรรณดี, สัมภาษณ์, 29 ธันวาคม 2552)

อาจารย์ ไชยยะ ทางมีศรี กล่าวถึงความเชื่อในการเรียนเพลงเดี่ยวกราวในรวมถึงการปฏิบัติตนก่อนที่จะเรียนเพลงเดี่ยวกราวใน ว่า

ความเชื่อในการเรียนเดี่ยวกราวใน เป็นจารีต จารีตเราต้องแบ่งเป็น 2 ลักษณะ คือ จารีตในสำนักของตน และนอกสำนัก ในสำนักก็อยู่ที่ครูจะดูว่าได้อะไรมาบ้างมือไม้เป็นอย่างไร ดูอย่างละเอียดทุกขั้นตอนสมควรที่จะต่อเพลงอะไรหรือยัง ขันน้ำพานรองนี่บางทีก็ไม่ต้องอยู่ในดุลยพินิจของผู้ถ่ายทอดเพราะเป็นศิษย์เป็นครูกันอยู่แล้วได้แต่บอกว่าวันนั้นวันนี้มาก็นัดกันเท่านั้นเอง แต่ต่างสำนักมีความจำเป็น จะต้องเข้าไปหาเพื่อฝากตัว เพื่อขอร่ำเรียน นัดกันเป็นพิธีการ

ถ้าต่างสำนักก็ของทั่วไป ดอกไม้ธูปเทียน กำนล เช่นผมเรียนระนาดกราวในกับครูรวม พรหมบุรี ผมเรียนระนาด ครูก็จะบอดว่า เมื่อสมัยที่ครูเรียนกับหลวงชาญ เชิงระนาด ครูใช้ดอกไม้ธูปเทียนกับ เงิน 106 บาท ครูก็ให้ผมทำแค่นั้น แต่สมัยมันต่างกันนะ เมื่อผมเรียนกับครูเรียน แต่ครูก็ยืนยันว่าแค่นั้นครูก็บอกแค่นั้น อย่างผมเป็นศิษย์ในสำนัก ก็ไม่ต้องมีพิธีรีตองอะไรมาก ในการเรียนเดี่ยวนั้นครูจะดูตามดุลยพินิจ วันเวลาก็แล้วแต่ครูสะดวก อย่างวันรับก็อาจเป็นวันพฤหัสเป็นวันรับ แต่จะต่อกันวันไหนก็นัดกัน ความพิเศษในการเรียนก็เป็นการถ่ายทอดตัวต่อตัว ทำให้เหมือนอย่างที่ครูต้องการ ถ้าไม่ดี ก็ต้องทำให้ได้ตามที่ครูพอใจ บางวรรคอาจเรียนกันเป็นอาทิตย์บางทีข้ามอาทิตย์ถ้าทำไม่ได้

(ไชยยะ ทางมีศรี, สัมภาษณ์, 21 ธันวาคม 2552)

อาจารย์ ภัทระ คมขำ ได้ให้สัมภาษณ์เกี่ยวกับความสำคัญของเพลงเดี่ยวกราวใน พร้อมทั้งเล่าถึงข้อกำหนดที่มีมาตั้งแต่สมัยโบราณ และประสบการณ์ของตนเองเมื่อครั้งต่อเพลงเดี่ยวกราวใน

...เพลงเดี่ยวกราวใน สำคัญนะ เป็นเดี่ยวประเภทเพลงหน้าพาทย์ เป็นเพลงสองไม้ เป็นเพลงที่มีโยน ซึ่งเพลงลักษณะนี้เปิดโอกาสให้ผู้ประพันธ์นั้นทำนองสอดแทรกกลอนเข้าไปได้เยอะ ซึ่งสำหรับผมคิดว่ามี 5 โยนใหญ่และ 1 โยนเล็ก ในสมัยก่อนครูเล่าให้ฟังว่า จะต้องตั้งหมูนอนตอง เงิน 100 บาท ดอกไม้ ธูปเทียน แต่ก็เป็นกุศโลบาย เพื่อให้มันคงอยู่ต่อไป เพราะใครได้เรียน ได้ต่อไปแล้ว จะไม่เอาของเค้าไปทำให้เกิดความเสียหาย

...ผมต่อเดี่ยวกราวในฆ้องวงใหญ่ก่อน ต่อกับ ครูชฎิล นักดนตรี เมื่อช่วงอายุ 25-26 ตอนนั้น ก็ครูให้ทำกำนล 100 บาท ผ้าขาว ดอกไม้ ธูปเทียนแต่ผมถวายครูไป 1,000 บาท เพราะเห็นว่าค่าเงิน เปลี่ยนไปแล้ว

...เดี่ยวกราวในระนาดทุ้ม ผมต่อกับครูพิชิต ชัยเสรี เมื่อช่วงอายุ 29-30 แต่ก็เรียนเพลงเดี่ยวกับครูพิชิตมาเรื่อย จนกระทั่งถึง เดี่ยวกราวใน ครูพิชิตให้ทำเหมือนโบราณฮะ คือ 100 บาท ดอกไม้ ธูปเทียน กับครูพิชิตก็ทำทุกอย่างตามประเพณีเลย รวมถึงองค์พระพิราพ ด้วย อ.พิชิต ก็ทำพิธีเหมือนโบราณทุกอย่าง

(ภัทระ คมขำ, สัมภาษณ์, 28 มกราคม 2553)

จ.อ. สุวรรณ ศาสนนันท์ กล่าวถึง เพลงเดี่ยวกราวใน และการเตรียมตนก่อนจะเรียนเพลงเดี่ยวกราวใน ว่า

ในความคิดของผม ผมว่ากราวในยากที่สุดแล้ว และผู้ที่จะต่อเพลงนี้ได้ต้องมีความพร้อม มีความสามารถ ของผมครูกาหลงเรียกผมไป แล้วกล่าวกับผมว่า เออ..สุวรรณ เราก็เสียงปี่เสียงอะไรก็เข้าขั้นแล้ว ครูก็อยากให้เก็บเอาไว้เป็นอาวุธ...เดี๋ยววันพฤหัสนี้มาหน่อยนะมาค้างที่นี่นะ เอาเงินใส่พานมาร้อยนึง ดอกไม้ธูปเทียน เพราะครูไปต่อกับครูหลวงประดิษฐ์เค้าก็เรียกเป็นพวงมาลัยร้อยพวง ครูก็ตีเป็นเงิน ร้อยบาท เออน่ะเอาเงินใส่พานมาร้อยนึง ครูก็อยากจะให้ไว้ ...คือนี่ผมก็ไม่ได้ขอ ไม่ได้อะไร ครูเรียกไปเอง ให้เอง แล้วนี่ทางที่ต่อให้นี่ก็ไม่ได้เปลี่ยนเลยนะต่อมาจากท่านครูอย่างไรก็ต่อให้แบบนั้นเลย

(สุวรรณ ศาสนนันท์, สัมภาษณ์, 12 ธันวาคม 2552)

บุญยงค์ เกตุคง ศิลปินแห่งชาติ กล่าวถึงเพลงกราวในทางฝันและการเรียนของท่านไว้ในหนังสือหลวงประดิษฐไพเราะ(ศร ศิลปบรรเลง) มหาดุริยกวีลุ่มเจ้าพระยาแห่งอุษาคเนย์ ดังนี้

> *บรรดาศิลปินชาวบ้านทั้งลิเกและปี่พาทย์ย่อมรู้จักชื่อ บุญยงค์ เกตุคง เป็นอย่างดี เพราะท่านเป็นครูดนตรีของชาวบ้านที่ได้รับการยกย่องนับถืออย่างกว้างขวาง และเพลงเดี่ยวที่ท่านได้ต่อจากท่านครูหลวงประดิษฐ์ไพเราะ คือ เพลงต่อยรูป เดี่ยวเชิดนอกทุ้ม และมีเพลงอยู่อีกเพลงหนึ่งที่อยากจะต่อให้ได้ แต่เพลงนี้ต้องเสียเงิน 106 บาท ท่านก็เลยไม่ได้เพลงนั้น และไม่มีใครได้ต่อเพลงเดี่ยวนี้เลย เพราะเมื่อท่านครูหลวงประดิษฐไพเราะใกล้จะสิ้นท่านครูกล่าวถามครูบุญยงค์ว่า เธอจะมาเอาเพลง กราวในทางฝัน หรือ ท่านว่า ครูไม่มีแรงแล้ว เสียดายที่ไม่มีใครได้รับเพลงกราวในทางฝันไป* (บุญยงค์ เกตุคง, 2547: 194)

จากการศึกษาข้อมูลในเอกสารและการสัมภาษณ์อาจกล่าวได้ว่าจุดมุ่งหมายของนักดนตรีทุกคนที่เรียนดนตรีตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบันนั้น นอกเหนือจากการเป็นอาชีพแล้ว ในเรื่องของความรักและความชื่นชอบ นำมาซึ่งความอยากรู้ อยากเรียน และอยากมีฝีมือ มีความสามารถให้เป็นที่ยอมรับในแวดวงนักดนตรีด้วยกัน ดังนั้นนักดนตรีต้องขยัน หมั่นฝึกฝนตนเอง เพื่อพัฒนาฝีมือของตนให้เป็นที่พอใจของตนเองและเป็นที่พอใจของครู เพราะครูผู้สอน จะเป็นผู้พิจารณาระดับฝีมือเพื่อที่จะต่อเพลงที่มีความยากขึ้นไปเรื่อยๆ แม้กระทั่ง ครูต่างสำนักก็จะต้องเห็นถึงฝีมือ ความขยัน อดทน เสียก่อนถึงจะต่อเพลงที่มีความสำคัญให้ ซึ่งอาจจะพิจารณาความขยัน ความตั้งใจเห็นควรแล้วจึงบอกกล่าวแกศิษย์ให้เตรียมตัว เตรียมสิ่งของเพื่อนำมาเป็นเครื่องบูชา และแสดงการน้อมรับ การเรียนเพลงเดี่ยวขั้นสูงนี้ต่อไป ดังนั้นการให้ความสำคัญของเพลงเดี่ยวกราวใน แต่ละสำนักนั้นมิได้แตกต่างกัน และตามขนบของการเรียนเพลงเดี่ยวกราวใน ในแต่ละสำนักนั้นมีความสอดคล้องกัน ซึ่งจากข้อมูลที่ได้จากการสัมภาษณ์ สิ่งที่เหมือนกันคือ ขัน ผ้าขาว ดอกไม้ ธูปเทียนและประกอบพิธีในวันพฤหัส ซึ่งถือว่าเป็นวันครู แต่อาจต่างกันในเรื่องของเงินกำนลซึ่งก็ตามแต่คำกล่าวของครู ซึ่งมีความแตกต่างกันคือ 6 บาท 100 บาท 106 บาท บางกรณี ศิษย์อาจพิจารณาเห็นควรว่า ควรเพิ่มเป็นเท่าทวี เพราะค่าเงินนั้นเปลี่ยนไป เช่น จาก 100 บาท เป็น 1,000 บาท ก็เพื่อถวายให้ครูได้นำไปใช้สอยตามแต่จะเห็นสมควร

ฉะนั้น ความสำคัญของเพลงกราวใน ในความคิดเห็นของนักดนตรีไทยถือว่าเป็นที่สุดในการแสดงออกถึงความสามารถ เนื่องจากผู้ที่มีความพร้อมที่จะได้รับการถ่ายทอดนั้นจะต้องมีความสามารถด้านสติปัญญา ด้านทักษะปฏิบัติ และต้องเป็นผู้ที่มีความประพฤติดีจึงจะได้รับการถ่ายทอดจากครูโดยตรง

2.3.2 โอกาสในการบรรเลงเพลงเดี่ยวกราวใน

เมื่อเพลงกราวในเป็นเพลงเดี่ยวที่มีความสำคัญแล้วนั้น โอกาสที่จะบรรเลงเป็นสิ่งที่ นักดนตรีต้องคำนึงถึง และตระหนักว่าการณ์ใดเหมาะ การณ์ใดควร ซึ่งจากการศึกษาเอกสารและการสัมภาษณ์ผู้ทรงคุณวุฒิด้านดนตรีไทยหลายท่านได้ให้ความคิดเห็นไว้ ดังนี้

ครูอุทัย แก้วละเอียด กล่าวถึงโอกาสในการบรรเลงเพลงเดี่ยวกราวใน ว่า

...กราวใน ถือเป็นอาวุธสุดท้าย ที่จะนำมาบรรเลงเมื่อมีการประชันกัน แต่ท่านครูสั่งไว้ว่าอย่า..อย่าเชียวอย่าเอาไปทำร้ายใคร ฝีมือดี แล้วก็ต้องเป็นคนดีด้วย แต่เมื่อก่อนนี้เค้าก็ประชันกันบ่อยเหลือเกิน แต่ครูไม่เคยมีเรื่องมีราวอะไรนะ เพราะเหตุว่าครูเค้าจะดูนะ ครูจะเป็นผู้ที่ดูว่าใครเหมาะสมที่จะต่อเพลงกราวใน
(อุทัย แก้วละเอียด, สัมภาษณ์, 12 ธันวาคม 2552)

บุญยงค์ เกตุคง ได้เล่าถึงการบรรเลงเพลงเดี่ยวเมื่อต้องประชันไว้ในหนังสือหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) มหาดุริยกวีลุ่มเจ้าพระยาแห่งอุษาคเนย์ ไว้ดังนี้

...ทุกปีที่มีการไหว้ครูที่บ้านของท่าน ที่บ้านบาตร ในต้นเดือนสิงหาคม จะเป็นที่ประชุมของนักดนตรีผู้มีฝีมือเอกๆ หลายรุ่นหลายวัยมาร่วมแสดงฝีมือ "บูชาครู" กันมากมาย อาทิ หลวงชาญเชิงระนาด ครูพุ่ม โตสง่า, ครูลาภ (คนระนาดเอก ลิเก วิกเมรุปูน), ครูพักต์(คนระนาดเอก ลิเก คณะครูเจือ), ครูพิมพ์ นักระนาด, ครูเผือด นักระนาด, ครูโองการ(ทองต่อ) กลีบชื่น, ครูชื้น ดุริยประณีต ที่อายุรุ่นราวคราวเดียวกับข้าพเจ้าก็มี คุณประสิทธิ์ ถาวร, คุณสมภพ ขำประเสริฐ , คุณช่อ อากาศโปร่ง, ที่มาจากต่างจังหวัดก็มี คุณแสวง คล้ายทิม, คุณทวี พิณพาทย์เพราะ, คุณวิเชียร สารเดช ที่รุ่นอายุน้อยลงมาอีกหน่อยก็มี คุณศิริ นักดนตรี, คุณอุทัย แก้วละเอียด, ร.ท.เสนาะ หลวงสุนทร, พ.ต.ต.ปน ว่านม่วง, คุณฉลาก โพธิ์สามต้น, คุณสุพจน์ โตสง่า, คุณสุรพงษ์ พิจิตรคุรุการ ซึ่งแม้ว่ายังเล็กอยู่ก็มาร่วมในพิธีไหว้ครูไม่เคยขาด พร้อมกับคุณแม่ คือ คุณครูจันทรา พิจิตรคุรุการ

เพลงที่บรรเลงเป็นเพลงชั้นยอดทั้งนั้น เช่นเพลงทยอยนอก, เชิดจีน และเพลงสำคัญๆ อีกหลายเพลง เริ่มบรรเลงกันตั้งแต่ย่ำค่ำไปถึงย่ำรุ่ง ยิ่งดึกก็ยิ่งมีคนมาฟังมาก ท่านครูฯ ท่านก็นั่งฟัง นั่งยิ้มด้วยความสุขท่ามกลางลูกศิษย์ลูกหาที่ไปชุมนุมกันในวันงานไหว้ครูที่บ้านของท่านอย่างคับคั่ง นับว่าเป็นบรรยากาศ

ที่นักดนตรีไทยทั้งหลายจดจำกันได้ไม่รู้ลืม

เมื่อเริ่มประชันก็จะประชันวงกันจนถึงเที่ยงคืนแล้วต่อจากนั้นก็จะเริ่มประชันกันด้วยเพลงเดี่ยวด้วยเครื่องมือต่างๆ ก็จะเริ่มจากเดี่ยวเล็กๆ เช่น ***นกขมิ้นอาหนู ลาวแพน*** *ไปจนถึงเดี่ยวใหญ่ๆ เช่น* ***กราวใน ทยอยเดี่ยว*** *บางทีประชันกันจนสว่างคาตากันเลยทีเดียว ทุกคนจะตั้งใจบรรเลงถวายมือแด่ครู โดยทั้งสิ้น บางทีบางครั้งมีผิดพลาดบ้าง ท่านครูก็ให้กำลังใจเสมอ ไม่มีการกล่าวโทษ หรือตำหนิติเตียนใดๆ ทั้งสิ้น* (บุญยงค์ เกตุคง, 2547: 150-151)

ดังนั้น โอกาสในการบรรเลงเพลงเดี่ยวกราวใน จากการนำมาเป็นอาวุธเพื่อต่อสู้ให้รู้แพ้รู้ชนะกันในอดีต ระหว่างนักดนตรีแต่ละสำนัก ต่อมาได้บรรเลงเพื่อแสดงฝีมือในงานไหว้ครูประจำปีของสำนักตนเอง ในยุคต่อมาได้มีการส่งเสริมทางด้านดนตรีไทยมากขึ้น จึงมีการแสดงการเดี่ยวเครื่องดนตรีในเพลงเดี่ยวขั้นสูงเพื่อเป็นการเฉลิมฉลองในโอกาสต่างๆ ซึ่งจัดแสดงบนเวทีโดยเฉพาะ ตลอดจนการนำเพลงเดี่ยวขั้นสูงมาบรรเลงเพื่อแสดงระดับฝีมือของนักเรียนในการเข้าวัดระดับความสามารถในการเข้าศึกษาต่อสาขาที่เกี่ยวข้องกับดนตรีไทย ในมหาวิทยาลัยอีกด้วย

2.3.3 ลักษณะของเพลงเดี่ยวกราวในระนาดทุ้ม

ระนาดทุ้มเป็นเครื่องดนตรีที่สามารถบรรเลงเพลงเดี่ยวที่ให้ความรู้สึกสนุกสนานและ แสดงให้เห็นถึงความสามารถของผู้บรรเลงได้เป็นอย่างดี อีกทั้งยังสามารถบรรเลงเพลงเดี่ยวได้ตั้งแต่เพลงเดี่ยวเริ่มต้นไปจนถึงเพลงเดี่ยวที่มีความสำคัญเช่นเพลงกราวใน เป็นต้น จากการศึกษาเอกสารและการสัมภาษณ์ผู้ทรงคุณวุฒิต่างๆ ได้แสดงความคิดเห็นต่อลักษณะเพลงเดี่ยวกราวในระนาดทุ้ม ดังนี้

รองศาสตราจารย์ พิชิต ชัยเสรี กล่าวถึงระนาดทุ้มเมื่อบรรเลงเพลงเดี่ยวกราวใน พร้อมทั้งกล่าวถึงการต่อเพลงเดี่ยวกราวในของท่าน ว่า

...ระนาดทุ้มก็เดี่ยวได้ออกจะคึกคัก โลดโผนโจนทะยานจะว่าไปทุกเครื่องนั่นแหละ แต่ต้องระมัดระวังถึงขนบของแต่ละเครื่อง ส่วนตัวได้ต่อเดี่ยวกราวในระนาดทุ้มกับครูบุญส่ง กาหลง ซึ่งครูบุญส่งต่อมาจากครูเจิม ครูเจิมต่อจาก ครูพุ่มก็ต่อแต่ สามชั้น ไม่มีเถา...(พิชิต ชัยเสรี, สัมภาษณ์, 17 มกราคม 2553)

อาจารย์ นิรันดร์ แจ่มอรุณ กล่าวถึงลักษณะทางเดี่ยวระนาดทุ้มเพลงกราวใน ว่า

...กราวใน ในเรื่องของโครงสร้าง มันมีทำนองเท่านี้ ขึ้นมาแบบนี้ ขึ้นมาในเนื้อพอหมดวรรคโยน พอหมดวรรคมาถึงโยน พอหมดวรรคมาถึงโยน แล้วก็ตีเนื้อจากเนื้อแล้วก็โยน อะไรแบบนี้โครงสร้างเป็นแบบนี้ ของผม สีโยนแล้วไป สี่โยนแล้วไป อันนี้แล้วแต่โครงสร้างของครูที่จะคิด ถามว่าในกราวในความงามอยู่ที่ไหน ก็คือเทคนิคทุกอย่างถูกคิดที่จะให้ออกมาให้ได้เพราะฉะนั้นเนี่ย ระนาด 22 ลูกเนี่ย ต่อให้มี 45 ลูกด้วยคงหมดต้องเอามาให้หมด เพราะว่าเพลงที่เป็นทยอยลูกโยนเนี่ยเป็นอิสระ มันท้าทายว่า จะเอาอะไรอีก หมดแล้วเอะอะไรอีก กวาดก็แล้วเอาอะไรอีก คิดได้ เก่ง ยิ่งคิดดี ยิ่งเก่งเข้าไปอีก

การไล่กราวในเนี่ยเป็นเพลงฝึกที่ดี ไล่กราวใน ประหลาดที่สุดเพราะเวลาไล่ขึ้นกราวในแล้วครูนอนฟังเนี่ย ก็ต้องมีความแม่นยำ ต้องเอาให้ได้ ให้แม่นที่ละโยน ซ้ำอยู่แบบนั้น ไม่แม่นก็ไปข้างหน้าไม่ได้ แม่นแล้วถึงไปอีกโยนเช่น อะ ตั้งเวลา 45 นาทีตีให้จบ เพราะฉะนั้นถ้าทำไม่ได้ ครูเค้าก็ไม่ยอมหรอก เค้าก็จะคิดว่า ไอ้นี่ไม่แม่นนี่ ช่ยนี่ เราก็ไม่กล้าจะไปเพราะฉะนั้นจะได้เรื่องทักษะความแม่นยำ เพราะฉะนั้นใครที่ไล่กราวในไม่ผิดหวัง แล้วกล้าด้วย กล้าที่จะเสี่ยงกับมัน เพราะมันมีบ่อให้เราเห็นด้วย ตีไปตีไปเดี๋ยวได้พัก เดี๋ยวได้พัก นิดนึงก็ยังดี เพลงกราวในมีโครงสร้าง มีเทคนิค มีวิธีฝึก มันมีมิติมีบริบทรอบข้างที่จะต้องมาดูแลกราวในว่าสำคัญอย่างไร (นิรันดร์ แจ่มอรุณ, สัมภาษณ์, 24 กุมภาพันธ์ 2553)

อาจารย์ พิษณุ บุญศรีอนันต์ กล่าวถึงทางเดี่ยวระนาดทุ้ม ว่า

ทุ้มกราวใน จะสั้นกว่าระนาดเอก เพราะว่าส่วนใหญ่เล่นเที่ยวเดียวตรงทำนองที่เป็นเนื้อ แต่โยนก็เหมือนกันกับ หน้าพาทย์ สองชั้น ในโหมโรงเย็น (พิษณุ บุญศรีอนันต์, สัมภาษณ์, 14 มกราคม 2553)

ครูอุทัย แก้วละเอียด กล่าวถึงลักษณะของเพลงเดี่ยวกราวในระนาดทุ้มว่า

..เดี่ยวทุ้มกราวในเนี่ย ยากที่สุดนะ ต่อเพลงนี้แล้วก็ถือว่าสุดแล้ว หมดแล้ว มือมันอยู่ในนั้นหมดเลย ไม่ว่าลูกอะไร อยู่ในกราวในหมดเลย..ครูเค้าก็ต่อให้ไม่กี่คน ทางก็คล้ายกัน แต่ก็ไม่เหมือนกัน ..เราอยู่ที่บ้านเลยได้หลายทางเพราะ

กว่าพวกนั้นจะได้เราได้แล้ว บางคนครั้งหนึ่งได้ไม่กี่ประโยค...ตอนนั้นก็ สังวาล เป้ ขาเค้าเป้ พิการ เป็นคนทุ้มที่บ้านนั่นแหละ บ้านท่านครู ท่านครูก็ต่อให้ แต่ต่อช้า จำช้า เราจำได้หมดแล้ว แกยังไม่ได้เลย ทางครูเพราะนะ มาฟังตอนนี้เนี่ยเพราะที่สุดเลย ทางที่ครูเค้าต่อให้พี่ภพ สมภพ ขำประเสริฐอีกทาง ทางนั้นแปลกแล้วอีกทางก็ทางครูสาลี่ อันนี้เค้าต่อให้โดยตรงเลย เค้าเคยมาอยู่ที่บ้านที่อัมพวาน่ะ มาอยู่มาอะไร เราก็ได้เพลงจากเค้ามาเยอะ แล้วกราวในทุ้มนี่ก็เหมือนกัน เค้าต่อให้ (อุทัย แก้วละเอียด, สัมภาษณ์, 21 ธันวาคม 2552)

ระนาดทุ้มเป็นเครื่องดนตรีที่สามารถบรรเลงเพลงเดี่ยวกราวใน สามชั้น ได้เป็นอย่างดี เนื่องจากเป็นเครื่องดนตรีที่มีกลวิธีการบรรเลง โลดโผน คึกคัก สนุกสนาน ผู้ที่บรรเลงจะต้องมีความสามารถในระดับสูง ตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบัน มีศิลปินหลายท่านที่มีฝีมือในการบรรเลงเดี่ยวระนาดทุ้ม

ทางเดี่ยวกราวใน สามชั้น ที่คุณครูอุทัย แก้วละเอียด ได้รับการถ่ายทอดไว้นั้น มีหลายทางด้วยกัน ไม่ว่าจะเป็นการได้รับการถ่ายทอดโดยตรงจากครูสาลี่ มาลัยมาลย์ หรือทางที่จดจำในขณะที่ท่านครูหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) ถ่ายทอดทางเดี่ยวให้กับนักดนตรีระนาดทุ้มคนอื่นอยู่ ไม่ว่าจะเป็น ทางที่ท่านครูถ่ายทอดให้ นักระนาดทุ้มที่ชื่อ สังวาล ซึ่งเป็นคนทุ้ม ของบ้านศิลปบรรเลง และทางที่ท่านครูหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) ถ่ายทอดให้ ครูสมภพ ขำประเสริฐ

คุณครูอุทัย แก้วละเอียด ในวัยสามสิบกว่า เลือกที่จะนำทางเดี่ยวที่ได้รับการถ่ายทอดจากครูสาลี่ มาลัยมาลย์ ในการแสดงเดี่ยวระนาดทุ้ม หลายครั้ง อีกทั้งครูอุทัย แก้วละเอียด ยังเพิ่มท่วงทำนองที่ทำให้ ผู้ชมเกิดความตื่นเต้น เร้าใจ เข้าไปในบางประโยคอีกด้วย และในแต่ละครั้งที่บรรเลงก็ได้รับการชื่นชมในความสามารถ ทุกครั้ง จนได้รับฉายาว่า “ทัยทุ้ม”

ดังนั้น ผู้วิจัย จึงเลือกทางเดี่ยวระนาดทุ้มเพลงกราวใน สามชั้น ที่คุณครูอุทัย แก้วละเอียด บรรเลงแล้วทำให้ผู้ชมผู้ฟัง ประจักษ์แก่ฝีมือ มาทำการศึกษาวิเคราะห์

2.3.4 ประวัติทางเดี่ยวระนาดทุ้ม เพลงกราวใน

ทางเดี่ยวระนาดทุ้มเพลงกราวใน สามชั้น ที่ผู้วิจัยนำมาศึกษานั้น เป็นทางเดี่ยวที่คุณครูอุทัย แก้วละเอียด ได้รับการถ่ายทอดมาจาก ครูสาลี่ มาลัยมาลย์ โดยตรงเมื่อจะต้องรับหน้าที่เป็นผู้บรรเลงระนาดทุ้มในวงมาลัยมาลย์ในการประชันกับ วงดุริยประณีต ณ สังคีตศาลา พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ และจากการประชัน ครั้งนั้น ทำให้ คุณครูอุทัย แก้วละเอียด มีชื่อเสียง

ในการบรรเลงระนาดทุ้มเป็นอย่างมาก ทั้งนี้คุณครูอุทัย แก้วละเอียดได้กล่าวถึง ความเป็นมาในการต่อเพลงเดี่ยวกับครูสาลี่ มาลัยมาลย์ พร้อมทั้งกล่าวถึงประวัติทางเดี่ยวนี้ ว่า

> *...เดี่ยวทุ้ม ทางนี้ ครูสาลี่ มาลัยมาลย์ เค้าต่อให้ครูโดยตรงเลย เป็นทางจางวางทั่ว พาทยโกศล ต่อเพื่อไปประชันกับวงดุริยประณีต ตอนนั้นคงไม่มีคนตีทุ้มเลยมาขอให้ไปตี จำได้เลยมาบอกว่า "ทัย..ไปตีให้ลุงหน่อยเหอะวะ" เราก็แหม..แต่ก่อนแกก็เคยช่วย เคยอยู่ที่บ้านก็เลย ไปก็ไป แกก็บอกว่าจะมีประชันเดี่ยวรอบวง กราวในเลย แกก็เรียกเราไปต่อ ต่อทุ้มทางนี้นี่แหละเอาเลย เรา พี่ๆ เค้าก็ยุด้วย พี่ยงค์ พี่ยัง เราก็เลยต่อกราวในทุ้ม ก็ต่อกับลุงลี่นั่นแหละ ตอนนั้นไปต่อที่บ้านพระโขนง โห...ทางแก..โลดโผนโจนทะยาน ตอนนั้นชอบซะด้วยซิ สมัยยังหนุ่ม ต่อมา ใครขอให้ตีก็ตีแต่ทางตาลี่ เหตุที่ว่าต่อมากับโดยตรงแล้วมันโลดโผน บางทีนะเราก็ใส่อะไรของเราเองไปด้วย เรารู้นี่พอเค้าตีมา ลูกนั้นลูกนี้ เราจะแก้ด้วยลูกไหน มันสนุกตรงนี้แหละ การที่เราได้หลายทางมันก็ดีนะ ทางที่ครูหลวงประดิษฐฯต่อให้พี่ภพ เราก็ได้นะ ตอนที่ไปต่อที่บ้านลุงลี่ ตอนนั้น เหนาะเค้าเป่าปี่ นั่นแหละ ลุงลี่แกก็ต่อให้เหมือนกัน ทางจางวางทั่วหมดเลย ตอนแรกนึกว่า วันเดียวจบ อู๊ยย ยาก ต่อกันถึง 3 วันเลยทีเดียว คิดว่านอกจากครูได้ไว้แล้ว ที่ปทุมฯ ก็ไม่รู้เหมือนกันนะ แต่ก่อนหน้าครูไม่มีแน่ ไม่งั้นแกคงไม่มาขอให้เราไปช่วย หลังจากนั้นก็มีรุ่นหลังๆมาขอต่อ แต่เราก็ยังไม่ได้ให้ใคร ก็มีน้องชายได้ไป แล้วก็เนี้ยะ ศิลปชัย*
> (อุทัย แก้วละเอียด, สัมภาษณ์, 30 ธันวาคม 2552)

2.4 ประวัติคุณครูอุทัย แก้วละเอียด

ครูอุทัย แก้วละเอียด เกิดเมื่อวันที่ 23 กรกฎาคม 2475 เดิมอยู่ที่อำเภออัมพวา จังหวัดสมุทรสงคราม เป็นบุตรของนายถึก และนางละออ แก้วละเอียด มีพี่น้องร่วมบิดามารดาซึ่งสามารถเล่นดนตรีไทยได้ทั้งหมด 6 คน คือ

1.	นายอุทัย แก้วละเอียด	ระนาดเอก
2.	นายสมัคร แก้วละเอียด	ฆ้องวงใหญ่
3.	นางปราณี (ไม่สามารถสืบค้นนามสกุลได้)	นักร้อง
4.	นางสุภาพ (ไม่สามารถสืบค้นนามสกุลได้)	นักร้อง
5.	นายสมาน แก้วละเอียด	ระนาดเอกและระนาดทุ้ม
6.	นายประจวบ แก้วละเอียด	ระนาดเอกและระนาดทุ้ม

ครูอุทัย แก้วละเอียด สมรสครั้งแรกมีบุตร 3 คน คือ นางพิมพร ชัยจิตร์สกุล ผู้อำนวยการศูนย์วัฒนธรรม แผนกการเงิน นางไพลิน อาจารย์โรงเรียนราชินีบน และนายอุทิศ แก้วละเอียด วิศวกรตามลำดับ ต่อมาได้สมรสครั้งที่ 2 และต่อมาได้จดทะเบียนหย่า หลังจากนั้นได้สมรสกับอาจารย์อัจฉรา แก้วละเอียด ไม่มีบุตร

ในการศึกษาระบบสามัญครูได้เข้าเรียนที่โรงเรียนอัมพวันจังหวัดสมุทรสงคราม จนสำเร็จการศึกษาระดับประถมศึกษาปีที่ 4

ในการศึกษาทางด้านดนตรีนั้นครูเริ่มเรียน ปี่พาทย์กับปู่ปาน นิลวงศ์ ครูปี่พาทย์ที่อยู่ในละแวก บ้านโดยที่ทางบ้านครูไม่ทราบ ต่อมาทางบ้านทราบว่าไปเรียนปี่พาทย์ ปู่ยาซึ่งเป็นปู่แท้ๆจึงเริ่มสอนดนตรีให้อย่างจริงจังเพราะปู่ยาก็เป็นคนระนาดอยู่แล้ว และย่าของครูเป็นแม่เพลง ครูได้เรียนปี่พาทย์จนได้เป็นคนระนาดประจำวงปี่พาทย์ มีทั้งบรรเลงปี่พาทย์ประจำงานต่างๆ และบรรเลงประกอบละครชาตรี

ครูอุทัย ได้เข้ามาเป็นลูกศิษย์ ท่านครูหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) ด้วยอายุเพียง 9 ขวบเท่านั้น ขณะนั้นครูอุทัยไปตีระนาดเอกประกอบละครชาตรีที่งานโกนจุกลูกของครูพริ้ม นักปี่ ซึ่งท่านครูหลวงประดิษฐไพเราะฯ ไปร่วมงานพอดีจึงเห็นครูอุทัย ตีระนาด และได้ชวนไปอยู่ด้วยกัน

ในการสอนของท่านครูหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) นั้นก็เริ่มสอนตั้งแต่จับไม้ให้ตีฉาก เป็นเดือนจากนั้นจึงเริ่มไล่เพลง

ในช่วงเวลาที่ท่านครูหลวงประดิษฐไพเราะฯ จะสอนระนาดให้ครูอุทัยนั้น จะทำการสอนตลอดเวลา เริ่มตั้งแต่เช้ามืดเริ่มไล่ระนาด โดยจุดธูปปักไว้ 1 ดอก พอธูปหมดดอกก็หยุดไล่ระนาด จากนั้นก็ทำธุระส่วนตัว แล้วจึงเริ่มต่อเพลงไปเรื่อยๆ จนเที่ยงจึงหยุดพักรับประทานอาหาร และเรียนต่อจนถึงเย็นก็แยกย้ายไปทำภารกิจส่วนตัวของตัวเอง ใครมีหน้าอะไรก็ทำไป ส่วนตัวครูช่วงเย็น ๆ มืด ๆ ท่านครูฯ ก็มักจะเรียกไปนวดให้ พร้อมกับต่อร้อง (ฝึกขับร้องเพลงไทย)ให้ ในบ้างครั้งก็ต่อเพลงเดี่ยวให้เรื่อยๆเหมือนสอนเพิ่มให้เป็นพิเศษ

เมื่อมีงานบรรเลงท่านครูหลวงประดิษฐไพเราะมักให้ครูอุทัยเป็นคนระนาดเอก ซึ่งจะไม่ให้ใครตีเลย

ครูอุทัย แก้วละเอียด บวชพระเมื่ออายุครบบวชพอดี โดยท่านครูหลวงประดิษฐไพเราะฯ เป็นผู้บวชให้ ครูอุทัย แก้วละเอียด บวชที่วัดที่อัมพวา ระยะเวลา 1 พรรษา ได้รับฉายาขณะบวชพระว่า ทิวากาโร ท่านครูหลวงประดิษฐไพเราะ(ศร ศิลปบรรเลง) และศิษย์ในสำนักเดียวกันต่างก็นำวงดนตรีไปบรรเลงในงานบวช

เมื่อครูอุทัย แก้วละเอียด ลาสิขาออกมาแล้วได้ไปตั้งวงปี่พาทย์ของตนเองที่บ้านอัมพวา ท่านครูหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) ได้ตั้งชื่อวงให้ว่า **วงไทยบรรเลง** หลังจากนั้น 1 ปีกว่าๆ ท่านครูหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) จึงได้เสียชีวิต ครูอุทัย แก้วละเอียด

เป็นผู้มีน้ำใจโอบอ้อมอารีย์ ทำให้มีลูกศิษย์มาก มีความตั้งใจ และมุ่งมั่นถ่ายทอดความรู้ ให้กับลูกศิษย์ซึ่งเป็นเด็กแถวละแวกบ้านทั้งใกล้และไกล ทุกคนจะมาอยู่รวมกันฝึกซ้อมเพลง และต่อเพลง นักดนตรีคนใดมีฝีมือเก่งกาจออกงานแสดงได้ ก็จะให้ออกงานแสดง อีกทั้งในการจ่ายเงินค่าจ้างให้นักดนตรีในวงครูอุทัยก็จะจ่ายมาก บางครั้งทำให้พ่อของครูอุทัย บ่นเอาบ้างเหมือนกันด้วยเหตุที่มีลูกศิษย์หลายคนมาอยู่ที่บ้าน จึงทำให้ทางครอบครัวของครูไม่สามารถจะให้การดูแลได้อย่างทั่วถึง ครูอุทัยจึงได้พาลูกศิษย์ไปอยู่กับคณะลิเก

คุณครูอุทัย แก้วละเอียด ได้ติดตามรับใช้ท่านครูหลวงประดิษฐ์ไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) ไปทุกหนทุกแห่ง โดยให้เป็นนักดนตรีประจำวง ด้วยฝีมือที่จัดจ้าน และมีปฏิภาณไหวพริบแม้กระทั่งการร้องเพลงก็สามารถพลิกแพลงได้ดีเป็นที่พอใจของท่านครูหลวงประดิษฐ์ไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) จนได้เอ่ยคำพูดออกมาว่า ทัยเป็นคนฉลาดดี เอาไปไหน ไม่อายใคร มีความขยันมีนิสัยเรียบร้อยเป็นคนไม่เจ้าชู้ ไม่เหมือนลูกศิษย์ทั่วไป ด้วยลักษณะพิเศษเฉพาะตน ด้วยความเป็นผู้สุภาพเรียบร้อยท่านครูหลวงประดิษฐ์ไพเราะ จึงมีความไว้วางใจมอบหมายให้คุณครูอุทัย แก้วละเอียด รับหน้าที่ดูแลพวกละคร ซึ่งในขณะนั้นการละครเป็นที่นิยม การแสดงละครตะวันตกเข้ามาเฟื่องฟูในยุคนั้นท่านครูหลวงประดิษฐ์ไพเราะ(ศร ศิลปบรรเลง) ได้ตั้งโรงละครขึ้นในบ้านชื่อ ผกาวลี โดยให้นางลัดดา สถาปนนท์ เป็นผู้ควบคุมการแสดง ส่วนด้านดนตรีไทยให้ คุณครูอุทัย แก้วละเอียด ควบคุม โดยมีการบรรเลงเพลงไทยผสมผสานกับเครื่องดนตรีสากล อาจารย์ประสิทธิ์ ศิลปบรรเลง ซึ่งเป็นบุตรชายของท่านครูหลวงประดิษฐ์ไพเราะ ควบคุมเอง ได้ร่วมงานกับทายาทของคุณครูหลายท่าน โดยทำหน้าที่บรรเลงระนาดเอกให้กับคณะนาฏศิลป์ผกาวลีมาโดยตลอด

เมื่อมีการประชันฝีมือจะส่งวงดนตรีไทยบรรเลงเข้าประชัน ในปัจจุบันวงไทยบรรเลงเป็นวงดนตรีไทยที่มีชื่อเสียงที่สุดวงหนึ่งของจังหวัดสมุทรสงคราม ได้รับรางวัลชนะเลิศจากการส่งวงประชันหลายครั้ง เยาวชนจากวงไทยบรรเลงจะได้รับการคัดเลือกเป็นยุวชนในพระบรมราชูปถัมภ์ของมูลนิธิราชานุสรณ์ พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย หลังจากที่วงไทยบรรเลงเป็นปึกแผ่นแล้ว คุณครูอุทัย แก้วละเอียด ได้มอบหมายให้นายสมัคร แก้วละเอียด น้องชายเป็นผู้ควบคุมดูแลวง

การแสดงในประเทศไทยและการออกเดินทางเผยแพร่ศิลปวัฒนธรรมในต่างประเทศ นอกจากนี้ ยังได้บรรเลงระนาด ในรายการ “ดร.อุทิศแนะดนตรีไทย” ออกเผยแพร่ความรู้แก่สาธารณชนมาเป็นเวลากว่า 30 ปี และบรรเลงปี่พาทย์ไว้กับงานบันทึกเสียงเพลงไทยอีกเป็นจำนวนมาก ทั้งเพลงโบราณ เพลงชุดความรู้สายวิชาหลวงประดิษฐ์ไพเราะ และเพลงที่ศาสตราจารย์ ดร.อุทิศ นาคสวัสดิ์ ได้ประพันธ์ขึ้นใหม่

ปี 2503 มีประกาศรับสมัครสอบบรรจุข้าราชการครูดนตรีไทย ที่วัดมกุฏกษัตริยาราม กรุงเทพมหานคร คุณหญิงชิ้น ศิลปบรรเลง และอาจารย์บรรเลง สาคริก (ศิลปบรรเลง) ชักชวนให้ครูอุทัย แก้วละเอียด เข้ามาสอบบรรจุเข้ารับราชการครูในฐานะข้าราชการประจำ

ในขณะปฏิบัติราชการตั้งใจฝึกซ้อมอุทิศเวลาความสุขส่วนตัว ฝึกฝนทักษะศิลปะดนตรีไทยให้นักเรียน นักเรียนที่มีความสนใจฝึกซ้อมจะส่งวงดนตรีเข้าประชันฝีมือ ในงานศิลปหัตถกรรมนักเรียน โดยมีกระทรวงศึกษาธิการ เป็นผู้จัด ผลงานของนักเรียน ได้รับรางวัลชนะเลิศ 5 ปีติดกัน ผู้ตัดสินในขณะนั้นมีอาจารย์มนตรี ตราโมท ดร.อุทิศ นาคสวัสดิ์ คุณหญิงชิ้น ศิลปบรรเลง ฯลฯ ด้วยความที่เป็นผู้มีความเคารพ และกตัญญูต่อท่านครูหลวงประดิษฐ์ไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) ครูอุทัย แก้วละเอียด จึงดำเนินรอยตามที่ท่านครูฯมุ่งหวัง ตั้งใจมุ่งมั่นจะถ่ายทอดวิชาความรู้ในด้านศิลปะดนตรีไทยให้กับเยาวชน และคนที่มีความสนใจ หลังจากปฏิบัติงานประจำเสร็จสิ้นแล้ว ในช่วงเย็น ครูอุทัย แก้วละเอียด จะไปสอนดนตรีไทยให้กับคนที่มีความสนใจด้านดนตรีไทย ที่คุรุสภา

ปี 2510 อาจารย์บรรเลง ศิลปบรรเลง บุตรีของคุณครูหลวงประดิษฐ์ไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) ได้เชิญให้ครูอุทัย แก้วละเอียด ไปสอนนักศึกษา วิทยาลัยครูสวนสุนันทา สาขาเอกดนตรี ในช่วงเวลา 16.00 – 18.00 น.

