วิเคราะห์เดี่ยวระนาดเอกเพลงกราวใน : กรณีศึกษาครูชฎิล นักดนตรี

นายธีระวุฒิ กลิ่นด้วง

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

วิทยานิพนธ์นี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรศิลปศาสตรมหาบัณฑิต
สาขาวิชาดุริยางค์ไทย ภาควิชาดุริยางคศิลป์
คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
ปีการศึกษา 2549
ลิขสิทธิ์ของจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

A MUSICAL ANALYSIS OF RANAD EK SOLO : A CASE STUDY OF KRU CHATIN NAKDONTREE'S KRAWNAI SOLO

Mr. Teerawut Klindoung

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

A Thesis Submitted in Partial Fulfillment of the Requirements
for The Degree of Master of Arts Program in Thai Music
Department of Music
Faculty of Fine and Applied Arts
Chulalongkorn University
Academic Year 2006

Copyright of Chulalongkorn University

หัวข้อวิทยานิพนธ์	วิเคราะห์เดี่ยวระนาดเอกเพลงกราวใน : กรณีศึกษาครูชฎิล นักดนตรี
โดย	นายธีระวุฒิ กลิ่นด้วง
สาขาวิชา	ดุริยางค์ไทย
อาจารย์ที่ปรึกษา	รองศาสตราจารย์ ดร.บุษกร สำโรงทอง

คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย อนุมัติให้นับวิทยานิพนธ์ฉบับนี้ เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปริญญามหาบัณฑิต

..... คณบดีคณะศิลปกรรมศาสตร์

(รองศาสตราจารย์ ดร.ชาญณรงค์ พรรุ่งโรจน์)

คณะกรรมการสอบวิทยานิพนธ์

..... ประธานกรรมการ

(รองศาสตราจารย์พิชิต ชัยเสรี)

..... อาจารย์ที่ปรึกษา

(รองศาสตราจารย์ ดร.บุษกร สำโรงทอง)

..... กรรมการ

(ผู้ช่วยศาสตราจารย์ขำคม พรประสิทธิ์)

..... กรรมการ

(อาจารย์ ดร.พรประพิตร์ เผ่าสวัสดิ์)

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ธีระวุฒิ กลิ่นด้วง : วิเคราะห์เดี่ยวระนาดเอกเพลงกราวใน : กรณีศึกษาครูชฎิล นักดนตรี A MUSICAL ANALYSIS OF RANAD EK SOLO : A CASE STUDY OF KRUCHATIN NAKDONTREE' S KRAWNAI SOLO อาจารย์ที่ปรึกษา : รศ.ดร.บุษกร สำโรงทอง, 243 หน้า.

เพลงกราวใน สองชั้น เป็นเพลงหน้าพาทย์ประกอบอากัปกิริยาการของตัวละครฝ่ายยักษ์ ลักษณะทำนองแสดงความองอาจ สง่างามและฮึกเหิม มีกลุ่มลูกโยนที่มีความพิเศษ ประกอบไปด้วย กลุ่มเสียงโยน 6 เสียงมีคุณลักษณะที่เหมาะสมในการนำมาประดิษฐ์เป็นทางเดี่ยว เนื่องจากในทำนองเพลงทั้งลูกโยนและทำนองหลัก เปิดโอกาสให้สามารถตบแต่งทำนอง พลิกแพลงและแปรทางให้วิจิตรบรรจง เป็นเพลงที่แสดงถึงภูมิปัญญาของผู้ประพันธ์ที่ถึงพร้อมด้วยความรู้ทั้งเชิงศาสตร์และเชิงศิลป์จนบังเกิดสุนทรียรส ทางดนตรีได้หลากหลาย

จากการวิเคราะห์การดำเนินทำนองในทางเดี่ยวระนาดเอกนั้น พบว่าลักษณะการดำเนินทำนองในทางเดี่ยวอาศัยทำนองหลักเป็นเค้าโครงในการดำเนินทำนอง การดำเนินทำนองแบ่งออกเป็น 2 เที่ยว โดยในเที่ยวที่ 1 การดำเนินทำนองเน้นการบรรเลงเก็บโดยใช้กลอนสับดำเนินทำนองทำนองในกลุ่มลูกโยนเป็นหลัก และส่วนทำนองที่เป็นทำนองเชื่อมระหว่างลูกโยนใช้กลอนได่ลวดเป็นกลอนที่ดำเนินทำนองในช่วงทำนองเชื่อมของโยนต่างๆ ผสมกับการใช้กลวิธีการบรรเลงแบบสะบัด สะเดาะ ขยี้ ส่วนการดำเนินทำนองในเที่ยวที่ 2 นั้น พบว่า การดำเนินทำนองมีการใช้กลวิธีพิเศษคือ การกรอเสียงยาว การรัวตามลูกตามออก การสีรัวเป็นทำนอง และกลวิธีการเบ่งมือสลับซ้ายขวาดำเนินทำนองเสียนแบบเสียงจังหวะกลอง

นอกจากนี้จากการวิเคราะห์ยังพบอีกว่า ช่วงของการดำเนินทำนองในช่วงที่เป็นเนื้อทำนองหลัก ซึ่งอยู่ในประโยคที่ 52-69 นั้น ครูชฎิล นักดนตรี ได้คิดการดำเนินทำนองขึ้นมาใหม่ ซึ่งดำเนินทำนองโดยใช้การบรรเลงเก็บและยึดทำนองหลักเป็นเค้าโครงหลักในการประพันธ์

ภาควิชา.....ดุริยางคศิลป์.....ลายมือชื่อนิสิต.....ธีระวุฒิ กลิ่นด้วง.....

สาขาวิชา.....ดุริยางค์ไทย.....ลายมือชื่ออาจารย์ที่ปรึกษา.....

ปีการศึกษา 2549

4887038135 : MAJOR THAI MUSIC.

KEY WORD: PHLENG DIEW / KRAWNAI / RANAD EK

TEERAWUT KLINDOUNG : A MUSIC ANALYSIS OF RANAD EK SOLO : A CASE STUDY OF KRU CHATIN NAKDONTREE'S KRAWNAI SOLO. ADVISISOR : ASSOC. PROF. BUSSAKRON SOMRONGTHONG , 243 pp.

Krawnai Songchan is a Na Part Song that solos with giant characters as boldness, grand and courage. There is specialized Look Yon Group consists of Look Yon Group of 6 tones that qualifies for creating solo style. This is because of the main melody and Look Yon can apply and adopt for beauty, and expresses the composer's intelligence through scientific knowledge and arts to provide musical aesthetic.

The analysis of Ranad Ek solo, found that the character of solo melody relied on the basic melody. The solo melody was classified by 2 types; first, the melody emphasizes on Thang Keb with Klon Sub as main Look Yon Group and the melody that connects between Look Yon uses Klon Tai Leud to connect by several Yon. The solo consists of Sabud, Sadao, Kayee. Second, there was found that the solo melody uses advanced technique such as Kab Look Kab Dok, Kro Sieng Yao, Ruaw Pen Tham Nong and the method that switches right hand and left separately according to drum rhythm.

Furthermore, the analysis also found that the part Kruchatin Nakdontree created by using Thang Keb was between sentence number 52 and 69.

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

Department	Music	Student's signature.....
Field of study	Thai Music	
Academic Years	2006	Advisor's signature .....

กิตติกรรมประกาศ

ขอกราบสักการะนอบน้อมบูชาเทพสังคีตจารย์และเหล่าครูบาอาจารย์ทั้งหลายด้วยความเคารพ ขอกราบขอบพระคุณผู้ซึ่งได้ประสิทธิประสาทวิชาการดนตรีไทยให้มีปรากฏขึ้นในโลกนี้ ตลอดทั้งท่านครูหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) ผู้เป็นต้นสายแห่งทางเดี่ยวระนาดเอกเพลงกราวในอันเป็นเหตุสำคัญที่ยังให้เกิดงานวิทยานิพนธ์ฉบับนี้ขึ้น วิทยานิพนธ์ฉบับนี้สำเร็จลงได้ด้วยบุคคลผู้มีความสำคัญ คือ ครูชฎิล นักดนตรี ผู้ซึ่งเมตตาต่อเพลงเดี่ยวกราวในทางระนาดเอก และเพลงอื่นๆ กราบขอบพระคุณ ผู้ทรงคุณวุฒิอันได้แก่ รศ.พิชิต ชัยเสรี ผศ.ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน ผศ.ดร.ภัทรวดี ภูชฎาภิรมย์ ผศ.ขำคม พรประสิทธิ์ และอ.ดร.พรประพิตร์ เผ่าสวัสดิ์ ที่ได้ประสิทธิ์ประสาทวิชาความรู้ และให้คำปรึกษาที่เป็นประโยชน์ต่องานวิจัย ครั้งนี้

กราบขอบพระคุณครูชฎิล นักดนตรี ครูผู้เป็นบุคคลที่สั่งสอนวิชาความรู้ทางด้านดนตรีไทยให้กับผู้วิจัยอย่างมากมาย นอกจากนี้ยังให้ความช่วยเหลือ ชี้แนะและให้กำลังใจในการทำวิจัยตลอดด้วยดีเสมอมา

ขอบพระคุณ รศ.ดร.บุษกร สำโรงทอง อาจารย์ที่ปรึกษางานวิจัยครั้งนี้ที่ให้ความกรุณาให้ความรู้ในการทำวิจัย ตรวจทานและแก้ไขข้อบกพร่องต่าง ๆ จนทำให้งานวิจัยฉบับนี้สำเร็จลุล่วงไปได้ด้วยดี ขอกราบขอบพระคุณครู อาจารย์ที่ให้ข้อมูลสัมภาษณ์ซึ่งเป็นประโยชน์ในงานวิจัยครั้งนี้อันได้แก่ พันโทเสนาะ หลวงสุนทร อาจารย์อุทัย แก้วละเอียด อาจารย์สงบ ทองเทศ อาจารย์ชูชาติ พิณพาทย์ รองศาสตราจารย์บุญเชิด พิณพาทย์ อาจารย์นิกร จันทศร อาจารย์นัฐพงศ์ โสวัตร อาจารย์ภัทระ คมขำ อาจารย์ไชยะ ทางมีศรี

กราบขอบพระคุณเพื่อนร่วมรุ่นปริญญาโททุกท่าน ผู้เป็นกัลยาณมิตรคอยช่วยเหลือ ส่งข่าวสารอันเป็นประโยชน์แก่ผู้วิจัย รวมไปถึง พี่ชัยยะ หินอ่อน และพี่ต้น ธนาธิป เผ่าพันธุ์ ที่เมตตาอนุเคราะห์ช่วยเหลือในการให้คำปรึกษาและเดินทางมาเรียนด้วยกัน

กราบขอบพระคุณพี่นิต คุณนิตยา อ่อนทอง ที่คอยช่วยเหลืองานทุกอย่าง ถามไถ่ติดตามเป็นกำลังใจอยู่เสมอ

ขอบพระคุณครอบครัวกลิ่นด้วง อันได้แก่ คุณพ่อถวิล กลิ่นด้วง คุณแม่สำเนียง กลิ่นด้วง น้องธเนศ กลิ่นด้วง และนางสาวชุติกาญจน์ นำประดิษฐ์ ที่คอยให้กำลังใจที่ดีและทุนทรัพย์ในการศึกษามาโดยตลอด จึงทำให้งานวิจัยเล่มนี้สำเร็จลุล่วงไปด้วยดี

สารบัญ

หน้า

บทคัดย่อภาษาไทย..... .....ง
บทคัดย่อภาษาอังกฤษ..... .....จ
กิตติกรรมประกาศ..... .....ฉ
สารบัญ….....ช

บทที่ 1 บทนำ……1
1.1 ความเป็นมาและความสำคัญของปัญหา.....1
1.2 วัตถุประสงค์…….....5
1.3 ขอบเขตงานวิจัย.....6
1.4 วิธีดำเนินการ.....6
1.5 ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ.....9
บทที่ 2 ประวัติครูชฎิล นักดนตรี……10
2.1 ประวัติส่วนตัวและชีวิตครอบครัว……10
2.1.1 ชีวิตช่วงวัยเด็ก…….....12
2.1.2 ชีวิตการศึกษาสายสามัญ.....13
2.2 ชีวิตการศึกษาด้านดนตรีไทย.....14
2.2.1 ชีวิตด้านดนตรีและการทำงาน….....17
2.2.2 ผลงานด้านดนตรีไทยของครูชฎิล นักดนตรี.....20
2.2.3 ผลงานการประพันธ์เพลง…….....21
บทที่ 3 บริบทเพลงเดี่ยวกราวในระนาดเอก กรณีศึกษาครูชฎิล นักดนตรี……...……25
3.1 การบรรเลงเดี่ยว.....25
3.1.1 ความหมายและลักษณะของการบรรเลงเดี่ยว……...25
3.2. เพลงเดี่ยว.....30
3.2.1 ความเป็นมาและโอกาสในการบรรเลงเพลงเดี่ยว.....30
3.3. เพลงกราวใน….....34
3.3.1 ประวัติความเป็นมา.....34

3.3.2 บทร้องเพลงกราวใน.....41
3.3.3 โอกาสในการบรรเลงเพลงกราวใน.....41
3.3.4 ความเชื่อเกี่ยวกับเพลงเดี่ยวกราวใน.....44
3.4 การสืบทอดเพลงกราวในระนาดเอกทางครูชฎิล นักดนตรี.....44
บทที่ 4 วิเคราะห์เพลงเดี่ยวกราวในระนาดเอกทางครูชฎิล นักดนตรี.....51
4.1 วิเคราะห์สังคีตลักษณ์.....58
4.2 วิเคราะห์จังหวะ.....58
4.2.1 จังหวะฉิ่ง.....59
4.2.2 จังหวะหน้าทับ.....60
4.3 รูปแบบเพลงเดี่ยวกราวใน.....65
4.3.1 ส่วนที่เป็นลูกโยน.....65
4.3.2 ส่วนที่เป็นเนื้อเพลง.....65
4.4 การใช้กลวิธีพิเศษและการดำเนินทำนอง.....67
บทที่ 5 สรุปและข้อเสนอแนะ.....202
รายการอ้างอิง.....207
ภาคผนวก.... 210
โน้ตเพลงกราวในทางครูชฎิล นักดนตรี.....211
ประวัติผู้เขียนวิทยานิพนธ์.....243

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

บทที่ 1

บทนำ

1.1. ความเป็นมาและความสำคัญของปัญหา

ดนตรีไทยนับได้ว่าเป็นวัฒนธรรมที่อยู่คู่ชาติไทยมาอย่างช้านานซึ่งเห็นได้จากการที่ชนชาติไทยไม่ว่ายุคสมัยใดก็ตาม ดนตรีไทยอยู่ควบคู่กันมาตลอดโดยจะมีการปรับปรุงพัฒนาแก้ไขจากสิ่งที่มีอยู่เดิมให้มีประสิทธิภาพมากขึ้นซึ่งเห็นได้จากการต่อเพลงของครูเพลงในสมัยโบราณกับปัจจุบัน มีความแตกต่างกัน คือ ในสมัยโบราณครูใช้วิธีต่อเพลงแบบปากต่อปาก แต่ในปัจจุบันนี้ใช้วิธีต่อเพลงโดยใช้โน้ตมากขึ้น สาเหตุที่ปัจจุบัน ครูเพลงนิยมต่อเพลงแบบใช้โน้ตก็เพื่อเป็นการง่ายต่อการจดจำและการบันทึกเพื่อเก็บไว้ดูในอนาคตได้ง่ายมากกว่าการท่องจำ เพราะฉะนั้น การทำงานวิจัยครั้งนี้จึงต้องมีการบันทึกโน้ตเก็บไว้เพื่อเป็นประโยชน์แก่บุคคลในรุ่นหลังได้ศึกษากันต่อไป ดังนั้นการศึกษาประวัติของการดนตรี จึงมีความสำคัญมาก เพราะนอกจากช่วยให้ได้ความรู้ความเข้าใจในการดนตรีของตนให้มีความรู้ยิ่งขึ้นแล้ว ยังเป็นการสืบทอดมรดกที่มีค่าให้อยู่คู่กับชาติไทยตลอดไป

ครูมนตรี ตราโมท ได้กล่าวถึงการบรรเลงเพลงไทยไว้ว่า ในการบรรเลงเพลงไทยนั้นนิยมบรรเลงอยู่ 2 ลักษณะ คือ การบรรเลงหมู่ และการบรรเลงเดี่ยว

> *"1. การบรรเลงหมู่ หมายถึง การบรรเลงไปพร้อมๆกันทั้งวง ไม่ว่าเป็นวงปี่พาทย์ วงเครื่องสาย วงมโหรี ความมุ่งหมายสำคัญของการบรรเลงเพลง อยู่ที่ความพร้อมเพรียงของทุกคนขณะดำเนินวิธี การบรรเลงตามหน้าที่ของตนไปได้ถูกต้องและกลมกลืนกัน เพลงบรรเลงหมู่ แยกออกได้ 3 ประเภท คือ เพลงทางพื้น เพลงบังคับทาง เพลงลูกล้อลูกขัด*
>
> *2. การบรรเลงเดี่ยว หมายถึง การบรรเลงอย่างใดอย่างหนึ่งที่ใช้เครื่องดนตรีประเภทดำเนินทำนอง เช่น ระนาด ฆ้องวง ซอ จะเข้ ฯลฯ บรรเลงแต่อย่างเดียว อาจมีเครื่องประกอบจังหวะ เช่น ฉิ่ง ฉับ กรับ โหม่ง โทนรำมะนา กลองแขกหรือกลองสองหน้า สำหรับเครื่องประกอบจังหวะในเพลงเดี่ยวนั้น ในวงปี่พาทย์หรือการเดี่ยวเครื่องดนตรีในวงปี่พาทย์ใช้กลองสองหน้า ส่วนในวงเครื่องสายจะใช้โทนรำมะนา"*
>
> มนตรี ตราโมท (2538, : 32)

ชิ้น ศิลปบรรเลง ได้อธิบายความหมายของเพลงเดี่ยวว่า

"เพลงเดี่ยว คือ วิธีดำเนินทำนองอย่างพิเศษของเครื่องดนตรีแต่ละชนิด เครื่องดนตรีที่ จะนำมาเดี่ยวนี้ต้องเป็นเครื่องที่ทำทำนองเครื่องประดับจังหวะ เช่น ฉิ่ง กลอง พวกนี้เขาไม่เดี่ยวกัน แต่ในสมัยนี้ปรากฏว่าถ้าเป็นการเดี่ยว เพลงชั้นเดียวท้ายเครื่องและการเดี่ยวรอบวงแล้วในตอน สุดท้ายเขามักใช้ กลอง ฉิ่ง ฉาบ โหม่ง เป็นเครื่องประกอบจังหวะที่ใช้ในเพลงนั้น ตีเดี่ยวพร้อมกันไป การเดี่ยวโดยทั่วไปนั้น ใช้เครื่องทำทำนองต่างๆมาเดี่ยว เช่น ในวงปี่พาทย์ก็ได้แก่ ปี่ชนิดต่างๆ ระนาดเอก ระนาดทุ้ม ฆ้องวงใหญ่ และฆ้องเล็ก ในวงเครื่องสายนั้นเครื่องที่นำมาใช้เดี่ยว ได้แก่ขลุ่ยต่างๆ ซอสามสาย ซออู้ ซอด้วง จะเข้ ฯลฯ"

(ชิ้น ศิลปบรรเลง, 2524, : 153-154)

รองศาสตราจารย์พิชิต ชัยเสรี ได้กล่าวถึงลักษณะการกำเนิดเพลงเดี่ยวไว้ในการบรรยายรายวิชาสุนทรียศาสตร์ของนิสิตปริญญาโท คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ปีการศึกษา 2549 ดังนี้

"1. เพลงที่เป็นแบบแผนในการเดี่ยวเพลงทางพื้นท่อนเดียว ได้แก่ เพลงพญาโศก

2. เพลงที่เป็นแบบแผนของเพลงทางพื้นพหุท่อน ได้แก่ เพลงแขกมอญ

3. เพลงที่เป็นแบบแผนของการเดี่ยวมาแต่กำเนิด ได้แก่ เพลงเชิดนอก

4. เพลงที่เป็นแบบแผนของเพลงเดี่ยวที่เกิดจากเพลงหน้าพาทย์ ได้แก่ เพลงกราวใน

5. เพลงเดี่ยวที่สูงสุดของการเดี่ยว ได้แก่ เพลงทยอยเดี่ยว"

(พิชิต ชัยเสรี,บรรยายพิเศษ, 16 กรกฎาคม 2549)

เพลงเดี่ยว คือ วิธีดำเนินทำนองอย่างพิเศษของเครื่องดนตรีแต่ละชนิด เครื่องดนตรีที่จะนำมาเดี่ยวนั้นต้องเป็นเครื่องดนตรีประเภทดำเนินทำนองเท่านั้นเครื่องดนตรีประกอบจังหวะเช่น ฉิ่ง กลอง ไม่เอาเข้าประกอบ แต่ในตอนหลังนี้ปรากฏว่าถ้าเป็นการเดี่ยวเพลงชั้นเดียวที่ออกท้ายเครื่องและเดี่ยวกันรอบวงในตอนสุดท้ายเรามักจะให้กลอง ฉิ่ง ฉาบ โหม่ง และเครื่องประกอบจังหวะที่ใช้ เพลงนั้น ตีเดี่ยวพร้อมกันไปเป็นการล้อเลียนทางเดี่ยวของเครื่องดนตรีอื่นๆด้วย ลักษณะเพลงเดี่ยวมีดังนี้

1. เป็นการอวดทางหรือวิธีดำเนินทำนองอย่างพิเศษของเครื่องดนตรีชนิดต่างๆ
2. เป็นการอวดฝีมือในการบรรเลง
3. เป็นการอวดความแม่นยำสำหรับเพลงที่เดี่ยว (สงบศึก ธรรมวิหาร, 2540, : 74-90)

ณรงค์ชัย ปิฎกรัชต์ ได้กล่าวถึงจุดมุ่งหมายของเพลงเดี่ยว มี 2 ประการ คือ

> "*1. เพื่อแสดงความสามารถและฝีมือของผู้บรรเลง ความจำ ความแม่น จังหวะและการบรรเลงที่แม่นยำไม่ผิดพลาด*
>
> *2. เพื่อเป็นการอวดทางและสำนวนเพลง ที่ไพเราะพิสดาร ความชัดเจน ของท่วงทำนองเพลง การใช้กลวิธีในการบรรเลงที่แปลก และมีเม็ดพรายในการบรรเลงที่เหนือชั้น เป็นต้น*"

(ณรงค์ชัย ปิฎกรัชต์, 2542, : 95)

สรุป เพลงเดี่ยว หมายถึง เพลงที่ผู้แต่ง แต่งขึ้นมาเพื่อให้เพลงมีความวิจิตรพิสดาร มีความไพเราะ และเพื่อเป็นการแสดงความสามารถของผู้บรรเลง โดยใช้เครื่องดนตรีจำพวกดำเนินทำนอง อันได้แก่ ระนาดเอก ระนาดทุ้ม ฆ้องวงใหญ่ ฆ้องวงเล็ก เป็นต้น

ในบรรดาเครื่องดนตรีต่างๆ ที่นำมาบรรเลงเพลงเดี่ยวนั้น มีทั้งในวงปี่พาทย์และวงเครื่องสาย ในวงปี่พาทย์นั้นมีเครื่องดนตรีที่สามารถนำมาบรรเลงเพลงเดี่ยวได้หลายชนิดด้วยกัน เช่น ปี่ใน ระนาดทุ้ม ฆ้องวงใหญ่ ฆ้องวงเล็ก และระนาดเอกเป็นเครื่องดนตรีที่ผู้วิจัยสนใจ ซึ่งระนาดเอก เป็นเครื่องดนตรีที่สามารถนำมาบรรเลงเพลงเดี่ยวหลายเพลง เพราะสามารถบรรเลงได้ทั้งลีลาการบรรเลงที่มีอารมณ์สนุกสนาน ครื้นเครง น่ากลัวน่าเกรงขาม นอกจากนี้ยังสามารถแสดงอารมณ์เศร้าโศกได้ และสามารถบรรเลงได้เข้าถึงอารมณ์ของเพลงต่างๆได้ดีอีกด้วย

สำหรับเพลงที่นิยมนำมาทำเป็นเพลงเดี่ยวและบรรเลงเพลงเดี่ยวด้วยระนาดเอก มีดังนี้

1. เพลงนกขมิ้น
2. เพลงสารถี
3. เพลงแขกมอญ
4. เพลงพญาโศก
5. เพลงลาวแพน
6. เพลงหกบท
7. เพลงสุดสงวน
8. เพลงต่อยรูป
9. เพลงจีนขิมใหญ่
10. เพลงเชิดนอก
11. เพลงกราวใน
12. เพลงทยอยเดี่ยว

นักดนตรีไทยส่วนใหญ่ถือว่าเพลงเดี่ยวกราวในเป็นเพลงเดี่ยวชั้นสูงเพลงหนึ่งโดยเฉพาะนักปี่พาทย์ทุกท่านที่มีความสามารถชั้นแนวหน้า ต่างก็มีจุดมุ่งหมายในการศึกษาเพลงเดี่ยวกราวในเพื่อต้องการศึกษาเพลงเดี่ยวขั้นที่ถือว่าเป็นเพลงเดี่ยวที่สูงสุดอีกเพลงหนึ่งของนักปี่พาทย์ เพื่อที่จะใช้ประกอบอาชีพ ซึ่งในบางโอกาสอาจจะต้องมีการบรรเลงประชันฝีมือกันตลอดทั้งยังเป็นการพัฒนาฝีมือนักปี่พาทย์ให้ก้าวหน้าและมีความชำนาญมากยิ่งขึ้นเพลงเดี่ยวกราวในเป็นเพลงเดี่ยวชั้นสูง ผู้บรรเลงจะต้องมีความรู้ความสามารถและฝีมืออย่างดีเยี่ยม ดังนั้นเพลงกราวในจึงเป็นเพลงอีกเพลงหนึ่งที่มีความสำคัญและควรแก่การอนุรักษ์ไว้ทั้งทางด้านวิชาการและทางด้านการสืบทอดบทเพลง

ในปัจจุบันนี้ครูดนตรีไทยรุ่นเก่าๆหลายท่าน ที่มีความสามารถสูงแต่เริ่มมีอายุค่อนข้างมากขึ้น ซึ่งยังไม่มีการบันทึกผลงานและประวัติเพื่อเป็นหลักฐานในการศึกษาอีกหลายท่าน ซึ่งอาจทำให้วิชาความรู้ทางด้านดนตรีไทยสูญหายไปได้ ดังนั้นในฐานะผู้ที่สืบทอดดนตรีไทยควรช่วยกันศึกษาผลงานและประวัติชีวิตของท่านนักดนตรีไทยเหล่านี้ไว้ ด้วยปัญหานี้ผู้วิจัยจึงสนใจและเลือกที่จะศึกษาประวัติและผลงานเพลงเดี่ยวระนาดเอกเพลงกราวใน โดยผู้วิจัยสนใจเลือกที่จะศึกษาของครูชฎิล นักดนตรี ซึ่งในปัจจุบันท่านก็มีอายุ 76 ปีแล้ว จึงควรที่จะมีการบันทึกประวัติและผลงานไว้ศึกษา

ครูชฎิล นักดนตรี เป็นบุคคลที่มีความสามารถและเชี่ยวชาญทางด้านดนตรีไทยเป็นอย่างมาก ท่านเป็นบุคคลที่มีความสามารถในการบรรเลงเครื่องดนตรีไทยได้หลายชนิด เช่น ระนาดเอก ระนาดทุ้ม ฆ้องวงใหญ่ ฆ้องวงเล็ก เครื่องหนัง และเครื่องสายทุกชนิด นับว่าท่านมีความสามารถเป็นอย่างมาก ที่สำคัญท่านเป็นลูกศิษย์ของหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) ผู้เป็นบรมครูของวงการดนตรีไทยอีกด้วย ซึ่งเพลงเดี่ยวกราวในทางของครูชฎิล นักดนตรี นี้ ท่านได้ต่อมาจากพี่ชายของท่านคือ ครูศิริ นักดนตรี ซึ่งครูศิริ นักดนตรี ได้เพลงเดี่ยวกราวในนี้มาจากการต่อโดยตรงจากครูหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) ทั้งนี้ครูชฎิล นักดนตรีได้เล่าให้ผู้วิจัยฟังว่าเพลงเดี่ยวกราวในทางนี้เป็นทางที่ไม่เหมือนใคร เพราะการต่อเพลงแต่ละครั้ง ครูชฎิล นักดนตรีเล่าให้ฟังว่า ท่านครูหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) จะต่อเพลงให้ลูกศิษย์แต่ละคนไม่เหมือนกัน ท่านต่อตามความถนัดของลูกศิษย์แต่ละคน (ชฎิล นักดนตรี,สัมภาษณ์,2 กุมภาพันธ์ 2549) ครูชฎิล นักดนตรี เป็นผู้ที่มีความสามารถทางด้านการบรรเลงเครื่องดนตรีไทย โดยเฉพาะในวงปี่พาทย์ ซึ่งจากความสามารถอันโดดเด่นทำให้ท่านครูหลวงประดิษฐไพเราะถ่ายทอดการบรรเลงเพลงกราวใน ทั้งทางระนาดเอกและฆ้องวงใหญ่ ซึ่งนับว่าเป็นเพลงเดี่ยวที่ยากอีกเพลงหนึ่งของเพลงเดี่ยวที่ต้องใช้กลวิธีพิเศษขั้นสูงในการบรรเลง ต้องใช้ความเชี่ยวชาญและพละกำลังในการบรรเลงมากทีเดียว

ด้วยเหตุผลที่กล่าวมาผู้วิจัยได้เล็งเห็นความสำคัญและประโยชน์ของการศึกษาเกี่ยวกับเพลงเดี่ยวกราวในทางระนาดเอก ของครูชฎิล นักดนตรี และสนใจที่จะดำเนินการศึกษาในเรื่องนี้ จึงได้กำหนดหัวข้อการวิเคราะห์ขึ้น ซึ่ง ผู้วิจัยมั่นใจว่า ผลจากการศึกษาครั้งนี้จะก่อประโยชน์โดยตรงต่อวงการดนตรีไทย โดยเฉพาะการศึกษาในแนวลึกของเพลงเป็นสำคัญ และที่สำคัญจะมีการบันทึกโน้ตเพื่อเป็นหลักฐานของเพลงไว้ อีกทั้งยังเป็นการส่งเสริมและอนุรักษ์ดนตรีไทยในฐานะที่เป็นศิลปวัฒนธรรมประจำของชาติไทย ให้มั่นคงสืบไป

1.2 วัตถุประสงค์

1. เพื่อศึกษาประวัติความเป็นมาและบริบทที่เกี่ยวข้องกับเพลงกราวใน
2. เพื่อวิเคราะห์รูปแบบการบรรเลง

1.3 ขอบเขตงานวิจัย

การศึกษาวิจัยครั้งนี้ ผู้วิจัยมุ่งศึกษาเฉพาะเดี่ยวระนาดเอกเพลงกราวใน สามชั้น ที่ผู้วิจัยได้รับการถ่ายทอดจากครูชฎิล นักดนตรี

1.4 วิธีการดำเนินการวิจัย

ผู้วิจัยใช้ระเบียบวิธีวิจัยเชิงคุณภาพ โดยการสอบถามข้อมูลจากผู้เชี่ยวชาญและนักดนตรีไทย ศึกษาข้อมูลเอกสาร เข้าไปมีส่วนร่วมในการปฏิบัติกับบุคคลข้อมูล เพื่อให้บรรลุเป้าหมายตามวัตถุประสงค์ในการวิจัย ผู้วิจัยได้ดำเนินการตามขั้นตอนดังนี้

1.4.1 การรวบรวมข้อมูล

1.4.1.1 ศึกษาข้อมูลต่างๆที่เกี่ยวของกับเพลงกราวในจากเอกสารและตำราที่เกี่ยวข้อง โดยศึกษาหาข้อมูลจากแหล่งข้อมูลต่อไปนี้

- หอสมุดแห่งชาติ
- สถาบันวิทยบริการจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
- ห้องสมุดคณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
- หอสมุดกลาง มหาวิทยาลัยบูรพา
- หอสมุดกลางมหาวิทยาลัยราชภัฏนครสวรรค์
- หอสมุดกลาง มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ประสานมิตร

1.4.1.2 ศึกษาหาข้อมูลจากการสัมภาษณ์ คณาจารย์ผู้ทรงคุณวุฒิทางด้านดุริยางคศิลป์ไทย ดังนี้

ครูชฎิล นักดนตรี อาจารย์พิเศษมหาวิทยาลัยบูรพา

รองศาสตราจารย์พิชิต ชัยเสรี ข้าราชการบำนาญประจำ ภาควิชาดุริยางคศิลป์ (ไทย) คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ผู้ช่วยศาสตราจารย์ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน หัวหน้าภาควิชาดุริยางคศิลป์ (ไทย) คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

พันโทเสนาะ หลวงสุนทร ศิลปินบ้านครูหลวงประดิษฐไพเราะ(ศร ศิลปบรรเลง)

อาจารย์อุทัย แก้วละเอียด ศิลปินบ้านครูหลวงประดิษฐไพเราะ(ศร ศิลปบรรเลง)

อาจารย์นัฐพงศ์ โสวัตร หัวหน้าภาควิชาดุริยางคศิลป์ คณะศิลปนาฏ- ดุริยางค์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กรมศิลปากร กระทรวงวัฒนธรรม

อาจารย์ไชยยะ ทางมีศรี ศิลปินสำนักการสังคีต กรมศิลปากร

อาจารย์ชูชาติ พิณพาทย์ อาจารย์ประจำคณะศึกษาศาสตร์ มหาวิทยาลัยบูรพา

อาจารย์สงบ ทองเทศ อาจารย์พิเศษคณะศึกษาศาสตร์ มหาวิทยาลัยบูรพา

อาจารย์นิกร จันทศร ข้าราชการบำนาญมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ประสานมิตร

ผู้ช่วยศาสตราจารย์บุญเชิด พิณพาทย์อาจารย์ประจำมหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์

1.4.2 อุปกรณ์ที่ใช้ในการวิจัย

1.4.2.1 เทปบันทึกเสียง Sony Walkman

1.4.2.2 กล้องถ่ายรูป

1.4.2.3 เครื่องดนตรีระนาดเอกที่ผู้วิจัยลงมือปฏิบัติเครื่องดนตรีกับบุคคลข้อมูล

1.4.3 วิธีที่ใช้ในการวิจัย

1.4.3.1 การสัมภาษณ์

ผู้วิจัยทำการศึกษาข้อมูลโดยการสัมภาษณ์บุคคลข้อมูลที่เกี่ยวกับประวัติเพลงกราวในรวมทั้งวรรณกรรมและบริบทต่างๆที่เกี่ยวของกับเพลงกราวใน

1.4.3.2 การปฏิบัติจริง

ผู้วิจัยลงมือปฏิบัติจริงด้วยเครื่องดนตรีระนาดเอก รวมทั้งศึกษาวิธีการบรรเลง เพลงเดี่ยวกราวใน 3 ชั้น ทางระนาดเอก จากครูชฎิล นักดนตรี โดยตรง

1.4.3.3 การบันทึกเสียง

ผู้วิจัยทำการเก็บข้อมูลด้วยวิธีปฏิบัติเครื่องดนตรีจริงในการต่อเพลงกราวใน 3 ชั้น กับครูชฎิล นักดนตรีโดยตรง ซึ่งผู้วิจัยได้ทำการบันทึกเสียงหลังจากการต่อเพลง เพื่อเก็บไว้ในการซ้อมและบันทึกโน้ตเพื่อการศึกษาวิธีการบรรเลงต่างๆของเพลงเดี่ยวกราวใน ทางระนาดเอก ของครูชฎิล นักดนตรี

1.4.4 วิธีการเก็บรวบรวมข้อมูล

1.4.4.1 ผู้วิจัยรวบรวมข้อมูลจากเอกสารและงานวิจัยเกี่ยวกับหัวข้อวิจัย

1.4.4.2 ผู้วิจัยได้รวบรวมข้อมูลด้วยวิธีการต่อเพลงเดี่ยวกราวใน 3 ชั้นจากการปฏิบัติระนาดเอก และ บันทึกเทปจาก ครูชฎิล นักดนตรี โดยฝึกตั้งแต่วันที่ 2 กุมภาพันธ์ 2549

1.4.5 การตรวจสอบข้อมูล

ผู้วิจัยได้ต่อเพลงและฝึกปฏิบัติระนาดเอกเพลงเดี่ยวกราวใน 3 ชั้น จนเกิดความชำนาญ และปฏิบัติให้ ครูชฎิล นักดนตรี เป็นผู้ตรวจสอบความถูกต้อง และผู้วิจัยยังได้บันทึกเทปเพื่อนำมาเขียนเป็นโน้ตไทย แล้วนำกลับไปให้ครูชฎิล นักดนตรี เป็นผู้ตรวจสอบความถูกต้องของโน้ตเพลง

1.4.6 วิธีจัดกระทำกับข้อมูล

ผู้วิจัยได้รวบรวมข้อมูลและเอกสารทั้งหมดพร้อมกับการสัมภาษณ์บุคคลข้อมูลมาถอดเป็นข้อความลำดับเนื้อหาสาระ และจัดเป็นหมวดหมู่ตามลำดับ

1.4.7 ผู้วิจัยได้กระทำการบันทึกโน้ตจากการฝึกปฏิบัติจริง และถอดเทปมาทำเป็นโน้ตไทยในเพลงเดี่ยวกราวใน ทางระนาดเอก

1.4.8 ขั้นตอนการวิเคราะห์ข้อมูล

ในการวิเคราะห์เพลงเดี่ยวกราวในทางระนาดเอก ของครูชฎิล นักดนตรี ดำเนินการโดยนำข้อมูลที่ได้จากการศึกษาทั้งหมดรวบรวมและนำเสนอโดยการใช้วิธีการนำเสนอใน เชิงพรรณนาวิเคราะห์ ซึ่งมีรายละเอียดในการวิเคราะห์เพื่อศึกษาวิธีการดำเนินทำนองและการใช้กลวิธีพิเศษที่พบในเพลงเดี่ยวระนาดเอกเพลงกราวในทางครูชฎิล นักดนตรี โดยมีประเด็นในการวิเคราะห์ดังนี้

1.4.8.1 วิเคราะห์รูปแบบเพลง

1.4.8.2 วิเคราะห์จังหวะ

1.4.8.3 การใช้กลวิธีพิเศษและลักษณะการดำเนินทำนอง

1.4.8.3.1 กลุ่มเสียงลูกโยน

1.4.8.3.2 กลุ่มเสียงปัญจมูล (Penta – Centric)

1.4.8.3.3 การใช้กลวิธีพิเศษ

1.4.8.3.4 การประดิษฐ์สำนวนทำนองระนาด

1.4.8.3.5 ลักษณะการดำเนินทำนอง

1.5 ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

1.5.1 ทราบประวัติความเป็นมา วรรณกรรมและบริบทต่างๆที่เกี่ยวข้องกับเพลงกราวใน

1.5.2 ทราบรูปแบบการบรรเลงเพลงเดี่ยวกราวในทางระนาดเอก ของครูชฎิล นักดนตรี

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

บทที่ 2

ประวัติครูชฎิล นักดนตรี

รูปครูชฎิล นักดนตรี ถ่ายเมื่อวันที่ 9 มกราคม 2550

ในการทำวิจัยเรื่อง วิเคราะห์เดี่ยวระนาดเอกเพลงกราวใน กรณีศึกษาครูชฎิล นักดนตรี ผู้วิจัยทำการศึกษาประวัติของครูชฎิล นักดนตรี โดยศึกษาข้อมูลเบื้องต้นจากการเรียนการสอนในรายวิชาอาศรมศึกษาในวิชาเฉพาะ ซึ่งผู้วิจัยได้เลือกศึกษากับครูชฎิล นักดนตรี และข้อมูลสัมภาษณ์ครูชฎิล นักดนตรี โดยตรง นอกจากนี้ผู้วิจัยยังได้ค้นคว้าข้อมูลเพิ่มเติมจากบุคคลที่ใกล้ชิดและเคยร่วมงานกับทางด้านดนตรีไทยกับครูชฎิล นักดนตรี ซึ่งได้ข้อมูลดังนี้

2.1 ประวัติส่วนตัวและชีวิตครอบครัว

ครูชฎิล นักดนตรี เกิดเมื่อวันอาทิตย์ที่ 6 ธันวาคม 2474 เป็นบุตรชายคนที่ 3 ของคุณพ่อสุข นักดนตรี และคุณแม่หุน นักดนตรี ณ อำเภอเมือง จังหวัดสมุทรสงคราม มีพี่น้องร่วมบิดามารดาทั้งหมด 7 คน ด้วยกัน คือ

1. นายทองห่อ นักดนตรี เสียชีวิตแล้ว (สามารถเล่นดนตรีได้)

2. นายศิริ นักดนตรี เสียชีวิตแล้ว (สามารถเล่นดนตรีได้)

3. นายชฎิล นักดนตรี ปัจจุบันเป็นอาจารย์อยู่มหาวิทยาลัยบูรพา

4. นางทองคำ นักดนตรี ปัจจุบันประกอบอาชีพค้าขาย

5. นางศิริกุล วรบุตร ปัจจุบันสอนอยู่มหาวิทยาลัยราชภัฏสวนสุนันทา (สามารถเล่นดนตรีได้)

6. นางทองหล่อ นักดนตรี ปัจจุบันประกอบอาชีพค้าขาย

7. นายจันทร์ นักดนตรี เสียชีวิตแล้ว (สามารถเล่นดนตรีได้)

นามสกุล นักดนตรี เป็นนามสกุลที่ได้รับพระราชทาน จากพระเจ้าอยู่หัวรัชกาลที่ 6 โดย ครูชฎิล นักดนตรีได้เล่าถึงที่มาของนามสกุล “นักดนตรี” ว่า

> *“เนื่องจากคุณปู่รอด นักดนตรี ท่านเป็นผู้เชี่ยวชาญด้านซอและครั้งหนึ่ง ท่านปู่ได้บรรเลงเดี่ยวซอแต่ครูไม่รู้ว่าเป็นซออะไรต่อหน้าพระพักตร์ของรัชกาลที่ 6 จนเป็นที่พอใจและทำให้ท่านเกิดอารมณ์ขัน ท่านจึงหันมาเด็ดสายซอของคุณปู่รอดขาด 1 สาย แต่คุณปู่รอดยังสามารถบรรเลงเพลงเดี่ยวนั้นได้จนจบ ”*
>
> (ชฎิล นักดนตรี, สัมภาษณ์, 28 มิถุนายน 2549)

จากบทสัมภาษณ์ทำให้ทราบว่า นามสกุล “นักดนตรี” เป็นนามสกุลที่ปู่ของท่านได้รับพระราชทานมา ตระกูลของท่านเป็นตระกูลนักดนตรีที่มีชื่อเสียงและบรรพบุรุษของท่านยังเป็นนักดนตรีไทยที่มีฝีไม้ลายมือมายาวนานสืบจนถึงรุ่นหลัง ครูชฎิล นักดนตรี ก็เป็นนักดนตรีที่มีฝีมือท่านหนึ่งเช่นกัน จะเห็นได้ว่านักดนตรีไทยในสมัยโบราณนิยมที่จะสืบทอดวิชาความรู้ให้กับลูกหลานเพื่อสืบทอดดนตรีไทย

ปัจจุบันครูชฎิล นักดนตรี เป็นอาจารย์พิเศษทางด้านดนตรีไทยอยู่ที่ สาขาดุริยางคศาสตร์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยบูรพา

ครูชฎิล นักดนตรี พักอยู่ที่บ้านเลขที่ 3/75 ตำบลนาป่า อำเภอเมือง จังหวัดชลบุรี มีบุตร 3 คนได้แก่

1. นางหทัยชนก กำทรัพย์
2. นายหฤษฎ์ นักดนตรี
3. นางจิตต์เกษม ชื่นชม

2.1.1 ช่วงวัยเด็ก

ครูชฎิล นักดนตรี เกิดในครอบครัวของนักดนตรีอย่างแท้จริง พ่อของท่านเป็นนักดนตรีไทยโดยเรียนจากครูสิน ซึ่งเป็นบิดาของท่านครูหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) อาจารย์ชฎิล นักดนตรีได้เล่าเรื่องเกี่ยวกับสภาพความเป็นอยู่ของครอบครัวในช่วงวัยเด็กให้ฟังว่า

"คุณแม่ของครูคือ แม่หุนเล่าให้ครูฟังว่าตอนที่เกิดน่ะ แม่กำลังเล่นไพ่อยู่ที่ท้ายตลาดและเกิดปวดท้องขึ้นมาจึงพาไปคลอดกับหมอแถวๆบ้านโดยเดิมที่นั้นแม่ตั้งท้องที่เชียงใหม่ แต่กลับมาคลอดที่สมุทรสงครามโดยแม่เป็นคนสมุทรสงครามตั้งแต่กำเนิด โดยพ่อเป็นคนนครปฐมในสมัยเด็กๆพ่อได้ไปอาศัยกับลุงเผื่อนอยู่แถววัดช่องลม อำเภอเมืองจังหวัดสมุทรสงคราม ซึ่งเป็นเจ้าของวงปี่พาทย์ และได้เรียนเพลงจากลุงเขามากเหมือนกัน โดยอยู่กับลุงเผื่อนได้ประมาณไม่กี่เดือนพ่อสุขก็เอาตัวกลับมาที่บ้าน เพื่อให้มาเล่นดนตรีอย่างจริงจังตอนนั้นประมาณ 5 ขวบ พ่อก็ฝึกให้ตีตะโพนโดยให้อาจารย์ศิริ นักดนตรีเป็นคนระนาด คนฆ้องวงใหญ่ให้น้องสาวคือ นางสาวศิริกุล นักดนตรี เป็นคนตี ส่วนปี่ให้น้องชายคือนายจันทร์ นักดนตรีเป็นคนเล่น ส่วนระนาดทุ้มนั้นพ่อสุขเป็นคนตีเอง เนื่องจากพ่อมีลูกเยอะทำให้บางครั้งไม่พอจะกินต้องเล่นปี่พาทย์หากินไปวันๆ ตอนเด็กอยากได้อะไรก็ไม่มีเงินซื้อ ถึงขนาดที่ต้องไปรับจ้างเก็บสังกะสีมาชั่งกิโลแล้วขาย เพื่อเอาเงินมาใช้ เพราะว่างานปี่พาทย์จะมีเป็นช่วงๆ โดยงานจะมีมากในเทศกาลออกพรรษาแต่จะมีงานน้อยช่วงเข้าพรรษาทำให้ต้องไปหากินอย่างอื่น อยู่ที่อัมพวา แถวนั้นมีวงปี่พาทย์มากทีเดียวจึงต้องแย่งกันทำมาหากิน แต่ก็สนุกดีเหมือนกันเพราะต้องแข่งขันในเรื่องของฝีมือ สมัยนั้นมีวงอยู่ประมาณ 20-30 วง ทำให้ต้องหมั่นซ้อมเพื่อพัฒนาตนเองและอีกอย่างต้องเล่นให้วงเป็นที่ยอมรับของชาวบ้านเพื่อที่จะได้มีคนมาหางานเยอะๆ"

(ชฎิล นักดนตรี, สัมภาษณ์, 28 มิถุนายน 2549)

จากการให้สัมภาษณ์เกี่ยวกับชีวิตในวัยเด็กของครูชฎิล นักดนตรี พบว่า ที่บ้านของอาจารย์ชฎิล นักดนตรี ในช่วงชีวิตในวัยเด็กนั้น การใช้ชีวิตของท่านค่อนข้างลำบากเพราะว่า ครอบครัวของท่านมีฐานะที่ยากจน โดยที่บ้านของท่านมีวงดนตรีเป็นของตัวเองเพราะฉะนั้นจึงต้องประกอบอาชีพการทำปี่พาทย์ทำมาหากินเป็นหลัก โดยพอกินบ้างไม่พอกินบ้างเพราะว่าเมื่อสมัยก่อนแถวบ้านของท่านคือที่อำเภออัมพวา จังหวัดสมุทรสงครามมีวงปี่พาทย์อยู่จำนวนมากจึงทำให้ต้องแข่งกัน แต่วงที่บ้านท่านคือวงคุณพ่อสุขไม่ต้องไปว่าจ้างนักดนตรีจากวงอื่นมาเล่นเพราะว่าใช้พี่น้องในครอบครัวเป็นหลัก จึงทำให้ประหยัดค่าใช้จ่ายในการว่าจ้างนักดนตรี และการที่ต้องแข่งขันกันนั้นทำให้นักดนตรีต้องหมั่นฝึกซ้อมเพื่อพัฒนาฝีมือให้เป็นที่ปรากฏ จึงจะได้รับความนิยมจากผู้จ้างงาน

2.1.2 ชีวิตการศึกษาสายสามัญ

ในสมัยของครูชฎิล นักดนตรี การศึกษาทางด้านสายสามัญหรือทางการศึกษาในระบบการศึกษาของกระทรวงศึกษาธิการไม่ค่อยเป็นที่นิยม ครูชฎิล นักดนตรี เล่าให้ฟังเกี่ยวกับการศึกษาทางด้านสายสามัญ ไว้ว่า

> *“สมัยเด็กๆเริ่มเรียนชั้นประถมศึกษาที่โรงเรียนเทศบาล 4 วัดบ้านแหลม อำเภออัมพวา จังหวัดสมุทรสงคราม ปัจจุบันเป็นวัดเพชรสมุทรวรวิหาร โดยที่ในตอนนี้ครูที่โรงเรียนชอบจับไปเล่นละครโดยชอบให้เล่นเป็นพระเอก ครูให้เล่นเป็นพระเอกก็เพราะว่าจะใช้ร้องเพลง เรียนที่นี่จนจบชั้นประถมศึกษาปีที่ 4 จึงไปเรียนมัธยมที่โรงเรียนศรัทธาสมุทร ซึ่งเป็นโรงเรียนประจำจังหวัดชาย โดยตอนแรกไม่อยากจะเรียนต่อแต่เป็นเพราะในตอนนั้นมีเพื่อนก็ชวนมาเรียนก็เลยต้องมาเรียนเพราะตามเพื่อน โดยเรียนที่นี่จนจบมัธยมศึกษาปีที่ 3 เนื่องจากที่บ้านต้องทำมาหากินด้วยการเล่นปี่พาทย์ พ่อจึงไม่ค่อยสนับสนุนเรื่องการเรียนเท่าไหร่ จะเรียนหรือไม่เรียนก็ได้ท่านไม่ได้ว่าอะไร เพราะถ้าไม่เรียนก็จะมีเวลาไปทำปี่พาทย์ทำให้จะมีคนบรรเลงครบวงไม่ต้องหาคนจากที่อื่นมาเล่น จึงทำให้ตอนเรียนไม่ได้ผลดี เพราะเวลาพ่อมีงานก็ต้องไปงานกับพ่อทำให้ต้องขาดเรียนบ่อยๆ จึงเรียนไม่ทันเพื่อน ตอนหลังอาจารย์ที่โรงเรียนท่านบอกว่าเลิกเรียนเถอะ พอจบ ม.3 ก็เลิกเรียนเลยแล้วกัน เราก็เลยเลิกเรียนตอนจบ ม.3 หลังจากออกจากโรงเรียนเพื่อนก็ชวนไปต่อยมวย จนครู*

มวยที่สอนชอบใจเพราะผลงานออกมาดีชนะหลายครั้งติดๆกัน โดยตอนนั้นต้องซ้อมมวยทุกวัน ต้องวิ่งตั้งแต่ตีห้าจนถึงหกโมงเช้า ต้องต่อยกระสอบทราย ทำให้พ่อไม่พอใจ โดยท่านบอกว่าทำแบบนี้มันหักล้างอาชีพกัน ทำแบบนี้ข้อไม้ข้อมือก็เสียหมดนะสิ จึงทำให้ต้องเลิกต่อยมวยและไปช่วยพ่อทำปี่พาทย์อย่างเดียวตั้งแต่นั้นมาเลย"

(ชฎิล นักดนตรี, สัมภาษณ์, 28 มิถุนายน 2549)

จะเห็นได้ว่าการศึกษาทางด้านสายสามัญของครูชฎิล นักดนตรี นั้น มีอุปสรรค ด้วยมีภาระต้องช่วยงานดนตรีของครอบครัว หากครูชฎิล นักดนตรี ไปเรียนหนังสือแล้วก็ทำให้นักดนตรีในวงขาดไปทำให้ต้องเสียเงินไปว่าจ้างนักดนตรีจากที่อื่นมาเล่น การศึกษาของอาจารย์จึงต้องหยุดชะงักลงเพียงชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 3

2.2 ชีวิตการศึกษาทางด้านดนตรีไทย

เนื่องจากครอบครัวของครูชฎิล นักดนตรี เป็นครอบครัวนักดนตรีมาตั้งแต่เกิด เพราะได้รับการสนับสนุนจากครอบครัวให้เล่นดนตรีเพื่อที่จะได้ช่วยกันทำมาหากิน ครูชฎิล นักดนตรี ได้เล่าเกี่ยวกับการศึกษาทางด้านดนตรีไทยให้ฟังว่า

" เริ่มเรียนดนตรีไทยครั้งแรกกับพ่อสุข นักดนตรี โดยเครื่องดนตรีชิ้นแรกที่สามารถเล่นได้ คือ ตะโพน ตอนนั้นอายุประมาณ 5 ขวบ โดยท่านต้องบรรเลงเพื่อเล่นร่วมกับวงดนตรีของคุณพ่อสุข นักดนตรี เพื่อทำมาหากิน ทำให้ท่านเริ่มมีความผูกพันและเริ่มที่จะอยากฝึกหัดดนตรีไทยอย่างจริงจัง สมัยก่อนพ่อสุข นักดนตรี ซึ่งเป็นพ่อของครู ท่านได้เรียนดนตรีไทยจากครูสิน ศิลปบรรเลง ซึ่งเป็นพ่อของท่านครูหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) เมื่อถึงรุ่นของครูชฎิล นักดนตรี ครูสุข จึงนำไปฝากให้ไปเรียนกับครูหลวงประดิษฐไพเราะ โดยขณะนั้น พ.ศ. 2488เป็นช่วงปลายสงครามโลกครั้งที่ 2 โดยท่านครูหลวงประดิษฐ ต้องมาอยู่ที่จังหวัดสมุทรสงคราม โดยในครั้งแรกพ่อสุขหวังให้ครูชฎิลเรียนทางด้านกลอง แต่ท่านครูหลวงประดิษฐไพเราะท่านบอกว่าบุคลิกโดยรวมน่าจะเป็นคนฆ้องมากกว่า ครูก็เปลี่ยนให้มาเล่นฆ้องวงใหญ่ตั้งแต่บัดนั้น ครูจึงต้องมา เล่นฆ้องวงใหญ่ โดยต่อเพลง

เดี่ยวแรก คือ เพลงนกขมิ้น และเดี่ยวต่าง ๆ ต่อมา คือ เพลงแขกมอญ เพลงสารถี เพลงพญาโศก ต่อยรูป กราวใน และเพลงบรรเลงทั่วไปอีกหลายเพลง และเรื่องการร้องนั้นก็เรียนควบคู่กันไปนั่นแหละ วิธีการร้องน่ะเรียนตอนเข้าไปนวดให้ท่านครูเวลาท่านครูท่านเมื่อย โดยท่านก็จะร้องให้ฟังและร้องตามทันที ส่วนตอนที่ได้เรียนกับครูหลวง ท่านครูได้ตั้งชื่อให้ใหม่ว่า แสงสีนักดนตรี โดยแต่งเพื่อใช้ในวงการดนตรีไทย และเพื่อให้คล้องจองกับชื่อของพี่ชายของท่าน คือ ครูศิริ นักดนตรี ซึ่งเป็นพี่ชายและได้ไปเรียนที่บ้านของท่านครูเหมือนกัน ในสมัยที่ครูไปเรียนดนตรีไทยกับท่านครูหลวงประดิษฐไพเราะน่ะ ครูได้รับมอบหมายให้เป็นนักดนตรีประจำวงปี่พาทย์รุ่นเล็ก ในขณะนั้น ท่านครูหลวงประดิษฐไพเราะได้แบ่งวงดนตรีไทยของท่านเป็น 3 วง คือ รุ่นใหญ่บรรเลงโดยลูกศิษย์รุ่นแรกๆ คือ ประสิทธิ์ ถาวร ครูบุญยง เกตุคง รุ่นกลางบรรเลงโดยลูกศิษย์รุ่นต่อมา และรุ่นเล็กซึ่งเป็นลูกศิษย์ที่กำลังศึกษาดนตรีไทยตอนนั้น มีอยู่ครั้งหนึ่งท่านครูทดสอบให้ครูขับร้องเพลงไทยเดิม ซึ่ง ครูเคยเป็นผู้ขับร้องประจำวงดนตรีของคุณพ่อสุขอยู่ก่อนแล้ว ทำให้ร้องได้ดีพอสมควร ตั้งแต่บัดนั้น ครูก็ได้เป็นนักร้องประจำวงดนตรีรุ่นเล็กเรื่อยมา ซึ่งในพิธีไหว้ครูทุกครั้ง บางงานท่านครูจะให้ครูเป็นผู้ขับร้องให้กับวงดนตรีทั้งหมดที่มาร่วมงานทุกวงเลย นอกจากการเล่นเครื่องดนตรีในวงปี่พาทย์แล้วยังมาเอาดีทางด้านการเล่นวงเครื่องสายอีกด้วย ที่ต้องมาเล่นวงเครื่องสายนั้นเพราะว่าความสนใจมันเกิดจากการที่ครูต้องมาสอนที่วิทยาลัยการศึกษาบางแสน โดยที่ต้องสอนนักศึกษาส่วนใหญ่เป็นนักศึกษาที่สนใจทางด้านดนตรีเครื่องสายได้และต้องการเรียนเครื่องสาย จึงทำให้ท่านเกิดความสนใจที่จะศึกษาทางด้านเครื่องสายและเพื่อที่จะต้องถ่ายทอดให้กับนักศึกษาเหล่านั้น ครูจึงต้องศึกษาการเล่นเครื่องสายในช่วงปี พ.ศ.2509-2510 จากท่านครูหลวงไพเราะเสียงซอ (อุ่น ดุริยชีวิน) ครูจะใช้เวลาเรียนช่วงเวลาเสาร์-อาทิตย์ ส่วนการบรรเลงซอสามสายนั้นได้เรียนมาจากท่านครูเทวา ประสิทธิ์โดยตรง ซึ่งต่อมาพอครูเทวา ประสิทธิ์ ตายแล้วครูจึงฝึกฝนการบรรเลงซอทั้ง 3ชนิดด้วยตนเองเรื่องมา ”

(ชฎิล นักดนตรี, สัมภาษณ์, 28 มิถุนายน 2549)

จากการสัมภาษณ์ข้อมูลของครูชฎิล นักดนตรี เกี่ยวกับการเรียนดนตรีไทยนั้น เห็นได้ว่าครอบครัวของท่านมีความผูกพันกับตระกูลของท่านครูหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) โดยตั้งแต่พ่อของท่านคือคุณพ่อสุข นักดนตรี ท่านเป็นลูกศิษย์ที่เรียนดนตรีไทยมาจากครูสิน ศิลปบรรเลง ต่อมาเมื่อรุ่นลูกคือรุ่นของครูชฎิล นักดนตรี พ่อของท่านก็ไปฝากให้เรียนกับท่านครูหลวงประดิษฐไพเราะ(ศร ศิลปบรรเลง) เช่นกัน โดยการเรียนดนตรีไทยของครูชฎิล นักดนตรีกับท่านครูหลวงประดิษฐไพเราะ นั้นท่านเรียนมาตั้งแต่เริ่มพื้นฐานเมื่อมาอยู่กับท่านครูนั้นท่านก็ได้เรียนจนถึงเดี่ยวกราวในเลยทีเดียว

ครูชฎิล นักดนตรี เป็นนักดนตรีประจำวงปี่พาทย์รุ่นเล็กของวงปี่พาทย์ท่านครูหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) จากการสัมภาษณ์เพื่อนร่วมวงที่เคยบรรเลงวงเดียวกับท่านได้ข้อมูลดังนี้

อาจารย์อุทัย แก้วละเอียด และ พันโทเสนาะ หลวงสุนทร ได้ให้สัมภาษณ์เกี่ยวกับการใช้ชีวิตกับครูชฎิล นักดนตรี ในช่วงเด็กและการใช้ชีวิตร่วมกันในสมัยที่เรียนดนตรีที่บ้านท่านครูหลวงประดิษฐไพเราะ(ศร ศิลปบรรเลง) ได้ข้อมูลดังนี้

> *“ครูชฎิล น่ะ เขาชื่อเล่นว่าป้อม ตอนเด็กๆเราเรียนดนตรีไทยมาด้วยกัน ตอนนั้นไปเรียนที่บ้านของครูสุข นักดนตรี คือพ่อของป้อมเขาก่อน จากนั้นก็ไปเรียนที่บ้านของท่านครูด้วยกัน ตอนเด็กๆไล่ระนาดแข่งกันประจำเลย ตอนนั้นอยู่วงปี่พาทย์รุ่นเล็กของท่านครูด้วยกันตอนนั้นในวงประกอบด้วย พี่เบิ้ม ครูศิริ นักดนตรี เป็นคนระนาด ป้อม ชฎิล นักดนตรี เป็นคนฆ้องวงใหญ่ และตัวครูเอง อุทัย แก้วละเอียด เป็นคนระนาดทุ้ม บ้าง ตีระนาดเอกเองบ้าง ป้อมเขาเป็นคนที่ใจสู้ ไปบรรเลงที่ไหนไม่เคยที่จะกลัวใคร คือเป็นคนถึงไหนถึงกัน เขาเป็นคนที่มีฝีมือบรรเลงวงปี่พาทย์ได้รอบวง นอกจากนี้ยังเล่นเครื่องสายได้ทุกชิ้นด้วย ”*
> (อุทัย แก้วละเอียด, สัมภาษณ์, 27 มกราคม 2550)

> *“ครูชฎิล กับตัวครูเองมีศักดิ์เป็นญาติกัน เคยเรียนดนตรีไทยและออกงานกับเขาบ่อยเหมือนกัน พี่เขาเป็นคนสมุทรสงคราม ตอนเรียนดนตรีไทยก็ไปเรียนที่บ้านท่านครูเหมือนกัน ชฎิล เขาเป็นคนที่มีฝีมือ บรรเลงได้รอบวงรอบตัวทีเดียว นอกจากนี้แกก็เป็นคนลุยๆไปไหน*

ไปกัน เมื่อสองสามเดือนยังเจอแกที่งานมูลนิธิท่านครู แกยังไปเดี่ยวฆ้องวงใหญ่เพลงกราวในอยู่เลย ถือว่าเป็นคนใจสู้มากแม้ว่าร่างกายจะไม่ไหวแล้ว"

(เสนาะ หลวงสุนทร, สัมภาษณ์, 17 พฤศจิกายน 2549)

จากคำกล่าวของอาจารย์อุทัย แก้วละเอียด และ พันโทเสนาะ หลวงสุนทร พบว่า ครูชฎิล นักดนตรี ได้รับการยอมรับว่าเป็นผู้ที่มีผู้มีความรู้ ความสามารถทางดนตรีไทยทั้งการบรรเลงเครื่องดนตรีในวงปี่พาทย์ได้รอบวง นอกจากนี้ท่านยังสามารถบรรเลงเครื่องดนตรีในวงเครื่องสายได้อย่างดีอีกด้วย ซึ่งสามารถบ่งบอกได้ว่าท่านเป็นนักดนตรีไทยที่มีไหวพริบ ในการจดจำเพลง และมีความคิดสร้างสรรค์ ในชีวิตนักดนตรีนั้นท่านเป็นที่ยอมรับในหมู่เพื่อนนักดนตรีด้วยกันว่าท่านเป็นคนที่มีจิตใจสู้ไม่เคยท้อถอย ต่อการใช้ชีวิตในการบรรเลงดนตรีไทย

2.2.1 ชีวิตนักดนตรี / การทำงาน

จากการที่ครูชฎิล นักดนตรี เป็นครอบครัวที่เกิดมากับการเล่นดนตรีมาตั้งแต่เด็ก ทำให้อาจารย์มีความสามารถทางด้านดนตรีไทยจนเป็นที่ยอมรับและมีชื่อเสียงทางด้านวงการดนตรีไทย ครูชฎิล นักดนตรีเริ่มเข้าสู่วงการศิลปินและได้ร่วมงานกับครูดนตรีไทยที่มีชื่อเสียงหลายท่าน เช่น ครูหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) ครูหลวงไพเราะเสียงซอ (อุ่น ดุริยชีวิน) อาจารย์อุทัย แก้วละเอียด ครูพันโทเสนาะ หลวงสุนทร ครูศิริ นักดนตรี ครูพยุง แสงทับทิม โดยเฉพาะอาจารย์อุทัย แก้วละเอียด นั้นเป็นเพื่อนที่มีความสนิทสนมกันมาก ครูชฎิล นักดนตรีได้เล่าเกี่ยวกับประวัติการทำงานของท่านว่า

" ครูเริ่มเป็นครูครั้งแรกที่โรงเรียนวัดมงกุฎกษัตริย์ ตอนนั้นน่าจะอยู่ในปี พ.ศ. 2498 เป็นอยู่ประมาณ 5 ปี ช่วงปี พ.ศ. 2503 ก็ย้ายมาเป็นครูสอนที่วิทยาลัยการศึกษาบางแสนก็คือ มหาวิทยาลัยบูรพาในปัจจุบันนั่นแหละ ทำมาเรื่อยๆประมาณ 30 กว่าปี เพราะครูเกษียณอายุราชการปี พ. ศ. 2535 และปี พ.ศ. 2541 ก็มาเป็นอาจารย์พิเศษที่สาขาดุริยางศาสตร์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยบูรพา แต่ว่าตอนนี้ที่คณะเขาก็ไม่ได้จ้างไปสอนแล้วก็เลยอยู่ว่างๆ "

"ส่วนเรื่องประสบการณ์ในการใช้ชีวิตนักดนตรีไทยนั้น ในสมัยที่ยังเป็นนักดนตรีตอนรุ่นๆ ตอนนั้นออกงานประชันกับวงอื่นบ่อยมากตอนแรกก็ไม่ได้ตั้งใจจะไปประชันกับใครเขาหรอก แต่ว่าพอไปเล่นที่งานในงานมันดันมีวง 2 วง ก็เลยต้องบรรเลงกันคนละเพลงจึงเกิดเป็นการประชันกันไปเอง ในตอนนั้นวงที่บ้านเวลาออกงานจะมีพี่เบิ้ม ก็คือครูศิริ นักดนตรี เขาเป็นคนระนาด ส่วนมากเราต้องไปตีฆ้องวงใหญ่เสียมากกว่า ส่วนทีมของเราเวลาไปประชันกับใครเขาก็จะมี พี่ศิริ นักดนตรีเป็นคนระนาดเอก อุทัย แก้วระเอียด เป็นคนระนาดทุ้ม และครูชฎิล ก็เป็นคนตีฆ้องวงใหญ่ โดยบางทีก็จะสลับกับครูศิริ ตีระนาดเอกบ้าง"
(ชฎิล นักดนตรี, สัมภาษณ์, 20 พฤศจิกายน 2549)

จากการสอบถามเกี่ยวกับเรื่องการใช้ชีวิตและการถ่ายทอดเพลงของครูชฎิล นักดนตรี จากลูกศิษย์ของท่านซึ่งเป็นลูกศิษย์ที่ท่านต่อเพลงเดี่ยวให้หลายเพลงในสมัยที่ท่านสอนอยู่ที่คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยบูรพา คือ นายทรงพล ศรีทุ้ม นอกจากนี้ผู้วิจัยยังได้สอบถามข้อมูลเกี่ยวกับการเป็นศิลปินดนตรีไทยของท่าน โดยสอบถามข้อมูลจากอาจารย์ชูชาติ พิณพาทย์ ซึ่งท่านร่วมงานกับครูชฎิล นักดนตรี ในการสอนที่คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยบูรพา และอาจารย์สงบ ทองเทศ ซึ่งเป็นหัวหน้า วงสง่าศิลป์ ซึ่งเป็นวงที่ครูชฎิล นักดนตรี ร่วมงานด้วยในปัจจุบัน ได้ให้ข้อมูลเพิ่มเติมว่า

"อาจารย์ชฎิล นักดนตรี ท่านเป็นคนที่มีจิตใจของการเป็นครูอย่างมาก โดยท่านไม่มีการหวงวิชาแต่อย่างใด ถ้าลูกศิษย์คนไหนฝีมือค่อนข้างดีและมีฝีมือถึงที่จะต่อเพลงเดี่ยวท่านก็จะต่อให้โดยไม่หวง และอีกอย่างหนึ่ง อาจารย์ท่านเป็นคนที่มีใจสู้มาก เวลาที่ไปบรรเลงตามงานต่างๆ ถ้าให้ท่านเดี่ยวเพลงอะไร ท่านก็จะเดี่ยวทันทีโดยที่บางทีท่านก็จะบ่นว่าตอนนี้ตีไม่ไหวแล้วเพราะว่า แขนข้างซ้ายไม่ค่อยจะดีแต่ท่านก็ยังบรรเลงจนจบได้ ถือว่าท่านเป็นคนใจสู้ได้ ในส่วนของการถ่ายทอดเพลงนั้นท่านจะถ่ายทอดโดยไม่หวงเพลงแต่อย่างใด ใครมีปัญญาที่จะรับได้ท่านก็จะต่อเพลงให้ทันที ที่สำคัญท่านจะต่อเพลงค่อนข้างเร็วมาก เพราะฉะนั้นผู้ที่จะต่อจึงต้องมีปัญญาค่อนข้างดีจึงจะสามารถต่อเพลงกับท่านได้"
(ชูชาติ พิณพาทย์, สัมภาษณ์, 13 ธันวาคม 2549)

“อาจารย์ชฎิล นักดนตรี ท่านเป็นคนที่มีความเป็นศิลปินสูงมากทีเดียว โดยเมื่อท่านเล่นดนตรีแล้วท่านจะต้องเล่นให้ดีและมีความตั้งใจที่จะทำให้งานออกมาดี และที่สำคัญท่านจะไม่กลัวเวลาที่ไปต้องเล่นดนตรีกันหลายๆวง หรือว่าการประชันกันนั่นเองโดยที่ท่านจะเล่นด้วยความมั่นใจและใจสู้มากถึงท่านอายุจะขนาดนี้แล้วแต่เมื่อเวลาไปงานกันต่อให้เล่นดึกขนาดไหนท่านก็ทนจะไม่มีการขอกลับบ้านก่อนเรียกว่าถึงไหนถึงกันเลยทีเดียว จนทำให้เราเกรงใจท่านเหมือนกัน นี่เป็นสิ่งที่นักดนตรีไทยรุ่นหลังควรดูเป็นตัวอย่าง เพราะท่านเป็นศิลปินที่ดีจริงๆ อีกเรื่องหนึ่งที่ท่านควรเอาเป็นตัวอย่างก็คือ การถ่ายทอดให้ลูกศิษย์โดยไม่มีการหวงวิชาแต่อย่างใด ถ้าลูกศิษย์คนไหนฝีมือถึงก็จะต่อเพลงเดี่ยวให้ทันที”
(สงบ ทองเทศ, สัมภาษณ์, 14 ธันวาคม 2549)

“การต่อเพลงของอาจารย์ชฎิล นักดนตรี ท่านต่อเพลงเร็วมาก และในช่วงที่ต่อเพลงท่านก็จะเอาจริงเอาจัง ถ้าท่านต่อแล้วตีไม่ได้ท่านก็จะต้องบังคับให้ซ้อมจนกว่าจะตีได้ ถ้าตีไม่ได้ท่านก็จะไม่ต่อเพลงให้ แต่ถึงแม้ว่าช่วงเวลาที่ต่อเพลงท่านจะดุแค่ไหนแต่เมื่อท่านต่อเพลงจบท่านก็จะเล่นแบบเป็นกันเองกับลูกศิษย์ทุกคน ท่านเป็นคนที่รักลูกศิษย์ทุกคนโดยการต่อเพลงของท่านนั้นท่านจะต่อเพลงโดยไม่หวงวิชาความรู้ ซึ่งท่านจะเอาของแท้มาต่อให้ลูกศิษย์ทุกคน ”
(ทรงพล ศรีคุ้ม, สัมภาษณ์, 1 ธันวาคม 2549)

จากการที่ได้สัมภาษณ์เกี่ยวกับประวัติชีวิตของครูชฎิล นักดนตรี จากศิลปินและผู้ที่ใกล้ชิดกับท่านได้รับการยืนยันว่า ครูชฎิล นักดนตรี เป็นศิลปินทางด้านดนตรีไทยที่มีฝีมือ มีความสามารถในการบรรเลงเครื่องดนตรีไทยเป็นอย่างมาก นอกจากนี้ท่านยังเป็นครูดนตรีไทยที่ได้รับการยืนยันจากลูกศิษย์และผู้ที่เคยร่วมงานกับท่านว่า ท่านเป็นครูที่ไม่มีการหวงวิชาแต่อย่างไรและมีความมุ่งมั่นที่ต้องการถ่ายทอดดนตรีไทยให้กับลูกศิษย์ทุกคน และจากการที่ผู้วิจัยได้เรียนอยู่กับครูชฎิล นักดนตรีมาประมาณ 7 ปี ผู้วิจัยก็ได้รับการถ่ายทอดวิชาความรู้ทั้งด้านดนตรีไทยและข้อคิดในการใช้ชีวิตดีๆอีกมากมาย ซึ่งครูชฎิล นักดนตรี เป็นผู้ที่ถ่ายทอดวิชาความรู้ทางด้านดนตรีไทยโดยไม่มีการหวงวิชาความรู้ ซึ่งเป็นสิ่งที่ดีและควรเอาเป็นตัวอย่าง

นอกจากนี้จากการที่ได้สัมภาษณ์ เกี่ยวกับ ประวัติชีวิตของครูชฎิล นักดนตรี จากศิลปินในด้านดนตรีไทยที่มีความคุ้นเคยกับครูชฎิล นักดนตรี หลายท่านได้รับการยืนยันว่า ครูชฎิล นักดนตรี เป็นนักดนตรีไทยที่มีฝีมือ และเป็นนักดนตรีที่เคยร่วมงานกัน กับ ศิลปินดนตรีไทยที่มีชื่อเสียงหลายท่าน เช่น ครูประสิทธิ์ ถาวร และครูเผือด นักระนาด เป็นต้น

นอกจากนี้ ศิลปินที่ครูได้ร่วมงานในวงการดนตรีไทยที่มีชื่อเสียงได้แก่

1. ครูสุพจน์ โตสง่า
2. ครูชิ้น ศิลปบรรเลง
3. ครูอุทัย แก้วละเอียด
4. พันโทเสนาะ หลวงสุนทร
5. ครูศิริ นักดนตรี (ชฎิล นักดนตรี, สัมภาษณ์, 20 พฤศจิกายน 2549)

2.2.2 ผลงานทางด้านดนตรีไทยของครูชฎิล นักดนตรี

1. ได้รับรางวัลชนะเลิศการขับร้องเพลงไทยยอดเยี่ยมที่กรมศิลปากร เพลงสารถี 3 ชั้น เมื่อปี พ.ศ. 2489

2. ได้รับรางวัลชนะเลิศการขับร้องเพลงไทยยอดเยี่ยมที่วัดไตรมิตรในงานปิดทองฝังลูกนิมิต เมื่อปี พ.ศ. 2500

3. ได้รับรางวัลพระราชทานเสื้อจากพระองค์เจ้าเฉลิมพลฑิคำพร (พระองค์ชายกลาง) เนื่องในงานไหว้ครูดนตรีไทยบ้านครูหลวงประดิษฐไพเราะ เพราะเห็นว่าครูชฎิล เป็นผู้ขับร้องเพลงไทยได้อย่างไพเราะ

4. บรรเลงดนตรีในงานต่างๆที่มหาวิทยาลัยมอบหมาย

5. เข้าร่วมบรรเลงในงานดนตรีไทยอุดมศึกษา ตั้งแต่ครั้งที่ 7 – 28

6. ได้รับโล่เชิดชูเกียรติ จากสำนักงานสามัญศึกษาจังหวัดชลบุรี ในฐานะศิลปินดนตรีไทยยอดเยี่ยม

2.2.3 ผลงานการประพันธ์เพลงของครูชฎิล นักดนตรี

ครูชฎิล นักดนตรี เป็นนักดนตรีที่บรรเลงดนตรีไทยมาตั้งแต่เด็กๆ จนท่านมีความสามารถในการบรรเลงดนตรีจนเป็นที่ยอมรับ นอกจากที่ท่านบรรเลงดนตรีได้อย่างดีแล้ว ท่านยังมีความสามารถในการประพันธ์เพลง โดยท่านได้ประพันธ์เพลงไทยขึ้นทั้งหมด 3 เพลง ด้วยกัน คือ เพลงโหมโรงศรีนครินทร์ โหมโรงเทาทอง และแขกปัตตานีเถา ซึ่งในการประพันธ์เพลงแต่ละเพลงนั้นท่านให้ให้สัมภาษณ์เกี่ยวกับแรงบันดาลใจในการแต่งเพลงดังกล่าวขึ้นมาดังนี้

โหมโรงศรีนครินทร์

ครูชฎิล นักดนตรี ได้ให้สัมภาษณ์เกี่ยวกับแรงบันดาลใจในการประพันธ์เพลงโหมโรงศรีนครินทร์ ว่า

"เพลงนี้แต่งขึ้นเนื่องในโอกาสงานศิลปวัฒนธรรม 8 มศว. ครั้งที่ 3 ปี พ.ศ. 2523 ณ มศว. สงขลา ซึ่งในขณะนั้นอาจารย์วิจิตร ดำรงตำแหน่งรองอธิการบดีฝ่ายกิจการนิสิต เป็นผู้ขอให้อาจารย์ชฎิล นักดนตรี แต่งเพลงโหมโรงศรีนครินทร์เพื่อนำไปบรรเลงในพิธีเปิดงานศิลปวัฒนธรรม 8 มศว. เพลงโหมโรงศรีนครินทร์ได้ใช้บรรเลงโดยวงดนตรีไทย ทั้ง 8 วิทยาเขต ในพิธีเปิดงานศิลปวัฒนธรรมฯเป็นครั้งแรก เพลงโหมโรงนี้ประกอบไปด้วย เพลง 4 สำเนียง ได้แก่ สำเนียงภาคเหนือ อีสาน ใต้และภาคกลาง โดยเหนือเพลงภาคกลางได้นำเค้าโครงมาจากเพลง "ขวัญเมือง" ส่วนเพลงสำเนียงอื่นอีกสามภาคนั้น ครูเอง เป็นผู้แต่งขึ้นใหม่ทั้งหมด แต่งขึ้นเนื่องจากชมรมดนตรีไทยของมหาวิทยาลัยบูรพา มีโครงการเผยแพร่ศิลปวัฒนธรรมไทย ไม่เพียงเฉพาะในประเทศไทยเท่านั้น ชมรมดนตรีไทยยังดำเนินการเผยแพร่ศิลปวัฒนธรรมไปยังต่างประเทศอีกด้วย เมื่อเป็นเช่นนั้น เพื่อทำให้ผู้ฟังดนตรีไทย ซึ่งเป็นชาวต่างประเทศยังไม่เข้าใจในเพลงไทยลึกซึ้งสามารถรับฟังเพลงไทยได้โดยไม่เกิดความเบื่อหน่าย ครู จึงคิดแต่งเพลงโหมโรงที่ใช้ระยะเวลาสั้นๆในการบรรเลงขึ้น ท่านจึงได้แต่งเพลงโหมโรงเทาทองขึ้นโดยนำเค้าโครงมาจากเพลง "เพชรน้อย" ซึ่งเป็นเพลงที่มีทำนองอ่อนหวานมา

ดัดแปลงให้เป็นเพลงโหมโรง ซึ่งเป็นเพลงเก็บที่มีความสง่างามมีอำนาจ โดยเปลี่ยนลูกล้อและลูกขัดบางส่วนใหม่"

(ชฎิล นักดนตรี, สัมภาษณ์, 28 มิถุนายน 2549)

โหมโรงเทาทอง

ครูชฎิล นักดนตรี ได้ให้สัมภาษณ์เกี่ยวกับแรงบันดาลใจในการประพันธ์บทเพลงโหมโรงเทาทอง ให้ฟังดังนี้

"แต่งขึ้นเนื่องจากชมรมดนตรีไทยของมหาวิทยาลัยบูรพา มีโครงการเผยแพร่ศิลปวัฒนธรรมไทย ไม่เพียงเฉพาะในประเทศไทยเท่านั้น ชมรมดนตรีไทยยังดำเนินการเผยแพร่ศิลปวัฒนธรรมไปยังต่างประเทศอีกด้วย เมื่อเป็นเช่นนั้น เพื่อทำให้ผู้ฟังดนตรีไทย ซึ่งเป็นชาวต่างประเทศยังไม่เข้าใจในเพลงไทยลึกซึ้งสามารถรับฟังเพลงไทยได้ โดยไม่เกิดความเบื่อหน่าย ครู จึงคิดแต่งเพลงโหมโรงที่ใช้ระยะเวลาสั้นๆในการบรรเลงขึ้น ท่านจึงได้แต่งเพลงโหมโรงเทาทองขึ้นโดยนำเค้าโครงมาจากเพลง "เพชรน้อย" ซึ่งเป็นเพลงที่มีทำนองอ่อนหวานมาดัดแปลงให้เป็นเพลงโหมโรง ซึ่งเป็นเพลงเก็บที่มีความสง่างามมีอำนาจ โดยเปลี่ยนลูกล้อและลูกขัดบางส่วนใหม่" (ชฎิล นักดนตรี, สัมภาษณ์, 28 มิถุนายน 2549)

ปัตตานีเฉลา

ครูชฎิล นักดนตรี ได้ให้สัมภาษณ์เกี่ยวกับแรงบันดาลใจในการประพันธ์เพลงปัตตานีเฉลาไห้กับผู้วิจัยฟังว่า

" เพลงปัตตานีเฉลา ครูแต่งขึ้นเพื่อใช้บรรเลงในโอกาสที่มหาวิทยาลัยบูรพาเข้าร่วมงานศิลปวัฒนธรรมภูมิภาค ที่มหาวิทยาลัยสงขลานครินทร์ วิทยาเขตปัตตานี ดัดแปลงมาจากเพลงแขกปัตตานี 2 ชั้น เอาเพลงเก่าซึ่งมีทำนองโศกเศร้ามาขยายเป็นเพลง 3 ชั้น และดัดแปลงให้เป็นเพลงชั้นเดียวเพิ่มขึ้นอีกด้วย โดยนางสาวอภิญญา ภูมิศิริชโย เป็นผู้ประพันธ์คำร้องที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับการร่วมกันอนุรักษ์ส่งเสริมวัฒนธรรมไทยของเหล่านักศึกษา"

(ชฎิล นักดนตรี, สัมภาษณ์, 28 มิถุนายน 2549)

จากการสัมภาษณ์ครูชฎิล นักดนตรี เกี่ยวกับการประพันธ์เพลงไทยต่างๆนั้น การประพันธ์เพลงไทยของครูชฎิล นักดนตรี ประพันธ์เพลงทั้งหมด 3 เพลง คือ เพลงโหมโรงศรีนครินทร์ โหมโรงเทาทอง และแขกปัตตานีเถา โดยแรงบันดาลใจในการประพันเพลงนั้นท่านประพันธ์ขึ้นก็เพื่อใช้ในงานของมหาวิทยาลัยบูรพาในการไปเผยแพร่ดนตรีไทยงานต่างๆ ที่มหาวิทยาลัยมอบหมาย

ครูชฎิล นักดนตรีได้กล่าวถึงอุดมคติในช่วงบั้นปลายของชีวิตนักดนตรีเรื่องการถ่ายทอดเพื่อรักษาดนตรีไทยอันเป็นมรดกที่สำคัญของชาติไทยไว้ว่า

> *“อยากถ่ายทอดวิชาให้กับนักดนตรีไทยรุ่นต่อๆไปจนกว่าจะไม่สามารถทำได้ เวลามีลูกศิษย์คนไหนที่มาเรียนและมีนิสัย มารยาทดี ฝีมือดี ก็อยากที่จะถ่ายทอดความรู้ที่มีให้หมดไม่อยากเก็บเอาไว้เพราะตายไปก็เอาไปไม่ได้ อยากให้นักดนตรีไทยสมัยใหม่เล่นดนตรีไทยกันอย่างจริงจัง ควรศึกษาดูครูโบราณว่าเขามีแนวปฏิบัติกันมาอย่างไรครูเขาถึงเก่ง การเล่นดนตรีไทยต้องเล่นให้ถูกระเบียบแบบแผนของครูโบราณที่เขาทำไว้ ในปัจจุบันนี้มีการนำดนตรีไทยมาดัดแปลงแทบจะหาฟังของเดิมไม่ได้แล้ว และที่สำคัญต้องยึดพิธีกรรมต่างๆที่เกี่ยวกับดนตรีไทยไว้ไม่ให้สูญหายไปเพราะคนที่ไม่รู้ค่าของดนตรี”*
>
> (ชฎิล นักดนตรี, สัมภาษณ์, 28 มิถุนายน 2549)

จากการสัมภาษณ์ครูชฎิล นักดนตรี เกี่ยวกับประวัติของท่านและอุดมคติในการใช้ชีวิตนักดนตรีของท่าน ซึ่งจากข้อมูลท่านเป็นศิลปินอาวุโสที่มีความรู้ความสามารถ เป็นผู้ที่มีอัธยาศัยดี มีน้ำใจ และมีมนุษย์สัมพันธ์ที่ดีต่อเพื่อนนักดนตรีทุกคน ในการเป็นนักดนตรี ครูชฎิล นักดนตรีเป็นแบบอย่างที่ดีของนักดนตรีรุ่นใหม่ในการศึกษาค้นคว้าหาความรู้ในเรื่องดนตรีไทยทุกประเภทและทุกชนิดไม่ว่าจะเป็นเครื่องดนตรีประเภทเครื่องดีด สี ตีและเครื่องเป่า แม้ว่าครูจะเป็นครูอาวุโสแล้วแต่ในด้านการใฝ่หาความรู้ของครูไม่หยุดนิ่ง นอกจากนี้ท่านยังเป็นนักดนตรีที่ให้ความเคารพต่อครูอาจารย์โดยครูชฎิล นักดนตรี ได้ให้ความสำคัญกับท่านครูหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) มาก เพราะครูถือว่าเป็นเจ้าของทางเพลงเดี่ยวสำคัญ ที่ครูได้รับการถ่ายทอดมา

ปัจจุบันครูชฎิล นักดนตรีเป็นอาจารย์พิเศษสอนดนตรีไทย และได้ร่วมเผยแพร่ผลงานทางด้านดนตรีกับศิลปินต่าง ๆ มากมาย แม้ว่า ปัจจุบันท่านจะอายุมากแล้วแต่ท่านก็ยังคงประสิทธิ์ประสาทวิชาความรู้ ทางด้านดนตรีไทยในกับลูกศิษย์อย่างไม่ปิดบังแต่อย่างไร ทั้งในสถาบันการศึกษาและทั้งบุคคลทั่วไป และในช่วงชีวิตบั้นปลายของครูยังมีความประสงค์ที่ต้องการจะถ่ายทอดให้กับลูกศิษย์ที่มีความรักในดนตรีไทยทุกคน

