บทที่ 4
วิเคราะห์เพลงขับไม้กล่อมช้าง

ในการวิเคราะห์เพลงขับไม้กล่อมช้างนี้แบ่งเป็น 2 ประเด็นหลัก ได้แก่

1. ประวัติเพลงขับไม้กล่อมช้าง
2. อัตลักษณ์เพลงขับไม้กล่อมช้าง

1. ประวัติเพลงขับไม้กล่อมช้าง

เพลงขับไม้กล่อมช้าง เป็นเพลงประเภทขับกล่อมที่ใช้บรรเลงในพระราชพิธีกล่อมช้าง ซึ่งจากการศึกษาเกี่ยวกับประวัติความเป็นมาของเพลงขับไม้กล่อมช้างนี้ ยังไม่พบหลักฐานที่ระบุชัดเจนว่าเพลงนี้เกิดขึ้นในสมัยใด แต่ได้พบหลักฐานต่าง ๆ ที่เกี่ยวข้อง ได้แก่ บทกาพย์ขับไม้กล่อมช้างฉบับเก่า ซึ่งเป็นคำประพันธ์ที่ใช้บรรเลงขับกล่อมในพระราชพิธีกล่อมช้างโดยเฉพาะ ปรากฏในสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นในรัชสมัยของพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย รัชกาลที่ 2 บทกาพย์ขับไม้ดังกล่าวนี้ได้ใช้ในพระราชพิธีกล่อมช้างเผือกชื่อ พระเศวตกุญชร (ช้างเผือกเชือกแรกในรัชกาลที่ 2) เมื่อ พ.ศ. 2355 พระนิพนธ์โดยสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอกรมหมื่นศรีสุเรนทร์ พระราชโอรสในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช รัชกาลที่ 1

ลักษณะของบทกาพย์ขับไม้กล่อมช้างดังกล่าวนี้มีทั้งหมด 5 แผด และในแต่ละแผดจะประกอบด้วยคำประพันธ์ 2 ชนิดคือ โคลงกำกับขับไม้ (โคลงสี่สุภาพ) และกาพย์ขับไม้ ซึ่งในคำประพันธ์ทั้ง 2 ชนิดในบทกาพย์นี้จะมีท่วงทำนองในการขับไม้ที่แตกต่างกันออกไปตามลักษณะของคำประพันธ์ โดยเฉพาะคำประพันธ์ที่เป็นกาพย์ขับไม้ ในเวลาที่ขับจะมีซอสามสายและบัณเฑาะว์บรรเลงประกอบพร้อมกันไป

ต่อมาอาจารย์มนตรี ตราโมท ได้เป็นผู้บรรจุเพลง 2 ชั้นในตอนท้ายของบทกาพย์ขับไม้ในแต่ละแผด โดยเลือกสรรบทเพลงที่มีความหมายสอดคล้องสัมพันธ์กันกับเนื้อความในบทกาพย์ขับไม้แต่ละแผด และเพลงที่บรรจุนี้จะใช้ซอสามสายบรรเลงคู่ไปกับบัณเฑาะว์โดยไกวเป็นจังหวะตามท่วงทำนองของบทเพลง ซึ่งลักษณะดังกล่าวได้ยึดถือเป็นแบบแผนการบรรเลงของวงขับไม้กล่อมช้างในปัจจุบัน

เพลงที่บรรจุในบทกาพย์ขับไม้มีด้วยกัน 5 เพลง มีรายละเอียดความเป็นมา ดังนี้

เพลงสาธุการ (บรรจุในแผดที่ 1 ขอพร)

เพลงสาธุการที่ใช้ในบทกาพย์ขับไม้นี้เป็นเพลงในอัตรา 2 ชั้น จัดอยู่ในประเภทเพลงหน้าพาทย์ ซึ่งเป็นเพลงที่ใช้บรรเลงเป็นอันดับแรกในเพลงชุดโหมโรงปี่พาทย์ ได้แก่

โหมโรงเช้า ประกอบด้วย

- เพลงสาธุการ
- เพลงเหาะ
- เพลงรัวลาเดียว
- เพลงกลม
- เพลงชำนาญ

โหมโรงเย็น ประกอบด้วย

- เพลงสาธุการ
- เพลงตระ
- เพลงรัวสามลา
- เพลงเข้าม่าน
- เพลงปฐม
- เพลงลา
- เพลงเสมอ
- เพลงรัวลาเดียว
- เพลงเชิด
- เพลงกลม
- เพลงชำนาญ
- เพลงกราวใน
- เพลงต้นชุบ
- เพลงลา

โหมโรงเทศน์ ประกอบด้วย

- เพลงสาธุการ
- เพลงกราวใน
- เพลงเสมอ
- เพลงเชิด
- เพลงชุบ
- เพลงลา

นอกจากนี้โอกาสที่จะบรรเลงเพลงสาธุการยังมีอีกหลายลักษณะ เช่น บรรเลงในพิธีไหว้ครู บรรเลงประกอบการแสดง บรรเลงประกอบการขุดฐปเทียนบูชาพระรัตนตรัยในพิธีการต่าง ๆ และนอกจากนี้ยังใช้เป็นเพลงประจำกัณฑ์ทศพร ในการบรรเลงประกอบการเทศน์มหาชาติอีกด้วย

เพลงสาธุการนี้ มีความหมายเชิงสัญลักษณ์ในการน้อมใจแสดงความคารวะต่อสิ่งศักดิ์สิทธิ์ทั้งพระรัตนตรัย ทวยเทพผู้สูงศักดิ์และบูรพคณาจารย์ทั้งปวง

เพลงขับไม้บัณเฑาะว์ (บรรจุในแผดที่ 2 ลาไพร)

เพลงขับไม้บัณเฑาะว์ที่ใช้ในกาพย์ขับไม้นี้ เป็นเพลงในอัตรา 2 ชั้น รวมอยู่มรเพลงชุดกระแตไต่ไม้มีทั้งหมด 3 เพลง คือ เพลงกระแตไต่ไม้ เพลงขับนก และเพลงขับไม้ อาจารย์มนตรี ตราโมท (2515 : 1944) อธิบายว่า

> "เพลงดนตรีที่เรียกว่าขับไม้นี้ หาได้ถอดมาจากทำนองผู้ที่ขับว่าทำนองโคลงและกาพย์นั้นโดยตรงไม่ หากแต่ได้สร้างขึ้นใหม่โดยอาศัยลักษณะและอารมณ์ในทำนองขับนั้นมาประดิษฐ์ขึ้นเป็นทำนองอีกอย่างหนึ่งต่างหาก และอาศัยเสียงบัณเฑาะว์ประกอบเป็นจังหวะเพื่อให้ความรู้สึกเป็นอย่างเดียวกัน ชื่อเพลงนี้ในสมัยต่อมาได้ขยายให้ชัดเจนขึ้นเป็นเพลงขับไม้บัณเฑาะว์ ดังที่ร้องในบทละครดึกดำบรรพ์เรื่องอิเหนา ตอนนางมะเดหวีไหว้พระและกล่าวเสี่ยงเทียน พระนิพนธ์ในสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอเจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ ว่า
>
> พระเป็นเจ้า จะโปรดเกล้าให้แจ้งปัญหา
> ขอถวายประทีบบูชา นี่เทียนบุษบานารี
> นี่เทียนอิเหนานัดดา นี่เทียนจรกากรุงศรี
> เทียนทองทั้งสามเล่มนี้ ขอจงเป็นที่เสี่นงทาย
>
> เพลงขับไม้หรือขับไม้บัณเฑาะว์นี้เป็นเพลงสำหรับบรรเลงหรือร้องประกอบการแสดงในเวลาที่เป็นการบวงสรวงบูชาต่าง ๆ เพราะทำนองเพลงมีสำเนียงเยือกเย็นเป็นระเบียบ"

เพลงนี้ให้ความหมายเชิงสัญลักษณ์ในการกล่อมเกลาจิตใจให้บังเกิดศรัทธาประสาท และโน้มน้าวจิตใจให้สงบ มีปนิธานแน่วแน่ในการบูชาสิ่งศักดิ์สิทธิ์ด้วยความเคารพอย่างแท้จริง

เพลงสรรเสริญพระจันทร์ (บรรจุในแผดที่ 3 ชมเมือง)

เพลงสรรเสริญพระจันทร์ที่ใช้ในบทกาพย์ขับไม้นี้ เป็นเพลงในอัตรา 2 ชั้น พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย รัชกาลที่ 2 โดยมีที่มาจากพระสุบินของพระองค์ ซึ่งปรากฏในพระสุบินนิมิตนั้นว่า เป็นรมณียสถานไม่มีแห่งใดในโลกนี้เสมอเหมือน ขณะนั้นก็ได้ทอดพระเนตรเห็นดวงจันทร์ลอยมาใกล้พระองค์ และสาดแสงสว่างไสวไปทั้งบริเวณ ทันใดนั้นก็พลันได้ทรงสดับเสียงดนตรีทิพย์อันไพเราะเสนาะกรรณเป็นที่ยิ่ง พระองค์จึงเสด็จประทับทอดพระเนตรทิวทัศน์อันงดงามและทรงสดับเสียงดนตรีอันไพเราะอยู่ด้วยความเพลิดเพลินเจริญพระราชหฤทัย ครั้นแล้วดวงจันทร์ก็ค่อย ๆ เลื่อนลอยถอยห่างออกไปในท้องฟ้า ทั้งสำเนียงดนตรีทิพย์นั้นก็ค่อย ๆ ห่างจนหมดเสียงไป พลันก็เสด็จตื่นพระบรรทม แม้เสด็จตื่นแล้ว เสียงดนตรีในพระสุบินนั้นก็ยังคงกังวานอยู่ในพระโสต จึงโปรดให้ตามหาเจ้าพนักงานดนตรีเข้ามาต่อเพลงดนตรีนั้นไว้ แล้วพระราชทานชื่อว่า "เพลงบุหลันลอยเลื่อน" หรือ "เพลงบุหลันเลื่อนลอยฟ้า" หรือบางครั้งก็เรียกว่า "เพลงสรรเสริญพระจันทร์" ซึ่งนักดนตรีได้จำสืบต่อกันมาจนบัดนี้ และเป็นที่รู้จักกันดีในชื่อว่า "เพลงทรงพระสุบิน" เพลงนี้เคยใช้เป็นเพลงสรรเสริญพระบารมีมาในสมัยหนึ่ง ต่อมาเมื่อพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 6 ทรงตั้งกองเสือป่าขึ้น สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอกรมพระนครสวรรค์วรพินิตได้ทรงนำเอาเพลงสรรเสริญพระจันทร์นี้มาดัดแปลงเป็นทำนองทางฝรั่งและให้ชื่อว่า "เพลงสรรเสริญเสือป่า" (มนตรี ตราโมทและวิเชียร กุลตัณฑ์, 2523 : 391-393)

เพลงนี้มีความหมายเชิงสัญลักษณ์ในการชื่นชมและสรรเสริญคุณงามความดีของบุคคลหรือสิ่งต่าง ๆ ที่พึงเคารพ ยกย่อง

เพลงพราหมณ์เข้าโบสถ์ (บรรจุในแผดที่ 4 สอนช้าง)

เพลงพราหมณ์เข้าโบสถ์ที่ใช้ในการขับไม้นี้ เป็นเพลงอัตรา 2 ชั้น ซึ่งเป็นเพลงโบราณในสมัยกรุงศรีอยุธยา ดังปรากฏในตำราเพลงมโหรีครั้งกรุงเก่า เป็นเพลงอันดับที่ 6 ในตับสำหรับไหว้ครูช้างเช้า อันประกอบด้วย

- เพลงโฉลกแรก
- เพลงลอยชายเข้าวัง
- เพลงอักษรโฉลก
- เพลงวิศาลโฉลก
- เพลงมหาวิศาลโฉลก
- เพลงพราหมณ์เข้าโบสถ์
- เพลงโยคีโยนแก้ว (มนตรี ตราโมทและวิเชียร กุลตัณฑ์, 2523 : 1)

เพลงนี้มีความหมายเชิงสัญลักษณ์ในการแสดงถึงความเอ็นดูและกล่อมเกลาสั่งสอนผู้น้อยให้รู้จักศีลธรรมและหน้าที่อันควรปฏิบัติจากผู้ที่เจริญด้วยคุณวุฒิและวัยวุฒิที่สูงกว่า

เพลงมหาชัย (บรรจุในแผดที่ 5 คชาภรณ์)

เพลงมหาชัยที่ใช้ในกาพย์ขับไม้นี้ เป็นเพลงในอัตรา 2 ชั้น ซึ่งเป็นเพลงโบราณสมัยกรุงศรีอยุธยา ดังปรากฏในตำรามโหรีครั้งกรุงเก่า เป็นเพลงอันดับที่ 3 ในตับเรื่องทำขวัญ อันประกอบด้วย

- เพลงมอญแปลง
- เพลงสรรเสริญพระจันทร์ (คนละเพลงกับเพลงบุหลันลอยเลื่อน)
- เพลงมหาชัย
- เพลงมโนห์ราโอด
- เพลงราโค
- เพลงเหรา
- เพลงหงส์ไซ้ดอกบัว (มนตรี ตราโมทและวิเชียร กุลตัณฑ์, 2523 : 1)

นอกจากนี้เพลงมหาชัยยังปรากฏเป็นเพลงอันดับที่ 5 ในเพลงเรื่องทำขวัญ (หรือเวียนเทียน) อันประกอบด้วย

- เพลงนางนาค
- เพลงมหาฤกษ์
- เพลงมหากาล
- เพลงสังข์น้อย
- เพลงมหาชัย
- เพลงดอกไม้ไทร
- เพลงดอกไมไพร
- เพลงดอกไม้ร่วง
- เพลงพัดชา
- เพลงบ้าบ่น
- เพลงคู่บ้าบ่น
- เพลงเดียงบ้าบ่น
- เพลงมโนห์ราโอด
- เพลงต้นกราวรำ
- เพลงกราวรำ
- เพลงดับควันเทียน (ณรงค์ชัย ปิฎกรัชต์, 2528 : 124)

เมื่อ พ.ศ. 2433 สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอเจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ ได้ทรงพระนิพนธ์ทำนองเพลงมหาชัยนี้เป็นทางฝรั่ง ขณะที่ดำรงตำแหน่งเป็นเสนาบดีกระทรวงกลาโหม และในชั้นหลังสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอเจ้าฟ้าบริพัตรสุขุมพันธ์ กรมพระนครสวรรค์วรพินิต ได้ทรงดัดแปลงแก้ไขทำนองเพลงมหาชัยทางฝรั่งของสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอเจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ ให้มีท่วงทำนองและจังหวะกระชับขึ้น และเป็นที่นิยมบรรเลงกันในปัจจุบัน (ฉรงค์ชัย ปิฎกรัชต์, 2528 : 198)

เพลงนี้มีความหมายเชิงสัญลักษณ์ที่แสดงถึงชัยชนะและความสำเร็จอันยิ่งใหญ่ในการประกอบกิจการทั้งปวง

2. อัตลักษณ์เพลงขับไม้กล่อมช้าง

2.1 ข้อตกลงเบื้องต้น

2.1.1 ในการวิเคราะห์อัตลักษณ์ของเพลงขับไม้กล่อมช้างนี้ ได้แบ่งเนื้อหาในการวิเคราะห์ออกเป็น 2 ประเด็น ตามลักษณะของทำนองเพลง ดังนี้

1) วิเคราะห์ทำนองเพลงขับ ประกอบด้วย

- ทำนองเกริ่นโคลงกำกับขับไม้
- ทำนองขับไม้กาพย์ขับไม้

2) วิเคราะห์ทำนองเพลงคั่น จำนวน 5 เพลง ได้แก่

- เพลงสาธุการ 2 ชั้น (เฉพาะต้นเพลง)
- เพลงขับไม้บัณเฑาะว์ 2 ชั้น
- เพลงสรรเสริญพระจันทร์ 2 ชั้น
- เพลงพราหมณ์เข้าโบสถ์ 2 ชั้น
- เพลงมหาชัย 2 ชั้น (เฉพาะท่อน 1)

2.1.2 ระดับเสียงที่ใช้ในการวิเคราะห์ ใช้ระดับเสียงในวงมโหรีเป็นเกณฑ์

2.1.3 ในการวิเคราะห์ใช้สัญลักษณ์ในการบันทึกทำนองเพลงเป็น 2 แบบคือ แบบตัวเลขอารบิก 7 ตัว (สำหรับแทนเสียงของทำนองหลักและเสียงขับไม้) และแบบตัวเลขไทย ๗ ตัว (สำหรับแทนเสียงของซอสามสาย) โดยจะเทียบระดับเสียงจากลูกม้องวงใหญ่ ดังนี้

1) สัญลักษณ์ตัวเลขอารบิก 7 ตัว

ม้องลูกที่	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16
เสียง	ม	ฟ	ซ	ล	ท	ด	ร	ม	ฟ	ซ	ล	ท	ด	ร	ม	ฟ
สัญลักษณ์	3̣	4̣	5̣	6̣	7̣	1̇	2̇	3̇	4̇	5̇	6̇	7̇	1̈	2̈	3̈	4̈

2) สัญลักษณ์ตัวเลขไทย 7 ตัว

สายเอก

ม้องลูกที่	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16
เสียง	ม	ฟ	ซ	ล	ท	ด	ร	ม	ฟ	ซ	ล	ท	ด	ร	ม	ฟ
สัญลักษณ์	x	x	x	x	x	x	x	x	x	๕̊	๖̊	๗̊	๑̊	๒̊	x	x

สายกลาง

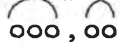
ม้องลูกที่	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16
เสียง	ม	ฟ	ซ	ล	ท	ด	ร	ม	ฟ	ซ	ล	ท	ด	ร	ม	ฟ
สัญลักษณ์	x	x	x	x	x	x	๒	๓	๔	๕	๖	x	x	x	x	x

สายทุ้ม

ม้องลูกที่	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16
เสียง	ม	ฟ	ซ	ล	ท	ด	ร	ม	ฟ	ซ	ล	ท	ด	ร	ม	ฟ
สัญลักษณ์	x	x	x	๖̤	๗̤	๑̤	๒̤	๓̤	x	x	x	x	x	x	x	x

2.1.4 เครื่องหมายต่าง ๆ ที่ใช้ประกอบในการบันทึกโน้ตเพลงมีดังนี้

หมายถึง การจบท่อน

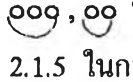
 หมายถึง การสะบัด

หมายถึง การขยี้

หมายถึง การรูดนิ้ว (เฉพาะซอสามสาย)

หมายถึง การใช้คู่ประสาน (เฉพาะซอสามสาย)

หมายถึง จังหวะย่อย (Beat) ของบัณเฑาะว์

 หมายถึง การผันเสียงเอื้อนจากเสียงหนึ่งไปยังอีกเสียงหนึ่งอย่างต่อเนื่อง

2.1.5 ในการวิเคราะห์ มีประเด็นที่ศึกษา ดังนี้

1) ทำนองเพลงขับ

- โน้ตทำนองเพลง
- ช่วงเสียง
- ทาง
- จังหวะ (เฉพาะทำนองขับไม้กาพย์ขับไม้)

- โครงสร้างทำนองเพลง
- สำนวนทำนอง

2) ทำนองเพลงคั่น

- โน้ตทำนองเพลง
- สังคีตลักษณ์
- ทาง
- จังหวะ
- สำนวนและกลเม็ดพิเศษ

2.2 รายละเอียดการวิเคราะห์

2.2.1 วิเคราะห์ทำนองเกริ่นโคลงกำกับขับไม้

1) โน้ตทำนองเกริ่นโคลงกำกับขับไม้

เผดียง	เทพ	ทุก	ไท้	ทั่ว	สา กล
- ด ด	- ดl	- ร	- ร	- ดl	- ร - ร - ดl - ดร

ผู้	ประสิทธิ์	พิ	พิธ	ผล	ผ่อง หล้า
- ดl	- ดl	- ร	- ร	- ดร - ด	- ม - ด - lม

จง	เสด็จ	มุ่ง	มง	คล	พิ ธี เขต
- ด	- ดl	- ดl	- ด	- ด - รด - ร - ด - lซ - lดl	- l l - ซ

ฉลอง	พระคช	ผู้	ข้า	บาท เบื้อง บท (ทะ) มาลย์
- ดดร	- ร รl	- ดl	- ดl	- l - ดl - l - ด - ร - ดร - ดl - l - l

(ถอดจากแถบบันทึกเสียงของอาจารย์แจ้ง คล้ายสีทอง ในพระราชพิธีรับสมโภชและขึ้นระวางพระศรีนารัฐราชกิริณี ณ จังหวัดนราธิวาส เมื่อวันที่ 24 สิงหาคม 2520)

จากโน้ตทำนองเกริ่นข้างต้น เมื่อนำมาวิเคราะห์หาทำนองสารัตถะ โดยการหาลูกตกย่อยของทำนองในคำประพันธ์แต่ละคำจะได้ลักษณะของทำนองดังนี้

บาทที่ 1

เผดียง	เทพ	ทุก	ไท้	ทั่ว	สา กล
- ด	- l	- ร	- ร	- l	- ร - ร

บาทที่ 2

ผู้	ประสิทธิ์	พิพิธ	ผล	ผ่อง	หล้า
- 1	- 1	- 3	- 2	- 1	- 6

บาทที่ 3

ขง	เสด็จ	มุ่ง	มงคล	พิธี	เขต
- 2	- 1	- 1	- 1	- 1	- 7

บาทที่ 4

ฉลอง	พระคช	ผู้	ข้า	บาท	เบื้อง	บทมาลย์
- 5	- 1	- 1	- 1	- 1	- 1	- 1

จากทำนองสารัตถะข้างต้น จะเห็นได้ว่าทำนองในแต่ละบาทมีเสียงตกหลักไม่เกินบาทละ 3 เสียง ซึ่งในแต่ละเสียงจะอยู่ในกลุ่มเสียง (Mode) เดียวกัน และเสียงตกแต่ละเสียงนั้นจะมีระยะห่างระหว่างกันไม่เกินคู่ 5 ซึ่งลักษณะเช่นนี้จะทำให้ท่วงทำนองมีความเป็นเอกภาพ กล่าวคือเป็นท่วงทำนองที่ไม่ซับซ้อนและมีความหลากหลายมากจนเกินไป และถือว่าเป็นคุณสมบัติอย่างหนึ่งของบทเพลงประเภทขับกล่อม

2) ช่วงเสียง

เมื่อนำทำนองสารัตถะของทำนองเกริ่นมาวิเคราะห์หาช่วงเสียงของทำนองเพลง โดยใช้ขอบเขตเสียงของม้องวงใหญ่เป็นตัวเทียบ ได้ผลการวิเคราะห์ดังนี้

ม้องลูกที่	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16
เสียง	3	4	5	6	7	1	2	3	4	5	6	7	1	2	3	4
ช่วงเสียง	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	6	7	1	2	3	x

จากตารางแสดงให้เห็นว่า ทำนองสารัตถะของทำนองเกริ่นนี้มีช่วงเสียงที่ใช้ไม่กว้างนัก (ไม่ถึง 1 Octave) โดยมีเสียงต่ำสุดของทำนองอยู่ที่เสียง "6" (ตรงกับลูกม้องลูกที่ 11 และเสียงสูงสุดของทำนองอยู่ที่เสียง "3" (ตรงกับลูกม้องลูกที่ 15) ซึ่งมีระยะห่างระหว่างกันเป็นคู่ 5 ซึ่งช่วงเสียงดังกล่าวนี้เป็นช่วงเสียงที่มีขอบเขตจำกัดอยู่ในระดับเสียงสูง (ค่อนไปทางลูกยอดของม้องวงใหญ่) ลักษณะเช่นนี้ทำให้ท่วงทำนองเกริ่นดำเนินไปในระดับเสียงสูงด้วยเช่นกัน

3) ทาง (Scale)

กลุ่มเสียงปัญจมูล (Penta-centric Mode) ในทำนองเกริ่น มีดังนี้

บาทที่ 1 1 2 3 x 5 6 x ทางเพียงออบน

บาทที่ 2	1 2 3 x 5 6 x	ทางเพียงออบน
บาทที่ 3	1 2 3 x 5 6 x	ทางเพียงออบน
บาทที่ 4	1 2 3 x 5 6 x	ทางเพียงออบน

จากการวิเคราะห์ทำนองเกริ่นเพื่อหากลุ่มเสียงปัญจมูลของทำนองแล้วพบว่า ทำนองโดยรวมมีกลุ่มเสียงปัญจมูลอยู่ในทางเพียงออบน โดยมีการใช้เสียงหลักของกลุ่มเสียงอยู่ 5 เสียง คือเสียง 1, 2, 3, 5 และ 6 นอกจากนี้ยังพบว่าได้มีการใช้เสียงรองของกลุ่มเสียงที่นอกเหนือไปจากเสียงทั้ง 5 เสียงนี้ปนอยู่ในบางช่วงของทำนอง คือเสียง "7" ซึ่งพบเสียงนี้ในบาทที่ 3 ของคำประพันธ์ ซึ่งเสียงนี้จะทำให้ท่วงทำนองเกริ่นในช่วงนี้มีความแปร่งไปบ้างเล็กน้อย และเมื่อฟังแล้วทำให้ความรู้สึกเปลี่ยนไปราวกับว่าทำนองเกริ่นในช่วงนี้มีการเปลี่ยนกลุ่มเสียง ซึ่งลักษณะเช่นนี้ถือว่าเป็นรูปแบบเฉพาะของทำนองเกริ่นโคลงกำกับขับไม้

นอกจากนี้ลักษณะเด่นของบทเพลงที่มีกลุ่มเสียงอยู่ในทางเพียงออบนจะมีความกระจ่างชัดในท่วงทำนองเมื่อบรรเลงหรือขับร้อง ซึ่งผู้วิจัยเห็นว่าสังคีตาจารย์คงได้มองเห็นถึงคุณสมบัติของทางเพลงดังกล่าวจึงได้บรรจุให้ทำนองเกริ่นนี้อยู่ในตอนต้นของการขับไม้กล่อมช้าง ด้วยเห็นว่าเพื่อเป็นการโหมโรงและดึงดูดความสนใจของผู้ฟังก่อนเป็นอันดับแรก และยังเห็นว่าทางเพียงออบนนี้เป็นทางที่เหมาะสำหรับการขับร้องของนักร้องชายเป็นอย่างดี เมื่อนักร้องได้ขับหรือร้องทำนองเพลงในทางเพียงออบนนี้แล้วจะทำให้เกิดความเปล่งปลั่งจำเพาะ(Tonal timbre) ในกระแสเสียงที่เปล่งออกมาได้เป็นอย่างดี

4) โครงสร้างทำนองเกริ่นโคลงกำกับขับไม้

ในการวิเคราะห์หาโครงสร้างของทำนองเกริ่นนี้ดำเนินการวิเคราะห์โดยการสุ่มตัวอย่างทำนองเกริ่น 3 ทำนอง ซึ่งในแต่ละทำนองขับโดยศิลปินท่านเดียวกัน (ในที่นี้เป็นสำนวนการขับของอาจารย์แข้ง คล้ายสีทอง) จากนั้นนำทำนองที่ได้วิเคราะห์หาทำนองสารัตถะโดยการหาเสียงตกย่อยของทำนองในคำประพันธ์ในแต่ละคำ จากนั้นนำทำนองสารัตถะมาหาเสียงตกหลักในแต่ละช่วงของทำนอง เมื่อได้เสียงตกหลักของทำนองสารัตถะทั้ง 3 ทำนองแล้วนำมาเปรียบเทียบลักษณะร่วมระหว่างกัน และถือลักษณะร่วมที่ได้เป็นโครงสร้างของทำนองเกริ่น ดังรายละเอียดต่อไปนี้

ทำนองที่ 1

บาทที่ 1

เผดียง	เทพ	ทุก	ไท้	ทั่ว	สา กล
- 2 2	- 2 1	- 3	- 3	- 2 1	- 5 - 3 - 3 - 2 1 - 2 3

บาทที่ 2

ผู้	ประสิทธิ์	พิ	พิธ	ผล	ผ่อง	หล้า
-2 1	- 2 1	- 3	- 3	-2 5 - 2	- 6	- 2 - 1 6

บาทที่ 3

จง	เสด็จ	มุ่ง	มง	คล	พิ ธี	เขต
- 2	- 2 1	-2 1	- 2	- 2 - 3 2 - 5 - 2 - 1 7 - 1 2 1	- 1 1	- 7

บาทที่ 4

ฉลอง	พระคช	ผู้	ข้า	บาท	เบื้อง	บท	(ทะ)	มาลย์
-2 2 5	-3 3 1	-2 1	-2 1	- 1	-2 1	- 1 - 2 - 3 - 2 3 - 2 1 - 1		- 1

จากทำนองเกริ่นข้างต้นเมื่อนำมาวิคราะห์หาทำนองสารัตถะแล้วจะได้ลักษณะดังนี้

บาทที่ 1

เผดียง	เทพ	ทุก	ไท้	ทั่ว	สา	กล
- 2	- 1	- 3	- 3	- 1	- 5	- 3

บาทที่ 2

ผู้	ประสิทธิ์	พิพิธ	ผล	ผ่อง	หล้า
- 1	- 1	- 3	- 2	- 6	- 6

บาทที่ 3

จง	เสด็จ	มุ่ง	มงคล	พิธี	เขต
- 2	- 1	- 1	- 1	- 1	- 7

บาทที่ 4

ฉลอง	พระคช	ผู้	ข้า	บาท	เบื้อง	บทมาลย์
- 5	- 1	- 1	- 1	- 1	- 1	- 1

จากทำนองสารัตถะที่ได้ เมื่อนำมาวิเคราะห์หาเสียงตกหลักในแต่ละช่วงของทำนอง จะได้ลักษณะดังนี้

