วิเคราะห์การสอดทำนองเครื่องเป่าในวง ๓ ขลุ่ยไทย ทาง ครูปี๊บ คงลายทอง

นายฐานิสร์ พรรณรายน์

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

วิทยานิพนธ์นี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต
สาขาวิชาดุริยางค์ไทย ภาควิชาดุริยางคศิลป์
คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
ปีการศึกษา ๒๕๕๓
ลิขสิทธิ์ของจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

A MUSICAL ANALYSIS OF THAI WOODWIND COUNTERPOINT FOR KHLUI TRIO ENSEMBLE BY KHRU PEEB KHONGLAITHONG

Mr. Thanid Panaraya

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

A Thesis Submitted in Partial Fulfillment of the Requirements
for the Degree of Master of Arts Program in Thai Music
Department of Thai Music
Faculty of Fine and Applied Arts
Chulalongkorn University
Academic Year 2010

Copyright of Chulalongkorn University

หัวข้อวิทยานิพนธ์	วิเคราะห์การสอดทำนองเครื่องเป่าในวง ๓ ขลุ่ยไทย ทาง ครูปี๊บ คงลายทอง
โดย	นายฐานิสร์ พรรณรายน์
สาขาวิชา	ดุริยางค์ไทย
อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก	รองศาสตราจารย์ ดร.บุษกร บิณฑสันต์
อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์ร่วม	อาจารย์ปี๊บ คงลายทอง

คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย อนุมัติให้นับวิทยานิพนธ์ฉบับนี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปริญญามหาบัณฑิต

..... คณบดีคณะศิลปกรรมศาสตร์

(รองศาสตราจารย์ ดร.ศุภกรณ์ ดิษฐพันธุ์)

คณะกรรมการสอบวิทยานิพนธ์

.....ประธานกรรมการ

(รองศาสตราจารย์ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน)

..... อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก

(รองศาสตราจารย์ ดร.บุษกร บิณฑสันต์)

.....อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์ร่วม

(อาจารย์ปี๊บ คงลายทอง)

.....กรรมการ

(ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.พรประพิตร์ เผ่าสวัสดิ์)

.....กรรมการภายนอกมหาวิทยาลัย

(รองศาสตราจารย์พิชิต ชัยเสรี)

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ฐานิสร์ พรรณรายน์: วิเคราะห์การสอดทำนองเครื่องเป่าวง ๓ ขลุ่ยไทย ทางครูปี๊บ คงลายทอง (A MUSICAL ANALYSIS OF THAI WOODWIND COUNTERPOINT FOR KHLUI TRIO ENSEMBLE BY KHRU PEEB KHONGLAITHONG) อ.ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก : รศ.ดร.บุษกร บิณฑสันต์, อ.ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์ร่วม : อ.ปี๊บ คงลายทอง, ๑๘๕ หน้า.

วง ๓ ขลุ่ยไทย เป็นวงดนตรีไทยที่ประกอบด้วยเครื่องดนตรีประเภทดำเนินทำนอง ๓ ชนิด คือ ขลุ่ยเพียงออ ขลุ่ยหลิบ และขลุ่ยอู้ โดยผู้ที่รังสรรค์วงดนตรีไทยชนิดนี้ขึ้นมาเป็นท่านแรกคือ อาจารย์สุวิทย์ บวรวัฒนา โดย มีครูเทียบ คงลายทอง ครูยรรยงค์ แดงกูร และครูสุรชัย แดงกูร เป็นผู้บรรเลงและบันทึกเสียงเป็นครั้งแรก

งานวิจัยฉบับนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาบริบทต่างๆ ที่เกี่ยวข้องกับเครื่องเป่าในวง ๓ ขลุ่ยไทย ระบบการฝึกหัดและการสืบทอดขลุ่ยทั้ง ๓ ชนิด ของครูปี๊บ คงลายทอง และการสอดทำนองของการบรรเลงเครื่องเป่าในวง ๓ ขลุ่ยไทย ทาง ครูปี๊บ คงลายทอง ดำเนินการวิจัยโดยวิธีการวิจัยเชิงคุณภาพ โดยการสัมภาษณ์ การสังเกตแบบมีส่วนรวม และศึกษาข้อมูลจากแหล่งข้อมูลต่างๆ เช่น หนังสือ เอกสาร บทความ และแถบบันทึกเสียง เป็นต้น

ผลจากการศึกษาพบว่า ขลุ่ยเพียงออ มีพัฒนาการมาจากปี่อ้อ ส่วนขลุ่ยหลิบ และขลุ่ยอู้ เป็นขลุ่ยที่มีการพัฒนาขึ้นมาในระยะหลัง ในด้านการถ่ายทอดขลุ่ยของครูปี๊บ คงลายทอง ใช้ระบบการสอนแบบมุขปาฐะ(Oral Tradition) การสอดทำนองเครื่องเป่าในวง ๓ ขลุ่ยไทย เป็นการแปรทำนอง โดยการสอดแทรกกลวิธีพิเศษต่างๆเพื่อสร้างความไพเราะให้กับทำนองเพลง ซึ่งมีทั้งการแปรทำนองที่เหมือนกัน และการแปรทำนองที่แตกต่างกัน ซึ่งคำนึงถึงจังหวะช่องไฟ ความชัดเจน ความสมดุล ความกลมกลืน และความเป็นเอกภาพของทำนองเพลงเป็นส่วนประกอบสำคัญในการแปรทำนอง ทั้งนี้เพื่อทำให้ทำนองเพลงเกิดความไพเราะและงดงาม

ภาควิชา ดุริยางคศิลป์ ลายมือชื่อนิสิต .....

สาขาวิชา ดุริยางค์ไทย ลายมือชื่ออ. ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก .....

ปีการศึกษา ๒๕๕๓ ลายมือชื่ออ. ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์ร่วม .....

5286739035: MAJOR THAI MUSIC

KEYWORDS : A MUSICAL ANALYSIS OF THAI WOODWIND COUNTERPOINT FOR KHLUI TRIO ENSEMBLE BY KHRU PEEB KHONGLAITHONG

THANID PANNARAYA : A MUSICAL ANALYSIS OF THAI WOODWIND COUNTERPOINT FOR KHLUI TRIO ENSEMBLE BY KHRU PEEB KHONGLAITHONG. ADVISOR : ASSOC. PROF. BUSSAKORN BINSON, Ph.D., CO – ADVISOR : PEEB KHONGLAITHONG, 185 pp.

Khlui Trio Ensemble was a classical Thai music band which composed of 3 types of Thai musical instruments; Khlui-peangor Khlui-leap and Khlui-au. Mr. Suwit Bawornwattana was a person who created this type of music band. Mr. Tieb Konglaithong, Mr. Yanyong Dangkoon, and Mr. Surachai Dangkoon were the first tree music players who recored this type of music .

The purposes of this research was to study the context of woodwind instruments in Khlui Trio Ensemble, the system of practicing and transmission method of thai woodwind instruments of Mr. Peep Konglaithong,and the counterpoint for Khlui trio ensemble. The qualitative research was employed to conduct this research including interviews, the observations and the data collecting from various resources such as books, documents, articles and cassette tapes.

The result of the study has shown that Khlui-peangor was developed from Peea-ow but Khlui-leap and Khlui-au were developed later. The Oral Tradition was used to instruct by Mr. Peep Konglaithong. The counterpoint for Khlui trio ensemble are improvisation al techniques to create melodies. There are similar and different variations considering space, clearness, balance, and unity for improvisation.

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

Department :	Music	Student's Signature	.....
Field of Study :	Thai Music	Advisor's Signature	.....
Academic Year :	2010	Co-advisor's Signature	.....

กิตติกรรมประกาศ

ผู้วิจัยขอน้อมรำลึกถึงคุณพระรัตนไตรอันประกอบด้วยพระพุทธ พระธรรม และพระสงฆ์ซึ่งเป็นเครื่องยึดเหนี่ยวทางจิตใจ และเป็นแนวทางในการดำรงชีวิตให้แก่ผู้วิจัยมาโดยตลอด กราบขอบพระคุณคุณย่า บิดา-มารดา และญาติพี่น้องผู้วิจัยที่คอยให้ทั้งกำลังใจและทุนทรัพย์ในการศึกษาแก่ผู้วิจัย

กราบรำลึกถึงพระคุณครูประยูร และครูเยื่อ อุบลน้อย ครู ๒ ท่านแรกที่ได้สั่งสอนวิทยาการด้านดนตรีไทยให้กับผู้วิจัยตั้งแต่ยังเยาว์ และดูแลข้าพเจ้าประดุจบุตร หลานจนสามารถเล่นเครื่องดนตรีไทยได้เป็นปฐม

กราบขอบพระคุณครูปี๊บ คงลายทอง ครูผู้วางรากฐานและประสิทธิ์ประสาทความรู้ด้านเครื่องเป่าให้กับผู้วิจัยตั้งแต่พื้นฐาน ไปจนถึงความรู้ในขั้นสูง ด้วยความเมตตาและกรุณากับผู้วิจัยเป็นที่ยิ่ง ทั้งยังเป็นแบบอย่างสำคัญในการประพฤติปฏิบัติตนให้เป็นนักดนตรีไทยที่ดีกับผู้วิจัยตลอดมา อีกทั้งเสียสละเวลาในการสร้างสรรค์แนวทางบรรเลงเพลงต่างๆของขลุ่ยในวง ๓ ขลุ่ยไทยขึ้นมาใหม่ให้กับผู้วิจัย คอยให้ข้อมูลและชี้แนะผู้วิจัยตลอดการทำวิทยานิพนธ์ทำให้วิทยานิพนธ์ฉบับนี้สำเร็จลุล่วงไปได้ด้วยดี

กราบขอบพระคุณผู้ช่วยศาสตราจารย์รังสี เกษมสุข ครูผู้ถ่ายทอดองค์ความรู้ด้านเครื่องเป่าให้กับผู้วิจัยทั้งด้านทฤษฎีและปฏิบัติด้วยความรักและเมตตาอย่างสูงโดยไม่เคยเหน็ดเหนื่อย ทั้งยังคอยอบรมบ่มนิสัยตอกย้ำจิตสำนึกให้ผู้วิจัยเป็นนักดนตรีไทยและครูดนตรีไทยที่ดีเสมอมา

ขอขอบพระคุณ รศ. พิชิต ชัยเสรี รศ. ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน รศ.ดร. บุษกร บิณฑสันต์ รศ.ดร. ภัทรวดี ภูชฎาภิรมย์ รศ. ขำคม พรประสิทธิ์ และ ผศ. ดร. พรประพิตร์ เผ่าสวัสดิ์ ที่กรุณาให้ความรู้ด้านการวิจัย ความรู้ด้านดนตรีทั้งทางทฤษฎีและปฏิบัติ ทั้งตรวจทานและแก้ไขข้อบกพร่องต่างๆ ที่เกิดขึ้นในงานวิทยานิพนธ์ฉบับนี้ มีผลทำให้วิทยานิพนธ์ฉบับนี้เกิดความสมบูรณ์และสำเร็จลุล่วงไปได้ด้วยดี

ขอบคุณนิสิตปริญญาโท (ภาคนอกเวลาราชการ) รุ่นที่ ๘ สาขาวิชาดุริยางค์ไทย ภาควิชาดุริยางคศิลป์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ซึ่งเป็นทั้งพี่น้องและเพื่อนที่คอยให้กำลังใจ คำปรึกษา และคำแนะนำต่างๆ อันเป็นผลให้งานนิพนธ์ฉบับนี้สำเร็จลุล่วงได้ด้วยดีเสมอมา

สารบัญ

หน้า

บทคัดย่อภาษาไทย..... ง

บทคัดย่อภาษาอังกฤษ..... จ

กิตติกรรมประกาศ..... ฉ

สารบัญ..... ช

สารบัญภาพ..... ฌ

บทที่ ๑ บทนำ..... ๑

บทที่ ๒ บริบทที่เกี่ยวข้องกับเครื่องเป่าในวง ๓ ขลุ่ยไทย..... ๘

๒.๑ ประวัติความเป็นมาของขลุ่ยเพียงออ ขลุ่ยหลิบ ขลุ่ยอู้..... ๘

๒.๒ ลักษณะ องค์ประกอบ และขอบเขตช่วงเสียงของขลุ่ยเพียงออ ขลุ่ยหลิบ และขลุ่ยอู้..... ๑๘

๒.๓ บทบาทหน้าที่ของขลุ่ยในวงดนตรีไทยประเภทต่างๆ..... ๓๑

๒.๔ ประวัติความเป็นมาของวง ๓ ขลุ่ยไทย..... ๓๙

บทที่ ๓ ประวัติครูปี๊บ คงลายทอง การฝึกหัด และการถ่ายทอดความรู้ด้านการเป่าขลุ่ย..... ๔๔

๓.๑ ประวัติครูปี๊บ คงลายทอง..... ๔๔

๓.๒ ประวัติการฝึกหัดขลุ่ยเพียงออ ขลุ่ยหลิบ ขลุ่ยอู้ ของครูปี๊บ คงลายทอง..... ๔๘

๓.๓ การถ่ายทอดขลุ่ยของครูปี๊บ คงลายทอง..... ๕๐

๓.๔ ท่านั่งบรรเลง และการจับขลุ่ย..... ๕๙

บทที่ ๔ วิเคราะห์การสอดทำนองเครื่องเป่าในวง ๓ ขลุ่ยไทย เพลงบุหลันลอยเลื่อน ๒ ชั้น เพลงโสมส่องแสง ๓ ชั้น และเพลงแสนเสนาะ ๓ ชั้น ทาง ครูปี๊บ คงลายทอง..... ๗๑

๔.๑ ประวัติเพลง..... ๗๒

๔.๒ สัญลักษณ์ในการบันทึกโน้ต..... ๗๙

๔.๓ รายละเอียดการวิเคราะห์..... ๘๐

หน้า

๔.๔ วิเคราะห์การสอดทำนองเครื่องเป่าในวง ๓ ขลุ่ยไทย
เพลงบุหลันลอยเลื่อน ๒ ชั้น เพลงโสมส่องแสง ๓ ชั้น
และเพลงแสนเสนาะ ๓ ชั้น ทางครูปี๊บ คงลายทอง..... ๘๓
บทที่ ๕ บทสรุปและข้อเสนอแนะ..... ๑๘๑
รายการอ้างอิง..... ๑๘๓
ประวัติผู้เขียนวิทยานิพนธ์..... ๑๘๕

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

สารบัญภาพ

ภาพที่ หน้า

๒.๑ ความสัมพันธ์ระหว่างคนชนบทกับขลุ่ย ที่สะท้อนออกมาในรูปแบบของความรักของชาวบ้านจากบทประพันธ์ เรื่อง แผลเก่า ของไม้เมืองเดิม..... ๑๐
๒.๒ กอไม้รวก..... ๑๑
๒.๓ ขลุ่ยไม้ไผ่ของครูเทียบ คงลายทอง สมบัติของหม่อมหลวงสุรักษ์ สวัสดิกุล..... ๑๑
๒.๔ ครูจรินทร์ กลิ่นบุปผา ช่างทำขลุ่ยแห่งบ้านลาว แห่งชุมชนบางไส้ไก่ ขณะกำลังใส่ดากและทดลองเสียงขลุ่ย..... ๑๒
๒.๕ ขลุ่ยต่อ หล่อจากเรซิ่น สร้างโดยอาจารย์จักรี มงคล..... ๑๓
๒.๖ ขลุ่ยเพียงออไม้รวกลายดอกพิกุล เทลาย โดยครูอุ่น มาริศรี (กลิ่นบุปผา)..... ๑๓
๒.๗ สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอกรมพระยานริศรานุวัติวงศ์..... ๑๕
๒.๘ ปี่อ้อ..... ๑๕
๒.๙ ซ้าย ขลุ่ยเพียงออ ขวา ขลุ่ยหลิบ สร้างจากไม้กระพี้เขาควาย ฝีมือ ช่างนคร แถมมีทรัพย์..... ๑๖
๒.๑๐ ขลุ่ยอู้ไม้ชิงชัน ฝีมือช่างนคร แถมมีทรัพย์..... ๑๗
๒.๑๑ เรียงจากซ้ายไปขวาขลุ่ยอู้ ขลุ่ยเพียงออ และขลุ่ยหลิบ..... ๑๙
๒.๑๒ ลักษณะของขลุ่ยด้านหน้า และด้านหลัง..... ๑๙
๒.๑๓ ซ้ายขลุ่ยไม้ไผ่ที่เนื้อไม้สวยงามไม่ได้ทำลวดลาย ขวาขลุ่ยไม้ไผ่ลายดอกพิกุล..... ๒๐
๒.๑๔ ครูอุ่น มาริศรี(กลิ่นบุปผา) ขณะกำลังเทตะกั่วเพื่อทำลวดลายขลุ่ย.. ๒๐
๒.๑๕ ขลุ่ยไม้ไผ่ลายดอกพิกุล ล่าง ขลุ่ยไม้ไผ่ลายหกคะเมน หรือลายกระจับ..... ๒๑
๒.๑๖ ขลุ่ยไม้ไผ่ลวดลายโบราณแบบต่างๆ ปัจจุบันเหลือเพียงไม่กี่ลาย..... ๒๑
๒.๑๗ รูเป่าและดากขลุ่ย..... ๒๒
๒.๑๘ รูปากนกแก้ว..... ๒๒
๒.๑๙ รูเยื่อ..... ๒๓
๒.๒๐ รูนิ้วค้ำ รูบังคับเสียง และรูร้อยเชือก..... ๒๓
๒.๒๑ ตำแหน่งในการนั่งบรรเลงขลุ่ยเพียงออ ในการบรรเลงร่วมกับวงเครื่องสายเครื่องเดี่ยว..... ๓๒

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ภาพที่ หน้า

๒.๒๒ ตำแหน่งในการนั่งบรรเลงขลุ่ยเพียงออและขลุ่ยหลิบ
ในการบรรเลงร่วมกับวงเครื่องสายเครื่องคู่..... ๓๒
๒.๒๓ ตำแหน่งนั่งบรรเลงขลุ่ยเพียงออในการบรรเลงร่วมกับ
วงมโหรีเครื่องหก..... ๓๓
๒.๒๔ ตำแหน่งนั่งบรรเลงขลุ่ยเพียงออในการบรรเลงร่วมกับ
วงมโหรีเครื่องเดี่ยว..... ๓๓
๒.๒๕ ตำแหน่งนั่งบรรเลงขลุ่ยเพียงออ และขลุ่ยหลิบ ในการบรรเลง
ร่วมกับวงมโหรีเครื่องคู่..... ๓๔
๒.๒๖ ตำแหน่งนั่งบรรเลงขลุ่ยเพียงออ และขลุ่ยหลิบ ในการบรรเลง
ร่วมกับวงมโหรีเครื่องใหญ่..... ๓๔
๒.๒๗ ตำแหน่งนั่งบรรเลงขลุ่ยหลิบในการบรรเลงร่วมกับ
วงเครื่องสายปี่ชวา..... ๓๖
๒.๒๘ ตำแหน่งนั่งบรรเลงขลุ่ยเพียงออ และขลุ่ยอู้ ในการบรรเลง
ร่วมกับวงปี่พาทย์ดึกดำบรรพ์..... ๓๘
๒.๒๙ ครูสุวิทย์ บวรวัฒนา ขณะได้รับการแต่งตั้งเป็นเอกอัครราชทูต
จากพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว..... ๓๙
๓.๑ ครูปี๊บ คงลายทอง กับผู้วิจัย..... ๔๔
๓.๒ สาธิตท่านั่งเป่าขลุ่ยโดยครูปี๊บ คงลายทอง..... ๖๐
๓.๓ สาธิตการจับขลุ่ยเพียงออด้านตรง โดยครูปี๊บ คงลายทอง..... ๖๒
๓.๔ สาธิตการจับขลุ่ยเพียงออด้านข้าง โดยครูปี๊บ คงลายทอง..... ๖๒
๓.๕ สาธิตการจับขลุ่ยหลิบด้านตรง โดยครูปี๊บ คงลายทอง..... ๖๓
๓.๖ สาธิตการจับขลุ่ยหลิบด้านข้าง โดยครูปี๊บ คงลายทอง..... ๖๓
๓.๗ สาธิตการจับขลุ่ยอู้ด้านตรง โดยครูปี๊บ คงลายทอง..... ๖๔
๓.๘ สาธิตการจับขลุ่ยอู้ด้านข้าง โดยครูปี๊บ คงลายทอง..... ๖๔
๓.๙ ตำแหน่งการวางนิ้วขลุ่ยเพียงออ และขลุ่ยหลิบ..... ๖๕
๓.๑๐ สาธิตการวางนิ้วบนรูบังคับเสียงขลุ่ยเพียงออ
โดยครูปี๊บ คงลายทอง..... ๖๖
๓.๑๑ สาธิตการวางนิ้วหัวแม่มือด้านหลังเลาขลุ่ยขลุ่ยเพียงออ
โดยครูปี๊บ คงลายทอง..... ๖๖
๓.๑๒ สาธิตการวางนิ้วบนรูบังคับเสียงขลุ่ยหลิบ
โดยครูปี๊บ คงลายทอง..... ๖๗

ภาพที่ หน้า

๓.๑๓ สาธิตการวางนิ้วหัวแม่มือด้านหลังเลาขลุ่ยหลิบ
โดยครูปี๊บ คงลายทอง..... ๖๗
๓.๑๔ ตำแหน่งการวางนิ้วขลุ่ยอู้..... ๖๘
๓.๑๕ สาธิตการวางนิ้วบนรูบังคับเสียงขลุ่ยอู้ โดยครูปี๊บ คงลายทอง..... ๖๙
๓.๑๖ สาธิตการวางนิ้วโป้งด้านหลังเลาขลุ่ยอู้ โดยครูปี๊บ คงลายทอง..... ๖๙

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

บทที่ ๑

บทนำ

ความเป็นมาและความสำคัญของปัญหา

วง ๓ ขลุ่ยไทย เกิดขึ้นจากการคิดค้นและร่วมกันสร้างสรรค์ โดย ครูเทียบ คงลายทอง ครูยรรยงค์ แดงกูร และครูสุรชัย แดงกูร มีครูเทียบ คงลายทองเป็นผู้เป่าขลุ่ยอู้ ครูยรรยงค์ แดงกูร เป่าขลุ่ยเพียงออ ครูสุรชัย แดงกูร เป่าขลุ่ยหลิบ และได้บันทึกเสียงไว้ในเพลงการเวก ๓ ชั้น และเพลงนกเขาขแมร์ เถา สาลิกาชมเดือน ๓ ชั้น สาลิกาเขมร เถา การบรรเลงอัดแถบบันทึกเสียงครั้งนั้น ผู้บรรเลงได้มีการซักซ้อมและรังสรรค์ทางในการบรรเลงกันมาเป็นอย่างดีก่อน เพื่อให้ได้บทเพลงที่สอดประสานกันได้อย่างลงตัว (ปี๊บ คงลายทอง, สัมภาษณ์, ๑๓ กันยายน ๒๕๕๓) โดยมีเครื่องประกอบจังหวะในคราวที่บันทึกเสียง คือ โทน-รำมะนา ฉิ่ง และโหม่ง แต่ไม่มีผู้สืบทอดในการบรรเลงรวมวงดังกล่าว ในยุคแรกๆ

วง ๓ ขลุ่ยไทย เป็นแนวการประสมวงดนตรีที่มีเอกลักษณ์เฉพาะ แตกต่างจากวงดนตรีไทยประเภทอื่นๆ โดยการนำขลุ่ยของไทย ๓ ชนิด คือ ขลุ่ยเพียงออ ขลุ่ยหลิบ และขลุ่ยอู้ นำมาบรรเลงรวมวง มีลักษณะคล้ายกับการรวมวงดนตรีของสากลที่เรียกว่า Trio (ทรีโอ) โดยมีแนวทางในการบรรเลงที่แตกต่างกันไป ตามลักษณะเฉพาะของขลุ่ยชนิดนั้นๆ ในวง ๓ ขลุ่ยไทย ประกอบด้วยขลุ่ยไทย ๓ ชนิด คือ

๑.ขลุ่ยเพียงออ เป็นขลุ่ยที่มีระดับเสียงอยู่ในระดับกลางไม่ทุ้มเกินไป และไม่แหลมเกินไปนักขลุ่ยเพียงออนิยมใช้บรรเลงใน วงเครื่องสาย วงมโหรี และวงปี่พาทย์ไม้นวม รวมทั้งการบรรเลงเดี่ยว

๒.ขลุ่ยหลิบ เป็นขลุ่ยขนาดเล็กที่สุดของขลุ่ยไทย มีเสียงเล็กแหลมสูง ใช้บรรเลงคู่กับขลุ่ยเพียงออในวงเครื่องสาย วงมโหรี และใช้บรรเลงในวงเครื่องสายปี่ชวา ไม่นิยมนำมาใช้บรรเลงเดี่ยวอย่างขลุ่ยเพียงออ

๓. ขลุ่ยอู้ เป็นขลุ่ยที่มีขนาดใหญ่ที่สุดของขลุ่ยไทย มีระดับเสียงที่ทุ้มต่ำ ใช้บรรเลงเฉพาะในวง ปี่พาทย์ดึกดำบรรพ์ นอกจากนี้ในอดีตยังพบใช้ในวงมโหรีเครื่องใหญ่ ปัจจุบันไม่ได้ใช้เนื่องจากหาคนเป่าที่ชำนาญยาก (บันลือ พงศ์ศิริ และปี๊บ คงลายทอง, ๒๕๒๕: ๑๐๓)

ดังจะเห็นได้ว่า ขลุ่ยแต่ละชนิดจะมีหน้าที่ในวงดนตรีไทยที่แตกต่างกันไป อาจจะใช้ด้วยกันบ้าง แต่ก็เป็นเพียงการเป่าในวงที่ประกอบไปด้วยเครื่องดนตรีประเภทอื่นๆเพื่อเชื่อมเสียงของเครื่องดนตรีต่างๆของวงดนตรีไทยนั้นๆให้กลมกลืน โดยทำหน้าที่เป่าโหยหวนโดยยึดเนื้อม้องเป็นหลักบ้าง บางครั้งก็เป่าเก็บบ้าง (บันลือ พงศ์ศิริ และปี๊บ คงลายทอง, ๒๕๒๕: ๑๐๓) เพื่อให้เกิดเสียงที่สอดประสานกันของวงดนตรี อาทิ การบรรเลงขลุ่ยเพียงออกับขลุ่ยหลิบคู่กันในวงเครื่องสายเครื่องคู่ และวงมโหรีเครื่องคู่ การบรรเลงขลุ่ยเพียงออกับขลุ่ยอู้ ในวงปี่พาทย์ดึกดำบรรพ์ แต่เมื่อได้นำขลุ่ยทั้ง ๓ ชนิดมาบรรเลงร่วมกันหน้าที่ในการบรรเลงย่อมแตกต่างกับหน้าที่ของขลุ่ยทั้ง ๓ ชนิดดังกล่าวในการบรรเลงในวงดนตรีไทยประเภทต่างๆ ดังที่กล่าวมา จึงเป็นที่น่าสนใจว่าเมื่อนำขลุ่ยทั้ง ๓ ชนิดมาบรรเลงร่วมกัน การดำเนินทำนองกลอนของขลุ่ยแต่ละชนิดนั้นจะมีการสอดประสานกันเช่นใด อีกทั้งในการเป่าขลุ่ยหลิบ และขลุ่ยอู้ในวงดนตรีไทยต่างๆ ทั้งในอดีตและปัจจุบันก็มีผู้ศึกษาจำนวนน้อย

ขลุ่ยที่ใช้ในวง ๓ ขลุ่ยไทยนั้น มีอยู่ ๒ ชนิดที่ปัจจุบันมีผู้ที่ได้เรียนกันอย่างจริงจังมีจำนวนน้อยและผู้ที่เป่าได้ดีก็ยิ่งมีจำนวนไม่มาก ขลุ่ยทั้ง ๒ ชนิดนั้น คือ ขลุ่ยหลิบ และขลุ่ยอู้ ในปัจจุบัน ขลุ่ยหลิบและ ขลุ่ยอู้ไม่ปรากฏว่ามีการศึกษากันอย่างเป็นขั้นตอนหรือมีระบบระเบียบแบบแผนอย่างใดปรากฏให้เห็นอย่างเด่นชัด ในการศึกษาขลุ่ยหลิบ และขลุ่ยอู้ ในสำนักเครื่องเป่าต่างๆ เป็นประเด็นหนึ่งที่น่าสนใจในเรื่องของการถ่ายทอดเครื่องเป่าของไทยทั้ง ๒ ชนิดนี้ และจากการสัมภาษณ์ครูปี๊บ คงลายทอง ขลุ่ยอู้ที่ครูเทียบ คงลายทอง ใช้เป่าอัดในแถบบันทึกเสียงวง ๓ ขลุ่ยไทย ในครั้งนั้น ก็เป็นขลุ่ยอู้ที่มี ๗ รู แตกต่างกับขลุ่ยอู้ทั่วไป ที่โดยปกติขลุ่ยอู้ทั่วไปจะมี ๖ รู (ปี๊บ คงลายทอง, สัมภาษณ์, ๑๓ กันยายน ๒๕๕๓) ปัญหาดังกล่าวก็เป็นอีกประเด็นหนึ่งที่น่าคิดเกี่ยวกับพัฒนาการของเครื่องดนตรีชนิดนี้ จะส่งผลต่อการดำเนินทำนอง ขอบเขตช่วงเสียงและกลวิธีในการเป่าขลุ่ยอู้หรือไม่อย่างไร

ในการนำขลุ่ยทั้ง ๓ ชนิดดังกล่าวมาแล้วนั้น มาร่วมบรรเลงด้วยกัน การดำเนินทำนองของขลุ่ยแต่ละชนิด มีลักษณะที่โดดเด่นแตกต่างกัน ผู้บรรเลงจะต้องมีทักษะในการเป่าเครื่องเป่าโดยเฉพาะขลุ่ย เป็นอย่างดี และประกอบด้วยผู้ปรับวงดนตรีชนิดนี้จะต้องมีความเชี่ยวชาญเฉพาะเครื่องมือและเข้าใจลักษณะการดำเนินทำนองเฉพาะทางของขลุ่ย ๓ ชนิดเป็นอย่างดีอีกเช่นเดียวกัน เพื่อให้การสอดประสานกันของทำนองของขลุ่ยทั้ง ๓ ชนิด บรรเลงออกมาได้อย่างกลมกลืนกันเป็นอย่างดี ซึ่งจะหาผู้ที่มีความเชี่ยวชาญในการเป่าขลุ่ยไทยทั้ง ๓ ชนิด และเข้าใจการปรับการดำเนินทำนองของขลุ่ยทั้ง ๓ ชนิด ให้เกิดความกลมกลืนของเสียงในการบรรเลงได้ยาก ดังคำที่ ครูเทียบ คงลายทอง แนะนำไว้ในเรื่องของขลุ่ยว่า

ในการบรรเลงแต่ละประเภทนั้น ทางของขลุ่ยจะต่างกันออกไป เช่นวงเครื่องสายปี่ชวาก็เป่าอย่างหนึ่ง วงปี่พาทย์ไม้นวมก็เป่าอย่างหนึ่ง ซึ่งเป็นเรื่องที่ผู้จะเป่าขลุ่ยให้ดีจะต้องศึกษาอย่างถ่องแท้จากครูผู้รู้ ในปัจจุบันจะเห็นว่าผู้ที่เป่าขลุ่ยหรือปี่ ส่วนมากไม่ว่าจะวงอะไรหรือเครื่องดนตรีอะไรก็เป่าเป็นเครื่องดนตรีอย่างเดียวกันไปหมด ทำให้เสียงดนตรีด้อยคุณภาพ (บันลือ พงศ์ศิริ และปี๊บ คงลายทอง, ๒๕๒๕: ๑๐๔)

จึงเห็นได้ว่าเป็นกรณีที่น่าศึกษาหาคำตอบอีกประการหนึ่ง

ลักษณะของเพลงในการบรรเลงของวง ๓ ขลุ่ยไทยนั้น จะเป็นเพลงที่ไม่ยาวนัก มักจะบรรเลงเพลง ๓ ชั้น หรือ ๒ ชั้น ประเภทเพลงปรบไก่ เนื่องจากถ้าบรรเลงเพลงที่มีจังหวะรวดเร็วเกินไป อย่างเพลงทยอย หรือ เพลงอัตราจังหวะ ชั้นเดียว การดำเนินทำนองของขลุ่ยทั้ง ๓ จะเกิดความลำบากในการบรรเลง (ปี๊บ คงลายทอง, สัมภาษณ์, ๑๓ กันยายน ๒๕๕๓) ดังนั้นการเลือกเพลงในการนำมาบรรเลงด้วยขลุ่ย ๓ เลา จึงมีลักษณะเฉพาะอีกเช่นเดียวกัน โดยในกรณีวง ๓ ขลุ่ยไทยนี้ ครูปี๊บ คงลายทอง ได้ทำทางขลุ่ยในการบรรเลงรวมวงของวง ๓ ขลุ่ยไทยขึ้นมาใหม่ ซึ่งคัดเลือกเพลงที่มีลักษณะการดำเนินทำนองแตกต่างกัน ๓ ประเภท คือ เพลงกรอ เพลงแปรทำนอง และเพลงอัตราจังหวะ ๒ ชั้น ได้แก่เพลงโสมส่องแสง ๓ ชั้น เป็นเพลงทางกรอ เพลงแสนเสนาะ ๓ ชั้น เป็นลักษณะเพลงแปรทำนอง และเพลงบุหลันลอยเลื่อน ๒ ชั้น ลักษณะเป็นเพลง อัตราจังหวะ ๒ ชั้น ซึ่งเพลงทั้ง ๓ เพลงที่ได้กล่าวมานั้น เป็นเพลงที่เหมาะสมกับการบรรเลงในวง ๓ ขลุ่ยไทย เนื่องจากเหตุผลดังที่กล่าวมาแล้วข้างต้น

ในปัจจุบัน ผู้บรรเลงขลุ่ยเพียงออ ขลุ่ยหลิบ และขลุ่ยอู้ได้อย่างเจนจัดนั้นมีไม่มากนัก โดยในบรรดาสำนักต่างๆที่มีการสอนเครื่องเป่าของไทยนั้น สำนักของพระยาเสนาะดุริยางค์ (แช่ม สุนทรวาทิน) เป็นหนึ่งในสำนักที่มีชื่อเสียงในกระบวนเครื่องเป่าของไทย ซึ่งในสายของสำนักเสนาะดุริยางค์ (แช่ม สุนทรวาทิน) มีกระบวนการถ่ายทอดองค์ความรู้ และทักษะเรื่องเครื่องเป่าไทยอย่างเป็นระบบแบบแผน มีพระยาเสนาะดุริยางค์ (แช่ม สุนทรวาทิน) เป็นผู้ถ่ายทอด โดยมีครูเทียบ คงลายทอง เป็นผู้สืบทอดองค์ความรู้ด้านเครื่องเป่าต่อจากพระยาเสนาะดุริยางค์ (แช่ม สุนทรวาทิน) และส่งต่อความรู้มายังรุ่นลูกศิษย์ของครูเทียบ คงลายทอง อีกต่อหนึ่ง โดยลูกศิษย์ทางเครื่องเป่าของของครูเทียบ คงลายทอง ที่มีฝีมือเจนจัดทางด้านเครื่องเป่า เช่น หม่อมหลวงสุรักษ์ สวัสดิกุล บุญช่วย โสวัตร ปี๊บ คงลายทอง สมศักดิ์ เกตุแก่นจันทร์ รังสี เกษมสุข อนันต์ สบฤกษ์ เป็นต้น (พูนพิศ อมาตยกุล, ๒๕๒๕: ๗๔) โดยเฉพาะครูปี๊บ คงลายทอง ซึ่งเป็นทั้งบุตรและศิษย์ของครูเทียบ คงลายทอง

ครูปี๊บ คงลายทอง เป็นครูเครื่องเป่าไทยผู้หนึ่งที่จัดอยู่ในครูผู้มีฝีมือเจนจัดด้านเครื่องเป่าไทยในปัจจุบัน เนื่องจาก ครูปี๊บ คงลายทอง ได้รับการฝึกหัดเครื่องเป่า จากบรมครูดนตรีไทยทางด้านเครื่องเป่าไทยในสายสำนักเสนาะดุริยางค์ คือ ครูเทียบ คงลายทอง ผู้เป็นบิดาของครูและได้ฝึกฝนทักษะด้านเครื่องเป่าเพิ่มเติมอีกจาก ครูบุญช่วย โสวัตร และ ครูหม่อมหลวงสุรักษ์ สวัสดิกุล จึงทำให้ครูเป็นผู้ที่มีความรู้ในด้านเครื่องเป่าไทย ไม่ว่าจะเป็นทางด้านปี่ และขลุ่ยทั้งทางด้านทฤษฎี และการปฏิบัติ อีกทั้งครูปี๊บ คงลายทอง ยังได้เคยร่วมบรรเลงในวงเครื่องสาย วงมโหรีและวงปี่พาทย์ทันรุ่นครูผู้ใหญ่หลายท่าน อาทิ ครูเทียบ คงลายทอง ครูหลวงไพเราะเสียงซอ (อุ่น ดูริยชีวิน) ครูพริ้ง ดนตรีรส ครูเจริญใจ สุนทรวาทิน เป็นต้น

ครูปี๊บ คงลายทอง จึงสั่งสมประสบการณ์ในการบรรเลงเครื่องเป่าในวงเครื่องสาย วงเครื่องสายปี่ชวา วงมโหรี วงปี่พาทย์ไม้นวม และวงปี่พาทย์ดึกดำบรรพ์มาอย่างช่ำชอง ทั้งในเรื่องกระบวนในการบรรเลงเครื่องเป่าอย่างขลุ่ยเพียงออ ขลุ่ยหลิบ หรือแม้กระทั่งขลุ่ยอู้ ในเรื่องระบบระเบียบการบรรเลงในวง การดำเนินทำนอง(ทาง)ของขลุ่ยแต่ละชนิด ที่มีลักษณะเฉพาะที่แตกต่างกัน การดำเนินทำนอง(ทาง)ของขลุ่ยชนิดเดียวกัน แต่บรรเลงในวงดนตรีที่แตกต่างกัน ดังคำกล่าวของครูเทียบข้างต้น อีกทั้งครูยังร่วมบรรเลงวงดนตรีไทยประเภทต่างๆ ที่ใช้ขลุ่ยในการบรรเลงเรื่อยมาตั้งแต่ในอดีตจนถึงแม้ในปัจจุบัน อาทิ วงเครื่องสาย วงมโหรี วงเครื่องสายปี่ชวา วงปี่พาทย์ไม้นวม และวงปี่พาทย์ดึกดำบรรพ์ จึงนับว่าครูปี๊บ คงลายทอง เป็นครูทางด้านเครื่องเป่าที่มีความเจนจัดทางด้านขลุ่ยเพียงออ ขลุ่ยหลิบ และขลุ่ยอู้ ทั้งทางด้านปฏิบัติและทฤษฎี

ปัจจุบันครูปี๊บ คงลายทอง ยังถ่ายทอดองค์ความรู้ทางด้านเครื่องเป่า ให้กับนิสิตนักศึกษา และผู้สนใจทั่วไปด้วยความเมตตาและกรุณาเป็นที่ยิ่ง แม้ว่าภาระงานของครูจะมากมายอย่างไรก็ตาม ครูก็ยังเสียสละเวลาเพื่อสอนนิสิต นักศึกษาตามสถาบันการศึกษาต่างๆ ตลอดทั้งผู้ที่มาขอศึกษาเรื่องเครื่องเป่า กับครู โดยไม่เลือกชนชั้นวรรณะ แต่กระนั้นในเรื่องของขลุ่ยชนิดต่างๆผู้มาขอศึกษากับครูยังมีอยู่ในจำนวนน้อย ด้วยอาจเป็นเพราะเหตุผลใดก็เป็นสิ่งที่น่าศึกษาอยู่ โดยเฉพาะเรื่องเกี่ยวกับกระบวนการศึกษาและเรียนรู้การเป่าขลุ่ยหลิบ หรือขลุ่ยอู้ แม้วงที่มีการใช้ขลุ่ยทั้ง ๒ ชนิดนี้ บรรเลงโดยทั่วไป เช่น การบรรเลงขลุ่ยหลิบ ในวงเครื่องสาย เครื่องคู่ หรือมโหรีเครื่องคู่ ก็ยังไม่พบผู้ที่มาศึกษาอย่างจริงจัง อาจจะเป็นเพราะ วงในลักษณะดังกล่าวนั้นไม่ได้ใช้บรรเลงอย่างบ่อยครั้งเท่าวงดนตรีไทยประเภทอื่นๆ ถึงกระนั้นผู้ที่มาศึกษาอย่างจริงจังในเรื่องขลุ่ยต่างๆก็ยังมีจำนวนน้อยกว่าผู้มาขอฝึกหัดหรือศึกษาเรื่องปี่กับครูอย่างเห็นได้ชัดเจน

ดังเหตุผลที่กล่าวมาแล้วนั้นผู้วิจัยจึงเห็นว่าการบรรเลงขลุ่ยเพียงออ ขลุ่ยหลิบ และขลุ่ยอู้ ในวง ๓ ขลุ่ยไทย มีความสำคัญอย่างยิ่งในการที่จะนำมาศึกษาเพื่อให้เห็นถึงแนวทางในการบรรเลงของขลุ่ยทั้ง ๓ ชนิดดังกล่าว ว่ามีลักษณะการดำเนินทำนองและสอดประสานกันอย่างไร และเพื่อเป็นแนวทางในการศึกษาค้นคว้าต่อไป เพื่อให้ภูมิปัญญาที่บรรพบุรุษได้สั่งสมไว้ได้รับการสืบทอดมิต้องสูญหายต่อไปในอนาคต

วัตถุประสงค์ของการวิจัย

๑. เพื่อศึกษาบริบทที่เกี่ยวข้องกับเครื่องเป่าในวง ๓ ขลุ่ยไทย

๒. เพื่อศึกษาระบบการฝึกหัดและการสืบทอดขลุ่ยทั้ง ๓ ชนิด คือ ขลุ่ยเพียงออ ขลุ่ยหลิบ ขลุ่ยอู้ ของครูปี๊บ คงลายทอง

๓. เพื่อศึกษาการสอดทำนองของการบรรเลงเครื่องเป่าในวง ๓ ขลุ่ยไทย เพลงโสมส่องแสง ๓ ชั้น เพลงแสนเสนาะ ๓ ชั้น และเพลงบุหลันลอยเลื่อน ๒ ชั้น : ทาง ครูปี๊บ คงลายทอง

วิธีดำเนินการวิจัย

ดำเนินการวิจัยโดยใช้ระเบียบวิธีวิจัยเชิงคุณภาพ โดยการสัมภาษณ์ การสังเกตแบบมีส่วนรวม โดยการต่อเพลงด้วยตนเอง ศึกษาข้อมูลจากแหล่งข้อมูลต่างๆ เช่น หนังสือ เอกสาร บทความ แถบบันทึกเสียง แผ่นบันทึกเสียง และแถบวีดีทัศน์เป็นต้น โดยมีขั้นตอนในการวิจัยดังนี้

๑. รวบรวมข้อมูลที่เกี่ยวกับบริบทที่เกี่ยวข้องกับเครื่องเป่าในวง ๓ ขลุ่ยไทย จากหนังสือ เอกสารต่างๆ ข้อมูลที่ได้จาการสัมภาษณ์ การสังเกตอย่างมีส่วนร่วม และการต่อเพลงด้วยตนเองเพื่อนำมาศึกษา วิเคราะห์ และสรุปผล

๒. ศึกษาระบบการเรียนการสอนและการสืบทอดการเป่าขลุ่ยเพียงออ ขลุ่ยหลิบ ขลุ่ยอู้ ของครูปี๊บ คงลายทอง โดยศึกษาเกี่ยวกับกระบวนการเรียนการสอนขลุ่ยเพียงออ ขลุ่ยหลิบ ขลุ่ยอู้ ของครูปี๊บ คงลายทอง เพลงพื้นฐานที่ใช้ในการฝึกหัด และระยะเวลาในการฝึกหัด โดยใช้การสังเกตแบบมีส่วนร่วมโดยการต่อเพลงพื้นฐานของขลุ่ยทั้ง ๓ ชนิด และบันทึกโน้ตเพื่อวิเคราะห์ถึงเรื่อง การฝึกลมลักษณะต่างๆ เช่น ลมครั่น ลมแฝก การตอดลิ้น การตอดลม เป็นต้น ลักษณะการดำเนินทำนองเฉพาะของขลุ่ยชนิดต่างๆ และสัมภาษณ์ลูกศิษย์ครูปี๊บ คงลายทอง เพื่อรวบรวมข้อมูลดังกล่าวและสรุปผล

๓. ศึกษาการสอดทำนองของเครื่องเป่าในวง ๓ ขลุ่ยไทย โดยทำการบันทึกโน้ตแล้วทำการวิเคราะห์การสอดทำนองของเครื่องเป่าในวง ๓ ขลุ่ยไทย เพลงโสมส่งแสง ๓ ชั้น เพลงแสนเสนาะ ๓ และเพลงบุหลันลอยเลื่อน ๒ ชั้น : ทาง ครูปี๊บ คงลายทอง ในประเด็นต่างๆ และสัมภาษณ์จาก ครูอาจารย์และศิลปินผู้มีความเชี่ยวชาญในเรื่อง เพลงโสมส่องแสง ๓ ชั้น เพลงแสนเสนาะ ๓ และเพลงบุหลันลอยเลื่อน ๒ ชั้น เพิ่มเติม ในประเด็นอื่นๆที่มีความสำคัญ และนำผลที่ได้มาศึกษาในเรื่องการบรรเลงเครื่องเป่าในวง ๓ ขลุ่ยไทย เพลงโสมส่องแสง ๓ ชั้น เพลงแสนเสนาะ ๓ และเพลงบุหลันลอยเลื่อน ๒ ชั้น : ทาง ครูปี๊บ คงลายทอง ต่อไป และรายงานผลเป็นรูปเล่มวิทยานิพนธ์

สำหรับแหล่งข้อมูลการค้นคว้าได้แก่

แหล่งข้อมูลในการค้นคว้าทางเอกสาร

- ศูนย์วิทยทรัพยากร จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
- ห้องสมุดคณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
- หอสมุดกลาง มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ
- ห้องสมุดดนตรี สมเด็จพระเทพรัตน์ มหาวิทยาลัยมหิดล
- หอสมุดแห่งชาติ ท่าวาสุกรี
- ห้องสมุดวิทยาลัยนาฏศิลป์ กรมศิลปากร

หนังสือที่ใช้ประกอบการดำเนินการวิจัย

- ฟังและเข้าใจเพลงไทย ของมนตรี ตราโมท และวิเชียร กุลตัณฑ์
- สารานุกรมศัพท์ดนตรีไทย ภาคคีตะ-ดุริยางค์ ฉบับราชบัณฑิตสถาน
- เพลงดนตรีและนาฏศิลป์จากสมเด็จเจ้าฟ้ากรมพระยานริศฯถึงพระยาอนุมานราชธน
- เพลงดนตรีและนาฏศิลป์จากสาส์นสมเด็จ โดย เสถียร ดวงจันทร์ทิพย์
- หนังสืออนุสรณ์ในงาน พระราชทานเพลิงศพ นายเทียบ คงลายทอง

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

- หนังสือเรื่องโลกทรรศน์ขลุ่ยไทย ของ ผู้ช่วยศาสตราจารย์รังสี เกษมสุข

- วิทยานิพนธ์ เรื่อง เดี่ยวปี่ในเชิดนอก ทางครูปี๊บ คงลายทอง ของ นางสาวปณิสรา เผือกแห้ว

รายนามของผู้ทรงคุณวุฒิและมีความเชี่ยวชาญ ที่ผู้วิจัยสัมภาษณ์ข้อมูลเพิ่มเติม เพื่อนำมาศึกษาในการทำวิจัย ได้แก่

๑. รองศาสตราจารย์พิชิต ชัยเสรี

ข้าราชการบำนาญ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

๒. อาจารย์ปี๊บ คงลายทอง

ศิลปินสำนักการสังคีต กรมศิลปากร กระทรวงวัฒนธรรม

๓. ผู้ช่วยศาสตราจารย์รังสี เกษมสุข

อาจารย์ประจำภาควิชาหลักสูตรและการสอน คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ

๔. อาจารย์สุรชัย แดงกูร

พนักงานธนาคารกสิกรไทย (ปัจจุบันเกษียณอายุ)

๕. จ่าเอกนคร แถมมีทรัพย์

ข้าราชการกองดุริยางค์กองทัพเรือ

ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

๑. ทราบบริบทที่เกี่ยวข้องกับเครื่องเป่าในวง ๓ ขลุ่ยไทย

๒. ทราบระบบการฝึกหัดและการสืบทอดขลุ่ยทั้ง ๓ ชนิด คือ ขลุ่ยเพียงออ ขลุ่ยหลิบ ขลุ่ยอู้ ของครูปี๊บ คงลายทอง

๓. ทราบการสอดทำนองของการบรรเลงเครื่องเป่าในวง ๓ ขลุ่ยไทย เพลงโสมส่องแสง ๓ ชั้น เพลงแสนเสนาะ ๓ และเพลงบุหลันลอยเลื่อน ๒ ชั้น : ทาง ครูปี๊บ คงลายทอง

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

บทที่ ๒

บริบทที่เกี่ยวข้องกับเครื่องเป่าในวง ๓ ขลุ่ยไทย

๒.๑ ประวัติความเป็นมาของขลุ่ยเพียงออ ขลุ่ยหลิบ ขลุ่ยอู้

วง ๓ ขลุ่ยไทยเป็นการประสมวงดนตรีไทยที่ประกอบด้วยเครื่องดนตรีไทยประเภทดำเนินทำนอง ซึ่งเครื่องดำเนินทำนองในวง ๓ ขลุ่ยไทย ล้วนแต่เป็นเครื่องเป่า โดยประกอบด้วยเครื่องดนตรีไทยที่เราเรียกกันว่า ขลุ่ย

ขลุ่ยไทย เป็นเครื่องดนตรีไทยประเภทเครื่องเป่าที่มีประวัติอยู่คู่กับคนไทยมาอย่างช้านาน จากการบันทึกในประวัติศาสตร์นั้น พบขลุ่ยที่มีอายุมากที่สุดในถิ่นเดิมของชนเผ่าไต ซึ่งนักประวัติศาสตร์สันนิษฐานว่า เป็นชนเผ่าดั้งเดิมของแถบสุวรรณภูมิดังที่ อุทิศ นาคสวัสดิ์ ได้กล่าวไว้ว่า

> *ในภูมิภาคลุ่มแม่น้ำฮวงโห อันเป็นถิ่นฐานดั้งเดิมชนเผ่าไต นักโบราณคดีจีนได้ขุดพบสุสาน ซึ่งจากการศึกษาพบว่าเป็นศพของชายาเจ้าเมืองไต หีบศพสร้างขึ้นซ้อนกันเป็นเก้าชั้น แต่ละชั้นบรรจุทรัพย์สมบัติต่างๆอันเป็นของรักและหวงแหนของชายาเจ้าเมืองนั้น ปรากฏว่า ในชั้นในสุดที่บรรจุร่างศพมีสมบัติสำคัญ ๓ ชิ้น คือ แคน ๑ เต้า ขลุ่ย ๑ เลา และขิม ๑ ตัว ในศพนั้นมีจารึกศักราชไว้ ซึ่งคำนวณแล้วมีอายุถึงปัจจุบันได้ ๒,๐๐๐ ปีเศษ จึงเป็นเครื่องยืนยันได้ว่า ขลุ่ยน่าจะเป็นเครื่องดนตรีของไทยโบราณ* (อุทิศ นาคสวัสดิ์, ๒๕๒๕: ๓๒)

ข้อมูลดังกล่าวแสดงให้เห็นว่าขลุ่ยเกิดขึ้นมาหลายพันปีแล้ว ก่อนที่จะมาตั้งถิ่นฐานบ้านเมืองเป็นปึกแผ่นและเรียกตนเองว่า ชาวสยาม อีกทั้งยังพบการกล่าวถึงขลุ่ยในประวัติศาสตร์สังคมไทยสมัยกรุงศรีอยุธยาในแผ่นดินพระบรมไตรโลกนาถราว พ.ศ. ๑๙๙๑ – ๒๐๓๑ มีกฎมณเฑียรบาล ที่กำหนดโทษผู้เล่นดนตรีใกล้พระราชฐานไว้ว่า

> *แต่ละประตูแสดงงาม คือ สระแก้ว ไอยการ หมื่นไทราวิท คือ ผู้ชายหญิงเจรจากันด้วยก็ดี...และร้องเรือ เป่าขลุ่ย เป่าปี่ตีกรับ โห่ร้องที่นั่น ถ้าจับได้โทษสามประการ ประการหนึ่งให้ส่งมหาดไทย ประการหนึ่งให้ส่งองครักษ์ ประการหนึ่งให้ส่งลงหญ้าช้าง* (สุจิตต์ วงศ์เทศ, ๒๕๓๒: ๗๖)

สมัยพระบรมไตรโลกนาถ ศิลปะและงานช่างต่างๆจัดอยู่ในช่วงอยุธยาตอนต้น เป็นสมัยที่ผนวกเอาศิลปะสุโขทัยเข้ามาผสมผสานกันกับศิลปเดิม คือ ตั้งแต่สมเด็จพระรามาธิบดีที่ ๑ ถึงรัชกาลสมเด็จพระบรมไตรโลกนาถ (สันติ เล็กสุขุม, ๒๕๕๐: ๓๑) จึงแสดงให้เห็นว่า คนไทยในสมัยอยุธยาตอนต้น ก็เริ่มมีเครื่องดนตรีที่ใช้เล่นรื่นเริงบันเทิงกันอยู่ทั่วไป โดยเฉพาะเครื่องดนตรีที่กล่าวไว้ในกฎมณเฑียรบาลชิ้นหนึ่งที่สำคัญ และบันทึกนามไว้ให้ชนรุ่นหลังได้ทราบเครื่องดนตรีไทยชิ้นนั้นก็คือ ขลุ่ย

ข้อความดังกล่าว แสดงให้เห็นว่า ขลุ่ย เป็นเครื่องดนตรีของไทยเราที่อยู่คู่กับคนไทยมาอย่างช้านาน อีกทั้งเป็นเครื่องดนตรีที่พบอยู่คู่กับคนไทยในทุกระดับแม้แต่ในระดับชาวบ้าน จนถึงกับต้องมีการตรากฎมณเฑียรบาลไม่ให้ผู้ใดเป่าขลุ่ยใกล้เขตพระราชฐาน และถือเป็นความผิดมีการตราโทษไว้ดังที่กล่าวมาแล้ว จึงเห็นได้ว่าขลุ่ยเป็นเครื่องดนตรีที่ใกล้ชิดกับวิถีชีวิตของคนไทยเราอย่างมาก ด้วยเพราะขลุ่ยเป็นเครื่องดนตรีที่สร้างความเพลิดเพลิน และพกพาไปไหนมาไหนได้สะดวก มีขนาดกะทัดรัด ดังคำกล่าวของครูเทียบ คงลายทอง ปรมาจารย์ด้านเครื่องเป่าไทยได้กล่าวถึงการหัดเล่นขลุ่ยเอาไว้ว่า

> *ขลุ่ยเป็นเครื่องดนตรีที่ใกล้ชิดกับคนไทยมากที่สุด คนทั่วๆไปนิยมเป่าขลุ่ยมากกว่าเครื่องดนตรีชนิดอื่น หรือแม้แต่คนในวงการดนตรีไทยที่เล่นเครื่องดนตรีชนิดอื่นก็มักเป่าขลุ่ยด้วย เนื่องจากขลุ่ยเป็นเครื่องดนตรีที่สามารถนำติดตัวได้สะดวก เสียงไพเราะ การหัดเบื้องต้นไม่สู้ยากนัก*(บันลือ พงศ์ศิริ และปิ๊บ คงลายทอง, ๒๕๒๕: ๙๙)

ข้อความดังกล่าว แสดงให้เห็นว่า ขลุ่ยเป็นเครื่องดนตรีที่สามารถฝึกหัดเล่นได้ไม่ยากนัก อีกทั้งยังมีกระแสเสียงที่ไพเราะ บุคคลทั่วไปทั้งที่ไม่ได้เป็นนักดนตรี หรือแม้แต่นักดนตรีไทยเองที่เล่นเครื่องดนตรีอื่นๆ ก็นิยมที่จะเป่าขลุ่ยด้วยกันทั้งนั้น ในเรื่องของความใกล้ชิดของขลุ่ยกับคนไทย ครูจำเนียร ศรีไทยพันธ์ ศิลปินแห่งชาติ ปี พ.ศ. ๒๕๓๖ สาขาศิลปะการแสดง (ดนตรีไทย) ศิลปินผู้มีชื่อเสียงด้านเครื่องเป่าคนหนึ่งของไทย ได้กล่าวถึงความใกล้ชิดระหว่างขลุ่ยกับคนไทยเอาไว้อีกว่า

> *ตามชนบทที่กระผมเคยไปบรรเลงดนตรีหลายๆจังหวัด เช่น งานฝังลูกนิมิต หรืองานประจำปีต่างๆ โดยมากเห็นมีร้านขลุ่ยขายตามงานนี้เสมอ เคยลองเป่าแล้วพบขลุ่ยดีๆ แล้วซื้อมาหลายเลา ราคาไม่แพงสมัยก่อนเพียงเลาละ*

๒๕ สตางค์เท่านั้น เท่าที่สังเกตดูไม่ว่าบุคคลระดับไหนแม้แต่เป๋าขลุ่ยไม่เป็นเลย ก็ชอบหยิบขึ้นลองเป่า แล้วลางท่านก็ซื้อติดมือไป

สมัยกระผมยังรุ่นหนุ่มอยู่ เคยลงเรือจ้างแจวเป็นประจำ ในเรือบางลำมีขลุ่ยแขวนอยู่ที่เสาประทุนเรือบางขณะได้ยินเขาเป่าในช่วงเวลาที่จอดรอผู้โดยสาร บางท่านก็เป่าพอเป็นเสียงบ้าง และบางท่านก็เป่าเพลงได้บ้าง แต่บางท่านไม่ได้เรื่องเลยก็ยังชอบเป่าเล่น สังเกตมาเคยเห็นดังนี้ กระผมจึงได้พูดว่า ขลุ่ยเป็นเครื่องดนตรีที่ใกล้ชิดกับคนไทยมากชนิดหนึ่ง (จำเนียร ศรีไทยพันธ์, ๒๕๔๐: ๙๖)

ภาพที่ ๒.๑ ความสัมพันธ์ระหว่างคนชนบทกับขลุ่ยที่สะท้อนออกมาในรูปแบบของความรักของชาวบ้าน จากบทประพันธ์ เรื่อง แผลเก่า โดย ไม้ เมืองเดิม

เห็นได้ว่าขลุ่ยเป็นเครื่องดนตรีไทยที่มีการหัดเล่นกันมาอย่างต่อเนื่องนับตั้งแต่โบราณกาลมา และก็ยังมีการเป่าขลุ่ยกันมาอย่างแพร่หลายในสังคมต่างๆของไทย สังคมไทยนั้นผูกพันกับเครื่องดนตรีไทยประเภทนี้มาอย่างยาวนาน อีกทั้งเครื่องดนตรีไทยชิ้นนี้ยังช่วยหล่อหลอมให้คนในสังคมไทยเรานั้นเกิดวัฒนธรรมอันดี สร้างความสามัคคีให้เกิดขึ้นในหมู่คณะ ด้วยการเชื่อมโยงจิตใจของแต่ละบุคคล ให้เกิดความเข้าใจอันดีต่อกัน ด้วยเสียงของเครื่องดนตรี โดยเป็นการช่วยผ่อนคลาย ความตึงเครียด ปลดปล่อย และระบายอารมณ์และความรู้สึกต่างๆ ที่อยู่ในจิตใจของมนุษย์ปถุชนทั่วๆไป ผ่านลมปากส่งมายังเครื่องดนตรี และถ่ายทอดออกมาด้วยเสียงที่เป็นท่วงทำนองต่างๆ จนเกิดขึ้นเป็นบทเพลง และเครื่องดนตรีที่สามารถทำได้เช่นนั้นก็คือเครื่องดนตรีที่เราเรียกกันว่า ขลุ่ย นั้นเอง

ขลุ่ย ราชบัณฑิตสถานได้ให้ความหมายของคำว่า ขลุ่ย ไว้ว่าเป็นเครื่องดนตรีประเภทเป่า มักทำจากไม้รวก ไม้ชิงชัน ไม้พะยูง งาช้าง ปัจจุบัน ใช้วัสดุอื่นก็มี เช่น พลาสติก แต่ในวงดนตรีนั้นนิยมใช้ขลุ่ยที่ทำด้วยไม้รวก เนื่องจากให้เสียงที่นุ่มนวลไพเราะกว่า (ราชบัณฑิตสถาน, ๒๕๔๕: ๑๗)

ภาพที่ ๒.๒ กอไม้รวก

วัสดุที่ขึ้นชื่อในการผลิตขลุ่ย และทำให้ได้ขลุ่ยที่มีคุณภาพเสียงที่ดีดังที่กล่าวมาแล้ว คือ ไม้รวก ไม้รวกที่กล่าวถึงนี้คือไม้ไผ่ชนิดหนึ่ง ซึ่งนิยมตัดมาทำขลุ่ย ไม้รวกที่ตัดมาทำขลุ่ยนี้มักจะได้มาจากแถวจังหวัดสระบุรี โดยขลุ่ยที่ทำขึ้นจากไม้รวกนั้นจะมีแก้วเสียงเฉพาะตัว มีเสียงที่กังวานใส ผู้ที่เป็นศิลปินนักเป่าขลุ่ยมักนิยมที่จะใช้ขลุ่ยไม้รวก หรือ เรียกกันทั่วๆไปว่า ขลุ่ยไม้ไผ่ ในการเป่ากันมาก เพราะเอกลักษณ์ของน้ำเสียงของขลุ่ยไม้ไผ่ หรือขลุ่ยไม้รวก

ภาพที่ ๒.๓ ขลุ่ยไม้ไผ่ของครูเทียบ คงลายทอง สมบัติของหม่อมหลวงสุรักษ์ สวัสดิกุล

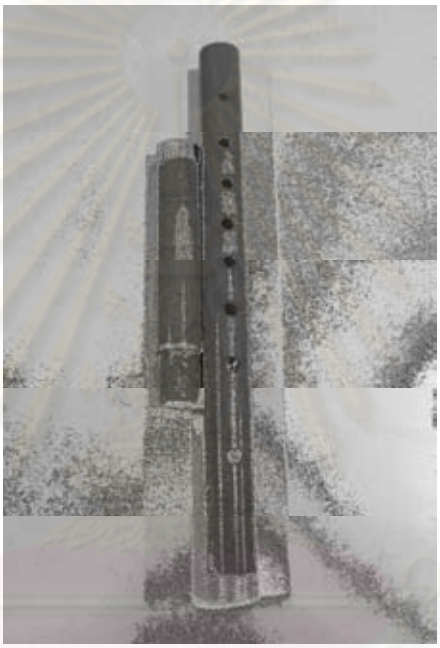
ในปัจจุบันขลุ่ยไม้รวกไม่ค่อยได้รับความนิยมมากนัก เนื่องมาจากสาเหตุหลายประการ อาทิ คนที่ตัดไม้รวกมาขายเพื่อให้ช่างทำขลุ่ยมักจะรีบตัดไม้ไผ่มาขายโดยที่บางครั้งไผ่ยังไม่ได้ขนาด ยังไม่ครบขวบปี บางครั้งความใหญ่ของลำต้นไม้รวกเอง(เส้นผ่าศูนย์กลาง)ก็ไม่ได้ขนาดพอที่จะทำขลุ่ยได้ ไม้ไผ่ไม่แก่พอที่จะนำมาขลุ่ยที่ดี เนื่องจากขลุ่ยไม้ไผ่ที่ดีนั้นเสี้ยนของเนื้อไม้ไผ่จะต้องดำ แต่เมื่อนำไม้ไผ่ที่ยังไม่แก่จัดมาทำขลุ่ย ขลุ่ยที่ออกมาก็จะเป็นขลุ่ยที่ไม่มีคุณภาพ เนื่องจากใช้ไม้ที่ยังไม่แก่จัดมาทำ อีกทั้งเมื่อได้ไม้ไผ่มาแล้วยังต้องมีกรรมวิธีเพาะบ่มไม้ก่อนนำมาทำ ซึ่งกินเวลาเป็นแรมปี ขลุ่ยไม้ไผ่เมื่อนำมาเป่าในวงดนตรีไทยบางประเภท เช่น วงมโหรี หรือวงปี่พาทย์ไม้นวมเสียงของขลุ่ยที่ทำจากไม้รวกบางครั้งอาจไม่เท่ากับเสียงของเครื่องตี เช่น ไม่เท่ากับระดับเสียงของฆ้องวงใหญ่ซึ่งเป็นหลักของวง และไม่สามารถปรับเสียงให้เข้ากันได้ ในปัจจุบันขลุ่ยไม้ไผ่ หรือขลุ่ยไม้รวกจึงนิยมใช้เฉพาะเป่าเดี่ยว หรือ เป่ากับวงเครื่องสาย ด้วยเหตุว่าในการเป่าเดี่ยวนั้น ขลุ่ยเป่าเป็นเอกเทศไม่ต้องปรับเสียงเข้ากับเครื่องดนตรีใดๆ และในการเป่าเข้ากับเครื่องดนตรีในวงเครื่องสาย ไม่ว่าจะเป็น เครื่องสี อย่างซอด้วงหรือซออู้ หรือเครื่องดีด อย่างจะเข้ เครื่องดนตรีประเภทเครื่องสายเหล่านี้ สามารถปรับสายให้มีระดับเสียงเข้ากับขลุ่ยได้