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

บทที่ 3

บริบทเพลงเดี่ยวกราวใน ระนาดเอก กรณีศึกษาครูชฎิล นักดนตรี

ในการศึกษางานวิจัยเรื่อง เดี่ยวระนาดเอกเพลงกราวใน กรณีศึกษาครูชฎิล นักดนตรี มีเนื้อหาที่จะทำการศึกษาในหัวข้อต่อไปนี้

3.1. การบรรเลงเพลงเดี่ยว

3.2. เพลงเดี่ยว

3.3. เพลงกราวใน

3.4. ทางเดี่ยวระนาดเอกเพลงกราวใน 3 ชั้น กรณีศึกษาครูชฎิล นักดนตรี

3.1 การบรรเลงเดี่ยว

3.1.1 ความหมายและลักษณะของการบรรเลงเดี่ยว

เพลงเดี่ยวเป็นเพลงไทยระดับสูงผู้บรรเลงต้องเป็นผู้ที่มีความสามารถและเชี่ยวชาญทางด้านดนตรีไทยมาก เพราะว่าต้องใช้ความสามารถของผู้บรรเลงหลายด้านอาทิเช่น ด้านทักษะของผู้บรรเลง ความจำ สมาธิ ที่สำคัญที่จะขาดไม่ได้ก็คือ ต้องเป็นผู้ที่มีความตั้งใจจริง และเคารพต่อครูบาอาจารย์ ซึ่งคุณสมบัติเหล่านี้จำเป็นต้องผ่านการฝึกฝนมาอย่างหนัก จึงจะสามารถฝึกเพลงเดี่ยวได้สำเร็จ

ในส่วนของความหมายของเพลงเดี่ยวนั้นจากการศึกษาตำราทางวิชาการด้านดนตรีไทยได้มีการกล่าวถึงลักษณะการบรรเลงเพลงเดี่ยวนี้หลายท่าน ดังจะยกมาอธิบายดังนี้

> *“ การบรรเลงเพลงเดี่ยว มิใช่หมายความว่าการบรรเลงคนเดียว แล้วจะเป็นการบรรเลงเดี่ยว การบรรเลงเดี่ยวนั้น เพลง ทำนอง และผู้บรรเลงจะต้องเหมาะสมที่จะเป็นการบรรเลงเดี่ยวด้วยจึงจะใช้ได้ อันที่จริงการบรรเลงเดี่ยวนั้นมิใช่ว่าจะบรรเลงผู้เดียวจริง ๆ เวลาบรรเลงเดี่ยวมักจะมี เครื่องดนตรีประกอบจังหวะ เช่น โทนรำมะนา หรือสองหน้ากับฉิ่ง สำหรับ ควบคุมจังหวะหน้าทับบรรเลงไปด้วย”*
> (มนตรี ตราโมท, 2538: 45)

ด้านความมุ่งหมายของการบรรเลงเพลงเดี่ยวนั้น อาจารย์มนตรี ตราโมท ได้กล่าวไว้ว่ามีความมุ่งหมายที่จะอวดอยู่ 3 ประการคือ

" ประการแรก หมายถึง ทำนองเพลงที่ครูได้ตบแต่งขึ้นไว้อย่างวิจิตรพิสดารสมที่จะบรรเลงอวดได้

ประการที่สอง หมายถึง ผู้บรรเลงมีความแม่นยำ จดจำทำนอง เม็ดพรายและวิธีการที่ครูผู้แต่งได้ประดิษฐ์ไว้นั้นอย่างถี่ถ้วนทุกประการ

ประการที่สาม ผู้บรรเลงมีความสามารถบรรเลงเครื่องดนตรีชนิดนั้น ๆ ได้ตามที่ครูผู้แต่งได้ประดิษฐ์ไว้ ไม่ว่าจะโลดโผนหรือพลิกแพลงเพียงใด ก็สามารถทำได้ถูกต้องคล่องแคล่วไม่มีบกพร่อง

บทสรุป ของความมุ่งหมายในการบรรเลงเดี่ยวคือ ผู้ประพันธ์มีความประสงค์จะอวดใน 3 ลักษณะด้วยกันคือ อวดทาง (ครู) อวดความแม่นยำของผู้บรรเลง และอวดฝีมือของผู้บรรเลงนั่นเอง "

(มนตรี ตราโมท, 2538: 32)

ศาสตราจารย์นายแพทย์พูนพิศ อมาตยกุล ได้อธิบายความหมายของคำว่า เดี่ยว ไว้ดังนี้

"เดี่ยวเป็นการบรรเลงอย่างหนึ่งที่ใช้เครื่องดนตรีจำพวกดำเนินทำนอง เช่น ระนาด ฆ้องวง จะเข้ ซอ บรรเลงแต่อย่างเดียว การบรรเลงเครื่องดำเนินทำนองเพียงคนเดียวที่เรียกว่า "เดี่ยว" นี้อาจมีเครื่องดนตรีประกอบจังหวะ เช่น ฉิ่ง ฉาบ โหม่ง โทน รำมะนา สองหน้า หรือกลองแขก บรรเลงด้วยก็ได้ การบรรเลงเดี่ยวอาจบรรเลงตลอดทั้งเพลงหรือแทรกอยู่ในเพลงใดเพลงหนึ่งเป็นบางตอนก็ได้"

(พูนพิศ อมาตยกุล, 2527:66)

คุณหญิงชิ้น ศิลปบรรเลง และ ลิขิต จินดาวัฒน์ ได้อธิบายความหมายของคำว่า ทางเดี่ยวไว้ดังนี้

"ทางเดี่ยว คือวิธีการดำเนินทำนองอย่างพิเศษของเครื่องดนตรีแต่ละชนิด เครื่องที่จะนำมาเดี่ยวนี้ต้องเป็นเครื่องดนตรีที่ทำทำนอง เครื่องดนตรีประดับจังหวะ เช่น ฉิ่ง กลอง พวกนี้เขาไม่เดี่ยวกัน แต่ในตอนหลังนี้ปรากฏว่าถ้าเป็นการเดี่ยวเพลงชั้นเดียวท้ายเครื่องและเพลงเดี่ยวกันแบบรอบวง (คือให้เครื่อง

ดนตรีแต่ละชิ้นผลัดกันเดี่ยวคนละทีจนครบวง) แล้วตอนสุดท้ายแล้วเขามักจะให้กลอง ฉิ่ง ฉาบ โหม่ง และเครื่องประกอบจังหวะที่ใช้ในเพลงนั้นเดี่ยวพร้อมกันไป เป็นการล้อเลียนทางเดี่ยวของเครื่องดนตรีอื่นๆด้วย แต่นี้ก็ต้องนับว่าเป็นข้อยกเว้น เพราะเป็นการทำเพื่อความสนุกสนานมากกว่าตามประเพณีดั้งเดิมแล้วไม่เอากลองมาเดี่ยวกัน การเดี่ยวโดยทั่วไปนั้น ใช้เครื่องทำทำนองต่างๆมาเดี่ยว เช่นในวงปี่พาทย์ก็ได้แก่ปี่ชนิดต่างๆ ระนาดเอก ระนาดทุ้ม ฆ้องวงใหญ่ และฆ้องวงเล็ก ส่วนระนาดทองและระนาดทุ้มเหล็กนั้นแม้จะเป็นเครื่องทำทำนองก็ไม่นิยมนำมาใช้เดี่ยวกันในวงเครื่องสายนั้นเครื่องที่นำมาใช้เดี่ยวก็ได้แก่ขลุ่ยต่างๆ ซอสามสาย ซออู้ ซอด้วง จะเข้ และกระจับปี่ ในตอนหลังนี้เมื่อมีการนำเครื่องดนตรีต่างประเทศบางชนิดเข้ามาประสมในวงเครื่องสายก็เลยนิยมเดี่ยวเครื่องดนตรีต่างประเทศบางชนิดที่เหมาะสม เช่น ไวโอลิน ออร์แกน และขิม ไปด้วยเลย"

(ชิ้น ศิลปบรรเลง และลิขิต จินดาวัฒน์, 2521:153)

จากข้อความดังกล่าวอธิบายถึงการบรรเลงเดี่ยว ว่า เป็นการบรรเลงของเครื่องดนตรีประเภทดำเนินทำนอง เช่น ระนาดเอก ระนาดทุ้ม ฆ้องวงใหญ่ ฆ้องวงเล็ก จะเข้ ซออู้ ซอด้วง เป็นต้น การบรรเลงเดี่ยวนั้นมิได้หมายความว่าจะต้องบรรเลงเพียงคนเดียวหรือเครื่องดนตรีเพียงชิ้นเดียว แต่ว่าสามารถนำเครื่องดนตรีที่เป็นเครื่องประกอบจังหวะมาบรรเลงร่วมกันได้ เช่น ฉิ่ง กลองสองหน้า โทน รำมะนา เป็นต้น ในส่วนจุดมุ่งหมายของการบรรเลงเดี่ยวนั้น มีเหตุผลหลายประการ คือ เพื่ออวดฝีมือของผู้บรรเลงว่าผู้บรรเลงมีความแม่นยำ จดจำทำนอง เม็ดพรายและวิธีการที่ครูผู้แต่งได้ประดิษฐ์ไว้ ได้ดีมากน้อยเพียงใด นอกจากนี้การบรรเลงเดี่ยวนั้นในสมัยโบราณไม่มิยมนำเครื่องดนตรีที่เป็นเครื่องกำกับจังหวะมาบรรเลงเดี่ยว แต่ช่วงหลังนี้นักดนตรีมักเอาเครื่องดนตรีประเภทกำกับจังหวะ เช่น กลองแขก ฉิ่ง ฉาบ มาบรรเลงเดี่ยวในช่วงของการบรรเลงในจังหวะชั้นเดียวและให้มีการเดี่ยวรอบวงเพื่อความสนุกสนานและเป็นการแสดงความสามารถของนักดนตรีที่บรรเลงเครื่องกำกับจังหวะโดยเฉพาะเครื่องหนังได้มีโอกาสแสดงฝีมือของตนเอง

ในการบรรเลงเพลงเดี่ยว ส่วนสำคัญของการบรรเลงเดี่ยวนั้น สิ่งที่นักดนตรีต้องคำนึงถึงคือการเลือกปฏิบัติเครื่องดนตรีแต่ละชิ้นให้เหมาะสมกับเพลงที่จะเดี่ยว เพราะมิได้หมายความว่าเพลงเดี่ยวทุกเพลงจะเหมาะสม และสามารถนำมาบรรเลงเดี่ยวได้ในทุกเครื่องดนตรี การเกิด

สุนทรียรส ทางดนตรีไทยต้องอาศัยปัจจัยดังกล่าวด้วย ดังความคิดเห็นที่ผู้มีความรู้มีประสบการณ์ในการบรรเลงเพลงเดี่ยวได้ให้ข้อสังเกตไว้หลายท่านดังนี้

อาจารย์สงบ ทองเทศ อาจารย์พิเศษคณะศึกษาศาสตร์ มหาวิทยาลัยบูรพา ท่านได้ให้สัมภาษณ์ข้อมูลเกี่ยวกับความเหมาะสมของเครื่องดนตรีที่จะนำไปบรรเลงเดี่ยวในเพลงเดี่ยวที่เหมาะสมกันไว้ว่า

> *"ลักษณะของเพลงเดี่ยว เพลงที่จะนำมาประดิษฐ์เป็นเพลงเดี่ยวนั้น ส่วนมากเพลงทุกเพลงที่เป็นเพลงทางพื้นสามารถนำมาทำเป็นเพลงเดี่ยวได้ทั้งสิ้น ส่วนเพลงที่ทำนองเป็นเพลงทางหวานหรือเพลงทางกรอนั้นไม่นิยมนำมาทำเป็นทางเดี่ยวเพราะว่าทางของเพลงพวกนี้มีความไพเราะดีอยู่แล้วจึงไม่ควรที่จะนำมาบรรเลงเดี่ยว ในส่วนของเพลงที่เป็นเพลงเดี่ยวนั้นจะมีตั้งแต่เพลงที่เรียกว่าเดี่ยวเล็กไปถึงเดี่ยวใหญ่ เพลงที่เป็นเพลงเดี่ยวเล็กๆ ก็ เพลงเกร็ดต่างๆ เช่น อาหนู อาเฮีย นกขมิ้น สุดสงวน เป็นต้น พอเด็กที่ฝึกการบรรเลงเดี่ยวจนมีความชำนาญพอสมควรก็จะเพลง พญาโศก สารถี แขกมอญ เชิดนอก ลาวแพน จนถึงเพลงเดี่ยวกราวใน และสูงสุดก็คือเพลงทยอยเดี่ยว เพลงเดี่ยวในแต่ละเพลง ย่อมเหมาะสมเฉพาะเครื่องดนตรีนั้น ๆ เช่น ถ้าเป็นเพลงเดี่ยวแขกมอญ เหมาะสมกับเครื่องดนตรีประเภทเครื่องสี อย่างเช่น ซออู้ เพราะเป็นเพลงที่ให้อารมณ์เหมาะสมกับซออู้ ส่วนเพลงเดี่ยวนกขมิ้นและพญาโศกก็เหมาะสมกับเครื่องดนตรีอย่างเช่น ซอด้วง ซอสามสายและขลุ่ย เพราะทำนองเพลงเป็นทำนองหวาน และเศร้า แต่ถ้าเป็นการบรรเลงเดี่ยวในเครื่องตีเพลงที่เหมาะสมก็ คือเพลงเดี่ยวกราวในเพราะมีทำนอง ดุ และเด็ดขาดคึกคัก เพราะเหตุที่เดิมเพลงกราวในใช้ในการบรรเลงประกอบกิริยาอาการของ ตัวละครที่แสดงเป็นยักษ์ต้องดุดัน แข็งกร้าว เครื่องดนตรีที่เหมาะกับเพลงกราวในก็ควรจะเป็นเครื่องดนตรีประเภทเครื่องตี เช่นระนาดเอก ฆ้องวงใหญ่ ระนาดทุ้ม ฆ้องวงเล็ก จึงจะเหมาะสม แต่ทั้งนี้เพลงเดี่ยวทุกเพลงเครื่องดนตรีที่เป็นเครื่องดำเนินทำนองก็นำมาเดี่ยวได้ทุกเพลงนั่นแหละ แต่ก็ต้องดูความเหมาะสมและความไพเราะเป็นสำคัญ"*
>
> (สงบ ทองเทศ, สัมภาษณ์, 5 มกราคม 2550)

จากข้อมูลการให้สัมภาษณ์กล่าวถึง ความเหมาะสมของเครื่องดนตรีที่จะนำไปบรรเลงเดี่ยวในเพลงเดี่ยวที่เหมาะสมกันนั้น ต้องขึ้นอยู่กับความเหมาะสมของเพลงเดี่ยวในแต่ละเพลง

เช่น การบรรเลงเดี่ยวในเครื่องดนตรีประเภทตีเพลงที่เหมาะสมก็ คือเพลงเดี่ยวกราวในเพราะมีทำนอง ดุ และเด็ดขาดคึกคัก เพราะเหตุที่เดิมเพลงกราวในใช้ในการบรรเลงประกอบกิริยาอาการของ ตัวละครที่แสดงเป็นยักษ์ต้องดุดัน แข็งกร้าวเครื่องดนตรีที่เหมาะกับเพลงกราวในก็ควรจะเป็นเครื่องดนตรีประเภทเครื่องตี เช่นระนาดเอก ฆ้องวงใหญ่ ระนาดทุ้ม ฆ้องวงเล็ก จึงจะเหมาะสม

ในการบรรเลงเพลงเดี่ยวนั้นสิ่งสำคัญคือการถ่ายทอดของครูบาอาจารย์โดยครูในสมัยโบราณแต่ละท่านมักจะถ่ายทอดให้กับลูกศิษย์แต่ละคนไม่เหมือนกัน โดยท่านจะดูความสามารถของลูกศิษย์แต่ละคนว่ามีความถนัดทางด้านใดท่านก็จะต่อตามความถนัดของลูกศิษย์คนนั้น ครูชฎิล นักดนตรี ได้ให้ข้อสังเกตไว้ดังนี้

“ในการถ่ายทอดเพลงเดี่ยวของครูโบราณแต่ละท่านในสมัยก่อนนั้นท่านจะถ่ายทอดให้กับลูกศิษย์แต่ละคนไม่เหมือนกัน เหมือนกับที่ครูได้ไปอยู่บ้านท่านครูหลวงประดิษฐไพเราะ ตอนที่ท่านครูต่อเพลงเดี่ยวให้นั้นท่านต่อทางเดี่ยวให้กับลูกศิษย์แต่ละคนไม่เหมือนกันเลย โดยท่านจะดูว่าใครมีความเด่นทางด้านใด อย่างเช่น ท่านต่อเดี่ยวระนาดเอกเพลงแขกมอญให้กับพี่เบิ้ม คือครูศิริ นักดนตรี กับทางที่ท่านต่อให้กับทัย คือ ครูอุทัย แก้วละเอียด ท่านก็จะต่อทางให้ไม่เหมือนกัน ท่านดูว่าครูศิริ ท่านเป็นคนตีระนาดชัดเจน ท่านก็ต่อลูกที่เน้นความชัดเจนคือลูกสะบัดขยี้ ให้มากหน่อย ส่วนอุทัยเขาเป็นคนระนาดที่ตีไหว ท่านก็จะต่อทางเก็บให้มากหน่อย

ซึ่งตรงนี้ไม่ได้เป็นเพราะว่าครูบาอาจารย์ท่านมีความลำเอียงต่อลูกศิษย์แต่ประการใด ตรงกันข้ามเหมือนท่านมีความเข้าใจลูกศิษย์และมีความเอาใจใส่ต่อลูกศิษย์โดยท่านต้องคอยสังเกตว่าลูกศิษย์คนนี้มีความสามารถเด่นทางด้านใดท่านจะได้ถ่ายทอดได้ถูก ในส่วนของตัวครูเองคือครูชฎิล นักดนตรี นั้น ครูจะต่อเพลงเดี่ยวให้กับลูกศิษย์ทุกคนที่มาเรียนละดูว่าเด็กคนนี้มีความตั้งใจมากน้อยเพียงไร ถ้าเด็กคนไหนมีมารยาทดี มีความตั้งใจ ก็จะต่อเพลงเดี่ยวให้เลย ส่วนทางที่ต่อให้นั้นจะเป็นทางที่ต่อมาจากท่านครูโดยตรง เพราะว่าอยากให้ลูกศิษย์ได้รับทางของท่านครูแท้ๆไปเลย โดยจะไม่เหมือนกับท่านครูที่มีหลายทางต่อให้กับลูกศิษย์เพราะฉะนั้นลูกศิษย์แต่คนก็จะได้ทางเดี่ยวแต่ละคนไม่เหมือนกัน แต่กับลูกศิษย์ของครูเองแล้วจะได้ทางที่เหมือนกัน โดยจะเป็นทางที่ได้รับถ่ายทอดมาจากท่านครู สาเหตุที่ไม่ต่อตามถนัดของลูกศิษย์นั้นก็เพราะว่าต้องการ

ที่จะอนุรักษ์ทางเดี่ยวของท่านครูไว้ และอีกอย่างหนึ่งที่ไม่อยากคิดทางเดี่ยวขึ้นมาใหม่ก็เพราะว่า เพลงที่ท่านครูทำเป็นทางเดี่ยวนั้นมีอยู่หลายเพลงและก็ยังเล่นไม่หมดและไม่ถูกเลย ก็เลยต่อทางของท่านครูนี่แหละให้กับลูกศิษย์ทุกคน"
(ชฎิล นักดนตรี, สัมภาษณ์, 3 ธันวาคม 2549)

จากคำอธิบายของครูชฎิล นักดนตรี เกี่ยวกับการถ่ายทอดเพลงเดี่ยวของท่านครูหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) นั้นพบว่าในการถ่ายทอดเพลงเดี่ยวของครูโบราณแต่ละท่านในสมัยก่อนนั้นท่านจะถ่ายทอดให้กับลูกศิษย์แต่ละคนไม่เหมือนกัน ไม่ได้เป็นเพราะว่าครูบาอาจารย์ท่านมีความลำเอียงต่อลูกศิษย์แต่ประการใด ตรงกันข้ามเหมือนท่านมีความเข้าใจลูกศิษย์และมีความเอาใจใส่ต่อลูกศิษย์ โดยท่านต้องคอยสังเกตว่าลูกศิษย์คนนี้มีความสามารถเด่นทางด้านใดท่านจะได้ถ่ายทอดให้ตามความถนัดของลูกศิษย์คนนั้น นอกจากนี้การต่อเพลงเดี่ยวให้กับลูกศิษย์ทุกคนที่มาเรียนครูทุกคนจะดูว่าเด็กคนนี้มีความตั้งใจมากน้อยเพียงไร ถ้าเด็กคนไหนมีมารยาทดี มีความตั้งใจ ท่านก็จะต่อเพลงให้โดยไม่มีการปิดบังวิชาความรู้แต่อย่างไร

3.2 เพลงเดี่ยว

3.2.1 ความเป็นมาและโอกาสในการบรรเลงเพลงเดี่ยว

เพลงเดี่ยวเป็นเพลงที่นักดนตรีไทยทุกคนถือว่าเป็นเพลงที่มีมาอย่างช้านาน โดยสาเหตุที่ทำให้เกิดเพลงเดี่ยวนั้นเกิดจากการที่ดนตรีไทยได้รับความนิยมอย่างมาก จึงเกิดมีการประชันขันแข่งในวงการดนตรีไทย นอกจากนี้ยังทำให้เกิดสำนักดนตรีไทยขึ้นหลายสำนัก ทั้งที่เจ้านายอุปถัมภ์และทั้งจากวงดนตรีของชาวบ้าน ในแต่ละสำนักต่างก็มีนักดนตรีที่มีชื่อเสียง มีความสามารถ มีภูมิปัญญาในการสร้างสรรค์และประพันธ์เพลงไทยให้วิจิตรพิสดารในบรรดาเพลงไทย ที่เกิดจากการประดิษฐ์สร้างสรรค์เหล่านั้น เพลงไทยประเภทเพลงเดี่ยว เป็นเพลงประเภทหนึ่งที่มีความสำคัญ มีความพิเศษ เพลงเดี่ยวจึงเป็นเพลงที่ถือเป็นผลงานระดับสูงของวงการดนตรีไทยอันเป็นเครื่องชี้วัดถึงความเจริญของศิลปะด้านดนตรีไทยได้เช่นกัน

รองศาสตราจารย์พิชิต ชัยเสรีได้กล่าวถึงลักษณะกำเนิดเพลงเดี่ยวไว้ในการบรรยายวิชาสุนทรียศาสตร์ของนิสิตปริญญาโท คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ปีการศึกษา 2549 ดังนี้

1. การเดี่ยวทางพื้นท่อนเดียว ได้แก่ เพลงเดี่ยวพญาโศก
2. การเดี่ยวทางพื้นพหุท่อนได้แก่ เพลงแขกมอญ สามชั้น
3. การเดี่ยวมาแต่กำเนิด ได้แก่ เพลงเชิดนอก
4. การเดี่ยวเกิดจากหน้าพาทย์ได้แก่ เพลงกราวใน
5. การเดี่ยวสูงสุดได้แก่ เพลงทยอยเดี่ยว

ต่อมาราวสมัยรัชกาลที่ 4 จึงเกิดเพลงเดี่ยวลาวแพน ซึ่งจัดเป็นเพลงเดี่ยวพิเศษอีกเพลงหนึ่ง แต่ภายหลังมีศิลปินนักดนตรี ได้นำเพลงอัตราสามชั้น และเพลงเถาต่าง ๆ มาทำทางเดี่ยวเกิดขึ้นมากมาย เช่น เพลงเดี่ยวสารถี เพลงเดี่ยวสุรินทราหู ฯลฯ

เพลงเดี่ยว หรืองานศิลปะชั้นเยี่ยม จะเกิดขึ้นไม่ได้ หากขาดเงื่อนไขแห่งความเฟื่องฟูทางศิลปะดังต่อไปนี้

1. ต้องมีศิลปินที่มีความสามารถ
2. ผู้ชมต้องอยู่ในขั้นวิจักษณ์งานศิลป์ได้
3. สังคมต้องต้องมั่นคง สมบูรณ์

(พิชิต ชัยเสรี,บรรยายพิเศษ, 16 กรกฎาคม 2549)

จากการกล่าวข้างต้นจะเห็นได้ว่าเพลงเดี่ยวมีต้นกำเนิดที่ตรงกับรูปแบบของเพลงไทย อาทิ เช่น เพลงท่อนเดียวที่ทำเป็นเพลงเดี่ยวได้ดีและไพเราะที่สุดคือ เพลงพญาโศก เพลงหน้าพาทย์ที่จะนำมาทำเป็นเพลงเดี่ยวได้เหมาะสมที่สุดคือเพลงกราวในเพราะเป็นเพลงที่แสดงถึงความแข็งแรงแข่งขัน ในการยกรบ ได้ดีที่สุด เป็นต้น นอกจากนี้การที่เพลงเดี่ยวเกิดเป็นเพลงเดี่ยวซึ่งถือเป็นศิลปะชั้นเยี่ยม นั้นต้องมีเงื่อนไขหลายประการดังนี้ 1. นักดนตรีหรือศิลปินผู้สร้างงานต้องเป็นผู้มีความสามารถ 2. ผู้ชมต้องมีความรู้ความสามารถในการชมและเข้าถึงงานศิลป์ และข้อ3. สังคมต้องมีความมั่นคงและสมบูรณ์

เพลงเดี่ยว มีทำนองและกลวิธีในการบรรเลงที่ซับซ้อน มีความสละสลวย วิจิตรบรรจง ซึ่งในสิ่งเหล่านี้ล้วนเกิดจาก ผลงานของคีตกวีทางดนตรีไทย ซึ่งได้ประพันธ์ขึ้นและจากการสันนิษฐานเกี่ยวกับประวัติความเป็นมาของเพลงเดี่ยว ผู้ที่ริเริ่มและสร้างสรรค์เพลงเดี่ยวเป็นท่านแรกก็คือครูมีแขก พระประดิษฐ์ไพเราะ(มี ดุริยางกูร) โดยการเป่าปี่เพลงทยอยเดี่ยวดังปรากฏหลักฐานในบทไหว้ครูเสภาบทหนึ่งซึ่งเกิดขึ้นในรัชกาลที่ 3 ว่า

“ที่นี้จะไหว้ครูปี่พาทย์ ฆ้องระนาดลือดีปี่ไฉน
ครูแก้วครูพักเป็นหลักชัย ครูทองอินน่ะแหละใครไม่เทียมทัน
มือก็ตอดหนอดหนักขยักขย่อน ตาพูนมอญใช่ชั่วตัวขยัน
ครูมีแขกคนนี้เขาดีครัน เป่าทยอยลอยลั่นบรรเลงลือ”

จากข้อมูลดังกล่าว เป็นการยืนยันได้ว่าครูมีแขก พระประดิษฐ์ไพเราะ(มี ดุริยางกูร) คือบุคคลที่มีความรู้ ความสามารถในสมัยนั้นจนมีผู้ที่ได้รับการกล่าวขานว่าเป็นบรมครูทางด้านดนตรีไทย ส่วนเพลงเดี่ยวที่เกิดขึ้นในอันดับแรกนั้น เกิดขึ้นจากเครื่องดนตรีประเภทเครื่องเป่าซึ่งเป็นเครื่องดนตรี ที่ครูมีแขกท่านให้ความสนใจและมีความชำนาญเป็นพิเศษ ทั้งได้ประดิษฐ์ทางเดี่ยว เพลงเชิดนอกประกอบการแสดงหนังใหญ่ ซึ่งถือเป็นเพลงประกอบการแสดงที่สำคัญ บทเพลงที่นำมาประดิษฐ์เป็นเพลงเดี่ยวได้มีวิวัฒนาการมาเป็นลำดับจากอดีตมาจนถึงปัจจุบัน

ในการฝึกเพลงเดี่ยวนั้นต้องมีลำดับขั้นตอนในการฝึก โดยครูแต่ละท่านมักจะมีวิธีในการเลือกลูกศิษย์ที่ท่านจะต่อเพลงเดี่ยว นอกจากนี้การเรียงลำดับขั้นตอนของเพลงที่ใช้ในการฝึกเพลงเดี่ยวที่ไม่เหมือนกัน ซึ่งในเรื่องนี้ได้สัมภาษณ์ผู้เชี่ยวชาญทางด้านดนตรีไทย ทั้งที่เป็นผู้ที่ได้รับการถ่ายทอดเพลงเดี่ยวและเป็นผู้ที่ถ่ายทอดเพลงเดี่ยวให้กับลูกศิษย์ไว้ดังนี้

“เงื่อนไขในการถ่ายทอดประการที่หนึ่ง ครูหวงหรือไม่ ต่อให้เพื่ออะไร กระบวนการเดี่ยวในสมัยโบราณ ก็ถือว่าสำคัญถ้าเปรียบเทียบทางสังคม นักเพลงในเรื่องของการบรรเลง เพลงเดี่ยวก็ถือว่าเป็นอาวุธสำคัญในการประชัน กัน เอาชนะกัน ใครที่ได้เพลงเดี่ยวที่สำคัญก็ถือว่าได้เปรียบ หรือช่ำชองกว่าก็ได้เปรียบ ประการที่สอง ในการตั้งค่ากำนล ในการต่อเดี่ยวนั้นเงื่อนไขเพื่อให้ได้ คุณค่าทางใจเป็นการวัดใจว่า มีความรัก ความสนใจหรือไม่ เพราะการต่อเพลงเดี่ยวจะทำให้เสียเวลาถ้าลูกศิษย์ไม่มีความตั้งใจ

เรียนครึ่งๆกลาง ๆ ก็สูญเสียเวลาโดยเปล่าประโยชน์หัวใจสำคัญของการต่อเดี่ยวคืออะไร ที่ได้มาง่าย ๆ ก็ไม่เห็นคุณค่า อะไรที่ได้ยาก ๆ ก็จะมีคุณค่าในการที่จะได้เพลงที่สำคัญหรือเพลงเดี่ยวต่าง ๆตามวัฒนธรรมดนตรีไทยก็ต้องมีการปฏิบัติตนที่ดีด้วย ในการปฏิบัติต่อครูก็ต้องปฏิบัติต่อครูทั้งกายทั้งใจ เพราะฉะนั้นเพลงเดี่ยวที่สำคัญ ๆ ที่ครูพึงจะต่อให้ลูกศิษย์จึงมักจะอยู่ในอันดับสุดท้ายของเพลงเดี่ยวทั่วไป ถ้าเป็นการประชันสมัยก่อน ถ้าหากว่ากาย และหัวใจไม่พร้อมถึงครูจะเคี่ยวเข็ญให้รับ แม้ว่าเด็กจะรับได้แต่ไม่มีความพร้อม ในด้านทางจิตใจก็จะทำให้นำวิชาความรู้ไปใช้โดยไม่เกิดประโยชน์และนำไปใช้ในทางที่ผิดไปประหัตประหารผู้อื่นสังคมก็จะเดือดร้อนเหมือนเป็นการให้มีดกับโจรดังนั้น ครูก็ต้องใช้การพิสูจน์ลูกศิษย์ให้แน่ใจโดยการตั้งเงื่อนไขเหล่านี้เพื่อเป็นการกลั่นกรองในระยะยาว ดังนั้นคุณสมบัติของผู้ที่จะต่อเพลงเดี่ยวกราวในต้องพร้อมด้วยทั้งกาย การฝึกฝนฝีมือ ด้านทักษะ พร้อมด้านสรีระร่างกายที่สมบูรณ์ นอกจากนี้ยังต้องพร้อมด้วยใจ มีจิตใจที่มีคุณธรรม มีจริยธรรมที่ดี”

(ชูชาติ พิณพาทย์, สัมภาษณ์, 18 พฤศจิกายน 2548)

“การถ่ายทอดเพลงเดี่ยวของครู ในสมัยโบราณประกอบไปด้วยเงื่อนไขที่เป็นด้วยเหตุผลสองอย่างคือ ความสมบูรณ์ของร่างกายและ สมาธิจิตใจ คนที่จะรับถ่ายทอดต้องได้เหตุได้ผลพอที่จะรับการถ่ายทอด ต้องเป็นผู้ใหญ่เด็ก ๆ ก็สามารถต่อ ได้แต่คุณภาพยังไม่ถึง อีกอย่างหนึ่งเมื่อเป็นเพลงกราวในแล้ว การควบคุมอารมณ์และ จิตใจของเด็ก ยังไม่สามารถบังคับควบคุมความฮึกเหิม และความอวดทะนงตนเมื่อได้เพลงใหญ่ ๆ ไว้ได้ เพลงเดี่ยวกราวในเป็นเพลงชั้นสูงที่มีค่าสำหรับคนที่มีค่า เพราะฉะนั้นคนที่จะบรรเลงหรือได้รับตรงนี้จะต้องมีสภาวะที่สูงใกล้เคียงกัน สภาวะจิตใจ และความนึกคิดกิริยาอาการที่นักดนตรีแสดงออกเช่น พฤติกรรมที่ไม่แสดงออกในด้านลบ การไม่เมาสุราในเวลาเล่นก็จะทำให้เพลงที่ผู้แต่งมีค่า ไม่ใช่กระทำในสิ่งที่ไม่เหมาะสมในเวลาบรรเลงเช่น ดื่มเหล้า สูบ บุหรี่ในเวลาบรรเลงแม้จะเล่นออกมาดี หรือเพราะอย่างไรก็ทำให้ตนเองด้อยลงอย่างทันตา ใครมองก็เรียกไอ้ขี้เมาขี้ยา ทำให้ตัวเองและเพลงลดความสำคัญลง การบรรเลงเดี่ยวกราวใน เป็นเรื่องของการควบคุมอารมณ์ในเรื่อง

ของจิตใจที่จะถ่ายทอดให้ผู้ฟังและผู้บรรเลงโดยเฉพาะปกติแล้วเพลงกราวในเป็นเรื่องของเพลงหน้าพาทย์ ดังนั้นผู้บรรเลงต้องบรรเลงเพื่อให้มีความศักดิ์สิทธิ์ "
(เสนาะ หลวงสุนทร, สัมภาษณ์, 17 พฤศจิกายน 2549)

จากการสัมภาษณ์บุคคลที่มีความรู้ทางด้านเพลงเดี่ยว พบว่ามีส่วนที่เห็นพ้องกันคือความเห็นที่ว่า ผู้ที่จะได้รับการถ่ายทอดเพลงเดี่ยวต้องเป็นผู้ที่มีความพร้อมทั้งด้านความสามารถในเชิงความคิดและเชิงปฏิบัตินอกจากนี้ต้องจิตใจที่สมบูรณ์ มีสมาธิที่ดี มีความจำที่ดี นอกจากนี้สิ่งที่จำเป็นมากคือต้องมีความตั้งใจมุ่งมั่นที่จะต่อเพลงเดี่ยว เพราะว่าเพลงเดี่ยวนั้นต้องใช้เวลาในการถ่ายทอดนานพอสมควร ดังนั้นผู้ที่จะถ่ายทอดนั้นต้องมีความอดทน นอกจากนี้การที่ครูแต่ละท่านจะถ่ายทอดเพลงเดี่ยวให้กับลูกศิษย์นอกจากท่านจะดูลูกศิษย์ที่มีความสามารถที่ดีแล้วครูทุกท่านจะดูความประพฤติของลูกศิษย์ว่ามีความประพฤติที่ดีหรือไม่ ถ้าลูกศิษย์คนใดมีความสามารถดีแต่ความประพฤติไม่ดีท่านก็จะไม่ถ่ายทอดให้

3.3 เพลงกราวใน

3.3.1 ประวัติความเป็นมา

เพลงกราวในเป็นเพลงหน้าพาทย์ประเภทกราว จัดเป็นเพลงหน้าพาทย์ที่ประกอบอากัปกิริยาของตัวละครฝ่ายยักษ์ มีอัตราจังหวะสองชั้นใช้ประกอบการยกทัพฝ่ายลงกา ซึ่งเป็นตัวละครฝ่ายยักษ์ ลักษณะทำนองแสดงความองอาจ สง่างาม และฮึกเหิม เพลงนี้ยังใช้เป็นเพลงอันดับที่ 11 ในเพลงชุดโหมโรงเย็น ซึ่งมีความหมายถึงการเสด็จมาของเทพเจ้าฝ่ายอสูร เช่น ท้าวกุเวรเวสสุวรรณ เป็นต้น นอกจากนี้นักดนตรียังนิยมนำไปบรรเลงตอนจบการเทศน์หรือการสวดมนต์ของพระสงฆ์

ลักษณะเด่นของเพลงกราวใน มีความแตกต่างจากเพลงเดี่ยวทั่ว ๆ ไป จากการสัมภาษณ์ผู้มีความรู้และมีประสบการณ์ในการบรรเลงเพลงเดี่ยวกราวใน ซึ่งได้ข้อมูลที่สำคัญดังนี้

"เมื่อพูดถึงเพลงกราวในต้องบอกว่าเพลงกราวในไม่ว่าบรรเลงเดี่ยวหรือจะเป็นการบรรเลงธรรมดาก็ตามก็สำคัญทั้งหมด เพลงนี้ เป็นเพลงหน้าพาทย์ที่มี

ความสำคัญโดย เป็นเพลงหน้าพาทย์ลำดับที่ 11 ในเพลงชุดโหมโรงเย็น และใช้บรรเลงประกอบการแสดงโขนสำหรับการเดินทางในลักษณะการยกทัพของฝ่ายยักษ์ แต่ส่วนใหญ่จะใช้บรรเลงสำหรับการแสดงการตรวจพลก่อนการเดินทัพ ขั้นตอนการบรรเลงสำหรับการตรวจพลคือ เริ่มจาก เขนยักษ์กับคนธง เสนายักษ์ แล้วจึงเป็นพญายักษ์เช่น ทศกัณฑ์, กุมภกรรณ์ คล้ายกับเพลงกราวนอกของฝ่ายลิงทุกประการ แต่ตอนที่พญายักษ์ออกรำตรวจพล พอถึงท่ารัวนอกจากการรัวกลองแล้วจะไม่ใช้เพลงเร็วอย่างพระรามแต่จะใช้จังหวะ "ป๊ะเท่งป๊ะ" ตอนที่รำในจังหวะ ดังกล่าวนี้ถือเป็นหัวใจของการตรวจเพลงที่แท้จริง การออกรำในจังหวะกราวในช่วงแรกนั้นเป็นเพียงการแสดงลีลาทั่วไปยังไม่ใช่การตรวจพลที่แท้จริง ทำนองเพลงที่ใช้ออกในจังหวะกราวของฝ่ายยักษ์นี้ มีลักษณะของเสียงโครงสร้างหลักค่อนข้างต่ำเพื่อให้สัมพันธ์กับทำนองเพลงกราวใน สมกับเป็นเพลงสำหรับพวกยักษ์ คือแสดงออกถึงความใหญ่โต ตึงตังอย่างน่าเกรงขาม"
(ชฎิล นักดนตรี, สัมภาษณ์, 3 ธันวาคม 2549)

"*ในเรื่องของหน้าทับที่ใช้ในการตีเพลงกราวในนั้น การตีหน้าทับกราวในเป็นหน้าทับประเภทวนซ้ำเช่นเดียวกับหน้าทับกราวนอก ความสัมพันธ์ระหว่างกระสวนจังหวะของหน้าทับ กับทำนองเพลงที่มีโครงสร้างเสียงต่ำ และเน้น "ลูกโยน" (คือการเน้นทำนองยืนอยู่ ณ เสียงใดเสียงหนึ่งในหลายจังหวะ) เสียงของตะโพนที่ใช้สร้างหน้าทับนี้ ใช้อยู่ 4 เสียงคือเสียงตุ๊บ-ติง-เพริ่ง-เท่ง การตีเสียงเสียงตุ๊บแรกเสียงเพริ่ง และเสียงติงสุดท้ายเป็นลักษณะสอดแทรกขัดกับเสียงกลองทัด ส่วนเสียงติง-ตุ๊บที่ 2-3 ของกระสวนจังหวะ และเสียงเท่ง พยางค์ที่ 5 เป็นเสียงช่วยเสริม กลองทัดให้หนักแน่นยิ่งขึ้นเสียงกลองทัดใน 1 จังหวะไม้กลองใช้เสียงเดียวคือเสียงตัวเมียหรือตัวผู้ และจะเปลี่ยนเสียงกลองตอนหมดวรรคตอนของเพลงตามความเหมาะสม ความยาวหน้าทับเพียง 2 ห้องโน้ตกระสวนจังหวะที่ใช้มีลักษณะเรียบง่ายเพียง 4 พยางค์ โดยพยางค์แรก "ลักจังหวะ" อีก 3 พยางค์หลัง "ยืนจังหวะ" อย่างหนักแน่นมั่นคง เมื่อเข้าสัมพันธ์กับทำนองเพลงที่มีเสียงต่ำแล้วช่วยเสริมให้เพลงมีความสง่าสมกับพวกยักษ์ที่มีความท่วงท่าองอาจเนิบนาบ แต่ตึงตังน่าเกรงขาม เสียงกลองที่ตกจังหวะ 3 พยางค์หลังจะเป็นการเน้นเสียงตกของทำนองเพลงคือเสียง C จังหวะที่ 1 กับ 2 ในห้องที่ 2 และเสียง E กับเสียง C ในห้องที่ 4 สำหรับกระสวนจังหวะของมือ*

ตะโพนในการออกท่ารำตรวจพล (ออก "ป๊ะเท่งป๊ะ") ในเพลงกราวในนี้ยังคงใช้อย่างเดียวกับเพลงกราวนอก แต่ทำนองเพลงจะไม่ซ้ำกันกับของกราวนอก ผู้ปฏิบัติเครื่องทำทำนองเพลงจะต้องมีเสียงโครงสร้าง ที่เน้นเสียงต่ำเพื่อให้สัมพันธ์กันกับทำนองเพลงกราวใน

(ชูชาติ พิณพาทย์, สัมภาษณ์, 18 พฤศจิกายน 2548)

"*เท่าที่ได้ศึกษามานั้นลักษณะของเพลงกราวใน เพลงกราวใน ประกอบด้วย 2 ส่วนที่สำคัญ อันได้แก่ส่วนที่เป็นทำนองโยน และส่วนที่เป็นเนื้อเพลงส่วนที่เป็นทำนองโยนมีลักษณะเป็นทำนองกลุ่มหนึ่งหรือประโยคหนึ่งที่มีเสียงหลักเพียงเสียงเดียว จากนั้นผู้ประดิษฐ์จะกำหนดความสั้นยาว โดยกำหนดเสียงหลักไว้สุดท้ายแล้วนำเสียงต่าง ๆ มาปรับปรุงโดยการลดอัตราส่วนหรือย่อให้สั้นลงทีละน้อยจนในที่สุดเหลือเพียงเสียงสุดท้าย ทำนองที่เป็นลูกโยนนี้ ได้ทำการประดิษฐ์มาจากทำนองหลักหรือทางฆ้อง ให้มีความยาวสั้น หรือจะประดิษฐ์ให้มีความพิสดารแค่ไหนก็สุดแล้วแต่ผู้ประพันธ์จะกำหนดเอง*

ลูกโยนในเพลงกราวในจะมีทั้งหมด 6 แห่งด้วยกัน คือ

ลูกโยนที่ 1 มีเสียงหลัก คือเสียง โด

ลูกโยนที่ 2 มีเสียงหลัก คือเสียง เร

ลูกโยนที่ 3 มีเสียงหลัก คือเสียง ที

ลูกโยนที่ 4 มีเสียงหลัก คือเสียง มี

ลูกโยนที่ 5 มีเสียงหลัก คือเสียง ลา

ลูกโยนที่ 6 มีเสียงหลัก คือเสียง ฟา และ มี

ในอีกส่วนหนึ่งที่เป็นเนื้อเพลงนั้น ผู้ประพันธ์ไม่สามารถจะประดิษฐ์ให้มากมายเหมือนลูกโยนได้ จะทำได้แต่เพียงขยายให้เป็นทำนอง 3 ชั้น และตัดลงให้เป็นชั้นเดียว เพราะฉะนั้นสิ่งที่จะทำให้มีความไพเราะและมีชั้นเชิงหลากหลายของเดี่ยวกราวใน น่าจะเป็นที่การประดิษฐ์ ลูกโยนมากกว่าการประดิษฐ์เนื้อเพลง"

(บุญเชิด พิณพาทย์, สัมภาษณ์, 18 พฤศจิกายน 2548)

นอกจากนี้ยังมีงานวิจัยของ ธำนุ คงอิ่ม (2539 : 136) ได้กล่าวไว้ในผลงานวิเคราะห์หน้าทับตะโพนและกลองทัดของเพลงชุดโหมโรงเย็นเกี่ยวกับความสัมพันธ์ในการบรรเลงจังหวะหน้าทับกับคติความเชื่อในทำนองเพลงกราวใน ดังมีรายละเอียดว่า

“เพลงกราวในเป็นการเสด็จมาของเทพเจ้าฝ่ายอสูร คือ ท้าวกุเวร เวสสุบรรณ ในเพลงนี้จังหวะหน้าทับเปรียบเสมือนการมาของผู้ที่มีซึ่งพละกำลัง มีอิทธิฤทธิ์ผิดแผกแตกต่างจาก ผู้อื่น เสียงของกลองทัดและตะโพนจะสอดแทรกเร่งเร้าให้ความรู้สึกที่น่าเกรงขาม และน่าเลื่อมใสในขณะเดียวกัน”

(ธำนุ คงอิ่ม ,2539 : 136)

นอกจากเหตุผลข้างต้นแล้วนักดนตรีไทยส่วนมากจะยกย่องเพลงเดี่ยวกราวในว่าเป็นเพลงเดี่ยวที่ยากที่สุดของการเดี่ยว เพลงหน้าพาทย์ โดยนักนักดนตรีไทยทุกท่านจะบอกเป็นอย่างเดียวกันว่า เพลงเดี่ยวกราวในเป็นเพลงเดี่ยวยากนอกจากนี้ยังเป็นเดี่ยวที่ใช้วัดความได้เปรียบ และเสียเปรียบกันเวลาที่ขึ้นประชันกัน จากบทสัมภาษณ์ของพันโทเสนาะ หลวงสุนทรที่กล่าวว่า

“ แต่ละโยนลงเสียงลูกตกไม่ซ้ำกันเลยถ้าจะเทียบก็เท่ากับนกซึ่งมีโยนเป็นปีกทั้งสองข้างและมีเนื้อเพลงเป็นตัวนกอยู่ตรงกลาง เริ่มด้วยลูกขึ้นต้นซึ่งสง่าผ่าเผยสมกับกิริยาเดินของยักษ์ แล้วออกโยนที่หนึ่งซึ่งตกเสียง “โด” แล้วออกโยนที่สองซึ่งตกเสียง “เร” เมื่อจบโยนต้นทั้งสองนี้แล้วจึงออกเนื้อกราวในสองเที่ยว พอจบเนื้อก็ออกโยนที่สามซึ่งเป็นเสียง “ซี” แล้วออกโยนที่สี่เป็นเสียง “มี” โยนที่ห้าเป็นเสียง “ลา” โยนสุดท้ายเป็นเสียง “ฟา” แล้วจึงลงจบด้วยเสียงโดตามเดิม ลูกโยนแต่ละชุดนั้นตกเสียงต่าง ๆ กัน เปิดโอกาสให้ผู้เดี่ยวอย่างเต็มที่ การฟังเพลงเดี่ยวกราวในนั้นต้องฟังที่ลูกโยน ว่าแต่ละโยนนั้นผู้เดี่ยวใช้ทางที่ไพเราะเพราะพริ้งหรือโลดโผนสมกับลักษณะเพลงกราวในหรือไม่ เมื่อถึงตอนออกเนื้อสองเที่ยวนั้นต้องดัดแปลงไม่ให้แต่ละเที่ยวซ้ำกันและต้องใช้ลูกอย่างสลับซับซ้อน ให้สมกับลูกโยนที่บรรเลงมา ถ้าใครบังเอิญบรรเลงตอนเนื้อนี้ขาดไปก็ต้องปรับเป็นแพ้เพราะเนื้อเพลงกราวในที่แท้อยู่ตรงนี้ ส่วนลูกโยนนั้นเท่ากับเป็น “น้ำ” ดังได้กล่าวมาข้างต้นสำหรับการเดี่ยวระนาดเพลงกราวในนี้เขานิยมเดี่ยวละสองเที่ยวคือสามชั้นสองชั้นสองเที่ยว และชั้นเดียวอีกสองเที่ยว เที่ยวแรกตีเก็บอย่างธรรมดา เที่ยวสองตีรัวคาบลูกคาบดอกแต่พอไปถึงชั้นเดียวแล้ว เที่ยวสองจะตีรัวขยี้ตลอดทั้งท่อนเลย ฉะนั้นจึงฟังได้หลายรสไม่ซ้ำแบบกันโดยที่กราวในเป็นเพลงซึ่งมีโยนหลายโยน ฉะนั้น กว่าจะตีระนาดหมดทั้งเถาก็กินเวลาราว 30 ถึง 40 นาที แล้แต่จะตีช้าหรือตีเร็ว นักดนตรีไทยถือว่าเพลงเดี่ยวกราวในเป็นเพลงเดี่ยวชั้นสูงเพลงหนึ่ง โดยเฉพาะนักปี่พาทย์ทุกท่านที่มีความสามารถชั้นแนวหน้า ต่างก็มีจุดมุ่งหมายในการศึกษาเพลงเดี่ยวกราวใน เพื่อต้องการศึกษาเพลงเดี่ยวขั้นที่ถือว่า

เป็นเพลงเดี่ยวที่สูงสุดอีกเพลงหนึ่งของนักปี่พาทย์ เพื่อที่จะใช้ประกอบอาชีพ ซึ่งในบางโอกาสอาจจะต้องมีการบรรเลงประชันฝีมือกันตลอดทั้งยังเป็นการพัฒนาฝีมือนักปี่พาทย์ให้ก้าวหน้าและมีความชำนาญมากยิ่งขึ้นเพลงเดี่ยวกราวในเป็นเพลงเดี่ยวชั้นสูง ผู้บรรเลงจะต้องมีความรู้ความสามารถและฝีมืออย่างดีเยี่ยม"

(เสนาะ หลวงสุนทร, สัมภาษณ์, 17 พฤศจิกายน 2549)

นอกจากนี้อาจารย์นัฐพงศ์ โสวัตร และอาจารย์ไชยยะ ทางมีศรี ได้ให้ข้อมูลเกี่ยวกับเพลงกราวใน ไว้ดังนี้

"เพลงกราวในนั้นเป็นที่รู้กันในหมู่นักดนตรีไทยว่านิยมที่จะใช้ในการบรรเลง มี 2 สถานะคือ

1. สถานะที่เป็นเพลงทำนองหลักซึ่งเป็นเพลงสุดท้ายของชุดโหมโรงเย็น ซึ่งเป็นชุดที่ดั้งเดิมของเพลงไทย

2. สถานะที่เป็นเพลงทำนองเดี่ยวถือเป็นเพลงที่ยิ่งใหญ่ เป็นเพลงที่สำคัญในลำดับความเป็นเพลงเดี่ยวเพลงกราวในอยู่ในกลุ่มสุดยอดของเพลงเดี่ยวคือกลุ่มเพลงทยอยเดี่ยว เชิดนอก พญาโศก มุล่ง สารถี แขกมอญ กราวในเป็นเพลงที่สำคัญโดยเฉพาะเป็นเพลงที่มีลูกโยนซึ่งมีทั้งหมด6 โยน แต่ละโยนจะมีความยาวมากมายตามความพอใจของผู้ประพันธ์ ลักษณะของการโยนจะโยนในแต่ละระดับเสียงต่าง ๆ ผู้ประพันธ์ประกอบกันกับความสามารถของศิลปินที่จะบรรเลงในแต่ละเดี่ยว แต่ละโยน จะมีสติปัญญา ความสามารถกว้างขวางกันแค่ไหนเพียงไร ทำอย่างไรไม่ให้ทำนองซ้ำกันมีความแตกต่างกันไป

นอกจากนี้ ยังเป็นการเสนอความคิด ในเชิงศิลป์และศาสตร์ ในเชิงศาสตร์ก็คือ ลูกโยนทำนองหลักที่มีลักษณะต่าง ๆ ในเชิงศิลป์ก็คือการแปรรูปจากศาสตร์เป็นสำนวนเดี่ยวให้มีความงดงาม วิจิตรพิสดาร ตามสำนวนของแต่ละเครื่องมือ เช่น ซออู้ก็แปรทำนองเป็นสำนวนเดี่ยวของซออู้ จะเข้ก็เป็นของจะเข้ ซึ่งใช้ทำนองหลักในโยนเดียวกันนี้ซึ่งความยิ่งใหญ่ของเพลงก็คือ ตรงนี้เพลงเดี่ยวกราวในของแต่ละเครื่องมือโดยรวมจะมีความยาวที่แตกต่างกันด้วยประเด็นสองประเด็น คือ ประเด็นที่หนึ่งคือ อัตราความเร็วที่เป็นตัวแปรให้อัตราความยาวของเดี่ยว มีปริมาณไม่เท่ากันประเด็นที่สองคือความกว้างขวางในเชิงศิลป์ โยนในแต่ละเครื่องมือมีศักยภาพในความกว้างขวางที่แตกต่างกันเมื่อโดยรวมเมื่ออยู่

ในเดี่ยวแล้วถึงแม้จะอยู่ในเครื่องมือเดียวกันกันก็ตาม ศิลปินแต่ละคนคนที่หนึ่ง สองสาม ก็จะมีความความยาวของเพลง ที่แตกต่างกัน เพราะว่าขีดความสามารถและศักยภาพของผู้สี ผู้ดีด ผู้บรรเลงมีความแตกต่างกัน

การประดิษฐ์ทำนองในเชิงศิลป์ ของศิลปิน ในคนหนึ่ง ๆ มีหลักอยู่ว่าการประดิษฐ์ทำนอง หรือสำนวนในเชิงศิลป์ จะต้องมีการส่งเสริมให้ศิลปินมีความเด่น เพราะฉะนั้นเรื่องเดี่ยวนั้นถ้ามีการลอกเลียนแบบกันไม่ใช่เรื่องที่ดี เป็นเรื่องที่เสียหายเป็นส่วนใหญ่ ส่วนดีมีเป็นบางส่วนก็ตรงที่ ถ้าศักยภาพของครูต้นแบบกับลูกศิษย์ ตรงกัน ก็ลอกเลียนแบบได้แต่ส่วนใหญ่ ศักยภาพไม่เท่ากัน เพราะโดยธรรมชาติความสามารถของคนไม่เท่ากัน ลอกเลียนแบบไปถ้าส่วนที่ทำได้หรือดีกว่าก็รอดตัวไป ส่วนไหนที่ต้นแบบมีปัญหาหรือขีดจำกัด ถ้าลอกเลียนแบบแล้วทำไม่ได้ก็เป็นการฆ่าคนรับ ดังนั้นครูในสมัยโบราณมักจะแต่งสำนวนเดี่ยวให้เป็นการเฉพาะบุคคลตามศักยภาพของผู้รับ ลูกศิษย์เหมือนกันเครื่องมือเดียวกัน แต่ละคน ๆ สำนวนต้องแตกต่างกัน ส่วนใหญ่ทำได้ดีบางอย่างแต่ทำได้ไม่ดีหลาย ๆ อย่าง

การที่จะถือว่าตนเองลอกเลียนแบบมาถ้าจะให้ได้ดีคนที่ลอกเลียนมาต้องทำตัวเป็นพิพิธภัณฑ์ ถ้าจะเป็นศิลปินคงไม่ใช่ คือรักษาทางของครูไว้สมบูรณ์ครบถ้วน รักษาไว้ โดยไม่มีการแสดงหรือเผยแพร่ แต่ถ้าลอกเลียนหรือสืบทอดทางของครูมาเพื่อความเป็นศิลปินออกสู่ประชาชน ขยายผลต่อ ให้พึงระมัดระวังบางส่วนที่ครูทำได้แต่ลูกศิษย์ทำไม่ได้ จะเป็นปัญหาและเป็นการฆ่าลูกศิษย์เพราะขีดจำกัดไม่ครบร้อย มีความสามารถและ ศักยภาพไม่เท่าครูจะด้วยเพราะกระบวนการเรียนการสอนหรือเหตุอื่น ๆ ที่ทำให้รับจากครูได้ไม่ครบ เป็นผลทำให้เกิดผลเสียต่อเพลงเดี่ยวต่าง ๆ ที่ครูได้แต่งไว้"

(นัฐพงศ์ โสวัตร, สัมภาษณ์, 18 พฤศจิกายน 2549)

"ในวงเครื่องสายจะนิยมเล่นในอัตราสองชั้นแต่ในทางของปี่พาทย์นิยมเล่นในอัตรา สามชั้น จนถึงเพลงเถา แต่ในเนื้อทำนองก็จะคล้าย ๆ กันแต่ยืดความยาวออกไป เท่าตัว แต่มีความคล้ายกันในโยนและเอกลักษณ์ของเพลงก็คือตัวเนื้อเพลง ซึ่งการบรรเลงถ้าบรรเลงเนื้อขาดก็จะถูกปรับแพ้และการบรรเลงโยนสิ่งที่โยนแตกต่างจากเท่าคือ โยนไม่บังคับความยาว แต่จังหวะต้องเป็นคู่มีการขยายให้กว้างออกไปจนแคบลง ๆ ความกว้างเท่าไหร่ก็ได้แต่ต้องลงเป็นคู่

เพราะมีผลกับหน้าทับ ในบางทางมีการโยน 4 โยน 6 บางแห่งโยน 8 โดยเฉพาะกราวในทางฝั่งธน ฯ โยนยาวมาก ในเครื่องสายยังไม่เคยพบว่ามีใครทำเนื้อเพลงเป็นสามชั้น ในทำนองเพลงกราวใน

ส่วนในทางเดี่ยวของเครื่องดนตรีในวงปี่พาทย์โดยเฉพาะเครื่องตีนิยมเดี่ยวในอัตราจังหวะ 3 ชั้นหรือบางคนที่มีความคิดริเริ่มสร้างสรรค์ก็จะเดี่ยวกันเป็นเถาเลย ซึ่ง บางทางนั้นสามารถบอกสำเนียงได้เช่น สำเนียงลาว แขกหรือฝรั่งตามความประสงค์ของผู้ประพันธ์ ก็มีแต่ในทางเครื่องสายไม่พบสำเนียงชัดเจนเท่าทางปี่พาทย์"

(ไชยยะ ทางมีศรี, สัมภาษณ์, 18 พฤศจิกายน 2549)

จากข้อมูลจากการสัมภาษณ์และเหตุผลดังกล่าว ทำให้สามารถสรุปได้ว่ากราวในเป็นเพลงที่มีความสำคัญ และมีความพิเศษในเชิงศิลป์และเชิงศาสตร์ ในด้านเชิงศาสตร์เป็นเรื่องของทฤษฎีที่ว่าด้วยลักษณะองค์ประกอบของเพลงอย่างเช่น ความหมายของเพลง ประเภทของเพลง เป็นต้นในด้านเชิงศิลป์เป็นเรื่องของการถ่ายทอดทักษะการบรรเลง ที่แปรรูป จากทฤษฎีซึ่งเป็นนามธรรมมาเป็นรูปธรรมที่มีความวิจิตรบรรจง มีความไพเราะ เป็นต้น นับได้ว่าเพลงกราวในมีองค์ความรู้ที่นักดนตรีไทยให้ความสำคัญ จนมีการสืบทอดมายาวนานตั้งแต่ในอดีตถึงปัจจุบันทั้งยังได้รับความนิยมเป็นต้นมา มิเสื่อมคลาย ส่วนเพลงเดี่ยวกราวในนั้น มีนักดนตรีไทยหลายท่านนำเพลงกราวในซึ่งเป็นหน้าพาทย์ประเภทกราวไปแต่งขยายและแต่งตัวเป็นเพลงเถา โดยตกแต่งทำนองให้มีกลเม็ดเด็ดพรายของการบรรเลงเป็นเพลงเดี่ยว ทั้งทางโอดทางพัน เพลงนี้จึงมีลีลาและทำนองหลายสำนวนจัดเป็นเพลงประเภทอวดฝีมือชั้นสูงของนักดนตรี และเป็นเพลงที่มีทางเดี่ยวของเครื่องดนตรีทุกชนิด แต่ในการสืบทอดองค์ความรู้ทั้งศาสตร์และศิลป์ของเพลงเดี่ยวกราวในไม่ได้หมายความว่านักดนตรีทุกคนสามารถกระทำได้ และสามารถได้รับการถ่ายทอดให้โดยง่ายดายแต่ยังมีเหตุผลอันสมควรที่ต้องพิจารณาอยู่หลายประการ เช่น ต้องมีความรู้ความสามารถผสมผสานกับมีความดีงามในการประพฤติปฏิบัติตนให้อยู่ในความดีอันที่ครูบาอาจารย์ท่านจะเห็นสมควรและต่อเพลงเดี่ยวกราวในให้กับลูกศิษย์ นอกจากนี้เพลงกราวในเป็นเพลงที่มีความพิเศษในทำนอง มีความวิจิตรพิสดารและในความพิเศษนี้ทำให้คีตกวีทางดนตรีไทยนำมาประดิษฐ์เป็นทางเดี่ยวในเครื่องดนตรีประเภทต่าง ๆ มากมาย ทั้งเครื่องดนตรีประเภทเครื่องตีอย่างระนาดเอก ฆ้องวง เครื่องดีดอย่างเช่นจะเข้ เครื่องเป่าอย่างเช่น ปี่และเครื่องสีอย่างเช่น ซอด้วง ซออู้ เป็นต้น นอกจากนี้ในลักษณะของเพลงกราวใน ทางเดี่ยวยังเป็นเพลงขั้นสูงของเพลงเดี่ยว ที่ถือว่าเป็นเพลงที่ยาวที่สุด และใช้

สมรรถภาพและกลวิธีในการบรรเลงสูงส่ง เพราะในเพลงเดี่ยวกราวใน มีทั้งทางหวาน ทางเก็บ ทางรัว ทางขยี้ ผู้บรรเลงต้องอาศัยสติปัญญา และความสามารถในการบรรเลงอย่างสูงด้วย

3.3.2 บทร้องเพลงกราวใน

บทร้องเพลงเกราวใน

เนื้อที่ 1	ยักษ์รับกราบลาทะลึ่งโลด	ข้ามโขดเขาเขินคีรีศรี
	ยูงยางหักระเนนเป็นธุลี	เหยียบเสือช้างบี้ด้วยบาทา ฯ
หมายเหตุ	บรรทัดหลังของเนื้อนี้ บางครั้งนิยมร้องกันว่า	
	ยูงยางหักลงเป็นผงคลี	เหยียบเสือช้างบี้ด้วยบาทา ฯ
เนื้อที่ 2	บัดนั้น	กาลสูรเสนีมีศักดิ์
	รับสั่งองค์ท้าวทศพักตร์	ขุนยักษ์รีบเหาะระเห็จไป ฯ

(รามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 2)

3.3.3 โอกาสในการบรรเลงเพลงกราวใน

โอกาสในการบรรเลงเพลงกราวใน มีตั้งแต่ในเรื่องของการบรรเลงประกอบการแสดงและการบรรเลงเพื่อวัตถุประสงค์อื่น ๆ ซึ่งจากการสัมภาษณ์และค้นคว้าจากเอกสารต่าง ๆ พบว่าการบรรเลงเพลงเดี่ยวกราวในมีโอกาสในการบรรเลงดังต่อไปนี้

1. บรรเลงในเพลงโหมโรงเย็นเมื่อพระสวดมนต์จบ
2. ประกอบการแสดงอาการท่าเต้นของยักษ์ที่ออกมายกทัพ
3. ในการเดี่ยวเพลงกราวในนั้นเป็นการบรรเลงเพื่อแสดงความสามารถในลักษณะเพลงเดี่ยวที่จัดได้ว่าเป็นเพลงที่สูงเพลงหนึ่ง

นอกจากนี้ครูบาอาจารย์ที่เป็นผู้ใหญ่ในวงการดนตรีไทย ได้ให้สัมภาษณ์เกี่ยวกับการบรรเลงเพลงเดี่ยวกราวในและเพลงกราวในใช้บรรเลงทั่วไป โดยให้ข้อมูลที่เป็นไปในทางเดียวกันดังนี้

อาจารย์อุทัย แก้วละเอียด ให้สัมภาษณ์เกี่ยวกับโอกาสที่ใช้ในการบรรเลงเพลงกราวในว่า

" เพลงเดี่ยวกราวในและเพลงกราวในที่ใช้บรรเลงกันทั่วไปนั้นใช้ในโอกาสต่างๆได้หลายโอกาสเช่น

1. เพลงกราวในที่เป็นทางบรรเลงทั่วไป ใช้บรรเลงในพิธีกรรมเช่น พิธีสงฆ์ในการสวดมนต์เย็นซึ่งพระสงฆ์เจริญพระพุทธมนต์จบก็จะมีการบรรเลงเพลงกราวในซึ่งในพิธีกรรมมักจะมีความเชื่อว่าเมื่อมีการทำบุญ หรือมีการทำพิธีกรรมทางศาสนา ก็จะมีบรรดาภูติ ผีปีศาจทั้งหลายที่เจ้าแห่งผีคือท้าวเวสสุวรรณ พามาชุมนุมกันในงานพิธีกรรมเมื่อพระสงฆ์ สวดมนต์จบ ก็จะมีการบรรเลงเพลงกราวในเพื่อเป็นการเชิญภูตผี ปีศาจ ทั้งหลายกลับไปอยู่ในที่ของตน โดยมีเจ้าแห่งผีคือ ท้าวเวสสุวรรณ จะต้องเป็นผู้ควบคุมกลับไปเพื่อมิให้สร้างความเดือดร้อนให้กับผู้อื่น

2. เพลงกราวใน ใช้บรรเลงประกอบการแสดงโขน ตอนยกทัพ ฝ่ายลงกาหรือฝ่ายยักษ์มีการตรวจพลฝ่าย ยักษ์ ในตอนนี้มีลักษณะที่น่าสังเกตว่าจังหวะหน้าทับระหว่างการประกอบการแสดงโขน กับจังหวะหน้าทับที่ใช้บรรเลงเดี่ยวในเครื่องมือต่าง ๆ มีความแตกต่างกัน ถ้าเป็นการบรรเลงประกอบการแสดงจะใช้หน้าทับกราวในส่วนในการบรรเลงเดี่ยวจะใช้หน้าทับกราวนอก

3. ในการบรรเลงเพลงเดี่ยวนั้นใช้บรรเลงในโอกาสที่ต้องการแสดงความสามารถ หรืออวดฝีมือและเป็นการแสดงภูมิปัญญาของผู้ประพันธ์ โดยการบรรเลงเดี่ยวในแต่ละเครื่องมือ ซึ่งเพลงเดี่ยวกราวในนั้นถือเป็นเพลงที่มีความยากอีกเพลงหนึ่งของบรรดาเพลงเดี่ยว เพราะต้องใช้พละกำลังและความสามารถในการบรรเลงค่อนข้างสูง"

(อุทัย แก้วละเอียด, สัมภาษณ์, 27 มกราคม 2550)

นอกจากนี้อาจารย์สงบ ทองเทศ ได้ให้ข้อมูลเพิ่มเติมเกี่ยวกับเรื่องโอกาสที่ใช้บรรเลงเพลงเดี่ยวกราวในดังนี้

> *"เพลงเดี่ยวกราวในใช้ประโยชน์ได้มากมายเลยทีเดียว โดยเฉพาะเราเป็นคนระนาดนั้น เมื่อคราวออกงานเวลาพระฉันถ้าลูกวงของเรามาไม่ครบหรือบางเพลงที่เล่นแล้วซ้ำกันมากๆ เราในฐานะหัวหน้าวงก็ต้องเดี่ยวเพื่อรอเวลาให้พระฉันจนอิ่ม โอกาสที่ใช้อีกประการหนึ่งก็เพื่ออวดฝีไม้ลายมือของเราเองว่ามีความสามารถมากเพียงใดเพลงเดี่ยวกราวในเป็นเพลงที่ใช้ตีประชันวงกันเพราะเพลงกราวในถือว่าเป็นเพลงเดี่ยวใหญ่เมื่อตีแล้วก็สามารถแสดงฝีมือของเราได้มากเลยทีเดียว แต่การตีเพลงเดี่ยวกราวในนั้นไม่ควรไปตีอวดใครเขาบ่อยๆ เพราะว่าเราควรเป็นนักดนตรีที่ดีไม่ควรเที่ยวไปตีเพื่อหาเรื่องใส่ตัวคือควรมีมารยาทในการตีนั่นเอง นอกจากนี้เพลงกราวในที่ไม่ใช่เพลงเดี่ยวและใช้บรรเลงในโอกาสตอนพระเจริญพุทธมนต์จบ แต่ถ้าพระยังไม่ลุก ก็บรรเลงกราวในวนไปมายาวไปเรื่อย ๆ"*
>
> (สงบ ทองเทศ, สัมภาษณ์, 5 มกราคม 2550)

จากบทสัมภาษณ์โอกาสในการบรรเลงเพลงเดี่ยวในอดีตและปัจจุบันนั้นครูผู้ใหญ่ต่างใช้เพลงกราวในบรรเลงในโอกาสที่เหมาะสมและยึดขนบธรรมเนียมประเพณีเป็นหลัก โดยท่านจะยึดการบรรเลงของครูในสมัยโบราณ ซึ่งในปัจจุบันนี้การบรรเลงเพลงเดี่ยวกราวใน มีความแตกต่างกันด้วยเหตุที่สภาพสังคมไทยเปลี่ยนแปลงไป ค่านิยมในดนตรีไทยก็เปลี่ยนไป การบรรเลงเพลงเดี่ยวในปัจจุบัน ได้ถูกกำหนด ให้เป็นสิ่งที่วัดความรู้ความสามารถที่ชัดเจนมากขึ้น ในสถาบันการศึกษาต่าง ๆ ให้ความสำคัญต่อทักษะการแสดงฝีมือขั้นสูงสุดโดยการจัดให้มีการประกวดประชันกันมากขึ้น ศิลปินจึงได้รับโอกาสในการบรรเลงเพลงเดี่ยวต่อสาธารณชนมากขึ้นกว่าในอดีต ซึ่งในเหตุผลดังกล่าวอาจสรุปได้ว่า ทิศทางในการพัฒนาดนตรีไทยโดยเฉพาะการบรรเลงเพลงเดี่ยวจะเป็นไปในทางที่ดีขึ้น แต่อย่างไรก็ตามในการบรรเลงเดี่ยวเพื่ออวดฝีมือของแต่ละคนนั้นควรที่จะอยู่ในกรอบของขนบธรรมเนียมประเพณีไทย เพื่อรักษาสิ่งที่ดีงามที่ครูบาอาจารย์ท่านได้ปลูกฝังมาแต่ยาวนาน

3.3.4 ความเชื่อเกี่ยวกับเพลงเดี่ยวกราวใน

ในเรื่องเกี่ยวกับความเชื่อเกี่ยวกับเพลงเดี่ยวกราวในนั้น จากการที่ได้สัมภาษณ์ผู้ที่ผ่านการเรียนเพลงเดี่ยวกราวในมาแล้ว มีความเชื่อที่เป็นไปในทางเดียวกันดังนี้

ครูชฎิล นักดนตรี ได้ให้สัมภาษณ์เกี่ยวกับความเชื่อเกี่ยวกับเพลงเดี่ยวกราวใน ในเรื่องของการเริ่มศึกษาเพลงนี้ว่า

"เพลงเดี่ยวกราวใน เป็นเพลงเดี่ยวที่เหมาะสมสำหรับเครื่องดนตรีในวงปี่พาทย์ เพราะว่าเพลงกราวในเป็นเพลงที่แสงอารมณ์คึกคักในการยกทัพเพราะฉะนั้น เครื่องดนตรีในวงปี่พาทย์จึงน่าจะเหมาะสมมากที่จะใช้บรรเลง และเครื่องดนตรีที่นำมาทำเป็นทางเดี่ยวกราวในชนิดแรกคือปี่ เพลงเดี่ยวกราวในเป็นเพลงที่สุดยอดของเพลงเดี่ยว เพราะว่า เป็นเพลงที่แสดงความสามารถ แสดงความแม่นยำ แสดงความสามารถในการประพันธ์ทาง กลเม็ดต่าง ๆ ที่จะเอามาเปิดเผย นอกจากนี้ในการบรรเลงแต่ละครั้งนั้นนักดนตรีต้องแสดงปฏิภานไหวพริบออกมา เช่น เมื่อบรรเลงแล้วบางครั้งอาจบรรเลงผิดลูกเล่นในโยนนั้นก็ต้องพยายามกลับมาบรรเลงให้ถูกต้องให้ได้เพลง เดี่ยวกราวในก็ถือเป็นเพลงเดี่ยวชั้นสูง ดังนั้นในการต่อเพลงครูเองก็จะมีความเชื่อในการเรียนเพลงนี้เช่นกัน ความเชื่อในการต่อเพลงของครูมีอยู่ว่า ต้องเริ่มเรียนกันในวันพฤหัสบดี ผู้ที่เรียนต้องผ่านการบวชเรียนมาแล้ว เพราะถือว่าเพลงนี้เป็นเพลงหน้าพาทย์ ที่ประกอบกิริยาอาการแสดงการเต้นของยักษ์ ในการต่อเพลงนั้นผู้ที่จะต้องมาไหว้ครูเสียก่อน ในการไหว้ครูที่จะต่อเพลงนี้นั้นผู้เรียนจะต้องเตรียมดอกไม้ ธูปเทียน หัวหมู 1 หัว พร้อมเงิน 100 บาท มาด้วย นอกจากนี้ผู้ที่จะมาเรียนเพลงเดี่ยวกราวในนี้ได้ต้องผ่านการเรียนเพลงเดี่ยวในกรอบมาก่อนคือเพลงเดี่ยวแขกมอญสารถี พญาโศก เชิดนอก ที่ต้องเรียนเพลงเหล่านี้มาก่อนก็เพราะว่า ประการแรกคือต้องการดูความอดทนของลูกศิษย์ว่าจะมีความอดทนที่จะต่อเพลงเดียวกราวในได้หรือไม่และอีกประการหนึ่งก็เพื่อที่มือจะได้คล่องแคล่วและง่ายต่อการต่อเพลง อีกประการหนึ่งที่สำคัญมากเมื่อได้รับการถ่ายทอดเพลงเดี่ยวกราวในไปแล้ว จะมีข้อห้ามคือจะไปต่อให้ใครมั่วซั่วไม่ได้ ต้องได้รับอนุญาตจากครูที่ต่อให้เราเสียก่อน นี่คือความเชื่อของครู"

(ชฎิล นักดนตรี, สัมภาษณ์, 12 มกราคม 2550)

จากบทสัมภาษณ์เกี่ยวกับความเชื่อเรื่องเพลงเดี่ยวกราวในของครูชฎิล นักดนตรี แสดงให้เห็นว่าเพลงเดี่ยวกราวใน เป็นเพลงเดี่ยวที่ขั้นสูงที่ครูผู้ที่จะถ่ายทอดให้กับลูกศิษย์แต่ละคนได้นั้น มีความเชื่อเกี่ยวกับเรื่องพิธีกรรมเข้ามาเกี่ยวข้อง โดยท่านต้องใช้การตรึกตรองเป็นอย่างมากว่าลูกศิษย์คนใดที่สมควรที่จะได้รับการถ่ายทอด โดยจะพิจารณาจากทักษะฝีมือ ความตั้งใจ วุฒิภาวะ อุปนิสัย ตลอดจนความพร้อมด้านต่างๆ ของลูกศิษย์ก่อนที่ท่านจะถ่ายทอดเพลงเดี่ยวกราวในให้ นอกจากนี้ในการถ่ายทอดเพลงเดี่ยวกราวในนั้นท่านต้องมีความเชื่อต่างๆเช่น ต้องเริ่มต่อเพลงในวันพฤหัสบดี และก่อนที่จะเรียนเพลงเดี่ยวกราวในผู้เรียนจะต้องผ่านการต่อเพลงเดี่ยวในกรอบมาก่อนคือเพลงเดี่ยวแขกมอญ สารถี พญาโศก เชิดนอก ความเชื่ออีกประการหนึ่งที่สำคัญมากเมื่อได้รับการถ่ายทอดเพลงเดี่ยวกราวในไปแล้ว จะมีข้อห้ามคือจะไปต่อเพลงเดี่ยวกราวในให้ใครโดยไม่ได้รับอนุญาตไม่ได้ ต้องได้รับอนุญาตจากครูที่ต่อให้เสียก่อน

นอกจากนี้ผู้ที่ความรู้เชี่ยวชาญทางด้านเพลงเดี่ยว คือ พันโทเสนาะ หลวงสุนทร ได้ให้สัมภาษณ์เกี่ยวกับความเชื่อเรื่องการต่อเพลงเดี่ยวกราวในเพิ่มเติมว่า

> *“ในสมัยก่อนนักดนตรีที่เรียนดนตรีต่างก็ต้องการที่จะมีฝีมือที่โดดเด่นไปกว่าคนอื่น ทุกคนล้วนต้องการต่อเพลงที่ใหญ่ๆ กันทั้งนั้น โดยเฉพาะเพลงเดี่ยวกราวใน ทุกคนต่างต้องการศึกษาเพลงนี้กันทั้งนั้น การที่นักดนตรีไทยที่จะได้รับการถ่ายทอดเพลงเดี่ยวกราวในนั้น ต้องมีคุณสมบัติในการที่จะได้รับการต่อเพลงอื่นๆที่เป็นเพลงเดี่ยวในกรอบมาก่อน คือเพลงเดี่ยวพญาโศก สารถี แขกมอญ เชิดนอก เพลงเหล่านี้มาก่อนจึงจะมาต่อเพลงเดี่ยวกราวในได้ ในอดีตนั้นผู้ที่จะเรียนเพลงนี้ต้องมีความพร้อมในหลายเรื่องมากไม่ว่าจะเป็น ต้องมีฝีมือ มีความเก่งกาจ ทั้งวิชาการภาคปฏิบัติ ครูเห็นว่า มีความรู้พอที่จะเรียนกราวในหรือไม่ มีฝีมือถึงหรือไม่ ในกราวในมีวิธีดำเนินทำนองที่สุดยอดแล้วคู่กับ เพลงทยอยเดี่ยว ซึ่งสำคัญควบคู่กันมาเพียงแต่เพลงกราวในจะยาวและมีลูกเล่นมากกว่า ในสมัยก่อน กว่าที่ครูจะต่อเพลงเดี่ยวให้กับลูกศิษย์แต่ละเดี่ยวนั้นต้องใช้เวลานาน ครูต้องดูนิสัยใจคอของลูกศิษย์ว่าความประพฤติถูกใจหรือไม่ ครูจะเป็นผู้พิจารณาว่าจะต่อเพลงนี้ให้หรือไม่ ”*
>
> (เสนาะ หลวงสุนทร, สัมภาษณ์, 22 มกราคม 2550)

จากบทสัมภาษณ์พันโทเสนาะ หลวงสุนทร ในเรื่องความเชื่อของเพลงเดี่ยวกราวในนั้น แสดงเห็นว่า คุณสมบัติของผู้ที่จะได้รับการถ่ายทอดเพลงเดี่ยวกราวในนั้น ถือว่าเป็นสิ่งสำคัญ เพราะบรมครูในอดีต มักจะพิจารณาก่อนที่จะถ่ายทอดให้ลูกศิษย์และ ในอดีตใครก็ตามที่มีความสามารถ ถึงขั้นถูกพิจารณาให้ได้รับการถ่ายทอดเพลงเดี่ยวนั้นหมายถึง บุคคลผู้นั้นต้องมีฝีมือ มีความรู้ความสามารถ มีคุณธรรมจริยธรรมพร้อมที่จะได้รับการถ่ายทอด และการที่จะได้รับการถ่ายทอดเพลงเดี่ยวขั้นสูง อย่างเช่น เพลงกราวใน เชิดนอก หรือทยอยเดี่ยว ผู้รับการถ่ายทอดต้องมีพื้นฐานความรู้ ความสามารถ ในการบรรเลงเดี่ยว อย่างน้อยต้องได้รับการถ่ายทอดเพลงเดี่ยวในกรอบมาก่อน คือ เพลงเดี่ยวพญาโศก สารถี แขกมอญ เชิดนอก มาก่อน ในกระบวนการถ่ายทอด ครูจึงต้องมีเงื่อนไขในการถ่ายทอดให้ลูกศิษย์แตกต่างกันไป สำหรับการสืบทอดของผู้วิจัยนั้น ก่อนที่อาจารย์ชฎิล นักดนตรีจะต่อเพลงเดี่ยวกราวในให้นั้น ท่านต้องพิธีการไหว้ครูก่อน โดยท่านทำพิธีในวันพฤหัสบดี มีเครื่องบูชาที่ใช้ในการไหว้ครูคือ ดอกไม้ 3 ดอก ธูป 7 ดอก เทียน 1 เล่ม ศรีษะสุกร 1 หัว เหล้า 1 ขวด บุหรี่ 1 ซอง และเงินคำนล 100 บาท

3.4 การสืบทอดเพลงเดี่ยวกราวในระนาดเอกทางครูชฎิล นักดนตรี

จากการสืบค้นข้อมูลในประเด็นการสืบทอดทางเดี่ยวระนาดเอกเพลงกราวใน ของครูชฎิล นักดนตรี นั้น ผู้วิจัยทำการสัมภาษณ์เก็บข้อมูลจากลูกศิษย์ที่ได้รับการถ่ายทอดเพลงต่างๆจาก ครูชฎิล นักดนตรี โดยตรง เพื่อให้ได้ข้อมูลเกี่ยวข้องกับการสืบทอดทางเดี่ยวระนาดเอกเพลงกราวในในรุ่นที่ 1 ที่ได้รับการต่อเพลงมาจากครูอย่างมากมายโดยตรง โดยในกระบวนการเก็บข้อมูลนั้น ผู้วิจัยทำการสัมภาษณ์ลูกศิษย์ครูชฎิล นักดนตรี ดังนี้ต่อไป

1. อาจารย์สงบ ทองเทศ
2. อาจารย์ชูชาติ พิณพาทย์
3. อาจารย์ทรงพล ศรีคุ้ม
4. อาจารย์ณัฐพงษ์ ยางธิสาร

รายชื่อของลูกศิษย์ครูชฎิล นักดนตรี ที่ได้รับการถ่ายทอดทางเดี่ยวระนาดเอกเพลงเดี่ยวต่างๆ ทั้ง 4 ท่านนี้ เป็นข้อมูลเบื้องต้นที่ผู้วิจัยได้ทำการสัมภาษณ์จากครูชฎิล นักดนตรี เมื่อวันที่ 5 ธันวาคม 2549 โดยทำการเก็บข้อมูลเพิ่มเติมจากลูกศิษย์ที่ครูชฎิล นักดนตรี แนะนำมา ดังนี้

"เพลงเดี่ยวกราวในทางระนาดเอก นั้นยังไม่เคยได้รับการถ่ายทอดจากอาจารย์ชฎิล เลย เพราะว่าช่วงที่เรียนกับอาจารย์นั้น ท่านยังไม่ได้ถ่ายทอดเพลงนี้ให้ โดยท่านต่อให้แต่เพลงเดี่ยวแขกมอญกับเดี่ยวสารถีให้ โดยสาเหตุที่ท่านไม่ได้ต่อให้นั้นเป็นเพราะว่า ท่านจำไม่ได้ และท่านก็บอกว่าต้องไปทบทวนเพลงกับครูศิริ นักดนตรีก่อน ถ้าจำได้เมื่อไหร่ก็จะมาถ่ายทอดให้ แล้วตอนนี้เวลาผ่านไปนานแล้ว ก็เลยไม่กล้าไปขอต่อเพลงกับท่าน และที่สำคัญตอนนี้งานยุ่งก็เลยไม่มีเวลาเข้าไปต่อเพลง"

(สงบ ทองเทศ , สัมภาษณ์, 5 มกราคม 2550)

"ในสมัยที่เรียนกับอาจารย์ชฎิล นักดนตรี นั้น เพลงที่ต่อกับท่านมากที่สุดคือเพลงเดี่ยวที่บรรเลงด้วยปี่ ซึ่งตอนที่เรียนนั้นต่อเพลงเดี่ยวปี่ไว้มากเหมือนกันเป็นต้นว่า เพลงเชิดนอก เพลงเดี่ยวที่ใช้บรรเลงในเพลงคือช่วงที่บรรเลงตอนออกเดี่ยวในช่วงชั้นเดียว นอกจากนี้ยังมีเพลงที่ใช้ปี่ชวาคือ เพลงที่ใช้เป่าในวงบัวลอย โดยเพลงนี้ท่านบอกว่าเป็นเพลงที่ท่านต่อมาจากพี่ชายของท่านคือครูศิริ นักดนตรี และครูศิริ ก็ต่อมาจากหลวงประดิษฐไพเราะ อีกทีหนึ่ง ส่วนเพลงเดี่ยวระนาดเอกนั้นยังไม่เคยต่อเดี่ยวจากท่านเลยเป็นเพราะว่าเพลงเดี่ยวระนาดนั้นครูได้เพลงเดี่ยวมาจากครูประสงค์ พิณพาทย์ ซึ่งเป็นลุงของครู ดังนั้นจึงไม่ได้ขอเพลงเดี่ยวระนาดจากอาจารย์ชฎิล นักดนตรี เลย"

(ชูชาติ พิณพาทย์, สัมภาษณ์, 18 พฤศจิกายน 2549)

"เพลงที่ต่อกับอาจารย์ชฎิล นั้น สมัยที่เรียนท่านต่อแต่เพลงเดี่ยวฆ้องวงใหญ่ให้ โดยเพลงที่ต่อนั้นก็มีเพลงเดี่ยวที่อยู่ในกรอบคือ เดี่ยวแขกมอญ สารถี และพญาโศก ซึ่งต่อในช่วงที่เรียนอยู่ปี 4 และต้องเรียนเพลงเดี่ยวที่อยู่ในหลักสูตร ท่านจึงต่อให้ ส่วนเดี่ยวระนาดเพลงกราวในนั้นยังไม่เคยเห็นท่านต่อให้ใครเลย ส่วนมากที่ต่อเดี่ยวกราวในให้นั้นท่านก็จะต่อเดี่ยวกราวในฆ้องวงใหญ่ให้ลูกศิษย์เสียมากกว่า"

(ทรงพล ศรีคุ้ม, สัมภาษณ์, 1 ธันวาคม 2549)

"ในสมัยที่เรียนกับอาจารย์ชฎิล นั้น ได้เรียนกับท่านช่วงที่เรียนปี 3 ของคณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยบูรพา โดยที่เรียนก็ต่อเพลงที่ใช้บรรเลงทั่วไป ส่วนเพลงเดี่ยวนั้นมาต่อเอาปี 4 เพราะว่ามีวิชาเรียนเพลงเดี่ยว และท่านก็ต่อเพลงเดี่ยวทางฆ้องวงใหญ่ ให้ตอนนั้นจำได้ว่าต่อเพลงเดี่ยวจีนขิมใหญ่เป็นเพลงแรก จากนั้นก็ต่อเพลงสารถี และแขกมอญ ส่วนเพลงเดี่ยวระนาดเอกเพลงกราวในนั้นยังไม่เคยเห็นท่านต่อให้ใคร และไม่ค่อยเห็นท่านเดี่ยวระนาดเพลงนี้เช่นกัน ส่วนมากที่ท่านเดี่ยวตามงานที่คนฟังขอ ท่านก็จะเดี่ยวเพลงกราวใน ทางฆ้องวงใหญ่เสียมากกว่า"

(ณัฐพงษ์ ยางธิสาร , สัมภาษณ์, 1 ธันวาคม 2549)