บาทที่ 1

1	3

บาทที่ 2

2	6

บาทที่ 3

๑	๗

บาทที่ 4

๑	๑

ทำนองที่ 2

บาทที่ 1

เพชรบุรี	รุ่ง	รัตน์	เรื้อง	เรือง	รมย์
-๓๒๒	-๕-๒๑	-๒๓	-๓-๒๑	-๕๓	-๓-๕๓-๒๑-๒๓

บาทที่ 2

เกิด	เกษตร	(ตระ) การ	ควร	ชม	เชิด	ไว้
-๒๑	-๒๑	-๒๒-๒	-๒-๒๓๒		-๑๖	-๒-๑๒-๑๖

บาทที่ 3

สกุล	ช่าง	น่า	นิยม	เยี่ยม	ยอด
-๒๒	-๕๓-๒๑	-๕-๒๑	-๒๒-๓๒-๕-๒-๑๗-๑๒๑	-๑	-๑๗

บาทที่ 4

ประวัติ	ศาสตร์	ว่า	ได้	เด่น พร้อม แต่		บูรพ์
-๒๑	-๑	-๕-๒๑	-๒๑	-๑	-๓-๒๑ -๑-๒-๓-๒๓-๒๑	-๑

จากทำนองเกริ่นข้างต้น เมื่อนำมาวิเคราะห์หาทำนองสารัตถะจะได้ลักษณะดังนี้

บาทที่ 1

เพชรบุรี	รุ่ง	รัตน์	เรื้อง	เรือง	รมย์
-๒	-๑	-๓	-๑	-๓	-๓

บาทที่ 2

เกิด	เกษตร	(ตระ)การ	ควร	ชม	เชิด	ไว้
-๑	-๑	-๒	-๒	-๒	-๖	-๖

บาทที่ 3

สกุล	ช่าง	น่า	นิยม	เยี่ยม	ยอด
-๒	-๑	-๑	-๑	-๑	-๗

บาทที่ 4

ประวัติ	ศาสตร์	ว่า	ได้	เด่น	พร้อม	แต่	บูรพ์
- 1	- 1	- 1	- 1	- 1	- 1	- 1	- 1

จากทำนองสารัตถะที่ได้ เมื่อนำมาวิเคราะห์หาเสียงตกหลักในแต่ละช่วงของทำนอง จะได้ลักษณะ ดังนี้

บาทที่ 1

1	3

บาทที่ 2

2	6

บาทที่ 3

1	7

บาทที่ 4

1	1

ทำนองที่ 3

บาทที่ 1

สรวม	ชีพ	อัญชลิต	ไท้	เท	วัญ
- 2	- 2 1	- 2 2 3	- 3 - 2 1	- 3	- 3 - 5 3 - 2 1 - 2 3

บาทที่ 2

เชิญ	เสด็จ	เหิน	จรัล	จรด	ด้าว
- 2	- 2 1	- 2 5	- 2 2 - 3 2	- 1 6	- 2 - 1 6

บาทที่ 3

สู่	สถาน	พิธี	อัน	โอ	ภาส
- 1	- 2 2 5	- 2 2	- 2 - 3 2 - 5 - 2 - 1 7 - 1 2 1	- 1	- 7

บาทที่ 4

พิทักษ์	คช	คู่บาท	ท้าว	ธเรศ	พ้น	ภัย	พาล
- 3 3	- 3	- 3 - 1	- 3 - 2 1	- 2 1	- 3 - 1	- 2 - 1 3 - 2 3 2	- 2 - 3 - 2 1

จากทำนองเกริ่นข้างต้น เมื่อนำมาวิเคราะห์หาทำนองสารัตถะและจะได้ทำนองดังนี้

บาทที่ 1

สรวม	ชีพ	อัญชลิต	ไท้	เท	วัญ
-2	-1	-3	-1	-3	-3

บาทที่ 2

เชิญ	เสด็จ	เหิน	จรัล	จรด	ด้าว
-2	-1	-5	-2	-6	-6

บาทที่ 3

สู่	สถาน	พิธี	อัน	โอ	ภาส
-1	-5	-2	-1	-1	-7

บาทที่ 4

พิทักษ์	คช	คู่บาท	ท้าว	เธรศ	พ้น	ภัย	พาล
-3	-3	-1	-1	-1	-1	-2	-1

จากทำนองสารัตถะที่ได้ เมื่อนำมาวิเคราะห์หาเสียงตกหลักในแต่ละช่วงของทำนองจะได้ลักษณะ ดังนี้

บาทที่ 1

1	3

บาทที่ 2

2	6

บาทที่ 3

1	7

บาทที่ 4

1	1

จากทำนองเกริ่นทั้ง 3 ทำนอง เมื่อพิจารณารายละเอียดของท่วงทำนองในคำประพันธ์แต่ละคำแล้ว พบว่ามีเสียงตกที่แตกต่างกันออกไปตามลักษณะของคำที่ใช้ แต่หากพิจารณาท่วงทำนองในแต่ละช่วงที่ได้แบ่งไว้แล้วนั้น พบว่าในแต่ละช่วงของท่วงทำนองทั้ง 3 ทำนอง มีเสียงตกเดียวกัน ดังนี้

บาทที่	ทำนองที่ 1	ทำนองที่ 2	ทำนองที่ 3
1.	ช่วงแรก ทำนองตกที่เสียง f ช่วงหลัง ทำนองตกที่เสียง 3	ช่วงแรก ทำนองตกที่เสียง f ช่วงหลัง ทำนองตกที่เสียง 3	ช่วงแรก ทำนองตกที่เสียง f ช่วงหลัง ทำนองตกที่เสียง 3
2.	ช่วงแรก ทำนองตกที่เสียง 2 ช่วงหลัง ทำนองตกที่เสียง 6	ช่วงแรก ทำนองตกที่เสียง 2 ช่วงหลัง ทำนองตกที่เสียง 6	ช่วงแรก ทำนองตกที่เสียง 2 ช่วงหลัง ทำนองตกที่เสียง 6
3.	ช่วงแรก ทำนองตกที่เสียง f ช่วงหลัง ทำนองตกที่เสียง 7	ช่วงแรก ทำนองตกที่เสียง f ช่วงหลัง ทำนองตกที่เสียง 7	ช่วงแรก ทำนองตกที่เสียง f ช่วงหลัง ทำนองตกที่เสียง 7
4.	ช่วงแรก ทำนองตกที่เสียง f ช่วงหลัง ทำนองตกที่เสียง f	ช่วงแรก ทำนองตกที่เสียง f ช่วงหลัง ทำนองตกที่เสียง f	ช่วงแรก ทำนองตกที่เสียง f ช่วงหลัง ทำนองตกที่เสียง f

จากตารางจะเห็นได้ว่าเสียงตกในแต่ละช่วงของทำนองเกริ่นทั้ง 3 ทำนองเป็นเสียงเดียวกันทั้งหมด ซึ่งเสียงตกต่าง ๆ เหล่านี้ค่อนข้างเป็นเสียงตกที่ตายตัวในทำนอง กล่าวคือไม่ว่าคำประพันธ์ที่ใช้จะมีลักษณะเป็นอย่างไรก็ตาม (เช่น คำเป็น คำตาย เสียงสูง เสียงกลาง เสียงต่ำ) เมื่อบรรจุอยู่ในช่วงของเสียงตกแล้วจะต้องมีการผันเสียงของคำโดยการเอื้อนเสียงให้มาตกยังเสียงตกหลักที่ถูกกำหนดไว้ในแต่ละช่วง ซึ่งเสียงตกหลักดังกล่าวนี้จะทำหน้าที่เป็นตัวบังคับทิศทางของท่วงทำนองเกริ่นให้ดำเนินไปตามลักษณะเฉพาะในท่วงทีลีลาของการขับเกริ่นโคลงกำกับขับไม้

จากลักษณะดังกล่าวทั้งหมดข้างต้นจึงสามารถสรุปโครงสร้างของทำนองเกริ่นโคลงกำกับขับไม้ได้ดังนี้

บาทที่ 1

f	3

บาทที่ 2

2	6

บาทที่ 3

f	7

บาทที่ 4

f	f

4) สำนวนทำนองเกริ่นโคลงกำกับขับไม้

ในการวิเคราะห์สำนวนของทำนองเกริ่นนี้ใช้ทำนองเกริ่นจากโน้ตทำนองเกริ่นข้อ 1) ซึ่งเป็นสำนวนการขับของอาจารย์แจ้ง คล้ายสีทองเป็นหลักในการวิเคราะห์ โดยมีรายละเอียดดังนี้

บาทที่ 1

- โครงสร้างทำนองเกริ่น

1	3

- ทำนองสารัตถะ

เผดียง	เทพ	ทุก	ไท้	ทั่ว	สา	กล
- 2	- 1	- 3	- 3	- 1	- 5	- 3

ทำนองสารัตถะในบาทนี้มีกลุ่มเสียงปัญจมูลอยู่ในทางเพียงออบน พบว่ามีการใช้เสียงหลักของกลุ่มเสียงอยู่ 4 เสียง คือเสียง 1, 2, 3 และ 5 โดยทำนองในช่วงแรกจบลงที่เสียง "1" ซึ่งเป็น "Tonic" ของกลุ่มเสียง ส่วนทำนองในช่วงหลังจบลงที่เสียง "3" ซึ่งเป็น "Mediant" ของกลุ่มเสียง

- สำนวนของทำนองเกริ่น

เผดียง	เทพ	ทุก	ไท้	ทั่ว	สา กล
- 2 2	- 2 1	- 3	- 3	- 2 1	- 5 - 3 - 3 - 2 1 - 2 3

คำว่า "เผดียง" มีพื้นเสียงวรรณยุกต์เป็นเสียงสามัญ เมื่อออกเสียงในทำนองเกริ่นตรงกับเสียง "2" ซึ่งถือว่าเสียงนี้เป็นเสียงหลักที่ใช้กำหนดระดับเสียงในการขับทำนองเกริ่นโคลงกำกับขับไม้ ซึ่งในที่นี้จะยึดถือเสียง "2" ของซอสามสายเป็นสำคัญ

คำว่า "เทพ" มีพื้นเสียงวรรณยุกต์เป็นเสียงโท เมื่อออกเสียงในทำนองเกริ่นตรงกับเสียง "1" พบว่ามีการเอื้อนเสียงภายในคำ โดยเอื้อนจากเสียง "2" ลงมาที่เสียง "1" (มีระยะห่างระหว่างกันเป็นคู่ 2)

คำว่า "ทุก" มีพื้นเสียงวรรณยุกต์เป็นเสียงตรี เมื่อออกเสียงในทำนองเกริ่นตรงกับเสียง "3"

คำว่า "ไท้" มีพื้นเสียงวรรณยุกต์เป็นเสียงตรี เมื่อออกเสียงในทำนองเกริ่นตรงกับเสียง "3"

คำว่า "ทั่ว" มีพื้นเสียงวรรณยุกต์เป็นเสียงตรี เมื่อออกเสียงในทำนองเกริ่นตรงกับเสียง "3" พบว่ามีการเอื้อนเสียงภายในคำ โดยเอื้อนจากเสียง "2" ลงมาที่เสียง "1" (มีระยะห่าง

ระหว่างกันเป็นคู่ 2) ซึ่งเสียงตกท้ายคำนี้ถือว่าเป็นเสียงตกหลักตามลักษณะของโครงสร้างทำนองเกริ่นในช่วงแรกของบาทที่ 1

คำว่า "สา" มีพื้นเสียงวรรณยุกต์เป็นเสียงจัตวา เมื่อออกเสียงในทำนองเกริ่นตรงกับเสียง "5" พบว่ามีการเอื้อนเสียงภายในคำ โดยเอื้อนจากเสียง "3" ขึ้นไปยังเสียง "5" (มีระยะห่างระหว่างกันเป็นคู่ 3)

คำว่า "กล" มีพื้นเสียงวรรณยุกต์เป็นเสียงสามัญ เมื่อออกเสียงในทำนองเกริ่นตรงกับเสียง "3" ซึ่งถือว่าเป็นเสียงตกหลักตามลักษณะโครงสร้างของทำนองเกริ่นในช่วงหลังของบาทที่ 1 และลักษณะพิเศษของสำนวนในช่วงนี้คือได้มีการเอื้อนเป็นทำนองเปล่าโดยที่มีเสียงต่อเนื่องจากเสียงของคำว่า "กล" ซึ่งลักษณะการเอื้อนนี้มีสำนวนคล้ายกับสำนวนลูกเท่า โดยทำนองจะย้ำอยู่ที่เสียง "3" ราวกับว่าเป็นการทำลูกเท่าให้กับคำ นอกจากนี้เมื่อพิจารณาสำนวนเอื้อนดังกล่าวพบว่าเป็นสำนวนที่ช่วยเชื่อมต่อทำนองเกริ่นให้มีความต่อเนื่องและสัมพันธ์กันระหว่างทำนองเกริ่นในบาทแรกกับทำนองเกริ่นในบาทต่อไป

บาทที่ 2

- โครงสร้างทำนองเกริ่น

2	6

- ทำนองสารัตถะ

ผู้	ประสิทธิ์	พิพิธ	ผล	ผ่อง	หล้า
- 1	- 1	- 3	- 2	- 6	- 6

ทำนองสารัตถะในบาทนี้มีกลุ่มเสียงอยู่ในทางเพียงออบน พบว่ามีการใช้เสียงหลักของกลุ่มเสียงอยู่ 4 เสียง คือเสียง 6, 1, 2 และ 3 โดยทำนองในช่วงแรกจบลงที่เสียง "2" ซึ่งเป็น "Supertonic" ของกลุ่มเสียง และช่วงหลังจบลงที่เสียง "6" ซึ่งเป็น "Submediant" ของกลุ่มเสียง

- สำนวนของทำนองเกริ่น

ผู้	ประสิทธิ์	พิ	พิธ	ผล	ผ่อง	หล้า
-21	- 2 1	- 3	- 3	-25- 2	- 6	-2-16

คำว่า "ผู้" มีพื้นเสียงวรรณยุกต์เป็นเสียงโท เมื่อออกเสียงในทำนองเกริ่นตรงกับเสียง "1" โดยพบว่ามีการเอื้อนเสียงภายในคำ โดยเอื้อนจากเสียง "2" ลงมาที่เสียง "1" (มีระยะห่างระหว่างกันเป็นคู่ 2)

คำว่า "ประ" มีพื้นเสียงวรรณยุกต์เป็นเสียงเอก เมื่อออกเสียงในทำนองเกริ่นตรงกับเสียง "2̂"

คำว่า "สิทธิ์" มีพื้นเสียงวรรณยุกต์เป็นเสียงเอก เมื่อออกเสียงในทำนองเกริ่นตรงกับเสียง "1̂"

คำว่า "พิ" มีพื้นเสียงวรรณยุกต์เป็นเสียงตรี เมื่อออกเสียงในทำนองเกริ่นตรงกับเสียง "3̂"

คำว่า "พิธ" มีพื้นเสียงวรรณยุกต์เป็นเสียงตรี เมื่อออกเสียงในทำนองเกริ่นตรงกับเสียง "3̂"

คำว่า "ผล" มีพื้นเสียงวรรณยุกต์เป็นเสียงจัตวา เมื่อออกเสียงในทำนองเกริ่นตรงกับเสียง "2̂" โดยพบว่ามีการเอื้อนเสียงภายในคำเป็น 2 ลักษณะคือ เอื้อนจากเสียงต่ำไปหาสูง คือจากเสียง "2̂" ไปยังเสียง "5̂" (มีระยะห่างระหว่างกันเป็นคู่ 4) จากนั้นก็เอื้อนเสียงกลับลงมายังเสียง "2̂" ตามเดิม ซึ่งการเอื้อนเสียงกลับลงมายังเสียงเดิมนี้มีจุดประสงค์เพื่อทำให้เสียงท้ายคำตรงกับเสียงตกหลักตามลักษณะของโครงสร้างทำนองเกริ่นในช่วงแรกของบาทที่ 2 นั่นเอง

คำว่า "ผ่อง" มีพื้นเสียงวรรณยุกต์เป็นเสียงเอก เมื่อออกเสียงในทำนองเกริ่นตรงกับเสียง "6"

คำว่า "หล้า" มีพื้นเสียงวรรณยุกต์เป็นเสียงโท เมื่อออกเสียงในทำนองเกริ่นตรงกับเสียง "6" โดยพบว่ามีการเอื้อนเสียงภายในคำ โดยเอื้อนจากเสียง "2̂" ลงมาที่เสียง "6" (มีระยะห่างระหว่างกันเป็นคู่ 4) ซึ่งเสียงตกท้ายคำนี้ถือว่าเป็นเสียงตกหลักตามลักษณะโครงสร้างของทำนองเกริ่นในช่วงหลังของบาทที่ 2

บาทที่ 3

- โครงสร้างทำนองเกริ่น

1̂	7

- ทำนองสารัตถะ

จง	เสด็จ	มุ่ง	มงคล	พิธี	เขต
- 2̂	- 1̂	- 1̂	- 1̂	- 1̂	- 7

ทำนองสารัตถะในบาทนี้มีกลุ่มเสียงอยู่ในทางเพียงออบน พบว่ามีการใช้เสียงหลักของกลุ่มเสียงอยู่ 2 เสียง คือเสียง 1̂ และ 2̂ และมีการใช้เสียงรองของกลุ่มเสียงคือเสียง 7 โดยทำนองในช่วงแรกจบลงที่เสียง "1̂" ซึ่งเป็น "Tonic" ของกลุ่มเสียง และช่วงหลังจบลงที่เสียง "7" ซึ่งเป็น "Leading note" ของกลุ่มเสียง ซึ่งการจบในลักษณะนี้ทำให้ท่วงทำนองเกิดความแปร่ง ฟัง

แล้วให้ความรู้สึกที่เปลี่ยนไป ราวกับว่ามีการเปลี่ยนกลุ่มเสียงในท่วงทำนอง ซึ่งผู้วิจัยเห็นว่าเป็นความตั้งใจของสังคีตาจารย์ที่ต้องการให้เกิดเป็นลักษณะเฉพาะของทำนองเกริ่นโคลงกำกับขับไม้

- สำนวนของทำนองเกริ่น

จง เสด็จ	มุ่ง มง คล	พิ ธี เขต
- 2 - 2 1	- 2 1 - 2 - 2 - 3 2 - 5 - 2 - 1 7 - 1 2 1	- 1 1 - 7

คำว่า "จง" มีพื้นเสียงวรรณยุกต์เป็นเสียงสามัญ เมื่อออกเสียงในทำนองเกริ่นตรงกับเสียง "2"

คำว่า "เสด็จ" มีพื้นเสียงวรรณยุกต์เป็นเสียงเอก เมื่อออกเสียงในทำนองเกริ่นตรงกับเสียง "1"

คำว่า "มุ่ง" มีพื้นเสียงวรรณยุกต์เป็นเสียงโท เมื่อออกเสียงในทำนองเกริ่นตรงกับเสียง "1" พบว่ามีการเอื้อนเสียงภายในคำ โดยเอื้อนจากเสียง "2" ลงมาที่เสียง "1" (มีระยะห่างระหว่างกันเป็นคู่ 2)

คำว่า "มง" มีพื้นเสียงวรรณยุกต์เป็นเสียงสามัญ เมื่อออกเสียงในทำนองเกริ่นตรงกับเสียง "2"

คำว่า "คล" มีพื้นเสียงวรรณยุกต์เป็นเสียงสามัญ เมื่อออกเสียงในทำนองเกริ่นตรงกับเสียง "2" และพบว่ามีการเอื้อนท้ายคำโดยการผันเสียงตกจากเสียง "2" ลงมาที่เสียง "1" (มีระยะห่างระหว่างกันเป็นคู่ 2) โดยการผูกสำนวนเอื้อนเป็นทำนองสั้น ๆ ซึ่งลักษณะทำนองเป็นการร้อยเรียงเสียงจากสูงลงมาหาต่ำ ซึ่งจัดว่าเป็นสำนวนที่มีความคมคายไพเราะน่าฟังมากสำนวนหนึ่ง และเมื่อพิจารณาสำนวนเอื้อนดังกล่าวแล้วพบว่า เป็นสำนวนที่ทำหน้าที่เป็นสะพานเชื่อมเสียงระหว่างทำนองเกริ่นในช่วงแรกกับทำนองเกริ่นในช่วงหลังของบาทที่ 3 อีกด้วย

คำว่า "พิ" มีพื้นเสียงวรรณยุกต์เป็นเสียงตรี เมื่อออกเสียงในทำนองเกริ่นตรงกับเสียง "1"

คำว่า "ธี" มีพื้นเสียงวรรณยุกต์เป็นเสียงสามัญ เมื่อออกเสียงในทำนองเกริ่นตรงกับเสียง "1"

คำว่า "เขต" มีพื้นเสียงวรรณยุกต์เป็นเสียงเอก เมื่อออกเสียงในทำนองเกริ่นตรงกับเสียง "7" ซึ่งถือว่าเป็นเสียงตกหลักตามลักษณะโครงสร้างของขับทำนองเกริ่นในช่วงหลังของบาทที่ 3

บาทที่ 4

- โครงสร้างทำนองเกริ่น

1	1

- ทำนองสารัตถะ

ฉลอง	พระคช	ผู้	ข้า	บาท	เบื้อง	บทมาลย์
- 5	- 1	- 1	- 1	- 1	- 1	- 1

ทำนองสารัตถะในบาทนี้มีกลุ่มเสียงอยู่ในทางเพียงออบน พบว่ามีการใช้เสียงหลักของกลุ่มเสียงอยู่ 2 เสียง คือเสียง 1 และ 5 โดยทำนองทั้ง 2 ช่วงจบลงที่เสียง "1" ซึ่งเป็น "Tonic" ของกลุ่มเสียง

- สำนวนของทำนองเกริ่น

ฉลอง	พระคช	ผู้	ข้า	บาท	เบื้อง	บท	(ทะ)	มาลย์
-2̲2̲5	-3 3 1	-2̲1	-2̲1	- 1	-2̲1	- 1 - 2 - 3 - 2̲3 - 2̲1 - 1		- 1

คำว่า "ฉลอง" มีพื้นเสียงวรรณยุกต์เป็นเสียงจัตวา เมื่อออกเสียงในทำนองเกริ่นตรงกับเสียง "5"

คำว่า "พระ" มีพื้นเสียงวรรณยุกต์เป็นเสียงตรี เมื่อออกเสียงในทำนองเกริ่นตรงกับเสียง "3"

คำว่า "คช" มีพื้นเสียงวรรณยุกต์เป็นเสียงตรี โดยปกติแล้วเมื่อออกเสียงในทำนองเกริ่นจะตรงกับเสียง "3" (เช่นเดียวกับคำว่า พระ) แต่พบว่าได้มีการเอื้อนเสียงภายในคำ โดยการเอื้อนจากเสียง "3" ลงมาที่เสียง "1" (มีระยะห่างระหว่างกันเป็นคู่ 3)

คำว่า "ผู้" มีพื้นเสียงวรรณยุกต์เป็นเสียงโท เมื่อออกเสียงในทำนองเกริ่นตรงกับเสียง "1" พบว่ามีการเอื้อนเสียงภายในคำ โดยเอื้อนจากเสียง "2" ลงมาที่เสียง "1" (มีระยะห่างระหว่างกันเป็นคู่ 2)

คำว่า "ข้า" มีพื้นเสียงวรรณยุกต์เป็นเสียงโท เมื่อออกเสียงในทำนองเกริ่นตรงกับเสียง "1" พบว่ามีการเอื้อนเสียงภายในคำ โดยเอื้อนจากเสียง "2" ลงมาที่เสียง "1" (มีระยะห่างระหว่างกันเป็นคู่ 2) ซึ่งเสียงตกท้ายคำนี้ถือว่าเป็นเสียงตกหลักตามลักษณะโครงสร้างทำนองเกริ่นในช่วงแรกของบาทที่ 4

คำว่า "บาท" มีพื้นเสียงวรรณยุกต์เป็นเสียงเอก เมื่อออกเสียงในทำนองเกริ่นตรงกับเสียง "1"

คำว่า "เบื้อง" มีพื้นเสียงวรรณยุกต์เป็นเสียงโท เมื่อออกเสียงในทำนองเกริ่นตรงกับเสียง "f" พบว่ามีการเอื้อนเสียงภายในคำ โดยเอื้อนจากเสียง "s" ลงมาที่เสียง "f" (มีระยะห่างระหว่างกันเป็นคู่ 2)

คำว่า "บท" (ในที่นี้อ่านว่า บด-ทะ) มีพื้นเสียงวรรณยุกต์เป็นเสียงเอก เมื่อออกเสียงในทำนองเกริ่นตรงกับเสียง "f"

คำว่า "มาลย์" มีพื้นเสียงวรรณยุกต์เป็นเสียงสามัญ เมื่อออกเสียงในทำนองเกริ่นตรงกับเสียง "f"

เนื่องจากคำว่า "บทมาลย์" เป็นคำสุดท้ายของทำนองเกริ่น ดังนั้นจึงมีวิธีการลงจบโดยการสร้างทำนองเอื้อนสั้น ๆ คั่นอยู่ระหว่างคำว่า "บท" กับคำว่า "มาลย์" โดยทำนองเอื้อนนี้จะค่อย ๆ ทอดเสียงลงช้า ๆ และมีสำนวนที่บ่งบอกถึงลักษณะของการจบในท่วงทำนองเพลง ซึ่งทำนองเอื้อนดังกล่าวจะเป็นเสียงที่ต่อเนื่องมาจากเสียงของคำว่า "บท" และเชื่อมทำนองไปจบลงที่คำว่า "มาลย์" โดยจบลงที่เสียง "f" ซึ่งถือว่าเป็น "Tonic" ของกลุ่มเสียงปัญจมูลในทางเพียงออบน และถือว่าเป็นการจบที่สมบูรณ์ในตัว

2.2.2 วิเคราะห์ทำนองขับไม้กาพย์ขับไม้

1) โน้ตทำนองขับไม้กาพย์ขับไม้

ซอสามสายบรรเลงนำ

- - - ๖̣	- - - -	- - - -	- - - -

บทที่ 1

* * * * * * * *

ไหว้	-	ไท		-	เท	-	เวศร์
- 6 5 - 6 7 - 6		- 6 - 7 - 6 5			- 7		- 7 - 6 5
- ๖̣		- ๖̣ - ๗̣ - ๖̣ ๕̣			- ๗̣		- ๕̣

องค์	-	พระ		-	พรหม	-	เมศ
- 6		- 7 - 6 - 7 6			- 2 7		- 7 - 6 5
- ๖̣		- ๗̣ - ๖̣ - ๗̣ ๖̣			- ๒̣ ๗̣		- ๗̣ - ๖̣ ๕̣

เถลิง	-	เหนือ		-	ขุน	-	ห่าน
- 6 6 2		- 6 2 - 6 - 7 - 6 5 - 6			- 2		- 2 6 - 7
- ๖̣ - ๒̣		- ๒̣ - ๖̣ - ๗̣ - ๖̣ ๕̣ - ๖̣			- ๒̣		- ๒̣ ๖̣ - ๗̣

พิษ	-	(ษะ)ณุ	-	นา	-	รายณ์
- 7 - 6		- 6 7 - 6 - 7 - 6 5		- 2̲ 7		- 7
- ๖		- ๖๗ - ๖ - ๗ - ๖๕		- ๗		- ๗

นอบ	-	เกล้า	-	ตัง	-	วาย
- 7 6 5		- 6 5 - 6 - 7 - 6 5		- 7		- 7
- ๒		- ๖ - ๗ - ๖๕		- ๗		- ๗

สังข์จักร	-	คทา	-	ฎู	-	ธาร
- 7 2̲ 5		- 6 6 - 7 - 6 5 - 6		- 2̲ 7		- 7
- ๒ - ๕		- ๖ - ๗ - ๖๕ - ๖		- ๗		- ๗

พระ	-	สยม	-	ฎู	-	วญาณ
- 7 - 6 - 5 - 6 7 - 2̲3̲2̲		- 2̲ 2̲ - 5 - 2̲		- 7		- 7 7
- ๗ - ๖ - ๕ - ๗ - ๑		- ๒		- ๕		- ๖๗

ทรง	-	พฤก	-	ษภ	-	ชาญ
- 2̲ 6		- 6 7 - 6 - 7 - 6 5		- 6		- 7
- ๒๖		- ๖ - ๗ - ๖๕		- ๕		- ๗

ปะ	-	ศุ	-	บ	-	ดี
- 6		- 5 - 6 - 7 - 6 5 - 6 7 6		- 2̲ 7		- 7
- ๒		- ๕ - ๖ - ๗ - ๖๕		- ๒๗		- ๗

บทที่ 2

ทาง	-	อา	-	คเนย์	-	ทิศ
- 6 - 5 - 6 7 - 6 5		- 6 - 7 - 6 5		- 6 6		- 2̲ - 7
- ๖ - ๕ - ๖๗ - ๖๕		- ๖ - ๗ - ๖๕		- ๖		- ๒ - ๗

โลก	-	(กะ)บาล	-	มี	-	ฤทธิ์
- 2̲ 6 5		- 6 6 - 6 7 6		- 7		- 2̲ - 7
- ๕		- ๖ - ๗๖		- ๗		- ๒ - ๗

คือ - พระ	- อัค - (คะ)นี
- 6 - 7 - 6 - 7 - 65 - 676	- 6 - 77
- ๖ - ๗ - ๖๕ - ๖	- ๒ - ๖ - ๗

พระ - คเณศวร์	- แล - ขัน
- 2 - 7 - 27 - 656 - 66 - 53 - 565	- 27 - 1 - 2 - 5 - 232
- ๒ - ๗ - ๒๗ - ๖ - ๗๖ - ๖ - ๕๓ - ๕	- ๗ - ๑ - ๒

ท - กุมาร	- เท - วกรรม์
- 6 - 66 - 7 - 65	- 27 - 77
- ๕๖ - ๖ - ๗ - ๖๕	- ๖ - ๒๗ - ๗

จง - ปลื้ม	- เปรม - ปรีด์
- 7 - 27 - 6 - 76 - 65	- 27 - 7
- ๗ - ๒๗ - ๖ - ๗ - ๖๕	- ๗ - ๗