ภาพที่ ๒.๔ ครูจรินทร์ กลิ่นบุปผา ช่างทำขลุ่ยแห่งบ้านลาว แห่งชุมชนบางไส้ไก่

ขณะกำลังใส่ดากและทดลองเสียงขลุ่ย

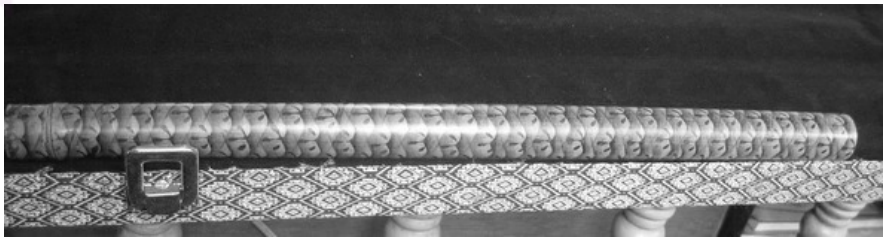
ปัจจุบันจึงมีการใช้ไม้เนื้อแข็งในการทำขลุ่ย เช่น ไม้ชิงชัน ไม้พะยูง ไม้มะเกลือ ไม้งิ้วดำ ไม้กระพี้เขาควาย ไม้สัก เป็นต้น เพื่อทดแทนขลุ่ยไม้รวก ซึ่งกระแสเสียง ของขลุ่ยที่ทำจากไม้ชนิดต่างๆนั้นก็จะออกมาแตกต่างกันตามแต่ไม้ที่นำมาสร้าง

(นคร แถมมีทรัพย์, สัมภาษณ์, ๒๓ พฤศจิกายน ๒๕๕๓)ในปัจจุบันยังมีการพัฒนาในด้านวัสดุที่นำมาสร้าง โดยใช้วัสดุชนิดใหม่ๆเพื่อทดแทนไม้เนื้อแข็ง เนื่องจากปัจจุบันไม้เนื้อแข็งดังที่กล่าวมาแล้วนั้น มีราคาแพง และเริ่มหายากมากขึ้น วัสดุทดแทนไม้นั้น เช่น ท่อพีวีซี พลาสติก และเรซิ่น เมื่อนำมาสร้างขลุ่ย ก็ให้ขลุ่ยที่มีคุณภาพเสียงที่ใกล้เคียงกับขลุ่ยที่ทำจากไม้เนื้อแข็ง อีกทั้งยังมีการพัฒนาในด้านของตัวเลาขลุ่ยให้สามารถ แยกออกเป็น ๒ ชิ้นได้ สามารถยืดเข้าออกเพื่อปรับระดับเสียงให้ได้ระดับเสียงสูง-ต่ำตามต้องการ เพื่อสะดวกในการนำเข้าไปบรรเลงในวงดนตรีไทยวงต่างๆซึ่งมักมีระดับเสียงที่ไม่ตรงกัน เรียกกันว่าขลุ่ยต่อ



ภาพที่ ๒.๕ ขลุ่ยต่อ หล่อจากเรซิ่น สร้างโดยอาจารย์จักรี มงคล

ขลุ่ยของไทยเรานั้นมีอยู่ด้วยกันหลายชนิด หลายขนาด แบ่งออกเป็นชนิดย่อยได้ถึง ๖ ชนิด (บันลือ พงศ์ศิริ และปี๊บ คงลายทอง, ๒๕๒๕: ๑๐๒ - ๑๐๗) แต่ขลุ่ยที่ใช้ในวง ๓ ขลุ่ยไทยนั้น ประกอบด้วยขลุ่ย ๓ ชนิดด้วยกันคือ ขลุ่ยเพียงออ ขลุ่ยหลิบ และขลุ่ยอู้



ภาพที่ ๒.๖ ขลุ่ยเพียงออไม้รวกลายดอกพิกุล เทลาย โดยครูอุ่น มาริศรี(กลิ่นบุปผา)

๒.๑.๑ ประวัติความเป็นมาของขลุ่ยเพียงออ

ขลุ่ยเพียงออ เป็นขลุ่ยที่เกิดขึ้นมาก่อนขลุ่ยชนิดอื่นๆ เป็นต้นแบบในการพัฒนาขลุ่ยชนิดต่างๆในสมัยปัจจุบัน ในส่วนเรื่องของคำว่าเพียงออ สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอกรมพระยานริศรานุวัติวงศ์ทรงให้ความหมายของคำว่าเพียงออไว้ในหนังสือเรื่อง บันทึกเรื่องความรู้ต่างๆซึ่งเขียนถึง พระยาอนุมานราชธน ความว่า

ออ คำนี้ฉันคิดว่าหมายถึงอ้อ คือ ปี่อ้อ ปี่ชนิดนี้นั้นฉันได้เคยเห็นของสมเด็จพระราชปิตุลามาก่อน ท่านทำหีบนวมอย่างฝรั่งบรรจุเครื่องเป่าลมทำด้วยงาไว้ในนั้น ๔ เลา เป็นขลุ่ย ๓ เลา กับอะไรอีกอย่างหนึ่งซึ่งฉันไม่รู้จัก มีรูนิ้วเหมือนปี่ ขลุ่ย แต่หัวท้ายกลวงเสมอกัน ลักษณะเป็นหลอด จึงถามผู้รักษาว่านี่อะไร เขาบอกว่าปี่อ้อ ฉันนึกถึงเรื่องเจ้าจงเป่าปี่อ้อขึ้นมาทันที คิดว่าปี่ชนิดนี้น่าจะเป็นเก่าที่สุด เก่ากว่าปี่ใน ปี่กลาง และปี่นอก ด้วยอำนาจความอยากรู้จึงไล่เลียงผู้รักษาว่าก็กลวงตลอดหัวท้ายเช่นนี้แล้วเป่าอย่างไร เขาบอกว่ามีลิ้นทำด้วยไม้อ้อสวมลงฉันก็ไล่เลียงว่าลิ้นนั้นทำอย่างไร ผู้รักษาก็ลา บอกไม่ได้ เพราะไม่เคยเห็นก็เป็นอันยุติกันเพียงเท่านี้

ภายหลังฉันไปโคราช ไปพบพวกเขมรเป่าดง (แขวงสุรินทร์) เขาเล่นดนตรี ใช้ปี่อ้ออันเดียว ตัวปี่ทำด้วยไม้พวกชิงชัน มีไม้อ้อปลายข้างหนึ่ง บีบแบนคาบตับไว้ ปลายอีกข้างกลมกลวงอยู่ตามปรกติ ใช้สวมครอบลงกับตัวปี่ไม้ชิงชันเป่าทางที่บีบแบน ก็เป็นวิธีเดียวกับลิ้นปี่ใน ปี่กลาง ปี่นอก ซึ่งทำด้วยใบลานตัดประกบกัน ฉันเข้าใจว่าเดิมทีจะทำด้วยไม้อ้อล้วนทั้งเลา แต่ไม้อ้อนั้นเป็นของกำมะลอเหี่ยวแตกไปได้ง่ายจึงคิดแก้ไขภายหลังแบ่งเป็นสองท่อน ท่อนตัวปี่ทำด้วยไม้แข็งให้เป็นของอยู่ยืนยงได้ คงใช้ไม้อ้อแต่ลิ้นทำสวมเข้า

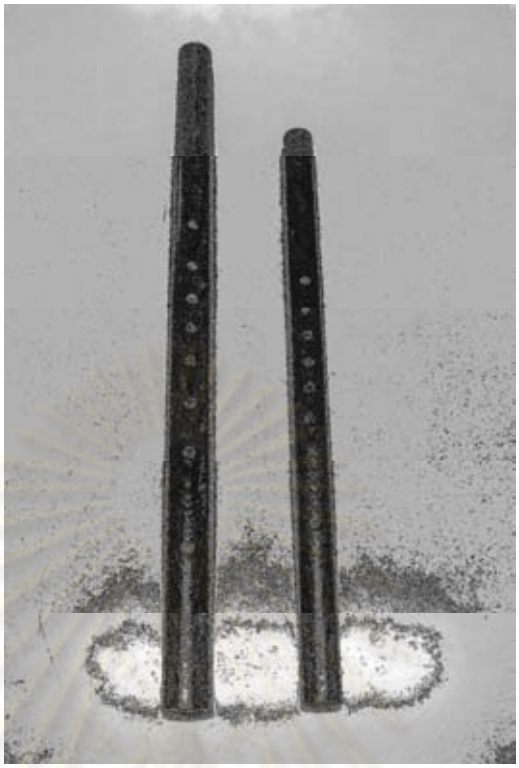
คำ พงออ คิดว่าเดิมจะเป็นเพียงออ คือเพียงอ้อ แล้วตัว ย ควบหายไปกลายเหลือแต่ พงออ คิดว่าเดิมทีเครื่องดนตรีคือเครื่องสายจะใช้ปี่อ้อเป็นหลักมาก่อน แล้วลำบากยากเย็นหนักนักจึงแก้ไขทำเป็นขลุ่ยแทน เหตุฉะนี้จึงได้ชื่อว่าขลุ่ยพงออ คือเพียงออ จะถูกหรือผิดเอาแน่ไม่ได้เป็นแต่ความคิด มีก็เขียนมาให้ดูเล่น(เสถียร ดวงจันทร์ทิพย์, ๒๕๕๒: ๗๒)

ภาพที่ ๒.๗ สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอกรมพระยานริศรานุวัติวงศ์

ข้อมูลจากพระราชวินิจฉัยดังกล่าวอาจกล่าวได้ว่าขลุ่ยเพียงออ ได้พัฒนามาจากปี่อ้อ ที่ได้ชื่อว่าปี่อ้อด้วยสาเหตุจากการที่ใช้ต้นอ้อในการทำลิ้น เพื่อเป่าให้เกิดเสียงโดยเสียบลิ้นต้นอ้อนั้นลงไปในไม้เนื้อแข็งที่ทำเป็นวัสดุทรงกลวงตลอดเพื่อเป่าให้เกิดเสียง ต่อมาเนื่องจากต้นอ้อเป็นวัสดุไม่ทนทาน ลิ้นจากต้นอ้อจึงพังง่าย จึงมีการพัฒนาทำเป็นขลุ่ยแทน และเรียกชื่อขลุ่ยชนิดนั้นต่อมาว่า ขลุ่ยเพียงอ้อ และค่อยๆกร่อนเสียงลงมาเป็น ขลุ่ยเพียงออ

ภาพที่ ๒.๘ ปี่อ้อ

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

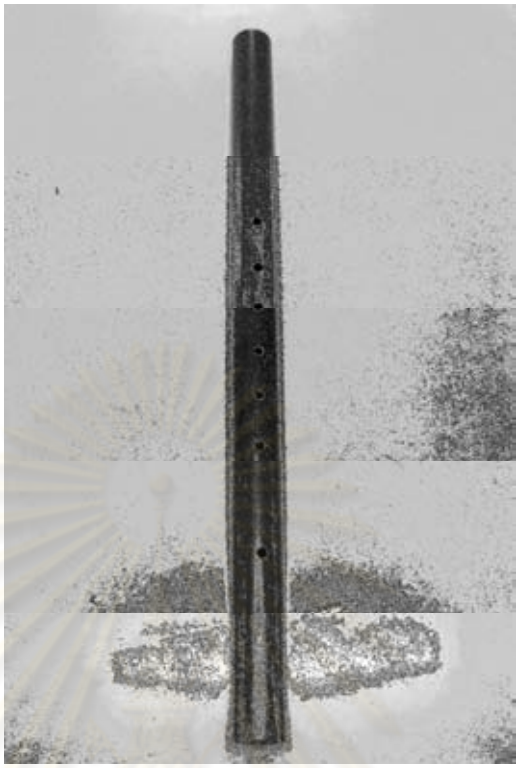


ภาพที่ ๒.๙ ซ้าย ขลุ่ยเพียงออ ขวา ขลุ่ยหลิบ สร้างจากไม้กระพี้เขาควาย
ฝีมือ ช่างนคร แถมมีทรัพย์

๒.๑.๒ ประวัติความเป็นมาของขลุ่ยหลิบ

สุรพล สุวรรณ ได้กล่าวถึงขลุ่ยหลิบกับการประสมวงเครื่องสายในช่วงสมัยอยุธยา ไว้ว่า *"ขลุ่ยคงจะมีแต่เลาขนาดกลางซึ่งเราเรียกกันในสมัยนี้ว่า "ขลุ่ยเพียงออ" เลาเดียว "ขลุ่ยหลิบ" คือ ขลุ่ยขนาดเล็กที่มีเสียงสูงนั้นยังไม่มี"* (สุรพล สุวรรณ, ๒๕๔๙: ๓๒) จึงคาดว่า ในสมัยอยุธยา ขลุ่ยหลิบจึงยังไม่ถือกำเนิดขึ้น

หลักฐานที่บันทึกประวัติความเป็นมาของขลุ่ยหลิบ พบประวัติการใช้ขลุ่ยหลิบเริ่มแรกในการประสมวงดนตรี ในช่วงยุครัตนโกสินทร์ โดยประสมอยู่วงในวงมโหรีเครื่องคู่ ซึ่งถูกบันทึกโดยราชบัณฑิตสถาน ในหนังสือสารานุกรมศัพท์ดนตรีไทย ภาคคีตะ-ดุริยางค์ ในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว (ราชบัณฑิตสถาน, ๒๕๔๕: ๑๒๕) เพื่อให้เป็นคู่กับขลุ่ยเพียงออ โดยมีระยะห่างเสียงเป็นคู่ ๔ กับขลุ่ยเพียงออ อีกทั้งยังใช้บรรเลงคู่กับขลุ่ยเพียงออในวงเครื่องสายเครื่องคู่ วงมโหรีวงใหญ่ และวงเครื่องสายปี่ชวา(ราชบัณฑิตสถาน ,๒๕๔๕: ๓๙) ขลุ่ยหลิบจึงเป็นขลุ่ยที่เกิดขึ้นมาในช่วงสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นเป็นอย่างน้อย และยังเป็นขลุ่ยที่มีขนาดเล็กที่สุดในบรรดาขลุ่ยของไทย



ภาพที่ ๒.๑๐ ขลุ่ยอู้ไม้ชิงชัน ฝีมือช่างนคร แถมมีทรัพย์

๒.๑.๓ ประวัติความเป็นมาของขลุ่ยอู้

ขลุ่ยอู้ ตามประวัตินั้น เป็นขลุ่ยที่ใช้เฉพาะในวงปี่พาทย์ดึกดำบรรพ์ (ราชบัณฑิตสถาน ,๒๕๔๕: ๒๑) วงปี่พาทย์ดึกดำบรรพ์ ได้ชื่อตามละครดึกดำบรรพ์ ซึ่งเป็นการแสดงละครประเภทหนึ่งในสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว โดยกรมพระยาเทเวศร์วงศ์วิวัฒน์(หม่อมราชวงศ์หลาน กุญชร) และสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอกรมพระยานริศรานุวัตติวงศ์ ร่วมกันปรับปรุงขึ้น โดยสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอกรมพระยานริศรานุวัตติวงศ์เป็นผู้ทรงช่วยเหลือด้านดนตรี เป็นผู้ที่ทรงปรุงเครื่องดนตรีหลายชิ้นขึ้นมาเพื่อให้ต้องตามประสงค์ในการที่จะได้เสียงที่ทุ้มต่ำ และนุ่มนวลขึ้น เครื่องดนตรีที่ทรงประดิษฐ์ขึ้นมาใหม่ ได้แก่ กลองตะโพน และฆ้องหุ่ย ๗ ใบ (ราชบัณฑิตสถาน, ๒๕๔๕: ๘) และมีการเติมขลุ่ยอู้ในวงปี่พาทย์ดึกดำบรรพ์ โดยมีผู้คิดขึ้นภายหลัง(ราชบัณฑิตสถาน, ๒๕๔๕: ๑๐๐)

ขลุ่ยอู้ ถูกสร้างขึ้นมาเพื่อใช้บรรเลงในวงปี่พาทย์ดึกดำบรรพ์ เพื่อให้เสียงที่ได้จาก เครื่องเป่าที่นอกเหนือจากเสียงขลุ่ยเพียงออแล้ว มีเครื่องเป่าที่ดำเนินทำนองไปในแนวทุ้มและต่ำมากยิ่งขึ้น ขลุ่ยอู้จึงเป็นขลุ่ยที่ถือกำเนิดขึ้นมาประมาณรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว พร้อมกับวงปี่พาทย์ดึกดำบรรพ์ และมีขนาดใหญ่กว่าขลุ่ยชนิดอื่น

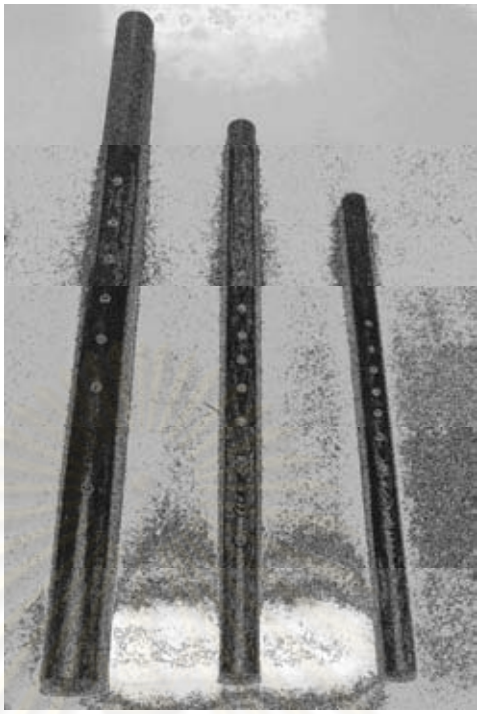
ขลุ่ยไทยทั้ง ๓ ชนิด สามารถเรียงลำดับตามประวัติการสร้างก่อนหลังคือ ขลุ่ยเพียงออ ขลุ่ยหลิบ และขลุ่ยอู้ โดยขลุ่ยเพียงออนั้น ถือกำเนิดขึ้นมาก่อนขลุ่ยชนิดอื่นๆ โดยพัฒนามาจากปี่อ้อ และต่อมาในช่วงรัชกาลพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัวจึงเกิดขลุ่ยหลิบขึ้นมาเพื่อใช้เป่าคู่กับขลุ่ยเพียงออ และขลุ่ยอู้ถือกำเนิดมาในระยะหลังสุด ในสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว โดยใช้เป่าในวงปี่พาทย์ดึกดำบรรพ์

๒.๒ ลักษณะ องค์ประกอบ และขอบเขตช่วงเสียงของขลุ่ยเพียงออ ขลุ่ยหลิบ และขลุ่ยอู้

ลักษณะของขลุ่ยเพียงออ ขลุ่ยหลิบ และขลุ่ยอู้ ราชบัณฑิตสถาน ได้ให้รายละเอียดไว้ดังนี้

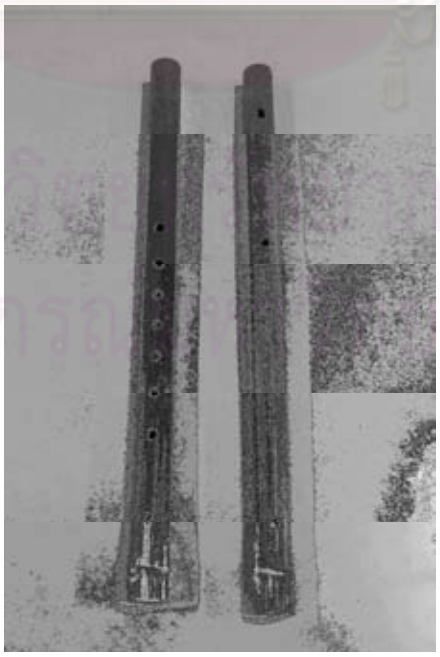
> *- ขลุ่ยเพียงออ ขลุ่ยชนิดหนึ่ง เป็นขลุ่ยขนาดกลาง ยาวประมาณ ๔๕ เซนติเมตร กว้างประมาณ ๒.๕ เซนติเมตร ระดับเสียงต่ำสุด คือ เสียง โด ของไทย (อนุโลมเท่ากับเสียงบีแฟลตของเปียโน) ใช้เป็นหลักเทียบเสียงในวงเครื่องสาย เครื่องตี ถ้าเล่นกับวงมโหรีแล้ว ขลุ่ยเพียงออต้องมีเสียงได้ระดับเดียวกับลูกฆ้องใหญ่ลูกที่ ๑๐ ที่เรียกว่า ลูกเพียงออ*
>
> *- ขลุ่ยหลิบ ขลุ่ยชนิดหนึ่ง เป็นขลุ่ยขนาดเล็ก ยาวประมาณ ๓๕ เซนติเมตร กว้างประมาณ ๒ เซนติเมตร มีเสียงแหลมเล็ก ระดับเสียงต่ำสุดสูงกว่าระดับเสียงต่ำสุดของขลุ่ยเพียงออขึ้นมา ๓ เสียง ใช้เป่าคู่กับขลุ่ยเพียงออหรือขลุ่ยกรวด ขลุ่ยหลิบจึงมี ๒ ชนิดคือ ขลุ่ย หลิบเพียงออกับขลุ่ยหลิบกรวด*
>
> *- ขลุ่ยอู้ เป็นขลุ่ยขนาดใหญ่ ยาวประมาณ ๖๐ เซนติเมตร กว้างประมาณ ๔ เซนติเมตร มีเสียงทุ้มต่ำ ระดับเสียงต่ำสุดต่ำกว่าระดับเสียงต่ำสุดของขลุ่ยเพียงออลงไปอีก ๒ เสียง ใช้บรรเลงในวงปี่พาทย์ดึกดำบรรพ์* (ราชบัณฑิตสถาน, ๒๕๔๕: ๒๑)

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย



ภาพที่ ๒.๑๑ เรียงจากซ้ายไปขวาขลุ่ยอู้ ขลุ่ยเพียงออ และขลุ่ยหลิบ

ส่วนประกอบของขลุ่ยนั้น มีชื่อเรียกตามศัพท์สังคีต ดังที่ราชบัณฑิตสถานได้กล่าวไว้ คือ เลาขลุ่ย ดาก รูเป่า รูปากนกแก้ว รูเยื่อ รูค้ำ รูบังคับเสียง รูร้อยเชือก ซึ่งรายละเอียดโดยสรุป มีรายละเอียดดังนี้



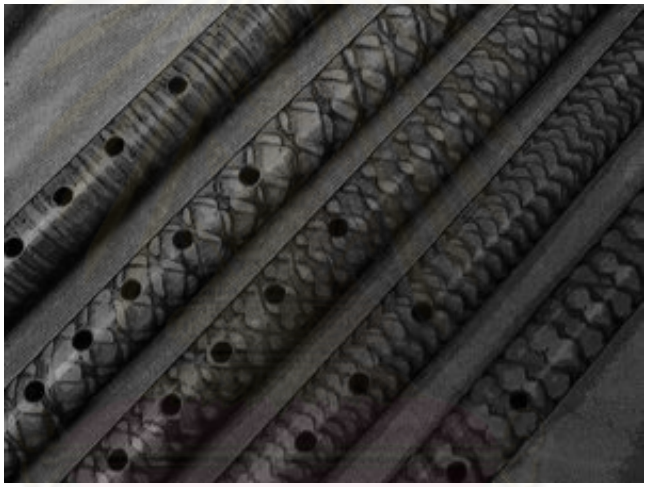
ภาพที่ ๒.๑๒ ลักษณะของขลุ่ยด้านหน้า และด้านหลัง

๒.๒.๑. เลาขลุ่ย คือ ตัวขลุ่ย มีขนาดแตกต่างไปตามชนิดของขลุ่ย ถ้าเป็นไม้ต้องเป็นไม้ที่แก่จัด เช่น ไม้รวกมีเนื้อไม้เป็นเสี้ยนดำ และมักนิยมประดิษฐ์ลวดลายต่าง ๆ ลงบนตัวขลุ่ย เช่น ลายดอกพิกุล ลายหิน ลายลูกระนาด โดยขัดผิวไม้ให้เรียบสะอาดลนไฟให้แห้ง แล้วใช้น้ำตะกั่วร้อนราดหรือลวดร้อนพัน ผ่านกรรมวิธีเพื่อให้เป็นลายตามต้องการ ขลุ่ยบางเลาอาจไม่มีลวดลายเลยก็ได้ถ้าไม้ที่ใช้ทำขลุ่ยนั้นมีผิวหรือเนื้อไม้งดงามดีแล้ว

ภาพที่ ๒.๑๓ ซ้ายขลุ่ยไม้ไผ่ที่เนื้อไม้สวยงามไม่ได้ทำลวดลาย ขวาขลุ่ยไม้ไผ่ลายดอกพิกุล

ภาพที่ ๒.๑๔ ครูอุ่น มาริศรี(กลิ่นบุปผา) ขณะกำลังเทตะกั่วเพื่อทำลวดลายขลุ่ย

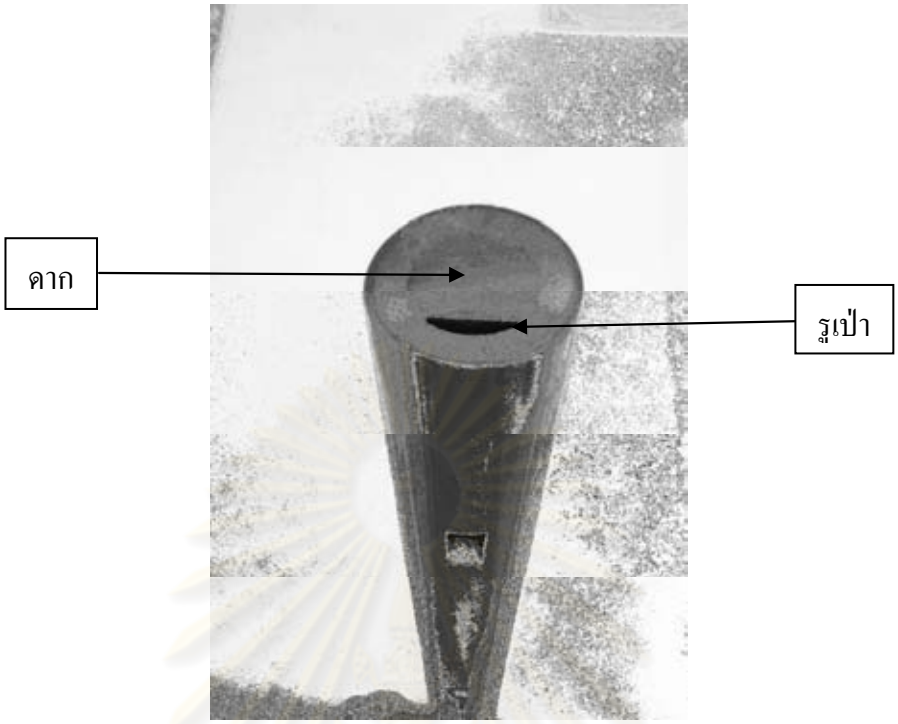
ภาพที่ ๒.๑๕ บน ขลุ่ยไม้ไผ่ลายดอกพิกุล ล่าง ขลุ่ยไม้ไผ่ลายหกคะเมนหรือลายกระจับ



ภาพที่ ๒.๑๖ ขลุ่ยไม้ไผ่ลวดลายโบราณแบบต่างๆ ปัจจุบันเหลือเพียงไม่กี่ลาย

๒.๒.๒ ดาก คือ ไม้อุดปากขลุ่ย นิยมใช้ไม้สักทอง ท่อนยาวประมาณ ๕ เซนติเมตร เหลากลมให้คับแน่นกับร่องภายในของปากขลุ่ย ฝานให้เป็นช่องว่างลาดเอียงตลอดดาก

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย



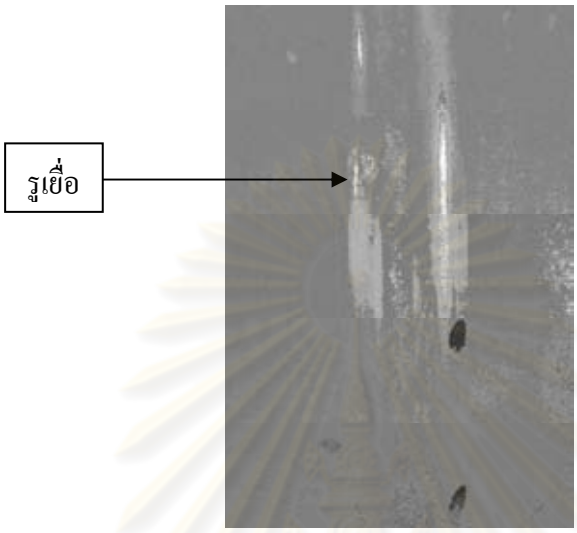
ภาพที่ ๒.๑๗ รูเป่าและดากขลุ่ย

๒.๒.๓ รูเป่า เป็นรูสำหรับเป่าลมลงไป

๒.๒.๔ รูปากนกแก้ว เป็นรูที่แซะร่องรับลมจากช่องปลายดากภายในขลุ่ย รูปากนกแก้วจึงอยู่ด้านเดียวกับรูเป่า ห่างลงมาจากปากขลุ่ยประมาณ ๕ เซนติเมตร ซึ่งสุดปลายดากขลุ่ยพอดี เป็นรูปสี่เหลี่ยมผืนผ้ายาวประมาณ ๒ เซนติเมตร กว้างประมาณ ๐.๕ เซนติเมตร

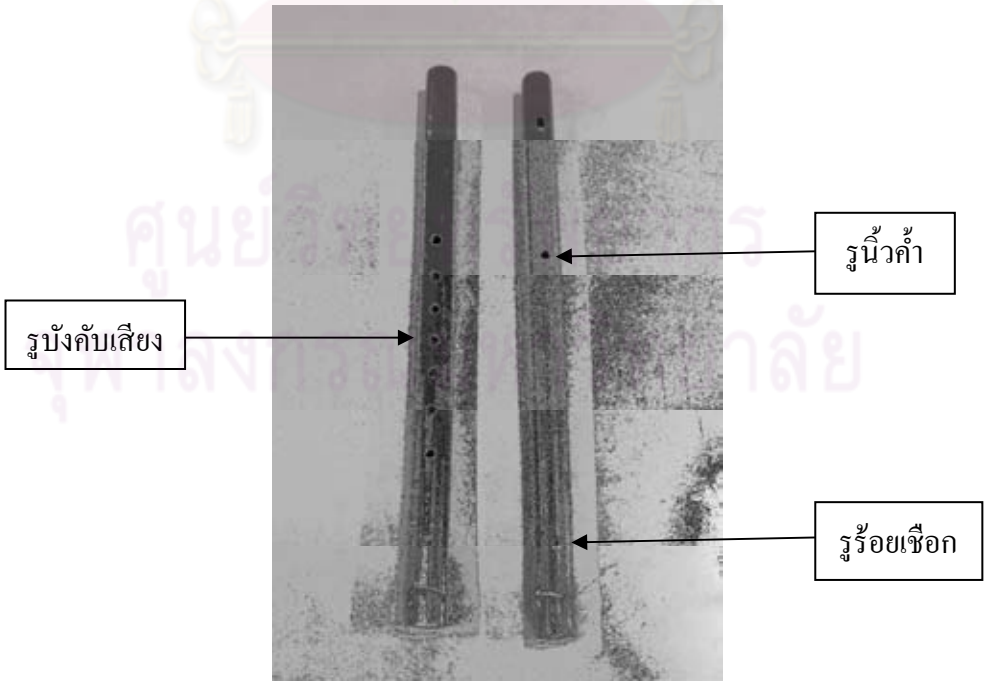
ภาพที่ ๒.๑๘ รูปากนกแก้ว

๒.๒.๕ รูเยื่อ เป็นรูสำหรับปิดวัสดุที่ทำให้เสียงสั่นพลิ้ว มักใช้เยื่อไม้ไผ่หรือเยื่อหัวหอมปิด ปัจจุบันใช้กระดาษหรือแถบวัสดุ เช่น เทป พลาสเตอร์ หรือใช้ขี้ผึ้งอุดแทนเพื่อไม่ต้องการใช้เสียงสั่นพลิ้วก็ได้ รูเยื่ออยู่ด้านข้างทางขวามือ ต่ำจากปากขลุ่ยลงมาประมาณ ๑๑.๕ เซนติเมตร



ภาพที่ ๒.๑๙ รูเยื่อ

๒.๒.๖ รูค้ำ หรือ รูนิ้วค้ำ เป็นรูสำหรับนิ้วหัวแม่มือปิด เพื่อบังคับเสียงและประคองเลาขลุ่ยขณะเป่าด้วย รูค้ำอยู่ใต้รูปากนกแก้ว ต่ำจากปากขลุ่ยลงมาประมาณ ๑๗.๕ เซนติเมตร



ภาพที่ ๒.๒๐ รูนิ้วค้ำ รูบังคับเสียง และรูร้อยเชือก

๒.๒.๗ รูบังคับเสียง เป็นรูที่เจาะเรียงอยู่ด้านบนของเลาขลุ่ยตรงข้ามกับรูนิ้วค้ำและรูปากนกแก้ว มี ๗ รู ห่างกันรูละประมาณ ๒.๕ เซนติเมตร รูบนสุดอยู่ต่ำจากปากขลุ่ยลงมาประมาณ ๑๕ เซนติเมตร

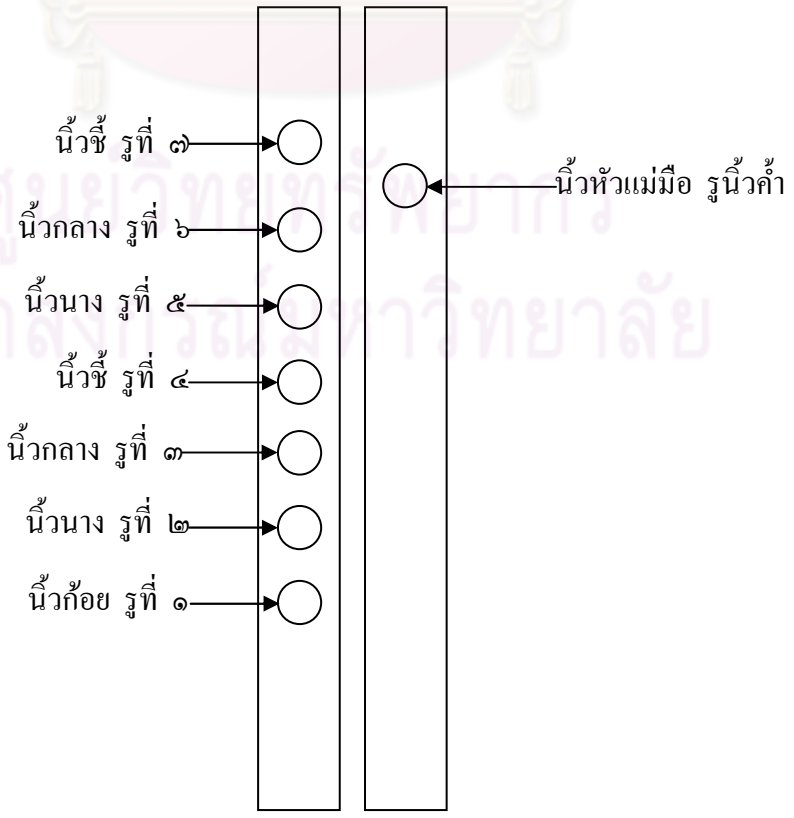
๒.๒.๘ รูร้อยเชือก เป็นรูที่อยู่ตรงส่วนปลายของขลุ่ย ถ้าเป็นไม้รวก ส่วนปลายจะเป็นข้อไม้ รูร้อยเชือกจะอยู่เหนือข้อไม้ขึ้นมาเล็กน้อย มี ๔ รู หรือ ๒ รู ก็ได้ โดยเจาะทะลุบน-ล่าง และทะลุด้านข้างซ้าย-ขวา ให้เยื้องคู่กัน สำหรับร้อยเชือกไว้แขวนหรือมือตามถนัด รูร้อยเชือกนี้อาจมีผลช่วยปรับเสียงขลุ่ยให้มีมาตรฐานดีขึ้นได้ (ราชบัณฑิตสถาน, ๒๕๔๕: ๑๗-๑๘)

ขอบเขตช่วงเสียงของขลุ่ยเพียงออ ขลุ่ยหลิบ และขลุ่ยอู้

เสียงของขลุ่ยเกิดจากการเป่าลมและใช้นิ้วมือทั้ง ๒ ข้าง เปิดปิดรูบังคับเสียง วิธีวางมือของขลุ่ยไทยนั้น ตามแบบแผนจะใช้มือขวาอยู่บน ในปัจจุบันสามารถใช้มือซ้ายหรือขวาอยู่บนก็ได้ ขึ้นอยู่กับความถนัดของผู้เป่า แต่ถ้าใช้มือซ้ายอยู่บนก็จะสอดคล้องกับการเป่าขลุ่ยสากล (ราชบัณฑิตสถาน, ๒๕๔๕: ๑๘-๑๙)

ขอบเขตช่วงเสียงของขลุ่ยเพียงออ

- ตำแหน่งนิ้วขลุ่ยเพียงออ



- ตำแหน่งเสียง โดยทั่วไปเสียงของขลุ่ยแทบทุกนิ้วจะผันเสียงได้เป็น ๒ เสียง เสมอ ถ้าเป่าลมตามปรกติจะเป็นเสียงต่ำ แต่ถ้าเป่าลมแรงขึ้นจะเป็นเสียงสูง วิธีไล่เสียงตามมาตรฐานของขลุ่ยเพียงออ เป็นดังนี้

เป่าลมปรกติ ปิดนิ้วหมดทุกรู	ตรงกับเสียง	โด ของไทย (เท่ากับบีแฟลตของเปียโน)
เป่าลมปรกติ ปิดนิ้วทั้งหมด เปิดนิ้วรูที่ ๑	ตรงกับเสียง	เร
เป่าลมปรกติ ปิดนิ้วทั้งหมด เปิดนิ้วรูที่ ๑, ๒	ตรงกับเสียง	มี
เป่าลมปรกติ ปิดนิ้วทั้งหมด เปิดนิ้วรูที่ ๑, ๒, ๓	ตรงกับเสียง	ฟา
เป่าลมปรกติ ปิดนิ้วทั้งหมด เปิดนิ้วรูที่ ๑, ๒, ๓, ๔	ตรงกับเสียง	ซอล
เป่าลมปรกติ ปิดนิ้วทั้งหมด เปิดนิ้วรูที่ ๑, ๒, ๓, ๔, ๕	ตรงกับเสียง	ลา
เป่าลมปรกติ ปิดนิ้วทั้งหมด เปิดนิ้วรูที่ ๑, ๒, ๓, ๔, ๕, ๖	ตรงกับเสียง	ที

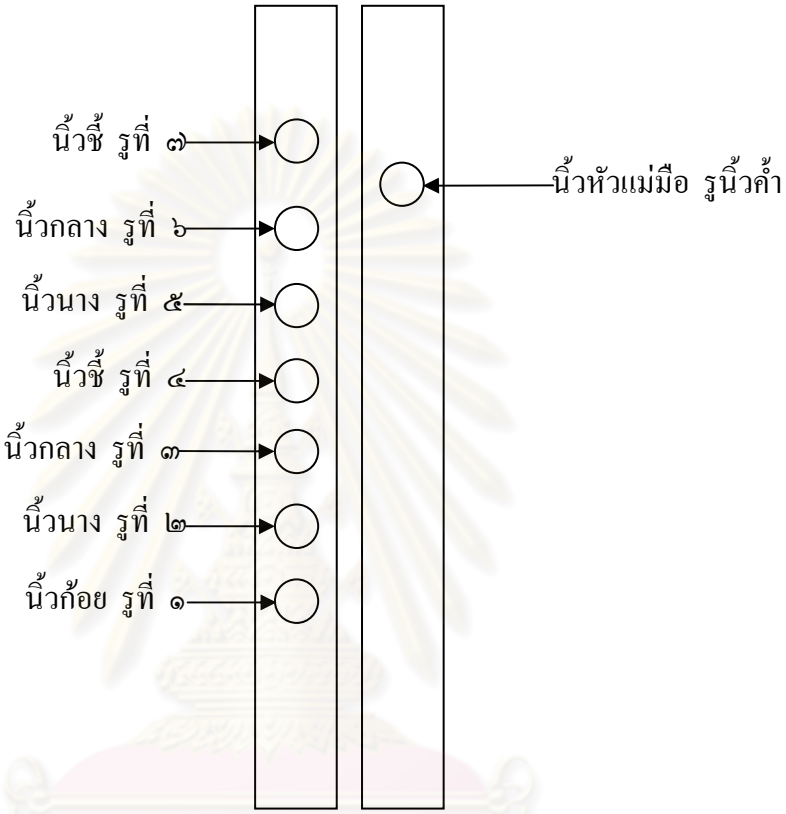
เสียงในลำดับต่อไปเป็นเสียงสูง เริ่มจากเสียงโดสูงขึ้นไป ซึ่งอยู่กับตำแหน่งนิ้วเดิมทุกเสียง แต่เปลี่ยนวิธีเป่าลมให้แรงเพิ่มขึ้นจากปรกตินั้นเอง ขลุ่ยทั่วไปจะผันเสียงสูงถึงเสียง ลาสูง แต่ขลุ่ยบางเลาอาจเป่าเสียงได้สูงกว่านั้นเป็นกรณีพิเศษ(ราชบัณฑิตสถาน, ๒๕๔๕: ๒๐)

ขลุ่ยเพียงออจึงมีระดับเสียงปรกติต่ำสุดที่เสียงโด และระดับเสียงสูงสุดที่เสียง ลาสูง ซึ่งนับตามระดับเสียงมาตรฐานได้ทั้งหมด ๑๓ เสียงด้วยกัน

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ขอบเขตช่วงเสียงของขลุ่ยหลิบ

- ตำแหน่งนิ้วขลุ่ยหลิบ



- ตำแหน่งเสียง โดยทั่วไปเสียงของขลุ่ยหลิบแทบทุกนิ้วจะผันเสียงได้เป็น ๒ เสียงเสมอ ถ้าเป่าลมตามปรกติจะเป็นเสียงต่ำ แต่ถ้าเป่าลมแรงขึ้นจะเป็นเสียงสูง วีธีไล่เสียงตามมาตรฐานของขลุ่ยหลิบ เป็นดังนี้

เป่าลมปรกติ ปิดนิ้วหมดทุกรู	ตรงกับเสียง	ฟา
เป่าลมปรกติ ปิดนิ้วทั้งหมด เปิดนิ้วรูที่ ๑	ตรงกับเสียง	ซอล
เป่าลมปรกติ ปิดนิ้วทั้งหมด เปิดนิ้วรูที่ ๑, ๒	ตรงกับเสียง	ลา
เป่าลมปรกติ ปิดนิ้วทั้งหมด เปิดนิ้วรูที่ ๑, ๒, ๓	ตรงกับเสียง	ที
เป่าลมปรกติ ปิดนิ้วทั้งหมด เปิดนิ้วรูที่ ๑, ๒, ๓, ๔	ตรงกับเสียง	โด

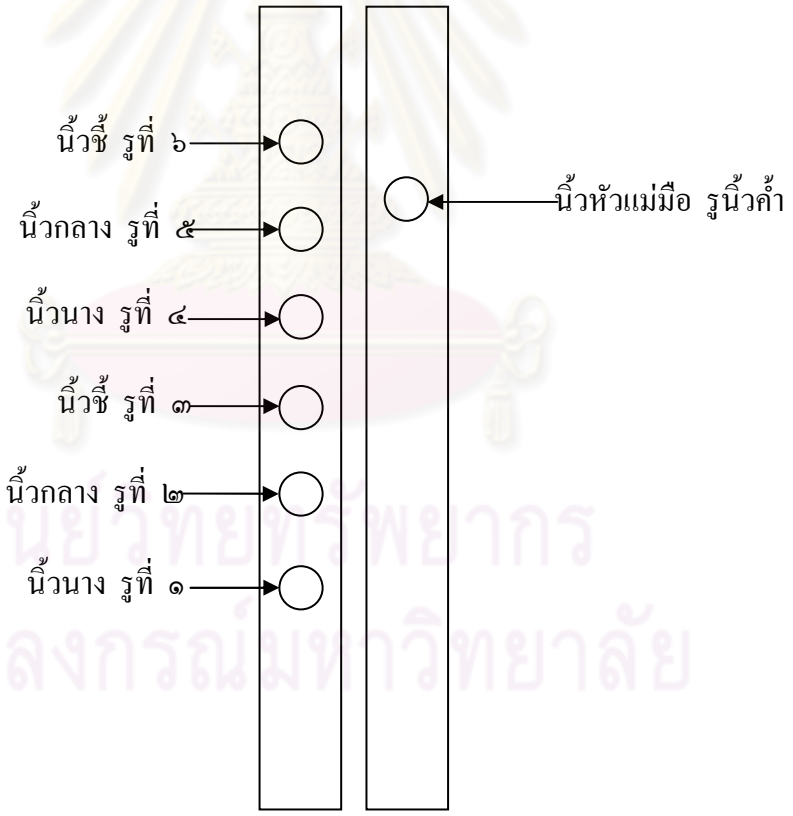
เป่าลมปรกติ ปิดนิ้วทั้งหมด เปิดนิ้วรูที่ ๑, ๒, ๓, ๔, ๕ ตรงกับเสียง เร

เป่าลมปรกติ ปิดนิ้วทั้งหมด เปิดนิ้วรูที่ ๑, ๒, ๓, ๔, ๕, ๖ ตรงกับเสียง มี

เสียงต่อไปเป็นเสียงสูง เริ่มจากเสียง ฟาสูง ขึ้นไป ซึ่งอยู่กับตำแหน่งนิ้วเดิมทุกเสียง แต่เปลี่ยนวิธีเป่าลมให้แรงเพิ่มขึ้นจากปรกตินั้นเอง ขลุ่ยหลิบทั่วไปจะผันเสียงสูงถึงเสียง เรสูง นับเสียงของขลุ่ยหลิบในการไล่เสียงตามมาตรฐานของขลุ่บหลิบเองแล้วนั้น โดยปรกติเสียงต่ำสุดของขลุ่ยหลิบคือเสียง ฟา และ เสียงสูงสุด คือ เสียงเรสูง จึงมี ๑๓ เสียงเช่นเดียวกันกับขลุ่ยเพียงออ

ขอบเขตช่วงเสียงขลุ่ยอู้

- ตำแหน่งนิ้วขลุ่ยอู้



- ตำแหน่งเสียง ขลุ่ยอู้โดยทั่วไปจะมีรูบังคับเสียง ๖ รู แต่บางเลาอาจมีรูบังคับเสียง ๗ รู ซึ่งเป็นการพัฒนาขึ้นในสมัยหลังเพื่อความสะดวกในการเป่าเฉพาะบุคคล (ปี๊บ คงลายทอง, สัมภาษณ์, ๑๓ กันยายน ๒๕๕๓) ในกรณีนี้จะกล่าวถึงเฉพาะขลุ่ยอู้ที่มีรูบังคับ

เสียง ๖ รู ตามมาตรฐานขลุ่ยอู้ทั่วไป โดยทั่วไปเสียงของขลุ่ยอู้แทบทุกนิ้วจะผันเสียงได้เป็น ๒ เสียงเสมอ คล้ายกับขลุ่ยเพียงออ และขลุ่ยหลิบ โดยถ้าเป่าลมตามปรกติจะเป็นเสียงต่ำ แต่ถ้าเป่าลมแรงขึ้นจะเป็นเสียงสูง วิธีไล่เสียงตามมาตรฐานของขลุ่ยเพียงออ เป็นดังนี้

เป่าลมปรกติ ปิดนิ้วหมดทุกรู	ตรงกับเสียง	ซอล
เป่าลมปรกติ ปิดนิ้วทั้งหมด เปิดนิ้วรูที่ ๑	ตรงกับเสียง	ลา
เป่าลมปรกติ ปิดนิ้วทั้งหมด เปิดนิ้วรูที่ ๑, ๒	ตรงกับเสียง	ที
เป่าลมปรกติ ปิดนิ้วทั้งหมด เปิดนิ้วรูที่ ๑, ๒, ๓	ตรงกับเสียง	โด
เป่าลมปรกติ ปิดนิ้วทั้งหมด เปิดนิ้วรูที่ ๑, ๒, ๓, ๔	ตรงกับเสียง	เร
เป่าลมปรกติ ปิดนิ้วทั้งหมด เปิดนิ้วรูที่ ๑, ๒, ๓, ๔, ๕	ตรงกับเสียง	มี
เป่าลมปรกติ เปิดนิ้วทั้งหมด และรูนิ้วค้ำ ปิดนิ้วรูที่ ๖	ตรงกับเสียง	ฟา

เสียงขลุ่ยอู้ในระดับเสียงสูง เริ่มจากเสียง ซอลสูง ขึ้นไป ซึ่งอยู่กับตำแหน่งนิ้วเดิมทุกเสียง แต่เปลี่ยนวิธีเป่าลมให้แรงเพิ่มขึ้นจากปรกตินั้นเอง ขลุ่ยอู้จะผันเสียงสูงได้ถึงเสียง โดสูง แต่มักไม่ค่อยนิยม เนื่องจากเป็นการเป่าเสียงฟาด[๑] ซึ่งถือว่าอาจทำให้ขาดความไพเราะได้ในกรณีที่นักดนตรีไม่มีความชำนาญพอ จึงมักเป่าเสียงสูงแค่ในระดับเสียง ทีสูง เสียงของขลุ่ยอู้ในการไล่เสียงตามมาตรฐานของขลุ่ยอู้นั้น โดยปรกติเสียงต่ำสุดคือเสียง ซอล และ เสียงสูงสุด คือ เสียง ทีสูง คือ ๑๐ เสียง นับว่ามีขอบเขตช่วงเสียงน้อยกว่าขลุ่ยชนิดอื่น ขลุ่ยอู้ในการบรรเลงจึงต้องหลบเสียงไปมา ซึ่งก็เป็นเอกลักษณ์อันโดดเด่นอย่างหนึ่งของขลุ่ยอู้

ระบบนิ้วของขลุ่ยทั้ง ๓ ชนิด นอกเหนือจากที่กล่าวมาแล้วนั้น ยังมีวิธีใช้นิ้วโดยพิสดารเพื่อให้เกิดเสียงพิเศษตามท่วงทำนองและอารมณ์ของเพลงได้อีกด้วย ทั้งนี้ขึ้นอยู่กับการประดิษฐ์พลิกแพลงให้เหมาะสม อันเป็นศิลปะเฉพาะตัวของผู้บรรเลง(ราชบัณฑิตสถาน, ๒๕๔๕: ๒๐)

ขอบเขตช่วงเสียงของขลุ่ยทั้ง ๓ ชนิด มีระดับเสียงที่แตกต่างกันสามารถเขียนตารางแสดงระดับเสียงจากระดับเสียงต่ำสุดไปเสียงสูงสุด โดยเปรียบเทียบกันได้ดังนี้

---

[๑] การเป่าเสียงสูงบางเสียงของขลุ่ย

- ตารางแสดงระดับช่วงเสียงต่ำสุดถึงสูงสุดของขลุ่ยเพียงออ ขลุ่ยหลิบ และขลุ่ยอู้

ประเภทขลุ่ย	ขลุ่ยอู้	ขลุ่ยเพียงออ	ขลุ่ยหลิบ
ระดับเสียง	ซอล		
	ลา		
	ที		
	โด	โด	
	เร	เร	
	มี	มี	
	ฟา	ฟา	ฟา
	ซอลสูง	ซอล	ซอล
	ลาสูง	ลา	ลา
	ทีสูง	ที	ที
	โดสูง	โดสูง	โด
		เรสูง	เร
		มีสูง	มี
		ฟาสูง	ฟาสูง
		ซอลสูง	ซอลสูง
		ลาสูง	ลาสูง
			ทีสูง
			โดสูง
			เรสูง

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

จากตารางเห็นได้ว่า ระดับเสียงของขลุ่ยอู้ต่ำกว่า เสียงขลุ่ยเพียงออ ๔ เสียง และต่ำกว่าระดับเสียงขลุ่ยหลิบ ๗ เสียง ส่วนขลุ่ยหลิบ จะมีระดับเสียง สูงกว่าขลุ่ยเพียงออ ๔ เสียง ซึ่งระดับเสียงของขลุ่ยทั้ง ๓ ประเภท มีระดับเสียงต่ำสุดอยู่ที่เสียง ซอล ของขลุ่ยอู้ และระดับเสียงสูงสุดอยู่ที่ เสียง เรสูง ของขลุ่ยหลิบ รวมเสียงของขลุ่ยทั้ง ๓ ประเภท ตั้งแต่เสียงต่ำสุดถึงเสียงสูงสุด ได้ทั้งหมด ๑๙ เสียง

ขอบเขตช่วงเสียงของขลุ่ยเพียงออ ขลุ่ยหลิบ และขลุ่ยอู้ มีลักษณะที่แตกต่างกันดังนี้

- ขลุ่ยเพียงออ จะมีขอบเขตช่วงเสียงที่อยู่ในระดับเสียงกลาง เสียงของขลุ่ยเพียงออก็จะไม่ทุ้มต่ำหรือแหลม มีเสียงกลางๆ ไม่นิยมเป่าดำเนินทำนองไปในทางระดับเสียงสูงเกินไปนัก

- ขลุ่ยหลิบ มีขอบเขตช่วงเสียงที่อยู่ในระดับเสียงสูง อีกทั้งยังมีระดับเสียงที่สูงที่สุดในบรรดาขลุ่ยด้วยกัน เสียงขลุ่ยหลิบมีเสียงเล็กแหลม มักดำเนินทำนองไปในระดับเสียงกลางถึงระดับเสียงสูง

- ขลุ่ยอู้ มีขอบเขตช่วงเสียงอยู่ในระดับเสียงต่ำ เสียงขลุ่ยอู้จะทุ้มต่ำ เสียงกว้างและดังกังวานกว่าขลุ่ยชนิดอื่น อีกทั้งมีขอบเขตช่วงเสียงที่ต่ำกว่าขลุ่ยชนิดอื่นๆ มักดำเนินทำนองไปในทางเสียงต่ำ โดยเป่าข้ามช่วงเสียงไปมาระหว่าง ระดับเสียงต่ำและระดับเสียงกลาง ไม่นิยมเป่าไปในทางเสียงสูงในกรณีที่สามารถหลีกเลี่ยงได้

ลักษณะองค์ประกอบของขลุ่ยเพียงออ ขลุ่ยหลิบ และขลุ่ยอู้ มีลักษณะที่เหมือนกันเป็นส่วนใหญ่ เพียงแต่รูบังคับเสียงของขลุ่ยอู้จะมีเพียงแค่ ๗ รู ซึ่งน้อยกว่า ขลุ่ยเพียงออ และขลุ่ยหลิบซึ่งมีรูบังคับเสียง ๘ รู และสัดส่วนของเลาขลุ่ยที่มีขนาดเลาที่แตกต่างกัน โดยขลุ่ยหลิบมีขนาดเลาเล็กที่สุด ขลุ่ยเพียงออมีขนาดเลาอยู่ในระดับกลาง และขลุ่ยอู้มีขนาดเลาใหญ่ที่สุดในบรรดาขลุ่ยด้วยกันทั้งหมด

๒.๓ บทบาทหน้าที่ของขลุ่ยในวงดนตรีไทยประเภทต่างๆ

บทบาทหน้าที่ของขลุ่ยเพียงออ ขลุ่ยหลิบ และขลุ่ยอู้นั้น มีบทบาทหน้าที่แตกต่างกันไปขึ้นอยู่กับขลุ่ยแต่ละชนิด เมื่อบรรเลงอยู่ในวงดนตรีประเภทใดก็จะมีหน้าที่เป็นเครื่องนำหรือเครื่องตามแตกต่างกันตามชนิดของวงที่ขลุ่ยชนิดนั้นๆนั้นเข้าไปบรรเลงรวมวงอยู่ด้วย รวมทั้งทางในการบรรเลงก็จะแตกต่างกันไปตามประเภทของวง ดังคำกล่าวของครูเทียบ คงลายทอง ที่กล่าวไว้ว่า

> *ในการบรรเลงแต่ละประเภทนั้น ทางของขลุ่ยจะต่างกันออกไป เช่น วงเครื่องสายปี่ชวาก็เป่าอย่างหนึ่ง วงปี่พาทย์ไม้นวมก็เป่าอย่างหนึ่ง ซึ่งเป็นเรื่องที่ผู้จะเป่าขลุ่ยให้ดีจะต้องศึกษาอย่างถ่องแท้จากครูผู้รู้ ในปัจจุบันจะเห็นว่าผู้ที่เป่าขลุ่ยหรือปี่ ส่วนมากไม่ว่าจะวงอะไรหรือเครื่องดนตรีอะไรก็เป่าเป็นเครื่องดนตรีอย่างเดียวกันไปหมด ทำให้เสียงดนตรีด้อยคุณภาพ* (บันลือ พงศ์ศิริ และปี๊บ คงลายทอง, ๒๕๒๕: ๑๐๔)

หน้าที่หลักของขลุ่ยมีลักษณะที่คล้ายคลึงกันคือ การเป่าโหยหวนบ้าง สลับกับการเป่าเก็บบ้าง เพื่อเชื่อมโยงเสียงของเครื่องดนตรีต่างๆให้เกิดความกลมกลืนกันในวงดนตรีนั้นๆ ขลุ่ยเพียงออ ขลุ่ยหลิบ และขลุ่ยอู้ มีบทบาทและหน้าที่ตามการประสมวงดนตรีไทยประเภทต่างๆ ดังนี้

๒.๓.๑ ขลุ่ยเพียงออ ใช้ประสมในวงดนตรีไทยและมีหน้าที่ในการบรรเลงดังนี้

วงเครื่องสายเครื่องเดี่ยว มีหน้าที่ บรรเลงเป็นเครื่องตาม

วงเครื่องสายเครื่องคู่ มีหน้าที่ บรรเลงเป็นเครื่องตาม

วงมโหรีเครื่องหก มีหน้าที่ บรรเลงเป็นเครื่องตาม

วงมโหรีเครื่องเดี่ยว มีหน้าที่ บรรเลงเป็นเครื่องตาม

วงมโหรีเครื่องคู่ มีหน้าที่ บรรเลงเป็นเครื่องตาม

วงมโหรีเครื่องใหญ่ มีหน้าที่ บรรเลงเป็นเครื่องตาม

วงปี่พาทย์ไม้นวม มีหน้าที่ บรรเลงเป็นเครื่องนำ (แทนปี่ใน ซึ่งตัดออก)

วงปี่พาทย์ดึกดำบรรพ์ มีหน้าที่ เป็นเครื่องตาม

ภาพที่ ๒.๒๑ ตำแหน่งในการนั่งบรรเลงขลุ่ยเพียงออ
ในการบรรเลงร่วมกับวงเครื่องสายเครื่องเดี่ยว

ภาพที่ ๒.๒๒ ตำแหน่งในการนั่งบรรเลงขลุ่ยเพียงออและขลุ่ยหลิบ

ในการบรรเลงร่วมกับวงเครื่องสายเครื่องคู่

ภาพที่ ๒.๒๓ ตำแหน่งนั่งบรรเลงขลุ่ยเพียงออ

ในการบรรเลงร่วมกับวงมโหรีเครื่องหก

ภาพที่ ๒.๒๔ ตำแหน่งนั่งบรรเลงขลุ่ยเพียงออ

ในการบรรเลงร่วมกับวงมโหรีเครื่องเดี่ยว

ภาพที่ ๒.๒๕ ตำแหน่งนั่งบรรเลงขลุ่ยเพียงออ และขลุ่ยหลิบ

ในการบรรเลงร่วมกับวงมโหรีเครื่องคู่

ภาพที่ ๒.๒๖ ตำแหน่งนั่งบรรเลงขลุ่ยเพียงออ และขลุ่ยหลิบ

ในการบรรเลงร่วมกับวงมโหรีเครื่องใหญ่

บทบาทหน้าที่ของขลุ่ยเพียงออ ในการบรรเลงรวมวงชนิดต่างๆดังที่กล่าวมานั้นหลัก ในการเป่าขลุ่ยเพียงออรวมวงนั้น ครูเทียบ คงลายทอง ได้กล่าวถึงไว้ว่า

> *ขลุ่ยเพียงออ เมื่อใช้บรรเลงภายในวง บางครั้งจะมีการโหยหวนโดยยึดเนื้อฆ้องเป็นหลัก บางครั้งก็เป่าเก็บบ้าง ซึ่งเข้ามาใกล้ทางระนาดหรือซอด้วง แต่การที่จะเป่าแหบโหยเสียงสูงมากเป็นการไม่สมควรอย่างยิ่ง เพราะถ้าไม่ชำนาญพอเสียงจะเพี้ยนได้ง่าย และทำให้รกรุงรัง ฟังดูไม่ไพเราะ*(บันลือ พงศ์ศิริ และปิ๊บ คงลายทอง, ๒๕๒๕: ๑๐๔)

ครูมนตรี ตราโมท ได้กล่าวถึง บทบาทหน้าที่ของขลุ่ยเพียงออ ในการบรรเลงรวมวง ไว้ว่า *"ขลุ่ยเพียงออ เป่าเก็บ ถี่ๆบ้าง โหยหวนเป็นเสียงยาวๆบ้าง ช่วยเดินทำนองเพลง"* (มนตรี ตราโมท, ๒๕๓๘: ๕๖)

ขลุ่ยเพียงออ มีหน้าที่ เป่าโหยหวนบ้าง เป่าเก็บบ้าง สลับกันตามความเหมาะสม โดยคำนึงถึงลักษณะของการประสมวงนั้นๆ กระนั้นหน้าที่สำคัญในการบรรเลงรวมวงสำหรับขลุ่ยเพียงออที่ถือว่ามีลักษณะโดดเด่น แตกต่างจากเครื่องดนตรีอื่นๆอีก ๒ ประการ ตามที่ รังสี เกษมสุข ได้กล่าวไว้ คือ ขลุ่ยเพียงออหน้าที่เป่านำหรือขึ้นเพลงในการบรรเลงเพลงโหมโรงของวงเครื่องสาย และวงมโหรี และมีหน้าที่เป่าว่าดอก เลียนเสียงของคนร้องในเพลงประเภทเพลงลา (รังสี เกษมสุข, ๒๕๓๕: ๑๓) จึงนับเป็นหน้าที่พิเศษของขลุ่ยเพียงออที่แตกต่างจาก ขลุ่ยชนิดอื่นๆอีกด้วย

ขลุ่ยเพียงออ นอกจากจะมีหน้าที่ในการบรรเลงรวมวงแล้ว ในปัจจุบันยังนิยมเป่าเดี่ยวในการบรรเลงวงเครื่องสายที่มีการเดี่ยวแต่ละเครื่องมือ หรือที่เรียกว่า เดี่ยวรอบวง ในบทเพลงบางเพลงอีกด้วยเพื่อแสดงถึงศักยภาพของนักดนตรีแต่ละเครื่องมือ อีกทั้งยังนิยมเป่าเดี่ยวเฉกเช่นเดียวกับเครื่องดนตรีดำเนินทำนองชนิดอื่นๆด้วยอีกเช่นกัน

๒.๓.๒ ขลุ่ยหลิบ ใช้ประสมในวงดนตรีไทยและมีหน้าที่ในการบรรเลงดังต่อไปนี้

วงเครื่องสายเครื่องคู่	มีหน้าที่ บรรเลงเป็นเครื่องนำ
วงมโหรีเครื่องคู่	มีหน้าที่ บรรเลงเป็นเครื่องนำ
วงมโหรีวงใหญ่	มีหน้าที่ บรรเลงเป็นเครื่องนำ
วงวงเครื่องสายปี่ชวา	มีหน้าที่ บรรเลงเป็นเครื่องตาม

บทบาทหน้าที่ของขลุ่ยหลิบ ในการบรรเลงรวมวงชนิดต่างๆดังที่กล่าวมานั้น ครูเทียบ คงลายทอง ได้กล่าวถึงไว้ว่า *"สำหรับขลุ่ยหลิบนั้นเป็นเครื่องดนตรีพวกเครื่องนำ ในการบรรเลงต้องเป่าเก็บเป็นส่วนใหญ่ มีโหยหวนบ้าง แต่น้อยกว่าขลุ่ยเพียงออและสามารถเป่าเสียงสูงได้"* (บันลือ พงศ์ศิริ และปี๊บ คงลายทอง, ๒๕๒๕: ๑๐๔)

ครูมนตรี ตราโมท ได้กล่าวถึง บทบาทหน้าที่ของขลุ่ยหลิบ ในการบรรเลงรวมวงไว้ว่า *"ขลุ่ยหลิบวีธีเป่าเหมือนกับขลุ่ยเพียงออ แต่มีหน้าที่สอดแทรกทำนองไปในทางเสียงสูง"* (มนตรี ตราโมท, ๒๕๓๘: ๕๖)

ภาพที่ ๒.๒๗ ตำแหน่งนั่งบรรเลงขลุ่ยหลิบ
ในการบรรเลงร่วมกับวงเครื่องสายปี่ชวา

ขลุ่ยหลิบ จึงเป่าแปรทำนองไปในทางเก็บมากกว่าขลุ่ยเพียงออ อาจมีการเป่าทางโหยหวนสลับบ้างแต่ไม่มากเท่าขลุ่ยเพียงออ อีกทั้งสามารถเป่าในแนวเสียงสูงได้ เพื่อสร้างความสมดุลของเสียงระหว่างขลุ่ยทั้งสองประเภทคือขลุ่ยเพียงออและขลุ่ยหลิบในการบรรเลงร่วมกัน โดยพบขลุ่ยหลิบในการบรรเลงคู่กับขลุ่ยเพียงอออยู่เสมอในวงดนตรีประเภทวงเครื่องสายเครื่องคู่ วงมโหรีเครื่องคู่ และวงมโหรีเครื่องใหญ่ ยกเว้นการเป่าขลุ่ยหลิบเพียงอย่างเดียว ในการประสมวงเครื่องสายปี่ชวา เนื่องจากมีการตัดขลุ่ยเพียงอออกจากการประสมวงประเภทดังกล่าว เพื่อให้ได้เสียงที่เหมาะสมมากที่สุดในการบรรเลงวงเครื่องสายปี่ชวาดังกล่าว