จากนั้น ในปีพ.ศ.2513 ครูอุทัย แก้วละเอียด ได้ลาออกจากราชการ เพื่อเดินทางไปเผยแพร่วัฒนธรรมไทยในต่างประเทศหลายประเทศ ได้แก่

ปี 2513 คุณหญิงชิ้น ศิลปบรรเลง ได้คัดเลือกผู้ที่มีความสามารถในเชิงศิลปะดนตรีไทยเพื่อไปเผยแพร่ศิลปะดนตรีไทย ครูอุทัย แก้วละเอียด เป็นผู้หนึ่งที่ได้รับการคัดเลือก จึงต้องลาออกจากราชการประจำ ร่วมเดินทางไปเผยแพร่ศิลปะดนตรีไทยเป็นเวลา 9 เดือน ที่ประเทศสหรัฐอเมริกา อาร์เจนตินา แคนาดา เม็กซิโก ปานามา ชิลี บราซิล

ปี 2513 ได้รับเชิญจากสถานทูตไทยประจำประเทศอังกฤษให้ไปเผยแพร่ศิลปวัฒนธรรมด้านดนตรีไทยที่ประเทศอังกฤษ

ปี 2514 ได้รับเชิญจากคณบดี อักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ให้ทำหน้าที่เป็นอาจารย์สอนศิลปวัฒนธรรมด้านดนตรีไทย

ปี 2521 ได้รับเชิญจากคณบดี คณะครุศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ให้ทำหน้าที่อาจารย์สอนศิลปวัฒนธรรมด้านดนตรีไทย และได้รับเชิญจากอาจารย์ชวน อยู่สุวรรณ หัวหน้าภาคคณะวิทยาศาสตร์ วิทยาลัยครูจันทรเกษม ให้ทำหน้าที่อาจารย์พิเศษสอนศิลปวัฒนธรรมด้านดนตรีให้นักศึกษาชมรมดนตรีไทย

ปี 2522 ได้รับเชิญเป็นประธานตัดสินดนตรีไทย ระดับฝีมืออาชีพชิงถ้วยพระราชทานสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี ในงานประกวดดนตรีไทยประจำจังหวัดพระนครศรีอยุธยา

ปี 2527 ได้รับเชิญเข้าร่วมเผยแพร่วัฒนธรรม ณ ประเทศสเปน โดยนำคณะไทยบรรเลงไปตามคำเชิญของคนไทยในสเปน เป็นระยะเวลา 1 ปี

ปี 2534 ได้รับเชิญเข้าร่วมเผยแพร่วัฒนธรรม ณ ประเทศสวิสเซอร์แลนด์ ออสเตรีย เยอรมัน อาร์เจนติน่า อุรุกวัย เปรู ชิลี โคลัมเบีย ไปกับคณะครุศาสตร์จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ตามคำเชิญของสถานทูตไทยประจำประเทศสวิสเซอร์แลนด์

ปี 2544 ได้รับเชิญเข้าร่วมแสดงศิลปะดนตรีไทย 120 ปี หลวงประดิษฐ์ไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) ณ โรงละครแห่งชาติ

ปี 2548 ได้รับเชิญเข้าร่วมเป็นกรรมการตัดสินการเดี่ยวระนาดในงานรวมฝีมือนักดนตรีไทย จังหวัดสมุทรปราการ

นอกจาก ครูอุทัย แก้วละเอียด เคยรับราชการแล้ว เมื่อลาออกจากราชการก็ยังเป็นอาจารย์พิเศษอีกหลายที่ ดังนี้

1. คุรุสภา
2. วัดปากน้ำ
3. วัดประยูรวงศาวาส
4. วัดพลับพลาไชย
5. วัดเจ้ามูล
6. โรงเรียนพญาไท
7. โรงเรียนเทพศิรินทร์
8. โรงเรียนศรีสังวาล
9. โรงเรียนพัฒนศิลป์การดนตรีและละคร
10. สถาบันราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา
11. สถาบันราชภัฏสวนสุนันทา
12. สถาบันราชภัฏจันทรเกษม
13. ชมรมดนตรีไทยมหาวิทยาลัยมหิดล
14. ราชตฤณมัยสมาคม
15. คณะแพทย์ศาสตร์และคณะพยาบาลศาสตร์ ศิริราช
16. คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
17. คณะครุศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

จากการที่ ครูอุทัย แก้วละเอียด เป็นทั้งครูดนตรีไทย และนักดนตรีไทย ซึ่งถือได้ว่าครูเป็นคนระนาดเอก ของสำนักท่านครูหลวงประดิษฐ์ไพเราะ ในแต่ละช่วงชีวิตของครูอุทัย แก้วละเอียด ได้บรรเลงระนาดเป็นจำนวนครั้งที่ยากต่อการนับ และการจดจำ แต่ในช่วงเวลาที่ครูประทับใจ และ

มั่นใจในฝีมือตนเองมากที่สุดคือ ในช่วงเวลาหลังจากการลาสิกขา และในวัย 30 - 40 ปี ครูก็บรรเลงระนาดเอกน้อยลง ส่วนใหญ่บรรเลงแต่ระนาดทุ้ม

ครูอุทัย แก้วละเอียด ได้เรียนการแต่งเพลงมาจากท่านครูหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) โดยครูอุทัย ได้ประพันธ์เพลงไว้หลายเพลง เช่น

- เพลงโหมโรง ได้แก่

โหมโรงมัธยมศึกษา ประพันธ์ขึ้นเพื่อใช้ในงานดนตรีไทยมัธยมศึกษา ซึ่งเป็นโหมโรงที่บรรเลงหน้าพระที่นั่งสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี ก่อนจะเริ่มการแสดงเป็นประจำทุกปีจนถึงปัจจุบันท่วงทำนองเพลงมีความอ่อนหวานและความโลดโผนเปรียบเสมือน นิสัยของเด็กในวัยมัธยม ซึ่งจะมีทั้งความเรียบร้อย และซุกซน

โหมโรงจันทรเกษม ประพันธ์ขึ้นเพื่อใช้เป็นโหมโรงประจำวงดนตรีของวิทยาลัยครูจันทรเกษม ในขณะนั้น โดยในโหมโรงจะเริ่มจากการบูชาพระพุทธเจ้าแล้วต่อด้วยตระเชิญเพื่อเป็นการเชิญครูมาประทับที่เครื่องดนตรี

โหมโรงกล่อมนารี ขณะที่สอนดนตรีมองดูเด็ก ๆ ที่มีความตั้งใจ ขยันอดทนต่อการฝึกซ้อมดนตรี จึงคิดว่าเด็กเหล่านี้เป็นเทพเทวามานั่งเรียน จึงเกิดแรงบันดาลใจ แต่งเพลงกล่อมนารี

โหมโรงอัสสัมชัญ สถาบันการศึกษากลุ่มคริสตจักร ได้เรียนเชิญให้แต่งเพลงประจำสถาบัน เพื่อใช้ในการบรรเลงก่อนจะเริ่มการแสดง

โหมโรงเทพศิรินทร์ ได้แต่งขยายขึ้นจากเพลงตระเทวาประสิทธิ์ ซึ่งเป็นเพลงหน้าพาทย์ใช้บรรเลงในพิธีไหว้ครู สำหรับอัญเชิญเทพเจ้าและสิ่งศักดิ์สิทธิ์ทั้งหลาย โดยขยายขึ้นเป็นเพลงอัตราจังหวะสามชั้น ดัดแปลงทำนองเป็น 4 ท่อน (จากเดิม 2 ท่อน) ทำนองเพลงท่อนที่1 และ2 ในท่อนที่3นั้นมีสำเนียงฝรั่งเนื่องจากโรงเรียนเทพศิรินทร์มีความผูกพันกับชาวต่างชาติซึ่งเคยมาดำรงตำแหน่งผู้บริหารและครูผู้สอนอยู่หลายท่าน

เพลงโหมโรงเทพศิรินทร์นี้บรรเลงครั้งแรกในพิธีเปิดพระบรมราชานุสาวรีย์สมเด็จพระเทพศิรินทรา บรมราชชนนีในรัชกาลที่ 5

โหมโรงอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ขณะนั้นคณะอักษรศาสตร์เปิดสอนภาษาต่างประเทศ หลายภาษา จึงได้แต่งเพลงโหมโรงออกภาษาต่าง ๆ 6 ภาษา ไทย ลาว เขมร แขก จีน ฝรั่ง สมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี ทรงร่วมบรรเลงเพลงโหมโรงอักษรศาสตร์ และทรงบรรเลงเพลงบุหลันลอยเลื่อน ในงานพระราชพิธีกาญจนาภิเษกพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว ทรงครองราชย์ครบ 50 ปี คุณครูอุทัย แก้วละเอียด ได้รับใช้ใต้เบื้องยุคลบาท สมเด็จพระเทพรัตนราชสุดา ฯ สยามบรมราชกุมารี อย่างใกล้ชิด เป็นเวลา 4 ปี ทรงมีพระเมตตาทรงรับสั่งให้คุณครูอุทัย แก้วละเอียด ไปพักอาศัยในวังปลายเนิน คุณครูอุทัย แก้วละเอียด เกิด

ความปลื้มปีติอย่างมาก คิดว่าเป็นการไม่บังควร และไม่เหมาะสม สำนึกในพระเมตตากรุณาธิคุณของพระองค์อยู่เสมอ

- เพลงเถา ได้แก่

เพลงอุศเรน เถา ประพันธ์ขึ้นเป็นเพลงเถา เมื่อปลายปี 2511 จากเพลงของเดิมสองชั้น ซึ่งมาทราบกันภายหลังเมื่อเป็นเพลงเถาออกมาแล้วซึ่งทำนองเพลงสองชั้นนี้ครูนำมาจากเพลงมาร์ชของราชนาวีอังกฤษ

เพลงเทพทอง เถา ประพันธ์ขึ้นเมื่อต้นปี 2515 จากเพลงชั้นเดียวของเดิมคือเพลงเทพทอง(สุโขทัย) สำหรับบทร้องได้จากบทไหว้ครูดนตรีไทยซึ่งเป็นของโบราณ บรรเลงครั้งแรกที่มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์ เนื่องในการไปร่วมงานไหว้ครูดนตรีไทยปี 2515

เพลงดอกไม้เหนือ เถา ขณะที่นั่งรถไฟจากกรุงเทพมหานคร ไปแสดงดนตรีไทยที่จังหวัดอ่างทอง เห็นหญิงสาวชายหนุ่มกำลังยืนพลอดรักกัน จึงนำเพลง 2 ชั้น ของเดิมในตับลาวเจริญศรี มาแต่งเป็นเพลงเถา เมื่อปี 2517 สำหรับเนื้อร้อง อาจารย์ชวน อยู่สุวรรณ เป็นผู้ประพันธ์นำออกบรรเลงครั้งแรก ณ โรงละครแห่งชาติ

เพลงสุดคะนึง เถา

เพลงจีนอัมพวา

- เพลงอื่นๆ ได้แก่

เพลงจีนแดง พ.ศ. 2511 ลัทธิคอมมิวนิสต์มีอิทธิพลแพร่ขยายเข้ามาในประเทศไทยมีผู้ก่อการร้ายมากมายจึงเกิดแรงบันดาลใจให้แต่งเพลงนี้ขึ้นมา ซึ่งมีท่วงทำนองดุดัน เพื่อให้คนไทยรู้ถึงอันตรายจากลัทธิคอมมิวนิสต์ และให้คนไทยเกิดความรักชาติ

เพลงสุดอาลัย สองชั้น และชั้นเดียว

เพลงกระต่ายเลียบเขา ขณะเดินทางไปงานที่วัดลานบุญ เขตลาดกระบัง กรุงเทพฯ ได้ยินเสียงบรรเลงเพลงกระต่ายเต้น จากนักดนตรี เป็นเพลงมอญ 2 ชั้น ได้แต่งทางเพลงแก้เป็นทำนองคล้ายกันแต่จังหวะเดียวกัน ชื่อเพลงกระต่ายเลียบเขา

เพลงมอญจำจาก สองชั้น

หางเครื่องเพลงเทพบรรทม ภิรมย์สุรางค์ ช้างประสานงา ทยอยเขมร

นอกจากเพลงที่กล่าวมานี้ ครูอุทัย แก้วละเอียด ยังได้ประพันธ์เกริ่น(INTRO) สำหรับเพลงไทยลูกทุ่ง และลูกกรุง ให้กับศิลปินชื่อดังหลายท่าน ทั้งท่านที่ได้อ้างถึงและมิได้อ้างถึง

เกียรติคุณที่ได้รับ

- ได้รับปริญญาครุศาสตรบัณฑิตกิตติมศักดิ์จากสถาบันราชภัฏจันทรเกษม เมื่อปี 2532
- ได้รับโล่ครูดีเด่นจากจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

- ได้รับเข็มพระราชรางวัล ผู้มีความรู้ เชี่ยวชาญด้านดนตรีไทยในการแต่งเพลงโหมโรงเทพศิรินทร์ จากสมเด็จพระบรมโอรสาธิราช สยามมกุฎราชกุมาร
- ได้รับรางวัลเพชรสยาม สาขาดนตรีไทย จากมหาวิทยาลัยราชภัฏจันทร์เกษม
- ได้รับยกย่องเชิดชูเกียรติเป็นผู้มีผลงานดีเด่นทางด้านวัฒนธรรม สาขาศิลปะการแสดง (ดนตรีไทย) จากสำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ
- ได้รับการยกย่องเชิดชูเกียรติเป็นศิลปินแห่งชาติสาขาศิลปะการแสดง (ดนตรีไทย) พุทธศักราช 2552

ผลงานด้านวิชาการและเผยแพร่เกี่ยวกับดนตรีไทย

- ได้รับการแต่งตั้งเป็นผู้ทรงคุณวุฒิ เชี่ยวชาญด้านดนตรีไทย ร่วมร่างหลักสูตรการศึกษาระดับปริญญาตรี สังกัดกระทรวงศึกษาธิการ
- ได้รับเชิญเป็นประธานกรรมการการตัดสินการขับร้อง และบรรเลงเพลงดนตรีไทย วงดุริยางค์ไทยเยาวชนแห่งชาติจัดโดยสำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ กระทรวงศึกษาธิการ
- ได้รับคัดเลือกเป็นผู้อ่านโองการไหว้ครูประจำปี ของมูลนิธิครูหลวงประดิษฐ์ไพเราะ พ.ศ. 2544 – ปัจจุบัน
- ได้รับเชิญเป็นวิทยากรสาธิต การบรรเลงดนตรีไทย (ระนาดทุ้ม) ที่ศูนย์สังคีตธนาคารกรุงเทพ (เฉพาะผู้มีความเชี่ยวชาญด้านระนาดทุ้มที่มีอยู่ในประเทศไทย)
- ได้รับเชิญเป็นวิทยากรสาธิตการบรรเลงดนตรีไทย ในฐานะผู้มีความเชี่ยวชาญอาวุโส (วงดนตรีพันปี) จัดโดยมหาวิทยาลัยมหิดล บรรเลงในงานครบรอบ 48 พรรษา สมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี
- ได้รับเชิญเป็นกรรมการที่ปรึกษามูลนิธิหลวงประดิษฐ์ไพเราะ
- ได้รับเชิญเป็นกรรมการที่ปรึกษาด้านดนตรีไทย มหาวิทยาลัยมหิดล
- ได้รับเชิญเป็นกรรมการที่ปรึกษา มหาวิทยาลัยราชภัฏจันทรเกษม
- ได้รับการแต่งตั้งเป็นอนุกรรมการจัดทำเกณฑ์มาตรฐานดนตรีไทยของ ทบวงมหาวิทยาลัย
- ได้รับเชิญเป็นกรรมการประกวดดนตรีไทย ของมูลนิธิหลวงประดิษฐ์ไพเราะ (รางวัลศรทอง)
- ได้รับเชิญเป็นวิทยากรบรรยายเรื่อง “การพัฒนาวิชาดนตรีไทยเกณฑ์มาตรฐานวิชาชีพดนตรีไทย” จัดโดยทบวงมหาวิทยาลัย
- ได้รับการแต่งตั้งเป็นประธานกรรมการตัดสิน การประกวดเดี่ยวระนาดเอก จัดโดยสำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ

ผู้อ่านโองการไหว้ครูดนตรีไทย

ครูอุทัย แก้วละเอียด ได้รับมอบให้เป็นผู้อ่านโองการไหว้ครูจากคุณหญิงชิ้น ศิลปบรรเลง โดยทำหน้าที่เป็นผู้อ่านโองการในพิธีไหว้ครูของมูลนิธิหลวงประดิษฐไพเราะตั้งแต่ปี 2544 จนถึงปัจจุบัน รวมทั้งเป็นพิธีกรอ่านโองการไหว้ครูในสถาบันการศึกษาต่างๆเช่น มหาวิทยาลัยราชภัฏสวนสุนันทา คณะอักษรศาสตร์จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย โรงเรียนเซนต์คาเบียล เป็นต้น

ผู้ที่ได้รับการถ่ายทอด

ครูอุทัย แก้วละเอียด ได้มอบให้ อาจารย์ประชา สามเสน และอาจารย์ศิลปชัย เจริญ เป็นผู้อ่านโองการไหว้ครู ในวันที่ 6 สิงหาคม 2552 เพื่อสืบสายต่อไปภายหน้า

ประวัติครูสาลี่ มาลัยมาลย์

เกิด เมื่อปี พ.ศ. 2447 ที่ตำบลบางช้าง อำเภออัมพวา จังหวัดสมุทรสงคราม เป็นบุตรของนายชั้น และนางเชียม มีพี่น้อง 6 คน ตระกูลของครูสาลี่ เป็นครอบครัว ที่มีอาชีพทางดนตรีมาแต่เดิม นายชั้นผู้เป็นพ่อเคยเป็นคนฆ้องอยู่ในวงปี่พาทย์ วังบางขุนพรหม เข้าใจว่าน่าจะเข้าไปรุ่นเดียวกับนักดนตรีตระกูลนิลวงศ์ ซึ่งมีพื้นเพอยู่ที่อัมพวา เช่นเดียวกัน ส่วนแม่เป็นนักร้องเพลงฉ่อย

เริ่มเรียนดนตรีกับพ่อมาตั้งแต่เด็ก และได้เคยติดตามพ่อเข้ามาที่วังบางขุนพรหม ทูลกระหม่อมบริพัตรฯ ทรงเห็นว่ามีฝีมือใช้ได้ จึงโปรดให้นำตัวไปฝากเป็นศิษย์ของจางวางทั่ว พาทยโกศล ที่บ้านวัดกัลยาณมิตร ได้เรียนรู้วิชาดนตรีจนมีฝีมือความสามารถรอบวง และนับว่าเป็นศิษย์เอกคนหนึ่งของจางวางทั่ว

เมื่อมีการประชันปี่พาทย์ 3 วง ที่วังบางขุนพรหม พ.ศ. 2466 ในงานพระศพสมเด็จฯเจ้าฟ้ากรมหลวงศรีรัตนโกสินทร์ จางวางทั่วมอบหน้าที่ให้เป็นคนตีฆ้องวงเล็กของวงบางขุนพรหม และได้รับรางวัลชนะเลิศ อายุราว 25 ปี จึงออกมาตั้งวงของตัวเองอยู่แถวตำบลหัวตะเข้ จังหวัดสมุทรปราการ และได้ภรรยาชื่อ ลูกอิน มีลูกด้วยกัน 4 คน ชื่อ นางประเจียด สนิท นางระเบียบ และมานิตย์ ลูกสาว 2 คน คือ ประเจียดและระเบียบนั้น ต่อมาเป็นนักร้องเพลงไทยที่มีชื่อเสียงทำงานอยู่ที่วงดนตรีไทยโรงงานสุราบางยี่ขัน

ครูสาลี่ มีน้องชาย ชื่อเจียน เป็นลูกศิษย์ของครูจางวางทั่วเช่นกัน ได้รับการยกย่องว่าเป็นนักดนตรีที่มีสติปัญญาหลักแหลมและมีฝีมือดีมากเคยรับราชการอยู่กองดุริยางค์ทหารเรือ และต่อมาเป็นครูสอนดนตรีที่ชุมนุมดนตรีไทยของมหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ เคยแสดงฝีมือตีระนาดประชันหลายครั้ง และครั้งที่สร้างชื่อมากที่สุดคืองานประชันที่วังลดาวัลย์ ในปี พ.ศ. 2473 นายเจียน

เป็นคนระนาดวงบางขุนพรหม ประชัน กับ นายเผือด นักระนาด วงวังลดาวัลย์ และนายชื้น ดุริยประณีต วงวังหลวง

ทั้งครูสาลี่ ครูเจียน มาลัยมาลย์ ตลอดจนญาติของท่านหลายคน เช่น ครูคีบ ครูเก็บ รอบคอบ เป็นครูดนตรีที่มีชื่อเสียง และเป็นสำนักดนตรีที่มีความสำคัญต่อมาในท้องถิ่นจังหวัดสมุทรปราการ ปทุมธานี และนนทบุรี ได้ถ่ายทอดทางเพลงดนตรีไว้เป็นจำนวนมาก เช่น นางบุญธรรม คงทรัพย์ คนระนาดเอกวงดนตรีไทย กองสวัสดิการ กรมตำรวจ วงปี่พาทย์นายฉลองที่วัดมหาบุศย์ คลองพระโขนง ครูสาลี่ ถึงแก่กรรมเมื่ออายุ 70 ปี

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

บทที่ 3

วิเคราะห์ผลงานเดี่ยวระนาดทุ้มเพลงกราวใน กรณีศึกษาครูอุทัย แก้วละเอียด

ในการวิเคราะห์เพลงเดี่ยวระนาดทุ้มเพลงกราวในกรณีศึกษาครูอุทัย แก้วละเอียด ผู้วิจัยดำเนินการศึกษา โดยแจกตามหัวข้อต่างๆ ดังนี้

3.1 การกำหนดสัญลักษณ์

3.1.1 สัญลักษณ์แทนการกำหนดระดับเสียง

3.1.2 สัญลักษณ์แทนการบันทึกโน้ต

3.1.3 สัญลักษณ์ที่ใช้แทนกลวิธีพิเศษ

3.2 การวิเคราะห์

3.2.1 สังคีตลักษณ์ของเพลงเดี่ยวกราวใน สามชั้น

3.2.2 จังหวะ

3.2.3 กลวิธีพิเศษ และ ลีลาท่วงทำนอง

ในการวิเคราะห์ผลงานเดี่ยวระนาดทุ้มเพลงกราวใน กรณีศึกษาครูอุทัย แก้วละเอียด นี้ ผู้วิจัยได้กำหนดสัญลักษณ์ต่างๆที่ใช้ในการบันทึกโน้ตเพื่อการวิเคราะห์ ดังนี้

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

3.1 การกำหนดสัญลักษณ์

3.1.1 สัญลักษณ์แทนการกำหนดระดับเสียง

บันไดเสียงที่ใช้ในเพลงไทย

หากพิจารณาระดับเสียงที่ปรากฏในเครื่องดนตรีไทยจะพบว่า ดนตรีไทยนั้นมีระดับเสียงเรียงลำดับกันถึง 7 เสียง แต่ถ้าพิจารณาอย่างชัดเจนลงในบทเพลงจะพบว่าในการประพันธ์ทำนองเพลงนั้นใช้เสียงไม่ถึง 7 เสียง ดังข้อวินิจฉัยของพระเจนดุริยางค์ (ปีติ วาทยะกร) ที่ให้ไว้ในหนังสือ THAI MUSIC เป็นภาษาอังกฤษดังใจความต่อไปนี้

".....Diatonic with seven different tone-step to its scale,its usually avoids the use of the 4th degree of and occasional use of the 7th degree. This music appears to be pentatonic scale."

จากข้อวินิจฉัยดังกล่าวสามารถแปลความหมายที่ได้ใจความว่า ในขณะที่บันไดเสียงมีระดับเสียงแตกต่างกัน 7 เสียง แต่ในการใช้เสียงในบทเพลงจะหลีกเลี่ยงการใช้เสียงขั้นที่ 4 และขั้นที่ 7 จึงเป็นเครื่องแสดงให้เห็นว่าบันไดเสียงนั้นเป็นบันไดเสียงแบบ 5 เสียง (Pentatonic) ซึ่งปรากฏการณ์เรื่องดนตรีไทยมีบันไดเสียง 5 เสียงนี้ มีปรากฏมาแล้วตั้งแต่ครั้งสมัยกรุงศรีอยุธยาในรัชสมัยของสมเด็จพระนารายณ์มหาราช ลาลูแบร์ เอกอัครราชทูตฝรั่งเศสที่เข้ามาเจริญสัมพันธไมตรี ได้ทำการเขียนภาพฆ้องวงในสมัยนั้นไว้มีเพียง 12 ลูก เมื่อมาพิจารณาเปรียบเทียบกับฆ้องวงใหญ่ในปัจจุบันที่มีจำนวนลูกฆ้อง 16 ลูก มีเสียงครบ 7 เสียง เมื่อเทียบเสียงกับบันไดเสียงโด แบบดนตรีตะวันตกแล้ว มีเสียงเรียงลำดับจากต่ำไปสูงดังนี้ คือ 1เร 2มี 3ฟา 4ซอล 5ลา 6ที 7โด 8เร 9มี 10ฟา 11ซอล12ลา 13ที 14โด 15เร 16มี หากตัดลูกฆ้องที่มีเสียง ฟา และเสียงที ที่เป็นเสียงขั้นที่ 4 และขั้นที่ 7 ของบันไดเสียง โด คือลูกฆ้อง ลูกที่ 3 6 10 และ 13 ออกไป ฆ้องวงก็จะมีระดับเสียงเรียงข้ามเสียงแบบ 5 เสียง และมีลูกฆ้องเหลือเพียง 12 ลูกดังนี้ 1 เร 2 มี 3 ซอล 4 ลา 5 โด 6 เร 7 มี 8 ซอล 9 ลา 10 โด 11 เร 12 มี (พันธ์ศักดิ์ วรรณดี, 2549 : 90)

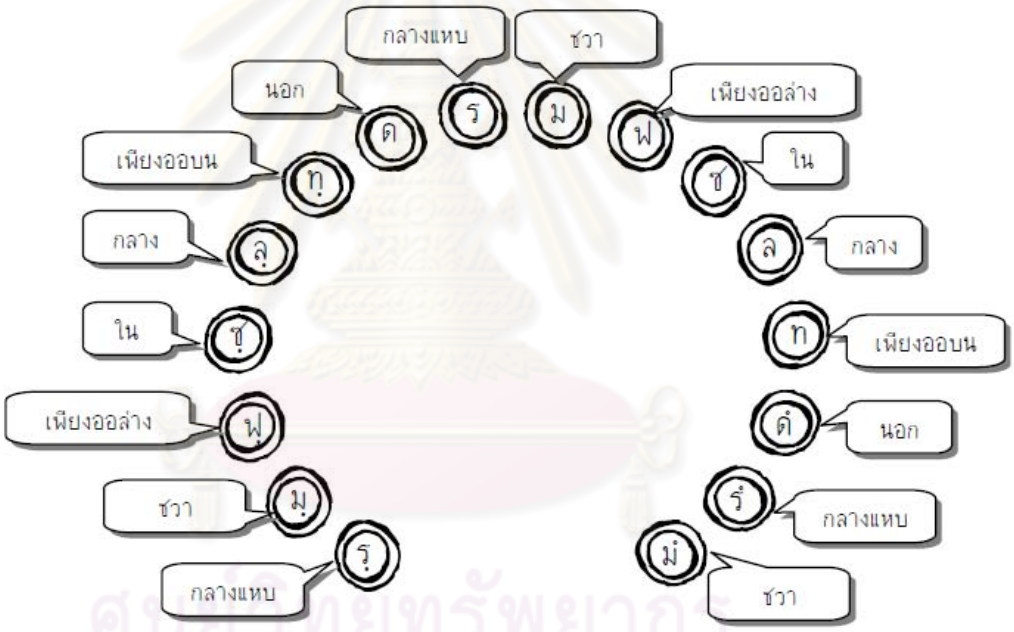
รองศาสตราจารย์ พิชิต ชัยเสรี ได้กล่าวถึงบันไดเสียงของไทยไว้ในการบรรยายพิเศษเรื่องการวิเคราะห์ ในรายวิชาอาศรมศึกษา 2 ของนิสิต ดุริยางค์ไทย รุ่น 7 เมื่อวันที่ 20 มิถุนายน 2552 ว่า

ในเรื่องบันไดเสียงนั่น พระเจนฯ บอกว่าไม่ได้มี 5 เสียงซึ่งท่านได้รับคำบอกเล่ามาจาก Sir Hubert Parry ในหนังสือ "Evolution of the Art of Music" ในประโยคที่ว่า "The siames scale system is almost as extraordinary. It not now pentatonic, though suppose tobe derived originally from the Javese system." ซึ่งพูดตั้งแต่ปี 1931 ก่อนพระเจนดุริยางค์มาก ซึ่งบอกว่าไม่ใช่

Pentatonic ทั้งมิใช่มาจากจีน และชวา แต่มันเป็น 7 เสียง ฉะนั้นก็จะขอเรียกว่า penta-centricซึ่งเป็นไทยว่า ปัญจมูล

(พิชิต ชัยเสรี,บรรยายพิเศษ, 20 มิถุนายน 2552)

จากการศึกษาเอกสาร ตำราทางวิชาการถึงที่มาของบันไดเสียงและระดับเสียงในวงดนตรีไทยแล้วนั้น กล่าวได้ว่า บันไดเสียงของไทยเป็นบันไดเสียงแบบ 5 เสียง ประกอบด้วยเสียงขั้นที่ 1,2,3,5,6 และเสียงขั้นที่ 4 และ 7 จะเป็น เสียงรอง หรือเสียงหลุม โดยแบ่งตามกลุ่มเสียงปัญจมูลได้ทั้งหมด 7 กลุ่ม อีกทั้งยังมีความสัมพันธ์กับ ทาง ซึ่งถูกกำหนดโดยเครื่องเป่าที่ใช้ในวงดนตรีไทยต่างๆตามแต่หน้าที่การใช้งาน ซึ่งสามารถเทียบกับตำแหน่งของลูกฆ้องวงใหญ่ได้ดังนี้



ภาพที่ 1 แสดงความสัมพันธ์ระหว่างชื่อทางและลูกฆ้อง

สามารถนำความสัมพันธ์ของกลุ่มเสียงปัญจมูล และระดับเสียงมาจัดเข้ากลุ่มและนำเสนอได้ดังตารางต่อไปนี้

ตารางที่ 1 แสดงกลุ่มเสียงปัญจมูล และระดับเสียง

กลุ่มที่	กลุ่มเสียงปัญจมูล	ระดับเสียง
1	ฟซลXดรX	ทางเพียงออล่าง
2	ซลทXรมX	ทางใน
3	ลทดXมฟX	ทางกลาง
4	ทดรXฟซX	ทางเพียงออบน
5	ดรมXซลX	ทางนอก
6	รมฟXลทX	ทางกลางแหบ
7	มฟซXทดX	ทางชวา

3.1.2 สัญลักษณ์แทนการบันทึกโน้ต

การวิเคราะห์เพลงเดี่ยวระนาดทุ้ม เพลงกราวใน สามชั้นในครั้งนี้ได้กำหนดใช้สัญลักษณ์ตัวอักษรแทนเสียงระนาดทุ้มที่มีทั้งหมด 17 ลูก เรียงจากเสียงที่ต่ำที่สุดไปหาลูกที่มีเสียงสูงที่สุด โดยกำหนดตามเสียงในระบบปี่พาทย์ไม้แข็ง ดังนี้

ภาพที่ 2 แสดงการกำหนดเสียงของระนาดทุ้มในแต่ละลูก

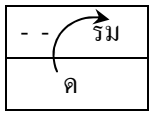
ตารางที่ 2 แสดงระดับเสียงของระนาดทุ้ม ที่ใช้ในวงปี่พาทย์ไม้แข็ง

ลูกที่	ระดับเสียง	สัญลักษณ์
1	เร	รฺ
2	มี	มฺ
3	ฟา	ฟฺ
4	ซอล	ซฺ
5	ลา	ลฺ
6	ที	ทฺ
7	โด	ด
8	เร	ร
9	มี	ม
10	ฟา	ฟ
11	ซอล	ซ
12	ลา	ล
13	ที	ท
14	โด	ดำ
15	เร	รำ
16	มี	มำ
17	ฟา	ฟำ

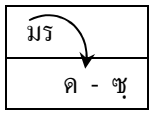
และการบันทึกโน้ต จะทำการบันทึกด้วยโน้ตไทยตามลักษณะเสียงของปี่พาทย์ไม้แข็ง โดยใน 1 บรรทัดจะมี 2 แถว คือ แถวบนแทนการตีด้วยมือขวา และแถวล่างแทนการตีด้วยมือซ้าย ดังนี้

แถวบน	ร ม	- ซ - ล	- ซ	- ดำ - ดำ	รำ ดำ	ดำ ล	ล ซ	ซ ม
แถวล่าง	- ด	- ซฺ - ลฺ	- ร - ด		ล ซ	ซ ม	ม ร	ร ด

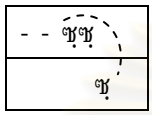
3.1.3 สัญลักษณ์ที่ใช้แทนกลวิธีพิเศษ

1. 

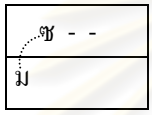
คือ การตีสะบัดขึ้น

2. 

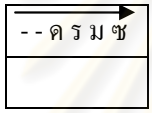
คือ การตีสะบัดลง

3. 

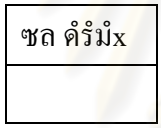
คือ การตีสะเดาะ

4. 

คือ การตีกระทบ

5. 

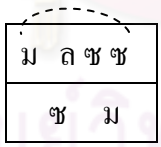
คือ การตีดูด

6. 

คือ การหยุดเสียง

7.

คือ การหวาน

8. 

คือ การขยี้

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

การบรรเลงระนาดทุ้มด้วยกลวิธีพิเศษ

ครูอุทัย แก้วละเอียด ได้กล่าวถึงวิธีการบรรเลงกลวิธีพิเศษต่างๆของระนาดทุ้ม ไว้ดังนี้

- การตีสลับมือ คือ การตีมือซ้าย สลับกับมือขวา อาจจะเป็นเสียงคู่ต่างๆ หรือ เป็นเสียงเดียวกัน ดังตัวอย่าง

มˌ รˌ	ดˌ ทˌ	ล ซ	ฟ ม	ล ซ	ฟ ม	ฟ ม	ร ด
รˌ ดˌ	ทˌ ล	ซ ฟ	ม ร	ซ ฟ	ม ร	ม ร	ด ทฺ

- การตีเรียงเสียง คือการตีเสียง 4 เสียง ต่อเนื่องด้วยมือข้างเดียวและตามด้วยการตีเสียง 4 เสียงด้วยมืออีกข้างหนึ่ง เช่น

ซ ล ทˌ ดˌ		ทˌ ดˌ รˌ มˌ	
	ซฺ ลฺ ทฺ ด		ทฺ ด ร ม

- การตีดูด คือ การตีลงไปแล้วห้ามเสียงทันที โดยการกดหัวไม้กับลูกระนาดที่เกิดเสียงนั้นๆ โดยปกติจะตีด้วยมือข้างหนึ่งและห้ามเสียงด้วยมืออีกข้างหนึ่ง ดังตัวอย่างในห้องที่ 4

รˌรˌ ล	ล ล	ล ล	ม ฟ ซ ล
ร ลฺ ร	ลฺ ร ลฺ ร	ลฺ ร ลฺ ร	

- การตีถ่าง คือ การตีที่กว้างกว่าคู่ ในการตีถ่างมีหลายลักษณะ ดังนี้

o ตีถ่างมือซ้าย คือ การตีเริ่มต้นด้วยการตีทีละมือที่คู่ 8 โดยตีมือซ้ายก่อน แล้วแยกมือซ้ายออกไปตีเกินคู่๘ พร้อมกับมือขวาตียืนอยู่ที่เสียงเดิมแล้วลงจบด้วยมือซ้ายที่เสียงเริ่มต้น

o ตีถ่างมือขวา คือ การตีเริ่มต้นด้วยการตีทีละมือที่คู่ 8 โดยตีมือขวาก่อน แล้วแยกมือขวาออกไปตีเกินคู่ 8 พร้อมกับมือซ้ายตียืนอยู่ที่เสียงเดิม แล้วลงจบด้วยมือขวาที่เสียงเริ่มต้น

o ตีถ่างสองมือ คือ เริ่มตีด้วยการตีคู่ที่กว้างกว่าคู่ 8 พร้อมกันแล้วดำเนินทำนองด้วยมือใดมือหนึ่ง ไปตามลักษณะทำนอง ดังตัวอย่าง

- รˌ	รˌ	รˌ	มˌ
- ทฺ - -	ร ทฺ - ร	- ทฺ - ร	ม ซ - ม

o ตีถ่างสองมือ แบบตีทีละมือ คือ การตีถ่างมือซ้าย สลับกับมือขวาแล้วกลับมาตีพร้อมกันที่ คู่ 8 ดังตัวอย่าง

- - - -	- ล	- - - รำ	- ล	- รำ -	- รำ - ล	ล รำ	- ล
	- รฺ ลฺ		- รฺ - ลฺ	รฺ	ลฺ	- ลฺ	- รฺ - ลฺ

- การตีกระทบ คือ การทำให้เสียงเกิดโดยมือทั้งสองข้าง ให้เสียงเกิดในลักษณะ ชิดกัน โดยเสียงที่ 1 มีน้ำหนักเบากว่าเสียงที่ 2 พร้อมกับให้เสียงที่ 2 เป็นเสียงลงจังหวะ การตีกระทบนั้นอาจทำได้ตั้งแต่หนึ่งเสียงและการตีกระทบในเสียงคู่ต่างๆ ที่มีความเหมาะสมกับการบรรเลงของระนาดทุ้ม ดังตัวอย่างในห้องที่ 4

- - ล ล	ดำ ล	ซ ม	- ร - ดำ
ล	ซ ม	ร ด	ด

- การตีล่วงหน้า คือ การตีสำนวนลงเสียงล่วงหน้าเป็นพยางค์ โดยวิธีตัดสำนวนบางส่วน และเสียงสุดท้ายต้องลงก่อนจังหวะหลัก ซึ่งในการตีล่วงหน้านั้นยังมีการตีล่วงหน้าเป็นประโยค คือ เป็นการบรรเลงให้ประโยคนั้นดำเนินไปล่วงหน้าจากทำนองหลักของฆ้องวงใหญ่ ภายใต้กรอบของสำนวนและต้องลงตามจังหวะของระนาดทุ้ม ดังตัวอย่าง

มำ	- มำ	รำ มำ	- - - -	รำ มำ	- มำ	- มำ	
ม ม ซ	ซ ม	ทฺ ร		ทฺ ร	ทฺ ร	ซ ม	- - - -

- การตีเตะมือซ้ายมือขวา ซึ่งประกอบด้วยการตีเตะในหลายลักษณะ ดังนี้

o ตีสวน คือ ตีมือขวาเข้าหามือซ้าย และตีมือซ้ายสวนกลับเข้าหามือขวา ดังตัวอย่าง

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

o ตีตาม ในลักษณะนี้ มี 2 ลักษณะ คือ มือซ้ายตีไล่ตามมือขวา และมือขวาตีไล่ตามมือซ้าย ซึ่งในลักษณะการตีตามนี้ต้องเป็นการตีมือละ 2 เสียงขึ้นไป ดังตัวอย่าง

รำ ท	ท ล	ฟ ล	ฟ ม	ม ด	ทฺ ด ด	ทฺ ด	ร - ฟ
ล ฟ	ฟ ม	ร ม	ร ด	ทฺ ลฺ	ทฺ	ทฺ ล	มฺ ม

- การตีโขยก คือ การตีให้น้ำหนักเสียงไม่เท่ากัน โดยยึดสำนวนทำนองเป็นหลัก เพื่อให้เสียงที่ออกมาเป็นเสียงที่ไม่ราบเรียบ

- การตีลักจังหวะ คือ การตีระนาดทุ้มให้เสียงสำคัญลงระหว่างกึ่งกลางช่วงฉิ่งและฉับ ดังตัวอย่าง

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

- การตีโขก คือ การตีให้มือขวามีเสียงดังเป็นพิเศษ โดยให้ตีโขกที่ต้นของแต่ละสำนวน ดังตัวอย่าง

ม	- ม	- ม	- ม	- ม	- ด	- ซ	- ด - -
ม ม ซ	ซ ม	ม ซ	ซ ด	ด ซ	ซ ม	ซ ด	- ด - -

- การตีขยี้ คือ การปฏิบัติตามกรอบของสำนวนการบรรเลงทั่วไป ด้วยการบรรจุรายละเอียดของสำนวนเพิ่มขึ้นโดยขยายเนื้อทำนองเพลงและบรรเลงด้วยความเร็วเป็น 2 เท่า การขยี้นี้อาจจะขยี้เฉพาะวรรค เฉพาะประโยค หรือหลายประโยคก็ได้

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

- การตีสะบัด คือ การตีเสียง 3 เสียงให้มีความเร็วเท่ากับ 2 เสียง ทั้งนี้อาจเป็นการตีแบบเรียงเสียง หรือข้ามเสียง และเป็นการสะบัดในวิถีขึ้น หรือวิถีลง ก็ได้

ตัวอย่างการสะบัดข้ามเสียง

- ร -	- ร - ล	ล ร	- ล
ร	ล	- ล	- ร - ล

ตัวอย่างการสะบัดเรียงเสียง

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

- การตีสะเดาะ คือ การตีที่มีลักษณะคล้ายกับการตีสะบัด แต่การตีสะเดาะจะเป็นการตีที่ลูกระนาดลูกเดียว ดังตัวอย่าง

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

(อุทัย แก้วละเอียด, สัมภาษณ์, 8 พฤศจิกายน 2552)

ทั้งนี้ การกำหนดสัญลักษณ์ต่างๆ เพื่อใช้ในการวิเคราะห์ทางเดี่ยวระนาดทุ้ม เพลงกราวใน สามชั้นนี้ เป็นการกำหนดเพื่อให้ถูกต้องตามหลักดุริยางค์ไทยและให้ง่ายต่อการทำความเข้าใจ

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

3.2 การวิเคราะห์

3.2.1 สังคีตลักษณ์ของเพลงเดี่ยวกราวใน สามชั้น

จากการวิเคราะห์ รูปแบบในทางเดี่ยวระนาดทุ้มเพลงกราวใน สามชั้น นั้น พบว่า มีกลุ่มลูกโยน 6 กลุ่ม 6 เสียง ซึ่งสังคีตลักษณ์ของทางเดี่ยวระนาดทุ้มเพลงเดี่ยวกราวใน สามชั้น สามารถเขียนได้ดังนี้

ย๑ ย๒ น๑ น๒ ย๓ ย๔ ย๕ ย๖ จ/

โดยอธิบายความหมายของแต่ละตัวสัญลักษณ์ได้ดังนี้

1. ทำนองลูกโยนกลุ่มที่ 1	เสียง โด	สัญลักษณ์	**ย๑**
2. ทำนองลูกโยนกลุ่มที่ 2	เสียง เร	สัญลักษณ์	**ย๒**
3. เนื้อเที่ยวแรก		สัญลักษณ์	**น๑**
4. เนื้อเที่ยวสอง		สัญลักษณ์	**น๒**
5. ทำนองลูกโยนกลุ่มที่ 3	เสียง ที	สัญลักษณ์	**ย๓**
6. ทำนองลูกโยนกลุ่มที่ 4	เสียง มี	สัญลักษณ์	**ย๔**
7. ทำนองลูกโยนกลุ่มที่ 5	เสียง ลา	สัญลักษณ์	**ย๕**
8. ทำนองลูกโยนกลุ่มที่ 6	เสียง ฟา	สัญลักษณ์	**ย๖**
9. ทำนองลงจบ		สัญลักษณ์	**จ/**

3.2.2 จังหวะ

ประกอบด้วยจังหวะฉิ่ง และจังหวะหน้าทับ

จังหวะฉิ่ง

ครูอุทัย แก้วละเอียด ศิลปินแห่งชาติ ได้กล่าวถึงการตีฉิ่งในเพลงกราวใน สามชั้น ว่า

...เวลา เดี่ยวก็ตีเหมือนในโหมโรงเลย..ฉิ่งอย่างเดียว ตามจังหวะ ไปเรื่อยๆ เค้าก็ตีแบบนี้มาตั้งแต่โบราณ ถ้าถามว่าทำไม ก็ตอบเหมือนกับคำถามที่ว่าใครเป็นผู้แต่งกราวในนั้นแหละ หรืออาจเป็นได้ว่า เวลาบรรเลงเพลงเดี่ยว เครื่องดนตรีต้องเด่น ฉะนั้น เครื่องประกอบจังหวะ ก็ควรจะลดเสียงหนักลง ก็อาจเป็นได้...
(อุทัย แก้วละเอียด, สัมภาษณ์, 23 มกราคม 2553)

จากการสัมภาษณ์ เกี่ยวกับจังหวะฉิ่งในเพลงเดี่ยวกราวใน สามชั้น จากผู้เชี่ยวชาญแล้วนั้น สรุปได้ว่า การตีฉิ่งเพลงเดี่ยวกราวใน สามชั้น นั้น จะตีเป็นจังหวะ ฉิ่ง อย่างเดียว และในการตีฉิ่งนั้น จะยึดจังหวะจากผู้บรรเลงเพลงเดี่ยวเป็นสำคัญ โดยจะต้องให้สอดคล้องไปตามจังหวะ ดังนี้

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

จังหวะหน้าทับ

หน้าทับที่ใช้ในเพลงเดี่ยวกราวใน สามชั้น นั้น ครูอุทัย แก้วละเอียด ศิลปินแห่งชาติ ได้ให้ความคิดเห็นว่า

> *เวลาเดี่ยวเค้าใช้ หน้าทับกราวนอกนะ ใช้มาตั้งแต่โบราณ มันคล้ายกับว่า มันจะให้อารมณ์สนุกมากกว่า จังหวะมันไม่เหมือนกันนะกราวใน จะเป็น - - - -/ - ต้อม-ต้อม / - - - ต้อม / - - - ต้อม/ แต่ กราวนอก จะเป็น - - - -/ - - - ต้อม / - - ต้อม-/ -ต้อม - ต้อม/ แต่เวลาเดี่ยวเค้ามักจะใช้สองหน้า*
> (อุทัย แก้วละเอียด, สัมภาษณ์, 21 ธันวาคม 2552)

รองศาสตราจารย์พิชิต ชัยเสรี กล่าวถึงการใช้หน้าทับเพลงเดี่ยวกราวใน สามชั้นไว้ว่า

> *" หน้าทับประกอบการเดี่ยวกราวในเนี้ยะ เค้าจะใช้หน้าทับกราวนอก เพราะว่าฟังแล้วคึกคักกว่า ถ้าหน้าทับกราวในมันจะนิ่งเวลายักษ์เดินมันก็นิ่ง ทำให้มันคึกคักก็ต้องใช้หน้าทับกราวนอก... "* (พิชิต ชัยเสรี, สัมภาษณ์, 30 ธันวาคม 2552)

ธีระวุฒิ กลิ่นด้วง ได้สรุปข้อมูลจากการสัมภาษณ์ผู้ทรงคุณวุฒิ และข้อมูลจากตำราในเรื่องของการใช้หน้าทับประกอบการบรรเลงเดี่ยวกราวใน สามชั้น ไว้ใน วิเคราะห์เดี่ยวระนาดเอกเพลงกราวใน : กรณีศึกษาครูชฎิล นักดนตรี ดังนี้

> *ลักษณะของการดำเนินทำนองในทางเดี่ยวนั้น สำนวนทำนองค่อนข้างรวดเร็วกระชับ โดยเฉพาะในช่วงท้ายๆ ขอเพลง ความเร็วในการบรรเลงก็มักจะสูงขึ้นเมื่อลักษณะของท่วงทำนองในทางเดี่ยวค่อนไปในทางกระชับรวดเร็ว การใช้หน้าทับเพลงกราวนอกที่กระสวนจังหวะเอื้อต่อท่วงทำนองที่กระชับอยู่เดิมนั้น จึงทำให้เหมาะสมและเข้ากันได้ดีกว่าหน้าทับกราวใน ที่กระสวนจังหวะในช่วงท้ายหน่วง*

ให้ช้า เมื่อนำไปบรรเลงแล้วย่อมขวางต่อกระสวนทำนองที่ขึ้นลงอย่างรวดเร็ว ดังนั้นหน้าทับที่เหมาะสมในการตีประกอบกำกับจังหวะในการบรรเลงเดี่ยวจึงเป็นหน้าทับกราวนอก ด้วยเนื่องมาจากลักษณะของการดำเนินทำนองในทางเดี่ยว สำนวนทำนองค่อนข้างรวดเร็วกระชับการใช้หน้าทับกราวนอกที่มีกระสวนจังหวะกระชับจึงเหมาะสมและทำให้เพลงมีชีวิตชีวา จึงทำให้เพลงเดี่ยวกราวในไม่ว่าจะเป็นเครื่องดนตรีชิ้นใดก็ตาม จะทำให้การเดี่ยวมีความศักดิ์สิทธิ์สมกับที่เป็นเพลงเดี่ยวของเพลงหน้าพาทย์ (ธีระวุฒิ กลิ่นด้วง, 2549: 64)

อาจารย์ศิลปชัย เจริญ ได้อธิบายถึง หน้าทับที่ใช้ตีประกอบเดี่ยวกราวใน ว่า

..เมื่อเราเดี่ยวด้วยเครื่องตีที่จัดอยู่ในเครื่องปี่พาทย์ ก็จะใช้กลองสองหน้า ซึ่งกระสวนจังหวะก็เป็นกระสวนจังหวะเดียวกันกับหน้าทับกราวนอก คนกลองที่สามารถบรรเลงประกอบได้อย่างดี ก็ควรจะต้องรู้เพลง ต้องมีประสบการณ์ในการตีประกอบเพลงเดี่ยวมาพอสมควร จะเห็นว่าแค่ตี - - - - / - - -ติง/ - - ติง -/ - - ติง- ติง/ แค่นี้ แต่ก็ต้องใช้ความเชี่ยวชาญ ค่อนข้างมาก และก็ด้วยเป็นเพลงสำคัญอีกประการหนึ่งด้วย (ศิลปชัย เจริญ, สัมภาษณ์, 21 ธันวาคม 2552)

จากการสัมภาษณ์ผู้ทรงคุณวุฒิ และผู้เชี่ยวชาญต่างก็มีความเห็นสอดคล้องกัน ว่าการใช้หน้าทับประกอบการบรรเลงเดี่ยวกราวในนั้น จะใช้หน้าทับเพลงกราวนอก ซึ่งสามารถแสดงกระสวนจังหวะได้ดังนี้

หน้าทับกลองสองหน้า	- - - -	- - - ติง	- - ติง -	- ติง - ติง
กระสวนจังหวะ	- - - -	- - - X	- - X -	- X - X

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

3.2.3 กลวิธีพิเศษ และลีลาท่วงทำนอง

ลักษณะการใช้กลวิธีพิเศษในการดำเนินสำนวนกลอนทางเดี่ยวของระนาดทุ้มเพลงกราวใน มีการใช้มือและสำนวนต่างๆมากมาย ทางระนาดทุ้มต้องมีลักษณะเป็นอิสระในการดำเนินทำนองแต่ละประโยค โดยมีความไพเราะและเหมาะสมกลมกลืนกับบันไดเสียงถึงแม้ว่าจะเป็นทางเดี่ยวที่ไม่ได้ถูกสร้างมาจากทำนองหลัก 3 ชั้น แต่กระนั้น ในทางเดี่ยวเพงกราวใน 3 ชั้นนี้ ก็ได้ยึดถือโครงสร้างของทำนองหลัก 2 ชั้นเป็นพื้น จึงจะเป็นการดำเนินสำนวนกลอนระนาดทุ้มที่ผูกสำนวนได้อย่างสนิทสนมกลมกลืนกัน

ในการทำการวิเคราะห์นั้น ผู้วิจัยนำเสนอตามกลุ่มทำนองในแต่ละเสียงโยน ซึ่งในแต่ละกลุ่มลูกโยนจะมีการวิเคราะห์ กลุ่มเสียงปัญจมูล และในแต่ละกลุ่มทำนองผู้วิจัยจะทำการวิเคราะห์กลวิธีพิเศษและลีลาท่วงทำนอง รวมถึงกระสวนจังหวะที่ปรากฏในแต่ละกลุ่มทำนอง

ลำดับต่อไป จะได้ดำเนินการวิเคราะห์ทางเดี่ยวระนาดทุ้มเพลงกราวใน สามชั้น ตามประเด็นที่กล่าวมาข้างต้น ดังนี้

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

1. กลุ่มโยน เสียง โด

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

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

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

ซ ม	ซ ด	ซ ด	- - - -	ด	- ด		ซ ซ ด
ซ ด	ซ ม	ม ซ		ซ ซ ซ	ม ม	- ม - -	ม

	ด ด ม	ซ ด	- - - -	ซ ด	- ด	- ซ	- ซ
- ซ - -	ซ	ม ซ		ม ซ	ซ ม	ด ซ	ซ ด

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

ม	- ม	- ม	- ม	- ม	- ด	- ซ	- ด - -
ม ม ซ	ซ ม	ม ซ	ซ ด	ด ซ	ซ ม	ซ ด	- ด - -

	ซ ซ ด	ด ม	ม ซ	- ด	- ด	-ซซ ด-	
- ม - -	ม	ซ ด	ม ด	ม ซ	ซ ม	ซ	- ม - -

ด ซ ด	ด ม ม ซ	ซ ด ซ ด	- - - -	ม	- ม	- ม ม ซ -	ซ ด ด ด
ม	ซ ด	ม ม		ม ม ซ	ซ ม	ม	ซ ด ด

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

	ร ม -		- - - -
ล - - -	ด	ม - - -	

	ดำ รำ	- รำ	- ดำ	- - - -	- ดำ	- ดำ	- ดำ
- - - -	ดำ ดำ	ดำ ดำ	ซ ม		ซ ม	ซ ม	ม ซ

ดำ ม	ดำ ซ	ซ ม	ซ ดำ	- มำ -	รำ ดำ	- - ซ	ฟ ม
ม ม	ซ ซ	ร ม	ด - ด	รำ	ดำ ท	ฟ	ม

ล ซ	ล ซ	ม̄ม ซ -	ซฺ ซฺ ด	ร ด	ด ซ	ซ ล -	ล ดำ -
ฟ ซ	ฟ ม	ม	มฺ มฺ		ซฺ ม	ซ	ม

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

ร ม	ม ซ	ซ ล	ล ดำ
- ด	- ร	- ม	- ซ

มำ รำ	ดำ ท	ล ซ	ฟ ม	ล ซ	ฟ ม	ฟ ม	ร ด
รำ ดำ	ท ล	ซ ฟ	ม ร	ซ ฟ	ม ร	ม ร	ด ทฺ

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

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

- - ซ	- - ล	ด ร	ม ซ	-- ลฺ ลฺ	- - ดรมซ	- - ม ร	มซ*-
ม	ซ	ล ด	ร ม	ลฺ			ดร

- - - ล	- ซ - ซ	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
	ด						

ดำ รำ	ดำ รำ	มำ รำ	มำ รำ	ล ดำ	ล ดำ	รำ ดำ	รำ ดำ
ด ด	ด ด	ดำ รำ	ดำ ล	ลฺ ลฺ	ลฺ ลฺ	ล ดำ	ล ซ

ซ ล	ซ ล	ดำ ล	ดำ ล	ม ซ	ม ซ	ล ซ	ล ซ
ซฺ ซฺ	ซฺ ซฺ	ซ ล	ซ ม	มฺ มฺ	มฺ มฺ	มซ	มร

ร ม	ร ม	ซ ม	ซ ม	ดำ รำ	ดำ รำ	มำ รำ	มำ รำ
รุ่ รุ่	รุ่ รุ่	ร ม	ร ด	ซุ่ ดุ่	ซุ่ ดุ่	ด ร	ดุ่ ลุ่

ล ดำ	ล ดำ	รำ ดำ	รำ ดำ	ซ ล	ซ ล	ดำ ล	ดำ ล
มุ่ ลุ่	มุ่ ลุ่	ลุ่ ด	ลุ่ ซุ่	รุ่ ซุ่	รุ่ ซุ่	ซุ่ ลุ่	ซุ่มุ่

ม ซ	ม ซ	ล ซ	ล ซ	ซ ม	ซ ด	ด ล มำ	
รุ่ มุ่	รุ่ มุ่	มุ่ ซุ่	ม ร	ร ม	ด - ซ	ซ ม	- ม - -

ซ ม	ซล ดำรำมำx		มำร มซx	- - - ล	- ซ- ซ	- - - -	- ดำ
ร ม		- ซ - -	ดร		มรด		- ด - ด

- - - -	ดำ รำ	- ดำ รำ -	ดำ รำ	- ดำ - -	ด ร		
	ด ด		ด ด	- ด	ซุ่ ดุ่	- ซุ่ ดุ่ -	ซุ่ ด ด ด

- - - -	ดำ รำ	- ดำ รำ -	ดำ รำ	- ดำ - -	ด ร		
	ด ด		ด ด	- ด	ซุ่ ดุ่	- ซุ่ ดุ่ -	ซุ่ ด ด ด

- ด ด -	ด ด ด ด	รำ รำ มร	ด ด	- ด ด -	ด ด ด ด	รำ รำ มร	ด ด
ด์	ด ด์	ด์	ด ซุ่ ด์	ด์	ด ด์	ด์	ด ซุ่ ด์

- ด ด -	ซ ม ม	- ม ม -	ซ ร ร	- ร ร -	ซ ร ร	- ร ร -	ซ ด ด
ด์	ซุ่ ม	ม์	ซุ่ ร์	ร์	ซุ่ ร์	ร์	ซุ่ ด์

- ด ด -	ซ ม ม	- ม ม -	ซ ร ร	- ร ร -	ซ ร ร	- ร ร -	ซ ด ด
ด์	ซุ่ ม	ม	ซุ่ ร์	ร์	ซุ่ ร์	ร์	ซุ่ ด์