ข้อมูลจากการสัมภาษณ์เรื่องการถ่ายทอดเพลงเดี่ยวกราวในระนาดเอกกับลูกศิษย์ที่เรียนเพลงเดี่ยวกับครูชฎิล นักดนตรี และเป็นผู้ที่มีความคุ้นเคยกับครูชฎิล เป็นอย่างดี ได้ข้อสรุปว่า เพลงเดี่ยวกราวในระนาดเอก ท่านยังไม่เคยต่อให้กับลูกศิษย์คนใดเลย ซึ่งเพลงเดี่ยวกราวในที่ท่านต่อส่วนมากจะเป็นเดี่ยวเพลงกราวในทางฆ้องวงใหญ่เสียมากกว่า ซึ่งจากข้อมูลดังกล่าวมีความสอดคล้องกับบทสัมภาษณ์ที่ได้สัมภาษณ์ครูชฎิล นักดนตรี เกี่ยวกับเรื่องการถ่ายทอดเพลงเดี่ยวกราวในทางระนาดเอก ของท่านดังนี้

"เพลงเดี่ยวกราวในระนาดเอกนี้ เป็นทางที่พี่ศิริ นักดนตรีต่อมาจากท่านครูหลวงประดิษฐไพเราะ ซึ่งสมัยนั้นไปเรียนดนตรีที่บ้านของท่านครู ซึ่งตอนนั้นที่เรียนเพลงเดี่ยวกราวในกับท่านครูนั้น ท่านครูต่อเดี่ยวกราวในทางระนาดให้กับพี่ศิริ และต่อเดี่ยวกราวในทางฆ้องวงใหญ่ให้กับครู จากนั้นเมื่อพี่ศิริ ได้เพลงเดี่ยวกราวในนี้มาแล้วจึงไปขอต่อกับพี่ศิริอีกทีหนึ่ง และในขณะเดียวกันนั้นก็ต่อเพลงเดี่ยวกราวในทางฆ้องวงใหญ่ให้กับพี่ศิริ เหมือนกัน

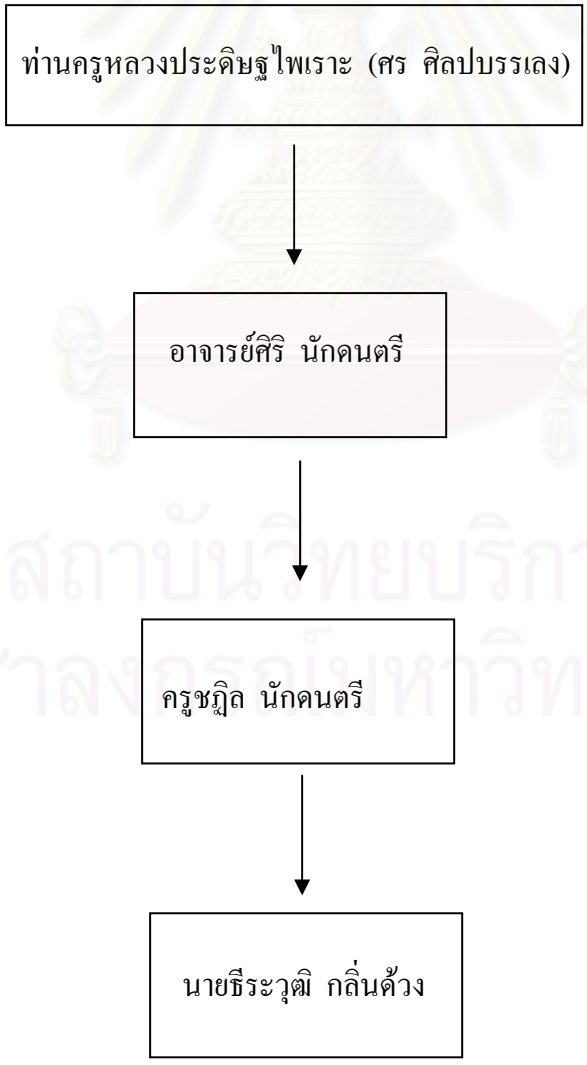
สำหรับทางเดี่ยวกราวในทางระนาดเอกนี้ยังไม่เคยต่อให้กับใครเลย แต่ที่เคยต่อเดี่ยวกราวในให้กับลูกศิษย์นั้นเคยต่อให้กับลูกศิษย์เฉพาะเดี่ยวฆ้องวงใหญ่ แต่ระนาดเอกนั้นยังไม่เคยต่อให้กับลูกศิษย์คนไหนเลย เพราะว่าในช่วงหลังนี้ลูกศิษย์ส่วนมากที่ขอต่อเดี่ยวจะต่อเพลงเดี่ยวฆ้องวงใหญ่เสียมากกว่า และที่ยังไม่ได้ต่อให้ใครก็เป็นเพราะว่า หลังจากที่ต่อจากพี่ศิริ แล้วนั้นก็ไม่ค่อยได้นำไปบรรเลงจึงทำให้ลืมไปบ้าง และเมื่อนายมาขอต่อเพลงนี้ก็ต้องไป

ทบทวนมาให้ ส่วนไหนที่จำไม่ได้ก็คิดทางไปให้ใหม่เลย เพราะว่าจะไปถามพี่ศิริ ก็ไม่ได้เพราะว่าท่านก็ตายไปแล้ว"

(ชฎิล นักดนตรี, สัมภาษณ์, 12 มกราคม 2550)

จากบทสัมภาษณ์ครูชฎิล นักดนตรี เกี่ยวกับการสืบทอดเพลงเดี่ยวกราวในของท่านนั้น ได้ข้อมูลว่า เพลงเดี่ยวกราวในระนาดเอกของท่านนั้น ท่านได้สืบทอดเพลงมาจากพี่ชายของท่าน คือ อาจารย์ศิริ นักดนตรี ซึ่งอาจารย์ศิริ นักดนตรีได้ต่อเพลงนี้มาจากท่านครูหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) และท่านยังไม่เคยถ่ายทอดเพลงเดี่ยวนี้ให้กับลูกศิษย์คนใดเลย

แผนผังการสืบทอดเพลงเดี่ยวกราวในทางครูชฎิล นักดนตรี



สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

หมายเหตุ จากการสัมภาษณ์ครูชฎิล นักดนตรี ทราบว่า ทั้งอาจารย์ศิริ และอาจารย์ชฎิล นักดนตรี ไม่เคยถ่ายทอดเพลงเดี่ยวระนาดเอกเพลงกราวใน ทางนี้ให้แก่ผู้ใดนอกจากผู้วิจัย

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

บทที่ 4

วิเคราะห์ผลงานเดี่ยวระนาดเอกเพลงกราวในสามชั้น ทางครูชฎิล นักดนตรี

ในการวิเคราะห์เพลงเดี่ยวระนาดเอกเพลงกราวใน ทางครูชฎิล นักดนตรี นี้ ผู้วิจัยดำเนินการศึกษาโดยแจกแจงตามหัวข้อต่าง ๆ ดังนี้

รายละเอียดของการวิเคราะห์ได้แก่

4.1 สังคีตลักษณ์
4.2 จังหวะ
4.3 รูปแบบเพลงเดี่ยวกราวใน
4.4 การใช้กลวิธีพิเศษและการดำเนินทำนอง

ก่อนเข้าสู่รายละเอียดการวิเคราะห์ในประเด็นต่าง ๆ ผู้วิจัยกำหนดสัญลักษณ์ในการบันทึกโน้ต เพื่อความเข้าใจและใช้ในการบันทึกโน้ต ซึ่งมีรายละเอียดดังนี้

สัญลักษณ์แทนการกำหนดระดับเสียงในการบันทึกโน้ต

การบันทึกโน้ตเดี่ยวระนาดเอกเพลงกราวใน ทางครูชฎิล นักดนตรี ใช้โน้ตระนาดเอกในการบันทึก โดยกำหนดสัญลักษณ์เป็นเสียงของลูกระนาดเอกแต่ละลูกเรียงจากลูกที่มีเสียงต่ำสุดอยู่ทางด้านซ้ายมือ ไปหาลูกที่มีเสียงสูงสุดทางด้านขวามือ โดยกำหนดเป็นตัวอักษรแทนเสียงดังนี้

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

ลูกที่ 1	เสียง	ซอล	ใช้สัญลักษณ์แทนเสียงลูกระนาดเอกนี้เป็น	ซฺ
ลูกที่ 2	เสียง	ลา	ใช้สัญลักษณ์แทนเสียงลูกระนาดเอกนี้เป็น	ล.
ลูกที่ 3	เสียง	ที	ใช้สัญลักษณ์แทนเสียงลูกระนาดเอกนี้เป็น	ทฺ
ลูกที่ 4	เสียง	โด	ใช้สัญลักษณ์แทนเสียงลูกระนาดเอกนี้เป็น	ดฺ
ลูกที่ 5	เสียง	เร	ใช้สัญลักษณ์แทนเสียงลูกระนาดเอกนี้เป็น	ร
ลูกที่ 6	เสียง	มี	ใช้สัญลักษณ์แทนเสียงลูกระนาดเอกนี้เป็น	ม
ลูกที่ 7	เสียง	ฟา	ใช้สัญลักษณ์แทนเสียงลูกระนาดเอกนี้เป็น	ฟ
ลูกที่ 8	เสียง	ซอล	ใช้สัญลักษณ์แทนเสียงลูกระนาดเอกนี้เป็น	ซ
ลูกที่ 9	เสียง	ลา	ใช้สัญลักษณ์แทนเสียงลูกระนาดเอกนี้เป็น	ล
ลูกที่ 10	เสียง	ที	ใช้สัญลักษณ์แทนเสียงลูกระนาดเอกนี้เป็น	ท
ลูกที่ 11	เสียง	โด	ใช้สัญลักษณ์แทนเสียงลูกระนาดเอกนี้เป็น	ด
ลูกที่ 12	เสียง	เร	ใช้สัญลักษณ์แทนเสียงลูกระนาดเอกนี้เป็น	ร
ลูกที่ 13	เสียง	มี	ใช้สัญลักษณ์แทนเสียงลูกระนาดเอกนี้เป็น	ม
ลูกที่ 14	เสียง	ฟา	ใช้สัญลักษณ์แทนเสียงลูกระนาดเอกนี้เป็น	ฟ
ลูกที่ 15	เสียง	ซอล	ใช้สัญลักษณ์แทนเสียงลูกระนาดเอกนี้เป็น	ซ
ลูกที่ 16	เสียง	ลา	ใช้สัญลักษณ์แทนเสียงลูกระนาดเอกนี้เป็น	ลำ
ลูกที่ 17	เสียง	ที	ใช้สัญลักษณ์แทนเสียงลูกระนาดเอกนี้เป็น	ทำ
ลูกที่ 18	เสียง	โด	ใช้สัญลักษณ์แทนเสียงลูกระนาดเอกนี้เป็น	ดำ
ลูกที่ 19	เสียง	เร	ใช้สัญลักษณ์แทนเสียงลูกระนาดเอกนี้เป็น	รำ
ลูกที่ 20	เสียง	มี	ใช้สัญลักษณ์แทนเสียงลูกระนาดเอกนี้เป็น	มำ
ลูกที่ 21	เสียง	ฟา	ใช้สัญลักษณ์แทนเสียงลูกระนาดเอกนี้เป็น	ฟำ

ในการศึกษาวิเคราะห์เพลงเดี่ยวระนาดเอกเพลงกราวในทางครูชฎิล นักดนตรี ในครั้งนี้ผู้วิจัยได้กำหนดเสียงที่ใช้ในการบันทึกโน้ตให้ตรงกับเสียงที่ใช้บรรเลง โดยเสียงแรกที่ใช้ในการขึ้นเพลงคือเสียง เร ในกลุ่มเสียงปัญจมูล ร ม ฟ X ล ท X ในระดับเสียงนอก ซึ่งมีซึ่งตรงกับลูกที่ 5 ของผืนระนาดเอก(นับจากลูกทวน)

สัญลักษณ์แทนระดับเสียง ในการดำเนินทำนองการวิเคราะห์ได้กำหนดใช้สัญลักษณ์ตัวอักษร แทนทางระดับเสียง 7 ทางดังนี้

1. กลุ่มเสียงปัญจมูลที่ 1 ซ ล ท X ร ม X = ระดับเสียงเพียงออล่าง
2. กลุ่มเสียงปัญจมูลที่ 2 ด ร ม X ซ ล X = ระดับเสียงเพียงออบน
3. กลุ่มเสียงปัญจมูลที่ 3 ล ท ด X ม ฟ X = ระดับเสียงใน
4. กลุ่มเสียงปัญจมูลที่ 4 ร ม ฟ X ล ท X = ระดับเสียงนอก
5. กลุ่มเสียงปัญจมูลที่ 5 ท ด ร X ฟ ซ X = ระดับเสียงกลาง
6. กลุ่มเสียงปัญจมูลที่ 6 ม ฟ ซ X ท ด X = ระดับเสียงกลางแหบ
7. กลุ่มเสียงปัญจมูลที่ 7 ฟ ซ ล X ด ร X = ระดับเสียงชวา

ตารางที่ใช้ในการบันทึกโน้ต

ในการบรรเลงเดี่ยวระนาดเอกเพลงกราวใน สามชั้น ทางครูชฎิล นักดนตรี ผู้วิจัยได้ทำการบันทึกโน้ตเป็นระบบโน้ตไทยคือ โด เร มี ฟา ซอล ลา ที โดยแบ่งในแต่ละบรรทัดออกเป็นสองส่วน คือส่วนที่บันทึกอยู่ในบรรทัด ด้านบนของตารางบันทึกโน้ตแทนการบรรเลงด้วยมือขวาและส่วนที่บันทึกอยู่ด้านล่างของตารางบันทึกโน้ตแทนการบรรเลงด้วยมือซ้าย

ประโยคที่ 1

ห้องที่	**1**	**2**	**3**	**4**	**5**	**6**	**7**	**8**
มือขวา	มฺ ร ฺ ฟ มฺ	ฟ มฺ ฟ ร ฺ	มฺ ร ฺ ฟ มฺ	ฟ ร ฺ มฺ ท	ร ฺ ท มฺ ร ฺ	มฺ ท ร ฺ ล	ท ล ร ฺ ท	ร ฺ ล ท ฟ
มือซ้าย	ม ร ฟ ม	ฟ ม ฟ ร	ม ร ฟ ม	ฟ ร ม ท	ร ท ม ร	ม ท ร ล	ท ล ร ท	ร ล ท ฟ

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

สัญลักษณ์ที่ใช้ในการบันทึกกลวิธีพิเศษ

การสะบัด ใช้สัญลักษณ์

ตัวอย่างการใช้สัญลักษณ์การสะบัด

ด ท ล ฟ	ฟมรำ -	มรดร รดทด	ดทล - ฟ	ซ ฟ ม ล	ลซฟ ซ -	ซฟมฟฟมรม	มรด - ร
ด ท ล ฟ	ฟมร ม -	มรด ร รดทด	ดทล - ฟ	ซ ฟ ม ล	ลซฟ ซ -	ซฟมฟฟมรม	มรด - ร

การสะเดาะ ใช้สัญลักษณ์

ตัวอย่างการใช้สัญลักษณ์การสะเดาะ

ลลล ล ร	ลลล ล ร	ลลล ล ร	ลลล ล ม	ลลล ล ฟ	ลลล ล ม	ลลล ล ม	ลลล ล ร
ลฺลฺลฺ ล ร	ลฺลฺลฺ ล ร	ลฺลฺลฺ ล ร	ลฺลฺลฺ ล ม	ลฺลฺลฺ ล ฟ	ลฺลฺลฺ ล ม	ลฺลฺลฺ ล ม	ลฺลฺลฺ ล ร

การขยี้ ใช้สัญลักษณ์

ตัวอย่างการใช้สัญลักษณ์การขยี้

ดทล ทด	รดรทดร	มรด รม	ฟมฟรมฟ	รมฟ ลท	มรดทลม	ฟ ม ร ท	มฟมรท-ร
ดทล ทด	รดรทดร	มรด รม	ฟมฟรมฟ	รมฟ ลท	มรดทลม	ฟ ม ร ท	มฟมรท-ร

การตีรัวเสียงเดียว ใช้สัญลักษณ์ +

ตัวอย่างการใช้สัญลักษณ์การตีรัวเสียงเดียว

- - ม ฟ	- - ม ร	- - ม ร	ด ท ล -	- - ล ร	- ท ล -	- - มฟ	ล ท ล -
- - - -	- - - -	- - - -	- - - ฟ	- - - -	- - - ฟ	- ร - -	- - - ร

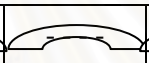
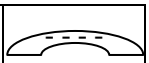
การรัวเป็นทำนอง ใช้สัญลักษณ์

ตัวอย่างการใช้สัญลักษณ์การตีรัวเป็นทำนอง

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

การกวาด ใช้สัญลักษณ์

ตัวอย่างการใช้สัญลักษณ์การตีลูกกวาด

							
- - - ม	- - - มฺ	- - - มั	- - - ม	- - - มั	- - - ม	- - - ม	- - - มฺ

ศัพท์สังคีตที่ใช้ในการวิเคราะห์

ในการศึกษาวิเคราะห์เพลงเดี่ยวกราวในระนาดเอกทางครูชฎิล นักดนตรี ครั้งนี้ เพื่อให้เกิดความเข้าใจกับผู้ที่ศึกษา ผู้วิจัยจึงใช้นิยามศัพท์เฉพาะทางดนตรีไทย (ศัพท์สังคีต) ที่ใช้ในการวิเคราะห์เพลงเดี่ยวกราวในทางระนาดเอก ดังต่อไปนี้

1. สะบัด หมายถึง การบรรเลงที่แทรกเสียงเข้ามาในการบรรเลงทำนองเก็บอีก 1 พยางค์ ซึ่งแล้วแต่ผู้บรรเลงจะเห็นสมควรว่าจะสอดแทรกตรงไหน การบรรเลงสะบัดนี้ผู้บรรเลงจะต้องบรรเลงสามลูกติดกัน ดังตัวอย่างต่อไปนี้

ตัวอย่าง การบรรเลงแบบธรรมดา

ท ซ ล ท	ด ล ท ด	ร ท ด ร	ม ด ร ม

ตัวอย่าง การบรรเลงแบบสะบัด

ทลซ ล ท	ดทล ท ด	ร ดท ด ร	มรด ร ม

2. สะเดาะ หมายถึง เป็นการบรรเลงที่บรรเลงคล้ายกับการสะบัด หากเป็นเพียงการบรรเลงแทรกพยางค์ในเสียงเดิม โดยไม่มีการเปลี่ยนเสียงขึ้นหรือลง ดังตัวอย่างเช่น

ตัวอย่าง การบรรเลงแบบธรรมดา

ร ล ร ร	ร ม ร ร	ร ล ร ร	ม ฟ ม ม

ตัวอย่าง การบรรเลงแบบสะเดาะ

ร ล รรร	ร ม รรร	ร ล รรร	ม ฟ มมม

4. ขยี้ หมายถึง เป็นการบรรเลงเพื่อเพิ่มเสียงแทรกแซงให้มีพยางค์ถี่ขึ้นไปจากการตีเก็บอีก 1 เท่า การบรรเลงขยี้นี้ จะบรรเลงทั้งประโยคของเพลงหรือจะบรรเลงสั้นยาวเพียงไรแล้วแต่ผู้บรรเลงจะเห็นสมควรและความเหมาะสม วิธีการบรรเลงขยี้นี้ท่านผู้เชี่ยวชาญทางด้านดนตรีไทยบางท่านเรียกว่าการบรรเลง “เก็บหกชั้น” ดังตังอย่างเช่น

ตัวอย่าง การบรรเลงแบบธรรมดา

ซ ล ซ ม	ซ ม ร ด	ท ล ซ ล	ท ด ร ม

ตัวอย่าง การบรรเลงแบบขยี้

รมซลมซซซ	มรดลดมรด	ทลซลทดรด	ทดรดทลซม

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

5. การตีรัวเสียงเดียว หมายถึง เป็นการบรรเลงโดยใช้มือซ้ายและมือขวาตีพร้อมกันด้วยความถี่ โดยตีลงในตัวโน้ตเสียงเดียว ดังตัวอย่างเช่น

ตัวอย่าง การบรรเลงแบบรัวเสียงเดียว

- - - ร̈	- - - ร̈	- - - ร̈	- - - ร̈

6. รัวเป็นทำนอง หมายถึง วิธีการดำเนินทำนองเช่นเดียวกับการกรอแต่ใช้มือซ้ายและขวาสลับกันดำเนินทำนองงอย่างหนึ่งที่พลิกแพลงให้มีการบรรเลงเป็นสองแบบสลับกัน โดยปกติเป็นการบรรเลงของระนาดเอกที่ใช้ในการบรรเลงเพลงเดี่ยว

ตัวอย่าง การบรรเลงแบบรัวเป็นทำนอง

ท ด ม ฟ	ล ฟ ม ด	ม ฟ ม ท	ม ฟ ซ ล	ซ ม ฟ ซ	ล ฟ ล ล	ท ซ ท ท	ด̤ ล ด̤ ด
ท̤ ด ม ฟ	ล ฟ ม ด	ม ฟ ม ท	ม ฟ ซ ล	ฟ ฟ ฟ ฟ	ซ ซ ซ ซ	ล ล ล ล	ท ท ท ท

7. กวาด หมายถึง วิธีการบรรเลงของเครื่องดนตรีประเภทเครื่องตี โดยใช้หัวไม้เคลื่อนผ่านลูกระนาดในช่วงที่ต้องการ ซึ่งมีกริยาแบบเดียวกับการกวาดผง การกวาดนี้ผู้บรรเลงจะกวาดจากเสียงสูงไปหาเสียงต่ำหรือจากเสียงต่ำไปหาเสียงสูงก็ได้

ตัวอย่าง การบรรเลงแบบกวาด

- - - ม	- - - ม̤	- - - ม̊	- - - ม	- - - ม̊	- - - ม	- - - ม	- - - ม̤

รายละเอียดการวิเคราะห์

4.1 สังคีตลักษณ์

จากการวิเคราะห์ สังคีตลักษณ์ ในเพลงเดี่ยวกราวใน สามชั้น ทางครูชฎิล นักดนตรี พบว่า มีจำนวนลูกโยนในทางเดี่ยวระนาดเอก มีจำนวน 6 ลูกโยน ดังนั้นในเพลงเดี่ยวกราวในสามารถเขียนโครงสร้างได้ดังต่อไปนี้

จากการวิเคราะห์สังคีตลักษณ์สามารถเขียนสังคีตลักษณ์ ของทางเดี่ยวระนาดเอกเพลงกราวในสามชั้น ทางครูชฎิล นักดนตรีได้ดังนี้

ก ข **<u>ค</u>** **<u>ง</u>** จ ฉ ช ญ ฎ

1. ลูกโยนเสียงที่ 1 เป็นเสียง	เร	สัญลักษณ์แทน ก
2 ลูกโยนเสียงที่ 2 เป็นเสียง	มี	สัญลักษณ์แทน ข
3. เนื้อทำนองเพลงกราวในทำนองที่ 1 (ไม่ย้อน)		สัญลักษณ์แทน **<u>ค</u>**
4. เนื้อทำนองเพลงกราวในทำนองที่ 2 (ย้อน)		สัญลักษณ์แทน **<u>ง</u>**
5. ลูกโยนเสียงที่ 3 เป็นเสียง	โด	สัญลักษณ์แทน จ
6. ลูกโยนเสียงที่ 4 เป็นเสียง	ฟา	สัญลักษณ์แทน ฉ
7. ลูกโยนเสียงที่ 5 เป็นเสียง	ที	สัญลักษณ์แทน ช
8. ลูกโยนเสียงที่ 6 เป็นเสียง	ซอล และ ฟา	สัญลักษณ์แทน ญ
9 . ทำนองปิดเสียง	เร	สัญลักษณ์แทน ฎ

4.2 จังหวะ

ในการวิเคราะห์จังหวะของเพลงเดี่ยวกราวในนั้น พบว่า การตีจังหวะที่ใช้ในเพลงเดี่ยวกราวในนี้ มีสิ่งสำคัญที่เป็นองค์ประกอบอีกอย่างหนึ่งที่มีความแตกต่างจากเพลงอื่น ๆ ได้แก่ ความแตกต่างเรื่องของจังหวะฉิ่ง และจังหวะหน้าทับ ดังนี้

4.2.1 จังหวะฉิ่ง

จังหวะฉิ่งในเพลงกราวในจะตีเป็นจังหวะเปิดอย่างเดียวคือ

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

เพลงกราวในนั้นมีลักษณะการตีที่เรียกว่า จังหวะฉิ่งพิเศษ ซึ่งลักษณะการตีเช่นนี้ ผู้วิจัยได้ทำการสัมภาษณ์ผู้เชี่ยวชาญทางด้านดนตรีไทย ได้ให้ข้อมูลได้ให้สัมภาษณ์ว่า

“ เพลงกราวในนั้นเป็นเพลงหน้าพาทย์ที่ใช้ประกอบการแสดงในการยกทัพของยักษ์โดยจังหวะที่ใช้เป็นจังหวะสองชั้น เพลงเดี่ยวกราวในที่เดี่ยวกันก็ใช้จังหวะเหมือนกันกับเพลงกราวในที่ใช้ในเพลงกราวในสองชั้น ที่ใช้ในเพลง ชุดโหมโรงเย็น ฉิ่งจึงตีเป็นลักษณะเดียวกันกับเพลงกราวในโหมโรงเย็น ส่วนจังหวะที่ใช้จะช้าหรือเร็วขึ้นอยู่กับแนวในการบรรเลง และพละกำลังของผู้ที่เดี่ยวเองว่าไล่และฝึกซ้อมมามากน้อยเพียงใด”

(ชูชาติ พิณพาทย์,สัมภาษณ์, 18 ธันวาคม 2549)

“จังหวะของฉิ่งที่ใช้ในการตีประกอบเพลงเดี่ยวกราวในไม่ว่าจะเป็นเครื่องดนตรีในวงปี่พาทย์หรือวงเครื่องสายซึ่งในการที่ต้องใช้ฉิ่งตีในจังหวะเปิด ฉิ่ง ฉิ่ง ฉิ่ง ฉิ่ง เพียงอย่างเดียวเช่นนี้ก็อาจเป็นเพราะว่าต้องตีตามจังหวะของกลองทัด คือ ต้องตีตามลักษณะไม้กลองที่เรียกว่าเป็นลักษณะไม้เดิน เช่น - - - ต้อม - - ต้อม - - ต้อม - ต้อม และอีกจังหวะหนึ่งคือจังหวะของฉิ่ง จังหวะการตีฉิ่งนั้นจะตีโดยให้ฉิ่งตียืนอยู่เสียงเดียวคือเสียง ฉิ่ง เข้าใจว่าครูบาอาจารย์ที่เชี่ยวชาญด้านดนตรีไทยตั้งแต่สมัยโบราณท่านคงเป็นผู้กำหนดขึ้นเอง และได้ยึดถือปฏิบัติเป็นข้อปฏิบัติเป็นธรรมเนียมประเพณีตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบัน”

(ชฎิล นักดนตรี, สัมภาษณ์, 5 ธันวาคม 2549)

จากการสัมภาษณ์เรื่องเกี่ยวกับจังหวะฉิ่งที่ใช้ในการตีกำกับเพลงกราวในและเพลงเดี่ยวกราวในจากท่านผู้คุณวุฒิได้ข้อสรุปว่า ในการตีจังหวะฉิ่งเพื่อกำกับทำนองหลักเพลงกราวในและเพลงเดี่ยวกราวในนั้น จังหวะที่ใช้เป็นจังหวะเปิดอย่างเดียว คือ ฉิ่ง ฉิ่ง ฉิ่ง ฉิ่ง โดยการตีต้องตีให้อยู่ในจังหวะที่สม่ำเสมอแต่บังคับให้ช้าเร็วขึ้นอยู่กับแนวในการบรรเลงของผู้บรรเลง โดยผู้บรรเลงต้องคำนึงถึงไพเราะและความเหมาะสมเป็นสำคัญ

4.2.2 จังหวะหน้าทับ

จากการสัมภาษณ์ผู้รู้ทางด้านดนตรีไทยโดยเฉพาะด้านการปฏิบัติเครื่องหนังได้ให้ทัศนะเกี่ยวกับจังหวะหน้าทับในเพลงกราวในทั้งทำนองหลักและทางเดี่ยวดังต่อไปนี้

“เพลงกราวใน ที่นำมาทำทางเดี่ยวเป็นเพลงที่มาจากเพลงหน้าพาทย์และในเพลงหน้าพาทย์มีความพิเศษอยู่ในตัว ผู้ประพันธ์เพลงทางดนตรีไทย จึงสามารถนำมาทำเป็นทางเดี่ยวของเครื่องดนตรีในวงปี่พาทย์และวงเครื่องสาย ซึ่งจากความพิเศษของเพลงกราวในจึงเกิดเป็นเพลงเดี่ยวใหญ่เพลงหนึ่ง เมื่อเป็นเพลงพิเศษปรมาจารย์ด้านดนตรี จึงต้องทำจังหวะให้มีความพิเศษ และลักษณะของตัวทำนอง เพลง มีจังหวะที่ไม่ตายตัว มีความยืดหยุ่นได้ เป็นเพลงลูกโยน ลักษณะของเพลงลูกโยนจะใช้หน้าทับ สองไม้เป็นหลัก และที่ไม่สามารถใช้หน้าทับอื่นได้ ก็เนื่องจากในเนื้อทำนองบังคับ ถ้าเป็นเพลงทั่วไปก็ใช้หน้าทับปรบไก่เป็นหลัก ซึ่งในเพลงทั่วไป ทำนองส่วนใหญ่ มีลูกเท่ามากกว่า ลูกโยน ในเพลงลูกเท่าจึงต้องใช้หน้าทับปรบไก่ และลูกโยนใช้หน้าทับสองไม้ ในเพลงกราวในใช้หน้าทับกราวใน แต่เมื่อมาทำเป็นทางเดี่ยวจึงใช้หน้าทับกลมหรือกราวนอก ซึ่งการที่ใช้หน้าทับกลม คำว่ากลมก็มาจากเพลงหน้าพาทย์นั่นเอง การที่เรียกชื่อ จังหวะหน้าทับกลมก็เรียกตามลักษณะชื่อเพลงและเพลงกลมเป็นเพลงหน้าพาทย์ ซึ่งเพลงหน้าพาทย์เป็นเพลงที่มีความเป็นมงคลและสุดยอด บรมครูจึงตั้งชื่อหน้าทับตาม เป็นต้น

เนื่องจากทางเดี่ยวกราวในเป็นเพลงเดี่ยวที่มีความพิเศษในเรื่องเนื้อทำนอง ถ้าใช้หน้าทับกราวในจะไม่เหมาะสมครูโบราณได้เล็งเห็นแล้วว่า ถ้าใช้หน้าทับกราวในจะทำให้จังหวะในการบรรเลงไม่ดีเท่าที่ควร เพราะจังหวะจะยืดและไม่เดินตามจังหวะ จะโคน แต่ถ้าใช้หน้าทับกลมจะเหมาะสม กับการตี

ประกอบการบรรเลงเดี่ยวเพราะหน้าทับกลมมีความกระชับ เป็นจังหวะจะโคน ผู้บรรเลงเดี่ยวเองก็เกิดความสบายใจ เพราะถ้าบรรเลงได้เหมาะสมเข้าจังหวะเพลงก็จะออกมาดี มีความสมบูรณ์ ส่วนในเนื้อเพลงนั้นก็ใช้หน้าทับกราวใน ในเรื่องของการบรรเลงเพลงโดยทั่วไป เพลงกราวนอกและเพลงกลมจะ ใช้กระสวนจังหวะเหมือนกัน แตกต่างกัน ที่การใช้ตะโพนหรือกลองทัดเท่านั้น ถ้ากลองทัดใช้เพลงกราวนอก,เพลงกลมจะใช้จังหวะเหมือนกัน แต่ถ้าตะโพนจะต่างกันเช่น

เพลงกราวนอก

ตะโพน	*- ติง - เท่ง*	*- - ตุ้มติง*	*- เท่ง - ตุ๊บ*	*- เพล่ง - เท่ง*

กลองทัด	*- - - -*	*- - - ต้อม*	*- - ต้อม -*	*- ต้อม - ต้อม*

เพลงกลม

ตะโพน	*- ติ ง- -*	*ตะตุ๊บเพล่งเท่ง*	*- เท่ง - ตุ๊บ*	*- เพล่ง - เท่ง*

กลองทัด	*- - - -*	*- - - ต้อม*	*- - ต้อม -*	*- ต้อม - ต้อม*

นอกจากนี้มีข้อสังเกตว่าการตีตะโพนไทยและกลองทัด ของสำนักสังคีต และวิทยาลัยนาฏศิลปมีความเหมือนและแตกต่างกันดังนี้

ตะโพนไทย

1. วิทยาลัยนาฏศิลป กรมศิลปากร จะมีกระสวนจังหวะเพลงกราวนอกและกลมเหมือนกันคือ

กลม/กราวนอก	*- ติง-เท่ง*	*- ตุ๊บ- ติง*	*- เท่ง -ตุ๊บ*	*- เพลิ่ง -เท่ง*

2. สำนักการสังคีตกรมศิลปากร จะมีกระสวนจังหวะระหว่างเพลงกราวนอกกับเพลงกลมที่แตกต่างกันคือ

กราวนอก	*- ติง - เท่ง*	*- ตุ๊บ - ติง*	*- เท่ง - ตุ๊บ*	*- เพลิ่ง - เท่ง*

กลม	*- ติง - -*	*ถะตุ๊บเพลิ่ง เท่ง*	*ติง เท่ง - ตุ๊บ*	*- เพลิ่ง - เท่ง*

วิทยาลัยนาฏศิลป กรมศิลปากรและสำนักการสังคีต ใช้กระสวนจังหวะของกลองทัดในเพลงกลมเหมือนกันคือ

กลองทัด

กลม/กราวนอก	*- - - -*	*- - - ต้อม*	*- - ต้อม -*	*- ต้อม -ต้อม*

ส่วนในการบรรเลงทางเดี่ยว ใช้หน้าทับกลองทัด คือหน้าทับที่ตีเพลงกลมและกราวนอกในทางปี่พาทย์ใช้สองหน้าตีส่วนทางเครื่องสายใช้โทน – รำมะนาตีประกอบการเดี่ยว"
(สุพจน์ สุขสายชล, สัมภาษณ์, 6 ธันวาคม 2549)

" จังหวะหน้าทับ เพลงกราวในใช้จังหวะของกลองทัดมี 2 ลักษณะคือ

1. *จังหวะกลองทัดเพลงกราวใน ในโหมโรงเย็น*
2. *จังหวะกลองทัดเพลงกราวนอกที่ใช้บรรเลงในเพลงเดี่ยวเพลงกราวในสามชั้น ในการตีจังหวะกลองในเพลงเดี่ยวกราวในนั้นที่ตีตามจังหวะของเพลงกราวนอกหรือเพลงกลมก็เพราะว่าเพื่อความเหมาะสมและก็จะฟังแล้วไม่ขัดหู"*

(ชฎิล นักดนตรี, สัมภาษณ์, 5 ธันวาคม 2549)

ดังนั้นข้อมูลจากท่านผู้เชี่ยวชาญทางด้านดนตรีไทยในเรื่องกระสวนจังหวะของหน้าทับเพลงกราวในและหน้าทับเพลงกราวนอก จึงสรุปคุณลักษณะของทั้ง 2 หน้าทับนี้ได้ว่า กระสวนจังหวะหน้าทับของเพลงกราวในเป็นกระสวนจังหวะที่ให้ความเชื่องช้าหนักแน่นในช่วงท้ายจังหวะ ส่วนกระสวนจังหวะหน้าทับของเพลงกราวนอกให้จังหวะที่กระชับกระชั้นส่งผลให้ทำนองเพลงมีความรวดเร็วมากกว่าหน้าทับเพลงกราวใน

นอกจากนี้หนังสือ ของอาจารย์มานพ วิสุทธิแพทย์ ได้อธิบายถึงจังหวะหน้าทับกราวในหน้าทับกลมและหน้าทับกราวนอกดังนี้

เพลงกราวใน

ตะโพน	- ตุ๊บ--	- ติง - ตุ๊บ	- เพลิ่ง - เท่ง	- ติง- -
กลองทัด	- - - -	- ต้อม - ต้อม	- - ต้อม -	- - - ต้อม

เพลงกราวนอก

ตะโพน	- ติง - เท่ง	- - ตุ๊บ ติง	- เท่ง - ตุ๊บ	- เพลิ่ง - เท่ง
กลองทัด	- - - -	- - - ต้อม	- - ต้อม -	- ต้อม - ต้อม

เพลงกลม

ตะโพน	- ติง - -	ถะตุ๊บเพลิ่ง เท่ง	ติง เท่ง - ตุ๊บ	- เพลิ่ง - เท่ง
กลองทัด	- - - -	- - - ต้อม	- - ต้อม -	- ต้อม - ต้อม

(มานพ วิสุทธิแพทย์, 2533: 177-178)

จากข้อมูลที่ได้เกี่ยวกับจังหวะหน้าทับเพลงกราวใน ของผู้รู้ทางด้านดนตรีไทย และจากบทสรุปการวิเคราะห์ของ อาจารย์รุ่งธิวา กิจมี ในรายงานการวิเคราะห์เพลงวิชา “วัฒนธรรมการดนตรี” ของมหาวิทยาลัยมหิดล มีความเห็นพ้องกับผู้วิจัยว่า

> *1. หน้าทับเพลงกราวในเป็นกระสวนจังหวะหน้าทับแบบวน ตีกำกับไปกับทำนองเพลงที่มีความยาว 416 ห้องเพลงหรือ 103 จังหวะหน้าทับโดยมีจังหวะหน้าทับหลักที่เรียกว่า หน้าทับเพลงกราวใน และการบรรเลงตลอดทั้งเพลง จะมีการเปลี่ยนหรือสร้างทำนองเปลี่ยนของหน้าทับตะโพนเพื่อตีสลับไปกำกับจังหวะหน้าทับหลัก*

2. กระสวนจังหวะหน้าทับแบบที่เป็นลูกนำขึ้น จะใช้ตีเฉพาะตอนขึ้นเพลงในช่วง 3 ห้องเพลงแรกเท่านั้นทั้งตะโพนและกลองทัดจะตีแตกต่างจากการตีตามปกติ

3. กระสวนจังหวะหน้าทับเพลงกราวใน ตะโพนประกอบด้วยเสียง ตุ๊บ เท่ง พรึง เสียงกลองทัดในหนึ่งหน้าทับ ประกอบด้วย 4 เสียงมีลีลาในการบรรเลงสลับและสอดแทรกไปกับตะโพน กลองทัดจะจบก่อนตะโพนเล็กน้อยรวมเป็น 1 หน้าทับ

4. หน้าทับเพลงกราวในที่นำมาทำทางเดี่ยวมีความแตกต่างในเรื่องของความเหมาะสมในทำนองเพลง ความสละสลวย และอารมณ์เพลงเพราะถ้าใช้หน้าทับกราวใน ในทางเดี่ยวความรู้สึกกระชับ คึกคัก สนุกสนาน เร้าใจในทำนอง เพลงก็ไม่เกิดขึ้น แต่ถ้านำจังหวะหน้าทับกราวนอก (กลม) มาใช้ในทางเดี่ยว จะตีพอดีกับทำนองเพลง มีความสอดคล้องกันอย่างสนิทสนมกลมกลืนทำให้เพลงมีความสมบูรณ์ยิ่งขึ้น

จากข้อมูลที่ได้จากการสัมภาษณ์ผู้มีคุณวุฒิ และข้อมูลจากตำรา ทำให้ทราบว่าคุณลักษณะของจังหวะกลองของทั้ง 2 หน้าทับ พิจารณากับลักษณะของการดำเนินทำนองในทางเดี่ยวพบว่าลักษณะของการดำเนินทำนองในทางเดี่ยวนั้น สำนวนทำนองค่อนข้างรวดเร็ว กระชับ โดยเฉพาะในช่วงท้าย ๆ ของเพลง ความเร็วในการบรรเลงก็มักจะสูงขึ้นเมื่อลักษณะของท่วงทำนองในทางเดี่ยวค่อนไปทางกระชับรวดเร็ว การใช้หน้าทับเพลงกราวนอกที่กระสวนจังหวะเอื้อต่อท่วงทำนองที่กระชับอยู่เดิมนั้น จึงทำให้เหมาะสมและเข้ากันได้ดีกว่าหน้าทับกราวใน ที่กระสวนจังหวะในช่วงท้ายหน่วงให้ช้า เมื่อนำไปบรรเลงแล้วย่อมขวางต่อกระสวนทำนองที่ขึ้นลงอย่างรวดเร็ว ดังนั้นหน้าทับที่เหมาะสมในการตีประกอบกำกับจังหวะในการบรรเลงเดี่ยว จึงเป็นหน้าทับกราวนอกด้วยเนื่องมาจากลักษณะของการดำเนินทำนองในทางเดี่ยว สำนวนทำนองค่อนข้างรวดเร็วกระชับ การใช้หน้าทับกราวนอกที่มีกระสวนจังหวะกระชับจึงเหมาะสมและทำให้เพลงมีชีวิตชีวา จึงทำให้เพลงเดี่ยวกราวใน ไม่ว่าจะเป็นเครื่องดนตรีชิ้นใดก็ตาม จะทำให้การเดี่ยวมีความศักดิ์สิทธิ์สมกับที่เป็นเพลงเดี่ยวของเพลงหน้าพาทย์

4.3 รูปแบบเพลงเดี่ยวกราวใน

เพลงเดี่ยวกราวใน ประกอบด้วยรูปแบบที่สำคัญด้วยกัน 2 ส่วน ได้แก่

4.3.1 ส่วนที่เป็นลูกโยน

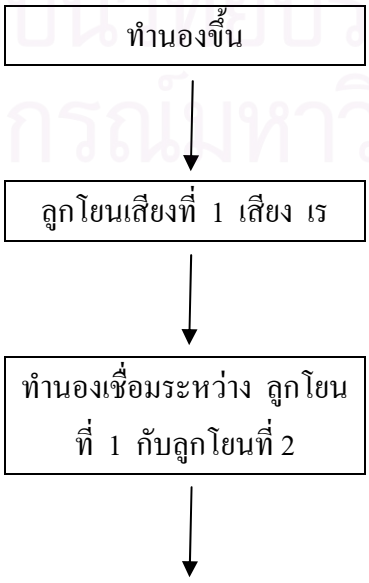
4.3.2 ส่วนที่เป็นเนื้อเพลง

4.3.1 ส่วนที่เป็นลูกโยน

เพลงเดี่ยวกราวในระนาดเอกทางครูชฎิล นักดนตรี นั้นประกอบด้วยลูกโยนทั้งหมด 6 โยนด้วยกัน ซึ่งในแต่ละกลุ่มโยนนั้นมีการประดิษฐ์ทำนองเพลงที่แตกต่างกันไปตามความเหมาะสม ซึ่งแล้วแต่ว่าผู้ประพันธ์จะได้คิด ซึ่งท่านครูทุกคนได้คิดดีแล้วว่าเป็นสิ่งที่ถูกต้องและเหมาะสม

4.3.2 ส่วนที่เป็นเนื้อเพลง

ในเพลงเดี่ยวกราวในระนาดเอกทางครูชฎิล นักดนตรี นั้น มีองค์ประกอบในส่วนที่เป็นเนื้อเพลง แบ่งออกเป็น 2 ท่อน ซึ่งในระหว่างลูกโยนและเนื้อเพลงมีการคิดประดับตกแต่งในส่วนที่เป็นทำนองอื่นๆประกอบอยู่ด้วย ซึ่งในการวิจัยครั้งนี้ผู้วิจัยได้กำหนดเป็นตำแหน่งของลูกโยน เนื้อเพลง และทำนองที่เป็นตัวเชื่อมให้บทเพลงมีความไพเราะ สามารถแสดงตามโครงสร้างได้ดังต่อไปนี้



สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

4.4 การใช้กลวิธีพิเศษและการดำเนินทำนอง

ในการอธิบายการวิเคราะห์เกี่ยวกับการใช้กลวิธีพิเศษ และลักษณะการดำเนินทำนองในส่วนนี้ ผู้วิจัยทำการวิเคราะห์และอธิบายโดยจำแนกออกเป็นกลุ่มลูกโยน ตั้งแต่กลุ่มลูกโยนเสียงแรกจนถึงกลุ่มลูกโยนเสียงสุดท้าย โดยในการอธิบายผู้วิจัยยกตัวอย่างโน้ตทางเดี่ยวประกอบการอธิบายเกี่ยวกับการใช้กลวิธีพิเศษในการอธิบายลักษณะการดำเนินทำนอง เพื่อให้เห็นภาพชัดเจน นอกจากนี้หากกลุ่มเสียงลูกโยนเสียงใดมีความยาวมาก ผู้วิจัยจะทำการแบ่งกลุ่มย่อยภายในกลุ่มลูกโยนนั้น ๆ ทั้งนี้ผู้วิจัยจะแจ้งก่อนที่จะทำการวิเคราะห์ในกลุ่มลูกโยนนั้น ๆในรายละเอียดการวิเคราะห์ นอกจากจะวิเคราะห์แยกกลุ่มลูกโยนเสียงต่าง ๆ แล้ว ผู้วิจัยมุ่ง อธิบายว่าในแต่ละโยนนั้นเป็นกลุ่มลูกโยนเสียงใด ดำเนินทำนองอยู่ในกลุ่มเสียงปัญจมูลใด มีการใช้กลวิธีพิเศษใดบ้างในกลุ่มลูกโยนนั้น ๆ และลักษณะของการดำเนินทำนองในทางเดี่ยวเป็นอย่างไรดังนั้นในการอธิบายแต่ละโยน แต่ละช่วงที่ทำการย่อยแล้วภายในกลุ่มลูกโยนนั้น ๆ จึงมีประเด็นในการอธิบายดังนี้

กลุ่มเสียงลูกโยน
กลุ่มเสียงปัญจมูล (Penta – Centric)
การใช้กลวิธีพิเศษและการประดิษฐ์ทำนองระนาด
ลักษณะการดำเนินทำนอง

ในส่วนของการศึกษาการดำเนินทำนองของระนาดเอกเพลงเดี่ยวกราวใน สามชั้น ทางของครูชฎิล นักดนตรี ผู้วิจัยได้ศึกษาการประดิษฐ์กลอนระนาดที่ใช้ในทางเดี่ยวของเพลงนี้ โดยผู้วิจัยได้ยึดหลักการประดิษฐ์ชื่อกลอนระนาดเอกจากครูประสิทธิ์ ถาวร ผู้ที่เป็นผู้มีความรู้ความสามารถทั้งเชิงปฏิบัติและทฤษฎีในเรื่องเครื่องดนตรีไทยทุกชนิดโดยเฉพาะระนาดเอก ครูประสิทธิ์ ถาวร เป็นศิลปินแห่งชาติสาขาดนตรีไทย รวมถึงท่านยังเป็นศิษย์เอกและเป็นคนบรรเลงระนาดเอกประจำวงท่านครูหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) กลอนระนาดที่ผู้วิจัยจะนำเสนอต่อไปนี้ ผู้วิจัยได้รวบรวมความรู้ที่ครูประสิทธิ์ ถาวร ได้มอบไว้กับวงการดุริยางคศิลป์ไทย โดยเฉพาะเรื่องการบรรเลงระนาดเอก ซึ่งได้ศึกษาข้อมูลในเรื่องดังกล่าวจากแถบบันทึกภาพของศูนย์สังคีตศิลป์ ธนาคารกรุงเทพ จำกัด สาขาสะพานผ่านฟ้าซึ่งในการบันทึกเทปนั้นบรรเลงระนาดเอกโดย รศ.ดร.บุษกร สำโรงทอง นอกจากนี้ผู้วิจัยยังได้แนวทางในการอธิบายเรื่องรายละเอียดของกลอนระนาดจากวิทยานิพนธ์เรื่องการดำเนินทำนองระนาดเอกเพลงเรื่องสี่ภาษาของนายสุราชดิษฐ์ ศรีสัตย์ชยะ ซึ่งมีรายละเอียดเกี่ยวกับกลอนระนาดดังนี้

1. กลอนสับ

กลอนระนาดประเภทนี้เป็นกลอนระนาดที่ใช้เสียงซ้ำในสองพยางค์แรก เอกลักษณ์ของกลอนประเภทนี้ สำนวนกลอนนอกจากจะซ้ำเสียงทุกห้องเพลง ไม่ว่าห้องเพลงนั้นจะเป็นสำนวนกลอนที่ดำเนินขึ้นสู่เสียงสูงหรือเสียงต่ำ การซ้ำเสียงแรกของสำนวนกลอนในแต่ละห้องเพลงน่าจะเป็นที่มาของชื่อกลอนประเภทนี้ ดังตัวอย่าง

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

2. กลอนไต่ลวด

เป็นกลอนระนาดที่ดำเนินกลอนด้วยเสียงที่เรียงขึ้นและลง โดยระหว่างการดำเนินกลอนจะไม่มีการซ้ำเสียง การไม่ซ้ำเสียงของกลอนรูปแบบนี้มิใช่ดำเนินกลอนด้วยการเรียงเสียงที่อยู่ติดกัน แต่เป็นการดำเนินกลอนด้วยการเรียงเสียงที่อยู่ติดกัน แต่เป็นการดำเนินกลอนที่ใช้เสียงใดแล้วจะไม่ซ้ำเสียงเป็นสองพยางค์ติดต่อกันเหมือนกับกลอนสับที่กล่าวมาแล้ว ผู้บรรเลงจะต้องใช้

ความสามารถในการบรรเลง เพื่อให้เกิดเสียงที่เรียงกันเป็นสำนวนที่ไม่มีการซ้ำเสียงเป็นสำคัญ คล้ายกับการไต่ลวดที่ต้องใช้ความระมัดระวังอย่างมาก ดังตัวอย่าง

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

3. กลอนไต่ไม้

เป็นกลอนระนาดที่ดำเนินลักษณะการใช้เสียงเรียง ๆ ต่อกันเป็นสำนวนในตอนแรกของแต่ละห้องเพลงและมีลักษณะการเรียงเสียงของกลอนไต่ลวดประกอบในตอนท้ายหากพิจารณาถึงลักษณะทางกายภาพระหว่างลวดกับไม้ ลวดมีขนาดเล็กและหากใช้ไต่ตามชื่อของกลอนแล้ว มีอันตรายได้ง่ายมากกว่าไม้ ในการบรรเลงก็เช่นเดียวกัน หากผู้บรรเลงสามารถดำเนินกลอนในเพลงต่าง ๆ ด้วยกลอนไต่ลวดและกลอนไต่ไม้ ย่อมแสดงถึงความสามารถในการบรรเลงด้วยลักษณะการเรียงเสียง แต่กลอนไต่ลวดเป็นกลอนที่แสดงความสามารถมากกว่ากลอนไต่ไม้ แต่การดำเนินกลอนนั้นยังต้องขึ้นอยู่กับทำนองหลักว่าจะเหมาะสมกับสำนวนกลอนแบบใด ดังตัวอย่าง

ท ล ท ซ	ล ท ด ร	ม ร ม ด	ร ม ฟ ซ	ท ล ท ซ	ล ท ด ร̣	ม̣ ร̣ ด̣ ร̣	ด̣ ท ล ซ
ท ล ท ซ	ล ท ด ร	ม ร ม ด	ร ม ฟ ซ	ท ล ท ซ	ล ท ด ร	ม ร ด ร	ด ท ล ซ

4. กลอนลอดตาข่าย

เป็นกลอนระนาดที่ดำเนินด้วยกลุ่มเสียง 4 พยางค์ การลอดตาข่ายตามความหมายของชื่อกลอนนี้มาจากลักษณะของตาข่ายที่ใช้ดักสัตว์ต่าง ๆ ซึ่งจะต้องไปวางดักไว้ตรงโน้นบ้างตรงนี้บ้างกระจายกันออกไป การดำเนินก็เป็นลักษณะดังกล่าว คือ ดำเนินไปทางซ้ายและทางขวาสลับกันด้วยเสียงเป็นกลุ่ม ในแต่ละกลุ่มก็แยกห่างกันหลายเสียง จากโน้ตที่นำเสนอนี้ พบว่าขอบเขตเสียงที่ใช้มีช่วงกว้างเกือบครบ 21 เสียง บางช่วงเป็นกลอนฟาด เช่น เสียงสุดท้ายของแต่ละห้องเพลงแรกห่างกับเสียงแรกของห้องเพลงที่สอง มีระยะห่างมากกว่า 5 เสียง เช่น บ้างห่างกัน 6 เสียง หรือห่างกัน 1 ช่วงเสียงเป็นต้น กลอนลักษณะนี้ ส่วนใหญ่จะพบในเพลงเดี่ยว ไม่พบในการบรรเลงรวมวงทั่ว ๆ ไป ดังตัวอย่างในโน้ตต่อไปนี้

ล ท ร ม	ร ซ ล ท	ฟ ม̀ ร̀ ซ	ร ซ ล ท	ฟ ม ร ซ	ล ท ร̀ ร̀	ม ฟ ซ ม	ร̀ ท ล ซ
ล ท ร ม	ร ซ ล ท	ฟ ม ร ซ	ร ซ ล ท	ฟ ม ร ซ	ล ท ร ร	ม ฟ ซ ม	ร ท ล ซ

5. กลอนม้วนตะเข็บ (กลอนเดินตะเข็บ)

เป็นกลอนระนาดที่นำกิริยาการ “ม้วน” มาผูกกันเป็นลักษณะกลอนระนาดรูปแบบนี้การม้วนนี้เป็นการม้วนตะเข็บ ตะเข็บในความหมายของกลอนนี้ จะเป็นกลุ่มเสียงที่บรรจุอยู่ในแต่ละห้อง โดยในสำนวนถาม กลอนแต่ละห้องเพลงจะมีสี่เสียง เสียงแรกของแต่ละห้องเพลงเป็นเสียงที่ความรู้สึกของการม้วนตัว แต่การม้วนตัวนี้ยังมีการซ่อนตัวของรอยต่อระหว่างตะเข็บต่อตะเข็บ ซึ่งการดำเนินกลอนประเภทนี้ เสียงแรกของกลอนแต่ละตัวจะเป็นเสียงที่เรียงต่อจากเสียงสุดท้ายของกลอนตะเข็บตัวก่อน ส่วนในสำนวนตอบ ห้องเพลงแรกของสำนวนยังคงมีการม้วนตะเข็บอยู่ แต่หลักจากนั้นจะดำเนินกลอนเรียงเสียงสู่เสียงทางต่ำ ดังตัวอย่างประกอบ

ฟ ร ม ฟ	ซ ม ฟ ซ	ล ฟ ซ ล	ท ซ ล ท	ร̀ ฟ ม̀ ร̀	ฟ ม̀ ร̀ ท	ม̀ ร̀ ท ล	ร̀ ท ล ซ
ฟ ร ม ฟ	ซ ม ฟ ซ	ล ฟ ซ ล	ท ซ ล ท	ร ฟ ม ร	ฟ ม ร ท	ม ร ท ล	ร ท ล ซ

6. กลอนย้อนตะเข็บ

เป็นกลอนระนาดที่คล้ายกับกลอนม้วนตะเข็บ ต่างกันที่สำนวนถามของกลอนย้อนตะเข็บจะใช้เสียงเรียงขึ้น 5 เสียง และต่อด้วยลักษณะการดำเนินกลอนแบบเดียวกันกับกลอนม้วนตะเข็บส่วนในสำนวนตอบ การดำเนินกลอนมีลักษณะคล้ายกับกลอนม้วนตะเข็บเช่นเดียวกันนั่นคือรูปแบบการดำเนินกลอนในห้องเพลงที่สองไม่ใช่การดำเนินกลอนที่เรียงเสียง สู่เสียงทางต่ำแต่เพียงอย่างเดียว แต่เพิ่มลักษณะพิเศษ คือการใช้เสียงที่เรียงถัดจากเสียงสุดท้ายของห้องเพลงก่อนเป็นเสียงที่ใช่เริ่มสำนวนกลอนในห้องเพลงต่อมา กลอนนี้พบได้ในเพลงทั่วไปและเพลงเดี่ยว ดังตัวอย่าง

ร ม ฟ ซ	ล ม ฟ ซ	ล ฟ ซ ล	ท ซ ล ท	ร̀ ฟ ม̀ ร̀	ท ม̀ ร̀ ท	ล ร̀ ท ล	ซ ท ล ซ
ร ม ฟ ซ	ล ม ฟ ซ	ล ฟ ซ ล	ท ซ ล ท	ร ฟ ม ร	ท ม ร ท	ล ร ท ล	ซ ท ล ซ

7. กลอนร้อยลูกโซ่

เป็นกลอนระนาดที่สร้างกลอนด้วยจินตนาการของห่วงโซ่ ที่มีความสัมพันธ์ผูกกันเป็นกลอนลักษณะนี้เอง การดำเนินกลอนประเภทนี้ จึงมีความสัมพันธ์กันเป็นกลุ่ม ๆ ในสำนวนถามแบ่งได้สองกลุ่ม ในแต่ละกลุ่ม สำนวนกลอนจะขึ้นด้วยทำนองเดียวกันต่างกันเพียงช่วงทำนองตอนท้ายแต่ถึงจะมีความต่างกัน แต่ทำนองตอนท้ายนี้ยังคงมีความสัมพันธ์ซึ่งกันและกัน โดยเป็นกลุ่มเสียงสามเสียงกลุ่มเดียวกันต่างกันเพียงทิศทางที่ดำเนินขึ้นสูงหรือลงต่ำ ส่วนในสำนวนตอบแบ่งได้สองกลุ่มคือสำนวนกลอนกลุ่มแรก จะมีลักษณะคล้ายกับกลอนไต่ลวด ที่ดำเนินกลอนด้วยเสียงที่เรียงขึ้นลงตามลีลาของกลอน แต่การดำเนินกลอนของกลุ่มหลังคล้ายกับกลอนลดตาข่ายที่ดำเนินกลอนโดยให้เสียงเริ่มของกลอนกลุ่มนี้ห่างกัน 6 เสียงกับกลอนกลุ่มหลัง ดังตัวอย่าง

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

8. กลอนพัน

เป็นกลอนระนาดที่มีสำนวนถามขึ้นต้นด้วยทำนองที่เหมือนกับสำนวนตอบของกลอนย้อนตะเข็บ ส่วนสำนวนตอบจะดำเนินเป็นเสียงที่เป็นช่วง ๆ โดยทำนองของกลอนจะดำเนินลงด้วยเสียงที่เชื่อมสำนวนทั้งหมดเกี่ยวพันติดต่อกัน ดังตัวอย่าง

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

9. กลอนซ่อนตะเข็บ

เป็นกลอนระนาดที่ซ่อนสำนวนเริ่มของกลอนโดยการใช้เสียงที่เรียงอยู่ใกล้กันดำเนินกันเป็นกลุ่ม ๆ ใช้การซ้ำเสียงสองเสียง – สามเสียง และการเรียงเสียงประสมกัน เป็นกลอนที่มีทิศทางของการเคลื่อนที่ของทำนองลักษณะค่อย ๆ ดำเนินไปเรื่อย ๆ โน้ตกลอนซ่อนตะเข็บที่นำเสนอนี้สำนวนถามกับสำนวนตอบเป็นทำนองที่ดำเนินในรูปแบบโอดพัน คือ มีลีลาสำนวนที่เหมือนกันต่างกันต่างกันเพียงการเปลี่ยนบันไดเสียง ดังตัวอย่าง

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

ในการศึกษาเพลงเดี่ยวกราวใน ทางระนาดเอก กรณีศึกษาอาจารย์ชฎิล นักดนตรี ผู้ศึกษาขอนำเสนอการดำเนินทำนองระนาดเอกด้วยระบบโน้ตไทย โดยการศึกษาในส่วนที่เป็นการดำเนินทำนองของกลอนระนาดเอกนั้น ผู้วิจัยได้ศึกษากลอนระนาดทีละประโยค ซึ่งในทำนองแต่ละประโยคแบ่งเป็น 2 ส่วน ส่วนแรกเรียกว่า สำนวนถาม กับส่วนที่สองเรียกว่า สำนวนตอบ ดังภาพประกอบด้านล่าง

สำนวนถาม	+	สำนวนตอบ	=	1 ประโยค
(กลุ่มทำนอง 4 ห้องแรก)		(กลุ่มทำนอง 4 ห้องหลัง)		8 ห้องหลัง

เนื้อหาของการวิเคราะห์ทางเดี่ยวระนาดเอกเพลงกราวใน สามชั้น กรณีศึกษาครูชฎิล นักดนตรี ในส่วนนี้ผู้วิจัยขอนำเสนอการวิเคราะห์ในแต่ละโยนดังที่ได้อธิบายไว้แล้วข้างต้น โดยแบ่งการนำเสนอเป็นหัวข้อดังนี้

1. กลุ่มเสียงโยน
2. กลุ่มเสียงปัญจมูล
3. การประดิษฐ์สำนวนทำนองระนาด
4. การใช้กลวิธีพิเศษและลักษณะการดำเนินทำนอง

ในกรณีที่การดำเนินทำนองนั้นปรากฏเป็นกลอนระนาดผู้วิจัยได้กำหนดการศึกษาในหัวข้อนี้ โดยศึกษา ความสัมพันธ์ในการประดิษฐ์ทำนองในสำนวนถามและสำนวนตอบว่ามีความสัมพันธ์กันอย่างไร

5. ลักษณะการดำเนินทำนอง

ทำนองขึ้นต้นของกลุ่มลูกโยนที่ 1

ช่วงที่ 1 ประโยคที่ 1 ถึงประโยคที่ 7

ประโยคที่ 1

-ร ม ฟ	- ล - ท	มมม ฟมรท	ลม รรรร	- รมฟ ลท	มรดทลม	ฟ ม ร ท	มฟมรทร
-ร ม ฟ	- ล - ท	มมม ฟมรท	ลม รรรร	- รมฟ ลท	มรดทลม	ฟ ม ร ท	มฟมรทร

ประโยคที่ 2

ล ฟฟฟฟ	มรมฟลท	- รมฟ ลท	มรดทลร	- รมฟ ลท	มรดทลม	ฟ ม ร ท	มฟมรทร
ล ฟฟฟฟ	มรมฟลท	- รมฟ ลท	มรดทลร	- รมฟ ลท	มรดทลม	ฟ ม ร ท	มฟมรทร

ประโยคที่ 3

ล ฟฟฟฟ	มรมฟลท	- รมฟ ลท	มรดทลร	- รมฟ ลท	มรดทลม	ฟ ม ร ท	มฟมรทร
ล ฟฟฟฟ	มรมฟลท	- รมฟ ลท	มรดทลร	- รมฟ ลท	มรดทลม	ฟ ม ร ท	มฟมรทร

ประโยคที่ 4

ด ท ล ฟ	ฟมร ม -	มรด ร รดทด	ดทล - ฟ	ซ ฟ ม ล	ลซฟ ซ -	ซฟมฟฟมรม	มรด - ร
ด ท ล ฟ	ฟมร ม -	มรด ร รดทด	ดทล - ฟ	ซ ฟ ม ล	ลซฟ ซ -	ซฟมฟฟมรม	มรด - ร

ประโยคที่ 5

ดทล ท ด	รดรทดร	มรด ร ม	ฟมฟรมฟ	-รมฟ ลท	มรดทลม	ฟ ม ร ท	มฟมรท-ร
ดทล ท ด	รดรทดร	มรด ร ม	ฟมฟรมฟ	-รมฟ ลท	มรดทลม	ฟ ม ร ท	มฟมรท-ร

ประโยคที่ 6

ด ท ล ฟ	ฟมร ม -	มรดร รดท ด	ดทล - ฟ	ซ ฟ ม ล	ลซฟ ซ -	ซฟมฟฟมรม	มรด - ร
ด ท ล ฟ	ฟมร ม -	มรดร รดท ด	ดทล - ฟ	ซ ฟ ม ล	ลซฟ ซ -	ซฟมฟฟมรม	มรด - ร

ประโยคที่ 7

ดทล ทด	รดรทดร	มรด รม	ฟมฟรมฟ	รมฟ ลท	มรดทลม	ฟ ม ร ท	มฟมรท-ร
ดทล ทด	รดรทดร	มรด รม	ฟมฟรมฟ	รมฟ ลท	มรดทลม	ฟ ม ร ท	มฟมรท-ร

กลุ่มเสียงโยน กลุ่มลูกโยนเสียง เร

กลุ่มเสียงปัญจมูล กลุ่มเสียงปัญจมูล ร ม ฟ x ล ท x

การประดิษฐ์สำนวนทำนองระนาด

ประโยคที่ 1 สำนวนถามดำเนินทำนองด้วยกลวิธีการสะบัดและขยี้ สำนวนตอบดำเนินทำนองด้วยกลวิธีสะบัดและขยี้

การประดิษฐ์ทำนองระนาดเอกในประโยคที่ 1 นี้ เป็นประโยคที่ใช้ในการขึ้นต้นเพลง ซึ่งมีการดำเนินทำนองโดยการใช้สำนวนทำนองระนาดที่มีความสัมพันธ์กันอย่างลงตัว กล่าวคือ การขึ้นต้นเพลงเดี่ยวกราวในระนาดเอกนี้ในสำนวนถามและสำนวนตอบมีการสัมผัสเสียงกัน โดยการสัมผัสนั้นเกิดขึ้นตั้งแต่การขึ้นต้นของประโยคเพลง โดยการใช้กลวิธีพิเศษการสะบัดสามเสียงในห้องที่ 1 เหมือนกันทั้งสำนวนถามและสำนวนตอบ จากนั้นดำเนินทำนองด้วยกลวิธีพิเศษการสะเดาะที่มีความคล้ายคลึงกันทั้ง 2 สำนวน นอกจากนี้การดำเนินทำนองในประโยคนี้มีความสัมพันธ์ในเรื่องการเคลื่อนที่ของเสียงทั้งในสำนวนถามและสำนวนตอบเคลื่อนที่สูงต่ำไปมาอย่างเป็นระเบียบ จากนั้นจึงเคลื่อนที่ไปตกที่เสียง เร เหมือนกัน ทำให้ประโยคนี้เป็นประโยคที่บ่งบอกถึงความสามารถของผู้ประพันธ์ในเรื่องการประพันธ์สำนวนทำนองระนาดให้มีความหลากหลายในลูกตกเสียงเดียวกันอย่างไพเราะและกลมกลืนกันได้เป็นอย่างดี

ประโยคที่ 2 สำนวนถามดำเนินทำนองด้วยกลวิธีการสะบัดและขยี้ สำนวนตอบดำเนินทำนองด้วยกลวิธีสะบัดและขยี้

ในประโยคนี้ดำเนินทำนองด้วยการใช้กลวิธีพิเศษการสะบัดและการขยี้ สำนวนเพลงทั้งสำนวนถามและสำนวนตอบมีการสัมผัสเสียงกันอย่างไพเราะคือ มีการนำกลวิธีการสะบัด 3 เสียงที่เหมือนกันมาประดับทำนองให้มีความสอดคล้องกัน ดังตัวอย่าง

(วงกลมการสร้างทำนองที่สัมผัสกัน)

ล ฟฟฟฟ	มรมฟลท	- รมฟ ลท	มำรำดำทลรำ	- รมฟ ลท	มำรำดำทลมำ	ฟ มำ รำ ท	มำฟ์มำรำทรำ
ล ฟฟฟฟ	มรมฟลท	- รมฟ ลท	มรดทลร	- รมฟ ลท	มรดทลม	ฟ ม ร ท	มฟมรทร

นอกจากนี้การประดิษฐ์สำนวนทำนองระนาดในประโยคที่ 2 นี้ การดำเนินทำนองด้วยกลวิธีพิเศษการสะบัดและขยี้ทั้งสำนวนถามและสำนวนตอบติดๆกันหลายห้องเพลงนี้ เป็นการดำเนินทำนองที่แสดงได้ถึงอารมณ์ที่ดุดันดังนั้นผู้บรรเลงจึงต้องบรรเลงให้เสียงระนาดที่ออกมามีความแข็งกร้าวเพื่อแสดงความปลั่งจำเพาะของประโยคนี้ออกมาได้อย่างสมบูรณ์

ตัวอย่างทำนองเพลงที่ด้วยการสะบัดสะเดาะติดกันหลายห้องเพลง

ล ฟฟฟฟ	มรมฟลท	- รมฟ ลท	มำรำดำทลรำ	- รมฟ ลท	มำรำดำทลมำ	ฟ มำ รำ ท	มำฟ์มำรำทรำ
ล ฟฟฟฟ	มรมฟลท	- รมฟ ลท	มรดทลร	- รมฟ ลท	มรดทลม	ฟ ม ร ท	มฟมรทร

ประโยคที่ 3 สำนวนถามดำเนินทำนองด้วยกลวิธีการสะบัดและขยี้ สำนวนตอบดำเนินทำนองด้วยกลวิธีสะบัดและขยี้

การดำเนินทำนองในประโยคที่ 3 นี้ การดำเนินทำนองเป็นการดำเนินทำนองซ้ำกันกับประโยคที่ 2 โดยการดำเนินทำนองแบบซ้ำประโยคนี้ก็เพื่อให้บทเพลงมีความสมบูรณ์มากขึ้น ซึ่งการซ้ำนี้ผู้บรรเลงต้องมีความระมัดระวังตนเองว่าบรรเลงได้อย่างครบถ้วนทั้ง 2 เที่ยวหรือยัง ดังนั้นผู้บรรเลงจึงต้องหมั่นฝึกซ้อมเพื่อที่จะได้บรรเลงอย่างไม่ผิดพลาด

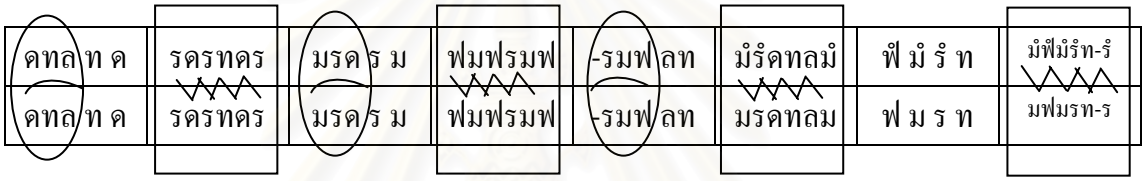
ประโยคที่ 4 สำนวนถามดำเนินทำนองด้วยกลวิธีการสะบัด สำนวนตอบดำเนินทำนองด้วยกลวิธีสะบัด

การประดิษฐ์สำนวนทำนองระนาดในประโยคนี้ ทำนองระนาดเอกดำเนินทำนองโดยการใช้กลวิธีพิเศษการสะบัดแบบสำนวนกลอนฝากทั้งสำนวนถามและสำนวนตอบ โดยดำเนินทำนองด้วยการสะบัดแบบ 3 ลูก ลง 4 ครั้ง ซึ่งการสะบัดนั้นสะบัดแบบไล่เสียงจากเสียงสูงไปหาเสียงต่ำอย่างวิจิตร ซึ่งผู้บรรเลงต้องพยายามบรรเลงให้เสียงที่ออกมาทุกลูกห้ามผิดแม้แต่ลูกเดียว จึงจะทำให้การบรรเลงในประโยคนี้มีความสมบูรณ์และไพเราะ การเคลื่อนที่ของเสียงในประโยคนี้ยังคงเน้นการเคลื่อนที่ เพื่อท้ายสุดของทำนองนี้นั้นลูกตกในประโยคนี้ยังคงตกที่สียง เรเหมือนกับประโยคที่ผ่านมา

ประโยคที่ 5 สำนวนถามดำเนินทำนองด้วยกลวิธีการสะบัดและขยี้ สำนวนตอบดำเนินทำนองด้วยกลวิธีสะบัดและขยี้

การดำเนินทำนองเพลงเดี่ยวกราวในทางระนาดเอก ในประโยคที่ 5 นี้ การดำเนินทำนองมีลักษณะของการบรรเลงแบบสำนวนถามครึ่งวรรคและตอบอีกครึ่งวรรค โดยสำนวนถามนั้นดำเนินทำนองด้วยกลวิธีพิเศษการสะบัดและสำนวนตอบดำเนินทำนองด้วยกลวิธีการขยี้ จากนั้นในห้องสุดท้ายจบประโยคโดยการใช้กลวิธีการขยี้ โดยมีสัมผัสของเสียงที่คล้องจองกันทุกประการดังตัวอย่างที่ปรากฏต่อไปนี้

(วงกลมคือการสะบัด สี่เหลี่ยมคือการขยี้)



จากการวิเคราะห์ในประโยคที่ 5 แล้วนั้นทำให้ทราบว่าประโยคนี้เป็นอีกประโยคหนึ่งที่ทำนองเพลงที่มีความเกรี้ยวกราด โดยผู้บรรเลงต้องใช้พละกำลังในการบรรเลงค่อนข้างสูงมาก เพราะว่าการบรรเลงด้วยกลวิธีการสะบัดขยี้ติดๆกันนี้ผู้บรรเลงต้องพยายามที่จะต้องบรรเลงให้เสียงของระนาดที่ออกมามีความชัดเจนทุกลูก การสะบัดนั้นต้องสะบัดด้วยความเฉียบคมและเด็ดขาด ส่วนการสะเดาะก็ต้องบรรเลงด้วยความปราดเปรียวว่องไวและสะอาดหมดจด จึงจะทำให้เพลงเดี่ยวกราวในทางระนาดเอกนี้มีความไพเราะและสมบูรณ์

ประโยคที่ 6 สำนวนถามดำเนินทำนองด้วยกลวิธีการสะบัด สำนวนตอบดำเนินทำนองด้วยกลวิธีสะบัดและขยี้

ประโยคที่ 7 สำนวนถามดำเนินทำนองด้วยกลวิธีการสะบัดและขยี้ สำนวนตอบดำเนินทำนองด้วยกลวิธีสะบัดและขยี้

ในประโยคที่ 6 และประโยคที่ 7 นี้ การดำเนินทำนองเป็นการดำเนินทำนองแบบซ้ำทำนอง โดยประโยคที่ 6 นั้นดำเนินทำนองซ้ำกับประโยคที่ 4 และประโยคที่ 7 ดำเนินทำนองซ้ำกับประโยคที่ 5 ซึ่งการบรรเลงซ้ำกันนี้เป็นการแสดงความสามารถในเชิงการประพันธ์ ที่หาวิธีการดำเนินทำนองให้แตกต่างกันออกไป นอกจากนี้การปฏิบัติซ้ำที่เกิดขึ้นในประโยคที่ 6 และ

ประโยคที่ 7 นั้น แสดงให้เห็นอย่างเด่นชัดว่ายังเป็นสำนวนเพลงที่ต้องการสื่อให้เห็นเป็นส่วนหนึ่งของกลุ่มลูกโยน ด้วยเอกลักษณ์ของการดำเนินทำนองซ้ำ หรือยืนเสียงใดเพียงเสียงหนึ่งก็ดี เป็นเอกลักษณ์สำคัญของสำนวนลูกโยน

การใช้กลวิธีพิเศษในการดำเนินทำนอง

กลวิธีพิเศษที่พบ การสะบัด การขยี้ การสะเดาะ

ตัวอย่างกลวิธีพิเศษที่พบ

กลวิธีการสะบัด (บริเวณที่วงกลมไว้)

-ร ม ฟ	- ล - ท	มมมม ฟมรทม	ลมม รรรรร	- รมฟ ลท	มรดทลม	ฟ ม ร ท	มฟมรทร
-ร ม ฟ	- ล - ท	มมม ฟมรท	ลม รรรร	- รมฟ ลท	มรดทลม	ฟ ม ร ท	มฟมรทร

กลวิธีการสะเดาะ (บริเวณที่วงกลมไว้)

-ร ม ฟ	- ล - ท	มมมม ฟมรทม	ลมม รรรรร	- รมฟ ลท	มรดทลม	ฟ ม ร ท	มฟมรทร
-ร ม ฟ	- ล - ท	มมม ฟมรท	ลม รรรร	- รมฟ ลท	มรดทลม	ฟ ม ร ท	มฟมรทร

กลวิธีการขยี้ (บริเวณที่วงกลมไว้)

ล ฟฟฟฟ	มรมฟลท	- รมฟ ลท	มรดทลร	- รมฟ ลท	มรดทลม	ฟ ม ร ท	มฟมรทร
ล ฟฟฟฟ	มรมฟลท	- รมฟ ลท	มรดทลร	- รมฟ ลท	มรดทลม	ฟ ม ร ท	มฟมรทร

ลักษณะการดำเนินทำนอง

ลักษณะการดำเนินทำนองช่วงนี้เป็นการเปิดอิสระ อธิบายได้ว่าลักษณะของการดำเนินทำนองในช่วงนี้ไม่กำหนดตายตัวในเรื่องความสั้นยาวของเนื้อเพลง ขึ้นอยู่กับผู้บรรเลงว่าต้องการความสั้นยาวมาน้อยเพียงใด ทั้งนี้ขึ้นอยู่กับแนวเพลงและกำลังของผู้บรรเลงเอง ว่าผู้บรรเลงบรรเลงต้องการตั้งแนวการบรรเลงด้วยแนวตั้งต้นที่รวดเร็วหรือช้า ลักษณะการบรรเลงในช่วงนี้ลักษณะการดำเนินทำนองควรกระชับไม่ควรยืด แต่หากเริ่มต้นด้วยช้าปานกลางก็ให้ฟังจังหวะในการบรรเลงให้พอเหมาะกับแนวที่ใช้ในการบรรเลง ดังนั้นหากเปรียบเทียบลักษณะการดำเนินทำนองในทางเดี่ยวระนาดเอกช่วงนี้ สามารถเปรียบได้กับช่วงที่เป็นจังหวะลอยดอกของเครื่องดนตรีประเภทเครื่องเป่า เช่น ปี่ หรือ ขลุ่ย ที่ผู้บรรเลงสามารถพลิกแพลงจังหวะอย่างอิสระ ว่าต้องความช้าเร็วในการบรรเลงเพียงใด

การดำเนินทำนองในทำนองนี้เป็นการขึ้นต้นเพลงของเพลงเดี่ยวกราวในระนาดเอกทางของครูชฎิล นักดนตรี โดยการขึ้นต้นเพลงเป็นการขึ้นต้นเพลงด้วยการสะบัด และการขยี้ เพื่อแสดงถึงความเกี้ยวกราดของทำนองเพลงและการประดิษฐ์เสียงของผู้บรรเลง เพราะการประดิษฐ์ทำนองขึ้นต้นของเพลงนี้มีการใส่กลวิธีพิเศษ โดยใช้การสะบัดและขยี้ติดต่อกันหลายแห่งสามารถแสดงถึงความดุดันได้เป็นอย่างดี ซึ่งการบรรเลงกลวิธีพิเศษแบบนี้ผู้บรรเลงต้องฝึกฝนอย่างหนักเพราะว่าการบรรเลงในลักษณะนี้ต้องบรรเลงให้มีความไพเราะและชัดเจนทุกลูก ห้ามไม่ให้บอดเสียง ลักษณะการบรรเลงเช่นนี้ผู้เชี่ยวชาญทางด้านบรรเลงระนาดเอกได้ให้ข้อมูลไว้ว่า

> *“การตีลูกสะบัดกับลูกขยี้ นี้เป็นการบรรเลงเพื่อแสดงความดุดันของทำนองเพลง ซึ่งผู้บรรเลงเองต้องพยายามตีออกมาให้เสียงดี เพราะว่าการตีแบบนี้ถ้าตีออกมาแล้วเกิดผิดเสียงหรือว่าตีออกมาได้ไม่ชัดเจนก็จะเป็นการทำลายตัวผู้บรรเลงเองมากกว่าที่จะทำให้ผู้ฟังประทับใจ โดยการตีลูกสะบัดนั้นต้องตีให้ถูกจังหวะและโอกาส ควรดูว่าทำนองใดที่สมควรจะตีลูกเล่นนี้ เพราะว่าถ้าสะบัดมากไปก็จะทำให้ฟังแล้วมันไม่ไพเราะน่ารำคาญมากกว่า การตีเทคนิคนี้ต้องฝึกฝนมากๆ โดยต้องตีให้มือซ้ายกับมือขวาให้เท่ากันเสียงที่ออกมาจึงจะมีความไพเราะ ”*
>
> (ชฎิล นักดนตรี, สัมภาษณ์, 3 ธันวาคม 2549)

จากบทสัมภาษณ์ของครูชฎิล นักดนตรี เกี่ยวกับการบรรเลงกลวิธีพิเศษ สะบัดและการขยี้ แสดงให้เห็นการบรรเลงแบบนี้เป็นกลวิธีที่ผู้บรรเลงต้องฝึกฝนมาเป็นเวลานานจึงจะทำให้การบรรเลงออกมาดี และไพเราะ และที่สำคัญควรดูโอกาสที่ใช้ต้องให้เหมาะสมด้วย

จากการที่ได้วิเคราะห์ทำนองขึ้นต้นในช่วงที่ 1 แล้วนั้น จะเห็นได้ว่าการประดิษฐ์ทำนองของเพลงเดี่ยวกราวในทางระนาดเอกของครูชฎิล นักดนตรี ในประโยคแรกนี้ทำนองขึ้นของเพลงจะขึ้นแบบดุดันเกรี้ยวกราดเพื่อต้องการแสดงถึงอารมณ์ที่ต้องการให้ผู้ฟังตกใจและตื่นเต้นที่จะได้ฟังเพลง นอกจากนี้ยังเป็นการข่มขู่ผู้ต่อสู้ในการบรรเลงประชันกันตามงานต่างๆ สำหรับการขึ้นเพลงของทำนองเดี่ยวนี้จะพบมากในเพลงเดี่ยวระนาดทั่วไป โดยครูแต่ละท่านก็จะประดิษฐ์ทางให้มีความแตกต่างกันไปแล้วความชอบและความถนัดของลูกศิษย์แต่ละท่าน

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ทำนองขึ้น ช่วงที่ 2 ประโยคที่ 8 ถึงประโยคที่ 11

ประโยคที่ 8

มมรฟม	ฟมฟร	มมรฟม	ฟรมท	ररทมร	มทรล	ททลรท	รลทฟ
มมรฟม	ฟมฟร	มมรฟม	ฟรมท	ररทมร	มทรล	ททลรท	รลทฟ

ประโยคที่ 9

ลลฟรท	รลทฟ	ลลฟทล	ทฟลม	ลฟลม	ฟรมท	รลลฟ	ลมฟร
ลลฟรท	รลทฟ	ลลฟทล	ทฟลม	ลฟลม	ฟรมท	รลฟ	ลมฟร

ประโยคที่ 10

มมรฟม	ฟมฟร	มมรฟม	ฟรมท	ररทมร	มทรล	ททลรท	รลทฟ
มมรฟม	ฟมฟร	มมรฟม	ฟรมท	ररทมร	มทรล	ททลรท	รลทฟ

ประโยคที่ 11

ลลฟรท	รลทฟ	ลลฟทล	ทฟลม	ลฟลม	ฟรมท	รลลฟ	ลมฟร
ลลฟรท	รลทฟ	ลลฟทล	ทฟลม	ลฟลม	ฟรมท	รลฟ	ลมฟร

กลุ่มเสียงโยน กลุ่มลูกโยนเสียง เร

กลุ่มเสียงปัญจมูล กลุ่มเสียงปัญจมูล ร ม ฟ x ล ท x

การประดิษฐ์สำนวนทำนองระนาด

ประโยคที่ 8 สำนวนถามดำเนินทำนองแบบกลอนซ่อนตะเข็บ สำนวนตอบดำเนินทำนองแบบกลอนซ่อนตะเข็บ

การดำเนินทำนองในประโยคนี้ดำเนินทำนองโดยการใช้กลวิธีพิเศษการสะเดาะ 2 เสียง เคลื่อนที่จากเสียงสูงมาต่ำด้วยการสัมผัสกันทุกห้องเพลง ความสัมพันธ์ของการดำเนินกลอนระนาดในประโยคที่ 8 นี้ มีความสัมพันธ์กันอย่างลงตัว โดยการดำเนินทำนองในประโยคถามกับประโยคตอบมีความสอดคล้องกันในเรื่องของการบรรเลงไล่เสียงระนาดจากเสียงสูงไปลงไปหา

เสียงต่ำอย่างเป็นระเบียบ กลอนระนาดในประโยคนี้ประดิษฐ์กลอนระนาดด้วยกลอนซ่อนตะเข็บทั้งประโยคถามและประโยคตอบ

ประโยคที่ 9 สำนวนถามดำเนินทำนองแบบกลอนซ่อนตะเข็บ สำนวนตอบดำเนินทำนองแบบกลอนซ่อนตะเข็บ

การดำเนินทำนองของกลอนระนาดในประโยคที่ 9 นี้ การดำเนินทำนองของกลอนระนาดเอกนั้นมีการสร้างสำนวนทำนองที่มีความสัมพันธ์กัน ซึ่งเมื่อพิจารณาแล้วทำให้ทราบว่าในประโยคที่ 9 นี้ การดำเนินทำนองมีความต่อเนื่องมาจากประโยคที่ 8 โดยการดำเนินทำนองในประโยคถามกับประโยคตอบมีความสอดคล้องกัน โดยบรรเลงด้วยการใช้กลวิธีพิเศษการสะเดาะ 2 เสียงสืบเนื่องกันมาจากประโยคที่ 8 นอกจากนี้เสียงมีการสัมผัสกันในเรื่องของการบรรเลงไล่เสียงระนาดจากเสียงสูงไปลงไปหาเสียงต่ำอย่างเป็นระเบียบ กลอนระนาดในประโยคนี้ประดิษฐ์กลอนระนาดด้วยกลอนซ่อนตะเข็บทั้งประโยคถามและประโยคตอบ เหมือนกันกับประโยคที่ 8

ประโยคที่ 10 สำนวนถามดำเนินทำนองแบบกลอนซ่อนตะเข็บ สำนวนตอบดำเนินทำนองแบบกลอนซ่อนตะเข็บ

กลอนระนาดในประโยคที่ 10 นี้ มีความสัมพันธ์กันในเรื่องการสร้างกลอนระนาดอย่างไพเราะและสอดคล้องกัน ซึ่งในประโยคนี้การดำเนินทำนองเหมือนกับประโยคที่ 8 ทุกประการ เพราะว่าเป็นประโยคที่ใช้ซ้ำกัน ซึ่งการใช้ทำนองที่ซ้ำกันนี้ก็เพื่อให้บทเพลงมีความสมบูรณ์มากขึ้น โดยการดำเนินทำนองในประโยคถามกับประโยคตอบมีความสอดคล้องกันในเรื่องของการบรรเลงไล่เสียงระนาดจากเสียงสูงลงไปหาเสียงต่ำอย่างเป็นระเบียบ กลอนระนาดในประโยคนี้ประดิษฐ์กลอนระนาดด้วยกลอนซ่อนตะเข็บทั้งประโยคถามและประโยคตอบ

ประโยคที่ 11 สำนวนถามดำเนินทำนองแบบกลอนซ่อนตะเข็บ สำนวนตอบดำเนินทำนองแบบกลอนซ่อนตะเข็บ

การดำเนินกลอนระนาดในประโยคที่ 11 นี้ การดำเนินทำนองของกลอนระนาดเอกยังมีความสัมพันธ์กันอย่างลงตัว ซึ่งการดำเนินทำนองของกลอนระนาดเอกในประโยคที่ 11 นี้ การดำเนินทำนองมีความต่อเนื่องมาจากประโยคที่ 10 โดยการดำเนินทำนองในประโยคถามกับประโยคตอบมีความสอดคล้องกันในเรื่องของการบรรเลงไล่เสียงระนาดจากเสียงสูงไปลงไปหาเสียงต่ำอย่างเป็นระเบียบเรียบร้อย กลอนระนาดในประโยคนี้ประดิษฐ์กลอนระนาดด้วยกลอน