๒.๓.๓ ขลุ่ยอู้ ใช้ประสมเฉพาะในวงปี่พาทย์ดึกดำบรรพ์ โดยทำหน้าที่เป็นเครื่องตาม แต่ในระยะหลังต่อมา พบการผสมขลุ่ยอู้ในการประสมวงในวงมโหรีเครื่องใหญ่(มนตรี ตราโมท, ๒๔๘๔: ๒) และวงเครื่องสายวงใหญ่ (จำเนียร ศรีไทยพันธ์, ๒๕๔๐: ๙๗)อีกด้วย แต่ไม่เป็นที่นิยมมากนัก ดังคำกล่าวของครูจำเนียร ศรีไทยพันธ์ ได้กล่าวถึงขลุ่ยอู้เอาไว้ว่า

> *ขลุ่ยอู้มีเสียงทุ้มต่ำคล้ายเสียงซออู้ แต่ก่อนนี้เครื่องสายวงใหญ่ใช้ขลุ่ยสามเลา คือ ขลุ่ยหลิบเสียงแหลม ขลุ่ยเพียงออเสียงกลางธรรมดา ขลุ่ยอู้เสียงทุ้มต่ำ เดี๋ยวนี้ดูจะหายไปไม่มีใครใช้ขลุ่ยอู้กัน สาเหตุมาจากไม่ค่อยมีใครชอบเป่า เพราะเมื่อเข้าวง มีขลุ่ยสามเลาแล้ว ขลุ่ยอู้นี้ไม่ค่อยได้ยินเสียงออก ขลุ่ยอื่นเสียงกลบหมด*
>
> *อีกอย่างหนึ่ง การเป่าขลุ่ยอู้ก็ไม่เป่าเหมือนขลุ่ยอื่นๆต้องเป่าห่างๆ ใช้ทางเดินแบบทางฆ้องใหญ่ เข้าใจว่าผู้ที่เป่าขลุ่ยอู้ที่สันทัดจริงๆนี้จะต้องเป็นผู้ที่ตีฆ้องวงใหญ่ได้จึงเป่าได้ดี เฉพาะผู้เป็นขลุ่ยอย่างเดียว ถ้าไม่ได้เรียนเป่า ก็คงเป่าไม่ดีพอ เหตุนี้จึงหายไปไม่ค่อยมีใครเป่ากัน(จำเนียร ศรีไทยพันธ์, ๒๕๔๐: ๙๗-๙๘)*

ครูปี๊บ คงลายทอง ได้ให้ทัศนคติเพิ่มเติมเกี่ยวกับลักษณะการดำเนินทำนองของขลุ่ยอู้ไว้ว่า “*ขลุ่ยอู้ ก็เป่าห่างๆ เป่าย้อยจังหวะ ลักษณะคล้ายกับระนาดทุ้มเหล็ก*” (ปี๊บ คงลายทอง, สัมภาษณ์, ๒๐ มกราคม ๒๕๕๔)

การดำเนินทำนองของขลุ่ยอู้ ทำหน้าที่เป็นเครื่องตาม มีลักษณะการบรรเลงโดยเป่าห่างๆ แปรทำนองโดยยึดทำนองทางฆ้องเป็นหลัก มีการเป่าลักจังหวะ และย้อยจังหวะสลับกันไปมาบ้าง ใช้ลักษณะการแปรทำนองคล้ายกับซออู้ และระนาดทุ้มเหล็ก ซึ่งต้องมีวิธีเฉพาะในการเป่าแปรทำนอง จึงจะสามารถเป่าขลุ่ยอู้ได้ดี ด้วยสาเหตุที่ระบบเสียงของขลุ่ยอู้ มีช่วงเสียงที่สั้นกว่าขลุ่ยชนิดอื่นๆ จึงต้องเป่าข้ามเสียงไปมา และไม่นิยมดำเนินทำนองไปในทางเสียงสูง สาเหตุดังกล่าว ขลุ่ยอู้ จึงมีผู้บรรเลงได้ถูกต้องถ่องแท้ และเข้าใจหน้าที่น้อยลงไปทุกทีในยุคปัจจุบัน

ภาพที่ ๒.๒๘ ตำแหน่งนั่งบรรเลงขลุ่ยเพียงออ และขลุ่ยอู้

ในการบรรเลงร่วมกับวงปี่พาทย์ดึกดำบรรพ์

บทบาทหน้าที่ของขลุ่ยเพียงออ ขลุ่ยหลิบ และขลุ่ยอู้ ในการประสมวงดนตรีประเภทต่างๆจึงแตกต่างกันไปขึ้นอยู่กับลักษณะของการประสมวง ซึ่งหน้าที่หลักของขลุ่ยคือการบรรเลงเพื่อเชื่อมเสียงเครื่องดนตรีต่างๆของวงดนตรีให้สอดคล้องกลมกลืนกัน โดยขลุ่ยเพียงออมีหน้าที่บรรเลงเป็นเครื่องตามในการประสมวงดนตรีทุกประเภท ยกเว้นวงปี่พาทย์ไม้นวมที่ขลุ่ยเพียงออมีหน้าที่เป็นเครื่องนำเนื่องจากทำหน้าที่แทนปี่ในซึ่งถูกตัดออก ขลุ่ยหลิบมีหน้าที่บรรเลงเป็นเครื่องนำในการประสมวงดนตรีทุกประเภท ยกเว้นวงเครื่องสายปี่ชวาขลุ่ยหลิบมีหน้าที่บรรเลงเป็นเครื่องตาม เนื่องจากมีปี่ชวาเป็นเครื่องนำอยู่แล้ว และขลุ่ยอู้มีหน้าที่บรรเลงเป็นเครื่องตามในทุกการประสมวงดนตรีทุกประเภท

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

๒.๔ ประวัติความเป็นมาของวง ๓ ขลุ่ยไทย

๒.๔.๑ ประวัติความเป็นมาของวง ๓ ขลุ่ยไทย

วง ๓ ขลุ่ยไทย เป็นแนวความคิดของ ครูสุวิทย์ บวรวัฒนา อดีตเอกอัครราชทูตไทย โดยนำเฉพาะขลุ่ย ๓ ชนิด คือ ขลุ่ยเพียงออ ขลุ่ยหลิบ และขลุ่ยอู้ มาบรรเลงร่วมกัน ใช้เครื่องประกอบจังหวะ คือ โทน-รำมะนา ฉิ่ง และโหม่ง บันทึกเสียงครั้งแรกในปี พ.ศ. ๒๕๒๓ (สุรชัย แดงกูร, สัมภาษณ์, ๑๓ ธันวาคม ๒๕๕๓)

ในการบันทึกเสียงวง ๓ ขลุ่ยไทยในครั้งนั้น ครูสุวิทย์ บวรวัฒนา ได้เชิญศิลปินเอกในด้านเครื่องเป่าคือ ครูเทียบ คงลายทอง มาร่วมบรรเลงในวง ๓ ขลุ่ยไทยนี้ด้วย ซึ่งขณะนั้น ครูเทียบ คงลายทอง มีอายุถึง ๗๘ ปี ในปี พ.ศ. ๒๕๒๓ และเป็นการเป่าขลุ่ยเพื่อบันทึกเสียงครั้งสุดท้ายของครูเทียบ คงลายทอง ซึ่งหลังจากนั้นในปีถัดมาครูเทียบ คงลายทอง ก็ถึงแก่กรรม

ภาพที่ ๒.๒๙ ครูสุวิทย์ บวรวัฒนา ขณะได้รับการแต่งตั้งเป็นเอกอัครราชทูต

จากพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

สำหรับรายชื่อเครื่องดนตรีและนักดนตรีในการบันทึกเสียงวง ๓ ขลุ่ยไทยครั้งแรก มีดังนี้

๑. ขลุ่ยอู้	ครูเทียบ คงลายทอง
๒. ขลุ่ยหลิบ	ร้อยโทยรรยง แดงกูร
๓. ขลุ่ยเพียงออ	ครูสุรชัย แดงกูร

๔. โทน-รำมะนา ครูจำลอง อิศรางกูร ณ อยุธยา

๕. ฉิ่ง วิฑูรย์(ไม่ทราบนามสกุล เป็นนักดนตรีวงวัชรบรรเลง)

๖. โหม่ง ไม่ทราบชื่อ (เป็นนักดนตรีวงวัชรบรรเลง)

การจัดทำแถบบันทึกเสียงวง ๓ ขลุ่ยไทยครั้งแรก บันทึกเสียงในปี พ.ศ. ๒๕๒๓ ณ ห้องบันทึกเสียงสยาม โดยมีนายแพทย์วราห์ วรเวช เป็นผู้ควบคุมการบันทึกเสียง ครูสุวิทย์ บวรวัฒนา เป็นผู้คัดเลือกเพลง ควบคุมการบรรเลงในการบันทึกเสียง และอำนวยการฝึกซ้อม

หลักการในการคัดเลือกเพลงในการบันทึกเสียงวง ๓ ขลุ่ยไทยในครั้งแรก เป็นแนวความคิดในการคัดเลือกเพลงของครูสุวิทย์ บวรวัฒนา โดยครูสุวิทย์ บวรวัฒนา มีแนวความคิดในการคัดเลือกเพลงที่มีชื่อเกี่ยวกับนกทั้งหมดในบันทึกเสียง ด้วยสาเหตุที่เสียงของขลุ่ยนั้นมีเสียงคล้ายคลึงกับเสียงของนก จึงคัดเลือกเพลงเกี่ยวกับนกทั้งหมดในการบันทึก โดยได้คัดเลือกเพลงในการบันทึกเสียง ๔ เพลง ด้วยกัน ได้แก่ เพลงนกเขาขแมร์ เถา สาลิกาเขมร เถา การเวก เถา และสาลิกาชมเดือน ๓ ชั้น

นักดนตรีในวง ๓ ขลุ่ยไทยทั้งหมด ได้มีการซ้อมก่อนการบันทึกเสียงจริง ๒ - ๓ ครั้ง โดยได้มีการซักซ้อมที่บ้านพัก ของ ครูสุวิทย์ บวรวัฒนา บริเวณซอยศรีย่าน ๑ ถนนไชยศรี เขตดุสิต สำหรับทางในการบรรเลง ผู้ปรับวงได้ให้อิสระนักดนตรีในการทำทางขึ้นมาเองของแต่ละคนก่อน หลังจากนั้นมีการปรับทางขลุ่ยต่างๆ และปรับการบรรเลงรวมวงวงอีกครั้ง โดยครูสุวิทย์ บวรวัฒนา ในการปรับวงนั้น ได้ใช้กลวิธีในการปรับวง อาทิ การขึ้นเพลง การล้อ การหยุด การหนัก การเบา การกระซิบ เป็นต้น

การวางจำหน่ายแถบบันทึกเสียงเพลงชุด ๓ ขลุ่ยไทย หลังจากได้วางจำหน่ายในครั้งแรก แถบบันทึกเสียงก็หมดลงอย่างรวดเร็วภายในระยะเวลาอันสั้น แม้ตัวผู้บรรเลงเองก็มิได้มีเก็บไว้ อีกทั้งลิขสิทธิ์เพลงชุดนี้นั้น นายแพทย์วราห์ วรเวช ได้ขายลิขสิทธ์ซึ่งรวมทั้งแถบบันทึกเสียงที่เป็นต้นฉบับ (Master tape)ไปด้วย และไม่ได้มีการอัดซ้ำอีกเลยจนปัจจุบัน ซึ่งวง ๓ ขลุ่ยไทยหลังจากที่บรรเลงและบันทึกเสียงในครั้งนั้นแล้ว ก็ไม่ได้มีการนำวง ๓ ขลุ่ยไทยนี้ไปออกบรรเลงที่ไหนอีกเลย จึงถือว่าเป็นการบันทึกเสียงเพียงครั้งเดียว และยังเป็นการบรรเลงของครูทั้ง ๓ ท่านร่วมกันเป็นครั้งสุดท้ายอีกด้วย (สุรชัย แดงกูร, สัมภาษณ์, ๑๓ ธันวาคม ๒๕๕๓)

หลักในการประสมวงดนตรีชนิดนี้ ไม่ได้มีกล่าวไว้ในหนังสือใดอย่างเด่นชัด มีเพียงกล่าวถึงวงที่เกี่ยวข้องและคาดว่าจะเป็นวงชนิดเดียวกันนี้ไว้ แต่ เรียกชื่อการประสมวงกันแตกต่างออกไป คือ เรียกว่า วงขลุ่ยหมู่ โดยได้บันทึกเอาไว้ในหนังสืองานพระราชทานเพลิงศพครูโชติ ดุริยประณีตความว่า

> *ตามปกติ ขลุ่ยเป็นเครื่องดนตรีที่บรรเลงอยู่ในวงเครื่องสายและวงปี่พาทย์ไม้นวม มีเสียงเบากว่าแต่ว่าเยือกเย็น เมื่อจัดมารวมกันบรรเลงเป็นวงโดยเฉพาะย่อมทำให้เกิดเสียงดังพอสมควร และในการบรรเลงร่วมกันนี้ไม่ว่าจะเป็นเครื่องดนตรีชนิดใดจะต้องปรับปรุงให้มีเสียงให้ผสมผสานกลมเกลียวกัน ฉะนั้นผู้ปรับปรุงวงต้องเป็นผู้มีความสามารถทีเดียว และในการผสมวงบรรเลงก็จำต้องมีเครื่องประกอบจังหวะ เช่น กลองแขก ฉิ่ง ฉาบ และโหม่ง ฯลฯ ประกอบด้วยเช่นเดียวกับวงดนตรีอื่น ๆ* (โชติ ดุริยประณีต, ๒๕๑๗: ๓๔)

การประสมวงที่มีเฉพาะเครื่องดำเนินทำนองเฉพาะเครื่องเป่านั้นครูมนตรี ตราโมท ได้ให้ข้อคิดในการประสมวงที่มีเครื่องเป่าล้วน เช่น แคนหมู่ และวงปี่จุมหมู่ ไว้ในหนังสือดุริยสาส์นว่า

> *ส่วนแคนนั้น กองแตรวงกรมทหารมหาดเล็กรักษาพระองค์เคยนำมาประสมเป็นวงมาแล้ว แต่เป็นการประสมเฉพาะแคนล้วน ๆ เรียกว่า "แคนวง" โดยจัดขนาดของแคนให้มีขนาดเล็กใหญ่ มีเสียงสูงต่อต่างกัน นับว่าเป็นวงดนตรีที่ไพเราะน่าฟังอย่างหนึ่งทีเดียวซึ่งเป็นที่น่าเสียดายมากที่บัดนี้ได้สูญหายไปหมดสิ้น ถ้าหลานสนใจเรื่องแคนก็ลองพิจารณาดูว่าควรจะผสมเป็น "แคนวง" ดังมีตัวอย่างมาแล้วหรือว่าจะนำมาผสมกับเครื่องสายเป็น "เครื่องสายผสมแคน" แต่ถึงอย่างไรหลานก็ต้องถือหลักว่าจะต้องนำมาแก้ไขปรับปรุงเสียก่อนผสมเสมอมิฉะนั้น จะไม่ได้ผลเลย ทีนี้มาถึงปี่ซอซึ่งอาได้กล่าวมาแล้วในตอนต้นว่า ของเดิมเขาก็บรรเลงเป็นวงมาแล้วเป็นจุม 3 จุม 5 และจุม 7 ถ้าหากจะนำมาผสมกับวงเครื่องสายอย่างน้อยก็จะต้องเอามา 3 เลา (จุม 3) เพราะแต่ละเลาของปี่ซอมีเสียงเพียง 7 เสียง จริง ๆ คือแถมให้เป็นคู่ 8 ขึ้นไปไม่ได้ เมื่อต้องการเสียงสูงเลาที่มีเสียงสูงจะได้ช่วย และเมื่อต้องการเสียงต่ำเลาที่มีเสียงต่ำก็จะได้ช่วย อาลองคิดดูแล้ว เข้าใจว่าจะใช้ได้ดีทีเดียว แต่ทั้งนี้จำเป็นต้องทดลองผสมดูก่อน การคิดทำสิ่งใดที่ยังมิได้ทดลองนั้น จะคำนวณผลแน่นอนมิได้ บางอย่างอาจดีตามความคาดคะเน บางอย่างอาจดียิ่งกว่าที่คาดหมายเสียอีก แต่บางอย่างก็อาจ*

ไม่ได้ผลดังคาดเลยก็เป็นได้ นี่ก็เหมือนกันกับคิดสะระตะบนโต๊ะ แลเห็นว่าจะเกิดประโยชน์อย่างนั้นอย่างนี้ โดยไม่ได้คิดถึงผู้ปฏิบัติ หรือปฏิบัติแล้วจะได้ผลอย่างนั้นหรือไม่ทุก ๆ สิ่งจะต้องได้ทดลองได้ปฏิบัติจริง ๆ เสียก่อน จึงจะรู้ได้แน่นอนว่ายังเกิดผลเช่นไร ขอให้หลานจำหลักนี้ไว้ให้มั่น อย่าหลับตายกเมฆเป็นอันขาด (มนตรี ตราโมท, ๒๕๓๘: ๗๘)

วง ๓ ขลุ่ยไทย จึงมีลักษณะแนวความคิดในการประสมวงดังกล่าว คือ ต้องการเสียงจากเครื่องเป่า ๓ แนว คือ ต่ำ กลาง และสูง โดยคัดเลือกเฉพาะเครื่องดนตรีที่สามารถเข้ากันได้ คือ ขลุ่ยเพียงออ ขลุ่ยอู้ และขลุ่ยหลิบ เพื่อให้ได้เสียงดนตรีจากการประสมวงที่แตกต่างจากเดิม โดยหวังผลให้ผู้ฟังเกิดความสุขในการฟังจากการบรรเลงรวมวงของขลุ่ยทั้งสามระดับเสียง คือ ระดับเสียง สูง กลาง และต่ำ ที่สอดผสานกันอย่างกลมกลืน ซึ่งผลในการประสมวงนั้นก็เป็นที่ยอมรับกัน โดยสังเกตจากจำนวนแถบบันทึกเสียงที่ขายได้หมดเพียงระยะเวลาอันสั้น จึงนับว่าเป็นการทดลองประสมวงดนตรีไทยแนวใหม่ที่ประสบความสำเร็จเป็นอย่างดี

สรุปท้ายบท

ขลุ่ยของไทยมีพัฒนาการต่อเนื่องมาอย่างยาวนาน อยู่คู่กับคนไทยทุกชนชั้นตั้งแต่ระดับชนชั้นสูง จนถึงระดับชาวบ้านทั่วไป ขลุ่ยไทยปัจจุบันแบ่งแยกได้หลายประเภท ที่นิยมใช้ประสมวงกันโดยทั่วไปมีด้วยกัน ๓ ประเภท คือ ขลุ่ยเพียงออ ขลุ่ยหลิบ และขลุ่ยอู้ ซึ่งรากฐานในการพัฒนาขลุ่ยแต่ละชนิดเริ่มต้นมาจาก ขลุ่ยเพียงออ ขลุ่ยเพียงออ สันณิฐานว่าได้พัฒนามาจากปี่อ้อ ส่วนขลุ่ยหลิบ และขลุ่ยอู้ เป็นการพัฒนาต่อยอดจากขลุ่ยเพียงออขึ้นมา โดยขลุ่ยหลิบถูกสร้างขึ้นเพื่อให้บรรเลงไปในทางระดับเสียงสูง และขลุ่ยอู้ถูกสร้างขึ้นเพื่อบรรเลงไปในทางระดับเสียงต่ำ

ขลุ่ยไทยทั้ง ๓ ชนิด ได้ทำหน้าที่อยู่ในวงดนตรีไทยประเภทต่างๆ อาทิ วงเครื่องสาย วงมโหรี วงปี่พาทย์ไม้นวม และวงปี่พาทย์ดึกดำบรรพ์ โดยหน้าที่หลักในการบรรเลงก็ยังคงเป็นการเชื่อมเสียงของเครื่องดนตรีต่างๆในวงดนตรีให้สอดคล้องกลมกลืนกัน

การนำขลุ่ยไทยทั้ง ๓ ชนิด มาบรรเลงร่วมกัน และสร้างสรรค์บทเพลงออกมาในรูปแบบของการประสมวงดนตรีชนิดใหม่ที่มีชื่อเรียกวงดนตรีชนิดนี้ว่า วง ๓ ขลุ่ยไทย เป็นแนวความคิดของ ครูสุวิทย์ บวรวัฒนา โดยได้รับความร่วมมือจาก ผู้ชำนาญการด้านขลุ่ยทั้ง ๓ ท่าน มาบรรเลงขลุ่ยร่วมกัน คือ ครูเทียบ คงลายทอง ครูยรรยงค์ แดงกูร และครูสุรชัย แดงกูร ซึ่งศิลปินทั้ง ๓ ท่านดังที่กล่าวมาแล้วล้วนแต่อยู่ในสำนักเดียวกันทั้งสิ้น คือสายสืบทอด

กระบวนเครื่องเป่าของ สำนักของพระยาเสนาะดุริยางค์ ลักษณะในการดำเนินทำนองของเครื่องเป่าในวง ๓ ขลุ่ยไทย ในการบันทึกเสียงครั้งแรก จึงมีการดำเนินทำนองของขลุ่ยที่มีลักษณะสอดคล้องไปในแนวทางเดียวกัน ด้วยผู้บรรเลงเครื่องเป่าทั้ง ๓ ท่านมีแนวทางในการรบรรเลงที่มาจากสำนักเดียวกัน ทำให้การบรรเลงของวง ๓ ขลุ่ยไทย ในการบันทึกเสียงครั้งแรกเป็นไปได้ด้วยดี และได้รับการยอมรับจากสังคมอย่างสูง โดยสังเกตจากยอดขายแถบบันทึกเสียงที่หมดลงอย่างรวดเร็ว ภายในระยะเวลาอันสั้น

กระนั้นวง ๓ ขลุ่ยไทย ก็ยังไม่มีการสืบทอด อย่างเป็นระบบ อาจด้วยสาเหตุบางประการ อาทิ คนที่จะเป่าขลุ่ยอู้ได้ดีนั้นหายากในปัจจุบัน ผู้ที่บรรเลงขลุ่ยมีทักษะแตกต่างกันทางของขลุ่ยแต่ละชนิดไม่เข้ากัน ซึ่งอาจจะเนื่องมาจากการที่เรียนมากันคนละสำนัก เป็นต้น ด้วยเหตุผลดังกล่าวจึงทำให้ไม่ค่อยได้พบเห็นการบรรเลงของวง ๓ ขลุ่ยไทย ในยุคปัจจุบัน

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

บทที่ ๓

ประวัติครูปี๊บ คงลายทอง การฝึกหัด และการถ่ายทอดความรู้ด้านการเป่าขลุ่ย

๓.๑ ประวัติครูปี๊บ คงลายทอง

ภาพที่ ๓.๑ ครูปี๊บ คงลายทอง กับผู้วิจัย

ประวัติครูปี๊บ คงลายทอง จากการบันทึกข้อมูลประวัติ ครูปี๊บ คงลายทอง ในวิทยานิพนธ์เดี่ยวปี่ใน เชิดนอก : ทางครูปี๊บ คงลายทอง ของปาณิสรา เผือกแห้ว และจากการสัมภาษณ์ครูปี๊บ คงลายทอง มีรายละเอียดสรุปได้ดังนี้

- ที่อยู่

บ้านเลขที่ ๗๖/๔๐ ซอยพิกุลทอง ถนนสะพานผัก เขตตลิ่งชัน กรุงเทพมหานคร

- วันเกิด

ครูปี๊บ คงลายทอง เกิดเมื่อวันพฤหัสบดี ที่ ๒๔ กันยายน พ.ศ. ๒๔๘๖

- บิดา - มารดา

บิดา คือ ครูเทียบ คงลายทอง บรมครูเครื่องเป่าของไทย ศิษย์เอกด้านเครื่องเป่าของพระยาเสนาะดุริยางค์(แช่ม สุนทรวาทิน) มารดา คือ คุณแม่สว่าง (สกุลเดิม วิเชียรปัญญา) คงลายทอง เป็นนักร้องศิษย์หม่อมเจริญ แห่งสำนักดนตรีบ้านครูจางวางทั่ว และเป็นคนร้องประจำวงเครื่องสายวังบางขุนพรหม

- พี่ - น้อง

ครูปี๊บ คงลายทอง เป็นบุตรชาย คนที่ ๑๑ มีพี่น้องรวมทั้งสิ้น ๑๒ คน ดังนี้

๑. แหวน (หญิง) เกิด พ.ศ. ๒๔๗๔

๒. ทวี (ชาย) เกิด พ.ศ. ๒๔๗๖

๓. ธวัช (ชาย) เกิด พ.ศ. ๒๔๗๗

๔. รัศมี (ชาย) เกิด พ.ศ. ๒๔๘๐

๕. ไม่ปรากฏนาม ถึงแก่กรรมเมื่ออายุ ๑๕ วัน

๖. อารมณ์ เกิด พ.ศ. ๒๔๘๓

๗. ทวีป เกิด พ.ศ. ๒๔๘๖

๘. ถวัลย์ เกิด พ.ศ. ๒๔๘๙

๙. สุทัศน์ เกิด พ.ศ. ๒๔๙๑

๑๐. อุษณีย์ เกิด พ.ศ. ๒๔๙๔

๑๑. ปี๊บ เกิด พ.ศ. ๒๔๙๖

๑๒. วิวัฒน์ เกิด พ.ศ. ๒๔๙๘

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

- การศึกษาสามัญ

ระดับประถมศึกษาปีที่ ๔ จากโรงเรียนวัดกัลยาณมิตรวรวิหาร พ.ศ. ๒๕๐๗

ระดับอนุปริญญา จากโรงเรียนนาฏศิลป์ กรมศิลปากร พ.ศ. ๒๕๑๘

ระดับปริญญาตรี ภาควิชาดนตรีศึกษา วิทยาลัยครูบ้านสมเด็จเจ้าพระยา พ.ศ. ๒๕๒๓

ระดับปริญญาโท สาขาวัฒนธรรมศึกษา แขนงวิชาวัฒนธรรมการดนตรี มหาวิทยาลัยมหิดล พ.ศ. ๒๕๓๘

- การศึกษาด้านดนตรีไทย

เริ่มเรียนขลุ่ยกับครูเทียบ คงลายทอง ซึ่งเป็นบิดา ตั้งแต่ยังไม่ได้เข้าโรงเรียนนาฏศิลป์ หัดตีฆ้องวงใหญ่ ครั้งแรกกับครูรัศมี คงลายทอง ซึ่งเป็นพี่ชาย จากนั้นเข้าศึกษาที่โรงเรียนนาฏศิลป์ โดยศึกษาเพลงโหมโรงเช้า-โหมโรงเย็นกับ ดร. ศิริชัยชาญ ฟักจำรูญ อาจารย์สังเวียน ทองคำ ผู้ช่วยศาสตราจารย์สงบศึก ธรรมวิหาร และครูบาง หลวงสุนทร อายุ ๑๕ ปี จึงเริ่มเรียนเป่าปี่ในกับครูเทียบ คงลายทอง โดยเริ่มเป่าเพลงเต่ากินผักบุ้งเป็นเพลงแรก และเรียนเพลงอื่นๆ ที่ยากขึ้นตามลำดับ เมื่อเรียนอยู่ในระดับชั้นสูง เมื่อครูทียบ คงลายทอง เห็นว่าเป่าปี่ในได้ดีพอสมควรแล้ว จึงต่อปี่ชวาให้ โดยเพลงแรกที่ต่อ คือ สรหม่าไทย ส่วนปี่มอญครูปี๊บ คงลายทอง เรียนที่หลังสุด โดยครูเทียบ คงลายทองเป็นผู้หัดให้ โดยในการเรียนเครื่องเป่าที่วิทยาลัยนาฏศิลป ครูบุญช่วย โสวัตรยังคอยเป็นครูผู้ช่วยของครูเทียบ คงลายทอง ในการสอนครูปี๊บอีกด้วย เมื่อเข้ารับราชการในกองการสังคีต กรมศิลปากร ครูปี๊บ คงลายทอง ยังได้รับการถ่ายทอดเพลงหน้าพาทย์ต่างๆ จาก หม่อมหลวงสุรักษ์ สวสัดิกุล อีกด้วย

- อุปสมบท

ครูปี๊บ คงลายทองอุปสมบท ที่วัดระฆังโฆสิตาราม เมื่อ พ.ศ. ๒๕๒๑ โดยบวชเป็นระยะเวลา ๑ พรรษา

- สมรส

สมรส เมื่อ พ.ศ. ๒๕๒๘ กับนางธัญทิพย์ (อารีย์) คงลายทอง (สกุลเดิม ทับสี) ชาวจังหวัดเพชรบุรี ปัจจุบัน รับราชการ กองการสังคีต กรมศิลปากร ไม่มีบุตรธิดา

- ประวัติการรับราชการ

เข้ารับราชการตำแหน่งดุริยางคศิลปิน ๑ เมื่อวันที่ ๑๓ กันยายน พ.ศ. ๒๕๑๘ แผนกดนตรีไทย กองการสังคีต กรมศิลปากร ปัจจุบันดำรงตำแหน่ง รักษาการหัวหน้ากลุ่มดุริยางค์ไทย ตำแหน่งศิลปินอาวุโส และเป็นอาจารย์พิเศษในมหาวิทยาลัยต่างๆ ได้แก่

- คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

- คณะศึกษาศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินวิโรฒ

- คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยขอนแก่น

- สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กรมศิลปากร(อ้างถึงในปาณิสรา เผือกแห้ว, ๒๕๔๘ : ๖๘-๖๙) (ปี๊บ คงลายทอง, สัมภาษณ์, ๒๐ มกราคม ๒๕๕๔)

ครูปี๊บ คงลายทอง ยังมีงานอดิเรกยามว่างที่ครูสนใจ คือ การศึกษาพระเครื่องต่างๆ และการทำอาหาร อีกทั้งเครื่องดนตรีที่นอกเหนือจากปี่ และขลุ่ยแล้ว ครูปี๊บ คงลายทอง ยังมีเครื่องดนตรีที่ครูชอบเล่นเป็นประจำ เครื่องดนตรีชิ้นนั้นคือซออู้ ซึ่งครูจะสีทั้งการบรรเลงรวมวงในวงดนตรีต่างๆ หรือในขณะที่ต่อเพลงให้กับลูกศิษย์

ครูปี๊บ คงลายทอง นอกจากเป็นทั้งครู และศิลปินที่มีฝีมือเป็นเลิศในด้านเครื่องเป่าแล้ว ยังเป็นที่รักใคร่ของบรรดาเพื่อนร่วมงาน และเป็นที่เคารพรักของลูกศิษย์ทุกคน ด้วยอุปนิสัยที่ขี้เล่นเป็นกันเองกับลูกศิษย์ ให้ความเมตตากรุณาต่อทั้งลูกศิษย์ และผู้ที่เข้ามาขอความช่วยเหลืออยู่เนืองๆ อีกทั้งยังเป็นผู้ที่มั่นคงในพระบวรพุทธศาสนา นำหลักธรรมต่างๆมาใช้ในการดำเนินชีวิต ได้อย่างเป็นปกติสุข ตลอดทั้งแนะนำหลักธรรมต่างๆให้กับลูกศิษย์และมิตรสหาย ซึ่งถือเป็นแบบอย่างในการปฏิบัติตนที่ดีให้กับเยาวชนดนตรีรุ่นหลังเพื่อเอาเป็นแบบอย่างในการครองตนได้เป็นอย่างดี

๓.๒ ประวัติการฝึกหัดขลุ่ยเพียงออ ขลุ่ยหลิบ ขลุ่ยอู้ของครูปี๊บ คงลายทอง

ประวัติในการฝึกหัดขลุ่ยของครูปี๊บ คงลายทอง จากการสัมภาษณ์ครูปี๊บ คงลายทอง สรุปได้ดังนี้

ครูปี๊บ คงลายทอง ฝึกหัดขลุ่ยเป็นเครื่องดนตรีชิ้นแรกในวัยเด็ก โดยขลุ่ยที่ครูปี๊บ คงลายทอง หัดเป่าครั้งแรก คือ ขลุ่ยเพียงออที่ทำจากไม้รวกของครูเทียบ คงลายทอง โดยเป็นขลุ่ยที่อยู่ในบ้านของครูเอง ซึ่งครูปี๊บ คงลายทอง มีแรงบันดาลใจในการหัดเป่าขลุ่ยจากการที่ได้เห็นลูกศิษย์ของครูเทียบ คงลายทอง หลายๆคนมาฝึกหัดเป่าขลุ่ยกับบิดา จึงเกิดความชื่นชอบและพยายามทดลองฝึกหัดขลุ่ยเพียงออด้วยตนเอง โดยเป่าตามศิษย์ที่มาขอต่อเพลงจากครูเทียบ คงลายทอง จนสามารถเป่าขลุ่ยเพียงออได้ด้วยตนเอง

เพลงแรกที่ครูปี๊บ คงลายทอง หัดเป่าขลุ่ยเพียงออ คือเพลงล่องลม ๓ ชั้น และฝึกเป่าได้ด้วยตนเองโดยการสังเกตลูกศิษย์ที่มาเรียนกับครูเทียบ คงลายทอง เมื่อครูเทียบ คงลายทอง สังเกตเห็นว่าครูปี๊บ คงลายทอง สามารถเป่าขลุ่ยได้แล้วนั้น จึงเรียกมาต่อเพลงโดยมีผู้ที่ศึกษาขลุ่ยเพียงออรุ่นเดียวกับ ครูปี๊บ คงลายทอง คือ พันโทนันธวัช วังสะพ่าห์ ปัจจุบันเป็นข้าราชการบำนาญ สังกัดหน่วยรบป่าหวาย จังหวัดลพบุรี หลังจากที่ต่อเพลงต่างๆได้สักพัก ครูเทียบ คงลายทอง สังเกตเห็นครูปี๊บ คงลายทองระบายลมได้ ทั้งที่ยังไม่ได้สอน จึงถามครูปี๊บ คงลายทอง ว่าระบายลมได้แล้วหรือ ซึ่งตอนนั้นครูปี๊บ คงลายทอง สามารถระบายลมได้เองแล้ว แต่ไม่ทราบว่าวิธีที่ตนเองปฏิบัติอยู่เรียกว่าการระบายลม ซึ่งครูปี๊บ คงลายทองได้ให้เหตุผลว่าการที่ระบายลมได้เองโดยอัตโนมัตินั้น ไม่ใช่เป็นเรื่องพิสดารอันใด แต่อาจจะเป็นด้วยการที่ได้ยินได้ฟัง และได้สังเกตเห็นมาตั้งแต่ยังเล็ก หรือจากการที่ทดลองปฏิบัติเองและจับจุดได้โดยอัตโนมัติ

การศึกษาขลุ่ยเพียงออของครูปี๊บ คงลายทอง หลังจากฝึกหัดเพลงแรกและระบายลมได้แล้ว ครูเทียบ คงลายทอง จึงเริ่มต่อเพลงประเภท ๓ ชั้นให้ครูปี๊บ คงลายทอง ไปเรื่อยๆ เพลงประเภท ๓ ชั้น ที่ได้ต่อในขณะนั้นได้แก่เพลงเขมรใหญ่ เพลงพันธุ์ฝรั่ง เพลงกล่อมนารี เพลงแขกมอญบางช้าง เพลงพม่าเห่ เป็นต้น หลังจากนั้นจึงต่อเพลงขั้นสูงขึ้นต่อไป โดยการเรียนการสอนขลุ่ยในสำนักครูเทียบ คงลายทอง ใช้ระบบการเรียนการสอน แบบตัวต่อตัว คือต่อเพลงด้วยการบอกเสียง กลวิธีพิเศษต่างๆ และเป่าให้ฟังบ้างสลับกันไป

การฝึกหัดขลุ่ยหลิบของครูปี๊บ คงลายทอง ครูได้หัดเป่าหลังจากเป็นขลุ่ยเพียงออแล้ว โดยใช้พื้นฐานและทักษะเดิมจากการเป่าขลุ่ยเพียงออ โดยได้กลวิธีการเป่าเพิ่มเติมจากการสังเกต

อีกทั้งการฝึกฝนจากการนำไปใช้จริงในการเป่าขลุ่ยหลิบเข้าวงดนตรีชนิดต่างๆ ทำให้เกิดทักษะในการเป่าขลุ่ยหลิบเพิ่มมากขึ้น

สำหรับขลุ่ยอู้ ครูปี๊บ คงลายทอง ใช้ทักษะพื้นฐานจากขลุ่ยเพียงออที่ได้ศึกษามาตั้งแต่ตอนต้น เป่าขลุ่ยอู้ครั้งแรกเนื่องจากการเข้ามาถวายงานที่วังคลองเตย ซึ่งที่วังคลองเตยมักจะมีการซ้อม และบรรเลงวงปี่พาทย์ดึกดำบรรพ์กันอยู่เป็นประจำ โดยวงปี่พาทย์ดึกดำบรรพ์เป็นวงดนตรีที่ใช้ขลุ่ยอู้ในการบรรเลง ซึ่งแนวทางในการเป่าขลุ่ยอู้ของครูปี๊บ คงลายทอง จะยึดหลักการตีระนาดทุ้มเหล็กเป็นแนวทางในการแปรทำนองต่างๆของขลุ่ยอู้ โดยครูปี๊บ คงลายทอง ให้เหตุผลว่า การที่เป่าขลุ่ยอู้โดยยึดแนวทำนองของระนาดทุ้มเหล็ก เนื่องจากสมเด็จกรมพระยานริศรานุวัติวงศ์ทรงปรุงวงปี่พาทย์ดึกดำบรรพ์ขึ้นมา และต้องการที่จะได้เสียงวงดนตรีที่ทุ้มต่ำ จึงนำระนาดทุ้มเหล็กมาใช้ในวงนี้ และเพิ่มเติมขลุ่ยอู้เข้ามาเพื่อที่จะให้เสียงนุ่มนวลยิ่งขึ้น ขลุ่ยอู้จึงถูกสร้างขึ้นมาเพื่อใช้บรรเลงคู่กับระนาดทุ้มเหล็ก แนวทางของขลุ่ยอู้จึงควรมีลักษณะคล้ายๆกับระนาดทุ้มเหล็ก

สำหรับอุปสรรคของการเป่าขลุ่ยอู้ที่นอกเหนือจากการดำเนินทำนองที่ดักหน้าดักหลังคล้ายระนาดทุ้มเหล็กแล้ว ขลุ่ยอู้ยังเป็นขลุ่ยที่น้ำหนักมาก ทำให้ผู้เป่าต้องใช้แรงเพิ่มขึ้นในการประคองเลาขลุ่ยขณะเป่า โดยเฉพาะกรณีที่ต้องเป่าเพลงที่มีความยาว อีกทั้งขลุ่ยอู้เป็นขลุ่ยที่ใช้ลมมากกว่าขลุ่ยชนิดอื่นๆ การเป่าขลุ่ยอู้จึงต้องมีการเตรียมลมให้พอดีกับช่วงจังหวะการดำเนินทำนองของเพลง เพื่อทำให้เสียงไม่ขาดตอน การที่เป่าขลุ่ยอู้แล้วเสียงขาดนั้นมักเกิดในกรณีที่แบ่งลมไม่พอดีกับวรรคเพลงในการเป่า (ปี๊บ คงลายทอง. สัมภาษณ์, ๒๐ มกราคม ๒๕๕๔)

การฝึกหัดขลุ่ยเพียงออ ขลุ่ยหลิบ ขลุ่ยอู้ของครูปี๊บ คงลายทอง จึงเป็นการเรียนรู้แบบมุขปาฐะ(Oral Tradition) โดยมีครูเทียบ คงลายทอง เป็นผู้ถ่ายทอดความรู้การเป่าขลุ่ยเพียงออให้กับครูปี๊บ คงลายทอง เป็นอันดับแรก ส่วนขลุ่ยหลิบ และขลุ่ยอู้ ครูปี๊บ คงลายทอง ได้ศึกษาด้วยตนเอง โดยการนำทักษะพื้นฐานเดิมของขลุ่ยเพียงออมาใช้ทั้งกับขลุ่ยหลิบ และขลุ่ยอู้ โดยฝึกฝนทักษะเพิ่มเติมจากการสังเกต และนำมาประยุกต์ใช้กับขลุ่ยหลิบและขลุ่ยอู้ ให้เกิดความเหมาะสม และพอดีในการเป่าขลุ่ยหลิบ และขลุ่ยอู้ดังกล่าว

๓.๓ การถ่ายทอดขลุ่ยของครูปี๊บ คงลายทอง

กระบวนการถ่ายทอดขลุ่ยของครูปี๊บ คงลายทองให้กับศิษย์ จากประสบการณ์ของผู้วิจัยเองที่ได้เรียนขลุ่ยกับครูปี๊บ คงลายทอง ตั้งแต่ระดับพื้นฐาน และจากการสัมภาษณ์ครูปี๊บ คงลายทอง กล่าวได้โดยสรุปดังนี้

การหัดขลุ่ยทุกชนิด ต้องมีพื้นฐานมาจากขลุ่ยเพียงออทั้งสิ้น จึงจะสามารถนำความรู้ไปประยุกต์ใช้กับการเป่าขลุ่ยชนิดอื่นๆได้ การถ่ายทอดขลุ่ยของครูปี๊บ คงลายทอง ใช้การถ่ายทอดแบบตัวต่อตัวโดยใช้วิธีมุขปาฐะ (Oral Tradition) โดยครูจะเป่าให้ฟัง และให้ผู้เรียนเป่าตามที่ละวรรค ซึ่งครูปี๊บ คงลายทอง จะสอนในรายละเอียดต่างๆ เช่น ความชัดเจนของเสียง การตัดลิ้น การตัดลม การตีนิ้ว และกลวิธีต่างๆตามลักษณะของเพลง และตามทักษะของผู้เรียนแต่ละคน โดยมีการให้เป่าซ้ำในแต่ละเสียง หรือเป่าซ้ำเป็นวรรคเพลง ในกรณีที่ผู้เรียนไม่เข้าใจการใช้นิ้ว การใช้ลม หรือไม่เข้าใจจังหวะ แม้กระทั่งไม่สามารถจดจำทำนองได้

เมื่อผู้เรียนสามารถทำได้ถูกต้องแล้ว ครูจะต่อในวรรคต่อไป ซึ่งการต่อเพลงแบบนี้จะมีความช้าในช่วงแรก เนื่องจากครูต้องคอยดูรายละเอียดต่างๆ ด้วยสาเหตุคือต้องการเน้นคุณภาพของเสียงมากกว่าในด้านปริมาณของเพลง แต่เมื่อผู้เรียนสามารถผ่านขั้นพื้นฐานไปได้ เมื่อเข้าสู่การเรียนในขั้นต่อไปก็จะใช้เวลาน้อยลงตามลำดับ โดยในบางครั้งขณะต่อเพลงครูปี๊บ คงลายทองจะตีระนาดเอก หรือระนาดทุ้มเป็นทางฆ้องไปด้วย เพื่อให้ผู้เรียนได้ยินทำนองหลักของเพลงและสามารถเข้าใจการแปรทำนองของขลุ่ยได้ดียิ่งขึ้น หรือในบางครั้งที่ผู้เรียนพอที่จะแม่นเพลงแล้ว ครูปี๊บ คงลายทอง จะสีซออู้ในเพลงเดียวกัน พร้อมไปกับการเป่าขลุ่ยของผู้เรียนเพื่อสร้างความคุ้นเคยให้กับผู้เรียนในด้านการได้ยินได้ฟังการแปรทำนองของเครื่องดนตรีชนิดอื่นๆ และเพื่อทดสอบความแม่นยำของผู้เรียนอีกประการหนึ่ง

ลักษณะในการเรียนการสอนของครูปี๊บ คงลายทอง อีกประการหนึ่ง คือ จะไม่ใช้โน้ตในการสอน ซึ่งครูให้เหตุผลว่าจะทำให้ผู้เรียนไม่จดจำเพลง ขาดความแม่นยำในบทเพลง แต่หลังจากที่ต่อเพลงจบเป็นท่อน หรือ ต่อเพลงจนจบทั้งเพลงแล้ว ถ้าผู้เรียนต้องการบันทึกโน้ตครูปี๊บ คงลายทองก็จะอนุญาตให้บันทึกได้เพื่อกันลืม และให้เป่าทวนตามโน้ตให้ฟังอีกครั้งเพื่อตรวจสอบความถูกต้องในการบันทึกโน้ต

ผู้ที่มาศึกษาขลุ่ยกับครูปี๊บ คงลายทอง มีหลากหลายประเภท และมีพื้นฐานที่แตกต่างกัน บ้างก็เป็นมาแล้ว บ้างก็ยังไม่มีพื้นฐานเลย ลักษณะเพลงที่ครูปี๊บ คงลายทอง ถ่ายทอดให้เป็นเพลงลำดับแรกจึงแตกต่างกัน แบ่งแนวทางในการถ่ายทอดออกได้เป็น ๒ กรณี คือ

- ผู้เรียนที่ยังไม่มีพื้นฐานในการเป่าขลุ่ย ในกรณีนี้ ครูปี๊บ คงลายทอง จะใช้เพลงอัตราจังหวะ ๒ ชั้น สำเนียงลาว หรือเพลงเกร็ดสั้นๆ ที่ง่ายต่อการจดจำและไม่ยาวเกินไปนัก เช่น เพลงลาวครวญ ๒ ชั้น เพลงลาวเจริญศรี ๒ ชั้น เป็นเพลงที่ต่อให้ในอันดับแรก โดยการสอนจะสอนทีละนิ้ว ทีละลม จนกว่าจะเป่าได้จบเพลง เพื่อฝึกหัดทักษะด้านการใช้นิ้วและลมต่างๆ ของขลุ่ยให้ถูกต้อง

- ผู้เรียนที่มีพื้นฐานในการเป่าขลุ่ยบ้างแล้ว หรือเป็นเครื่องดนตรีอื่นมาบ้างแล้ว ในกรณีนี้ผู้ฝึกหัดจะเร็วกว่าในกรณีแรก โดยครูปี๊บ คงลายทองจะใช้เพลง ประเภทเพลงฉิ่งในการฝึกหัด เพลงฉิ่งที่ครูปี๊บ คงลายทอง ใช้ในการสอน เช่น เพลงฉิ่งมุล่ง เพลงฉิ่งตรัง เพลงฉิ่งช้างประสานงา เป็นต้น จุดมุ่งหมายเพื่อที่เป็นการปรับระบบลม และระบบนิ้วให้ไปในแนวทางเดียวกัน อีกทั้งยังเป็นการไล่มือไปในตัว เพื่อให้เกิดทักษะในการใช้นิ้วและใช้ลมเพิ่มขึ้น

ตัวอย่างเพลงที่ครูปี๊บ คงลายทอง ถ่ายทอดให้กับผู้วิจัยและลูกศิษย์ต่างๆ เพื่อใช้ในการไล่มือ เพลงแรกๆ มักจะเป็นเพลงฉิ่งมุล่ง อัตราจังหวะชั้นเดียว หรือเพลงฉิ่งตรัง อัตราจังหวะชั้นเดียว บันทึกเป็นโน้ตเพลงได้ดังนี้

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

โน้ตเพลงฉิ่งมุ่ล่ง ขลุ่ยเพียงออ ทางครูปี๊บ คงลายทอง

ท่อน ๑

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

ท่อน ๒

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

ท่อน ๓

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

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

รำมำรำ	ซทลซ	มลซม	รมซล	ทดำรำ	ทลซร	ซรซล	ซลทดำ
ฟซลฟ	ซลทดำ	ทลซฟ	ลซฟด	(รำดำซดำ	มำรำลำรำ	มำรำดท	ลทดำรำ
ซดรม	ฟลฟซ	ซฟมร	มรดซ)	ดำลซม	รมซล	มซมล	ซลดำรำ
มำรำดำซ	ดำลซฟ	ดรดฟ	มฟซล	ดำลซม	รมซล	มซมล	ซลดำรำ
มำรำดำซ	ดำลซฟ	ดรมฟ	ซฟมร	ฟมรฟ	มรฟม	รมฟซ	ดำลลล
ดำลซฟ	มฟซล	ดำลซฟ	ซฟมร	ฟมรฟ	มรฟม	รมฟซ	ดำลลล
ดำลซฟ	ดฟซล	ดำลซฟ	ซฟมร	ดฟซล	ซฟมร	ซซลซ	ฟซรม
ฟดฟซ	ดำลลล	รซลท	ดำมำรำดำ	ทดำรำมำ	รำดำทล	มมำรำมำ	รำรำดำรำ
ดำดำลดำ	ลลซล	ดำลซม	ลซมร	ซมรด	มรดล	รมฟซ	ลดำลซ
ฟซรม	ฟลซฟ	ดฟซล	ดำลซฟ	ซฟมร	ดรมฟ	ดรดม	รมซล
ดำรำมำดำ	รำมำ–ร						

(จรัญ กาญจนประดิษฐ์. สัมภาษณ์, ๒๑ ตุลาคม ๒๕๕๓)

โน้ตเพลงฉิ่งตรัง ทางขลุ่ยเพียงออ ครูปี๊บ คงลายทอง

ท่อน ๑

-ทลซ	-ร-ซ	รซทล	ซร–ซ	รซทล	ซฟมร	ลซทล	ซฟมร
รำดำทล	ซร-ซ	รซทล	ซร–ซ	รซทล	ซฟมร	ลซทล	ซฟมร
ลทดำรำ	ดำทดำรำ	ดำทดำรำ	ซลลล	--ดำซ	ดำลซฟ	ดำลซฟ	ซฟมร
ลทดำรำ	ดำทดำรำ	ดำทดำรำ	ซลลล	--ดำซ	ดำลซฟ	ดำลซฟ	ซฟมร

ท่อน ๒

รมรด	รมรร	รำทททท	รำทลซ	รำทททท	รมรซ	รำทลซ	ทลรำท
มำรำมำดำ	รำทดำล	ซรซล	ซลทด	มำรำมำดำ	รำทดำล	ทลซท	ลซลซ
(ซลซร	ซลซร)						

ท่อน ๓

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

ท่อน ๔

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

ท่อน ๕

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

ท่อน ๖

- - ด ำ ซ	- ซ ซ ซ	- - ด ำ ซ	- ซ ซ ซ	- - ร ำ ล	- ล ล ล	- - ร ำ ล	- ล ล ล
- - ด ำ ซ	- ซ ซ ซ	- - ร ำ ซ	- ซ ซ ซ	ร ำ ล ท ร ำ	ด ำ ท ล ด ำ	ท ล ซ ล	ล ซ ฟ ซ
- - ด ำ ซ	- ซ ซ ซ	- - ด ำ ซ	- ซ ซ ซ	- - ร ำ ล	- ล ล ล	- - ร ำ ล	- ล ล ล
- - ด ำ ซ	- ซ ซ ซ	- - ร ำ ซ	- ซ ซ ซ	ร ำ ล ท ร ำ	ด ำ ท ล ด ำ	ท ล ซ ล	ล ซ ฟ ซ
- ซ ล ซ	ล ท ด ำ ร ำ	ด ำ ด ำ ร ำ ด ำ	ท ล ซ ล	- ซ ล ซ	ล ท ด ำ ร ำ	ม ล ซ ม	ล ซ ม ร
- ซ ล ซ	ล ท ด ำ ร ำ	ด ำ ด ำ ร ำ ด ำ	ท ล ซ ล	ร ำ ล ท ร ำ	ด ำ ท ล ด ำ	ท ล ซ ท	ล ซ ฟ ซ
- - ด ำ ซ	- ซ ซ ซ	- - ร ำ ซ	- ซ ซ ซ	ร ำ ล ท ร ำ	ด ำ ท ล ด ำ	ท ล ซ ล	ล ซ ฟ ซ
- ซ ล ซ	ล ท ด ำ ร ำ	ด ำ ด ำ ร ำ ด ำ	ท ล ซ ล	- ซ ล ซ	ล ท ด ำ ร ำ	ม ล ซ ม	ล ซ ม ร
- ซ ล ซ	ล ท ด ำ ร ำ	ด ำ ด ำ ร ำ ด ำ	ท ล ซ ล	ร ำ ล ท ร ำ	ด ำ ท ล ด ำ	ท ล ซ ท	ล ซ ฟ ซ
				(- ร ำ – ม ำ	- ร ำ - ท	- ล ซ ม	- ร – ซ)

การศึกษาขลุ่ยเพียงออในขั้นต่อไป เมื่อต่อเพลงไล่มือประเภทเพลงฉิ่งประมาณ ๒ – ๓ เพลงแล้ว ครูปี๊บ คงลายทอง จะต่อเพลงประเภท ๓ ชั้น เป็นอันดับต่อไป เพลงอัตราจังหวะ ๓ ชั้น ที่ครูปี๊บ คงลายทอง ใช้ในการถ่ายทอด เช่น เพลงสุรินทราหู ๓ ชั้น เพลงสารถี ๓ ชั้น เพลงแขกมอญบางช้าง ๓ ชั้น เป็นต้น เพื่อเป็นการฝึกการแปรทำนอง และฝึกทักษะหรือกลวิธีพิเศษต่างๆเพิ่มขึ้น

ตัวอย่างเพลงสุรินทราหู ๓ ชั้น ที่ครูปี๊บ คงลายทอง ถ่ายทอดให้กับผู้วิจัยและลูกศิษย์เพื่อใช้ในการศึกษาทักษะการเป่าขลุ่ยเพียงออในเพลงประเภท ๓ ชั้น การแปรทำนองในการเป่าขลุ่ยเพียงออเพิ่มเติม บันทึกเป็นโน้ตเพลงได้ดังนี้

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

สุรินทราหู ๓ ชั้น ทางขลุ่ยเพียงออ ครูปี๊บ คงลายทอง

ท่อน ๑

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

ท่อน ๒

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

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ท่อน ๓

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

(จรัญ กาญจนประดิษฐ์. สัมภาษณ์, ๓ กุมภาพันธ์ ๒๕๕๔)

ขั้นต่อมา เมื่อครูปี๊บ คงลายทอง สังเกตว่าผู้เรียนเรียนเพลงอัตราจังหวะ ๓ ชั้น รวมทั้งเพลงเกร็ดต่างๆไปได้พอสมควร จนกระทั่งมีทักษะการเป่าขลุ่ยเพียงอออยู่ในเกณฑ์ที่ดี สามารถทำกลวิธีพิเศษต่างๆบางประการได้ ก็จะต่อเพลง ที่ใช้กลวิธีพิเศษที่ยากขึ้นตามลำดับ จนถึงเพลงชั้นสูงประเภทเพลงเดี่ยวต่างๆ

กรณีการเรียนการสอนขลุ่ยหลิบและขลุ่ยอู้ของครูปี๊บ คงลายทอง ครูปี๊บ คงลายทอง ได้กล่าวถึงลักษณะผู้เรียนว่า ผู้ที่มาศึกษาต้องมีพื้นฐานการเรียนขลุ่ยเพียงออมาก่อน กระนั้นผู้ที่มาขอเรียนขลุ่ยหลิบกับขลุ่ยอู้กับครู มักจะเป็นศิษย์ที่เรียนขลุ่ยเพียงออกับครูปี๊บ คงลายทอง และเป่าขลุ่ยเพียงออได้อยู่ในเกณฑ์ดีพอสมควร เมื่อจำเป็นต้องเป่าขลุ่ยหลิบ หรือขลุ่ยอู้ ก็จะมาขอต่อเพลงกับครูปี๊บ คงลายทอง โดยครูปี๊บ คงลายทอง จะให้ผู้เรียน ฝึกฝนการผูกกลอนด้วยตนเอง และเป่าให้ครูฟัง เมื่อครูฟังแล้วจะแก้ไขให้ในบางสำนวนที่ผู้เรียนประสบปัญหาไม่สามารถผูกกลอนได้ หรือสำนวนกลอนที่ผูกมายังไม่เรียบร้อย เพลงที่ใช้ศึกษาก็แล้วแต่การนำไปใช้เป็นกรณีไป ไม่มีหลักเกณฑ์ตายตัวในการเรียนว่าต้องเรียนเพลงใดเป็นเพลงอันดับแรก หรือต้องฝึกเพลงใดก่อน เนื่องจากผู้เรียนต้องมีทักษะการเป่าขลุ่ยที่ได้มาจากการเป่าขลุ่ยเพียงออมาแล้วตามที่กล่าวไว้ข้างต้น

ผู้ที่ศึกษาขลุ่ยกับครูปี๊บ คงลายทอง มีจำนวนไม่มากเมื่อเทียบกับผู้ที่มาศึกษาในด้านปี่ เนื่องจากผู้ที่เป่าปี่ได้นั้น มักจะเป่าขลุ่ยได้ด้วยตนเอง ซึ่งการที่ฝึกหัดเองหรือครูพักลักจำนั้นอาจจะเป่าได้แต่อาจจะเป่ายังไม่ถึงขั้นที่เรียกว่าเป่าดี และอาจไม่สันทัดเท่าผู้ที่เรียนมาโดยตรง ผู้ที่เรียนขลุ่ยอย่างจริงจังจนถึงเพลงเดี่ยวชั้นสูงต่างๆ จึงมีไม่มากนัก กอปรกับผู้ที่มาศึกษาการเป่าขลุ่ยกับครูปี๊บ คงลายทอง ส่วนมากจะเป็นนิสิต นักศึกษา ตามสถาบันการศึกษาต่างๆ ที่ครูปี๊บ คงลายทองได้รับเชิญไปสอนเป็นอาจารย์พิเศษ หรือผู้อื่นที่เข้ามาขอเรียนบ้างแต่ไม่มากนัก โดยสถาบันการศึกษาที่ครูปี๊บ คงลายทอง ได้ถ่ายทอดการเป่าขลุ่ยไว้ให้ เช่น จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ เป็นต้น

ลูกศิษย์ในด้านเครื่องเป่าของครูปี๊บ คงลายทอง ที่มีฝีไม้ลายมือในการเป่าขลุ่ยในปัจจุบัน เช่น

- นางสาวปาณิศรา เผือกแห้ว อาจารย์ประจำ คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยรามคำแหง

- นายจรัญ กาญจนประดิษฐ์ อาจารย์ประจำ คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยขอนแก่น

- นายฐาปณัฐ ธรรมเที่ยง ข้าราชการ สำนักการสังคีต กรมศิลปากร

- นายสุรศักดิ์ กิ่งไทร ข้าราชการ สำนักการสังคีต กรมศิลปากร

- นายสุราช ใหญ่สูงเนิน ข้าราชการ สำนักการสังคีต กรมศิลปากร เป็นต้น (ปี๊บ คงลายทอง. สัมภาษณ์, ๒๐ มกราคม ๒๕๕๔)

การถ่ายทอดการเป่าขลุ่ยของครูปี๊บ คงลายทอง ยังคงใช้แบบโบราณคือ การต่อแบบตัวต่อตัว แบบมุขปาฐะ(Oral Tradition) และเน้นที่ความชัดเจนของรายละเอียดต่างๆในการฝึกหัด เช่น การตัดลิ้น การตีนิ้ว การพรมนิ้ว เป็นต้น โดยเน้นที่พื้นฐานเป็นสำคัญ ซึ่งเป็นการเรียนเครื่องเป่าในแบบสำนักพระยาเสนาะดุริยางค์ ดังคำกล่าวของครูเจริญใจ สุนทรวาทิน บุตรสาวพระยาเสนาะดุริยางค์(แช่ม สุนทรวาทิน) ที่กล่าวถึงการเรียนการสอนเครื่องเป่าในสำนักเสนาะดุริยางค์ว่า

วิธีเรียน จำได้ว่า บอกกันทีละวรรค ในวรรคหนึ่งๆ ต้องจัดระยะ จัดลมตัวโน้ตสั้นยาว วิธีใช้ลิ้นปี่ ลิ้นคน ว่าควรจะทำอย่างไร ระบายลมตรงไหน ที่ใดควรผ่อนหนักผ่อนเบา เสร็จเป็นวรรค กำหนดเป็นกฎเกณฑ์ตายตัว อันเป็นการปูพื้นฐานให้หนาแน่นมั่นคงเสียแต่แรก เมื่อเริ่มก็ช้าหน่อย แต่เมื่อถึงเพลงต่อๆไป ก็นำหลักเกณฑ์ต่างๆที่เรียนไว้มาใช้เป็นที่ๆไป ทำให้เรียนได้ดีและเร็วขึ้น การเรียน เช่นนี้ครูต้องจู้จี้เหนื่อย ลูกศิษย์ ต้องพยายาม (เจริญใจ สุนทรวาทิน, ๒๕๒๕: ๑๙)

การเรียนเครื่องเป่าแบบสำนักเสนาะดุริยางค์นี้จึงสืบทอดต่อมากันรุ่นต่อรุ่น โดยพระยาเสนาะดุริยางค์(แช่ม สุนทรวาทิน) ได้ถ่ายทอดไว้ให้กับครูเทียบ คงลายทอง และต่อมาครูเทียบ คงลายทอง ก็ได้ถ่ายทอดองค์ความรู้ต่างๆ รวมทั้งแนวทางการสอนให้กับศิษย์ในรุ่น ครูปี๊บ คงลายทอง ในปัจจุบันครูปี๊บ คงลายทอง ก็ยังคงยึดถือกลวิธีการถ่ายทอดในลักษณะนี้ไว้เพื่อถ่ายทอดให้กับลูกศิษย์ในรุ่นต่อๆไป

๓.๔ ท่านั่งบรรเลง และการจับขลุ่ย

ท่านั่งบรรเลงและการจับขลุ่ยของครูปี๊บ คงลายทอง ได้รับการถ่ายทอดลักษณะต่างๆ มาจากครูเทียบ คงลายทองผู้เป็นทั้งบิดาและครูผู้สอน ลักษณะการนั่งและการจับขลุ่ยของครูปี๊บ คงลายทอง จึงยึดถือแบบแผนของครูเทียบ คงลายทองเป็นหลักดังนี้

๓.๔.๑ ท่านั่งบรรเลง

ท่านั่งบรรเลงขลุ่ย ครูเทียบ คงลายทอง ได้กล่าวไว้ว่า

การเล่นเครื่องดนตรีของไทยทุกชนิด นักดนตรีต้องสำรวมกิริยามารยาท ปฏิบัติให้เรียบร้อยให้ความเคารพต่อครูอาจารย์ เครื่องดนตรี ผู้ฟัง ตลอดจนนักดนตรีด้วยกันเอง การนั่งเป่าขลุ่ยหรือปี่ ต้องนั่งตัวตรงเพื่อให้ลมเดินสะดวก ถ้านั่งกับพื้นควรนั่งพับเพียบ(บันลือ พงศ์ศิริ และปี๊บ คงลายทอง, ๒๕๒๕: ๑๐๘)

จากคำกล่าวดังกล่าว นอกเหนือจากท่านั่งสำหรับเครื่องเป่าที่ถูกต้อง คือ การนั่งพับเพียบตั้งลำตัวตรงแล้ว กิริยามารยาทในการเล่นดนตรีก็เป็นสิ่งสำคัญ คือ ต้องเป็นคนที่สุภาพ เคารพต่อคุณครูอาจารย์ ตลอดทั้งเครื่องดนตรีที่เราปฏิบัติอยู่ และให้เกียรติกับผู้ที่ฟังเราบรรเลง สำหรับท่านั่งในการบรรเลงขลุ่ยที่ดี จากการสัมภาษณ์ ครูปี๊บ คงลายทอง เพิ่มเติมนั้น ได้ให้ทัศนคติว่า กรณีนั่งบรรเลงกับพื้นควรนั่งพับเพียบ ซึ่งแล้วแต่ถนัดอาจนั่งพับเพียบไปทางซ้าย

หรือขวาก็ได้ และนั่งเก็บปลายเท้าให้เรียบร้อย ตั้งลำตัวตรง คอตรง แขนไม่กาง หน้าตรงไม่ก้ม หน้าแหงนหน้าเกินไป (ปี๊บ คงลายทอง. สัมภาษณ์, ๒๐ มกราคม ๒๕๕๔)

ภาพที่ ๓.๒ สาธิตท่านั่งเป่าขลุ่ยโดยครูปี๊บ คงลายทอง

๓.๔.๒ การจับขลุ่ย

การจับขลุ่ย ครูเทียบ คงลายทอง ได้กล่าวถึงเรื่องการใช้มือจับเลาขลุ่ยไว้ว่า

> *การจับขลุ่ยหรือปี่นั้น แต่โบราณจะจับเอามือขวาอยู่ข้างบนมือซ้าย ซึ่งสันนิษฐานว่าคนส่วนใหญ่ ถนัดการใช้มือขวามากกว่ามือซ้าย การเป่าขลุ่ยหรือปี่ มือที่อยู่ด้านบนจะใช้มากกว่ามือที่อยู่ด้านล่าง ในการจับจึงควรจับมือขวาอยู่ด้านบน แต่ถ้าถนัดมือซ้ายก็ไม่ผิดแต่อย่างใด แต่ก็ควรคำนึงถึงเอกลักษณ์เอาไว้บ้าง* (บันลือ พงศ์ศิริ และปี๊บ คงลายทอง. ๒๕๒๕: ๑๐๘)

จากคำกล่าวดังกล่าว การใช้มือในการจับเลาขลุ่ยหรือเลาปี่ของไทย ในสมัยโบราณนิยมใช้มือขวาอยู่ข้างบน มือซ้ายอยู่ข้างล่าง เนื่องจากเหตุผลเกี่ยวกับระบบนิ้วของเครื่องเป่าที่ใช้นิ้วมือด้านบนมากกว่านิ้วมือด้านล่าง นอกเหนือจากนั้น การให้ความสำคัญกับมือขวาของคนไทยก็เป็นส่วนสำคัญในการใช้มือขวาขึ้นบน สังเกตได้จากวัฒนธรรมของไทยที่ยังนิยมใช้มือขวาเป็นมือข้างที่ถนัดและให้ความสำคัญกับมือขวามากกว่ามือซ้าย เห็นได้จาก วัฒนธรรมในการเขียน