อวย - พร	- ก - ริณี
- 26 - 6 - 7 - 65	- 6 - 77
- ๒๖ - ๖ - ๗ - ๖๕	- ๕ - ๖๗

เศวต - -	- ดม - รี
- 65 - 6 - 7 - 65 - 6 - -	- 7 - 7
- ๕ - ๖ - ๗ - ๖๕ - ๖ - -	- ๒๗ - ๗

ให้ - สุข	- เกษม - สันต์
- 65 - 5 - 6 - 7 - 65	- 662 - 6 - 53 - 6 - 1 - 5
- ๖๕ - ๕ - ๖๕	- ๖ - ๒ - ๖ - ๕๓ - ๖ - ๑ - ๕

(ถอดจากแถบบันทึกเสียงของอาจารย์แจ้ง คล้ายสีทอง ในพระราชพิธีรับสมโภชและขึ้นระวางพระศรีนรารัฐราชกิริณี ณ จังหวัดนราธิวาส เมื่อวันที่ 24 สิงหาคม 2520)

จากโน้ตทำนองขับไม้ข้างต้น เมื่อนำมาวิเคราะห์หาทำนองสารัตถะ โดยการหาลูกตกย่อยของทำนองในคำประพันธ์แต่ละคำ จะได้ลักษณะดังนี้

บทที่ 1

วรรคที่ 1

ไหว้	-	ไท	-	เท	-	เวศร์
6	-	5	-	7	-	5

วรรคที่ 2

องค์	-	พระ	-	พรหม	-	เมศ
6	-	6	-	7	-	5

วรรคที่ 3

เฉลิง	-	เหนือ	-	ขุน	-	ห่าน
2̊	-	6	-	2̊	-	7

วรรคที่ 4

พิษ	-	(ษะ)ณุ	-	นา	-	ราชณ์
6	-	5	-	7	-	7

วรรคที่ 5

นอบ	-	เกล้า	-	ตัง	-	วาย
5	-	5	-	7	-	7

วรรคที่ 6

สังข์จักร	-	คทา	-	ฦ	-	ธาร
5	-	6	-	7	-	7

วรรคที่ 7

พระ	-	สยม	-	ฦ	-	วฒาณ
6	-	2̊	-	7	-	7

วรรคที่ 8

ทรง	-	พฤก	-	ษภ	-	ชาญ
6	-	5	-	6	-	7

วรรคที่ 9

ปะ	-	ศุ	-	บ	-	ดี
6	-	6	-	7	-	7

บทที่ 2

วรรคที่ 1

ทาง	-	อา	-	คเนย์	-	ทิศ
6	-	5	-	6	-	7

วรรคที่ 2

โลก	-	(กะ)บาล	-	มี	-	ฤทธิ์
5	-	6	-	7	-	7

วรรคที่ 3	คือ	-	พระ	-	อัค	-	นี		
	6	-	6	-	6	-	7		
วรรคที่ 4	พระ	-	คเณศร์	-	แล	-	ขัน		
	5	-	5	-	7	-	2̊		
วรรคที่ 5	ท	-	กุมาร	-	เท	-	วกรรม์		
	6	-	5	-	7	-	7		
วรรคที่ 6	จง	-	ปลื้ม	-	เปรม	-	ปรีดิ์		
	6	-	5	-	7	-	7		
วรรคที่ 7	อวย	-	พร	-	ก	-	ริณี		
	6	-	5	-	6	-	7		
วรรคที่ 8	เศวต	-	-	-	ดม	-	รี		
	6	-	-	-	7	-	7		
วรรคที่ 9	ให้	-	สุข	-	เกษม	-	สันต์		
	5	-	5	-	2̊	-	5		

จากทำนองสารัตถะข้างต้น จะเห็นได้ว่าทำนองในแต่ละวรรคมีเสียงตกหลักไม่เกินวรรคละ 3 เสียง ซึ่งในแต่ละเสียงจะอยู่ในกลุ่มเสียง (Mode) เดียวกัน และเสียงตกแต่ละเสียงนั้นจะมีระยะห่างระหว่างกันไม่เกินคู่ 5 ซึ่งลักษณะเช่นนี้จะทำให้ท่วงทำนองมีความเป็นเอกภาพ กล่าวคือเป็นท่วงทำนองที่ไม่ซับซ้อนและมีความหลากหลายมากจนเกินไป และถือว่าเป็นคุณสมบัติอย่างหนึ่งของบทเพลงประเภทขับกล่อม

2) ช่วงเสียง

เมื่อนำทำนองสารัตถะของทำนองขับไม้ข้างต้นมาวิเคราะห์หาช่วงเสียงของทำนองเพลงโดยใช้ขอบเขตเสียงของม้องวงใหญ่เป็นตัวเทียบ ได้ผลการวิเคราะห์ดังนี้

บทที่ 1

ม้องลูกที่	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16
เสียง	3̣	4̣	5̣	6̣	7̣	1	2	3	4	5	6	7	1̊	2̊	3̊	4̊
ช่วงเสียง	x	x	x	x	x	x	x	x	x	5	6	7	1̊	2̊	x	x

บทที่ 2

ม้องลูกที่	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16
เสียง	3	4	5	6	7	1	2	3	4	5	6	7	1	2	3	4
ช่วงเสียง	x	x	x	x	x	x	x	x	x	5	6	7	1	2	x	x

จากตารางแสดงให้เห็นว่าทำนองสารัตถะทั้ง 2 บท มีช่วงเสียงที่ไม่กว้างนัก พบว่ามีเสียงต่ำสุดของทำนองคือเสียง "5" (ตรงกับลูกม้องลูกที่ 10) และเสียงสูงสุดของทำนองคือเสียง "2" (ตรงกับลูกม้องลูกที่ 14) ซึ่งมีระยะห่างระหว่างกันเป็นคู่ 5

3) ทาง (Scale)

กลุ่มเสียงปัญจมูล (Penta-centric Mode) ในทำนองขับไม้มีดังนี้

บทที่ 1

วรรคที่ 1	5 6 7 x 2 3 x	ทางเพียงออล่าง
วรรคที่ 2	5 6 7 x 2 3 x	ทางเพียงออล่าง
วรรคที่ 3	5 6 7 x 2 3 x	ทางเพียงออล่าง
วรรคที่ 4	5 6 7 x 2 3 x	ทางเพียงออล่าง
วรรคที่ 5	5 6 7 x 2 3 x	ทางเพียงออล่าง
วรรคที่ 6	5 6 7 x 2 3 x	ทางเพียงออล่าง
วรรคที่ 7	5 6 7 x 2 3 x	ทางเพียงออล่าง
วรรคที่ 8	5 6 7 x 2 3 x	ทางเพียงออล่าง
วรรคที่ 9	5 6 7 x 2 3 x	ทางเพียงออล่าง

บทที่ 2

วรรคที่ 1	5 6 7 x 2 3 x	ทางเพียงออล่าง
วรรคที่ 2	5 6 7 x 2 3 x	ทางเพียงออล่าง
วรรคที่ 3	5 6 7 x 2 3 x	ทางเพียงออล่าง
วรรคที่ 4	5 6 7 x 2 3 x	ทางเพียงออล่าง
วรรคที่ 5	5 6 7 x 2 3 x	ทางเพียงออล่าง
วรรคที่ 6	5 6 7 x 2 3 x	ทางเพียงออล่าง
วรรคที่ 7	5 6 7 x 2 3 x	ทางเพียงออล่าง
วรรคที่ 8	5 6 7 x 2 3 x	ทางเพียงออล่าง
วรรคที่ 9	5 6 7 x 2 3 x	ทางเพียงออล่าง

จากการวิเคราะห์หากลุ่มเสียงปัญจมูลในทำนองขับไม้พบว่า กลุ่มเสียงทั้งหมดอยู่ในทางเพียงออล่าง โดยในทำนองเพลงมีการใช้เสียงหลัก 5 เสียง ได้แก่ 5, 6, 7, 2 และ 3 ซึ่งทางเพียงออล่างนี้จัดเป็นทางที่อยู่ในทางเสียงต่ำ (เป็นทางที่มีระดับเสียงต่ำที่สุดในบรรดาทางทั้ง 7 ทาง) ลักษณะดังกล่าวนี้จะทำให้บทเพลงที่บรรเลงอยู่ในทางนี้มีความทุ้มนุ่มนวล ฟังแล้วสบายหู โดยปกติแล้วทางนี้เป็นทางที่เหมาะกับนักร้องหญิง กล่าวคือเมื่อได้ร้องบทเพลงในทางเพียงออล่างนี้แล้วจะทำให้เกิดความเปล่งปลั่งจำเพาะ (Tonal Timbre) ในกระแสเสียงที่เปล่งออกมา แต่ในกรณีของการขับไม้นิยมใช้นักร้องชายเป็นหลัก ซึ่งเสียงร้องของนักร้องชายนี้จะมีความทุ้มต่ำโดยธรรมชาติอยู่แล้วและเมื่อมาขับในทางเพียงออล่างจึงทำให้บทเพลงขับไม้มีความทุ้มต่ำนุ่มนวลมากยิ่งขึ้น ซึ่งในกรณีดังกล่าวนี้ถือว่าเป็นลักษณะที่ดี เพราะนอกจากจะเป็นการเพิ่มอรรถรสให้กับทำนองเพลงแล้วยังเป็นการเพิ่มบรรยากาศแห่งการขับกล่อมในทำนองเพลงขับไม้อีกด้วย เหตุนี้เองวงขับไม้จึงนิยมใช้ผู้ขับเป็นผู้ชาย

4) จังหวะ (Rhythm)

ใช้บัณเฑาะว์บรรเลงประกอบทำนองเพลง ซึ่งมีกระสวนจังหวะที่สม่ำเสมอคงที่ เมื่อบรรเลงร่วมไปกับทำนองขับไม้แล้วจะมีลักษณะเป็นจังหวะลอย (Unmeter) กล่าวคือเป็นจังหวะที่ดำเนินไปเรื่อย ๆ โดยไม่ต้องคำนึงถึงสัดส่วนของทำนองเพลง แต่เป็นเพียงการบรรเลงประกอบเพื่อให้ได้อรรถรสของทำนองเพลงขับไม้เท่านั้น

5) โครงสร้างทำนองขับไม้กาพย์ขับไม้

ในการวิเคราะห์หาโครงสร้างของทำนองขับไม้นี้ดำเนินการวิเคราะห์โดยการสุ่มทำนองเพลงการพย์ขับไม้มาจำนวน 3 ทำนอง ซึ่งในแต่ละทำนองขับโดยศิลปินท่านเดียวกัน (ในที่นี้เป็นสำนวนการขับของอาจารย์แจ้ง คล้ายสีทอง) แล้วนำทำนองขับไม้ที่ได้มาวิเคราะห์หาทำนองสารัตถะ โดยการหาลูกตกย่อยของทำนองในคำประพันธ์แต่ละคำ จากนั้นนำทำนองสารัตถะที่ได้มาหาลูกตกหลักในทำนองแต่ละช่วง และเมื่อได้ลูกตกหลักของทั้ง 3 ทำนองแล้วนำมาเปรียบเทียบลักษณะลูกตกร่วมระหว่างกัน ซึ่งลักษณะร่วมที่ได้นี้ถือว่าเป็นโครงสร้างของทำนองขับไม้ ดังรายละเอียดต่อไปนี้

ทำนองที่ 1

วรรคที่ 1

ไหว้	-	ไท	-	เท	-	เวศร์
-65-67- 6		-6- 7 -65		-7		-7 - 65

วรรคที่ 2

องค์	-	พระ	-	พรหม	-	เมศ
-6		-7 - 6 - 76		-27		-7 - 65

วรรคที่ 3

เถลิง	-	เหนือ	-	ขุน	-	ห่าน
-6 62		-62-6-7-65-6		-2		-26-7

วรรคที่ 4

พิษ	-	(ษะ)ณุ	-	นา	-	รายณ์
-7 -6		-67-6-7-65		-27		-7

วรรคที่ 5

นอบ	-	เกล้า	-	ตัง	-	วาย
-765		-65-6-7-65		-7		-7

วรรคที่ 6

สังข์จักร	-	คทา	-	ฎู	-	ธาร
-72 5		-66-7-65-6		-27		-7

วรรคที่ 7

พระ	-	สยม	-	ฎู	-	วญาณ
-7-6-5-67-232		-22-5-2		-7		-77

วรรคที่ 8

ทรง	-	พฤก	-	ษภ	-	ชาญ
-26		-67-6-7-65		-6		-7

วรรคที่ 9

ปะ	-	ศุ	-	บ	-	ดี
-6		-5-6-7-65-676		-27		-7

จากทำนองขับไม้ข้างต้น เมื่อนำมาวิเคราะห์หาทำนองสารัตถะแล้วได้ดังนี้

วรรคที่ 1

ไหว้	-	ไท	-	เท	-	เวศร์
6	-	5	-	7	-	5

วรรคที่ 2

องค์	-	พระ	-	พรหม	-	เมศ
6	-	6	-	7	-	5

วรรคที่ 3	เถลิง	-	เหนือ	-	ขุน	-	ห่าน
	◌ุ	-	6	-	◌ุ	-	7
วรรคที่ 4	พิษ	-	(ษะ)ณุ	-	นา	-	รายณ์
	6	-	5	-	7	-	7
วรรคที่ 5	นอบ	-	เกล้า	-	ตัง	-	วาย
	5	-	5	-	7	-	7
วรรคที่ 6	สังข์จักร	-	คทา	-	ฎู	-	ธาร
	5	-	6	-	7	-	7
วรรคที่ 7	พระ	-	สยม	-	ฎู	-	วฌาณ
	6	-	◌ุ	-	7	-	7
วรรคที่ 8	ทรง	-	พฤก	-	ษภ	-	ชาญ
	6	-	5	-	6	-	7
วรรคที่ 9	ปะ	-	ศุ	-	บ	-	ดี
	6	-	6	-	7	-	7

จากทำนองสารัตถะ เมื่อนำมาวิเคราะห์หาเสียงตกหลักในแต่ละช่วงของทำนอง ได้ดังนี้

วรรคที่ 1	5	5
วรรคที่ 2	6	5
วรรคที่ 3	6	7
วรรคที่ 4	5	7
วรรคที่ 5	5	7
วรรคที่ 6	6	7

วรรคที่ 7	2̊	7
วรรคที่ 8	5	7
วรรคที่ 9	6	7

ทำนองที่ 2

วรรคที่ 1

ทาง	-	อา		-	คเนย์	-	ทิศ
- 6 - 5 - 6 7 - 6 5		- 6 - 7 - 6 5			- 6 6		- 2̊ - 7

วรรคที่ 2

โลก	-	(กะ)บาล		-	มี	-	ฤทธิ์
- 2̊65		- 6 6 - 676			- 7		- 2̊ - 7

วรรคที่ 3

คือ	-	พระ		-	อัค	-	(คะ)นี
- 6		- 7 - 6 - 7 - 6 5 - 676			- 6		- 7 7

วรรคที่ 4

พระ	-	คเณศวร์		-	แล	-	ขัน
- 2̊ - 7 - 2̊ 7 - 656		- 6 6 - 5 3 - 565			- 2̊ 7 - 1		- 2̊ - 5 - 2̊3̊2̊

วรรคที่ 5

ท	-	กุมาร		-	เท	-	วกรรม์
- 6		- 6 6 - 7 - 6 5			- 2̊ 7		- 7 7

วรรคที่ 6

จง	-	ปลื้ม		-	เปรม	-	ปรีดิ์
- 7 - 2̊ 7 - 6 - 7 6		- 6 5			- 2̊ 7		- 7

วรรคที่ 7

อวย	-	พร		-	ก	-	ริณี
- 2̊ 6		- 6 - 7 - 6 5			- 6		- 7 7

วรรคที่ 8

เศวต	-	-		-	คม	-	รี
- 6 5 - 6 - 7 - 6 5 - 6	-	-			- 7		- 7

วรรคที่ 9

ให้	-	สุข	-	เกษม	-	สันต์
-65		-5-6-7-65		-662̊-6-53		-6-1̊-5

จากทำนองขับไม้ข้างต้น เมื่อนำมาวิเคราะห์หาทำนองสารัตถะแล้วได้ดังนี้

วรรคที่ 1

ทาง	-	อา	-	คเนย์	-	ทิศ
6	-	5	-	6	-	7

วรรคที่ 2

โลก	-	(กะ)บาล	-	มี	-	ฤทธิ์
5	-	6	-	7	-	7

วรรคที่ 3

คือ	-	พระ	-	อัค	-	นี
6	-	6	-	6	-	7

วรรคที่ 4

พระ	-	คเณศร์	-	แล	-	ขัน
5	-	5	-	7	-	2̊

วรรคที่ 5

ท	-	กุมาร	-	เท	-	วกรรม์
6	-	5	-	7	-	7

วรรคที่ 6

จง	-	ปลื้ม	-	เปรม	-	ปรีดิ์
6	-	5	-	7	-	7

วรรคที่ 7

อวย	-	พร	-	ก	-	ริณี
6	-	5	-	6	-	7

วรรคที่ 8

เศวต	-	-	-	ดม	-	รี
6	-	-	-	7	-	7

วรรคที่ 9

ให้	-	สุข	-	เกษม	-	สันต์
5	-	5	-	2̊	-	5

จากทำนองสารัตถะที่ได้ เมื่อนำมาวิเคราะห์หาลูกตกหลักในแต่ละช่วงของทำนองได้ดังนี้

วรรคที่ 1	5	7
วรรคที่ 2	6	7
วรรคที่ 3	5	7
วรรคที่ 4	5	2̇
วรรคที่ 5	5	7
วรรคที่ 6	5	7
วรรคที่ 7	5	7
วรรคที่ 8	5	7
วรรคที่ 9	5	5

ทำนองที่ 3

วรรคที่ 1

มี	-	ทั้ง		-	เรือน	-	ร้าน
- 6		- 7 - 6 - 7 - 6 5			- 7		- 2̇ - 7

วรรคที่ 2

สถาน	-	ที่		-	ราช	-	(ชะ)การ
- 6 6 2̇		- 6 5			- 2̇ 6		- 7 7

วรรคที่ 3

เลิศ	- ล้ำ			-	นิ	-	ยม
- 6 5	- 6 7 - 6 - 7 - 6 5 - 6 - 7 6				- 7		- 7

วรรคที่ 4

ผู้	-	คน		-	หญิง	-	ชาย
- 6 5		- 6 - 7 - 6 5			- 2̇		- 7

วรรคที่ 5

ไป	-	มา		-	ค้า	-	ขาย
- 6		- 6 - 7 - 6 5			- 7 - 5 - 6 7 - 1̇		- 2̇ - 5 - 2̇3̇2̇

วรรคที่ 6

มาก	-	มาย	-	อุ	-	คม
-6 5		-6 -7 -6 5 -6		-7		-7

วรรคที่ 7

วัด	-	วา	-	น่า	-	ชม
-1		-6 -7 -6 5		-1 6		-7

วรรคที่ 8

ชาว	-	-	-	บุรี	-	รมย์
-6 -7 -6 5 -6 -7 6	-	-		-7 7		-7

วรรคที่ 9

เก่ง	-	ทาง	-	ช่าง	-	ศิลป์
-5		-6 -7 -6 5		-6 -5 -6 7 -1		-2 -5 -232

จากทำนองขับไม้ข้างต้น เมื่อนำมาวิเคราะห์หาทำนองสารัตถะแล้วได้ดังนี้

วรรคที่ 1

มี	-	ทั้ง	-	เรือน	-	ร้าง
6	-	5	-	7	-	7

วรรคที่ 2

สถาน	-	ที่	-	ราช	-	(ชะ)การ
1	-	5	-	6	-	7

วรรคที่ 3

เลิศ	-	ล้ำ	-	นิ	-	ยม
5	-	6	-	7	-	7

วรรคที่ 4

ผู้	-	คน	-	หญิง	-	ชาย
5	-	5	-	1	-	7

วรรคที่ 5

ไป	-	มา	-	ค้า	-	ขาย
6	-	5	-	5	-	1

วรรคที่ 6

มาก	-	มาย	-	อุ	-	คม
5	-	6	-	7	-	7

วรรคที่ 7	วัด	-	วา	-	น่า	-	ชม
	๒	-	5	-	6	-	7
วรรคที่ 8	ชาว	-	-	-	บุรี	-	รมย์
	6	-	-	-	7	-	7
วรรคที่ 9	เก่ง	-	ทาง	-	ช่าง	-	ศิลป์
	5	-	5	-	5	-	๒

จากทำนองสารัตถะที่ได้ เมื่อนำมาวิเคราะห์หาลูกตกหลักในแต่ละช่วงของทำนองได้ดังนี้

วรรคที่ 1	5	7
วรรคที่ 2	5	7
วรรคที่ 3	6	7
วรรคที่ 4	5	7
วรรคที่ 5	5	๒
วรรคที่ 6	6	7
วรรคที่ 7	5	7
วรรคที่ 8	6	7
วรรคที่ 9	5	๒

จากทำนองสารัตถะที่วิเคราะห์ได้ทั้ง 3 ทำนอง พบว่ามีเสียงตกหลักในแต่ละช่วงแตกต่างกันออกไป ดังแสดงให้เห็นจากตารางต่อไปนี้

วรรคที่	ทำนองที่ 1		ทำนองที่ 2		ทำนองที่ 3	
1	ช่วงแรก	ตกเสียง "5"	ช่วงแรก	ตกเสียง "5"	ช่วงแรก	ตกเสียง "5"
	ช่วงหลัง	ตกเสียง "5"	ช่วงหลัง	ตกเสียง "7"	ช่วงหลัง	ตกเสียง "7"
2	ช่วงแรก	ตกเสียง "6"	ช่วงแรก	ตกเสียง "6"	ช่วงแรก	ตกเสียง "5"
	ช่วงหลัง	ตกเสียง "5"	ช่วงหลัง	ตกเสียง "7"	ช่วงหลัง	ตกเสียง "7"
3	ช่วงแรก	ตกเสียง "6"	ช่วงแรก	ตกเสียง "5"	ช่วงแรก	ตกเสียง "6"
	ช่วงหลัง	ตกเสียง "7"	ช่วงหลัง	ตกเสียง "7"	ช่วงหลัง	ตกเสียง "7"
4	ช่วงแรก	ตกเสียง "5"	ช่วงแรก	ตกเสียง "5"	ช่วงแรก	ตกเสียง "5"
	ช่วงหลัง	ตกเสียง "7"	ช่วงหลัง	ตกเสียง "2̂"	ช่วงหลัง	ตกเสียง "7"
5	ช่วงแรก	ตกเสียง "5"	ช่วงแรก	ตกเสียง "5"	ช่วงแรก	ตกเสียง "5"
	ช่วงหลัง	ตกเสียง "7"	ช่วงหลัง	ตกเสียง "7"	ช่วงหลัง	ตกเสียง "2̂"
6	ช่วงแรก	ตกเสียง "6"	ช่วงแรก	ตกเสียง "5"	ช่วงแรก	ตกเสียง "6"
	ช่วงหลัง	ตกเสียง "7"	ช่วงหลัง	ตกเสียง "7"	ช่วงหลัง	ตกเสียง "7"
7	ช่วงแรก	ตกเสียง "2̂"	ช่วงแรก	ตกเสียง "5"	ช่วงแรก	ตกเสียง "5"
	ช่วงหลัง	ตกเสียง "7"	ช่วงหลัง	ตกเสียง "7"	ช่วงหลัง	ตกเสียง "7"
8	ช่วงแรก	ตกเสียง "5"	ช่วงแรก	ตกเสียง "5"	ช่วงแรก	ตกเสียง "6"
	ช่วงหลัง	ตกเสียง "7"	ช่วงหลัง	ตกเสียง "7"	ช่วงหลัง	ตกเสียง "7"
9	ช่วงแรก	ตกเสียง "5"	ช่วงแรก	ตกเสียง "5"	ช่วงแรก	ตกเสียง "5"
	ช่วงหลัง	ตกเสียง "7"	ช่วงหลัง	ตกเสียง "5"	ช่วงหลัง	ตกเสียง "2̂"

จากตารางสามารถอธิบายได้เป็น 2 กรณี ดังนี้

1) เสียงตกหลักของทำนองช่วงแรกในแต่ละวรรคของทั้ง 3 ทำนองจะตกในเสียงหลัก 3 เสียง คือเสียง 5, 6 และ 2̂ ลักษณะเช่นนี้อาจสรุปได้ว่าเสียงตกหลักในช่วงแรกของทำนองขับไม้มีโอกาสที่จะตกในเสียงหลักทั้ง 3 เสียงดังกล่าว

2) เสียงตกหลักของทำนองช่วงแรกในแต่ละวรรคของทั้ง 3 ทำนองจะตกในเสียงหลัก 3 เสียง คือเสียง 5, 7 และ 2̂ ลักษณะเช่นนี้อาจสรุปได้ว่าเสียงตกหลักในช่วงแรกของทำนองขับไม้มีโอกาสที่จะตกในเสียงหลักทั้ง 3 เสียงดังกล่าว

เสียงตกหลักที่วิเคราะห์ได้ในแต่ละช่วงของทำนองข้างต้นจะทำหน้าที่เป็นตัวบังคับทิศทางของทำนองขับไม้ให้ดำเนินไปตามลักษณะเฉพาะในท่วงทีลีลาของการขับไม้กาพย์ขับไม้ ซึ่งอาจารย์แจ้ง คล้ายสีทองได้อธิบายว่า เสียงตกหลักของทำนองขับไม้จะไม่แน่นอนตายตัว จะมีการผันเปลี่ยนไปตามลักษณะของคำประพันธ์นั้น ๆ ที่สำคัญผู้ขับจะต้องเรียนรู้วิธีการใช้ทำนองเอื้อนให้เหมาะสมกับลักษณะของคำประพันธ์ที่ใช้ (สัมภาษณ์, 23 พฤษภาคม 2541)

จากลักษณะข้างต้นสามารถสรุปโครงสร้างของทำนองขับไม้กาพย์ขับไม้ได้ดังนี้

วรรคที่ 1	5 / 6 / 2	5 / 7 / 2
วรรคที่ 2	5 / 6 / 2	5 / 7 / 2
วรรคที่ 3	5 / 6 / 2	5 / 7 / 2
วรรคที่ 4	5 / 6 / 2	5 / 7 / 2
วรรคที่ 5	5 / 6 / 2	5 / 7 / 2
วรรคที่ 6	5 / 6 / 2	5 / 7 / 2
วรรคที่ 7	5 / 6 / 2	5 / 7 / 2
วรรคที่ 8	5 / 6 / 2	5 / 7 / 2
วรรคที่ 9	5 / 6 / 2	5 / 7 / 2

6) สำนวนทำนองขับไม้กาพย์ขับไม้

ในการวิเคราะห์สำนวนทำนองขับไม้นี้วิเคราะห์จากโน้ตทำนองขับไม้ในข้อ 1) เป็นหลัก โดยทำการวิเคราะห์สำนวนในทำนองแต่ละวรรคตามลักษณะของคำประพันธ์ ดังรายละเอียดต่อไปนี้

วรรคที่ 1

- โครงสร้างทำนอง

5 / 6 / 2	5 / 7 / 2

- ทำนองสารัตถะ

ไหว้	-	ไท	-	เท	-	เวศร์
6	-	5	-	7	-	5

ทำนองสารัตถะในวรรคนี้มีกลุ่มเสียงปัญจมูลอยู่ในทางเพียงออล่าง พบว่ามีการใช้เสียงหลักของกลุ่มเสียงอยู่ 3 เสียง คือเสียง 5, 6 และ 7 โดยทำนองในช่วงแรกและช่วงหลังของวรรคจบลงที่เสียง "5" ซึ่งเป็น "Tonic" ของกลุ่มเสียง

- สำนวนทำนองขับไม้

ซอสามสายบรรเลงนำ

- - - ๖̊	- - - -	- - - -	- - - -

ไหว้	-	ไท	-	เท	-	เวศร์
-65-67- 6		-6- 7 -65		-7		-7 - 65
-๖̊		-๖̊- ๗̊ -๖̊๕+		-๗̊		-๕+

ทำนองขับไม้ในวรรคแรกนี้ ก่อนที่ผู้ขับจะเริ่มขับไม้ ซอสามสายจะบรรเลงนำก่อน โดยจะสียืนอยู่ ณ เสียง "๖̊" เป็นทำนองยาวอยู่ช่วงหนึ่งเพื่อเป็นสัญญาณและเป็นการให้เสียงแก่ผู้ขับ จากนั้นผู้ขับจะเริ่มขับไม้พร้อมทั้งบัณเฑาะว์ก็เริ่มไกวในช่วงนี้ด้วยเช่นกัน

คำว่า "ไหว้" มีพื้นเสียงวรรณยุกต์เป็นเสียงโท เมื่อออกเสียงในทำนองขับไม้ตรงกับเสียง "5" พบว่ามีการเอื้อนผันเสียงท้ายคำ โดยผันเสียงจากเสียง "5" ให้ไปตกที่เสียง "6" (มีระยะห่างระหว่างกันเป็นคู่ 2)

คำว่า "ไท" มีพื้นเสียงวรรณยุกต์เป็นเสียงสามัญ เมื่อออกเสียงในทำนองขับไม้ตรงกับเสียง "6" พบว่ามีการเอื้อนผันเสียงท้ายคำ โดยผันเสียงจากเสียง "6" ให้มาตกที่เสียง "5" (มีระยะห่างระหว่างกันเป็นคู่ 2) ซึ่งเสียง "5" นี้ถือว่าเป็นเสียงตกหลักของทำนองในช่วงแรกตามลักษณะโครงสร้างทำนองของวรรคที่ 1

คำว่า "เท" มีพื้นเสียงวรรณยุกต์เป็นเสียงสามัญ เมื่อออกเสียงในทำนองขับไม้ตรงกับเสียง "7" และไม่พบการเอื้อนผันเสียงท้ายคำนี้