ซ่อนตะเข็บทั้งประโยคถามและประโยคตอบ ซึ่งผู้บรรเลงต้องบรรเลงกลอนระนาดแบบนี้ให้มีความไพเราะและให้เสียงที่ออกมาฟังแล้วมีความเสมอกันในทุกเสียง หรือที่นักระนาดทั่วไปเรียกว่า “ตีระนาดไม่โขยก”

การใช้กลวิธีพิเศษการดำเนินทำนอง

กลวิธีพิเศษที่พบ การสะเดาะ 2 เสียง

ตัวอย่างกลวิธีพิเศษที่พบ

มมรฟมรฟมรฟมรฟมรฟมรฟมรฟมรฟ							
มมรฟม	ฟมฟร	มมรฟม	ฟรมท	รรทมร	มทรล	ททลรท	รลทฟ

ลักษณะการดำเนินทำนอง

ลักษณะการดำเนินทำนองในช่วงนี้ เป็นลักษณะของการดำเนินทำนองแบบบรรเลงเก็บผสมกับการบรรเลงด้วยกลวิธีพิเศษการสะเดาะ 2 เสียง โดยการดำเนินทำนองของกลอนระนาดนั้นบรรเลงด้วยสำนวนกลอนระนาดแบบกลอนซ่อนตะเข็บ การดำเนินทำนองทางเดี่ยวในช่วงนี้สำนวนทำนองมีความเข้มข้นในการไล่เสียงขึ้นอย่างมาก สังเกตว่าสำนวนทำนองไล่เสียงขึ้นไปจนถึงเสียงสูงแล้วจึงหักสำนวนวนกลับหาเสียงต่ำ จึงนับได้ว่าสำนวนทำนองมีความเข้มข้นในเรื่องการใช้เสียงเป็นอย่างมาก

การดำเนินทำนองที่เกิดขึ้นนี้นั้น อนุมานได้ว่าการดำเนินทำนองมีความหลากหลายในการใช้เสียง ซึ่งสังเกตได้จากไล่เสียงจากสูงไปต่ำมีความแนบเนียนและไพเราะ ซึ่งการประพันธ์ทำนองเช่นนี้ ก็เพื่อป้องกันมิให้เกิดการดำเนินทำนองที่เหมือนกันและเพื่อให้มีความหลากหลายในการดำเนินทำนองมากขึ้น ทั้งยังเป็นการแสดงความสามารถในเชิงการประพันธ์ ที่หาวิธีการดำเนินทำนองให้แตกต่างกันออกไป นอกจากนี้การปฏิบัติซ้ำที่เกิดขึ้นในประโยคที่ 8 กับประโยคที่ 10 และประโยคที่ 9 กับประโยคที่ 11 นั้น แสดงให้เห็นอย่างเด่นชัดว่ายังเป็นส่วนของกลุ่มลูกโยนด้วยเอกลักษณ์ของการดำเนินทำนองซ้ำ หรือยืนเสียงใดเพียงเสียงหนึ่งก็ดี เป็นเอกลักษณ์สำคัญของสำนวนลูกโยน

ลูกโยนที่ 1 เสียง เร

ช่วงที่ 1 ประโยคที่ 12 ถึงประโยคที่ 18

ประโยคที่ 12

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

ประโยคที่ 13

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

ประโยคที่ 14

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

ประโยคที่ 15

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

ประโยคที่ 16

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

ประโยคที่ 17

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

ประโยคที่ 18

ลลล ล ฟ	ลลล ล ม	ลลล ล ม	ลลล ล ร	ลลล ล ฟ	ลลล ล ม	ลลล ล ม	ลลล ล ร
ลฺลฺลฺ ลฺ ฟ	ลฺลฺลฺ ลฺ ม	ลฺลฺลฺ ลฺ ม	ลฺลฺลฺ ลฺ ร	ลฺลฺลฺ ลฺ ฟ	ลฺลฺลฺ ลฺ ม	ลฺลฺลฺ ลฺ ม	ลฺลฺลฺ ลฺ ร

ประโยคที่ 19

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

กลุ่มเสียงโยน กลุ่มลูกโยนเสียง เร

กลุ่มเสียงปัญจมูล กลุ่มเสียงปัญจมูล ร ม ฟ x ล ท x

การประดิษฐ์สำนวนทำนองระนาด

ประโยคที่ 12 สำนวนถามดำเนินทำนองด้วยกลวิธีการสะเดาะ สำนวนตอบดำเนินทำนองด้วยกลวิธีสะเดาะและการขยี้เรียงเสียง

ความสัมพันธ์ของการดำเนินกลอนระนาดในประโยคที่ 12 นี้ การดำเนินทำนองของกลอนระนาดในประโยคถามกับประโยคตอบมีความสอดคล้องกันคือจะบรรเลงด้วยกลวิธีการสะเดาะเหมือนกัน และมีทิศทางการเคลื่อนที่ของทำนองที่สอดคล้องกัน ซึ่งในการบรรเลงในประโยคที่ 12 นี้ มีการบรรเลงโดยการใช้กลวิธีพิเศษการสะเดาะในช่วงท้ายห้องเพลง คือ บรรเลงเก็บ 2 พยางค์ จากนั้นบรรเลงด้วยการสะเดาะจนถึงท้ายห้องเพลง นอกจากนี้ในประโยคนี้ยังมีความพิเศษตรงที่ ในห้องที่ 8 ของประโยคมีการใช้การบรรเลงด้วยกลวิธีพิเศษการขยี้ไล่เสียงจากต่ำไปสูงด้วยความเร็ว ทำให้ผู้บรรเลงต้องบรรเลงด้วยความชำนาญและต้องผ่านการฝึกฝนมาเป็นอย่างดี กลอนระนาดที่ใช้ในประโยคนี้มีประดิษฐ์กลอนระนาดที่เรียกว่ากลอนสับ ถ้าผู้บรรเลงไม่บรรเลงกลวิธีสะเดาะในท้ายห้องเพลง ซึ่งจะมีลักษณะการบรรเลงดังนี้ ร ล ร ร ร ม ร ร ร ล ร ร ม ฟ ม ม การที่ประดิษฐ์ทำนองนี้ด้วยกลวิธีการสะเดาะท้ายห้องเพลงก็เพื่อทำให้ประโยคนี้มีความไพเราะและยังสามารถแสดงอารมณ์ดุดันและเกรี้ยวกราดผสมผสานกันอย่างลงตัวเป็นอย่างดี

ประโยคที่ 13 สำนวนถามดำเนินทำนองด้วยกลวิธีการสะเดาะ สำนวนตอบดำเนินทำนองด้วยกลวิธีการสะเดาะและการขยี้เรียงเสียง

ความสัมพันธ์ของการดำเนินกลอนระนาดในประโยคที่ 13 นี้ การดำเนินทำนองของกลอนระนาดในประโยคถามกับประโยคตอบมีความสอดคล้องกันคือจะบรรเลงด้วยสำนวนกลอนเหมือนกัน และมีทิศทางการเคลื่อนที่ของทำนองที่สอดคล้องกัน ซึ่งในการบรรเลงในประโยคที่ 13 นี้ มีการบรรเลงที่ดำเนินทำนองเหมือนกับประโยคที่ 12 แตกต่างกันเพียงเปลี่ยนระดับเสียงต่ำเป็นเสียงสูง โดยการใช้กลวิธีพิเศษการสะเดาะในช่วงท้ายห้องเพลงเหมือนกับประโยคที่ 12 แต่แตกต่างกันที่ในห้องที่ 8 การเคลื่อนที่ของเสียงนั้นจะเคลื่อนที่จากสูงไปต่ำ กล่าวคือ บรรเลงเก็บ 2 พยางค์ จากนั้นบรรเลงด้วยการสะเดาะจนถึงท้ายห้องเพลง และในห้องที่ 8 ของประโยคมีการใช้การบรรเลงด้วยกลวิธีพิเศษการขยี้ไล่เสียงจากสูงไปต่ำด้วยความเร็ว ทำให้ประโยคนี้มีความไพเราะและยังสามารถแสดงอารมณ์ดุดันและเกรี้ยวกราดผสมผสานกันอย่างลงตัว

ในส่วนการเคลื่อนไหวของเสียงนั้น ในห้องที่ 1 ถึงห้องที่ 3 มีการเคลื่อนที่คงที่ โดยห้องที่ 1 เริ่มด้วยการประดิษฐ์ทำนองให้ตกเสียงที่ 1 ของโน้ตในบันไดเสียงคือเสียง เร เป็นการบรรเลงเสียงสูง โดยใช้กลวิธีพิเศษการสะเดาะ จากนั้นในห้องเพลงที่ 4 การเคลื่อนที่ของเสียงเคลื่อนต่ำลง ไปตกเสียงที่ 2 ของกลุ่มเสียง คือเสียง มี จากนั้นห้องที่ 5 ถึงห้องที่ 8 ดำเนินทำนองเคลื่อนที่ต่ำลงด้วยกลวิธีการขยี้ไปจนถึงห้องที่ 8 ในโครง สร้างเสียงเดิม จากนั้นการประดิษฐ์ทำนองเคลื่อนที่ไปจบที่เสียงที่ 1 คือเสียง เร ของโน้ตในกลุ่มเสียงปัญจมูล
ร ม ฟ X ล ท X ของบันไดเสียงทางนอก

จากการที่ได้วิเคราะห์ในประโยคที่ 13 แล้วนั้น จะเห็นได้ว่าการประดิษฐ์ทำนองของเพลงเดี่ยวกราวในทางระนาดเอกของอาจารย์ชฎิล นักดนตรี ในประโยคที่ 13 นี้มีการประดิษฐ์ทำนองที่เน้นการบรรเลงสะเดาะทั้งประโยคเพลง โดยการบรรเลงของประโยคนี้ถือเป็นประโยคที่ผู้บรรเลง สามารถแสดงถึงความดุดันได้เป็นอย่างดี ซึ่งการบรรเลงกลวิธีพิเศษแบบนี้ผู้บรรเลงต้องฝึกฝนอย่างหนักเพราะว่าการบรรเลงในลักษณะนี้ต้องบรรเลงให้มีความไพเราะและชัดเจนทุกลูกโดยการบรรเลงนั้นต้องบรรเลงไม่ให้บอดเสียง และเมื่อวิเคราะห์ทั้งประโยคที่ 12 และประโยคที่ 13 แล้วทำให้ทราบว่าเป็นประโยคที่สอดคล้องกัน และเมื่อบรรเลงรวมกันมีความไพเราะและพิเศษมากทีเดียว

ประโยคที่ 14 สำนวนถามดำเนินทำนองด้วยกลวิธีการสะเดาะ สำนวนตอบดำเนินทำนองด้วยกลวิธีการสะเดาะและการขยี้เรียงเสียง

ความสัมพันธ์ของการดำเนินกลอนระนาดในประโยคที่ 14 นี้ มีความสัมพันธ์กันในการประดิษฐ์ทำนองด้วยกลวิธีการสะเดาะของสำนวนถามกับสำนานตอบอย่างกลมกลืน ซึ่งในประโยคนี้การดำเนินทำนองเหมือนกับประโยคที่ 12 ทุกประการเพราะว่าเป็นประโยคที่ใช้ซ้ำกัน ซึ่งการใช้ทำนองที่ซ้ำกันนี้ก็เพื่อให้บทเพลงมีความสมบูรณ์มากขึ้น โดยการดำเนินทำนองในประโยคถามกับประโยคตอบมีความสอดคล้องกันในเรื่องของการบรรเลงไล่เสียงระนาดจากเสียงสูงไปลงไปหาเสียงต่ำอย่างเป็นระเบียบ การบรรเลงด้วยกลวิธีพิเศษด้วยการสะเดาะทั้งประโยคถามและประโยคตอบนี้ ทำให้เพลงสามารถอารมณ์เพลงที่ดุดัน และความกลมกลืนได้อย่างไพเราะ

ประโยคที่ 15 สำนวนถามดำเนินทำนองด้วยกลวิธีการสะเดาะ สำนวนตอบดำเนินทำนองด้วยกลวิธีการสะเดาะและการขยี้เรียงเสียง

ความสัมพันธ์ของการดำเนินกลอนระนาดในประโยคที่ 15 นี้ มีความสัมพันธ์กันอย่างลงตัว ซึ่งในประโยคนี้การดำเนินทำนองเหมือนกับประโยคที่ 13 ทุกประการเพราะว่าเป็นประโยคที่ใช้ซ้ำกัน ซึ่งการใช้ทำนองที่ซ้ำกันนี้ก็เพื่อให้บทเพลงมีความสมบูรณ์มากขึ้น โดยการดำเนินทำนองในประโยคถามกับประโยคตอบมีความสอดคล้องกันในเรื่องของการบรรเลงไล่เสียงระนาดจากเสียงสูงไปลงไปหาเสียงต่ำอย่างเป็นระเบียบ และเมื่อพิจารณาแล้วทำให้ทราบว่าทั้ง 2 มีความแตกต่างกันตรงที่การใช้กำลังของผู้บรรเลงจะมีความต่างกันเพราะว่าในประโยคที่ 15 นั้นต้องใช้กำลังในการบรรเลงมากกว่าเพราะว่าเป็นการบรรเลงซ้ำในทำนองที่บรรเลงด้วยกลวิธีพิเศษการสะบัดสะเดาะและขยี้ที่ต้องใช้ความเร็วมากกว่าในประโยคที่ 13

ประโยคที่ 16 สำนวนถามดำเนินทำนองด้วยกลวิธีสะเดาะ สำนวนตอบดำเนินทำนองด้วยกลวิธีสะเดาะ

ความสัมพันธ์ของการดำเนินทำนองระนาดเอกในประโยคนี้ มีความสัมพันธ์ในเรื่องของการผูกกลอนระนาดให้บรรเลงด้วยกลอนสับทั้งประโยคถามและประโยคตอบ การประดิษฐ์ของทำนองนี้ วิธีการดำเนินทำนองมีการใช้กลวิธีพิเศษเพียงกลวิธีเดียวคือการสะเดาะ ซึ่งในการสะเดาะ ในประโยคนี้มีความพิเศษตรงที่การประดิษฐ์ทำนอง การสะเดาะยืนอยู่ที่เสียงเดียว โดยเสียงที่เป็นเสียงยืนนั้นเป็นเสียงที่ 5 ของโน้ตในกลุ่มเสียงหลัก คือ เสียง ลาต่ำ ซึ่งวิธีการบรรเลงนั้น บรรเลงโดยให้บรรเลงเสียงหลักเพียงเสียงเดียวคือเสียง ลา และบรรเลงไล่เสียง จากเสียงที่ 1

ไล่ไปเสียงที่ 2 และ 3 ของโน้ตในกลุ่มเสียง ร ม ฟ X ล ท X ของบันไดเสียงทางนอก และกลับมาจบประโยคที่ โน้ต เสียงที่ 1 คือเสียง เร ของโน้ตในกลุ่มเสียงเดิม

ในส่วนการเคลื่อนไหวของเสียงนั้น ในห้องที่ 1 ถึงห้องที่ 3 มีการเคลื่อนที่คงที่ โดยห้องที่ 1 เริ่มด้วยการประดิษฐ์ทำนองให้ตกเสียงที่ 1 ของโน้ตในบันไดเสียงคือเสียง เร เป็นการบรรเลงเสียงสูง โดยใช้กลวิธีพิเศษการสะเดาะ จากนั้นในห้องเพลงที่ 4 การเคลื่อนที่ของเสียงเคลื่อนต่ำลง ไปตกเสียงที่ 2 ของกลุ่มเสียง คือเสียง มี จากนั้นห้องที่ 5 ถึงห้องที่ 8 ดำเนินทำนองเคลื่อนที่ต่ำลงมาด้วยกลวิธีพิเศษการสะเดาะไปจนถึงห้องที่ 8 ในโครง สร้างเสียงเดิม จากนั้นการประดิษฐ์ทำนองเคลื่อนที่ไปจบที่เสียงที่ 1 คือเสียง เร ของโน้ตในกลุ่มเสียงปัญจมูล

จากการที่ได้วิเคราะห์ในประโยคที่ 16 แล้วนั้น จะเห็นได้ว่าการประดิษฐ์ทำนองของเพลงเดี่ยวกราวในทางระนาดเอกของอาจารย์ชฎิล นักดนตรี ในประโยคที่ 16 นี้มีการประดิษฐ์ทำนองที่เน้นการบรรเลงสะเดาะทั้งประโยคเพลง โดยการบรรเลงของประโยคนี้ถือเป็นประโยค ที่บรรเลง แล้วสามารถแสดงถึงความดุดันได้เป็นอย่างดี ซึ่งการบรรเลงกลวิธีพิเศษแบบนี้ผู้บรรเลงต้องฝึกฝนอย่างหนักเพราะว่าการบรรเลงในลักษณะนี้ต้องบรรเลงให้มีความไพเราะและชัดเจนทุกลูกโดยการบรรเลงนั้นต้องบรรเลงไม่ให้บอดเสียง หรือที่นักระนาดทั่วไปเรียกว่า ตีระนาดได้สะอาดและหมดจด ทำให้ผู้ฟังไม่เกิดความรำคาญหู

ประโยคที่ 17 สำนวนถามดำเนินทำนองด้วยกลวิธีการสะเดาะ สำนวนตอบดำเนินทำนองด้วยกลวิธีการสะเดาะ

การประดิษฐ์ทำนองเพลงในประโยคที่ 17 นี้มีความเหมือนกันกับประโยคที่ 16 ทุกประการ โดยในการประดิษฐ์ของทำนองนี้นกลอนระนาดด้วยการนำกลวิธีการสะเดาะทั้งประโยค ในประโยคนี้มีความสัมพันธ์กันในเรื่องของการประดิษฐ์กลอนระนาดที่มีสำนวนเหมือนกับกลอนสับ เพียงแต่ประโยคนี้บรรเลงโดยการสะเดาะทั้งประโยคถามและประโยคตอบทำให้ทำนองมีความกลมกลืนกันอย่างลงตัว การดำเนินทำนองมีการใช้กลวิธีพิเศษเพียงกลวิธีเดียวคือการสะเดาะ ซึ่งในการสะเดาะ ในประโยคนี้มีความพิเศษตรงที่การประดิษฐ์ทำนอง การสะเดาะยืนอยู่ที่เสียงเดียว โดยเสียงที่เป็นเสียงยืนนั้นเป็นเสียงที่ 5 ของโน้ตในกลุ่มเสียงหลัก คือ เสียง ลาต่ำ ซึ่งวิธีการบรรเลงนั้น บรรเลงโดยให้บรรเลงเสียงหลักเพียงเสียงเดียวคือเสียง ลา และบรรเลงไล่เสียงจากเสียงที่ 1 ไล่ไปเสียงที่ 2 และ 3 ของโน้ตในกลุ่มเสียง ร ม ฟ X ล ท X ของบันไดเสียงทางนอก และกลับมาจบประโยคที่ โน้ต เสียงที่ 1 คือเสียง เร ของโน้ตในกลุ่มเสียง

ประโยคที่ 18 สำนวนถามดำเนินทำนองด้วยกลวิธีการสะเดาะ สำนวนตอบดำเนินทำนองด้วยกลวิธีการสะเดาะ

การประดิษฐ์ทำนองเพลงในประโยคที่ 18 นี้ เป็นการประดิษฐ์ทำนองที่เรียกว่าการตัดทอนจากประโยคที่ 16 และ ประโยคที่ 17 นี้ ซึ่งทางเดี่ยวระนาดเอกเพลงกราวในของอาจารย์ชฎิล นักดนตรี ยังคงเอกลักษณ์ของเพลงที่เป็นเพลงที่มีลักษณะเป็นเพลงประเภทลูกโยน เพลงประเภทนี้ต้องมีการตัดทอนทำนอง โดยทำนองนี้มีการตัดทอนโดยการใช้กลวิธีพิเศษ คือการสะเดาะเข้ามาบรรเลง จากการที่ผู้วิจัยได้บรรเลงประโยคนี้แล้วทำให้ทราบว่าเป็นการบรรเลงที่ยากมาก เพราะว่าต้องใช้พละกำลังในการบรรเลงค่อนข้างมาก เนื่องจากในทำนองนี้ต้องบรรเลงด้วยความไว ดังนั้นผู้ที่บรรเลงต้องมีการฝึกซ้อมเพื่อให้มีกำลังการบรรเลง ตามที่นักดนตรีไทยเรียกการฝึกนี้ว่า “การไล่มือ” โดยการไล่มือนี้จะช่วยให้ผู้บรรเลงมีกำลังในการบรรเลงมากขึ้น ในส่วนการเคลื่อนไหวของเสียงนั้นในประโยคนี้มีการเคลื่อนไหวของเสียงที่เหมือนกับประโยคที่ 17 เพราะว่าเป็นประโยคที่ตัดทอนกันมา ทำให้เสียงอยู่ในโครงสร้างเสียงเดียวกัน

ประโยคที่ 19 สำนวนถามดำเนินทำนองแบบกลอนสับ สำนวนตอบดำเนินทำนองแบบกลอนสับ

ในการประดิษฐ์สำนวนทำนองระนาดประโยคที่ 19 นี้ การประดิษฐ์ทำนองนั้นมีลักษณะคล้ายกับประโยคที่ 18 ซึ่งเป็นประโยคที่เรียกว่าการตัดทอน เหมือนกัน โดยตัดทอนมาจากประโยคที่ 16 , 17 และประโยคที่ 18 นี้ ซึ่งทางเดี่ยวระนาดเอกเพลงกราวในของครูชฎิล นักดนตรี ในประโยคนี้ยังคงเอกลักษณ์ของเพลงที่เป็นเพลงที่มีลักษณะเป็นเพลงประเภทลูกโยน เพลงประเภทนี้ต้องมีการตัดทอนทำนอง โดยทำนองนี้มีการตัดทอนโดยมีความแตกต่างจากประโยคที่ 18 คือการดำเนินทำนองนั้นเปลี่ยนจากการดำเนินทำนองเพลงด้วยการใช้กลวิธีพิเศษการสะเดาะ มาเป็นการบรรเลงเก็บโดยใช้กลอนสับเข้ามาบรรเลง

การใช้กลวิธีพิเศษการดำเนินทำนอง

กลวิธีพิเศษที่พบ การสะเดาะ การขยี้ไล่เสียง

ตัวอย่างกลวิธีพิเศษที่พบ

การสะเดาะ (บริเวณที่วงกลมไว้)

ร ส รรร	ร ม รรร	ร ล รรร	ม ฟ มมม	ฟ ล ฟฟฟ	ม ร มมม	ฟ ม ร ม	ฟซลทดรำ
ร ล รรร	ร ม รรร	ร ล รรร	ม ฟ มมม	ฟ ล ฟฟฟ	ม ร มมม	ฟ ม ร ม	ฟซลทดร

การขยี้ไล่เสียง (บริเวณที่วงกลมไว้)

ร ล รรร	ร ม รรร	ร ล รรร	ม ฟ มมม	ฟ ล ฟฟฟ	ม ร มมม	ฟ ม ร ม	ฟซลทดรำ
ร ล รรร	ร ม รรร	ร ล รรร	ม ฟ มมม	ฟ ล ฟฟฟ	ม ร มมม	ฟ ม ร ม	ฟซลทดร

ลักษณะการดำเนินทำนอง

ลักษณะการดำเนินทำนองในช่วงนี้ เป็นลักษณะของการดำเนินทำนองแบบบรรเลงเก็บโดยใช้การดำเนินทำนองด้วยกลอนที่เหมือนกับกลอนสับทุกประโยคเพียงแต่เพิ่มกลวิธีการสะเดาะเข้าไปทำให้ทำนองเพลงมีความเข้มข้นมากขึ้น การดำเนินทำนองในทางเดี่ยวในช่วงนี้ สำนวนทำนองมีความเข้มข้นในการไล่เสียงขึ้นอย่างมาก สังเกตว่าสำนวนทำนองไล่เสียงขึ้นไปจนถึงเสียงสูงแล้วจึงหักสำนวนวนกลับหาเสียงต่ำ จึงนับได้ว่าสำนวนทำนองมีความเข้มข้นและหลากหลายในเรื่องการใช้ทำนองที่แตกต่างในการดำเนินในลูกตกเดียวกัน ซึ่งการดำเนินทำนองที่เกิดขึ้นนี้นั้นอนุมานได้ว่าการดำเนินทำนองมีความหลากหลายในการใช้เสียง ซึ่งสังเกตได้จากไล่เสียงจากสูงไปต่ำมีความแนบเนียนและไพเราะ ซึ่งการประพันธ์ทำนองเช่นนี้ ก็เพื่อป้องกันมิให้เกิดการดำเนินทำนองที่เหมือนกันและเพื่อให้มีความหลากหลายในการดำเนินทำนองมากขึ้น ทั้งยังเป็นการแสดงความสามารถในเชิงการประพันธ์ ที่หาวิธีการดำเนินทำนองให้แตกต่างกันออกไป นอกจากนี้การปฏิบัติซ้ำที่เกิดขึ้นในประโยคที่ 12 ถึง 19 นั้น แสดงให้เห็นอย่างเด่นชัดว่ายังเป็นส่วนของกลุ่มลูกโยน ด้วยเอกลักษณ์ของการดำเนินทำนองซ้ำ หรือยืนเสียงใดเพียงเสียงหนึ่งก็ดี เป็นเอกลักษณ์สำคัญของสำนวนลูกโยน

ช่วงที่ 2 ประโยคที่ 20 ถึงประโยคที่ 22

ประโยคที่ 20

ล ท ด ร	ด ท ด ร	ด ท ม ร	ด ท ด ร	ล ท ด ร	ด ท ด ร	ด ท ม ร	ด ท ด ร
ล̣ ท̣ ด̣ ร	ด̣ ท̣ ด̣ ร	ด̣ ท̣ ม ร	ด̣ ท̣ ด ร	ล̣ ท̣ ด̣ ร	ด̣ ท̣ ด̣ ร	ด̣ ท̣ ม ร	ด̣ ท̣ ด ร

ประโยคที่ 21

ล ท ด ร	ร ร ร ด ร	ด ร ด ร	ด ร ด ร	ล ท ด ร	ร ร ร ด ร	ด ร ด ร	ด ร ด ร
ล̣ ท̣ ด ร	ร ร ร ด ร	ด ร ด ร	ด ร ด ร	ล̣ ท̣ ด ร	ร ร ร ด ร	ด ร ด ร	ด ร ด ร

ประโยคที่ 22

ล ท ด ร	ด ร ด ร	ล ท ด ร	ด ร ด ร	ด ม ด ร	ด ม ด ร	ด ม ด ร	ด ม ด ร
ล̣ ท̣ ด ร	ด ร ด ร	ล̣ ท̣ ด ร	ด ร ด ร	ด ม ด ร	ด ม ด ร	ด ม ด ร	ด ม ด ร

กลุ่มเสียงโยน กลุ่มลูกโยนเสียง เร

กลุ่มเสียงปัญจมูล กลุ่มเสียงปัญจมูล ร ม ฟ x ล ท x

การใช้กลวิธีพิเศษและการประดิษฐ์สำนวนทำนองระนาด

กลวิธีพิเศษที่พบ กลวิธีสะเดาะ

ตัวอย่างกลวิธีพิเศษที่พบ

ล ท ด ร	ร ร ร ด ร	ด ร ด ร	ด ร ด ร	ล ท ด ร	ร ร ร ด ร	ด ร ด ร	ด ร ด ร
ล̣ ท̣ ด ร	ร ร ร ด ร	ด ร ด ร	ด ร ด ร	ล̣ ท̣ ด ร	ร ร ร ด ร	ด ร ด ร	ด ร ด ร

การประดิษฐ์สำนวนทำนองระนาด

ประโยคที่ 20 สำนวนถามดำเนินทำนองแบบกลอนพัน สำนวนตอบดำเนินทำนองแบบกลอนพัน

ประโยคนี้การดำเนินทำนองของระนาดเอกนั้นการใช้เสียงเรียงกัน โดยสำนวนถามและสำนวนตอบใช้การดำเนินทำนองด้วยกลอนพันเหมือนกัน ซึ่งสำนวนลีลาของประโยคนี้มีลักษณะขึ้นและลงอย่างมีระเบียบ แต่ยังคงมีเสียงลูกตกเป็นเสียงเดียวกัน รูปแบบการบรรเลงกลอนระนาดในประโยคนี้เป็นสำนวนของกลอนที่ใช้บรรเลงในเพลงที่เป็นเพลงประเภทลูกโยน

ประโยคที่ 21 สำนวนถามดำเนินทำนองแบบกลอนสับ สำนวนตอบดำเนินทำนองแบบกลอนสับ

การดำเนินทำนองระนาดในประโยคนี้การบรรเลงเป็นสำนวนการบรรเลงที่ตัดทอนมาจากประโยคที่ 20 ซึ่งจะพบการตัดทอนนี้มากจากเพลงประเภทลูกโยน การดำเนินกลอนนั้นบรรเลงด้วยกลอนสับแบบซ้ำลูก ซึ่งทั้งประโยคมีความสัมพันธ์กันคือบรรเลงด้วยกลอนสับทั้งสำนวนถามและสำนวนตอบ ในประโยคนี้มีการนำกลวิธีพิเศษการสะเดาะมาประดับในประโยคเพื่อให้ประโยคนี้มีความกระชับ ความไพเราะ ผสมกับความดุดัน ซึ่งผู้บรรเลงต้องแสดงความสามารถในการบรรเลงให้ทำนองที่บรรเลงออกมาในประโยคนี้ สามารถทำให้ผู้ฟังประทับใจ

ประโยคที่ 22 สำนวนถามดำเนินทำนองแบบกลอนสับ สำนวนตอบดำเนินทำนองแบบกลอนสับ

ในประโยคที่ 22 นี้ การดำเนินทำนองของกลอนระนาดเอกใช้กลอนสับแบบซ้ำลูกทั้งสำนวนถามและสำนวนตอบทำให้มีความสัมพันธ์กันในเรื่องของการประดิษฐ์กลอนระนาด เมื่อพิจารณาแล้วทำให้ทราบว่าประโยคนี้เป็นสำนวนทำนองที่เป็นการตัดทอนมาจากประโยคที่ 20 และประโยคที่ 21 ซึ่งการตัดทอนนี้เป็นเอกลักษณ์ที่สำคัญของเพลงประเภทเพลงที่เป็นลูกโยน

ลักษณะการดำเนินทำนอง

ลักษณะการดำเนินทำนองในช่วงนี้ เป็นลักษณะของการดำเนินทำนองแบบบรรเลงเก็บโดยการดำเนินทำนองของกลอนระนาดนั้นบรรเลงแบบกลอนสับ การประดิษฐ์ทำนองเพลงในประโยคที่ 20 ถึง ประโยคที่ 22 นี้ เป็นการประดิษฐ์ทำนองที่เรียกว่าการตัดทอนจากประโยคที่

16 ถึงประโยคที่ 19 นี้ ซึ่งทางเดี่ยวระนาดเอกเพลงกราวในของครูชฎิล นักดนตรี ยังคงเอกลักษณ์ของเพลงที่เป็นเพลงที่มีลักษณะเป็นเพลงประเภทลูกโยน เพลงประเภทนี้ต้องมีการตัดทอนทำนอง ในทำนองนี้มีการตัดทอนโดยการบรรเลงเก็บเข้ามาบรรเลง ในส่วนการเคลื่อนไหวของเสียงนั้นในประโยคนี้มีการเคลื่อนไหวของเสียงที่เหมือนกับประโยคที่ 16 ถึง ประโยคที่ 19 คือการเคลื่อนไหวของเสียงจะคงที่ เพราะว่าเป็นประโยคที่ตัดทอนกันมา ทำให้เสียงอยู่ในโครงสร้างเสียงเดียวกัน คือ อยู่ในโน้ตกลุ่มเสียง ปัญจมูล ร ม ฟ X ล ท X ของบันไดเสียงทางนอก

จากการวิเคราะห์ทั้ง 3 ประโยคนี้ ประโยคที่มีเอกลักษณ์กว่าประโยคอื่นคือประโยคที่ 22 เพราะว่าเป็นประโยคที่มีการสร้างทำนองเพื่อบ่งบอกให้รู้ว่าในประโยคนี้เป็นประโยคสุดท้ายของโยน เสียง เร สังเกตได้จากการเคลื่อนที่ของทำนองนั้นเคลื่อนที่อยู่กับที่ และนอกจากนี้ยังสังเกตได้อีกว่า ประโยคที่สำนวนเพลงแบบนี้มักจะเป็นประโยคที่ผู้ประพันธ์นิยมนำมาประดิษฐ์เป็นทำนองสุดท้ายของประโยคเพลงในเพลงที่เป็นประเภทเพลงทยอยหรือการสร้างทำนองในเพลงที่มีลูกโยน

จากการวิเคราะห์จังหวะในทำนองเพลงเดี่ยวกราวใน สามชั้นทางระนาดเอก ของครูชฎิล นักดนตรี ในกลุ่มลูกโยนที่ 1 พบว่า การดำเนินทำนองช่วงนี้เป็นการเปิดอิสระ สามารถอธิบายได้ว่า ลักษณะของการดำเนินทำนองในช่วงนี้ไม่กำหนดตายตัวในเรื่องความสั้นยาวของเนื้อเพลง เพราะว่าเป็นทำนองที่อยู่ในช่วงลูกโยน ซึ่งลักษณะของเพลงประเภทลูกโยนนั้นจะขึ้นอยู่กับผู้ประพันธ์ว่าต้องการให้โยนนี้มีความสั้นยาวมากน้อยเพียงใด ทั้งนี้ขึ้นอยู่กับแนวเพลงและกำลังของผู้บรรเลงเอง หากผู้บรรเลงบรรเลงด้วยแนวตั้งต้นที่รวดเร็ว ในลูกโยนที่ 1 นี้ ก็จะทำให้แนวเพลงนั้นเร็วเกินไป ช่วงนี้ควรเริ่มต้นการบรรเลงด้วยจังหวะช้าปานกลางให้พอดีกับแนวที่ใช้ในการบรรเลง ดังนั้นหากเปรียบเทียบลักษณะการดำเนินทำนองในทางเดี่ยวระนาดเอกช่วงนี้สามารถเปรียบได้กับช่วงที่เป็นจังหวะลอยดอกของเครื่องดนตรีประเภทเครื่องเป่า เช่น ปี่ หรือ ขลุ่ย ที่ผู้บรรเลงสามารถพลิกแพลงจังหวะอย่างอิสระ

สำหรับกลวิธีพิเศษที่นำมาประดิษฐ์ในการบรรเลงในลูกโยนแรกนี้ คือ กลวิธีการตีลูกสะบัด ลูกสะเดาะ และลูกขยี้ โดยนำมาผสมผสานกับกาบรรเลงด้วยการบรรเลงเก็บ จนทำให้ทำนองของกลุ่มลูกโยนนี้ มีความสำเร็จจบด้วยความสมบูรณ์และครบถ้วน แห่งองค์แห่งความงาม ซึ่งอาจารย์พิชิต ชัยเสรี ได้บรรยายในการเรียนการสอนในรายวิชาสุนทรียศาสตร์ให้กับนิสิตปริญญาโทนอกเวลารุ่นที่ 4 ที่กล่าวว่าองค์ประกอบของความงาม ต้องประกอบด้วยหลัก 10 อย่าง คือ

1. *ความกลมกลืน (Harmony)*
2. *ความได้สัดส่วนในบทเพลง (Proportion)*
3. *ความกระจ่างชัด (Clarity)*
4. *การเน้น หรือ ความเข้มข้นไพศาล (Intensity)*
5. *เอกภาพและความเป็นหนึ่ง (Unity)*
6. *ความหลากหลาย (Variety)*
7. *ความสำเร็จจบ สมบูรณ์ ครบถ้วน (Completeness)*
8. *ความลงรอย ความสม่ำเสมอ (Consistency)*
9. *ความไหว ความเคลื่อนไหว (Mobility)*
10. *ความคับข้องและความผ่อนคลาย (Comflict + resolution)*

(พิชิต ชัยเสรี, 16 กรกฎาคม 2549)

จากบทบรรยายพิเศษของอาจารย์พิชิต ชัยเสรี ทำให้ทราบว่าองค์แห่งความงามทั้ง 10 นั้น มีความสอดคล้องกับการประดิษฐ์ทำนองเพลงเดี่ยวกราวในทางระนาดเอก ในกลุ่มลูกโยนที่ 1 เป็นอย่างมาก เพราะว่าในกลุ่มลูกโยนนี้มีการประดิษฐ์ทำนองที่ต้องอาศัยสิ่งต่างๆเหล่านี้ครบถ้วน ตัวอย่างเช่น ความความกระจ่างชัด กล่าวคือในการบรรเลงเพลงนี้การบรรเลงต้องบรรเลงลงไปบนผืนระนาดให้มีความชัดเจนและหมดจด นอกจากนี้เพลงนี้ต้องมีความไหวของตัวผู้บรรเลง เนื่องจากเพลงเดี่ยวกราวในนี้เป็นเพลงเดี่ยวที่ต้องอาศัยความไหว ซึ่งความไหวนี้จะเกิดขึ้นได้ก็ต่อเมื่อผู้บรรเลงต้องฝึกฝนมากๆ จนมีความชำนาญและมีกำลังในการบรรเลง และอีกประการหนึ่งที่ขาดไม่ได้ในการบรรเลงเพลงนี้คือความหลากหลาย ซึ่งข้อนี้เป็นความจำเป็นที่ต้องมีในผู้ประพันธ์ที่ต้องมีความคิดที่หลากหลาย เช่น หลากหลายในการประดิษฐ์กลอนระนาดให้มีความสมบูรณ์และสัมพันธ์กัน และต้องคิดทำนองให้มีความหลากหลายเพราะว่าในเพลงเดี่ยวกราวในนี้เป็นเพลงประเภทลูกโยนที่มีลูกตกซ้ำกันดังนั้นผู้ประพันธ์จึงต้องคิดทำนองที่เป็นทำนองไม่ซ้ำกัน ซึ่งสิ่งเหล่านี้ต้องอาศัยประสบการณ์ที่สะสมมาแต่ยานานจึงจะสามารถเป็นผู้ที่คิดทำนองได้หลากหลายและไพเราะได้ เป็นต้น

ทำนองเชื่อมระหว่าง ลูกโยนที่ 1 กับ ลูกโยนที่ 2 ประโยคที่ 23 ถึง ประโยคที่ 25

ประโยคที่ 23

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

ประโยคที่ 24

ร ำ ท ล ฟ	ท ล ฟ ม	ล ฟ ม ร	ฟ ม ร ล	ด ท ด ล	ท ด ท ด	ร ด ฟ ด	ร ม ฟ ม
ร ท ล ฟ	ท ล ฟ ม	ล ฟ ม ร	ฟ ม ร ลฺ	ด ทฺ ด ลฺ	ท ด ท ด	ร ด ฟ ด	ร ม ฟ ม

ประโยคที่ 25

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

กลุ่มเสียงโยน กลุ่มลูกโยนเสียง มี

กลุ่มเสียงปัญจมูล กลุ่มเสียงปัญจมูล ม ฟ ซ x ท ด x

การใช้กลวิธีพิเศษและการประดิษฐ์สำนวนทำนองระนาด

กลวิธีพิเศษที่พบ ไม่มี

การประดิษฐ์สำนวนทำนองระนาด

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ประโยคที่ 23 สำนวนถามดำเนินทำนองแบบกลอนไต่ลวด สำนวนตอบดำเนินทำนองแบบกลอนไต่ไม้

การดำเนินทำนองของกลอนระนาดในประโยคนี้มีการประดิษฐ์ทำนองของสำนวนถามและสำนวนตอบที่ดำเนินด้วยกลอนที่มีลักษณะต่างกัน คือ ในสำนวนถามดำเนินทำนองด้วยกลอนไต่ลวดและสำนวนตอบดำเนินทำนองด้วยกลอนไต่ไม้ ซึ่งการประดิษฐ์สำนวนกลอนเช่นนี้เป็นการแสดงภูมิปัญญาในเชิงสำนวนกลอนของผู้คิดทางเดี่ยวได้เป็นอย่างดี เพราะว่าการดำเนินทำนองที่ต่างกันในสำนวนถามและสำนวนตอบแต่มีความสัมพันธ์กันอย่างลงตัวและไพเราะ

ประโยคที่ 24 สำนวนถามดำเนินทำนองแบบกลอนไต่ไม้ สำนวนตอบดำเนินทำนองแบบกลอนสับ

การดำเนินทำนองของกลอนระนาดในประโยคนี้มีการประดิษฐ์ทำนองของสำนวนถามและสำนวนตอบที่ดำเนินด้วยกลอนที่มีลักษณะต่างกัน เหมือนกับประโยคที่ 23 โดยในสำนวนถามดำเนินทำนองด้วยกลอนไต่ไม้และในสำนวนตอบดำเนินทำนองด้วยกลอนสับ ลักษณะการใช้ลีลาสำนวนทำนองแบบนี้ ที่ต้องใช้สำนวนกลอนที่แตกต่างกันเป็นเพราะว่า กลอนระนาดเอกมีการเคลื่อนที่เร็วเพื่อต้องการเคลื่อนที่ให้เสียงไปที่เสียงต่ำ จึงต้องใช้กลอนไต่ลวดเพื่อความไพเราะ จากนั้นในสำนวนตอบ การดำเนินทำนองต้องการที่จะบรรเลงให้เสียงตกกลับมาที่เสียง มี ซึ่งเป็นเสียงของกลุ่มลูกโยนในกลุ่มต่อไป ทำให้ต้องมีการประดิษฐ์ทำนองย้ำให้รู้ว่าในโยนต่อไปเป็นเสียงโยนเสียง มี ด้วยการประดิษฐ์กลอนด้วยกลอนสับ เพื่อให้กลอนระนาดมีความสมดุลกันและยังให้ความไพเราะได้เป็นอย่างดี

ประโยคที่ 25 สำนวนถามดำเนินทำนองแบบกลอนซ่อนตะเข็บ สำนวนตอบดำเนินทำนองแบบกลอนซ่อนตะเข็บ

การประดิษฐ์สำนวนกลอนในประโยคนี้เป็นประโยคที่ให้ความไพเราะ ในเรื่องของการดำเนินกลอนระนาดไล่เสียงขึ้นจากเสียงต่ำไปหาเสียงสูงอย่างเป็นระเบียบ กลอนระนาดในประโยคนี้มีความสัมพันธ์กันในเรื่องของการประดิษฐ์กลอนที่ใช้กลอนซ่อนตะเข็บทั้งสำนวนถามและสำนวนตอบ โดยดำเนินทำนองเป็นสำนวนกลอนต่อกันเป็นกลอนที่มีลีลาสำนวนค่อยๆ เคลื่อนที่สูงขึ้น ไปจบที่สำนวนตอบอย่างสัมพันธ์กัน

ลักษณะการดำเนินทำนอง

ลักษณะการดำเนินทำนองในช่วงนี้ เป็นลักษณะของการดำเนินทำนองด้วยกลอนระนาดที่ดำเนินที่หลากหลาย ในประโยคที่ 23 ถึง 25 นี้ เป็นประโยคที่ใช้เชื่อมระหว่างลูกโยนที่ 1 กับลูกโยนที่ 2 โดยลักษณะการดำเนินทำนองของทั้ง 3 ประโยคนั้น การดำเนินทำนองเป็นการบรรเลงแบบเก็บ ซึ่งทั้ง 3 ประโยคจะมีลูกตกที่ตกในเสียงเดียวกัน ดังนั้นการประพันธ์ทำนองจึงต้องเปลี่ยนทำนองที่ลูกตกเดียวกันให้มีท่วงทำนองที่ต่างกัน ซึ่งการเปลี่ยนการดำเนินทำนองที่เกิดขึ้นนี้นั้น อนุมานได้ว่า เพื่อป้องกันมิให้เกิดการดำเนินทำนองที่เหมือนกันและเพื่อให้มีความหลากหลายในการดำเนินทำนองมากขึ้น ทั้งยังเป็นการแสดงความสามารถในเชิงการประพันธ์ที่หาวิธีการดำเนินทำนองให้แตกต่างกันออกไป แสดงให้เห็นอย่างเด่นชัดเจนว่าในประโยคที่ 25 นี้เป็นประโยคที่บ่งบอกว่าในประโยคต่อไปจะมีการเปลี่ยนระดับเสียงให้เป็นระดับเสียงในกลุ่มลูกโยนที่ 2

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ลูกโยนที่ 2

ในลูกโยนที่ 2 สามารถแบ่งช่วงการวิเคราะห์ได้ทั้งหมด 4 ช่วง เพราะว่าในแต่ละช่วงนั้นมีการประดิษฐ์ท่านองที่มีลักษณะไปในทิศทางเดียวกัน เพราะฉะนั้นผู้วิจัยจึงแบ่งการวิเคราะห์ออกเป็นช่วง ดังรายละเอียดต่อไปนี้

เสียง มี ช่วงที่ 1 ประโยคที่ 26 – ประโยคที่ 31

ประโยคที่ 26

มมมฟม	มฟมฟรม	รรรมร	รมรมทร	ททท ร ท	ทรทรลท	ลลล ท ล	ลทลทซล
มมมฟม	มฟมฟรม	รรรมร	รมรมทร	ททท ร ท	ทรทรลท	ลลล ท ล	ลทลทซล

ประโยคที่ 27

ซซซ ล ซ	ซลซลมซ	มมม ซ ม	มซมซรม	มมมฟม	มฟมฟรม	รรรมร	รมรมทร
ซซซ ล ซ	ซลซลมซ	มมม ซ ม	มซมซรม	มมมฟม	มฟมฟรม	รรรมร	รมรมทร

ประโยคที่ 28

ททท ร ท	ทรทรลท	ลลล ท ล	ลทลทซล	ซซซ ล ซ	ซลซลมซ	มมม ซ ม	มซมซรม
ททท ร ท	ทรทรลท	ลลล ท ล	ลทลทซล	ซซซ ล ซ	ซลซลมซ	มมม ซ ม	มซมซรม

ประโยคที่ 29

มมมฟม	ฟมรทรม	รรรมร	มรทลทร	ททท ร ท	รทลซลท	ลลล ท ล	ทลซมซล
มมมฟม	ฟมรทรม	รรรมร	มรทลทร	ททท ร ท	รทลซลท	ลลล ท ล	ทลซมซล

ประโยคที่ 30

ซซซ ล ซ	ลซมรมซ	มมม ซ ม	ซมรทรม	มมมฟม	ฟมรทรม	รรรมร	มรทลทร
ซซซ ล ซ	ลซมรมซ	มมม ซ ม	ซมรทรม	มมมฟม	ฟมรทรม	รรรมร	มรทลทร

ประโยคที่ 31

ททท รำ ท	รำทลซลท	ลลล ท ล	ทลซมซล	ซซซ ล ซ	ลซมรมซ	มมม ซ ม	ซมรทรม
ททท ร ท	รทลซลท	ลลล ท ล	ทลซมซล	ซซซ ล ซ	ลซมรมซ	มมม ซ ม	ซมรทรม

กลุ่มเสียงโยน กลุ่มลูกโยนเสียง มี

กลุ่มเสียงปัญจมูล กลุ่มเสียงปัญจมูล ม ฟ ซ x ท ด x

การใช้กลวิธีพิเศษและการประดิษฐ์สำนวนทำนองระนาด

กลวิธีพิเศษที่พบ กลวิธีสะเดาะ และขยี้

ตัวอย่างกลวิธีพิเศษที่พบ

การสะเดาะ (บริเวณที่วงกลมไว้)

มำมำมำฟ มำ	มำฟมำฟรำมำ	รำรำรำมำ รำ	รำมำรำมำทำรำ	ทททท รำ ท	ทรำทรำลท	ลลลล ท ล	ลทลทซล
มมมม ฟ ม	มฟมฟรม	รรรม ร	รมรมทร	ททท ร ท	ทรทรลท	ลลลล ท ล	ลทลทซล

การขยี้ (บริเวณที่วงกลมไว้)

ซซซ ล ซ	ซลซลมซ	มมม ซ ม	มซมซรม	มำมำมำ ฟ มำ	มำฟมำฟรำมำ	รำรำรำ มำ รำ	รำมำรำมำทำรำ
ซซซ ล ซ	ซลซลมซ	มมม ซ ม	มซมซรม	มมม ฟ ม	มฟมฟรม	รรร ม ร	รมรมทร

การประดิษฐ์สำนวนทำนองระนาด

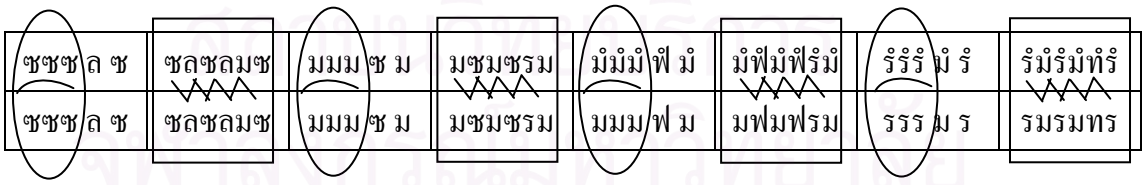
ประโยคที่ 26 สำนวนถามดำเนินทำนองด้วยกลวิธีการสะเดาะกับกลวิธีการขยี้ สำนวนตอบดำเนินทำนองด้วยกลวิธีสะเดาะและกลวิธีการขยี้

การประดิษฐ์สำนวนทำนองระนาดในประโยคนี้ ทำนองระนาดเอกดำเนินทำนองโดยการใช้กลวิธีพิเศษการสะเดาะในสำนวนถามและขยี้ในสำนวน โดยดำเนินทำนองด้วยการสะเดาะแบบ 3 ลูก ลง 1 ครั้ง และบรรเลงด้วยกลวิธีพิเศษการขยี้ อีก 1 ห้องเพลง ซึ่งการสะเดาะนั้นสะบัดแบบซ้ำเสียงเพียงลูกเดียววิจิตร ซึ่งผู้บรรเลงต้องพยายามบรรเลงให้เสียงที่ออกมาทุกลูกห้ามผิดแม้แต่ลูกเดียวจึงจะทำให้การบรรเลงในประโยคนี้มีความสมบูรณ์และไพเราะ การเคลื่อนที่ของเสียงในประโยคนี้ยังคงเน้นการเคลื่อนที่ เพื่อท้ายสุดของทำนองนี้นั้นลูกตกในประโยคนี้ยังคงตกที่เสียง เร เหมือนกับประโยคที่ผ่านมา

ประโยคที่ 27 สำนวนถามดำเนินทำนองด้วยกลวิธีการสะเดาะกับกลวิธีการขยี้ สำนวนตอบดำเนินทำนองด้วยกลวิธีสะเดาะและกลวิธีการขยี้

การดำเนินทำนองในประโยคนี้ ระนาดเอกดำเนินทำนองที่สืบเนื่องมาจากประโยคที่ 26 ซึ่งมีลีลาในการดำเนินทำนองที่เหมือนกันคือ เป็นการดำเนินทำนองแบบถามตอบครึ่งประโยคด้วยการสัมผัสเสียงกันทุกประการ โดยในสำนวนถามดำเนินทำนองโดยใช้กลวิธีพิเศษการสะเดาะและสำนวนตอบดำเนินทำนองด้วยกลวิธีการขยี้ ดังตัวอย่าง

(วงกลม คือการสะเดาะ สี่เหลี่ยม คือ การขยี้)

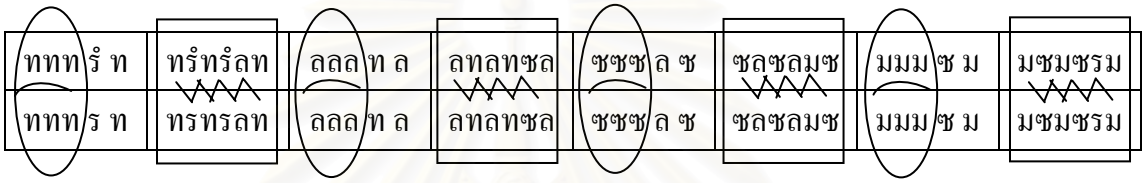


ประโยคที่ 28 สำนวนถามดำเนินทำนองด้วยกลวิธีการสะเดาะกับกลวิธีการขยี้ สำนวนตอบดำเนินทำนองด้วยกลวิธีสะเดาะและกลวิธีการขยี้

การดำเนินทำนองของเพลงเดี่ยวกราวในทางระนาดเอกของครูชฎิล นักดนตรี ในประโยคที่ 28 นี้ ทำนองยังคงเป็นทำนองที่ต่อเนื่องกันจากประโยคที่ 27 และ 28 เพราะว่าทั้ง 3 ประโยคนั้นมีลีลาในการดำเนินทำนองที่เหมือนและมีการสัมผัสเสียงกันอย่างต่อเนื่องกันมา ซึ่ง

การดำเนินทำนองนั้นยังคงใช้กลวิธีพิเศษการสะเดาะและการสะบัดมาประดับประดาทำนองให้มีความไพเราะ ในสำนวนถามและสำนวนตอบนั้นยังคงสัมผัสกันมาอย่างต่อเนื่องซึ่งลีลาการดำเนินทำนองนั้นยังคงเหมือนกันกับประโยคที่ 27 คือในประโยคถามดำเนินทำนองด้วยกลวิธีพิเศษการสะเดาะ และในสำนวนตอบดำเนินทำนองโดยใช้กลวิธีการขยี้ ซึ่งสามารถแสดงถึงอารมณ์ที่ดุดันและเกรี้ยวกราดในทำนองได้เป็นอย่างดี ดังตัวอย่าง

(วงกลม คือการสะเดาะ สี่เหลี่ยม คือ การขยี้)



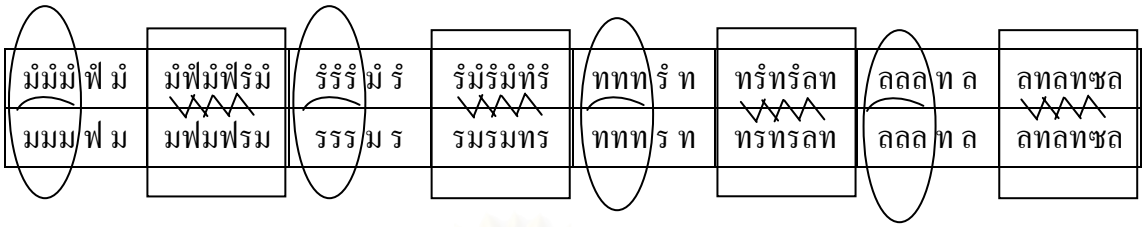
ประโยคที่ 29 สำนวนถามดำเนินทำนองด้วยกลวิธีการสะเดาะกับกลวิธีการขยี้ สำนวนตอบดำเนินทำนองด้วยกลวิธีสะเดาะและกลวิธีการขยี้

ประโยคที่ 30 สำนวนถามดำเนินทำนองด้วยกลวิธีการสะเดาะกับกลวิธีการขยี้ สำนวนตอบดำเนินทำนองด้วยกลวิธีสะเดาะและกลวิธีการขยี้

ประโยคที่ 31 สำนวนถามดำเนินทำนองด้วยกลวิธีการสะเดาะกับกลวิธีการขยี้ สำนวนตอบดำเนินทำนองด้วยกลวิธีสะเดาะและกลวิธีการขยี้

การสร้างสำนวนเพลงในประโยคที่ 29 ถึง 31 นี้ มีสำนวนเพลงที่บรรเลงซ้ำกันกับประโยคที่ผ่านมาเหมือนกันทั้งหมด การดำเนินทำนองมีความสัมพันธ์กันในเรื่องของการประดิษฐ์กลวิธีพิเศษ และการสัมผัสเสียงกันทุกประการ ซึ่งทั้งประโยคเพลงนั้นในแต่ละห้องเพลงมีการประดิษฐ์ให้มีการสะเดาะในห้องแรก จากนั้นมีการนำกลวิธีพิเศษการขยี้มาบรรเลงในห้องต่อไป ซึ่งเมื่อลูกตก เคลื่อนที่ไปตกที่เสียงในเสียงสุดท้ายของห้องเพลง ในห้องต่อไปก็บรรเลงขยี้ต่อในเสียงโครงสร้างเสียงเดิม ประโยคมีการใช้การบรรเลงด้วยกลวิธีพิเศษสะเดาะและบรรเลงต่อด้วยการขยี้ทันที ทำให้ผู้บรรเลงต้องบรรเลงด้วยความชำนาญและต้องผ่านการฝึกฝนมาเป็นอย่างดี จึงจะทำให้ทุกประโยคในช่วงนี้มีความไพเราะและยังสามารถแสดงอารมณ์ดุดันและเกรี้ยวกราดผสมผสานกันอย่างลงตัวเป็นอย่างดี ตัวอย่างการบรรเลงด้วยกลวิธีสะเดาะและขยี้ผสมกัน ดังนี้

(วงกลม คือ การสะเดาะ และ สี่เหลี่ยม คือ การขยี้)



ลักษณะการดำเนินทำนอง

ลักษณะการดำเนินทำนองในช่วงนี้ เป็นลักษณะของการดำเนินทำนองด้วยการประดิษฐ์ทำนองโดยให้สำนวนถามดำเนินทำนองด้วยกลวิธีการสะเดาะกับกลวิธีการขยี้ สำนวนตอบดำเนินทำนองด้วยกลวิธีสะเดาะและกลวิธีการขยี้ทุกประโยคเพลง ซึ่งพิจารณาแล้วทำให้ทราบว่าในทำนองนี้เป็นการขึ้นต้นของเพลงเดี่ยวกราวในระนาดเอกทางของครูชฎิล นักดนตรี ในกลุ่มลูกโยนที่ 2 โดยการประดิษฐ์ทำนองในช่วงนี้การขึ้นต้นเพลงนั้นมีการใช้กลวิธีพิเศษ ด้วยกัน 2 กลวิธี คือ กลวิธีการสะเดาะสลับกับกลวิธีการขยี้ เพื่อแสดงถึงความเกี้ยวกราดของทำนองเพลงและการประดิษฐ์เสียงของผู้บรรเลง เพราะการประดิษฐ์ทำนองขึ้นต้นของเพลงนี้มีการใส่กลวิธีพิเศษ การใช้กลวิธีการสะเดาะและขยี้ติดต่อกันหลายแห่งนี้ สามารถแสดงถึงความดุดันได้เป็นอย่างดี ซึ่งการบรรเลงกลวิธีพิเศษแบบนี้ผู้บรรเลงต้องฝึกฝนอย่างหนักเพราะว่าการบรรเลงในลักษณะนี้ต้องมีกำลังในการบรรเลงเนื่องจากในช่วงนี้แนวการบรรเลงเป็นแนวที่ค่อนข้างเร็วดังนั้นผู้บรรเลงเองต้องมีความคล่องแคล่ว จึงจะทำให้เสียงที่บรรเลงมีความไพเราะและชัดเจนทุกลูก ในการบรรเลงลูกลักษณะนี้นั้นต้องบรรเลงไม่ให้บอดเสียง ลักษณะการบรรเลงเช่นนี้พันโทเสนาะ หลวงสุนทร ผู้เชี่ยวชาญทางด้านบรรเลงระนาดเอกได้ให้ข้อมูลไว้ว่า

> *“การตีกลอนระนาดที่มีลักษณะการตีลูกสะบัดสะเดาะและลูกขยี้ติดๆ กันนี้ ผู้บรรเลงต้องมีพละกำลังมากๆเพราะลักษะการบรรเลงแบบนี้ต้องใช้กำลังมากทีเดียว เพราะฉะนั้นถ้าจะตีลูกแบบนี้ให้ได้ดีต้องหมั่นไล่ระนาดอยู่ตลอด การบรรเลงแบบนี้เป็นการบรรเลงเพื่อแสดงความดุดันของทำนองเพลงและความคล่องตัวของคนตี ซึ่งผู้บรรเลงเองต้องพยายามตีออกมาให้เสียงจึงจะทำให้ผู้ฟังประทับใจ โดยการตีลูกสะบัดสะเดาะและลุกขยี้นั้นต้องตีให้ถูกจังหวะและโอกาส ควรดูว่าทำนองใดที่สมควรจะตีลูกเล่นนี้ การตีแบบนี้ เมื่อบรรเลงในเพลงเดี่ยวต้องตีไม่ให้*

ผิดลูกผิดเสียงเลย เพราะการตีเดี่ยวเป็นการตีเพื่อความถูกต้องและชัดเจน เพราะฉะนั้นจึงต้องฝึกฝนมากๆ”

(เสนาะ หลวงสุนทร, สัมภาษณ์, 17 พฤศจิกายน 2549)

จากบทสัมภาษณ์ของพันโทเสนาะ หลวงสุนทร เกี่ยวกับการบรรเลงกลวิธีพิเศษ สะบัด และการขยี้ แสดงให้เห็นการบรรเลงแบบนี้เป็นกลวิธีที่ผู้บรรเลงต้องฝึกฝนมาเป็นเวลานานจึงจะทำให้การบรรเลงออกมาดี และไพเราะ ดังนั้นการฝึกซ้อมจึงเป็นสิ่งที่สำคัญ

ในส่วนการเคลื่อนไหวของเสียงนั้นใน 2 ประโยคแรกนั้น การเคลื่อนที่ของเสียงเคลื่อนที่ไปตกที่โน้ตนอกกลุ่มเสียง โดยเคลื่อนที่ไปตกที่เสียง เร และ เสียง ลา จากประเด็นนี้เกิดจากการที่ผู้ประพันธ์ต้องการประดิษฐ์ทำนองที่ต้องการให้โน้ตนอกบันไดเสียงนี้เป็นโน้ตเพื่อบ่งบอกให้รู้ว่าในลูกโยนนี้สืบเนื่องมาจากกลุ่มเสียงโยน เร คือกลุ่มเสียงปัญจมูล ร ม ฟ X ล ท X ของบันไดเสียงทางนอก เพื่อยังคงอยู่บ้างโดยไม่เปลี่ยนเสียงลูกโยนโดยฉับพลัน ในประโยคที่ 26-31 นั้น การเคลื่อนที่ของเสียงจะเคลื่อนที่จากเสียงสูงไปหาเสียงต่ำ โดยใช้วิธีการดำเนินทำนองที่ผู้บรรเลงต้องใช้ความสามารถและพละกำลัง เพราะว่าต้องบรรเลงด้วยกลวิธีสะเดาะแล้วตามด้วยการขยี้ทันที โดยต้องบรรเลงแบบนี้ถึง 6 ประโยค ถ้าผู้บรรเลงมีกำลังไม่พอก็จะไม่สามารถบรรเลงประโยคนี้ให้เสียงออกมาดีไม่ได้ โดยทั้ง 6 ประโยคนี้บรรเลงในโครงสร้างเสียงเดิม และไปจบที่เสียงที่ 1 ของโน้ตในกลุ่มเสียงปัญจมูล ม ฟ ซ X ท ด X ของบันไดเสียงทางกลางแหบ

จากการที่ได้วิเคราะห์ในประโยคที่ 26 ถึงประโยคที่ 31 แล้วนั้น จะเห็นได้ว่าการประดิษฐ์ทำนองของเพลงเดี่ยวกราวในทางระนาดเอกของครูชฎิล นักดนตรี ในช่วงที่ 1 ของ โยนที่ 2 นี้ทำนองในกลุ่มนี้จะเน้นการแสดงอารมณ์ที่ดุดันเกรี้ยวกราด ซึ่งผู้บรรเลงต้องพยายามแสดงความปลั่งของประโยคนี้ออกมาให้ได้ ความปลั่งจำเพาะของประโยคนี้มีดังนี้

1. ความกระจ่างชัด คือผู้บรรเลงต้องบรรเลงระนาดให้เสียงออกมาชัดเจนทุกลูกที่ตีลงไปบนผืนระนาด

2. การเน้น หรือ ความเข้มข้นไพศาล คือ ในการบรรเลงระนาดเอกในโยนที่ 2 ช่วงที่ 1 นั้น ต้องมีการเน้นให้เสียงระนาดที่ออกมาให้มีเสียงดังและใส เพราะเมื่อทำการเน้นในประโยคนี้ได้ดี ก็จะทำให้เพลงเดี่ยวกราวในสมบูรณ์มากยิ่งขึ้น เพราะว่าเพลงกราวในเป็นเพลงหน้าพาทย์ ดังนั้นเมื่อบรรเลงก็ต้องบรรเลงให้น่าเกรงขาม

3. ความไหว ความเคลื่อนไหว คือ การบรรเลงในช่วงนี้ต้องบรรเลงระนาดด้วยความไหวมากพอสมควร เพราะแนวการบรรเลงเมื่อมาถึงช่วงนี้แล้วแนวของการบรรเลงจะมีความเร็ว ดังนั้นผู้บรรเลงต้องมีความไหว โดยความไหวของผู้บรรเลงจะเกิดขึ้นต้องเกิดจากการฝึกซ้อม หรือในหมู่นักดนตรี เรียกว่า “การไล่ระนาด”

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ลูกโยนที่ 2 เสียง มี ช่วงที่ 2 ประโยคที่ 32 – ประโยคที่ 33

ลูกโยนช่วงนี้อยู่ในกลุ่มเสียงลูกโยน เสียง มี กลุ่มเสียงที่พบคือ ม ฟ ซ X ท ด X เป็นระดับเสียงกลางแหบ

ประโยคที่ 32

มำมำมำ รำ มำ	รำรำรำ ทำ รำ	ททท ล ท	ลลล ซ ล	ซซซ ม ซ	มมม ร ม	รรร ท ร	ม รมซ ม
มมม ร ม	รรร ท ร	ททท ล ท	ลลล ซ ล	ซซซ ม ซ	มมม ร ม	รรร ท ร	ม รมซ ม

ประโยคที่ 33

มำมำมำ รำ มำ	รำรำรำ ทำ รำ	ททท ล ท	ลลล ซ ล	ซซซ ม ซ	มมม ร ม	รรร ท ร	ม รมซ ม
มมม ร ม	รรร ท ร	ททท ล ท	ลลล ซ ล	ซซซ ม ซ	มมม ร ม	รรร ท ร	ม รมซ ม

กลุ่มเสียงโยน กลุ่มลูกโยนเสียง มี

กลุ่มเสียงปัญจมูล กลุ่มเสียงปัญจมูล ซ ล ท x ร ม x

การใช้กลวิธีพิเศษและการประดิษฐ์สำนวนทำนองระนาด

กลวิธีพิเศษที่พบ การสะเดาะ การสะบัด

ตัวอย่างกลวิธีที่พบ

การสะเดาะ (บริเวณที่วงกลมไว้)

มำมำมำ รำ มำ	รำรำรำ ทำ รำ	ททท ล ท	ลลล ซ ล	ซซซ ม ซ	มมม ร ม	รรร ท ร	ม รมซ ม
มมม ร ม	รรร ท ร	ททท ล ท	ลลล ซ ล	ซซซ ม ซ	มมม ร ม	รรร ท ร	ม รมซ ม

การสะบัด (บริเวณที่วงกลมไว้)

มมมมรม	รรรรทร	ทททลท	ลลลลซล	ซซซซมซ	มมมมรม	รรรรทร	มรมซม
มมมมรม	รรรรทร	ทททลท	ลลลลซล	ซซซซมซ	มมมมรม	รรรรทร	มรมซม

การประดิษฐ์สำนวนทำนองระนาด

ประโยคที่ 32 สำนวนถามดำเนินทำนองด้วยกลวิธีการสะเดาะ สำนวนตอบดำเนินทำนองการสะเดาะสลับกับการขยี้

ประโยคที่ 33 สำนวนถามดำเนินทำนองด้วยกลวิธีการสะเดาะ สำนวนตอบดำเนินทำนองการสะเดาะสลับกับการขยี้

การสร้างสำนวนทำนองระนาดในช่วงนี้ ทั้ง 2 ประโยคมีการสร้างทำนองที่ยึดหลักการตักทอนทำนองเพลง โดยใน 2 ประโยคตัดทอนทำนองมาจากประโยคที่ 26 ถึงประโยคที่ 30 โดยทั้งสำนวนถามและสำนวนตอบทำนองเพลงบรรเลงด้วยการสะเดาะในทุกประโยคเพลง ต่อจากนั้นในห้องสุดท้ายจะบรรเลงด้วยกลวิธีการสะบัด ซึ่งเมื่อพิจารณาแล้วทั้ง 2 ประโยคนี้เป็นสำนวนเพลงเดียวกัน โดยผู้ประพันธ์ต้องการที่จะให้เป็นประโยคซ้ำกันเพื่อให้บทเพลงมีความสมบูรณ์และไพเราะมากยิ่งขึ้น นอกจากนี้การบรรเลงในช่วงนี้ผู้บรรเลงต้องสามารถบรรเลงให้เสียงระนาดออกมาด้วยความชัดเจน ห้ามบอดแม้แต่เสียงเดียว จึงจะทำให้การบรรเลงลักษณะนี้มีความปลั่งจำเพาะเกิดขึ้นอย่างสมบูรณ์

ลักษณะการดำเนินทำนอง

ลักษณะการดำเนินทำนองในช่วงที่ 2 นี้พบว่าเป็นลักษณะของการดำเนินทำนองแบบการทอนสำนวนลงเรื่อย ๆ โดยในการทอนสำนวนลงนี้มีกระสวนทำนองนำมาก่อน 1 กระสวน และทำการดำเนินทำนองซ้ำในกระสวนทำนองต้นแบบนั้น เมื่อดำเนินทำนองซ้ำแล้วจึงทำการทอนสำนวนลงเรื่อย ๆ แต่มิได้ทำการปิดสำนวนด้วยการใช้สำนวนทำนองในการปิดโยน เพราะว่ายังมีการบรรเลงต่อในประโยคต่อไปในกลุ่มโยนเสียงเดิม ซึ่งเป็นกลุ่มเสียงปัญจมูล มีเสียงหลักในกลุ่มเสียง คือ ซ ล ท X ร ม X ในระดับเสียงเพียงออล่าง

กลวิธีที่นำมาประดิษฐ์ในกลุ่มโยนช่วงนี้ คือ กลวิธีการสะเดาะ สลับกับการสะบัด โดยจะดำเนินทำนองโดยสะเดาะไป 7 ห้องเพลง แล้วสะบัดในห้องสุดท้าย เหมือนกันทั้ง 2 ประโยค ดังที่กล่าวมาข้างต้นว่าช่วงนี้เป็นการบรรเลงที่ทอนมาจาก กลุ่มโยนในช่วงที่ 1 ดังนั้นในช่วงนี้ยังคงต้องใช้หลักขององค์แห่งความงามเหมือนกับช่วงที่ 1 คือ

1. ความกระจ่างชัด คือ ผู้บรรเลงต้องบรรเลงระนาดให้เสียงออกมาชัดเจนทุกลูกที่ตีลงไปบนผืนระนาด

2. การเน้น หรือ ความเข้มข้นไพศาล คือ ในการบรรเลงระนาดเอกในโยนที่ 2 ช่วงที่ 1 นั้น ต้องมีการเน้นให้เสียงระนาดที่ออกมาให้มีเสียงดังและใส เพราะเมื่อทำการเน้นในประโยคนี้ได้ดี ก็จะทำให้เพลงเดี่ยวกราวในสมบูรณ์มากยิ่งขึ้น เพราะว่าเพลงกราวในเป็นเพลงหน้าพาทย์ ดังนั้นเมื่อบรรเลงก็ต้องบรรเลงให้น่าเกรงขาม

3. ความไหว ความเคลื่อนไหว คือ การบรรเลงในช่วงนี้ต้องบรรเลงระนาดด้วยความไหวมากพอสมควร เพราะแนวการบรรเลงเมื่อมาถึงช่วงนี้แล้วแนวของการบรรเลงจะมีความเร็ว ดังนั้นผู้บรรเลงต้องมีความไหวในการบรรเลงระนาดเอก

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ลูกโยนที่ 2 เสียง มี ช่วงที่ 3 ประโยคที่ 34 – ประโยคที่ 41

ประโยคที่ 34

ซลท รำ ล	ท ล ซ ม	ซ ล ท ซ	ล ซ ม ร	ททท ท ม	ร ม ซ ร	ม ร ท ร	ม รมซ ม
ซลท ร ล	ท ล ซ ม	ซ ล ท ซ	ล ซ ม ร	ทฺทฺทฺ ท ม	ร ม ซ ร	ม ร ท ร	ม รมซ ม

ประโยคที่ 35

ซลท รำ ล	ท ล ซ ม	ซ ล ท ซ	ล ซ ม ร	ทำทำ ท ำม	ร ำม ซำ ร	ม ำร ท ร ำ	ม ำร ำม ซำ ม
ซลท ร ล	ท ล ซ ม	ซ ล ท ซ	ล ซ ม ร	ทททท ม	ร ม ซ ร	ม ร ท ร	ม รมซ ม

ประโยคที่ 36

ร ำ ท ร ำ ล	ท ล ซ ม	ซ ล ท ซ	ล ซ ม ร	ททท ท ม	ร ม ซ ร	ม ร ท ร	ม รมซ ม
ร ท ร ล	ท ล ซ ม	ซ ล ท ซ	ล ซ ม ร	ทฺทฺทฺ ทฺ มฺ	ร ม ซ ร	ม ร ท ร	ม รมซ ม

ประโยคที่ 37

ร ำ ท ร ำ ล	ท ล ซ ม	ซ ล ท ซ	ล ซ ม ร	ทำทำ ท ำม	ร ำม ซำ ร	ม ำร ท ร ำ	ม ำร ำม ซำ ม
ร ท ร ล	ท ล ซ ม	ซ ล ท ซ	ล ซ ม ร	ทำทำ ท ม	ร ม ซ ร	ม ร ท ร	ม รมซ ม

ประโยคที่ 38

ร ำ ท ร ำ ล	ท ล ซ ม	ซ ล ท ซ	ล ซ ม ร	ล ท ร ม	ท ร ร ร ร	ม ร ท ซ	ร ม มม ม
ร ท ร ล	ท ล ซ ม	ซ ล ท ซ	ล ซ ม ร	ล ท ร ม	ท ร ร ร ร	ม ร ท ซ	ร ม มม ม

ประโยคที่ 39

ซ ล ท ม ำ	ท รำ ร ำ ร ำ ร	ม ำร ท ซำ	ร ำม ม ำม ำม	ท ล ซ ท	ม ร ร ร ร	ม ร ท ซ	ร ม มม ม
ซ ล ท ม ำ	ท ร ร ร ร	ม ร ท ซ	ร ม มม ม	ท ล ซ ท	ม ร ร ร ร	ม ร ท ซ	ร ม มม ม

ประโยคที่ 40

ซ ล ท ม์	ท์ ร์ ร์ร์ ร์	ม ร ท ซ์	ร์ ม์ ม์ม์ ม์	ล ท ด์ ฟ์	ด์ ม์ ม์ม์ ม์	ด์ ท ล ฟ์	ล ม มมม
ซ ล ท ม	ท ร รรร	ม ร ท ซ	ร ม มมม	ล ท ด ฟ	ด ม มมม	ด ท ล ฟ	ล ม ม฻ม฻

ประโยคที่ 41

ล ท ด ฟ	ด ม มมม	ด ท ล ฟ	ล ม มมม	ล ท ด ฟ	ด์ ม์ ม์ม์ ม์	ด ท ล ฟ	ล ม มมม
ล ท ด ฟ	ด ม มมม	ด ท ล ฟ	ล ม มมม	ล ท ด ฟ	ด ม มมม	ด ท ล ฟ	ล ม ม฻ม฻

กลุ่มเสียงโยน กลุ่มลูกโยนเสียง มี

กลุ่มเสียงปัญจมูล กลุ่มเสียงปัญจมูล ม ฟ ซ x ท ด x

การใช้กลวิธีพิเศษและการประดิษฐ์สำนวนทำนองระนาด

กลวิธีพิเศษที่พบ กลวิธีสะเดาะ สะบัด

ตัวอย่างกลวิธีพิเศษที่พบ

การสะเดาะ (บริเวณที่วงกลมไว้)

ซลท ร์ ล	ท ล ซ ม	ซ ล ท ซ	ล ซ ม ร	ทททท ท ม	ร ม ซ ร	ม ร ท ร	ม รมซ ม
ซลท ร ล	ท ล ซ ม	ซ ล ท ซ	ล ซ ม ร	ท฻ท฻ท฻ ท ม	ร ม ซ ร	ม ร ท ร	ม รมซ ม

การสะบัด (บริเวณที่วงกลมไว้)

ซลท ร์ ล	ท ล ซ ม	ซ ล ท ซ	ล ซ ม ร	ทททท ท ม	ร ม ซ ร	ม ร ท ร	ม รมซ ม
ซลท ร ล	ท ล ซ ม	ซ ล ท ซ	ล ซ ม ร	ท฻ท฻ท฻ ท ม	ร ม ซ ร	ม ร ท ร	ม รมซ ม

การประดิษฐ์สำนวนทำนองระนาด

ในประโยคที่ 34 ถึงประโยคที่ 40 นี้ สำนวนทำนองระนาดมีการประดิษฐ์ทำนองที่มีสำนวนคล้ายกัน การดำเนินทำนองเป็นอย่างลักษณะของการลดรูป หรือการทอนสำนวน เมื่อพิจารณาดูจากการดำเนินทำนองพบว่ามีลักษณะของการทอนสำนวนลงเป็นช่วง ๆ โดยแต่ละช่วงที่มีการทอนนั้น จะเริ่มทอนหลังจากการที่เสียงมีลักษณะการลงที่เสียงเดียวกัน

การสร้างทำนองเพลงของระนาดเอกในช่วงนี้เน้นการบรรเลงเก็บผสมกับการใช้กลวิธีการสะเดาะ และการสะบัด เพื่อให้ทำนองมีความกระชับและสมบูรณ์

การดำเนินทำนองช่วงนี้เป็นการเปิดอิสระ อธิบายได้ว่าลักษณะของการดำเนินทำนองในช่วงนี้ไม่กำหนดตายตัวในเรื่องความสั้นยาวของเนื้อเพลง ขึ้นอยู่กับผู้บรรเลงว่าต้องการความสั้นยาวมากน้อยเพียงใด ทั้งนี้ขึ้นอยู่กับแนวเพลงและกำลังของผู้บรรเลงเอง หากผู้บรรเลงบรรเลงด้วยแนวตั้งต้นที่รวดเร็ว เมื่อถึงช่วงนี้ลักษณะการดำเนินทำนองก็ควรกระชับไม่ควรยืด แต่หากเริ่มต้นด้วยช้าปานกลางก็ให้ฟังจังหวะในการบรรเลงให้พอเหมาะกับแนวที่ใช้ในการบรรเลง ดังนั้นหากเปรียบเทียบลักษณะการดำเนินทำนองในทางเดี่ยวระนาดเอกช่วงนี้ สามารถเปรียบได้กับช่วงที่เป็นจังหวะลอยดอกของเครื่องดนตรีประเภทเครื่องเป่า เช่น ปี่ หรือ ขลุ่ย ที่ผู้บรรเลงสามารถพลิกแพลงจังหวะอย่างอิสระ

ลักษณะการดำเนินทำนอง

ลักษณะการดำเนินทำนองในช่วงที่ 3 ของทำนองในกลุ่มลูกโยนที่ 2 นี้ เป็นทำนองที่ทอนมาจากมาจากทำนองในช่วงที่ 2 โดยในทำนองนี้ถือเป็นทำนองที่ให้ความรู้สึกคลี่คลายให้กับผู้บรรเลงและผู้ฟัง เพราะว่าในประโยคของช่วงที่ผ่านมานั้นการประดิษฐ์ทำนองเพลงใช้กลวิธีพิเศษการสะเดาะสะบัดและขยี้ ติดกันหลายทำนองทำให้ผู้บรรเลงต้องใช้กำลังมากเมื่อบรรเลงในประโยคนี่ก็จะทำให้สามารถผ่อนกำลังลงได้ นอกจากนี้ผู้ฟังยังได้รับความรู้สึกผ่อนคลายด้วย เพราะว่าในการประโยคในช่วงที่ผ่านมานั้นให้อารมณ์เพลงที่ดุดันและเกรียวกราด เมื่อฟังช่วงนี้ทำให้รู้สึกผ่อนคลายอารมณ์ได้ การขึ้นต้นของเพลงเดี่ยวกราวในระนาดเอก สามชั้น ทางของครูชฎิล นักดนตรี ในกลุ่มลูกโยนที่ 2 การประดิษฐ์ทำนองในช่วงนี้ การดำเนินทำนองของเพลงมีการใช้กลวิธีพิเศษ ด้วยกัน 2 กลวิธี คือ กลวิธีการสะเดาะกับกลวิธีการสะบัดผสมกับการบรรเลงเก็บทำให้บทเพลงมีความสมบูรณ์ ซึ่งการบรรเลงกลวิธีพิเศษแบบนี้ผู้บรรเลงต้องฝึกฝนอย่างหนัก เพราะว่าการบรรเลงในลักษณะนี้ต้องมีกำลังในการบรรเลงเนื่องจากในช่วงนี้แนวการบรรเลงเป็น

แนวที่ค่อนข้างเร็วดังนั้นผู้บรรเลงเองต้องมีความคล่องแคล่ว จึงจะทำให้เสียงที่บรรเลงมีความไพเราะและชัดเจนทุกลูก ในการบรรเลงลูกลักษณะนี้ผู้บรรเลงต้องบรรเลงไม่ให้บอดเสียง

ในส่วนการเคลื่อนไหวของเสียงนั้น การบรรเลงในช่วงนี้เสียงเคลื่อนที่ไปตกที่เสียงที่ 1 คือ เสียง มี ของโน้ตในกลุ่มเสียงทั้งหมด ซึ่งการเคลื่อนไหวของเสียงจะเลื่อนที่สูงไปก่อนจากนั้นจึงมาตกที่ เสียงเดียวกันทั้งหมด ดังตัวอย่าง

ซลท รำ ล	ท ล ซ ม	ซ ล ท ซ	ล ซ ม ร	ทททท ท ม	ร ม ซ ร	ม ร ท ร	ม รมซ ม
ซลท ร ล	ท ล ซ ม	ซ ล ท ซ	ล ซ ม ร	ทฺทฺทฺ ท ม	ร ม ซ ร	ม ร ท ร	ม รมซ ม

ซ ล ท มำ	ท รำรำรำ	มำ รำ ท ซำ	รำ มำมำมำ	ท ล ซ ท	ม ร ร ร ร	ม ร ท ซ	ร ม มมม
ซ ล ท มำ	ท ร ร ร ร	ม ร ท ซ	ร ม มมม	ท ล ซ ท	ม ร ร ร ร	ม ร ท ซ	ร ม มมม

จากตัวอย่างจะเห็นว่า การเคลื่อนที่ของเสียงนั้นจะเคลื่อนที่อยู่ตลอดเวลาในโครงสร้างเสียงเดิม แต่ว่าในลูกตกท้ายสุดของประโยคก็จะกลับมาตกที่ ตำแหน่งเสียงเดียวกันคือเสียงไปจบที่เสียงที่ 1 คือเสียง มี ของโน้ตในกลุ่มเสียงปัญจมูล ม ฟ ซ X ท ด X ของบันไดเสียงทางกลางแหบ ทั้งหมด

จากการที่ได้วิเคราะห์ในประโยคที่ 34 ถึงประโยคที่ 41 แล้วนั้น จะเห็นได้ว่าการประดิษฐ์ทำนองของเพลงเดี่ยวกราวในทางระนาดเอกของครูชฎิล นักดนตรี ในช่วงที่ 3 ของ โยนที่ 2 นี้ทำนองในกลุ่มนี้จะเน้นการแสดงอารมณ์ที่ดุดันเกรี้ยวกราดให้ลดน้อยลง โดยจุดเด่นของการประดิษฐ์ทำนองช่วงนี้ คือ ผู้ประพันธ์สามารถสร้างทำนองให้ไปตกที่เสียงเดียวกันแต่ในขณะเดียวกันนั้นต้องประพันธ์ทางไม่ให้เหมือนกัน ซึ่งถือว่ามีความยากมาก ซึ่งความปลั่งของประโยคนี้ จึงเป็นความปลั่งพิเศษในความคิดของผู้ประดิษฐ์ทางที่สามารถแสดงสิ่งต่างๆออกมาได้ดังนี้

1. ความหลากหลาย คือ ผู้ที่ประดิษฐ์ทำนองที่ออกมาไม่ซ้ำกันนั้นต้องความหลากหลายในความคิดซึ่งสิ่งเหล่านี้ต้องอาศัยประสบการณ์ที่เล่นดนตรีมานานจึงจะสามารถมีสิ่งนี้ได้

2. การเน้น หรือ ความเข้มข้นไพศาล คือ ในการบรรเลงระนาดเอกในโยนที่ 2 ช่วงที่ 3 นั้น ต้องมีการเน้นให้เสียงระนาดที่ออกมาให้มีเสียงดังและใส เพราะเมื่อทำการเน้นในประโยคนี้ได้ดี ก็จะทำให้เพลงเดี่ยวกราวในสมบูรณ์มากยิ่งขึ้น เพราะว่าเพลงกราวในเป็นเพลงหน้าพาทย์ดังนั้นเมื่อบรรเลงก็ต้องบรรเลงให้น่าเกรงขาม

3. ความไหว ความเคลื่อนไหว คือ การบรรเลงในช่วงนี้ต้องบรรเลงระนาดด้วยความไหวมากพอสมควร เพราะแนวการบรรเลงเมื่อมาถึงช่วงนี้แล้วแนวของการบรรเลงจะมีความเร็ว ดังนั้นผู้บรรเลงต้องมีความไหว โดยความไหวของผู้บรรเลงจะเกิดขึ้นต้องเกิดจากการฝึกซ้อม หรือในหมู่นักดนตรี เรียกว่า “การไล่ระนาด”

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ลูกโยนที่ 2 เสียง มี ช่วงที่ 4 ประโยคที่ 42 – ประโยคที่ 51

ลูกโยนช่วงนี้อยู่ในกลุ่มเสียงลูกโยน เสียง มี กลุ่มเสียงที่พบคือ ม ฟ ซ X ท ด X เป็นระดับเสียงกลางแหบ

ประโยคที่ 42

ล ม ฟ ม	ล ำ ม ฟ ม	ล ม ฟ ม	ล ำ ม ฟ ซ	ร ม ฟ ม	ล ม ฟ ซ	ร ม ฟ ม	ล ซ ฟ ม
ล ุ ม ฟ ม	ล ม ฟ ม	ล ุ ม ฟ ม	ล ม ฟ ซ	ร ม ฟ ม	ล ม ฟ ซ	ร ม ฟ ม	ล ซ ฟ ม

ประโยคที่ 43

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

ประโยคที่ 44

ล ม ฟ ม	ล ำ ม ฟ ม	ล ม ฟ ม	ล ำ ม ฟ ซ	ร ม ฟ ม	ล ม ฟ ซ	ร ม ฟ ม	ล ซ ฟ ม
ล ุ ม ฟ ม	ล ม ฟ ม	ล ุ ม ฟ ม	ล ม ฟ ซ	ร ม ฟ ม	ล ม ฟ ซ	ร ม ฟ ม	ล ซ ฟ ม

ประโยคที่ 45

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

ประโยคที่ 46

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

ประโยคที่ 47

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

ประโยคที่ 48

ล ม ล ซ	ฟ ม ร ม	ร ลุ ร ซ	ฟ ม ร ม	ล ม ล ซ	ฟ ม ร ม	ร ลุ ร ซ	ฟ ม ร ม
ล ม ล ซ	ฟ ม ร ม	ร ล ร ซ	ฟ ม ร ม	ล ม ล ซ	ฟ ม ร ม	ร ล ร ซ	ฟ ม ร ม

ประโยคที่ 49

ล ซ ฟ ม	ร ซ ฟ ม	ล ซ ฟ ม	ร ซ ฟ ม	ล ซ ฟ ม	ล ซ ฟ ม	ล ซ ฟ ม	ล ซ ฟ ม
ล ซ ฟ ม	ร ซ ฟ ม	ล ซ ฟ ม	ร ซ ฟ ม	ลุ ซ ฟ ม	ลุ ซ ฟ ม	ลุ ซ ฟ ม	ลุ ซ ฟ ม