หนังสือที่ใช้มือขวาในการจับดินสอหรือปากกา หรือวัฒนธรรมการจับช้อนรับประทานอาหารที่คนไทยนิยมใช้มือขวาจับช้อน เป็นต้น อีกทั้งขลุ่ยของไทยยังไม่มีกระเดื่องบังคับเสียงแบบเครื่องเป่าดนตรีสากล ที่กำหนดมือในการจับว่าต้องเอามือข้างซ้ายขึ้นบน เครื่องดนตรีสากลจึงต้องใช้มือซ้ายขึ้นเท่านั้นเพื่อสอดคล้องกับการบังคับกระเดื่อง จึงจะสามารถเป่าและบังคับกระเดื่องนิ้วให้เปิดปิดเสียงต่างๆได้ ตรงข้ามกับเครื่องเป่าไทย ที่ไม่มีกระเดื่องเป็นตัวช่วยเปิดปิดเสียง จึงเป็นการเปิดโอกาส และให้เสรีภาพในการเอามือข้างที่ถนัดข้างใดข้างหนึ่งขึ้นไว้ด้านบน ซึ่งก็แล้วแต่ครูผู้ถ่ายทอดจะมีการฝึกหัดให้ผู้เรียนใช้มืออย่างไร

สำหรับสำนักเครื่องเป่าสายเสนาะดุริยางค์ แบบแผนในการจับขลุ่ย คือ ใช้มือขวาไว้บนและมือซ้ายไว้ล่าง ซึ่งเป็นเอกลักษณ์อย่างหนึ่งสำหรับเครื่องเป่าในสายนี้ ซึ่งครูปี๊บ คงลายทอง ได้ปฏิบัติแบบเดียวกันนี้ในการจับขลุ่ย แม้ในการถ่ายทอดการเป่าขลุ่ยของครูปี๊บ คงลายทอง ก็ยังคงยึดถือแนวทางการจับขลุ่ยแบบนี้มาโดยตลอด โดยสังเกตได้จากลูกศิษย์ของครูปี๊บ คงลายทอง ทุกคนที่เรียนกับครูจะจับขลุ่ยโดยใช้มือขวาไว้บนและมือซ้ายไว้ล่าง ในกรณีที่ผู้เรียนเป็นขลุ่ยมาก่อนแล้ว และมาขอเรียนกับครู โดยจับขลุ่ยใช้มือซ้ายไว้บนมือขวาไว้ล่าง ครูปี๊บ คงลายทอง ก็จะให้เปลี่ยนให้ฝึกใช้มือใหม่ โดยให้ใช้มือขวาไว้บนมือซ้ายไว้ล่าง เพื่อรักษาขนบธรรมเนียมปฏิบัติของสำนักไว้

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ภาพที่ ๓.๓ สาธิตการจับขลุ่ยเพียงออด้านตรง โดยครูปี๊บ คงลายทอง

ภาพที่ ๓.๔ สาธิตการจับขลุ่ยเพียงออด้านข้าง โดยครูปี๊บ คงลายทอง

ภาพที่ ๓.๕ สาธิตการจับขลุ่ยหลิบด้านตรง โดยครูปี๊บ คงลายทอง

ภาพที่ ๓.๖ สาธิตการจับขลุ่ยหลิบด้านข้าง โดยครูปี๊บ คงลายทอง

ภาพที่ ๓.๗ สาธิตการจับขลุ่ยอู้ด้านตรง โดยครูปี๊บ คงลายทอง

ภาพที่ ๓.๘ สาธิตการจับขลุ่ยอู้ด้านข้าง โดยครูปี๊บ คงลายทอง

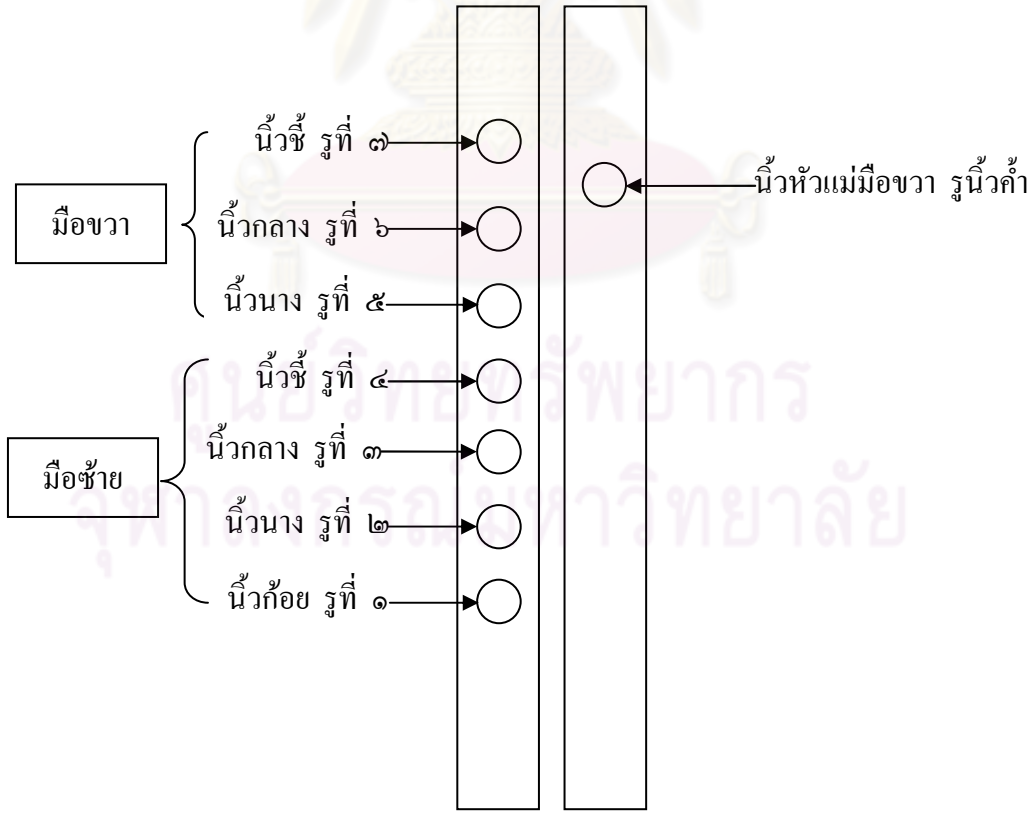
๓.๔.๓ การวางนิ้ว

ลักษณะการวางนิ้วขลุ่ยเพียงออ และขลุ่ยหลิบมีลักษณะวางนิ้วที่เหมือนกัน โดยวางนิ้วเรียงกันตามลำดับดังนี้

- มือขวา ใช้จับด้านบนเลาขลุ่ย โดยใช้นิ้วชี้วางที่รูบังคับเสียงรู ที่ ๗ นิ้วกลางวางที่รูบังคับเสียงรูที่ ๖ นิ้วนางวางที่รูบังคับเสียงรูที่ ๕ และนิ้วก้อยมือขวาแตะบริเวณข้างเลาขลุ่ยด้านขวาเพื่อช่วยประคองเลาขลุ่ย และทำให้นิ้วก้อยไม่กระเดิดออกจนดูไม่งาม โดยใช้นิ้วโป้งขวาซึ่งอยู่ด้านหลังเลาขลุ่ยปิดเปิดเสียงที่รูนิ้วค้ำ

- มือซ้าย ใช้จับด้านล่างเลาขลุ่ย โดยใช้นิ้วชี้วางที่รูบังคับเสียงรูที่ ๔ ใช้นิ้วกลางวางที่รูบังคับเสียงรูที่ ๓ ใช้นิ้วนางวางที่รูบังคับเสียงรูที่ ๒ และใช้นิ้วก้อยวางที่รูบังคับเสียงรูที่ ๑ โดยใช้นิ้วหัวแม่มือประคองอยู่ด้านหลังเลาขลุ่ย

- การวางนิ้วของขลุ่ยเพียงออ และขลุ่ยหลิบ



ภาพที่ ๓.๘ ตำแหน่งการวางนิ้วขลุ่ยเพียงออ และขลุ่ยหลิบ

ภาพที่ ๓.๑๐ สาธิตการวางนิ้วบนรูบังคับเสียงขลุ่ยเพียงออ โดยครูปี๊บ คงลายทอง

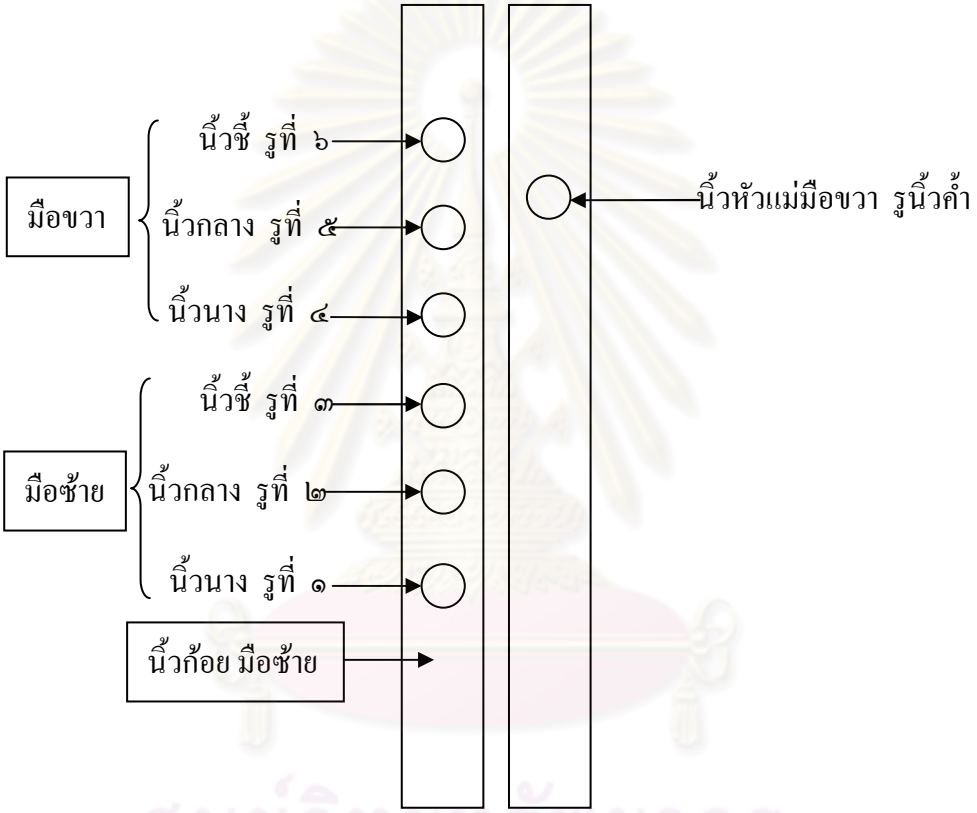
ภาพที่ ๓.๑๑ สาธิตการวางนิ้วหัวแม่มือด้านหลังเลาขลุ่ยขลุ่ยเพียงออ โดยครูปี๊บ คงลายทอง

ภาพที่ ๓.๑๒ สาธิตการวางนิ้วบนรูบังคับเสียงขลุ่ยหลิบ โดยครูปี๊บ คงลายทอง

ภาพที่ ๓.๑๓ สาธิตการวางนิ้วหัวแม่มือด้านหลังเลาขลุ่ยหลิบ โดยครูปี๊บ คงลายทอง

ขลุ่ยอู้ การวางนิ้วมีลักษณะคล้ายกับการจับขลุ่ยเพียงออ และขลุ่ยหลิบ แต่เนื่องจากขลุ่ยอู้โดยปกติมีรูบังคับเสียงด้านหน้า ๖ รู นิ้วก้อยมือซ้ายจึงใช้วางประคองบนด้านหน้าเลาขลุ่ยในตำแหน่งถัดมาจากนิ้วนาง ไม่ได้ใช้ปิดเปิดรูบังคับเสียง แต่วางไว้เพื่อความเป็นระเบียบเรียบร้อยของระบบการวางนิ้ว

- การวางนิ้วขลุ่ยอู้



ภาพที่ ๓.๑๔ ตำแหน่งการวางนิ้วขลุ่ยอู้

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ภาพที่ ๓.๑๕ สาธิตการวางนิ้วบนรูบังคับเสียงขลุ่ยอู้ โดยครูปี๊บ คงลายทอง

ภาพที่ ๓.๑๖ สาธิตการวางนิ้วโป้งด้านหลังเลาขลุ่ยอู้ โดยครูปี๊บ คงลายทอง

ความแตกต่างในการวางนิ้วมือของขลุ่ยทั้ง ๓ ชนิด มีช่วงจังหวะการวางนิ้วที่มีความถี่และห่างแตกต่างกัน ดังนี้

- การวางนิ้วขลุ่ยเพียงออ มีระยะห่างในการวางนิ้ว ไม่เกิน ๓ เซนติเมตร

- การวางนิ้วขลุ่ยหลิบ มีระยะห่างในการวางนิ้ว ไม่เกิน ๑.๕ เซนติเมตร

- การวางนิ้วขลุ่ยอู้ การวางนิ้วขลุ่ยอู้ต้องถ่างนิ้วมากกว่าขลุ่ยชนิดอื่นๆ เพราะ มีช่วงห่างระหว่างนิ้วมากกว่า ลักษณะจะคล้ายการจับปี่มอญ ซึ่งมีลักษณะตัวเลาที่ยาวคล้ายกัน โดยมีระยะห่างการวางนิ้วไม่เกิน ๔ เซนติเมตร

การวางนิ้วขลุ่ยทั้ง ๓ ชนิด เมื่อเปรียบเทียบกันแล้ว ขลุ่ยหลิบจะมีระยะการวางนิ้วถี่มากที่สุด และขลุ่ยอู้จะมีระยะการวางนิ้วที่ห่างมากที่สุด ในกรณีการวางนิ้วของขลุ่ยอู้ถ้านิ้วของผู้บรรเลงสั้น การวางนิ้วมือซ้ายนั้นจะใช้บริเวณข้อนิ้วมือที่ ๒ ในการเปิดปิดรูบังคับเสียง แทนปลายนิ้ว เพื่อให้สามารถเอื้อมนิ้วไปเปิดปิดรูบังคับเสียงที่อยู่ด้านล่างได้สะดวก

ท่านั้งบรรเลง และการจับขลุ่ยของครูปี๊บ คงลายทอง นับเป็นการสืบทอดกันมาในสำนักเสนาะดุริยางค์ โดยครูได้รับการอบรมบ่มเพาะจากครูเทียบ คงลายทอง โดยท่านั่งในการเป่าขลุ่ยที่เป็นแบบแผนปฏิบัติของสำนักคือการนั่งพับเพียบ การใช้มือในการจับขลุ่ยยังคงลักษณะเฉพาะของสำนักไว้ คือ ใช้การใช้มือขวาขึ้นบน ซึ่งถือเป็นเอกลักษณ์ของเครื่องเป่าสำนักเสนาะดุริยางค์

สรุปท้ายบท

ครูปี๊บ คงลายทอง นอกจากเป็นศิลปินที่มีชื่อเสียงในด้านเครื่องเป่าในยุคปัจจุบันแล้ว ในด้านการถ่ายทอด ครูปี๊บ คงลายทอง ยังเป็นครูที่รักษาเอกลักษณ์ในการถ่ายทอดเครื่องเป่าของสำนักเสนาะดุริยางค์ไว้ได้เป็นอย่างดี ทั้งด้านระบบวิธีการเรียนการสอน ระเบียบวิธีการนั่ง การจับขลุ่ย และการวางนิ้วต่างๆ อีกทั้งยังเปิดโอกาสให้ผู้เรียนได้ใช้ทักษะของขลุ่ยเพียงออที่ได้เรียนมาแล้ว เพื่อแก้ปัญหาในการสร้างสำนวนเพลงต่างๆที่ใช้กับขลุ่ยหลิบ และขลุ่ยอู้ ทำให้ผู้เรียนรู้จักทักษะและกระบวนการในการผูกกลอนเพลงสำนวนต่างๆ และสามารถนำไปใช้ในการเป่าขลุ่ยชนิดต่างๆได้อย่างถูกต้อง ซึ่งนับเป็นการรักษาและสืบทอดวิชาเครื่องเป่าของสำนักเสนาะดุริยางค์ให้คงอยู่คู่กับวงการดนตรีไทยได้อย่างมั่นคงต่อไปในอนาคต

บทที่ ๔

วิเคราะห์การสอดทำนองเครื่องเป่าในวง ๓ ขลุ่ยไทย เพลงบุหลันลอยเลื่อน ๒ ชั้น เพลงโสมส่องแสง ๓ ชั้น และเพลงแสนเสนาะ ๓ ชั้น ทาง ครูปี๊บ คงลายทอง

ผลงานการบรรเลง วง ๓ ขลุ่ยไทยในเพลงบุหลันลอยเลื่อน ๒ ชั้น เพลงโสมส่องแสง ๓ ชั้น เพลงแสนเสนาะ ๓ ชั้น ทางครูปี๊บ คงลายทอง ที่ได้นำมาวิเคราะห์นี้ เป็นการสร้างสรรค์ของครูปี๊บ คงลายทอง เนื่องจากครูได้รับแรงบันดาลใจจาก ผลงาน วง ๓ ขลุ่ยไทย ของครูเทียบ คงลายทอง เมื่อในสมัยก่อน และเพื่อสืบทอดภูมิปัญญาจากรุ่นครูที่ได้แสดงให้ปรากฏไว้ โดยครูปี๊บ คงลายทอง ได้ให้ทัศนคติในการเลือกเพลง ทั้ง ๓ เพลงนี้กล่าวโดยสรุปดังนี้

เพลงบุหลันลอยเลื่อน ๒ ชั้น ใช้เป็นเพลงแรกในการบรรเลงวง ๓ ขลุ่ย ไทยในครั้งนี้ ด้วยเหตุผลดังนี้

๑. เนื่องจากเป็นเพลงที่แสดงถึงการเทิดพระเกียรติพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย ผู้ทรงพระราชนิพนธ์เพลงนี้ขึ้น ด้วยเหตุว่าพระองค์ทรงเป็นพระมหากษัตริย์ที่ทรงมีพระอัจฉริยะภาพทางด้านดนตรีไทย และ เพื่อเป็นการน้อมรำลึกถึงพระมหากรุณาธิคุณที่ทรงมีต่อการวงการดนตรีไทยในอดีตที่ยังผลให้วงการดนตรีไทยพัฒนาจนถึงปัจจุบัน

๒. ในอดีตการเล่นปี่ชวากลองแขก ในการรำไหว้ครูกระบี่กระบอง ครูเทียบ คงลายทอง ใช้เพลงอัตตราจังหวะ ๒ ชั้น ในการบรรเลงเพื่อเป็นการไหว้ครู จากปรากฏการณ์ดังกล่าว ในการบรรเลงวง ๓ ขลุ่ยไทย ซึ่งเป็นวงที่ใช้เฉพาะขลุ่ยในการดำเนินทำนองเช่นเดียวกัน จึงนำเพลงบุหลันลอยเลื่อนซึ่งเป็นเพลงไทยอัตตราจังหวะ ๒ ชั้น มาใช้เป็นเพลงโหมโรงเพื่อเป็นการไหว้ครู ซึ่งอาจจะเป็นเรื่องแฉพาะกิจ แต่ในเฉพาะกรณีนี้เท่านั้น

๓. เพลงบุหลันลอยเลื่อน ๒ ชั้น เป็นเพลงที่นักดนตรีในวงเครื่องสาย และวงมโหรีมักบรรเลงได้เป็นส่วนมาก จึงมีความเหมาะสมเนื่องจากผู้ที่เป่าขลุ่ยมักจะได้เคยบรรเลงอยู่แล้วในวงดังกล่าว จึงสามารถที่ที่จะบรรเลงทางขลุ่ยได้โดยสะดวก

เพลงบุหลันลอยเลื่อน ๒ ชั้น จึงถูกนำมาใช้เป็นเพลงแรกในการบรรเลงวง ๓ ขลุ่ยไทย ครั้งนี้ ด้วยเหตุผลดังกล่าวข้างต้น

เพลงโสมส่องแสง ๓ ชั้น การนำเพลงนี้มาบรรเลงด้วยวง ๓ ขลุ่ยไทย เนื่องจากเพลงโสมส่องแสง ๓ ชั้น เป็นเพลงประเภทเพลงกรอ ในการนำมาบรรเลงด้วยวง ๓ ขลุ่ยไทย เพื่อให้เห็นแนวในการบรรเลงเพลงประเภทเพลงกรอ แสดงให้เห็นถึงการวางระดับเสียงให้มีความเที่ยงตรง ประกอบด้วยระดับเสียง สูง กลาง ต่ำ และการแปรทำนองที่จะแสดงออกก็ยังอยู่ในความกลมกลืนเป็นหลัก

เพลงแสนเสนาะ ๓ ชั้น การนำมาบรรเลงด้วยวง ๓ ขลุ่ยไทย แสดงให้เห็นถึงลักษณะเพลงประเภทแปรทำนอง ซึ่งขลุ่ยทั้ง ๓ เลา สามารถแปรทำนองจากทำนองหลักในบางช่วงเพลงให้เห็นได้อย่างเด่นชัด และแสดงให้เห็นการแปรทำนองที่ผสมผสานความแตกต่างของระดับเสียงทั้ง ๓ ระดับ คือ สูง กลาง และ ต่ำ โดยมีบางช่วงของเพลงที่เป็นลูกล้อลูกขัด และเป็นเพลงที่มีสำนวนไพเราะน่าฟังด้วยอีกประการหนึ่ง (ปี๊บ คงลายทองล สัมภาษณ์, ๒๐ มกราคม ๒๕๕๔)

๔.๑ ประวัติเพลง

๔.๑.๑ ประวัติเพลงบุหลันลอยเลื่อน ๒ ชั้น

ประวัติเพลงบุหลันลอยเลื่อน ๒ ชั้น ครูมนตรี ตราโมท และวิเชียร กุลตัณฑ์ ได้กล่าวไว้ในหนังสือ ฟังและเข้าใจดนตรีไทย โดยสรุปว่า

ซอสามสาย ปรากฏว่าเป็นเครื่องดนตรีที่พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัยทรงโปรดปรานมากและเนื่องจากกะโหลกซอต้องใช้กะลามะพร้าวเป็นปุ่มสามเส้าซึ่งมีลักษณะพิเศษดังกล่าวแล้ว กะลาชนิดนั้นจึงเป็นของหายาก เพราะมิได้มีอยู่ทั่วไปทุกสวนมะพร้าว ในรัชสมัยของพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัยนั้น ถ้าทรงทราบว่า สวนของผู้ใดมีกะลามะพร้าวชนิดที่ใช้ทำกะโหลกซอสามสายได้ ก็ทรงพระกรุณาโปรดพระราชทาน “ตราภูมคุ้มห้าม” แก่ของสวนนั้น มิให้ต้องเสียภาษีอากร ทั้งพระองค์เองก็ทรงชำนิชำนาญในการเล่นเครื่องดนตรีชนิดนี้เป็นอย่างดีเยี่ยม ถึงกับทรงสร้างซอสามสายขึ้นไว้เป็นคู่พระหัตถ์และมีอยู่คันหนึ่งโปรดพระราชทานนามว่า “ซอสายฟ้าฟาด” เล่ากันมาว่า ในเวลาว่างพระราชกิจตอนกลางคืน พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัยมักจะโปรดทรงซอสามสาย ถ้าไม่ร่วมวงก็มักจะทรงเดี่ยวแต่พระองค์เดียว

จนถึงกับมีเรื่องเล่ากันมาว่า คืนวันหนึ่งภายหลังทรงสีซอสามสายอยู่จนดึกแล้ว ก็เสด็จเข้าที่พระบรรทม และทรงพระสุบินว่าพระองค์เสด็จพระราชดำเนินไปในสถานที่แห่งหนึ่ง ซึ่งปรากฏในพระสุบินนิมิตนั้นว่าเป็นรมณียสถานสวยงาม ไม่มีแห่งใดในโลกนี้เสมอเหมือน ขณะนั้นก็ได้ทอดพระเนตรเห็นดวงจันทร์ลอยเข้ามาใกล้พระองค์และสาดแสงสว่างไสวไปทั่วบริเวณ ทันใดนั้นก็พลันได้ทรงสดับเสียงดนตรีทิพย์อันไพเราะเสนาะพระกรรณเป็นที่ยิ่ง พระองค์จึงเสด็จประทับทอดพระเนตรทิวทัศน์อันงดงามและทรงสดับเสียงดนตรีอันไพเราะอยู่ด้วยความเพลิดเพลินเจริญพระราชหฤทัย ครั้นแล้วดวงจันทร์ก็ค่อย ๆ เลื่อนลอยห่างออกไปในท้องฟ้า ทั้งสำเนียงดนตรีทิพย์นั้นก็ค่อย ๆ ห่างจนหมดเสียงหายไป พลันก็เสด็จตื่นพระบรรทม แม้เสด็จตื่นแล้วเสียงดนตรีในพระสุบินนั้น ยังคงกังวานอยู่ในพระโสต จึงโปรดให้ตามหาเจ้าพนักงานดนตรีเข้ามาต่อเพลงดนตรีนั้นไว้ แล้วพระราชทานชื่อว่า “เพลงบุหลันลอยเลื่อน” หรือ “บุหลันเลื่อนลอยฟ้า” หรือบางทีก็เรียกว่า “เพลงสรรเสริญพระจันทร์” ซึ่งนักดนตรีจำสืบต่อกันมาจนบัดนี้ แต่ที่รู้จักกันดีนั้นในชื่อว่า “เพลงทรงพระสุบิน” เคยใช้เป็นเพลงสรรเสริญพระบารมีมาในสมัยหนึ่ง เข้าใจว่า ต่อมาเมื่อมีผู้แต่งเพลงสรรเสริญพระบารมีเป็นทำนองอย่างอื่นหรือเป็นทำนองอย่างเพลงตะวันตกขึ้น จึงเลยเรียกเพลงทรงพระสุบินที่ใช้เป็นเพลงสรรเสริญพระบารมีนั้นว่า ”เพลงสรรเสริญพระบารมีไทย”

ทำนองของเพลงทรงพระสุบินนี้ เคยใช้เป็นทำนองร้องในบทละคอนเรื่องอิเหนาตอนเมื่ออิเหนาใช้ให้สังคามารตาออกไปหาทำเลถ้ำที่วางแผนการจะลักพาระเด่นบุษบาให้ไปหลบซ่อนตัวอยู่โดยมิให้ต้องเข้าพิธีอภิเษกสมรสกับระตูจรกา สังคามาระตามาพบชัยภูมิกลางป่าลึกนอกกรุงดาหาแห่งหนึ่งเป็นชัยภูมิที่ดีด้วยประการทั้งปวง ถูกความประสงค์ตามที่ได้ดำริไว้ เมื่อได้คำนวณและจัดวางแผนผังการดัดแปลงก่อสร้างเสร็จเรียบร้อยแล้ว จึงสั่งให้ไพร่พลรีบลงมือบูรณะตามแผนงานโดยรีบด่วนเพื่อให้เสร็จเรียบร้อยโดยเร็วตามความประสงค์ของอิเหนา สังคามาระตาต้องทำงานอย่างหนักอยู่ตลอดเวลาด้วยการควบคุมการบูรณะดังกล่าวนี้ เพราะนอกจากสิ่งซึ่งมีอยู่ตามธรรมชาติแล้ว ก็ยังหาเป็นการเพียงพอไม่ อีกหลายสิ่งหลายอย่างจะต้องต่อเติมเสริมสร้างให้สมกับฐานะที่เป็นสถานที่ประทับแรมต่อไปอีก การเร่งรัดงานบูรณะนี้ได้ดำเนินไปไม่นานวันก็เกือบจะสำเร็จไปตามแผนงานซึ่งต่อไปจะกลายเป็นที่ประทับอันรโหฐานและงดงามภายในป่าลึกอีกแห่งหนึ่ง สังคามาระตากำลังพักผ่อนอยู่ เสียงดนตรีที่มีผู้ขับกล่อมย้อมอารมณ์ให้คลายความเคร่งเครียดก็ก้องกังวานอยู่เจื้อยแจ้ว ประกอบกับความเหน็ดเหนื่อยเมื่อยล้าที่ได้ตรากตรำมาเป็นเวลาหลายวัน ในที่สุดก็เลยเคลิบเคลิ้มม่อยหลับไปโดยไม่รู้สึกตัว ในตอนนี้มีบทร้องว่า

กิดาหยันหมอบกราบอยู่งานพัด พระบรรทมโสมนัสอยู่ในที่

บุหลันเลื่อนลอยฟ้าไม่ราคี รัศมีส่องสว่างดังกลางวัน

พระนิ่งนึกตรึกไตรไปมา ที่จะแต่งคูหาสตาหมัน

ป่านนี้พระองค์ทรงธรรม์ จะนับวันเคร่าคอยทุกเวลา

เมื่อพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว ทรงตั้งกองเสือป่าขึ้นในรัชกาลที่ 6 สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้า ฯ กรมพระนครสวรรค์วรพินิต ได้ทรงนำเอาเพลงทรงพระสุบินมาดัดแปลงทำนองถวายใช้บรรเลงเป็นเพลงสรรเสริญเสือป่าต่อมาจนสิ้นรัชกาล (มนตรี ตราโมท และวิเชียร กุลตัณฑ์, ๒๕๒๓: ๓๘๑ - ๓๘๓)

๔.๑.๒ เพลงโสมส่องแสง ๓ ชั้น

ประวัติเพลงโสมส่องแสง ๓ ชั้น ครูมนตรี ตราโมท และวิเชียร กุลตัณฑ์ ได้กล่าวไว้ในหนังสือ ฟังและเข้าใจดนตรีไทย โดยสรุปว่า

เมื่อ พ.ศ. ๒๔๗๔ นายมนตรี ตราโมท ได้นำทำนองเพลงลาวดวงเดือนอันเป็นเพลงในอัตรา ๒ ชั้นนี้ขึ้นมาแต่งขยายขึ้นเป็นอัตรา ๓ ชั้น และตัดลงเป็นอัตราชั้นเดียวเพื่อบรรเลงรวมกับ ๒ ชั้นของกรมหมื่นพิชัย ฯ ได้ครบเป็นเพลงเถา โดยยึดสำเนียงลาวอันเป็นพื้นเดิมไว้ พร้อมกันนี้ก็ได้แต่งบทร้องขึ้นสำหรับร้องเป็นประจำกับทำนองเพลงทั้ง ๓ ชั้น ๒ ชั้นและชั้นเดียว แต่การแต่งของนายมนตรี ตราโมท ได้แก้ไขเฉพาะทำนองร้องเล็กน้อย คือ ของเดิมของกรมหมื่นพิชัย ฯ นั้น ทำนองเพลงท่อน ๓ ใน ๔ จังหวะต้น (หน้าทับสองไม้) ทั้งร้องและรับทรงกำหนดไว้ให้กลับซ้ำเป็น ๒ ครั้ง แต่เมื่อนายมนตรี ตราโมท ได้แต่งทำนองร้องขึ้นเป็น ๓ ชั้น พิจารณาดูแล้วก็เห็นว่าถ้าจะให้ร้องทำนองตอนนั้นซ้ำเป็น ๒ ครั้งอย่างเดิมก็ดูจะยืดยาดไป จึงตัดให้ร้องแต่เพียงครั้งเดียว แล้วดำเนินทำนองตอนท้ายติดต่อไปเลย เมื่ออัตรา ๓ ชั้นได้แก้ไขดังนั้นแล้ว ทำนองร้อง ๒ ชั้นและชั้นเดียว ก็ต้องให้เป็นไปตามแบบเดียวกัน จึงจะเข้าชุดเป็นเถากันได้ ส่วนทำนองดนตรีที่รับ คงซ้ำ ๒ ครั้ง ตามเดิมตลอดทั้งเถา แล้วก็ตั้งชื่อใหม่ว่า “เพลงโสมส่องแสง” โดยเลียนจากความหมายชื่อเพลงเดิมที่เรียกว่า “ลาวดวงเดือน” โดยใช้บทร้องดังต่อไปนี้

โอ้ว่าแสงโสมส่อง ผ่องทั่วนภาภาค
แจ่มใสไพลาศ สุกสะอาดลออตา
ผ่องแผ้วแพร้วรัศมี สาดรังสีสว่างหล้า
ใสสดหมดเมฆา อวดอาภาเมื่อคืนเพ็ญ
ทรงกลดโรจน์รุ่งพร้อย งามหยดย้อยลอยดวงเด่น
ช่างงามแท้แข (เอย) ยามเพ็ญ ส่องแสงเย็นยวนอารมณ์
แสงเจิดเฉิดฉวี ส่องแสงศรีสีชวนชม
บ่มีแสงใดสวยสม ใฝ่นิยมเยี่ยงรัชนี
กระนี้หนอกระต่ายน้อย จึงเฝ้าชะม้อยมุ่งศศี
กระต่ายชะแง้แข (เอย) บ่มี จิตไมตรีตอบเลยเอย
โอ้โอ๋ จันทราเอย
เชิญเมตตา กรุณากระต่ายน้อย
เสียแรงหวัง เฝ้าตั้งตาคอย
มิเอื้อมอาจสอย สอยมาชมเอย
อกข้อน สะท้อนจิตหา
เฝ้าแต่เบิ่งดูฟ้า (ละหนอ) เศร้าอารมณ์
ฟูมฟกอกตรม ระทมใจเอย
หนาวจับจิตหนาว ยิ่งหนาวราวไข้
หนาวที่ไม่ สมใจหมายเชย
น้ำค้างพร่างพรม ซ้ำลมรำเพย

หนาวใจไร้เชย ชมละเนอ

โอ้แขของข้อยเอย อย่าเพิ่งคล้อยเคลื่อนคลา

อย่าด่วนแฝงเมฆา อยู่ให้ข้าชมเอย

ถึงแม้ไม่สมใจหวัง ขอพอตั้งตาชม

ให้ชื่นอารมณ์ หายตรมอุราเอย

เบิ่งแสงโสมส่อง แสงผุดผ่องพอตา

ชูชื่นชีวา ของข้าคงเอย

เราละเนอ

(มนตรี ตราโมท และวิเชียร กุลตัณฑ์, ๒๕๒๓ : ๔๘๕ - ๔๘๖)

๔.๑.๓ เพลงแสนเสนาะ ๓ ชั้น

ประวัติเพลงแสนเสนาะ ๓ ชั้น ครูมนตรี ตราโมท และวิเชียร กุลตัณฑ์ ได้กล่าวไว้ในหนังสือ ฟังและเข้าใจดนตรีไทย โดยสรุปว่า

เพลงแสนเสนาะอัตรา ๒ ชั้นเป็นของเก่า ได้มีผู้นำมาแต่งทำนองร้องเป็น ๓ ชั้น สำหรับร้องในการเล่นสักวาขึ้นก่อน ต่อมาครูบัว คนระนาดมีชื่อผู้หนึ่ง จึงได้แต่งทำนองดนตรีขึ้นเป็น ๓ ชั้น ซึ่งมีทำนองและเม็ดพรายน่าฟังมาก

บทร้องเพลงแสนเสนาะ เถา

เนื้อที่ ๑

ฟังวาจาแสนเพราะเสนาะเสียง วังเวงวังฟังเพียงเพลงสวรรค์

(สร้อย) หอมหวลชวนชื่น เหมือนเมื่อคืนวันคู่เคียง ฟังเพียงจะขาดใจเอย

เหลียวหาก็ไม่แลเห็น โอ้เป็นเวรแต่ปางใด หรือมาซัดให้ชื่นใจเรียมเอย

ฟังบทกลอนวอนว่าสารพัน เสียวกระสันซ่านซึมปลาบปลื้มใจ

(สร้อย) ศศิฉายประไพนภา แสงทองส่องฟ้าดาราโรยเอย

หนาวใจใกล้สว่าง หนาวน้ำค้างปรายโปรย

หนาวระงมหนาวลมโชย โหยหวนสุมามาลย์เอย

ปลื้มเอยปลื้มจิต แม่ยอดชีวิตจิตใจ

น้องจะพรากจากพี่ไป หัวใจจะขาดเสียแล้วเอย

(บทร้องของเก่า)

เนื้อที่ ๒ (เฉพาะ ๓ ชั้น)

สักวาแสนเสียดายที่หมายมาด เสียดายนุชสุดสวาทเพียงขาดจิต

เสียดายด้วยมิได้ชมให้สมคิด เสียดายด้วยมิได้ชิดเสน่ห์นาง

(สร้อย) หอมอะไรที่ไหนหนอ อ้อที่กอระกำนั่นเป็นไร

หอมระกำฉันยังจำกลิ่นได้ ช่างชื่นหัวใจจริงเจียวเอย

เสียดายแต่น้ำเสียงสำเนียงน้อง เสียดายลำที่ได้ร้องจะหมองหมาง

เสียดายด้วยไมตรีจะจืดจาง เสียดายรักจักต้องร้างเสียแล้วเอย

(สร้อย) หนาวลมฉันจะห่มผ้า ถ้าเป็นหนาวฟ้าฉันจะผิงไฟ

นี่หนาวอารมณ์ไม่รู้จะห่มอะไร ช่างหนาวจับใจเสียจริงเจียวเอย

(บทของเก่า)

เนื้อที่ ๓ (เฉพาะ ๓ ชั้น)

ฟังวาจาหวานเพราะเสนาะเสียง วังเวงวังฟังเพียงเสียงสวรรค์

(สร้อย) หอมหวนชวนชื่น เหมือนเมื่อคืนคู่เคียง ใจเพียงจะขาดใจ เหลียวหาก็ไม่เห็น

เออนี่เวรปางใด หรือมาซัดให้ จำต้องไกลนวลเอย

ฟังสุนทรวอนว่าสารพัน เสียวกระสันซ่านซาบวาบวิญญา

(สร้อย) ไก่เอ๋ยไก่แก้ว แจ้งแจ้งวังเวงใจ จะจำจากไกลเสียแล้วเอย

แสนเสียดายแต่น้ำเสียง ที่เจ้าเพียงคุ้นเคย จะล่วงเลยลับแล้วหนาเจ้าแก้วตาเอยฯ

(บทของเก่า)

(มนตรี ตราโมท และวิเชียร กุลตัณฑ์, ๒๕๒๓: ๔๘๕ - ๔๘๖)

๔.๒ สัญลักษณ์ในการบันทึกโน้ต

๔.๒.๑ สัญลักษณ์แทนเสียงในการวิเคราะห์ เพลงบุหลันลอยเลื่อน ๒ ชั้น เพลงโสมส่องแสง ๓ ชั้น และเพลงแสนเสนาะ ๓ ชั้น ทางครูปี๊บ คงลายทอง ผู้วิจัยใช้พยัญชนะไทยแทนเสียงของขลุ่ยเพียงออดังต่อไปนี้

- ด แทนเสียง โด
- ร แทนเสียง เร
- ม แทนเสียง มี
- ฟ แทนเสียง ฟา
- ซ แทนเสียง ซอล
- ล แทนเสียง ลา
- ท แทนเสียง ที
- ด. แทนเสียง โดสูง
- ร. แทนเสียง เรสูง
- ม. แทนเสียง มีสูง
- ฟ. แทนเสียง ฟาสูง

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

- ซ. แทนเสียง ซอลสูง

- ล. แทนเสียง ลาสูง

- ท. แทนเสียง ทีสูง

- ด. แทนเสียง โดสูง

๔.๒.๒ สัญลักษณ์แทนกลวิธีการบรรเลงและกลวิธีพิเศษ

- ด์ แทนการครั่นลม

การครั่นลม หมายถึง การบังคับลมที่เป่าให้ออกมาเป็นช่วงๆอย่างต่อเนื่อง โดยให้มีความถี่ห่างตามต้องการ เพื่อทำให้เสียงออกมาคล้ายคลื่นเสียง

- ด๊ แทนการตีนิ้ว

การตีนิ้ว หมายถึง การใช้ปลายนิ้วเปิดปิดถี่ๆที่รูบังคับเสียง ประมาณ ๒ ครั้ง

- ด๋ แทนการพรมนิ้ว

มีลักษณะคล้ายการตีนิ้ว แต่มีเสียงที่ยาวกว่า วัตถุประสงค์เพื่อทำให้เสียงใดเสียงหนึ่งเป็นเสียงที่ยืนอยู่

- (ด) แทนการควง

การควง หมายถึง การเป่าเลียนเสียงทำให้เกิดระดับเสียงคล้ายกัน ใช้นิ้วต่างกัน หรือเรียกว่าใช้ “นิ้วควง”

- “ด” แทนการสะบัด

การสะบัด หมายถึง การเป่าแทรดพยางค์เข้าไปในทางเก็บอีกหนึ่งพยางค์

- ด/ แทนการหยุดเสียง

การหยุดเสียง หมายถึง การเป่าและห้ามเสียงให้สั้น โดยใช้ลมและลิ้นในลักษณะการตอด

- {ด} แทนการซ้ำ

การซ้ำ หมายถึง การบรรเลง ซ้ำในเครื่องหมาย ปีกกา ๒ ครั้ง

๔.๓ รายละเอียดการวิเคราะห์

รายละเอียดในการวิเคราะห์การสอดทำนองเครื่องเป่าในวง ๓ ขลุ่ยไทย มีประเด็นในการวิเคราะห์ต่อไปนี้

๔.๓.๑ สังคีตลักษณ์

- เพลงบุหลันลอยเลื่อน ๒ ชั้น ลักษณะเป็นเพลงทางพื้น ๒ ท่อน ซ้ำท้ายเพลงทั้ง ๒ ท่อน โดยท่อน ๑ มีความยาว ๕ จังหวะ หน้าทับปรบไก่ ๒ ชั้น ท่อน ๒ มีความยาว ๔ จังหวะ หน้าทับปรบไก่ ๒ ชั้น

ท่อน ๑ สังคีตลักษณ์ AB

ท่อน ๒ สังคีตลักษณ์ CB

- เพลงโสมส่องแสง ๓ ชั้น ลักษณะเป็นเพลงทางกรอ ๓ ท่อน ท่อน ๑ เปลี่ยนท้ายเพลง มีความยาว ๑๖ จังหวะ หน้าทับทยอย ๓ ชั้น ท่อน ๒ ซ้ำท้ายเพลง มีความยาว ๑๒ จังหวะหน้าทับทยอย ๓ ชั้น ท่อน ๓ ซ้ำท้ายเพลง มีความยาว ๑๔ จังหวะหน้าทับทยอย ๓ ชั้น

ท่อน ๑ สังคีตลักษณ์ ABAB`

ท่อน ๒ สังคีตลักษณ์ CDD

ท่อน ๓ สังคีตลักษณ์ FGG

- เพลงแสนเสนาะ ๓ ชั้น ลักษณะเป็นเพลงทางพื้นมีลูกล้อลูกขัด ๒ ท่อน ท่อนที่ ๑ เที่ยวกลับเปลี่ยนหัวเพลง มีความยาว ๖ จังหวะ หน้าทับปรบไก่ ๓ ชั้น ท่อน ๒ มีความยาว ๘ จังหวะฆหน้าทับปรบไก่ ๓ ชั้น โดยแบ่งเป็นสร้อย ๔ จังหวะหน้าทับปรบไก่ ๓ ชั้น

ท่อน ๑ สังคีตลักษณ์ AB

ท่อน ๒ สังคีตลักษณ์ CC`D

๔.๓.๒ บันไดเสียง

๔.๓.๒.๑ บันไดเสียง หมายถึง การกำหนดระดับเสียงหรือการกำหนดทางของเครื่องดนตรี ซึ่งการวิเคราะห์ครั้งนี้ กำหนดบันไดเสียงตามลักษณะวงเครื่องสายเป็นหลัก

๔.๓.๒.๒ กลุ่มปัญจมูลหมายถึง กลุ่มของเสียง ๕ เสียง หรือ บันไดเสียงที่ใช้เสียงหลักอยู่ ๕ เสียง เช่น ซ ล ท /ร ม / เท่ากับ ระดับเสียงทางเพียงออล่าง เป็นต้น

การวิเคราะห์ทำนองหลักของเพลงเพลงบุหลันลอยเลื่อน ๒ ชั้น พบว่า บันไดเสียงเป็นทางเพียงออล่าง ทั้งหมด คือ ซลทXรมX

การวิเคราะห์ทำนองหลักของเพลงโสมส่องแสง ๓ ชั้น พบว่า บันไดเสียงเป็นทางเพียงออบน ทั้งหมด คือ ดรมXซลX

การวิเคราะห์ทำนองหลักของเพลงแสนเสนาะ ๓ ชั้น พบว่า บันไดเสียงเป็นทางเพียงออบน ทั้งหมด คือ ดรมXซลX

๔.๓.๓ จังหวะ

๔.๓.๓.๑ ฉิ่ง

- เพลงบุหลันลอยเลื่อน ๒ ชั้น ฉิ่งใช้อัตราจังหวะ ๒ ชั้น ทั้ง ๒ ท่อน
- เพลงโสมส่องแสง ๓ ชั้น ฉิ่งใช้อัตราจังหวะ ๓ ชั้น ทั้ง ๓ ท่อน
- เพลงแสนเสนาะ ๓ ชั้น ฉิ่งใช้อัตรา ๓ ชั้น ทั้ง ๒ ท่อน

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

๔.๓.๓.๒ จังหวะหน้าทับ

- เพลงบุหลันลอยเลื่อน ๒ ชั้น เป็นเพลงประเภทหน้าทับปรบไก่ ๒ ชั้น ๒ ท่อน สามารถแสดงหน้าทับได้ดังนี้

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

- เพลงโสมส่องแสง ๓ ชั้น เป็นเพลงประเภทหน้าทับทยอย ๓ ท่อน ใช้หน้าทับทยอย ๓ ชั้น ในการบรรเลง แสดงหน้าทับได้ดังนี้

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

- เพลงแสนเสนาะ ๓ ชั้น เป็นเพลงประเภทปรบไก่ ๓ ชั้น ๒ ท่อน ใช้หน้าทับปรบไก่ ๓ ชั้น ในการบรรเลง แสดงหน้าทับได้ดังนี้

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

๔.๔ วิเคราะห์การสอดทำนองเครื่องเป่าในวง ๓ ขลุ่ยไทย เพลงบุหลันลอยเลื่อน ๒ ชั้น เพลงโสมส่องแสง ๓ ชั้น และเพลงแสนเสนาะ ๓ ชั้น ทางครูปี๊บ คงลายทอง

การวิเคราะห์การสอดทำนองเครื่องเป่าในวง ๓ ขลุ่ยไทย จะทำการวิเคราะห์การสอดทำนองของขลุ่ยเพียงออ ขลุ่บหลิบ และ ขลุ่ยอู้ เพื่อแสดงให้เห็นถึงลักษณะการสอดทำนองแบบต่างๆ ในเพลงบุหลันลอยเลื่อน ๒ ชั้น เพลงโสมส่องแสง ๓ ชั้น เพลงแสนเสนาะ ๓ ชั้น โดยเพลงบุหลันลอยเลื่อน ๒ ชั้น จะวิเคราะห์เฉพาะวรรครับจากเที่ยวแรก และเที่ยวกลับ เนื่องจากในการบรรเลงเที่ยวแรกเป็นการเดี่ยวขลุ่ยเพียงออเพียงเลาเดียว ไม่มีการสอดทำนองจากขลุ่ยหลิบและขลุ่ยอู้ เที่ยวกลับจึงรับด้วยการบรรเลงครบทั้ง ๓ ขลุ่ย เพลงโสมส่องแสง ๓ ชั้น และเพลงแสนเสนาะ ๓ ชั้น วิเคราะห์เฉพาะเที่ยวที่ไม่มีการซ้ำ เนื่องจากในวรรคที่ซ้ำการบรรเลงของขลุ่ยทั้ง ๓ เลา มีลักษณะการบรรเลงที่เหมือนเดิม โดยจะทำการแสดงโน้ตเฉพาะทางของขลุ่ยเพียงออ ขลุ่ยหลิบ และขลุ่ยอู้ ในแต่ละเครื่องมือ หลังจากนั้นจึงทำการวิเคราะห์การสอดทำนองทีละประโยค โดยแยกโน้ตเพลงให้เห็นทีละประโยค

๔.๔.๑ วิเคราะห์การสอดทำนองเพลงบุหลันลอยเลื่อน ๒ ชั้น

โน้ตเพลงบุหลันลอยเลื่อน ๒ ชั้น ขลุ่ยเพียงออ

ท่อน ๑

- ท - ร.	-ซ - ล (ล)	-มฟ-ซ๊ฟซ๊ฟ	- ม์ - ร	-“ฟมรมฟ์”	-ล(ล)-มฟ	-ฟ๊ฟ๊-ม์	- รด-ร๊ดมร
- “ลซฟ”- ลซ์	- - ลท์	- ลด.ท-ล	(ล)ล - ซ	- ล์ - ลซม์	-ลด.ท-ลซม์	- ลซฟ - ล๊ซ	- - - -
- ร๋. - ท	- ร.ม.ร.(ร.)-ซ	- ล - ลซ	ลซ - - ลท์	- - - ล	- - - ลท์	- ร.ม.– ร.	- (ร.) - ท์
- - - ร.	- (ร.) - ซ	- ร.ล - ล๊	ล๊ - ด.ท	- ร. - ล	ล๊ล๊ - ด.ท	- ร๋. - (ร.)	- - - ซ.ม.
- ซฟ - ล๊ซ์	- - ล ท์	- ลด.ท -ล	- (ล) - ซ	ด.ล์- ลซม์	- ซ - ด.ล	- ลซม ลซม- ซ	- - - -
- ท - ร.	- ซ - ล	- ซ - ฟ	- ม - ร์	- “ฟมร”มฟ	- ล - ม์	- ร. - ท	- ล - ร.

ท่อน ๑ เที่ยวกลับ

- - รม	ฟ ซ ล ท	ร ม ซ ล	ร. ท ล ซ	- ล ร ม	ซ ท ล์ ซ	- ล ม ล	- ซ ซ ซ
ร. ม. ร. ท	ซ.ทร.ซ.	ฟ.ม.ร. ท	ล ซ ล -	ท์ - ลท	รม์ ร ซ	ฟ ม ร -	ล์ ซ ล -
ท – ร. ท	ร.ท ล์ ซ	ฟ ม ร ซ	ฟ ซ ล ท	ฟ ล ท ล	ร. ฟ ล ท	ฟ ล ฟ ท	ล์ ท ร. - -
ม. – ร ม	ฟ ซ ล ท	ร. ม. ร. ท	ร. ท ล ซ	- ล ร ม	ซ ล ท ซ	- ลซม ลซม - ซ๊	- - - -
- ท - ร.	- ซ - ล	- ซ - ฟ์	- ม - ร์	- “ฟมร”- มฟ์	- ล - ม	- ร. - ท์	- ล - ร์.

ท่อน ๒

- “ล ซ ม”	- - รด/รม	- ลซฟ-ลซ	- - - ล	- - “ทลซ”ลท์	- ร. - ล	ซ - ด. ล	ซด.ล – ซม
- - - ซ.ม.	-ร.ทร.ม.– ร.ท	- ล - ท	ร.ม.ร.ท์ – ร.ม.	- - - ลซม	- รด - รม	ซ - ลทซลท/	ล - - -
- (ล์) - -	- ท – ล	ด.ท-ลด.ท	- ล – ซ	ซด.ล - ลซม์	-ทลด.ท์ - -	- ลซม - ลซ	- - - -
- ท์ - ร.	- ซ๊ – ล	- ซ - ฟ	- ม - ร	- “ฟมร”- มฟ์	- ล - ม	- ร. - ท์	- ล - ร.(ร.)

ท่อน ๒ เที่ยวกลับ

- - - ม	- ม ม ม	ซ. ท ร. ม.	ร. ด. ท ล	ร. ซ ล ท	ร. ม ซ -	ล - ร. ด.	ท ล ซ ม
ท ล ซ ม	ซ ม ร ท	ล ซ ล ท	ล ท ร. -	ม- ซ. ด.	ม. ร. ด. ท	ด.ม.ร.ด.	ร. ด. ท ล
ท ล ร. ท	ร. ซ ท ล	ซ ร ม ฟ	ซ ท ล ซ	- ล ร ม	ซ ล ท ร.	ท ล ซ ม	ซ ล ม ซ
- ท์ - ร.	- ซ๊ – ล	- ซ - ฟ	- ม - ร	- “ฟมร”- มฟ์	- ล - ม	- ฟ์ฟ์ – ม	- รด - ร.ร์.

โน้ตเพลงบุหลันลอยเลื่อน ๒ ชั้น ขลุ่ยหลิบ

ท่อน ๑

- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- ร ม ฟ	- ล. - ม	- ร - ท	- ล - ร
- - ร ม	ฟ ซ ล ท	- ม ร๊ ท	ร ท ล ซ	- ม ร ม	ซ.ท.ล๊.ซ.	- ม – ล.	ซ.ซ.ซ.ซ.
ฟ.ม ร ท	ร ท ล ซ	ท ล ซ ล	ท ล ร ท	- ท - -	-รล - ท	- ล - ร	ท ท ท ท
ฟ.ม ร ท	ร ท ล๊ ซ	ฟ.ม.ล.ซ.	ฟ. ม ร ท	ร ล ท ล	ร ท ล ท	ม ร ท ร	ล ท ร -
- - - ม	ฟ.ซ.ล.ท.	ฟ.ม ซ. ท.	ซ.ท. ล.ซ.	- ม ร ม	ซ.ท๊. ล.ซ.	- ม - ล	ซ.ซ.ซ.ซ.
- ท - ร	- ท - ล	- ซ. - ฟ.	- ม - ร	- - ม ฟ.	- ล. – ม	- ร - ท	- ล -“ทร”

ท่อน ๒

- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - -ฟ.	- ล. – ม	- ร - ท	- ล - ร
- - - ม	- ม ม ม	ซ ด ร ม	ร ม ซ ล	ซ ม ร ท	ร ซ ท ล	ท ร ซ ด	ท ด ร ม
- ล ซ ม	ซ ม ร ท	ร ซ ร ท	ล ท ร -	ม – ซ ร	ม ท ร ม	ล ซ ม ซ	ร ม ซ ล
ม ร ซ ม	ร ท ล ท	ซ ล ท ล	ร ท ล ซ	- ม ร ม	ซ ท ล ซ	- ม - ล	ซ ซ ซ ซ
- ท - ร	- ท - ล	- ซ. - ฟ.	- ม - ร	- -“ฟ.มรมฟ.”	- ล. – ม	- ร - ท	- ล - ร๊

โน้ตเพลงบุหลันลอยเลื่อน ๒ ชั้น ขลุ่ยอู้

ท่อน ๑

- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- ม - ฟ	- ล - ม	- ร - ท	- ล - ร
- - - ท	- ท ท ท	- - ร ม	ร ท ล ซ	- ซ. - ม	- - -“ทลซ”	- - - ม	- ซ - ซ.
- - ร ม	ร ท ล ซ	- ด ร ม	ร ซ ล -	- ท - -	- ล - ท	- ล - ร	- ท ท ท
ร ม ร ท	ร ท ล ซ	- ม ร ซ	- - ล ท	ร ล ล ล	ร ท ท ท	ม ร ร ร	ซ ม ม ม/
- - ร ม	ฟ ซ.ล.ท.	ร ม ร ท	ร ท ล ซ	- ม ร ม	ซ ล - ซ	ล ม - ซ.	- - - (ซ.)
- ท – ร	- ซ - ล	- ซ - ฟ	- ม - ร	- - ม ฟ	- ล - ม	ฟ ม ร ท	- ล - ร

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ท่อน ๒

- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- ม - ฟ	- ล - ม	- ร - ท	- ล - ร
- - - ม	- ม ม ม	- ร๊ - ม์	- ซ - ลี๊	- ท - ร	- ท - ล	- ล. - ซ.	- (ซ.) - ม
- - ท. ล.	ซ. ม ร ท	ร ม ซ. ร	ม๊ ร ซ. -	ม – ซ. ม	ซ. ท ร ม	ท ร ท ม๊	ร ม ซ -
ล - ร ม	ฟ.ซ.ล.ท.	ร ม ร ท	ร ท ล ซ	- ซ. - ม	ซ ท ล ซ	ซ. ม - ซ.	- - - -
- ท - ร	- ซ - ล	- ซ - ฟ.	- ม - ร๊	- ฟ. - ล.	- ฟ./ - ม	- ร - ท	ล - ทร

ประโยคที่ ๑ วรรครับ

ขลุ่ยเพียงออ

- ท - ร.	- ซ - ล	- ซ - ฟ์	- ม - ร์	- “ฟมร”มฟ	- ล - ม์	- ร. - ท	- ล - ร.

ขลุ่ยหลิบ

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

ขลุ่ยอู้

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

ประโยคที่ ๑

ประโยคที่ ๑ ห้องเพลงที่ ๕ ๖ ๗ และ ๘ ขลุ่ยอู้และขลุ่ยหลิบเป่ารับพร้อมกันจากขลุ่ยเพียงออ ดำเนินทำนองโดยยึดทำนองหลักเหมือนกัน การดำเนินทำนองเหมือนกันเพื่อสร้างความเป็นเอกภาพให้เกิดขึ้นกับทำนองเพลงจากการรับจากทำนองเดี่ยวของขลุ่ยเพียงออ โดยขลุ่ยเพียงออใช้กลวิธีเป่าการเป่าสะบัด ๕ เสียง ในห้องเพลงที่ ๕ การเป่าสะบัด ๕ เสียงนี้ ครูปี๊บ คงลายทองได้กล่าวว่า *“เป็นการไล่เลียงด้วยกลุ่มเสียง เพื่อปรุงแต่งทำนองให้มีความไพเราะ*

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

แสดงความคล่องและความสัมพันธ์ของลมกับนิ้ว" (ปี๊บ คงลายทอง, สัมภาษณ์, ๑๗ มีนาคม ๒๕๕๔) จึงเป็นการสร้างความไพเราะที่โดดเด่นให้กับทำนองขลุ่ยเพียงออในห้องเพลงนี้ และสร้างความเป็นประธานของประโยคให้กับวรรครับของขลุ่ยทั้ง ๓ เลา หลังจากนั้นจึงแปรทำนองเหมือนกับขลุ่ยหลิบและขลุ่ยอู้

ประโยคที่ ๒ บรรทัดที่ ๑ และ ๒

ขลุ่ยเพียงออ

- - รม	ฟ ซ ล ท	ร ม ซ ล	ร. ท ล ซ	- ล ร ม	ซ ท ล๊ ซ	- ล ม ล	- ซ ซ ซ
ร. ม. ร. ท	ซ.ทร.ซ.	ฟ.ม.ร. ท	ล ซ ล -	ท์ - ล ท	ร ม๊ ร ซ	ฟ ม ร -	ล๊ ซ ล -

ขลุ่ยหลิบ

- - ร ม	ฟ ซ ล ท	- ม ร๊ ท	ร ท ล ซ	- ม ร ม	ซ.ท.ล๊.ซ.	- ม – ล.	ซ.ซ.ซ.ซ.
ฟ.ม ร ท	ร ท ล ซ	ท ล ซ ล	ท ล ร ท	- ท - -	-รล - ท	- ล - ร	ท ท ท ท

ขลุ่ยอู้

- - - ท	- ท ท ท	- - ร ม	ร ท ล ซ	- ซ. - ม	- - -"ทลซ"	- - - ม	- ซ - ซ.
- - ร ม	ร ท ล ซ	- ด ร ม	ร ซ ล -	- ท - -	- ล - ท	- ล - ร	- ท ท ท

ประโยคที่ ๒

บรรทัดที่ ๑

ห้องเพลงที่ ๑ ๒ ๓ และ ๔ ขลุ่ยเพียงออและขลุ่ยหลิบแปรทำนองแตกต่างกัน ในห้องเพลงที่ ๓ ขลุ่ยเพียงออเป่าเก็บเต็มห้องเพลง ขลุ่ยหลิบใช้กลวิธีตีนิ้วที่เสียงเร เพื่อเน้นทำนองให้เด่นชัดขึ้นทำให้การแปรทำนองของขลุ่ยเพียงออในการเป่าเก็บกลมกลืนกับทำนองหลักมากยิ่งขึ้น ขลุ่ยอู้แปรทำนองโดยยึดตามทำนองหลัก ห้องเพลงที่ ๓ และ ๔ แปรทำนองแตกต่างกับขลุ่ยหลิบและขลุ่ยเพียงออ โดยแปรทำนองห่างๆและกลับมาเป่าเก็บเหมือนขลุ่ยหลิบและ

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ขลุ่ยเพียงออในห้องเพลงที่ ๔ การเป่าห่างในห้องเพลงที่ ๓ เพื่อไม่ให้ช่องไฟของทำนองหนาแน่นเกินไป สอดคล้องกับคำพูดของครูปี๊บ คงลายทอง ที่กล่าวว่า *"เป่าห่างๆอย่างนี้ก็ให้เห็นช่วงเสียงที่เป็นช่องไฟเพลงด้วย"* (ปี๊บ คงลายทอง, สัมภาษณ์, ๑๗ มีนาคม ๒๕๕๔)

ห้องเพลงที่ ๕ ๖ ๗ และ ๘ ขลุ่ยเพียงออแปรทำนองแตกต่างกับขลุ่ยหลิบเล็กน้อย โดยขลุ่ยเพียงออใช้เสียงลาในจังหวะที่ ๒ ห้องเพลงที่ ๕ และ ๗ แต่ขลุ่ยหลิบดำเนินทำนองเดียวกันนี้ โดยใช้เสียงมี ซึ่งการใช้เสียงที่แตกต่างกัน แต่สามารถกลมกลืนกันได้ เนื่องจากเป็นการประสานเสียงคู่ ๔ จึงเข้ากันได้เป็นอย่างดี และเพื่อไม่ให้เกิดการซ้ำของเสียงในการแปรทำนองเกินไป ขลุ่ยอู้แปรทำนองห่างๆ โดยยึดทำนองหลัก ในห้องเพลงที่ ๖ ใช้กลวิธีเป่าสะบัด ๓ เสียง เพื่อเป็นการเน้นเสียงตก และเป็นการสร้างให้เสียงมีมิติที่ลึกขึ้น ด้วยเสียงขลุ่ยอู้ที่เป่าสะบัด ๓ เสียงนี้เป็นการสะบัดที่ใช้ระดับเสียงต่ำสุดของขลุ่ยอู้ ซึ่งเป็นเสียงที่ต่ำและกังวาลที่สุด อีกทั้งยังทำให้ทำนองกลมกลืนกับทำนองโดยองค์รวมอีกด้วย

บรรทัดที่ ๒

ห้องเพลงที่ ๑ ๒ ๓ และ ๔ ขลุ่ยเพียงออแปรทำนองเก็บทั้ง ๔ ห้องเพลงโดยใช้เสียงสูงในการแปรทำนอง ทำให้ทำนองของขลุ่ยเพียงออโดดเด่นขึ้น ขลุ่ยหลิบแปรทำนองเก็บโดยใช้ระดับเสียงกลาง ขลุ่ยอู้แปรทำนองห่างๆ โดยใช้ระดับเสียงต่ำ ทำให้เกิดความแตกต่างของระดับเสียงจากเสียงสูง กลาง และต่ำ จากการแปรทำนองของขลุ่ยทั้ง ๓ เลา เป็นการทำความแตกต่างให้เกิดความเป็นเอกภาพ ของทำนองเพลงโดยรวมอีกวิธีหนึ่ง ซึ่งก็สามารถเข้ากันได้เป็นอย่างดี

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ประโยคที่ ๓ บรรทัดที่ ๓ และ ๔

ขลุ่ยเพียงออ

ท – ร. ท	ร.ท ล๊ ซ	ฟ ม ร ซ	ฟ ซ ล ท	ฟ ล ท ล	ร. ฟ ล ท	ฟ ล ฟ ท	ล๊ ท ร. - -
ม. – ร ม	ฟ ซ ล ท	ร. ม. ร. ท	ร. ท ล ซ	- ล ร ม	ซ ล ท ซ	- ลซม ลซม - ซ๊	- - - -

ขลุ่ยหลิบ

ฟ.ม ร ท	ร ท ล๊ ซ	ฟ.ม.ล.ซ.	ฟ. ม ร ท	ร ล ท ล	ร ท ล ท	ม ร ท ร	ล ท ร -
- - - ม	ฟ.ซ.ล.ท.	ฟ.ม ซ. ท.	ซ.ท. ล.ซ.	- ม ร ม	ซ.ท๊. ล.ซ.	- ม - ล	ซ.ซ.ซ.ซ.

ขลุ่ยอู้

ร ม ร ท	ร ท ล ซ	- ม ร ซ	- - ล ท	ร ล ล ล	ร ท ท ท	ม ร ร ร	ซ ม ม ม/
- - ร ม	ฟ ซ.ล.ท.	ร ม ร ท	ร ท ล ซ	- ม ร ม	ซ ล - ซ	ล ม - ซ.	- - - (ซ.)

ประโยคที่ ๓

บรรทัดที่ ๓

ห้องเพลงที่ ๑ และ ๒ ขลุ่ยเพียงออ ขลุ่ยหลิบ และขลุ่ยอู้ แปรทำนองลักษณะคล้ายกัน เพื่อสร้างเอกภาพ ให้กับทำนอง ซึ่งขลุ่ยหลิบใช้เสียงฟา ซึ่งเป็นเสียงจร เป็นเสียงประดับในการตกแต่งทำนองในห้องเพลงที่ ๑ ห้องเพลงที่ ๓ และ ๔ ขลุ่ยหลิบแปรทำนองไปในทางเสียงสูง ขลุ่ยเพียงออหลบมาใช้เสียงระดับกลาง ขลุ่ยอู้แปรทำนองห่างๆ ทั้งนี้เป็นการทำให้เสียงขลุ่ยหลิบโดดเด่นขึ้นมาในวรรคแรกนี้

ห้องเพลงที่ ๕ ๖ ๗ และ ๘ ขลุ่ยเพียงออแปรทำนองเก็บโดยใช้เสียงฟา ซึ่งเป็นเสียงจรมาเป็นเสียงประดับ เพื่อสร้างให้กลอนของขลุ่ยเพียงออโดดเด่นออกมาจากทำนองของขลุ่ยหลิบ ซึ่งแปรทำนองเก็บเช่นเดียวกัน ขลุ่ยอู้แปรทำนองเก็บโดยใช้การผูกกลอนที่เน้นเสียงตกให้กับขลุ่ยเพียงออและขลุ่หลิบ ทำให้ทำนองไม่ฟังดูหนาแน่นจนเกินไป

บรรทัดที่ ๔

ห้องเพลงที่ ๑ ๒ ๓ และ ๔ ขลุ่ยเพียงออและขลุ่ยอู้แปรทำนองทางเก็บโดยใช้กลอนเหมือนกัน ทำให้ทำนองของขลุ่ยหลิบที่แปรทำนองเก็บในระดับเสียงสูงลอยเด่นออกมาเป็นการสร้างจุดเด่นของทำนองที่น่าสนใจให้กับการบรรเลง ห้องเพลงที่ ๕ และ ๖ ขลุ่ยเพียงออ ขลุ่ยหลิบ และขลุ่ยอู้ กลับมาแปรทำนองเหมือนกัน เพื่อสร้างความเป็นหนึ่งเดียวกันให้กับทำนอง จากนั้นขลุ่ยหลิบดำเนินทำนองตามทำนองหลัก ขลุ่ยอู้แปรทำนองตามทำนองหลักโดยเป่าห่างๆ เพื่อทำให้ทำนองโดยองค์รวมไม่หนาแน่นมากเกินไป ขลุ่ยเพียงออใช้กลวิธีเป่าสะบัด ๓ เสียง ซ้ำ ๒ ครั้งในห้องที่ ๗ ซึ่งเป็นสำนวนกลอนของปี่ใน ทำให้ทำนองของขลุ่ยเพียงออโดดเด่นขึ้นมาจากทำนองขลุ่ยอื่นๆ และสร้างให้ทำนองเพลงมีความไพเราะที่เกิดจากความหลากหลายของทำนอง

ประโยคที่ ๔ บรรทัดที่ ๕

ขลุ่ยเพียงออ

- ท - ร.	- ซ - ล	- ซ - ฟ	- ม - ร์	- (ฟมร) - มฟ	- ล - ม	- ร. - ท์	- ล - ร์.