คำว่า "เวศร์" มีพื้นเสียงวรรณยุกต์เป็นเสียงโท เมื่อออกเสียงในทำนองขับไม้ตรงกับเสียง "5" พบว่ามีการเอื้อนผันเสียงท้ายคำ โดยผันเสียงจากเสียง "7" มายังเสียง "6" (มีระยะห่างระหว่างกันเป็นคู่ 3) ซึ่งเสียง "5" นี้ถือว่าเป็นเสียงตกหลักของทำนองในช่วงหลังตามลักษณะโครงสร้างทำนองของวรรคที่ 1

สำหรับซอสามสายจะบรรเลงคลอไปตามลักษณะของทำนองขับไม้ดังกล่าว

วรรคที่ 2

- โครงสร้างทำนอง

5 / 6 / 2̊	5 / 7 / 2̊

- ทำนองสารัตถะ

องค์	-	พระ	-	พรหม	-	เมศ	
6	-	6	-	7	-	5	

ทำนองสารัตถะในวรรคนี้มีกลุ่มเสียงปัญจมูลอยู่ในทางเพียงออล่าง พบว่ามีการใช้เสียงหลักของกลุ่มเสียงอยู่ 3 เสียง คือเสียง 5, 6 และ 7 โดยทำนองในช่วงแรกจบลงที่เสียง "6" ซึ่งเป็น "Supertonic" และช่วงหลังจบลงที่เสียง "5" ซึ่งเป็น "Tonic" ของกลุ่มเสียง

- สำนวนทำนองขับไม้

องค์	-	พระ		-	พรหม	-	เมศ
- 6		- 7 - 6 - 76			- 2̊7		- 7 - 65
- ๖̊		- ๗̊ - ๖̊ - ๗๖̊			- ๒̊๗̊		- ๗̊ - ๖̊๕

คำว่า "องค์" มีพื้นเสียงวรรณยุกต์เป็นเสียงสามัญ เมื่อออกเสียงในทำนองขับไม้ตรงกับเสียง "6" ไม่พบการเอื้อนผันเสียงท้ายคำนี้

คำว่า "พระ" มีพื้นเสียงวรรณยุกต์เป็นเสียงตรี เมื่อออกเสียงในทำนองขับไม้ตรงกับเสียง "7" พบว่ามีการเอื้อนผันเสียงท้ายคำ โดยผันเสียงจากเสียง "7" มายังเสียง "6" (มีระยะห่างระหว่างกันเป็นคู่ 2) ซึ่งเสียง "7" นี้ถือว่าเป็นเสียงตกหลักของทำนองในช่วงแรกตามลักษณะโครงสร้างทำนองของวรรคที่ 2

คำว่า "พรหม" มีพื้นเสียงวรรณยุกต์เป็นเสียงสามัญ เมื่อออกเสียงในทำนองขับไม้ตรงกับเสียง "7" พบว่ามีการเอื้อนผันเสียงท้ายคำ โดยผันเสียงจากเสียง "2̊" มายังเสียง "7" (มีระยะห่างระหว่างกันเป็นคู่ 3)

คำว่า "เมศ" มีพื้นเสียงวรรณยุกต์เป็นเสียงโท เมื่อออกเสียงในทำนองขับไม้ตรงกับเสียง "5" พบว่ามีการเอื้อนผันเสียงท้ายคำ โดยผันเสียงจากเสียง "7" มายังเสียง "5" (มีระยะห่างระหว่างกันเป็นคู่ 3) ซึ่งเสียง "5" นี้ถือว่าเป็นเสียงตกหลักของทำนองในช่วงหลังตามลักษณะโครงสร้างทำนองของวรรคที่ 2

สำหรับซอสามสายจะบรรเลงคลอไปตามลักษณะของทำนองขับไม้ดังกล่าว

วรรคที่ 3

- โครงสร้างทำนอง

5 / 6 / 2̂	5 / 7 / 2̂

- ทำนองสารัตถะ

เถลิง	-	เหนือ	-	ขุน	-	ห่าน
2̂	-	6	-	2̂	-	7

ทำนองสารัตถะในวรรคนี้มีกลุ่มเสียงปัญจมูลอยู่ในทางเพียงออล่าง พบว่ามีการใช้เสียงหลักของกลุ่มเสียงอยู่ 3 เสียง คือเสียง 6, 7 และ 2̂ โดยทำนองในช่วงแรกจบลงที่เสียง "6" ซึ่งเป็น "Supertonic" และช่วงหลังจบลงที่เสียง "7" ซึ่งเป็น "Mediant" ของกลุ่มเสียง

- สำนวนทำนองขับไม้

เถลิง - เหนือ	- ขุน - ห่าน
- 6 6 2̂	- 6 2̂ - 6 - 7 - 6 5 - 6	- 2̂	- 2̂ 6 - 7
- ๖̣ - ๒̣	- ๒̣ - ๖̣ - ๗̣ - ๖̣๕̣ - ๖̣	- ๒̣	- ๒̣๖̣ - ๗̣

คำว่า "เถลิง" มีพื้นเสียงวรรณยุกต์เป็นเสียงจัตวา เมื่อออกเสียงในทำนองขับไม้ตรงกับเสียง "2̂" พบว่ามีการเอื้อนผันเสียงท้ายคำ โดยผันเสียงจากเสียง "6" ไปที่เสียง "2̂" (มีระยะห่างระหว่างกันเป็นคู่ 4)

คำว่า "เหนือ" มีพื้นเสียงวรรณยุกต์เป็นเสียงจัตวา เมื่อออกเสียงในทำนองขับไม้ตรงกับเสียง "2̂" พบว่ามีการเอื้อนผันเสียงท้ายคำ โดยผันเสียงจากเสียง "2̂" มายังเสียง "6" (มีระยะห่างระหว่างกันเป็นคู่ 4) ซึ่งเสียง "6" นี้ถือว่าเป็นเสียงตกหลักของทำนองในช่วงแรกตามลักษณะโครงสร้างทำนองของวรรคที่ 3

คำว่า "ขุน" มีพื้นเสียงวรรณยุกต์เป็นเสียงจัตวา เมื่อออกเสียงในทำนองขับไม้ตรงกับเสียง "2̂" ไม่พบการเอื้อนผันเสียงท้ายคำนี้

คำว่า "ห่าน" มีพื้นเสียงวรรณยุกต์เป็นเสียงเอก เมื่อออกเสียงในทำนองขับไม้ตรงกับเสียง "6" พบว่ามีการเอื้อนผันเสียงท้ายคำเป็น 2 ลักษณะคือ ผันเสียงจากเสียง "2̂" มายังเสียง "6" (มีระยะห่างระหว่างกันเป็นคู่ 4) และผันเสียงจากเสียง "6" ไปที่เสียง "7" (มีระยะห่างระหว่างกันเป็นคู่ 2) ซึ่งเสียง "7" นี้ถือว่าเป็นเสียงตกหลักของทำนองในช่วงหลังตามลักษณะโครงสร้างทำนองของวรรคที่ 3

สำหรับซอสามสายจะบรรเลงคลอไปตามลักษณะของทำนองขับไม้ดังกล่าว

วรรคที่ 4

- โครงสร้างทำนอง

5 / 6 / 2̊	5 / 7 / 2̊

- ทำนองสารัตถะ

พิษ	-	(ษะ)ณุ	-	นา	-	รายณ์
7	-	5	-	7	-	7

ทำนองสารัตถะในวรรคนี้มีกลุ่มเสียงปัญจมูลอยู่ในทางเพียงออล่าง พบว่ามีการใช้เสียงหลักของกลุ่มเสียงอยู่ 3 เสียง คือเสียง 5, 6 และ 7 โดยทำนองในช่วงแรกจบลงที่เสียง "5" ซึ่งเป็น "Tonic" และช่วงหลังจบลงที่เสียง "7" ซึ่งเป็น "Mediant" ของกลุ่มเสียง

- สำนวนทำนองขับไม้

พิษ	-	(ษะ)ณุ	-	นา	-	รายณ์
- 7 - 6		- 6 7 - 6 - 7 - 6 5		- 2̊ 7		- 7
- ๖		- ๖๗ - ๖ - ๗ - ๖๕		- ๗		- ๗

คำว่า "พิษ" (อ่านว่า พิด-สะ) มีพื้นเสียงวรรณยุกต์เป็นเสียงตรี เมื่อออกเสียงในทำนองขับไม้ตรงกับเสียง "7" พบว่ามีการเอื้อนผันเสียงท้ายคำ โดยผันเสียงจากเสียง "7" มายังเสียง "6" (มีระยะห่างระหว่างกันเป็นคู่ 2)

คำว่า "ณุ" มีพื้นเสียงวรรณยุกต์เป็นเสียงตรี เมื่อออกเสียงในทำนองขับไม้ตรงกับเสียง "7" พบว่ามีการเอื้อนผันเสียงท้ายคำ โดยผันเสียงจากเสียง "7" มายังเสียง "5" (มีระยะห่างระหว่างกันเป็นคู่ 3) ซึ่งเสียง "5" นี้ถือว่าเป็นเสียงตกหลักของทำนองในช่วงแรกตามลักษณะโครงสร้างทำนองของวรรคที่ 4

คำว่า "นา" มีพื้นเสียงวรรณยุกต์เป็นเสียงสามัญ เมื่อออกเสียงในทำนองขับไม้ตรงกับเสียง "7" พบว่ามีการเอื้อนผันเสียงท้ายคำ โดยผันเสียงจากเสียง "2̊" มายังเสียง "7" (มีระยะห่างระหว่างกันเป็นคู่ 3)

คำว่า "รายณ์" มีพื้นเสียงวรรณยุกต์เป็นเสียงสามัญ เมื่อออกเสียงในทำนองขับไม้ตรงกับเสียง "7" ไม่พบการเอื้อนผันเสียงท้ายคำ ซึ่งเสียง "7" นี้ถือว่าเป็นเสียงตกหลักของทำนองในช่วงหลังตามลักษณะโครงสร้างทำนองของวรรคที่ 4

สำหรับซอสามสายจะบรรเลงคลอไปตามลักษณะของทำนองขับไม้ดังกล่าว

วรรคที่ 5

- โครงสร้างทำนอง

5 / 6 / $\dot{2}$	5 / 7 / $\dot{2}$

- ทำนองสารัตถะ

นอบ	-	เกล้า	-	ตัง	-	วาย
5	-	5	-	7	-	7

ทำนองสารัตถะในวรรคนี้มีกลุ่มเสียงปัญจมูลอยู่ในทางเพียงออล่าง พบว่ามีการใช้เสียงหลักของกลุ่มเสียงอยู่ 2 เสียง คือเสียง 5 และ 7 โดยทำนองในช่วงแรกจบลงที่เสียง "5" ซึ่งเป็น "Tonic" และช่วงหลังจบลงที่เสียง "7" ซึ่งเป็น "Mediant" ของกลุ่มเสียง

- สำนวนทำนองขับไม้

นอบ	-	เกล้า	-	ตัง	-	วาย
- 7 6 5		- 6 5 - 6 - 7 - 6 5		- 7		- 7
- ๒		- ๖ - ๗ - ๖๕		- ๗		- ๗

คำว่า "นอบ" มีพื้นเสียงวรรณยุกต์เป็นเสียงโท เมื่อออกเสียงในทำนองขับไม้ตรงกับเสียง "5" พบว่ามีการเอื้อนผันเสียงท้ายคำ โดยผันเสียงจากเสียง "7" มายังเสียง "5" (มีระยะห่างระหว่างกันเป็นคู่ 3)

คำว่า "เกล้า" มีพื้นเสียงวรรณยุกต์เป็นเสียงโท เมื่อออกเสียงในทำนองขับไม้ตรงกับเสียง "5" พบว่ามีการเอื้อนผันเสียงท้ายคำ โดยผันเสียงจากเสียง "6" มายังเสียง "5" (มีระยะห่างระหว่างกันเป็นคู่ 2) นอกจากนี้ยังพบว่ามีการเอื้อนเสียงท้ายคำซึ่งไม่ใช่เป็นการเอื้อนผันเสียง แต่เป็นทำนองเอื้อนที่มีเสียงตกเป็นเสียงเดียวกับเสียงของคำ ซึ่งเสียง "5" นี้ถือว่าเป็นเสียงตกหลักของทำนองในช่วงแรกตามลักษณะโครงสร้างทำนองของวรรคที่ 5

คำว่า "ตัง" มีพื้นเสียงวรรณยุกต์เป็นเสียงสามัญ เมื่อออกเสียงในทำนองขับไม้ตรงกับเสียง "7" ไม่พบการเอื้อนผันเสียงท้ายคำนี้

คำว่า "วาย" มีพื้นเสียงวรรณยุกต์เป็นเสียงสามัญ เมื่อออกเสียงในทำนองขับไม้ตรงกับเสียง "7" ไม่พบการเอื้อนผันเสียงท้ายคำนี้ ซึ่งเสียง "7" นี้ถือว่าเป็นเสียงตกหลักของทำนองในช่วงหลังตามลักษณะโครงสร้างทำนองของวรรคที่ 5

สำหรับซอสามสายจะบรรเลงคลอไปตามลักษณะของทำนองขับไม้ดังกล่าว

วรรคที่ 6

- โครงสร้างทำนอง

5 / 6 / 2̊	5 / 7 / 2̊

- ทำนองสารัตถะ

จักรสังข์	-	คทา	-	ฎู	-	ธาร
5	-	6	-	7	-	7

ทำนองสารัตถะในวรรคนี้มีกลุ่มเสียงปัญจมูลอยู่ในทางเพียงออล่าง พบว่ามีการใช้เสียงหลักของกลุ่มเสียงอยู่ 3 เสียง คือเสียง 5, 6 และ 7 โดยทำนองในช่วงแรกจบลงที่เสียง "6" ซึ่งเป็น "Supertonic" และช่วงหลังจบลงที่เสียง "7" ซึ่งเป็น "Mediant" ของกลุ่มเสียง

- สำนวนทำนองขับไม้

สังข์จักร	-	คทา	-	ฎู	-	ธาร
- 7 2̊ 5		- 6 6 - 7 - 6 5 - 6		- 2̊ 7		- 7
- ๒̊ - ๕⁺		- ๖̊ - ๗̊ - ๖๕̊ - ๖̊		- ๗̊		- ๗̊

คำว่า "สังข์" มีพื้นเสียงวรรณยุกต์เป็นเสียงจัตวา เมื่อออกเสียงในทำนองขับไม้ตรงกับเสียง "2̊" พบว่ามีการเอื้อนผันเสียงท้ายคำ โดยผันเสียงจากเสียง "7" ไปที่เสียง "2̊" (มีระยะห่างระหว่างกันเป็นคู่ 3)

คำว่า "จักร" มีพื้นเสียงวรรณยุกต์เป็นเสียงเอก เมื่อออกเสียงในทำนองขับไม้ตรงกับเสียง "5" ไม่พบการเอื้อนผันเสียงท้ายคำนี้

คำว่า "คทา" มีพื้นเสียงวรรณยุกต์เป็นเสียงสามัญ เมื่อออกเสียงในทำนองขับไม้ตรงกับเสียง "6" พบว่ามีการเอื้อนเสียงท้ายคำซึ่งไม่ใช่เป็นการผันเสียง แต่เป็นการเอื้อนย้ำเสียงของคำ คือเสียง "6" ซึ่งเสียงนี้ถือว่าเป็นเสียงตกหลักของทำนองในช่วงแรกตามลักษณะโครงสร้างทำนองของวรรคที่ 6

คำว่า "ฎู" มีพื้นเสียงวรรณยุกต์เป็นเสียงสามัญ เมื่อออกเสียงในทำนองขับไม้ตรงกับเสียง "7" พบว่ามีการเอื้อนผันเสียงท้ายคำ โดยผันเสียงจากเสียง "2̊" มายังเสียง "7" (มีระยะห่างระหว่างกันเป็นคู่ 3)

คำว่า "ธาร" มีพื้นเสียงวรรณยุกต์เป็นเสียงสามัญ เมื่อออกเสียงในทำนองขับไม้ตรงกับเสียง "7" ไม่พบการเอื้อนผันเสียงท้ายคำนี้ ซึ่งเสียง "7" นี้ถือว่าเป็นเสียงตกหลักของทำนองในช่วงหลังตามลักษณะโครงสร้างทำนองของวรรคที่ 6

สำหรับซอสามสายจะบรรเลงคลอไปตามลักษณะของทำนองขับไม้ดังกล่าว

วรรคที่ 7

- โครงสร้างทำนอง

5 / 6 / 2̊	5 / 7 / 2̊

- ทำนองสารัตถะ

พระ	-	สยม	-	ฦ	-	วญาณ
6	-	2̊	-	7	-	7

ทำนองสารัตถะในวรรคนี้มีกลุ่มเสียงปัญขมูลอยู่ในทางเพียงออล่าง พบว่ามีการใช้เสียงหลักของกลุ่มเสียงอยู่ 3 เสียง คือเสียง 6, 7 และ 2̊ โดยทำนองในช่วงแรกจบลงที่เสียง "2̊" ซึ่งเป็น "Submediant" และช่วงหลังจบลงที่เสียง "7" ซึ่งเป็น "Mediant" ของกลุ่มเสียง

- สำนวนทำนองขับไม้

พระ - สยม	- ฦ - วญาณ
- 7 - 6 - 5 - 6 7 - 2̊3̊2̊ - 2̊ 2̊ - 5̊ - 2̊	- 7 - 7 7
- ๗⁺ - ๖̊ - ๕⁺ - ๗̊ - ๑̊ - ๒̊	- ๕⁺ - ๖̊ ๗̊

คำว่า "พระ" มีพื้นเสียงวรรณยุกต์เป็นเสียงตรี เมื่อออกเสียงในทำนองขับไม้ตรงกับเสียง "7" พบว่ามีการเอื้อนผันเสียงท้ายคำ โดยผันเสียงจากเสียง "7" ไปที่เสียง "2̊" (มีระยะห่างระหว่างกันเป็นคู่ 3)

คำว่า "สยม" มีพื้นเสียงวรรณยุกต์เป็นเสียงจัตวา เมื่อออกเสียงในทำนองขับไม้ตรงกับเสียง "5" พบว่ามีการเอื้อนผันเสียงท้ายคำเป็น 2 ลักษณะ คือผันจากเสียง "2̊" ไปที่เสียง "5̊" (มีระยะห่างระหว่างกันเป็นคู่ 4) และผันจากเสียง "5̊" มายังเสียง "2̊" (มีระยะห่างระหว่างกันเป็นคู่ 4) ซึ่งเสียง "2̊" นี้ถือว่าเป็นเสียงตกหลักของทำนองในช่วงแรกตามลักษณะโครงสร้างทำนองของวรรคที่ 7

คำว่า "ฦ" มีพื้นเสียงวรรณยุกต์เป็นเสียงสามัญ เมื่อออกเสียงในทำนองขับไม้ตรงกับเสียง "7" ไม่พบการเอื้อนผันเสียงท้ายคำนี้

คำว่า "วญาณ" (อ่านว่า วะ-ยาน) มีพื้นเสียงวรรณยุกต์เป็นเสียงสามัญ เมื่อออกเสียงในทำนองขับไม้ตรงกับเสียง "7" ไม่พบการเอื้อนผันเสียงท้ายคำนี้ ซึ่งเสียง "7" นี้ถือว่าเป็นเสียงตกหลักของทำนองในช่วงหลังตามลักษณะโครงสร้างทำนองของวรรคที่ 7

สำหรับซอสามสายจะบรรเลงคลอไปตามลักษณะของทำนองขับไม้ดังกล่าว

วรรคที่ 8

- โครงสร้างทำนอง

5 / 6 / 2	5 / 7 / 2

- ทำนองสารัตถะ

ทรง	-	พฤก	-	ยภ	-	ชาญ
6	-	5	-	6	-	7

ทำนองสารัตถะในวรรคนี้มีกลุ่มเสียงปัญขมูลอยู่ในทางเพียงออล่าง พบว่ามีการใช้เสียงหลักของกลุ่มเสียงอยู่ 3 เสียง คือเสียง 5, 6 และ 7 โดยทำนองในช่วงแรกจบลงที่เสียง "5" ซึ่งเป็น "Tonic" และช่วงหลังจบลงที่เสียง "7" ซึ่งเป็น "Mediant" ของกลุ่มเสียง

- สำนวนทำนองขับไม้

ทรง	-	พฤก	-	ยภ	-	ชาญ
- 2 6		- 6 7 - 6 - 7 - 6 5		- 6		- 7
- ๒๑๖		- ๖ - ๗ - ๖๕		- ๕		- ๗

คำว่า "ทรง" มีพื้นเสียงวรรณยุกต์เป็นเสียงสามัญ เมื่อออกเสียงในทำนองขับไม้ตรงกับเสียง "6" พบว่ามีการเอื้อนผันเสียงท้ายคำ โดยผันเสียงจากเสียง "2" มายังเสียง "6" (มีระยะห่างระหว่างกันเป็นคู่ 4)

คำว่า "พฤก" มีพื้นเสียงวรรณยุกต์เป็นเสียงตรี เมื่อออกเสียงในทำนองขับไม้ตรงกับเสียง "7" พบว่ามีการเอื้อนผันเสียงท้ายคำเป็น 2 ลักษณะ คือผันจากเสียง "6" ไปที่เสียง "7" (มีระยะห่างระหว่างกันเป็นคู่ 2) และผันจากเสียง "7" มายังเสียง "5" (มีระยะห่างกันเป็นคู่ 3) ซึ่งเสียง "5" นี้ถือว่าเป็นเสียงตกหลักของทำนองในช่วงแรกตามลักษณะโครงสร้างทำนองของวรรคที่ 8

คำว่า "ยภ" มีพื้นเสียงวรรณยุกต์เป็นเสียงเอก เมื่อออกเสียงในทำนองขับไม้ตรงกับเสียง "6" ไม่พบการเอื้อนผันเสียงท้ายคำนี้

คำว่า "ชาญ" มีพื้นเสียงวรรณยุกต์เป็นเสียงตรี เมื่อออกเสียงในทำนองขับไม้ตรงกับเสียง "7" ไม่พบการเอื้อนผันเสียงท้ายคำนี้ ซึ่งเสียง "7" นี้ถือว่าเป็นเสียงตกหลักของทำนองในช่วงหลังตามลักษณะโครงสร้างทำนองของวรรคที่ 8

สำหรับซอสามสายขะบรรเลงคลอไปตามลักษณะของทำนองขับไม้ดังกล่าว

วรรคที่ 9

- โครงสร้างทำนอง

5 / 6 / 2̣	5 / 7 / 2̣

- ทำนองสารัตถะ

ปะ	-	ศุ	-	บ	-	ดี	
6	-	6	-	7	-	7	

ทำนองสารัตถะในวรรคนี้มีกลุ่มเสียงปัญจมูลอยู่ในทางเพียงออล่าง พบว่ามีการใช้เสียงหลักของกลุ่มเสียงอยู่ 2 เสียง คือเสียง 6 และ 7 โดยทำนองในช่วงแรกจบลงที่เสียง "6" ซึ่งเป็น "Supertonic" และช่วงหลังจบลงที่เสียง "7" ซึ่งเป็น "Mediant" ของกลุ่มเสียง

- สำนวนทำนองขับไม้

ปะ	- ศุ	- บ	- ดี
- 6	- 5 - 6 - 7 - 6 5 - 676	- 2̣ 7	- 7
- ๒̣	- ๕ - ๖̣ - ๗ - ๖๕	- ๒̣๗	- ๗

คำว่า "ปะ" มีพื้นเสียงวรรณยุกต์เป็นเสียงเอก เมื่อออกเสียงในทำนองขับไม้ตรงกับเสียง "6" ไม่พบการเอื้อนผันเสียงท้ายคำนี้

คำว่า "ศุ" มีพื้นเสียงวรรณยุกต์เป็นเสียงเอก เมื่อออกเสียงในทำนองขับไม้ตรงกับเสียง "5" พบว่ามีการเอื้อนผันเสียงท้ายคำ โดยผันจากเสียง "5" ไปที่เสียง "6" (มีระยะห่างระหว่างกันเป็นคู่ 2) ซึ่งเสียง "6" นี้ถือว่าเป็นเสียงตกหลักของทำนองในช่วงแรกตามลักษณะโครงสร้างทำนองของวรรคที่ 9

คำว่า "บ" มีพื้นเสียงวรรณยุกต์เป็นเสียงสามัญ เมื่อออกเสียงในทำนองขับไม้ตรงกับเสียง "7" พบว่ามีการเอื้อนผันเสียงท้ายคำ โดยผันจากเสียง "2̣" มายังเสียง "7" (มีระยะห่างระหว่างกันเป็นคู่ 3)

คำว่า "ดี" มีพื้นเสียงวรรณยุกต์เป็นเสียงสามัญ เมื่อออกเสียงในทำนองขับไม้ตรงกับเสียง "7" ไม่พบการเอื้อนผันเสียงท้ายคำนี้ ซึ่งเสียง "7" นี้ถือว่าเป็นเสียงตกหลักของทำนองในช่วงหลังตามลักษณะโครงสร้างทำนองของวรรคที่ 9

สำหรับซอสามสายจะบรรเลงคลอไปตามลักษณะของทำนองขับไม้ดังกล่าว

ในกรณีที่ทำนองในวรรคนี้เป็นทำนองสุดท้ายของคำประพันธ์ที่เป็นบทจบ (บทสุดท้ายของแต่ละแผ่น) ลักษณะของทำนองในวรรคที่ 9 นี้ จะมีลักษณะสำนวนอีกแบบหนึ่ง ดังนี้

ปะ	- ศุ	- บ - ดี
- 6	- 5 - 6 - 7 - 67 - 65	- 5 - 5
- ๖	- ๕+ - ๖ - ๗ - ๖๗ - ๖๕+	- ๕+ - ๕+

สำนวนดังกล่าวนี้มีลักษณะเป็นสำนวนจบของทำนองเพลง โดยมีการเอื้อนผันเสียงตั้งแต่ท้ายคำว่า "ศุ" ไปจนถึงคำสุดท้ายของวรรค โดยผันจากเสียง "6" มายังเสียง "5" ซึ่งเป็น "Tonic" ของกลุ่มเสียงปัญจมูลในทางเพียงออล่าง ซึ่งถือว่าเป็นลักษณะการลงจบที่มีความสมบูรณ์ในตัว

2.2.3 วิเคราะห์ทำนองเพลงสาธุการ 2 ชั้น

1) เพลงสาธุการ 2 ชั้น (ของสามสาย)

* * * * * * * *

1. | - - - ๒+ | - - - ๓ | - - - ๕+ | - - - ๖ | - ๒ - ๗ | - ๖ - ๔ | - - ๓๒๑ | - - - ๒+ |

2. | - - - ๒+ | - - ๒+ ๒+ ๒+ | ๔๓๖๒+ | - - ๒๓๔ | - ๖ - ๗ | ๒ ๗ ๖ ๔ | - ๖ - ๔ | - ๓ - ๒+ |

3. | - ๗ ๖ ๗ | ๒ ๓ ๕ ๖ | ๗ ๖ ๒ ๖ | ๗ ๖ ๕ ๓ | - - ๒ ๑ | ๖ ๗ ๒ ๓ | - ๒+ - ๓ | - ๕+ - ๖ |

4. | ๗ ๖ ๒ ๕+ | - - ๕ ๖ ๗ | - ๒ - ๗ | - ๖ - ๕+ | - ๒ - ๗ | - ๖ - ๒ | - ๓ - ๒ | - ๗ - ๖ |

5. | - - - ๒+ | - - - ๓ | - - - ๕+ | - - - ๖ | - ๒ - ๗ | - ๖ - ๔ | - - ๓๒๑ | - - - ๒+ |

หมายเหตุ ทำนองเพลงสาธุการที่ใช้บรรเลงประกอบพระราชพิธีกล่อมช้างมีเพียงเท่านี้ ทำนองดังกล่าวนี้เป็นทำนองตอนต้นของเพลงสาธุการที่ครูสอน วงฆ้อง เรียกทำนองช่วงนี้ว่า สาธุการเที่ยวน้อย (พิชิต ชัยเสรี. สัมภาษณ์, 4 มีนาคม 2542)

2) สังคีตลักษณ์ (Form)

ในการวิเคราะห์หาสังคีตลักษณ์ของเพลงสาธุการ ผู้วิจัยพิจารณาจากแบบแผนการบรรเลงเที่ยอยู่ในเพลงชุดโหมโรงเย็นเป็นหลัก ซึ่งถือว่าเป็นแบบแผนที่นิยมบรรเลงกันโดยทั่วไป ซึ่งเพลงสาธุการในชุดโหมโรงเย็นนั้น บรรเลงเป็น 2 เที่ยว ดังแสดงให้เห็นจากโน้ตทำนองหลักต่อไปนี้

เพลงอาธุการ 2 ชั้น (ทำนองหลัก)

เที่ยวแรก

- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	--ตุ๊บติง	--ตุ๊บเทิง

ประโยคนำ

- - - 2	- - - 3	- - - 3	- 5 - 6	- 1̇ - 2̇	- 1̇ - 6	6 6 - 5	5 5 - 2

ท่อน 1

1.	- - - 7	- 6 - 6	2 2 - 3	3 3 - 4	- 6 - 7	- 6 - 4	4 4 - 3	3 3 - 2
2.	- 4 - 3	- 2 - -	1 7 6 - 7	-- 1 2 3	- 6 6 6	- 7 - 6	- 5 - 3	- 5 - 6
3.	- 1̇ - 2̇	- 1̇ - 7	7 7 - 6	6 6 - 5	-- 5 6 7	- 1̇ - 2̇	- 1̇ - 1	- 7 - 6
4.	- 3 - 7	3 2 - 3	- 6 - 5	5 5 - 6	- 7 - 1̇	- 7 - 6	6 6 - 5	5 5 - 3
5.	-- 4 3 2	- 3 - 6	- 2 - 2	- 7 7 7	- 5 - -	5 6 7 - 1̇	- 2̇ - 1̇	- 7 - 6
6.	- 7 - 1̇	- 7 - 6	6 6 - 5	5 5 - 3	- 6 - 7	-- 1 2 3	- 3 3 3	- 5 - 6
7.	- 7 6 2	- 6 6 6	- 2 - 5	- - 6 7	- 1̇ - 2̇	- 1̇ - 7	7 7 - 6	6 6 - 5
8.	-- 4 3 2	- 3 - 6	- 2 2 2	- 5 5 5	- 6 6 6	- 7 - 5	5 5 - 6	6 6 - 7
9.	- 7 - 6	6 6 - 7	7 7 - 1̇	1̇ 1̇ - 2̇	-- 2 3 4	- 6 - 3	- 2 - -	4 3 2 - 7
10.	- 1̇ - 2̇	- 1̇ - 7	7 7 - 6	6 6 - 5	-- 5 6 7	- 1̇ - 2̇	- 1̇ - 1	- 7 - 6
11.	- 3 - 7	3 2 - 3	- 6 - 5	5 5 - 6	- 7 - 1̇	- 7 - 6	6 6 - 5	5 5 - 3
12.	- 4 - 3	- 2 - -	1 7 6 - 7	-- 1 2 3	- 6 6 6	- 7 - 6	- 5 - 3	- 5 - 6

13. | - 2 - 3 | - 2 - 7 | 7 7 - 6 | 6 6 - 5 | -- 5 6 7 | - 2 - 3 | - 2 - 1 | - 7 - 6 |

14. | - 3 - 7 | 3 2 - 3 | - 6 - 5 | 5 5 - 6 | - 7 - 2 | - 7 - 6 | 6 6 - 5 | 5 5 - 3 |

15. | - 6 6 6 | - 6 6 6 | - 6 - 5 | 5 5 - 6 | - 7 7 7 | - 6 - 4 | 4 4 - 3 | 3 3 - 2 |

16. | - 6 6 6 | - 7 - 5 | - 6 - 7 | - 1 - 2 | - 3 3 3 | - 2 - 7 | 7 7 - 6 | 6 6 - 5 |

17. | - 6 5 2 | - 5 5 5 | - 2 - 5 | - - 6 7 | - 2 - 3 | - 2 - 7 | 7 7 - 6 | 6 6 - 5 |

18. | -- 2 3 4 | - 6 - 3 | - 2 - - | 4 3 2 - 7 | - 7 - 2 | 6 6 - 4 | 7 7 - 6 | 2 2 - 3 |

ท่อน 2

19. | - 5 5 5 | - 6 - 2 | - 7 - - | 1 2 3 - 5 | - 6 6 6 | - 7 - 5 | 5 5 - 6 | 6 6 - 7 |

20. | -- 5 6 7 | - 2 - 3 | - 5 - 3 | - 2 - 7 | - 2 - 3 | - 2 - 7 | 7 7 - 6 | 6 6 - 5 |

21. | - 3 - 6 | 2 2 - 7 | 3 3 - 5 | 5 5 - 6 | - 5 - 6 | - 7 - 1 | - 3 2 1 | - 7 - 6 |

22. | - 6 - 2 | -- 2 3 4 | - 6 - 4 | -- 4 3 2 | -- 1 7 6 | - 7 - 2 | - 7 - - | 1 2 3 - 5 |

23. | -- 1 2 3 | - 5 - 6 | - 7 - 6 | - 5 - 3 | - 3 - 6 | 2 2 - 7 | 3 3 - 5 | 5 5 - 6 |

24. | - 7 - 6 | - 5 - 3 | -- 1 2 3 | - 5 - 6 | - - - 2 | -- 1 7 6 | - - - 7 | -- 7 7 7 |

25. | - 7 - 3 | 6 6 - 4 | 7 7 - 6 | 2 2 - 3 | -- 2 3 4 | - 6 - 3 | - 2 - - | 4 3 2 - 7 |

26. | -- 1 7 6 | -- 4 3 2 | - 6 - 2 | -- 2 3 4 | - 6 - 7 | - 6 - 4 | 4 4 - 3 | 3 3 - 2 |

27. | - 6 6 6 | - 7 - 5 | - 6 - 7 | - 1 - 2 | -- 1 7 6 | -- 4 3 2 | - 6 - 2 | -- 2 3 4 |

28. | -- 2 3 4 | - 6 - 7 | - 1̇ - 7 | - 6 - 4 | - 6 - 7 | - 6 - 4 | 4 4 - 3 | 3 3 - 2 |

29. | - 7 - 3 | 6 6 - 4 | 7 7 - 6 | 2 2 - 3 | -- 2 3 4 | - 6 - 3 | - 2 - - | 4 3 2 - 7 |

30. | - 1̇ - 7 | - 6 - 5 | 5 5 - 6 | 6 6 - 7 | - 4 - 3 | - 2 - - | 1 7 6 - 7 | -- 1 2 3 |

31. | - 2 - 5 | - - 6 7 | - 1̇ - 7 | - 6 - 5 | -- 5 6 7 | - 1̇ - 3 | - 1̇ - 1 | - 7 - 6 |

32. | - 3 - 7 | 3 2 - 3 | - 6 - 5 | 5 5 - 6 | - 1̇ - 7 | - 6 - 4 | 4 4 - 3 | 3 3 - 2 |

เที่ยวหลัง

ท่อน 1

1. | - - - 7 | - 6 - 6 | 2 2 - 3 | 3 3 - 4 | - 6 - 7 | - 6 - 4 | 4 4 - 3 | 3 3 - 2 |

2. | - 4 - 3 | - 2 - - | 1 7 6 - 7 | -- 1 2 3 | - 6 6 6 | - 7 - 6 | - 5 - 3 | - 5 - 6 |

3. | - 1̇ - 3 | - 1̇ - 7 | 7 7 - 6 | 6 6 - 5 | -- 5 6 7 | - 1̇ - 3 | - 1̇ - 1 | - 7 - 6 |

4. | - 3 - 7 | 3 2 - 3 | - 6 - 5 | 5 5 - 6 | - 7 - 1̇ | - 7 - 6 | 6 6 - 5 | 5 5 - 3 |

5. | -- 4 3 2 | - 3 - 6 | - 2 - 2 | - 7 7 7 | - 5 - - | 5 6 7 - 1̇ | - 3 - 1̇ | - 7 - 6 |

6. | - 7 - 1̇ | - 7 - 6 | 6 6 - 5 | 5 5 - 3 | - 6 - 7 | -- 1 2 3 | - 3 3 3 | - 5 - 6 |

7. | - 7 6 2 | - 6 6 6 | - 2 - 5 | - - 6 7 | - 1̇ - 3 | - 1̇ - 7 | 7 7 - 6 | 6 6 - 5 |

8. | -- 4 3 2 | - 3 - 6 | - 2 2 2 | - 5 5 5 | - 6 6 6 | - 7 - 5 | 5 5 - 6 | 6 6 - 7 |

9. | - 7 - 6 | 6 6 - 7 | 7 7 - 1̇ | 1̇ 1̇ - 3 | -- 2 3 4 | - 6 - 3 | - 2 - - | 4 3 2 - 7 |

10. | - 1̇ - 3 | - 1̇ - 7 | 7 7 - 6 | 6 6 - 5 | -- 5 6 7 | - 1̇ - 3 | - 1̇ - 1 | - 7 - 6 |

11. | - 3 - 7 | 3 2 - 3 | - 6 - 5 | 5 5 - 6 | - 7 - 1 | - 7 - 6 | 6 6 - 5 | 5 5 - 3 |

12. | - 4 - 3 | - 2 - - | (1 7 6) - 7 | - - (1 2 3) | - 6 6 6 | - 7 - 6 | - 5 - 3 | - 5 - 6 |

13. | - 1 - 3 | - 1 - 7 | 7 7 - 6 | 6 6 - 5 | - - (5 6 7) | - 1 - 3 | - 1 - 1 | - 7 - 6 |

14. | - 3 - 7 | 3 2 - 3 | - 6 - 5 | 5 5 - 6 | - 7 - 1 | - 7 - 6 | 6 6 - 5 | 5 5 - 3 |

15. | - 6 6 6 | - 6 6 6 | - 6 - 5 | 5 5 - 6 | - 7 7 7 | - 6 - 4 | 4 4 - 3 | 3 3 - 2 |

16. | - 6 6 6 | - 7 - 5 | - 6 - 7 | - 1 - 1 | - 3 3 3 | - 1 - 7 | 7 7 - 6 | 6 6 - 5 |

17. | - 6 5 2 | - 5 5 5 | - 2 - 5 | - - 6 7 | - 1 - 3 | - 1 - 7 | 7 7 - 6 | 6 6 - 5 |

18. | - - (2 3 4) | - 6 - 3 | - 2 - - | (4 3 2) - 7 | - 7 - 3 | 6 6 - 4 | 7 7 - 2 | 2 2 - 3 |

เพลงพระเจ้าเปิดโลก

19. | - 7 - 7 | 7 7 - 1 | - 3 - 1 | - 7 - 6 | - 7 - 2 | - 7 - 6 | 6 6 - 5 | 5 5 - 3 |

20. | - 4 - 3 | - 2 - - | (1 7 6) - 7 | - - (1 2 3) | - 6 6 6 | - 7 - 6 | - 5 - 3 | - 5 - 6 |

21. | - 1 - 3 | - 1 - 7 | 7 7 - 6 | 6 6 - 5 | - - (5 6 7) | - 1 - 3 | - 1 - 1 | - 7 - 6 |

22. | - - - 2 | - - - 3 | - - - 5 | - - - 6 | - 1 - 7 | - 6 - 4 | - - - 3 | - - - 2 |

(บอกทำนองหลักโดย อาจารย์ลำของ โสวัตร)

ในการวิเคราะห์หาสังคีตลักษณ์ของเพลงสาธุการนี้จำเป็นต้องค้นหาสัดส่วนของทำนองเพลงหรือลักษณะการแบ่งท่อนเพลง ซึ่งในเรื่องนี้ อาจารย์พิชิต ชัยเสรี ได้ให้ข้อมูลว่า "เพลงสาธุการนี้ ครูผม (ในที่นี้คือครูมิ ทรัพย์เย็น) บอกว่ามี 2 ท่อน เวลาตีในโหมโรงเย็น เที่ยวแรกจะตีท่อน 1 (โน้ตบรรทัดที่ 1-18) แล้วต่อด้วยท่อน 2 เลย (โน้ตบรรทัดที่ 19-32) เที่ยวหลังจะตีเฉพาะท่อน 1 แล้วออกเพลงพระเจ้าเปิดโลก (โน้ตบรรทัดที่ 19-22) ของเที่ยวหลัง)" (สัมภาษณ์, 4 มีนาคม 2542)

จากคำอธิบายข้างต้นสามารถแสดงสังคีตลักษณ์ของเพลงสาธุการได้ดังนี้

เที่ยวแรก ก / ข

เที่ยวหลัง ก / ค

หมายเหตุ โดยขนบของการบรรเลงเพลงหน้าพาทย์ทั่วไปนั้นจะไม่นิยมบรรเลงกลับต้นในท่อนเพลง ซึ่งเครื่องหมาย / นี้ เป็นเพียงการแสดงการแบ่งสัดส่วนของทำนองเพลงหรือแบ่งท่อนเพลงเท่านั้น มิได้หมายรวมถึงการบรรเลงกลับต้นในท่อนเพลงแต่อย่างใด

3) ทาง (Scale)

กลุ่มเสียงปัญจมูล (Penta-centric Mode) ในเพลงสาธุการ มีดังนี้

เที่ยวแรก

ประโยคนำ	5 6 7 x 2 3 x	ทางเพียงออล่าง
ท่อน 1		
ประโยคเนื้อเพลงที่ 1	2 3 4 x 6 7 x	ทางนอก
ประโยคเนื้อเพลงที่ 2	5 6 7 x 2 3 x	ทางเพียงออล่าง
ประโยคเนื้อเพลงที่ 3	5 6 7 x 2 3 x	ทางเพียงออล่าง
ประโยคเนื้อเพลงที่ 4	5 6 7 x 2 3 x	ทางเพียงออล่าง
ประโยคเนื้อเพลงที่ 5	5 6 7 x 2 3 x	ทางเพียงออล่าง
ประโยคเนื้อเพลงที่ 6	5 6 7 x 2 3 x	ทางเพียงออล่าง
ประโยคเนื้อเพลงที่ 7	5 6 7 x 2 3 x	ทางเพียงออล่าง
ประโยคเนื้อเพลงที่ 8	5 6 7 x 2 3 x	ทางเพียงออล่าง
ประโยคเนื้อเพลงที่ 9	5 6 7 x 2 3 x	ทางเพียงออล่าง
ประโยคเนื้อเพลงที่ 10	5 6 7 x 2 3 x	ทางเพียงออล่าง
ประโยคเนื้อเพลงที่ 11	5 6 7 x 2 3 x	ทางเพียงออล่าง
ประโยคเนื้อเพลงที่ 12	5 6 7 x 2 3 x	ทางเพียงออล่าง
ประโยคเนื้อเพลงที่ 13	5 6 7 x 2 3 x	ทางเพียงออล่าง
ประโยคเนื้อเพลงที่ 14	5 6 7 x 2 3 x	ทางเพียงออล่าง
ประโยคเนื้อเพลงที่ 15	5 6 7 x 2 3 x	ทางเพียงออล่าง
ประโยคเนื้อเพลงที่ 16	5 6 7 x 2 3 x	ทางเพียงออล่าง
ประโยคเนื้อเพลงที่ 17	5 6 7 x 2 3 x	ทางเพียงออล่าง
ประโยคเนื้อเพลงที่ 18	2 3 4 x 6 7 x	ทางนอก

ท่อน 2

ประโยคเนื้อเพลงที่ 19	5 6 7 x 2 3 x	ทางเพียงออล่าง
ประโยคเนื้อเพลงที่ 20	5 6 7 x 2 3 x	ทางเพียงออล่าง
ประโยคเนื้อเพลงที่ 21	5 6 7 x 2 3 x	ทางเพียงออล่าง
ประโยคเนื้อเพลงที่ 22	2 3 4 x 6 7 x	ทางนอก
ประโยคเนื้อเพลงที่ 23	5 6 7 x 2 3 x	ทางเพียงออล่าง
ประโยคเนื้อเพลงที่ 24	5 6 7 x 2 3 x	ทางเพียงออล่าง
ประโยคเนื้อเพลงที่ 25	5 6 7 x 2 3 x	ทางเพียงออล่าง
ประโยคเนื้อเพลงที่ 26	2 3 4 x 6 7 x	ทางนอก
ประโยคเนื้อเพลงที่ 27	2 3 4 x 6 7 x	ทางนอก
ประโยคเนื้อเพลงที่ 28	2 3 4 x 6 7 x	ทางนอก
ประโยคเนื้อเพลงที่ 29	5 6 7 x 2 3 x	ทางเพียงออล่าง
ประโยคเนื้อเพลงที่ 30	5 6 7 x 2 3 x	ทางเพียงออล่าง
ประโยคเนื้อเพลงที่ 31	5 6 7 x 2 3 x	ทางเพียงออล่าง
ประโยคเนื้อเพลงที่ 32	5 6 7 x 2 3 x	ทางเพียงออล่าง

เที่ยวหลัง

ท่อน 1

ประโยคเนื้อเพลงที่ 1	2 3 4 x 6 7 x	ทางนอก
ประโยคเนื้อเพลงที่ 2	5 6 7 x 2 3 x	ทางเพียงออล่าง
ประโยคเนื้อเพลงที่ 3	5 6 7 x 2 3 x	ทางเพียงออล่าง
ประโยคเนื้อเพลงที่ 4	5 6 7 x 2 3 x	ทางเพียงออล่าง
ประโยคเนื้อเพลงที่ 5	5 6 7 x 2 3 x	ทางเพียงออล่าง
ประโยคเนื้อเพลงที่ 6	5 6 7 x 2 3 x	ทางเพียงออล่าง
ประโยคเนื้อเพลงที่ 7	5 6 7 x 2 3 x	ทางเพียงออล่าง
ประโยคเนื้อเพลงที่ 8	5 6 7 x 2 3 x	ทางเพียงออล่าง
ประโยคเนื้อเพลงที่ 9	5 6 7 x 2 3 x	ทางเพียงออล่าง
ประโยคเนื้อเพลงที่ 10	5 6 7 x 2 3 x	ทางเพียงออล่าง
ประโยคเนื้อเพลงที่ 11	5 6 7 x 2 3 x	ทางเพียงออล่าง
ประโยคเนื้อเพลงที่ 12	5 6 7 x 2 3 x	ทางเพียงออล่าง
ประโยคเนื้อเพลงที่ 13	5 6 7 x 2 3 x	ทางเพียงออล่าง
ประโยคเนื้อเพลงที่ 14	5 6 7 x 2 3 x	ทางเพียงออล่าง

ประโยคเนื้อเพลงที่ 15	5 6 7 x 2 3 x	ทางเพียงออล่าง
ประโยคเนื้อเพลงที่ 16	5 6 7 x 2 3 x	ทางเพียงออล่าง
ประโยคเนื้อเพลงที่ 17	5 6 7 x 2 3 x	ทางเพียงออล่าง
ประโยคเนื้อเพลงที่ 18	2 3 4 x 6 7 x	ทางนอก

เพลงพระเจ้าเปิดโลก

ประโยคเนื้อเพลงที่ 19	5 6 7 x 2 3 x	ทางเพียงออล่าง
ประโยคเนื้อเพลงที่ 20	5 6 7 x 2 3 x	ทางเพียงออล่าง
ประโยคเนื้อเพลงที่ 21	5 6 7 x 2 3 x	ทางเพียงออล่าง
ประโยคเนื้อเพลงที่ 22	5 6 7 x 2 3 x	ทางเพียงออล่าง

จากการวิเคราะห์พบว่า เพลงสาธุการมีกลุ่มเสียงปัญจมูลส่วนใหญ่อยู่ในทางเพียงออล่าง (5 6 7 x 2 3 x) ซึ่งเป็นทางที่มีเสียงค่อนข้างต่ำ จะสร้างความนุ่มนวลและลุ่มลึกให้กับบทเพลง แต่ในบางประโยคของเพลงก็มีการย้ายกลุ่มเสียงจากทางเพียงออล่างไปเป็นทางนอก (2 3 4 x 6 7 x) พบอยู่เป็นช่วง ๆ ของทำนองเพลง ซึ่งการย้ายกลุ่มเสียงจากทางเพียงออล่างไปสู่ทางนอกนี้จะมีระยะห่างกันเป็นคู่ 5 ซึ่งเป็น "คู่เสนาะ" ลักษณะการย้ายกลุ่มเสียงเช่นนี้ จะให้ความรู้สึกที่อ่อนนุ่มสบายหู (Consonant)

4) จังหวะ (Rhythm)

(1) จังหวะหน้าทับ โดยปกติแล้วเพลงสาธุการจะใช้หน้าทับเฉพาะหรือหน้าทับพิเศษ เรียกว่าหน้าทับสาธุการ ซึ่งในการตีประกอบเพลงสาธุการทั่วไป (ตีแบบเต็มในเพลงชุด โหมโรงเย็น) จะมีจำนวน 13 มือครึ่ง (1 มือ มีความยาวเท่ากับ 4 บรรทัดโน้ตไทย) หรือ 3 เที่ยวกับอีก 1 มือครึ่ง (1 เที่ยวมีความยาวเท่ากับ 4 มือ)

(2) จังหวะฉิ่ง ตีแบบพิเศษ (เปิด-เปิด)

ในกรณีที่บรรเลงประกอบการพระราชพิธีกล่อมช้างจะใช้บัณเฑาะว์เป็นเครื่องควบคุมจังหวะย่อย (Beat) ของทำนองเพลง ในอัตราจังหวะ 2 ชั้น (1 ห้องโน้ตไทยเท่ากับ 1 Beat)

5) จำนวนและกลเม็ดพิเศษ

- ประโยคนำ (ทำนองหลัก)

- - - 2	- - - 3	- - - 3	- 5 - 6	- 1̇ - 3̇	- 1̇ - 6	6 6 - 5	5 5 - 2

ประโยคนี้มีกลุ่มเสียงปัญจมูลอยู่ในทางเพียงออล่าง วรรคท้ายจบลงที่เสียง "6" ซึ่งเป็น "Supertonic" ของกลุ่มเสียง และในวรรครับจบลงที่เสียง "2" ซึ่งเป็น "Dominant" ของกลุ่มเสียง และพบว่า ประโยคนี้มีโครงสร้างทำนองเหมือนกับประโยคสุดท้ายของเพลงคือ

| - 3 - ๗ | 3 2 - 3 | - 6 - 5 | 5 5 - 6 | - ๒ - 7 | - 6 - 4 | 4 4 - 3 | 3 3 - 2 |

ปรากฏการณ์ดังกล่าวเป็นลักษณะเฉพาะของรูปแบบการบรรเลงเพลงไทยอย่างหนึ่งที่นิยมนำทำนองท้ายเพลงมาขึ้นต้น และได้ตกแต่งทำนองให้ต่างไปจากเดิมบ้างเล็กน้อย

- สำนวนซอสามสาย

| - - - ๒+ | - - - ๓ | - - - ๕+ | - - - ๖ | - ๒ - ๗ | - ๖ - ๔ | - - ๓๒๗ | - - - ๒+ |

ประโยคนี้ดำเนินทำนองห่าง ๆ กระสวนทำนองส่วนใหญ่จะตกตามจังหวะย่อย (Beat) เนื่องจากเป็นประโยคตั้งเพลง ซึ่งผู้บรรเลงจะต้องโน้มทำนองเพลงเข้าหาจังหวะย่อยของบัณเฑาะว์ที่กำลังดำเนินอยู่ ดังนั้นกระสวนทำนองในประโยคนี้จึงมีลักษณะดังปรากฏ

นอกจากนี้ยังพบว่า สำนวนทั้งประโยคมีการใช้เสียงคู่ประสานในห้องที่ 1, 3 และ 8 ซึ่งลักษณะเช่นนี้นอกจากจะเป็นลักษณะเฉพาะของซอสามสายแล้วยังช่วยเน้นทำนองเพลงหรือตั้งแนวเพลงให้เข้ากับจังหวะของบัณเฑาะว์อย่างสนิทสนมอีกด้วย

- ประโยคเนื้อเพลงที่ 1 (ทำนองหลัก)

| - - - ๗ | - ๖ - ๖ | 2 2 - 3 | 3 3 - 4 | - 6 - 7 | - 6 - 4 | 4 4 - 3 | 3 3 - 2 |

ประโยคนี้มีกลุ่มเสียงปัญจมูลอยู่ในทางนอก วรรคท้ายจบลงที่เสียง "4" ซึ่งเป็น "Mediant" ของกลุ่มเสียง ส่วนในวรรครับจบลงที่เสียง "2" ซึ่งเป็น "Tonic" ของกลุ่มเสียง ซึ่งจัดว่าเป็นประโยคที่มีความสมบูรณ์ในตัว

- สำนวนซอสามสาย

| - - - ๒+ | --๒+๒+๒+ | ๔๓๖๒+ | - - ๒๓๔ | - ๖ - ๗ | ๒ ๗ ๖ ๔ | - ๖ - ๔ | - ๓ - ๒+ |

สองห้องแรกของวรรคท้าย มีลักษณะเป็นทำนองเท่าและมีการสะบัดในห้องที่ 2 และ 4 ทั้งนี้เพื่อเป็นการเพิ่มความคมคายให้กับทำนองเพลง ส่วนในวรรครับได้ผูกสำนวนกลอนไปตามลักษณะของทำนองหลักและจบลงที่คู่ประสานเสียง "๒+"

- ประโยคเนื้อเพลงที่ 2 (ทำนองหลัก)

| - 4 - 3 | - 2 - - | 1 ๗ ๖ - ๗ | - - 1 2 3 | - 6 6 6 | - 7 - 6 | - 5 - 3 | - 5 - 6 |

ประโยคนี้มีกลุ่มเสียงปัญจมูลอยู่ในทางเพียงออล่าง วรรคท้ามีลักษณะเป็นสะพานเชื่อมเสียง (Tonal Bridge) ทำหน้าที่เชื่อมเสียงจากทำนองเพลงทางนอก (ประโยคที่ 1) ไปยังทำนองเพลงทางเพียงออล่าง โดยมีเสียง "4" เป็นตัวเชื่อมทำนอง และจบลงที่เสียง "3" ซึ่งเป็น "Submediant" ของกลุ่มเสียง ส่วนในวรรครับจบลงที่เสียง "6" ซึ่งเป็น "Supertonic" ของกลุ่มเสียง

- สำนวนซอสามสาย

| - ๗ ๖ ๗ | ๒ ๓ ๕ ๖ | ๗ ๖ ๒ ๖ | ๗ ๖ ๕ ๓ | - - ๒ ๗ | ๖ ๗ ๒ ๓ | - ๒ - ๓ | - ๕ - ๖ |

วรรคท้ามีสำนวนแบบเก็บตลอดทั้งวรรค ส่วนสองห้องแรกของวรรครับเป็นสำนวนเก็บ อีกสองห้องหลังเป็นสำนวนห่าง ๆ ลงตามจังหวะย่อย จากสำนวนทั้งประโยคพบว่ามีการใช้เสียงคู่ประสานในห้องที่ 7 และ 8

- ประโยคเนื้อเพลงที่ 3 (ทำนองหลัก)

| - 2 - 3 | - 2 - 7 | 7 7 - 6 | 6 6 - 5 | - - 5 6 7 | - 2 - 3 | - 2 - 1 | - 7 - 6 |

ประโยคนี้มีกลุ่มเสียงปัญจมูลอยู่ในทางเพียงออล่าง วรรคท้าจบลงที่เสียง "5" ซึ่งเป็น "Tonic" ของกลุ่มเสียง ส่วนในวรรครับจบลงที่เสียง "6" ซึ่งเป็น "Supertonic" ของกลุ่มเสียง

- สำนวนซอสามสาย

| ๗ ๖ ๒ ๕ | - - ๕ ๖ ๗ | - ๒ - ๗ | - ๖ - ๕ | - ๒ - ๗ | - ๖ - ๒ | - ๓ - ๒ | - ๗ - ๖ |

ตอนต้นของวรรคท้ามีสำนวนเป็นแบบเก็บและต่อด้วยการสะบัด ซึ่งเป็นการเพิ่มความเข้มของทำนองส่วนในวรรครับมีสำนวนห่าง ๆ ตกตามจังหวะย่อยทั้งวรรค และมีการใช้เทคนิคการรูดนิ้วเสียง "๓" ในห้องที่ 7 ซึ่งนอกจากจะเป็นการหลีกเลี่ยงการฟ่าดเสียงแล้วยังเป็นการเพิ่มอรรถรสของทำนองเพลงให้น่าฟังยิ่งขึ้น จากสำนวนทั้งประโยคพบว่ามีการใช้เสียงคู่ประสานในห้องที่ 1 และ 4

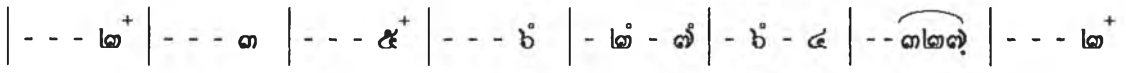
- ประโยคลงจบ (ทำนองหลัก)

โดยปกติแล้วเพลงสาธุการจะมีเนื้อทำนองต่อไปอีก แต่ในกรณีของการบรรเลงในพระราชพิธีกล่อมช้างนี้ เมื่อบรรเลงจบในประโยคเนื้อเพลงที่ 3 แล้วจะลงจบโดยใช้ทำนองตอนท้ายของเพลง ดังนี้

| - - - 2 | - - - 3 | - - - 5 | - - - 6 | - 2 - 7 | - 6 - 4 | - - - 3 | - - - 2 |

ประโยคนี้มีกลุ่มเสียงปัญจมูลอยู่ในทางเพียงออล่าง วรรคท้ายจบลงที่เสียง "6" ซึ่งเป็น "Supertonic" ของกลุ่มเสียง ส่วนในวรรครับจบลงที่เสียง "2" ซึ่งเป็น "Dominant" ของกลุ่มเสียง

- สำนวนซอสามสาย

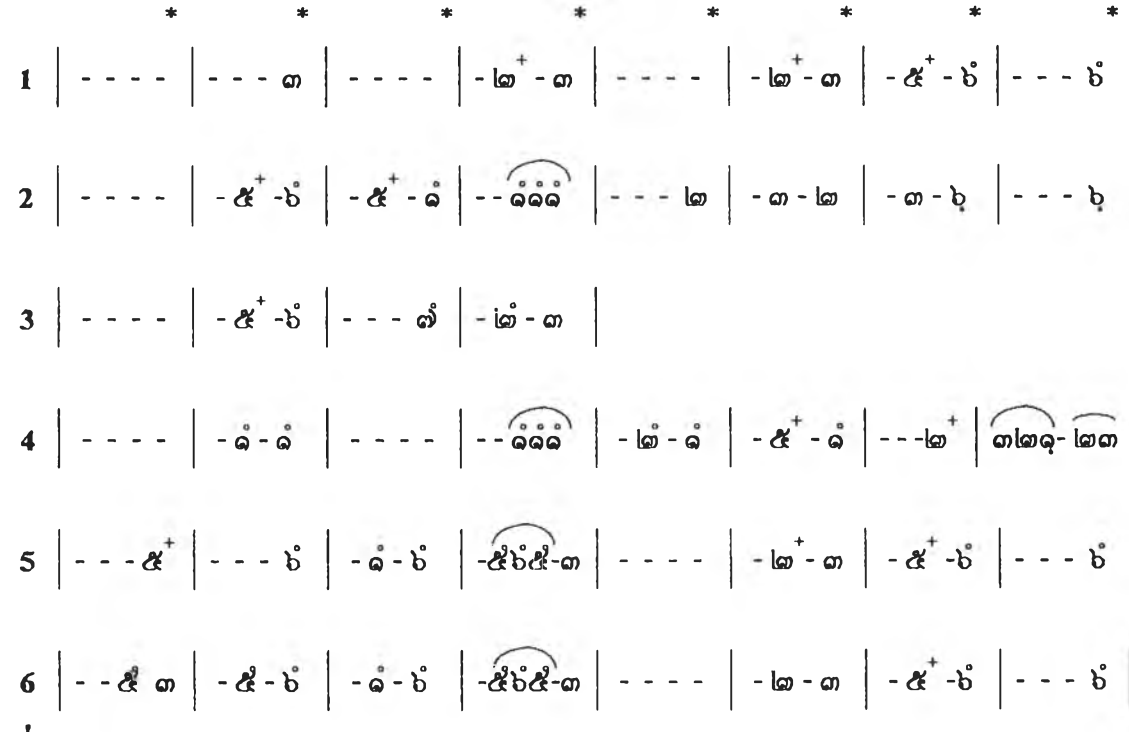


เป็นสำนวนที่มีลักษณะเช่นเดียวกันกับสำนวนที่ใช้บรรเลงในตอนต้นของเพลง มีข้อสังเกตว่าเสียงที่จบของประโยคนี้คือเสียง "๒$^{+}$" ซึ่งถือว่าเป็นเสียงที่ใช้กำหนดระดับเสียงในการขับเกริ่นโคลงกำกับขับไม้ในแผดที่ 2 ต่อไป

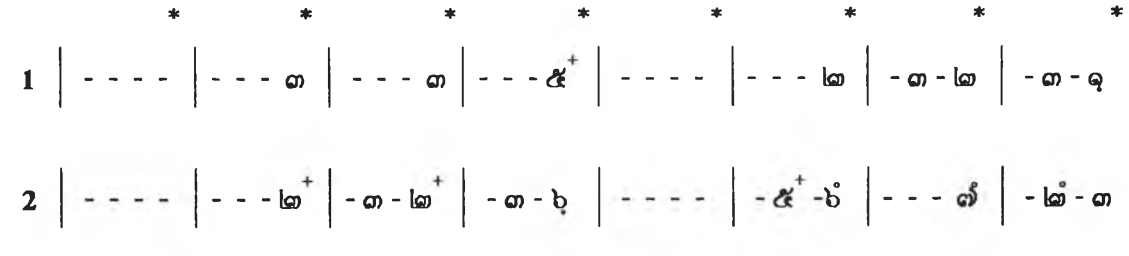
2.2.4 วิเคราะห์ทำนองเพลงขับไม้บัณเฑาะว์ 2 ชั้น

1) เพลงขับไม้บัณเฑาะว์ 2 ชั้น (ซอสามสาย)

ท่อน 1



ท่อน 2



3 | - - - - | -๏ -๏ | - - - - | --๏๏๏ | -๒ -๏ | -๕ -๏ | - - -๒+ | ๓๒๑ -๒๓ |

4 | - - -๕+ | - - - ๖ | -๏ -๖ | -๕๖๕ -๓ | - - - - | -๒ -๓ | -๕+ -๖ | - - - ๖ |

5 | - -๕ ๓ | -๕ -๖ | -๏ -๖ | -๕๖๕ -๓ | - - - - | -๒ -๓ | -๕+ -๖ | - - - ๖ ‖

หมายเหตุ สำหรับการบรรเลงเพลงขับไม้บัณเฑาะว์ในพระราชพิธีกล่อมช้างนี้ไม่จำเป็นต้องบรรเลงจนหมดทั้ง 2 ท่อน ขึ้นอยู่กับผู้บรรเลงว่าจะบรรเลงให้เหมาะสมกับเวลาที่กำหนดไว้อย่างไร

2) สังคีตลักษณ์ (Form)

เพลงนี้มี 2 ท่อน สังคีตลักษณ์คือ ก ข / ค ข

ทำนองข้างท้ายของแต่ละท่อนจะเป็นลักษณะเดียวกัน ดังแสดงให้เห็นโดยใช้โน้ตทำนองหลักต่อไปนี้

เพลงขับไม้บัณเฑาะว์ 2 ชั้น (ทำนองหลัก)

ท่อน 1

1 | - - - - | - - - 3 | - - - - | - 2 - 3 | - - - - | - 2 - 3 | - 5 - 6 | - - - 6 |

2 | - - - - | - 5 - 6 | - 5 - 1̇ | - - - 1̇ | - - - 2̇ | - 3̇ - 2̇ | - 3̇ - 6̇ | - - - 6 |

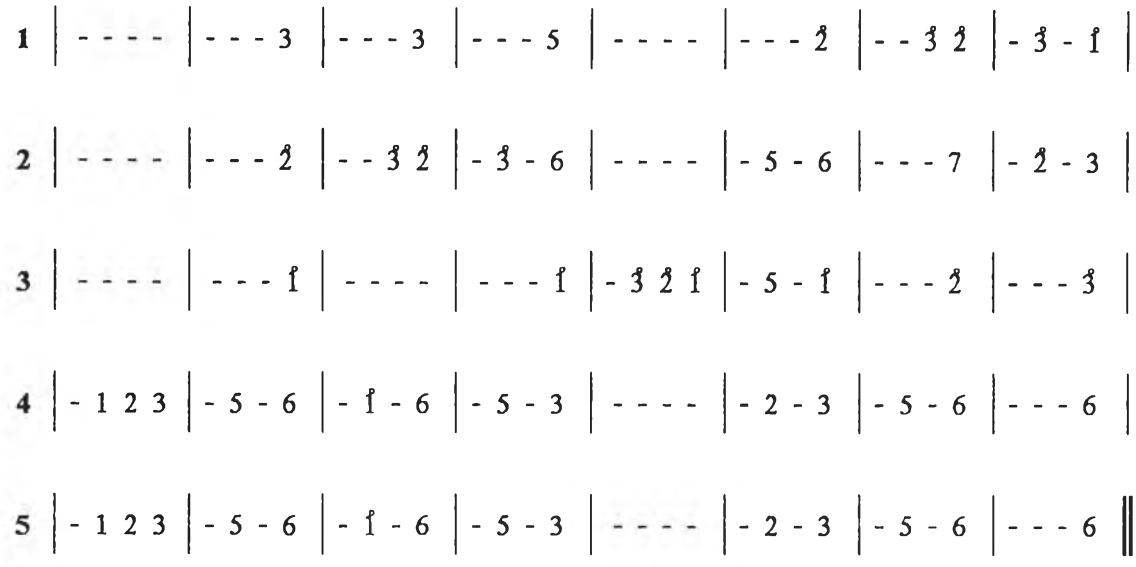
3 | - - - - | - 5 - 6 | - - - 7 | - 2̇ - 3 |

4 | - - - - | - - - 1̇ | - - - - | - - - 1̇ | - 3̇ 2̇ 1̇ | - 5 - 1̇ | - - - 2̇ | - - - 3̇ |

5 | - 1 2 3 | - 5 - 6 | - 1̇ - 6 | - 5 - 3 | - - - - | - 2 - 3 | - 5 - 6 | - - - 6 |

6 | - 1 2 3 | - 5 - 6 | - 1̇ - 6 | - 5 - 3 | - - - - | - 2 - 3 | - 5 - 6 | - - - 6 ‖

ท่อน 2



(บอกทำนองหลักโดย อาจารย์ลำยอง โสวัตร)

3) ทาง (Scale)

กลุ่มเสียงปัญจมูล (Penta-centric Mode) ในทำนองเพลงขับไม้บัณเฑาะว์มีดังนี้

ท่อน 1

ประโยคที่ 1	1 2 3 x 5 6 x	ทางเพียงออบน
ประโยคที่ 2	1 2 3 x 5 6 x	ทางเพียงออบน
ประโยคที่ 3	5 6 7 x 2 3 x	ทางเพียงออล่าง
ประโยคที่ 4	1 2 3 x 5 6 x	ทางเพียงออบน
ประโยคที่ 5	1 2 3 x 5 6 x	ทางเพียงออบน
ประโยคที่ 6	1 2 3 x 5 6 x	ทางเพียงออบน

ท่อน 2

ประโยคที่ 1	1 2 3 x 5 6 x	ทางเพียงออบน
ประโยคที่ 2	5 6 7 x 2 3 x	ทางเพียงออล่าง
ประโยคที่ 3	1 2 3 x 5 6 x	ทางเพียงออบน
ประโยคที่ 4	1 2 3 x 5 6 x	ทางเพียงออบน
ประโยคที่ 5	1 2 3 x 5 6 x	ทางเพียงออบน

จากการวิเคราะห์พบว่า เพลงขับไม้บัณเฑาะว์นี้ กลุ่มเสียงปัญจมูลส่วนใหญ่อยู่ในทางเพียงออบน ซึ่งแต่เดิมนั้นเพลงนี้เป็นเพลงลดเสียงอยู่ในทางชวา แต่เมื่อนำมาบรรเลงร่วมกับกลุ่มเพลงดังกล่าวจะต้องบรรเลงเพิ่มเสียงให้สูงขึ้นจากเสียงเดิมอีก 1 เสียง เพื่อให้เกิดความ

กลมกลืนกับเพลงอื่น ๆ ภายในกลุ่ม (ศิลปี ตราโมท. สัมภาษณ์, 23 มีนาคม 2541) นอกจากนี้ยังพบว่ามีการเปลี่ยนกลุ่มเสียงในแต่ละท่อนที่เป็นลักษณะเดียวกันคือเปลี่ยนจากทางเพียงออบนเป็นทางเพียงออล่าง (ท่อน 1 พบในประโยคที่ 2 ⇨ ประโยคที่ 3 และท่อน 2 พบที่ประโยคที่ 1 ⇨ ประโยคที่ 2) มีระยะห่างระหว่างกลุ่มเสียงเป็นคู่ 5 ซึ่งเป็น "คู่เสนาะ" ลักษณะเช่นนี้ทำให้ท่วงทำนองเพลงเกิดความอ่อนนุ่มสบายหู

4) จังหวะ (Rhythm)

(1) จังหวะหน้าทับ ใช้บัณเฑาะว์เป็นเครื่องควบคุมจังหวะหรือบางครั้งก็ใช้กลองตีแทน โดยกำหนดให้เสียงกระทบของลูกตุ้มหรือเสียงตีกลอง 1 ครั้งแทน 1 จังหวะ (หรือ 1 Beat)

(2) จังหวะฉิ่ง ไม่มีการใช้ฉิ่งในเพลงนี้

ในกรณีที่บรรเลงประกอบพระราชพิธีกล่อมช้าง เพลงนี้ก็จะใช้บัณเฑาะว์เป็นเครื่องควบคุมจังหวะ โดยลักษณะของวงขับไม้อยู่แล้ว

5) สำนวนและกลเม็ดพิเศษ

ท่อน 1

- ประโยคที่ 1 (ทำนองหลัก)

| - - - - | - - - 3 | - - - - | - 2 - 3 | - - - - | - 2 - 3 | - 5 - 6 | - - - 6 |

ประโยคนี้มีกลุ่มเสียงปัญจมูลอยู่ในทางเพียงออบน ทำนองของวรรคท้ามีลักษณะย้ำเสียงอยู่กับที่ และจบลงที่เสียง "3" ซึ่งเป็น "Mediant" ของกลุ่มเสียง ส่วนทำนองของวรรครับมีลักษณะเคลื่อนที่จากต่ำไปหาสูง และจบลงที่เสียง "6" ซึ่งเป็น "Submediant"

- สำนวนซอสามสาย

| - - - - | - - - ๓ | - - - - | - ๒$^{+}$ - ๓ | - - - - | - ๒$^{+}$ - ๓ | - ๕$^{+}$ - ๖$^{\circ}$ | - - - ๖$^{\circ}$ |

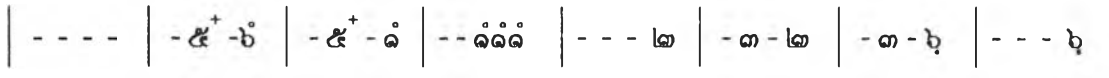
ประโยคนี้มีลักษณะเช่นเดียวกันกับทำนองหลัก มิได้มีการพลิกแพลงสำนวนแต่อย่างใด ทั้งนี้เนื่องจากเป็นทำนองขึ้นต้น ซึ่งจะต้องเชื่อมทำนองให้เข้ากับจังหวะของบัณเฑาะว์จึงจำเป็นต้องใช้สำนวนเดียวกันกับทำนองหลัก จากสำนวนทั้งประโยคพบว่า มีการใช้เสียงคู่ประสานในห้องที่ 4, 6 และ 7

- ประโยคที่ 2 (ทำนองหลัก)

| - - - - | - 5 - 6 | - 5 - $\dot{1}$ | - - - $\dot{1}$ | - - - $\dot{2}$ | - $\dot{3}$ - $\dot{2}$ | - $\dot{3}$ - $\dot{6}$ | - - - $\dot{6}$ |

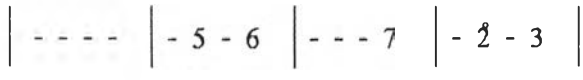
ประโยคนี้มีกลุ่มเสียงปัญจมูลอยู่ในทางเพียงออบน วรรคท้าจบลงที่เสียง "1" ซึ่งเป็น "Tonic" ของกลุ่มเสียง ส่วนเสียงสุดท้ายของวรรครับจบลงที่เสียง "6" ซึ่งเป็น "Submediant" ของกลุ่มเสียง

- สำนวนซอสามสาย



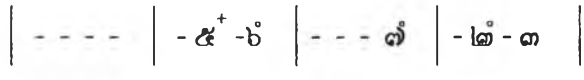
สำนวนส่วนใหญ่ยังคงมีลักษณะเช่นเดียวกันกับทำนองหลัก วรรคท้ามีการสะบัดที่เสียง "๑" ในห้องที่ 4 เพื่อเพิ่มความคมคายให้กับสำนวนเพลง ส่วนทำนองของวรรครับดำเนินอยู่ในแนวเสียงต่ำ และมีการใช้เสียง "๖" ซึ่งเป็นเสียงต่ำที่สุดของซอสามสายในวรรคนี้ด้วย จากสำนวนทั้งประโยคพบว่า มีการใช้เสียงคู่ประสานในห้องที่ 2 และ 3

- ประโยคที่3 (ทำนองหลัก)



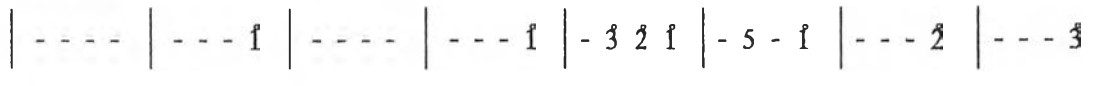
ประโยคนี้หมดที่วรรคท้า (มีเพียง 4 ห้อง) มีกลุ่มเสียงปัญจมูลอยู่ในทางเพียงออบน และจบลงที่เสียง "3" ซึ่งเป็น "Mediant" ของกลุ่มเสียง ที่น่าสังเกตคือในวรรคนี้มีการใช้เสียงรองหรือเสียงผ่านคือเสียง "7" (ในห้องที่ 4) จึงทำให้ดูเหมือนว่าประโยคนี้มีกลุ่มเสียงปัญจมูลอยู่ในทางเพียงออล่าง

- สำนวนซอสามสาย



มีสำนวนเช่นเดียวกันกับทำนองหลัก และมีการใช้เสียงคู่ประสานในห้องที่ 2

- ประโยคที่ 4 (ทำนองหลัก)



ประโยคนี้มีกลุ่มเสียงปัญจมูลอยู่ในทางเพียงออบน ทำนองของวรรคท้ามีลักษณะย้ำเสียงอยู่กับที่ คือเสียง "1" ซึ่งเป็น "Tonic" ของกลุ่มเสียง ส่วนทำนองของวรรครับมีลักษณะการเคลื่อนที่จากต่ำไปหาสูงและจบลงที่เสียง "3" ซึ่งเป็น "Mediant" ของกลุ่มเสียง

- สำนวนซอสามสาย

ในวรรคท้ามีการสะบัดที่เสียง "๑̣" ในห้องที่ 4 ส่วนในวรรครับมีกระสวนทำนองที่ต่างจากทำนองหลักเล็กน้อย และมีการสะบัดในห้องสุดท้ายเพื่อเพิ่มความคมคายให้กับสำนวนเพลง จากสำนวนทั้งประโยคพบว่า มีการใช้เสียงคู่ประสานในห้องที่ 6 และ 7

- ประโยคที่ 5 (ทำนองหลัก)

| - 1 2 3 | - 5 - 6 | - ɾ - 6 | - 5 - 3 | - - - - | - 2 - 3 | - 5 - 6 | - - - 6 |

ประโยคนี้มีกลุ่มเสียงปัญจมูลอยู่ในทางเพียงออบน วรรคท้าจบลงที่เสียง "3" ซึ่งเป็น "Mediant" ของกลุ่มเสียง ส่วนในวรรครับจบลงที่เสียง "6" ซึ่งเป็น "Submediant"

- สำนวนซอสามสาย

| - - - ๕̣⁺ | - - - ๖̣ | - ๑̣ - ๖̣ | -๕̣๖̣๕̣-๓ | - - - - | - ๒⁺ - ๓ | - ๕̣⁺ -๖̣ | - - - ๖̣ |

ในห้องแรกของวรรคท้ามีการเปิดสำนวนด้วยเสียง "๕̣⁺" ซึ่งเป็นลูกตกคนละเสียงกับห้องแรกของทำนองหลัก โดยนำเอาทำนองเพลงในห้องที่ 2 ของทำนองหลักมาขยายเป็นสำนวนซอ และเพิ่มความคมคายของสำนวนโดยการสะบัดในห้องที่ 4 ส่วนในวรรครับมีสำนวนเดียวกันกับทำนองหลัก จากสำนวนทั้งประโยคพบว่า มีการใช้เสียงคู่ประสานในห้องที่ 1, 6 และ 7

- ประโยคที่ 6 (ทำนองหลัก)

| - 1 2 3 | - 5 - 6 | - ɾ - 6 | - 5 - 3 | - - - - | - 2 - 3 | - 5 - 6 | - - - 6 |

มีลักษณะเช่นเดียวกันกับประโยคที่ 5

- สำนวนซอสามสาย

| - - ๕̣ ๓ | - ๕̣ - ๖̣ | - ๑̣ - ๖̣ | -๕̣๖̣๕̣-๓ | - - - - | - ๒ - ๓ | - ๕̣⁺ -๖̣ | - - - ๖̣ |

สำนวนโดยรวมมีลักษณะเช่นเดียวกันกับสำนวนประโยคที่ 5 จะต่างกันเพียงห้องแรกของวรรคท้าในประโยคนี้มีลูกตกตรงตามเสียงของทำนองหลักทั้งวรรค

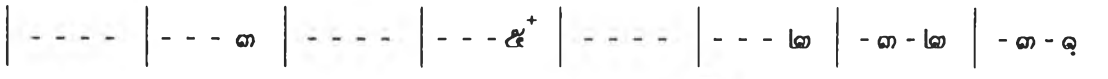
ท่อน 2

- ประโยคที่ 1 (ทำนองหลัก)

| - - - - | - - - 3 | - - - 3 | - - - 5 | - - - - | - - - ๒̂ | - - ๓̂ ๒̂ | - ๓̂ - ๑̂ |

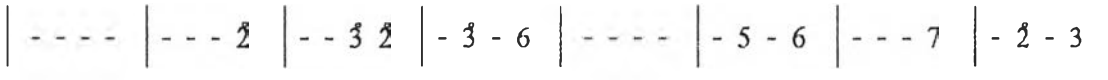
ประโยคนี้มีกลุ่มเสียงปัญจมูลอยู่ในทางเพียงออบน วรรคท้าจบลงที่เสียง "5" ซึ่งเป็น "Dominant" ของกลุ่มเสียง ส่วนในวรรครับจบลงที่เสียง "ɾ" ซึ่งเป็น "Tonic" ของกลุ่มเสียง

- สำนวนซอสามสาย



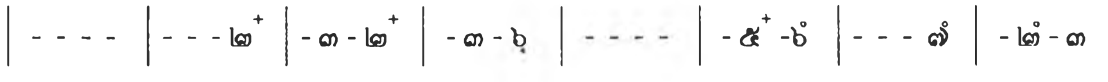
วรรคท้าเปิดสำนวนโดยการลากเสียงยาว ไม่ย้ำเสียงเหมือนทำนองหลัก ส่วนในวรรครับใช้สำนวนเช่นเดียวกันกับทำนองหลัก ต่างกันที่กระสวนทำนองในห้องที่ 3 ของวรรค โดยในทำนองหลักมีการกระชั้นเสียง แต่ในสำนวนซอจะดำเนินตรง ๆ ไปตามขังหวะ จากสำนวนทั้งประโยคพบว่ามีการใช้เสียงคู่ประสานในห้องที่ 4

- ประโยคที่ 2 (ทำนองหลัก)



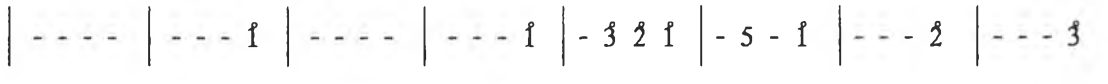
ประโยคนี้มีกลุ่มเสียงปัญจมูลอยู่ในทางเพียงออบน วรรคท้าจบลงที่เสียง "6" ซึ่งเป็น "Submediant" ของกลุ่มเสียง ส่วนวรรครับจบลงที่เสียง "3" ซึ่งเป็น "Mediant" ของกลุ่มเสียง วรรครับของประโยคนี้มีลักษณะเช่นเดียวกันกับวรรคท้าของประโยคที่ 3 ของท่อน 1

- สำนวนซอสามสาย



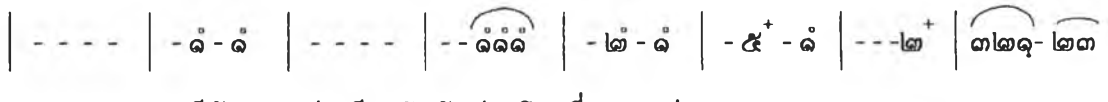
วรรคท้ามีกระสวนทำนองที่ต่างจากทำนองหลักในห้องที่ 3 โดยที่ทำนองหลักมีการกระชั้นเสียง แต่สำนวนซอจะดำเนินตรง ๆ ตามขังหวะ ส่วนในวรรครับมีสำนวนเช่นเดียวกันกับทำนองหลัก จากสำนวนทั้งประโยคพบว่ามีการใช้เสียงคู่ประสานในห้องที่ 2, 3 และ 6

- ประโยคที่ 3 (ทำนองหลัก)



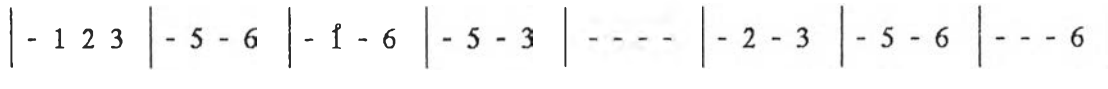
มีลักษณะเช่นเดียวกันกับประโยคที่ 4 ของท่อน 1

- สำนวนซอสามสาย



มีลักษณะเช่นเดียวกันกับประโยคที่ 4 ของท่อน 1

- ประโยคที่ 4 (ทำนองหลัก)



มีลักษณะเช่นเดียวกันกับประโยคที่ 5 ของท่อน 1

- สำนวนซอสามสาย

| - - - ๕+ | - - - ๖ | - ๑ - ๖ | -๕๖๕-๓ | - - - - | - ๒+ - ๓ | - ๕+ -๖ | - - - ๖ |

มีลักษณะเช่นเดียวกันกับประโยคที่ 5 ของท่อน 1

- ประโยคที่ 5 (ทำนองหลัก)

| - 1 2 3 | - 5 - 6 | - 1 - 6 | - 5 - 3 | - - - - | - 2 - 3 | - 5 - 6 | - - - 6 |

มีลักษณะเช่นเดียวกันกับประโยคที่ 6 ของท่อน 1

- สำนวนซอสามสาย

| - - ๕ ๓ | - ๕ - ๖ | - ๑ - ๖ | -๕๖๕-๓ | - - - - | - ๒ - ๓ | - ๕+ -๖ | - - - ๖ |

มีลักษณะเช่นเดียวกันกับประโยคที่ 6 ของท่อน 1 มีข้อสังเกตว่า ประโยคนี้จบลงที่เสียง "๖" ซึ่งเป็น "Submediant" ของกลุ่มเสียงปัญจมูลทางเพียงออบน ซึ่งเป็นกลุ่มเสียงที่ผู้ขับไม้จะต้องยึดเป็นหลักในการขับเกริ่นบทโคลงกำกับขับไม้ในแผดต่อไป

2.2.5 วิเคราะห์ทำนองเพลงสรรเสริญพระจันทร์ 2 ชั้น

1) เพลงสรรเสริญพระจันทร์ 2 ชั้น (ซอสามสาย)

ท่อน 1

* * * * * * * *

1 | - - - ๕+ | - - - ๖๗ | - ๒ - ๗ | - ๖ - ๕+ | - - - ๓ | - - ๗๖๕ | - ๓ -๕+ | - -๕ ๕+ ๕+ |

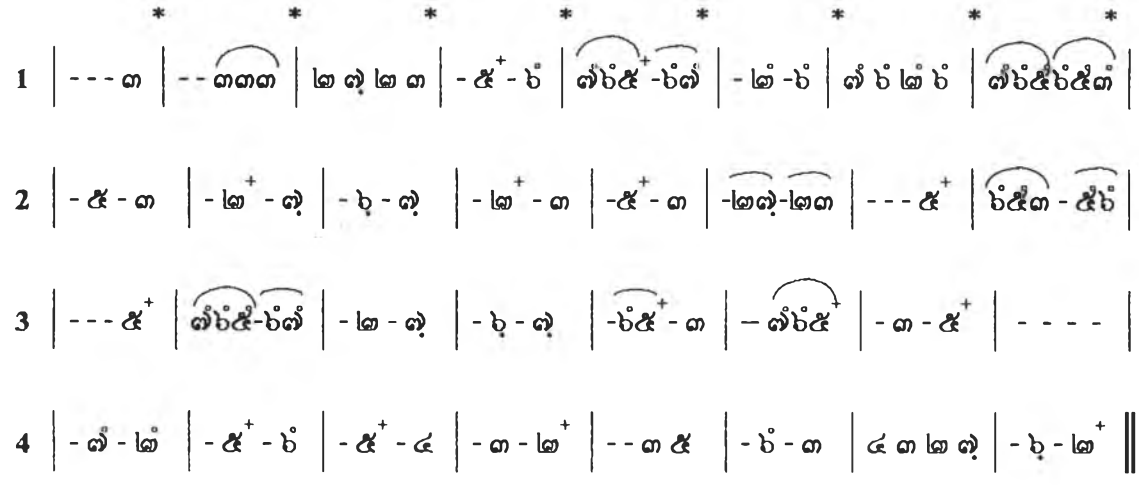
2 | - ๒ - ๗ | - ๖ - ๗ | - ๖๕+ -๖ | ๗๖๕-๖๗ | - - - - | - ๖ - ๗ | - ๖ - ๒ | ๗๗๗๗๗ |

3 | - ๒ - ๗ | - ๖ - ๗ | - ๖๕+ -๖ | ๗๖๕-๖๗ | - ๒ - ๖ | ๗๖๕-๖๗ | - - - ๒+ | ๓๒๗-๒๓ |

4 | - - - ๕+ | ๗๖๕-๖๗ | - ๒ - ๗ | - ๖ - ๗ | - ๖๕+ -๓ | - - ๗๖๕+ | - ๓ -๕+ | - - - - |

5 | - ๗ - ๒ | - ๕+ - ๖ | - ๕+ - ๔ | - ๓ - ๒+ | - - ๓ ๕ | - ๖ - ๓ | ๔ ๓ ๒ ๑ | - ๖ - ๒+ ‖

ท่อน 2



หมายเหตุ สำหรับการบรรเลงเพลงสรรเสริญพระจันทร์ในพระราชพิธีกล่อมช้างนี้ไม่จำเป็นต้องบรรเลงทั้ง 2 ท่อน อาจบรรเลงเพียงท่อนเดียวก็ได้ ขึ้นอยู่กับผู้บรรเลงว่าจะบรรเลงให้เหมาะสมกับเวลาที่กำหนดไว้อย่างไร

2) สังคีตลักษณ์ (Form)

เพลงนี้มี 2 ท่อน สังคีตลักษณ์คือ ก ข / ค ข

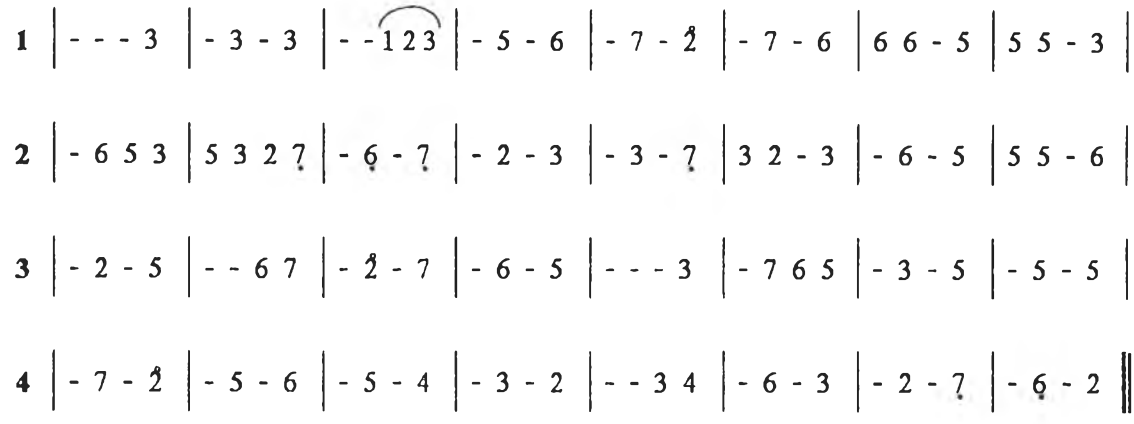
ทำนองในตอนท้ายของแต่ละท่อนจะเป็นทำนองเดียวกัน ดังแสดงให้เห็นโดยใช้โน้ตทำนองหลัก ต่อไปนี้

เพลงสรรเสริญพระจันทร์ 2 ชั้น (ทำนองหลัก)

ท่อน 1

1	- - - 7	- 7 - 7	- 1̂ - 7	- 6 - 5	- - - 3	- 7 6 5	- 3 - 5	- 5 - 5
2	- 1̂ - 7	- 6 - 5	5 5 - 6	6 6 - 7	- - - -	- 6 - 7	- 6 - 7	- 7 - 7
3	- 1̂ - 7	- 6 - 5	5 5 - 6	6 6 - 7	- 7 - 6	6 6 - 7	7 7 - 1̂	1̂ 1̂ - 3̂
4	- 2 - 5	- - 6 7	- 1̂ - 7	- 6 - 5	- - - 3	- 7 6 5	- 3 - 5	- 5 - 5
5	- 7 - 1̂	- 5 - 6	- 5 - 4	- 3 - 2	- - 3 4	- 6 - 3	- 2 - 7	- 6 - 2

ท่อน 2



3) ทาง (Scale)

กลุ่มเสียงปัญจมูล (Penta-centric Mode) ในทำนองเพลงสรรเสริญพระจันทร์ มีดังนี้

ท่อน 1

ประโยคที่ 1	5 6 7 x 2 3 x	ทางเพียงออล่าง
ประโยคที่ 2	5 6 7 x 2 3 x	ทางเพียงออล่าง
ประโยคที่ 3	5 6 7 x 2 3 x	ทางเพียงออล่าง
ประโยคที่ 4	5 6 7 x 2 3 x	ทางเพียงออล่าง
ประโยคที่ 5	2 3 4 x 6 7 x	ทางนอก

ท่อน 2

ประโยคที่ 1	5 6 7 x 2 3 x	ทางเพียงออล่าง
ประโยคที่ 2	5 6 7 x 2 3 x	ทางเพียงออล่าง
ประโยคที่ 3	5 6 7 x 2 3 x	ทางเพียงออล่าง
ประโยคที่ 4	2 3 4 x 6 7 x	ทางนอก

จากการวิเคราะห์พบว่า เพลงสรรเสริญพระจันทร์นี้มีกลุ่มเสียงปัญจมูลส่วนใหญ่อยู่ในทางเพียงออล่าง จัดว่าเป็นทางที่อยู่ในแนวเสียงต่ำ ซึ่งจะสร้างความนุ่มนวลและลุ่มลึกให้กับบทเพลง เหมาะกับบรรยากาศแห่งการขับกล่อม นอกจากนี้ยังพบว่ามีการเปลี่ยนกลุ่มเสียงในตอนท้ายของทำนองเพลงในแต่ละท่อน โดยเปลี่ยนกลุ่มเสียงจากทางเพียงออล่าง (5 6 7 x 2 3 x) ไปเป็นทางนอก (2 3 4 x 6 7 x) ระยะห่างระหว่างกลุ่มเสียงเป็นคู่ 5 ซึ่งเป็น "คู่เสนาะ" ลักษณะเช่นนี้จะทำให้ทำนองเพลงเกิดความอ่อนนุ่มให้ความรู้สึกสบายหู (Consonant) ซึ่งได้พบในเพลงสาธุการดังอธิบายรายละเอียดไว้ข้างต้นแล้ว

4) จังหวะ (Rhythm)

(1) จังหวะหน้าทับ ใช้หน้าทับปรบไก่ อัตรา 2 ชั้น

ท่อน 1 จำนวน 5 จังหวะ

ท่อน 2 จำนวน 4 จังหวะ

(2) จังหวะฉิ่ง ตีแบบปกติ (เปิด-ปิด) อัตรา 2 ชั้น

ในกรณีที่บรรเลงประกอบพระราชพิธีกล่อมช้าง เพลงนี้จะใช้บัณเฑาะว์เป็นเครื่องควบคุมจังหวะย่อย (Beat) ของทำนองเพลงในอัตรา 2 ชั้น (1 ห้องโน้ตไทยต่อ 1 Beat)

5) จำนวนและกลเม็ดพิเศษ

ท่อน 1

- ประโยคที่ 1 (ทำนองหลัก)

| - - - 7 | - 7 - 7 | - $\dot{2}$ - 7 | - 6 - 5 | - - - 3 | - 7 6 5 | - 3 - 5 | - 5 - 5 |

ประโยคนี้มีกลุ่มเสียงปัญจมูลอยู่ในทางเพียงออล่าง ทั้งวรรคท้าและวรรครับจบลงที่เสียง "5" ซึ่งเป็น "Tonic" ของกลุ่มเสียง

- สำนวนซอสามสาย

| - - - ๕$^{+}$ | - - - ๖๗ | - ๒ - ๗ | - ๖ - ๕$^{+}$ | - - - ๓ | - - ๗๖๕ | - ๓ - ๕$^{+}$ | - - ๕$^{+}$ ๕$^{+}$ ๕$^{+}$ |

ช่วงแรกของวรรคท้าเปิดสำนวนโดยใช้เสียงคู่ประสานแล้วต่อด้วยการสะบัด ลักษณะเช่นนี้ทำให้สำนวนเพลงมีความคมคายเหมาะที่จะเป็นทำนองเริ่มต้นของบทเพลง ส่วนในวรรครับมีการเพิ่มความขัดของทำนองเพลงด้วยการสะบัดในห้องที่ 2 และ 4 ของวรรค จากสำนวนทั้งประโยคพบว่ามีการใช้เสียงคู่ประสานในห้องที่ 1, 4, 7 และ 8

- ประโยคที่ 2 (ทำนองหลัก)

| - $\dot{2}$ - 7 | - 6 - 5 | 5 5 - 6 | 6 6 - 7 | - - - - | - 6 - 7 | - 6 - 7 | - 7 - 7 |

ประโยคนี้มีกลุ่มเสียงปัญจมูลอยู่ในทางเพียงออล่าง ทั้งวรรคท้าและวรรครับจบลงที่เสียง "7" ซึ่งเป็น "Mediant" ของกลุ่มเสียง

- สำนวนซอสามสาย

| - ๒ - ๗ | - ๖ - ๗ | - ๖๕$^{+}$ - ๖ | ๗๖๕ - ๖๗ | - - - - | - ๖ - ๗ | - ๖ - ๒ | ๗๗๗๗๗ |

ในวรรคท้ามีการโปรยทำนองจากห้องที่ 2 มาห้องที่ 3 และมีการสะบัดขึ้นลงในห้องที่ 4 ซึ่งเป็นการเพิ่มอรรถรสในสำนวนเพลงได้เป็นอย่างดี ในวรรครับมีสำนวนเช่นเดียวกันกับทำนองหลัก แต่ในตอนท้ายของวรรคมีการเพิ่มความจัดของทำนองโดยการสะบัด จากสำนวนทั้งประโยคพบว่ามีการใช้เสียงคู่ประสานในห้องที่ 3

- ประโยคที่ 3 (ทำนองหลัก)

| - ๒̇ - ๗ | - ๖ - ๕ | ๕ ๕ - ๖ | ๖ ๖ - ๗ | - ๗ - ๖ | ๖ ๖ - ๗ | ๗ ๗ - ๒̇ | ๒̇ ๒̇ - ๓̇ |

ประโยคนี้มีกลุ่มเสียงปัญจมูลอยู่ในทางเพียงออล่าง วรรคท้าจบลงที่เสียง "7" ซึ่งเป็น "Mediant" ของกลุ่มเสียง ส่วนวรรครับจบลงที่เสียง "3̇" ซึ่งเป็น "Submediant" ของกลุ่มเสียง

- สำนวนซอสามสาย

| - ๒̣ - ๗̣ | - ๖̣ - ๗̣ | - ๖̣๕̣⁺ -๖̣ | ๗̣๖̣๕̣-๖̣๗̣ | - ๒̣ - ๖̣ | ๗̣๖̣๕̣-๖̣๗̣ | - - - ๒⁺ | ๓๒๗-๒๓ |

วรรคท้าใช้สำนวนเช่นเดียวกันกับวรรคท้าในประโยคที่ 2 เนื่องจากทำนองหลักเป็นทำนองอย่างเดียวกัน ส่วนวรรครับแบ่งทำนองออกเป็น 2 กลุ่ม ซึ่งแต่ละกลุ่มมีการสะบัดในลักษณะเช่นเดียวกัน แต่กลุ่มแรกดำเนินทำนองอยู่ในระดับเสียงสูง ส่วนกลุ่มหลังดำเนินทำนองอยู่ในระดับเสียงต่ำ ซึ่งลักษณะดังกล่าวทำให้เกิดความสมดุลในสำนวนเพลง จากสำนวนทั้งประโยคพบว่ามีการใช้เสียงคู่ประสานในห้องที่ 3 และ 7

- ประโยคที่ 4 (ทำนองหลัก)

| - 2 - 5 | - - 6 7 | - ๒̇ - 7 | - 6 - 5 | - - - 3 | - 7 6 5 | - 3 - 5 | - 5 - 5 |

ประโยคนี้มีกลุ่มเสียงปัญจมูลอยู่ในทางเพียงออล่าง ทั้งวรรคท้าและวรรครับจบลงที่เสียง "5" ซึ่งเป็น "Tonic" ของกลุ่มเสียง มีข้อสังเกตว่า ประโยคนี้มีโครงสร้างของทำนองเหมือนกับประโยคที่ 1

- สำนวนซอสามสาย

| - - - ๕⁺ | ๗̣๖̣๕̣-๖̣๗̣ | - ๒̣ - ๗̣ | - ๖̣ - ๗̣ | - ๖̣๕̣⁺ -๓ | - - ๗̣๖̣๕̣⁺ | - ๓ - ๕⁺ | - - - - |

สำนวนในประโยคนี้มีลักษณะคล้ายกับสำนวนซอในประโยคที่ 1 โดยในวรรคท้ามีการเพิ่มการสะบัดในต้นห้องที่ 1 และโปรยเสียงตกจากห้องที่ 4 ไปที่ห้องที่ 1 ของวรรครับ ส่วนวรรครับใช้สำนวนเช่นเดียวกันกับวรรครับในประโยคที่ 1 ต่างกันเพียงการลากเสียง "๕⁺" ยาวไปจนหมดวรรค ทั้งนี้ก็ประสงค์เพื่อไม่ให้สำนวนซ้ำกันนั่นเอง จากสำนวนทั้งประโยคพบว่ามีการใช้เสียงคู่ประสานในห้องที่ 1, 5, 6 และ 7

- ประโยคที่ 5 (ทำนองหลัก)

| - 7 - 1̇ | - 5 - 6 | - 5 - 4 | - 3 - 2 | - - 3 4 | - 6 - 3 | - 2 - 7̣ | - 6̣ - 2 |

ประโยคนี้มีกลุ่มเสียงปัญจมูลอยู่ในทางนอก ทั้งวรรคท้าและวรรครับจบลงที่เสียง "2" ซึ่งเป็น "Tonic" ของกลุ่มเสียง

- สำนวนซอสามสาย

| - ๗̇ - ๒̇ | - ๕⁺ - ๖̇ | - ๕⁺ - ๔ | - ๓ - ๒⁺ | - - ๓ ๕ | - ๖̇ - ๓ | ๔ ๓ ๒ ๗̣ | - ๖̣ - ๒⁺ |

สำนวนในวรรคท้ามีลักษณะเดียวกันกับทำนองหลัก ส่วนในตอนท้ายของวรรครับมีลักษณะสำนวนแบบลูกเก็บ จากสำนวนทั้งประโยคพบว่ามีการใช้เสียงคู่ประสานในห้องที่ 2, 3, 4 และ 8

ท่อน 2

- ประโยคที่ 1 (ทำนองหลัก)

| - - - 3 | - 3 - 3 | - - 1 2 3 | - 5 - 6 | - 7 - 1̇ | - 7 - 6 | 6 6 - 5 | 5 5 - 3 |

ประโยคนี้มีกลุ่มเสียงปัญจมูลอยู่ในทางเพียงออล่าง วรรคท้าจบลงที่เสียง "6" ซึ่งเป็น "Supertonic" ของกลุ่มเสียง และวรรครับจบลงที่เสียง "3" ซึ่งเป็น "Submediant" ของกลุ่มเสียง

- สำนวนซอสามสาย

| - - - ๓ | - - ๓ ๓ ๓ | ๒ ๗̣ ๒ ๓ | - ๕⁺ - ๖̇ | ๗̇ ๖̇ ๕⁺ - ๖̇ ๗̇ | - ๒̇ - ๖̇ | ๗̇ ๖̇ ๒̇ ๖̇ | ๗̇ ๖̇ ๕̇ ๖̇ ๕̇ ๓̇ |

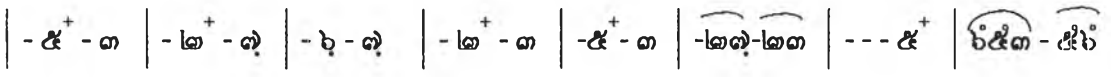
วรรคท้ามีสำนวนสะบัดในตอนต้นของวรรค ส่วนในวรรครับมีสำนวนสะบัดและโปรยเสียงคละกันไปทั้งในตอนต้นและตอนท้ายของวรรค จากสำนวนทั้งประโยคพบว่ามีการใช้เสียงคู่ประสานในห้องที่ 4 และ 5

- ประโยคที่ 2 (ทำนองหลัก)

| - 6 5 3 | 5 3 2 7̣ | - 6̣ - 7̣ | - 2 - 3 | - 3 - 7̣ | 3 2 - 3 | - 6 - 5 | 5 5 - 6 |

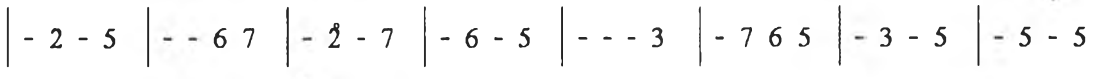
ประโยคนี้มีกลุ่มเสียงปัญจมูลอยู่ในทางเพียงออล่าง วรรคท้าจบลงที่เสียง "3" ซึ่งเป็น "Submediant" ของกลุ่มเสียง และวรรครับจบลงที่เสียง "6" ซึ่งเป็น "Supertonic" ของกลุ่มเสียง

- สำนวนซอสามสาย



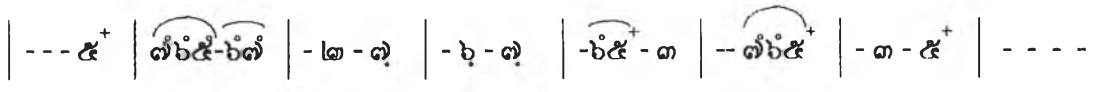
สำนวนวรรคท้าทั้งวรรคมีลักษณะเป็นกลอนห่าง ๆ ซึ่งต่างจากกลอนในวรรคท้าของทำนองหลักที่เป็นลูกเก็บในตอนต้น สำนวนซอดังกล่าวเป็นสำนวนที่ช่วยประคองจังหวะให้กลมกลืนกับทำนองไปในตัวด้วย ส่วนในวรรครับมีความขัดของทำนองอยู่ในตอนท้ายของวรรค โดยมีการสะบัดและการโปรยเสียงคละกันไป จากสำนวนทั้งประโยคพบว่ามีการใช้เสียงคู่ประสานในห้องที่ 1, 2, 4, 5 และ 7

- ประโยคที่ 3 (ทำนองหลัก)



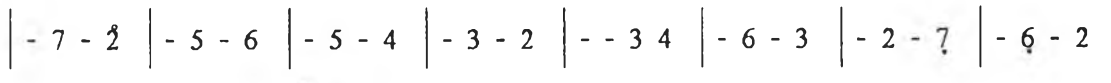
ประโยคนี้มีลักษณะเช่นเดียวกันกับประโยคที่ 4 ของท่อน 1

- สำนวนซอสามสาย



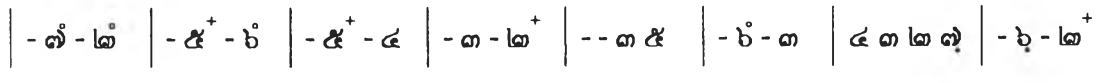
ประโยคนี้มีลักษณะเช่นเดียวกันกับประโยคที่ 4 ของท่อน 1

- ประโยคที่ 4 (ทำนองหลัก)



ประโยคนี้มีลักษณะเช่นเดียวกันกับประโยคที่ 5 ของท่อน 1

- สำนวนซอสามสาย

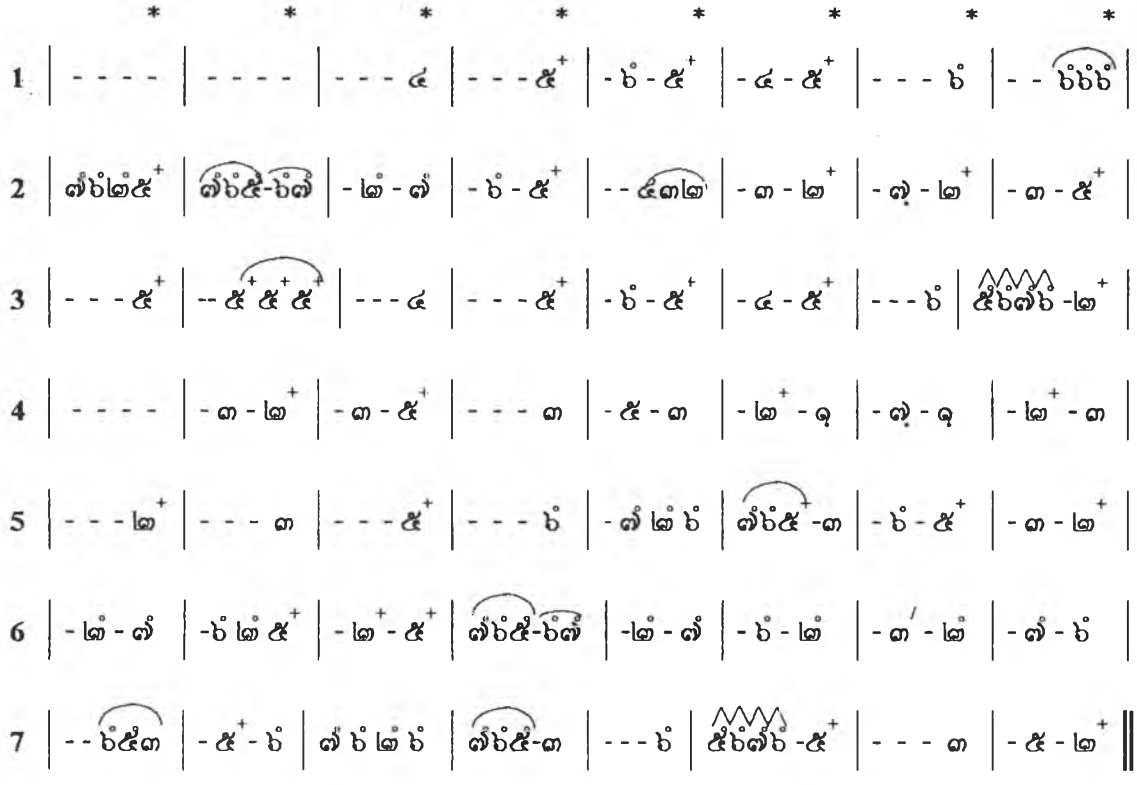


ประโยคนี้มีลักษณะเช่นเดียวกันกับประโยคที่ 5 ของท่อน 1 มีข้อสังเกตว่าสำนวนสุดท้ายของเพลงนี้จบลงที่เสียง "๒$^{+}$" ซึ่งถือว่าเป็นเสียงที่ใช้กำหนดระดับเสียงในการขับเกริ่นโคลงกำกับขับไม้ในแผดต่อไป

2.2.6 วิเคราะห์ทำนองเพลงพราหมณ์เข้าโบสถ์ 2 ชั้น

1) เพลงพราหมณ์เข้าโบสถ์ (ชอสามสาย)

ท่อนเดียว



2) สังคีตลักษณ์ (Form)

เพลงนี้มีท่อนเดียว สังคีตลักษณ์ คือ ก /

ดังแสดงให้เห็นโดยใช้โน้ตทำนองหลักต่อไปนี้

เพลงพราหมณ์เข้าโบสถ์ (ทำนองหลัก)

ท่อนเดียว

1	- - - -	- - - -	- - - 4	- - - 5	- 6 - 5	- 4 - 5	- - - 6	- 6 - 6
2	- 2 - 5	- - 6 7	- 2 - 7	- 6 - 5	- 4 3 2	- 3 - 6	- 2 - 2	- - - 5
3	- - - -	- - - -	- - - 4	- - - 5	- 6 - 5	- 4 - 5	- - - 6	- 6 - 2
4	- - - -	- 3 - 2	- 3 - 5	- - - 3	- 5 - 3	- 2 - 5	1 1 - 6	2 2 - 3

5 | - 3 - 6 | 2 2 - 7 | 3 3 - 5 | 5 5 - 6 | - - 7 6 | 7 5 6 3 | 5 3 6 5 | 6 3 5 2 |

6 | - 2̇ - 7 | - 6 - 5 | 5 5 - 6 | 6 6 - 7 | - 5 - - | 6 7 - 2̇ | - 3̇ - 2̇ | - 7 - 6 |

7 | -- 1 2 3 | - 5 - 6 | - 7 - 6 | - 5 - 3 | - - - - | - 2 - 3 | - 5 - 6 | - 2 - 2 ‖

(บอกทำนองหลักโดย อาจารย์จิรัส อาจณรงค์)

3) ทาง (Scale)

กลุ่มเสียงปัญจมูล (Penta-centric Mode) ในทำนองเพลงพราหมณ์เข้าโบสถ์ มีดังนี้

ท่อนเดียว

ประโยคที่ 1	4 5 6 x 1 2 x	ทางชวา
ประโยคที่ 2	5 6 7 x 2 3 x	ทางเพียงออล่าง
ประโยคที่ 3	4 5 6 x 1 2 x	ทางชวา
ประโยคที่ 4	1 2 3 x 5 6 x	ทางเพียงออบน
ประโยคที่ 5	5 6 7 x 2 3 x	ทางเพียงออล่าง
ประโยคที่ 6	5 6 7 x 2 3 x	ทางเพียงออล่าง
ประโยคที่ 7	5 6 7 x 2 3 x	ทางเพียงออล่าง

จากการวิเคราะห์พบว่า ในทำนองเพลงพราหมณ์เข้าโบสถ์นี้มีกลุ่มเสียงปัญจมูลถึง 3 ทางด้วยกัน คือ ทางชวา ทางเพียงออล่าง และทางเพียงออบน และเมื่อพิจารณาแล้วพบว่าเพลงนี้มีกลุ่มเสียงปัญจมูลหลักอยู่ในทางเพียงออล่าง เนื่องจากเป็นทางที่พบมากที่สุดในทำนองเพลง และเนื่องจากเป็นเพลงที่มีกลุ่มเสียงที่หลากหลายยังผลให้ทำนองเพลงมีการย้ายกลุ่มเสียงในลักษณะต่าง ๆ ดังนี้

1) จากทางชวา ⇨ ทางเพียงออล่าง (ประโยคที่ 1-2) มีระยะห่างเป็นคู่ 2

2) จากทางเพียงออล่าง ⇨ ทางชวา (ประโยคที่ 2-3) มีระยะห่างเป็นคู่ 7

3) จากทางชวา ⇨ ทางเพียงออบน (ประโยคที่ 3-4) มีระยะห่างเป็นคู่ 5

4) จากทางเพียงออบน ⇨ ทางเพียงออล่าง (ประโยคที่ 3-4) มีระยะห่างเป็นคู่ 5

5) ตั้งแต่ประโยคที่5-7 ไม่มีการย้ายกลุ่มเสียง ยังคงอยู่ในทางเพียงออล่างทั้งหมด

จากลักษณะดังกล่าวทำให้เพลงนี้มีการดำเนินทำนองเป็นคู่ระหว่างกัน 3 ลักษณะ คือ เป็นคู่ 2, คู่ 7 และคู่ 5 ซึ่งคู่เสียงทั้ง 3 ลักษณะนี้สามารถอธิบายได้เป็น 2 ประเด็น ดังนี้

- คู่ 2 และคู่ 7 เป็น "คู่กระด้าง" ซึ่งลักษณะเช่นนี้จะทำให้เกิดความรู้สึกไม่สบายหู หรือกัดหู (Dissonant) แต่สำหรับในดนตรีไทยแล้วสามารถใช้คู่เสียงลักษณะนี้ได้อย่างกลมกลืนไม่เคอะเขิน เนื่องจากกลุ่มเสียงของดนตรีไทยเป็น Diatonic Scale

- คู่ 5 เป็น "คู่เสนาะ" ซึ่งลักษณะเช่นนี้จะทำให้เกิดความรู้สึกสบายหู(Consonant) ซึ่งได้พบในเพลงสาธุการและเพลงสรรเสริญพระจันทร์ที่อธิบายรายละเอียดไว้ข้างต้นแล้ว

4) จังหวะ (Rhythm)

(1) จังหวะหน้าทับ ใช้หน้าทับปรบไก่อัตรา 2 ชั้น จำนวน 7 จังหวะ

(2) จังหวะฉิ่ง ตีแบบปกติ (เปิด-ปิด) อัตรา 2 ชั้น

ในกรณีที่บรรเลงประกอบพระราชพิธีกล่อมช้าง เพลงนี้จะใช้บัณเฑาะว์เป็นตัวควบคุมจังหวะย่อย (Beat) ของทำนองเพลงในอัตรา 2 ชั้น (1 ห้องโน้ตไทยต่อ 1 Beat)

5) สำนวนและกลเม็ดพิเศษ

ท่อนเดียว

- ประโยคที่ 1 (ทำนองหลัก)

| - - - - | - - - - | - - - 4 | - - - 5 | - 6 - 5 | - 4 - 5 | - - - 6 | - 6 - 6 |

ประโยคนี้มีกลุ่มเสียงปัญจมูลอยู่ในทางขวา ในวรรคท้ามีเนื้อหาของทำนองเพลงสั้นมาก โดยจะอยู่ในตอนท้ายของวรรคและจบลงที่เสียง "5" ซึ่งเป็น "Supertonic" ของกลุ่มเสียง ส่วนในวรรครับจบลงที่เสียง "6" ซึ่งเป็น "Mediant" ของกลุ่มเสียง

- สำนวนซอสามสาย

| - - - - | - - - - | - - - ๔ | - - - ๕+ | - ๖̣ - ๕+ | - ๔ - ๕+ | - - - ๖̣ | - - ๖̣๖̣๖̣ |

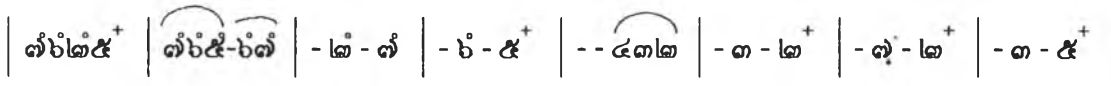
สำนวนในประโยคนี้ มีลักษณะเช่นเดียวกันกับทำนองหลักและได้เพิ่มความคมคายของสำนวนโดยการสะบัดในตอนท้ายของวรรครับ จากสำนวนทั้งประโยคพบว่ามีการใช้คู่ประสานในห้องที่ 4, 5 และ 6

- ประโยคที่ 2 (ทำนองหลัก)

| - 2 - 5 | - - 6 7 | - 2̇ - 7 | - 6 - 5 | - 4 3 2 | - 3 - 6̣ | - 2 - 2 | - - - 5 |

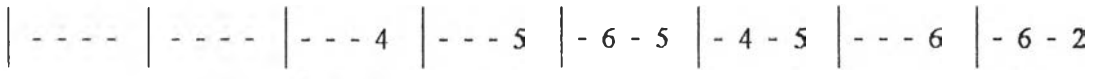
ประโยคนี้มีกลุ่มเสียงปัญจมูลอยู่ในทางเพียงออล่าง ทั้งในวรรคท้าและวรรครับจบลงที่เสียงเดียวกันคือเสียง "5" ซึ่งเป็น "Tonic" ของกลุ่มเสียง

- สำนวนซอสามสาย



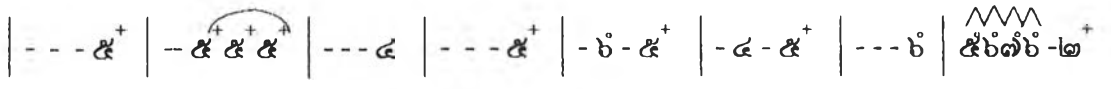
สำนวนตอนต้นของวรรคท้ามีการเก็บและสะบัดต่อเนื่องกัน ส่วนในวรรครับมีสำนวนเช่นเดียวกันกับทำนองหลัก จากสำนวนทั้งประโยคพบว่ามีการใช้เสียงคู่ประสานในห้องที่ 1, 4, 6, 7 และ 8

- ประโยคที่ 3 (ทำนองหลัก)



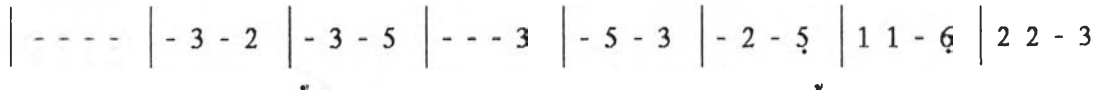
ประโยคนี้มีกลุ่มเสียงปัญจมูลอยู่ในทางขวา (ทางรองออ) ในวรรคท้ามีลักษณะเช่นเดียวกันกับวรรคท้าของประโยคที่ 1 และจบลงที่เสียง "5" ซึ่งเป็น "Supertonic" ของกลุ่มเสียง ส่วนวรรครับต่างจากวรรครับของประโยคที่ 1 ในห้องสุดท้าย โดยมีเสียงจบลงที่เสียง "2" ซึ่งเป็น "Submediant" ของกลุ่มเสียง

- สำนวนซอสามสาย



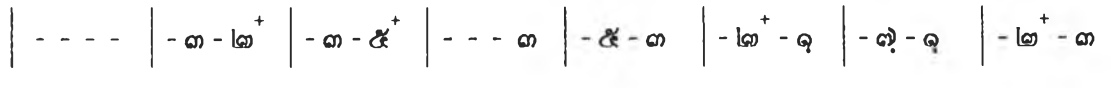
ตอนต้นของวรรคท้ามีการเพิ่มทำนองลูกเท่าในลักษณะของการสะบัด ส่วนตอนท้ายของวรรครับมีการสอดแทรกสำนวนแบบลูกขยี้สั้น ๆ ซึ่งเป็นการเพิ่มความจัดของทำนองได้เป็นอย่างดี จากสำนวนทั้งประโยคพบว่ามีการใช้เสียงคู่ประสานในห้องที่ 1, 2, 4, 5, 6 และ 8

- ประโยคที่ 4 (ทำนองหลัก)



ประโยคนี้มีกลุ่มเสียงปัญจมูลอยู่ในทางเพียงออบน ทั้งในวรรคท้าและวรรครับจบลงที่เสียงเดียวกันคือเสียง "3" ซึ่งเป็น "Mediant" ของกลุ่มเสียง

- สำนวนซอสามสาย



วรรคท้ามีลักษณะเช่นเดียวกันกับทำนองหลัก ส่วนในวรรครับใช้สำนวนห่าง ๆ เดินตามจังหวะย่อยตลอดทั้งวรรค จากสำนวนทั้งประโยคพบว่ามีการใช้เสียงคู่ประสานในห้องที่ 2, 3, 6 และ 8

- ประโยคที่ 5 (ทำนองหลัก)

| - 3 - ๆ | 2 2 - ๆ | 3 3 - 5 | 5 5 - 6 | - - 7 6 | 7 5 6 3 | 5 3 6 5 | 6 3 5 2 |

ประโยคนี้มีกลุ่มเสียงปัญจมูลอยู่ในทางเพียงออล่าง ทำนองของวรรคท้ามีลักษณะเคลื่อนที่จากเสียงต่ำไปหาสูง แล้วจบลงที่เสียง "6" ซึ่งเป็น "Supertonic" ของกลุ่มเสียง ส่วนในวรรครับมีทำนองที่เป็นลักษณะการสับลูกจากเสียงสูงลงมาหาเสียงต่ำ แล้วจบลงที่เสียง "2" ซึ่งเป็น "Dominant" ของกลุ่มเสียง

- สำนวนซอสามสาย

| - - - ๒+ | - - - ๓ | - - - ๕+ | - - - ๖ | - ๗ ๒ ๖ | ๗ ๖ ๕+ -๓ | - ๖ - ๕+ | - ๓ - ๒+ |

วรรคท้าทั้งวรรคมีสำนวนเป็นลักษณะห่าง ๆ เดินตามขังหวะย่อย ส่วนในตอนต้นของวรรครับมีการสอดแทรกลูกสะบัด จากนั้นก็เดินสำนวนห่าง ๆ เช่นเดียวกัน จากสำนวนทั้งประโยคพบว่ามีการใช้เสียงคู่ประสานในห้องที่ 1, 3, 6, 7 และ 8

- ประโยคที่ 6 (ทำนองหลัก)

| - ๒ - 7 | - 6 - 5 | 5 5 - 6 | 6 6 - 7 | - 5 - - | 6 7 - ๒ | - ๓ - ๒ | - 7 - 6 |

ประโยคนี้มีกลุ่มเสียงปัญจมูลอยู่ในทางเพียงออล่าง วรรคท้าจบลงที่เสียง "7" ซึ่งเป็น "Mediant" ของกลุ่มเสียง ส่วนวรรครับจบลงที่เสียง "6" ซึ่งเป็น "Supertonic" ของกลุ่มเสียง

- สำนวนซอสามสาย

| - ๒ - ๗ | -๖ ๒ ๕+ | - ๒+ - ๕+ | ๗ ๖ ๕ -๖ ๗ | -๒ - ๗ | - ๖ - ๒ | - ๓ - ๒ | - ๗ - ๖ |

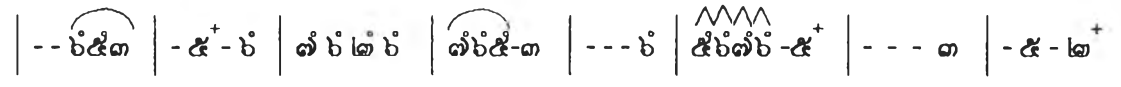
สำนวนในวรรคท้ามีทิศทางของทำนองเป็นลักษณะเช่นเดียวกันกับทำนองหลัก และในตอนท้ายมีการสอดแทรกลูกสะบัดติดต่อกัน 2 ครั้ง ซึ่งเป็นการเพิ่มความคมคายให้กับสำนวนของวรรคนี้ ส่วนในวรรครับมีสำนวนเดินกลอนห่าง ๆ ตามขังหวะย่อย แต่ได้มีการเพิ่มอรรถรสของสำนวนโดยการสอดแทรกเทคนิคการรูดนิ้วในห้องที่ 2 ของวรรค จากสำนวนทั้งประโยคพบว่ามีการใช้เสียงคู่ประสานในห้องที่ 2 และ 3

- ประโยคที่ 7 (ทำนองหลัก)

| - - - 123 | - 5 - 6 | - 7 - 6 | - 5 - 3 | - - - - | - 2 - 3 | - 5 - ๆ | - 2 - 2 |

ประโยคนี้มีกลุ่มเสียงปัญจมูลอยู่ในทางเพียงออล่าง วรรคท้าจบลงที่เสียง "3" ซึ่งเป็น "Submediant" ของกลุ่มเสียง ส่วนวรรครับจบลงที่เสียง "2" ซึ่งเป็น "Dominant" ของกลุ่มเสียง

- สำนวนซอสามสาย

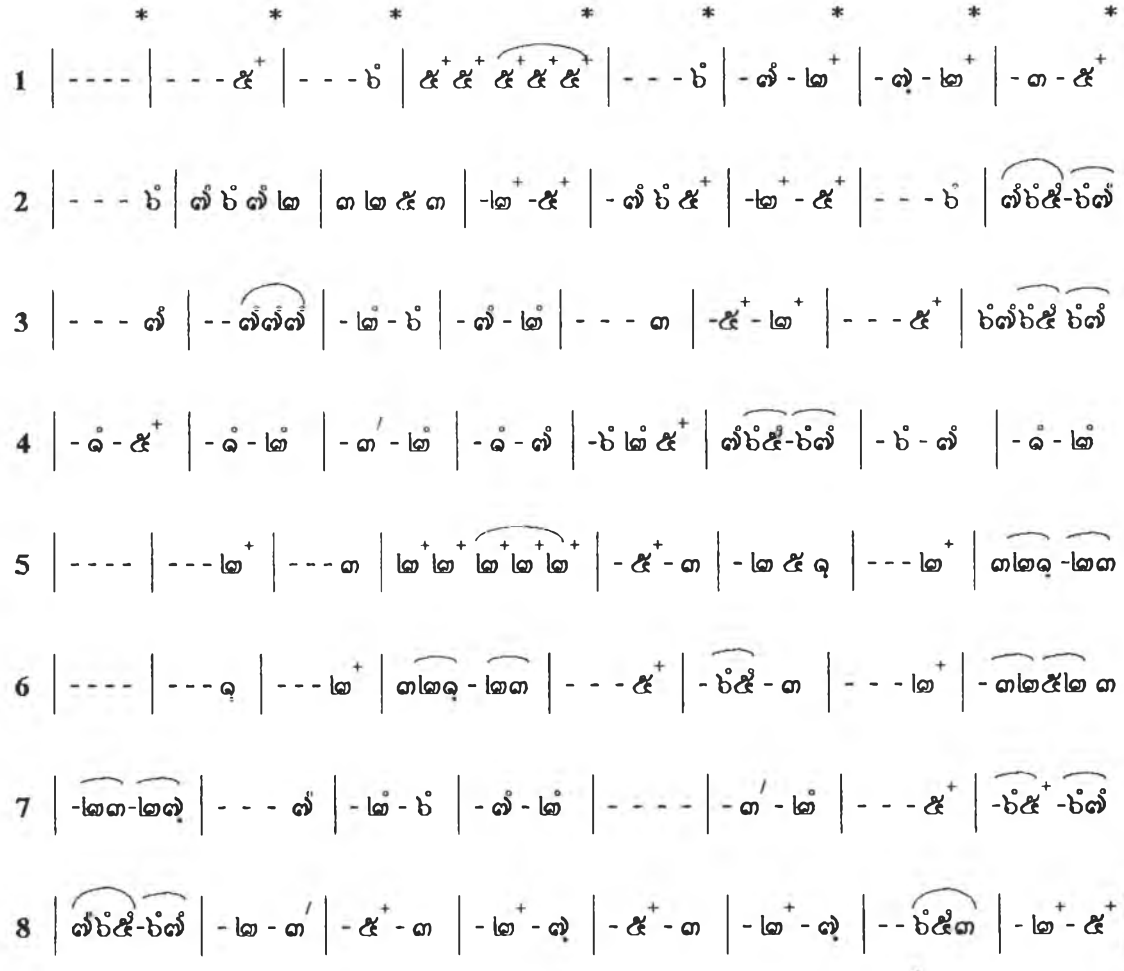


ในวรรคท้ามีสำนวนสะบัดและเก็บคละกันไป ส่วนในวรรครับมีการใช้สำนวนขยี้ในตอนต้นของวรรคก่อนที่ทอดทำนองลงจบ จากสำนวนทั้งประโยคพบว่ามีการใช้เสียงคู่ประสานในห้องที่ 2, 6 และ 8 มีข้อสังเกตว่า สำนวนสุดท้ายของเพลงนี้จบลงที่เสียง "๒$^{+}$" ซึ่งถือเป็นเสียงที่ใช้กำหนดระดับเสียงในการขับเกริ่นโคลงกำกับขับไม้ในแผดต่อไป

2.2.7 วิเคราะห์ทำนองเพลงมหาชัย 2 ชั้น

1) เพลงมหาชัย (ซอสามสาย)

ท่อน 1



หมายเหตุ ทำนองเพลงมหาชัยที่ใช้บรรเลงประกอบพระราชพิธีกล่อมช้างนี้จะนิยมบรรเลงในท่อนแรกเพียงท่อนเดียว

2) สังคีตลักษณ์ (Form)

เพลงนี้มี 2 ท่อน สังคีตลักษณ์คือ ก ข / ค ข

ทำนองในตอนท้ายของแต่ละท่อนมีลักษณะเดียวกัน ดังแสดงให้เห็นโดยใช้โน้ตทำนองหลักต่อไปนี้

เพลงมหาชัย (ทำนองหลัก)

ท่อน 1

1 | - - - 3 | - 5 5 5 | - - - 6 | - 5 5 5 | - 6 6 6 | - 7 - 2 | - 7 - - | - (123) - 5 |

2 | - 6 6 6 | - 7 - 2 | - 7 - - | (123) - 5 | - 7 6 5 | - 2 - 5 | 5 5 - 6 | 6 6 - 7 |

3 | - - - 7 | - 7 - 7 | - 2 - 6 | - 7 - 2 | - - 3 3 | 3 3 - 2 | - 5 5 5 | - 6 - 7 |

4 | - 7 7 7 | - 1 - 2 | - 3 - 2 | - 1 - 7 | - 5 5 5 | - 6 - 7 | - 6 - 7 | - 1 - 2 |

5 | - - - 1 | - 2 2 2 | - - - 3 | - 2 2 2 | - 5 - 3 | - 2 - 1 | 1 1 - 2 | 2 2 - 3 |

6 | - - 6 6 | 6 6 - 3 | 3 3 - 2 | 2 2 - 3 | - 5 - 6 | - 5 - 3 | 3 3 - 2 | 2 2 - 7 |

7 | - - - 7 | - 7 - 7 | - 2 - 6 | - 7 - 2 | - - 3 3 | 3 3 - 2 | - 5 5 5 | - 6 - 7 |

8 | - - (567) | - 2 - 3 | - 5 - 3 | - 2 - 7 | - 2 - 3 | - 2 - 7 | 7 7 - 6 | 6 6 - 5 ‖

ท่อน 2

1 | - - - 3 | - 5 5 5 | - - - 6 | - 5 5 5 | - 7 - 6 | - 5 - 3 | - - (123) | - 5 - 6 |

2 | - 5 - - | 6 7 - 2 | - 3 - 2 | - 7 - 6 | - 7 - 2 | - 7 - 6 | 6 6 - 5 | 5 5 - 3 |

3 | - - - 6 | - 2 - 2 | - 7 - - | (123) - 5 | - 7 7 7 | - 6 - 5 | 5 5 - 6 | 2 2 - 3 |

4 | - 4 6 3 | 4 3 2 7 | - 6 - 7 | 3 2 - 3 | - 3 - 7 | 3 2 - 3 | - 6 - 5 | 5 5 - 6 |

5 | - - - 6 | - 6 - 6 | - 7 - 5 | - 6 - 7 | - 2̇ - 3̇ | - 2̇ - 7 | 7 7 - 6 | 6 6 - 5 |

6 | - 6 6 6 | - 7 - 6 | - 5 - 3 | - 2 - 5 | - 7 6 5 | - 2 - 5 | 5 5 - 6 | 6 6 - 7 |

7 | - - - 7 | - 7 - 7 | - 2̇ - 6 | - 7 - 2̇ | - - 3̇ 3̇ | 3̇ 3̇ - 2 | - 5 5 5 | - 6 - 7 |

8 | - - 5̂67 | - 2̇ - 3̇ | - 5 - 3 | - 2̇ - 7 | - 2̇ - 3̇ | - 2̇ - 7 | 7 7 - 6 | 6 6 - 5 ‖

(บอกทำนองหลักโดย อาจารย์ลำยอง โสวัตร)

3) ทาง (Scale)

กลุ่มเสียงปัญจมูล (Penta-centric Mode) ในทำนองเพลงมหาชัย มีดังนี้

ท่อน 1

ประโยคที่ 1	5 6 7 x 2 3 x	ทางเพียงออล่าง
ประโยคที่ 2	5 6 7 x 2 3 x	ทางเพียงออล่าง
ประโยคที่ 3	5 6 7 x 2 3 x	ทางเพียงออล่าง
ประโยคที่ 4	5 6 7 x 2 3 x	ทางเพียงออล่าง
ประโยคที่ 5	1 2 3 x 5 6 x	ทางเพียงออบน
ประโยคที่ 6	5 6 7 x 2 3 x	ทางเพียงออล่าง
ประโยคที่ 7	5 6 7 x 2 3 x	ทางเพียงออล่าง
ประโยคที่ 8	5 6 7 x 2 3 x	ทางเพียงออล่าง

ท่อน 2

ประโยคที่ 1	5 6 7 x 2 3 x	ทางเพียงออล่าง
ประโยคที่ 2	5 6 7 x 2 3 x	ทางเพียงออล่าง
ประโยคที่ 3	5 6 7 x 2 3 x	ทางเพียงออล่าง
ประโยคที่ 4	2 3 4 x 6 7 x	ทางนอก
ประโยคที่ 5	5 6 7 x 2 3 x	ทางเพียงออล่าง
ประโยคที่ 6	5 6 7 x 2 3 x	ทางเพียงออล่าง
ประโยคที่ 7	5 6 7 x 2 3 x	ทางเพียงออล่าง
ประโยคที่ 8	5 6 7 x 2 3 x	ทางเพียงออล่าง

จากการวิเคราะห์พบว่า ในทำนองเพลงมหาชัยนี้ มีกลุ่มเสียงปัญจมูลส่วนใหญ่อยู่ในทางเพียงออล่าง และพบการย้ายกลุ่มเสียงในทำนองเพลงดังนี้

ท่อน 1 มีการย้ายกลุ่มเสียงจากประโยคที่ 4 ⇨ ประโยคที่ 5
(จากทางเพียงออล่าง ⇨ ทางเพียงออบน)
และจากประโยคที่ 5 ⇨ ประโยคที่ 6
(จากทางเพียงออบน ⇨ ทางเพียงออล่าง)

ท่อน 2 มีการย้ายกลุ่มเสียงจากประโยคที่ 3 ⇨ ประโยคที่ 4
(จากทางเพียงออล่าง ⇨ ทางนอก)
และจากประโยคที่ 4 ⇨ ประโยคที่ 5
(จากทางนอก ⇨ ทางเพียงออล่าง)

ซึ่งลักษณะดังกล่าวนี้ทำให้มีการดำเนินทำนองเป็นคู่ระหว่างกัน 2 ลักษณะคือ เป็นคู่ 4 และคู่ 5 ซึ่งสามารถอธิบายได้ดังนี้

- คู่ 4 เป็น "คู่กึ่งเสนาะ" ซึ่งลักษณะเช่นนี้จะทำให้เกิดความรู้สึกไม่กระด้างหรืออ่อนนุ่มมากจนเกินไป โดยปกติแล้วจะพบการย้ายกลุ่มเสียงในลักษณะนี้มากในทำนองเพลงไทย

- คู่ 5 เป็น "คู่เสนาะ" ซึ่งลักษณะเช่นนี้จะทำให้เกิดความรู้สึกสบายหู (Consonant) ซึ่งได้พบในเพลงสาธุการ เพลงสรรเสริญพระจันทร์ และเพลงพราหมณ์เข้าโบสถ์ ซึ่งอธิบายรายละเอียดไว้ข้างต้นแล้ว

4) จังหวะ (Rhythm)

(1) จังหวะหน้าทับ ใช้หน้าทับปรบไก่อัตรา 2 ชั้น จำนวนท่อนละ 8 จังหวะ

(2) จังหวะฉิ่ง ตีแบบปกติ (เปิด-ปิด) อัตรา 2 ชั้น

ในกรณีที่บรรเลงประกอบพระราชพิธีกล่อมช้าง เพลงนี้จะใช้บัณเฑาะว์เป็นเครื่องควบคุมจังหวะย่อย (Beat) ของทำนองเพลงในอัตรา 2 ชั้น (1 ห้องโน้ตไทยต่อ 1 Beat)

5) สำนวนและกลเม็ดพิเศษ

ท่อน 1

- ประโยคที่ 1 (ทำนองหลัก)

| - - - 3 | - 5 5 5 | - - - 6 | - 5 5 5 | - 6 6 6 | - 7 - 2 | - 7 - - | - 123 - 5 |

ประโยคนี้มีกลุ่มเสียงปัญจมูลอยู่ในทางเพียงออล่าง วรรคท้ามีลักษณะเป็นทำนองเท่าของบทเพลง ซึ่งทั้งวรรคท้าและวรรครับจบลงที่เสียงเดียวกันคือเสียง "5" ซึ่งเป็น "Tonic" ของกลุ่มเสียง

- สำนวนซอสามสาย

| - - - - | - - - ๕+ | - - - ๖ | ๕+ ๕+ ๕+ ๕+ ๕+ | - - - ๖ | - ๗ - ๒+ | - ๗ - ๒+ | - ๓ - ๕+ |

วรรคท้าเปิดสำนวนด้วยลูกเท่าเหมือนทำนองหลักและมีการสะบัดในตอนท้ายของวรรค ส่วนวรรครับเดินทำนองเป็นสำนวนห่าง ๆ ตามจังหวะย่อย จากสำนวนทั้งประโยคพบว่ามีการใช้เสียงคู่ประสานในห้องที่ 2, 4, 6, 7 และ 8

- ประโยคที่ 2 (ทำนองหลัก)

| - 6 6 6 | - 7 - 2 | - 7 - - | 123 - 5 | - 7 6 5 | - 2 - 5 | 5 5 - 6 | 6 6 - 7 |

ประโยคนี้มีกลุ่มเสียงปัญจมูลอยู่ในทางเพียงออล่าง วรรคท้ามีทำนองลักษณะเช่นเดียวกันกับวรรครับในประโยคที่ 1 ซึ่งจบลงที่เสียง "5" ซึ่งเป็น "Tonic" ของกลุ่มเสียง ส่วนในวรรครับจบลงที่เสียง "7" ซึ่งเป็น "Mediant" ของกลุ่มเสียง

- สำนวนซอสามสาย

| - - - ๖ | ๗ ๖ ๗ ๒ | ๓ ๒ ๕ ๓ | -๒+ -๕+ | - ๗ ๖ ๕+ | -๒+ - ๕+ | - - - ๖ | ๗ ๖ ๕ - ๖ ๗ |

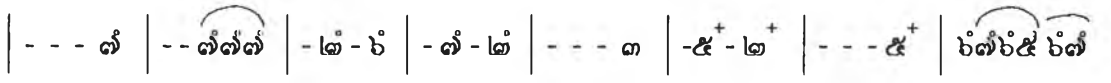
วรรคท้ามีสำนวนเป็นลักษณะของการเก็บเสียส่วนใหญ่ ส่วนวรรครับมีสำนวนเช่นเดียวกันกับทำนองหลัก แต่ได้สอดแทรกลูกสะบัดไว้ในตอนท้ายวรรค จากสำนวนทั้งประโยคพบว่ามีการใช้เสียงคู่ประสานในห้องที่ 4, 5 และ 6

- ประโยคที่ 3 (ทำนองหลัก)

| - - - 7 | - 7 - 7 | - 2̣ - 6 | - 7 - 2̣ | - - 3̣ 3̣ | 3̣ 3̣ - 2 | - 5 5 5 | - 6 - 7 |

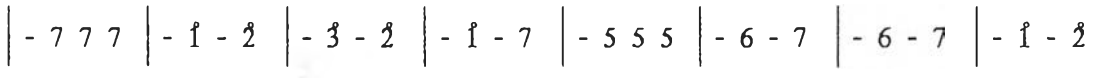
ประโยคนี้มีกลุ่มเสียงปัญจมูลอยู่ในทางเพียงออล่าง วรรคท้าจบลงที่เสียง "2̣" ซึ่งเป็น "Dominant" ของกลุ่มเสียง ส่วนวรรครับจบลงที่เสียง "7" ซึ่งเป็น "Mediant" ของกลุ่มเสียง

- สำนวนซอสามสาย



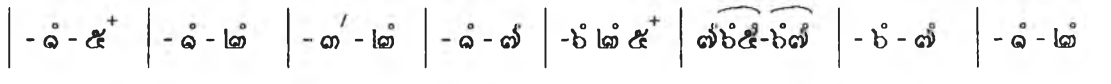
วรรคท้ามีสำนวนเช่นเดียวกันกับทำนองหลัก และมีการสะบัดในตอนต้นของวรรค ส่วนในตอนต้นของวรรครับมีสำนวนห่าง ๆ แล้วไปเพิ่มความจัดของสำนวนในตอนท้ายของวรรค โดยการสะบัดติดต่อกัน 2 ครั้ง จากสำนวนทั้งประโยคพบว่ามีการใช้เสียงคู่ประสานในห้องที่ 6 และ 7

- ประโยคที่ 4 (ทำนองหลัก)



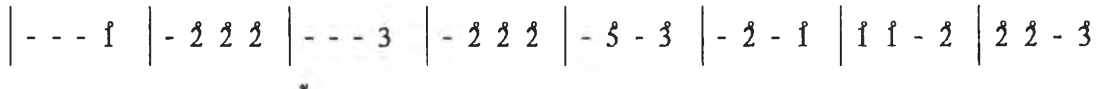
ประโยคนี้มีกลุ่มเสียงปัญจมูลอยู่ในทางเพียงออล่าง วรรคท้าจบลงที่เสียง "7" ซึ่งเป็น "Mediant" ของกลุ่มเสียง ส่วนวรรครับจบลงที่เสียง "2" ซึ่งเป็น "Dominant" ของกลุ่มเสียง และประโยคนี้ทำหน้าที่เป็นสะพานเชื่อมเสียง (Tonal bridge) เพื่อที่จะย้ายกลุ่มเสียงของทำนองเพลงในประโยคถัดไป

- สำนวนซอสามสาย



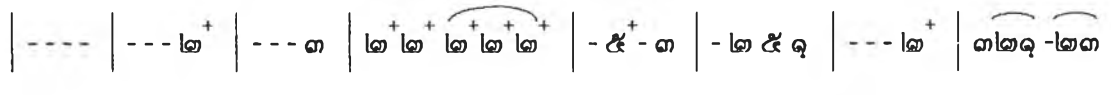
สำนวนวรรคท้าเป็นลักษณะเดินทำนองห่าง ๆ ตามจังหวะย่อยและช่วงกลางของวรรคมีการรูดนิ้วเพื่อเพิ่มอรรถรสของสำนวนในวรรคนี้ ส่วนตอนต้นของวรรครับมีการสะบัดจากนั้นก็เป็นการเดินทำนองห่าง ๆ ตามจังหวะจนจบวรรค จากสำนวนทั้งประโยคพบว่ามีการใช้เสียงคู่ประสานในห้องที่ 1 และ 5

- ประโยคที่ 5 (ทำนองหลัก)



ประโยคนี้มีกลุ่มเสียงปัญจมูลอยู่ในทางเพียงออบน วรรคท้ามีทำนองเป็นลักษณะลูกเท่า โดยจบลงที่เสียง "2" ซึ่งเป็น "Supertonic" ของกลุ่มเสียง ส่วนวรรครับจบลงที่เสียง "3" ซึ่งเป็น "Mediant" ของกลุ่มเสียง

- สำนวนซอสามสาย



สำนวนของวรรคท้ามีลักษณะเป็นทำนองเท่าและมีการสะบัดในตอนท้ายของวรรค ส่วนวรรครับมีสำนวนห่าง ๆ และในตอนท้ายวรรคมีการสะบัดเช่นกัน จากสำนวนทั้งประโยคพบว่ามีการใช้เสียงคู่ประสานในห้องที่ 2, 4, 5 และ 7

- ประโยคที่ 6 (ทำนองหลัก)

| - - 6 6 | 6 6 - 3 | 3 3 - 2 | 2 2 - 3 | - 5 - 6 | - 5 - 3 | 3 3 - 2 | 2 2 - 7 |

ประโยคนี้มีกลุ่มเสียงปัญจมูลอยู่ในทางเพียงออล่าง วรรคท้ายจบลงที่เสียง "3" ซึ่งเป็น "Supermediant" ของกลุ่มเสียง ส่วนวรรครับจบลงที่เสียง "7" ซึ่งเป็น "Mediant" ของกลุ่มเสียง และประโยคนี้ยังทำหน้าที่เป็นสะพานเชื่อมเสียง (Tonal bridge) จากกลุ่มเสียงใหม่ให้กลับมาสู่กลุ่มเสียงเดิมของทำนองเพลงในประโยคถัดจากนี้ไป

- สำนวนซอสามสาย

| - - - - | - - - ๑ | - - - ๒+ | ๓๒๑ - ๒๓ | - - - ๕+ | - ๖๕ - ๓ | - - - ๒+ | - ๓๒๕๒ ๓ |

สำนวนตอนต้นของวรรคท้าเป็นการลากเสียงยาว ๆ แล้วมาขมวดทำนองให้ถี่ขึ้นในตอนท้ายวรรค ส่วนในตอนท้ายของวรรครับมีการใช้สำนวนฝาก โดยเสียงตกจริงของทำนองเพลงจะไปตกลงในห้องแรกของประโยคถัดไป จากสำนวนทั้งประโยคพบว่ามีการใช้เสียงคู่ประสานในห้องที่ 3, 5 และ 7

- ประโยคที่ 7 (ทำนองหลัก)

| - - - 7 | - 7 - 7 | - 2 - 6 | - 7 - 2 | - - 3 3 | 3 3 - 2 | - 5 5 5 | - 6 - 7 |

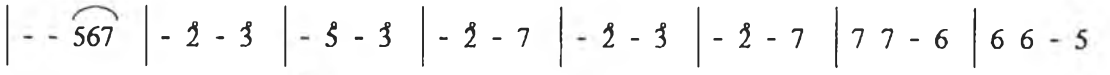
ประโยคนี้มีลักษณะเช่นเดียวกันกับประโยคที่ 3

- สำนวนซอสามสาย

| -๒๓-๒๑ | - - - ๗ | - ๒ - ๖ | - ๗ - ๒ | - - - - | - ๓′ - ๒ | - - - ๕+ | -๖๕+ -๖๗ |

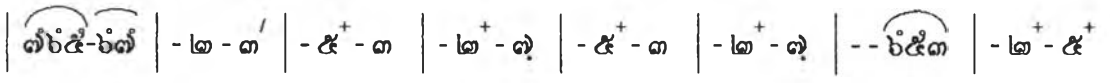
ห้องแรกของวรรคท้าเป็นเสียงตกจริงตอนท้ายของวรรครับในประโยคที่แล้ว จากนั้นก็ใช้สำนวนห่าง ๆ ตามจังหวะย่อยไปจนจบวรรค ส่วนวรรครับมีการรูดนิ้วในตอนต้นของวรรคและมีการสอดแทรกลูกสะบัดในตอนท้ายของวรรคอีกด้วย จากสำนวนทั้งประโยคพบว่ามีการใช้เสียงคู่ประสานในห้องที่ 7 และ 8

- ประโยคที่ 8 (ทำนองหลัก)



ประโยคนี้มีกลุ่มเสียงปัญจมูลอยู่ในทางเพียงออล่าง วรรคท้าจบลงที่เสียง "7" ซึ่งเป็น "Mediant" ของกลุ่มเสียง ส่วนวรรครับจบลงที่เสียง "5" ซึ่งเป็น "Tonic" ของกลุ่มเสียง ประโยคนี้พบว่าเป็นประโยคจบที่มีความสมบูรณ์ในตัว

- สำนวนชอสามสาย



ห้องแรกของวรรคท้าเริ่มสำนวนโดยการสะบัด 2 ครั้ง จากนั้นต่อด้วยการรูดนิ้ว แล้วดำเนินทำนองห่าง ๆ ตลอดวรรค ส่วน 2 ห้องแรกของวรรควรรครับใช้สำนวนเลียนแบบของทำนองใน 2 ห้องสุดท้ายของวรรคท้า จากนั้นจบลงด้วยการใช้สำนวนสะบัด และใช้คู่เสียงประสาน 2 คู่ต่อเนื่องกัน จากสำนวนทั้งประโยคพบว่ามีการใช้เสียงคู่ประสานในห้องที่ 3, 4, 5, 6 และ 8