ประโยคที่ 50

ล ท ด ม	ท ด ม ฟ	ด ม ฟ ล	ม ฟ ล ท	ฟ มำ ด ท	มำ ด ท ซ	ด ท ซ ฟ	ท ซ ฟ ม
ลุ ทุ ดุ มุ	ทุ ดุ มุ ฟ	ด ม ฟ ล	ม ฟ ล ท	ฟ ม ด ท	ม ด ท ซ	ด ท ซ ฟ	ท ซ ฟ ม

ประโยคที่ 51

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

กลุ่มเสียงโยน กลุ่มลูกโยนเสียง มี

กลุ่มเสียงปัญจมูล กลุ่มเสียงปัญจมูล ม ฟ ซ x ท ด x

การใช้กลวิธีพิเศษและการประดิษฐ์สำนวนทำนองระนาด

กลวิธีพิเศษที่พบ ไม่มี

การประดิษฐ์ทำนองระนาด

ประโยคที่ 42 - ประโยคที่ 49 ประดิษฐ์สำนวนทำนองระนาดด้วยกลอนสับทั้งสำนวนถาม และสำนวนตอบ

จากการวิเคราะห์การดำเนินทำนองในช่วงนี้พบว่า สำนวนทำนองของระนาดสามารถแบ่งออกได้เป็น 2 ช่วง คือ ประโยคที่ 42 ถึง ประโยคที่ 49 เป็นประโยคที่มีลีลาของทำนองเพลงที่เหมือนกัน โดยในช่วงนี้ใช้หลักของการประพันธ์ที่เรียกว่า การตัดทอนสำนวนเพลง ซึ่งมีหลักในการตัดทอนคือ ใช้ทำนองที่ 1 เป็นตัวตั้งและใช้ทำนองถัดมาตัดทอนให้นองทำนองมีความสมบูรณ์

การดำเนินทำนองของระนากเอกในช่วงนี้ ดำเนินทำนองโดยการใช้กลอนระนาดที่มีการสัมผัสเสียงกันอย่างลงตัวในการสร้างทำนองในกลุ่มนี้ ดำเนินทำนองโดยใช้กลอนสับแบบไม่ซ้ำเสียงมาสร้างความไพเราะให้กับเพลง กลอนระนาดประเภทนี้เป็นกลอนระนาดที่ใช้เสียงซ้ำในสองพยางค์แรก เอกลักษณ์ของกลอนประเภทนี้ สำนวนกลอนนอกจากจะซ้ำเสียงทุกห้องเพลง ไม่ว่าห้องเพลงนั้นจะเป็นสำนวนกลองที่ดำเนินขึ้นสู่เสียงสูงหรือเสียงต่ำ การซ้ำเสียงแรกของสำนวนกลอนในแต่ละห้องเพลง

ประโยคที่ 50 สำนวนถามดำเนินทำนองแบบกลอนไต่ลวด สำนวนตอบดำเนินทำนองแบบกลอนไต่ลวด

ประโยคที่ 51 สำนวนถามดำเนินทำนองแบบกลอนไต่ลวด สำนวนตอบดำเนินทำนองแบบกลอนไต่ลวด

ในประโยคที่ 50 และประโยคที่ 51 นี้ ดำเนินทำนองด้วยวิธีการบรรเลงเก็บ โดยใช้กลอนระนาดที่เรียกว่ากลอนไต่ลวด ซึ่งกลอนนี้เป็นกลอนระนาดที่ดำเนินลักษณะการใช้เสียงเรียง ๆ ต่อกันเป็นสำนวนในตอนแรกของแต่ละห้องเพลงและมีลักษณะการเรียนเสียงของกลอนไต่ลวดประกอบในตอนท้ายหากพิจารณาถึงลักษณะทางกายภาพระหว่างลวดกับไม้ ลวดมีขนาดเล็กและหากใช้ไต่จามชื่อของกลอนแล้ว มีอันตรายได้ง่ายมากกว่าไม้ ในการบรรเลงก็เช่นเดียวกัน หากผู้บรรเลงสามารถดำเนินกลอนในเพลงต่าง ๆ ด้วยกลอนไต่ลวดและกลอนไต่ไม้ ย่อมแสดงถึงความสามารถในการบรรเลงด้วยลักษณะการเรียงเสียง แต่กลอนไต่ลวดเป็นกลอนที่แสดงความสามารถมากกว่ากลอนไต่ไม้ แต่การดำเนินกลอนนั้นยังต้องขึ้นอยู่กับทำนองหลักว่าจะเหมาะสมกับสำนวนกลอนแบบใด

ลักษณะการดำเนินทำนอง

การดำเนินทำนองในช่วงที่ 4 นี้พบว่าเป็นลักษณะของการดำเนินทำนองแบบทำนองจะมีลักษณะที่ซับซ้อนและมีการลด – ทอนสำนวนไปจนทำให้ประหนึ่งแตกต่าง แต่เมื่อพิจารณาจากโครงสร้างท่วงทำนองแล้วใกล้เคียงกันกับช่วงทำนองที่ 2 และช่วงที่ 3 ที่ผ่านมา ดังนั้นจึงอนุมานได้ว่าทำนองในกลุ่มลูกโยนที่ 2 ช่วงที่ 4 นี้ มีลักษณะของเพลงที่เป็นเพลงประเภทลูกโยน จึงเป็นการเปิดอิสระทางความคิดในการประดิษฐ์ทางได้อย่างหลากหลายขึ้นอยู่กับผู้ประพันธ์ ลักษณะของการดำเนินทำนองพบว่า เป็นลักษณะของการดำเนินทำนองแบบการซ้ำทำนองและการลดรูปหรือการทอนสำนวนทำนอง โดยการซ้ำทำนองนั้นจากการวิเคราะห์พบว่ามีทำนองต้นแบบนำมาก่อน จากนั้นจึงทำการซ้ำทำนองต้นแบบนั้น นอกจากจะทำการซ้ำทำนองต้นแบบแล้ว พบว่ามีการนำทำนองต้นแบบนั้นแปรทำนองให้แตกต่างออกไปอีก ดังโน้ตที่ใช้ประกอบข้างต้น การบรรเลงของโยนที่ 2 ในช่วงที่ 4 นี้ บรรเลงในประโยคต่อมาจากช่วงที่ 3 ในกลุ่มโยนเสียงเดิม ซึ่งเป็นกลุ่มเสียงปัญจมูล ซึ่งเสียงหลักในกลุ่มเสียง คือ ม ฟ ซ X ท ด X ในระดับเสียงกลางแหบ

กลวิธีที่นำมาประดิษฐ์ในกลุ่มโยนช่วงนี้ คือ การบรรเลงเก็บ โดยต้องอาศัยหลักในการบรรเลงดังนี้

1. ความลงลอย ความสม่ำเสมอ กล่าวคือ ในการบรรเลงทำนองระนาดที่มีลักษณะของการตีเก็บ นั้น ต้องบรรเลงให้มีความสม่ำเสมอของกลอน นอกจากนี้เมื่อบรรเลงแล้วต้องให้มีความไพเราะ การบรรเลงระนาดที่มีลักษณะของกลอนนั้นต้องคุมแนวการบรรเลงให้ดี เพราะว่าถ้าคุมแนวของการบรรเลงไม่อยู่จะทำให้เพลงนั้นเร็วเกินไปจนอาจทำให้ผู้บรรเลงหมดกำลังในการบรรเลง ที่สำคัญจะทำให้เพลงหมดความไพเราะ

2. ความคับข้องและความผ่อนคลาย กล่าวคือ ในการบรรเลงเก็บในช่วงที่ 4 ของลูกโยนที่ 2 นี้ ต้องบรรเลงให้ผู้ฟังผ่อนคลายในความรู้สึกเพราะว่า ลูกโยนที่ 2 นี้ การบรรเลงในช่วงที่ผ่านมาล้วนมีการประดิษฐ์ทำนองที่ค่อนข้างให้อารมณ์ที่เกี้ยวกราดและดุดัน ดังนั้นการบรรเลงเก็บนี้จึงต้องให้ผู้ฟังรู้สึกผ่อนคลายในอารมณ์

3. ความกระจ่างชัด คือ ในการบรรเลงเก็บผู้บรรเลงต้องบรรเลงระนาดให้เสียงออกมาชัดเจนทุกลูกที่ตีลงไปบนผืนระนาด

4. การเน้น หรือ ความเข้มข้นไพศาล คือ ในการบรรเลงระนาดเอกในโยนที่ 2 ช่วงที่ 4 นั้น ต้องมีการเน้นให้เสียงระนาดที่ออกมาให้มีเสียงดังและใส เพราะเมื่อทำการเน้นในประโยคนี้ได้ดี ก็จะทำให้เพลงเดี่ยวกราวในสมบูรณ์มากยิ่งขึ้น เพราะว่าเพลงกราวในเป็นเพลงหน้าพาทย์ ดังนั้นเมื่อบรรเลงก็ต้องบรรเลงให้น่าเกรงขาม

5. ความไหว ความเคลื่อนไหว คือ ถึงแม้ว่าการบรรเลงในช่วงนี้เป็นการบรรเลงเก็บแต่ในขณะเดียวกันการบรรเลงในช่วงนี้เป็นช่วงที่ต้องบรรเลงระนาดด้วยความไหวมากพอสมควร เพราะแนวการบรรเลงเมื่อมาถึงช่วงนี้แล้วแนวของการบรรเลงจะมีความเร็วดังนั้นผู้บรรเลงต้องมีความไหวในการบรรเลงระนาดเอก

6. ความหลากหลาย คือการบรรเลงเก็บนี้ผู้ที่ประดิษฐ์ทำนองที่ออกมาไม่ซ้ำกันนั้นต้องความหลากหลายในความคิด ซึ่งสิ่งเหล่านี้ต้องอาศัยประสบการณ์ที่เล่นดนตรีมานานจึงจะสามารถมีสิ่งนี้ได้

จากการวิเคราะห์ในกลุ่มลูกโยนที่ 2 นี้พบว่า เป็นกลุ่มลูกโยนเสียง มี ดำเนินทำนองอยู่ในกลุ่มเสียงปัญจมูล ม ฟ ซ X ท ม X จัดเป็นกลุ่มทำนองลูกโยนที่มีความยาวมากกลุ่มหนึ่ง รองมาจากกลุ่มลูกโยนที่ 1 ลักษณะการดำเนินทำนองที่โดดเด่นในกลุ่มลูกโยนเสียงนี้ อยู่ที่ความหลากหลายในเรื่องของการดำเนินทำนองเช่นเดียวกันกับกลุ่มลูกโยนที่ 1 แต่ความหลากหลายดังกล่าวมีน้อยกว่า และในเรื่องของการดำเนินทำนอง มีการใช้กลวิธีพิเศษมีการใช้การสะบัด สะเดาะ ขยี้ ผสมกับการตีเก็บ การศึกษาในกลุ่มลูกโยนนี้พบว่าลูกโยนกลุ่มนี้โดดเด่นในเรื่องการดำเนินทำนองที่ให้ความไพเราะและใช้กำลังในการบรรเลงค่อนข้างมาก โดยเฉพาะในเรื่องของการใช้กลวิธีพิเศษนั้นมีการประดิษฐ์ทำนองโดยการสะบัด สะเดาะ ผสมกับการขยี้ โดยใช้เกือบตลอดทั้งกลุ่มลูกโยน

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ช่วงทำนองหลัก ประโยคที่ 52-69

ประโยคที่ 52

ล ท ด ม	ท ด ดดด	ม ท ด ม	ท ด ดดด	ล ท ด ฟ	ท ล ลลล	ท ด ม ท	ม ด ดดด
ล̣ ท̣ ด̣ ม	ท ด ด̣ด̣ด̣	ม̣ ท̣ ด̣ ม̣	ท̣ ด̣ ดดด	ล ท ด ฟ̣	ท ล̣ ล̣ล̣ล̣	ท ด ม ท	ม ด ดดด

ประโยคที่ 53

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

ประโยคที่ 54

ม ฟ ซ ท	ฟ ซ ซซซ	ท ฟ ซ ท	ฟ ซ ซซซ	ท ด ท ฟ	ท ซ ฟ ม	ร ด ท ด	ร ม ฟ ซ
ม ฟ ซ ท	ฟ ซ ซซซ	ท ฟ ซ ท	ฟ ซ ซซซ	ท ด ท ฟ	ท ซ ฟ ม	ร ด ท ด	ร ม ฟ ซ

ประโยคที่ 55

ฟ ม̇ ด̇ ท	ม̇ ด̇ ท ซ	ด ท ซ ฟ	ท ซ ฟ ม	ฟ ซ ล ท	ด ท ล ซ	ฟ ม ท̣ ม	ฟ ซ ล ท
ฟ ม ด ท	ม ด ท ซ	ด ท ซ ฟ	ท ซ ฟ ม	ฟ ซ ล ท	ด ท ล ซ	ฟ ม ท̣ ม	ฟ ซ ล ท

ประโยคที่ 56

ฟ ท ฟ ร̇	ฟ ด̇ ฟ ท	ฟ ร̇ ฟ ด̇	ฟ ท ฟ ร̇	ฟ ท ฟ ร̇	ฟ ด̇ ฟ ท	ฟ ร̇ ฟ ด̇	ฟ ท ฟ ซ̇
ฟ ท ฟ ร	ฟ ด ฟ ท	ฟ ร̣ ฟ ด	ฟ ท ฟ ร	ฟ ท ฟ ร	ฟ ด ฟ ท	ฟ ร ฟ ด	ฟ ท ฟ ซ

ประโยคที่ 57

ฟ ม̇ ฟ ด	ม̇ ท ด ซ	ด ท ด ซ	ท ฟ ซ ม	ท ซ ท ฟ	ซ ม ฟ ด	ซ ฟ ซ ม	ฟ ด ม ท
ฟ ม ฟ ด	ม ท ด ซ	ด ท ด ซ	ท ฟ ซ ม	ท ซ ท ฟ	ซ ม ฟ ด	ซ ฟ ซ ม	ฟ ด ม ท̣

ประโยคที่ 58

ฟ̣ ซ̣ ท̣ ด	ท ด ม ฟ	ซ ล ท ล	ซ ฟ ม ด	ฟ ม̇ ด̇ ท	ม̇ ด̇ ท ซ	ด ท ซ ฟ	ท ซ ฟ ม
ฟ̣ ซ̣ ท̣ ด	ท ด ม ฟ	ซ ล ท ล	ซ ฟ ม ด	ฟ ม ด ท	ม ด ท ซ	ด ท ซ ฟ	ท ซ ฟ ม

ประโยคที่ 59

มำดทซ	ดำทซฟ	ทซฟม	ซฟมด	รดทด	รมฟซ	ลทดท	ลซฟม
มดทซ	ดทซฟ	ทซฟม	ซฟมด	รดทด	รมฟซ	ลทดท	ลซฟม

ประโยคที่ 60

ลทดม	ทดดดด	มททดม	ทดดดด	ลทดฟ	ทลลลล	ทดมท	มดดดด
ลฺทดม	ทฺดดดด	มฺททฺดม	ทฺดดดด	ลฺทฺดฟ	ทฺลฺลฺลฺ	ทฺดมฺทฺ	มฺดดดด

ประโยคที่ 61

ทดมฟ	ลฟมด	มฟมท	มฟซล	ซลทฟ	ซลทล	ดำทดำล	ทดำทดำ
ทฺดฺมฟ	ลฟมด	มฟมทฺ	มฟซล	ซลทฟ	ซลทล	ดทดล	ทดทด

ประโยคที่ 62

มฟซท	ฟซซซซ	ทฟซท	ฟซซซซ	ทดำทฟ	ทซฟม	รดทด	รมฟซ
มฟซท	ฟซซซซ	ทฟซท	ฟซซซซ	ทดทฟ	ทซฟม	รดทด	รมฟซ

ประโยคที่ 63

ฟมำดท	มดทซ	ดทซฟ	ทซฟม	รมฟด	รมฟม	ซฟซม	ฟซลท
ฟมดท	มดทซ	ดทซฟ	ทซฟม	รมฟด	รมฟม	ซฟซม	ฟซลท

ประโยคที่ 64

มำดทฟ	ซซซท	ซซซม	ฟฟฟซ	ฟฟฟด	มมมฟ	มมมท	ดทมด
มดทฟ	ซซซท	ซซซม	ฟฟฟซ	ฟฟฟด	มมมฟ	มมมท	ดทมด

ประโยคที่ 65

มฟซท	ฟซทด	รำมำฟำมำ	รำดทซ	ฟำมำดท	มำดทซ	ดทซฟ	ทซฟม
มฟซท	ฟซทด	รมฟม	รดทซ	ฟมดท	มดทซ	ดทซฟ	ทซฟม

ประโยคที่ 66

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

ประโยคที่ 67

ม ฟ ซ ท	ฟ ซ ท ด	ร ำ ฟ ำ	ร ด ท ซ	ฟ ำ ด ท	ำ ด ท ซ	ด ท ซ ฟ	ท ซ ฟ ม
ม ฟ ซ ท	ฟ ซ ท ด	ร ม ฟ ม	ร ด ท ซ	ฟ ม ด ท	ม ด ท ซ	ด ท ซ ฟ	ท ซ ฟ ม

ประโยคที่ 68

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

ประโยคที่ 69

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

กลุ่มเสียงโยน กลุ่มลูกโยนเสียง เร

กลุ่มเสียงปัญจมูล ในการดำเนินช่วงทำนองในหลักมีการใช้บันไดเสียง 3 บันไดเสียง คือ กลุ่มเสียงปัญจมูล ท ด ร X ฟ ซ X กลุ่มเสียงปัญจมูล ม ฟ ซ X ท ด X และกลุ่มเสียงปัญจมูล ด ร ม X ซ ล X

การใช้กลวิธีพิเศษและการประดิษฐ์ทำนองระนาด

กลวิธีพิเศษที่พบ การสะบัด

ตัวอย่างกลวิธีพิเศษที่พบ

ประโยคที่ 68

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

ลักษณะการดำเนินทำนอง

การดำเนินทำนองในช่วงทำนองหลักนี้เป็นช่วงที่ครูชฎิล นักดนตรี ได้คิดทำนองขึ้นมาใหม่ เนื่องเป็นช่วงทำนองที่ท่านคิดไม่ออกว่าทำนองที่อาจารย์ศิริ นักดนตรีต่อมานั้นเป็นอย่างไร ซึ่งท่านได้ให้สัมภาษณ์เกี่ยวกับการแต่งทำนองในช่วงนี้ดังนี้

> *"ในช่วงทำนองนี้เป็นช่วงที่เรียกว่าทำนองเนื้อแท้ของเพลงกราวใน ซึ่งต้องมีทำนองที่ครบเพราะจะไม่เหมือนกับทำนองที่เป็นกลุ่มลูกโยน ดังนั้นต้องบรรเลงให้ครบเนื้อทำนองจึงจะสมบูรณ์ ซึ่งทำนองในช่วงนี้เมื่อลองตีแล้วมันขาดหายไปและคิดไม่ออกว่าทำนองเดิมมันเป็นอย่างไร เมื่อนายมาต่อเลยคิดไม่ออก ทำให้ต้องคิดทำนองเพลงในช่วงนี้ให้ใหม่เลย ซึ่งทำนองที่คิดนั้นก็ยึดทำนองที่เป็นทางของท่านครูนั่นแหละ เพียงแต่เติมให้เพลงครบและไม่ขาดเท่านั้นเอง"*
>
> (ชฎิล นักดนตรี, สัมภาษณ์, 4 พฤษภาคม 2550)

จากบทสัมภาษณ์ของครูชฎิล นักดนตรี ทำให้ทราบว่า ทำนองในช่วงที่เป็นทำนองหลักนี้เป็นทำนองที่ครูชฎิล นักดนตรี ได้คิดเพิ่มเติมขึ้นเพื่อให้เพลงเดี่ยวกราวในนี้มีความสมบูรณ์และครบถ้วน ซึ่งสาเหตุที่ท่านต้องคิดทำนองในช่วงนี้ขึ้นมาใหม่เป็นเพราะว่าท่านคิดไม่ออกว่าทำนองในช่วงนี้เป็นอย่างไร ซึ่งเป็นเรื่องปรกติเพราะว่าท่านเป็นผู้ที่มีความอาวุโสมากแล้ว ดังนั้นในเรื่องของการลืมเพลงจึงเป็นเรื่องที่ปรกติ และจากการที่ท่านเป็นผู้ที่มีประสบการณ์ทางด้านดนตรีไทยมาอย่างช้านานและเชี่ยวทางด้านเพลงไทยเป็นอย่างมาก ท่านจึงมีความสามารถที่จะแต่งเติมให้ทำนองเพลงเดี่ยวกราวในทางระนาดเอก ในส่วนที่ขาดหายไปมีความสมบูรณ์

จากวิเคราะห์ลักษณะการดำเนินทำนองทำนองในทางเดี่ยวระนาดเอกในช่วงทำนองหลัก ซึ่งเป็นช่วงที่ครูชฎิล นักดนตรี ได้ประพันธ์ขึ้นมาใหม่นั้น พบว่าลักษณะของทำนองมีเค้าโครงมาจากทำนองหลักเป็นหลัก ถึงแม้ลักษณะของทำนองในทางเดี่ยวจะมีลักษณะที่ซับซ้อนและมีการลด - ทอนสำนวนไปจนทำให้ประหนึ่งแตกต่าง แต่เมื่อพิจารณาจากโครงสร้างท่วงทำนองแล้วใกล้เคียงกัน การดำเนินทำนองนั้นดำเนินทำนองโดยใช้ทำนองหลักเป็นเค้าโครงต้นรากในการดำเนินทำนอง แม้จะมีลักษณะของสำนวนที่ขยายออกไปมากว่าทำนองหลักอันเป็นทำนองต้นราก แต่เนื่องจากลักษณะของเพลงที่เป็นเพลงประเภทลูกโยน จึงเป็นการเปิดอิสระทางความคิดในการประดิษฐ์ทางได้อย่างหลากหลายลักษณะของการดำเนินทำนองพบว่า เป็นลักษณะของการดำเนินทำนองแบบการซ้ำทำนองและการลดรูปหรือการทอนสำนวนทำนอง โดยการในซ้ำทำนองนั้นจากการวิเคราะห์พบว่ามีทำนองต้นแบบนำมาก่อน จากนั้นจึงทำการซ้ำทำนองต้นแบบนั้น นอกจากจะทำการซ้ำทำนองต้นแบบแล้ว พบว่ามีการนำทำนองต้นแบบนั้นแปรทำนองให้แตกต่างออกไปอีก

กลุ่มเนื้อทำนองแท้ ๆ ของเพลงกราวในนี้ ดำเนินทำนองอยู่ในกลุ่มเสียงปัญจมูล ท ด ร X ฟ ซ X กลุ่มเสียงปัญจมูล ม ฟ ซ X ท ด X และกลุ่มเสียงปัญจมูล ด ร ม X ซ ล X นับว่าเป็นช่วงที่มีความหลากหลายในเรื่องระดับเสียงมากที่สุดกลุ่มหนึ่งในเพลง ส่วนลักษณะของการดำเนินทำนองนั้นโดยทั่วไปพบว่าการดำเนินทำนองใช้ทำนองหลักเป็นโครงสร้างสำคัญในการดำเนินทำนอง มีทำนองในทางเดี่ยวส่วนน้อยที่ดำเนินทำนองแตกต่างหรือสวนทิศทางบ้างกับทำนองหลัก แต่โครงสร้างสำคัญนั้นยังคงครบถ้วน ซึ่งการบรรเลงนั้นมีวิธีการบรรเลงโดยการบรรเลงเก็บเป็นสำคัญ นอกจากนี้ยังพบกลวิธีพิเศษการสะเดาะในประโยคที่ 68 การบรรเลงในประโยคที่ 68 นี้นักระนาดเรียกการบรรเลงแบบนี้ว่า “ลูกกระต่ายเต้น” โดยการบรรเลงในลูกนี้ต้องใช้กำลังในการบรรเลงมากพอสมควรเพราะว่าต้องบรรเลงให้เสียงออกมาดังและดุดัน เพื่อเป็นการปลุกให้ผู้ฟังตกใจ และยังเป็นสำนวนทำนองเพื่อบ่งบอกว่าเป็นการเปลี่ยนทำนองจากทำนองที่เป็นทำนองหลักเป็นการบรรเลงในกลุ่มลูกโยนต่อไปคือเสียง โด

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ลูกโยนที่ 3 เสียง โด ช่วงที่ 1 ประโยคที่ 70 – ประโยคที่ 75

ประโยคที่ 70

มดทซ	ดทซฟ	ทซฟม	ซฟมด	มฟมด	มฟมท	ดทซท	ดทมด
มดทซ	ดทซฟ	ทซฟม	ซฟมด	มฟมด	มฟมท	ดทซท	ดทมด

ประโยคที่ 71

มทมด	ฟมซฟ	ลซทล	ดทมด	มฟมด	มฟมท	ดทซท	ดทมด
มฺทฺมฺดฺ	ฟมซฟ	ลซทล	ดทมด	มฟมด	มฟมท	ดทซท	ดทมด

ประโยคที่ 72

มดทซ	ดทซฟ	ทซฟม	ซฟมด	มฟมด	มฟมท	ดทซท	ดทมด
มดทซ	ดทซฟ	ทซฟม	ซฟมด	มฟมด	มฟมท	ดทซท	ดทมด

ประโยคที่ 73

มทมด	ฟมซฟ	ลซทล	ดทมด	มฟมด	มฟมท	ดทชท	ดทมด
มฺทฺมฺดฺ	ฟมซฟ	ลซทล	ดทมด	มฟมด	มฟมท	ดทซท	ดทมด

ประโยคที่ 74

ฟฟฟด	มมมด	ฟฟฟด	มมมท	ซซซด	ทดมท	ดทซท	ดทมด
ฟฟฟด	มมมด	ฟฟฟด	มมมท	ซซซด	ทดมท	ดทซท	ดทมด

ประโยคที่ 75

ฟฟฟด	มมมด	ฟฟฟด	มมมท	ซซซด	ทดมท	ดทซท	ดทมด
ฟฟฟด	มมมด	ฟฟฟด	มมมท	ซซซด	ทดมท	ดทซท	ดทมด

กลุ่มเสียงโยน กลุ่มลูกโยนเสียง โด

กลุ่มเสียงปัญจมูล กลุ่มเสียงปัญจมูล ด ร ม x ซ ล x

การใช้กลวิธีพิเศษและการประดิษฐ์สำนวนทำนองระนาด

กลวิธีพิเศษที่พบ ไม่มี

การประดิษฐ์สำนวนทำนองระนาด

ประโยคที่ 70 สำนวนถามดำเนินทำนองแบบกลอนไต่ลวด สำนวนตอบดำเนินทำนองแบบกลอนสับ

การประดิษฐ์สำนวนทำนองระนาดในประโยคที่ 70 นี้ สำนวนระนาดในสำนวนถามเป็นกลอนระนาดที่ดำเนินกลอนด้วยการสัมผัสเสียงที่เรียงขึ้นและลง โดยระหว่างการดำเนินกลอนจะไม่มีการซ้ำเสียง โดยการซ้ำสียงของกลอนในประโยคนี้มิใช่ดำเนินกลอนด้วยการเรียงเสียงที่อยู่ติดกัน แต่เป็นการดำเนินกลอนด้วยการเรียงเสียงที่อยู่ติดกัน การดำเนินกลอนที่ใช้เสียงใดแล้วจะไม่ซ้ำเสียงเป็นสองพยางค์ติดต่อกัน ผู้บรรเลงจะต้องใช้ความสามารถในการบรรเลง เพื่อให้เกิดเสียงที่เรียงกันเป็นสำนวนที่ไม่มีการซ้ำเสียงเป็นสำคัญ ส่วนในสำนวนตอบนั้นกลอนระนาดเป็นกลอนระนาดที่ใช้เสียงซ้ำในสองพยางค์แรก เอกลักษณ์ของกลอนประเภทนี้ สำนวนกลอนจะซ้ำเสียงทุกห้องเพลง ไม่ว่าห้องเพลงนั้นจะเป็นสำนวนกลอนที่ดำเนินขึ้นสู่เสียงสูงหรือเสียงต่ำก็ตาม ซึ่งในประโยคนี้เป็นประโยคที่แสดงถึงภูมิปัญญาของผู้ประพันธ์ในการคิดประดิษฐ์กลอนระนาดที่มีลักษณะต่างกันแต่นำมาบรรเลงรวมกันได้อย่างไพเราะ

ประโยคที่ 71 สำนวนถามดำเนินทำนองแบบกลอนสับ สำนวนตอบดำเนินทำนองแบบกลอนสับ

ลีลาสำนวนของทำนองระนาดในสำนวนถามและสำนวนตอบนั้นกลอนระนาดเป็นกลอนระนาดที่ใช้เสียงซ้ำในสองพยางค์แรก เอกลักษณ์ของกลอนในประโยคนี้ คือสำนวนกลอนจะซ้ำเสียงทุกห้องเพลง ไม่ว่าห้องเพลงนั้นจะเป็นสำนวนกลอนที่ดำเนินขึ้นสู่เสียงสูงหรือเสียงต่ำก็ตาม ซึ่งความสัมพันธ์ของกลอนระนาดในประโยคนี้มีการประดิษฐ์กลอนที่สัมผัสเสียงกันโดยใช้วิธีการสับแบบไล่เสียง โดยการใช้เสียงนั้นไล่เรียงกันจากเสียงต่ำไปสูง อย่างเป็นระเบียบและมีความไพเราะ

ประโยคที่ 72 สำนวนถามดำเนินทำนองแบบกลอนไต่ลวด สำนวนตอบดำเนินทำนองแบบกลอนสับ

ในประโยคนี้เป็นประโยคที่มีการสร้างลีลาสำนวนทำนองระนาดที่เหมือนกับประโยคที่ 70 ทุกประการ ซึ่งการซ้ำนี้ก็เพื่อทำให้บทเพลงมีความสมบูรณ์และครบถ้วน ซึ่งผู้บรรเลงต้องมีความระมัดระวังในเรื่องการบรรเลงซ้ำประโยคนี้ว่าบรรเลงประโยคนี้ไปกี่รอบแล้ว ดังนั้นผู้บรรเลงต้องฝึกฝนจนมีความชำนาญเพื่อบรรเลงไม่ให้ผิดเพี้ยน

ประโยคที่ 73 สำนวนถามดำเนินทำนองแบบกลอนสับ สำนวนตอบดำเนินทำนองแบบกลอนสับ

ลีลาสำนวนของทำนองระนาดในประโยคนี้เป็นประโยคที่ซ้ำกับประโยคที่ 71 โดยการประดิษฐ์สำนวนทำนองระนาดนั้นเหมือนกับประโยคที่ 71 ทุกประการ

ประโยคที่ 74 สำนวนถามดำเนินทำนองแบบกลอนสับ สำนวนตอบดำเนินทำนองแบบกลอนสับ

ประโยคที่ 75 สำนวนถามดำเนินทำนองแบบกลอนสับ สำนวนตอบดำเนินทำนองแบบกลอนสับ

การดำเนินทำนองของระนาดเอกเพลงเดี่ยวกราวใน ทางครูชฎิล นักดนตรี ในประโยคที่ 74 และ ประโยคที่ 75 มีลีลาการดำเนินทำนองที่เหมือนกัน ซึ่งทั้ง 2 ประโยคนี้เป็นประโยคที่มีสำนวนทำนองที่บ่งบอกถึงการเปลี่ยนการดำเนินทำนองที่มีลีลาสำนวนที่แตกต่างจากเดิม เพื่อดำเนินทำนองไปอีกสำนวนหนึ่ง ซึ่งเป็นการแสดงความสามารถของผู้ประพันธ์ได้เป็นอย่างดี เพราะว่าในทำนองที่มีลูกตกเสียงเดียวกันนั้นผู้ประพันธ์สามารถคิดทำนองที่ต่างออกไปได้อย่างหลากหลาย

ลักษณะการดำเนินทำนอง

การดำเนินทำนองของเพลงเดี่ยวกราวในทางระนาดเอก ในช่วงที่ 1 ของลูกโยนที่ 3 นี้ พบว่า มีความสัมพันธ์ในส่วนของความสัมพันธ์ของทำนองหลักกับการดำเนินทำนองในทางเดี่ยวคงเหลืออยู่ การดำเนินทำนองของลูกโยนที่ 3 ในช่วงที่ 1 นี้ พบว่ามีลักษณะของเค้าโครงของทำนองหลักอยู่ ความสัมพันธ์อยู่ในทำนองทางเดี่ยวประโยคที่ 70 – 73 กล่าวคือ การประดิษฐ์

ทำนองในช่วงนี้เป็นลักษณะของการดำเนินทำนองแบบบรรเลงเก็บ โดยทำนองในทางเดี่ยว ประโยคที่ 70 ถึงประโยคที่ 73 นั้น เป็นลักษณะของการดำเนินทำนองซ้ำ โดยมีลักษณะการเคลื่อนที่ของทำนองที่มีลักษณะการดำเนินทำนองแบบมีทั้งลักษณะของการไล่เสียงขึ้น การไล่เสียงลง ในจังหวะแรกและในจังหวะหลังเป็นลักษณะของการไล่เสียงลงเพียงอย่างเดียว โดยทุกประโยคใน 4 ห้องแรกจะมีการเคลื่อนที่ขึ้นลง ส่วนใน 4 ห้องหลังจะเคลื่อนที่มาลงที่เสียงที่ 1 ของกลุ่มเสียงคือเสียง โด และส่วนที่เหลือเป็นการไล่เสียงลงความสัมพันธ์จึงดูไม่กลืนกันเมื่อพิจารณาอย่างละเอียด ซึ่งในช่วงแรกของกลุ่มลูกโยนนี้หากดูโดยภาพรวมแล้วพบว่า แม้ทำนองทางเดี่ยวในช่วงนี้จะมีการดำเนินทำนองขึ้นสลับลงอยู่บ้าง แต่ในท้ายสุดของประโยคทำนองก็จะเคลื่อนที่ไปตกที่ เสียง โด เหมือนเดิม ในส่วนลูกตกสำคัญนั้นจะลงตรงโน้ตเสียงที่ 1 ของกลุ่มเสียง ปัญจมูล ด ร ม xซ ล x เหมือนกันทุกประโยค

ลักษณะการดำเนินทำนองในช่วงนี้ หากพิจารณาดูแล้วพบว่า มีส่วนคล้ายคลึงกับการดำเนินทำนองในช่วงที่เป็นทำนองเนื้อแท้ ๆ ของเพลง โดยเฉพาะในประโยคที่ 1 ของกลุ่มลูกโยนที่เป็นดำเนินทำนองเช่นเดียวกันกับทำนองเนื้อแท้ ๆ ของเพลงในประโยคในเนื้อของช่วงทำนองหลัก จึงอนุมานได้ว่า ลักษณะการดำเนินทำนองที่ปรากฏในลูกโยนกลุ่มที่ 3 นี้ โดยเฉพาะในบรรทัดที่ 1 เป็นลักษณะการดำเนินทำนองที่เชื่อมระหว่างกลุ่มเนื้อทำนองแท้ ๆ ของเพลงกราวในและกลุ่มลูกโยนที่ 3 ให้สนิทกลมเกลียวกัน จึงทำการตกแต่งทำนองให้เป็นในลักษณะที่ใกล้เคียงกับกลุ่มเนื้อทำนองแท้ ๆอยู่บ้าง การดำเนินทำนองในประโยคที่ 70 – 73 ของกลุ่มลูกโยนที่ 3 นี้ เป็นลักษณะของการบรรเลงซ้ำทำนอง ต่างกันเพียงการสลับเสียงสูงต่ำ โดยมีลักษณะของการดำเนินทำนองในช่วงต้นเป็นลักษณะของการไล่เสียงขึ้นไปเรื่อย ๆ จนไปสุดท้ายที่เสียง โด จากนั้นในทำนองหลังการดำเนินทำนองจึงไล่เสียงลงไปหาเสียงต่ำสิ้นสุดสุดท้ายที่เสียงโด เหมือนกัน ลักษณะการดำเนินทำนองที่ไล่เสียงขึ้นและลงอย่างเป็นระบบนี้ เมื่อทำการบรรเลงซ้ำถึง 2 รอบย่อมทำให้เกิดความเข้มข้นในการดำเนินทำนองทั้งในส่วนเสียงที่มีการใช้เสียงที่ไพเราะ และสำนวนทำนองที่มีความชัดเจนและเป็นระบบทั้งทิศทางการขึ้นและลงจากการดำเนินทำนองในประโยคที่ 2 – 3 ของกลุ่มลูกโยนที่ 3 นี้ นอกจากจะเป็นลักษณะของความเข้มข้นในการดำเนินทำนองแล้ว ยังสร้างภาวะบีบคั้นอีกด้วย กล่าวทำนองในช่วงนี้เป็นการบีบคั้นความรู้สึกว่า กลุ่มโยนนี้เป็นกลุ่มเสียงโยนเสียง โด หรือเปล่า แต่เมื่อพิจารณาแล้วทำให้ทราบว่าเป็นกลุ่มโยนเสียง โด เพราะว่าเมื่อพิจารณาต่อในประโยคที่ 74 - 75 ของทำนองทางเดี่ยวระนาดเอกจะพบ สภาวะคลี่คลายและเป็นประโยคที่บ่งบอกว่าในในกลุ่มโยนต่อไปจะเป็นกลุ่มโยนเสียง ฟา เพราะว่ามีการนำเสียง ฟา มาประดิษฐ์เป็นทำนองในช่วงนี้มากขึ้น โดยในการประดิษฐ์ทำนองเพลงในช่วงนี้ทำให้เกิดการสร้างความบีบคั้น

ทางอารมณ์ว่า ในโยนต่อไปต้องเป็นเสียง ฟา แน่นอน นอกจากนี้การศึกษาการใช้กลวิธีพิเศษของการบรรเลงในช่วงนี้ยังพบว่า การดำเนินทำนองไม่มีการใช้กลวิธีพิเศษคือ ใช้การบรรเลงเก็บเพียงอย่างเดียว การบรรเลงเก็บนี้ทำให้ทำนองฟังไม่หนักเกินไปและทำให้เกิดความรู้สึกผ่อนคลาย

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ลูกโยนที่ 3 เสียง โด ช่วงที่ 2 ประโยคที่ 76 – ประโยคที่ 80

ลูกโยนช่วงนี้อยู่ในกลุ่มเสียงลูกโยน เสียง โด กลุ่มเสียงที่พบคือ ด ร ม X ซ ล X เป็นระดับเสียงเพียงออบน

ประโยคที่ 76

มมมซ	มมมฟ	มมมม	มมมด	มมมฟ	มมมซ	มมมท	มมมด
มมมซ	มมมฟ	มมมม	มมมด	มมมฟ	มมมซ	มมมท	มมมด

ประโยคที่ 77

มมมซ	มมมฟ	มมมม	มมมด	มมมฟ	มมมซ	มมมท	มมมด
มมมซ	มมมฟ	มมมม	มมมด	มมมฟ	มมมซ	มมมท	มมมด

ประโยคที่ 78

มมมฟ	มมมซ	มมมท	มมมด	มมมฟ	มมมซ	มมมท	มมมด
มมมฟ	มมมซ	มมมท	มมมด	มมมฟ	มมมซ	มมมท	มมมด

ประโยคที่ 79

มมมซ	มมมด	มมมท	มมมด	มมมซ	มมมด	มมมท	มมมด
มมมซ	มมมด	มมมท	มมมด	มมมซ	มมมด	มมมท	มมมด

ประโยคที่ 80

มฟมท	มฟมด	มฟมท	มฟมด	มทมด	มทมด	มทมด	มทมด
มฟมท	มฟมด	มฟมท	มฟมด	มทมด	มทมด	มทมด	มทมด

กลุ่มเสียงโยน กลุ่มลูกโยนเสียง โด

กลุ่มเสียงปัญจมูล กลุ่มเสียงปัญจมูล ด ร ม x ซ ล x

การใช้กลวิธีพิเศษและการประดิษฐ์สำนวนทำนองระนาด

กลวิธีพิเศษที่พบ ไม่มี

การประดิษฐ์สำนวนทำนองระนาด

ประโยคที่ 76 - ประโยคที่ 80 สำนวนถามดำเนินทำนองแบบกลอนสับ สำนวนตอบดำเนินทำนองแบบกลอนสับ

การประดิษฐ์สำนวนทำนองระนาดในประโยคที่ 76 ถึง ประโยคที่ 80 นี้ ในสำนวนถามและสำนวนตอบของทุกประโยคมีความสัมพันธ์กัน คือมีการสร้างสำนวนเพลงด้วยกลอนสับแบบซ้ำเสียงในสามพยางค์แรกเหมือนกันในทุกประโยค ซึ่งทุกประโยคในช่วงนี้มีการสร้างสำนวนเพลงที่ทั้งสำนวนถามและสำนวนตอบ ลูกตก ดำเนินทำนองไปลงที่เสียง โด ทั้งสำนวนถามและสำนวนตอบมีการสัมผัสเสียงกัน ทำให้เพลงมีความพิเศษเป็นอย่างมาก นอกจากนี้เมื่อได้พิจารณาในช่วงทำนองนี้แล้วทำให้ทราบว่า การดำเนินทำนองเป็นอย่างลักษณะของการลดรูป หรือการทอนสำนวน เมื่อพิจารณาดูจากการดำเนินทำนองพบว่ามีลักษณะของการทอนสำนวนลงเป็นช่วง ๆ และการดำเนินทำนองช่วงนี้เป็นการเปิดอิสระ อธิบายได้ว่าลักษณะของการดำเนินทำนองในช่วงนี้ไม่กำหนดตายตัวในเรื่องความสั้นยาวของเนื้อเพลง ขึ้นอยู่กับผู้บรรเลงว่าต้องการความสั้นยาวมากน้อยเพียงใด ทั้งนี้ขึ้นอยู่กับแนวเพลงและกำลังของผู้บรรเลงเอง หากผู้บรรเลงบรรเลงด้วยแนวตั้งต้นที่รวดเร็ว เมื่อถึงช่วงนี้ลักษณะการดำเนินทำนองก็ควรกระชับไม่ควรยืด แต่หากเริ่มต้นด้วยช้าปานกลางก็ให้ฟังจังหวะในการบรรเลงให้พอเหมาะกับแนวที่ใช้ในการบรรเลง ดังนั้นหากเปรียบเทียบลักษณะการดำเนินทำนองในทางเดี่ยวระนาดเอกช่วงนี้ สามารถเปรียบได้กับช่วงที่เป็นจังหวะลอยดอกของเครื่องดนตรีประเภทเครื่องเป่า เช่น ปี่ หรือ ขลุ่ย ที่ผู้บรรเลงสามารถพลิกแพลงจังหวะอย่างอิสระ

ลักษณะการดำเนินทำนอง

ลักษณะการดำเนินทำนองในช่วงนี้ เป็นลักษณะของการดำเนินทำนองแบบบรรเลงเก็บ โดยการดำเนินทำนองของกลอนระนาดนั้นบรรเลงระนาดด้วยกลอนสับแบบซ้ำเสียง

การดำเนินทำนองของเพลงเดี่ยวกราวในทางระนาดเอก ในช่วงที่ 2 ของลูกโยนที่ 3 นี้ พบว่า ลักษณะการดำเนินทำนองเป็นลักษณะของการดำเนินทำนองแบบเก็บ เมื่อพิจารณาถึงกระสวนทำนองพบว่า วิถีของกระสวนทำนองเป็นแบบดำเนินขึ้นลงอย่างเป็นระบบและสวยงาม โดยในประโยคที่ 76 – 79 เป็นการดำเนินทำนองที่เชื่อมต่อกัน จากนั้นในในประโยคที่ 80 เป็นการดำเนินทำนองที่ตัดทอนมา นอกจากนี้ในประโยคที่ 80 ยังเป็นประโยคที่ประดิษฐ์มาเพื่อเป็นการบอกให้รู้ว่าจะมีการเปลี่ยนทำนองในประโยคต่อไป

นอกจากนี้การดำเนินทำนองยังเป็นลักษณะของการดำเนินทำนองที่พิเศษกว่าทำนองอื่น โดยมีวิธีการประดิษฐ์ทำนอง โดยใช้เสียงยืนไว้ 1 เสียง คือเสียง มี และดำเนินทำนองลำดับเสียงขึ้นลง จากนั้นเสียงจะเคลื่อนที่มาตกที่เสียงที่ 1 ของกลุ่มเสียงคือเสียง โด ดังตัวอย่างต่อไปนี้

มˌ มˌ มˌ ซ	มˌ มˌ มˌ ฟ	มˌ มˌ มˌ มˌ	มˌ มˌ มˌ ด	มˌ มˌ มˌ ฟ	มˌ มˌ มˌ ซ	มˌ มˌ มˌ ท	มˌ มˌ มˌ ดˌ
ม ม ม ซ	ม ม ม ฟ	ม ม ม ม	ม ม ม ด	ม ม ม ฟ	ม ม ม ซ	ม ม ม ท	ม ม ม ด

การบรรเลงลักษณะนี้มีความไพเราะและความพิเศษอยู่ในตัว แต่ในขณะเดียวกันนั้นผู้บรรเลงเองต้องบรรเลงห้ามไม่ให้ผิดเสียงแม้แต่เสียงเดียว เพราะว่าถ้าบรรเลงผิดเสียงก็จะทำให้เสียงที่ออกมาเพี้ยนไปทันที ในการบรรเลงทำนองในช่วงที่ 2 ของโยนที่ 3 ผู้บรรเลงระนาดเอกที่ทำให้ทำนองในช่วงนี้ออกมาดี ต้องอาศัยหลักในการบรรเลงดังต่อไปนี้

1. ความกระจ่างชัด คือในการบรรเลงเก็บผู้บรรเลงต้องบรรเลงระนาดให้เสียงออกมาชัดเจนทุกลูกที่ตีลงไปบนผืนระนาด โดยไม่ผิดเพี้ยน

2. การเน้น หรือ ความเข้มข้นไพศาล คือ ในการบรรเลงระนาดเอกในโยนที่ 3 ช่วงที่ 2 นั้น ต้องมีการเน้นให้เสียงระนาดที่ออกมาให้มีเสียงดังและใส เพราะเมื่อทำการเน้นในประโยคนี้ได้ดี ก็จะทำให้เพลงเดี่ยวกราวในสมบูรณ์มากยิ่งขึ้น เพราะว่าเพลงกราวในเป็นเพลงหน้าพาทย์ ดังนั้นเมื่อบรรเลงก็ต้องบรรเลงให้น่าเกรงขาม

3. ความไหว ความเคลื่อนไหว คือ การบรรเลงในช่วงนี้ต้องบรรเลงระนาดด้วยความไหวมากพอสมควร เพราะแนวการบรรเลงเมื่อมาถึงช่วงนี้แล้วแนวของการบรรเลงจะมีความเร็ว

ดังนั้นผู้บรรเลงต้องมีความไหว โดยความไหวของผู้บรรเลงจะเกิดขึ้นต้องเกิดจากการฝึกซ้อมอย่างหนัก

จากการวิเคราะห์ในกลุ่มลูกโยนที่ 3 นี้พบว่า เป็นกลุ่มลูกโยนเสียง โด ดำเนินทำนองอยู่ในกลุ่มเสียงปัญจมูล ด ร ม X ซ ล X จัดเป็นกลุ่มทำนองลูกโยนที่มีความยาวมากกลุ่มหนึ่ง รองมาจากกลุ่มลูกโยนที่ 1 ลักษณะการดำเนินทำนองที่โดดเด่นในกลุ่มลูกโยนเสียงนี้ อยู่ที่ความหลากหลายในเรื่องของการดำเนินทำนองเช่นเดียวกันกับกลุ่มลูกโยนที่ 1 และ ลูกโยนที่ 2 แต่ความหลากหลายดังกล่าวมีน้อยกว่า และในเรื่องของการดำเนินทำนองนั้นไม่มีการใช้กลวิธีพิเศษ โดยการดำเนินทำนองของกลุ่มโยนนี้ใช้การบรรเลงเก็บในการสร้างทำนองให้มีความไพเราะ

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ทำนองเชื่อมระหว่าง ลูกโยนที่ 3 กับ ลูกโยนที่ 4 ประโยคที่ 81- 83

ประโยคที่ 81

มˌ ดˌ ท ซ	ดˌ ท ซ ฟ	ท ซ ฟ ม	ซ ฟ ม ท	ร ด ร ท	ด ร ด ร	ม ร ซ ร	ม ฟ ซ ฟ
ม ด ท ซ	ด ท ซ ฟ	ท ซ ฟ ม	ซ ฟ ม ท	รฺ ดฺ รฺ ทฺ	ดฺ รฺ ดฺ รฺ	มฺ รฺ ซฺ รฺ	ม ฟ ซ ฟ

ประโยคที่ 82

ซ ฟ ซ ม	ฟ ซ ฟ ซ	ล ซ ด ซ	ล ท ด ท	ล ท ด ฟ	มˌ ดˌ ทˌ มˌ	ดˌ ท ล ดˌ	ท ล ซ ฟ
ซ ฟ ซ ม	ฟ ซ ฟ ซ	ล ซ ด ซ	ล ท ด ท	ล ท ด ฟ	ม ด ท ม	ด ท ล ด	ท ล ซ ฟ

ประโยคที่ 83

มˌ ดˌ ท ซ	ดˌ ท ซ ฟ	ท ซ ฟ ม	ซ ฟ ม ท	ร ด ร ท	ด ร ด ร	ม ร ซ ร	ม ฟ ซ ฟ
ม ด ท ซ	ด ท ซ ฟ	ท ซ ฟ ม	ซ ฟ ม ทฺ	รฺ ดฺ รฺ ทฺ	ดฺ รฺ ดฺ รฺ	ม ร ซ ร	ม ฟ ซ ฟ

กลุ่มเสียงโยน กลุ่มลูกโยนเสียง ฟา

กลุ่มเสียงปัญจมูล กลุ่มเสียงปัญจมูล ท ด ร x ฟ ซ x

การใช้กลวิธีพิเศษและการประดิษฐ์สำนวนทำนองระนาด

กลวิธีพิเศษที่พบ ไม่มี

การประดิษฐ์สำนวนทำนองระนาด

ประโยคที่ 81 สำนวนถามดำเนินทำนองแบบกลอนไต่ลวด สำนวนตอบดำเนินทำนองแบบกลอนสับ

การประดิษฐ์ทำนองระนาดในประโยคนี้มีการประดิษฐ์กลอนระนาดที่เป็นกลอนที่ต่างประเภทกันมารวมกัน โดยในสำนวนถามกลอนระนาดด้วยกลอนสับไม่ซ้ำเสียงกลอนนี้มีลักษณะเป็นกลอนระนาดที่ดำเนินกลอนด้วยเสียงที่เรียงขึ้นและลง การดำเนินกลอนในสำนวนถามนี้มีการ

เรียงเสียงที่อยู่ติดกัน แต่เป็นการดำเนินกลอนที่ใช้เสียงใดแล้วจะไม่ซ้ำเสียงเป็นสองพยางค์ติดต่อกัน ดังนั้นผู้บรรเลงจะต้องใช้ความสามารถในการบรรเลงเป็นอย่างมาก เพื่อให้เกิดเสียงที่เรียงกันเป็นสำนวนที่ไม่มีการซ้ำเสียงเป็นสำคัญ คล้ายกับการไต่ลวดที่ต้องใช้ความระมัดระวังอย่างมาก ส่วนในสำนวนตอบเป็นกลอนระนาดที่ใช้เสียงซ้ำในสองพยางค์ เอกลักษณ์ของกลอนในสำนวนนี้ คือสำนวนกลอนจะซ้ำเสียงทุกห้องเพลง ไม่ว่าห้องเพลงนั้นจะเป็นสำนวนกลอนที่ดำเนินขึ้นสู่เสียงสูงหรือเสียงต่ำ การซ้ำเสียงแรกของสำนวนกลอนในแต่ละห้องเพลงน่าจะเป็นที่มาของชื่อกลอนประเภทนี้

ประโยคที่ 82 สำนวนถามดำเนินทำนองแบบกลอนสับ สำนวนตอบดำเนินทำนองแบบกลอนไต่ลวด

การประดิษฐ์สำนวนทำนองระนาดในประโยคนี้ การสร้างสำนวนระนาดในสำนวนถามเป็นกลอนระนาดด้วยกลอนสับซ้ำเสียงโดยใช้เสียงซ้ำในสองพยางค์ เอกลักษณ์ของกลอนในสำนวนนี้ คือสำนวนกลอนจะซ้ำเสียงทุกห้องเพลง ไม่ว่าห้องเพลงนั้นจะเป็นสำนวนกลอนที่ดำเนินขึ้นสู่เสียงสูงหรือเสียงต่ำ และในสำนวนตอบนั้นกลอนระนาดมีลักษณะเป็นกลอนระนาดที่ดำเนินกลอนด้วยเสียงที่เรียงขึ้นและลง การดำเนินกลอนในสำนวนถามนี้มีการเรียงเสียงที่อยู่ติดกัน แต่เป็นการดำเนินกลอนที่ใช้เสียงใดแล้วจะไม่ซ้ำเสียงเป็นสองพยางค์ติดต่อกัน

ประโยคที่ 83 สำนวนถามดำเนินทำนองแบบกลอนไต่ลวด สำนวนตอบดำเนินทำนองแบบกลอนสับ

การประดิษฐ์ทำนองระนาดในประโยคนี้ในสำนวนถามกลอนระนาดมีลักษณะเป็นกลอนระนาดที่ดำเนินกลอนด้วยเสียงที่เรียงขึ้นและลง การดำเนินกลอนในสำนวนถามนี้มีการเรียงเสียงที่อยู่ติดกัน แต่เป็นการดำเนินกลอนที่ใช้เสียงใดแล้วจะไม่ซ้ำเสียงเป็นสองพยางค์ติดต่อกัน ดังนั้นผู้บรรเลงจะต้องใช้ความสามารถในการบรรเลงเป็นอย่างมาก เพื่อให้เกิดเสียงที่เรียงกันอย่างไพเราะ ส่วนในสำนวนตอบเป็นกลอนระนาดที่ใช้เสียงซ้ำในสองพยางค์ เอกลักษณ์ของกลอนในสำนวนนี้ คือสำนวนกลอนจะซ้ำเสียงทุกห้องเพลง ไม่ว่าห้องเพลงนั้นจะเป็นสำนวนกลอนที่ดำเนินขึ้นสู่เสียงสูงหรือเสียงต่ำ อย่างเป็นระเบียบและไพเราะ

ลักษณะการดำเนินทำนอง

ในประโยคที่ 81 ถึง 83 นี้ เป็นประโยคที่ใช้เชื่อมระหว่างลูกโยนที่ 3 กับลูกโยนที่ 4 โดยลักษณะการดำเนินทำนองของทั้ง 3 ประโยคนั้น การดำเนินทำนองเป็นการบรรเลงแบบเก็บ ซึ่งทั้ง 3 ประโยคจะมีลูกตกที่ตกในเสียงเดียวกันคือเสียง ฟา การประพันธ์ทำนองในช่วงนี้ต้องเปลี่ยนทำนองที่ลูกตกเดียวกันให้มีทำนองที่ต่างกัน ซึ่งการเปลี่ยนการดำเนินทำนองที่เกิดขึ้นนี้นั้นอนุมานได้ว่า เพื่อป้องกันมิให้เกิดการดำเนินทำนองที่เหมือนกันและเพื่อให้มีความหลากหลายในการดำเนินทำนองมากขึ้น ทั้งยังเป็นการแสดงความสามารถในเชิงการประพันธ์ที่หาวิธีการดำเนินทำนองให้แตกต่างกันออกไป แสดงให้เห็นอย่างเด่นชัดเจนว่าในประโยคที่ 83 นี้เป็นประโยคที่บ่งบอกว่าในประโยคต่อไปจะมีการเปลี่ยนระดับเสียงให้เป็นระดับเสียงในกลุ่มลูกโยนที่ 4 เพราะว่าลูกตกทุกประโยคนั้นเคลื่อนที่จากประโยคก่อนหน้านี้ที่ลูกตกนั้นเคลื่อนที่ไปตกที่เสียง โด แต่ใน 3 ประโยค การเคลื่อนที่ของเสียงเคลื่อนที่ไปตกที่ เสียง ฟา ทุกประโยค

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ลูกโยนที่ 4 เสียง ฟา ประโยคที่ 84 – ประโยคที่ 88

ลูกโยนนี้อยู่ในกลุ่มเสียงลูกโยน เสียง ฟา กลุ่มเสียงที่พบคือ ฟ ซ ล X ด ร X เป็นระดับเสียงทางชวา

กลุ่มลูกโยนที่ 4 นี้ เป็นกลุ่มลูกโยนที่มีทำนองไม่ยาวมากนัก ดังนั้นในการแสดงการวิเคราะห์จึงไม่จำเป็นต้องแบ่งออกเป็นช่วง ๆ

ประโยคที่ 84

ฟ ฟ ม ฟ	ฟ ฟ ซ ฟ	ฟ ฟ ม ฟ	ซ ล ท ด	ด ด ท ด	ด ด ม ด	ด ด ท ด	ท ล ซ ฟ
ฟฺ ฟฺ มฺ ฟฺ	ฟฺ ฟฺ ซฺ ฟฺ	ฟฺ ฟฺ มฺ ฟฺ	ซ ล ท ด	ด ด ท ด	ด ด ม ด	ด ด ท ด	ท ล ซ ฟฺ

ประโยคที่ 85

ฟ ฟ ม ฟ	ฟ ฟ ซ ฟ	ฟ ฟ ม ฟ	ซ ล ท ด	ด ด ท ด	ด ด ม ด	ด ด ท ด	ท ล ซ ฟ
ฟฺ ฟฺ มฺ ฟฺ	ฟฺ ฟฺ ซฺ ฟฺ	ฟฺ ฟฺ มฺ ฟฺ	ซ ล ท ด	ด ด ท ด	ด ด ม ด	ด ด ท ด	ท ล ซ ฟฺ

ประโยคที่ 86

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

ประโยคที่ 87

ซ ฟ ม ด	ท ล ซ ฟ	ซ ฟ มฺ ด	ท ล ซ ฟ	ซ ฟ ม ด	ท ล ซ ฟ	ซ ฟ มฺ ด	ท ล ซ ฟ
ซ ฟ ม ด	ท ล ซ ฟ	ซ ฟ มฺ ด	ท ล ซ ฟ	ซ ฟ ม ด	ท ล ซ ฟ	ซ ฟ มฺ ด	ท ล ซ ฟ

ประโยคที่ 88

ท ล ซ ฟ	ท ล ซ ฟ	ท ล ซ ฟ	ท ล ซ ฟ	ท ล ด ท	ล ฟ ม ด	ท ล ท ด	ท ด ม ฟ
ท ล ซ ฟ	ท ล ซ ฟ	ท ล ซ ฟ	ท ล ซ ฟ	ท ล ด ท	ล ฟ ม ด	ท ลฺ ท ดฺ	ทฺ ด ม ฟ

กลุ่มเสียงโยน กลุ่มลูกโยนเสียง ฟา

กลุ่มเสียงปัญจมูล กลุ่มเสียงปัญจมูล ฟ ซ ล x ด ร x

การใช้กลวิธีพิเศษและการประดิษฐ์สำนวนทำนองระนาด

กลวิธีพิเศษที่พบ ไม่มี

การประดิษฐ์สำนวนทำนองระนาด

ประโยคที่ 84 และประโยคที่ 85 สำนวนถามดำเนินทำนองแบบกลอนม้วนตะเข็บ สำนวนตอบดำเนินทำนองแบบกลอนม้วนตะเข็บ

การดำเนินทำนองระนาดในประโยคที่ 84 และประโยคที่ 85 นั้น ดำเนินทำนองด้วยลักษณะของท่วงทำนองที่เหมือนกัน ซึ่งทั้ง 2 ประโยคนั้นดำเนินทำนองด้วยการบรรเลงเก็บและใช้กลอนม้วยตะเข็บเหมือนกัน ซึ่งเมื่อพิจารณาแล้วทำให้ทราบว่ากลอนระนาดทั้ง 2 ประโยคนี้มีลักษณะกลอนที่ม้วนไปมา โดยในสำนวนถาม กลอนแต่ละห้องเพลงจะมีสี่เสียง เสียงแรกของแต่ละห้องเพลงเป็นเสียงที่ความรู้สึกของการม้วนตัว แต่การม้วนตัวนี้ยังมีการซ่อนตัวของรอยต่อระหว่างตะเข็บต่อตะเข็บ ซึ่งการดำเนินกลอนประเภทนี้ เสียงแรกของกลอนแต่ละตัวจะเป็นเสียงที่เรียงต่อจากเสียงสุดท้ายของกลอนตะเข็บตัวก่อน ส่วนในสำนวนตอบ ห้องเพลงแรกของสำนวนยังคงมีการม้วนตะเข็บอยู่ แต่หลักจากนั้นจะดำเนินกลอนเรียงเสียงสู่เสียงทางต่ำในลูกตกเสียงเดิมคือเสียง ฟา

ประโยคที่ 86 และประโยคที่ 88 สำนวนถามดำเนินทำนองแบบกลอนม้วนตะเข็บ สำนวนตอบดำเนินทำนองแบบกลอนม้วนตะเข็บ

การประดิษฐ์สำนวนทำนองระนาดเอกในประโยคที่ 86 และประโยคที่ 88 นี้ สำนวนทำนองระนาดมีลักษณะการดำเนินทำนองที่ตัดทอนมาจากประโยคที่ 84 และประโยคที่ 85 โดยใช้การบรรเลงเก็บด้วยกลอนม้วนตะเข็บที่มีลักษณะของทำนองที่คล้ายกัน เพราะเป็นทำนองที่สืบต่อกันมา ซึ่งในสำนวนถามและสำนวนตอบมีการสัมผัสเสียงกันอย่างไพเราะและลงตัวอย่างสมบูรณ์

ลักษณะการดำเนินทำนอง

การดำเนินทำนองของระนาดในกลุ่มลูกโยนนี้ ทำนองระนาดมีความสัมพันธ์กันเป็นอย่างมาก เพราะว่าในกลุ่มลูกโยนนี้กลอนระนาดที่ใช้นั้นเป็นกลอนระนาดที่เรียกว่า “ม้วนตะเข็บ” ทั้งสำนวนถามและสำนวนตอบในทุกประโยคเพลง ซึ่งทำนองในกลุ่มลูกโยนนี้มีความพิเศษตรงที่การสร้างสำนวนระนาดที่สอดคล้องกันด้วยการซ้ำเสียง ใน 3 พยางค์แรกของห้องเพลง จากนั้นลูกตกสุดท้ายของห้องจะเป็นตัวเชื่อมในการสร้างทำนองต่อไป ตัวอย่างเช่น

ฟ ฟ ม ฟ	ฟ ฟ ซ ฟ	ฟ ฟ ม ฟ	ซ ล ท ด	ด ด ท ด	ด ด ม ด	ด ด ท ด	ท ล ซ ฟ
ฟฺ ฟฺ มฺ ฟฺ	ฟฺ ฟฺ ซฺ ฟฺ	ฟฺ ฟฺ มฺ ฟฺ	ซ ล ท ด	ด ด ท ด	ด ด ม ด	ด ด ท ด	ท ล ซ ฟฺ

ลักษณะการดำเนินทำนองเป็นการดำเนินทำนองแบบเก็บ มีลักษณะพิเศษที่แตกต่างไปจากการดำเนินทำนองทั่วไปคือ ทุกประโยคจะมีการใช้เสียงที่ซ้ำกัน ซึ่งทำให้สำนวนทำนองมีความเข้มข้นและกระชับมากขึ้น เนื่องจากการบรรเลงลักษณะนี้จะทำให้ เพิ่มแนวในการบรรเลงขึ้น จึงทำให้ท่วงทำนองมีความกระชับรวดเร็วลักษณะของการดำเนินทำนองอีกประการหนึ่งคือการทอนสำนวนทำนอง โดยในการทอนสำนวนทำนองนั้นนำเอากระสวนทำนองในประโยคที่ 84 และประโยคที่ 85 มาเป็นตัวตั้งและทำการทอนสำนวนลง สังเกตว่าใน 2 ประโยคสุดท้ายเป็นการทอนสำนวนที่เข้มข้นที่สุด ซึ่งจากลักษณะสำนวนทำนองดังกล่าวนี้อนุมานได้ว่าเป็นลักษณะของสำนวนในการการปิดโยน ซึ่งเมื่อพิจารณาประโยคถัดไปพบว่าเป็นการเปลี่ยนเสียงที่สอดคล้องเป็นอย่างมาก

ในกลุ่มลูกโยนที่ 4 นี้พบว่า ในประโยคที่ 84 กับประโยคที่ 85 มีการดำเนินทำนองซ้ำกัน คือวรรคหน้าและวรรคหลังดำเนินทำนองเหมือนกัน ส่วนในประโยคที่ 86 – 88 พบว่ามีการดำเนินทำนองที่ มีการลดรูปหรือมีการทอนประโยคลง แต่ยังยึดลูกตกในห้องเพลงเสียงเดียวกัน ลักษณะการดำเนินทำนองเช่นนี้มีข้อสังเกตว่า การดำเนินทำนองต้องกระทำด้วยความเร็ว ให้จังหวะต่อเนื่อง และกำลังไม่ตก มีความสม่ำเสมอในทำนองเพลง เนื่องจากว่าลูกโยนที่ 4 นี้เป็นลูกโยนที่มีความสั้น ลักษณะการใช้กลวิธีจึงไม่มีความหลากหลายและการดำเนินทำนองก็ไม่พบว่ามีความซับซ้อนเท่าใดนัก

ทำนองเชื่อมระหว่าง ลูกโยนที่ 4 กับ ลูกโยนที่ 5 ประโยคที่ 89- 91

ประโยคที่ 89

ล ฟ ม ด	ฟ ม ด ท	ม ด ท ล	ด ท ล ฟ	ล ท ด ม	ท ด ม ฟ	ด ม ฟ ล	ม ฟ ล ท
ล ฟ ม ด	ฟ ม ด ทฺ	ม ด ท ลฺ	ด ทฺ ลฺ ฟฺ	ลฺ ทฺ ด ม	ทฺ ด ม ฟ	ด ม ฟ ล	ม ฟ ล ท

ประโยคที่ 90

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

ประโยคที่ 91

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

กลุ่มเสียงโยน กลุ่มลูกโยนเสียง ที

กลุ่มเสียงปัญจมูล กลุ่มเสียงปัญจมูล ท ด ร x ฟ ซ x

การใช้กลวิธีพิเศษและการประดิษฐ์สำนวนทำนองระนาด

กลวิธีพิเศษที่พบ ไม่มี

การประดิษฐ์สำนวนทำนองระนาด

ประโยคที่ 89 สำนวนถามดำเนินทำนองแบบกลอนไต่ลวด สำนวนตอบดำเนินทำนองแบบกลอนไต่ลวด

การประดิษฐ์ทำนองระนาดในประโยคนี้ สำนวนเพลงในสำนวนถามและสำนวนตอบมีลักษณะการดำเนินทำนองที่กลอนระนาดเป็นกลอนระนาดที่ดำเนินกลอนด้วยเสียงที่เรียงขึ้นและลง โดยระหว่างการดำเนินกลอนจะไม่มีการซ้ำเสียง การไม่ซ้ำสียงของกลอนรูปแบบนี้มิใช่ดำเนิน

กลอนด้วยการเรียงเสียงที่อยู่ติดกัน แต่เป็นการดำเนินกลอนด้วยการเรียงเสียงที่อยู่ติดกัน แต่เป็นการดำเนินกลอนที่ใช้เสียงใดแล้วจะไม่ซ้ำเสียงเป็นสองพยางค์ติดต่อกันเหมือนกับกลอนสับที่กล่าวมาแล้ว ผู้บรรเลงจะต้องใช้ความสามารถในการบรรเลง เพื่อให้เกิดเสียงที่เรียงกันเป็นสำนวนที่ไม่มีการซ้ำเสียงเป็นสำคัญ คล้ายกับการไต่ลวดที่ต้องใช้ความระมัดระวังอย่างมาก นอกจากนี้ในประโยคนี้ยังมีความสัมพันธ์กันในเรื่องการประดิษฐ์กลอนระนาดที่เรียกว่า “กลอนไต่ลวด” เหมือนกันทั้งสำนวนถามและสำนวนตอบ

ประโยคที่ 90 สำนวนถามดำเนินทำนองแบบกลอนไต่ลวด สำนวนตอบดำเนินทำนองแบบกลอนไต่ลวด

การประดิษฐ์ทำนองระนาดในประโยคนี้ การประดิษฐ์ทำนองของกลอนระนาดมีสำนวนที่คล้ายกับประโยคที่ 89 โดยสำนวนเพลงในสำนวนถามและสำนวนตอบมีลักษณะการดำเนินทำนองที่กลอนระนาดเป็นกลอนระนาดที่ดำเนินกลอนด้วยเสียงที่เรียงขึ้นและลง โดยระหว่างการดำเนินกลอนจะไม่มีการซ้ำเสียง การไม่ซ้ำสียงของกลอนรูปแบบนี้มิใช่ดำเนินกลอนด้วยการเรียงเสียงที่อยู่ติดกัน แต่เป็นการดำเนินกลอนด้วยการเรียงเสียงที่อยู่ติดกัน แต่เป็นการดำเนินกลอนที่ใช้เสียงใดแล้วจะไม่ซ้ำเสียงเป็นสองพยางค์ติดต่อกันเหมือนกับกลอนสับที่กล่าวมาแล้ว ผู้บรรเลงจะต้องใช้ความสามารถในการบรรเลง เพื่อให้เกิดเสียงที่เรียงกันเป็นสำนวนที่ไม่มีการซ้ำเสียงเป็นสำคัญ คล้ายกับการไต่ลวดที่ต้องใช้ความระมัดระวังอย่างมาก โดยผู้บรรเลงต้องใช้กำลังในการบรรเลงประโยคเช่นนี้มากพอสมควร เพราะว่าต้องบรรเลงเรียงเสียงขึ้นลงไปมา ทำให้ประโยคเช่นนี้กินข้อมือในการบรรเลงเป็นอย่างมาก

ประโยคที่ 91 สำนวนถามดำเนินทำนองแบบกลอนไต่ลวด สำนวนตอบดำเนินทำนองแบบกลอนไต่ลวด

สำนวนทำนองระนาดประโยคนี้ การเคลื่อนที่ของเสียงนั้นดำเนินขึ้นสู่เสียงสูงหรือเสียงต่ำสลับกันไปมาด้วยความไพเราะ สำนวนของทำนองระนาดเป็นกลอนระนาดที่สร้างกลอนด้วยจินตนาการของห่วงที่ร้อยผูกกันอย่างสมบูรณ์และไพเราะ โดยเป็นกลุ่มเสียงสามเสียงกลุ่มเดียวกันต่างกันเพียงทิศทางที่ดำเนินขึ้นสูงหรือลงต่ำ ส่วนในสำนวนตอบแบ่งได้สองกลุ่มคือสำนวนกลอนกลุ่มแรก จะมีลักษณะคล้ายกับกลอนไต่ลวด ที่ดำเนินกลอนด้วยเสียงที่เรียงขึ้นลงตามลีลาของกลอน แต่การดำเนินกลอนของกลุ่มหลังคล้ายกับกลอนลดตาข่ายที่ดำเนินกลอน

ลักษณะการดำเนินทำนอง

ลักษณะการดำเนินทำนองในช่วงนี้ เป็นลักษณะของการดำเนินทำนองแบบบรรเลงเก็บ โดยการดำเนินทำนองของกลอนระนาดนั้นบรรเลงแบบกลอนไต่ลวด ซึ่งในประโยคที่ 89 ถึง 91 นี้ เป็นประโยคที่ใช้เชื่อมระหว่างลูกโยนที่ 4 กับลูกโยนที่ 5 โดยลักษณะการดำเนินทำนองของทั้ง 3 ประโยคนั้น การดำเนินทำนองเป็นการบรรเลงแบบเก็บ ซึ่งทั้ง 3 ประโยคจะมีลูกตกที่ตกในเสียงเดียวกันคือเสียง ที การประพันธ์ทำนองในช่วงนี้ต้องเปลี่ยนทำนองที่ลูกตกเดียวกันให้มีทำนองที่ต่างกัน ซึ่งการเปลี่ยนการดำเนินทำนองที่เกิดขึ้นนี้นั้น อนุมานได้ว่า เพื่อป้องกันมิให้เกิดการดำเนินทำนองที่เหมือนกันและเพื่อให้มีความหลากหลายในการดำเนินทำนองมากขึ้น ทั้งยังเป็นการแสดงความสามารถในเชิงการประพันธ์ที่หาวิธีการดำเนินทำนองให้แตกต่างกันออกไป ซึ่งการประพันธ์ทำนองลักษณะนี้ผู้ประพันธ์ต้องอาศัยหลักความคิดที่มีความหลากหลาย คือการบรรเลงเก็บนี้ผู้ที่ประดิษฐ์ทำนองที่ออกมาไม่ซ้ำกันนั้นต้องความหลากหลายในความคิด ซึ่งสิ่งเหล่านี้ต้องอาศัยประสบการณ์ที่เล่นดนตรีมานานจึงจะสามารถมีสิ่งนี้ได้ ซึ่งการแสดงความคิดออกมานั้นต้องคิดออกมาให้อยู่ในขนบธรรมเนียมจึงจะเป็นความคิดที่มีคุณค่า

นอกจากนี้ในประโยคที่ 91 นี้เป็นประโยคที่บ่งบอกว่าในประโยคต่อไปจะมีการเปลี่ยนระดับเสียงให้เป็นระดับเสียงในกลุ่มลูกโยนที่ 5 เพราะว่า ลูกตกทุกประโยคนั้นเคลื่อนที่จากไปตกที่เสียง ที ทุกประโยค

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ลูกโยนที่ 5 เสียง ที

ประโยคที่ 92 – ประโยคที่ 96

ลูกโยนกลุ่มนี้อยู่ในกลุ่มเสียงลูกโยน เสียง ที กลุ่มเสียงที่พบคือ ท ด ร X ฟ ซ X เป็นระดับเสียงกลาง

เนื่องจากกลุ่มลูกโยนที่ 5 นี้ เป็นกลุ่มลูกโยนที่มีทำนองไม่ยาวมากนัก ดังนั้นในการแสดงการวิเคราะห์จึงไม่จำเป็นต้องแบ่งออกเป็นช่วง ๆ ดังที่ปรากฏในกลุ่มลูกโยนที่ผ่านมา

ประโยคที่ 92

มฺ ท ด ท	มำ ท ด ท	มฺ ท ด ท	มำ ท ด ร	ล ท ด ท	มำ ท ดำ	ล ท ดำ ท	มำ ดำ ท
มฺ ท ด ท	มำ ท ด ท	มฺ ท ด ท	มำ ท ด ร	ล ท ด ท	ม ท ด ร	ล ท ด ท	ม ร ด ท

ประโยคที่ 93

ม ท ด ท	มำ ท ด ท	มฺ ท ด ท	มำ ท ด ร	มำ ฟ มำ	มำ ท ดำ	ล ท ดำ	มำ ดำ ท
มฺ ท ด ท	มำ ท ด ท	มฺ ท ด ท	มำ ท ด ร	ม ฟ ม ร	ม ท ด ร	ล ท ด ร	ม ร ด ท

ประโยคที่ 94

ม ท ด ท	มำ ท ด ร	ล ท ด ร	มำ ดำ ท	มฺ ท ด ท	มำ ท ด ร	ล ท ดำ	มำ ดำ ท
มฺ ท ด ท	ม ท ด ร	ล ท ด ร	ม ร ด ท	มฺ ท ด ท	ม ท ด ร	ล ท ด ร	ม ร ด ท

ประโยคที่ 95

มำ ท มำ ร	ดำ ท ล ท	ล ม ล ร	ด ท ล ท	มำ ท มำ ร	ดำ ท ล ท	ล ม ล ร	ด ท ล ท
ม ท ม ร	ด ท ล ท	ลฺ ม ล ร	ด ท ล ท	ม ท ม ร	ด ท ล ท	ล มฺ ล ร	ด ท ล ท

ประโยคที่ 96

ล ม ล ร	ด ท ล ท	ล ม ล ร	ด ท ล ท	มำ ดำ ท	มำ ดำ ท	มำ ดำ ท	มำ ดำ ท
ล มฺ ล ร	ด ท ล ท	ล มฺ ล ร	ด ท ล ท	ม ร ด ท	ม ร ด ท	ม ร ด ท	ม ร ด ท

กลุ่มเสียงโยน กลุ่มลูกโยนเสียง ที

กลุ่มเสียงปัญจมูล กลุ่มเสียงปัญจมูล ท ด ร x ฟ ซ x

การใช้กลวิธีพิเศษและการประดิษฐ์สำนวนทำนองระนาด

กลวิธีพิเศษที่พบ ไม่มี

การประดิษฐ์สำนวนทำนองระนาด

ประโยคที่ 92 - ประโยคที่ 96 สำนวนถามดำเนินทำนองแบบกลอนสับ สำนวนตอบดำเนินทำนองแบบกลอนสับ

การประดิษฐ์ทำนองระนาดในกลุ่มลูกโยนนี้มีการดำเนินทำนองที่มีลักษณะคล้ายกัน โดยยึดหลักการตัดทอนสำนวนเพลงเป็นหลัก ซึ่งการสร้างทำนองในกลุ่มลูกโยนนี้ใช้การดำเนินทำนองระนาดด้วยกลอนสับทั้งสำนวนถามและสำนวนตอบในทุกประโยคเพลง เพราะฉะนั้นทำนองในกลุ่มโยนนี้จึงมีความสัมพันธ์กันในเรื่องการประดิษฐ์สำนวนทำนองระนาดให้สำนวนถามและสำนวนตอบดำเนินด้วยกลอนสับเหมือนกัน นอกจากนี้ยังมีความสัมพันธ์กันในเรื่องของการสร้างทำนองที่มีการตัดทอนกันอย่างลงตัวและไพเราะ

ลักษณะการดำเนินทำนอง

ลักษณะการดำเนินทำนองในช่วงนี้ เป็นลักษณะของการดำเนินทำนองแบบบรรเลงเก็บโดยดำเนินทำนองกลอนระนาดด้วยกลอนสับ ลักษณะการดำเนินทำนองของกลุ่มลูกโยนที่ 5 นี้เป็นการดำเนินทำนองในส่วนที่เป็นเนื้อหาของลูกโยน โดยมีลักษณะการดำเนินทำนองแบบการลอยจังหวะ มีการบรรเลงระนาดแบบซ้ำทำนองจากนั้นดำเนินทำนองต่อด้วยการตัดทอน จากวิเคราะห์ทำนองในกลุ่มลูกโยนที่ 5 นี้พบว่าเป็นลักษณะทำนองที่แปรมาจากทำนองหลักที่ว่า

มือขวา	- ท - ท	- ท - ท	- ท - ท	- ท - ท	- ท - ท	- ท - ท	- ท - ท	- ท - ท
มือซ้าย	- - - ม	- - - ท	- - - ม	- - - ท	- - - ม	- - - ท	- - - ม	- - - ท

โดยในการแปรทางหรือการดำเนินทำนองในทางเดี่ยวนั้นพบว่าเป็นการดำเนินทำนองที่รักษาเค้าโครงการดำเนินทำนองของลูกโยนไว้อย่างมากที่สุด เป็นต้นว่าไม่มีการใช้เสียงหลุมดำเนินทำนอง ทิศทางเคลื่อนที่ทำนองเป็นไปในทางเดี่ยวกัน กระทั่งการลดรูปลงก็ลดเท่ากันทั้งในทุกประโยค ในส่วนของการเพิ่มและการลดรูปนั้นจะลดลงไปอีกเท่าตัว จึงทำให้ยาวออกไปเล็กน้อย ในส่วนการเคลื่อนที่ของเสียงนั้นจะเคลื่อนที่สูง – ต่ำ ในโครงสร้างเสียงเดิม จากนั้นการเคลื่อนที่ของเสียงจะเคลื่อนมาตกที่เสียงที่ 1 ของโน้ตในกลุ่มเสียงปัญจมูล ท ด ร x ร ฟ x คือเสียง ที โดยไม่มีการใช้กลวิธีพิเศษแต่อย่างใด ซึ่งในการประดิษฐ์ทำนองนี้ใช้การบรรเลงเก็บเป็นตัวสร้างสรรค์ทำนองให้มีความไพเราะ

จากการวิเคราะห์ลักษณะการดำเนินทำนองในทางเดี่ยวของกลุ่มลูกโยนที่ 5 นี้สามารถสรุปได้ว่าเป็นลักษณะของการดำเนินทำนองแบบการทอนสำนวนลง โดยในการทอนลดสำนวนนั้น มีรูปแบบการตัดทอนคือ นำทำนองต้นแบบนำมาก่อน จากการสำรวจพบว่ามีทำนองต้นแบบนำมาก่อน 2 ประโยค โดยในทำนองที่ 1 นั้นนำมาจากทำนองหลัก ส่วนทำนองที่ 2 เป็นทำนองอิสระ แต่ยังคงเค้าของทำนองหลักอยู่มาก ซึ่งอาจอนุมานได้ว่าอาจจะนำทำนองหลักมาเป็นต้นเค้าโครงในการประดิษฐ์ ซึ่งทั้ง 2 สำนวนมีลักษณะดังนี้

มฺ ท ด ท	มำ ท ด ท	มฺ ท ด ท	มำ ท ด ร	ล ท ด ท	มำ ท ดำ รำ	ล ท ดำ ท	มำ รำ ด ท
มฺ ท ด ท	มำ ท ด ท	มฺ ท ด ท	มำ ท ด ร	ล ท ด ท	ม ท ด ร	ล ท ด ท	ม ร ด ท

ม ท ด ท	มำ ท ด ท	มฺ ท ด ท	มำ ท ด ร	มำ ฟำ มำ รำ	มำ ท ดำ รำ	ล ท ดำ รำ	มำ รำ ดำ ท
มฺ ท ด ท	มำ ท ด ท	มฺ ท ด ท	มำ ท ด ร	ม ฟ ม ร	ม ท ด ร	ล ท ด ร	ม ร ด ท

การประพันธ์ทำนองลักษณะนี้ผู้ประพันธ์ต้องอาศัยหลักความคิดที่มีความหลากหลาย คือการบรรเลงเก็บนี้ผู้ที่ประดิษฐ์ทำนองที่ออกมาไม่ซ้ำกันนั้นต้องความหลากหลายในความคิด ซึ่งสิ่งเหล่านี้ต้องอาศัยประสบการณ์ที่เล่นดนตรีมานานจึงจะสามารถมีสิ่งนี้ได้ ซึ่งการแสดงความคิดออกมานั้นต้องคิดออกมาให้อยู่ในขนบธรรมเนียมจึงจะเป็นความคิดที่มีคุณค่า

จากการวิเคราะห์ในกลุ่มลูกโยนที่ 5 นี้พบว่า เป็นกลุ่มลูกโยนเสียง ที ดำเนินทำนองอยู่ในกลุ่มเสียงปัญจมูล ท ด ร X ฟ ซ X จัดเป็นกลุ่มทำนองลูกโยนที่มีไม่มีความยาวมาก ลักษณะการดำเนินทำนองที่โดดเด่นในกลุ่มลูกโยนเสียงนี้ อยู่ที่ความหลากหลายในเรื่องของการดำเนิน

ทำนองที่ซ้ำกันให้มีความหลากหลายเช่นเดียวกันกับกลุ่มลูกโยนที่ผ่านมา แต่ความหลากหลายดังกล่าวมีน้อยกว่า และในเรื่องของการดำเนินทำนองนั้นไม่มีการใช้กลวิธีพิเศษ โดยการดำเนินทำนองของกลุ่มโยนนี้ใช้การบรรเลงเก็บด้วยกลอนสับทั้งสำนวนถามและสำนวนตอบในการสร้างทำนองให้มีความไพเราะ

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ทำนองเชื่อมระหว่าง ลูกโยนที่ 5 กับ ลูกโยนที่ 6 ประโยคที่ 97- 100

ประโยคที่ 97

รำรำรำดำ	รำรำรำฟ	ดำดำดำท	ดำดำดำร	ดำดำดำซ	ทททดำ	ททททฟ	ซฟทซ
รรรด	รรรฟ	ดดดท	ดดดร	ดดดซ	ทททด	ททททฟ	ซฟทซ

ประโยคที่ 98

ฟมำดำท	มำดำทซ	ดำทซฟ	ทซฟม	รมฟด	รมฟม	ซฟซม	ฟซฟซ
ฟมดท	มดทซ	ดทซฟ	ทซฟม	รมฟด	รมฟม	ซฟซม	ฟซฟซ

ประโยคที่ 99

ดรฟร	ซฟรซ	ฟซทซ	ดทซด	ทดำรำมำ	ฟมำรำดำ	รำมำฟำมำ	รำดำทซ
ดฺรฺฟร	ซฟรซ	ฟซทซ	ดทซด	ทดรม	ฟมรด	รมฟม	รดทซ

ประโยคที่ 100

ฟมำดำท	มำดำทซ	ดทซฟ	ทซฟม	รมฟด	รมฟม	ซมซม	ฟซฟซ
ฟมดท	มดทซ	ดทซฟ	ทซฟม	รมฟด	รมฟม	ซมซม	ฟซฟซ

กลุ่มเสียงโยน กลุ่มลูกโยนเสียง ซอล

กลุ่มเสียงปัญจมูล กลุ่มเสียงปัญจมูล ซ ล ท x ร ม x

การใช้กลวิธีพิเศษและการประดิษฐ์สำนวนทำนองระนาด

กลวิธีพิเศษที่พบ ไม่มี

การประดิษฐ์สำนวนทำนองระนาด

ประโยคที่ 97 สำนวนถามดำเนินทำนองแบบกลอนสับ สำนวนตอบดำเนินทำนองแบบกลอนสับ

การประดิษฐ์สำนวนระนาดในประโยคนี้ กลอนระนาดเป็นกลอนระนาดที่ใช้เสียงซ้ำในสามพยางค์แรก เอกลักษณ์ของกลอนประเภทนี้ สำนวนกลอนนอกจากจะซ้ำเสียงทุกห้องเพลง ไม่ว่าห้องเพลงนั้นจะเป็นสำนวนกลอนที่ดำเนินขึ้นสู่เสียงสูงหรือเสียงต่ำ ซึ่งการซ้ำเสียงแรกของสำนวนกลอนในแต่ละห้องเพลงในประโยคนี้ทำให้เพลงมีความพิเศษและมีความแตกต่างเกิดขึ้นให้เห็นในทำนองเพลง ทำให้เพลงมีความไพเราะและพิเศษมากขึ้น

ประโยคที่ 98 สำนวนถามดำเนินทำนองแบบกลอนไต่ลวด สำนวนตอบดำเนินทำนองแบบกลอนไต่ลวด

ทำนองในประโยคนี้การดำเนินทำนองของกลอนระนาดเป็นกลอนระนาดที่ดำเนินกลอนด้วยเสียงที่เรียงขึ้นและลง โดยระหว่างการดำเนินกลอนจะไม่มีการซ้ำเสียง การไม่ซ้ำสียงของกลอนในประโยคนี้มิใช่ดำเนินกลอนด้วยการเรียงเสียงที่อยู่ติดกัน แต่เป็นการดำเนินกลอนด้วยการเรียงเสียงที่อยู่ติดกัน ดังนั้นผู้บรรเลงจะต้องใช้ความสามารถในการบรรเลง เพื่อให้เกิดเสียงที่เรียงกันเป็นสำนวนที่ไม่มีการซ้ำเสียงเป็นสำคัญ คล้ายกับการไต่ลวดที่ต้องใช้ความระมัดระวังอย่างมาก