ซ ม ม	ซ ร ร	ซ ร ร	ซ ด ด	ซ ม ม	ซ ร ร	ซ ร ร	ซ ด ด
ซุ่ ม์	ซุ่ ร์	ซุ่ ร์	ซุ่ ด์	ซุ่ ม์	ซุ่ ร์	ซุ่ ร์	ซุ่ ด์

ซุ่ ซุ่ ด	ด ด ด	ซ ซ ด	ร ร ด	ซุ่ ซุ่ ด	ด ด ด	ซ ซ ด	ร ร ด
ซุ่ ซ	ด์ ซุ่	ซ์ ซุ่	ร์ ซุ่	ซุ่ ซ	ด์ ซุ่	ซ์ ซุ่	ร์ ซุ่

ซ -	ซ ฟ	- ฟ -	ฟ ม	ม -	ม ร	- ร -	ร ด
- ซฺ	ซฺ ซฺ	ซฺ	ซฺ ซฺ	- ซฺ	ซฺ ซฺ	ซฺ	ซฺ ซฺ

ซ -	ซ ฟ	- ฟ -	ฟ ม	ม -	ม ร	- ร -	ร ด
- ซฺ	ซฺ ซฺ	ซฺ	ซฺ ซฺ	- ซฺ	ซฺ ซฺ	ซฺ	ซฺ ซฺ

ฟ -	ฟ ม	ม -	ม ร	ซฺซฺ ด	ร́ร̀ ร	ร -	ร ด
- ซฺ	ซฺ ซฺ	- ซฺ	ซฺ ซฺ	ซฺ ซฺ	รฺ ซฺ	- ซฺ	ซฺ ซฺ

ฟ -	ฟ ม	ม -	ม ร	ซฺซฺ ด	ร́ร̀ ร	ร -	ร ด
- ซฺ	ซฺ ซฺ	- ซฺ	ซฺ ซฺ	ซฺ ซฺ	รฺ ซฺ	- ซฺ	ซฺ ซฺ

ซ ม	ม ร	ม ร	ร ด	ซ ม	ม ร	ม ร	ร ด
ซฺ ซฺ	ซฺ ซฺ	ซฺ ซฺ	ซฺ ซฺ	ซฺ ซฺ	ซฺ ซฺ	ซฺ ซฺ	ซฺ ซฺ

ม ร	ร ด	ม ร	ร ด	ร ด	ร ด	ร ด	ร ด
ซฺ ซฺ	ซฺ ซฺ	ซฺ ซฺ	ซฺ ซฺ	ซฺ ซฺ	ซฺ ซฺ	ซฺ ซฺ	ซฺ ซฺ

สิ้นสุดกลุ่มโยน เสียง โด

ทำนองขึ้นต้นของเพลงเดี่ยวกราวใน สามชั้น ทางนี้ ดำเนินทำนองอยู่ในกลุ่มเสียงปัญจมูลดรมXซลX ในระดับเสียงนอก เรียกได้ว่าเป็น กลุ่มโยนเสียง โด ซึ่งในทางเดี่ยวระนาดทุ้มทางนี้มีจำนวน 76 จังหวะหน้าทับ ในเรื่องของความยาวของลูกโยนเสียง โด นี้ คุณครูอุทัย แก้วละเอียด ได้ให้ความเห็นว่า

> *...ก็แล้วแต่ผู้ประดิษฐ์คิดทาง เค้าอยากให้ยาวแค่ไหน เรื่องลูกโยนเนี้ยะ เป็นอิสระเลยจะคิด จะทำทางอย่างไร เสียง โด อย่างเดียวนี่แหละ ถ้าให้สันนิษฐานก็อาจเป็นได้ว่า เมื่อเริ่มต้น มันก็เหมือนเป็นการประกาศตน เป็นการแสดงฝีมือ ใส่เทคนิค ลีลา เพราะถึงกราวในแล้ว ต้องที่สุดแล้ว เพราะฉะนั้นก็เลยยาวหน่อย...*
>
> (อุทัย แก้วละเอียด, สัมภาษณ์,8 พฤศจิกายน 2552)

จากคำกล่าวของคุณครูอุทัย แก้วละเอียด ที่กล่าวเรื่องความยาวของลูกโยนนั้น สามารถสรุปได้ว่า ลูกโยนเสียง โด เป็นโยนแรก ในเพลงกราวใน ซึ่งเพลงเดี่ยวกราวใน ถือว่า เป็นเพลงเดี่ยวขึ้นสูงในการแสดงความสามารถของผู้บรรเลง และผู้ประพันธ์ทำนอง อีกทั้งผู้ฟัง

ก็ให้ความสนใจในเพลงเดี่ยวกราวในนี้เป็นอย่างมาก ดังนั้น ในโยนแรก จึงเป็นกลุ่มทำนองที่ผู้ฟังให้ความสนใจเป็นอันดับแรก ผู้ประพันธ์จึงประพันธ์ทำนองเดี่ยวให้มีความยาวกว่า ลูกโยนเสียงอื่นๆ

1.1 ลูกโยนเสียง โด กลุ่มทำนองที่ 1

ประโยคที่ 1

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

ประโยคที่ 2

ร ด	ร ม ซ	ล ซ ล	ซ ล ด	ร ด	ซ ล ด	ร ม	ร ด ด
ล ซ ม	ด ซ,	ม ร	ฟ ด	ล ซ ม	ฟ ร	ม ร	ด

ประโยคที่ 3

ร ด	ร ม ซ	ล ซ ล	ซ ล ด	ร ด	ซ ล ด	ร ม	ร ด ด
ล ซ ม	ด ซ,	ม ร	ฟ ด	ล ซ ม	ฟ ร	ม ร	ด

บันไดเสียงที่นำมาใช้เรียงร้อยทำนองในกลุ่มทำนองที่ 1 ได้แก่ บันไดเสียงทางนอก ซึ่งประกอบด้วยกลุ่มเสียงปัญจมูล ดรมXซลX มีการใช้หลุมเสียง (เสียง ฟา) มาประกอบในกลวิธีการตีสะบัด เพื่อให้เกิดความกลมกลืนของทำนอง

การดำเนินทำนองในประโยคที่ 1 ของทางเดี่ยวระนาดทุ้มนี้ เป็นสำนวนถามและตอบ ซึ่งในสำนวนถาม ประกอบด้วย การตี คู่ 4 และตีหนอดที่เสียง มี จากนั้นตีสะบัดขึ้น ต่อด้วยการลงมาตีคู่ 4 เสียง ซอล และ เสียงลา จบประโยคถามด้วยการตะกระทบคู่ 8 ของเสียงโดสูง ซึ่งเป็นเสียงที่ 1 ของบันไดเสียง เหมือนลักษณะของการตั้งต้นเตรียมตัวและจบสำนวนถามด้วยเสียงสูง และในวรรคตอบ มีการตีสะบัดลงมาตามบันไดเสียง ต่อด้วยการตีสะบัดขึ้นด้วยลูกสะบัดเดียวกันกับวรรคถาม ต่อด้วยการตีสลับมืออันเป็นกลวิธีของระนาดทุ้มที่เสียงสูง เสียงต่ำเป็นคู่แปดขึ้นไปที่เสียง มีสูง และตีสลับลงมาจบที่เสียง โดสูง ซึ่ง เป็นเสียงเดียวกันกับลูกตกในวรรคถาม ในประโยคที่ 2 ในจังหวะหน้าทับแรก เป็นประโยคคำถามซึ่งมีกลวิธีการสะบัดในวิถีลงและขึ้นสลับกัน ภายในบันไดเสียง มีกระสวนจังหวะที่ต่อเนื่องทั้งหมดดังนี้

xxx x x	xxx x x	xxx x x	xxx x x

ในวรรคตอบมีทำนองเหมือนกันกับวรรคตอบในประโยคที่ 1 และในประโยคที่ 3 มีทำนองเหมือนประโยคที่ 2 ทุกประการ

1.2 ลูกโยนเสียง โด กลุ่มทำนองที่ 2

ประโยคที่ 1

ซ ม	ซ ด	ซ ด	- - - -	ด	- ด		ซ ซ ด
ซ ด	ซ ม	ม ซ		ซ ซ ซ	ม ม	- ม - -	ม

ประโยคที่ 2

	ด ด ม	ซ ด	- - - -	ซ ด	- ด	- ซ	- ซ
- ซ - -	ซ	ม ซ		ม ซ	ซ ม	ด ซ	ซ ด

ประโยคที่ 3

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

ประโยคที่ 4

ม	- ม	- ม	- ม	- ม	- ด	- ซ	- ด - -
ม ม ซ	ซ ม	ม ซ	ซ ด	ด ซ	ซ ม	ซ ด	- ด - -

ประโยคที่ 5

	ซ ซ ด	ด ม	ม ซ	- ด	- ด	- ซ ซ ด -	
- ม - -	ม	ซ ด	ม ด	ม ซ	ซ ม	ซ	- ม - -

ประโยคที่ 6

ด ซ ด	ด ม ม ซ	ซ ด ซ ด	- - - -	ม	- ม	- ม ม ซ -	ซ ด ด ด
ม	ซ ด	ม ม		ม ม ซ	ซ ม	ม	ซ ด ด

ประโยคที่ 7

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

ประโยคที่ 8

	ร ม -		- - - -
ล - - -	ด	ม - - -	

ในกลุ่มเสียง โด ทำนองที่ 2 นี้ เป็นการใช้โน้ต 3 เสียง คือ เสียง โด เสียง มี และเสียง ซอล คล้ายคอร์ดของดนตรีสากล ซึ่ง คุณครูอุทัย แก้วละเอียด กล่าวว่า “ เป็นลูกฝรั่ง” นำมาร้อยเรียงเป็นสำนวนระนาดทุ้ม โดยใช้กลวิธีพิเศษและลีลาท่วงทำนอง ต่างๆ ดังนี้

ประโยคที่ 1 เริ่มจากการตีเตะมือขวา มือซ้าย ในห้องที่ 1 2 และ 3 และมีการตีโขกในห้องที่ 5 และ 6 โดยมือขวาตียืนที่เสียง โด ซึ่งเป็นเสียงที่ 1 ของบันไดเสียง และตีย้ำที่ เสียง ซอล และเสียง มีจบวรรคด้วยเสียงที่ 1 ของบันไดเสียงเป็นคู่ 8 ลงตามจังหวะตกดังนี้

ตีโขกที่ Tonic

ซ ม	ซ ด̣	ซ ด̣	- - - -	ด̣	- ด̣		ซ ซ ด̣
ซ̣ ด	ซ ม	ม ซ		ซ ซ ซ	ม ม	- ม - -	ม ด

ประโยคที่ 2 ในวรรคแรกมีการใช้เสียง 3 เสียง คือ เสียงโด มี และซอล ซึ่งคล้ายกับคอร์ดของดนตรีสากล อีกทั้งยังนำมาร้อยเรียงโดยบรรเลงสลับกันอย่างเป็นระบบ 2 3 และ 4 (ซด ซ̣ดม ซดมซ̣) โดยบรรเลงต่อเนื่องกันเป็นลักษณะทำนองฝรั่ง และในวรรคหลังมีการตีโขกมือขวา เสมือนเป็นการย้ำเสียง โด และคล้ายความคับข้อง ให้เหลือเพียง 2 เสียง คือ เสียง ซอล และเสียงโด กระทั้งปิดวรรคด้วยเสียง โด ซึ่งเป็นเสียงของลูกตก ในกระสวนจังหวะเดียวกัน

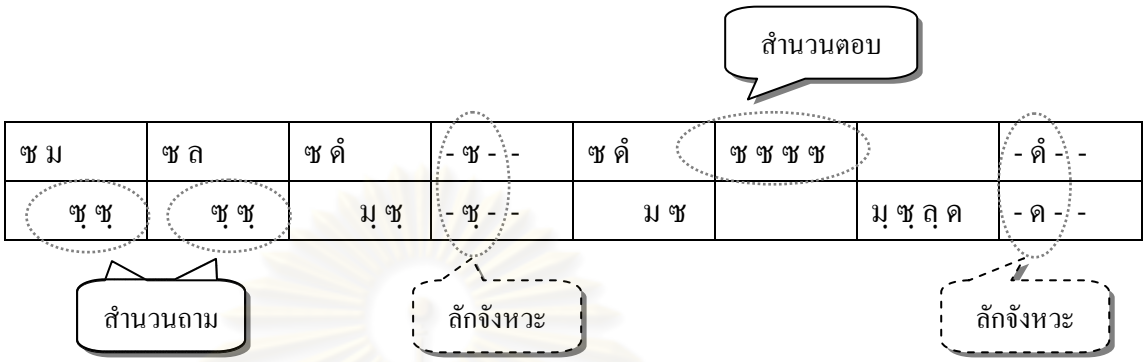
ตีโขก

	ด ด ม	ซ ด̣	- - - -	ซ ด̣	- ด̣	- ซ	- ซ
- ซ - -	ซ̣	ม ซ̣		ม ซ	ซ ม	ด ซ̣	ซ̣ ด

ลูกฝรั่ง

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ประโยคที่ 3 มีการลักจังหวะท้ายวรรคแรก ห้องที่ 4 และวรรคหลัง ห้องที่ 8 มีลักษณะของประโยคถาม ตอบ โดยวรรคถามห้องที่ 1 และ 2 มีการตีย้ำเสียง ซอล และในวรรคตอบห้องที่ 6 มีการตีย้ำ เสียง ซอล อีกเช่นกัน แสดงลักษณะทำนองได้ ดังนี้



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

ในลีลาท่วงทำนองประโยคนี้เป็นการแสดงวรรคถาม วรรคตอบที่สมบูรณ์ มีการเน้นย้ำเสียง ซอล ในวรรคถาม 2 ครั้ง เหมือนเป็นการตั้งคำถาม และในวรรคตอบนั้น ก็มีการตีย้ำ เสียงซอล ติดต่อกันอีก 4 ครั้ง ในประโยคนี้ คุณครูอุทัย แก้วละเอียด ได้ให้ความเห็นว่า

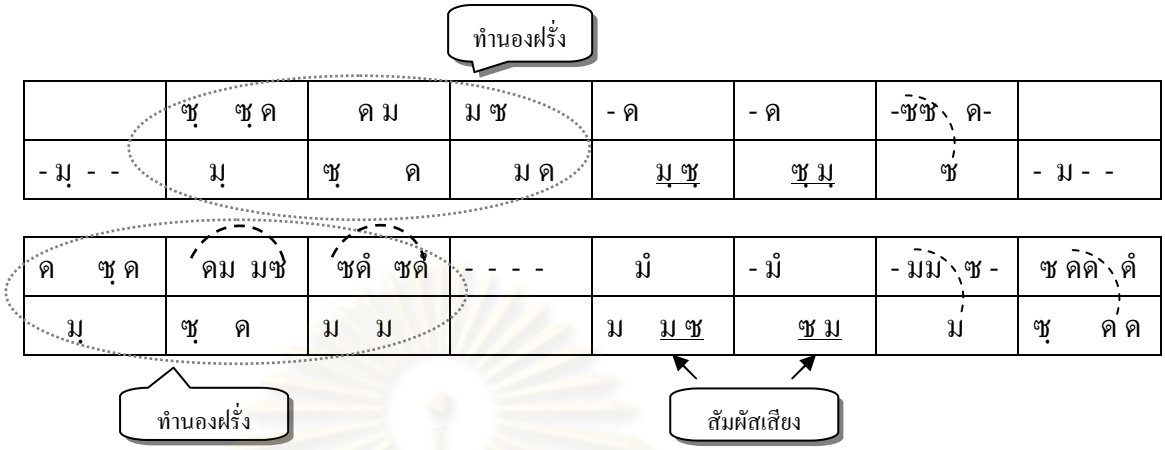
> *...นี่แหละมันซ่อนอยู่ เหมือนเป็นการถาม ใช่มั้ย ใช่มั้ย ใช่มั้ย ในวรรคหลัง ก็ตอบว่า ใช่ ใช่ ใช่ ใช่ แล้วก็ลงจบด้วยเสียงโด เพราะนี่อยู่ในลูกโยน โด...*
> (อุทัย แก้วละเอียด, สัมภาษณ์, 8 พฤศจิกายน 2552)

ในประโยคนี้ คุณครูอุทัย แก้วละเอียด ได้ให้ความคิดเห็นว่า เปรียบเสมือนเป็นการถามและตอบ ระหว่าง วรรคแรก และวรรคหลัง โดยเปรียบเทียบลักษณะสำนวนการตีย้ำเสียงเดียว 2 ครั้ง ติดกัน 2 ชุด ในวรรคแรกเป็นการตั้งคำถาม และ ลักษณะสำนวนการตีย้ำเสียงเดียว 4 ครั้ง ในวรรคหลังเป็นการตอบแบบเน้นย้ำ

ประโยคที่ 4 มีการตีโขกอย่างต่อเนื่อง ด้วยกระสวนจังหวะเดียวกัน ไปจนจบประโยค ด้วยการตีคู่ 8 ซึ่งลงก่อนจังหวะตกหรือเรียกว่า ลงแบบลักจังหวะที่เสียงที่ 1 ของบันไดเสียง

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

ประโยคที่ 5 และ ประโยคที่ 6 เป็นลักษณะทำนองที่มีความต่อเนื่องกันมีการตีโยก การตีขยี้ การตีสะบัด มีการใช้เสียง 3 เสียง แบบคอร์ดฝรั่ง



ในห้องที่ 5 และ 6 นอกจากจะใช้กลวิธีการตีโยกเสียงที่ 1 ของบันไดเสียง แล้ว ยังเป็นการตีเตะคู่ 3 ไป มาในเสียง มี และ เสียง ซอล ซึ่งถือว่าเป็นการสัมผัสเสียง อีกด้วย

ในประโยคที่ 6 ห้องที่ 1 2 และ3 นั้นนอกจากจะเป็นการใช้ทำนองแบบคอร์ดสากลแล้วยังใช้การขยี้ เพื่อแสดงความคล่องแคล่วของผู้บรรเลงอีกด้วย ซึ่ง ในประโยคนี้ คุณครูอุทัย แก้วละเอียด ได้ให้ความเห็นว่า

ทำนองแบบนี้เป็นจุดเด่นของทางทุ้มทางนี้ โลดโผน มันเร็ว ทำให้คนฟัง ฟังว่าตียาก คนตีมีความสามารถมาก แล้วจริงๆมันก็ยากนะ ไม่ใช่ตีง่ายๆ
(อุทัย แก้วละเอียด, สัมภาษณ์, 8 พฤศจิกายน 2552)

จากคำกล่าวของคุณครูอุทัย แก้วละเอียด ได้ให้ความคิดเห็นต่อลีลาท่วงทำนองในประโยคที่ผ่านว่า เป็นลักษณะเด่นของทางเดี่ยวระนาดทุ้มเพลงกราวใน ทางครูสาลี่ทางนี้ เพราะลักษณะท่วงทำนองจะต้องใช้ความสามารถในการบรรเลงมาก ซึ่งประกอบด้วยกลวิธีพิเศษ การขยี้ โดยมีการใช้ทั้งมือซ้ายและมือขวา ในทำนองฝรั่ง เมื่อบรรเลงแล้วทำให้ ผู้ฟังชื่นชมและประทับใจในความสามารถของผู้บรรเลงมาก ซึ่งในความจริงแล้วนั้นก็เป็นท่วงทำนองที่มีความยากในการบรรเลง มิใช่จะบรรเลงกันง่ายๆ

ต่อมาในห้องที่ 5 และ 6 มีลักษณะทำนองเหมือนกับห้องที่ 5 และ 6 ในประโยคที่ 5 กล่าวคือ มีการตีโยกในคู่ 3 และในประโยคนี้ปิดท้ายด้วยการตีสะเดาะลักจังหวะ ।-xxx x-। และจบด้วยการตีสะเดาะเสียง โด ตามด้วยจังหวะตกคู่ 8 เสียง โด ซึ่งเป็นเสียงที่ 1 ของบันไดเสียงในทันที ซึ่งแสดงความคล่องแคล่ว ความเด็ดขาด ความหนักแน่น ได้เป็นอย่างดี

ประโยคที่ 7 และ 8 เป็นทำนองต่อเนื่องกัน อีกทั้งยังเป็นการสืบเนื่องมาจากประโยคที่ 5 และ 6 อีกด้วย เสมือนเป็นการคลี่คลายในความกระชั้นของจังหวะขยี้ในประโยคที่ 6 มาสู่จังหวะปกติแต่ก็ยังเป็นสำนวนของระนาดทุ้มด้วยการตีโขก ในห้องที่ 3 และ 4 ตามเสียงในบันไดเสียงเดิม ในห้องที่ 7 นำเสียง ลา มาสอดแทรก และลักจังหวะ /ดำรำมำ-/ ในห้องที่ 8 ในวิถีขึ้นไปที่ เสียง มีสูงต่อเนื่องไปลงในห้องที่ 1 ของประโยคที่ 8 แบบลักจังหวะ /ล- - -/ ด้วยเสียง ลา และต่อด้วยทำนองลักจังหวะ /ดรม-/ ซึ่งเป็นเสียงเดียวกันกับห้องที่ 7 ในประโยคที่ 7 แต่อยู่ในทางต่ำ

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

	ร ม -		- - - -
ล - - -	ด	ม - - -	

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

1.3 ลูกโยนเสียง โด กลุ่มทำนองที่ 3

ประโยคที่ 1

	ดำ รำ	-รำ	-ดำ	- - - -	-ดำ	-ดำ	-ดำ
- - - -	ดำ ดำ	ดำ ดำ	ซ ม		ซ ม	ซ ม	ม ซ

ประโยคที่ 2

ดำ ม	ดำ ซ	ซ ม	ซ ดำ	มำ -	รำ ดำ	- - ซ	ฟ ม
ม ม	ซ ซ	ร ม	ด - ด	- รำ	ดำ ท	ฟ	ม ร

ประโยคที่ 3

ล ซ	ล ซ	ม̀ม̀ ซ -	ซฺ ซฺ	ด - ร ด	ด ซ	ซ ล -	ล ดำ -
ฟ ซ	ฟ ม	ม	มฺ- มฺ		ซฺ ม	ซ	ม

ประโยคที่ 4

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

ประโยคที่ 5

ร ม	ม ซ	ซ ล	ล ดำ
- ด	- ร	- ม	- ซ

ในกลุ่มทำนองนี้มีการดำเนินลีลาท่วงทำนองที่สอดคล้องกัน 9 จังหวะหน้าทับ มีการเน้นการสัมผัสเสียงในทำนอง

ในประโยคที่ 1 เป็นวรรคถามและวรรคตอบที่สอดรับกัน เริ่มโดยการปล่อยจังหวะว่างไป 1 ห้อง ต่อด้วยการตีโขก ยืนเสียง เร ไว้ในห้องที่ 2 และ 3 มือซ้ายตีย้ำเสียง โด ซึ่งเป็นเสียงที่ 1 ของบันไดเสียงในห้องที่ 4 ตีโขกเสียง โด มือซ้ายตีไล่ลงมาที่ เสียง ซอล และ เสียง มี ตามลำดับ ในวรรคหลังมีทีท่าเช่นเดียวกันกับวรรคแรกคือปล่อยจังหวะให้ว่าง 1 ห้อง จากนั้นดำเนินทำนองของวรรคตอบด้วยการตีโขกเสียง โด ด้วยมือขวา และตีมือซ้าย 2 เสียง ในทำนองเดียวกันต่อกัน 2 ห้อง ปิดท้ายวรรคตอบในกระสวนจังหวะเดิม แต่เปลี่ยนทำนองให้เกิดความฉงนในตอนท้ายด้วยเสียงที่สูงขึ้นเป็น คู่ 3 คือ เสียง มี ขึ้นไปที่เสียง ซอล

ประโยคที่ 2 วรรคแรกดำเนินทำนองด้วยทางระนาดทุ้ม วรรคหลังมีท่วงทำนองคล้ายลักษณะการตีฆ้องวงเล็กโดยตีสลับมือ นำเสียงหลุม คือ เสียง ฟา และ เสียง ที มาใช้ในสำนวน ต่อเนื่องด้วยทำนองของประโยคที่ 3 ห้องที่ 1 และ 2 ใช้กลวิธีการตีเตะ โดยมือขวาตียืนสองเสียง มือซ้ายเปลี่ยนเสียงโดยนำเสียง หลุม มาร้อยเรียงสอดรับกับวรรคหลังของประโยคก่อน

หน้า ต่อด้วยการสะเดาะ ลงก่อนจังหวะ ต่อด้วยการตีล่วงหน้าซึ่งเป็นท่วงทำนองที่มีลักษณะของกลอนฝาก ׀xx-x׀xx-x׀ ใช้เสียง มี ซอล และโด คล้ายคอร์ดฝรั่ง

ประโยคที่ 4 และ 5 เป็นทำนองต่อเนื่องกัน เริ่มต้นด้วยการปล่อยว่าง 1 ห้อง ต่อด้วยการตีโขก เสียง โด ซึ่งเป็น เสียงที่ 1 ของบันไดเสียง ด้วยมือ ขวา และมือซ้ายตี 2 เสียงในวิถีลงซ้ำกัน 2 ห้อง ถือว่าเป็นลักษณะทำนองแบบซ้ำต้น ต่อด้วยการตีถ่างไปที่เสียง มีสูง สลับเสียง มีเป็นคู่ 8 ในวรรคหลัง รับด้วยการปล่อยว่าง 1 ห้อง เช่นเดียวกับวรรคแรก จากนั้น ตีลักจังหวะที่เสียง มี ค้างไว้ เหมือนเป็นการสอดรับกันกับวรรคแรก จากนั้น ใช้สำนวนการตีฝาก แต่มีการเว้นจังหวะที่ท้ายประโยคที่ 4 เพื่อให้ลงตามจังหวะในกลุ่มทำนองนี้ แต่ลักษณะทำนองยังคงฟังดูเหมือนกลอนฝากดังนี้

׀ -x-׀xx-x׀xx--׀xxx-׀xxx-׀xxx-׀xxx-׀

กลุ่มทำนองที่ผ่านมานี้ มีลีลาท่วงทำนองที่เป็นลักษณะเด่นของระนาดทุ้มอยู่มาก เช่น ตีโขก ตีลักจังหวะ เป็นต้น อีกทั้งยังมีลักษณะการดำเนินทำนองแบบการตีล่วงหน้าหรือที่เรียกว่ากลอนฝากซึ่งเป็นการสร้างความฉงน ชวนติดตามให้ผู้ฟังมากยิ่งขึ้น

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

1.4 ลูกโยนเสียง โด กลุ่มทำนองที่ 4

ประโยคที่ 1

มำ รำ	ดำ ท	ล ซ	ฟ ม	ล ซ	ฟ ม	ฟ ม	ร ด
รำ ดำ	ท ล	ซ ฟ	ม ร	ซ ฟ	ม ร	ม ร	ด ทฺ

ประโยคที่ 2

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

ประโยคที่ 3

มำ รำ	ดำ ท	ล ซ	ฟ ม	ล ซ	ฟ ม	ฟ ม	ร ด
รำ ดำ	ท ล	ซ ฟ	ม ร	ซ ฟ	ม ร	ม ร	ด ทฺ

ประโยคที่ 4

- - ซฺ	- - ลฺ	ด ร	ม ซ	-- ลฺ ลฺ	- - ดรมซ	- - ม ร	มซ*-
มฺ	ซฺ	ลฺ ด	ร ม	ลฺ			ดร

ประโยคที่ 5

- - - ล	- ซ – ซ	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
	ด						

ในกลุ่มทำนองนี้ มีจำนวน 10 จังหวะหน้าทับ ในกลุ่มทำนองนี้เป็นการซ้ำทำนอง กล่าวคือ จังหวะหน้าทับที่ 5 6 7 8 เป็นการซ้ำทำนองกับจังหวะหน้าทับที่ 1 2 3 4 แต่มีการเปลี่ยนสำนวนในจังหวะหน้าทับที่ 7 และ 8 ให้มีความซับซ้อนจากจังหวะหน้าทับที่ 3 และ 4 ขึ้นอีก

เริ่มด้วยการตีสลับมือมีลีลาท่วงทำนองที่มีลักษณะซ้ำเสียง ไล่ลงมาในวิถีลงด้วยการท่อนทำนอง

มำ รำ	ดำ ท	ล ซ	ฟ ม	ล ซ	ฟ ม	ฟ ม	ร ด
รำ ดำ	ท ล	ซ ฟ	ม ร	ซ ฟ	ม ร	ม ร	ด ทฺ

มำ รำ	ดำ ท	ล ซ	ฟ ม
รำ ดำ	ท ล	ซ ฟ	ม ร
		ล ซ	ฟ ม
		ซ ฟ	ม ร
			ฟ ม	ร ด
			ม ร	ด ทฺ

แสดงการซ้ำทำนองในประโยค

ประโยคที่ 2 ดำเนินลีลาท่วงทำนองในทางระนาดทุ้มในวรรคถาม ในวรรคตอบมีการสะเดาะ และการตีกระทบก่อนจะปิดวรรคในเสียง โด สูง ซึ่งเป็นเสียงที่ 1 ของบันไดเสียง

ประโยคที่ 3 เหมือนกับประโยคที่ 1 ทุกประการ

ประโยคที่ 4 วรรคถามมีการตีสลับมือไล่ไปในวิถีขึ้น ในวรรคตอบมีการสะเดาะและตีดูดขึ้นไปในวิถีขึ้น ตามเสียงในบันไดเสียง 1 2 3 5 และย้อนกลับมาตีสวน 3 2 และ 1 2 และตีตาม 3 5 โดยให้สิ้นสุดก่อนจังหวะตก ตามด้วย เสียงที่ 6 5 จบกลุ่มทำนองนี้ด้วยการ ตีกรอเสียง โด และซอล ซึ่งห่างเป็นคู่ 5

1.5 ลูกโยนเสียง โด กลุ่มทำนองที่ 5

ประโยคที่ 1

ด ำ ร ำ	ด ำ ร ำ	ม ำ ร ำ	ม ำ ร ำ	ล ด ำ	ล ด ำ	ร ำ ด ำ	ร ำ ด ำ
ด ด	ด ด	ด ำ ร ำ	ด ำ ล	ล ฺ ล ฺ	ล ฺ ล ฺ	ล ด ำ	ล ซ

ประโยคที่ 2

ซ ล	ซ ล	ด ำ ล	ด ำ ล	ม ซ	ม ซ	ล ซ	ล ซ
ซ ฺ ซ ฺ	ซ ฺ ซ ฺ	ซ ล	ซ ม	ม ฺ ม ฺ	ม ฺ ม ฺ	มซ	มร

ประโยคที่ 3

ร ม	ร ม	ซ ม	ซ ม	ด ำ ร ำ	ด ำ ร ำ	ม ำ ร ำ	ม ำ ร ำ
ร ฺ ร ฺ	ร ฺ ร ฺ	ร ม	ร ด	ซ ฺ ด	ซ ฺ ด	ด ร	ด ล ฺ

ประโยคที่ 4

ล ด ำ	ล ด ำ	ร ำ ด ำ	ร ำ ด ำ	ซ ล	ซ ล	ด ำ ล	ด ำ ล
ม ฺ ล ฺ	ม ฺ ล ฺ	ล ฺ ด	ล ฺ ซ ฺ	ร ฺ ซ ฺ	ร ฺ ซ ฺ	ซ ฺ ล ฺ	ซ ฺ ม ฺ

ประโยคที่ 5

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

ในกลุ่มทำนองนี้ อยู่ในกลุ่มเสียงปัญจมูล ดรมXซลX มีการใช้กลวิธีพิเศษของระนาดทุ้ม คือ การตีเตะมือซ้าย เตะมือขวา ในกระสวนทำนอง และกระสวนจังหวะเดียวกันทั้งกลุ่มทำนอง

ใน 5 จังหวะหน้าทับแรกโดยตีไล่สำนวนลงมาในวิถีลง มีการซ้ำทำนองกันใน 2 ห้องของวรรคแรก และวรรคหลัง ถือเป็นทำนองที่มีการซ้ำต้น อีกทั้งในวรรคแรก และวรรคหลังยังมีทิศทางการดำเนินท่วงทำนองเหมือนกันอีกด้วย

ในลีลาท่วงทำนองในวรรคลงของกลุ่มทำนองนี้ มีการตีกระทบเป็นคู่ 8 ที่เสียง โด และตีไล่เสียงลงมาตามเสียงในบันไดเสียง ลงเป็นคู่ 8 เสียง มี และกระทบเสียงเดิมแบบลักจังหวะ ลักษณะการดำเนินทำนองของกลุ่มทำนองนี้มีลักษณะที่มีการตีซ้ำทำนอง ซ้ำเสียงดังนี้

ด ำ ร ำ	ด ำ ร ำ	ม ำ ร ำ	ม ำ ร ำ	ล ด ำ	ล ด ำ	ร ำ ด ำ	ร ำ ด ำ
ด ด	ด ด	ด ำ ร ำ	ด ำ ล	ล฻ ล฻	ล฻ ล฻	ล ด ำ	ล ซ

คุณครูอุทัย แก้วละเอียดได้ให้ความคิดเห็นต่อลีลาท่วงทำนองในกลุ่มทำนองนี้ว่า

> *จริงๆทำนองมันมีแค่นี้นะ ด ำ ม ำ ร ำ /ล ด ำ ร ำ ด ำ /ซ ล ด ำ ล /ม ซ ล ซ /ร ม ซ ม /ด ำ ร ำ ม ำ ร ำ / ล ด ำ ร ำ ด ำ /ซ ล ด ำ ล / ม ซ ล ซ /ร ม ซ ม เค้าเก่งนะคนทำเนี้ยะ แค่ โด เสียงเดียวใส่นั้นเติมนี่ แล้วดูซิเนี้ยะ..แล้วก็ต้องให้เข้ากับมือทุ้มด้วยซิ..* (อุทัย แก้วละเอียด, สัมภาษณ์, 8 พฤศจิกายน 2552)

จากความคิดเห็นของครูอุทัย แก้วละเอียด ที่มีต่อการประดิษฐ์ทำนองระนาดทุ้มในกลุ่มทำนอง นี้นั้น แสดงให้เห็นว่า ทำนองระนาดทุ้มดังกล่าวถูกสร้างมาจากโครงสร้างของทำนองสั้นๆ และผู้ประพันธ์ได้ใช้ความสามารถแต่งทำนองขยายไปจากเดิมโดยคำนึงถึงกลวิธีการบรรเลงของระนาดทุ้มด้วย

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

1.6 ลูกโยนเสียง โด กลุ่มทำนองที่ 6

ประโยคที่ 1

ซ ม	ซล ดำรำมำx		มร มซ่x	- - - ล	- ซ- ซ	- - - -	- ดำ
ร ม		- ซx - -	ดร		มรด		- ด - ด

ประโยคที่ 2

- - - -	ดำ รำ	- ดำ รำ -	ดำ รำ	- ดำ - -	ด ร		
	ด ด		ด ด	- ด	ซฺ ด	- ซฺ ด-	ซฺ ด ด ด

ประโยคที่ 3

- - - -	ดำ รำ	- ดำ รำ -	ดำ รำ	- ดำ - -	ด ร		
	ด ด		ด ด	- ด	ซฺ ด	- ซฺ ด -	ซฺ ด ด ด

กลุ่มทำนองนี้ มีจำนวน 6 จังหวะหน้าทับ ซึ่งในประโยคแรก เริ่มด้วยการตีเตะมือขวา เตะมือซ้าย เข้ามาที่เสียง มี ต่อด้วย การตีขยี้ 1 ห้อง ด้วยมือขวา

มีการตีลักจังหวะและห้ามเสียง เหมือนเป็นการสะดุดจังหวะ สร้างทีท่า ก่อนจะตีขยี้ในห้องที่ 4 และในห้องที่ 5 และ 6 เป็นสำนวนต่อเนื่องกันโดย ตีเสียง ลา ตามด้วยการตีหวานโดยเริ่มตีกรอที่เสียง ซอล คู่ 3 (ซอลและมี)เคลื่อนมือซ้ายออกมาที่คู่ 4 (ซอลและเร)โดยที่ไม่หยุดกรอ และเคลื่อนมือซ้ายออกมาที่คู่ 5 (ซอลและโด) กรอต่อเนื่องจนกระทั้ง จบวรรคด้วยการตีกระทบคู่ 8 ที่ เสียง โด และตามด้วยการตีด้วยมือซ้ายอีก 1 ครั้งในเสียงเดิม

ประโยคที่ 2 และ 3 เป็นประโยคซ้ำกันโดยปล่อยจังหวะวางไป 1 ห้อง เริ่มประโยคด้วยการตีเตะมือขวาในวิถีขึ้นในเสียงที่ติดกัน(ดำ และ รำ) มือซ้ายตีย้ำเสียง โด คู่ 8 ติดกัน 2 ครั้ง มือขวาตีเตะในเสียงเดิมแบบลักจังหวะ (- X X -)

ในห้องที่ 4 ตีซ้ำสำนวนกับห้องที่ 2 ต่อด้วยการตีเน้นลงคู่ 8 แบบลักจังหวะ เหมือนเป็นการปิดวรรคแรก แต่ในขณะเดียวกันก็เหมือนเป็นการเปิดวรรคหลัง และต่อด้วยการตีเตะ ที่เสียง โด และ เร เสียงเดิม แต่เป็นทางเสียงต่ำ และตีเตะมือซ้ายจากเสียง ซอลต่ำ (ซฺ) มาหา โด ต่อด้วยการตีซ้ำเสียง ซอลต่ำ (ซฺ) และ โด แบบลักจังหวะ ด้วยมือซ้ายต่อเนื่องมา และยังคงใช้มือซ้ายตีต่อไปอีกในเสียงเดิมที่ซอลต่ำ (ซฺ) และ โด ตีซ้ำเสียงโดอีกจนจบวรรค เป็นท่วงทำนองแสดงความแข็งแรงของมือซ้ายได้เป็นอย่างดี

1.7 ลูกโยนเสียง โด กลุ่มทำนองที่ 7

ประโยคที่ 1

- ด ด -	ดด ดด	รร มร	ดด	- ด ด -	ดด ดด	รร มร	ดด
ด	ด ด	ด	ด ซฺ ด	ด	ด ด	ด	ด ซฺ ด

ประโยคที่ 2

- ด ด -	ซ ม ม	- ม ม -	ซ ร ร	- ร ร -	ซ ร ร	- ร ร -	ซ ด ด
ด	ซฺ ม	ม	ซฺ ร	ร	ซฺ ร	ร	ซฺ ด

ประโยคที่ 3

- ด ด -	ซ ม ม	- ม ม -	ซ ร ร	- ร ร -	ซ ร ร	- ร ร -	ซ ด ด
ด	ซฺ ม	ม	ซฺ ร	ร	ซฺ ร	ร	ซฺ ด

ประโยคที่ 4

ซ ม ม	ซ ร ร	ซ ร ร	ซ ด ด	ซ ม ม	ซ ร ร	ซ ร ร	ซ ด ด
ซฺ ม	ซฺ ร	ซฺ ร	ซฺ ด	ซฺ ม	ซฺ ร	ซฺ ร	ซฺ ด

ประโยคที่ 5

ซฺ ซฺ ด	ดด ด	ซ ซ ด	ร ร ด	ซฺ ซฺ ด	ดด ด	ซ ซ ด	ร ร ด
ซฺ ซ	ด ซฺ	ซ ซฺ	ร ซฺ	ซฺ ซ	ด ซฺ	ซ ซฺ	ร ซฺ

กลุ่มทำนองนี้ อยู่ในกลุ่มเสียงปัญจมูล ดรมXซลX ซึ่งใช้กลวิธีการตีสะเดาะ ในทุกห้อง และมีการตีกระทบ โดยตีมือขวา 2 เสียง มือซ้าย 1 เสียง พบในห้องที่ 3 และ 7 ของประโยคที่ 1 เท่านั้น ในลีลาท่วงทำนอง มีการตีเสียงซอล คู่ 8 มือซ้ายตีเสียง ซอลต่ำ มือขวาตีเสียงซอลสูง สลับกับการตีสะเดาะ

ประโยคที่ 3 และ 4 ซ้ำทำนองกัน

กลุ่มทำนองนี้ยังมีการทอนทำนองลง ซึ่งเป็นลักษณะของเพลงที่มีลูกโยน และดำเนินทำนองโดยยึดเสียง โด เป็นหลักโดยมีการจบประโยคที่เสียงแรกของบันไดเสียง ซึ่งถือได้ว่าเป็นการลงจบกลุ่มทำนองที่สมบูรณ์

1.8 ลูกโยนเสียง โด กลุ่มทำนองที่ 8

ประโยคที่ 1

ซ -	ซ ฟ	- ฟ -	ฟ ม	ม -	ม ร	- ร -	ร ด
- ซฺ	ซฺ ซฺ	ซฺ	ซฺ ซฺ	- ซฺ	ซฺ ซฺ	ซฺ	ซฺ ซฺ

ประโยคที่ 2

ซ -	ซ ฟ	- ฟ -	ฟ ม	ม -	ม ร	- ร -	ร ด
- ซฺ	ซฺ ซฺ	ซฺ	ซฺ ซฺ	- ซฺ	ซฺ ซฺ	ซฺ	ซฺ ซฺ

ประโยคที่ 3

ฟ -	ฟ ม	ม -	ม ร	ซฺซฺ ด	ร́ ร́ ร	ร -	ร ด
- ซฺ	ซฺ ซฺ	- ซฺ	ซฺ ซฺ	ซฺ ซฺ	ร́ ซฺ	- ซฺ	ซฺ ซฺ

ประโยคที่ 4

ฟ -	ฟ ม	ม -	ม ร	ซฺซฺ ด	ร́ ร́ ร	ร -	ร ด
- ซฺ	ซฺ ซฺ	- ซฺ	ซฺ ซฺ	ซฺ ซฺ	ร́ ซฺ	- ซฺ	ซฺ ซฺ

ประโยคที่ 5

ซ ม	ม ร	ม ร	ร ด	ซ ม	ม ร	ม ร	ร ด
ซฺ ซฺ	ซฺ ซฺ	ซฺ ซฺ	ซฺ ซฺ	ซฺ ซฺ	ซฺ ซฺ	ซฺ ซฺ	ซฺ ซฺ

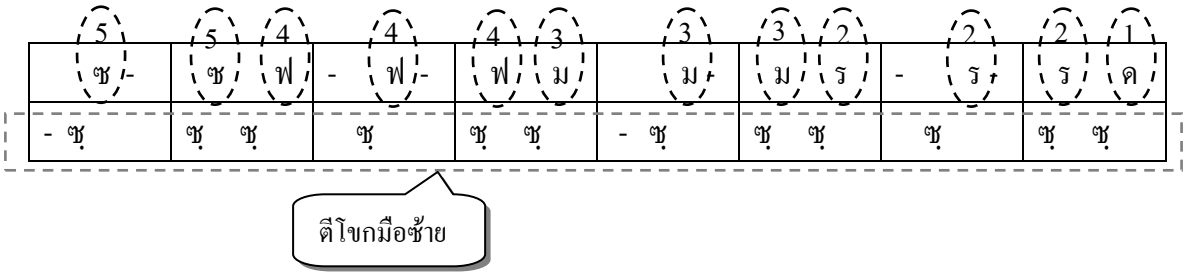
ประโยคที่ 6

ม ร	ร ด	ม ร	ร ด	ร ด	ร ด	ร ด	ร ด
ซฺ ซฺ	ซฺ ซฺ	ซฺ ซฺ	ซฺ ซฺ	ซฺ ซฺ	ซฺ ซฺ	ซฺ ซฺ	ซฺ ซฺ

กลุ่มทำนองนี้ ประโยคที่ 1 และ 2 เป็นทำนองที่ซ้ำกัน มีการใช้กลวิธีการตีโขกมือซ้าย ซึ่งมือซ้ายตียืนไว้ที่ เสียง ซอลต่ำ(ซฺ) มือขวาตีหนอดเสียง

ลีลาท่วงทำนอง มีการตีซ้ำเสียงในวิถีลง ซึ่งมีโครงสร้างของทำนองดังนี้

/- - - 5/ - 5- 4 /- - - 4 /- 4 - 3 / - - - 3/ - 3- 2/- - -2/- 2 - 1/

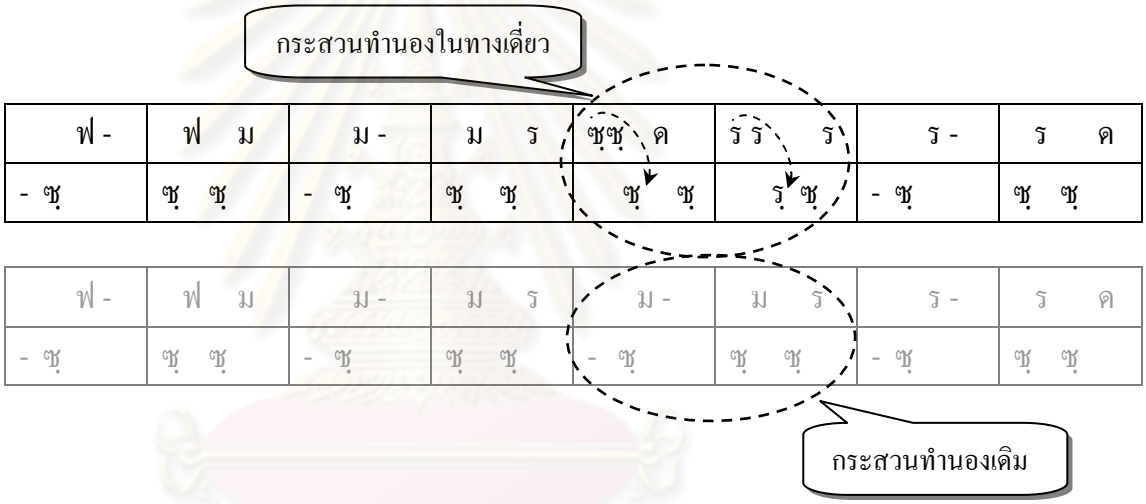


ประโยคที่ 3 และ 4 เป็นทำนองที่ซ้ำกัน และเป็นทำนองต่อเนื่องมาจากประโยคก่อนหน้านี้ กล่าวคือยังคงเป็นการ ตีโขกมือซ้าย ที่เสียง ซอลต่ำ(ซฺ) ยืนไว้ทั้งประโยค ซึ่งในประโยคนี้ได้มีการสอดแทรกกลวิธีการสะเดาะเข้าไปในห้องที่ 5 และ 6 แทนกระสวนทำนองเดิมซึ่ง คุณครูอุทัย แก้วละเอียด ได้แสดงความคิดเห็นในลีลาท่วงทำนองนี้ว่า

ตามจริงตีให้กลมกลืนกันไปก็ทำได้ แต่มันไม่น่าสนใจ มันต้องสร้างความสะดุดความฉงน ให้ผู้ฟังบ้าง ถึงจะเป็นเดี่ยวทุ้ม

(อุทัย แก้วละเอียด, สัมภาษณ์, 8 พฤศจิกายน 2552)

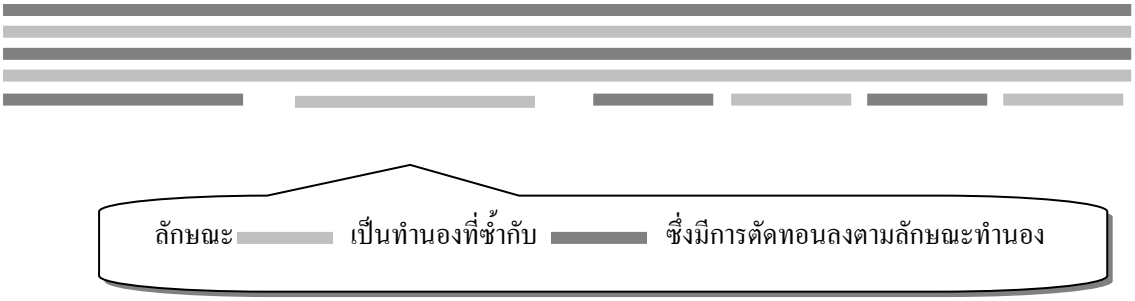
ซึ่งจากความคิดเห็นของคุณครูอุทัย แก้วละเอียด สามารถนำเสนอได้ดังนี้



จากคำกล่าวของคุณครูอุทัย แก้วละเอียด ที่กล่าวถึงการทำท่วงทำนองให้มีความน่าสนใจนั้น เห็นได้ว่า ลักษณะของทางเดี่ยวทางนี้ มักจะใส่สำนวนทำนองที่ทำให้ผู้ฟังเกิดความฉงน เพื่อดึงดูดความสนใจจากผู้ฟังมากขึ้น

ประโยคที่ 5 และ 6 มีการทอนทำนองลงอย่างชัดเจน และมือซ้ายยังคงตียืนเสียงไว้ที่ เสียงซอลต่ำ(ซฺ)

แสดงโครงสร้างของการทอนทำนองในกลุ่มทำนอง ได้ดังนี้



2. กลุ่มทำนองเชื่อม กลุ่มโยนเสียง โด มาสู่ กลุ่มโยนเสียง เร

ประโยคที่ 1

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

ประโยคที่ 2

ซ	ฟ	ฟ	มร	ทฺ ลฺ	ทฺลฺ	ลฺ ทฺ ด	- ม - -
ซ ฟ ฟ	ม ม ร	ด ม ร	ด ทฺ ทฺ	ลฺ ซฺ	ซฺ รฺ ซฺ	รฺ	ร

ประโยคที่ 3

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

กลุ่มทำนองนี้ เป็นสำนวนทำนองที่เชื่อม ลูกโยน เสียง โด ซึ่งเป็นกลุ่มเสียงปัญจมูลดรมXซลX ที่ผ่านมา เพื่อมาสู่ ลูกโยน เสียง เร ซึ่งเป็นกลุ่มเสียง ซลทXรมX ซึ่งในทำนองได้นำเอาเสียงหลุม(เสียง ฟา) หรือเสียงรอง ของทั้ง 2 บันไดเสียงมาร้อยเรียงให้เกิดท่วงทำนองที่กลมกลืน

คุณครูอุทัย แก้วละเอียด ได้กล่าวถึง กลุ่มทำนองนี้ว่า

ทุกโยนเลยท้ายโยนก่อนที่จะไปอีกเสียงจะต้องมีทำนองมาเชื่อม.....

(อุทัย แก้วละเอียด, สัมภาษณ์, 15 พฤศจิกายน 2552)

ในลีลาท่วงทำนอง มีการตีไล่เสียงด้วยมือซ้ายในวิถีลง (ทฺลฺซฺรฺ) ต่อด้วยการตีไล่เสียงด้วยมือขวาในวิถีขึ้น (ซฺลฺทฺด) ตามด้วยมือซ้ายตีไล่มาจากเสียงเดิมลงมาอีก 3 เสียง (ทฺลฺซฺ) และมือขวาสอดรับด้วยเสียง โด และจบวรรคแรกด้วยการลักจังหวะที่เสียง มี ซึ่งเสียงมี เป็นเสียงที่อยู่ทั้งในบันไดเสียงของกลุ่มลูกโยน โด และกลุ่มลูกโยน เร วรรคหลังมีการสะบัด 3 เสียง จากนั้นร้อยเรียงทำนองผ่าน เสียงฟา ซึ่งเป็นหลุมเสียงของทั้ง 2 บันไดเสียง ในท่วงทำนองมีการผูกกลอนให้มาผ่าน เสียง ที จากนั้นปิดกลุ่มทำนองด้วยคู่ 2 เสียง มี และเสียง เร ในลักษณะการลงคู่ 2 ก่อนจังหวะตก และตีกรอ ต่อไปอีก 1 จังหวะหน้าทับ อนุมานได้ว่าเพื่อให้ผู้ฟังคุ้นชินต่อเสียง เร

3. กลุ่มโยน เสียง เร

ประโยคที่ 1

- ท - -	ท -	- ท	มำ -	- มำ	มำ	มำ	ท
- ทฺ	ร ทฺ ร	- ทฺ - ร	ม ช ม	- ช - -	ม ช - ม	- ช - ม	ร ทฺ - ร

ประโยคที่ 2

- ท	มำ	- มำ	ท	- ท	มำ	- มำ	ท
- ทฺ - ร	ม ซ - ม	- ซ - ม	ร ทฺ - ร	- ทฺ – ร	ม ซ - ม	- ซ - ม	ร ทฺ - ร

ประโยคที่ 3

	รำ ท - -	รำ ท	- รำ		รำ ท - -	รำ ท	มำ
- - - ร		- ร	- ร - ร	- - - ร		- ร	ซ ม - ม

ประโยคที่ 4

มำ		มำ	- รำ -		รำ ท - -	รำ ท	มำ
- - ม	ม ซ - -	ม ม ซ	- ร - ร	- - - ร		- ร	ซ ม - ม

ประโยคที่ 5

	รำ ท - -	รำ ท	- รำ -		รำ ท - -	รำ ท	มำ
- - ทฺ ร		ทฺ ร	- ร - ร	- - ทฺ ร		ทฺ ร	ซม - ม

ประโยคที่ 6

มำ		มำ	- รำ		รำ - -	รำ ท	มำ
- - ม	ม ซ - -	ม ม ซ	- ร - ร	- - ทฺ ร		ทฺ ร	ซม - ม

ประโยคที่ 7

รำ ท	รำ ท	รำ ท	- มำ - -	มำ	- มำ	- มำ	- รำ
- ร	- ร	- ร	- ม - -	ม ม ซ	ซ ม	ม ซ	- ร - ร

ประโยคที่ 8

รำ ท	รำ ท	รำ ท	- มำ - -	มำ	- มำ	- มำ	- รำ
ทฺ ร	ทฺ ร	ทฺ ร	- ม - -	ม ม ซ	ซ ม	ม ซ	- ร - ร

ประโยคที่ 9

รำ ท	มำ - -	มำ	- รำ - -	รำ ท	- มำ - -	มำ	- รำ
- ร	- ม	ม ม ซ	- ร - -	ทฺ ร	- ม - -	ม ม ซ	- ร - ร

ประโยคที่ 10

มำ	-มำ-	รำ	รำ		-มำ-	-มำ รำ	-มำ รำ
- - ม	-ซ ทฺ	- - ทฺร	- - ทฺร	- - ม ซ	-ซ ทฺ	ทฺร	ทฺร

ประโยคที่ 11

มำ	-มำ-	รำ	รำ		-มำ-	-มำ รำ	-มำ รำ
- - ม	-ซ ทฺ	- - ทฺร	- - ทฺร	- - ม ซ	-ซ ทฺ	ทฺร	ทฺร

ประโยคที่ 12

มำ	รำ	มำ	รำ	มำ	รำ	มำ	รำ
ซ ม -	ซ ร -	ทฺ ม -	ซ ร -	ซ ม -	ซ ร -	ทฺ ม -	ซ ร -

ประโยคที่ 13

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

ในกลุ่มโยน เสียง เร ในทางเดี่ยวระนาดทุ้มเพลงกราวใน สามชั้น นี้ มีจำนวน 26 จังหวะ หน้าทับ เป็นลีลาท่วงทำนองที่สอดคล้องทั้งหมด ดำเนินทำนองอยู่ในกลุ่มเสียงปัญจมูล ซลทXรมX ในระดับเสียงใน ทุกประโยค และในกลุ่มทำนองนี้เป็นทำนองที่เป็นการถาม- ตอบ หรือ เป็นการท้า-รับ กันไปตั้งแต่ประโยคที่ 1 ถึง ประโยคที่ 8 จากนั้น เป็นการท่อนทำนองลงเพื่อจะปิดกลุ่มทำนองนี้

ในประโยคที่ 1 และ 2 มีลีลาท่วงทำนองคล้ายกัน คือมีการตีโขกเสียงเป็นคู่แบบลักจังหวะในจังหวะที่2 ในแต่ละห้อง ⌊-▼--⌋ และเป็นลักษณะการทอนทำนอง เป็นที่สังเกตได้ว่าเสียงที่นำมาใช้ นั้นเป็นคู่ 3 กัน คือ เสียง ที และ เร ,เสียง ซอล และมี

ประโยคที่ 3 และ 4 เป็นทำนองที่สอดคล้องกัน เริ่มจากการตีโขกมือซ้าย เสียง เร มือขวาตีเตะเข้ามา จาก เสียง เรสูงและที ซึ่งเป็นคู่ 3 กัน ในวรรคแรกและวรรคหลังเป็นทำนองเดียวกัน แต่เปลี่ยนท้ายเพื่อเชื่อมทำนองไปประโยคที่ 4 ซึ่งวรรคแรกยังเป็นกระสวนจังหวะเดิม แต่ตีโขกที่เสียง มีสูง และตีเตะมือซ้ายที่เสียงมี และซอล ปิดวรรคแรกด้วยเสียง เร เพื่อเชื่อมไปเสียง เร ในวรรคหลัง และก็ปิดวรรคหลังที่เสียง มี ในสำนวนเดียวกันกับวรรคหลังประโยคที่ 3

ประโยคที่ 5 และ 6 เป็นการซ้ำทำนองกับประโยคที่ 3 และ 4 แต่ได้มีสอดแทรกทำนองเข้ามาให้มีความละเอียดของทำนองมากขึ้น

ประโยคที่ 7 และ 8 เป็นทำนองที่ซ้ำกัน และเป็นสำนวนที่สอดรับกับวรรคหลังของประโยคที่ 6 โดยมีการเพิ่มทำนองให้ละเอียดขึ้น ต่อเนื่องไปในประโยคที่ 9 ซึ่งท่อนทำนองลงคล้ายกับว่าจะจบในประโยคต่อไป แต่ผู้ประพันธ์ยังไม่จบ สร้างความฉงน ให้ผู้ฟัง ด้วยการสร้างทำนองต่อไปอีก ถือเป็นการสร้างเสน่ห์ของเสียงอย่างหนึ่ง คือมีทั้งการคาดหวังกล่าวคือที่ผู้ประพันธ์ สร้างความคาดหวัง จะไปไม่ไป จะจบไม่จบ และมีการตั้งวิกล คือจะจบไม่จบ แต่มีการเรียงร้อยท่วงทำนองต่อไปอีก (พิชิต ชัยเสรี, บรรยายพิเศษ, 27 ธันวาคม 2551) จากประโยคที่ 9 นี้

รำ ท	มำ - -	มำ	- รำ - -	รำ ท	- มำ - -	มำ	- รำ
- ร	- ม	ม ม ซ	- ร - -	ทุ ร	- ม - -	ม ม ซ	- ร - ร

ซึ่งประโยคต่อไปน่าจะเป็น

- - - ซ	ม ร – ร	- ซ ม ร	ม ร - ร	- - - ซ	ม ร - ร	- ซ ม ร	ม ร - ร

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

แต่ผู้ประพันธ์สร้างท่วงทำนองต่อไปอีก ในประโยคที่ 10 ในบันไดเสียงเดิม ในทำนองนี้ คุณครูอุทัย แก้วละเอียด กล่าวว่า

> *...นี่แหละๆ เค้าโชว์ความสามารถในการคิดประดิษฐ์ทำนอง เหมือนจะจบแต่ไม่จบ ในวรรคนี้มี..อิเตง..อิเตง.. ไง /--มม/-ซ-ท/--อิเตง/--อิเตง/ อยู่ 4 ครั้งนะ.มีแค่ 4 เสียงเท่านั้นนะเนี่ย ที เร มี ซอล แต่สร้างทำนองได้เป็นฉากๆเลย.. ยาวด้วย จริงๆ โยนนี้ใกล้เคียงกับของครูหลวงประดิษฐฯนะ แต่ยาวกว่าแล้วก็ยากกว่า แล้วที่จริง ก็เสียง เร เสียงเดียวด้วยซ้ำไป...แล้วทีนี้ก็ลงได้ทยอยลง.. หมด เสียง เร* (อุทัย แก้วละเอียด, สัมภาษณ์, 15 พฤศจิกายน 2552)

ซึ่ง คุณครูอุทัย แก้วละเอียดได้กล่าวถึงการใช้ความสามารถของผู้บรรเลงในการบรรเลงกลุ่มลูกโยนเสียง เร ว่ามีการขึ้นต้นคล้ายกับทางท่านครู แต่มีการดำเนินท่วงทำนองที่ยาวมากกว่าและมีความยากในการบรรเลงมากกว่า และกล่าวว่า นี่เพียงแค่เสียง เร เสียงเดียวแต่ผู้ประดิษฐ์ทำนองมีความสามารถมากที่สร้างท่วงทำนองที่ยากและยาวเช่นนี้

ในประโยคที่ 12 ต่อเนื่องทำนองมาจากประโยคก่อนหน้ามีกลวิธีการตีเตะมือซ้ายตลอดทั้งประโยคแสดงความแม่นลูก แม่นเสียงของผู้บรรเลง มือขวาตีย้ำเสียงเดิมในทางเสียงที่เป็นคู่ 8 ทางเสียงสูง ทำให้ท่วงทำนองเกิดความสนุกสนาน

มำ	รำ	มำ	รำ	มำ	รำ	มำ	รำ
ซ ม -	ซ ร -	ท ม -	ซ ร -	ซ ม -	ซ ร -	ท ม -	ซ ร -

จากนั้นปิดกลุ่มทำนองด้วยการทอนท่วงทำนองให้เป็นทำนองที่มีความถี่ลง เพื่อแสดงให้เห็นว่าเพลงยังไม่ได้จบเพียงเท่านี้ ยังมีการดำเนินทำนองต่อไปอีก

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

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

4. ทำนองเกริ่นเข้าเนื้อ

ประโยคที่ 1

ทฺทฺ รทฺ	ร ซ	ซ ล	ล ท	- - ท์ท์	ร์ ท	ล ฟ	ม์ม์ - ร์
ทฺ ลฺทฺ	- ม	- ซ	- ล	ท์	ล ฟ	ม ร	ร์

ประโยคที่ 2

มฺ ร์ มฺ	ร์	ด์	ท ล	ท ล ล	ซ	ฟ	ม ร
ด์	ร์ ด์ ด์	ท ท ล	ล ซ	ซ	ซ ฟ ฟ	ม ม ร	ร ด

ประโยคที่ 3

- - ทฺทฺ	ม ร	ฟ ม	ล ฟ	ร์ ท	ล - ม	ฟ - ร	ม - ทฺ
ทฺ	ลฺ ทฺ	ลฺ ทฺ	ลฺ ทฺ	ล ฟ	ร	ทฺ	ลฺ

ประโยคที่ 4

- ร	- ร	- ร ฟ		- ฟ์	ลฺ ทฺ	ทฺ ร	ทฺ ร
ฟ์ ลฺ	ลฺ ฟ์	ลฺ ฟ์	- ฟ์ - -	ฟ์ ฟ์ -	มฺ ฟ์	ลฺ ลฺ	ร์ - ร์

ประโยคที่ 5

- ลฺ	ท ร	ม ฟ	ล - ฟ	ร์ ท	- ฟ์	- มฺ	- ร์
ฟ์ - -	ลฺ ทฺ	ร ม	ฟ ทฺ	ล ฟ	ฟ ม	ม ร	ร ทฺ

ประโยคที่ 6

- - ฟ์ฟ์	- - ล ท	ร์ ท ร์		มฺ ร์	ร์ ท	ฟ ล	- ร์
ฟ์		ล ฟ	- ฟ์ - -	ฟ ล	ล ฟ	ลฺ ร	- ร - ร

ในทำนองเกริ่นเข้าเนื้อนี้ มีด้วยกัน 12 จังหวะหน้าทับ เป็นกลุ่มทำนองที่เชื่อม ลูกโยนเสียง เร มาสู่ เนื้อ ในกลุ่มทำนองนี้ ดำเนินทำนองด้วยกลุ่มเสียงปัญจมูล รมฟXลทX

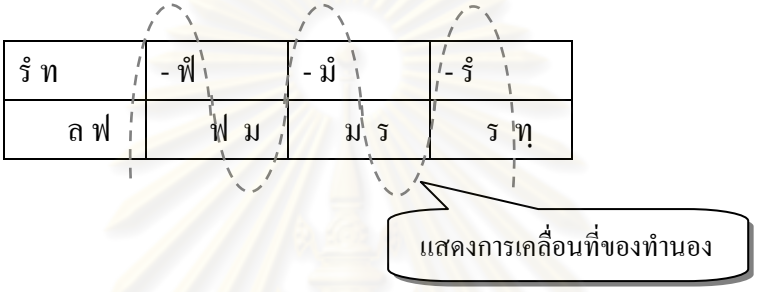
ประโยคที่ 1 เริ่มต้นวรรคด้วยการสะเดาะและขยี้ภายในห้อง และเป็นกลอนฝากในลักษณะนี้ไ◠xxxxxxxไXX-XไXX-XไXX-Xไ ไปจนหมดวรรค วรรคหลังดำเนินทำนองในทางระนาดปกติมีลูกตกเป็นเสียง เร สูง ซึ่งเป็นเสียงที่ 1 ของบันไดเสียง

ประโยคที่ 2 เป็นการร้อยเรียงทำนองแบบฆ้องวงใหญ่ ไล่ไปในวิถีลงมีการใช้หลุมเสียง คือ เสียงซอล และเสียง โด เพื่อให้เกิดความกลมกลืนของท่วงทำนอง แต่ก็ไม่ได้ทำให้บันไดเสียงเปลี่ยนไปลูกตกยังคงเป็นเสียง เร

ประโยคที่ 3 วรรคแรกเริ่มด้วยการสะเดาะและการตีเตะมือซ้ายเตะมือขวา วรรคหลังมีการตีกลอนฝาก ซึ่งเป็นลักษณะของทางเดี่ยวระนาดทุ้มเช่นเดียวกับประโยคที่ 1

ประโยคที่ 4 วรรคแรกเริ่มด้วยกลวิธีการตีโขกมือขวาที่เสียง เร ซึ่งเป็นเสียงที่ 1 ของบันไดเสียงมือซ้ายตี 2 ครั้ง โดยมีการสัมผัสเสียงในประโยค /-135/-153/-153/-3--/ วรรคหลังดำเนินทำนองในลักษณะระนาดทุ้ม ตกเสียง เร

ประโยคที่ 5 ตีกระทบเสียง ฟา มาจาก เสียง ลา ต่อด้วยการตีสลับมือไปจนหมดวรรค ปิดวรรคแรกด้วยเสียง ฟา คู่ 4 ซึ่งคู่ 4 ของเสียงฟา คือ เสียง ที วรรคหลังมีการตีโขกเสียงคู่ 8 ทางสูงเป็นท่วงทำนองที่มีความสัมพันธ์กัน ถือว่าเป็นทำนองที่สร้างทำนองที่รุกเร้า สอดคล้อง สนุกสนาน ปิดวรรคด้วยลูกตกเสียง ที เพื่อให้กลมกลืนกับบันไดเสียงของกลุ่มทำนองที่เป็นเนื้อ ซึ่งเป็นกลุ่มเสียงปัญจมูล ซลทXรมX



ประโยคที่ 6 ปิดกลุ่มทำนองด้วยท่วงทำนองของทำนองเดี่ยวระนาดทุ้ม มีการตีเตะมือซ้ายเตะมือขวาในวรรคท้ายจบด้วยคู่ 8 เสียง เร

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

5. ทำนองเนื้อแท้

ประโยคที่ 1

- - ทฺ ทฺ ทฺ	ร ซ ทฺ ร	- ซ ร ทฺ	- - - - 	ร ซฺ ซฺ รฺ	- ร รฺ ซฺ	- ร ซฺ รฺ	- ร รฺ ท

ประโยคที่ 2

- - ทฺ ทฺ ทฺ	- ม - ร	ซ ซ ม ร	ม ซ - ซฺ - ทฺ	ร ม - ร	ม ซ - ม	ซ ล - ซ	ล ท- ฟฟ ฟ

ประโยคที่ 3

ล ฟ ม ฟ	ล ร ร - ท	ร ม ม - ร	ม ฟ ฟ - ฟ	ฟ ล ฟ - ฟ	ม ล ม - ม	ร ทฺ ร - ร	ท ฟฺ ทฺ - ทฺ

ประโยคที่ 4

- - ทฺ ทฺ ทฺ	ร ซ - ทฺ	ร ซ - รฺ	ร ซ - ซฺ	- - ร ร ร	- ม ฟ ซ 	- ม - ร	ฟ ซ ล ท

ประโยคที่ 5

- - ล ฟ	ล ร ร - ร	ฟ - - ฟ ล	 ฟ ฟ ฟ ฟ	- - ฟ ฟ ฟ	ล ฟ ม ร	ฟ ล ม ฟฺ	- ฟ - - - ฟ - -

ประโยคที่ 6

ม ร ฟ ล	ร ท ล ฟ	ฟ ล ลฺ ร	- ร - - - ร - -	ท ล ฟ ฟ	 ฟ ม ร ทฺ	ร ทท ฟฺ ลฺ	- ล - ลฺ - ลฺ

ประโยคที่ 7

- - ด ท	ด ด dx ด	ม ด - ท	ด ด ด - ด	ด ด ด ด	ม ด ล ท	ด ท ฟ ล	ท ล ม ฟ

ประโยคที่ 8

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

ประโยคที่ 9

ร ท ล ฟ	- ฟ - ฟฺ - ฟ	ท ล ฟ ม	- ม - ม - ม	- - ฟ ฟ ฟ	- ล - ทฺ	ม ฟx ร ม	ฟ ท ม ร ทฺ

ประโยคที่ 10

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

ประโยคที่ 11

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

ประโยคที่ 12

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

กลับต้น

ทำนองที่เป็นส่วนของเนื้อแท้ๆ นั้น อยู่ในกลุ่มเสียง ปัญจมูล ซลทXรมX และ รมฟXลทX อีกทั้งยังสอดแทรกกลุ่มเสียงปัญจมูล ลทดXมฟX เป็นจำนวน 1 ประโยคอีกด้วย ซึ่งมีทั้งสิ้น 24 จังหวะหน้าทับ บรรเลงกลับต้น จึงรวมทั้งหมดเป็น 48 จังหวะหน้าทับ ในส่วนทำนองเนื้อแท้ๆ คุณครูอุทัย แก้วละเอียด ได้ให้ความคิดเห็นว่า

> *..ส่วนนี้ขยายจาก 2 ชั้นในโหมโรงมาเลยเทียบได้เลย 2 ชั้นมีทั้งหมด 12 หน้าทับ ในเดี่ยวมี 24 หน้าทับ แล้วก็กลับต้น ทางนี้เหมือนกัน 2 เที่ยวเลย เค้าไม่ได้เปลี่ยน แต่ทางของครูหลวงประดิษฐไพเราะฯ เปลี่ยนนะ เปลี่ยน 2 เที่ยวไม่เหมือนกัน..ก็ไม่ได้มีข้อกำหนดอะไร ขึ้นอยู่กับผู้ประพันธ์เค้า...* (อุทัย แก้วละเอียด, สัมภาษณ์, 15 พฤศจิกายน 2552)

จากคำกล่าวของคุณครูอุทัย แก้วละเอียด นั้น กล่าวได้ว่าในส่วนทำนองเนื้อหลักของทางเดี่ยวระนาดทุ้มเพลงกราวในสามชั้น ทางนี้ ได้นำเอา เพลงกราวใน สองชั้น ซึ่งเป็นเพลงหน้าพาทย์ในโหมโรง มาแต่งขยาย โดยขยายเป็นเท่าตัว กล่าวคือ กราวใน สองชั้น มี 12 จังหวะหน้าทับ นำมาแต่งขยาย เป็นเพลงเดี่ยวกราวใน สามชั้น ทางนี้ 24 หน้าทับ อีกทั้งทางของครูสาลี่ มาลัยมาลย์ บรรเลง เนื้อหลัก 2 รอบเหมือนกัน ส่วนทางเดี่ยวของท่านครูหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) บรรเลงเนื้อหลัก 2 เที่ยวไม่เหมือนกัน

ในกลุ่มทำนองนี้ เริ่มต้นด้วยกลุ่มเสียงปัญจมูล ซลทXรมX จำนวน 8 จังหวะหน้าทับ ซึ่งสอดคล้องกับทางฆ้อง 2 ชั้น จำนวน 4 จังหวะหน้าทับ

ทางฆ้อง 2 ชั้น (บันไดเสียง ซลทXรมX)

ล ท	- ท	- ร ำ - ท	- ล - ท	- ล - ซ	- ซ	- ล - ท	- ท
- ซ฻	- ท฻	- ร - ท	- ล - ท	- ล฻ - ซ฻	- ซ฻	- ล฻ - ท฻	- ท฻

ส ท	- ร ำ - ม ำ	- ม ำ - ม ำ	- ร ำ - ท	- ล - ซ	- ซ	- ล - ท	- ท
- ซ฻	- ร - ม	- ซ - ม	- ร - ท	- ล฻ - ซ฻	- ซ฻	- ล฻ - ท฻	- ท฻

ในทางเดี่ยว เริ่มจากการสะเดาะ เสียง ที และตีโขกเสียง ซอล เว้นจังหวะตกว่างไว้ 1 ห้อง ต่อด้วยการตีโขก ยืนไว้ที่เสียง เร ไปจนหมดประโยค ลูกตกเป็นเสียง ที เช่นเดียวกับลูกตกในจังหวะหน้าทับแรกของทางฆ้อง มีการสัมผัสเสียงในวรรค /- - 333/5135/-153/----/1515/-551/-515/-553/

ประโยคที่ 2 และประโยคที่ 3 เป็นสำนวนที่มีการฝากทำนองกัน โดยประโยคที่ 2 เริ่มจากการสะเดาะอีกเช่นกัน ที่เสียง ที ต่ำ ตีสลับมือไปจนจบวรรคแรกเสียงที โดยเคลื่อนทำนองไปในวิถีขึ้น เป็นกลอนฝากไปจนจบประโยค และต่อเนื่องด้วยการสะเดาะเสียง ฟา ซึ่งเป็นต้นประโยคของสำนวนในประโยคที่ 3 แต่ได้ฝากทำนองไว้ที่ท้ายประโยคที่ 2 ถือเป็นจังหวะที่ยาก สำหรับผู้บรรเลง จากนั้นก็ฝากทำนองไปอีก 1 วรรค และตกจังหวะเสียง ฟา ในท้ายวรรคแรก จากนั้นดำเนินทำนองด้วยมือซ้ายและการตีเน้นคู่ 8 ในวรรคหลังด้วยทำนองที่รุกเร้า

ประโยคที่ 3 เริ่มจากการสะเดาะ และเคลื่อนทำนองไปในวิถีขึ้นโดยเน้นเสียงเป็นคู่ 8 และเคลื่อนทำนองในวิถีลงมาตกเสียง ที ที่ท้ายประโยค ในประโยคนี้ มีการใช้หลุมเสียง ได้แก่ เสียง ฟา เพื่อสอดแทรกนำไปสู่ บันไดเสียง รมฟXลทX

ฝากทำนองไว้

ประโยคที่ 2

- - ท฻ ท฻	- ม	ซ ซ	ม ซ -	ร ม	ม ซ	ซ ล	ล ท - ฟฟ
ท฻	- ร	ม ร	ซ฻ - ท฻	- ร	- ม	- ซ	ฟ

ประโยคที่ 3

ล ฟ	ล ร ำ	ร ำ ม	ม ฟ	ฟ	ม	ร ำ	ท
ม ฟ	ร - ท	ม - ร ำ	ฟ - ฟ	ล ฟ - ฟ	ล ม - ม	ท฻ ร - ร	ฟ฻ ท฻ - ท฻

ในประโยคที่ผ่านมา คุณครูอุทัยกล่าวว่า

> *มือขวาที่ต้องตีโขกเสียงแต่ต้องปิดมือนะห้ามตีเปิดมือมือซ้ายก็ต้องหนอดด้วยระนาดทุ้มเนี้ยะไม่ใช่ตีสบายๆ ยังไงก็ได้ ต้องมีการประคบมือไปตลอด ยิ่งลูกแบบนี้ยิ่งต้องเน้น ท/รม-ร/มซ-ม/ซล-ซ/ลท--/ จังหวะก็สำคัญ ยากนะเนี่ย จังหวะต้องแม่นทีเดียวล่ะ*
> (อุทัย แก้วละเอียด, สัมภาษณ์, 15 พฤศจิกายน 2552)

จากคำกล่าวของคุณครูอุทัย แก้วละเอียดเสียงที่ให้เน้น คือ ท/รม-ร/มซ-ม/ซล-ซ/ลท--/ ในประโยคนี้ลูกตกเป็นเสียง ที ซึ่งลงก่อนจังหวะตก อีกทั้งยังมีการฝากทำนองซึ่งมีความยากในการบรรเลง จะต้องมีไหวพริบ และผ่านการซ้อมมาเป็นอย่างดีจึงจะสามารถบรรเลงได้เป็นอย่างดี

ประโยคที่ 4 เริ่มจากการสะเดาะเสียง ที ต่ำ ต่อด้วยกลอนฝากไปจนหมดวรรคที่ ซอล วรรคหลังตีสะเดาะเสียง เร และมีการตีดูดขาขึ้นกล่าวคือ การตีเสียงเปิดขาขึ้นด้วยมือขวา แล้วห้ามเสียงด้วยมือซ้าย (เปิดขวาห้ามซ้าย) ต่อเนื่องกัน 2 ครั้ง ซึ่งในการตีดูดจะตีผ่าน หลุมเสียง (เสียง ฟา) ถึง 2 ครั้ง เพื่อสร้างความกลมกลืนนำไปสู่บันไดเสียง รมฟXลทX ในประโยคต่อไป

ประโยคที่ 5 เปลี่ยนบันไดเสียงมาสู่กลุ่มเสียงปัญจมูล รมฟXลทX ได้อย่างกลมกลืนเริ่มต้นประโยคด้วยการตีกระทบเสียง ฟา มาจาก เสียง ลา และตีย้ำคู่ 8 เสียง เร ซึ่งเป็นเสียงที่ 1 ของบันไดเสียง ต่อด้วยการตีย้ำเสียง ฟา ด้วยมือซ้าย แสดงออกถึงความแข็งแกร่งของมือซ้ายได้เป็นอย่างดี และสะเดาะที่เสียง ฟาไล่เรียงทำนองแบบระนาดทุ้ม มาถึงลูกตกเสียง ฟา คู่ 8 แบบลักจังหวะ

ประโยคที่ 6 ตีเตะไปตามเสียงในบันไดเสียงไปในวิถีลงจบวรรคแรกด้วยเสียง เร แบบลักจังหวะ วรรคหลังตีสลับมือต่อด้วยการตีมือซ้ายติดกัน 4 ลูก ในวิถีลง แสดงความแม่นยำ และความคล่องแคล่วของมือซ้าย ไปตีสะเดาะเสียง ที กระทบเสียง ลา และลงจบด้วยคู่ 8 เสียง ลา ตามด้วยการตีมือซ้าย 1 ครั้งที่เสียงเดิม

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ประโยคที่ 7 ในทางฆ้อง สองชั้นจังหวะหน้าทับที่ 7 เป็น ทางกลาง ลทดxมฟx ดังนี้

- มำ	- ท - ดำ	- ท	
- ล		- ฟ	- ล - ฟ

ซึ่งในทางเดี่ยวระนาดทุ้ม สามชั้น ได้ขยายทำนอง เป็น 2 จังหวะหน้าทับ ดังนี้

- - ดำ	ด์ ดิ์ ดx	มำ	ดำ ดำ ดำ -	ดำ ดำ	มำ ดำ	ดำ ท	ท ล
ท	ดำ	ดำ - ท	ดำ	ดำ ดำ	ล ท	ฟ ล	มำ ฟ

ประโยคที่ 8 9 และ 10 เป็นประโยคที่ต่อเนื่องกัน และเปลี่ยนบันไดเสียงกลับมาสู่กลุ่มเสียง รมฟxลทx เป็นการเคลื่อนทำนองในวิถีลงอย่างเป็นระบบท้ายประโยคที่ 8 มีท่วงทำนองที่เป็นลักษณะของระนาดทุ้มเน้นเสียงคู่ 8 ที่เสียง ที เสียง ลา ต่อมาในประโยคที่ 9 เป็นทำนองต่อจาก ประโยคที่ 8 ซึ่งเป็นทำนองที่เน้นเสียงคู่ 8 เสียง ฟา เสียง มี ต่อด้วยการตีสะเดาะ ตีกระทบเสียง เร มีการยักเยื้องจังหวะซึ่งเป็นลักษณะของท่วงทำนองทางเดี่ยวระนาดทุ้ม ขึ้นประโยคที่ 10 ด้วยทำนองเดี่ยว ที่เน้นความแม่นยำของลูกระนาด ท้ายวรรคมีการตีโขกเสียง ฟา ด้วยมือขวา ก่อนปิดประโยคมีการแสดงความแข็งแกร่งและแม่นยำของมือซ้ายด้วยการตีขยี้ด้วยมือซ้ายในวิถีขึ้น ตามด้วยการตีมือซ้ายต่อกันหลายครั้ง เพื่อแสดงความแข็งแรงของมือซ้าย จนถึงลูกตกเสียง เร คู่ 8

ประโยคที่ 11และ 12 เริ่มประโยคด้วยการตีเตะ และปิดวรรคแรกด้วยเสียง ฟา โดยการลงก่อนจังหวะ(ลักจังหวะ) จากนั้นดำเนินทำนองไปตามบันไดเสียง มีการสะเดาะที่ต้นประโยคที่ 12 จบวรรคแรกด้วยคู่ 6 (รำ และ ฟ) ตามด้วยเสียง ฟา แบบลักจังหวะ จากนั้น ตีเตะมือซ้ายมือขวาไปจนปิดกลุ่มทำนองด้วยลูกตกเสียง เร อันเป็นเสียงที่ 1 ของบันไดเสียงนี้ และยังพบว่า วรรคหลังของประโยคที่ 12 มีทำนองที่ซ้ำกับทำนองในวรรคแรกของประโยคที่ 6

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

6. ทำนองเชื่อมไป โยน เสียง ที

ประโยคที่ 1

- - ทฺ ทฺ	- ซ	รำ	ท -	- - ท ทฺ	รำ ท	ล ฟ	ม ม - รำ
ทฺ	- ม	ร ท ล	ซ ล	ท	ล ฟ	ม ร	ร

ประโยคที่ 2

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

ในกลุ่มทำนองนี้มีทั้งหมด 4 จังหวะหน้าทับ มีการนำ เสียง ที มาใช้ในการดำเนินทำนอง เพื่อเชื่อมไปสู่ โยนเสียง ที ให้ได้ทำนองที่เหมาะสมกลมกลืน

ในประโยคมีการสะเดาะเสียง ที ที่ต้นวรรค ต้นวรรคแรก สะเดาะที่ เสียง ทีต่ำ ตกเสียง ลา วรรคหลัง สะเดาะที่เสียง ที และปิดวรรคโดยการตีสะบัด 2 เสียงแล้วตีที่คู่ 8 ทางเสียงสูงอีกครั้ง

ในประโยคที่ 2 ใช้วิธีการตีเตะแบบตีสวน ไปทั้งประโยคโดยเป็นลักษณะกลอนที่มีความสัมพันธ์กัน

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

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

7. กลุ่มโยน เสียง ที

ประโยคที่ 1

รำ ท	ล - ม	ฟ - ร	ม - ทฺ	- - ทฺ ทฺ	- ร	- ร	- ร
ล ฟ	ร	ทฺ	ลฺ	ทฺ	ฟฺ ฟฺ	ฟฺ ฟฺ	ทฺ ทฺ

ประโยคที่ 2

รำ ท	ล - ม	ฟ ม	ร ร - ท	- - ท ท	- รำ	- รำ	- รำ
ล ฟ	ร	ร ทฺ	ทฺ ทฺ	ท	ฟ ฟ	ฟ ฟ	ท ท

ประโยคที่ 3

รำ ท	ล - ม	ฟ - ร	ม - ทฺ	- - ทฺ ทฺ	- ร	- ร	- ร
ล ฟ	ร	ทฺ	ลฺ	ท	ฟฺ ฟฺ	ฟฺ ฟฺ	ทฺ ทฺ

ประโยคที่ 4

รำ ท	ล - ม	ฟ ม	ร ร - ท	- - ท ท	- รำ	- รำ	- รำ
ล ฟ	ร	ร ทฺ	ทฺ ทฺ	ท	ฟ ฟ	ฟ ฟ	ท ท

ประโยคที่ 5

- - ท รำ		- - ท รำ		- - ท รำ		- รำ	- ท - -
	ฟฺ ทฺ ทฺ ทฺ		มฺ ลฺ ลฺ ลฺ		มฺ ลฺ ลฺ ลฺ	ฟฺ ทฺ	- ทฺ - -

ประโยคที่ 6

- - ท รำ		- - ท รำ		- - ท รำ		- รำ	- ท - -
	ฟฺ ทฺ ทฺ ทฺ		มฺ ลฺ ลฺ ลฺ		มฺ ลฺ ลฺ ลฺ	ฟฺ ทฺ	- ทฺ - -

ประโยคที่ 7

- รำ - -	รำ	- รำ	ล	- ล - -	ล	- ล	รำ
- ร - -	ทฺ ร - ทฺ	- ร - ทฺ	ลฺ ฟฺ - ลฺ	- ฟฺ - -	ลฺ ฟฺ - ลฺ	- ฟฺ - ลฺ	ทฺ ร - ทฺ

ประโยคที่ 8

- รำ - -	รำ	- รำ	ล	- ล - -	ล	- ล	รำ
- ร - -	ทฺ ร - ทฺ	- ร - ทฺ	ลฺ ฟฺ - ลฺ	- ฟฺ - -	ลฺ ฟฺ - ลฺ	- ฟฺ - ลฺ	ทฺ ร - ทฺ

ประโยคที่ 9

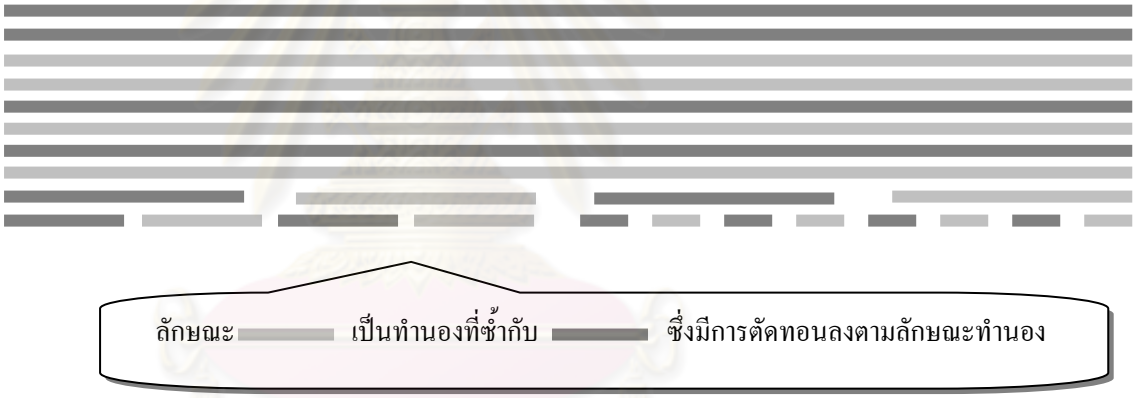
- ล	รำ	- ล	รำ	- ล	รำ	- ล	รำ
- ฟฺ - ลฺ	ทฺ ร - ทฺ	- ฟฺ - ลฺ	ทฺ ร - ทฺ	- ฟฺ - ลฺ	ทฺ ร - ทฺ	- ฟฺ - ลฺ	ทฺ ร - ทฺ

ประโยคที่ 10

- รำ	- รำ	- รำ	- รำ	รำ รำ	รำ รำ	รำ รำ	รำ รำ
ล ล	ท ท	ล ล	ท ท	ล ท	ล ท	ล ท	ล ท

ใน กลุ่มลูกโยน เสียง ที มีกลุ่มเสียงปัญจมูล รมฟxลทx เพียงบันไดเสียงเดียว จำนวน 20 จังหวะหน้าทับ

ในกลุ่มทำนองมีการทอนทำนองลงเรื่อยๆ ซึ่งถือเป็นธรรมเนียมของเพลงโยน กล่าวคือ 4 จังหวะหน้าทับ (ประโยคที่ 1 และ2) แรกมีการซ้ำทำนอง ในจังหวะหน้าทับที่ 5 – 8 (ประโยคที่ 3 และ4)จากนั้นมีการทอนทำนองเหลือ 2 จังหวะหน้าทับ(ประโยคที่ 5) และ ซ้ำทำนองใน ประโยคที่ 6 ซึ่งใน 2 จังหวะหน้าทับต่อไปก็มีการซ้ำทำนองเช่นกันในประโยคที่ 7 และ8 จากนั้นทอนทำนองลงอีก 4 ครั้ง ภายใน 2 จังหวะหน้าทับ และท่อนลงอีก 4 ครั้งใน 1 หน้าทับ จากนั้นทอนลงอีกเป็น 8 ครั้ง ใน 1 หน้าทับ ดังโครงสร้างต่อไปนี้



ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ประโยคที่ 1 เริ่มด้วยกลอนฝาก ที่มีลักษณะม้วนไปในวิถีลง ในวรรคหลังเป็นการตีสะเดาะ และ ตีโขก มือขวาที่เสียง เร ซึ่งเป็น เสียงที่ 1 ของบันไดเสียง มือซ้าย ตีย้ำที่เสียง ฟาต่ำ 2 ครั้ง และตีซ้ำ 2 ครั้ง แล้วจึงเปลี่ยนไปตีย้ำที่เสียง ทีต่ำ แสดงให้เห็นถึงความแม่นยำในตำแหน่ง อีกทั้งยังแสดงความแข็งแรงของมือซ้ายได้อีกเช่นกัน

ประโยคที่ 2 เป็นทำนองซ้ำเหมือนกับประโยคที่ 1 แต่มีการกระสวนทำนองในห้องที่ 4 และ 5 แต่ยังคงลูกตกเสียง ที เช่นเดิม และเพิ่มความหนักแน่นขึ้นด้วยการลงคู่ 8

ประโยคที่ 1

รำ ท	ล - ม	ฟ - ร	ม - ทฺ	- - ทฺ ทฺ	- ร	- ร	- ร
ล ฟ	ร	ทฺ	ลฺ	ทฺ	ฟฺ ฟฺ	ฟฺ ฟฺ	ทฺ ทฺ

ประโยคที่ 2

รำ ท	ล - ม	ฟ ม	ร ร - ท	- - ท ท	- รำ	- รำ	- รำ
ล ฟ	ร	ร ทฺ	ทฺ ทฺ	ท	ฟ ฟ	ฟ ฟ	ท ท

ประโยคที่ 3 และ 4 เป็นการซ้ำทำนอง กับประโยคที่ 1 และ 2

ประโยคที่ 5

- - ท รำ		- - ท รำ		- - ท รำ		- รำ	- ท - -
	ฟฺ ทฺ ทฺ ทฺ		มฺ ลฺ ลฺ ลฺ		มฺ ลฺ ลฺ ลฺ	ฟฺ ทฺ	- ทฺ - -

ประโยคที่ 6

- - ท รำ		- - ท รำ		- - ท รำ		- รำ	- ท - -
	ฟฺ ทฺ ทฺ ทฺ		มฺ ลฺ ลฺ ลฺ		มฺ ลฺ ลฺ ลฺ	ฟฺ ทฺ	- ทฺ - -

ประโยคที่ 5 และ 6 เป็นทำนองซ้ำกัน ประโยคนี้แบ่งทำนองย่อยได้ 4 กลุ่มทำนอง ที่มีความสอดคล้องกัน ใช้กลวิธีการตีเตะมือขวาเตะมือซ้าย โดยมือขวาตีเตะ ไปในวิถีขึ้นตามเสียงในบันไดเสียงคือ เสียง ที และ เสียง เร ซึ่งห่างเป็นคู่ 3 ส่วนมือขวา ตีตามที่เสียง ฟา และ เสียง ที ในทางเสียงต่ำ ซึ่งห่างเป็นคู่ 4 โดยตีย้ำมือซ้ายเสียง ที ต่อเนื่อง 3 ครั้ง ไปอีกจนหมดจังหวะในกลุ่มทำนองย่อยที่ 1 และในกลุ่มทำนองย่อยที่ 2 ก็มีลักษณะทำนองเดียวกัน แต่มือซ้ายเปลี่ยนเสียงเป็น เสียง มี ต่ำ และ เสียง ลา ต่ำ ซึ่งเป็นคู่ 4 เช่นกัน กลุ่มย่อยที่ 3 เป็นการซ้ำทำนองกับกลุ่ม

ย่อยที่ 2 ถือได้ว่าประโยคนี้ มีการซ้ำกลาง ต่อด้วยทำนองย่อยปิดท้าย เป็นการจบประโยคด้วยคู่ 8 แบบลักจังหวะ ดังนี้

1		2		3		4	
- - ท รำ		- - ท รำ		- - ท รำ		- ร์	- ท - -
	ฟ ฺ ทฺ ทฺ ทฺ		มฺ ลฺ ลฺ ลฺ		มฺ ลฺ ลฺ ลฺ	ฟ ฺ ทฺ	- ทฺ - -

ประโยคที่ 7 และประโยคที่ 8 ใช้กลอนแบบลักจังหวะ มีการใช้กลวิธีการตีถ่าง คู่ 10 (ฟ ฺ และ ล) ใช้มือซ้ายเดินทำนอง มือขวาทำหน้าที่เพิ่มความเข้มของเสียงในทำนอง ท่วงทำนองเคลื่อนไปในวิถีลงและกลับขึ้นมาในวิถีขึ้นที่เสียงเดิม ดังนี้

- รำ - -	รำ	- รำ	ล	- ล - -	ล	- ล	รำ
- ร - -	ทฺ ร - ทฺ	- ร - ทฺ	ลฺ ฟ ฺ - ลฺ	- ฟ ฺ - -	ลฺ ฟ ฺ - ลฺ	- ฟ ฺ - ลฺ	ทฺ ร - ทฺ

ประโยคที่ 9 ตัดทอนทำนองมาจากท้ายวรรคที่ 8 ซึ่งเป็นสำนวนที่ต้องใช้ความแม่นยำเป็นอย่างมาก และใช้ความแข็งแรงของแขนซ้าย เนื่องจากเป็นการตีถ่างคู่ 10 และดำเนินทำนองด้วยมือซ้ายเป็นหลัก

- ล	รำ	- ล	รำ	- ล	รำ	- ล	รำ
- ฟ ฺ - ลฺ	ทฺ ร - ทฺ	- ฟ ฺ - ลฺ	ทฺ ร - ทฺ	- ฟ ฺ - ลฺ	ทฺ ร - ท	- ฟ ฺ - ลฺ	ทฺ ร - ท

ประโยคที่ 10 ตัดทำนองลงมาอีก ซึ่งใช้กลวิธีการตีโขกมือขวาที่เสียง เร สูง มือซ้ายตีย้ำสองเสียง

- รำ	- รำ	- รำ	- รำ	รำ รำ	รำ รำ	รำ รำ	รำ รำ
ล ล	ท ท	ล ล	ท ท	ล ท	ล ท	ล ท	ล ท

คุณครูอุทัย แก้วละเอียด กล่าวถึง การใช้น้ำหนักมือในการบรรเลงทำนองนี้ ว่า

> *มือขวา และมือซ้ายต้อง มีการหนับตรงเสียงตก มือขวาก็ต้องหนอดเหมือนกันนะ แล้วพอถึงวรรคหลังทอนทำนองลงอีก ตีสลับมือ ตรงนี้ตีปล่อย ไม่ต้องประคบมือแล้ว* (อุทัย แก้วละเอียด, สัมภาษณ์, 6 ธันวาคม 2552)

จากความคิดเห็นของคุณครูอุทัย แก้วละเอียด กล่าวได้ว่า ในการบรรเลงระนาดทุ้มให้ได้เสียงที่มีคุณภาพนั้นต้องคำนึงถึงน้ำหนักการตี และลักษณะของการประคบมือ ที่จะต้องมีการตีหนับ ซึ่งเป็นกลวิธีของระนาดทุ้ม และเมื่อถึงทำนองที่ทอนจนกระทั่งตีสลับมือจึงจะตีแบบเปิดมือ โดยที่ไม่ต้องมีการตีหนับ

8. ทำนองเชื่อม ไปโยนเสียง มี

ประโยคที่ 1

รำ ท	ล - ม	ฟ - ร	ม - ทฺ	-ม	ล	ฟ	
ล ฟ	ร	ทฺ	ลฺ	ล ฟ	ร ทฺ ลฺ	ฟ ม ร	- ม - -

ประโยคที่ 2

รร ล	ล ล	ล ล	ม ฟ ซ ล	ท ล	ล ซ	ซ ฟ	ฟ ม
ร ลฺ ร	ลฺ ร ลฺ ร	ลฺ ร ลฺ ร		ม ล	ร ซ	ด ฟ	ทฺ ม

ประโยคที่ 3

รำ ท	ท ล	ฟ ล	ฟ ม	ม ด	ทฺ ด ด	ทฺ ด	ร - ฟ
ล ฟ	ฟ ม	ร ม	ร ด	ทฺ ลฺ	ทฺ	ทฺ ล	มฺ ม

ประโยคที่ 4

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

และในทำนอง 7 จังหวะหน้าทับ นี้ มีการใช้ เสียง มี เป็นเสียงของลูกตก ในบรรทัดแรก ซึ่งก็ยังคงเป็นเสียงในกลุ่มปัญจมูล รมฟXลทX และในทำนองได้นำเสียง โด เข้ามาใช้ ในประโยคท้ายซึ่งเป็นข้อสังเกตว่า ที่นำเสียง โด มาใช้ ก็เพื่อเป็นการเชื่อมทำนองไปหา ลูกโยน เสียง มี ในประโยคต่อไป ให้เหมาะสมกลมกลืน โดยก่อนที่จะไป โยนเสียง มี ผู้ประพันธ์ทำนอง ได้กำหนดให้มีการกรอ คู่ 2 เสียง ฟา และ มี ให้ยาวไป 1 หน้าทับ อนุมานได้ว่าเป็นการสร้างความสัมพันธ์ของทำนองเพลงและเสียงเพื่อไปสู่ กลุ่มลูกโยน เสียง มี ต่อไป ซึ่ง คุณครูอุทัย แก้วละเอียด ได้ให้ความเห็นว่า

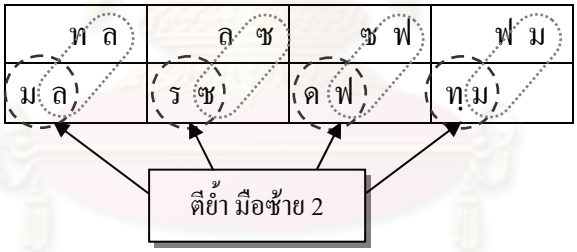
.นี่แหละเป็นการเชื่อมทำนอง แล้วเทคนิคของทุ้ม มันก็ทำได้ด้วยซิ เหตุว่า มันลักมันหลื่อม มันทำอะไรได้เยอะ ไปไหนต่อไหนได้สบาย...

(อุทัย แก้วละเอียด, สัมภาษณ์, 6 ธันวาคม 2552)

ในลักษณะของเพลงโยนนั้น จำเป็นจะต้องมีทำนองเชื่อมระหว่างลูกโยน เพื่อให้ท่วงทำนองของบทเพลงมีความกลมกลืน ทางเดี่ยวระนาดทุ้มเพลงกราวใน ก็เช่นกัน จำเป็นจะต้องมีทำนองเชื่อมดังคำกล่าวของคุณครูอุทัย แก้วละเอียด ที่กล่าวว่า กลวิธีการบรรเลงของระนาดทุ้ม ที่มีการลักเลื่อมรวมถึงกลวิธีอื่นๆ ที่สามารถทำท่วงทำนองได้หลากหลายนั้น ทำให้ในการประพันธ์ทำนองเชื่อมเป็นไปโดยง่าย

ซึ่งประโยคนี้ เริ่มต้นด้วยกลอนฝาก จบประโยคด้วยการลักจังหวะต่อด้วยการสะเดาะและดำเนินทำนองต่อเนื่องด้วยการตีคู่แปดตามด้วยมือซ้ายสลับกัน ลักษณะทำนองต้องใช้ความคล่องแคล่วของมือ อีกทั้งการลงคู่แปด ในจังหวะย่อยที่ 1 และ 3 ต่อเนื่องกัน ตั้งแต่ห้องที่ 1 – 3 ซึ่งเสียงหนักไม่ได้อยู่ที่จังหวะตก

ซึ่งต้องอาศัยความแม่นยำในเรื่องของจังหวะเป็นอย่างมาก ปิดวรรคแรกด้วยการตีดูดขึ้นไปในวิถีขึ้น จากนั้น ตีเตะมือซ้าย เตะมือขวา เป็นลักษณะที่มีความสัมพันธ์กันในวิถีลงของเสียง ดังนี้



ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

9. กลุ่มโยน เสียง มี

ประโยคที่ 1

มำ	- มำ	รำ มำ	- - - -	รำ มำ	- มำ	- มำ	
ม ม ซ	ซ ม	ทฺ ร		ทฺ ร	ทฺ ร	ซ ม	- - - -

ประโยคที่ 2

มำ	- มำ	รำ มำ	- - - -	รำ มำ	- มำ	- มำ	
ม ม ซ	ซ ม	ทฺ ร		ทฺ ร	ทฺ ร	ซ ม	- - - -

ประโยคที่ 3

- มำ มำ	มำ	- มำ มำ	มำ	- รำ	รำ	รำ	มำ
ม	ม ซ - ม	ม	ม ซ - ร	- ทฺ - -	ร ทฺ - ร	- ทฺ - ร	ม ซ - ม

ประโยคที่ 4

- มำ มำ	มำ	- มำ มำ	มำ	- รำ	รำ	รำ	มำ
ม	ม ซ - ม	ม	ม ซ - ร	- ทฺ - -	ร ทฺ - ร	- ทฺ - ร	ม ซ - ม

ประโยคที่ 5

- มำ	รำ	- รำ	มำ	- มำ	รำ	- รำ	มำ
- ซ - ม	ร ทฺ - ร	- ทฺ - ร	ม ซ - ม	- ซ - ม	ร ทฺ - ร	- ทฺ - ร	ม ซ - ม

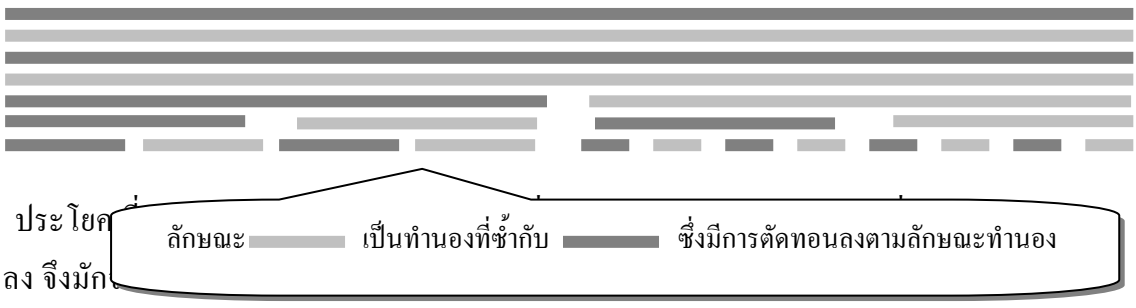
ประโยคที่ 6

- รำ	มำ	- รำ	มำ	- รำ	มำ	- รำ	มำ
- ท - ร	ม ซ - ม	- ท - ร	ม ซ - ม	- ท - ร	ม ซ - ม	- ท - ร	ม ซ - ม

ประโยคที่ 7

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

โยนเสียง มี มีจำนวน 14 จังหวะหน้าทับ ดำเนินทำนองอยู่ในกลุ่มเสียงปัญจมูล ซลทXรมX ในกลุ่มทำนองมีลักษณะการทอนทำนองลง ซึ่งมีโครงสร้าง ดังนี้



ประโยค

ทำนองลง จึงมัก

ลักษณะเป็นวรรคถาม วรรคตอบ ในวรรคแรก ใช้กลวิธีการตีโขก และ ตีเตะ วรรคหลังใช้กลวิธีการตีเตะแล้วจึง ตีโขก และมีการสัมผัสเสียงในประโยคอีกด้วย

มำ	- มำ	รำ มำ	- - - -	รำ มำ	- มำ	- มำ	
ม ม ซ	ซ ม	ทฺ ร		ทฺ ร	ทฺ ร	ซ ม	- - - -

สัมผัสเสียง สัมผัสทำนอง

ประโยคที่ 3 และ 4 เหมือนกัน ซึ่งในลีลาท่วงทำนองของประโยคนี้ เสมือนว่าเป็นการนำทำนองในประโยคที่ผ่านมานั้น มาทำท่วงทำนองใหม่ให้กลมกลืนกัน โดยมีการตีสลับมือในคู่ 8 และเน้นจังหวะในเสียง ซอลซึ่งตีเป็นคู่ 6 (มำ และ ซ) ซึ่งเป็นคู่เสนาะ วรรคหลังมีการตีถ่างคู่ 10 (รำ และ ทฺ) โดยตีเน้นเสียงลักจังหวะ ปิดวรรคด้วยการเน้นเสียง ซอล คู่ 6 (มำ และ ซ) ตามด้วยการตีเสียง มี 1 ครั้งด้วยมือซ้าย ท่วงทำนองมีการใช้มือซ้ายเป็นส่วนใหญ่ ดังนี้

- มำ มำ	มำ	- มำ มำ	มำ	- รำ	รำ	รำ	มำ
ม	ม ซ - ม	ม	ม ซ - ร	- ทฺ - -	ร ทฺ - ร	- ทฺ - ร	ม ซ - ม

ประโยคที่ 5 เป็นการทอนทำนองลง และยังคงมีการตีถ่าง คู่ 10 (รำ และ ทฺ) และคู่ 6 (มำ และ ซ) โดยตีเน้นแบบลักจังหวะ และดำเนินทำนองด้วยมือซ้าย เช่นเดิม

- มำ	รำ	- รำ	มำ	- มำ	รำ	- รำ	มำ
- ซ - ม	ร ทฺ - ร	- ทฺ - ร	ม ซ - ม	- ซ - ม	ร ทฺ - ร	- ทฺ - ร	ม ซ - ม

ประโยคที่ 6 ทอนทำนองลงอีกโดยตัดทำนองมาจากท้ายวรรคหลังของประโยคที่ 5 และยังคงลักษณะกลวิธีเหมือนเดิม

- รำ	มำ	- รำ	มำ	- รำ	มำ	- รำ	มำ
- ท - ร	ม ซ - ม	- ท - ร	ม ซ - ม	- ท - ร	ม ซ - ม	- ท - ร	ม ซ - ม

ประโยคที่ 7 มีการทอนทำนองลงอีก โดยการตีโขกมือขวาที่เสียง ซอล มือซ้ายต้องตีหนอดในวรรคแรก ส่วนในวรรคหลังมือซ้ายตีปล่อย ท่วงทำนองยังคงเน้นมือซ้ายเป็นส่วนใหญ่

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

ในประโยคที่ผ่านมา คุณครูอุทัย แก้วละเอียด ได้ให้ความคิดเห็น ไว้ดังนี้

> *..มันมีทีท่านะ เป็นเอกลักษณ์เลยที่มีการลักจังหวะ ทางท่านครูจะลงจังหวะหมดเลย..แต่ทางนี้ลักจังหวะซะมาก ตรงช่วงนี้ก็เริ่มก็ลักจังหวะเลย แล้วก็ทอนทำนองลงไปเรื่อย..ดูซิ ใช้แค่ 4 เสียงเท่านั้นแหละ...* (อุทัย แก้วละเอียด, สัมภาษณ์, 6 ธันวาคม 2552)

จากข้อคิดเห็นของคุณครูอุทัย แก้วละเอียด กล่าวได้ว่า ในกลุ่มทำนองที่ผ่านมานี้ เป็นกลุ่มทำนองที่มีการทอนทำนองอย่างเป็นระบบ โดยมีสำนวนทำนองที่มีการตีซ้ำ คู่ 6 ซึ่งเป็นคู่เสนาะ เรียกได้ว่าเป็นการสร้างท่วงทำนองที่มีความไพเราะมาก และมีลักษณะเด่นที่มีการตีแบบลักจังหวะ ซึ่ง คุณครูอุทัย ได้เน้นย้ำว่าเป็นลักษณะเด่นของทางเดี่ยวทางนี้ และได้เปรียบเทียบกับทางเดี่ยวของท่านครูหลวงประดิษฐไพเราะ ในเพลงเดียวกันนี้ว่ามิได้มีการลักจังหวะ และในทำนองนี้ยังใช้เสียง 4 เสียงมาสร้างสำนวนทำนองที่ไพเราะน่าฟังอีกด้วย

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

10. ทำนองเชื่อมไป เสียง ลา

ประโยคที่ 1

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

ประโยคที่ 2

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

ประโยคที่ 3

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

จากกลุ่มทำนองโยน เสียง มี ที่ผ่านมา ถึงแม้ว่าจะอยู่ในบันไดเสียง ซลทXรมX แต่ก็ มิได้มีการใช้เสียง ลา ดังนั้นก่อนจะดำเนินทำนองในโยน ลา จำเป็นจะต้องมีกลุ่มทำนองที่มาเชื่อมเสียง มี และ เสียง ลา ให้สนิทสนมกลมกลืนกันให้มากที่สุด และในกลุ่มทำนองนี้ วรรคแรกเสียงลูกตกคือเสียง ลา วรรคหลังมีการตีสลับมือตามบันไดเสียงในวิถีลงใช้เสียงหลุม คือ เสียง โด เป็นเสียงผ่านเพื่อให้ทำนองกลมกลืนไปตกที่เสียง ลา ต่ำ เป็นคู่ 4 ซึ่งคู่ 4 ของเสียง ลา คือ เสียง มี ดังนี้

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

จากนั้นในประโยคต่อไป ตีสะเดาะที่เสียง ซอล ซึ่งเป็นเสียงที่ 1 ของบันไดเสียงและใช้วิธีการตีเน้นเสียงคู่ 8 เสียง เร ในจังหวะย่อย 1 และ 3 ซึ่งเสียงหนักมิได้อยู่ที่จังหวะตก จบวรรคโดยการตีไล่เสียงผ่านเสียง ลา ไปตามบันไดเสียงไปตกเสียง เร วรรคหลังมีลีลาท่วงทำนอง เหมือนกันกับวรรคแรก และมีการเน้นเสียงคู่ 8 ที่เสียง ลา จบวรรคโดยการตีไล่เสียงผ่านเสียง ฟา ซึ่งเป็นเสียงหลุม เพื่อความกลมกลืนของทำนองมาที่เสียง ลา ซึ่งเป็นเสียงลูกตก ดังนี้

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

จะเห็นว่าใน 4 จังหวะหน้าทับที่ผ่านมา ท่วงทำนองมีการลักจังหวะที่ลูกตก ทั้งหมด และในประโยคท้ายนี้มีลีลาการบรรเลงของท่วงทำนองที่ละเอียด วรรคแรกมีลูกตกเสียง ฟา วรรคหลังสอดรับด้วยการนำเสียง ฟา ไปสร้างสำนวนทำนอง และมาตกที่เสียง ลา คู่ 8 สร้างความแข็งแรงและความชัดเจนให้เสียง ลา เพิ่มมากขึ้นเสมือนเป็นการบอกกล่าวว่ากำลังจะดำเนินทำนองในโยน ลา ต่อไป

11. กลุ่มโยน เสียง ลา

11.1 ลูกโยนเสียง ลา กลุ่มทำนองที่ 1

ประโยคที่ 1

- - - -	- ล	- - - รำ	- ล	- รำ -	- รำ - ล	ล รำ	- ล
	- รฺ ลฺ		- รฺ - ลฺ	รฺ	ลฺ	- ลฺ	- รฺ - ลฺ

ประโยคที่ 2

- - - -	- ล	- - - รำ	- ล	- รำ -	- รำ - ล	ล รำ	- ล
	- รฺ ลฺ		- รฺ - ลฺ	รฺ	ลฺ	- ลฺ	- รฺ - ลฺ

ประโยคที่ 3

- - - -	ล รำ	- ล รำ -	ล รำ		ล รำ		ล รำ
	ลฺ ลฺ		ลฺ รฺ	- - - -	ลฺ รฺ	- ลฺ รฺ -	รฺ ลฺ

ประโยคที่ 4

- - - -	ล รำ	- ล รำ -	ล รำ		ล รำ		ล รำ
	ลฺ ลฺ		ลฺ รฺ	- - - -	ลฺ รฺ	- ลฺ รฺ -	รฺ ลฺ

ประโยคที่ 5

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

ประโยคที่ 6

- - ซ ล		- - ดำ รำ		- - ท ดำ		- - ล ท	
	รฺ ซฺ ซฺ ซฺ		ซฺ ด ด ด		ฟฺ ทฺ ทฺ ทฺ		มฺ ลฺ ลฺ ลฺ

ประโยคที่ 7

- - รำ มำ		- - ดำ รำ		- - ท ดำ		- - ล ท	
	ลฺ รฺ รฺ รฺ		ซฺ ด ด ด		ฟฺ ทฺ ทฺ ทฺ		มฺ ลฺ ลฺ ลฺ

ประโยคที่ 8

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

ประโยคที่ 9

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

ประโยคที่ 10

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

ประโยคที่ 11

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

ประโยคที่ 12

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

ประโยคที่ 13

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

ประโยคที่ 14

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

ประโยคที่ 15

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

ประโยคที่ 16

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

ประโยคที่ 17

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

กลุ่มทำนองนี้เป็นกลุ่มทำนองแรกของลูกโยนเสียง ลา ซึ่ง ลูกโยนเสียงนี้ถือว่ามีความยาวมาก และในกลุ่มทำนองนี้เป็นกลุ่มเสียงปัญจมูล ดรมXซลX ซึ่งมีทั้งหมด 33 จังหวะหน้าทับในประโยคต่างๆ มีการนำหลุมเสียงเข้ามาใช้เพื่อสร้างความกลมกลืนให้กับท่วงทำนองต่างๆ และเพื่อให้สอดรับกับกลวิธีต่างๆอีกด้วย รูปแบบทำนองจะเป็นการซ้ำทำนอง ทอนทำนอง แต่ไม่ลงจบยังมีประโยคที่เชื่อมต่อไปในกลุ่มทำนองใหม่อีก เพื่อแสดงความสามารถในการคิดประดิษฐ์ท่วงทำนอง

ประโยคที่ 1 และ 2

- - - -	- ล	- - - ร̣	- ล	- ร̣ -	- ร̣ - ล	ล ร̣	- ล
	- ร̣ ลฺ		- ร̣ - ลฺ	ร̣	ลฺ	- ลฺ	- ร̣ - ลฺ

ในประโยคที่ 1 และ2 เริ่มด้วยการเว้นจังหวะและต่อด้วยการตีถ่าง โดยใช้เสียง เร และเสียง ลา โดยเริ่มจาก มือซ้ายตีที่เสียง เรต่ำ ต่อด้วยคู่ 8 เสียง ลา และจากนั้น ตีสลับ เสียง เร สูง เรต่ำ และตกจังหวะที่เสียง ลา คู่ 8 ต่อด้วยการ ตีสลับ มือ คู่ 8 เสียง เร ตามด้วย คู่ 8 จากนั้นสะบัด 3 เสียง (ลฺ ล ร) ในวิถีขึ้น และสอดรับด้วย เร ต่ำ ตกจังหวะคู่ 8 เสียง ลา ซึ่งเป็นเสียงของลูกโยน สังเกตได้ว่ามีการตีเน้นคู่ 8 เสียง ลา ตามจังหวะตก 2 ครั้งใน 1 จังหวะหน้าทับ เพื่อเป็นการเน้นเสียง ลา ซึ่งเป็นเสียงของโยนกลุ่มนี้ อีกทั้งท่วงทำนองยังแสดงให้เห็นถึงความแม่นลูก แม่นเสียง และแสดงความคล่องแคล่วของมือซ้าย มือขวาได้เป็นอย่างดี

ประโยคที่ 3 และ 4

- - - -	ล ร̣	- ล ร̣ -	ล ร̣		ล ร̣		ล ร̣
	ลฺ ลฺ		ลฺ ร̣	- - - -	ลฺ ร̣	- ลฺ ร̣ -	ร̣ ลฺ

ยังคงใช้เสียง 2 เสียง คือ เสียง ลา และเสียง เร มาสร้างท่วงทำนองซึ่งเป็นลักษณะทำนองแบบถามตอบ โดยมีการเว้นจังหวะ 1 ห้อง ทั้งวรรคถาม และวรรคตอบ โดยทั้ง 2 วรรคมีการตีเตะมือขวา เสียง ลา และเสียง เรสูง วรรคถาม ปิดวรรคด้วย ลฺ→ ร̣ เป็นวิถีลง ส่วนวรรคหลังปิดท้ายด้วย ร̣→ ลฺ เป็นวิถีขึ้น ท่วงทำนอง ที่มีการตีสลับไปมา ระหว่างเสียง 2 เสียงนั้น ย่อมแสดงให้เห็นถึงความคล่องแคล่ว และความแม่นยำในลูกระนาดทุ้มของผู้บรรเลงได้เป็นอย่างดี อีกทั้งยังต้องแม่นในจังหวะที่เป็นการลักจังหวะดังในห้องที่ 3 และ 7 อีกด้วย

ประโยคที่ 5 - 6 และ 7-8 เป็นทำนองซ้ำกัน

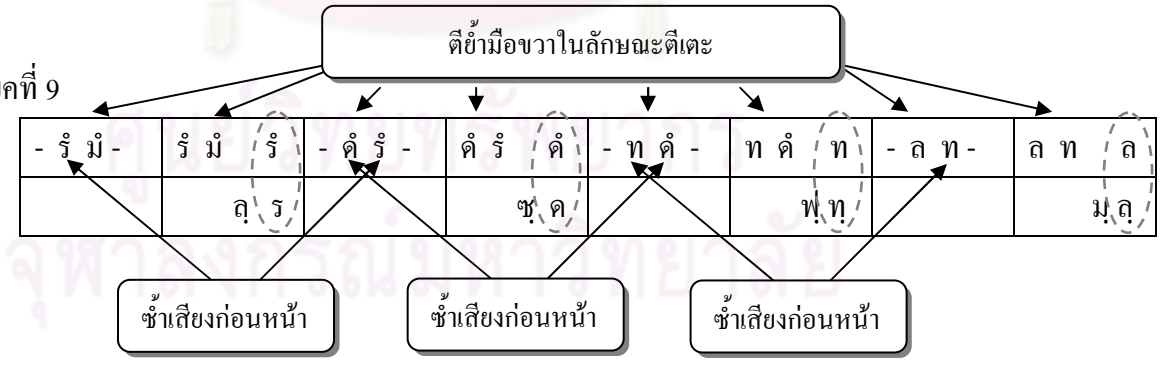
- - รำ มำ		- - ดำ รำ		- - ท ดำ		- - ล ท	
	ลฺ ร ร ร		ซฺ ด ด ด		ฟฺ ทฺ ทฺ ทฺ		มฺ ลฺ ลฺ ลฺ

- - ซ ล		- - ดำ รำ		- - ท ดำ		- - ล ท	
	รฺ ซฺ ซฺ ซฺ		ซฺ ด ด ด		ฟฺ ทฺ ทฺ ทฺ		มฺ ลฺ ลฺ ลฺ

เริ่มด้วยการตีเตะมือขวา เตะมือซ้าย และตีย้ำ มือซ้ายต่อไปอีกจนหมดจังหวะ ต่อเนื่องไปทั้ง 2 ประโยค มือขวาเคลื่อนที่ ทีละลูก ส่วนมือซ้าย เคลื่อนที่ ทีละ 4 ลูก อาจกล่าวได้ว่า มือขวาตีเตะคู่ 2 มือซ้ายตีเตะ คู่ 4 ในประโยคที่ 6 เปลี่ยนเสียงตอนต้นและกลับไปตีในทำนองเดิมเหมือนประโยคที่ 5 ท่วงทำนอง ใน 8 จังหวะหน้าทับนี้ก็ยังคงแสดงให้เห็นถึงความแข็งแรงของมือซ้ายได้เป็นอย่างดี อีกทั้งความแม่นยำในลูกระนาดก็เป็นสิ่งที่ผู้บรรเลงต้องคำนึงถึงให้มากที่สุด เพราะระดับเสียงมีการเคลื่อนไปในทำนองที่มีความสัมพันธ์กันเป็นคู่ 2 และคู่ 4 ฉะนั้นผู้บรรเลงต้องมีความแม่นยำในตำแหน่งมาก อีกทั้งในการตี คุณครูอุทัยยังย้ำเสมอว่า จะต้องมีการประคบมือ ในลักษณะการตีหนับไปตลอด ห้ามตีปล่อยมือเด็ดขาด เพราะจะเสมือนว่าไม่ได้รับการถ่ายทอดจากครูโดยตรง

ในประโยคที่ 9,10 มีการตีย้ำมือขวา ตีถ่างมือซ้ายไปที่คู่ 4 ของเสียงคู่ 8 ในจังหวะตก ซึ่งเป็นเสียงยืนในการทอนทำนอง ในประโยคต่อๆไป

ประโยคที่ 9



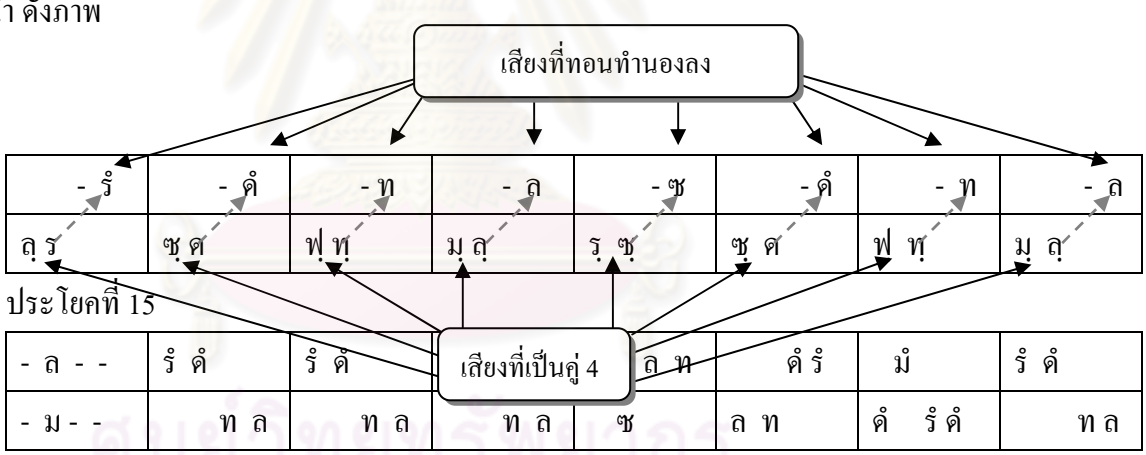
ประโยคที่ 10

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

และในประโยคที่ 9 และ 10นี้ดำเนินทำนองอยู่ในโครงสร้าง / ร /ด /ท /ล /ซ /ด /ท /ล / ซึ่งสังเกตได้จากเสียงตกในทุก ครึ่งจังหวะหน้าทับ จากนั้นได้เพิ่มรายละเอียดให้กับท่วงทำนองจนเป็นทางเดี่ยวที่สมบูรณ์ น่าฟัง สร้างความฉงน ด้วยการลักจังหวะในห้องที่ 1 3 5 และ7 ของทั้งสองประโยค

ประโยคที่ 11,12 เป็นการซ้ำทำนองกับ 9,10

ประโยคที่ 13,14 ลีลาท่วงทำนองของประโยคนี้มีการตีเตะมือซ้าย 2 เสียง ซึ่งเป็นคู่ 4 ตามด้วยการตีเสียงที่เป็นคู่ 8 ทางสูงด้วยมือขวา 1 ครั้ง ไล่ตามโครงสร้างของการทอนทำนองลงมาจากประโยค
ก่อนหน้า ดังภาพ



ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

มีการตีย้ำเสียง ลา ตามด้วยท่วงทำนองที่ทอนลง ซ้ำกัน 3 ครั้ง ในวรรคหลังเป็นทำนองที่ใช้เชื่อมไปในประโยคต่อไป ในประโยคนี้ มีการใช้เสียง ที ซึ่งเป็นเสียงหลุม เชื่อมสำนวนทำนองเพื่อให้มีความกลมกลืน

ประโยคที่ 16 และ 17

ประโยคที่ 16

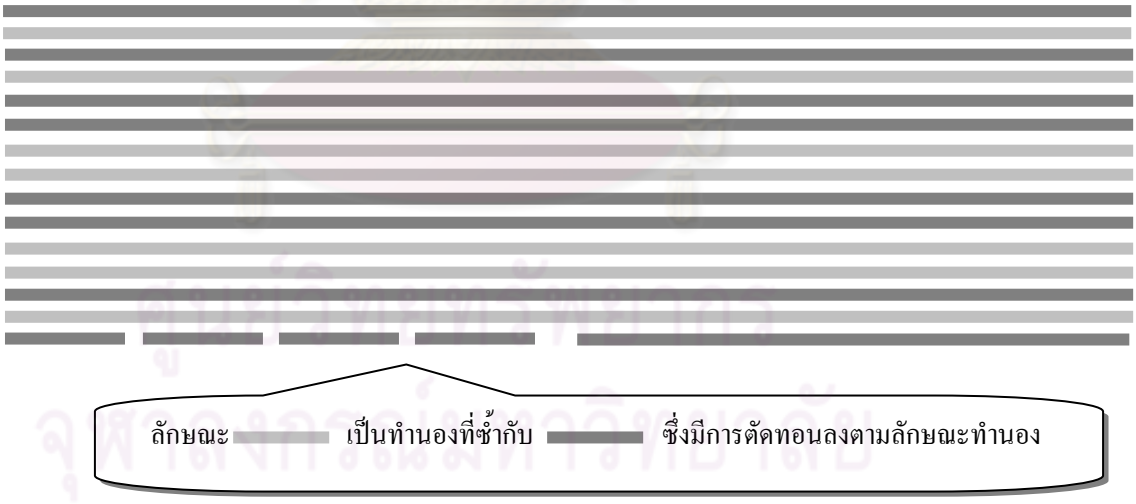
ม ฟ	ล ฟ	ม ฟ	ล ท	- - ร ำ ท		ล ท	ร ำ ท ร ำ
- ร	ม ม	ม ร	ม ฟ ทฺ		ล ฟ - -	ม ฟ	ล ร

ประโยคที่ 17

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

วรรคแรก เป็นท่วงทำนองที่สอดรับกับท้ายประโยคก่อนหน้า มีการนำเสียงหลุม คือเสียง ฟา มาใช้ในท่วงทำนองทำให้เกิดสำนวนกลอนที่กลมกลืน เพื่อนำไปสู่บันไดเสียง รมฟxลทx ในกลุ่มทำนองต่อไป ท้ายประโยคมีการกรอเสียง เร คู่ 8 ต่อไปอีก 1 หน้าทับ เสมือนเป็นการพัก หรือกล่าวได้ว่า ทำให้เกิดความว่าง เพื่อรอท่วงทำนองในประโยคต่อไป

ในกลุ่มทำนองที่ผ่านมีลักษณะการซ้ำทำนอง และทอนทำนอง สามารถแสดงได้ดังนี้



11.2 ลูกโยนเสียง ลา กลุ่มทำนองที่ 2

ประโยคที่ 1

รำ ท	รำ ท	รำ ท	- รำ	- - ฟ มำ		รำ ท รำ	- ล
- ร	- ร	- ร	- ร - ร		รำ ท - -	ล	- ฟ ม

ประโยคที่ 2

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

ประโยคที่ 3

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

ประโยคที่ 4

รำ ท	รำ ท	รำ ท	- รำ	- - ฟ มำ		รำ ท รำ	- ล
ท ฺ ร	ท ฺ ร	ท ฺ ร	- ร - ร		รำ ท - -	ล	- ฟ ม

ประโยคที่ 5

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

ประโยคที่ 6

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

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ประโยคที่ 7

รำ ท	รำ ท	รำ ท	- รำ	- - ฟ ำ		รำ ท รำ	- ล
- ร	- ร	- ร	- ร - ร		รำ ท - -	ล	- ฟ - ม

ประโยคที่ 8

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

ประโยคที่ 9

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

ประโยคที่ 10

รำ ท	รำ ท	รำ ท	- รำ	- - ฟ ำ		รำ ท รำ	- ล
ท ุ ร	ท ุ ร	ท ุ ร	- ร - ร		รำ ท - -	ล	- ฟ ม

ประโยคที่ 11

- - รำ	ล ล	- - รำ	ท ท	- - ม ำ ม ี	ฟ ำ	- ท	- รำ
ร	ล ล	ร	ท ท	ม ี	รำ ท	ล ฟ	ท ล

ประโยคที่ 12

- - ล รำ	ล	- - ท รำ	ท	- - ม ำ ม ี	ฟ ำ	- ท	- รำ
	ม ุ ล ุ - ล ุ		ฟ ุ ท ุ - ท	ม ี	รำ ท	ล ฟ	ท ล

ประโยคที่ 13

- - ม ำ ม ี	ฟ ำ	- ท	- รำ	- - ม ำ ม ี	ฟ ำ	- ท	- รำ
ม ี	รำ ท	ล ฟ	ท ล	ม ี	รำ ท	ล ฟ	ท ล

ประโยคที่ 14

- - รำ	- รำ	รำ ท รำ	- รำ	- - รำ	- รำ	รำ ท รำ	- รำ
ฟ	ท ล	ล ร	ท ล	ฟ	ท ล	ล ร	ท ล

ประโยคที่ 15

รำ ท รำ	- รำ	รำ ท รำ	- รำ	รำ ท รำ	- รำ	รำ ท รำ	- รำ
ล ร	ท ล	ล ร	ท ล	ล ร	ท ล	ล ร	ท ล

ประโยคที่ 16

- รำ	- รำ	- รำ	- รำ
ท ล	ท ล	ท ล	ท ล

กลุ่มทำนองนี้มีการซ้ำทำนองโดยจังหวะหน้าทับที่ 11 -18 ซ้ำทำนองกับ จังหวะหน้าทับที่ 1 -8 หลังจากนั้นเป็นทำนองที่มีการทอนลงอย่างเป็นสัดส่วน ส่วนในรายละเอียดของกลวิธีต่างๆ มีดังนี้

ประโยคที่ 1,2,3 มีจำนวน 5 จังหวะหน้าทับ ในกลุ่มทำนองนี้ อยู่ในกลุ่มเสียงปัญจมูลรมฟXลทX ซึ่งเริ่มด้วยการตีโขกเสียง เร มือขวาตีเตะ 2 เสียง จากเสียง เรสูง และเสียง ที ด้วยทำนองที่ซ้ำกัน 3 ครั้ง ปิดจังหวะหน้าทับแรก ด้วยคู่ 8 เสียง เร แบบลักจังหวะย้ำเสียง เร ด้วยมือซ้ายอีกครั้งหนึ่ง ในจังหวะหน้าทับที่ 2 มีการยักเยื้องจังหวะในต้นวรรค ด้วยการตีเรียงเสียงตามบันไดเสียงในวิถีลง จากนั้นดำเนินท่วงทำนองโดยมีเสียง เร เป็นหลัก ปิดวรรคด้วย เสียง ลา เนื่องจากเป็นกลุ่มทำนองลูกโยน ลา ในจังหวะหน้าทับที่ 3 ใช้เสียง ลา สอดรับกับ วรรคก่อนหน้า โดยการตีเตะมือขวาในวิถีขึ้นจากเสียง ลา ไปหาเสียง เร ซึ่งเป็นเสียง Tonic จากนั้น มือซ้ายตีเตะแบบตีตามในวิถีขึ้นเช่นเดียวกันที่เสียง มีต่ำ ไปหาเสียง ลาต่ำ และตีย้ำเสียง ลา จนหมดจังหวะ จากนั้นเคลื่อนทำนองสูงขึ้นไปอีก 1 เสียงโดยตีเตะมือขวาในวิถีขึ้นจากเสียงที ไปหาเสียง เร ซึ่งเป็นเสียงที่ 1 ของบันไดเสียง มือซ้ายตีเตะแบบตีตามในวิถีขึ้นเช่นเดียวกันที่เสียง ฟาต่ำ ไปหาเสียง ทีต่ำ ตีย้ำมือซ้ายจนหมดจังหวะ ในจังหวะหน้าทับที่ 4 มีกระสวนทำนองเดียวกับในจังหวะหน้าทับที่ 2 แต่ท่วงทำนองเริ่มมาจากเสียง เร ไล่เรียงเสียงมาตามบันไดเสียงในวิถีลงจากนั้นม้วนเสียงขึ้นไปจบด้วยคู่ 8 ที่เสียง เร และสร้างความว่างเพื่อรอจังหวะโดยการกรอยืนเสียง เรไว้อีก 1 จังหวะหน้าทับ ในจังหวะหน้าทับที่ 5

ในประโยคที่ 4,5,6 มีความสอดคล้องและสัมพันธ์กัน กับ 5 จังหวะหน้าทับที่ผ่านมา กล่าวคือ เป็นการซ้ำทำนองกับประโยคที่ 1,2,3 แต่ได้เพิ่มเสียง ที เข้าไปในทำนองของจังหวะหน้าทับที่ 1

ประโยคที่ 1

จังหวะหน้าทับที่ 1				จังหวะหน้าทับที่ 2			
รำ ท	รำ ท	รำ ท	- รำ	- - ฟ มำ		รำ ท รำ	- ล
- ร	- ร	- ร	- ร - ร		รำ ท - -	ล	- ฟ ม

ประโยคที่ 4

จังหวะหน้าทับที่ 6				จังหวะหน้าทับที่ 7			
รำ ท	รำ ท	รำ ท	- รำ	- - ฟ มำ		รำ ท รำ	- ล
ทฺ ร	ทฺ ร	ทฺ ร	- ร - ร		รำ ท - -	ล	- ฟ ม

และในวรรคหลัง จังหวะหน้าทับที่ 2 และจังหวะหน้าทับที่ 7 เหมือนกันทุกประการ

ในจังหวะหน้าทับที่ 8 มีการตีสลับมือในคู่ 8 ซึ่ง เปลี่ยนลักษณะการใช้มือไปจากจังหวะหน้าทับที่ 3 ที่เป็นการตีย้ำเสียงด้วยมีซ้าย ซึ่งทั้ง 2 วรรค มีกระสวนจังหวะ และกระสวนทำนองเดียวกัน

ประโยคที่ 2

จังหวะหน้าทับที่ 3				จังหวะหน้าทับที่ 4			
- - ล รำ		- - ท รำ		- - รำ ท		ล ท	รำ ท รำ
	มฺ ลฺ ลฺ ลฺ		ฟฺ ทฺ ทฺ ทฺ		ล ฟ - -	ม ฟ	ล ร

ประโยคที่ 5

จังหวะหน้าทับที่ 8				จังหวะหน้าทับที่ 9			
- - รำ	ล ล	- - รำ	ท ท	- - รำ ท		ล ท	รำ ท รำ
ร	ลฺ ลฺ	ร	ทฺ ทฺ		ล ฟ - -	ม ฟ	ล ร

และในวรรคหลัง จังหวะหน้าทับที่ 4 และจังหวะหน้าทับที่ 9 เหมือนกันทุกประการ

มีการเปลี่ยนสำนวนทำนองในวรรคหลังของประโยคที่ 11 ให้มีลูกตกเสียง ลา และเพื่อเชื่อมไปหาสำนวนทำนองในประโยคต่อไป ดังนี้

ประโยคที่ 11

- - รำ	ล ล	- - รำ	ท ท	- - มำ มำ	ฟ มำ	- ท	- รำ
ร	ล ล	ร	ท ท	มำ	รำ ท	ล ฟ	ท ล

ในประโยคที่ 12 วรรคแรก มีกระสวนทำนองเดียวกันกับ วรรคแรกของประโยคที่ 11 วรรคหลังมีการซ้ำทำนองกับวรรคหลังของประโยคที่ 11 ลีลาท่วงทำนอง มีการสะเดาะที่เสียง มีสูงและเคลื่อนทำนองมาในวิถีลง มาตกที่เสียง ลา ดังนี้

ประโยคที่ 12

- - ล รำ	ล	- - ท รำ	ท	- - มำ มำ	ฟ มำ	- ท	- รำ
	มฺ ลฺ - ลฺ		ฟฺ ทฺ - ท	มำ	รำ ท	ล ฟ	ท ล

ในประโยคที่ 13 ทั้ง 2 วรรค เป็นการซ้ำทำนองกับ วรรคหลังของประโยคที่ 12 ดังนี้

ประโยคที่ 13

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

ในประโยคที่ 14 วรรคแรก และวรรคหลัง ซ้ำทำนองกัน โดยดำเนินทำนองด้วยการตีโขกมือขวา เสียง เรสูงและดำเนินทำนองไปตามเสียงในบันไดเสียง ท้ายวรรคตกเสียง ลา ดังนี้

ประโยคที่ 14

- - รำ	- รำ	รำ ทำ รำ	- รำ	- - รำ	- รำ	รำ ทำ รำ	- รำ
ฟ	ท ล	ล ร	ท ล	ฟ	ท ล	ล ร	ท ล

ในประโยคที่ 15 เป็นการทอนทำนองลงมาจากประโยคที่ 14

ประโยคที่ 15

รำ ทำ รำ	- รำ	รำ ทำ รำ	- รำ	รำ ทำ รำ	- รำ	รำ ทำ รำ	- รำ
ล ร	ท ล	ล ร	ท ล	ล ร	ท ล	ล ร	ท ล

และประโยคที่ 16 ก็เป็นการทอนทำนองลงจากประโยคที่ 15 อีกเช่นกัน ซึ่งมีเพียง 1 จังหวะหน้าทับเท่านั้น

ประโยคที่ 16

- รำ	- รำ	- รำ	- รำ
ท ล	ท ล	ท ล	ท ล

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

12. ทำนองเชื่อมไป เสียง ฟา

ประโยคที่ 1

มำ	ดำ มำ	มำ	ดำ มำ	มำ	ดำ	มำมำมำมำมำ	มำมำมำมำมำ
- - ม	ล ท ม	- - ม	ล ท ม	- - ม	ล ท ม		

ประโยคที่ 2

มำมำมำมำมำ	มำมำมำมำมำ	มำมำมำมำมำ	- ดำ – ท
			- ดำ – ท

ประโยคที่ 3

ม ด	ม ล	ล ท	ท ดำ	ด มำ	ท ดำ	ล ท	ฟ ล
ทฺ ด	- ฟ	- ล	- ท	- ฟ	- ท	- ล	- ฟ

ประโยคที่ 4

- รำ	- รำ	- ล	- ล	- - ลฺ ลฺ	ด ร	- ท	ด ร ม ฟ
ฟ ล	ล ฟ	ร ลฺ	ลฺ ร	ลฺ	- ทฺ	- ลฺ	

ประโยคที่ 5

ล	- ฟ	ล ล	- ฟ	ล	- ฟ	ล ล	- ฟ
- - ลฺ	- ฟฺ - ฟ	ม ฟ ลฺ	- ฟฺ - ฟ	- - ลฺ	- ฟฺ - ฟ	ม ฟ ลฺ	- ฟฺ - ฟฺ

ประโยคที่ 6

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

ในกลุ่มทำนองเชื่อมไปโยน เสียง ฟา นี้ มี 11 จังหวะหน้าทับ ยังคงเป็นกลุ่มเสียงปัญจมูลเดิม คือ รมฟXลทX ซึ่งในทำนองมีการนำเสียง มี มาดึงความสนใจออกจาก กลุ่มลูกโยนเสียง ลา จากนั้นดำเนินทำนองต่อมาโดยการสอดแทรกเสียง ฟา ให้เข้ามาในท่วงทำนองมากขึ้น จนกระทั่งเปลี่ยนเสียงลูกตกเป็นเสียง ฟา

ในประโยคที่ 1 และ 2 เป็นท่วงทำนองที่นำ เสียง มี เข้ามาใช้เป็นลูกตกในแต่ละจังหวะตกย่อย อีกครั้งยังใช้กลวิธีการตีย้ำเสียง มีไปอีก 1 จังหวะหน้าทับปิดท้ายด้วยเสียง โด คู่ 8 และลูกตกเสียง ที คู่ 8

ในประโยคที่ 3 นำ เสียง โด ซึ่งเป็นเสียงหลุมหรือเสียงรอง มาใช้ในการดำเนินทำนองมือซ้ายตีโจกที่เสียง ฟา เสียง ลา และ เสียง ที อย่างสอดคล้องกลมกลืน และจบประโยคด้วยลูกตก เสียง ฟา ดังนี้

ประโยคที่ 3

ม ด	ม ล	ล ท	ท ด	ด ม	ท ด	ล ท	ฟ ล
ท ด	+ ฟ	+ ล	+ ท	+ ฟ	+ ท	+ ล	+ ฟ

ในประโยคที่ 4 มือขวาตีโขกเสียง มือซ้ายตีเตะ 2 เสียง ในวิถีขึ้นและตีเตะกลับไปในเสียงเดิม มีการสัมผัสเสียง เป็นคู่ ฟ ล ล ฟ และ ร ลฺ ลฺ ร ดังนี้

ประโยคที่ 4

- รำ	- รำ	- ล	- ล	- - ลฺ ลฺ	ด ร	- ท	ด ร ม ฟ
ฟ ล	ล ฟ	ร ลฺ	ลฺ ร	ลฺ	- ท	- ลฺ	

ในวรรคหลัง มีการสะเดาะเสียง ลาต่ำ (ลฺ) และใช้กลวิธีการตีดูดตั้งแต่เสียง ที เคลื่อนไปในวิถีขึ้น ผ่าน เสียง โดซึ่งเป็นหลุมเสียงหรือเสียงรอง ไปตามเสียงในบันไดเสียง ครั้งตีดูดมาถึงเสียง เรจากนั้นย้อนกลับไปเสียง ลาต่ำ (ลฺ) อีกครั้งแล้วตีดูดเคลื่อนทำนองในวิถีขึ้นเช่นเดิมผ่านเสียง โด มาถึงเสียง ฟา ซึ่งเป็นเสียงของลูกตก

ในประโยคที่ 5 และ 6 เป็นการทอนทำนอง โดยยึดเสียง ฟา เป็นเสียงลูกตก ประโยคที่ 5 ซ้ำทำนองกันทั้งวรรคแรก และวรรคหลัง ในประโยคที่ 6 มีการตีโขกมือขวา ยืนไว้ที่ เสียง ลา มือซ้ายตีย้ำ 1 เสียง 2 ครั้ง ที่เสียง มี สลับกับ เสียง ลา ในสำนวนทำนองลักษณะนี้ ในการบรรเลงจะต้องมีการประคบมือ ด้วยการตีหนับ เพื่อให้เสียงที่ออกมานั้น เป็นเสียงที่เป็นลักษณะอันเหมาะสมของระนาดทุ้ม

ประโยคที่ 5

ล	- ฟ	ล ล	- ฟ	ล	- ฟ	ล ล	- ฟ
- ลฺ	- ฟฺ - ฟ	ม ฟ ลฺ	- ฟฺ - ฟฺ	- - ลฺ	- ฟฺ - ฟ	ม ฟ ลฺ	- ฟฺ - ฟฺ

ประโยคที่ 6

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

13. กลุ่มโยน เสียง ฟา

ประโยคที่ 1

- มำ	รำ ล ท	- มำ	รำ ท	- - ฟ ฟ	- ล	- ล	- ล
รำ ท	ฟ	รำ ท	ล ฟ	ฟ	ร ร	ร ร	ฟ ฟ

ประโยคที่ 2

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

ประโยคที่ 3

- มำ	รำ ล ท	- มำ	รำ ท	- - ฟ ฟ	- ล	- ล	- ล
รำ ท	ฟ	รำ ท	ล ฟ	ฟ	ร ร	ร ร	ฟ ฟ

ประโยคที่ 4

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

ประโยคที่ 5

ม ดx	ม ทx	ด ลx	ทฺ ฟฺx	- ท ด	- ล ท	- ฟฺ ลฺ	- มฺ ฟฺ
ด ด	ท ท	ล ล	ฟฺ ฟ	ล	ฟฺ	มฺ	รฺ

ประโยคที่ 6

- ลฺ ทฺ	- ทฺ ร	- ร ม	- ม ฟ
ฟฺ	ลฺ	ทฺ	ร

ประโยคที่ 7

- ล	- ล	- ล	- ล	- ล	- ล	- ล	- ล
- ลฺ	ลฺ ฟฺ	ฟ ม	ม ร	ร ฟ	ฟ ม	ม ร	ร ฟ

ประโยคที่ 8

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

ประโยคที่ 9

- ล	- ล	- ล	- ล	- ล	- ล	- ล	- ล
ลฺ รฺ	ลฺ ฟฺ	ฟ ม	ม ร	ร ฟ	ฟ ม	ม ร	ร ฟ

ประโยคที่ 10

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

ประโยคที่ 11

ล ล	ล ล	ล ล	ล ล	ล ล	ล ล	ล ล	ล ล
ร ฟ	ม ร	ฟ ม	ร ฟ	ร ฟ	ม ร	ฟ ม	ร ม

ประโยคที่ 12

ล ล	ล ล	ล ล	ล ล	ล ล	ล ล	ล ล	ล ล
ร ฟ	ม ร	ฟ ม	ร ฟ	ร ฟ	ม ร	ฟ ม	ร ม

ประโยคที่ 13

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

ประโยคที่ 14

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

ทำนองลงจบ

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

ในกลุ่มทำนองลูกโยน ฟา นี้มีทั้งสิ้น 26 จังหวะหน้าทับ ซึ่งอยู่ในกลุ่มเสียงปัญจมูล รมฟX ลทX และเปลี่ยนเป็น ดรมXซลX ในตอนท้าย ในสำนวนทำนองมีการซ้ำทำนอง และซ้ำกระสวนทำนอง และมีการใช้กลวิธีพิเศษของระนาดทุ้มอีกทั้งในบางสำนวนยังนำกลวิธีของระนาดเอกเข้ามาเพื่อแสดงความคล่องแคล่วของผู้บรรเลง อีกทั้งยังเป็นการแสดงให้เห็นถึงความสามารถในการคิดประดิษฐ์ทำนองอีกด้วย

ในประโยคที่ 1

- มำ	รำ ท รำ	- มำ	รำ ท	- - ฟ ฟ	- ล	- ล	- ล
รำ ท	ล ล	รำ ท	ล ฟ	ฟ	ร ร	ร ร	ฟ ฟ

ประโยคนี้มีลักษณะเป็นการถามตอบ ระหว่างวรรคแรก และวรรคหลัง และในวรรคแรกเสมือนมี ทำนองย่อยเรียงต่อกัน 2 ทำนอง โดยมีการซ้ำต้น ตอนท้ายมีการสลับไปทำนองเสียงสูงและลงมาในทำนองต่ำที่เสียง ฟา ซึ่งเป็นเสียงของลูกตก วรรคหลังเริ่มด้วยการสะเดาะ เสียง ฟา

จากนั้น ตีโขกมือขวาที่เสียง ลา ตามด้วยมือซ้ายตีย้ำ 2 ครั้งที่เสียง เร และตีซ้ำสำนวนเดิมอีกครั้ง ปิดท้ายด้วยการตีโขกมือขวาเสียง ลา เช่นเดิม แต่เคลื่อนเสียงไปตีย้ำมือซ้าย ที่เสียง ฟา ซึ่งเป็นเสียงของลูกตกเช่นเดียวกันกับวรรคแรก

ในประโยคที่ 2

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

ประโยคนี้ มีลักษณะถามตอบเช่นกัน อีกทั้ง วรรคแรกยังมีกระสวนทำนองเดียวกันกับประโยคที่ 1 อีกด้วย สังเกตจากโครงสร้างของทำนอง ซึ่งวรรคแรกในประโยคนี้ มีการสะเดาะที่เสียง ที แทนการบรรเลง /-มˌรˌท/ ในห้องที่ 2 และห้องที่4 ในวรรคหลังยังคงเป็นการซ้ำทำนองกับประโยคที่ 1

ในประโยคที่ 3 และประโยคที่ 4 เป็นการซ้ำทำนองกับประโยคที่ 1 และ 2
จากกลุ่มทำนองที่ผ่านมา คุณครูอุทัย แก้วละเอียดได้ให้ความคิดเห็นไว้ว่า

> *นี่เห็นมั้ยว่า เค้าไม่ได้เปลี่ยนทำนองแบบมั่วๆ ต้องมีการทบทวน มีการตีแล้วตีอีก จนกว่าจะเห็นว่าเหมาะสม เห็นมั้ย เปลี่ยนข้างหน้า ข้างหลังเหมือนเดิม แต่ก็ยังอยู่ในทำนองเดิม แค่เปลี่ยนเทคนิคใส่สะเดาะ เข้าไป มันก็ดูเด็ดขาด มีสีสัน..*
> (อุทัย แก้วละเอียด, สัมภาษณ์, 13 ธันวาคม 2552)

ในท่วงทำนองที่มีการบรรเลงซ้ำสำนวนทำนอง เห็นได้ว่ามีการร้อยเรียงลีลาท่วงทำนองได้อย่างเป็นระบบ แม้แต่ใน สำนวนทำนองเดียวกัน ก็มีการสร้างความแตกต่าง อย่างมีทีท่า กล่าวได้ว่าเป็นการประดิษฐ์ทำนองที่มีการตรวจสอบ และมีการทำซ้ำจนเกิดความแม่นยำในทำนอง และในการเปลี่ยนลีลาในท่วงทำนองนั้นก็เพื่อเป็นการดึงดูดความสนใจของผู้ฟังได้อีกประการหนึ่ง

ในประโยคที่ 5 และประโยคที่ 6

ประโยคที่ 5

ม ดx	ม ทx	ด ลx	ทฺ ฟฺx	- ท ด	- ล ท	- ฟฺ ลฺ	- มฺ ฟฺ
ด ด	ท ท	ล ล	ฟฺ ฟ	ล	ฟฺ	มฺ	รฺ

ประโยคที่ 6

- ลฺ ทฺ	- ทฺ ร	- ร ม	- ม ฟ
ฟฺ	ลฺ	ทฺ	ร

ลีลาท่วงทำนองในประโยคนี้เป็นการลักจังหวะ และเป็นการตีฝาก พร้อมด้วยกลวิธีการตีกระทบในวรรคแรก จากนั้นก็เป็นการตีฝากตลอดอีก 2 จังหวะหน้าทับ ถือได้ว่าเป็นท่วงทำนองที่รุกเร้า สนุกสนาน

ในประโยคที่ 7 และ 8

ประโยคที่ 7

- ล	- ล	- ล	- ล	- ล	- ล	- ล	- ล
- ลฺ	ลฺ ฟฺ	ฟ ม	ม ร	ร ฟ	ฟ ม	ม ร	ร ฟ

ประโยคที่ 8

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

เป็นสำนวนทำนองที่ต่อเนื่องกัน มีกระสวนทำนองเดียวกันทั้ง 4 จังหวะหน้าทับ โดยการตีโขก เสียง ลา ด้วยมือขวา ที่จังหวะตกแต่ละห้อง มือซ้ายตีเตะ 2 เสียงซึ่ง 2 เสียงนั้นมีความสัมพันธ์กันกล่าวคือ มีการตีย้ำ เสียงเดิมอย่างเป็นระบบ ดังลูกศร ในประโยคที่ 7 ในประโยคที่ 8 มีการตีโขกมือขวาที่เสียง ลา อย่างต่อเนื่องและเป็นกลอนที่เป็นกลอนฝากไปโดยตลอดที่ 2 ประโยค สร้างความต่อเนื่องได้อย่างกลมกลืน อีกทั้งลักษณะกลอนที่มีการตีโขกยังแสดงความแข็งแรงของมือได้เป็นอย่างดี และในลักษณะกลอนฝากยังสามารถแสดงความแม่นจังหวะ ได้เป็นอย่างดีอีกด้วย

ประโยคที่ 9และ 10 ซ้ำทำนองกับประโยคที่ 7 และ 8

ในประโยคที่ 11 และ 12

ประโยคที่ 11

ล ล	ล ล	ล ล	ล ล	ล ล	ล ล	ล ล	ล ล
ร ฟ	ม ร	ฟ ม	ร ฟ	ร ฟ	ม ร	ฟ ม	ร ม

ประโยคที่ 12

ล ล	ล ล	ล ล	ล ล	ล ล	ล ล	ล ล	ล ล
ร ฟ	ม ร	ฟ ม	ร ฟ	ร ฟ	ม ร	ฟ ม	ร ม

เป็นการทอนทำนองลงมาจากประโยค 7,8 และ 9,10 ลีลาท่วงทำนองเปลี่ยนไปจากเดิม โดยการตีสลับมือ มือขวายืนเสียง ลาไว้ มือซ้ายดำเนินทำนองไปตามเสียงซึ่งยังคงมีโครงสร้างทำนองของ ประโยคที่ 7 และ 8 อยู่ นั่นคือ ลฺ ฟ ม ร ฟ ม ร ฟ / ลฺ ฟ ม ร ฟ ม ร ม และในประโยคที่ 11 และ 12 นั้น คือ ร ฟ ม ร ฟ ม ร ฟ ร ฟ ม ร ฟ ม ร ม / ร ฟ ม ร ฟ ม ร ฟ ร ฟ ม ร ฟ ม ร ม

ในประโยคที่ 13 มีเพียง 1 จังหวะหน้าทับเป็นการตีย้ำเสียง มี ซึ่งเป็นเสียงตก ในประโยคที่ผ่านมา และทอนทำนองลงไปอีกจากประโยคที่ 12

ประโยคที่ 13

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

เสียงลูกตกเป็นเสียง มี เพื่อเชื่อมไปสู่บันไดเสียง ดรมXซลX ในประโยคต่อไป

ในประโยคที่ 14 นี้ มีกลุ่มเสียงปัญจมูล ดรมXซลX เพื่อนำไปสู่ประโยคสุดท้ายให้ได้ความกลมกลืนมากที่สุด ต้นวรรค มีการมีการตีเตะเข้ามาหาเสียง มี 2 ครั้ง จากนั้นมีการตีเสียงโด

คู่ 8 และดำเนินทำนองโดยการใช้เสียง โด ตีไล่ไปหาเสียง มี ซึ่งมีการเน้นย้ำเสียง มี ด้วยคู่ 8 และตามด้วยเสียง มี ด้วยมือซ้าย อีก 1 ครั้ง แบบลักจังหวะ วรรคหลังห้องที่ 1 มีการซ้ำทำนองกับวรรคแรก จากนั้นตีไล่เสียง ไปตามบันไดเสียง และตีขยี้ ก่อนจะปิดวรรคด้วยเสียง โด คู่ 8 ตามด้วยการตีเสียงโดอีกครั้งด้วยมือซ้าย ซึ่งเป็นเสียงลูกตกของประโยคนี้

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

14. ทำนองลงจบ

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

ในประโยคลงจบท้ายนี้ ดำเนินทำนองด้วยกลุ่มเสียงปัญจมูล ดรมXซลX เป็นท่วงทำนองที่แสดงถึงความมั่นคง โดยมีการเน้นเสียง ซอล เพื่อเป็นการเน้นจังหวะ อีกทั้งยังมีการตีสะบัดเพื่อแสดงให้เห็นว่ายังมีพละกำลังเหลือ ที่สามารถบรรเลงต่อไปได้ ตอนท้ายมีการตีคู่ 8 ติดต่อกันหลายครั้ง สร้างความชัดเจนของเสียงได้เป็นอย่างดี เห็นได้ว่าทั้งวรรคแรก และวรรคหลังมีเสียงของลูกตกเป็นเสียง โด และสำนวนปิดท้ายเป็นการสะเดาะเสียง โด ถือเป็นการลงจบด้วยความมั่นใจ และแสดงความแข็งแรงของแขนได้เป็นอย่างดี

ลำดับต่อไปเป็นการสรุปผลการวิเคราะห์การใช้บันไดเสียง กลวิธีพิเศษและลีลาท่วงทำนองของทางเดี่ยวระนาดทุ้มเพลงกราวใน กรณีศึกษาคุณครูอุทัย แก้วละเอียด ซึ่งสรุปได้ดังนี้

บันไดเสียง

ทางเดี่ยวระนาดทุ้มเพลงกราวใน ทางนี้ประกอบด้วย ลูกโยนจำนวน 6 กลุ่มเสียง และทำนองเนื้อแท้ 1 กลุ่ม ซึ่งในแต่ละกลุ่มโยนมีการใช้บันไดเสียงดังนี้

1. กลุ่มลูกโยน เสียง โด ดำเนินทำนองอยู่ในบันไดเสียง ทางนอก (ดรมXซลX)
2. กลุ่มลูกโยน เสียง เร ดำเนินทำนองอยู่ในบันไดเสียง ทางใน (ซลทXรมX)
3. กลุ่มทำนองเนื้อแท้ ดำเนินทำนองอยู่ในบันไดเสียง ทางใน (ดรมXซลX),ทางกลางแหบ(รมฟXลทX) และทางกลาง (ลทดXมฟX)
4. กลุ่มลูกโยน เสียง ที ดำเนินทำนองอยู่ในบันไดเสียง ทางกลางแหบ (รมฟXลทX)
5. กลุ่มลูกโยน เสียง มี ดำเนินทำนองอยู่ในบันไดเสียง ทางใน (ซลทXรมX)
6. กลุ่มลูกโยน เสียง ลา ดำเนินทำนองอยู่ในบันไดเสียง ทางนอก (ดรมXซลX) และทางกลางแหบ(รมฟXลทX)
7. กลุ่มลูกโยน เสียง ฟา ดำเนินทำนองอยู่ในบันไดเสียง ทางกลางแหบ (รมฟXลทX)
8. ทำนองลงจบ ดำเนินทำนองอยู่ในบันไดเสียง ทางนอก (ดรมXซลX)

กลวิธีพิเศษที่พบในการวิเคราะห์ทางเดี่ยวระนาดทุ้มเพลงกราวใน

1. การตีสะบัด
2. การตีสะเดาะ
3. การตีกระทบ
4. การตีดูด
5. การตีขยี้
6. การตีหวาน
7. การตีล่วงหน้า
8. การตีลูกย้อยจังหวะ
9. การตีลักจังหวะ
10. การตีทำนองคล้ายคอร์ดฝรั่ง
11. การตีเตะ ในลักษณะตีสวนและตีตาม
12. การหยุดเสียง

กลวิธีและลีลาท่วงทำนองทางเดี่ยวระนาดทุ้มเพลงกราวใน

กลุ่มลูกโยนที่ 1

กลุ่มลูกโยนที่ 1 เป็นกลุ่มลูกโยนเสียง โด ดำเนินทำนองอยู่ในกลุ่มเสียงปัญจมูลดรมXซลX ในระดับเสียงนอก ซึ่งเป็นกลุ่มลูกโยนที่มีความยาวมากที่สุด ลักษณะการดำเนินทำนองที่โดดเด่นในกลุ่มทำนองนี้ คือ มีการนำกลวิธีพิเศษของระนาดทุ้มมาร้อยเรียงให้เกิดสำนวนทำนองที่มีความหลากหลาย ซึ่งกลวิธีที่พบในกลุ่มทำนองนี้ ได้แก่ การตีสะบัด การตีสลับมือ การตีโขก การตีเตะ การตีลูกฝรั่ง การตีดูด การตีขยี้ การตีหวาน การตีสะเดาะ การตีลักจังหวะ การตีย้ำเสียง และการตีไล่เสียง อีกทั้งยังเป็นการดำเนินทำนองในลักษณะวรรคถามและวรรคตอบได้อย่างสนิทสนมกลมกลืน ในสำนวนทำนองมีการทอนทำนองลงในหลายกลุ่มทำนองซึ่งถือว่าเป็นลักษณะของเพลงโยน

กลุ่มลูกโยนที่ 2

กลุ่มลูกโยนที่ 2 เป็นกลุ่มลูกโยนเสียง เร ดำเนินทำนองอยู่ในกลุ่มเสียงปัญจมูล ซลทXรมX ในระดับเสียงใน มีลักษณะการดำเนินทำนองที่เป็นวรรคถาม-วรรคตอบ และวรรคท้า-วรรครับโดยส่วนมาก และมีการทอนทำนองซึ่งเป็นลักษณะของเพลงโยน สำหรับกลวิธีพิเศษที่นำมาใช้

ร้อยเรียงในสำนวนทำนองนั้นไม่หลากหลายเท่ากับ กลุ่มลูกโยนเสียง โด ซึ่งกลวิธีที่นำมาใช้ในกลุ่มลูกโยน เร นี้ได้แก่ การตีโขก การตีเตะ และการตีลักจังหวะ กล่าวได้ว่าลักษณะเด่นของกลุ่มลูกโยนนี้คือการนำเสียง 4 เสียงได้แก่ เสียง ซอล เสียงที เสียงเร และ เสียงมี มาร้อยเรียงจนเกิดลีลาท่วงทำนองที่ไพเราะชวนติดตาม

กลุ่มเนื้อ

เนื้อทำนองเพลงกราวใน สามชั้นนี้ ดำเนินทำนองอยู่ในกลุ่มเสียงปัญจมูล ซลทXรมX ในระดับเสียงใน จำนวน 8 จังหวะหน้าทับ และ กลุ่มเสียงปัญจมูล รมฟXลทX ในระดับเสียงกลางแหบ จำนวน 14 จังหวะหน้าทับ และสอดแทรก กลุ่มเสียงปัญจมูล ลทดXมฟX ในระดับเสียงกลางอีก 2 จังหวะหน้าทับในประโยคที่ 7 และในกลุ่มเนื้อทำนองนี้ ได้ขยายมาจากเพลงกราวใน สองชั้น ซึ่งมีจำนวน 12 หน้าทับ เมื่อนำมาขยายเป็นทางเดี่ยวระนาดทุ้มเพลงกราวใน สามชั้น มีจำนวน 24 จังหวะหน้าทับ โดยมีการบรรเลงกลับต้นในสำนวนเดิมทั้งหมดมิได้เปลี่ยนทำนองแต่อย่างใด ท่วงทำนองมีความหลากหลายมีทั้งกระสวนทำนองลงจังหวะ และกระสวนทำนองแบบลงก่อนจังหวะ และมีความหลากหลายด้วยการนำกลวิธีพิเศษมาใช้ ซึ่งได้แก่ การตีสะเดาะ การตีโขก การตีสลับมือ การตีล่วงหน้า การตีดูด การตีกระทบ การตีเตะ และการตีถ่าง ถึงแม้ว่าจะใช้กลวิธีไม่หลากหลายเหมือนกลุ่มลูกโยน โด และกลุ่มลูกโยน เร แต่ความโดดเด่นของกลุ่มเนื้อทำนองแท้นี้อยู่ที่ จังหวะที่รุกเร้า การฝากทำนองที่ทำให้ผู้ฟังเกิดความฉงน และความหลากหลายของบันไดเสียง ซึ่งประกอบด้วย ทางใน ทางกลางแหบ และทางกลาง ที่ใช้สำนวนทำนองในการเปลี่ยนบันไดเสียงอย่างแนบเนียน ทำให้ท่วงทำนองกลมกลืนเป็นอย่างมาก

กลุ่มลูกโยน ที่ 3

กลุ่มลูกโยนที่ 3 เป็นกลุ่มลูกโยนเสียง ที ดำเนินทำนองอยู่ในกลุ่มเสียงปัญจมูล รมฟXลทX ในระดับเสียงกลางแหบ เป็นบันไดเสียงที่ต่อเนื่องมาจากเนื้อทำนอง และในกลุ่มทำนองยังมีลักษณะการทอนทำนองทั้งหมด มีกระสวนทำนองที่ไม่ลงพร้อมจังหวะตก ดำเนินทำนองโดยนำกลวิธีพิเศษมาใช้ไม่มากนักอันได้แก่ การตีสะเดาะ การตีโขก การตีเตะ การตีลักจังหวะ การตีดูด และการตีสลับมือ เนื่องจากในกลุ่มลูกโยนนี้เป็นลักษณะการทอนทำนองจึงกล่าวได้ว่าเป็นการดำเนินทำนองที่เป็นระบบซึ่งมีทิศทางของการดำเนินทำนองไปในลักษณะเดียวกัน

กลุ่มลูกโยน ที่ 4

กลุ่มลูกโยนที่ 4 เป็นกลุ่มลูกโยนเสียง มี ดำเนินทำนองอยู่ในกลุ่มเสียงปัญจมูล ซลทXรมX ในระดับเสียงใน ในกลุ่มทำนองยังมีลักษณะการทอนทำนองทั้งหมด มีลักษณะการดำเนินทำนองแบบวรรคถาม-วรรคตอบ และได้นำกลวิธีพิเศษมาใช้ในการดำเนินทำนองได้แก่ การตีโขก การตีเตะ การตีถ่าง การตีสลับมือ และการตีลักจังหวะ ลักษณะเด่นของกลุ่มลูกโยน นี้คือการนำเสียง 4 เสียงได้แก่ เสียง ซอล เสียงที เสียงเร และ เสียงมี มาร้อยเรียงจนเกิดลีลาท่วงทำนองในลักษณะการทอนทำนองได้ไพเราะชวนติดตาม

กลุ่มลูกโยน ที่ 5

กลุ่มลูกโยนที่ 5 เป็นกลุ่มลูกโยนเสียง ลา ดำเนินทำนองอยู่ในกลุ่มเสียงปัญจมูล ดรมXซลX ในระดับเสียงนอก และ กลุ่มเสียงปัญจมูล รมฟXลทX ในระดับเสียงกลางแหบ ถือว่าเป็นกลุ่มลูกโยนที่มีความยาวมาเป็นอันดับที่ 2 รองจากกลุ่มลูกโยนเสียง โด ในกลุ่มลูกโยนเสียง ลา นี้มีกลุ่มทำนองย่อยๆหลายกลุ่มทำนอง มาร้อยเรียงกัน ในแต่ละกลุ่มทำนองนั้นประกอบด้วยกลุ่มทำนองที่มีลักษณะซ้ำทำนอง ทอนทำนอง และทำนองเชื่อมที่นำมาเชื่อมให้แต่ละกลุ่มทำนองย่อยสอดคล้องกลมกลืน อีกทั้งในบางสำนวนทำนองยังเป็นการนำเสียง 2 เสียง มาสร้างลีลาท่วงทำนองที่สนุกสนาน โดยการใช้กลวิธีพิเศษอันได้แก่ การตีย้ำเสียง การตีโขก การตีเตะ การตีลักจังหวะ การตีสลับมือ และการตีสะเดาะ มาสร้างความหลากหลายของสำนวนทำนองซึ่งแสดงให้เห็นถึงความสามารถของผู้ประดิษฐ์ทำนองได้เป็นอย่างดี

กลุ่มลูกโยน ที่ 6

กลุ่มลูกโยนที่ 6 เป็นกลุ่มลูกโยนเสียง ฟา ดำเนินทำนองอยู่ในกลุ่มเสียงปัญจมูล รมฟXลทX ในระดับเสียงกลางแหบ และเปลี่ยนเป็นกลุ่มเสียงปัญจมูล ดรมXซลX ในระดับเสียงนอก ในทำนองลงจบตอนท้าย ซึ่งในกลุ่มลูกโยนเสียง ฟานี้ ประกอบด้วยท่วงทำนองในลักษณะถาม-ตอบ การซ้ำทำนอง และการซ้ำกระสวนทำนอง มีการใช้กลวิธีพิเศษของระนาดทุ้มได้แก่การตีสะเดาะ การตีโขก การตีเตะ การตีสลับมือ การตีขยี้ การตีกระทบ การตีลักจังหวะ มีการตีสลับมือโดยยืนเสียง ลา เพื่อสร้างความกลมกลืนในการเคลื่อนกลุ่มทำนองไปยังบันไดเสียงดรมXซลX ในตอนท้ายซึ่งเป็นทำนองลงจบได้อย่างเหมาะสมกลมกลืน

บทที่ 4

ความโดดเด่นของเดี่ยวระนาดทุ้มเพลงกราวใน กรณีศึกษาคุณครูอุทัย แก้วละเอียด

คุณครูอุทัย แก้วละเอียด เริ่มชีวิตครูดนตรีไทย ด้วยการเป็นนักดนตรีไทยรุ่นเล็กของวงปี่พาทย์ในละแวก อัมพวา จังหวัดสมุทรสงคราม และด้วยความสามารถในการบรรเลงดนตรีทำให้แววแห่งความเป็นศิลปินปรากฏออกมา จนกระทั่งได้รับความเมตตาจากท่านครูหลวงประดิษฐไพเราะ(ศร ศิลปบรรเลง) ชักชวนให้มาอยู่ที่บ้านของท่าน ชีวิตความเป็นนักดนตรีจึงได้เริ่มฝังราก ณ ที่นั่น

บ้านบาตร ณ ที่นี้ ได้สร้างให้คุณครูอุทัย แก้วละเอียดในวันนี้ มีความเชี่ยวชาญในดนตรีไทยอย่างลึกซึ้ง โดยท่านครูหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) ได้ให้ความรู้ตั้งแต่รากฐานไปจนกระทั่งถึงขั้นสูงสุด ตั้งแต่ก่อนพระอาทิตย์ขึ้น ไปจนถึงหลังพระอาทิตย์ตก ภารกิจหลักคือการศึกษาด้านดนตรีไทย เรียนรู้ในบทเพลงทุกประเภท ได้รับประสบการณ์ทั้งในเรื่องการปรับทางการบรรเลง การปรับวงประเภทต่างๆ อยู่เสมอ

คุณครูอุทัย แก้วละเอียด ยังเป็นผู้ที่สามารถบรรเลงเครื่องดนตรีปี่พาทย์ได้ทุกเครื่อง เนื่องจากเป็นศิษย์ที่พักอยู่ที่บ้านของท่านครูหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) มิได้เป็นศิษย์ที่ไป-กลับ จึงทำให้คุณครูอุทัย ได้เรียนไปพร้อมกับศิษย์คนอื่นๆที่มาศึกษาเพลงต่างๆกับท่านครูฯ เสมอๆ รวมไปถึงเพลงเดี่ยวในทุกเครื่องดนตรีอีกด้วย คุณครูอุทัย แก้วละเอียด นั้นเป็นผู้ที่มีความจำดีจึงสามารถจดจำสำนวนทำนองในแต่ละเครื่องดนตรีได้เป็นอย่างดี สังเกตได้จากคำบอกเล่าของศิษย์ในสำนักเดียวกันที่มักจะกล่าวว่า ท่านเป็นผู้ที่จดจำเพลงได้อย่างแม่นยำในทุกเครื่องมือ ไม่ว่าศิษย์ร่วมสำนักคนใด ลืมเพลง จะต้องมาสอบถาม และทบทวนกับคุณครูอุทัย เป็นประจำจนเป็นที่รับรู้ร่วมกันของศิษย์ร่วมสำนัก ในประโยคที่ว่า “ก๋วยเตี๋ยวชาม โอเลี้ยงแก้ว” ซึ่งครูอุทัยมักจะกล่าวเมื่อจะต้องทบทวนเพลงให้ศิษย์ร่วมสำนัก

บทบาทของคุณครูอุทัย แก้วละเอียด ในการเป็นนักระนาดประจำวงปี่พาทย์ของท่านครูหลวงประดิษฐไพเราะ(ศร ศิลปบรรเลง) นั้น คุณครูอุทัย แก้วละเอียด ได้รับหน้าที่เป็นผู้บรรเลงระนาดเอกเพียงอย่างเดียวเท่านั้น มิได้ทำหน้าที่บรรเลงเครื่องดนตรีอื่น ดังนั้นทางเดี่ยวเครื่องดนตรีชนิดอื่นๆนั้นคุณครูอุทัย ได้จดจำในขณะที่ท่านครูฯต่อทางเดี่ยวเพลงต่างๆให้นักดนตรีท่านอื่นๆ แม้กระทั่งทางเดี่ยวเพลงกราวใน ในแต่ละเครื่องดนตรี

ทางเดี่ยวระนาดทุ้มเพลงกราวใน ที่คุณครูอุทัยจดจำมาในขณะที่ท่านครูฯได้ต่อให้กับศิษย์ท่านอื่นๆ นั้น มี 2 ทาง คือ 1 ทางเดี่ยวที่ท่านครูต่อให้กับนายสังวาล ซึ่งเป็นนักระนาดทุ้มประจำวงของท่านครูฯ 1 ทาง และทางเดี่ยวกราวในระนาดทุ้ม ที่ท่านครูฯ ต่อให้ ครูสมภพ ขำประเสริฐ อีก 1 ทาง

คุณครูอุทัย แก้วละเอียด เป็นศิษย์ผู้ที่มีความใกล้ชิด กับท่านครูหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) มาก นอกจากจะทำให้ได้รับความรู้หลายด้านแล้ว ท่านครูหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) ยังให้ความรักแก่ คุณครูอุทัย เสมือนลูกคนหนึ่ง โดยให้คุณครูอุทัย แก้วละเอียด ได้ทำหน้าที่ในการปรนนิบัติอย่างใกล้ชิด เมื่อท่านครูหลวงประดิษฐไพเราะ(ศร ศิลปบรรเลง) ได้จากไปอย่างไม่มีวันกลับยังความเสียใจให้คุณครูอุทัย อย่างสุดจะประมาณได้ ทำให้คุณครูอุทัย มีความคิดว่าจะไม่บรรเลงระนาดเอกอีกต่อไป ด้วยความเศร้า เสียใจที่ท่านครูฯจากไป ประกอบกับนักระนาดเอกในวงปี่พาทย์ของคุณครูอุทัย มีหลายท่าน คุณครูอุทัย จึงมอบหน้าที่บรรเลงระนาดเอกให้กับนักระนาดเอกท่านอื่นๆ โดยคุณครูอุทัย มารับหน้าที่บรรเลง ระนาดทุ้ม ฆ้องวงใหญ่ และฆ้องวงเล็ก เมื่อมีงานบรรเลง ในช่วงเวลานั้น วงปี่พาทย์มีบทบาทเคียงคู่ไปพร้อมๆกับพิธีกรรมต่างๆ ของคนในสังคม ทั้งงานมงคล งานอวมงคล ทำให้นักดนตรีเป็นอาชีพที่สามารถสร้างรายได้ได้ดีอีกอาชีพหนึ่ง บางครั้งวงดนตรีไม่เพียงพอต่อความต้องการของคนในสังคม ต้องจัดวงแบ่งนักดนตรีแยกกันไป มากที่สุด 5 วงด้วยกัน มีนักดนตรีมาอยู่ที่วงไทยบรรเลง ซึ่งเป็นวงที่ท่านครูหลวงประดิษฐไพเราะ(ศร ศิลปบรรเลง) มีเมตตาตั้งชื่อให้นั้น จำนวนมาก หนึ่งในนักดนตรีของวงไทยบรรเลงคือ ครูสาลี่ มาลัยมาลย์ โดยทำหน้าที่เป็นผู้ตีกลองในวงปี่พาทย์ช่วงเวลานั้นมีงานบรรเลงมากจนทำให้ ครูสาลี่ มาลัยมาลย์ มิได้มีเวลากลับไปบ้านของตนเอง จึงได้พักค้างคืนที่บ้านคุณครูอุทัย เสมอ ทำให้ทั้งสองท่านมีความใกล้ชิด สนิทสนมกัน

เมื่อเวลาผ่านไป วงไทยบรรเลงมีความเข้มแข็งมากแล้ว จึงได้มอบหน้าที่การดูแลวงปี่พาทย์ให้กับน้องชาย ประกอบกับ คุณครูอุทัย แก้วละเอียดได้รับคำชักชวน จากคุณหญิงชิ้น ศิลปบรรเลง และอาจารย์บรรเลง สาคริก (ศิลปบรรเลง) ให้มาสอบบรรจุเพื่อเข้ารับราชการครูที่วัดมกุฎกษัตริยาราม กรุงเทพมหานคร และได้เข้ารับราชการในโรงเรียนวัดมกุฎกษัตริยาราม คุณครูอุทัย แก้วละเอียด ทุ่มเทเวลาในการฝึกสอนจนกระทั่งวงดนตรีได้รับรางวัลชนะเลิศในการประกวด 5 ปีติดต่อกัน นอกจากการปฏิบัติงานสอนในโรงเรียนแล้ว คุณครูอุทัย แก้วละเอียด ยังได้รับเชิญให้เป็นอาจารย์พิเศษในสถาบัน การศึกษาอื่นๆ อีกหลายสถาบัน อีกทั้งยังได้รับการชักชวนให้เป็นนักดนตรีบรรเลงในงานต่างๆอีกในหลายๆงาน ซึ่งคุณครูอุทัย ก็ปฏิบัติหน้าที่ที่ได้รับมอบหมายอย่างเต็มความสามารถ

กระทั่ง คุณครูอุทัย แก้วละเอียด ได้รับคำชักชวนจาก ครูสาลี่ มาลัยมาลย์ ให้เป็นผู้บรรเลงระนาดทุ้มในวงมาลัยมาลย์ ณ สังคีตศาลา ซึ่งในครั้งนั้นจะต้องประชันกับ วงดุริยประณีต และ

จะต้องบรรเลงเดี่ยวกราวในรอบวง ดังนั้นเพื่อให้ทางเดี่ยวมีความสอดคล้องกลมกลืนกันในทุกเครื่อง ครูสาลี่ มาลัยมาลย์ จึงได้ต่อทางเดี่ยวระนาดทุ้มเพลงกราวใน ทางนี้ให้กับคุณครูอุทัย แก้วละเอียดด้วยตนเอง เพื่อใช้บรรเลงเดี่ยวในการประชันวงครั้งนั้น หลังจากการบรรเลงในครั้งนั้น ทำให้คุณครูอุทัย ได้รับชื่อเสียงในด้านการบรรเลงระนาดทุ้มเป็นอย่างมาก และเมื่องานใดที่ได้รับหน้าที่ให้บรรเลงระนาดทุ้ม จะมีผู้มาขอให้เดี่ยวระนาดทุ้มเพลงกราวในเสมอ ซึ่งคุณครูอุทัย แก้วละเอียดได้บรรเลงเพลงเดี่ยวกราวใน ในการประชันหลายครั้ง และในการประชันแต่ละครั้ง คุณครูอุทัย แก้วละเอียด มักมีชั้นเชิงในการสร้างลีลาสำนวนทำนองให้คู่ประชันรับรู้ถึงความเป็นรองในเรื่องทางเพลงได้เสมอ เนื่องจากคุณครูอุทัย มีความสามารถในการบรรเลงเดี่ยวเครื่องดนตรีประเภทปี่พาทย์ได้ทุกชนิด โดยเฉพาะระนาดเอกซึ่งเป็นเครื่องมือเอก จึงทำให้ลีลาสำนวนทำนองมีความโลดโผนและเป็นต่อคู่ประชันเกือบทุกครั้ง บางครั้งคู่ประชันบางท่านที่มีความสนิทสนมกับคุณครูอุทัย แก้วละเอียดได้เคยกล่าวว่า “เอ๊ะ ลูกนี้มันไม่มีนี่ มาได้ยังไง” เนื่องมาจากคุณครูอุทัย แก้วละเอียดได้นำเอาประสบการณ์ที่เคยจดจำทางเดี่ยวระนาดทุ้มเพลงกราวใน ของท่านครูหลวงประดิษฐไพเราะ(ศร ศิลปบรรเลง) ถึง 2 ทางด้วยกันนั้น นำมาปรับใช้ในการบรรเลงแต่ละครั้ง ในขณะนั้นทางเดี่ยวระนาดทุ้มเพลงกราวในทางนี้ ยังมิได้มีใครได้รับการถ่ายทอดจากครูสาลี่ มาลัยมาลย์ มีเพียงคุณครูอุทัย แก้วละเอียดเท่านั้น

ทางเดี่ยวระนาดทุ้มเพลงกราวใน ทางนี้ คุณครูอุทัย แก้วละเอียด ได้รับคำบอกเล่าจากครูสาลี่ มาลัยมาลย์ ว่าเป็นทางของจางวางทั่ว พาทยโกศล ซึ่งถ่ายทอดให้ครูสาลี่ มาลัยมาลย์มาอีกขั้นหนึ่ง

อย่างไรก็ตาม ทางเดี่ยวระนาดทุ้มเพลงกราวใน ทางครูสาลี่ มาลัยมาลย์ เป็นทางเดี่ยวที่คุณครูอุทัย แก้วละเอียด ในช่วงวัย 30 - 50 ปี เลือกเป็นทางเดี่ยวที่ใช้เป็นทางหลักสำหรับบรรเลงในการประชันทุกครั้ง

ดังนั้น สิ่งที่ผู้วิจัยจะนำเสนอต่อไปนี้คือลักษณะเด่นของทางเดี่ยวกราวในทางนี้ที่คุณครูอุทัย แก้วละเอียด บรรเลงถ่ายทอดจนเป็นที่ชื่นชอบของผู้ฟังเมื่อในอดีต และเป็นที่กล่าวขานกันมาจนกระทั่งถึงปัจจุบัน และเหตุผล ที่เป็นที่มาของการที่คุณครูอุทัย แก้วละเอียด เลือกที่จะนำทางเดี่ยวระนาดทุ้มเพลงกราวใน ทางครูสาลี่ มาลัยมาลย์ มาแสดงความสามารถในการบรรเลงระนาดทุ้ม ซึ่งผู้วิจัยจะทำการนำเสนอดังต่อไปนี้

4.1 ความสำคัญและความเป็นมา ของการบรรเลงเดี่ยวระนาดทุ้มเพลงกราวใน

จากข้อมูลที่ได้กล่าวมาแล้วว่า คุณครูอุทัย แก้วละเอียดเป็นลูกศิษย์ของท่านครูหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) โดยถือว่าเป็นศิษย์ที่มีความใกล้ชิด ได้รับความเมตตาและความไว้วางใจ จากท่านครู เสมือนลูกคนหนึ่ง ท่านครูหลวงประดิษฐไพเราะ(ศร ศิลปบรรเลง) ไม่เพียงแต่สอนในเรื่องวิชาความรู้ด้านดนตรีไทยเพียงอย่างเดียว แต่ยังสอนในเรื่องลักษณะที่พึงประสงค์ในการดำรงตนอยู่ในกรอบของผู้ประพฤติดีอีกด้วย ทำให้คุณครูอุทัย แก้วละเอียดได้ยึดเอาคำสอนต่างๆ มาใช้ในการดำเนินชีวิตโดยตลอดด้วยความรักและกตัญญูต่อท่านครูฯ อย่างหาที่เปรียบมิได้ ผู้วิจัยได้ทำการสัมภาษณ์บุคคลใกล้ชิด 3 ท่าน ได้แก่ ครูชง่อน หงษ์ทอง อาจารย์ประชา สามเสน และอาจารย์ศิลปชัย เจริญ เพื่อจะได้นำมาสะท้อนให้เห็นถึงบุคลิกอุปนิสัย ของครู ซึ่งแต่ละท่านได้กล่าวถึงคุณครูอุทัย แก้วละเอียด ไว้ดังนี้

ครูชง่อน หงส์ทอง ได้กล่าวถึงคุณครูอุทัย แก้วละเอียด เมื่อครั้งเป็นศิษย์สำนักท่านครูหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) ซึ่งท่านมีความใกล้ชิดสนิทสนม กับคุณครูอุทัย แก้วละเอียด เป็นอย่างมาก

เมื่อไปถึงบ้านครูหลวงประดิษฐไพเราะ วันแรกโดยครูพิณ วรบุตรเป็นผู้พาไป วันนั้นไปถึงบ้านท่านครู อุทัยเค้าก็อยู่ที่บ้านท่านครูหลวงประดิษฐไพเราะก่อนแล้ว เราเกิดปีเดียวกัน เมื่อวันที่ครู ไปถึงอุทัยเค้ากำลังฝึกซ้อมระนาดเอกอยู่คนเดียว ในเพลงรัวประลองเสภาอยู่บนบ้าน ชีวิตความเป็นอยู่ กินนอน ก็นอนในห้องเดียวกัน มีมุ้งกางเรียงกันไป สนิทสนมรักใคร่กันมาก ซึ่งศิษย์ทุกคนในบ้านก็จะมีความรักใคร่กันดี อุทัย เป็นคนมีน้ำใจต่อเพื่อนทุกคนมาก หากมีเพื่อนๆ คนไหนจำเพลงไม่ได้ ต่อเพลงไม่ทัน ลืมเพลงเค้าก็จะช่วยดูแลทบทวน หรือแม้กระทั่งต่อเพลงในส่วนนั้นให้โดยไม่เลือกว่าเป็นใคร จนเป็นที่ไว้วางใจของท่านครูฯมาก โดยมอบหมายให้ อุทัย เป็นผู้นำวงดนตรีไปบรรเลงในงานต่างๆ แล้วเค้าก็จะเป็นผู้บรรเลงระนาดเอกประจำวงในการบรรเลงทุกๆครั้ง นี่เค้าต่อเพลงให้ครูด้วยนะ เป็นชุดเพลงมอญจบท้ายด้วยเพลงกระต่ายเต้น

อุทัย เค้ามีวงปี่พาทย์มอญที่บ้านอัมพวา พอหลังจากที่ออกจากบ้านท่านครูฯมาแล้ว ได้พบกันเมื่อไหร่เค้าก็มักจะชวนให้ครูไปพักผ่อน ไปเที่ยว ไปคุยกันที่บ้านที่อัมพวาเสมอ

มีครั้งหนึ่ง ที่ครู กลับมาบ้านที่จันทบุรี ขณะนั้นเป็นช่วงที่อยู่ที่บ้านท่านครูฯ แล้วก็กลับมาอยู่ที่จันทบุรีสลับกัน ครั้งละหลายๆวัน ตอนที่ครูกลับ

บ้านที่จันทบุรี อุทัยก็นั่งรถประจำทางมาหา ที่จันทบุรีเลยนะ ทั้งๆ ที่ยังไม่เคยรู้จักบ้านเลย ตอนนั้นกำลังออกไปปากทางเข้าบ้าน มันก็เป็นทางแยกเข้าซอยเล็กน่ะนะ เห็นผู้ชายคนหนึ่งกำลังยืนรอรถ พอดูดูไป เอะอุทัยนี่แปลกใจมาก ทำไมมาหาถูก ก็เลยพาไปนอนค้างที่บ้าน 1 คืน รุ่งขึ้นบ่ายๆก็ส่งเค้าขึ้นรถกลับกรุงเทพฯ

เรื่องตีระนาดทุ้ม *ก็เมื่อครั้งที่อยู่บ้านท่านครูฯ ปกติลูกศิษย์ของท่านครูฯ จะต่อเพลงเดี่ยวระนาดเอกกันแทบทุกคน ซึ่งลูกศิษย์ทุกคนที่อยู่ในบ้านก็จะไล่เพลงเดี่ยวทุกเช้า สำหรับเพลงเดี่ยวกราวในระนาดทุ้มแล้ว อุทัย ก็ต่อเพลงจากท่านครูฯนะ อุทัย เค้ามีฝีมือ เล่นเครื่องตีได้ทุกเครื่อง ทุกชนิด ทั้งระนาดเอก ระนาดทุ้ม ฆ้องวงใหญ่ ไปจนเครื่องมอญนั่นแหละ เรียกได้ว่าเป็นผู้ที่ทรงคุณค่าทางด้านศิลปวัฒนธรรมแขนงดนตรีไทย ท่านหนึ่งเลยนะ เดี๋ยวนี้นับวันจะเหลือน้อยลงทุกที* (ชง่อน หงส์ทอง, สัมภาษณ์, 2 กุมภาพันธ์ 2553)

อาจารย์ประชา สามเสน กล่าวถึง ความประทับใจที่มีต่อคุณครูอุทัย แก้วละเอียด เมื่อครั้งที่ได้เข้ามาเป็นลูกศิษย์ของคุณครูอุทัย แก้วละเอียด ตั้งแต่อดีต และสะท้อนภาพของอดีตของคุณครูอุทัย แก้วละเอียดผ่านความประทับใจออกมา ดังนี้

ผมได้เจอครูครั้งแรก ที่พัฒนศิลป์ ตอนนั้นผมเรียนอยู่ชั้น ม.4 ประทับใจครูอุทัยมาก ในความใจดี พูดจาเพราะ มีน้ำใจ สุภาพ มีอยู่ครั้งนึงประทับใจมาก คือ การต่อทยอยเดี่ยว ครูไปต่อให้ที่บ้านที่ สมุทรปราการ แล้วก็อีกครั้งนึง ที่จะมีประชันที่ลาดปลาเค้า ครูต่อให้ทุกวันเลย ทุกวันไม่รู้จักเหน็ดเหนื่อย แล้วก็อีกสิ่งนึงคือ ถ้าเราทำอะไรที่ไม่ดี ไม่ถูกใจครูก็จะเงียบ ครูไม่เคยดุ ว่า หรือใช้คำพูดที่ไม่สุภาพไม่เคยได้ยินเลย แล้วก็บุคลิกภาพอีกอย่างก็คือ สุนัขเนี่ยนะ เวลาที่ครูไปงาน ครูก็จะชอบ เวลาไปงานเมื่อเจอหมาเนี่ยนะครูจะตั้งชื่อให้ทุกตัวเวลาเจอแล้วไอ้ตัวนั้นน่ะ มันก็จะมาอยู่กับครูตลอดจนกระทั้ง งานเลิกเลย เป็นคนที่มีเมตตามาก หมามันก็รับรู้ได้นะ มาให้ลูกให้จับ มานั่งเฝ้าไม่ยอมไปไหนเลย

ในด้านดนตรี ครูไม่เคยหวงวิชาเลยใครอยากได้อะไรให้หมด แต่มีข้อแม้อยู่อย่างคือต้องทำให้ได้ ให้ทำอะไร ลูกไหนต้องทำให้ได้ ทุกลูกจะย้ำเสมอว่าเป็นลูกของคุณครูหลวงประดิษฐฯ ยิ่งใครมีปัญญาเรียนเท่าไหร่ ให้หมดน่ะ ผมโชคดี ที่อยู่ใกล้ชิด แล้วก็สามารถทำได้ทุกลูกที่ครูให้ทำ

เพลงแรกที่ต่อกับครูอุทัย คือพม่าเห่ชั้นเดียว เป็นเดี่ยวหางเพลง ต่อที่พัฒนศิลป์ ตอนนั้น ม.4 นั่นแหละครั้งแรกที่เจอครู แล้วก็เรียนกับครูมาเรื่อยๆ

จนกระทั่งถึงทยอยเดี่ยว กราวใน ครูต่อกราวใน เถา ให้นะ

ในเรื่องระนาดทุ้ม ครูอุทัย ไม่ชอบให้ตีทุ้ม ไม่ชอบให้คนระนาดเอกตีทุ้ม มือจะเสีย ครูเคยเล่าให้ฟังเหมือนกัน ว่าคุณครูหลวงประดิษฐไพเราะฯก็ไม่ชอบให้ครูตีระนาดทุ้ม ให้ตีระนาดเอกอย่างเดียว อีกอย่างคือระนาดลิเก ไม่ให้ตี

ที่ สังคีตศาลาครูประชันกราวใน ครูตีวงตาสาลี่ ครูอยู่วงมาลัยมาลย์ ครูสมตีกราวในระนาด ประชันกับวงดุริยประณีต คนระนาดทุ้มตอนนั้นของวงดุริยประณีตก็ลุงชาติ สุชาติ จำนามสกุลไม่ได้เหมือนกัน แล้วก็ครูปี๊ด ตีระนาดเอก ตอนนั้น ครูสาลี่ เค้าให้ช่วยไปตี เค้าก็ต่อให้โดยตรงเลย ครูเล่าว่า ต่อ 3 วัน งานนั้น แล้วก็มีอยู่งานนึง ตีสารถี วงครูปี๊ด ครูอุทัยไปตีทุ้มให้ โหมโรงไอยเรศ ทยอยใน แล้วก็เดี่ยวสารถี เถา ถึงครึ่งชั้นน่ะ เคยมีอยู่ทีนึง งานนั้นประทับใจมาก แล้วครูปี๊ด นี่ก็รักครูทัยมากนะ นับถือกันมากนะ ครูอุทัยไปตีทุ้มให้บ่อยๆก็เมื่อไหร่ครูอุทัย ตีทุ้มก็อุ่นใจอะ จะประชันจะอะไรยังไง สบาย

ครูอุทัยรักครูหลวงประดิษฐฯมาก พูดถึงเมื่อไรตาแดง ขึ้นมาทันที เวลาต่อเพลงพอถึงลูกนั้นลูกนี้ ครูอุทัยจะบอกเสมอว่าเนี่ยลูกนี้ของครูหลวงประดิษฐฯเค้า แล้วก็น้ำตาซึมขึ้นมาทีเดียว

ในเรื่องทางทุ้ม ทางตาสาลี่เนี่ยน ผมว่าด้วยความจำเป็นนะ คือมันต้องใช้ไงต้องเอาไปประชัน แล้วก็ไปในวงมาลัยมาลย์ ตอนนั้น แต่หลังจากนั้นเนี่ยก็ไม่ใช่ทุกลูกนะ..

อย่างนึงที่เป็นความเชื่อของนักดนตรีทุกคนเนี่ยนะเชื่ออยู่อย่างหนึ่งว่าถ้าต่อกับครูจะมั่นใจตี เพราะฉะนั้นต้องบอกครูอุทัย เป็นคนระนาด ถ้าบอกให้ครูอุทัยตีกราวใน ครุอุทัยจะตีทางคุณครูหลวงประดิษฐฯตลอดถ้าเป็นระนาดเอกนะ แล้วครูอุทัยตีระนาดเอกก็ไม่ตีทางอื่น ตีแต่ทางครูหลวงประดิษฐฯ แต่ทางทุ้มทางเนี้ยะครูอุทัย ต่อกับครูสาลี่ 3 วัน นะเพราะต่อกับครู คือตอนที่ต่อกันคือต่อเพื่อเอาไปใช้ แล้วครูอุทัยก็มั่นใจเพราะต่อกับมือ นี่ก็คงเป็นเพราะเหตุนี้ แต่ครูอุทัย มีความคล่องสูงมาก ในเรื่องของระนาดทุ้มไตเติ้ลของวงมาลัยมาลย์เนี่ย ครูอุทัยเป็นคนแต่งนะ แต่งมาจากครอบจักรวาลท่อน 1

เมื่อก่อนนี้ตอนที่ครูตีระนาดเอกเนี่ย ตาสังวาลตีทุ้ม ครูเรียกสังวาลเป๋ ครูบอกถ้าให้ตีเองนะ ไม่ได้เรื่องเลย นี่ครูบอกนะ บอกว่า "ไม่ได้เรื่องเลย.. ตาสังวาลเป๋ตีไม่ได้เรื่อง.." แต่พอครูหลวงประดิษฐฯต่อให้เท่านั้นแหละ เพราะเลย แล้วสมองอย่างครูอุทัยเนี่ย จำได้หมดแหละ ครูหลวงประดิษฐฯต้องต่อให้คนอื่นกี่รอบล่ะ ต่อให้ใครยังไง ครูอุทัยจำได้หมด แล้วเรื่องการตีระนาดทุ้ม ครูอุทัยโดนสั่งห้าม ไม่ให้ตีระนาดทุ้ม ไม่ให้ตีระนาดลิเก เพราะตีแปบเดียวไหว

ไม่อึด นี่ก็โดนห้าม มีอยู่ครั้งนึง ครูอุทัยเคยหนีไปตีระนาดลิเก ที่วิกเมรุปูน คุณหญิงชิ้นไปตามถึงวิกเลยแล้วบอกว่าไม่ให้ตีระนาดลิเก (ประชา สามเสน, สัมภาษณ์, 24 กุมภาพันธ์ 2553)

อาจารย์ศิลปชัย เจริญ ได้กล่าวถึงความรู้สึกเมื่อได้เป็นลูกศิษย์ และกล่าวถึงความประทับใจในบุคลิกลักษณะ รวมทั้งความเมตตาของคุณครูอุทัย แก้วละเอียด ที่มีต่อลูกศิษย์ทั้งตนเอง และศิษย์ท่านอื่น

ครูอุทัยเป็นผู้ที่มีคุณธรรม เมตตาธรรมและจริยธรรมสูง ถ่ายทอดความรู้อย่างไม่ปิดบัง มีเท่าไหร่ให้หมดสอนตลอดเวลาไม่ได้สอนแต่ปฏิบัติอย่างเดียว ยังสอนทฤษฎี ความเป็นครูดนตรี ความเป็นนักดนตรี ครูเป็นผู้ที่มีความรักและเคารพต่อท่านครูหลวงประดิษฐฯมาก เวลาต่อเพลงครูก็จะบอกว่า นี่ของครูเลยนะเนี้ยะ ลูกนี้ของครู หรือแหมเวลาที่พูดถึงท่านครูหลวงประดิษฐฯ ครูก็จะนิ่งไปซักพักนึง ด้วยความซาบซึ้ง หรือบางครั้งครูก็จะรู้สึกตื้นตัน น้ำตาคลอ ในกรณีที่พูดถึงความมีเมตตาของท่านครูหลวงประดิษฐ ไพเราะฯ ขนาดผมนอนพักอยู่กับครู ครูก็ยังเล่าเรื่องเก่าๆ ยกเป็นกรณี ให้เกิดความรู้ ให้เกิดความคิดเกิดการเปรียบเทียบให้เห็นถึงสิ่งที่ดี ที่ควรเอาอย่าง ในเรื่องของดนตรีไทยตลอดเวลา จนกระทั่งหลับกันไป ครูเป็นคนที่ตื่นเช้ามากๆ เป็นคนที่ตรงต่อเวลา หากนัดใคร เวลาใด ครูก็มักจะเตรียมตัวให้เสร็จก่อนเวลาที่นัดอย่างน้อย ครึ่งชั่วโมงขึ้นไป ครูเป็นคนที่ไม่เคยโกรธใคร เวลาต่อเพลง หากลูกศิษย์คนไหนทำดี ครูก็จะชื่นชมและจะให้กำลังใจเสริม ในทางบวก ให้ลูกศิษย์เกิดความพยายามในการเรียนการฝึกฝน อยู่เสมอ เรามักจะได้ยินครูพูดประโยคเหล่านี้กับลูกศิษย์หลายคนอยู่บ่อย เช่น เออ..ดีแล้วลูก เริ่มจะได้แล้วนะ เริ่มเข้าท่าแล้ว อีกนิดนึงนะลูกนะ ครูจะไม่เคยดุด่าว่ากล่าวลูกศิษย์เลย หากลูกศิษย์คนใดรับได้ ครูก็ต่อให้หมด การที่ครูต่อเพลงให้ลูกศิษย์ไม่ได้ดูที่ฝีมืออย่างเดียว ครูจะดูนิสัยใจคอบุคลิกภาพของลูกศิษย์ด้วย.. อย่างของผม ครูให้หมดไม่ว่าจะเป็น เดี่ยวเล็กไปจนกระทั่งถึงกราวในทยอยเดี่ยว เดี่ยวทุกเครื่องมือ เพราะครูบอกว่าจะได้เป็นที่พึ่งของคนอื่นเค้าได้ และสิ่งที่ครูเมตตากับผมอย่างสูงสุด ก็คือ ได้มอบโองการไหว้ครูให้ สำหรับผมแล้ว ครูไม่ได้เป็นเพียงแค่ครู แต่ครูยังเป็นเสมือนพ่อของผมด้วย ครูปฏิบัติตนต่อลูกศิษย์ครบในส่วนที่เป็นครูที่ดีทุกประการ ไม่ว่าจะเป็น แนะนำดีให้เรียนดี บอกศิลปวิทยาอย่างไม่ปิดบังอำพราง ยกย่องให้ปรากฏ สนับสนุน

ปกป้องและสร้างภูมิคุ้มกันที่ดีให้ลูกศิษย์ เหล่านี้เป็นหน้าที่ของครูที่พึงมีต่อศิษย์ ซึ่งครูท่านได้ปฏิบัติอยู่เป็นประจำ ท่านเป็นผู้ที่มีความเป็นครูสูงมาก อีกประการหนึ่งท่านเป็นผู้ที่มีเมตตาธรรมสูงท่านเป็นผู้ที่รักสัตว์มาก โดยเฉพาะ สุนัข เจอสุนัขไม่ว่าจะมีเจ้าของหรือไม่มีเจ้าของ ท่านก็จะเดินไปหาสุนัข หรือไม่ สุนัขก็เดินมาหาท่าน แล้วก็เรียกสุนัขว่าลูกตลอด เช่นครูก็จะเรียกว่า อ้าว มามามา เป็นไงล่ะหิวมั้ยลูก ไปไหนมาลูก ฉะนั้นในความรู้สึกของผม ท่านเป็นพ่อครูที่มี คุณธรรม จริยธรรม และเมตตาธรรมสูง ต่อลูกศิษย์ ต่อบุคคลอื่น หรือแหมกระทั่งสิ่งมีชีวิตอื่นๆ จึงทำให้ท่านเป็นที่รักของทุกคน

ในเรื่องการเดี่ยวทุ้มกราวในนั้น ผมได้จากครูมาทั้ง 2 ทาง ครูเมตตาต่อให้ผม ทั้งทางท่านครูหลวงประดิษฐฯ และทางครูสาลี่ มาลัยมาลย์ ที่ครูต่อทางครูสาลี่ให้นั้นเพราะว่า ครูบอกว่า ครูต่อมาจากครูสาลี่โดยตรง ในครั้งที่ครูสาลี่จะให้ประชัน กับวงดุริยประณีต ซึ่งครูบอกว่า ทางนี้เขาก็ดีนะต้องใช้ความสามารถในการบรรเลงสูง มือต้องคล่อง ความจำต้องดี เพราะยาว และก็ยาก ขนาดครูไปต่อ ยังต้องใช้เวลา 3 วัน ซึ่งตอนแรก ตอนตาลี่บอกให้ไปต่อก็คิดว่า ไว้ใกล้ๆประชันค่อยไปต่อก็ได้ วันเดียวก็จบ แต่พอต่อเข้าจริงๆ เป็นทางที่ยากพอดู แล้วก็ไม่มีใครได้กัน พอครูต่อให้ก็มีความรู้สึกว่าเป็นดังที่ครูพูด เป็นทางที่มีความวิจิตรพิสดาร ตั้งแต่คนที่คิดประดิษฐ์ทางขึ้นมา ไม่รู้เอาอะไรมาคิด ช่างเป็นทางที่มีการผูกลูกเล่นลีลาและเทคนิคต่างๆ ของระนาดทุ้มไว้ในโยนต่างๆ ได้อย่างแยบยล ส่วนในเนื้อ ถึงแม้จะเป็นเดี่ยว 2 เที่ยวแบบซ้ำกันแต่ก็ไม่รู้เอาอะไรมาคิด ช่างวิจิตรพิสดารเหลือเกิน ผู้บรรเลงทางนี้มือต้องคล่อง โดยเฉพาะมือซ้ายถ้าไม่ไล่ไม่ตีบ่อยมีหวังตายคาผืนแน่ๆ ในเรื่องของการบังคับให้เกิดเสียงต่างๆ ก็ไม่เบาเลยหากไม่มีการประคบมือ ไม่บังคับไม่ทำเสียงให้ได้เสียงแล้วก็จะไม่เกิดอรรถรส ในเรื่องของความยาวของเพลงก็ไม่ใช่ย่อย ผมใช้เวลาต่อ 3 ครั้งเหมือนกัน ผมคิดว่าจุดเด่นของทางนี้ก็คือลีลาที่ผู้ประพันธ์ทางได้ประพันธ์ไว้ค่อนข้างโลดโผน และแปลกหูในบางประโยค ทำให้ผู้ฟังเกิดความสนใจ สนุกสนาน หรือบางครั้ง ลุ้นระทึกตามไปด้วย อันนี้ก็เป็นเสน่ห์ของการเดี่ยวอีกอย่างหนึ่งเหมือนเป็นการเรียกร้องความสนใจของบทเพลงอีกทางหนึ่ง.. (ศิลปชัย เจริญ, สัมภาษณ์, 16 มกราคม 2553)

จากคำกล่าวของบุคคลใกล้ชิดที่กล่าวถึงคุณครูอุทัย แก้วละเอียด ประกอบกับผู้วิจัยนั้นเป็นหนึ่งในลูกศิษย์ที่รักและเคารพครูอย่างหาที่เปรียบมิได้ มีความเห็นสอดคล้องกันทุกคนว่าคุณครูอุทัย เป็นนักดนตรีที่มีปฏิภาณไหวพริบดี ฉลาด คล่องแคล่ว และเป็นครูผู้ที่มีแต่คำว่าให้อย่างแท้จริง คุณครูอุทัย เริ่มต้นจากนักดนตรีที่เก่ง เป็นมิตรที่ดีต่อเพื่อนในสำนักเดียวกัน ได้รับการยอมรับเป็นที่ไว้วางใจ เป็นหัวหน้าวงที่ดี และในวันนี้ครูทำหน้าที่ของการเป็นครูที่ดีได้อย่างครบถ้วนแล้ว ในเรื่องของการหาเหตุผลที่ครูนำทางเดี่ยวกราวในทางครูสาลี่มาบรรเลงนั้นก็เนื่องจากว่าครูเป็นผู้ที่มีความเชื่อว่าหากสิ่งใดได้รับการถ่ายทอดโดยตรงย่อมเป็นสิ่งที่สร้างความมั่นใจในการบรรเลงโดยที่มิได้มีจิตคิดอคติใดใดในเรื่องการแบ่งแยกความเป็นสำนัก

4.2 กลวิธีพิเศษและสำนวนทำนองที่โดดเด่น ซึ่งปรากฏในทางเดี่ยวระนาดทุ้มเพลงกราวใน มีดังนี้

4.2.1 การลักจังหวะ

การลักจังหวะ คือ การตีระนาดทุ้มให้เสียงสำคัญลงระหว่างกึ่งกลางช่วงฉิ่งและฉับ ซึ่งทางเดี่ยวนี้มักพบการตีลักษณะเช่นนี้ในลูกตกท้ายวรรค ดังนี้

กลุ่มลูกโยนเสียง โด กลุ่มทำนองที่ 2

ประโยคที่ 3

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

ประโยคที่ 4

ม	- ม	- ม	- ม	- ม	- ด	- ซ	- ด - -
ม ม ซ	ซ ม	ม ซ	ซ ด	ด ซ	ซ ม	ซ ด	- ด - -

ประโยคที่ 5

	ซ ซ ด	ด ม	ม ซ	- ด	- ด	-ซซ ด-	
- ม - -	ม	ซ ด	ม ด	ม ซ	ซ ม	ซ	- ม - -

กลุ่มลูกโยนเสียง โด กลุ่มทำนองที่ 3

ประโยคที่ 4

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

กลุ่มลูกโยนเสียง โด กลุ่มทำนองที่ 5

ประโยคที่ 5

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

กลุ่มลูกโยนเสียง โด กลุ่มทำนองที่ 6

ประโยคที่ 1

ซ ม	ซล ดำรำมำx		มร มซx	- - - ล	- ซ- ซ	- - - -	- ดำ
ร ม		- ซx - -	ดร		มรด		- ด - ด

ประโยคที่ 2

- - - -	ดำ รำ	- ดำ รำ -	ดำ รำ	- ดำ - -	ด ร		
	ด ด		ด ด	- ด	ซฺ ดฺ	- ซฺ ดฺ -	ซฺ ด ด ด

ประโยคที่ 3

- - - -	ดำ รำ	- ดำ รำ -	ดำ รำ	- ดำ - -	ด ร		
	ด ด		ด ด	- ด	ซฺ ดฺ	- ซฺ ดฺ -	ซฺ ด ด ด

กลุ่มลูกโยนเสียง โด กลุ่มทำนองที่ 7

ประโยคที่ 1

- ด ด -	ดด ดด	รร มร	ดด	- ด ด -	ดด ดด	รร มร	ดด
ด	ด ด	ด	ด ซฺ ด	ด	ด ด	ด	ด ซฺ ด

ประโยคที่ 2

- ด ด -	ซ ม ม	- ม ม -	ซ ร ร	- ร ร -	ซ ร ร	- ร ร -	ซ ด ด
ด	ซฺ ม	ม	ซฺ ร	ร	ซฺ ร	ร	ซฺ ด

ประโยคที่ 3

- ด ด -	ซ ม ม	- ม ม -	ซ ร ร	- ร ร -	ซ ร ร	- ร ร -	ซ ด ด
ด	ซฺ ม	ม	ซฺ ร	ร	ซฺ ร	ร	ซฺ ด

กลุ่มลูกโยนเสียง โด กลุ่มทำนองที่ 8

ประโยคที่ 1

ซ -	ซ ฟ	- ฟ -	ฟ ม	ม -	ม ร	- ร -	ร ด
- ซฺ	ซฺ ซฺ	ซฺ	ซฺ ซฺ	- ซฺ	ซฺ ซฺ	ซฺ	ซฺ ซฺ

ประโยคที่ 3

ฟ -	ฟ ม	ม -	ม ร	ซฺซฺ ด	ร̀ร̀ ร	ร -	ร ด
- ซฺ	ซฺ ซฺ	- ซฺ	ซฺ ซฺ	ซฺ ซฺ	ร̀ ซฺ	- ซฺ	ซฺ ซฺ

ทำนองเนื้อแท้

ประโยคที่ 2

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

ประโยคที่ 5

- - ล	ล รำ	ฟ		- - ฟ ฟ	ล ฟ	ฟ ล	- ฟ - -
ฟ	ร - ร	- - ฟ ล	ฟ ฟ ฟ ฟ	ฟ	ม ร	ม ฟฺ	- ฟ - -

ประโยคที่ 12

- - ฟ ฟ	- - ล ท	รำ ท รำ		มำ รำ	รำ ท	ฟ ล	- รำ
ฟ		ล ฟ	- ฟ - -	ฟ ล	ล ฟ	ลฺ ร	- ร - ร

กลุ่มโยนเสียง ที

ประโยคที่ 5

- - ท รำ		- - ท รำ		- - ท รำ		- รำ	- ท - -
	ฟฺ ทฺ ทฺ ทฺ		มฺ ลฺ ลฺ ลฺ		มฺ ลฺ ลฺ ลฺ	ฟฺ ทฺ	- ทฺ - -

กลุ่มทำนองเชื่อม ไปโยนเสียง มี

ประโยคที่ 1

รำ ท	ล - ม	ฟ - ร	ม - ทฺ	- ม	ล	ฟ	
ล ฟ	ร	ทฺ	ลฺ	ล ฟ	ร ทฺ ลฺ	ฟ ม ร	- ม - -

กลุ่มทำนองเชื่อมไป เสียง ลา

ประโยคที่ 1

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

ประโยคที่ 2

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

ซึ่งในทางเดี่ยวระนาดทุ้มเพลงกราวใน ทางอื่นๆ นั้น พบการตีลักจังหวะบางสำนวนเท่านั้น เมื่อสอบถามคุณครูอุทัย แก้วละเอียด ถึงกลวิธีการตีลักจังหวะในทางเดี่ยวทางนี้ คุณครูอุทัย แก้วละเอียดได้ให้ความเห็นว่า

> *เป็นเอกลักษณ์เลยนะ ของลุงลี่เนี้ยะ จะตีลักจังหวะแบบนี้โดยมากไม่ลงจังหวะหรอก แต่ของครู(หลวงประดิษฐไพเราะฯ)น่ะลงจังหวะตลอดนะ พอมาฟังดีดี เออแน่ะ ของครูเพราะนะ ฟังง่าย ฟังสบาย แหม ตอนนั้นยังหนุ่มชอบอะไรที่มันโลดโผนด้วยซิ...*

จากคำกล่าวของคุณครูอุทัย แก้วละเอียด ที่ให้ความเห็นเกี่ยวกับถึงการตีลักจังหวะในทางเดี่ยวทางนี้ กล่าวได้ว่า ทางเดี่ยวระนาดทุ้มเพลงกราวในทางนี้ มีการตีลักจังหวะในหลายสำนวนจนเป็นเอกลักษณ์อย่างหนึ่งที่แตกต่างจากทางเดี่ยวทางอื่นๆ จนเป็นหนึ่งในหลายๆสาเหตุที่ทำให้คุณครูอุทัย เลือก

4.2.2 การตีขยี้

การตีขยี้ คือ การบรรเลงด้วยการบรรจุรายละเอียดของสำนวนเพิ่มขึ้นโดยขยายเนื้อทำนองเพลงและบรรเลงด้วยความเร็วเป็น ๒ เท่า การขยี้นี้อาจจะขยี้เฉพาะวรรค เฉพาะประโยค หรือหลายประโยคก็ได้ ซึ่งในทางเดี่ยวระนาดทุ้มทางนี้ ปรากฏอยู่ในหลายที่ ซึ่งเป็นจุดเด่นที่ทำให้ผู้ชมผู้ฟังชื่นชมในความสามารถของผู้บรรเลงได้เป็นอย่างดี ประโยคที่มีการตีขยี้ มีดังนี้

กลุ่มลูกโยนเสียง โด กลุ่มทำนองที่ 2

ประโยคที่ 6

ด ซฺ ด	ดม มซ	ซดำ ซดำ	- - - -	มำ	- มำ	- มมฺ ซ -	ซ ดดฺ ดำ
มฺ	ซฺ ด	ม ม		ม ม ซ	ซ ม	มฺ	ซฺ ด ด

กลุ่มลูกโยนเสียง โด กลุ่มทำนองที่ 6

ประโยคที่ 1

ซ ม	ซล ดำรำมx		มร มซx	- - - ล	- ซ- ซ	- - - -	- ดำ
ร ม		- ซx - -	ดร		มรด		- ด - ด

กลุ่มทำนองเกริ่นเข้าเนื้อ

ประโยคที่ 1

ทฺทฺ รทฺ	ร ซ	ซ ล	ล ท	- - ททฺ	รำ ท	ล ฟ	มมฺ - รำ
ทฺ ลฺทฺ	- ม	- ซ	- ล	ท	ล ฟ	ม ร	ร

กลุ่มทำนองเนื้อแท้

ประโยคที่ 10

ล ล	ท ท	ร ล	ร ฟ	- ฟ	- ฟ	ฟ มำ	รำ
ฟฺ ลฺ	ร ทฺ	มฺ ลฺ ลฺ	รฺ ฟฺ ฟ	ฟ ล	ล ฟ	ลฺทฺดมฺ	ลฺ ทฺ ร ร

กลุ่มโยน เสียง ฟา

ประโยคที่ 14

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

และจากสัมภาษณ์คุณครูอุทัย แก้วละเอียดถึง การตีขยี้ ในทางเดี่ยวระนาดทุ้มเพลงกราวในทางนี้ คุณครูอุทัย ได้กล่าวว่า

การตีขยี้ จริงๆก็เอามาจากระนาดเค้านะ ส่วนใหญ่คนระนาดชอบเอามาใช้กัน แล้วมันก็ทำให้ทำนองดูน่าสนใจ ก็ทางนี้เนี้ยะตีทีไรเค้าชอบกันนะ

แบบนี้ บางทีเราก็ใส่เพิ่มเข้าไปอีก ไม่ใช่เฉพาะเท่าที่มีในทางนี้นะ ก็ต้องดูเวลาประชัน อะถ้าเค้ามาลูกนั้น เราก็ต้องแก้ด้วยลูกนี้ เราเป็นคนระนาดด้วย.. เพราะฉะนั้นสบายจะขยี้อะไรยังไง ..ไปได้หมดแหละ (อุทัย แก้วละเอียด, สัมภาษณ์, 13 ธันวาคม 2552)

ถึงแม้ว่า การตีขยี้ ในทางเดี่ยวระนาดทุ้มกราวใน ทางนี้จะพบ 7 ครั้ง แต่ก็นับได้ว่าเป็นลักษณะที่โดดเด่น เพราะในทางเดี่ยวทางอื่นพบไม่บ่อยเท่ากับทางนี้ ดังที่คุณครูอุทัย ได้ให้ความเห็นไว้นั้น กล่าวได้ว่า การตีขยี้ เป็นกลวิธีพิเศษอย่างหนึ่งที่สร้างความประทับใจให้ผู้ฟังได้เป็นอย่างดี โดยเฉพาะถ้าผู้บรรเลงมีความเชี่ยวชาญได้ด้านการบรรเลงระนาดเอกแล้วนั้น จะมีความสามารถในการนำกลวิธีการตีขยี้ มาสอดแทรกในท่วงทำนองได้เป็นอย่างดี เพราะการตีขยี้นั้นเป็นลักษณะเด่นของระนาดเอก จึงปรากฏไม่บ่อยนักในทางเดี่ยวระนาดทุ้มทั่วๆไป

4.2.3 การตีลูกฝรั่ง

การตีลูกฝรั่ง คือ การดำเนินทำนองด้วยเสียงที่คล้ายเสียงประกอบของคอร์ดดนตรีสากล ดังประโยคต่อไปนี้

กลุ่มลูกโยนเสียง โด กลุ่มทำนองที่ 2

ประโยคที่ 2

	ด ด ม	ซ ด	- - - -	ซ ด	- ด	- ซ	- ซ
- ซ - -	ซ	ม ซ		ม ซ	ซ ม	ด ซ	ซ ด

ประโยคที่ 5

	ซ ซ ด	ด ม	ม ซ	- ด	- ด	-ซซ ด-	
- ม - -	ม	ซ ด	ม ด	ม ซ	ซ ม	ซ	- ม - -

ประโยคที่ 6

ด ซ ด	ดม มซ	ซด ซดี	- - - -	ม	- ม	- มม ซ -	ซ ดดี ด
ม	ซ ด	ม ม		ม ม ซ	ซ ม	ม	ซ ด ด

นอกจากจะเป็นลูกฝรั่งที่ถูกบรรจุอยู่ในท่วงทำนองในทางเดี่ยวแล้ว ในลีลาสำนวนทำนองในแบบทำนองฝรั่งเช่นนี้ เป็นสำนวนทำนองที่คุณครูอุทัย มักใช้สอดแทรกเสมอเมื่อบรรเลงทางระนาดทุ้ม ซึ่งได้รับความคิดเห็นจากคุณครูอุทัย แก้วละเอียด ว่า

คือ..มันต้องใช้ความคล่องของมือด้วยนะ มันเร็ว...ลูกแบบนี้ การคิดก็ไม่ลำบากเท่าไหร่ อาศัยว่าเป็นคนระนาด..เราก็ไปได้เยอะ แต่คนเค้าชอบนะ ..เวลาตีแบบนี้ เราก็ชอบด้วย รู้สึกว่ามันได้ทำอะไรที่สนุกนะตีทุ้มเนี่ย...

(อุทัย แก้วละเอียด, สัมภาษณ์, 8 พฤศจิกายน 2552)

จากคำกล่าวของคุณครูอุทัย แก้วละเอียด กล่าวได้ว่า ท่วงทำนองฝรั่งนั้น ผู้ที่บรรเลงต้องมีความคล่องแคล่ว มีไหวพริบปฏิภาณดี เพราะว่าเป็นทำนองที่รวดเร็ว และในการประดิษฐ์ทำนองเช่นนี้ต้องเป็นผู้ที่มีประสบการณ์ ในการคิดทำนองในเครื่องดนตรีที่หลากหลายมาก่อน ดังเช่น คุณครูอุทัย แก้วละเอียด ซึ่งเป็นผู้ที่มีประสบการณ์ในการบรรเลงเครื่องดนตรีมาหลายชนิด โดยเฉพาะเครื่องดนตรี ประเภทปี่พาทย์ อีกทั้งยังได้รับประสบการณ์จากช่วงเวลาที่เป็นศิษย์ในสำนักท่านครูหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) ขณะที่ได้รับการถ่ายทอดเพลงเดี่ยวในทุกเครื่องดนตรี ประกอบกับความชอบในความสนุกเมื่อได้บรรเลงระนาดทุ้มจึงทำให้การบรรเลงบทเพลงเดี่ยวนั้นแสดงออกมาอย่างเต็มความสามารถ

4.2.4 การตีสะเดาะ

การตีสะเดาะ คือ การบรรเลงโดยใช้มือขวาตีลงไป 2 ครั้งตามด้วยมือซ้าย 1 ครั้ง ที่ลูกระนาดลูกเดียวกันอย่างต่อเนื่อง ซึ่งในทางเดี่ยวระนาดทุ้มเพลงกราวใน ทางนี้ นำกลวิธีนี้มาเรียงร้อยในหลายประโยคจนเป็นท่วงทำนองที่มีการตัดทอนลง อีกด้วย ดังประโยคต่อไปนี้

กลุ่มลูกโยนเสียง โด กลุ่มทำนองที่ 7

ประโยคที่ 1

- ด ด -	ดด ดด	รร มร	ดด	- ด ด -	ดด ดด	รร มร	ดด
ด	ด ด	ด	ด ซ ด	ด	ด ด	ด	ด ซ ด

ประโยคที่ 2

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

ประโยคที่ 3

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

ประโยคที่ 4

ซ ม ม	ซ ร ร	ซ ร ร	ซ ด ด	ซ ม ม	ซ ร ร	ซ ร ร	ซ ด ด
ซฺ ม	ซฺ ร	ซฺ ร	ซฺ ด	ซฺ ม	ซฺ ร	ซฺ ร	ซฺ ด

ประโยคที่ 5

ซฺซฺ ด	ดด ด	ซซ ด	รร ด	ซฺซฺ ด	ดด ด	ซซ ด	รร ด
ซฺ ซ	ด ซฺ	ซ ซฺ	ร ซฺ	ซฺ ซ	ด ซฺ	ซ ซฺ	ร ซฺ

เป็นการตีสะเดาะที่มีความต่อเนื่องเป็นท่วงทำนอง อีกทั้งยังมีการสะเดาะที่ลักจังหวะอีกด้วย ในลักษณะเช่นนี้ ไม่ปรากฏในทางเดี่ยวระนาดทุ้มกราวในทางอื่น คุณครูอุทัย แก้วละเอียด ได้ให้ความเห็นต่อการใช้กลวิธีในท่วงทำนองลักษณะนี้ ว่า

> *นี่ไงที่ไม่เหมือนทางอื่น ที่จริงก็ไม่ได้ตียากอะไรหรอกนะแต่ก็ต้องแม่นมือ แม่นลูก แม่นจังหวะทีเดียวหละ ถึงจะไปได้สวย แต่ก็แปลกดี เมื่อหนุ่มๆ ก็ชอบซิแบบนี้ โลดโผนดี..*
> (อุทัย แก้วละเอียด, สัมภาษณ์, 8 พฤศจิกายน 2552)

จากความเห็นของคุณครูอุทัย แก้วละเอียดนั้น แสดงให้เห็นว่า การนำกลวิธีการสะเดาะมาร้อยเรียงเป็นทำนองที่ยาวเช่นนี้เป็นท่วงทำนองที่ไม่พบในทางเดี่ยวทางอื่น อีกทั้งยังแสดงให้เห็นถึงความสามารถของผู้บรรเลงในเรื่องของความแม่นยำในจังหวะและความแม่นยำในตำแหน่งของเสียงของระนาดทุ้ม และยังได้ทราบว่า คุณครูอุทัย แก้วละเอียด ในวัยหนุ่มนั้นชอบลักษณะการบรรเลงที่โลดโผน รุกเร้า แสดงถึงความสามารถ ความคล่องแคล่ว อีกด้วย

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

4.2.5 การสัมผัสเสียง

การการวิเคราะห์ลีลาท่วงทำนอง พบว่ามีการสัมผัสเสียงอยู่ในหลายประโยค เช่น

มำ	- มำ	รำ มำ	- - - -	รำ มำ	- มำ	- มำ	
ม ม ซ	ซ ม	ทฺ ร		ทฺ ร	ทฺ ร	ซ ม	- - - -

- รำ	- รำ	- ล	- ล	- - ลฺ ลฺ	ด ร	- ท	ด ร ม ฟ
ฟ ล	ล ฟ	ร ลฺ	ลฺ ร	ลฺ	- ทฺ	- ลฺ	

มำ	- มำ	- มำ	- มำ	- มำ	- ดำ	- ซ	- ดำ - -
ม ม ซ	ซ ม	ม ซ	ซ ดำ	ดำ ซ	ซ ม	ซฺ ด	- ด - -

ในท่วงทำนองที่มีการสัมผัสเสียงนั้นเป็นท่วงทำนองที่ให้ความรู้สึกสนุกสนานชวนติดตามแก่ผู้ฟัง ซึ่งลักษณะนี้ปรากฏอยู่ในหลายสำนวนจนเป็นลักษณะที่โดดเด่น

4.2.6 การเปลี่ยนบันไดเสียง

ผู้ประพันธ์ทางเดี่ยวใช้ความสามารถในการประดิษฐ์ทำนองให้ซับซ้อนและมีการเปลี่ยนบันไดเสียงอย่างแนบเนียน ดังตัวอย่างประโยคต่อไปนี้

ประโยคที่ 1

- - ทฺ ทฺ	ร ซ	- ซ	- - - -	ร	- ร	- ร	- ร
ทฺ	ทฺ ร	ร ทฺ		ซฺ ซฺ รฺ	รฺ ซฺ	ซฺ รฺ	รฺ ท

ประโยคที่ 2

- - ทฺ ทฺ	- ม	ซ ซ	ม ซ -	ร ม	ม ซ	ซ ล	ล ท- ฟฟ
ทฺ	- ร	ม ร	ซฺ - ทฺ	- ร	- ม	- ซ	ฟ

ประโยคที่ 3

ล ฟ	ล รำ	รำ มำ	มำ ฟ	ฟ	มำ	รำ	ท
ม ฟ	ร- ท	ม - ร	ฟ - ฟ	ล ฟ - ฟ	ล ม - ม	ท ร - ร	ฟฺ ท - ทฺ

ในทำนองเนื้อ ผู้ประพันธ์ทางเดี่ยวใช้ความสามารถในการประดิษฐ์ลีลาการบรรเลงให้มีความซับซ้อนมาก จากประโยคที่ 1 เพิ่มความซับซ้อนมากขึ้นในประโยคที่ 2

ในประโยคที่ 3 ผู้ประพันธ์ทางเดี่ยว ประดิษฐ์ทำนองให้เป็น บันไดเสียง รมฟXลทX จากทางฆ้องซึ่งเป็น ซลทXรมX ถือเป็นการเปลี่ยนบันไดเสียงที่กลมกลืนเป็นอย่างมาก ทั้งยังมีการฝากทำนองไว้ที่ท้ายประโยคที่ 2ได้อย่างแนบเนียน ซึ่งลักษณะวิธีการบรรเลงในประโยคที่ 3 นี้ ยังไม่พบว่าใช้ในการบรรเลงเพลงทั่วไป

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

4.2.7 สำนวนทำนองที่มีจังหวะในตัวเอง

ประโยคที่ 1

- - - -	- ล	- - - ร ̣	- ล	- ร ̣ -	- ร ̣ - ล	ล ร ̣	- ล
	- ร ̣ ล ̣		- ร ̣ - ล ̣	ร ̣	ล ̣	- ล ̣	- ร ̣ - ล ̣

ประโยคที่ 2

- - - -	- ล	- - - ร ̣	- ล	- ร ̣ -	- ร ̣ - ล	ล ร ̣	- ล
	- ร ̣ ล ̣		- ร ̣ - ล ̣	ร ̣	ล ̣	- ล ̣	- ร ̣ - ล ̣

สำนวนทำนองนี้พบในลูกโยนเสียง ลา ซึ่งผู้ประพันธ์ทางเดี่ยวได้ประดิษฐ์ทำนองขึ้นมาใหม่ซึ่งเป็นทำนองที่มีจังหวะในตัวเอง ซึ่งท่วงทำนองสามารถใช้ดึงดูดความสนใจของผู้ฟังได้เป็นอย่างดี

4.3 ลักษณะทำนองที่โดดเด่นซึ่งผู้ประพันธ์ได้ประดิษฐ์ขึ้นเพื่อใช้แสดงความสามารถของผู้บรรเลงในทางเดี่ยวระนาดทุ้มเพลงกราวใน

4.3.1 ท่วงทำนองเน้นการใช้มือซ้าย

โดยปกติของการบรรเลงระนาดทุ้มนั้น ต้องใช้ทั้งมือซ้ายและมือขวา ในการบรรเลง เมื่อจะบรรเลงเพลงเดี่ยว ก็จะต้องมีกลวิธีที่จะต้องใช้ความแข็งแกร่งของกล้ามเนื้อแขนและมือ เพิ่มมากขึ้น และในทางเดี่ยวระนาดทุ้มเพลงกราวใน นี้ เป็นทางเดี่ยวที่มีสำนวนทำนองที่แสดงความแข็งแกร่งของมือซ้ายอยู่หลายสำนวน กระทั่งเป็นลักษณะเด่นอีกอย่างหนึ่ง ดังประโยคต่อไปนี้

ประโยคต่อไปนี้เป็นการดำเนินทำนองที่ใช้มือซ้ายเป็นส่วนใหญ่

กลุ่มลูกโยนเสียง โด กลุ่มทำนองที่ 2

ประโยคที่ 4

มำ	- มำ	- มำ	- มำ	- มำ	- ดำ	- ซ	- ดำ - -
ม ม ซ	ซ ม	ม ซ	ซ ดำ	ดำ ซ	ซ ม	ซฺ ด	- ด - -

กลุ่มลูกโยนเสียง โด กลุ่มทำนองที่ 5

ประโยคที่ 1

ดำ รำ	ดำ รำ	มำ รำ	มำ รำ	ล ดำ	ล ดำ	รำ ดำ	รำ ดำ
ด ด	ด ด	ดำ รำ	ดำ ล	ลฺ ลฺ	ลฺ ลฺ	ล ดำ	ล ซ

ประโยคที่ 2

ซ ล	ซ ล	ดำ ล	ดำ ล	ม ซ	ม ซ	ล ซ	ล ซ
ซฺ ซฺ	ซฺ ซฺ	ซ ล	ซ ม	มฺ มฺ	มฺ มฺ	มซ	มร

ประโยคที่ 3

ร ม	ร ม	ซ ม	ซ ม	ดำ รำ	ดำ รำ	มำ รำ	มำ รำ
รฺ รฺ	รฺ รฺ	ร ม	ร ด	ซฺ ด	ซฺ ด	ด ร	ด ลฺ

ประโยคที่ 4

ล ดำ	ล ดำ	รำ ดำ	รำ ดำ	ซ ล	ซ ล	ดำ ล	ดำ ล
มฺ ลฺ	มฺ ลฺ	ลฺ ด	ลฺ ซฺ	รฺ ซฺ	รฺ ซฺ	ซฺ ลฺ	ซฺม

ประโยคที่ 5

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

ประโยคต่อไปนี้ นอกจากจะมีการตีย้ำในวรรคแรกแล้ว ในวรรคหลังยังมีการใช้มือซ้ายตีติดต่อกันจนจบวรรค

กลุ่มลูกโยนเสียง โด กลุ่มทำนองที่ 6

ประโยคที่ 2

- - - -	ดำ รำ	- ดำ รำ -	ดำ รำ	- ดำ - -	ด ร		
	ด ด		ด ด	- ด	ซฺ ดฺ	- ซฺ ดฺ -	ซฺ ด ด ด

ประโยคที่ 3

- - - -	ดำ รำ	- ดำ รำ -	ดำ รำ	- ดำ - -	ด ร		
	ด ด		ด ด	- ด	ซุ ดุ	- ซุ ดุ -	ซุ ด ด ด

ในประโยคนี้เป็นการตีโขกยืนเสียง ซอล ไว้โดยตลอด

กลุ่มลูกโยนเสียง โด กลุ่มทำนองที่ 8

ประโยคที่ 1

ซ -	ซ ฟ	- ฟ -	ฟ ม	ม -	ม ร	- ร -	ร ด
- ซุ	ซุ ซุ	ซุ	ซุ ซุ	- ซุ	ซุ ซุ	ซุ	ซุ ซุ

ประโยคที่ 2

ซ -	ซ ฟ	- ฟ -	ฟ ม	ม -	ม ร	- ร -	ร ด
- ซุ	ซุ ซุ	ซุ	ซุ ซุ	- ซุ	ซุ ซุ	ซุ	ซุ ซุ

ประโยคที่ 3

ฟ -	ฟ ม	ม -	ม ร	ซุซุ ด	รำ รำ ร	ร -	ร ด
- ซุ	ซุ ซุ	- ซุ	ซุ ซุ	ซุ ซุ	รุ ซุ	- ซุ	ซุ ซุ

ประโยคที่ 4

ฟ -	ฟ ม	ม -	ม ร	ซุซุ ด	รำ รำ ร	ร -	ร ด
- ซุ	ซุ ซุ	- ซุ	ซุ ซุ	ซุ ซุ	รุ ซุ	- ซุ	ซุ ซุ

ประโยคที่ 5

ซ ม	ม ร	ม ร	ร ด	ซ ม	ม ร	ม ร	ร ด
ซุ ซุ	ซุ ซุ	ซุ ซุ	ซุ ซุ	ซุ ซุ	ซุ ซุ	ซุ ซุ	ซุ ซุ

ประโยคที่ 6

ม ร	ร ด	ม ร	ร ด	ร ด	ร ด	ร ด	ร ด
ซุ ซุ	ซุ ซุ	ซุ ซุ	ซุ ซุ	ซุ ซุ	ซุ ซุ	ซุ ซุ	ซุ ซุ

ในประโยคต่อไปนี้ใช้มือซ้ายตีเรียงเสียงติดต่อกัน และดำเนินทำนองด้วยมือซ้ายเป็นส่วนใหญ่

กลุ่มทำนองเชื่อม กลุ่มโยนเสียง โด มาสู่ กลุ่มโยนเสียง เร

ประโยคที่ 1

	ซุ ลุ ทุ ดุ	ด	ร ม -	รำ ดำ ล	ซ	ฟ	ม ล
ทุ ลุ ซุ รุ		ทุ ลุ ซุ	มุ	ล ซ	ซ ฟ ฟ	ม ม ร	ร ด

ประโยคที่ 2

ซ	ฟ	ฟ	มร	ทฺ ลฺ	ทฺลฺ	ลฺ ทฺ ดฺ	- ม - -
ซ ฟ ฟ	ม ม ร	ด ม ร	ด ทฺ ทฺ	ลฺ ซฺ	ซฺ รฺ ซฺ	รฺ	ร

ในกลุ่มทำนองนี้ ใช้มือซ้ายในการดำเนินทำนองไปโดยตลอด มือขวามีหน้าที่สอดรับในการตีคู่เพียงเท่านั้น

กลุ่มโยน เสียง เร

ประโยคที่ 1

- ท - -	ท -	- ท	มำ -	- มำ	มำ	มำ	ท
- ทฺ	ร ทฺ ร	- ทฺ - ร	ม ช ม	- ช - -	ม ช - ม	- ช - ม	ร ทฺ - ร

ประโยคที่ 2

- ท	มำ	- มำ	ท	- ท	มำ	- มำ	ท
- ทฺ - ร	ม ซ - ม	- ซ - ม	ร ทฺ - ร	- ทฺ - ร	ม ซ – ม	- ซ - ม	ร ทฺ - ร

ประโยคที่ 3

	รำ ท - -	รำ ท	- รำ		รำ ท - -	รำ ท	มำ
- - - ร		- ร	- ร - ร	- - - ร		- ร	ซ ม - ม

ประโยคที่ 4

มำ		มำ	- รำ -		รำ ท - -	รำ ท	มำ
- - ม	ม ซ - -	ม ม ซ	- ร - ร	- - - ร		- ร	ซ ม - ม

ประโยคที่ 5

	รำ ท - -	รำ ท	- รำ -		รำ ท - -	รำ ท	มำ -
- - ทฺ ร		ทฺ ร	- ร - ร	- - ทฺ ร		ทฺ ร	ซ ม

ประโยคที่ 6

มำ		มำ	- รำ		รำ ท - -	รำ ท	มำ
- - ม	ม ซ - -	ม ม ซ	- ร - ร	- - ทฺ ร		ทฺ ร	ซ - ม

ประโยคที่ 7

รำ ท	รำ ท	รำ ท	- มำ - -	มำ	- มำ	- มำ	- รำ
- ร	- ร	- ร	- ม - -	ม ม ซ	ซ ม	ม ซ	- ร - ร

ประโยคที่ 8

รำ ท	รำ ท	รำ ท	- มำ - -	มำ	- มำ	- มำ	- รำ
ทฺ ร	ทฺ ร	ทฺ ร	- ม - -	ม ม ซ	ซ ม	ม ซ	- ร - ร

ประโยคที่ 9

รำ ท	มำ - -	มำ	- รำ - -	รำ ท	- มำ - -	มำ	- รำ
- ร	- ม	ม ม ซ	- ร - -	ทฺ ร	- ม - -	ม ม ซ	- ร - ร

ประโยคที่ 10

มำ	- มำ -	รำ	รำ		- มำ -	- มำ รำ	- มำ รำ
- - ม	- ซ ทฺ	- - ทฺ ร	- - ทฺ ร	- - ม ซ	- ซ ทฺ	ทฺ ร	ทฺ ร

ประโยคที่ 11

มำ	- มำ -	รำ	รำ		- มำ -	- มำ รำ	- มำ รำ
- - ม	- ซ ทฺ	- - ทฺ ร	- - ทฺ ร	- - ม ซ	- ซ ทฺ	ทฺ ร	ทฺ ร

ประโยคที่ 12

มำ	รำ	มำ	รำ	มำ	รำ	มำ	รำ
ซ ม -	ซ ร -	ทฺ ม -	ซ ร -	ซ ม -	ซ ร -	ทฺ ม -	ซ ร -

ประโยคที่ 13

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

กลุ่มโยน เสียง ที

ประโยคที่ 7

- รำ - -	รำ	- รำ	ล	- ล - -	ล	- ล	รำ
- ร - -	ทฺ ร - ทฺ	- ร - ทฺ	ลฺ ฟฺ - ลฺ	- ฟฺ - -	ลฺ ฟฺ - ลฺ	- ฟฺ - ลฺ	ทฺ ร - ทฺ

ประโยคที่ 8

- รำ - -	รำ	- รำ	ล	- ล - -	ล	- ล	รำ
- ร - -	ทฺ ร - ทฺ	- ร - ทฺ	ลฺ ฟฺ - ลฺ	- ฟฺ - -	ลฺ ฟฺ - ลฺ	- ฟฺ - ลฺ	ทฺ ร - ทฺ

ประโยคที่ 9

- ล	รำ	- ล	รำ	- ล	รำ	- ล	รำ
- ฟฺ - ลฺ	ทฺ ร - ทฺ	- ฟฺ - ลฺ	ทฺ ร - ทฺ	- ฟฺ - ลฺ	ทฺ ร - ทฺ	- ฟฺ - ลฺ	ทฺ ร - ทฺ

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ในประโยคต่อไปนี้เป็นการดำเนินทำนองด้วยมือซ้าย

ทำนองเนื้อแท้

ประโยคที่ 1

- - ทฺ ทฺ	ร ซ	- ซ	- - - -	ร	- ร	- ร	- ร
ทฺ	ทฺ ร	ร ทฺ		ซฺ ซฺ รฺ	รฺ ซฺ	ซฺ รฺ	รฺ ท

ประโยคที่ 3

ฟฟ ล ฟ	ล รำ	รำ มำ	มำ ฟ	ฟ	มำ	รำ	ท
ฟ	ม ฟ ร	- ท ม	- ร ฟ	ล ฟ - ฟ	- ล ม - ม	- ท ร - ร	- ฟฺ ท - ทฺ

กลุ่มโยน เสียง มี

ประโยคที่ 1

มำ	- มำ	รำ มำ	- - - -	รำ มำ	- มำ	- มำ	
ม ม ซ	ซ ม	ทฺ ร		ทฺ ร	ทฺ ร	ซ ม	- - - -

ประโยคที่ 2

มำ	- มำ	รำ มำ	- - - -	รำ มำ	- มำ	- มำ	
ม ม ซ	ซ ม	ทฺ ร		ทฺ ร	ทฺ ร	ซ ม	- - - -

ประโยคที่ 3

- มำ มำ	มำ	- มำ มำ	มำ	- รำ	รำ	รำ	มำ
ม	ม ซ - ม	ม	ม ซ - ร	- ทฺ - -	ร ทฺ - ร	- ทฺ - ร	ม ซ - ม

ประโยคที่ 4

- มำ มำ	มำ	- มำ มำ	มำ	- รำ	รำ	รำ	มำ
ม	ม ซ - ม	ม	ม ซ - ร	- ทฺ - -	ร ทฺ - ร	- ทฺ - ร	ม ซ - ม

ประโยคที่ 5

- มำ	รำ	- รำ	มำ	- มำ	รำ	- รำ	มำ
- ซ - ม	ร ทฺ - ร	- ทฺ - ร	ม ซ - ม	- ซ - ม	ร ทฺ - ร	- ทฺ - ร	ม ซ - ม

ประโยคที่ 6

- รำ	มำ	- รำ	มำ	- รำ	มำ	- รำ	มำ
- ท - ร	ม ซ - ม	- ท - ร	ม ซ - ม	- ท - ร	ม ซ - ม	- ท - ร	ม ซ - ม

ประโยคที่ 7

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

ทำนองเชื่อมไป เสียง ฟา

ประโยคที่ 4

- รำ	- รำ	- ล	- ล	- - ลฺ ลฺ	ด ร	- ท	ด ร ม ฟ
ฟ ล	ล ฟ	ร ลฺ	ลฺ ร	ลฺ	- ทฺ	- ลฺ	

ประโยคที่ 5

ล	- ฟ	ล ล	- ฟ	ล	- ฟ	ล ล	- ฟ
- - ลฺ	- ฟฺ - ฟ	ม ฟ ลฺ	- ฟฺ - ฟ	- - ลฺ	- ฟฺ - ฟ	ม ฟ ลฺ	- ฟฺ - ฟฺ

ประโยคที่ 6

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

ในประโยคนี้มีการตีมือซ้ายยืนเสียงเดียว 4 ครั้งติดต่อกัน

ทำนองเนื้อแท้

ประโยคที่ 5

- - ล	ล รำ	ฟำ		- - ฟ ฟ	ล ฟ	ฟ ล	- ฟำ - -
ฟ	ร - ร	- - ฟ ล	ฟ ฟ ฟ ฟ	ฟ	ม ร	ม ฟฺ	- ฟ - -

ในประโยคนี้มีการใช้มือซ้ายตีต่อเนื่อง 4 ครั้ง 4 เสียง

ประโยคที่ 6

มำ รำ	รำ ท	ฟ ล	- รำ - -	ท ล		ร ทท	- ล
ฟ ล	ล ฟ	ลฺ ร	- ร - -	ฟ ฟ	ฟ ม ร ทฺ	ฟฺ ลฺ	- ลฺ - ลฺ

ในประโยคต่อไปนี้ เป็นการใช้มือซ้ายต่อเนื่องหลายครั้ง

กลุ่มโยน เสียง ที

ประโยคที่ 5

- - ท รำ		- - ท รำ		- - ท รำ		- รำ	- ท - -
	ฟฺ ทฺ ทฺ ทฺ		มฺ ลฺ ลฺ ลฺ		มฺ ลฺ ลฺ ลฺ	ฟฺ ทฺ	- ทฺ - -

ประโยคที่ 6

- - ท รำ		- - ท รำ		- - ท รำ		- รำ	- ท - -
	ฟฺ ทฺ ทฺ ทฺ		มฺ ลฺ ลฺ ลฺ		มฺ ลฺ ลฺ ลฺ	ฟฺ ทฺ	- ทฺ - -

ลูกโยนเสียง ลา กลุ่มทำนองที่ 1

ประโยคที่ 5

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

ประโยคที่ 6

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

ประโยคที่ 7

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

ประโยคที่ 8

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

ในประโยคนี้มีการตีขยี้โดยใช้มือซ้ายเป็นส่วนใหญ่และต่อเนื่องทำนองด้วยมือซ้ายจนจบวรรค

ประโยคที่ 10

ล ล	ท ท	ร ล	ร ฟ	- ฟ	- ฟ	ฟ ม ำ	ร ำ
ฟ ฺ ล ฺ	ร ท ฺ	ม ฺ ล ฺ ล ฺ	ร ฺ ฟ ฺ ฟ	ฟ ล	ล ฟ	ล ฺ ท ฺ ด ฺ ม ฺ	ล ฺ ท ฺ ร ร

ในประโยคนี้ วรรคหลังดำเนินทำนองโดยใช้มือซ้ายตีต่อเนื่อง 3 ครั้งจนจบประโยค

ทำนองเนื้อแท้

ประโยคที่ 11

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

ทำนองเชื่อม ไปโยนเสียง มี

ประโยคที่ 1

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

ในกลุ่มประโยคต่อไปนี้เป็นลักษณะทำนองที่มีการใช้มือซ้ายเป็นสำคัญในท้ายวรรค

กลุ่มโยน เสียง ที

ประโยคที่ 1

รำ ท	ล - ม	ฟ - ร	ม - ทฺ	- - ทฺ ทฺ	- ร	- ร	- ร
ล ฟ	ร	ทฺ	ลฺ	ทฺ	ฟฺ ฟฺ	ฟฺ ฟฺ	ทฺ ทฺ

ประโยคที่ 2

รำ ท	ล - ม	ฟ ม	ร ร - ท	- - ท ท	- รำ	- รำ	- รำ
ล ฟ	ร	ร ทฺ	ทฺ ทฺ	ท	ฟ ฟ	ฟ ฟ	ท ท

ประโยคที่ 3

รำ ท	ล - ม	ฟ - ร	ม - ทฺ	- - ทฺ ทฺ	- ร	- ร	- ร
ล ฟ	ร	ทฺ	ลฺ	ทฺ	ฟฺ ฟฺ	ฟฺ ฟฺ	ทฺ ทฺ

ประโยคที่ 4

รำ ท	ล - ม	ฟ ม	ร ร - ท	- - ท ท	- รำ	- รำ	- รำ
ล ฟ	ร	ร ทฺ	ทฺ ทฺ	ท	ฟ ฟ	ฟ ฟ	ท ท

จะเห็นได้ว่า ทางเดี่ยวทางนี้มีลีลาท่วงทำนองที่จะต้องใช้มือซ้ายบรรเลงเป็นส่วนมาก ซึ่งคุณครูอุทัย แก้วละเอียด ได้ให้ความเห็นว่า

> *ต้องแม่นลูกนะ ต้องมีกำลังมากด้วยไม่งั้นไปไม่ได้เลย กราวในด้วยแล้วเป็นเพลงเดี่ยวที่มีความยาวมาก ทั้งในบางทำนองมีการตีย้ำมือซ้ายติดๆกัน ถ้าไม่ได้เป็นคนระนาดก็แย่เหมือนกันนะเนี้ยะ..แล้วเวลาตีก็ต้องให้ได้เสียงจะมาตีเบาๆ เรื่อยๆ ก็ไม่ได้ ต้องตีให้ชัดเจนทุกลูก แต่บางลูกบางสำนวนก็ต้องดูนะตีชัดเจนจริง แต่ก็ต้องประคบมือด้วย โพล่งๆก็ไม่ไหว ไม่ใช่ทุ้มเรียน..*
> (อุทัย แก้วละเอียด, สัมภาษณ์, 13 ธันวาคม 2552)

จากความคิดเห็นของคุณครูอุทัย ที่กล่าวมานั้น แสดงให้เห็นถึงความจำเป็นของผู้ที่จะบรรเลงเดี่ยวระนาดทุ้มเพลงกราวในทางนี้ว่า จะต้องเป็นผู้ที่มีความแข็งแรง ตีได้นาน ในบางสำนวนต้องใช้มือซ้ายตีติดต่อกันหลายครั้ง เปรียบกับตนเองที่เป็นนักระนาดเอกจึงทำให้บรรเลงทางเดี่ยวทางนี้ได้ไม่ยาก และในการบรรเลงในท่วงทำนองต่างๆจะต้อง คำนึงถึงน้ำเสียงของระนาดทุ้มด้วยว่าทำนองไหนจะต้องประคบมือ ตรงไหนจะตีปล่อย มิเช่นนั้นจะถูกมองว่าไม่ใช่

นักระนาดทุ้มที่ผ่านการศึกษามาอย่างถูกวิธี แสดงให้เห็นว่า คุณครูอุทัย แก้วละเอียดมีความใส่ใจในการบรรเลงเครื่องดนตรีทุกประเภท โดยคำนึงถึงสิ่งที่ปฏิบัติ และผลที่เกิดจากการปฏิบัติเสมอ

4.3.2 สำนวนทำนองที่ต้องใช้ความคล่องแคล่วในการบรรเลง

ความคล่องแคล่วนั้น ภาษาสำหรับนักดนตรีไทยโดยทั่วไปจะเข้าใจไปในทางเดียวกัน นั่นคือคำว่า “ไหว” การตีระนาดทุ้มได้ไหวนั้น จะต้องเป็นผู้ที่ผ่านการ “ไล่ระนาด” มาอย่างถูกวิธีจนกระทั่งมีพละกำลังในการตีระนาดได้นานและรวดเร็ว

และในทางเดี่ยวระนาดทุ้มเพลงกราวใน ทางนี้ ผู้บรรเลงจะต้องตีระนาดทุ้มได้ “ไหว” แม้ว่าทางเดี่ยวนั้นจะเป็นเพลงกราวใน สามชั้น แต่กระนั้นผู้บรรเลงก็จะต้องตั้งแนวให้เหมาะสมกับท่วงทำนอง ดังนั้นจังหวะในการบรรเลงจึงค่อนข้างเร็ว ทำให้ในการบรรเลงทางเดี่ยวระนาดทุ้มเพลงกราวในทางนี้ ที่ประกอบไปด้วยกลวิธีการขยี้ การสะบัด การตีเตะ การตีถ่าง ต้องอาศัย ความคล่องแคล่ว ของผู้บรรเลงมาก ซึ่งสามารถยกตัวอย่างประโยคเพลงที่ต้องอาศัยความแข็งแรงของผู้บรรเลงได้ดังประโยคต่อไปนี้

คุณครูอุทัย แก้วละเอียด เป็นนักดนตรีที่รับรู้ร่วมกันว่า ท่านเป็นนักระนาดเอกที่มีฝีมือมาก มีความคล่องแคล่ว จนกล่าวได้ว่า ระนาดไหว ผู้หนึ่ง เมื่อท่านบรรเลงเดี่ยวระนาดทุ้มเพลงกราวใน จึงมีลักษณะเสียงที่สามารถถ่ายทอดให้ผู้ฟังรับรู้ได้ถึงความคล่องแคล่วเป็นอย่างมาก

4.3.3 สำนวนทำนองที่ต้องใช้ความแม่นยำในการบรรเลง

ในความแม่นยำนั้น ผู้บรรเลงจะต้องมีความแม่นยำทั้งในเรื่องของจังหวะ และตำแหน่งลูกระนาด ในเรื่องของจังหวะนั้นทางเดี่ยวระนาดทุ้มเพลงกราวในทางนี้มีท่วงทำนองที่ต้องอาศัยความแม่นจังหวะอยู่หลายสำนวน เช่น การตีลักจังหวะต่างๆ การตีในลักษณะของกลอนฝาก เป็นต้น ซึ่งสามารถยกตัวอย่างได้ดังในประโยคต่อไปนี้

ประโยคที่ 7

- รำ - -	รำ	- รำ	ล	- ล - -	ล	- ล	รำ
- ร - -	ทฺ ร - ทฺ	- ร - ทฺ	ลฺ ฟฺ - ลฺ	- ฟฺ - -	ลฺ ฟฺ - ลฺ	- ฟฺ - ลฺ	ทฺ ร - ทฺ

ประโยคที่ 8

- รำ - -	รำ	- รำ	ล	- ล - -	ล	- ล	รำ
- ร - -	ทฺ ร - ทฺ	- ร - ทฺ	ลฺ ฟฺ - ลฺ	- ฟฺ - -	ลฺ ฟฺ - ลฺ	- ฟฺ - ลฺ	ทฺ ร - ทฺ

ประโยคที่ 9

- ล	รำ	- ล	รำ	- ล	รำ	- ล	รำ
- ฟฺ - ลฺ	ทฺ ร - ทฺ	- ฟฺ - ลฺ	ทฺ ร - ทฺ	- ฟฺ - ลฺ	ทฺ ร - ทฺ	- ฟฺ - ลฺ	ทฺ ร - ทฺ

ท่วงทำนองทั้ง 3 ประโยคนี้ เป็นท่วงทำนองที่จังหวะหลักลงก่อนเสียงตก ถือเป็นการลักจังหวะ อีกทั้งยังเป็นสำนวนทำนองที่มีการตีถ่าง โดยมือซ้ายทำหน้าที่ดำเนินกลอน มือขวาทำหน้าที่ตีประสานเป็น คู่ 10 และ คู่ 8 ผู้บรรเลงต้องมีความแม่นยำในตำแหน่งของลูกระนาด ในประโยคที่ 9 เป็นการทอนทำนองลง เพิ่มความกระชั้นของท่วงทำนอง ทำให้ต้องเพิ่มความแข็งแรงให้กับมือซ้ายขึ้นอีก ทำให้การบรรเลงมีความยากมากขึ้น

นอกจากความแม่นยำในตำแหน่งของเสียงระนาดทุ้มแล้ว ยังมีสำนวนทำนองที่ต้องแม่นยำในเรื่องของความต่อเนื่องของสำนวนทำนอง อีกด้วย ดังสำนวนทำนอง ต่อไปนี้

ประโยคที่ 1

- ท - -	ท -	- ท	มำ -	- มำ	มำ	มำ	ท
- ทฺ	ร ทฺ ร	- ทฺ - ร	ม ซ ม	- ซ - -	ม ซ - ม	- ซ - ม	ร ทฺ - ร

ประโยคที่ 2

- ท	มำ	- มำ	ท	- ท	มำ	- มำ	ท
- ทฺ - ร	ม ซ - ม	- ซ - ม	ร ทฺ - ร	- ทฺ – ร	ม ซ - ม	- ซ - ม	ร ทฺ - ร

ประโยคที่ 3

	รำ ท - -	รำ ท	- รำ		รำ ท - -	รำ ท	มำ
- - - ร		- ร	- ร - ร	- - - ร		- ร	ซ ม - ม

ประโยคที่ 4

มำ		มำ	- รำ -		รำ ท - -	รำ ท	มำ
- - ม	ม ซ - -	ม ม ซ	- ร - ร	- - - ร		- ร	ซ ม - ม

ประโยคที่ 5

	รำ ท - -	รำ ท	- รำ -		รำ ท - -	รำ ท	มำ -
- - ทฺ ร		ทฺ ร	- ร - ร	- - ทฺ ร		ทฺ ร	ซ ม

ประโยคที่ 6

มำ		มำ	- รำ		รำ ท - -	รำ ท	มำ
- - ม	ม ซ - -	ม ม ซ	- ร - ร	- - ทฺ ร		ทฺ ร	ซ - ม

ประโยคที่ 7

รำ ท	รำ ท	รำ ท	- มำ - -	มำ	- มำ	- มำ	- รำ
- ร	- ร	- ร	- ม - -	ม ม ซ	ซ ม	ม ซ	- ร - ร

ประโยคที่ 8

รำ ท	รำ ท	รำ ท	- มำ - -	มำ	- มำ	- มำ	- รำ
ทฺ ร	ทฺ ร	ทฺ ร	- ม - -	ม ม ซ	ซ ม	ม ซ	- ร - ร

ประโยคที่ 9

รำ ท	มำ - -	มำ	- รำ - -	รำ ท	- มำ - -	มำ	- รำ
- ร	- ม	ม ม ซ	- ร - -	ทฺ ร	- ม - -	ม ม ซ	- ร - ร

จากประโยคที่ 3 ถึง ประโยคที่ 9 ร้อยเรียงกันมา อย่างเป็นระบบ มีการเพิ่มรายละเอียดทำนองขึ้น มีการซ้ำทำนอง และมาถึงประโยคที่ 9 ทอนทำนองลง คล้ายว่าจะจบโดยการทอนทำนองลงอีกในประโยคที่ 10 แต่ก็มิได้เป็นเช่นนั้น ผู้ประพันธ์ทำนอง ยังคงสร้างสำนวนใหม่ต่อไปอีกในประโยคที่ 10 ดังนี้

ประโยคที่ 10

มำ	- มำ -	รำ	รำ		- มำ -	- มำ รำ	- มำ รำ
- - ม	- ซ ทฺ	- - ทฺ ร	- - ทฺ ร	- - ม ซ	- ซ ทฺ	ทฺ ร	ทฺ ร

ประโยคที่ 11

มำ	- มำ -	รำ	รำ		- มำ -	- มำ รำ	- มำ รำ
- - ม	- ซ ทฺ	- - ทฺ ร	- - ทฺ ร	- - ม ซ	- ซ ทฺ	ทฺ ร	ทฺ ร

ประโยคที่ 12

มำ	รำ	มำ	รำ	มำ	รำ	มำ	รำ
ซ ม -	ซ ร -	ทฺ ม -	ซ ร -	ซ ม -	ซ ร -	ทฺ ม -	ซ ร -

ประโยคที่ 13

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

มาถึงประโยคที่ 13 จึงเป็นการตัดทอนสำนวนลงอย่างครบสำนวน ในวรรคหลังก็เป็นการลงแบบเชื่อมไปสำนวนทำนองต่อไปได้อย่างสอดคล้องลงตัว

จากท่วงทำนองที่ผ่านมาทั้งหมดนั้น แสดงให้เห็นถึงลักษณะเด่นของทางเดี่ยวระนาดทุ้มเพลงกราวในทางนี้ว่า ผู้ประพันธ์ทำนอง มักจะใช้ความสามารถในการสร้างทำนองให้เกิดความฉงนกับผู้ฟัง ให้ผู้ฟังรู้สึกว่าจะลงแต่ไม่ลง ถือเป็นลักษณะเสน่ห์ของเสียงอย่างหนึ่ง

ดังนั้นผู้ที่มีความแม่นยำในจังหวะและมีความแม่นยำในสำนวนทำนองต่างๆ จะต้องเป็นผู้ที่มีประสบการณ์ในการบรรเลงบทเพลงมาเป็นจำนวนมาก อีกทั้งยังต้องฝึกซ้อมมาเป็นอย่างดี โดยเฉพาะในการบรรเลงเดี่ยวระนาดทุ้มเพลงกราวใน สามชั้นนั้น ต้องมีการฝึกซ้อมจนเกิดความแม่นยำในจังหวะและตำแหน่งของลูกระนาดมาเป็นอย่างดี คุณครูอุทัย แก้วละเอียด ได้เคยเล่าประสบการณ์เมื่อครั้งยังศึกษาดนตรีไทยที่สำนักของท่านครูหลวงประดิษฐไพเราะฯ ว่า ในการไปงานบรรเลงแต่ละครั้งของท่านครูฯ นั้น ท่านมักจะซ้อมหลายครั้ง หลายวันก่อนที่จะไปบรรเลง ทั้งนี้เพื่อความแม่นยำ ความพร้อม และความเรียบร้อยในบทเพลงแต่ละบทเพลงที่จะนำไปบรรเลง และกระทำเช่นนี้อย่างสม่ำเสมอ จึงทำให้นักดนตรีผู้ที่ไปบรรเลงทุกคนเกิดความมั่นใจ คุณครูอุทัย แก้วละเอียด เป็นผู้ที่น้อมนำคำสอนของท่านครูหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) มาปฏิบัติอย่างมิได้ขาด ไม่ว่าจะต้องบรรเลงในงานใด จะต้องฝึกซ้อมจนกระทั่งเกิดความชำนาญเสียก่อนทุกครั้งไป

4.3.4 การสร้างคุณภาพเสียง และรสมือ

คุณภาพเสียง คือ การตีให้เกิดเสียงชัดเจน หนักแน่น ในระดับที่ดังพอประมาณในแต่ละสำนวนทำนอง ที่มีความต้องการของคุณภาพเสียงต่างกัน ทั้งนี้ขึ้นอยู่กับการได้รับถ่ายทอดด้วยทางหนึ่ง หากว่าได้รับการถ่ายทอดจากครูสู่ลูกศิษย์ ก็จะได้รับการสอน การย้ำเตือน ในเรื่องของคุณภาพเสียง แต่ถ้าหากบรรเลงโดยการเรียนรู้ด้วยตนเอง ฝึกฝนด้วยตนเอง มักจะบรรเลงออกมาด้วยคุณภาพเสียงที่ไม่ดีนัก ซึ่งในประโยคต่อไปนี้คุณครูอุทัย สามารถสร้างคุณภาพเสียงที่ดีให้ปรากฏออกมาได้เป็นอย่างดี

ประโยคที่ 1

มำ	ดำ มำ	มำ	ดำ มำ	มำ	ดำ	มำมำมำมำมำ	มำมำมำมำมำ
- - ม	ล ท ม	- - ม	ล ท ม	- - ม	ล ท ม		

ประโยคที่ 2

มำมำมำมำมำ	มำมำมำมำมำ	มำมำมำมำมำ	- ดำ – ท
			- ดำ – ท

ในทำนองเชื่อมไปเสียง ฟา นี้ เป็นสำนวนที่ต้องใช้มือขวาตีถี่ๆ ต่อเนื่องไป 5 ห้อง ซึ่งการบรรเลงจะต้องมีน้ำหนักการตีที่สม่ำเสมอและรวดเร็ว

รสมือ คือ ความสามารถในการปฏิบัติต่อเครื่องดนตรีเพื่อบังคับให้เกิดเสียงที่ฟังแล้วก่อให้เกิดความไพเราะ ซึ่งเกิดจากการได้ฝึกปฏิบัติมาโดยถูกต้องและเหมาะสมกับการบรรเลงระนาดทุ้ม

ซึ่งคุณครูอุทัย แก้วละเอียด ได้กล่าวอยู่เสมอ ในเรื่องของการตีระนาดทุ้มนั้น จะต้องมีการประคบมือ ในลักษณะของการตีเสียง หนึบ หนับ หนอด โหน่ง ให้ถูกต้องตามสำนวนทำนองที่แตกต่างกัน เช่น ถ้าเป็นการบรรเลงในลักษณะที่ตีลงไปเป็นคู่พร้อมกัน ต้องให้เกิดเสียงที่ใกล้เคียงกันซึ่ง การตีอาจมีความหนัก เบา ตามสำนวน และอารมณ์เพลงได้

4.3.5 ความจำ

เนื่องจากทางเดี่ยวระนาดทุ้มเพลงกราวใน นั้นเป็นบทเพลงที่มีมีความยาวมาก อีกทั้งท่วงทำนองยังมีการซ้ำสำนวนกันอยู่เป็นจำนวนมาก ดังนั้นผู้ที่ได้รับการถ่ายทอดทางเดี่ยวระนาดทุ้มเพลงกราวในนี้จะต้องมีความจำดี สามารถจดจำท่วงทำนองได้อย่างแม่นยำและต่อเนื่อง อีกทั้งจะต้องรับการถ่ายทอดได้อย่างรวดเร็ว ปฏิบัติได้ไว บรรเลงได้คล่องแคล่ว จึงจะทำให้ครูผู้ที่มอบทางเดี่ยวให้มีความมั่นใจในความสามารถของผู้มารับการถ่ายทอด

ซึ่ง คุณครูอุทัย แก้วละเอียด เป็นผู้หนึ่งที่มีพร้อมทั้งความสามารถในการจดจำ และความสามารถในการปฏิบัติ ท่านได้กล่าวถึงเหตุการณ์ในการต่อทางเดี่ยวนี้ว่า

> *ตอนที่ลุงลี่เค้ามาชวนไปบรรเลงน่ะนะ พอรู้ว่าจะต้องเดี่ยวทุ้มกราวใน..เราก็ไม่ค่อยอยากเท่าไหร่นะ..แต่พอเค้ายุกัน เราก็เลย..เอาก็เอา..เสร็จแล้วลุงเค้าก็ให้ไปต่อที่บ้าน ที่พระโขนง เราก็คิดว่า เดี๋ยวใกล้ๆวันค่อยไป พอได้ต่อ...ยากน่าดูยาวด้วยซิ แต่ละลูกนี่ เจ้าประคุณเอ๊ย ต่อ 3 วันนะกว่าจะจบ..แต่ก็ไม่ได้ต่อกันทั้งวันหรอกนะ..เหนื่อยก็พัก แต่ก็ไม่แน่นะถ้าเป็นคนอื่นอาจจะเป็นเดือน..ก็ทั้งยาวแล้วมือก็ยากด้วยซิ* (อุทัย แก้วละเอียด, สัมภาษณ์, 13 ธันวาคม 2552)

จากคำบอกเล่าของท่าน ทำให้ผู้วิจัยทราบว่า ทางเดี่ยวระนาดทุ้มเพลงกราวในทางนี้ มีความยาว และยากมาก คุณครูอุทัย แก้วละเอียดใช้ระยะเวลา 3 วัน เท่านั้น ซึ่งถือว่าใช้เวลารวดเร็วมาก แสดงให้เห็นว่าคุณครูอุทัย แก้วละเอียด เป็นผู้ที่มีความจำเป็นเลิศ

4.4 ลักษณะทำนองที่แตกต่างจากทางเดี่ยวระนาดทุ้มเพลงกราวใน ทางอื่น

4.4.1 สำนวนทำนองก่อนการลงจบ

ใน ส่วนทำนองเนื้อแท้ ในทางนี้ มีการกลับต้นในสำนวนเดิมทั้งหมด ซึ่งแตกต่างจากทางเดี่ยวทางอื่นที่เมื่อบรรเลงทำนองเนื้อจบในเที่ยวแรก จะมีการบรรเลงทำนองเนื้ออีกสำนวนหนึ่งซึ่งต่างจากเที่ยวแรก

ในสำนวนก่อนที่จะลงจบนั้นมีการขยี้

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

จากการสัมภาษณ์ คุณครูอุทัย แก้วละเอียด ถึงทางเดี่ยวระนาดทุ้มเพลงกราวใน ทั้ง 3 ทาง คือ ทางเดี่ยวระนาดทุ้มเพลงกราวใน ของท่านครูหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) ทั้ง 2 ทาง และทางเดี่ยวระนาดทุ้มเพลงกราวใน ทางครูสาลี่ มาลัยมาลย์ ในความคิดเห็นต่อสำนวนก่อนการลงจบนั้น คุณครูอุทัย แก้วละเอียดกล่าวว่า

> *ต้องใช้กำลังมาก เหตุเพราะว่ายาวมาก กว่าจะจบ พอจะจบ ยังจะขยี้อีก ทางอื่นไม่มีนะ ลงจบธรรมดาผ่อนคลาย ไม่มีขยี้ ของท่านครูหลวงประดิษฐเพราะนะ ลงแบบสง่า แต่ของลุงสาลี่ นี่ขยี้เลยแล้วค่อยลงจบ แต่ตอนจบไม่ต่างกันมากนะ คล้ายๆกันหมดเลย*
> (อุทัย แก้วละเอียด, สัมภาษณ์, 13 ธันวาคม 2552)

จากคำกล่าวของคุณครูอุทัย แก้วละเอียด ถึงสำนวนทำนองก่อนการลงจบนี้กล่าวได้ว่าเป็นสำนวนที่ต้องใช้กำลังในการบรรเลงมาก เนื่องจากทางเดี่ยวมีความยาวมาก เมื่อมาถึงในทำนองก่อนลงจบนี้ ในทางอื่นจะเป็นลักษณะทำนองที่มีการผ่อนคลาย พร้อมที่จะลงจบ แต่ในทางเดี่ยวทางนี้ มีการใช้มือขวาตีต่อเนื่อง 4 ครั้งต่อด้วยการขยี้ และปิดวรรค แล้วจึงลงจบด้วยสำนวนที่มีความใกล้เคียงกับทางอื่น

4.4.2 สำนวนทำนองที่มีการใช้ความสามารถของผู้บรรเลงมากกว่าทางเดี่ยวกราวในทางอื่น

จากการสอบถามความคิดเห็นของคุณครูอุทัย แก้วละเอียด ประกอบกับความคิดเห็นของลูกศิษย์ที่ได้รับการถ่ายทอดทางเดี่ยวระนาดทุ้มเพลงกราวใน มากกว่า 2 ทางจากครู จึงสรุปได้ดังนี้

ในกลุ่มทำนองโยน เสียงเร ในทางนี้มีการขึ้นต้นที่สอดคล้องกับทางเดี่ยวระนาดทุ้มกราวในทางอื่น แต่ในการดำเนินทำนองต่อไปมีความยาวมากกว่า และมีความซับซ้อนในสำนวนซึ่งต้องใช้ความสามารถ ความคล่องแคล่ว ของผู้บรรเลงเป็นอย่างมาก

ในทำนองเนื้อ ทางเดี่ยวระนาดทุ้มกราวในทางนี้ เป็นทางที่นำเอากลวิธีพิเศษมาใช้อย่างหลากหลายและต่อเนื่อง ในสำนวนทำนองต่างๆนั้น ยังจะต้องใช้ความแข็งแรง ความคล่องแคล่วของผู้บรรเลงเป็นอย่างมากเช่นกัน ซึ่งมีความยากกว่าในสำนวนทำนองในทางเดี่ยวระนาดทุ้มทางอื่น

ทางระนาดทุ้มทางนี้เน้นความแม่นยำในเรื่องของจังหวะ เนื่องจากทำนองโดยส่วนมากมีการลักจังหวะ และการใช้ความรวดเร็วในการบรรเลงเพื่อให้ผู้บรรเลงได้แสดงความแข็งแรง ความแม่นยำ ของตนออกมา

ด้วยท่วงทำนองที่แสดงพละกำลังของผู้บรรเลง ทำให้เมื่อคุณครูอุทัย แก้วละเอียด บรรเลงทางเดี่ยวระนาดทุ้มเพลงกราวในทางนี้ในโอกาสใดก็ตาม นอกจากผู้ฟังจะชื่นชมในเรื่องลีลาท่วงทำนองที่โลดโผน รุกเร้า สนุกสนานแล้ว พร้อมกันนั้นยังชื่นชมในพละกำลังและความไหวของท่านอีกด้วย

จากความโดนเด่นของทางเดี่ยวระนาดทุ้มเพลงกราวใน สามชั้น ที่กล่าวมาทั้งหมดนี้ สะท้อนให้เห็นถึงบุคลิกลักษณะของคุณครูอุทัย แก้วละเอียด ในเรื่องการดำรงตนให้มีความพร้อมในด้านความสามารถ ด้านการปฏิบัติ และสติปัญญาที่ดีในการจดจำ ความมีเมตตาในการถ่ายทอด ความกตัญญูต่อผู้มีพระคุณ มีความเชื่อในเรื่องการได้รับการถ่ายทอด รวมทั้งมีความเชื่อในเรื่องความสามัคคีไม่แบ่งแยกของนักดนตรีไทย ทำให้เกิดการบรรเลงทางเดี่ยวที่แสดงความสามารถของผู้ประดิษฐ์ทำนอง และแสดงความสามารถของผู้บรรเลงดังทางเดี่ยวระนาดทุ้มเพลงกราวทางนี้

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

บทที่ 5

สรุปและข้อเสนอแนะ

การศึกษาวิจัยในเรื่องวิเคราะห์เดี่ยวระนาดทุ้มเพลงกราวใน : กรณีศึกษา ครูอุทัย แก้วละเอียด ได้ทำการศึกษาวิเคราะห์ในประเด็นต่างๆ ตามวัตถุประสงค์ของงานวิจัยที่ตั้งไว้ 3 ประเด็น คือ ประวัติความเป็นมา และบริบทที่เกี่ยวข้องกับเพลงกราวใน กรณีศึกษา ครูอุทัย แก้วละเอียดวิเคราะห์กลวิธีการบรรเลงเดี่ยวระนาดทุ้มเพลงกราวในกรณีศึกษา ครูอุทัย แก้วละเอียด และศึกษาความโดดเด่นของทางเดี่ยวระนาดทุ้มเพลงกราวในครูอุทัย แก้วละเอียด จึงสรุปผลตามวัตถุประสงค์ที่ตั้งไว้ดังนี้

1.เพลงเดี่ยวกราวใน ในความคิดเห็นของนักดนตรีไทยจึงถือว่าเป็นที่สุดในการแสดงออกถึงความสามารถ เนื่องจากผู้ที่มีความพร้อมในการได้รับการถ่ายทอดจะต้องมีความสามารถด้านสติปัญญา ด้านทักษะปฏิบัติ และต้องเป็นผู้ที่มีความประพฤติดีจึงจะได้รับการถ่ายทอดจากครูโดยตรง และปฏิบัติตามขนบธรรมเนียมที่กระทำสืบต่อกันมา อันว่าด้วยการตั้งขันกำนล ผ้าขาว ดอกไม้ ธูปเทียน ส่วนเงินนั้น ในแต่ละสำนักมีความแตกต่างกันตามแต่ครูเป็นผู้กำหนด ได้แก่ 6 บาท 106 บาท และในบางครั้ง ศิษย์เองก็เป็นผู้กำหนดได้เช่นกัน โดยมีจิตคิดมอบให้ครูนำไปใช้สอยตามสะดวกซึ่งได้เพิ่มตามค่าของเงินที่เปลี่ยนไป

เมื่อเพลงเดี่ยวมีไว้เพื่อแสดงความสามารถที่เป็นที่สุดในการประชันกัน จึงทำให้มีทางเดี่ยวที่หลากหลายและมีลักษณะที่โดดเด่นต่างกันออกไปตามแต่ละสำนัก เมื่ออดีตที่ผ่านมา จะเดี่ยวเมื่อมีการประชัน อาจจะเดี่ยวรอบวง เดี่ยวเฉพาะเครื่องก็สุดแล้วแต่โอกาส ซึ่งจะเกิดเหตุการณ์เหล่านี้ในงานต่างๆเช่นงานวัด งานพิธี ที่มีเจ้าภาพมีความพร้อมในการว่าจ้างวงดนตรีไปประกอบพิธี 1 วง หรือมากกว่า 1 วง ก็เป็นได้ สภาพของสังคมเป็นตัวกำหนดให้เกิดความเปลี่ยนแปลงกับแวดวงดนตรีไทย กระทั่งเมื่อไม่นานมานี้ดนตรีไทยได้ถูกส่งเสริมให้มีการจัดแสดงเพื่อการรับชมในที่เฉพาะเราจึงเห็นการบรรเลงเดี่ยวในการแสดงดนตรีมากกว่าการนำมาประชันในงานวัด

ทางเดี่ยวระนาดทุ้มเพลงกราวใน ทางนี้เป็นทางที่คุณครูอุทัย แก้วละเอียด ได้รับการถ่ายทอดโดยตรงจากครูสาลี่ มาลัยมาลย์ เมื่อครั้งที่ได้รับการชักชวนจากครูสาลี่ มาลัยมาลย์ โดยรับหน้าที่เป็นผู้บรรเลงระนาดทุ้ม ในวงมาลัยมาลย์ เพื่อประชันกับ วงดุริยประณีต ณ สังคีตศาลา พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ ซึ่งทางเพลงมีความซับซ้อนเป็นอย่างมาก ครูอุทัย แก้วละเอียดใช้เวลาต่อเพียง 3 วัน นับว่าเป็นผู้ที่มีสติปัญญา และความสามารถมาก

2. ทางเดี่ยวระนาดทุ้มเพลงกราวใน กรณีศึกษา ครูอุทัย แก้วละเอียด พบว่ามี ลูกโยน จำนวน 6 กลุ่มเสียง และทำนองเนื้อแท้ 1 กลุ่ม ซึ่งในแต่ละกลุ่มโยนมีการใช้บันไดเสียงดังนี้

กลุ่มลูกโยน เสียงโด ดำเนินทำนองอยู่ในบันไดเสียง ทางนอก (ดรมXซลX)

กลุ่มลูกโยน เสียง เร ดำเนินทำนองอยู่ในบันไดเสียง ทางใน (ซลทXรมX)

กลุ่มทำนองเนื้อแท้ ดำเนินทำนองอยู่ในบันไดเสียง ทางใน (ซลทXรมX), ทางกลางแหบ(รมฟXลทX) และทางกลาง (ลทดXมฟX)

กลุ่มลูกโยน เสียง ที ดำเนินทำนองอยู่ในบันไดเสียง ทางกลางแหบ (รมฟXลทX)

กลุ่มลูกโยน เสียง มี ดำเนินทำนองอยู่ในบันไดเสียง ทางใน (ซลทXรมX)

กลุ่มลูกโยน เสียง ลา ดำเนินทำนองอยู่ในบันไดเสียง ทางนอก (ดรมXซลX) และทางกลางแหบ(รมฟXลทX)

กลุ่มลูกโยน เสียง ฟา ดำเนินทำนองอยู่ในบันไดเสียง ทางกลางแหบ (รมฟXลทX)

ทำนองลงจบ ดำเนินทำนองอยู่ในบันไดเสียง ทางนอก (ดรมXซลX)

ลูกโยนเสียง โด เป็นกลุ่มลูกโยนที่มีความยาวมากที่สุด และมีการใช้กลวิธีพิเศษต่างๆ อันได้แก่การตีสะบัด การตีสะเดาะ การตีกระทบ การตีดูด การตีขยี้ การตีหวาน การตีล่วงหน้า การตีลูกย้อยจังหวะ การตีลักจังหวะ การตีทำนองคล้ายคอร์ดฝรั่ง การตีเตะ ในลักษณะตีสวนและตีตาม และ การหยุดเสียง

3. ทางเดี่ยวระนาดทุ้มเพลงกราวใน ทางนี้ มีลักษณะที่โดดเด่นอยู่หลายประการ อันได้แก่ กลวิธีพิเศษและสำนวนทำนองที่โดดเด่นซึ่งปรากฏในทางเดี่ยวระนาดทุ้มเพลงกราวใน อันประกอบด้วย การขยี้ การลักจังหวะ การตีทำนองฝรั่ง การสะเดาะ การสัมผัสเสียง การเปลี่ยนบันไดเสียง และสำนวนทำนองที่มีจังหวะในตัวเอง นอกจากนั้นยังพบความโดดเด่นในท่วงทำนองที่แสดงความสามารถของผู้บรรเลงได้เป็นอย่างดี ได้แก่ สำนวนทำนองที่เน้นมือซ้ายเป็นหลักในการดำเนินทำนอง การประคบมือให้มีเสียงหนับ หนอด สำนวนทำนองที่ต้องใช้ความคล่องแคล่ว แม่นยำในจังหวะ และความแม่นยำในตำแหน่งลูกระนาดของผู้บรรเลงเป็นอย่างมากซึ่งแสดงความโลดโผน รุกเร้า และสนุกสนานได้เป็นอย่างดี อีกทั้งท่วงทำนองมีความยาว และความซับซ้อนเนื่องจากมีการซ้ำทำนองซึ่งต้องใช้สติปัญญาในการจดจำและจะต้องใช้พละกำลังของผู้บรรเลงเป็นอย่างมาก ผู้บรรเลงต้องผ่านการฝึกฝน ฝึกซ้อมสะสมมาเป็นอย่างดี และทางเดี่ยวระนาดทุ้มเพลงกราวในทางนี้ยังมีความโดดเด่นในลักษณะของบางสำนวนทำนองที่มีความแตกต่างจากทางเดี่ยวระนาดทุ้มเพลงกราวใน ทางอื่น อีกด้วย

ข้อเสนอแนะ

จากการวิจัยเรื่อง วิเคราะห์เดี่ยวระนาดทุ้มเพลงกราวใน กรณีศึกษาคุณครูอุทัย แก้วละเอียด นั้น วิจัยเห็นว่าควรนำมาดำเนินการศึกษาวิจัยสืบเนื่อง เพราะเป็นเพลงที่ทรงคุณค่าควรอนุรักษ์ โดยศึกษาเปรียบเทียบทางเดี่ยวเพลงกราวใน ทางอื่นจำนวน 3 ทาง และทางเดี่ยวเพลงกราวใน ที่เป็นทางเดี่ยวของเครื่องต่างๆ ที่ครูอุทัยได้ไว้ ทั้งนี้เพื่อจะได้เป็นการรวมองค์ความรู้เกี่ยวกับเพลงเดี่ยวกราวใน กรณีศึกษาคุณครูอุทัย แก้วละเอียด ไว้

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

รายการอ้างอิง

เกียรติศักดิ์ ทองจันทร์. 2548. วิเคราะห์เดี่ยวจะเข้เพลงกราวใน: กรณีศึกษาทางนางมหาเทพกษัตริยสมุห (ครูบรรเลง สาคริก). วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต. สาขาวิชาดุริยางค์ไทย คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

จตุพร รัตนวราหะ. 2519. เพลงหน้าพาทย์: กรุงเทพมหานคร: โรงพิมพ์พิฆเนศ.

ชง่อน หงส์ทอง. 2 กุมภาพันธ์ 2553. ผู้เชี่ยวชาญด้านดนตรีไทย. สัมภาษณ์.

ไชยยะ ทางมีศรี. 21 ธันวาคม 2552. สัมภาษณ์.

ธีรวุฒิ กลิ่นด้วง. 2549. วิเคราะห์เดี่ยวระนาดเอกเพลงกราวใน: กรณีศึกษาครูชฎิล นักดนตรี. วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต. หลักสูตรศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาดุริยางค์ไทย คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

นตทนันทิ เจริญ. 2551. อาศรมศึกษา: ครูอุทัย แก้วละเอียด ปีการศึกษา 2551. หลักสูตรปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาดุริยางค์ไทย ภาควิชาดุริยางคศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

นิกร จันทศร. 2540. ศึกษาเพลงเดี่ยวกราวในทางฆ้องวงใหญ่. วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต. สาขาวิชามานุษยดุริยางควิทยา มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ประสานมิตร.

นิรันดร์ แจ่มอรุณ. 24 กุมภาพันธ์ 2553. อาจารย์ประจำมหาวิทยาลัยรามคำแหง. สัมภาษณ์.

บุญเชิด พิณพาทย์. 2540. การศึกษาเพลงเดี่ยวกราวในสามชั้นทางระนาดเอก. วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต. สาขวิชามานุษยดุริยางควิทยา มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ประสานมิตร.

บุญธรรม ตราโมท. 2545. คำบรรยายวิชาดุริยางคศาสตร์ไทย. กรุงเทพมหานคร: โรงพิมพ์ชวนพิมพ์.

บุษกร สำโรงทอง. 2539. การดำเนินทำนองของเครื่องดนตรีดำเนินทำนองประเภทเครื่องตี. กรุงเทพมหานคร: โรงพิมพ์จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน. 27 มกราคม 2553. หัวหน้าภาควิชาดุริยางคศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย. สัมภาษณ์.

ปทุมทิพย์ กาวิล. 2548. วิเคราะห์เดี่ยวซออู้เพลงกราวในทางครูย้อย เกิดมงคล. วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต. สาขาวิชาดุริยางค์ไทย คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ประชา สามเสน. 24 กุมภาพันธ์ 2553. สัมภาษณ์.

ปัญญา รุ่งเรือง. 2535. ประวัติการดนตรีไทย. พิมพ์ครั้งที่ 3. กรุงเทพมหานคร: โรงพิมพ์ไทยวัฒนาพานิช.

พงษ์ศิลป์ อรุณรัตน์. 2550. ปฐมบทดนตรีไทย. นครปฐม: โรงพิมพ์มหาวิทยาลัยศิลปากร.

พันธ์ศักดิ์ วรรณดี. 29 ธันวาคม 2552. ผู้ช่วยศาสตราจารย์. สัมภาษณ์.

พิชิต ชัยเสรี. 4 มกราคม 2552. รองศาสตราจารย์. บรรยายพิเศษ.

พิชิต ชัยเสรี. 14 มิถุนายน 2552. รองศาสตราจารย์. บรรยายพิเศษ.

พิชิต ชัยเสรี. 20 มิถุนายน 2552. รองศาสตราจารย์. บรรยายพิเศษ.

พิชิต ชัยเสรี. 30 ธันวาคม 2552. รองศาสตราจารย์. สัมภาษณ์.

พิชิต ชัยเสรี. 17 มกราคม 2553. รองศาสตราจารย์. สัมภาษณ์.

พิษณุ บุญศรีอนันต์. 12 มกราคม 2553. อาจารย์ประจำมหาวิทยาลัยมหาสารคาม. สัมภาษณ์.

พูนพิศ อมาตยกุล. 2530. ฝรั่งกับดนตรีไทย ผลได้ผลเสียที่ควรพิจารณากันบ้าง. งานดนตรีไทยอุดมศึกษา ครั้งที่ 19 ณ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์, 78. กรุงเทพมหานคร: แอ๊สเสทการพิมพ์.

พูนพิศ อมาตยกุล. 2551. จดหมายเหตุดนตรี 5 แผ่นดิน. กรุงเทพมหานคร: มูลนิธิหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง).

ไพศาล อินทวงศ์. 2546. รอบรู้เรื่องดนตรีไทย. กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์สุวีริยสาส์น.

ภัทระ คมขำ. 28 มกราคม 2553. ผู้เชี่ยวชาญด้านปี่พาทย์. สัมภาษณ์.

มนตรี ตราโมท. 2527. โสมส่องแสง: ชีวิตดนตรีไทยของ มนตรี ตราโมท. กรุงเทพมหานคร: โรงพิมพ์เรือนแก้วการพิมพ์.

มนตรี ตราโมท. 2531. ศัพท์สังคีต. กรุงเทพมหานคร: กรมศิลปากร.

มนัส ขาวปลื้ม. 2541. แม่ไม้เพลงกลอง. กรุงเทพมหานคร: พิฆเนศ พริ้นติ้ง เซ็นเตอร์.

มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ. 2534. ที่ระลึกงานดนตรีไทยอุดมศึกษา ครั้งที่ 22. กรุงเทพมหานคร: โรงพิมพ์ชวนพิมพ์.

ราชบัณฑิตยสถาน. 2538. พจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน 2525. พิมพ์ครั้งที่ 5. กรุงเทพมหานคร: อักษรเจริญทัศน์.

เรณู โกศินานนท์. 2542. นาฏดุริยางคสังคีตกับสังคมไทย. พิมพ์ครั้งที่ 3. กรุงเทพมหานคร: โรงพิมพ์ไทยวัฒนาพานิช.

วรพจน์ มานะสมปอง. 2549. วิเคราะห์เดี่ยวขลุ่ยเพียงออเพลงกราวใน ทางครูจำเนียร ศรีไทยพันธุ์. วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต. สาขาวิชาดุริยางค์ไทย คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

วิโรจน์ เวชชะ. 2542. การศึกษาเพลงเดี่ยวกราวในสามชั้นทางปี่ใน. วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต. สาขาวิชามานุษยดุริยางควิทยา มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ประสานมิตร.

ศิลปชัย เจริญ. 21 ธันวาคม 2552. สัมภาษณ์.

ศิลปชัย เจริญ. 16 มกราคม 2553. สัมภาษณ์.

สงบศึก ธรรมวิหาร. 2545. ดุริยางค์ไทย. พิมพ์ครั้งที่ 3. กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

สำนักมาตรฐานอุดมศึกษา สำนักงานปลัดทบวงมหาวิทยาลัย. 2544. เกณฑ์มาตรฐานดนตรีไทยและเกณฑ์การประเมิน. กรุงเทพมหานคร: ภาพพิมพ์.

สุรพล สุวรรณ. 2551. ดนตรีไทยในวัฒนธรรมไทย. กรุงเทพมหานคร: จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

สุวรรณ ศาสนนันท์. 11 ธันวาคม 2552. ผู้เชี่ยวชาญด้านปี่ใน. สัมภาษณ์.

อัศนีย์ เปลี่ยนศรี. 2548. วิเคราะห์เปรียบเทียบเดี่ยวระนาดทุ้มเพลงพญาโศก สามชั้น: กรณีศึกษาศิษย์สายพระยาประสานดุริยศัพท์ (แปลก ประสานศัพท์). วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต. สาขาวิชาดุริยางค์ไทย คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

อานันท์ นาคคง, อัษฎาวุธ สาคริก . 2547. หลวงประดิษฐไพเราะ(ศร ศิลปบรรเลง) มหาดุริยกวีลุ่มเจ้าพระยาแห่งอุษาคเนย์. พิมพ์ครั้งที่ 3. กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์มติชน.

อุทัย แก้วละเอียด. 30 มกราคม 2552. ศิลปินแห่งชาติ. สัมภาษณ์.

อุทัย แก้วละเอียด. 6 สิงหาคม 2552. ศิลปินแห่งชาติ. บรรยายพิเศษ.

อุทัย แก้วละเอียด. 8 พฤศจิกายน 2552. ศิลปินแห่งชาติ. สัมภาษณ์.

อุทัย แก้วละเอียด. 15 พฤศจิกายน 2552. ศิลปินแห่งชาติ. สัมภาษณ์.

อุทัย แก้วละเอียด. 6 ธันวาคม 2552. ศิลปินแห่งชาติ. สัมภาษณ์.

อุทัย แก้วละเอียด. 13 ธันวาคม 2552. ศิลปินแห่งชาติ. สัมภาษณ์.

อุทัย แก้วละเอียด. 21 ธันวาคม 2552. ศิลปินแห่งชาติ. สัมภาษณ์.

อุทัย แก้วละเอียด. 23 มกราคม 2553. ศิลปินแห่งชาติ. สัมภาษณ์.

อุทิศ นาคสวัสดิ์. 2530. ทฤษฎีและปฏิบัติดนตรีไทย. พิมพ์ครั้งที่ 5. กรุงเทพมหานคร: ศิริวิทย์.

อุมาพร เปลี่ยนสมัย. 2549. วิเคราะห์เพลงเดี่ยวซอด้วงกราวในทางครูปลั่ง วนเขจร. วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต. สาขาวิชาดุริยางค์ไทย คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ภาคผนวก

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ภาคผนวก ก

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

โน้ตเพลงกราวใน สองชั้น (ทางฆ้องวงใหญ่)

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

ร̣ ด̣	ด̣ ล	ล ซ	ซ ม	ร̣ ด̣	ด̣ ล	ล ซ	ซ ม
ล ซ	ซ ม	ม ร	ร ด	ล ซ	ซ ม	ม ร	ร ด

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

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

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

ร ม	ฟ ซ	ล	ซ ฟ	- ร - ร	- ร - ร	- ร - ร	- ร - ร
- ด	ร ม	ฟ ซ ฟ	ม ร	ซ̣	ร̣	ซ̣	ร̣

- ร - ร	- ร - ร	- ร - ร	- ร - ร
ซ̣	ร̣	ซ̣	ร̣

ร ม	- ล	- ม	- ร - -	ร ม	- ล	- ม	- ร - -
- ด	- ล̣	- ท̣	- ล̣ - -	- ด	- ล̣	- ท̣	- ล̣ - -

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

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

ล ท	- ท	- รำ - ท	- ล - ท	- ล - ซ	- ซ	- ล - ท	- ท
- ซุ	- ทุ	- ร - ท	- ล - ท	- ลุ - ซุ	- ซุ	- ลุ - ทุ	- ทุ

ล ท	- รำ - มำ	- มำ - มำ	- รำ - ท	- ล - ซ	- ซ	- ล - ท	- ท
- ซุ	- ร - ม	- ซ - ม	- ร - ท	- ลุ - ซุ	- ซุ	- ลุ - ทุ	- ทุ

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

- มำ	- ท - ดำ	- ท		- ฟ	- ร	ม ฟ	- ล
- ล		- ฟ	- ล - ฟ	ม ร	- ลุ	- ร	- ลุ

- ท - ล	ร ม	- ล - -	ฟ ม	ล ท	- ล	- ล - ล	- ฟ
- ทุ - ลุ	- ทุ		ร ทุ	- ซุ	- ฟ	ฟ	ม ร

- ฟ	- ม - ฟ	- ม		ล ท	- ล	- ล - ล	- ฟ
- ร		- ทุ	- ร - ทุ	- ซุ	- ฟ	ฟ	ม ร

ล ท	- ท	- รำ - ท	- ล - ท	- ล - ซ	- ซ	- ล - ท	- ท
- ซุ	- ทุ	- ร - ท	- ล - ท	- ลุ - ซุ	- ซุ	- ลุ - ทุ	- ทุ

ล ท	- รำ - มำ	- มำ - มำ	- รำ - ท	- ล - ซ	- ซ	- ล - ท	- ท
- ซุ	- ร - ม	- ซ - ม	- ร - ท	- ลุ - ซุ	- ซุ	- ลุ - ทุ	- ทุ

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

- ดำ	- ท - ดำ	- ท		- ฟ	- ร	ม ฟ	- ล
- ล		- ฟ	- ล - ฟ	ม ร	- ลุ	- ร	- ลุ

- ท - ล	ร ม	- ล - -	ฟ ม	ล ท	- ล	- ล - ล	- ฟ
- ทฺ - ลฺ	- ทฺ		ร ทฺ	- ซฺ	- ฟ	ฟ	ม ร

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

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

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

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

- ฟ	ฟ ม	ล ท	- ทฺ - ทฺ	ร ม	ซ ม	ร ม	- ซ
ม ร	ร ทฺ	- ซ	- ฟฺ	- ด	ร ร	ร ด	- ซฺ

ร ม	ซ ม	ร ม	- ม - ม	ร ม	ซ ม	ร ม	- ซ
- ด	ร ร	ร ด	- ทฺ	- ด	ร ร	ร ด	- ซฺ

ร ม	ซ ม	ร ม	- ม - ม	ร ม	- ม - ม	ร ม	- ม - ม
- ด	ร ร	ร ด	- ทฺ	- ด	- ทฺ	- ด	- ทฺ

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

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

- ม - ม	- ม - ม	- ม - ม	- ม - ม	- ม - ม	- ม - ม	- ม - ม	- ม - ม
ลฺ	มฺ	ลฺ	มฺ	ลฺ	มฺ	ลฺ	มฺ

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

ร ม	ซ ม	ร ม	- ซ - ซ	ร ม	ซ ม	ร ม	- ม - ม
- ด	ร ร	ร ด	- ร	- ด	ร ร	ร ด	- ทฺ

ร ม	ซ ม	ร ม	- ซ - ซ	ร ม	ซ ม	ร ม	- ม - ม
- ด	ร ร	ร ด	- ร	- ด	ร ร	ร ด	- ทฺ

ร ม	- ม	ร ม	- ม	- ม	ม ร - ม	- ล	ซซ - ล
- ด	- มฺ	- ด	- มฺ	- ร - ทฺ	ลฺ - ทฺ	- ลฺ - ซฺ	ลฺ

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

- ล - ล	- ล - ล	- ล - ล	- ล - ล	- ล - ล	- ล - ล	- ล - ล	- ล - ล
ร	ลฺ	ร	ลฺ	ร	ลฺ	ร	ลฺ

ท ท	- ล - ท	- ร - ท	- ล - ฟ	- ท	ล ฟ	- ร	ม ฟ
- ทฺ	- ลฺ - ทฺ	- รฺ - ทฺ	- ลฺ - ด	ล ฟ	ม ร	- ลฺ	- ร

ม ฟ	- ล - ท	- ร - ท	- ล - ฟ	- - - ฟ	- - - ม	- - ฟ ม	- ฟ
- ร	- ลฺ - ทฺ	- รฺ - ทฺ	- ลฺ - ฟฺ	- - - ฟฺ	- - - มฺ	- - ฟฺ 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

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

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

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

- ฟ - -	ฟ - ม	- ฟ - -	ฟ - ม	- ด	ร ม	- ล	ซ ม
	มร		มร	- ซฺ	- ด	ซ ม	ร ด

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

- - - ดำ	- - - ท	- - ด ท	ดำ ดำ	- ด - ดำ	- ด - ดำ	- ด - ดำ	- ด - ดำ
- - - ด	- - - ทฺ	- - ด ทฺ	- ด	ฟ	ด	ฟ	ด

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

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

- มำ - รำ	- ดำ - รำ	- มำ - รำ	ดำ ดำ	- มำ - รำ	ดำ ดำ	- มำ - รำ	ดำ ดำ
- ม - ร	- ด - ร	- ม - ร	- ด	- ม - ร	- ด	- ม - ร	- ด

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

- ด	- ด	- ด	- ด - -	- ด	- ด - -	- ด	- ด - -
- ซฺ	- ซฺ	- ซฺ	- ซฺ - -	- ซฺ	- ซฺ - -	- ซฺ	- ซฺ - -

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

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

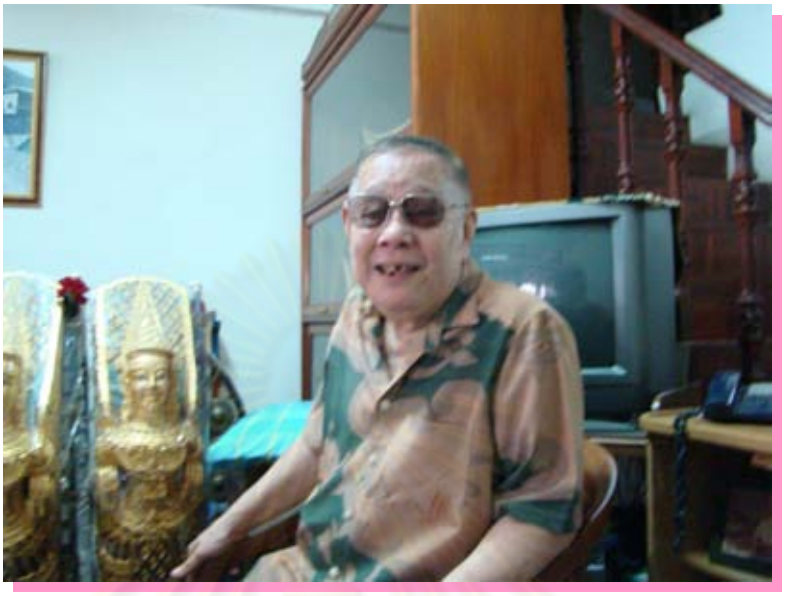
ร ม	ฟ ซ	ล	ซ ฟ	- ร - ร	- ร - ร	- ร - ร	- ร - ร
- ค	ร ม	ฟ ซ ฟ	ม ร	ซฺ	รฺ	ซฺ	รฺ

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

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ภาคผนวก ข

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

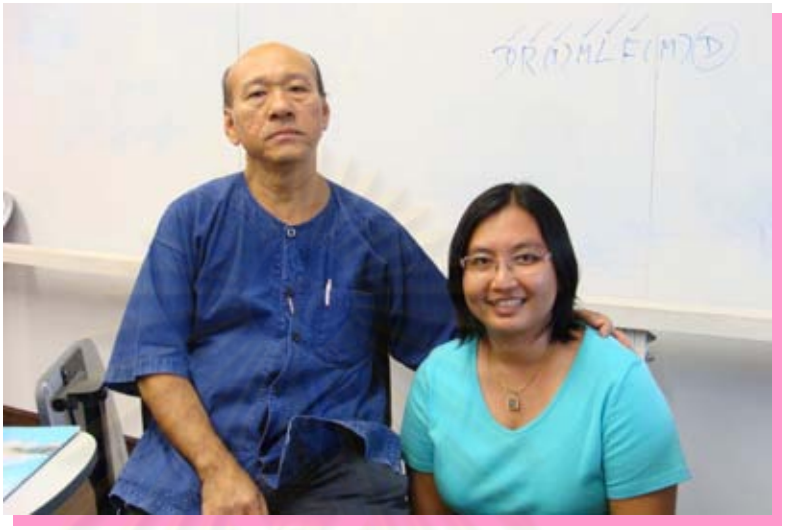


ภาพที่ 3 คุณครูอุทัย แก้วละเอียด ศิลปินแห่งชาติ ประจำปี 2552

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ภาพที่ 4 ครูชง่อน หงส์ทอง
อาจารย์พิเศษสอนดนตรีไทย โรงเรียนสฤษดิเดช

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย



ภาพที่ 5 รองศาสตราจารย์ พิชิต ชัยเสรี
ข้าราชการบำนาญ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ภาพที่ 6 รองศาสตราจารย์ ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน
หัวหน้าภาควิชาดุริยางคศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ภาพที่ 7 ผู้ช่วยศาสตราจารย์ พันธ์ศักดิ์ วรรณดี
อาจารย์ประจำคณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏสวนสุนันทา
รองผู้อำนวยการสำนักศิลปและวัฒนธรรม มหาวิทยาลัยราชภัฏสวนสุนันทา

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ภาพที่ 8 อาจารย์ศิลปชัย เจริญ
อาจารย์ประจำคณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏอุดรธานี
ประธานสาขาวิชาดนตรี มหาวิทยาลัยราชภัฏอุดรธานี

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ภาพที่ 9 อาจารยภัทระ คมขำ
อาจารย์ประจำ สาขาวิชาดุริยางค์ไทย ภาควิชาดุริยางคศิลป์
คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ภาพที่ 10 อาจารย์ประชา สามเสน
ครูใหญ่โรงเรียนพัฒนศิลป์การดนตรีและละคร

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ภาพที่ 11 อาจารย์นิรันดร์ แจ่มอรุณ
อาจารย์ประจำคณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยรามคำแหง

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ภาพที่ 12 อาจารย์พิษณุ บุญศรีอนันต์
อาจารย์ประจำวิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหาสารคาม

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ภาพที่ 13 จ.อ.สุวรรณ ศาสนนันท์
อดีต รับราชการกองดุริยางค์ทหารเรือ ปัจจุบันช่างทำปี่ใน และเครื่องดนตรีไทยชนิดอื่นๆ

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ประวัติผู้เขียนวิทยานิพนธ์

นางนตทนันทิ เจริญ เกิดเมื่อวันที่ 31 มีนาคม พ.ศ. 2521 ที่จังหวัดปทุมธานี สำเร็จการศึกษา วิทยาศาสตร์บัณฑิต สาขาวิทยาการคอมพิวเตอร์ คณะวิทยาศาสตร์และเทคโนโลยี มหาวิทยาลัยราชภัฏอุดรธานี เมื่อพุทธศักราช 2542 และในปลายปี พ.ศ. 2551 เข้าศึกษาต่อในระดับมหาบัณฑิต สาขาวิชาดุริยางค์ไทย ภาควิชาดุริยางคศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ศึกษาด้านดนตรีไทยกับครูฉลวย ยวนเพ็ง และครูศจีวไล เฉลิมทอง ตั้งแต่ปี พุทธศักราช 2532 ต่อมาได้ศึกษาเพลงเรื่อง เพลงหน้าพาทย์ชั้นสูง และเพลงเดี่ยวต่างๆ จากคุณครูอุทัย แก้วละเอียด

ขณะที่ศึกษาอยู่ในสาขาดุริยางค์ไทย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ได้ทำงานวิจัยตามรายวิชาอาศรมศึกษาในวิชาเฉพาะ 1-2 (PEDAGOGY IN SPECIFIC FIELD 1-2) ทั้งสองภาคการศึกษา โดยเลือกศึกษาอาศรมกับคุณครูอุทัย แก้วละเอียด มีรองศาสตราจารย์ขำคม พรประสิทธิ์ เป็นผู้ควบคุมรายวิชา เพื่อเป็นประโยชน์ในการศึกษาค้นคว้าประวัติชีวิตศิลปินอาวุโสทางด้านดุริยางคศิลป์ไทย

ในด้านการทำงาน ปีพุทธศักราช 2542 ได้ทำการสอนที่โรงเรียนเซนต์เมรี่ อุดรธานี ปีพุทธศักราช 2544 ได้ทำการสอนที่โรงเรียนดอนบอสโกวิทยา อุดรธานี และในระหว่างปิดภาคเรียนช่วงภาคฤดูร้อนของทุกปี (2542 – 2551) ได้รับเชิญให้เป็นวิทยากรให้การอบรมเชิงปฏิบัติการดนตรีไทยแก่เด็กและเยาวชนในเขตเทศบาลเมืองอุดรธานี และได้รับเลือกให้เป็นครูภูมิปัญญาของเทศบาลเมืองอุดรธานี ในปี 2550

ปี พุทธศักราช 2550 – ปัจจุบัน เป็นอาจารย์ประจำคณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏอุดรธานี และได้รับเชิญจากหน่วยงานต่างๆ ให้ไปเผยแพร่วัฒนธรรมด้านดนตรีไทยและนาฏศิลป์ไทย ยังต่างประเทศ อาทิ ลาว เวียดนาม จีน ไต้หวัน ฮ่องกง เกาหลี สิงคโปร์ โมรอคโค เคนย่า แอฟริกาใต้ และ รัฐอลาสก้า สหรัฐอเมริกา เป็นต้น

ปัจจุบันอยู่บ้านเลขที่ 199/538-539 หมู่บ้านเคหะชุมชนอุดรธานี ต.สามพร้าว อ.เมือง จ.อุดรธานี 41000 โทรศัพท์ 042-224-299, 087-218-8558 E-mail: krunote_ka@hotmail.com