ขลุ่ยหลิบ

- ท - ร	- ท - ล	- ซ. - ฟ.	- ม - ร	- - ม ฟ.	- ล. – ม	- ร - ท	- ล -“ทร”

ขลุ่ยอู้

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

ประโยคที่ ๔

บรรทัดที่ ๕

ห้องเพลงที่ ๑ ๒ ๓ และ ๔ ขลุ่ยเพียงออ ขลุ่ยหลิบ และขลุ่ยอู้ ดำเนินทำนองตามทำนองหลัก เพื่อสร้างความเป็นเอกภาพ ให้กับประโยค เนื่องจากเป็นประโยคลงจบของท่อน ๑ เที่ยวกลับ และเป็นการลดระดับความเร็วของอัตราจังหวะลงเพื่อส่งให้ขลุ่ยเพียงออเดี่ยวในท่อน ๒

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ห้องเพลงที่ ๕ ขลุ่ยเพียงออ ใช้กลวิธีเป่าสะบัด ๓ เสียง เพื่อสร้างจุดเด่น และเป็นการแสดงความพริ้วไหวของทำนอง โดยมีขลุ่ยหลิบและขลุ่ยอู้เป่าดำเนินทำนองตามทำนองหลัก ห้องเพลงที่ ๗ ขลุ่ยอู้เป่าเก็บเพื่อสอดแทรกทำนอง ไม่ให้เกิดการซ้ำมากเกินไปของทำนอง ห้องเพลงที่ ๘ จังหวะที่ ๔ ขลุ่ยหลิบเป่ากระทบ ๒ เสียง เพื่อส่งให้ขลุ่ยเพียงออที่ใช้กลวิธีการพรมนิ้ว เด่นชัดขึ้น

ท่อน ๒ เที่ยวกลับ

ประโยคที่ ๑ วรรครับ

ขลุ่ยเพียงออ

- ท์ - ร.	- ซ๊ – ล	- ซ - ฟ	- ม - ร	- “ฟมร”- มฟ์	- ล - ม	- ร. - ท์	- ล - ร.(ร.)

ขลุ่ยหลิบ

- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - -ฟ.	- ล. – ม	- ร - ท	- ล - ร

ขลุ่ยอู้

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

ประโยคที่ ๑

ประโยคที่ ๑ วรรครับ ห้องเพลงที่ ๕ ๖ ๗ และ ๘ ขลุ่ยเพียงออเป่าสะบัด ๓ เสียง เพื่อเป็นเสียงประธานในการรับของท่อน ๒ หลังจากนั้นขลุ่ยเพียงออ ขลุ่ยหลิบ และขลุ่ยอู้ดำเนินทำนองตามทำนองหลักเหมือนกัน เพื่อสร้างความเป็นเอกภาพ ให้กับทำนองรับ ห้องเพลงที่ ๘ จังหวะที่ ๔ ขลุ่ยเพียงออใช้กลวิธีเป่าเสียงควง ซึ่งการเป่าเสียงควงนี้ ครูปี๊บ คงลายทอง กล่าวว่า *“เป่าควง ก็เหมือนกัน เพื่อให้ทำนองมันวิจิตรขึ้น”* (ปี๊บ คงลายทอง, สัมภาษณ์, ๑๗ มีนาคม ๒๕๕๔) ซึ่งส่งผลให้เกิดความไพเราะจากสีสันที่หลากหลายในทำนองเพลง

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ประโยคที่ ๒ บรรทัดที่ ๑ และ ๒

ขลุ่ยเพียงออ

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

ขลุ่ยหลิบ

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

ขลุ่ยอู้

- - - ม	- ม ม ม	- ร๊ - ม์	- ซ - ล๊	- ท - ร	- ท - ล	- ล. - ซ.	- (ซ.) - ม
- - ท. ล.	ซ. ม ร ท	ร ม ซ. ร	ม๊ ร ซ. -	ม – ซ. ม	ซ. ท ร ม	ท ร ท ม๊	ร ม ซ -

ประโยคที่ ๒

บรรทัดที่ ๑

ห้องเพลงที่ ๑ ๒ ๓ และ ๔ ขลุ่ยอู้เป่าดำเนินทำนองห่างๆตามทำนองหลัก ขลุ่ยเพียงออ และขลุ่ยหลิบแปรทำนองเก็บที่มีลักษณะคล้ายกัน โดยขลุ่ยเพียงออแปรทำนองไปในทางระดับเสียงสูง ขลุ่ยหลิบแปรทำนองไปในทางระดับเสียงกลาง ทำให้การดำเนินทำนองของขลุ่ยเพียงออที่ผูกกลอนในระดับเสียงสูงโดดเด่นออกมาจากเสียงของทำนองเพลง

ห้องเพลงที่ ๕ ๖ ๗ และ ๘ ขลุ่ยหลิบแปรทำนองเก็บทั้ง ๔ ห้องเพลง ขลุ่ยเพียงออแปรทำนองเก็บสลับการเป่ายักเยื้องจังหวะ โดยใช้กลวิธีเป่าฝากเสียงตกห้องเพลงที่ ๖ ไปตกยังห้องที่ ๗ ทำให้ทำนองในท้ายวรรคนี้ ไม่หนาแน่นจนเกินไป แต่จุดเด่นของทำนองในห้องเพลงที่ ๕ ๖ ๗ และ ๘ กลับอยู่ที่ขลุ่ยอู้ซึ่งใช้กลวิธีเป่าดำเนินทำนองห่างๆโดยยึดทำนองหลักและใช้กลวิธีเป่าผันเสียง จากเสียงตกเสียงลาในห้องเพลงที่ ๖ เมื่อขึ้นห้องเพลงที่ ๗ ใช้เสียงลาสูง ซึ่งเป็นเสียงคู่ ๘ กัน จากนั้นเป่าเสียงซอลสูงในท้ายห้องเพลง และห้องเพลงที่ ๘

จังหวะที่ ๒ ใช้กลวิธีเป่าควงเสียงซอลสูง ทำให้เกิดความแตกต่างที่เกิดจากการเป่าผันเสียงของระดับที่จากต่ำสุด ขึ้นไปเสียงสูง เสียงสูงแล้วกลับไปใช้เสียงควง ทำให้วรรคหลังนี้ทำนองขลุ่ยอู้เด่นชัดกว่าขลุ่ยเพียงออและขลุ่ยหลิบที่ใช้กลวิธีเป่าเก็บ ซึ่งทำหน้าที่คล้ายเป็นพื้นหลัง ให้กับทำนองของขลุ่ยอู้ อุปมาการเป่าเก็บของขลุ่ยเพียงออและขลุ่ยหลิบประดุจเป็นพื้นทรายละเอียดที่ปูเป็นพื้น ทำนองของขลุ่ยอู้ประหนึ่งเป็นก้อนกรวดขนาดสัณฐานใหญ่เล็กแตกต่างกันที่จัดวางอยู่ห่างๆ บนพื้นทรายอันละเอียดนั้น ทำให้ถึงแม้ว่าจะเป็นการแปรทำนองที่แตกต่างระหว่างทางห่างๆ ของขลุ่ยอู้ กับทำนองเก็บของขลุ่ยเพียงออและขลุ่ยหลิบ แต่ก็สามารถลงรอยกันได้เป็นอย่างดี ทั้งยังทำให้ทำนองของขลุ่ยอู้ลอยเด่นขึ้นมาจากการแปรทำนองเพียงห่างๆแต่ใช้ระดับเสียงที่หลากหลายสลับไปมาภายในเพียง ๔ ห้องเพลง

บรรทัดที่ ๒

ห้องเพลงที่ ๑ ๒ ๓ และ ๔ ขลุ่ยเพียงออแปรทำนองเก็บทั้ง ๔ ห้องเพลง ขลุ่ยอู้ใช้กลวิธีเป่าดักหลังทำนองของขลุ่ยเพียงออในห้องเพลงที่ ๑ เป็นการยักเยื้องเล่นกับจังหวะและเป็นการหยอกเย้าทำนองของขลุ่ยเพียงออ ขลุ่ยหลิบแปรทำนองเก็บโดยยึดทำนองหลักและเสียงตกกระนั้นขลุ่ยทั้ง ๓ เลาก็กลับมาใช้กลวิธีเป่าย้อยจังหวะในท้ายห้องเพลงที่ ๔ เหมือนกันอีกครั้งเพื่อสร้างให้จังหวะโดยรวมเป็นอันหนึ่งอันเดียวกัน

ห้องเพลงที่ ๕ ๖ ๗ และ ๘ ขลุ่ยเพียงออแปรทำนองเก็บโดยใช้ระดับเสียงสูง ขลุ่ยหลิบแปรทำนองในระดับเสียงกลาง ทำให้เสียงของขลุ่ยเพียงออในวรรคนี้ลอยเด่นออกมาในวรรคแรก และในวรรคหลังขลุ่ยอู้ใช้กลวิธีเป่าแปรทำนองโดยใช้กลอนปี่ในในการดำเนินทำนอง ในการผูกกลอนขลุ่ยอู้เป็นสำนวนของปี่ในนั้น ครูปี๊บ คงลายทอง ได้กล่าวว่า *“มันสามารถหยิบยืมกันในกลุ่มเสียงที่ใช้กันได้ ให้ทำนองมันเด่นออกมา”* (ปี๊บ คงลายทอง, สัมภาษณ์, ๑๗ มีนาคม ๒๕๕๔) ทำให้สำนวนของขลุ่ยอู้เด่นออกมาในวรรคหลัง เป็นการสลับกันสร้างจุดเด่นให้น่าสนใจระหว่างขลุ่ยเพียงออและขลุ่ยอู้ โดยใช้กลวิธีที่ต่างกัน

ประโยคที่ ๓ บรรทัดที่ ๓ และ ๔

ขลุ่ยเพียงออ

ท ล ร. ท	ร. ซ ท ล	ซ ร ม ฟ	ซ ท ล ซ	- ล ร ม	ซ ล ท ร.	ท ล ซ ม	ซ ล ม ซ
- ท์ - ร.	- ซ้ – ล	- ซ - ฟ	- ม - ร	- "ฟมร"- มฟ์	- ล - ม	- ฟ้ฟ้ – ม	- รด - ร.ร์.

ขลุ่ยหลิบ

ม ร ซ ม	ร ท ล ท	ซ ล ท ล	ร ท ล ซ	- ม ร ม	ซ ท ล ซ	- ม - ล	ซ ซ ซ ซ
- ท - ร	- ท - ล	- ซ. - ฟ.	- ม - ร	- -"ฟ.มรมฟ."	- ล. – ม	- ร - ท	- ล - ร์

ขลุ่ยอู้

ล - ร ม	ฟ.ซ.ล.ท.	ร ม ร ท	ร ท ล ซ	- ซ. - ม	ซ ท ล ซ	ซ. ม - ซ.	- - - -
- ท - ร	- ซ - ล	- ซ - ฟ.	- ม - ร๊	- ฟ. - ล.	- ฟ./ - ม	- ร - ท	ล - ทร

ประโยคที่ ๓

บรรทัดที่ ๓

ห้องเพลงที่ ๑ ๒ ๓ และ ๔ ขลุ่ยเพียงออและขลุ่ยหลิบแปรทำนองเก็บทั้ง ๔ ห้องเพลง โดยขลุ่ยเพียงออใช้เสียงฟา ซึ่งเป็นเสียงจร มาผูกสำนวนกลอนในห้องที่ ๓ ทำให้ทำนองในบรรทัดที่ ๓ มีความหลากหลายของเสียงมากขึ้น ขลุ่ยอู้แปรทำนองในห้องที่ ๑ และ ๒ โดยใช้กลวิธีเป่าไล่เสียงจากต่ำไปสูง คือ เร มี ฟา ซอลสูง ลาสูง และทีสูง โดยเฉพาะเสียงลาสูง ทีสูง ซึ่งเป็นระดับเสียงสูงของขลุ่ยอู้ซึ่งมักไม่ค่อยได้ใช้เป่าเท่าใดนัก ซึ่งในการเป่าเสียงสูงของขลุ่ยอู้นี้ ครูปี๊บ คงลายทองกล่าวว่า *"ทำให้มั้นเด่นขึ้นมา ทำให้มันดีขึ้น ถ้าเราเรียบเรียงฟังแล้วไม่ดีก็ทิ้งไป แล้วฟังดีมั๊ย ถ้าดีก็เอาไว้"* (ปี๊บ คงลายทอง, สัมภาษณ์, ๑๗ มีนาคม ๒๕๕๔) ทำให้ห้องเพลงที่ ๑ และ ๒ ทำนองของขลุ่ยอู้โดดเด่นขึ้นมาจากทำนองหลัก เป็นการสร้างจุดสนใจให้เกิดขึ้นกับทำนองเพลงในวรรคหน้า และกลับมาแปรทำนองเก็บเหมือนขลุ่ยหลิบในห้องเพลงที่ ๔

เป็นการซ้ำทำนองเพื่อลดความขัดแย้งของระดับเสียงที่สูงมากของขลุ่ยอู้ในวรรคหน้า เพื่อทำให้ทำนองโดยรวมกลับมากลมกลืนในวรรคหลัง

บรรทัดที่ ๔

ห้องเพลงที่ ๑ ๒ ๓ และ ๔ ขลุ่ยเพียงออ ขลุ่ยหลิบและขลุ่ยอู้แปรทำนองเหมือนกัน เพื่อสร้างความเป็นหนึ่งเดียวกันของทำนองให้กับวรรคนี้ เนื่องจากเป็นวรรครองที่จะส่งไปวรรคสุดท้าย ซึ่งเป็นวรรคจบของเพลง และเพื่อสร้างจังหวะความเร็วให้เท่ากันก่อนที่จะลงจบ ห้องเพลงที่ ๕ ๖ ๗ และ ๘ ขลุ่ยอู้แปรทำนองห่างๆโดยยึดตามทำนองหลัก เพื่อทำให้ทำนองโดยรวมกลมกลืนกัน ห้องเพลงที่ ๕ ขลุ่ยเพียงออและขลุ่ยหลิบ แปรทำนองเหมือนกัน โดยใช้กลวิธีสะบัดเพื่อให้ทำนองเพลงในห้องที่ ๕ ได้เสียงที่ชัดเจน และเพื่อเป็นสัญลักษณ์แสดงความพร้อมเพรียงกันของทำนองในการทอดลงจบ ห้องเพลงที่ ๗ ขลุ่ยเพียงออใช้กลวิธีตีนิ้วที่เสียง ฟาเป็นการทำให้เสียงฟา เกิดความปลั่งจำเพาะ และแปรทำนองแตกต่างจากขลุ่ยหลิบและขลุ่ยอู้ เพื่อทำให้ช่วงสุดท้ายของเพลงเกิดจุดเด่นของทำนองของขลุ่ยเพียงออขึ้น ก่อนที่จะค่อยๆทอดจังหวะช้าลงเพื่อจบ ห้องเพลงที่ ๘ จังหวะที่ ๔ ขลุ่ยเพียงออและขลุ่ยหลิบใช้กลวิธีพรมนิ้วเหมือนกัน เพื่อเป็นการสร้างเสียงจบที่แสดงความเป็นอันหนึ่งอันเดียวกันให้เกิดขึ้นในการลงจบของการบรรเลง

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

สรุปผลการวิเคราะห์การสอดทำนองเครื่องเป่าในวง ๓ ขลุ่ยไทย เพลงบุหลันลอยเลื่อน ๒ ชั้น

ผลการวิเคราะห์การสอดทำนองเครื่องเป่าในวง ๓ ขลุ่ยไทย เพลงบุหลันลอยเลื่อน ๒ ชั้น พบว่าความไพเราะของการบรรเลงที่ปรากฏขึ้นเกิดจากการใช้กลวิธีพิเศษเพื่อตกแต่งทำนองเพลงให้มีความไพเราะ การสอดทำนองโดยการแปรทำนองที่แตกต่างกันและการสอดทำนองโดยการแปรทำนองเหมือนกัน มีลักษณะสำคัญสรุปได้ดังนี้

- การใช้กลวิธีพิเศษเพื่อตกแต่งทำนองให้มีความไพเราะ

การใช้กลวิธีพิเศษเพื่อตกแต่งทำนองเพลงให้มีความไพเราะ ในเพลงบุหลันลอยเลื่อน ๒ ชั้น พบว่ามีการใช้กลวิธีต่างๆดังนี้

๑. การสะบัด

กลวิธีการสะบัด พบการสะบัด ๒ ประเภท คือ สะบัด ๓ เสียง และ สะบัด ๕ เสียง ซึ่งเป็นการตกแต่งทำนองให้มีความไพเราะมากขึ้น สร้างความพริ้วไหวให้กับทำนองเพลง ทำให้ทำนองเพลงมีลีลาที่แตกต่างกันออกไป ซึ่งกลวิธีการเป่าสะบัด ครูปี๊บ คงลายทอง ได้กล่าวว่า *"การสะบัด ต้องดูช่องไฟให้พอเหมาะพอควร สะบัดไปทั้งเพลงก็ไม่ไหว"* (ปี๊บ คงลายทอง, สัมภาษณ์, ๑๗ มีนาคม ๒๕๕๔) การสะบัดจึงเป็นกลวิธีหนึ่งที่สร้างให้เกิดความวิจิตรบรรจงขึ้นกับทำนองเพลง พบการใช้กลวิธีนี้ในขลุ่ยเพียงออ ขลุ่ยหลิบ และขลุ่ยอู้ โดยพบการใช้กลวิธีนี้มากที่สุดในการบรรเลงของขลุ่ยเพียงออ

๒. การพรมนิ้ว

กลวิธีการพรมนิ้ว ในเพลงบุหลันลอยเลื่อน ๒ ชั้นนี้ ครูปี๊บ คงลายทอง ได้กล่าวว่า *"ทำให้ฟังแล้วมีลีลาที่เปลี่ยนทำนองออกไปจากที่เป็นอยู่เดิม ถ้าเป่าพื้นๆ มันก็ไม่เกิดอะไรขึ้น ทำอะไรเล็กๆน้อยให้มันมีข้อแตกต่างบ้าง เพิ่มสำนวนให้มันนุ่มนวลขึ้น"* (ปี๊บ คงลายทอง, สัมภาษณ์, ๑๗ มีนาคม ๒๕๕๔) การเป่าพรมนิ้วจึงเป็นการสร้างความไพเราะให้กับทำนองเพลง โดยเป็นการปรุงแต่งเสียงให้เกิดความไพเราะที่แตกต่างกันออกไป ทำให้ทำนองเพลงเกิดความกลมกลืน(Harmony)มากยิ่งขึ้น พบการใช้กลวิธีนี้เฉพาะขลุ่ยเพียงออ และขลุ่ยหลิบในการจบเพลง

๓. การใช้เสียงควง

การใช้เสียงควง จากคำกล่าวของครูปี๊บ คงลายทอง ที่กล่าวถึงการใช้เสียงควงในเพลงบุหลันลอยเลื่อน ๒ ชั้น ว่า *"เป่าควงก็เหมือนกัน เพื่อให้ทำนองมันวิจิตรขึ้น"* (ปี๊บ คงลายทอง, สัมภาษณ์, ๑๗ มีนาคม ๒๕๕๔) การเป่าเสียงควงจึงเป็นการตกแต่งทำนองให้มีความวิจิตรงดงามขึ้นจากท่วงทำนองที่ประกอบด้วยเสียงที่หลากหลาย ทำให้เกิดสีสัน (Tone Colour)ในทำนองเพลง และสร้างความไพเราะให้เกิดขึ้นกับท่วงทำนองของเพลงบุหลันลอยเลื่อน ๒ ชั้น พบการใช้กลวิธีนี้เฉพาะในขลุ่ยเพียงออและขลุ่ยอู้

- การสอดทำนองที่มีลักษณะการแปรทำนองเหมือนกัน ทั้ง ๓ เลา

การสอดทำนองที่มีลักษณะการแปรทำนองเหมือนกันทั้งขลุ่ยเพียงออ ขลุ่ยหลิบ และขลุ่ยอู้ ในเพลงบุหลันลอยเลื่อน ๒ ชั้น พบว่าเป็นการสอดทำนองเฉพาะ ๓ กรณี คือ

๑.ทำนองรับจากการเดี่ยว

๒.ทำนองก่อนส่งให้เดี่ยว

๓.ทำนองก่อนลงจบ

ทั้งนี้เพื่อให้สร้างให้เกิดทำนองที่มีลักษณะเป็นอันหนึ่งอันเดียวกัน ที่เกิดจากการซ้ำ(Repetition)ของทำนอง ไม่เกิดการแปรทำนองที่หลากหลายมากเกินไป เป็นการสร้างเอกภาพ(Unity)ให้กับทำนอง ก่อนที่จะมีการแปรทำนองที่หลากหลายต่อไป หรือก่อนการแปรทำนองลงจบของเพลง

- การสอดทำนองที่มีลักษณะการแปรทำนองเหมือนกัน เฉพาะขลุ่ยเพียงออและขลุ่ยอู้

การสอดทำนองลักษณะนี้ เพื่อทำให้ทำนองของขลุ่ยหลิบ โดดเด่นออกมาและสร้างจุดสนใจให้เกิดขึ้นกับทำนอง ทำให้เกิดความไพเราะจากลักษณะเด่นของทำนองขลุ่ย หลิบ ดังตัวอย่างในทำนองของท่อน ๑ ประโยคที่ ๓ บรรทัดที่ ๔ ห้องเพลงที่ ๑ – ๔

ประโยคที่ ๓ บรรทัดที่ ๔

ขลุ่ยเพียงออ

ม. – ร ม	ฟ ซ ล ท	ร. ม. ร. ท	ร. ท ล ซ				

ขลุ่ยหลิบ

- - - ม	ฟ.ซ.ล.ท.	ฟ.ม ซ. ท.	ซ.ท. ล.ซ.				

ขลุ่ยอู้

- - ร ม	ฟ ซ.ล.ท.	ร ม ร ท	ร ท ล ซ				

- การสอดทำนองที่มีลักษณะการแปรทำนองที่แตกต่างกัน ทั้ง ๓ เลา

การสอดทำนองในลักษณะที่มีความแตกต่างกันทั้งหมด เพื่อทำให้เกิดทำนองที่หลากหลาย(Variety)โดยแบ่งออกเป็น ๒ กรณี คือ

๑. การแปรทำนองเป็นทางเก็บทั้งหมด

การแปรทำนองเป็นทางเก็บที่แตกต่างกันทั้งขลุ่ยเพียงออ ขลุ่ยหลิบ และขลุ่ยอู้ เพื่อสร้างความไพเราะของบทเพลงให้เกิดขึ้นจากการดำเนินทำนองที่หลากหลายของสำนวนกลอนในขลุ่ยแต่ละชนิด สร้างความน่าสนใจ(Interrest)ในการดำเนินกลอนต่างๆให้กับผู้ฟัง และการแปรทำนองที่มีความหลากหลาย(Variety) เพื่อทำให้ทำนองโดยองค์รวมเกิดเอกภาพ (Unity) อีกประการหนึ่ง ดังตัวอย่างจากท่อน ๑ ประโยคที่ ๓ บรรทัดที่ ๓ ห้องเพลงที่ ๑ – ๘

ประโยคที่ ๓ บรรทัดที่ ๓

ขลุ่ยเพียงออ

ท – ร. ท	ร.ท ล็ ซ	ฟ ม ร ซ	ฟ ซ ล ท	ฟ ล ท ล	ร. ฟ ล ท	ฟ ล ฟ ท	ล็ ท ร. - -

ขลุ่ยหลิบ

ฟ.ม ร ท	ร ท ล็ ซ	ฟ.ม.ล.ซ.	ฟ. ม ร ท	ร ล ท ล	ร ท ล ท	ม ร ท ร	ล ท ร -

ขลุ่ยอู้

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

๒. การแปรทำนองเก็บเฉพาะขลุ่ยเพียงออและขลุ่ยหลิบ ขลุ่ยอู้แปรทำนองห่างๆ

ลักษณะการแปรทำนองเก็บเฉพาะขลุ่ยเพียงออและขลุ่ยหลิบ เพื่อสร้างจุดเด่นให้กับทำนอง และเป็นการสร้างจุดสนใจซึ่งเป็นส่วนหนึ่งที่จะช่วยให้บทเพลงชวนฟัง โดยขลุ่ยอู้แปรทำนองห่างๆ เพื่อสร้างจังหวะช่องไฟ(Space)ของทำนองเพลงโดยรวมให้มีความไม่หนาแน่นและรู้สึกอึดอัดจนเกินไป และเป็นการช่วยเน้นเสียงตกให้แก่ทำนองหลัก เป็นการสร้างให้ทำนองโดยรวมเกิดความพอดี(Balance) อันเป็นการสร้างความกลมกลืน (Harmony)ให้เกิดขึ้นกับทำนองโดยองค์รวม ส่งผลให้เกิดความไพเราะขึ้นกับบทเพลง ดังตัวอย่างจากท่อนที่ ๒ ประโยคที่ ๒ บรรทัดที่ ๑ ห้องเพลงที่ ๑ – ๘

ประโยคที่ ๒ บรรทัดที่ ๑

ขลุ่ยเพียงออ

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

ขลุ่ยหลิบ

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

ขลุ่ยอู้

- - - ม	- ม ม ม	- ร๊ - ม์	- ซ - ล๊	- ท - ร	- ท - ล	- ล. - ซ.	-(ซ.) - ม

ในการสอดทำนองของเพลงบุหลันลอยเลื่อน ๒ ชั้น ครูปี๊บ คงลายทอง ได้ให้ข้อคิดเพิ่มเติมอีกว่า

มีเจตนาเมื่อเป่าทำนองหวานด้วยขลุ่ยเพียงออ ให้ขลุ่ยเพียงออฟังดูเด่น แต่พอทำนองเก็บเนี้ย เนื่องจากแลดูว่าเป็นทำนองเพลงสั้นๆ ก็แลดูว่าจะมีการผูกสำนวนกลอนเก็บที่ใกล้เคียงกันก็ได้ แต่เนื่องจากทำนองมันสั้นๆ ก็จะแสดงให้เห็นว่าวิธีเก็บแต่ละเครื่องมือในหน้าที่และบทบาทที่เป็นเช่นนั้นมันแตกต่างกัน แต่ถ้าเป็นเพลงยาวๆมองดูจะรกน่าดู ครูจะพยายามให้เป็นแบบนั้น อีกเจตนาหนึ่งก็คือเป็นบทไหว้ครูรำลึกถึงพระคุณบูรพมหากษัตริย์ที่ท่านดูแลเรื่องของพวกเราอยู่ องค์ปฐมที่ท่านชี้นำและเป็นปัจจัยให้เราอยู่ได้จนทุกวันนี้ ก็รัชกาลที่ ๒ ก็อาศัยบารมีของพระองค์ท่านมาจนทุกวันนี้ รัชกาลที่ ๕ ที่ ๖ ที่ ๗ จนถึงปัจจุบัน สถาบันพระมหากษัตริย์ก็ได้พระราชทานความเป็นดนตรีให้กับพวกเรา โดยเฉพาะสถาบันพระมหากษัตริย์ควรจะรำลึกถึงเรื่องนี้อยู่เป็นเนืองๆ จุฬาก็เกี่ยวเนื่องกับพระมหากษัตริย์โดยตรง ตั้งแต่รัชกาลที่ ๕ รัชกาลที่ ๖ หรือแม้แต่สมเด็จพระเทพรัตนฯที่ทรงโปรดดนตรีก็อยู่ที่นี่ อันนี้เป็นปัจจัยที่ทำบูชาเป็นราชสักการะ ให้เห็นว่าเราก็ถวายความจงรักภักดี

ในฐานะที่เป็นประชาชนนักดนตรีคนหนึ่ง(ปี๊บ คงลายทอง, สัมภาษณ์, ๑๗ มีนาคม ๒๕๕๔)

การสร้างสรรค์เพลงบุหลันลอยเลื่อน ๒ ชั้น ที่บรรเลงด้วยวง ๓ ขุล่ยไทย ของครูปี๊บ คงลายทอง ในครั้งนี้เที่ยวแรกจึงเป็นการแสดงถึงลักษณะการแปรทำนองเดี่ยวในเที่ยวหวานหรือทางโอดพันที่โดดเด่นของขลุ่ยเพียงออที่แสดงถึงศักยภาพของผู้บรรเลงและผู้เรียบเรียงทำนองที่ใช้กลวิธีอันหลากหลายในการเดี่ยวขลุ่ย ซึ่งในเที่ยวเก็บขลุ่ยเพียงออ ขลุ่ยหลิบ และขลุ่ยอู้แปรทางเก็บที่แตกต่างกันออกไปตามบทบาทหน้าที่ในแต่ละเครื่องมือ เพื่อให้แสดงให้เห็นถึงลักษณะการแปรทำนองทางเก็บเฉพาะของเครื่องมือนั้นๆ เป็นการแสดงถึงความหลากหลายของการผูกกลอนของขลุ่ยแต่ละชนิด นับว่าเป็นความไพเราะที่แปลกใหม่ออกไปจากที่เคยฟังกันอยู่ และด้วยอีกประการหนึ่งเป็นการบรรเลงเพื่อบูชาครูบาอาจารย์ที่ล่วงลับไปแล้ว และบูรพมหากษัตริย์ไทยที่ทรงทำนุบำรุงดนตรีไทยของเราให้อยู่มาได้จนถึงทุกวันนี้

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

๔.๔.๒ วิเคราะห์การสอดทำนองเพลงโสมส่องแสง ๓ ชั้น

โน้ตเพลงโสมส่องแสง ๓ ชั้น ขลุ่ยเพียงออ

ท่อน ๑

- - - ด.	- - - ล์	- - - ซ้	- - - ม้	- ล ซ ม	ร ด ร ม	- ซ้ - ล้	- ซ - ด์
- - - -	- - - ลด.	- - ม. ร.	ด.ลซ “ลด.”	- - ม.ร.	ด. ล ซ ม	“ลซม”รม	ซ ล ด.ซ
- - - (ซ)	- - - ซ	- ร. ด. ล	- ซ - ม์	- - - “ลซม”	ร ด ร ม	- ซ - ล	ด. ม ซ ล
- - - (ล)	- - - -	ม. ร. ด. ล	-ซ– “ด.ล์”	- “ซม” - -	- “ลซม” ร ด	- ล - ด.	- “ร.ม.”- ร์
- - - -	- - - -	ซ ซ ล ซ	ม ร ด ล	- - ด. ล	ซ ม ซ ล	- ด. - ร	- “ลซม” - ซ้
- - - -	- - - ล	-- ซ ล	ด.ร.ม“มซ”	-- ซ ล	ด.ร.ม“มซ”	- - ล้ ซ	ม. ร. ด. ล
{- - -(ล)	- - - ล	- ซ - ล	- “ลด.”- -	- “ลซม” - -	ร ด ร ม	ร ม ซ ล	ด.ซ – ล์
--- “ซ.ม.”	- - - ร์.	- - - ด.	ทด. “ม.ร.ด.” ล	- - “มรดรม”	- ซ - ล}	- ซ ล ด. ล	- ซ ซ ซ
						- ด.ร.ม.	- ร. – ด.

ท่อน ๒

- - - -	- - - -	- ซ - ล	- ซ - ม์	- - - -	ซ ล ด. ร.	-“ซ.ม.” – ร.	- ด.(ด.) – ล
- - - (ล)	- - - ล	- - - -	ด.ซ - ล์	- - ด. ล	ซ ม ซ ล	- ด - ร	- ม - ซ้
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- ล ซ ล	ด. ล ซ ล	ด. ล ซ ล	ด.ร.ด.ด.
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	ม ม ร ม	ซ ม ร ม	“ลซม”รม	ซ ล ซ ซ
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- ล ซ ล	ด. ล ซ ล	ด. ล ซ ล	ด.ร.ด.ด.
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- ล ซ ล	ด. ล ซ ล	ด. ล ซ ล	ด.ล “ลซม”
- - - -	- - - -	- ร - ม	- ซ - -	- ด - -	- ร - ม	- ร - “มซ”	- - - (ซ)
- - - -	- - - -	ม. ร. ด. ล	ซ ล “ซ ม”	- - - -	ซ ม ร ด	- ล - ด.	ร.ม. - ร์.
{- - - -	- - - -	- ม - ร	ด ร ม ซ์	- - - -	-“ลด.”- ล	- ซ้ - ม	ร ด – ร้
- - - -	ม ด ร ม	ร้ ด ร ม	- ล - ด.	-“ลด.”-“ลด.”	- - - ซ	ล ซ ม ซ	-ล้- “ลด.”}

ท่อน ๓

{- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	ม ม ร ม	ซ ม ร ม	ซ ม ร ม	ซลซ “ลด.”
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	ด. ซ ล ด.	ล ซ ม ซ	ม ซ ล ซ	ม ซ ร ม
- - -“ลซม”	- - -“ลซม”	- - ร ม	ซ ล ท ด.	- - ด. ด.	- - ด. ด.	- - ร. ด.	ท ล ซ ม
- - ร ร	ร ร - ม	- - ซ ซ	ซ ซ - ล	- - ร. ร.	ร. ร. - ด.	- - ล ล	ล ล - ซ}
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- ม ร ม	ซ ลี๊ ซ ซ	ด.ร.ด.ด.	ซ ลี๊ ซ ซ
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	ซ ม ร ม	ซ ลี๊ ซ ซ	ด.ล ซ ล	ด.ร. ด. ด.
{- - - -	- - - -	- ซ - ลด.	- ร. - ม.	- “มซ” - -	- ล ด.ร.	-“ซ.ม.” - ร	- ด.ด.ด.
- - -“ลด.”	- - - ร.	- ม. - -	-“ลซม”- ซ	- - - ล	- - ด. ร.	- ม. - ร.	ด.ล - ด.}

โน้ตเพลงโสมส่องแสง ๓ ชั้น ขลุ่ยหลิบ

ท่อน ๑

- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
- - - -	- - - ด	- - - ร๊	ด ล ซ ด	- - - ล	ด ล ซ ม	- - ร ม	ซ ล ด ซ
- - - -	- - - -	- ร ด ล	- ซ - ซ.ม์	- - - ซ.ม	ร ด ร ม์	- ซ. – ล.	ด. ซ. – ล.
- - - -	- - - -	ม๊ ร ด ล	- ซ - ม์	- - - -	ซ์. ม ร ด	- ล – ล์.	ซ์. ม – ร
- - - -	- - - -	ซ.ซ.ลี๊.ซ.	ม ร ด ล	- - - -	- ดซ - ล	- ด - ร	- ม - ซ.
- (ซ.) - -	- - - ล	- - ซ ล	ด ร ม ซ.	- “มซ.”-ล	ด ร ม ซ.	ม ซ.ลี๊. ซ.	ม ร ด ล
{- - - -	- - - -	- ซ - ล	- ลด - -	“มรดมรซ.ม” --	- ร - ม	- ซ. - ล.	ด. ซ. – ล.
- - - ม	- - ซ. ร	- ม ร ด	- ล - -	ซ ล ด ล	ด ซ – ล}	ซ ล ด ล	- ซ.ซ.ซ.
						- ซ. - ม	- ร – ด

ท่อน ๒

- - - -	- - - -	- ซ.- ด.ล.	- ซ. - ม	- - - -	- ล ด ร	- ม - ร	- ด – ล
- - - -	- - - ล	- - - -	ด ซ - ล	- ร ด ล	- ซ - ล	- ด - ร̃	- ม - ซ.
- ล.ซ. ล.	ด.ล.ซ.ล.	ด.ล.ซ.ล.	ด ร̃ ด ด	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
- ม ร ม	ซ. ม ร ม	ซ. ม ร ม	ซ.ล̃.ซ.ซ.	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
- ล.ซ.ล.	ด.ล.ซ.ล.	ด.ล.ซ.ล.	ด ร̃ ด ด	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
ม ร ด ร	ม̃ ร ด ร	ม̃ ร ด ร	ม̃ ร ด ล	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
- - - -	- - - -	- ร - ม	- ซ.- -	- ด - -	- ร - ม	ด ร ม ซ.	- - - (ซ.)
- - - -	- - - -	-“ล.ด.”– “ล.ด.”	- ล.ซ.ม	- - - -	“ล.ซ.ม”รด	- ล - ด	ร ม - ร
{- - - -	- - - -	- ม - ร	ด ร ม ซ.	- (ซ.) - -	-“ล.ด.”-ล	ด ล ซ ม	ร ด – ร̃
- - - -	ซ.ด ซ. ม	ร̃ ด ร ม	ซ.ล - ด.	- - ซ ล	ด ร ม ซ	ล ซ ม ซ	- ล – ด}

ท่อน ๓

{- ล.ซ.ล.	ด.ล.ซ.ล.	ด.ล.ซ.ล.	ด.ล.ซ.ม	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
- ด ร ม̃	ร ด ล ด	ล ด ร̃ ด	ล ด ซ ล	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
ม ม - -	ม ม - -	ร ม ซ.ล.	ท.ด. - -	ด.ด. - -	ด.ด. - -	ร.ด.ท.ล.	- ซ. - ม
ร ร ร ร	- ม - -	ซ.ซ.ซ.ซ.	- ล. - -	ร ร ร ร	- ด - -	ล ล ล ล	- ซ - -}
- ม ซ.ล̃.	ซ̃. ด.ซ.ล̃.	ซ.ม ซ. ล̃.	ม ซ.ล̃.ซ.	- - - (ซ.)	- - - -	- - - -	- - - -
- ม ซ.ล̃.	ซ̃. ด.ซ.ล̃.	ซ.ม ซ. ล̃.	ม ซ.ล̃.ซ.	- - - (ซ.)	- - - -	- - - -	- - - -
{- - - -	- - - -	ร ด ซ ด	- ร - ม	-ซ. - (ซ.)	ซ ล ด ร	- ม - ร	- ด ด ด
- - - ด	- - - ร	- ม - -	-“ล.ซ.ม” - ซ.	- - - ล	- - ดร	- ม - ร	ดล - ด}

โน้ตเพลงโสมส่องแสง ๓ ชั้น ขลุ่ยอู้

ท่อน ๑

- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
- - - -	- - -"ลด"	- - - ร	ดลซ"ลด"	- - - -	"ลด"ลซม์	- - ร ม	ซ ล ด ซ
- - - ซ.	- - - (ซ.)	- - - ร	-ม์-"รด"รม์	- - - -	ร ด ร ม์	-ซ - ล	ด ม ซ -
-"รดล์"- -	- - - -	- - - ร	-ม์-"รด"รม์	- - - -	ซ ม ร ด	- ล - ด	ร ม - ร
- - - -	- - - -	- - ล ซ	ม ร ด ล	ม ร ด ล	- ซ - ล	- ด - ร๊	- ม - ซ
- - - -	- - - ล์	- - ซ ล	ด ร ม ซ.	- - - ล	ด ร ม ซ.	- - - ซ	ม ร ด -
-"รดล์"- -	- - - -	- ซ - ล	- ด - -	- -"ซ.ม์"- -	ร ด ร ม	- ซ - ล	ด ซ - ล
- - -"ซ.ม์"	- - - ร	- - - ด	- - - ล	- - -"ดล์"	- ซ - ล	- - -"รดล"	- ซ ซ ซ
						- - - ล	- - - ด

ท่อน ๒

- - - -	- - - -	- ซ - ล	- ซ - ม	- ล ด ล	ซ ล ด ร	- - ร ม์	- "รม" -"รด"
-"รดล"- -	- - - ล	- - - -	ด ซ - ล	ม ร ด ล	- ซ - ล	- ด - ร	- ม - ซ.
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	ด ล ซ ล	ด ล ซ ล	ด ล ซ ล	ด ร ด ด
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	ม ม ร ม	ซ ม ร ม	ซ ม ร ม	ซ ล ซ ซ
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	ด ล ซ ล	ด ร ซ ล	ด ล ซ ล	ด ร ด ด
- - - ร	- - - -	ม ร ด ร	ม ร ด ล	ด ล ซ ล	ด ล ซ ล	ด ล ซ ล	ด ล ซ ม์
- - - -	- - - -	- ร - ม	- ซ. - (ซ.)	- - - ด	ซ ด ร ม	ด ร ม ซ.	- - - ซ
- - - -	- - - -	- - - ร์	- - - ม์	- - - -	ซ.ม ร ด	- ล - ด	ร ม ด ร
{- - - -	- - - -	- ม - ร	ด ร ม ซ.	- มซ. ม	- ล ด ล	- - ซ ม	ร ม ด ร
- - - -	ซ ด ร ม	ร ด ร ม	- ล์ - ด	- - ซ ล	ด ร ม ซ	ล๊ ซ ม ซ	ด ซ ล ด}

ท่อน ๓

{- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	ซ ม ร ม	- - ร ม	- - ร ม	ซ ล ซ ด
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	ด ซ ล ด	ล ซ ม -	- ซ.ม ซ.	ม ซ. ร ม
- - - ม	- - - ม	- - ร ม	ซ ล ท ด	- - - -	ซ ซ ซ ด	- - ร ด	ท ล ซ ม
- - - ร/	- ร/ - ม/	- - - ซ/	- ซ/ - ล/	- - - ร/	- ร/ - ด/	- - - ล/	- ล/ - ซ}
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	ซ ม ร ม	ซ ล ซ ซ	ด ร ด ด	ซ ล ซ ซ
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	ซ ม ร ม	ซ ล ซ ซ	- - - ล	ด ร ด ด
{- - - ด	- - - -	ร ด ซ ด	- ร - -	- ม์ - -	- ด - ร	- ม - ร	- ด - ด
- - - ด	- - - ร	- ม์ - -	-“ลซม”- ซ	- - - ล	- ล ด ร	ด ร ม ร	ด ล - ด}

ท่อน ๑

ประโยคที่ ๑ บรรทัดที่ ๑ และ ๒

ขลุ่ยเพียงออ

- - - ด.	- - - ล์	- - - ซ๊	- - - ม๊	- ล ซ ม	ร ด ร ม	- ซ๊ - ล๊	- ซ - ด์
- - - -	- - - ลด.	- - ม. ร.	ด.ลซ “ลด.”	- - ม.ร.	ด. ล ซ ม	“ลซม”รม	ซ ล ด.ซ

ขลุ่ยหลิบ

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

ขลุ่ยอู้

- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
- - - -	- - -“ลด”	- - - ร	ดลซ“ลด”	- - - -	“ลด”ลซม์	- - ร ม	ซ ล ด ซ

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ประโยคที่ ๑

ห้องเพลงที่ ๑ ถึง ๘ ในบรรทัดที่ ๑ เป็นการขึ้นทำนองเพลงของขลุ่ยเพียงออ บรรทัดที่ ๒ ขลุ่ยทั้ง ๓ เลา เป่ารับพร้อมกัน โดยขลุ่ยเพียงออและขลุ่ยอู้แปรทำนองในห้องที่ ๑ ๒ ๓ และ ๔ เหมือนกัน ขลุ่ยหลิบเป่าโดยยึดทำนองหลัก เพื่อให้เกิดความกลมกลืนกัน และไม่มีการแปรทำนองมากเกินไป ซึ่งเป็นลักษณะสำคัญของเพลงกรอ ห้องเพลงที่ ๕ ๖ ๗ และ ๘ ขลุ่ยเพียงออ และขลุ่ยหลิบแปรทำนองตามทำนองหลัก โดยห้องเพลงที่ ๒ ๔ และ๖ ขลุ่ยอู้ผูกกลอนให้เป็นเป็นสำเนียงลาว โดยใช้กลวิธีเป่ากระทบเสียง โดยกระทบเสียง ลา และโด เพื่อให้สอดคล้องกับทำนองเพลงโสมส่องแสง ๓ ชั้น ที่มีรากฐานเดิมจากเพลงลาวดวงเดือน สอดคล้องกับคำกล่าวของ ครูปี๊บ คงลายทอง ที่กล่าวถึงการกระทบเสียงในเพลงนี้ไว้ว่า *“เป่าแบบนี้เรียกว่ากระทบเสียง เพื่อจะฉายให้เห็นสำเนียงแบบลาว”*(ปี๊บ คงลายทอง, สัมภาษณ์, ๑๗ มีนาคม ๒๕๕๔) ในห้องเพลงที่ ๗ ขลุ่ยเพียงออใช้กลวิธีเป่าสะบัด ๓ เสียง เพื่อลดช่องว่างของทำนองไม่ให้ทำนองโดยองค์รวมเกิดช่องไฟที่ว่างมากเกินไป ทำให้ช่องไฟของทำนองดูกลมกลืนยิ่งขึ้น

ประโยคที่ ๒ บรรทัดที่ ๓ และ ๔

ขลุ่ยเพียงออ

- - - (ซ)	- - - ซ	- ร. ด. ล	- ซ - ม์	- - - “ลซม”	ร ด ร ม	- ซ - ล	ด. ม ซ ล
- - - (ล)	- - - -	ม. ร. ด. ล	-ซ– “ด.ล์”	- “ซม” - -	- “ลซม” ร ด	- ล - ด.	- “ร.ม.”- ร์ี

ขลุ่ยหลิบ

- - - -	- - - - -	- ร ด ล	- ซ – ซ.ม์	- - - ซ.ม	ร ด ร ม์	- ซ. – ล.	ด. ซ. – ล.
- - - -	- - - -	ม์ ร ด ล	- ซ - ม์	- - - -	ซ์. ม ร ด	- ล – ล์.	ซ์. ม – ร

ขลุ่ยอู้

- - - ซ.	- - - (ซ.)	- - - ร	-ม์-“รด”รม์	- - - -	ร ด ร ม์	- ซ - ล	ด ม ซ -
-“รดล์”- -	- - - -	- - - ร	-ม์-“รด”รม์	- - - -	ซ ม ร ด	- ล - ด	ร ม - ร

ประโยคที่ ๒

บรรทัดที่ ๓

บรรทัดที่ ๓ ห้องเพลงที่ ๑ และ ๒ ขลุ่ยเพียงออ และขลุ่ยอู้ใช้กลวิธีสลับกันเป่าเสียงควง เพื่อประสานคู่เสียง โดยห้องเพลงที่ ๑ ขลุ่ยเพียงออเป่าควงเสียงซอล ในระดับเสียงกลาง ขลุ่ยอู้เป่าเสียงซอลสูง ห้องเพลงที่ ๒ ขลุ่ยอู้เป่าควงเสียงซอลสูง ขลุ่ยเพียงออกลับมาเป่าเสียงซอลปกติ เป็นการประสานเสียงกันในระดับคู่ ๘ ได้อย่างกลมกลืน ห้องเพลงที่ ๓ และ ๔ ขลุ่ยเพียงออและขลุ่ยหลิบ ดำเนินทำนองเหมือนกัน ในห้องเพลงที่ ๓ ห้องเพลงที่ ๔ ขลุ่ยเพียงออใช้กลวิธีเป่าย้อยเสียงเพื่อให้ทำนองนุ่มนวลขึ้น โดยในห้องเพลงที่ ๓ และ ๔ นี้ ขลุ่ยอู้ใช้กลวิธีเป่าลอย โดยแปรทำนองยึดเพียงลูกตกในห้องเพลงที่ ๔ เป็นเสียงตกหลัก ทำให้ทำนองของเพลงนุ่มนวลและกลมกลืนกันมากขึ้น สอดคล้องกับคำกล่าวของครูปี๊บ คงลายทอง ที่กล่าวว่า *“การทำแบบนี้ บางทีเสียงบางเสียงก็ต้องการเพียงแค่ผ่านไป เพื่อไปพบกับอีกเสียงหนึ่ง หนีอีกเสียงหนึ่งเพื่อไปเจออีกเสียงหนึ่ง ทำให้สำนวนเพลงมันกลมกลืนขึ้น แทนที่จะไปกับเขาก็หาวิธีแปรต่างออกไป”* (ปี๊บ คงลายทอง, สัมภาษณ์, ๑๗ มีนาคม ๒๕๕๔) อีกทั้งการเป่าลอยนี้ยังทำให้สอดคล้องกับอารมณ์เพลงเป็นอย่างยิ่ง ซึ่งในทางขับร้องเพลงโสมส่องแสง ๓ ชั้น ได้บรรยายถึงความงามยามเมื่อได้ชมแสงแห่งดวงจันทร์ เป็นการบรรยายความงามของธรรมชาติที่เรียกว่า “เสาวรจนีย์” ซึ่งขลุ่ยอู้มีเสียงที่ทุ้มและกังวานกว่าขลุ่ยชนิดอื่นๆ เมื่อใช้กลวิธีเป่าลอย จึงทำให้ได้เสียงที่โดดเด่นลอยออกมาแต่เต็มไปด้วยความนุ่มนวล ซึ่งสอดคล้องกับอารมณ์ดังกล่าวเป็นอย่างยิ่ง

บรรทัดที่ ๔

บรรทัดที่ ๔ ห้องเพลงที่ ๑ ขลุ่ยอู้ใช้กลวิธีเป่าสะบัด ๓ เสียง เพื่อเป็นการรับการเป่าควงของขลุ่ยเพียงออในจังหวะที่ ๔ เป็นการดำเนินทำนองเพื่อให้เกิดความสอดคล้องกันระหว่างเสียงของขลุ่ยเพียงออและขลุ่ยอู้ เนื่องจากในห้องเพลงที่ ๑ และ ๒ ไม่มีการดำเนินทำนองแต่อย่างใด จึงเป็นการเพิ่มทำนองไม่ให้เกิดความว่างมากเกินไปวรรเพลงแรก ห้องเพลงที่ ๓ และ ๔ ขลุ่ยอู้กลับมาใช้กลวิธีการเป่าลอยอีกครั้งเหมือนกับทำนองการเป่าลอยในบรรทัดที่ ๓ เป็นการย้ำความรู้สึกเดิมอีกครั้งในการชมธรรมชาติ ให้เกิดขึ้นกับทำนองเพลง โดยมีขลุ่ยเพียงออและขลุ่ยหลิบดำเนินทำนองตามทำนองหลักทั้ง ๒ เลา

ห้องเพลงที่ ๕ ๖ ๗ และ ๘ ขลุ่ยเพียงออใช้กลวิธีเป่าสะบัด ๓ เสียง ในห้องเพลงที่ ๖ จังหวะที่ ๒ ทำให้เกิดทำนองที่พริ้วไหวมากขึ้น ห้องเพลงที่ ๗ และ ๘ ขลุ่ยหลิบดำเนินทำนองแตกต่างกับขลุ่ยอู้ โดยขลุ่ยหลิบใช้เสียงลาสูงในการผูกกลอน ในขณะที่ขลุ่ยเพียงออและขลุ่ยอู้ดำเนินทำนองตามทำนองหลัก และใช้เสียงในระดับเสียงกลาง ทำให้ทำนองของขลุ่ยหลิบลอยเด่นออกมาจากทำนองโดยองค์รวม เป็นการสร้างจุดสนใจให้เกิดขึ้นกับทำนองในวรรคหลัง

ประโยคที่ ๓ บรรทัดที่ ๕ และ ๖

ขลุ่ยเพียงออ

- - - -	- - - -	ซ ซ ล ซ	ม ร ด ล	- - ด. ล	ซ ม ซ ล	- ด. - ร	-“ลซม”-ซ๊
- - - -	- - - ล	- - ซ ล	ด.ร.ม“มซ”	- - ซ ล	ด.ร.ม“มซ”	- - ล๊ ซ	ม. ร. ด. ล

ขลุ่ยหลิบ

- - - -	- - - -	ซ.ซ.ล๊.ซ.	ม ร ด ล	- - - -	- ดซ - ล	- ด - ร	- ม - ซ.
-(ซ.) - -	- - - ล	- - ซ ล	ด ร ม ซ.	-“มซ.”-ล	ด ร ม ซ.	ม ซ.ล๊. ซ.	ม ร ด ล

ขลุ่ยอู้

- - - -	- - - -	- - ล ซ	ม ร ด ล	ม ร ด ล	- ซ - ล	- ด - ร๊	- ม - ซ
- - - -	- - - ล์	- - ซ ล	ด ร ม ซ.	- - - ล	ด ร ม ซ.	- - - ซ	ม ร ด -

ประโยคที่ ๓

บรรทัดที่ ๕

บรรทัดที่ ๕ ห้องเพลงที่ ๓ และ ๔ ขลุ่ยเพียงออและขลุ่ยหลิบดำเนินทำนองตามทำนองหลักเหมือนกัน เพื่อทำให้เกิดเอกภาพจากการซ้ำของทำนองเพลง ขลุ่ยอู้ดำเนินทำนองในห้องเพลงที่ ๓ เป่าเฉพาะเสียงใน ๒ จังหวะหลัง คือ ซอล และลา ทำให้เกิดทำนองลักษณะหยอกล้อ โดยลักษณะคล้ายกับดำเนินทำนองคล้อยหลังขลุ่ยเพียงออและขลุ่ยหลิบ เป็นการทำให้

ทำนองไม่ซ้ำเกินไป และไม่เสียลักษณะของเพลงประเภทเพลงกรอที่จะไม่แปรทำนองมากเกินไป อีกทั้งยังทำให้ทำนองกลมกลืนกันได้เป็นเอย่างดี

ห้องเพลงที่ ๕ ๖ ๗ และ ๘ ขลุ่ยเพียงออดำเนินทำนองตามทำนองหลัก ขลุ่ยอู้เป่าสอดแทรกในห้องเพลงที่ ๕ เพื่อเป็นการทำให้ทำนองน่าติดตาม เป็นการกระตุ้นอารมณ์ผู้ฟังไม่ให้รู้สึกว่าจังหวะที่ห่างของเพลงนั้นช้าเนิบเกินไป และเป็นการหยอกเย้ากับทำนองขลุ่ยเพียงออทำให้เกิดความสำรวลขึ้นในทำนองเพลง

บรรทัดที่ ๖

บรรทัดที่ ๖ ห้องเพลงที่ ๑ ๒ ๓ และ ๔ ขลุ่ยเพียงออ ขลุ่ยหลิบ และขลุ่ยอู้ดำเนินทำนองตามทำนองหลักเหมือนกัน เป็นการสร้างความเป็นหนึ่งเดียวกันให้กับทำนอง ตามลักษณะเพลงทางกรอ และเพื่อให้ทำนองมีเอกภาพ

ห้องเพลงที่ ๕ ๖ ๗ และ ๘ แปรทำนองแตกต่างกัน ขลุ่ยเพียงออดำเนินทำนองตามทำนองหลัก ขลุ่ยอู้ดำเนินทำนองห่างๆ เพื่อเป็นการเน้นเสียงหลักให้กับทำนองโดยรวม ขลุ่ยหลิบในห้องเพลงที่ ๕ และ ๗ เป่าแปรทำนองเพื่อหยอกเย้ากับขลุ่ยเพียงออและขลุ่ยอู้ เป็นการสร้างทำนองให้เกิดอารมณ์สนุกสนานให้กับทำนอง โดยการเป่าซ้ำเสียงท้ายของห้องเพลงที่ ๔ และ ๖ ห้องเพลงที่ ๗ และ ๘ ขลุ่ยอู้เป่าทำนองห่างๆ โดยยึดทำนองหลัก ใช้กลวิธีเป่าย้อยจังหวะในห้องเพลงสุดท้าย เพื่อทำให้ทำนองนุ่มนวลขึ้น สอดคล้องกับคำกล่าวของครูปี๊บ คงลายทอง ที่กล่าวว่า *“การดำเนินทำนองห่างๆอย่างนี้ก็เช่นเดียวกัน ทำให้เสียงมันมีคุณค่ามากขึ้น แลดูไม่เขอะเขิน”* (ปี๊บ คงลายทอง, สัมภาษณ์, ๑๗ มีนาคม ๒๕๕๔)

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ประโยคที่ ๔ บรรทัดที่ ๗ และ ๘

ขลุ่ยเพียงออ

{- - -(ล)	- - - ล	- ซ - ล	- “ลด.”- -	- “ลซม” - -	ร ด ร ม	ร ม ซ ล	ด.ซ – ล์
--- “ซ.ม.”	- - - ร์.	- - - ด.	ทด. “ม.ร.ด.” ล	- - “มรดรม”	- ซ - ล}	- ซ ล ด. ล	- ซ ซ ซ
						- ด.ร.ม.	- ร. – ด.

ขลุ่ยหลิบ

{- - - -	- - - -	- ซ - ล	- ลด - -	“มรดมรซ.ม” --	- ร - ม	- ซ. - ล.	ด. ซ. – ล.
- - - ม	- - ซ. ร	- ม ร ด	- ล - -	ซ ล ด ล	ด ซ – ล}	ซ ล ด ล	- ซ.ซ.ซ.
						- ซ. - ม	- ร – ด

ขลุ่ยอู้

-“รดล์”- -	- - - -	- ซ - ล	- ด - -	- “ซ.ม์”- -	ร ด ร ม	- ซ - ล	ด ซ - ล
- - -“ซ.ม์”	- - - ร	- - - ด	- - - ล	- - - “ดล์”	- ซ - ล	- - -“รดล”	- ซ ซ ซ
						- - - ล	- - - ด

ประโยคที่ ๔

บรรทัดที่ ๗

บรรทัดที่ ๗ ห้องเพลงที่ ๑ และ ๒ ขลุ่ยเพียงออใช้กลวิธีเป่าเสียงลาควง ในห้องเพลงที่ ๑ และกลับมาเป่าเสียงลาอีกครั้งในจังหวะที่ ๔ ห้องเพลงที่ ๒ เป็นการกระทำเพื่อลดช่องว่างของทำนองไม่ให้ช่องไฟว่างมากเกินไป จนขาดความน่าสนใจ ห้องเพลงที่ ๓ และ ๔ ขลุ่ยทั้ง ๓ เลาเป่าดำเนินทำนองเหมือนกัน เพื่อให้ทำนองโดยรวมเกิดเอกภาพ และเป็นไปตามลักษณะเพลงทางกรอ ห้องเพลงที่ ๕ มีการใช้กลอนที่ทำให้เกิดความหลากหลาย โดยขลุ่ยเพียงออใช้กลวิธีเป่าสะบัด ๓ เสียง เพื่อให้เกิดความพริ้วไหวของทำนอง ขลุ่ยหลิบใช้กลวิธีการเป่าขยี้ โดยเป่าสะบัด ๓ เสียง จากนั้นเป่าทำนองขยี้ เสียง มี เร ซอลสูง และมี โดยใช้ลมเน้นที่เสียงซอลสูง และมี ซึ่งเป็นเสียงหลักของห้องเพลงที่ ๕ ทำให้เกิดเสียงตกที่มีความปลั่งจำเพาะ

(Tonal timbre) ได้เสียงที่สดใส และส่งผลให้ทำนองในห้องเพลงที่ ๕ ของขลุ่ยหลิบโดดเด่นทำนองเพลงโดยรวมเกิดความไพเราะมากขึ้น ขลุ่ยอู้ใช้กลวิธีการครั่นลมที่เสียงมี ทำให้ทำนองนุ่มนวลขึ้น และเป็นการช่วยลดการขัดแย้งของทำนองขยี้ของขลุ่ยหลิบลง ทำให้เพลงเกิดความสมดุลมากขึ้น ห้องเพลงที่ ๖ ๗ และ ๘ ขลุ่ยอู้เป่าดำเนินทำนองตามทำนองหลักโดยเป่าห่างๆ ขลุ่ยเพียงออเป่าทำนองเก็บในบางช่วง ขลุ่ยหลิบเป่าแปรทำนองห่างๆ โดยใช้ระดับเสียงสูงในการดำเนินทำนอง ทำให้วรรคหลังทำนองของขลุ่ยหลิบจะเป็นทำนองที่เด่นขึ้นมา

บรรทัดที่ ๘

บรรทัดที่ ๘ ห้องเพลงที่ ๑ ๒ ๓ และ ๔ ขลุ่ยอู้เป่าดำเนินทำนองตามทำนองหลักเพื่อยึดเสียงตกของห้องเพลงให้กับการแปรทำนองของขลุ่ยหลิบและขลุ่ยเพียงออ โดยขลุ่ยหลิบเป่าสอดแทรกทำนองในห้องเพลงที่ ๒ และ ๓ เพื่อทำให้ทำนองไม่เกิดการซ้ำของทางจนผู้ฟังเบื่อ หลังจากนั้นห้องเพลงที่ ๔ ขลุ่ยเพียงออใช้กลวิธีเป่ากระทบ แล้วตามด้วยการเป่าสะบัด ๓ เสียง เพื่อเน้นเสียงลาซึ่งเป็นเสียงตกของวรรคแรกให้เกิดความชัดเจน โดยในห้องที่ ๔ ขลุ่ยหลิบใช้กลวิธีเป่าดักหน้า โดยเป่าเสียง ลา ตกก่อนในจังหวะยกเป็นการหยอกเย้ากับทำนองของขลุ่ยเพียงออและขลุ่ยอู้และเป็นการทำให้ทำนองของขลุ่ยเพียงออเด่นชัดขึ้น

ห้องเพลงที่ ๕ ๖ ๗ และ ๘ ขลุ่ยอู้เป่าทำนองห่างๆ เพื่อเป็นทำนองหลักให้กับขลุ่ยเพียงออและขลุ่ยหลิบ ขลุ่ยเพียงออ ใช้กลวิธีเป่าสะบัด ๕ เสียง ในห้องเพลงที่ ๕ และเป่าดำเนินทำนองตามทำนองหลักในห้องเพลงที่ ๖ ๗ และ ๘ ขลุ่ยหลิบใช้กลวิธีเป่าแปรทำนองเก็บในห้องเพลงที่ ๕ และกลับมาเป่าดำเนินทำนองตามทำนองหลักในห้องเพลงที่ ๖ ๗ และ ๘ นับว่าห้องเพลงที่ ๕ มีการแปรทำนองที่หลากหลาย และกลับมาใช้การแปรทำนองซ้ำกันในห้องเพลงหลังเพื่อแสดงการจบท่อนให้เป็นทำนองที่เป็นเอกภาพ และเป็นการรักษาลักษณะทำนองของเพลงกรอไว้อีกประการหนึ่ง จากนั้นจึงกลับต้นโดยใช้ทำนองเดิม และเมื่อบรรเลงถึงประโยคที่ ๔ บรรทัดที่ ๘ ห้องเพลงที่ ๗ และ ๘ จึงเปลี่ยนทำนองตามโครงสร้างเพลงที่มีการเปลี่ยนท้ายเพลงโดยขลุ่ยเพียงออ และขลุ่ยหลิบในห้องเพลงที่ ๗ เที่ยวกลับ จังหวะที่ ๔ เป่าแปรทำนองตามทำนองหลักโดยใช้ลูกตกเสียงมี แต่ขลุ่ยอู้เป่าแปรทำนองห่างๆ โดยใช้เสียงลา ในจังหวะเดียวกันนี้ซึ่งเป็นการประสานคู่ ๔ ได้อย่างกลมกลืนและเข้ากันได้เป็นอย่างดีกับเสียงของขลุ่ยเพียงออและขลุ่ยหลิบ และยังทำให้ไม่เกิดการซ้ำของทำนองจนมากไปอีกด้วย

ท่อน ๒

ประโยคที่ ๑ บรรทัดที่ ๑ และ ๒

ขลุ่ยเพียงออ

- - - -	- - - -	- ซ - ล	- ซ - ม์	- - - -	ซ ล ด. ร.	-“ซ.ม.” – ร.	- ด.(ด.) – ล
- - - (ล)	- - - ล	- - - -	ด.ซ - ล์	- - ด. ล	ซ ม ซ ล	- ด - ร	- ม - ซ๊

ขลุ่ยหลิบ

- - - -	- - - -	- ซ.- ด.ล.	- ซ. - ม	- - - -	- ล ด ร	- ม - ร	- ด – ล
- - - -	- - - ล	- - - -	ด ซ - ล	- ร ด ล	- ซ - ล	- ด - ร๊	- ม - ซ.

ขลุ่ยอู้

- - - -	- - - -	- ซ - ล	- ซ - ม	- ล ด ล	ซ ล ด ร	- - ร ม์	- “รม” -“รด”
-“รดล”- -	- - - ล	- - - -	ด ซ - ล	ม ร ด ล	- ซ - ล	- ด - ร	- ม - ซ.