ประโยคที่ 99 สำนวนถามดำเนินทำนองแบบกลอนพัน สำนวนตอบดำเนินทำนองแบบกลอนไต่ลวด

ในประโยคนี้ ลีลาการดำเนินทำนองของระนาดในสำนวนถามและสำนวนตอบมีความต่างกัน โดยในสำนวนถามเป็นกลอนระนาดที่มีสำนวนถามขึ้นต้นด้วยทำนองที่เหมือนกับสำนวนตอบของกลอนย้อนตะเข็บ ส่วนสำนวนตอบจะดำเนินเป็นเสียงที่เป็นช่วง ๆ โดยทำนองของกลอนจะดำเนินลงด้วยเสียงที่เชื่อมสำนวนทั้งหมดเกี่ยวพันติดต่อกัน ส่วนในสำนวนตอบเป็นกลอนระนาดที่ดำเนินกลอนด้วยเสียงที่เรียงขึ้นและลง โดยระหว่างการดำเนินกลอนจะไม่มีการซ้ำเสียง การไม่ซ้ำสียงของกลอนรูปแบบนี้มิใช่ดำเนินกลอนด้วยการเรียงเสียงที่อยู่ติดกัน แต่เป็นการดำเนินกลอนด้วยการเรียงเสียงที่อยู่ติดกัน ดังนั้นผู้บรรเลงจะต้องใช้ความสามารถในการบรรเลงและนอกจากนี้ยังต้องใช้กำลังในการบรรเลงค่อนข้างมากทีเดียว เพื่อให้เกิดเสียงที่เรียงกันอย่างเป็นระเบียบและไพเราะ

ประโยคที่ 100 สำนวนถามดำเนินทำนองแบบกลอนไต่ลวด สำนวนตอบดำเนินทำนองแบบกลอนไต่ลวด

เป็นกลอนระนาดที่ดำเนินกลอนด้วยเสียงที่เรียงขึ้นและลง โดยระหว่างการดำเนินกลอนจะไม่มีการซ้ำเสียง การไม่ซ้ำสียงองกลอนรูปแบบนี้มิใช่ดำเนินกลอนด้วยการเรียงเสียงที่อยู่ติดกัน แต่เป็นการดำเนินกลอนด้วยการเรียงเสียงที่อยู่ติดกัน แต่เป็นการดำเนินกลอนที่ใช้เสียงใดแล้วจะไม่ซ้ำเสียงเป็นสองพยางค์ติดต่อกันเหมือนกับกลอนสับที่กล่าวมาแล้ว ผู้บรรเลงจะต้องใช้ความสามารถในการบรรเลง เพื่อให้เกิดเสียงที่เรียงกันเป็นสำนวนที่ไม่มีการซ้ำเสียงเป็นสำคัญคล้ายกับการไต่ลวดที่ต้องใช้ความระมัดระวังอย่างมาก

ลักษณะการดำเนินทำนอง

ในประโยคที่ 97 ถึง 100 นี้ เป็นประโยคที่ใช้เชื่อมระหว่างลูกโยนที่ 5 กับลูกโยนที่ 6 โดยลักษณะการดำเนินทำนองของทั้ง 4 ประโยคนั้น การดำเนินทำนองเป็นการบรรเลงแบบเก็บซึ่งทั้ง 4 ประโยคจะมีลูกตกที่ตกในเสียงเดียวกันคือเสียง ซอล การประพันธ์ทำนองในช่วงนี้ต้องเปลี่ยนทำนองที่ลูกตกเดียวกันให้มีทำนองที่ต่างกัน ซึ่งการเปลี่ยนการดำเนินทำนองที่เกิดขึ้นนี้นั้นอนุมานได้ว่า เพื่อป้องกันมิให้เกิดการดำเนินทำนองที่เหมือนกันและเพื่อให้มีความหลากหลายในการดำเนินทำนองมากขึ้น ทั้งยังเป็นการแสดงความสามารถในเชิงการประพันธ์ที่หาวิธีการดำเนินทำนองให้แตกต่างกันออกไป แสดงให้เห็นอย่างเด่นชัดเจนว่าในทุกประโยคเพลงในทำนองเชื่อมนี้เป็นประโยคที่บ่งบอกว่าในประโยคต่อไปจะมีการเปลี่ยนระดับเสียงให้เป็นระดับเสียงในกลุ่มลูกโยนที่ 6 เพราะว่า ลูกตกทุกประโยคนั้นเคลื่อนที่จากประโยคก่อนหน้านี้ที่ลูกตกนั้นเคลื่อนที่ไปตกที่เสียง ซอล ทุกประโยค

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ลูกโยนที่ 6 เสียง ซอล

ช่วงที่ 1 ประโยคที่ 101 – ประโยคที่ 106

ลูกโยนช่วงนี้อยู่ในกลุ่มเสียงลูกโยน เสียง ซอล กลุ่มเสียงที่พบคือ ม ฟ ซ X ท ด X เป็นระดับเสียงเพียงออล่าง

ประโยคที่ 101

ท ด ท ซ	ท ด ท ฟ	ซ ฟ ม ฟ	ซ ฟ ท ซ	ม ด ม ท	ด ซ ท ฟ	ซ ฟ ม ฟ	ซ ฟ ท ซ
ท ด ท ซ	ท ด ท ฟ	ซ ฟ ม ฟ	ซ ฟ ท ซ	ม ด ม ท	ด ซ ท ฟ	ซ ฟ ม ฟ	ซ ฟ ท ซ

ประโยคที่ 102

ท ด ท ซ	ท ด ท ฟ	ซ ฟ ม ฟ	ซ ฟ ท ซ	ม ด ม ท	ด ซ ท ฟ	ซ ฟ ม ฟ	ซ ฟ ท ซ
ท ด ท ซ	ท ด ท ฟ	ซ ฟ ม ฟ	ซ ฟ ท ซ	ม ด ม ท	ด ซ ท ฟ	ซ ฟ ม ฟ	ซ ฟ ท ซ

ประโยคที่ 103

ม ฟ ม ด	ท ซ ท ด	ม ฟ ม ด	ม ด ท ซ	ท ม ท ซ	ท ฟ ท ม	ท ซ ท ฟ	ท ม ท ซ
ม ฟ ม ด	ท ซ ท ด	ม ฟ ม ด	ม ด ท ซ	ท ม ท ซ	ท ฟ ท ม	ท ซ ท ฟ	ท ม ท ซ

ประโยคที่ 104

ม ฟ ม ด	ท ซ ท ด	ม ฟ ม ด	ม ด ท ซ	ท ม ท ซ	ท ฟ ท ม	ท ซ ท ฟ	ท ม ท ฟ
ม ฟ ม ด	ท ซ ท ด	ม ฟ ม ด	ม ด ท ซ	ท ม ท ซ	ท ฟ ท ม	ท ซ ท ฟ	ท ม ท ฟ

ประโยคที่ 105

ม ฟ ม ด	ท ซ ท ด	ม ฟ ม ด	ม ด ท ซ	ท ม ท ซ	ท ฟ ท ม	ท ซ ท ฟ	ท ม ท ซ
ม ฟ ม ด	ท ซ ท ด	ม ฟ ม ด	ม ด ท ซ	ท ม ท ซ	ท ฟ ท ม	ท ซ ท ฟ	ท ม ท ซ

ประโยคที่ 106

ม ฟ ม ด	ท ซ ท ด	ม ฟ ม ด	ม ด ท ซ	ท ม ท ซ	ท ฟ ท ม	ท ซ ท ฟ	ท ม ท ฟ
ม ฟ ม ด	ท ซ ท ด	ม ฟ ม ด	ม ด ท ซ	ท ม ท ซ	ท ฟ ท ม	ท ซ ท ฟ	ท ม ท ฟ

กลุ่มเสียงโยน กลุ่มลูกโยนเสียง ซอล

กลุ่มเสียงปัญจมูล กลุ่มเสียงปัญจมูล ม ฟ ซ x ท ด x

การใช้กลวิธีพิเศษและการประดิษฐ์สำนวนทำนองระนาด

กลวิธีพิเศษที่พบ ไม่มี

การประดิษฐ์สำนวนทำนองระนาด

ประโยคที่ 101 - 106 สำนวนถามดำเนินทำนองแบบกลอนสับ สำนวนตอบดำเนินทำนองแบบกลอนสับ

การดำเนินทำนองระนาดในช่วงที่ 1 ของกลุ่มลูกโยนที่ 6 นี้ การประดิษฐ์ทำนองระนาดด้วยกลอนสับ โดยลีลาของทำนองในช่วงนี้กลอนระนาดเป็นกลอนระนาดที่ใช้เสียงซ้ำในสองพยางค์แรก ซึ่งมีการบรรเลงที่มีลักษณะการสับไปมา เอกลักษณ์ของกลอนประเภทนี้ สำนวนกลอนนอกจากจะซ้ำเสียงทุกห้องเพลง ไม่ว่าห้องเพลงนั้นจะเป็นสำนวนกลองที่ดำเนินขึ้นสู่เสียงสูงหรือเสียงต่ำ การซ้ำเสียงแรกของสำนวนกลอนในแต่ละห้องเพลงน่าจะเป็นที่มาของชื่อกลอนประเภทนี้ โดยทำนองเพลงในกลุ่มนี้สำนวนเพลงทั้งสำนวนถามและสำนวนตอบมีความสัมพันธ์กันอย่างลงตัวโดยเฉพาะความสัมพันธ์ในเรื่องการประดิษฐ์ทำนองระนาดให้เป็นกลอนสับทั้งสำนวนถามและสำนวนตอบ

ลักษณะการดำเนินทำนอง

ลักษณะการดำเนินทำนองในช่วงนี้ เป็นลักษณะของการดำเนินทำนองแบบบรรเลงเก็บ โดยการดำเนินทำนองของกลอนระนาดนั้นบรรเลงแบบกลอนสับ โดยการประดิษฐ์ทำนองเพลงเดี่ยวกราวในทางระนาดเอกทางของครูชฎิล นักดนตรี ในกลุ่มลูกโยนที่ 6 ช่วงที่ 1 นี้ เป็นการประดิษฐ์ทำนองที่เน้นการบรรเลงเก็บทั้งประโยคเพลง การประดิษฐ์ทำนองในช่วงนี้เป็นลักษณะของการดำเนินทำนองแบบบรรเลงเก็บ โดยทำนองในทางเดี่ยวประโยคที่ 101 ถึงประโยคที่ 106

นั้น เป็นลักษณะของการดำเนินทำนองซ้ำ โดยมีลักษณะการเคลื่อนที่ของทำนองที่มีลักษณะการดำเนินทำนองแบบมีทั้งลักษณะของการไล่เสียงขึ้น การไล่เสียงลง ในจังหวะแรกและในจังหวะหลังเป็นลักษณะของการไล่เสียงลงเพียงอย่างเดียว ในท้ายสุดของประโยคทำนองก็จะเคลื่อนที่ไปตกที่ เสียง ซอล เหมือนเดิม ในส่วนลูกตกสำคัญนั้นจะลงตรงโน้ตเสียงที่ 1 ของกลุ่มเสียง ปัญจมูล ม ฟ ซ x ท ด x เหมือนกันทุกประโยค โดยการบรรเลงของประโยคนี้ถือเป็นประโยคเพลงที่ให้ความรู้สึกผ่อนคลายอารมณ์ เพราะว่า เป็นประโยคที่บรรเลงเก็บเพียงอย่างเดียวไม่มีการใช้กลวิธีพิเศษเข้ามาใช้ในการดำเนินทำนองแต่อย่างใด แต่ถึงแม้ว่าการบรรเลงเก็บนั้นจะเป็นการบรรเลงที่ผ่อนคลายกำลังจากประโยคก่อนหน้านี้ อย่างไรก็ตามผู้บรรเลงก็ต้องบรรเลงให้เสียงของระนาดที่ออกมาให้มีความกลมกลืนและสม่ำเสมอตลอดทั้งประโยค ลักษณะการเคลื่อนที่ในประโยคที่ 101 ถึง 106 นั้น ดำเนินทำนองอยู่ในโครงสร้างของเสียงอยู่ในระดับเสียง ซอล มีโน้ตในบันไดเสียงคือ ม ฟ ซ X ท ด X ของบันไดเสียงเพียงออล่าง ในประโยคเพลงนี้มีการประดิษฐ์ทำนองแบบบรรเลงเก็บตลอดทั้งประโยคเพลง โดยการเคลื่อนที่ของเสียงนั้นมีทิศทางการเคลื่อนที่จากเสียงสูงไปหาเสียงต่ำ ด้วยความเป็นระเบียบและไพเราะ

จากการที่ได้วิเคราะห์ในประโยคที่ 101 ถึงประโยคที่ 106 แล้วนั้น จะเห็นได้ว่า การดำเนินทำนองของเพลงเดี่ยวกราวในทางระนาดเอก ในช่วงที่ 1 ของลูกโยนที่ 6 นี้พบว่า การประดิษฐ์ทำนองในช่วงนี้เป็นลักษณะของการดำเนินทำนองแบบบรรเลงเก็บ โดยทำนองในทางเดี่ยวประโยคที่ 101 ถึงประโยคที่ 106 นั้น เป็นลักษณะของการดำเนินทำนองซ้ำ โดยมีลักษณะการเคลื่อนที่ของทำนองที่มีลักษณะการดำเนินทำนองแบบมีทั้งลักษณะของการไล่เสียงขึ้น การไล่เสียงลง ในจังหวะแรกและในจังหวะหลังเป็นลักษณะของการไล่เสียงลงเพียงอย่างเดียว โดยทุกประโยคใน 4 ห้องแรกจะมีการเคลื่อนที่ขึ้นลง ส่วนใน 4 ห้องหลังจะเคลื่อนที่มาลงที่เสียงที่ 1 ของกลุ่มเสียงคือเสียง ซอล เมื่อพิจารณาอย่างละเอียดแล้วในช่วงแรกของกลุ่มลูกโยนนี้หากดูโดยภาพรวมแล้วพบว่า แม้ทำนองทางเดี่ยวในช่วงนี้จะมีการดำเนินทำนองขึ้นสลับลงอยู่บ้าง แต่ในท้ายสุดของประโยคทำนองก็จะเคลื่อนที่ไปตกที่ เสียง โด เหมือนเดิม ในส่วนลูกตกสำคัญนั้นจะลงตรงโน้ตเสียงที่ 1 ของกลุ่มเสียง ปัญจมูล ม ฟ ซ x ท ด x เหมือนกันทุกประโยค

ช่วงที่ 2 ประโยคที่ 107 – ประโยคที่ 113

ประโยคที่ 107

ท ท ท ม	ท ท ท ซ	ท ท ท ฟ	ท ท ท ม	ท ท ท ซ	ท ท ท ฟ	ท ท ท ม	ท ท ท ซ
ท ท ท ม	ท ท ท ซ	ท ท ท ฟ	ท ท ท ม	ท ท ท ซ	ท ท ท ฟ	ท ท ท ม	ท ท ท ซ

ประโยคที่ 108

ท ท ท ม	ท ท ท ซ	ท ท ท ฟ	ท ท ท ม	ท ท ท ซ	ท ท ท ฟ	ท ท ท ม	ท ท ท ฟ
ท ท ท ม	ท ท ท ซ	ท ท ท ฟ	ท ท ท ม	ท ท ท ซ	ท ท ท ฟ	ท ท ท ม	ท ท ท ฟ

ประโยคที่ 109

ท ท ท ม	ท ท ท ซ	ท ท ท ฟ	ท ท ท ม	ท ท ท ซ	ท ท ท ฟ	ท ท ท ม	ท ท ท ซ
ท ท ท ม	ท ท ท ซ	ท ท ท ฟ	ท ท ท ม	ท ท ท ซ	ท ท ท ฟ	ท ท ท ม	ท ท ท ซ

ประโยคที่ 110

ท ท ท ม	ท ท ท ซ	ท ท ท ฟ	ท ท ท ม	ท ท ท ซ	ท ท ท ฟ	ท ท ท ม	ท ท ท ฟ
ท ท ท ม	ท ท ท ซ	ท ท ท ฟ	ท ท ท ม	ท ท ท ซ	ท ท ท ฟ	ท ท ท ม	ท ท ท ฟ

ประโยคที่ 111

ท ท ท ม	ท ซ ท ซ	ท ฟ ท ฟ	ท ม ท ม	ท ซ ท ซ	ท ฟ ท ฟ	ท ม ท ม	ท ซ ท ซ
ท ท ท ม	ท ซ ท ซ	ท ฟ ท ฟ	ท ม ท ม	ท ซ ท ซ	ท ฟ ท ฟ	ท ม ท ม	ท ซ ท ซ

ประโยคที่ 112

ท ม ท ม	ท ซ ท ซ	ท ฟ ท ฟ	ท ม ท ม	ท ซ ท ซ	ท ฟ ท ฟ	ท ม ท ม	ท ฟ ท ฟ
ท ม ท ม	ท ซ ท ซ	ท ฟ ท ฟ	ท ม ท ม	ท ซ ท ซ	ท ฟ ท ฟ	ท ม ท ม	ท ฟ ท ฟ

ประโยคที่ 113

ท ม ท ม	ท ซ ท ซ	ท ฟ ท ฟ	ท ม ท ม	ท ซ ท ซ	ท ฟ ท ฟ	ท ม ท ม	ท ซ ท ซ
ท ม ท ม	ท ซ ท ซ	ท ฟ ท ฟ	ท ม ท ม	ท ซ ท ซ	ท ฟ ท ฟ	ท ม ท ม	ท ซ ท ซ

กลุ่มเสียงโยน กลุ่มลูกโยนเสียง ซอล

กลุ่มเสียงปัญจมูล กลุ่มเสียงปัญจมูล ซ ล ท x ร ม x

การใช้กลวิธีพิเศษและการประดิษฐ์สำนวนทำนองระนาด

กลวิธีพิเศษที่พบ ไม่มี

การประดิษฐ์สำนวนทำนองระนาด

ประโยคที่ 107 - 113 สำนวนถามดำเนินทำนองแบบกลอนสับ สำนวนตอบดำเนินทำนองแบบกลอนสับ

การดำเนินทำนองของระนาดเอกในช่วงกลุ่มลูกโยนนี้ประดิษฐ์ทำนองด้วยกลอนระนาดที่เรียกว่า “กลอนสับ” ทุกประโยคเพลง ซึ่งจากการวิเคราะห์การดำเนินทำนองในสำนวนถามและสำนวนตอบแล้ว ทราบว่าทุกประโยคมีความสัมพันธ์กันในเรื่องของการประดิษฐ์ทำนองให้มีความสอดคล้องกัน คือ ทั้งสำนวนถามและสำนวนตอบเป็นกลอนระนาดเดียวกัน นอกจากนี้การสร้างกลอนระนาดในช่วงลูกโยนนี้เป็นสร้างกลอนระนาดที่สามารถแสดงถึงภูมิปัญญาในเชิงสำนวนกลอน เพราะว่าในช่วงนี้เป็นช่วงของการบรรเลงในกลุ่มลูกโยนดังนั้นสร้างทำนองต้องประดิษฐ์ทำนองด้วยกลอนสับแบบซ้ำเสียงในลูกตกเดียวกัน แต่การประดิษฐ์ทำนองนั้นต้องให้มีความแตกต่างกันและมีความสัมพันธ์กัน

ลักษณะการดำเนินทำนอง

ลักษณะการดำเนินทำนองในช่วงนี้ เป็นลักษณะของการดำเนินทำนองแบบบรรเลงเก็บโดยการดำเนินทำนองของกลอนระนาดนั้นบรรเลงแบบกลอนสับแบบซ้ำเสียง โดยลักษณะการดำเนินทำนองในช่วงนี้ หากพิจารณาดูแล้วพบว่า มีส่วนคล้ายคลึงกับการดำเนินทำนองในช่วงที่ 1 ของกลุ่มลูกโยนนี้ โดยมีลักษณะของการดำเนินทำนองในช่วง 4 ประโยคแรกนั้น เคลื่อนที่สลับกันระหว่างเสียง ฟา กับเสียง ซอล เป็นลักษณะของการไล่เสียงขึ้นไปเรื่อย ๆ จนไปสุดท้าย

จากนั้นในทำนองหลังการดำเนินทำนองจึงไล่เสียงลงไปหาเสียงต่ำสิ้นสุดสุดท้ายที่เสียง ซอล เหมือนกัน ลักษณะการดำเนินทำนองที่ไล่เสียงขึ้นและลงอย่างเป็นระบบนี้ เมื่อทำการบรรเลงซ้ำถึง 2 รอบย่อมทำให้เกิดความเข้มข้นในการดำเนินทำนองทั้งในส่วนเสียงที่มีการใช้เสียงที่ไพเราะและสำนวนทำนองที่มีความชัดเจนและเป็นระบบทั้งทิศทางการขึ้นและลงจากการดำเนินทำนองในประโยคที่ 2 – 3 ของกลุ่มลูกโยนที่ 6 นี้ นอกจากจะเป็นลักษณะของความเข้มข้นในการดำเนินทำนองแล้ว ยังสร้างภาวะบีบคั้นอีกด้วย กล่าวทำนองในช่วงนี้เป็นการบีบคั้นความรู้สึกว่า กลุ่มโยนนี้เป็นกลุ่มเสียงโยนเสียง ซอล หรือเปล่า แต่เมื่อพิจารณาแล้วทำให้ทราบว่าเป็นกลุ่มโยนเสียง ซอล เพราะว่าเมื่อพิจารณาต่อในประโยคสุดท้ายของทำนองทางเดี่ยวระนาดเอกจะพบ สภาวะคลี่คลายและเป็นประโยคที่บ่งบอกว่าในในกลุ่มโยนต่อไปจะเป็นกลุ่มโยนเสียง ฟา เพราะว่ามีการนำเสียง ฟา มาประดิษฐ์เป็นทำนองในช่วงนี้มากขึ้น โดยในการประดิษฐ์ทำนองเพลงในช่วงนี้ทำให้เกิดการสร้างความบีบคั้นทางอารมณ์ว่า ในโยนต่อไปต้องเป็นเสียง ฟา แน่นอน ในส่วนการศึกษาการใช้กลวิธีพิเศษของการบรรเลงในช่วงนี้ยังพบว่า การดำเนินทำนองไม่มีการใช้กลวิธีพิเศษ โดยใช้การบรรเลงเก็บด้วยกลอนสับเป็นการดำเนินทำนอง

จากการวิเคราะห์ในกลุ่มลูกโยนที่ 6 นี้พบว่า เป็นกลุ่มลูกโยนเสียง ซอล ดำเนินทำนองอยู่ในกลุ่มเสียงปัญจมูล ซ ล ท X ร ม X จัดเป็นกลุ่มทำนองลูกโยนที่มีไม่มีความยาวมาก ลักษณะการดำเนินทำนองที่โดดเด่นในกลุ่มลูกโยนเสียงนี้ อยู่ที่ความหลากหลายในเรื่องของการดำเนินทำนองที่ซ้ำกันให้มีความหลากหลาย ซึ่งการประพันธ์ทำนองลักษณะนี้ผู้ประพันธ์ต้องอาศัยหลักความคิดที่มีความหลากหลาย คือการบรรเลงเก็บนี้ผู้ที่ประดิษฐ์ทำนองที่ออกมาไม่ซ้ำกันนั้นต้องความหลากหลายในความคิด ซึ่งสิ่งเหล่านี้ต้องอาศัยประสบการณ์ที่เล่นดนตรีมานานจึงจะสามารถมีสิ่งนี้ได้ ซึ่งการแสดงความคิดออกมานั้นต้องคิดออกมาให้อยู่ในขนบธรรมเนียมจึงจะเป็นความคิดที่มีคุณค่า

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ลูกโยนที่ 6 เสียง ฟา

ประโยคที่ 114 – ประโยคที่ 119

ลูกโยนช่วงนี้อยู่ในกลุ่มเสียงลูกโยน เสียง ฟา กลุ่มเสียงที่พบคือ ฟ ซ ล X ด ร X เป็นระดับเสียงทางชวา

เนื่องจากกลุ่มลูกโยนที่ 5 นี้ เป็นกลุ่มลูกโยนที่มีทำนองไม่ยาวมากนัก ดังนั้นในการแสดงการวิเคราะห์จึงไม่จำเป็นต้องแบ่งออกเป็นช่วง ๆ ดังที่ปรากฏในกลุ่มลูกโยนที่ผ่านมา

ประโยคที่ 114

ท ม ท ม	ท ซ ท ซ	ท ฟ ท ฟ	ท ม ท ม	ท ซ ท ซ	ท ฟ ท ฟ	ท ม ท ม	ท ฟ ท ฟ
ท ม ท ม	ท ซ ท ซ	ท ฟ ท ฟ	ท ม ท ม	ท ซ ท ซ	ท ฟ ท ฟ	ท ม ท ม	ท ฟ ท ฟ

ประโยคที่ 115

ท ม ท ซ	ท ฟ ท ม	ท ซ ท ฟ	ท ม ท ซ	ท ม ท ซ	ท ฟ ท ม	ท ซ ท ฟ	ท ม ท ฟ
ท ม ท ซ	ท ฟ ท ม	ท ซ ท ฟ	ท ม ท ซ	ท ม ท ซ	ท ฟ ท ม	ท ซ ท ฟ	ท ม ท ฟ

ประโยคที่ 116

ท ม ท ซ	ท ฟ ท ม	ท ซ ท ฟ	ท ม ท ซ	ท ม ท ซ	ท ฟ ท ม	ท ซ ท ฟ	ท ม ท ฟ
ท ม ท ซ	ท ฟ ท ม	ท ซ ท ฟ	ท ม ท ซ	ท ม ท ซ	ท ฟ ท ม	ท ซ ท ฟ	ท ม ท ฟ

ประโยคที่ 117

ท ม ท ซ	ท ฟ ท ม	ท ซ ท ฟ	ท ม ท ฟ	ท ม ท ซ	ท ฟ ท ม	ท ซ ท ฟ	ท ม ท ฟ
ท ม ท ซ	ท ฟ ท ม	ท ซ ท ฟ	ท ม ท ฟ	ท ม ท ซ	ท ฟ ท ม	ท ซ ท ฟ	ท ม ท ฟ

ประโยคที่ 118

ซ ฟ ท ล	ซ ฟ ม ฟ	ซ ฟ ท ล	ซ ฟ ม ฟ	ซ ฟ ท ล	ซ ฟ ม ฟ	ซ ฟ ท ล	ซ ฟ ม ฟ
ซ ฟ ท ล	ซ ฟ ม ฟ	ซ ฟ ท ล	ซ ฟ ม ฟ	ซ ฟ ท ล	ซ ฟ ม ฟ	ซ ฟ ท ล	ซ ฟ ม ฟ

ประโยคที่ 119

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

กลุ่มเสียงโยน กลุ่มลูกโยนเสียง ฟา

กลุ่มเสียงปัญจมูล กลุ่มเสียงปัญจมูล ฟ ซ ล x ด ร x

การใช้กลวิธีพิเศษและการประดิษฐ์สำนวนทำนองระนาด

กลวิธีพิเศษที่พบ ไม่มี

การประดิษฐ์สำนวนทำนองระนาด

ประโยคที่ 114 - ประโยคที่ 119 สำนวนถามดำเนินทำนองแบบกลอนสับ สำนวนตอบดำเนินทำนองแบบกลอนสับ

การดำเนินทำนองของระนาดเอกเพลงเดี่ยวกราวใน ทางครูชฎิล นักดนตรี ในกลุ่มลูกโยนนี้ การดำเนินทำนองประดิษฐ์ทำนองด้วยกลอนสับทุกประโยคเพลง เมื่อพิจารณาการดำเนินทำนองระนาดเอกในช่วงนี้ผู้ประดิษฐ์ต้องใช้ความสามารถในการสร้างกลอนระนาดให้มีความแตกต่างจากทำนองเดิมจากกลุ่มลูกโยนที่แล้วที่ดำเนินทำนองคล้ายกันให้มีความแตกต่างกัน จากนั้นจึงใช้หลักของการตัดทอน เพื่อให้เพลงมีความสมบูรณ์เหมือนกับที่เพลงเดี่ยวกราวในนี้เป็นเพลงประเภทลูกโยน ดังนั้นผู้ประพันธ์ต้องพิจารณาการสร้างทำนองในช่วงนี้ให้มีความเหมาะสม เช่น หากสำนวนกลอนในสำนวนถามดำเนินทำนองขึ้นไปทางเสียงสูง ในการสร้างสำนวนในสำนวนตอบจึงควรสร้างทำนองให้เคลื่อนที่ให้สอดคล้องและสัมพันธ์กัน ซึ่งเมื่อพิจารณาจากการสร้างท่วงทำนองในกลุ่มโยนนี้แล้วทราบว่าการสร้างทำนองมีความสัมพันธ์กันอย่างลงตัว

ลักษณะการดำเนินทำนอง

ลักษณะการดำเนินทำนองในทางเดี่ยวระนาดเอกเพลงกราวใน ในกลุ่มโยนสุดท้ายนี้เริ่มด้วยทำนองที่เป็นลักษณะของสำนวนเชื่อมจากกลุ่มเสียงลูกโยนที่แล้ว ดังนั้นลักษณะการดำเนิน

ทำนองจึงเป็นการใช้หลุมเสียงเข้ามาช่วยในการดำเนินทำนองเพื่อให้เกิดความเรียบเมื่อปรับเปลี่ยนกลุ่มเสียงลูกโยน และในทำนองที่เป็นตัวเชื่อมนี้เองในจังหวะสุดท้ายเป็นลักษณะของการหักทำนองเพื่อเชื่อมต่อกับทำนองทำนองจบในเที่ยวที่ 1

การดำเนินทำนองของกลุ่มโยนที่ 7 นี้ พบว่าเป็นลักษณะของการดำเนินทำนองแบบการทอนสำนวนลงเรื่อย ๆ โดยในการทอนสำนวนลงนี้มีกระสวนทำนองนำมาก่อน 1 กระสวน และทำการดำเนินทำนองซ้ำในกระสวนทำนองต้นแบบนั้น เมื่อดำเนินทำนองซ้ำแล้วจึงทำการทอนสำนวนลงเรื่อย ๆ แต่มิได้ทำการปิดสำนวนด้วยการใช้สำนวนทำนองในการปิดโยน เพราะว่ายังมีการบรรเลงต่อในประโยคต่อไปในทำนองจบเพลง โดยประโยคสุดท้ายนั้นกลุ่มโยนนี้เป็นสำนวนการทอนเพื่อลงจบ ซึ่งบรรเลงในกลุ่มเสียงปัญจมูล มีเสียงหลักของกลุ่มเสียง คือ ฟ ซ ล X ด ร X ในระดับเสียงเพียงออล่าง

การบรรเลงลักษณะนี้มีความไพเราะและความพิเศษอยู่ในตัว แต่ในขณะเดียวกันนั้นผู้บรรเลงเองต้องบรรเลงห้ามไม่ให้ผิดเสียงแม้แต่เสียงเดียว เพราะว่าถ้าบรรเลงผิดเสียงก็จะทำให้เสียงที่ออกมาเพี้ยนไปทันที ในการบรรเลงทำนองในช่วงโยนที่ 6 เสียงฟา นี้ ผู้บรรเลงระนาดเอกที่ทำให้ทำนองในช่วงนี้ออกมาดี ต้องอาศัยหลักในการบรรเลงดังต่อไปนี้

1. ความกระจ่างชัด คือในการบรรเลงเก็บผู้บรรเลงต้องบรรเลงระนาดให้เสียงออกมาชัดเจนทุกลูกที่ตีลงไปบนผืนระนาด โดยไม่ผิดเพี้ยน

2. การเน้น หรือ ความเข้มข้นไพศาล คือ ในการบรรเลงระนาดเอกในโยนที่ 3 ช่วงที่ 2 นั้น ต้องมีการเน้นให้เสียงระนาดที่ออกมาให้มีเสียงดังและใส เพราะเมื่อทำการเน้นในประโยคนี้ได้ดี ก็จะทำให้เพลงเดี่ยวกราวในสมบูรณ์มากยิ่งขึ้น เพราะว่าเพลงกราวในเป็นเพลงหน้าพาทย์ดังนั้นเมื่อบรรเลงก็ต้องบรรเลงให้น่าเกรงขาม

3. ความไหว ความเคลื่อนไหว คือ การบรรเลงในช่วงนี้ต้องบรรเลงระนาดด้วยความไหวมากพอสมควร เพราะแนวการบรรเลงเมื่อมาถึงช่วงนี้แล้วแนวของการบรรเลงจะมีความเร็วดังนั้นผู้บรรเลงต้องมีความไหว โดยความไหวของผู้บรรเลงจะเกิดขึ้นต้องเกิดจากการฝึกซ้อมอย่างหนัก

จากการวิเคราะห์ในกลุ่มลูกโยนที่ 7 นี้พบว่า เป็นกลุ่มลูกโยนเสียง ฟา ดำเนินทำนองอยู่ในกลุ่มเสียงปัญจมูล ฟ ซ ล X ด ร X จัดเป็นกลุ่มทำนองลูกโยนที่มีความยาวมากกลุ่มหนึ่ง ลักษณะการดำเนินทำนองที่โดดเด่นในกลุ่มลูกโยนเสียงนี้ อยู่ที่ความหลากหลายในเรื่องของการดำเนินทำนองเช่นเดียวกันกับกลุ่มลูกโยนที่ผ่านมา และในเรื่องของการดำเนินทำนองนั้นไม่มีการ

ใช้กลวิธีพิเศษ โดยการดำเนินทำนองของกลุ่มโยนนี้ใช้การบรรเลงเก็บในการสร้างทำนองให้มีความไพเราะ

ทำนองจบในเที่ยวที่ 1

ประโยคที่ 120

ล ท ล ฟ	ล ฟ ม ร	ด ท ล ท	ด ร ม ฟ	ม ฟ ล ท	ร ำ ท ล ฟ	ซ ล ท ล	ซ ฟ ม ร
ล ท ล ฟ	ล ฟ ม ร	ด̣ ท̣ ล̣ ท	ด ร ม ฟ	ม ฟ ล ท	ร ท ล ฟ	ซ ล ท ล	ซ ฟ ม ร

ประโยคที่ 121

ล ร ม ฟ	ล ำ ฟ ล	ม ฟ ล ท	ร ล ท ร ำ	ล ท ร ำ ม	ฟ ร ำ ม ฟ	ล ท ร ำ ม	ฟ ร ำ – ร ำ
ล̣ ร ม ฟ	ล ม ฟ ล	ม ฟ ล ท	ร ล ท ร	ล ท ร ม	ฟ ร ม ฟ	ล ท ร ม	ฟ ร – ร

กลุ่มเสียงโยน กลุ่มลูกโยนเสียง เร

กลุ่มเสียงปัญจมูล กลุ่มเสียงปัญจมูล ร ม ฟ x ล ท x

การใช้กลวิธีพิเศษและการประดิษฐ์สำนวนทำนองระนาด

กลวิธีพิเศษที่พบ ไม่มี

การประดิษฐ์สำนวนทำนองระนาด

ประโยคที่ 120 สำนวนถามดำเนินทำนองแบบกลอนไต่ลวด สำนวนตอบดำเนินทำนองแบบกลอนไต่ลวด

ประโยคที่ 121 สำนวนถามดำเนินทำนองแบบกลอนไต่ลวด สำนวนตอบดำเนินทำนองแบบกลอนไต่ลวด

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

การดำเนินทำนองระนาดในทำนองเที่ยวจบด้วยกลอนระนาดที่เรียกว่ากลอนไต่ลวดทั้งสำนวนถามและสำนวนตอบเหมือนกันทั้ง 2 ประโยค ในประโยคทั้ง 2 ประโยคนี้ กลอนระนาดมีลักษณะเป็นกลอนระนาดที่ดำเนินลักษณะการใช้เสียงเรียง ๆ ต่อกันด้วยความวิจิตรบรรจง ในสำนวนในตอนแรกของแต่ละห้องเพลงและมีลักษณะการเรียนเสียงของกลอนเป็นกลอนไต่ลวด ซึ่งการบรรเลงลักษณะนี้พิจารณาถึงลักษณะทางกายภาพคล้ายกับการไต่ลวด ซึ่งลวดนั้นมีขนาดเล็กและหากใช้ไต่จามชื่อของกลอนแล้ว มีอันตรายได้ง่าย ในการบรรเลงก็เช่นเดียวกัน หากผู้บรรเลงสามารถดำเนินกลอนในเพลงต่าง ๆ ด้วยกลอนไต่ลวดได้ดี ย่อมแสดงถึงความสามารถในการบรรเลงระนาดว่ามีความสามารถเพียงใด เพราะว่ากลอนนี้มีลักษณะการเรียงเสียงขึ้น-ลง อย่างมีระบบระเบียบ ผู้บรรเลงต้องบรรเลงให้เสียงมีความสม่ำเสมอของเสียงระนาด กลอนลักษณะนี้จึงจะมีความสมบูรณ์

ลักษณะการดำเนินทำนอง

การดำเนินทำนองในประโยคที่ 120 กับประโยคที่ 121 เป็นประโยคที่เป็นท่วงทำนองที่เป็นลักษณะของการบากทำนองลงจบ นั่นหมายความว่าเป็นทำนองที่ประหนึ่งบอกให้ผู้ฟังหรือผู้บรรเลงเครื่องกำกับจังหวะรู้ว่ากำลังจะจบเพลงในเที่ยวแรกแล้ว เพื่อเตรียมตัวในการตั้งแนวในการบรรเลงเที่ยวที่ 2 ซึ่งทั้งผู้บรรเลงเองก็ต้องเริ่มตั้งแนวในการบรรเลงตั้งแต่หมดวรรคของการบากทำนองนี้เป็นต้นไป ลักษณะของท่วงทำนองในช่วงนี้เป็นลักษณะของการดำเนินทำนองที่มีทิศทางพุ่งขึ้นในทางเสียงสูงเพียงอย่างเดียว ทำให้ท่วงทำนองมีความเข้มข้นสูงมีภาวะในลักษณะของความบีบคั้น ต่อมาในช่วงท้ายจึงเข้าสู่ความคลี่คลายด้วยทำนองที่ไล่ลงสู่ทิศในทางต่ำ และมีการหยุดเสียงในห้องสุดท้ายเป็นลักษณะของการตั้งแนวการบรรเลงในเที่ยวที่ 2

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

เพลงเดี่ยวกราวในระนาดเอก ทาง ครูชฎิล นักดนตรี เที่ยวที่ 2

เนื่องจากการบรรเลงระนาดเพลงกราวในระนาดเอก ทางครูชฎิล นักดนตรี ในเที่ยวที่ 2 นี้ เน้นการประดิษฐ์ทำนองด้วยกลวิธีพิเศษ ดังนั้นผู้วิจัยจึงวิเคราะห์การบรรเลงในเที่ยวที่ 2 นี้ ด้วยการบรรยายถึงกลวิธีพิเศษที่นำมาใช้ว่ามีการบรรเลงอย่างไร นอกจากนี้ยังได้บรรยายถึงลักษณะการดำเนินทำนองของทำนอง ในช่วงต่างๆที่ปรากฏในกลุ่มลูกโยน

ทำนองขึ้นต้นของกลุ่มลูกโยนที่ 1 ประโยคที่ 122- 135

ประโยคที่ 122

- - - รำ	- - - -	- - - -	- - - ร	- - - -	- - - -	- - - -	- - - รฺ
- - - รำ	- - - -	- - - -	- - - ร	- - - -	- - - -	- - - -	- - - รฺ

ประโยคที่ 123

- - - -	- - - -	รฺรฺรฺ รฺ - รฺ	มฺ ฟฺ - ฟฺ	- - - -	- - - -	มมม ม-ม	ฟ ล - ล
- - - -	- - - -	- รฺ ลฺ -	- ดฺ - -	- - - -	- - - -	- มฺ ทฺ -	- ม - -

ประโยคที่ 124

- - - -	- - - -	ฟฟฟ ฟ-ฟ	ล ท - ท	- - - -	- - - -	ลำลำลำ ลำ- ลำ	ท ำ - ำ
- - - -	- - - -	- ฟ ด -	- ม - -	- - - -	- - - -	- ล ม -	- ล - -

ประโยคที่ 125

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

ประโยคที่ 126

รฺรฺรฺ รฺ รฺ	มฺ ฟ - ฟ	มฺมฺมฺ มฺ มฺ	ฟ ล - ล	ฟฟฟ ฟ ฟ	ล ท - ท	ลำลำลำ ลำ ลำ	ท ำ - ำ
- รฺ ลฺ -	- ดฺ - -	- มฺ ทฺ -	- ม - -	- ฟ ด -	- ม - -	- ล ม -	- ล - -

ประโยคที่ 127

รฺรฺรฺ รฺ รฺ	มฺ ฟ - ฟ	มฺมฺมฺ มฺ มฺ	ฟ ล - ล	ฟฟฟ ฟ ฟ	ล ท - ท	ลำลำลำ ลำ ลำ	ทำ รำ - รำ
- รฺ ลฺ -	- ดฺ - -	- มฺ ทฺ -	- ม - -	- ฟ ด -	- ม - -	- ล ม -	- ล - -

ประโยคที่ 128

- - - -	ฟ์มำมำ ฟ์	- - มำ ฟ์	- - มำ รำ	- - - -	ฟ์มำมำ ฟ์	- - ม ฟ์	- - ม ร์
- - - -	- - รำ -	- - - -	- - - -	- - - -	- - รำ -	- - - -	- - - -

ประโยคที่ 129

- - มำ ฟ์	- - มำ ร์	- - มำ รำ	ดำ ท ล -	- - ล ร์	- ท ล -	- - มฟ์	ล ท ล -
- - - -	- - - -	- - - -	- - - ฟ์	- - - -	- - - ฟ์	- ร - -	- - - ร์

ประโยคที่ 130

- - - -	ฟ์มำมำ ฟ์	- - มำ ฟ์	- - มำ ร์	- - - -	ฟ์มำมำ ฟ์	- - มำ ฟ์	- - มำ ร์
- - - -	- - รำ -	- - - -	- - - -	- - - -	- - ร -	- - - -	- - - -

ประโยคที่ 131

- - มำ ฟ์	- - มำ ร์	- - มำ รำ	ดำ ท ล -	- - ล ร์	- ท ล -	- - มฟ์	ล ท ล -
- - - -	- - - -	- - - -	- - - ฟ์	- - - -	- - - ฟ์	- ร - -	- - - ร์

ประโยคที่ 132

- - - -	ล - ม ฟ์	- - ม ฟ์	- - ล ร์	- - ล ร์	- - ม ฟ์	- - ม ฟ์	- - ล ร์
- - - -	- ร - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -

ประโยคที่ 133

- - - -	ล - ม ฟ์	- - ม ฟ์	- - ล ร์	- - ล ร์	- - ม ฟ์	- - ม ฟ์	- - ล ร์
- - - -	- ร - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ประโยคที่ 134

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

ประโยคที่ 135

- - ม ฟ	- - ม ร	- - ม ร	ด ท ล ฟ	- - ม ร	ด ท ล ฟ	- - มฟ	ล ท ล -
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- ร - -	- - - ร

ลักษณะการดำเนินทำนอง

เมื่อพิจารณาในทำนองทางเดี่ยวระนาดเอกเพลงกราวใน ในช่วงทำนองขึ้นต้นในการบรรเลงเที่ยวที่ 2 นี้ พบว่าทำนองเพลงไม่คงเค้าของทำนองในเที่ยวที่ 1 อยู่เลย มีเพียงการดำเนินทำนองที่ยังคงให้นั้นมีเสียงที่ตกเสียงเดียวกัน คือ เสียงตกในเสียง เร ของกลุ่มเสียงปัญจมูล ร ม ฟ ล ท เหมือนกันเท่านั้น ซึ่งทำให้อนุมานได้ว่าหลังจากที่ได้เปลี่ยนการบรรเลงในเที่ยวที่ 1 ซึ่งเป็นลักษณะของการบรรเลงเก็บในการดำเนินทำนอง ในส่วนเที่ยวที่ 2 นั้น ยังคงมีการยึดลูกตกของทำนองในตอนต้นเป็นพื้นในการดำเนินทำนอง ท่วงทำนองต่อไปจึงเป็นการคิดประดิษฐ์ทำนองขึ้นโดยอิสระ ไม่อาศัยทำนองหลักเป็นแกนในการดำเนินทำนอง เนื่องจากเมื่อพิจารณาในเนื้อเพลงที่บรรเลงในเที่ยวที่ 1 นั้น พบว่า เนื้อทำนองเป็นลักษณะของการโยน กล่าวคือ ท่วงทำนองมีลักษณะการเคลื่อนที่อยู่เพียงเสียงเดียว ดังนั้นเมื่อเนื้อทำนองเปิดโอกาสดังนี้จึงเป็นการเปิดโอกาสให้มีการประดิษฐ์ท่วงทำนองได้อย่างอิสระ ดังที่ปรากฏ

ในส่วนของลักษณะการดำเนินทำนองการดำเนินทำนองในกลุ่มลูกโยนของทำนองขึ้นต้นนี้ เป็นลักษณะการดำเนินทำนองแบบรัว มีการใช้กลวิธีการสะบัดเข้ามาประกอบในการดำเนินทำนองเพื่อให้บทเพลงมีความหลากหลายมากขึ้น โดยส่วนใหญ่จะเป็นลักษณะของการสะบัดแบบแบ่งมือ คือให้มือซ้ายตี 1 เสียง และ ให้มือขวาตี 2 เสียง จากนั้นมือซ้ายและมือขวาจะบรรเลงรัวพร้อมกันด้วยความละเอียด ดังที่ปรากฏในประโยคต่อไปนี้

ประโยคที่ 128

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

ประโยคที่ 129

- - มฺ ฟ้	- - มฺ ร๋	- - มฺ รฺ	ด ท ล -	- - ล ร๋	- ท ล -	- - มฟ	ล ท ล -
- - - -	- - - -	- - - -	- - - ฟ้	- - - -	- - - ฟ้	- ร - -	- - - ร๋

ประโยคที่ 130

- - - -	ฟ้มฺ มฺ ฟ้	- - มฺ ฟ้	- - มฺ ร๋	- - - -	ฟ้มฺ มฺ ฟ้	- - มฺ ฟ้	- - มฺ ร๋
- - - -	- - รฺ -	- - - -	- - - -	- - - -	- - ร -	- - - -	- - - -

ประโยคที่ 131

- - มฺ ฟ้	- - มฺ ร๋	- - มฺ รฺ	ด ท ล -	- - ล ร๋	- ท ล -	- - มฟ	ล ท ล -
- - - -	- - - -	- - - -	- - - ฟ้	- - - -	- - - ฟ้	- ร - -	- - - ร๋

ประโยคที่ 132

- - - -	ล - ม ฟ้	- - ม ฟ้	- - ล ร๋	- - ล รฺ	- - ม ฟ้	- - ม ฟ้	- - ล ร๋
- - - -	- ร - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -

ประโยคที่ 133

- - - -	ล - ม ฟ้	- - ม ฟ้	- - ล ร๋	- - ล รฺ	- - ม ฟ้	- - ม ฟ้	- - ล ร๋
- - - -	- ร - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -

ประโยคที่ 134

- - - -	ล - ม ฟ้	- - ม ฟ้	- - ล ท	- - ล ท๋	- - รฺ ล๋	- - ฟ ล๋	- - ท ร๋
- - - -	- ร - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -

ประโยคที่ 135

- - มฺ ฟ้	- - มฺ ร๋	- - มฺ รฺ	ด ท ล ฟ้	- - มฺ รฺ	ด ท ล ฟ้	- - มฟ	ล ท ล -
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- ร - -	- - - ร๋

ในการประดิษฐ์การดำเนินทำนอง ในช่วงทำนองขึ้นเพลงของเที่ยวที่ 2 นี้ การประดิษฐ์กลวิธีพิเศษที่นำมาใช้นั้นเป็นการบรรเลงแบบรัว และสะบัด 3 เสียง โดยใช้วิธีการแบ่งมือเสียเป็นส่วนมาก ข้อสังเกตจากการวิเคราะห์ทางเดี่ยวทางระนาดเอกพบว่าในประโยคที่ 123 ถึงประโยคที่ 127 นั้นเป็นลักษณะของการดำเนินทำนองซ้ำ โดยในประโยคที่ 123 กับประโยคที่ 124 เป็นลักษณะของกระสวนทำนองตั้งต้นและประโยคที่ 126 และประโยคที่ 127 นอกจากนี้ยังสังเกตได้อีกว่า ก่อนที่จะบรรเลงขึ้นทำนองเพลงนั้นจะมีการปล่อยจังหวะลอยไปก่อน 1 ประโยคเพลง เพื่อจะหักสำนวนเปลี่ยนเข้าสู่การดำเนินทำนองใหม่อีก สังเกตจากโน้ตที่ยกตัวอย่างประกอบ ซึ่งแสดงในวงกลม

ประโยคที่ 122

- - - รำ	- - - -	- - - -	- - - ร	- - - -	- - - -	- - - -	- - - รฺ
- - - รำ	- - - -	- - - -	- - - ร	- - - -	- - - -	- - - -	- - - รฺ

ประโยคที่ 123

- - - -	- - - -	⌒รฺรฺรฺ รฺ - รฺ	มฺ ฟฺ - ฟฺ	- - - -	- - - -	⌒มมม ม-ม	ฟ ล - ล
- - - -	- - - -	- รฺ ลฺ -	- ดฺ - -	- - - -	- - - -	- มฺ ทฺ -	- ม - -

ประโยคที่ 124

- - - -	- - - -	⌒ฟฟฟ ฟ-ฟ	ล ท - ท	- - - -	- - - -	⌒ลำลำลำ ลำ- ลำ	ท ำ - ำ
- - - -	- - - -	- ฟ ด -	- ม - -	- - - -	- - - -	- ล ม -	- ล - -

ประโยคที่ 125

- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ร
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ร

ประโยคที่ 126

⌒รฺรฺรฺ รฺ รฺ	มฺ ฟ - ฟ	⌒มฺมฺมฺ มฺ มฺ	ฟ ล - ล	⌒ฟฟฟ ฟ ฟ	ล ท - ท	⌒ลำลำลำ ลำ ลำ	ท ำ - ำ
- รฺ ลฺ -	- ดฺ - -	- มฺ ทฺ -	- ม - -	- ฟ ด -	- ม - -	- ล ม -	- ล - -

ประโยคที่ 127

ร฻ร฻ร฻ ร฻ ร฻	ม฻ ฟ - ฟ	ม฻ม฻ม฻ ม฻ ม฻	ฟ ล - ล	ฟฟฟ ฟ ฟ	ล ท - ท	ล๋ล๋ล๋ ล๋ ล๋	ท๋ ร๋ - ร๋
- ร฻ ล฻ -	- ด฻ - -	- ม฻ ท฻ -	- ม - -	- ฟ ด -	- ม - -	- ล ม -	- ล - -

จากโน้ตข้างต้นจะเห็นได้ว่าในประโยคที่ 122 กับประโยคที่ 125 เป็นประโยคที่ไม่มีตัวโน้ต เนื่องจากเป็นประโยคลอย ซึ่งประโยชน์ของประโยคแบบนี้ คือเป็นการผ่อนกำลังให้กับผู้บรรเลง เพื่อให้มีแรงเก็บไว้บรรเลงในประโยคต่อไปที่จะต้องใช้พละกำลังสูง แต่ข้อเสียของประโยคแบบนี้คือ ผู้บรรเลงอาจขึ้นจังหวะในการบรรเลงในประโยคต่อไปผิดจังหวะ ทำให้การบรรเลงผิดกับจังหวะกลองได้เช่นกัน ดังนั้นผู้บรรเลงต้องฝึกซ้อมอย่างหนักเพื่อการบรรเลงเป็นไปด้วยความสมบูรณ์และไพเราะ

จากวิเคราะห์ในทำนองขึ้นต้นของทำนองเพลงเดี่ยวกราวในทางระนาดเอกแล้วนั้น ทำให้ทราบว่า การบรรเลงในลักษณะนี้ผู้บรรเลงต้องแสดงความปลั่งจำเพาะออกมา กล่าวคือ การบรรเลงระนาดเอกในลักษณะการบรรเลงเช่นนี้ ทำนองเพลงมีความไพเราะและความพิเศษอยู่ในตัว ซึ่งผู้บรรเลงเองต้องบรรเลงให้เสียงที่ออกมาสามารถแสดงความปลั่งออกมาให้สูงสุด ห้ามบรรเลงไม่ให้ผิดเสียงแม้แต่เสียงเดียว เพราะว่าถ้าบรรเลงผิดเสียงก็จะทำให้เสียงที่ออกมาเพี้ยนไปทันที ในการบรรเลงทำนองในช่วงทำนองขึ้นนี้ ผู้บรรเลงระนาดเอกที่ปฏิบัติการบรรเลงระนาดให้ทำนองในช่วงนี้ออกมาดี โดยต้องอาศัยหลักขององค์แห่งความงาม (Element of Beauty) ดังนี้

1. ความกระจ่างชัด คือในการบรรเลงเก็บผู้บรรเลงต้องบรรเลงระนาดให้เสียงออกมาชัดเจนทุกลูกที่ตีลงไปบนผืนระนาด โดยไม่ผิดเพี้ยน

2. การเน้น หรือ ความเข้มข้นไพศาล คือ ในการบรรเลงระนาดเอกในโยนที่ 3 ช่วงที่ 2 นั้น ต้องมีการเน้นให้เสียงระนาดที่ออกมาให้มีเสียงดังและใส เพราะเมื่อทำการเน้นในประโยคนี้ได้ดี ก็จะทำให้เพลงเดี่ยวกราวในสมบูรณ์มากยิ่งขึ้น เพราะว่าเพลงกราวในเป็นเพลงหน้าพาทย์ ดังนั้นเมื่อบรรเลงก็ต้องบรรเลงให้น่าเกรงขาม

3. ความไหว ความเคลื่อนไหว คือ การบรรเลงในช่วงนี้ต้องบรรเลงระนาดด้วยความไหวมากพอสมควร เพราะแนวการบรรเลงเมื่อมาถึงช่วงนี้แล้วแนวของการบรรเลงจะมีความเร็ว ดังนั้นผู้บรรเลงต้องมีความไหว โดยความไหวของผู้บรรเลงจะเกิดขึ้นต้องเกิดจากการฝึกซ้อมอย่างหนัก

4. ความหลากหลาย คือผู้ที่ประดิษฐ์ทำนองที่ออกมาไม่ซ้ำกันนั้นต้องความหลากหลายในความคิดซึ่งสิ่งเหล่านี้ต้องอาศัยประสบการณ์ที่เล่นดนตรีมานานจึงจะสามารถมีสิ่งนี้ได้

จากการวิเคราะห์ในกลุ่มทำนองขึ้น นี้พบว่า เป็นกลุ่มลูกโยนเสียง เร ดำเนินทำนองอยู่ในกลุ่มเสียงปัญจมูล ร ม ฟ X ล ท X จัดเป็นกลุ่มทำนองที่มีความยาวมากกลุ่มหนึ่ง ลักษณะการดำเนินทำนองที่โดดเด่นในกลุ่มลูกโยนเสียงนี้ อยู่ที่ความหลากหลายในเรื่องของการดำเนินทำนอง โดยกลวิธีพิเศษที่นำมาใช้ในการดำเนินทำนองคือ กลวิธีการตีสะบัด กลวิธการบรรเลงแบบกรอเสียงเดียว จากการวิเคราะห์แล้วนั้นทำให้ทราบว่าผู้บรรเลงต้องมีความสามารถหลายเป็นอย่างมาก จึงจะบรรเลงทำนองช่วงนี้ให้ออกมาได้ดี

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ลูกโยนที่ 1 เสียง เร

ลูกโยนช่วงนี้อยู่ในกลุ่มเสียงลูกโยน เสียง เร กลุ่มเสียงที่พบคือ ร ม ฟ X ล ท X เป็นระดับเสียงนอก

ในกลุ่มลูกโยนที่ 1 เที่ยว 2 นี้ เป็นกลุ่มลูกโยนที่มีความยาว ดังนั้นในการวิเคราะห์ผู้วิจัยจึงทำการแบ่งย่อยกลุ่มลูกโยนเสียงนี้ออกเป็น 2 ช่วง โดยใช้เกณฑ์ลักษณะของการดำเนินทำนองเป็นตัวแบ่งดังนั้นช่วงแต่ละช่วง จึงมีเอกลักษณ์ในการดำเนินทำนองแตกต่างกัน

ลูกโยนที่ 1 ช่วงที่ 1 ประโยคที่ 136 – ประโยคที่ 141

ประโยคที่ 136

- - - -	- - ลฺ ล̇	- - - -	- ท̇ ด̇ ร̇	- - - -	- - ร̊ ร̇	- - - -	ม̇ ฟ̇ ซ̇ ล̇
- - - -	- - มฺ -	- - - -	- ทฺ ด ร	- - - -	- - ล -	- - - -	ม ฟ ซ ล

ประโยคที่ 137

- - - -	- - ล̊ ล̇	- - - -	- ท̇ ด̇ ร̇	- - - -	- - ร̊ ร̇	- - - -	- ด̇ ท̇ ล̇
- - - -	- - ม -	- - - -	- ท ด ร	- - - -	- - ล -	- - - -	- ด ท ล

ประโยคที่ 138

- - - -	- - ล ล̇	- - - -	ซ̇ ฟ̇ ม̇ ร̇	- - - -	- - ร ร̇	- - - -	- ด̇ ท̇ ล̇
- - - -	- - ม -	- - - -	ซ ฟ ม ร	- - - -	- - ล -	- - - -	- ด ท ล

ประโยคที่ 139

- - ลฺ ล̇	- ท̇ ด̇ ร̇	- - รฺ ร̇	ม̇ ฟ̇ ซ̇ ล̇	- - ล̊ ล̇	- ด̊ ท̇ ด̇ ร̇	- - ร̊ ร̇	- ด̇ ท̇ ล̇
- - มฺ -	- ทฺ ดฺ รฺ	- - ลฺ -	มฺ ฟ ซ ล	- - ม -	- ท̊ ด̊ ร̇	- - ล -	- ด ท ล

ประโยคที่ 140

- - ล ล̇	ซ̇ ฟ̇ ม̇ ร̇	- - ร ร̇	- ด̇ ท̇ ล̇	- - ล ล̇	- ท̇ ด̇ ร̇	- - ร ร̇	ม̇ ฟ̇ ซ̇ ล̇
- - ม -	ซ ฟ ม ร	- - ลฺ -	- ด ท ลฺ	- - ม -	- ท ด ร	- - ล -	ม ฟ ซ ล

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ประโยคที่ 141

- - ล̣ ล̇	- ท̇ ด̇ ร̇	- - ร̣ ร̇	- ด̇ ท̇ ล̇	- - ล ล̇	ซ̇ ฟ̇ ม̇ ร̇	- - ร̣ ร̇	- ด̇ ท̇ ล̇
- - ม -	- ท ด ร	- - ล -	- ด ท ล	- - ม -	ซ ฟ ม ร	- - ล̣ -	- ด ท ล̣

จากการวิเคราะห์ลักษณะของการดำเนินทำนองของช่วงที่ 2 ของกลุ่มโยนที่ 1 พบว่ามีลักษณะเด่นอยู่ 3 ประการที่เป็นเอกลักษณ์โดดเด่นของกลุ่มทำนองลูกโยนช่วงที่ 2 นี้ คือ มีการใช้กลวิธีพิเศษเลียนแบบพวกเครื่องดนตรีประเภทเครื่องสีหรือเครื่องเป่า การดำเนินทำนองเป็นอย่างลักษณะของการลดรูป หรือการทอนสำนวนในแต่ละวรรค ในการดำเนินทำนองช่วงนี้เปิดอิสระให้แก่ผู้บรรเลงในด้านจังหวะ

การดำเนินทำนองในช่วงนี้ใช้กลวิธีพิเศษแบบพวกเครื่องดนตรีประเภทเครื่องสีหรือเครื่องเป่า ซึ่งเป็นลักษณะการดำเนินทำนองแบบการกรอ คือ เป็นการพยายามทำกลวิธีพิเศษให้คล้ายกับพวกเครื่องดนตรีประเภทเครื่องสีหรือเครื่องเป่า สังเกตจากโน้ตช่วงที่มีการขยี้เสียง ซึ่งเป็นลักษณะของการรัวลูกระนาดอย่างละเอียดไม่หยุดเพื่อให้เกิดเสียงยาวต่อเนื่อง ในขณะที่บรรเลงครบห้องเพลงแล้วต้องรีบบรรเลงเคลื่อนที่เสียงอย่างรวดเร็ว ซึ่งถือเป็นช่วงที่ต้องใช้กำลังข้อและแขนของผู้บรรเลงอย่างมากในการทำให้ได้เสียงที่สมบูรณ์ สำหรับตัวอย่าง โน้ตที่ต้องบรรเลงรัวอย่างละเอียดอันเป็นลักษณะการเลียนแบบกลวิธีพิเศษในพวกเครื่องสีหรือเครื่องเป่าจะเริ่มตั้งแต่ประโยคที่ 136 ถึงประโยคที่ 141 ซึ่งแสดงในประโยคต่อไปนี้

ประโยคที่ 136

- - - -	- - ล̣ ล̇	- - - -	- ท̇ ด̇ ร̇	- - - -	- - ร̣ ร̇	- - - -	ม̇ ฟ̇ ซ̇ ล̇
- - - -	- - ม̣ -	- - - -	- ท̣ ด ร	- - - -	- - ล -	- - - -	ม ฟ ซ ล

ประโยคที่ 137

- - - -	- - ล̣ ล̇	- - - -	- ท̇ ด̇ ร̇	- - - -	- - ร̣ ร̇	- - - -	- ด̇ ท̇ ล̇
- - - -	- - ม -	- - - -	- ท ด ร	- - - -	- - ล -	- - - -	- ด ท ล

ประโยคที่ 138

- - - -	- - ล ล̇	- - - -	ซ̇ ฟ̇ ม̇ ร̇	- - - -	- - ร ร̇	- - - -	- ด̇ ท̇ ล̇
- - - -	- - ม -	- - - -	ซ ฟ ม ร	- - - -	- - ล -	- - - -	- ด ท ล

ประโยคที่ 139

- - ลฺ ล๋	- ท๋ ด๋ ร๋	- - รฺ ร๋	ม๋ ฟ๋ ซ๋ ล๋	- - ลำ ล๋	- ดำ ท๋ ด๋ ร๋	- - รำ ร๋	- ด๋ ท๋ ล๋
- - มฺ -	- ทฺดฺรฺ	- - ลฺ -	มฺฟซล	- - ม -	- ทำดำร๋	- - ล -	- ด ท ล

ประโยคที่ 140

- - ล ล๋	ซ๋ ฟ๋ ม๋ ร๋	- - ร ร๋	- ด๋ ท๋ ล๋	- - ล ล๋	- ท๋ ด๋ ร๋	- - ร ร๋	ม๋ ฟ๋ ซ๋ ล๋
- - ม -	ซ ฟ ม ร	- - ลฺ -	- ด ท ลฺ	- - ม -	- ท ด ร	- - ล -	ม ฟ ซ ล

ประโยคที่ 141

- - ลำ ล๋	- ท๋ ด๋ ร๋	- - รำ ร๋	- ด๋ ท๋ ล๋	- - ล ล๋	ซ๋ ฟ๋ ม๋ ร๋	- - รฺ ร๋	- ด๋ ท๋ ล๋
- - ม -	- ท ด ร	- - ล -	- ด ท ล	- - ม -	ซ ฟ ม ร	- - ลฺ -	- ด ท ลฺ

การดำเนินทำนองในกลุ่มนี้ บรรเลงโดยใช้กลวิธีพิเศษการกรอเสียงเดียว โดยบรรเลงขึ้น-ลงด้วยความวิจิตร ในกลุ่มทำนองนี้มีการทำนองด้วยการสัมผัสเสียงกันแบบคู่ 4 เพื่อให้เกิดเสียงประสานในการบรรเลง ลักษณะของเสียงที่ออกมาในกลุ่มทำนองนี้มีลักษณะของเสียงที่คล้ายกับเสียงน้ำไหลขึ้นไหลลงไปมา ด้วยความงามและไพเราะ ซึ่งโดยปกติแล้วเครื่องดนตรีประเภทเครื่องตี จะทำเทคนิคเสียงยาวต่อเนื่องนานได้ดีลำบาก ซึ่งเครื่องดนตรีประเภทเครื่องสีและเครื่องเป่าจะทำได้ดีกว่า ดังนั้นเมื่อจำเป็นต้องใช้กลวิธีนี้ในการบรรเลง จึงถือว่าเป็นเรื่องยากและเป็นการวัดกำลังของผู้บรรเลง ด้วยเริ่มต้นบรรเลงก็ต้องใช้กำลังมากในการควบคุมเสียง เพื่อให้เสียงระนาดที่ออกมามีความไพเราะและน่าเกรงขาม ดังนั้นผู้บรรเลงจึงต้องซ้อมและไล่เอากำลังเป็นอย่างดีจึงจะสามารถกำหนดกำลังในการบรรเลงได้พอเหมาะและเมื่อพิจารณาต่อเกี่ยวกับสำนวนที่พบในช่วงนี้ พบว่าเป็นลักษณะของการใช้กลวิธีพิเศษคือ การบรรเลงแบบกรอทั้งสิ้น โดยในการกรอในแต่ละสำนวนนั้นพบว่ามีการควญอยู่ 2 เสียงคือการกรอเสียง ลา และการกรอในเสียง เร โดยในการควญเสียง เร นั้นเริ่มต้นด้วยการควญในเสียงสูงก่อน 2 รอบ และย้ายไปควญต่อในเสียง ลา 1 รอบ ก่อนจะย้ายกลับไปสู่การกรอในเสียง เร อีกครั้ง แต่เป็นการกรอในระดับเสียงต่ำอีก 1 รอบ ก่อนจะหักเข้าสู่ลักษณะการดำเนินทำนองแบบใหม่ในช่วงที่ 2 ของโยนที่ 1 คือ โน้ตในกลุ่มเสียง เร ซึ่งมีโน้ตในบันไดเสียง คือ ร ม ฟ X ล ท X

ลูกโยนที่ 1 ช่วงที่ 2 ประโยคที่ 142 – ประโยคที่ 147

ลูกโยนช่วงนี้อยู่ในกลุ่มเสียงลูกโยน เสียง เร กลุ่มเสียงที่พบคือ ร ม ฟ X ล ท X เป็นระดับเสียงนอก

ประโยคที่ 142

- - - -	ลฺ - ลฺ ล๋	- - - -	รฺ - รฺ ร๋	- - - -	ลำ - ลำ ล๋	- - ท ล๋	ซ๋ ฟ๋ ม๋ ร๋
- - - -	- ลฺ - -	- - - -	- รฺ - -	- - - -	- ลฺ - -	- - - ลฺ	ซ ฟ ม รฺ

ประโยคที่ 143

- - - -	ลำ - ลำ ล๋	- - - -	รำ - รำ ร๋	- - - -	ลำ - ลำ ล๋	- - ท ล๋	ซ๋ ฟ๋ ม๋ ร๋
- - - -	- ลฺ - -	- - - -	- รฺ - -	- - - -	- ลฺ - -	- - - ลฺ	ซ ฟ ม รฺ

ประโยคที่ 144

- - ลฺ ล๋	- - รฺ ร๋	- - ลำ ล๋	- - รฺ ร๋	- - ลำ ล๋	- - รำ ร๋	- - ล ล๋	- - รฺ ร๋
- ลฺ - -	- รฺ - -	- ลำ - -	- รฺ - -	- ลำ - -	- รำ - -	- ลฺ - -	- รฺ - -

ประโยคที่ 145

- - ลฺ ล๋	- - รฺ ร๋	- - ลำ ล๋	- - รฺ ร๋	- - ลำ ล๋	- - รำ ร๋	- - ล ล๋	- - รฺ ร๋
- ลฺ - -	- รฺ - -	- ลำ - -	- รฺ - -	- ลำ - -	- รำ - -	- ลฺ - -	- รฺ - -

ประโยคที่ 146

- - ลำ ล๋	- - รำ ร๋	- - ล ล๋	- - รฺ ร๋	- - ลำ ล๋	- - รำ ร๋	- - ล ล๋	- - รฺ ร๋
- ลำ - -	- รำ - -	- ล - -	- รฺ - -	- ลำ - -	- รำ - -	- ล - -	- รฺ - -

ประโยคที่ 147

- - ล ล๋	- - รฺ ร๋	- - ล ล๋	- - รฺ ร๋	- - ล ล๋	- - รฺ ร๋	- - ล ล๋	- - รฺ ร๋
- ล - -	- รฺ - -	- ล - -	- รฺ - -	- ล - -	- รฺ - -	- ล - -	- รฺ - -

การดำเนินทำนองในกลุ่มทำนองนี้ ดำเนินทำนองด้วยกลวิธีพิเศษคือ การบรรเลงแบบกระทบคู่ 8 โดยกระทบมือซ้ายที่เสียงต่ำ โดยบรรเลงสลับเสียงคู่ 8 บน กับคู่ 8 ล่าง สลับกันไปมา ทำให้มีความกลมกลืนและมีความสัมผัสกันกัน อย่างไพเราะ แต่มีการเปลี่ยนเสียงสูงต่ำไปมา เพื่อเป็นการแสดงความคิดสร้างสรรค์ของผู้ประพันธ์ได้อย่างยอดเยี่ยม นอกจากนี้ยังสังเกตได้อีกว่าการดำเนินทำนองในกลุ่มนี้เป็นอย่างลักษณะของการลดรูป หรือการทอนสำนวน เมื่อพิจารณาดูจากการดำเนินทำนองพบว่ามีลักษณะของการทอนสำนวนลงเป็นช่วง ๆ โดยแต่ละช่วงที่มีการทอนนั้น จะเริ่มทอนหลังจากการบรรเลงแบบกรอเสียงหรือการครวญแล้ว ดังนี้ซึ่งการลดหรือการทอนสำนวนนี้ พบทุกครั้งหลังจากการกรอ ซึ่งอาจอนุมานได้ว่าเป็นลักษณะสำนวนที่ใช้ในการปิดทำนองกรอ นอกจากจะใช้เป็นสำนวนปิดในการบรรเลงแบบกรอแล้ว ยังถือเป็นอัตลักษณ์สำคัญประการหนึ่งของเพลงประเภทมีลูกโยน เพราะลักษณะสำคัญประการหนึ่งของบทเพลงประเภทมีลูกโยนคือการลดรูปหรือการทอนสำนวน

การดำเนินทำนองช่วงนี้เป็นการเปิดอิสระ อธิบายได้ว่าลักษณะของการดำเนินทำนองในช่วงนี้ไม่กำหนดตายตัวในเรื่องความสั้นยาวของเนื้อเพลง ขึ้นอยู่กับผู้บรรเลงว่าต้องการความสั้นยาวมากน้อยเพียงใด ทั้งนี้ขึ้นอยู่กับแนวเพลงและกำลังของผู้บรรเลงเอง หากผู้บรรเลงบรรเลงด้วยแนวตั้งต้นที่รวดเร็ว เมื่อถึงช่วงนี้ลักษณะการดำเนินทำนองก็ควรกระชับไม่ควรยืด แต่หากเริ่มต้นด้วยช้าปานกลางก็ให้ฟังจังหวะในการบรรเลงให้พอเหมาะกับแนวที่ใช้ในการบรรเลง ดังนั้นหากเปรียบเทียบลักษณะการดำเนินทำนองในทางเดี่ยวระนาดเอกช่วงนี้ สามารถเปรียบได้กับช่วงที่เป็นจังหวะลอยดอกของเครื่องดนตรีประเภทเครื่องเป่า เช่น ปี่ หรือ ขลุ่ย ที่ผู้บรรเลงสามารถพลิกแพลงจังหวะอย่างอิสระ

จากการวิเคราะห์จังหวะในทำนองเพลงเดี่ยวกราวใน สามชั้นทางระนาดเอก ของอาจารย์ชฎิล นักดนตรี ในกลุ่มลูกโยนที่ 1 เที่ยวที่ 2 พบว่า การดำเนินทำนองช่วงนี้เป็นการเปิดอิสระ สามารถอธิบายได้ว่า ลักษณะของการดำเนินทำนองในช่วงนี้ไม่กำหนดตายตัวในเรื่องความสั้นยาวของเนื้อเพลง เพราะว่าเป็นทำนองที่อยู่ในช่วงลูกโยน ซึ่งลักษณะของเพลงประเภทลูกโยนนั้นจะขึ้นอยู่กับผู้ประพันธ์ว่าต้องการให้โยนนี้มีความสั้นยาวมากน้อยเพียงใด ในส่วนการเคลื่อนที่ของทำนองเพลงนั้น เสียงของโยนนี้เคลื่อนที่อยู่ในกลุ่มเสียงปัญจมูล ร ม ฟ x ล ท x

กลวิธีพิเศษที่พบในกลุ่มลูกโยนที่ 1 เที่ยวที่ 2 คือ กลวิธีการตีกรอ การสะบัด ซึ่งกลวิธีที่ใช้ในการบรรเลงกลุ่มลูกโยนนี้นั้นจะต้องมีความพิเศษในเรื่องการประดิษฐ์เสียงของผู้บรรเลง เพื่อให้เสียงที่ออกไปนั้นมีความสมบูรณ์

ทำนองเชื่อมระหว่าง ลูกโยนที่ 1 กับ ลูกโยนที่ 2 ประโยคที่ 148- 149

ประโยคที่ 148

- - ลฺ ล๋	- - รฺ ร๋	- - ม ม๋	- - ฟ ฟ๋	- - ม ม๋	- - ท ท๋	- - ล ล๋	- - ม ม๋
- ลฺ - -	- รฺ - -	- ม - -	- ฟ - -	- ม - -	- ท - -	- ล - -	- ม - -

ประโยคที่ 149

- - ฟ ฟ๋	- - ม ม๋	- - รฺ ร๋	- - ลฺ ล๋	- - ทฺ ท๋	- - ดฺ ด๋	- - รฺ ร๋	- - มฺ ม๋
- ฟฺ - -	- มฺ - -	- รฺ - -	- ลฺ - -	- ทฺ - -	- ดฺ - -	- รฺ - -	- มฺ - -

ลักษณะของการดำเนินทำนองของทำนองที่ใช้เชื่อมระหว่างลูกโยนที่ 1 กับลูกโยนที่ 2 นั้นคือการทอนสำนวนทำนอง โดยในการทอนสำนวนทำนองนั้นนำเอากระสวนทำนองในประโยคที่ 136 ถึงประโยคที่ 147 เป็นตัวตั้งและทำการทอนสำนวนลง สังเกตว่าในประโยคที่ 149 จังหวะสุดท้ายเป็นการทอนสำนวนที่เข้มข้นที่สุด ซึ่งจากลักษณะสำนวนทำนองดังกล่าวนี้อนุมานได้ว่าเป็นลักษณะของสำนวนในการการปิดโยน ซึ่งเมื่อพิจารณาประโยคถัดไปพบว่าเป็นการเปลี่ยนเสียงของลูกโยนไปแล้ว

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ลูกโยนที่ 2 เสียง มี

ช่วงที่ 1 ประโยคที่ 150 – ประโยคที่ 154

ลูกโยนช่วงนี้อยู่ในกลุ่มเสียงลูกโยน เสียง มี กลุ่มเสียงที่พบคือ ม ฟ ซ X ท ด X เป็นระดับเสียงทางกลางแหบ

ประโยคที่ 150

- - - -	- - - -	- - - -	- - ล ̋	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ̋
- - - -	- - - -	- - - -	- - - ̋	- - - -	- - - -	- - - -	- - ท ̣ ̋

ประโยคที่ 151

- - - -	- - - -	- - - -	- - ล ̋	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ̋
- - - -	- - - -	- - - -	- - - ̋	- - - -	- - - -	- - - -	- - ท ̣ ̋

ประโยคที่ 152

- - - -	- - ล ̋	- - - -	- - - ̋	- - - -	- - ล ̋	- - - -	- - - ̋
- - - -	- - - ̋	- - - -	- - ท ̣ ̋	- - - -	- - - ̋	- - - -	- - ท ̣ ̋

ประโยคที่ 153

- - - -	- - ล ̋	- - - -	- - - ̋	- - - -	- - ล ̋	- - - -	- - - ̋
- - - -	- - - ̋	- - - -	- - ท ̣ ̋	- - - -	- - - ̋	- - - -	- - ท ̣ ̋

ประโยคที่ 154

- - ล ̋	- - - ̋	- - ล ̋	- - - ̋	- - ล ̋	- - - ̋	- - ล ̋	- - - ̋
- - - ̋	- - ท ̣ ̋	- - - ̋	- - ท ̣ ̋	- - - ̋	- - ท ̣ ̋	- - - ̋	- - ท ̋

ลักษณะการดำเนินทำนองโดยทั่วไปในลูกโยนที่ 2 ช่วงที่ 1 นี้ ดำเนินทำนองด้วยกลวิธีพิเศษการบรรเลงกรอสลับเสียงไปมา โดยจะมีเสียงมี่ใช้เป็นเสียงยืน 1 เสียง เป็นลักษณะเดียวกันกับลักษณะการดำเนินทำนองในลูกโยนที่ 2 คือเป็นลักษณะของการลอยจังหวะและใช้เป็นการทำ

กลวิธีพิเศษเลียนแบบในเครื่องดนตรีประเภทเครื่องสีหรือเครื่องเป่า คือทำเสียงยาวติดต่อกัน โดยใช้การรัวระนาดอย่างถี่ ๆ ไม่หยุดอย่างต่อเนื่อง ในขณะเดียวกันมือซ้ายและมือขวาจะสลับกันบรรเลง ซึ่งถ้ามือใดบรรเลงทำนองอีกมือก็จะกรอยาวไว้เพื่อไม่ให้เสียงขาดหายไป โดยการบรรเลงนั้นต้องบรรเลงโดยให้เสียงเคลื่อนที่ให้รวดเร็ว ได้เป็นเสียงรัวถี่ ๆ ติด ๆ กัน ในส่วนของจังหวะก็เป็นอย่างเดียวกันกับลูกโยนที่ 1 คือเป็นลักษณะของการลอยจังหวะ ผู้บรรเลงสามารถเข้าในส่วนใดของทำนองเพลงหรือจะบรรเลงสั้น – ยาวแค่ไหนก็สุดแท้ แต่ต้องสวมเข้าให้พอดีกับจังหวะ ดังนั้นในการสวมเข้าจึงต้องพิจารณาเรื่องของแนวเพลงที่บรรเลงด้วย หากมาอย่างเร็วก็ต้องรีบสวมให้กระชับ ไม่ชักช้าหากมาด้วยจังหวะปานกลางก็ให้ดูความเหมาะสมในการเข้า หากเข้าเพลงช้าไปก็อาจทำให้เพลงช้าจนเกินไปฟังแล้วไพเราะไม่น่าฟังการดำเนินทำนองที่พิเศษในส่วนนี้อีกประการคือ ในประโยคที่ 150 และประโยคที่ 152 นั้น ดำเนินทำนองแบบลักษณะลอยจังหวะนานพอประมาณ จากนั้นในประโยคที่ 152 ถึงประโยคที่ 154 ก็จะทำการทอนประโยคให้สั้นลง ซึ่งการทอนนี้เป็นเอกลักษณ์ที่โดดเด่นของเพลงประเภทลูกโยน

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ช่วงที่ 2 ประโยคที่ 155 – ประโยคที่ 160

ลูกโยนช่วงนี้อยู่ในกลุ่มเสียงลูกโยน เสียง มี กลุ่มเสียงที่พบคือ ม ฟ ซ X ท ด X เป็นระดับเสียงทางกลางแหบ

ประโยคที่ 155

ล̇ ท̇ ด̇ -	ม ฟ - -	ด̇ ท̇ ล̇ -	ม ฟ - -	ล̇ ท̇ ด̇ -	มˎ ฟ̇ - -	ด̇ ท̇ ล̇ -	ม ฟ - -
ลฺทฺดฺ มฺ	- ม - มฺ	ดทล มฺ	- ม - มฺ	ลทด ม	- มˎ - ม	ดทล ม	- ม - มฺ

ประโยคที่ 156

ล̇ ท̇ ด̇ -	ม ฟ - -	ด̇ ท̇ ล̇ -	ม ฟ - -	ล̇ ท̇ ด̇ -	มˎ ฟ̇ - -	ด̇ ท̇ ล̇ -	ม ฟ - -
ลฺทฺดฺ มฺ	- ม - มฺ	ดทล มฺ	- ม - มฺ	ลทด ม	- มˎ - ม	ดทล ม	- ม - มฺ

ประโยคที่ 157

ล̇ ท̇ ด̇ -	มˎ ฟ̇ - -	ด̇ ท̇ ล̇ -	ม ฟ - -	ล̇ ท̇ ด̇ -	มˎ ฟ̇ - -	ด̇ ท̇ ล̇ -	ม ฟ - -
ลทด ม	- มˎ - ม	ดทล มฺ	- ม - มฺ	ลทด ม	- มˎ - ม	ดทล มฺ	- ม - มฺ

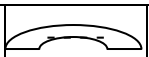
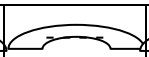
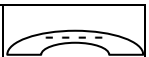
ประโยคที่ 158

ด̇ ท̇ ล̇ -	ม ฟ - -	ด̇ ท̇ ล̇ -	ม ฟ - -	ด̇ ท̇ ล̇ -	ม ฟ - -	ด̇ ท̇ ล̇ -	ม ฟ - -
ดทล มฺ	- ม - มฺ	ดทล มฺ	- ม - มฺ	ดทล มฺ	- ม - มฺ	ดทล มฺ	- ม - มฺ

ประโยคที่ 159

ม ฟ - -	ม ฟ - -	ม ฟ - -	ม ฟ - -	ม ฟ - -	ม ฟ - -	ม ฟ - -	ม ฟ - -
- ม - มฺ	- ม - มฺ	- ม - มฺ	- ม - มฺ	- ม - มฺ	- ม - มฺ	- ม - มฺ	- ม - มฺ

ประโยคที่ 160

							
- - - ม	- - - มฺ	- - - มˎ	- - - ม	- - - มˎ	- - - ม	- - - ม	- - - มฺ

ลักษณะการดำเนินทำนองเป็นการดำเนินทำนองแบบกรอเสียงเดียวสลับเสียงไปมา โดยการบรรเลงนั้นจะบรรเลงโดยสลับมือซ้ายกับมือขวา นอกจากนี้ยังบรรเลงด้วยเสียงประสานคู่ 2 คือบรรเลงด้วยเสียง มี และเสียง ฟา ไปพร้อมๆกัน จากนั้นการดำเนินทำนองจบลงในประโยคที่ 160 โดยใช้กลวิธีการกวาด มาประดิษฐ์ทำนอง ทำนองในกลุ่มนี้มีลักษณะพิเศษที่แตกต่างไปจากการดำเนินทำนองธรรมดาทั่วไปคือ ทุกห้องจะจบด้วยการใช้การดำเนินทำนองให้ลูกตกเคลื่อนที่ไปตกที่เสียง มี ตลอดทั้งหมด ซึ่งทำให้สำนวนทำนองมีความไพเราะเข้มข้นกระชับและยังเป็นการแสดงภูมิปัญญาของผู้ปะพันธ์ได้เป็นอย่างดีเช่นกัน และเนื่องจากการการบรรเลงในลักษณะนี้จะทำให้ท่วงทำนองมีความกระชับรวดเร็วลักษณะของการดำเนินทำนองอีกประการหนึ่งคือการทอนสำนวนทำนอง โดยในการทอนสำนวนทำนองนั้นนำเอากระสวนทำนองในประโยคที่ 155 และประโยคที่ 156 มาเป็นตัวตั้งและทำการทอนสำนวนลง สังเกตว่าใน 4 บรรทัดสุดท้ายเป็นการทอนสำนวนที่เข้มข้นที่สุด ซึ่งจากลักษณะสำนวนทำนองดังกล่าวนี้อนุมานได้ว่าเป็นลักษณะของสำนวนในการการปิดโยน ซึ่งเมื่อพิจารณาประโยคถัดไปพบว่าการดำเนินทำนองยังคงเสียงให้ลูกตกเคลื่อนที่ตกที่เสียง มี อยู่ เพราะว่าในประโยคต่อไปนั้นเป็นการดำเนินทำนองในช่วงทำนองหลักที่ในช่วงแรกลูกตกเคลื่อนที่ไปตกที่เสียง มี เป็นส่วนมาก

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ทำนองหลัก ประโยคที่ 161-176

ประโยคที่ 161

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

ประโยคที่ 162

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

ประโยคที่ 163

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

ประโยคที่ 164

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

ประโยคที่ 165

ล ท ด ม	ท ด ด ด	ม ท ด ม	ท ด ด ด	ฟฺ มฺ ฟฺ ดฺ	ลฺ ดฺ ดฺ ลฺ	มฺ ฟฺ มฺ ลฺ	ดฺ ลฺ ดฺ ดฺ
ลฺ ทฺ ดฺ ม	ทฺ ดฺ ดฺ ด	ม ทฺ ดฺ ม	ทฺ ดฺ ดฺ ด	มฺ มฺ มฺ มฺ	ทฺ ทฺ ทฺ ทฺ	มฺ มฺ มฺ มฺ	ทฺ ทฺ ทฺ ทฺ

ประโยคที่ 166

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

ประโยคที่ 167

ม ฟ ซ ท	ฟ ซ ซ ซ	ท ฟ ซ ท	ฟ ซ ซ ซ	ด ท ด ซ	ม ซ ซ ม	ท ด ท ม	ซ ม ซ ซ
ม ฟ ซ ท	ฟ ซ ซ ซ	ท ฟ ซ ท	ฟ ซ ซ ซ	ท ท ท ท	ฟ ฟ ฟ ฟ	ทฺ ทฺ ทฺ ทฺ	ฟ ฟ ฟ ฟ

ประโยคที่ 168

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

ประโยคที่ 169

ฟ ท ฟ ร์	ฟ ด ฟ ท	ฟ ร์ ฟ ด	ฟ ท ฟ ร์	ฟ ท ฟ ร์	ฟ ด ฟ ท	ฟ ร์ ฟ ด	ฟ ท ฟ ซ
ฟ ท ฟ ร	ฟ ด ฟ ท	ฟ ร ฟ ด	ฟ ท ฟ ร	ฟ ท ฟ ร	ฟ ด ฟ ท	ฟ ร ฟ ด	ฟ ท ฟ ซ

ประโยคที่ 170

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

ประโยคที่ 171

์ ด ท ฟ	ซ ซ ซ ท	ซ ซ ซ ม	ฟ ฟ ฟ ซ	ฟ ฟ ฟ ด	ม ม ม ฟ	ม ม ม ท	ด ท ม ด
ม ด ท ฟ	ซ ซ ซ ท	ซ ซ ซ ม	ฟ ฟ ฟ ซ	ฟ ฟ ฟ ด	ม ม ม ฟ	ม ม ม ท	ด ท ม ด

ประโยคที่ 172

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

ประโยคที่ 173

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

ประโยคที่ 175

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

ประโยคที่ 176

-ทฺดฺม	รฺฟมฟล	-ซ--ฟ	มฺรฺดฺท	ฟฺมฺดฺท	มฺดฺทซ	ดฺทซฟ	ทซฟม
-ล-ม	ดทฟรล	--ฟมฟ	มรดท	ฟมดท	มดทซ	ดทซฟ	ทซฟม

ลักษณะการดำเนินทำนองในทำนองหลักนี้เป็นลักษณะของการดำเนินทำนองแบบเก็บผสมผสานกับการบรรเลงคาบลูกคาบดอก เมื่อพิจารณาถึงกระสวนทำนองพบว่า วิถีของกระสวนใน 4 ห้องแรกของเพลงในทุกประโยคประเคลื่อนมีทิศทางการเคลื่อนที่ของทำนองสูงขึ้นก่อนที่ทำนองใน 4 ห้องหลังการดำเนินทำนองเป็นแบบดำเนินลงมายังเสียงต่ำเรื่อย ๆ นอกจากนี้ยังเป็นลักษณะของกาดำเนินทำนองที่บรรเลงระนาดทั่วทั้งผืน โดยการบรรเลงนั้นมีทำนองขึ้นลงทั่วทั้งผืนระนาด

โดยสังเกตได้ว่าในประโยคที่ 161 ถึงประโยคที่ 167 ในจังหวะสุดท้ายของช่วงนี้ จบที่การดำเนินทำนองด้วยการบรรเลงกลวิธีพิเศษการตีคาบลูกคาบดอก และเมื่อพิจารณาในประโยคถัดไปพบว่า ลักษณะของการดำเนินทำนองเป็นการดำเนินทำนองที่ต้องใช้พละกำลังสูงเพราะต้องบรรเลงเก็บด้วยแนวการบรรเลงที่มีความเร็ว ดังนั้นตัวผู้บรรเลงต้องหมั่นฝึกซ้อมเพื่อเพิ่มกำลังในการบรรเลงให้มากขึ้น จากลักษณะของการดำเนินทำนองที่การบรรเลงนั้นจะจบทำนองด้วยการบรรเลงเก็บ อนุมานได้ว่าเป็นการใช้เพื่อรองรับในประโยคถัดไปจากลักษณะของการดำเนินทำนองในช่วงที่ 1 ของกลุ่มลูกโยนที่ 3 นี้ พบว่ากระสวนทำนองในช่วงนี้นับว่าเป็นกระสวนทำนองที่มีความเข้มข้นมาก ทั้งในเรื่องของแนววิถีการลงของเสียงที่มุ่งลงไปในทิศทางต่ำเพียงอย่างเดียว และการดำเนินทำนองที่ใช้การบรรเลงแบบทั่วผืนระนาดอย่างทั่วถึงนี้ จึงทำให้เกิดความเข้มข้นในการดำเนินทำนอง และเกิดความปลั่งจำเพาะให้ออกมาอย่างเห็นได้ชัด

กลุ่มเนื้อทำนองแท้ ๆ ของเพลงกราวในนี้ ดำเนินทำนองอยู่ในกลุ่มเสียงปัญจมูล ท ด ร X ฟ ซ X กลุ่มเสียงปัญจมูล ม ฟ ซ X ท ด X และกลุ่มเสียงปัญจมูล ด ร ม X ซ ล X นับว่าเป็นช่วงที่มีความหลากหลายในเรื่องระดับเสียงมากที่สุดกลุ่มหนึ่งในเพลง ส่วนลักษณะของการดำเนินทำนองนั้นโดยทั่วไปพบว่าการดำเนินทำนองใช้ทำนองหลักเป็นโครงสร้างสำคัญในการดำเนินทำนอง มีทำนองในทางเดี่ยวส่วนน้อยที่ดำเนินทำนองแตกต่างหรือสวนทิศทางบ้างกับทำนองหลัก แต่โครงสร้างสำคัญนั้นยังคงครบถ้วน ซึ่งการบรรเลงนั้นมีวิธีการบรรเลงโดยการบรรเลงเก็บผสมกับการบรรเลงแบบรัวคาบลูกคาบดอก

ลูกโยนที่ 3 เสียง โด ช่วงที่ 1 ประโยคที่ 177 – ประโยคที่ 180

ลูกโยนช่วงนี้อยู่ในกลุ่มเสียงลูกโยน เสียง โด กลุ่มเสียงที่พบคือ ด ร ม X ซ ล X เป็นระดับเสียงเพียงออบน

ประโยคที่ 177

มˌ ดˌ ท ซ	ด ท ซ ฟ	ท ซ ฟ ม	ซ ฟ ม ด	ฟม ดท	ซ ซ̇ ท ด̇	- - ม ฟ̇	- - ม ด̇
ม ด ท ซ	ด ท ซ ฟ	ท ซ ฟ ม	ซ ฟ ม ด	- ด - ซ	รฺ - - -	- - ท -	- - ท -

ประโยคที่ 178

ม ฟ ซ ล	ท ล ซ ฟ	ซ ฟ ม ฟ	ซ ล ท ดˌ	ฟมˌ ดˌทˌ	ซ ซ̇ ท ด̇	- - มˌ ฟ̇	- - มˌ ด̇
ม ฟ ซ ล	ท ล ซ ฟ	ซ ฟ ม ฟ	ซ ล ท ด	- ดˌ - ซˌ	ร - - -	- - ท -	- - ท -

ประโยคที่ 179

มˌ ดˌ ท ซ	ดˌ ท ซ ฟ	ท ซ ฟ ม	ซ ฟ ม ด	ฟม ดท	ซ ซ̇ ท ด̇	- - ม ฟ̇	- - ม ด̇
ม ด ท ซ	ด ท ซ ฟ	ท ซ ฟ ม	ซ ฟ ม ด	- ด - ซ	รฺ - - -	- - ท -	- - ท -

ประโยคที่ 180

ม ฟ ซ ล	ท ล ซ ฟ	ซ ฟ ม ฟ	ซ ล ท ด	ฟมˌ ดˌทˌ	ซˌ ซ̇ ท ด̇	- - มˌ ฟ̇	- - มˌ ด̇
ม ฟ ซ ล	ท ล ซ ฟ	ซ ฟ ม ฟ	ซ ล ท ด	- ดˌ - ซˌ	ร - - -	- - ท -	- - ท -

ลักษณะการดำเนินทำนองเป็นการดำเนินทำนองแบบเก็บด้วยกลอนไต่ไม้ผสมกับการดำเนินทำนองแบบกรอ มีลักษณะพิเศษที่แตกต่างไปจากการดำเนินทำนองทั่วไปคือ ทุกห้องจะจบด้วยการใช้การบรรเลงแบบกรอตลอดทั้งหมด ซึ่งทำให้สำนวนทำนองมีความเข้มข้นและกระชับมากขึ้น เนื่องจากในห้องที่ 5 นั้นมีการบรรเลงด้วยกลวิธีการสะบัด ซึ่งการสะบัดนี้จะทำให้ แนวในการบรรเลงมีแนวที่กระชับและเร็วมากขึ้น ดังนั้นเมื่อสำนวนทำนองเป็นลักษณะของการสะบัดทั้งหมด จึงทำให้ท่วงทำนองมีความกระชับรวดเร็ว ลักษณะการดำเนินทำนองในช่วงที่ 1 นี้สามารถแบ่งลักษณะการดำเนินทำนองออกได้ 2 ช่วงคือ ช่วงแรกตั้งแต่ห้องที่ 1-4 การดำเนินทำนองนั้นบรรเลงด้วยการบรรเลงเก็บ ส่วนในห้องที่ 5 – 8 เป็นลักษณะของการดำเนินทำนองแบบสะบัดและการกรอ ซึ่งการบรรเลงเช่นนี้ ผู้บรรเลงต้องมีความคล่องตัวในการบรรเลงเป็น

อย่างมาก เพราะว่า การบรรเลงของทำนองนี้มีการดำเนินทำนองที่วนไปวนมา กล่าวคือ การบรรเลงนั้นเริ่มด้วยการบรรเลงเก็บ จากนั้นดำเนินทำนองด้วยกลวิธีพิเศษการสะบัดและตามด้วยการบรรเลงแบบกรอ นอกจากการดำเนินของช่วงนี้มีการใช้กลวิธีนี้มีความยากแล้ว ผู้บรรเลงเองต้องระวังในการบรรเลงให้เข้ากับจังหวะที่ใช้กำกับอีกด้วย

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ลูกโยนที่ 3 เสียง โด ช่วงที่ 2 ประโยคที่ 181 – ประโยคที่ 184

ลูกโยนช่วงนี้อยู่ในกลุ่มเสียงลูกโยน เสียง โด กลุ่มเสียงที่พบคือ ด ร ม X ซ ล X เป็นระดับเสียงเพียงออบน

ประโยคที่ 181

- - ท ซ๋	- - ม ฟ๋	- - ซ ฟ๋	- - ม ด๋	- - ฟ ซ๋	- - ทฺ ด๋	- - ม ฟ๋	- - ม ด๋
- - ฟ -	- - ท -	- - ร -	- - ทฺ -	- - ดฺ -	- - ฟ -	- - ทฺ -	- - ท -

ประโยคที่ 182

- - ท ซ๋	- - ม ฟ๋	- - ซ ฟ๋	- - ม ด๋	- - ฟ ซ๋	- - ทฺ ด๋	- - ม ฟ๋	- - ม ด๋
- - ฟ -	- - ท -	- - ร -	- - ทฺ -	- - ดฺ -	- - ฟ -	- - ทฺ -	- - ท -

ประโยคที่ 183

- - ฟ ซ๋	- - ท ด๋	- - มฺ ฟ๋	- - มฺ ด๋	- - ฟ ซ๋	- - ท ด๋	- - มฺ ฟ๋	- - ม ด๋
- - ด -	- - ฟ -	- - ท -	- - ท -	- - ด -	- - ฟ -	- - ท -	- - ท -

ประโยคที่ 184

มฺ มฺ มฺ ท	มฺ มฺ มฺ ด	มฺ มฺ มฺ ท	มฺ มฺ มฺ ด	มฺ ท มฺ ดฺ	มฺ ท มฺ ดฺ	มฺ ท มฺ ดฺ	มฺ ท มฺ ดฺ
มฺ มฺ มฺ ท	มฺ มฺ มฺ ด	มฺ มฺ มฺ ท	มฺ มฺ มฺ ด	มฺ ท มฺ ด	มฺ ท มฺ ด	มฺ ท มฺ ด	มฺ ท มฺ ด

การดำเนินทำนองในกลุ่มโยนที่ 3 ช่วงที่ 2 นั้น ดำเนินทำนองด้วยกลวิธีพิเศษการบรรเลงกรอเสียงเดียว ในประโยคที่ 181 ถึงประโยคที่ 183 จากนั้นในประโยคที่ 184 ดำเนินทำนองด้วยการบรรเลงเก็บแบบกลอนสับซ้ำเสียงด้วยความเร็วเพื่อเชื่อมในทำนองต่อไป การดำเนินทำนองในกลุ่มนี้ตั้งต้นด้วยการดำเนินทำนองยืนพื้นเสียง โด คล้ายลักษณะของลูกเท่า โดยในการดำเนินทำนองนั้นใช้กลวิธีพิเศษในการดำเนินทำนองแบบกรอเป็นหลัก เมื่อจบในประโยค 181 และประโยคที่ 182 แล้วผู้วิจัยสังเกตว่าการดำเนินทำนองต่อ ๆ มานั้น เป็นลักษณะของการซ้ำสำนวนทำนอง โดยในการซ้ำนั้นมักจะมีทำนองต้นแบบนำก่อนเสมอ ซึ่งจากการสำรวจพบว่ามีทำนองต้นแบบในการใช้สำหรับการดำเนินทำนองซ้ำกัน โดยใช้การตัดทอนประโยค เพราะซึ่งหากพิจารณาจากสำนวนทำนองต้นแบบ และสำนวนทำนองที่มอนแล้วนั้น พบว่ามีลักษณะการ

ดำเนินทำนองที่ใกล้เคียงกัน จึงอาจอนุมานได้ว่าทำนองนี้ ควรจะมีรากของทำนองหลักที่แบบเดียวกัน แต่ถูกทำการปรับและตกแต่งให้วิจิตรพิสดารแตกต่างกันออกไป

ทำนองเชื่อมระหว่าง ลูกโยนที่ 3 กับ ลูกโยนที่ 4 ประโยคที่ 185- 187

ประโยคที่ 185

มดทซ	ดทซฟ	ทซฟม	ซฟมท	รดรท	ดรดร	มรซร	มฟซฟ
มดทซ	ดทซฟ	ทซฟม	ซฟมทฺ	รดรทฺ	ดรดร	มรซร	มฟซฟ

ประโยคที่ 186

ซฟซม	ฟซฟซ	ลซดซ	ลทดท	ลทดฟ	มดทม	ดทลด	ทลซฟ
ซฟซม	ฟซฟซ	ลซดซ	ลทดท	ลทดฟ	มดทม	ดทลด	ทลซฟ

ประโยคที่ 187

มดทซ	ดทซฟ	ทซฟม	ซฟมท	รดรท	ดรดร	ดทดร	มฟ-ฟ้
มดทซ	ดทซฟ	ทซฟม	ซฟมทฺ	รดรทฺ	ดรดร	ดทดร	มฟ-ฟ้

ลักษณะการดำเนินทำนองเป็นลักษณะของการดำเนินทำนองแบบเก็บ เมื่อพิจารณาถึงกระสวนทำนองพบว่า วิถีของกระสวนทำนองเป็นแบบดำเนินลงมายังเสียงต่ำเรื่อย ๆ ในประโยคที่ 185 และประโยคที่ 187 และพบการเคลื่อนที่ของทำนองมีลักษณะของกระสวนทำนองในทิศทางขึ้นในประโยคที่ 186 ซึ่งเคลื่อนที่อยู่ในกลุ่มเสียงปัญจมูล ฟ ซ ล x ด ร x โดยในจังหวะสุดท้ายของช่วงนี้ จบที่การดำเนินทำนอง ด้วยการบรรเลงแบบกรอเพื่อเป็นการส่งทำนองในกลุ่มลูกโยนต่อไป และเมื่อพิจารณาในประโยคถัดไปพบว่า ลักษณะของการดำเนินทำนองเป็นการดำเนินทำนองที่ใช้กลวิธีพิเศษที่ยากและมีความพิเศษ ดังนั้นลักษณะของการดำเนินทำนองของกลุ่มเชื่อมนี้ ผู้บรรเลงต้องบรรเลงให้มีเสียงที่ดัง และดุ แต่ที่สำคัญผู้บรรเลงต้องเก็บกำลังไว้เพื่อบรรเลงในประโยคต่อไปด้วย เพราะแนวการบรรเลงจะยิ่งเพิ่มความเร็วขึ้นเรื่อยๆ

ลูกโยนที่ 4 เสียง ฟา

ประโยคที่ 188 – ประโยคที่ 194

ลูกโยนช่วงนี้อยู่ในกลุ่มเสียงลูกโยน เสียง ฟา กลุ่มเสียงที่พบคือ ฟ ซ ล X ด ร X เป็นระดับเสียงทางขวา

ประโยคที่ 188

- - - -	- - - -	- - - -	- - - ท๋	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ฟ๋
- - - -	- - - -	- - - -	- - - ท๋	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ฟ๋

ประโยคที่ 189

ฟ ท ฟ ท	ฟ ท ฟ ท	ฟ ท ฟ ท	ฟ ท ฟ ฟ	ฟ ท ฟ ท	ฟ ท ฟ ท	ฟ ท ฟ ท	ฟ ท ฟ ฟ
ฟ ฟ ฟ ฟ	ฟ ฟ ฟ ฟ	ฟ ฟ ฟ ฟ	ฟ ฟ ฟ ฟ	ฟ ฟ ฟ ฟ	ฟ ฟ ฟ ฟ	ฟ ฟ ฟ ฟ	ฟ ฟ ฟ ฟ

ประโยคที่ 190

ฟ ท ฟ ท	ท ฟ ท ท	ท ฟ ฟ ท	ฟ ท ฟ ฟ	ฟ ท ฟ ท	ท ฟ ท ท	ท ฟ ท ท	ท ท ท ฟ
ฟ ฟ ฟ ฟ	ฟ ฟ ฟ ฟ	ฟ ฟ ฟ ฟ	ฟ ฟ ฟ ฟ	ฟ ฟ ฟ ฟ	ฟ ฟ ฟ ฟ	ฟ ฟ ฟ ฟ	ฟ ฟ ฟ ฟ

ประโยคที่ 191

ฟ ท ฟ ท	ฟ ท ฟ ฟ	ท ท ฟ ท	ฟ ท ฟ ฟ	ฟ ท ฟ ท	ฟ ท ฟ ฟ	ฟ ท ฟ ท	ฟ ท ฟ ฟ
ฟ ฟ ฟ ฟ	ฟ ฟ ฟ ฟ	ฟ ฟ ฟ ฟ	ฟ ฟ ฟ ฟ	ฟ ฟ ฟ ฟ	ฟ ฟ ฟ ฟ	ฟ ฟ ฟ ฟ	ฟ ฟ ฟ ฟ

ประโยคที่ 192

ฟ ฟ ฟ ฟ	ฟ ฟ ฟ ฟ	ฟ ฟ ฟ ฟ	ฟ ฟ ฟ ฟ	ฟ ฟ ฟ ฟ	ฟ ฟ ฟ ฟ	ฟ ฟ ฟ ฟ	ฟ ฟ ฟ ฟ
ฟ ฟ ฟ ฟ	ฟ ฟ ฟ ฟ	ฟ ฟ ฟ ฟ	ฟ ฟ ฟ ฟ	ฟ ฟ ฟ ฟ	ฟ ฟ ฟ ฟ	ฟ ฟ ฟ ฟ	ฟ ฟ ฟ ฟ

ประโยคที่ 193

- - - -	- - - -	- - - -	- - - ฟ๋	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ฟ๋
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -

ประโยคที่ 194

ล ล ล ม	ล ล ล ฟ	ล ล ล ม	ล ล ล ฟ	ล ม ล ฟ	ล ม ล ฟ	ล ม ล ฟ	ล ม ล ฟ
ล ล ล ม	ล ล ล ฟ	ล ล ล ม	ล ล ล ฟ	ล ม ล ฟ	ล ม ล ฟ	ล ม ล ฟ	ล ม ล ฟ

ลักษณะการดำเนินทำนองในกลุ่มลูกโยนนี้ การดำเนินทำนองมีลักษณะของการดำเนินที่ดำเนินทำนองแบบการตีรัวคาบลูกคาบดอก โดยเป็นลักษณะของการดำเนินทำนองแบบลอยจังหวะ โดยลักษณะการดำเนินทำนอง สามารถอธิบายได้ดังนี้

การดำเนินทำนองในประโยคที่ 188 การดำเนินทำนองนั้นบรรเลงแบบกรอทั้งประโยค จากการวิเคราะห์สามารถบอกได้การบรรเลงกรอนี้เป็นการให้ผู้บรรเลงตั้งจังหวะในการบรรเลงประโยคต่อไป และยังเป็นการเตรียมตัวบรรเลงกลวิธีรัวคาบลูกคาบดอก ซึ่งกลวิธีนี้ต้องใช้พละกำลังในการบรรเลงมาก ดังนั้นผู้บรรเลงต้องมีกำลังมากๆถึงจะสามารถบรรเลงได้อย่างไพเราะและเข้าจังหวะ นอกจากนี้การดำเนินทำนองในประโยคที่ 188 นั้น ยังเป็นลักษณะของการดำเนินทำนองแบบรัว ซึ่งเมื่อพิจารณาดูแล้วพบว่าเป็นลักษณะของสำนวนที่เป็นสำนวนเชื่อมมาจากกลุ่มลูกโยนที่ผ่านมา เพื่อต้องการเปลี่ยนเสียงของกลุ่มลูกโยน ดังนั้นลักษณะการดำเนินทำนองของสำนวนเพลงจึงเป็นลักษณะของการดำเนินทำนองแบบรัว โดยมีการใช้เสียงหลุมเพื่อทำให้การเปลี่ยนสำนวนของกลุ่มเสียงลูกโยนเรียบ จากนั้นเมื่อดำเนินทำนองตั้งต้นได้แล้ว จึงเริ่มทำการเปลี่ยนโดยในการเปลี่ยนนั้น เป็นการเปลี่ยนไปดำเนินทำนองในลักษณะของการลอยจังหวะ ดังที่ปรากฏ

การดำเนินทำนองตั้งแต่ในประโยคที่ 189 ถึงประโยคที่ 192 นั้น เป็นลักษณะของการดำเนินทำนองแบบลอยจังหวะ โดยใช้กลวิธีพิเศษการรัวคาบลูกคาบดอกบรรเลงให้เกิดเสียงต่อเนื่อง ซึ่งกลวิธีนี้มีวิธีการบรรเลงโดยให้มือซ้ายเป็นมือยืนที่เสียง ฟา โดยใช้มือขวาดำเนินทำนองด้วยความเร็ว โดยการดำเนินทำนองจะตกที่เสียง ฟา เป็นหลัก โดยบรรเลงโดยอาศัยหลักของการตัดทอนซึ่งมีประโยคที่ 189 และประโยคที่ 190 เป็นประโยคตั้งต้น จากนั้นดำเนินทำนองแบบตัดทอนโดยให้ประโยคที่ 191 และประโยคที่ 192 เป็นประโยคตัดทอน โดยการบรรเลงนี้ต้องสัมพันธ์กับจังหวะที่ยืนเป็นพื้น หากเคลื่อนที่ช้าหรือเร็วไป อาจทำให้คร่อมจังหวะการสวมเข้าจะไม่พอดี ผู้บรรเลงจึงต้องฟังจังหวะให้แม่นยำเป็นสำคัญ จากนั้นในประโยคที่ 193 ดำเนินทำนองโดยการกรอทั้งประโยคโดยไล่เสียงจากเสียง ฟา สูงไปหา ฟา ต่ำ และจากการวิเคราะห์ทำให้ทราบว่าการบรรเลงกรอยาวนี้ก็เพื่อให้ผู้บรรเลงตั้งจังหวะเพื่อที่จะบรรเลงใน

ประโยคที่ 194 ซึ่งเป็นประโยคที่บรรเลงเก็บด้วยความเร็ว และในประโยคที่ 194 นี้เป็นประโยคส่งในการบรรเลงของกลุ่มลูกโยนในกลุ่มเสียงต่อไป

ทำนองเชื่อมระหว่าง ลูกโยนที่ 4 กับ ลูกโยนที่ 5 ประโยคที่ 195 - 198

ประโยคที่ 195

ล ฟ ม ด	ฟ ม ด ท	ม ด ท ล	ด ท ล ฟฺ	ล ท ด ม	ท ด ม ฟ	ด ม ฟ ล	ม ฟ ล ท
ล ฟ ม ด	ฟ ม ด ทฺ	ม ด ทฺ ลฺ	ด ทฺ ลฺ ฟฺ	ล ทฺ ด ม	ทฺ ด ม ฟ	ด ม ฟ ล	ม ฟ ล ท

ประโยคที่ 196

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

ประโยคที่ 197

ม ์ ฟ ม ์ ด	ฟ ม ์ ด ท	ม ์ ด ท ล	ด ท ล ม	ซ ฟ ซ ม	ฟ ซ ฟ ซ	ฟ ม ฟ ซ	ล ท - ท̇
ม ฟ ม ด	ฟ ม ด ท	ม ด ท ล	ด ท ล ม	ซ ฟ ซ ม	ฟ ซ ฟ ซ	ฟ ม ฟ ซ	ล ท - ท̇

ประโยคที่ 198

- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ท
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ท

ลักษณะการดำเนินทำนองเป็นลักษณะของการดำเนินทำนองแบบเก็บ เมื่อพิจารณาถึงกระสวนทำนองพบว่า วิถีของกระสวนทำนองเป็นแบบดำเนินขึ้น-ลงมายังเสียงสูงและต่ำเรื่อย ๆ สลับกัน ซึ่งการเคลื่อนที่ของทำนองนั้นเคลื่อนที่อยู่ในกลุ่มเสียงปัญจมูล ท ด ร x ฟ ซ x โดยในจังหวะสุดท้ายของช่วงนี้ จบที่การดำเนินทำนอง ด้วยการบรรเลงแบบกรอ เมื่อพิจารณาแล้วทำให้ทราบว่าการบรรเลงแบบกรอนี้ ประดิษฐ์ทำนองเพื่อเป็นการส่งทำนองในกลุ่มลูกโยนต่อไป และเมื่อพิจารณาต่อไปอีกในประโยคถัดไปพบว่า ลักษณะของการดำเนินทำนองเป็นการดำเนินทำนองที่ใช้กลวิธีพิเศษที่ยากและมีความพิเศษที่สุดของการบรรเลงเพลงเดี่ยวกราวในทางระนาดเอก ดังนั้นลักษณะของการดำเนินทำนองของกลุ่มเชื่อมนี้ ผู้บรรเลงต้องบรรเลงให้มีเสียงที่ดัง และแนว

การบรรเลงต้องพอดิบพอดีเพื่อให้ความไพเราะที่เหมาะสม เพราะจะทำให้ทำนองนี้มีความเข้มข้นและแอบแฝงไปด้วยความไพเราะ แต่ที่สำคัญของการบรรเลงในทำนองนี้ผู้บรรเลงต้องเก็บกำลังไว้เพื่อบรรเลงในประโยคต่อไปด้วย เพราะแนวการบรรเลงจะยิ่งเพิ่มความเร็วขึ้นเรื่อยๆ และนอกจากนี้การดำเนินทำนองในกลุ่มลูกโยนเสียงต่อไปโยนต่อไปยังเป็นลูกโยนที่มีความยากในการบรรเลง

นอกจากนี้จากการวิเคราะห์การดำเนินทำนองของกลุ่มนี้จะเห็นว่า การดำเนินทำนองมีการบรรเลงแบบกรอทั้งประโยคที่ 198 พินิจพิจารณาแล้วทำให้ทราบว่าการบรรเลงกรอทั้งประโยคนี้ก็เพื่อเป็นประโยชน์แก่ผู้บรรเลงเองคือ การบรรเลงในประโยคที่ 198 นี้ เป็นการบรรเลงเพื่อให้ผู้บรรเลงได้เตรียมตัวในการตั้งจังหวะและเตรียมกำลังในการบรรเลงกลุ่มลูกโยนต่อไปซึ่งเป็นกลุ่มลูกโยนที่มีความพิเศษในการบรรเลง ดังที่แสดงต่อไปนี้

ประโยคที่ 198

- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ท
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ท

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ลูกโยนที่ 5 เสียง ที

ประโยคที่ 199 – ประโยคที่ 202

ลูกโยนช่วงนี้อยู่ในกลุ่มเสียงลูกโยน เสียง ที กลุ่มเสียงที่พบคือ ท ด ร X ฟ ซ X เป็นระดับเสียงกลาง

ประโยคที่ 199

มˌทดˌท	ลทดท	มˌทดท	ลทดรˌ	ลทดˌท	มˌทดˌรˌ	ลทดท	มˌรˌดˌท
- - - -	- - - ทฺ	- - ทฺ -	- ทฺ - ทฺ	- - - -	- - - ทฺ	- - ทฺ -	- ทฺ - ทฺ

ประโยคที่ 200

- - - -	- - - ท	- - ท -	- ท - ท	- - - -	- - - ท	- - ท -	- ท - ท
มˌทฺดˌทฺ	ลˌทฺดˌทฺ	มˌทฺดˌทฺ	ลˌทฺดร	ลˌทฺดˌทฺ	มทดร	ลทดท	มรดท

ประโยคที่ 201

มทดท	ลทดร	ลทดท	มรดท	มทดท	ลทดร	ลทดท	มรดท
- - - -	- - - ทฺ	- - ทฺ -	- ทฺ - ทฺ	- - - -	- - - ท	- - ท -	- ท - ท

ประโยคที่ 202

มˌรˌดˌทˌ	ทˌทˌทˌทˌ	มˌรˌดˌทˌ	ทˌทˌทˌทˌ	มˌรˌดˌทˌ	ทˌทˌทˌทˌ	มˌรˌดˌทˌ	ทˌทˌทˌทˌ
ทททท	มˌรˌดˌทฺ	ทททท	มˌรˌดˌทฺ	ทททท	มˌรˌดˌทฺ	ทททท	มˌรˌดˌทฺ

ลักษณะการดำเนินทำนองในกลุ่มลูกโยนที่ 5 นี้ การดำเนินทำนองนั้นดำเนินทำนองอยู่ในกลุ่มเสียงปัญจมูล ท ด ร x ฟ ซ x โดยการดำเนินทำนองส่วนใหญ่เป็นลักษณะของการดำเนินทำนองโดยใช้กลวิธีพิเศษเป็นหลัก ซึ่งลักษณะของการดำเนินทำนองจะเป็นในลักษณะของการลดทอนสำนวนลงไปเรื่อย โดยในการทอนสำนวนนั้นมีทำนองอันเป็นกระสวนทำนองต้นแบบอยู่ก่อน 1 กระสวน และค่อย ๆ ทอนสำนวนลงไปจนหมด

สังเกตว่าทำนองที่สร้างขึ้นในประโยคที่ 199 และประโยคที่ 200 ลักษณะการดำเนินทำนองจะมีความถี่ของตัวโน้ตเพิ่มขึ้นเรื่อย ๆ แสดงให้เห็นว่ามีลักษณะของการเปลี่ยนแปลงสำนวนโดยสำนวนที่เปลี่ยนแปลงนั้นส่อเค้าแสดงการทอนสำนวน ในประโยคที่ 201 และประโยคที่ 200

การดำเนินทำนองในกลุ่มลูกโยนนี้เป็นวิธีการดำเนินทำนองที่พลิกแพลงอย่างมากประการหนึ่ง ลักษณะการดำเนินทำนองเป็นลักษณะของการดำเนินทำนองอย่างพิเศษ กล่าวคือเป็นการดำเนินทำนองที่มีเสียงใดเสียงหนึ่งยืนเป็นพื้นเอาไว้ และผันเสียงตกสุดท้ายในแต่ละห้องให้แตกต่างกันออกไป เมื่อบรรเลงแล้วจะฟังดูจะมีลักษณะเสียงยืนพื้นดังอยู่โดยตลอดสร้างพื้นทำนองอย่างกว้างและค่อยเปลี่ยนเมื่อตอนจังหวะหนักในทุกห้อง โดยในการเปลี่ยนจะเปลี่ยนเพียงเสียงเดียวและหันกับไปบรรเลงเสียงยืนพื้นนั้นต่อ ทำให้ได้ยินเสียงยืนพื้นตลอดเวลา ต่อมาจึงทำการทอนสำนวนนี้อีกครั้ง โดยในการทอนสำนวนได้ทำการยุบให้ลดลง 1 เท่าตัวสังเกตได้จากทำนองนองต้นแบบที่ถูกยุบแล้วพบว่า เป็นลักษณะของการลดลงหนึ่งเท่าตัวของทำนองต้นแบบในครั้งแรก

ในกลุ่มโยนที่ 5 นี้ มีการดำเนินทำนองโดยการใช้กลวิธีพิเศษตลอดทั้งกลุ่มโยน โดยเป็นกลวิธีที่มีความพิเศษและยาก ซึ่งกลวิธีนี้มีวิธีการบรรเลงโดยให้มือมือซ้ายและมือขวาสลับกันดำเนินทำนอง ในขณะที่มือใดมือหนึ่งดำเนินทำนองนั้นอีกมือหนึ่งจะดำเนินทำนองหน้าทับกลองที่ใช้ในการบรรเลงเพลงเดี่ยวกราวในซึ่งมีหน้าทับดังนี้

หน้าทับที่ใช้กำกับการบรรเลงเพลงเดี่ยวกราวในระนาดเอก

กลองทัด	- - - -	- - - ต้อม	- - ต้อม -	- ต้อม - ต้อม

ซึ่งจะสอดคล้องกับทำนองในกลุ่มลูกโยนนี้ดังนี้

มำ ทำ ดำ ทำ	ลำ ทำ ดำ ทำ	มำ ทำ ดำ ทำ	ลำ ทำ ดำ รำ	ลำ ทำ ดำ ทำ	มำ ทำ ดำ รำ	ลำ ทำ ดำ ทำ	มำ รำ ดำ ทำ
- - - -	- - - ทฺ	- - ทฺ -	- ทฺ - ทฺ	- - - -	- - - ทฺ	- - ทฺ -	- ทฺ - ทฺ

ในบรรทัดล่างคือจังหวะในการบรรเลงทำนองที่เลียบแบบจังหวะกลอง

จากการวิเคราะห์กลุ่มลูกโยนที่ 5 นี้ ทำให้ทราบว่าเป็นกลุ่มลูกโยนที่มีความยากในการบรรเลงมากที่สุดของการบรรเลงเพลงเดี่ยวกราวในระนาดเอกทางครูชฎิล นักดนตรี เพราะว่าเป็นกลุ่มลูกโยนที่มีการประดิษฐ์กลวิธีพิเศษที่ต้องใช้หลักการบรรเลงที่เกี่ยวข้องกับหลักขององค์แห่งความงามดังนี้

1. เสียงประสานที่กลมกลืน ในการบรรเลงทำนองในกลุ่มลูกโยนนี้ผู้บรรเลงต้องบรรเลงให้เสียงให้มีความกลมกลืน เพราะว่าทำนองในกลุ่มลูกโยนนี้เป็นการประสานกันระหว่างเสียง

ระนาดกับการบรรเลงล้อเลียนเสียงกลอง ซึ่งผู้บรรเลงต้องบรรเลงให้จังหวะของกลองที่บรรเลงด้วยระนาดเข้ากันกับทำนองของระนาดให้พอดิบพอดี จึงจะทำให้ทำนองนี้ออกมาโดยสมบูรณ์และไพเราะ

2. ความคับข้องและความผ่อนคลาย กล่าวคือ ในการบรรเลงเก็บในช่วงที่ 4 ของลูกโยนที่ 2 นี้ ต้องบรรเลงให้ผู้ฟังผ่อนคลายในความรู้สึกเพราะว่า ลูกโยนที่ 2 นี้ การบรรเลงในช่วงที่ผ่านมาล้วนมีการประดิษฐ์ทำนองที่ค่อนข้างให้อารมณ์ที่เกี้ยวกราดและดุดัน ดังนั้นการบรรเลงเก็บนี้จึงต้องให้ผู้ฟังรู้สึกผ่อนคลายในอารมณ์

3. ความกระจ่างชัด คือในการบรรเลงในท่วงทำนองนี้ผู้บรรเลงต้องบรรเลงระนาดให้เสียงออกมาชัดเจนทุกลูกที่ตีลงไปบนผืนระนาด ไม่ให้ผิดเสียงแม้แต่ลูกเดียวเพราะว่าโดยส่วนมากนั้นในการบรรเลงกลวิธีนี้ กลองซึ่งใช้ตีกำกับจังหวะมาโดยตลอดนั้นจะหยุดตี เพื่อแสดงความปลั่งของระนาดเอกที่แสดงให้เห็นว่าสามารถได้ทั้งการดำเนินทำนองแบบเก็บและการบรรเลงในจังหวะของกลองไปพร้อมๆกัน

4. การเน้น หรือ ความเข้มข้นไพศาล คือ ในการบรรเลงระนาดเอกในโยนที่ 5 นั้นต้องมีการเน้นให้เสียงระนาดที่ออกมาให้มีเสียงดังและใส เพราะเมื่อทำการเน้นในประโยคนี้ได้ดีก็จะทำให้เพลงเดี่ยวกราวในสมบูรณ์มากยิ่งขึ้น เพราะว่าเพลงกราวในเป็นเพลงหน้าพาทย์ ดังนั้นเมื่อบรรเลงก็ต้องบรรเลงให้น่าเกรงขาม

5. ความไหว ความเคลื่อนไหว คือ ถึงแม้ว่าการบรรเลงในช่วงนี้เป็นการบรรเลงเก็บแต่ในขณะเดียวกันการบรรเลงในช่วงนี้เป็นช่วงที่ต้องบรรเลงระนาดด้วยความไหวมากพอสมควรเพราะแนวการบรรเลงเมื่อมาถึงช่วงนี้แล้วแนวของการบรรเลงจะมีความเร็ว ดังนั้นผู้บรรเลงต้องมีความไหวในการบรรเลงระนาดเอก

6. ความหลากหลาย คือการบรรเลงเก็บนี้ผู้ที่ประดิษฐ์ทำนองที่ออกมาไม่ซ้ำกันนั้นต้องความหลากหลายในความคิด ซึ่งสิ่งเหล่านี้ต้องอาศัยประสบการณ์ที่เล่นดนตรีมานานจึงจะสามารถมีสิ่งนี้ได้

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ทำนองเชื่อมระหว่าง ลูกโยนที่ 5 กับ ลูกโยนที่ 6 ประโยคที่ 203- 204

ประโยคที่ 203

รำรำรำด	รำรำรำฟ	ดำดำดำท	ดำดำดำร	ทททซ	ทททด	ทททฟ	ซฟทซ
รำรำรำด	รำรำรำฟ	ดดดท	ดดดร	ทททซ	ทททด	ทททฟ	ซฟทซ

ประโยคที่ 204

ฟมำดำ	มำดำทซ	ดำทซฟ	ทซฟม	รมฟด	รมฟม	ซฟซม	ฟซฟซ
ฟมำดำ	มดทซ	ดทซฟ	ทซฟม	รมฟด	รมฟม	ซฟซม	ฟซฟซ

การดำเนินทำนองในทำนองเชื่อมระหว่างลูกโยนที่ 5 กับลูกโยนที่ 6 นี้ พบว่าเป็นลักษณะของการดำเนินทำนองแบบเก็บด้วยกลอนสับแบบซ้ำเสียง ซึ่งการบรรเลงในกลุ่มทำนองนี้เป็นการดำเนินเก็บที่พิเศษกว่าการบรรเลงเก็บในกลุ่มการดำเนินที่ผ่านมา เพราะว่าการบรรเลงในช่วงนี้ต้องบรรเลงด้วยความเร็วมาก นอกจากนี้เมื่อพิจารณาดูแล้วทำให้เห็นว่าในประโยคที่ 203 การเคลื่อนที่ของเสียงมีการเคลื่อนที่แบบย้ำเสียงคือ ดำเนินทำนองใน 1 ห้องเพลงนั้นจะดำเนินทำนองอยู่ที่โน้ตเสียงเดิม 3 พยางค์จากนั้นจึงเคลื่อนที่ไปอีก 1 พยางค์ ซึ่งจะเคลื่อนที่แบบนี้ตลอดทั้งประโยค ซึ่งลักษณะการดำเนินทำนองเช่นนี้เป็นการบรรเลงที่ภาษาผู้ที่บรรเลงระนาดเรียกว่า “กินข้อกินกำลัง” เพราะในประโยคนี้ใช้กำลังมากประกอบกับการบรรเลงในช่วงนี้เป็นการบรรเลงในกลุ่มลูกโยนท้ายๆทำให้แนวการบรรเลงนั้นมีแนวการบรรเลงที่เร็วมาก ทำให้ผู้บรรเลงต้องฝึกซ้อมเป็นประจำเพื่อให้มีกำลังในการบรรเลงมากขึ้น ซึ่งนักระนาดทั่วไปเรียกการฝึกซ้อมเป็นประจำนี้ว่า “การไล่ระนาด”จากความสำคัญของการไล่ระนาดนี้ผู้ที่เชี่ยวชาญทางการบรรเลงระนาดเอกได้ให้ข้อคิดไว้ว่า

> *“ การไล่ระนาดนี้มีความสำคัญอย่างมากต่อตีระนาดเป็นอย่างมาก และเครื่องดนตรีชิ้นอื่นๆก็จำเป็นที่ต้องไล่เหมือนกันทุกเครื่องมือ เพราะว่าเมื่อไล่แล้วจะทำให้มีกำลังในการตี คือตีแล้วทำให้ไม่เหนื่อย การไล่ระนาดนี้ก็เหมือนกับนักกีฬาทั่วไปที่ต้องฝึกซ้อมเป็นประจำทุกวันเพื่อให้ร่างกายมีพละกำลังมากจนอยู่ตัว การไล่ระนาดนี้ก็เหมือนกัน”*
> (เสนาะ หลวงสุนทร, สัมภาษณ์, 17 พฤศจิกายน 2549)

จากบทสัมภาษณ์พันโทเสนาะ หลวงสุนทร ทำให้ทราบว่า “การไล่ระนาด” นั้น มีความสำคัญเป็นอย่างมากต่อการบรรเลงระนาดเอก เพราะเป็นการสะสมพละกำลังให้มีพอที่จะบรรเลงเพลงต่างๆในดนตรีไทยได้อย่างไพเราะ

จากนั้นเมื่อพิจารณาในทำนองต่อไปพบว่า การดำเนินทำนองเป็นลักษณะของการดำเนินทำนองในกลุ่มลูกโยนเสียงใหม่ ดังนั้นทำนองนี้จึงเป็นทำนองเชื่อมที่มีความพิเศษและกลมกลืนกับกลุ่มลูกโยนต่อไปที่จะบรรเลงเก็บในช่วงแรกเหมือนกับทำนองเชื่อมนี้

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ลูกโยนที่ 6 เสียง ซอล

ช่วงที่ 1 ประโยคที่ 205 – ประโยคที่ 206

ลูกโยนช่วงนี้อยู่ในกลุ่มเสียงลูกโยน เสียง ซอล กลุ่มเสียงที่พบคือ ม ฟ ซ X ท ด X เป็นระดับเสียงเพียงออล่าง

ประโยคที่ 205

ท ด ท ซ	ท ด ท ฟ	ซ ฟ ม ฟ	ซ ฟ ท ซ	ม ด ม ท	ด ซ ท ฟ	ซ ฟ ม ฟ	ซ ฟ ท ซ
ท ด ท ซ	ท ด ท ฟ	ซ ฟ ม ฟ	ซ ฟ ท ซ	ม ด ม ท	ด ซ ท ฟ	ซ ฟ ม ฟ	ซ ฟ ท ซ

ประโยคที่ 206

ท ด ท ซ	ท ด ท ฟ	ซ ฟ ม ฟ	ซ ฟ ท ซ	ม ด ม ท	ด ซ ท ฟ	ซ ฟ ม ฟ	ซ ฟ ท ซ
ท ด ท ซ	ท ด ท ฟ	ซ ฟ ม ฟ	ซ ฟ ท ซ	ม ด ม ท	ด ซ ท ฟ	ซ ฟ ม ฟ	ซ ฟ ท ซ

ลักษณะการดำเนินทำนองในทางเดี่ยวของกลุ่มลูกโยนที่ 6 ช่วงที่ 1 นี้ เริ่มด้วยทำนองที่เป็นลักษณะของสำนวนเชื่อมจากกลุ่มเสียงลูกโยนที่แล้ว ดังนั้นลักษณะการดำเนินทำนองจึงเป็นการใช้หลุมเสียงเข้ามาช่วยในการดำเนินทำนองเพื่อให้เกิดความเรียบเมื่อปรับเปลี่ยนกลุ่มเสียงลูกโยน และในทำนองที่เป็นตัวเชื่อมนี้เองในจังหวะสุดท้ายเป็นลักษณะการดำเนินทำนองที่มีการเปลี่ยนเสียงให้การเคลื่อนที่ของเสียงไปตกที่เสียง ซอล เพื่อให้การเคลื่อนที่ของทำนองมีความสอดคล้องกับทำนองเชื่อมที่ผ่านมาและเข้ากับกลุ่มลูกโยนนี้คือกลุ่มลูกโยนเสียง ซอล

การดำเนินทำนองในช่วงนี้เป็นการดำเนินทำนองแบบเก็บ โดยบรรเลงด้วยกลอนสับ ซึ่งในช่วงนี้มีจังหวะในการบรรเลงที่เร็ว ดังนั้นผู้บรรเลงต้องบรรเลงต้องพยายามบรรเลงทำนองนี้ให้ทันและให้เข้ากับจังหวะที่กระชับและรวดเร็ว

ช่วงที่ 2 ประโยคที่ 207 – ประโยคที่ 211

ลูกโยนช่วงนี้อยู่ในกลุ่มเสียงลูกโยน เสียง ซอล กลุ่มเสียงที่พบคือ ม ฟ ซ X ท ด X เป็นระดับเสียงเพียงออล่าง

ประโยคที่ 207

มˌ ฟ มˌ ดˌ	ท ซ ท ดˌ	มˌ ฟ มˌ ดˌ	มˌ ดˌ ท ซ	ท ม ท ซ	ท ฟ ท ม	ท ซ ท ฟ	ท ม ท ซ
ม ฟ ม ด	ท ซ ท ด	ม ฟ ม ด	ม ด ท ซ	ท ท ท ท	ท ท ท ท	ท ท ท ท	ท ท ท ท

ประโยคที่ 208

มˌ ฟ มˌ ดˌ	ท ซ ท ดˌ	มˌ ฟ มˌ ดˌ	ม ดˌ ท ซ	ท ม ท ซ	ท ฟ ท ม	ท ซ ท ฟ	ท ม ท ฟ
ม ฟ ม ด	ท ซ ท ด	ม ฟ ม ด	ม ด ท ซ	ท ท ท ท	ท ท ท ท	ท ท ท ท	ท ท ท ท

ประโยคที่ 209

มˌ ฟ มˌ ดˌ	ท ซ ท ดˌ	มˌ ฟ มˌ ดˌ	ม ดˌ ท ซ	ท ม ท ซ	ท ฟ ท ม	ท ซ ท ฟ	ท ม ท ซ
ม ฟ ม ด	ท ซ ท ด	ม ฟ ม ด	ม ด ท ซ	ท ท ท ท	ท ท ท ท	ท ท ท ท	ท ท ท ท

ประโยคที่ 210

มˌ ฟ มˌ ดˌ	ท ซ ท ดˌ	มˌ ฟ มˌ ดˌ	ม ดˌ ท ซ	ท ม ท ซ	ท ฟ ท ม	ท ซ ท ฟ	ท ม ท ฟ
ม ฟ ม ด	ท ซ ท ด	ม ฟ ม ด	ม ด ท ซ	ท ท ท ท	ท ท ท ท	ท ท ท ท	ท ท ท ท

ประโยคที่ 211

ท ท ท ม	ท ท ท ซ	ท ท ท ฟ	ท ท ท ม	ท ซ ท ซ	ท ฟ ท ฟ	ท ม ท ม	ท ซ ท ซ
ท ท ท ม	ท ท ท ซ	ท ท ท ฟ	ท ท ท ม	ซ ซ ซ ซ	ฟ ฟ ฟ ฟ	ม ม ม ม	ซ ซ ซ ซ

ลักษณะการดำเนินทำนองในทำนองหลักนี้เป็นลักษณะของการดำเนินทำนองแบบเก็บผสมผสานกับการบรรเลงรัวคาบลูกคาบดอก เมื่อพิจารณาถึงกระสวนทำนองพบว่า วิถีของกระสวนใน 4 ห้องแรกของเพลงในทุกประโยคประเคลื่อนมีทิศทางการเคลื่อนที่ของทำนองสูงขึ้นก่อนที่ทำนองใน 4 ห้องหลังการดำเนินทำนองเป็นแบบดำเนินทำนองให้เสียงลงเหมือนกับใน 4

ห้องแรก นอกจากนี้ยังเป็นลักษณะของกาดำเนินทำนองที่บรรเลงระนาดที่ต้องอาศัยความไหวในการบรรเลงเป็นอย่างมาก

โดยสังเกตได้ว่าในประโยคที่ 207 ถึงประโยคที่ 211 ในจังหวะสุดท้ายของช่วงนี้ จบที่การดำเนินทำนองด้วยการบรรเลงกลวิธีพิเศษการตีคาบลูกคาบดอก และเมื่อพิจารณาในประโยคถัดไปพบว่า ลักษณะของการดำเนินทำนองเป็นการดำเนินทำนองที่ต้องใช้พละกำลังสูงเพราะต้องบรรเลงเก็บด้วยแนวการบรรเลงที่มีความเร็ว ดังนั้นตัวผู้บรรเลงต้องหมั่นฝึกซ้อมเพื่อเพิ่มกำลังในการบรรเลงให้มากขึ้น จากลักษณะของการดำเนินทำนองที่การบรรเลงนั้นจะจบทำนองด้วยการบรรเลงเก็บ อนุมานได้ว่าเป็นการใช้เพื่อรองรับในประโยคถัดไปจากลักษณะของการดำเนินทำนองในช่วงที่ 2 ของกลุ่มลูกโยนที่ 6 นี้ พบว่ากระสวนทำนองในช่วงนี้นับว่าเป็นกระสวนทำนองที่มีความเข้มข้นมาก เพราะตัวผู้บรรเลงต้องบรรเลงให้ทันกับจังหวะที่มีความเร็ว ในขณะเดียวกันนั้นการดำเนินทำนองก็มีลักษณะการบรรเลงที่ยากดังนั้นผู้ที่จะบรรเลงช่วงนี้ได้ดีต้องฝึกซ้อมจนมีความชำนาญ

นอกจากนี้ยังสังเกตได้อีกว่า มีลักษณะของการเปลี่ยนแปลงสำนวนโดยการตัดทอน โดยสำนวนที่เปลี่ยนแปลงนั้นส่อเค้าแสดงการทอนสำนวน เกิดขึ้นในประโยคที่ 207 ถึงประโยคที่ 210 เป็นตัวตั้งในการดำเนินทำนองและตัดทอนลงในประโยคที่ 211 ซึ่งในประโยคที่ 211 นี้เป็นประโยคที่มีการบรรเลงคล้ายกันกับทำนองในกลุ่มเสียงโยนต่อไป การดำเนินทำนองในกลุ่มลูกโยนนี้เป็นวิธีการดำเนินทำนองที่พลิกแพลงอย่างมากประการหนึ่งลักษณะการดำเนินทำนองเป็นลักษณะของการดำเนินทำนองอย่างพิเศษ กล่าวคือเป็นการดำเนินทำนองที่มีเสียงใดเสียงหนึ่งยืนเป็นพื้นเอาไว้ และผันเสียงตกสุดท้ายในแต่ละห้องให้แตกต่างกันออกไป เมื่อบรรเลงแล้วจะฟังดูจะมีลักษณะเสียงยืนพื้นดังอยู่โดยตลอดสร้างพื้นทำนองอย่างกว้างและค่อยเปลี่ยนเมื่อตอนจังหวะหนักในทุกห้อง โดยในการเปลี่ยนจะเปลี่ยนเพียงเสียงเดียวและหันกับไปบรรเลงเสียงยืนพื้นนั้นต่อทำให้ได้ยินเสียงยืนพื้นตลอดเวลา ต่อมาจึงทำการทอนสำนวนนี้อีกครั้ง โดยในการทอนสำนวนได้ทำการยุบให้ลดลง 1 เท่าตัวสังเกตได้จากทำนองนองต้นแบบที่ถูกยุบแล้วพบว่า เป็นลักษณะของการลดลงหนึ่งเท่าตัวของทำนองต้นแบบในครั้งแรก

จากการวิเคราะห์ในกลุ่มลูกโยนที่ 6 นี้พบว่า การดำเนินทำนองอยู่ในเสียง ซอล เป็นหลัก โดยมีเสียงที่เข้ามาในกลุ่มลูกโยนนี้คือเสียง ฟา จากการที่มีโน้ตเสียง ฟา เข้ามาอยู่ในกลุ่มโยนนี้มากนั้นเป็นเพราะว่าในกลุ่มโยนนี้ต่อไปนั้นเป็นกลุ่มโยนที่มีเสียง ฟา เข้ามาดำเนินทำนองเป็นเสียงหลัก ซึ่งการดำเนินทำนองแบบนี้ก็เพื่อให้ทำนองมีความเรียบร้อยในการเชื่อมต่อกลุ่มลูกโยนเข้าด้วยกัน การดำเนินทำนองในกลุ่มลูกโยนนี้มีการใช้กลวิธีในการบรรเลงคือการบรรเลงด้วย

การบรรเลงเก็บผสมกับการบรรเลงรัวคาบลูกคาบดอก ทำให้กลุ่มลูกโยนนี้มีความพิเศษและไพเราะอย่างกลมกลืนกัน

ลูกโยนที่ 6 เสียง ฟา

ประโยคที่ 212 – ประโยคที่ 215

ลูกโยนช่วงนี้อยู่ในกลุ่มเสียงลูกโยน เสียง ฟา กลุ่มเสียงที่พบคือ ม ฟ ซ X ท ด X เป็นระดับเสียงเพียงออล่าง

ประโยคที่ 212

ท ท ท ม	ท ท ท ซ	ท ท ท ฟ	ท ท ท ม	ท ซ ท ซ	ท ฟ ท ฟ	ท ม ท ม	ท ซ ท ฟ
ท ท ท ม	ท ท ท ซ	ท ท ท ฟ	ท ท ท ม	ซ ซ ซ ซ	ฟ ฟ ฟ ฟ	ม ม ม ม	ฟ ฟ ฟ ฟ

ประโยคที่ 213

ท ม ท ซ	ท ฟ ท ม	ท ซ ท ฟ	ท ม ท ซ	ท ม ท ซ	ท ฟ ท ม	ท ซ ท ฟ	ท ม ท ฟ
ท ม ท ซ	ท ฟ ท ม	ซ ซ ฟ ฟ	ม ม ซ ซ	ท ม ท ซ	ท ฟ ท ม	ซ ซ ฟ ฟ	ม ม ฟ ฟ

ประโยคที่ 214

ท ม ท ซ	ท ฟ ท ม	ท ซ ท ฟ	ท ม ท ซ	ท ม ท ซ	ท ฟ ท ม	ท ซ ท ฟ	ท ม ท ฟ
ท ม ท ซ	ท ฟ ท ม	ซ ซ ฟ ฟ	ม ม ซ ซ	ท ม ท ซ	ท ฟ ท ม	ซ ซ ฟ ฟ	ม ม ฟ ฟ

ประโยคที่ 215

ซ ฟ ท ล	ซ ฟ ม ฟ	ซ ฟ ท ล	ซ ฟ ม ฟ	ซ ฟ ท ล	ซ ฟ ม ฟ	ซ ฟ ท ล	ซ ฟ ม ฟ
ซ ฟ ท ล	ซ ฟ ม ฟ	ซ ฟ ท ล	ซ ฟ ม ฟ	ซ ฟ ท ล	ซ ฟ ม ฟ	ซ ฟ ท ล	ซ ฟ ม ฟ

ประโยคที่ 216

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

ลักษณะการดำเนินทำนองในทำนองหลักนี้เป็นลักษณะของการดำเนินทำนองแบบเก็บผสมผสานกับการบรรเลงคาบลูกคาบดอก โดยกลุ่มลูกโยนนี้เป็นกลุ่มลูกโยนที่มีลักษณะการดำเนินทำนองที่สอดคล้องกับกลุ่มลูกโยนที่ 6 โดยในประโยคที่ 212 นั้น ลักษณะของการดำเนินนั้นเป็นทำนองต่อเนื่องกันมาจากกลุ่มโยนที่ 6 คือในประโยคที่ 211 ส่วนการใช้วิธีในการดำเนินทำนองนั้นเหมือนกับการดำเนินทำนองในกลุ่มเสียงโยนที่ 6 คือบรรเลงโดยการเก็บผสมกับการรัวคาบลูกคาบดอก จากนั้นในประโยคที่ 213 ถึงประโยคที่ 216 การดำเนินทำนองมีลักษณะการบรรเลงแบบตัดทอนประโยค ที่ตัดทอนมาจากประโยคที่ 207 ถึงประโยคที่ 212 ทำให้บทเพลงมีความสมบูรณ์ในเรื่องของประเภทเพลงคือเพลงประเภทลูกโยนนี้จะมีจุดเด่นอยู่ที่การตัดทอนเพื่อประโยคให้มีความสอดคล้องกันอย่างสมบูรณ์

กลวิธีพิเศษที่นำมาใช้ในการบรรเลงกลุ่มลูกโยนที่ 7 นี้ คือการบรรเลงเก็บผสมกับการรัวคาบลูกคาบดอก ซึ่งผู้บรรเลงต้องบรรเลงในกลุ่มลูกโยนนี้ให้มีความเด็ดขาดและไพเราะที่สุด เพราะว่า ในประโยคสุดท้ายของเพลงนี้จะเป็นประโยคที่ใช้ส่งทำนองที่เป็นทำนองลงจบของเพลง ซึ่งแนวการบรรเลงนั้นมีความเร็วมาก ดังนั้นผู้บรรเลงต้องบรรเลงให้สุดกำลังจึงจะทำให้เพลงนี้มีความสมบูรณ์เพราะเป็นเพลงที่แสดงความน่ากลัวและเป็นเพลงหน้าพาทย์ที่มีความหมายที่ต้องการให้ผู้ฟังรู้สึงเกรงและให้มีความศักดิ์สิทธิ์อยู่ในบทเพลง

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ทำนองจบในเที่ยวที่ 2

ประโยคที่ 217

ล ท ล ฟ	ล ฟ ม ร	ด ท ล ท	ด ร ม ฟ	ม ฟ ล ท	ร ท ล ฟ	ล ท ล ฟ	ล ฟ ม ร
ล ท ล ฟ	ล ฟ ม ร	ด ทฺ ลฺ ทฺ	ด ร ม ฟ	ม ฟ ล ท	รฺ ท ล ฟ	ล ท ล ฟ	ล ฟ ม ร

ประโยคที่ 218

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

ลักษณะการดำเนินทำนองในส่วนท้ายหรือส่วนจบของทางเดี่ยวกราวในนี้ ในการบรรเลงในประโยคสุดท้ายนั้นใช้กลวิธีการสะบัดมาเป็นส่วนในการประดิษฐ์ทำนอง นอกจากนี้ทำนองลงจบนี้ยังมีส่วนสำคัญที่น่าสนใจอยู่ 3 ประเด็น คือ ท่วงทำนองที่เป็นลักษณะของการบากทำนองลงจบ และส่วนที่นำเอาทำนองตอนต้นมาเป็นทำนองปิดตอนท้าย โดยทั้ง 3 ลักษณะอธิบายรายละเอียดได้ดังนี้ในส่วนที่เป็นท่วงทำนองที่เป็นลักษณะของการบากทำนองลงจบนั้น หมายความว่าเป็นทำนองว่าต้องการบอกให้ผู้ฟังหรือผู้บรรเลงเครื่องกำกับจังหวะรู้ว่ากำลังจะจบเพลงแล้ว เพื่อเตรียมตัวในการถอนแนวลงจบ ทั้งผู้บรรเลงเองก็เริ่มถอนแนวในการบรรเลงตั้งแต่หมดวรรคของการบากทำนองนี้เป็นต้นไป ลักษณะของท่วงทำนองในช่วงนี้เป็นลักษณะของการดำเนินทำนองที่มีทิศทางพุ่งขึ้นในทางของแนวการบรรเลงที่มีแนวที่พุ่งให้มีจังหวะเร็วเพียงอย่างเดียว ทำให้ท่วงทำนองมีความเข้มข้นสูงมีภาวะในลักษณะของความบีบคั้น ต่อมาในประโยคที่ 217 นั้น จึงเข้าสู่ความคลี่คลายด้วยทำนองที่ไล่ลงสู่ทิศในทางถอนแนวการบรรเลงให้ช้าลง และมีการหยุดเสียงในห้องสุดท้ายเป็นลักษณะของการบากทำนองลงจบและในจังหวะสุดท้ายของเพลง เป็นลักษณะของการนำเอาทำนองตอนต้นของเพลงมาเป็นทำนองจบปิดท้าย โดยในลักษณะของการดำเนินทำนองนั้นพบว่าเป็นการนำทำนองมาปิดได้อย่างกลมกลืนและสมบูรณ์สมกับที่เป็นเพลงเดี่ยวที่เป็นต้นรากที่เกิดจากเพลงหน้าพาทย์

ต่อไปเป็นการสรุปผลจากการวิเคราะห์การใช้กลวิธีพิเศษและการดำเนินทำนองทางเดี่ยวเพลงกราวในทางระนาดเอก กรณีศึกษาครูชฎิล นักดนตรี โดยแบ่งการแสดงการวิเคราะห์ออกเป็น 2 เที่ยว และแบ่งการวิเคราะห์ออกเป็น 6 โยน ในแต่ละโยนมีประเด็นการวิเคราะห์ 4ประเด็นคือ

กลุ่มลูกโยน
กลุ่มเสียงปัญจมูล (Penta –Centric)
การใช้กลวิธีพิเศษการประดิษฐ์สำนวนทำนองระนาด
ลักษณะวิธีการดำเนินทำนอง

ซึ่งผลจากการวิเคราะห์สามารถสรุปผลการดำเนินทำนองในทางเดี่ยวได้ดังนี้

กลุ่มลูกโยนที่ 1

กลุ่มลูกโยนที่ 1 เป็นกลุ่มลูกโยนเสียง เร ดำเนินทำนองอยู่ในกลุ่มเสียงปัญจมูล ร ม ฟ X ล ท X ในระดับเสียงนอก จัดเป็นกลุ่มทำนองลูกโยนที่มีความยาวมากที่สุด ในบรรดากลุ่มลูกโยนทั้งหมด ลักษณะการดำเนินทำนองที่โดดเด่นในกลุ่มลูกโยนเสียงนี้ อยู่ที่มีความหลากหลายในลักษณะของการดำเนินทำนอง โดยเฉพาะในส่วนของการดำเนินทำนองแบบการบรรเลงเก็บ ผสมกับการใช้กลวิธี การสะบัด สะเดาะ และการขยี้ ส่วนการบรรเลงในเที่ยวที่ 2 นั้น มีวิธีการดำเนินทำนองที่ยึดเสียงเดียวกับการบรรเลงในเที่ยวที่ 1 แต่การดำเนินทำนองนั้นบรรเลงโดยเน้นการบรรเลงกรอยาว จึงอาจสรุปได้ว่าในกลุ่มลูกโยนที่ 1 เสียง เร นี้ มีเรื่องการดำเนินทำนองแบบการบรรเลงเก็บและการบรรเลงกรอแบบลอยจังหวะเป็นเอกลักษณ์ประจำโยน ตลอดทั้งในเรื่องของการดำเนินทำนองที่มีการใช้กลวิธีพิเศษอย่างหลากหลาย

กลุ่มลูกโยนที่ 2

กลุ่มลูกโยนที่ 2 เป็นกลุ่มลูกโยนเสียง มี ดำเนินทำนองอยู่ในกลุ่มเสียงปัญจมูล ม ฟ ซ X ท ด X จัดเป็นกลุ่มทำนองลูกโยนที่มีความยาวมากกลุ่มหนึ่ง รองมาจากกลุ่มลูกโยนที่ 1 ลักษณะการดำเนินทำนองที่โดดเด่นในกลุ่มลูกโยนเสียงนี้ อยู่ที่ความหลากหลายในเรื่องของการดำเนินทำนองเช่นเดียวกันกับกลุ่มลูกโยนที่ 1 แต่ความหลากหลายดังกล่าวมีน้อยกว่า และในเรื่องของการดำเนินทำนองนั้น ในเที่ยวที่ 1 การบรรเลงนั้นดำเนินทำนองโดยการบรรเลงเก็บ และในเที่ยวที่ 2 การบรรเลงนั้นดำเนินทำนองโดยการบรรเลงด้วยการกรอผสมกับการบรรเลงเก็บ

กลุ่มเนื้อทำนองแท้ ๆ

กลุ่มเนื้อทำนองแท้ ๆ ของเพลงกราวในนี้ ดำเนินทำนองอยู่ในกลุ่มเสียงปัญจมูล ท ด ร X ฟ ซ X กลุ่มเสียงปัญจมูล ม ฟ ซ X ท ด X และกลุ่มเสียงปัญจมูล ด ร ม X ซ ล X นับว่าเป็นช่วงที่มีความหลากหลายในเรื่องระดับเสียงมากที่สุดกลุ่มหนึ่งในเพลง ส่วนลักษณะของการดำเนินทำนองนั้นโดยทั่วไปพบว่าการดำเนินทำนองใช้ทำนองหลักเป็นโครงสร้างสำคัญในการดำเนินทำนอง มีทำนองในทางเดี่ยวส่วนน้อยที่ดำเนินทำนองแตกต่างหรือสวนทิศทางบ้างกับทำนองหลัก แต่โครงสร้างสำคัญนั้นยังคงครบถ้วน ซึ่งการบรรเลงในเที่ยวที่ 2 นั้นมีวิธีการบรรเลงโดยการบรรเลงเก็บผสมกับการบรรเลงแบบรัวคาบลูกคาบดอก

กลุ่มลูกโยนที่ 3

กลุ่มลูกโยนที่ 3 นี้เป็นกลุ่มทำนองลูกโยนเสียง โด ดำเนินทำนองอยู่ในกลุ่มเสียงปัญจมูล ด ร ม X ซ ล X เป็นกลุ่มที่เหมือนกับทำนองหลัก โดยการดำเนินทำนองนั้นยังมีเค้าโครงของทำนองหลักเหลืออยู่ จึงอนุมานได้ว่าเป็นกลุ่มลูกโยนที่ใช้สำหรับปิดเนื้อทำนองแท้ ๆ เพลงกราวใน ส่วนในกลุ่มลูกโยนที่ 2 นั้นถือว่าเป็นกลุ่มลูกโยนเปิดเนื้อทำนองแท้ ๆ ลักษณะการดำเนินทำนองในเที่ยวที่ 1 คงเค้าทำนองหลัก เป็นลักษณะของการดำเนินทำนองแบบเก็บมีความยาวไม่มากนัก ส่วนการบรรเลงในเที่ยวที่ 2 นั้น บรรเลงโดยการบรรเลงเก็บผสมกับกรบรรเลงกรอ

กลุ่มลูกโยนที่ 4

กลุ่มลูกโยนที่ 4 นี้เป็นกลุ่มทำนองลูกโยนเสียง ฟา ดำเนินทำนองอยู่ในกลุ่มเสียงปัญจมูล ฟ ซ ล X ด ร X ลักษณะการดำเนินทำนองในกลุ่มลูกโยนเสียงนี้ มีลักษณะการดำเนินทำนองในเที่ยวที่ 1 ดำเนินทำนองโดยการบรรเลงเก็บ และในเที่ยวที่ 2 การดำเนินทำนองมีความโดดเด่นอยู่ที่กลวิธีการบรรเลงรัวคาบลูกคาบดอก โดยให้มือซ้ายเป็นมือที่ใช้ยืนที่เสียง ฟา และให้มือขวาเป็นตัวดำเนินทำนองด้วยความเร็วเพื่อให้ทันกับจังหวะ

กลุ่มลูกโยนที่ 5

กลุ่มลูกโยนที่ 5 นี้ เป็นกลุ่มทำนองลูกโยนเสียง ที การดำเนินทำนองนั้นดำเนินทำนองอยู่ในกลุ่มเสียงปัญจมูล ท ด ร X ฟ ซ X ลักษณะการดำเนินทำนองในกลุ่มลูกโยนเสียงนี้ มีลักษณะที่โดดเด่นในเรื่องของการดำเนินทำนองที่มีความหลากหลาย ทั้งในส่วนของการดำเนินทำนองแบบเก็บในเที่ยวที่ 1 และการดำเนินทำนองในเที่ยวที่ 2 นั้น การดำเนินทำนองเป็นแบบลอยจังหวะ กลุ่มลูกโยนนี้เป็นวิธีการดำเนินทำนองที่พลิกแพลงอย่างมากประการหนึ่งลักษณะการดำเนินทำนองเป็นลักษณะของการดำเนินทำนองอย่างพิเศษ กล่าวคือเป็นการดำเนินทำนองที่มีเสียงใดเสียงหนึ่งยืนเป็นพื้นเอาไว้ และผันเสียงตกสุดท้ายในแต่ละห้องให้แตกต่างกันออกไป เมื่อบรรเลงแล้วจะฟังดูจะมีลักษณะเสียงยืนพื้นดังอยู่โดยตลอดสร้างพื้นทำนองอย่างกว้างและค่อยเปลี่ยนเมื่อตอนจังหวะหนักในทุกห้อง โดยในการเปลี่ยนจะเปลี่ยนเพียงเสียงเดียวและหันกับไปบรรเลงเสียงยืนพื้นนั้นต่อ ทำให้ได้ยินเสียงยืนพื้นตลอดเวลา ต่อมาจึงทำการทอนสำนวนนี้อีกครั้ง โดยในการทอนสำนวนได้ทำการยุบให้ลดลง 1 เท่าตัวสังเกตได้จากทำนองนองต้นแบบที่ถูกยุบแล้วพบว่า เป็นลักษณะของการลดลงหนึ่งเท่าตัวของทำนองต้นแบบในครั้งแรก

ในกลุ่มโยนที่ 5 นี้ มีการดำเนินทำนองโดยการใช้กลวิธีพิเศษตลอดทั้งกลุ่มโยน โดยเป็นกลวิธีที่มีความพิเศษและยาก ซึ่งกลวิธีนี้มีวิธีการบรรเลงโดยให้มือมือซ้ายและมือขวาสลับกันดำเนินทำนอง ในขณะที่มือใดมือหนึ่งดำเนินทำนองนั้นอีกมือหนึ่งจะดำเนินทำนองหน้าทับกลองที่ใช้ในการบรรเลงเพลงเดี่ยวกราวใน จึงนับว่ากลุ่มลูกโยนนี้เป็นกลุ่มลูกโยนที่มีความหลากหลายในรูปแบบแห่งการดำเนินทำนองกลุ่มหนึ่ง

กลุ่มลูกโยนที่ 6

กลุ่มลูกโยนที่ 6 นี้ เป็นกลุ่มทำนองลูกโยนเสียง ซอล การดำเนินทำนองอยู่ในกลุ่มเสียงปัญจมูล ซ ล ท X ร ม X และ กลุ่มเสียง ปัญจมูล ฟ ซ ล X ด ร X ลักษณะการดำเนินทำนองในกลุ่มลูกโยนเสียงนี้ ในเที่ยวที่ 1 การดำเนินทำนองเป็นแบบการบรรเลงเก็บ ส่วนในเที่ยวที่ 2 การดำเนินทำนองมีมีลักษณะที่โดดเด่นในเรื่องของกลวิธีการบรรเลง ที่การบรรเลงเก็บใน 4 ห้องเพลงแรก และบรรเลงรัวคาบลูกคาบดอกในห้องที่ 5 - 8 โดยทอนสำนวนทำนองลงเรื่อย ๆ ซึ่งนับเป็นวิธีการดำเนินทำนองที่โดดเด่นในกลุ่มลูกโยนเสียงนี้ นอกจากนี้ในการจบกลุ่มโยนกลุ่มนี้เป็นลักษณะของการจบตรง ๆ ไม่ได้นำสำนวนปิดโยนดังปรากฏใช้ในกลุ่มลูกโยนอื่น ๆ เป็น

ลักษณะของการจบที่หักเข้าสู่กลุ่มลูกโยนกลุ่มใหม่เลย จึงนับเป็นส่วนที่โดดเด่นส่วนหนึ่งของการดำเนินทำนองได้เช่นกัน

ทำนองจบเพลง

การดำเนินทำนองจบเพลงของเพลงเดี่ยวระนาดเอกเพลงกราวใน ดำเนินทำนองอยู่ในกลุ่มเสียงปัญจมูล ร ม ฟ X ล ท X เป็นลักษณะการดำเนินทำนองแบบเก็บ ลักษณะที่โดดเด่นในช่วงทำนองปิดท้ายคือการนำเอาทำนองขึ้นต้นของเพลงมาเป็นทำนองปิดท้าย ทำให้สามารถแสดงถึงความรู้ที่พิเศษเรื่องของการประดิษฐ์ทำนองขึ้น – ลง ได้อย่างไพเราะและสมบูรณ์ ในการประดิษฐ์คิด ทางเดี่ยวจากลักษณะของการดำเนินทำนองในแต่ละกลุ่มลูกโยนต่าง ๆ ดังที่สรุปไว้แล้วข้างต้นแล้วนั้น ล้วนแสดงถึงความเป็นยอดในเรื่องของการดำเนินทำนองและการใช้กลวิธีพิเศษในแบบต่าง ๆ ที่ปรากฏในเพลงกราวในระนาดเอก กรณีศึกษาครูชฎิล นักดนตรี ได้เป็นอย่างดีสมกับเป็นเพลงที่ได้รับการยกย่องให้เป็นยอดในทางเดี่ยวที่สำคัญในวงการดนตรีไทยและเป็นเพลงเดี่ยวที่สำคัญกับระนาดเอกเพลงหนึ่ง

จากการวิเคราะห์การดำเนินทำนองในทางเดี่ยวระนาดเอกนั้น พบว่าลักษณะการดำเนินทำนองในทางเดี่ยวอาศัยทำนองหลักเป็นเค้าโครงในการดำเนินทำนองทั้งหมด โดยมีลูกโยนทั้งหมด 6 ลูกโยนซึ่งมีความสอดคล้องกับทำนองหลัก

จากการวิเคราะห์พบการใช้กลวิธีพิเศษต่าง ๆ ในการบรรเลงเดี่ยวระนาดเอกเพลงกราวในดังนี้

1. การสะบัด 2 เสียง
2. การสะบัด 3 เสียง
3. การสะเดาะ
4. การขยี้
5. การขยี้เรียงเสียง
6. การตีรัวเป็นทำนอง
7. การตีรัวคาบลูกคาบดอก
8. การกวาด
9. การตีสลับมือซ้ายขวาสลับกันตามจังหวะของหน้าทับกลอง

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ลักษณะการดำเนินทำนองในเดี่ยวระนาดเอกเพลงกราวในทางครูชฎิล นักดนตรีนี้ มีลักษณะที่ โดดเด่นและถือเป็นเอกลักษณ์ของการดำเนินทำนองอยู่ที่การดำเนินทำนองแบบลอยจังหวะ ซึ่งปรากฏอย่างโดดเด่นมากในกลุ่มโยนกลุ่มที่ 2 เสียง มี ในส่วนกลุ่มลูกโยนกลุ่มอื่น ๆ พบได้บ้างแต่น้อยและมีไม่มากเท่ากับกลุ่มโยนกลุ่มที่ 1 นอกจากนี้ลักษณะของการดีดแบบลอยจังหวะนี้หาพบได้ยากในเพลงเดี่ยวอื่น ๆ ของระนาดเอก จึงอาจนับได้ว่าการลอยจังหวะเป็นเอกลักษณ์สำคัญของเพลงกราวใน

นอกจากในเรื่องการดำเนินทำนองแบบลอยจังหวะแล้ว การดำเนินทำนองด้วยกลอนระนาดที่มีความสอดคล้องและสัมผัสกันอย่างลงตัวและไพเราะในการดำเนินทำนองก็ถือเป็นเอกลักษณ์อีกอย่างหนึ่งของเพลงกราวในทางนี้ด้วยเช่นกัน ในส่วนของการดำเนินทำนองด้วยกลวิธีพิเศษที่เป็นจุดเด่นของเพลงเดี่ยวกราวในทางนี้ คือการบรรเลงสลับมือซ้ายขวาเป็นจังหวะหน้าทับกลอง ซึ่งพบในกลุ่มลูกโยนที่ 5 ของการบรรเลงในเที่ยวที่ 2 ซึ่งในลูกโยนกลุ่มนี้การดำเนินทำนองโดยการใช้กลวิธีพิเศษตลอดทั้งกลุ่มโยน โดยเป็นกลวิธีที่มีความพิเศษและยาก ซึ่งกลวิธีนี้มีวิธีการบรรเลงโดยให้มือมือซ้ายและมือขวาสลับกันดำเนินทำนอง ในขณะที่มือใดมือหนึ่งดำเนินทำนองนั้นอีกมือหนึ่งจะดำเนินทำนองหน้าทับกลองที่ใช้ในการบรรเลงเพลงเดี่ยวกราวในจึงนับว่ากลวิธีพิเศษนี้เป็นกลวิธีที่เป็นจุดเด่นของเดี่ยวกราวในทางนี้

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

บทที่ 5

สรุปและข้อเสนอแนะ

การศึกษาวิจัยเรื่อง “วิเคราะห์เพลงเดี่ยวกราวในทางระนาดเอก : กรณีศึกษาทางครูชฎิล นักดนตรี ” ได้ทำการศึกษาและวิเคราะห์ในประเด็นต่าง ๆ ตามวัตถุประสงค์ของงานวิจัยที่ตั้งไว้ 3 ประเด็น คือ

1. บริบทที่เกี่ยวข้องกับเพลงเดี่ยวกราวใน
2. วิเคราะห์รูปแบบการบรรเลง

ดังนั้นในการสรุปผลการดำเนินงานวิจัย จึงสรุปผลตามวัตถุประสงค์ที่ตั้งไว้ดังนี้

5.1 บริบทความเป็นมาของเดี่ยวระนาดเอกเพลงกราวใน

การศึกษาบริบทความเป็นมาของการเดี่ยวระนาดเอกเพลงกราวในนี้ ทำการศึกษาเกี่ยวกับประเด็นต่าง ๆ ที่เกี่ยวข้องกับการบรรเลงเดี่ยวระนาดเอกเพลงกราวใน โดยแบ่งเนื้อหาออกเป็น 4 ส่วน โดยแต่ละส่วนสรุปใจความสำคัญได้ดังนี้

5.1.1 การบรรเลงเดี่ยว

การบรรเลงเดี่ยว เป็นการอวดฝีมือขั้นสูงของนักดนตรี เพื่อแสดงทักษะความสามารถทางด้านดนตรีในเรื่องความแม่นยำ การดำเนินทำนองที่สลับซับซ้อน ตลอดทั้งฝีมือที่ต้องผ่านการฝึกฝนอย่างเชี่ยวชาญ ซึ่ง อาจารย์มนตรี ตราโมท ได้สันนิษฐานว่าการบรรเลงเดี่ยวนี้เริ่มในสมัยต้นกรุงรัตนโกสินทร์ โดยพระประดิษฐ์ไพเราะ (ครูมีแขก) เป็นผู้ริเริ่มในการบรรเลงเดี่ยว

5.1.2 เพลงเดี่ยว

เพลงเดี่ยว จัดเป็นหมวดเพลงสำคัญหมวดหนึ่งในวงการดนตรีไทย ภัทรวดี ภูชฎาภิรมย์ ได้สันนิษฐานถึงที่มาการเกิดเพลงเดี่ยวว่าเกิดจากการแข่งขันทางด้านเศรษฐกิจทำให้มีการพัฒนาความชำนาญทางด้านปี่พาทย์เพื่อให้เกิดการจ้างงาน (ภัทรวดี ภูชฎาภิรมย์, 2536 : 29) คุณสมบัติสำคัญที่มักนำมาเป็นข้อพิจารณา ในการคัดเลือกเพลงที่นำมาประดิษฐ์เป็นทางเดี่ยวคือ เป็นเพลงประเภทดำเนินทำนอง มีการเปลี่ยนระดับเสียง และมีสำนวนซ้ำมาก ซึ่งรองศาสตราจารย์พิชิต ชัยเสรีได้กล่าวถึงลักษณะกำเนิดเพลงเดี่ยวไว้ในการบรรยายวิชาสุนทรียศาสตร์ของนิสิตปริญญาโท คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ดังนี้

1. การเดี่ยวทางพื้นท่อนเดียว ได้แก่ เพลงเดี่ยวพญาโศก
2. การเดี่ยวทางพื้นพหุท่อน ได้แก่ เพลงแขกมอญ สามชั้น
3. การเดี่ยวมาแต่กำเนิด ได้แก่ เพลงเชิดนอก
4. การเดี่ยวเกิดจากหน้าพาทย์ได้แก่ เพลงกราวใน
5. การเดี่ยวสูงสุดได้แก่ เพลงทยอยเดี่ยว

ต่อมาราวสมัยรัชกาลที่ 4 จึงเกิดเพลงเดี่ยวลาวแพน ซึ่งจัดเป็นเพลงเดี่ยวพิเศษอีกเพลงหนึ่ง แต่ภายหลังมีศิลปินนักดนตรี ได้นำเพลงอัตราสามชั้น และเพลงเถาต่าง ๆ มาทำทางเดี่ยวเกิดขึ้นมากมาย เช่น เพลงเดี่ยวสารถี เพลงเดี่ยวสุรินทราหู ฯลฯ เพลงเดี่ยว หรืองานศิลปะชั้นเยี่ยม จะเกิดขึ้นไม่ได้ หากขาดเงื่อนไขแห่งความเฟื่องฟูทางศิลปะดังต่อไปนี้

1. ต้องมีศิลปินที่มีความสามารถ
2. ผู้ชมต้องอยู่ในขั้นวิจักษณ์งานศิลป์ได้
3. สังคมต้องต้องมั่นคง สมบูรณ์

5.1.3. เพลงกราวใน

เพลงกราวใน จัดเป็นเพลงหน้าพาทย์ใช้ประกอบกิริยาอาการเดินทางของตัวละครฝ่ายยักษ์ ลักษณะท่วงทำนองสง่างามฮึกเหิม นอกจากนี้ยังมีความเชื่อเกี่ยวกับเพลงกราวในว่าเพลงนี้เปรียบเสมือนเป็นการเชิญเทพฝ่ายอสูรเช่นท้าวกุเวรเป็นต้น และในทางเดี่ยวนั้นถือกันว่าเป็นเสมือน

อาวุธสำคัญ ดังนั้นผู้ที่จะศึกษาร่ำเรียนเพลงเดี่ยวกราวในนี้ จะต้องเป็นผู้ที่ผ่านการบวชเรียนหรือมีวิจารณญาณพอสมควร

นอกจากนี้เพลงกราวในเป็นเพลงที่มีความพิเศษในทำนอง มีความวิจิตรพิสดารและในความพิเศษนี้ทำให้คีตกวีทางดนตรีไทยนำมาประดิษฐ์เป็นทางเดี่ยวในเครื่องดนตรีประเภทต่าง ๆ มากมาย ทั้งเครื่องดนตรีประเภทเครื่องตีอย่างระนาดเอก ฆ้องวง เครื่องดีดอย่างเช่น จะเข้ เครื่องเป่าอย่างเช่น ปี่และเครื่องสีอย่างเช่น ซอด้วง ซออู้ เป็นต้น นอกจากนี้ในลักษณะของเพลงกราวใน ทางเดี่ยวยังเป็นเพลงขั้นสูงของเพลงเดี่ยว ที่ถือว่าเป็นเพลงที่ยาวที่สุด และใช้สมรรถภาพและกลวิธีในการบรรเลงสูงส่ง เพราะในเพลงเดี่ยวกราวใน มีทั้งทางหวาน ทางเก็บ ทางรัว ทางขยี้ ผู้บรรเลงต้องอาศัยสติปัญญา และความสามารถในการบรรเลงอย่างสูงด้วย

5.1.4. ทางเดี่ยวระนาดเอกเพลงกราวใน ทางครูชฎิล นักดนตรี

การสืบทอดเพลงเดี่ยวกราวในของท่านนั้น ได้ข้อมูลว่า เพลงเดี่ยวกราวในระนาดเอกของท่านนั้น ท่านได้สืบทอดเพลงมาจากท่านพี่ชายของท่านคือครูศิริ นักดนตรี ซึ่งท่านได้รับการถ่ายทอดมาจากท่านครูหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) และท่านยังไม่เคยถ่ายทอดเพลงเดี่ยวนี้ให้กับลูกศิษย์คนใดเลย

5.2 รูปแบบการบรรเลง

5.2.1 สังคีตลักษณ์ (Form)

จากการวิเคราะห์สังคีตลักษณ์ในทางเดี่ยวพบว่าสังคีตลักษณ์ ของทางเดี่ยวระนาดเอกเพลงกราวใน ทางครูชฎิล นักดนตรี สามารถเขียนได้ดังนี้

ก ข **<u>ค ง</u>** จ ฉ ช ญ ฎ

1. ลูกโยนเสียงที่ 1 เป็นเสียง	เร	สัญลักษณ์แทน ก
2 ลูกโยนเสียงที่ 2 เป็นเสียง	มี	สัญลักษณ์แทน ข

3. เนื้อทำนองเพลงกราวในทำนองที่ 1 (ไม่ย้อนต้น) สัญลักษณ์แทน **ค**
4. เนื้อทำนองเพลงกราวในทำนองที่ 2 (ย้อนต้น) สัญลักษณ์แทน **ง**
5. ลูกโยนเสียงที่ 3 เป็นเสียง โด สัญลักษณ์แทน จ
6. ลูกโยนเสียงที่ 4 เป็นเสียง ฟา สัญลักษณ์แทน ฉ
7. ลูกโยนเสียงที่ 5 เป็นเสียง ที สัญลักษณ์แทน ช
8. ลูกโยนเสียงที่ 6 เป็นเสียง ซอล และ ฟา สัญลักษณ์แทน ญ
9. ทำนองปิดเสียง เร สัญลักษณ์แทน ฏ

5.2.2 จังหวะ (Rhythm)

จากการวิเคราะห์จังหวะในทำนองเดี่ยว และทำนองหลักพบว่ามีความแตกต่างกัน กล่าวคือในทำนองหลักตีหน้าทับกราวใน ในขณะที่ทำนองทางเดี่ยวตีหน้าทับเพลงกราวนอก ซึ่งผลจากการวิเคราะห์พบว่ากระสวนจังหวะของหน้าทับเพลงกราวนอก มีความกระชับกว่ากระสวนจังหวะของหน้าทับเพลงกราวใน ดังนั้นหน้าทับเพลงกราวนอกจึงเหมาะที่ใช้บรรเลงประกอบการบรรเลงเพลงกราวในที่มีท่วงทำนองกระชับรวดเร็ว นอกจากนี้จากการวิเคราะห์จังหวะฉิ่งพบว่าเพลงกราวในนั้นมีลักษณะการตีที่เรียกว่า จังหวะฉิ่งพิเศษ โดยบรรเลงฉิ่งเพียงอย่างเดียวตลอดทั้งเพลง

5.2.3. การใช้กลวิธีพิเศษและการดำเนินทำนอง

จากการวิเคราะห์การดำเนินทำนองในทางเดี่ยวระนาดเอกนั้น พบว่าลักษณะการดำเนินทำนองในทางเดี่ยวอาศัยทำนองหลักเป็นเค้าโครงในการดำเนินทำนอง การดำเนินทำนองแบ่งออกเป็น 2 เที่ยว โดยในเที่ยวที่ 1 การดำเนินทำนองเน้นการบรรเลงเก็บโดยใช้กลอนสับดำเนินทำนองทำนองในกลุ่มลูกโยนเป็นหลัก และส่วนใช้กลอนไต่ลวดเป็นกลอนที่ดำเนินทำนองในช่วงทำนองเชื่อมของโยนต่างๆ ผสมกับการใช้กลวิธีการบรรเลงแบบสะบัด สะเดาะ ขยี้ ส่วนการดำเนินทำนองของระนาดเอกในเที่ยวที่ 2 นั้น พบว่า การดำเนินทำนองมีการใช้กลวิธีพิเศษคือ การรัวเป็นทำนอง การกรอเสียงยาว การรัวเป็นทำนองแบบแยกมือ และกลวิธีการแบ่งมือสลับซ้ายขวาดำเนินทำนองเลียนแบบเสียงจังหวะกลอง

ลักษณะการดำเนินทำนองในเดี่ยวระนาดเอกเพลงกราวในทางครูชฎิล นักดนตรี นี้ มีลักษณะที่โดดเด่นและถือเป็นเอกลักษณ์ของการดำเนินทำนองอยู่ที่การดำเนินทำนองแบบลอยจังหวะเพื่อบรรเลงในกลุ่มโยนต่อไป ซึ่งปรากฏอย่างโดดเด่นมากในกลุ่มโยนกลุ่มที่ 1 เสียง เร ในส่วนกลุ่มลูกโยนกลุ่มอื่น ๆ พบได้บ้างแต่น้อยและมีไม่มากเท่ากับกลุ่มโยนเสียง เร นอกจากนี้ลักษณะของการบรรเลงแบบลอยจังหวะนี้หาพบได้ยากในเพลงเดี่ยวอื่น ๆ ของระนาดเอกบ่อยครั้ง จึงอาจนับได้ว่าการลอยจังหวะเป็นเอกลักษณ์สำคัญของเพลงกราวใน เพราะการลอยจังหวะนี้มีลักษณะที่คล้ายกับการตัดทอนทำนองเพลง

จากการวิเคราะห์เพลงเดี่ยวกราวในระนาดเอกนี้พบว่ามีกลวิธีพิเศษที่พิเศษที่สุดนั้นพบในกลุ่มโยนที่ 5 ซึ่งมีการดำเนินทำนองโดยการใช้กลวิธีพิเศษตลอดทั้งกลุ่มโยน โดยเป็นกลวิธีที่มีความพิเศษและยาก ซึ่งกลวิธีนี้มีวิธีการบรรเลงโดยให้มือมือซ้ายและมือขวาสลับกันดำเนินทำนอง ในขณะที่มือใดมือหนึ่งดำเนินทำนองนั้นอีกมือหนึ่งจะดำเนินทำนองหน้าทับกลองที่ใช้ในการบรรเลงเพลงเดี่ยวกราวใน ซึ่งถือเป็นกลวิธีที่โดดเด่นที่สุดในเพลงเดี่ยวกราวในทางนี้

นอกจากนี้ยังพบอีกว่าครูชฎิล นักดนตรี ได้คิดทำนองเพลงเดี่ยวกราวในทางระนาดเอกขึ้นมาใหม่ในช่วงทำนองเพลงที่เป็นการดำเนินทำนองในกลุ่มทำนองหลักของการบรรเลงในเที่ยวที่ 1 โดยใช้การดำเนินทำนองด้วยการบรรเลงเก็บ

ข้อเสนอแนะ

1. จากการวิเคราะห์ทางเดี่ยวระนาดเอกเพลงกราวในทางครูชฎิล นักดนตรี นั้นพบว่าเป็นทางเดี่ยวระนาดเอกที่มีลักษณะการดำเนินทำนองอย่างซับซ้อน และหลากหลายทั้งในด้านระดับเสียง การใช้กลวิธีพิเศษ และลักษณะการดำเนินทำนอง ดังนั้นในทางเดี่ยวระนาดเอกเพลงกราวในของครูท่านอื่นย่อมมีข้อเหมือนและแตกต่างกันออกไปจากนี้อีกมาก การศึกษาวิเคราะห์เปรียบเทียบย่อมทำให้เกิดองค์ความรู้ใหม่กว้างขวางขึ้นทั้งในด้านการดำเนินทำนอง การใช้กลวิธีพิเศษ ซึ่งควรศึกษาวิจัยต่อไป

2. ตระกูล “นักดนตรี” ถือได้ว่าเป็นตระกูลที่มีความสำคัญในทางด้านดนตรีไทยตระกูลหนึ่ง ดังนั้นการศึกษาเรื่องชีวประวัติและผลงานเพลงทั้งที่เป็นทางเดี่ยวและทางบรรเลงทั่วไปเพื่อหาเอกลักษณ์สิ่งที่แสดงความโดดเด่นของตระกูลนี้จึงเป็นสิ่งที่ควรศึกษาในมุมมองที่ละเอียดมากกว่านี้

รายการอ้างอิง

ชฎิล นักดนตรี. สัมภาษณ์, 12 กันยายน 2549.

ชฎิล นักดนตรี. สัมภาษณ์, 14 พฤศจิกายน 2549.

ชฎิล นักดนตรี. สัมภาษณ์, 20 พฤศจิกายน 2549.

ชฎิล นักดนตรี. สัมภาษณ์, 3 ธันวาคม 2549.

ชฎิล นักดนตรี. สัมภาษณ์, 12 มกราคม 2550.

ชฎิล นักดนตรี. สัมภาษณ์, 4 พฤษภาคม 2550.

ชิ้น ศิลปบรรเลงและลิขิต จินดาวัฒน์. ดนตรีไทยศึกษา. พิมพ์ครั้งที่ 1. กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์ อักษรเจริญทัศน์, 2521.

ชิ้น ศิลปบรรเลง. ดนตรีไทยศึกษา. กรุงเทพฯ : อักษรเจริญทัศน์,2521.

ชูชาติ พิณพาทย์. สัมภาษณ์, 18 พฤศจิกายน 2549.

ชูชาติ พิณพาทย์. สัมภาษณ์, 13 ธันวาคม 2549.

ไชยยะ ทางมีศรี. สัมภาษณ์, 18 มกราคม 2550.

ณรงค์ชัย ปิฎกรัชต์. (2542).สารานุกรมเพลงไทย. กรุงเทพฯ : เรือนแก้วการพิมพ์.

ธีระวุฒิ กลิ่นด้วง.อาศรมศึกษาในวิชาเฉพาะ. สาขาวิชา ดุริยางค์ไทย คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย,2549.

นักศึกษาปริญญาโทวัฒนธรรมดนตรีไทยรุ่นที่ 6. รายงานการวิเคราะห์เพลงไทย. หลักสูตรศิลปศาสตรมหาบัณฑิต.สาขาวัฒนธรรมศึกษาแขนงวิชาวัฒนธรรมการดนตรี. สถาบันวิจัยภาษาและวัฒนธรรมเพื่อพัฒนาชนบท มหาวิทยาลัยมหิดล,2538.

นัฐพงศ์ โสวัตร. สัมภาษณ์, 18 มกราคม 2550.

นิกร จันทศร. การวิเคราะห์เพลงเดี่ยวกราวในทางฆ้องวงใหญ่. วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต, สาขาวิชา มานุษยดุริยางควิทยา บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ประสานมิตร 2542.

บุญเชิด พิณพาทย์. การวิเคราะห์เพลงเดี่ยวกราวในทางระนาดเอก. วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต, สาขาวิชา มานุษยดุริยางควิทยา บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ประสานมิตร 2542.

บุญเชิด พิณพาทย์. สัมภาษณ์, 18 พฤศจิกายน 2549.

บุญธรรม ตราโมท. คำบรรยายวิชาดุริยางคศาสตร์ไทย โดย นายบุญธรรม ตราโมท พ.ศ.2481. กรุงเทพฯ : ศิลปสนองการพิมพ์, 2540.

พิชิต ชัยเสรี. รองศาสตราจารย์, การบรรยายบรรยายพิเศษเรื่อง เกณฑ์การประเมินความงามของศิลปะ ในรายวิชาสัมมนาทฤษฎีดนตรีไทย เป็นส่วนหนึ่งของหลักสูตรศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาดุริยางค์ไทย คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 16 กรกฎาคม 2549.

พูนพิศ อมาตยกุล. ดนตรีวิจักษณ์. กรุงเทพมหานคร: บริษัทสยามสมัยจำกัด, 2538.

ภัทรวดี ภูชฎาภิรมย์. สถานภาพนักปี่พาทย์ในสังคมไทย พ.ศ.2411 – 2468. วิทยานิพนธ์ปริญญา มหาบัณฑิต, ภาควิชาประวัติศาสตร์ บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2536.

มนตรี ตราโมท. โสมส่องแสง : ชีวิตดนตรีไทยของมนตรี ตราโมท. กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์เรือนแก้วการ พิมพ์, 2527 (จัดพิมพ์เนื่องในพิธีมงคลเพื่อเทิดทูนผลงานและฉลองอายุครบ 84 ปี บริบูรณ์ ของครูมนตรี ตราโมท วันที่ 17 มิถุนายน 2527).

มนตรี ตราโมท. “การบรรเลงเดี่ยว” ใน สูจิบัตรงานมหกรรมเดี่ยวเพลงไทยชัยมงคล. กรุงเทพฯ : มหาวิทยาลัยมหิดล กรมศิลปากรและสมาคมนักแต่งเพลงแห่งประเทศไทย, 2531.

มนตรี ตราโมท และวิเชียร กุลตัณฑ์. ฟังและเข้าใจเพลงไทย. กรุงเทพ ฯ : โรงพิมพ์ไทยเขษม, 2523.

มานพ วิสุทธิแพทย์. ดนตรีไทยวิเคราะห์. กรุงเทพมหานคร: โรงพิมพ์ชวนพิมพ์,2533.

ราชบัณฑิตยสถาน. พจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน พ.ศ.2525. กรุงเทพฯ : สำนักราชบัณฑิตยสถาน, 2525.

ราชบัณฑิตยสถาน. พจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน พ.ศ.2542. กรุงเทพฯ : นานมีบุ๊คส์พับลิเคชั่นส์, 2546.

ศูนย์สังคีตศิลป์ ธนาคารกรุงเทพสาขาสะพานผ่านฟ้าลีลาศ. คุยกับอาจารย์ประสิทธิ์ ถาวร. (แถบบันทึกภาพรายการที่ 343 วันศุกร์ที่ 6 มิถุนายน พ.ศ. 2529 สัมภาษณ์โดย รศ.นพ.พูนพิศ อมาตยกุล, สาธิตการบรรเลงระนาดเอกโดย ผศ.ดร.บุษกร สำโรงทอง, สาธิตการบรรเลงรวมวงโดยคณะลูกศิษย์ครูประสิทธิ์ ถาวร). กรุงเทพมหานครศูนย์สังคีตศิลป์ ธนาคารกรุงเทพ สาขาสะพานผ่านฟ้าลีลาศ,2529.

สงบ ทองเทศ. สัมภาษณ์, 5 ธันวาคม 2549.

สงบ ทองเทศ. สัมภาษณ์, 14 ธันวาคม 2549.

สงบศึก ธรรมวิหาร. ดุริยางค์ไทย. กรุงเทพฯ : จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย,2540.

เสนาะ หลวงสุนทร. สัมภาษณ์, 17 พฤศจิกายน 2549.

เสนาะ หลวงสุนทร. สัมภาษณ์, 22 มกราคม 2550.

อาทร ธนวัฒน์. การศึกษาเพลงเดี่ยวกราวในทางจะเข้, วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต, สาขาวิชา มานุษยดุริยางควิทยา บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ประสานมิตร 2542.

อุทัย แก้วละเอียด. สัมภาษณ์, 27 มกราคม 2550.

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ภาคผนวก

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

โน้ตเพลงเดี่ยวกราวในระนาดเอก ทางครูชฎิล นักดนตรี

ประโยคที่ 1

-ร ม ฟ	- ล - ท	มมม ฟมรท	ลม รรรร	- รมฟ ลท	มรดทลม	ฟ ม ร ท	มฟมรทร
-ร ม ฟ	- ล - ท	มมม ฟมรท	ลม รรรร	- รมฟ ลท	มรดทลม	ฟ ม ร ท	มฟมรทร

ประโยคที่ 2

ล ฟฟฟฟ	มรมฟลท	- รมฟ ลท	มรดทลร	- รมฟ ลท	มรดทลม	ฟ ม ร ท	มฟมรทร
ล ฟฟฟฟ	มรมฟลท	- รมฟ ลท	มรดทลร	- รมฟ ลท	มรดทลม	ฟ ม ร ท	มฟมรทร

ประโยคที่ 3

ล ฟฟฟฟ	มรมฟลท	- รมฟ ลท	มรดทลร	- รมฟ ลท	มรดทลม	ฟ ม ร ท	มฟมรทร
ล ฟฟฟฟ	มรมฟลท	- รมฟ ลท	มรดทลร	- รมฟ ลท	มรดทลม	ฟ ม ร ท	มฟมรทร

ประโยคที่ 4

ด ท ล ฟ	ฟมรม -	มรด ร รดทด	ดทล - ฟ	ซ ฟ ม ล	ลซฟ ซ -	ซฟมฟฟมรม	มรด - ร
ด ท ล ฟ	ฟมร ม -	มรด ร รดทด	ดทล - ฟ	ซ ฟ ม ล	ลซฟ ซ -	ซฟมฟฟมรม	มรด - ร

ประโยคที่ 5

ดทล ท ด	รดรทดร	มรด ร ม	ฟมฟรมฟ	-รมฟ ลท	มรดทลม	ฟ ม ร ท	มฟมรท-ร
ดทล ท ด	รดรทดร	มรด ร ม	ฟมฟรมฟ	-รมฟ ลท	มรดทลม	ฟ ม ร ท	มฟมรท-ร

ประโยคที่ 6

ด ท ล ฟ	ฟมรม -	มรดร รดท ด	ดทล - ฟ	ซ ฟ ม ล	ลซฟ ซ -	ซฟมฟฟมรม	มรด - ร
ด ท ล ฟ	ฟมร ม -	มรดร รดท ด	ดทล - ฟ	ซ ฟ ม ล	ลซฟ ซ -	ซฟมฟฟมรม	มรด - ร

ประโยคที่ 7

ดทล ทด	รดรทดร	มรด รม	ฟมฟรมฟ	รมฟ ลท	มรดทลม	ฟ ม ร ท	มฟมรท-ร
ดทล ทด	รดรทดร	มรด รม	ฟมฟรมฟ	รมฟ ลท	มรดทลม	ฟ ม ร ท	มฟมรท-ร

ประโยคที่ 8

มำรฟม	ฟมำฟร	มำรฟม	ฟรำมท	รทมำร	มทรล	ทลรท	รลทฟ
มรฟม	ฟมฟร	มรฟม	ฟรมท	รทมร	มทรล	ทลรท	รลทฟ

ประโยคที่ 9

ลฟรำท	รำลทฟ	ลฟทล	ทฟลม	ลฟลม	ฟรมท	รลลฟ	ลมฟร
ลฟรท	รลทฟ	ลฟทล	ทฟลม	ลฟลม	ฟรมท	รลลฟ	ลมฟร

ประโยคที่ 10

มำรฟม	ฟมำฟร	มำรฟม	ฟรำมท	รทมำร	มทรล	ทลรท	รลทฟ
มรฟม	ฟมฟร	มรฟม	ฟรมท	รทมร	มทรล	ทลรท	รลทฟ

ประโยคที่ 11

ลฟรำท	รำลทฟ	ลฟทล	ทฟลม	ลฟลม	ฟรมท	รลลฟ	ลมฟร
ลฟรท	รลทฟ	ลฟทล	ทฟลม	ลฟลม	ฟรมท	รลลฟ	ลมฟร

ประโยคที่ 12

รลรรร	รมรรร	รลรรร	มฟมมม	ฟลฟฟฟ	มรมมม	ฟมรม	ฟซลทดรำ
รลรรร	รมรรร	รลรรร	มฟมมม	ฟลฟฟฟ	มรมมม	ฟมรม	ฟซลทดร

ประโยคที่ 13

รำลำรำรำ	รำมำรำรำ	รำลำรำรำ	มำฟำมำมำ	ฟำลำฟำฟำฟ	มำรำมำมำ	ฟำมำรำม	รำดทลซฟมร
รำลรรร	รมรรร	รลรรร	มฟมมม	ฟลฟฟฟ	มรมมม	ฟมรม	รดทลซฟมร

ประโยคที่ 14

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

ประโยคที่ 15

ร์ ล์ ร์ ร์ ร์	ร์ ม์ ร์ ร์ ร์	ร์ ล์ ร์ ร์ ร์	ม์ ฟ์ ม์ ม์ ม์	ฟ์ ล์ ฟ์ ฟ์ ฟ์	ม์ ร์ ม์ ม์ ม์	ฟ์ ม์ ร์ ม์	ร์ ด ท ล ซ ฟ ม ร
ร์ ล์ ร ร ร	ร ม ร ร ร	ร ล ร ร ร	ม ฟ ม ม ม	ฟ ล ฟ ฟ ฟ	ม ร ม ม ม	ฟ ม ร ม	ร ด ท ล ซ ฟ ม ร

ประโยคที่ 16

ลลล ล ร	ลลล ล ร	ลลล ล ร	ลลล ล ม	ลลล ล ฟ	ลลล ล ม	ลลล ล ม	ลลล ล ร
ลฺลฺลฺ ลฺ ร	ลฺลฺลฺ ล ร	ลฺลฺลฺ ล ร	ลฺลฺลฺ ล ม	ลฺลฺลฺ ล ฟ	ลฺลฺลฺ ล ม	ลฺลฺลฺ ล ม	ลฺลฺลฺ ล ร

ประโยคที่ 17

ลลล ล ร	ลลล ล ร	ลลล ล ร	ลลล ล ม	ลลล ล ฟ	ลลล ล ม	ลลล ล ม	ลลล ล ร
ลฺลฺลฺ ลฺ ร	ลฺลฺลฺ ล ร	ลฺลฺลฺ ล ร	ลฺลฺลฺ ล ม	ลฺลฺลฺ ล ฟ	ลฺลฺลฺ ล ม	ลฺลฺลฺ ล ม	ลฺลฺลฺ ล ร

ประโยคที่ 18

ลลล ล ฟ	ลลล ล ม	ลลล ล ม	ลลล ล ร	ลลล ล ฟ	ลลล ล ม	ลลล ล ม	ลลล ล ร
ลฺลฺลฺ ลฺ ฟ	ลฺลฺลฺ ลฺ ม	ลฺลฺลฺ ลฺ ม	ลฺลฺลฺ ลฺ ร	ลฺลฺลฺ ลฺ ฟ	ลฺลฺลฺ ลฺ ม	ลฺลฺลฺ ลฺ ม	ลฺลฺลฺ ลฺ ร

ประโยคที่ 19

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

ประโยคที่ 20

ล ท ด ร	ด ท ด ร	ด ท ม ร	ด ท ด ร	ล ท ด ร	ด ท ด ร	ด ท ม ร	ด ท ด ร
ลฺ ทฺ ดฺ ร	ดฺ ทฺ ดฺ ร	ดฺ ทฺ ม ร	ดฺ ทฺ ด ร	ลฺ ทฺ ดฺ ร	ดฺ ทฺ ดฺ ร	ดฺ ทฺ ม ร	ดฺ ทฺ ด ร

ประโยคที่ 21

ล ท ด ร	ร ร ร ด ร	ด ร ด ร	ด ร ด ร	ล ท ด ร	ร ร ร ด ร	ด ร ด ร	ด ร ด ร
ล฻ ท฻ ด ร	ร ร ร ด ร	ด ร ด ร	ด ร ด ร	ล฻ ท฻ ด ร	ร ร ร ด ร	ด ร ด ร	ด ร ด ร

ประโยคที่ 22

ล ท ด ร	ด ร ด ร	ล ท ด ร	ด ร ด ร	ด ม ด ร	ด ม ด ร	ด ม ด ร	ด ม ด ร
ล฻ ท฻ ด ร	ด ร ด ร	ล฻ ท฻ ด ร	ด ร ด ร	ด ม ด ร	ด ม ด ร	ด ม ด ร	ด ม ด ร

ประโยคที่ 23

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

ประโยคที่ 24

ร ำ ท ล ฟ	ท ล ฟ ม	ล ฟ ม ร	ฟ ม ร ล	ด ท ด ล	ท ด ท ด	ร ด ฟ ด	ร ม ฟ ม
ร ท ล ฟ	ท ล ฟ ม	ล ฟ ม ร	ฟ ม ร ล฻	ด ท฻ ด ล฻	ท ด ท ด	ร ด ฟ ด	ร ม ฟ ม

ประโยคที่ 25

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

ประโยคที่ 26

ม฻ ม฻ ม฻ ฟ ม฻	ม฻ ฟ ม฻ ฟ ร฻ ม฻	ร฻ ร฻ ร฻ ม฻ ร฻	ร฻ ม฻ ร฻ ม฻ ท฻ ร฻	ท ท ท ร ำ ท	ท ร ำ ท ร ล ท	ล ล ล ท ล	ล ท ล ท ซ ล
ม ม ม ฟ ม	ม ฟ ม ฟ ร ม	ร ร ร ม ร	ร ม ร ม ท ร	ท ท ท ร ำ ท	ท ร ท ร ล ท	ล ล ล ท ล	ล ท ล ท ซ ล

ประโยคที่ 27

ซ ซ ซ ล ซ	ซ ล ซ ล ม ซ	ม ม ม ซ ม	ม ซ ม ซ ร ม	ม฻ ม฻ ม฻ ฟ ม฻	ม฻ ฟ ม฻ ฟ ร฻ ม฻	ร฻ ร฻ ร฻ ม฻ ร฻	ร฻ ม฻ ร฻ ม฻ ท฻ ร฻
ซ ซ ซ ล ซ	ซ ล ซ ล ม ซ	ม ม ม ซ ม	ม ซ ม ซ ร ม	ม ม ม ฟ ม	ม ฟ ม ฟ ร ม	ร ร ร ม ร	ร ม ร ม ท ร

ประโยคที่ 28

ททท รฺ ท	ทรฺทรฺลท	ลลล ท ล	ลทลทซล	ซซซ ล ซ	ซลซลมซ	มมม ซ ม	มซมซรม
ททท ร ท	ทรทรลท	ลลล ท ล	ลทลทซล	ซซซ ล ซ	ซลซลมซ	มมม ซ ม	มซมซรม

ประโยคที่ 29

มฺมฺมฺ ฟ มฺ	ฟมฺมฺรฺทรฺมฺ	รฺรฺรฺ มฺ รฺ	มฺรฺทลทรฺ	ททท รฺ ท	รฺทลซลท	ลลล ท ล	ทลซมซล
มมม ฟ ม	ฟมรทรม	รรร ม ร	มรทลทร	ททท ร ท	รทลซลท	ลลล ท ล	ทลซมซล

ประโยคที่ 30

ซซซ ล ซ	ลซมรมซ	มมม ซ ม	ซมรทรม	มฺมฺมฺ ฟ มฺ	ฟมฺรฺทรฺมฺ	รฺรฺรฺ มฺ รฺ	มฺรฺทลทรฺ
ซซซ ล ซ	ลซมรมซ	มมม ซ ม	ซมรทรม	มมม ฟ ม	ฟมรทรม	รรร ม ร	มรทลทร

ประโยคที่ 31

ททท รฺ ท	รฺทลซลท	ลลล ท ล	ทลซมซล	ซซซ ล ซ	ลซมรมซ	มมม ซ ม	ซมรทรม
ททท ร ท	รทลซลท	ลลล ท ล	ทลซมซล	ซซซ ล ซ	ลซมรมซ	มมม ซ ม	ซมรทรม

ประโยคที่ 32

มฺมฺมฺ รฺ มฺ	รฺรฺรฺ ทฺ รฺ	ททท ล ท	ลลล ซ ล	ซซซ ม ซ	มมม ร ม	รรร ท ร	ม รมซ ม
มมม ร ม	รรร ท ร	ททท ล ท	ลลล ซ ล	ซซซ ม ซ	มมม ร ม	รรร ท ร	ม รมซ ม

ประโยคที่ 33

มฺมฺมฺ รฺ มฺ	รฺรฺรฺ ทฺ รฺ	ททท ล ท	ลลล ซ ล	ซซซ ม ซ	มมม ร ม	รรร ท ร	ม รมซ ม
มมม ร ม	รรร ท ร	ททท ล ท	ลลล ซ ล	ซซซ ม ซ	มมม ร ม	รรร ท ร	ม รมซ ม

ประโยคที่ 34

ซลท รฺ ล	ท ล ซ ม	ซ ล ท ซ	ล ซ ม ร	ททท ท ม	ร ม ซ ร	ม ร ท ร	ม รมซ ม
ซลท ร ล	ท ล ซ ม	ซ ล ท ซ	ล ซ ม ร	ทฺทฺทฺ ท ม	ร ม ซ ร	ม ร ท ร	ม รมซ ม

ประโยคที่ 35

ซลทรำล	ทลซม	ซลทซ	ลซมร	ทำทำทำมำ	รำมำซำรำ	มำรำทรำ	มำรำมำซำมำ
ซลทรล	ทลซม	ซลทซ	ลซมร	ททททม	รมซร	มรทร	มรมซม

ประโยคที่ 36

รำทรำล	ทลซม	ซลทซ	ลซมร	ททททม	รมซร	มรทร	มรมซม
รทรล	ทลซม	ซลทซ	ลซมร	ทฺทฺทฺทฺมฺ	รมซร	มรทร	มรมซม

ประโยคที่ 37

รำทรำล	ทลซม	ซลทซ	ลซมร	ทำทำทำมำ	รำมำซำรำ	มำรำทำรำ	มำรำมำซำมำ
รทรล	ทลซม	ซลทซ	ลซมร	ทำทำทม	รมซร	มรทร	มรมซม

ประโยคที่ 38

รำทรำล	ทลซม	ซลทซ	ลซมร	ลทรม	ทรรรร	มรทซ	รมมมม
รทรล	ทลซม	ซลทซ	ลซมร	ลทรม	ทรรรร	มรทซ	รมมมม

ประโยคที่ 39

ซลทมำ	ทรำรำรำ	มำรำทซำ	รำมำมำมำ	ทลซท	มรรรร	มรทซ	รมมมม
ซลทมำ	ทรรรร	มรทซ	รมมมม	ทลซท	มรรรร	มรทซ	รมมมม

ประโยคที่ 40

ซลทมำ	ทำรำรำรำ	มรทซำ	รำมำมำมำ	ลทดำฟำ	ดำมำมำมำ	ดำทลฟ	ลมมมม
ซลทม	ทรรรร	มรทซ	รมมมม	ลทดฟ	ดมมมม	ดทลฟ	ลมมฺมฺ

ประโยคที่ 41

ลทดฟ	ดมมมม	ดทลฟ	ลมมมม	ลทดฟ	ดำมำมำมำ	ดทลฟ	ลมมมม
ลทดฟ	ดมมมม	ดทลฟ	ลมมมม	ลทดฟ	ดมมมม	ดทลฟ	ลมมฺมฺ

ประโยคที่ 42

ล ม ฟ ม	ล ำ ม ฟ ม	ล ม ฟ ม	ล ำ ม ฟ ซ	ร ม ฟ ม	ล ม ฟ ซ	ร ม ฟ ม	ล ซ ฟ ม
ล ุ ม ฟ ม	ล ม ฟ ม	ล ุ ม ฟ ม	ล ม ฟ ซ	ร ม ฟ ม	ล ม ฟ ซ	ร ม ฟ ม	ล ซ ฟ ม

ประโยคที่ 43

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

ประโยคที่ 44

ล ม ฟ ม	ล ำ ม ฟ ม	ล ม ฟ ม	ล ำ ม ฟ ซ	ร ม ฟ ม	ล ม ฟ ซ	ร ม ฟ ม	ล ซ ฟ ม
ล ุ ม ฟ ม	ล ม ฟ ม	ล ุ ม ฟ ม	ล ม ฟ ซ	ร ม ฟ ม	ล ม ฟ ซ	ร ม ฟ ม	ล ซ ฟ ม

ประโยคที่ 45

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

ประโยคที่ 46

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

ประโยคที่ 47

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

ประโยคที่ 48

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

ประโยคที่ 49

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

ประโยคที่ 50

ล ท ด ม	ท ด ม ฟ	ด ม ฟ ล	ม ฟ ล ท	ฟ ม ด ท	ม ด ท ซ	ด ท ซ ฟ	ท ซ ฟ ม
ลฺ ทฺ ดฺ มฺ	ทฺ ดฺ มฺ ฟ	ด ม ฟ ล	ม ฟ ล ท	ฟ ม ด ท	ม ด ท ซ	ด ท ซ ฟ	ท ซ ฟ ม

ประโยคที่ 51

ล ท ดฺ รฺ	มฺ ฟ มฺ รฺ	ล ท ดฺ รฺ	มฺ รฺ ด ท	ฟ มฺ ด ท	มฺ ด ท ซ	ด ท ซ ฟ	ท ซ ฟ ม
ล ท ด ร	ม ฟ ม ร	ล ท ด ร	ม ร ด ท	ฟ ม ด ท	ม ด ท ซ	ด ท ซ ฟ	ท ซ ฟ ม

ประโยคที่ 52

ล ท ด ม	ท ด ดด ด	ม ท ด ม	ท ด ดด ด	ล ท ด ฟ	ท ล ลล ล	ท ด ม ท	ม ด ดด ด
ลฺ ทฺ ดฺ ม	ท ด ดฺดฺ ดฺ	มฺ ทฺ ดฺ มฺ	ทฺ ดฺ ด ด ด	ล ท ด ฟฺ	ท ลฺ ลฺลฺ ลฺ	ท ด ม ท	ม ด ด ด ด

ประโยคที่ 53

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

ประโยคที่ 54

ม ฟ ซ ท	ฟ ซ ซซ ซ	ท ฟ ซ ท	ฟ ซ ซซ ซ	ท ด ท ฟ	ท ซ ฟ ม	ร ด ท ด	ร ม ฟ ซ
ม ฟ ซ ท	ฟ ซ ซซ ซ	ท ฟ ซ ท	ฟ ซ ซซ ซ	ท ด ท ฟ	ท ซ ฟ ม	ร ด ท ด	ร ม ฟ ซ

ประโยคที่ 55

ฟ มฺ ด ท	มฺ ด ท ซ	ด ท ซ ฟ	ท ซ ฟ ม	ฟ ซ ล ท	ด ท ล ซ	ฟ ม ทฺ ม	ฟ ซ ล ท
ฟ ม ด ท	ม ด ท ซ	ด ท ซ ฟ	ท ซ ฟ ม	ฟ ซ ล ท	ด ท ล ซ	ฟ ม ทฺ ม	ฟ ซ ล ท

ประโยคที่ 56

ฟ ท ฟ ร์	ฟ ด์ ฟ ท	ฟ ร์ ฟ ด์	ฟ ท ฟ ร์	ฟ ท ฟ ร์	ฟ ด์ ฟ ท	ฟ ร์ ฟ ด์	ฟ ท ฟ ซ์
ฟ ท ฟ ร	ฟ ด ฟ ท	ฟ รฺ ฟ ด	ฟ ท ฟ ร	ฟ ท ฟ ร	ฟ ด ฟ ท	ฟ ร ฟ ด	ฟ ท ฟ ซ

ประโยคที่ 57

ฟ ม์ ฟ ด	ม์ ท ด ซ	ด ท ด ซ	ท ฟ ซ ม	ท ซ ท ฟ	ซ ม ฟ ด	ซ ฟ ซ ม	ฟ ด ม ท
ฟ ม ฟ ด	ม ท ด ซ	ด ท ด ซ	ท ฟ ซ ม	ท ซ ท ฟ	ซ ม ฟ ด	ซ ฟ ซ ม	ฟ ด ม ทฺ

ประโยคที่ 58

ฟฺ ซฺ ทฺ ด	ท ด ม ฟ	ซ ล ท ล	ซ ฟ ม ด	ฟ ม์ ด์ ท	ม์ ด์ ท ซ	ด์ ท ซ ฟ	ท ซ ฟ ม
ฟฺ ซฺ ทฺ ด	ท ด ม ฟ	ซ ล ท ล	ซ ฟ ม ด	ฟ ม ด ท	ม ด ท ซ	ด ท ซ ฟ	ท ซ ฟ ม

ประโยคที่ 59

ม์ ด์ ท ซ	ด์ ท ซ ฟ	ท ซ ฟ ม	ซ ฟ ม ด	ร ด ท ด	ร ม ฟ ซ	ล ท ด ท	ล ซ ฟ ม
ม ด ท ซ	ด ท ซ ฟ	ท ซ ฟ ม	ซ ฟ ม ด	ร ด ท ด	ร ม ฟ ซ	ล ท ด ท	ล ซ ฟ ม

ประโยคที่ 60

ล ท ด ม	ท ด ดดด	ม ททท ด ม	ท ด ดดด	ล ท ด ฟ	ท ล ลลล	ท ด ม ท	ม ด ดดด
ลฺ ท ด ม	ทฺ ด ดดด	มฺ ททฺ ด ม	ทฺ ด ดดด	ลฺ ทฺ ด ฟฺ	ทฺ ลฺ ลฺลฺลฺ	ทฺ ด มฺ ทฺ	มฺ ด ดดด

ประโยคที่ 61

ท ด ม ฟ	ล ฟ ม ด	ม ฟ ม ท	ม ฟ ซ ล	ซ ล ท ฟ	ซ ล ท ล	ด์ ท ด์ ล	ท ด์ ท ด์
ทฺ ดฺ ม ฟ	ล ฟ ม ด	ม ฟ ม ทฺ	ม ฟ ซ ล	ซ ล ท ฟ	ซ ล ท ล	ด ท ด ล	ท ด ท ด

ประโยคที่ 62

ม ฟ ซ ท	ฟ ซ ซซซ	ท ฟ ซ ท	ฟ ซ ซซซ	ท ด์ ท ฟ	ท ซ ฟ ม	ร ด ท ด	ร ม ฟ ซ
ม ฟ ซ ท	ฟ ซ ซซซ	ท ฟ ซ ท	ฟ ซ ซซซ	ท ด ท ฟ	ท ซ ฟ ม	ร ด ท ด	ร ม ฟ ซ

ประโยคที่ 63

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

ประโยคที่ 64

ม ์ ด ท ฟ	ซ ซ ซ ท	ซ ซ ซ ม	ฟ ฟ ฟ ซ	ฟ ฟ ฟ ด	ม ม ม ฟ	ม ม ม ท	ด ท ม ด
ม ด ท ฟ	ซ ซ ซ ท	ซ ซ ซ ม	ฟ ฟ ฟ ซ	ฟ ฟ ฟ ด	ม ม ม ฟ	ม ม ม ท	ด ท ม ด

ประโยคที่ 65

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

ประโยคที่ 66

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

ประโยคที่ 67

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

ประโยคที่ 68

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

ประโยคที่ 69

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

ประโยคที่ 70

มั ด ท ซ	ด ท ซ ฟ	ท ซ ฟ ม	ซ ฟ ม ด	ม ฟ ม ด	ม ฟ ม ท	ด ท ซ ท	ด ท ม ด
ม ด ท ซ	ด ท ซ ฟ	ท ซ ฟ ม	ซ ฟ ม ด	ม ฟ ม ด	ม ฟ ม ท	ด ท ซ ท	ด ท ม ด

ประโยคที่ 71

ม ท ม ด	ฟ ม ซ ฟ	ล ซ ท ล	ด ท มั ด	มั ฟั มั ด	มั ฟั มั ท	ด ท ซ ท	ด ท มั ด
มุ ทุ มุ ดุ	ฟ ม ซ ฟ	ล ซ ท ล	ด ท ม ด	ม ฟ ม ด	ม ฟ ม ท	ด ท ซ ท	ด ท ม ด

ประโยคที่ 72

มั ด ท ซ	ด ท ซ ฟ	ท ซ ฟ ม	ซ ฟ ม ด	ม ฟ ม ด	ม ฟ ม ท	ด ท ซ ท	ด ท ม ด
ม ด ท ซ	ด ท ซ ฟ	ท ซ ฟ ม	ซ ฟ ม ด	ม ฟ ม ด	ม ฟ ม ท	ด ท ซ ท	ด ท ม ด

ประโยคที่ 73

ม ท ม ด	ฟ ม ซ ฟ	ล ซ ท ล	ด ท มั ด	มั ฟั มั ด	มั ฟั มั ท	ด ท ซั ท	ด ท มั ด
มุ ทุ มุ ดุ	ฟ ม ซ ฟ	ล ซ ท ล	ด ท ม ด	ม ฟ ม ด	ม ฟ ม ท	ด ท ซ ท	ด ท ม ด

ประโยคที่ 74

ฟั ฟั ฟั ด	มั มั มั ด	ฟั ฟั ฟั ด	มั มั มั ท	ซ ซ ซ ด	ท ด มั ท	ด ท ซ ท	ด ท มั ด
ฟ ฟ ฟ ด	ม ม ม ด	ฟ ฟ ฟ ด	ม ม ม ท	ซ ซ ซ ด	ท ด ม ท	ด ท ซ ท	ด ท ม ด

ประโยคที่ 75

ฟั ฟั ฟั ด	มั มั มั ด	ฟั ฟั ฟั ด	มั มั มั ท	ซ ซ ซ ด	ท ด มั ท	ด ท ซ ท	ด ท มั ด
ฟ ฟ ฟ ด	ม ม ม ด	ฟ ฟ ฟ ด	ม ม ม ท	ซ ซ ซ ด	ท ด ม ท	ด ท ซ ท	ด ท ม ด

ประโยคที่ 76

มั มั มั ซ	มั มั มั ฟ	มั มั มั มุ	มั มั มั ด	มั มั มั ฟ	มั มั มั ซ	มั มั มั ท	มั มั มั ด
ม ม ม ซ	ม ม ม ฟ	ม ม ม ม	ม ม ม ด	ม ม ม ฟ	ม ม ม ซ	ม ม ม ท	ม ม ม ด

ประโยคที่ 77

มำมำมำซ	มำมำมำฟ	มำมำมำมฺ	มำมำมำด	มำมำมำฟ	มำมำมำซ	มำมำมำท	มำมำมำดำ
มมมซ	มมมฟ	มมมม	มมมด	มมมฟ	มมมซ	มมมท	มมมด

ประโยคที่ 78

มำมำมำฟฺ	มำมำมำซฺ	มำมำมำท	มำมำมำดำ	มำมำมำฟ	มำมำมำซ	มำมำมำท	มำมำมำดำ
มมมฟ	มมมซ	มมมท	มมมด	มมมฟ	มมมซ	มมมท	มมมด

ประโยคที่ 79

มำมำมำซ	มำมำมำด	มำมำมำท	มำมำมำดำ	มำมำมำซ	มำมำมำดำ	มำมำมำท	มำมำมำดำ
มมมซ	มมมด	มมมท	มมมด	มมมซ	มมมด	มมมท	มมมด

ประโยคที่ 80

มำฟำมำท	มำฟำมำดำ	มำฟำมำท	มำฟำมำดำ	มำทำมำดำ	มำทำมำดำ	มำทำมำดำ	มำทำมำดำ
มฟมท	มฟมด	มฟมท	มฟมด	มทมด	มทมด	มทมด	มทมด

ประโยคที่ 81

มำดำทำซ	ดำทำซำฟ	ทำซำฟำม	ซำฟำมำท	รำดำรำท	ดำรำดำร	มำรำซำร	มำฟำซำฟ
มดทซ	ดทซฟ	ทซฟม	ซฟมท	รฺดฺรฺทฺ	ดฺรฺดฺรฺ	มฺรฺซฺรฺ	มฟซฟ

ประโยคที่ 82

ซำฟำซำม	ฟำซำฟำซ	ลำซำดำซ	ลำทำดำท	ลำทำดำฟ	มำดำทำมำ	ดำทำลำดำ	ทำลำซำฟ
ซฟซม	ฟซฟซ	ลซดซ	ลทดท	ลทดฟ	มดทม	ดทลด	ทลซฟ

ประโยคที่ 83

มำดำทำซ	ดำทำซำฟ	ทำซำฟำม	ซำฟำมำท	รำดำรำท	ดำรำดำร	มำรำซำร	มำฟำซำฟ
มดทซ	ดทซฟ	ทซฟม	ซฟมทฺ	รฺดฺรฺทฺ	ดฺรฺดฺรฺ	มรซร	มฟซฟ

ประโยคที่ 84

ฟ ฟ ม ฟ	ฟ ฟ ซ ฟ	ฟ ฟ ม ฟ	ซ ล ท ด	ด ด ท ด	ด ด ม ด	ด ด ท ด	ท ล ซ ฟ
ฟฺ ฟฺ มฺ ฟฺ	ฟฺ ฟฺ ซฺ ฟฺ	ฟฺ ฟฺ มฺ ฟฺ	ซ ล ท ด	ด ด ท ด	ด ด ม ด	ด ด ท ด	ท ล ซ ฟฺ

ประโยคที่ 85

ฟ ฟ ม ฟ	ฟ ฟ ซ ฟ	ฟ ฟ ม ฟ	ซ ล ท ด	ด ด ท ด	ด ด ม ด	ด ด ท ด	ท ล ซ ฟ
ฟฺ ฟฺ มฺ ฟฺ	ฟฺ ฟฺ ซฺ ฟฺ	ฟฺ ฟฺ มฺ ฟฺ	ซ ล ท ด	ด ด ท ด	ด ด ม ด	ด ด ท ด	ท ล ซ ฟฺ

ประโยคที่ 86

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

ประโยคที่ 87

ซ ฟ ม ด	ท ล ซ ฟ	ซ ฟ มฺ ด	ท ล ซ ฟ	ซ ฟ ม ด	ท ล ซ ฟ	ซ ฟ ม ด	ท ล ซ ฟ
ซ ฟ ม ด	ท ล ซ ฟ	ซ ฟ มฺ ด	ท ล ซ ฟ	ซ ฟ ม ด	ท ล ซ ฟ	ซ ฟ มฺ ด	ท ล ซ ฟ

ประโยคที่ 88

ท ล ซ ฟ	ท ล ซ ฟ	ท ล ซ ฟ	ท ล ซ ฟ	ท ล ด ท	ล ฟ ม ด	ท ล ท ด	ท ด ม ฟ
ท ล ซ ฟ	ท ล ซ ฟ	ท ล ซ ฟ	ท ล ซ ฟ	ท ล ด ท	ล ฟ ม ด	ท ลฺ ท ดฺ	ทฺ ด ม ฟ

ประโยคที่ 89

ล ฟ ม ด	ฟ ม ด ท	ม ด ท ล	ด ท ล ฟ	ล ท ด ม	ท ด ม ฟ	ด ม ฟ ล	ม ฟ ล ท
ล ฟ ม ด	ฟ ม ด ทฺ	ม ด ท ลฺ	ด ทฺ ลฺ ฟฺ	ลฺ ทฺ ด ม	ทฺ ด ม ฟ	ด ม ฟ ล	ม ฟ ล ท

ประโยคที่ 90

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

ประโยคที่ 91

มฺ ฟ มฺ ดฺ	ฟ มฺ ดฺ ท	มฺ ดฺ ท ล	ดฺ ท ล ม	ซ ฟ ซ ม	ฟ ซ ฟ ซ	ล ซ ด ซ	ล ท ด ท
ม ฟ ม ด	ฟ ม ด ท	ม ด ท ล	ด ท ล ม	ซ ฟ ซ ม	ฟ ซ ฟ ซ	ล ซ ด ซ	ล ท ด ท

ประโยคที่ 92

มฺ ท ด ท	มฺ ท ด ท	มฺ ท ด ท	มฺ ท ด ร	ล ท ด ท	มฺ ท ดฺ รฺ	ล ท ดฺ ท	มฺ รฺ ด ท
มฺ ท ด ท	มฺ ท ด ท	มฺ ท ด ท	มฺ ท ด ร	ล ท ด ท	ม ท ด ร	ล ท ด ท	ม ร ด ท

ประโยคที่ 93

ม ท ด ท	มฺ ท ด ท	มฺ ท ด ท	มฺ ท ด ร	มฺ ฟ มฺ รฺ	มฺ ท ดฺ รฺ	ล ท ดฺ รฺ	มฺ รฺ ดฺ ท
มฺ ท ด ท	มฺ ท ด ท	มฺ ท ด ท	มฺ ท ด ร	ม ฟ ม ร	ม ท ด ร	ล ท ด ร	ม ร ด ท

ประโยคที่ 94

ม ท ด ท	มฺ ท ด ร	ล ท ด ร	มฺ รฺ ดฺ ท	มฺ ท ด ท	มฺ ท ด ร	ล ท ดฺ รฺ	มฺ รฺ ดฺ ท
มฺ ท ด ท	ม ท ด ร	ล ท ด ร	ม ร ด ท	มฺ ท ด ท	ม ท ด ร	ล ท ด ร	ม ร ด ท

ประโยคที่ 95

มฺ ท มฺ รฺ	ดฺ ท ล ท	ล ม ล รฺ	ด ท ล ท	มฺ ท มฺ รฺ	ดฺ ท ล ท	ล ม ล รฺ	ด ท ล ท
ม ท ม ร	ด ท ล ท	ลฺ ม ล ร	ด ท ล ท	ม ท ม ร	ด ท ล ท	ล มฺ ล ร	ด ท ล ท

ประโยคที่ 96

ล ม ล รฺ	ด ท ล ท	ล ม ล รฺ	ด ท ล ท	มฺ รฺ ดฺ ท	มฺ รฺ ดฺ ท	มฺ รฺ ดฺ ท	มฺ รฺ ดฺ ท
ล มฺ ล ร	ด ท ล ท	ล มฺ ล ร	ด ท ล ท	ม ร ด ท	ม ร ด ท	ม ร ด ท	ม ร ด ท

ประโยคที่ 97

รฺ รฺ รฺ ดฺ	รฺ รฺ รฺ ฟ	ดฺ ดฺ ดฺ ท	ดฺ ดฺ ดฺ รฺ	ดฺ ดฺ ดฺ ซ	ท ท ท ดฺ	ท ท ท ฟ	ซ ฟ ท ซ
ร ร ร ด	ร ร ร ฟ	ด ด ด ท	ด ด ด ร	ด ด ด ซ	ท ท ท ด	ท ท ท ฟ	ซ ฟ ท ซ

ประโยคที่ 98

ฟ มำ ด ท	มำ ด ท ซ	ด ท ซ ฟ	ท ซ ฟ ม	ร ม ฟ ด	ร ม ฟ ม	ซ ฟ ซ ม	ฟ ซ ฟ ซ
ฟ ม ด ท	ม ด ท ซ	ด ท ซ ฟ	ท ซ ฟ ม	ร ม ฟ ด	ร ม ฟ ม	ซ ฟ ซ ม	ฟ ซ ฟ ซ

ประโยคที่ 99

ด ร ฟ ร	ซ ฟ ร ซ	ฟ ซ ท ซ	ด ท ซ ด	ท ด ร ำ	ฟ ำ ร ด	ร ำ ฟ ำ	ร ด ท ซ
ดุ รุ ฟ ร	ซ ฟ ร ซ	ฟ ซ ท ซ	ด ท ซ ด	ท ด ร ม	ฟ ม ร ด	ร ม ฟ ม	ร ด ท ซ

ประโยคที่ 100

ฟ มำ ด ท	มำ ด ท ซ	ด ท ซ ฟ	ท ซ ฟ ม	ร ม ฟ ด	ร ม ฟ ม	ซ ม ซ ม	ฟ ซ ฟ ซ
ฟ ม ด ท	ม ด ท ซ	ด ท ซ ฟ	ท ซ ฟ ม	ร ม ฟ ด	ร ม ฟ ม	ซ ม ซ ม	ฟ ซ ฟ ซ

ประโยคที่ 101

ท ด ำ ท ซ	ท ด ำ ท ฟ	ซ ฟ ม ฟ	ซ ฟ ท ซ	มำ ด มำ ท	ด ซ ท ฟ	ซ ฟ ม ฟ	ซ ฟ ท ซ
ท ด ท ซ	ท ด ท ฟ	ซ ฟ ม ฟ	ซ ฟ ท ซ	ม ด ม ท	ด ซ ท ฟ	ซ ฟ ม ฟ	ซ ฟ ท ซ

ประโยคที่ 102

ท ด ำ ท ซ	ท ด ำ ท ฟ	ซ ฟ ม ฟ	ซ ฟ ท ซ	มำ ด มำ ท	ด ซ ท ฟ	ซ ฟ ม ฟ	ซ ฟ ท ซ
ท ด ท ซ	ท ด ท ฟ	ซ ฟ ม ฟ	ซ ฟ ท ซ	ม ด ม ท	ด ซ ท ฟ	ซ ฟ ม ฟ	ซ ฟ ท ซ

ประโยคที่ 103

มำ ฟ มำ ด	ท ซ ท ด	มำ ฟ มำ ด	มำ ด ท ซ	ท ม ท ซ	ท ฟ ท ม	ท ซ ท ฟ	ท ม ท ซ
ม ฟ ม ด	ท ซ ท ด	ม ฟ ม ด	ม ด ท ซ	ท ม ท ซ	ท ฟ ท ม	ท ซ ท ฟ	ท ม ท ซ

ประโยคที่ 104

มำ ฟ มำ ด	ท ซ ท ด	มำ ฟ มำ ด	มำ ด ท ซ	ท ม ท ซ	ท ฟ ท ม	ท ซ ท ฟ	ท ม ท ฟ
ม ฟ ม ด	ท ซ ท ด	ม ฟ ม ด	ม ด ท ซ	ท ม ท ซ	ท ฟ ท ม	ท ซ ท ฟ	ท ม ท ฟ

ประโยคที่ 105

มำ ฟ มำ ดำ	ท ซ ท ดำ	มำ ฟี มำ ดำ	มำ ดำ ท ซ	ท ม ท ซ	ท ฟ ท ม	ท ซ ท ฟ	ท ม ท ซ
ม ฟ ม ด	ท ซ ท ด	ม ฟ ม ด	ม ด ท ซ	ท ม ท ซ	ท ฟ ท ม	ท ซ ท ฟ	ท ม ท ซ

ประโยคที่ 106

มำ ฟ มำ ดำ	ท ซ ท ด	มำ ฟี มำ ดำ	มำ ดำ ท ซ	ท ม ท ซ	ท ฟ ท ม	ท ซ ท ฟ	ท ม ท ฟ
ม ฟ ม ด	ท ซ ท ด	ม ฟ ม ด	ม ด ท ซ	ท ม ท ซ	ท ฟ ท ม	ท ซ ท ฟ	ท ม ท ฟ

ประโยคที่ 107

ท ท ท ม	ท ท ท ซ	ท ท ท ฟ	ท ท ท ม	ท ท ท ซ	ท ท ท ฟ	ท ท ท ม	ท ท ท ซ
ท ท ท ม	ท ท ท ซ	ท ท ท ฟ	ท ท ท ม	ท ท ท ซ	ท ท ท ฟ	ท ท ท ม	ท ท ท ซ

ประโยคที่ 108

ท ท ท ม	ท ท ท ซ	ท ท ท ฟ	ท ท ท ม	ท ท ท ซ	ท ท ท ฟ	ท ท ท ม	ท ท ท ฟ
ท ท ท ม	ท ท ท ซ	ท ท ท ฟ	ท ท ท ม	ท ท ท ซ	ท ท ท ฟ	ท ท ท ม	ท ท ท ฟ

ประโยคที่ 109

ท ท ท ม	ท ท ท ซ	ท ท ท ฟ	ท ท ท ม	ท ท ท ซ	ท ท ท ฟ	ท ท ท ม	ท ท ท ซ
ท ท ท ม	ท ท ท ซ	ท ท ท ฟ	ท ท ท ม	ท ท ท ซ	ท ท ท ฟ	ท ท ท ม	ท ท ท ซ

ประโยคที่ 110

ท ท ท ม	ท ท ท ซ	ท ท ท ฟ	ท ท ท ม	ท ท ท ซ	ท ท ท ฟ	ท ท ท ม	ท ท ท ฟ
ท ท ท ม	ท ท ท ซ	ท ท ท ฟ	ท ท ท ม	ท ท ท ซ	ท ท ท ฟ	ท ท ท ม	ท ท ท ฟ

ประโยคที่ 111

ท ท ท ม	ท ซ ท ซ	ท ฟ ท ฟ	ท ม ท ม	ท ซ ท ซ	ท ฟ ท ฟ	ท ม ท ม	ท ซ ท ซ
ท ท ท ม	ท ซ ท ซ	ท ฟ ท ฟ	ท ม ท ม	ท ซ ท ซ	ท ฟ ท ฟ	ท ม ท ม	ท ซ ท ซ

ประโยคที่ 112

ท ม ท ม	ท ซ ท ซ	ท ฟ ท ฟ	ท ม ท ม	ท ซ ท ซ	ท ฟ ท ฟ	ท ม ท ม	ท ฟ ท ฟ
ท ม ท ม	ท ซ ท ซ	ท ฟ ท ฟ	ท ม ท ม	ท ซ ท ซ	ท ฟ ท ฟ	ท ม ท ม	ท ฟ ท ฟ

ประโยคที่ 113

ท ม ท ม	ท ซ ท ซ	ท ฟ ท ฟ	ท ม ท ม	ท ซ ท ซ	ท ฟ ท ฟ	ท ม ท ม	ท ซ ท ซ
ท ม ท ม	ท ซ ท ซ	ท ฟ ท ฟ	ท ม ท ม	ท ซ ท ซ	ท ฟ ท ฟ	ท ม ท ม	ท ซ ท ซ

ประโยคที่ 114

ท ม ท ม	ท ซ ท ซ	ท ฟ ท ฟ	ท ม ท ม	ท ซ ท ซ	ท ฟ ท ฟ	ท ม ท ม	ท ฟ ท ฟ
ท ม ท ม	ท ซ ท ซ	ท ฟ ท ฟ	ท ม ท ม	ท ซ ท ซ	ท ฟ ท ฟ	ท ม ท ม	ท ฟ ท ฟ

ประโยคที่ 115

ท ม ท ซ	ท ฟ ท ม	ท ซ ท ฟ	ท ม ท ซ	ท ม ท ซ	ท ฟ ท ม	ท ซ ท ฟ	ท ม ท ฟ
ท ม ท ซ	ท ฟ ท ม	ท ซ ท ฟ	ท ม ท ซ	ท ม ท ซ	ท ฟ ท ม	ท ซ ท ฟ	ท ม ท ฟ

ประโยคที่ 116

ท ม ท ซ	ท ฟ ท ม	ท ซ ท ฟ	ท ม ท ซ	ท ม ท ซ	ท ฟ ท ม	ท ซ ท ฟ	ท ม ท ฟ
ท ม ท ซ	ท ฟ ท ม	ท ซ ท ฟ	ท ม ท ซ	ท ม ท ซ	ท ฟ ท ม	ท ซ ท ฟ	ท ม ท ฟ

ประโยคที่ 117

ท ม ท ซ	ท ฟ ท ม	ท ซ ท ฟ	ท ม ท ฟ	ท ม ท ซ	ท ฟ ท ม	ท ซ ท ฟ	ท ม ท ฟ
ท ม ท ซ	ท ฟ ท ม	ท ซ ท ฟ	ท ม ท ฟ	ท ม ท ซ	ท ฟ ท ม	ท ซ ท ฟ	ท ม ท ฟ

ประโยคที่ 118

ซ ฟ ท ล	ซ ฟ ม ฟ	ซ ฟ ท ล	ซ ฟ ม ฟ	ซ ฟ ท ล	ซ ฟ ม ฟ	ซ ฟ ท ล	ซ ฟ ม ฟ
ซ ฟ ท ล	ซ ฟ ม ฟ	ซ ฟ ท ล	ซ ฟ ม ฟ	ซ ฟ ท ล	ซ ฟ ม ฟ	ซ ฟ ท ล	ซ ฟ ม ฟ

ประโยคที่ 119

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

ประโยคที่ 120

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

ประโยคที่ 121

ล ร ม ฟ	ล ำ ม ฟ ล	ม ฟ ล ท	ร ล ท ร ำ	ล ท ร ำ ม	ฟ ร ำ ม ฟ	ล ท ร ำ ม	ฟ ร ำ – ร ำ
ล ฺ ร ม ฟ	ล ม ฟ ล	ม ฟ ล ท	ร ล ท ร	ล ท ร ม	ฟ ร ม ฟ	ล ท ร ม	ฟ ร – ร

ประโยคที่ 122

- - - ร ำ	- - - -	- - - -	- - - ร	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ร ฺ
- - - ร ำ	- - - -	- - - -	- - - ร	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ร ฺ

ประโยคที่ 123

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

ประโยคที่ 124

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

ประโยคที่ 125

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

ประโยคที่ 126

ร̥ร̥ร̥ ร̥ ร̥	ม̥ ฟ - ฟ	ม̥ม̥ม̥ ม̥ ม̥	ฟ ล - ล	ฟฟฟ ฟ ฟ	ล ท - ท	ล̊ล̊ล̊ ล̊ ล̊	ทำ รำ - รำ
- ร̥ ล̥ -	- ด̥ - -	- ม̥ ท̥ -	- ม - -	- ฟ ด -	- ม - -	- ล ม -	- ล - -

ประโยคที่ 127

ร̥ร̥ร̥ ร̥ ร̥	ม̥ ฟ - ฟ	ม̥ม̥ม̥ ม̥ ม̥	ฟ ล - ล	ฟฟฟ ฟ ฟ	ล ท - ท	ล̊ล̊ล̊ ล̊ ล̊	ทำ รำ - รำ
- ร̥ ล̥ -	- ด̥ - -	- ม̥ ท̥ -	- ม - -	- ฟ ด -	- ม - -	- ล ม -	- ล - -

ประโยคที่ 128

- - - -	ฟ̊มำ มำ ฟ̊	- - มำ ฟ̊	- - มำ รำ	- - - -	ฟ̊มำ มำ ฟ̊	- - ม ฟ̊	- - ม ร̊
- - - -	- - รำ -	- - - -	- - - -	- - - -	- - รำ -	- - - -	- - - -

ประโยคที่ 129

- - มำ ฟ̊	- - มำ ร̊	- - มำ รำ	ดำ ท ล -	- - ล ร̊	- ท ล -	- - มฟ	ล ท ล -
- - - -	- - - -	- - - -	- - - ฟ̊	- - - -	- - - ฟ̊	- ร - -	- - - ร̊

ประโยคที่ 130

- - - -	ฟ̊มำ มำ ฟ̊	- - มำ ฟ̊	- - มำ ร̊	- - - -	ฟ̊มำ มำ ฟ̊	- - มำ ฟ̊	- - มำ ร̊
- - - -	- - รำ -	- - - -	- - - -	- - - -	- - ร -	- - - -	- - - -

ประโยคที่ 131

- - มำ ฟ̊	- - มำ ร̊	- - มำ รำ	ดำ ท ล -	- - ล ร̊	- ท ล -	- - มฟ	ล ท ล -
- - - -	- - - -	- - - -	- - - ฟ̊	- - - -	- - - ฟ̊	- ร - -	- - - ร̊

ประโยคที่ 132

- - - -	ล - ม ฟ̊	- - ม ฟ̊	- - ล ร̊	- - ล ร̊	- - ม ฟ̊	- - ม ฟ̊	- - ล ร̊
- - - -	- ร - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -

ประโยคที่ 133

-----	ล-มฟ์	--มฟ์	--ลร์	--ลร์	--มฟ์	--มฟ์	--ลร์
-----	-ร--	-----	-----	-----	-----	-----	-----

ประโยคที่ 134

-----	ล-มฟ์	--มฟ์	--ลท	--ลท์	--รำล์	--ฟล์	--ทร์
-----	-ร--	-----	-----	-----	-----	-----	-----

ประโยคที่ 135

--มำฟ์	--มำร์	--มำรำ	ดำทลฟ์	--มำรำ	ดำทลฟ์	--มฟ	ลทล-
-----	-----	-----	-----	-----	-----	-ร--	---ร์

ประโยคที่ 136

-----	--ลุ์ล์	-----	-ท์ด์ร์	-----	--รำร์	-----	ม์ฟ์ซ์ล์
-----	--มุ์-	-----	-ทุ์ดร	-----	--ล-	-----	มฟซล

ประโยคที่ 137

-----	--ลำล์	-----	-ท์ด์ร์	-----	--รำร์	-----	-ด์ท์ล์
-----	--ม-	-----	-ทดร	-----	--ล-	-----	-ดทล

ประโยคที่ 138

-----	--ลล์	-----	ซ์ฟ์ม์ร์	-----	--รร์	-----	-ด์ท์ล์
-----	--ม-	-----	ซฟมร	-----	--ล-	-----	-ดทล

ประโยคที่ 139

--ลุ์ล์	-ท์ด์ร์	--รุ์ร์	ม์ฟ์ซ์ล์	--ลำล์	-ดำท์ด์ร์	--รำร์	-ด์ท์ล์
--มุ์-	-ทุ์ดุ์รุ์	--ลุ์-	มุ์ฟซล	--ม-	-ทำดำร์	--ล-	-ดทล

ประโยคที่ 140

- - ล ล้	ซ้ ฟ้ ม้ ร้	- - ร ร้	- ด้ ท้ ล้	- - ล ล้	- ท้ ด้ ร้	- - ร ร้	ม้ ฟ้ ซ้ ล้
- - ม -	ซ ฟ ม ร	- - ลฺ -	- ด ท ลฺ	- - ม -	- ท ด ร	- - ล -	ม ฟ ซ ล

ประโยคที่ 141

- - ลำ ล้	- ท้ ด้ ร้	- - รำ ร้	- ด้ ท้ ล้	- - ล ล้	ซ้ ฟ้ ม้ ร้	- - รฺ ร้	- ด้ ท้ ล้
- - ม -	- ท ด ร	- - ล -	- ด ท ล	- - ม -	ซ ฟ ม ร	- - ลฺ -	- ด ท ลฺ

ประโยคที่ 142

- - - -	ลฺ - ลฺ ล้	- - - -	รฺ - รฺ ร้	- - - -	ลำ - ลำ ล้	- - ท ล้	ซ้ ฟ้ ม้ ร้
- - - -	- ลฺ - -	- - - -	- รฺ - -	- - - -	- ลฺ - -	- - - ลฺ	ซ ฟ ม รฺ

ประโยคที่ 143

- - - -	ลำ - ลำ ล้	- - - -	รำ - รำ ร้	- - - -	ลำ - ลำ ล้	- - ท ล้	ซ้ ฟ้ ม้ ร้
- - - -	- ลฺ - -	- - - -	- รฺ - -	- - - -	- ลฺ - -	- - - ลฺ	ซ ฟ ม รฺ

ประโยคที่ 144

- - ลฺ ล้	- - รฺ ร้	- - ลำ ล้	- - รฺ ร้	- - ลำ ล้	- - รำ ร้	- - ล ล้	- - รฺ ร้
- ลฺ - -	- รฺ - -	- ลำ - -	- รฺ - -	- ลำ - -	- รำ - -	- ลฺ - -	- รฺ - -

ประโยคที่ 145

- - ลฺ ล้	- - รฺ ร้	- - ลำ ล้	- - รฺ ร้	- - ลำ ล้	- - รำ ร้	- - ล ล้	- - รฺ ร้
- ลฺ - -	- รฺ - -	- ลำ - -	- รฺ - -	- ลำ - -	- รำ - -	- ลฺ - -	- รฺ - -

ประโยคที่ 146

- - ลำ ล้	- - รำ ร้	- - ล ล้	- - รฺ ร้	- - ลำ ล้	- - รำ ร้	- - ล ล้	- - รฺ ร้
- ลำ - -	- รำ - -	- ล - -	- รฺ - -	- ลำ - -	- รำ - -	- ล - -	- รฺ - -

ประโยคที่ 147

- - ล ล์	- - ร์ ร์	- - ล ล์	- - ร์ ร์	- - ล ล์	- - ร์ ร์	- - ล ล์	- - ร์ ร์
- ล - -	- ร์ - -	- ล - -	- ร์ - -	- ล - -	- ร์ - -	- ล - -	- ร์ - -

ประโยคที่ 148

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

ประโยคที่ 149

- - ฟ ฟ์	- - ม ม์	- - ร์ ร์	- - ล์ ล์	- - ท์ ท์	- - ด์ ด์	- - ร์ ร์	- - ม์ ม์
- ฟ์ - -	- ม์ - -	- ร์ - -	- ล์ - -	- ท์ - -	- ด์ - -	- ร์ - -	- ม์ - -

ประโยคที่ 150

- - - -	- - - -	- - - -	- - ล ม์	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ม์
- - - -	- - - -	- - - -	- - - ม์	- - - -	- - - -	- - - -	- - ท์ ม์

ประโยคที่ 151

- - - -	- - - -	- - - -	- - ล ม์	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ม์
- - - -	- - - -	- - - -	- - - ม์	- - - -	- - - -	- - - -	- - ท์ ม์

ประโยคที่ 152

- - - -	- - ล์ ม์	- - - -	- - - ม์	- - - -	- - ล์ ม์	- - - -	- - - ม์
- - - -	- - - ม์	- - - -	- - ท์ ม์	- - - -	- - - ม์	- - - -	- - ท์ ม์

ประโยคที่ 153

- - - -	- - ล์ ม์	- - - -	- - - ม์	- - - -	- - ล์ ม์	- - - -	- - - ม์
- - - -	- - - ม์	- - - -	- - ท์ ม์	- - - -	- - - ม์	- - - -	- - ท์ ม์

ประโยคที่ 154

- - ล̤ ม̤	- - - ม̤	- - ล̤ ม̤	- - - ม̤	- - ล̤ ม̤	- - - ม̤	- - ล ม̤	- - - ม̤
- - - ม̤	- - ท̤ ม̤	- - - ม̤	- - ท̤ ม̤	- - - ม̤	- - ท̤ ม̤	- - - ม̤	- - ท ม̤

ประโยคที่ 155

ล̤ ท̤ ด̤ -	ม ฟ - -	ด̤ ท̤ ล̤ -	ม ฟ - -	ล̤ ท̤ ด̤ -	มˌ ฟ - -	ด̤ ท̤ ล̤ -	ม ฟ - -
ลฺทฺดฺ มฺ	- ม - มฺ	ดทล มฺ	- ม - มฺ	ลทด ม	- มˌ - ม	ดทล ม	- ม - มฺ

ประโยคที่ 156

ล̤ ท̤ ด̤ -	ม ฟ - -	ด̤ ท̤ ล̤ -	ม ฟ - -	ล̤ ท̤ ด̤ -	มˌ ฟ - -	ด̤ ท̤ ล̤ -	ม ฟ - -
ลฺทฺดฺ มฺ	- ม - มฺ	ดทล มฺ	- ม - มฺ	ลทด ม	- มˌ - ม	ดทล ม	- ม - มฺ

ประโยคที่ 157

ล̤ ท̤ ด̤ -	มˌ ฟ - -	ด̤ ท̤ ล̤ -	ม ฟ - -	ล̤ ท̤ ด̤ -	มˌ ฟ - -	ด̤ ท̤ ล̤ -	ม ฟ - -
ลทด ม	- มˌ - ม	ดทล มฺ	- ม - มฺ	ลทด ม	- มˌ - ม	ดทล มฺ	- ม - มฺ

ประโยคที่ 158

ด̤ ท̤ ล̤ -	ม ฟ - -	ด̤ ท̤ ล̤ -	ม ฟ - -	ด̤ ท̤ ล̤ -	ม ฟ - -	ด̤ ท̤ ล̤ -	ม ฟ - -
ดทล มฺ	- ม - มฺ	ดทล มฺ	- ม - มฺ	ดทล มฺ	- ม - มฺ	ดทล มฺ	- ม - มฺ

ประโยคที่ 159

ม ฟ - -	ม ฟ - -	ม ฟ - -	ม ฟ - -	ม ฟ - -	ม ฟ - -	ม ฟ - -	ม ฟ - -
- ม - มฺ	- ม - มฺ	- ม - มฺ	- ม - มฺ	- ม - มฺ	- ม - มฺ	- ม - มฺ	- ม - มฺ

ประโยคที่ 160

- - - ม	- - - มฺ	- - - มˌ	- - - ม	- - - มˌ	- - - ม	- - - ม	- - - มฺ

ประโยคที่ 161

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

ประโยคที่ 162

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

ประโยคที่ 163

ด ท ร ด	ม ร ฟ ม	ซ ฟ ล ซ	ท ล ด ท	มำ ดำ ท ซ	ดำ ท ซ ฟ	ท ซ ฟ ม	ซ ฟ ม ด
ท฻ ท฻ ด ด	ร ร ม ม	ฟ ฟ ซ ซ	ล ล ท ท	ม ด ท ซ	ด ท ซ ฟ	ท ซ ฟ ม	ซ ฟ ม ด

ประโยคที่ 164

ซ ม ซ ซ	ดำ ซ ดำ ดำ	รำ ท รำ รำ	ซ ดำ ดำ ซ	ฟำ มำ ดำ ท	ม ดำ ท ซ	ดำ ท ซ ฟ	ท ซ ฟ ม
ฟ ฟ ฟ ฟ	ท ท ท ท	ด ด ด ด	ท ท ท ท	ฟ ม ด ท	ม ด ท ซ	ด ท ซ ฟ	ท ซ ฟ ม

ประโยคที่ 165

ล ท ด ม	ท ด ด ด	ม ท ด ม	ท ด ด ด	ฟ฻ ม฻ ฟ฻ ด฻	ล฻ ด฻ ด฻ ล฻	ม฻ ฟ฻ ม฻ ล฻	ด฻ ล฻ ด฻ ด฻
ล฻ ท฻ ด฻ ม	ท฻ ด฻ ด฻ ด฻	ม ท฻ ด฻ ม	ท฻ ด฻ ด฻ ด฻	ม฻ ม฻ ม฻ ม฻	ท฻ ท฻ ท฻ ท฻	ม฻ ม฻ ม฻ ม฻	ท฻ ท฻ ท฻ ท฻

ประโยคที่ 166

ท ด ม ฟ	ล ฟ ม ด	ม ฟ ม ท	ม ฟ ซ ล	ซ ม ฟ ซ	ล ฟ ล ล	ท ซ ท ท	ดำ ล ดำ ดำ
ท฻ ด ม ฟ	ล ฟ ม ด	ม ฟ ม ท	ม ฟ ซ ล	ฟ ฟ ฟ ฟ	ซ ซ ซ ซ	ล ล ล ล	ท ท ท ท

ประโยคที่ 167

ม ฟ ซ ท	ฟ ซ ซ ซ	ท ฟ ซ ท	ฟ ซ ซ ซ	ดำ ท ดำ ซ	ม ซ ซ ม	ท ด ท ม	ซ ม ซ ซ
ม ฟ ซ ท	ฟ ซ ซ ซ	ท ฟ ซ ท	ฟ ซ ซ ซ	ท ท ท ท	ฟ ฟ ฟ ฟ	ท฻ ท฻ ท฻ ท฻	ฟ ฟ ฟ ฟ

ประโยคที่ 168

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

ประโยคที่ 169

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

ประโยคที่ 170

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

ประโยคที่ 171

์ ด ท ฟ	ซ ซ ซ ท	ซ ซ ซ ม	ฟ ฟ ฟ ซ	ฟ ฟ ฟ ด	ม ม ม ฟ	ม ม ม ท	ด ท ม ด
ม ด ท ฟ	ซ ซ ซ ท	ซ ซ ซ ม	ฟ ฟ ฟ ซ	ฟ ฟ ฟ ด	ม ม ม ฟ	ม ม ม ท	ด ท ม ด

ประโยคที่ 172

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

ประโยคที่ 173

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

ประโยคที่ 175

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

ประโยคที่ 176

- ทฺ ดฺ ม	ร ฟมฟล	- ซ - - ฟ	มั รั ดั ท	ฟ มั ดั ท	มั ดั ท ซ	ดั ท ซ ฟ	ท ซ ฟ ม
- ล - ม	ดท ฟรล	- - ฟ ม ฟ	ม ร ด ท	ฟ ม ด ท	ม ด ท ซ	ด ท ซ ฟ	ท ซ ฟ ม

ประโยคที่ 177

มั ดั ท ซ	ด ท ซ ฟ	ท ซ ฟ ม	ซ ฟ ม ด	ฟม ดท	ซ ซ๋ ท ด๋	- - ม ฟ๋	- - ม ด๋
ม ด ท ซ	ด ท ซ ฟ	ท ซ ฟ ม	ซ ฟ ม ด	- ด - ซ	รฺ - - -	- - ท -	- - ท -

ประโยคที่ 178

ม ฟ ซ ล	ท ล ซ ฟ	ซ ฟ ม ฟ	ซ ล ท ดั	ฟมั ดัทั	ซ ซ๋ ท ด๋	- - มั ฟ๋	- - มั ด๋
ม ฟ ซ ล	ท ล ซ ฟ	ซ ฟ ม ฟ	ซ ล ท ด	- ดั - ซั	ร - - -	- - ท -	- - ท -

ประโยคที่ 179

มั ดั ท ซ	ดั ท ซ ฟ	ท ซ ฟ ม	ซ ฟ ม ด	ฟม ดท	ซ ซ๋ ท ด๋	- - ม ฟ๋	- - ม ด๋
ม ด ท ซ	ด ท ซ ฟ	ท ซ ฟ ม	ซ ฟ ม ด	- ด - ซ	รฺ - - -	- - ท -	- - ท -

ประโยคที่ 180

ม ฟ ซ ล	ท ล ซ ฟ	ซ ฟ ม ฟ	ซ ล ท ด	ฟมั ดัทั	ซั ซ๋ ทั ด๋	- - มั ฟ๋	- - มั ด๋
ม ฟ ซ ล	ท ล ซ ฟ	ซ ฟ ม ฟ	ซ ล ท ด	- ดั - ซั	ร - - -	- - ท -	- - ท -

ประโยคที่ 181

- - ท ซ๋	- - ม ฟ๋	- - ซ ฟ๋	- - ม ด๋	- - ฟฺ ซ๋	- - ทฺ ด๋	- - ม ฟ๋	- - ม ด๋
- - ฟ -	- - ท -	- - ร -	- - ทฺ -	- - ดฺ -	- - ฟฺ -	- - ทฺ -	- - ท -

ประโยคที่ 182

- - ท ซ๋	- - ม ฟ๋	- - ซ ฟ๋	- - ม ด๋	- - ฟฺ ซ๋	- - ทฺ ด๋	- - ม ฟ๋	- - ม ด๋
- - ฟ -	- - ท -	- - ร -	- - ทฺ -	- - ดฺ -	- - ฟฺ -	- - ทฺ -	- - ท -

ประโยคที่ 183

- - ฟ ซ๋	- - ท ด๋	- - ม ฟ	- - ม ด๋	- - ฟ ซ๋	- - ท ด๋	- - ม ฟ	- - ม ด๋
- - ด -	- - ฟ -	- - ท -	- - ท -	- - ด -	- - ฟ -	- - ท -	- - ท -

ประโยคที่ 184

ม ม ม ท	ม ม ม ด	ม ม ม ท	ม ม ม ด	ม ท ม ด	ม ท ม ด	ม ท ม ด	ม ท ม ด
ม ม ม ท	ม ม ม ด	ม ม ม ท	ม ม ม ด	ม ท ม ด	ม ท ม ด	ม ท ม ด	ม ท ม ด

ประโยคที่ 185

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

ประโยคที่ 186

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

ประโยคที่ 187

ม ด ท ซ	ด ท ซ ฟ	ท ซ ฟ ม	ซ ฟ ม ท	ร ด ร ท	ด ร ด ร	ด ท ด ร	ม ฟ - ฟ๋
ม ด ท ซ	ด ท ซ ฟ	ท ซ ฟ ม	ซ ฟ ม ทฺ	ร ด ร ทฺ	ด ร ด ร	ด ท ด ร	ม ฟ - ฟ๋

ประโยคที่ 188

- - - -	- - - -	- - - -	- - - ท๋	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ฟ๋
- - - -	- - - -	- - - -	- - - ท๋	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ฟ๋

ประโยคที่ 189

ฟ ท ฟ ท	ฟ ท ฟ ท	ฟ ท ฟ ท	ฟ ท ฟ ฟ	ฟ ท ฟ ท	ฟ ท ฟ ท	ฟ ท ฟ ท	ฟ ท ฟ ฟ
ฟ ฟ ฟ ฟ	ฟ ฟ ฟ ฟ	ฟ ฟ ฟ ฟ	ฟ ฟ ฟ ฟ	ฟ ฟ ฟ ฟ	ฟ ฟ ฟ ฟ	ฟ ฟ ฟ ฟ	ฟ ฟ ฟ ฟ

ประโยคที่ 190

ฟ ท ฟ ท	ท ฟ ท ท	ท ฟ ฟ ท	ฟ ท ฟ ฟ	ฟ ท ฟ ท	ท ฟ ท ท	ท ฟ ท ท	ท ท ท ฟ
ฟ ฟ ฟ ฟ	ฟ ฟ ฟ ฟ	ฟ ฟ ฟ ฟ	ฟ ฟ ฟ ฟ	ฟ ฟ ฟ ฟ	ฟ ฟ ฟ ฟ	ฟ ฟ ฟ ฟ	ฟ ฟ ฟ ฟ

ประโยคที่ 191

ฟ ท ฟ ท	ฟ ท ฟ ฟ	ท ท ฟ ท	ฟ ท ฟ ฟ	ฟ ท ฟ ท	ฟ ท ฟ ฟ	ฟ ท ฟ ท	ฟ ท ฟ ฟ
ฟ ฟ ฟ ฟ	ฟ ฟ ฟ ฟ	ฟ ฟ ฟ ฟ	ฟ ฟ ฟ ฟ	ฟ ฟ ฟ ฟ	ฟ ฟ ฟ ฟ	ฟ ฟ ฟ ฟ	ฟ ฟ ฟ ฟ

ประโยคที่ 192

ฟ ฟ ฟ ฟ	ฟ ฟ ฟ ฟ	ฟ ฟ ฟ ฟ	ฟ ฟ ฟ ฟ	ฟ ฟ ฟ ฟ	ฟ ฟ ฟ ฟ	ฟ ฟ ฟ ฟ	ฟ ฟ ฟ ฟ
ฟ ฟ ฟ ฟ	ฟ ฟ ฟ ฟ	ฟ ฟ ฟ ฟ	ฟ ฟ ฟ ฟ	ฟ ฟ ฟ ฟ	ฟ ฟ ฟ ฟ	ฟ ฟ ฟ ฟ	ฟ ฟ ฟ ฟ

ประโยคที่ 193

- - - -	- - - -	- - - -	- - - ฟ้	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ฟ้
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -

ประโยคที่ 194

ล ล ล ม	ล ล ล ฟ	ล ล ล ม	ล ล ล ฟ	ล ม ล ฟ	ล ม ล ฟ	ล ม ล ฟ	ล ม ล ฟ
ล ล ล ม	ล ล ล ฟ	ล ล ล ม	ล ล ล ฟ	ล ม ล ฟ	ล ม ล ฟ	ล ม ล ฟ	ล ม ล ฟ

ประโยคที่ 195

ล ฟ ม ด	ฟ ม ด ท	ม ด ท ล	ด ท ล ฦ	ล ท ด ม	ท ด ม ฟ	ด ม ฟ ล	ม ฟ ล ท
ล ฟ ม ด	ฟ ม ด ทฺ	ม ด ทฺ ลฺ	ด ทฺ ลฺ ฦ	ลฺ ทฺ ด ม	ทฺ ด ม ฟ	ด ม ฟ ล	ม ฟ ล ท

ประโยคที่ 196

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

ประโยคที่ 197

มำฟมดำ	ฟ็มดำท	มดำทล	ดำทลม	ซฟซม	ฟซฟซ	ฟมฟซ	ลท-ท์
มฟมด	ฟมดท	มดทล	ดทลม	ซฟซม	ฟซฟซ	ฟมฟซ	ลท-ท์

ประโยคที่ 198

----	----	----	----	----	----	----	---ท
----	----	----	----	----	----	----	---ท

ประโยคที่ 199

มำทดำท	ลทดท	มำทดท	ลทดรำ	ลทดำท	มำทดำรำ	ลทดท	มำรำดำท
----	---ทฺ	--ทฺ-	-ทฺ-ทฺ	----	---ทฺ	--ทฺ-	-ทฺ-ทฺ

ประโยคที่ 200

----	---ท	--ท-	-ท-ท	----	---ท	--ท-	-ท-ท
มทฺดฺทฺ	ลฺทฺดฺทฺ	มทฺดฺทฺ	ลฺทฺดร	ลฺทฺดฺทฺ	มทดร	ลทดท	มรดท

ประโยคที่ 201

มทดท	ลทดร	ลทดท	มรดท	มทดท	ลทดร	ลทดท	มรดท
----	---ทฺ	--ทฺ-	-ทฺ-ทฺ	----	---ท	--ท-	-ท-ท

ประโยคที่ 202

มำรำดำทำ	ทำทำทำ	มำรำดำทำ	ทำทำทำ	มำรำดำทำ	ทำทำทำ	มำรำดำทำ	ทำทำทำ
ทททท	มฺรฺดฺทฺ	ทททท	มฺรฺดฺทฺ	ทททท	มฺรฺดฺทฺ	ทททท	มฺรฺดฺทฺ

ประโยคที่ 203

รำรำรำด	รำรำรำฟ	ดำดำดำท	ดำดำดำรำ	ทททซ	ทททดำ	ทททฟ	ซฟทซ
รำรำรำด	รำรำรำฟ	ดดดท	ดดดรำ	ทททซ	ทททด	ทททฟ	ซฟทซ

ประโยคที่ 204

ฟ มำ ด ท	มำ ด ท ซ	ด ท ซ ฟ	ท ซ ฟ ม	ร ม ฟ ด	ร ม ฟ ม	ซ ฟ ซ ม	ฟ ซ ฟ ซ
ฟ มำ ด ท	ม ด ท ซ	ด ท ซ ฟ	ท ซ ฟ ม	ร ม ฟ ด	ร ม ฟ ม	ซ ฟ ซ ม	ฟ ซ ฟ ซ

ประโยคที่ 205

ท ด ท ซ	ท ด ท ฟ	ซ ฟ ม ฟ	ซ ฟ ท ซ	มำ ด มำ ท	ด ซ ท ฟ	ซ ฟ ม ฟ	ซ ฟ ท ซ
ท ด ท ซ	ท ด ท ฟ	ซ ฟ ม ฟ	ซ ฟ ท ซ	ม ด ม ท	ด ซ ท ฟ	ซ ฟ ม ฟ	ซ ฟ ท ซ

ประโยคที่ 206

ท ด ท ซ	ท ด ท ฟ	ซ ฟ ม ฟ	ซ ฟ ท ซ	มำ ด มำ ท	ด ซ ท ฟ	ซ ฟ ม ฟ	ซ ฟ ท ซ
ท ด ท ซ	ท ด ท ฟ	ซ ฟ ม ฟ	ซ ฟ ท ซ	ม ด ม ท	ด ซ ท ฟ	ซ ฟ ม ฟ	ซ ฟ ท ซ

ประโยคที่ 207

มำ ฟ มำ ด	ท ซ ท ด	มำ ฟ มำ ด	มำ ด ท ซ	ท ม ท ซ	ท ฟ ท ม	ท ซ ท ฟ	ท ม ท ซ
ม ฟ ม ด	ท ซ ท ด	ม ฟ ม ด	ม ด ท ซ	ท ท ท ท	ท ท ท ท	ท ท ท ท	ท ท ท ท

ประโยคที่ 208

มำ ฟ มำ ด	ท ซ ท ด	มำ ฟ มำ ด	ม ด ท ซ	ท ม ท ซ	ท ฟ ท ม	ท ซ ท ฟ	ท ม ท ฟ
ม ฟ ม ด	ท ซ ท ด	ม ฟ ม ด	ม ด ท ซ	ท ท ท ท	ท ท ท ท	ท ท ท ท	ท ท ท ท

ประโยคที่ 209

มำ ฟ มำ ด	ท ซ ท ด	มำ ฟ มำ ด	ม ด ท ซ	ท ม ท ซ	ท ฟ ท ม	ท ซ ท ฟ	ท ม ท ซ
ม ฟ ม ด	ท ซ ท ด	ม ฟ ม ด	ม ด ท ซ	ท ท ท ท	ท ท ท ท	ท ท ท ท	ท ท ท ท

ประโยคที่ 210

มำ ฟ มำ ด	ท ซ ท ด	มำ ฟ มำ ด	ม ด ท ซ	ท ม ท ซ	ท ฟ ท ม	ท ซ ท ฟ	ท ม ท ฟ
ม ฟ ม ด	ท ซ ท ด	ม ฟ ม ด	ม ด ท ซ	ท ท ท ท	ท ท ท ท	ท ท ท ท	ท ท ท ท

ประโยคที่ 211

ท ท ท ม	ท ท ท ซ	ท ท ท ฟ	ท ท ท ม	ท ซ ท ซ	ท ฟ ท ฟ	ท ม ท ม	ท ซ ท ซ
ท ท ท ม	ท ท ท ซ	ท ท ท ฟ	ท ท ท ม	ซ ซ ซ ซ	ฟ ฟ ฟ ฟ	ม ม ม ม	ซ ซ ซ ซ

ประโยคที่ 212

ท ท ท ม	ท ท ท ซ	ท ท ท ฟ	ท ท ท ม	ท ซ ท ซ	ท ฟ ท ฟ	ท ม ท ม	ท ซ ท ฟ
ท ท ท ม	ท ท ท ซ	ท ท ท ฟ	ท ท ท ม	ซ ซ ซ ซ	ฟ ฟ ฟ ฟ	ม ม ม ม	ฟ ฟ ฟ ฟ

ประโยคที่ 213

ท ม ท ซ	ท ฟ ท ม	ท ซ ท ฟ	ท ม ท ซ	ท ม ท ซ	ท ฟ ท ม	ท ซ ท ฟ	ท ม ท ฟ
ท ม ท ซ	ท ฟ ท ม	ซ ซ ฟ ฟ	ม ม ซ ซ	ท ม ท ซ	ท ฟ ท ม	ซ ซ ฟ ฟ	ม ม ฟ ฟ

ประโยคที่ 214

ท ม ท ซ	ท ฟ ท ม	ท ซ ท ฟ	ท ม ท ซ	ท ม ท ซ	ท ฟ ท ม	ท ซ ท ฟ	ท ม ท ฟ
ท ม ท ซ	ท ฟ ท ม	ซ ซ ฟ ฟ	ม ม ซ ซ	ท ม ท ซ	ท ฟ ท ม	ซ ซ ฟ ฟ	ม ม ฟ ฟ

ประโยคที่ 215

ซ ฟ ท ล	ซ ฟ ม ฟ	ซ ฟ ท ล	ซ ฟ ม ฟ	ซ ฟ ท ล	ซ ฟ ม ฟ	ซ ฟ ท ล	ซ ฟ ม ฟ
ซ ฟ ท ล	ซ ฟ ม ฟ	ซ ฟ ท ล	ซ ฟ ม ฟ	ซ ฟ ท ล	ซ ฟ ม ฟ	ซ ฟ ท ล	ซ ฟ ม ฟ

ประโยคที่ 216

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

ประโยคที่ 217

ล ท ล ฟ	ล ฟ ม ร	ด ท ล ท	ด ร ม ฟ	ม ฟ ล ท	ร ท ล ฟ	ล ท ล ฟ	ล ฟ ม ร
ล ท ล ฟ	ล ฟ ม ร	ด ทฺ ลฺ ทฺ	ด ร ม ฟ	ม ฟ ล ท	รฺ ท ล ฟ	ล ท ล ฟ	ล ฟ ม ร

ประโยคที่ 218

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

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ประวัติผู้เขียนวิทยานิพนธ์

ชื่อ	นายธีระวุฒิ กลิ่นด้วง
วัน เดือน ปี เกิด	วันเสาร์ที่ 12 กันยายน 2524
สถานที่เกิด	สถานผดุงครรภ์สถานีอนามัย ตำบลเขาทอง อำเภอพยุหะคีรี จังหวัดนครสวรรค์
ภูมิลำเนาเดิม	บ้านเลขที่ 10 / 1 หมู่ 9 ตำบลเขาทอง อำเภอพยุหะคีรี จังหวัดนครสวรรค์ 60130
ภูมิลำเนาปัจจุบัน	บ้านเลขที่ 10 / 1 หมู่ 9 ตำบลเขาทอง อำเภอพยุหะคีรี จังหวัดนครสวรรค์ 60130
การศึกษา	ระดับมัธยมศึกษา : โรงเรียนนครสวรรค์ จังหวัดนครสวรรค์ ระดับปริญญาตรี : ศิลปกรรมศาสตรบัณฑิต สาขาวิชาดุริยางคศาสตร์ไทย คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยบูรพา

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ประวัติผู้เขียนวิทยานิพนธ์

ชื่อ	นายธีระวุฒิ กลิ่นด้วง
วัน เดือน ปี เกิด	วันเสาร์ที่ 12 กันยายน 2524
สถานที่เกิด	สถานผดุงครรภ์สถานีอนามัย ตำบลเขาทอง อำเภอพยุหะคีรี จังหวัดนครสวรรค์
ภูมิลำเนาเดิม	บ้านเลขที่ 10 / 1 หมู่ 9 ตำบลเขาทอง อำเภอพยุหะคีรี จังหวัดนครสวรรค์ 60130
ภูมิลำเนาปัจจุบัน	บ้านเลขที่ 10 / 1 หมู่ 9 ตำบลเขาทอง อำเภอพยุหะคีรี จังหวัดนครสวรรค์ 60130
การศึกษา	ระดับมัธยมศึกษา : โรงเรียนนครสวรรค์ จังหวัดนครสวรรค์ ระดับปริญญาตรี : ศิลปกรรมศาสตรบัณฑิต สาขาวิชาดุริยางคศาสตร์ไทย คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยบูรพา

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย