วิเคราะห์เดี่ยวซออู้เพลงกราวในทางครูฉลวย จิยะจันทน์

นายณัฐพงศ์ แก้วสุวรรณ์

วิทยานิพนธ์นี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรศิลปศาสตรมหาบัณฑิต
สาขาวิชาดุริยางค์ไทย ภาควิชาดุริยางคศิลป์
คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
ปีการศึกษา ๒๕๕๕
ลิขสิทธิ์ของจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

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

A Musical Analysis of Kraw-Nai Solo for Saw-U by Khru Charouy Jiyajun

Mr. Natthaphong Kaewsuwan

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 2012
Copyright of Chulalongkorn University

หัวข้อวิทยานิพนธ์	วิเคราะห์เดี่ยวซออู้เพลงกราวในทางครูฉลวย จิยะจันทน์
โดย	นายณัฐพงศ์ แก้วสุวรรณ์
สาขาวิชา	ดุริยางค์ไทย
อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก	รองศาสตราจารย์ ดร.ขำคม พรประสิทธิ์

คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย อนุมัติให้นับวิทยานิพนธ์ฉบับนี้เป็นส่วนหนึ่ง ของการศึกษาตามหลักสูตรปริญญามหาบัณฑิต

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

คณะกรรมการสอบวิทยานิพนธ์

.....ประธานกรรมการ
(รองศาสตราจารย์ ดร.บุษกร บิณฑสันต์)

.....อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก
(รองศาสตราจารย์ ดร.ขำคม พรประสิทธิ์)

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

.....กรรมการภายนอกมหาวิทยาลัย
(รองศาสตราจารย์ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน)

.....กรรมการภายนอกมหาวิทยาลัย
(รองศาสตราจารย์พิชิต ชัยเสรี)

ณัฐพงศ์ แก้วสุวรรณ์ : วิเคราะห์เดี่ยวซออู้เพลงกราวในทางครูฉลวย จิยะจันทน์
(A Musical Analysis of Kraw-Nai Solo for Saw-U by Khru Charouy Jiyajun)
อ.ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก : รศ.ดร.ขำคม พรประสิทธิ์, ๘๐๓ หน้า

ผลการวิจัยพบว่าเพลงกราวในทางครูฉลวย จิยะจันทน์มีชื่อเสียงจากอดีตจนปัจจุบันนี้ได้สืบเนื่องมาจากการแสดงเดี่ยวกราวในเพื่อเป็นการเผยแพร่ออกสู่สาธารณชน คุณครูได้รับการถ่ายทอดจากครูพระสรรเพลงสรวง (บัว กมลวาทิน) ต่อมาครูฉลวย จิยะจันทน์ จึงได้ถ่ายทอดให้ลูกศิษย์ในสายคุณครูอีกทอดหนึ่ง

โครงสร้างการเดี่ยวซออู้เพลงกราวในทางครูฉลวย จิยะจันทน์ มีโครงสร้างการโยนตามกลุ่มเสียงต่างๆครบ ๖ เสียง ๖ กลุ่มการโยน เช่นเดียวกับทำนองหลักโดยสมบูรณ์ มีการยึดหลักโครงสร้างเดียวกับทำนองหลัก หากแต่มีการใช้หลักการประพันธ์ในการยืดยุบสำนวนเดิมจากโครงสร้างทำนองหลักทางฆ้องมาแปรทำนองให้เป็นลักษณะของทางเดี่ยวซออู้ตามขนบอย่างลุ่มลึกและน่าสนใจ

จากการวิเคราะห์สังคีตลักษณ์และกลวิธีพิเศษในการเดี่ยวซออู้เพลงกราวในทางครูฉลวย จิยะจันทน์ ผู้วิจัยพบว่ามีการใช้โทน-รำมะนา ตีหน้าทับกราวนอกประกอบจังหวะ มีลักษณะการดำเนินทำนองและกลวิธีพิเศษต่างๆอย่างเป็นลักษณะเฉพาะ แบ่งเป็น ๓ ส่วน ส่วนแรกคือ สำนวนกลอน พบ ๕ ประการ ได้แก่ สำนวนการเรียงตัวของนิ้ว สำนวนกลอนเถาวัลย์ ลักษณะการเล่นของสำนวน เช่น การยืนเสียง การซ้ำสำนวน การทอนสำนวน เป็นต้น สำนวนการควบคุมเสียงโดยสอดแทรกกลวิธีพิเศษต่างๆไว้ สำนวนปี่ในลักษณะการย้ำกลุ่มโน้ตมากกว่า ๑ ครั้งและครั้งเดียวจบ ส่วนที่สองคือ กลวิธีพิเศษ พบ ๑๔ ประการ ได้แก่ การเปิดเสียง การรูดสาย การเลียนสำเนียงปี่ การคลึงเสียงหรือคลึงนิ้ว การขยักเสียง การสะอึกเสียง การสะบัดนิ้ว ๒-๕เสียง การสะบัดคันชัก การรวบเสียงหรือรวบนิ้ว การขยี้ การเน้นเสียงด้วยการพรมเสียงสั้น การพรมเสียงยาว การรัวคันชัก การควบคุมเสียง ส่วนที่สาม คือ วิธีการบรรเลง พบ ๕ ประการ ได้แก่ การใช้นิ้วกดสายด้วยนวมนิ้วและปลายนิ้วสลับกัน การใช้ ๒-๓ นิ้วในการจับคันชัก การขึ้นประโยคด้วยคันชักเข้าก่อน ระบบการใช้คันชักทั้งแบบตามขนบและไม่ตายตัว การเคลื่อนระดับมือลงมาปฏิบัติในช่วงเสียงสูงสลับ (ลง-ขึ้น) ไปมามากกว่า ๑ รอบและการเคลื่อนลงมารอบเดียวจบ

ทั้งนี้ จุดประสงค์ของการใช้ลักษณะดังกล่าวปรากฏขึ้นเพื่อคุณภาพเสียงเป็นสำคัญ เน้นเสียงที่นุ่มนวล มีเสียงโต มีความต่อเนื่องของเสียง สำนวนและอารมณ์เพลง อีกทั้งเพื่อเป็นการเอื้อต่อความคล่องตัวของผู้บรรเลงและทำให้ไม่ขัดต่อสำนวนกลอนในขณะที่บรรเลงในอัตราที่กระชับ

ภาควิชา.....ดุริยางคศิลป์..... ลายมือชื่อนิสิต.....
สาขาวิชา .....ดุริยางค์ไทย..... ลายมือ อ.ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก.....
ปีการศึกษา....๒๕๕๕.....

##5486737935 : MAJOR THAI MUSIC
KEYWORD : KRAW-NAI / SAW-U / KHRU CHALROUY JIYAJUN

NATTHAPHONG KAEWSUWAN : A MUSICAL ANALYSIS OF KRAW-NAI SOLO FOR SAW-U BY KHRU CHAROUY JIYAJUN. ADVISOR : ASSOC. PROF. KUMKOM PORNPRASIT, Ph.D., 803 pp.

Khru Charouy's Kraw-Nai Solo is a famous style from past to present, his performance always impress the public audiences. Furthermore, his signature musical tricks and special features derived from Khru Phrasarn plengsruang (Bua Komolwatin) and the mater himself strongly conserved the traditional manner of Thai musical teaching, bequeathed from his ancient masters.

The structure of his solo has 6 crucial keynotes and 6 clusters of look-yon, as same as the main melody. The solo relies on the mains structure like the main melody does, but Khru Charouy eloquently and interestingly asserted his composing technique by abridging the original tone that relied on the structure of main melody from the gong keynotes into his very own saw-bu solo style.

According to the analysis on musical forms and the special techniques found in Khru Charouy's solo, there were the uses of Tone-Rmana and drum pattern of Kraw-nok to decorate the rhythm. It has unique characteristics of rhythm and tones, as well as the special techniques. The solo style divided into 3 categories; the unique style first and second. There are how to play and melody with 10 techniques: the two strings pressing styles on the strings by switching between pouch and finger tips on the string board. The fingers position and melody tone are like curled vine; the use of two or three fingers for saw bow handling, performing the *thang-pun,* the beginning part of melody by pulling in the bow first. The bow system can be either traditional or improvised, for examples, maintaining the pattern tone, pattern repetition and pattern abridgement. Furthermore, the groaning melancholy part of this solo composed by various special techniques; the rapid scratching of the bow, swinging the fingers to create 3 to 4 different sounds, the improvised chaotic crushing of patterns, sound pressing and strings drawing. The research also reveals that the rhythms imitate Thai flute pattern by repeating the keynotes once and several times. The level of the musician's hand on the string board moved down during the switching of high tone (down-up), once and multiple times. For the third category of these unique characteristics, there are 14 features of this solo, comprising; the opening of tone, strings drawing, the imitation of the flute's sound patterns, sound pressing with fingers, punctuation for pauses in the rhythm, hiccup-like pausing technique, swinging the fingers in order to create 2-5 different tones, single bow swing for the singular tone, combining the sound consistency by folding up the fingers on the string board, sound crushing, emphasizing the short tone sound, long clusters of sound, the rapid scratching of the bow and finally the melancholic-sobbing tone. With these techniques, the performer would be able to generate a decent quality of smooth and broad sound with continuous tone as well as maintaining the song sentiment. Furthermore, these complex techniques would facilitate the performer to adapt the rhythm harmoniously without any inconsistency during the brief-compact part of the song.

Department : .....Music..... Student's Signature : .....
Field of Study : .....Thai Music..... Advisor's Signature : .....
Academic Year : ...2012.....

กิตติกรรมประกาศ

ขอน้อมบูชาเทพสังคีตาจารย์และเหล่าครูบาอาจารย์ทั้งหลายด้วยเศียรเกล้า ผู้ซึ่งได้ประสิทธิ์ประสาทวิชาการดนตรีไทย ตลอดจนครูฉลวย จิยะจันทน์ ผู้เป็นต้นสายและถ่ายทอดทางเดี่ยวซออู้เพลงกราวในทางนี้ให้แก่ลูกศิษย์ อันเป็นเหตุสำคัญที่ก่อให้เกิดงานวิทยานิพนธ์ฉบับนี้ขึ้น

กราบขอบพระคุณครูณัฏฐวิต จิยะจันทน์ ผู้ได้รับการสืบทอดผลงานศิลปกรรมชิ้นนี้จากครูฉลวย จิยะจันทน์ ในฐานะของหลานชายและลูกศิษย์โดยตรง ผู้ได้ให้ความอนุเคราะห์ถ่ายทอดผลงานศิลปกรรมชิ้นนี้ให้แก่ผู้วิจัยด้วยความเต็มใจ ตลอดจนอนุเคราะห์ข้อมูลหลักฐานอันเป็นบริบทที่เกี่ยวข้องกับครูฉลวย จิยะจันทน์แก่ผู้วิจัยมาโดยตลอด ทำให้งานวิจัยมีความสมบูรณ์และสำเร็จลุล่วงไปได้ด้วยดี

กราบขอบพระคุณ รองศาสตราจารย์ ดร.ขำคม พรประสิทธิ์ ผู้ซึ่งเมตตารับเป็นที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์แก่ผู้วิจัย ให้ความอนุเคราะห์ในการตรวจทานความถูกต้องงานวิทยานิพนธ์ฉบับนี้ เสนอแนะข้อบกพร่องต่างๆ เพื่อให้ผู้วิจัยนำมาปรับปรุงแก้ไข อีกทั้งชี้นำหนทางการดำเนินงานให้แก่ผู้วิจัยจนส่งผลให้งานวิทยานิพนธ์เกิดความสมบูรณ์และสำเร็จลุล่วงไปได้ด้วยดี

กราบขอบพระคุณ รองศาสตราจารย์พิชิต ชัยเสรี รองศาสตราจารย์ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน รองศาสตราจารย์ ดร.บุษกร บิณฑสันต์ ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ภัทรวดี ภูชฎาภิรมย์ ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.พรประพิตร์ เผ่าสวัสดิ์ และอาจารย์ภัทระ คมขำ คณาจารย์ผู้ถ่ายทอดองค์ความรู้ด้านวิชาการดนตรีไทย อันเป็นรากฐานหลักสำคัญต่อผู้วิจัยในการดำเนินงานวิทยานิพนธ์ในครั้งนี้จนแล้วเสร็จ

กราบขอบพระคุณ ดร.ดุษฎี สว่างวิบูลย์พงศ์ นายมารุธ วิจิตรโชติ และอาจารย์สุขสันต์ พ่วงกลัด ลูกศิษย์ในสายของครูฉลวย จิยะจันทน์ ผู้ให้ความอนุเคราะห์ข้อมูลอันเกี่ยวข้องกับครูฉลวย จิยะจันทน์ เพื่อเป็นประโยชน์ต่อการนำมาประกอบการดำเนินงานวิทยานิพนธ์ในครั้งนี้อย่างไม่ปิดบัง ส่งผลให้งานวิทยานิพนธ์มีความสมบูรณ์มากขึ้นและสำเร็จลุล่วงไปได้ด้วยดี

กราบขอบพระคุณครอบครัว บิดา มารดา และน้องชาย ครอบครัวอันเป็นที่รักที่ให้การสนับสนุนทุนการศึกษาและคอยให้กำลังใจผู้วิจัยมาโดยตลอดการดำเนินงานในครั้งนี้

ขอขอบคุณรุ่นพี่ ได้แก่ นายสกลพัฒน์ โคตรตันติและนายสยาม คอนรัตน์ ผู้ให้ความอนุเคราะห์ข้อมูลเอกสารทางวิชาการอันเป็นแนวทางให้แก่ผู้วิจัย และนางสาวมณรดา ศิลปบรรเลง เพื่อนที่คอยให้คำปรึกษาและช่วยเหลือระหว่างการดำเนินงานวิจัยมาโดยตลอด

ขอขอบพระคุณคุณนิตยา อ่อนทอง ที่คอยประสานงานด้านกิจการนิสิตและช่วยเหลือผู้วิจัยสำหรับการดำเนินการสอบและระหว่างการดำเนินงานวิจัยในครั้งนี้จนสำเร็จลุล่วงไปด้วยดี ตลอดจนเพื่อนๆพี่ๆน้องๆ นิสิตปริญญาตรีและปริญญาโท สาขาวิชาดุริยางคศิลป์ไทย ภาควิชาดุริยางคศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัยทุกคน ที่คอยให้คำแนะนำและเป็นกำลังใจที่ดีต่อผู้วิจัยมาโดยตลอด

สารบัญ

หน้า

บทคัดย่อภาษาไทย..... ง

บทคัดย่อภาษาอังกฤษ..... จ

กิตติกรรมประกาศ..... ฉ

สารบัญ..... ช

สารบัญภาพ..... ฌ

บทที่ ๑ บทนำ..... ๑

๑.๑ ความเป็นมาและความสำคัญปัญหา..... ๑

๑.๒ วัตถุประสงค์และขอบเขตการวิจัย..... ๕

๑.๓ วิธีการดำเนินการวิจัย..... ๕

๑.๔ ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ..... ๙

๑.๔ เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง..... ๙

บทที่ ๒ บริบทที่เกี่ยวข้องกับการเดี่ยวซออู้เพลงกราวในทางครูฉลวย จิยะจันทน์..... ๑๓

๒.๑ การบรรเลงเดี่ยว..... ๑๓

๒.๒ เพลงเดี่ยว..... ๑๘

๒.๓ เพลงกราวใน..... ๒๓

๒.๔ เพลงเดี่ยวครูฉลวย จิยะจันทน์..... ๒๘

๒.๕ เพลงเดี่ยวกราวใน ทางครูฉลวย จิยะจันทน์..... ๓๑

๒.๖ ประวัติครูฉลวย จิยะจันทน์..... ๔๙

๒.๗ การถ่ายทอดเพลงเดี่ยวซออู้ของครูฉลวย จิยะจันทน์..... ๖๑

๒.๘ การถ่ายทอดการเดี่ยวซออู้เพลงกราวใน สองชั้น ทางครูฉลวย จิยะจันทน์..... ๖๘

๒.๙ ผู้ได้รับการถ่ายทอดการเดี่ยวซออู้เพลงกราวใน สองชั้น ทางครูฉลวย จิยะจันทน์ ๗๒

๒.๑๐ ประวัติครูณัฏฐวิต จิยะจันทน์..... ๗๗

บทที่๓ บทวิเคราะห์โครงสร้างการเดี่ยวซออู้ เพลงกราวใน สองชั้น ทางครูฉลวย จิยะจันทน์ ๙๐

๓.๑ บริบทการวิเคราะห์โครงสร้างการเดี่ยวซออู้ เพลงกราวในทางเดี่ยวซออู้..... ๙๐

๓.๒ การแบ่งกลุ่มเสียงการโยนของทำนองหลักเพลงกราวใน สองชั้น (ทางฆ้อง)... ๑๑๑

๓.๓ การวิเคราะห์โครงสร้างทำนองเดี่ยวซออู้ เพลงกราวใน สองชั้น (ทางซออู้).. ๑๑๙

๓.๔ สรุปผลการวิเคราะห์..... ๑๕๒

หน้า

บทที่ ๔ บทวิเคราะห์การเดี่ยวซออู้ เพลงกราวใน สองชั้น ทางครูฉลวย จิยะจันทน์..... ๑๕๓
๔.๑ บริบทการวิเคราะห์..... ๑๕๓
๔.๒ การวิเคราะห์สังคีตลักษณ์และกลวิธีพิเศษ..... ๑๖๒
๔.๓ สรุปผลการวิเคราะห์..... ๒๔๗
บทที่ ๕ บทสรุปและข้อเสนอแนะ..... ๒๙๘
๕.๑ บทสรุป..... ๒๙๘
๕.๒ ข้อเสนอแนะ..... ๓๐๓
รายการอ้างอิง..... ๓๐๕
ประวัติผู้เขียนวิทยานิพนธ์..... ๓๐๘

สารบัญภาพ

หน้า

ภาพที่ ๑ การบรรเลงเดี่ยวโดยครูฉลวย จิยะจันทน์..... ๔๓
ภาพที่ ๒ ลักษณะท่าทางการจับซอและคันชัก..... ๔๔
ภาพที่ ๓ ครูฉลวย จิยะจันทน์ การแสดงเดี่ยวกราวใน งานทิพวาทิต..... ๔๙
ภาพที่ ๔ ครูฉลวย จิยะจันทน์ และหลาน..... ๕๐
ภาพที่ ๕ ซออู้ครูฉลวย จิยะจันทน์..... ๕๒
ภาพที่ ๖ ครูพระสรรเพลงสรวง (บัว กมลวาทิน)..... ๕๒
ภาพที่ ๗ คุณพระสุจริตสุดา เป็นประธานในพิธีรดน้ำสังข์..... ๕๔
ภาพที่ ๘ ภาพฉลองวันมงคงสมรส..... ๕๕
ภาพที่ ๙ ผลงานการแสดงวงดนตรีไทยร่วมสมัย..... ๕๕
ภาพที่ ๑๐ วงดนตรีไทยกรมประชาสัมพันธ์..... ๕๖
ภาพที่ ๑๑ การแสดงดนตรีไทย (วงดนตรีไทย กรมประชาสัมพันธ์)..... ๕๗
ภาพที่ ๑๒ การแสดงเดี่ยวซออู้ เพลงกราวใน งานทิพวาทิต..... ๕๘
ภาพที่ ๑๓ ครูฉลวย จิยะจันทน์ ณ บ้านย่านราชพฤกษ์..... ๕๙
ภาพที่ ๑๔ งานพระราชทานเพลิงศพครูฉลวย จิยะจันทน์..... ๖๐
ภาพที่ ๑๕ ครูฉลวย จิยะจันทน์และลูกศิษย์ ๖๐
ภาพที่ ๑๖ ครูณัฏฐวิต จิยะจันทน์..... ๗๗
ภาพที่ ๑๗ คุณน้า ครูฉลวย ครูณัฏฐวิต และเพื่อนๆครูฉลวย..... ๗๘
ภาพที่ ๑๘ ครูฉลวย ครูณัฏฐวิตและพี่เลี้ยง..... ๗๙
ภาพที่ ๑๙ งานพระราชทานเพลิงศพคุณครูฉลวย จิยะจันทน์..... ๘๐
ภาพที่ ๒๐ ครูฉลวยในวันรับปริญญาของครูณัฏฐวิต ณ สวนอัมพร..... ๘๐
ภาพที่ ๒๑ เข้ารับพระราชทานปริญญาบัตร ณ สวนอัมพร ปี พ.ศ. ๒๕๓๔..... ๘๐
ภาพที่ ๒๒ เพื่อนสนิทสมัยเรียนวิทยาลัยนาฏศิลป..... ๘๒
ภาพที่ ๒๓ เมื่อครั้งแรกเริ่มที่เข้าทำงานในกรมประชาสัมพันธ์..... ๘๓
ภาพที่ ๒๔ คณะผู้บริหารและข้าราชการประจำกรมประชาสัมพันธ์..... ๘๓
ภาพที่ ๒๕ เครื่องราชอิสริยาภรณ์ ชั้นที่ ๓ “ตริตาภรณ์”..... ๘๔
ภาพที่ ๒๖ ขณะซ้อมวงกรมประชาสัมพันธ์ เพื่อทำการบันทึกแผ่นเสียง..... ๘๕

ภาพที่ ๒๗ ครูณัฏฐวิตเป็นตัวแทนรับโล่ประกาศเกียรติคุณครูฉลวย จิยะจันทน์..... ๘๕
ภาพที่ ๒๘ ห้องจัดรายการวิทยุ..... ๘๖
ภาพที่ ๒๙ ครูฉลวยและครูณัฏฐวิต จิยะจันทน์ เมื่อประมาณ ๔๐ ปีก่อน..... ๘๗
ภาพที่ ๓๐ ครูณัฏฐวิตและผู้วิจัย..... ๘๘
ภาพที่ ๓๑ ครูณัฏฐวิตและผู้วิจัย ขณะศึกษาภาคปฏิบัติ..... ๘๘
ภาพที่ ๓๒ ครูณัฏฐวิตและผู้วิจัยในงานราตรีรื่นรมย์ชมวังสวนกุหลาบ..... ๘๙
ภาพที่ ๓๓ ลักษณะเฉพาะตามแนวทางปฏิบัติซออู้ โดยครูฉลวย จิยะจันทน์..... ๑๕๘
ภาพที่ ๓๓ ลักษณะท่าทางการเดี่ยวกราวใน โดยครูฉลวย จิยะจันทน์..... ๑๖๐

บทที่ ๑
บทนำ

๑.๑ ความเป็นมาและความสำคัญของปัญหา

เพลงไทยนับว่ามีความสำคัญต่อคนไทยมาตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบัน เพราะเพลงไทยถือเป็นศิลปะแสดงความเป็นวัฒนธรรมของชนชาติไทย กล่าวคือ เป็นสิ่งที่แสดงซึ่งความมีอารยธรรมประจำชาติ บ่งบอกความเจริญทางด้านวัฒนธรรม เพลงไทยจึงเป็นศิลปะอีกแขนงหนึ่งที่มีวิวัฒนาการทางด้านการพัฒนาต่อยอดจนกระทั่งตกผลึกผ่านกระบวนการแนวคิดของบรมครูดนตรีไทยมาแล้วช้านาน ผลิดอกออกผลจนกลายเป็นความงามทางด้านดนตรีไทย ครูมนตรี ตราโมท ได้กล่าวถึงความหมายของเพลงไทย ปรากฏในหนังสือคำบรรยายวิชาดุริยางคศาสตร์ไทย โดยนายบุญธรรม ตราโมท พ.ศ.๒๔๘๑ ความว่า

> *สิ่งที่ประกอบกันเข้าเป็นเพลงหนึ่งๆนั้น มีอยู่หลายอย่างด้วยกัน บางเพลงก็มีมากอย่าง บางเพลงก็มีน้อยอย่าง ตามลักษณะและความประสงค์ของผู้ประดิษฐ์เพลงนั้นๆ สิ่งเหล่านี้ คือ ทำนอง สำเนียง จังหวะ หน้าทับ เท่า โยน ลูกล้อ ลูกขัด เหลื่อม ล้วงหน้า กรอ เก็บ รัว ฯลฯ ... สิ่งซึ่งสำคัญที่สุดของเพลงก็คือ "ทำนองกับจังหวะ"* (มนตรี ตราโมท, ๒๔๘๑: ๒๒)

เพลงไทยสามารถแบ่งตามลักษณะบทบาทหน้าที่ในการบรรเลงและความสำคัญของเพลงออกเป็น ๓ ประเภท ได้แก่ประเภทเพลงหน้าพาทย์ เพลงเรื่อง และเพลงมโหรี (มนตรี ตราโมท, ๒๕๔๐: ๔๒) ประเภทเพลงดังกล่าวได้ถูกแบ่งย่อยออกเป็นเพลงลักษณะต่างๆ เช่น เพลงมโหรีแบ่งออกเป็นเพลงตับและเพลงเกร็ด เป็นต้น ทั้งนี้ ในส่วนของเพลงเกร็ดยังสามารถแบ่งย่อยออกเป็นเพลงสามชั้นหรือเมื่อมีการนำมาบรรเลงรับส่งประกอบการขับเสภาจึงเรียกว่า เพลงเสภา โดยประเภทเพลงเสภาสามารถแบ่งออกไปได้อีกเป็น ๒ ประเภทคือ เพลงหมู่และเพลงเดี่ยว

เพลงเดี่ยว เป็นเพลงที่ใช้ประกอบการบรรเลงเดี่ยวตามเครื่องมือใดเครื่องมือหนึ่ง โดยมีจุดประสงค์ ๓ ประการ คือ เพื่อเป็นการนำเสนอขีดความสามารถพิเศษเฉพาะเครื่องมือนั้นๆผ่านผู้บรรเลง เพื่อเป็นการอวดทางและกลอนเพลงและเพื่อแสดงไหวพริบและความแม่นยำของผู้บรรเลง โดยเพลงที่นำมาบรรเลงเดี่ยว หากเป็นเพลงธรรมดา ก็ควรเป็นเพลงที่มี ๗ เสียงครบถ้วน เช่น นกขมิ้น พญาโศก สารถี เป็นต้น สำหรับเพลงที่นิยมนำมาใช้ในการบรรเลงเดี่ยวเพื่ออวดฝีมือ

ได้แก่ ลาวแพน พญาโศก เชิดนอก แขกมอญ ทะแย กราวใน ทยอยเดี่ยว เป็นต้น ทั้งนี้ การบรรเลงเดี่ยวจำเป็นต้องคัดสรรเพลงให้เหมาะสมกับข้อจำกัดในทางปฏิบัติของเครื่องดนตรีนั้นๆด้วย

สำหรับการเดี่ยวในเครื่องมือซออู้ ลักษณะเฉพาะของซออู้ คือ เป็นเครื่องดนตรีที่มีลักษณะเสียงนุ่มนวล ทุ้มต่ำ มีข้อจำกัดในการปฏิบัติเกี่ยวกับการใช้ช่วงเสียงไม่ได้กว้างอย่างระนาด ดังนั้น เพลงเดี่ยวพื้นฐานที่นิยมนำมาใช้ในการบรรเลงเดี่ยวซออู้ได้แก่ นกขมิ้น นางครวญ พญาครวญ พญาโศก สารถี สุรินทราหู เป็นต้น ส่วนเพลงขั้นสูงในการนำมาบรรเลงเดี่ยวซออู้ได้แก่ แขกมอญ กราวใน เป็นต้น

ครูมนตรี ตราโมท ได้กล่าวเกี่ยวกับที่มาและความสำคัญของเพลงกราวใน ในหนังสือฟังและเข้าใจเพลงไทย โดย มนตรี ตราโมท อ.ด. และ วิเชียร กุลตัณฑ์ ดังนี้

> *กราวใน เป็นเพลง ๒ ชั้น เป็นเพลงที่บรรเลงรวมอยู่ในชุดโหมโรงเย็นและใช้เป็นเพลงหน้าพาทย์ประกอบกิริยาไปมาหรือยกพลตรวจพลของยักษ์และอสูร ท่านโบราณาจารย์ท่านเห็นว่าเพลงกราวในนี้มีโยนถึง ๖ แห่ง (๖ เสียง) สามารถที่จะแยกแยะประดิษฐ์ทำนองไปได้มากมาย จึงนำมาแต่งขยายขึ้นเป็น ๓ ชั้น สำหรับเดี่ยวด้วยเครื่องดนตรีในวงปี่พาทย์ ประดิษฐ์ทางโลดโผนพลิกแพลงทุกๆ โยนอย่างพิสดาร ส่วนเครื่องดนตรีในวงเครื่องสาย เดี่ยวด้วยอัตรา ๒ ชั้น แต่ทุกๆ โยนก็แต่งอย่างประณีตพิสดารเหมือนกัน เพลงเดี่ยวกราวในจึงถือว่าเป็นเพลงเดี่ยวที่ยิ่งใหญ่กว่าเพลงอื่นๆ* (มนตรี ตราโมทและวิเชียร กุลตัณฑ์, ๒๕๒๓: ๕๖๔)

ด้วยความอัจฉริยภาพของโบราณาจารย์ทางด้านดนตรีไทย ทำให้กำเนิดเกิดขึ้นเป็น “ทาง” ต่างๆในเพลงกราวใน คำว่า “ทาง” ในดนตรีไทย แบ่งออกเป็น ๓ ประการ คือ วิธีการดำเนินทำนองเฉพาะเครื่อง มาตราเสียงที่ใช้ในการบรรเลง ซึ่งมีระดับเสียงสูงต่ำไม่เท่ากันและวิธีการดำเนินทำนองของเพลงที่ประพันธ์ขึ้นโดยเฉพาะบุคคล เช่น ทางครูหลวงประดิษฐไพเราะ(ศรศิลปบรรเลง) ทางพระยาประสานดุริยศัพท์ เป็นต้น (สงบศึก ธรรมวิหาร, ๒๕๔๕: ๖๑) โดยประการสุดท้ายถือเป็นการประดิษฐ์ตกแต่งกลอนเพลงที่มีอยู่แล้วให้ตกผลึกผลงานออกเป็นความงามและมีความเป็นอัตลักษณ์เฉพาะของทางครูท่านนั้นๆ อันบ่งบอกแนวความคิดด้านกลวิธีการบรรเลงเฉพาะตัวศิลปินหรือที่เรียกว่า “ลีลาของผู้ประพันธ์” รู้จักกันในหมู่นักดนตรีไทยว่า “ทางครู” โดยในดนตรีไทยสามารถเปรียบเทียบได้กับ “สำนวนการประพันธ์” ในส่วนของงานสร้างสรรค์ด้าน

วรรณกรรมนั่นเอง (เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี, ๒๕๔๒: ๒๘) การเดี่ยวกราวใน ทางซออู้ ในอดีตนั้นมีสายครูโบราณได้คิดประดิษฐ์สร้างสรรค์ไว้อย่างวิจิตรพิสดารจะพบใน ๒ สำนักใหญ่ ได้แก่ สายคุณครูหลวงไพเราะเสียงซอ (อุ่น ดุริยชีวิน) และสายคุณครูพระสรรเพลงสรวง (บัว กมลวาทิน) สำหรับในสายคุณครูพระสรรเพลงสรวงนั้นมีการสืบทอดการเดี่ยวเพลงกราวในทางซออู้ สืบต่อกันมา คุณครูท่านหนึ่งที่ได้รับการถ่ายทอด คือ ครูฉลวย จิยะจันทน์ คุณครูถือเป็นศิลปินและครูซออู้ที่มีชื่อเสียงและได้รับการขนานนามอีกท่านหนึ่งในเรื่องของอัตลักษณ์การบรรเลงที่โดดเด่นเป็นลักษณะเฉพาะตัวศิลปิน

ครูฉลวย จิยะจันทน์ เกิดเมื่อวันที่ ๑๓ สิงหาคม พ.ศ. ๒๔๕๙ เสียชีวิตเมื่อวันที่ ๑๓ พฤษภาคม พ.ศ. ๒๕๔๓ รวมอายุได้ ๘๔ ปี คุณครูเป็นศิลปินทางซออู้ท่านหนึ่งที่มีกลวิธีการบรรเลงเป็นอัตลักษณ์เฉพาะ คุณครูเกิดที่จังหวัดเพชรบุรี เป็นบุตรีของหลวงประกรมกรณี (จันทร์) และนางบุญมี รัตนจันทรา มีพี่น้องร่วมบิดามารดาเดียวกัน ๖ คน คุณครูเป็นนักดนตรีวงเครื่องสายของคุณพระสุจริตสุดา พระสนมเอกในพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว เมื่อ พ.ศ.๒๔๖๖ คุณครูอายุได้ ๖ ขวบ พี่ชายต่างมารดาได้นำคุณครูไปฝากเรียนหนังสือในวังสวนดุสิตและอยู่ในความอุปการะของคุณพระสุจริตสุดาเรื่อยมา

ครูฉลวย จิยะจันทน์ เริ่มเรียนซออู้ขั้นพื้นฐานจากครูชุ่ม กมลวาทิน ต่อมาก็ได้เริ่มเรียนเพลงเดี่ยวและเพลงหมู่เพิ่มเติมจากคุณครูพระสรรเพลงสรวง (บัว กมลวาทิน) คุณครูถือเป็นนักดนตรีหญิงฝ่ายในในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว โดยมีหน้าที่ในการบรรเลงถวายหลังจากที่พระเจ้าอยู่หัวทรงว่างจากภารกิจ เมื่อถึงรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระปกเกล้า-เจ้าอยู่หัว คุณพระสุจริตสุดายังคงพำนักอยู่ในวังสวนสุนันทาและวงดนตรีของท่านยังคงรับบรรเลงเพลงในงานต่างๆ โดยใช้ชื่อว่า “นารีศรีสุมิตร” โดยคุณครูรับหน้าที่เป็นคนสีซออู้ประจำวง จากนั้นคุณครูได้เข้าพิธีสมรสกับร้อยตรียงยุทธ จิยะจันทน์ เมื่อปี พ.ศ.๒๔๙๐

ต่อมาในปี พ.ศ. ๒๔๙๗ คุณครูได้เข้ารับราชการที่กรมโฆษณาการ (กรมประชาสัมพันธ์ในปัจจุบัน) รับหน้าที่เป็นนักดนตรีสีซออู้ประจำวง มีผลงานการบันทึกเสียงมากมาย ช่วงที่คุณครูทำงานที่กรมประชาสัมพันธ์ คุณครูได้มีโอกาสร่วมวงกับ “คณะวัชรบรรเลง” ซึ่งเป็นวงเครื่องสายประสมออร์แกน ต่อมาในปี พ.ศ.๒๕๐๖ สถานีวปถ.๑ จัดการแข่งขันดนตรีไทยขึ้น คุณครูได้รวบรวมเพื่อนๆที่เป็นนักดนตรีไทยร่วมจัดตั้งวงดนตรี “คณะปิติชัย” ขึ้นและเข้าร่วมการแข่งขันปรากฏว่าได้รับรางวัลชนะเลิศประเภทบุคคลรวม ๕ ท่าน หลังจากที่คุณครูเกษียณอายุราชการ คุณครูได้รับเชิญให้ไปสอนดนตรีตามสถาบันต่างๆ เช่น คณะครุศาสตร์และคณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย สถาบันเทคโนโลยีเจ้าคุณทหารลาดกระบัง มหาวิทยาลัยหอการค้าไทย

เป็นต้น นอกจากนี้คุณครูยังคงได้ถ่ายทอดองค์ความรู้ด้านการปฏิบัติเครื่องดนตรีซออู้ให้แก่ศิษย์ที่มีความสนใจ ณ บ้านพักของคุณครูมาโดยตลอดตราบจนวาระสุดท้ายของชีวิต

แนวทางปฏิบัติและกลวิธีการบรรเลงซออู้ของครูฉลวย จิยะจันทน์ มีความเป็นลักษณะเฉพาะ ส่วนหนึ่งมาจากการได้รับการถ่ายทอดองค์ความรู้จากคุณครูพระสรรเพลงสรวง (บัว กมลวาทิน) บรมครูผู้มีความสามารถโดดเด่นในด้านการประดิษฐ์ทางกลอนซออู้ได้อย่างงดงามและเป็นที่ยอมรับ ทั้งนี้ เกิดจากการสั่งสมประสบการณ์ด้านการบรรเลงของคุณครูด้วยองค์ความรู้ทั้งหมดที่คุณครูได้รับมานั้นทำให้เกิดการบูรณาการจนกระทั่งตกผลึกเป็นแนวทางปฏิบัติและกลวิธีการบรรเลงซออู้ในแบบเฉพาะของคุณครู ในสมัยนั้นคุณครูได้รับการยอมรับในวงการดนตรีไทยว่าเป็นผู้ที่สีซอได้มีน้ำเสียงซอดี กระจ่างชัดเจน แต่แฝงไปด้วยความละเมียดละมัย (อนุสรณ์พระราชทานเพลิงศพนางฉลวย จิยะจันทน์, ๒๕๔๓: ๔)

นับว่าครูฉลวย จิยะจันทน์ เป็นทั้งศิลปินและคุณครูอาวุโส ผู้เต็มเปี่ยมไปด้วยความเชี่ยวชาญ ความรู้ ความสามารถทางด้านการปฏิบัติซออู้ด้วยความเป็นเลิศอีกท่านหนึ่ง และถือเป็นบุคคลที่ควรคู่แก่การยอมรับยกย่องเชิดชู ควรที่จะศึกษาทำการวิจัยในความรู้ด้านกลวิธีการบรรเลงซออู้เฉพาะทางของคุณครู เพื่อให้เป็นฐานข้อมูลด้านแนวคิดกลวิธีการบรรเลงซออู้ตามแนวทางครูฉลวย จิยะจันทน์ สายคุณครูพระสรรเพลงสรวง (บัว กมลวาทิน) ให้คงอยู่สืบไป

ตามที่ได้กล่าวในข้างต้นเกี่ยวกับความสำคัญของการศึกษากลวิธีการบรรเลงซออู้ของครูฉลวย จิยะจันทน์ ผนวกเข้ากับบทความอันเป็นบริบทต่างๆในเรื่องเพลงเดี่ยวชั้นสูงสำหรับเครื่องดนตรีประเภทซออู้ ผู้วิจัยเห็นว่าการศึกษาสังคีตลักษณ์ หลักวิชาการต่างๆที่ปรากฏอยู่ในเพลงเดี่ยวชั้นสูงและแนวทางการบรรเลงซออู้ของครูฉลวย จิยะจันทน์ ล้วนแต่เป็นองค์ความรู้ที่ควรแก่การศึกษาเป็นอย่างยิ่ง ตลอดจนบริบทต่างๆที่ประกอบให้ทางเดี่ยวเครื่องมือซออู้นั้นมีความสมบูรณ์และมีอัตลักษณ์ที่น่าสนใจ ด้วยเหตุดังกล่าวจึงเป็นแรงจูงใจให้ผู้วิจัยสนใจที่จะศึกษาการวิเคราะห์เดี่ยวซออู้เพลงกราวในทางครูฉลวย จิยะจันทน์ โดยยึดหลักองค์ความรู้จากการศึกษาทฤษฎีดนตรีไทย ประวัติดนตรีไทย สังคีตลักษณ์วิเคราะห์ หลักการประพันธ์เพลงเดี่ยว บริบทต่างๆที่เกี่ยวข้องกับการเดี่ยวซออู้เพลงกราวในสองชั้นทางครูฉลวย จิยะจันทน์ มาเป็นองค์ความรู้ประกอบการศึกษาและวิจัยเพื่อให้ได้มาซึ่งผลการวิเคราะห์สังคีตลักษณ์และกลวิธีพิเศษในการเดี่ยวซออู้เพลงกราวในทางครูฉลวย จิยะจันทน์ ในครั้งนี้

๑.๒ วัตถุประสงค์และขอบเขตการวิจัย

๑.๒.๑ เพื่อศึกษาบริบทที่เกี่ยวข้องกับการเดี่ยวซออู้ เพลงกราวใน ทางครูฉลวย จิยะจันทน์

๑.๒.๒ เพื่อวิเคราะห์โครงสร้างการเดี่ยวซออู้ เพลงกราวใน ทางครูฉลวย จิยะจันทน์

๑.๒.๓ เพื่อวิเคราะห์สังคีตลักษณ์และกลวิธีพิเศษในการเดี่ยวซออู้ เพลงกราวใน ทางครูฉลวย จิยะจันทน์

๑.๓ วิธีดำเนินการวิจัย

ดำเนินการวิจัยโดยใช้ระเบียบวิธีวิจัยเชิงคุณภาพ โดยผู้วิจัยแบ่งการเก็บข้อมูลออกเป็น ๒ ส่วน ส่วนที่ ๑ คือ การเก็บข้อมูลภาคสนาม ผู้วิจัยเล็งเห็นความสำคัญของการรวบรวมข้อมูลสัมภาษณ์จากลูกศิษย์สายครูฉลวย จิยะจันทน์ ที่ได้รับการถ่ายทอดโดยตรง

๑. ครูณัฏฐวิต จิยะจันทน์ (ตำแหน่งดุริยางคศิลปิน ชำนาญงาน สถานีวิทยุกระจายเสียงแห่งประเทศไทย กรมประชาสัมพันธ์) หลานชายผู้ได้รับการสืบทอดผลงานศิลปกรรมโดยตรงจากครูฉลวย จิยะจันทน์

๒. ดร.ดุษฎี สว่างวิบูลย์พงศ์ (รองคณบดีฝ่ายแผนงาน คณะศิลปกรรม-ศาสตร์ มหาวิทยาลัยรามคำแหง) ลูกศิษย์สายครูฉลวย จิยะจันทน์

๓. คุณมารุธ วิจิตรโชติ (ผู้จัดการแผนกตรวจสอบการเรียกเก็บเงินระหว่างสายการบิน ฝ่ายการเงินการบัญชี บริษัทการบินไทยมหาชนจำกัด และเป็นอาจารย์พิเศษประจำคณะมนุษยศาสตร์ ภาควิชาศิลปนิเทศ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์) ลูกศิษย์สายครูฉลวย จิยะจันทน์

๔. อาจารย์สุขสันต์ พ่วงกลัด(อาจารย์ประจำสาขาวิชาหัตถศิลป์ มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคลรัตนโกสินทร์ วิทยาลัยเพาะช่าง) ลูกศิษย์สายครูฉลวย จิยะจันทน์

ส่วนที่ ๒ คือ ภาคทฤษฎี ผู้วิจัยได้เห็นความสำคัญเกี่ยวกับบทเพลงที่คุณครูได้สร้างสรรค์ไว้ เนื่องจากเป็นการแสดงศักยภาพด้านการร้อยเรียงสำนวนและการสร้างสรรค์กลวิธีการบรรเลงอันเป็นลักษณะเฉพาะตัวศิลปินไว้อย่างน่าสนใจ ทั้งนี้ ผู้วิจัยสนใจที่จะศึกษาการวิเคราะห์การเดี่ยวซออู้เพลงกราวในทางครูฉลวย จิยะจันทน์ โดยได้ศึกษาการปฏิบัติเพลงเดี่ยวกราวในจากครูณัฏฐวิต จิยะจันทน์ ผู้ได้รับการสืบทอดและมีความสัมพันธ์ในระบบเครือญาติโดยตรงกับครูฉลวย จิยะจันทน์

ขั้นที่ ๑ การเตรียมการและรวบรวมข้อมูล

๑. ศึกษาภาคทฤษฎี (ต่อเพลง) จากครูณัฏฐวิต จิยะจันทน์

๒. ศึกษาภาคสนามจากการค้นคว้าตำรา เอกสาร หนังสือ จากห้องสมุดต่างๆ

- ศูนย์วิทยทรัพยากร จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
- สำนักหอสมุด มหาวิทยาลัยมหิดล
- ห้องสมุดดนตรีสมเด็จพระเทพรัตน์ มหาวิทยาลัยมหิดล
- สำนักหอสมุดแห่งชาติ (เทเวศร์)
- ห้องสมุดคณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
- ห้องสมุดดนตรีทูลกระหม่อมสิรินธร หอสมุดแห่งชาติ
- หอแสดงศิลปวัฒนธรรม จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
- สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม
- สถานีวิทยุกระจายเสียงแห่งประเทศไทย กรมประชาสัมพันธ์
- ห้องสมุด คณะศิลปกรรมศาสตร์

๓. ศึกษาภาคสนามจากการสัมภาษณ์ ผู้วิจัยจะเก็บข้อมูลเพื่อนำมาประกอบการวิเคราะห์เพลงและการศึกษาบริบทต่างๆ จากศิลปินทางด้านดนตรีไทยและลูกศิษย์สายครูฉลวย จิยะจันทน์ ดังต่อไปนี้

- รองศาสตราจารย์พิชิต ชัยเสรี (ผู้ทรงคุณวุฒิคณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย)
- รองศาสตราจารย์ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน (ศาสตราภิชานประจำภาควิชาดุริยางคศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย)
- ครูณัฏฐวิต จิยะจันทน์ (ตำแหน่งดุริยางคศิลปินชำนาญงาน สถานีวิทยุกระจายเสียง แห่งประเทศไทย กรมประชาสัมพันธ์) หลานชายผู้ได้รับการสืบทอดงานศิลปกรรมโดยตรงจากครูฉลวย จิยะจันทน์
- ดร.ดุษฎี สว่างวิบูลย์พงศ์ (รองคณบดีฝ่ายแผนงาน คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัย-รามคำแหง) ลูกศิษย์สายครูฉลวย จิยะจันทน์

- คุณมารุธ วิจิตรโชติ (ผู้จัดการแผนกตรวจสอบการเรียกเก็บเงินระหว่างสายการบิน ฝ่ายการเงินการบัญชี บริษัทการบินไทย มหาชนจำกัด และเป็นอาจารย์พิเศษ ประจำคณะมนุษยศาสตร์ ภาควิชาศิลปนิเทศ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์) ลูกศิษย์สายครูฉลวย จิยะจันทน์
- อาจารย์สุขสันต์ พ่วงกลัด (อาจารย์ประจำสาขาวิชาหัตถศิลป์ มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคลรัตนโกสินทร์ วิทยาลัยเพาะช่าง) ลูกศิษย์สายครูฉลวย จิยะจันทน์

๔. ศึกษาบริบทต่างๆที่เกี่ยวข้องกับการเดี่ยวซออู้ เพลงกราวใน ทางครูฉลวย จิยะจันทน์ ตามประเด็น ดังต่อไปนี้

- การบรรเลงเดี่ยว
- เพลงเดี่ยว
- เพลงกราวใน
- เพลงเดี่ยวครูฉลวย จิยะจันทน์
- เพลงเดี่ยวกราวในทางครูฉลวย จิยะจันทน์
- ประวัติครูฉลวย จิยะจันทน์
- การถ่ายทอดเพลงเดี่ยวซออู้ของครูฉลวย จิยะจันทน์
- การถ่ายทอดการเดี่ยวซออู้เพลงกราวใน สองชั้น ทางครูฉลวย จิยะจันทน์
- ผู้ได้รับการถ่ายทอดการเดี่ยวซออู้เพลงกราวใน สองชั้น ทางครูฉลวย จิยะจันทน์
- ประวัติครูณัฏฐวิต จิยะจันทน์

๕. ศึกษาโครงสร้างการเดี่ยวซออู้ เพลงกราวใน ทางครูฉลวย จิยะจันทน์ ตามประเด็น ดังต่อไปนี้

- บริบทการวิเคราะห์โครงสร้างการเดี่ยวซออู้ เพลงกราวใน สองชั้น
- การแบ่งกลุ่มเสียงการโยนของทำนองหลักเพลงกราวใน สองชั้น (ทางฆ้อง)

- การวิเคราะห์โครงสร้างทำนองเดี่ยวซออู้ เพลงกราวใน สองชั้น ทางครูฉลวย จิยะจันทน์
- สรุปผลการวิเคราะห์

๖. ศึกษาสังคีตลักษณ์และกลวิธีพิเศษในการเดี่ยวซออู้ เพลงกราวใน ทางครูฉลวย จิยะจันทน์ สำหรับการวิเคราะห์ ผู้วิจัยจะดำเนินการวิเคราะห์โดยระบบ (Systematic Analysis) ซึ่งใช้องค์ประกอบของดนตรีเป็นเครื่องกระทำการวิเคราะห์ ดังนี้

- สังคีตลักษณ์
- บันไดเสียง
- จังหวะ
- การดำเนินทำนองและการใช้กลวิธีพิเศษสำหรับการเดี่ยวซออู้ เพลงกราวใน ทางครูฉลวย จิยะจันทน์ โดยมีรายละเอียดการวิเคราะห์ ดังนี้
  - ทำนอง
  - กลุ่มเสียงปัญจมูล
  - เสียงสะพานเชื่อม
  - การขึ้นต้น-ลงจบ
  - ลักษณะการดำเนินทำนอง
  - การประดับประดาทำนอง : วิเคราะห์กลวิธีพิเศษที่พบในการดำเนินทำนองทั้งจังหวะหน้าทับปกติและจังหวะลอยหน้าทับ ทั้งนี้ ผู้วิจัยจะไม่อธิบายถึงลักษณะการควบเสียง การเลียนสำเนียงปี่ การใช้นวมนิ้วและระบบคันชักเฉพาะ เนื่องจากผู้วิจัยจะอธิบายไว้ในลักษณะการดำเนินทำนอง
  - การย้ายทาง

ขั้นที่ ๒ ดำเนินการวิเคราะห์ข้อมูลตามวัตถุประสงค์

ขั้นที่ ๓ สรุปผลการวิเคราะห์

ขั้นที่ ๔ นำเสนอข้อมูล

๑.๔ ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

๑.๔.๑ ทราบบริบทที่เกี่ยวข้องกับการเดี่ยวซออู้เพลงกราวในทางครูฉลวย จิยะจันทน์

๑.๔.๒ ทราบโครงสร้างการเดี่ยวซออู้ เพลงกราวใน ทางครูฉลวย จิยะจันทน์

๑.๔.๓ ทราบสังคีตลักษณ์และกลวิธีพิเศษในการเดี่ยวซออู้ เพลงกราวในทางครูฉลวย จิยะจันทน์

๑.๕ เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

นางสาวกำไลนิล ป้อมทอง นางสาวปรียานุช เชื้อกรุง นายสยาม คอนรัตน์ และนางสาวอังคณา นกทอง (๒๕๕๑) วิจัยเรื่อง ศึกษากระบวนการถ่ายทอดซออู้ตามแนวทางครูฉลวย จิยะจันทน์ ผลงานวิจัยพบว่า กระบวนการถ่ายทอดซออู้ตามแนวทางครูฉลวย จิยะจันทน์ สามารถแบ่งออกได้ ๒ กลุ่ม คือ กลุ่มลูกศิษย์ที่ไม่มีพื้นฐานและกลุ่มลูกศิษย์ที่มีพื้นฐานมาบ้างแล้ว การถ่ายทอดจึงมีจุดประสงค์ที่ต่างกัน กล่าวคือ คุณครูจะเริ่มวางพื้นฐานตั้งแต่การจับซอและการสีสายเปล่า ให้ศึกษาน้ำหนักเสียงตามแนวทางของคุณครูแล้วจึงเริ่มการไล่ตัวโน้ต คุณครูจะสังเกตพัฒนาการและความสามารถของลูกศิษย์เป็นหลักก่อนที่จะเริ่มต่อเพลงในลำดับที่สูงขึ้น สำหรับกลุ่มลูกศิษย์ที่มีพื้นฐาน คุณครูจะเริ่มต่อเพลงในลักษณะของตัวต่อตัวตามขนบและจะเริ่มถ่ายทอดกลวิธิพิเศษต่างๆให้อย่างละเอียดโดยการให้ลูกศิษย์สังเกตและจดจำท่าทาง ลีลา นำเสียงที่คุณครูปฏิบัติในขณะต่อเพลง คุณครูได้รับการยอมรับในวงการดนตรีไทยว่าเป็นนักดนตรีผู้หญิงที่สีซอดี มีความไพเราะ กระจ่างชัดเจน ท่วงทำนอง โดดเด่นเป็นเอกลักษณ์เฉพาะในการใช่สำนวนกลอน

ชัชวาล สนิทสันเทียะ (๒๕๕๓) วิจัยเรื่อง วิเคราะห์เดี่ยวปี่ในเพลงกราวในสามชั้นทางครูจำเนียร ศรีไทยพันธุ์ ผลงานวิจัยพบว่า เพลงกราวในจัดเป็นเพลงหน้าพาทย์ใช้ประกอบกิริยาอาการเดินทางของตัวละคร ฝ่ายยักษ์ มีลักษณะท่วงทำนองสง่างามฮึกเหิม และในทางเดี่ยวนั้นถือว่าเปรียบเสมือนอาวุธสำคัญสำหรับนักดนตรี ที่สามารถแสดงให้เห็นถึงฝีมือขั้นสูง ดังนั้นผู้ที่จะเรียนเดี่ยวกราวในจะต้องเป็นผู้ที่มีความสามารถในการบรรเลงและมีความประพฤติที่เหมาะสมจึงจะมีคุณสมบัติเพียงพอที่จะเรียนเพลงเดี่ยวกราวใน จากการวิเคราะห์การดำเนินทำนองทางเดี่ยว ปี่ในเพลงกราวในสามชั้นทางครูจำเนียร ศรีไทยพันธุ์พบว่ามีการใช้ทำนองหลักเป็นเค้าโครงมีจำนวนลูกโยนทั้งหมด ๖ ลูกโยน ครูจำเนียร ศรีไทยพันธุ์ได้สอดแทรกท่วงทำนองแบบทางหวานไว้ในลูกโยนที่ ๑,๒,๔,๖ นอกจากนี้ยังเน้นการใช้นิ้วควงเพื่อให้ท่วงทำนองเกิดความหลากหลายเกิดเป็นมิติของเสียงในลักษณะต่าง ๆ การดำเนินทำนองแบบกระโดดก็เป็นจุดเด่นที่พบในเพลง

เดี่ยวกราวในทางนี้ นอกจากนี้ยังพบการดำเนินทำนองที่มีลักษณะพิเศษของครูจำเนียร ศรีไทยพันธุ์ คือ การดำเนินทำนองแบบหวานตวัดหางเสียง และการดำเนินทำนองแบบหวานออดอ้อน

ณัฐพงศ์ แก้วสุวรรณ์ (๒๕๕๔) วิจัยเรื่อง อาศรมศึกษา : ครูณัฏฐวิต จิยะจันทน์ ผลงานวิจัยพบว่า ครูณัฏฐวิต จิยะจันทน์ ได้เริ่มศึกษาซออู้ขั้นต้นจนถึงเพลงเดี่ยวจากคุณย่า(ครูฉลวย จิยะจันทน์) ตั้งแต่อายุ ๕ ปี โดยเพลงแรกที่เริ่มฝึกหัด คือ เพลงจระเข้หางยาว ๓ ชั้น และเพลงแป๊ะ ตามลำดับ รวมไปถึงการได้ศึกษาต่อในวิทยาลัยนาฏศิลป ได้รับการถ่ายทอดวิชาความรู้ด้านซออู้จากครูฉลวย จิยะจันทน์ โดยผ่านการเรียนรู้ของครูณัฏฐวิตที่อาศัยทักษะและพรสวรรค์ที่มีอยู่ กล่าวคือ ครูณัฏฐวิตจะใช้วิธีการสังเกตและซึมซับบทเพลงจากการรับฟังในขณะที่ครูฉลวย จิยะจันทน์ กำลังสีซอหรือกำลังถ่ายทอดงานดนตรีให้แก่ลูกศิษย์ ทั้งนี้ ครูณัฏฐวิตใช้วิธีการเรียนซอจากครูฉลวยโดยวิธีการที่ครูณัฏฐวิตจะบรรเลงเพลงที่เกิดจากการสังเกตแล้วคุณย่าจะเป็นผู้ตรวจทานขัดเกลา แก้ไขทางและแนะนำกลวิธีการบรรเลงซออู้ในแบบฉบับของครูฉลวยให้โดยตรง ทำให้ครูณัฏฐวิต จิยะจันทน์ ได้รับการสั่งสมทักษณะและความเป็นศิลปินทางด้านเครื่องมือซออู้จากครูฉลวย จนกระทั่งตกผลึกเป็นอัตลักษณ์เฉพาะความเป็นศิลปินของครูณัฏฐวิต จิยะจันทน์ ซึ่งมีความใกล้เคียงกับครูฉลวยทั้งในด้านลักษณะการปฏิบัติเครื่องมือซออู้และระเบียบวิถีชีวิต อุปนิสัย ความคิด และการดำรงชีวิตในฐานะของศิลปินดนตรีไทย

ดุษฎี มีป้อม (๒๕๔๕) วิจัยเรื่อง การศึกษาเพลงเดี่ยวระนาดทุ้มเพลงพญาโศก: ครูพุ่ม บาปุยวาทย์ ผลงานวิจัยพบว่า ทางเดี่ยวระนาดทุ้มเพลงพญาโศกของครูพุ่ม บาปุยวาทย์ ทั้งสามทางนั้นสำนวนกลอนมีลักษณะเด่นที่มีเอกลักษณ์เฉพาะแตกต่างจากทางอื่นๆ ได้รับความนิยมในหมู่นักดนตรีว่าเป็นทางเดี่ยวที่ดีทั้งในด้านการผูกสำนวนกลอนและสัมผัสเสียงที่สละสลวย สำนวนกลอนมีการพลิกแพลงจัดจ้านทำให้มีความยากต่อการบรรเลง การใช้มือมีลักษณะเฉพาะที่แตกต่างจากการบรรเลงหมู่ ลีลาการเข้า-ออก จังหวะเร้าอารมณ์ ทำให้เกิดความสนุกสนานเพลิดเพลินและตื่นเต้นน่าติดตาม ใช้กลเม็ดสอดคล้องกลมกลืนกัน เป็นผลงานการพัฒนาศิลปะที่ยึดถือระเบียบแบบแผน แสดงให้เห็นคุณลักษณะของเพลงเดี่ยวอย่างสมบูรณ์

ธีระวุฒิ กลิ่นด้วง (๒๕๔๙) วิจัยเรื่อง วิเคราะห์เดี่ยวระนาดเอกเพลงกราวใน: กรณีศึกษาครูชฎิล นักดนตรี ผลงานวิจัยพบว่า เพลงกราวใน สองชั้น เป็นเพลงหน้าพาทย์ประกอบอากัปกิริยาการของตัวละครฝ่ายยักษ์ ลักษณะทำนองแสดงความองอาจ สง่างามและฮึกเหิม มีกลุ่มลูกโยนที่มีความพิเศษ ประกอบไปด้วย กลุ่มเสียงโยน ๖ เสียงมีคุณลักษณะที่เหมาะสมในการนำมาประดิษฐ์เป็นทางเดี่ยว เนื่องจากในทำนองเพลงทั้งลูกโยนและทำนองหลัก เปิดโอกาสให้สามารถตบแต่งทำนอง พลิกแพลงและแปรทางให้วิจิตรบรรจง เป็นเพลงที่แสดงถึงภูมิปัญญาของ

ผู้ประพันธ์ที่ถึงพร้อมด้วยความรู้ทั้งเชิงศาสตร์และเชิงศิลป์จนบังเกิดสุนทรียรส ทางดนตรีได้หลากหลาย จากการวิเคราะห์การดำเนินทำนองในทางเดี่ยวระนาดเอกนั้น พบว่าลักษณะการดำเนินทำนองในทางเดี่ยวอาศัยทำนองหลักเป็นเค้าโครงในการดำเนินทำนอง การดำเนินทำนองแบ่งออกเป็น ๒ เที่ยวโดยในเที่ยวที่ ๑ การดำเนินทำนองเน้นการบรรเลงเก็บโดยใช้กลอนสับดำเนินทำนองทำนองในกลุ่มลูกโยนเป็นหลัก และส่วนทำนองที่เป็นทำนองเชื่อม ระหว่างลูกโยนใช้กลอนไต่ลวดเป็นกลอนที่ดำเนินทำนองในช่วงทำนองเชื่อมของโยนต่างๆ ผสมกับการใช้กลวิธีการบรรเลงแบบสะบัด สะเดาะ ขยี้ ส่วนการดำเนินทำนองในเที่ยวที่ ๒ นั้น พบว่า การดำเนินทำนองมีการใช้กลวิธีพิเศษคือ การกรอเสียงยาว การรัวคาบลูกคาบดอก การตีรัวเป็นทำนอง และกลวิธีการแบ่งมือสลับซ้ายขวาดำเนินทำนองเลียนแบบเสียงจังหวะกลอง นอกจากนี้จากการวิเคราะห์ยังพบอีกว่า ช่วงของการดำเนินทำนองในช่วงที่เป็นเนื้อทำนองหลัก ซึ่งอยู่ในประโยคที่ ๕๒-๖๙ นั้น ครูชฎิล นักดนตรี ได้คิดการดำเนินทำนองขึ้นมาใหม่ ซึ่งดำเนินทำนองโดยใช้การบรรเลงเก็บและยึดทำนองหลักเป็นเค้าโครงหลักในการประพันธ์

นตทนันทิ เจริญ (๒๕๔๒) วิจัยเรื่อง วิเคราะห์เดี่ยวระนาดทุ้มเพลงกราวใน: กรณีศึกษาครูอุทัย แก้วละเอียด ผลงานวิจัยพบว่า การวิเคราะห์เดี่ยวระนาดทุ้มเพลงกราวในกรณีศึกษาคุณครูอุทัย แก้วละเอียด พบว่ามี ลูกโยนจำนวน ๖ กลุ่มเสียง และทำนองเนื้อแท้ ๑ กลุ่ม เริ่มจากลูกโยน โด ลูกโยน เร ทำนองเนื้อแท้ ลูกโยน ที ลูกโยน มี ลูกโยน ลา ลูกโยน ฟา และทำนองลงจบโดยลูกโยนเสียง โด มีความยาวมากที่สุด ระดับเสียง ที่พบได้แก่ ทางนอก ทางใน ทางกลางแหบ และทางกลาง กลวิธีพิเศษต่างๆที่พบได้แก่การตีสะบัด การตีสะเดาะ การตีกระทบ การตีดูด การตีขยี้ การตีหวาน การตีล่วงหน้า การตีลูกย้อยจังหวะ การตีลักจังหวะ การตีทำนองคล้ายคอร์ดฝรั่ง การตีเตะในลักษณะตีสวนและตีตาม และ การหยุดเสียง ทางเดี่ยวระนาดทุ้มเพลงกราวใน ทางนี้มีลักษณะที่โดดเด่นอยู่หลายประการอันได้แก่ กลวิธีพิเศษและสำนวนทำนองที่โดดเด่นซึ่งปรากฏในทางเดี่ยวระนาดทุ้มเพลงกราวใน ประกอบด้วย การขยี้ การลักจังหวะ การตีทำนองฝรั่ง การสะเดาะ การสัมผัสเสียงการเปลี่ยนบันไดเสียง และสำนวนทำนอง ที่มีจังหวะในตัวเอง นอกจากนั้นยังมีท่วงทำนองที่เน้นมือซ้ายเป็นหลักในการดำเนินทำนอง การประคบมือให้มีเสียงหนับ หนอด สำนวนทำนองที่ต้องใช้ความคล่องแคล่ว ความแม่นยำในจังหวะ และตำแหน่งของเสียง แสดงให้เห็นถึงความโลดโผน รุกเร้า และสนุกสนานได้เป็นอย่างดี อีกทั้งท่วงทำนองมีความยาวและความซับซ้อนต้องใช้พละกำลังและสติปัญญาในการจดจำเป็นอย่างมาก เป็นการแสดงให้เห็นถึงความสามารถของผู้บรรเลงได้เป็นอย่างดี

อุมาพร เปลี่ยนสมัย (๒๕๔๙) วิจัยเรื่อง วิเคราะห์เดี่ยวซอด้วงเพลงกราวในทางครูปลั่ง วนเขจร ผลงานวิจัยพบว่า เพลงกราวในเป็นเพลงไทยประเภทเพลงหน้าพาทย์ เป็นเพลงที่ใช้ในพิธีไหว้ครูเพื่ออัญเชิญให้ครูมาเป็นสิริมงคลในงานและเป็นเพลงบรรเลงประกอบกิริยาของตัวละครฝ่ายยักษ์ ลักษณะทำนองของเพลงแสดงความสง่างามและฮึกเหิม และในส่วนของทำนองเพลงนั้นประกอบด้วยส่วนที่เป็นเนื้อเพลง และกลุ่มลูกโยนในเสียงต่างๆ ๑๐ กลุ่ม ๖ เสียง ด้วยทำนองของเพลงกราวในทั้งในส่วนของลูกโยน (ทำนองที่ยืนอยู่ในเสียงใดเสียงหนึ่งหลายๆ ครั้งหรือเสียงที่ยืนพื้น) และทำนองหลัก เพลงนี้มีความเหมาะสมที่จะนำมาประดิษฐ์เป็นทางเดี่ยว เพราะมีทำนองในส่วนลูกโยนที่เปิดอิสระทางความคิด และด้วยลักษณะของการดำเนินทำนองที่ซ้ำทำนอง การลดรูปทำนองที่สามารถประดิษฐ์ให้พลิกแพลงได้หลากหลาย ส่งผลให้เพลงเดี่ยวกราวในเป็นเพลงเดี่ยวที่มีความสำคัญเพลงหนึ่ง ทั้งยังมีการเปลี่ยนกลุ่มเสียงในการดำเนินทำนองภายในตัวถึง ๓ กลุ่มเสียงหรือ ๓ ระดับเสียง คือ ทางเพียงออบน ทางเพียงออล่าง และทางนอก การประดิษฐ์เดี่ยวซอด้วงเพลงกราวใน พบว่ามีความแตกต่างจากทำนองหลัก คือมีการประดิษฐ์เป็นประดิษฐ์ให้เป็นทางเดี่ยวซอด้วงจากทำนองหลักเพียง ๘ ลูกโยน ส่วนลูกโยนที่ ๙ และลูกโยนที่ ๑๐ นั้นเป็นลูกโยนที่ซ้ำเสียงกับลูกโยนที่ ๑ และลูกโยนที่ ๒ ประกอบกับข้อจำกัดในขอบเขตของเสียงซอด้วง และในทางเดี่ยวซอด้วงพบว่ามีการดำเนินทำนองที่ยาวมากกว่าทำนองหลักในส่วนของโยน แต่ยังคงอาศัยเค้าโครงของทำนองหลักในการดำเนินทำนอง และในส่วนของเนื้อเพลงมีความยาวเท่ากัน ในเรื่องของจังหวะนั้นพบว่ามีความแตกต่างในการตีจังหวะหน้าทับ เนื่องจากทางเดี่ยวซอด้วงจะใช้หน้าทับเพลงกราวนอกตี และจากการศึกษาวิเคราะห์ในประเด็นต่างๆ ของเดี่ยวซอด้วงเพลงกราวใน ทางครูปลั่ง วนเขจร ทำให้พบว่าเพลงเดี่ยวกราวในนี้เป็นเพลงที่มีความสำคัญเพลงหนึ่ง

บทที่ ๒
บริบทที่เกี่ยวข้องกับการเดี่ยวซออู้เพลงกราวในทางครูฉลวย จิยะจันทน์

สำหรับการดำเนินงานวิจัยเรื่องการวิเคราะห์เดี่ยวซออู้เพลงกราวในทางครูฉลวย จิยะจันทน์ การวิจัยในครั้งนี้ประกอบด้วยบริบทต่างๆที่เป็นเนื้อหาและองค์ความรู้อันเกี่ยวข้องกับบริบทของการเดี่ยวซออู้ เพลงกราวใน ทางครูฉลวย จิยะจันทน์ ทั้งนี้ ข้อมูลต่างๆนั้นผู้วิจัยได้รวบรวมจากงานเอกสารและการสัมภาษณ์จากลูกศิษย์ผู้ได้รับการถ่ายทอดเพลงดังกล่าวโดยตรงจากตัวศิลปิน ผู้วิจัยได้ดำเนินการเก็บข้อมูลโดยทำการแบ่งเนื้อหาออกเป็นประเด็นต่างๆ ดังนี้

๒.๑ การบรรเลงเดี่ยว
๒.๒ เพลงเดี่ยว
๒.๓ เพลงกราวใน
๒.๔ เพลงเดี่ยวครูฉลวย จิยะจันทน์
๒.๕ เพลงเดี่ยวกราวใน ทางครูฉลวย จิยะจันทน์
๒.๖ ประวัติครูฉลวย จิยะจันทน์
๒.๗ การถ่ายทอดเพลงเดี่ยวซออู้ของครูฉลวย จิยะจันทน์
๒.๘ การถ่ายทอดการเดี่ยวซออู้เพลงกราวใน สองชั้น ทางครูฉลวย จิยะจันทน์
๒.๙ ผู้ได้รับการถ่ายทอดการเดี่ยวซออู้เพลงกราวใน สองชั้น ทางครูฉลวย จิยะจันทน์
๒.๑๐ ประวัติครูณัฏฐวิต จิยะจันทน์

โดยการศึกษาในแต่ละประเด็นดังกล่าว มีรายละเอียดดังต่อไปนี้

๒.๑ การบรรเลงเดี่ยว

๒.๑.๑ ความหมายและลักษณะของการบรรเลงเดี่ยว

เพลงเดี่ยวถือเป็นหนึ่งในประเภทของเพลงไทยที่ถูกแบ่งตามลักษณะวิธีการบรรเลง กล่าวคือ อาจจำแนกเพลงไทยออกตามลักษณะวิธีการบรรเลงได้ ๔ ประเภท คือ เพลงทางพื้น เพลงทางกรอ เพลงลูกล้อ ลูกขัด และเพลงเดี่ยว (สุรพล สุวรรณ, ๒๕๔๙: ๖๕) สำหรับเพลงเดี่ยวนับเป็นประเภทของเพลงที่มีลักษณะของการบรรเลงที่ชัดเจน คือ เป็นการบรรเลงคนเดียว

ไม่รวมถึงเครื่องประกอบจังหวะการบรรเลงเดี่ยวเป็นการบรรเลงในระดับขั้นสูงของนักดนตรี ซึ่งต้องอาศัยทักษะของผู้บรรเลงที่มีความแม่นยำ ทั้งการจดจำทำนองและกลวิธีต่างๆที่ครูผู้แต่งได้สร้างสรรค์ไว้ อีกทั้งเพื่อเป็นการบรรเลงอวดทางกันให้เป็นที่แพร่หลาย การบรรเลงเดี่ยวจึงเป็นเครื่องบ่งบอกถึงศักยภาพของผู้บรรเลงถึงขีดความสามารถในการบรรเลง การบรรเลงเพลงเดี่ยวจะสำเร็จผลได้ก็ต้องอาศัยคุณสมบัติดังกล่าวผนวกกับความพยายามในการฝึกหัดการบรรเลงอย่างหนัก

สำหรับความหมายของเพลงเดี่ยวนั้น จากการศึกษาค้นคว้าข้อมูล ผู้วิจัยพบว่ามีเอกสารทางวิชาการด้านดนตรีไทยหลายเล่มได้กล่าวถึงความหมายและลักษณะของการบรรเลงเดี่ยวไว้อย่างมากมายและหลากหลาย ดังจะยกตัวอย่างมาอธิบายไว้ดังนี้

อาจารย์มนตรี ตราโมท ได้กล่าวถึงการบรรเลงเพลงเดี่ยว ไว้ในเอกสารทางวิชาการ “วิวัฒนาการดนตรีไทยยุครัตนโกสินทร์” ความว่า

> *การบรรเลงเพลงเดี่ยว มิใช่หมายความว่าการบรรเลงคนเดียว แล้วจะเป็นการบรรเลงเดี่ยว การบรรเลงเดี่ยวนั้น เพลง ทำนอง และผู้บรรเลงจะต้องเหมาะสมที่จะเป็นการบรรเลงเดี่ยวด้วยจึงจะใช้ได้ อันที่จริงการบรรเลงเดี่ยวนั้นมิใช่ว่าจะบรรเลงผู้เดียวจริงๆ เวลาบรรเลงเดี่ยวมักจะมีเครื่องดนตรีประกอบจังหวะ เช่น โทนรำมะนาหรือสองหน้ากับฉิ่ง สำหรับควบคุมจังหวะหน้าทับบรรเลงไปด้วย*(มนตรี ตราโมท, ๒๕๓๘: ๔๕)

อาจารย์มนตรี ตราโมท ได้กล่าวถึงจุดมุ่งหมายและลักษณะของการบรรเลงเพลงเดี่ยวไว้ในเอกสารทางวิชาการ “วิวัฒนาการดนตรีไทยยุครัตนโกสินทร์” ความว่า

> *ประการแรก หมายถึง ทำนองเพลงที่ครูได้ตบแต่งขึ้นไว้อย่างวิจิตรพิสดารสมที่จะบรรเลงอวดได้*
>
> *ประการที่สอง หมายถึง ผู้บรรเลงที่มีความแม่นยำ จดจำทำนอง เม็ดพรายและวิธีการที่ครูผู้แต่งได้ประดิษฐ์ไว้นั้นอย่างถี่ถ้วนทุกประการ*

ประการที่สาม ผู้บรรเลงมีความสามารถบรรเลงเครื่องดนตรีชนิดนั้นๆ ได้ตามที่ครูผู้แต่งได้ประดิษฐ์ไว้ ไม่ว่าจะโลดโผนหรือพลิกแพลงเพียงใด ก็สามารถทำได้ถูกต้องคล่องแคล่วไม่มีบกพร่อง

บทสรุป ของความมุ่งหมายในการบรรเลงเดี่ยว คือ ผู้ประพันธ์มีความประสงค์จะอวดใน ๓ ลักษณะด้วยกัน คือ อวดทาง (ครู) อวดความแม่นยำของผู้บรรเลง และอวดฝีมือของผู้บรรเลงนั่นเอง (มนตรี ตราโมท, ๒๕๓๘: ๓๒)

ศาสตราจารย์ ดร.อุทิศ นาคสวัสดิ์ ได้กล่าวถึงการบรรเลงเดี่ยวไว้ในเอกสารทางวิชาการ “ทฤษฎีและการปฏิบัติดนตรีไทย” ความว่า

การเดี่ยวนี้ผิดกับการบรรเลงคนเดียวนะครับ สมัยนี้มักเข้าใจผิดว่าถ้าเอาซอด้วงมาสีคนเดียวก็เป็นการเดี่ยวแล้ว ไม่ใช่ดอกครับ การสีซอด้วงหรือการบรรเลงเครื่องดนตรีอย่างอื่นแต่เพียงอย่างเดียวนั้น จะเป็นการเดี่ยวก็ต่อเมื่ออยู่ในลักษณะต่างๆ ดังต่อไปนี้

๑. เป็นการอวดทางหรือวิธีดำเนินทำนองอย่างพิเศษของเครื่องดนตรีชนิดนั้นๆ

๒. เป็นการอวดฝีมือในการบรรเลง

๓. เป็นการอวดความแม่นยำสำหรับเพลงที่เดี่ยวนั้น (อุทิศ นาคสวัสดิ์, ๒๕๑๔: ๕๓-๕๔)

คุณหญิงชิ้น ศิลปบรรเลง และลิขิต จินดาวัฒน์ ได้กล่าวถึงความหมายและลักษณะของการบรรเลงเดี่ยว ไว้ในเอกสารทางวิชาการ “หนังสือดนตรีไทยศึกษา” ความว่า

การบรรเลงเดี่ยว คือ การบรรเลงดนตรีด้วยเครื่องดนตรีชิ้นเดียว (ไม่นับเครื่องประกอบจังหวะ) มีลีลาการบรรเลงเป็นแบบแผนโดยเฉพาะ คือมักจะดำเนินทำนองอย่างแช่มช้า มีเม็ดพรายพลิกแพลง พิสดาร เรียกว่า ทางโอด ครั้งหนึ่ง แล้วตามด้วยลีลาที่รวดเร็วกระฉับกระเฉงแฝงไว้ด้วยความงดงามในซุ่มเสียงซึ่งตกแต่งเป็นกลอนอย่างไพเราะเพราะพริ้ง ซึ่งเรียกว่า ทางพัน อีกครั้งหนึ่งในท่อนเดียวกัน ถ้าเพลงนั้นมีหลายท่อนก็บรรเลงอย่างที่กล่าวนั้นทุกท่อน (ชิ้น ศิลปบรรเลง และลิขิต จินดาวัฒน์, ๒๕๒๑: ๖๙)

จากคำอธิบายตามเอกสารทางวิชาการดนตรีไทยที่ผู้วิจัยได้กล่าวมาข้างต้น อันประกอบด้วยคำกล่าวของ อาจารย์มนตรี ตราโมท ศาสตราจารย์ ดร.อุทิศ นาคสวัสดิ์ คุณหญิงชิ้น ศิลปบรรเลง และลิขิต จินดาวัฒน์ สามารถสรุปความรวมตามประเด็นความหมายและลักษณะของการบรรเลงเดี่ยว ได้ดังนี้

การบรรเลงเพลงเดี่ยว คือ การบรรเลงในลักษณะของการใช้เครื่องดนตรีชิ้นเดียว นักดนตรีคนเดียว ไม่รวมเครื่องประกอบจังหวะ ทั้งนี้รูปแบบการบรรเลงดังกล่าวนั้นต้องปรากฏขึ้นโดยมีขอบเขตและข้อกำหนดในการบรรเลงเดี่ยวในครั้งนั้นๆด้วยจึงจะถือเป็นการบรรเลงเดี่ยวที่ถูกต้องตามขนบของการบรรเลงเดี่ยวในดนตรีไทย กล่าวคือ การบรรเลงเดี่ยวในครั้งนั้นๆต้องประกอบด้วยบริบทต่างๆ ดังนี้ เพลงและทำนองที่ใช้ต้องเป็นเพลงเดี่ยวที่ถูกประพันธ์ขึ้นไว้อย่างถูกต้องตามแบบแผนเพลงเดี่ยว คือ มีทางโอดและทางพัน เป็นเพลงที่แสดงถึงลีลาของท่วงทำนอง กลวิธีพิเศษและการดำเนินทำนองซึ่ง ผู้แต่งคิดค้นไว้อย่างวิจิตรงดงาม ผู้บรรเลงจะต้องมีความพร้อมและเหมาะสมต่อการบรรเลงเดี่ยวในเพลงนั้นๆ ทั้งทางร่างกายและจิตใจด้วย

นอกจากนี้ ลักษณะการบรรเลงหรือจุดมุ่งหมายหลักในการบรรเลงเดี่ยวมี ๓ ประการ ดังนี้

๑. เพื่อเป็นการอวดทางกลอนของเพลงเดี่ยวตามที่ครูท่านได้สร้างสรรค์ไว้อย่างงดงาม

๒. เพื่อเป็นการอวดความสามารถและศักยภาพของผู้บรรเลงเดี่ยว

๓. เพื่อเป็นการอวดความแม่นยำของผู้บรรเลงในการจดจำบทเพลงและกลวิธีพิเศษต่างๆของเพลงเดี่ยวนั้นๆ

๒.๑.๒ โอกาสและความเหมาะสมในการบรรเลงเดี่ยว

สมัยก่อนนั้นดนตรีไทยมีความสัมพันธ์ระหว่างนักดนตรีกับเจ้านายขุนนางที่อุปถัมภ์ตามวังต่างๆจึงมีวงปี่พาทย์หรือวงดนตรีประจำวังไว้เพื่อให้สมเกียรติสมฐานะและความมีชื่อเสียงให้แก่วังและวงดนตรีประจำวังนั้นๆของเจ้านายที่อุปถัมภ์ นอกจากวงดนตรีที่ประจำวังก็ยังพบว่ามีวงดนตรีชาวบ้านตามสำนักครูต่างๆตามที่ปรากฏและโด่งดังจนมาถึงปัจจุบัน มูลเหตุของความมีชื่อเสียงโด่งดังของสำนักดนตรีไทยและวงดนตรีประจำวังนั้นเกิดจากเหตุการณ์ทางประวัติศาสตร์ดนตรีไทยที่สำคัญ กล่าวคือ การประชันแข่งขันกันของสำนักต่างๆ วงดนตรีประจำวังต่างๆในอดีต

ประเภทของเพลงที่ใช้ในการแข่งขันในอดีต หนึ่งในประเภทของเพลงที่ใช้ในการประชัน คือ **เพลงเดี่ยว** ถือว่าเป็นที่นิยมมาก โดยเฉพาะในรัชกาลที่ ๕ – รัชกาลที่ ๗ ก่อนการเปลี่ยนแปลงการปกครอง (ปทุมทิพย์ กาวิล, ๒๕๔๘: ๒๒) ตามวังและสำนักดนตรีไทยต่างๆ จะมีการนำนักดนตรีที่มีความสามารถในการบรรเลงเดี่ยวมาประชันกันตามวาระโอกาสนั้นๆ โอกาสในการบรรเลงเดี่ยวนั้น ในอดีตจึงเกิดขึ้นตามโอกาสที่มีการจัดการประชันหรือแข่งขันกันระหว่างสำนักดนตรีไทยหรือวงดนตรีไทยประจำกรมมหรสพของวังขึ้นเท่านั้น จะไม่ค่อยพบว่ามีการบรรเลงเดี่ยวทั่วไปตามงานต่างๆ โดยไม่ได้มีหมายกำหนดการจัดการแสดงหรือการประชันที่ไม่แน่ชัด และไม่พบว่าจะสามารถบรรเลงเดี่ยวได้ตามสาธารณที่ใดก็ได้ตามแต่ความต้องการของนักดนตรีไทย

จากการศึกษาตามเอกสารทางวิชาการ ผู้วิจัยได้พบข้อมูลอ้างอิงต่างๆ ดังที่จะยกมาเป็นคำอธิบายประกอบ ดังนี้

> *ในอดีต โอกาสที่จะบรรเลงเพลงเดี่ยวต่างๆ ของนักดนตรีไทยมีน้อยมาก และเพลงเดี่ยวที่บรมครูหรือนักดนตรีจะสามารถนำมาบรรเลงได้นั้น ถือว่าเป็นสุดยอดของฝีมือ และหาฟังได้ยาก เพราะโดยมรรยาทของนักดนตรี ในสมัยโบราณกาลที่จะบรรเลงเพลงเดี่ยวให้ผู้อื่นฟังโดยพร่ำเพรื่อ ถือว่าเป็นการไม่สมควร และครูเก่าๆมักไม่กระทำกันโดยเฉพาะนักดนตรีในวงเครื่องสาย ไม่ปรากฏว่า มีการนำเพลงเดี่ยวมาบรรเลงเพื่อประชันกันตัวต่อตัว เพราะนักดนตรี ถือว่าเป็นการเสียมรรยาทและไม่สมควรอย่างยิ่งต่อการบรรเลงเดี่ยวในซออู้เพียงเพื่อแสดงความสามารถและบรรเลงเดี่ยวเพื่อประกอบในการแสดงเท่านั้นเอง แต่ปัจจุบันมีเหตุผลอื่นมากมายที่ทำให้เพลงเดี่ยวบรรเลงกันได้ทั่วไปเหมือนสมัยนี้* (เชวงศักดิ์ โพธิสมบัติ, สัมภาษณ์, ๑๔ พฤศจิกายน ๒๕๔๘ อ้างถึงใน ปทุมทิพย์ กาวิล, ๒๕๔๘: ๒๓)

นอกจากนี้ผู้วิจัยสามารถสรุปคำอธิบายเกี่ยวกับโอกาสในการบรรเลงเดี่ยวได้จากเอกสารการสัมภาษณ์ของ ครูศิลปี ตราโมท ครูจิรัส อาจณรงค์ และครูเบ็ญจรงค์ ธนโกเศศ โดย อุมาพร เปลี่ยนสมัย วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต (๒๕๔๙) หน้าที่ ๑๕-๑๖ ดังนี้

การบรรเลงเดี่ยวตามที่สาธารณะเปรียบเสมือนดาบสองคม ต้องใช้ให้ถูกต้องตามกาลเทศะ เนื่องจากการบรรเลงเดี่ยวนั้นเป็นที่ทราบกันในหมู่นักดนตรีไทยว่าผู้ที่จะสามารถบรรเลงเดี่ยวได้นั้นต้องมีความพร้อมทั้งด้านทางกลอนเพลง ทางฝีมือของผู้บรรเลงเดี่ยวและความสามารถ

ในการจดจำรายละเอียดของเพลงเดี่ยวนั้นๆได้อย่างครบถ้วน ฉะนั้น ต้องเป็นผู้ที่มีฝีมือและถูกขัดเกลามาอย่างพอเพียง ในเรื่องเป้าหมายต่อการบรรเลงเดี่ยวในแต่ละครั้งก็เช่นกัน ควรมีเป้าหมายและทัศนคติที่ดีต่อการตัดสินใจในการบรรเลงเดี่ยวในแต่ละครั้ง ไม่ควรตัดสินใจบรรเลงเดี่ยวเพื่อเป็นการอวดตนเองว่าตนมีดี ไม่ควรบรรเลงเดี่ยวตามโอกาสต่างๆด้วยความคะนองหรือพร่ำเพรื่อ หากไม่มีผู้ใดขอให้ตนบรรเลงเดี่ยวตามโอกาสนั้นๆ ก็ไม่ควรบรรเลง เพราะผลที่ตามมาหากเราตัดสินใจที่จะบรรเลงเดี่ยวในที่สาธารณะด้วยการขาดความย้ำคิดและไตร่ตรองต่อสถานการณ์ความพร้อมของตนและโอกาสในขณะนั้นแล้ว อาจทำให้ผู้ชมหรือคนที่ได้รับฟังเกิดอคติหรือแง่มุมผิดๆต่อผู้บรรเลงได้ ฉะนั้น โอกาสในการบรรเลง ส่วนหนึ่งควรเกิดจากการตัดสินใจของตัวศิลปินที่จะบรรเลงอย่างถี่ถ้วนแล้วว่าเหมาะสมตามกาลเทศะ สถานที่และอยู่บนพื้นฐานของจรรยาบรรณของนักดนตรีไทยที่ดีและมีความคิดในเชิงจริยธรรม คุณธรรมที่ดีของตัวศิลปิน ไม่ใช้วิชาความรู้ในทางที่ผิดที่ไม่ควรทำในการบรรเลงเดี่ยวครั้งนั้นๆ

ปัจจุบันค่านิยมการประชันดนตรีไทยนั้นมีไม่มากเท่ากับในอดีตที่มีเจ้านายเป็นผู้อุปถัมภ์นักดนตรีที่มีฝีมือและวงดนตรีประจำวังที่มีคุณภาพ ทั้งนี้เป็นเพราะค่านิยมของคนในสังคมปัจจุบันเปลี่ยนไป เศรษฐกิจ การเมือง การปกครองเข้ามาเป็นตัวแปรทำให้วัฒนธรรมดนตรีไทยมีค่านิยมลดน้อยลง หน่วยงานหรือผู้ที่จะเข้ามามีบทบาทในการสนับสนุนนักดนตรีหรือวงดนตรีไทยก็ลดน้อยลง เป็นผลให้วัฒนธรรมการประชันนั้นลดน้อยลงด้วยเช่นกัน โอกาสในการบรรเลงเดี่ยวก็แทบไม่พบเห็นมีบ้างที่พบเห็นกันในหมู่นักดนตรีไทยก็จะเป็นตามงานมงคล งานอวมงคล ทั่วไป เมื่อการบรรเลงเพลงเดี่ยวตามงานประชันในอดีตลดน้อยลง ส่งผลให้ในปัจจุบันกำเนิดเป็นการประกวดดนตรีไทยขึ้น ซึ่งพบได้บ่อยในกรณีของเกณฑ์การประกวดที่จะกำหนดให้มีการนำเพลงเดี่ยวมาบรรเลง เพื่อเป็นการแข่งขันความสามารถทางด้านดนตรีไทยกันเสียมากกว่า

๒.๒ เพลงเดี่ยว

๒.๒.๑ ลักษณะพิเศษของเพลงเดี่ยว

ลักษณะพิเศษของเพลงเดี่ยวตามที่ได้กล่าวไว้ข้างต้น คือ เป็นเพลงที่มีการดำเนินทำนองอย่างวิจิตรพิสดาและมีการพลิกแพลงของสำนวน ลักษณะการบรรเลงเพลงเดี่ยวที่เป็นเอกลักษณ์จึงมีความโลดโผนหรือมีการใช้กลวิธีการบรรเลงต่างๆที่น่าสนใจมากว่าเพลงบรรเลงทั่วไป นอกจากประเด็นของรูปแบบการบรรเลงเดี่ยวที่ต้องใช้ผู้บรรเลงเครื่องดนตรีเพียงคนเดียวแล้ว

ประเด็นดังกล่าวในเรื่องของสำนวนกลอนจึงเป็นอีกปัจจัยหนึ่งที่สนับสนุนให้เพลงเดี่ยวมีความพิเศษและมีลักษณะเฉพาะที่ โดดเด่นมากยิ่งขึ้น

เมื่อกล่าวถึงลักษณะพิเศษของเพลงเดี่ยว จึงจำเป็นที่จะต้องกล่าวถึงลักษณะเฉพาะของการดำเนินทำนองเพลงเดี่ยวด้วย กล่าวคือ ส่วนประกอบของการดำเนินทำนองเพลงเดี่ยวนั้นแบ่งออกเป็น ๒ ลักษณะ โดยทั้ง ๒ ลักษณะจะถูกใช้บรรเลงตามเครื่องดนตรีแตกต่างกัน สำหรับเครื่องดนตรีประเภทเครื่องสีและเครื่องเป่า ปกติเพลงเดี่ยวจะดำเนินทำนองทางหวานหรือทางโอด เที่ยวหนึ่งตามด้วยการดำเนินทำนองเก็บหรือทางพันอีกเที่ยวหนึ่งสลับกันไป ตามจำนวนท่อนของเพลงที่ได้นำมาประดิษฐ์เป็นทางเดี่ยวสำหรับเครื่องดนตรีประเภทตี ทั่วไปจะไม่นิยมดำเนินทำนองทางโอดแต่จะใช้เพียงทางเก็บหรือที่พบกันในลักษณะของกลวิธีการรัวและการขยี้ เป็นต้น

ลักษณะพิเศษอีกประการของเพลงเดี่ยว คือ การคัดสรรเพลงเพื่อนำมาประดิษฐ์เป็นทางเดี่ยว ผู้ประดิษฐ์หรือผู้สร้างสรรค์ทางจะต้องเป็นบุคคลที่มีความรู้ความเชี่ยวชาญทั้งทางด้านทฤษฎีและปฏิบัติเครื่องดนตรีไทยได้อย่างชำนาญการและมีประสบการณ์มากพอสมควร จากการศึกษาพบว่า ครูดุษฎี มีป้อม ได้กล่าวถึง คุณลักษณะของเพลงที่นำมาประดิษฐ์เป็นเพลงเดี่ยวไว้ดังนี้

> *ลักษณะเพลงเดี่ยว เพลงที่จะนำมาประดิษฐ์เป็นเพลงเดี่ยวนั้น ต้องเลือกเพลงที่มีความเหมาะสม ซึ่งหากจะกล่าวว่า เพลงทุกเพลงสามารถทำเป็นทางเดี่ยวได้ทุกเพลงนั้นก็ไม่ถูกต้องนัก ต้องเลือกเพลงประเภททางหวานหรือทางกรอ เช่น เพลงเขมรพวง เพลงโสมส่องแสง เพลงแขกต่อยหม้อ เพลงลาวเสี่ยงเทียน เถา เพลงเหล่านี้แม้ว่าสามารถประดิษฐ์เป็นทางเดี่ยวได้ก็ตามแต่ นักดนตรีก็ไม่นิยม เพลงที่จะนำมาทำทางเดี่ยว ส่วนใหญ่มักจะเป็นเพลงประเภททางพื้น เช่น เพลงพญาโศก เพลงแขกมอญ เพลงสารถี เพลงนกขมิ้น ฯลฯ ซึ่งเพลงที่จะสามารถนำมาประดิษฐ์เป็นทางเดี่ยวได้นั้นควรมีคุณลักษณะ ดังนี้*
>
> *๑.) มีทำนองที่ไพเราะ มักจะเป็นเพลงที่ได้รับความนิยมขับร้องและบรรเลงทั่วไป*
>
> *๒.) มีเสียงครบ ๗ เสียง เพื่อให้มีการใช้เสียงและดำเนินทำนองได้อย่างกว้างขวาง*
>
> *๓.) เป็นเพลงที่มีทำนองซ้ำๆกัน เพื่อให้นักดนตรีสามารถคิดทางเดี่ยวให้มีทำนองแตกต่างกันออกไปโดยไม่ซ้ำกันและเพลงที่มีทำนองไม่ซ้ำกันซึ่งทำให้จำ*

ยาก เป็นเพลงที่มีความยากในการใช้เสียงและการผูกกลอน เพื่อให้นักดนตรีแสดงความสามารถว่าสามารถแก้ไขอย่างไร เป็นเพลงที่ย้ายระดับเสียงและเปลี่ยนบันไดเสียง เพื่อแสดงความสามารถในการดำเนินทำนองหรือการผูกกลอนว่ามีความสนิทกลมกลืนกันเพียงใด (ดุษฎี มีป้อม, ๒๕๔๕: ๒๓)

จากการศึกษาข้อมูลจากการสัมภาษณ์ รองศาสตราจารย์พิชิต ชัยเสรี ทำให้ผู้วิจัยได้ทราบถึงการแบ่งลักษณะพิเศษของเพลงเดี่ยว กล่าวคือ สามารถแบ่งได้เป็น ๒ ลักษณะ คือ ตามลักษณะเครื่องดนตรีที่เป็นมนุษย์และเครื่องดนตรีอย่างแท้จริง

เครื่องที่เป็นมนุษย์ คือ เครื่องสายและเครื่องเป่า กล่าวคือ สามารถเลียนมนุษย์ได้ เพราะมนุษย์ก็มีเส้นเสียง ซึ่งเครื่องเป่าก็มีลมเช่นกัน ฉะนั้นในเครื่องสายเครื่องเป่าจะค่อนข้างมีความคล้ายมนุษย์ ลักษณะการบรรเลงของเครื่องที่เป็นมนุษย์คือ เที่ยวแรกจึงพยายามทำให้เป็นทางโอด (หวาน) ทางควรญต่างๆ เมื่อจบแล้วเที่ยวที่ ๒ จึงเริ่มมีการดำเนินกลอนแบบที่เรียกว่าทางเก็บ

เครื่องมือที่ไม่เป็นมนุษย์ คือ ไม่ได้เลียนมนุษย์ ฉะนั้น การเดี่ยวให้คล้ายมนุษย์จึงไม่สามารถทำให้เหมือนมนุษย์ได้ ลักษณะการบรรเลงของเครื่องที่ไม่เป็นมนุษย์ มีข้อสงสัยเยอะมากว่าเหตุใด ปี่พาทย์จึงไม่บรรเลงทางโอด รองศาสตราจารย์พิชิต ชัยเสรี ได้อธิบายตัวอย่างไว้ดังนี้

คนเคยสงสัยว่า เหตุใดระนาดเดี่ยวพญาโศกจึงไม่เหมือนการเดี่ยวของซอเลย ซึ่งเป็นสิ่งที่คนส่วนใหญ่เข้าใจผิด อย่างนั้น ถ้ายังไม่เข้าใจเรื่องการฟังเพลงเดี่ยวไม่ควรที่จะวิพากษ์วิจารณ์ อย่างเช่นคนได้ฟังเดี่ยวนกขมิ้น ระนาดทุ้ม ก็ออกความเห็นว่าไม่มี ว่าดอก ฟังไม่เข้าใจ (พิชิต ชัยเสรี, สัมภาษณ์, ๒๕ มิถุนายน ๒๕๕๒)

ส่วนการเดี่ยวระนาดทุ้มและฆ้องวง ก็ยังคงปฏิบัติ ๒ เที่ยว เช่นกัน แต่ไม่ได้เป็นลักษณะของทางโอดทางพัน ถึงแม้ว่าเที่ยวแรก ตอนต้นๆจะพยายามทำอยู่บ้าง อาจมีลีลาที่ประหนึ่งว่าคล้ายสำนวนการโอด อย่างเช่น ทางฆ้องพญาโศก จะเห็นชัดเจนว่า ไม่ได้เป็นทางโอดทางพันอย่างพวกประเภทมนุษย์แต่อย่างใด จึงมีข้อสงสัยอีกเช่นกันว่าทำไมจึงไม่เป็นทางเดี่ยวอย่างการเดี่ยวซอ กล่าวคือ มีการสร้างลักษณะของเสียงมีสะอึก มีเอื้อน ในอารมณ์เศร้า สิ่งเหล่านี้ เรียกว่าการเดี่ยวที่ไม่ได้เป็นแบบเครื่องมนุษย์อย่างเครื่องสายและเครื่องเป่า

การเดี่ยวในทางปี่พาทย์จึงจัดให้อยู่ประเภทของอมนุษย์คือ ไม่เป็นมนุษย์ อย่างที่ได้อธิบายไว้ว่า การประพันธ์เรื่องการเดี่ยวควรปฏิบัติให้รู้ซึ้งและเข้าใจ อย่างเช่นทางที่เป็นระนาดเอกก็จะมีวิธีเดี่ยวแบบระนาดเอกโดยเฉพาะ คือ ตี ๔ เที่ยว เที่ยวที่ ๑ คือ การเก็บสะบัดขยี้ และเที่ยวที่ ๒ คือ คาบลูก คาบดอก เที่ยวที่ ๓ คือ รัว เที่ยว ๔ คือ เก็บทาง หมายถึง เก็บเป็นของทางระนาดโดยตรง สิ่งเหล่านี้คือลักษณะพิเศษของทางเดี่ยวระนาดเอก เพลงที่ถือว่าเป็นแม่บทของเพลงเดี่ยวคือ เดี่ยวพญาโศก ผู้ที่ศึกษาการเดี่ยวระนาดเอกควรได้ผ่านการต่อเดี่ยวพญาโศกเป็นเบื้องต้น

ทั้งนี้ เพลงเดี่ยวที่ไม่ปฏิบัติไปตามธรรมดา คือ ลาวแพน กราวใน เชิดนอก ทยอยเดี่ยว เพลงเดี่ยวโบราณทั้ง ๔ เพลงนี้ไม่ได้ปฏิบัติไปอย่างที่ได้กล่าวไว้ คือไม่มีหวาน ไม่มีเก็บ แต่จะมีลักษณะเฉพาะของเพลงเหล่านี้เลยทีเดียว

ตัวอย่าง “เดี่ยวลาวแพน” มีเนื้อลาวแพนโดยเฉพาะ แล้วแต่ทางของแต่ละเครื่องมือต่างๆ แต่ที่เด่นสุดคือ จะเข้ เพราะเมื่อหมดเนื้อทำนองลาวแพน จะออกเพลงเกร็ดลาวต่างๆ ตามที่จะต้องการหรือจะไม่ออกก็ไม่ถือว่าผิด เช่น ออกเพลงลาวสมเด็จ หรือออกลาวแพนน้อยก็ไม่ถือว่าผิด แต่ตอนจบต้องจบด้วยเพลง “ซุ้ม” เสมอ เช่นนี้ คือกรอบของการเดี่ยวจะเข้เพลงลาวแพน

สำหรับอีกหนึ่งตัวอย่าง คือ ทยอยเดี่ยว นับเป็นผลงานของพระประดิษฐ์ไพเราะ (มี ดุริยางกูร) หรือครูมีแขก โดยวิธีแต่งเพลงเดี่ยวเพลงนี้มี ๒ เที่ยว คือ เที่ยวแรกเรียกว่า “เที่ยวโอด” และเที่ยวที่ ๒ เรียกว่า “เที่ยวพัน” ๒ เที่ยวซ้ำกันกับทยอยเดียวทั่วไปหากแต่ความหมายต่างกันคือ เที่ยวโอดที่ครูมีแขกได้ประพันธ์เป็นอีกทำนองหนึ่งคนละอย่างกับเที่ยวโอดทั่วไป ส่วนเที่ยวพันก็เป็นอีกทำนองหนึ่งเช่นกัน

คำว่า “โอด-พัน” มี ๓ ความหมาย โอดพันในความหมายเชิงวิเคราะห์ มีความหมายดังนี้

๑. ทำนองเหมือนกันแต่เปลี่ยนทาง (scale) เช่น เพลงเขมรใหญ่ ท่อน ๓-๔

๒. ทำนองที่ใช้ในการเดี่ยวเครื่องดนตรีเพื่อเลียนเสียงมนุษย์ คือ พวกเครื่องสายและเครื่องเป่า ทำนองจาวประดุจเสียงครวญ โอดครวญ เรียกว่า โอด พอจบแล้วจึงทำเป็นทำนองเก็บถือเป็นหนทางต่างๆ เรียกว่า เที่ยวพัน

๓. การกำหนดเป็นชื่อเรียกส่วนที่ ๑ และ ๒ เพลงทยอยเดี่ยวของครูมีแขก เรียกว่า “โอด-พัน”

เพราะฉะนั้นนักดนตรีต้องใช้ความเชี่ยวชาญ ฝึกฝน ฝึกมากก็ได้มากและช่วยการประพันธ์ออกมาได้ดีและสมบูรณ์ ถ้าขาดการฝึกฝน เพลงที่ประพันธ์ก็เป็นผลที่ไม่น่าพอใจ ไม่ใช่ลักษณะที่เป็นขนบ ระเบียบแบบแผนดนตรีไทยและถือเป็นผลงานเพลงไทยที่ไม่ใช่ “Thai National Style”

๒.๒.๒ เพลงเดี่ยวสำหรับซออู้

เพลงเดี่ยวนับเป็นบทเพลงในขั้นสูงที่ต้องใช้ทักษะของผู้บรรเลงเป็นอย่างมาก ต้องผ่านการฝึกฝนจนชำนาญและคล่องแคล่ว มีไหวพริบปฏิภาณในการบรรเลงเดี่ยวได้เป็นอย่างดี ตามที่ได้กล่าวไว้ข้างต้น เพลงเดี่ยวนั้นถูกประดิษฐ์ทางขึ้นตามประเภทของเครื่องดนตรีชนิดต่างๆและมีเกณฑ์การประพันธ์ทางเดี่ยวตามหลักดุริยางคศิลป์ไทยไว้อย่างชัดเจน

สำหรับการเดี่ยวในเครื่องมือซออู้ ลักษณะเฉพาะของซออู้ถือเป็นเครื่องดนตรีที่มีลักษณะเสียงนุ่มนวล ทุ้มต่ำ เป็นเครื่องดนตรีที่มีลักษณะโดดเด่น มีความเป็นเอกลักษณ์เฉพาะ มีข้อจำกัดในการปฏิบัติเกี่ยวกับการใช้ช่วงเสียงไม่ได้กว้างอย่างระนาดแต่สามารถสร้างสรรค์เสียงได้ไพเราะและอารมณ์มากกว่า ดังนั้น เพลงเดี่ยวพื้นฐานที่นิยมนำมาใช้ในการบรรเลงเดี่ยวซออู้ ได้แก่ นกขมิ้น นางครวญ พญาครวญ พญาโศก สารถี สุรินทราหู เป็นต้น ส่วนเพลงขั้นสูงในการนำมาบรรเลงซออู้ ได้แก่ แขกมอญ กราวใน เป็นต้น

ซออู้เป็นเครื่องดนตรีที่บรรเลงได้ทั้งลีลาโหยหวน สนุกสนาน ดุดัน หยอกล้อไปกับเครื่องดนตรีเครื่องอื่นๆได้ ฉะนั้น ลีลาการเดี่ยวในเครื่องดนตรีประเภทซออู้ ส่วนแรกของการเดี่ยว คือ จะเริ่มดำเนินทำนองที่อยู่ในอัตราจังหวะที่ช้า ลีลาของทำนองจะมีลักษณะคล้ายกับการเอื้อนของการขับร้อง ซึ่งเรียกว่า ทางหวานหรือทางโอด หากพิจารณาในส่วนของลักษณะทางกายภาพจะสังเกตได้ว่า จากการที่ผู้บรรเลงซออาศัยการลากคันชักยาวๆ ช้าๆ พร้อมกับการเสริมแต่งด้วยกลวิธีพิเศษต่างๆ เช่น การพรม การประ การสะบัด การสะเอื้อน ป็นต้น ทำให้เกิดสีสันและอรรถรสมากขึ้น ในส่วนที่สองของการเดี่ยว คือ อัตราจังหวะจะเร่งขึ้นให้เร็วและถี่กว่าเดิม ผู้บรรเลงจะอาศัยลีลาการบรรเลงในลักษณะของทางเก็บหรือทางพัน โดยมีวัตถุประสงค์หลักคือการนำเสนอทางกลอนของทำนองเป็นสำคัญ (เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี, ๒๕๔๒: ๒๗)

จากการศึกษาข้อมูลตามบทสัมภาษณ์ของครูเชวงศักดิ์ โพธิสมบัติ ครูเบ็ญจรงค์ ธนโกเศศ ครูปี๊บ คงลายทอง ครูสมบูรณ์ บุญวงษ์ ครูเฉลียว เมืองแก้ว แม่ชีสายใจ เกิดมงคล และครูจิรัส อาจณรงค์ โดย นางปทุมทิพย์ กาวิล วิทยานิพนธ์เรื่อง เดี่ยวกราวในซออู้ทางครูย้อย ทเกิดมงคล (๒๕๔๘) ผู้วิจัยได้ทำการศึกษาและสรุปข้อมูลในประเด็นที่เกี่ยวกับเพลงเดี่ยวสำหรับซออู้ ได้ดังนี้

เพลงเดี่ยวที่เหมาะสมสำหรับการเดี่ยวซออู้ แบ่งออกได้เป็น ๒ ลักษณะ คือ ลักษณะของการบรรเลงเดี่ยวประกอบการแสดง เช่น เพลงหุ่นกระบอก เพลงสังขารา เพลงแอ่วเคล้าซอ ซึ่งทั้ง ๓ เพลงเป็นเพลงที่เหมาะสมต่อการใช้ซออู้ในการบรรเลงที่สุด โดยเฉพาะในเพลงแอ่วเคล้าซอ

นอกจากนี้ซออู้ยังเหมาะสมต่อการบรรเลงเดี่ยวในเพลงกราวในประกอบการแสดงโขนตอนพิเภกถูกขับออกจากกรุงลงกาอีกด้วย มูลเหตุที่ซออู้เหมาะสมต่อการบรรเลงเดี่ยวเพื่อประกอบการแสดงดังกล่าวข้างต้น เนื่องด้วยในการบรรเลงเดี่ยวประกอบการแสดงนั้นจะต้องมีการบรรเลงตามคำร้องซึ่งจำเป็นต้องใช้เครื่องดนตรีที่เอื้อต่อการเลียนเสียงร้องของนักร้องให้มากที่สุด และใช้ไหวพริบปฏิภาณในการบรรเลงโดยต้องประดิษฐ์กลอนพลิกเพลงให้ได้ตามคำร้องอย่างกลมกลืนและน่าฟังให้ได้เหมาะสมที่สุด

ลักษณะที่ ๒ คือ การบรรเลงเดี่ยวต่างๆ ได้แก่ เพลงเดี่ยวนกขมิ้น สามชั้น สารถี สามชั้น สุรินทราหู สามชั้น พญาครวญ สามชั้น พญาโศก สามชั้น เป็นต้น เพลงเหล่านี้เป็นเพลงเดี่ยวทั่วไปที่ต้องบรรเลงเพื่อการอวดฝีมือ อวดทาง และแสดงศักยภาพของผู้บรรเลงเดี่ยว สำหรับเพลงที่นิยมในการเดี่ยวซออู้ สามชั้น มากที่สุด คือ เพลงนกขมิ้น และแขกมอญ เพราะด้วยน้ำเสียงและลีลาการบรรเลงของซออู้มีความสามารถในการเอื้อต่อการสร้างสรรค์ทำนองและลีลาได้มากที่สุด

เพลงเดี่ยวซออู้จะถูกถ่ายทอดโดยผู้บรรเลงได้อย่างสมบูรณ์แบบนั้น ผู้บรรเลงเดี่ยวซออู้ควรตระหนักถึงอารมณ์เพลงและความพร้อมทางด้านจิตใจด้วยเช่นกัน กล่าวคือ สภาวะจิตใจเป็นสิ่งสำคัญต่อการถ่ายทอดหรือนำเสนอเพลงเดี่ยวซออู้ให้เกิดความไพเราะ ความเยือกเย็นของอารมณ์ผู้บรรเลงทำให้สร้างสรรค์ทำนองได้อย่างอ่อนหวาน น่าฟังมากยิ่งขึ้น รู้จักการปรุงแต่งสิ่งที่อยู่ในใจนำเสนอออกมาให้สอดคล้องกับเพลงเดี่ยวนั้นๆ ทั้งหมดของการบรรเลงเดี่ยวซออู้นั้น คือใจเป็นตัวกำหนดอารมณ์เพลงได้ดีที่สุด ฉะนั้น เพลงเดี่ยวสำหรับซออู้ ผู้บรรเลงควรถ่ายทอดออกมาจากจิตใจ เพื่อให้เกิดอรรถรสของเพลงให้มากที่สุด นอกจากเรื่องสภาวะจิตใจแล้ว สิ่งที่จะเป็นตัวเอื้อต่อการบรรเลงเดี่ยวซออู้ให้เกิดความสมบูรณ์แบบ คือ ลักษณะเสียงและลีลาของซออู้ซึ่งมีความนุ่มนวล อ่อนหวาน ดุดัน อันเป็นเอกลักษณ์เฉพาะของเครื่องดนตรีชนิดนี้ จะเป็นตัวช่วยในการผสมผสานกับศักยภาพของผู้บรรเลงที่ได้กลั่นออกมาผ่านทางจิตใจ อารมณ์ ความรู้สึก ซึ่งจะทำให้การถ่ายทอดเพลงเดี่ยวนั้นเกิดเป็นความวิจิตร งดงามและสมบูรณ์ครบอรรถรสของการเดี่ยวซออู้ในทุกครั้งไป

๒.๓ เพลงกราวใน

๒.๓.๑ ประวัติเพลงกราวใน

เพลงกราวใน ถือเป็นเพลงไทยที่จัดอยู่ในเพลงประเภทเพลงหน้าพาทย์ เพลงหน้าพาทย์เป็นบทเพลงสำคัญที่ใช้ประกอบการแสดงโขน ละคร มีบทบาทในการใช้บรรเลงเพื่อประกอบ

อิริยาบถของตัวละครและกองทัพสำหรับการแสดงโขนละคร และอีกประการหนึ่งคือ ใช้บรรเลงประกอบพิธีกรรมที่สำคัญต่างๆ เช่น พิธีกรรมการไหว้ครูดนตรีไทย โดยเพลงหน้าพาทย์มี ๒ ชนิด ได้แก่ เพลงหน้าพาทย์ธรรมดาทั่วไปและเพลงหน้าพาทย์ชั้นสูง ดังที่ผู้วิจัยได้นำเสนอเอกสารทางวิชาการมาอ้างอิงไว้ดังนี้

ครูมนตรี ตราโมท ได้กล่าวเกี่ยวกับที่มาและความสำคัญของเพลงกราวใน ในหนังสือฟังและเข้าใจเพลงไทย โดย มนตรี ตราโมท อ.ด. และ วิเชียร กุลตัณฑ์ ดังนี้

> *กราวใน เป็นเพลง ๒ ชั้น เป็นเพลงที่บรรเลงรวมอยู่ในชุดโหมโรงเย็นและใช้เป็นเพลงหน้าพาทย์ประกอบกิริยาไปมาหรือยกพลตรวจพลของยักษ์และอสูร ท่านโบราณาจารย์ท่านเห็นว่าเพลงกราวในนี้มีโยนถึง ๖ แห่ง (๖ เสียง) สามารถที่จะแยกแยะประดิษฐ์ทำนองไปได้มากมาย จึงนำมาแต่งขยายขึ้นเป็น ๓ ชั้น สำหรับเดี่ยวด้วยเครื่องดนตรีในวงปี่พาทย์ ประดิษฐ์ทางโลดโผนพลิกแพลงทุกๆ โยนอย่างพิสดาร ส่วนเครื่องดนตรีในวงเครื่องสาย เดี่ยวด้วยอัตรา ๒ ชั้น แต่ทุกๆโยนก็แต่งอย่างประณีตพิสดารเหมือนกัน เพลงเดี่ยวกราวในจึงถือว่าเป็นเพลงเดี่ยวที่ยิ่งใหญ่กว่าเพลงอื่นๆ* (มนตรี ตราโมท และ วิเชียร กุลตัณฑ์, ๒๕๒๓: ๕๖๔)

หนังสือตำนานเครื่องมโหรีปี่พาทย์ พระนิพนธ์ สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ กับเกร็ดความรู้เรื่องดนตรีไทยและประชุมบทเพลงไทยเดิม ภาคหนึ่ง ภาคสอง และภาคสาม พิมพ์เป็นอนุสรณ์ในงานฌาปนกิจศพนางอิง พุกกะพันธุ์ โดยมีคำอธิบายถึงเพลงกราวใน ความว่า

> ...ส่วนเพลงกราวในมีทำนองดำเนินมากไปทางเสียงต่ำกังวานกว้าง ทั้งทำนองเพลงก็แสดงถึงความรื่นเริงกล้าหาญอย่างแกร่งกล้าดุดันบึกบึน วิธีตีกลองของเพลงกราวในก็แสดงความใหญ่โตอึดอาด จึงจัดไว้เป็นเพลงสำหรับการตรวจพล หรือการไปมาของฝ่ายอสูรยักษ์มาร ซึ่งนับว่าท่านนักปราชญ์โบราณได้คิดค้นส่วนอันเป็นอุปกรณ์ทั้งหลายเข้ามาผสมผสานกันอย่างได้สัดส่วน และเข้าใจว่า

เป็นศิลปะที่จะไม่มีใครแก้ไขเปลี่ยนแปลงให้ดีกว่าหรือเท่าเทียมได้เลย (อนุสรณ์ ฌาปนกิจศพนางอิง พุกกะพันธุ์, ๒๕๓๕: ๗๓-๗๔)

๒.๓.๒ บทร้องเพลงกราวใน

บทร้องเพลงเดี่ยวกราวใน

เนื้อที่ ๑

ยักษ์รับกราวลาทะลึ่งโลด ข้ามโขดเขาเขินคีรีศรี
ยูงยางหักระเนนเป็นธุลี เหยียบเสือช้างบี้ด้วยบาทา ฯ

(เสภาเรื่องขุนช้างขุนแผน)

หมายเหตุ บรรทัดหลังของเนื้อนี้บางครั้งนิยมร้องกันว่า

ยูงยางหักลงเป็นผงคลี เหยียบเสือช้างบี้ด้วยบาทา

เนื้อที่ ๒

บัดนั้น กาลสูรเสนีมีศักดิ์
รับสั่งองค์ท้าวทศพักตร์ ขุนยักษ์รีบเหาะระเห็จไป ฯ

(รามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ ๒)

๒.๓.๓ โอกาสในการบรรเลงเพลงกราวใน

โอกาสในการบรรเลงดนตรีไทยนั้นมีกำหนดไว้ตามลักษณะของเพลงนั้นๆ ดังเช่นเพลงเดี่ยว ที่ผู้วิจัยได้อธิบายไว้ข้างต้นแล้ว สำหรับเพลงๆหนึ่งที่มีความสำคัญและมักมีการนำมาประดิษฐ์เป็นทางเดี่ยวอีกเช่นกัน คือ เพลงกราวใน ก็ล้วนแล้วแต่มีวาระโอกาสที่เหมาะสมต่อการนำไปบรรเลงด้วยเช่นกัน

จากการศึกษาและรวบรวมข้อมูลเกี่ยวกับโอกาสในการบรรเลงเพลงกราวในจากงานวิทยานิพนธ์ เรื่องการวิเคราะห์เพลงเดี่ยวกราวใน โดย นายชัชวาล สนิทสันเทียะ (๒๕๕๓) นางนตทนันทิ เจริญ (๒๕๔๒) นายธีระวุฒิ กลิ่นด้วง (๒๕๔๙) และนางปทุมทิพย์ กาวิล (๒๕๔๘) ผู้วิจัยสามารถสรุปได้ดังนี้

เพลงกราวในสามารถนำไปบรรเลงตามโอกาสต่างๆที่สำคัญได้ ๓ ลักษณะ โดยแต่ละโอกาสจะมีการนำเพลงกราวในไปใช้ตามจุดประสงค์ของงานที่แตกต่างกัน อีกทั้งลักษณะของเพลงกราวในที่นำไปใช้ต้องมีความแตกต่างกันด้วย ดังนี้

๑. การนำเพลงกราวในที่เป็นเพลงหน้าพาทย์ทั่วไปใช้บรรเลงประกอบพิธีกรรมทางศาสนา กล่าวคือ พบว่ามีการนำเพลงกราวใน (เพลงหน้าพาทย์) บรรจุเข้าไปในชุดเพลงโหมโรงเย็น ใช้บรรเลงประกอบพิธีกรรม เมื่อพิธีสงฆ์ในการสวดมนต์เย็นเสร็จสิ้น หลังจากที่พระสงฆ์เจริญพระพุทธมนต์ก็จะเริ่มมีการบรรเลงเพลงกราวใน โดยในพิธีกรรมดังกล่าวมีความเชื่อว่าการบรรเลงเพลงกราวในนั้นมีขึ้นเพื่อเป็นการเชิญภูติผี ทั้งหลายนั้นกลับไปอยู่ในที่ของตน โดยมีเจ้าแห่งผี คือ ท้าวเทพสุวรรณเป็นผู้ควบคุมกลับไป เพื่อไม่ให้สร้างความเดือดร้อนแก่ผู้คนที่มาร่วมงาน

๒. การนำเพลงกราวในที่เป็นเพลงหน้าพาทย์ชั้นสูงใช้บรรเลงประกอบการแสดงโขนละคร ตอนยกทัพ ฝ่ายลงกาหรือฝ่ายยักษ์ สิ่งที่น่าสังเกตในช่วงการแสดงที่มีการบรรเลงเพลงกราวใน ขณะที่ยักษ์กำลังยกทัพ คือ ในช่วงนี้หน้าทับที่ใช้บรรเลงประกอบการแสดงโขนละครจะเป็นหน้าทับกราวใน ส่วนในการบรรเลงเดี่ยวนั้นจะใช้หน้าทับกราวนอกหรือกลม

๓. การนำเพลงกราวในที่เป็นเพลงเดี่ยวมาบรรเลงเดี่ยวเพื่อเป็นการแสดงความสามารถของผู้บรรเลงโดยมีจุดมุ่งหมายเดียวกับการบรรเลงเพลงเดี่ยวทั่วไป กล่าวคือ เพื่อเป็นการอวดทางแสดงภูมิปัญญาของผู้ประพันธ์ทางกราวในนั้นๆ อวดศักยภาพของผู้บรรเลง อวดความแม่นยำในการจดจำท่วงทำนองและกลวิธีต่างๆ ซึ่งในเพลงกราวในถือเป็นหนึ่งในเพลงเดี่ยวขั้นสูงสุดของดนตรีไทย และถือเป็นเพลงที่ยากเพลงหนึ่งในประเภทเพลงเดี่ยวทุกเพลง ต้องใช้กำลัง สติ และความสามารถในการบรรเลงสูง ดังนั้น ผู้นำเพลงกราวในมาบรรเลงในโอกาสที่เหมาะสมสำหรับการบรรเลงเพลงเดี่ยวแล้วนั้น ต้องมีความพร้อมทั้งทางด้านร่างกายและจิตใจ กล่าวคือ มีพละกำลังที่พร้อม มีความหนักแน่นมีสติสัมปชัญญะ มีความพร้อมที่จะถ่ายทอดอารมณ์เพลงผ่านการเดี่ยวกราวในในครั้งนั้นๆให้ได้ครบถ้วนสมบูรณ์ที่สุด

๒.๓.๔ ลักษณะเพลงเดี่ยวกราวใน

การเดี่ยวเพลงกราวใน สำหรับในประเภทเครื่องสาย นิยมเดี่ยว ๒ ชั้น ถ้าเป็นปี่พาทย์จะนิยมเดี่ยว ๓ ชั้น จนกระทั่งถึงเถา รองศาสตราจารย์พิชิต ชัยเสรี ได้กล่าวไว้ในการบรรยายรายวิชาสังคีตลักษณ์วิเคราะห์ สำหรับการเรียนการสอนนิสิตชั้นปีที่ ๓ สาขาวิชาดุริยางคศิลป์ไทย

ภาควิชาดุริยางคศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย (๒๕๕๒) โดยผู้วิจัยสรุปได้ว่า

การเดี่ยวกราวใน โดยปกติตามขนบจะต้องเดี่ยวไปตามโยนทั้ง ๖ ของกราวใน ทั้งนี้กราวใน มีทั้งสิ้น ๖ โยน กล่าวคือ ๖ เสียงเท่านั้น คือ โยนเสียงโด โยนเสียงเร โยนเสียงที โยนเสียงมี โยนเสียงลา โยนเสียงฟา

โดยทำนองการโยนปิดท้ายก่อนทำนองลงจบจะกลับมาโยนเสียงโดอีกครั้ง การโยนเสียงที่ถือเป็นการโยนแทรกเพื่อเชื่อมระหว่างเนื้อกลับไปเข้าเพลง จะถือว่าเป็นโยนหลักก็ไม่ใช่เสมอไป โดยปกติผู้แต่งทางเดี่ยวมักจะแต่งโยนนี้กันเป็นส่วนมาก แต่จะไม่แต่งเพิ่มก็ไม่ถือว่าผิดแต่ประการใด ส่วนการโยนเสียงมีครั้งที่ ๒ ก่อนกลับไปการโยนปิดท้ายถือเป็นการเชื่อมการโยน เพราะฉะนั้นการกล่าวว่าเดี่ยวกราวในมี ๖ โยน ถือว่าถูกต้องและสมบูรณ์ ตามที่รองศาสตราจารย์พิชิต ชัยเสรี ได้ให้คำอธิบายไว้ดังนี้

> *เมื่อมีผู้แต่งครบ ๘ โยนแล้วกล่าวว่ากราวในมี ๘ โยน ถือว่าผิด แต่ถ้าจะพูดว่ามี ๗ โยน จะดูน่าฟังดีกว่า เพราะหมายความว่าโยนที่ ๘ คือ จะกลับไปที่เดิมแล้ว คือไม่แต่งกันแล้วแต่จะลงกัน แต่ถ้ามีคนแต่งโยน ๘ ก็ไม่ว่ากัน แต่ปกติจะไม่นับเป็นโยนที่สำคัญ ไม่นับว่าเป็นโยนที่ ๗ หรือ ๘ แต่นับเป็นโยนที่ ๖ แค่นั้น เพราะโยนเสียงมีในลำดับสุดท้ายก็ไม่ได้แต่งกันต่อ ก็คือแต่งแล้วยืดขึ้นเป็นเนื้อไปเลยแล้วม้วนขึ้นไปหาเสียงต้น แล้วจบเลย ซึ่งนับจริงๆเพลงกราวในก็จะมี ๖ โยน คือ โยนเสียง โด เร ที มี ลา ฟา ถึงอย่างไรการแต่งกราวในจะต้องได้กราวใน ๒ ชั้น เสียก่อน* (พิชิต ชัยเสรี, สัมภาษณ์, ๒๕ มิถุนายน ๒๕๕๒)

โดยสามารถแบ่งช่วงการโยนทั้งหมดได้ ๑๐ ช่วงทำนอง ดังนี้

๑. ทำนองการโยนที่ ๑	เสียง	โด
๒. ทำนองการโยนที่ ๒	เสียง	เร
๓. ทำนองการดำเนินเนื้อเพลงกราวใน (เนื้อแท้)		
๔. กลับมาทำนองการโยนที่ ๒	เสียง	เร
๕. ทำนองการโยนแทรก	เสียง	ที
๖. ทำนองการโยนที่ ๓	เสียง	มี

๗. ทำนองการโยนที่ ๔	เสียง	ลา
๘. ทำนองการโยนที่ ๕	เสียง	ฟา
๙. ทำนองการโยนที่ ๖	เสียง	มี
๑๐.กลับมาทำนองการโยนที่ ๑	เสียง	โด

๒.๔ เพลงเดี่ยวครูฉลวย จิยะจันทน์

ศิลปินดนตรีไทยหรือครูทางดนตรีไทยแต่ละท่าน ล้วนแต่มีเอกลักษณ์ความเป็นศิลปินทั้งทางด้านจิตใจและด้านการสร้างสรรค์ผลงานทางศิลปกรรมที่น่าสนใจแตกต่างกันไป ครูฉลวย จิยะจันทน์ นับเป็นทั้งศิลปินและครูดนตรีไทยอีกท่านหนึ่งที่มีความน่าสนใจในเรื่องของการนำเพลงเดี่ยวที่ถือว่าเป็นเพลงขั้นสูงของดนตรีไทยมาถ่ายทอดให้แก่ลูกศิษย์ในสายของท่าน

จากการสัมภาษณ์ลูกศิษย์สายตรงของครูฉลวย จิยะจันทน์ จำนวน ๔ ท่าน ตามที่ได้กล่าวมาข้างต้น ผู้วิจัยสามารถสรุปแนวคิดและลำดับการถ่ายทอดเพลงเดี่ยวที่อยู่ในขอบเขตของคุณครูได้ดังนี้

ขอบเขตการถ่ายทอดเพลงเดี่ยวของครูฉลวย จิยะจันทน์ มีทั้งหมด ๔ เพลง โดยเพลงเดี่ยวที่นำมาถ่ายทอดนั้นล้วนแต่เป็นเพลงหมู่ทั่วไป ซึ่งครูดนตรีไทยหลายท่านมักจะนำมาประดิษฐ์เป็นทางเดี่ยวอย่างแพร่หลายเช่นกัน ดังนี้

ลำดับที่ ๑ เพลงเดี่ยวนกขมิ้น สามชั้น
ลำดับที่ ๒ เพลงเดี่ยวพญาโศก สามชั้น
ลำดับที่ ๓ เพลงเดี่ยวกราวใน สองชั้น
ลำดับที่ ๔ เพลงเดี่ยวแขกมอญ สามชั้น

ครูณัฏฐวิต จิยะจันทน์ ได้กล่าวในบทสัมภาษณ์ว่าด้วยเรื่องลำดับของเพลงเดี่ยวในการถ่ายทอดโดยครูฉลวย จิยะจันทน์ ไว้ว่า

ลำดับเพลงเดี่ยวที่แม่ย่าต่อให้ ส่วนมากก็จะเริ่มจากนกขมิ้น พญาโศก กราวใน และสุดท้ายที่แขกมอญนะ แต่แขกมอญไม่ได้ทุกคนหรอก คือ เป็นที่เล่าขานกันมาว่าครูพระสรรฯ ได้คิดทางแขกมอญนี้ขึ้น และถือเป็นทางพิสดาร ท่านก็

บอกครูฉลวยว่าอย่าไปต่อให้ใครนะ เดี๋ยวใครจะเอาทางไปเปลี่ยนหรืออะไร ซึ่งตอนนี้ก็มีคนเอามา ก็มีเห็นอยู่ว่าไปแกะมาบ้าง อะไรบ้าง... (ณัฏฐวิต จิยะจันทน์, สัมภาษณ์, ๒๐ ธันวาคม ๒๕๕๕)

ดร.ดุษฎี สว่างวิบูลย์พงศ์ ได้กล่าวในบทสัมภาษณ์ว่าด้วยเรื่องลำดับของเพลงเดี่ยวในการถ่ายทอดโดยครูฉลวย จิยะจันทน์ ไว้ว่า

ช่วงแรกของเพลงเดี่ยว ครูจะต่อเพลงเดี่ยวนกขมิ้นให้ มีช่วงหลังๆครูจะทำเพลงลมพัดชายเขามาต่อให้ แต่ก็จะไม่เชิงเดี่ยวนะครับ คล้ายๆกับคลอร้องมากกว่า เป็นทางหวานๆ ช่วงหลังที่จะเริ่มต่อเดี่ยวให้ใคร ครูจะต่อเพลงนี้ให้ก่อนเหมือนกับว่าให้ชินกับสำเนียงเสียงของครูก่อน พอต่อมาก็จะเป็นนกขมิ้น และก็พญาโศก แต่สำหรับเดี่ยวนกขมิ้น ถ้าไม่ได้เป็นลูกศิษย์ที่มาติดตามครูเป็นประจำส่วนมากก็จะไม่ได้ต่ออะนะครับ และสุดท้ายก็จะเป็นกราวใน และต่อด้วยแขกมอญ แต่แขกมอญครูก็จะไม่ค่อยได้ต่อให้ใคร ทั้งลูกศิษย์ประจำและไม่ประจำอะนะครับ มีได้บ้างบางคน หลักๆในสายครูฉลวยก็จะต่อเดี่ยวให้หลักๆ ๔ เพลงครับ คือ นกขมิ้น พญาโศก กราวใน แขกมอญ(ดุษฎี สว่างวิบูลย์พงศ์, สัมภาษณ์, ๒๖ ธันวาคม ๒๕๕๕)

นายมารุธ วิจิตรโชติ ได้กล่าวในบทสัมภาษณ์ว่าด้วยเรื่องของลำดับเพลงเดี่ยวในการถ่ายทอดโดยครูฉลวย จิยะจันทน์ ไว้ว่า

ครูก็จะเป็นขั้นไป สำหรับพี่จะเริ่มจากเดี่ยวลมพัดชายเขา ๒ ชั้น ครูก็จะสีหวานๆนะ ไม่เชิงเพลงเดี่ยวเลยทีเดียว สำหรับ นกขมิ้น พญาโศก กราวใน แขกมอญ หลักๆเพลงเดี่ยวก็จะมีประมาณนี้ที่ครูต่อให้... หลักๆเท่าที่พี่ต่อก็จะมีนี่หละลมพัดชายเขา ที่ว่าไม่เชิงทางเดี่ยวนะ เป็นแบบสีหวานๆ ส่วนเพลงหลักๆ ๔ เพลงที่ครูต่อให้ ครูก็จะบอกแค่ว่าเป็นเพลงเดี่ยวที่ต่อจากครูพระสรรฯ พี่ว่าครูไม่ค่อยได้ทำทางอะไรไว้นะ แต่อาจจะมีพวกลูกเล่นนิดหน่อย แต่ครูจะไม่คิดอะไรฉีกออกจากของเดิมที่ครูได้รับมาจากครูพระสรรฯ (มารุธ วิจิตรโชติ, สัมภาษณ์, ๒๒ ธันวาคม ๒๕๕๕)

อาจารย์สุขสันต์ พ่วงกลัด ได้กล่าวในบทสัมภาษณ์ว่าด้วยเรื่องของลำดับเพลงเดี่ยวในการถ่ายทอดโดยครูฉลวย จิยะจันทน์ ไว้ว่า

> *สำหรับพี่เป็นการเรียนเพลงเดี่ยวตามที่คณะกำหนดให้ครับ แต่เท่าที่พี่ต่อมาทั้งหมด ครูก็จะเริ่มจากนกขมิ้นก่อน เหมือนประมาณว่าเป็นการเริ่มเรียนรู้ท่าทีของจังหวะ คันชักและก็สำนวนทางครูเลยนะ ในความรู้สึกพี่อะนะครับ เพราะนกขมิ้นทางครูแตกต่างจากทางอื่นๆทั่วไป ตรงที่มีความหวาน เพราะมากและคันชักยากด้วย ต่อมาก็พญาโศก กราวใน และก็แขกมอญ น่าแปลกที่ครูต่อแขกมอญให้เป็นลำดับสุดท้าย เหมือนครูท่านไม่ค่อยต่อให้ลูกศิษย์มากกว่านอกจากเป็นลูกศิษย์ที่ใกล้ชิดจริงๆ* (สุขสันต์ พ่วงกลัด, สัมภาษณ์, ๒๑ กุมภาพันธ์ ๒๕๕๖)

นอกจากนี้ ครูณัฏฐวิต จิยะจันทน์ ยังได้กล่าวในบทสัมภาษณ์ถึงเรื่องความชอบส่วนตัวของครูฉลวย จิยะจันทน์ สำหรับการที่จะเริ่มต่อเพลงเดี่ยวเพลงหนึ่งให้บุตรหลานของคุณครู ความตอนหนึ่งว่า ...*ที่พี่ไม่ได้ต่อนกขมิ้นเป็นเพลงแรกก่อน เพราะคุณย่าชอบเพลงท่อนเดียวจบ เพลงที่ต่อให้ส่วนใหญ่จะเป็นเพลงที่คุณย่าชอบมากๆก่อน แล้วเอามาต่อให้พี่ก่อน อย่างกราวในค่อยมาพญาโศก*... (ณัฏฐวิต จิยะจันทน์, สัมภาษณ์, ๒๐ ธันวาคม ๒๕๕๕)

เพลงเดี่ยวซออู้ของครูฉลวย จิยะจันทน์ ที่มักจะถ่ายทอดให้กับลูกศิษย์ นอกจากเพลงนกขมิ้น พญาโศก กราวใน และแขกมอญ ในภายหลังครูได้ทำเพลงลมพัดชายเขา ทางหวานคล้ายกับทางเดี่ยวด้วยอีกหนึ่งเพลง ทั้งนี้ เพลงดังกล่าวคุณครูทำขึ้นเพื่อให้ลูกศิษย์ได้ฝึกหัดและทำความคุ้นเคยกับสำเนียงและท่วงทำนองการเดี่ยวตามแนวทางของคุณครูก่อนที่จะเริ่มต่อเพลงเดี่ยวหลักทั้ง ๔ เพลงที่กล่าวไว้ข้างต้น สำหรับความชอบส่วนตัวของคุณครูในการนำเพลงเดี่ยวที่ครูสนใจมาต่อให้ลูกศิษย์นั้น เป็นเพราะคุณครูชอบเพลงเดี่ยวที่มีลักษณะท่อนเดียวจบ ไม่ยืดยาว ดังนั้น บุคคลที่มีความสัมพันธ์กับคุณครูมากที่สุดนั้นก็คือ ครูณัฏฐวิต จิยะจันทน์ ซึ่งเป็นบุตรหลานที่อาศัยอยู่กับคุณครูมาโดยตลอด จึงได้รับการถ่ายทอดเพลงเดี่ยวท่อนเดียวเป็นลำดับแรกก่อนอย่างเพลงกราวใน พญาโศก แขกมอญ

๒.๕ เพลงกราวใน ทางเดี่ยวซออู้ ของครูฉลวย จิยะจันทน์

๒.๕.๑ ประวัติที่มาเพลงกราวใน ทางเดี่ยวซออู้ ของครูฉลวย จิยะจันทน์

การศึกษาค้นคว้าประวัติความเป็นมาเพลงกราวใน สองชั้น ทางเดี่ยวซออู้ ของครูฉลวย จิยะจันทน์ เบื้องต้นผู้วิจัยพบว่าเป็นเพลงเดี่ยวขั้นสูงเพลงหนึ่งในสายของครูฉลวย จิยะจันทน์ ในลำดับที่ ๓ ก่อนที่จะเป็นเพลงเดี่ยวสูงสุดในลำดับสุดท้าย คือ เพลงแขกมอญ

เพลงกราวใน ทางเดี่ยวซออู้ ตามแนวทางครูฉลวย จิยะจันทน์ พบว่าเป็นเพลงเดี่ยวที่ได้รับการถ่ายทอดมาจากคุณครูพระสรรเพลงสรวง (บัว กมลวาทิน) โดยสันนิษฐานว่าคุณครูพระสรรฯได้รับการถ่ายทอดจากพระยาประสานดุริยศัพท์ (แปลก ประสานศัพท์) เจ้ากรมปี่พาทย์หลวงในรัชกาลที่ ๖

พระยาประสานดุริยศัพท์ ได้มอบหน้าที่ให้คุณครูพระสรรเพลงสรวงเป็นผู้เป่าปี่ในวงปี่พาทย์หลวง เนื่องด้วยคุณครูพระสรรฯเป็นผู้ที่มีความสามารถในด้านการเป่าปีที่ดี เสียงดี ทางดี มีความเฉลียวฉลาด แม่นเพลง นอกจากนี้ ด้วยอัจฉริยภาพในการบรรเลงซออู้ได้เป็นอย่างดีด้วยแล้วนั้น คุณครูพระสรรฯจึงได้รับหน้าที่เป็นผู้บรรเลงซออู้ประจำวงเครื่องสาย ในสมัยนั้นคุณครูพระสรรฯจะบรรเลงร่วมวงกับหลวงไพเราะเสียงซอ (อุ่น ดุริยชีวิน) รับหน้าที่บรรเลงซอด้วงและหลวงว่องจะเข้รับ รับหน้าที่บรรเลงจะเข้ ในขณะนั้นถือได้ว่าเป็นวงเครื่องสายที่ได้รับการยกย่องให้เป็นวงที่ไม่มีใครเทียบเทียม (อนุสรณ์พระราชทานเพลิงศพ ครูฉลวย จิยะจันทน์, ๒๕๔๓: ๔๒) อีกทั้ง คุณครูพระสรรฯยังได้มีโอกาสเข้าไปทำการสอนดนตรีให้แก่บรรดาสตรีในวังของคุณพระสุจริตสุดาด้วย โดยขณะนั้นคุณครูฉลวย จิยะจันทน์ ได้กำลังเริ่มศึกษาเล่าเรียนวิชาดนตรีไทยจากในวังดังกล่าว ทำให้คุณครูได้รับ การถ่ายทอดวิชาความรู้ด้านการบรรเลงซออู้จากคุณครูพระสรรฯ จากนั้นเป็นต้นมา

ทั้งนี้ เพลงกราวใน ทางครูฉลวย จิยะจันทน์ พบว่าครูฉลวยไม่ได้มีการประดิษฐ์สำนวนกลอนหรือเปลี่ยนแปลงกลวิธีพิเศษใดๆมากนัก หากแต่เป็นการตกผลึกจากการสั่งสมประสบการณ์ของคุณครู จนกระทั่งเกิดเป็นลักษณะเฉพาะด้านการบรรเลงเดี่ยวซออู้ เพลงกราวในตามแนวทางของคุณครู

ผู้วิจัยได้ศึกษาข้อมูลเกี่ยวกับประวัติที่มาเพื่อนำมาอ้างอิงเพิ่มเติม โดยการสัมภาษณ์ลูกศิษย์สายตรงที่ได้รับการถ่ายทอดและเป็นที่เข้าใจกันดีในกลุ่มลูกศิษย์สายครูว่าบุคคลที่ผู้วิจัยได้ทำการสัมภาษณ์นั้น ได้รับการถ่ายทอดมาอย่างแท้จริง ดังที่ผู้วิจัยจะได้นำบทสัมภาษณ์มาอ้างอิงประกอบ ดังนี้

ครูณัฏฐวิต จิยะจันทน์ ได้กล่าวในบทสัมภาษณ์ว่าด้วยเรื่องประวัติที่มาของเพลงกราวใน ทางเดี่ยวซออู้ ของครูฉลวย จิยะจันทน์ ไว้ว่า

> *...คุณย่าไม่ได้บอกที่มาอะไรไว้นะ บอกแค่ว่าต่อมาจากครูพระสรรฯและได้รับมาจากพระยาประสานฯอีกทอด ครูโบราณไม่มีประดิษฐ์อะไรเพิ่มเติมมากมายหรอก นอกจากกาลเวลาผ่านไป มีลืมตรงนั้นตรงนี้บ้าง จนสุดท้ายตกผลึกมาเป็นกราวในที่คุณย่าได้รับ เหมือนกันที่ต่อให้โบ๊ทอะ พี่ก็ต่อจากคุณย่ามาโดยตรง ฉะนั้นพี่จะไม่เติมอะไรลงไป อะไรที่ได้มาก็จะเป็นตัวตนครูฉลวย สิ่งเหล่านั้นก็คือสำเนียงเสียงอย่างนี้ ลักษณะวิธีการเดี่ยวอย่างนี้ อารมณ์การเดี่ยวกราวในวิธีการต่างๆแนวคิด...* (ณัฏฐวิต จิยะจันทน์, สัมภาษณ์, ๒๐ ธันวาคม ๒๕๕๕)

ดร.ดุษฎี สว่างวิบูลย์พงศ์ ได้กล่าวในบทสัมภาษณ์ว่าด้วยเรื่องประวัติที่มาของเพลงกราวใน ทางเดี่ยวซออู้ ของครูฉลวย จิยะจันทน์ ไว้ว่า

> *ผมไม่ค่อยได้ถามอะไรไว้เลย ก็เสียดายเหมือนกันนะที่ไม่ได้ถาม ตอนต่อก็คือต่อจากครูมาเท่านั้นครับ ครูได้แต่บอกว่าต่อมาจากครูพระสรรฯ...* (ดุษฎี สว่างวิบูลย์พงศ์, สัมภาษณ์, ๒๖ ธันวาคม ๒๕๕๕)

นายมารุธ วิจิตรโชติได้กล่าวในบทสัมภาษณ์ว่าด้วยเรื่องประวัติที่มาของเพลงกราวใน ทางเดี่ยวซออู้ ของครูฉลวย จิยะจันทน์ ไว้ว่า

> *ครูบอกแค่ว่าต่อจากครูพระสรรฯ ครูเป็นลูกศิษย์โดยตรงจากครูพระสรรฯอยู่แล้ว ครูก็น่าจะได้กราวในมาจากครูพระสรรฯอีกที แต่ครูก็ไม่ได้มาประดิษฐ์หรือเปลี่ยนแปลงอะไรมากมาย ถ้าจะมีก็แค่เทคนิคต่างๆที่ครูได้ใส่เอาไว้ ... ตอนครูพระสรรฯเสียครูฉลวยเล่าว่า ครูอายุ ๑๗-๑๘ อยู่เลย ครูบอกว่าครูเสียใจร้องไห้ แปลว่าครูก็น่าจะได้กราวในก่อนช่วงนั้นแล้ว แต่ครูก็ไม่เคยเล่าให้ฟังนะว่าต่อช่วงไหนหรือที่มาอย่างไรบอกแค่ว่าต่อมาจากครูพระสรรฯ...* (มารุธ วิจิตรโชติ, สัมภาษณ์, ๒๒ ธันวาคม ๒๕๕๕)

อาจารย์สุขสันต์ พ่วงกลัด ได้กล่าวในบทสัมภาษณ์ว่าด้วยเรื่องประวัติที่มาของเพลงกราวใน ทางเดี่ยวซออู้ ของครูฉลวย จิยะจันทน์ โดยข้อมูลการสัมภาษณ์เป็นไปในทิศทางเดียวกับครูณัฏฐวิต จิยะจันทน์ ดร.ดุษฎี สว่างวิบูลย์พงศ์และนายมารุธ วิจิตรโชติ ทุกประการ คือ คุณครูฉลวย จิยะจันทน์ ได้เคยกล่าวต่อลูกศิษย์ไว้เพียงว่าเพลงกราวใน สองชั้น ทางเดี่ยวซออู้ คุณครูได้รับการถ่ายทอดมากจากคุณครูพระสรรเพลงสรวง (บัว กมลวาทิน) ซึ่งคุณครูพระสรรฯได้รับการถ่ายทอดมาจากพระยาประสานดุริยศัพท์ (แปลก ประสานศัพท์) อีกช่วงหนึ่ง

๒.๕.๒ มูลเหตุที่ทำให้เพลงกราวใน ทางเดี่ยวซออู้ ของครูฉลวย จิยะจันทน์ ได้รับความนิยมและเป็นที่แพร่หลาย

ครูณัฏฐวิต จิยะจันทน์ ได้กล่าวในบทสัมภาษณ์ว่าด้วยเรื่องมูลเหตุที่ทำให้เพลงกราวในทางเดี่ยวซออู้ ของครูฉลวย จิยะจันทน์ ได้รับความนิยมและเป็นที่แพร่หลาย ไว้ว่า

> *มีชื่อเสียงได้ ก็คงมาจากการแสดงเดี่ยวที่โรงละครจำนวนนับไม่ถ้วน บ่อยมาก เพราะหนึ่ง กราวในคุณย่าถึงใจ ไม่ใช้ว่าเราพูดเอง แต่เพราะคนอื่นพูดและชื่นชม บอกว่าสีเสียงโต ชัดเจน เน้นเสียงหนักเบา ไหวกำลังดีเลย* (ณัฏฐวิต จิยะจันทน์, สัมภาษณ์, ๒๑ มกราคม ๒๕๕๖)

จากการค้นคว้าข้อมูลจากงานวิจัยอาศรมศึกษาครูณัฏฐวิต จิยะจันทน์ ปริญญามหาบัณฑิต (๒๕๕๔) โดยนายณัฐพงศ์ แก้วสุวรรณ์ ได้กล่าวถึงบทสัมภาษณ์ครูณัฏฐวิต จิยะจันทน์ ซึ่งได้บรรยายถึงเมื่อครั้งที่ครูหลวงประดิษฐ์ไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) กล่าวชื่นชมในรสมือของครูฉลวย จิยะจันทน์ ความว่า

> *ครูณัฏฐวิตเล่าประสบการณ์ของครูฉลวย ตอนไปถ่ายทอดเสียงที่กรมประชาสัมพันธ์ว่า ครั้งนั้น มีวงดนตรีไทยที่จะบรรเลงมานั่งรอ ขณะเดียวกันคุณย่าก็กำลังบรรเลงเดี่ยวอัดเสียงอยู่ สักครู่มีชายท่านหนึ่งเดินตรงเข้ามาแล้วบอกว่า "ต้องการพบครูฉลวย" พอคุณย่าเดินมาพบชายท่านนั้น คุณย่าก็ยกมือไหว้ แล้วชายท่านนั้นก็ถามว่า "เป็นลูกศิษย์ใครหรือ" คุณย่าตอบว่า "คุณครูพระสรรฯค่ะ" ชายคนดังกล่าวตอบกลับทันทีว่า "มิหน้าหละ สีซอถึงได้เพราะขนาดนี้"*

ครูณัฏฐวิตกล่าวว่า ชายท่านนั้น คือ ครูหลวงประดิษฐไพเราะ(ศร ศิลปบรรเลง) จากการได้รับคำชมจากครูหลวงประดิษฐ์ไพเราะในครั้งนั้น สร้างความปลื้มปิติให้แก่คุณย่าเป็นอันมาก (ณัฐพงศ์ แก้วสุวรรณ์, ๒๕๕๕: ๒๕)

ครูณัฏฐวิต จิยะจันทน์ ได้กล่าวเพิ่มเติมในบทสัมภาษณ์ว่าด้วยเรื่องมูลเหตุที่ทำให้เพลงกราวใน ทางเดี่ยวซออู้ของครูฉลวย จิยะจันทน์ ได้รับความนิยมและเป็นที่แพร่หลาย

กราวในที่ชื่นชอบกันมากๆ ก็สืบเนื่องกันมาตั้งแต่ครั้งนั้นที่โรงละคร จริงๆ แล้วมีไฟล์เสียงที่คนปรบมือกันนานเป็นนาทีด้วย แต่ถูกตัดออกไป เพราะครั้งนั้นไหวมากและครบทุกรสจริงๆ วันนั้นพี่ก็ได้ไปชมด้วย คนดูปรบมือกันไม่หยุดเลย ไฟล์เสียงพวกนี้ถ้าจะหาฟังก็จะมีพี่ไพศาล อินทวงศ์ หรือไม่ก็พี่ไก่ ศักรินทร์เค้าจะบันทึกไว้ ของพี่จะมีคราวที่มหาวิทยาลัยศิลปากรเป็นผู้จัด พิธีกรยังกล่าวเลยว่าปรบมือให้กราวในครูฉลวย ไม่น่าเชื่อเลยนะว่า ๖๐ กว่าแล้ว ประมาณปี ๒๒ สมัยก่อนครูจะขึ้นเล่นที่โรงละครบ่อยมาก ส่วนใหญ่ก็จะเป็นกราวใน แต่ที่มีชื่อเสียงสุด คือ ตอนนั้นแหละที่แสดงที่โรงละครแห่งชาติ สมเด็จพระเทพฯเสด็จทอดพระเนตร และก็มีอีกครั้งที่แข่งขันดนตรีในนาม “วงปิติชัย” กรมประชาสัมพันธ์ แล้วชนะได้ถ้วย ไม่รู้ว่าเพลงอะไรนะ แต่รู้ว่าส่งเป็นวงเครื่องสาย คือ ครั้งนั้นได้ทั้งวงรวมและเครื่องมือเดี่ยว ซึ่งคุณย่าก็ได้ ทำให้ทั้งวงและคุณย่ามีชื่อเสียงเพิ่มขึ้น

ส่วนชื่อเสียงที่มาจากความเป็นเอกลักษณ์ของกราวในคุณย่า ก็น่าจะเป็นความไม่ขาดไม่เกิน พอดีๆ อย่างช่วงลอยคุณย่าจะไม่ทำให้มันช้าไป พอดีๆ เสร็จแล้วเข้าเนื้อต่อเลยจบ เรื่องอื่นก็จะเป็นเรื่องของวิธีการสี พวกการใช้ข้อนิ้ว ปลายนิ้ว คันชัก อารมณ์ต้องให้ได้ พี่ถึงได้เน้นเรื่องอารมณ์ไงว่า ไม่จำเป็นต้องเหมือนครูฉลวยหรอก เพียงแต่ว่าอารมณ์ที่เราจะสื่ออะมันเป็นอย่างไง...เรื่องสำนวนก็เป็นเอกลักษณ์นะ เพราะเป็นสายเดียวที่มีการเลียนเสียงปี่ (ณัฏฐวิต จิยะจันทน์, สัมภาษณ์, ๒๑ มกราคม ๒๕๕๖)

ดร.ดุษฎี สว่างวิบูลย์พงศ์ ได้กล่าวในบทสัมภาษณ์ว่าด้วยเรื่องมูลเหตุที่ทำให้เพลงกราวใน ทางเดี่ยวซออู้ ของครูฉลวย จิยะจันทน์ ได้รับความนิยมและเป็นที่แพร่หลาย ไว้ว่า

กราวในครูมีชื่อเสียงมากขึ้น ส่วนหนึ่งมาจากการเดี่ยวที่โรงละครครั้งที่สมเด็จพระเทพฯ เสด็จด้วย เพราะครั้งนั้นครูสีไหวมาก กลองตามอย่างเดียวเหมือนว่าครั้งนั้นคนกลองตีไม่ถูกใจ ครูเลยเร่งๆจนจบเพลง แต่คนดูกลับชอบและปรบมือให้ครูนานมาก

นอกจากนั้นที่คนชอบกราวในของครู เพราะว่าน้ำหนักเสียงครูหนักแน่น ชัดเจน ไหว เวลาครูขึ้นเสียงสูงทุกครั้งไม่เคยพลาด ชัดเจน มีน้ำหนัก เร็ว สี กระชับ คันชักก็เป็นเอกลักษณ์ เข้า ๒ ออก ๒ เข้า ๓ ออก ๑ ก็มี สลับไปมา หลักๆเน้นเรื่องนำเสียง สำเนียงซอให้ชัดเจน หนักแน่น

มีครั้งที่ครูเดี่ยวที่โรงละครแห่งชาติ ครั้งแรก งานดีดสีตีเป่า ช่วงนั้นผมเพิ่งต่อนกขมิ้น ครูเล่าให้ฟังว่า ไปดูนะ ครูเดี่ยวกราวใน ผมก็ยังไม่รู้เรื่องว่ากราวในคืออะไร ครูบอกว่า เดี๋ยวไว้ต่อก่อน ครั้งนั้นผมดูแล้วมีกำลังใจขึ้นเยอะเลย เพราะครูสีได้ไหวมาก สนุก ชัดเจน (ดุษฎี สว่างวิบูลย์พงศ์, สัมภาษณ์, ๒๔ มกราคม ๒๕๕๖)

นายมารุธ วิจิตรโชติ ได้กล่าวในบทสัมภาษณ์ว่าด้วยเรื่องมูลเหตุที่ทำให้เพลงกราวในทางเดี่ยวซออู้ ของครูฉลวย จิยะจันทน์ ได้รับความนิยมและเป็นที่แพร่หลาย ไว้ว่า

งานศนธรรพวาที ตอนนั้นจัดที่โรงละคร สมเด็จพระเทพฯเสด็จ ครูเดี่ยวกราวใน ซึ่งงานนั้นครูสีไหวมาก เพราะคนโทนรำมะนาตีไม่ถูกใจครู ครูเลยไปแบบไหวมากให้คนโทนตามเอง ตอนนั้นพี่ยังไปดูอยู่เลย เอาเทปไปอัดเสียง ครูประมาณ ๖๐ แล้วใกล้เกษียณแล้ว งานนั้นครูสีได้ดุดัน และไหวมาก คนฟังชอบ และก็เป็นครั้งแรกที่เป็นที่จดจำของคนดนตรี ทำให้กราวในทางครูฉลวยมีชื่อเสียงมาเรื่อยๆ นอกจากนี้ครูก็จะมีไปเล่นกราวในตามงานถวายมือที่เชิญครูอาวุโสขึ้นไปบรรเลง ก็จะมีคนดนตรีตามบันทึกเสียงกัน

พี่ว่าอีกนัยเป็นเพราะด้วยทางที่โดดเด่นและเอกลักษณ์การบรรเลงของครูด้วยนะ ถามว่าสายอื่นเวลามีคนสีจะจับไม่ได้ว่าใครสีแต่ถ้าครูสีจะรู้เลยว่านี้หละครูฉลวย เพราะเรื่องน้ำหนักของเสียง วิธีการสี สำเนียง ความโดดเด่นของน้ำเสียง อาจจะไม่ได้โดดเด่นเรื่องทาง แต่เอกลักษณ์ของสายนี้อย่างที่บอกก็คือ

น้ำเสียงที่หนักแน่น มีการเน้นเสียง เสียงโต วิธีการสี สำเนียง ซึ่งคนเล่นด้วยจะไม่ต้องกลัวเลยว่าเราจะไปขวางทางเค้า เพราะทางเราจะไปเรื่อยๆตรงๆไม่โดดไปโดดมา ไม่ขวางกัน อย่างเค้าขึ้นบน เราจะลงล่างทันที ทั้งหมดก็จะเป็นเอกลักษณ์ในสายเรา และก็มีเรื่องความต่อเนื่องของเสียงด้วย ทั้งหมดก็น่าจะเป็นอีกนัยที่คนได้ยินได้เห็นก็จะชื่นชอบในกราวในของครู

ส่วนเรื่องสำเนียงก็คล้ายกันกับครูพระสรรฯที่ต่อให้ครูฉลวย ทางเป็นลักษณะเหมือนเถาวัลย์ เหมือนน้ำไหล มีการใช้ลูกซ้ำๆย้ำๆเสียง สัก ๓ ๔ ห้อง และลูกบางลูกก็จะเลียนเสียงปี่ลอยๆ เพราะว่าครูได้ต่อมาจากครูพระสรรฯ ซึ่งท่านเป็นคนปี่ ทางจึงแทบจะไม่หนีจากครูพระสรรฯ จะแตกต่างแค่เทคนิคที่ทำให้เกิดเสียง ลูกเล่น ถ้าฟังจากแผ่นครั่งจะสังเกตว่าครูพระสรรฯจะใช้คันชักเดียวเยอะ แต่ครูฉลวยจะใช้คันชักยาวมากกว่า ลักคันชักบ่อย (มารุธ วิจิตรโชติ, สัมภาษณ์, ๑๗ มกราคม ๒๕๕๖)

อาจารย์สุขสันต์ พ่วงกลัด ได้กล่าวในบทสัมภาษณ์ว่าด้วยเรื่องมูลเหตุที่ทำให้เพลงกราวใน ทางเดี่ยวซออู้ ของครูฉลวย จิยะจันทน์ ได้รับความนิยมและเป็นที่แพร่หลาย ไว้ว่า

ข้อแรกเป็นเพราะทางครูกระชับ มีความพอดีไม่ช้าหรือเร็วไป ข้อสองพี่ว่าหายากนะทางนี้ หายากในที่นี้คือไม่สามารถต่อได้จากทางสื่อต่างๆ นอกจากต่อจากตัวบุคคลหรือครูโดยตรง เพราะอย่างบางลูก เราเดาไม่ได้เลยนะว่าจะคันชักเข้าหรือออก หรือใช้นิ้วยังไง เทคนิคนี้เกิดเสียงนี้ได้อย่างไร ถ้าต่อจากครูโดยตรงก็จะได้ทั้งเสียงและวิธีการจริง และก็น่าจะเป็นเพราะมีการเปิดตัวของครูตามงานต่างๆ อย่างโรงละครจะเยอะหน่อย ที่ครูไปเดี่ยวกราวใน ยังมีเลยที่ตามเทปที่บันทึกตบมือกันนานมาก เพราะด้วยความประทับใจและอาจจะเป็นเพราะครูมีโอกาสเปิดตัวได้ในหลายๆสถานที่ เพราะช่วงที่ครูทำงานอยู่กรมประชาสัมพันธ์ครูจะร่วมบันทึกเสียงและก็เผยแพร่ไปตามต่างจังหวัด (สุขสันต์ พ่วงกลัด, สัมภาษณ์, ๒๑ กุมภาพันธ์ ๒๕๕๖)

มูลเหตุที่ทำให้เพลงกราวใน ทางเดี่ยวซออู้ ครูฉลวย จิยะจันทน์ ได้รับความนิยมและเป็นที่ยอมรับจนมีชื่อเสียงมาถึงปัจจุบันนี้ได้ ผู้วิจัยสามารถแบ่งมูลเหตุการเกิดได้ ๒ ประเด็น ดังนี้

๑. จากผลงานการแสดงเดี่ยวกราวใน

มูลเหตุแรกพบว่าครูฉลวย จิยะจันทน์ ได้รับการยอมรับและเป็นที่นิยมมากขึ้นหลังจากที่คุณครูได้ถูกรับเชิญให้เข้าร่วมแสดงดนตรีไทยตามงานต่างๆ โดยเฉพาะที่โรงละครแห่งชาติ คุณครูมีโอกาสได้ขึ้นแสดงเดี่ยวกราวในอยู่บ่อยครั้ง ครั้งหนึ่งที่ได้รับความชื่นชอบและประทับใจเป็นอย่างมากจากผู้ชม คือ เมื่อครั้งที่สมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯสยามบรมราชกุมารี ทรงเสด็จทอดพระเนตรในงานศนธรรพวาที ณ โรงละครแห่งชาติ ครั้งนั้น คุณครูบรรเลงเดี่ยวได้ครบอรรถรสมีความไหวจนคนตีโทนรำมะนาต้องเป็นผู้ตาม หลังจากที่คุณครูบรรเลงเดี่ยวกราวในจนกระทั่งจบเพลงโดยใช้เวลาเพียง ๖ นาทีกว่า ผู้ชมในโรงละครได้ยื่นปรบมือเพื่อเป็นการให้เกียรติและแสดงความยินดีแก่คุณครูนานนับหลายนาที ขณะนั้นคุณครูอายุได้ประมาณ ๖๐ ปี แล้ว แต่ด้วยศักยภาพและอัจฉริยภาพทางการบรรเลงเดี่ยวกราวในของคุณครูถึงขีดความสามารถขั้นสูงสุดแล้ว ทำให้ผลงานการบรรเลงเดี่ยวในครั้งนั้นประสบผลสำเร็จเป็นที่ประทับใจและมีชื่อเสียงมาจนปัจจุบัน

นอกจากนี้ การได้รับความนิยมและเป็นที่ยอมรับในสังคม อีกส่วนหนึ่งนั้นเกิดขึ้นจากการที่คุณครูได้มีโอกาสบันทึกเสียงและเผยแพร่ออกสู่สาธารณชนทั่วประเทศ เมื่อขณะที่คุณครูได้ทำงานเป็นศิลปินดนตรีไทยประจำกรมประชาสัมพันธ์อีกด้วย

๒. จากความโดดเด่นในกลวิธีและแนวทางการบรรเลงเดี่ยวกราวในของคุณครู

มูลเหตุที่สองพบว่าความโดดเด่นการบรรเลงเดี่ยวกราวในของครูฉลวย จิยะจันทน์ ทำให้ผู้ที่ได้รับฟังเกิดความประทับในลีลาการบรรเลง กล่าวคือ การบรรเลงเดี่ยวกราวใน ของครูฉลวย จิยะจันทน์ ในแต่ครั้งนั้น คุณครูไม่เคยบรรเลงผิดพลาด บรรเลงได้ถึงใจผู้ชม กำลังดี มีความดุดันกลอนเพลง กลวิธีและอารมณ์นั้นไม่ขาดไม่เกิน มีความพอดีเป็นที่สุด มีคุณภาพน้ำเสียงที่ชัดเจน เสียงโต มีหนักเบาอย่างสมดุล เน้นความกระชับของท่วงทำนอง ช่วงจังหวะโยน จังหวะลอย บรรเลงแบบกระชับ ไม่ทิ้งจังหวะนานหรือเข้าเร็วไป มีการสร้างสรรค์ลีลาสำเนียงปี่อย่างเป็นระบบและเห็นได้ชัดเจน กลวิธีการบรรเลงที่มีความโดดเด่น คือ การใช้ข้อนิ้วหรือนวมนิ้ว (หมายเหตุ: คำว่า “ปลายนิ้ว” และ “นวมนิ้ว” ที่ปรากฏขึ้นในงานวิจัยฉบับนี้ จากการเก็บข้อมูลสัมภาษณ์จากลูกศิษย์ในสายครูฉลวย จิยะจันทน์ พบว่าเป็นคำเฉพาะที่ไว้ใช้เรียกกันในสายของครูฉลวย จิยะจันทน์ มีความหมายถึงลักษณะการกดสายด้วยตำแหน่งนิ้วข้อที่ ๑ ของนิ้วชี้ นิ้วกลาง นิ้วนาง และนิ้วก้อย โดยส่วนมากจะเรียกว่า นวมนิ้ว บ้างก็เรียกว่า ข้อนิ้ว ถือว่าไม่ผิดแต่ประการใด เป็นที่เข้าใจกันว่าทั้ง ๒ คำ มีความหมายเดียวกันคือ ข้อที่ ๑ ของนิ้วที่กดสาย) ปลายนิ้ว คันชัก การประ

การพรม อารมณ์เพลง ทั้งหมดถูกกระทำเพื่อให้ได้มาซึ่งคุณภาพเสียงที่เป็นตัวตนของคุณครูอย่างชัดเจน ทางกลอนเพลงนั้นก็ถือว่ามีความโดดเด่นจนเป็นที่ยอมรับ คือ ทางมีลักษณะเป็นเถาวัลย์เหมือนธารน้ำไหล ไม่ค่อยฝาดไปฝาดมา มีสำนวนของการย้ำเสียง สะบัดเสียง ปะปนอย่างน่าสนใจ ไม่เยอะจนเกินไป ซึ่งทั้งหมดของเรื่องกลวิธีการบรรเลงต่างๆนั้นไม่สามารถที่จะศึกษาได้จากเสียงเท่านั้น ต้องเกิดจากการสังเกตในภาคปฏิบัติด้วย ผู้สนใจแนวทางการปฏิบัติในสายนี้ต้องศึกษาหลักการปฏิบัติให้ถูกต้องและสมบูรณ์ โดยต้องผ่านศึกษาจากศิลปินต้นแบบ อาศัยการฟังเสียงและสังเกตวิธีการต่างๆด้วยความพยายาม ปฏิบัติให้เหมือนศิลปินต้นแบบมากที่สุด

อีกทั้ง ครูฉลวย จิยะจันทน์ ยังเคยได้รับการชื่นชมยินดีจากบรมครูดนตรีไทยท่านหนึ่ง ซึ่งนับเป็นบรมครูที่ได้รับการยอมรับในวงการดนตรีไทย คือ ครูหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) ครูหลวงประดิษฐไพเราะได้กล่าวชื่นชมความสามารถในการบรรเลงซออู้ของครูฉลวย จิยะจันทน์ เมื่อครั้งที่นำวงดนตรีเข้าไปร่วมบันทึกเสียงที่กรมประชาสัมพันธ์อีกด้วย

จากข้างต้นที่ได้กล่าวถือเป็นความโดดเด่นที่ทำให้ผู้สนใจในแนวทางปฏิบัติของครูฉลวย จิยะจันทน์ นั้นได้ให้ความสนใจ ยอมรับและทำให้ได้รับความนิยมในเรื่องของระเบียบวิธีการปฏิบัติเพลงเดี่ยวกราวในของคุณครูมาโดยตลอด

๒.๕.๓ ลักษณะเพลงกราวใน ทางเดี่ยวซออู้ ของครูฉลวย จิยะจันทน์

ครูณัฏฐวิต จิยะจันทน์ ได้กล่าวในบทสัมภาษณ์ว่าด้วยเรื่องลักษณะเพลงกราวในทางเดี่ยวซออู้ ของครูฉลวย จิยะจันทน์ ไว้ว่า

> *เป็นเพลงสูงสุดที่ผู้เรียนตั้งแต่อิฐก่อนแรกนำมาใช้ ทั้งกำลังและทักษะคุณภาพเสียงที่โต เสียงหนัก พี่ว่าเหมือนครูพระสรรฯนะ จากที่ฟังเทปเก่าๆของครูพระสรรฯ แต่ครูพระสรรฯสีไหวมาก เป็นเพราะด้วยความแตกฉานของครูด้วย แต่ของคุณย่าก็ไหวนะ แต่จะไม่เท่าครูพระสรรฯ ถ้าจะพูดในทำนองที่ว่าคุณย่าเป็นผู้หญิงด้วย เลยสีไหวแบบผู้หญิงสีอย่างนี้น่าจะเหมาะสมกว่า*
>
> *ส่วนเรื่องข้อนิ้ว ปลายนิ้ว คันชักที่ใช้ พี่สันนิษฐานว่าก็เป็นเพราะครูพระสรรท่านทำไว้ ฉะนั้น ต้องทำตามครูและอย่างพวกเลียนเสียงปี่ทั้งหลาย สายอื่นก็ไม่มีทำนะ พี่คิดว่าอย่างนั้นที่คุณย่าทำตามนั้นก็คือ สิ่งที่ครูพระสรรฯสร้างสรรค์ไว้*

นัยนึงเพราะด้วยครูพระสรรฯเป็นคนปี่ด้วย อะไรที่เป็นครูพระสรรฯ คุณย่าก็จะได้รับด้วย

แต่อย่างคันชักเท่าที่พี่เรียนเพลงเดี่ยวจากคุณย่า แต่ละครั้งที่คุณย่าสีคันชักก็เข้าออก ลักคันชัก ล้วงคันชัก ไม่เหมือนกันทุกครั้ง พี่ต้องมาหาคันชักเองเพื่ออะไร เพื่อให้ได้เสียงที่ต่อเนื่อง คุณภาพเสียงที่เกิดจากคันชักและนิ้วสัมพันธ์กับคันชักไม่ติดขัด เหมือนที่พี่ต่อให้โบ๊ท ๖๐ เปอร์เซนต์ ที่เหลือโบ๊ทต้องไปหาคันชักเองนะแต่ช่วงไหน สำนวนไหนที่ต้องทำตามคันชักอย่างพี่ก็ควรทำ เพราะนั้นคือพี่ได้ประมวลมันออกมาแล้ว หรือบางที่คุณย่าก็ได้เน้นไว้แล้ว (ณัฏฐวิต จิยะจันทน์, สัมภาษณ์, ๒๑ มกราคม ๒๕๕๖)

ดร.ดุษฎี สว่างวิบูลย์พงศ์ ได้กล่าวในบทสัมภาษณ์ว่าด้วยเรื่องลักษณะเพลงกราวในทางเดี่ยวซออู้ ของครูฉลวย จิยะจันทน์ ไว้ว่า

ในความคิดผมคือ ครูฉลวย ท่านได้เรียนจากครูพระสรรฯ ดังนั้น เรื่องน้ำหนักเสียงและกลอนคงได้มาจากครูพระสรรฯแน่ๆ แต่ก็เป็นธรรมดาของศิลปินพอครูเสียแล้วหรือไม่ได้สอนแล้วหรือด้วยความเป็นศิลปินแล้วหลังจากที่ผ่านประสบการณ์อะไรมามากมาย ทำให้ครูเกิดอัตลักษณ์ที่เป็นเฉพาะตัวศิลปินด้วยอะนะครับ เพราะครูพระสรรฯท่านเป่าปี่ด้วย สืบด้วยการที่สมัยนั้นครูฉลวยเรียนในวิธีการสูตรสำเร็จหรือเรียนจำ ทำให้คิดว่าไม่น่าจะมีการเปลี่ยนแปลงอะไรมากมายครับ แล้วทางก็จะเรียบร้อยไม่ขาด ไม่เกิน แต่ครูฉลวยก็จะมีลูกอะไรต่างๆที่เป็นเอกลักษณ์ประจำตัวครูครับ

กราวใน ทางครูฉลวย จึงถือว่าเป็นสำนวนกลอนหลักที่มาจากครูพระสรรฯเป็นผู้ต่อ บวกกับตัวตนของครูฉลวย คือ พวกวิธีการสี การพรม ข้อนิ้ว ปลายนิ้ว เทคนิคต่างๆ อารมณ์เพลง ตรงนี้น่าจะเป็นอัตลักษณ์ประจำตัวครูได้ชัดเจน

ส่วนอัตลักษณ์ ก็คือ ไม่ว่าใครเรียนจากใครมาก็ตามแต่ ระยะเวลาผ่านมาเรื่อยๆ ผ่านประสบการณ์มาแล้วก็เกิดเป็นตัวตนของศิลปินคนนั้นเอง ครูฉลวยก็เหมือนกันครับ

ความโดดเด่นของกราวใน คือ มันมีลักษณะพิเศษ คือ ช่วงโยนหรือลอยนะครับ ซึ่งตรงนี้เป็นการตัดสินใจของนักดนตรีว่าจะเข้าจังหวะอย่างไร ตรงนี้ก็คง

เป็นลักษณะเด่นของครูเหมือนกัน คือ ครูจะรอจังหวะแต่ก็ไม่ดึงไว้นานมากเกินไป อยู่ในความพอดี แต่ครูจะเป็นคนใจร้อนในเวลาสีซอ อย่างกราวใน พญาโศก แขกมอญ เพราะครูชอบเพลงท่อนเดียวจบ นอกจากเรื่องจังหวะ ก็จะมีเรื่องคันชักและน้ำหนักแรงกดของนิ้ว นั้นคือน้ำหนักเสียง ความหนัก เบา สั้น ยาว ซึ่งทำให้เกิดอารมณ์ มีท่าทีของการสีที่จะไปจะมา วิธีการพรมที่ไม่เหมือนใคร ไม่ได้ละเอียด เพราะการพรมของครูเป็นการผสมกันระหว่างการประกับการครั่น เสียงที่ได้จึงเป็นเอกลักษณ์ ทางที่มีกลอนปี่ซึ่งครูพระสรรฯได้ถ่ายทอดไว้ครับ (ดุษฎี สว่างวิบูลย์พงศ์, สัมภาษณ์, ๒๔ มกราคม ๒๕๕๖)

มารุธ วิจิตรโชติ ได้กล่าวในบทสัมภาษณ์ว่าด้วยเรื่องลักษณะเพลงกราวใน ทางเดี่ยวซออู้ ของครูฉลวย จิยะจันทน์ ไว้ว่า

อัตลักษณ์กราวในครู ถ้าความเห็นพี่นั้น คือ ทางเพลงค่อนข้างจะฆ่าคนเล่นนะ เพราะกลอนทุกกลอนนิ้วจะยากหมดเลย มีแต่กลอนที่ทำให้ล้าแขนแทบทั้งหมด อย่างบางลูกจริงๆแล้วใส่ธรรมดาก็ได้แต่ครูก็ใช้นิ้วที่ยาก คือ ทำนองอะไม่ยากแต่ก็ไม่เข้าใจว่าพอสีแล้วนิ้วมันยากอะ มันพันไปหมดเลย และเสียงฝากที่ใช้เสียงสูงที่นิ้วก้อยบางครั้งมันรวดเร็วมากจนตวัดไม่ทัน แต่ถามว่าทางกลอนฟังแล้วเพลินไหม พี่ว่าเพลินนะ ทางมันไหลวนไปเรื่อยๆ ความยากมันอยู่ที่นิ้วและระบบคันชักที่ไม่ตายตัว สมกับเป็นกราวในจริงๆนะพี่ว่า เพราะสำนวนสำเนียงที่มีความดุดันจริงๆ

สำนวนที่เป็นเสียงปี่ ถ้าเป็นแขกมอญจะเยอะมาก เพราะคนปี่ฟัง เค้าจะบอกกันว่าสำเนียงปี่เยอะมาก อย่างพญาโศก กราวในก็จะมีซ่อนอยู่ แล้วในกราวในก็จะมีเสียงบางเสียงซ่อนๆ อยู่ด้วย อย่างเวลาทำเสียงพวกนี้ถ้าฟังจากเทปก็จะฟังไม่ค่อยออก ต้องต่อถึงจะรู้ว่ามันมีการซ่อนเสียงเล็กๆน้อยๆอยู่ อย่างกระทบเสียงสายล่างเบาๆอยู่ ตรงนี้ครูจะไม่พูด ไม่บอก แต่จะให้ฝึกทำหลายๆครั้ง อย่างจะไปเสียงซอลต้องมีเสียงมีกระทบเบาๆก่อนดีไปสายเอกนะ รายละเอียดเล็กๆน้อยๆพวกนี้ต้องต่ออะ ถ้าแกะจากเทปแทบจะไม่รู้เลย

วิธีการรูดสายแล้วเปิดเสียงสายเอกขึ้นไป พี่ว่ามันเป็นเหมือนเชาว์อย่างหนึ่ง การรูดเสียงหรือการกระโดดลงมาช่วงเสียงที่สูงขึ้นในระดับมือข้างล่างมัน

เป็นเหมือนการงมหาเสียง ครูเลยใช้วิธีการค่อยๆรูดลงมา พอมาถึงเสียงก็เหมือนกับว่าล็อคเสียงนั้นเลยแล้วดำเนินเนื้อต่อไป แต่ในสายอื่นจะกระโดดลงมือทั้งมือเลยทีเดียว ซึ่งถ้าเกิดกระโดดพลาดก็เพี้ยนเลย เสียงก็จะไม่ได้เลย อีกอย่างมันก็เป็นรูปแบบของปี่ เพราะปี่มันก็เป็นแบบไหลเสียง แถเสียง ไม่เหมือนระนาดเสียงต้องเป๊ะๆ มันเลยเป็นเทคนิคอย่างหนึ่งของสายเรา

เทคนิคต่างๆเป็นไปเพราะให้สำนวนกลอนมันต่อเนื่องด้วย พี่ว่าให้ดูตัวอย่างอย่างการขึ้นพญาโศกสายนี้เสียงต้องเชื่อมและต่อเนื่องตลอด (มารุธ วิจิตรโชติ, ๑๗ มกราคม ๒๕๕๖)

อาจารย์สุขสันต์ พ่วงกลัด ได้กล่าวในบทสัมภาษณ์ว่าด้วยเรื่องลักษณะเพลงกราวในทางเดี่ยวซออู้ ของครูฉลวย จิยะจันทน์ ไว้ว่า

อัตลักษณ์เพลงกราวในทางครูฉลวยมีลักษณะพิเศษอยู่ที่สำนวนด้วยอย่างลูกที่มีการยืนเสียงบ่อยๆ ยากสุด คือ ช่วงท้ายตรง ทลซด ลรๅดๅมๅ เสียงมีเนี้ยมันจะต้องลงไปให้ถึงและทันจังหวะ แต่ครูทำได้นิ่งมาก เพราะอัตรามันจะเร็วมากไหวมาก และช่วงรูดสายก็เป็นเอกลักษณ์ เหมือนกับว่าจบนิ้วไหนก็รูดนิ้วนั้นเลยไม่มีเกณฑ์อะไร ทางครู ต้องเลียนแบบเท่านั้น ต้องขืนทำให้ได้เสียงอย่างครูวิธีเดียว

ความโดดเด่น ก็คงเรื่องสำเนียงการสี นิ้ว คันชัก กลอน เพลงกราวในมีจังหวะง่ายเพราะมีแค่ ตึง ตึง ตึงตึง แต่ความซับซ้อนอยู่ที่การดำเนินทำนองเทคนิคต่างๆ กำลัง ความไหว ความชัดของเสียง ความต่อเนื่องของสำนวนและเสียง ท่าทีการใช้ต่อจังหวะให้เหมาะสม และก็มีเรื่องการเลือกใช้นวมนิ้ว ปลายนิ้ว การใช้คันชักเดียว การใช้คันชักเฉพาะสำนวน (สุขสันต์ พ่วงกลัด, สัมภาษณ์, ๒๑ กุมภาพันธ์ ๒๕๕๖)

ลักษณะที่โดดเด่นของเพลงกราวใน ทางเดี่ยวซออู้ ของครูฉลวย จิยะจันทน์ จากบทสัมภาษณ์ข้างต้นและการเรียนปฏิบัติเพลงเดี่ยวของผู้วิจัย พบว่าคำอธิบายประเด็นดังกล่าวเป็นไปในทิศทางเดียวกันและสอดคล้องกัน ดังจะสามารถอธิบายได้ดังนี้

เพลงกราวใน ทางเดี่ยวซออู้ ของครูฉลวย จิยะจันทน์ ถือเป็นเพลงเดี่ยวขั้นสูงลักษณะท่อนเดียว อัตราจังหวะ สองชั้น ตามขนบเพลงเดี่ยวกราวในของทางเครื่องสาย ท่วงทำนองมีทั้งลีลาจังหวะช้าและเร็วผสมผสานอย่างน่าสนใจ เป็นเพลงที่แสดงถึงศักยภาพของผู้บรรเลงเดี่ยวในการที่จะนำองค์ความรู้และสรรพวิทยาการทางด้านดนตรีไทยที่ผู้บรรเลงได้รับการถ่ายทอดจากครูฉลวย จิยะจันทน์ ทั้งหมดมาประมวลและเลือกใช้ให้ถูกต้องสำหรับการบรรเลงเดี่ยวกราวในทางสายนี้ นับตั้งแต่เพลงจระเข้หางยาว เพลงแป๊ะ ฯลฯ รวมถึงกลวิธีพิเศษต่างๆ ระเบียบวิธีการบรรเลงต่างๆตามแนวทางของคุณครู ผู้ที่จะบรรเลงเดี่ยวกราวในได้อย่างประสบผลสำเร็จจึงจำเป็นต้องนำพื้นความรู้ รากฐานทั้งหมดที่คุณครูได้ถ่ายทอดไว้นั้นนำมาปฏิบัติให้ได้ครบถ้วน

สรรพวิทยาการที่พบในการเดี่ยวเพลงกราวใน ได้แก่ พละกำลัง ทักษะการใช้กลวิธีการบรรเลง สิ่งที่ควรตระหนัก จังหวะและสำนวนทางกลอนสำหรับการบรรเลงตามแนวทางครูฉลวย จิยะจันทน์ ผู้วิจัยสามารถสรุปและจำแนกได้ ๓ ประเด็น ดังนี้

๑. ลักษณะเด่นด้านพละกำลัง ประการแรกคือ กำลังการใช้คันชักที่ต้องมีความหนักเบาสั้นยาว เพื่อให้เกิดอารมณ์เพลงที่น่าฟัง อีกทั้งควรมีท่าทีของการใช้คันชักว่าควรปฏิบัติอย่างไรเพื่อให้เกิดเสียงที่มีคุณภาพ ประการที่สองคือ กำลังนิ้วในการกดสาย จำเป็นต้องใช้แรงมากพอสมควร เนื่องจากเดี่ยวกราวในทางคุณครูเน้นคุณภาพเสียงที่ชัดเจนและโตเป็นหลัก ท่วงทำนองของเพลงกราวในมีทั้งช่วงเนื้อและช่วงลอย ที่จะต้องใช้ความคล่องตัวของนิ้วในการกดสาย อีกทั้งกลวิธีที่ได้ถูกสร้างสรรค์ไว้มากมาย ดังนั้น ด้วยรายละเอียดการบรรเลงที่เกิดขึ้นมีอยู่มากจึงจำเป็นต้องใช้กำลังนิ้วมากเช่นกัน เพื่อให้ได้มาซึ่งเสียงที่มีคุณภาพตามแนวทางปฏิบัติของคุณครู

ภาพที่ ๑ การบรรเลงเดี่ยวโดยครูฉลวย จิยะจันทน์

๒. ลักษณะเด่นด้านกลวิธีการบรรเลง พบว่าต้องมีความเข้าใจในวิธีการปฏิบัติกลวิธีการบรรเลงตามแนวทางของครูฉลวย จิยะจันทน์ อย่างแท้จริง ทั้งนี้ ในการปฏิบัติกลวิธีต่างๆนั้น จะนำพาไปซึ่งคุณภาพเสียงที่หนักแน่น ชัดเจน เสียงโต และเพื่อการต่อเนื่องของเสียงและสำนวนกลอนที่น่าฟัง ไม่ดุดันจนเกินไป ทั้งหมดล้วนแต่เป็นลักษณะเฉพาะตามแนวทางการปฏิบัติเพลงเดี่ยวของครูฉลวย จิยะจันทน์ กลวิธีที่พบได้แก่

- การรูดสาย พบว่าจะใช้วิธีการรูดสายโดยใช้ข้อนิ้วชี้ลากลงมาหาเสียงสูงตามที่ผู้บรรเลงต้องการ คล้ายการงมหาเสียง เมื่อพบเสียงที่ต้องการก็หยุดไว้ที่ตำแหน่งนั้นแล้วจึงปฏิบัติในสำนวนต่อไป (ในขณะลากลงมามักมีการกระทำเลียนเสียงปี่ไปด้วย) สังเกตว่าจะไม่พบกลวิธีดังกล่าวในสายอื่น นอกจากสายของคุณครูพระสรรเพลงสรวงและสายของครูฉลวย จิยะจันทน์

- การเปิดเสียง พบว่าจะใช้ข้อนิ้วชี้รูดสายขึ้นเล็กน้อยแล้วเปิดนิ้วออกให้เป็นเสียงสายเปล่า การเปิดเสียงเป็นลักษณะที่มักจะกระทำก่อนและหลังกลวิธีการรูดสาย (เฉพาะบางสำนวนที่คุณครูได้สร้างสรรค์ไว้)

- การพรม พบว่าลักษณะการพรมมีความโดดเด่น เนื่องจากวิธีการพรมตามแนวทางคุณครู จะใช้การประผสมกับการครั่นเสียง ดังนั้นเสียงที่เกิดจากการพรมจะไม่ชัดและมี

ความถี่ในการกระทบสายด้วยปลายนิ้วมากเกินไป เสียงการพรมที่ได้จึงมีความเป็นเอกลักษณ์เฉพาะสายคุณครู

- การซ่อนเสียง พบว่าเป็นลักษณะของการกระทบเสียงเบาๆก่อนที่จะส่งไปยังอีกเสียงหนึ่งอย่างหนักแน่น ลักษณะนี้อาจจะพบได้ทั่วไปในการบรรเลงสายอื่น แต่ตามแนวทางของคุณครูจะปฏิบัติด้วยความแย่บยลและกลมกลืนมากที่สุด หากเป็นผู้ที่ฟังเพลงกราวในจากเครื่องบันทึกเสียงหรือจากการแสดงของคุณครูก็แทบจะฟังไม่ออกเลยว่าคุณครูได้ซ่อนเสียงต่างๆ เหล่านี้ไว้บางช่วงของสำนวนกลอน

- การเลียนเสียงปี่ พบว่าเป็นเอกลักษณ์เฉพาะของเพลงกราวในทางครูฉลวย จิยะจันทน์ ถึงแม้ว่าในการเดี่ยวกราวในจะพบการเลียนเสียงปี่ไม่มากเท่าเพลงนกขมิ้นหรือเพลงแขกมอญ แต่ช่วงที่มีการเลียนเสียงปี่ ได้ซ่อนไว้อย่างแนบเนียนและน่าสนใจ

- การใช้นิ้วกดสาย พบลักษณะเด่นของการใช้นิ้วที่เป็นเอกลักษณ์ คือ การใช้ข้อนิ้วและปลายนิ้วสลับกันไปตามท่วงทำนองต่างๆ สำหรับเพลงกราวใน ช่วงที่ใช้ปลายนิ้วบ่อยๆ คือช่วงที่ขึ้นเสียงสูง (ลดระดับมือลงไปข้างล่าง) ส่วนช่วงที่ใช้ข้อนิ้วบ่อยๆ คือ ช่วงที่เป็นกลวิธีต่างๆ และช่วงที่ใช้สลับกัน คือ ช่วงเข้าเนื้อแท้เพลงกราวใน

ภาพที่ ๒ ลักษณะท่าทางการจับซอและคันชัก

- การจับซอและการจับคันชัก พบว่าลักษณะการจับคันชักนั้นโดยปกติคุณครูมักจะไม่ได้แนะนำว่าควรที่จะต้องใช้ ๒ นิ้วหรือ ๓ นิ้ว สอดเข้าไปที่คันชักหรือไม่ แต่ลูกศิษย์จะสังเกตเห็นเองว่าคุณครูมักจะจับคันชักในลักษณะดังกล่าว รวมถึงในเพลงเดี่ยวกราวในด้วยเช่นกัน คุณครูมักจะจับคันชักในลักษณะนี้ เพราะจะทำให้มีกำลังในการใช้คันชักมากขึ้น ส่วนระเบียบวิธีการใช้คันชักตามแนวทางของคุณครูนั้น คุณครูไม่ได้วางข้อกำหนดไว้ตายตัว สังเกตว่าทุกครั้งที่คุณครูปฏิบัติให้ดู คุณครูจะใช้ระบบคันชักไม่เหมือนกันทุกครั้งไป ทั้งนี้ คุณครูประสงค์ให้ลูกศิษย์หาคันชักสำหรับเพลงเดี่ยวกราวในเอง ใช้วิธีการสังเกตที่คุณครูปฏิบัติให้ดูส่วนหนึ่ง นอกเหนือจากนั้น คือ การใช้คันชักในการลัก การล้วง โดยให้สอดคล้องกับการใช้นิ้วที่กดสายและคำนึงถึงคุณภาพเสียงที่ต้องออกมาใกล้เคียงกับคุณครูเป็นหลัก กล่าวคือ ต้องได้เสียงโต หนักแน่นและชัดเจน หลักของการปฏิบัติตามแนวทางของคุณครู คือ การใช้นิ้วและการจับคันชักต้องสอดคล้องกัน โดยปฏิบัติให้สำนวนที่ออกมานั้นราบรื่นและไม่ขัดต่อสำนวนกลอน

- การดำเนินกลอน พบว่า ทางกลอนเพลงเดี่ยวกราวในที่ครูฉลวย จิยะจันทน์ได้ถ่ายทอดให้แก่ลูกศิษย์เป็นทางกลอนที่ได้รับการถ่ายทอดมาจากคุณครูพระสรรเพลงสรวง ดังนั้น สำนวนกลอนจึงเรียบร้อย ไม่ขาดไม่เกิด มีลักษณะสำนวนกลอนเป็นเถาลัวย์ วนๆ ไหลไปเรื่อยๆคล้ายธารน้ำไหล มีความเพลิดเพลินแต่แฝงด้วยความโดดเด่นในเรื่องของกลวิธีต่างๆและการเลี่ยนเสียงปี่ ตามทำนองและลักษณะของการบรรเลงปี่ สำหรับเรื่องทางเพลง เป็นที่เข้าใจกันว่าคุณครูได้รับการถ่ายทอดมาในลักษณะของสูตรสำเร็จจากคุณครูพระสรรฯ คือ การถ่ายทอดและจดจำ ฉะนั้น ทางเพลงที่ได้รับจากคุณครูพระสรรฯและถ่ายทอดให้แก่ลูกศิษย์ จึงมีความใกล้เคียงกับต้นแบบ สิ่งที่เพิ่มจะเป็นเรื่องของกลวิธีต่างๆ อารมณ์และความเป็นตัวตนของครูฉลวย จิยะจันทน์ ซึ่งเกิดจากการสั่งสมประสบการณ์จนตกผลึกเป็นอัตลักษณ์เฉพาะของตัวศิลปิน

๓. ลักษณะเด่นด้านจังหวะ คือ การบรรเลงในช่วงจังหวะโยนและจังหวะลอยหน้าทับถือเป็นการตัดสินใจของผู้บรรเลง สำหรับในแนวทางของครูฉลวย จิยะจันทน์ คุณครูจะบรรเลงโดยการรอจังหวะ แต่ไม่ดึงจังหวะมากเกินความจำเป็น เน้นบรรเลงให้ช่วงลอยนั้นมีความพอดีต่อการที่จะเข้าเนื้อและเกิดอรรถรสต่อผู้ฟัง ปฏิบัติด้วยความกระชับ ถึงแม้ว่าคุณครูจะเป็นคนใจเย็นแต่ในขณะบรรเลงเดี่ยวแล้วนั้น คุณครูมีความใจร้อนอยู่เช่นกัน ดังที่จะสังเกตได้ว่าคุณครูมักจะชอบบรรเลงเดี่ยวเพลงท่อนเดียวจบ ดังนั้น การบรรเลงเดี่ยวในเพลงกราวในตามแนวทางของคุณครูนั้น คุณครูบรรเลงไปอย่างกระชับ กระฉับกระเฉง คล่องตัว ไม่ยืดหรือช้าจนเกินไป

๒.๕.๔ คุณค่าเพลงกราวใน ทางเดี่ยวซออู้ ของครูฉลวย จิยะจันทน์

ครูณัฏฐวิต จิยะจันทน์ ได้กล่าวในบทสัมภาษณ์ว่าด้วยเรื่องคุณค่าเพลงกราวใน ทางเดี่ยวซออู้ ของครูฉลวย จิยะจันทน์ ไว้ว่า

คุณค่าของกราวในทางคุณย่า พี่ว่าอยู่ที่การคิดค้นของทางเพลงของครูพระสรรฯบวกกับความเป็นตัวตนของครูฉลวยนี้หละ คือพี่ไม่รู้นะ คือพี่ก็ต่อจากคุณย่า พี่รู้แค่ว่าต้นเค้าของกราวในเลย คือ ครูพระสรรฯ แต่ทุกอย่างที่พี่ได้ ความไพเราะที่มาจากการลักษณะการสี พี่ว่าพี่ได้ต้นแบบคือคุณย่า พี่ไม่รู้แน่ชัดว่าเป็นแบบครูพระสรรฯไหม อาจจะเป็นเพราะช่วงชีวิตครูพระสรรฯท่านสั้น ทำให้สิ่งที่คุณย่าได้แน่ชัดคือ กลอน ท่วงทำนอนและเทคนิคเสียงปี่หรืออาจจะเป็นเทคนิคอื่นๆ บางอย่าง ซึ่งพี่ก็ระบุแน่นอนไม่ได้ หลักฐานไม่มีแล้ว แต่ความเป็นคุณย่าที่ลูกศิษย์ฟังปั๊บแล้วอ๋อ นี้หละครูฉลวย นั้นแหละ คือ พวกอารมณ์การเดี่ยว วิธีการต่างๆที่ทำให้เกิดเสียงที่เป็นเอกลักษณ์การเดี่ยวของคุณย่า ฉะนั้นสิ่งที่ต่อให้โบ๊ทก็คือความเป็นคุณย่า (ณัฏฐวิต จิยะจันทน์, สัมภาษณ์, ๒๑ มกราคม ๒๕๕๖)

ดร.ดุษฎี สว่างวิบูลย์พงศ์ ได้กล่าวในบทสัมภาษณ์ว่าด้วยเรื่องคุณค่าเพลงกราวใน ทางเดี่ยวซออู้ ของครูฉลวย จิยะจันทน์ ไว้ว่า

ผมถือว่าเป็นตัวแทนของครู ทุกครั้งที่ผมนำมาสี เหมือนของขวัญที่ครูทิ้งไว้ให้ คือสีเท่าไหร่ก็นึกถึงทุกครั้ง นึกถึงวันที่ครูสีวันนั้น นึกถึงวันที่ครูต่อให้ นึกถึงเรื่องราวต่างๆ เหมือนได้เห็นหน้าครูอีกครั้ง มันเป็นเรื่องของคุณค่าทางจิตใจสำหรับผมมากกว่า กราวในครูฉลวยก็เปรียบเหมือนความเป็นตัวตนของครู ส่วนที่เราพูดถึงครูพระสรรฯนั้นก็ถือเป็นความรู้ต่างๆมากกว่า ไม่ใช่ความรู้สึกหรืออารมณ์ รู้ว่าเป็นของครูพระสรรฯ แต่ทั้งหมดที่ผมได้นั้นคือตัวตนของครูฉลวยทั้งสิ้น ที่ผมพูดถึงครูพระสรรฯ เป็นเพราะผมให้เกียรติครูที่คิดทางทำนองเพลงขึ้นมา (ดุษฎี สว่างวิบูลย์พงศ์, สัมภาษณ์, ๒๔ มกราคม ๒๕๕๖)

นายมารุธ วิจิตรโชติได้กล่าวในบทสัมภาษณ์ว่าด้วยเรื่องคุณค่าเพลงกราวใน ทางเดี่ยวซออู้ ของครูฉลวย จิยะจันทน์ ไว้ว่า

> *คุณค่า เพลงนี้สมกับเป็นเพลงเดี่ยวสูงสุดแล้วหละ ไม่ว่าจะด้วยเรื่องความแม่นยำของเสียง การมีสมาธิ เพราะเพลงยาวมาก กำลังนิ้วและแขนที่ต้องใช้ เทคนิคที่ต้องใช้เยอะ ทุกอย่างอยู่ในนี้หมดแล้ว ความคล่องแคล่วต้องมี อย่างที่พี่บอก เรื่องทางเหมือนมีไว้ท้าทายคนเล่นจริงๆ ทางเหมือนจะง่ายแต่ยากที่วิธีการใช้นิ้วและคันชักอย่างมาก ต่างจากแขกมอญนะ ฟังตอนแรกเหมือนจะยาก แต่พอเล่นจริงแล้วง่ายกว่ากราวใน เพราะใช้กำลังน้อยกว่ากราวใน* (มารุธ วิจิตรโชติ, สัมภาษณ์, ๑๗ มกราคม ๒๕๕๖)

อาจารย์สุขสันต์ พ่วงกลัด ได้กล่าวในบทสัมภาษณ์ว่าด้วยเรื่องคุณค่าเพลงกราวในทางเดี่ยวซออู้ ของครูฉลวย จิยะจันทน์ ไว้ว่า

> *คุณค่าของเพลงกราวในทางครู ในความคิดพี่นะ พี่ว่าเป็นเรื่องอัตลักษณ์เฉพาะของเสียง ทักษะ การจับ ท่าทางและสำนวน ถือเป็นข้อแรก ข้อที่สองคือการสั่งสมประสบการณ์ของครูเมื่อครั้งที่อยู่กรมประชาสัมพันธ์และวงนารีศรีสุมิตร ตรงนั้นทำให้เกิดเป็นความชำนาญของครูอย่างเต็มเปี่ยมแล้วหละ สำนวนของครูที่ได้ต่อมาจากครูพระสรรฯและครูก็ยังคงรักษาทางเดิมที่ได้ต่อมาไว้จนกระทั่งต่อให้ลูกศิษย์ เหมือนกับว่าความเป็นครูฉลวยห่อกราวในซึ่งต่อจากครูพระสรรฯ เอาไว้ เรื่องเอกลักษณ์ที่ครูใช้เราก็ตรวจสอบไม่ได้ร้อยเปอร์เซ็นต์อีกว่าวิธีการที่ครูใช้ ได้รับมาจากครูพระสรรฯทั้งหมดหรือป่าว แต่ที่แน่ชัด คือ กราวในทางครู เกิดจากการสั่งสมประสบการณ์ของครูผสมเข้ากับวิธีการบรรเลงที่ครูได้รับมาจากครูพระสรรฯ ซึ่งเป็นลักษณะเฉพาะที่ลูกศิษย์ได้รับและใช้กันในปัจจุบัน นั้นก็ถือเป็นวิธีการต่างๆที่พี่ได้บอกไปว่าต้องอาศัยการเลียนแบบจากต้นฉบับเท่านั้น อาศัยการแกะจากเทปหรืออะไรก็จะได้แค่ทางเท่านั้น ส่วนกลวิธี พี่ว่านี้อะสำคัญคงไม่ได้แน่นอน ตรงนี้ละคือคุณค่าของเพลงกราวในของครู* (สุขสันต์ พ่วงกลัด, สัมภาษณ์, ๒๑ กุมภาพันธ์ ๒๕๕๖)

คุณค่าเพลงกราวใน ทางเดี่ยวซออู้ ของครูฉลวย จิยะจันทน์ ประกอบด้วยกัน ๒ ส่วน ดังนี้

ส่วนที่ ๑ คือ ส่วนที่เป็นความอัจฉริยภาพในการสร้างสรรค์ทางกลอน คือ คุณครูพระสรรเพลงสรวง ท่านเป็นผู้ผูกกลอนกราวในสำหรับการเดี่ยวซออู้ในสายนี้ไว้อย่างวิจิตรและงดงาม ส่วนนี้ก็จะเป็นเรื่องของการประสิทธิ์ประสาทวิชาความรู้เรื่องทางกลอน นอกจากนี้คือการใช้สำนวนเลียนเสียงปี่ที่ได้ถูกประดิษฐ์ไว้ในเพลงนี้ ถึงแม้ว่าช่วงระยะเวลาที่คุณครูพระสรรเพลงสรวงมีชีวิตอยู่นั้นสั้น เพียงแค่ ๓๙ ปี หลักฐานจึงมีไม่แน่ชัดหรือแทบจะหาข้อมูลอ้างอิงถึงการถ่ายทอดเพลงเดี่ยวกราวในที่ให้ไว้แก่ครูฉลวย จิยะจันทน์ นั้นไม่ได้เลย แต่เหนือสิ่งอื่นใดบริบทต่างๆที่เกี่ยวกับคุณครูพระสรรเพลงสรวงยังนำมาสันนิษฐานและอ้างอิงต่อได้ว่า ลักษณะทางกลอน สำนวนอันเป็นลักษณะของการดำเนินทำนองอย่างปี่ที่เกิดขึ้นในเพลงกราวในทางเดี่ยวซออู้นั้น เกิดขึ้นจริงจากความเป็นอัฉจริยภาพในฐานะที่คุณครูพระสรรเพลงสรวงเป็นนักดนตรีเครื่องมือปี่ซึ่งมีความสามารถบรรเลงซออู้ได้เป็นอย่างดีเยี่ยม

ส่วนที่ ๒ คือ คุณค่าของเพลงกราวในที่ถือเป็นตัวแทนของคุณครูและเป็นคุณค่าทางจิตใจของลูกศิษย์ อัตลักษณ์เฉพาะของตัวศิลปินที่ครูฉลวย จิยะจันทน์ มีอยู่เต็มเปี่ยมนั้นถือเป็นตัวตนของคุณครูอย่างแท้จริง สังเกตจากแนวคิดและลักษณะการบรรเลงเดี่ยวของคุณครูที่เป็นอัตลักษณะเฉพาะ คุณค่าเพลงกราวในของคุณครูจึงเกิดขึ้นจากกลวิธีการบรรเลงต่างๆที่ปรากฏอยู่ในการเดี่ยวกราวใน ซึ่งทุกครั้งที่บรรเลงคุณครูจะมีสมาธิ มีความแม่นยำของเสียง มีกำลังนิ้ว กำลังแขน การปฏิบัติกลวิธีต่างๆได้อย่างชัดเจน มีความคล่องแคล่ว กระชับ กระฉับกระเฉง คุณภาพเสียงที่โต หนักแน่น ชัดเจน ไพเราะ ดุดัน อ่อนหวาน ครบอรรถรสอย่างพอเหมาะพอควร ทางกลอนที่เหมือนจะมีความง่ายแต่เมื่อบรรเลงนั้น ความยากเกิดขึ้นเมื่อต้องมีการบังคับนิ้วและคันชักให้สอดคล้องกับสำนวนกลอน แต่คุณครูสามารถบรรเลงได้อย่างสมบูรณ์แบบเสมอๆ ทั้งหมดที่ได้กล่าวมานั้นล้วนแต่เป็นการสร้างอัตลักษณ์การบรรเลงเดี่ยวซออู้ ที่เกิดขึ้นในเพลงกราวในของคุณครูทั้งสิ้น โดยกลวิธีต่างๆด้านการบรรเลงเดี่ยวกราวในของคุณครูนั้น ได้เกิดขึ้นผ่านการสั่งสมประสบการณ์จนตกผลึกมาเป็นตัวตนของคุณครู สุดท้ายสิ่งที่น่ายินดีและน่ายกย่องถึงคุณค่าความเป็นตัวตนของคุณครูนั้นคือ สามารถทำให้ผู้ที่ได้รับฟังเป็นอันต้องทราบกันว่าสำเนียงของการเดี่ยวกราวในในลักษณะสำเนียงแบบนี้ คือ กราวใน ทางครูฉลวย จิยะจันทน์

สรุปได้ว่า การเดี่ยวซออู้ เพลงกราวใน สองชั้น ทางครูฉลวย จิยะจันทน์ เป็นการบูรณาการทางองค์ความรู้ระหว่างคุณครูพระสรรเพลงสรวงที่ได้แสดงอัจฉริยภาพทางการสร้างสรรค์

สำนวนกลอนอันมีลักษณะที่โดดเด่นทั้งในเรื่องของสำนวนกลอนลักษณะเถาวัลย์และสำนวนปี่ไว้ในเพลงกราวในรวมเข้ากับความรู้ความสามารถทางการบรรเลงอย่างเป็นอัตลักษณ์เฉพาะของครูฉลวย จิยะจันทน์ อันได้แก่กลวิธีการบรรเลงต่างๆที่เกิดจากประสบการณ์และการสั่งสมความรู้จนกระทั่งตกผลึกมาเป็น อัตลักษณ์ทางการบรรเลงที่งดงาม

๒.๖ ประวัติครูฉลวย จิยะจันทน์

ภาพที่ ๓ ครูฉลวย จิยะจันทน์
การแสดงเดี่ยวกราวใน งานทิพวาทิต

ครูฉลวย จิยะจันทน์ (รัตนจันทรา) เกิดเมื่อวันที่ ๑๓ สิงหาคม พ.ศ. ๒๔๕๙ ที่จังหวัดเพชรบุรี เป็นบุตรีของหลวงประกรมกรณี (จันทร์) และนางบุญมี รัตนจันทรา มีพี่น้องร่วมน่วมบิดามารดาเดียวกัน ๖ คน ดังนี้

๑. นางฉอ้อน จิยะจันทน์
๒. นายเฉลิม จิยะจันทน์
๓. นายฉลอง จิยะจันทน์
๔. นางเฉลย จิยะจันทน์
๕. นางฉลวย จิยะจันทน์
๖. นายวิจิตร จิยะจันทน์

ครอบครัวของครูฉลวยมีผู้มีความสามารถในด้านดนตรีไทยจนได้มีโอกาสเข้าไปมีบทบาทเป็นนักดนตรีหญิงประจำวงดนตรีของคุณพระสุจริตสุดา พระสนทเอกในพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว ร่วม ๓ ท่าน ดังนี้

๑. นางฉอ้อน จิยะจันทน์ เครื่องมือจะเข้
๒. นางเฉลย จิยะจันทน์ เครื่องมือขลุ่ย
๓. นางฉลวย จิยะจันทน์ เครื่องมือซออู้

ภาพที่ ๔ ครูฉลวย จิยะจันทน์ และหลาน

ประมาณปี พ.ศ. ๒๔๖๖ คุณครูอายุได้ประมาณ ๖ ขวบ คุณเจือซึ่งมีศักดิ์เป็นพี่ชายต่างมารดาได้นำคุณครูไปฝากเรียนหนังสือในวังสวนดุสิต โดยมีพระสุจริตสุดา (เปรื่อง สุจริตกุล) เจ้าของวังพญาไทเป็นผู้อุปการะ

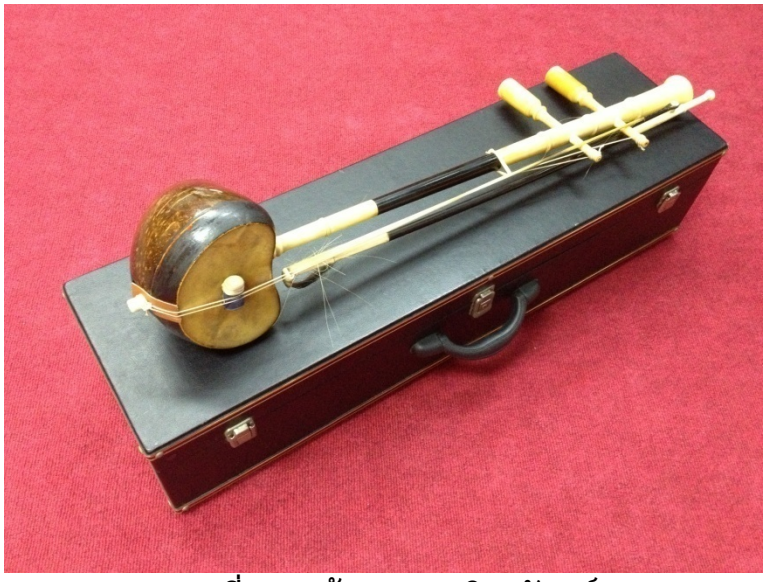
คุณพระสุจริตสุดาเป็นผู้มีความสามารถในด้านการขับร้องและนาฏศิลป์ อีกทั้งยังเป็นผู้ให้การสนับสนุนการดนตรีไทยอย่างแท้จริง โดยได้จัดให้มีการเรียนการสอนดนตรีไทยเกิดขึ้นในวังที่ท่านประทับ โดยเริ่มจากการจัดหาครูดนตรีไทยที่มีฝีมือเฉพาะด้านในแต่ละเครื่องมือเพื่อทำการฝึกสอนให้แก่เด็กหญิงที่ท่านได้อุปการะ จนสามารถจัดตั้งวงดนตรีไทยประจำวังที่ท่านประทับอยู่ได้ นอกจากนี้ ทั้งยังมีความสามารถในด้านการแต่งเพลง โดยได้มีการแต่งเพลงไว้สำหรับบรรเลงในคณะดนตรีของท่าน ชื่อเพลงสุดาสวรรค์ เถา

คุณพระสุจริตสุดา เกิดเมื่อวันที่ ๑๓ พฤศจิกายน พ.ศ. ๒๔๓๘ เป็นธิดาของเจ้าพระยาสุธรรมมนตรี (ปลื้ม สุจริตกุล) กับท่านผู้หญิงสุธรรมมนตรี (กิมไล้ สุจริตกุล) ชาวกรุงเทพมหานคร (ฝั่งธนบุรี)

พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว ทรงประกอบพระราชพิธีราชาภิเษกสมรสกับคุณเปรื่อง สุจริตกุล เมื่อวันที่ ๒๗ ตุลาคม พ.ศ. ๒๔๖๔ ณ วังพญาไท จากนั้นทรงแต่งตั้งขึ้นเป็นพระสุจริตสุดา พระสนมเอก เมื่อวันที่ ๑๑ พฤศจิกายน พ.ศ. ๒๔๖๔ พร้อมทั้งทรงพระราชทานตราจุลจอมเกล้าให้สมกับศักดิ์พระสนมเอก เป็นสตรีคนแรกที่ได้รับพระราชทานบรรดาศักดิ์ “คุณพระ” คุณพระสุจริตสุดาไม่ได้รับการสถาปนาให้เป็นเจ้า เนื่องจากไม่สามารถตั้งครรภ์ตามพระประสงค์ของพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว

เมื่อครูฉลวย จิยะจันทน์ได้เข้ามาอยู่ในการอุปการะของคุณพระสุจริตสุดา คุณครูได้เคยเล่าถึงชีวิตความเป็นอยู่ในโรงเรียนว่า

> *...เขาเลี้ยงดูเหมือนกับโรงเรียนอนุบาลทั่วไป จะอยู่เป็นห้องๆ ห้องละ ๑๐ คน” แต่ละห้องจะมีพี่เลี้ยงที่เป็นหม่อมราชวงศ์คอยดูแล ๑ คน กิจวัตรประจำวันเริ่มตั้งแต่ ๗ โมงเช้า ต้องตื่นมาอาบน้ำ แต่งตัว แต่ละห้องใส่เสื้อผ้าเป็นสีเดียวกัน คือ นุ่งซิ่นสีเขียวซึ่งเป็นสีตามวันเกิดของคุณพระฯ และสวมเสื้อคอกระเช้าสีขาว หลังจากรับประทานอาหารเช้าแล้ว ก็ไปเรียนหนังสือ เรียนเสร็จก็มารับประทานอาหารกลางวัน จากนั้นพี่เลี้ยงก็จะคุมให้ไปนอนกลางวัน ซึ่งไม่ค่อยอยากนอนเพราะห่วงซน คุณพระฯ ต้องมานั่งคุม จ้องให้หลับ ตอนบ่ายก็จะเรียนดนตรีไทยโดยมีครูมาสอน...บางวันถ้าคุณครูไม่อยากไปเรียนดนตรีก็จะแกล้งทำเป็นหลับจนถึงเย็น เลยไม่ต้องไปเรียนดนตรีในวันนั้น แต่ครูไม่ทำบ่อยนะ บางครั้งถ้าไม่อยากเรียนเอามากๆ แต่โดนบังคับ บางทีสีซอไปร้องไห้ไป* (อนุสรณ์พระราชทานเพลิงศพ ครูฉลวย จิยะจันทน์, ๒๕๔๓: ๑)



ภาพที่ ๕ ซออู้ครูฉลวย จิยะจันทน์

การศึกษาด้านดนตรีไทยของครูฉลวย จิยะจันทน์ ในครั้งแรก ณ วังที่ประทับของคุณพระสุจริตสุดา (วังพญาไท) คุณพระสุจริตสุดาได้จัดหาครูดนตรีไทยที่มีฝีมือมาทำการเรียนการสอนในวังของท่าน เช่น หลวงว่องจะเข้รับ (โต กมลวาทิน) ครูชุ่ม กมลวาทิน ครูพระสรรเพลง-สรวง (บัว กมลวาทิน) ในคราวนั้นเองที่เริ่มมีการเรียนดนตรีไทยเกิดขึ้นในวังพญาไท ครูฉลวย จิยะจันทน์ จึงได้มีโอกาสเริ่มศึกษาดนตรีไทยเป็นต้นมา

ความสนใจสำหรับเครื่องมือแรกที่ครูฉลวย จิยะจันทน์ เริ่มเรียน คือ ซออู้ โดยครูเริ่มเรียนขั้นพื้นฐานจากครูชุ่ม กมลวาทิน เพลงแรกที่เรียน คือ จระเข้หางยาว สามชั้น จากนั้นได้มีโอกาสเรียนเพลงเดี่ยวและเพลงหมู่เพิ่มเติมจากคุณครูพระสรรเพลงสรวง (บัว กมลวาทิน)

ภาพที่ ๖ ครูพระสรรเพลงสรวง (บัว กมลวาทิน)

ครูฉลวย จิยะจันทน์เคยได้กล่าวถึงคุณครูพระสรรเพลงสวง ความว่า

...คุณครูเป็นคนใจดีมากไม่เคยดุเลย ท่านรักและเอ็นดูครูมาก มีอยู่ครั้งหนึ่งตอนที่เรียนดนตรี ซึ่งจะต้องไปปูเสื่อเรียนกันใต้ต้นไม้ คุณพระฯ ก็จะจัดวางของพวกขนมต่างๆ ใส่ปิ่นโตมาให้ แต่คุณครูมักจะเอามาให้ลูกศิษย์แบ่งทานกันโดยที่พวกครูไม่รู้หรอกว่าคุณพระฯแอบส่องกล้องมาจากบนพระตำหนัก ภายหลังจากที่คุณครูกลับไปแล้ว คุณพระก็จะลงมาจากตำหนักแล้วพูดว่า "นี่เธอ! ขนมหนะ ฉันเอามาให้ครูเธอ ไม่ได้ให้พวกเธอ" (คุณครูพูดไปก็เลียนเสียงคุณพระไปด้วย) แต่ท่านไม่ได้ดุนะ แหม! ตอนนั้นครูยังเด็กมาก ไม่ค่อยรู้อะไร ใครให้อะไรก็รับหมด บ่อยครั้งที่ครูพระสรรฯ จะนำขนมบ้างผลไม้บ้าง โดยใส่อ่างใหญ่ๆ เพื่อล่อให้ลูกศิษย์ตั้งใจเรียน ครั้งหนึ่งคุณครูพระสรรฯให้ไล่เพลงทยอยนอกและเชิดจีน โดยบอกว่า ถ้าใครไม่ผิดเลย จะได้ช็อกโกแล็ตกล่องใหญ่ ปรากฏว่ามีคุณครูคนเดียวที่เล่นไม่ผิด ซึ่งคุณครูให้เหตุผลว่า "คนโตๆเค้าอาจจะไม่อยากได้ขนมเหมือนคุณครู เค้าเลยไม่ตั้งใจเท่าที่ควร" เมื่อคุณครูได้ช็อกโกแล็ต ด้วยความดีใจก็เอามากอดไว้แล้วเผลอหลับไป ตื่นขึ้นมาช็อกโกแล็ตห่อโตเหลือแค่ห่อเล็กๆเพียง ๒-๓ ห่อ ครูร้องไห้ ซะไม่มี เล่าถึงตรงนี้ครูก็หัวเราะอย่างอารมณ์ดี (อนุสรณ์พระราชทานเพลิงศพ ครูฉลวย จิยะจันทน์, ๒๕๔๓: ๒)

ครูฉลวย จิยะจันทน์ เมื่อครั้งที่เข้ามามีบทบาทเป็นนักดนตรีหญิงฝ่ายใน สมัยพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว คุณครูรับหน้าที่ในการบรรเลงถวายหลังจากที่พระเจ้าอยู่หัวฯทรงว่างจากพระราชภารกิจ สมาชิกนักดนตรีภายในวงสมัยนั้นเป็นนักดนตรีหญิงล้วน ได้แก่

๑. นางสุมิตรา	สุจริตกุล(สิงหลกะ)	เปียโน
๒. นางลมหวน	สุจริตกุล	เปียโน ซอ
๓. นางอำไพ	สุจริตกุล	ซอด้วง
๔. นางทองดี	สุจริตกุล	โทน-รำมะนา
๕. นางประคอง	พุ่มทองสุก	นักร้อง
๖. นางเฉลียว	พุ่มทองสุก	ฉิ่ง
๗. นางแฉล้ม	พุ่มทองสุก	ซอด้วง

๘. นางทองสุก	สุทธพิณทุ	ซอ จะเข้
๙. นางฉลวย	จิยะจันทน์	ซออู้
๑๐. นางเฉลย	จิยะจันทน์	ขลุ่ย
๑๑. คุณจำรัส	(ไม่ทราบนามสกุล)	ซออู้
๑๒. คุณศรีสะอาด	(ไม่ทราบนามสกุล)	จะเข้
๑๓. คุณแนบ	เนตรานนท์	นักร้อง
๑๔. คุณประเทือง	ณ หนองหาร	นักร้อง

เมื่อถึงรัชสมัยของพระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัว คุณพระสุจริตสุดาก็ยังคงพำนักอยู่ในวังสวนสุนันทา คราวนั้นวงดนตรีของท่านในนาม **"นารีศรีสุมิตร"** ก็ยังคงรับบรรเลงตามงานและโอกาสต่างๆเช่นเคย

ชีวิตสมรสเริ่มขึ้นเมื่อภายหลังจาการเปลี่ยนแปลงการปกครองในปี พ.ศ. ๒๔๗๕ คุณครูได้ออกจากวังมาเช่าอาศัยอยู่กับเพื่อนย่านวัดมกุฎกษัตริยาราม ช่วงนั้นคุณครูได้มีโอกาสพบกับสามี คือ ร.ต.ยงยุทธ จิยะจันทน์ ซึ่งคุณครูได้เคยกล่าวถึงเหตุการณ์ในวันแรกที่ได้พบกับสามี ความว่า *แม่สื่อนัดหมายให้มีการดูตัว ในวันนั้นครูก็นั่งเขินอายผู้ชายที่อยู่ตรงหน้า ซึ่งไม่ใช่ แต่กับตัวจริงที่นั่งอยู่ใกล้ๆ ครูกลับสะกิดแล้วพูดว่า "นี่! เธอ...ช่วยส่งแก้วน้ำให้หน่อย"*

ครูฉลวย จิยะจันทน์ และร.ต.ยงยุทธ จิยะจันทน์ ได้เข้าพิธีมงคลสมรสเมื่อปี พ.ศ. ๒๔๙๐ (อนุสรณ์พระราชทานเพลิงศพ ครูฉลวย จิยะจันทน์, ๒๕๔๓: ๔)

ภาพที่ ๗ คุณพระสุจริตสุดา เป็นประธานในพิธีรดน้ำสังข์

ภาพที่ ๘ ภาพฉลวงวันมงคงสมรส

ต่อมาในปี พ.ศ. ๒๔๙๖ สามีของคุณครูได้ถึงแก่กรรม เนื่องจากการผ่าตัดที่โรงพยาบาลศิริราช คุณครูกล่าวถึงสามีไว้ว่า “*เค้าเป็นข้าราชการชั้นโท อยู่ในกระทรวงเศรษฐการ (กระทรวงพาณิชย์ในปัจจุบัน) เค้าเป็นคนดีมาก ขยันทำงาน แต่เค้าอายุสั้น ไม่เท่าไรก็จากกันเสียแล้ว*” (อนุสรณ์พระราชทานเพลิงศพ ครูฉลวย จิยะจันทน์, ๒๕๔๓: ๔)

ภาพที่ ๙ ผลงานการแสดงวงดนตรีไทยร่วมสมัย

ชีวิตการทำงาน เริ่มขึ้นเมื่อ ปี พ.ศ. ๒๔๙๗ ครูฉลวย จิยะจันทน์ ได้เข้าทำงานที่กรมโฆษณา (กรมประชาสัมพันธ์ในปัจจุบัน) โดยการชักจูงของคุณคงศักดิ์ คำศิริ หัวหน้าแผนกดุริยางค์ไทย ในขณะนั้น คุณครูมีบทบาทต่อวงดนตรีไทยประจำกรมประชาสัมพันธ์โดยการเป็นศิลปินคนซออู้ประจำวง มีผลงานในการร่วมบันทึกเสียงทั้งประเภทวงและเดี่ยวไว้มากมาย มีหน้าที่ไปบรรเลงตามงานละครในวังต่างๆ บรรเลงถวายหน้าพระที่นั่ง ณ โรงละคร ตลอดจนมีหน้าที่ไปบรรเลงตามงานต่างๆที่ได้รับการเชิญจากหน่วยงานหรือองค์กรภายนอก เช่น ทำเนียบรัฐบาล มหาวิทยาลัยและโรงเรียนในสังกัดกรมสามัญศึกษา รวมทั้งการไปแสดงตามต่างประเทศด้วย สำหรับนักดนตรีที่ร่วมวงในสมัยนั้นประกอบด้วย

๑. คุณครูสมาน	ทองสุโชติ	ระนาด
๒. คุณครูจำเนียร	ศรีไทยพันธ์	ปี่ ขลุ่ย
๓. คุณครูราศรี	พุ่มทองสุก	ฆ้องวง
๔. คุณครูสมพงษ์	นุชพิจารณ์	เครื่องหนัง
๕. คุณครูทิพย์	กมลวาทิน	ซอด้วง
๖. คุณครูฉลวย	จิยะจันทน์	ซออู้
๗. คุณครูระตี	วิเศษสุรการ	จะเข้
๘. คุณครูแนบ	เนตรานนท์	นักร้อง
๙. คุณครูสุดจิตต์	ดุริยประณีต	นักร้อง

ภาพที่ ๑๐ วงดนตรีไทยกรมประชาสัมพันธ์

ครูฉลวย จิยะจันทน์ เคยได้กล่าวถึงศักยภาพของนักดนตรีที่ร่วมบรรเลงในวงชุดนี้ว่า “*เก่งกันทุกคนทั้งปี่พาทยและเครื่องสาย ฝ่ายครูก็จะมีครูรตีที่ดีดจะเข้เก่งมาก พูดแล้วอดคิดถึงไม่ได้ ครูสนิทสนมกับเค้ามากนะ เมื่อก่อนไปไหนมาไหนไม่เคยห่างกันเลย*” (อนุสรณ์พระราชทานเพลิงศพ ครูฉลวย จิยะจันทน์, ๒๕๔๓: ๕)

ผลงานที่มีชื่อเสียงสมัยที่ครูฉลวย จิยะจันทน์ ได้ทำงานที่กรมประชาสัมพันธ์ คือ คุณครูได้มีโอกาสบรรเลงร่วมกับ **คณะวัชรบรรเลง** ซึ่งเป็นวงเครื่องสายผสมออร์แกน โดยการชักชวนของครูสุวิทย์ บวรวัฒนา หัวหน้าวง ซึ่งคุณครูเคยกล่าวถึงคุณสุวิทย์ บวรวัฒนา ไว้ว่า “*บังเอญคุณสุวิทย์ เค้ามาได้ยินครูสีซอเข้า ก็แอบไปกระซิบกับเพื่อนของครูโดยที่ครูไม่ได้ยินว่า เนี้ยะ! ใครสีซออู้วงนี้ แหม! ช่างถูกใจผมจริงๆ น่าจะชวนมาเล่นร่วมวงด้วยกันนะ แต่อย่าบอกว่าผมชมนะ เดี๋ยวเค้าจะเล่นตัวไม่ยอมร่วมวง*” (อนุสรณ์พระราชทานเพลิงศพ ครูฉลวย จิยะจันทน์, ๒๕๔๓: ๕) ซึ่งคุณครูมาทราบภายหลังเมื่อเพื่อนมาเล่าให้ฟังอีกครั้ง

ภาพที่ ๑๑ การแสดงวงดนตรีไทย (กรมประชาสัมพันธ์)

นอกจากนี้ ในปี พ.ศ. ๒๕๐๖ สถานี วปถ. ๑ ได้มีการจัดการแข่งขันดนตรีไทยขึ้น ครูฉลวย จิยะจันทน์ได้ริเริ่มชักชวนเพื่อนๆที่เป็นนักดนตรีไทย จัดตั้งเป็นวงดนตรีไทยขึ้นภายใต้ชื่อวง **“คณะปิติชัย”** และเข้าร่วมการแข่งขันในครั้งนั้น ผลปรากฏหลังจากการแข่งขันเสร็จสิ้น คณะปิติชัย ได้รับรางวัลชนะเลิศประเภทบุคคลรวม ๕ ท่าน ได้แก่

๑. คุณเรวัตร	เชนยะวณิช	ชนะเลิศซอด้วง
๒. คุณครูฉลวย	จิยะจันทน์	ชนะเลิศซออู้
๓. คุณครูระตี	วิเศษสุรการ	ชนะเลิศจะเข้
๔. คุณครูยรรยง	แดงกูร	ชนะเลิศขลุ่ย
๕. คุณครูอภัย(แจ้ง)	คล้ายสีทอง	ชนะเลิศนักร้องชาย

ภาพที่ ๑๒ การแสดงเดี่ยวซออู้ เพลงกราวใน งานทิพวาทิต

ชีวิตหลังเกษียณอายุราชการ ครูฉลวย จิยะจันทน์ ยังคงได้รับเชิญให้เป็นอาจารย์พิเศษสอนตามสถาบันการศึกษา เช่น คณะครุศาสตร์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ชมรมดนตรีไทย คณะสถาปัตยกรรมศาสตร์ สถาบันเทคโนโลยีเจ้าคุณทหารลาดกระบัง มหาวิทยาลัยหอการค้า เป็นต้น นอกจากสถาบันการศึกษาระดับมหาวิทยาลัยแล้ว คุณครูยังเคยสอนประจำอยู่ที่โรงเรียนพันธะศึกษา สอนวิชาดนตรีในระดับขั้นพื้นฐานให้แก่นักเรียน สำหรับในวันหยุดก็จะมีลูกศิษย์เข้ามาขอเรียนกับคุณครูที่บ้านด้วยเช่นกัน ทั้งที่ต้องการเริ่มจากพื้นฐานและมีพื้นฐานมาบ้างแล้ว จนกระทั่งเรียนเพลงเดี่ยวจากคุณครู จนกระทั่งเข้าช่วงที่คุณครูเริ่มป่วย คุณครูจึงได้สอนแต่ที่บ้านเพียงอย่างเดียว

ภาพที่ ๑๓ ครูฉลวย จิยะจันทน์ ณ บ้านย่านราชพฤกษ์

ช่วงชีวิตที่ครูฉลวย จิยะจันทน์ เริ่มป่วยไม่สบายตั้งแต่เดือนมกราคม ปี พ.ศ. ๒๕๔๓ เนื่องจากหัวใจเต้นผิดปกติ ส่งผลให้เส้นเลือดที่ไปหล่อเลี้ยงสมองตีบ ทำให้คุณครูต้องเข้าทำการรักษาอาการดังกล่าวที่โรงพยาบาลรามาธิบดี จากนั้น ลูกศิษย์ของคุณครูที่จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัยได้นำความขึ้นกราบบังคมทูลสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯสยามบรมราชกุมารี ซึ่งพระองค์ทรงมีพระเมตตารับคุณครูเป็นคนไข้ส่วนพระองค์ นับเป็นพระมหากรุณาธิคุณล้นพ้นหาที่สุดมิได้ และนับว่าเป็นเกียรติสูงสุดในชีวิตของคุณครู จากนั้นคุณครูจึงถูกย้ายตัวไปทำการรักษาที่โรงพยาบาลจุฬาลงกรณ์ ภายใต้การดูแลช่วยเหลือเป็นอย่างดีจากคุณหมออายุตม์ ธรรมครองอาต์ม จนเมื่อมีอาการดีขึ้น บุตรชายและญาติจึงได้นำคุณครูไปรักษาตัวที่โรงพยาบาลชลประทานและที่บ้านตามลำดับ

ภาพที่ ๑๔ งานพระราชทานเพลิงศพครูฉลวย จิยะจันทน์

ต่อมาในวันที่ ๑๓ พฤษภาคม พ.ศ. ๒๕๔๓ เวลาประมาณ ๐๓.๐๐ น. คุณครูได้ถึงแก่กรรมด้วยอาการอย่างสงบที่บ้านของบุตรชาย สิริรวมอายุ ๘๓ ปี ๙ เดือน นับเป็นการสูญเสียครั้งยิ่งใหญ่สำหรับวงการดนตรีไทย ญาติ ลูกศิษย์ และบุคคลที่เคารพรักคุณครู (อนุสรณ์พระราชทานเพลิงศพ ครูฉลวย จิยะจันทน์, ๒๕๔๓: ๗)

ภาพที่ ๑๕ ครูฉลวย จิยะจันทน์และลูกศิษย์

๒.๗ การถ่ายทอดเพลงเดี่ยวซออู้ของครูฉลวย จิยะจันทน์

เป้าหมายสูงสุดสำหรับการศึกษาการเรียนเพลงไทยของนักดนตรีไทย คือ เพลงเดี่ยว ดังนั้น ผู้ที่ได้รับการถ่ายทอด จึงต้องผ่านกระบวนการฝึกฝนมาอย่างเป็นลำดับขั้นตอนตามที่สายครูแต่ละท่านได้วางรากฐานไว้อย่างมั่นคง ทั้งตามลำดับของเพลงที่ถูกจัดไว้อย่างเป็นขั้นตอนก่อนที่จะขึ้นมาเป็นเพลงเดี่ยว รวมถึงอารมณ์เพลงและกลวิธีต่างๆที่ลูกศิษย์ควรปฏิบัติได้ตามแนวทางของครูหรือศิลปินต้นแบบอย่างครบถ้วน ทั้งหมดของกระบวนการที่ครูผู้ถ่ายทอดได้วางไว้นั้นมีความสำคัญยิ่งต่อลูกศิษย์ในสายนั้นๆที่ควรจะปฏิบัติตามอย่างเคร่งครัดด้วยเช่นกัน

จากบทสัมภาษณ์ลูกศิษย์สายตรงของครูฉลวย จิยะจันทน์ แสดงให้เห็นถึงสิ่งที่ควรตระหนักในการปฏิบัติเพลงเดี่ยวและกระบวนการเรียนการสอนจนถึงระดับการบรรเลงเพลงเดี่ยวซออู้ตามแนวทางของครูฉลวย จิยะจันทน์ ดังจะสามารถอธิบายไว้ได้ต่อไปนี้

ครูณัฏฐวิต จิยะจันทน์ ได้กล่าวในบทสัมภาษณ์ว่าด้วยเรื่องกระบวนการถ่ายทอดเพลง วิธีการเรียน และเกณฑ์การเริ่มต่อเพลงเดี่ยวโดยครูฉลวย จิยะจันทน์ ไว้ว่า

> *เพลงพื้นฐาน คือ แป๊ะ จระเข้หางยาว และในตับต้นเพลงฉิ่งทั้งหมด ตอนแรกเริ่มจากสีเข้าสีออก ยาวๆให้คงทีก่อน จากนั้นก็เริ่มพวกแขกต่อยหม้อ เพลงเถาแต่พี่จะได้พวกเพลงเถาจากที่นาฏศิลป์มากกว่า ส่วนลูกศิษย์ที่มาเรียนกับคุณย่าปกติจะได้พื้นฐานมาแล้วบ้าง เลยเริ่มเพลง ๒ ไม้บ้าง สารถี สุรินทร์ นางครวญ สุดสงวน เขมรพวง ถ้าลูกศิษย์ที่เริ่มพื้นฐานซอเลย จะมีแต่ที่คุณย่าไปสอนตามโรงเรียนมากกว่า ส่วนที่มาเรียนโดยตรงที่บ้านปกติจะเป็นพื้นฐานมาแล้ว แค่มาปรับมือ ปรับนิ้วในลักษณะของคุณย่าแล้วเริ่มต่อเพลง ๒ ไม้ สามชั้นเลยจนกระทั่งเพลงเดี่ยว*
>
> *วิธีการเรียน สำหรับลูกศิษย์ทั้วไปที่เข้ามาบ้านมาต่อกับคุณย่า ก็มีทั้งตัวต่อตัวและก็เป็นหมู่ มีจดโน้ตให้บ้าง เป็นโน้ตตัวเลขแบบปกติ คุณย่าเป็นคนใจเย็นเวลาต่อจึงค่อยๆไป ไม่ได้ก็สีวนอยู่ตรงนั้นให้ดูซ้ำๆ พอได้ละก็ไปต่อ แต่สำหรับพี่จะเรียกไปต่อตัวต่อตัวก็มีนะ แต่พี่อาศัยการซึมซับฟังเวลาลูกศิษย์คุณย่ามาต่อบ้าง แล้วมีเวลาว่างๆก็สีให้คุณย่าเกลาอีกที แต่เพลงเดี่ยวที่ต่อให้จริงๆจังๆเลยก็มีนะ...คุณย่าเป็นคนใจเย็นมาก ไม่ดุ อย่างเช่นถ้าผิดปั๊บ กับพี่ก็จะอาจจะมีพูดบ้าง*

เอาใหม่ ทำใหม่ แต่กับลูกศิษย์คนอื่นๆไม่มีเลยคุณย่าก็ได้แต่สีซ้ำๆอยู่ตรงนั้นหละ จนกว่าจะได้ คุณย่าใจเย็นมากๆ ในการต่อเพลงเดี่ยวก็เหมือนกันนะ

สำหรับเกณฑ์การเริ่มต่อเพลงเดี่ยว ถ้าเป็นที่สอนตามมหาลัยก็ต้องต่อเพลงเดียว ทั้งที่เด็กบางคนก็อาจจะยังไม่ถึงเกณฑ์อะนะ แต่คุณย่าก็ต่อให้ ส่วนใหญ่ก็จะเป็นแค่พญาโศก นกขมิ้น นะ ถ้ากราวใน แขกมอญ จะมาขอต่อที่บ้านมากกว่า แต่ถ้าเป็นที่ลูกศิษย์ที่เข้ามาที่บ้านโดยตรง ตรงนั้นส่วนใหญ่แล้วจะเริ่มต่อเพลงเดี่ยวได้แล้ว ไม่ค่อยมีแบบอ้อแอ้ๆ ปกติคุณย่าก็จะสังเกตแหละว่าคนนี้พอสีคนเดียวได้แล้ว คุณย่าก็จะเรียกไปต่อ (ณัฏฐวิต จิยะจันทน์, สัมภาษณ์, ๒๐ ธันวาคม ๒๕๕๕)

ดร.ดุษฎี สว่างวิบูลย์พงศ์ ได้กล่าวในบทสัมภาษณ์ว่าด้วยเรื่องกระบวนการถ่ายทอดเพลง วิธีการเรียน และเกณฑ์การเริ่มต่อเพลงเดี่ยวโดยครูฉลวย จิยะจันทน์ ไว้ว่า

เริ่มเรียนกับครูช่วงนั้นจะดีดจะเข้มานิดหน่อย จะเรียนซออู้กับอาจารย์ศันสนีย์ ซึ่งเป็นอาจารย์ฝึกสอนที่โรงเรียนมาบ้างแล้ว จากนั้นอาจารย์ได้พาไปฝากตัวกับครูฉลวย พบครั้งแรกที่บ้านครูสุดจิตต์ ตอนนั้นได้เริ่มเรียนเพลงเขมรไทรโยค ไม่รู้ว่าทำไมนะครับ แต่วันนั้นจะมีบรรเลงกันที่บ้านครูเพลงนี้ละมั้ง เลยได้ต่อเป็นเพลงแรก หลังจากนั้นก็ได้เข้าไปเรียนที่กรมประชาสัมพันธ์ที่เก่า ตรงราชดำเนิน ครูสอนเพลงกาลเวก สาริกาชมเดือน พันธุ์ฝรั่ง สำหรับผมจะไม่ได้ต่อพวกจระเข้หางยาว แป๊ะ เพลงพื้นฐาน อาจจะเป็นเพราะผมได้เรียนมาบ้างแล้ว ส่วนใหญ่ที่ต่อที่กรม พอหมดพวกเพลงสาริกาชมเดือน เพลงที่ครูชอบหนะครับ อยู่ที่ว่าที่กรมเค้าอัดเพลงอะไร ครูก็จะต่อเพลงนั้นให้ การสอนลักษณะนี้อาจจะเป็นเฉพาะผมอะนะครับ เพราะว่าผมเข้าไปเรียนที่กรมช่วงนั้นได้สัก ๒-๓ ปี ส่วนเข้าไปเรียนที่บ้านนั้นก็จะเป็นช่วงหลังๆละ ส่วนใหญ่ก็จะไปส่งครูมากกว่า ช่วงนั้นผมก็จะเริ่มเข้ามหาวิทยาลัยแล้ว ช่วงไปที่บ้านก็จะทวนเพลงเดี่ยวมากกว่าต่อ จะได้ต่อเพลงก็ตอนอยู่ที่กรมมากกว่าเพราะเค้าบังคับอัดเพลงสัปดาห์ละครั้ง ๒ ครั้ง ผมก็จะได้ต่อได้ทวนไปด้วยหลายเพลง ช่วงนั้นที่เริ่มเรียนครูก็ใกล้เกษียณแล้วแต่ครูก็ยังไปทำงานอยู่เรื่อยๆอะนะครับ

แบบแผนเพลง ก็จะเป็นจระเข้หางยาว แป๊ะ แขกบรเทศ เถา แขกมอญบางช้าง แล้วก็จะเป็นเพลงหมู่ นกขมิ้น ๓ ชั้น...

วิธีการเรียน ตอนแรกก็จะตัวต่อตัวเลย ใช้วิธีการสังเกตวิธีการวางนิ้ว เก็บนิ้ว จับคันชักว่าเข้าออกยังไง ครูจะไม่ค่อยพูด บอกอะไร ให้ผมสังเกตเอง แต่ครูสอน ใจเย็น ใจดี

...คันชักเข้าออกจะปวดหัวอยู่เหมือนกัน เพราะเวลาเรียนกับครูแต่ละครั้ง คันชักจะไม่ค่อยเหมือนกันทุกครั้งไป แต่พอเข้าใจระบบการใช้คันชักแล้วก็จะเร็วละ คือ เน้นที่คุณภาพเสียงมากกว่า ส่วนเรื่องคันชักไม่เชิงว่าต้องตายตัวแบบนี้ๆ เสมอไป คือทำไงก็ได้ให้ใช้คันชักแล้วได้เสียงตรงกับที่ครูทำเป็นใช้ได้

คันชัก สังเกตว่าครูจะไม่ค่อยใช้คันชักสีตามที่ว่ากันว่าเป็นระเบียบวิธีสักเท่าไหร่ เพราะว่าครูใช้ความเป็นธรรมชาติในการสีมากกว่า ครูเล่าว่า ตอนต่อจากครูพระสรรฯ ครูก็ใช้วิธีนี้ จับเสียงเอา บางทีไม่มีซอด้วยซ้ำครูพระสรรฯใช้นอยๆเสียงเอา ครูก็เคยเล่ามาว่าประมาณนี้อะนะครับ นอกเหนือจากนั้นก็มาสีให้ครูพระสรรฯตรวจอีกที ก็จะตรวจคันชัก หากมีผิดแบบหนักๆ ก็จะบอกเตือน แต่ถ้าทั่วๆไปแล้วเสียงได้ก็จะไม่เน้นอะไรกับระบบคันชักเท่าไหร่หนะครับ

เกณฑ์ ถ้าสีได้คนเดียวจบเพลงโดยที่ครูไม่ต้องสีประคองด้วยแล้ว สามารถสีคนเดียวและเอาตัวรอดได้แล้วโดยไม่ล่ม ครูก็จะต่อเพลงเดี่ยวให้...
(ดุษฎี สว่างวิบูลย์พงศ์, สัมภาษณ์, ๒๖ ธันวาคม ๒๕๕๕)

นายมารุธ วิจิตรโชติ ได้กล่าวในบทสัมภาษณ์ว่าด้วยเรื่องกระบวนการถ่ายทอดเพลง วิธีการเรียน และเกณฑ์การเริ่มต่อเพลงเดี่ยวโดยครูฉลวย จิยะจันทน์ ไว้ว่า

เพลงแรกที่ต่อก็จะเป็นเพลงธรรมดาทั่วไป อย่างเพลงจะเข้หางยาว แป๊ะ ต่อมาก็จะเป็นพวกเพลงสารถี สุดสงวน นางครวญ ส่วนใหญ่จะเป็นเถาบ้าง สามชั้นบ้าง

เนื่องจากก่อนที่จะเข้าไปเรียนกับครูฉลวย พี่จะมีพื้นฐานมาบ้างแล้ว ครูจะเริ่มโดยการเขียนโน้ตให้และสีไปพร้อมๆกันกับครู เรียนตัวต่อตัวในช่วงแรกๆ แต่มาในช่วงหลังที่พี่เริ่มได้แล้ว ครูก็จะต่อเพลงให้เลยโดยไม่จดโน้ต

ให้ก่อน ครูก็จะสีให้ดูแล้วพี่ก็จำมาจดโน้ตที่หลัง ... ช่วงนั้นพี่จะเรียนคู่กับพี่แก้ว ดร.ดุษฎี สว่างวิบูลย์พงศ์...พี่มีโอกาสเรียนจริงๆจังๆกับครู เกือบๆ ๕ ปี

ครูจะไม่ได้เน้นเรื่องคันชักเท่าไหร่ จะบอกแค่ว่าเวลาหมดวรรคอย่าให้คันชักมันจบแบบน่าเกลียด แต่ไม่ได้กำหนดว่าในเพลงเดี่ยวต้องใช้คันชักให้เหมือนครูเป๊ะๆ เพราะอย่างครูสี ๑๐ ครั้ง คันชักก็จะไม่ค่อยเหมือนกันเกือบทุกครั้ง ครูจะบอกในลูกขยี้นะว่ามีนิ้วอย่างนี้ ควรใช้คันชักอย่างไรเพื่อให้ได้เสียงที่ถูกต้อง

เวลาครูสอนครูจะไม่ค่อยพูดนะ ครูก็จะสีให้ดู ถ้าทำได้ก็ยิ้ม ถ้าทำไม่ได้ก็จะสีตรงน้ำวนไปเรื่อยๆจนได้ก็ไปต่อ แต่พี่ต่ออะจะช้ากว่าพี่แก้ว พี่เลยต้องกลับมาซ้อมเองแล้วไปสีกับครูบ่อยๆ

วิธีการเรียน การจับคันชัก การใช้นิ้ว ครูจะไม่ได้บอกว่าต้องทำอย่างไร แต่ครูจะเน้นเรื่องน้ำหนักเสียง สายนี้ต้องหนักแน่น ส่วนเรื่องวิธีการจับ ครูไม่เคยบอกนะ แต่ลูกศิษย์จะใช้วิธีสังเกตเอาเองและเลียบแบบเสียงให้ได้เหมือนครูให้มากที่สุด อย่างการจับสายที่นิ้วชี้ ถ้าจับปลายนิ้วจะได้เสียงไม่เหมือนครู เพราะมันจะมีการคลึงเพื่อให้ได้หลายเสียง มีเลื่อนบ้าง ถ้าใช้ปลายนิ้วก็จะทำไม่ได้ แต่ครูก็จะไม่ได้ใช้ข้อนิ้วทั้งหมดนะ เพราะอย่างเวลาขึ้นสายบนก็จะจับปลายบ้าง ข้อบ้าง ก็มีสลับกันไป ไม่ได้กำมือตลอดเวลา ส่วนการจับคันชักโดยใช้ ๒ นิ้วสอดเข้าไปครูก็จะไม่ได้เน้น เพียงแต่ถ้าพี่จับคันชักแล้วสีได้เสียงแล้วก็โอเค เน้นแค่เรื่องเสียงให้โต ชัดเจน หนักแน่น ส่วนเรื่องเสียงโตครูก็จะไม่ได้บอกนะ แต่ด้วยเวลาครูสี พี่ก็จะจำน้ำเสียงและก็ซึมซับ ก็จะพยายามทำให้เหมือนกับที่ได้ยินเวลาที่ครูสี

สิ่งที่สำคัญในการเรียนสายนี้คือทำให้เหมือนครูที่ต่อให้มากที่สุดหรือ Copy Brand *เลยจะดีมาก เพราะในสายเราที่ต่อๆกันมาแล้วจะไม่ประดิษฐ์อะไรใหม่ๆ ครูให้มาอย่างไงก็ใช้แค่นั้น นอกจากเวลาผ่านไปนานๆเข้า ความเป็นตัวตนของศิลปินก็จะเกิดขึ้นเองแต่อะไรที่เป็นเนื้อๆหลักๆที่ครูให้มาก็จะไม่เปลี่ยน ก็ยังรักษาไว้*

สิ่งที่พี่วิเคราะห์ได้หลังจากที่ได้เรียนมาในสายนี้คือ ต้องลดความใจเย็นลง คันชักอย่าใช้เปลือง ลักคันชักบ่อยแต่ไม่ตายตัว ต้องมีหางเสียง ไม่ห้วนๆ การควบคุมปลายนิ้วข้อนิ้ว ปกติครูจะเกาะนิ้วชี้ด้วยข้อตลอด แต่ก็มีบางช่วงที่

เปลี่ยนมาเป็นปลายนิ้วบ้าง คนที่สีได้เหมือนครูที่สุดคือ หนู ครูณัฏฐวิต หลานครูอะ เพราะหนูเค้าใกล้ชิดครูมากที่สุดแล้ว

เกณฑ์การต่อเพลงเดี่ยว ส่วนมากครูจะบอกเองนะว่าจะเริ่มต่อเพลงเดี่ยวให้หรือยัง อย่างพวกเพลงกรอครูก็จะบอกว่า ไม่ต้องต่อก็ได้ฟังครูสีไปก่อนเดี่ยวก็ได้ เพราะทางมันบังคับอยู่แล้ว ส่วนเรื่องลูกเล่นฟังครูบ่อยๆหน่อยเดี๋ยวก็ได้เอง พอหลังจากนั้นก็จะเริ่มต่อเพลงทยอยให้ แล้วถึงได้มาเป็นเพลงเดี่ยว (มารุธ วิจิตรโชติ, สัมภาษณ์, ๒๒ ธันวาคม ๒๕๕๕)

อาจารย์สุขสันต์ พ่วงกลัด ได้กล่าวในบทสัมภาษณ์ว่าด้วยเรื่องกระบวนการถ่ายทอดเพลง วิธีการเรียน และเกณฑ์การเริ่มต่อเพลงเดี่ยวโดยครูฉลวย จิยะจันทน์ ไว้ว่า

สำหรับพี่อาจจะแตกต่างจากลูกศิษย์ที่เข้าไปเรียนคนอื่นๆนะ สมัยนั้นช่วงที่ติดต่อไปหาครู ครูบอกว่าครูจะอยู่บ้านทุกวันเสาร์อาทิตย์ ถ้าสะดวกก็เข้ามา แต่ถ้าไม่ก็ไปหาครูได้ที่โรงเรียนพันธะฯได้ ช่วงนั้นที่ติดต่อไปหาครูตอนเทอมหนึ่ง ช่วงที่เรียนจุฬาฯ ก็ยังไม่ได้เข้าไปหาครูหรอก ตอนนั้นพี่เริ่มเรียนที่ครุศาสตร์ จุฬาฯแล้ว พอเข้าช่วงเทอม ๒ พี่ก็ไปพร้อมเอกสารไปให้ครูเซนต์ หนังสือเชิญจากคณะด้วยอะไรด้วย ตอนนั้นพี่รวีพาไป วันแรกยังไม่ได้เรียน เพราะเด็กที่บ้านเจี๊ยวจ๊าวมาก ก็เลยกลายเป็นช่วยครูสอนไปด้วย พอต่อมาครูถามว่า อยากเรียนเพลงอะไร? ด้วยตอนนั้นที่คณะจะมีงานอยู่เรื่อยๆ ช่วงนั้นที่คณะตั้งโจทย์มาว่าเพลงทยอยญวณ ทางครูหลวงประดิษฐ์ไพเราะ แต่ครูได้ทางครูพุ่ม กรมประชาสัมพันธ์ พี่ก็ต่อทางนั้นมา เพลงแรกสำหรับพี่ก็เลยเป็นเพลงทยอยญวณ ไม่ได้เริ่มต่อจากจระเข้หางยาวเหมือนคนอื่นๆ หลังจากนั้นก็เป็นเพลงที่ทางคณะตั้งโจทย์มากำหนดให้พี่อีกทีเหมือนกัน พี่เลยเรียนไม่เหมือนลูกศิษย์คนอื่น ทยอยญวณ พม่าเห่ แขกลพบุรี โหมโรงครอบจักรวาล ออกม้าย่อง ลำดับเพลงที่เริ่มเรียนสำหรับพี่เลยเป็นเพลงบังคับ เป็นเพลงที่กำหนดจากทางคณะมากกว่า ตั้งแต่ตอนที่เริ่มเรียนเลยครับ

วิธีการเรียน พี่จะไม่จดโน้ตตอนต่อครับ ระหว่างครูสอนครูก็จะสีไปเรื่อยๆ พอติดขัดวรรคไหน ครูก็จะหยุด เหมือนกับว่า ได้ทวนเพลงไปด้วย ต่อเพิ่มและก็ทวนเพลง ต่อเพิ่มแล้วก็ทวนเพลงอย่างนี้ไปเรื่อยๆ กลับบ้านพี่ถึงจะได้จดโน้ต

มีเครื่องบันทึกเทปอันนึงไว้บันทึก ครูจะสีซ้ำๆตรงที่พี่ติดขัดจนกว่าจะได้ ครูจะไม่พูดไม่บอก อาจจะเป็นเพราะเป็นลักษณะของครูโบราณด้วยนะพี่ว่า

พี่ใช้วิธีสังเกตการปฏิบัติจากครู อย่างนิ้วครู พอทำไปทำมาพี่ก็จะรู้ว่ามันไม่ได้เสียงอย่างที่ครูทำ เราก็จะรู้ละ พี่ก็ต้องขืนทำจนได้เสียงตามครู ตรงไหนที่เราจะต้องปล่อยนิ้วให้ได้แบบครู ตรงไหนที่พี่จะต้องกำนิ้ว ใช้ข้อนิ้วหรือนวมนิ้วแบบครู ฉะนั้น จะมีในลักษณะของการผสมกัน ๒ ลักษณะ

ที่จับไม่ได้เลยในช่วงแรก คือ เรื่องคันชัก ถ้าพูดตามปกติคือมันเป็นแบบอัตโนมัติ แบบออกเข้าปกติ โดยเสียงครูที่สีจะเหมือนกันทุกครั้งนะ แต่คันชักไม่เหมือนเลย ครูจะทำให้เป็นอัตโนมัติของท่านได้เป็นลักษณะเฉพาะ โดยคำนึงเรื่องเสียงให้เชื่อมต่อกันเป็นหลัก

สำหรับเพลงเดี่ยว พี่เริ่มจากเพลงที่คณะกำหนดให้อีกเหมือนกัน ช่วงปี ๔ พี่ได้เริ่มเพลงนกขมิ้นก็ แต่ครูบอกว่าครูไม่ชอบ เพราะมีหลายท่อน ครูไม่ค่อยชอบเพลงที่มีหวานสลับเก็บหลายๆครั้ง ครูชอบเพลงท่อนเดียวจบ ต่อมาก็เพลงพญาโศก และก็กราวใน ส่วนเกณฑ์สำหรับการต่อเพลงเดี่ยว ครูไม่ได้บอกอะไรครับ เพราะพี่เรียนตามเพลงที่คณะกำหนด (สุขสันต์ พ่วงกลัด, สัมภาษณ์, ๒๑ กุมภาพันธ์ ๒๕๕๖)

กระบวนการถ่ายทอดโดยครูฉลวย จิยะจันทน์ ตามที่ได้ยกคำสัมภาษณ์มานั้นสังเกตได้ว่า คุณครูจะสร้างพื้นฐานของการเรียนซออู้ไว้อย่างเป็นระบบผนวกกับการฝึกให้ใช้การสังเกตของลูกศิษย์ที่เข้ามาเรียน กล่าวคือ สำหรับผู้ที่ยังไม่มีพื้นฐานเลย คุณครูมักจะเริ่มจากเพลงจระเข้หางยาว และแป๊ะ ๓ ชั้น ตามลำดับ ฝึกลากคันชักให้มีหางเสียง ไม่ห้วนหรือทำให้เกิดเสียงตรงจนเกินไป สำหรับผู้ที่ได้พื้นฐานแล้วคุณครูจะเริ่มต่อเพลงเถา เพลงหมู่สามชั้นตามลำดับ จนกระทั่งเพลงทยอยแล้วจึงต่อเพลงเดี่ยว

เกณฑ์การตัดสินสำหรับครูฉลวย จิยะจันทน์ สำหรับการเริ่มต่อเพลงเดี่ยวนั้น ครูมิได้มีเกณฑ์อะไร หากแต่คุณครูจะใช้วิธีการสังเกตการณ์ลูกศิษย์ว่าใครสามารถบรรเลงคนเดี่ยวได้เอาตัวรอดได้ ปฏิบัติเพลงทั่วไปจนจบเพลงได้โดยไม่สะดุดหรือล่ม และมีทักษะในการใช้กลวิธีที่สามารถพัฒนาต่อได้ คุณครูก็จะเริ่มต่อเพลงเดี่ยวให้

วิธีการเรียนการสอนของครูฉลวย จิยะจันทน์ ด้วยบุคลิกส่วนตัวของคุณครูที่เป็นผู้มีจิตใจดี อ่อนโยน และใจเย็น ทำให้การเรียนทั้งเพลงทั่วไปและเพลงเดี่ยวของลูกศิษย์แต่ละครั้ง

คุณครูจึงมักไม่บอกกล่าวหรือแนะนำอะไรเท่าไหร่ นอกจากช่วงที่ควรตระหนักถึงในการเดี่ยว เช่น การรูดสาย เปิดเสียง การใช้นิ้วในช่วงสายบนและช่วงล่าง การขยี้ เป็นต้น คุณครูจะบอกให้ลูกศิษย์ได้สังเกตให้ถี่ถ้วนก่อน

วิธีการเรียนในกรณีการศึกษากลวิธีพิเศษของคุณครู เนื่องจากวิธีการเรียนเป็นแบบแผนทั่วไปของการเรียนดนตรีไทย คือ วิธีการเรียนแบบตัวต่อตัว ดังนั้น เมื่อถึงช่วงที่เป็นการสอนกลวิธีต่างๆ หากลูกศิษย์ยังปฏิบัติตามไม่ได้ คุณครูจะปฏิบัติซ้ำๆตรงช่วงกลวิธีนั้นหลายๆรอบ เมื่อสามารถปฏิบัติได้คุณครูจึงเริ่มต่อในสำนวนต่อไป

นอกจากการต่อแบบตัวต่อตัว คุณครูจะมีการจดโน้ตให้สำหรับการเรียนช่วงแรกๆหรือขั้นพื้นฐานด้วยเช่นกัน แต่จะสังเกตว่าเมื่อเข้าระบบของเพลงเดี่ยวแล้วนั้น คุณครูจะไม่จดโน้ตให้นอกจากลูกศิษย์จดไว้ในบ้างช่วงด้วยตนเอง

สิ่งที่ควรตระหนักในการเรียนเพลงเดี่ยวตามแนวทางของครูฉลวย จิยะจันทน์ คือเรื่องของคุณภาพเสียง คุณครูจะไม่บอกกล่าวอีกเช่นกันแต่จะปฏิบัติซ้ำให้เข้าใจถึงลักษณะคุณภาพเสียงที่โต ทุ้ม นุ่มนวล แม้ว่าจะลงเสียงต่ำขึ้นเสียงสูง คุณครูจะเน้นให้ลูกศิษย์ฟังน้ำเสียงและปฏิบัติตามมากกว่าการบอกกล่าวหรืออธิบาย เช่นเดียวกันกับการลากคันชักเข้าหรือออกคุณครูจะไม่เน้นว่าต้องเป็นไปตามระเบียบวิธีการใช้คันชัก หากแต่เมื่อจบวรรค จบประโยคต้องเป็นไปในลักษณะที่ถูกที่ควร ทั้งนี้ ประเด็นหรือสิ่งสำคัญของการลากคันชักในสายนี้ คือ แม้ว่าจะลากคันชักเข้าหรือออก หรือจะลักคันชักในลักษณะใด ไม่ถือว่าผิดแต่ต้องให้ได้คุณภาพเสียงเดียวกับที่คุณครูได้ต่อให้ เพราะนั้นเป็นสิ่งเดียวเหมือนกันกับที่คุณครูได้ใช้ความเป็นธรรมชาติในการลากคันชักเมื่อครั้งที่คุณครูได้รับการถ่ายทอดเพลงจากครูพระสรรฯเช่นกัน ประการสุดท้ายคือ เรื่องการใช้ข้อนิ้วในการกดสาย สังเกตว่าคุณครูจะไม่บอกอีกเช่นกัน หากยังไม่ได้คุณภาพเสียงที่เหมือนกับคุณครูปฏิบัติ ก็ใช้วิธีการปฏิบัติซ้ำๆให้ลูกศิษย์สังเกตจนกระทั่งปฏิบัติตามได้

ดังนั้น การเรียนเพลงเดี่ยวตามแนวทางครูฉลวย จิยะจันทน์ คือ มีพื้นฐานการปฏิบัติซออู้มาแล้วสามารถบรรเลงได้คนเดียวจนจบเพลงจึงจะสามารถต่อเพลงเดี่ยวได้ ต้องใช้ระบบคันชักอย่างเป็นธรรมชาติ ทั้งนี้ควรให้สอดคล้องและสามารถสร้างเสียงที่โต นุ่มนวล ดัง กังวานได้ดี ใช้วิธีการสังเกตและจดจำจากการเรียน นำมาปฏิบัติให้ได้คุณภาพของเสียงเดียวกับที่คุณครูปฏิบัติถือว่าถูกต้อง นอกเหนือจากนั้นเป็นการขัดเกลาโดยการมาปฏิบัติให้คุณครูตรวจความถูกต้องอย่างสม่ำเสมอ

๒.๘ การถ่ายทอดการเดี่ยวซออู้เพลงกราวใน สองชั้น ทางครูฉลวย จิยะจันทน์

เพลงกราวใน สองชั้น สำหรับการเดี่ยวซออู้ ถือเป็นเพลงขั้นสูงเพลงหนึ่ง นักดนตรีที่มีความสนใจในการปฏิบัติซออู้มักจะมุ่งหวังที่จะบรรลุเป้าหมายของการศึกษาเครื่องดนตรีชิ้นดังกล่าว โดยการหมั่นฝึกฝนศักยภาพของตนให้สามารถเป็นที่ยอมรับและประทับใจต่อครูผู้ถ่ายทอดวิชาความรู้ของตน เพื่อที่จะได้มาซึ่งโอกาสอันดีในการเริ่มเรียนเพลงเดี่ยวขั้นสูงเพลงนี้ ซึ่งว่ากันว่าเป็นเพลงที่ต้องใช้พละกำลัง ใช้ความพร้อมทั้งทางด้านร่างกายและจิตใจ ต้องเข้าใจเรื่องการสื่ออารมณ์เพลงเป็นอย่างดี สามารถใช้กลวิธีพิเศษต่างๆตามแนวทางในสายครูที่ตนได้ศึกษามาอย่างรู้แจ้ง ชัดเจนและถูกต้อง

การถ่ายทอดการเดี่ยวซออู้ เพลงกราวใน โดยครูดนตรีในสายนั้นๆ เป็นอีกปัจจัยหนึ่งที่จะเป็นเครื่องขัดเกลาและผลักดันส่งเสริมให้ผู้ที่ศึกษาเพลงเดี่ยวกราวใน ทางเดี่ยวซออู้ นั้นได้ก้าวไปถึงเป้าหมายของการเป็นนักดนตรีที่มีความสามารถบรรเลงซออู้ด้วยความเป็นเลิศได้

ครูณัฏฐวิต จิยะจันทน์ ได้กล่าวในบทสัมภาษณ์ว่าด้วยเรื่องการเรียนเพลงกราวใน สิ่งที่ควรตระหนัก และความเชื่อในการถ่ายทอดเพลงกราวในของครูฉลวย จิยะจันทน์ ไว้ว่า

> *สำหรับพี่ พี่เริ่มเพลงเดี่ยวเพลงกราวในเป็นเพลงแรก แต่แรกๆมันยังไม่ได้อย่างปัจจุบันนี้หรอก ต้องฝึกอย่างหนัก หลังจากนั้นค่อยมาต่อ พญาโศก นกขมิ้น และแขกมอญ จากคุณย่า*
>
> *การแนะนำในกราวใน คุณย่าจะไม่บอกเป็นคำพูด อย่างพวกวิธีการรูดสายเปิดเสียง ถ้าลูกศิษย์ยังไม่ได้คุณย่าก็จะสีตรงนั้นหละ ซ้ำๆจนกว่าจะได้ ไม่รีบเลย บางที่พี่ก็ถามตรงนี้ของกราวในเป็นอย่างไร แม่ย่าก็จะสีให้ดู*
>
> *ส่วนที่เน้นในกราวใน แม่ย่าจะบอกว่ากราวในมีทั้งหวาน ทั้วเร็ว ต้องสีให้เร็ว เพราะว่าเป็นเพลงที่แสดงทักษะและศักยภาพของคนสี เป็นเพลงสุดยอดที่ต้องแสดงให้เห็นละว่าเราแน่ ไม่แน่ไม่สีหรอกกราวใน ระนาดก็เหมือนกัน พวกนี้เหมือนกัน เน้นสีให้ชัดๆ มีพลัง ต้องมีหวานมีเร็ว ครบรส คุณย่าจะชอบ สีเล่นเหมือนแขกต่อยหม้อ*
>
> *ความเชื่อ สำหรับพี่นะ คือเราไหว้ครูอยู่แล้ว คุณย่าเห็นก็เรียกไปต่อเลย ไม่ได้มีพิธีกรรมอะไรมากมาย ตรงนี้ก็เหมือนกับว่าไหว้ครูครั้งแรกที่เริ่มเข้ามาต่อ*

แล้วก็เป็นอันจบ เหมือนกับที่โป๊ทเอามาไหว้ครูครั้งแรก (ณัฏฐวิต จิยะจันทน์, สัมภาษณ์, ๒๑ มกราคม ๒๕๕๖)

ดร.ดุษฎี สว่างวิบูลย์พงศ์ ได้กล่าวในบทสัมภาษณ์ว่าด้วยเรื่องการเรียนเพลงกราวในสิ่งที่ควรตระหนัก และความเชื่อในการถ่ายทอดเพลงกราวในของครูฉลวย จิยะจันทน์ ไว้ว่า

วิธีการเรียนเพลงกราวใน ก็จะเป็นตัวต่อตัวเหมือนเดิม ไม่ได้ใช้โน้ตเลย มีช่วงแรกๆ แต่พอมาเพลงเดี่ยวก็จะไม่จดโน้ตแล้วครับ สมัยนั้นผมต่อคนเดียว มีคู่กับมาร์คบ้าง

เวลาต่อเพลง เชื่อว่าครูโบราณหลายท่านก็เป็นเหมือนกัน คือ ครูจะไม่บอกอะไรมากมาย จะสื่อกันด้วยเสียงซอมากกว่า อย่างถ้าผิดหรือว่ายังไม่ได้ครูก็จะสีให้ดังขึ้น ให้รู้และสังเกตจนทำได้ คือ ครูใจดีมากนะ แต่เวลาผิดเสียง ซอจะดังละคล้ายๆดุ แต่ก็จริงๆแล้ว ครูไม่ได้อะไร ครูแค่จะให้สังเกตที่ครูสีให้มากขึ้นจนกระทั่งได้

สิ่งที่เน้นก็น่าจะเป็นช่วงรูดสายลงมาใช้เสียงสูงด้านล่างไม่ให้เพี้ยน แต่ส่วนใหญ่วิธีที่ครูต่อให้จะไม่ค่อยพลาด เพราะมันจะรูดคล้ายๆหาเสียงแล้วอะนะครับ ไม่ได้กระโดดมาทั้งมือ และการใช้คันชักให้ได้เสียงที่ถูกต้องอะนะครับ และก็การสีช่วงจังหวะลอย จะเน้นย้ำเรื่องการเข้าจังหวะอะนะครับ รวมก็ประมาณนี้ครับ ครูจะไม่ค่อยบอกอะไรให้เท่าไหร่ ให้ลูกศิษย์ฟังเสียง มองนิ้ว และก็ทำเสียงออกมาให้เหมือนครูมากที่สุดอะนะครับ เรื่องคุณภาพเสียงเป็นหลัก

ความเชื่อ ไม่มีเลย ของคนอื่นไม่แน่ใจนะครับ แต่ของผมไม่มีนะ ก็จะมีไหว้ครั้งแรกครั้งเดียวที่ฝากตัวเป็นศิษย์ เพราะอาจจะด้วยครูเป็นคนเรียบง่ายอะไรก็ได้ ครูเลยไม่ได้เรียกร้องอะไรว่าต้องทำอย่างนั้นอย่างนี้เป็นพิธีการพิธีกรรมเท่าไหร่ (ดุษฎี สว่างวิบูลย์พงศ์, สัมภาษณ์, ๒๔ มกราคม ๒๕๕๖)

นายมารุธ วิจิตรโชติ ได้กล่าวในบทสัมภาษณ์ว่าด้วยเรื่องการเรียนเพลงกราวใน สิ่งที่ควรตระหนัก และความเชื่อในการถ่ายทอดเพลงกราวในของครูฉลวย จิยะจันทน์ ไว้ว่า

อย่างกราวใน เนื่องจากครูสีบ่อยอะ พี่จะได้ยินมาบ่อยก็จะซึมซับมาบ้างแล้ว เวลาต่อก็จะไปได้เร็วหน่อย ต่างจากแขกมอญ ต่อยาก ถ้าไม่เคยฟังทางนี้มาก่อนก็จะลำบากหน่อย...แต่พอจบแล้วรู้สึกเลยว่ากราวในของครู กินแรงกว่าแขกมอญ นิ้วยากกว่า นิ้วจะพลันจนแทบจะกางไม่ออก เพราะมีทั้งใช้ปลายใช้ข้อ ส่วนใหญ่ต้องฟังมาก่อนบ้าง เพราะช่วงลอยรายละเอียดมันเยอะ ช่องไฟอีกต้องมาสีให้ครูดูบ่อยๆ ตรงช่วงเนื้อมันยากแค่นิ้ว แต่ช่วงลอยเทคนิคและการควบคุมจังหวะมันทำได้ยากอยู่เหมือนกันที่ให้ใกล้เคียงกับครูมากที่สุด เวลาเรียนครูจะไม่ค่อยพูดหรือบอกอะไรนะ วิธีการเรียนก็เหมือนเพลงอื่นๆนะ ให้สังเกตนิ้วฟังเสียงเป็นสำคัญ แล้วทำตามให้ได้

สำหรับพี่ ความรู้สึกนะเหมือนว่าครูจะเน้นเรื่องกำลังนิ้วและคันชักต้องดี ต้องสัมพันธ์กัน เพราะอย่างตรงเนื้อเวลาสีนิ้วมันจะไม่ได้หยุดเลย โสตประสาทต้องดี เพราะมันจะมีลูกเสียงสูงที่ต้องใช้ในช่วงล่าง ต้องใช้หูฟังเพื่อหาเสียงให้ดู รายละเอียดของเทคนิคมันเยอะมาก ถ้าไม่เคยได้ยินมาก่อนบ่อยๆแล้วมาต่อจะต่อยากมาก จังหวะเวลาลอยเราต้องเข้าว่าเนื้อต่อเราต้องเข้าใจจังหวะและเข้าให้เป็น

ความเชื่อ ก็มีนิดนึง มีแค่นำพวงมาลัย ดอกไม้ แต่ก็ไม่ได้เป็นพิธีอะไรมากมาย แล้วครูก็แค่เอาไปที่รูปครูพระสรรฯแค่นั้น ปกติก็จะยกมือไหว้ครูพระสรรเหมือนขออีกที ไม่ได้เหมือนการต่อเพลงหน้าพาทย์อย่างคนปี่พาทย์ อาจจะเป็นเพราะครูไม่ได้เป็นคนเคร่งครัดอะไรเท่าไหร่ ครูเป็นคนใจเย็นและใจดีมาก ไม่ค่อยว่าใคร ดีไม่ดีอย่างไงยิ้มอย่างเดียว (มารุธ วิจิตรโชติ, สัมภาษณ์, ๑๗ มกราคม ๒๕๕๖)

อาจารย์สุขสันต์ พ่วงกลัด ได้กล่าวในบทสัมภาษณ์ว่าด้วยเรื่องการเรียนเพลงกราวในสิ่งที่ควรตระหนัก และความเชื่อในการถ่ายทอดเพลงกราวในของครูฉลวย จิยะจันทน์ ไว้ว่า

ครูใช้ความเคยชินตอนที่เรียนกับครูพระสรรฯ ฉะนั้น สิ่งที่ครูตระหนักถึงคือความคล่องและการซ้อม โดยจะเป็นไปได้เองเมื่อเกิดความคล่องตัวและพร้อมอย่างสะบัด ถ้าหลุดพ้นจากเรียนระบบ เสียงจะออกมาชัดทุกคำ โดยที่คันชัก

ไม่ได้เป็นตัวกำหนดว่าต้องเข้าหรือออก ต้องซ้อมและได้ต่อจากต้นฉบับที่สุดจริงๆ นะพี่ว่า ถึงได้หลักการใช้เทคนิคต่างของครูจริงๆ

ศิลปะมีขั้นตอนก็จริง แต่เมื่อถึงจุดๆนึง ขั้นตอนเหล่านั้นต้องคล่องแคล่ว เล่นโดยอาศัยคุณภาพของเสียง ความต่อเนื่องของเสียง เสียงโต ไม่เกิดการขัดต่อสำนวนกลอน อย่างวิธีการกำนิ้ว จะทำให้มีกำลังมากขึ้น เสียงโตขึ้น จะใช้ตรงไหน ความคล่องและแม้นยำจากการได้รับถ่ายทอดเป็นตัวบอกเราได้

ส่วนความเชื่อ สำหรับพี่ก็จะมีตั้งแต่ฝากตัวเป็นลูกศิษย์ และก็ก่อนการต่อเพลงเดี่ยวทุกเพลง แต่ครูก็ไม่ได้บอกหรือขออะไรนะ ครูสบายๆ เรียบง่าย อย่างไงก็ได้ (สุขสันต์ พ่วงกลัด, สัมภาษณ์, ๒๑ กุมภาพันธ์ ๒๕๕๖)

การถ่ายทอดการเดี่ยวซออู้ เพลงกราวใน สองชั้น ทางครูฉลวย จิยะจันทน์ พบว่า ครูฉลวย จิยะจันทน์ มีแนวทางในการทอดถ่ายเช่นเดียวกับการเรียนการสอนเพลงทั่วไปและเพลงเดี่ยวต่างๆ กล่าวคือ เป็นลักษณะของการเรียนดนตรีไทยตามขนบ (ตัวต่อตัว) ใช้วิธีการสังเกตของลูกศิษย์แทนการบอกกล่าวจากคุณครู เพื่อให้เข้าใจด้วยตนเองและเข้าใจในช่วงใดช่วงหนึ่งให้ได้มากที่สุด เนื่องจากคุณครูจะปฏิบัติซ้ำๆตรงช่วงที่ลูกศิษย์ยังทำไม่ได้หรือไม่เข้าใจชัดเจนจนกระทั่งลูกศิษย์สามารถปฏิบัติได้

การสังเกตของลูกศิษย์ในขณะเรียนก็ยังคงเหมือนเดิม อาจจะมีเพิ่มมากขึ้นในส่วนของกลวิธีที่พบในการเดี่ยวเพลงกราวใน กล่าวคือ ช่วงที่เป็นการรูดสายลงมาใช้ในเสียงสูง ปฏิบัติในระดับช่วงมือชั้นล่าง ตรงนั้นไม่ควรพลาด แต่ด้วยอัตลักษณ์ในกลวิธีดังกล่าวของทางสายนี้ ทำให้ส่วนใหญ่นั้นไม่ค่อยจะพลาดเรื่องของตำแหน่งเสียง เพราะเป็นการรูดสาย (หาเสียงสูงด้านล่าง) จนกระทั่งพบเสียงที่ต้องการแล้วจึงหยุดไว้ที่ช่วงระดับมือนั้นทันที แตกต่างจากการกระโดดมาทั้งระดับมือเพื่อที่จะมาใช้ในช่วงเสียงที่สูงกว่า นอกจากนี้ ยังเป็นเรื่องของการสังเกตการใช้นิ้วที่พบในเพลงนี้ว่า จะมีการใช้กำลังทั้งข้อนิ้วและปลายนิ้วสลับกันไปมาอยู่บ่อยครั้งมาก ทั้งนี้ คุณครูก็มิได้บอกอีกเช่นกัน เพียงแต่ปฏิบัติให้สังเกตซ้ำๆ เป็นที่เข้าใจว่าตรงนี้คือข้อควรตระหนัก การใช้คันชักเช่นเดียวกับการเรียนเพลงอื่นๆ คือ คุณครูจะไม่บอกกล่าวว่าต้องปฏิบัติอย่างไร แต่ให้สังเกตว่าการลากคันชักแต่ละครั้งนั้นเป็นอีกปัจจัยหนึ่งในการสร้างคุณภาพเสียงได้เช่นกัน ส่วนเรื่องระเบียบวิธีการลากคันชัก ควรตระหนักเพียงแค่ดำเนินไปให้ถูกต้องเมื่อจบช่วงหรือจบเพลง พยายามให้คันชักสอดคล้องกับกำลังนิ้วที่กดสายให้มากที่สุด แล้วคุณภาพเสียงจะเป็นไปตามแนวทางที่ถูกต้องตามสายของคุณครู ประการสุดท้าย คือ เรื่องจังหวะ สำหรับกราวใน สิ่งที่ควรคำนึงอีก

สิ่งหนึ่งและเป็นเอกลักษณ์ของเพลง คือ จังหวะลอย ดังนั้น สิ่งที่ยากต่อผู้บรรเลงคือการรอจังหวะเข้าเนื้อ ทำอย่างไรให้เหมาะสมน่าฟัง ประการนี้คุณครูมักจะให้ลูกศิษย์เข้าไปปฏิบัติให้คุณครูได้ตรวจและแนะนำจนกระทั่งสำเร็จผล

เรื่องของความเชื่อในการต่อเพลงกราวใน ตามแนวทางครูฉลวย จิยะจันทน์ เนื่องจากคุณครูเป็นผู้มีความเรียบง่ายในการดำรงชีวิต ทำให้เป็นผู้ที่ไม่เคร่งครัดในพิธีการมากมาย ดังนั้น สำหรับการเริ่มต่อเพลงกราวใน คุณครูจะนับเอาการไหว้ครูครั้งแรกที่ฝากตัวเป็นศิษย์เป็นครั้งที่สำคัญที่สุด ทำให้ก่อนการเริ่มต่อเพลงเดี่ยวกราวในจึงไม่มีพิธีกรรมทางความเชื่อเช่นเดียวกับครูท่านอื่นๆ เพียงแต่คุณครูจะพนมมือยกขึ้นไหว้ เพื่อเป็นการขอขมาหากผิดพลาดประการใดและขอฤกษ์ขอชัยจาก คุณครูพระสรรเพลงสรวงในการถ่ายทอดเพลงเดี่ยวขั้นสูงเพลงนี้ ซึ่งเป็นเพลงเดี่ยวที่คุณครูได้รับการถ่ายทอดมาจากคุณครูพระสรรฯอีกทอดหนึ่ง โดยจะให้ไว้แก่ลูกศิษย์ในสายของคุณครูต่อไป

๒.๙ ผู้ได้รับการถ่ายทอดการเดี่ยวซออู้เพลงกราวใน สองชั้น ทางครูฉลวย จิยะจันทน์

สายการสืบทอดหรือผู้ได้รับการถ่ายทอดการเดี่ยวซออู้เพลงกราวในสองชั้นทางครูฉลวย จิยะจันทน์ ผู้วิจัยได้เลือกทำการสืบค้นข้อมูลจากการสัมภาษณ์ลูกศิษย์สายตรงของครูฉลวย จิยะจันทน์ ดังนี้

ครูณัฏฐ์วิต จิยะจันทน์ (หลานและลูกศิษย์) สัมภาษณ์เมื่อวันที่ ๒๑ มกราคม ๒๕๕๖
ดร.ดุษฎี สว่างวิบูลย์พงศ์ (ลูกศิษย์) สัมภาษณ์เมื่อวันที่ ๒๔ มกราคม ๒๕๕๖
นายมารุธ วิจิตรโชติ (ลูกศิษย์) สัมภาษณ์เมื่อวันที่ ๑๗ มกราคม ๒๕๕๖
อาจารย์สุขสันต์ พ่วงกลัด (ลูกศิษย์) สัมภาษณ์เมื่อวันที่ ๒๑ กุมภาพันธ์ ๒๕๕๖

รายชื่อลูกศิษย์ที่ผู้วิจัยได้ทำการรวบรวมจากการสัมภาษณ์บุคคลใกล้ชิดและลูกศิษย์คนสำคัญ ผู้วิจัยจะนำรายชื่อของลูกศิษย์ที่ทั้ง ๔ ท่านมีความเห็นตรงกันว่าเป็นบุคคลที่เคยได้รับการถ่ายทอดเพลงกราวในมาอย่างแท้จริง กล่าวคือ ต้องเป็นบุคคลที่ทั้ง ๔ ท่าน สามารถระบุได้ชัดเจนว่าเคยพบเห็นการเข้ามาขอเรียนจริง เพราะเนื่องจากด้วยวัยวุฒิและคุณวุฒิของทั้ง ๔ ท่านนั้นใกล้เคียงกันและเป็นลูกศิษย์รุ่นแรกที่เคยเข้ามารับการเรียนจากครูฉลวย จิยะจันทน์ ในช่วง

ระยะเวลาของการถ่ายทอดความรู้ในระยะเดียวกัน ดังนั้น ข้อมูลที่ได้ต้องมีน้ำหนักและเป็นข้อมูลในเชิงปริมาณและเชิงคุณภาพที่ถูกต้องอย่างสมเหตุสมผล

ขอบเขตของการรวบรวมผู้ที่ได้รับการถ่ายทอด ผู้วิจัยจะค้นหาข้อมูลและบันทึกเฉพาะรายชื่อของบุคคลที่ได้รับการถ่ายทอดจากครูฉลวย จิยะจันทน์โดยตรงเท่านั้น ไม่รวมถึงผู้ที่ได้รับการถ่ายทอดจากลูกศิษย์ในรุ่นต่อไป ยกเว้นกรณีศึกษาที่ผู้วิจัยได้ทำการวิจัยจากลูกศิษย์ของครูฉลวย จิยะจันทน์ คือ ครูณัฏฐวิต จิยะจันทน์

ครูณัฏฐวิต จิยะจันทน์ ได้กล่าวถึง ลูกศิษย์ที่ได้รับการถ่ายทอดการเดี่ยวเพลงกราวในสองชั้น ทางครูฉลวย จิยะจันทน์ มีดังนี้

๑. ดร.ดุษฎี สว่างวิบูลย์พงศ์
๒. คุณมารุธ วิจิตรโชติ
๓. อาจารย์สุขสันต์ พ่วงกลัด
๔. อาจารย์สมบูรณ์ บุญวงษ์
๕. คุณพวงเพ็ญ จันทร์อุดม
๖. คุณศิริพันธุ์ ธินกร ณ อยุธยา

สำหรับการถ่ายทอดการเดี่ยวซออู้ เพลงกราวใน สองชั้น ทางครูฉลวย จิยะจันทน์ ครูณัฏฐวิตได้กล่าวยังไม่ได้มีโอกาสถ่ายทอดให้ลูกศิษย์คนใด ผู้ที่ได้รับการถ่ายทอดคนแรก คือ นายณัฐพงศ์ แก้วสุวรรณ์ (ผู้วิจัย)

ดร.ดุษฎี สว่างวิบูลย์พงศ์ ได้กล่าวถึง ลูกศิษย์ที่ได้รับการถ่ายทอดการเดี่ยวเพลงกราวใน สองชั้น ทางครูฉลวย จิยะจันทน์ มีดังนี้

๑. ครูณัฏฐวิต จิยะจันทน์
๒. นายมารุธ วิจิตรโชติ
๓. อาจารย์สุขสันต์ พ่วงกลัด
๔. อาจารย์สมบูรณ์ บุญวงษ์
๕. คุณพวงเพ็ญ จันทร์อุดม
๖. คุณศิริพันธุ์ ธินกร ณ อยุธยา
๗. คุณภิรมย์ (ไม่ทราบนามสกุล)
๘. คุณดำรง (ไม่ทราบนามสกุล)

นายมารุธ วิจิตรโชติ ได้กล่าวถึง ลูกศิษย์ที่ได้รับการถ่ายทอดการเดี่ยวเพลงกราวในสองชั้น ทางครูฉลวย จิยะจันทน์ มีดังนี้

๑. ดร.ดุษฎี สว่างวิบูลย์พงศ์
๒. ครูณัฏฐวิต จิยะจันทน์
๓. อาจารย์สุขสันต์ พ่วงกลัด
๔. อาจารย์สมบูรณ์ บุญวงษ์
๕. คุณพวงเพ็ญ จันทร์อุดม
๖. คุณศิริพันธุ์ ธินกร ณ อยุธยา
๗. คุณภิรมย์ (ไม่ทราบนามสกุล)
๘. คุณดำรง (ไม่ทราบนามสกุล)

อาจารย์สุขสันต์ พ่วงกลัด ได้กล่าวถึง ลูกศิษย์ที่ได้รับการถ่ายทอดการเดี่ยวเพลงกราวในสองชั้น ทางครูฉลวย จิยะจันทน์ มีดังนี้

๑. ดร.ดุษฎี สว่างวิบูลย์พงศ์
๒. ครูณัฏฐวิต จิยะจันทน์
๓. นายมารุธ วิจิตรโชติ
๔. อาจารย์สมบูรณ์ บุญวงษ์
๕. คุณพวงเพ็ญ จันทร์อุดม
๖. คุณศิริพันธุ์ ธินกร ณ อยุธยา
๗. คุณบำรุง วรินทราคม
๘. คุณสุภาพร จันทร์ศรี
๙. คุณวิโรจน์ อ่อนสำลี
๑๐. คุณเหมราช (ไม่ทราบนามสกุล)
๑๑. คุณดำรง (ไม่ทราบนามสกุล)
๑๒. คุณโอ๊ต (ไม่ทราบชื่อนามสกุล) นิสิตครุศาสตร์ จุฬาฯ รุ่นสุดท้าย

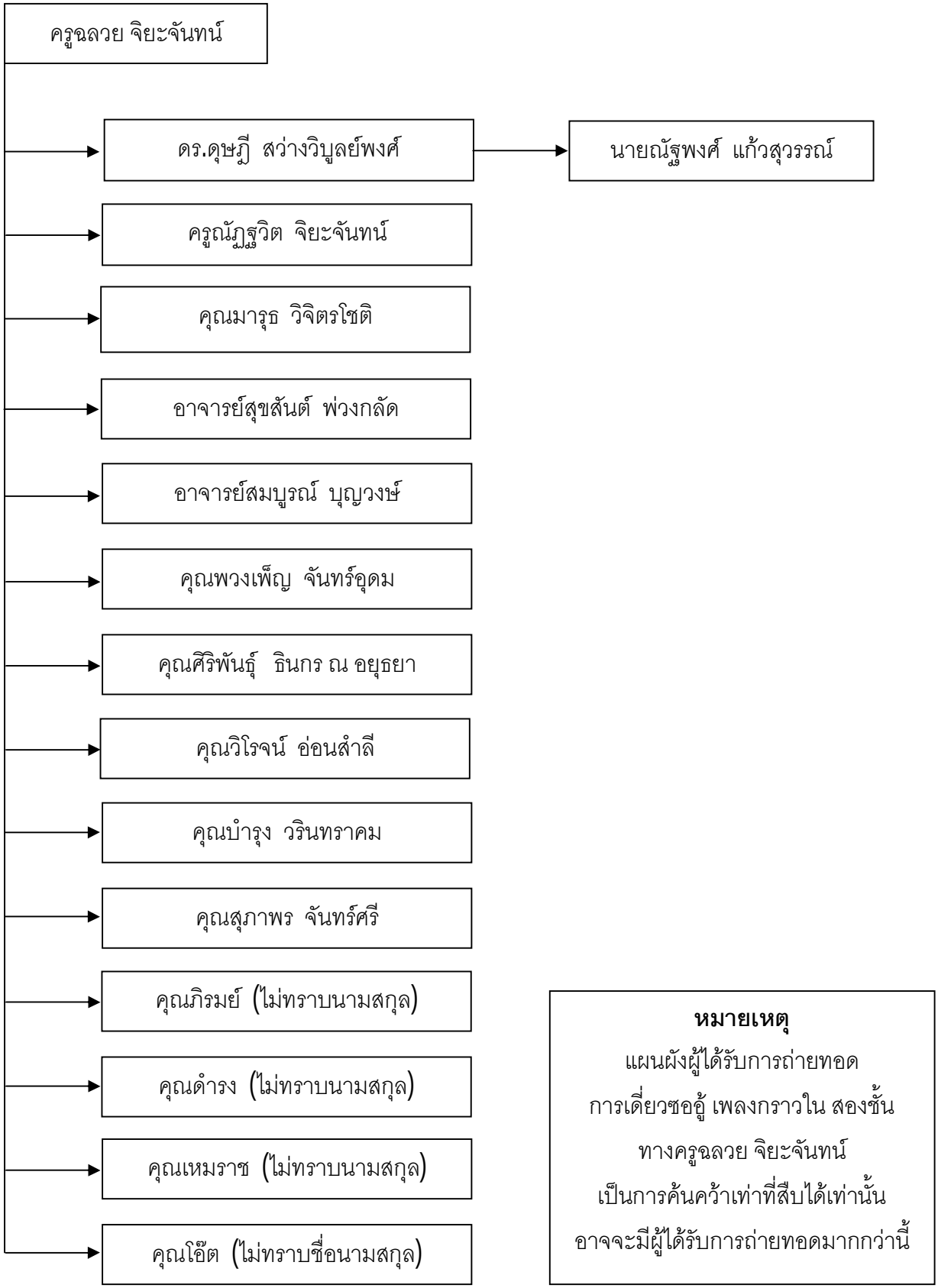
นอกจากนี้ อาจารย์สุขสันต์ พ่วงกลัด ได้กล่าวไว้ว่า ลูกศิษย์ที่ได้รับการถ่ายทอดเพิ่มเติมพบว่าแบ่งเป็นตามสถาบันการศึกษาต่างๆที่ครูฉลวย จิยะจันทน์ได้มีโอกาสเข้าไปทำการสอนดนตรีไทย เช่น ชมรมดนตรีไทย คณะสถาปัตยกรรมศาสตร์ เทคโนโลยีราชมงคลเจ้าคุณทหาร

ลาดกระบัง คณะครุศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ตั้งแต่รุ่นที่ ๑๓ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ตั้งแต่รุ่นปี พ.ศ. ๒๕๓๕

ผลสรุปจากการวิจัยในการรวบรวมผู้ที่ได้รับการถ่ายทอดการเดี่ยวเพลงกราวในสองชั้นทางครูฉลวย จิยะจันทน์ พบว่ามีบุคคลที่ได้รับการถ่ายทอดโดยตรงรวมทั้งหมด ๑๓ ท่านและได้รับการถ่ายทอดจากลูกศิษย์อีก ๑ ท่าน ดังนี้

๑. ดร.ดุษฎี สว่างวิบูลย์พงศ์
๒. ครูณัฏฐวิต จิยะจันทน์
๓. อาจารย์สุขสันต์ พ่วงกลัด
๔. อาจารย์สมบูรณ์ บุญวงษ์
๕. คุณพวงเพ็ญ จันทร์อุดม
๖. คุณศิริพันธุ์ ธินกร ณ อยุธยา
๗. คุณบำรุง วรินทราคม
๘. คุณสุภาพร จันทร์ศรี
๙. คุณวิโรจน์ อ่อนสำลี
๑๐. คุณภิรมย์ (ไม่ทราบนามสกุล)
๑๑. คุณดำรง (ไม่ทราบนามสกุล)
๑๒. คุณเหมราช (ไม่ทราบนามสกุล)
๑๓. คุณโอ๊ต (ไม่ทราบชื่อนามสกุล) นิสิตครุศาสตร์ จุฬาฯ รุ่นสุดท้าย
๑๔. นายณัฐพงศ์ แก้วสุวรรณ์ (ได้รับการถ่ายทอดจากครูณัฏฐวิต)
๑๕. นายมารุธ วิจิตรโชติ

แผนผังผู้ได้รับการถ่ายทอดการเดี่ยวซออู้เพลงกราวใน สองชั้น ทางครูฉลวย จิยะจันทน์



หมายเหตุ

แผนผังผู้ได้รับการถ่ายทอด
การเดี่ยวซออู้ เพลงกราวใน สองชั้น
ทางครูฉลวย จิยะจันทน์
เป็นการค้นคว้าเท่าที่สืบได้เท่านั้น
อาจจะมีผู้ได้รับการถ่ายทอดมากกว่านี้

๒.๑๐ ชีวประวัติครูณัฏฐวิต จิยะจันทน์

ภาพที่ ๑๖ ครูณัฏฐวิต จิยะจันทน์

นายณัฏฐวิต จิยะจันทน์ (หลานของครูฉลวย จิยะจันทน์) ชื่อเล่น หนู เกิดเมื่อวันพุธที่ ๗ พฤษภาคม พ.ศ. ๒๕๑๒ ปีระกา เวลา ๑๓.๑๐ น. ที่โรงพยาบาลราชวิถี กรุงเทพมหานคร (เดิมคือ โรงพยาบาลหญิง) ภูมิลำเนาเดิมอยู่ที่บ้านเลขที่ ๒๑๐ หมู่ ๕ บริเวณกระทรวงการคลัง ซอยอารีย์ ถนนสามเสน กรุงเทพมหานคร ที่พักปัจจุบันอยู่ที่หอพักขอบฟ้าเรสซิเดนท์ (ดินแดง) ปัจจุบันประกอบอาชีพข้าราชการ (ตำแหน่งดุริยางคศิลปิน ชำนาญงาน) สถานีวิทยุกระจายเสียงแห่งประเทศไทย กรมประชาสัมพันธ์ (ดินแดง)

๒.๑๐.๑ ชีวิตครอบครัวครูณัฏฐวิต จิยะจันทน์

ครูณัฏฐวิต จิยะจันทน์ เป็นบุตรชายคนโตของ นายสุทธิชัย จิยะจันทน์ และนางอมรรัตน์ สิทธิกาฬสินธิ์ มีน้องชายร่วมมารดาชื่อ นายชิตพงษ์ จิยะจันทน์ เกิดเมื่อปี พ.ศ. ๒๕๑๔ และครูณัฏฐวิตเป็นหลานชายคนโตของคุณครูฉลวย จิยะจันทน์

ภาพที่ ๑๗ คุณน้า(ซ้าย) ครูฉลวย(บน) ครูณัฏฐวิต และเพื่อนๆครูฉลวย

๒.๑๐.๒ ด้านความสัมพันธ์ระหว่างครูฉลวย จิยะจันทน์กับครูณัฏฐวิต จิยะจันทน์

ภาพที่ ๑๘ ครูฉลวย ครูณัฏฐวิตและพี่เลี้ยง

เมื่อครูณัฏฐวิต จิยะจันทน์ อายุได้ประมาณ ๓ ปี หรือช่วงปี พ.ศ. ๒๕๑๕ คุณครูฉลวย จิยะจันทน์ ได้รับครูณัฏฐวิตเป็นบุตรบุญธรรม ทำให้ครูณัฏฐวิตอยู่ในความดูแลของครูฉลวย มาโดยตลอดจนกระทั่งครูฉลวยถึงแก่กรรมเมื่อวันที่ ๑๓ พฤษภาคม พ.ศ. ๒๕๔๓ ครูณัฏฐวิตได้มีโอกาสใช้ชีวิตอยู่กับครูฉลวยรวมเป็นระยะเวลาถึง ๓๑ ปี

ภาพที่ ๑๙ งานพระราชทานเพลิงศพคุณครูฉลวย จิยะจันทน์

ครูณัฏฐวิต จิยะจันทน์ มักจะเรียกขานครูฉลวยว่า “แม่ย่า” เพราะครูฉลวยเป็นทั้งคุณแม่และคุณย่า เนื่องจากคุณพ่อและคุณแม่ได้มอบครูณัฏฐวิตให้เป็นบุตรบุญธรรมแก่ครูฉลวยโดยสมบูรณ์ ทำให้ครูณัฏฐวิตเกิดความสนิทสนมและผูกพันธ์กับครูฉลวยมากกว่าคุณพ่อและคุณแม่ของครูณัฏฐวิตเป็นพิเศษ โดยความสัมพันธ์ที่เกิดขึ้นจะเป็นในเรื่องของดนตรีไทยและโอกาสต่างๆ ที่ครูฉลวยสนับสนุนให้ครูณัฏฐวิตเสมอมา เช่น ครูฉลวยมักจะสีซออู้ให้ครูณัฏฐวิตฟังก่อนนอนเป็นประจำ การถ่ายทอดวิชาความรู้ด้านดนตรีไทยให้แก่ครูณัฏฐวิต โอกาสในการเข้าศึกษาดนตรีไทย ทำให้ครูณัฏฐวิตได้ทราบความเป็นอัตลักษณ์ในตัวครูฉลวยและยึดมั่นในแนวทางปฏิบัติทั้งเรื่องดนตรีไทยและการดำรงชีวิตตามแบบอย่างของครูฉลวยมาโดยตลอด

ภาพที่ ๒๐ ครูฉลวยในวันรับปริญญาของครูณัฏฐวิต ณ สวนอัมพร

๒.๑๐.๓ ชีวิตทางด้านการศึกษาวิชาสามัญครูณัฏฐวิต จิยะจันทน์

ภาพที่ ๒๑ เข้ารับพระราชทานปริญญาบัตร ณ สวนอัมพร ปี พ.ศ. ๒๕๓๔

ครูณัฏฐวิต จิยะจันทน์ เริ่มเข้ารับการศึกษาในระดับอนุบาลศึกษาที่โรงเรียนอนุบาลสวนบัว จนถึงประถมศึกษาปีที่ ๑ (ย่านสามเสน) ต่อมาในระดับประถมศึกษาที่ ๒ ได้เข้าศึกษาที่โรงเรียนวรบุตรวิทยา (ย่านเสนา) เมื่อเข้าระดับมัธยมศึกษาได้เข้าศึกษาต่อที่วิทยาลัยนาฏศิลป โดยศึกษาในสาขาวิชาเครื่องสาย ภาควิชาดุริยางค์ไทย วิชาเอกซออู้ วิชาโทขับร้องสากล ได้รับการศึกษาตั้งแต่ระดับนาฏศิลป์ชั้นต้นปีที่ ๑ จนจบนาฏศิลป์ชั้นกลางปีที่๓ (ม.๑ ถึง ม.๖) จากนั้นในระดับอุดมศึกษาได้เข้าศึกษาต่อที่มหาวิทยาลัยรามคำแหง คณะศึกษาศาสตร์ เอกภาษาไทย จนกระทั่งได้มีโอกาสย้ายมาศึกษาที่วิทยาลัยครูสวนสุนันทา ระดับปริญญาบัณฑิต หลักสูตรครุศาสตรบัณฑิต สาขาวิชาเอกการศึกษา วิชาเอกดนตรีศึกษา จนกระทั่งสำเร็จการศึกษาเมื่อปี พ.ศ. ๒๕๓๔

๒.๑๐.๔ ชีวิตทางด้านการศึกษาดนตรีไทยครูณัฏฐวิต จิยะจันทน์

ประวัติทางด้านการศึกษาดนตรีไทย ครูณัฏฐวิต จิยะจันทน์ ได้เริ่มฝึกหัดซออู้จากครูฉลวย จิยะจันทน์ ตั้งแต่อายุ ๕ ปี โดยเพลงแรกที่เริ่มฝึกหัด คือ เพลงจระเข้หางยาว ๓ ชั้น และเพลงแป๊ะ ตามลำดับ รวมไปถึงการได้ศึกษาต่อในวิทยาลัยนาฏศิลป ทำให้ครูณัฏฐวิตได้รับ

การถ่ายทอดวิชาดนตรีเครื่องมือซออู้จากครูท่านอื่นๆด้วย เช่น ครูเบ็ญจรงค์ ธนโกเศศ (ศิลปินแห่งชาติ สาขาดนตรีไทย) ครูนิรมล ตระการผลและครูจันทร เฟื่องฟู เป็นต้น โดยได้ศึกษาประเภทเพลงพื้นฐานโบราณ เพลงเกร็ด เพลงโหมโรง เพลงตับ เพลงเถา ฯลฯ จนครบจบหลักสูตร ต่อมาได้มีโอกาสรับการถ่ายทอดวิชาดนตรีเครื่องมือซออู้จากอาจารย์วรยศ (จงกล) ศุขสายชล ในขณะที่กำลังศึกษาในระดับปริญญาบัณฑิตที่วิทยาลัยครูสวนสุนันทา (ปัจจุบันคือมหาวิทยาลัยราชภัฏสวนสุนันทา)

ภาพที่ ๒๒ เพื่อนสนิทสมัยเรียนวิทยาลัยนาฏศิลป
(งานแต่งเพื่อน อาจารย์เกษร แก้วแดง)

โดยตลอดระยะเวลาที่ครูณัฏฐวิตได้ศึกษาดนตรีไทยจากสถานศึกษาต่างๆนั้น ครูณัฏฐวิตยังคงได้รับการถ่ายทอดระเบียบวิธีการบรรเลงซออู้และเพลงต่างๆจากครูฉลวยเสมอมา โดยเฉพาะเพลงหมู่สามชั้นและเพลงเดี่ยว เช่น เพลงเดี่ยวพญาโศก เพลงเดี่ยวนกขมิ้น เพลงเดี่ยวแขกมอญ เพลงเดี่ยวกราวใน เป็นต้น

๒.๑๐.๕ ชีวิตการทำงานครูณัฏฐวิต จิยะจันทน์

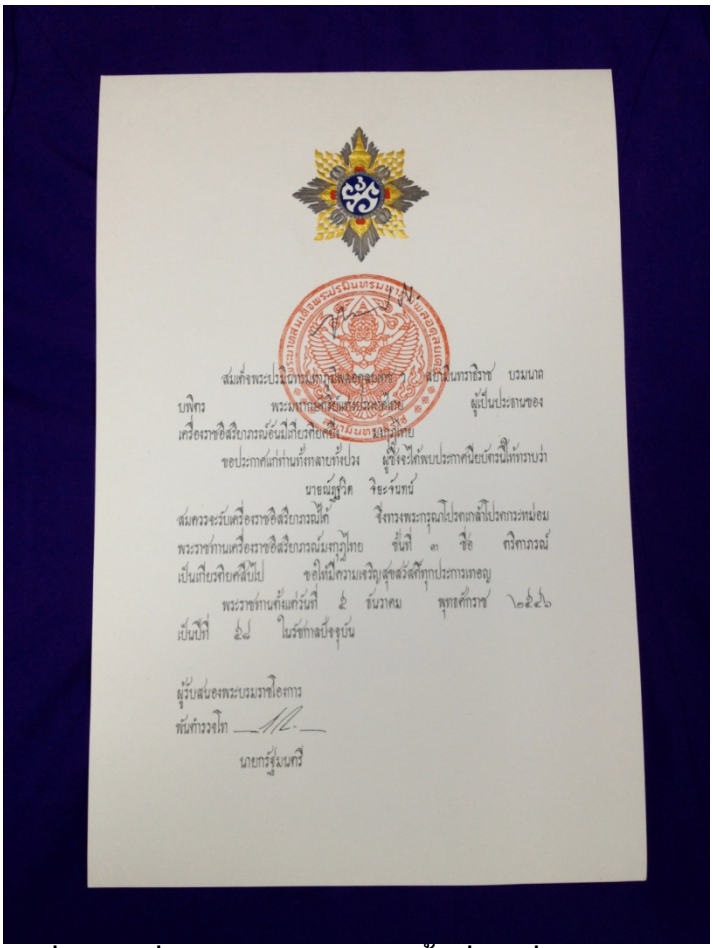
ภาพที่ ๒๓ เมื่อครั้งแรกเริ่มที่เข้าทำงานในกรมประชาสัมพันธ์

ประวัติการทำงาน ครูณัฏฐวิต จิยะจันทน์ เริ่มเข้าทำงานในตำแหน่งลูกจ้างชั่วคราวที่สถานีวิทยุกระจายเสียงแห่งประเทศไทย กรมประชาสัมพันธ์ เลขที่ ๒๓๖ ถนนวิภาวดีรังสิต เขตดินแดง แขวงดินแดง กรุงเทพมหานคร ๑๐๔๐๐ ประจำอยู่ฝ่ายบริหารงานดนตรีไทย ห้องทำงานประจำอยู่ที่อาคาร ๒ ครูณัฏฐวิตเริ่มทำงานตั้งแต่ปี พ.ศ. ๒๕๓๑ (ขณะนั้นศึกษาอยู่วิทยาลัยครูสวนสุนันทา ชั้นปีที่๑) จนกระทั่งปี พ.ศ. ๒๕๓๙ ครูณัฏฐวิตได้ผ่านการคัดเลือกให้เข้าบรรจุเป็นข้าราชการประจำในหน่วงงานจนถึงปัจจุบัน โดยปัจจุบันดำรงตำแหน่งดุริยางคศิลปิน ชำนาญงาน

ภาพที่ ๒๔ คณะผู้บริหารและข้าราชการประจำกรมประชาสัมพันธ์
(วันข้าราชการพลเรือน)

๓.๑๐.๖ ผลงานและเกียรติยศด้านดนตรีไทยครูณัฏฐวิต จิยะจันทน์

ผลงานที่ครูณัฏฐวิตได้ปฏิบัติในกรมประชาสัมพันธ์มาโดยตลอด คือ ครูณัฏฐวิตรับหน้าที่เป็นผู้จัดรายการวิทยุดนตรีไทย ประจำคลื่น AM819 KHz รายการเสียงทิพย์ดนตรีไทย และ FM105 MHz รายการดนตรีแห่งสยาม เป็นรายการดนตรีไทย เพื่อนำผลงานของวงดนตรีไทยประจำกรมประชาสัมพันธ์มาแพร่กระจายเสียงสู่สาธารณะตามคลื่นวิทยุ อีกทั้งงานที่ต้องปฏิบัติเป็นประจำทุกปีนั้น ได้แก่ การบันทึกรายการโทรทัศน์เพื่อถวายพระพรแด่พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวและสมเด็จพระนางเจ้าพระบรมราชินีนาถ การบรรเลงถวายหน้าพระที่นั่งสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี ช่วงเวลาที่พระองค์ทรงเสวยพระกระยาหารค่ำ (งานกาชาดไทย) เป็นต้น นอกจากนี้ ครูณัฏฐวิตยังได้รับเครื่องราชอิสริยาภรณ์ตามตำแหน่งอายุงานข้าราชการเช่นเดียวกับข้าราชการบุคคลอื่นๆ ตลอดมา



ภาพที่ ๒๕ เครื่องราชอิสริยาภรณ์ ชั้นที่ ๓ ชื่อ “ตริตาภรณ์”

ภาพที่ ๒๖ ขณะซ้อมวงกรมประชาสัมพันธ์ เพื่อทำการบันทึกแผ่นเสียง

ภาพที่ ๒๗ ครูณัฏฐวิตเป็นตัวแทนรับโล่ประกาศเกียรติคุณครูฉลวย จิยะจันทน์
ณ เรือนไทย คณะสถาปัตยกรรมศาสตร์
สถาบันเทคโนโลยีพระจอมเกล้าเจ้าคุณทหารลาดกระบัง

ภาพที่ ๒๘ ห้องจัดรายการวิทยุ

๒.๑๐.๗ ชีวิตการถ่ายทอดดนตรีไทยครูณัฏฐวิต จิยะจันทน์

งานถ่ายทอดหรือการสอนดนตรี ครูณัฏฐวิต จิยะจันทน์ยังคงใช้วิชาชีพจากการรับราชการมาถ่ายทอดงานดนตรีไทย ถึงแม้ในบางครั้งครูณัฏฐวิตยังคงมีภาระงานราชการที่ต้องปฏิบัติ แต่ครูณัฏฐวิตยังคงประสงค์ที่จะสอนและถ่ายทอดความรู้ให้กับลูกศิษย์ที่สนใจในแนวทางการบรรเลงและวิชาความรู้เฉพาะซออู้ของครูฉลวยเสมอ

ภาพที่ ๒๙ ครูฉลวยและครูณัฏฐวิต จิยะจันทน์
บ้านถนนสามเสน (กระทรวงการคลัง) เมื่อ ๔๐ ปีก่อน

สำหรับการถ่ายทอดวิชาความรู้ด้านซออู้จากครูฉลวยนั้น องค์ความรู้หรือเพลงที่ครูณัฏฐวิตได้รับถ่ายทอดส่วนมากจะเป็นประเภทเพลงเดี่ยวจากครูฉลวย โดยผ่านการเรียนรู้ของครูณัฏฐวิตที่อาศัยทักษะและพรสวรรค์ที่มีอยู่อย่างแท้จริง กล่าวคือ ครูณัฏฐวิตจะใช้วิธีการสังเกตและซึมซับบทเพลงจากการรับฟังในขณะที่ครูฉลวยสีซอหรือกำลังถ่ายทอดงานดนตรีให้แก่ลูกศิษย์ทั้งนี้ เนื่องจากครูณัฏฐวิตไม่ชอบการต่อเพลงแบบตัวต่อตัวกับครูฉลวยทั้งเพลง อีกทั้งครูณัฏฐวิตรู้สึกเกรงใจคุณย่า เกรงว่าท่านจะเหนื่อยเพราะในสมัยนั้นครูฉลวยมีลูกศิษย์เข้ามาต่อเพลงเป็นประจำครูณัฏฐวิตจึงใช้วิธีการเรียนซอจากครูฉลวยโดยวิธีการที่ครูณัฏฐวิตจะบรรเลงเพลงที่เกิดจากการสั่งสมการสังเกต จดจำ จากนั้นครูฉลวยจะเป็นผู้ตรวจทานขัดเกลา แก้ไขทางและแนะนำกลวิธีการบรรเลงซออู้ในแบบฉบับของครูฉลวยให้โดยตรง ซึ่งลักษณะการต่อเพลงจากครูฉลวยจะเป็นเช่นนี้เสมอ

ดังนั้น นับว่าครูณัฏฐวิตได้รับการถ่ายทอดการบรรเลงซออู้จากครูฉลวย จิยะจันทน์ผู้เป็นย่าผ่านทางพรสวรรค์ของครูณัฏฐวิตที่มีมาตั้งแต่วัยเด็กอย่างแท้จริง ผนวกกับการขัดเกลาและการถ่ายทอดกลวิธีการบรรเลงซออู้จากครูฉลวยโดยตรงจริงๆ

ภาพที่ ๓๐ ครูณัฏฐวิตและผู้วิจัย

ครูณัฏฐวิตกล่าวถึงแนวคิดในการปฏิบัติตามกรณีศึกษาของครูฉลวย จิยะจันทน์ ไว้ว่า

บางทีมันก็ไม่ใช่ว่าตรงนี้อะผิดไปจากกลอนคุณย่า คือพี่มีทุกเวอร์ชั่นของคุณย่า เท่าที่ฟัง ก็เหมือนว่าบางทีคุณย่าก็เหมือนรวบ ไม่ต้องมาประดิษฐ์อะไรมาก อย่างกราวใน ตรงที่สีลอยๆ คุณย่าก็จะตัดบ้าง อะไรบ้าง แต่ถ้าอย่างคุณจะสีเต็มก็ไม่ผิดสีโยนเต็มไปก็ได้ (ณัฏฐวิต จิยะจันทน์, สัมภาษณ์, ๓๑ กรกฎาคม ๒๕๕๕)

ภาพที่ ๓๑ ครูณัฏฐวิตและผู้วิจัย ขณะศึกษาภาคปฏิบัติ

ภาพที่ ๓๒ ครูณัฏฐวิตและผู้วิจัยในงานราตรีรื่นรมย์ชมวังสวนกุหลาบ

บทที่ ๓
บทวิเคราะห์โครงสร้างการเดี่ยวซออู้
เพลงกราวใน สองชั้น ทางครูฉลวย จิยะจันทน์

การวิเคราะห์การเดี่ยวซออู้ เพลงกราวใน สองชั้น ทางครูฉลวย จิยะจันทน์ในครั้งนี้เป็นการวิเคราะห์โครงสร้างทำนองเพลง เพื่อศึกษาโครงสร้างการดำเนินทำนองเพลงกราวใน อันมีลักษณะที่น่าสนใจทั้งการโยน (ตามกลุ่มเสียงต่างๆ) และความสัมพันธ์ระหว่างทำนองหลักกับทำนองเดี่ยวซออู้ ผู้วิจัยได้แบ่งเนื้อหาการวิเคราะห์ ไว้ดังนี้

๓.๑ บริบทการวิเคราะห์โครงสร้างการเดี่ยวซออู้ เพลงกราวใน สองชั้น
๓.๒ การแบ่งกลุ่มเสียงการโยนของทำนองหลักเพลงกราวใน สองชั้น (ทางฆ้อง)
๓.๓ การวิเคราะห์โครงสร้างทำนองเดี่ยวซออู้ เพลงกราวใน สองชั้น
๓.๔ สรุปผลการวิเคราะห์

โดยการศึกษาในแต่ละประเด็นการวิเคราะห์ดังกล่าว สามารถอธิบายโดยละเอียดได้ดังนี้

๓.๑ บริบทการวิเคราะห์โครงสร้างการเดี่ยวซออู้ เพลงกราวใน สองชั้น

๓.๑.๑ ทำนองหลักเพลงกราวใน สองชั้น (ทางฆ้อง)

สัญลักษณ์แทนเสียง

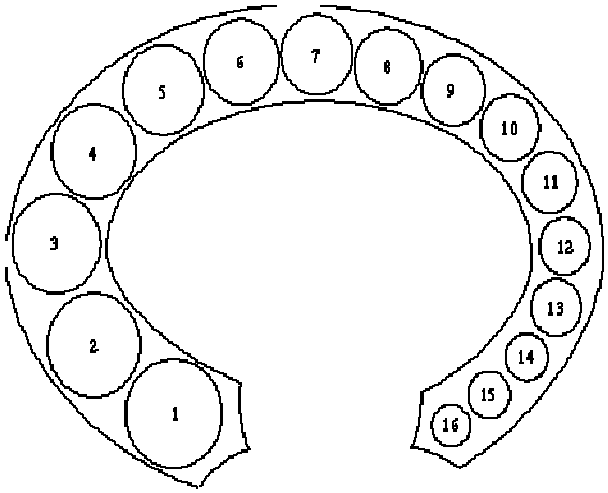
การบันทึกทำนองหลักเพลงกราวใน สองชั้น ผู้วิจัยได้กำหนดสัญลักษณ์ที่ใช้ในการบันทึกและนำเสนอเป็นโน้ตระบบตัวพยัญชนะไทย ซึ่งมีอักษรย่อ ๗ ตัวอักษร ดังนี้

ด	หมายถึง	โด
ร	หมายถึง	เร
ม	หมายถึง	มี
ฟ	หมายถึง	ฟา
ซ	หมายถึง	ซอล
ล	หมายถึง	ลา
ท	หมายถึง	ที

หมายเหตุ โน้ตที่มีการประจุดบนตัวพยัญชนะ คือ โน้ตเสียงสูง
โน้ตที่มีการประจุดใต้ตัวพยัญชนะ คือ โน้ตเสียงต่ำ

ข้อกำหนดเสียงลูกฆ้องและกลุ่มเสียงปัญจมูล (Penta-Centric)

การวิเคราะห์โครงสร้างเดี่ยวซออู้ เพลงกราวใน สองชั้น ทางครูฉลวย จิยะจันทน์ในครั้งนี้ ผู้วิจัยได้กำหนดขอบเขตเสียงลูกฆ้องวงใหญ่ เรียงจากเสียงต่ำไปเสียงสูง โดยกำหนดให้เสียงลูกยอดลูกที่ ๑๖ เป็นเสียงมีสูง



ตำแหน่งลูกฆ้อง	เสียง	กลุ่มเสียงปัญจมูล
๑๐	ฟา	ฟซลXดรX
๑๑	ซอล	ซลทXรมX
๑๒	ลา	ลทดXมฟX
๑๓	ที	ทดรXฟซX
๑๔	โดสูง	ดรมXซลX
๑๕	เรสูง	รมฟXลทX
๑๖	มีสูง	มฟซXทดX

ตารางการบันทึกทำนองหลัก

การบันทึกทำนองหลักเพลงกราวใน สองชั้น ผู้วิจัยกำหนดสัญลักษณ์เป็นตัวพยัญชนะไทย โดยนำมาบันทึกลงในตารางลักษณะ ๒ บรรทัด บรรทัดแรก หมายถึง ตัวโน้ตที่บรรเลงโดยมือขวาและบรรทัดที่สอง หมายถึง ตัวโน้ตที่บรรเลงโดยมือซ้าย ดังนี้

มือขวา	ร ม	- ซ - ล	- ซ	- ด̣ - ด̣
มือซ้าย	- ด	- ซ̣ - ล̣	- ร - ด	

ทำนองหลัก เพลงกราวใน สองชั้น (ทางฆ้อง)

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

ม ร ม	ซ ม ซ	ซ ล	ด̣ ล ด̣	ร̣ ด̣	ด̣ ล	ล ซ	ซ ม
ด	ร	ร ม	ซ	ล ซ	ซ ม	ม ร	ร ด

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

- ด	- ด - -	- ด	- ด - -	- ด	ร ม	- ม	ร ม - ร
- ซ̣	ซ̣	- ซ̣	ซ̣	- ซ̣	- ด	ร ด	ล̣

ซ ซ	- ล - ท	- ซ - ล	ท ท	ซ ซ	ลท - ล	- ซ - ฟ	- ม - ร
- ซ̣	- ล - ท	- ซ - ล	- ท̣	- ซ̣	ท̣ - ล̣	- ซ̣ - ฟ̣	- ม̣ - ร̣

- ร - ท	ล ล	ล ท	ด̣ ร̣	ร ม	ฟ ซ	ล	ซ ฟ
- ซ̣	ซ̣ - ร	- ซ̣	ล ท	- ด	ร ม	ฟ ซ ฟ	ม ร

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

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

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

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

ล ท	ท ท	- ร๋ - ท	- ล - ท	- ล - ซ	ซ ซ	- ล - ท	ท ท
- ซ฻	- ท฻	- ร - ท฻	- ล฻ - ท฻	- ล฻ - ซ฻	- ซ฻	- ล฻ - ท	- ท฻

ล ท	- ร๋ - ม๋	- ม๋ - ม๋	- ร๋ - ท	- ล - ซ	ซ ซ	- ล - ท	ท ท
- ซ฻	- ร - ม	- ซ - ม	- ร - ท	- ล฻ - ซ฻	- ซ฻	- ล฻ - ท	- ท฻

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

- ด๋	- ท - ด๋	- ท	- ท	- ฟ	- ร	ม ฟ	- ล
- ล		- ฟ	ล ฟ	ม ร	- ล฻	- ร	- ล฻

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

- ม ร	- ร	- ม ร	- ร	- ฟ - ม	- ร - -	ด	ร ม
ล̣	- ท̣	ล̣	- ท̣		ล̣	ทล - ท	- ด

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

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

ร ม	- ม - -	ร ม	- - ม ม	ร ม	- ม - -	ร ม	- - ม ม
- ด	- ท̣ - -	- ด	- ม̣ - -	- ด	- ท̣ - -	- ด	- ม̣ - -

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

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

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

- ล - ล	- ล - ล	- ล - ล	- ล - ล	- ล - ล	- ล - ล	- ท ล ล	- ล
ร	ลฺ	ร	ลฺ	ร	ลฺ	ร	- ลฺ

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

ม ฟ	- ล - ท	- ร - ท	- ล - ฟ	- - - ฟ	- - - ม	- - ฟ ม	ฟ ฟ
- ร	- ลฺ - ทฺ	- รฺ - ทฺ	- ลฺ - ฟฺ	- - - ฟฺ	- - - มฺ	มฺ	- ฟฺ

- ฟ - ฟ	- ฟ - ฟ	- ฟ - ฟ	- ฟ - ฟ	- ฟ - ฟ	- ฟ - ฟ	- ซ ฟ ฟ	- ฟ
ทฺ	ฟฺ	ทฺ	ฟฺ	ทฺ	ฟฺ	ทฺ	- ฟฺ

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

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

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

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

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

- - - ดำ	- - - ท	- - ดำ ท	ดำ ดำ	- ด - ดำ	- ด - ดำ	- ด - ดำ	- ด - ดำ
- - - ด	- - - ทฺ	ทฺ	- ด	ฟ	ด	ฟ	ด

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

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

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

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

- ด	- ด	- ด	- ด - -	- ด	- ด - -	- ด	- ด - -
- ฺ	- ฺ	- ฺ	ฺ	- ฺ	ฺ	- ฺ	ฺ

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

ซ ซ	ลท - ล	- ซ - ฟ	- ม - ร	- ร - ท	ล ล	ล ท	ดำ รำ
- ฺ	ทฺ - ลฺ	- ฺ - ฟฺ	- มฺ - รฺ	- ฺ	ซ - ร	- ซ	ล ท

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

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

อาจารย์ภัทระ คมขำ
ผู้ตรวจทำนองหลัก
(ภัทระ คมขำ, สัมภาษณ์, ๕ กุมภาพันธ์ ๒๕๕๖)

๓.๑.๒ ทำนองเดี่ยวซออู้ เพลงกราวใน สองชั้น ทางครูฉลวย จิยะจันทน์

สัญลักษณ์แทนเสียง

การบันทึกทำนองเดี่ยวซออู้ เพลงกราวใน สองชั้น ผู้วิจัยได้กำหนดสัญลักษณ์ที่ใช้ในการบันทึก โดยนำเสนอเป็นโน้ตระบบตัวพยัญชนะไทยเช่นเดียวกับทำนองหลักทางฆ้อง ซึ่งมีอักษรย่อ ๗ ตัวอักษร ดังนี้

ด	หมายถึง	โด
ร	หมายถึง	เร
ม	หมายถึง	มี
ฟ	หมายถึง	ฟา
ซ	หมายถึง	ซอล
ล	หมายถึง	ลา
ท	หมายถึง	ที

หมายเหตุ โน้ตที่มีการประจุดบนตัวพยัญชนะ คือ โน้ตเสียงสูง
โน้ตที่มีการประจุดใต้ตัวพยัญชนะ คือ โน้ตเสียงต่ำ

สัญลักษณ์แทนระดับเสียงซออู้

การบันทึกทำนองเดี่ยวซออู้ เพลงกราวใน สองชั้นนี้ ผู้วิจัยใช้โน้ตซออู้ในการบันทึก โดยกำหนดสัญลักษณ์ที่ใช้ในการบันทึกเป็นโน้ตระบบตัวพยัญชนะไทยแทนเสียงซออู้ เรียงจากเสียงต่ำไปหาเสียงสูงตามลักษณะการเรียงของนิ้วในมือซ้ายที่เป็นตัวกดสายซอ(สายเอกและสายทุ้ม) รวมถึงเสียงสูงๆต่ำๆตามลักษณะการกดสายในลักษณะวิธีการเคลื่อนที่ของระดับมือขึ้นและลงเพื่อทำให้เกิดเสียงต่ำที่สุดและเสียงสูงที่สุดตามทำนอง อธิบายได้ดังนี้

สายเอก

ลักษณะการกดสาย	เสียง	สัญลักษณ์แทนเสียง
สายเปล่า	ซอล	ซ
นิ้วชี้	ลา	ล
นิ้วกลาง	ที	ท
นิ้วนาง	โดสูง	ด̊
นิ้วก้อย	เรสูง	ร̊
*กระทำโดย	มีสูง	ม̊
การเคลื่อนที่ของ	ฟาสูง	ฟ̊
นิ้วที่กดสาย	ซอลสูง	ซ̊
และ	ลาสูง	ล̊
ระดับมือ	ทีสูง	ท̊
ตามท่วงทำนอง	โดสูง	ด̊

สายทุ้ม

ลักษณะการกดสาย	เสียง	สัญลักษณ์แทนเสียง
สายเปล่า	โด	ด
นิ้วชี้	เร	ร
นิ้วกลาง	มี	ม
นิ้วนาง	ฟา	ฟ
นิ้วก้อย	ซอลต่ำ	ซ
*กระทำโดย	ลาต่ำ	ล̤

การเคลื่อนที่ของ	ทีต่ำ	ทฺ
นิ้วที่กดสาย	โดต่ำ	ดฺ
และ	เรต่ำ	รฺ
ระดับมือ	มีต่ำ	มฺ
ตามท่วงทำนองตาม	ทีต่ำ	ทฺ
ท่วงทำนอง	โดต่ำ	ดฺ

ตารางการบันทึกทำนองเดี่ยวซออู้

การบันทึกทำนองเดี่ยวซออู้เพลงกราวใน สองชั้น ผู้วิจัยกำหนดสัญลักษณ์โดยใช้ตัวพยัญชนะไทย นำมาบันทึกลงในตาราง ๒ บรรทัด บรรทัดแรก หมายถึง ตัวโน้ตที่บรรเลงในสายเอกและบรรทัดที่สอง หมายถึง ตัวโน้ตที่บรรเลงในสายทุ้ม ดังนี้

สายเอก	-ซล	ซดำ-ดำดำดำ		
สายทุ้ม	-ดรม		-ดรม-ซ-รฺ	ม-รด-ด

ทำนองเดี่ยวซออู้ เพลงกราวใน สองชั้น ทางครูฉลวย จิยะจันทน์

	-ดำซ-รำดำล	-ซ ซ-ลดำ	-ท-ดำ		ซ-ล-ซดำซ		
--- ดรม		ม		--- ดรม	-ร	-มร-ซ-ม	รซมรซมรซม รดด

-ซล	ซดำ-ดำดำดำ			-ซล	ซดำ-ดำดำดำ	ซลซมำ	รำดำ-ดำดำดำ
-ดรม		-ดรม-ซ-รฺ	ม-รด-ด	-ดรม			

ซ	ซ	ลซ	ลซล-ดำ	ดำลซ	ลซ	ซม	
ดซฺม	ซฺรม	-ดรมรม	ม-	ด	ม ม	ร ร	ด---

---ร	----	มรซฺม	- รซฺม	- รซฺม	รซฺม รซฺม	รซฺมรด-ด	--- มรด

			-ซ	ลซดๆ	-ซลซ-ล	-ล-ดๆ	-ท-ดๆ
---ร	-มรด-ร	-มรซม-ร	-ม	ม			

-รๆ-มๆ	-ซๆ-ลๆ	-ดๆ-ซๆ*	-ลๆซๆซๆ-ซๆ	-ลๆซๆซๆ-ซๆ	-ลๆซๆซๆ-ซๆ	-ลๆ--	-ดๆ--

----	----	-ลๆ--	----	-ซๆ--	----	--ลๆซๆ	ดๆลๆ--

----	-ซ--	--ลๆซๆ	ดๆลๆ--	----	-ซ--	--ลๆซๆ	ดๆลๆ--

---ซๆ	-ดๆ-ลๆ	-ซๆดๆลๆ	-ซๆดๆลๆ	-ซๆดๆลๆ	ซๆดๆลๆ-ซๆดๆลๆ	ซๆดๆลๆ-ซๆดๆลๆ	-ซๆดๆลๆซๆ

---มๆ	-ซๆ-รๆ	--มๆรๆ	-ซๆ-ดๆ*	-รๆดๆซๆดๆ-ดๆ	-รๆดๆซๆดๆ-ดๆ	-รๆดๆซๆดๆ-ดๆ	-รๆดๆซๆดๆ-ดๆ

---รๆมๆ	-ซๆ-รๆ	--มๆรๆ	-ซๆ-ดๆ*	-รๆดๆซๆดๆ-ดๆ	-รๆดๆซๆดๆ-ดๆ	-รๆดๆซๆดๆ-ดๆ	-รๆดๆซๆดๆ-ดๆ

---รๆมๆ	-ซๆ-รๆ	--มๆรๆ	-ซๆ-มๆ	-รๆซๆมๆ	-รๆซๆมๆ	รๆซๆมๆ-รๆซๆมๆ	รๆซๆมๆ-รๆซๆมๆรๆ

-ซุ-ซุ	---ร	--มร	-รซุม	-รซุม	-รซุม	รซุม-รซุม	รซุมรด-ด

---ด	-รดด	---ด	-รดด	---ด	-รดด	-รดด	-รดด

	ซล	ซลด์ซ	ซลด์	ด์ลซ	ลซม	ซมร	มรด
-ม-มมม	รม		ม	ด	ม	ร	ด

ด์ลซ	ร์ด์ลซ	ลซ ซ		- ด์ลด์	ซล ซ	ซลซ	
ม		ด	ดมรด		ม	ด	ฟมรด

ซซ	ซลซซ	ลด์ด์	ด์ร์ด์ด์	ร์ม์ม์	ม์ซ์ม์ม์	ลด์ด์	ด์ร์ด์ด์
- ม		ด		ด		ด	

ซม	ซลซซ	ลด์ล	ด์ร์ด์ด์	ร์ม์ร์	ม์ซ์ม์ม์	ลด์ล	ด์ร์ด์ด์
ดม		ด		ด		ด	

ซซ	ซลซซ	ซด์ลล	ลร์ด์ด์	ด์ซ์ร์ร์	ร์ซ์ม์ม์	ม์ซ์ซซ	ซร์ด์ด์
- ม							

ซซ	ซลซซ	ซด์ลล	ลร์ด์ด์	ด์ซ์ร์ร์	ร์ซ์ม์ม์	ม์ซ์ซซ	ซร์ด์ด์
- ม							

			ด์ซด์ด์			ร์ด์ร์ร์	ด์ซด์ด์
มรมม	รดรร	รดรร		มรมม	รดรร		

ซซด์ซ	ด์ด์ซด์	ซซด์ซ	ด์ด์ซด์	ซซด์ซ	ด์ด์ซด์	ซซด์ซ	ด์ด์ซด์

-ซมฺมฺ	มฺซรฺรฺ	-ซรฺรฺ	รฺซดฺดฺ	-ซมฺมฺ	มฺซรฺรฺ	-ซรฺรฺ	รฺซดฺดฺ

ซซมฺซ	มฺรฺซรฺ	ซซรฺซ	รฺดฺซดฺ	ซซมฺซ	มฺรฺซรฺ	ซซรฺซ	รฺดฺซดฺ

ซซซซฺ	ซมฺซรฺ	ซซฺซมฺ	ซรฺซดฺ	ซซซซฺ	ซมฺซรฺ	ซซฺซมฺ	ซรฺซดฺ

ซซฺซรฺ	ซซฺซดฺ	ซซฺซมฺ	ซรฺซดฺ	ซซฺซรฺ	ซซฺซดฺ	ซซฺซมฺ	ซรฺซดฺ

ซซฺซรฺ	ซซฺซดฺ	ซซฺซรฺ	ซซฺซดฺ	ซซฺซรฺ	ซซฺซดฺ	ซซฺซรฺ	ซซฺซดฺ

ซลซดฺ	ทลทดฺ	ทลรฺล	ทดฺรฺดฺ	ซลซดฺ	ทลทดฺ	ทลรฺล	ทดฺรฺดฺ

ซลซดฺ	ทลทดฺ	ซลซดฺ	ทลทดฺ	ทลทดฺ	ทลทดฺ	ทลทดฺ	ทลทดฺ

ซลซดฺ		ล	ซ	-ลซ	ซ	ทลซ- ซ	ลทดฺรฺ
	-ดรม	ฟดฟ	ฟมร	มฟ ฟ	มซฟมรด	ร	

ดฺทลซ	ทลซ	-ทลซ -ซ	-รฺ-รฺ	----	----	----	---ล
	ร	-ร					

---ซ	-ลซ-	--ดฺล	----	---ซ	-ลซ-	--ดฺล	----

-ซดฺล	-ซดฺล	ซดฺล-ซดฺล	-ซดฺลซ-ล	ซ --ซ	ดฺซ--ล	ซ	
				ฟ		ฟ-ด-ฟ	ซฺฟมรดมร

ซล*ล	-ทลซล-ล	-ทลซล-ล	-ทลซล-ล	รฺซ-ทลซล	-ทลซล-ล	-ทลซล-ล	-ทลซล-ล
รซฺ-							

-รฺ-ล*	-ทลซล-ล	-ทลซล-ล	-ทลซล-ล	-ท-ดฺ	-รฺ-ดฺ	-ท-ดฺ	-รฺ-ซฺ

รฺ*มฺรฺซรฺ-รฺ	-มฺรฺซรฺ-รฺ	-มฺรฺซรฺ-รฺ	-มฺรฺ-ซฺ				
				-ซฺ-ซฺ	----	----	---ร

---ร	-มรร	-ร	-มรร	-ร	-มรร	-มรร	-มรร

		ซลซ				ซลซ	
ซฺรมร	ซฺรมฟ	ฟ	ดฟมร	ซฺรมร	ซฺรมฟ	ฟ	ดฟมร

ดฺซลรฺ	ดฺลซดฺ	ลซ ล	ซ		ซ	ซลซ	
		ฟ	ร ดฟ	ดรมร	รมฟ	ฟ	ดฟมร

ดฺซลรฺ	ดฺลซดฺ	ลซ ล	ซ		ซ	ซลซ	
		ฟ	ร ดฟ	ดรมร	รมฟ	ฟ	ดฟมร

		ซลซ				ซลซ	
ซฺรมร	ซฺรมฟ	ฟ	ดฟมร	ซฺรมร	ซฺรมฟ	ฟ	ดฟมร

	ซ		ซ		ซ		ซ
ซรมร	ฟมร	ซรมร	ฟมร	ซรมร	ฟมร	ซรมร	ฟมร

ซ	ซ	ซ	ซ
ฟมร	ฟมร	ฟมร	ฟมร

ทลซ	ซลทล	ล	ซ	ซลทรำ	ซดำทล	ซ ซล	ซ
ฟ		รมฟ	ฟมร			ฟ	ฟมร

		ล	รำ	ทล ท	ล ล		
ฟมฟร	มฟมฟ	ฟมร	ฟมร	ฟ	ฟม	ฟมรฟ	มรมร

รำทรำล	ท ล	ทล	รำ	ทล ท	ล ล		
	ฟ ม	ฟ ร	ฟมร	ฟ	ฟม	ฟมรฟ	มรมร

		รำ	ทลรำท	ลซ	ซทลซ		ทลรำท
รรรด	รรรซ	รรร		รม		ดรมซ	

ซลทรำ	ลทรำ		ทรำลรำ	ทลซ	รำทลซ	ซ	ทลรำท
	ม	รซฺรม		ม		ฟมร	

	ล		ล	ล ล	ล ล	ล	ซลทล
รฟมฟ	ฟมฟ	รฟมฟ	ฟมฟ	ร ฟ	ม ร	รมฟ	

ดำทดำล	ทดำทดำ	ลทดำรำ	ดำทล	ลทล	ล	ล	ซลทล
			ฟ	ฟ	ฟมร	รมฟ	

รำทรำล	ท ล	ทล	รำ	ทล ท	ล ล		
	ฟ ม	ฟ ร	ฟมร	ฟ	ฟม	ฟมรฟ	มรมร

ลทรำ	ลทรำ	ทล	รำ	ทล ท	ล ล		
ฟ	ม	ฟ ร	ฟมร	ฟ	ฟม	ฟมรฟ	มรมร

รำลทล	ซทลท	รำลทล	ซทลท	ซทลท	รำทลซ	ซ	ทลรำท
						ดรม	

ซลทรำ	ลทรำ		ทรำลรำ	ทลซ	รำทลซ	ซ	ทลรำท
	ม	รซฺรม		ม		ฟมร	

	ล		ล	ล ล	ล ล	ล	ซลทล
รฟมฟ	ฟมฟ	รฟมฟ	ฟมฟ	ร ฟ	ม ร	รมฟ	

ดำทดำล	ทดำทดำ	ลทดำรำ	ดำทล	ลทล	ล	ล	ซลทล
			ฟ	ฟ	ฟมร	รมฟ	

รำทรำล	ท ล	ทล	รำ	ทล ท	ล ล		
	ฟ ม	ฟ ร	ฟมร	ฟ	ฟม	ฟมรฟ	มรมร

-ล		-ทรร	ทลทท	ลทลล			
ฟฟ	มรมม				ฟมฟฟ	มรมม	รดรร

ทลซ	ซลทล	ล	ซ	ซ ซรำ	ซดำทล	ซ ซล	ซ
ฟ		รมฟ	ฟมร	ร		ฟ	ฟมร

ล	ท	ล ลท	รำซรำรำ	ล ล	ท	ล ลท	รำซรำรำ
มฟ ม	ฟมร	ฟ		ฟ ม	ฟมร	ฟ	

	ท	ล ลท	ลทรำท	ล ล	ท	ล ลท	ลทรำท
มฟลม	ฟมร	ฟ		ฟ ม	ฟมร	ฟ	

ล ลท	ลทรำท	ลซลท	ลทรำท	ล ลท	ลทรำท	ลซลท	ลทรำท
ฟ				ฟ			

รำทรำล	ทลรำท	ลทรำล	ทลรำท	รำทรำล	ทลรำท	ลทรำล	ทลรำท

รำลรำท	รำลรำท	รำลรำท	รำลรำ-	-ท--	-ล*--	ทลซล	-ท--

----	----รำ	---ซลท	-รำ-มำ	---ท	---รำมำรำ	---ล	--ทล

-รำ	-ซ--	-ลซดำซ-ล	ซ	---ล	-ทลซล-ท	---ร	-ซลท-รำ-ม
-ม			ม---				

	ซลซ			ซทลรำ	ทลซม		
-ดรม	ม	ซุดรม	รมซุม			ซุดรม	รมซุม

	ซลซ			ซทลรำ	ทลซม		
ซดรม	ม	ซฺดรม	รมซฺม			ซฺดรม	รมซฺม

ซฺดรม	รมซฺม	ซฺดรม	รมซฺม	ซฺดรม	รมซฺม	ซฺดรม	รมซฺม

ซฺมซฺร	มรซฺม	รมซฺร	มรซฺม	ซฺมซฺร	มรซฺม	รมซฺร	มรซฺม

ซ ซ	ซ ซ	ลซลซ	ลซทล	ทลดำท	ดำทรำดำ	รำดำรำท	ดำทรำล
ร ร	ม ม						

ทรำซดำ	ทลซ		-ซ-ซ	-ล-ล			
	ฟ	มรมฟ			-ร-ร	----	---ลฺ

-รำ--	มำรำ -มำรำ-มำ	-ซำ-มำ	-รำมำรำ-มำรำดำ	-ท-ดำ	-รำ-ดำมำรำ	-ล--	----
	ดฺ						

---ล	-ทลล	---ล	-ทลล	---ล	-ทลล	-ทลล	-ทลล

-ทล	ลทลรำ	-ลทล	ลทลล	-ทล	ลทลรำ	ซทลรำ	ซทลล
ร		ร		ร			

ลทล	ลทรำ	รำทรำ	รำทล	ลทล	ลทรำ	รำทรำ	รำทล
ร	ร	ร	ร	ร	ร	ร	ร

ลทรำ	รำทล	ลทรำ	รำทล	ลทรำ	รำทล	ลทรำ	รำทล
ร	ร	ร	ร	ร	ร	ร	ร

รำทล	รำทล	รำทล	รำทล		ล รำ	ทล ท	ลฟมล
ร	ร	ร	ร	รมรฟ	ม ฟ	ฟ	

					-ล	ทล -ทล-ท	รำ-ซ-รำ
ฟมรฟ	มรม-	-ร--	-รมฟ	-มซฺฟ-ม	-ฟ	ฟ	

-มำรำ-มำฟ	-มำซำฟ-มำ	-ฟ---	----

ลำลำลำ	ลำลำฟ	ลำลำมำ	ลำลำรำ	ลำลำฟ	ลำลำมำ	ลำลำรำ	ลำลำฟ

ลำลำลำ	ลำรำฟ	ลำลำมำ	ลำมำรำ	ลำลำฟ	ลำฟลำมำ	ลำลำรำ	ลำรำฟ

ลลล	ลลล	ลลล	ลลล	ลลล	ลลล	ลลล	ลลล
ร	ฟ	ม	ร	ฟ	ม	ร	ฟ

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

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

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

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

					ซ	ลซดฺล	ซ
ฟมรม	ฟมรม	ฟมรม	ฟมรม	ฟมรด	มร ม		มรด

ลซ	ลซดฺ	ลรฺดฺมฺ	รฺดฺซดฺ	ลซ ล	ซ ซ		
-ม	ม			ม	มร	มรดม	รดรด

	ซ	ล ซล	ดฺซลดฺ	รฺดฺลซ	ลซ	ซ	
ซฺดรม	ซฺรม	ม			ม ม	ร มร	ดมรด

		-ล	-ซ-ล	-ดฺ-รฺ	-มฺ-ซฺ	-ซ	-ลซล-ดฺ
---ร*	-มรดร-ม	ซม				-ม	

	-ดฺซ-รฺดฺล	-ซ ซ-ลดฺ	-ท-ดฺ		-ซ-ลซดฺซ		
---ดรม		ม		---ดรม	-ร	-มร-ซ-ม	รซมรซมรซมรดด

ถ่ายทอดและตรวจสอบโดย
ครูณัฏฐวิต จิยะจันทน์

๓.๒ การแบ่งกลุ่มเสียงการโยนของทำนองหลัก เพลงกราวใน สองชั้น (ทางฆ้อง)

จากการศึกษาข้อมูลจากการสัมภาษณ์รองศาสตราจารย์ ดร.ขำคม พรประสิทธิ์ ว่าด้วยเรื่องโครงสร้างการดำเนินทำนองในช่วงกลุ่มเสียงการโยนของทำนองหลัก เพลงกราวใน สองชั้น พบว่าเป็นเพลงที่มีรูปแบบในลักษณะของการโยนหรือลูกโยนตามกลุ่มการโยนเสียงต่างๆ ๖ เสียง (เสียงโด เร มี ที ลา ฟา) จำแนกเป็น ๖ กลุ่มการโยน โดยการโยนเสียงที ถือเป็นการโยนแทรก และการโยนที่ ๖ เสียงมี ถือเป็นการโยนเสียงมี ครั้งที่ ๒ เพื่อเข้าสู่ทำนองปิดท้าย ทั้งนี้ ปรากฏเป็นกลุ่มเนื้อแท้อีก ๑๘ จังหวะหน้าทับ หรือ ๙ประโยค (ถ้ารวมที่ซ้ำประโยคอีก ๖ ประโยคท้ายจะรวมได้ ๑๕ ประโยค) ผู้วิจัยสามารถอธิบายได้ดังนี้

๑. ทำนองการโยนที่ ๑	เสียง	โด
๒. ทำนองการโยนที่ ๒	เสียง	เร
๓. ทำนองการดำเนินเนื้อเพลงกราวใน (เนื้อแท้)		
๔. กลับมาทำนองการโยนที่ ๒	เสียง	เร
๕. ทำนองการโยนแทรก	เสียง	ที
๖. ทำนองการโยนที่ ๓	เสียง	มี
๗. ทำนองการโยนที่ ๔	เสียง	ลา
๘. ทำนองการโยนที่ ๕	เสียง	ฟา
๙. ทำนองการโยนที่ ๖	เสียง	มี
๑๐.กลับมาทำนองการโยนที่ ๑	เสียง	โด

(ขำคม พรประสิทธ์, สัมภาษณ์, ๓๑ มกราคม ๒๕๕๖)

การแบ่งกลุ่มเสียงการโยนของทำนองหลัก เพลงกราวใน สองชั้น สามารถวิเคราะห์ได้จากลักษณะของกลุ่มเสียงลูกตกของแต่ละการโยนนั้น ดังนี้

กลุ่มเสียงการโยนของทำนองหลัก เพลงกราวใน สองชั้น (ทางฆ้อง)

กลุ่มการโยนที่ ๑ เสียงโด

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

ม ร ม	ซ ม ซ	ซ ล	ด์ ล ด์	ร์ ด์	ด์ ล	ล ซ	ซ ม
ด	ร	ร ม	ซ	ล ซ	ซ ม	ม ร	ร ด

- ด	- ด	- ด	- ด - -	- ด	- ด	- ด	- ด - -
- ซ์	- ซ์	- ซ์	ซ์	- ซ์	- ซ์	- ซ์	ซ์

- ด	- ด - -	- ด	- ด - -
- ซ์	ซ์	- ซ์	ซ์

กลุ่มการโยนที่ ๒ เสียงเร

- ด	ร ม	- ม	ร ม - ร
- ซ์	- ด	ร ด	ล์

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

- ร - ท	ล ล	ล ท	ด์ ร์	ร ม	ฟ ซ	ล	ซ ฟ
- ซ์	ซ์ - ร	- ซ์	ล ท	- ด	ร ม	ฟ ซ ฟ	ม ร

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

กลุ่มการดำเนินทำนอง(เนื้อแท้)

ประโยคที่ ๑

ร ม	- ท - ล	- ม	- ร - -	ร ม	- ท - ล	- ม	- ร - -
- ด	- ท์ - ล์	- ท์	ล์	- ด	- ท์ - ล์	- ท์	ล์

ประโยคที่ ๒

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

ประโยคที่ ๓

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

ประโยคที่ ๔

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

ประโยคที่ ๕

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

ประโยคที่ ๖

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

ประโยคที่ ๗

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

ประโยคที่ ๘

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

ประโยคที่ ๙

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

ประโยคที่ ๑๐ (ซ้ำทำนองประโยคที่ ๔-๙)

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

ประโยคที่ ๑๑

ล ท	- ร์ - ม์	- ม์ - ม์	- ร์ - ท	- ล - ซ	ซ ซ	- ล - ท	ท ท
- ซ์	- ร - ม	- ซ - ม	- ร - ท	- ล์ - ซ์	- ซ์	- ล์ - ท	- ท์

ประโยคที่ ๑๒

- ล	- ท ล	- ล - -	ซ - - ฟ	- ฟ	- ร	ม ฟ	- ล
- ล์	ฟ	- ม - -	ฟม	ม ร	- ล์	- ร	- ล์

ประโยคที่ ๑๓

- ด์	- ท - ด์	- ท	- ท	- ฟ	- ร	ม ฟ	- ล
- ล		- ฟ	ล ฟ	ม ร	- ล์	- ร	- ล์

ประโยคที่ ๑๔

- ท - ล	ร ม	- ฟ - ฟ		ล ท	- ล	- ล - ล	- ฟ
- ท์ - ล์	- ท์		ม ร - ท์	- ซ์	- ฟ	ฟ	ม ร

ประโยคที่ ๑๕

- ฟ	- ม - ฟ	- ม	- ม	ล ท	- ล	- ล - ล	- ฟ
- ร		- ท์	ร ท์	- ซ์	- ฟ	ฟ	ม ร

กลับมากลุ่มการโยนที่ ๒ เสียงเร

ร ม	- ท - ล	- ม	- ร - -	ร ม	- ท - ล	- ม	- ร - -
- ด	- ท์ - ล์	- ท์	- ล - -	- ด	- ท์ - ล์	- ท์	- ล - -

- - - ซ	ล ท - ล	- ม	- ร - -	- - - ซ	ล ท - ล	- ซ - ล	- ท - ร
- ซ์ - -	- ท์ - ล์	- ท์	- ล - -	- ซ์ - -	- ท์ - ล์	- ซ์ - ล์	- ท์ - ร์

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

กลุ่มการโยนแทรก เสียงที

- ฟ - ม	- ร - ท	ล ท	- ร - ท
- ฟ̣ - ม̣	- ร̣ - ฟ	- ซ	- ร̣ - ฟ

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

- ม ร	- ร	- ม ร	- ร
ล̣	- ท̣	ล̣	- ท̣

กลุ่มการโยนที่ ๓ เสียงมี

- ฟ - ม	- ร - -	ด	ร ม
	ล̣	ทล - ท	- ด

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

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

ร ม	- ม - -	ร ม	- - ม ม	ร ม	- ม - -	ร ม	- - ม ม
- ด	- ท̣ - -	- ด	- ม̣ - -	- ด	- ท̣ - -	- ด	- ม̣ - -

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

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

กลุ่มการโยนที่ ๔ เสียงลา

- ม - -	ม ร - ม	- ล	ซ ซ - ล
- ร - ท	ล̣ - ท̣	ล̣ - ซ̣	ล̣

- ซ - -	ลท - ร̶	- ม̶ - ร̶	- ท - ล	- - - ล	- - - ซ	- - ล ซ	ล ล
- ร - -	ซ - - ร	- ม - ร	- ท̣ - ล̣	- - - ล̣	- - - ซ̣	ซ̣	- ล̣

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

กลุ่มการโยนที่ ๕ เสียงฟา

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

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

- ฟ - ฟ	- ฟ - ฟ	- ฟ - ฟ	- ฟ - ฟ	- ฟ - ฟ	- ฟ - ฟ	- ซ ฟ ฟ	- ฟ
ท̣	ฟ̣	ท̣	ฟ̣	ท̣	ฟ̣	ท̣	- ฟ̣

กลุ่มการโยนที่ ๖ เสียงมี

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

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

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

- ฟ - -	ฟ - ม	- ฟ - -	ฟ - ม
	มร		มร

***ทำนองปิดท้าย** : กรณีการเดี่ยวในอัตราจังหวะสองชั้น

- ด	ร ม	- ล	ซ ม
- ซฺ	- ด	ซ ม	ร ด

***กลับมาการโยนที่ ๑ เสียงโด** : กรณีการบรรเลงทำนองหลักปกติ อัตราจังหวะสองชั้น

- ด	ร ม	- ล	ซ ม
- ซฺ	- ด	ซ ม	ร ด

- ท	- ล	- ซ - ซ	- - - ดๆ	- ซ - ดๆ	- รๆ - มๆ	- มๆ - มๆ	- รๆ - ดๆ
ล ซ	- ซฺ	ร	- - - ด	- ร - ด	- ร - ม	- ซ - ม	- ร - ด

- - - ดๆ	- - - ท	- - ดๆ ท	ดๆ ดๆ	- ด - ดๆ	- ด - ดๆ	- ด - ดๆ	- ด - ดๆ
- - - ด	- - - ทฺ	ทฺ	- ด	ฟ	ด	ฟ	ด

- ด - ดๆ	- ด - ดๆ	- รๆ ดๆ ดๆ	- ดๆ	- ซ - ล	ดๆ ดๆ	- มๆ - รๆ	ดๆ ดๆ
ฟ	ด	ฟ	- ด	- ร - ม	- ด	- ม - ร	- ด

- ซ - ล	ดๆ ดๆ	- มๆ - รๆ	ดๆ ดๆ	- มๆ - รๆ	- ดๆ - รๆ	- มๆ - รๆ	ดๆ ดๆ
- ร - ม	- ด	- ม - ร	- ด	- ม - ร	- ด - ร	- ม - ร	- ด

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

ซ้ำทำนองเดียวกับในการโยนที่ ๑ เสียงโด ทุกประการ

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

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

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

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

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

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

๓.๓ การวิเคราะห์โครงสร้างเดี่ยวซออู้ เพลงกราวใน สองชั้น ทางครูฉลวย จิยะจันทน์

๓.๓.๑ กลุ่มการโยนที่ ๑ เสียงโด

กลุ่มการโยนที่ ๑ เสียงโด จากการวิเคราะห์โครงสร้างการเดี่ยวซออู้ พบว่าเป็นกลุ่มการโยนที่มีความยาว เนื่องจากภายในโครงสร้างการเดี่ยวซออู้มีการสร้างสรรค์ทำนองไว้อย่างเป็นเอกลักษณ์และน่าสนใจ โดยสามารถแบ่งการวิเคราะห์ออกเป็น ๒ ช่วง ดังนี้

กลุ่มการโยนที่ ๑ เสียงโด ช่วงที่ ๑ (ทำนองเดี่ยว)

ทำนองรับร้อง

	-ด̣ซ-ร̣ด̣ล	-ซ ซ-ลด̣	-ท-ด̣		ซ-ล-ซด̣ซ		
--- ดรม		ม		--- ดรม	-ร	-มร-ซ-ม	รซมรซมรซมรดด

ทำนองเดี่ยว กลุ่มการโยนที่ ๑ เสียงโด ช่วงที่ ๑ (การดำเนินทำนองจังหวะปกติ)

-ซล	ซด̣-ด̣ด̣ด̣			-ซล	ซด̣-ด̣ด̣ด̣	ซลซม̣	ร̣ด̣-ด̣ด̣ด̣
-ดรม		-ดรม-ซ-ร̣	ม-รด-ด	-ดรม			

ซ	ซ	ลซ	ลซล-ด̣	ด̣ลซ	ลซ	ซม	
ดซ̣ม	ซ̣รม	-ดรมรม	ม-	ด	ม ม	ร ร	ด---

ทำนองเดี่ยว กลุ่มการโยนที่ ๑ เสียงโด ช่วงที่ ๑ (การดำเนินทำนองจังหวะลอย)

---ร	----	มรซ̣ม	- รซ̣ม	- รซ̣ม	รซ̣ม รซ̣ม	รซ̣มรด-ด	--- มรด

			-ซ	ลซด̣	-ซลซ-ล	-ล-ด̣	-ท-ด̣
---ร	-มรด-ร	-มรซม-ร	-ม	ม			

-ร̣-ม̣	-ซ̣-ล̣	-ด̣-ซ̣*	-ล̣ซ̣ซ̣ซ̣-ซ̣	-ล̣ซ̣ซ̣ซ̣-ซ̣	-ล̣ซ̣ซ̣ซ̣-ซ̣	-ล̣--	-ด̣--

----	----	-ลำ--	----	-ซำ--	----	--ลำซำ	ดำลำ--

----	-ซ--	--ลำซำ	ดำลำ--	----	-ซ--	--ลำซำ	ดำลำ--

---ซำ	-ดำ-ลำ	-ซำดำลำ	-ซำดำลำ	-ซำดำลำ	ซำดำลำ-ซำดำลำ	ซำดำลำ-ซำดำลำ	-ซำดำลำซำ

---มำ	-ซำ-รำ	--มำรำ	-ซำ-ดำ*	-รำดำซำดำ-ดำ	-รำดำซำดำ-ดำ	-รำดำซำดำ-ดำ	-รำดำซำดำ-ดำ

---รำมำ	-ซำ-รำ	--มำรำ	-ซำ-ดำ*	-รำดำซำดำ-ดำ	-รำดำซำดำ-ดำ	-รำดำซำดำ-ดำ	-รำดำซำดำ-ดำ

---รำมำ	-ซำ-รำ	--มำรำ	-ซำ-มำ	-รำซำมำ	-รำซำมำ	รำซำมำ-รำซำมำ	รำซำมำ-รำซำมำรำ

-ซุ-ซุ	---ร	--มร	-รซุม	-รซุม	-รซุม	รซุม-รซุม	รซุมรด-ด

---ด	-รดด	---ด	-รดด	---ด	-รดด	-รดด	-รดด

ทำนองรับร้องเป็นการดำเนินทำนองที่ดำรงโครงสร้างเดิมจากทำนองหลัก โดยการยืดขยายมาจากวรรคแรก ประโยคแรก ของกลุ่มการโยนที่ ๑ เสียงโด ทำนองหลัก ดังนี้

ทำนองรับร้อง

	-ดำซ-รำดำล	-ซ ซ-ลดำ	-ท-ดำ		-ซ-ลซดำซ		
---ดรม		ม		---ดรม	-ร	-มร-ซ-ม	รซมรซมรซม รดด

ทำนองหลัก กลุ่มการโยนที่ ๑ เสียงโด ประโยคที่ ๑ วรรคที่ ๑

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

สำหรับกลุ่มการโยนที่ ๑ ช่วงที่ ๑ เมื่อนำโครงสร้างของทำนองเดี่ยวมาเปรียบเทียบกับทำนองหลัก ผู้วิจัยพบว่าในทำนองเดี่ยว ช่วงการดำเนินทำนองจังหวะปกติ ประโยคที่ ๑ และประโยคที่ ๒ ยังคงเป็นการยึดโครงสร้างเดียวกับทำนองหลักในประโยคที่ ๑ และประโยคที่ ๒ เช่นกัน สังเกตได้จากเสียงลูกตกท้ายวรรคที่มีเสียงเดียวกันและเป็นไปในทิศทางเดียวกัน พบบ้างที่มีลักษณะของเสียงย้อยและบ้างก็เป็นเสียงลูกตกที่ต่างกัน แต่ที่เป็นประการนี้เนื่องจากเป็นการสร้างสรรค์ทำนองเพื่อให้เอื้อต่อสำนวนกลอนและถือเป็นลีลาการบรรเลงเฉพาะทางซออู้

ตัวอย่าง

ทำนองเดี่ยว การโยนที่ ๑ เสียงโด ช่วงที่ ๑ (การดำเนินทำนองจังหวะปกติ)

-ซล	ซดำ-ดำดำดำ			-ซล	ซดำ-ดำดำดำ	ซลซมำ	รำดำ-ดำดำดำ
-ดรม		-ดรม-ซ-รฺ	ม-รด- ด	-ดรม			

ซ	ซ	ลซ	ลซล-ดำ	ดำลซ	ลซ	ซม	
ดซฺม	ซฺรม	-ดรมรม	ม-	ด	ม ม	ร ร	ด---

ทำนองหลัก กลุ่มการโยนที่ ๑ เสียงโด

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

ม ร ม	ซ ม ซ	ซ ล	ดำ ลฺ ดำ	รำ ดำ	ดำ ล	ล ซ	ซ ม
ด	ร	ร ม	ซ	ล ซ	ซ ม	ม ร	รำ ด

ทำนองเดี่ยว ช่วงการดำเนินทำนองจังหวะลอย สำหรับทำนองเดี่ยวพบว่าเป็นการดำเนินทำนองในลักษณะของจังหวะลอย ซึ่งผู้บรรเลงสามารถแปรรทำนองได้อย่างอิสระ แต่ต้องอยู่ภายใต้ข้อกำหนดในเรื่องของจังหวะที่ต้องบรรเลงอย่างเป็นสัดส่วน ไม่ช้าไปหรือเร่งรีบเกินไป มีความพอดีและมีทีท่าที่ดีต่อการใช้จังหวะลอย

นอกจากนี้ พบว่าการดำเนินทำนองเดี่ยวยังคงยึดลูกตกเสียงโดในท้ายประโยคไว้เช่นเดียวกัน พบว่ามีบ้างที่เสียงลูกตกท้ายประโยคเป็นเสียงอื่นบ้าง เช่น เสียงลา เสียงมี เสียงซอล แต่สุดท้ายแล้วนั้น ก็ยังคงกลับมาดำรงเสียงลูกตกเดิม คือ เสียงโด อย่างเดียวกับทำนองหลัก ผู้วิจัยสามารถเปรียบเทียบโครงสร้างทำนองเดี่ยวและทำนองหลัก ได้ดังนี้

ตัวอย่าง

ทำนองเดี่ยว กลุ่มการโยนที่ ๑ เสียงโด ช่วงที่ ๑ (การดำเนินทำนองจังหวะลอย)

ผู้วิจัยพบว่ายังคงดำรงเสียงลูกตกเสียงโดจากโครงสร้างทำนองหลักไว้ที่ท้ายประโยค พบว่ามีเปลี่ยนเสียงบ้างเพื่อเป็นการสร้างความน่าสนใจให้กับท่วงทำนองและลีลาการเดี่ยวซออู้

---ร	----	มรซฺม	- รซฺม	- รซฺม	รซฺม รซฺม	รซฺมรด-ด	---มรด

			-ซ	ลซดˌ	-ซลซ-ล	-ล-ดˌ	-ท-ดˌ
---ร	-มรด-ร	-มรซม-ร	-ม	ม			

-รˌ-มˌ	-ซˌ-ลˌ	-ดˌ-ซˌ*	-ลˌซˌซซˌ-ซˌ	-ลˌซˌซซˌ-ซˌ	-ลˌซˌซซˌ-ซˌ	-ลˌ--	-ดˌ--

----	----	-ลˌ--	----	-ซˌ--	----	--ลˌซˌ	ดˌลˌ--

----	-ซ--	--ลˌซˌ	ดˌลˌ--	----	-ซ--	--ลˌซˌ	ดˌลˌ--

---ซ์	-ด์-ล์	-ซ์ด์ล์	-ซ์ด์ล์	-ซ์ด์ล์	ซ์ด์ล์-ซ์ด์ล์	ซ์ด์ล์-ซ์ด์ล์	-ซ์ด์ล์ซ์

---ม์	-ซ์-ร์	--ม์ร์	-ซ์-ด์*	-ร์ด์ซ์ด์-ด์	-ร์ด์ซ์ด์-ด์	-ร์ด์ซ์ด์-ด์	-ร์ด์ซ์ด์-ด์

---ร์ม์	-ซ์-ร์	--ม์ร์	-ซ์-ด์*	-ร์ด์ซ์ด์-ด์	-ร์ด์ซ์ด์-ด์	-ร์ด์ซ์ด์-ด์	-ร์ด์ซ์ด์-ด์

---ร์ม์	-ซ์-ร์	--ม์ร์	-ซ์-ม์	-ร์ซ์ม์	-ร์ซ์ม์	ร์ซ์ม์-ร์ซ์ม์	ร์ซ์ม์-ร์ซ์ม์ร์

-ซุ-ซุ	---ร	--มร	-รซุม	-รซุม	-รซุม	รซุม-รซุม	รซุมรด์-ด

---ด	-รดด	---ด	-รดด	---ด	-รดด	-รดด	-รดด

สำนวนข้างต้นเป็นการแปรทำนองเดี่ยวมาจากประโยคในทำนองหลัก โดยนำมายืดขยายและแปรทำนองตามอิสระ แต่ยังคงใช้เสียงลูกตกเสียงโดเป็นหลักในการสร้างสรรค์ทำนองเดี่ยวซออู้ในจังหวะลอย ประโยคในทำนองหลักดังกล่าว คือ

ทำนองหลัก กลุ่มการโยนที่ ๑ เสียงโด

- ด	- ด	- ด	- ด - -	- ด	- ด	- ด	- ด - -
- ซุ	- ซุ	- ซุ	ซุ	- ซุ	- ซุ	- ซุ	ซุ

- ด	- ด - -	- ด	- ด - -
- ซุ	ซุ	- ซุ	ซุ

กลุ่มการโยนที่ ๑ เสียงโด ช่วงที่ ๒ (ทางเดี่ยว)

ทำนองเดี่ยว กลุ่มการโยนที่ ๑ เสียงโด ช่วงที่ ๒

	ซล	ซลดˍซ	ซลดˍ	ดˍลซ	ลซม	ซมร	มรด
-ม-มมม	รม		ม	ด	ม	ร	ด

ดˍลซ	รˍดˍลซ	ลซ ซ		- ดˍลดˍ	ซล ซ	ซลซ	
ม		ด	ดมรด		ม	ด	ฟมรด

ซซ	ซลซซ	ลดˍดˍ	ดˍรˍดˍดˍ	รˍมˍมˍ	มˍซˍมˍมˍ	ลดˍดˍ	ดˍรˍดˍดˍ
- ม		ด		ด		ด	

ซซ	ซลซซ	ลดˍดˍ	ดˍรˍดˍดˍ	รˍมˍมˍ	มˍซˍมˍมˍ	ลดˍดˍ	ดˍรˍดˍดˍ
- ม		ด		ด		ด	

ซซ	ซลซซ	ซดˍลล	ลรˍดˍดˍ	ดˍซˍรˍรˍ	รˍซˍมˍมˍ	มˍซˍซซ	ซรˍดˍดˍ
- ม							

ซซ	ซลซซ	ซดˍลล	ลรˍดˍดˍ	ดˍซˍรˍรˍ	รˍซˍมˍมˍ	มˍซˍซซ	ซรˍดˍดˍ
- ม							

			ดˍซดˍดˍ			รˍดˍรˍรˍ	ดˍซดˍดˍ
มรมม	รดรร	รดรร		มรมม	รดรร		

ซซดˍซ	ดˍดˍซดˍ	ซซดˍซ	ดˍดˍซดˍ	ซซดˍซ	ดˍดˍซดˍ	ซซดˍซ	ดˍดˍซดˍ

-ซมมม	มมซรรร	-ซรรร	รรซดดด	-ซมมม	มมซรรร	-ซรรร	รรซดดด

ซซมมซ	มมรรซร	ซซรรซ	รรดดซด	ซซมมซ	มมรรซร	ซซรรซ	รรดดซด

ซซซซซ	ซมมซร	ซซซมม	ซรรซด	ซซซซซ	ซมมซร	ซซซมม	ซรรซด

ซซซซร	ซซซซด	ซซซมม	ซรรซด	ซซซซร	ซซซซด	ซซซมม	ซรรซด

ซซซซร	ซซซซด	ซซซซร	ซซซซด	ซซซซร	ซซซซด	ซซซซร	ซซซซด

ซลซดด	ทลทดด	ทลรลล	ทดดรดด	ซลซดด	ทลทดด	ทลรลล	ทดดรดด

ซลซดด	ทลทดด	ซลซดด	ทลทดด	ทลทดด	ทลทดด	ทลทดด	ทลทดด

กลุ่มการโยนที่ ๑ ช่วงที่ ๒ เมื่อนำโครงสร้างของทำนองเดี่ยวมาเปรียบเทียบกับทำนองหลัก ผู้วิจัยพบว่ายังคงเป็นการยึดโครงสร้างเดียวกับทำนองหลัก การโยนที่ ๑ ในประโยคที่ ๑ และประโยคที่ ๒ อีกเช่นกัน สังเกตได้จากเสียงลูกตกในทำนองเดี่ยว ซึ่งมีเสียงเดียวกันและเป็นไปในทิศทางเดียวกัน พบบ้างที่เสียงลูกตกแตกต่างกัน แต่ที่เป็นประการนี้เนื่องจากเป็นการสร้างสรรค์ทำนองเพื่อให้เอื้อต่อสำนวนกลอนและถือเป็นลีลาการบรรเลงเดี่ยวเฉพาะทางซออู้ที่น่าสนใจ เปรียบเทียบโครงสร้างเดิมจากทำนองหลัก ได้ดังนี้

ทำนองเดี่ยว กลุ่มการโยนที่ ๑ เสียงโด ช่วงที่ ๒

	ซล	ซลดˌซ	ซลดˌ	ดˌลซ	ลซม	ซมร	มรด
-ม-มมม	รม		ม	ด	ม	ร	ด

ดˌลซ	รˌดˌลซ	ลซ ซ		- ดˌลดˌ	ซล ซ	ซลซ	
ม		ด	ดมรด		ม	ด	ฟมรด

ทำนองหลัก กลุ่มการโยนที่ ๑ เสียงโด

ร ม	- ซ - ล	- ซ	- ดˌ - ดˌ	รˌ ดˌ	ดˌ ล	ล ซ	ซ ม
- ด	- ซฺ - ลฺ	- ร - ด		ล ซ	ซ ม	ม ร	ร ด

ม ร ม	ซ ม ซ	ซ ล	ดˌ ล ดˌ	รˌ ดˌ	ดˌ ล	ล ซ	ซ ม
ด	ร	ร ม	ซ	ล ซ	ซ ม	ม ร	ร ด

จากนั้น พบโครงสร้างทำนองเดี่ยวในลักษณะของการยืดขยายสำนวนจาก ๒ ประโยคก่อนหน้าในทำนองหลักอย่างน่าสนใจ กล่าวคือ เมื่อวิเคราะห์จากเสียงลูกตกทำนองหลักในระยะความถี่ของลูกตกภายในประโยค คือ เสียงลูกตกห้องที่ ๒ ๔ ๖ และ ๘ ของทำนองหลัก พบว่าเป็นเสียง (-ล-ด-ม-ด) และ (-ซ-ด-ม-ด) อันเป็นลักษณะของการยืนเสียงหรือย้ำเสียงโด เพื่อให้เกิดเอกลักษณ์ของทำนอง

สำหรับทำนองเดี่ยวก็เป็นไปในทิศทางเดี่ยวกัน กล่าวคือ เป็นการยืนเสียงโดลูกตกท้ายวรรคและท้ายประโยคเป็นจำนวนถึง ๑๓ ประโยค หรือ ๒๖ จังหวะ ทั้งนี้ โครงสร้างทำนองเดี่ยวซออู้ได้ถูกแปรทำนองมาจากทำนองหลักได้อย่างใกล้เคียง วิเคราะห์ได้จากเสียงลูกตกของทุกห้องยังคงเป็นเสียงโด เสียงมี เสียงซอล เสียงลา เช่นเดียวกับเสียงลูกตกของทำนองหลัก (-ล-ด-ม-ด) และ(-ซ-ด-ม-ด) ผู้วิจัยพบการใช้เสียงลูกตกเสียงเรเพียง ๒๒ ห้อง จากจำนวน ๑๐๔ ห้อง รวม ๑๓ ประโยค ดังนี้

ซซ	ซลซซ	ลดˌดˌ	ดˌรˌดˌดˌ	รˌมˌมˌ	มˌซˌมˌมˌ	ลดˌดˌ	ดˌรˌดˌดˌ
- ม		ด		ด		ด	

ซซ	ซลซซ	ลดัดั	ดัรัดัดั	รัมัมั	มัซัมัมั	ลดัดั	ดัรัดัดั
- ม		ด		ด		ด	

ซซ	ซลซซ	ซดัลล	ลรัดัดั	ดัซัรัรั	รัซัมัมั	มัซัซซ	ซรัดัดั
- ม							

ซซ	ซลซซ	ซดัลล	ลรัดัดั	ดัซัรัรั	รัซัมัมั	มัซัซซ	ซรัดัดั
- ม							

			ดัซดัดั			รัซัรัรั	ดัซดัดั
มรมม	จดรร	จดรร		มรมม	จดรร		

ซซดัซ	ดัดัซดั	ซซดัซ	ดัดัซดั	ซซดัซ	ดัดัซดั	ซซดัซ	ดัดัซดั

-ซมัมั	มัซรัรั	-ซรัรั	รัซดัดั	-ซมัมั	มัซัรัรั	-ซัรัรั	รัซดัดั

ซซมัซ	มัจัซรั	ซซรัซ	รัดัซดั	ซซมัซ	มัจัซรั	ซซรัซ	รัดัซดั

ซซซซั	ซมัซรั	ซซัซมั	ซรัซดั	ซซซซั	ซมัซรั	ซซัซมั	ซรัซดั

ซซัซรั	ซซัซดั	ซซัซมั	ซรัซดั	ซซัซรั	ซซัซดั	ซซัซมั	ซรัซดั

ซฺซ๋ซรำ	ซซ๋ซดำ	ซฺซ๋ซรำ	ซซ๋ซดำ	ซฺซ๋ซรำ	ซซ๋ซดำ	ซฺซ๋ซรำ	ซซ๋ซดำ

ซลซดำ	ทลทดำ	ทลรำล	ทดำรำดำ	ซลซดำ	ทลทดำ	ทลรำล	ทดำรำดำ

ซลซดำ	ทลทดำ	ซลซดำ	ทลทดำ	ทลทดำ	ทลทดำ	ทลทดำ	ทลทดำ

๓.๓.๒ กลุ่มการโยนที่ ๒ เสียงเร

กลุ่มการโยนที่ ๒ เสียงเร จากการวิเคราะห์โครงสร้างพบว่าเป็นกลุ่มการโยนที่มีการดำเนินทำนองที่ยาวพอสมควรเช่นเดียวกับการโยนที่ ๑ เนื่องจากภายในโครงสร้างเพลงมีการสร้างสรรค์ท่วงทำนองไว้อย่างเป็นเอกลักษณ์และน่าสนใจ สามารถแบ่งได้เป็น ๒ ช่วง ดังนี้

กลุ่มการโยนที่ ๒ เสียงเร ช่วงที่ ๑ (ทางเดี่ยว)

ทำนองเดี่ยว กลุ่มการโยนที่ ๒ เสียงเร

ซลซดำ		ล	ซ	-ลซ	ซ	ทลซ- ซ	ลทดำรำ
	-ดรม	ฟดฟ	ฟมร	มฟ ฟ	มซฟมรด	ร	

ดำทลซ	ทลซ	-ทลซ -ซ	-รำ-รำ	----	----	----	---ล
	ร	-ร					

---ซ	-ลซ-	--ดำล	----	---ซ	-ลซ-	--ดำล	----

-ซดำล	-ซดำล	ซดำล-ซดำล	-ซดำลซ-ล	ซ --ซ	ดำซ--ล	ซ	
				ฟ		ฟ-ด-ฟ	ซฺฟมรดมร

ซล*ล	-ทลซล-ล	-ทลซล-ล	-ทลซล-ล	-ร์ซ-ทลซล	-ทลซล-ล	-ทลซล-ล	-ทลซล-ล
รซฺ-							

-ร์-ล*	-ทลซล-ล	-ทลซล-ล	-ทลซล-ล	-ท-ด์	-ร์-ด์	-ท-ด์	-ร์-ซ์

ร์*ม์ร์ซร์-ร์	-ม์ร์ซร์-ร์	-ม์ร์ซร์-ร์	-ม์ร์-ซ์				
				-ซฺ-ซฺ	----	----	---ร

---ร	-มรร	-ร	-มรร	-ร	-มรร	-มรร	-มรร

โครงสร้างการโยนที่ ๒ เสียงเร ช่วงที่ ๑ เมื่อนำมาเปรียบเทียบกับทำนองหลัก พบว่ายังคงดำรงโครงสร้างทำนองหลักเช่นเดียวกัน สามารถอธิบายโดยแบ่งเป็น ๒ ส่วน ดังนี้

ส่วนที่ ๑ ทำนองเดี่ยว กลุ่มการโยนเสียงเร ช่วงประโยคที่ ๑ – ๔

ซลซด์		ล	ซ	-ลซ	ซ	ทลซ- ซ	ลทด์ร์
	-ดรม	ฟดฟ	ฟมร	มฟ ฟ	มซฟมรด	ร	

เริ่มจังหวะลอย

ด์ทลซ	ทลซ	-ทลซ -ซ	-ร์-ร์	----	----	----	---ล
	ร	-ร					

---ซ	-ลซ-	--ด์ล	----	---ซ	-ลซ-	--ด์ล	----

-ซด์ล	-ซด์ล	ซด์ล-ซด์ล	-ซด์ลซ-ล	ซ --ซ	ด์ซ--ล	ซ	
				ฟ		ฟ-ด-ฟ	ซฺฟมรดมร

กลุ่มทำนองนี้พบว่าเป็นการดำรงโครงสร้างเดิมจากทำนองหลัก โดยการใช้เสียงลูกตกเสียงเรที่ท้ายประโยคที่ ๑ และ ๔ ซึ่งเป็นเสียงเดี่ยวกับทำนองหลัก หากแต่มีการสร้างสรรค์ท่วงทำนองภายในประโยคให้เป็นลักษณะของการดำเนินสำนวนเฉพาะทางซออู้ประกอบกับการยืดขยายท่วงทำนองให้เป็นไปตามอิสระในช่วงจังหวะลอยของส่วนที่ ๑

ตัวอย่าง ทำนองหลักเดิมที่นำมายืดขยาย

ทำนองหลัก กลุ่มการโยนที่ ๒ เสียงเร

- ด	ร ม	- ม	ร ม - ร
- ซฺ	- ด	ร ด	ลฺ

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

ส่วนที่ ๒ ทำนองเดี่ยว กลุ่มการโยนที่ ๒ เสียงเร ประโยคที่ ๕ – ๘

ซล*ล	-ทลซล-ล	-ทลซล-ล	-ทลซล-ล	-รำซ-ทลซล	-ทลซล-ล	-ทลซล-ล	-ทลซล-ล
รซฺ-							

-รำ-ล*	-ทลซล-ล	-ทลซล-ล	-ทลซล-ล	-ท-ดำ	-รำ-ดำ	-ท-ดำ	-รำ-ซำ

รำ*มำรำซรำ-รำ	-มำรำซรำ-รำ	-มำรำซรำ-รำ	-มำรำ-ซำ				
				-ซฺ-ซฺ	----	----	---ร

---ร	-มรร	-ร	-มรร	-ร	-มรร	-มรร	-มรร

กลุ่มทำนองนี้พบว่ายังคงเป็นการดำรงโครงสร้างเดิมจากทำนองหลัก โดยการใช้เสียงลูกตกเสียงเร ซึ่งเป็นเสียงเดี่ยวกับทำนองหลักอีกเช่นกัน หากแต่มีการสร้างสรรค์ท่วงทำนองภายใน

ประโยคให้เป็นลักษณะของการดำเนินกลอนทางเดี่ยวซออู้ประกอบกับการยืดขยายท่วงทำนองตามอิสระในจังหวะลอยทั้งหมดของส่วนนี้

ตัวอย่าง ทำนองหลักเดิมที่นำมายืดขยาย

ทำนองหลัก กลุ่มการโยนที่ ๒ เสียงเร

- ร - ท	ล ล	ล ท	ดุ รำ	ร ม	ฟ ซ	ล	ซ ฟ
- ซุ	ซุ - ร	- ซุ	ล ท	- ด	ร ม	ฟ ซ ฟ	มุ ร

- ร - ร	- ร - ร	- ร - ร	- ร - ร	- ร - ร	- ร - ร	- ม ร ร	ร
ซุ	รุ	ซุ	รุ	ซุ	รุ	ซุ	- รุ -

กลุ่มการโยนที่ ๒ เสียงเร ช่วงที่ ๒ (ทางเดี่ยว)

ทำนองเดี่ยว กลุ่มการโยนที่ ๒ เสียงเร

		ซลซ				ซลซ	
ซุรมร	ซุรมฟ	ฟ	ดฟมร	ซุรมร	ซุรมฟ	ฟ	ดฟมร

ดำซลำ	ดำลซดำ	ลซ ล	ซ		ซ	ซลซ	
		ฟ	ร ดฟ	ดรมร	รมฟ	ฟ	ดฟมร

ดำซลำ	ดำลซดำ	ลซ ล	ซ		ซ	ซลซ	
		ฟ	ร ดฟ	ดรมร	รมฟ	ฟ	ดฟมร

		ซลซ				ซลซ	
ซุรมร	ซุรมฟ	ฟ	ดฟมร	ซุรมร	ซุรมฟ	ฟ	ดฟมร

	ซ		ซ		ซ		ซ
ซรมร	ฟมร	ซรมร	ฟมร	ซรมร	ฟมร	ซรมร	ฟมร

ซ	ซ	ซ	ซ
ฟมร	ฟมร	ฟมร	ฟมร

โครงสร้างการโยนที่ ๒ เสียงเร ช่วงที่ ๒ เมื่อนำมาเปรียบเทียบกับทำนองหลัก พบว่ายังคงดำรงโครงสร้างทำนองหลักเช่นเดียวกัน ทั้งนี้ เป็นการดำรงโครงสร้างเดิมจากประโยคสุดท้ายทำนองหลักในการโยนที่ ๒ เสียงเร จากประโยคทำนองหลักดังกล่าวพบว่าเป็นการนำเสียงลูกตกเสียงเรมายืดขยายเป็นสำนวนทางซออู้อย่างน่าสนใจ กล่าวคือ เป็นการสร้างสรรค์ทำนองเดี่ยวซออู้ของผู้ประพันธ์ตามอิสระ ดังนี้

ตัวอย่าง ทำนองหลักเดิมที่นำมายืดขยาย

ทำนองหลัก กลุ่มการโยนที่ ๒ เสียงเร

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

๓.๓.๓ กลุ่มการดำเนินทำนอง (ทำนองเดี่ยวซออู้)

ประโยคที่ ๑

ทลซ	ซลทล	ล	ซ	ซลทรำ	ซดำทล	ซ ซล	ซ
ฟ		รมฟ	ฟมร			ฟ	ฟมร

ประโยคที่ ๒

		ล	รำ	ทล ท	ล ล		
ฟมฟร	มฟมฟ	ฟมร	ฟมร	ฟ	ฟม	ฟมรฟ	มรมร

ประโยคที่ ๓

รำทรำล	ท ล	ทล	รำ	ทล ท	ล ล		
	ฟ ม	ฟ ร	ฟมร	ฟ	ฟม	ฟมรฟ	มรมร

ประโยคที่ ๔

		รำ	ทลรำท	ลซ	ซทลซ		ทลรำท
ร ร ร ด	ร ร ร ซ	ร ร ร		ร ม		ด ร ม ซ	

ประโยคที่ ๕

ซลทรำ	ลทรำ		ทรำลรำ	ทลซ	รำทลซ	ซ	ทลรำท
	ม	รซฺรม		ม		ฟมร	

ประโยคที่ ๖

	ล		ล	ล ล	ล ล	ล	ซลทล
รฟมฟ	ฟมฟ	รฟมฟ	ฟมฟ	ร ฟ	ม ร	รมฟ	

ประโยคที่ ๗

ดำทดำล	ทดำทดำ	ลทดำรำ	ดำทล	ลทล	ล	ล	ซลทล
			ฟ	ฟ	ฟมร	รมฟ	

ประโยคที่ ๘

รำทรำล	ท ล	ทล	รำ	ทล ท	ล ล		
	ฟ ม	ฟ ร	ฟมร	ฟ	ฟม	ฟมรฟ	มรมร

ประโยคที่ ๙

ลทรำ	ลทรำ	ทล	รำ	ทล ท	ล ล		
ฟ	ม	ฟ ร	ฟมร	ฟ	ฟม	ฟมรฟ	มรมร

ประโยคที่ ๑๐

รำลทล	ซทลท	รำลทล	ซทลท	ซทลท	รำทลซ	ซ	ทลรำท
						ดรม	

ประโยคที่ ๑๑

ซลทรำ	ลทรำ		ทรำลรำ	ทลซ	รำทลซ	ซ	ทลรำท
	ม	รซฺรม		ม		ฟมร	

ประโยคที่ ๑๒

	ล		ล	ล ล	ล ล	ล	ซลทล
รฟมฟ	ฟมฟ	รฟมฟ	ฟมฟ	ร ฟ	ม ร	รมฟ	

ประโยคที่ ๑๓

ดำทดำล	ทดำทดำ	ลทดำรำ	ดำทล	ลทล	ล	ล	ซลทล
			ฟ	ฟ	ฟมร	รมฟ	

ประโยคที่ ๑๔

รำทรำล	ท ล	ทล	รำ	ทล ท	ล ล		
	ฟ ม	ฟ ร	ฟมร	ฟ	ฟม	ฟมรฟ	มรมร

ประโยคที่ ๑๕

-ล		-ทรร	ทลทท	ลทลล			
ฟฟ	มรมม				ฟมฟฟ	มรมม	รดรร

กลุ่มการดำเนินทำนองเดี่ยวซออู้ เมื่อนำโครงสร้างของทำนองเดี่ยวมาเปรียบเทียบกับทำนองหลัก ผู้วิจัยพบว่ายังคงเป็นการยึดโครงสร้างเดียวกับทำนองหลักทุกประการ กล่าวคือ เสียงลูกตกท้ายประโยคเป็นเสียงเดียวกันและเป็นไปในทิศทางเดียวกัน

ส่วนเสียงลูกตกท้ายวรรคท้าของทุกประโยคในทำนองเดียวนั้นมีความแตกต่างกับทำนองหลัก สาเหตุที่เป็นประการนี้เนื่องจากเป็นการสร้างสรรค์ทำนองเพื่อให้เอื้อต่อสำนวนกลอนและความเหมาะสมของท่วงทำนอง ลีลาการบรรเลงเฉพาะทางซออู้ อย่างไรก็ตามเสียงลูกตกท้ายวรรคท้าและท้ายประโยคของทำนองเดี่ยวก็ยังคงดำรงอยู่ในกลุ่มเสียงเร (รมฟXลทX) ไม่พบว่าใช้เสียงเชื่อมมาเป็นเสียงลูกตกแต่อย่างใด

เนื่องจากกลุ่มการดำเนินทำนอง(เนื้อแท้)มีทั้งหมด ๑๕ ประโยค พบลักษณะการซ้ำประโยค ตั้งแต่ประโยคที่ ๑๐ ถึงประโยคที่ ๑๕ รวม ๖ ประโยค กระทำซ้ำประโยคเดียวกับประโยคที่ ๔ – ๙ ดังนั้น ความแตกต่างระหว่างทำนองเดี่ยวและทำนองหลักมีเพียงประการเดียวคือ การแปรทำนองในส่วนที่มีการซ้ำประโยคอีกครั้ง กล่าวคือ ในส่วนของทำนองเดี่ยวซออู้ พบว่ารูปแบบการซ้ำประโยคนั้นไม่ได้ซ้ำทำนองเดิมทั้ง ๖ ประโยคอย่างทำนองหลัก หากแต่มีการแปรทำนองเปลี่ยนสำนวนที่หัวและท้าย คือ แปรทำนองประโยคที่ ๑๐ และ ประโยคที่ ๑๕ ส่วนประโยคที่ ๑๑ – ๑๔ เป็นการซ้ำประโยคเดียวกับประโยคที่ ๕ – ๘ ตามทำนองเดี่ยวทุกประการ ทั้งนี้ โครงสร้างเสียงลูกตกท้ายประโยคยังคงเป็นเสียงเดียวกับทำนองหลักทุกประการเช่นกัน และถือว่าเป็นการนำเค้าโครงทำนองหลักในเรื่องของการซ้ำประโยคมาสร้างสรรค์ทำนองเดี่ยวได้อย่างลุ่มลึก

ตัวอย่าง การซ้ำประโยคในช่วงกลุ่มการดำเนินทำนอง(เนื้อแท้)

ทำนองหลัก กลุ่มการดำเนินทำนอง(เนื้อแท้)

ประโยคที่ ๔

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

ประโยคที่ ๕

ล ท	- รำ - มำ	- มำ - มำ	- รำ - ท	- ล - ซ	ซ ซ	- ล - ท	ท ท
- ซุ	- ร - ม	- ซ - ม	- ร - ท	- ลุ - ซุ	- ซุ	- ลุ - ท	- ทุ

ประโยคที่ ๖

- ล	- ท ล	- ล - -	ซ - - ฟ	- ฟ	- ร	ม ฟ	- ล
- ลุ	ฟ	- ม - -	ฟม	ม ร	- ลุ	- ร	- ลุ

ประโยคที่ ๗

- ดำ	- ท - ดำ	- ท	- ท	- ฟ	- ร	ม ฟ	- ล
- ล		- ฟ	ล ฟ	ม ร	- ลุ	- ร	- ลุ

ประโยคที่ ๘

- ท - ล	ร ม	- ฟ - ฟ		ล ท	- ล	- ล - ล	- ฟ
- ทุ - ลุ	- ทุ		ม ร - ทุ	- ซุ	- ฟ	ฟ	ม ร

ประโยคที่ ๙

- ฟ	- ม - ฟ	- ม	- ม	ล ท	- ล	- ล - ล	- ฟ
- ร		- ทุ	ร ทุ	- ซุ	- ฟ	ฟ	ม ร

ประโยคที่ ๑๐ ซ้ำทำนองเดียวกับประโยคที่ ๔ – ๙ ทุกประการ ไม่พบการแปรทางแต่อย่างใด

ล ท	ท ท	- รำ - ท	- ล - ท	- ล - ซ	ซ ซ	- ล - ท	ท ท
- ซุ	- ทุ	- ร - ทุ	- ลุ - ทุ	- ลุ - ซุ	- ซุ	- ลุ - ท	- ทุ

ประโยคที่ ๑๑

ล ท	- รำ - มำ	- มำ - มำ	- รำ - ท	- ล - ซ	ซ ซ	- ล - ท	ท ท
- ซุ	- ร - ม	- ซ - ม	- ร - ท	- ลุ - ซุ	- ซุ	- ลุ - ท	- ทุ

ประโยคที่ ๑๒

- ล	- ท ล	- ล - -	ซ - - ฟ	- ฟ	- ร	ม ฟ	- ล
- ลุ	ฟ	- ม - -	ฟม	ม ร	- ลุ	- ร	- ลุ

ประโยคที่ ๑๓

- ดำ	- ท - ดำ	- ท	- ท	- ฟ	- ร	ม ฟ	- ล
- ล		- ฟ	ล ฟ	ม ร	- ลุ	- ร	- ลุ

ประโยคที่ ๑๔

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

ประโยคที่ ๑๕

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

ทำนองเดี่ยวซออู้ กลุ่มการดำเนินทำนอง(เนื้อแท้)

ประโยคที่ ๔

		ำ	ทลำท	ลซ	ซทลซ		ทลำท
รรวด	รรรซ	รรว		รม		ดรมซ	

ประโยคที่ ๕

ซลทำ	ลทำ		ทำลำ	ทลซ	ำทลซ	ซ	ทลำท
	ม	รซ ฺรม		ม		ฟมร	

ประโยคที่ ๖

	ล		ล	ล ล	ล ล	ล	ซลทล
รฟมฟ	ฟมฟ	รฟมฟ	ฟมฟ	ร ฟ	ม ร	รมฟ	

ประโยคที่ ๗

ดำทดำ	ทดำทดำ	ลทดำำ	ดำทล	ลทล	ล	ล	ซลทล
			ฟ	ฟ	ฟมร	รมฟ	

ประโยคที่ ๘

ำทำล	ท ล	ทล	ำ	ทล ท	ล ล		
	ฟ ม	ฟ ร	ฟมร	ฟ	ฟม	ฟมรฟ	มรมร

ประโยคที่ ๙

ลทำ	ลทำ	ทล	ำ	ทล ท	ล ล		
ฟ	ม	ฟ ร	ฟมร	ฟ	ฟม	ฟมรฟ	มรมร

ประโยคที่ ๑๐ ซ้ำประโยคเดียวกับประโยคที่ ๔ ในลักษณะของการแปรทำนอง

ำลทล	ซทลท	ำลทล	ซทลท	ซทลท	ำทลซ	ซ	ทลำท
						ดรม	

ประโยคที่ ๑๑ ซ้ำประโยคเดียวกับประโยคที่ ๕ ทุกประการ

ซลทรำ	ลทรำ		ทรำลรำ	ทลซ	รำทลซ	ซ	ทลรำท
	ม	รซฺรม		ม		ฟมร	

ประโยคที่ ๑๒ ซ้ำประโยคเดียวกับประโยคที่ ๖ ทุกประการ

	ล		ล	ล ล	ล ล	ล	ซลทล
รฟมฟ	ฟมฟ	รฟมฟ	ฟมฟ	ร ฟ	ม ร	รมฟ	

ประโยคที่ ๑๓ ซ้ำประโยคเดียวกับประโยคที่ ๗ ทุกประการ

ดำทดำล	ทดำทดำ	ลทดำรำ	ดำทล	ลทล	ล	ล	ซลทล
			ฟ	ฟ	ฟมร	รมฟ	

ประโยคที่ ๑๔ ซ้ำประโยคเดียวกับประโยคที่ ๘ ทุกประการ

รำทรำล	ท ล	ทล	รำ	ทล ท	ล ล		
	ฟ ม	ฟ ร	ฟมร	ฟ	ฟม	ฟมรฟ	มรมร

ประโยคที่ ๑๕ ซ้ำประโยคเดียวกับประโยคที่ ๙ ในลักษณะของการแปรทำนอง

-ล		-ทรร	ทลทท	ลทลล			
ฟฟ	มรมม				ฟมฟฟ	มรมม	รดรร

๓.๓.๔ กลุ่มการโยนที่ ๒ เสียงเร (ครั้งที่ ๒)

ทลซ	ซลทล	ล	ซ	ซ ซรำ	ซดำทล	ซ ซล	ซ
ฟ		รมฟ	ฟมร	ร		ฟ	ฟมร

ล	ท	ล ลท	รำซรำรำ	ล ล	ท	ล ลท	รำซรำรำ
มฟ ม	ฟมร	ฟ		ฟ ม	ฟมร	ฟ	

กลุ่มการโยนเสียงเร ครั้งที่ ๒ ทำนองเดี่ยวซออู้ เมื่อนำโครงสร้างของทำนองเดี่ยวมาเปรียบเทียบกับทำนองหลัก ผู้วิจัยพบว่ายังคงเป็นการยึดโครงสร้างเดียวกับทำนองหลักทุกประการ กล่าวคือ เสียงลูกตกท้ายวรรคท้ายประโยคของทำนองเดี่ยวซออู้เป็นเสียงเร ซึ่งเป็นเสียงลูกตกเดียวกับทำนองหลักและมีลักษณะการดำเนินทำนองเป็นไปในทิศทางเดียวกัน คือ พบลักษณะดังกล่าวภายในประโยคในทำนองเดี่ยวเช่นเดียวกับทำนองหลัก

ตัวอย่าง ทำนองหลักที่เป็นเค้าโครงของทำนองเดี่ยวซออู้

ทำนองหลัก กลุ่มการโยนที่ ๒ เสียงเร (ครั้งที่ ๒)

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

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

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

๓.๓.๕ กลุ่มการโยนแทรก เสียงที

	ท	ล ลท	ลทรำท	ล ล	ท	ล ลท	ลทรำท
มฟลม	ฟมร	ฟ		ฟ ม	ฟมร	ฟ	

ล ลท	ลทรำท	ลซลท	ลทรำท	ล ลท	ลทรำท	ลซลท	ลทรำท
ฟ				ฟ			

รำทรำล	ทลรำท	ลทรำล	ทลรำท	รำทรำล	ทลรำท	ลทรำล	ทลรำท

รำลรำท	รำลรำท	รำลรำท	รำลรำ-	-ท--	-ล*--	ทลซล	-ท--

กลุ่มการโยนแทรก เสียงที ทำนองเดี่ยวซออู้ เมื่อนำโครงสร้างของทำนองเดี่ยวมาเปรียบเทียบกับทำนองหลัก ผู้วิจัยพบว่ายังคงเป็นการยึดโครงสร้างเดียวกับทำนองหลักทุกประการ กล่าวคือ เสียงลูกตกท้ายวรรคท้ายประโยคของทำนองเดี่ยวซออู้เป็นเสียงทีซึ่งเป็นเสียงลูกตกเดียวกับทำนองหลักพบบ้างในลักษณะการย้อยของเสียงในประโยคที่ ๔ ปรากฏขึ้นเพื่อเป็น

การสร้างสรรค์ทำนองในลักษณะของการดำเนินทำนองในช่วงจังหวะลอยที่จะส่งไปยังกลุ่มการโยนต่อไป อีกทั้งเพื่อเป็นการแสดงลีลาการบรรเลงเฉพาะทางซออู้ด้วย

ตัวอย่าง ทำนองเดี่ยว กลุ่มการโยนแทรกเสียงที ประโยคที่ ๔

รำลรำท	รำลรำท	รำลรำท	รำลรำ-	**-ท--**	**-ล*--**	**ทลซล**	**-ท--**

กลุ่มการโยนแทรก เสียงที ถือเป็นกลุ่มทำนองที่มีความสำคัญในเรื่องของการเชื่อมต่อไปยังการโยนต่อไป เนื่องจากเป็นการโยนแทรกระหว่างการโยนเสียงเรไปยังการโยนเสียงมี ฉะนั้นผู้ประพันธ์มักจะให้ความสำคัญในการตกแต่งสำนวนการโยนแทรกนี้ เพื่อเป็นการเชื่อมการโยนไว้อย่างแยบยล สำหรับทางเดี่ยวซออู้ ทางครูฉลวย จิยะจันทน์ พบว่ามีการตกแต่งสำนวนในลักษณะของการยืนเสียงทีในอัตราความห่างจนกระทั่งถี่ขึ้นคล้ายลักษณะการทอนสำนวนแล้วจึงปิดท้ายด้วยกลวิธีการเลียนสำเนียงปี่ ส่งต่อไปยังโยนถัดไปในจังหวะลอยหน้าทับอย่างกลมกลืน

นอกจากนี้พบว่ายังคงมีลักษณะการดำเนินทำนองที่เป็นไปในทิศทางเดียวกัน โดยใช้ทำนองหลักเป็นเค้าโครงในการยืดขยายของทำนองเดี่ยว กล่าวคือ พบการทอนสำนวนของประโยคที่ ๑ – ๔ ในทำนองเดี่ยวเช่นเดียวกับทำนองหลัก

ตัวอย่าง ทำนองหลักที่เป็นเค้าโครงของทำนองเดี่ยวซออู้

ทำนองหลัก กลุ่มการโยนแทรก เสียงที

- ฟ - ม	- ร - ท	ล ท	- ร - ท
- ฟ̣ - ม̣	- ร̣ - ฟ	- ซ	- ร̣ - ฟ

ทอนสำนวน

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

- ม ร	- ร	- ม ร	- ร
ล̣	- ท̣	ล̣	- ท̣

๓.๓.๖ กลุ่มการโยนที่ ๓ เสียงมี

----	----รำ	---ซลท	-รำ-มำ	---ท	---รำมำรำ	---ล	--ทล

-รำ	-ซ--	-ลซดำซ-ล	ซ	---ล	-ทลซล-ท	---ร	-ซลท-รำ-ม
-ม			ม---				

	ซลซ			ซทลรำ	ทลซม		
-ดรม	ม	ซุดรม	รมซุม			ซุดรม	รมซุม

	ซลซ			ซทลรำ	ทลซม		
ซดรม	ม	ซุดรม	รมซุม			ซุดรม	รมซุม

ซุดรม	รมซุม	ซุดรม	รมซุม	ซุดรม	รมซุม	ซุดรม	รมซุม

ซุมซุร	มรซุม	รมซุร	มรซุม	ซุมซุร	มรซุม	รมซุร	มรซุม

กลุ่มการโยนที่ ๓ เสียงมี เมื่อนำโครงสร้างของทำนองเดี่ยวมาเปรียบเทียบกับทำนองหลัก ผู้วิจัยพบว่า โครงสร้างกลุ่มการโยน ที่ ๓ นี้ได้นำเค้าโครงมาจากทำนองหลักโดยสามารถแบ่งลักษณะการดำเนินทำนองออกเป็น ๓ ส่วน ดังนี้

ส่วนที่ ๑ ประโยคที่ ๑ และ ๒ ทำนองเดี่ยวยังคงยึดโครงสร้างเดิมจากทำนองหลักโดยการดำรงเสียงลูกตกท้ายวรรคและท้ายประโยคเป็นเสียงมีเช่นเดียวกับท้ายวรรคของทำนองหลัก แต่ภายในโครงสร้างทำนองเดียวถูกสร้างสรรค์สำนวนด้วยลักษณะของการแปรทำนองตามอิสระเป็นไปตามช่วงของจังหวะลอยและได้ยืดขยายจาก ๑ วรรคในทำนองหลักให้ยาวขึ้น

ตัวอย่าง เปรียบเทียบทำนองเดี่ยวและทำนองหลัก

ทำนองเดี่ยวซออู้ กลุ่มการโยนที่ ๓ เสียงมี (การดำเนินทำนองจังหวะลอย)

----	----ร์	---ซลท	-ร์-**ม์**	---ท	---ร์ม์ร์	---ล	--ทล

-ร์	-ซ--	-ลซด์ซ-ล	ซ	---ล	-ทลซล-ท	---ร	-ซลท-ร์-**ม**
-ม			**ม**---				

ทำนองหลัก กลุ่มการโยนที่ ๓ เสียงมี

- ฟ - ม	- ร - -	ด	ร **ม**
	ลฺ	ทล - ท	- ด

ส่วนที่ ๒ ประโยคที่ ๓ และ ๔ ทำนองเดี่ยวยังคงยึดโครงสร้างเดิมจากทำนองหลักโดยการดำรงเสียงลูกตกท้ายประโยคเป็นเสียงมีเช่นเดียวกับท้ายวรรคของทำนองหลัก สังเกตได้จากลูกตกที่มีเสียงเดียวกันและเป็นไปในทิศทางเดียวกัน แต่ภายในโครงสร้างทำนองเดี่ยวนั้นได้ถูกสร้างสรรค์สำนวนด้วยลักษณะของการยืดขยายให้มากกว่าหนึ่งเท่าตัวและกระทำในวิถีของทางเก็บปกติ เนื่องจากเป็นการสร้างสรรค์ทำนองเพื่อให้เอื้อต่อสำนวนกลอนและถือเป็นลีลาการบรรเลงเฉพาะทางซออู้ ให้น่าสนใจขึ้น

ตัวอย่าง เปรียบเทียบทำนองเดี่ยวและทำนองหลัก

ทำนองเดี่ยว กลุ่มการโยนที่ ๓ เสียงมี

	ซลซ			ซทลร์	ทลซม		
-ดรม	ม	ซฺดรม	รมซฺ**ม**			ซฺดรม	รมซฺ**ม**

	ซลซ			ซทลร์	ทลซม		
ซดรม	ม	ซฺดรม	รมซฺ**ม**			ซฺดรม	รมซฺ**ม**

ทำนองหลัก กลุ่มการโยนที่ ๓ เสียงมี

ร ม	- ซ - ล	- ท - ล	- ซ - **ม**	- - - ม	- - - ร	- - ม ร	ม **ม**
- ด	- ซฺ - ลฺ	- ทฺ - ลฺ	- ซฺ - **ม**ฺ	- - - มฺ	- - - รฺ	- - มฺ รฺ	- ม

ส่วนที่ ๓ ประโยคที่ ๕ และ ๖ ทำนองเดี่ยวยังคงยึดโครงสร้างเดิมจากทำนองหลักโดยการดำรงเสียงลูกตกห้องที่ ๒ ๔ ๖ และ ๘ เป็นเสียงมีเช่นเดียวกับทำนองหลัก สังเกตได้จากลูกตกที่มีเสียงเดียวกันและเป็นไปในทิศทางเดียวกัน คือ การยืนเสียงมีถี่ๆและการซ้ำสำนวนภายในวรรคและประโยคเสมอ

ตัวอย่าง เปรียบเทียบทำนองเดี่ยวและทำนองหลักในลักษณะการทอนสำนวน

ทำนองเดี่ยว กลุ่มการโยนที่ ๓ เสียงมี

ซฺดรม	รมซฺม	ซฺดรม	รมซฺม	ซฺดรม	รมซฺม	ซฺดรม	รมซฺม

ซฺมซฺร	มรซฺม	รมซฺร	มรซฺม	ซฺมซฺร	มรซฺม	รมซฺร	มรซฺม

ทำนองหลัก กลุ่มการโยนที่ ๓ เสียงมี

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

ร ม	- ม - -	ร ม	- - ม ม	ร ม	- ม - -	ร ม	- - ม ม
- ด	- ทฺ - -	- ด	- มฺ - -	- ด	- ทฺ - -	- ด	- มฺ - -

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

ร ม	- ม - -	ร ม	- ม - -
- ด	- ทฺ - -	- ด	- ทฺ - -

๓.๓.๗ กลุ่มการโยนที่ ๔ เสียงลา

ซ ซ	ซ ซ	ลซลซ	ลซทล	ทลดำท	ดำทรำดำ	รำดำรำท	ดำทรำล
ร ร	ม ม						

ทรำซดำ	ทลซ		-ซ-ซ	-ล-ล			
	ฟ	มรมฟ			-ร-ร	----	---ลุ

-รำ--	มำรำ -มำรำ-มำ	-ซำ-มำ	-รำมำรำ-มำรำดำ	-ท-ดำ	-รำ-ดำมำรำ	-ล--	----
	ดุ						

---ล	-ทลล	---ล	-ทลล	---ล	-ทลล	-ทลล	-ทลล

-ทล	ลทลรำ	-ลทล	ลทลล	-ทล	ลทลรำ	ซทลรำ	ซทลล
ร		ร		ร			

ลทล	ลทรำ	รำทรำ	รำทล	ลทล	ลทรำ	รำทรำ	รำทล
ร	ร	ร	ร	ร	ร	ร	ร

ลทรำ	รำทล	ลทรำ	รำทล	ลทรำ	รำทล	ลทรำ	รำทล
ร	ร	ร	ร	ร	ร	ร	ร

รำทล	รำทล	รำทล	รำทล		ล รำ	ทล ท	ลฟมล
ร	ร	ร	ร	รมรฟ	ม ฟ	ฟ	

					-ล	ทล-ทล-ท	รำ-ซ-รำ
ฟมรฟ	มรม-	-ร--	-รมฟ	-มซุฟ-ม	-ฟ	ฟ	

-มำรำ-มำฟ	-มำชำฟ-มำ	-ฟ---	----

กลุ่มการโยนที่ ๔ เสียงลา เมื่อนำโครงสร้างของทำนองเดี่ยวมาเปรียบเทียบกับทำนองหลัก ผู้วิจัยพบว่า โครงสร้างกลุ่มการโยน ที่ ๔ ได้มีการนำเค้าโครงมาจากทำนองหลักโดยสามารถแบ่งลักษณะการดำเนินทำนองออกเป็น ๒ ส่วน ดังนี้

ส่วนที่ ๑ ประโยคที่ ๑ ๒ และ ๓ ทำนองเดี่ยวยังคงยึดโครงสร้างเดิมจากทำนองหลักโดยการดำรงเสียงลูกตกท้ายประโยคเป็นเสียงลาเช่นเดียวกับท้ายวรรคและท้ายประโยคของทำนองหลัก แต่ภายในโครงสร้างทำนองเดี่ยวได้ถูกสร้างสรรค์สำนวนใหม่ในลักษณะของการบรรเลงเก็บ(ย้ำทีละ ๒ เสียงติดกัน)และต่อเนื่องด้วยการแปรทำนองตามอิสระในจังหวะลอย ทั้งนี้ ได้ถูกยืดขยายจาก ๓ วรรคในทำนองหลักให้ยาวขึ้นเป็น ๓ ประโยคในทำนองเดี่ยว

ตัวอย่าง เปรียบเทียบทำนองเดี่ยวและทำนองหลัก

ทำนองเดี่ยวซออู้ กลุ่มการโยนที่ ๔ เสียงลา

ลักษณะของการบรรเลงเก็บ(ย้ำทีละ ๒ เสียงติดกัน)

ซ ซ	**ซ ซ**	**ลซลซ**	**ลซทล**	**ทลดำท**	**ดำทรำดำ**	**รำดำรำท**	**ดำทรำล**
ร ร	**ม ม**						

การแปรทำนองตามอิสระในจังหวะลอย

ทรำซดำ	**ทลซ**		*-ซ-ซ*	*-ล-ล*			
	ฟ	**มรมฟ**			*-ร-ร*	**----**	**---ดฺ**

-รำ--	*มำรำ -มำรำ-มำ*	*-ซำ-มำ*	*-รำมำรำ-มำรำดำ*	*-ท-ดำ*	*-รำ-ดำมำรำ*	*-ล--*	**----**
	ดฺ						

ทำนองหลัก กลุ่มการโยนที่ ๔ เสียงลา

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

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

ส่วนที่ ๒ ประโยคที่ ๔ – ๘ ทำนองเดี่ยวยังคงยึดโครงสร้างเดิมจากทำนองหลักโดยการดำรงเสียงลูกตกท้ายวรรคและท้ายประโยคเป็นเสียงลาเช่นเดียวกับเสียงลูกตกห้องที่ ๒ ๔ ๖ และ ๘ในประโยคที่ ๓ ของกลุ่มการโยนที่ ๔ เสียงลา ทำนองหลักและยังคงยึดโครงสร้างเดิมในลักษณะของการยืนเสียงลาด้วยเช่นกัน ทั้งนี้ ภายในโครงสร้างทำนองเดี่ยวนั้นได้ถูกสร้างสรรค์สำนวนใหม่ให้น่าสนใจขึ้นโดยการยังคงยืนเสียงลาและตัดทอนสำนวนต่อเนื่องโดยการแปรทำนองอิสระในจังหวะลอยช่วงท้ายของทำนองเดี่ยว สำหรับส่วนที่ ๒ ได้ถูกยืดขยายจาก ๑ ประโยค ของทำนองหลักให้ยาวขึ้นเป็น ๕ ประโยคของทำนองเดี่ยว

ส่วนท้ายลงจบมีความน่าสนใจในเรื่องของเสียงลูกตก กล่าวคือ พบการลงจบช่วงด้วยเสียงฟา จากการวิเคราะห์สรุปได้ว่าสาเหตุการลงจบเสียงฟานั้น หมายถึง การส่งต่อไปยังการโยนต่อไป ทั้งนี้การดำเนินทำนองในจังหวะลอยช่วงท้าย กลุ่มเสียงที่ใช้ยังคงเป็น ลทดXมฟX มีเสียงเรที่นำเข้ามาเพื่อให้เอื้อต่อสำนวนกลอนเท่านั้น ดังนั้น ช่วงท้ายดังกล่าวสามารถสรุปได้ว่ายังคงอยู่ในการโยนเสียงลา ช่วงท้ายจังหวะลอย จึงถือว่าเป็นสำนวนการเชื่อมไปยังกลุ่มการโยนเสียงฟา

ตัวอย่าง เปรียบเทียบทำนองเดี่ยวและทำนองหลัก

ทำนองเดี่ยวซออู้ กลุ่มการโยนที่ ๔ เสียงลา

ยังคงยืนเสียงลา

---ล	-ทล**ล**	**---ล**	-ทล**ล**	**---ล**	-ทล**ล**	-ทล**ล**	-ทล**ล**

-ทล	ลทลรำ	-ลทล	ลทล**ล**	-ทล	ลทลรำ	ซทลรำ	ซทล**ล**
ร		ร		ร			

ลท**ล**	ลทรำ	รำทรำ	รำท**ล**	ลท**ล**	ลทรำ	รำทรำ	รำท**ล**
ร	ร	ร	ร	ร	ร	ร	ร

ทอนสำนวนให้สั้นลง

ลทรำ	รำท**ล**	ลทรำ	รำท**ล**	ลทรำ	รำท**ล**	ลทรำ	รำท**ล**
ร	ร	ร	ร	ร	ร	ร	ร

รำท**ล**	รำท**ล**	รำท**ล**	รำท**ล**		ล รำ	ทล ท	ลฟม**ล**
ร	ร	ร	ร	รมรฟ	ม ฟ	ฟ	

ช่วงจังหวะลอยที่เชื่อมไปยังกลุ่มการโยนเสียงฟา

					-ล	*ทล-ทล-ท*	*รำ-ซ-รำ*
ฟมรฟ	มรม-	*-ร--*	*-รมฟ*	*-มซฺฟ-ม*	*-ฟ*	*ฟ*	

-มำรำ-มำฟ	*-มำซำฟ-มำ*	***-ฟ*---**	**----**

ทำนองหลัก กลุ่มการโยนที่ ๔ เสียงลา

- ล - **ล**	- ล - **ล**	**-** ล - **ล**	- ล - **ล**	- ล - **ล**	- ล - **ล**	**-** ท ล **ล**	**-** **ล**
ร	ลฺ	ร	ลฺ	ร	ลฺ	ร	- ลฺ

๓.๓.๘ กลุ่มการโยนที่ ๕ เสียงฟา

ลำลำลำรำ	ลำลำลำฟำ	ลำลำลำมำ	ลำลำลำรำ	ลำลำลำฟำ	ลำลำลำมำ	ลำลำลำรำ	ลำลำลำฟำ

ลำลำลำรำ	ลำรำลำฟำ	ลำลำลำมำ	ลำมำลำรำ	ลำลำลำฟำ	ลำฟำลำมำ	ลำลำลำรำ	ลำรำลำฟำ

ลลล	ลลล	ลลล	ลลล	ลลล	ลลล	ลลล	ลลล
ร	ฟ	ม	ร	ฟ	ม	ร	ฟ

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

กลุ่มการโยนที่ ๕ เสียงฟา ทำนองเดี่ยวซออู้ เมื่อนำโครงสร้างของทำนองเดี่ยวมาเปรียบเทียบกับทำนองหลัก ผู้วิจัยพบว่ายังคงเป็นการยึดโครงสร้างเดียวกับทำนองหลักทุกประการ กล่าวคือ เสียงลูกตกท้ายวรรคและท้ายประโยคของทำนองเดี่ยวซออู้เป็นเสียงฟา ซึ่งเป็นเสียงลูกตกท้ายวรรคและท้ายประโยคเดียวกับทำนองหลัก ความโดดเด่นในการสร้างสรรค์ทำนองเดี่ยวคือการนำโครงสร้างทำนองหลักที่พบว่าเป็นลักษณะของการยืนเสียงในอัตราถี่และการดำเนินทำนองที่ใกล้เคียงกันระหว่างประโยคมาเป็นเค้าโครงในการสร้างสรรค์ทำนองเดี่ยวช่วงกลุ่มการโยนเสียงฟา สำหรับการยืดขยายทำนองหลักมาเป็นทำนองเดี่ยวในช่วงกลุ่มการโยนเสียงฟานี้มีอัตราเพิ่มขึ้นจากเดิม ๓ ประโยค เป็น ๔ ประโยค

ตัวอย่าง เปรียบเทียบทำนองเดี่ยวและทำนองหลัก โดยลักษณะการยืนเสียงฟารูปแบบอัตราถี่ๆและการสร้างสรรค์ทำนองที่ใกล้เคียงกัน

ทำนองเดี่ยวซออู้ กลุ่มการโยนที่ ๕ เสียงฟา

การดำเนินทำนองในช่วงเสียงสูง

ลฺลฺลฺรฺ	ลฺลฺลฺ**ฟ**	ลฺลฺลฺมฺ	ลฺลฺลฺรฺ	ลฺลฺลฺ**ฟ**	ลฺลฺลฺมฺ	ลฺลฺลฺรฺ	ลฺลฺลฺ**ฟ**

ลฺลฺลฺรฺ	ลฺรฺลฺ**ฟ**	ลฺลฺลฺมฺ	ลฺมฺลฺรฺ	ลฺลฺลฺ**ฟ**	ลฺฟลฺมฺ	ลฺลฺลฺรฺ	ลฺรฺลฺ**ฟ**

เปลี่ยนมาดำเนินทำนองในช่วงเสียงปกติ

ลลล	ลลล	ลลล	ลลล	ลลล	ลลล	ลลล	ลลล
ร	**ฟ**	ม	ร	**ฟ**	ม	ร	**ฟ**

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

ทำนองหลัก กลุ่มการโยนที่ ๕ เสียงฟา

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

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

- ฟ - ฟ	**- ฟ - ฟ**	**- ฟ - ฟ**	**- ฟ - ฟ**	**- ฟ - ฟ**	**- ฟ - ฟ**	**- ซ ฟ ฟ**	**- ฟ**
ท̣	ฟ̣	ท̣	ฟ̣	ท̣	ฟ̣	ท̣	- ฟ̣

๓.๓.๙ กลุ่มการโยนที่ ๖ เสียงมี

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

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

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

กลุ่มการโยนที่ ๖ เสียงมี ทำนองเดี่ยวซออู้ เมื่อนำโครงสร้างของทำนองเดี่ยวมาเปรียบเทียบกับทำนองหลัก ผู้วิจัยพบว่ายังคงเป็นการยึดโครงสร้างเดียวกับทำนองหลักทุกประการ อีกเช่นกัน กล่าวคือ เสียงลูกตกท้ายประโยคของทำนองเดี่ยวซออู้เป็นเสียงมี ซึ่งเป็นเสียงลูกตกท้ายประโยคเดียวกับทำนองหลัก ความโดดเด่นในการสร้างสรรค์ทำนองเดี่ยว คือ การนำโครงสร้างทำนองหลักที่พบว่าเป็นการยืนเสียงในลักษณะการดำเนินทำนองที่ใกล้เคียงกันภายในวรรคและประโยคมาเป็นเค้าโครงในการสร้างสรรค์ทำนองเดี่ยวช่วงกลุ่มการโยนเสียงมี สำหรับการยืดขยายทำนองหลักมาเป็นทำนองเดี่ยวในช่วงกลุ่มการโยนเสียงมีนี้มีอัตราเท่ากันคือ ๓ ประโยค ไม่รวมการตัดทอนสำนวนวรรคท้าที่เกินมาในช่วงท้ายของทำนองหลัก

จากการวิเคราะห์เสียงลูกตกของทำนองหลัก พบว่าการโยนที่ ๖ นี้ถือเป็นการโยนไม่แท้ กล่าวคือ สังเกตจากเสียงในทำนองหลักนั้นส่วนใหญ่มีการนำเสียงเชื่อมเสียงเรและเสียงลาในกลุ่มเสียง มฟซXทดX มาใช้อยู่พอสมควร แต่ก็ยังสามารถสรุปได้ว่าเป็นการโยนเสียงมีเป็นเพราะเสียง

ลูกตกท้ายวรรคและท้ายประโยคนั้นยังคงเป็นเสียงมี ซึ่งเป็นเสียงหลักของกลุ่มเสียงดังกล่าว การโยนเสียงมีจึงถือว่าเป็นการโยนไม่แท้ จุดประสงค์เพื่อเป็นการลงจบและส่งไปยังการโยนเสียงโดอีกครั้ง

ตัวอย่าง เปรียบเทียบทำนองเดี่ยวและทำนองหลัก โดยลักษณะการยืนเสียงมีและการสร้างสรรค์ทำนองที่ใกล้เคียงกันภายในประโยคอย่างน่าสนใจ

ทำนองเดี่ยวซออู้ กลุ่มการโยนที่ ๖ เสียงมี

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

สำนวนกลอนที่ซ้ำประโยคก่อนหน้า

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

การยืนเสียงมี

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

ทำนองหลัก กลุ่มการโยนที่ ๖ เสียงมี

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

การซ้ำประโยคลงเสียงลูกตกท้ายวรรคด้วยเสียงมี

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

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

การยืนเสียงมี

- ฟ - -	ฟ - **ม**	- ฟ - -	ฟ - **ม**
	มร		มร

๓.๓.๑๐ทำนองปิดท้าย (กลับมากลุ่มการโยนที่ ๑ เสียงโด)

					ซ	ลซดٌล	ซ
ฟมรม	ฟมรม	ฟมรม	ฟมรม	ฟมรด	มร ม		มรด

ลซ	ลซดٌ	ลรٌดٌมٌ	รٌดٌซดٌ	ลซ ล	ซ ซ		
-ม	ม			ม	มร	มรดม	รดรด

	ซ	ล ซล	ดٌซลดٌ	รٌดٌลซ	ลซ	ซ	
ซ฻ดรม	ซ฻รม	ม			ม ม	ร มร	ดมรด

		-ล	-ซ-ล	-ดٌ-รٌ	-มٌ-ซٌ	-ซ	-ลซล-ดٌ
---ร*	-มรดร-ม	ซม				-ม	

ทำนองปิดท้าย สำหรับทำนองเดี่ยวพบว่าเป็นการกลับมาใช้กลุ่มเสียงการโยนเสียงโดอีกครั้ง โดยแบ่งเป็น ๔ ส่วน ดังนี้

ส่วนที่ ๑ พบการยึดโครงสร้างทำนองหลักมายืดจากวรรคสุดท้ายขยายเป็นทำนองเดี่ยวได้ ๑ ประโยค หลังจากมีการโยนเสียงมี ส่งมาก่อนหน้า เพราะจะสังเกตได้ว่ายังคงยืนเสียงมีในเสียงลูกตกของทุกห้องของวรรคท้าอยู่เสมอ จากนั้นได้พบการแปรทำนองต่อไปในวรรครับจนกระทั่งหมดประโยค ซึ่งทำนองในวรรคท้าเป็นไปในทิศทางเดียวกันกับวรรคสุดท้ายของทำนองเดี่ยว

ตาราง การเปรียบเทียบการยืดขยายมาเป็นทางเดี่ยวและรับการโยนเสียงมีที่เกิดขึ้นก่อนหน้า

ทำนองเดี่ยว (ทำนองปิดท้าย)

การยืนเสียงมี (รับโยนไม่แท้เพื่อลงจบ) แปรทำนองได้ใกล้เคียงกับทำนองหลัก

					ซ	ลซดٌล	ซ
ฟมรม	**ฟมรม**	**ฟมรม**	**ฟมรม**	ฟมร**ด**	มร **ม**		มร**ด**

ทำนองหลัก (ทำนองปิดท้าย)

-ด	**ร ม**	**-ล**	**ซ ม**
-ซฺ	**-ด**	**ซ ม**	**ร ด**

ส่วนที่ ๒ พบว่าเป็นการใช้โครงสร้างเดิมในทำนองหลัก ประโยคที่ ๑ และ ๒ ของการโยนที่ ๑ เสียงโด โดยยึดลูกตกห้องที่ ๒ ๔ ๖ และ ๘ พบเสียงลูกตกบางตำแหน่งที่ไม่ตรงกับทำนองหลัก แต่เหตุผลคือเพื่อเป็นการเอื้อต่อสำนวนกลอนทางซออู้ ทั้งนี้ เสียงลูกตกดังกล่าวยังคงดำรงอยู่ไว้ในทำนองเดี่ยวเพื่อเป็นหลักในการแปรทำนองและมีเส้นแนวดำเนินทำนองเป็นไปในทิศทางเดียวกัน คือ ขึ้น-ลง-ขึ้น-ลง ลักษณะดังกล่าวถูกนำมาใช้ในทำนองเดี่ยว ทำนองปิดท้าย

ทำนองหลัก (จากกลุ่มการโยนที่ ๑ เสียงโด)

ร ม	**-ซ -ล**	**-ซ**	**-ดำ -ดำ**	รำดำ	ดำล	ล ซ	ซ ม
-ด	**-ซฺ -ลฺ**	**-ร -ด**		ล ซ	**ซ ม**	ม ร	**ร ด**

ม ร ม	ซ ม **ซ**	ซ ล	ดำ ล **ดำ**	รำดำ	ดำล	ล ซ	ซ ม
ด	ร	ร ม	ซ	ล ซ	**ซ ม**	ม ร	**ร ด**

ทำนองเดี่ยว (ทำนองปิดท้าย)

ลซ	**ล**ซดำ	ลรำดำมำ	รำดำซ**ดำ**	ลซ ล	ซ ซ		
-ม	ม			ม	มร	**ม**รดม	รดร**ด**

	ซ	ล ซล	ดำซล**ดำ**	รำดำลซ	ลซ	ซ	
ซฺดรม	ซฺรม	ม			ม **ม**	ร มร	ดมร**ด**

ส่วนที่ ๓ ประโยคสุดท้ายของทำนองปิดท้าย ในทำนองเดี่ยว เป็นลักษณะของการแปรทางเดี่ยวซออู้อย่างอิสระไม่มีเค้าโครงของทำนองหลักแต่อย่างใด เกิดขึ้นเพื่อเอื้อต่อสำนวนกลอนในการส่งไปยังประโยคลงจบ

		-ล	-ซ-ล	-ดำ-รำ	-มำ-ซำ	-ซ	-ลซล-ดำ
---ร*	-มรดร-ม	ซม				-ม	

ส่วนที่ ๔ คือ ทำนองลงจบ พบว่าเป็นการดำเนินทำนองในลักษณะซ้ำประโยคทำนองเปิด(ทำนองรับร้อง) ของทำนองเดี่ยว สำหรับโครงสร้างนั้นเป็นการยืดขยายมาจากวรรคแรกของประโยคที่ ๑ ในกลุ่มการโยนที่ ๑ เสียงโด ดังนี้

ทำนองเดี่ยว (ทำนองลงจบ)

	-ดำซ-รำดำล	-ซ ซ-ลดำ	-ท-ดำ		-ซ-ลซดำซ		
---ดรม		ม		---ดรม	-ร	-มร-ซ-ม	รซมรซมรซมรดด

ทำนองหลัก กลุ่มการโยนที่ ๑ เสียงโด ประโยคที่ ๑ วรรคที่ ๑

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

๓.๔ สรุปผลการวิเคราะห์โครงสร้าง

จากการวิเคราะห์โครงสร้างทำนองเดี่ยว เพลงกราวใน สองชั้นทางครูฉลวย จิยะจันทน์ กับทำนองหลัก เพลงกราวใน สองชั้น สรุปได้ว่าทำนองเดี่ยวมีการยึดหลักโครงสร้างเดียวกับทำนองหลัก ทุกประการ โดยใช้หลักการประพันธ์ในการยืดยุบสำนวนเดิมจากโครงสร้างทำนองหลักให้เป็นลักษณะทำนองเดี่ยวซออู้อย่างลุ่มลึกและน่าสนใจ ซึ่งลักษณะโครงสร้างทางเดี่ยวมีการใช้กลุ่มเสียงการโยนครบถ้วนตามทำนองหลักทุกประการ ส่งผลให้เพลงกราวใน สองชั้น ทางครูฉลวย จิยะจันทน์ ทางเดี่ยวซออู้ ถือเป็นทางเดี่ยวที่มีโครงสร้างการโยนเสียงครบถ้วนสมบูรณ์

บทที่ ๔
บทวิเคราะห์การเดี่ยวซออู้ เพลงกราวใน สองชั้น ทางครูฉลวย จิยะจันทน์

การวิเคราะห์ เพลงกราวใน สองชั้น สำหรับบทวิเคราห์บทนี้เป็นกรณีศึกษาเพื่อค้นหาลักษณะเฉพาะและความงามของการเดี่ยวซออู้ตามแนวทางการบรรเลงของครูฉลวย จิยะจันทน์ ทั้งนี้ ผู้วิจัยจึงได้เล็งเห็นความสำคัญของบทเพลงที่เป็นไปตามแนวทางครูฉลวย จิยะจันทน์โดยสมบูรณ์ เพื่อเป็นประโยชน์ต่อการวิเคราะห์ ผู้วิจัยจึงได้ศึกษาเพลงดังกล่าวจากบุคคลสำคัญซึ่งนับเป็นผู้ที่มีความใกล้ชิดครูฉลวย จิยะจันทน์ คือ ครูณัฏฐวิต จิยะจันทน์ อีกทั้ง ผู้วิจัยได้ให้ความสำคัญต่อประเด็นการวิเคราะห์ซึ่งจะเป็นตัวชี้วัดและประมวลผลการวิเคราะห์ให้นำมาซึ่งผลการวิจัยการเดี่ยวซออู้ เพลงกราวใน สองชั้น ทางครูฉลวย จิยะจันทน์ ในครั้งนี้ได้อย่างชัดเจนและเป็นรูปธรรม ผู้วิจัยได้แบ่งประเด็นการวิเคราะห์ ไว้ดังนี้

๔.๑ บริบทการวิเคราะห์

๔.๒ การวิเคราะห์สังคีตลักษณ์และกลวิธีพิเศษ

๔.๓ สรุปผลการวิเคราะห์

โดยการศึกษาในแต่ละประเด็นการวิเคราะห์ดังกล่าว สามารถอธิบายโดยละเอียดได้ดังนี้

๔.๑ บริบทการวิเคราะห์

๔.๑.๑ กลุ่มเสียงปัญจมูล

กลุ่มเสียงปัญจมูล	ทางทั้ง ๗
ซลทXรมX	ทางเพียงออล่าง
ลทดXมฟX	ทางใน
ทดรXฟซX	ทางกลาง
ดรมXซลX	ทางเพียงออบน
รมฟXลทX	ทางนอก
มฟซXทดX	ทางกลางแหบ
ฟซลXดรX	ทางชวา

ตำแหน่งทั้ง ๗ ตัวโน้ตในกลุ่มเสียงปัญจ แทนด้วยสัญลักษณ์ ดังนี้

X หมายถึง สัญลักษณ์แทนตัวโน้ต

O หมายถึง สัญลักษณ์แทนเสียงหลุมหรือเสียงเชื่อม

กลุ่มเสียง	**X X X O X X O**
ลำดับที่	**๑ ๒ ๓ ๔ ๕ ๖ ๗**

๔.๑.๒ สัญลักษณ์ประกอบการวิเคราะห์

สัญลักษณ์ในการบันทึกโน้ต

จากการศึกษาขอบเขตการใช้ช่วงเสียงของซออู้ที่พบในการเดี่ยวซออู้ เพลงกราวในสองชั้น ทางครูฉลวย จิยะจันทน์ ผู้วิจัยสามารถสรุปขอบเขตการใช้ช่วงเสียง โดยกำหนดสัญลักษณ์แทนเสียงในการบันทึกโน้ตได้ดังนี้

สายเอก

เสียง	**สัญลักษณ์**
ซอล	ซ
ลา	ล
ที	ท
โดสูง	ด̊
เรสูง	ร̊
มีสูง	ม̊
ฟาสูง	ฟ̊
ซอลสูง	ซ̊
ลาสูง	ล̊
ทีสูง	ท̊
โดสูง	ด̊

สายทุ้ม

เสียง	สัญลักษณ์
โด	ด
เร	ร
มี	ม
ฟา	ฟ
ซอลต่ำ	ซ฻
ลาต่ำ	ล฻
ทีต่ำ	ท฻
โดต่ำ	ด฻

สัญลักษณ์ประโยคสารัตถะ

ประโยคสารัตถะ คือ แก่นหรือโครงสร้างของทำนองเพลงที่นำมาร้อยกรองจนเป็นทำนองตกแต่งหรือกล่าวได้ว่าเป็นประโยคเดียวกับทางฆ้อง แต่มีความห่างของตัวโน้ตใน ๑ ห้องเพลงมากกว่าปกติ โดยส่วนมากมักเป็นลูกตกในห้องที่ ๑ ถึง ๘

ตัวอย่าง

ร ม	- ซ - ล	- ซ	- ด̣ - ด̣	ร̣ ด̣	ด̣ ล	ล ซ	ซ ม
- ด	- ซ฻ - ล฻	- ร - ด		ล ซ	ซ ม	ม ร	ร ด

ประโยคสารัตถะ คือ (ม-ซ-ล-ด) (ซ-ม-ร-ด) วิเคราะห์ได้ดังนี้

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

ใช้สัญลักษณ์แทนประโยคสารัตถะ คือ (X-X-X-X) (X-X-X-X)

สัญลักษณ์แทนกระสวนทำนอง

กระสวนทำนอง คือ ลักษณะโครงสร้างของทำนองเพลงอย่างหนึ่ง โดยยึดเอาลักษณะของท่วงทำนองเป็นสำคัญและไม่ได้คำนึงถึงเสียงของตัวโน้ตในทำนองนั้นๆ วิธีการหากระสวนทำนองของเพลงสามารถทำได้โดยการสมมติสัญลักษณ์เพื่อแทนค่าตัวโน้ตในเพลง สำหรับการวิเคราะห์ครั้งนี้ ผู้วิจัยกำหนดให้ใช้สัญลักษณ์แทนตัวโน้ต คือ **"X"** (พยัญชนะภาษาอังกฤษตัวพิมพ์ใหญ่) แทนค่าโน้ตในทำนองเพลงกราวใน สองชั้น ดังนี้

ตัวอย่าง

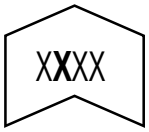
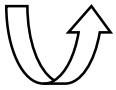
ร ม	- ซ - ล	- ซ	- ด์ - ด์	ร์ ด์	ด์ ล	ล ซ	ซ ม
- ด	- ซุ - ลุ	- ร - ด		ล ซ	ซ ม	ม ร	ร ด

ใช้สัญลักษณ์แทนกระสวนทำนอง ดังนี้

-XXX	-X-X	-X-X	-X-X	XXXX	XXXX	XXXX	XXXX

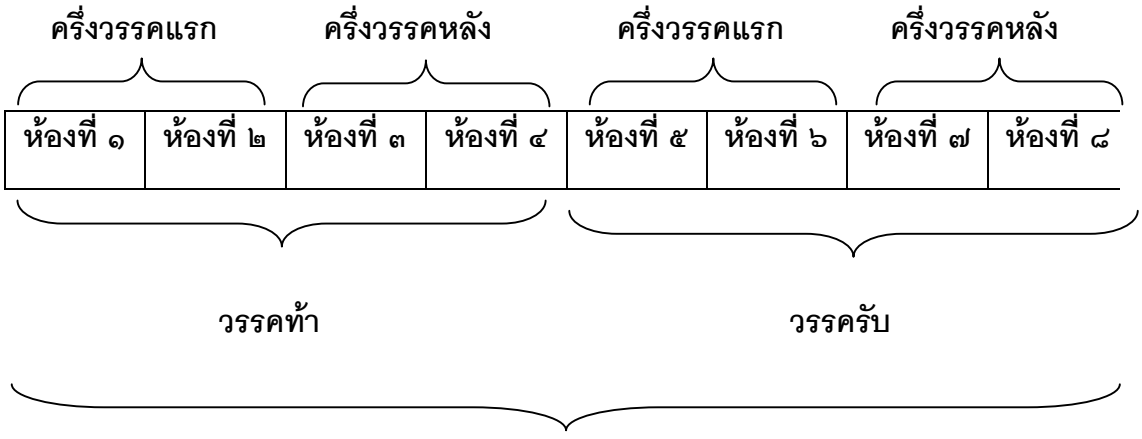
สัญลักษณ์แทนลักษณะกลวิธีพิเศษ

สัญลักษณ์	ลักษณะการบรรเลงกลวิธีพิเศษ
รัว>>>>>>รัว X----------X	๑. การรัวคันชัก หมายถึง การใช้สีคันชักเข้าและออกสลับไปมาด้วยความถี่พร้อมการกดสายซอเพื่อให้เกิดเสียง ๑ พยางค์ ทั้งนี้ การกระทำให้โน้ตตัวดังกล่าวมีความยาวหรือสั้นนั้น ขึ้นอยู่กับความเหมาะสมในช่วงการบรรเลงนั้นๆของทำนอง
X----XXXX----X	๒. การครวญ หมายถึง ลักษณะการดำเนินทำนองแบบลอยจังหวะหน้าทับของเครื่องดนตรีประเภทสีและประเภทเป่า กล่าวคือ มีลักษณะการทำเสียงยาวให้เกิดการต่อเนื่องของช่วงที่มีการดำเนินทำนองอย่างซับซ้อน โดยในช่วงการครวญจะสอดแทรกกลวิธีต่างๆไว้ ทั้งนี้ โครงสร้างการครวญเป็นลักษณะของการยืนเสียงแบบห่างๆ
---X^{X}XX	๓. การสะบัดคันชัก หมายถึง การใช้คันชัก เข้า-ออก-เข้า ให้เกิดเป็น ๓ หน่วยเสียงติดต่อกันอย่างรวดเร็ว เพื่อทดแทนตำแหน่งเสียง ๑ พยางค์
---X^{๒}X ---X^{๓}XX ---X^{๔}XX ---X^{๕}XX	๔. การสะบัดนิ้ว หมายถึง การสีคันชัก ออกหนึ่งครั้ง เข้าหนึ่งครั้งหรือสีคันชักออก-ออก-เข้า (อย่างการลักคันชักออกตามขนบ) พร้อมกับใช้นิ้วของมือซ้ายแตะสะบัดลงบนสายซอให้เกิดเสียงที่มาจากการสะบัดนิ้ว ๒ ๓ ๔ หรือ ๕ พยางค์ อย่างรวดเร็วและมีความต่อเนื่องของเสียงในกลุ่มนั้นๆ

---X̲ ---X̲	๕. การพรม หมายถึง วิธีการของเครื่องดนตรีจำพวกใช้นิ้ว และมีความประสงค์เช่นเดียวกันกับการประ แต่การปฏิบัติที่เรียกว่า “พรม” นี้ จะใช้ตรงปลายนิ้วกดแทนที่จะใช้กลางนิ้วดังที่เรียกว่า “ประ” ถ้าจะสังเกตเสียงที่เกิดขึ้นจากการกระทำทั้ง ๒ อาการนี้ พรมจะมีเสียงที่ละเอียดกว่า สำหรับการถ่ายทอดจากครูณัฏฐวิต จิยะจันทน์ในครั้งนี้ กำหนดให้แบ่งการพรมเป็น ๒ ลักษณะ คือ การพรมสั้น = “ส” และการพรมยาว = “ย”
X...	๖. การสะอึก หมายถึง การสีโดยใช้คันชักออกหรือเข้าให้เสียงขาดเป็นตอนๆ เริ่มจากช้าและเร็วขึ้นไปตามลำดับ
XXXXXXXX	๗. การขยี้ หมายถึง การบรรเลงที่เพิ่มเติมสอดแทรกตัวโน้ตหลายๆเสียงให้มีพยางค์ถี่ขึ้นไปจาก “เก็บ” อีก ๑ เท่า
---X̲ -X-X̲	๘. การคลึงนิ้ว หมายถึง การใช้บริเวณนวมนิ้วกดสายหรือข้อนิ้วที่ ๑ ดำรงวิธีดังกล่าวด้วยนิ้วชี้ นิ้วกลาง นิ้วนางหรือนิ้วก้อยก็ได้ การปฏิบัติจะกระทำในเสียงหนึ่งไปยังอีกครึ่งเสียงหรือกระทำที่เสียงเดียวก็ได้แล้วแต่ความเหมาะสม โดยทุกเสียงเกิดในคันชักเดียวกันอย่างต่อเนื่อง
X←→X	๙. การขยักเสียง หมายถึง การสีเสียงหนึ่งให้หยุดโดยเฉียบพลัน มักจะกระทำก่อนหน้าการพรมเสียงสั้นๆอย่างต่อเนื่อง
XXXXXX ----------	๑๐. รวบนิ้ว หมายถึง ลักษณะวิธีการปฏิบัติคล้ายกับการสะบัดนิ้ว กล่าวคือ เป็นการกระทำในตำแหน่งโน้ต ๔ ถึง ๕ พยางค์หรืออาจจะมากกว่านั้น โดยกดสายด้วยความนุ่มนวลโดยใช้ข้อนิ้วที่ ๒ รวบจากเสียงสูงไปเสียงต่ำอย่างรวดเร็วพร้อมกับการลากคันชักออกหรือเข้าหนึ่งครั้ง ในระดับความเร็วที่พอเหมาะกับสำนวนช่วงนั้นๆ
	๑๑. เปิดเสียง หมายถึง ลักษณะการลากเสียงโดยการใช้นวมนิ้วหรือข้อนิ้วรูดสายเอกขึ้นไปเปิดนิ้วที่สายเปล่าในสายนั้นๆ ปฏิบัติพร้อมกับการสีคันชักเข้าหรือออกอย่างใดอย่างหนึ่ง
XXXX  XXXX	๑๒. รูดสาย หมายถึง การใช้นวมนิ้วรูดสายลงมาที่ตำแหน่งเสียงที่สูงขึ้นหรือรูดสายขึ้นมาตำแหน่งเสียงที่ต่ำกว่า พร้อมสีคันชักเข้าหรือออกอย่างใดอย่างหนึ่งเท่านั้น

.....ปี..... X-XXXX-X	๑๓. เลียนสำเนียงปี่ หมายถึง วิธีการเลียนสำนวนปี่ กระทำในสายเอกและสายทุ้มโดยการสีอย่างรวดเร็ว ๑ คันชักต่อ ๑ กลุ่มทำนองสลับกันมากกว่า ๑ ครั้ง คล้ายการเอื้อนอย่างสำเนียงปี่ กระสวนทำนอง (๑ กลุ่ม) คือ X-XXXX เช่น ล-ทลซล เป็นต้น

ข้อกำหนดลักษณะห้อง ครึ่งวรรคแรก ครึ่งวรรคหลัง วรรคท้า วรรครับ และประโยค



๔.๑.๓ ขอบเขตการวิเคราะห์ลักษณะเฉพาะตามแนวทางการปฏิบัติซออู้ ครูฉลวย จิยะจันทน์ ว่าด้วยเรื่องท่านั่ง ระบบการวางนิ้วและระบบคันชัก

ภาพที่ ๓๓ ลักษณะเฉพาะตามแนวทางปฏิบัติซออู้

ท่านั่ง

ลักษณะทางนั่งโดยปกติตามแนวทางการปฏิบัติของครูฉลวย จิยะจันทน์ จะมีการนั่งพับเพียบไปทางด้านขวาเสมอและจะต้องนั่งหลังตรง ไม่ยกศอกขึ้นมากจนเกินความเหมาะสม

ระบบการวางนิ้ว

ระบบการวางนิ้วและจับคันชอตามแนวทางการปฏิบัติของครูฉลวย จิยะจันทน์ โดยการใช้นิ้วโป้งหนีบที่ช่วงคันทวนชอห่างลงมาประมาณ ๑ นิ้ว ตั้งคันทวนชอตรงเอียงออกเล็กน้อยให้พอขนาดกับตัวผู้บรรเลง ไม่เอียนออกมากจนเกินไป สำหรับนิ้วปฏิบัติโดยการใช้นวมนิ้วหรือข้อที่ ๑ ของทุกนิ้ว ในการกดสาย เพื่อให้เกิดความนุ่มนวล มีเสียงที่โตและคมชัด โดยเฉพาะนิ้วชี้มักจะเป็นนิ้วเดียวที่มีการใช้นวมนิ้วเสมอ สำหรับการเดี่ยวชออู้ เพลงกราวใน สองชั้น ตามแนวทางครูฉลวย จิยะจันทน์ มีทั้งส่วนที่เป็นใช้ช่วงนวมนิ้วและปลายนิ้วด้วยอีกเช่นกัน ผู้วิจัยจะนำเสนอไว้ในช่วงการวิเคราะห์ลักษณะการดำเนินทำนองในลำดับต่อไป

ภาพที่ ๓๔ ลักษณะท่าทางการเดี่ยวกราวใน โดยครูฉลวย จิยะจันทน์

ระบบคันชัก

การจับคันชักตามแนวทางการปฏิบัติของครูฉลวย จิยะจันทน์ มีการใช้นิ้วชี้และนิ้วโป้งจับตัวคันชักประกอบกับการใช้นิ้วที่เหลือทั้ง ๓ นิ้วสอดไว้ระหว่างหางม้ากับคันชักเพื่อประคองคันชัก ทั้งนี้ อาจมีการใช้แค่นิ้วกลางและนิ้วนางเพียง ๒ นิ้วก็ถือว่าไม่ผิดแต่ประการใด โดยการจับคันชักจะไม่จับแน่น เนื่องจากจะทำให้การใช้คันชักในช่วงการบรรเลงที่มีอัตราเร็ว ทำให้ไม่เกิดความคล่องตัว

กรณีการบรรเลงว่าด้วยเรื่องของระบบการใช้คันชักตามแนวทางของคุณครูนั้น เป็นเรื่องเดียวที่คุณครูมิได้ถ่ายทอดเรื่องระบบการใช้คันชักไว้อย่างเป็นรูปแบบชัดเจน ลูกศิษย์ของคุณครูได้กล่าวไว้ว่าเมื่อครั้งที่คุณครูถ่ายทอดเพลงกราวในให้บรรดาลูกศิษย์ พบว่าช่วงที่เป็นจังหวะลอยหน้าทับและช่วงจังหวะหน้าทับปกติ คุณครูจะมีท่าทีของการใช้คันชักที่ต่างกันไปทุกครั้ง แต่คุณภาพเสียงที่คุณครูได้ถ่ายทอดก็ยังคงเหมือนเดิม คือ มีความต่อเนื่องของทำนองเพลงและอารมณ์เพลง ครั้งที่ลูกศิษย์ทุกคนได้มีโอกาสมาบรรเลงเดี่ยวพร้อมๆกัน พบว่าคันชักก็มักจะไม่ค่อยเป็นไปในทิศทางเดียวกันนัก นั้นก็ไม่ถือว่าผิด หากแต่จะมีช่วงที่เป็นทำนองเก็บหรือทางพันที่คุณครูมักจะใช้คันชักที่เป็นไปในทิศทางเดียวกันเสียมากกว่า คุณครูจะเน้นย้ำให้ลูกศิษย์ในสายใช้คันชักโดยคำนึงถึงคุณภาพเสียงเป็นหลัก กล่าวคือ การลากคันชักออกหรือเข้าแต่ละครั้งล้วนแล้วแต่มีผลต่อความต่อเนื่องของเสียง ทำนองและความกลมกลืนของสำนวน นอกจากนี้ อารมณ์ของผู้บรรเลงเพลงกราวในแต่ละครั้งยอมแตกต่างกันมีท่าทีของการใช้คันชักในช่วงที่จะเข้าจังหวะหน้าทับหรือบรรเลงในจังหวะลอยหน้าทับที่ต่างกัน เพราะการเดี่ยวซออู้ เพลงกราวใน สองชั้น ตามแนวทางของคุณครูนั้น คุณครูเน้นความกระชับ ไม่เร็วหรือช้าจนเกินไป มีท่าทีในการใช้คันชักอย่างเหมาะสมและให้ความอิสระต่อผู้บรรเลงในการคิดค้นลักษณะ การใช้คันชักให้เหมาะสม ประการสุดท้าย สิ่งสำคัญสำหรับการใช้คันชักตามแนวทางคุณครูคือ ควรที่จะต้องดำรงขนบการใช้คันชักไว้ หากหมดประโยคหรือช่วงการโยนควรที่จะเป็นไปอย่างถูกต้องถูกวิธีนั้นหมายถึง การลากคันชักเข้า

ดังนั้น ผู้วิจัยจึงได้กำหนดขอบเขตการวิเคราะห์เรื่องระบบคันชักโดยจะนำเสนอเพียงช่วงการใช้คันชักที่สำคัญๆ ลักษณะเฉพาะของการใช้คันชักตามแนวทางครูฉลวย จิยะจันทน์ ไว้ในช่วงการวิเคราะห์ลักษณะการดำเนินทำนองในลำดับต่อไป

๔.๒ การวิเคราะห์สังคีตลักษณ์และกลวิธีพิเศษ

สำหรับการวิเคราะห์ครั้งนี้ ผู้วิจัยแบ่งขั้นตอนการวิเคราะห์ออกเป็น ๓ ขั้นตอน ดังนี้

๔.๒.๑ รายละเอียดการวิเคราะห์

๔.๒.๒ การวิเคราะห์สังคีตลักษณ์

๔.๒.๓ การวิเคราะห์ลักษณะการดำเนินทำนองและกลวิธีพิเศษ

ผู้วิจัยสามารถอธิบายรายละเอียดดังกล่าวได้ดังต่อไปนี้

๔.๒.๑ รายละเอียดการวิเคราะห์

ผู้วิจัยดำเนินการวิเคราะห์โดยระบบ (Systematic Analysis) ซึ่งใช้องค์ประกอบของดนตรีเป็นเครื่องกระทำการวิเคราะห์ ดังนี้

๑. สังคีตลักษณ์

๒. บันไดเสียง

๓. จังหวะ

๔. การวิเคราะห์ลักษณะการดำเนินทำนองและการใช้กลวิธีพิเศษ

- ทำนอง
- กลุ่มเสียงปัญจมูล
- เสียงสะพานเชื่อม
- การขึ้นต้น-ลงจบ
- ลักษณะการดำเนินทำนอง
- การประดับประดาทำนอง : วิเคราะห์กลวิธีพิเศษที่พบในการดำเนินทำนองทั้งจังหวะปกติและจังหวะลอยหน้าทับ
  หมายเหตุ : ไม่รวมถึงกลวิธีที่ปรากฏในช่วงการครวญสำนวน เนื่องจากได้อธิบายไว้ในลักษณะการดำเนินทำนองแล้ว
- การย้ายบันไดเสียง

๔.๒.๒ การวิเคราะห์สังคีตลักษณ์

สำหรับการวิเคราะห์สังคีตลักษณ์การเดี่ยวซออู้ เพลงกราวใน สองชั้น ทางครูฉลวย จิยะจันทน์ ผู้วิจัยแบ่งประเด็นการวิเคราะห์ (Analysis) ออกเป็น ๓ ประเด็น ตามที่ได้อธิบายไว้ข้างต้น ดังมีรายละเอียดต่อไปนี้

๑. สังคีตลักษณ์

จากการวิเคราะห์การเดี่ยวซออู้ เพลงกราวใน สองชั้น ทางครูฉลวย จิยะจันทน์ ในกรณีศึกษารูปแบบการโยนกลุ่มเสียงต่างๆ พบว่าประกอบด้วยช่วงการโยนกลุ่มเสียงทั้งหมด ๑๐ ช่วง (ไม่รวมถึงทำนองรับร้องและทำนองลงจบ) ดังจะอธิบายและกำหนดสัญลักษณ์แทนค่าเพื่อให้ได้รูปแบบสังคีตลักษณ์ ดังนี้

๑. ทำนองการโยนที่ ๑	เสียง	โด	แทนด้วยสัญลักษณ์	**A**
๒. ทำนองการโยนที่ ๒	เสียง	เร	แทนด้วยสัญลักษณ์	**B**
๓. ทำนองการดำเนินเนื้อเพลงกราวในทางเดี่ยว			แทนด้วยสัญลักษณ์	**m**(Melody)
๔. กลับมาทำนองการโยนที่ ๒	เสียง	เร	แทนด้วยสัญลักษณ์	**B'**
๕. ทำนองการโยนแทรก	เสียง	ที	แทนด้วยสัญลักษณ์	**C**
๖. ทำนองการโยนที่ ๓	เสียง	มี	แทนด้วยสัญลักษณ์	**D**
๗. ทำนองการโยนที่ ๔	เสียง	ลา	แทนด้วยสัญลักษณ์	**E**
๘. ทำนองการโยนที่ ๕	เสียง	ฟา	แทนด้วยสัญลักษณ์	**F**
๙. ทำนองการโยนที่ ๖ (เสียงมีอีกครั้ง)	เสียง	มี	แทนด้วยสัญลักษณ์	**D'**
๑๐. ทำนองปิดท้าย			แทนด้วยสัญลักษณ์	**C**(Closure)

สังคัตลักษณ์ที่พบ คือ **A B m B' C D E F D' c**

๒. บันไดเสียง

จากการวิเคราะห์กลุ่มเสียงปัญจมูลที่ปรากฏในการเดี่ยวซออู้ เพลงกราวใน สองชั้น ทางครูฉลวย จิยะจันทน์ พบว่ามีการดำเนินทำนองอยู่ใน ๓ กลุ่มเสียง ดังนี้

๑.	กลุ่มเสียงปัญจมูล	ดรมXซลX	ทางเพียงออบน
๒.	กลุ่มเสียงปัญจมูล	ซลทXรมX	ทางเพียงออล่าง
๓.	กลุ่มเสียงปัญจมูล	รมฟXลทX	ทางนอก

๓.จังหวะ

๓.๑ จังหวะหน้าทับ

จังหวะหน้าทับที่ใช้บรรเลงประกอบเพลงกราวใน ปกติใช้ตะโพนและกลองทัด เนื่องจากเพลงกราวในจัดเป็นเพลงหน้าพาทย์ ซึ่งเพลงหน้าพาทย์มักใช้ตะโพนและกลองทัดเป็นเครื่องประกอบจังหวะในวงปี่พาทย์ ทั้งนี้ อาจารย์ภัทระ คมขำ ได้กล่าวคือ ลักษณะของหน้าทับกราวในที่ใช้ในวงปี่พาทย์ ดังนี้

> *หน้าทับกราวในที่ใช้กลองทัดทำได้ ๒ แบบ ๔ ไม้เท่ากัน เสียงที่ใช้ในเพลงหน้าพาทย์คือ จะเปลี่ยนไปตามทำนองเสียงสูง-ต่ำ ผู้บรรเลงเครื่องหนังก็จะใช้วิธีสังเกตจากทำนอง พอเปลี่ยนไปสูงก็ใช้ “ตุ้ง” ถ้าเสียงต่ำก็ “ต้อม” แต่ลูกแรกต้องบังคับเป็นเสียง “ตุ้ง” เสมอ กระสวนของหน้าทับกราวในที่ใช้ในหน้าพาทย์จะมีเป็นแบบหน่วงหลัง /---- -X-X ---X* ***----/-X--*** *ส่วนแบบหน่วงหน้า กระสวน /---- -X-X ---X* ***---X/*** *ใช้ ๔ ไม้ตีเท่ากัน ก็จะพบในการบรรเลงประกอบโขนละคร อย่างตอนที่มีการเคลื่อนพลออกทัพ ให้ความรู้สึกกระฉับกระเฉง...*
> (ภัทระ คมขำ, สัมภาษณ์, ๑๑ มีนาคม ๒๕๕๖)

การใช้กลองทัดบรรเลงหน้าทับเพลงกราวใน ๑ หน้าทับ จึงมีความยาว ๔ ห้องเพลง ประกอบด้วยการตี ๔ ไม้ตีเท่ากัน พบว่ามี ๒ ลักษณะ คือ แบบหน่วงหน้าและแบบหน่วงหลัง เสียงไม้กลองสูงหรือต่ำเปลี่ยนไปตามท่วงทำนองที่มีการใช้เสียงสูงหรือต่ำ

โดยพบกระสวนทำนองของกลองทัด ดังนี้

	ห้องที่ ๑	ห้องที่ ๒	ห้องที่ ๒	ห้องที่ ๔
ตะโพน	-ตุ๊บ--	-ติง-ตุ๊บ	-เพลิ่ง-เท่ง	-ติง--
กระสวนทำนอง	-X--	-X-X	-X-X	-X--

	ห้องที่ ๑	ห้องที่ ๒	ห้องที่ ๒	ห้องที่ ๔	ห้องที่ ๑
กลองทัด(หน่วงหน้า)	----	-ต้อม-ต้อม	---ต้อม	---ต้อม	⊗
กระสวน	----	-X-X	---X	---X	⊗
กลองทัด(หน่วงหลัง)	----	-ต้อม-ต้อม	---ต้อม	----	-ต้อม--
กระสวน	----	-X-X	---X	----	-X--

สำหรับการบรรเลงเดี่ยวซออู้ เพลงกราวใน สองชั้น พบว่าได้มีการเปลี่ยนเครื่องประกอบจังหวะจากตะโพน-กลองทัด มาเป็น โทน-รำมะนา แทน เนื่องจากเสียงของตะโพนและกลองทัดนั้นมีความดังเกินไป ทำให้เสียงกลบเครื่องดนตรีอย่างซออู้ ซึ่งมีเสียงที่เบาอยู่แล้ว ทั้งนี้ การบรรเลงเดี่ยวกราวใน สำหรับประเภทเครื่องสายอย่างซออู้ มีจุดประสงค์เพื่อเป็นการอวดทางและกลวิธีต่างๆที่ผู้ประพันธ์ได้คิดประดิษฐ์สร้างสรรค์ไว้อย่างวิจิตรงดงาม ทำให้ในการบรรเลงเดี่ยวกราวในสองชั้นทางซออู้ จึงนิยมใช้ โทน-รำมะนา มาเป็นเครื่องประกอบจังหวะตามรูปแบบขนบการบรรเลงเดี่ยวประเภทเครื่องสายไทย

ด้วยเหตุนี้ หน้าทับที่ใช้ประกอบการบรรเลงเดี่ยวซออู้ เพลงกราวใน สองชั้น จึงได้ถูกนำหน้าทับกราวนอกมาใช้ ซึ่งหน้าทับกราวนอก มีลักษณะกระสวนทำนองที่กระชับ มีจังหวะสนุกสนาน กระฉับกระเฉงมากกว่าหน้าทับกราวในโดยปกติ และด้วยท่วงทำนองเพลงเดี่ยวกราวใน ทางซออู้ที่มีอัตราจังหวะค่อนข้างกระชับและเร็ว ทำให้การนำหน้าทับกราวนอกมาใช้ประกอบจังหวะสำหรับการเดี่ยวซออู้ เพลงกราวใน สองชั้น จึงมีความเหมาะสมเป็นที่สุด ทั้งเรื่องการดำเนินทำนองของกระสวนและอารมณ์เพลงระหว่างหน้าทับกับทำนองเดี่ยวที่เป็นไปในทิศทางเดียวกัน สามารถอ้างอิงได้จากบทสัมภาษณ์อาจารย์ภัทระ คมขำ ที่ได้กล่าวถึงเหตุผลที่มีการใช้หน้าทับกราวนอกในการประกอบจังหวะหน้าทับสำหรับการเดี่ยวกราวใน ดังนี้

ในการเดี่ยว ถ้าเราทำหน่วงแบบกราวนอก จะทำให้ช่วยส่งเสริมผู้บรรเลงในเรื่องของการตั้งจังหวะเร็วขึ้นไปเรื่อยๆ แต่ถ้าเราไปหน่วงหลังแบบหน้าทับกราวใน คือ /----- -ตุ้ง-ตุ้ง ---ตุ้ง ----/-ตุ้ง-- จะทำให้แนวหย่อนลงไปเรื่อยๆ แนวก็จะไม่กระชับไปข้างหน้า ตามหลักมีแค่นี้

ฉะนั้น เหตุผลคือ ถ้าตีแบบหน่วงหลังในการเดี่ยวกราวใน แนวก็จะไม่ขึ้น ทำให้ผู้บรรเลงรู้สึกอึดอัดไม่สะดวกต่อการที่ผู้บรรเลงจะตั้งแนวขยับไปข้างหน้า เพราะฉะนั้นเครื่องประกอบจังหวะมีหน้าที่เป็นตัวส่งเสริมผู้บรรเลง ก็ต้องใช้หน้าทับให้เหมาะสมต่อผู้บรรเลงเดี่ยวที่จะสามารถตั้งแนวไปข้างหน้าได้อย่างสะดวก แนวก็จะขึ้นไปเรื่อยๆไม่หย่อนช่วงท้ายการเดี่ยว หน้าทับที่ใช้ในการเดี่ยวกราวในจึงเป็นลักษณะหน้าทับกราวนอก คือ สี่ไม้เท่ากัน ตีแบบหน่วงหน้า /---- ---X -X-- -X-X/ ติง ติง ติงติง (ภัทระ คมขำ, สัมภาษณ์, ๑๑ มีนาคม ๒๕๕๖)

หน้าทับกราวนอก ๑ อัตราจังหวะ มีความยาว ๔ ห้อง ดังนี้

กระสวน	----	---X	-X--	-X-X
โทน-รำมะนา	----	---ติง	-ติง--	-ติง-ติง
ทำนองเดี่ยว	-ซล	ซดำ-ดำดำดำ		
	-ดรม		-ดรม-ซฺ-ร	ม-รด-ด

๓.๒ จังหวะฉิ่ง

จังหวะฉิ่งที่ใช้ประกอบการบรรเลงเดี่ยวซออู้ เพลงกราวใน สองชั้น พบว่ามีลักษณะการตีฉิ่งในลักษณะของการเปิดเสียง “ฉิ่ง” เพียงอย่างเดียว มีลักษณะกระสวนจังหวะ ดังนี้

กระสวนจังหวะ	---X	---X	---X	---X
ฉิ่ง	---ฉิ่ง	---ฉิ่ง	---ฉิ่ง	---ฉิ่ง

ลักษณะการบรรเลงฉิ่งประกอบการเดี่ยวซออู้ เพลงกราวใน สองชั้น ผู้บรรเลงฉิ่งจะบรรเลงให้อยู่ในจังหวะที่สม่ำเสมอ สังเกตการณ์จากผู้บรรเลงเดี่ยวว่ามีแนวช้าหรือเร็วประมาณใดแล้วจึงตามผู้บรรเลงไป ทั้งนี้ ขึ้นอยู่กับผู้บรรเลงทำนองเป็นหลัก

ตัวอย่าง จังหวะฉิ่งสำหรับการบรรเลงเดี่ยวซออู้ เพลงกราวใน สองชั้น

ฉิ่ง	---ฉิ่ง	---ฉิ่ง	---ฉิ่ง	---ฉิ่ง	---ฉิ่ง	---ฉิ่ง	---ฉิ่ง	---ฉิ่ง
ทำนองเดี่ยว	-ซล	ซดๅ-ดๅดๅดๅ			-ซล	ซดๅ-ดๅดๅดๅ	ซลซมๅ	รๅดๅ-ดๅดๅดๅ
	-ดรม		-ดรม-ซฺ-ร	ม-รด-ด	-ดรม			

๔. การวิเคราะห์ลักษณะการดำเนินทำนองและกลวิธีพิเศษ

สำหรับการวิเคราะห์ลักษณะการดำเนินทำนองและกลวิธีพิเศษในการเดี่ยวซออู้ เพลงกราวใน สองชั้น ทางครูฉลวย จิยะจันทน์ ผู้วิจัยเลือกวิเคราะห์ (Analysis) ตามกลุ่มการโยน ๖ เสียง ๖ กลุ่ม การโยน จากการศึกษาการแบ่งกลุ่มการโยนในบทที่ ๓ พบว่าแบ่งออกเป็นทั้งหมด ๑๐ ช่วง (ไม่รวมถึงทำนองรับร้องและทำนองลงจบ ซึ่งอยู่ในกลุ่มการโยนที่ ๑ เสียงโด) ทั้งนี้ ผู้วิจัยจะดำเนินการวิเคราะห์เฉพาะเนื้อหาอันเกี่ยวกับลักษณะการดำเนินทำนองและกลวิธีพิเศษ ไม่รวมถึงโครงสร้างทำนองหลักเนื่องจากได้อธิบายไว้ในบทที่ ๓ แล้ว โดยรายละเอียดการวิเคราะห์แบ่งตามเนื้อหาต่างๆ ดังนี้

- ทำนอง
- กลุ่มเสียงปัญจมูล
- เสียงสะพานเชื่อม
- การขึ้นต้น-ลงจบ
- ลักษณะการดำเนินทำนอง
- การประดับประดาทำนอง : วิเคราะห์กลวิธีพิเศษที่พบในการดำเนินทำนอง ทั้งจังหวะหน้าทับปกติและจังหวะลอยหน้าทับ ทั้งนี้ ผู้วิจัยจะไม่อธิบายถึงลักษณะการควญเสียง การเลียนสำเนียงปี่ การใช้นวมนิ้วและระบบคันชักเฉพาะ เนื่องจากผู้วิจัยจะอธิบายไว้ในลักษณะการดำเนินทำนอง
- การย้ายทาง

ผู้วิจัยสามารถอธิบายรายละเอียดการวิเคราะห์เพลงได้ดังต่อไปนี้

ทำนองรับร้อง

	-ดำซ-รำดำล	-ซ ซ-ลดำ	-ท-ดำ		ซ-ล-ซดำซ		
--- ดรม		ม		--- ดรม	-ร	-มร-ซ-ม	รซมรซมรซมรดX

กลุ่มเสียงปัญจมูล ที่พบในทำนองข้างต้น คือ ดรมXซลX จากการวิเคราะห์การดำเนินทำนองตามกลุ่มเสียงปัญจมูล ดรมXซลX พบว่าเป็นการใช้กลุ่มเสียงอย่างสมบูรณ์ เนื่องจากไม่พบการใช้เสียงเชื่อมในกลุ่มเสียงดังกล่าวแต่อย่างใด

การขึ้นต้น-ลงจบ การขึ้นต้นและลงจบของประโยค พบว่าเป็นการขึ้นต้นประโยคด้วยกลวิธีการสะบัดนิ้ว ๓ เสียง และลงจบประโยคทำนองรับรองด้วยกลวิธีการสะบัดคันชัก ๑ เสียง ดังนั้นทำนองรับรองเพื่อที่จะเริ่มเข้าการโยนเสียงที่ ๑ ได้ดำเนินไปอย่างน่าสนใจและสมบูรณ์ เมื่อพิจารณาได้ว่ามีการใช้เสียงโด ซึ่งเป็นเสียงที่ ๑ ของกลุ่มเสียง ดรมXซลX ที่ตำแหน่งเสียงโดเสียงแรกของการขึ้นประโยคและลูกตกเสียงสุดท้ายของประโยค ถือเป็นการลงจบที่สมบูรณ์อีกเช่นกัน

ลักษณะการดำเนินทำนอง พบว่าเป็นลักษณะของการดำเนินทำนองทางโอดในจังหวะหน้าทับปกติ หากแต่มีดำเนินทำนองในจังหวะลอยหน้าทับเพียงเล็กน้อยในห้องที่ ๘ เพื่อให้เกิดอารมณ์เพลงที่น่าสนใจและเป็นการส่งต่อไปยังการโยนที่ ๑ มีการเล่นระหว่างกลอนภายในประโยค สังเกตได้จากวรรคท้าและวรรครับที่มีลักษณะการดำเนินทำนองไปในสำนวนที่มีโครงสร้างใกล้เคียงกัน หากแต่มีทิศทางของเส้นแนวดำเนินทำนองที่สวนทางกัน เพื่อให้เกิดความน่าสนใจขึ้น

การเล่นระหว่างกลอนภายในประโยค

	-ดำซ-รำดำล	-ซ ซ-ลดำ	-ท-ดำ		ซ-ล-ซดำซ		
--- ดรม		ม		--- ดรม	-ร	-มร-ซ-ม	รซมรซมรซมรดด

นอกจากนี้ ลักษณะการบรรเลงตามแนวทางของครูฉลวย จิยะจันทน์ นั้น ผู้วิจัยพบว่าหลักการใช้คันชักเป็นไปตามความเหมาะสมและเพื่อให้ได้ซึ่งคุณภาพเสียงที่หนักแน่น ฉะนั้นในห้องที่ ๑ จึงมีลักษณะของคันชักเข้าและออกอย่างต่อเนื่องในต้นห้องที่ ๒ ปฏิบัติโดยการเน้น

เสียงทั้ง ๒ ห้อง ต่อด้วยการเน้นเสียงที่กลวิธีการคลึงนิ้วห้องที่ ๓ และ ๔ เพื่อความหนักแน่นของเสียง วรรคท้ายพบการใช้คันชักออกในการสะบัดนิ้ว ๓ เสียงในห้องที่ ๕ อีกครั้งต่อเนื่องด้วยการตั้งคันชักใหม่ในลักษณะของการสีคันชักออกอีกครั้งในห้องที่ ๖ ต่อด้วยการคลึงนิ้วที่เสียงลา เพื่อให้เกิดกำลังของเสียงที่โตและหนักแน่น ดังนี้

	-ดˌซ-รˌดˌล	-ซ ซ-ลดˌ	-ท-ดˌ		ซ-ล-ซดˌซ		
--- ดรม		ม		--- ดรม	-ร	-มร-ซˌ-ม	รซฺมรซฺมรซฺ มรดด

การดำเนินทำนองในช่วง ๒ ห้องสุดท้ายของประโยค พบว่าเป็นการควบคุมเสียงมีในลักษณะของการควบคุมสำนวน “รซม” โดยสอดแทรกกลวิธีพิเศษต่างๆ เริ่มด้วยการสะบัดนิ้ว ๔ เสียง “มรซม” ตามด้วยการสะบัดนิ้ว ๓ เสียง “รซม” และการขยี้ “รซมรซมรซมรด” อย่างต่อเนื่องจนกระทั่งจบที่เสียงโดในลักษณะการสะบัดคันชัก ๑ เสียงในคันชักเข้า การดำเนินทำนองช่วงการควบคุมดังกล่าวเป็นลักษณะของการยืน “เสียงมี” ห่างๆโดยสอดแทรกกลวิธีพิเศษไว้เพื่อให้เกิดความโดดเด่นก่อนการจบการควบคุมเสียงด้วย “เสียงโด”

การควบคุมเสียงมี จบที่เสียงโด

	-ดˌซ-รˌดˌล	-ซ ซ-ลดˌ	-ท-ดˌ		ซ-ล-ซดˌซ		
--- ดรม		ม		--- ดรม	-ร	-มร-ซˌ-ม	รซฺมรซฺมรซฺ มรดด

การประดับประดาทำนอง กลวิธีพิเศษที่ใช้ในการประดับประดาทำนองรับร้องข้างต้นพบว่ามีการสะบัดนิ้ว ๓ เสียง การขยักเสียง การพรมสั้น การคลึงนิ้ว และการควบคุมเสียง

ตัวอย่าง การสะบัดนิ้ว ๓ เสียง พบ ๔ ครั้ง

	-ดˌซ-รˌดˌล	-ซ ซ-ลดˌ	-ท-ดˌ		ซ-ล-ซดˌซ		
--- ดรม		ม		--- ดรม	-ร	-มร-ซˌ-ม	รซฺมรซฺมรซฺ มรดด

ตัวอย่าง การขยักเสียง พบ ๑ ครั้ง

	-ดˌซ-รˌดˌล	-ซ ซ-ลดˌ	-ท-ดˌ		ซ-ล-ซดˌซ		
--- ดรม		ม		--- ดรม	-ร	-มร-ซˌ-ม	รซฺมรซฺมรซฺ มรดด

ตัวอย่าง การพรมสั้น พบ ๒ ครั้ง

	-ดำซ-รำดำล	-ซ ซ-ลดำ	-ท-ดำ		ซ-ล-ซดำซ		
--- ดรม		ม		--- ดรม	-ร	-มร-ซุ-ม	รซุมรซุมรซุมรดด

ตัวอย่าง การคลึงนิ้ว พบ ๒ ครั้ง

	-ดำซ-รำดำล	-ซ ซ-ลดำ	-ท-ดำ		ซ-ล-ซดำซ		
--- ดรม		ม		--- ดรม	-ร	-มร-ซุ-ม	รซุมรซุมรซุมรดด

ตัวอย่าง การควบเสียง พบ ๑ ครั้ง

	-ดำซ-รำดำล	-ซ ซ-ลดำ	-ท-ดำ		ซ-ล-ซดำซ		
--- ดรม		ม		--- ดรม	-ร	-มร-ซุ-ม	รซุมรซุมรซุมรดด

ตัวอย่าง การสะบัดคันชัก ๑ โน้ต พบ ๑ ครั้ง

	-ดำซ-รำดำล	-ซ ซ-ลดำ	-ท-ดำ		ซ-ล-ซดำซ		
--- ดรม		ม		--- ดรม	-ร	-มร-ซุ-ม	รซุมรซุมรซุมรดด

ช่วงที่ ๑ กลุ่มการโยนที่ ๑ เสียงโด

การโยนกลุ่มที่ ๑ เสียงโด พบว่ามีการดำเนินทำนองที่หลากหลายลักษณะ ผู้วิจัยจึงแบ่งออกเป็น ๒ ช่วง ดังนี้

กลุ่มการโยนที่ ๑ เสียงโด (ช่วงที่ ๑)

-ซล	ซด-ดดด			-ซล	ซด-ดดด	ซลซม	รด-ดดด
-ดรม		-ดรม-ซ-ร	ม-รด-ด	-ดรม			

ซ	ซ	ลซ	ลซล-ด	ดลซ	ลซ	ซม	
ดซม	ซรม	-ดรมรม	ม-	ด	ม ม	ร ร	ด---

---ร	----	มรซม	- รซม	- รซม	รซม รซม	รซมรด-ด	--- มรด

			-ซ	ลซด	-ซลซ-ล	-ล-ด	-ท-ด
---ร	-มรด-ร	-มรซม-ร	-ม	ม			

-ง-ม	-ซ-ล	-ด-ซ*	-ลซซ-ซ	-ลซซ-ซ	-ลซซ-ซ	-ล--	-ด--
				ปี่			

----	----	-ล--	----	-ซ--	----	--ลซ	ดลล--

----	-ซ--	--ลซ	ดลล--	----	-ซ--	--ลซ	ดลล--

---ซ	-ด-ล	-ซดลล	-ซดลล	-ซดลล	ซดลล-ซดลล	ซดลล-ซดลล	-ซดลลซ

---มฺ	-ชฺ-รฺ	--มฺรฺ ส	-ชฺ-ดฺ*	-รฺดฺชฺดฺ-ดฺ	-รฺดฺชฺดฺ-ดฺ	-รฺดฺชฺดฺ-ดฺ	-รฺดฺชฺดฺ-ดฺ
			[.....ปี่.....				]

---รฺมฺ	-ชฺ-รฺ	--มฺรฺ ส	-ชฺ-ดฺ*	-รฺดฺชฺดฺ-ดฺ	-รฺดฺชฺดฺ-ดฺ	-รฺดฺชฺดฺ-ดฺ	-รฺดฺชฺดฺ-ดฺ
			[.....ปี่.....				]

---รฺมฺ	-ชฺ-รฺ	--มฺรฺ ส	-ชฺ-มฺ	-รฺชฺมฺ	-รฺชฺมฺ	รฺชฺมฺ-รฺชฺมฺ	รฺชฺมฺ-รฺชฺมฺรฺ

-ชฺ-ชฺ	---ร	--มร	-รชฺม	-รชฺม	-รชฺม	รชฺม-รชฺม	รชฺมรด-ด

---ด	-รดด ส	---ด	-รดด ส	---ด	-รดด ส	-รดด ส	-รดด ส

กลุ่มเสียงปัญจมูล ที่พบในทำนองข้างต้นยังคงเป็นกลุ่มเสียงปัญจมูล ดรมXซลX จากการวิเคราะห์การดำเนินทำนองตามกลุ่มเสียงปัญจมูล ดรมXซลX พบว่าเป็นการใช้กลุ่มเสียงที่ค่อนข้างสมบูรณ์ เนื่องจากพบการใช้เสียงเชื่อมในกลุ่มเสียงดังกล่าวเพียงหนึ่งตำแหน่ง คือ ในช่วงการดำเนินทำนองโอดในจังหวะลอยหน้าทับ ซึ่งปรากฏขึ้นเพื่อเป็นการเอื้อต่อสำนวนการเดี่ยวทางซออู้ให้มีความต่อเนื่องและความกลมกลืนของเสียง พบในลักษณะของการคลึงนิ้วจาก “เสียงโดสูง” ไปหา “เสียงทีสูง” และกลับมา “เสียงโดสูง”

ตำแหน่งเสียงเชื่อมเสียงทีตามที่ได้กล่าว

			-ช	ลชดฺ	-ชลช-ล	-ล-**ดฺ**	-**ท-ดฺ**
---ร	-มรด-ร	-มรชม-ร	-ม	ม			

การขึ้นต้น-ลงจบ การขึ้นต้นกลุ่มการโยนที่ ๑ เสียงโด กลุ่มเสียงปัญจมูล ดรมXซลX พบว่ามีการขึ้นต้นประโยคด้วยกลวิธีการสะบัดนิ้ว ๓ เสียงเน้นเสียง เพื่อความโดดเด่น เช่นเดียวกับ

ทำนองรับรอง อีกทั้งยังพบว่าเป็นการขึ้นต้นอย่างสมบูรณ์เช่นกัน เพราะมีการใช้เสียงโด ซึ่งเป็นเสียงที่ ๑ ของกลุ่มเสียง ดรมXซลX ที่ตำแหน่งเสียงโดเสียงแรกของการเข้ากลุ่มเสียงที่ ๑ กลุ่มเสียงปัญจมูล ดรมXซลX และพบว่าเป็นการปิดประโยคและการโยนกลุ่มเสียงที่ ๑ เสียงโด ในกลุ่มเสียงปัญจมูล ดรมXซลX โดยสมบูรณ์ เพราะมีการใช้เสียงที่ ๑ ของกลุ่มเสียงปัญมูล ดรมXซลX ทั้งนี้การลงจบช่วงที่ ๑ พบว่าเป็นลักษณะของการยืนเสียงโดทั้งประโยค เพื่อเป็นการเชื่อมต่อไปยังช่วงที่ ๒ ดังนี้

การขึ้นต้น โดยการสะบัดนิ้ว ๓ เสียง เน้นเสียง

-ซล ส	ซดำ-ดำดุดำ X			-ซล ส	ซดำ-ดำดุดำ X	ซลซมำ ส	รำดำ-ดำดุดำ X
-ดรม **๓**		-ดรม-ซฺ-รฺ ๓	ม-รด-ด ย ๒	-ดรม ๓			

การลงจบ โดยการยืนเสียงโด เพื่อเชื่อมต่อไปยังการโยนที่ ๑ เสียงโด (ช่วงที่ ๒)

---ด	-รดด ส	---ด	-รดด ส	---ด	-รดด ส	-รดด ส	-รดด ส

ลักษณะการดำเนินทำนอง พบว่ามีการดำเนินทำนอง ๒ ลักษณะอยู่ในกลุ่มการโยนเสียงที่ ๑ เสียงโด (ช่วงที่ ๑) ประกอบด้วยการดำเนินทำนองในจังหวะหน้าทับปกติและในจังหวะลอยหน้าทับ โดย ๒ ประโยคแรกเป็นการดำเนินทำนองจังหวะปกติ จากนั้นเป็นการดำเนินในจังหวะลอยหน้าทับจนกระทั่งประโยคสุดท้ายของช่วงที่ ๑ เป็นลักษณะของการดำเนินทำนองในจังหวะหน้าทับปกติอีกครั้ง ปรากฏขึ้นเพื่อที่จะเชื่อมไปยังการโยนที่ ๑ เสียงโด (ช่วงที่ ๒)

การดำเนินทำนองในจังหวะปกติ

-ซล ส	ซดำ-ดำดุดำ X			-ซล ส	ซดำ-ดำดุดำ X	ซลซมำ ส	รำดำ-ดำดุดำ X
-ดรม ๓		-ดรม-ซฺ-รฺ ๓	ม-รด-ด ย ๒	-ดรม ๓			

ซ	ซ	*ลซ*	ลซล-ดำ ๓	ดำลซ	ลซ ส	ซม	
ดซุม	ซุรม	*-ดรมรม*	ม-	ด	ม ม	รุ รุ ส	ด---

การดำเนินทำนองในจังหวะลอยหน้าทับ

---ร	----	มรซุม	- รซุม	- รซุม	รซุม รซุม	รซุมรด-ด	--- มรด

			-ซ	ลฺซดฺ ส	-ซลฺซ-ล ส	-ล-ดฺ ส	-ท-ดฺ
---ร	-มรด-ร ๓	-มรฺซฺม-ร ส ๒	-ม	ม			

-รฺ-มฺ	-ซฺ-ลฺ	-ดฺ-ซฺ*	-ลฺซฺซซฺ-ซฺ	-ลฺซฺซซฺ-ซฺ	-ลฺซฺซซฺ-ซฺ	-ลฺ--	-ดฺ--
		[.....ปี่.....				]	

----	----	-ลฺ--	----	-ซฺ--	----	--ลฺซฺ	ดฺลฺ--

----	-ซ--	--ลฺซฺ	ดฺลฺ--	----	-ซ--	--ลฺซฺ	ดฺลฺ--

---ซฺ	-ดฺ-ลฺ	-ซฺดฺลฺ	-ซฺดฺลฺ	-ซฺดฺลฺ	ซฺดฺลฺ-ซฺดฺลฺ	ซฺดฺลฺ-ซฺดฺลฺ	-ซฺดฺลฺซฺ

---มฺ	-ซฺ-รฺ	--มฺรฺ ส	-ซฺ-ดฺ*	-รฺดฺซฺดฺ-ดฺ	-รฺดฺซฺดฺ-ดฺ	-รฺดฺซฺดฺ-ดฺ	-รฺดฺซฺดฺ-ดฺ
			[.....ปี่.....				]

---รฺมฺ	-ซฺ-รฺ	--มฺรฺ ส	-ซฺ-ดฺ*	-รฺดฺซฺดฺ-ดฺ	-รฺดฺซฺดฺ-ดฺ	-รฺดฺซฺดฺ-ดฺ	-รฺดฺซฺดฺ-ดฺ
			[.....ปี่.....				]

---รฺมฺ	-ซฺ-รฺ	--มฺรฺ ส	-ซฺ-มฺ	-รฺซฺมฺ	-รฺซฺมฺ	รฺซฺมฺ-รฺซฺมฺ	รฺซฺมฺ-รฺซฺมรฺ

-ซุ-ซุ	---ร	--มร	-รซุม	-รซุม	-รซุม	รซุม-รซุม	รซุมรด-ด

การดำเนินหน้าทับปกติ (ประโยคเชื่อมไปยังช่วงที่ ๒ ในกลุ่มการโยนที่ ๑ เสียงโดอีกครั้ง)

---ด	-รดด ส	---ด	-รดด ส	---ด	-รดด ส	-รดด ส	-รดด ส

ลักษณะการดำเนินทำนองในจังหวะปกติ ๒ ประโยคแรกพบว่าเป็นการดำเนินทำนองตามโครงสร้างทำนองหลักดังที่ได้อธิบายไว้ในการวิเคราะห์โครงสร้างบทที่ ๓ ทุกประการ สิ่งที่ปรากฏเพิ่มเติมและเป็นที่น่าสนใจ คือ พบว่ามีลักษณะการแปรทำนองให้เป็นทางทางพันทั้ง ๒ ประโยค

ความโดดเด่นอยู่ที่การซ้ำเสียงหรือเล่นเสียงเดิมอยู่บ่อยครั้ง สังเกตได้จากประโยคที่ ๑ มักจะมีการเล่นเสียงโดและประโยคที่ ๒ มีการเล่นเสียงซอล ดังนี้

ลักษณะการซ้ำเสียงหรือเล่นเสียง

-ซล ส	ซดำ-ดำดำ X			-ซล ส	ซดำ-ดำดำ X	ซลซม ส	รำ-ดำดำ X
-ดรม ๓		-ดรม-ซ-ร ๓	ม-รด-ด ย ๒	-ดรม ๓			

ซ	ซ	ลซ	ลซล-ดำ ๓	ดลซ	ลซ ส	ซม	
ดซม	ซรม	-ดรมรม	ม-	ด	ม ม	ร ร ส	ด---

การลักคันชักตามแนวทางครูฉลวย จิยะจันทน์ ปรากฏในสำนวนข้างต้นที่ห้องที่ ๓ และ ๔ พบลักษณะของการใช้คันชักออก ๑ คันชักและคันชักเข้าที่เสียงสุดท้ายเสียงซอลเพื่อปิดกลุ่มเสียง ในกลวิธีการขยี้สำนวน “ดรมรมลซ” ต่อด้วยการลากคันชักออก ๑ ตัวโน้ตและลากคันชักเข้าด้วยการสะบัดนิ้ว ๓ เสียง “ลซล” พร้อมปิดวรรคท้าด้วยเสียงโดสูงอย่างต่อเนื่อง จากนั้นพบในห้องที่ ๖ เป็นลักษณะของการล้วงคันชัก กล่าวคือ พบลักษณะของการลักคันชัก ออก-เข้า-เข้า-ออก จากนั้นจึงใช้ระบบคันชักตามขนบต่อไปในห้องที่ ๗ คือ ออก-เข้า-ออก-เข้า นอกจากนี้ พบที่ห้องที่ ๘ ในลักษณะของคันชักออก ทั้งนี้ ระบบการใช้คันชักที่ปรากฏแสดงให้เห็นว่าการใช้คันชักสำหรับบางทำนองหรือบางสำนวนนั้นไม่จำเป็นต้องยึดระบบคันชักตามขนบเสมอไป กล่าวคือ การจบทุกห้อง ทุกวรรคหรือทุกประโยคต้องดำรงในวิถีคันชักเข้าเสมอ หากแต่การใช้คันชักนั้นเป็นการคำนึงถึงความสำคัญต่อคุณภาพเสียงที่ต่อเนื่องและเป็นการเชื่อมต่อของสำนวนอย่างกลมกลืมเป็นสำคัญ ทั้งนี้ เพื่อเป็นการเอื้อความสะดวกต่อการใช้ระบบคันชักของผู้บรรเลงให้เกิดความคล่องมากยิ่งขึ้น ทำให้การใช้คันชักไม่ขัดต่อสำนวนกลอน

ลักษณะระบบการใช้คันชัก

ซ	ซ	ลซ	ลซล-ดๆ ๓	ดๆลซ	สซ ส	ซม	
ดซุม	ซุรม	*-ดรมรม*	ม-	ด	ม ม	ร ร ส	ด---

สำหรับในช่วงจังหวะลอยหน้าทับพบว่าเป็นลักษณะการดำเนินทำนองในทางโอด ผู้วิจัยพบว่ามีการควบเสียงปรากฏขึ้นเป็นช่วงๆ สิ่งที่น่าสนใจ คือ การควบดังกล่าวดำเนินสลับกับกลวิธีการเลียนสำเนียงปี่อย่างต่อเนื่อง ซึ่งนอกเหนือจากกลวิธีที่ปรากฏในช่วงทำนองทางโอดแล้วนั้น ผู้วิจัยพบว่าในช่วงการควบนั้นมีลักษณะการดำเนินทำนองที่น่าสนใจ ดังจะสามารถอธิบายได้ดังนี้

สำหรับในกลุ่มการโยนเสียงที่ ๑ เสียงโด (ช่วงที่ ๑) พบว่ามีการควบเสียงปรากฏขึ้น ๓ ครั้ง สลับกับการดำเนินทางโอดและการเลียนสำเนียงปี่อย่างน่าสนใจ

ครั้งที่ ๑ การควบเสียงมี

---ร	----	มรซุม	- รซุม	- รซุม	รซุม รซุม	รซุมรด-ด	--- มรด

ปรากฏขึ้นในลักษณะของการทอนสำเนียงจากอัตราความห่างไปจนกระทั่งถี่ขึ้นในสำนวน “ร มรซม” เริ่มโดยการลากคันชักเข้าเสียงเร ต่อด้วยการสะบัดนิ้ว ๔ เสียง “มรซม” จากนั้นปฏิบัติในคันชักออกโดยการสะบัดนิ้ว ๓ เสียง “รซม” ต่อเนื่องด้วยการปฏิบัติซ้ำกลุ่มโน้ตเดิมแต่เปลี่ยนคันชักเข้าและออกจากจังหวะอัตราช้าจนกระทั่งเร็วขึ้น จนเมื่อถึงช่วงที่เร็วสุดให้ใช้กลวิธีการขยี้ที่สำนวน “รซุมรซุมรซุมรด” จนจบในคันชักเข้าเสียงโดพร้อมสะบัดนิ้ว ๓ เสียง “มรด” ปิดท้ายการควบเสียงมี

จากนั้นดำเนินทำนองเดี่ยวซออู้ในลักษณะทางโอดต่อเนื่องอีก ๑ สำนวน ดังนี้

			-ซ	ลซดๆ ส	-ซลซ-ล ส	-ล-ดๆ ส	-ท-ดๆ
---ร	-มรด-ร ๓	-มรซุม-ร ส ๒	-ม	ม			

-รๆ-มๆ	-ซๆ-ลๆ	-ดๆ-ซๆ*

เมื่อเข้าประโยคถัดมาพบว่ามีการใช้กลวิธีการเลียนสำเนียงปี่ เพื่อเชื่อมเสียงลาในห้องที่ ๗ แล้วเข้าการควญครั้งที่ ๒ ต่อไป

-รำ-มำ	-ซำ-ลำ	-ดำ-ซำ*	-ลำซำซำ-ซำ	-ลำซำซำ-ซำ	-ลำซำซำ-ซำ	-ลำ--	-ดำ--
		[.....ปี่.....				]	

สำหรับการเลียนสำเนียงปี่พบว่ามีการดำเนินไปที่ละกลุ่มโน้ตหลายๆกลุ่ม ตามความเหมาะสมของจังหวะไม่น้อยหรือมากเกินไปตามแต่การตัวสินใจของผู้บรรเลงในเรื่องจังหวะ

การเลียนสำเนียงปี่ เสียงซอลสูง

-ดำ-ซำ*	-ลำซำซำ-ซำ	-ลำซำซำ-ซำ	-ลำซำซำ-ซำ
[.....ปี่.....			]

วิธีการบรรเลง คือ จะเริ่มที่คันชักออกหรือเข้าก่อนก็ได้ตามแต่ความเหมาะสม แต่เมื่อจบช่วงการเลียนสำเนียงปี่ให้หมดที่คันชักเข้าเสมอ สำหรับในสำนวนปี่ครั้งนี้ คือ “ซำ-ลำซำซำ” ปฏิบัติในคันชักเดียวทั้งกลุ่มสำนวนสลับกันระหว่างคันชักออกและคันชักเข้า จากจังหวะช้าไปเร็ว กระทำโดยใช้นวมนิ้วชี้ และปลายนิ้วกลาง

ครั้งที่ ๒ การควญเสียงลา

-ลำ--	-ดำ--
	รัว>>

----	----	-ลำ--	----	-ซำ--	----	--ลำซำ	ดำลำ--
>>>>	>>>>	>>>>	>>>>	>>>>	>>>>	>>>>	>>>>

----	-ซ--	--ลำซำ	ดำลำ--	----	-ซ--	--ลำซำ	ดำลำ--
>>>>	>>>>	>>>>	>>>>	>>>>	>>>>	>>>>	>>>>

---ซำ	-ดำ-ลำ	-ซำดำลำ	-ซำดำลำ	-ซำดำลำ	ซำดำลำ-ซำดำลำ	ซำดำลำ-ซำดำลำ	-ซำดำลำซำ
>>>>	>หมดรัว						

การควญ ครั้งที่ ๒ ปรากฏขึ้นในลักษณะการดำเนินทำนองของการควญที่คล้ายกับการควญครั้งที่หนึ่งทุกประการ หากแต่มีการเปลี่ยนสำนวนการควญ มีกลวิธีการรัวคันชักเสียงเดียว การคลึงเสียงและการรูดสายเพิ่มเข้ามา กล่าวคือ จากทำนองข้างต้นพบว่า เมื่อรับเสียงลาสูงในคันชักออก จากนั้นปฏิบัติต่อเนื่องในเสียงโดสูงด้วยวิธีการรัวคันชักเสียงเดียว คือ “เสียงโดสูง” ไปยัง “เสียงลาสูง” และไป ยัง “เสียงซอลสูง” โดยทุกครั้งที่รัวคันชักที่เสียงลาต้องปฏิบัติพร้อมการคลึงเสียงที-เสียงลาสลับกันไปมาเสมอ จากนั้นปฏิบัติในสำนวน “ซ ล ซ ด ล” ทอนสำนวนไปเป็น “ซ ด ล” จากอัตราจังหวะช้าไปจนเร็ว หมดการขยี้เสียงเดียวที่สำนวน “ซ ด ล” จากนั้นสะบัดนิ้ว ๓ เสียง “ซ ด ล” คันชักเข้าและออกสลับกันจากช้าไปเร็ว และเมื่อถึงช่วงที่เร็วสุดให้ขยี้สำนวน “ซ ด ล ซ ด ล ซ ด ล ซ” จนจบในคันชักเข้าเสียงซอลสูง

จากนั้นดำเนินทำนองเดี่ยวซออู้ลักษณะทางโอดปกติอีกครั้งในวรรคท้าโดยการเชื่อมต่อจากเสียงซอลสูงด้วยการรูดสายขึ้นโดยใช้นิ้วเดิมรูดสายขึ้นมาที่ตำแหน่งเสียงมีสูงสายเอกในห้องที่ ๒

-ซ ด ล **ซ**

---ม	-ซ-ร	--ม ร **ส**	-ซ-ด*	-ร ด ซ ด-ด	-ร ด ซ ด-ด	-ร ด ซ ด-ด	-ร ด ซ ด-ด
			[.....		**ปี่**		**.....]**

---ร ม	-ซ-ร	--ม ร **ส**	-ซ-ด*	-ร ด ซ ด-ด	-ร ด ซ ด-ด	-ร ด ซ ด-ด	-ร ด ซ ด-ด
			[.....		**ปี่**		**.....]**

เมื่อเข้าวรรครับพบว่ามีการใช้กลวิธีการเลียนสำเนียงปี่อีกครั้ง โดยปฏิบัติในลักษณะของการซ้ำประโยคเดิม ๒ ครั้ง เพื่อสร้างความโดดเด่นให้กับสำนวนแล้วจึงเข้าการควญเสียงครั้งที่ ๓ ต่อไป

สำหรับการเลียนสำเนียงปี่ในสำนวนนี้จะดำเนินไปที่ละกลุ่มโน้ตหลายๆกลุ่ม ตามความเหมาะสมของจังหวะไม่น้อยหรือมากเกินไปเช่นเดิม

การเลียนสำเนียงปี่ เสียงโดสูง

-ซ-ด*	-ร ด ซ ด-ด	-ร ด ซ ด-ด	-ร ด ซ ด-ด	-ร ด ซ ด-ด
[.....		**ปี่**		**.....]**

วิธีการบรรเลง คือ เริ่มที่คันชักออกหรือเข้าก่อนก็ได้ตามแต่ความเหมาะสม แต่เมื่อจบช่วงการเลียนสำเนียงปี่ให้หมดที่คันชักเข้าเสมอ สำหรับในสำนวนปี่ครั้งนี้ (ด๋-ร๋ด๋ซ๋ด๋) ปฏิบัติในคันชักเดียวทั้งกลุ่มสำนวน สะลับกันระหว่างคันชักออกและคันชักเข้าไปมา จากจังหวะช้าไปเร็ว กระทำโดยใช้นวมนิ้วชี้ และปลายนิ้วกลาง

ครั้งที่ ๓ การควญเสียงมี

---ร๋ม๋	-ซ๋-ร๋	--ม๋ร๋ส	-ซ๋-ม๋	-ร๋ซ๋ม๋	-ร๋ซ๋ม๋	ร๋ซ๋ม๋-ร๋ซ๋ม๋	ร๋ซ๋ม๋-ร๋ซ๋ม๋ร๋

รัว							
-ซุ๋-ซุ๋	---ร	--มร	-รซุ๋ม	-รซุ๋ม	-รซุ๋ม	รซุ๋ม-รซุ๋ม	รซุ๋มรด-ด

เมื่อจบการเลียนสำเนียงปี่ในคันชักเข้าท้ายประโยคต่อเนื่องด้วยการดำเนินทำนองตามขนบในห้องที่ ๑ ๒ และ ๓ จากนั้นจึงเข้าการควญสำนวน ครั้งที่ ๓ ปรากฏขึ้นในลักษณะการดำเนินทำนองของการควญที่คล้ายกับครั้งที่ ๑ และ ๒ ทุกประการ หากแต่มีการเปลี่ยนสำนวนการควญ กล่าวคือ จากทำนองข้างต้นพบว่า เมื่อหมดห้องที่ ๓ ต่อด้วยการปฏิบัติในสำนวน “ม๋ร๋ซ๋ม๋” จากอัตราจังหวะห่างๆไปจนกระทั่งถี่ขึ้น ปิดสำนวนด้วยการสีเสียงซอลต่ำในห้องที่ ๑ คันชักออกหนึ่งครั้ง จากนั้นรัวคันชักเสียงเดียวที่เสียงซอลต่ำเสียงเดิมแล้วใช้กลวิธีการรูดสายขึ้นไปยังเสียงเรในสายเดียวกันในห้องที่ ๒ จากนั้นปฏิบัติในสำนวน “ม๋ร๋ซ๋ม๋” อีกครั้ง จากอัตราจังหวะห่างๆไปจนกระทั่งถี่ขึ้น ปิดการควญสำนวนครั้งที่ ๓ ด้วยคันชักเข้าเสียงโด

ลักษณะการใช้นิ้วในการกดสาย ผู้วิจัยพบว่ามีการใช้นวมนิ้วชี้วผสมกับปลายนิ้วกลาง นิ้วนางและนิ้วก้อย มักพบในกลวิธีการพรม การใช้ช่วงเสียงสูงที่เคลื่อนที่ลงมาปฏิบัติในระดับล่างจากช่วงเสียงปกติ ช่วงที่มีการเลียนสำเนียงปี่ และการควญเสียง ส่วนทำนองอื่นๆใช้นวมนิ้วทั้ง ๕ ในการดำเนินทำนอง ลักษณะการใช้ปลายนิ้วดังกล่าวที่พบ เกิดขึ้นเพื่อเป็นการเอื้อต่อความคล่องตัวของนิ้วในการกดสายที่ส่งผลต่อคุณภาพเสียงในเรื่องความต่อเนื่องของเสียงและตัวโน้ตอย่างรวดเร็วและชัดเจน ส่วนการใช้นวมนิ้วในสำนวนอื่นๆนั้น เกิดขึ้นเพื่อให้ได้ซึ่งคุณภาพเสียงที่นุ่มนวลและมีเสียงโตชัดเจนเช่นกัน

การประดับประดาทำนอง กลวิธีพิเศษที่ใช้ในการประดับประดาทำนองกลุ่มการโยนที่ ๑ เสียงโด (ช่วงที่ ๑) ไม่รวมถึงกลวิธีพิเศษที่ปรากฏในการควญเสียง พบว่ามีการสะบัดนิ้ว ๓

เสียง การสะบัดนิ้ว ๒ เสียง การพรมสั้น การคลึงนิ้ว การควงญสำนวน การเลียนสำเนียงปี่ การพรมยาว การขยี้ การรูดสายและการสะบัดคันชัก ๑ โน้ต

ตัวอย่าง การสะบัดนิ้ว ๓ เสียง พบ ๕ ครั้ง

-ซล	ซดำ-ดำดูดำ			-ซล	ซดำ-ดำดูดำ	ซลซมำ	รำดำ-ดำดูดำ
-ดรม		-ดรม-ซู-รู	ม-รด-ด	-ดรม			

ตัวอย่าง การสะบัดนิ้ว ๒ เสียง พบ ๒ ครั้ง

			-ซ	ลซดำ	-ซลซู-ล	-ล-ดำ	-ท-ดำ
---ร	-มรด-ร	-มรซม-ร	-ม	ม			

ตัวอย่าง การพรมสั้น พบ ๑๕ ครั้ง

-ซล	ซดำ-ดำดูดำ			-ซล	ซดำ-ดำดูดำ	ซลซมำ	รำดำ-ดำดูดำ
-ดรม		-ดรม-ซู-รู	ม-รด-ด	-ดรม			

ตัวอย่าง การคลึงนิ้ว ๔ ครั้ง

			-ซ	ลซดำ	-ซลซู-ล	-ล-ดำ	-ท-ดำ
---ร	-มรด-ร	-มรซม-ร	-ม	ม			

ตัวอย่าง การสะบัดคันชัก ๑ โน้ต พบ ๓ ครั้ง

-ซล	ซดำ-ดำดูดำ			-ซล	ซดำ-ดำดูดำ	ซลซมำ	รำดำ-ดำดูดำ
-ดรม		-ดรม-ซู-รู	ม-รด-ด	-ดรม			

ตัวอย่าง การพรมยาว พบ ๑ ครั้ง

-ซล	ซดำ-ดำดูดำ			-ซล	ซดำ-ดำดูดำ	ซลซมำ	รำดำ-ดำดูดำ
-ดรม		-ดรม-ซู-รู	ม-รด-ด	-ดรม			

ตัวอย่าง การขยี้ พบ ๑ ครั้ง

ซ	ซ	ลซ	ลซล-ดำ	ดำลซ	ลซ	ซม	
ดซูม	ซูรม	-*ดรมรม*	ม-	ด	ม ม	รู รู	ด---

ตัวอย่าง การรูดสาย ๕ ครั้ง

-ร๋-ม๋	-ซ๋-ล๋	-ด๋-ซ๋*	-ล๋ซ๋ซซ๋-ซ๋	-ล๋ซ๋ซซ๋-ซ๋	-ล๋ซ๋ซซ๋-ซ๋	-ล๋--	-ด๋--
		[.....ปี่.....]					

ตัวอย่าง การเลียนเสียงปี่ พบ ๓ ครั้ง

-ร๋-ม๋	-ซ๋-ล๋	-ด๋-ซ๋*	-ล๋ซ๋ซซ๋-ซ๋	-ล๋ซ๋ซซ๋-ซ๋	-ล๋ซ๋ซซ๋-ซ๋	-ล๋--	-ด๋--
		[.....ปี่.....]					

ตัวอย่าง การควบคุมเสียง ๓ ครั้ง

-ร๋-ม๋	-ซ๋-ล๋	-ด๋-ซ๋*	-ล๋ซ๋ซซ๋-ซ๋	-ล๋ซ๋ซซ๋-ซ๋	-ล๋ซ๋ซซ๋-ซ๋	-ล๋--	-ด๋--
		[.....ปี่.....]					

----	----	-ล๋--	----	-ซ๋--	----	--ล๋ซ๋	ด๋ล๋--

----	-ซ--	--ล๋ซ๋	ด๋ล๋--	----	-ซ--	--ล๋ซ๋	ด๋ล๋--

---ซ๋	-ด๋-ล๋	-ซ๋ด๋ล๋	-ซ๋ด๋ล๋	-ซ๋ด๋ล๋	ซ๋ด๋ล๋-ซ๋ด๋ล๋	ซ๋ด๋ล๋-ซ๋ด๋ล๋	-ซ๋ด๋ล๋ซ๋

กลุ่มการโยนที่ ๑ เสียงโด (ช่วงที่ ๒)

	ซล	ซลด๋ซ	ซลด๋	ด๋ลซ	ลซม	ซมร	มรด
-ม-มมม	รม		ม	ด	ม	ร	ด

ด๋ลซ	ร๋ด๋ลซ	ลซ ซ		- ด๋ลด๋	ซล ซ	ซลซ	
ม		ด	ดมรด		ม	ด	ฟมรด

ซซ	ซลซซ	ลดดด	ดรดดด	รมมม	มซมมม	ลดดด	ดรดดด
- ม		ด		ด		ด	

ซม	ซลซซ	ลดดล	ดรดดด	รมมร	มซมมม	ลดดล	ดรดดด
ดม		ด		ด		ด	

ซซ	ซลซซ	ซดดลล	ลรดดด	ดซรรร	รซมมม	มซซซ	ซรดดด
- ม							

ซซ	ซลซซ	ซดดลล	ลรดดด	ดซรรร	รซมมม	มซซซ	ซรดดด
- ม							

			ดซดดด			รดรรร	ดซดดด
มรมม	รดรร ส	รดรร		มรมม	รดรร		

ซซดซ	ดดซดด	ซซดซ	ดดซดด	ซซดซ	ดดซดด	ซซดซ	ดดซดด

-ซมมม	มซรรร	-ซรรร	รซดดด	-ซมมม	มซรรร	-ซรรร	รซดดด

ซซมซ	มรซรร	ซซรซ	รดซดด	ซซมซ	มรซรร	ซซรซ	รดซดด

ซซซซ	ซมซรร	ซซซมม	ซรซดด	ซซซซ	ซมซรร	ซซซมม	ซรซดด

ซซ๋ซร๋	ซซ๋ซด๋	ซซ๋ซม๋	ซร๋ซด๋	ซซ๋ซร๋	ซซ๋ซด๋	ซซ๋ซม๋	ซร๋ซด๋

ซซ๋ซร๋	ซซ๋ซด๋	ซซ๋ซร๋	ซซ๋ซด๋	ซซ๋ซร๋	ซซ๋ซด๋	ซซ๋ซร๋	ซซ๋ซด๋

ซลซด๋ ส	ทลทด๋ ส	ทลร๋ล	ทด๋ร๋ด๋	ซลซด๋ ส	ทลทด๋ ส	ทลร๋ล	ทด๋ร๋ด๋

ซลซด๋ ส	ทลทด๋	ซลซด๋ ส	ทลทด๋	ทลทด๋	ทลทด๋	ทลทด๋	ทลทด๋

กลุ่มเสียงปัญจมูล ที่พบในทำนองข้างต้นยังคงเป็นกลุ่มเสียงปัญจมูล ดรมXซลX จากการวิเคราะห์การดำเนินทำนองตามกลุ่มเสียงปัญจมูล ดรมXซลX พบว่าเป็นการใช้กลุ่มเสียงที่เกือบจะสมบูรณ์ เนื่องจากพบการใช้เสียงเชื่อมในกลุ่มเสียงดังกล่าวเพียง ๓ ประโยค จาก ๑๕ ประโยค กล่าวคือ เป็นการใช้เสียงเชื่อมเสียงฟา เพื่อเป็นการเอื้อต่อสำนวนกลอนซออู้ และพบในลักษณะของการเรียงเสียงของสำนวนทางพันตามขนบการบรรเลงซออู้ ในตำแหน่งเสียงเชื่อมเสียงที เกิดขึ้นหลายครั้งเนื่องจากเป็นช่วงที่มีการทอนสำนวน โดยสำนวนที่ได้ถูกทอนเป็นลักษณะของการเรียงเสียงอีกเช่นกัน

ตำแหน่งเสียงเชื่อมเสียงฟาตามที่ได้กล่าว

ด๋ลซ	ร๋ด๋ลซ	ลซ ซ		- ด๋ลด๋	ซล ซ	ซลซ	
ม		ด	ดมรด ส		ม	ด	ฟมรด

ตำแหน่งเสียงเชื่อมเสียงทีตามที่ได้กล่าว

ซลซด๋ ส	ทลทด๋ ส	ทลร๋ล	ทด๋ร๋ด๋	ซลซด๋ ส	ทลทด๋ ส	ทลร๋ล	ทด๋ร๋ด๋

ซลซดำ	ทลทดำ	ซลซดำ	ทลทดำ	ทลทดำ	ทลทดำ	ทลทดำ	ทลทดำ

การขึ้นต้น-ลงจบ การขึ้นต้นพบว่าเป็นการตั้งสำนวนใหม่อีกโดยการสังเกตจากการใช้กลวิธีการสะบัดในลูกตกห้องแรกของการขึ้นการโยนที่ ๑ เสียงโด (ช่วงที่ ๒) จากนั้นดำเนินทำนองทางพันไปตามปกติ การลงจบกลุ่มการโยนที่ ๑ เสียงโด ช่วงที่ ๒ พบว่าปิดท้ายด้วยการใช้สำนวนที่ถูกส่งมาจากการทอนสำนวนก่อนหน้าด้วยอัตราจังหวะที่กระชับขึ้น นอกจากนี้ยังพบว่ามีการใช้เสียงมี เสียงที่ ๓ ของกลุ่มเสียงของกลุ่มเสียง ดรมXซลX ในการขึ้นช่วงที่ ๒ ดังนั้นยังถือว่าไม่สมบูรณ์นักเพราะไม่ใช่เสียงที่ ๑ และเมื่อสังเกตเสียงลูกตกเสียงสุดท้ายของทุกประโยค ผู้วิจัยพบว่าเป็นการปิดประโยคโดยสมบูรณ์ เพราะพบว่ามีการใช้เสียงที่ ๑ ของกลุ่มเสียงปัญมูล ดรมXซลX ทุกประโยค จนกระทั่งปิดการโยนที่ ๑ เสียงโด (ช่วงที่ ๒)

ลักษณะการดำเนินทำนอง ผู้วิจัยพบว่าในช่วงที่ ๒ ของการโยนกลุ่มที่ ๑ เสียงโด มีลักษณะการดำเนินทำนองการโยนที่แตกต่างไปจากช่วงแรก กล่าวคือ ลักษณะการดำเนินทำนองเป็นรูปแบบของทางพันหรือทางเก็บสำหรับการเดี่ยวซออู้ตามขนบ อีกทั้ง ไม่พบการครวญเสียง ทั้งนี้ยังคงพบการใช้กลวิธีพิเศษแต่มีอัตราที่น้อยมาก

สิ่งที่น่าสนใจสำหรับช่วงที่ ๒ คือ การนำประโยคที่ ๑ และ ๒ ของช่วงที่ ๑ มาดำเนินซ้ำประโยคอีกครั้ง แต่พบว่ามีการแปรสำนวนให้แตกต่างเพื่อความโดดเด่นในลักษณะของทางพัน จากนั้น พบว่ามีการเล่นซ้ำประโยคในลักษณะของการแปรสำนวน พบว่ามีทั้งการเล่นซ้ำประโยคและเล่นซ้ำภายในประโยคในลักษณะของสำนวนเดียวกัน และปิดการโยนกลุ่มเสียงโดด้วยการทอนสำนวนถึง ๒ ครั้ง อย่างน่าสนใจ ดังนี้

ช่วงที่มีการแปรทำนองมาจากประโยคที่ ๑ และ ๒ ของช่วงที่ ๑ มาเป็น ประโยคที่ ๑ และ ๒ ของช่วงที่ ๒ อีกครั้ง ดังนี้

	ซล	ซลดำซ	ซลดำ	ดำลซ	ลซม	ซมร	มรด
-ม-มมม	รม		ม	ด	ม	ร	ด

ดำลซ	รำดำลซ	ลซ ซ		- ดำลดำ	ซล ซ	ซลซ	
ม		ด	ดมรด		ม	ด	ฟมรด

การเล่นซ้ำประโยคในลักษณะการแปรทำนอง

ซซ	ซลซซ	ลดดด	ดรดดด	รมมม	มซมมม	ลดดด	ดรดดด
- ม		ด		ด		ด	

ซม	ซลซซ	ลดดล	ดรดดด	รมมร	มซมมม	ลดดล	ดรดดด
ดม		ด		ด		ด	

การเล่นซ้ำประโยค

ซซ	ซลซซ	ซดดลล	ลรดดด	ดซรรร	รซมมม	มซซซ	ซรดดด
- ม							

ซซ	ซลซซ	ซดดลล	ลรดดด	ดซรรร	รซมมม	มซซซ	ซรดดด
- ม							

การเล่นซ้ำภายในประโยค

			ดซดดด			รดรรร	ดซดดด
มรมม	รดรร ส	รดรร		มรมม	รดรร		

ซซดดซ	ดดดซดด	ซซดดซ	ดดดซดด	ซซดดซ	ดดดซดด	ซซดดซ	ดดดซดด

การทอนสำนวนครั้งที่ ๑

-ซมมม	มซรรร	-ซรรร	รซดดด	-ซมมม	มซรรร	-ซรรร	รซดดด

ซซมมซ	มรซรร	ซซรซ	รดดซดด	ซซมมซ	มรซรร	ซซรซ	รดดซดด

ซซซซซ	ซมมซรร	ซซมซมม	ซรซดด	ซซซซซ	ซมมซรร	ซซมซมม	ซรซดด

ซซ๋ซร๋	ซซ๋ซด๋	ซซ๋ซม๋	ซร๋ซด๋	ซซ๋ซร๋	ซซ๋ซด๋	ซซ๋ซม๋	ซร๋ซด๋

ซซ๋ซร๋	ซซ๋ซด๋	ซซ๋ซร๋	ซซ๋ซด๋	ซซ๋ซร๋	ซซ๋ซด๋	ซซ๋ซร๋	ซซ๋ซด๋

การทอนสำนวนครั้งที่ ๒

ซลซด๋ส	ทลทด๋ส	ทลร๋ล	ทด๋ร๋ด๋	ซลซด๋ส	ทลทด๋ส	ทลร๋ล	ทด๋ร๋ด๋

ซลซด๋ส	ทลทด๋	ซลซด๋ส	ทลทด๋	ทลทด๋	ทลทด๋	ทลทด๋	ทลทด๋

ลักษณะการดำเนินทำนองโดยการย้ำสำนวนและทอนสำนวนซ้ำๆตามที่ได้กล่าวไว้ข้างต้นจึงทำให้สำนวนมีความโดดเด่นและน่าสนใจมากยิ่งขึ้น ทั้งนี้ เมื่อวิเคราะห์จากวิธีการบรรเลงก็จะทำให้ทราบว่าสำนวนในช่วงที่ ๒ นอกจากการเล่นซ้ำสำนวนอย่างน่าสนใจแล้วนั้น กลวิธีการบรรเลงก็มี ความวิจิตรพิสดารเช่นกัน กล่าวคือ มีการเคลื่อนระดับมือซ้ายลงมาปฏิบัติในช่วงเสียงสูงและเคลื่อนระดับมือขึ้นไปปฏิบัติในช่วงเสียงปกติ มีทั้งที่สลับลง-ขึ้นไปมาและลงมาปฏิบัติช่วงเสียงสูงและกลับขึ้นไปครั้งเดียวจบ

ช่วงการเลื่อนระดับมือซ้ายลงมาปฏิบัติในช่วงเสียงสูงสลับลง-ขึ้นไปมา

ซซ	ซลซซ	ลด๋ด๋	ด๋ร๋ด๋ด๋	ร๋ม๋ม๋	ม๋ซ๋ม๋ม๋	ลด๋ด๋	ด๋ร๋ด๋ด๋
- ม		ด		ด		ด	

ซม	ซลซซ	ลด๋ล	ด๋ร๋ด๋ด๋	ร๋ม๋ร๋	ม๋ซ๋ม๋ม๋	ลด๋ล	ด๋ร๋ด๋ด๋
ดม		ด		ด		ด	

ซซ	ซลซซ	ซด๋ลล	ลร๋ด๋ด๋	ด๋ซ๋ร๋ร๋	ร๋ซ๋ม๋ม๋	ม๋ซ๋ซซ	ซร๋ด๋ด๋
- ม							

ซซ	ซลซซ	ซดลล	ลรดด	ดซรร	รซมม	มซซซ	ซรดด
- ม							

			ดซดด			รดรร	ดซดด
มรมม	รดรร	รดรร		มรมม	รดรร		

ส

ช่วงการเลื่อนระดับมือซ้ายลงมาปฏิบัติในช่วงเสียงสูงและขึ้นครั้งเดียวจบ

ซซดซ	ดดซดดซ	ซซดซ	ดดซดดซ	ซซดซ	ดดซดดซ	ซซดซ	ดดซดดซ

-ซมม	มซรร	-ซรร	รซดด	-ซมม	มซรร	-ซรร	รซดด

ซซมซ	มรซร	ซซรซ	รดซดด	ซซมซ	มรซร	ซซรซ	รดซดด

ซซซซ	ซมซร	ซซซม	ซรซดด	ซซซซ	ซมซร	ซซซม	ซรซดด

ซซซร	ซซซดด	ซซซม	ซรซดด	ซซซร	ซซซดด	ซซซม	ซรซดด

ซซซร	ซซซดด	ซซซร	ซซซดด	ซซซร	ซซซดด	ซซซร	ซซซดด

ผู้วิจัยพบลักษณะคันชักที่ไม่ได้เป็นไปตามขนบ แต่ถือเป็นแนวทางการใช้คันชักของสายนี้อีกครั้ง คือ ลักษณะของการใช้คันชัก ออกเข้าเข้าออก “มลซม” และออกเข้าออกเข้า “รซมร” ตามขนบ ลูกศิษย์ในสายนี้เคยได้กล่าวไว้ว่าเป็นลักษณะของการล้วงคันชัก มักพบในช่วงทางพันซออู้

เกิดขึ้นเพื่อให้สำนวนและเสียงมีความกลมกลืนขึ้น อีกทั้งยังทำให้การใช้คันชักมีความสัมพันธ์กับการกดสายซอด้วยเช่นกัน พบในห้องที่ ๖ และ ๘ ประโยคที่ ๑ (ช่วงที่ ๒) ดังนี้

	ซล	ซลดˑซ	ซลดˑ	ดˑลซ	ลซม	ซมร	มรด
-ม-มมม	รม		ม	ด	ม	ร	ด

ลักษณะการใช้คันชักสำหรับทำนองทางพันช่วงที่ ๒ พบว่ามีการลักคันชักตามขนบสลับกับการใช้คันชักเดียวอยู่เสมอ ไม่พบการใช้ระบบคันชักเดียวต่อ ๑ โน้ตตลอดทั้งช่วง เนื่องจากทำให้คุณภาพเสียงไม่นุ่มนวลและขาดความเชื่อมต่อของเสียง ส่งผลให้เสียงไม่กลมกลืนและสำนวนไม่เชื่อมต่อกัน

ลักษณะเฉพาะในเรื่องของสำนวนคล้ายเถาวัลย์ โดยมีการเชื่อมต่อกันของโน้ตในลักษณะการเรียงนิ้ว และการยืนเสียง อีกทั้งเรื่องลักษณะช่วงที่ใช้ปลายนิ้วและนวมนิ้ว เพื่อให้ได้คุณภาพเสียงที่ต้องการ โดยลักษณะการใช้ปลายนิ้วที่พบ เกิดขึ้นเพื่อเป็นการเอื้อต่อความคล่องตัวของนิ้วในการกดสายที่ส่งผลต่อคุณภาพเสียงในเรื่องความต่อเนื่องของเสียงและตัวโน้ตอย่างรวดเร็วและชัดเจน ส่วนการใช้นวมนิ้วในสำนวนอื่นๆนั้น เกิดขึ้นเพื่อให้ได้ซึ่งคุณภาพเสียงที่นุ่มนวลและมีเสียงโตชัดเจนเช่นกัน

ปรากฏในช่วงที่ ๒ ดังนี้

ทำนองที่เริ่มใช้นวมนิ้ว การเรียงนิ้ว (นิ้วกลาง นิ้วชี้ สายเปล่า)

	ซล	ซลดˑซ	ซลดˑ	ดˑลซ	ลซม	ซมร	มรด
-ม-มมม	รม		ม	ด	ม	ร	ด

ดˑลซ	รˑดˑลซ	ลซ ซ		- ดˑลดˑ	ซล ซ	ซลซ	
ม		ด	ดมรด		ม	ด	ฟมรด

การยืนเสียงโด โดยการใช้ลูกตกเป็นสำนวน “ซ ด ม ด”

ซซ	ซลซ**ซ**	ลดˑดˑ	ดˑรˑดˑ**ดˑ**	รˑมˑมˑ	มˑซˑมˑ**มˑ**	ลดˑดˑ	ดˑรˑดˑ**ดˑ**
- ม		ด		ด		ด	

ซม	ซลซ**ซ**	ลดล	ดรดด**ด**	รมร	มซมม**ม**	ลดล	ดรดด**ด**
ดม		ด		ด		ด	

ซซ	ซลซ**ซ**	ซดลล	ลรดด**ด**	ดซรร	รซมม**ม**	มซซซ	ซรดด**ด**
- ม							

ซซ	ซลซ**ซ**	ซดลล	ลรดด**ด**	ดซรร	รซมม**ม**	มซซซ	ซรดด**ด**
- ม							

			ดซดด			รดรร	ดซดด
มรมม	รดรร**ส**	รดรร		มรมม	รดรร		

ซซดซ	ดดซด	ซซดซ	ดดซด	ซซดซ	ดดซด	ซซดซ	ดดซด

ทำนองเริ่มใช้ปลายนิ้วในช่วงการยืนเสียงโด โดยการใช้ลูกตกสำนวน “ซ ม ร ด”

-ซมม	มซรร	-ซรร	รซดด	-ซมม	มซรร	-ซรร	รซดด

ซซมซ	มรซร	ซซรซ	รดซด	ซซมซ	มรซร	ซซรซ	รดซด

ซซซซ	ซมซร	ซซซม	ซรซด	ซซซซ	ซมซร	ซซซม	ซรซด

การยืนเสียงโด โดยการใช้ลูกตก “ร ด”

ซซซร	ซซซด	ซซซม	ซรซด	ซซซร	ซซซด	ซซซม	ซรซด

ซซ๋ซร๋	ซซ๋ซด๋	ซซ๋ซร๋	ซซ๋ซด๋	ซซ๋ซร๋	ซซ๋ซด๋	ซซ๋ซร๋	ซซ๋ซด๋

การยืนเสียงโด โดยการเรียงเสียงสำนวน “ซลทด”

ซลซด๋ ส	ทลทด๋ ส	ทลร๋ล	ทด๋ร๋ด๋	ซลซด๋ ส	ทลทด๋ ส	ทลร๋ล	ทด๋ร๋ด๋

ซลซด๋ ส	ทลทด๋	ซลซด๋ ส	ทลทด๋	ทลทด๋	ทลทด๋	ทลทด๋	ทลทด๋

การประดับประดาทำนอง กลวิธีพิเศษที่ใช้ในการประดับประดาทำนองกลุ่มการโยนที่ ๑ เสียงโด (ช่วงที่ ๒) พบว่ามีการพรมสั้นและการสะบัดคันชัก ๑ โน้ต

ตัวอย่าง การพรมสั้น พบ ๘ ครั้ง

	ซล ส	ซลด๋ซ	ซลด๋	ด๋ลซ	ลซม	ซมร	มรด
-ม-มมม X	รม		ม	ด	ม	ร	ด

ตัวอย่าง การสะบัดคันชัก ๑ โน้ต พบ ๑ ครั้ง

	ซล ส	ซลด๋ซ	ซลด๋	ด๋ลซ	ลซม	ซมร	มรด
-ม-มมม X	รม		ม	ด	ม	ร	ด

ช่วงที่ ๒ กลุ่มการโยนที่ ๒ เสียงเร

เนื่องจากการโยนกลุ่มเสียงที่ ๒ ยังคงเป็นการโยนที่มีลักษณะการดำเนินทำนองที่หลากหลาย ผู้วิจัยจึงแบ่งออกเป็น ๒ ช่วง ดังนี้

กลุ่มการโยนที่ ๒ เสียงเร (ช่วงที่ ๑)

ซลซด๋ ส		ล ส	ซ	-ลซ	ซ	ทลซ- ซ ๓	ลทด๋ร๋
	-ดรม	ฟดฟ	ฟมร	มฟ ฟ	มซฟมรด	ร	

ดำทลซ ส	ทลซ	-ทลซ -ซ ๓	-รำ-รำ	----	----	----	---ล
	ร	-ร					

---ซ	-ลซ-	--ดำล	----	---ซ	-ลซ-	--ดำล	----

-ซดำล	-ซดำล	ซดำล-ซดำล	-ซดำลซ-ล	ซ --ซ ๒ ส	ดำซ--ล ย	ซ ๒	
				ฟ		ฟ-ด-ฟ	ซฺฟมร ดมร

ซล*ล	-ทลซล-ล	-ทลซล-ล	-ทลซล-ล	-รำซ-ทลซล ๓	-ทลซล-ล	-ทลซล-ล	-ทลซล-ล
รฺซฺ- [.....ปี่.....]				[.....ปี่.....]			
ส							

-รำ-ล*	-ทลซล-ล	-ทลซล-ล	-ทลซล-ล	-ท-ดำ	-รำ-ดำ	-ท-ดำ	-ร-ซฺ
[.....ปี่.....]							

รำ*มำรำซรำ-รำ	-มำรำซรำ-รำ	-มำรำซรำ-รำ	-มำรำ-ซำ	รัว			
[.....ปี่.....]				-ซฺ-ซฺ	----	----	---ร

---ร	-มรร ส	-ร	-มรร ส	-ร	-มรร ส	-มรร ส	-มรร ส

การย้ายบันไดเสียง กลุ่มการโยนที่ ๒ เสียงเร (ช่วงที่ ๑) พบว่ามีการเปลี่ยนกลุ่มเสียงปัญจมูลภายในช่วง จากกลุ่มเสียง ดรมXซลX ย้ายมากลุ่มเสียง ซลทXรมX จากการวิเคราะห์การย้ายบันไดเสียงไม่พบว่าเป็นการย้ายโดยการใช้เสียงเชื่อมเสียงฟาและเสียงที ในกลุ่มเสียงดรมXซลX มาเป็นตัวเชื่อมการย้าย เนื่องจากไม่พบว่าเสียงเชื่อมดังกล่าวในลูกตกเสียงสุดท้ายของการใช้กลุ่มเสียง ดรมXซลX หากแต่สามารถวิเคราะห์ลักษณะการเชื่อมกลุ่มเสียงได้จากลักษณะ

ทำนองทางโอดในช่วงจังหวะลอยที่เป็นตัวส่งต่อไปยังกลุ่มเสียง ซลทXรมX โดยใช้เสียงเร เสียงที่ ๒ ของกลุ่มเสียง ดรมXซลX ใน การลงจบท้ายการใช้กลุ่มเสียง

ทำนองทางโอดที่เป็นตัวเชื่อมการย้ายกลุ่มเสียง

-ซดำล	-ซดำล	ซดำล-ซดำล	-ซดำลซ-ล	ซ ๒ --ซ ส	ดำซ--ล ย	ซ ๒	
				ฟ		ฟ-ด-ฟ	ซฺฟมร
							ดมร

ซล*ล	-ทลซล-ล	-ทลซล-ล	-ทลซล-ล	-ร๋ซ-ทลซล ๓	-ทลซล-ล	-ทลซล-ล	-ทลซล-ล
รซฺ- ส	[.....ปี่.....]			[.....ปี่.....]			

กลุ่มเสียงปัญจมูล ที่พบในทำนองการโยนที่ ๒ เสียงเร (ช่วงที่ ๑) ปรากฏ ๒ กลุ่มเสียงปัญจมูล ได้แก่ ดรมXซลX และ ซลทXรมX ดังนี้

กลุ่มเสียงปัญจมูล ดรมXซลX

ซลซดำ ส		ล ส	ซ	-ลซ	ซ	ทลซ- ซ ๓	ลทดำร๋
	-ดรม	ฟดฟ	ฟมร	มฟ ฟ	มซฟมรด	ร	

ดำทลซ ส	ทลซ	-ทลซ -ซ ๓	-ร๋-ร๋	----	----	----	---ล
	ร	-ร					

---ซ	-ลซ-	--ดำล	----	---ซ	-ลซ-	--ดำล	----

-ซดำล	-ซดำล	ซดำล-ซดำล	-ซดำลซ-ล	ซ ๒ --ซ ส	ดำซ--ล ย	ซ ๒	
				ฟ		ฟ-ด-ฟ	ซฺฟมรดมร

กลุ่มเสียงปัญจมูล ซลทXรมX

ซล*ล	-ทลซล-ล	-ทลซล-ล	-ทลซล-ล	-ร๋ซ-ทลซล ๓	-ทลซล-ล	-ทลซล-ล	-ทลซล-ล
รซฺ- ส	[.....ปี่.....]				[.....ปี่.....]		

-รำ-ล*	-ทลซล-ล	-ทลซล-ล	-ทลซล-ล	-ท-ดำ	-รำ-ดำ	-ท-ดำ	-รำ-ซำ
[.....ปี.....]							

รำ*มำรำซรำ-รำ	-มำรำซรำ-รำ	-มำรำซรำ-รำ	-มำรำ-ซำ	รัว			
[.....ปี.....]				-ซุ-ซุ	----	----	---ว

---ร	-มรร ส	-ร	-มรร ส	-ร	-มรร ส	-มรร ส	-มรร ส

จากการวิเคราะห์การดำเนินทำนองตามกลุ่มเสียงปัญจมูล ดรมXซลX พบว่าเป็นการใช้กลุ่มเสียงที่ยังไม่สมบูรณ์ เนื่องจากยังพบการใช้เสียงเชื่อมในกลุ่มเสียงดังกล่าวทั้งเสียงฟาและเสียงที กล่าวคือ เป็นการใช้เสียงเชื่อมดังกล่าวเพื่อเป็นการเอื้อต่อสำนวนกลอนซออู้ในการดำเนินทำนองทางโอดและทางพัน และไม่พบการใช้เสียงที่ ๑ ของกลุ่มเสียงปัญจมูล ในลูกตกท้ายประโยคแต่อย่างใด

ตัวอย่าง ตำแหน่งเสียงเชื่อม เสียงฟาและเสียงที ตามที่ได้กล่าว

ซลซดำ ส		ล ส	ซ	-ลซ	ซ	ทลซ- ซ ๓	ลทดำรำ
	-ดรม	ฟดฟ	ฟมร	มฟ ฟ	มซฟมรด	ร	

ดำทลซ ส	ทลซ	-ทลซ -ซ ๓	-รำ-รำ	----	----	----	---ล
	ร	-ร					

---ซ	-ลซ-	--ดำล	----	---ซ	-ลซ-	--ดำล	----

-ซดำล	-ซดำล	ซดำล-ซดำล	-ซดำลซ-ล	ซ --ซ ๒ ส	ดำซ--ล ย	ซ ๒	
				ฟ		ฟ-ด-ฟ	ซุฟมรดมร

สำหรับกลุ่มเสียงปัญจมูล ซลทXรมX พบว่าเป็นการใช้กลุ่มเสียงปัญจมูลที่เกือบสมบูรณ์ เนื่องจากพบว่ายังคงมีการใช้เสียงเชื่อมในกลุ่มเสียงดังกล่าวทั้งเสียงโด กล่าวคือ เป็นการใช้เสียงเชื่อมดังกล่าวหนึ่งครั้งในลักษณะของกลวิธีการคลึงนิ้วเพื่อเชื่อมเสียงจากเสียงทีไปเสียงโด และไม่พบการใช้เสียงที่ ๑ ของกลุ่มเสียงปัญจมูล ในลูกตกท้ายประโยคแต่อย่างใด

ตัวอย่าง ตำแหน่งเสียงเชื่อมเสียงโด ตามที่ได้กล่าว

-รำ-ล*	-ทลซล-ล	-ทลซล-ล	-ทลซล-ล	-ท-ดำ	-รำ-ดำ	-ท-ดำ	-ร-ซำ
[.....ปี่.....]							

การขึ้นต้น-ลงจบ กลุ่มเสียงปัญจมูล ดรมXซลX พบว่าการขึ้นต้นเป็นลักษณะของการเชื่อมต่อสำนวนมาจากท้ายการโยนที่ ๑ เสียงโด (ช่วงที่ ๒) สังเกตจากสำนวนที่เป็นลักษณะเดียวกันและการลงจบของประโยคสำหรับช่วงกลุ่มเสียงปัญจมูล ดรมXซลX พบว่าเป็นลักษณะของการดำเนินทางโอดเพื่อเชื่อมไปยังกลุ่มเสียงปัญจมูล ซลทXรมX ทั้งนี้ พบการใช้เสียงที่ ๑ ของกลุ่มเสียงในการขึ้นต้นในลูกตกห้องแรกของการเปิดกลุ่มการโยนที่ ๒ เสียงเร (ช่วงที่ ๑) แต่ไม่พบการใช้เสียงที่ ๑ ของกลุ่มเสียงในการลงจบปิดท้ายการใช้กลุ่มเสียงแต่อย่างใด ดังนี้

ซลซดำ ส		ล ส	ซ	-ลซ	ซ	ทลซ- ซ ต	ลทดำรำ
	-ดรม	ฟดฟ	ฟมร	มฟ ฟ	มซฟมรด	ร	

ดำทลซ ส	ทลซ	-ทลซ -ซ ต	-รำ-รำ	----	----	----	---ล
	ร	-ร					

---ซ	-ลซ-	--ดำล	----	---ซ	-ลซ-	--ดำล	----

-ซดำล	-ซดำล	ซดำล-ซดำล	-ซดำลซ-ล	ซ --ซ ๒ ส	ดำซ--ล ย	ซ ๒	
				ฟ		ฟ-ด-ฟ	ซฺฟมรดมร

สำหรับช่วงกลุ่มเสียงปัญจมูล ซลทXรมX พบว่าการขึ้นต้นเป็นการเชื่อมต่อสำนวนการโอดจากท้ายการปิดกลุ่มเสียงปัญจมูล ดรมXซลX ด้วยกลวิธีการเลียนสำเนียงปี่และลงจบที่เสียงเรในลักษณะทำนองของการยืนเสียงเพื่อเป็นการเชื่อมไปยังการโยนที่ ๒ เสียงเร (ช่วงที่ ๒) ทั้งนี้ พบการใช้เสียงที่ ๑ ของกลุ่มเสียงในการขึ้นสำนวนโดยปรากฏในลักษณะของการคลึงนิ้วเสียงซอลเพื่อส่งไปยังกลวิธีการเลียนสำเนียงปี่เสียงลา แต่ไม่พบการใช้เสียงที่ ๑ ของกลุ่มเสียงในการลงจบปิดท้ายการใช้กลุ่มเสียงแต่อย่างใด ลักษณะการลงจบช่วงที่ ๑ เป็นการดำเนินทำนองปกติคล้ายการเท่าด้วยวิธีการยืนเสียงเรเพื่อส่งต่อไปยังช่วงที่ ๒ ดังนี้

ซล* ล	-ทลซล-ล	-ทลซล-ล	-ทลซล-ล	-รำซ-ทลซล	-ทลซล-ล	-ทลซล-ล	-ทลซล-ล
ลซ- [.....ปี่.....]				[.....ปี่.....]			

-รำ-ล*	-ทลซล-ล	-ทลซล-ล	-ทลซล-ล	-ท-ดำ	-รำ-ดำ	-ท-ดำ	-ร-ซำ
[.....ปี่.....]							

รำ*มำรซร-รำ	-มำรซร-รำ	-มำรซร-รำ	-มำร-ซำ	รัว			
[.....ปี่.....]				-ซุ-ซุ	----	----	---ว

---ร	-มรร ส	-ร	-มรร ส	-ร	-มรร ส	-มรร ส	-มรร ส

ลักษณะการดำเนินทำนอง พบว่ามีการดำเนินทำนอง ๒ ลักษณะอยู่ในกลุ่มการโยนเสียงที่ ๒ เสียงเร (ช่วงที่ ๑) ประกอบด้วยการดำเนินทำนองในจังหวะปกติและในจังหวะลอยหน้าทับ โดย ประโยคแรกกับทำนองวรรคท้ายและประโยคสุดท้ายเป็นการดำเนินทำนองจังหวะปกติ ส่วนช่วงกลางของการโยนเป็นการดำเนินทำนองในจังหวะลอยหน้าทับ

ลักษณะการดำเนินทำนองในจังหวะปกติ (ทำนองแรก)

ซลซดำ ส		ล ส	ซ	-ลซ	ซ	ทลซ- ซ	ลทดำรำ
	-ดรม	ฟดฟ	ฟมร	มฟ ฟ	มซฟมรด	ร	

ดำทลซ ส	ทลซ	-ทลซ -ซ ๓	-รำ-รำ
	ร	-ร	

ประโยคสุดท้าย ประโยคเชื่อมไปยังช่วงที่ ๒ ในกลุ่มการโยนเสียงเรือกครั้ง

---ร	-มรร ส	-ร	-มรร ส	-ร	-มรร ส	-มรร ส	-มรร ส

ลักษณะการดำเนินทำนองในจังหวะปกติ สำหรับประโยคที่เปิดการโยนที่ ๒ ช่วงที่ ๑ พบว่าเป็นการดำเนินทำนองตามโครงสร้างทำนองหลักตามที่ได้อธิบายไว้ในการวิเคราะห์โครงสร้างบทที่ ๓ ทุกประการ สิ่งที่ปรากฏเพิ่มเติมและเป็นที่น่าสนใจ คือ การแปรทางให้เป็นลักษณะของทางพัน

ความโดดเด่นอยู่ที่สำนวนซึ่งเป็นการรับช่วงมาจากท้ายการโยนที่ ๑ เสียงโด โดยลักษณะการดำเนินทำนองและการใช้เสียงส่วนมากเป็นการเรียงเสียงของตัวโน้ตอยู่บ่อยครั้ง ไม่ค่อยพบการใช้เสียงโดดในสำนวน ดังนี้

ซลซดำ ส		ล ส	ซ	-ลซ	ซ	ทลซ- ซ ๓	ลทดำรำ
	-ดรม	ฟดฟ	ฟมร	มฟ ฟ	มซฟมรด	ร	

ดำทลซ ส	ทลซ	-ทลซ -ซ ๓	-รำ-รำ
	ร	-ร	

สำหรับในช่วงจังหวะลอยหน้าทับพบว่าเป็นลักษณะการดำเนินทำนองทางโอด มีการครวญปรากฏขึ้นเป็นช่วงๆ สิ่งที่น่าสนใจ คือ การครวญดังกล่าวดำเนินไปต่อเนื่องสลับด้วยกลวิธีการเลียนสำเนียงปี่และทำนองทางโอด ซึ่งนอกเหนือจากกลวิธีที่ปรากฏในช่วงที่ ๒ แล้วนั้นจะพบว่าในช่วง การครวญได้มีลักษณะการดำเนินทำนองที่น่าสนใจด้วยเช่นกัน ดังจะสามารถอธิบายได้ดังนี้

การควญเสียงลา

-ร์-ร์	----	----	----	---ล

---ซ	-ลซ-	--ดล	----	---ซ	-ลซ-	--ดล	----

-ซดล	-ซดล	ซดล-ซดล	-ซดลซ-ล	ซ --ซ ๒ ส	ดซ--ล ย	ซ ๒	
				ฟ		ฟ-ด-ฟ	ซฺฟมรดมร

เริ่มการควญโดยการรับช่วงมาจากวรรคท้าห้องที่ ๔ ด้วยเสียงเรสูงในลักษณะการรัวคันชักเสียงเดียวยาวระยะหนึ่ง จากนั้นใช้กลวิธีการรูดสายเสียงเรสูงไปเสียงลา โดยใช้นิ้วก้อยเคลื่อนที่ไปนิ้วนางไปนิ้วกลางและนิ้วชี้ตามลำดับในลักษณะคันชักเข้าจนกระทั่งจบที่เสียงลา จากนั้นเริ่มทอนสำนวนจากอัตราความห่างไปจนกระทั่งถี่ในสำนวน “ซ ลซดล” โดยการสีคันชักออกเสียงซอล ต่อด้วยการสะบัดนิ้ว ๔ เสียง “ลซดล” ในคันชักเดียวกัน ปฏิบัติซ้ำประมาณ ๒ ครั้ง จากนั้นปฏิบัติโดยการสะบัดนิ้ว ๓ เสียง “ซดล” ต่อเนื่องด้วยการปฏิบัติซ้ำกลุ่มโน้ตเดิมแต่เปลี่ยนคันชักเข้าและออกสลับกันจากจังหวะอัตราช้าจนกระทั่งเร็วขึ้น จนเมื่อถึงช่วงที่เร็วสุดให้ใช้กลวิธีการขยี้ที่สำนวน “ซดลซดลซดลซ” จนจบในคันชักออกเสียงซอล ต่อด้วยการลากคันชักยาวพอประมาณเข้าเสียงซอล และสะบัดนิ้ว ๒ เสียงในคันชักเข้าอย่างต่อเนื่อง “ล**ซฟ**” จากนั้นปฏิบัติทางโอดตามขนบการบรรเลงซออู้จนกระทั่งจบวรรครับ

ต่อเนื่องด้วยประโยคที่เป็นการใช้กลวิธีการเลียนสำเนียงปี่อย่างโดดเด่นอีกครั้ง กล่าวคือพบว่าเป็นลักษณะของการดำเนินทำนองการเลียนสำเนียงปี่โดยกระทำซ้ำเสียงลา ๓ ครั้ง และเสียงเรสูง ๑ ครั้ง ดังนี้

การเลียนสำเนียงปี่ ครั้งที่ ๑ เสียงลา (ซ้ำ ๓ ครั้ง)

ซล*ล	-ทลซล-ล	-ทลซล-ล	-ทลซล-ล	-ร์ซ-ทลซล ๓	-ทลซล-ล	-ทลซล-ล	-ทลซล-ล
รฺซฺ- [.....ปี่.....]					[.....ปี่.....]		
ส							

-รำ-ล*	-ทลซล-ล	-ทลซล-ล	-ทลซล-ล	-ท-ดำ	-รำ-ดำ	-ท-ดำ	-รำ-ซำ
[.....ปี่.....]							

สำหรับการเลียนสำเนียงปี่พบว่ามีการดำเนินไปที่ละกลุ่มโน้ตหลายๆกลุ่ม ตามความเหมาะสมของจังหวะไม่น้อยหรือมากเกินไปตามแต่การตัวสินใจของผู้บรรเลงถึงจังหวะและความเหมาะสม

การเลียนสำเนียงปี่ เสียงลา

ซล*ล	-ทลซล-ล	-ทลซล-ล	-ทลซล-ล
รซุ-สุ [.....ปี่.....]			

วิธีการบรรเลง คือ จะเริ่มที่คันชักออกหรือเข้าก่อนก็ได้ตามแต่ความเหมาะสม แต่เมื่อจบช่วงการเลียนสำเนียงปี่ให้หมดที่คันชักเข้าเสมอ สำหรับในสำนวนปี่ครั้งนี้ คือ “ล-ทลซล” ปฏิบัติในคันชักเดียวทั้งกลุ่มสำนวน สลับกันระหว่างคันชักออกและคันชักเข้า จากจังหวะช้าไปเร็ว โดยกระทำซ้ำประมาณ ๓ ครั้ง กระทำโดยใช้นวมนิ้วชี้ และปลายนิ้วกลาง

การเลียนสำเนียงปี่ ครั้งที่ ๒ เสียงเรสูง

รำ*มำรำซรำ-รำ	-มำรำซรำ-รำ	-มำรำซรำ-รำ	-มำรำ-ซำ	รัว			
[.....ปี่.....]				-ซุ-ซุ	----	----	---ว

สำหรับการเลียนสำเนียงปี่พบว่ามีการดำเนินไปที่ละกลุ่มโน้ตหลายๆกลุ่ม ตามความเหมาะสมของจังหวะไม่น้อยหรือมากเกินไปตามแต่การตัวสินใจของผู้บรรเลงถึงจังหวะและความเหมาะสม

การเลียนสำเนียงปี่ เสียงเรสูง

รำ*มำรำซรำ-รำ	-มำรำซรำ-รำ	-มำรำซรำ-รำ	-มำรำ-ซำ
[.....ปี่.....]			

วิธีการบรรเลง คือ จะเริ่มที่คันชักออกหรือเข้าก่อนก็ได้ตามแต่ความเหมาะสม แต่เมื่อจบช่วงการเลียนสำเนียงปี่ให้หมดที่คันชักเข้าเสมอ สำหรับในสำนวนปี่ครั้งนี้ คือ “ร๋-ม๋ร๋ซร๋” ปฏิบัติในคันชักเดียวทั้งกลุ่มสำนวน สะลับกันระหว่างคันชักออกและคันชักเข้า จากจังหวะช้าไปเร็ว โดยกระทำแค่ ๑ ช่วง กระทำโดยใช้นวมนิ้วชี้ และปลายนิ้วกลาง

ลักษณะการใช้คันชักสำหรับการโยนที่ ๒ เสียงเร (ช่วงที่ ๑) พบว่ามีการลักคันชักตามขนบสลับกับการใช้คันชักเดียวอยู่เสมอ ไม่พบการใช้ระบบคันชักเดียวต่อ ๑ โน้ตตลอดทั้งช่วง เนื่องจากทำให้คุณภาพเสียงไม่นุ่มนวลและขาดความเชื่อมต่อของเสียง ส่งผลให้เสียงไม่กลมกลืนและสำนวนไม่เชื่อมต่อกัน

ลักษณะเฉพาะในเรื่องของสำนวนคล้ายเถาวัลย์ โดยมีการเชื่อมต่อกันของโน้ตในลักษณะการเรียงเสียง ไม่พบการโดดเสียงของตัวโน้ต และลักษณะช่วงที่ใช้ปลายนิ้วและนวมนิ้วเพื่อให้ได้คุณภาพเสียงที่ต้องการ โดยลักษณะการใช้ปลายนิ้วที่พบเกิดขึ้นเพื่อเป็นการเอื้อต่อความคล่องตัวของนิ้วในการกดสายที่ส่งผลต่อคุณภาพเสียงในเรื่องความต่อเนื่องของเสียงและตัวโน้ตอย่างรวดเร็วและชัดเจน

สำหรับการใช้นวมนิ้วในสำนวนอื่นๆนั้น เกิดขึ้นเพื่อให้ได้ซึ่งคุณภาพเสียงที่นุ่มนวลและมีเสียงโตชัดเจนเช่นกัน ปรากฏในการโยนที่ ๒ เสียงเร (ช่วงที่ ๑) ดังนี้

ลักษณะสำนวนเถาวัลย์ที่พบว่ามีการเริ่มใช้ปลายนิ้ว

ซลซด๋ส		ลส	ซ	-ลซ	ซ	ทลซ- ซ๓	ลทด๋ร๋
	-ดรม	ฟดฟ	ฟมร	มฟ ฟ	มซฟมรด	ร	

ด๋ทลซส	ทลซ	-ทลซ๓ -ซ	-ร๋-ร๋	----	----	----	---ล
	ร	-ร					

---ซ	-ลซ-	--ด๋ล	----	---ซ	-ลซ-	--ด๋ล	----

เปลี่ยนมาใช้นวมนิ้ว

-ซด๋ล	-ซด๋ล	ซด๋ล-ซด๋ล	-ซด๋ลซ-ล	ซ๒ --ซส	ด๋ซ--ลย	ซ๒	
				ฟ		ฟ-ด-ฟ	ซฺฟมรดมร

เปลี่ยนมาใช้ปลายนิ้วในสำเนียงปี่

ซล*ล	-ทลซล-ล	-ทลซล-ล	-ทลซล-ล	-ร̊ซ-ทลซล ๓	-ทลซล-ล	-ทลซล-ล	-ทลซล-ล
รซ̣- ๕ [.....ปี่.....]					[.....ปี่.....]		

-ร̊-ล*	-ทลซล-ล	-ทลซล-ล	-ทลซล-ล	-ท-ด̊	-ร̊-ด̊	-ท-ด̊	-ร̊-ซ̊
[.....ปี่.....]							

ร̊*ม̊ร̊ซร̊-ร̊	-ม̊ร̊ซร̊-ร̊	-ม̊ร̊ซร̊-ร̊	-ม̊ร̊-ซ̊	รัว			
[.....ปี่.....]				-ซ̣-ซ̣	----	----	---ร

---ร	-มรร ๕	-ร	-มรร ๕	-ร	-มรร ๕	-มรร ๕	-มรร ๕

การประดับประดาทำนอง กลวิธีพิเศษที่ใช้ในการประดับประดาทำนองกลุ่มการโยนที่ ๒ เสียงเร (ช่วงที่ ๑) ไม่รวมถึงกลวิธีพิเศษที่ปรากฏในการควงเสียง พบว่ามีการพรมสั้น การรวบนิ้ว การสะบัดนิ้ว ๓ เสียง การรัวคันชัก การควง การสะบัดนิ้ว ๒ เสียง การสะอึกเสียง การพรมยาว การคลึงนิ้ว การเลียนสำเนียงปี่และการรูดสาย

ตัวอย่าง การพรมสั้น พบ ๑๐ ครั้ง

ซลซด̊ ๕		ล ๕	ซ	-ลซ	ซ	ทลซ- ๓ ซ	ลทด̊ร̊
	-ดรม	ฟดฟ	ฟมร	มฟ ฟ	มซฟมรด	ร	

ตัวอย่าง การรวบนิ้ว พบ ๒ ครั้ง

ซลซด̊ ๕		ล ๕	ซ	-ลซ	ซ	ทลซ- ๓ ซ	ลทด̊ร̊
	-ดรม	ฟดฟ	ฟมร	มฟ ฟ	มซฟมรด	ร	

ตัวอย่าง การสะบัดนิ้ว ๓ เสียง พบ ๓ ครั้ง

ด̊ทลซ ๕	ทลซ	-ทลซ ๓ -ซ	-ร̊-ร̊	----	----	----	---ล
	ร	-ร					

ตัวอย่าง การรัวคันชัก พบ ๒ ครั้ง

รำมำรซรำ-รำ	-มำรซรำ-รำ	-มำรซรำ-รำ	-มำรำ-ซำ	รัว			
[.....ปี่.....]				-ซุ-ซุ	----	----	---ว

ตัวอย่าง การรูดสาย พบ ๓ ครั้ง

รำมำรซรำ-รำ	-มำรซรำ-รำ	-มำรซรำ-รำ	-มำรำ-ซำ	รัว			
[.....ปี่.....]				-ซุ-ซุ	----	----	---ว

ตัวอย่าง การครวญ พบ ๑ ครั้ง

ดำทลซ ส	ทลซ	-ทลซ -ซ ๓	-รำ-ร	----	----	----	---ล
	ร	-ร					

---ซ	-ลซ-	--ดำล	----	---ซ	-ลซ-	--ดำล	----

-ซดำล	-ซดำล	ซดำล-ซดำล	-ซดำลซ-ล	ซ --ซ ๒ ส	ดำซ--ล ย	ซ ๒	
				ฟ...		ฟ-ด-ฟ	ซุฟมรดมร

ตัวอย่าง การสะบัดนิ้ว ๒ เสียง พบ ๒ ครั้ง

-ซดำล	-ซดำล	ซดำล-ซดำล	-ซดำลซ-ล	ซ --ซ ๒ ส	ดำซ--ล ย	ซ ๒	
				ฟ...		ฟ-ด-ฟ	ซุฟมรดมร

ตัวอย่าง การสะอึกเสียง พบ ๑ ครั้ง

-ซดำล	-ซดำล	ซดำล-ซดำล	-ซดำลซ-ล	ซ --ซ ๒ ส	ดำซ--ล ย	ซ ๒	
				ฟ...		ฟ-ด-ฟ	ซุฟมรดมร

ตัวอย่าง การพรมยาว พบ ๑ ครั้ง

-ซดำล	-ซดำล	ซดำล-ซดำล	-ซดำลซ-ล	ซ --ซ ๒ ส	ดำซ--ล ย	ซ ๒	
				ฟ...		ฟ-ด-ฟ	ซฺฟมรดมร

ตัวอย่าง การคลึงนิ้ว พบ ๕ ครั้ง

-รำ-ล*	-ทลซล-ล	-ทลซล-ล	-ทลซล-ล	-ท-ดำ	-รำ-ดำ	-ท-ดำ	-ร-ซ้
[.....ปี่.....]							

ตัวอย่าง การเลียนสำเนียงปี่ พบ ๔ ครั้ง

ซล*ล	-ทลซล-ล	-ทลซล-ล	-ทลซล-ล	-รำซ-ทลซล ๓	-ทลซล-ล	-ทลซล-ล	-ทลซล-ล
รซฺ- ส [.....ปี่.....]					[.....ปี่.....]		

กลุ่มการโยนที่ ๒ เสียงเร (ช่วงที่ ๒)

		ซลซ ส				ซลซ ส	
ซฺรมร	ซฺรมฟ	ฟ	ดฟมร	ซฺรมร	ซฺรมฟ	ฟ	ดฟมร

ดำซลรำ	ดำลซดำ	ลซ ล	ซ		ซ	ซลซ ส	
		ฟ	ร ดฟ	ดรมร	รมฟ	ฟ	ดฟมร

ดำซลรำ	ดำลซดำ	ลซ ล	ซ		ซ	ซลซ ส	
		ฟ	ร ดฟ	ดรมร	รมฟ	ฟ	ดฟมร

		ซลซ ส				ซลซ ส	
ซฺรมร	ซฺรมฟ	ฟ	ดฟมร	ซฺรมร	ซฺรมฟ	ฟ	ดฟมร

	ซ		ซ		ซ		ซ
ซรมร	ฟมร	ซรมร	ฟมร	ซรมร	ฟมร	ซรมร	ฟมร

ซ	ซ	ซ	ซ
ฟมร	ฟมร	ฟมร	ฟมร

การย้ายบันไดเสียง พบว่าเป็นการย้ายจากกลุ่มเสียง ซลทXรมX มาเป็น รมฟXลทX จากการวิเคราะห์การย้ายกลุ่มเสียงไม่พบว่ามีการส่งต่อจากท้ายกลุ่มเสียง ซลทXรมX โดยการใช้เสียงเชื่อมเสียงโดและเสียงฟา มาเป็นตัวเชื่อมการย้าย ถือเป็นการย้ายกลุ่มเสียงโดยฉับพลัน หากแต่มีการส่งการเชื่อมกลุ่มเสียงด้วยเสียงเร ซึ่งเป็นเสียงที่ ๑ ของกลุ่มเสียง รมฟXลทX โดยการยืนเสียงเรในประโยคสุดท้ายของช่วงที่ ๑

กลุ่มเสียงปัญจมูล ที่พบในทำนองข้างต้นเป็นกลุ่มเสียงปัญจมูล รมฟXลทX จากการวิเคราะห์การดำเนินทำนองตามกลุ่มเสียงปัญจมูลดังกล่าว พบว่าเป็นการใช้กลุ่มเสียงที่ยังไม่ค่อยสมบูรณ์นัก เนื่องจากพบการใช้เสียงเชื่อมในกลุ่มเสียงอยู่หลายตำแหน่ง กล่าวคือ เป็นการใช้เสียงเชื่อมเสียงซอลและเสียงโด เพื่อเป็นการเอื้อต่อสำนวนกลอนซออู้โดยปรากฏในลักษณะของการเรียงเสียงของสำนวนทางพันตามขนบการบรรเลงซออู้ ดังนี้

		ซลซ ส				ซลซ ส	
ซ့รมร	ซ့รมฟ	ฟ	ดฟมร	ซ့รมร	ซ့รมฟ	ฟ	ดฟมร

ดˌซลรˌ	ดˌลซดˌ	ลซ ล	ซ		ซ	ซลซ ส	
		ฟ	ร ดฟ	ดรมร	รมฟ	ฟ	ดฟมร

ดˌซลรˌ	ดˌลซดˌ	ลซ ล	ซ		ซ	ซลซ ส	
		ฟ	ร ดฟ	ดรมร	รมฟ	ฟ	ดฟมร

		ซลซ ส				ซลซ ส	
ซ့รมร	ซ့รมฟ	ฟ	ดฟมร	ซ့รมร	ซ့รมฟ	ฟ	ดฟมร

	ซ		ซ		ซ		ซ
ซรมร	ฟมร	ซรมร	ฟมร	ซรมร	ฟมร	ซรมร	ฟมร

ซ	ซ	ซ	ซ
ฟมร	ฟมร	ฟมร	ฟมร

การขึ้นต้น-ลงจบ การขึ้นต้นและลงจบของประโยค พบว่าดำเนินไปโดยสมบูรณ์ เพราะมีการใช้เสียงเร ซึ่งเป็นเสียงที่ ๑ ของกลุ่มเสียง รมฟXลทX ที่ตำแหน่งลูกตกห้องแรกเสียงเรของการขึ้นประโยคและลูกตกเสียงสุดท้ายของประโยค ถือเป็นการลงจบที่สมบูรณ์ด้วยเสียงที่ ๑

ลักษณะการขึ้นต้นพบว่ามีการซ้ำวรรคภายในประโยคและจบด้วยการซ้ำสำนวนภายในวรรคหลายๆครั้งเพื่อให้เกิดความโดดเด่นและเป็นการส่งต่อไปยังการโยนกลุ่มต่อไป ดังนี้

การขึ้นต้น

		ซูลซ ส				ซูลซ ส	
ซูรมร	ซูรมฟ	ฟ	ดฟมร	ซูรมร	ซูรมฟ	ฟ	ดฟมร

การลงจบ

ซ	ซ	ซ	ซ
ฟมร	ฟมร	ฟมร	ฟมร

ลักษณะการดำเนินทำนอง ผู้วิจัยพบว่าการโยนกลุ่มที่ ๒ เสียงเร (ช่วงที่ ๒) พบว่าเป็นลักษณะการดำเนินทำนองการโยนที่แตกต่างไปจากการโยนที่ ๒ เสียงเร (ช่วงที่ ๑) กล่าวคือมีลักษณะการดำเนินทำนองเป็นรูปแบบของการดำเนินทำนองทางพันในจังหวะหน้าทับปกติตามขนบการบรรเลงซออู้ อีกทั้ง ไม่พบกลวิธีพิเศษใดๆนอกจากการพรมเสียง

สิ่งที่น่าสนใจสำหรับช่วงนี้ คือ การนำเสียงลูกตกในท้ายการโยนที่ ๒ เสียงเร (ช่วงที่ ๑) เสียงเร ซึ่งได้มีการเล่นสำนวนการยืนเสียงเรส่งท้ายมาจากช่วงที่ ๑ จนกระทั่งเข้าช่วงที่ ๒ โดยพบว่ามีการแปรสำนวนให้เกิดความโดดเด่นในลักษณะของทางพัน ภายในสำนวนได้ดำเนินไปด้วยกลวิธีการเล่นซ้ำภายในประโยค การเล่นซ้ำประโยคและจบการโยนเสียงที่ ๒ ด้วยการทอนสำนวนอย่างน่าสนใจ ดังนี้

การเล่นซ้ำภายในประโยค

		ซลซ ส				ซลซ ส	
ซฺรมร	ซฺรมฟ	ฟ	ดฟมร	ซฺรมร	ซฺรมฟ	ฟ	ดฟมร

การเล่นซ้ำประโยค

ดำซลร์	ดำลซดำ	ลซ ล	ซ		ซ	ซลซ ส	
		ฟ	ร ดฟ	ดรมร	รมฟ	ฟ	ดฟมร

ดำซลร์	ดำลซดำ	ลซ ล	ซ		ซ	ซลซ ส	
		ฟ	ร ดฟ	ดรมร	รมฟ	ฟ	ดฟมร

การทอนสำนวน

		ซลซ ส				ซลซ ส	
ซฺรมร	ซฺรมฟ	ฟ	ดฟมร	ซฺรมร	ซฺรมฟ	ฟ	ดฟมร

	ซ		ซ		ซ		ซ
ซรมร	ฟมร	ซรมร	ฟมร	ซรมร	ฟมร	ซรมร	ฟมร

ซ	ซ	ซ	ซ
ฟมร	ฟมร	ฟมร	ฟมร

เนื่องด้วยการโยนที่ ๒ เสียงเร (ช่วงที่ ๒) เป็นการดำเนินทำนองในลักษณะของทางพันตามขนบการบรรเลงซออู้ จึงทำให้พบความโดดเด่นในเรื่องของสำนวนตามแนวทางของครูฉลวย จิยะจันทน์ว่าด้วยเรื่องของกลอนในลักษณะเถาวัลย์ที่มีการยืนเสียง การเรียงเสียงขึ้นลงไปมาสลับกัน ไม่ค่อยพบการโดดของเสียงสูงๆต่ำๆอยู่ในเนื้อทำนอง ดังจะสามารถแสดงสำนวนที่มีการเรียงเสียงดังนี้

		ซลซ ส				ซลซ ส	
ซฺรมร	ซฺรมฟ	ฟ	ดฟมร	ซฺรมร	ซฺรมฟ	ฟ	ดฟมร

ดำซลำ	ดำลซดำ	ลซ ล	ซ		ซ	ซลซ ส	
		ฟ	ร ดฟ	ดรมร	รมฟ	ฟ	ดฟมร

ดำซลำ	ดำลซดำ	ลซ ล	ซ		ซ	ซลซ ส	
		ฟ	ร ดฟ	ดรมร	รมฟ	ฟ	ดฟมร

		ซลซ ส				ซลซ ส	
ซฺรมร	ซฺรมฟ	ฟ	ดฟมร	ซฺรมร	ซฺรมฟ	ฟ	ดฟมร

	ซ		ซ		ซ		ซ
ซรมร	ฟมร	ซรมร	ฟมร	ซรมร	ฟมร	ซรมร	ฟมร

ซ	ซ	ซ	ซ
ฟมร	ฟมร	ฟมร	ฟมร

ลักษณะการใช้คันชักสำหรับทำนองทางพันช่วงนี้ พบว่ามีการลักคันชักตามขนบสลับกับการใช้คันชักเดียวอยู่เสมอ ไม่พบการใช้ระบบคันชักเดียวต่อ ๑ โน้ตตลอดทั้งช่วง เนื่องจากทำให้คุณภาพเสียงไม่นุ่มนวลและขาดความเชื่อมต่อของเสียง ส่งผลให้เสียงไม่กลมกลืนและสำนวนไม่เชื่อมต่อกัน

ลักษณะเฉพาะในเรื่องการใช้ปลายนิ้วและนวมนิ้ว เพื่อให้ได้คุณภาพเสียงที่ต้องการ โดยลักษณะการใช้ปลายนิ้วที่พบ เกิดขึ้นเพื่อเป็นการเอื้อต่อความคล่องตัวของนิ้วในการกดสายที่ส่งผลต่อคุณภาพเสียงในเรื่องความต่อเนื่องของเสียงและตัวโน้ตอย่างรวดเร็วและชัดเจน ส่วนการใช้นวมนิ้วในสำนวนต่างๆนั้น เกิดขึ้นเพื่อให้ได้ซึ่งคุณภาพเสียงที่นุ่มนวลและมีเสียงโตชัดเจนเช่นกัน ปรากฏในการโยนที่ ๒ เสียงเร (ช่วงที่ ๒) ดังนี้

นวมนิ้ว ปลายนิ้ว นวมนิ้ว ปลายนิ้ว

		ซลซ ส				ซลซ ส	
ซฺรมร	ซฺรมฟ	ฟ	ดฟมร	ซฺรมร	ซฺรมฟ	ฟ	ดฟมร

ปลายนิ้ว นวมนิ้ว

ดำซลรำ	ดำลซดำ	ลซ ล	ซ		ซ	ซลซ ส	
		ฟ	ร ดฟ	ดรมร	รมฟ	ฟ	ดฟมร

ปลายนิ้ว นวมนิ้ว

ดำซลรำ	ดำลซดำ	ลซ ล	ซ		ซ	ซลซ ส	
		ฟ	ร ดฟ	ดรมร	รมฟ	ฟ	ดฟมร

นวมนิ้ว ปลายนิ้ว นวมนิ้ว ปลายนิ้ว

		ซลซ ส				ซลซ ส	
ซ့รมร	ซ့รมฟ	ฟ	ดฟมร	ซ့รมร	ซ့รมฟ	ฟ	ดฟมร

นวมนิ้วจนกระทั่งจบการโยน

	ซ		ซ		ซ		ซ
ซรมร	ฟมร	ซรมร	ฟมร	ซรมร	ฟมร	ซรมร	ฟมร

ซ	ซ	ซ	ซ
ฟมร	ฟมร	ฟมร	ฟมร

การประดับประดาทำนอง กลวิธีพิเศษที่ใช้ในการประดับประดาทำนองกลุ่มการโยนที่ ๒ เสียงเร (ช่วงที่ ๒) ไม่รวมถึงกลวิธีพิเศษที่ปรากฏในการควญเสียง พบว่ามีเพียงการพรมสั้น จำนวน ๖ ครั้ง

ตัวอย่าง

ดำซลรำ	ดำลซดำ	ลซ ล	ซ		ซ	ซลซ ส	
		ฟ	ร ดฟ	ดรมร	รมฟ	ฟ	ดฟมร

ช่วงที่ ๓ กลุ่มการดำเนินทำนอง

ประโยคที่ ๑

ทลซ	ซลทล	ล ส	ซ	ซลทรำ	ซดำทล	ซ ซล	ซ
ฟ		รมฟ	ฟมร			ฟ	ฟมร

ประโยคที่ ๒

		ล	รำ	ทล ท	ลส ล		
ฟมฟร	มฟมฟ	ฟมร	ฟมร	ฟ	ฟม	ฟมรฟ	มรมร

ประโยคที่ ๓

รำทรำล	ท ล	ทลส	รำ	ทล ท	ลส ล		
	ฟ ม	ฟ ร	ฟมร	ฟ	ฟม	ฟมรฟ	มรมร

ประโยคที่ ๔

		รำ	ทลรำท	ลซ	ซทลซส		ทลรำท
รรรด	รรรซ	รรร		รม		ดรมซ	

ประโยคที่ ๕

ซลทรำส	ลทรำ		ทรำลรำ	ทลซส	รำทลซ	ซ	ทลรำท
	ม	รซฺรม		ม		ฟมร	

ประโยคที่ ๖

	ล		ล	ล ล	ล ล	ล	ซลทล
รฟมฟ	ฟมฟ	รฟมฟ	ฟมฟ	ร ฟ	ม ร	รมฟ	

ประโยคที่ ๗

ดำทดำล	ทดำทดำ	ลทดำรำ	ดำทลส	ลทลส	ล	ล	ซลทล
			ฟ	ฟ	ฟมร	รมฟ	

ประโยคที่ ๘

รำทรำล	ท ล	ทลส	รำ	ทล ท	ลส ล		
	ฟ ม	ฟ ร	ฟมร	ฟ	ฟม	ฟมรฟ	มรมร

ประโยคที่ ๙

ลทรำ	ลทรำ	ทลส	รำ	ทล ท	ลส ล		
ฟ	ม	ฟ ร	ฟมร	ฟ	ฟม	ฟมรฟ	มรมร

ประโยคที่ ๑๐

รำลทล	ซทลทส	รำลทล	ซทลทส	ซทลท	รำทลซ	ซ	ทลรำท
						ดรม	

ประโยคที่ ๑๑

ซลทรำ	ลทรำ		ทรำลรำ	ทลซ	รำทลซ	ซ	ทลรำท
	ม	รซฺรม		ม		ฟมร	

ประโยคที่ ๑๒

	ล		ล	ล ล	ล ล	ล	ซลทล
รฟมฟ	ฟมฟ	รฟมฟ	ฟมฟ	ร ฟ	ม ร	รมฟ	

ประโยคที่ ๑๓

ดำทดำล	ทดำทดำ	ลทดำรำ	ดำทล	ลทล	ล	ล	ซลทล
			ฟ	ฟ	ฟมร	รมฟ	

ประโยคที่ ๑๔

รำทรำล	ท ล	ทล	รำ	ทล ท	ล ล		
	ฟ ม	ฟ ร	ฟมร	ฟ	ฟม	ฟมรฟ	มรมร

ประโยคที่ ๑๕

-ล		-ทรร	ทลทท	ลทลล			
ฟฟ	มรมม				ฟมฟฟ	มรมม	รดรร

การย้ายบันไดเสียง กลุ่มการดำเนินทำนองพบว่ามีการเปลี่ยนกลุ่มเสียงปัญจมูลภายในช่วง จากกลุ่มเสียง รมฟXลทX ย้ายมากลุ่มเสียง ซลทXรมX สลับกันระหว่างการดำเนินทำนอง ๒ ครั้ง โดยการใช้กลุ่มเสียงปัญจมูล รมฟXลทX ในช่วงแรกพบว่ายังคงเป็นการดำรงกลุ่มเสียงเดิมต่อเนื่องจากการโยนที่ ๒ เสียงเร (ช่วงที่ ๒) จนกระทั่งย้ายกลุ่มเสียงอีกครั้งในประโยคที่ ๔ และ ๕ โดยเปลี่ยนมาใช้กลุ่มเสียงปัญจมูล ซลทXรมX แล้วจึงกลับมาใช้กลุ่มเดียงเดิมอีกครั้งในประโยคที่ ๖ ๗ ๘ และ ๙ เนื่องจากเป็นการซ้ำประโยคจึงทำให้ประโยคที่ ๑๐ และ ๑๑ ย้ายมาใช้กลุ่มเสียงปัญจมูล รมฟXลทX และกลับมาใช้กลุ่มเสียงเดิมครั้งสุดท้ายในประโยคที่ ๑๒ ๑๓ ๑๔ และ ๑๕ ทั้งนี้ พบเป็นการย้ายกลุ่มเสียงโดยฉับพลันทั้งสิ้น กล่าวคือ เสียงลูกตกห้องสุดท้ายในการใช้ กลุ่มเสียงนั้นๆไม่ได้ใช้เสียงเชื่อมของกลุ่มเสียงนั้นๆแต่อย่างใด ดังนี้

ประโยคที่ ๑ กลุ่มเสียงปัญจมูล รมฟXลทX

ทลซ	ซลทล	ล	ซ	ซลทรำ	ซดำทล	ซ ซล	ซ
ฟ		รมฟ	ฟมร			ฟ	ฟมร

ประโยคที่ ๒

		ล	รำ	ทล ท	ลส ล		
ฟมฟร	มฟมฟ	ฟมร	ฟมร	ฟ	ฟม	ฟมรฟ	มรมร

ประโยคที่ ๓

รำทรำล	ท ล	ทลส	รำ	ทล ท	ลส ล		
	ฟ ม	ฟ ร	ฟมร	ฟ	ฟม	ฟมรฟ	มรมร

ประโยคที่ ๔ กลุ่มเสียงปัญจมูล ซลทXรมX

		รำ	ทลรำท	ลซ	ซทลซส		ทลรำท
รรรด	รรรซ	รรร		รม		ดรมซ	

ประโยคที่ ๕

ซลทรำส	ลทรำ		ทรำลรำ	ทลซส	รำทลซ	ซ	ทลรำท
	ม	รซ့รม		ม		ฟมร	

ประโยคที่ ๖ กลุ่มเสียงปัญจมูล รมฟXลทX

	ล		ล	ล ล	ล ล	ล	ซลทล
รฟมฟ	ฟมฟ	รฟมฟ	ฟมฟ	ร ฟ	ม ร	รมฟ	

ประโยคที่ ๗

ดำทดำล	ทดำทดำ	ลทดำรำ	ดำทลส	ลทลส	ล	ล	ซลทล
			ฟ	ฟ	ฟมร	รมฟ	

ประโยคที่ ๘

รำทรำล	ท ล	ทลส	รำ	ทล ท	ลส ล		
	ฟ ม	ฟ ร	ฟมร	ฟ	ฟม	ฟมรฟ	มรมร

ประโยคที่ ๙

ลทรำ	ลทรำ	ทลส	รำ	ทล ท	ลส ล		
ฟ	ม	ฟ ร	ฟมร	ฟ	ฟม	ฟมรฟ	มรมร

ประโยคที่ ๑๐ กลุ่มเสียงปัญจมูล ซลทXรมX

รำลทล	ซทลทส	รำลทล	ซทลทส	ซทลท	รำทลซ	ซ	ทลรำท
						ดรม	

ประโยคที่ ๑๑

ซลทรำ	ลทรำ		ทรำลรำ	ทลซ	รำทลซ	ซ	ทลรำท
	ม	รซฺรม		ม		ฟมร	

ประโยคที่ ๑๒ กลุ่มเสียงปัญจมูล รมฟXลทX

	ล		ล	ล ล	ล ล	ล	ซลทล
รฟมฟ	ฟมฟ	รฟมฟ	ฟมฟ	ร ฟ	ม ร	รมฟ	

ประโยคที่ ๑๓

ดำทดำล	ทดำทดำ	ลทดำรำ	ดำทล	ลทล	ล	ล	ซลทล
			ฟ	ฟ	ฟมร	รมฟ	

ประโยคที่ ๑๔

รำทรำล	ท ล	ทล	รำ	ทล ท	ล ล		
	ฟ ม	ฟ ร	ฟมร	ฟ	ฟม	ฟมรฟ	มรมร

ประโยคที่ ๑๕

-ล		-ทรร	ทลทท	ลทลล			
ฟฟ	มรมม				ฟมฟฟ	มรมม	รดรร

กลุ่มเสียงปัญจมูล จากทำนองข้างต้นทำให้พบว่ากลุ่มเสียงปัญจมูลที่ใช้ คือ ๒ กลุ่มเสียงปัญจมูล ได้แก่ รมฟXลทX และ ซลทXรมX จากการวิเคราะห์การดำเนินทำนองตามกลุ่มเสียงปัญจมูล รมฟXลทX พบว่าเป็นการใช้กลุ่มเสียงที่เกือบจะสมบูรณ์ เนื่องจากยังพบการใช้เสียงเชื่อมในกลุ่มเสียงดังกล่าวในตำแหน่งเสียงซอล โดยมีการใช้เสียงเชื่อมดังกล่าวเพื่อเป็นการเอื้อต่อสำนวนกลอนซออู้ในการดำเนินทำนองทางพันตามขนบการบรรเลงซออู้ พบเพียงในประโยคที่ ๑ และห้องที่ ๘ ประโยคที่ ๖ ๗ ๑๒ และ ๑๓ ทั้งนี้ พบว่ามีการใช้เสียงที่ ๑ ของกลุ่มเสียงปัญจมูลเป็นเสียงลูกตกเสียงสุดท้ายของการใช้กลุ่มเสียงทุกครั้ง

กลุ่มเสียงปัญจมูล ซลทXรมX พบว่าเป็นการใช้กลุ่มเสียงที่เกือบจะสมบูรณ์เช่นกัน เนื่องจากยังพบการใช้เสียงเชื่อมในกลุ่มเสียงดังกล่าวในตำแหน่งเสียงโดและเสียงฟา กล่าวคือ มีการใช้เสียงเชื่อมดังกล่าวเพื่อเป็นการเอื้อต่อสำนวนกลอนซออู้ในการดำเนินทำนองทางพันตามขนบการบรรเลงซออู้เช่นกัน พบเพียงในห้องที่ ๑ และ ๗ ประโยคที่ ๔ ห้องที่ ๗ ประโยคที่ ๕ ห้องที่ ๗ ประโยคที่ ๑๐ และห้องที่ ๗ ประโยคที่ ๑๑ ทั้งนี้ ไม่พบว่ามีการใช้เสียงที่ ๑ ของกลุ่มเสียงปัญจมูลเป็นเสียงลูกตกเสียงสุดท้ายของการใช้กลุ่มเสียงแต่อย่างใด

การขึ้นต้น-ลงจบ การขึ้นต้นการโยนพบในลักษณะของการดำเนินทำนองทางพันปกติ ส่วนการลงจบพบว่าเป็นลักษณะของการยืนเสียงภายในห้องอย่างน่าสนใจ ดังนี้

ประโยคที่ ๑ ขึ้นต้นในลักษณะทำนวนทางพัน

ทลซ	ซลทล	ล ส	ซ	ซลทรำ	ซดำทล	ซ ซล	ซ
ฟ		รมฟ	ฟมร			ฟ	ฟมร

ประโยคที่ ๑๕ ลงจบโดยการยืนเสียง (ฟ ม ร ท)(ล ฟ ม ร)

-ล		-ทรร	ทลทท	ลทลล			
ฟฟ	มรมม				ฟมฟฟ	มรมม	รดรร

ทั้งนี้ ผู้วิจัยพบว่าการขึ้นต้นและลงจบได้ดำเนินไปโดยสมบูรณ์สำหรับการใช้กลุ่มเสียงปัญจมูล รมฟXลทX แม้ว่าไม่พบในการขึ้นต้นแต่พบว่ามีการใช้เสียงโด ซึ่งเป็นเสียงที่ ๑ ของกลุ่มเสียง รมฟXลทX ที่ตำแหน่งลูกตกเสียงสุดท้ายของการใช้กลุ่มเสียงทุกครั้ง ถือเป็นการลงจบที่สมบูรณ์ด้วยเสียงที่ ๑ ของกลุ่มเสียง

สำหรับกลุ่มเสียงปัญจมูล ซลทXรมX พบว่ามีการขึ้นต้นและลงไม่สมบูรณ์เนื่องจากไม่พบการใช้เสียงที่ ๑ ของกลุ่มเสียงแต่อย่างใด

ลักษณะการดำเนินทำนอง ผู้วิจัยพบว่าในช่วงกลุ่มการดำเนินทำนองมีลักษณะของการดำเนินทำนองลักษณะของทางพันตามขนบการบรรเลงเดี่ยวซออู้ในจังหวะหน้าทับตามปกติ ความโดดเด่นเรื่องของสำนวนกลอนคือ มีลักษณะของการยืนเสียงซ้ำภายในห้องอยู่หลายครั้งและมี การเรียงเสียงของตัวโน้ตในลักษณะของเถาวัลย์อย่างเป็นลักษณะเฉพาะ ทำให้ไม่พบการใช้เสียงโดดในการดำเนินทำนองแต่อย่างใด

ลักษณะกระสวนการยืนเสียงซ้ำภายในห้อง : “XXxX” “XxXx” “XxxX”

ลักษณะกระสวนการเรียงเสียง : “XXXx” “xXXX”

แทน

แทน

ตัวอย่าง การยืนเสียงและซ้ำเสียงภายในห้อง

ประโยคที่ ๑

ทลซ	ซลทล	ล ส	ซ	ซลทรำ	ซดำทล	ซ ซล	ซ
ฟ		รมฟ	ฟมร			ฟ	ฟมร

ประโยคที่ ๒

		ล	รำ	ทล ท	ลส ล		
ฟมฟร	มฟมฟ	ฟมร	ฟมร	ฟ	ฟม	ฟมรฟ	มรมร

ประโยคที่ ๑๒

	ล		ล	ล ล	ล ล	ล	ซลทล
รฟมฟ	ฟมฟ	รฟมฟ	ฟมฟ	ร ฟ	ม ร	รมฟ	

ประโยคที่ ๑๓

ดำทดำ	ทดำทดำ	ลทดำร	ดำทลส	ลทลส	ล	ล	ซลทล
			ฟ	ฟ	ฟมร	รมฟ	

นอกจากนี้ยังพบการเล่นซ้ำประโยคโดยแบ่งเป็น ๒ ลักษณะ คือ ลักษณะที่ ๑ การซ้ำประโยคเหมือนกันทุกประการและลักษณะที่ ๒ คือ การซ้ำประโยคในลักษณะแปรทำนอง ดังนี้

ลักษณะที่ ๑ การซ้ำประโยคเหมือนกันทุกประการ

ประโยคที่ ๓ ซ้ำ ประโยคที่ ๘ และ ๑๔

ประโยคที่ ๓

รำทรำล	ท ล	ทลส	รำ	ทล ท	ลส ล		
	ฟ ม	ฟ ร	ฟมร	ฟ	ฟม	ฟมรฟ	มรมร

ประโยคที่ ๘

รำทรำล	ท ล	ทลส	รำ	ทล ท	ลส ล		
	ฟ ม	ฟ ร	ฟมร	ฟ	ฟม	ฟมรฟ	มรมร

ประโยคที่ ๑๔

รำทรำล	ท ล	ทลส	รำ	ทล ท	ลส ล		
	ฟ ม	ฟ ร	ฟมร	ฟ	ฟม	ฟมรฟ	มรมร

ประโยคที่ ๕ ๖ และ ๗ ซ้ำประโยคที่ ๑๑ ๑๒ และ ๑๓

ประโยคที่ ๕

ซลทรำส	ลทรำ		ทรำลรำ	ทลซส	รำทลซ	ซ	ทลรำท
	ม	รซฺรม		ม		ฟมร	

ประโยคที่ ๖

	ล		ล	ล ล	ล ล	ล	ซลทล
รฟมฟ	ฟมฟ	รฟมฟ	ฟมฟ	ร ฟ	ม ร	รมฟ	

ประโยคที่ ๗

ดำทดำล	ทดำทดำ	ลทดำรำ	ดำทล	ลทล	ล	ล	ซลทล
			ฟ	ฟ	ฟมร	รมฟ	

ประโยคที่ ๑๑

ซลทรำ	ลทรำ		ทรำลรำ	ทลซ	รำทลซ	ซ	ทลรำท
	ม	รซฺรม		ม		ฟมร	

ประโยคที่ ๑๒

	ล		ล	ล ล	ล ล	ล	ซลทล
รฟมฟ	ฟมฟ	รฟมฟ	ฟมฟ	ร ฟ	ม ร	รมฟ	

ประโยคที่ ๑๓

ดำทดำล	ทดำทดำ	ลทดำรำ	ดำทล	ลทล	ล	ล	ซลทล
			ฟ	ฟ	ฟมร	รมฟ	

ลักษณะที่ ๒ การซ้ำประโยคในลักษณะแปรทำนอง ทั้งนี้ เมื่อวิเคราะห์จากโครงสร้างทำนองหลักทำให้พบว่าประโยคทำนองหลักที่มีการซ้ำกัน ได้แก่ ประโยคที่ ๔ - ๙ ซ้ำประโยคที่ ๑๐-๑๕ แต่สำหรับทางเดี่ยวซออู้ทางนี้พบว่าได้มีการยึดโครงสร้างการเล่นซ้ำประโยคไว้เป็นหลัก ซึ่งเป็นไปตามโครงสร้างทำนองหลักทุกประการตามที่ได้อธิบายไว้ในบทที่ ๓ การวิเคราห์โครงสร้างทำนอง หากแต่มีการแปรทำนองในประโยคที่มีการเล่นซ้ำไว้อย่างแน่บเนียน ดังนี้

ประโยคที่ ๔ ซ้ำประโยคที่ ๑๐

ประโยคที่ ๔

		รำ	ทลรำท	ลซ	ซทลซ		ทลรำท
ร ร ร ด	ร ร ร ซ	ร ร ร		รม		ดรมซ	

ประโยคที่ ๑๐ ซ้ำประโยคเดียวกับประโยคที่ ๔ ในลักษณะของการแปรทำนอง

รำลทล	ซทลท	รำลทล	ซทลท	ซทลท	รำทลซ	ซ	ทลรำท
						ดรม	

ประโยคที่ ๙ ซ้ำประโยคที่ ๑๕

ประโยคที่ ๙

ลทรำ	ลทรำ	ทล	รำ	ทล ท	ล ล		
ฟ	ม	ฟ ร	ฟมร	ฟ	ฟม	ฟมรฟ	มรมร

ประโยคที่ ๑๕

-ล		-ทรร	ทลทท	ลทลล			
ฟฟ	มรมม				ฟมฟฟ	มรมม	รดรร

ลักษณะเฉพาะที่น่าสนใจอีกประการ คือ ลักษณะของการเรียงตัวของนิ้วที่กดสายโดยที่ไม่ได้เกิดจากการเรียงเสียงของโน้ต กล่าวคือ นอกจากการเรียงตัวของนิ้วที่เป็นไปตามการเรียงเสียงของตัวโน้ตในทำนองแล้ว ยังพบว่าสำนวนกลอนบางสำนวนก็ทำให้ลักษณะการกดสายเกิดการเคลื่อนที่เรียงตัวได้เช่นกัน แม้ว่าตัวโน้ตจะไม่ได้เรียงเสียงอย่างทำนองข้างต้น ตัวอย่างที่พบดังนี้

ประโยคที่ ๓

รำทรำล	ท ล	ทล	รำ	ทล ท	ล ล		
	ฟ ม	ฟ ร	ฟมร	ฟ	ฟม	ฟมรฟ	มรมร

ผู้วิจัยพบลักษณะคันชักที่ไม่ได้เป็นไปตามขนบ แต่ถือเป็นแนวทางการใช้คันชักของสายนี้อีกครั้ง คือ ลักษณะของการใช้คันชัก “ออกเข้าเข้าออก” “เข้าเข้าเข้าออก” และ “ออกเข้าเข้าออก” ใน ๓ ห้องแรกของวรรคท้ายตามด้วย ออกเข้าออกเข้า ตามขนบอีก ๑ ห้อง ถือเป็นลักษณะของการล้วงคันชัก มักพบในช่วงทางพันซออู้ เกิดขึ้นเพื่อให้สำนวนและเสียงมีความกลมกลืนมากยิ่งขึ้น อีกทั้งยังทำให้การใช้คันชักมีความสัมพันธ์กับการกดสายด้วยเช่นกัน ดังนี้

ประโยคที่ ๙

ลทรำ	ลทรำ	ทล	รำ	ทล ท	ล ล		
ฟ	ม	ฟ ร	ฟมร	ฟ	ฟม	ฟมรฟ	มรมร

ลักษณะการใช้คันชักสำหรับกลุ่มการดำเนินทำนองพบว่ามีการลักคันชักตามขนบสลับกับการใช้คันชักเดียวอยู่เสมอ ไม่พบการใช้ระบบคันชักเดียวต่อ ๑ โน้ตตลอดทั้งช่วง เนื่องจาก

ทำให้คุณภาพเสียงไม่นุ่มนวลและขาดความเชื่อมต่อของเสียง ส่งผลให้เสียงไม่กลมกลืนและสำนวนไม่เชื่อมต่อกัน

ลักษณะเฉพาะในเรื่องการใช้ปลายนิ้วและนวมนิ้ว เพื่อให้ได้คุณภาพเสียงที่ต้องการ โดยลักษณะการใช้ปลายนิ้วที่พบ เกิดขึ้นเพื่อเป็นการเอื้อต่อความคล่องตัวของนิ้วในการกดสายที่ส่งผลต่อคุณภาพเสียงในเรื่องความต่อเนื่องของเสียงและตัวโน้ตอย่างรวดเร็วและชัดเจน ส่วนการใช้นวมนิ้วในสำนวน เกิดขึ้นเพื่อให้ได้ซึ่งคุณภาพเสียงที่นุ่มนวลและมีเสียงโตชัดเจนเช่นกัน ปรากฏในกลุ่มการดำเนินทำนอง ดังนี้

ทำนองที่พบการใช้นวมนิ้ว ๓ ประโยค โดยประโยคอื่นมีการใช้ในลักษณะของปลายนิ้ว

ประโยคที่ ๖

	ล		ล	ล ล	ล ล	ล	ซลทล
รฟมฟ	ฟมฟ	รฟมฟ	ฟมฟ	ร ฟ	ม ร	รมฟ	

ประโยคที่ ๑๒

	ล		ล	ล ล	ล ล	ล	ซลทล
รฟมฟ	ฟมฟ	รฟมฟ	ฟมฟ	ร ฟ	ม ร	รมฟ	

ประโยคที่ ๑๕

-ล		-ทรร	ทลทท	ลทลล			
ฟฟ	มรมม				ฟมฟฟ	มรมม	รดรร

การประดับประดาทำนอง กลวิธีพิเศษที่ใช้ในการประดับประดากลุ่มการดำเนินทำนอง เนื่องจากเป็นการดำเนินทำนองลักษณะทางพันตามขนบการบรรเลงซออู้ จึงทำให้พบว่ามีเพียงกลวิธีการพรมสั้น จำนวน ๑๙ ครั้ง เท่านั้น

ช่วงที่ ๔ กลุ่มการโยนที่ ๒ เสียงเร (ครั้งที่ ๒)

ทลซ	ซลทล	ล ส	ซ	ซ ซรำ	ซดำทล	ซ ซล	ซ
ฟ		รมฟ	ฟมร	ร		ฟ	ฟมร

ล	ท	ล ลท ส	รำซรำรำ	ล ล	ท	ล ลท ส	รำซรำรำ
มฟ ม	ฟมร	ฟ		ฟ ม	ฟมร	ฟ	

การย้ายบันไดเสียง กลุ่มการโยนที่ ๒ เสียงเร (ครั้งที่ ๒) พบว่ามีการเปลี่ยนกลุ่มเสียงปัญจมูลภายในช่วง จากกลุ่มเสียง รมฟXลทX ย้ายมากลุ่มเสียง ซลทXรมX จากการวิเคราะห์การย้ายกลุ่มเสียงไม่พบว่าเป็นการย้ายโดยการใช้เสียงเชื่อมเสียงซอลและเสียงโด ในกลุ่มเสียง รมฟXลทX มาเป็นตัวเชื่อมการย้าย เนื่องจากไม่พบว่าเสียงเชื่อมดังกล่าวอยู่ในลูกตกเสียงสุดท้ายของการใช้กลุ่มเสียง รมฟXลทX หากแต่สามารถวิเคราะห์ลักษณะการเชื่อมกลุ่มเสียงได้จากการเคลื่อนที่ของตัวโน้ตในทำนองทางพันช่วงจังหวะปกติที่เป็นตัวส่งต่อไปยังกลุ่มเสียง ซลทXรมX โดยใช้วิธีการเคลื่อนที่ของตัวโน้ตย้อนเสียงขึ้นไปวิถีขึ้นในโน้ตเสียงเดิมที่ถูกส่งมา ดังนี้ “ซ**ฟมร**” “**มฟ**ลม” ทั้งนี้ การย้ายกลุ่มเสียงไปกลุ่มเสียง ซลทXรมX ถือเป็นการย้ายโดยฉับพลัน เพราะพบว่าเสียงสุดท้ายในการจบประโยคเป็นเสียง ที่ ๑ ของกลุ่มเสียง รมฟXลทX จึงทำให้ไม่มีการเชื่อมในกลุ่มเสียงต่อไป

กลุ่มเสียงปัญจมูล จากทำนองข้างต้นทำให้พบว่าเป็นกลุ่มเสียงปัญจมูล ๒ กลุ่ม คือ กลุ่มเสียงปัญจมูล รมฟXลทX และ ซลทXรมX จากการวิเคราะห์การดำเนินทำนองตามกลุ่มเสียงปัญจมูล รมฟXลทX พบว่าเป็นการใช้กลุ่มเสียงที่ยังไม่สมบูรณ์ เนื่องจากยังพบการใช้เสียงเชื่อมในกลุ่มเสียงดังกล่าวในตำแหน่งเสียงซอลและเสียงโด กล่าวคือ มีการใช้เสียงเชื่อมดังกล่าวเพื่อเป็นการเอื้อต่อสำนวนกลอนซออู้ในการดำเนินทำนองทางพันตามขนบการบรรเลงซออู้ โดยพบในประโยคที่ ๑ ทั้งนี้ พบว่ามีการใช้เสียงที่ ๑ ของกลุ่มเสียงปัญจมูลเป็นเสียงลูกตกเสียงสุดท้ายของการใช้กลุ่มเสียงปัญจมูลโดยสมบูรณ์

กลุ่มเสียงปัญจมูล ซลทXรมX พบว่าเป็นการใช้กลุ่มเสียงที่เกือบจะสมบูรณ์เช่นกัน เนื่องจากยังพบการใช้เสียงเชื่อมในกลุ่มเสียงดังกล่าวที่ตำแหน่งเสียงฟา กล่าวคือ มีการใช้เสียงเชื่อมดังกล่าวเพื่อเป็นการเอื้อต่อสำนวนกลอนซออู้ในการดำเนินทำนองทางพันตามขนบการบรรเลงซออู้ พบเพียงในประโยคที่ ๒ ทั้งนี้ ไม่พบว่ามีการใช้เสียงที่ ๑ ของกลุ่มเสียงปัญจมูลเป็นเสียงลูกตกเสียงสุดท้ายของการใช้กลุ่มเสียงแต่อย่างใด ดังนี้

กลุ่มเสียงปัญจมูล รมฟXลทX

ทลซ	ซลทล	ล ส	ซ	ซ ซรˆ	ซดˆทล	ซ ซล	ซ
ฟ		รมฟ	ฟมร	ร		ฟ	ฟมร

กลุ่มเสียงปัญจมูล ซลทXรมX

ล	ท	ล ส ลท	รˆซรˆรˆ	ล ล	ท	ล ส ลท	รˆซรˆรˆ
มฟ ม	ฟมร	ฟ		ฟ ม	ฟมร	ฟ	

การขึ้นต้น-ลงจบ การขึ้นต้นการโยนพบในลักษณะของการดำเนินทางพันปกติอีกเช่นกันและลงจบด้วยการซ้ำวรรคในประโยค ทั้งนี้ พบว่ายังคงดำเนินไปโดยสมบูรณ์สำหรับการใช้กลุ่มเสียงปัญจมูล รมฟXลทX แม้ว่าไม่พบในการขึ้นต้นแต่พบว่ามีการใช้เสียงเร ซึ่งเป็นเสียงที่ ๑ ของกลุ่มเสียงรมฟXลทX ที่ตำแหน่งลูกตกเสียงสุดท้ายของการใช้กลุ่มเสียง ถือเป็นการลงจบที่สมบูรณ์ สำหรับกลุ่มเสียงปัญจมูล ซลทXรมX ไม่พบว่ามีการขึ้นต้นและลงจบด้วยเสียงที่ ๑ ของกลุ่มเสียงแต่อย่างใด

ลักษณะการดำเนินทำนอง ผู้วิจัยพบว่าในช่วงการโยนที่ ๒ เสียงเร (ครั้งที่ ๒) พบว่าเป็นลักษณะการดำเนินทำนองทางพันตามขนบการบรรเลงเดี่ยวซออู้ในจังหวะหน้าทับตามปกติ ความโดด-เด่นเรื่องของสำนวนกลอน คือ มีลักษณะของการยืนเสียงซ้ำภายในห้องอยู่หลายครั้ง และมีการเรียงเสียงของตัวโน้ตในลักษณะของเถาวัลย์อย่างเป็นลักษณะเฉพาะ ทำให้ไม่พบการใช้เสียงโดดในสำนวนกลอนแต่อย่างใด นอกจากนี้ยังพบว่ามีการเล่นซ้ำทำนองในลักษณะการแปรทำนองด้วยอีกเช่นกัน

ตัวอย่าง การยืนเสียงซ้ำภายในห้อง การเรียงเสียงของตัวโน้ต การเล่นซ้ำประโยคในลักษณะการแปรสำนวน

ทลซ	**ซลทล**	ล	ซ	**ซ ซรำ**	**ซดำทล**	**ซ ซล**	ซ
ฟ		**รมฟ**	**ฟมร**	**ร**		**ฟ**	**ฟมร**

ตัวอย่าง การยืนเสียงซ้ำภายในห้อง การเรียงเสียงของตัวโน้ต การเล่นซ้ำประโยคในลักษณะการแปรสำนวน

ล	ท	**ล ลท**	รำซรำรำ	**ล ล**	ท	**ล ลท**	รำซรำรำ
มฟ ม	**ฟมร**	**ฟ**		**ฟ ม**	**ฟมร**	**ฟ**	

ลักษณะการใช้คันชัก พบว่ามีการลักคันชักตามขนบสลับกับการใช้คันชักเดียวอยู่เสมอ ไม่พบการใช้ระบบคันชักเดียวต่อ ๑ โน้ตตลอดทั้งช่วง เนื่องจากทำให้คุณภาพเสียงไม่นุ่มนวลและขาดความเชื่อมต่อของเสียง ส่งผลให้เสียงไม่กลมกลืนและสำนวนไม่เชื่อมต่อกัน

ลักษณะเฉพาะในเรื่องลักษณะการใช้นิ้ว พบว่ายังคงเป็นการใช้ปลายนิ้วทั้ง ๒ ประโยค โดยลักษณะการใช้ปลายนิ้วที่พบ เกิดขึ้นเพื่อเป็นการเอื้อต่อความคล่องตัวของนิ้วในการกดสายที่ส่งผลต่อคุณภาพเสียงในเรื่องความต่อเนื่องของเสียงและตัวโน้ตอย่างรวดเร็ว

การประดับประดาทำนอง กลวิธีพิเศษที่ใช้ในการประดับประดาทำนองกลุ่มการโยนที่ ๒ เสียงเร (ครั้งที่ ๒) เนื่องจากเป็นการดำเนินทำนองลักษณะทางพันตามขนบการบรรเลงซออู้ จึงทำให้พบว่ามีเพียงกลวิธีการพรมสั้น จำนวน ๓ ครั้ง เท่านั้น

ช่วงที่ ๕ กลุ่มการโยนแทรก เสียงที

	ท	ล ลท	ลทรำท	ล ล	ท	ล ลท	ลทรำท
มฟลม	ฟมร	ฟ		ฟ ม	ฟมร	ฟ	

ล ลท	ลทรำท	ลซลท	ลทรำท	ล ลท	ลทรำท	ลซลท	ลทรำท
ฟ				ฟ			

รำทรำล	ทลรำท	ลทรำล	ทลรำท	รำทรำล	ทลรำท	ลทรำล	ทลรำท

รำลรำท	รำลรำท	รำลรำท	รำลรำ-	-ท--ย	-ล*--	ทลซล	-ท--ย
					[.....ปี่.....]		

การย้ายบันไดเสียง ช่วงที่ ๕ กลุ่มการโยนแทรก เสียงที พบว่ามีการย้ายกลุ่มเสียงปัญจมูลจากการโยนกลุ่มที่ ๒ เสียงเร (ครั้งที่ ๒) จากกลุ่มเสียง ซลทXรมX ย้ายมากลุ่มเสียง รมฟXลทX ในการโยนครั้งนี้ จากการวิเคราะห์การย้ายกลุ่มเสียงไม่พบว่าเป็นการย้ายโดยการใช้เสียงเชื่อมเสียงโดและเสียงฟาในกลุ่มเสียง ซลทXรมX มาเป็นตัวเชื่อมการย้าย เนื่องจากไม่พบการใช้เสียงเชื่อมดังกล่าวในเสียงลูกตกเสียงสุดท้ายของการใช้กลุ่มเสียง ซลทXรมX หากแต่สามารถวิเคราะห์ลักษณะการเชื่อมกลุ่มเสียงได้จากลักษณะการแปรทำนองทางพันในช่วงจังหวะหน้าทับปกติที่เป็นตัวส่งต่อมายังกลุ่มเสียง รมฟXลทX โดยลักษณะของสำนวนที่คล้ายคลึงกันดังนี้

ประโยคสุดท้ายของการโยนกลุ่มเสียงที่ ๒ เสียงเร (ครั้งที่ ๒)

ล	ท	ล ลท	รำซรำรำ	ล ล	ท	ล ลท	รำซรำรำ
มฟ ม	ฟมร	ฟ		ฟ ม	ฟมร	ฟ	

ประโยคแรกของกลุ่มการโยนแทรก เสียงที

	ท	ล ลท ส	ลทรัท	ล ล	ท	ล ลท ส	ลทรัท
มฟลม	ฟมร	ฟ		ฟ ม	ฟมร	ฟ	

กลุ่มเสียงปัญจมูล พบว่าเป็นกลุ่มเสียงปัญจมูล รมฟXลทX จากการวิเคราะห์การดำเนินทำนองตามกลุ่มเสียงปัญจมูล รมฟXลทX พบว่าเป็นการใช้กลุ่มเสียงที่ค่อนข้างสมบูรณ์ เนื่องจากพบการใช้เสียงเชื่อมในกลุ่มเสียงดังกล่าวเพียงครั้งเดียว กล่าวคือ มีการใช้เสียงเชื่อมเสียงซอล ซึ่งพบในกลวิธีการเลียนสำเนียงปี่ เพื่อเป็นการเอื้อต่อสำนวนของกลวิธีดังกล่าว

เสียงเชื่อมเสียงซอลในกลวิธีการเลียนสำเนียงปี่

-ท-- ย	-ล*--	ทลซล	-ท-- ย
	[.....ปี่.....]		

การขึ้นต้น-ลงจบ การขึ้นต้นพบว่ามีลักษณะของการดำเนินทำนองทางพันอย่างต่อเนื่องและลงจบด้วยกลวิธีการเลี่ยนเสียงปี่ ทั้งนี้ ผู้วิจัยพบว่ายังไม่สมบูรณ์ เนื่องจากการขึ้นต้นและลงจบนั้นไม่พบการใช้เสียงเร เสียงที่ ๑ ของกลุ่มเสียง รมฟXลทX ที่ตำแหน่งลูกตกเสียงสุดท้ายของห้องแรกและห้องสุดท้ายของการใช้กลุ่มเสียงแต่อย่างใด ดังนี้

ประโยคขึ้นต้น

	ท	ล ลท ส	ลทรัท	ล ล	ท	ล ลท ส	ลทรัท
มฟลม	ฟมร	ฟ		ฟ ม	ฟมร	ฟ	

ประโยคลงจบ

รัลรัท	รัลรัท	รัลรัท	รัลรั-	-ท-- ย	-ล*--	ทลซล	-ท-- ย
					[.....ปี่.....]		

ลักษณะการดำเนินทำนอง ผู้วิจัยพบว่าในช่วงกลุ่มการดำเนินทำนอง พบว่าเป็นลักษณะการดำเนินทำนอง ๒ ลักษณะ คือ ช่วงจังหวะหน้าทับปกติและจังหวะลอยหน้าทับ ดังนี้

สำหรับในช่วงจังหวะหน้าทับปกติมีลักษณะการดำเนินทำนองของทางพันตามขนบการบรรเลงเดี่ยวซออู้ ความโดดเด่นของสำนวนกลอน คือ มีลักษณะของการยืนเสียงซ้ำๆภายใน

ห้องอยู่หลายครั้ง มีการเล่นซ้ำภายในประโยค ๓ ครั้ง ก่อนที่จะหมดช่วงจังหวะหน้าทับปกติในทางพันด้วย การทอนสำนวนลง ดังนี้

ลักษณะการยืนเสียง การเล่นเสียง ภายในห้อง แทนสัญลักษณ์ ( )

การเล่นซ้ำภายในประโยค แทนสัญลักษณ์ [ ]

	ท	ล ลท ส	ลทรึท	ล ล	ท	ล ลท ส	ลทรึท
มฟลม	ฟมร	ฟ		ฟ ม	ฟมร	ฟ	

ล ลท ฟ	ลทรึท ส	ลซลท	ลทรึท ส	ล ลท ฟ	ลทรึท ส	ลซลท	ลทรึท ส

รึทรึล	ทลรึท	ลทรึล	ทลรึท	รึทรึล	ทลรึท	ลทรึล	ทลรึท

ทอนสำนวน

รึลรึท	**รึลรึท**	**รึลรึท**	**รึลรึ-**	**-ท--** **ย**	-ล*--	ทลซล	-ท-- ย
					[.....ปี่.....]		

สำหรับในช่วงจังหวะลอยหน้าทับปกติมีลักษณะการดำเนินทำนองอย่างทางโอดตามขนบการบรรเลงเดี่ยวซออู้ ความโดดเด่นของสำนวน คือ มีการสอดแทรกกลวิธีการเลียนสำเนียงปี่ไว้ช่วงวรรคสุดท้ายของการโยน เพื่อเป็นการส่งต่อไปยังการโยนกลุ่มต่อไป กล่าวคือ พบว่าเป็นลักษณะของการดำเนินทำนองการเลียนสำเนียงปี่โดยในครั้งนี้กระทำซ้ำเพียงครั้งเดียวที่เสียงลา ดังนี้

การเลี่ยนสำเนียงปี่ เสียงลา

รึลรึท	รึลรึท	รึลรึท	รึลรึ-	-ท-- ย	-ล*--	ทลซล	-ท-- ย
					[.....ปี่.....]		

วิธีการบรรเลง คือ จะเริ่มที่คันชักออกหรือเข้าก่อนก็ได้ตามแต่ความเหมาะสม แต่เมื่อจบช่วงการเลียนสำเนียงปี่ให้หมดที่คันชักเข้าเสมอ สำหรับในสำนวนปี่ครั้งนี้ คือ “ล-ทลซล” ปฏิบัติในคันชักเดียวทั้งกลุ่มสำนวนเพียงครั้งเดียว กระทำโดยใช้นวมนิ้วชี้ และปลายนิ้วกลาง

ลักษณะการใช้คันชักสำหรับทำนองทางพันในการโยนแทรก เสียงที พบว่ามีการลักคันชักตามขนบมากกว่าการใช้คันชักเดียว เนื่องจากทำให้คุณภาพเสียงมีความชัดเจนและต่อเนื่องในขณะที่กำลังบรรเลงอยู่อัตราจังหวะที่กระชับขึ้น

เอกลักษณะเฉพาะในเรื่องของการใช้นิ้วยังคงเป็นการใช้ปลายนิ้วตลอดทั้งกลุ่มการโยน เนื่องจากตั้งแต่ช่วงนี้เริ่มมีอัตราจังหวะที่กระชับขึ้นทำให้ต้องการความคล่องของนิ้วด้วยเช่นกัน การใช้ปลายนิ้วจึงสามารถช่วยให้เอื้อต่อความคล่องตัวของนิ้วในการกดสายที่ส่งผลต่อคุณภาพเสียงในเรื่องความต่อเนื่องของเสียงและตัวโน้ตอย่างรวดเร็วและชัดเจน

การประดับประดาทำนอง กลวิธีพิเศษที่ใช้ในการประดับประดาทำนองของช่วงที่ ๕ กลุ่มการโยนแทรกเสียงที พบว่ามีการพรมสั้น การพรมยาว และการเลียนสำเนียงปี่

ตัวอย่าง การพรมสั้น พบ ๖ ครั้ง

	ท	ล ลท	ลทรำท	ล ล	ท	ล ลท	ลทรำท
มฟลม	ฟมร	ฟ		ฟ ม	ฟมร	ฟ	

ตัวอย่าง การพรมยาว พบ ๒ ครั้ง

รำลรำท	รำลรำท	รำลรำท	รำลรำ-	-ท--	-ล*--	ทลซล	-ท--
					[.....ปี่.....]		

ตัวอย่าง การเลียนสำเนียงปี่ พบ ๑ ครั้ง

รำลรำท	รำลรำท	รำลรำท	รำลรำ-	-ท--	-ล*--	ทลซล	-ท--
					[.....ปี่.....]		

ช่วงที่ ๖ กลุ่มการโยนที่ ๓ เสียงมี

----	----รำ	---ซลท	-ร-ม	---ท	---รำมรำ	---ล	--ทล

-รำ	-ซ--	-ลซดำซ-ล	ซ	---ล	-ทลซล-ท	---รำ	-ซลท-ร-ม
-ม			ม---	[.....ปี่.....]			

	ซลซ ส			ซทลรำ ส	ทลซม		
-ดรม	ม	ซุดรม	รมซุม ส			ซุดรม	รมซุม ส

	ซลซ ส			ซทลรำ ส	ทลซม		
ซดรม	ม	ซุดรม	รมซุม ส			ซุดรม	รมซุม ส

ซุดรม	รมซุม ส	ซุดรม	รมซุม ส	ซุดรม	รมซุม ส	ซุดรม	รมซุม ส

ซุมซุร	มรซุม	รมซุร	มรซุม	ซุมซุร	มรซุม	รมซุร	มรซุม

การย้ายบันไดเสียง กลุ่มการโยนที่ ๓ เสียงมี พบว่ามีการย้ายกลุ่มเสียงปัญจมูลจากการโยนก่อนหน้า รมฟXลทX มาเป็นกลุ่มเสียงปัญจมูล ซลทXรมX ในการโยนนี้ โดยพบเพียงแต่สำนวนปี่ในจังหวะลอยหน้าทับที่เป็นตัวเอื้อต่อการย้ายกลุ่มเสียงเท่านั้น ไม่พบการใช้เสียงเชื่อมในกลุ่มเสียงปัญจมูล รมฟXลทX เพื่อเป็นการส่งต่อแต่อย่างใด ดังนี้

ช่วงท้ายการโยนแทรก เสียงมี ที่เอื้อต่อสำนวนในการย้ายกลุ่มเสียง

รำลรำท	รำลรำท	รำลรำท	รำลรำ-	-ท-- ย	-ล*-- [.....ปี่.....]	ทลซล	-ท-- ย

ประโยคแรก กลุ่มการโยนที่ ๓ เสียงมี

----	----รำ	---ซลท ต	-รำมำ	---ท	---รมำรำ	---ล	--ทล ส

ทั้งนี้ ผู้วิจัยพบการย้ายกลุ่มเสียงภายในช่วง จากกลุ่มเสียง ซลทXรมX ย้ายมากลุ่มเสียง ดรมXซลX จากการวิเคราะห์การย้ายบันไดเสียงไม่พบว่าเป็นการย้ายโดยการใช้เสียงเชื่อมเสียงโดและเสียงฟา ในกลุ่มเสียง ซลทXรมX มาเป็นตัวเชื่อมการย้าย เนื่องจากไม่พบว่าเสียงเชื่อม

ดังกล่าวปรากฏในลูกตกเสียงสุดท้ายของการใช้กลุ่มเสียง ซลทXรมX หากแต่สามารถวิเคราะห์จากเสียงลูกตกห้องสุดท้ายของการใช้กลุ่มเสียง ดรมXซลX ซึ่งปรากฏเป็นเสียงมี โดยเสียงมีดังกล่าวถือเป็นการนำมาเป็นตัวเชื่อมโดยการยืนเสียงมีในลูกตกของทุกห้องในวรรคท้า ประโยคแรกของการเริ่มกลุ่มเสียง ซลทXรมX ดังนี้

ช่วงสุดท้ายของการใช้กลุ่มเสียง ซลทXรมX

-รำ	-ซ--	-ลซดำซ-ล ๔	ซ ๒	---ล	-ทลซล-ทู ย	---รำ	-ซลท-ร๋ม ๓
-ม			ม---	[.....ปี่.....]			

	ซลซ ส			ซทลรำ ส	ทลซม		
-ดรม	ม	ซดรม	รมซม ส			ซดรม	รมซม ส

กลุ่มเสียงปัญจมูล ที่พบในทำนองการโยนที่ ๓ เสียงมี ปรากฏ ๒ กลุ่มเสียงปัญจมูล ได้แก่ ซลทXรมX และ ดรมXซลX จากการวิเคราะห์การดำเนินทำนองตามกลุ่มเสียงปัญจมูล ซลทXรมX พบว่าเป็นการใช้กลุ่มเสียงที่ค่อนข้างสมบูรณ์ เนื่องจากยังพบการใช้เสียงเชื่อมในกลุ่มเสียงดังกล่าวเสียงโดเพียงครั้งเดียว ปรากฏขึ้นในกลวิธีการสะบัดนิ้ว ๔ เสียง เพื่อให้เอื้อต่อสำนวนกลวิธี สำหรับกลุ่มเสียงปัญจมูล ดรมXซลX พบว่าเป็นการใช้กลุ่มเสียงที่ค่อนข้างสมบูรณ์อีกเช่นกัน เนื่องจากพบว่าเป็นการใช้เสียงเชื่อมในกลุ่มเสียงดังกล่าวเสียงทีเพียง ๒ ครั้ง ปรากฏขึ้นในลักษณะทำนองทางพันตามขนบการบรรเลงเดี่ยวซออู้ เพื่อเป็นการเอื้อต่อสำนวนกลอน ดังนี้

กลุ่มเสียงปัญจมูล ซลทXรมX ที่มีการใช้เสียงเชื่อมเสียงโด

----	----รำ	---ซลท ๓	-ร๋ม	---ท	---รำมำร	---ล	--ทล ส

-รำ	-ซ--	-ลซดำซ-ล ๔	ซ ๒	---ล	-ทลซล-ทู ย	---รำ	-ซลท-ร๋ม ๓
-ม			ม---	[.....ปี่.....]			

กลุ่มเสียงปัญจมูล ดรมXซลX ที่มีการใช้เสียงเชื่อมเสียงที

	ซลซ ส			ซทลรˆ ส	ทลซม		
-ดรม	ม	ซฺดรม	รมซฺม ส			ซฺดรม	รมซฺม ส

	ซลซ ส			ซทลรˆ ส	ทลซม		
ซดรม	ม	ซฺดรม	รมซฺม ส			ซฺดรม	รมซฺม ส

ซฺดรม	รมซฺม ส	ซฺดรม	รมซฺม ส	ซฺดรม	รมซฺม ส	ซฺดรม	รมซฺม ส

ซฺมซฺร	มรซฺม	รมซฺร	มรซฺม	ซฺมซฺร	มรซฺม	รมซฺร	มรซฺม

การขึ้นต้น-ลงจบ การขึ้นต้นการโยนที่ ๓ เสียงมี พบว่ามีการดำเนินทำนองลักษณะของทางโอดต่อเนื่องจากท้ายการโยนแทรก เสียงทีและลงจบการโยนด้วยการเล่นเสียงเรภายในห้อง

ประโยคขึ้นต้น

----	----รˆ	---ซลฺท	-รˆมˆ	---ท	---รˆมˆรˆ	---ล	--ทล ส

ประโยคลงจบ

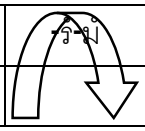
ซฺมซฺร	มรซฺม	รมซฺร	มรซฺม	ซฺมซฺร	มรซฺม	รมซฺร	มรซฺม

สำหรับการใช้กลุ่มเสียงปัญจมูล ซลทXรมX พบว่าไม่มีการใช้เสียงซอล เสียงที่ ๑ ของกลุ่มเสียง ซลทXรมX ที่ตำแหน่งลูกตกเสียงสุดท้ายของการใช้กลุ่มเสียงทุกครั้ง ถือเป็นการลงจบที่ยังไม่สมบูรณ์และไม่มีการท้าในประโยคถัดไปด้วยเสียงเชื่อม สำหรับกลุ่มเสียงปัญจมูล ดรมXซลX พบว่ามีการขึ้นต้นด้วยเสียงที่ ๑ เสียงโดของกลุ่มเสียงแต่ก็ยังถือว่ามีการลงจบไม่สมบูรณ์เนื่องจากไม่พบการใช้เสียงที่ ๑ ของกลุ่มเสียงอีกเช่นกัน

ลักษณะการดำเนินทำนอง พบว่ามีการดำเนินทำนอง ๒ ลักษณะอยู่ในกลุ่มการโยนที่ ๓ เสียงมี ประกอบด้วยการดำเนินทำนองจังหวะลอยหน้าทับและจังหวะปกติตามลำดับ โดย ๒

ประโยคแรก คือ การดำเนินทำนองจังหวะลอยหน้าทับและประโยคที่ ๓ ๔ ๕ และ ๖ คือ การดำเนินในจังหวะหน้าทับปกติ ดังนี้

ลักษณะการดำเนินทำนองจังหวะลอยหน้าทับ

----	----รำ	---ซลูท	-ริ-ม	---ท	---ริมำร	---ล	--ทล
							

-รำ	-ซ--	-ลซดำซ-ล	ซ	---ล	-ทลซล-ทู	---รำ	-ซลูท-ริ-ม
-ม			ม---	[.....ปี่.....]			

ผู้วิจัยพบว่าเป็นการดำเนินทำนองลักษณะทางโอดตามขนบการบรรเลงซออู้ สิ่งที่น่าสนใจ คือ พบการสอดแทรกกลวิธีการเลียนเสียงปี่ เสียงลา

สำหรับการเลียนสำเนียงปี่พบว่ามีการดำเนินทำนอง ๑ กลุ่มโน้ต

---ล	-ทลซล-ทู	---รำ	-ซลูท-ริ-ม
[.....ปี่.....]			

วิธีการบรรเลง คือ จะเริ่มที่คันชักออกหรือเข้าก่อนก็ได้ตามแต่ความเหมาะสม แต่เมื่อจบช่วงการเลียนสำเนียงปี่ให้หมดที่คันชักเข้าเสมอ สำหรับในสำนวนปี่ครั้งนี้ คือ “ล-ทลซล” ปฏิบัติในคันชักเดียวทั้งกลุ่มสำนวน ปฏิบัติเพียง ๑ ครั้ง จังหวะกระซับ กระทำโดยใช้นวมนิ้วชี้ และปลายนิ้วกลาง

ลักษณะการดำเนินในจังหวะหน้าทับปกติ

	ซลซ			ซทลรำ	ทลซม		
-ดรม	ม	ซุดรม	รมซุม			ซุดรม	รมซุม

	ซลซ			ซทลรำ	ทลซม		
ซดรม	ม	ซุดรม	รมซุม			ซุดรม	รมซุม

ซุดรม	รมซุม ส	ซุดรม	รมซุม ส	ซุดรม	รมซุม ส	ซุดรม	รมซุม ส

ซุมซุร	มรซุม	รมซุร	มรซุม	ซุมซุร	มรซุม	รมซุร	มรซุม

ผู้วิจัยพบว่ามีการดำเนินทำนองลักษณะทางพันตามขนบการบรรเลงซออู้ โดยการยืนเสียงมีสอดแทรกกลวิธีการซ้ำประโยค ๑ ครั้ง ต่อด้วยการทอนสำนวนจนกระทั่งหมดช่วงการโยน ทั้งนี้ พบสำนวนกลอนที่เป็นลักษณะเฉพาะ กล่าวคือ มีการเคลื่อนที่ของเสียงในวิถีขึ้นและวิถีลงสลับกันทั้งประโยคคล้ายลักษณะเถาวัลย์ ดังนี้

สำนวนลักษณ์เถาวัลย์ที่การซ้ำประโยค ๑ ครั้ง

	ซลซ ส			ซทลรำ ส	ทลซม		
-ดรม	ม	ซุดรม	รมซุม ส			ซุดรม	รมซุม ส

	ซลซ ส			ซทลรำ ส	ทลซม		
ซดรม	ม	ซุดรม	รมซุม ส			ซุดรม	รมซุม ส

ช่วงทอนสำนวน

ซุดรม	รมซุม ส	ซุดรม	รมซุม ส	ซุดรม	รมซุม ส	ซุดรม	รมซุม ส

ซุมซุร	มรซุม	รมซุร	มรซุม	ซุมซุร	มรซุม	รมซุร	มรซุม

ลักษณะการใช้คันชักสำหรับการโยนที่ ๓ เสียงมี พบว่ามีการลักคันชักมากกว่าการใช้ ๑ คันชัก เนื่องจากเข้าช่วงที่มีอัตรากระชับขึ้น ดังนั้น การลักคันชักบ่อยๆจึงทำให้คุณภาพเสียง

นุ่มนวลและมีความเชื่อมต่อของเสียง ส่งผลให้เสียงเกิดความกลมกลืนและสำนวนมีการเชื่อมต่อกันอย่างน่าฟัง

ลักษณะเฉพาะในเรื่องการใช้นิ้ว พบว่ามีการใช้นวมนิ้วตลอดการโยน โดยลักษณะการใช้นวมนิ้วในสำนวนเกิดขึ้นเพื่อให้ได้ซึ่งคุณภาพเสียงที่นุ่มนวลและมีเสียงโตชัดเจนในขณะที่การบรรเลงมีอัตราเร็ว

การประดับประดาทำนอง กลวิธีพิเศษที่ใช้ในการประดับประดาทำนองกลุ่มการโยนที่ ๓ เสียงมี พบว่ามีการสะบัดนิ้ว ๓ เสียง การรูดสาย การคลึงนิ้ว การพรมสั้น การสะบัดนิ้ว ๔ เสียง การสะบัดนิ้ว ๒ เสียง การเลียนสำเนียงปี่และการพรมยาว

ตัวอย่าง การสะบัดนิ้ว ๓ เสียง พบ ๒ ครั้ง

----	----รำ	---ซลฺ๓ทฺ	-ริ-มำ	---ท	---รำมำรำ	---ล	--ทลฺ๕

ตัวอย่าง การรูดสาย พบ ๔ ครั้ง

-รำ	-ซ--	-ลซฺ๔ดำซ-ล	ซ๒	---ล	-ทลซล-ทฺ๑	---รำ	-ซลฺ๓ท-ร์ม
-ม			ม---	[.....ปี่.....]			

ตัวอย่าง การคลึงนิ้ว พบ ๑ ครั้ง

----	----รำ	---ซลฺ๓ทฺ	-ริ-มำ	---ท	---รำมำรำ	---ล	--ทลฺ๕

ตัวอย่าง การพรมสั้น พบ ๑๓ ครั้ง

----	----รำ	---ซลฺ๓ทฺ	-ริ-มำ	---ท	---รำมำรำ	---ล	--ทลฺ๕

ตัวอย่าง การสะบัดนิ้ว ๔ เสียง พบ ๑ ครั้ง

-รำ	-ซ--	-ลซฺ๔ดำซ-ล	ซ๒	---ล	-ทลซล-ทฺ๑	---รำ	-ซลฺ๓ท-ร์ม
-ม			ม---	[.....ปี่.....]			

ตัวอย่าง การสะบัดนิ้ว ๒ เสียง พบ ๑ ครั้ง

-รำ	-ซ--	-ลซดำซ-ล ๔	ซ ๒	---ล	-ทลซล-ท ย	---รำ	-ซลท-ร์ม ๓
-ม			ม---	[.....ปี่.....]			

ตัวอย่าง การเลียนสำเนียงปี่ พบ ๑ ครั้ง

-รำ	-ซ--	-ลซดำซ-ล ๔	ซ ๒	---ล	-ทลซล-ท ย	---รำ	-ซลท-ร์ม ๓
-ม			ม---	[.....ปี่.....]			

ตัวอย่าง การพรมยาว พบ ๑ ครั้ง

-รำ	-ซ--	-ลซดำซ-ล ๔	ซ ๒	---ล	-ทลซล-ท ย	---รำ	-ซลท-ร์ม ๓
-ม			ม---	[.....ปี่.....]			

ช่วงที่ ๗ กลุ่มการโยนที่ ๔ เสียงลา

ซ ซ	ซ ซ	ลซลซ	ลซทล	ทลดำท	ดำทรำดำ	รำดำรำท	ดำทรำล
ร ร	ม ม						

ทรำซดำ	ทลซ		-ซ-ซ ส	-ล-ล ส	รัว	>>>>>	
	ฟ	มรมฟ			-ร-ร	----	---ล

-รำ--	มำรำ -มำรำ-มำ ๕ ส	-ซำ-มำ	-รำมำรำ-มำรำดำ ส ๓	-ท-ดำ	-รำ-ดำมำรำ ๓	-ล--	----
	ดุ						

---ล	-ทลล ส	---ล	-ทลล ส	---ล	-ทลล ส	-ทลล	-ทลล ส

-ทล ส	ลทลรำ ส	ลทล ส	ลทลล ส	-ทล ส	ลทลรำ ส	ซทลรำ	ซทลล
ร		ร		ร			

ลทล	ลทรำ	รำทรำ	รำทล	ลทล	ลทรำ	รำทรำ	รำทล
ร	ร	ร	ร	ร	ร	ร	ร

ลทรำ	รำทล	ลทรำ	รำทล	ลทรำ	รำทล	ลทรำ	รำทล
ร	ร	ร	ร	ร	ร	ร	ร

รำทล	รำทล	รำทล	รำทล		ล รำ	ทล ท	ลฟมล
ร	ร	ร	ร	รมรฟ	ม ฟ	ฟ	

					-ล	ทล -ทล-ท	รำ-ซ-รำ
ฟมรฟ	มรม-	-ร--	-รมฟ	-มซฟ-ม	-ฟ	ฟ	

-มำรำ-มำฟำ	-มำซำฟ-มำ	-ฟำ---	----

การย้ายบันไดเสียง กลุ่มการโยนที่ ๔ เสียงลา พบว่ามีการย้ายกลุ่มเสียงปัญจมูลภายในช่วง จากกลุ่มเสียงดรมXซลX ย้ายมากลุ่มเสียง ซลทXรมX และย้ายมากลุ่มเสียงรมฟXลทX จากการวิเคราะห์การย้ายกลุ่มเสียงไม่พบว่าเป็นการย้ายโดยการใช้เสียงเชื่อมเสียงฟาและเสียงทีในกลุ่มเสียง ดรมXซลX มาเป็นตัวเชื่อมการย้าย เนื่องจากไม่พบว่าเสียงเชื่อมดังกล่าวปรากฏในลูกตกเสียงสุดท้ายของการใช้กลุ่มเสียง หากแต่สามารถวิเคราะห์จากเสียงสำนวนของประโยคสุดท้ายที่มีลักษะการเท่าหรือการยืนเสียงลาเพื่อเป็นการส่งต่อไปยังกลุ่มเสียงต่อไป ดังนี้

สำนวนการส่งไปยังกลุ่มเสียง ซลทXรมX

---ล	-ทลล	---ล	-ทลล	---ล	-ทลล	-ทลล	-ทลล

ทำนองเข้ากลุ่มเสียง ซลทXรมX

-ทล	ลทลรำ	ลทล	ลทลล	-ทล	ลทลรำ	ซทลรำ	ซทลล
ร		ร		ร			

สำหรับช่วงการย้ายกลุ่มเสียงจากกลุ่มเสียง ซลทXรมX ย้ายมากลุ่มเสียง รมฟXลทX ยังคงพบว่าไม่ปรากฏการย้ายโดยการใช้เสียงเชื่อมเสียงโดและเสียงฟา ในกลุ่มเสียง ซลทXรมX มาเป็นตัวเชื่อมการย้าย เนื่องจากไม่พบว่าเสียงเชื่อมดังกล่าวปรากฏในลูกตกเสียงสุดท้ายของการใช้กลุ่มเสียง อีกทั้ง ไม่พบสำนวนการส่งจากประโยคสุดท้ายแต่อย่างใด ถือเป็นการย้ายกลุ่มเสียงใหม่โดยฉับพลัน ดังนี้

ช่วงท้ายกลุ่มเสียง ซลทXรมX ช่วงเริ่มกลุ่มเสียง รมฟXลทX โดยฉับพลัน

รำทล	รำทล	รำทล	รำทล		ล รำ	ทล ท	ลฟมล
ร	ร	ร	ร	รมรฟ	ม ฟ	ฟ	

กลุ่มเสียงปัญจมูล ที่พบในทำนองการโยนที่ ๔ เสียงลา ปรากฏ ๓ กลุ่มเสียงปัญจมูล ได้แก่ ดรมXซลX ซลทXรมX และ รมฟXลทX ดังนี้

กลุ่มเสียงปัญจมูล ดรมXซลX

ซ ซ	ซ ซ	ลซลซ	ลซทล	ทลดำท	ดำทรำดำ	รำดำรำท	ดำทรำล
ร ร	ม ม						

ทรำซดำ	ทลซ		-ซ-ซ	-ล-ล	รัว	>>>>>	
	ฟ	มรมฟ			-ร-ร	----	---ด

-รำ--	มำรำ -มำรำ-มำ	-ซำ-มำ	-รำมำรำ-มำรำดำ	-ท-ดำ	-รำ-ดำมำรำ	-ด--	----
	ดฺ						

---ล	-ทลล	---ล	-ทลล	---ล	-ทลล	-ทลล	-ทลล

กลุ่มเสียงปัญจมูล ซลทXรมX

-ทล	ลทลรำ	ลทล	ลทลล	-ทล	ลทลรำ	ซทลรำ	ซทลล
ร		ร		ร			

ลทล	ลทรำ	รำทรำ	รำทล	ลทล	ลทรำ	รำทรำ	รำทล
ร	ร	ร	ร	ร	ร	ร	ร

ลทรำ	รำทล	ลทรำ	รำทล	ลทรำ	รำทล	ลทรำ	รำทล
ร	ร	ร	ร	ร	ร	ร	ร

กลุ่มเสียงปัญจมูล รมฟXลทX

รำทล	รำทล	รำทล	รำทล		ล รำ	ทล ท	ลฟมล ส
ร	ร	ร	ร	รมรฟ ส	ม ฟ	ฟ	

					-ล	ทล -ทล-ท ๕	รำซ-รำ
ฟมรฟ	มรม-	-ร-- ย	-รมฟ ๓	-มซฟ-ม ๓	-ฟ	ฟ	

-มำร-มำฟ ส ๒	-มำชฟ-มำ ๓	-ฟ---	----

จากการวิเคราะห์การดำเนินทำนองตามกลุ่มเสียงปัญจมูล ดรมXซลX พบว่าเป็นการใช้กลุ่มเสียงที่ยังไม่สมบูรณ์ เนื่องจากยังพบการใช้เสียงเชื่อมในกลุ่มเสียงดังกล่าวที่เสียงฟาและเสียงที ปรากฏขึ้นในทำนองทางพันและกลวิธีการคลึงนิ้ว เพื่อให้เอื้อต่อสำนวนกลอนและกลวิธีพิเศษ

สำหรับกลุ่มเสียงปัญจมูล ซลทXรมX พบว่าเป็นการใช้กลุ่มเสียงที่สมบูรณ์ เนื่องจากไม่พบการใช้เสียงเชื่อมในกลุ่มเสียงดังกล่าวแต่อย่างใด

กลุ่มเสียงปัญจมูล รมฟXลทX พบว่าเป็นการใช้กลุ่มเสียงที่ค่อนข้างสมบูรณ์ เนื่องจากยังพบการใช้เสียงเชื่อมในกลุ่มเสียงดังกล่าวที่เสียงซอลเพียง ๓ ครั้ง ปรากฏสอดแทรกไว้ในกลวิธีการสะบัดนิ้ว ๓ เสียงและการเปิดเสียง เพื่อให้เกิดเอื้อต่อสำนวนของกลวิธีดังกล่าว ดังนี้

					-ล	ทล -ทล-ท ๕	รำซ-รำ
ฟมรฟ	มรม-	-ร-- ย	-รมฟ ๓	-มซฟ-ม ๓	-ฟ	ฟ	

-มำรำ-มำฟ้า ส ๒	-มำซำพ-มำ ๓	-ฟ้า---	----

การขึ้นต้น-ลงจบ การขึ้นต้นการโยนที่ ๔ เสียงลา พบว่ามีการยืนเสียงในห้องทั้งประโยคอย่างน่าสนใจ โดยเสียงลูกตกที่นำมาใช้ต่อ ๑ ประโยค คือ “รมซล” “ทดทล” และลงจบการโยนด้วยการดำเนินทำนองลักษณะทางโอดในจังหวะลอยหน้าทับ ลงจบที่เสียงฟา ดังนี้

การขึ้นต้น

ซ ซ	ซ ซ	ลซลซ	ลซทล	ทลดำท	ดำทรำดำ	รำดำรำท	ดำทรำล
ร **ร**	ม **ม**						

การลงจบ

					-ล	ทล -ทล-ท ๕	รำซำ-ล้า
ฟมรฟ	มรม-	-ร-- ย	-รมฟ ๓	-มซฟ-ม ๓	-ฟ	ฟ	

-มำรำ-มำฟ้า ส ๒	-มำซำพ-มำ ๓	-ฟ้า---	----

ทั้งนี้ การขึ้นต้นลงจบสำหรับการใช้กลุ่มเสียงปัญจมูลทั้ง ๓ กลุ่ม คือ ดรมXซลX ซลทX รมX และ รมฟXลทX ตามลำดับ พบว่าไม่มีการใช้ เสียงที่ ๑ ของทั้ง ๓ กลุ่มเสียงแต่อย่างใด พบเพียงครั้งเดียวในช่วงของการเริ่มกลุ่มเสียง รมฟXลทX ที่มีการใช้เสียงที่ ๑ สำหรับการขึ้นต้น

ลักษณะการดำเนินทำนอง พบว่ามีการดำเนินทำนอง ๒ ลักษณะอยู่ในกลุ่มการโยนที่ ๔ เสียงลา ประกอบด้วยการดำเนินทำนองจังหวะหน้าทับปกติสลับกับการดำเนินทำนองจังหวะลอยหน้าทับตามลำดับ โดยดำเนินสลับกัน ๒ ครั้ง ประโยคแรกกับวรรคท้าประโยคที่ ๒ คือการดำเนินทำนองจังหวะหน้าทับปกติ ในลักษณะทำนองทางพัน ดังนี้

ซ ซ	ซ ซ	ลซลซ	ลซทล	ทลดำท	ดำทรำดำ	รำดำรำท	ดำทรำล
ร ร	ม ม						

ทรำซดำ	ทลซ		-ซู-ซ ส
	ฟ	มรมฟ	

ประโยคที่ ๒ วรรครับและประโยคที่ ๓ เป็นการดำเนินทำนองจังหวะลอยหน้าทับในลักษณะทำนองทางโอด

-ซู-ซ ส -ล-ล ส		รัว	>>>>>
		-ร-ร	---- ---ด๋

-รำ--	มำ -มำ-มำ ๕ ส	-ซำ-มำ	-รำมำรำ-มำรำดำ ส ๓	-ท-ดำ	-รำ-ดำมำรำ ๓	-ล--	----
	ด๋						

ประโยคที่ ๔ ๕ ๖ ๗ และ ๘ เป็นการดำเนินทำนองจังหวะหน้าทับปกติ ในลักษณะทำนองทางพันตามขนบการบรรเลงซออู้

---ล	-ทลล ส	---ล	-ทลล ส	---ล	-ทลล ส	-ทลล	-ทลล ส

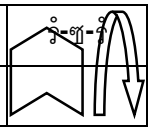
-ทล ส	ลทลรำ ส	ลทล ส	ลทลล ส	-ทล ส	ลทลรำ ส	ซทลรำ	ซทลล
ร		ร		ร			

ลทล	ลทรำ	รำทรำ	รำทล	ลทล	ลทรำ	รำทรำ	รำทล
ร	ร	ร	ร	ร	ร	ร	ร

ลทรำ	รำทล	ลทรำ	รำทล	ลทรำ	รำทล	ลทรำ	รำทล
ร	ร	ร	ร	ร	ร	ร	ร

รำทล	รำทล	รำทล	รำทล		ล รำ	ทล ท	ลฟมล ส
ร	ร	ร	ร	รมรฟ ส	ม ฟ	ฟ	

ประโยคที่ ๙ และประโยคที่ ๑๐ วรรคท้า เป็นการดำเนินทำนองจังหวะลอยหน้าทับในลักษณะทำนองทางโอดตามขนบอีกเช่นกัน

					-ล	ทล -ทล-ท ๕	รำ-ซ-รำ 
ฟมรฟ	มรม-	-ร-- ย	-รมฟ ๓	-มซฟ-ม ๓	-ฟ	ฟ	

-มำรำ-มำฟ ๒	-มำซำฟ-มำ ๓	-ฟ---	----

โดยในช่วงการดำเนินทำนองในจังหวะหน้าทับปกติมีลักษณะเป็นทำนองทางพัน จากการวิเคราะห์ช่วงดังกล่าวพบการใช้สำนวนที่มีความโดดเด่นโดยใช้กลวิธีการยืนเสียงซ้ำภายในห้องภายในประโยคอย่างน่าสนใจ ดังนี้

การยืนเสียงในลักษณะของการเรียงเสียงที่เสียงลูกตก “รมซล” “ทดทล” ตามลำดับ

ซ ซ	ซ ซ	ลซลซ	ลซทล	ทลดำท	ดำทรำดำ	รำดำรำท	ดำทรำล
ร ร	ม ม						

ช่วงต่อเนื่องโดยการแปรทำนองเพื่อเชื่อมไปยังทางโอดในจังหวะลอยหน้าทับต่อไป

ทรำซดำ	ทลซ		-ซู-ซ ส
	ฟ	มรมฟ	

นอกจากนี้พบการเล่นเสียงอย่างน่าสนใจด้วยกลวิธีที่คล้ายกับทุกครั้งคือ การยืนเสียงเดิมอย่างสม่ำเสมอที่เสียงเรสลับกับการยืนเสียงลา โดยพบว่ามีการทอนสำนวนในช่วงท้ายเพื่อส่งไปยังกลุ่มเสียงต่อไป ดังนี้

ช่วงต้นการยืนเสียงเร พบความโดดเด่นเรื่องการใช้เสียงเรต่ำและสูงสลับกัน

-ทล ส	ลทลรำ ส	ลทล ส	ลทลล ส	-ทล ส	ลทลรำ ส	ซทลรำ	ซทลล
ร		ร		ร			

ลทล	ลทรำ	รำทรำ	รำทล	ลทล	ลทรำ	รำทรำ	รำทล
ร	ร	ร	ร	ร	ร	ร	ร

ช่วงเริ่มการทอนสำนวน

ลทรำ	รำทล	ลทรำ	รำทล	ลทรำ	รำทล	ลทรำ	รำทล
ร	ร	ร	ร	ร	ร	ร	ร

สำนวนสุดท้ายเพื่อเชื่อมกลุ่มเสียงต่อไป

รำทล	รำทล	รำทล	รำทล		ล รำ	ทล ท	ลฟมล
ร	ร	ร	ร	รมรฟ	ม ฟ	ฟ	

ลักษณะการใช้คันชักสำหรับการโยนที่ ๔ เสียงลา พบว่ามีการลักคันชักมากกว่าการใช้ ๑ คันชักเช่นเดียวกับการโยนที่ ๓ เนื่องจากเข้าช่วงที่มีอัตราเร็วขึ้นตามลำดับ ดังนั้น การลักคันชักบ่อยๆจึงทำให้คุณภาพเสียงนุ่มนวลและมีความเชื่อมต่อของเสียง ส่งผลให้เสียงเกิดความกลมกลืนและสำนวนมีการเชื่อมต่ออย่างน่าฟัง

ลักษณะเฉพาะในเรื่องของการใช้ปลายนิ้วและนวมนิ้ว เพื่อให้ได้คุณภาพเสียงที่ต้องการ โดยลักษณะการใช้ปลายนิ้วที่พบ เกิดขึ้นเพื่อเป็นการเอื้อต่อความคล่องตัวของนิ้วในการกดสายที่ส่งผลต่อคุณภาพเสียงในเรื่องความต่อเนื่องของเสียงและตัวโน้ตอย่างรวดเร็วและชัดเจน ส่วนการใช้นวมนิ้วในสำนวนต่างๆนั้น เกิดขึ้นเพื่อให้ได้ซึ่งคุณภาพเสียงที่นุ่มนวลและมีเสียงโตชัดเจนเช่นกัน ดังนี้

ช่วงที่ยังคงใช้นวมนิ้ว ช่วงที่เปลี่ยนมาใช้ปลายนิ้วตลอดจนกระทั่งจบการโยน

ซ ซ	ซ ซ	ลซลซ	ลซทล	ทลดำท	ดำทรำดำ	รำดำรำท	ดำทรำล
ร ร	ม ม						

การประดับประดาทำนอง กลวิธีพิเศษที่ใช้ในการประดับประดาทำนองกลุ่มการโยนที่ ๔ เสียงลา พบว่ามีการพรมสั้น การรูดสาย การรัวคันชักเสียงเดียว การสะบัดนิ้ว ๕ เสียง การสะบัดนิ้ว ๓ เสียง การคลึงนิ้ว การพรมยาว การเปิดสายและการสะบัดนิ้ว ๒ เสียง

ตัวอย่าง การพรมสั้น พบ ๑๘ ครั้ง

ทรำซดำ	ทลซ		-ซ-ซ	-ล-ล	รัว	>>>>>	
	ฟ	มรมฟ			-ร-ร	----	---ล

ตัวอย่าง การรูดสาย พบ ๔ ครั้ง

ทร์ซด์	ทลซ		-ซ-ซ ส	-ล-ล ส	รัว	>>>>>	
	ฟ	มรมฟ			-ร-ร	----	---ล

ตัวอย่าง การรัวคันชักเสียงเดียว พบ ๑ ครั้ง

ทร์ซด์	ทลซ		-ซ-ซ ส	-ล-ล ส	รัว	>>>>>	
	ฟ	มรมฟ			-ร-ร	----	---ล

ตัวอย่าง การสะบัดนิ้ว ๕ เสียง พบ ๒ ครั้ง

-ร์--	ม์ร์ -ม์ร์ม์ ๕ ส	-ซ์-ม์	-ร์ม์ร์-ม์ร์ด์ ส ๓	-ท-ด์	-ร์-ด์ม์ร์ ๓	-ล--	----
	ด์						

ตัวอย่าง การสะบัดนิ้ว ๓ เสียง พบ ๕ ครั้ง

-ร์--	ม์ร์ -ม์ร์-ม์ ๕ ส	-ซ์-ม์	-ร์ม์ร์-ม์ร์ด์ ส ๓	-ท-ด์	-ร์-ด์ม์ร์ ๓	-ล--	----
	ด์						

ตัวอย่าง การคลึงนิ้ว พบ ๓ ครั้ง

-ม์ร์-ม์ฟ์ ส ๒	-ม์ซ์ฟ-ม์ ๓	-ฟ์---	----

ตัวอย่าง การพรมยาว พบ ๑ ครั้ง

					-ล	ทล -ทล-ท ๕	ร์-ซ-ร์
ฟมรฟ	มรม-	-ร-- ย	-รมฟ ๓	-มซฟ-ม ๓	-ฟ	ฟ	

ตัวอย่าง การเปิดสาย พบ ๑ ครั้ง

					-ล	ทล -ทล-ท ๕	ร์-ซ-ร์
ฟมรฟ	มรม-	-ร-- ย	-รมฟ ๓	-มซฟ-ม ๓	-ฟ	ฟ	

ตัวอย่าง การสะบัดนิ้ว ๒ เสียง พบ ๑ ครั้ง

-มˊรˋ-มˊฟ˥ (๒)	-มˊซˇฟ-มˊ (๓)	-ฟ˥---	----

ช่วงที่ ๘ กลุ่มการโยนที่ ๕ เสียงฟา

ลˊลˊลˋ	ลˊลˊลˊฟ	ลˊลˊลˊมˊ	ลˊลˊลˋ	ลˊลˊลˊฟ	ลˊลˊลˊมˊ	ลˊลˊลˋ	ลˊลˊลˊฟ

ลˊลˊลˋ	ลˋรˊลˊฟ	ลˊลˊลˊมˊ	ลˊมˊลˋ	ลˊลˊลˊฟ	ลˊฟˊลˊมˊ	ลˊลˊลˋ	ลˋรˊลˊฟ

ลลล	ลลล	ลลล	ลลล	ลลล	ลลล	ลลล	ลลล
ร	ฟ	ม	ร	ฟ	ม	ร	ฟ

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

กลุ่มเสียงปัญจมูล ที่พบในทำนองข้างต้นยังคงเป็นกลุ่มเสียงปัญจมูล รมฟXลทX จากการวิเคราะห์การดำเนินทำนองตามกลุ่มเสียงปัญจมูล รมฟXลทX พบว่าเป็นการใช้กลุ่มเสียงที่สมบูรณ์ เนื่องจากพบไม่พบการใช้เสียงเชื่อมในกลุ่มเสียงดังกล่าวแต่อย่างใด

การขึ้นต้น-ลงจบ การขึ้นต้นการโยนที่ ๕ เสียงฟา พบว่าเป็นไปในลักษณะของการยืนเสียงที่ลูกตกของห้องทั้งประโยค โดยมีเสียงที่ต่างกัน คือ “รฟมร” “ฟมรฟ” และการลงจบการโยนพบว่ามีลักษณะเช่นเดียวกับการขึ้นต้น หากแต่มีการแปรสำนวนใหม่ ดังนี้

การขึ้นต้น

ลˊลˊลˋ	ลˊลˊลˊฟ	ลˊลˊลˊมˊ	ลˊลˊลˋ	ลˊลˊลˊฟ	ลˊลˊลˊมˊ	ลˊลˊลˋ	ลˊลˊลˊฟ

การลงจบ

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

ทั้งนี้ การขึ้นต้นประโยคพบว่าดำเนินไปโดยสมบูรณ์ เนื่องจากมีการใช้เสียงเร ซึ่งเป็นเสียงที่ ๑ของกลุ่มเสียง รมฟXลทX ที่ตำแหน่งเสียงลูกตกห้องแรกของประโยค สำหรับการลงจบนั้นถือว่ายังไม่สมบูรณ์เนื่องไม่พบว่ามีการใช้เสียง ๑ ของกลุ่มเสียง

ลักษณะการดำเนินทำนอง พบว่ามีการดำเนินทำนองในลักษณะของทางพันในจังหวะปกติแต่ความโดดเด่นอยู่ที่การนำเสียงลูกตกห้องสุดท้ายของการโยนกลุ่มเสียงลาก่อนหน้ามายืดขยายเป็นทำนองหนึ่งประโยค เสียงดังกล่าวคือเสียงฟา ได้ถูกยืดขยายไว้ดังนี้

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

พบว่ามีการสร้างสรรค์สำนวนไว้อย่างน่าสนใจประการที่ ๑ คือ มีการเพิ่มการเล่นเสียงลาไว้ก่อนที่จะดำเนินเสียงข้างต้นลงจบในเสียงลูกตกของแต่ละห้อง ดังนี้

ลลลร	ลลลฟ	ลลลม	ลลลร	ลลลฟ	ลลลม	ลลลร	ลลลฟ

ลลลร	ลรลฟ	ลลลม	ลมลร	ลลลฟ	ลฟลม	ลลลร	ลรลฟ

ประการที่ ๒ คือ การดำเนินทำนองที่มีความโดดเด่นด้วยวิธีการซ้ำประโยคก่อน ๑ ครั้ง จากนั้นเปลี่ยนระดับเสียงจากการกระทำช่วงเสียงสูงสลับไปกระทำในช่วงเสียงปกติของทำนองเดียวกันและซ้ำประโยคอีกครั้งหนึ่ง ซึ่งช่วงนี้ถือเป็นการแสดงศักยภาพและความคล่องแคล่วของผู้บรรเลง เนื่องจากเข้าช่วงสุดท้ายที่ใกล้จบ มีอัตราความเร็วมากขึ้นและกำลังนิ้วที่ยังคงต้องมีกำลังพอเหมาะต่ออัตราจังหวะ ดังนี้

สำนวนที่กระทำในช่วงเสียงสูง

ลๅลๅลๅร	ลๅลๅลๅฟ	ลๅลๅลๅม	ลๅลๅลๅร	ลๅลๅลๅฟ	ลๅลๅลๅม	ลๅลๅลๅร	ลๅลๅลๅฟ

ลๅลๅลๅร	ลๅรๅลๅฟ	ลๅลๅลๅม	ลๅมๅลๅร	ลๅลๅลๅฟ	ลๅฟๅลๅม	ลๅลๅลๅร	ลๅรๅลๅฟ

สำนวนที่กระทำในช่วงเสียงปกติ

ลลล	ลลล	ลลล	ลลล	ลลล	ลลล	ลลล	ลลล
ร	ฟ	ม	ร	ฟ	ม	ร	ฟ

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

ลักษณะการใช้คันชักสำหรับทำนองการโยนที่ ๕ เสียงฟา พบว่ามีการลักคันชักที่แตกต่างไปจากทุกครั้ง กล่าวคือ พบการใช้คันชักเดียวตลอดการโยนครั้งนี้ สาเหตุเนื่องจากการใช้ ๑ คันชัก ต่อ ๑ เสียง สำหรับสำนวนลักษณะข้างต้นที่มีการใช้เสียงลาในอัตราถี่ มีการเปลี่ยนเสียงแค่เสียงลูกตกเพียงตำแหน่งเดียว ทำให้การลักคักชักจึงไม่เหมาะสมต่อการบรรเลงในสำนวนการโยนครั้งนี้ เพราะการใช้คันชักเดียวปกติสำหรับสำนวนดังกล่าวจะทำให้คุณภาพเสียงมีความชัดเจนในทุกๆเสียงและมีความคล่องตัว เอื้อต่อการบรรเลงมากกว่า

ลักษณะเฉพาะในเรื่องการใช้ปลายนิ้วและนวมนิ้ว เพื่อให้ได้คุณภาพเสียงที่ต้องการ โดยลักษณะการใช้ปลายนิ้วที่พบ เกิดขึ้นเพื่อเป็นการเอื้อต่อความคล่องตัวของนิ้วในการกดสายที่ส่งผลต่อคุณภาพเสียงในเรื่องความต่อเนื่องของเสียงและตัวโน้ตอย่างรวดเร็วและชัดเจน ส่วนการใช้นวมนิ้วในสำนวนต่างนั้น เกิดขึ้นเพื่อให้ได้ซึ่งคุณภาพเสียงที่นุ่มนวลและมีเสียงโตชัดเจนเช่นกัน ดังนี้

สำนวนที่ใช้ปลายต่อเนื่องจากการโยนก่อนหน้า

ลๅลๅลๅร	ลๅลๅลๅฟ	ลๅลๅลๅม	ลๅลๅลๅร	ลๅลๅลๅฟ	ลๅลๅลๅม	ลๅลๅลๅร	ลๅลๅลๅฟ

ลลลร	ลรลฟ	ลลลม	ลมลร	ลลลฟ	ลฟลม	ลลลร	ลรลฟ

สำนวนที่เปลี่ยนมาใช้นวมนิ้ว

ลลล	ลลล	ลลล	ลลล	ลลล	ลลล	ลลล	ลลล
ร	ฟ	ม	ร	ฟ	ม	ร	ฟ

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

ช่วงที่ ๙ กลุ่มการโยนที่ ๖ เสียงมี

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

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

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

กลุ่มเสียงปัญจมูล ที่พบในทำนองข้างต้นยังคงเป็นกลุ่มเสียงปัญจมูล รมฟXลทX จากการวิเคราะห์การดำเนินทำนองตามกลุ่มเสียงปัญจมูล รมฟXลทX พบว่าเป็นการใช้กลุ่มเสียงที่สมบูรณ์ เนื่องจากพบไม่พบการใช้เสียงเชื่อมในกลุ่มเสียงดังกล่าวแต่อย่างใด

การขึ้นต้น-ลงจบ การขึ้นต้นการโยนที่ ๖ เสียงมีพบว่ามีการดำเนินในลักษณะของเถาวัลย์วนไปเรื่อยๆ โดยนำเอาเสียงลูกตกที่ปรากฏในการโยนที่ ๕ เสียงฟา คือ คือ “รฟมร” “ฟมรฟ” มายุบและขยายใหม่ให้น่าสนใจขึ้น สำหรับการลงจบการโยนพบว่าเป็นลักษณะการดำเนินทำนองที่ถูกการทอนสำนวนจากก่อนหน้ามาจนกระทั่งเกิดขึ้นเป็นลักษณะของการยืนเสียงมีทั้งประโยค ดังนี้

การขึ้นต้น

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

การลงจบ

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

ทั้งนี้ การขึ้นต้นและการลงจบนั้นถือว่ายังไม่สมบูรณ์เนื่องจากไม่พบว่ามีการใช้เสียงที่ ๑ ของกลุ่มเสียงหรือใช้เสียงเชื่อมเสียงใดเสียงหนึ่งเพื่อเป็นการเชื่อมประโยคถัดไปแต่อย่างใด

ลักษณะการดำเนินทำนอง พบว่ามีการดำเนินทำนองในลักษณะของทางพันจังหวะหน้าทับปกติ ความโดดเด่นยังคงอยู่ที่การดำเนินทำนองต่อเนื่องมาจากการโยนกลุ่มที่ ๕ เสียงฟา พบในลักษณะของการทอนสำนวนตามลำดับ

ช่วงที่ ๑๐ ทำนองปิดท้าย (กลับมากลุ่มการโยนที่ ๑ เสียงโด)

					ซ	ลซดˍล	ซ
ฟมรม	ฟมรม	ฟมรม	ฟมรม	ฟมรด	มร ม		มรด

ลซ	ลซดˍ	ลรˍดˍมˍ	รˍดˍซดˍ	ลซ ล	ซ ซ		
-ม	ม			ม	มร	มรดม	รดรด

	ซ	ล ซล	ดˍซลดˍ	รˍดˍลซ	ลซ	ซ	
ซ̣ดรม	ซ̣รม	ม			ม ม	ร มร	ดมรด

[.....ปี่.....]		-ล๓	-ซ-ล	-ดˍ-รˍ	-มˍ-ซˍ	-ซ	-ลซล๓-ดˍ
---ร*	-มรดร-ม	ซม				-ม	

การย้ายบันไดเสียง ทำนองปิดท้าย พบว่ามีการเปลี่ยนกลุ่มเสียงปัญจมูลภายในช่วงจากกลุ่มเสียง รมฟXลทX ย้ายมากลุ่มเสียง ดรมXซลX จากการวิเคราะห์การย้ายกลุ่มเสียงไม่

พบว่าเป็นการย้ายโดยการใช้เสียงเชื่อมเสียงซอลและเสียงโด ในกลุ่มเสียง รมฟXลทX มาเป็นตัวเชื่อมการย้าย เนื่องจากไม่พบว่าเสียงเชื่อมดังกล่าวปรากฏในลูกตกเสียงสุดท้ายของการใช้กลุ่มเสียง หากแต่สามารถวิเคราะห์จากสำนวนของวรรคท้าที่มีลักษณะการยืนเสียงมีเพื่อเป็นการส่งต่อในกลุ่มเสียงต่อไป ดังนี้

สำนวนการส่งไปยังกลุ่มเสียง รมฟXลทX

					ซ	ลซดˌล	ซ
ฟมรม	ฟมรม	ฟมรม	ฟมรม	ฟมรด	มร ม		มรด

สำนวนเข้ากลุ่มเสียง ดรมXซลX

กลุ่มเสียงปัญจมูล ที่พบในทำนองปิดท้ายพบว่ายังคงเป็นกลุ่มเสียงปัญจมูลรมฟXลทX และ ดรมXซลX ตามลำดับ ดังนี้

กลุ่มเสียงปัญจมูล รมฟXลทX

ฟมรม	ฟมรม	ฟมรม	ฟมรม

กลุ่มเสียงปัญจมูล ดรมXซลX

	ซ	ลซดˌล	ซ
ฟมรด	มร ม		มรด

ลซ	ลซดˌ	ลรˌดˌมˌ	รˌดˌซดˌ	ลซ ล	ซ ซ		
-ม	ม			ม	มร	มรดม	รดรด

	ซ	ล ซล	ดˌซลดˌ	รˌดˌลซ	ลซ	ซ	
ซ့ดรม	ซ့รม	ม			ม ม	ร มร	ดมรด

[.....ปี่.....]		-ล	-ซ-ล	-ดˌ-รˌ	-มˌ-ซˌ	-ซ	-ลซ๔ล-ดˌ
---ร*	-มรดร-ม	ซม				-ม	

จากการวิเคราะห์การใช้กลุ่มเสียงปัญจมูล รมฟXลทX และ ดรมXซลX พบว่าเป็นการใช้กลุ่มเสียงอย่างสมบูรณ์ เนื่องจากไม่พบการใช้เสียงเชื่อมของกลุ่มเสียงดังกล่าวแต่อย่างใด

การขึ้นต้น-ลงจบ การขึ้นต้นทำนองปิดท้ายพบว่ามีลักษณะของการเชื่อมจากการทอนสำนวนมาจากการโยนที่ ๖ เสียงมี ในลักษณะของการยืนเสียงมี และลงจบทำนองปิดท้ายในลักษณะการดำเนินทำนองทางโอด เพื่อเชื่อมไปยังทำนองลงจบที่เป็นทำนองโอดเช่นกัน ดังนี้

การขึ้นต้น

					ซ	ลซดˌล	ซ
ฟมรม	**ฟมรม**	**ฟมรม**	**ฟมรม**	ฟมรด	มร ม		มรด

การลงจบ

[.....ปี่.....]		-ล๓	-ซ-ล	-ดˌ-รˌ	-มˌ-ซ	-ซ	-ลซล-ดˌ
---ร*	-มรดร-ม	ซม				-ม	

ทั้งนี้ การขึ้นต้นและลงจบของประโยคสำหรับการใช้กลุ่มเสียงปัญจมูล ดรมXซลX พบว่าเป็นไปอย่างสมบูรณ์ เนื่องจากมีการใช้เสียงที่ ๑ ของกลุ่มเสียงในลูกตกห้องแรกของการขึ้นต้นและห้องสุดท้ายของการลงจบทำนองปิดท้าย

ลักษณะการดำเนินทำนอง พบว่ามีการดำเนินทำนองในลักษณะของการดำเนินทำนองจังหวะหน้าทับปกติ โดยใน ๓ ประโยคแรกเป็นการดำเนินทำนองทางพันและประโยคสุดท้ายเป็นทำนองทางโอด เพื่อเชื่อมไปยังทำนองลงจบ

ลักษณะการใช้คันชักสำหรับทำนองปิดท้าย พบว่ามีการลักคันชักตามขนบสลับกับการใช้คันชักเดียวอยู่เสมอ ไม่พบการใช้ระบบคันชักเดียวต่อ ๑ โน้ตตลอดทั้งช่วง นอกจากนี้พบลักษณะคันชักที่เป็นลักษณะเฉพาะปรากฏ กล่าวคือ มีการลากคันชัก ออก-เข้า-เข้า-ออก ต่อด้วยการลากคันชัก ออก-เข้า-ออก-เข้า ตามขนบ ดังนี้

	ซ	ล ซล	ดˌซลดˌ	รˌดˌลซ	ลซ	ซ	
ซˌดรม	ซˌรม	ม			ม ม	ร มร	ดมรด

ลักษณะเฉพาะในเรื่องของสำนวนคล้ายเถาวัลย์ โดยมีการเชื่อมต่อกันของโน้ตในลักษณะการเรียงนิ้วรวนไปเรื่อยๆ โดยการใช้นิ้วยังคงเป็นลักษณะการใช้นวมนิ้วในสำนวน เกิดขึ้น

เพื่อให้ได้ซึ่งคุณภาพเสียงที่นุ่มนวล มีเสียงโตชัดเจนอันส่งผลต่อสำนวนที่มีลักษณะการเรียงนิ้วเหมือนเถาวัลย์ ดังนี้

					ซ	ลซดลด	ซ
ฟมรม	ฟมรม	ฟมรม	ฟมรม	ฟมรด	มร ม		มรด

ลซ	ลซดำ	ลรำดมำ	รำดซดำ	ลซ ล	ซ ซ		
-ม	ม			ม	มร	มรดม	รดรด

	ซ	ล ซล	ดำซลดำ	รำดลซ	ลซ	ซ	
ซุดรม	ซุรม	ม			ม ม	ร มร	ดมรด

สำหรับช่วงการดำเนินทำนองทางโอดพบกลวิธีการเลียนสำเนียงปี่ เสียงเร ในการเปิดประโยคต่อด้วยกลวิธีพิเศษต่างๆอย่างน่าสนใจ

การเลียนสำเนียงปี่ เสียงเร พบว่ามีการดำเนินกลวิธีเพียง ๑ กลุ่มโน้ต

[.....ปี่.....]	
---ร*	-มรดร-ม

วิธีการบรรเลง คือ จะเริ่มที่คันชักออกหรือเข้าก่อนก็ได้ตามแต่ความเหมาะสม แต่เมื่อจบช่วงการเลียนสำเนียงปี่ให้หมดที่คันชักเข้าเสมอ สำหรับในสำนวนปี่ครั้งนี้ คือ “ร-มรดร” ปฏิบัติในคันชักเดียวทั้งกลุ่มสำนวน เพียง ๑ ครั้ง อัตราจังหวะกระชับ กระทำโดยใช้นวมนิ้วชี้ และปลายนิ้วกลาง

การประดับประดาทำนอง กลวิธีพิเศษที่ใช้ในการประดับประดาทำนองปิดท้าย พบว่ามีการเลียนสำเนียงปี่ การสะบัดนิ้ว ๓ เสียง การรูดสาย และการเปิดเสียง

ตัวอย่าง การเลียนสำเนียงปี่ พบ ๑ ครั้ง

[.....ปี่.....]		-ล ๓	-ซ-ล	-ดำ-รำ	-มำ-ซำ	-ซ	-ลซล-ดำ ๓
---ร*	-มรดร-ม	ซม				-ม	

ตัวอย่าง การสะบัดนิ้ว ๓ เสียง พบ ๒ ครั้ง

[.....ปี่.....]		-ล	-ซ-ล	-ดำ-รำ	-มำ-ซำ	-ซ	-ลซล-ดำ
---ร*	-มรดร-ม	ซม				-ม	

ตัวอย่าง การรูดสาย พบ ๑ ครั้ง

[.....ปี่.....]		-ล	-ซ-ล	-ดำ-รำ	-มำ-ซำ	-ซ	-ลซล-ดำ
---ร*	-มรดร-ม	ซม				-ม	

ตัวอย่าง การเปิดเสียง พบ ๑ ครั้ง

[.....ปี่.....]		-ล	-ซ-ล	-ดำ-รำ	-มำ-ซำ	-ซ	-ลซล-ดำ
---ร*	-มรดร-ม	ซม				-ม	

ทำนองลงจบ

	-ดำซ-รำดำล	-ซ ซ-ลดำ	-ท-ดำ		ซ-ล-ซดำซ		
--- ดรม		ม		--- ดรม	- ร	-มร-ซ-ม	รซมรซมรซมรดด X

การวิเคราะห์ลักษณะการดำเนินทำนองและกลวิธีเป็นไปตามทำนองรับร้องทุกประการ เนื่องจากเป็นการนำทำนองรับร้องมาเล่นซ้ำประโยคอีกครั้งในการลงจบ หากแต่มีเพียงประการเดียวที่มีการเปลี่ยนแปลง คือ การใช้คันชัก สำหรับใช้คันชักในการเข้าทำนองลงจบมีความแตกต่างกับทำนองรับร้อง กล่าวคือ มีการใช้คันชักออกที่การสะบัดนิ้ว ๓ เสียงห้องที่ ๑ แทนการสีคันชักเข้า ต่อด้วยการสีคันชักเข้าห้องที่ ๒ ในกลุ่มโน้ต “ดำซ” และสีคันชักออกท้ายห้องที่ ๒ จนหมดห้องที่ ๓ ในกลุ่มโน้ต “รำดำล ซม ซ” ต่อด้วยการสีคันชักเข้าห้องที่ ๓ กลุ่มโน้ต “ลดำ” จากนั้นปฏิบัติตั้งแต่ห้องที่ ๔ ถึง ห้องที่ ๘ เหมือนทำนองรับร้องทุกประการ สาเหตุที่ต้องใช้คันชักออกนั้นเป็นเพราะว่าก่อนหน้าในเสียงสุดท้ายของทำนองปิดท้ายได้จบคันชักเข้ามาค่อนข้างยาว เพื่อคุณภาพการสะบัดนิ้ว ๓ เสียงที่ดี คมชัดจึงจำและมีความต่อเนื่องของอารมณ์เพลง จึงจำเป็นต้องตั้งคันชักใหม่แล้วกระทำในลักษณะคันชักออกพร้อมการเน้นเสียงเป็นสัญลักษณ์ว่ากำลังลงจบเพลง

๔.๓ สรุปผลการวิเคราะห์

จากการดำเนินการวิเคราะห์ด้วยระบบ (Systematic Analysis) โดยใช้องค์ประกอบของดนตรีเป็นเครื่องกระทำการวิเคราะห์ในครั้งนี้ ผู้วิจัยได้ผลการวิเคราะห์การเดี่ยวซออู้ เพลงกราวใน สองชั้น ทางครูฉลวย จิยะจันทน์ ตามเนื้อหาต่างๆ ดังนี้

๑. สังคีตลักษณ์

สังคีตลักษณ์ที่พบสำหรับการเดี่ยวซออู้ เพลงกราวใน สองชั้น ทางครูฉลวย จิยะจันทน์ ผู้วิจัยพบว่ามีการดำเนินทำนองการโยนกลุ่มเสียงทั้งหมด ๖ กลุ่มเสียง คือ เสียงโด เสียงเร เสียงมี เสียงฟา เสียงลาและเสียงที

รูปแบบการโยนแบ่งออกเป็น ๑๐ ช่วงการโยน โดยพบการซ้ำโครงสร้างการโยน ๒ ครั้ง คือ การโยนเสียงเรและการโยนเสียงมี ทั้งนี้ มีทำนองรับรองสำหรับการขึ้นและทำนองลงจบสำหรับการลงจบเพลงอย่างครบถ้วน สังคัตลักษณ์ คือ **A B m B' C D E F D' c** ดังนี้

การขึ้นต้น : ทำนองรับร้อง

๑. ช่วงการโยนที่ ๑	เสียง	โด	แทนด้วยสัญลักษณ์	**A**
๒. ช่วงการโยนที่ ๒	เสียง	เร	แทนด้วยสัญลักษณ์	**B**
๓. ช่วงทำนองกราวใน			แทนด้วยสัญลักษณ์	**m**(Melody)
๔. ช่วงการโยนที่ ๒	เสียง	เร	แทนด้วยสัญลักษณ์	**B'**
๕. ช่วงการโยนแทรก	เสียง	ที	แทนด้วยสัญลักษณ์	**C**
๖. ช่วงการโยนที่ ๓	เสียง	มี	แทนด้วยสัญลักษณ์	**D**
๗. ช่วงการโยนที่ ๔	เสียง	ลา	แทนด้วยสัญลักษณ์	**E**
๘. ช่วงการโยนที่ ๕	เสียง	ฟา	แทนด้วยสัญลักษณ์	**F**
๙. ช่วงการโยนที่ ๖	เสียง	มี	แทนด้วยสัญลักษณ์	**D'**
๑๐.ช่วงทำนองปิดท้าย			แทนด้วยสัญลักษณ์	**c**(Closure)

การลงจบ : ทำนองลงจบ

๒. บันไดเสียง

จากการวิเคราะห์กลุ่มเสียงปัญจมูลที่ปรากฏในการเดี่ยวซออู้ เพลงกราวใน สองชั้น ทางครูฉลวย จิยะจันทน์ พบว่ามีการดำเนินทำนองอยู่ใน ๓ กลุ่มเสียง ดังนี้

๔. กลุ่มเสียงปัญจมูล ดรมXซลX ทางเพียงออบน
๕. กลุ่มเสียงปัญจมูล ซลทXรมX ทางเพียงออล่าง
๖. กลุ่มเสียงปัญจมูล รมฟXลทX ทางนอก

ผู้วิจัยสามารถลำดับการใช้กลุ่มเสียงปัญจมูลทั้ง ๓ กลุ่มข้างต้น ได้ดังนี้

ทำนองรับร้อง

กลุ่มเสียงปัญจมูล ดรมXซลX ทางเพียงออบน

ช่วงที่ ๑ กลุ่มการโยนที่ ๑ เสียงโด

กลุ่มเสียงปัญจมูล ดรมXซลX ทางเพียงออบน

ช่วงที่ ๒ กลุ่มการโยนที่ ๒ เสียงเร

กลุ่มเสียงปัญจมูล ดรมXซลX ทางเพียงออบน
กลุ่มเสียงปัญจมูล ซลทXรมX ทางเพียงออล่าง
กลุ่มเสียงปัญจมูล รมฟXลทX ทางนอก
ตามลำดับ

ช่วงที่ ๓ กลุ่มการดำเนินทำนองเดี่ยว

กลุ่มเสียงปัญจมูล รมฟXลทX ทางนอก
กลุ่มเสียงปัญจมูล ซลทXรมX ทางเพียงออล่าง
กลุ่มเสียงปัญจมูล รมฟXลทX ทางนอก
กลุ่มเสียงปัญจมูล ซลทXรมX ทางเพียงออล่าง
กลุ่มเสียงปัญจมูล รมฟXลทX ทางนอก
ตามลำดับ

ช่วงที่ ๔ กลุ่มการโยนที่ ๒ เสียงเร (ครั้งที่ ๒)

กลุ่มเสียงปัญจมูล รมฟXลทX ทางนอก
กลุ่มเสียงปัญจมูล ซลทXรมX ทางเพียงออล่าง
ตามลำดับ

ช่วงที่ ๕ กลุ่มการโยนแทรก เสียงที

กลุ่มเสียงปัญจมูล รมฟXลทX ทางนอก

ช่วงที่ ๖ กลุ่มการโยนที่ ๓ เสียงมี

กลุ่มเสียงปัญจมูล ซลทXรมX ทางเพียงออล่าง

กลุ่มเสียงปัญจมูล ดรมXซลX ทางเพียงออบน

ตามลำดับ

ช่วงที่ ๗ กลุ่มการโยนที่ ๔ เสียงลา

กลุ่มเสียงปัญจมูล ดรมXซลX ทางเพียงออบน

กลุ่มเสียงปัญจมูล ซลทXรมX ทางเพียงออล่าง

กลุ่มเสียงปัญจมูล รมฟXลทX ทางนอก

ตามลำดับ

ช่วงที่ ๘ กลุ่มการโยนที่ ๕ เสียงฟา

กลุ่มเสียงปัญจมูล รมฟXลทX ทางนอก

ช่วงที่ ๙ กลุ่มการโยนที่ ๖ เสียงมี

กลุ่มเสียงปัญจมูล รมฟXลทX ทางนอก

ช่วงที่ ๑๐ ทำนองปิดท้าย (กลับมากลุ่มการโยนที่ ๑ เสียงโด)

กลุ่มเสียงปัญจมูล รมฟXลทX ทางนอก

กลุ่มเสียงปัญจมูล ดรมXซลX ทางเพียงออบน

ตามลำดับ

ทำนองลงจบ

กลุ่มเสียงปัญจมูล ดรมXซลX ทางเพียงออบน

๓. จังหวะ

จากการวิเคราะห์การเดี่ยวซออู้ เพลงกราวใน สองชั้น ทางครูฉลวย จิยะจันทน์ พบว่า จังหวะหน้าทับที่ใช้บรรเลงประกอบเพลงกราวใน สำหรับการบรรเลงเดี่ยวซออู้ เพลงกราวใน สองชั้น มีการใช้โทน-รำมะนาเป็นเครื่องประกอบจังหวะตามรูปแบบขนบการบรรเลงเดี่ยวประเภทเครื่องสายไทย จังหวะหน้าทับที่ใช้คือ หน้าทับกราวนอก สำหรับจังหวะฉิ่งที่ใช้ประกอบการบรรเลงเดี่ยวซออู้ เพลงกราวใน สองชั้น พบว่ามีลักษณะการตีฉิ่งในลักษณะของการเปิดเสียง “ฉิ่ง” เพียง

อย่างเดียว ทั้งนี้ ผู้บรรเลงฉิ่งจะบรรเลงให้อยู่ในจังหวะที่สม่ำเสมอ อัตราช้าหรือเร็วขึ้นอยู่กับผู้บรรเลงทำนองเป็นหลัก

๑. การวิเคราะห์ลักษณะการดำเนินทำนองและการใช้กลวิธีพิเศษ

การสรุปผลการวิเคราะห์เดี่ยวเพลงกราวใน สองชั้น ทางครูฉลวย จิยะจันทน์ ผู้วิจัยสามารถสรุปโดยการแบ่งประเด็นหลักเป็น ๒ ประเด็น คือ ลักษณะวิธีการดำเนินทำนองและกลวิธีพิเศษตามช่วงที่มีการโยน ๖ กลุ่มการโยนเสียง โดยแบ่งออกเป็น ๑๐ ช่วง ดังนี้

ทำนองรับร้อง

ทำนองรับร้องมีการใช้กลุ่มเสียงปัญจมูล ดรมXซลX โดยอย่างสมบูรณ์ เนื่องจากไม่พบการใช้เสียงเชื่อมในกลุ่มเสียงดังกล่าวแต่อย่างใด

การขึ้นต้นและลงจบของประโยค มีการขึ้นต้นประโยคด้วยกลวิธีการสะบัดนิ้ว ๓ เสียง และลงจบประโยคทำนองรับรองด้วยกลวิธีการสะบัดคันชัก ๑ เสียง เพื่อความน่าสนใจ ทั้งนี้มีการใช้เสียงที่ ๑ของกลุ่มเสียง ดรมXซลX ในการขึ้นต้นและลงจบโดยสมบูรณ์

ลักษณะของการดำเนินทำนองเป็นในลักษณะของทางโอดในจังหวะหน้าทับปกติ มีการเล่นระหว่างกลอนภายในประโยคหากแต่มีทิศทางของเส้นแนวดำเนินทำนองที่สวนทางกันเพื่อให้เกิดความน่าสนใจขึ้น มีลักษณะการบรรเลงตามแนวทางของครูฉลวย จิยะจันทน์ ในเรื่องการใช้คันชักที่ไม่ได้เริ่มการใช้คันชักออกตามขนบ หากแต่เป็นไปตามความเหมาะสมและคำนึงเรื่องคุณภาพเสียงที่หนักแน่นและชัดเจนเป็นหลัก มีการใช้กลวิธีพิเศษในการประดับประดาทำนองรับร้องโดยการสะบัดนิ้ว ๓ เสียง การขยักเสียง การพรมสั้น การคลึงนิ้ว การสะบัดคันชักเสียงเดียวและการควญเสียง

ช่วงที่ ๑ กลุ่มการโยนที่ ๑ เสียงโด

การโยนกลุ่มที่ ๑ เสียงโด มีการดำเนินทำนองที่หลากหลายลักษณะ ผู้วิจัยจึงแบ่งออกเป็น ๒ ช่วง ดังนี้

กลุ่มการโยนที่ ๑ เสียงโด (ช่วงที่ ๑)

กลุ่มเสียงปัญจมูลยังคงเป็นกลุ่มเสียง ดรมXซลX มีการใช้กลุ่มเสียงที่ค่อนข้างสมบูรณ์ เนื่องจากพบการใช้เสียงเชื่อมในกลุ่มเสียงดังกล่าวเพียงตำแหน่งเดียว

การขึ้นต้นกลุ่มการโยนที่ ๑ เสียงโด (ช่วงที่ ๑) กลุ่มเสียงปัญจมูล ดรมXซลX มีการขึ้นต้นประโยคด้วยกลวิธีการสะบัดนิ้ว ๓ เสียง เน้นเสียงเพื่อความโดดเด่น อีกทั้งถือเป็นการขึ้นต้นอย่างสมบูรณ์เช่นกัน เพราะมีการใช้เสียงโดซึ่งเป็นเสียงที่ ๑ ของกลุ่มเสียง ดรมXซลX การลงจบยังคงเป็นไปโดยสมบูรณ์ เพราะมีการใช้เสียงที่ ๑ ของกลุ่มเสียงปัญมูล ดรมXซลX เช่นกัน ทั้งนี้การลงจบช่วงที่ ๑ พบว่าเป็นลักษณะของการยืนเสียงโดทั้งประโยคเพื่อเป็นการเชื่อมต่อไปยังช่วงที่ ๒ ของการโยนที่ ๑ เสียงโด

การดำเนินทำนองมี ๒ ลักษณะอยู่ในกลุ่มการโยนเสียงที่ ๑ เสียงโด (ช่วงที่ ๑) ประกอบด้วยการดำเนินทำนองในจังหวะหน้าทับปกติและในจังหวะลอยหน้าทับ การดำเนินทำนองในจังหวะปกติ มีการดำเนินทำนองในลักษณะทางพัน ความโดดเด่นอยู่ที่การซ้ำเสียงหรือเล่นเสียงเดิมหลายครั้ง

การลักคันชักตามแนวทางครูฉลวย จิยะจันทน์ โดยการใช้ลักษณะของการลักคันชักออก-เข้าเข้า-ออก จากนั้นจึงใช้ระบบคันชักตามขนบ คือ ออก-เข้า-ออก-เข้า นอกจากนี้ พบที่ห้องที่ ๘ ในลักษณะของคันชักออกในการจบประโยค

สำหรับช่วงจังหวะลอยหน้าทับพบว่าเป็นลักษณะการดำเนินทำนองในทางโอด โดยสอดแทรกกลวิธีการควงเสียงปรากฏขึ้นเป็นช่วงๆ สิ่งที่น่าสนใจ คือ การควงดังกล่าวดำเนินสลับกับกลวิธี การเลียนสำเนียงปี่และทำนองทางโอดอย่างต่อเนื่อง

กลวิธีพิเศษที่ใช้ในการประดับประดาทำนองกลุ่มการโยนที่ ๑ เสียงโด (ช่วงที่ ๑) มีการสะบัดนิ้ว ๓ เสียง การสะบัดนิ้ว ๒ เสียง การพรมสั้น การคลึงนิ้ว การควงสำนวน การเลียนสำเนียงปี่ การพรมยาว การขยี้ การรูดสายและการสะบัดคันชัก ๑ เสียง

กลุ่มการโยนที่ ๑ เสียงโด (ช่วงที่ ๒)

กลุ่มเสียงปัญจมูลยังคงเป็นกลุ่มเสียง ดรมXซลX มีการใช้กลุ่มเสียงที่เกือบจะสมบูรณ์ เนื่องจากพบการใช้เสียงเชื่อมในกลุ่มเสียงดังกล่าวเพียง ๓ ประโยค จาก ๑๕ ประโยค

การขึ้นต้นพบว่าเป็นการตั้งสำนวนใหม่โดยการใช้กลวิธีการสะบัดในลูกตกห้องแรกของการขึ้นช่วงที่ ๒ ของการโยนที่ ๑ เสียงโด การลงจบมีการใช้สำนวนที่ถูกส่งมาจากการทอนสำนวนก่อนหน้าด้วยอัตราจังหวะที่กระชับขึ้น ทั้งนี้ มีการใช้เสียงมี ซึ่งเป็นเสียง ๓ ของกลุ่มเสียงของกลุ่มเสียง ดรมXซลX ในการขึ้นช่วงที่ ๒ ดังนั้นยังถือว่าไม่สมบูรณ์นักเพราะไม่ใช่เสียง ๑ การปิดประโยคเป็นไปโดยสมบูรณ์ เพราะมีการใช้เสียง ๑ ของกลุ่มเสียงปัญมูล ดรมXซลX ทุกประโยค จนกระทั่งปิดการโยนที่ ๑ เสียงโด

ลักษณะการดำเนินทำนองมีความแตกต่างไปจากการโยนที่ ๑ เสียงโด (ช่วงที่ ๑) มีลักษณะการดำเนินทำนองเป็นรูปแบบของทางพันหรือทางเก็บสำหรับการเดี่ยวซออู้ตามขนบตลอดการโยน สิ่งที่น่าสนใจสำหรับช่วงที่ ๒ คือ การนำประโยคที่ ๑ และ ๒ ของช่วงที่ ๑ มาดำเนินซ้ำประโยคอีกครั้ง ในลักษณะการแปรสำนวนให้แตกต่างเพื่อความโดดเด่นในลักษณะของทางพัน นอกจากนี้ มีการเล่นซ้ำประโยคในลักษณะของการแปรสำนวน มีการเล่นซ้ำประโยคและเล่นซ้ำภายในประโยคในลักษณะของสำนวนเดียวกัน และปิดการโยนกลุ่มเสียงโดด้วยการทอนสำนวนถึง ๒ ครั้ง ในระหว่างการดำเนินทำนองพบว่ามีการเคลื่อนระดับมือซ้ายลงมาปฏิบัติในช่วงเสียงสูง และเคลื่อนระดับมือขึ้นไปปฏิบัติในช่วงเสียงปกติ มีทั้งที่สลับ ลง-ขึ้น ไปมาและลงมาปฏิบัติช่วงเสียงสูงแล้วกลับขึ้นไปเสียงปกติครั้งเดียวจบ

ลักษณะคันชักมีการใช้คันชักที่ไม่ได้เป็นไปตามขนบ แต่ถือเป็นแนวทางการใช้คันชักของสายนี้อีกครั้ง คือ ลักษณะของการใช้คันชัก ออกเข้าเข้าออกและออกเข้าออกเข้าตามขนบ โดยเป็นไปในลักษณะของการล้วงคันชัก ทั้งนี้ ลักษณะการใช้คันชักสำหรับทำนองทางพันช่วงที่ ๒ มีการลักคันชักตามขนบสลับกับการใช้คันชักเดียวอยู่เสมอ ไม่พบการใช้ระบบคันชักเดียวต่อ ๑ โน้ตตลอดทั้งช่วง

ลักษณะเฉพาะในเรื่องของสำนวนที่คล้ายเถาวัลย์ โดยมีการเชื่อมต่อกันของโน้ตในลักษณะการเรียงนิ้วและการยืนเสียง ทั้งนี้ มีลักษณะสำนวนของช่วงที่ต้องใช้ปลายนิ้วและนวมนิ้วสลับกันไปด้วย

กลวิธีพิเศษที่ใช้ในการประดับประดาทำนองกลุ่มการโยนที่ ๑ เสียงโด (ช่วงที่ ๒) พบว่ามีการพรมสั้นและการสะบัดคันชัก ๑ เสียง

ช่วงที่ ๒ กลุ่มการโยนที่ ๒ เสียงเร

การโยนกลุ่มเสียงที่ ๒ เสียงเร ยังคงเป็นการโยนที่มีลักษณะการดำเนินทำนองที่หลากหลาย ผู้วิจัยจึงแบ่งออกเป็น ๒ ช่วง ดังนี้

กลุ่มการโยนที่ ๒ เสียงเร (ช่วงที่ ๑)

การย้ายบันไดเสียงสำหรับการโยนที่ ๒ เสียงเร (ช่วงที่ ๑) มีการย้ายกลุ่มเสียงปัญจมูลภายในช่วง จากกลุ่มเสียง ดรมXซลX ย้ายมากลุ่มเสียง ซลทXรมX โดยการใช้เสียงเชื่อมเสียงฟาและเสียงที ในกลุ่มเสียง ดรมXซลX มาเป็นตัวเชื่อมการย้าย ทั้งนี้ มีลักษณะการเชื่อมกลุ่มเสียงโดยสำนวนทางโอดในช่วงจังหวะลอย ซึ่งเป็นตัวส่งต่อไปยังกลุ่มเสียง ซลทXรมX

กลุ่มเสียงปัญจมูลสำหรับการโยนที่ ๒ (ช่วงที่ ๑) ปรากฏ ๒ กลุ่มเสียงปัญจมูล ได้แก่ ดรมXซลX และ ซลทXรมX การดำเนินทำนองตามกลุ่มเสียงปัญจมูล ดรมXซลX ถือเป็นการใช้กลุ่มเสียงที่ยังไม่สมบูรณ์ เนื่องจากยังมีการใช้เสียงเชื่อมเสียงฟาและเสียงที อีกทั้ง ไม่มีการใช้เสียง ๑ ของกลุ่มเสียงปัญจมูลในลูกตกท้ายประโยคแต่อย่างใด

สำหรับกลุ่มเสียงปัญจมูล ซลทXรมX ถือเป็นการใช้กลุ่มเสียงปัญจมูลที่เกือบสมบูรณ์ เนื่องจากพบว่ายังคงมีการใช้เสียงเชื่อมเสียงโด เพียงครั้งเดียวในลักษณะของกลวิธีการคลึงนิ้ว และไม่มีการใช้เสียง ๑ ของกลุ่มเสียงปัญจมูล ในลูกตกท้ายประโยคแต่อย่างใด

การขึ้นต้น-ลงจบ สำหรับกลุ่มเสียงปัญจมูล ดรมXซลX มีการขึ้นต้นในลักษณะของการเชื่อมต่อสำนวนมาจากท้ายการโยนที่ ๑ เสียงโด (ช่วงที่ ๒) ที่เป็นลักษณะสำนวนที่คล้ายกัน โดยการลงจบการใช้กลุ่มเสียงปัญจมูล ดรมXซลX มีลักษณะของการดำเนินทางโอดเพื่อเชื่อมไปยังกลุ่มเสียงปัญจมูล ซลทXรมX ทั้งนี้ มีการใช้เสียง ๑ ของกลุ่มเสียงในการขึ้นต้นแต่ไม่พบการใช้เสียง ๑ ของกลุ่มเสียงในการลงจบปิดท้ายการใช้กลุ่มเสียงแต่อย่างใด

สำหรับช่วงกลุ่มเสียงปัญจมูล ซลทXรมX มีการขึ้นต้นเป็นการเชื่อมต่อสำนวนทางโอดจากท้ายการปิดกลุ่มเสียงปัญจมูล ดรมXซลX และลงจบที่เสียงเรในลักษณะทำนองของการยืนเสียง อีกทั้งมีการใช้เสียง ๑ ของกลุ่มเสียงในการขึ้นสำนวนโดยปรากฏในลักษณะของการคลึงนิ้วเสียงซอล แต่ไม่พบการใช้เสียง ๑ ของกลุ่มเสียงในการลงจบปิดท้ายการใช้กลุ่มเสียงแต่อย่างใด โดยเสียงสุดท้ายของการโยนที่ ๒ เสียงเร (ช่วงที่ ๑) คือ เสียงเร ๒ ของกลุ่มเสียง ดรมXซลX สำหรับการลงจบการใช้กลุ่มเสียงในการโยนที่ ๒ เสียงเร (ช่วงที่ ๑)

ลักษณะการดำเนินทำนองมีการดำเนินทำนอง ๒ ลักษณะ ประกอบด้วยการดำเนินทำนองในจังหวะปกติและจังหวะลอยหน้าทับ โดยประโยคแรก วรรคท้าและประโยคสุดเป็นการดำเนินทำนองจังหวะปกติ ส่วนระหว่างนั้นเป็นการดำเนินทำนองในจังหวะลอยหน้าทับ

ลักษณะการดำเนินทำนองในจังหวะปกติ มีการดำเนินทำนองในลักษณะการแปรทางให้เป็นลักษณะของทางพัน ความโดดเด่นอยู่ที่สำนวนซึ่งเป็นการรับช่วงมาจากท้ายการโยนที่ ๑ เสียงโด โดยลักษณะการดำเนินทำนองและการใช้เสียงส่วนมากเป็นการเรียงเสียงของตัวโน้ตอยู่บ่อยครั้ง ไม่ค่อยพบการใช้เสียงโดดในสำนวน

สำหรับในช่วงจังหวะลอยหน้าทับพบว่าเป็นลักษณะการดำเนินทำนองทางโอด มีการครวญปรากฏขึ้นเป็นช่วงๆ สิ่งที่น่าสนใจ คือ การครวญดังกล่าวดำเนินสลับกับกลวิธีการเลียนสำเนียงปี่และทำนองทางโอดอย่างต่อเนื่อง

ลักษณะการใช้คันชักมีการลักคันชักตามขนบสลับการใช้คันชักเดียวอยู่เสมอ ไม่พบการใช้ระบบคันชักเดียวต่อ ๑ โน้ตตลอดทั้งช่วง

ลักษณะเฉพาะในเรื่องสำนวนที่มีลักษณะคล้ายเถาวัลย์ โดยมีการเชื่อมต่อกันของโน้ตในลักษณะการเรียงเสียง ไม่มีการโดดเสียงของตัวโน้ต และมีลักษณะเฉพาะในสำนวนช่วงที่ต้องใช้ปลายนิ้วและนวมนิ้วสลับกันเป็นช่วงๆ

กลวิธีพิเศษที่ใช้ในการประดับประดาทำนองกลุ่มการโยนที่ ๒ เสียงโด (ช่วงที่ ๑) ไม่รวมถึงกลวิธีพิเศษที่ปรากฏในการครวญเสียง พบว่ามีการพรมสั้น การรวบนิ้ว การสะบัดนิ้ว ๓ เสียง การรัวคันชัก การครวญ การสะบัดนิ้ว ๒ เสียง การสะอึกเสียง การพรมยาว การคลึงนิ้ว การเลียนสำเนียงปี่และการรูดสาย

กลุ่มการโยนที่ ๒ เสียงเร (ช่วงที่ ๒)

การย้ายทาง มีการย้ายจากกลุ่มเสียง ซลทXรมX จากการโยนที่ ๒ เสียงเร (ช่วงที่ ๑) มาเป็น รมฟXลทX โดยไม่พบว่ามีการส่งต่อจากท้ายกลุ่มเสียง ซลทXรมX จากการใช้เสียงเชื่อมเสียงโดและเสียงฟา ถือเป็นการย้ายกลุ่มเสียงโดยฉับพลัน หากแต่มีการส่งการเชื่อมกลุ่มเสียงด้วยเสียงเร ซึ่งเป็นเสียง ๑ ของกลุ่มเสียง รมฟXลทX โดยการยืนเสียงเรจากประโยคสุดท้ายของการโยนที่ ๒ เสียงเร (ช่วงที่ ๑)

กลุ่มเสียงปัญจมูล คือ รมฟXลทX การดำเนินทำนองตามกลุ่มเสียงปัญจมูลดังกล่าวมีการใช้กลุ่มเสียงที่ยังไม่ค่อยสมบูรณ์ เนื่องจากพบการใช้เสียงเชื่อมอยู่หลายตำแหน่ง

การขึ้นต้นและลงจบของประโยค มีการดำเนินไปโดยสมบูรณ์โดยการใช้เสียงเร เสียง ๑ ของกลุ่มเสียง รมฟXลทX ถือเป็นการขึ้นต้นและลงจบที่สมบูรณ์ ทั้งนี้ ลักษณะการขึ้นต้นมีการซ้ำวรรคภายในประโยคและจบด้วยการซ้ำสำนวนภายในวรรคหลายๆครั้งเพื่อให้เกิดความโดดเด่นและถือเป็นการส่งต่อไปยังการโยนกลุ่มเสียงต่อไป

ลักษณะการดำเนินทำนองในช่วงที่ ๒ ของการโยนกลุ่มที่ ๒ เสียงเร (ช่วงที่ ๒) มีการดำเนินทำนองการโยนที่แตกต่างไปจากช่วงที่ ๑ โดยเป็นไปในลักษณะการดำเนินทำนองทางพันในจังหวะ หน้าทับปกติตามขนบการบรรเลงซออู้ สิ่งที่น่าสนใจ คือ การนำเสียงลูกตกในช่วงที่ ๑ คือ เสียงเร ซึ่งได้มีการเล่นสำนวนการยืนเสียงเรส่งท้ายจากช่วงที่ ๑ จนกระทั่งเข้าช่วงที่ ๒ โดยพบว่ามีการแปรสำนวนให้เกิดความโดดเด่นในลักษณะของทางพัน ภายในสำนวนได้ดำเนินไปด้วยกลวิธีการเล่นซ้ำภายในประโยค การเล่นซ้ำประโยคและจบการโยนเสียงที่ ๒ ด้วยการทอนสำนวนอย่างน่าสนใจ

ความโดดเด่นตามแนวทางของครูฉลวย จิยะจันทน์ว่าด้วยเรื่องของสำนวนกลอนในลักษณะเถาวัลย์ที่มีการเรียงเสียงขึ้นลงสลับกันไปมา ไม่ค่อยพบการโดดของเสียงสูงๆต่ำๆอยู่ในเนื้อทำนองเดี่ยว

ลักษณะการใช้คันชักสำหรับทำนองทางพันช่วงที่ ๒ มีการลักคันชักตามขนบสลับกับการใช้คันชักเดียวอยู่เสมอ ไม่พบการใช้ระบบคันชักเดียวต่อ ๑ โน้ตตลอดทั้งช่วงเช่นกัน อีกทั้งพบว่ามีลักษณะเฉพาะในเรื่องการใช้ปลายนิ้วและนวมนิ้วสลับกันตลอดช่วงการโยน

กลวิธีพิเศษที่ใช้ในการประดับประดาทำนองกลุ่มการโยนที่ ๒ เสียงเร (ช่วงที่ ๒) ปรากฏในลักษณะการพรมสั้น

ช่วงที่ ๓ กลุ่มการดำเนินทำนอง

การย้ายบันไดเสียง มีการย้ายกลุ่มเสียงปัญจมูลภายในช่วง จากกลุ่มเสียง รมฟXลทX ย้ายมากลุ่มเสียง ซลทXรมX สลับกันระหว่างการดำเนินทำนอง ๒ ครั้ง โดยการใช้กลุ่มเสียงปัญจมูลรมฟXลทX ในช่วงแรกยังคงเป็นการดำรงกลุ่มเสียงเดิมต่อเนื่องจากการโยนที่ ๒ เสียงเร (ช่วงที่ ๒) จนกระทั่งย้ายกลุ่มเสียงอีกครั้งในประโยคที่ ๔ และ ๕ โดยเปลี่ยนมาใช้กลุ่มเสียงปัญจมูล ซลทXรมX แล้วจึงกลับมาใช้กลุ่มเดียงเดิมอีกครั้งในประโยคที่ ๖ ๗ ๘ และ ๙ เนื่องจากเป็นการซ้ำประโยคจึงทำให้ประโยคที่ ๑๐ และ ๑๑ ย้ายมาใช้กลุ่มเสียงปัญจมูล รมฟXลทX และกลับมาใช้กลุ่มเสียงเดิมครั้งสุดท้ายในประโยคที่ ๑๒ ๑๓ ๑๔ และ ๑๕ ทั้งนี้ ถือเป็นการย้ายกลุ่มเสียงโดย

ฉับพลันทั้งสิ้น เนื่องจากเสียงลูกตกห้องสุดท้ายในการใช้กลุ่มเสียงนั้นๆไม่ได้ใช้เสียงเชื่อมของกลุ่มเสียงแต่อย่างใด

กลุ่มเสียงปัญจมูล พบว่ามี ๒ กลุ่มเสียงปัญจมูล ได้แก่ รมฟXลทX และ ซลทXรมX สำหรับกลุ่มเสียงปัญจมูล รมฟXลทX มีการใช้กลุ่มเสียงที่เกือบจะสมบูรณ์ เนื่องจากยังพบการใช้เสียงเชื่อม ทั้งนี้ มีการใช้เสียง ๑ ของกลุ่มเสียงปัญจมูลเป็นเสียงสุดท้ายของการใช้กลุ่มเสียงทุกครั้ง

กลุ่มเสียงปัญจมูล ซลทXรมX มีการใช้กลุ่มเสียงที่เกือบจะสมบูรณ์เช่นกัน เนื่องจากยังพบการใช้เสียงเชื่อม เสียงโดและเสียงฟา ทั้งนี้ ไม่พบว่ามีการใช้เสียง ๑ ของกลุ่มเสียงปัญจมูลเป็นเสียงลูกตกเสียงสุดท้ายของการใช้กลุ่มเสียงแต่อย่างใด

การขึ้นต้น มีลักษณะของการดำเนินทำนองทางพันปกติ ส่วนการลงจบมีลักษณะของการยืนเสียงภายในห้องอย่างน่าสนใจ โดยการขึ้นต้นและลงจบได้ดำเนินไปโดยสมบูรณ์สำหรับการใช้กลุ่มเสียงปัญจมูล รมฟXลทX แม้ว่าไม่พบในการขึ้นต้นแต่พบว่ามีการใช้เสียงเร ซึ่งเป็นเสียง ๑ ของกลุ่มเสียง รมฟXลทX ที่ตำแหน่งลูกตกเสียงสุดท้ายของการใช้กลุ่มเสียงทุกครั้ง ถือเป็นการลงจบที่สมบูรณ์ สำหรับในส่วนของกลุ่มเสียงปัญจมูล ซลทXรมX มีการขึ้นต้นและลงจบไม่สมบูรณ์เนื่องจากไม่พบการใช้เสียง ๑ แต่อย่างใด

ลักษณะการดำเนินทำนอง มีลักษณะของการดำเนินทำนองลักษณะของทางพันตามขนบการบรรเลงเดี่ยวซออู้ในจังหวะหน้าทับตามปกติ ความโดดเด่นเรื่องของสำนวนกลอน คือ มีลักษณะของการยืนเสียงซ้ำภายในห้องอยู่หลายครั้งและมีการเรียงเสียงของตัวโน้ตในลักษณะของเถาวัลย์อย่างเป็นลักษณะเฉพาะ ทำให้ไม่พบการใช้เสียงโดดในการดำเนินทำนองแต่อย่างใด นอกจากนี้มีการเล่นซ้ำประโยคโดยแบ่งเป็น ๒ ลักษณะ คือ ลักษณะที่ ๑ การซ้ำประโยคเหมือนกันทุกประการและลักษณะที่ ๒ คือ การซ้ำประโยคในลักษณะแปรทำนอง ลักษณะเฉพาะที่น่าสนใจอีกประการ คือ ลักษณะของการเรียงตัวของนิ้วที่กดสายโดยที่ไม่ได้เกิดจากการเรียงเสียงของโน้ตวนไปดั่งเถาวัลย์

ลักษณะคันชักที่ไม่ได้เป็นไปตามขนบ แต่ถือเป็นแนวทางการใช้คันชักของสายนี้อีกครั้ง คือ ลักษณะของการใช้คันชัก “ออกเข้าเข้าออก” และ “เข้าเข้าเข้าออก” นอกจากนี้ลักษณะการใช้คันชักสำหรับกลุ่มการดำเนินทำนองมีการลักคันชักตามขนบสลับกับการใช้คันชักเดียวอยู่เสมอ สำหรับลักษณะเฉพาะในเรื่องลักษณะการใช้ปลายนิ้วและนวมนิ้วยังคงปรากฏขึ้นสลับกันเป็นช่วงๆ

กลวิธีพิเศษที่ใช้ในการประดับประดากลุ่มการดำเนินทำนอง เนื่องจากเป็นการดำเนินทำนองลักษณะทางพันตามขนบการบรรเลงซออู้ จึงทำให้มีเพียงกลวิธีการพรมสั้น

ช่วงที่ ๔ กลุ่มการโยนที่ ๒ เสียงเร (ครั้งที่ ๒)

การย้ายบันไดเสียง มีการย้ายกลุ่มเสียงปัญจมูลภายในช่วง จากกลุ่มเสียง รมฟXลทX ย้ายมากลุ่มเสียง ซลทXรมX ไม่พบการย้ายโดยการใช้เสียงเชื่อมเสียงซอลและเสียงโดในกลุ่มเสียง รมฟXลทX มาเป็นตัวเชื่อมการย้าย แต่มีลักษณะการเชื่อมกลุ่มเสียงจากกลุ่มตัวโน้ตในห้องสุดท้ายที่เป็นตัวเชื่อมไปยังกลุ่มเสียง ซลทXรมX ในห้องแรกของการโยนนี้ โดยใช้วิธีการเคลื่อนที่ของตัวโน้ตย้อนเสียงขึ้นไปวิถีขึ้นในโน้ตเสียงเดิมที่ถูกส่งมา ดังนี้ “ซ**ฟมร**” “**มฟ**ลม”

กลุ่มเสียงปัญจมูล ๒ กลุ่ม คือ กลุ่มเสียงปัญจมูล รมฟXลทX และ ซลทXรมX การใช้กลุ่มเสียงรมฟXลทX ถือว่ายังไม่สมบูรณ์เนื่องจากยังพบการใช้เสียงเชื่อมเสียงซอลและเสียงโดสำหรับกลุ่มเสียงปัญจมูล ซลทXรมX พบว่าเป็นการใช้กลุ่มเสียงที่เกือบจะสมบูรณ์ เนื่องจากมีการใช้เสียงเชื่อมในกลุ่มเสียงดังกล่าวที่ตำแหน่งเสียงฟา ทั้งนี้ ไม่มีการใช้เสียงที่ ๑ ของกลุ่มเสียงปัญจมูลเป็นเสียงลูกตกเสียงสุดท้ายของการใช้กลุ่มเสียงแต่อย่างใด

การขึ้นต้นการโยนมีลักษณะของการดำเนินทางพันปกติอีกเช่นกันและลงจบด้วยการซ้ำวรรคภายในประโยค ทั้งนี้ พบว่ายังคงดำเนินไปโดยสมบูรณ์สำหรับการใช้กลุ่มเสียงปัญจมูล รมฟXลทX แม้ว่าไม่พบในการขึ้นต้นแต่พบว่ามีการใช้เสียงเร เสียง ๑ ของกลุ่มเสียง รมฟXลทX ที่เสียงสุดท้ายของการใช้กลุ่มเสียง ถือเป็นการลงจบที่สมบูรณ์ สำหรับกลุ่มเสียงปัญจมูล ซลทXรมX ไม่พบว่ามีการขึ้นต้นและลงจบด้วยเสียง ๑ แต่อย่างใด

ลักษณะการดำเนินทำนอง มี ๒ ลักษณะ คือ การดำเนินทำนองทางพันตามขนบการบรรเลงเดี่ยวซออู้ในจังหวะหน้าทับตามปกติ ความโดดเด่นเรื่องของสำนวนกลอน คือ มีลักษณะของการยืนเสียงซ้ำภายในห้องอยู่หลายครั้งและมีการเรียงเสียงของตัวโน้ตในลักษณะของเถาวัลย์อย่างเป็นลักษณะเฉพาะ ทำให้ไม่พบการใช้เสียงโดดในการดำเนินทำนองแต่อย่างใด นอกจากนี้ ยังพบว่าเป็นการเล่นซ้ำทำนองในลักษณะการแปรทำนองด้วยอีกเช่นกัน

ลักษณะการใช้คันชัก มีการลักคันชักตามขนบสลับกับการใช้คันชักเดียวอยู่เสมอ ไม่พบการใช้ระบบคันชักเดียวต่อ ๑ โน้ตตลอดทั้งช่วง และลักษณะเฉพาะในเรื่องลักษณะการใช้นิ้วยังคงเป็นการใช้ปลายนิ้วตลอดการโยนครั้งนี้

กลวิธีพิเศษที่ใช้ในการประดับประดากลุ่มการโยนที่ ๒ เสียงเร (ครั้งที่ ๒) เนื่องจากเป็นการดำเนินทำนองลักษณะทางพันตามขนบการบรรเลงซออู้ จึงทำให้พบว่ามีเพียงกลวิธีการพรมสั้น

ช่วงที่ ๕ กลุ่มการโยนแทรก เสียงที

การย้ายบันไดเสียง มีการย้ายกลุ่มเสียงปัญจมูลจากการโยนที่ ๒ เสียงเร (ครั้งที่ ๒) จากกลุ่มเสียง ซลทXรมX ย้ายมากลุ่มเสียง รมฟXลทX ในการโยนครั้งนี้ ไม่มีการใช้เสียงเชื่อมเสียงโดและเสียงฟา ในกลุ่มเสียง ซลทXรมX มาเป็นตัวเชื่อมการย้าย แต่มีการเชื่อมกลุ่มเสียงด้วยลักษณะการแปรทำนองทางพันในช่วงจังหวะหน้าทับปกติที่เป็นตัวส่งต่อมายังกลุ่มเสียงรมฟXลทX โดยลักษณะของสำนวนที่คล้ายคลึงกัน

กลุ่มเสียงปัญจมูล คือ รมฟXลทX มีการใช้กลุ่มเสียงที่ค่อนข้างสมบูรณ์ เนื่องจากพบการใช้เสียงเชื่อมในกลุ่มเสียงดังกล่าวเพียงครั้งเดียว

การขึ้นต้นมีลักษณะของการดำเนินทำนองทางพันอย่างต่อเนื่องและลงจบด้วยกลวิธีการเลียนสำเนียงปี่ ทั้งนี้ การขึ้นต้นและลงจบยังไม่สมบูรณ์ เนื่องจากไม่พบการใช้เสียงเร เสียงที่ ๑ ของกลุ่มเสียง รมฟXลทX ที่ตำแหน่งลูกตกเสียงสุดท้ายของห้องแรกและห้องสุดท้ายของการใช้กลุ่มเสียงแต่อย่างใด

ลักษณะการดำเนินทำนอง มีลักษณะการดำเนินทำนอง ๒ ลักษณะ คือ ช่วงจังหวะหน้าทับปกติและจังหวะลอยหน้าทับ สำหรับในช่วงจังหวะหน้าทับปกติมีลักษณะการดำเนินทำนองทางพันตามขนบการบรรเลงเดี่ยวซออู้ ความโดดเด่นของสำนวนกลอน คือ มีลักษณะของการยืนเสียงซ้ำๆภายในห้องอยู่หลายครั้ง มีการเล่นซ้ำภายในประโยค ๓ ครั้ง ก่อนที่จะหมดช่วงจังหวะหน้าทับปกติในทางพันด้วยการทอนสำนวนลง

สำหรับในช่วงจังหวะลอยหน้าทับมีลักษณะการดำเนินทำนองอย่างทางโอดตามขนบการบรรเลงเดี่ยวซออู้ มีการสอดแทรกกลวิธีการเลียนสำเนียงปี่ไว้ช่วงวรรคสุดท้ายของการโยน

ลักษณะการใช้คันชักสำหรับทำนองทางพันในการโยนแทรก เสียงที มีการลักคันชักตามขนบมากกว่าการใช้คันชักเดียว อีกทั้ง ลักษณะเฉพาะในเรื่องของการใช้นิ้วยังคงเป็นการใช้ปลายนิ้วตลอดทั้งกลุ่มการโยนแทรก เสียงที

กลวิธีพิเศษที่ใช้ในการประดับประดาทำนองกลุ่มการโยนแทรก เสียงที พบว่ามีการพรมสั้น การพรมยาว และการเลียนสำเนียงปี่

ช่วงที่ ๖ กลุ่มการโยนที่ ๓ เสียงมี

การย้ายบันไดเสียง มีการย้ายกลุ่มเสียงปัญจมูลจากการโยนก่อนหน้า รมฟXลทX มาเป็นกลุ่มเสียงปัญจมูล ซลทXรมX ในการโยนครั้งนี้ โดยมีสำนวนการเลียนสำเนียงปี่ในจังหวะลอยหน้าทับที่เป็นตัวเอื้อต่อการย้ายกลุ่มเสียง ไม่พบการใช้เสียงเชื่อมในกลุ่มเสียงปัญจมูล รมฟXลทX แต่อย่างใด ทั้งนี้ การย้ายกลุ่มเสียงภายในช่วง จากกลุ่มเสียง ซลทXรมX ย้ายมากลุ่มเสียง ดรมXซลX ไม่มีการย้ายโดยการใช้เสียงเชื่อมเสียงโดและเสียงฟา ในกลุ่มเสียง ซลทXรมX มาเป็นตัวเชื่อมการย้าย แต่มีเสียงลูกตกห้องสุดท้ายของการใช้กลุ่มเสียง ซลทXรมX ซึ่งปรากฏเป็นเสียงมี โดยเสียงมีดังกล่าวมีการนำมาเป็นตัวเชื่อมโดยการยืนเสียงมีในลูกตกของทุกห้องในวรรคท้าประโยคแรกของการเริ่มกลุ่มเสียง ดรมXซลX

กลุ่มเสียงปัญจมูล ปรากฏ ๒ กลุ่มเสียงปัญจมูล ได้แก่ ซลทXรมX และ ดรมXซลX โดยกลุ่มเสียงปัญจมูล ซลทXรมX มีการใช้กลุ่มเสียงที่ค่อนข้างสมบูรณ์ เนื่องจากมีการใช้เสียงเชื่อมเพียงครั้งเดียว ปรากฏขึ้นในกลวิธีการสะบัดนิ้ว ๔ เสียง สำหรับกลุ่มเสียงปัญจมูล ดรมXซลX พบว่าเป็นการใช้กลุ่มเสียงที่ค่อนข้างสมบูรณ์อีกเช่นกัน เนื่องจากพบว่าเป็นการใช้เสียงเชื่อมเพียง ๒ ครั้ง ปรากฏขึ้นในลักษณะทำนองทางพันตามขนบการบรรเลงเดี่ยวซออู้

การขึ้นต้น-ลงจบ มีการขึ้นต้นการโยนที่ ๓ เสียงมี โดยการดำเนินทำนองลักษณะของทางโอดต่อเนื่องจากท้ายการโยนแทรก เสียงทีและลงจบการโยนด้วยการซ้ำหรือเล่นเสียงเรภายในทั้ง ๘ ห้อง สำหรับการใช้กลุ่มเสียงปัญจมูล ซลทXรมX ไม่มีการใช้เสียงซอล เสียงที่ ๑ ที่ตำแหน่งลูกตกเสียงสุดท้ายของการใช้กลุ่มเสียงทุกครั้ง ถือเป็นการลงจบที่ยังไม่สมบูรณ์และไม่มีการท้าในประโยคถัดไปด้วยเสียงเชื่อม สำหรับกลุ่มเสียงปัญจมูล ดรมXซลX มีการขึ้นต้นด้วยเสียงที่ ๑ เสียงโดแต่ก็ยังถือว่ามีการลงจบไม่สมบูรณ์เนื่องจากไม่มีการใช้เสียงที่ ๑ ของกลุ่มเสียงอีกเช่นกัน

ลักษณะการดำเนินทำนอง มีการดำเนินทำนอง ๒ ลักษณะอยู่ในกลุ่มการโยนที่ ๓ เสียงมี ประกอบด้วยการดำเนินทำนองจังหวะลอยหน้าทับและจังหวะปกติตามลำดับ โดย ๒ ประโยคแรก คือ การดำเนินทำนองจังหวะลอยหน้าทับและประโยคที่ ๓ ๔ ๕ และ ๖ คือ การดำเนินในจังหวะหน้าทับปกติ

ลักษณะการดำเนินทำนองจังหวะลอยหน้าทับ มีการดำเนินทำนองลักษณะทางโอดตามขนบการบรรเลงซออู้ สิ่งที่น่าสนใจ คือ พบการสอดแทรกกลวิธีการเลียนเสียงปี่ เสียงลา

ลักษณะการดำเนินทำนองในจังหวะหน้าทับปกติ มีการดำเนินทำนองลักษณะทางพันตามขนบการบรรเลงซออู้ โดยการยืนเสียงมีสอดแทรกกลวิธีการซ้ำประโยค ๑ ครั้ง ต่อด้วย

การทอนสำนวนจนกระทั่งหมดช่วงการโยน ทั้งนี้ มีสำนวนกลอนที่เป็นลักษณะเฉพาะในเรื่องการเคลื่อนที่ของเสียงวิถีขึ้นและวิถีลงสลับกันทั้งประโยคคล้ายลักษณะเถาวัลย์

ลักษณะการใช้คันชักสำหรับการโยนที่ ๓ เสียงมี มีการลักคันชักมากกว่าการใช้ ๑ คันชัก อีกทั้ง มีลักษณะเฉพาะการใช้นวมนิ้วตลอดการโยน

กลวิธีพิเศษที่ใช้ในการประดับประดาทำนองกลุ่มการโยนที่ ๓ เสียงมี พบว่ามีการสะบัดนิ้ว ๓ เสียง การรูดสาย การคลึงนิ้ว การพรมสั้น การสะบัดนิ้ว ๔ เสียง สะบัดนิ้ว ๒ เสียง การเลียนสำเนียงปี่และการพรมยาว

ช่วงที่ ๗ กลุ่มการโยนที่ ๔ เสียงลา

การย้ายบันไดเสียง มีการย้ายกลุ่มเสียงปัญจมูลภายในช่วง จากกลุ่มเสียงดรมXซลX ย้ายมากลุ่มเสียง ซลทXรมX และย้ายมากลุ่มเสียง รมฟXลทX ไม่มีการย้ายโดยการใช้เสียงเชื่อมเสียงฟาและเสียงที ในกลุ่มเสียง ดรมXซลX มาเป็นตัวเชื่อมการย้าย แต่มีสำนวนของประโยคสุดท้ายที่มีลักษณะการเท่าหรือการยืนเสียงลาเพื่อเป็นการส่งต่อในกลุ่มเสียงต่อไป สำหรับช่วงการย้ายกลุ่มเสียงจากกลุ่มเสียง ซลทXรมX ย้ายมากลุ่มเสียง รมฟXลทX ไม่มีการย้ายโดยการใช้เสียงเชื่อมเสียงโดและเสียงฟา อีกทั้ง ไม่มีสำนวนการส่งจากประโยคสุดท้ายมาเป็นตัวเชื่อมการย้ายแต่อย่างใด ถือเป็นการย้ายกลุ่มเสียงใหม่โดยฉับพลัน

กลุ่มเสียงปัญจมูล ได้แก่ ดรมXซลX ซลทXรมX และ รมฟXลทX การดำเนินทำนองตามกลุ่มเสียงปัญจมูล ดรมXซลX มีการใช้กลุ่มเสียงที่ยังไม่สมบูรณ์ เนื่องจากยังมีการใช้เสียงเชื่อมเสียงฟาและเสียงที ปรากฏขึ้นในทำนองทางพันและในกลวิธีการคลึงนิ้ว สำหรับกลุ่มเสียงปัญจมูล ซลทXรมX มีการใช้กลุ่มเสียงที่สมบูรณ์ และ รมฟXลทX มีการใช้กลุ่มเสียงที่ค่อนข้างสมบูรณ์ เนื่องจากยังมีการใช้เสียงเชื่อมในกลุ่มเสียงดังกล่าวที่เสียงซอลเพียง ๓ ครั้ง ปรากฏสอดแทรกไว้ในกลวิธีการสะบัดนิ้ว ๓ เสียงและการเปิดเสียง

การขึ้นต้น-ลงจบ มีการขึ้นต้นการโยนที่ ๔ เสียงลา โดยการยืนเสียงในห้องทั้งประโยคอย่างน่าสนใจ โดยเสียงลูกตกทั้ง ๘ ห้องที่นำมาใช้ คือ “รมซล” “ทดทล” มีการลงจบการโยนด้วยการดำเนินทำนองลักษณะทางโอดในจังหวะลอยหน้าทับ จบที่เสียงฟา ทั้งนี้ การขึ้นต้นและลงจบสำหรับการใช้กลุ่มเสียงปัญจมูลทั้ง ๓ กลุ่ม คือ ดรมXซลX ซลทXรมX และ รมฟXลทX ตามลำดับ ไม่มีการใช้เสียง ๑ ของทั้ง ๓ กลุ่มเสียงแต่อย่างใด พบเพียงครั้งเดียวในช่วงการเริ่มกลุ่มเสียง รมฟXลทX ที่มีการใช้เสียง ๑ ในการขึ้นต้นกลุ่มเสียง

ลักษณะการดำเนินทำนอง มีการดำเนินทำนอง ๒ ลักษณะ ประกอบด้วยการดำเนินทำนองจังหวะหน้าทับปกติสลับกับการดำเนินทำนองจังหวะลอยหน้าทับตามลำดับ โดยดำเนินสลับกัน ๒ ครั้ง สำหรับช่วงการดำเนินทำนองในจังหวะหน้าทับปกติมีลักษณะเป็นทำนองทางพันความโดดเด่นคือ มีการใช้กลวิธีการยืนเสียงซ้ำภายในห้องภายในประโยคและมีการเล่นเสียงอย่างน่าสนใจด้วยกลวิธีที่คล้ายกับทุกครั้ง คือ การยืนเสียงเดิมอย่างสม่ำเสมอที่เสียงเรสลับกับการยืนเสียงลา โดยพบว่ามีการทอนสำนวนในช่วงท้าย เพื่อส่งต่อไปยังกลุ่มเสียงต่อไป

ลักษณะการใช้คันชักสำหรับการโยนที่ ๔ เสียงลา มีการลักคันชักมากกว่าการใช้ ๑ คันชักเช่นเดียวกับการโยนที่ ๓ ทั้งนี้ ลักษณะเฉพาะการใช้ปลายนิ้วและนวมนิ้วยังคงใช้สลับกันเป็นช่วงๆ

กลวิธีพิเศษที่ใช้ในการประดับประดาทำนองกลุ่มการโยนที่ ๔ เสียงลา มีการพรมสั้น การรูดสาย การรัวคันชักเสียงเดียว การสะบัดนิ้ว ๕ เสียง การสะบัดนิ้ง ๓ เสียง การคลึงนิ้ว การพรมยาว การเปิดสายและการสะบัดนิ้ว ๒ เสียง

ช่วงที่ ๘ กลุ่มการโยนที่ ๕ เสียงฟา

กลุ่มเสียงปัญจมูล ยังคงเป็นกลุ่มเสียงปัญจมูล รมฟXลทX มีการใช้กลุ่มเสียงที่สมบูรณ์เนื่องจากพบไม่พบการใช้เสียงเชื่อมในกลุ่มเสียงดังกล่าวแต่อย่างใด

การขึ้นต้น-ลงจบ มีการขึ้นต้นการโยนที่ ๕ เสียงฟา ในลักษณะการเล่นเสียงลาและเปลี่ยนเสียงที่ลูกตกของห้องทั้งประโยคโดยปฏิบัติสำนวนในช่วงเสียงสูง การเล่นเสียงลูกตกทั้ง ๘ ห้องที่ต่างกัน คือ “รฟมร” “ฟมรฟ” และการลงจบการโยนพบว่ามีลักษณะสำนวนเช่นเดียวกับการขึ้นต้น หากแต่มีการแปรสำนวนใหม่และใช้ช่วงเสียงปกติ ทั้งนี้ การขึ้นต้นประโยคพบว่าดำเนินไปโดยสมบูรณ์ เนื่องจากมีการใช้เสียงเร ซึ่งเป็นเสียง ๑ ของกลุ่มเสียง รมฟXลทX ที่ตำแหน่งเสียงลูกตกห้องแรกของประโยค สำหรับการลงจบนั้นถือว่ายังไม่สมบูรณ์เนื่องจากไม่พบว่ามีการใช้เสียง ๑ ของกลุ่มเสียงแต่อย่างใด

ลักษณะการดำเนินทำนอง มีการดำเนินทำนองลักษณะของทางพันในจังหวะปกติแต่ความโดดเด่นอยู่ที่การนำเสียงลูกตกห้องสุดท้ายของการโยนที่ ๔ เสียงลา ก่อนหน้ามาขยายเป็นทำนองใหม่ ๑ สำนวน เสียงดังกล่าว คือ เสียงฟา มายืดขยายและสร้างสรรค์สำนวนไว้อย่างน่าสนใจ ประการที่ ๑ คือ มีการเพิ่มการยืนเสียงลาไว้ ๓ พยางค์ก่อนที่จะลงเสียงลูกตกของแต่ละห้อง ดำเนินทำนองไปจนกระทั่งปิดประโยคที่เสียงฟา ดังนี้ เสียงลูกตกทั้ง ๘ ห้อง “รฟมร” “ฟมรฟ”

ประการที่ ๒ คือ การดำเนินทำนองที่พบว่ามีความโดดเด่นในการซ้ำประโยคก่อน ๑ ครั้ง จากนั้นเปลี่ยนระดับเสียงจากการกระทำช่วงเสียงสูงสลับไปกระทำในช่วงเสียงปกติของทำนองเดียวกันและซ้ำประโยคอีกหนึ่งครั้ง

ลักษณะการใช้คันชักสำหรับทำนองการโยนที่ ๕ เสียงฟา มีการลักคันชักเดียวตลอดการโยนครั้งนี้ และลักษณะเฉพาะการใช้ปลายนิ้วและนวมนิ้วก็ยังคงดำเนินสลับกันอย่างต่อเนื่อง

ช่วงที่ ๙ กลุ่มการโยนที่ ๖ เสียงมี

กลุ่มเสียงปัญจมูล ยังคงเป็นกลุ่มเสียงปัญจมูล รมฟXลทX มีการใช้กลุ่มเสียงที่สมบูรณ์เนื่องจากพบไม่พบการใช้เสียงเชื่อมในกลุ่มเสียงดังกล่าวแต่อย่างใด

การขึ้นต้น-ลงจบ มีการขึ้นต้นโดยการดำเนินทำนองในลักษณะของเถาวัลย์วนไปเรื่อยๆ โดยนำเอาเสียงลูกตกของทั้ง ๘ ห้องที่ปรากฏในท้ายการโยนที่ ๕ เสียงฟา คือ “รฟมร” “ฟมรฟ” มายุบและขยายใหม่ให้น่าสนใจขึ้น สำหรับการลงจบการโยนพบว่าเป็นลักษณะการดำเนินทำนองที่ถูกการทอนสำนวนจากก่อนหน้ามาจนกระทั่งเกิดขึ้นเป็นลักษณะของการยืนเสียงมีทั้งประโยค ทั้งนี้ การขึ้นต้นและการลงจบนั้นถือว่ายังไม่สมบูรณ์เนื่องจากไม่มีการใช้เสียง ๑ ของกลุ่มเสียงหรือใช้เสียงเชื่อมเสียงใดเสียงหนึ่งเพื่อเป็นการเชื่อมประโยคถัดไปแต่อย่างใด

ลักษณะการดำเนินทำนอง มีการดำเนินทำนองในลักษณะทางพันจังหวะหน้าทับปกติ ความโดดเด่นยังคงอยู่ที่การดำเนินทำนองโดยต่อเนื่องมาจากการโยนกลุ่มที่ ๕ เสียงฟา พบในลักษณะการทอนสำนวนตามลำดับ

ช่วงที่ ๑๐ ทำนองปิดท้าย (กลับมากลุ่มการโยนที่ ๑ เสียงโด)

การย้ายบันไดเสียง มีการย้ายกลุ่มเสียงปัญจมูลภายในช่วง จากกลุ่มเสียง รมฟXลทX ย้ายมากลุ่มเสียง ดรมXซลX ไม่มีการย้ายโดยการใช้เสียงเชื่อมเสียงซอลและเสียงโด ในกลุ่มเสียง รมฟXลทX มาเป็นตัวเชื่อมการย้าย เนื่องจากไม่พบว่าเสียงเชื่อมดังกล่าวปรากฏในลูกตกเสียงสุดท้ายของการใช้กลุ่มเสียง แต่มีการเชื่อมสำนวนของวรรคสุดท้ายการโยนที่ ๖ เสียงมี ในลักษณะการยืนเสียงมีเพื่อเป็นการส่งต่อในกลุ่มเสียงต่อไปในวรรคแรกของทำนองปิดท้าย

กลุ่มเสียงปัญจมูล ยังคงเป็นกลุ่มเสียงปัญจมูล รมฬXลทX และ ดรมXซลX ตามลำดับ โดยการใช้กลุ่มเสียงปัญจมูล รมฬXลทX และ ดรมXซลX พบว่าเป็นการใช้กลุ่มเสียงอย่างสมบูรณ์ เนื่องจากไม่พบการใช้เสียงเชื่อมในกลุ่มเสียงดังกล่าวแต่อย่างใด

การขึ้นต้น-ลงจบ มีลักษณะของการเชื่อมการทอนสำนวนมาจากการโยนที่ ๖ เสียงมีในลักษณะของการยืนเสียงมีของการขึ้นต้นทำนองปิดท้ายและลงจบทำนองปิดท้ายในลักษณะการดำเนินทำนองทางโอด เพื่อเชื่อมไปยังทำนองลงจบที่เป็นทำนองโอดเช่นกัน ทั้งนี้ การขึ้นต้นและลงจบของประโยคสำหรับการใช้กลุ่มเสียงปัญจมูล ดรมXซลX ถือว่าสมบูรณ์ เนื่องจากมีการใช้เสียงที่ ๑ ของทั้งกลุ่มเสียงในลูกตกห้องแรกของการขึ้นต้นและห้องสุดท้ายของการลงจบทำนองปิดท้าย

ลักษณะการดำเนินทำนอง มีการดำเนินทำนองในจังหวะหน้าทับปกติ โดยใน ๓ ประโยคแรกเป็นการดำเนินทำนองทางพันและประโยคสุดท้ายเป็นทำนองทางโอด

ลักษณะการใช้คันชักสำหรับทำนองปิดท้าย มีการลักคันชักตามขนบสลับกับการใช้คันชักเดียวอยู่เสมอ ไม่มีการใช้ระบบคันชักเดียวต่อ ๑ โน้ตตลอดทั้งช่วง นอกจากนี้ มีลักษณะคันชักที่เป็นลักษณะเฉพาะปรากฏในลักษณะของการลากคันชัก ออก-เข้า-เข้า-ออก ต่อด้วยการสีคันชัก ออก-เข้า-ออก-เข้า ตามขนบอีกครั้ง

ลักษณะเฉพาะในเรื่องของสำนวนกลอนคล้ายเถาวัลย์ โดยมีการเชื่อมต่อกันของโน้ตในลักษณะการเรียงนิ้ววนไปเรื่อยๆ โดยการใช้นิ้วยังคงเป็นลักษณะของการใช้นวมนิ้วในสำนวน

กลวิธีพิเศษที่ใช้ในการประดับประดาทำนองปิดท้าย พบว่ามีการเลียนสำเนียงปี่ การสะบัดนิ้ว ๓ เสียง การรูดสาย และการเปิดเสียง

ทำนองลงจบ

การวิเคราะห์ลักษณะการดำเนินทำนองและกลวิธีพิเศษเป็นไปในทิศทางเดียวกับทำนองรับร้องทุกประการ เนื่องจากเป็นการนำทำนองรับร้องมาเล่นซ้ำประโยคในการลงจบอีกครั้ง หากแต่มีเพียงประการเดียวที่มีการเปลี่ยนแปลง คือ การใช้คันชักที่ถูกเปลี่ยนใน ๓ ห้องแรก

ลักษณะเฉพาะและความงามสำหรับการเดี่ยวซออู้ เพลงกราวใน ๒ ชั้น ทางครูฉลวย จิยะจันทน์ ผู้วิจัยสรุปได้ว่ามีปรากฏอยู่ ๓ ลักษณะ ได้แก่ ลักษณะเฉพาะด้านวิธีการบรรเลงซออู้ สำนวนกลอนและกลวิธีพิเศษ โดยสามารถสรุปเนื้อหาต่างๆและจำแนกได้ดังต่อไปนี้

ลักษณะเฉพาะด้านวิธีการบรรเลงซออู้

๑. การใช้นิ้วสำหรับการกดสายเพื่อให้เกิดเสียง ผู้วิจัยพบ ๒ ลักษณะ คือ การใช้นวมนิ้วชี้ผสมกับปลายนิ้วกลาง นิ้วนางและนิ้วก้อย และการใช้นวมนิ้วทั้ง ๔ นิ้ว โดยทั้ง ๒ ลักษณะเกิดขึ้นโดยมีจุดประสงค์ในการใช้ที่แตกต่างกัน ดังนี้

การใช้นวมนิ้วชี้ผสมกับปลายนิ้วกลาง นิ้วนางและนิ้วก้อย มักมีการใช้ในช่วงเสียงสูงที่มีเคลื่อนที่ของระดับมือลงมาปฏิบัติในช่วงเสียงสูง มีการใช้ในสำนวนปี่ต่างๆ การพรมสั้น การพรมยาว การขยี้และเหมาะต่อการใช้ในช่วงที่มีการยืนเสียงในอัตราถี่และจังหวะเร็ว เป็นต้น ทั้งนี้เพื่อเป็นการเอื้อต่อความคล่องตัวของนิ้วในการกดสายที่ส่งผลต่อคุณภาพเสียงในเรื่องความต่อเนื่องของเสียงอย่างรวดเร็วและชัดเจน

การใช้นวมนิ้วทั้ง ๔ นิ้ว มักมีการใช้ในกลวิธีต่างๆ ทั้งการสะบัดนิ้ว การคลึงนิ้ว การรูดสาย การเปิดเสียง การรวบนิ้ว การสะอึกเสียงและเหมาะต่อการใช้ในสำนวนบางสำนวนที่มีการเรียงเสียงของตัวโน้ต จุดประสงค์ในการใช้เพื่อให้ได้ซึ่งคุณภาพเสียงที่นุ่มนวล มีเสียงโตชัดเจนและเพื่อความต่อเนื่องของสำนวนและอารมณ์เพลงอีกเช่นกัน

ตัวอย่าง การใช้ปลายนิ้วและนวมนิ้วสลับกันไปมา

สำนวนที่มีการใช้ปลายนิ้วในช่วงเสียงสูง

ลฺลฺลฺร	ลฺลฺลฺฟ	ลฺลฺลฺม	ลฺลฺลฺร	ลฺลฺลฺฟ	ลฺลฺลฺม	ลฺลฺลฺร	ลฺลฺลฺฟ

ลฺลฺลฺร	ลฺร์ลฺฟ	ลฺลฺลฺม	ลฺม์ลฺร	ลฺลฺลฺฟ	ลฺฟลฺม	ลฺลฺลฺร	ลฺร์ลฺฟ

สำนวนที่เปลี่ยนมาใช้นวมนิ้ว

ลลล	ลลล	ลลล	ลลล	ลลล	ลลล	ลลล	ลลล
ร	ฟ	ม	ร	ฟ	ม	ร	ฟ

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

ตัวอย่าง การใช้ปลายนิ้วและนวมนิ้วสลับกัน

สำนวนที่มีการใช้ปลายนิ้ว

ซลซดำ ส		ล ส	ซ	-ลซ	ซ	ทลซ- ซ ๓	ลทดำรำ
	-ดรม	ฟดฟ	ฟมร	มฟ ฟ	มซฟมรด	ร	

ดำทลซ ส	ทลซ	-ทลซ -ซ ๓	-รำ-รำ	----	----	----	---ล
	ร	-ร					

---ซ	-ลซ-	--ดำล	----	---ซ	-ลซ-	--ดำล	----

ช่วงที่เริ่มเปลี่ยนมาใช้นวมนิ้ว

-ซดำล	-ซดำล	ซดำล-ซดำล	-ซดำลซ-ล	ซ --ซ ๒ ส	ดำซ--ล ย	ซ ๒	
				ฟ		ฟ-ด-ฟ	ซฺฟมรดมร

ช่วงที่เปลี่ยนมาใช้ปลายนิ้ว (สำนวนปี่)

ซล*ล	-ทลซล-ล	-ทลซล-ล	-ทลซล-ล	-รำซ-ทลซล ๓	-ทลซล-ล	-ทลซล-ล	-ทลซล-ล
รซฺ- ส	[.....ปี่.....]				[.....ปี่.....]		

-รำ-ล*	-ทลซล-ล	-ทลซล-ล	-ทลซล-ล	-ท-ดำ	-รำ-ดำ	-ท-ดำ	-รำ-ซำ
	[.....ปี่.....]						

รำ*มำรำซรำ-รำ	-มำรำซรำ-รำ	-มำรำซรำ-รำ	-มำรำ-ซำ	รัว			
[.....ปี่.....]				-ซฺ-ซฺ	----	----	---ซ

ตัวอย่าง การใช้ปลายนิ้วและนวมนิ้วสลับกัน

นวมนิ้ว ปลายนิ้ว นวมนิ้ว ปลายนิ้ว

		ซลซ ส				ซลซ ส	
ซฺรมร	ซฺรมฟ	ฟ	ดฟมร	ซฺรมร	ซฺรมฟ	ฟ	ดฟมร

ปลายนิ้ว นวมนิ้ว

ดˌซลˋ	ดˌลซดˌ	ลซ ล	ซ		ซ	ซลซ ส	
		ฟ	ร ดฟ	ดรมร	รมฟ	ฟ	ดฟมร

ปลายนิ้ว นวมนิ้ว

ดˌซลˋ	ดˌลซดˌ	ลซ ล	ซ		ซ	ซลซ ส	
		ฟ	ร ดฟ	ดรมร	รมฟ	ฟ	ดฟมร

นวมนิ้ว ปลายนิ้ว นวมนิ้ว ปลายนิ้ว

		ซลซ ส				ซลซ ส	
ซˌรมร	ซˌรมฟ	ฟ	ดฟมร	ซˌรมร	ซˌรมฟ	ฟ	ดฟมร

ช่วงที่ใช้นวมนิ้วไปตลอดจนกระทั่งจบการโยน

	ซ		ซ		ซ		ซ
ซรมร	ฟมร	ซรมร	ฟมร	ซรมร	ฟมร	ซรมร	ฟมร

ซ	ซ	ซ	ซ
ฟมร	ฟมร	ฟมร	ฟมร

ทั้งนี้ การเลือกใช้ในลักษณะของปลายนิ้วและนวมนิ้ว ขึ้นอยู่กับความเหมาะสมของกลวิธี สำนวนและอัตราจังหวะในขณะที่กำลังบรรเลงด้วย ผู้บรรเลงควรเลือกใช้อย่างเหมาะสม โดยยึดเรื่องคุณภาพเสียงและการต่อเนื่องของเสียง สำนวน อารมณ์เพลงเป็นหลัก ลักษณะการใช้นิ้วตามแนวทางครูฉลวย จิยะจันทน์สำหรับการเดี่ยวเพลงกราวใน สองชั้น ได้ถูกผสมผสานทั้ง ๒ วิธีไว้ในการดำเนินทำนองตามที่ได้กล่าวไว้ข้างต้น สำหรับการใช้นวมนิ้วถือเป็นเอกลักษณ์การบรรเลงซออู้อย่างน่าสนใจอีกประการของคุณครู

๒. การใช้ ๒ นิ้วหรือ ๓ นิ้วในการจับคันชัก พบลักษณะเฉพาะการดำรงคันชักโดยใช้นิ้วดังกล่าวของมือขวาในการจับคันชัก ได้แก่ นิ้วกลาง นิ้วนางและนิ้วก้อย เพื่อเป็นการเพิ่มน้ำหนักเสียงให้มีคุณภาพมากขึ้น กล่าวคือ เพื่อเป็นการสร้างความกลมโตของเสียงซออู้ อีกทั้งยังเพิ่มน้ำหนักเสียงให้ดังชัดเจน เหมาะต่อการเน้นเสียงในตัวโน้ตเดียวหรือสำนวนใดสำนวนหนึ่งให้มีความหนักแน่น โดดเด่นขึ้น ถือเป็นลักษณะการบรรเลงที่ให้คุณภาพเสียงที่มีลักษณะเฉพาะตามแนวทางครูฉลวย จิยะจันทน์ อีกประการ

๓. การขึ้นประโยคทางพันด้วยการลักคันชักเข้าก่อน พบทั้งในการสะบัดและการใช้สำนวนกลอนตามขนบ ลักษณะดังกล่าวถือเป็นลักษณะที่น่าสนใจ เนื่องจากโดยขนบจะเริ่มคันชักออกใน การขึ้นต้นเพลงเสมอ หากแต่เป็นการเชื่อมสำนวนหรือกลวิธีพิเศษที่ส่งต่อมาจากท้ายประโยคก่อนหน้า การลักคันชักเข้าในการเริ่มต้นประโยคจึงทำให้เกิดความชัดเจนของเสียง และเป็นการสำแดงอารมณ์เพลงที่หนักแน่นขึ้น ถ้าปรากฏขึ้นเพื่อเชื่อมมาจากท้ายของประโยคก่อนหน้า ก็จะส่งผลให้มีความเชื่อมต่อของเสียงและสำนวนกลอนมากยิ่งขึ้น

๔. ระบบการใช้คันชักที่ไม่ตายตัว เช่น “เข้าเข้าเข้าออก” “ออกเข้าเข้าออก” วิธีการจบด้วยคันชักออกที่ท้ายสำนวนหรือการใช้คันชักเดียวแต่รวบกลวิธีต่างๆไว้เหล่านี้ ไม่สามารถสรุปได้ว่าเป็นระบบคันชักที่ไม่เป็นรูปแบบที่ชัดเจน แต่จากการสัมภาษณ์ลูกศิษย์และการปฏิบัติจริงของผู้วิจัย พบว่าระบบคันชักในสายครูฉลวย จิยะจันทน์ ในอดีตคุณครูไม่ได้กำหนดตายตัวว่าต้องเป็นไปอย่างขนบคันชักซออู้เสมอ หากแต่การเลือกใช้คันชักในแต่ละครั้งต้องคำนึงถึงความต่อเนื่องของสำนวนกลอน อย่างการขึ้นหรือจบประโยคก็ไม่จำเป็นต้องเป็นไปตามขนบ คือ เริ่มด้วยการสีคันชักออกและจบด้วยคันชักเข้า เพราะเนื่องจากในบางช่วงของท้ายประโยคนั้นมีการกระทำในกลวิธีพิเศษต่างๆ มีท่วงทำนองทางโอดหรือทางพันตามขนบ ซึ่งเป็นการส่งต่อมายังต้นประโยคใหม่หรือกลุ่มเสียงใหม่ จึงทำให้ข้อจำกัดการใช้คันชักควรที่จะต้องเป็นไปอย่างต่อเนื่อง เพื่อความกลมกลืนและไม่ขัดต่อสำนวนกลอน

ทั้งนี้ การเดี่ยวซออู้ เพลงกราวใน สองชั้น ทางครูฉลวย จิยะจันทน์ จึงทำให้มีการใช้ระบบคันชักที่ผสมผสานกันระหว่างการใช้คันชักตามขนบและการใช้คันชักแบบไม่ตายตัว

ตัวอย่าง ลักษณะการใช้คันชัก

ซ	ซ	ลซ	ลซล-ดำ	ดำลซ	ลซ	ซม	
ดซุม	ซุรม	-*ดรมรม*	ม-	ด	ม ม	ร ร	ด---

ตัวอย่าง ลักษณะการใช้คันชักในการเริ่มต้นวรรค

	-ดำซ-รำดำล	-ซ ซ-ลดำ	-ท-ดำ		ซ-ล-ซดำซ		
--- ดรม		ม		--- ดรม	-ร	-มร-ซุ-*ม*	*รซุมรซุมรซุมรดด* X

ตัวอย่าง ลักษณะการใช้คันชัก “ออกเข้าเข้าออก” “เข้าเข้าเข้าออก”

ลทรำ	ลทรำ	ทล	รำ	ทล ท	ล ล		
ฟ	ม	ฟ ร	ฟมร	ฟ	ฟม	ฟมรฟ	มรมร

ทั้งนี้ ระบบการใช้คันชักที่ปรากฏแสดงให้ว่าการใช้คันชักสำหรับบางทำนองหรือบางสำนวนนั้นไม่จำเป็นต้องยึดระบบคันชักตามขนบเสมอไปแต่ก็ควรอยู่ในขอบเขตความถูกต้องในการใช้คันชักซอ กล่าวคือ การจบทุกห้อง ทุกวรรคหรือทุกประโยคยังคงต้องดำรงในวิถีคันชักเข้าเสมอ หากแต่การใช้คันชักในบางสำนวนควรเป็นไปตามความเหมาะสมและคำนึงถึงความต่อเนื่องการเชื่อมต่อของสำนวนกลอนอย่างกลมกลืม ไม่ควรมีท่าทีการใช้คันชักที่ขัดต่อสำนวนกลอนเป็นสำคัญ อีกทั้ง ลักษณะเฉพาะการใช้คันชักตามแนวทางของคุณครูปรากฏเพื่อเป็นการเอื้อความสะดวกต่อการใช้คันชักของผู้บรรเลงให้เกิดความคล่องมากยิ่งขึ้นด้วย อย่างไรก็ตามการจบช่วงการโยนหรือลงจบเพลงก็ยังคงต้องดำรงคันชักตามขนบในลักษณะคันชักเข้าทุกครั้งเสมอไป

๕. ลักษณะการเคลื่อนที่ของระดับมือในการกดสายซอ พบว่ามี ๒ ลักษณะ คือ การเคลื่อนระดับมือซ้ายลงมาปฏิบัติในช่วงเสียงสูงสลับการลงกับการขึ้นไปมาหลายๆครั้ง และการเคลื่อนระดับมือลงมาปฏิบัติในช่วงเสียงสูงครั้งเดียวจนกระทั่งจบสำนวน

ตัวอย่าง ช่วงการเคลื่อนระดับมือลง-ขึ้นสลับกัน

ระดับมือช่วงเสียงปกติ ระดับมือช่วงเสียงสูง

ซซ	ซลซซ	ลดดด	ดรดดด	รมมม	มซมมม	ลดดด	ดรดดด
-ม		ด		ด		ด	

ระดับมือช่วงเสียงปกติ ระดับมือช่วงเสียงสูง

ซม	ซลซซ	ลดดล	ดรดดด	รมมร	มซมมม	ลดดล	ดรดดด
ดม		ด		ด		ด	

ระดับมือช่วงเสียงปกติ ระดับมือช่วงเสียงสูง

ซซ	ซลซซ	ซดลล	ลรดดด	ดซรรร	รซมมม	มซซซ	ซรดดด
-ม							

ระดับมือช่วงเสียงปกติ ระดับมือช่วงเสียงสูง

ซซ	ซลซซ	ซดลล	ลรดดด	ดซรรร	รซมมม	มซซซ	ซรดดด
-ม							

ตัวอย่าง ช่วงการเคลื่อนระดับมือซ้ายลงมาปฏิบัติในช่วงเสียงสูงและกลับขึ้นไปครั้งเดียว

ระดับมือช่วงเสียงปกติ

ซซดดซ	ดดดซดด	ซซดดซ	ดดดซดด	ซซดดซ	ดดดซดด	ซซดดซ	ดดดซดด

ระดับมือช่วงเสียงสูง

-ซมดมม	มดซรดร	-ซรดร	รดซดดด	-ซมดมม	มดซรดร	-ซรดร	รดซดดด

ซซมดซ	มดรดซรด	ซซรดซ	รดดดซดด	ซซมดซ	มดรดซรด	ซซรดซ	รดดดซดด

ซซซซด	ซมดซรด	ซซดซมด	ซรดซดด	ซซซซด	ซมดซรด	ซซดซมด	ซรดซดด

ซซดซรด	ซซดซดด	ซซดซมด	ซรดซดด	ซซดซรด	ซซดซดด	ซซดซมด	ซรดซดด

ซซดซรด	ซซดซดด	ซซดซรด	ซซดซดด	ซซดซรด	ซซดซดด	ซซดซรด	ซซดซดด

ตัวอย่าง ช่วงการเคลื่อนระดับมือลง-ขึ้นสลับกัน

ระดับมือช่วงเสียงสูง

ลดลดลรด	ลดลดลฟ	ลดลดลมด	ลดลดลรด	ลดลดลฟ	ลดลดลมด	ลดลดลรด	ลดลดลฟ

ลดลดลรด	ลดรดลฟ	ลดลดลมด	ลดมดลรด	ลดลดลฟ	ลดฟดลมด	ลดลดลรด	ลดรดลฟ

ระดับมือช่วงเสียงปกติ

ลลล	ลลล	ลลล	ลลล	ลลล	ลลล	ลลล	ลลล
ร	ฟ	ม	ร	ฟ	ม	ร	ฟ

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

ลักษณะเฉพาะด้านสำนวนกลอน

๑. ลักษณะเฉพาะเรื่องการเรียงตัวของนิ้วที่กดสายโดยปฏิบัติในตำแหน่งเดิมซ้ำๆกัน โดยที่ไม่ได้เกิดจากการเรียงเสียงของโน้ตแต่อย่างใด กล่าวคือ นอกจากการเรียงตัวของนิ้วที่เป็นไปตามการเรียงเสียงของตัวโน้ตในทำนองแล้ว ยังพบว่าสำนวนกลอนบางสำนวนส่งผลให้ลักษณะการกดสายเกิดการเคลื่อนที่เรียงตัวได้เช่นกัน ถึงแม้ว่าตัวโน้ตจะไม่ได้มีการเรียงเสียงตลอดทั้งสำนวน ดังนี้

ตัวอย่าง สำนวนที่มีการเรียงตัวของนิ้วที่กดสาย

ประโยคที่ ๓

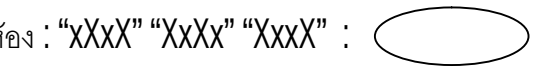
รำทรำล	ท ล	ทล	รำ	ทล ท	ล ล		
	ฟ ม	ฟ ร	ฟมร	ฟ	ฟม	ฟมรฟ	มรมร

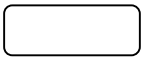
ตัวอย่าง สำนวนที่มีการเรียงตัวของนิ้วที่กดสาย

	ซล	ซลดำซ	ซลดำ	ดำลซ	ลซม	ซมร	มรด
-ม-มมม	รม		ม	ด	ม	ร	ด

๒. สำนวนกลอนลักษณะเถาวัลย์ ลักษณเฉพาะของสำนวนกลอนที่มีความโดดเด่นในเรื่องเส้นแนวดำเนินทำนองและการเรียงเสียงของตัวโน้ตโดยมีลักษณะดั่งเถาวัลย์ เนื่องจากไม่พบเสียงโดดบ่อยๆในสำนวนดังกล่าว โดยส่วนมากจะพบในทางเก็บหรือทางพัน จากการวิเคราะห์และประมวลทำให้ทราบรูปแบบสำนวนกลอนดังกล่าวว่าภายในสำนวนมักมีลักษณะการเชื่อมต่อกันของเสียงในลักษณะการวนของกลุ่มตัวโน้ต ภายในสำนวนประกอบด้วยกลุ่มโน้ตที่มีการเรียง

เสียงและยืนเสียงภายในห้องเชื่อมต่อกันหลายๆห้องจนทำให้เกิดเป็นทำนองที่มีการเคลื่อนที่ของตัวโน้ตวนเป็นเรื่อยๆ

ลักษณะกระสวนการยืนเสียงซ้ำภายในห้อง : “xXxX” “XxXx” “XxxX” : 

ลักษณะกระสวนการเรียงเสียง : “XXXx” “xXXX” : 

ตัวอย่าง สำนวนลักษณะเถาวัลย์

ประโยคที่ ๑

ทลซ	ซลทล	ล	ซ	ซลทร̣	ซด̣ทล	ซ ซล	ซ
ฟ		รมฟ	ฟมร			ฟ	ฟมร

ประโยคที่ ๒

		ล	ร̣	ทล ท	ล ล		
ฟมฟร	มฟมฟ	ฟมร	ฟมร	ฟ	ฟม	ฟมรฟ	มรมร

ประโยคที่ ๑๒

	ล		ล	ล ล	ล ล	ล	ซลทล
รฟมฟ	ฟมฟ	รฟมฟ	ฟมฟ	ร ฟ	ม ร	รมฟ	

ประโยคที่ ๑๓

ด̣ทด̣ล	ทด̣ทด̣	ลทด̣ร̣	ด̣ทล	ลทล	ล	ล	ซลทล
			ฟ	ฟ	ฟมร	รมฟ	

ตัวอย่าง สำนวนลักษณะเถาวัลย์

ทลซ	**ซลทล**	ล	ซ	**ซ ซร̣**	ซ**ด̣ทล**	**ซ ซล**	ซ
ฟ		**รมฟ**	**ฟมร**	**ร**		**ฟ**	**ฟมร**

ล	ท	**ล ลท**	ร̣ซร̣ร̣	**ล ล**	ท	**ล ลท**	ร̣ซร̣ร̣
มฟ ม	**ฟมร**	**ฟ**		**ฟ ม**	**ฟมร**	**ฟ**	

ตัวอย่าง สำนวนลักษณะเถาวัลย์

		ซลซ				ซลซ	
ซุรมร	ซุรมฟ	ฟ	ดฟมร	ซุรมร	ซุรมฟ	ฟ	ดฟมร

ดำซลร์	ดำลซดำ	ลซ ล	ซ		ซ	ซลซ	
		ฟ	ร ดฟ	ดรมร	รมฟ	ฟ	ดฟมร

ดำซลร์	ดำลซดำ	ลซ ล	ซ		ซ	ซลซ	
		ฟ	ร ดฟ	ดรมร	รมฟ	ฟ	ดฟมร

ตัวอย่าง สำนวนลักษณะเถาวัลย์

					ซ	ลซดำล	ซ
ฟมรม	ฟมรม	ฟมรม	ฟมรม	ฟมรด	มร ม		มรด

ลซ	ลซดำ	ลร์ดำม์	ร์ดำซดำ	ลซ ล	ซ ซ		
-ม	ม			ม	มร	มรดม	รดรด

	ซ	ล ซล	ดำซลดำ	ร์ดำลซ	ลซ	ซ	
ซุดรม	ซุรม	ม			ม ม	ร มร	ดมรด

ตัวอย่าง สำนวนลักษณะเถาวัลย์

ร์ทร์ล	ท ล	ทล	ร์	ทล ท	ล ล		
	ฟ ม	ฟ ร	ฟมร	ฟ	ฟม	ฟมรฟ	มรมร

ตัวอย่าง สำนวนลักษณะเถาวัลย์

	ซล	ซลดำซ	ซลดำ	ดำลซ	ลซม	ซมร	มรด
-ม-มมม	รม		ม	ด	ม	ร	ด

ตัวอย่าง สำนวนลักษณะเถาวัลย์

ซลซดำ ส		ล ส	ซ	-ลซ	ซ	ทลซ- ซ ๓	ลทดำรำ
	-ดรม	ฟดฟ	ฟมร	มฟ ฟ	มซฟมรด	ร	

ดำทลซ ส	ทลซ	-ทลซ -ซ ๓	-รำ-รำ
	ร	-ร	

๓. ลักษณะการเล่นของสำนวนหรือประโยคที่มักจะพบบ่อยครั้งในลักษณะของการเล่นเสียงการยืนเสียง การซ้ำวรรค ซ้ำประโยค การเล่นระหว่างกลอน การซ้ำประโยคในลักษณะการแปรสำนวนและการทอนสำนวนอย่างน่าสนใจ พบอย่างหลากหลายในการเดี่ยวซออู้เพลงกราวใน สองชั้น ทางครูฉลวย จิยะจันทน์ ซึ่งลักษณะดังกล่าวเกิดขึ้นเพื่อเป็นการสร้างสรรค์สำนวนให้มีความโดดเด่นขึ้น

ตัวอย่าง การลงจบ โดยการยืนเสียงโด

---ด	-รดด ส	---ด	-รดด ส	---ด	-รดด ส	-รดด ส	-รดด ส

ตัวอย่าง การยืนเสียงภายในห้องโดยเปลี่ยนเสียงลูกตกทั้ง ๘ ห้อง (ฟ ม ร ท)(ล ฟ ม ร)

-ล		-ทรร	ทลทท	ลทลล			
ฟฟ	มรมม				ฟมฟฟ	มรมม	รดรร

ตัวอย่าง การยืนเสียงโด โดยการใช้ลูกตกเป็นสำนวน “ซ ด ม ด”

ซซ	ซลซ**ซ**	ลดำดำ	ดำรำดำ**ดำ**	รำมำมำ	มำซำมำ**มำ**	ลดำดำ	ดำรำดำ**ดำ**
- ม		ด		ด		ด	

ซม	ซลซ**ซ**	ลดำล	ดำรำดำ**ดำ**	รำมำรำ	มำซำมำ**มำ**	ลดำล	ดำรำดำ**ดำ**
ดม		ด		ด		ด	

ซซ	ซลซ**ซ**	ซดลล	ลรดด**ด**	ดซรรร	รซมม**ม**	มซซซ	ซรดด**ด**
- ม							

ซซ	ซลซ**ซ**	ซดลล	ลรดด**ด**	ดซรรร	รซมม**ม**	มซซซ	ซรดด**ด**
- ม							

			ดซดด			รดรร	ดซดด
มรมม	รดรร	รดรร		มรมม	รดรร		

ซซดซ	ดดซดด	ซซดซ	ดดซดด	ซซดซ	ดดซดด	ซซดซ	ดดซดด

ตัวอย่าง ลักษณะการเล่นเสียงโด

-ซล	ซด-ดดด			-ซล	ซด-ดดด	ซลซม	รด-ดดด
-ดรม		-ดรม-ซ-ร	ม-รด-ด	-ดรม			

ซ	ซ	ลซ	ลซล-ด	ดลซ	ลซ	ซม	
ดซม	ซรม	*-ดรมรม*	ม-	ด	ม ม	ร ร	ด---

ตัวอย่าง การเล่นระหว่างกลอนภายในประโยค

	-ดซ-รดล	-ซ ซ-ลด	-ท-ด		ซ-ล-ซดซ		
--- ดรม		ม		--- ดรม	-ร	-มร-ซ-ม	รซมรซมรซมรดด

ตัวอย่าง การซ้ำประโยคในลักษณะแปรทำนอง

๑

	ซล	ซลดซ	ซลด	ดลซ	ลซม	ซมร	มรด
-ม-มมม	รม		ม	ด	ม	ร	ด

ดำลซ	รำดำลซ	ลซ ซ		- ดำลดำ	ซล ซ	ซลซ	
ม		ด	ดมรด		ม	ด	ฟมรด

๒

ซซ	ซลซซ	ลดำดำ	ดำรำดำดำ	รำมำมำ	มำซำมำมำ	ลดำดำ	ดำรำดำดำ
- ม		ด		ด		ด	

ซม	ซลซซ	ลดำล	ดำรำดำดำ	รำมำรำ	มำซำมำมำ	ลดำล	ดำรำดำดำ
ดม		ด		ด		ด	

ตัวอย่าง การซ้ำประโยค

ซซ	ซลซซ	ซดำลล	ลรำดำดำ	ดำซำรำรำ	รำซำมำมำ	มำซำซซ	ซรำดำดำ
- ม							

ซซ	ซลซซ	ซดำลล	ลรำดำดำ	ดำซำรำรำ	รำซำมำมำ	มำซำซซ	ซรำดำดำ
- ม							

ตัวอย่าง การซ้ำภายในประโยค

			ดำซดำดำ			รำดำรำรำ	ดำซดำดำ
มรมม	รดรร	รดรร		มรมม	รดรร		

ซซดำซ	ดำดำซดำ	ซซดำซ	ดำดำซดำ	ซซดำซ	ดำดำซดำ	ซซดำซ	ดำดำซดำ

ตัวอย่าง การทอนสำนวน

-ซมำมำ	มำซรำรำ	-ซรำรำ	รำซดำดำ	-ซมำมำ	มำซรำรำ	-ซรำรำ	รำซดำดำ

ซซมำซ	มำรำซรำ	ซซรำซ	รำดำซดำ	ซซมำซ	มำรำซรำ	ซซรำซ	รำดำซดำ

ซซซซำ	ซมำซรำ	ซซำซมำ	ซรำซดำ	ซซซซำ	ซมำซรำ	ซซำซมำ	ซรำซดำ

ซซำซรำ	ซซำซดำ	ซซำซมำ	ซรำซดำ	ซซำซรำ	ซซำซดำ	ซซำซมำ	ซรำซดำ

ซซำซรำ	ซซำซดำ	ซซำซรำ	ซซำซดำ	ซซำซรำ	ซซำซดำ	ซซำซรำ	ซซำซดำ

ตัวอย่าง การยืนเสียงภายในห้องโดยเปลี่ยนเสียงลูกตกทั้ง ๘ ห้อง “รมซล” “ทดทล”

ซ ซ	ซ ซ	ลซลซ	ลซทล	ทลดำท	ดำทรำดำ	รำดำรำท	ดำทรำล
ร ร	ม ม						

ตัวอย่าง การยืนเสียงเร พบความโดดเด่นเรื่องการใช้ช่วงเสียงต่ำและเสียงสูงสลับกัน

-ทล ส	ลทลรำ ส	ลทล ส	ลทลล ส	-ทล ส	ลทลรำ ส	ซทลรำ	ซทลล
ร		ร		ร			

ลทล	ลทรำ	รำทรำ	รำทล	ลทล	ลทรำ	รำทรำ	รำทล
ร	ร	ร	ร	ร	ร	ร	ร

ตัวอย่าง ยืนเสียงที

	ท	ล ลท X	ลทรำท	ล ล	ท	ล ลท X	ลทรำท
มฟลม	ฟมร	ฟ		ฟ ม	ฟมร	ฟ	

ตัวอย่าง ยืนเสียงลา

ล ลท ฟ	ลทร์ท X	ลซลท	ลทร์ท X	ล ลท ฟ	ลทร์ท X	ลซลท	ลทร์ท X

ตัวอย่าง ยืนเสียงที

ร์ทร์ล	ทลร์ท	ลทร์ล	ทลร์ท	ร์ทร์ล	ทลร์ท	ลทร์ล	ทลร์ท

ตัวอย่าง การทอนสำนวน

ซลซด์ ส	ทลทด์ ส	ทลร์ล	ทด์ร์ด์	ซลซด์ ส	ทลทด์ ส	ทลร์ล	ทด์ร์ด์

ซลซด์ ส	ทลทด์	ซลซด์ ส	ทลทด์	ทลทด์	ทลทด์	ทลทด์	ทลทด์

ตัวอย่าง การยืนเสียงโด ด้วยสำนวน “ซ ม ร ด”

-ซม์ม์	ม์ซร์ร์	-ซร์ร์	ร์ซด์ด์	-ซม์ม์	ม์ซร์ร์	-ซร์ร์	ร์ซด์ด์

ซซม์ซ	ม์ร์ซร์	ซซร์ซ	ร์ด์ซด์	ซซม์ซ	ม์ร์ซร์	ซซร์ซ	ร์ด์ซด์

ซซซซ์	ซม์ซร์	ซซ์ซม์	ซร์ซด์	ซซซซ์	ซม์ซร์	ซซ์ซม์	ซร์ซด์

ตัวอย่าง การนำเสียงลูกตกห้องสุดท้ายของการโยนกลุ่มเสียงลาก่อนหน้ามาขยายเป็นทำนองใหม่หนึ่งสำนวน เสียงดังกล่าว คือ เสียงฟา ได้ถูกยืดขยายไว้ ดังนี้

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

พบว่ามีการสร้างสรรค์สำนวนไว้อย่างน่าสนใจ คือ มีการเพิ่มการยืนเสียงลาไว้ ๓ พยางค์ก่อนเสียงลูกตกของทั้ง ๘ ห้อง โดยเสียงลูกของแต่ละห้องปรากฏเป็นเสียงข้างต้นทั้งประโยค ดังนี้

ล̊ล̊ล̊ร̊	**ล̊ล̊ล̊ฟ̊**	**ล̊ล̊ล̊ม̊**	**ล̊ล̊ล̊ร̊**	**ล̊ล̊ล̊ฟ̊**	**ล̊ล̊ล̊ม̊**	**ล̊ล̊ล̊ร̊**	**ล̊ล̊ล̊ฟ̊**

ล̊ล̊ล̊ร̊	**ล̊ร̊ล̊ฟ̊**	**ล̊ล̊ล̊ม̊**	**ล̊ม̊ล̊ร̊**	**ล̊ล̊ล̊ฟ̊**	**ล̊ฟ̊ล̊ม̊**	**ล̊ล̊ล̊ร̊**	**ล̊ร̊ล̊ฟ̊**

ตัวอย่าง การซ้ำภายในประโยค

		ซลซ ส				ซลซ ส	
ซ฻รมร	ซ฻รมฟ	ฟ	ดฟมร	ซ฻รมร	ซ฻รมฟ	ฟ	ดฟมร

ตัวอย่าง การซ้ำประโยค

ดำซลร̊	ดำลซด̊	ลซ ล	ซ		ซ	ซลซ ส	
		ฟ	ร ดฟ	ดรมร	รมฟ	ฟ	ดฟมร

ดำซลร̊	ดำลซด̊	ลซ ล	ซ		ซ	ซลซ ส	
		ฟ	ร ดฟ	ดรมร	รมฟ	ฟ	ดฟมร

ตัวอย่าง การทอนสำนวน

		ซลซ ส				ซลซ ส	
ซ฻รมร	ซ฻รมฟ	ฟ	ดฟมร	ซ฻รมร	ซ฻รมฟ	ฟ	ดฟมร

	ซ		ซ		ซ		ซ
ซรมร	ฟมร	ซรมร	ฟมร	ซรมร	ฟมร	ซรมร	ฟมร

ซ	ซ	ซ	ซ
ฟมร	ฟมร	ฟมร	ฟมร

ตัวอย่าง การซ้ำประโยคเหมือนกันทุกประการ ประโยคที่ ๓ ซ้ำ ประโยคที่ ๘ และ ๑๔

ประโยคที่ ๓

รำทรำล	ท ล	ทลส	รำ	ทล ท	ลส ล		
	ฟ ม	ฟ ร	ฟมร	ฟ	ฟม	ฟมรฟ	มรมร

ประโยคที่ ๘

รำทรำล	ท ล	ทลส	รำ	ทล ท	ลส ล		
	ฟ ม	ฟ ร	ฟมร	ฟ	ฟม	ฟมรฟ	มรมร

ประโยคที่ ๑๔

รำทรำล	ท ล	ทลส	รำ	ทล ท	ลส ล		
	ฟ ม	ฟ ร	ฟมร	ฟ	ฟม	ฟมรฟ	มรมร

ตัวอย่าง การซ้ำประโยคเหมือนกันทุกประการ ประโยคที่ ๕ ๖ และ ๗ ซ้ำประโยคที่ ๑๑ ๑๒ และ ๑๓

ประโยคที่ ๕

ซลทรำ	ลทรำ		ทรำลรำ	ทลซส	รำทลซ	ซ	ทลรำท
	ม	รซฺรม		ม		ฟมร	

ประโยคที่ ๖

	ล		ล	ล ล	ล ล	ล	ซลทล
รฟมฟ	ฟมฟ	รฟมฟ	ฟมฟ	ร ฟ	ม ร	รมฟ	

ประโยคที่ ๗

ดำทดำล	ทดำทดำ	ลทดำรำ	ดำทลส	ลทลส	ล	ล	ซลทล
			ฟ	ฟ	ฟมร	รมฟ	

ประโยคที่ ๑๑

ซลทรำ	ลทรำ		ทรำลรำ	ทลซ	รำทลซ	ซ	ทลรำท
	ม	รซฺรม		ม		ฟมร	

ประโยคที่ ๑๒

	ล		ล	ล ล	ล ล	ล	ซลทล
รฟมฟ	ฟมฟ	รฟมฟ	ฟมฟ	ร ฟ	ม ร	รมฟ	

ประโยคที่ ๑๓

ดำทดำล	ทดำทดำ	ลทดำรำ	ดำทล	ลทล	ล	ล	ซลทล
			ฟ	ฟ	ฟมร	รมฟ	

ตัวอย่าง การซ้ำประโยคในลักษณะแปรทำนอง ประโยคที่ ๔ ซ้ำประโยคที่ ๑๐

ประโยคที่ ๔

		รำ	ทลรำท	ลซ	ซทลซ		ทลรำท
รรรด	รรรซ	รรร		รม		ดรมซ	

ประโยคที่ ๑๐

รำลทล	ซทลท	รำลทล	ซทลท	ซทลท	รำทลซ	ซ	ทลรำท
						ดรม	

ตัวอย่าง การซ้ำประโยคในลักษณะแปรทำนอ ประโยคที่ ๙ ซ้ำประโยคที่ ๑๕

ประโยคที่ ๙

ลทรำ	ลทรำ	ทล	รำ	ทล ท	ล ล		
ฟ	ม	ฟ ร	ฟมร	ฟ	ฟม	ฟมรฟ	มรมร

ประโยคที่ ๑๕

-ล		-ทรร	ทลทท	ลทลล			
ฟฟ	มรมม				ฟมฟฟ	มรมม	รดรร

๔. ลักษณะสำนวนการครวญเสียง เป็นการดำเนินทำนองในช่วงจังหวะลอยหน้าทับ โดยสำนวนการครวญได้มีการสอดแทรกกลวิธีไว้อย่างน่าสนใจ พบทั้งการรัวคันชักเสียงเดียวการสะบัดนิ้ว ๔ เสียง การสะบัดนิ้ว ๓ นิ้ว การขยี้สำนวน การคลึงเสียง การรูดสาย เป็นต้น พบทั้งในลักษณะ

การควญทั้งสำนวนที่มีความยาวและสั้น ตามแต่ช่วงการควญนั้นๆประกอบกับการตัดสินใจของผู้บรรเลงถึงท่าทีในการดำรงจังหวะในขณะนั้น

ตัวอย่าง การควญเสียงมี จบที่เสียงโด ในสำนวนที่มีความยาว

---ร	----	มรซฺม	- รซฺม	- รซฺม	รซฺม รซฺม	รซฺมรด-ด	--- มรด

ตัวอย่าง การควญเสียงมี จบที่เสียงโด ในสำนวนสั้นๆกระชับ

	-ดำซ-รำดำล	-ซ ซ-ลดำ	-ท-ดำ		ซ-ล-ซดำซ		
--- ดรม		ม		--- ดรม		-ร -มร-ซฺ-ม	รซฺมรซฺมรซฺมรดด

ตัวอย่าง การควญเสียงลา

-ลำ--	-ดำ--
	รัว>>

----	----	-ลำ--	----	-ซำ--	----	--ลำซำ	ดำลำ--
>>>>	>>>>	>>>>	>>>>	>>>>	>>>>	>>>>	>>>>

----	-ซ--	--ลำซำ	ดำลำ--	----	-ซ--	--ลำซำ	ดำลำ--
>>>>	>>>>	>>>>	>>>>	>>>>	>>>>	>>>>	>>>>

---ซำ	-ดำ-ลำ	-ซำดำลำ	-ซำดำลำ	-ซำดำลำ	ซำดำลำ-ซำดำลำ	ซำดำลำ-ซำดำลำ	-ซำดำลำซำ
>>>>	**>หมดรัว**						

ตัวอย่างวิธีการควญเสียงข้างต้น

การควญเสียงในแต่ละครั้งจะมีการเปลี่ยนสำนวนการควญและมีการสอดแทรกกลวิธีที่แตกต่างกันไป จากตัวอย่างทำนองข้างต้น สามารถอธิบายลักษณะการดำเนินทำนองการควญเสียง ได้ดังนี้

เมื่อรับเสียงลาสูงในคันชักออก จากนั้นปฏิบัติต่อเนื่องในเสียงโดสูงด้วยวิธีการรัวเสียงเดียว คือ “เสียงโดสูง” ไปยัง “เสียงลาสูง” และไป ยัง “เสียงซอลสูง” อย่างห่างๆ โดยทุกครั้งที่รัวคันชักที่ เสียงลาต้องปฏิบัติพร้อมการคลึงเสียงที-เสียงลาสะลับกันไปมาเสมอ จากนั้นปฏิบัติในสำนวน “ซ ล ซ ด ล” ทอนสำนวนไปเป็น “ซ ด ล” จากอัตราจังหวะช้าไปเร็ว หมดสำนวน “ซ ด ล” ด้วยการสะบัดนิ้ว ๓ เสียง “ซ ด ล” คันชักเข้าและออกสลับกันจากช้าไปเร็ว และเมื่อถึงช่วงที่เร็วสุดให้ขยี้สำนวน “ซ ด ล ซ ด ล ซ ด ล ซ” จนจบในคันชักเข้าเสียงซอลสูง

ตัวอย่าง การควบคุมเสียงมี

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

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

ตัวอย่าง การควบคุมเสียงลา

-ร-ร	----	----	----	---ล

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

-ซ ด ล	-ซ ด ล	ซ ด ล-ซ ด ล	-ซ ด ล ซ-ล	ซ --ซ ๒ ส	ด ซ--ล ย	ซ ๒	
				ฟ		ฟ-ด-ฟ	ซ ฟ ม ร ด ม ร

ทั้งนี้ ลักษณะการดำเนินทำนองการควบคุมเสียงพบว่ามีการดำเนินสำนวนการควบคุมเสียงสลับกับการดำเนินทำนองทางโอดและการเลียนสำเนียงปี่เพื่อให้เกิดความหลากหลายและน่าสนใจ

๕. ลักษณะสำนวนปี่ พบว่ามี ๒ ลักษณะ คือ มีการดำเนินไปที่ละกลุ่มโน้ตหลายๆกลุ่ม กระทำซ้ำๆกัน ตามความเหมาะสมของจังหวะไม่น้อยหรือมากเกินไปตามแต่การตัดสินใจของผู้บรรเลงในเรื่องจังหวะ และมีการดำเนินในกลุ่มโน้ตเพียงครั้งเดียวจบ

ตัวอย่าง สำนวนการเลียนสำเนียงปี่ (มากกว่า ๑ กลุ่ม)

-ด๋-ซ๋*	-ล๋ซ๋ซซ๋-ซ๋	-ล๋ซ๋ซซ๋-ซ๋	-ล๋ซ๋ซซ๋-ซ๋
[.....ปี่.....]			

วิธีการบรรเลง คือ จะเริ่มที่คันชักออกหรือเข้าก่อนก็ได้ตามแต่ความเหมาะสม แต่เมื่อจบช่วงการเลียนสำเนียงปี่ให้หมดที่คันชักเข้าเสมอ สำหรับในสำนวนปี่ครั้งนี้ คือ “ซ๋-ล๋ซ๋ซซ๋” ปฏิบัติในคันชักเดียวทั้งกลุ่มสำนวน สลับกันระหว่างคันชักออกและคันชักเข้า จากจังหวะช้าไปเร็ว กระทำโดยใช้นวมนิ้วชี้ และปลายนิ้วกลางทุกครั้ง

ตัวอย่าง การเลียนสำเนียงปี่ เสียงซอล (มากกว่า ๑ กลุ่ม)

-ร๋-ม๋	-ซ๋-ล๋	-ด๋-ซ๋*	-ล๋ซ๋ซซ๋-ซ๋	-ล๋ซ๋ซซ๋-ซ๋	-ล๋ซ๋ซซ๋-ซ๋	-ล๋--	-ด๋--
		[.....ปี่.....]					

ตัวอย่าง การเลียนสำเนียงปี่ เสียงลา (มากกว่า ๑ กลุ่ม)

ซล*ล	-ทลซล-ล	-ทลซล-ล	-ทลซล-ล	-ร๋ซ-ทลซล ๓	-ทลซล-ล	-ทลซล-ล	-ทลซล-ล
ซุ-ส	[.....ปี่.....]				[.....ปี่.....]		

ตัวอย่าง การเลียนสำเนียงปี่ เสียงเร (มากกว่า ๑ กลุ่ม)

ร๋*ม๋ร๋ซร๋-ร๋	-ม๋ร๋ซร๋-ร๋	-ม๋ร๋ซร๋-ร๋	-ม๋ร๋-ซ๋	รัว			
[.....ปี่.....]				-ซุ๋-ซุ๋	----	----	---ร

ตัวอย่าง การเลียนสำเนียงปี่ เสียงโด (มากกว่า ๑ กลุ่ม)

-ซ์-ด์*	-ร์ด์ซ์ด์-ด์	-ร์ด์ซ์ด์-ด์	-ร์ด์ซ์ด์-ด์	-ร์ด์ซ์ด์-ด์
[.....ปี่.....]				

ตัวอย่าง การเลียนสำเนียงปี่ เสียงโด (๑ กลุ่ม)

-ล*--	ทลซล	-ท-- ย
[.....ปี่.....]		

วิธีการบรรเลงเป็นลักษณะเดียวกับการเลียนสำเนียงปี่มากกว่า ๑ กลุ่มโน้ตทุกประการ หากแต่มีการดำเนินทำนองกลุ่มโน้ตเพียงครั้งเดียว กล่าวคือ จะเริ่มที่คันชักออกหรือเข้าก่อนก็ได้ตามแต่ความเหมาะสม แต่เมื่อจบช่วงการเลียนสำเนียงปี่ให้หมดที่คันชักเข้าเสมอ สำหรับในสำนวนปี่ครั้งนี้ คือ “ล-ทลซล” ปฏิบัติในคันชักเดียวทั้งกลุ่มสำนวนเพียงครั้งเดียว กระทำโดยใช้นวมนิ้วชี้ และปลายนิ้วกลาง

ลักษณะเฉพาะด้านกลวิธีพิเศษ

ผู้วิจัยพบว่ามีกลวิธีพิเศษต่างๆที่ปรากฏในทำนองเพลงอย่างหลากหลาย ทั้งนี้ ผู้วิจัยไม่รวมถึงกรณีที่ปรากฏอยู่ในช่วงของการควบคุมเสียงและการเลียนสำเนียงปี่ ซึ่งผู้วิจัยได้อธิบายไว้ในลักษณะเฉพาะด้านการดำเนินทำนองแล้ว พบกลวิธีพิเศษต่างๆ ดังนี้

๑. กลวิธีการเปิดเสียง

กลวิธีเพื่อการสร้างสรรค์ความโดดเด่นให้แก่ท่วงทำนอง โดยการใช้นิ้วนางรวบนิ้วจากเสียงสูงไปเปิดเสียงซอลที่เป็นสายเปล่าหรือสายเอก กลวิธีนี้มักจะกระทำก่อนที่จะใช้กลวิธีการรูดสาย โดยจะเกิดขึ้นอย่างต่อเนื่อง เพื่อการเอื้อต่อสำนวนกลวิธีและอารมณ์เพลง พบทั้งหมด ๒ ครั้ง

๒. กลวิธีการรูดสาย

กลวิธีเพื่อการสร้างสรรค์ความโดดเด่นต่อท่วงทำนอง ให้เกิดความนุ่มนวลเช่นเดียวกับการเปิดเสียง พบการกระทำทั้งกับสายเอกและสายทุ้ม โดยการใช้นวมนิ้วชี้หรือนิ้วก้อยตามแต่ความเหมาะสมต่อเสียงล่าสุดที่นิ้วกำลังกระทำอยู่ จากนั้นรูดสายหาเสียงใดเสียงหนึ่งที่ผู้บรรเลง

ต้องการ กลวิธีนี้มักจะกระทำหลังการเปิดเสียงและการรัวคันชักเสียงเดียวอย่างต่อเนื่อง แต่ก็ยังพบว่ามีการรูดสายเพียงอย่างเดียวเช่นกัน นอกจากนี้พบว่าหลังจากการรูดสายในบ้างครั้งจะต่อเนื่องด้วยการพรมหรือการเลียนสำเนียงปี่อย่างต่อเนื่องตามแต่ท่วงทำนองอย่างเหมาะสม ทั้งนี้ กลวิธีการรูดเสียงกระทำเพื่อให้เกิดการเอื้อต่อสำนวนกลวิธีและอารมณ์เพลงอีกเช่นกัน พบทั้งหมด ๑๗ ครั้ง

๓. กลวิธีการเลียนสำเนียงปี่

กลวิธีการเลียนสำเนียงปี่ถือเป็นลักษณะเฉพาะประกอบในท่วงทำนองตามแนวทางครูฉลวย จิยะจันทน์ ที่ได้รับการถ่ายทอดมาจากครูพระสรรเพลงสรวง กลวิธีดังกล่าวทำให้เกิดความหนักแน่นและดุดันของสำนวนและอารมณ์เพลงมากยิ่งขึ้น พบการกระทำในสายเอก ทั้งในระดับมือช่วงเสียงปกติและการลดระดับมือลงมากระทำในช่วงเสียงสูง พบทั้งหมด ๑๐ ครั้ง

	สำนวนปี่ที่พบ
ลักษณะโครงสร้าง คือ **-X-XXX** รูปแบบเสียง คือ **-A-bAcA**	**-ด-รดซด** **-ร-มรด** **-ซ-ลซซ** **-ล-ทลซล**

๔. กลวิธีการคลึงเสียงหรือการคลึงนิ้ว

กลวิธีการคลึงเสียงหรือการคลึงนิ้ว พบ ๒ ลักษณะ คือ การคลึงแบบ ๑ นิ้ว และ ๒ นิ้ว ลักษณะการคลึงเสียง ๑ นิ้ว คือ การใช้นิ้วรูดขึ้นหรือลงเล็กน้อยก่อนที่จะกลับไปเสียงของนิ้วนั้นๆ สำหรับการคลึง ๒ นิ้ว คือ การใช้นิ้วค่อยๆขยับหรือรูดเพียงเล็กน้อยจากเสียงหนึ่งไปยังอีกเสียงหนึ่งโดยเสียงต้องไม่ขาดกัน มีการเชื่อมต่อกันอย่างกลมกลืน กระทำเพื่อเน้นเรื่องอารมณ์เพลงและสำนวนที่ต้องการความนุ่มนวล พบทั้งหมด ๑๔ ครั้ง

๕. กลวิธีการขยักเสียง

กลวิธีเพื่อการสร้างอารมณ์เพลงของท่วงทำนองนั้นๆให้เกิดความน่าสนใจขึ้น โดยการหยุดเสียงสั้นๆเล็กน้อยโดยฉับพลัน มักจะกระทำต่อด้วยการพรมสั้น การพรมยาวหรือหยุดเสียงเล็กน้อยไว้เพียงเท่านั้น ตามแต่ความเหมาะสมเฉพาะของท่วงทำนองใดทำนองหนึ่ง พบทั้งหมดเพียง ๑ ครั้ง

๖. กลวิธีการสะอึกเสียง

กลวิธีเพื่อการสร้างสรรค์ลักษณะเฉพาะของท่วงทำนองให้เกิดอารมณ์เศร้าโศกและนุ่มนวลเช่นเดียวกับการเปิดเสียง การรูดสาย ปฏิบัติโดยการหยุดคันชักเสียงสุดท้ายที่ต้องการในลักษณะคันชักเข้า พร้อมทั้งควบคุมจังหวะการลากคันชักเข้าที่ละนิดจากช้าไปเร็วจนกระทั่งกระทำถี่ๆ ทั้งนี้ กลวิธีการสะอึกเป็นกลวิธีทั่วไปในการบรรเลงซออู้ เพื่อเป็นการเอื้อต่อสำนวนกลวิธีและอารมณ์เพลงให้มีความโศกเศร้า พบทั้งหมดเพียง ๑ ครั้ง

๗. กลวิธีการสะบัดนิ้ว

กลวิธีทั่วไปของลักษณะการบรรเลงซออู้ที่มักจะมีการสะบัดนิ้วหรือสะบัดเสียง โดยปกติจะพบว่าจะมีการสะบัดนิ้ว ๓ เสียง แต่สำหรับในการเดี่ยวซออู้เพลงกราวใน สองชั้น ตามแนวทางครูฉลวย จิยะจันทน์ พบว่ามีลักษณะการสะบัดรวบรวมอยู่ในเพลงดังกล่าวถึง ๔ ลักษณะ ได้แก่ การสะบัดนิ้ว ๒ เสียง ๓ เสียง ๔ เสียงและ ๕ เสียง ดังนี้

๗.๑ การสะบัดนิ้ว ๒ เสียง พบทั้งหมด ๖ ครั้ง

๗.๒ การสะบัดนิ้ว ๓ เสียง พบทั้งหมด ๒๑ ครั้ง

๗.๓ การสะบัดนิ้ว ๔ เสียง พบทั้งหมด ๑ ครั้ง

๗.๔ การสะบัดนิ้ว ๕ เสียง พบทั้งหมด ๒ ครั้ง

๘. กลวิธีการสะบัดคันชัก (เสียงเดียว)

กลวิธีการสะบัดคันชักที่พบมีลักษณะการสะบัดคันชัก (เข้า ออก เข้า) ปกติทั่ว ซึ่งปรากฏในเสียงเดียวสะบัด ๓ ครั้ง ๓ คันชัก ด้วยความรวดเร็วและหนักแน่น เพื่อเป็นการย้ำสำนวนนั้นๆให้น่าสนใจขึ้น พบทั้งหมด ๕ ครั้ง

๙. กลวิธีการรวบเสียงหรือรวบนิ้ว

กลวิธีที่สอดแทรกไว้เพื่อให้เกิดการเอื้อต่อสำนวนกลอนให้มีลักษณะเฉพาะมากขึ้น ผู้วิจัยพบว่ามีการใช้กลวิธีการรวบเสียงเข้ามาสอดแทรกให้มีความโดดเด่นขึ้น โดยปกติทางเก็บหรือทางพันที่มีจำนวนโน้ตถี่ๆจะพบการลักคันชักบ่อยๆหรือสะบัดเสียงเท่านั้น แต่ในเพลงเดี่ยวเพลงนี้พบการรวบนิ้วภายในสำนวนทางพัน ซึ่งเป็นผลให้เกิดเป็นลักษณะเฉพาะของสำนวนที่น่าสนใจ พบทั้งหมด ๒ ครั้ง

๑๐. กลวิธีการขยี้

กลวิธีการขยี้เกิดขึ้นเพื่อเป็นการสร้างความน่าสนใจและความโดดเด่นของสำนวน โดยการเพิ่มสอดแทรกตัวโน้ตให้มีพยางค์ถี่ขึ้นไปจากลักษณะการเก็บอีกหนึ่งเท่าตัว พบทั้งหมด ๑ ครั้ง

๑๑. กลวิธีการเน้นเสียงด้วยการพรมเสียงสั้น

กลวิธีการพรมเสียงสั้นที่พบในการเดี่ยวซออู้ เพลงกราวใน สองชั้น ทางครูฉลวย จิยะจันทน์ เป็นกลวิธีที่สอดแทรกไว้มากมายทุกช่วงการโยน ลักษณะการพรม คือ ใช้หลักการพรมทั่วไปของซออู้หากแต่มีความสั้นและกระชับ เพื่อเป็นการเน้นเสียงหรือย้ำเสียงให้สำนวนชัดเจนขึ้น พบได้ทั้งหมด ประมาณ ๑๐๐ ครั้ง

๑๒. กลวิธีการพรมเสียงยาว

กลวิธีการพรมเสียงยาวที่พบเป็นกลวิธีที่สอดแทรกในทำนองเดี่ยวให้มีคุณภาพเสียงที่มีความนุ่มนวล อ่อนหวานมากยิ่งขึ้น ลักษณะการพรม คือ ใช้หลักกลวิธีการพรมทั่วไปของซออู้หากแต่มีความยาวกว่า เพื่อให้สอดคล้องกับท่วงทำนองและอารมณ์เพลงในสำนวนที่อ่อนหวาน

สำหรับลักษณะเฉพาะของการพรมเสียงยาวที่พบในทางสายนี้ พบว่ามีการพรมเสียงยาวที่เสียงที ตำแหน่งนิ้วกลางของสาย ซึ่งลักษณะการพรมเสียงเป็นลักษณะเดียวกับการพรมในตำแหน่งนิ้วชี้ โดยใช้นิ้วชี้กดสายพร้อมกับพรมนิ้วกลางให้ชิดกับนิ้วชี้ในลักษณะขึ้นและลงถี่ๆ เพื่อให้เกิดการสั่นสะเทือนของสาย แต่เมื่อมากระทำในเสียงที สายเอก ตำแหน่งนิ้วที่ ๒ นิ้วกลาง พบว่ามีการใช้วิธีการเคลื่อนนิ้วชี้ลงมาใกล้กับตำแหน่งนิ้วกลางพร้อมกับพรมนิ้วกลางในตำแหน่งเสียงนิ้วกลางปกติ พบทั้งหมด ๖ ครั้ง

๑๓. กลวิธีการรัวคันชัก

การรัวคันชัก ผู้วิจัยพบว่ามีลักษณะของการลากคันชักเข้าและออกสลับไปมาด้วยเร็วและถี่พร้อมการกดสายซอเพื่อให้เกิดเสียงเพียง ๑ พยางค์ ทั้งนี้ การกระทำให้โน้ตตัวดังกล่าวมีความยาวหรือสั้นนั้น ขึ้นอยู่กับความเหมาะสมในช่วงการบรรเลงนั้นๆของทำนอง ปกติพบว่าจะใช้กลวิธีหลังการสีคันชักออกในเสียงที่จะกระทำ ๑ ครั้ง และการรัวคันชักมักกระทำไปพร้อมกับกลวิธีการรูดสาย ซึ่งพบในบางสำนวนการควญ ถือเป็นการแสดงท่าทีในการใช้จังหวะลอยของผู้บรรเลง พบทั้งหมด ๔ ครั้ง

๑๔. กลวิธีการควญเสียง

การควญเสียง ที่พบมีลักษณะของการดำเนินทำนองในลอยจังหวะหน้าทับสำหรับเครื่องดนตรีประเภทสีและประเภทเป่า กล่าวคือ มีลักษณะการทำเสียงยาวให้เกิดการต่อเนื่องของช่วงที่มีการดำเนินทำนองอย่างซับซ้อน โดยในช่วงการควญจะสอดแทรกกลวิธีพิเศษต่างๆไว้ ทั้งนี้โครงสร้างการควญเป็นลักษณะของการยืนเสียงแบบห่างๆอย่างเป็นสำนวนตามกลุ่มโน้ตนั้นๆ พบทั้งหมด ๔ ครั้ง

การควญครั้งที่ ๑ เสียงมี
การควญครั้งที่ ๒ เสียงลา
การควญครั้งที่ ๓ เสียงมี
การควญครั้งที่ ๔ เสียงลา

สำหรับการใช้กลวิธีพิเศษในแต่ละช่วง ผู้วิจัยสามารถยกตัวอย่างกลวิธีพิเศษต่างๆ ดังกล่าว เพื่อประกอบผลการวิเคราะห์ข้างต้น ได้ดังนี้

ทำนองรับร้อง

กลวิธีพิเศษที่ใช้ในการประดับประดาทำนองรับร้องข้างต้น พบว่ามีการสะบัดนิ้ว ๓ เสียง การขยักเสียง การพรมสั้น การคลึงนิ้ว และการควญเสียง

ตัวอย่าง การสะบัดนิ้ว ๓ เสียง พบ ๔ ครั้ง

	-ดซ-รดล	-ซ ซ-ลดˌ	-ท-ดˌ		ซ-ล-ซดˌซ		
--- ดรม		ม		--- ดรม	-ร	-มร-ซ့-ม	รซ့มรซ့มรซ့มรดด

ตัวอย่าง การขยักเสียง พบ ๑ ครั้ง

	-ดซ-รดล	-ซ ซ-ลดˌ	-ท-ดˌ		ซ-ล-ซดˌซ		
--- ดรม		ม		--- ดรม	-ร	-มร-ซ့-ม	รซ့มรซ့มรซ့มรดด

ตัวอย่าง การพรมสั้น พบ ๒ ครั้ง

	-ดซ-รดล	-ซ ซ-ลดˌ	-ท-ดˌ		ซ-ล-ซดˌซ		
--- ดรม		ม		--- ดรม	-ร	-มร-ซ့-ม	รซ့มรซ့มรซ့มรดด

ตัวอย่าง การคลึงนิ้ว พบ ๒ ครั้ง

	-ดซ-รดล	-ซ ซ-ลดˌ	-ท-ดˌ		ซ-ล-ซดˌซ		
--- ดรม		ม		--- ดรม	-ร	-มร-ซ့-ม	รซ့มรซ့มรซ့มรดด

ตัวอย่าง การควญเสียง พบ ๑ ครั้ง

	-ดซ-รดล	-ซ ซ-ลดˌ	-ท-ดˌ		ซ-ล-ซดˌซ		
--- ดรม		ม		--- ดรม	-ร	-มร-ซ့-ม	รซ့มรซ့มรซ့มรดด

ตัวอย่าง การสะบัดคันชัก ๑ โน้ต พบ ๑ ครั้ง

	-ดฺซ-รฺดฺล	-ซ ซ-ลดฺ	-ท-ดฺ		ซ-ล-ซดฺซ		
--- ดรม		ม		--- ดรม	-ร	-มร-ซฺ-ม	รซฺมรซฺมรซฺมรดด

ช่วงที่ ๑ กลุ่มการโยนที่ ๑ เสียงโด

กลุ่มการโยนที่ ๑ เสียงโด (ช่วงที่ ๑)

กลวิธีพิเศษที่ใช้ในการประดับประดาทำนองกลุ่มการโยนที่ ๑ เสียงโด (ช่วงที่ ๑) ไม่รวมถึงกลวิธีพิเศษที่ปรากฏในการครวญเสียง พบว่ามีการสะบัดนิ้ว ๓ เสียง การสะบัดนิ้ว ๒ เสียง การพรมสั้น การคลึงนิ้ว การครวญสำนวน การเลียนสำเนียงปี่ การพรมยาว การขยี้ การรูดสาย และการสะบัดคันชัก ๑ โน้ต

ตัวอย่าง การสะบัดนิ้ว ๓ เสียง พบ ๕ ครั้ง

-ซล ส	ซดฺ-ดฺดฺดฺ X			-ซล ส	ซดฺ-ดฺดฺดฺ X	ซลซมฺ ส	รฺดฺ-ดฺดฺดฺ X
-ดรม ๓		-ดรม-ซฺ-รฺ ๓	ม-รด-ด ย ๒	-ดรม ๓			

ตัวอย่าง การสะบัดนิ้ว ๒ เสียง พบ ๒ ครั้ง

			-ซ	ลซดฺ ส	-ซลซ-ล ส	-ล-ดฺ ส	-ท-ดฺ
---ร	-มรด-ร ๓	-มรซฺม-ร ส ๒	-ม	ม			

ตัวอย่าง การพรมสั้น พบ ๑๕ ครั้ง

-ซล ส	ซดฺ-ดฺดฺดฺ X			-ซล ส	ซดฺ-ดฺดฺดฺ X	ซลซมฺ ส	รฺดฺ-ดฺดฺดฺ X
-ดรม ๓		-ดรม-ซฺ-รฺ ๓	ม-รด-ด ย ๒	-ดรม ๓			

ตัวอย่าง การคลึงนิ้ว ๔ ครั้ง

			-ซ	ลซดฺ ส	-ซลซ-ล ส	-ล-ดฺ ส	-ท-ดฺ
---ร	-มรด-ร ๓	-มรซฺม-ร ส ๒	-ม	ม			

ตัวอย่าง การสะบัดคันชัก ๑ โน้ต พบ ๓ ครั้ง

-ซล ส	ซดฺ-ดฺดฺดฺ X			-ซล ส	ซดฺ-ดฺดฺดฺ X	ซลซมฺ ส	รฺดฺ-ดฺดฺดฺ X
-ดรม ๓		-ดรม-ซฺ-รฺ ๓	ม-รด-ด ย ๒	-ดรม ๓			

ตัวอย่าง การพรมยาว พบ ๑ ครั้ง

-ซล ส	ซดำ-ดุดำ X			-ซล ส	ซดำ-ดุดำ X	ซลซม ส	ริดำ-ดุดำ X
-ดรม ๓		-ดรม-ซุ-รุ ๓	ม-รด-ด ย ๒	-ดรม ๓			

ตัวอย่าง การขยี้ พบ ๑ ครั้ง

ซ	ซ	ลซ	ลซล-ดำ ๓	ดำลซ	ลซ ส	ซม	
ดซุม	ซุรม	*-ดรมรม*	ม-	ด	ม ม	รุ รุ ส	ด---

ตัวอย่าง การรูดสาย ๕ ครั้ง

-รำ-มำ	-ซำ-ลำ	-ดำ-ซี่*	-ลำซี่ซซำ-ซำ	-ลำซี่ซซำ-ซำ	-ลำซี่ซซำ-ซำ	-ลำ--	-ดำ--
		[.....ปี่.....]					

ตัวอย่าง การเลียนเสียงปี่ พบ ๓ ครั้ง

-รำ-มำ	-ซำ-ลำ	-ดำ-ซี่*	-ลำซี่ซซำ-ซำ	-ลำซี่ซซำ-ซำ	-ลำซี่ซซำ-ซำ	-ลำ--	-ดำ--
		[.....ปี่.....]					

ตัวอย่าง การควบคุมเสียง ๓ ครั้ง

-รำ-มำ	-ซำ-ลำ	-ดำ-ซี่*	-ลำซี่ซซำ-ซำ	-ลำซี่ซซำ-ซำ	-ลำซี่ซซำ-ซำ	-ลำ--	-ดำ--
		[.....ปี่.....]					

----	----	-ลำ--	----	-ซำ--	----	--ลำซี่	ดำลำ--

----	-ซ--	--ลำซี่	ดำลำ--	----	-ซ--	--ลำซี่	ดำลำ--

---ซำ	-ดำ-ลำ	-ซำดำลำ	-ซำดำลำ	-ซำดำลำ	ซำดำลำ-ซำดำลำ	ซำดำลำ-ซำดำลำ	-ซำดำลำซำ

กลุ่มการโยนที่ ๑ เสียงโด (ช่วงที่ ๒)

กลวิธีพิเศษที่ใช้ในการประดับประดาทำนองกลุ่มการโยนที่ ๑ เสียงโด (ช่วงที่ ๒) พบว่ามีการพรมสั้นและการสะบัดคันชัก ๑ โน้ต

ตัวอย่าง การพรมสั้น พบ ๘ ครั้ง

	ซล	ซลดˌซ	ซลดˌ	ดˌลซ	ลซม	ซมร	มรด
-ม-มมม	รม		ม	ด	ม	ร	ด

ตัวอย่าง การสะบัดคันชัก ๑ โน้ต พบ ๑ ครั้ง

	ซล	ซลดˌซ	ซลดˌ	ดˌลซ	ลซม	ซมร	มรด
-ม-มมม	รม		ม	ด	ม	ร	ด

ช่วงที่ ๒ กลุ่มการโยนที่ ๒ เสียงเร

การโยนกลุ่มเสียงที่ ๒ เสียงเร ผู้วิจัยจึงแบ่งออกเป็น ๒ ช่วง ดังนี้

กลุ่มการโยนที่ ๒ เสียงเร (ช่วงที่ ๑)

กลวิธีพิเศษที่ใช้ในการประดับประดาทำนองกลุ่มการโยนที่ ๒ เสียงเร (ช่วงที่ ๑) ไม่รวมถึงกลวิธีพิเศษที่ปรากฏในการครวญเสียง พบว่ามีการพรมสั้น การรวบนิ้ว การสะบัดนิ้ว ๓ เสียง การรัวคันชัก การครวญ การสะบัดนิ้ว ๒ เสียง การสะอึกเสียง การพรมยาว การคลึงนิ้ว การเลียนสำเนียงปี่และการรูดสาย

ตัวอย่าง การพรมสั้น พบ ๑๐ ครั้ง

ซลซดˌ		ล	ซ	-ลซ	ซ	ทลซ- ซ	ลทดˌรˌ
	-ดรม	ฟดฟ	ฟมร	มฟ ฟ	มซฟมรด	ร	

ตัวอย่าง การรวบนิ้ว พบ ๒ ครั้ง

ซลซดˌ		ล	ซ	-ลซ	ซ	ทลซ- ซ	ลทดˌรˌ
	-ดรม	ฟดฟ	ฟมร	มฟ ฟ	มซฟมรด	ร	

ตัวอย่าง การสะบัดนิ้ว ๓ เสียง พบ ๓ ครั้ง

ดˌทลซ	ทลซ	-ทลซ -ซ	-รˌรˌ	----	----	----	---ล
	ร	-ร					

ตัวอย่าง การรัวคันชัก พบ ๒ ครั้ง

รำ*มำรำซรำ-รำ	-มำรำซรำ-รำ	-มำรำซรำ-รำ	-มำรำ-ซำ	รัว			
[.....ปี่.....]				-ซุ-ซุ	----	----	---ล

ตัวอย่าง การรูดสาย พบ ๓ ครั้ง

รำ*มำรำซรำ-รำ	-มำรำซรำ-รำ	-มำรำซรำ-รำ	-มำรำ-ซำ	รัว			
[.....ปี่.....]				-ซุ-ซุ	----	----	---ล

ตัวอย่าง การครวญ พบ ๑ ครั้ง

ดำทลซ ส	ทลซ	-ทลซ -ซ ๓	-รำ-รำ	----	----	----	---ล
	ร	-ร					

---ซ	-ลซ-	--ดำล	----	---ซ	-ลซ-	--ดำล	----

-ซดำล	-ซดำล	ซดำล-ซดำล	-ซดำลซ-ล	ซ --ซ ๒ ส	ดำซ--ล ย	ซ ๒	
				ฟ...		ฟ-ด-ฟ	ซุฟมรดมร

ตัวอย่าง การสะบัดนิ้ว ๒ เสียง พบ ๒ ครั้ง

-ซดำล	-ซดำล	ซดำล-ซดำล	-ซดำลซ-ล	ซ --ซ ๒ ส	ดำซ--ล ย	ซ ๒	
				ฟ...		ฟ-ด-ฟ	ซุฟมรดมร

ตัวอย่าง การสะอึกเสียง พบ ๑ ครั้ง

-ซดำล	-ซดำล	ซดำล-ซดำล	-ซดำลซ-ล	ซ --ซ ๒ ส	ดำซ--ล ย	ซ ๒	
				ฟ...		ฟ-ด-ฟ	ซุฟมรดมร

ตัวอย่าง การพรมยาว พบ ๑ ครั้ง

-ซดำล	-ซดำล	ซดำล-ซดำล	-ซดำลซ-ล	ซ --ซ ๒ ส	ดำซ--ล ย	ซ ๒	
				ฟ...		ฟ-ด-ฟ	ซุฟมรดมร

ตัวอย่าง การคลึงนิ้ว พบ ๕ ครั้ง

-รำ-ล*	-ทลซล-ล	-ทลซล-ล	-ทลซล-ล	-ท-ดำ	-รำ-ดำ	-ท-ดำ	-รำ-ซำ
[.....ปี่.....]							

ตัวอย่าง การเลียนสำเนียงปี่ พบ ๔ ครั้ง

ซล*ล	-ทลซล-ล	-ทลซล-ล	-ทลซล-ล	-รำซ-ทลซล ๓	-ทลซล-ล	-ทลซล-ล	-ทลซล-ล
รซฺ- ส	[.....ปี่.....]				[.....ปี่.....]		

กลุ่มการโยนที่ ๒ เสียงเร (ช่วงที่ ๒)

กลวิธีพิเศษที่ใช้ในการประดับประดาทำนองกลุ่มการโยนที่ ๒ เสียงเร (ช่วงที่ ๒) ไม่รวมถึงกลวิธีพิเศษที่ปรากฏในการควบคุมเสียง พบว่ามีเพียงการพรมสั้น จำนวน พบ ๖ ครั้ง

ตัวอย่าง

ดำซลรำ	ดำลซดำ	ลซ ล	ซ		ซ	ซลซ ส	
		ฟ	ร ดฟ	ดรมร	รมฟ	ฟ	ดฟมร

ช่วงที่ ๓ กลุ่มการดำเนินทำนอง

กลวิธีพิเศษที่ใช้ในการประดับประดากลุ่มการดำเนินทำนอง เนื่องจากเป็นการดำเนินทำนองลักษณะทางพันตามขนบการบรรเลงซออู้ จึงทำให้พบว่ามีเพียงกลวิธีการพรมสั้น จำนวน ๑๙ ครั้ง เท่านั้น

ตัวอย่าง การพรมสั้น

ซลทรำ ส	ลทรำ		ทรำลรำ	ทลซ ส	รำทลซ	ซ	ทลรำท
	ม	รซฺรม		ม		ฟมร	

ช่วงที่ ๔ กลุ่มการโยนที่ ๒ เสียงเร (ครั้งที่ ๒)

กลวิธีพิเศษที่ใช้ในการประดับประดากลุ่มการโยนที่ ๒ เสียงเร (ครั้งที่ ๒) เนื่องจากเป็นการดำเนินทำนองลักษณะทางพันตามขนบการบรรเลงซออู้ จึงทำให้พบว่ามีเพียงกลวิธีการพรมสั้น จำนวน ๓ ครั้ง เท่านั้น

ตัวอย่าง การพรมสั้น

ทลซ	ซลทล	ล ส	ซ	ซ ซรำ	ซดำทล	ซ ซล	ซ
ฟ		รมฟ	ฟมร	ร		ฟ	ฟมร

ช่วงที่ ๕ กลุ่มการโยนแทรก เสียงที

กลวิธีพิเศษที่ใช้ในการประดับประดาทำนองกลุ่มการโยนแทรก เสียงที พบว่ามีการพรมสั้น การพรมยาว และการเลียนสำเนียงปี่

ตัวอย่าง การพรมสั้น พบ ๖ ครั้ง

	ท	ล ลท	ลทรำท	ล ล	ท	ล ลท	ลทรำท
มฟลม	ฟมร	ฟ		ฟ ม	ฟมร	ฟ	

ตัวอย่าง การพรมยาว พบ ๒ ครั้ง

รำลรำท	รำลรำท	รำลรำท	รำลรำ-	-ท--	-ล*--	ทลซล	-ท--
					[.....ปี่.....]		

ตัวอย่าง การเลียนสำเนียงปี่ พบ ๑ ครั้ง

รำลรำท	รำลรำท	รำลรำท	รำลรำ-	-ท--	-ล*--	ทลซล	-ท--
					[.....ปี่.....]		

ช่วงที่ ๖ กลุ่มการโยนที่ ๓ เสียงมี

กลวิธีพิเศษที่ใช้ในการประดับประดาทำนองกลุ่มการโยนที่ ๓ เสียงมี พบว่ามีการสะบัดนิ้ว ๓ เสียง การรูดสาย การคลึงนิ้ว การพรมสั้น การสะบัดนิ้ว ๔ เสียง สะบัดนิ้ว ๒ เสียง การเลียนสำเนียงปี่และการพรมยาว

ตัวอย่าง การสะบัดนิ้ว ๓ เสียง พบ ๒ ครั้ง

----	----รำ	---ซลท	-ริ-ม	---ท	---รำมำร	---ล	--ทล

ตัวอย่าง การรูดสาย พบ ๔ ครั้ง

-รำ	-ซ--	-ลซดำซ-ล	ซ	---ล	-ทลซล-ท	---รำ	-ซลท-ริม
-ม			ม---	[.....ปี่.....]			

ตัวอย่าง การคลึงนิ้ว พบ ๑ ครั้ง

----	----รำ	---ซลท	-ริ-ม	---ท	---รำมำร	---ล	--ทล

ตัวอย่าง การพรมสั้น พบ ๑๓ ครั้ง

----	----รำ	---ซลท ๓	-ร-ม	---ท	---รำมำร	---ล	--ทล ส

ตัวอย่าง การสะบัดนิ้ว ๔ เสียง พบ ๑ ครั้ง

-รำ	-ซ--	-ลซดำซ-ล ๔	ซ ๒	---ล	-ทลซล-ท ย	---รำ	-ซลท-ร-ม ๓
-ม			ม---	[.....ปี่.....]			

ตัวอย่าง สะบัดนิ้ว ๒ เสียง พบ ๑ ครั้ง

-รำ	-ซ--	-ลซดำซ-ล ๔	ซ ๒	---ล	-ทลซล-ท ย	---รำ	-ซลท-ร-ม ๓
-ม			ม---	[.....ปี่.....]			

ตัวอย่าง การเลียนสำเนียงปี่ พบ ๑ ครั้ง

-รำ	-ซ--	-ลซดำซ-ล ๔	ซ ๒	---ล	-ทลซล-ท ย	---รำ	-ซลท-ร-ม ๓
-ม			ม---	[.....ปี่.....]			

ตัวอย่าง การพรมยาว พบ ๑ ครั้ง

-รำ	-ซ--	-ลซดำซ-ล ๔	ซ ๒	---ล	-ทลซล-ท ย	---รำ	-ซลท-ร-ม ๓
-ม			ม---	[.....ปี่.....]			

ช่วงที่ ๗ กลุ่มการโยนที่ ๔ เสียงลา

กลวิธีพิเศษที่ใช้ในการประดับประดาทำนองกลุ่มการโยนที่ ๔ เสียงลา พบว่ามีการพรมสั้น การรูดสาย การรัวคันชักเสียงเดียว การสะบัดนิ้ว ๕ เสียง การสะบัดนิ้ว ๓ เสียง การคลึงนิ้ว การพรมยาว การเปิดสายและการสะบัดนิ้ว ๒ เสียง

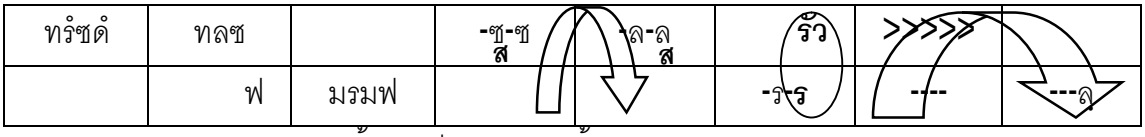
ตัวอย่าง การพรมสั้น พบ ๑๘ ครั้ง

ทรำซดำ	ทลซ		-ซ-ช ส	-ล-ล ส	รัว	>>>>>	
	ฟ	มรมฟ			-ร-ร	----	---ล

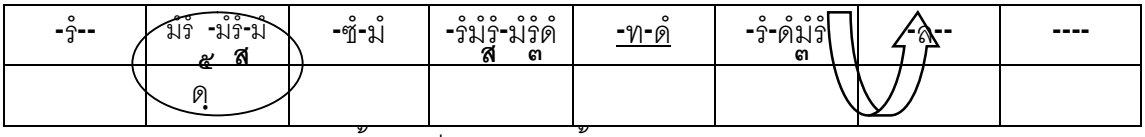
ตัวอย่าง การรูดสาย พบ ๔ ครั้ง

ทรำซดำ	ทลซ		-ซ-ช ส	-ล-ล ส	รัว	>>>>>	
	ฟ	มรมฟ			-ร-ร	----	---ล

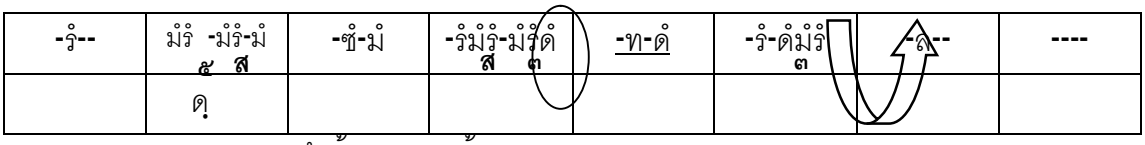
ตัวอย่าง การรัวคันชักเสียงเดียว พบ ๑ ครั้ง



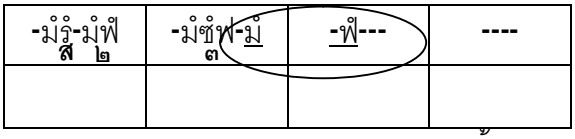
ตัวอย่าง การสะบัดนิ้ว ๕ เสียง พบ ๒ ครั้ง



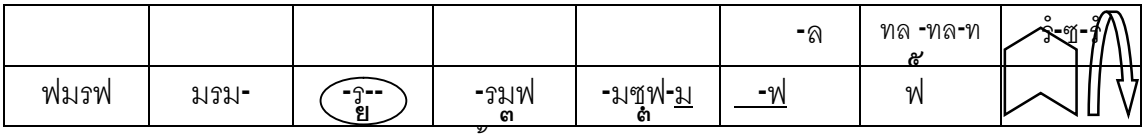
ตัวอย่าง การสะบัดนิ้ง ๓ เสียง พบ ๕ ครั้ง



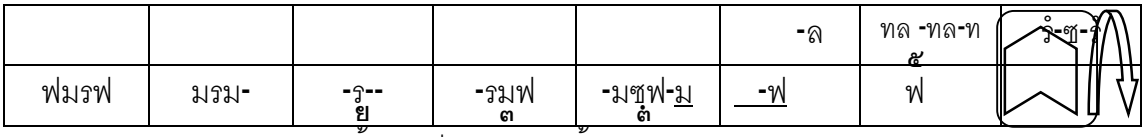
ตัวอย่าง การคลึงนิ้ว พบ ๓ ครั้ง



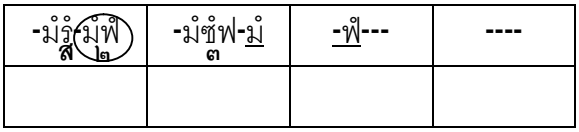
ตัวอย่าง การพรมยาว พบ ๑ ครั้ง



ตัวอย่าง การเปิดสาย พบ ๑ ครั้ง



ตัวอย่าง การสะบัดนิ้ว ๒ เสียง พบ ๑ ครั้ง



ช่วงที่ ๘ กลุ่มการโยนที่ ๕ เสียงฟา

ไม่พบกลวิธีพิเศษแต่ประการใดเนื่องจากเป็นทำนองการทอนสำนวนที่มีอัตราเร็วและใช้คันชักเดียวตลอดการบรรเลง

ช่วงที่ ๙ กลุ่มการโยนที่ ๖ เสียงมี

ไม่พบกลวิธีพิเศษแต่ประการใดเนื่องจากเป็นทำนองการทอนสำนวนที่มีอัตราเร็วและใช้คันชักเดียวตลอดการบรรเลง

ช่วงที่ ๑๐ ทำนองปิดท้าย (กลับมากลุ่มการโยนที่ ๑ เสียงโด)

กลวิธีพิเศษที่ใช้ในการประดับประดาทำนองปิดท้าย พบว่ามีการเลียนสำเนียงปี่ การสะบัดนิ้ว ๓ เสียง การรูดสาย และการเปิดเสียง

ตัวอย่าง การเลียนสำเนียงปี่ พบ ๑ ครั้ง

[.....ปี่.....]		-ล๓	-ซ-ล	-ดำ-รำ	-มำ-ซำ	-ซ	-ลซล-ด๓
---ร*	-มรดร-ม	ซม				-ม	

ตัวอย่าง การสะบัดนิ้ว ๓ เสียง พบ ๒ ครั้ง

[.....ปี่.....]		-ล๓	-ซ-ล	-ดำ-รำ	-มำ-ซำ	-ซ	-ลซล-ด๓
---ร*	-มรดร-ม	ซม				-ม	

ตัวอย่าง การรูดสาย พบ ๑ ครั้ง

[.....ปี่.....]		-ล๓	-ซ-ล	-ดำ-รำ	-มำ-ซำ	-ซ	-ลซล-ด๓
---ร*	-มรดร-ม	ซม				-ม	

ตัวอย่าง การเปิดเสียง พบ ๑ ครั้ง

[.....ปี่.....]		-ล๓	-ซ-ล	-ดำ-รำ	-มำ-ซำ	-ซ	-ลซล-ด๓
---ร*	-มรดร-ม	ซม				-ม	

ทำนองลงจบ

กลวิธีพิเศษเป็นไปตามทำนองรับร้องทุกประการ

บทที่ ๕
บทสรุปและข้อเสนอแนะ

๕.๑ บทสรุป

การดำเนินงานวิจัยเรื่องการวิเคราะห์เดี่ยวซออู้เพลงกราวใน สองชั้น ทางครูฉลวย จิยะจันทน์ มีวัตถุประสงค์ ๓ ประการ ประแรก เพื่อศึกษาบริบทที่เกี่ยวข้องกับการเดี่ยวซออู้ เพลงกราวในทางครูฉลวย จิยะจันทน์ ประการที่สอง เพื่อวิเคราะห์โครงสร้างการเดี่ยวซออู้ เพลงกราว-ใน ทางครูฉลวย จิยะจันทน์ ประการที่สาม เพื่อวิเคราะห์สังคีตลักษณ์และกลวิธีพิเศษในการเดี่ยวซออู้ เพลงกราวใน ทางครูฉลวย จิยะจันทน์ ซึ่งมีผลการวิจัยในครั้งนี้ ดังต่อไปนี้

การศึกษาบริบทที่เกี่ยวข้องกับการเดี่ยวซออู้ เพลงกราวใน ทางครูฉลวย จิยะจันทน์ ผู้วิจัยพบว่าเพลงกราวใน จัดอยู่ในเพลงประเภทเพลงหน้าพาทย์ชั้นสูง ซึ่งนักดนตรีไทยมักนิยมนำมาบรรเลงเพื่อเป็นการอวดทางกลอนเฉพาะสำนัก เพื่อเป็นการแสดงออกซึ่งความสามารถและศักยภาพของนักดนตรี อีกทั้งเป็นการอวดความแม่นยำของผู้บรรเลงในการจดจำบทเพลงและกลวิธีพิเศษต่างๆที่ได้ถูกสร้างสรรค์ไว้อย่างวิจิตรงดงาม การเดี่ยวเพลงกราวใน สำหรับประเภทเครื่องสายนิยมบรรเลงเดี่ยวในอัตราจังหวะสองชั้น โดยปกติจะบรรเลงไปตามกลุ่มการโยนทั้ง ๖ เสียง เพลงกราวในทางเดี่ยวซออู้ตามแนวทางครูฉลวย จิยะจันทน์ พบว่าเป็นเพลงเดี่ยวที่ได้รับการถ่ายทอดมาจากคุณครูพระสรรเพลงสรวง (บัว กมลวาทิน) โดยสันนิษฐานว่าคุณครูพระสรรฯ ได้รับการถ่ายทอดมาจากพระยาประสานดุริยศัพท์ (แปลก ประสานศัพท์) เจ้ากรมปี่พาทย์หลวงในรัชกาลที่ ๖ อีกทอดหนึ่ง เพลงกราวในทางเดี่ยวซออู้ของครูฉลวย จิยะจันทน์ ได้รับความนิยมและเป็นที่ยอมรับจนกระทั่งมีชื่อเสียงมาในปัจจุบันนี้ได้เนื่องมาจากผลงานการแสดงเดี่ยวกราวใน ซึ่งสร้างความประทับใจในทุกๆครั้ง โดยเฉพาะการแสดงเดี่ยวกราวใน ณ โรงละครแห่งชาติ ซึ่งในอดีตมีการจัดการแสดงดนตรีไทยอยู่บ่อยครั้ง อีกทั้งด้วยความโดดเด่นในเรื่องกลวิธีพิเศษและแนวทางการปฏิบัติอันมีลักษณะเฉพาะ โดยผู้วิจัยพบว่าเป็นการบูรณาการทางด้านองค์ความรู้ระหว่างคุณครูพระสรรเพลงสรวง ท่านบรมครูที่ได้แสดงอัจฉริยภาพทางการสร้างสรรค์สำนวนกลอนอันมีลักษณะที่โดดเด่นไว้ในเพลงกราวในรวมเข้ากับความรู้ความสามารถทางการบรรเลงอย่างมีลักษณะเฉพาะของครูฉลวย จิยะจันทน์ อันได้แก่กลวิธีการบรรเลงต่างๆที่เกิดจากประสบการณ์และการสั่งสมความรู้จนกระทั่งตกผลึกมาเป็นลักษณะเฉพาะทางการบรรเลงที่งดงาม การถ่ายทอดเพลงกราวในของครูฉลวย จิยะจันทน์ มีลักษณะของการเรียนดนตรีไทยแบบสูตรสำเร็จหรือที่เรียกว่าตามขนบ (ตัวต่อตัว) คือ การใช้วิธีการสังเกตของลูกศิษย์แทน

การบอกกล่าวจากคุณครู เพื่อให้เข้าใจด้วยตนเองและเพื่อเข้าใจในช่วงใดช่วงหนึ่งให้ได้มากที่สุด ในขณะที่ได้รับการถ่ายทอด เนื่องจากเพลงกราวในมีความซับซ้อนในเรื่องของกลวิธีพิเศษและการดำเนินกลอนที่แยบยล ผู้ที่เข้ารับการต่อเพลงไม่สามารถที่จะศึกษาได้จากเสียงเพียงอย่างเดียว หากแต่ต้องอาศัยการฟังและสังเกตลักษณะการบรรเลงจริงจากศิลปินต้นแบบพร้อมทั้งปฏิบัติตามซ้ำๆจนกระทั่งได้สำเนียงเสียงและท่าทีการเข้าหรือรอจังหวะที่เป็นไปตามแนวทางของคุณครู ผู้ที่ได้รับการถ่ายทอดโดยตรงพบว่ามีทั้งหมด ๑๓ ท่าน ได้แก่ ดร.ดุษฎี สว่างวิบูลย์พงศ์ ครูณัฏฐวิต จิยะจันทน์ อาจารย์สุขสันต์ พ่วงกลัด นายมารุธ วิจิตรโชติ อาจารย์สมบูรณ์ บุญวงษ์ คุณพวงเพ็ญ จันทร์อุดม คุณศิริพันธุ์ ธินกร ณ อยุธยา คุณบำรุง วรินทราคม คุณสุภาพร จันทร์ศรี คุณวิโรจน์ อ่อนสำลี คุณภิรมย์ (ไม่ทราบนามสกุล) คุณดำรง (ไม่ทราบนามสกุล) คุณเหมราช (ไม่ทราบนามสกุล) คุณโอ๊ต (ไม่ทราบชื่อ-นามสกุล ซึ่งในอดีตคือนิสิตครุศาสตร์ จุฬาฯ รุ่นสุดท้ายที่ได้รับการถ่ายทอดจากคุณครู) ทั้งนี้ ผู้วิจัยได้ทำการศึกษาภาคปฏิบัติจากครูณัฏฐวิต จิยะจันทน์ ซึ่งมีความใกล้ชิดในฐานะหลานชายของคุณครูและเป็นผู้ที่ได้รับการถ่ายทอดโดยตรง ผู้วิจัยจึงสนใจที่จะดำเนินการวิจัยจากฐานข้อมูลชั้นปฐมภูมิและเป็นการศึกษาข้อมูลได้โดยละเอียด เพื่อที่จะนำมาซึ่งผลการวิจัยเชิงคุณภาพที่สมบูรณ์

การศึกษาและวิเคราะห์โครงสร้างการเดี่ยวซออู้เพลงกราวในทางครูฉลวย จิยะจันทน์ ผู้วิจัยพบว่าโครงสร้างการโยนมีลักษณะของการโยนตามกลุ่มเสียงต่างๆ ๖ เสียง ๖ กลุ่มการโยน เช่นเดียวกับทำนองหลัก มีการยึดหลักโครงสร้างเดียวกับทำนองหลักทุกประการ หากแต่มีการใช้หลักการประพันธ์ในการยืดยุบสำนวนเดิมจากโครงสร้างทำนองหลักให้เป็นลักษณะทำนองเดี่ยวซออู้ตามขนบอย่างลุ่มลึกและน่าสนใจ ทั้งนี้ ปรากฏเป็นกลุ่มเนื้อแท้อีก ๑๘ จังหวะหน้าทับหรือ ๙ ประโยค (ถ้ารวมการซ้ำประโยค คือ ๑๕ ประโยคเนื้อแท้) เช่นเดียวกับทำนองหลักทุกประการ ถือเป็นทางเดี่ยวที่มีหลักการใช้โครงสร้างการโยนกลุ่มเสียงโดยสมบูรณ์

การศึกษาและวิเคราะห์สังคีตลักษณ์และกลวิธีพิเศษในการเดี่ยวซออู้เพลงกราวในทางครูฉลวย จิยะจันทน์ ผู้วิจัยพบว่ามีสังคีตลักษณ์ **A B m B' C D E F D' c** รูปแบบดังกล่าว พบว่ามีการโยนทั้งหมด ๖ กลุ่มการโยน คือ เสียงโด เสียงเร เสียงที เสียงมี เสียงลา เสียงฟา จำแนกเป็น ๑๐ ช่วงประกอบด้วย การโยนที่ ๑ เสียงโด การโยนที่ ๒ เสียงเร กลุ่มการดำเนินทำนองเนื้อแท้ การโยนที่ ๒ เสียงเร (ครั้งที่ ๒) การโยนแทรก เสียงที การโยนที่ ๓ เสียงมี การโยนที่ ๔ เสียงลา การโยนที่ ๕ เสียงฟา การโยนที่ ๖ เสียงมี (ครั้งที่ ๒) ทำนองปิดท้าย (เสียงโด) ทั้งนี้ ไม่รวมทำนองรับร้องและทำนองจบ ผู้วิจัยพบว่ามีการดำเนินทำนองอยู่ใน ๓ กลุ่มเสียง ได้แก่ กลุ่มเสียงปัญจมูล ดรมXซลX ทางเพียงออบน กลุ่มเสียงปัญจมูล ซลทXรมX ทางเพียงออล่างและ

กลุ่มเสียงปัญจมูล รมฬXลทX ทางนอก มีการใช้จังหวะหน้าทับกราวนอก โดยใช้โทน-รำมะนาเป็นเครื่องประกอบจังหวะ สำหรับจังหวะฉิ่งมีลักษณะของการตีเปิดเสียง “ฉิ่ง” เพียงอย่างเดียว ผู้วิจัยพบลักษณะการใช้กลวิธีการบรรเลงต่างๆอย่างเป็นลักษณะเฉพาะสำหรับการเดี่ยวเพลงกราวในสองชั้น ทางครูฉลวย จิยะจันทน์ โดยสามารถสรุปและจำแนกออกเป็น ๓ ลักษณะ ดังนี้

๑. ด้านลักษณะสำนวนกลอน

๑.๑ สำนวนการเรียงตัวของนิ้วที่กดสายปรากฏในตำแหน่งเดิมซ้ำๆกันวนไปเรื่อยจนกระทั่งหมดวรรค โดยที่ไม่ได้เกิดจากการเรียงเสียงของโน้ตแต่อย่างใด

๑.๒ สำนวนกลอนลักษณะเถาวัลย์ อันแสดงถึงลักษณะเฉพาะสำนวนกลอนที่มีความโดดเด่นในเรื่องของเส้นแนวดำเนินทำนอง โดยมีลักษณะการเรียงเสียงและยืนเสียงภายในห้องซ้ำๆกันเป็นวรรค ประโยค จนส่งผลให้สำนวนเสียงที่ออกมานั้นมีลักษณะวนในวิถีขึ้นและลงสลับกันไปดั่งเถาวัลย์ ในสำนวนดังกล่าวจึงไม่พบการใช้เสียงที่โดดบ่อยๆ ซึ่งปกติจะพบในทางเก็บหรือทางพัน

๑.๓ สำนวนลักษณะที่มีการยืนเสียง การซ้ำวรรค ซ้ำประโยค การเล่นระหว่างกลอน การซ้ำประโยคในลักษณะการแปรสำนวนและการทอนสำนวนอย่างน่าสนใจ ทั้งนี้ เพื่อเป็นการสร้างสำนวนให้มีความโดดเด่นขึ้น

๑.๔ สำนวนการควญเสียง เป็นการดำเนินทำนองในช่วงจังหวะลอยหน้าทับ โดยสำนวนการควญได้มีการสอดแทรกกลวิธีไว้อย่างน่าสนใจ พบทั้งการรัวคันชักเสียงเดียว การสะบัดนิ้ว ๔ เสียง การสะบัดนิ้ว ๓ เสียง การขยี้สำนวน การคลึงเสียง การรูดสาย เป็นต้น

๑.๕ สำนวนการเลียนสำเนียงปี่ พบว่ามี ๒ ลักษณะ คือ ลักษณะแรกมีการดำเนินไปที่ละกลุ่มโน้ตหลายๆกลุ่ม กระทำซ้ำๆกัน ตามความเหมาะสมของจังหวะไม่น้อยหรือมากเกินไปตามแต่การตัดสินใจของผู้บรรเลงในเรื่องจังหวะ ลักษณะที่สองมีการดำเนินในกลุ่มโน้ตเพียงครั้งเดียวจบ เพื่อเน้นความกระชับในสำนวนนั้นๆ

ลักษณะการดำเนินทำนองดังกล่าวที่กล่าวไว้ข้างต้น ล้วนแล้วแต่ปรากฏขึ้นเพื่อเป็นการให้ความสำคัญถึงเรื่องคุณภาพเสียงเป็นหลัก เน้นเสียงที่นุ่มนวล มีเสียงโต มีความต่อเนื่องของเสียงและสำนวน ส่งผลให้วิธีการปฏิบัติไม่ขัดต่อสำนวนและได้ทราบซึ้งถึงอารมณ์เพลง อีกทั้งในบางสำนวนปรากฏการบรรเลงอันมีลักษณะเฉพาะ เพื่อให้ได้ซึ่งความกระชับ กระฉับกระเฉง ความคล่องตัวของผู้บรรเลงในขณะที่กำลังบรรเลงในอัตราที่กระชับขึ้น

๒. ด้านลักษณะกลวิธีพิเศษ

๒.๑ กลวิธีการเปิดเสียง พบทั้งหมด ๒ ครั้ง

๒.๒ กลวิธีการรูดสาย พบทั้งหมด ๑๗ ครั้ง

๒.๓ กลวิธีการเลียนเสียงปี่ พบทั้งหมด ๑๐ ครั้ง

๒.๔ กลวิธีการคลึงเสียงหรือคลึงนิ้ว พบทั้งหมด ๑๔ ครั้ง

๒.๕ กลวิธีการขยักเสียง พบทั้งหมด ๑ ครั้ง

๒.๖ กลวิธีการสะอึกเสียง พบทั้งหมด ๑ ครั้ง

๒.๗ กลวิธีการสะบัดนิ้ว

๒.๗.๑ การสะบัดนิ้ว ๒ เสียง พบทั้งหมด ๖ ครั้ง

๒.๗.๒ การสะบัดนิ้ว ๓ เสียง พบทั้งหมด ๒๑ ครั้ง

๒.๗.๓ การสะบัดนิ้ว ๔ เสียง พบทั้งหมด ๑ ครั้ง

๒.๗.๔ การสะบัดนิ้ว ๕ เสียง พบทั้งหมด ๒ ครั้ง

๒.๘ กลวิธีการสะบัดคันชัก (เสียงเดียว) พบทั้งหมด ๕ ครั้ง

๒.๙ กลวิธีการรวบเสียงหรือรวบนิ้ว พบทั้งหมด ๒ ครั้ง

๒.๑๐ กลวิธีการขยี้ พบทั้งหมด ๑ ครั้ง

๒.๑๑ กลวิธีการเน้นเสียงด้วยการพรมเสียงสั้น พบประมาณ ๑๐๐ ครั้ง

๒.๑๒ กลวิธีการพรมเสียงยาว พบทั้งหมด ๖ ครั้ง

๒.๑๓ กลวิธีการรัวคันชัก พบทั้งหมด ๔ ครั้ง

๒.๑๔ กลวิธีการควงญเสียง พบทั้งหมด ๔ ครั้ง

การควงญครั้งที่ ๑ เสียงมี

การควงญครั้งที่ ๒ เสียงลา

การควงญครั้งที่ ๓ เสียงมี

การควงญครั้งที่ ๔ เสียงลา

สำหรับกลวิธีพิเศษที่พบในการเดี่ยวเพลงกราวใน ทางครูฉลวย จิยะจันทน์ ผู้วิจัยพบว่าเนื่องจากการเดี่ยวสำหรับเพลงดังกล่าวนี้มีลักษณะการดำเนินทำนอง ๒ ลักษณะคือ ช่วงจังหวะหน้าทับปกติและจังหวะลอยหน้าทับ โดยในช่วงของจังหวะหน้าทับปกติส่วนมากมักมีลักษณะของทางพันมากกว่าทางโอด ดังนั้น กลวิธีที่ถูกประดับประดาไว้เพื่อให้เหมาะสมต่อสำนวนกลอนในช่วงจังหวะหน้าทับมักเป็นกลวิธีพิเศษที่ไม่ได้มีความพิสดารเท่ากับช่วงจังหวะลอยหน้าทับ กลวิธีพิเศษที่พบส่วนใหญ่คือ การพรม การรวบนิ้วหรือรวบเสียง การสะบัดนิ้ว การสะบัดคันชัก

กลวิธีพิเศษดังกล่าวล้วนแล้วแต่เป็นกลวิธีพิเศษพื้นฐานของการบรรเลงซออู้ตามขนบ สิ่งที่น่าสนใจสำหรับการประดับประดาทำนองของการเดี่ยวเพลงกราวในทางครูฉลวย จิยะจันทน์มากที่สุดคือช่วงของจังหวะลอยและช่วงทำนองทางโอดที่มีการปรากฏอย่างผสมผสานอยู่ทั้งช่วงจังหวะหน้าทับปกติและจังหวะลอย ผู้วิจัยพบว่ามีลักษณะเฉพาะของการประดับประดาทำนองด้วยกลวิธีพิเศษต่างๆอย่างงดงาม กล่าวคือ มีการควบคู่เสียงซึ่งดำเนินสลับกับการเลียนสำเนียงปี่บ้างหรือสอดแทรกกลวิธีการสะบัดนิ้ว การขยี้ การรัวคันชัก การคลึงนิ้วบ้างสลับกันอย่างหลากหลาย มีการใช้กลวิธีการเลียนสำเนียงปี่ที่หลากหลายสำนวนเสียง ทั้งแบบที่มีอัตราความยาวและสั้นสลับกันตลอดทั้งเพลง มีระบบการเปิดเสียงรูดสายตามลำดับอย่างได้อรรถรสและอารมณ์เพลงที่น่าฟัง สอดแทรกลักษณะเฉพาะการพรมสั้นและการพรมยาวไว้ต่อเนื่องจากกลวิธีก่อนหน้าได้อย่างเหมาะสม มีการสะบัดนิ้วที่หลากหลาย โดยเฉพาะการสะบัดนิ้ว ๓ เสียงอย่างน่าสนใจ ถึงแม้ว่าการสะอึกเสียง การขยักเสียงและการขยี้จะได้ถูกสอดแทรกไว้เพียงเล็กน้อย แต่ถือว่าเป็นการเติมเต็มความวิจิตรงดงามของท่วงทำนองให้เกิดความหลากหลายในด้านอรรถรสและสำนวนกลอนเพื่อความสมบูรณ์

๓. ด้านลักษณะวิธีการบรรเลง

๓.๑ การใช้นิ้วในการกดสาย พบ ๒ ลักษณะ คือ การใช้นวมนิ้วชี้ผสมกับปลายนิ้วกลาง นิ้วนางนิ้วก้อยและการใช้นวมนิ้วทั้ง ๔ นิ้ว โดยทั้ง ๒ ลักษณะ มีจุดประสงค์ในการใช้ที่แตกต่างกันไปตามลักษณะสำนวน การใช้ลักษณะปลายนิ้วและนวมนิ้วถือเป็นการตัดสินใจของผู้บรรเลงถึงความเหมาะสมต่อสำนวนและอัตราจังหวะในขณะที่กำลังบรรเลง

๓.๒ การใช้ ๒ นิ้วหรือ ๓ นิ้วในการจับคันชักเพื่อเป็นการเพิ่มน้ำหนักเสียงให้มีคุณภาพที่หนักแน่นมากขึ้น

๓.๓ การขึ้นประโยคทางพันด้วยการลักคันชักเข้าก่อน เพื่อความชัดเจนของเสียงและเป็นการสำแดงอารมณ์เพลงที่หนักแน่นขึ้น

๓.๔ ระบบการใช้คันชักที่ไม่ตายตัว เช่น “เข้าเข้าเข้าออก” “ออกเข้าเข้าออก” โดยไม่ได้ยึดหลักระบบคันชักตามขนบ หากแต่การใช้คันชักลักษณะดังกล่าวเป็นการคำนึงถึงความสำคัญต่อคุณภาพเสียงที่ต่อเนื่องและเป็นการเชื่อมต่อของสำนวนอย่างกลมกลืม ไม่ขัดต่อสำนวนกลอนเป็นสำคัญ อีกทั้ง เพื่อเป็นการเอื้อความสะดวกต่อการใช้ระบบคันชักของผู้บรรเลงให้เกิดความคล่องมากยิ่งขึ้น อย่างไรก็ตามการจบช่วงการโยนหรือลงจบเพลงก็ยังคงต้องดำรงคันชักตามขนบในลักษณะคันชักเข้าทุกครั้งเสมอไป

๓.๕ การใช้ระดับมือเพื่อการกดสายซอ พบว่ามี ๒ ลักษณะ คือ การใช้ลักษณะการเคลื่อนระดับมือซ้ายลงมาปฏิบัติในช่วงเสียงสูงสลับลง-ขึ้นไปมามากกว่า ๑ รอบและการเคลื่อนระดับมือลงมาปฏิบัติในช่วงเสียงสูงครั้งเดียวจนกระทั่งจบสำนวน

ทั้งนี้ ลักษณะเฉพาะของการเดี่ยวเพลงกราวใน สองชั้น ทางครูฉลวย จิยะจันทน์ ถือเป็นเพลงเดี่ยวที่มีความพอดี ไม่ขาดไม่เกิน ในเรื่องลักษณะความโดดเด่นของวิธีการบรรเลง สำนวนกลอนและกลวิธีพิเศษที่ได้ถูกประดับประดาไว้อย่างลงตัว อีกทั้ง แนวอัตราจังหวะทุกช่วงของการบรรเลงได้ถูกกำหนดไว้ด้วยลักษณะการดำเนินทำนองที่เป็นเครื่องกำหนดว่าผู้บรรเลงควรจะต้องบรรเลงไปอย่างถูกต้องและเหมาะสม ไม่ควรใช้อัตราที่เร็วหรือช้ามากไป เพลงเดี่ยวกราวในสองชั้น ทางครูฉลวย จิยะจันทน์ ผู้บรรเลงควรปฏิบัติไปด้วยความกระฉับกระเฉง มีความหนัก-แน่น เน้นเรื่องความต่อเนื่องของสำนวนกลอนและคุณภาพเสียงที่ชัดเจนเป็นสำคัญ ดังนั้น เมื่อบรรเลงด้วยอัตราความเร็วเกินไป ความน่าสนใจที่ผู้ประดิษฐ์ได้สร้างสรรค์ไว้ก็จะถูกถ่ายทอดออกมาไม่ครบถ้วนสมบูรณ์ และหากบรรเลงในอัตราที่ช้าไป ความกระชับ ความหนักแน่น ความสนุกสนานก็จะไม่ปรากฏอย่างแน่นอน

๕.๒ ข้อเสนอแนะ

จากการวิจัย ผู้วิจัยมีความเห็นว่าครูฉลวย จิยะจันทน์ เป็นทั้งครูและศิลปินดนตรีไทยอีกท่านหนึ่งที่มีประสบการณ์ด้านการบรรเลงดนตรีไทยมาตลอดช่วงชีวิต ทั้งการแสดงดนตรีไทยตามขนบและร่วมสมัย ประสบการณ์ในการแข่งขันดนตรีไทยในอดีตมากมาย ได้มีโอกาสเข้าเรียนดนตรีในวังตั้งแต่ยังเยาว์วัยจนได้รับโอกาสให้เป็นนักดนตรีประจำวังต่อมา ได้มีโอกาสถวายงานเจ้านายชั้นสูง โดยรับบทบาทเป็นนักดนตรีหญิงฝ่ายในของวังที่ประทับคุณพระสุจริตสุดา อีกทั้งเคยเป็นนักดนตรีประจำวงดนตรีไทยกรมประชาสัมพันธ์ โดยได้มีโอกาสบันทึกแผ่นเสียงและปฏิบัติงานทางด้านการบรรเลงเพื่อเป็นการเผยแพร่สู่สาธารณชนอย่างกว้างขว้าง ดังนั้น คุณครูจึงได้มีโอกาสในการสั่งสมทักษะด้านการบรรเลงและนำมาบูรณาการเข้ากับองค์ความรู้ที่ได้รับถ่ายทอดตามขนบจากครูโบราณาจารย์จนกระทั่งตกผลึกเป็นลักษณะเฉพาะตัวศิลปิน สมควรที่จะได้รับการศึกษาและนำมาพัฒนาเป็นงานวิจัยได้อีกมากมาย ถือเป็นสมบัติอันล้ำค่าของวงการดนตรีไทยประเภทเครื่องสายอีกท่านหนึ่ง โดยเฉพาะทางด้านการปฏิบัติเครื่องมือซออู้ ซึ่งหัวข้อที่น่าสนใจที่เกี่ยวข้องกับครูฉลวย จิยะจันทน์ ได้แก่

๑. การศึกษาประวัติศาสตร์เรื่องสายสืบทอดครูฉลวย จิยะจันทน์

๒. การศึกษาประวัติศาสตร์วงเครื่องสายประจำกรมประชาสัมพันธ์

๓. การศึกษาประวัติศาสตร์นักดนตรีหญิงประจำวงดนตรีของคุณพระสุจริตสุดา

๔. การศึกษาผลงานการบันทึกเสียงและการเผยแพร่สู่สาธารณชนโดยครูฉลวย จิยะจันทน์

รายการอ้างอิง

ขำคม พรประสิทธิ์. ๓๑ มกราคม ๒๕๕๖. สัมภาษณ์.

คณะนักศึกษา. ๒๕๕๑. ศึกษากระบวนการถ่ายทอดซออู้ตามแนวทางครูฉลวย จิยะจันทน์. ศิลปนิพนธ์ปริญญาบัณฑิต. สาขาวิชาดนตรีคีตศิลป์ไทยศึกษา ภาควิชาดุริยางคศิลป์ศึกษา คณะศิลปศึกษา สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์.

คณะผู้จัดทำ. ๒๕๔๓. ฉลวย จิยะจันทน์. จัดพิมพ์เป็นอนุสรณ์ในงานพระราชทานเพลิงศพ นางฉลวย จิยะจันทน์.

เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี. ๒๕๔๒. สังคีตนิยมว่าด้วยดนตรีไทย. พิมพ์ครั้งที่ ๒. กรุงเทพมหานคร: โอเดียนสโตร์.

ชิ้น ศิลปบรรเลง และลิขิตจินดาวัฒน์. ๒๕๒๑. ดนตรีไทยศึกษา. พิมพ์ครั้งที่๑กรุงเทพมหานคร: โรงพิมพ์อักษรเจริญทัศน์.

ชัชวาล สนิทสันเทียะ. ๒๕๕๓. วิเคราะห์เดี่ยวปี่ในเพลงกราวในสามชั้นทางครูจำเนียร ศรีไทยพันธุ์. วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต, สาขาวิชาดุริยางค์ไทย ภาควิชาดุริยางคศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ณัฏฐวิต จิยะจันทน์. ๓๑ กรกฎาคม ๒๕๕๕. สัมภาษณ์.

ณัฏฐวิต จิยะจันทน์. ๒๐ ธันวาคม ๒๕๕๕. สัมภาษณ์.

ณัฏฐวิต จิยะจันทน์. ๒๑ มกราคม ๒๕๕๖. สัมภาษณ์.

ณัฐพงศ์ แก้วสุวรรณ์. ๒๕๕๔. อาศรมศึกษา: ครูณัฏฐวิต จิยะจันทน์. งานวิจัยวิชาอาศรมศึกษาในวิชาเฉพาะ (PEDAGOGY IN SPECIFIC FIELD I-II) ปริญญามหาบัณฑิต. สาขาวิชาดุริยางค์ไทย ภาควิชาดุริยางคศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ดุษฎี มีป้อม. ๒๕๔๕. การศึกษาเพลงเดี่ยวระนาดทุ้มเพลงพญาโศก: ครูพุ่ม บาปุยวาทย์. วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต, สาขาวิชาวัฒนธรรมศึกษา แขนงวิชาวัฒนธรรมการดนตรี บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยมหิดล.

ดุษฎี สว่างวิบูลย์พงศ์. ๒๖ ธันวาคม ๒๕๕๕. สัมภาษณ์.

ดุษฎี สว่างวิบูลย์พงศ์. ๒๔ มกราคม ๒๕๕๖. สัมภาษณ์.

ดำรงราชานุภาพ, สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยา. ๒๕๓๕. ตำนานเครื่องมโหรีปี่พาทย์ พระนิพนธ์สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ กับเกร็ดความรู้เรื่อง

ดนตรีไทยและประชุมบทเพลงไทยเดิม ภาคหนึ่ง ภาคสองและภาคสาม. จัดพิมพ์เป็นอนุสรณ์ในงานพระราชทานเพลิงศพนางอิง พุกกะพันธุ์.

ธีระวุฒิ กลิ่นด้วง. ๒๕๔๙. วิเคราะห์เดี่ยวระนาดเอกเพลงกราวใน: กรณีศึกษาครูชฎิล นักดนตรี. วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต. สาขาวิชาดุริยางค์ไทย ภาควิชาดุริยางคศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

นตทนันทิ เจริญ. ๒๕๔๒. วิเคราะห์เดี่ยวระนาดทุ้มเพลงกราวใน: กรณีศึกษาครูอุทัย แก้วละเอียด. วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต, สาขาวิชาดุริยางค์ไทย ภาควิชาดุริยางคศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

บุญธรรม ตราโมท. ๒๕๔๕. คำอธิบายวิชาดุริยางคศาสตร์ไทย. กรุงเทพมหานคร: โรงพิมพ์ชวนพิมพ์.

ปทุมทิพย์ กาวิล. ๒๕๔๘. วิเคราะห์เดี่ยวซออู้เพลงกราวในทางครูย้อย เกิดมงคล. วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต. สาขาวิชาดุริยางค์ไทย ภาควิชาดุริยางคศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

พิชิต ชัยเสรี. ๒๕ มิถุนายน ๒๕๕๒. สัมภาษณ์.

ภัทระ คมขำ. ๕ กุมภาพันธ์ ๒๕๕๖. สัมภาษณ์.

ภัทระ คมขำ. ๑๑ มีนาคม ๒๕๕๖. สัมภาษณ์.

มนตรี ตราโมท. ๒๔๘๑. คำบรรยายวิชาดุริยางคศาสตร์ไทย. กรุงเทพมหานคร: โรงพิมพ์ชวนพิมพ์

มนตรี ตราโมท. ๒๕๓๘. วิวัฒนาการดนตรีไทยยุครัตนโกสินทร์. จัดพิมพ์เป็นอนุสรณ์ในงานพระราชทานเพลิงศพ นายมนตรี ตราโมท. กรุงเทพมหานคร: โรงพิมพ์จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

มนตรี ตราโมท. ๒๕๔๐. ดุริยางคศาสตร์ไทย ภาควิชาการ. กรุงเทพมหานคร: พิฆเนศ พริ้นท์ติ้งเซ็นเตอร์.

มนตรี ตราโมท และวิเชียร กุลตัณฑ์. ๒๕๒๓ ฟังและเข้าใจเพลงไทย. กรุงเทพมหานคร: โรงพิมพ์ไทยเขษม.

มารุธ วิจิตรโชติ. ๒๒ ธันวาคม ๒๕๕๕. สัมภาษณ์.

มารุธ วิจิตรโชติ. ๑๗ มกราคม ๒๕๕๖. สัมภาษณ์.

สงบศึก ธรรมวิหาร. ๒๕๔๕. ดุริยางค์ไทย. พิมพ์ครั้งที่ ๓. กรุงเทพมหานคร: โรงพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

สมบูรณ์ บุญวงษ์. ๒๕๔๙. อาศรมศึกษา: ครูฉลวย จิยะจันทน์. งานวิจัยวิชาอาศรมศึกษาในวิชาเฉพาะ (PEDAGOGY IN SPECIFIC FIELD I-II) ปริญญามหาบัณฑิต. สาขาวิชาดุริยางค์ไทย ภาควิชาดุริยางคศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

สุขสันต์ พ่วงกลัด. ๒๑ กุมภาพันธ์ ๒๕๕๖. สัมภาษณ์.

สุรพล สุวรรณ. ๒๕๔๙. ดนตรีไทยในวัฒนธรรมไทย. กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

อุทิศ นาคสวัสดิ์. ๒๕๑๔. ทฤษฎีและการปฏิบัติดนตรีไทย. กรุงเทพมหานคร: โรงพิมพ์ครุสภา.

อุมาพร เปลี่ยนสมัย. ๒๕๔๙. วิเคราะห์เดี่ยวซอด้วงเพลงกราวในทางครูปลั่ง วนเขจร. วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต, สาขาวิชาดุริยางค์ไทย ภาควิชาดุริยางคศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ประวัติผู้เขียนวิทยานิพนธ์

ชื่อ	นายณัฐพงศ์ แก้วสุวรรณ์
วันเดือนปีเกิด	วันจันทร์ที่ ๒๕ มกราคม พ.ศ. ๒๕๓๑
สถานที่เกิด	โรงพยาบาลเลิศสิน เขตบางรัก กรุงเทพฯ
ภูมิลำเนา	๒๐๐/๑๖๙ ซอยพหลโยธิน๕๔/๑ ถนนพหลโยธิน แขวงคลองถนน เขตสายไหม กรุงเทพฯ ๑๐๒๒๐
การศึกษา	พ.ศ. ๒๕๔๒ จบการศึกษาระดับชั้นประถมศึกษาปีที่ ๖ โรงเรียนฤทธิยะวรรณาลัย เขตสายไหม สังกัดกรุงเทพมหานคร พ.ศ. ๒๕๔๕ จบการศึกษาระดับนาฏศิลป์ชั้นต้น วิทยาลัยนาฏศิลป กรมศิลปากร พ.ศ. ๒๕๔๘ จบการศึกษาระดับประกาศนียบัตรวิชาชีพ วิทยาลัยนาฏศิลป (คะแนนเฉลี่ยสูงสุดในระดับชั้นและสูงสุดในช่วงชั้นระดับประกาศนียบัตรวิชาชีพ) พ.ศ. ๒๕๕๒ สำเร็จการศึกษาระดับปริญญาตรี จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย คณะศิลปกรรมศาสตร์ ภาควิชาดุริยางคศิลป์ไทย (เกียรตินิยมอันดับ ๒)
ประสบการณ์	พ.ศ. ๒๕๔๐ ยุวฑูตกรุงเทพฯ รุ่นที่ ๗ เมืองยาชิโย ประเทศญี่ปุ่น พ.ศ. ๒๕๔๗ นักเรียนแลกเปลี่ยนวัฒนธรรมนานาชาติ ณ กรุงโซล ประเทศเกาหลี พ.ศ. ๒๕๔๘ ได้รับทุนนริศรานุวัดติวงศ์ (อันดับ ๑) พ.ศ. ๒๕๕๐ – ๒๕๕๒ สอนดนตรีไทยวังปลายเนินและได้มีโอกาสถวายงานซ้อมดนตรีไทยแด่สมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี พ.ศ. ๒๕๕๓ ครูประจำการ ๑ ปี โครงการสอนวัฒนธรรมไทย สหรัฐอเมริกา รัฐแคลิฟอร์เนีย เมืองฟรีมอนท์ วัดพุทธานุสรณ์
เบอร์ติดต่อ	๐๘๗-๐๑๔๐๒๖๕