ประโยคที่ ๑

บรรทัดที่ ๑

บรรทัดที่ ๑ ห้องเพลงที่ ๓ และ ๔ ขลุ่ยเพียงออและขลุ่ยอู้ดำเนินทำนองเหมือนกันตามทำนองหลัก ขลุ่ยหลิบใช้กลวิธีเป่าสอดทำนองในห้องเพลงที่ ๓ เพื่อไม่ให้การดำเนินทำนองของขลุ่ยเพียงออและขลุ่ยอู้ซึ่งเป่าเหมือนกันมีทำนองซ้ำกันมากเกินไป ห้องเพลงที่ ๕ ๖ ๗ และ ๘ ขลุ่ยอู้เป่าสอดทำนองในห้องเพลงที่ ๕ ซึ่งเป็นห้องเพลงที่ว่าง เพื่อไม่ให้ทำนองเพลงว่างจนเกินไป ทั้งยังผูกกลอนให้ต่อเนื่องกับห้องเพลงที่ ๖ ได้อย่างสอดคล้อง เป็นการตกแต่งทำนองให้ไพเราะน่าฟังขึ้น อีกทั้งยังเป็นการแสดงสำเนียงลาวในการแปรทำนองให้ออกมาเด่นชัดอีกด้วย ขลุ่ยเพียงออและขลุ่ยหลิบเป่าแปรทำนองตามทำนองหลัก โดยขลุ่ยเพียงออเป่าสอดแทรกในห้องเพลงที่ ๗ และ ๘ เพื่อทำให้ทำนองเพลงมีเสียงที่หลากหลายขึ้น

ห้องเพลงที่ ๗ และ ๘ ขลุ่ยอู้ดำเนินทำนองแตกต่างออกไปจากขลุ่ยเพียงออและขลุ่ยหลิบ โดยใช้กลวิธีเป่าลอยแล้วย้อยจังหวะฝากเสียงตกลงไปตกยังห้องเพลงที่ ๑ บรรทัดที่ ๒ โดยการเป่าซ้ำสียงเร มี ในห้องเพลงที่ ๗ เพื่อให้เกิดจรณะ และผู้ฟังเกิดความคาดหวังในเสียงตก จากนั้นเป่าสะบัด ๓ เสียง เพื่อเป่าฝากเสียงตกไปยังห้องเพลงที่ ๑ บรรทัดที่ ๒ ทำให้เกิดความผ่อนคลายในที่สุด เป็นการผูกสำนวนกลอนให้เกิดความไพเราะอีกลักษณะหนึ่ง สอดคล้องกับคำกล่าวของครูปี๊บ คงลายทอง ที่ได้กล่าวถึงการแปรทำนองของขลุ่ยอู้ในวรรคนี้ว่า *"เป็นอารมณ์ เป็นลีลาตกแต่งให้มันวิจิตรขึ้น"* (ปี๊บ คงลายทอง, สัมภาษณ์, ๑๗ มีนาคม ๒๕๕๔)

บรรทัดที่ ๒ ห้องเพลงที่ ๑ ถึง ๘ ขลุ่ยเพียงออ ขลุ่ยหลิบ และขลุ่ยอู้ดำเนินทำนองตามทำนองหลัก โดยขลุ่ยเพียงออเป่าเสียงควง ลา ในห้องเพลงที่ ๑ เพื่อทำให้การเป่าฝากของขลุ่ยอู้ในบรรทัดที่ ๑ ไม่ห้วนเกินไป ขลุ่ยอู้เป่าสอดแทรกเล็กน้อยในห้องเพลงที่ ๕ โดยการเป่าลักษณะเหมือนกันทั้ง ๓ เลานี้ เพื่อรักษาลักษณะของเพลงทางกรอไว้ และไม่ให้เกิดทำนองที่หลากหลายจนเกินไปนัก

ประโยคที่ ๒ บรรทัดที่ ๓ และ ๔

ขลุ่ยเพียงออ

- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	-ลซล	ด.ลซล	ด.ลซล	ด.ร.ด.ด.
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	มมรม	ซมรม	“ลซม”รม	ซลซซ

ขลุ่ยหลิบ

-ล.ซ. ล.	ด.ล.ซ.ล.	ด.ล.ซ.ล.	ดรี๊ดด	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
-มรม	ซ. มรม	ซ. มรม	ซ.ลี๊.ซ.ซ.	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -

ขลุ่ยอู้

- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	ดลซล	ดลซล	ดลซล	ดรดด
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	มมรม	ซมรม	ซมรม	ซลซซ

ประโยคที่ ๒

บรรทัดที่ ๓

บรรทัดที่ ๓ เป็นการล้อรับ โดยมีขลุ่ยหลิบเป็นเครื่องนำ ขลุ่ยเพียงออและขลุ่ยอู้เป็นเครื่องตาม ขลุ่ยหลิบเป่านำในห้องเพลงที่ ๑ ถึง ๔ ขลุ่ยเพียงออและขลุ่ยอู้เป่ารับในห้องเพลงที่ ๗ และ ๘ โดยทั้งขลุ่ยเพียงออและขลุ่ยอู้ดำเนินทำนองตามทำนองหลักเหมือนกัน เพื่อทำให้เสียงของทำนองรับกลมกลืนกัน จากเสียงทุ้มของขลุ่ยอู้ และเสียงที่ไม่แหลมเล็กเกินไปของขลุ่ยเพียงออ ทั้งยังเป็นการซ้ำเพื่อให้ทำนองรับเกิดเอกภาพอีกด้วย

บรรทัดที่ ๔

บรรทัดที่ ๔ ห้องเพลงที่ ๑ ถึง ๔ ขลุ่ยหลิบเป่านำ โดยดำเนินทำนองตามทำนองหลัก ห้องเพลงที่ ๕ ถึง ๘ ขลุ่ยเพียงออและขลุ่ยอู้เป่ารับ โดยดำเนินทำนองเหมือนกันเพื่อทำให้ทำนองหลักเกิดเอกภาพ แต่ห้องเพลงที่ ๗ จังหวะที่ ๑ และ ๒ ขลุ่ยเพียงออใช้กลวิธีเป่าสะบัด ๓ เสียง ซึ่งเป็นการสร้างความแตกต่างให้กับทำนองรับที่เป่าเหมือนกันทั้งวรรค ทำให้ไม่เกิดการซ้ำจนน่าเบื่อของทำนอง และยังคงรักษาทำนองหลักของทำนองรับไว้ได้อย่างดีอีกประการหนึ่ง

ประโยคที่ ๓ บรรทัดที่ ๕ และ ๖

ขลุ่ยเพียงออ

- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- ล ซ ล	ด. ล ซ ล	ด. ล ซ ล	ด.ร.ด.ด.
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- ล ซ ล	ด. ล ซ ล	ด. ล ซ ล	ด.ล “ลซม”

ขลุ่ยหลิบ

- ล.ซ.ล.	ด.ล.ซ.ล.	ด.ล.ซ.ล.	ดร๊ ด ด	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
ม ร ด ร	ม๊ ร ด ร	ม๊ ร ด ร	ม๊ ร ด ล	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -

ขลุ่ยอู้

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

ประโยคที่ ๓

บรรทัดที่ ๕

บรรทัดที่ ๕ ห้องเพลงที่ ๑ ถึง ๔ ขลุ่ยหลิบเป่านำ โดยดำเนินทำนองตามทำนองหลัก ห้องเพลงที่ ๕ ถึง ๘ ขลุ่ยเพียงออและขลุ่ยอู้เป่ารับ โดยดำเนินทำนองเหมือนกันเพื่อทำให้ทำนองหลักเกิดเอกภาพ แต่ห้องเพลงที่ ๖ ขลุ่ยอู้เป่าแปรทำนองแตกต่างกับขลุ่ยเพียงออและทำนองหลัก โดยขลุ่ยอู้เป่าแปรทำนอง โด เร ซอล ลา ซึ่งทำนองหลัก คือ โด ลา ซอล ลา ซึ่งเป็นการลดการซ้ำของทำนองหลัก อีกทั้งยังเกิดการประสานคู่ ๔ กันของเสียงเร ขลุ่ยอู้ และเสียงลาของขลุ่ยเพียงออ ทำให้ได้เสียงที่หลากหลายแต่กลมกลืนกันเป็นอย่างดี

บรรทัดที่ ๖

บรรทัดที่ ๖ ห้องเพลงที่ ๑ ถึง ๔ ขลุ่ยหลิบเป่านำ โดยดำเนินทำนองตามทำนองหลัก ขลุ่ยอู้ห้องเพลงที่ ๑ ๒ ๓ และ ๔ ดำเนินทำนองโดยเป่าดักหน้า โดยเป่าเฉพาะเสียงตกในห้องเพลงที่ ๑ และดำเนินทำนองเหมือนกับขุล่ยหลิบในห้องเพลงที่ ๓ และ ๔ เป็นการทำให้เสียงของขลุ่ยหลิบในทำนองล้อมีมิติมากขึ้น และยังทำให้เสียงของขลุ่ยหลิบที่แหลมเล็กเกิดความสมดุลขึ้นจากการประสานของเสียงขลุ่ยอู้ที่มีเสียงทุ้มและกังวาล อีกทั้งยังเป็นการเป่าหยอกเย้าทำนองล้อของขลุ่ยหลิบก่อนที่ขลุ่ยอู้จะกลับมาเป่ารับในวรรคต่อมา สอดคล้องกับคำกล่าวของครูปี๊บ คงลายทอง ที่กล่าวถึงการบรรเลงในวรรคนี้ว่า *“ทำให้มีอะไรเด่นๆบ้าง ไม่อย่างงั้นเดี๋ยวจะหาว่าขลุ่ยอู้ เป่าอู้อย่างเดียว”* (ปี๊บ คงลายทอง, สัมภาษณ์, ๑๗ มีนาคม ๒๕๕๔)

ห้องเพลงที่ ๕ ๖ ๗ ขลุ่ยเพียงออและขลุ่ยอู้เป่ารับโดยดำเนินทำนองเหมือนกัน ห้องเพลงที่ ๘ จังหวะที่ ๔ ขลุ่ยเพียงออใช้กลวิธีเป่าสะบัด ๓ เสียง เพื่อเป็นการเน้นเสียงตกให้ชัดเจนและเป็นการแสดงการจบของการล้อรับในท่อน ๒

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ประโยคที่ ๔ บรรทัดที่ ๗ และ ๘

ขลุ่ยเพียงออ

- - - -	- - - -	- ร - ม	- ซ - -	- ด - -	- ร - ม	- ร - “มซ”	- - - (ซ)
- - - -	- - - -	ม. ร. ด. ล	ซ ล “ซ ม”	- - - -	ซ ม ร ด	- ล - ด.	ร.ม. - ร์.

ขลุ่ยหลิบ

- - - -	- - - -	- ร - ม	- ซ. - -	- ด - -	- ร - ม	ด ร ม ซ.	- - - (ซ.)
- - - -	- - - -	-“ล.ด.”– “ล.ด.”	- ล.ซ.ม	- - - -	“ล.ซ.ม”รด	- ล - ด	ร ม - ร

ขลุ่ยอู้

- - - -	- - - -	- ร - ม	- ซ. - (ซ.)	- - - ด	ซ ด ร ม	ด ร ม ซ.	- - - ซ
- - - -	- - - -	- - - ร์	- - - ม์	- - - -	ซ.ม ร ด	- ล - ด	ร ม ด ร

ประโยคที่ ๔

บรรทัดที่ ๗

บรรทัดที่ ๗ ห้องเพลงที่ ๓ ๔ และ ๕ ขลุ่ยเพียงออและขลุ่ยหลิบดำเนินทำนองเหมือนกัน เพื่อเป็นแสดงการจบประโยคที่มีการล้อรับ เพื่อสร้างความเป็นอันหนึ่งอันเดียวของทำนอง และเป็นการรักษาลักษณะการดำเนินทำนองของเพลงกรอ ขลุ่ยอู้เป่าสอดทำนองโดยใช้กลวิธีเป่าควงเสียงซอลสูง เพื่อให้ตกหลังทำนองของขลุ่ยเพียงออและขลุ่ยหลิบในห้องเพลงที่ ๔ และเป่าเสียงโดดักหลังทำนองของขลุ่ยเพียงออและขลุ่ยหลิบในห้องเพลงที่ ๕ ซึ่งเป็นการหยอกล้อกับทำนองของขลุ่ยเพียงออและขลุ่ยหลิบ และยังเป็นการสร้างความขัดแย้งของช่องไฟและจังหวะ เพื่อทำให้ทำนองโดยรวมเกิดเอกภาพ

ห้องเพลงที่ ๖ และ ๗ ขลุ่ยเพียงออและขลุ่ยหลิบเป่าดำเนินทำนองตามทำนองหลัก ขลุ่ยอู้เป่าเก็บในห้องเพลงที่ ๖ ขลุ่ยหลิบเป่าเก็บในห้องเพลงที่ ๗ และลงจบที่ทำนองเดียวกันในห้องเพลงที่ ๘ ซึ้งในการแปรทำนองเก็บของขลุ่ยอู้และขลุ่ยหลิบในห้องเพลงดังกล่าวเป็นการลดความว่างของท่วงทำนองไม่ให้ห่างเกินไป จนไม่น่าสนใจ และการเป่าจบด้วยเสียงเดียวกันในจังหวะสุดท้าย เป็นการเป่าจบด้วยเสียงเดียวกันที่แตกต่างกัน คือ ขลุ่ยหลิบลงเสียงซอลสูง ขลุ่ยเพียงออลงด้วยเสียงซอลระดับกลาง และขลุ่ยอู้ลงด้วยเสียงซอลในระดับต่ำ และเป็นเสียงที่กังวาลที่สุดของขลุ่ยอู้ ทำให้เกิดการประสานทั้งสูง กลาง และ ต่ำ ที่กลมกลืนกันและสมดุลกันอย่างยิ่งในท้ายวรรคเพลง

บรรทัดที่ ๘

บรรทัดที่ ๘ ห้องเพลงที่ ๓ และ ๔ ขลุ่ยเพียงออดำเนินทำนองตามทำนองหลัก ห้องเพลงที่ ๓ ขลุ่ยหลิบเป่ากระทบเสียง เพื่อเลียนสำเนียงเสียงลาว ห้องเพลงที่ ๓ จังหวะที่ ๔ ขลุ่ยอู้แปรทำนองห่างๆ โดยใช้กลวิธีเป่าครั่นลมเสียง เร ซึ่งไม่ใช่เสียงตกของห้องเพลง แต่เข้ากันได้เป็นอย่างดีกับทำนอง เนื่องจากเป็นการประสานเสียงคู่ ๔ กับเสียงตกของขลุ่ยเพียงออและตามด้วยการเป่าครั่นลมเสียง มี ซึ่งเป็นเสียงตกหลักของห้องเพลง ในท้ายจังหวะที่ ๔ ทำให้ทำนองเพลงมีมิติมากขึ้น สอดคล้องกับคำกล่าวของครูปี๊บ คงลายทอง ที่กล่าวว่า *"ครั่นนี่ ขึ้นอยู่กับบรรยากาศตรงนั้น ท่วงทำนองที่ทำแล้วดูดี ถ้าเพลงทำนองเร็วๆมัวไปครั่นอยู่ก็ไม่สอดคล้อง พอครั่นแล้วกลุ่มเสียงจะลึกออกไปจากพื้นธรรมดาไปอีก ฟังแล้วมีมิติขึ้น"* (ปี๊บ คงลายทอง, สัมภาษณ์, ๑๗ มีนาคม ๒๕๕๔) ขลุ่ยหลิบใช้กลวิธีเป่าซ้ำเสียงลาสูง โดสูง ในห้องเพลงที่ ๓ เป็นการสร้างจุดเด่นให้กับทำนองของขลุ่ยหลิบให้ลอยขึ้นมาจากทำนองโดยรวม ทำให้การแปรทำนองของขลุ่ยทั้ง ๓ เลา เกิดลักษณะการใช้กลอนที่หลากหลาย แต่ไม่ได้ใช้กลอนที่ฉีกออกไปมาก ซึ่งเป็นส่วนหนึ่งในการสร้างเอกภาพให้กับทำนองเพลง

ห้องเพลงที่ ๖ ๗ และ ๘ ขลุ่ยเพียงออ ขลุ่ยหลิบ และขลุ่ยอู้ เป่าดำเนินทำนองตามทำนองหลัก โดยใช้กลวิธีที่แตกต่างกันเล็กน้อย ขลุ่ยหลิบใช้กลวิธีสะบัดในห้องเพลงที่ ๖ ขลุ่ยอู้ใช้กลวิธีเป่าแปรทำนองเก็บในห้องเพลงที่ ๘ ทั้งนี้เพื่อทำให้เกิดเสียงหลากหลายและยังกลมกลืนกันโดยมีเสียงสอดแทรกออกจากทำนองเพียงเล็กน้อย เพื่อทำให้ทำนองนั้นไม่มีการแปรทำนองออกไปจากทำนองหลักมากเกินไป และไม่ซ้ำกันทั้ง ๓ เลาจนเกิดความไม่น่าสนใจ

ประโยคที่ ๕ บรรทัดที่ ๙ และ ๑๐

ขลุ่ยเพียงออ

{- - - -	- - - -	- ม - ร	ด ร ม ซ์	- - - -	-“ลด.”- ล	- ซ้ - ม	ร ด – ร้
- - - -	ม ด ร ม	ร้ ด ร ม	- ล - ด.	-“ลด.”-“ลด.”	- - - ซ	ล ซ ม ซ	-ล้- “ลด.”}

ขลุ่ยหลิบ

{- - - -	- - - -	- ม - ร	ด ร ม ซ.	- (ซ.) - -	-“ล.ด.”-ล	ด ล ซ ม	ร ด – ร้
- - - -	ซ.ด ซ. ม	ร้ ด ร ม	ซ.ล - ด.	- - ซ ล	ด ร ม ซ	ล ซ ม ซ	- ล – ด}

ขลุ่ยอู้

{- - - -	- - - -	- ม - ร	ด ร ม ซ.	- มซ. ม	- ล ด ล	- - ซ ม	ร ม ด ร
- - - -	ซ ด ร ม	ร ด ร ม	- ล์ - ด	- - ซ ล	ด ร ม ซ	ล้ ซ ม ซ	ด ซ ล ด}

ประโยคที่ ๕

บรรทัดที่ ๙

บรรทัดที่ ๙ ห้องเพลงที่ ๓ และ ๔ ขลุ่ยเพียงออ ขลุ่ยหลิบ และขลุ่ยอู้ ดำเนินทำนองตามทำนองหลักเหมือนกัน เพื่อสร้างเอกภาพของทำนองให้เป็นหนึ่งเดียวกัน ห้องเพลงที่ ๕ ขลุ่ยอู้เป่าสอดแทรกทำนอง โดยผูกกลอนเพื่อให้สอดคล้องกับห้องเพลงที่ ๖ เป็นการลดช่องว่างของจังหวะทำนองไม่ให้เรียบจนเกินไป ห้องเพลงที่ ๕ ถึง ๘ ขลุ่ยเพียงออดำเนินทำนองตามทำนองหลัก ขลุ่ยหลิบเป่าสอดทำนองเก็บในห้องเพลงที่ ๗ ขลุ่ยอู้เป่าสอดทำนองเก็บในห้องเพลงที่ ๘ ทั้งนี้เพื่อทำให้ทำนองเกิดความหลากหลายของเสียง หลีกเลี่ยงการซ้ำทำนองมากเกินไป

บรรทัดที่ ๑๐

บรรทัดที่ ๑๐ ห้อเพลงที่ ๒ ๓ และ ๔ ขลุ่ยเพียงออ ขลุ่ยหลิบ ขลุ่ยอู้ ดำเนินทำนองตามทำนองหลักเหมือนกัน เพื่อยึดรูปแบบการดำเนินทำนองของเพลงประเภทเพลงกรอให้ชัดเจน ห้องเพลงที่ ๕ ขลุ่ยเพียงออใช้กลวิธีเป่ากระทบ ในเสียงลา และโดสูง เป็นการเลียนสำเนียงลาว และล้อเลียนทำนองการเป่ากระทบเช่นเดียวกันนี้ของขลุ่ยหลิบในประโยคที่ ๔ บรรทัดที่ ๘ ซึ่งขลุ่ยหลิบเป่าแปรทำนองเช่นเดียวกันนี้ ทั้งนี้เป็นการหยอกล้อให้เกิดความสำรวลขึ้นในทำนองเพลง ห้องเพลงที่ ๕ ๖ ๗ และ ๘ ขลุ่ยหลิบ และขลุ่ยอู้แปรทำนองเหมือนกัน เพื่อเป็นทำนองหลักให้กับการบรรเลง ห้องเพลงที่ ๘ ขลุ่ยอู้แปรทำนองเก็บ เพื่อเป็นการลดช่องว่างของทำนองและทำให้ทำนองไม่ซ้ำมากเกินไป

ท่อน ๓

ประโยคที่ ๑ บรรทัดที่ ๑ และ ๒

ขลุ่ยเพียงออ

- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	ม ม ร ม	ซ ม ร ม	ซ ม ร ม	ซลซ “ลด.”
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	ด. ซ ล ด.	ล ซ ม ซ	ม ซ ล ซ	ม ซ ร ม

ขลุ่ยหลิบ

- ล.ซ.ล.	ด.ล.ซ.ล.	ด.ล.ซ.ล.	ด. ล. ซ. ม	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
- ด ร ม๊	ร ด ล ด	ล ด ร๊ ด	ล ด ซ ล	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -

ขลุ่ยอู้

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

ประโยคที่ ๑

บรรทัดที่ ๑

ประโยคที่ ๑ เป็นลูกขัด เป็นประโยคถามตอบ โดยขลุ่ยหลิบเป็นเครื่องนำ ขลุ่ยเพียงออ และขลุ่ยอู้เป็นเครื่องตาม บรรทัดที่ ๑ ห้องเพลงที่ ๑ ถึง ๔ ขลุ่ยหลิบเป่านำโดยดำเนินทำนองตามทำนองหลัก ห้องเพลงที่ ๕ ถึง ๘ ขลุ่ยเพียงออและขลุ่ยอู้เป่ารับ โดยขลุ่ยเพียงออดำเนินทำนองตามทำนองหลัก ขลุ่ยอู้แปรทำนองห่างๆ โดยยึดตามลูกตกของทำนองหลัก ห้องเพลงที่ ๖ และ ๗ เป่าเฉพาะเสียงในจังหวะที่ ๓ และ ๔ ของห้องเพลง เพื่อเป็นการทำให้ทำนองของขลุ่ยเพียงออเด่นชัดขึ้น เป็นการเน้นเสียงตกของห้องเพลงให้ชัดเจนยิ่งขึ้น และลดการซ้ำของทำนองของทำนองรับ โดยไม่ทำให้เสียลักษณะเพลงทางกรอ อีกทั้งยังทำให้สำนวนเพลงน่าฟังยิ่งขึ้น

บรรทัดที่ ๒ ห้องเพลงที่ ๑ ถึง ๔ ขลุ่ยหลิบเป่านำโดยดำเนินทำนองตามทำนองหลัก ห้องเพลงที่ ๕ ถึง ๘ ขลุ่ยเพียงออและขลุ่ยอู้เป่ารับ โดยขลุ่ยเพียงออดำเนินทำนองตามทำนองหลัก ขลุ่ยอู้เป่าแปรทำนองโดยใช้กลวิธีเป่ายักเยื้องจังหวะ ในห้องเพลงที่ ๖ และ ๗ เพื่อทำให้ทำนองหลักไม่ซ้ำมากเกินไป เป็นการทำให้จังหวะในการบรรเลงน่าสนใจยิ่งขึ้น อีกทั้งยังไม่ใช้กลอนที่หลากหลายจนเกินไปจนขาดลักษณะของเพลงกรอ

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ประโยคที่ ๒ บรรทัดที่ ๓ และ ๔

ขลุ่ยเพียงออ

---“ลซม”	---“ลซม”	- - ร ม	ซ ล ท ด.	- - ด. ด.	- - ด. ด.	- - ร. ด.	ท ล ซ ม
- - ร ร	ร ร - ม	- - ซ ซ	ซ ซ - ล	- - ร. ร.	ร. ร. - ด.	- - ล ล	ล ล - ซ

ขลุ่ยหลิบ

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

ขลุ่ยอู้

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

ประโยคที่ ๒

บรรทัดที่ ๓

บรรทัดที่ ๓ เป็นการเหลื่อม โดยขลุ่ยหลิบเป็นเครื่องนำ ขลุ่ยเพียงออและขลุ่ยอู้เป็นเครื่องตาม ห้องเพลงที่ ๑ ถึง ๔ ขลุ่ยหลิบเป่านำโดยดำเนินทำนองตามทำนองหลัก ขลุ่ยเพียงออใช้กลวิธีเป่าสะบัด ๓ เสียง ในห้องเพลงที่ ๑ และ ๒ เพื่อทำให้ทำนองรับน่าสนใจมากขึ้น โดยมีขลุ่ยอู้เป่าเฉพาะเสียงตกในห้องเพลงที่ ๑ และ ๒ เพื่อเป็นการยืนจังหวะเสียงตกให้มั่นคง และทำให้ทำนองของการเหลื่อมเกิดการสมดุลของเสียง ระหว่างเครื่องนำและเครื่องตาม โดยไม่เป่าตามขลุ่ยเพียงออทั้งหมด ห้องเพลงที่ ๓ และ ๔ ขลุ่ยเพียงออ ขลุ่ยหลิบ และขลุ่ยอู้เป่าดำเนินทำนองเหมือนกัน เพื่อเป็นการลดความขัดแย้งของทำนองที่หลากหลายในวรรคหน้าให้กลับมาเกิดลักษณะทำนองที่เป็นอันหนึ่งอันเดียวกัน

ห้องเพลงที่ ๕ และ ๖ ขลุ่ยหลิบเป่านำ ขลุ่ยเพียงออเป่าตาม ขลุ่ยอู้ใช้กลวิธีหยุดการดำเนินทำนองในห้องเพลงที่ ๕ เพื่อให้เกิดความเงียบขึ้นในระดับเสียงต่ำซึ่งเกิดจากขลุ่ยอู้ในวรรคแรก ทำให้เกิดการหยุด และเงียบ เป็นการสร้างจุดสนใจให้กับทำนองต่อไปในห้องเพลงที่ ๖ น่าติดตามและน่าสนใจยิ่งขึ้น ห้องเพลงที่ ๖ ขลุ่ยอู้ใช้การผูกกลอนโดยเป่าเสียง ซอล ๓ ครั้ง และลงด้วยเสียงโดในจังหวะที่ ๔ เป็นการผูกกลอนให้เกิดความแตกต่าง โดยไม่เป็นทั้งเครื่องนำหรือเครื่องตาม เป็นการทำให้เกิดการเปลี่ยนสถานะโดยฉับพลัน ทำให้เกิดความโดดเด่นซึ่งเป็นลักษณะเฉพาะของท่วงทำนองในวรรคนี้ของขลุ่ยอู้ซึ่งเกิดการใช้เสียงซอลที่เป็นเสียงที่กังวาลและต่ำสุดของขลุ่ยทั้ง ๓ เลา และเป็นตัวกลางในการผสานเสียงอีกประการหนึ่ง จึงนับว่าแม้ทำนองของขลุ่ยอู้ในห้องที่ ๖ จะแตกต่างกับทำนองหลัก แต่สามารเข้ากันกับทำนองหลักได้เป็นอย่างดี ก่อนที่ทั้ง ๓ เลาจะกลับมาทำหน้าที่นำและตามอีกครั้งในการลงจบวรรคในห้องเพลงที่ ๗ และ ๘ เป็นการทำให้เกิดเอกภาพของทำนองโดยเกิดจากสิ่งที่ขัดแย้งและกลับมาผสานกันได้อย่างสมบูรณ์ สอดคล้องกับคำกล่าวของครูปี๊บ คงลายทอง ที่กล่าวถึงการสอดทำนองของขลุ่ยอู้ในวรรคนี้ไว้ว่า

> *อย่างครูประเวช ท่านร้องพระอาทิตย์ชิงดวง เอ่อ เออ เอิ๊ง ฮึ๊งเง่อ บางทีเป็นความเฉพาะตัวของนักดนตรีที่ท่านทำ แต่บางทีบางคนทำแล้วมันไม่ใช่มันเป็นเรื่องเฉพาะตัว ท่านทำแล้วไม่เขอะเขิน บางคนก็ดัดจริตไปทำตามมันก็มีศิลปะทุกแขนงมันต้องมีความเฉพาะตัว ของใครของมันเป็นเอกลักษณ์ เดี๋ยวนี้เขาเรียกอะไรนะ อืม อัตตลักษณ์* (ปี๊บ คงลายทอง, สัมภาษณ์, ๑๗ มีนาคม ๒๕๕๔)

บรรทัดที่ ๔

บรรทัดที่ ๔ ขลุ่ยหลิบเป่านำโดยดำเนินทำนองตามทำนองหลัก ขลุ่ยเพียงออเป่าตามโดยดำเนินทำนองตามทำนองหลัก ขลุ่ยอู้เป่าเป็นเครื่องตามเช่นเดียวกัน แต่เป่าซ้ำเฉพาะเสียงในจังหวะตก และจังหวะยก โดยใช้กลวิธีเป่าเสียงสั้นและหยุดทันทีโดยการตอดลิ้น ทำให้ทำนองเพลงของบรรทัดที่ ๔ เกิดเอกภาพจากการซ้ำทำนองของขลุ่ยทั้ง ๓ เลา และเป็นการรักษารูปแบบของเพลงทางกรออีกประการหนึ่ง จากนั้นเป่าซ้ำในประโยคที่ ๑ และ ประโยคที่ ๒ อีกครั้ง โดยดำเนินทำนองเหมือนเดิมทุกประการ

ประโยคที่ ๓ บรรทัดที่ ๕ และ ๖

ขลุ่ยเพียงออ

- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	-ม ร ม	ซ ล๊ ซ ซ	ด.ร.ด.ด.	ซ ล๊ ซ ซ
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	ซ ม ร ม	ซ ล๊ ซ ซ	ด.ล ซ ล	ด.ร. ด. ด.

ขลุ่ยหลิบ

-ม ซ.ล๊.	ซ๊. ด.ซ.ล๊.	ซ.ม ซ. ล๊.	ม ซ.ล๊.ซ.	--- (ซ.)	- - - -	- - - -	- - - -
-ม ซ.ล๊.	ซ๊. ด.ซ.ล๊.	ซ.ม ซ. ล๊.	ม ซ.ล๊.ซ.	--- (ซ.)	- - - -	- - - -	- - - -

ขลุ่ยอู้

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

ประโยคที่ ๓

บรรทัดที่ ๕

บรรทัดที่ ๕ ประโยคที่ ๓ นี้เป็นลูกขัด เป็นประโยคถามตอบ ขลุ่ยหลิบเป็นเครื่องนำขลุ่ยเพียงออและขลุ่ยอู้เป็นเครื่องตาม ห้องเพลงที่ ๑ ถึง ๔ ขลุ่ยหลิบเป่านำโดยดำเนินทำนองตามทำนองหลัก ขลุ่ยเพียงออและขลุ่ยอู้เป่ารับโดยดำเนินทำนองตามทำนองหลักเหมือนกัน การแปรทำนองที่เหมือนกันของขลุ่ยเพียงออและขลุ่ยอู้เพื่อทำให้ทำนองเป็นเอกภาพ และเป็นการรักษาลักษณะการดำเนินทำนองของเพลงทางกรออีกประการหนึ่ง

บรรทัดที่ ๖ ห้องเพลงที่ ๑ ถึง ๔ ขลุ่ยหลิบเป่านำโดยดำเนินทำนองตามทำนองหลัก ห้องเพลงที่ ๕ ถึง ๘ ขลุ่ยเพียงออเป่ารับโดยดำเนินทำนองตามทำนองหลักเช่นเดียวกัน โดยขลุ่ยอู้เป่ารับเหมือนขลุ่ยเพียงออ ในห้องเพลงที่ ๕ และ ๖ แต่ในห้องเพลงที่ ๗ ขลุ่ยอู้แปรทำนองโดยเป่าเฉพาะเสียงตกในจังหวะที่ ๔ ของห้องเพลง และกลับมาแปรทำนองเหมือนขลุ่ยเพียงออในห้องเพลงที่ ๘ ซึ่งทำให้เกิดทำนองที่หลากหลายก่อนที่จะกลับมาใช้สำนวนกลอน

เดียวกันในตอนท้าย ซึ่งการดำเนินทำนองของขลุ่ยอู้นั้นก็ไม่เสียลักษณะทำนองหลักของเพลง โดยการเป่าเฉพาะเสียงตก ทั้งยังทำให้สำนวนกลอนกลมกลืนเป็นอย่างดีอีกด้วย

ประโยคที่ ๔ บรรทัดที่ ๗ และ ๘

ขลุ่ยเพียงออ

{- - - -	- - - -	- ซ - ลด.	- ร. - ม.	- “มซ” - -	- ล ด.ร.	-“ซ.ม.” - ร	- ด.ด.ด.
- - -“ลด.”	- - - ร.	- ม. - -	-“ลซม”- ซ	- - - ล	- - ด. ร.	- ม. - ร.	ด.ล - ด.}

ขลุ่ยหลิบ

{- - - -	- - - -	ร ด ซ ด	- ร - ม	-ซ. - (ซ.)	ซ ล ด ร	- ม - ร	- ด ด ด
- - - ด	- - - ร	- ม - -	-“ล.ซ.ม” - ซ.	- - - ล	- - ดร	- ม - ร	ดล - ด}

ขลุ่ยอู้

{- - - ด	- - - -	ร ด ซ ด	- ร - -	- ม์ - -	- ด - ร	- ม - ร	- ด - ด
- - - ด	- - - ร	- ม์ - -	-“ลซม”- ซ	- - - ล	- ล ด ร	ด ร ม ร	ด ล - ด}

ประโยคที่ ๔

บรรทัดที่ ๗

บรรทัดที่ ๗ ห้องเพลงที่ ๑ จังหวะที่ ๔ ขลุ่ยอู้เป่าเสียงโด เพื่อเป็นการลดความว่างของทำนอง ไม่ให้เกิดความเงียบของทำนองจนเกินไป ห้องเพลงที่ ๓ ๔ และ ๕ ขลุ่ยเพียงออดำเนินทำนองตามทำนองหลัก ขลุ่ยหลิบและขลุ่ยอู้เป่าเก็บในห้องเพลงที่ ๓ เพื่อเป็นการสอดแทรกทำนองให้กระชับมากขึ้น ห้องเพลงที่ ๕ ขลุ่ยหลิบใช้กลวิธีเป่าควงเสียงซอลสูงในจังหวะที่ ๔ เพื่อเป็นการหยอกล้อกับทำนองหลักซึ่งเป่าโดยขลุ่ยเพียงออ เป็นการทำให้เกิดทำนองที่หลากหลายสอดแทรกในห้องเพลงที่ ๕ ห้องเพลงที่ ๔ และ ๕ ขลุ่ยอู้ใช้กลวิธีเป่ายักเยื้องจังหวะ โดยเป่าครั่นลมยาวที่เสียงมี และเป้าย้อยจังหวะไปตกจังหวะที่ ๒ ของห้องเพลง

ที่ ๕ เพื่อเป็นการลดความขัดแย้งของจังหวะที่เกิดขึ้นจากขลุ่ยหลิบ และขลุ่ยเพียงออในห้องเพลงที่ ๕ ทำให้เกิดความกลมกลืนยิ่งขึ้นในทำนองเพลง

ห้องเพลงที่ ๖ ๗ และ ๘ ขลุ่ยหลิบเป่าดำเนินทำนองตามทำนองหลัก ขลุ่ยอู้เป่าดำเนินทำนองห่างๆ เพื่อไม่ให้เกิดหารซ้ำของทำนองมากเกินไป และช่วยทำให้ทำนองกลมกลืนมากขึ้น ขลุ่ยเพียงออใช้กลวิธีเป่าเสียงควงซอลสูง ควบกับเสียงมี ในห้องเพลงที่ ๗ เพื่อเป็นการเน้นเสียงให้เกิดเสียงที่ชัดเจนขึ้น

บรรทัดที่ ๘

บรรทัดที่ ๘ ขลุ่ยทั้ง ๓ เลา ดำเนินทำนองตามทำนองหลักเหมือนกัน โดยลดความเร็วลง ในห้องเพลงที่ ๑ ถึง ๔ และทอดจังหวะช้าลงเรื่อยๆในห้องเพลง ที่ ๕ ถึง ห้องเพลงที่ ๘ โดยในห้องเพลงที่ ๗ และ ๘ ขลุ่ยอู้ดำเนินทำนองเก็บเพื่อไม่ให้ทำนองซ้ำมากเกินไป อีกทั้งเพื่อช่วยสอดแทรกทำนองทำให้เกิดความกลมกลืนมากยิ่งขึ้น และการที่ขลุ่ยทั้ง ๓ เลา เป่าดำเนินทำนองเหมือนกันในวรรคนี้ เพื่อแสดงถึงลักษณะเพลงทางกรอและแสดงความเป็นเอกภาพของทำนอง ก่อนที่จะลงจบในวรรคสุดท้าย

สรุปผลการวิเคราะห์การสอดทำนองเครื่องเป่าในวง ๓ ขลุ่ยไทย เพลงโสมส่องแสง ๓ ชั้น

ผลการวิเคราะห์การสอดทำนองเครื่องเป่าในวง ๓ ขลุ่ยไทย เพลงโสมส่องแสง ๓ ชั้น พบว่าความไพเราะของการบรรเลงที่ปรากฏขึ้นเกิดจากการใช้กลวิธีพิเศษเพื่อตกแต่งทำนองเพลงให้มีความไพเราะ การสอดทำนองโดยการแปรทำนองที่แตกต่างกัน และการสอดทำนองโดยการแปรทำนองเหมือนกัน มีลักษณะสำคัญสรุปได้ดังนี้

- การใช้กลวิธีพิเศษเพื่อตกแต่งทำนองให้มีความไพเราะ

การใช้กลวิธีพิเศษเพื่อตกแต่งทำนองเพลงให้มีความไพเราะ ในเพลงโสมส่องแสง ๓ ชั้น พบว่ามีการใช้กลวิธีต่างๆดังนี้

๑. การเป่ากระทบเสียง

การกระทบเสียงเป็นการตกแต่งทำนองให้เกิดความไพเราะ โดยการฉายให้เห็นทำนองของเพลงที่มีสำเนียงลาวระคนอยู่ เป็นการสร้างสำเนียงแสดงภาษา(Exotination)

โดยเป็นการกระทบ ๒ เสียง โดยเฉพาะเสียง ลา และโด ซึ่งจะพบในการดำเนินทำนองทั้งขลุ่ยเพียงออ ขลุ่ยหลิบ และขลุ่ยอู้

๒. การเป่าควง

การเป่าเสียงควงเป็นการตกแต่งทำนองให้มีความวิจิตรงดงามขึ้นจากท่วงทำนองที่ประกอบด้วยเสียงที่หลากหลาย(Variety) ทำให้เกิดสีสัน(Tone Colour)ในทำนองเพลง ซึ่งยังผลให้เกิดความไพเราะงดงามขึ้นกับทำนองเพลง โดยพบกลวิธีเป่าควงทั้งขลุ่ยเพียงออ ขลุ่ยหลิบ และขลุ่ยอู้ ซึ่งขลุ่ยเพียงออและขลุ่ยหลิบพบความถี่ในการใช้กลวิธีนี้เท่ากัน และ ขลุ่ยอู้พบการใช้น้อยที่สุด

๓. การเป่าลอย

การเป่าลอย พบการใช้กลวิธีนี้เฉพาะในการดำเนินทำนองของ ขลุ่ยอู้ เพื่อเป็นการเชื่อมทำนองของขลุ่ยเพียงออและขลุ่ยหลิบทำให้ทำนองเพลงนุ่มนวลขึ้นและกลมกลืนกัน (Harmony)เป็นอย่างดี โดยในบางลักษณะยังเป็นการสะท้อนอารมณ์เพลงที่บรรยายถึงความงดงามของธรรมชาติ ที่เรียกว่า “เสาวรจนีย์” อีกด้วย ซึ่งกลวิธีการเป่าลอยนี้ ครูปี๊บ คงลายทอง ให้ข้อคิดเพิ่มเติมไว้ว่า *“ถ้าแปรแล้วอย่าให้น่าเกลียด ให้อยู่ในกลุ่มเสียงที่พอจะเป็นไปได้ ก็น่าจะทำไปได้บ้าง”* (ปี๊บ คงลายทอง, สัมภาษณ์, ๑๗ มีนาคม ๒๕๕๔)

๔. การเป่าสะบัด

กลวิธีการสะบัด พบการสะบัด ๒ ประเภท คือ สะบัด ๓ เสียง และ สะบัด ๕ เสียง ซึ่งเป็นการตกแต่งทำนองให้มีความไพเราะมากขึ้น สร้างความพริ้วไหวให้กับทำนองเพลง ทำให้ทำนองเพลงมีลีลาที่แตกต่างกันออกไป โดยการสะบัดพบว่าใช้ทั้งขลุ่ยเพียงออ ขลุ่ยหลิบ และขลุ่ยอู้ ซึ่งขลุ่ยเพียงออมีการใช้กลวิธีการเป่าสะบัดมากที่สุด

๕.การเป่าครั่นลม

การครั่นลมทำให้ทำนองเพลงไพเราะนุ่มนวลขึ้น และยังสร้างให้ทำนองเพลงให้เกิดมิติของเสียงที่ลึกขึ้นจากเสียงที่ต่อเนื่องสลับหนักเบาออกมาเป็นห้วงๆของการครั่นลม ซึ่งถือเป็นเอกลักษณ์อย่างหนึ่งของการเป่าขลุ่ยในสายสำนัก ดังคำกล่าวที่ ครูปี๊บ คงลายทอง กล่าวว่า *“การครั่นลมนี่ก็เหมือนกันมันทำให้เพลงนุ่มนวลขึ้น คนอื่นเขาก็ทำไม่เหมือนของเรานะ”*

(ปิ๊บ คงลายทอง, สัมภาษณ์, ๑๗ มีนาคม ๒๕๕๔) โดยพบการใช้กลวิธีการเป่าครั่นลมในขลุ่ยเพียงออ ขลุ่ยหลิบ และขลุ่ยอู้ ซึ่งขลุ่ยอู้ใช้กลวิธีการครั่นลมมากที่สุด

- การสอดทำนองที่มีลักษณะการแปรทำนองเหมือนกัน ทั้ง ๓ เลา

การสอดทำนองที่มีลักษณะการแปรทำนองเหมือนกันทั้งขลุ่ยเพียงออ ขลุ่ยหลิบ และขลุ่ยอู้ พบว่าเป็นการสอดทำนอง เพื่อให้ทำนองเป็นอันหนึ่งอันเดียวกัน อันเกิดจากการซ้ำ (Repetition)ของการดำเนินทำนอง เนื่องจากเพลงโสมส่องแสง ๓ ชั้น เป็นลักษณะเพลงกรอ เพื่อคงลักษณะรูปแบบของเพลงกรอให้เห็นเด่นชัดจึงมีการดำเนินทำนองเหมือนกันทั้งหมด เพื่อแสดงให้เห็นถึงความไพเราะของเสียงที่เป่าเสียงยาวๆตามลักษณะของเพลงทางกรอ และเป็นการสร้างความเป็นอันหนึ่งอันเดียวให้กับทำนองโดยรวม เพื่อให้ทำนองโดยรวมเกิดความเป็นเอกภาพ (Unity)

- การสอดทำนองที่มีลักษณะการแปรทำนองเหมือนกัน เฉพาะขลุ่ยเพียงออและขลุ่ยหลิบ

การสอดทำนองโดยขลุ่ยเพียงออและขลุ่ยหลิบดำเนินทำนองเหมือนกันในลักษณะนี้ มีจุดประสงค์ในการสอดทำนองเพื่อให้เกิดความไพเราะดังนี้

๑. ในการขึ้นต้นประโยคเพลง

การดำเนินทำนองที่เหมือนกันของขลุ่ยเพียงออและขลุ่ยหลิบเพื่อให้ทำนองในการขึ้นต้นประโยคซึ่งเกิดจากการซ้ำ(Repetition)ของทำนองขลุ่ยเพียงออและขลุ่ยหลิบ เกิดความไพเราะที่แสดงออกถึงความเป็นเอกภาพ(Unity)ของทำนองเพลง โดยมีขลุ่ยอู้ดำเนินทำนองแตกต่างออกไปเพื่อเป็นตัวกลาง(Transition) คอยประสานทำนองระหว่างขลุ่ยเพียงออและขลุ่ยหลิบให้เกิดความกลมกลืน(Harmony) ส่งผลให้เกิดความไพเราะในท่วงทำนองของบทเพลงมากยิ่งขึ้น ดังตัวอย่าง จากท่อนที่ ๑ ประโยคที่ ๓ บรรทัดที่ ๕ ห้องเพลงที่ ๑ – ๔

ประโยคที่ ๓ บรรทัดที่ ๕

ขลุ่ยเพียงออ

- - - -	- - - -	ซ ซ ล ซ	ม ร ด ล	- - ด. ล	ซ ม ซ ล	- ด. - ร	- "ลซม" - ซ๊

ขลุ่ยหลิบ

- - - -	- - - -	ซ.ซ.ล๊.ซ.	ม ร ด ล	- - - -	- ดซ - ล	- ด - ร	- ม - ซ.

ขลุ่ยอู้

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

๒. แสดงการเหลื่อม

การบรรเลงในลักษณะลูกเหลื่อม ซึ่งมีขลุ่ยหลิบทำหน้าที่บรรเลงเป็นเครื่องนำ และขลุ่ยเพียงออทำหน้าที่บรรเลงเป็นเครื่องตาม การแปรทำนองที่เหมือนกันของขลุ่ยทั้ง ๒ เลา ดังกล่าวนี้ เพื่อลดความขัดแย้ง(Contrast) อันจะเกิดขึ้นได้จากการแปรทำนองที่แตกต่างกันออกไป ทำให้จังหวะและทำนองหลักเกิดความสับสนขึ้น ส่งผลทำให้ทำนองเพลงขาดความไพเราะ ในการแปรทำนองที่เหมือนกันของขลุ่ยทั้ง ๒ เลา ก็เพื่อแก้ไขปัญหาดังกล่าวสร้างทำนองในการเหลื่อมให้เกิดเอกภาพ และทำให้ทำนองเกิดความไพเราะยิ่งขึ้น โดยมีขลุ่ยอู้ดำเนินทำนองแตกต่างออกไปเพื่อเป็นตัวกลาง(Transition) คอยประสานทำนองระหว่างขลุ่ยเพียงออและขลุ่ยหลิบให้เกิดความกลมกลืน(Harmony) ส่งผลให้เกิดความไพเราะในท่วงทำนองของบทเพลงมากยิ่งขึ้น โดยในบางครั้งการแปรทำนองของขลุ่ยอู้ที่แตกต่างออกไปจากทำนองหลักของการเหลื่อม ก็ยังสร้างจุดเด่นให้กับทำนองของขลุ่ยอู้อีกประการหนึ่งด้วย

ตัวอย่างจากท่อน ๓ ประโยคที่ ๒

ประโยคที่ ๒

ขลุ่ยเพียงออ

---“ลซม”	---“ลซม”	- - ร ม	ซ ล ท ด.	- - ด. ด.	- - ด. ด.	- - ร. ด.	ท ล ซ ม
- - ร ร	ร ร - ม	- - ซ ซ	ซ ซ - ล	- - ร. ร.	ร. ร. - ด.	- - ล ล	ล ล - ซ

ขลุ่ยหลิบ

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

ขลุ่ยอู้

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

๓. ทำให้ทำนองของขลุ่ยอู้โดดเด่น

การสอดทำนองในลักษณะนี้ขลุ่ยเพียงออ และขลุ่ยหลิบจะดำเนินทำนองตามทำนองหลักเหมือนกัน ขลุ่ยอู้จะแปรทำนองออกไปโดยใช้กลวิธีเป่าลอย โดยผูกกลอนที่มีลักษณะเฉพาะ ซึ่งจะเห็นเด่นชัดในท่อน ๑ ประโยคที่ ๒ เป็นการทำให้ทำนองของขลุ่ยอู้ซึ่งทุ้มต่ำและกังวานโดดเด่นออกมาจากทำนองหลัก ทำให้ทำนองเพลงเกิดความไพเราะอย่างกลมกลืน(Harmony) เป็นอย่างดี

ประโยคที่ ๒ บรรทัดที่ ๓ และ ๔

ขลุ่ยเพียงออ

- - - (ซ)	- - - ซ	- ร. ด. ล	- ซ - ม์	- - - “ลซม”	ร ด ร ม	- ซ - ล	ด. ม ซ ล
- - - (ล)	- - - -	ม. ร. ด. ล	-ซ– “ด.ล์”	- “ซม” - -	- “ลซม” ร ด	- ล - ด.	- “ร.ม.”- ร์

ขลุ่ยหลิบ

- - - -	- - - - -	- ร ด ล	- ซ – ซ.ม์	- - - ซ.ม	ร ด ร ม์	- ซ. – ล.	ด. ซ. – ล.
- - - -	- - - -	ม์ ร ด ล	- ซ - ม์	- - - -	ซ์. ม ร ด	- ล – ล์.	ซ์. ม – ร

ขลุ่ยอู้

- - - ซ.	- - - (ซ.)	- - - ร	-ม์-“รด”รม์	- - - -	ร ด ร ม์	- ซ - ล	ด ม ซ -
-“รดล์”- -	- - - -	- - - ร	-ม์-“รด”รม์	- - - -	ซ ม ร ด	- ล - ด	ร ม - ร

- การสอดทำนองที่มีลักษณะการแปรทำนองเหมือนกัน เฉพาะขลุ่ยเพียงออ และขลุ่ยอู้

การสอดทำนองในลักษณะนี้ พบในทำนองลูกล้อ เพื่อทำให้ทำนองรับ ซึ่งเป็นหน้าที่ของเครื่องตามที่บรรเลงเฉพาะขลุ่ยเพียงออ และขลุ่ยอู้ เกิดลักษณะทำนองเป็นอันหนึ่งอันเดียวกัน และลดความขัดแย้ง(Contrast)อันจะเกิดขึ้นได้จากการแปรทำนองที่หลากหลายเกินไป ซึ่งไม่เหมาะสมกับลักษณะเพลงกรอ ผลแห่งการดำเนินทำนองที่เหมือนกันนี้ ก็เพื่อสร้างเอกภาพ(Unity) ให้เกิดขึ้นกับทำนองเพลง ส่งผลให้ความไพเราะของบทเพลงเกิดขึ้น จากการสอดทำนองในลักษณะดังกล่าว ดังตัวอย่างลูกล้อจากท่อนที่ ๒ ประโยคที่ ๒ บรรทัดที่ ๓ และ ๔

ประโยคที่ ๒ บรรทัดที่ ๓ และ ๔

ขลุ่ยเพียงออ

- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	-ล ซ ล	ด. ล ซ ล	ด. ล ซ ล	ด.ร.ด.ด.
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	ม ม ร ม	ซ ม ร ม	“ลซม”รม	ซ ล ซ ซ

ขลุ่ยหลิบ

-ล.ซ. ล.	ด.ล.ซ.ล.	ด.ล.ซ.ล.	ดร๊ ด ด	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
-ม ร ม	ซ. ม ร ม	ซ. ม ร ม	ซ.ล๊.ซ.ซ.	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -

ขลุ่ยอู้

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

- การสอดทำนองที่มีลักษณะการแปรทำนองที่แตกต่างกัน ทั้ง ๓ เลา

การสอดทำนองในลักษณะที่มีความแตกต่างกันทั้งหมดของขลุ่ยทั้ง ๓ เลา ในกรณีเพลงโสมส่องแสง ๓ ชั้น ซึ่งเป็นเพลงที่มีเป็นเพลงทางกรอ การแปรทำนองที่แตกต่างกันของขลุ่ยทั้ง ๓ เลา มักใช้กลวิธีพิเศษต่างๆช่วยทำให้เสียงเกิดความหลากหลาย และมีความน่าสนใจ อีกทั้งทำนองโดยรวมก็ยังมีความกลมกลืนอยู่ โดยจะไม่แปรทำนองเป็นทางเก็บหรือแปรทำนองที่แตกต่างฉีกกันออกไปมาก เนื่องจากคำนึงถึงลักษณะของเพลงทางกรอเป็นสำคัญ สอดคล้องกับคำกล่าวของครูปี๊บ คงลายทอง ที่กล่าวถึงเรื่องนี้ว่า *“ทั้งหลายทั้งปวง ทำอย่าให้ระคายหู ต้องมีขลุ่ยหลิบบ้าง ขลุ่ยเพียงออบ้างเปลี่ยนบรรยากาศ แต่ต้องอยู่ในกลุ่มเสียงที่เป็นไปได้ และต้องคิดว่าอยู่ในความเหมาะสมมั๊ย”* (ปี๊บ คงลายทอง, สัมภาษณ์, ๑๗ มีนาคม ๒๕๕๔) ทั้งนี้การแปรทำนองที่แตกต่างกันของขลุ่ยทั้ง ๓ เลา เพื่อสร้างไพเราะให้กับทำนองเพลง แบ่งออกเป็น ๓ กรณีดังนี้

๑. เน้นเสียงของทำนองใดทำนองหนึ่งให้เด่นชัด

กรณีนี้จะเป็นการแบ่งแยกหน้าที่ของขลุ่ยทั้ง ๓ เลา โดยแบ่งออกเป็น ๓ หน้าที่ คือ

๑.๑ ดำเนินทำนองตามทำนองหลัก

๑.๒ แปรทำนองทางเก็บเป็นช่วงๆ

๑.๓ แปรทำนองห่างๆ

ขลุ่ยเพียงออ และขลุ่ยหลิบ มักจะสลับกันทำหน้าที่ดำเนินทำนองตามทำนองหลัก เพื่อให้อีกฝ่ายหนึ่งที่แปรทำนองทางเก็บนั้นมีทำนองโดดเด่นขึ้น โดยมีขลุ่ยอู้ทำหน้าที่หลักคือการเป่าแปรทำนองห่างๆเพื่อทำให้ช่องไฟ(Space) ของทำนองเพลงโดยรวมกลมกลืน(Harmony)กัน และส่งผลให้การแปรทำนองเก็บโดดเด่นขึ้นมาจากการดำเนินทำนองสร้างความไพเราะให้กับทำนองเพลงโดยรวม ท่อน ๑ ประโยคที่ ๔ บรรทัดที่ ๗

ประโยคที่ ๔ บรรทัดที่ ๗

ขลุ่ยเพียงออ

{- - -(ล)	- - - ล	- ซ - ล	- “ลด.”- -	- “ลซม” - -	ร ด ร ม	ร ม ซ ล	ด.ซ – ล์

ขลุ่ยหลิบ

{- - - -	- - - -	- ซ - ล	- ลด - -	“มรดมรซ.ม” --	- ร - ม	- ซ. - ล.	ด. ซ. – ล.

ขลุ่ยอู้

-“รดล์”- -	- - - -	- ซ - ล	- ด - -	- “ซ.ม์”- -	ร ด ร ม	- ซ - ล	ด ซ - ล

๒. สร้างความหลากหลายลดการซ้ำของทำนอง

การซ้ำของทำนองเพลงที่บ่อยเกินไปนั้น อาจส่งผลให้ทำนองเพลงน่าเบื่อไม่ชวนติดตาม ถึงแม้จะเป็นเพลงทางกรอที่มีความไพเราะอยู่ในตัวเองแล้วก็ตาม ขลุ่ยแต่ละเลาจึงใช้กลวิธีพิเศษต่างๆของขลุ่ยแต่ละชนิด เพื่อตกแต่งเสียงให้เกิดสีสัน(Tone colour) และมีความหลากหลาย เป็นการก่อเกิดความแตกต่างของทำนองในขลุ่ยแต่ละชนิด ซึ่งส่งผลให้การดำเนินทำนองของเพลงที่เกิดจากการดำเนินทำนองที่หลากหลาย(Variety) สร้างความไพเราะให้กับการดำเนินทำนองโดยองค์รวม และเป็นการสร้างเอกภาพ(Unity) ให้กับเพลงอีกประการหนึ่งด้วย ดังตัวอย่างจากท่อนที่ ๑ ประโยคที่ ๔ บรรทัดที่ ๘

ประโยคที่ ๔ บรรทัดที่ ๘

ขลุ่ยเพียงออ

--- “ซ.ม.”	- - - ร์.	- - - ด.	ทด. “ม.ร.ด.” ล	- - “มรดรม”	- ซ - ล}	- ซ ล ด. ล	- ซ ซ ซ
						- ด.ร.ม.	- ร. – ด.

ขลุ่ยหลิบ

- - - ม	- - ซ. ร	- ม ร ด	- ล - -	ซ ล ด ล	ด ซ – ล}	ซ ล ด ล	- ซ.ซ.ซ.
						- ซ. - ม	- ร – ด

ขลุ่ยอู้

- - -“ซ.ม์”	- - - ร	- - - ด	- - - ล	- - - “ดล์”	- ซ - ล	- - -“รดล”	- ซ ซ ซ
						- - - ล	- - - ด

๓. สร้างสมดุลของเสียง

เนื่องจากเสียงของขลุ่ยแต่ละชนิดมีขอบเขตเสียงที่แตกต่างกัน โดยขลุ่ยหลิบมีขอบเขตเสียงอยู่ในระดับเสียงระดับสูง ขลุ่ยเพียงออมีขอบเขตเสียงอยู่ในระดับเสียงกลาง และขลุ่ยอู้มีขอบเขตเสียงอยู่ในระดับเสียงต่ำ การผูกกลอนของขลุ่ยแต่ละชนิดให้เหมาะสมกับทำนองของเพลงนั้นจึงอยู่ในระดับขอบเขตเสียงดังกล่าว คือ สูง กลาง และต่ำ เมื่อดำเนินทำนองร่วมกัน ก็จะส่งผลให้เกิดความพอดีของเสียงทั้ง ๓ ระดับ ทำให้เพลงมีมิติยิ่งขึ้น และทำนองโดยรวมก็จะไม่ทุ้มต่ำจนเกินไปหรือแหลมสูงจนบาดหู ทำให้ทำนองโดยองค์รวมมีความไพเราะจากเสียงที่สมดุล(Balance)ของทำนองที่แตกต่างกันจากขลุ่ยทั้ง ๓ เลา ดังตัวอย่างจากท้ายทำนองเพลงในวรรคสุดท้ายของท่อนที่ ๑ ประโยคที่ ๔ บรรทัดที่ ๘ ห้องเพลงที่ ๕ - ๘ โดยมีการใช้เสียงทั้ง ๓ ระดับอย่างสมดุล โดยเฉพาะเสียง ซอล ที่ลงจบด้วยเสียงทั้ง ๓ ระดับ

ประโยคที่ ๔ บรรทัดที่ ๘

ขลุ่ยเพียงออ

				-- “มรดรม”	- ซ - ล}	- ซ ล ด. ล	- ซ ซ ซ

ขลุ่ยหลิบ

				ซ ล ด ล	ด ซ – ล}	ซ ล ด ล	- ซ.ซ.ซ.

ขลุ่ยอู้

				- - - “ดล์”	- ซ - ล	- - -“รดล”	- ซ ซ ซ

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

การสร้างสรรค์เพลงโสมส่องแสง ๓ ชั้น โดยบรรเลงด้วยวง ๓ ขุล่ยไทย ของครูปี๊บ คงลายทอง ในครั้งนี้ครูปี๊บ คงลายทอง ได้กล่าวถึงการเรียบเรียงทำนองเพลงไว้ว่า *"ก็ต้องการให้เห็นถึงการวางระดับเสียงต่างๆ ต้องการเน้นในเรื่องกลุ่มระดับเสียงให้เที่ยงตรง โดยทางที่จะแสดงออกก็มี ความกลมกลืนเป็นหลัก"* (ปี๊บ คงลายทอง, สัมภาษณ์, ๑๑ มกราคม ๒๕๕๔) ความไพเราะของบทเพลงจึงเกิดขึ้นจากท่วงทำนองที่กลมกลืนกัน(Harmony)ไม่มีการแปรทำนองที่แตกต่างกันออกไปมากนัก ทั้งนี้เพื่อรักษาลักษณะของเพลงทางกรอในเพลงนี้ที่เกิดจากการผสมกลมกลืนกันของเสียงที่เป่ายาว และสลับกับแปรทำนองบ้างเพียงเล็กน้อย ทั้งนี้เพื่อแสดงออกถึงความไพเราะของท่วงทำนองเพลงที่เกิดจากการชื่นชมความงามตามธรรมชาติเป็นหลัก ตามเนื้อร้องที่ได้แสดงไว้แล้วข้างต้น

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

๔.๔.๓ วิเคราะห์การสอดทำนองเพลงแสนเสนาะ ๓ ชั้น

โน้ตเพลงแสนเสนาะ ๓ ชั้น ขลุ่ยเพียงออ

ท่อน ๑

- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
- - - ด	- - - ร	- - -“ลซม”	- - - ซ๊	- - ด. ล	ด. ซ ล ม	ซ ม ล ซ	ล ม ซ ร
ซ ร ม ร	ซ ฟ ม ร	ด ร ม๊ ร	ซ ฟ ม ร	ซ ด ร ม	ร๊ ม ซ ล	ด. ม ซ ล	ร. ด. ล ซ
ม ซ ม ล๊	ซ ล ด. ร.	ด. ซ ล ท	ด.ม.ร.ด.	ซ ล ด. ม	ล ซ ล ร	ด. ซ ล ท	ด. ม. ร. -
ด. - ล ล	ด.ล“ลซม”	- - ล ล	ด.ล“ลซม”	- - ล ล	ด. ล ซ ม	ซ ม ล๊ ซ	ม ซ ม ร
ซ ล ซ ม	ซ ม ร ด	ซ ล๊ ซ ด.	ท ด. ร. ม.	ซ ท ล ซ	ม ซ ด ฟ	ม ร ด ม	ร ด ร ด
- - - -	- - - -	ซ ล ด. ร.	ม ซ ม ร	- - - -	- - - -	ล ซ ด. ล	ซ ม ซ ร
ด ด ด ด	- ร - -	ม ม ม ม	- ซ - -	ล ล ล ล	- ซ - -	ม ม ม ม	- ร - -
ท ล ซ ม	ซ ม ร ด	ซ ล ซ ด.	ท ด. ร. ม.	ซ ท ล ซ	ม ซ ด ฟ	ม ร ด ม	ร ด ร ด
ซ ล ซ ด.	ร. ม. ร. ม.	ซ.ร.ม.ร.	ซ.ม.ร.ด.	ซ.ม.ซ.ร.	ม.ร.ด. ล	ด. ล ร. ด.	ล ด. ล ซ
ด.ด.ด.ซ	ด.ด.ด.ล	ม. ร. ด. ซ	ล ซ ด. ล	ม. ร. ด. ล	ด.ล“ลซม”	ซ ร ม ด	ร ม ฟ ซ
ด. ด ร ม	ร ม ฟ ซ	ฟ ด ฟ ล	ซ ฟ ม ร	ล ท ด. ซ	ล ท ล ท	ด.ร.ม.ร.	ซ. ม. ร. -

เที่ยวกลับ (เปลี่ยนหัว ๔ บรรทัด แรก)

ด. - ล ล	ด.ล“ลซม”	- - ม ม	ซ ม ร ด	- - ซ ล	ท ด. ท ด.	ท ล ซ ล	ท ด. ร. ม.
ด ด ด ด	- ร- -	ม ม ม ม	- ซ - -	ล ล ล ล	- ซ - -	ม ม ม ม	- ร - -
- - - -	- - - -	ด ร ม ร	ซ ฟ ม ร	- - - -	- - - -	ด. ม ซ ล	ร. ด. ล ซ
- - - -	- - - -	ด. ซ ล ท	ด.ม.ร.ด.	- - - -	- - - -	ด. ซ ล ท	ด.ม.ร.ด.

ท่อน ๒

- - - ซ	- - - ม	- ล๊ ซ - ร	- ม - ซ	---“ลซม”	-ร– “มซ”	ท ล ซ ม	ซ ม ร ด
ร. ด. ท ล	ซ ล ท ด.	ท ล ซ ล	ท ด. ร. ม.	ซ ด ร ม	ร ม ฟ ซ	ฟ ด ด. ล	ซ ฟ ม ร
ล ซ ซ ซ	ร ม ซ ล	ร ด. ล ด.	ซ ล ด. ร.	ด. ล ซ ม	ล ซ ม ร	ซม“มรด”	ม ร ด ล
ม. ร. ด. ซ	ด. ล ซ ม	ซ ด ร ม	ร ม ซ ล	ม. ร. ด. ซ	ด. ล ซ ฟ	ด ฟ ม ฟ	ร ม ด ร
- - - ซ	- - - ม	- ล๊ ซ - ร	- ม - ซ	---“ลซม”	-ร– “มซ”	ท ล ซ ม	ซ ม ร ด
ร. ด. ท ล	ซ ล ท ด.	ท ล ซ ล	ท ด. ร. ม.	ซ ด ร ม	ร ม ฟ ซ	ฟ ด ด. ล	ซ ฟ ม ร
ด. ซ ซ ซ	ด. ล ล ล	ร.ด.ด.ด.	ม.ร.ร.ร.	ด. ล ซ ม	ล ซ ม ร	ซ ม ร ด	ม ร ด ล
ท ล ซ ร	ร. ล ท ด.	ท ล ซ ล	ท ด. ร. ม.	- ซ - ล	- ซ - ม	ร ซ ล ท	ด. ท ร.ด.
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- ม ซ ม	ซ ล ท ด.	- -“ม.ร.ด.”	ท ล ซ ม
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	ล ซ ด. ล	ด. ซ ล ม	ซ ม ล ซ	ล ม ซ ร
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	ด. ล ซ ม	ล ซ ม ร	ซ ม ร ด	ม ร ด ล
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	ล ซ ด. ล	ด. ซ ล ม	ซ ม ล ซ	ล ม ซ ร
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	ด. ด ร ม	ร ม ซ ล	ด.ล“ม.ร.ด.”	ล ด. ล ซ
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	ล ซ ด. ล	ด. ซ ล ม	ซ ม ล ซ	ล ม ซ ร
- - ด. ล	ซ ม ซ ม	- - ล ซ	ม ร ม ร	- - ซ ม	ร ด ร ด	- - ม. ร.	ด. ล ด. ล
ท ล ซ ร	ซ ม ร ด	ม ร ด ร	ม ซ - ม	- ซ - ล	- ซ -ม	- - - ร	- - - ด๊

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

โน้ตเพลงแสนเสนาะ ๓ ชั้น ขลุ่ยหลิบ

ท่อน ๑

- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
- ด - ซ	- ด - ร๊	- - - ม์	- - - ซ.	- - ด. ล.	ด. ซ. ล. ม	ซ.มล๊.ซ.	ล. ม ซ. ร
- ร ม ร	ซ. ฟ. มร	ด ร ม๊ ร	ซ. ฟ. ม ร	ซ. ด ร ม	ด. ม ซ. ล.	ด. ล. ซ. ม	ซ. ด. ล ซ
- ม ซ ล๊	ซ ล ด ร	ด ร ม ร	ซ. ม ร ด	ซ. ล. ด. ม	ล. ซ. ม ร	ด ซ ล ท	ด ม ร ด
ล.ล.ด.ล.	ซ. ม - -	ล.ล.ด.ล.	ซ. ม - -	ล.ล.ด.ล.	ซ. ม - -	ล. ซ. ล. ม	ซ. ร - -
ซ.ล๊.ซ.ม	ซ. ม ร ด	ท ล ซ ด	ท ด ร ม	- - ซ ล	ด ร ม ซ.	ม ร ด ซ	ซ. ม ร ด
ซ ล ด ร	ม ซ. ม ร	- - - -	- - - -	ล.ซ.ด.ล.	ซ. ม ซ. ร	- - - -	- - - -
ด ด ด ด	- ร - -	ม ม ม ม	- ซ - -	ร ม ฟ. ม	ฟ. ม ฟ. ม	ฟ.ล.ซ.ฟ.	ม ร - -
ซ. ล๊ ซ. ม	ซ. ม ร ด	ท ล ซ ด	ท ด ร ม	ซ.ท.ล๊.ซ.	ม ซ. ม ร	ด ซ ล ท	ด ม ร๊ ด
ซ ล๊ ซ ด	ท ด ร ม	ซ.ล๊.ซ. ม	ซ. ม ร ด	ซ. ม ซ. ร	ม ร ด ล	ด. ม ซ. ล.	ร๊.ด.ล.ซ.
ซ.ล.ด.ซ.	ล๊. ซ. ด. ล	ซ.ล.ด.ซ	ล๊. ซ. ด. ล	ด.ร๊.ด.ซ.	ด. ล. ซ. ม	ซ. ม ฟ. ด	ร ม ฟ. ซ.
ซ ด ร ม	ฟ.ซ.ฟ.ม	ฟ.ล.ซ.ฟ.	ซ. ฟ. ม ร	ซ. ม ซ. ร	ม ร ด ซ	ล ท ด ร	ซ. ม ร ด

เที่ยวกลับ ท่อน ๑ (เปลี่ยนหัว ๔ บรรทัดแรก)

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

ท่อน ๒

- ซ. - -	- - - ม	- ซ. - ร	- ม - ซ.	ด.ล็.ซ. ม	ซ. ร ม ซ.	- - - ม	- ร - ด
ท ล ซ ม	ซ. ม ร ด	ซ ล ด ร	ม ซ ซ. ม	ซ ด ร ม	ร ม ฟ. ซ.	ฟ.ล.ซ.ฟ.	ซ. ฟ. ม ร
ด ด ด ซ	ด ล ล ล	ร ด ด ด	ม ร ร ร	ม ซ.ล.ซ.	- ล ด ร	ซ.ม/ – ร	- ด - ล
ด.ร.ด.ล.	ด. ล. ซ. ม	ร.ด. ร. ร็.	- ม ซ. -	ล. - ร ม	ฟ.ล.ซ.ฟ.	ร ม ซ. ล.	ซ. ฟ. ม ร
- - - ซ.	- (ซ.) - ม	- - - ร	- ม - ซ.	- ซ. - ม	- ร - ซ.	- (ซ.) - ม	- ร - ด
ล ด ซ ล	ด ร ด ด	ม ร ด ซ	ด - รม	ซ ด ร ม	ฟ.ม.ฟ.ซ.	ฟ.ล.ซ.ฟ.	“ล.ซ.ฟ.”มร
ด ซ ซ ซ	ด ล ล ล	ร ด ด ด	ซ ล ด ร	ซ. ล. ด. ม	ล. ซ. ม ร	ซ. ม ร ด	ม ร ด ล
ซ ด ท ล	ด ล ท ด	ร ท ด ร	ม ด ร –	ม – ซ ล	ด ร ม ซ.	ม ร ด ล	ด ม ร ด
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- ม ซ ม	ซ.ล.ท.ด.	ท.ด.ร็.ด.	ท.ล.ซ.ม
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	ล.ซ.ด.ล.	ด.ซ.ล.ม	ซ.ม ล.ซ.	ล. ม ซ. ร
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	ด. ล. ซ. ม	ล. ซ. ม ร	ซ. ม ร ด	ม ร ด ล
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - ร ม	ฟ.ล.ซ.ฟ.	ด ฟ. ม ฟ.	“ล.ซ.ฟ.”มร
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- ด ร ม	ร ม ซ. ล.	ซ ล ด ร	ด ล ด ซ
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	ล.ซ.ด.ล.	ด.ซ.ล.ม	ซ.ม ล. ซ.	ล. ม ซ. ร
ด. ล. ซ. ม	ซ. ม - -	ล. ซ. ม ร	ม ร - -	ซ. ม ร ด	ร ด - -	ม ร ด ล	ด ล - -
ม ร ด ร	ด ม ร ด	ม ร ด ร	ม ซ. - ม	-ซ.-“ด.ล.”	- ซ. - ม	- ร ด ล์	- - - ด

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

โน้ตเพลงแสนเสนาะ ๓ ชั้น ขลุ่ยอู้

ท่อน ๑

- - - ม	- ม ม ม	- ซ – ม	- ร - ด	- ม -ซ(ซ)	-“รดล”-ด	- - - ร	มรดรด-“รม์”
- - - ด	- - - ร๊	- - - ม์	- - - ซ	- - - -	- - - ร์	- - -“รม์”	- - - ร
- - - ซ์	-“ทลซ”-ลท	- ดรด - ซ	ล ท ด ร	- ด รม	- ซ - ล	- ร – ด	- ล - -
- ซ - ล	- ด - ร	- - มร	-“ซม์”-รด	- - - ม์	- ซ. ม ร	ด ซ ล ท	ด ม ร๊ ด
- - ล ล	ด ล ซ ม	- - “รดล”	ด ซ ล ม	- - - ล	- ซ - ม	- ล - ซ	- ม - -
ร“ทล๊”ซม	ซ ม ร ด	ท ล ซ -	ด - ร -	ม - ซ ล	ด ร ด ซ	ล ม ด ม๊	ร ด - -
- - - -	- ซ - -	- ล ด ร	ม ซ ม -	ร - - -	- - - -	ล ซ ด ล	ซ ม ซ ร
- - ด ซ	ด ซ ด ร	- - ซ ด	ร ม ฟ ซ	- - ร ม	ฟ ม ฟ ม	ฟ ล. ซ. ฟ	ซ. ฟ ม ร
ซ ล ซ ม	ด ม ร๊ -	ด - ม ร	ม ร ซ. ม	ซ. ม ซ. ม	ซ. ด ร ม	ด ซ ล ท	ด ม ร๊ -
ด – ซ. ม	ซ. ม ซ ด	ร ม ท. ล.	ซ. ม ร ด	- ล - ร	- ด - ล	- ร - ด	- ล - -
ซ ด - ซ	- ด - ล	ซ ล ด ซ	ล ซ ด ล	ด ร ด ซ	ด ล ซ ม	ซ.(ซ.) - ร	- ม - ซ
- ด - -	ร ม - ซ	- ล - ซ	- ม - ร	- - ม ร	ด ล ด ล	ด ร ม๊ ร	ซ ม ร ด

ท่อน ๑ เที่ยวกลับ (เปลี่ยนหัว ๔ บรทัดแรก)

- - ล ล	ด ล ซ ม	- - - ม	- - ร ด	- - ซ ล	ท ด ท ด	ซ ด ซ ด	ซ ด ร ม
- - ด ซ	ด ซ ด ร	ซ.(ซ.)- ร	- ม - ซ	- - ร ม	ฟ ม ฟ ม	ฟ ล. ซ. ฟ	ซ. ฟ ม ร
- - - -	- - - -	ด ร ม ร๊	ซ ฟ ม ร	- - - -	- - - -	ม ร ม ด	ร ล ด ซ.
-(ซ.) - -	- - - -	ม ร ด ซ	ซ. ม ร๊ ด	- ม - -	ซ ล ด ร	ด ซ ล ท	ด ม ร๊ ด

ท่อน ๒

- - - ซ.	- - - ม	- ซ. - ร	- ม - -	- ซ - ม	- ร - ซ	- - - ม	- ร - ด
- - - ล	- ซ - -	- ด - ร	-“มรด”-รม	-ซ.(ซ.)- ม	- ร - ซ.	- ล. - ซ.	- ม์ - ร
- - - ซ	- - - ล	- - - ด	- - - ร	- มซ.(ซ.)	- ม - ร	- - - ด	- - - ล
- ด - ล	-ซ.(ซ.)-ม์	- - - ซ	- - - ล	- - ด ล	ด ซ ล ม	ซ ม ล. ซ.	ม ซ. ม ร
- - - ซ.	- (ซ.) - ม	- - - ร	- ม - ซ.	- - - ม	- ร - ซ.	- - - ม	- ร - ด
ร ด ท ล	ร ล ท ด	ม ร๊ ซ ด	ซ ด ร ม	- ซ - ม	- ร - ซ.	- ล - ซ	- ม์ - ร
- - - ซ	- - - ล	-ร-“รดล”	- ด - -	- ร - -	มซ.ล๊.ซ.	- ร๊ - ด	ร์ - ด ล
- - - -	- - - ด	- - ม ร	ด ร – ม	- ซ - ล	- ซ - ม์	- ซ - ม	- ร - ด
- ม ซ ม	- ม ซ ม	- มซ ม	ซ ล ท ด	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
- ม ซ ม	- ม ซ ม	- ม ซ ม	ล ซ ด ล	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
ล ซ ด ล	ด ซ ล ม	ซ.มล.ซ.	ม ซ. ม ร	- - - -	- - - ร	- ม - ร	- ด - ล
- ร ด ล	-ซ.(ซ.)-ม	- ร - ม์	- - ซ ล	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
- ซ. ม ม	ม ซ. ม ม	ซ ม ซ ร	- ม - ซี๋.	- (ซ.) - -	- - - -	- - - -	- - - -
ร ด ม ร	ม ด ร ล	ด ล ร๊ ด	ร ล ด ซ	- - - -	- - - ซ.	- ม ร ด	- ร - -
- ล. ซ. ม	ซ. ม - -	ล๊. ซ. ม ร	ม ร - -	ซ ล ด ร	ม ซ. - -	ล. ซ. ม ร	ด ล - -
“รดล”ซม	- ร - ด	- - มร	ด ร - ม	- - - ล	-ซ.(ซ.)- ม	- - - ร๊	มรม-รด์

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ท่อน ๑

ประโยคที่ ๑ บรรทัดที่ ๑ และ ๒

ขลุ่ยเพียงออ

- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
- - - ด	- - - ร	- - -“ลซม”	- - - ซ๊	- - ด.ล	ด.ซ ล ม	ซ ม ล ซ	ล ม ซ ร

ขลุ่ยหลิบ

- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
- ด - ซ	- ด - ร๊	- - - ม์	- - - ซ.	- - ด. ล.	ด. ซ. ล. ม	ซ.ม ล๊. ซ.	ล. ม ซ. ร

ขลุ่ยอู้

- - - ม	- ม ม ม	- ซ.- ม	- ร - ด	-ม–ซ.(ซ.)	-“รดล”-ด	- - - ร	มรดรด-“รม์”
- - - ด	- - - ร๊	- - - ม์	- - - ซ	- - - -	- - - ร์	- - -“รม์”	- - - ร

ประโยคที่ ๑

บรรทัดที่ ๑

บรรทัดที่ ๑ การขึ้นเพลงแสนเสนาะ ๓ ชั้น วง ๓ ขลุ่ยไทย ครูปี๊บ คงลายทอง ใช้ขลุ่ยอู้เป็นผู้ขึ้นเพลง ซึ่งโดยปกติวง ๓ ขลุ่ยไทยจะใช้ ขลุ่ยเพียงออ ในการขึ้นเพลง โดยการใช้ขลุ่ยอู้ขึ้นเพลงเป็นแสดงออกถึงความคิดริเริ่มสร้างสรรค์ ในการใช้ขลุ่ยอู้ซึ่งปกติจะเป็นผู้เป่าตามและมีเสียงที่เบาและทุ้มต่ำจนบางครั้งผู้ฟังมักไม่ค่อยได้ยินเท่าใดนัก เมื่อนำขลุ่ยอู้มาเป็นผู้ขึ้นเพลง ทำให้เกิดความคิดชวนติดตามเกิดขึ้นกับผู้ฟังเพลง สอดคล้องกับคำกล่าวของครูปี๊บ คงลายทอง ที่กล่าวว่า *“ให้ขลุ่ยอู้ขึ้นนี่คือ อยากทดลองเปลี่ยนบรรยากาศดูบ้าง ก็เลยเอ้า ไหนลองขลุ่ยอู้ขึ้น*

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ดูบ้างซิ เป็นการทดลองทำดู" (ปิ๊บ คงลายทอง, สัมภาษณ์, ๑๗ มีนาคม ๒๕๕๔) ซึ่งนับเป็นกลวิธีการสร้างแรงจูงใจให้กับผู้ฟังประการหนึ่ง อีกทั้งยังเป็นการสร้างเสียงที่นุ่มนวลในการขึ้นเพลงอีกด้วย

บรรทัดที่ ๒

บรรทัดที่ ๒ เป็นการเป่ารับมาจากขลุ่ยอู้ที่ขึ้นเพลงในประโยคแรก โดยห้องที่ ๑ และ ห้อง ที่ ๒ พบความแตกต่างในการเป่าขลุ่ยหลิบ โดยขลุ่ยหลิบแปรทำนองเก็บใน ๒ ห้องเพลงดังกล่าว เพื่อให้เกิดเสียงที่สอดแทรกออกมาจากระดับเสียงกลางของขลุ่ยเพียงออ และขลุ่ยอู้ที่เป่าดำเนินทำนองเพลงอยู่ในระดับเสียงกลาง และเป่าตามทำนองหลักของเพลง

ขลุ่ยหลิบเป่าเก็บในห้องเพลงที่ ๕ ๖ ๗ และ ๘ ลักษณะการดำเนินทำนองยังมีลักษณะที่เป่าทำนองเดียวกันกับขลุ่ยเพียงออ เป็นการจัดกระทำเพื่อให้เกิดการซ้ำ เพื่อสร้างความเป็นเอกภาพให้เกิดขึ้นกับการแปรทำนอง อีกทั้งการเป่าซ้ำนี้เพื่อลดความขัดแย้งในการแปรทำนองและความขัดแย้งในระดับเสียงเนื่องจากในห้องเพลงที่ ๕ ๖ ๗ และ ๘ ขลุ่ยหลิบแปรทำนองเช่นเดียวกับขลุ่ยเพียงออ แต่ใช้เสียงที่อยู่ในระดับเสียงสูง

การแปรทำนองของขลุ่ยอู้พบการเป่าเป็นทำนองห่างโดยใช้กลวิธีการเป่าลอยในห้องเพลงที่ ๔ และยังเป่าลอยต่อไปในห้องเพลงที่ ๖ ๗ และสุดท้ายเป่าลงเสียงหลักของเพลง คือ เสียง เร ในห้องเพลงที่ ๘ การที่ขลุ่ยอู้ใช้กลวิธีเป่าลอยในห้องเพลงที่ ๔ ไปจนถึงห้องเพลงสุดท้ายนั้นเป็นการทำสิ่งที่ขัดแย้งให้เกิดความกลมกลืนกันเนื่องจากขลุ่ยเพียงออ และขลุ่ยหลิบเป่าโน้ตเดียวกันทั้ง ๔ ห้อง แต่เป่าอยู่คนละระดับเสียงดังที่กล่าวมาแล้ว ซึ่งการเป่าห่างๆหรือที่เรียกว่าเป่าลอยของขลุ่ยอู้ เป็นการเป่าแปรทำนองเพื่อเป็นตัวกลาง เพื่อประสานระดับเสียงให้กับขลุ่ยหลิบและขลุ่ยเพียงออ อีกทั้งเพื่อลดความขัดแย้งของระดับเสียง และสร้างเอกภาพให้กับทำนองในประโยคที่ ๑ สอดคล้องกับคำกล่าวของครูปิ๊บ คงลายทอง ซึ่งกล่าวถึงการสอดทำนองในช่วงนี้ว่า *"ถ้าอะไรที่เด่นมากๆทั้งหมดมันก็ไม่ได้ ครูประสิทธิ์ท่านยังบอกเลยว่า บางทีผู้หญิงหรือผู้ชายใส่แหวนวงเดียว โอ้โห มันดูงาม แต่ถ้าใส่ทั้งหมดสิบนิ้วเลยมันดูไม่ไหว"* (ปิ๊บ คงลายทอง, สัมภาษณ์, ๑๗ มีนาคม ๒๕๕๔)

ประโยคที่ ๒ บรรทัดที่ ๓ และ ๔

ขลุ่ยเพียงออ

ซ ร ม ร	ซ ฟ ม ร	ด ร ม๊ ร	ซ ฟ ม ร	ซ ด ร ม	ร๊ ม ซ ล	ด ๋ ม ซ ล	ร ๋ ด ล ซ
ม ซ ม ล๊	ซ ล ด ๋ ร	ด ๋ ซ ล ท	ด ๋ ม ๋ ร ๋ ด	ซ ล ด ม	ล ซ ล ร	ด ๋ ซ ล ท	ด ๋ ม ๋ ร -
ด ๋ - ล ล							

ขลุ่ยหลิบ

- ร ม ร	ซ. ฟ. ม ร	ด ร ม๊ ร	ซ. ฟ. ม ร	ซ. ด ร ม	ด. ม ซ. ล.	ด. ล. ซ. ม	ซ. ด. ล ซ
- ม ซ ล๊	ซ ล ด ร	ด ร ม ร	ซ. ม ร ด	ซ. ล. ด. ม	ล. ซ. ม ร	ด ซ ล ท	ด ม ร ด

ขลุ่ยอู้

- - - ซ์	-“ทลซ”-ลท	- ดรด - ซ	ล ท ด ร	- ด ร ม	- ซ - ล	- ร – ด	- ล - -
- ซ - ล	- ด - ร	- - มร	-“ซม์”-รด	- - - ม์	- ซ. ม ร	ด ซ ล ท	ด ม ร๊ ด

ประโยคที่ ๒

บรรทัดที่ ๓

บรรทัดที่ ๓ ขลุ่ยเพียงออและขลุ่ยหลิบ มีการดำเนินทำนองที่เหมือนกันในห้องเพลงที่ ๑ ถึง ๔ โดยเป่าเก็บตามทำนองหลัก จัดเป็นการซ้ำ ของทำนองเพื่อให้เกิดความเป็นเอกภาพของวรรคแรก โดยมีขลุ่ยอู้แปรทำนองทางห่างๆ โดยใช้กลวิธีเป่าลอยยึดลูกตกเสียงเรของห้องเพลงที่ ๔ เป็นหลัก เป็นการแปรทำนองเพื่อเชื่อมเสียงต่างๆของทำนองให้กลมกลืนมากยิ่งขึ้น เนื่องจากทั้งขลุ่ยเพียงออและขลุ่ยหลิบแปรทำนองเป็นลักษณะทางเก็บเหมือนกัน ซึ่งอาจก่อให้เกิดความอึดอัดที่เกิดจากการแปรทำนองที่มีโน้ตหนาแน่นเกินไปได้

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ห้องเพลงที่ ๕ ๖ ๗ และ ๘ ขลุ่ยเพียงออและขลุ่ยหลิบมีการดำเนินทำนองที่แตกต่างกันเล็กน้อย ขลุ่ยเพียงออใช้กลวิธีตีนิ้วที่เสียง เร ในห้องเพลงที่ ๖ เพื่อสร้างจุดเด่นและความพริ้วไหวให้กับทำนองเพลง ขลุ่ยหลิบแปรทำนองในห้องเพลงที่ ๖ ๗ และ ๘ ไปในระดับเสียงสูง ทำให้เกิดทำนองที่โดดเด่นออกมาของขลุ่ยหลิบ โดยมีขลุ่ยเพียงออแปรทำนองในระดับเสียงกลางค่อนไปทางระดับสูง เพื่อทำให้การแปรทำนองของขลุ่ยหลิบโดดเด่นแต่ไม่แตกต่างกับขลุ่ยอื่นๆมากนัก เป็นการทำให้ระดับเสียงกลมกลืนดีขึ้น

ห้องเพลงที่ ๕ ๖ ๗ และ ๘ ขลุ่ยอู้แปรทำนองโดยมีลักษณะกลอนคล้ายระนาดทุ้มเหล็กโดยการเป่าห่างๆ ใช้กลวิธีการเป่าย้อยเสียง โดยฝากเสียงตกไปยังห้องเพลงที่ ๑ ของบรรทัดถัดไป เป็นการจัดช่องไฟของจังหวะ ไม่ให้หนาแน่นมากจนเกินไป และสร้างความสมดุลให้กับทำนองของประโยคย่อยของเพลง เป็นการสร้างคุณภาพของเสียงให้ดีขึ้น สอดคล้องกับคำกล่าวของครูปี๊บ คงลายทอง ซึ่งกล่าวว่า *“ถ้าเราไปเป่าเหมือนกัน มันก็ไปกองอยู่ที่เดียวกันหมด เป่าให้เห็นช่วงนี้เสียงหนักอย่างนี้ อย่างนี้ ให้มันแตกต่างกันไปเสีย อย่างทุ้มเหล็กถ้าตีอย่างทุ้มเสร็จเลย พาลหนวกหูไปอีก ถ้าค่อยๆหยอดเสียงลงไปทีละเสียง เสียงมันก็มีคุณภาพเสียงมากขึ้น”* (ปี๊บ คงลายทอง, สัมภาษณ์, ๑๗ มีนาคม ๒๕๕๔)

บรรทัดที่ ๔

บรรทัดที่ ๔ ห้องเพลงที่ ๑ ๒ ๓ และ ๔ ขลุ่ยเพียงออ และ ขลุ่ยหลิบมีการแปรทำนองแตกต่างกันเล็กน้อย แต่มีการแปรทำนองไปในทิศทางเดียวกันคือจากต่ำไปสูง ในห้องเพลงที่ ๘ ขลุ่ยเพียงออใช้กลวิธีเป่าย้อยจังหวะ โดยเป่าเสียงเรยาวจนหมดจังหวะ และเป่าเสียงโดซึ่งเป็นเสียงตกหลักของห้องเพลง ฝากไปยังจังหวะที่ ๑ ห้องเพลงที่ ๑ ของประโยคที่ ๓ เป็นการสร้างเสียงสุดท้ายวรรคเพลงให้ได้เสียงที่ยาวขึ้น เพื่อไม่ให้เสียงสุดท้ายของประโยคที่ ๒ ฟังแล้วรู้สึกเสียงห้วนเกินไปมากนัก

ขลุ่ยอู้ ในบรรทัดที่ ๔ แปรทำนองห่างๆโดยยึดเสียงลูกตกเป็นหลัก เพื่อเป็นการช่วยเน้นเสียงลูกตกหลักในการแปรทำนองให้กับขลุ่ยเพียงออ และขลุ่ยหลิบ และเพื่อสร้างความกลมกลืนให้กับทำนองเพลง การผูกกลอนของขลุ่ยอู้บรรทัดที่ ๔ คล้ายกับกลอนของปี่ชวา ทั้งนี้เพื่อสร้างความหลายหลายของการแปรทำนอง ทำให้ความไพเราะของเพลงเพิ่มมากขึ้น แต่กระนั้นก็กลับมาแปรทำนองเหมือนกันทั้งขลุ่ยเพียงออ ขลุ่ยหลิบ และขลุ่ยอู้ในห้องเพลงที่ ๗ และ ๘ เพื่อแสดงความเป็นเอกภาพของทำนอง และแสดงการจบประโยคเพลงอีกด้วย

ประโยคที่ ๓ บรรทัดที่ ๕ และ ๖

ขลุ่ยเพียงออ

ด. - ล ล	ด.ล“ลซม”	- - ล ล	ด.ล“ลซม”	- - ล ล	ด. ล ซ ม	ซ ม ล๊ ซ	ม ซ ม ร
ซ ล ซ ม	ซ ม ร ด	ซ ล๊ ซ ด.	ท ด. ร. ม.	ซ ท ล ซ	ม ซ ด ฟ	ม ร ด ม	ร ด ร ด

ขลุ่ยหลิบ

ล.ล.ด.ล.	ซ. ม - -	ล.ล.ด.ล.	ซ. ม - -	ล.ล.ด.ล.	ซ. ม - -	ล. ซ. ล. ม	ซ. ร - -
ซ. ล๊ ซ. ม	ซ. ม ร ด	ท ล ซ ด	ท ด ร ม	ซ.ท.ล๊ ซ.	ม ซ. ม ร	ด ซ ล ท	ด ม ร๊ ด

ขลุ่ยอู้

- - ล ล	ด ล ซ ม	- - “รดล”	ด ซ ล ม	- - - ล	- ซ - ม	- ล - ซ	- ม - -
ร“ทล๊”ซม	ซ ม ร ด	ท ล ซ -	ด - ร -	ม - ซ ล	ด ร ด ซ	ล ม ด ม๊	ร ด - -

ประโยคที่ ๓

บรรทัดที่ ๕

บรรทัดที่ ๕ เป็นลักษณะการเหลื่อม โดยขลุ่ยหลิบทำหน้าที่เป็นเครื่องนำ ขลุ่ยเพียงออ และขลุ่ยอู้เป็นเครื่องตาม ขลุ่ยหลิบเป่านำโดยแปรทำนองตามทำนองหลัก ขลุ่ยเพียงออเป่าเป็นเครื่องตาม และใช้กลวิธีเป่าสะบัด ๓ เสียง ในจังหวะที่ ๔ ของห้องเพลงที่ ๒ และ ๔ เป็นการเน้นเสียงให้กับเสียงตก และสร้างความชัดเจนของเสียงให้เกิดขึ้นในจังหวะตก ห้องเพลงที่ ๓ ขลุ่ยอู้ใช้กลวิธีการเป่าสะบัด ๓ เสียง เป็นการเน้นเสียงลา ให้ชัดเจน สร้างความหลากหลายของการแปรทำนอง ซึ่งจะเห็นกลวิธีสลับกันสะบัด ๓ เสียง ในบรรทัดที่ ๕ โดยขลุ่ยเพียงออสะบัดหลังทำนอง สลับกับขลุ่ยอู่ที่สลับหน้าทำนอง เพื่อทำให้ทำนองเกิดอารมณ์ที่แสดงออกถึง

ความสนุกสนานขึ้นในห้องเพลง ห้องเพลงที่ ๗ และ ๘ ขลุ่ยหลิบแปรทำนอง ให้กระชับขึ้น โดยการแปรทำนองเก็บ

บรรทัดที่ ๖

บรรทัดที่ ๖ ห้องเพลงที่ ๑ ถึง ๔ ขลุ่ยเพียงออและขลุ่ยหลิบ มีลักษณะการแปรทำนองกลอนที่มีทิศทางเดียวกันคือจากสูงไปต่ำในห้องเพลงที่ ๑ และ ๒ และมีทิศทางจากต่ำไปสูงในห้องเพลงที่ ๓ และ ๔ ขลุ่ยหลิบแปรทำนองโดยใช้เสียงทีในการผูกกลอน ซึ่งเสียงทีเป็นเสียงจร นำมาเป็นเสียงประดับ เพื่อทำให้ทำนองเพลงไพเราะขึ้น โดยการผูกกลอนนั้น ขลุ่ยหลิบใช้สำนวนของปี่ชวาในการแปรทำนองเนื่องจากลักษณะนิ้วของขลุ่ยหลิบและปี่ชวามีระดับเสียงที่ใกล้เคียงกัน ซึ่งครูปี๊บ คงลายทอง ได้กล่าวว่า *"ในปี่ชวาเนี้ยมันกลุ่มเดียวกันกับขลุ่ยหลิบ ก็หยิบเอามาใส่มั่ง ให้มันหลากหลาย"*(ปี๊บ คงลายทอง, สัมภาษณ์, ๑๗ มีนาคม ๒๕๕๔) จึงทำให้ทำนองในบรรทัดที่ ๖ หลากหลายขึ้น ขลุ่ยอู้ห้องเพลงที่ ๓ และ ๔ ใช้กลวิธีเดียวกันนี้โดยเป่ายักเยื้องจังหวะโดยใช้เสียงที ซึ่งเป็นเสียงจรในการผูกกลอน เพื่อทำให้ทำนองไพเราะยิ่งขึ้น โดยใช้การแปรทำนองที่เลียนสำนวนของปี่ชวา และสอดคล้องกับการแปรทำนองของขลุ่ยหลิบเป็นอย่างยิ่ง จึงทำให้ทำนองเพลงในวรรคนี้เกิดความกลมกลืนกัน

ห้องเพลงที่ ๕ ๖ ๗ และ ๘ ขลุ่ยเพียงออแปรทำนองโดยใช้สำนวนกลอนของปี่ในขลุ่ยหลิบแปรทำนองโดยใช้เสียงที ซึ่งเป็นเสียงจร เป็นเสียงประดับในการตกแต่งทำนอง โดยแปรทำนองลักษณะคล้ายกับสำนวนของปี่ชวา โดยเฉพาะห้องเพลงที่ ๗ และ ๘ ขลุ่ยอู้ใช้กลวิธีเป่ายักเยื้องจังหวะ โดยเป่าดักหน้า ผูกกลอนให้ลงจบก่อนจังหวะตกของห้องเพลงสุดท้าย เป่าเสียงโดตกในจังหวะที่ ๒ ของห้องเพลงที่ ๘ และหยุดเสียงลงทันที จัดเป็นการกระทำเพื่อให้เกิดการขาดของทำนองที่ทำได้อย่างลงตัว เพราะถึงแม้เสียงขลุ่ยอู้จะขาดหายไปก่อนจังหวะจบของทำนองจบจริงๆ แต่เสียงของขลุ่ยเพียงออและขลุ่ยหลิบก็ยังดำเนินทำนองต่อจนจบห้องเพลง จึงทำให้ทำนองในวรรคหลังนี้เกิดความกลมกลืนกันของทำนองเป็นอันดี

วรรคที่ ๖ นี้ใช้การแปรทำนองจากกลอนเพลงที่หลากหลาย เป็นการแปรทำนองไม่ให้เกิดการซ้ำทำนองกันเลยในขลุ่ยแต่ละเลา โดยหยิบยืมสำนวนกลอนปี่ใน และปี่ชวามาใช้อย่างลงตัว เป็นการสร้างความหลากหลายที่ลงตัวในการดำเนินทำนอง และจัดให้ทำนองเพลงเกิดเอกภาพขึ้นมาได้อย่างดียิ่ง สอดคล้องกับที่ครูปี๊บ คงลายทอง ได้กล่าวถึงการใช้สำนวนปี่ในและปี่ชวาในการแปรทำนองขลุ่ยว่า

มันสามารถหยิบยืมกันในกลุ่มเสียงที่ใช้กันได้ บางกลอนของขลุ่ยก็เอากลอนของเครื่องมืออื่นมาใช้เหมือนกัน เพราะฉะนั้นบางกลอนที่เป็นของเครื่องมืออีกชนิดหนึ่ง แต่เอามายืม มาล้อเลียนโดยร้อยเรียงให้สอดคล้องกันปี๊บฟังเฉยๆ ก็ไม่รู้ แต่ถ้าฟังอย่างพิจารณากัน อ๋อ...นี่เอากลอนนี่มาใส่ มันแสดงภูมิปัญญาของคนที่เขาเรียบเรียงสำนวน การบรรเลงเพลงไทยมีหลายเพลงที่ฉายให้เห็นกลอนแบบนี้ (ปี๊บ คงลายทอง, สัมภาษณ์, ๑๗ มีนาคม ๒๕๕๔)

ประโยคที่ ๔ บรรทัดที่ ๗ และ ๘

ขลุ่ยเพียงออ

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

ขลุ่ยหลิบ

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

ขลุ่ยอู้

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

ประโยคที่ ๔

บรรทัดที่ ๗

บรรทัดที่ ๗ เป็นการล้อรับ โดยขลุ่ยหลิบเป็นเครื่องนำ ขลุ่ยเพียงออและขลุ่ยอู้เป็นเครื่องตาม ขลุ่ยหลิบเป่านำโดยดำเนินทำนองตามทำนองหลักในห้องเพลงที่ ๑ และ ๒ ขลุ่ยเพียงออเป่ารับดำเนินทำนองตามทำนองหลัก ในห้องเพลงที่ ๓ และ ๔ โดยมีทิศทางของการแปรทำนองตรงข้ามกัน ขลุ่ยหลิบแปรทำนองจากต่ำไปสูง แต่ขลุ่ยเพียงออแปรทำนองจากสูงและหลบมาใช้เสียงต่ำ ทั้งนี้เพื่อเป็นการหลบการฟาดเสียง เป็นการหลีกเลี่ยงเสียงในระดับสูง ทำให้สำนวนกลอนนิ่มนวลลง ขลุ่ยอู้แม้เป็นเครื่องรับแต่ใช้กลวิธีเป่าล้วงจังหวะของขลุ่ยหลิบในห้องเพลงที่ ๔ และเป่าดำเนินทำนองรับเหมือนขลุ่ยเพียงออ โดยใช้กลวิธีเป่าย้อยเสียงในห้องเพลงที่ ๔ ทั้งนี้เพื่อเป็นตัวกลางที่ประสานเสียงของขลุ่ยหลิบและขลุ่ยเพียงออให้เกิดความสมดุลของระดับเสียงและการดำเนินทำนอง

ห้องเพลงที่ ๕ ๖ ๗ และ ๘ ขลุ่ยหลิบเป่าล้อในห้องเพลงที่ ๕ และ ๖ ขลุ่ยเพียงออและขลุ่ยอู้เป่ารับ ในห้องเพลงที่ ๗ และ ๘ โดยแปรทำนองตามทำนองหลักเหมือนกัน ไม่มีการแปรทำนองพลิกแพลงแตกต่างประการใด ทั้งนี้เพื่อเป็นการสร้างการซ้ำของทำนองเพื่อสร้างความเป็นอันหนึ่งอันเดียวกันของทำนอง และเพื่อเป็นการแสดงการจบของประโยคล้อรับอีกประการหนึ่ง

บรรทัดที่ ๘

บรรทัดที่ ๘ ห้องเพลงที่ ๑ ถึง ๔ เป็นลูกเหลื่อม ขลุ่ยเพียงออและหลิบเป่านำโดยดำเนินทำนองเดียวกัน ขลุ่ยอู้เป่าเป็นเครื่องตาม แต่การแปรทำนองของขลุ่ยอู้แตกต่างจากทำนองหลัก ทำให้ทำนองของขลุ่ยอู้โดดเด่นและเกิดมิติจากการเหลื่อมกันของจังหวะและทำนองที่แตกต่างกัน ห้องเพลงที่ ๕ ถึง ๘ ขลุ่ยเพียงออดำเนินทำนองเป็นเครื่องนำตามทำนองหลักขลุ่ยหลิบ และขลุ่ยอู้ ดำเนินทำนองแตกต่างกัน โดยใช้เสียงฟา ซึ่งเป็นเสียงจร มาตกแต่งทำนองให้ไพเราะยิ่งขึ้น และผูกกลอนให้แตกต่างกับทำนองหลัก โดยลักษณะกลอนของขลุ่ยหลิบและขลุ่ยอู้มีลักษณะคล้ายคลึงกัน ขลุ่ยหลิบผูกกลอนให้มีลักษณะกลอนที่ลงจบก่อนจังหวะ ส่วนขลุ่ยอู้ลงตามจังหวะ ทั้งนี้เพื่อให้เกิดลักษณะของทำนองเครื่องนำและเครื่องตามซ้อนในจังหวะลูกเหลื่อมของทำนองหลักอีกทีหนึ่ง ทำให้ทำนองในท้ายประโยคนี้มีลักษณะที่โดดเด่นจากการเล่นกับจังหวะ และการแปรทำนองที่แตกต่างจากทำนองหลัก ทำให้ทำนองเพลงไพเราะชวนฟังเป็นอย่างยิ่ง

ประโยคที่ ๕ บรรทัดที่ ๙ และ ๑๐

ขลุ่ยเพียงออ

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

ขลุ่ยหลิบ

ซ. ล๊ ซ. ม	ซ. ม ร ด	ท ล ซ ด	ท ด ร ม	ซ.ท.ล๊.ซ.	ม ซ. ม ร	ด ซ ล ท	ด ม ร๊ ด
ซ ล๊ ซ ด	ท ด ร ม	ซ.ล๊.ซ. ม	ซ. ม ร ด	ซ. ม ซ. ร	ม ร ด ล	ด. ม ซ. ล.	ร๊.ด.ล.ซ.

ขลุ่ยอู้

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

ประโยคที่ ๕

บรรทัดที่ ๙

บรรทัดที่ ๙ ห้องเพลงที่ ๑ ๒ ๓ และ ๔ ขลุ่ยเพียงออและขลุ่ยหลิบแปรทำนองเก็บโดยการผูกกลอน ขลุ่ยเพียงออและขลุ่ยหลิบใช้เสียงที่แตกต่างกันในการขึ้นวรรคเพลง ขลุ่ยหลิบขึ้นต้นจังหวะที่ ๑ ห้องเพลงที่ ๑ ด้วยเสียงซอลสูง เพื่อสะดวกที่จะใช้กลวิธีการตีนิ้วในเสียงต่อไป โดยในห้องเพลงที่ และจังหวะเดียวกันนี้ขลุ่ยเพียงออกลับใช้เสียงที ซึ่งเป็นเสียงจรนำมาใช้ผูกกลอน ในห้องเพลงที่ ๓ จังหวะที่ ๑ ขลุ่ยเพียงออใช้เสียงซอล แต่ขลุ่ยหลิบกลับเปลี่ยนมาใช้เสียงที การสลับกันใช้เสียงทีเช่นนี้เพื่อให้เกิดสีสันย่อยที่แตกต่างกับระหว่างขลุ่ยเพียงออและขลุ่ยหลิบ ก่อนที่ในเสียงอื่นในสำนวนถัดไป จะใช้การแปรทำนองที่เหมือนกันทั้งหมด เพื่อสร้างความหลากหลายของเสียงแต่ยังคงให้ทำนองเพลงเกิดเอกภาพอยู่อย่างครบถ้วน

ขลุ่ยอู้แปรทำนองโดยใช้กลวิธีเป่ายักเยื้องจังหวะ ในห้องเพลงที่ ๒ และ ๓ เพื่อทำให้ทำนองวรรคแรกนี้ไม่หนาแน่นจนเกินไปจนรู้สึกอึดอัดจากการแปรทำนองที่เป็นทางเก็บของขลุ่ยเพียงออและขลุ่ยหลิบ จากนั้นเป่าแปรทำนองโดยสร้างสำนวนกลอนที่หลีกเลี่ยงการซ้ำเสียงของเสียงขลุ่ยเพียงออและขลุ่ยหลิบโดยการใช้เสียง เร และ มี ในการผูกกลอน เพื่อเป็นการลดความเข้มของเสียง ที ซึ่งเป็นเสียงจรจากขลุ่ยเพียงออและขลุ่ยหลิบ และทำให้ทำนองที่หลากหลายจากทั้ง ๓ ขลุ่ยนั้นกลมกลืนยิ่งขึ้น

ห้องเพลงที่ ๕ ๖ ๗ และ ๘ ขลุ่ยเพียงออแปรทำนองโดยใช้กลอนของปี่ใน ขลุ่ยหลิบแปรทำนองแตกต่างกับขลุ่ยเพียงออ เพื่อสร้างทำนองที่ให้เกิดทำนองที่หลากหลาย เพื่อทำให้วรรคหลังนี้เกิดความเป็นเอกภาพที่เกิดจากกลอนที่ไม่ซ้ำ ขลุ่ยอู้แปรทำนองโดยผูกกลอนเน้นเสียงมีในห้องที่ ๕ และ ๖ เพื่อหลีกเลี่ยงการใช้เสียงที่ซ้ำกับขลุ่ยเพียงออและขลุ่ยหลิบ และเป็นการเน้นเสียงลูกตกของห้องเพลงที่ ๖ ให้ชัดเจนยิ่งขึ้น เนื่องจากทั้งขลุ่ยเพียงออและขลุ่ยหลิบเป่าแปรทำนองโดยยึดลูกตกห้องเพลงที่ ๘ เป็นหลัก ห้องเพลงที่ ๖ จึงไม่ได้ตกตามเสียงตกหลักของห้องเพลง จึงเป็นการทดแทนเสียงตกของกันและกันในการบรรเลงที่ดีอีกประการหนึ่ง และขลุ่ยอู้ยังกลับมาแปรทำนองเหมือนกับขลุ่ยหลิบในห้องเพลงที่ ๗ และ ๘ เพื่อสร้างทำนองที่ซ้ำกันเพื่อสร้างเอกภาพให้กับทำนองอีกครั้งหนึ่ง ก่อนที่จะใช้กลวิธีเป่าย้อยจังหวะในท้ายห้องเพลงเพื่อทำให้ไม่เกิดความหนาแน่นในการแปรทำนองเก็บมากเกินไป

บรรทัดที่ ๑๐

บรรทัดที่ ๑๐ ห้องเพลงที่ ๑ ถึง ๔ ขลุ่ยเพียงออแปรทำนองโดยผูกกลอนที่ใช้เสียงในระดับเสียงสูง ในห้องเพลงที่ ๒ ใช้เสียงเรสูงและมีสูงสร้างจุดเด่นให้กับทำนอง ขลุ่ยหลิบแปรทำนองในระดับเสียงกลางในห้องที่ ๑ และ ๒ และแปรทำนองในระดับเสียงสูงในห้องเพลงที่ ๓ และ ๔ ขลุ่ยอู้แปรทำนองโดยใช้กลวิธีเป่าฝากในห้องเพลงที่ ๒ ซึ่งทำให้ทำนองของขลุ่ยเพียงออเด่นชัดขึ้น เป็นการสร้างเอกภาพให้อีกวิธีหนึ่งในการบรรเลง ห้องเพลงที่ ๓ และ ๔ ขลุ่ยหลิบ ขลุ่ยเพียงออ และขลุ่ยอู้ แปรทำนองโดยใช้เสียงในระดับเสียงสูงเหมือนกัน โดยเฉพาะขลุ่ยอู้ใช้เสียงสูงซึ่งปกติไม่ได้ใช้ เพื่อเป็การสร้างทำนองเพลงให้อยู่ในระดับเสียงเดียวกันทั้งหมดในห้องเพลงที่ ๓ และลงจบด้วยกลอนเดียวกันในห้องเพลงที่ ๔ อีกทั้งเสียงจบในเสียงจบเป็นการประสานเสียงซอลซึ่งเป็นเสียงตกของประโยคนี้ได้อย่างลงตัว โดยเกิดจากเสียงซอลในระดับเสียงสูงของขลุ่ยหลิบ ซอลเสียงกลางของขลุ่ยเพียงออ และเสียงซอลซึ่งเป็นเสียงที่ต่ำสุดต่ำของขลุ่ยอู้ เป็นการสร้างเอกภาพให้กับทำนองในวรรคนี้ได้อย่างสนิทสนม

ประโยคที่ ๖ บรรทัดที่ ๑๑ และ ๑๒

ขลุ่ยเพียงออ

ด.ด.ด.ซ	ด.ด.ด.ล	ม. ร. ด. ซ	ล ซ ด. ล	ม. ร. ด. ล	ด.ล“ลซม”	ซ ร ม ด	ร ม ฟ ซ
ด. ด ร ม	ร ม ฟ ซ	ฟ ด ฟ ล	ซ ฟ ม ร	ล ท ด. ซ	ล ท ล ท	ด.ร.ม.ร.	ซ. ม. ร. -

ขลุ่ยหลิบ

ซ.ล.ด.ซ.	ล๊. ซ. ด. ล	ซ.ล.ด.ซ	ล๊. ซ. ด. ล	ด.ร๊.ด.ซ.	ด. ล. ซ. ม	ซ. ม ฟ. ด	ร ม ฟ. ซ.
ซ ด ร ม	ฟ.ซ.ฟ.ม	ฟ.ล.ซ.ฟ.	ซ. ฟ. ม ร	ซ. ม ซ. ร	ม ร ด ซ	ล ท ด ร	ซ. ม ร ด

ขลุ่ยอู้

ซ ด - ซ	- ด - ล	ซ ล ด ซ	ล ซ ด ล	ด ร ด ซ	ด ล ซ ม	ซ.(ซ.) - ร	- ม - ซ
- ด - -	ร ม - ซ	- ล - ซ	- ม - ร	- - ม ร	ด ล ด ล	ด ร ม๊ ร	ซ ม ร ด

ประโยคที่ ๖

บรรทัดที่ ๑๑

บรรทัดที่ ๑๑ ห้องเพลงที่ ๑ และ ๒ ขลุ่ยเพียงออเป่าดำเนินทำนองตามทำนองหลัก ขลุ่ยหลิบแปรทำนองไปในทางระดับเสียงสูง เป็นการสร้างจุดเด่นให้กับทำนองของขลุ่ยหลิบ ขลุ่ยอู้ใช้เสียงฝากของบรรทัดที่ ๑๐ มาเป็นเสียงในการขึ้นประโยค เพื่อทำให้ทำนองกลมกลืนกัน โดยเป่าทำนองห่างๆ และเป็นการช่วยสร้างช่องไฟให้กับทำนอง ทำให้ไม่เกิดความหนาแน่นของทำนองมากจนเกินไป ห้องเพลงที่ ๓ และ ๔ ขลุ่ยหลิบและขลุ่ยอู้เป่าดำเนินทำนองเหมือนกัน เพื่อสร้างความเป็นหนึ่งเดียวกันให้กับวรรคเพลง โดยขลุ่ยเพียงออแปรทำนองแตกต่างเล็กน้อย เพื่อให้เกิดเสียงที่หลากหลายในการดำเนินทำนอง และสร้างความกลมกลืนให้กับทำนองเพลง

ห้องเพลงที่ ๕ และ ๖ ขลุ่ยหลิบและขลุ่ยอู้มีการแปรทำนองที่เหมือนกัน โดยขลุ่ยเพียงออแปรทำนองแตกต่างออกไป เพื่อทำให้เกิดจุดเด่นที่ทำนองของขลุ่ยเพียงออ จากนั้นในห้องเพลงที่ ๗ และ ๘ มีการแปรทำนองที่แตกต่างกันของขลุ่ยทั้ง ๓ เลา ขลุ่ยเพียงออ และขลุ่ยหลิบแปรทำนองเก็บ ขลุ่ยอู้แปรทำนองห่างๆ โดยใช้เสียงควงมาร่วมสร้างทำนองให้เกิดเสียงที่หลากหลาย ในท้ายวรรคเพลงนี้ จึงเกิดการแปรทำนองที่หลากหลาย แต่ยึดลูกตกของเพลงที่ ๘ ในการจบเหมือนกัน จึงเป็นความหลากหลายของกลอนเพลง เพื่อสร้างให้ทำนองมีเอกภาพจากความหลากหลายที่แตกต่างกัน

บรรทัดที่ ๑๒

บรรทัดที่ ๑๒ ห้องเพลงที่ ๑ ถึง ๔ ขลุ่ยเพียงออ และขลุ่ยหลิบ แปรทำนองที่แตกต่างกันโดยใช้เสียงฟา ซึ่งเป็นเสียงจร ในการตกแต่งทำนองให้ไพเราะขึ้น เพื่อสร้างสีสันให้กับทำนองเพลง ขลุ่ยอู้เป่าดำเนินทำนองตามทำนองหลัก โดยเป่าห่างๆ ยึดลูกตกของห้องเพลงเป็นหลัก เพื่อทำให้ทำนองเพลงที่เก็บโดยขลุ่ยเพียงออ และขลุ่ยหลิบไม่หนาแน่นจนเกินไป สอดคล้องกับคำกล่าวของครูปี๊บ คงลายทอง ที่ได้กล่าวถึงสำนวนขลุ่ยอู้ในวรรคนี้ว่า *“ด้วยลักษณะคุณภาพเสียงของขลุ่ยอู้ ซึ่งมันมีความจำกัดของมันอยู่ ถ้าเราไปเก็บอย่างขลุ่ยอื่นๆเขาก็ร่วง พาลหนวกหูเขาด้วย ต้องหลบเสียงไปมาไม่อย่างนั้น ฟังแล้วรกน่าดู”* (ปี๊บ คงลายทอง, สัมภาษณ์, ๑๗ มีนาคม ๒๕๕๔)

ห้องเพลงที่ ๕ ๖ ๗ และ ๘ ขลุ่ยเพียงออแปรทำนองโดยใช้เสียงที และ เสียงฟา ซึ่งเป็นเสียงจร มาตกแต่งทำนองเพื่อให้เกิดความหลากหลายของเสียง และทำให้ทำนองเพลงไพเราะน่าฟังยิ่งขึ้น และใช้กลวิธีเป่าย้อยจังหวะในการลงจบประโยค เพื่อเป็นการยักเยื้องจังหวะไม่ให้เร็วเกินไปนัก ขลุ่ยหลิบใช้เสียงที ซึ่งเป็นเสียงจร ในห้องเพลงที่ ๗ ในการสร้างสำนวนกลอนเพื่อให้สอดคล้องกลมกลืนกับสำนวนกลอนของขลุ่ยเพียงออ ขลุ่ยอู้ ใช้กลวิธีเป่าย้ำเสียงลา ซึ่งเป็นเสียงตกของห้องเพลงที่ ๖ เนื่องจากทั้งขลุ่ยเพียงออ และขลุ่ยหลิบ แปรทำนองทิ้งเสียงตกของห้องเพลง ที่ ๖ และยึดลูกตกของห้องเพลงที่ ๘ การย้ำเสียงลาของขลุ่ยอู้นั้นเป็นการลดความสำคัญของเสียงนอกบันไดเสียงให้น้อยลง แต่ความสำคัญของเสียงตกเด่นชัดขึ้น ซึ่งเท่ากับเป็นการลดความขัดแย้งของเสียงนอกบันไดเสียงลง และสร้างความกลมกลืนและเอกภาพให้เกิดกับทำนองโดยรวม

ท่อน ๑ เที่ยวกลับ

ประโยคที่ ๑ บรรทัดที่ ๑ และ ๒

ขลุ่ยเพียงออ

ด. - ล ล	ด.ล“ลซม”	- - ม ม	ซ ม ร ด	- - ซ ล	ท ด. ท ด.	ท ล ซ ล	ท ด. ร. ม.
ด ด ด ด	- ร- -	ม ม ม ม	- ซ - -	ล ล ล ล	- ซ - -	ม ม ม ม	- ร - -

ขลุ่ยหลิบ

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

ขลุ่ยอู้

- - ล ล	ด ล ซ ม	- - - ม	- - ร ด	- - ซ ล	ท ด ท ด	ซ ด ซ ด	ซ ด ร ม
- - ด ซ	ด ซ ด ร	ซ.(ซ.)- ร	- ม - ซ	- - ร ม	ฟ ม ฟ ม	ฟ ล. ซ. ฟ	ซ. ฟ ม ร

ประโยคที่ ๑ เที่ยวกลับ

บรรทัดที่ ๑

บรรทัดที่ ๑ เป็นการเหลื่อม โดยขลุ่ยหลิบดำเนินทำนองตามทำนองหลักโดยทำหน้าที่เป็นเครื่องนำขลุ่ยเพียงออและขลุ่ยอู้ดำเนินทำนองเป็นเครื่องตาม ห้องเพลงที่ ๒ ขลุ่ยเพียงออใช้กลวิธีเป่าสะบัด ๓ เสียง เพื่อเน้นเสียงตกให้เด่นชัดยิ่งขึ้น ห้องเพลงที่ ๗ และ ๘ ขลุ่ยเพียงออดำเนินทำนองโดยเป่าเก็บเพื่อให้เกิดความแตกต่าง และความน่าสนใจขึ้นในท้ายวรรคเพลง และเป็นการสร้างความนุ่มนวลให้กับทำนอง แทนการเป่าเหลื่อมทั้งหมด เนื่องจากการเป่าเหลื่อมนั่นเสียงสุดท้ายของจังหวะจะสั้นและอาจทำให้เกิดเสียงที่กระด้างเกินไปในการบรรเลง

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ขลุ่ยอู้ ห้องเพลงที่ ๓ และ ๔ เป่าเสียงตกห่างๆ เพื่อไม่ให้ทำนองหนาแน่นจากการเป่าเก็บของขลุ่ยเพียงออและขลุ่ยหลิบเกิดความอึดอัดเกินไป และเป็นการย้ำเสียงตกให้กับการดำเนินทำนองของขลุ่ยเพียงออและขลุ่ยหลิบ ห้องเพลงที่ ๗ และ ๘ ขลุ่ยอู้ใช้กลวิธีสร้างสำนวนกลอนลักษณะคล้ายระนาดทุ้ม โดยการเป่าซ้ำเพื่อสร้างความอึดอัดให้กับทำนองและเป่าที่เสียงลูกตกจังหวะท้าย เพื่อสร้างความผ่อนคลายให้กับทำนองในภายหลัง

บรรทัดที่ ๒

บรรทัดที่ ๒ ห้องเพลงที่ ๑ ถึง ๘ ขลุ่ยเพียงออทำหน้าที่เป่าดำเนินทำนองตามทำนองหลักให้กับการแปรทำนอง ขลุ่ยหลิบและขลุ่ยอู้แปรทำนองโดยใช้ทำนองขลุ่ยเพียงออเป็นหลัก แปรทำนองโดยผูกกลอนให้เสียงตกของห้องเพลงหลัก ในห้องเพลงที่ ๒ และ ๔ ตกหลังเสียงขลุ่ยเพียงออ ประหนึ่งว่าขลุ่ยเพียงออเป็นเครื่องนำ และขลุ่ยหลิบและขลุ่ยอู้เป็นเครื่องตาม เป็นการหยอกล้อของทำนองทำให้ทำนองเกิดความน่าสนใจ และสร้างลักษณะเด่นให้กับทำนองของขลุ่ยหลิบและขลุ่ยอู้

ห้องเพลงที่ ๕ ๖ ๗ และ ๘ ขลุ่ยหลิบและขลุ่ยอู้ แปรทำนองโดยใช้เสียงฟา ซึ่งเป็นเสียงจร ในการผูกลอน เพื่อสร้างความหลากหลายของเสียงให้กับทำนองเพลง และทำให้ทำนองมีความไพเราะมากยิ่งขึ้น โดยขลุ่ยหลิบใช้กลวิธีเป่าซ้ำเสียงโด และ ซอล ในห้องเพลงที่ ๕ ขลุ่ยอู้เป่าซ้ำเสียงฟา มี ในห้องเพลงที่ ๖ ทำให้การซ้ำนั้น เกิดลักษณะคล้ายการหยอกล้อกัน เพื่อให้เกิดความสนุกสนาน ลักษณะคล้ายการพูดจาหยอกล้อ สร้างความสำรวลให้กับทำนองเพลง เป็นการใช้กลอนที่หลากหลาย แต่สามารถลงรอยกันได้และกลมกลืนกันเป็นอย่างดี เป็นการสร้างความหลากหลายที่เป็นส่วนให้เกิดเอกภาพกับทำนอง

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ประโยคที่ ๒ บรรทัดที่ ๓ และ ๔

ขลุ่ยเพียงออ

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

ขลุ่ยหลิบ

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

ขลุ่ยอู้

- - - -	- - - -	ด ร ม ร๊	ซ ฟ ม ร	- - - -	- - - -	ม ร ม ด	ร ล ด ซ.
-(ซ.) - -	- - - -	ม ร ด ซ	ซ. ม ร๊ ด	- ม - -	ซ ล ด ร	ด ซ ล ท	ด ม ร๊ ด

ประโยคที่ ๒

บรรทัดที่ ๓ และ ๔

ประโยคที่ ๒ เป็นการสร้างทำนองล้อรับ โดยขลุ่ยหลิบเป่านำ ขลุ่ยเพียงออและขลุ่ยอู้เป่าตาม ขลุ่ยเพียงออและขลุ่ยอู้เป่ารับโดยดำเนินทำนองยึดทำนองหลัก ขลุ่ยเพียงออใช้กลวิธีตีนิ้วที่เสียงเร ในห้องเพลงที่ ๓ เพื่อไม่ให้เกิดความซ้ำของเสียงมากเกินไป ห้องเพลงที่ ๕ และ ๖ ขลุ่ยหลิบเป่าล้อนำ ขลุ่ยเพียงออและขลุ่ยอู้เป่ารับ โดยขลุ่ยเพียงออและขลุ่ยอู้แปรทำนองห้องเพลงที่ ๗ แตกต่างกัน เพื่อสร้างสำนวนกลอนให้หลากหลายไม่น่าเบื่อ แต่ในห้องเพลงที่ ๘ ก็กลับมาแปรทำนองเหมือนกัน เพื่อสร้างให้เกิดการซ้ำที่เกิดเอกภาพกับทำนองในท้ายวรรคเพลง โดยขลุ่ยอู้ยังเป่าเสียงควงซอลสูงไปในห้องที่ ๑ บรรทัดที่ ๔ เพื่อเป็นการประสานเสียงขลุ่ยหลิบที่เป่าล้อโดดๆ ให้ได้เสียงที่นุ่มนวลขึ้น ขลุ่ยอู้แปรทำนองห้องเพลงที่ ๓ และ ๔ โดยผูกกลอนต่อเนื่อง

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ล้วงจังหวะไปในห้องเพลงที่ ๕ และ ๖ ซึ่งเป็นการเป่าล้อนำของขลุ่ยหลิบ เป็นการสร้างสมดุลของเสียง ไม่ให้เสียงขลุ่ยหลิบที่มีเสียงแหลมเล็ก และเป่าดำเนินทำนองในห้องเพลงที่ ๕ และ ๖ ด้วยเสียงที่โดสูง ซึ่งเป็นเสียงที่อยู่ในระดับสูงสุดของขลุ่ยหลิบ เป็นเสียงที่โดดเกินไปนัก และสร้างให้ทำนองเกิดความกลมกลืนกันด้วยอีกประการหนึ่ง

ห้องเพลงที่ ๗ และ ๘ ขลุ่ยเพียงออ ขลุ่ยหลิบ และขลุ่ยอู้ ดำเนินทำนองโดยแปรทำนองเหมือนกัน เพื่อแสดงถึงการเป็นเอกภาพของทำนองและแสดงการจบของประโยคที่ ๒ ในเที่ยวกลับท่อน ๑ นี้ ก่อนที่จะดำเนินทำนองด้วยประโยคเหมือนเดิมในเที่ยวแรกของท่อน ๑

ท่อน ๒

ประโยคที่ ๑ บรรทัดที่ ๑ และ ๒

ขลุ่ยเพียงออ

- - - ซ	- - - ม	- ล๊ ซ - ร	- ม - ซ	---“ลซม”	-ร– “มซ”	ท ล ซ ม	ซ ม ร ด
ร. ด. ท ล	ซ ล ท ด.	ท ล ซ ล	ท ด. ร. ม.	ซ ด ร ม	ร ม ฟ ซ	ฟ ด ด. ล	ซ ฟ ม ร

ขลุ่ยหลิบ

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

ขลุ่ยอู้

- - - ซ.	- - - ม	- ซ. - ร	- ม - -	- ซ - ม	- ร - ซ	- - - ม	- ร - ด
- - - ล	- ซ - -	- ด - ร	-“มรด”-รม	-ซ.(ซ.)- ม	- ร - ซ.	- ล. - ซ.	- ม์ - ร

ท่อน ๒

ประโยคที่ ๑

บรรทัดที่ ๑

บรรทัดที่ ๑ ห้องเพลงที่ ๑ ถึง ๔ ขลุ่ยเพียงออและขลุ่ยอู้ดำเนินทำนองตามทำนองหลัก ขลุ่ยหลิบเป่าเสียงแรกให้ตกในจังหวะที่ ๒ ห้องเพลงที่ ๑ เพื่อเป็นการหยอกเย้ากับทำนองของขลุ่ยเพียงออ ทำให้เกิดสีสันขึ้นในทำนองเพลง ห้องเพลงที่ ๔ ขลุ่ยอู้ใช้กลวิธีเป่าย้อยจังหวะ เพื่อทำให้ทำนองของขลุ่ยเพียงออและขลุ่ยหลิบกลมกลืนกันยิ่งขึ้น ห้องเพลงที่ ๕ และ ๖ ขลุ่ยเพียงออเป่าห่างๆสลับกับเก็บเป่าเก็บในห้องเพลงที่ ๗ และ ๘ ตรงกันข้ามกับขลุ่ยหลิบ ซึ่งห้องเพลงที่ ๕ และ ๖ เป่าเก็บ และห้องเพลงที่ ๗ และ ๗ เป่าทำนองห่างๆ เป็นการสลับกันแปรทำนองเก็บเพื่อสร้างความสมดุลให้กับทำนอง เพื่อไม่ให้เกิดความหนาแน่นของทำนองมากเกินไปในการแปรทำนองเก็บ ขลุ่ยอู้แปรทำนองห้องเพลงที่ ๗ และ ๘ เหมือนกับขลุ่ยหลิบ เพื่อทำให้เกิดการซ้ำของทำนองหลัก และทำให้ทำนองของขลุ่ยเพียงออชัดเจนขึ้น ทำให้เพลงเกิดเอกภาพจากการซ้ำเพิ่มขึ้น

บรรทัดที่ ๒

บรรทัดที่ ๒ ห้องเพลงที่ ๑ ถึง ๔ ขลุ่ยเพียงออและขลุ่ยหลิบแปรทำนองเก็บแตกต่างกัน โดยยังยึดเสียงตกของห้องเพลงที่ ๒ และ ๔ ไว้เป็นหลักเพื่อทำให้เกิดทำนองที่หลากหลายและช่วยให้เกิดเอกภาพขึ้นกับทำนองย่อยๆจากความหลากหลายของกลอนเพลง ขลุ่ยอู้ ใช้กลวิธีเป่าลอย เพื่อเป็นตัวกลางผสานทำนองของขลุ่ยเพียงออและขลุ่ยหลิบที่เป่าเก็บ อีกทั้งทำนองของขลุ่ยอู้ยังเด่นออกมาจากการเป่าเก็บที่ดำเนินทำนองโดยขลุ่ยเพียงออและขลุ่ยหลิบ ประดุจการเป่าเก็บของขลุ่ยทั้ง ๒ เลา เป็นพื้นหลังให้กับทำนองลอยห่างๆ ของขลุ่ยอู้ ทำให้ทำนองในวรรคนี้ไม่หนาแน่นเกินไปและกลมกลืนกันเป็นอย่างยิ่ง

ห้องเพลงที่ ๕ ถึง ๘ ขลุ่ยเพียงออและขลุ่ยหลิบแปรทำนองเก็บเหมือนกัน เพื่อสร้างเอกภาพให้ทำนอง โดยมีความแตกต่างกันเพียงห้องที่ ๗ ซึ่งเป็นการแปรทำนองให้แตกต่างกันเพื่อไม่ให้เกิดการซ้ำมากเกินไปจนทำนองไม่มีจุดน่าสนใจ กระนั้นในห้องเพลงที่ ๗ นี้ก็ยังใช้เสียง ฟา ซึ่งเป็นเสียงจรมาเป็ยเสียงประดับตกแต่งเหมือนกัน เพื่อทำให้ทำนองในห้องที่ ๗ ไม่แตกต่างกันมากนัก และกลมกลืนกันดียิ่งขึ้น ขลุ่ยอู้ดำเนินทำนองตามทำนองหลักห่างๆ โดยยึดลูกตกของทำนองเพลงหลัก เพื่อทำให้ทำนองเพลงไม่อึดอัดแน่นเกินไปจากการเป่า

แปรทำนองเก็บของขลุ่ยเพียงออและขลุ่ยหลิบในห้องเพลงดังกล่าว เป็นการทำให้ทำนองเพลงกลมกลืนยิ่งขึ้น

ประโยคที่ ๒ บรรทัดที่ ๓ และ ๔

ขลุ่ยเพียงออ

ล ซ ซ ซ	ร ม ซ ล	ร ด. ล ด.	ซ ล ด. ร.	ด. ล ซ ม	ล ซ ม ร	ซม“มรด”	ม ร ด ล
ม. ร. ด. ซ	ด. ล ซ ม	ซ ด ร ม	ร ม ซ ล	ม. ร. ด. ซ	ด. ล ซ ฟ	ด ฟ ม ฟ	ร ม ด ร

ขลุ่ยหลิบ

ด ด ด ซ	ด ล ล ล	ร ด ด ด	ม ร ร ร	ม ซ.ล.ซ.	- ล ด ร	ซ.ม/ – ร	- ด - ล
ด.ร.ด.ล.	ด. ล. ซ. ม	ร.ด. ร. ร๊.	- ม ซ. -	ล. - ร ม	ฟ.ล.ซ.ฟ.	ร ม ซ. ล.	ซ. ฟ. ม ร

ขลุ่ยอู้

- - - ซ	- - - ล	- - - ด	- - - ร	- มซ.(ซ.)	- ม - ร	- - - ด	- - - ล
- ด - ล	-ซ.(ซ.)-ม์	- - - ซ	- - - ล	- - ด ล	ด ซ ล ม	ซ ม ล. ซ.	ม ซ. ม ร

ประโยคที่ ๒

บรรทัดที่ ๓

บรรทัดที่ ๓ ห้องเพลงที่ ๑ ถึง ๔ ขลุ่ยทั้ง ๓ เลา แปรทำนองแตกต่างกัน ขลุ่ยอู้แปรทำนองห่างๆ โดยเป่าเฉพาะเสียงตกของห้องเพลง เป็นการเน้นเสียงตกของทำนองให้ชัดเจน เพื่อทำให้เสียงตกเด่นชัดขึ้นและผสานสอดคล้องกับการแปรทำนองของขลุ่ยเพียงอออและขลุ่ยหลิบ โดยขลุ่ยหลิบและขลุ่ยเพียงออแปรทำนองเก็บ แต่แปรทำนองโดยยึดลูกตกของแต่ละห้องไว้เป็นหลัก โดยขลุ่ยหลิบแปรทำนองเก็บใช้สำนวนที่คล้ายระนาดเอก ซึ่งผูกกลอนย้ำ

เสียงตกของห้องเพลงทุก ๓ จังหวะ หลังในแต่ละห้องเพลง เพื่อทำให้เกิดการซ้ำของเสียงตกทุกห้องเพลง ทำให้ทำนองหลักมีเอกภาพยิ่งขึ้น ขลุ่ยเพียงออแปรทำนองเก็บแตกต่างกับขลุ่ยหลิบแต่มีทิศทางของกลอนเหมือนกันทั้งขลุ่ยเพียงออ ขลุ่ยหลิบ และขลุ่ยอู้ คือ มีทิศทางจากต่ำไปสูง ซึ่งในบรรทัดที่ ๓ เป็นการใช้สำนวนกลอนที่แตกต่างและหลากหลาย ทำให้สร้างความไพเราะขึ้นกับทำนองเพลง แต่ยังคงไว้ซึ่งความเป็นเอกภาพของเพลงเป็นอย่างดี

ห้องเพลงที่ ๕ ถึง ๘ ขลุ่ยอู้เป่าทำนองห่างๆ เพื่อยึดเสียงตกไว้ให้กับทำนองของขลุ่ยเพียงออและขลุ่ยหลิบ ขลุ่ยเพียงออและขลุ่ยหลิบแปรทำนองเก็บที่แตกต่างกัน เพื่อทำให้ทำนองมีความหลากหลาย สร้างความไพเราะให้กับบทเพลง ในห้องที่ ๗ ขลุ่ยหลิบเนินทำนองแล้วหยุดลงทันที ปล่อยให้จังหวะที่ ๓ เงียบ เพื่อให้ สอดคล้องกับการเป่าสะบัดของขลุ่ยเพียงออในห้องเพลงที่ ๓ และ ๔ ทำให้ทำนองของขลุ่ยเพียงออเด่นชัด และเป็นการสอดประสานกันอย่างลงตัวระหว่างขลุ่ยเพียงออและขลุ่ยหลิบ ในวรคนี้จึงเป็นการดำเนินกลอนที่หลากหลายแต่ช่วยเกื้อประสานพึ่งพากันและกัน โดยขลุ่ยเพียงออเป่าเก็บทั้งหมด ขลุ่ยหลิบ เป่าแปรทำนองห่างๆ และขลุ่ยอู้เป่าดำเนินทำนองตามทำนองหลัก

บรรทัดที่ ๔

บรรทัดที่ ๔ ห้องเพลงที่ ๑ ถึง ๔ ขลุ่ยเพียงออและขลุ่ยหลิบแปรทำนองเก็บแตกต่างกัน ขลุ่ยหลิบแปนทำนองสลับกับการเป่ายักเยื้องจักหวะ โดยใช้กลวิธีเป่าย้อยจังหวะ ในเสียงตกของห้องเพลงที่ ๔ ไปตกห้องเพลงที่ ๕ เพื่อสร้างความคาดหวัง ให้เกิดขึ้นกับเสียงตกที่ยักเยื้องออกไป เป็นการสร้างความสำคัญให้กับเสียงลูกตกของห้องเพลงที่ ๔ ขลุ่ยอู้แปรทำนองห่างๆ โดยยึดลูกตกหลักของห้องเพลง ห้องเพลงที่ ๕ ถึง ๘ ขลุ่ยอู้แปรทำนองตามทำนองหลัก ขลุ่ยเพียงออและขลุ่ยหลิบแปรทำนองแตกต่างกัน แต่ใช้กลวิธีแปรทำนองโดยใช้เสียงฟา ซึ่งเป็นเสียงจร นำมาประดับตกแต่งทำนองให้ไพเราะขึ้น เหมือนกัน ทำให้การแปรทำนองที่แตกต่างกันกลมกลืนกัน โดยมีขลุ่ยอู้เป่าดำเนินทำนองตามทำนองหลัก เพื่อเป็นการยืนทำนองหลักไว้ให้กับการแปรทำนองของขลุ่ยเพียงออและขลุ่ยหลิบ ประดุจเป็นพื้นหลังให้กับทำนองของขลุ่ยทั้ง ๒ เลา บรรทัดที่ ๔ จึงเป็นการใช้การแปรทำนองที่หลากหลาย แต่สามารถเข้ากันได้เป็นอย่างดี ทั้งนี้เพื่อสร้างความน่าสนใจ และความไพเราะรวมทั้งสร้างเอกภาพให้กับทำนองเพลง

ประโยคที่ ๓ บรรทัดที่ ๕ และ ๖

ขลุ่ยเพียงออ

- - - ซ	- - - ม	- ล๊ซ - ร	- ม - ซ	---“ลซม”	-ร– “มซ”	ท ล ซ ม	ซ ม ร ด
ร. ด. ท ล	ซ ล ท ด.	ท ล ซ ล	ท ด. ร. ม.	ซ ด ร ม	ร ม ฟ ซ	ฟ ด ด. ล	ซ ฟ ม ร

ขลุ่ยหลิบ

- - - ซ.	- (ซ.) - ม	- - - ร	- ม - ซ.	- ซ. - ม	- ร - ซ.	- (ซ.) - ม	- ร - ด
ล ด ซ ล	ด ร ด ด	ม ร ด ซ	ด - รม	ซ ด ร ม	ฟ.ม.ฟ.ซ.	ฟ.ล.ซ.ฟ.	“ล.ซ.ฟ.”มร

ขลุ่ยอู้

- - - ซ.	- (ซ.) - ม	- - - ร	- ม - ซ.	- - - ม	- ร - ซ.	- - - ม	- ร - ด
ร ด ท ล	ร ล ท ด	ม ร๊ ซ ด	ซ ด ร ม	- ซ - ม	- ร - ซ.	- ล - ซ	- ม์ - ร

ประโยคที่ ๓

บรรทัดที่ ๕

บรรทัดที่ ๕ ห้องเพลงที่ ๑ ถึง ๔ ขลุ่ยเพียงออและขลุ่ยอู้แปรทำนองเหมือนกัน โดยใช้กลวิธีเป่าควง ที่จังหวะที่ ๒ ห้องเพลงที่ ๒ เพื่อสอดแทรกเสียงในจังหวะที่ว่างเพื่อให้ทำนองเกิดความน่าสนใจ ขลุ่ยเพียงออสอดแทรกเสียงโดยใช้กลวิธีการตีนิ้วในห้องเพลงที่ ๓ จังหวะที่ ๒ เพื่อเป็นการเพิ่มทำนองให้จังหวะกระชับขึ้น เพื่อให้เกิดความหลากหลายในการแปรทำนอง และทำนองไพเราะยิ่งขึ้น ห้องเพลงที่ ๕ ถึง ๘ ขลุ่ยอู้แปรทำนองห่างๆ โดยยึดทำนองหลักของเพลง ขลุ่ยหลิบแปรทำนองห่างๆคล้ายกับขลุ่ยอู้ เพื่อสร้างจุดเด่นให้กับการสะบัดของขลุ่ยเพียงออ ในห้องเพลง ที่ ๕ และ ๖ และเป่าเก็บในห้องเพลงที่ ๗ และ ๘ เป็นการสร้างให้การแปรทำนองของขลุ่ยเพียงออที่มีลักษณะเด่นเป็นส่วนทำนองประธาน และทำนอง

ของขลุ่ยหลิบและขลุ่ยอู้เป็นส่วนรอง ทำให้เกิดความพอดีกันระหว่างส่วนที่เด่น และส่วนรอง ในการดำเนินทำนองของบรรทัดนี้

บรรทัดที่ ๖

บรรทัดที่ ๖ ห้องเพลงที่ ๑ ถึง ๔ ขลุ่ยหลิบใช้สำนวนกลอนปี่ชวาในการแปรทำนอง ขลุ่ยอู้แปรทำนองโดยใช้สำนวนกลอนของปี่ชวาเช่นเดียวกันแต่ผูกกลอนแตกต่างกับขลุ่ยหลิบ ขลุ่ยเพียงออแปรทำนองโดยใช้เสียงที ซึ่งเป็นเสียงจร มาตกแต่งทำนองเพื่อให้สอดคล้องกับทำนองของขลุ่ยเพียงออและขลุ่ยหลิบ แต่กระนั้นก็ยังเป็นการดำเนินทำนองที่แตกต่างออกไป วรรคนี้จึงเป็นการแปรทำนองที่แตกต่างกัน และหลากหลาย โดยมีความกลมกลืนกันจากเสียง ที ซึ่งเป็นเสียงจร และเกิดเอกภาพและความน่าสนใจขึ้นได้จากทำนองกลอนที่หลากหลายนี้

ห้องเพลงที่ ๕ ถึง ๘ ขลุ่ยเพียงออและขลุ่ยหลิบดำเนินทำนองโดยการเป่าแปรทำนองเก็บที่แตกต่างกัน โดยใช้เสียงฟา ซึ่งเป็นเสียงจร มาตกแต่งทำนองให้สละสลายและน่าฟังยิ่งขึ้น ทำให้ทำนองเพลงเข้ากันได้เป็นอย่างดีแม้จะแปรทำนองต่างกัน โดยมีขลุ่ยอู้ดำเนินทำนองห่างๆ เพื่อทำให้ทำนองเพลงจากการแปรทำนองเก็บของขลุ่ยเพียงออ และ ขลุ่ยหลิบ ไม่หนาแน่นจนสร้างความอึดอัดในการฟัง วรรคนี้จึงเป็นการแปรทำนองที่หลากหลาย เพื่อสร้างให้ทำนองเกิดเอกภาพ และเกิดความไพเราะจากการดำเนินทำนองที่แตกต่างกัน

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ประโยคที่ ๔ บรรทัดที่ ๗ และ ๘

ขลุ่ยเพียงออ

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

ขลุ่ยหลิบ

ด ซ ซ ซ	ด ล ล ล	ร ด ด ด	ซ ล ด ร	ซ. ล. ด. ม	ล. ซ. ม ร	ซ. ม ร ด	ม ร ด ล
ซ ด ท ล	ด ล ท ด	ร ท ด ร	ม ด ร –	ม – ซ ล	ด ร ม ซ.	ม ร ด ล	ด ม ร ด

ขลุ่ยอู้

- - - ซ	- - - ล	-ร-“รดล”	- ด - -	- ร - -	มซ.ล็.ซ.	- ร็ - ด	ร์ - ด ล
- - - -	- - - ด	- - ม ร	ด ร – ม	- ซ - ล	- ซ - ม์	- ซ - ม	- ร - ด

ประโยคที่ ๔

บรรทัดที่ ๗

บรรทัดที่ ๗ ห้องเพลงที่ ๑ ถึง ๔ ขลุ่ยเพียงออและขลุ่ยหลิบ แปรทำนองเก็บเหมือนกันในห้องเพลงที่ ๑ ถึง ๓ เพื่อสร้างความเป็นเอกภาพให้กับทำนอง และเป็นการเน้นเสียงตกให้กับทำนอง ห้องเพลงที่ ๕ ๖ ๗ และ ๘ ขลุ่ยเพียงออและขลุ่ยหลิบมีการดำเนินทำนองโดยการเป่าเก็บทั้งหมด ในห้องเพลงที่ ๗ และ ๘ ดำเนินกลอนเดียวกัน แตกต่างกันที่กลอนในห้องที่ ๖ เพื่อเป็นการแปรทำนองเก็บในช่วงแรกไม่ให้ทำนองซ้ำกันหลังจากนั้นจึงเป่าซ้ำกันทั้งหมดเพื่อลดความขัดแย้งของการแปรทำนองที่หลากหลายในประโยคก่อนหน้านี้ ทำให้ทำนองเป็นอันหนึ่งอันเดียวกัน

ห้องเพลงที่ ๑ และ ๒ ขลุ่ยอู้เป่าทำนองห่างๆโดยเป่าเฉพาะเสียงตกของห้องเพลง เพื่อทำให้เกิดช่องไฟของทำนองที่ไม่หนาแน่นเกินไป ห้องเพลงที่ ๓ ขลุ่ยอู้ใช้กลวิธีเป่าฝากจังหวะตก โดยเป่ายักเยื้องจังหวะเสียงโด ซึ่งเป็นเสียงตกห้องเพลงที่ ๓ ไปตกในห้องเพลงที่ ๔ เป่ายักเยื้องจังหวะตกห้องเพลงที่ ๔ ไปตกในห้องเพลงที่ ๕ และเป่ายักเยื้องจังหวะฝากเสียงตกของห้องเพลงที่ ๕ ไปยังห้องเพลงที่ ๖ ทั้งนี้เพื่อไม่เป็นการเน้นเสียงตกของทำนองมากเกินไปจนเกิดความอึดอัด เป็นการยืดช่องไฟ ให้ไม่เกิดความกระชั้นของจังหวะมากเกินไป และอาจทำให้การดำเนินทำนองมีจังหวะเร็วเกินไปได้ ทำให้ทำนองโดยรวมมีความนุ่มนวลขึ้น และไพเราะขึ้น

บรรทัดที่ ๘

บรรทัดที่ ๘ ห้องเพลงที่ ๑ ถึง ๔ ขลุ่ยเพียงออและขลุ่ยหลิบแปรทำนองเก็บโดยใช้เสียงที ซึ่งเป็นเสียงจร มาตกแต่งทำนองให้มีความไพเราะขึ้นเหมือนกัน แต่ผูกกลอนให้แตกต่างกัน เพื่อทำให้เกิดความหลากหลายของทำนองเพลง และสร้างจุดสนใจให้กับกลอนเพลงของขลุ่ยเพียงออและขลุ่ยหลิบ ห้องเพลงที่ ๕ ถึง ๘ ขลุ่ยหลิบแปรทำนองโดยใช้สำนวนกลอนของปี่ชวา เพื่อทำให้เกิดทำนองที่หลากหลาย ขลุ่ยเพียงออ ดำเนินทำนองห่างในห้องเพลงที่ ๕ และ ๖ และแปรทำนองเก็บในห้องที่ ๗ และ ๘ ทั้งนี้ เพื่อทำให้ทำนองของขลุ่ยหลิบเด่นชัดขึ้น โดยมีทำนองของขลุ่ยเพียงออเป็นส่วนรองที่ทำให้จุดสนใจกลับมาอยู่ที่ขลุ่ยหลิบ ไม่เกิดการแปรทำนองที่เด่นทั้ง ๒ เลา เพื่อลดความขัดแย้งของการแปรทำนองที่หลากหลายเกินไป และเพื่อสร้างทำนองให้เกิดเอกภาพขึ้น โดยขลุ่ยอู้ไม่เป่าทำนองใดๆ ในห้องเพลงที่ ๑ และเริ่มแปรทำนองโดยเป่าเสียงลูกตกของเพลงห่างๆในห้องเพลงที่ ๒ และดำเนินทำนองห่างๆ โดยดำเนินทำนองตามทำนองหลัก เพื่อเป็นตัวกลางในการประสานทำนองที่หลากหลายให้เกิดช่องไฟที่สมดุล ไม่หนาแน่นจากการแปรทำนองเก็บของขลุ่ยเพียงออและขลุ่ยหลิบมากเกินไป ทำให้เกิดความสมดุลและพอดีของทำนองโดยรวม อีกทั้งเป็นการเป่าห่างๆ เพื่อเป็นสัญลักษณ์ให้กับทำนองในการลงจบของประโยคก่อนที่จะเปลี่ยนเป็น ทำนองลูกขัด

ประโยคที่ ๕ บรรทัดที่ ๙ และ ๑๐

ขลุ่ยเพียงออ

- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- ม ซ ม	ซ ล ท ด.	- -“ม.ร.ด.”	ท ล ซ ม
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	ล ซ ด. ล	ด. ซ ล ม	ซ ม ล ซ	ล ม ซ ร

ขลุ่ยหลิบ

- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- ม ซ ม	ซ.ล.ท.ด.	ท.ด.ร๊.ด.	ท.ล.ซ.ม
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	ล.ซ.ด.ล.	ด.ซ.ล.ม	ซ.ม ล.ซ.	ล. ม ซ. ร

ขลุ่ยอู้

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

ประโยคที่ ๕

ประโยคที่ ๕ เป็นทำนองลูกขัด เป็นการถามตอบของทำนองเพลง ซึ่งในการบรรเลงวง ๓ ขลุ่ยไทย ในครั้งนี้ ในท่อน ๒ ครูปี๊บ คงลายทอง ได้ทำการเปลี่ยนหน้าที่ในการดำเนินทำนองของเครื่องนำและเครื่องตาม โดยให้ขลุ่ยอู้ดำเนินทำนองเป็นเครื่องนำ ขลุ่ยเพียงออและขลุ่ยหลิบเป็นเครื่องตาม เป็นการสร้างสรรค์เพื่อสร้างความแปลกใหม่ให้กับการบรรเลง และเป็นการสร้างให้เสียงขลุ่ยอู้เด่นชัดขึ้น ดังคำกล่าวของครูปี๊บ คงลายทอง ที่กล่าวว่า *“ลองทดลองดู ทดลองให้ขลุ่ยอู้นำ มานำด้วยเสียงต่ำ แล้วเสียงสูงรับดูซิว่ามันจะเป็นอย่างไร เป็นการทดลองทำเท่านั้นแหละ ถ้ารับได้ แล้วก็ดีก็แล้วกันไป”* (ปี๊บ คงลายทอง, สัมภาษณ์, ๑๗ มีนาคม ๒๕๕๔)

บรรทัดที่ ๙ และ ๑๐

บรรทัดที่ ๙ ห้องเพลงที่ ๑ ถึง ๔ ขลุ่ยอู้เป่านำโดยดำเนินทำนองตามทำนองหลัก ขลุ่ยเพียงออและขลุ่ยหลิบ เป่ารับในห้องเพลงที่ ๕ ถึง ๘ โดยแปรทำนองเหมือนกัน แตกต่างกันที่การแปรทำนองในห้องที่ ๗ โดยขลุ่ยเพียงออใช้กลวิธีสะบัด ขลุ่ยหลิบใช้กลวิธีการตีนิ้วเพื่อช่วยทำให้ทำนองพริ้วไหวขึ้น และเป็นการเน้นเสียงตกของห้องเพลงที่ ๗ ให้เด่นชัดขึ้น

บรรทัดที่ ๑๐ ห้องเพลงที่ ๑ ถึง ๔ ขลุ่ยอู้เป่านำ โดยยึดทำนองหลัก ขลุ่ยเพียงออและขลุ่ยหลิบ เป่ารับในห้องเพลงที่ ๕ ถึง ๘ โดยแปรทำนองเหมือนกัน เพื่อสร้างความเป็นเอกภาพให้กับทำนอง และทำให้ทำนองรับชัดเจนขึ้น โดยไม่แปรทำนองให้หลากหลายจนเกิดความสับสนมากเกินไป

ประโยคที่ ๖ บรรทัดที่ ๑๑ และ ๑๒

ขลุ่ยเพียงออ

- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	ด. ล ซ ม	ล ซ ม ร	ซ ม ร ด	ม ร ด ล
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	ล ซ ด. ล	ด. ซ ล ม	ซ ม ล ซ	ล มซ ร

ขลุ่ยหลิบ

- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	ด. ล. ซ. ม	ล. ซ. ม ร	ซ. ม ร ด	ม ร ด ล
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - ร ม	ฟ.ล.ซ.ฟ.	ด ฟ. ม ฟ.	“ล.ซ.ฟ.”มร

ขลุ่ยอู้

ล ซ ด ล	ด ซ ล ม	ซ.มล.ซ.	ม ซ. ม ร	- - - -	- - - ร	- ม - ร	- ด - ล
- ร ด ล	-ซ.(ซ.)-ม	- ร - ม์	- - ซ ล	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -

ประโยคที่ ๖

บรรทัดที่ ๑๑

บรรทัดที่ ๑๑ ห้องเพลงที่ ๑ ถึง ๔ ขลุ่ยอู้เป่านำ โดยยึดทำนองหลัก ขลุ่ยเพียงออและขลุ่ยหลิบ เป่ารับในห้องเพลงที่ ๕ ถึง ๘ โดยแปรทำนองเหมือนกัน เพื่อสร้างความเป็นเอกภาพให้กับทำนอง และทำให้ทำนองรับชัดเจนขึ้น โดยไม่แปรทำนองให้หลากหลายจนเกิดความสับสนมากเกินไป ขลุ่ยอู้เป่าสอดแทรกในห้องเพลงที่ ๖ ๗ และ ๘ โดยแปนทำนองห่างๆยึดเสียงตกของห้องเพลงเป็นหลัก ลักษณะคล้ายระนาดทุ้มเหล็ก ในการดำเนินทำนองเพื่อช่วยให้ทำนองของขลุ่ยเพียงออและขลุ่ยหลิบที่เป่าแปรทำนองเก็บเหมือนกัน ฟังนุ่มนวลขึ้น และเป็นการหยอกเย้ากับขลุ่ยเพียงออและขลุ่ยหลิบ ทำให้เกิดความน่าสนใจขึ้นในทำนองรับ

บรรทัดที่ ๑๒ ห้องเพลงที่ ๑ ถึง ๔ ขลุ่นอู้เป่านำดำเนินทำนองโดยแปรทำนองห่างๆ ยึดทำนองหลัก ใช้กลวิธีเป่าควงเสียงในห้องเพลงที่ ๒ ใช้กลวิธีเป่าครั่นลมในห้องเพลงที่ ๓ และใช้กลวิธีเป่าตอดลิ้นใน ๒ เสียงสุดท้ายของจังหวะในห้องเพลงที่ ๔ เพื่อสร้างทำนองล้อให้น่าสนใจมากขึ้นแทนการเป่าตามทำนองหลักโดยไม่ใช้กลวิธีพิเศษใดๆ ให้ทำนองล้อเกิดความไพเราะขึ้นอีกมาก ห้องเพลงที่ ๕ ถึง ๘ ขลุ่ยหลิบแปรทำนองโดยยึดทำนองลูกตกห้องสุดท้ายเป็นหลักและใช้เสียงฟา ซึ่งเป็นเสียงจรในการตกแต่งทำนองทำให้เกิดทำนองที่ไพเราะแปลกออกไปจากทำนองหลัก สร้างจุดเด่นให้เกิดขึ้นกับทำนองของขลุ่ยหลิบ โดยขลุ่ยเพียงออแปรทำนองตามทำนองหลักเพื่อทำให้ทำนองของขลุ่ยหลิบเด่นชัดขึ้น ทำให้ทำนองขลุ่ยหลิบเด่นชัดโดยสมบูรณ์ และยังเป็นการสร้างความแตกต่างให้เกิดเอกภาพขึ้นกับทำนองรับ

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ประโยคที่ ๗ บรรทัดที่ ๑๓ และ ๑๔

ขลุ่ยเพียงออ

- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	ด. ด ร ม	ร ม ซ ล	ด.ล“ม.ร.ด.”	ล ด. ล ซ
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	ล ซ ด. ล	ด. ซ ล ม	ซ ม ล ซ	ล ม ซ ร

ขลุ่ยหลิบ

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

ขลุ่ยอู้

- ซ. ม ม	ม ซ. ม ม	ซ ม ซ ร	- ม - ซ็.	- (ซ.) - -	- - - -	- - - -	- - - -
ร ด ม ร	ม ด ร ล	ด ล ร๊ ด	ร ล ด ซ	- - - -	- - - ซ.	- ม ร ด	- ร - -

ประโยคที่ ๗

บรรทัดที่ ๑๓

บรรทัดที่ ๑๓ ห้องเพลงที่ ๑ ถึง ๔ ขลุ่ยอู้เป่านำ โดยยึดทำนองหลักในห้องเพลงที่ ๔ จังหวะสุดท้ายใช้กลวิธีการพรมนิ้วเสียงซอลสูง ก่อนที่จะเป่าเสียงควงซอลสูง เพื่อทำให้ท้ายวรรคนำเสียงไม่ห้วนเกินไป และยังประสานกับเสียงรับในเสียงโด ซึ่งเป็นเสียง คู่ ๔ กันได้อย่างลงตัว ทำให้ทำนองล้อและรับเชื่อมต่อกันอย่างสมบูรณ์ ห้องเพลงที่ ๕ ถึง ๘ ขลุ่ยหลิบแปรทำนองตามทำนองหลัก ขลุ่ยเพียงออแปรทำนองแตกต่างจากขลุ่ยหลิบ โดยห้องเพลงที่ ๕ ขลุ่ยเพียงออเป่าเสียงโดสูงโดยการตอดลิ้น และหวลกลับมาเสียงโด จากนั้นเป่าแปรทำนองเหมือนขลุ่ยหลิบเป็นการหยอกเย้ากับทำนองของขลุ่ยหลิบ ทำให้ทำนองน่าสนใจยิ่งขึ้น ในห้องเพลงที่ ๗ ขลุ่ยเพียงออใช้กลวิธีเป่าสะบัด ๓ เสียง ก่อนจะแปรทำนองแตกต่างกับขลุ่ยหลิบเป็นการทำเพื่อให้

เกิดความพริ้วไหวของทำนองและสร้างความหลากหลายให้กับทำนองรับ ในวรรครับนี้ทำนองของขลุ่ยเพียงออจึงเด่นออกมาจากทำนองรับ โดนมีขลุ่ยหลิบดำเนินทำนองหลักให้ดังกล่าวจึงเป็นความกลมกลืนกันของทำนองที่เกิดจาการแตกต่างของการแปรทำนอง

บรรทัดที่ ๑๔

บรรทัดที่ ๑๔ ห้องเพลงที่ ๑ ถึง ๔ ขลุ่ยอู้เป่านำโดยยึดทำนองหลัก ขลุ่ยเพียงออและขลุ่ยหลิบ เป่ารับในห้องเพลงที่ ๕ ถึง ๘ โดยแปรทำนองเหมือนกัน เพื่อสร้างความเป็นเอกภาพให้กับทำนองรับ ทำให้ทำนองรับชัดเจนขึ้น และเป็นการแสดงการจบในการดำเนินทำนองลูกขัด ขลุ่ยอู้เป่าสอดแทรกในห้องเพลงที่ ๖ ๗ และ ๘ โดยเลียนสำนวนของระนาดเอก เพื่อทำให้วรรครับมีความแตกต่างของทำนองเพลง และช่วยผสานเสียงของขลุ่ยเพียงออและขลุ่ยหลิบให้กลมกลืนกันยิ่งขึ้น เป็นการสร้างความหลากหลายของทำนองให้กับท้ายวรรคเพลงเกิดความไพเราะยิ่งขึ้น ทำให้เกิดเอกภาพจากความหลากหลายของการแปรทำนอง ซึ่งครูปี๊บ คงลายทอง ได้กล่าวถึงลักษณะการสอดทำนองในวรรคนี้ว่า *“เป็นการเพิ่มบรรยากาศในการฟัง”* (ปี๊บ คงลายทอง, สัมภาษณ์, ๑๗ มีนาคม ๒๕๕๔)

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ประโยคที่ ๘ บรรทัดที่ ๑๕ และ ๑๖

ขลุ่ยเพียงออ

- - ด. ล	ซ ม ซ ม	- - ล ซ	ม ร ม ร	- - ซ ม	ร ด ร ด	- - ม. ร.	ด. ล ด. ล
ท ล ซ ร	ซ ม ร ด	ม ร ด ร	ม ซ - ม	- ซ - ล	- ซ -ม	- - - ร	- - - ด์

ขลุ่ยหลิบ

ด. ล. ซ. ม	ซ. ม - -	ล. ซ. ม ร	ม ร - -	ซ. ม ร ด	ร ด - -	ม ร ด ล	ด ล - -
ม ร ด ร	ด ม ร ด	ม ร ด ร	ม ซ. - ม	-ซ.-"ด.ล."	- ซ. - ม	- ร ด ล์	- - - ด

ขลุ่ยอู้

- ล. ซ. ม	ซ. ม - -	ล็. ซ. ม ร	ม ร - -	ซ ล ด ร	ม ซ. - -	ล. ซ. ม ร	ด ล - -
"รดล"ซม	- ร - ด	- - มร	ด ร - ม	- - - ล	-ซ.(ซ.)- ม	- - - ร๊	มรม-รด์

ประโยคที่ ๘

บรรทัดที่ ๑๕

บรรทัดที่ ๑๕ เป็นการเป่าเหลื่อมของทำนองซึ่งในการดำเนินทำนองเหลื่อมในประโยคที่ ๘ เป็นการสลับหน้าที่เครื่องนำอีกครั้ง โดยขลุ่ยหลิบและขลุ่ยอู้เป็นเครื่องนำ ขลุ่ยเพียงออเป็นเครื่องตาม ห้องเพลงที่ ๑ ถึง ๔ ขลุ่ยหลิบและขลุ่ยอู้แปรทำนองเหมือนกัน ขลุ่ยเพียงออเป่าดำเนินทำนองตามทำนองหลัก ห้องเพลงที่ ๕ ถึง ๘ ขลุ่ยหลิบดำเนินทำนองเหมือนทำนองหลัก ขลุ่ยอู้แปรทำนองแตกต่างออกไปจากทำนองหลัก ลักษณะคล้ายกับกลอนของระนาดเอก โดยการผูกกลอนของขลุ่ยอู้ในท้ายวรรคนี้ ถึงแม้ว่าเป็นการแปรทำนองบิดเบือน (Distortion) จากทำนองหลัก แต่ก็สามารถเข้ากันได้ดีกับทำนองโดยองค์รวม ซึ่งเป็นสิ่งหนึ่งที่สร้างเอกภาพให้เกิดกับทำนองเพลง ทั้งสำนวนกลอนเพลงยังทำให้เกิดความรู้สึก

คาดเดาได้ (Predictability) ว่าวรรคต่อไปจะเป็นการเปลี่ยนกระสวนทำนองจากหารเหลื่อมเพื่อลงจบท่อนเพลง อีกทั้งและสร้างจุดสนใจให้เกิดกับทำนองเพลงอีกด้วยประการหนึ่ง

บรรทัดที่ ๑๖

บรรทัดที่ ๑๖ ห้องเพลงที่ ๑ และ ๒ ขลุ่ยเพียงออและขลุ่ยหลิย แปรทำนองแตกต่างกันเพื่อให้เกิดความหลากหลายของทำนองเพลง เป็นการสร้างจุดสนใจให้กับช่วงต้นในการทอดจังหวะลง ก่อนที่จะกลับมาแปรทำนองเหมือนกันในห้องเพลงที่ ๓ และ ๔ เพื่อแสดงความเป็นหนึ่งเดียวกันก่อนจะดำเนินทำนองต่อไปในวรรคสุดท้ายของเพลง

ห้องเพลงที่ ๑ ถึง ๔ ขลุ่ยอู้เป่าแปรทำนองห่างๆยึดเสียงลูกตกของห้องเพลงเป็นหลักเพื่อผสานความหลากหลายของทำนองในช่วงแรก และช่วยทำให้ทำนองกลมกลืนยิ่งขึ้นในห้องเพลงถัดมา

ห้องเพลงที่ ๕ ถึง ๘ ขลุ่ยเพียงออแปรทำนองตามทำนองหลัก ขลุ่ยหลิบแปรทำนองห้องที่ ๕ และ ๖ เหมือนกับขลุ่ยเพียงออ ในห้องที่ ๗ ขลุ่ยหลิบแปรทำนองโดยในห้องเพลงที่ ๗ เป่าแปรทำนองโดยลูกตกใช้เสียงลา ซึ่งไม่ใช่เสียงตกของห้องเพลงที่ ๗ แต่สามารถเข้ากันได้ดีเนื่องจากเป็นการประสานเสียงคู่ ๔ กับเสียง เร ที่ดำเนินทำนองโดยขลุ่ยเพียงออ และขลุ่ยอู้ห้องเพลงที่ ๘ เป่าทอดจังหวะช้าและลงเสียงโดตามปกติ

ห้องเพลงที่ ๕ ถึง ๘ ขลุ่ยอู้เป่าดำเนินทำนองตามทำนองหลัก โดยใช้กลวิธีเป่าเสียงควงในห้องเพลงที่ ๖ และใช้กลวิธีตีนิ้วในห้องเพลงที่ ๗ เพื่อให้เกิดความหลากหลายของทำนองห้องเพลงที่ ๘ ขลุ่ยเพียงออลงจบด้วยกลวิธีการพรมนิ้ว ขลุ่ยหลิบเป่าเสียงปกติ และขลุ่ยอู้เป่าโดยใช้กลวิธีการครั่นลม ทั้งนี้เพื่อทำให้เสียงสุดท้ายเกิดเสียงที่หลากหลายจากกลวิธีที่แตกต่างกันและสร้างเอกภาพที่เกิดจากความหลากหลายให้กับทำนองสุดท้ายของการลงจบ

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

สรุปผลการวิเคราะห์การสอดทำนองเครื่องเป่าในวง ๓ ขลุ่ยไทย เพลงแสนเสนาะ ๓ ชั้น

ผลการวิเคราะห์การสอดทำนองเครื่องเป่าในวง ๓ ขลุ่ยไทย เพลงแสนเสนาะ ๓ ชั้น พบว่าความไพเราะของการบรรเลงที่ปรากฏขึ้น เกิดจากการใช้กลวิธีพิเศษเพื่อตกแต่งทำนองให้มีความไพเราะ การสอดทำนองโดยการแปรทำนองที่แตกต่างกัน และการแปรทำนองที่เหมือนกัน มีลักษณะสำคัญสรุปได้ดังนี้

- การใช้กลวิธีพิเศษเพื่อตกแต่งทำนองให้มีความไพเราะ

การใช้กลวิธีพิเศษเพื่อตกแต่งทำนองเพลงให้มีความไพเราะ ในเพลงแสนเสนาะ ๓ ชั้น พบว่ามีการใช้กลวิธีต่างๆดังนี้

๑. การเป่าควง

การเป่าเสียงควงเป็นการตกแต่งทำนองให้มีความวิจิตรงดงามขึ้น จากท่วงทำนองที่ประกอบด้วยเสียงที่หลากหลาย(Variety) ทำให้เกิดสีสัน(Tone Colour) ในทำนองเพลง ซึ่งยังผลให้เกิดความไพเราะงดงามขึ้นกับทำนองเพลง ซึ่งการเป่าควงนี้พบการใช้เฉพาะขลุ่ยหลิบและขลุ่ยอู้ โดยขลุ่ยอู้มรการใช่กลวิธีเป่าควงมากที่สุด

๒. การเป่าลอย

การเป่าลอย พบใช้กลวิธีนี้เฉพาะในการดำเนินทำนองของ ขลุ่ยอู้ เพื่อเป็นการเชื่อมทำนองของขลุ่ยเพียงออและขลุ่ยหลิบทำให้ทำนองเพลงนุ่มนวลขึ้น และกลมกลืนกัน(Harmony)

๓. การเป่าสะบัด

กลวิธีการสะบัด การสะบัด ๓ เสียง เป็นการตกแต่งทำนองให้มีความไพเราะมากขึ้น สร้างความพริ้วไหวให้กับทำนองเพลง และเน้นเสียงให้เกิดความชัดเจน ทำให้ทำนองเพลงมีลีลาที่แตกต่างกันออกไป โดยพบว่ามีการใช้กลวิธีนี้เฉพาะขลุ่ยเพียงออ และขลุ่ยอู้ และขลุ่ยอู้มีการใช้กลวิธีนี้มากที่สุด

๔. การเป่าครั่นลม

การครั่นลมทำให้ทำนองเพลงไพเราะนุ่มนวลขึ้น และยังสร้างให้ทำนองเพลงให้เกิดมิติของเสียงที่ลึกขึ้นจากเสียงที่ต่อเนื่องสลับหนักเบาออกมาเป็นห้วงๆของการครั่นลม ไม่พบการใช้กลวิธีนี้ในการดำเนินทำนองของขลุ่ยขลุ่ยเพียงออ เนื่องจากขลุ่ยเพียงออจะเป่าแปรทำนองเก็บเป็นส่วนใหญ่ พบกลวิธีนี้ในขลุ่ยหลิบและขลุ่ยอู้ โดยขลุ่ยอู้ใช้กลวิธีการครั่นลมมากที่สุด

๕. การตีนิ้ว

การตีนิ้ว เป็นการตกแต่งเสียงให้เกิดความวิจิตรงดงาม ทำให้ท่วงทำนองเพลงเกิดความหลากหลายจากเสียงที่เกิดขึ้นจากกลวิธีที่แตกต่างกัน พบการใช้กลวิธีนี้ในขลุ่ยเพียงออ ขลุ่ยหลิบ แลขลุ่ยอู้ โดยขลุ่ยหลิบใช้กลวิธีนี้มากที่สุด

๖.การพรมนิ้ว

การพรมนิ้วเป็นการตกแต่งเสียงให้เกิดความพริ้วไหวมากขึ้น ซึ่งพบการใช้กลวิธีนี้เฉพาะขลุ่ยเพียงออ โดยพบเฉพาะในท่อน ๒ โดยพรมนิ้วที่เสียงโด ซึ่งเป็นการลงเสียงจบ ทำให้การลงจบของเพลงแสนเสนาะเกิดเสียงที่หลากหลาย และไพเราะเพิ่มขึ้น

- การสอดทำนองที่มีลักษณะการแปรทำนองเหมือนกัน เฉพาะขลุ่ยเพียงออและขลุ่ยหลิบ

การสอดทำนองลักษณะนี้ มีจุดประสงค์ที่ทำให้ทำนองเพลงเกิดความไพเราะ แบ่งออกเป็น ๒ กรณี ดังนี้

๑. สร้างเอกภาพให้กับทำนองโดยรวม

เป็นการแปรทำนองเก็บที่เหมือนกันของขลุ่ยเพียงออและขลุ่ยหลิบ เพื่อให้เกิดการซ้ำ(Repetition)ของทำนอง ซึ่งเป็นการสร้างเอกภาพ(Unity)ให้ทำนองหลักประการหนึ่ง โดยมีขลุ่ยอู้ทำหน้าที่เป็นตัวกลาง(Transition)ประสานระดับเสียงของขลุ่ยเพียงออและขลุ่ยหลิบให้ได้ทำนองที่กลมกลืนกัน(Harmony)เป็นอย่างดี

๒. ลดความขัดแย้งของระดับเสียง

การผูกกลอนของขลุ่ยหลิบในบางทำนอง มีลักษณะทำนองที่ใช้เสียงในระดับเสียงสูง ซึ่งเป็นเสียงที่แหลมและมักจะลอยเด่นออกมาจากทำนองโดยรวม และอาจส่งผลให้ทำนองขาดความไพเราะได้ การที่ขลุ่ยเพียงออแปรทำนองเหมือนกับขลุ่ยหลิบนั้นเพื่อช่วยผสานระดับเสียงที่สูงของขลุ่ยหลิบให้นุ่มนวลลง เนื่องจากขลุ่ยเพียงออมีระดับเสียงที่กังวาลและนุ่มนวลกว่าขลุ่ยหลิบ จึงเป็นการลดการขัดแย้ง(Contrast)ของระดับเสียงลง อีกทั้งขลุ่ยอู้ยังดำเนินทำนองห่างๆทำหน้าที่เป็นตัวกลาง(Transition)ประสานระดับเสียของขลุ่ยเพียงออและขลุ่ยหลิบให้ได้ทำนองที่นุ่มนวลและกลมกลืนกัน(Harmony)ดีขึ้น

๓. สร้างเอกภาพและความชัดเจนให้กับทำนองรับ

จากทำนองลูกล้อลูกขัดในท่อน ๒ ของเพลง เป็นหน้าที่การดำเนินทำนองรับของขลุ่ยเพียงออและขลุ่ยหลิบ การดำเนินทำนองที่ซ้ำกัน(Repetition)เพื่อสร้างเอกภาพ(Unity)ให้ทำนองรับของขลุ่ยทั้ง ๒ เลา อีกทั้งยังทำให้ทำนองรับมีความชัดเจน(Clarity)เพิ่มขึ้น

- การสอดทำนองที่มีลักษณะการแปรทำนองเหมือนกัน เฉพาะขลุ่ยเพียงออและขลุ่ยอู้

การสอดทำนองลักษณะนี้ มีจุดประสงค์ที่ทำให้ทำนองเพลงเกิดความไพเราะพบเฉพาะการแปรทำนองเพื่อสร้างเอกภาพให้กับทำนองลูกล้อ โดยการดำเนินทำนองลูกล้อในท่อน ๑ ของเพลง ขลุ่ยเพียงออและขลุ่ยหลิบมีหน้าที่เป่ารับการล้อ ซึ่งการแปรทำนองที่เหมือนกันของขลุ่ยเพียงออและขลุ่ยหลิบนั้น เพื่อทำให้เกิดทำนองที่ซ้ำ(Repetition) ซึ่งเป็นส่วนหนึ่งที่ทำให้ทำนองล้อเกิดความเป็นเอกภาพ(Unity) และส่งผลให้เพลงเกิดความไพเราะจากความเป็นหนึ่งเดียวกันของทำนอง

- การสอดทำนองที่มีลักษณะการแปรทำนองที่แตกต่างกัน ทั้ง ๓ เลา

การสอดทำนองในลักษณะที่มีความแตกต่างกันทั้งหมด เพื่อทำให้เกิดทำนองที่ไพเราะจากความหลากหลาย โดยแบ่งออกเป็น ๒ กรณี คือ

๑. การแปรทำนองเป็นทางเก็บทั้งหมด

การแปรทำนองเป็นทางเก็บที่แตกต่างกันทั้งขลุ่ยเพียงออ ขลุ่ยหลิบ และขลุ่ยอู้ เพื่อสร้างความไพเราะของบทเพลงให้เกิดขึ้นจากการแปรทำนองที่หลากหลายของสำนวนกลอนในขลุ่ยแต่ละชนิด และการแปรทำนองโดยใช้กลอนของ ปี่ใน หรือปี่ชวา เพื่อสร้างความน่าสนใจในการดำเนินกลอนต่างๆให้กับทำนองเพลง และการแปรทำนองที่มีความหลากหลาย(Variety) เพื่อทำให้ทำนองโดยองค์รวมเกิดเอกภาพ(Unity) และส่งผลให้เพลงเกิดความไพเราะจากความเป็นหนึ่งเดียวกันของทำนอง ที่เกิดจากความหลากหลายของทำนองเพลงที่เด่นชัดของเพลงแสนเสนาะ ๓ ชั้นนี้ด้วย ดังตัวอย่างจากท่อนที่ ๑ ประโยคที่ ๕ บรรทัดที่ ๙

ประโยคที่ ๕ บรรทัดที่ ๙

ขลุ่ยเพียงออ

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

ขลุ่ยหลิบ

ซ. ล๊ ซ. ม	ซ. ม ร ด	ท ล ซ ด	ท ด ร ม	ซ.ท.ล๊.ซ.	ม ซ. ม ร	ด ซ ล ท	ด ม ร๊ ด

ขลุ่ยอู้

ซ ล ซ ม	ด ม ร๊ -	ด - ม ร	ม ร ซ. ม	ซ. ม ซ. ม	ซ. ด ร ม	ด ซ ล ท	ด ม ร๊ -

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

๒. การแปรทำนองเก็บเฉพาะขลุ่ยเพียงออและขลุ่ยหลิบ ขลุ่ยอู้แปรทำนองห่างๆ

ลักษณะการแปรทำนองเก็บเฉพาะขลุ่ยเพียงออและขลุ่ยหลิบ เพื่อสร้างจุดเด่น (Dominance)ให้กับทำนอง เป็นการสร้างจุดสนใจ(Interrest) ซึ่งเป็นส่วนหนึ่งที่จะช่วยสร้างให้บทเพลงชวนฟัง ซึ่งความโดดเด่นนั้นอาจจะอยู่ที่ทำนองของขลุ่ยเพียงออ หรือขลุ่ยหลิบก็ได้ โดยขลุ่ยอู้แปรทำนองห่างๆ ที่หลากหลาย เช่น การดำเนินทำนองห่างๆที่มีลักษณะคล้ายกับระนาดทุ้มหรือระนาดทุ้มเหล็ก หรือการเป่าลอย ทั้งนี้เพื่อสร้างจังหวะช่องไฟ(Space)ของทำนองเพลงโดยรวมให้มีความไม่หนาแน่นและรู้สึกอึดอัดจนเกินไป และเป็นการช่วยเน้นเสียงตกให้แก่ทำนองหลักทำให้ทำนองโดยรวมเกิดความพอดีและสมดุล(Balance) อันเป็นการสร้างความกลมกลืน(Harmony)ให้เกิดขึ้นกับทำนองโดยองค์รวม ส่งผลให้เกิดความไพเราะกับบทเพลง ดังตัวอย่างจากท่อนที่ ๑ ประโยคที่ ๓ บรรทัดที่ ๖ และ ประโยคที่ ๖ บรรทัดที่ ๑๒

ท่อน ๑

ประโยคที่ ๓ บรรทัดที่ ๖

ขลุ่ยเพียงออ

ซ ล ซ ม	ซ ม ร ด	ซ ล๊ ซ ด.	ท ด. ร. ม.	ซ ท ล ซ	ม ซ ด ฟ	ม ร ด ม	ร ด ร ด

ขลุ่ยหลิบ

ซ. ล๊ ซ. ม	ซ. ม ร ด	ท ล ซ ด	ท ด ร ม	ซ.ท.ล๊.ซ.	ม ซ. ม ร	ด ซ ล ท	ด ม ร๊ ด

ขลุ่ยอู้

ร“ท ล๊”ซ ม	ซ ม ร ด	ท ล ซ -	ด - ร -	ม - ซ ล	ด ร ด ซ	ล ม ด ม๊	ร ด - -

ประโยคที่ ๖ บรรทัดที่ ๑๒

ขลุ่ยเพียงออ

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

ขลุ่ยหลิบ

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

ขลุ่ยอู้

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

เพลงแสนเสนาะ ๓ ชั้น ซึ่งบรรเลงโดยวง ๓ ขลุ่ยไทย โดยครูปี๊บ คงลายทอง เป็นผู้เรียบเรียงสำนวนเพลงนั้น แสดงออกถึงความไพเราะจากความลึกซึ้งของการใช้กลอนอันหลากหลาย ซึ่งประกอบไปด้วยกลอนของปี่ใน ปี่ชวา และลักษณะการดำเนินทำนองที่แตกต่างของขลุ่ยอู้ที่ดำเนินทำนองคล้ายระนาดทุ้มเหล็กในบางโอกาส นับว่าเป็นการผสมผสานลักษณะกลอนที่แตกต่างกันได้เหมาะสมลงตัว ทำให้ผู้ฟังเกิดการฟังอย่างพินิจพิเคราะห์ ซึ่งแสดงออกถึงภูมิปัญญาของผู้เรียบเรียงได้อย่างเด่นชัด ทั้งยังทดลองทำสิ่งใหม่ๆให้เกิดขึ้นในการบรรเลงนี้ คือ การนำขลุ่ยอู้ขึ้นเพลง และเป่าเป็นเครื่องนำในท่อน ๒ ทำให้เกิดเอกลักษณ์เฉพาะตัวของการบรรเลง ทำให้เพลงแสนเสนาะ ๓ ชั้น ซึ่งบรรเลงด้วยวง ๓ ขลุ่ยไทยในครั้งนี้ ชวนฟังและน่าติดตามเป็นที่ยิ่ง

สรุปท้ายบท

การสอดทำนองในเพลงบุหลันลอยเลื่อน ๒ ชั้น เพลงโสมส่องแสง ๓ ชั้น และเพลงแสนเสนาะ ๓ ชั้น จากการบรรเลงด้วยเครื่องเป่าในวง ๓ ขลุ่ยไทย ซึ่งเกิดจากแนวความคิดและการเรียบเรียงทำนองของครูปี๊บ คงลายทอง ล้วนมีความไพเราะเหมาะสมและสามารถถ่ายทอดอรรถรสที่แตกต่างกันของบทเพลงออกมาได้เป็นอย่างดี

โดยเพลงบุหลันลอยเลื่อน ๒ ชั้น ในเที่ยวแรกเป็นการแสดงออกถึงศักยภาพของทำนองเดี่ยวขลุ่ยเพียงออ ที่กอรปไปด้วยท่วงทำนองที่ไพเราะจากเม็ดพรายต่างๆในทางเดี่ยวก่อนที่จะรับในแต่ละท่อนด้วยทำนองที่หลากหลายและสอดคล้องกันของขลุ่ยทั้ง ๓ เลา เป็นการสร้างความแปลกใหม่ให้กับการเดี่ยวขลุ่ย ซึ่งโดยทั่วไปเที่ยวกลับในการเดี่ยวมักจะเป็นการดำเนินทำนองด้วยทางเก็บด้วยเครื่องดนตรีที่เดี่ยวเพียงชิ้นเดียว จึงเป็นการประสานทำนองกันอย่างลงตัวของขลุ่ยทั้ง ๓ เลา ในการเป่ารับเที่ยวกลับของการเดี่ยวขลุ่ยในเพลงบุหลันลอยเลื่อน ๒ ชั้นนี้

เพลงโสมส่องแสง ๓ ชั้น เป็นการผสมผสานระดับเสียงสูง กลาง และต่ำของขลุ่ยทั้ง ๓ เลา ได้อย่างลงตัว โดยการใช้กลวิธีพิเศษต่างๆในการทำให้เสียงของขลุ่ยแต่ละชนิดเกิดความไพเราะชวนฟัง อีกทั้งยังมีการแทรกทำนองต่างๆ ของขลุ่ยแต่ละชนิดที่แปลกออกไปจากทำนองหลัก เพื่อทำให้เพลงเกิดสีสันของทำนองเพลงที่ชวนติดตาม โดยยังคงรักษารูปแบบของเพลงทำนองกรอไว้ได้เป็นอย่างดี ทำให้เพลงโสมส่องแสงเป็นเพลงกรอที่บรรเลงด้วยเครื่องดำเนินทำนองเฉพาะที่เป็นเครื่องเป่าที่น่าฟังอีกเพลงหนึ่ง

เพลงแสนเสนาะ ๓ ชั้น เป็นการทำการทดลองสิ่งใหม่ๆให้เกิดขึ้นกับการบรรเลงในวง ๓ ขลุ่ยไทย ของครูปี๊บ คงลายทอง เช่น การใช้ขลุ่ยอู้ขึ้นเพลงแทนขลุ่ยเพียงออ การใช้ขลุ่ยอู้ทำหน้าที่เป่าเป็นเครื่องนำแทนขลุ่ยหลิบ และให้ขลุ่ยเพียงออและขลุ่ยหลิบเป่าเป็นเครื่องตาม ในท่อน ๒ ของเพลง เป็นต้น อีกทั้งการแปรทำนองกลอนต่างๆที่หลากหลายของขลุ่ยแต่ละประเภท และเม็ดพรายต่างๆที่สอดแทรกอยู่ในท่วงทำนองที่สอดคล้องกันอย่างกลมกลืน จึงทำให้เพลงแสนเสนาะ ๓ ชั้น ที่บรรเลงด้วยวง ๓ ขลุ่ยไทยนี้ เป็นอีกเพลงหนึ่งที่มีความไพเราะชวนฟังเป็นอย่างยิ่ง

ดังเหตุผลที่กล่าวมาข้างต้น วง ๓ ขลุ่ยไทยจึงเป็นวงดนตรีไทยประเภทหนึ่งที่เหมาะสมกับการฟังในหลายระดับ เช่น การฟังแบบผ่านหู(Passive listening)ซึ่งเป็นการฟังแบบไม่ตั้งใจโดยอาจจะฟังประกอบกับการทำกิจกรรมอื่นๆร่วมด้วย เช่น รับประทานอาหาร หรือจะเป็นการฟังด้วยความรู้สึก(Sensuous listening)โดยเป็นการฟังที่มีความตั้งใจมากขึ้นซึ่งอาจจะแสดงความรู้สึกชอบหรือไม่ชอบทำนองบางอย่างจากเครื่องดนตรีชิ้นใดชิ้นหนึ่งในบทเพลงให้รู้ได้ หรือแม้แต่การฟังที่ผู้ฟังต้องมีทักษะพื้นฐานและประสบการณ์ทางดนตรีที่สั่งสมมาเป็นอย่างดี สามารถวิเคราะห์วิจารณ์เพลงที่ฟังออกมาได้ที่เรียกว่า การฟังด้วยความทราบซึ้ง (Perceptive listening)ซึ่งก็สามารถสนองตอบการฟังในระดับสูงนี้ได้เป็นอย่างดี

ครูปี๊บ คงลายทอง ได้กล่าวถึงการ รังสรรค์เพลงในครั้งนี้ว่า *“ที่ทำนี่ไม่ใช่เอาไปเปรียบเทียบกับของเก่านะ เราทำขึ้นมาเพื่อเป็นการสืบทอดเอาไว้ ให้เห็นถึงภูมิปัญญาของครูบาอาจารย์ที่ท่านได้เคยทำไว้แล้ว”* (ปี๊บ คงลายทอง, สัมภาษณ์, ๑๗ มีนาคม ๒๕๕๔) วง ๓ ขลุ่ยไทยจึงเป็นวงดนตรีไทยอีกประเภทหนึ่งที่ควรได้รับการสืบทอด และพัฒนาต่อไปเพื่อดำรงไว้ซึ่งภูมิปัญญาทางดุริยางคศาสตร์ของครูบาอาจารย์ไทยในอดีตที่ได้รังสรรค์วง ๓ ขลุ่ยไทยขึ้นมาเพื่อให้อยู่คู่กับวงการดนตรีไทยของเราสืบไปในอนาคต

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

บทที่ ๕

บทสรุป และเสนอแนะ

จากการศึกษาเรื่องบริบทที่เกี่ยวข้องกับเครื่องเป่าในวง ๓ ขลุ่ยไทย พบว่า

ขลุ่ยไทยในปัจจุบันสันนิฐานว่าเป็นการพัฒนามาจากขลุ่ยเพียงออ หรือขลุ่ยพงออ เป็นแรกเริ่ม โดยขลุ่ยที่ยังใช้ประกอบการบรรเลงอยู่ในวงดนตรีไทยปัจจุบัน ประกอบไปด้วย ขลุ่ยหลิบ ขลุ่ยเพียงออ และขลุ่ยอู้ ซึ่งขลุ่ยทั้ง ๓ ชนิดมีระดับเสียงแตกต่างกันเรียงตามลำดับคือ สูง กลาง และต่ำ ในการนำขลุ่ยทั้ง ๓ เลา มารวมกันและบรรเลงเป็นวงดนตรี และเรียกว่า วง ๓ ขลุ่ยไทย เป็นแนวความคิดของ ครูสุวิทย์ บวรพัฒนา โดยมีผู้บรรเลงและบันทึกเสียงครั้งแรก คือ ครูเทียบ คงลายทอง ครูยรรยงค์ แดงกูร และครูสุรชัย แดงกูร

ในเรื่องประวัติครูปี๊บ คงลายทอง กระบวนการฝึกหัด และการถ่ายทอดความรู้ด้านการเป่าขลุ่ย ผู้วิจัยสรุปได้ดังนี้

ครูปี๊บ คงลายทอง เป็นบุตรของครูเทียบ และคุณแม่สว่าง คงลายทอง ศึกษาเครื่องเป่าจากครูเทียบ คงลายทอง ครูบุญช่วย โสวัตร และหม่อมหลวงสุรักษ์ สวัสดิกุล อีกทั้งยังเพิ่มพูนทักษะความรู้ต่างๆในการเป่าขลุ่ยจากประสบการณ์ของตนเองอีกด้วย ในด้านการถ่ายทอด ครูปี๊บ คงลายทอง เป็นครูผู้รักษาเอกลักษณ์ในการถ่ายทอดเครื่องเป่าของสำนักเสนาะดุริยางค์ไว้ได้เป็นอย่างดี โดยใช้ระบบการเรียนการสอนแบบมุขปาฐะ(Oral Tradition) และถ่ายทอดระเบียบวิธีการนั่ง การจับขลุ่ย และการวางนิ้วต่างๆ ตามหลักการของสำนักไว้ได้อย่างเป็นระเบียบแบบแผน ทั้งยังเปิดโอกาสให้ผู้เรียนได้ใช้ทักษะที่ได้เรียนมาแก้ปัญหา ทำให้ผู้เรียนรู้จักทักษะและกระบวนการในการผูกกลอนเพลงสำนวนต่างๆ และสามารถนำไปใช้ในการเป่าขลุ่ยชนิดต่างๆได้อย่างถูกต้อง

จากการที่ผู้วิจัยได้วิเคราะห์การสอดทำนองเครื่องเป่าในวง ๓ ขลุ่ยไทย เพลงบุหลันลอยเลื่อน ๒ ชั้น เพลงโสมส่องแสง ๓ ชั้น และเพลงแสนเสนาะ ๓ ชั้น ทางครูปี๊บ คงลายทอง พบว่า

การสอดทำนองเครื่องเป่าในวง ๓ ขลุ่ยไทย ในเพลงบุหลันลอยเลื่อน ๒ ชั้น เพลงโสมส่องแสง ๓ ชั้น และเพลงแสนเสนาะ ๓ ชั้น ทางครูปี๊บ คงลายทอง เป็นการแปรทำนองของขลุ่ยทั้ง ๓ ชนิด โดยการสอดแทรกกลวิธีพิเศษต่างๆเพื่อสร้างความไพเราะให้กับทำนองเพลง ซึ่งมีทั้งการแปรทำนองที่เหมือนกัน และการแปรทำนองที่แตกต่างกัน

เป็นส่วนประกอบสำคัญในการแปรทำนอง ทั้งนี้เพื่อให้ทำนองเพลงที่บรรเลงออกมามีความไพเราะงดงามตามลักษณะเพลงนั้นๆ

ในปัจจุบันวง ๓ ขลุ่ยไทยไม่พบการบรรเลงอย่างเด่นชัด ทั้งนี้อาจจะด้วยสาเหตุบางประการ อาทิ คนที่จะเป่าขลุ่ยอู้ได้ดีนั้นหายากในปัจจุบัน ผู้ที่บรรเลงขลุ่ยมีทักษะแตกต่างกัน ทางของขลุ่ยแต่ละชนิดไม่เข้ากัน อาจจะเนื่องมาจากการที่เรียนมากันคนละสำนัก เป็นต้น การสร้างสรรค์การบรรเลงวงดนตรีไทย ที่เรียกว่าวง ๓ ขลุ่ยไทย โดยครูปี๊บ คงลายทอง จึงเป็นการสืบทอดการบรรเลงของวง ๓ ขลุ่ยไทยขึ้นมาอีกครั้ง เพื่อเป็นการอนุรักษ์และสืบทอดภูมิปัญญาของโบราณจารย์ทางดีดศิลป์ไทยไว้

ข้อเสนอแนะ

วง ๓ ขลุ่ยไทย เป็นการพัฒนาการประสมวงชนิดใหม่ของวงการดนตรีไทยที่ได้รับการยอมรับในระดับหนึ่ง หากผู้ที่ได้อ่านงานวิจัยนี้และมีความสนใจในแนวความคิดใหม่ๆ ที่จะประสมวงดนตรีไทยที่มีเครื่องดนตรีไทยลักษณะที่แปลกออกไป เช่น วง ๓ น้อง วง ๓ ระนาด วงจะเข้ ๓ ตัว วง ๓ กลอง เป็นต้น เพื่อทำให้เกิดการประสมวงดนตรีชนิดใหม่ขึ้นมาในวงการดนตรีไทย โดยยังยึดถือภูมิปัญญาและองค์ความรู้ต่างๆที่โบราณจารย์ได้ถ่ายทอดให้ไว้ ก็จะทำให้วงการดนตรีไทยเกิดการพัฒนาและเป็นประโยชน์อย่างยิ่งกับนักดนตรีไทยในรุ่นต่อไปอีกด้วย

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

รายการอ้างอิง

จรัญ กาญจนประดิษฐ์. สัมภาษณ์, ๒๑ ตุลาคม ๒๕๕๓.

จรัญ กาญจนประดิษฐ์. สัมภาษณ์, ๓ กุมภาพันธ์ ๒๕๕๔.

เจริญใจ สุนทรวาทิน.ครูเทียบ ผู้ไม่มีใครเทียบ. ใน หนังสือ อนุสรณ์ในงานพระราชทานเพลิงศพ ครูเทียบ คงลายทอง, หน้า ๑๘ – ๒๕. กรุงเทพมหานคร: โรงพิมพ์เลี่ยงเชียง, ๒๕๒๕.

จำเนียร ศรีไทยพันธุ์. เมื่อลมรู้โรย. กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์มติชน, ๒๕๔๐.

โชติ ดุริยประณีต. วงปี่พาทย์. กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์บรรณาคาร, ๒๕๑๗.

นคร แถมมีทรัพย์. สัมภาษณ์, ๒๓ พฤศจิกายน ๒๕๕๓.

บรรลือ พงศิริ และปี๊บ คงลายทอง. คำแนะนำของครูเทียบ คงลายทอง เรื่องขลุ่ย. ใน หนังสือ อนุสรณ์ในงานพระราชทานเพลิงศพ ครูเทียบ คงลายทอง, หน้า ๙๙ – ๑๐๙. กรุงเทพมหานคร: โรงพิมพ์เลี่ยงเชียง, ๒๕๒๕.

ปณิสรา เผือกแห้ว. เดี่ยวปี่ใน เชิดนอก ทาง ครูปี๊บ คงลายทอง. วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต สาขาวิชาดุริยางค์ไทย คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, ๒๕๔๘.

ปี๊บ คงลายทอง. สัมภาษณ์, ๑๓ กันยายน ๒๕๕๓.

ปี๊บ คงลายทอง. สัมภาษณ์, ๒๓ พฤศจิกายน ๒๕๕๓.

ปี๊บ คงลายทอง. สัมภาษณ์, ๒๐ มกราคม ๒๕๕๔.

ปี๊บ คงลายทอง. สัมภาษณ์, ๑๗ มีนาคม ๒๕๔๕.

พูนพิศ อมาตยกุล. ชีวประวัติครูเทียบ คงลายทอง. ใน หนังสือ อนุสรณ์ในงานพระราชทานเพลิงศพ ครูเทียบ คงลายทอง, หน้า ๒๖ – ๗๘. กรุงเทพมหานคร: โรงพิมพ์เลี่ยงเชียง, ๒๕๒๕.

มนตรี ตราโมท. ดุริยสาส์น. กรุงเทพมหานคร: ธนาคารกสิกรไทย, ๒๕๓๘.

มนตรี ตราโมท และวิเชียน กุลตัณฑ์. ฟังและเข้าใจเพลงไทย. กรุงเทพมหานคร: โรงพิมพ์ไทยเขษม, ๒๕๒๓.

ราชบัณฑิตสถาน. สารานุกรมศัพท์ดนตรีไทยภาคคีตะ-ดุริยางค์ ฉบับราชบัณฑิตสถาน. กรุงเทพมหานคร: สหมิตรพริ้นติ้ง, ๒๕๔๕.

รังสี เกษมสุข. โลกทัศน์ขลุ่ยไทย. กรุงเทพมหานคร: มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ, ๒๕๓๕.

สันติ เล็กสุขุม. ศิลปอยุทธยา งานช่างหลวงแห่งแผ่นดิน. กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์ฟิสิกส์เซ็นเตอร์, ๒๕๕๐.

สุจิตต์ วงเทศ. ร้องรำทำเพลง : ดนตรีนาฏศิลป์ชาวสยาม. กรุงเทพมหานคร: ศิลปวัฒนธรรม, ๒๕๓๒.

สุรชัย แดงกูร. สัมภาษณ์, ๑๓ ธันวาคม ๒๕๕๓.

สุรพล สุวรรณ. ดนตรีไทยในวัฒนธรรมไทย. กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, ๒๕๔๙.

เสถียร ดวงจันทร์ทิพย์. เพลงดนตรี : จาก สมเด็จกรมพระยานริศฯ ถึง พระยาอนุมานราชธน. กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล, ๒๕๕๒.

อุทิศ นาคสวัสดิ์. “ขลุ่ย” ใน ทฤษฎีและการปฏิบัติดนตรีไทยภาค ๒. กรุงเทพมหานคร: ไทยเขษม, ๒๕๒๕.

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ประวัติผู้เขียนวิทยานิพนธ์

ชื่อ	นายฐานิสร์ พรรณรายน์
บิดา – มารดา	บิดา รอ.สมชาย เปลี่ยนศรี มารดา นางพัทธนันท์ เปลี่ยนศรี
เกิด	วันพุธ ที่ ๑๘ กรกฎาคม พ.ศ. ๒๕๒๒
การศึกษา	พ.ศ. ๒๕๔๕ ปริญญาการศึกษาศาสตร์บัณฑิต สาขาดุริยางคศาสตร์ไทย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ
การศึกษาดนตรี	ศึกษาด้านเครื่องสายกับ ครูเตือน พาทยกุล ศิลปินแห่งชาติ พ.ศ. ๒๕๓๕ และครูประยูร อุบลน้อย ศึกษาด้านเครื่องตีกับ ครูเยื่อ อุบลน้อย ครูสมชาย ดุริยประณีต ครูนิกร จันทศร ศึกษาด้านเครื่องหนังกับ ครูเยื่อ อุบลน้อย ศึกษาด้านเครื่องเป่ากับ ครูเยื่อ อุบลน้อย ครูปี๊บ คงลายทอง ผู้ช่วยศาสตราจารย์รังสี เกษมสุข ดร.สมศักดิ์ เกตุแก่นจันทร์ ศึกษาด้านการขับร้องกับ ครูศิริ วิชเวช ศิลปินแห่งชาติ พ.ศ. ๒๕๕๑ ครูเยื่อ-ครูเสริมศรี อุบลน้อย รองศาสตราจารย์ ดร.กาญจนา อินทรสุนทรานนท์
ประวัติการทำงาน	พ.ศ. ๒๕๔๕ – ๒๕๕๒ ครูผู้สอนรายวิชาดนตรีไทย โรงเรียนวังไกลกังวล ฝ่ายมัธยม อ.หัวหิน จ. ประจวบคีรีขันธ์ ๒๕๕๒ - ปัจจุบัน ข้าราชการครู ตำแหน่ง ครู คศ.๑ โรงเรียนพิทยาลงกรณ์พิทยาคม สังกัดสำนักงานเขตพื้นที่การศึกษามัธยมศึกษาเขต ๑ กรุงเทพมหานครฯ
ผลงาน	Master teacher ดนตรีไทย สังกัดสำนักงานเขตพื้นที่การศึกษามัธยมศึกษาเขต ๑ กรุงเทพมหานครฯ

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย