วิเคราะห์เดี่ยวขลุ่ยเพียงออเพลงกราวใน ทางครูจำเนียร ศรีไทยพันธุ์

นายวรพจน์ มานะสมปอง

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

วิทยานิพนธ์นี้ เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต
สาขาวิชาดุริยางค์ไทย ภาควิชาดุริยางคศิลป์
คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
ปีการศึกษา 2549
ISBN : 974-14-3924-5
ลิขสิทธิ์ของจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

A MUSICAL ANALYSIS OF KHLUI-PIENG-OR SOLO
: A CASE STUDY OF KRUJUMNIEAN SRITHAIPAN'S KRAWNAI

Mr. Worrapoj Manasompong

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

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

ISBN : 974-14-3924-5

Copyright of Chulalongkorn University

หัวข้อวิทยานิพนธ์	วิเคราะห์เดี่ยวขลุ่ยเพียงออเพลงกราวใน ทางครูจำเนียร ศรีไทยพันธุ์
โดย	นายวรพจน์ มานะสมปอง
สาขาวิชา	ดุริยางค์ไทย
อาจารย์ที่ปรึกษา	รองศาสตราจารย์ ดร.บุษกร สำโรงทอง

คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย อนุมัติให้นับวิทยานิพนธ์ฉบับนี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปริญญามหาบัณฑิต

..... คณบดีคณะศิลปกรรมศาสตร์

(รองศาสตราจารย์ ดร.ชาญัณรงค์ พรรุ่งโรจน์)

คณะกรรมการสอบวิทยานิพนธ์

.....ประธานกรรมการ

(ผู้ช่วยศาสตราจารย์ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน)

..... อาจารย์ที่ปรึกษา

(รองศาสตราจารย์ ดร.บุษกร สำโรงทอง)

..... อาจารย์ที่ปรึกษาร่วม

(อาจารย์ไพฑูร อุณหะกะ)

.....กรรมการ

(รองศาสตราจารย์พิชิต ชัยเสรี)

.....กรรมการ

(อาจารย์ ดร.พรประพิตร์ เผ่าสวัสดิ์)

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

วรพจน์ มานะสมปอง : วิเคราะห์เดี่ยวขลุ่ยเพียงออเพลงกราวใน ทางครูจำเนียร ศรีไทยพันธุ์
A MUSICAL ANALYSIS OF KHLUI-PIENG-OR SOLO : A CASE STUDY OF KRUJUMNIEAN SRITHAIPAN'S KRAWNAI อาจารย์ที่ปรึกษา : รองศาสตราจารย์ ดร.บุษกร สำโรงทอง, 219 หน้า ISBN : 974-14-3924-5

การศึกษาวิเคราะห์เดี่ยวขลุ่ยเพียงออเพลงกราวใน ทางครูจำเนียร ศรีไทยพันธุ์ มีจุดมุ่งหมายเพื่อศึกษาวิเคราะห์ความเป็นมาของเพลงกราวใน โครงสร้างทำนองหลักเพลงกราวใน อัตราจังหวะสองชั้น ซึ่งเป็นต้นแบบสำหรับการประดิษฐ์ทางเดี่ยว วิธีการดำเนินทำนองและการใช้กลวิธีพิเศษต่าง ๆ ของเดี่ยวขลุ่ยเพียงออเพลงกราวใน ซึ่งถือว่าเป็นเพลงเดี่ยวขั้นสูง และประวัติชีวิตครูจำเนียร ศรีไทยพันธุ์ ผู้ประพันธ์เดี่ยวขลุ่ยเพียงออเพลงกราวใน

การศึกษาวิจัยในครั้งนี้ ผู้วิจัยได้วิเคราะห์องค์ประกอบทั้งทำนองหลักเพลงกราวใน อัตราจังหวะสองชั้น และเพลงกราวในทางเดี่ยวขลุ่ยเพียงออ ซึ่งประกอบด้วย วิธีการดำเนินทำนอง การใช้กลวิธีพิเศษในการเดี่ยว ระดับเสียง จังหวะ และการเคลื่อนที่ของท่วงทำนอง ประกอบกับข้อมูลจากการศึกษาเอกสารและการสัมภาษณ์ ครู-อาจารย์ ตลอดจนผู้เชี่ยวชาญทางด้านดนตรีไทย

ผลการศึกษาวิจัย พบว่า จำนวนลูกโยนในทำนองหลักและทำนองทางเดี่ยวนั้น มีไม่เท่ากัน กล่าวคือ ในทำนองหลักมีกลุ่มเสียงลูกโยน 10 กลุ่ม แต่ในทำนองทางเดี่ยวมีกลุ่มเสียงลูกโยน 8 กลุ่ม และความยาวจังหวะหน้าทับของทำนองหลักกับทำนองทางเดี่ยว มีความยาวที่ไม่เท่ากัน แต่ในเนื้อทำนองแท้ของเพลงมีความยาวจังหวะหน้าทับที่เท่ากัน

นอกจากนี้ ในเรื่องของระดับเสียงพบว่ามีการใช้ระดับเสียงอยู่ 3 ระดับเสียง คือ ระดับเสียงเพียงออบน ระดับเสียงเพียงออล่าง และระดับเสียงนอก ลักษณะของการบรรเลงเดี่ยวเพลงกราวในนี้ พบว่า มีการดำเนินทำนองแบบเก็บ แบบลอยจังหวะ และมีการใช้กลวิธีพิเศษต่าง ๆ เช่นการปริบเสียง การสะบัด เป็นต้น เพื่อทำให้การดำเนินทำนองเกิดความไพเราะและหลากหลาย เดี่ยวขลุ่ยเพียงออเพลงกราวใน ทางครูจำเนียร ศรีไทยพันธุ์ จึงเป็นเพลงเดี่ยวขั้นสูง ที่มีความไพเราะและมีความวิจิตรพิสดารเป็นอย่างยิ่ง

ภาควิชา.....ดุริยางคศิลป์.....ลายมือชื่อนิสิต.....

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

ปีการศึกษา 2549

4787036835 : MAJOR THAI MUSIC.
KEY WORD: PHLENG DIEW / KHLUI-PIENG-OR / KRAW-NAI
WORRAPOJ MANASOMPONG : A MUSICAL ANALYSIS OF KHLUI-PIENG-OR SOLO : A CASE STUDY OF KRUJUMNIEAN SRITHAIPAN'S KRAWNAI. ADVISISOR : ASSOC. PROF. DR. BUDSAKORN SOMRONGTHONG, 219 pp. ISBN : 974-14-3924-5

The study of the musical analysis of KHLUI-PIENG-OR : a case study of KRUJUMNIEAN SRITHAIPAN is firstly aimed to study the history of PLENG-GRAUW-NAI, the melody structure and simple duple time. This melody was the model for melody regulation and specific method of KHLUI solo which is an advanced solo piece and authorize music And the second object is aimed to study biography of KRUJUMNIEAN SRITHAIPAN, the author of PLENG-GRAUW-NAI

This study, the researcher had analyzed both main melody, double beats, and PLENG-GRAUW-NAI solo by KHLUI-PIENG-OR. It was included with melodic movement, the specific method of KHLUI solo, tone, rhythm, and melodic motion. And the researcher had studied thoughout documentary studies and interview many professionals in Thai music.

The result of the study found that the number of LOOK-YON in the main melody was not equal with the solo one. There were 10 groups of LOOK-YON in the main melody but there were only 8 in the solo. More over the length of the beat NA-TAB of the main melody and the solo was not equal with each other.

In addition, in the case of scale it was found that there were 3 scale ; PIENG-OR-BON, PIENG-OR-LANG and SIENG-NOK. The solo playing of PLENG-GRAUW-NAI was found that there were the full melody, none-zhythmic style and specific method used for promote the song for aesthetic taste such as PRIB, SA-BUD etc. The PLENG-GRAUW-NAI by KHLUI-PIENG-OR in KRUJUMNIEAN SRITHAIPAN'S style advanced is the most and marvelous musical solo piece.

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

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

กิตติกรรมประกาศ

ปัจจุบัน งานศึกษาวิจัยที่เกี่ยวกับดนตรีไทย ยังมีแง่มุมให้ศึกษาอีกมากมาย ฉะนั้น จึงเป็นโอกาสดีที่ผู้สนใจจะได้ช่วยกันสร้างผลงานการศึกษาวิจัยที่เป็นประโยชน์ต่อการพัฒนาวิชาการดนตรีไทยให้เพิ่มมากขึ้น

ผู้วิจัยขอใช้วิทยานิพนธ์ฉบับนี้ เพื่อประกาศเกียรติคุณ และความสามารถทางด้านดนตรีไทยของคุณครูจำเนียร ศรีไทยพันธุ์ ผู้ประพันธ์เดี่ยวขลุ่ยเพียงออเพลงกราวใน

กราบขอบพระคุณ บิดา-มารดา บุคคลอันเป็นที่เคารพรักสูงสุด ผู้ซึ่งให้ชีวิตและให้กำลังใจในการทำวิทยานิพนธ์ฉบับนี้

กราบขอบพระคุณ ผู้ทรงคุณวุฒิอันได้แก่ รศ.พิชิต ชัยเสรี รศ.ดร.บุษกร สำโรงทอง ผศ.ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน ผศ. ภัทรวดี ภูชฎาภิรมย์ ผศ.ขำคม พรประสิทธิ์ อ.ดร.พรประพิตร์ เผ่าสวัสดิ์ ที่ได้ประสิทธิ์ประสาทวิชาความรู้ อันเป็นประโยชน์อย่างมากในการทำวิจัยครั้งนี้

กราบขอบพระคุณอาจารย์ไพฑูร อุณหะกะ ที่ได้ถ่ายทอดวิชาความรู้เดี่ยวขลุ่ยเพียงออเพลงกราวใน ทางครูจำเนียร ศรีไทยพันธุ์ และความรู้ทางด้านดนตรีไทย ตลอดจนให้ความช่วยเหลือ และชี้แนะแนวทางที่เป็นประโยชน์ในการทำงานวิจัยจนสำเร็จลุล่วงด้วยดี

กราบขอบพระคุณ ครู-อาจารย์ ที่ให้ข้อมูลสัมภาษณ์ซึ่งเป็นประโยชน์ในงานวิจัยครั้งนี้ ได้แก่ ผศ.รณชิต แม้นมาลัย อ.ดร.รังสิพันธุ์ แข็งขัน อ.ไพฑูร อุณหะกะ ผศ.สงบศึก ธรรมวิหาร ครูปี๊บ คงลายทอง อ.บุญช่วย แสงอนันต์ อ.ทัศนัย พิณพาทย์

กราบขอบพระคุณ ผศ.มนตรี ภู่งาม คณบดีคณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏนครราชสีมา ที่ให้ความรู้ ให้ความช่วยเหลือ ให้คำปรึกษา และให้กำลังใจในการทำงานวิจัยด้วยดีเสมอมา

กราบขอบพระคุณครอบครัวศรีไทยพันธุ์ ได้แก่ คุณยายผ่องศรี ศรีไทยพันธุ์ ครูอนงค์ ศรีไทยพันธุ์ ที่ได้ให้ความอนุเคราะห์ข้อมูลเกี่ยวกับคุณครูจำเนียร ศรีไทยพันธุ์

ขอบคุณ ครอบครัวกาวิล ได้แก่ คุณสมพงษ์ และ อาจารย์ปทุมทิพย์ กาวิล ที่ให้ความช่วยเหลือให้คำปรึกษา ให้ใช้สถานที่ และให้กำลังใจในการทำวิจัยจนสำเร็จลุล่วงด้วยดี

ขอบคุณ คุณเกียรติศักดิ์ ทองจันทร์ ที่ให้ความช่วยเหลือ ให้คำปรึกษา และให้กำลังใจในการทำวิจัยจนสำเร็จลุล่วงด้วยดี

ขอบคุณ คุณนิตยา อ่อนทอง ที่ให้ความช่วยเหลือในด้านเอกสารและการประสานงาน

ขอบคุณ คุณสมศรี ทะนิวรรณ ที่ให้ความช่วยเหลือและให้กำลังใจในการทำวิจัยจนสำเร็จลุล่วงด้วยดี

สารบัญ

หน้า

บทคัดย่อภาษาไทย..... ง

บทคัดย่อภาษาอังกฤษ..... จ

กิตติกรรมประกาศ..... ฉ

สารบัญ..... ช

สารบัญภาพ..... ฌ

บทที่ 1 บทนำ..... 1

1.1. ความเป็นมาและความสำคัญของปัญหา..... 1

1.2. วัตถุประสงค์..... 6

1.3. วิธีการดำเนินงานวิจัย..... 6

1.4. ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ..... 9

บทที่ 2 บริบทที่เกี่ยวข้องในเพลงเดี่ยวกราวใน..... 10

2.1. เพลงเดี่ยว..... 11

2.1.1. ความหมายและลักษณะของเพลงเดี่ยว..... 11

2.1.2. คุณลักษณะของขลุ่ยเพียงออ..... 13

2.1.3. เพลงเดี่ยวสำหรับขลุ่ยเพียงออ..... 15

2.2. เพลงกราวใน..... 17

2.2.1. ประวัติความเป็นมาเพลงกราวใน..... 17

2.2.2. บทร้องเพลงกราวใน..... 19

2.2.3. ความเชื่อเกี่ยวกับเพลงกราวใน..... 19

2.3. ประวัติชีวิตครูจำเนียร ศรีไทยพันธุ์..... 22

2.3.1. ประวัติส่วนตัว..... 22

2.3.2. ประวัติการศึกษา..... 29

2.3.2.1. การศึกษาสายสามัญ..... 29

2.3.2.2. การศึกษาสายดนตรี..... 29

2.3.3. ประวัติผลงานที่สำคัญ..... 32

2.3.4. ความเป็นมาในการประพันธ์ทางเดี่ยวขลุ่ยเพียงออเพลงกราวใน. 34

หน้า

บทที่ 3 วิเคราะห์ทำนองหลักเพลงกราวใน 43

3.1. สังคีตลักษณ์ 45

3.2. จังหวะ 47

3.3. ระดับเสียงและลูกตกที่ปรากฏ 49

บทที่ 4 วิเคราะห์เดี่ยวขลุ่ยเพียงออเพลงกราวใน ทางครูจำเนียร ศรีไทยพันธุ์ 72

4.1. สังคีตลักษณ์ 79

4.2. ระดับเสียง 81

4.3. จังหวะ 81

4.4. การใช้กลวิธีพิเศษและการดำเนินทำนอง 84

บทที่ 5 บทสรุปและข้อเสนอแนะ 166

รายการอ้างอิง 172

ภาคผนวก 173

ภาคผนวก ก 173

โน้ตทำนองหลักเพลงกราวใน อัตราจังหวะสองชั้น 174

โน้ตเดี่ยวขลุ่ยเพียงออเพลงกราวใน ทางครูจำเนียร ศรีไทยพันธุ์ 182

ภาคผนวก ข 193

ประวัติอาจารย์ไพฑูร อุณหะกะ 194

รูปผู้ให้สัมภาษณ์ 198

ประวัติผู้เขียนวิทยานิพนธ์ 210

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

สารบัญภาพ

หน้า

ภาพที่ 1. ภาพตำแหน่งการวางมือของขลุ่ยเพียงออ..... 20
2. ภาพคุณครูจำเนียร ศรีไทยพันธุ์..... 198
3. ภาพคุณครูจำเนียร ศรีไทยพันธุ์..... 198
4. ภาพคุณครูจำเนียร ศรีไทยพันธุ์..... 199
5. ภาพคุณครูจำเนียร ศรีไทยพันธุ์..... 199
6. ภาพคุณครูจำเนียร ศรีไทยพันธุ์..... 200
7. ภาพคุณครูจำเนียร ศรีไทยพันธุ์..... 200
8. ภาพคุณครูจำเนียร ศรีไทยพันธุ์ และครูอนงค์ ศรีไทยพันธุ์..... 201
9. ภาพคุณครูจำเนียร ศรีไทยพันธุ์ และครูอนงค์ ศรีไทยพันธุ์..... 201
10. ภาพคุณครูจำเนียร ศรีไทยพันธุ์..... 202
11. ภาพคุณยายผ่องศรี ศรีไทยพันธุ์..... 203
12. ภาพครูอนงค์ ศรีไทยพันธุ์..... 204
13. ภาพครูอนงค์ ศรีไทยพันธุ์ และผู้วิจัย..... 204
14. ภาพอาจารย์ไพฑูรย์ อุณหะกะ..... 205
15. ภาพครูปี๊บ คงลายทอง..... 206
16. ภาพอาจารย์ ดร.รังสิพันธุ์ แข็งขัน..... 207
17. ภาพผู้ช่วยศาสตราจารย์สงบศึก ธรรมวิหาร..... 208
18. ภาพรองศาสตราจารย์พิชิต ชัยเสรี..... 209
19. ภาพผู้เขียนวิทยานิพนธ์..... 210

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

บทที่ 1

บทนำ

1.1. ความเป็นมาและความสำคัญของปัญหา

วัฒนธรรมสิ่งหนึ่งซึ่งบ่งบอกถึงความเป็นเอกลักษณ์ของไทยอย่างเห็นได้ชัด นั้นก็คือ “ดนตรีไทยและเพลงไทย” ที่เกิดขึ้นด้วยบรรพบุรุษของไทยเอง แล้วสั่งสมจนกลายเป็นรูปแบบอย่างในปัจจุบันนี้ และนับเป็นเครื่องมืออันสำคัญยิ่งที่ช่วยกล่อมเกลาจิตใจของคนไทยให้มีความสุขทางใจ มีความเบิกบาน แจ่มใส เพลิดเพลิน ตามความไพเราะ ความประณีตงดงามของลักษณะดนตรีไทยและเพลงไทย (สงบศึก ธรรมวิหาร, 2545 : 1)

ดนตรีเป็นเรื่องของเสียง ที่อาศัยโสตประสาทเป็นเครื่องรับรู้และแปลความหมายโดยอาศัยจินตนาการหรือความคิดคำนึงอันละเอียดอ่อนอย่างยิ่ง เสียงที่ได้ยินอาจมีความหมายหรือไม่มีก็ได้ ดุจเดียวกับเสียงของภาษาพูด การตีความหมายอาจแตกต่างไปตามความคิดของแต่ละคน
(สงัด ภูเขาทอง, 2529 : 9)

ดนตรีไทย จัดเป็นวัฒนธรรมแขนงหนึ่งของไทยที่มีความสำคัญอย่างยิ่งถือเป็นมรดกของชนชาติไทยที่สืบทอดต่อกันมา เป็นสัญลักษณ์ที่บ่งบอกถึงความเป็นไทยและองค์ประกอบที่เป็นสิ่งสำคัญของดนตรีไทยก็คือเพลงไทย

เพลงไทยแบ่งออกเป็น 2 ลักษณะของการใช้ คือ

1. เพลงประเภทใช้ดนตรีล้วน ๆ
2. เพลงประเภทขับร้อง

ส่วนการบรรเลงเพลงอีกประเภทหนึ่งที่ได้รับความนิยมและถือว่าเป็นการอวดฝีมือของนักดนตรีไทยนั้นก็คือ “การเดี่ยว”

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

การเดี่ยว คือ วิธีดำเนินทำนองอย่างพิเศษของเครื่องดนตรีแต่ละชนิด เครื่องดนตรีที่จะนำมาเดี่ยวนั้นต้องเป็นเครื่องที่ทำทำนองเท่านั้น เครื่องประกอบจังหวะ เช่น ฉิ่ง กลอง พวกนี้เขาไม่เดี่ยวกัน (สงบศึก ธรรมวิหาร, 2545 : 68)

โดยทั่วไปแล้วเพลงที่นิยมบรรเลงเป็นเพลงเดี่ยวนั้น จะเป็นเพลงที่ใช้ขับร้องและบรรเลงเป็นเพลงหมู่ทั่วไป แต่เพลงเดี่ยวจะมีการตบแต่งทำนอง มีกลเม็ดเด็ดพรายต่าง ๆ อย่างพิสดาร

เพลงประเภทเพลงเดี่ยวทั่วไปนั้น จะประกอบด้วยส่วนของทำนองที่สำคัญ 2 ส่วนด้วยกัน และลีลาของการดำเนินทำนองทั้ง 2 ส่วนนี้จะแตกต่างกันออกไปตามธรรมชาติของเครื่องดนตรีแต่ละชนิด ลีลาการเดี่ยวของเครื่องดนตรีที่มีอยู่ในเครื่องดนตรีทุกประเภททั้ง เครื่องตี เครื่องเป่า เครื่องดีด และเครื่องสี

การเดี่ยวมีจุดประสงค์เพื่อ

1. เป็นการอวดทางหรือวิธีดำเนินทำนองอย่างพิเศษของเครื่องดนตรีชนิดต่าง ๆ
2. เป็นการอวดฝีมือในการบรรเลง
3. เป็นการอวดความแม่นยำสำหรับเพลงที่เดี่ยวนั้น

การเดี่ยวเครื่องดนตรีโดยเฉพาะประเภทเครื่องสายและเครื่องเป่านั้น จะมีส่วนประกอบของทำนองที่สำคัญ 2 ส่วนด้วยกัน

ส่วนแรก จะเริ่มด้วยทำนองที่อยู่ในอัตราจังหวะที่ช้า ลีลาของทำนองคล้ายกับการเอื้อนของการขับร้อง ซึ่งเรียกว่า “ทางหวาน” หรือ “ทางโอด”

สำหรับในส่วนที่สองนั้น ลีลาการดำเนินทำนองจะอาศัยเทคนิคการบรรเลงแบบ “เก็บ” ซึ่งจะมีกระแสเสียงที่ถี่ละเอียด และจะเพิ่มอัตราจังหวะให้มีความเร็วมากขึ้น
(เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี, 2542 : 27)

นอกจากนั้น ยังมีประเภทของเพลงเดี่ยวอื่น ๆ ที่มีลักษณะของการดำเนินทำนองแตกต่างออกไปจากเพลงเดี่ยวโดยทั่วไป คือ จะไม่บรรเลงในส่วนของทางหวานและทางเก็บ แต่จะดำเนินทำนองแบบเก็บหรือแบบลอยจังหวะ เช่น เพลงเดี่ยวเชิดนอก เพลงเดี่ยวกราวใน เป็นต้น

ในบรรดาเครื่องดนตรีต่าง ๆ ที่จะนำมาบรรเลงในเพลงเดี่ยวนั้น มีทั้งเครื่องดนตรีในวงปี่พาทย์และวงเครื่องสายไทย ในวงเครื่องสายไทยมีเครื่องดนตรีประเภททำทำนองที่สามารถนำมาบรรเลงเพลงเดี่ยวหลายชนิดด้วยกัน ได้แก่ จะเข้ ซอด้วง ซออู้ และขลุ่ยเพียงออ

ขลุ่ย นับว่าเป็นเครื่องดนตรีที่ใกล้ชิดกับคนไทยมากที่สุดชนิดหนึ่ง คนทั่ว ๆ ไปนิยมเป่าขลุ่ยมากกว่าเล่นดนตรีชนิดอื่น หรือแม้แต่คนในวงการดนตรีไทยที่เล่นเครื่องดนตรีชนิดอื่นก็มักเป่าขลุ่ยด้วย เนื่องจากขลุ่ยเป็นเครื่องดนตรีที่สามารถนำติดตัวได้สะดวก เสียงไพเราะ การหัดในเบื้องต้นไม่สู้ยากนัก โดยทั่วไปคนมักเข้าใจว่าขลุ่ยนั้นเล่นง่าย แต่ความจริงแล้วสิ่งที่เราเห็นว่าง่ายที่สุดกลับเป็นสิ่งที่เล่นยากที่สุด คนที่เป่าขลุ่ยได้ดีในปัจจุบันจึงหาได้ยากนัก

ขลุ่ยเป็นเครื่องดนตรีที่ใช้เป่าให้เกิดเสียง จะเป็นเครื่องดนตรีที่คนไทยคิดทำขึ้นเองหรือได้รับอิทธิพลจากชาติอื่น ไม่มีหลักฐานปรากฏแน่ชัด ชาติอื่น ๆ ก็มีเครื่องลักษณะเหมือนขลุ่ยไทยเหมือนกัน เช่นของอินเดีย “มุราลี” ใช้เป่าด้านข้าง ของญี่ปุ่น “ซากุฮาชิ” ซึ่งเป่าตรงเหมือนเป่าขลุ่ย นอกจากนี้ จีนก็มีขลุ่ยเช่นเดียวกัน คือ “ฮวยเต็ก” ซึ่งเป่าด้านข้างและ “โถ่งเซียว” มีลักษณะเรียบง่ายกว่าขลุ่ยไทย คือไม่มีดาก การเป่าจะต้องผิวจึงจะเกิดเสียงดัง ระยะห่างของแต่ละเสียงก็เท่ากับขลุ่ยไทย เสียงของขลุ่ยเกิดจากลมที่เป่าผ่านดากและปากนกแก้ว ไม่ใช้ผิวเหมือนขลุ่ยของชาติอื่น การทำให้เสียงเปลี่ยนทำโดย ปิด-เปิด รูต่าง ๆ ที่อยู่บนเลาขลุ่ย และใช้ลมบังคับประกอบกันไป

โดยทั่วไปขลุ่ยไทย สามารถจำแนกเป็นประเภทต่าง ๆ ได้ดังนี้

1. ขลุ่ยหลิบ หรือขลุ่ยหลีก หรือขลุ่ยกรวด
2. ขลุ่ยเพียงออ
3. ขลุ่ยอู้
4. ขลุ่ยเคียงออ
5. ขลุ่ยรองออ

แต่ขลุ่ยที่ได้รับความนิยมและใช้ในวงดนตรีไทยมากที่สุด ได้แก่ “ขลุ่ยเพียงออ”

บรมครูทางด้านดนตรีไทยที่มีชื่อเสียงด้านการเป่าขลุ่ยเพียงออในอดีต ได้แก่

1. พระยาประสานดุริยศัพท์ (แปลก ประสานศัพท์)
2. พระยาภูมีเสวิน (จิตร จิตตเสวี)

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

3. ครูเทวาประสิทธิ์ พาทยโกศล
4. ดร.อุทิศ นาคสวัสดิ์
5. จ่าเอกกมล (เจียน) มาลัยมาลย์
6. ครูเทียบ คงลายทอง
7. ครูเชื้อ ดนตรีรส
8. ครูจำเนียร ศรีไทยพันธุ์ เป็นต้น

และครูทางด้านดนตรีไทยที่มีชื่อเสียงด้านการเป่าขลุ่ยในปัจจุบัน ได้แก่
1. เรือตรีสุวิทย์ (สอิ้ง) แก้วกระมล
2. ครูบุญช่วย โสวัตร
3. ครูปี๊บ คงลายทอง
4. ครูสิงหล สังข์จุ้ย
5. ครูสุวัฒน์ อรรถกฤษณ์
6. ผู้ช่วยศาสตราจารย์รณชิต แม้นมาลัย
7. อาจารย์ไพฑูร อุณหะกะ เป็นต้น

ดังนั้น คีตกวีและนักดนตรีไทยที่มีชื่อเสียงดังกล่าว จึงได้คิดประดิษฐ์ทำนองเพลงเดี่ยวที่มีความเหมาะสมกับเครื่องดนตรีชนิดนี้เป็นเพลงเดี่ยวต่าง ๆ มากมาย เพลงเดี่ยวต่าง ๆ ที่เกิดขึ้นล้วนมีความไพเราะและได้รับความนิยมมาตั้งแต่ครั้งโบราณกาลและส่วนใหญ่เพลงเดี่ยวต่าง ๆ ของขลุ่ยเพียงออจะเป็นเพลงในอัตราจังหวะสามชั้น อัตราจังหวะสองชั้น หรือเป็นเพลงเถา เพลงที่เป็นหน้าทับปรบไก่และหน้าทับสองไม้ ซึ่งได้แก่ เพลงเดี่ยววิเวกเวหา เพลงเดี่ยวสาลิกาชมเดือน เพลงเดี่ยวพญาโศก เพลงเดี่ยวพญาครวญ เพลงเดี่ยวลาวแพน เพลงเดี่ยวจีนขิมใหญ่ เพลงเดี่ยวนกขมิ้น เพลงเดี่ยวสุรินทราหู เพลงเดี่ยวสารถี เพลงเดี่ยวหกบท เพลงเดี่ยวแขกมอญ ฯลฯ แต่ต่อมา ได้มีการนำเอาเพลงประเภทเพลงหน้าพาทย์มาประดิษฐ์เป็นเพลงเดี่ยว คือ เพลงเดี่ยวกราวใน

เพลงกราวใน เป็นเพลงหน้าพาทย์ประเภทกราว จัดเป็นเพลงหน้าพาทย์ที่ประกอบอากัปกิริยาของตัวละครฝ่ายยักษ์ มีอัตราจังหวะสองชั้น ใช้ประกอบการยกทัพตรวจของทัพฝ่ายลงกา ซึ่งเป็นตัวละครฝ่ายยักษ์ ลักษณะทำนองแสดงความองอาจ สง่างาม และฮึกเหิม เพลงนี้ยังใช้เป็นเพลงอันดับที่ 17 ในเพลงชุดโหมโรงเย็น ซึ่งมีความหมายถึงการเสด็จมาของเทพเจ้าฝ่ายอสูร

เช่น ท้าวกุเวรเวสสุวรรณ เป็นต้น นอกจากนี้ นักดนตรีไทยยังนิยมนำไปบรรเลงตอนจบการเทศน์หรือการสวดมนต์ของพระสงฆ์ด้วย

นักดนตรีไทยหลายท่านนำเพลงกราวในไปประพันธ์ให้เป็นเพลงเดี่ยว โดยตกแต่งทำนองให้มีกลเม็ดเด็ดพรายของการบรรเลงเป็นเพลงเดี่ยว ทั้งทางโอดทางพัน การบรรเลงเก็บ และการบรรเลงแบบลอยจังหวะ เพลงนี้จึงมีลีลาและทำนองหลายสำนวน จัดเป็นเพลงประเภทอวดฝีมือชั้นสูงของนักดนตรี และเป็นเพลงที่มีการประดิษฐ์เป็นทางเดี่ยวของเครื่องดนตรีเกือบทุกประเภท

ดังได้กล่าวมาแล้วถึงความพิเศษต่าง ๆ ของเพลงกราวใน จึงทำให้ผู้วิจัยมีความสนใจที่จะศึกษาเพลงเดี่ยวกราวใน และในบรรดาทางเดี่ยวกราวในของบรมครูทางดนตรีไทยที่มีชื่อเสียงต่าง ๆ บุคคลที่ผู้วิจัยให้ความสนใจในทางเพลงของท่านเป็นอย่างมาก และครูผู้นี้ท่านยังได้มีผลงานเผยแพร่มากมาย ทั้งยังได้รับการยกย่องเชิดชูเกียรติเป็นศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (ดนตรีไทย) ปี พ.ศ.2536 ท่านผู้นี้คือ ครูจำเนียร ศรีไทยพันธุ์

ผู้วิจัยได้มีโอกาสศึกษากับครูจำเนียร ศรีไทยพันธุ์ เป็นเวลา 1 ปี ก่อนที่ครูจะเสียชีวิต และหลังจากนั้นก็มีโอกาสได้เรียนกับลูกศิษย์ของครู ซึ่งมีความสามารถและรับเอาความรู้ของครูมาอย่างมากมาย นั่นก็คือ อาจารย์ไพฑูรย์ อุณหะกะ

ผู้วิจัยได้รับการถ่ายทอดเดี่ยวขลุ่ยเพียงออเพลงต่าง ๆ รวมถึงเพลงกราวใน ทางครูจำเนียร ศรีไทยพันธุ์ จากอาจารย์ไพฑูรย์ อุณหะกะ ผู้วิจัยจึงพบว่าเพลงเดี่ยวกราวในทางนี้ เป็นเพลงที่มีความไพเราะ มีความน่าสนใจและควรค่าแก่การนำมาศึกษาวิเคราะห์เทคนิคลีลาและโครงสร้างของเพลง ให้เป็นที่รู้จักของคนทั่วไป เพื่อทางเพลง ๆ นี้จะได้ไม่สูญหายไปกับกาลเวลา และเพื่อนักดนตรีรุ่นหลังจะได้มีโอกาสรู้จักประวัติชีวิตของครูดนตรีไทยที่มีความรู้ ความสามารถดังเช่น ครูจำเนียร ศรีไทยพันธุ์ สืบต่อไป

1.2. วัตถุประสงค์ของการวิจัย

1. เพื่อศึกษาบริบทความเป็นมาของเพลงกราวใน
2. เพื่อศึกษาประวัติชีวิตครูจำเนียร ศรีไทยพันธุ์
3. เพื่อศึกษาวิเคราะห์โครงสร้างทำนองหลักของเพลงกราวใน อัตราจังหวะสองชั้น
4. เพื่อศึกษาวิเคราะห์วิธีการดำเนินทำนองและการใช้กลวิธีพิเศษต่าง ๆ ของเดี่ยวขลุ่ยเพียงออเพลงกราวใน ทางครูจำเนียร ศรีไทยพันธุ์

1.3. วิธีการดำเนินงานวิจัย

การดำเนินงานวิจัยเรื่องวิเคราะห์เดี่ยวขลุ่ยเพียงออเพลงกราวใน ทางครูจำเนียร ศรีไทยพันธุ์ ใช้วิธีวิจัยเชิงคุณภาพ มีขั้นตอนและวิธีการศึกษาดังต่อไปนี้

ขั้นที่ 1 รวบรวมข้อมูลที่เกี่ยวข้องกับงานวิจัย โดยแบ่งประเภทของข้อมูล ดังนี้

1.1. ข้อมูลเอกสาร ทำการรวบรวมข้อมูลเอกสารจากสถานที่ต่าง ๆ เช่น ห้องสมุดคณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย สถาบันวิทยบริการ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย เป็นต้น

1.2. ข้อมูลสัมภาษณ์ ทำการเก็บข้อมูลที่เกี่ยวข้องกับการวิเคราะห์เดี่ยวขลุ่ยเพียงออเพลงกราวใน ทางครูจำเนียร ศรีไทยพันธุ์ จากสัมภาษณ์จากผู้ทรงคุณวุฒิ ดังต่อไปนี้

1.2.1. อาจารย์ไพฑูร อุณหะกะ อาจารย์ประจำ กลุ่มสาระการเรียนรู้ศิลปะ โรงเรียนสตรีมหาพฤฒาราม กรุงเทพมหานคร

1.2.2. ผู้ช่วยศาสตราจารย์รณชิต แม้นมาลัย อาจารย์ประจำ โปรแกรมวิชาดนตรีศึกษา คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏเชียงใหม่

1.2.3. ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.พันธ์ศักดิ์ พลสารัมย์ อาจารย์ประจำภาควิชาอุดมศึกษา คณะครุศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

1.2.4. ดร.รังสิพันธุ์ แข็งขัน อาจารย์ ภาควิชาดนตรีศึกษา คณะครุศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

1.2.5. ครูอนงค์ แสงยนต์ (ศรีไทยพันธุ์) ข้าราชการบำนาญ สำนักสวัสดิการสังคม กรุงเทพมหานคร

1.3. ศึกษาทบทวนเดี่ยวขลุ่ยเพียงออเพลงกราวใน ทางครูจำเนียร ศรีไทยพันธุ์ จากอาจารย์ไพฑูร อุณหะกะ

1.4. ทำการบันทึกโน้ตเพลงและตรวจสอบความถูกต้อง

ขั้นที่ 2 การวิเคราะห์ข้อมูล

เมื่อเตรียมการและรวบรวมข้อมูลเกี่ยวกับการวิเคราะห์เดี่ยวขลุ่ยเพียงออเพลงกราวใน ทางครูจำเนียร ศรีไทยพันธุ์ เป็นที่เรียบร้อยแล้ว จึงนำข้อมูลที่ได้มาจัดหมวดหมู่และทำการวิเคราะห์ในประเด็นดังต่อไปนี้

2.1. วิเคราะห์ทำนองหลักเพลงกราวใน สองชั้น โดยมีประเด็นในการวิเคราะห์ดังนี้

2.1.1. รูปแบบเพลง

2.1.2. ระดับเสียง

2.1.3. จังหวะ

2.1.4. การเคลื่อนที่ของท่วงทำนอง

2.2. วิเคราะห์วิธีการดำเนินทำนองและการใช้กลวิธีพิเศษที่พบในเดี่ยวขลุ่ยเพียงออเพลงกราวใน ทางครูจำเนียร ศรีไทยพันธุ์ โดยมีประเด็นในการวิเคราะห์ ดังนี้

2.2.1. ลักษณะวิธีการดำเนินทำนองทางเดี่ยวขลุ่ยเพียงออเพลงกราวใน ทางครูจำเนียร ศรีไทยพันธุ์

2.2.2. การใช้กลวิธีพิเศษในการดำเนินทำนองทางเดี่ยว

2.2.3. ระดับเสียง

2.2.4. การเคลื่อนที่ของท่วงทำนอง

ขั้นที่ 3 การนำเสนอข้อมูล

เมื่อทำการวิเคราะห์ข้อมูลเรียบร้อยแล้ว จึงนำเสนอข้อมูลที่ได้จากการวิจัย โดยแบ่งข้อมูลออกเป็น 5 บท แต่ละบทมีรายละเอียดเนื้อหา ดังนี้

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

บทที่ 1 บทนำ

1.1. ความเป็นมาและความสำคัญของปัญหา

1.2. วัตถุประสงค์

1.3. วิธีการดำเนินงานวิจัย

1.4. ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

บทที่ 2 บริบทที่เกี่ยวข้องในเพลงเดี่ยวกราวใน

2.1. เพลงเดี่ยว

2.1.1. ความหมายและลักษณะของเพลงเดี่ยว

2.1.2. คุณลักษณะของขลุ่ยเพียงออ

2.1.3. เพลงเดี่ยวสำหรับขลุ่ยเพียงออ

2.2. เพลงกราวใน

2.2.1. ประวัติความเป็นมาเพลงกราวใน

2.2.2. บทร้องเพลงกราวใน

2.2.3. ความเชื่อเกี่ยวกับเพลงกราวใน

2.3. ประวัติชีวิตครูจำเนียร ศรีไทยพันธุ์

2.3.1. ประวัติส่วนตัว

2.3.2. ประวัติการศึกษา

2.3.2.1. การศึกษาสายสามัญ

2.3.2.2. การศึกษาสายดนตรี

2.3.3. ประวัติผลงานที่สำคัญ

2.3.4. ความเป็นมาในการประพันธ์ทางเดี่ยวขลุ่ยเพียงออ เพลงกราวใน

บทที่ 3 วิเคราะห์ทำนองหลักเพลงกราวใน

3.1. สังคีตลักษณ์

3.2. จังหวะ

3.3. ระดับเสียงและลูกตกที่ปรากฏ

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

บทที่ 4 วิเคราะห์วิธีการดำเนินทำนองและการใช้กลวิธีพิเศษที่พบในเดี่ยวขลุ่ยเพียงออเพลงกราวใน ทางครูจำเนียร ศรีไทยพันธุ์ โดยมีประเด็นในการวิเคราะห์ ดังนี้

4.1. สังคีตลักษณ์

4.2. ระดับเสียง

4.3. จังหวะ

4.4. การใช้กลวิธีพิเศษและการดำเนินทำนอง

บทที่ 5 บทสรุปและข้อเสนอแนะ

1.4. ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

1. ทราบประวัติความเป็นมาของเพลงกราวใน
2. ทราบโครงสร้างทำนองหลักของเพลงกราวใน สองชั้น
3. ทราบวิธีการดำเนินทำนอง และการใช้กลวิธีพิเศษในการเดี่ยวขลุ่ยเพียงออเพลงกราวใน ทางครูจำเนียร ศรีไทยพันธุ์
4. อนุรักษ์และเผยแพร่เดี่ยวขลุ่ยเพียงออเพลงกราวใน ทางครูจำเนียร ศรีไทยพันธุ์ ให้ชนรุ่นหลังได้ศึกษาและสืบทอดต่อไป

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

บทที่ 2

บริบทที่เกี่ยวข้องกับเพลงเดี่ยวกราวใน

ในการศึกษา “บริบทที่เกี่ยวข้องกับเพลงเดี่ยวกราวใน” ผู้วิจัยมุ่งที่จะศึกษาบริบทที่เกี่ยวข้องกับเพลงกราวในและประวัติชีวิตครูจำเนียร ศรีไทยพันธุ์ เป็นสำคัญ โดยในการศึกษาในครั้งนี้ ผู้วิจัยได้ตั้งวัตถุประสงค์ของการศึกษาเกี่ยวกับบริบทที่เกี่ยวข้องกับเพลงเดี่ยวกราวในโดยมีขอบเขตเนื้อหา ดังนี้

2.1. เพลงเดี่ยว

- 2.1.1. ความหมายและลักษณะของเพลงเดี่ยว
- 2.1.2. คุณลักษณะของขลุ่ยเพียงออ
- 2.1.3. เพลงเดี่ยวสำหรับขลุ่ยเพียงออ

2.2. เพลงกราวใน

- 2.2.1. ประวัติความเป็นมาเพลงกราวใน
- 2.2.2. บทร้องเพลงกราวใน
- 2.2.3. ความเชื่อเกี่ยวกับเพลงกราวใน

2.3. ประวัติชีวิตครูจำเนียร ศรีไทยพันธุ์

- 2.3.1. ประวัติส่วนตัว
- 2.3.2. ประวัติการศึกษา
  - 2.3.2.1. การศึกษาสายสามัญ
  - 2.3.2.2. การศึกษาสายดนตรี
- 2.3.3. ประวัติผลงานที่สำคัญ
- 2.3.4. ความเป็นมาในการประพันธ์ทางเดี่ยวขลุ่ยเพียงออเพลงกราวใน

โดยแต่ละหัวข้อมีรายละเอียดดังนี้

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

2.1. เพลงเดี่ยว

2.1.1. ความหมายและลักษณะของเพลงเดี่ยว

ราชบัณฑิตยสถานได้ให้ความหมายในเรื่องของเพลงเดี่ยวในหนังสือสารานุกรมศัพท์ดนตรีไทย ภาคคีตะ-ดุริยางค์ โดยมีใจความสำคัญ ดังนี้

> *"เพลงเดี่ยว คือ เพลงที่ครูดนตรีได้แต่งขึ้นเป็นทางพิเศษสำหรับบรรเลงเฉพาะเครื่องดนตรี ใช้บรรเลงในโอกาสพิเศษเพื่อเป็นการแสดงภูมิปัญญาของผู้คิดทางดนตรีให้เหมาะสมกับชนิดของเครื่องดนตรี และแสดงไหวพริบปฏิภาณ ฝีมือ และแสดงความแม่นยำของผู้บรรเลงด้วย เพลงที่นิยมนำมาทำเพลงเดี่ยว เช่น เพลงลาวแพน เพลงนกขมิ้น เพลงพญาโศก เพลงสารถี*
>
> *โดยปรกติการบรรเลงเพลงเดี่ยว ผู้แต่งมักประดิษฐ์ทางบรรเลงแต่ละท่อนออกเป็น 2 ทาง คือ ทางกรอหรือทางหวานเที่ยวหนึ่ง และทางเก็บเที่ยวหนึ่ง แต่เพลงเดี่ยวบางเพลงอาจมีเฉพาะทางเก็บเพียงทางเดียวก็ได้ เช่น เพลงกราวใน เพลงเชิดนอก"* (ราชบัณฑิตยสถาน, 2540 : 109)

นอกจากราชบัณฑิตยสถานแล้ว ก็ยังมีท่านผู้รู้ได้ให้ความหมายในเรื่องของเพลงเดี่ยว ดังนี้

> *"เพลงเดี่ยว คือ เพลงที่กำหนดให้เครื่องดนตรีเครื่องใดเครื่องหนึ่งบรรเลงโดดเดี่ยวแต่เพียงผู้เดียว เป็นการอวดฝีมือตรงกับภาษาอังกฤษว่า Solo ที่นิยมเดี่ยวกัน ได้แก่ เพลงกราวใน ลาวแพน พระยาโศก นกขมิ้น สารถี เชิดนอก แขกมอญ ทยอย ทแยง ฯลฯ เพลงเดี่ยวนี้ตามความนิยม ก็จำเป็นจะต้องเลือกเดี่ยว ให้ถูกกับเครื่องมือ อย่างเช่น เครื่องที่มีเสียงทุ้ม ก็ต้องเลือกเดี่ยวเพลงที่เหมาะแก่ประเภทของเสียง เช่น ซออู้ ถ้าจะเดี่ยวก็ควรจะเดี่ยวเพลงแขกมอญหรือกราวใน เครื่องที่มีเสียงแหลม เช่น ซอด้วง เขาก็นิยมเดี่ยวเพลงเชิดนอก พระยาโศก ฯลฯ"*
>
> (วิเชียร กุลตัณฑ์, 2526 : 48)

สงบศึก ธรรมวิหาร ได้ให้ความหมายในเรื่องของเพลงเดี่ยวไว้ ดังนี้

> *"เพลงเดี่ยว คือ วิธีดำเนินทำนองอย่างพิเศษของเครื่องดนตรีแต่ละชนิด เครื่องดนตรีที่จะนำมาเดี่ยวนั้นต้องเป็นเครื่องที่ทำทำนองเท่านั้น เครื่องประกอบจังหวะ เช่น ฉิ่ง กลอง พวกนี้เขาไม่เดี่ยวกัน"*
> (สงบศึก ธรรมวิหาร, 2545 : 68)

จากคำอธิบายในเรื่องเพลงเดี่ยวข้างต้นนั้น จึงสรุปได้ว่า ความหมายของเพลงเดี่ยว คือ

1. เพลงที่แต่งขึ้นเป็นทางพิเศษสำหรับบรรเลงเฉพาะเครื่องดนตรี
2. เพลงที่ใช้บรรเลงในโอกาสพิเศษเพื่อเป็นการแสดงภูมิปัญญาของผู้ประดิษฐ์ทางเพลง
3. เพลงที่แสดงไหวพริบ ปฏิภาณ ฝีมือ และแสดงความแม่นยำของผู้บรรเลง
4. เพลงที่ผู้แต่งมักประดิษฐ์ทางบรรเลงแต่ละท่อนออกเป็น 2 ทาง คือ ทางกรอหรือทางหวานเที่ยวหนึ่ง และทางเก็บเที่ยวหนึ่ง แต่เพลงเดี่ยวบางเพลงอาจมีเฉพาะทางเก็บเพียงทางเดียวก็ได้ เช่น เพลงกราวใน เป็นต้น
5. เพลงเดี่ยวควรบรรเลงให้เหมาะสมกับลักษณะเฉพาะของเครื่องดนตรี อย่างเช่น เครื่องที่มีเสียงทุ้ม ก็ต้องเลือกเดี่ยวเพลงที่เหมาะแก่ประเภทของเสียง เช่น ซออู้ ถ้าจะเดี่ยวก็ควรจะเดี่ยวเพลงแขกมอญหรือกราวใน เครื่องที่มีเสียงแหลม เช่น ซอด้วง ก็ควรจะเดี่ยวเพลงเชิดนอก พระยาโศก เป็นต้น
6. เครื่องดนตรีที่จะนำมาบรรเลงเดี่ยวนั้นต้องเป็นเครื่องที่สามารถดำเนินทำนองได้เท่านั้น เครื่องประกอบจังหวะไม่นิยมนำมาบรรเลงเดี่ยว

อาจารย์มนตรี ตราโมท ได้สันนิษฐานเกี่ยวกับที่มาของการบรรเลงเดี่ยวไว้ในสูจิบัตรงานมหกรรมเดี่ยวเพลงไทยชัยมงคล ไว้ดังนี้

> *"...พระประดิษฐ์ไพเราะ (มี ดุริยางกูร หรือ ครูมีแขก) เป็นผู้เริ่มบรรเลงเป็นคนแรกโดยเป่าปี่ใน บรรเลงเพลงทยอยเดี่ยว ดังปรากฏในบทไหว้ครูเสภาบทหนึ่ง ซึ่งแต่งขึ้นในสมัยรัชกาลที่ 3 ว่า*

ที่นี้จะไหว้ครูปี่พาทย์ ฆ้องระนาดลือดีปี่ไฉน
ครูแก้วครูพักเป็นหลักชัย ครูทองอินนั่นแหละใครไม่เทียมทัน
มือก็ตอดหนอดหนักขยักขย่อน ตาพูนมอญใช่ชั่วตัวขยัน
ครูมีแขกคนนี้เขาดีครัน เป่าทยอยลอยลั่นบรรเลงลือ

ในสมัยรัชกาลที่ 3 นี้การบรรเลงเดี่ยวมีเพียงการเป่าปี่ เดี่ยวเพลงเชิดนอกประกอบการแสดงหนังใหญ่ ซึ่งถือเป็นเพลงหน้าพาทย์ประกอบการแสดง ยังมิใช่เป็นการบรรเลงเพื่ออวดกัน... ส่วนเพลงร้องส่งให้นักดนตรีรับเพิ่งจะเกิดเป็นอัตราสามชั้น เมื่อปลายรัชกาลที่ 3 ช่วงต่อรัชกาลที่ 4 โดยครูมีแขกเป็นผู้ริเริ่มคิดแต่งขยาย ซึ่งส่วนใหญ่จะเป็นเพลงทางพื้น เช่น เพลงแขกมอญ สารถี การเวก เป็นต้น โดยในส่วนของเพลงเดี่ยวโดยเฉพาะเพลงหลัก ๆ ที่เดี่ยวคือ แขกมอญ สารถี พญาโศก นกขมิ้น เริ่มมีขึ้นในสมัยรัชกาลที่ 4 อันเป็นช่วงสมัยที่ดนตรีมีความเจริญ...”
(มนตรี ตราโมท, 2531 : 5)

ลักษณะของเพลงเดี่ยว

เพลงเดี่ยวมีจุดประสงค์ในการบรรเลง 3 ประการด้วยกัน คือ

1. เป็นการอวดทางหรือวิธีดำเนินทำนองอย่างพิเศษของเครื่องดนตรีชนิดต่าง ๆ
2. เป็นการอวดฝีมือในการบรรเลง
3. เป็นการอวดความแม่นยำสำหรับเพลงที่เดี่ยวนั้น

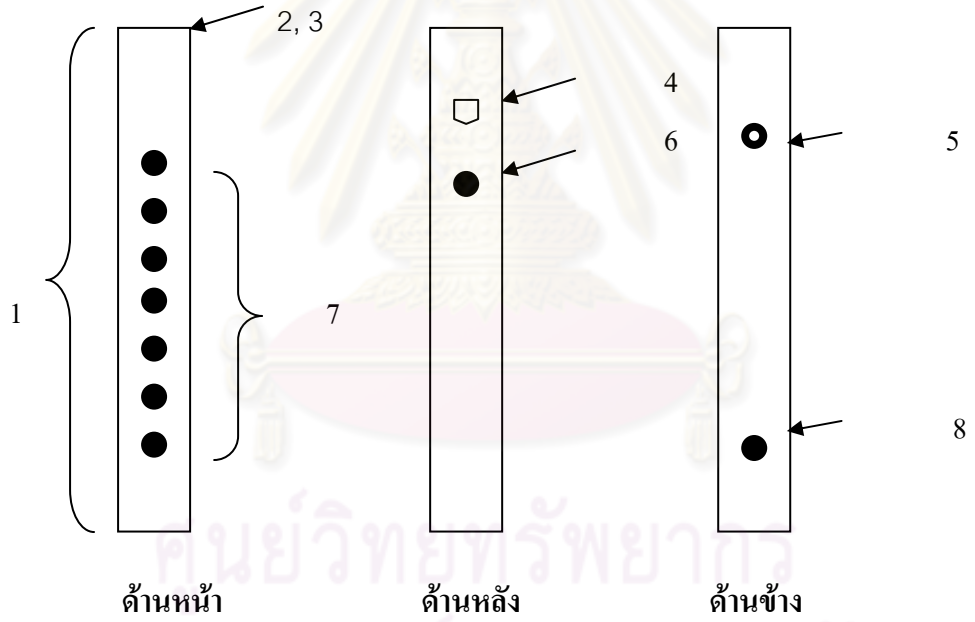
2.1.2. คุณลักษณะของขลุ่ยเพียงออ

องค์ประกอบสำคัญอีกประการหนึ่งในการบรรเลงเดี่ยว นอกเหนือจากเพลงที่จะนำมาบรรเลงเดี่ยวและความสามารถของผู้บรรเลงแล้วนั้น เครื่องดนตรีที่นำมาใช้ในการบรรเลงเดี่ยวก็นับได้ว่าเป็นส่วนประกอบสำคัญอีกประการหนึ่ง เนื่องจากในเครื่องดนตรีแต่ละประเภท จะมีคุณลักษณะและเอกลักษณ์เฉพาะตัวที่แตกต่างกันออกไป

ดังนั้นเพื่อให้เกิดความเหมาะสมกับศักยภาพและขอบเขตเสียงของเครื่องดนตรีแต่ละประเภท ตลอดจนสามารถบรรเลงเพลงเดี่ยวต่าง ๆ ให้ผู้ฟังเกิดอรรถรสและความไพเราะได้นั้น เครื่องดนตรีแต่ละประเภทก็เหมาะสมกับการบรรเลงเพลงเดี่ยวแตกต่างกันออกไปด้วยนั่นเอง

ขลุ่ยเพียงออ นับได้ว่าเป็นเครื่องดนตรีไทยที่สะดวกในการฝึกหัด เนื่องจาก พกพาไปสถานที่ต่าง ๆ ได้สะดวก เสียงไม่ดังรบกวนผู้อื่น นอกจากนั้น ราคาของขลุ่ยเมื่อเทียบกับเครื่องดนตรีประเภทอื่น ๆ ก็นับได้ว่าราคาถูกกว่ากันมาก ขลุ่ยเพียงออจึงเป็นเครื่องดนตรีไทยอีกชิ้นหนึ่งที่ได้รับความนิยมเป็นอย่างสูงจากผู้ที่สนใจและนักดนตรีไทยทั่วไป

ส่วนประกอบและวิธีการบรรเลงของขลุ่ยเพียงออ



1. **เลาขลุ่ย** คือ ตัวขลุ่ย มีขนาดแตกต่างกันไปตามชนิดของขลุ่ย

2. **ดาก** คือ ไม้อุดปากขลุ่ย นิยมใช้ไม้สักทองหรือสักหิน ยาวประมาณ 5 ซม. เหลากลมให้คับแน่นกับร่องภายในของปากขลุ่ย ฝานให้เป็นช่องว่างลาดเอียงตลอดดากเพื่อให้เป่าลมลงไปได้

3. **รูเป่า** เป็นรูสำหรับเป่าลมลงไป

4. **รูปากนกแก้ว** เป็นรูที่แซะร่องรับลมจากช่องปลายดากภายในขลุ่ย รูปากนกแก้วจะอยู่ด้านเดียวกับรูเป่า อยู่ห่างลงมาจากปากขลุ่ย 5 ซม. กว้างประมาณ 0.5 ซม.

5. **รูเยื่อ** เป็นรูสำหรับปิดวัสดุที่ทำให้เสียงสั่นพลิ้ว และเกิดเสียงไพเราะมากยิ่งขึ้น มักจะใช้เยื่อไม้ไผ่หรือเยื่อหัวหอมมาปิด รูเยื่ออยู่ด้านข้างทางขวามือ ต่ำลงมาจากปากขลุ่ยประมาณ 11.5 ซม. ในปัจจุบัน ช่างที่ทำขลุ่ยเพียงออบางท่านก็ไม่นิยมเจาะรูเยื่อแล้ว เนื่องจากเห็นว่าไม่ค่อยจะมีความจำเป็น

6. **รูค้ำ** เป็นรูสำหรับนิ้วหัวแม่มือปิด เพื่อบังคับเสียงและประคองเลาขลุ่ยขณะเป่าด้วย รูค้ำนี้จะอยู่ด้านหลังเลาขลุ่ยใต้รูปากนกแก้ว ต่ำลงมาจากปากขลุ่ยประมาณ 17.5 ซม.

7. **รูบังคับเสียง** เป็นรูที่เจาะเรียงอยู่ด้านบนของเลาขลุ่ยตรงข้ามกับรูนิ้วค้ำและรูปากนกแก้ว มีด้วยกัน 7 รู แต่ละรูห่างกันประมาณ 2.5 ซม. รูบนสุดอยู่ต่ำจากปากขลุ่ยลงมาประมาณ 15 ซม.

8. **รูร้อยเชือก** เป็นรูที่อยู่ตรงส่วนปลายของขลุ่ย มีไว้สำหรับร้อยเชือกไว้แขวนหรือถือตามถนัด

2.1.3. เพลงเดี่ยวสำหรับขลุ่ยเพียงออ

งานวิจัยเรื่อง เดี่ยวขลุ่ยเพียงออเพลงกราวใน ทางครูจำเนียร ศรีไทยพันธุ์ นี้ ผู้วิจัยได้ศึกษาในเรื่องของเพลงที่นิยมนำมาบรรเลงเดี่ยวด้วยขลุ่ยเพียงออ พบว่า มีเพลงประเภทต่าง ๆ ที่คีตกวีในด้านดนตรีไทยหลายท่าน นิยมนำมาประดิษฐ์ให้เป็นเพลงเดี่ยวในประเภทต่าง ๆ เพื่ออวดฝีมือกัน

ผู้วิจัยได้ทำการจำแนกประเภทของเพลงต่าง ๆ ซึ่งนิยมนำมาประดิษฐ์ให้เป็นเพลงเดี่ยวสำหรับขลุ่ยเพียงออ ดังนี้

1. ประเภทของเพลงหน้าทับปรบไก่ ได้แก่ เพลงสุรินทราหู เพลงแขกมอญ เพลงสุดสงวน เพลงพญาโศก เป็นต้น

2. ประเภทของเพลงหน้าทับสองไม้ ได้แก่ เพลงทยอยเดี่ยว เพลงลาวแพน เป็นต้น

3. ประเภทของเพลงหน้าพาทย์ ได้แก่ เพลงกราวใน เป็นต้น

4. ประเภทของเพลงที่ใช้ประกอบการแสดง ได้แก่ เพลงเชิดนอก เป็นต้น

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

5. ประเภทของเพลงอื่น ๆ ได้แก่ เพลงจีนขิมใหญ่ เป็นต้น

ข้อที่น่าสังเกตอีกประการหนึ่งของเพลงเดี่ยว คือ การที่ผู้ประพันธ์จะนำเพลงต่าง ๆ มาประดิษฐ์เป็นเพลงเดี่ยวนั้น ผู้ประพันธ์จะต้องคำนึงถึงความเหมาะสมและคุณลักษณะของเครื่องดนตรีที่จะบรรเลงด้วย ว่ามีขอบเขตของเสียงและศักยภาพที่เอื้อต่อการบรรเลงเพลงเดี่ยวนั้น ๆ มากน้อยหรือไม่ อย่างไร

ปี๊บ คงลายทอง ได้ให้ความเห็นเกี่ยวกับคุณลักษณะและความเหมาะสมของเครื่องดนตรีในการบรรเลงเพลงเดี่ยว ดังนี้

> *"การที่จะเอาเพลงเดี่ยวมาเล่นด้วยเครื่องดนตรีอะไรนั้น ก็ต้องดูในเรื่องของความเหมาะสมเป็นหลัก และสุดแท้แต่ที่เราจะทำ เอามาประดิษฐ์ประดอย เพื่อทำให้สง่างาม อย่างเพลงลาวแพนน่ะ ตรงออกซุ้ม ถ้าเอาขลุ่ยมาเป่าก็ได้ แต่ก็คงจะไม่เหมาะสมเหมือนเล่นด้วยจะเข้"*
> (ปี๊บ คงลายทอง, สัมภาษณ์, 20 มิถุนายน 2549)

รณชิต แม้นมาลัย ยังได้ให้ความเห็นในเรื่องนี้อีก ว่า

> *"เครื่องดนตรีที่จะนำมาเล่นเพลงเดี่ยวเป็นสิ่งที่สำคัญมาก เพราะเพลงเดี่ยวแต่ละเพลงจะเหมาะกับเครื่องดนตรีที่ไม่เหมือนกัน จะต้องดูในเรื่องของเพลงและเครื่องดนตรีเป็นหลัก"*
> (รณชิต แม้นมาลัย, สัมภาษณ์, 20 มิถุนายน 2549)

จากความเห็นในเรื่องคุณลักษณะและความเหมาะสมของเครื่องดนตรีในการบรรเลงเพลงเดี่ยวดังกล่าว สามารถสรุปได้ว่า เพลงที่จะนำมาบรรเลงเดี่ยว ต้องดูความเหมาะสมของเครื่องดนตรีที่จะนำมาบรรเลงเป็นสำคัญ ต้องพิจารณาว่าเครื่องดนตรีประเภทไหน ควรจะบรรเลงเพลงเดี่ยวเพลงใด บรรเลงแล้วจะเกิดความกลมกลืนกันหรือไม่ เช่น ถ้าจะบรรเลงเพลงเดี่ยวนกขมิ้น ซึ่งในท่อนที่ 3 ของเพลง จะมีการว่าดอก ผู้บรรเลงเดี่ยวก็ต้องใช้ความสามารถในการที่จะบรรเลงเครื่องดนตรีชิ้นนั้นให้เหมือนกับการว่าดอก ซึ่งเครื่องดนตรีที่มีความเหมาะสมในการว่าดอกที่สุด

ก็คือ ขลุ่ยเพียงออ ซอสามสาย หากนำระนาดเอกมาบรรเลงว่าดอก ก็คงจะไม่เหมาะสมเท่ากับขลุ่ยเพียงออหรือซอสามสาย เป็นต้น

จากที่กล่าวมาข้างต้น ผู้วิจัยได้พิจารณาว่า ครูจำเนียร ศรีไทยพันธุ์ ได้นำเพลงกราวใน ซึ่งเป็นเพลงหน้าพาทย์ที่สำคัญเพลงหนึ่ง นำมาประดิษฐ์เป็นเพลงทางเดี่ยวได้เหมาะสมและมีความไพเราะ เนื่องจากลักษณะของการดำเนินทำนองในเพลงนี้ มีทั้งการดำเนินทำนองแบบเก็บและลอยจังหวะ ผู้บรรเลงสามารถแสดงทักษะความสามารถได้อย่างเต็มที่ ทั้งในด้านของการดำเนินทำนองโดยอาศัยกลวิธีพิเศษต่าง ๆ ของขลุ่ยเพียงออและอารมณ์ของเพลง ซึ่งมีอรรถรสที่หลากหลาย

2.2. เพลงกราวใน

2.2.1. ประวัติความเป็นมาเพลงกราวใน

เพลงกราวใน เป็นเพลงหน้าพาทย์ที่สำคัญอีกเพลงหนึ่ง ซึ่งราชบัณฑิตยสถานได้ให้ความหมายในเรื่องของเพลงหน้าพาทย์ในหนังสือสารานุกรมศัพท์ดนตรีไทย ภาคคีตะ-ดุริยางค์ โดยมีใจความสำคัญ ดังนี้

> *“เพลงประเภทหนึ่งที่ใช้บรรเลงในการแสดงกิริยาของมนุษย์ สัตว์ วัตถุ หรือธรรมชาติ ทั้งกิริยาที่มีตัวตน กิริยาสมมติ กิริยาที่เป็นปัจจุบันและกิริยาที่เป็นอดีต เช่น บรรเลงในการแสดงกิริยา ยืน เดิน กิน นอน ของมนุษย์และสัตว์ การเปลี่ยนแปลง เกิดขึ้นหรือสูญไปของวัตถุและธรรมชาติ”* (ราชบัณฑิตยสถาน, 2540 : 114)

นอกจากราชบัณฑิตยสถานแล้ว ก็ยังมีท่านผู้รู้ได้อธิบายในเรื่องของเพลงหน้าพาทย์ ดังนี้

> *“เพลงหน้าพาทย์ ใช้นำประกอบกิริยาของโขนละครเป็นการบรรเลงดนตรีล้วน ๆ แบ่งเป็นหน้าพาทย์ชั้นสูง หน้าพาทย์ชั้นกลาง และหน้าพาทย์ธรรมดา และเพลงหน้าพาทย์ยังเป็นเพลงที่ ใช้สำหรับบรรเลงอัญเชิญพระผู้*

เป็นเจ้า ฤๅษี เทวดา ครูบาอาจารย์ทั้งหลายให้มาร่วมในพิธีไหว้ครูหรือพิธีมงคลต่าง ๆ" (สงบศึก ธรรมวิหาร, 2545 : 131)

เพลงกราวใน เป็นเพลงที่บรรเลงอยู่ในชุดเพลงโหมโรงเย็นหรือบางครั้งก็จะใช้ในการบรรเลงเมื่อพระเทศน์จบหรือสวดมนตร์จบ นอกจากนั้น เพลงกราวในยังนิยมใช้บรรเลงประกอบในการแสดงโขนละครหรือการแสดงชนิดอื่น ๆ รวมไปถึงใช้บรรเลงในลักษณะของการเดี่ยวด้วย

ราชบัณฑิตยสถานได้ให้ความหมายในเรื่องของเพลงกราวในไว้ ดังนี้

"กราวใน ดำเนินทำนองไปในทางเสียงต่ำที่เรียกว่า ทางใน มีทำนองและจังหวะไม้กลองห่างและหนักแน่น ใช้บรรเลงในการยกทัพตรวจพลของยักษ์และการไปมาของยักษ์ในบางโอกาส"
(ราชบัณฑิตยสถาน, 2540 : 107)

มนตรี ตราโมท และวิเชียร กุลตัณฑ์ ได้อธิบายเกี่ยวกับเพลงกราวใน ว่า

"คำว่า กราว เป็นชื่อเพลงหน้าพาทย์ประเภทหนึ่ง มีอัตราจังหวะสองชั้น เป็นเพลงพวกไม้กลองที่เล่นคู่กับกลองทัด นิยมนำไปบรรเลงประกอบการยกทัพของโขน-ละคร ลีลาและทำนองให้ความรู้สึกฮึกเหิมคึกคัก เร้าใจ มีจังหวะกระฉับกระเฉง เพลงกราวในมีหลายทำนอง เรียกชื่อแตกต่างกันไปตามลักษณะและโอกาสที่ใช้ เช่น กราวนอก กราวใน กราวแขก กราวตะลุง กราวกลาง กราวเงาะ กราวจีน กราวชัย กราวดง กราวกีฬา กราวรำ กราวรำพม่า กราวรำมอญ กราวรำเสภา กราวเริงพล กราววีรชัย กราววีรสตรี และกราวอาสา

เพลงกราวในสองชั้น เป็นเพลงที่บรรเลงรวมอยู่ในชุดโหมโรงเย็น และใช้เป็นเพลงหน้าพาทย์ประกอบกิริยาไปมาหรือยกพลตรวจพลของยักษ์และอสูร โบราณจารย์ท่านเห็นว่าเพลงกราวในนี้ มีโยนถึง 6 เสียง (6แห่ง) สามรถที่จะแยกแยะประดิษฐ์ทำนองไปได้มากมาย จึงนำมาแต่งขยายขึ้นเป็นสามชั้นสำหรับเดี่ยวด้วยเครื่องดนตรีในวงปี่พาทย์ มักประดิษฐ์ทางโลดโผนพลิกแพลงทุก ๆ โยนอย่างพิสดาร ส่วนเครื่องดนตรี

ในวงเครื่องสาย จะเดี่ยวด้วยอัตราสองชั้น แต่ทุก ๆ โยนก็แต่งอย่างประณีตพิสดารเหมือนกัน จึงทำให้ เพลงเดี่ยวกราวใน เป็นเพลงเดี่ยวที่ยิ่งใหญ่และสำคัญกว่าเพลงอื่น ๆ" (มนตรี ตราโมทและวิเชียร กุลตัณฑ์, 2523 : 564)

2.2.2. บทร้องเพลงกราวใน

เนื้อที่ 1

ยักษ์รับกราบลาทะลึ่งโลด *ข้ามโขดเขาเขินคีรีศรี*
ยูงยางหักระเนนเป็นธุลี *เหยียบเสือช้างบี้ด้วยบาทาฯ*

(เสภาเรื่องขุนช้างขุนแผน)

หมายเหตุ ในบรรทัดด้านล่างนี้ บางครั้ง ผู้ขับร้องก็นิยมร้อง ว่า

ยูงยางหักลงเป็นผงคลี *เหยียบเสือช้างบี้ด้วยบาทาฯ*

เนื้อที่ 2

บัดนั้น *กาลสูรเสนีมีศักดิ์*
รับสั่งองค์ท้าวทศพักตร์ *ขุนยักษ์รีบเหาะระเห็จไปฯ*

(รามเกียรติ์ : พระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 2)

2.2.3. ความเชื่อเกี่ยวกับเพลงกราวใน

ดังได้กล่าวมาแล้วว่า เพลงกราวในมีความสำคัญอย่างมาก เนื่องจากเป็นเพลงหน้าพาทย์ชั้นสูง และเมื่อนำเพลงนี้มาทำเป็นทางเดี่ยว จึงเป็นเพลงที่สำคัญ เพราะผู้บรรเลงจะต้องมีความพร้อมทั้งด้านทักษะ ฝีมือ ความจำ และไหวพริบปฏิภาณ ครูผู้ถ่ายทอดจะต้องพิจารณาความเหมาะสมของผู้ที่จะได้รับการถ่ายทอดในทุก ๆ ด้าน

ผู้วิจัยได้รับการถ่ายทอดเดี่ยวขลุ่ยเพียงออเพลงกราวใน ทางครูจำเนียร ศรีไทยพันธุ์ จากอาจารย์ไพฑูร อุณหะกะ ซึ่งเป็นลูกศิษย์ของครูจำเนียร เมื่อ ปี พ.ศ.2542 ณ ห้องดนตรีไทย โรงเรียนสตรีมหาพฤฒาราม เขตบางรัก กรุงเทพฯ ในครั้งนั้นจะมีการไหว้ครูตั้งกำนลในการเรียน โดยอาจารย์ไพฑูร อุณหะกะ เป็นผู้กล่าวถวายขันกำนล ซึ่งภายในขันประกอบไปด้วย ดอกไม้ ธูป เทียน ผ้าขาว และเงินกำนล จำนวน 12 บาท แก่ศีรษะครูพระพรตฤาษี (พ่อแก่) และรูปของครูจำเนียร ศรีไทยพันธุ์ เพื่อเป็นการบอกให้ทราบว่า ผู้วิจัยจะมาขอศึกษาเพลงเดี่ยวกราวในนี้ ซึ่งเป็นทางของครู และหลังจากนั้นอาจารย์ไพฑูรก็ทำการต่อเพลงให้กับผู้วิจัย ซึ่งผู้วิจัยก็ได้ไปต่อเพลงกับอาจารย์ไพฑูรอีกหลายครั้ง ทั้งที่โรงเรียนและที่บ้านของอาจารย์ ซึ่งอยู่ในอำเภอนครชัยศรี จังหวัดนครปฐม ซึ่งผู้วิจัยใช้เวลาประมาณ 1 เดือนเศษในการต่อเพลงเดี่ยวกราวในนี้

เสียงของขลุ่ยจะเกิดจากการเป่าลมและการใช้นิ้วของมือทั้ง 2 ข้างเปิด-ปิดรูบังคับเสียง วิธีวางมือของขลุ่ยเพียงออนั้น ตามแบบแผนโบราณจะใช้มือขวาอยู่ด้านบนและมือซ้ายอยู่ด้านล่าง แต่ปัจจุบันนี้ การวางมือของขลุ่ยเพียงออ ขึ้นอยู่กับความถนัดของผู้บรรเลงเป็นสำคัญ

ภาพการบรรเลงขลุ่ยเพียงออ
โดยมือขวาอยู่ด้านบนและมือซ้ายอยู่ด้านล่าง

ภาพการบรรเลงขลุ่ยเพียงออ
โดยมือซ้ายอยู่ด้านบนและมือขวาอยู่ด้านล่าง

รังสิพันธุ์ แข็งขัน ได้ให้ความเห็นเกี่ยวกับการวางมือของขลุ่ยเพียงออ ดังนี้

"การเป่าขลุ่ย จะเอามือขวาขึ้นหรือเอามือซ้ายขึ้น ครูจำเนียรไม่เคยบังคับนะ ครูจะบอกว่าจะเอามือขวาขึ้นก็ได้ เอามือซ้ายขึ้นได้ ขอให้เป่าแล้วเพราะก็แล้วกัน"

(รังสิพันธุ์ แข็งขัน, สัมภาษณ์, 26 พฤษภาคม 2549)

ไพฑูร อุณหะกะ ได้ให้ความเห็นในเรื่องนี้ ว่า

"การเป่าขลุ่ยที่เอามือขวาขึ้น ครูโบราณเขาบอกว่า มือขวาเป็นมือที่คนส่วนใหญ่ถนัด การจับขลุ่ยนั้น น้ำหนักของขลุ่ยส่วนใหญ่จะอยู่กับมือขวา และเทคนิคส่วนใหญ่จะใช้กับมือขวาเป็นส่วนมาก"

(ไพฑูร อุณหะกะ, สัมภาษณ์, 1 พฤษภาคม 2549)

ปี๊บ คงลายทอง ยังได้ให้ความเห็นในเรื่องนี้อีก ว่า

"ความถนัดของคนเอเชียส่วนใหญ่เป็นทางขวา ในความเชื่อและวัฒนธรรม มันสำคัญในการเอามือขวาขึ้นมานานมากแล้ว ถ้าใครถนัดซ้ายก็ไม่ว่าอะไร แต่ในดนตรีไทยก็ควรจะใช้มาตรฐานเดียวกันให้หมด"

(ปี๊บ คงลายทอง, สัมภาษณ์, 20 มิถุนายน 2549)

ดังนั้นจึงสามารถสรุปได้ว่า การนำมือขวาขึ้นหรือมือซ้ายขึ้นในการบรรเลงขลุ่ยเพียงออนั้น ขึ้นอยู่กับความถนัดของผู้บรรเลงเป็นสำคัญ แต่ทั้งนี้ ก็ต้องดูในเรื่องความเหมาะสม และวัฒนธรรมที่สืบทอดต่อกันมาด้วย

นอกจากนี้ ยังมีวิธีเป่าลมและวิธีใช้นิ้วโดยพิสดาร เพื่อให้เกิดเสียงพิเศษตามท่วงทำนองและอารมณ์ของเพลงได้อีกด้วย ทั้งนี้ขึ้นอยู่กับการประดิษฐ์พลิกแพลงให้เหมาะสม อันเป็นศิลปะเฉพาะตัวของผู้บรรเลง (ราชบัณฑิตยสถาน, 2540 : 20)

2.3. ประวัติชีวิตครูจำเนียร ศรีไทยพันธุ์

2.3.1. ประวัติส่วนตัว

ครูจำเนียร ศรีไทยพันธุ์ มีนามเดิมว่า “ผลัด” เกิดวันพฤหัสบดี ขึ้น 9 ค่ำ เดือน 11 ปีวอก ตรงกับวันที่ 21 เดือนตุลาคม พ.ศ.2463 ณ หมู่บ้านคลองสวนฝ้าย บ้านเลขที่ 11 หมู่ 7 ตำบลบางกระทึก อำเภอสามพราน จังหวัดนครปฐม บิดาชื่อ นาค มารดาชื่อ เปลี่ยน ศรีไทยพันธุ์ นามสกุลเดิมของมารดา คือ ขวัญสมเชื้อ

ครูจำเนียรมีพี่น้องทั้งหมด 3 คน เป็นชาย 2 คน และหญิง 1 คน คือ

คนแรกชื่อ	ขุนทอง	นามสกุล ศรีไทยพันธุ์ (ถึงแก่กรรม)
คนที่สอง	แม้นมาด	นามสกุล ศรีไทยพันธุ์ (ถึงแก่กรรม)
คนที่สาม	ผลัด (ครูจำเนียร)	นามสกุล ศรีไทยพันธุ์ (ถึงแก่กรรม)

ครอบครัวประกอบอาชีพทำนาเป็นหลัก ตั้งแต่บรรพบุรุษมิได้มีใครที่เป็นนักดนตรีไทย แต่พ่อกับแม่ของครูจำเนียรก็ได้สนับสนุนในเรื่องของการเรียนดนตรีไทย โดยให้ครูจำเนียรได้เรียนกับครูที่มีความสามารถ และครูจำเนียรเองก็ยังได้มีโอกาสได้ศึกษาความรู้ทางดนตรีเพิ่มเติมจากครูดนตรีไทยที่มีชื่อเสียงในสมัยนั้นหลายท่าน เช่น ครูทองดี เดชชาวนา ครูสุ่ม พูลโคกหวาย หลวงเสียงเสนาะกรรณ (พัน มุกตวาภัย) ครูหรั่ง พุ่มทองสุข ครูจันทร์ ครูพลอย ครูเล็ก มีป้อม ครูผาด ลำเนาครุฑ เป็นต้น จนครูจำเนียรมีความรู้ ความสามารถสูงในระดับหนึ่ง

ครูจำเนียร สมรสกับ นางผ่องศรี ศรีไทยพันธุ์ นามสกุลเดิม คือ สุขสมัย เมื่อ เดือนธันวาคม พ.ศ.2483 มีบุตร-ธิดา ทั้งสิ้น 4 คน

1. นางอนงค์ แสงยนต์ (ศรีไทยพันธุ์) เกิดเมื่อวันที่ 13 พฤศจิกายน 2484 มีความสามารถในด้านการขับร้อง สมรสกับ พันโทเนือง แสงยนต์ มีบุตร-ธิดา 3 คน คือ
   - 1.1. สิบเอกพยัญชนะ แสงยนต์ รับราชการเป็นเจ้าหน้าที่ธุรการ กองดุริยางค์ทหารบก กองทัพบก
   - 1.2. นางสาวมัทนา แสงยนต์ เจ้าหน้าที่บริษัทหลักทรัพย์ กระทรวงการคลัง
   - 1.3. นายนพศก แสงยนต์ เจ้าหน้าที่ฝ่ายสินเชื่อ ธนาคารธนชาติ

ปัจจุบัน นางอนงค์ แสงยนต์ (ศรีไทยพันธุ์) อายุ 65 ปี เป็นข้าราชการบำนาญ สำนักสวัสดิการสังคม กรุงเทพมหานคร

2. นายอานุภาพ ศรีไทยพันธุ์ เกิดเมื่อวันที่ 10 กันยายน 2488 มีความสามารถในด้านการบรรเลงขลุ่ยและซอ สมรสกับ นางประเทือง ศรีไทยพันธุ์ มีบุตร 3 คน คือ

2.1. นายปฏิภัทร์ ศรีไทยพันธุ์ ประกอบธุรกิจการโรงแรม

2.2. นายปฏิภาน ศรีไทยพันธุ์ ประกอบธุรกิจส่วนตัว

2.3. นายศรีภูมิ ศรีไทยพันธุ์ เจ้าหน้าที่บริษัท โตโยต้า จำกัด

ปัจจุบัน นายอานุภาพ ศรีไทยพันธุ์ อายุ 61 ปี เป็นข้าราชการบำนาญ กรมที่ดิน กระทรวงเกษตรและสหกรณ์

3. นางอร่ามศรี ศรีไทยพันธุ์ เกิดเมื่อวันที่ 21 ตุลาคม 2490 มีความสามารถในด้านการบรรเลงขิม สมรสกับ นายประถม ศรีเหนี่ยง มีบุตร-ธิดา 2 คน คือ

3.1. นางสาวปิยะรัศ ศรีเหนี่ยง ประกอบธุรกิจส่วนตัว

3.2. นายปรัชญา ศรีเหนี่ยง เจ้าหน้าที่การไฟฟ้าฝ่ายผลิต

ปัจจุบัน นางอร่ามศรี ศรีเหนี่ยง (ศรีไทยพันธุ์) อายุ 59 ปี รับราชการครู ณ โรงเรียนวัดม่วง กรุงเทพมหานคร

4. นางอารีย์ ศรีไทยพันธุ์ เกิดเมื่อวันที่ 5 กันยายน 2492 มีความสามารถในด้านการบรรเลงจะเข้ สมรสกับ พันตรีสมพล ชัยชนะ มีธิดา 1 คน คือ

4.1. นางสาวสพรรณรัตน์ ชัยชนะ กำลังศึกษาอยู่คณะวิศวกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์

ปัจจุบัน นางอารีย์ ชัยชนะ (ศรีไทยพันธุ์) อายุ 57 ปี รับราชการครู ณ โรงเรียนวัดไร่ขิง จังหวัดนครปฐม (อนงค์ ศรีไทยพันธุ์, สัมภาษณ์, 25 พฤษภาคม 2549)

ครูอนงค์ แสงยนต์ (ศรีไทยพันธุ์) บุตรสาวคนแรกของครูจำเนียร ศรีไทยพันธุ์ ผู้ซึ่งมีความใกล้ชิดและผูกพันกับครูจำเนียรมากที่สุดผู้หนึ่ง ได้ให้สัมภาษณ์เกี่ยวกับการเรียนดนตรีไทยของครูจำเนียร ดังนี้

"พ่อต่อเพลงกับครูหลายท่าน เยอะมาก โดยเฉพาะเพลงเดี่ยว แต่อีกหลายเพลง พ่อก็คิดค้นแต่งทางเองนะคือ พอพ่อเข้าใจหลักแล้ว ก็ไม่ยาก"
(อนงค์ ศรีไทยพันธุ์, สัมภาษณ์, 25 พฤษภาคม 2549)

"พ่อจะไปร่วมกับวงต่าง ๆ ที่เขาเชิญไป สมัยก่อนจะไปไหนมาไหนจะกลับเหมือนสมัยนี้ไม่ได้ ก็ต้องไปค้างบ้าน ก็อย่างเช่น ครูผาด ลำเนาครุฑ ซึ่งพ่อจะไปประจำ และก็ไปอยู่บ้านครูหรั่ง พุ่มทองสุข ทีนี้นาน ๆ พ่อก็จะกลับบ้านครั้งหนึ่ง สมัยนั้นต้องอยู่บ้านช่วยแม่เลี้ยงน้อง ดูแลคุณย่าซึ่งตามองไม่เห็น จนโตขึ้นมาหน่อย พ่อก็จับหัดร้อง...

พอเราเก่ง พ่อก็เอาเข้ากรุงเทพ ทีนี้ถึงได้อยู่กับพ่อประจำ ตอนนั้นคุณหญิงไพฑูรย์ ท่านฝากกองดุริยางค์กองทัพบกให้"
(อนงค์ ศรีไทยพันธุ์, สัมภาษณ์, 25 พฤษภาคม 2549)

"ป้านงค์ก็มาอยู่กับพ่อ อาศัยกรมประชาสัมพันธ์อยู่กันเหมือนบ้าน ทีนี้จะไปไหนก็ต้องไปด้วยกัน พ่อจะไปบรรเลงที่ไหนก็ต้องติดตามไป สองคนพ่อลูก"
(อนงค์ ศรีไทยพันธุ์, สัมภาษณ์, 25 พฤษภาคม 2549)

ช่วงเดียวกันนี้เอง ครูสมาน ทองสุโชติ ซึ่งเป็นเพื่อนที่ครูจำเนียรรักและนับถือ ได้ชักชวนให้ไปทำงานที่กรมประชาสัมพันธ์ด้วยกัน ซึ่งในขณะนั้น พลโทหม่อมหลวงขาบ กุญชร ณ อยุธยา ท่านดำรงตำแหน่งเป็นอธิบดีกรมประชาสัมพันธ์ ท่านก็ได้รับครูจำเนียรเข้าทำงาน เพราะเห็นว่าครูจำเนียรเป็นผู้ที่มีความรู้ ความสามารถในการขับร้องและบรรเลงดนตรีไทยได้หลายชนิด ครูจำเนียรทำงานในตำแหน่งลูกจ้าง ได้เงินเดือน ๆ ละ 300 บาท หลังจากนั้นประมาณ 1 ปี คือ วันที่ 15 มิถุนายน 2547 ก็ได้บรรจุเข้ารับราชการ พร้อมกันกับ ครูสมาน ทองสุโชติ ครูบุญยงค์ เกตุคง ครูราศี พุ่มทองสุข ครูประสงค์ พิณพาทย์ ครูสืบสุด ดุริยประณีต เป็นต้น

ครูจำเนียรได้มีโอกาสบรรเลงปี่และขลุ่ย บันทึกลงแผ่นเสียง และแถบบันทึกเสียงไว้เป็นจำนวนมาก อีกทั้งยังได้ร่วมกับครูดนตรีไทยที่มีชื่อเสียงหลายท่าน อาทิเช่น ครุพุ่ม บาปุยวาทย์ ครูบุญยงค์ เกตุคง ครูสมาน ทองสุโชติ เป็นต้น ประพันธุ์เพลงไทยเป็นจำนวนมาก เช่น โหมโรง

สังข์สัมพันธ์ เพลงเงี้ยวรำลึก เถา เพลงทวอย เถา เพลงลาวดำเนินทราย เถา และเพลงเดี่ยวเครื่องมือประเภทต่าง ๆ เป็นต้น

นอกจากนั้น ครูจำเนียร ยังได้ร่วมกับครูเวส สุนทรจามร นำทำนองเพลงไทย มาประยุกต์ให้เป็นเพลงสังคีตสัมพันธ์ ซึ่งทำให้งานเพลงของกรมประชาสัมพันธ์ได้สืบทอดมาจนถึงทุกวันนี้ ครูจำเนียรยังได้สร้างสรรค์ผลงานอีกมากมายหลายอย่าง เช่น แสดงนาฏดนตรีทางวิทยุกระจายเสียง การเล่นเพลงสักวา การเล่นแอ่วเคล้าซอ หุ่นกระบอก และยังเป็นนักดนตรีผู้ที่อยู่เบื้องหลังความสำเร็จของศิลปินนักร้องอีกหลายท่าน เช่น บุญสม มีสมวงศ์ (พร ภิรมย์) สุรพล สมบัติเจริญ ชินกร ไกรลาศ สมาน กาญจนผลิน ทนงศักดิ์ ภักดีเทวา ม.ร.ว.ถนัดศรี สวัสดิวัตน์ เป็นต้น

> *"ครั้งแรก ๆ พ่อนี่จะร่วมกับสุนทราภรณ์มาก ไปนู่นไปนี่ และก็ของท่านหม่อมหลวงขาบ กุญชร ช่อง 9 บางขุนพรหม นี่ท่านจะมีละคร มีอะไรประจำ พ่อก็จะร้องบ้าง เป่าปี่บ้าง อะไรอย่างนี้ตลอด พ่อนี่เป็นคนได้ทุกด้าน ในวงดนตรีจะขาดอะไร พ่อได้ แม้กระทั่งถึงร้อง ร้องเพลง ไม่ว่าละครนะ กระทั่งช้าปี่นะ ซึ่งผู้ชายบางคนก็ไม่เอา แต่พ่อนี่สามารถร้องได้ทุกอย่าง และก็เอาความรู้นี่มาถ่ายทอดให้ลูก..*
>
> *...ไปไหนด้วยกัน พ่อจะไปเป่าปี่ ลูกก็จะไปร้อง กระทั่งไปออก ดร.อุทิศ ละครร้องคณะเกศแก้ว ศรีนวล แก้วบัวสาย ครูบุญยงค์ก็ร่วมด้วย พ่อไปเป่าขลุ่ย เป่าปี่ ป้านงค์ก็ไปเป็นคนร้อง เว้นแต่หม่อมหลวงขาบ ครูสุดจิตต์ ดุริยประณีต ท่านจะเป็นคนร้อง...*
>
> *...เพลงที่ดัง ๆ พ่อก็มาร่วม อย่างของพระพร ภิรมย์ พ่อก็ทำให้ดัง พ่อเป่าขลุ่ยเป่าอะไรไว้เยอะ แล้วก็มาสุรพล สมบัติเจริญ เพลงลูกแก้วเมียขวัญ พ่อเป่าปี่มอญให้ วงสุนทราภรณ์นี่ เพลงม่านมงคล หรือหุ่นกระบอกนี่ พ่อก็ร้องเองอีก พ่อเป็นต้นแบบให้ของอาจารย์จักรพันธุ์ โปษยกฤต"*
> (อนงค์ ศรีไทยพันธุ์, สัมภาษณ์, 25 พฤษภาคม 2549)

ครูจำเนียร ยังได้มีโอกาสร่วมบรรเลงดนตรีประกอบภาพยนตร์หลาย ๆ เรื่อง

> *"อย่างหนังขององค์ภายุพันธุ์ยุคลนี่ ท่านจะมีหนังอะไรปั๊บ ท่านก็จะต้องมาตามพ่อให้ไปเป่า ถึงบางทีหนังก็ยังไม่ได้สร้างเลย แต่ขอเสียงไว้*

ก่อน แล้วค่อยเอาเข้าฉาก และมีอยู่เรื่องหนึ่งที่อาจารย์บรู๊ซเขารับมา เรื่องไผ่แดงของหม่อมคึกฤทธิ์น่ะ พ่อก็ไปเป่าขลุ่ยเป่าปี่ ตอนนั้นสรพงษ์ยังหนุ่มอยู่ อาจารย์สุรพลที่จุฬาฯ ก็ไปเล่นด้วย

เงาะป่านี่เป็นเรื่องสุดท้าย มีร้องด้วยกันนะ พ่อร้องด้วย ตอนลำหับกับชมภาเขาเต้นรำกันน่ะ พ่อก็แต่งขึ้นมาร้องเลย ร้องทำนองเซ่นเหล้านะ ร้องกันสองคนพ่อลูก แต่งแล้วก็ร้องเลย นั่นเป็นหนังเรื่องสุดท้าย และก็ไม่มีแล้ว" (อนงค์ ศรีไทยพันธุ์, สัมภาษณ์, 25 พฤษภาคม 2549)

ต่อมาครูจำเนียร ได้ร่วมบรรเลงดนตรีกับวงฟองน้ำ และวงกังสดาล ซึ่งเป็นวงดนตรีร่วมสมัย เป็นการผสมผสานระหว่างความเป็นดนตรีไทยกับดนตรีตะวันตก ครูได้ไปร่วมบรรเลงดนตรีทั้งในและต่างประเทศหลายประเทศ เช่น จีน ญี่ปุ่น สิงคโปร์ ไต้หวัน ฮ่องกง ฝรั่งเศส อังกฤษ แคนาดา สหรัฐอเมริกา เป็นต้น

"เราได้ไปกับอาจารย์บรู๊ซ แกสตัน พ่อกับป้านงค์ก็จะไปร้อง อาจารย์บรูซก็จะเล่นเพลงไทยเลยนะ ที่เยอรมันเล่นเพลงชเวดากอง แต่ฝรั่งเขาก็ฟังเป็น มีสไลด์ฉายประกอบ ญี่ปุ่นนี่เขาเชิญไปสาธิตให้นักเรียนเขาดู ญี่ปุ่นนี่ไปกับวงกังสดาล พ่อจะอยู่วงฟองน้ำก่อนกังสดาล ช่วงหลังนี่อาจารย์เจริญใจจะไปด้วย...

คือพ่อไปไหน ลูกก็ไปด้วย เราก็ชื่นใจและภูมิใจนะ ที่ได้เกิดมาเป็นลูกพ่อ ดีใจที่มีพ่อแบบนี้"

(อนงค์ ศรีไทยพันธุ์, สัมภาษณ์, 25 พฤษภาคม 2549)

ครูจำเนียร รับราชการในกรมประชาสัมพันธ์ทั้งสิ้น 27 ปี เป็นข้าราชการระดับ 4 เรื่อยมาจนถึงเดือนกันยายน พ.ศ.2524 จึงเกษียณอายุราชการ แต่เนื่องจากครูจำเนียรเกิดเดือนตุลาคม ครูจึงได้รับราชการต่ออีก 1 ปี

"พ่อนี่รักดนตรีเป็นชีวิตจิตใจนะ แม้กระทั่งนอน เราจะแอบสังเกตพ่อนอน พ่อจะกระดิกนิ้วก่อนจะหลับ เหมือนกับท่องเพลงในใจ พ่อจะเป็นคนขยันมาก จิตใจหัวใจเป็นดนตรีจริง ๆ แม้กระทั่งเจ็บป่วยแล้วนะ ท่านก็ไม่ยอมหยุด ขนาดจะเข้าโรงพยาบาลพรุ่งนี้วันนี้ ก็ยังอุตส่าห์ไปงาน

ไปช่วย ถึงเป่าไม่ไหว สีซอ และพ่อจะได้ทุกเครื่องมือนะ รู้สึกจะเข้ ที่จะไม่ค่อยถนัด...

แม้กระทั่งร้อง เราเองเป็นคนร้อง ยังมีความจำสู้พ่อไม่ได้เลย ถ้าเป็นเมื่อก่อนและได้เรียนหนังสือพ่อคงเรียนได้ไกล เรียนก็เรียนเก่ง เพลงแต่ละเพลง พ่อจะเขียนด้วยลายมือของพ่อทั้งนั้น พ่อไม่เคยที่จะใช้คนอื่นทำเลยนะ ทั้งโน้ต ทั้งจดเนื้อเพลง เวลาว่าง ๆ ไปซื้อสมุดมาแล้ว นั่งเขียนตรงที่นอน พ่อรักวิชา รักลูก รักหลาน ขนาดตอนท่านบวช ท่านยังได้นักธรรมฯ" (อนงค์ ศรีไทยพันธุ์, สัมภาษณ์, 25 พฤษภาคม 2549)

ก่อนที่ครูจำเนียรจะเกษียณอายุราชการ ทางภาควิชาดนตรีศึกษา คณะครุศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ได้เชิญให้ครูจำเนียรเป็นอาจารย์พิเศษ สอนวิชาทักษะเครื่องเป่าไทย และในระหว่างที่ครูสอนอยู่ที่จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัยนั้น ครูได้ประพันธ์เพลงให้กับวงดนตรีไทย คณะครุศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย เพลงหนึ่ง ชื่อว่าเพลง "เทพสร้อยสน" ส่งเข้าประกวดชิงรางวัล "พิณทอง" ซึ่งจัดโดยธนาคารกสิกรไทย ได้รับรางวัลสองชนะเลิศ อันดับสอง ในการประกวด

นอกจากครูจำเนียร จะเป็นอาจารย์พิเศษ ภาควิชาดนตรีศึกษา คณะครุศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย แล้ว ครูก็ยังสอนดนตรีให้กับวงดนตรีไทยสโมสรธนาคารกรุงเทพ ตั้งแต่ ปี พ.ศ. 2532 โดยมีครูสุพจน์ โตสง่า ร่วมงานด้วย ครูจำเนียรจะทำหน้าที่ฝึกสอนและควบคุมวงเครื่องสาย วงมโหรี และขับร้อง ครูสุพจน์ โตสง่า จะทำหน้าที่ฝึกสอนและควบคุมวงปี่พาทย์ นอกเหนือจากงานสอนที่กล่าวมาแล้ว ครูจำเนียร ท่านก็ยังได้เป็นผู้อ่านโองการไหว้ครูในการประกอบพิธีไหว้ครูดนตรีไทย-นาฏศิลป์ ประจำปีของธนาคารกรุงเทพมาอย่างต่อเนื่อง

ปี พ.ศ.2539 ก่อนที่ครูจะเสียชีวิต ครูได้ประพันธ์เพลง "เทพจันทราทิตย์ เถา" ทั้งทำนอง (จากเพลงเสภานอก) คำร้อง และทางร้อง เพลงนี้ วงดนตรีไทยสโมสรธนาคารกรุงเทพ ได้บรรเลงหน้าพระที่นั่งและทำการบันทึกเสียงในงานเพลงจตุรภาคกาญจนาภิเษก ในวโรกาสที่พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว ภูมิพลอดุลยเดช ทรงครองสิริราชสมบัติครบ 50 ปี ซึ่งจัดโดยธนาคารกรุงเทพ (เมื่อลมรู้โรย, 2540 : 54)

"พ่อเป็นคนขยันทุกรูปแบบ เพื่อที่จะหาเงินมาเลี้ยงครอบครัว พ่อจะปฏิบัติตน ไม่เคยเสเพล เล่นการพนันหรือติดอะไรทั้งหลาย ติดตามพ่อมาไม่เคยเห็นพ่อกินเหล้าเลยจนกระทั่งพ่อเสีย...

ครั้งสุดท้ายที่ได้ร่วมเล่นดนตรีกับพ่อ ที่โรงพยาบาลสงฆ์ วันสงกรานต์ พ่อสีซอด้วง ป้านงค์ก็ไปร้อง พอกลับถึงบ้านพ่อมีอาการสะอึกและมีไข้ทุกวัน พ่อรู้ว่าตัวเองจะต้องป่วยมาก จึงเอาปี่ในมานั่งเป่าเพลงเดี่ยวต่าง ๆ หลายเพลง เป่าได้เพราะด้วยนะ พ่อเป่าให้ลูก ๆ ฟังร่วมชั่วโมง แล้วก็นอนหลับไป พอตื่นขึ้นมา ก็สะอึกมากขึ้น ลูก ๆ ก็พาพ่อไปหาหมอตามที่ต่าง ๆ บางครั้งก็ดีขึ้น บางครั้งก็เป็นอีก พ่อก็อดทนและไม่บ่นสักคำ"
(อนงค์ ศรีไทยพันธุ์, สัมภาษณ์, 25 พฤษภาคม 2549)

ครูจำเนียร ล้มป่วย เมื่อวันที่ 5 พฤษภาคม 2540 และพักรักษาตัวอยู่ ณ บ้านศรีไทยพันธุ์ จังหวัดนครปฐม จนกระทั่งอาการทรุดหนักขึ้น ต้องเดินทางเข้ารับการรักษา ณ โรงพยาบาลพญาไท 2 ของคืนวันที่ 18 พฤษภาคม 2540 และต่อมาครูได้ถูกย้ายให้ไปโรงพยาบาลจุฬาลงกรณ์ระยะหนึ่ง จนกระทั่งถูกส่งตัวมายังโรงพยาบาลกรุงเทพ เมื่อวันที่ 23 พฤษภาคม 2540 ครูจำเนียรได้เสียชีวิตลงอย่างสงบ เมื่อเวลา 21.15 น. ของวันที่ 27 มิถุนายน 2540 รวมอายุได้ 77 ปี

นับเป็นพระมหากรุณาธิคุณต่อครูจำเนียร ศรีไทยพันธุ์ และครอบครัว ในการที่ สมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี ได้ทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯ พระราชทานน้ำหลวงอาบศพ และพระราชทานพวงมาลา ในวันสวดพระอภิธรรม และทรงเสด็จพระราชดำเนินไปในการพระราชทานเพลิงศพ ณ วัดดอนหวาย ตำบลบางกระทึก อำเภอสามพราน จังหวัดนครปฐม เมื่อวันที่ 10 ตุลาคม 2540 (เมื่อลมรู้โรย, 2540 : 15)

เกียรติประวัติของครูจำเนียร ศรีไทยพันธุ์

1. ประพันธ์เพลง "เทพสร้อยสน เถา" ส่งเข้าประกวดชิงรางวัล "พิณทอง" ซึ่งจัดโดยธนาคารกสิกรไทย ได้รับรางวัลรองชนะเลิศ อันดับสอง ในการการประกวด

2. ได้รับการยกย่องจากมหาวิทยาลัยธุรกิจบัณฑิตย์ ให้เป็นบุคคลผู้มีผลงานดีเด่นทางวัฒนธรรม ด้านดนตรีนาฏศิลป์ รางวัล "พระสิทธิธาดาทองคำ" ประจำปี พ.ศ.2535-2536

3. ได้รับการยกย่องเชิดชูเกียรติจากสำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ ให้เป็น “ศิลปินแห่งชาติ” สาขาศิลปะการแสดง (ดนตรีไทย) พ.ศ.2536

นอกจากนั้น ครูจำเนียร ศรีไทยพันธุ์ ยังได้รับรางวัลต่าง ๆ และมีผลงานเผยแพร่ทั้งในและต่างประเทศอีกมากมาย

2.3.2. ประวัติการศึกษา

2.3.2.1. การศึกษาสายสามัญ

ครูจำเนียร ศรีไทยพันธุ์ เริ่มเข้าเรียนหนังสือชั้นเตรียม เมื่ออายุ 9 ปี ณ โรงเรียนประชาบาลวัดดอนหวาย ตำบลบางกระทึก อำเภอสามพราน จังหวัดนครปฐม เรียนจนจบประโยค คือ ชั้นประถมศึกษาปีที่ 4 หลังจากนั้น ครูประจำชั้นก็ให้ครูจำเนียรเรียนชั้นประถมศึกษาปีที่ 5 อีกหนึ่งปี

หลังจากจบชั้นประถมศึกษาปีที่ 5 แล้ว ครูจำเนียรก็ไม่ได้เรียนต่อ เพราะต้องออกมาช่วยพ่อกับแม่ทำนา เนื่องจากไม่มีเงินที่จะเรียนต่อไปได้ ช่วงนี้ครูจึงมีเวลาที่จะฝึกหัดดนตรีอย่างจริงจังมากยิ่งขึ้น

2.3.2.2. การศึกษาสายดนตรี

ครูจำเนียร ศรีไทยพันธุ์ เริ่มฝึกหัดเรียนปี่พาทย์ เมื่ออายุ 9 ขวบ ครูจำเนียรได้จับมือตีฆ้องวงใหญ่ เพลงสาธุการ จากคุณครูทองดี เดชชาวนา ซึ่งเป็นครูคนแรกในชีวิต หลังจากนั้นก็ได้มีโอกาสเรียนดนตรีกับคุณครูสุ่ม พูลโคกหวาย นักดนตรีไทยฝีมือดีจากอำเภอบางเลน จังหวัดนครปฐม ซึ่งได้ย้ายมาอาศัยอยู่ในหมู่บ้านคลองสวนฝ้าย ใกล้ ๆ กับบ้านของครูจำเนียร

หลังจากนั้น ครูทองดี ก็ได้นำครูจำเนียรไปฝากเรียนกับคุณครูทอง บางระจันทร์ ประมาณต้นเดือนพฤษภาคม พ.ศ.2472 ในช่วงนี้ครูจำเนียรได้มีโอกาสไปบรรเลงดนตรีในงานต่าง ๆ เสมอจนต้องขาดเรียนเป็นประจำ ซึ่งอาจารย์ดอกดิน ไชพันธ์แก้ว อาจารย์ใหญ่โรงเรียนประชาบาลวัดดอนหวาย ท่านก็เข้าใจและยังได้ส่งเสริมให้ครูจำเนียรได้เอาดีในด้านดนตรีไทยอีกด้วย

หลังจากครูจำเนียรออกจากโรงเรียนแล้ว ก็มาช่วยพ่อกับแม่ทำนา ในเวลาว่างตอนค่ำ ครูจำเนียรจะไปฟังวิทยุซึ่งกระจายเสียงจากพีเจศาลาแดง กรุงเทพฯ ซึ่งอยู่ไม่ไกลจากบ้านมากนัก โดยเฉพาะรายการของหลวงเสียงเสนาะกรรณ (พัน มุกตวาภัย) ซึ่งเป็นผู้ขับร้องในวงของพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 6 ในรายการจะเป็นการขับเสภาเรื่องขุนช้างขุนแผน ครูจำเนียรฟังจนกระทั่งสามารถจำลีลาการร้องขับเสภานั้นได้อย่างถูกแบบของหลวงเสียงเสนาะกรรณ นอกจากนั้น ครูจำเนียรยังสามารถร้องเพลงพม่าห้าท่อน จระเข้หางยาว และเพลงอัตราจังหวะสองชั้น ที่ร้องประกอบสลับกับการขับเสภาได้อีกเป็นจำนวนมาก ครูจำเนียรจึงได้ชื่อว่าเป็นศิษย์ของหลวงเสียงเสนาะกรรณ ด้วยผู้หนึ่ง คือเป็นศิษย์แบบ *"ลักจำทางอากาศ"*

เมื่อครูจำเนียร อายุได้ 12 ปี ก็มีโอกาสพบกับหลวงเสียงเสนาะกรรณ ในงานโกนจุกงานหนึ่งในหมู่บ้านฉิมพลี คลองขุดชัยพฤกษ์ ซึ่งหลวงเสียงเสนาะกรรณ ท่านอยู่ในตำบลใกล้ ๆ กันกับบ้านครูจำเนียร โดยครูจำไม่ทราบในเรื่องนี้ และในงานนี้หลวงเสียงเสนาะกรรณ ท่านก็เป็นผู้ที่ไปทำขวัญจุก ซึ่งเมื่อครูจำเนียรพบกับหลวงเสียงเสนาะกรรณ ก็ไม่ทราบว่าเป็นใคร ก่อนทำขวัญก็มีการบรรเลงเพลง โดยครูจำเนียรร้องเพลงจระเข้หางยาว สามชั้น และเพลงแขกบรเทศ เถา หลวงเสียงเสนาะกรรณท่านได้ยินก็หันมามองและยิ้มให้กับครูจำเนียร

จนกระทั่งหลวงเสียงเสนาะกรรณเริ่มทำขวัญ ครูจำเนียรได้ยินและจำเสียงได้แม่นยำ ถึงกับเกิดความตกใจและพูดออกมาดัง ๆ ว่า *"คุณครูหลวงเสียงฯ"* ท่านก็หันมามอง ครูจำเนียรก็ตกใจตัวสั่นและยกมือไหว้ ครูจำเนียรคิดว่าพอเสร็จพิธีแล้ว จะต้องเข้าไปกราบท่านให้ได้ หลังจากเสร็จพิธี ครูจำเนียรก็คลานเข้าไปกราบหลวงเสียงเสนาะกรรณที่ปลายเท้า ท่านก็เอามือลูบหลังครูจำเนียรพร้อมกับกล่าวชมในเรื่องของการขับร้องที่ผ่านมา หลวงเสียงเสนาะกรรณก็ถามครูจำเนียร ว่าไปต่อกับใครมา ทางร้องจึงได้เหมือนกับของท่าน ครูจำเนียรก็เล่าให้ฟังตามจริง ท่านก็หัวเราะชอบใจและพูดกับครูจำเนียรว่า เดี๋ยวจะต่อเพลงให้สักเพลง เพลงนี้เป็นเพลงเพิ่งแต่งใหม่ เป็นเพลงพระราชนิพนธ์ของพระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 7 คือ *"เพลงราตรีประดับดาว"* หลวงเสียงเสนาะกรรณก็บอกเนื้อร้องให้ครูจำเนียรจดลงกระดาษ แล้วก็ต่อทางร้องให้
(เมื่อลมรู้โรย, 2540 : 83-85)

จากการสัมภาษณ์ครูอนงค์ ศรีไทยพันธุ์ บุตรีของครูจำเนียร เกี่ยวกับเพลงราตรีประดับดาว เถา ทำให้ทราบว่า ครูจำเนียรมีความชอบในเพลงราตรีประดับดาว เถา ดังนี้

"พ่อจะชอบเพลงราตรีประดับดาวนี้มากนะ เวลาที่พ่อร้องจะมีความสุขมาก และทางร้องของพ่อก็เพราะและไม่เหมือนใคร เป็นเอกลักษณ์เลยก็ว่าได้"

(อนงค์ ศรีไทยพันธุ์, สัมภาษณ์, 25 พฤษภาคม 2549)

เมื่อครูจำเนียร อายุประมาณ 16-17 ปี ก็ได้เริ่มเรียนเครื่องเป่าจากคุณครูสุ่ม พูลโคกหวาย และอีกหลายท่านจนกระทั่งได้ต่อเพลงเดี่ยวต่าง ๆ เช่น เดี่ยวขลุ่ยเพียงออเพลงพญาโศก เดี่ยวขลุ่ยเพียงออเพลงแขกมอญ ฯลฯ จากคุณครูหรั่ง พุ่มทองสุก ต่อมาคุณครูหรั่งก็ได้พาไปฝากเรียนปี่และขลุ่ยอย่างจริงจังกับคุณครูจันทร์ (ไม่ทราบนามสกุล) ย่านวัดหนัง บางขุนเทียน เพลงที่ครูจำเนียรได้ต่อกับคุณครูจันทร์ ได้แก่ เดี่ยวขลุ่ยเพียงออเพลงสารถี เป็นต้น นอกจากนั้นครูจำเนียรยังได้ต่อเดี่ยวขลุ่ยเพียงออเพลงนกขมิ้น กับครูสงัด (ไม่ทราบนามสกุล) บางยี่ขัน กรุงเทพฯ

เมื่ออายุได้ 33 ปี ครูจำเนียรก็ได้เข้าทำงานเป็นนักดนตรี แผนกดนตรีไทย กรมประชาสัมพันธ์ ซึ่งพลโทหม่อมหลวงขาบ กุญชร ดำรงตำแหน่งอธิบดีกรมประชาสัมพันธ์ในขณะนั้น ขณะที่ทำงานในกรมประชาสัมพันธ์ ครูจำเนียรก็ได้มีโอกาสศึกษาหาความรู้เพิ่มเติมอย่างต่อเนื่องกับครูดนตรีไทยที่มีชื่อเสียงหลายท่าน ได้แก่

ครูโชติ	ดุริยประณีต	เพลงปี่บัวลอย และฉุยฉาย
ครูเทวาประสิทธิ์	พาทยโกศล	เพลงสระหม่า
ครูเทียบ	คงลายทอง	เทคนิคการเป่าขลุ่ยและปี่
ครูแช่มช้อย	ดุริยพันธ์	การขับร้อง
ครูสุดา	เขียววิจิตร	การขับร้องเพลงละคร
ครูละม่อม	อิศรางกูร ณ อยุธยา	การขับร้องเพลงหุ่นกระบอก
ครูคงศักดิ์	คำศิริ	ต่อเพลงทยอยเดี่ยว ทางของพระยาเสนาะดุริยางค์ (แช่ม สุนทรวาทิน)
ครูสอน	วงฆ้อง	ต่อเพลงพระพิราพเต้นองค์
ครูโชติ	ดุริยประณีต	เพลงปี่บัวลอย และฉุยฉาย
ครูมนตรี	ตราโมท	รับมอบสิทธิในการประกอบพิธีไหว้ครูดนตรี และตำราโองการไหว้ครู

(เมื่อลมรู้โรย, 2540 : 26)

จากประวัติการศึกษาสายดนตรี ของครูจำเนียร ศรีไทยพันธุ์ สามารถสรุปได้ว่า ครูจำเนียร ศรีไทยพันธุ์ เป็นผู้ที่มีความรู้ ความสามารถในด้านดนตรีไทยอย่างยิ่งผู้หนึ่ง เป็นผู้ที่ขวนขวายหาความรู้อยู่ตลอดเวลา โดยพิจารณาจากการที่ครูจำเนียรได้เข้าทำงานในกรมประชาสัมพันธ์ ท่านก็ยังไม่ละทิ้งในการที่จะศึกษาหาความรู้ในด้านดนตรีจากผู้ที่มีความรู้ ความสามารถทางดนตรีไทยในด้านต่าง ๆ

ครูจำเนียร ศรีไทยพันธุ์ จึงเป็นที่ยอมรับ ว่าเป็นผู้ที่มีความรู้ ความสามารถในด้านดนตรีไทยอย่างแท้จริง

2.3.3. ประวัติผลงานที่สำคัญ

จากหนังสือ “เมื่อลมรู้โรย” ใน อนุสรณ์งานพระราชทานเพลิงศพ ครูจำเนียร ศรีไทยพันธุ์ ได้กล่าวถึงผลงานการประพันธ์ที่สำคัญของครูจำเนียร ศรีไทยพันธุ์ ไว้ดังนี้

ผลงานการประพันธ์ของครูจำเนียร ศรีไทยพันธุ์ พบว่า มีจำนวนมาก ผู้วิจัยจึงทำการแบ่งเป็นประเภทต่าง ๆ เพื่อให้เกิดความสะดวกในการศึกษา ค้นคว้า โดยจะแบ่งเป็นประเภทต่าง ๆ ดังนี้

1. ประเภทเพลงโหมโรง
2. ประเภทเพลงเดี่ยว
3. ประเภทเพลงที่ประพันธ์ทำนองเพลง ได้แก่ เพลงเถา เพลงอัตราจังหวะสามชั้น เพลงอัตราจังหวะสองชั้น เพลงอัตราจังหวะชั้นเดียว และเพลงเบ็ดเตล็ด
4. ประเภทเพลงที่ประพันธ์ทำนองเพลง บทร้อง และทางร้อง
5. ประเภทเพลงที่ประพันธ์ทำนองเพลง และทางร้อง
6. ประเภทเพลงที่ประพันธ์บทร้อง และทางร้อง
7. ประเภทเพลงที่ประพันธ์ทางร้อง
8. ประเภทเพลงที่ประพันธ์บทร้องทั่วไป และบทร้องพิเศษเนื่องในวาระสำคัญต่าง ๆ

ในการศึกษาผลงานการประพันธ์ของครูจำเนียร ศรีไทยพันธุ์ ผู้วิจัยได้รวบรวมข้อมูลเรื่องของการประพันธ์ประเภทเพลงเดี่ยวจากหนังสือ “เมื่อลมรู้โรย” ดังนี้

ผลงานการประพันธุ์ของครูจำเนียร ศรีไทยพันธุ์ ประเภทเพลงเดี่ยว

ลำดับ	ชื่อเพลง	วัน เดือน ปี ที่ประพันธ์
1.	เดี่ยวปี่ในเพลงเทพชาตรี สามชั้น	ไม่ทราบวัน เดือน ปี
2.	เดี่ยวปี่ในเพลงจีนขลุ่ย สามชั้น	ไม่ทราบวัน เดือน ปี
3.	เดี่ยวปี่ในเพลงเชิดใน สามชั้นและสองชั้น	ไม่ทราบวัน เดือน ปี
4.	เดี่ยวปี่ในเพลงนารายณ์แปลงรูป สามชั้น	ไม่ทราบวัน เดือน ปี
5.	เดี่ยวปี่ในเพลงเทพสร้อยสน	ไม่ทราบวัน เดือน ปี
6.	เดี่ยวปี่ในเพลงม้ารำ สามชั้น	ไม่ทราบวัน เดือน ปี
7.	เดี่ยวปี่ใน และเดี่ยวขลุ่ยเพียงออเพลงอาเฮีย สามชั้น	ไม่ทราบวัน เดือน ปี
8.	เดี่ยวปี่ในเพลงอาถรรพ์	ไม่ทราบวัน เดือน ปี
9.	เดี่ยวปี่ใน และขลุ่ยเพียงออเพลงกล่อมนารี สามชั้น	ไม่ทราบวัน เดือน ปี
10.	เดี่ยวปี่ใน และขลุ่ยเพียงออเพลงพญาครวญ สามชั้น	ไม่ทราบวัน เดือน ปี
11.	เดี่ยวปี่ใน และขลุ่ยเพียงออเพลงต่อยรูป สามชั้น	ไม่ทราบวัน เดือน ปี
12.	เดี่ยวปี่ใน และขลุ่ยเพียงออเพลงพญารำพึง สามชั้น	ไม่ทราบวัน เดือน ปี
13.	เดี่ยวปี่ใน และขลุ่ยเพียงออเพลงเทพนิมิต สามชั้น	ไม่ทราบวัน เดือน ปี
14.	เดี่ยวปี่ใน และขลุ่ยเพียงออเพลงหกบท สองชั้น	ไม่ทราบวัน เดือน ปี
15.	เดี่ยวปี่ใน และขลุ่ยเพียงออเพลงวิเวกเวหา สามชั้น	ไม่ทราบวัน เดือน ปี
16.	เดี่ยวปี่ใน ขลุ่ยเพียงออ และซอสามสาย เพลงม้าย่อง สามชั้น	ไม่ทราบวัน เดือน ปี
17.	เดี่ยวปี่ใน ขลุ่ยเพียงออ และซอสามสาย เพลงลาวแพน	ไม่ทราบวัน เดือน ปี
18.	เดี่ยวปี่ในเพลงสาลิกาชมเดือน สามชั้น	28 สิงหาคม 2523
	เดี่ยวขลุ่ยเพียงออเพลงสาลิกาชมเดือน สามชั้น	ไม่ทราบวัน เดือน ปี
19.	เดี่ยวปี่ในเพลงสุดสงวน เถา	24 ธันวาคม 2523
	เดี่ยวขลุ่ยเพียงออเพลงสุดสงวน สามชั้น	ไม่ทราบวัน เดือน ปี
20.	เดี่ยวปี่ในเพลงจีนขิมใหญ่ สองชั้น	8 มีนาคม 2526
	เดี่ยวขลุ่ยเพียงออเพลงจีนขิมใหญ่ ออกชั้นเดียว	ไม่ทราบวัน เดือน ปี

ลำดับ	ชื่อเพลง	วัน เดือน ปี ที่ประพันธ์
21.	เดี่ยวปี่ในเพลงแขกมอญ สามชั้น	25 มิถุนายน 2534
	เดี่ยวขลุ่ยเพียงออ ซอสามสาย และซอด้วง เพลงแขกมอญ สามชั้น	ไม่ทราบวัน เดือน ปี
22.	เดี่ยวปี่ใน ปี่ชวา และขลุ่ยเพียงออเพลงฉิ่งมุล่ง	ไม่ทราบวัน เดือน ปี
23.	เดี่ยวปี่ใน และขลุ่ยเพียงออเพลงสร้อยมยุรา สามชั้น	ไม่ทราบวัน เดือน ปี
24.	เดี่ยวปี่ใน และขลุ่ยเพียงออเพลงทะแย สามชั้น	ไม่ทราบวัน เดือน ปี
25.	เดี่ยวขลุ่ยเพียงออเพลงสุรินทราหู สามชั้น	ไม่ทราบวัน เดือน ปี
26.	เดี่ยวขลุ่ยเพียงออเพลงม้าสะบัดกีบ สามชั้น	ไม่ทราบวัน เดือน ปี
27.	เดี่ยวขลุ่ยเพียงออเพลงการเวกเล็ก สามชั้น	ไม่ทราบวัน เดือน ปี
28.	เดี่ยวขลุ่ยเพียงออเพลงสารถี สามชั้น	ไม่ทราบวัน เดือน ปี
29.	เดี่ยวขลุ่ยเพียงออเพลงกราวใน สองชั้น	ไม่ทราบวัน เดือน ปี
30.	เดี่ยวขลุ่ยเพียงออเพลงนกขมิ้น สามชั้น	ไม่ทราบวัน เดือน ปี
31.	เดี่ยวขลุ่ยเพียงออเพลงพญาโศก สามชั้น	ไม่ทราบวัน เดือน ปี
32.	เดี่ยวขลุ่ยเพียงออเพลงเชิดนอก	23 ธันวาคม 2524
33.	เดี่ยวขลุ่ยเพียงออเพลงลมหวน สามชั้น	ไม่ทราบวัน เดือน ปี
34.	เดี่ยวขลุ่ยเพียงออเพลงแขกมอญบางช้าง	ไม่ทราบวัน เดือน ปี
35.	เดี่ยวขลุ่ยเพียงออเพลงเสภานอก สองชั้น	ไม่ทราบวัน เดือน ปี
36.	เดี่ยวขลุ่ยเพียงออเพลงพันธุ์ฝรั่ง สองชั้น	ไม่ทราบวัน เดือน ปี
37.	เดี่ยวขลุ่ยเพียงออเพลงทยอยเดี่ยว	3 มกราคม 2526
	เดี่ยวซอสามสายเพลงทยอยเดี่ยว	ไม่ทราบวัน เดือน ปี
38.	เดี่ยวซอสามสายเพลงพัดชา สองชั้น	ไม่ทราบวัน เดือน ปี

(เมื่อลมรู้โรย, 2540 : 220-221)

2.3.4. ความเป็นมาในการประพันธ์ทางเดี่ยวขลุ่ยเพียงออเพลงกราวใน

ดังที่กล่าวมาข้างต้น เพลงกราวในถือว่าเป็นเพลงหน้าพาทย์ที่สำคัญอีกเพลงหนึ่ง คีตกวีทางดนตรีไทยหลาย ๆ ท่านจึงได้นำเพลงกราวในนี้มาประดิษฐ์ให้เป็นทางเดี่ยว มีอรรถรสครบทุกรส และยังเป็นการแสดงความสามารถขั้นสูงของผู้บรรเลง

ครูจำเนียร ศรีไทยพันธุ์ ก็เป็นอีกผู้หนึ่ง ซึ่งได้นำเพลงกราวใน สองชั้น นี้ มาประดิษฐ์ให้เป็นทางเดี่ยวสำหรับขลุ่ยเพียงออ ซึ่งถือว่าเป็นเพลงเดี่ยวขั้นสูงสุด ผู้ที่จะได้รับการถ่ายทอดควรจะต้องมีความเหมาะสมในด้านต่าง ๆ เช่น ในด้านทักษะ ฝีมือ ไหวพริบ และปฏิภาณ รวมถึงด้านนิสัยใจคอ เพื่อที่จะถ่ายทอดการบรรเลงเพลงเดี่ยวกราวในนี้ ได้ครบถ้วนและสมบูรณ์ตามความตั้งใจของผู้ประพันธ์

จากการสัมภาษณ์ ผศ.รณชิต แม้นมาลัย อาจารย์ประจำและประธานโปรแกรมวิชาดนตรีศึกษา คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏเชียงใหม่ ผศ.รณชิตเป็นนิสิตรุ่นแรกของภาควิชาดนตรีศึกษา คณะครุศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย และได้ศึกษาวิชาทักษะเครื่องเป่าไทยกับครูจำเนียร ศรีไทยพันธุ์ เมื่อปี พ.ศ.2524 ผศ.รณชิตเป็นลูกศิษย์ที่มีความใกล้ชิด ผูกพัน และได้รับการถ่ายทอดความรู้จากครูจำเนียร ศรีไทยพันธุ์ ได้ให้ข้อมูลเกี่ยวกับเดี่ยวขลุ่ยเพียงออเพลงกราวใน ทางครูจำเนียร ศรีไทยพันธุ์ ดังนี้

> *"ครูจำเนียรได้ต่อเพลงกราวใน ทางปี่ในมาก่อน จากครูเล็ก มีป้อมอยู่แถววัดดอนหวาย ใกล้ ๆ กันกับบ้านครูจำเนียร เข้าใจนะ เข้าใจว่า ครูแต่งทางเดี่ยวขลุ่ยตอนที่เข้าไปทำงานอยู่ที่กรมประชาสัมพันธ์แล้ว"*
> (รณชิต แม้นมาลัย, สัมภาษณ์, 20 มิถุนายน 2549)

อาจารย์ไพฑูร อุณหะกะ อาจารย์ประจำ กลุ่มสาระการเรียนรู้ศิลปะ โรงเรียนสตรีมหาพฤฒาราม กรุงเทพมหานคร อาจารย์ไพฑูรเป็นนิสิตรุ่นที่ 8 ของภาควิชาดนตรีศึกษา คณะครุศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย และได้ศึกษาวิชาทักษะเครื่องเป่าไทยกับครูจำเนียร ศรีไทยพันธุ์ เมื่อปี พ.ศ.2527 ได้ให้ข้อมูลเกี่ยวกับเดี่ยวขลุ่ยเพียงออเพลงกราวใน ทางครูจำเนียร ศรีไทยพันธุ์ ดังนี้

> *"เพลงนี้ครูจำเนียรแต่งขึ้นมาเอง เท่าที่เคยฟังครูเก่า ๆ ท่านเดี่ยว ไม่เหมือนกันนะ อาจจะอิงทางปี่ เพลงนี้ครูแต่งขึ้นนานแล้ว แล้วก็ต่อให้กับประดับซึ่งเป็นรุ่นเดียวกับครูนี่ ก็เป็นทางเดียวกันกับที่ต่อให้พี่ป๊อด พี่ป้อง อะไรอย่างนี้น่ะ พี่นกก่อน รุ่นแรกน่ะ...*

เพลงนี้ไม่เคยฟังครูเป่าออกอากาศที่ไหนนะ ไม่เคย มีแต่ต่อให้ลูกศิษย์และลูกศิษย์เอาไปเดี่ยว ก็มีประดับนี่เดี่ยวโชว์งานคอนเสิร์ต งานครุศาสตร์คอนเสิร์ต ตอนเรียนอยู่ปี 3 ประมาณ พ.ศ.2528"
(ไพฑูร อุณหะกะ, สัมภาษณ์, 1 พฤษภาคม 2549)

จากการสัมภาษณ์ สรุปได้ว่า เดี่ยวขลุ่ยเพียงออเพลงกราวใน นี้ เป็นเพลงที่ครูจำเนียร ศรีไทยพันธุ์ ได้ประพันธ์ขึ้น โดยอาศัยโครงสร้างจากทำนองหลัก และอาจจะอาศัยโครงสร้างจากทำนองทางเดี่ยวปี่ในมาประกอบด้วย

การประพันธ์ทางเดี่ยวนั้น ผู้ประพันธ์จะต้องเข้าใจและยึดทำนองหลักเป็นเค้าโครงในการประพันธ์ นอกจากนั้น ผู้ประพันธ์ยังจะต้องเข้าใจในคุณลักษณะและเอกลักษณ์เฉพาะของเครื่องดนตรีที่จะนำมาบรรเลง

อาจารย์ไพฑูร อุณหะกะ ได้อธิบายถึงกลวิธีพิเศษของเดี่ยวขลุ่ยเพียงออเพลงกราวใน ไว้ว่า

"...ต้องเอาเนื้อม้องเป็นหลัก แต่ละโยนมันต้องดูความถูกต้อง เพลงประเภทโยนจะมีเอกลักษณ์บังคับ คือมีหลักของมันว่า ช่วงนี้ต้องเท่านี้ ๆ นะ แต่จะแตกออกไปตรงลูกโยน แต่ละโยนแล้วแต่ว่าผู้แต่งจะสอดแทรกกลเม็ดเด็ดพรายอะไรเข้าไป เท่าไร...

อย่างทางครูจำเนียร ยาก เป่านิ้วเสียงยาก ที่เด่นคือการใช้ระดับเสียงสูงสูงมาก ต้องเป่า ต้องระวังไม่ให้มันเพี้ยน ต้องระวังเรื่องลม เพลงกราวในนี่สำคัญ การใช้ลม การใช้นิ้ว การพลิ้วไหว ถึงลมครั่นมันก็ต้อง เออ ทำให้ได้ ถึงเวลาพลิ้วก็ต้องใช้นิ้ว ใช้ลม ถือว่าขั้นสุดยอดแล้ว..."
(ไพฑูร อุณหะกะ, สัมภาษณ์, 1 พฤษภาคม 2549)

อาจารย์ ดร.รังสิพันธุ์ แข็งขันอาจารย์ ภาควิชาดนตรีศึกษา คณะครุศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ดร.รังสิพันธุ์ เป็นนิสิตรุ่นที่ 3 ของภาควิชาดนตรีศึกษา คณะครุศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย และได้ศึกษาวิชาทักษะเครื่องเป่าไทยกับครูจำเนียร ศรีไทยพันธุ์ เมื่อปี พ.ศ.2524 ได้อธิบายเกี่ยวกับกลวิธีพิเศษของเดี่ยวขลุ่ยเพียงออเพลงกราวใน ทางครูจำเนียร ศรีไทยพันธุ์ ดังนี้

"ถ้าพูดถึงทางของครูนะ เพลงนี้ ครูเน้นของการใช้ลม ใช้เสียงที่มันทำให้มีสีสันขึ้นนะ เพราะว่าขลุ่ยมันเสียงน้อยอยู่แล้วล่ะนะ แล้วเวลาเดี่ยวเพลงพวกนี้ จะมีเปลี่ยนเสียง มีอะไรเยอะ จะให้เล่นเหมือนกับปี่ มันทำไม่ได้ เสียงก็ไม่เยอะเท่าปี่ ครูก็เลยหาวิธีใช้นิ้ว ใช้นิ้วควงแปลก ๆ ใช้เสียงแปลก ๆ ใช้ลมใช้อะไรอย่างนี้เข้ามาแทน เพราะอย่างนั้นจริง ๆ ถ้าขลุ่ยเป่ากราวใน เป่าทยอยเดี่ยว ถ้าเป่าแบบพื้น ๆ มันก็จืด มันก็ไม่มีอะไร แต่ว่าทางของครูจะเป็นทางที่ว่า ฟังแล้วมันลื่น มันต่างจากเพลงเดี่ยวอื่น ๆ...

ถ้าจริง ๆ แล้ว มันจะไปเทียบกับพวกซอสามสายหรือระนาดแล้ว คงไปสู้ลีลาเขาไม่ได้ แต่ว่าของครูก็จะมีความเด่นในเรื่องของขลุ่ย คือทำให้มันทัดเทียมได้"

(รังสิพันธุ์ แข็งขัน, สัมภาษณ์, 26 พฤษภาคม 2549)

ผศ.รณชิต แม้นมาลัย ได้อธิบายถึงกลวิธีพิเศษของเดี่ยวขลุ่ยเพียงออเพลงกราวใน ไว้ว่า

"เพลงนี้ ครูจะเด่นในเรื่องของการใช้นิ้วนะ ใช้นิ้วที่ยาก แต่พอฟังแล้วก็ อือ แปลกหู และครูจะเน้นในเรื่องของลมด้วย ตรงนี้ต้องเน้นลมอย่างนี้นะ อะไรอย่างนี้ เป็นต้น"

(รณชิต แม้นมาลัย, สัมภาษณ์, 20 มิถุนายน 2549)

จากการสัมภาษณ์ สรุปได้ว่า จุดเด่นในเดี่ยวขลุ่ยเพียงออเพลงกราวใน ทางครู จำเนียร ศรีไทยพันธุ์ นี้ คือการใช้ลม การใช้นิ้ว และการใช้กลวิธีพิเศษในการเดี่ยว เข้ามาทำให้เพลงมีความไพเราะ แปลกหู

คุณสมบัติของผู้ที่จะได้รับการถ่ายทอดเพลงนั้นก็เป็นสิ่งที่สำคัญอีกประการหนึ่ง ดังที่กล่าวมาข้างต้น ผู้ที่จะได้รับการถ่ายทอดจึงต้องมีความพร้อมทั้งด้านกายและใจ และเพลงเดี่ยวกราวในนี้ก็ถือว่าเป็นเพลงเดี่ยวที่มีความสำคัญ ดังนั้นกระบวนการถ่ายทอดของครูดนตรีไทยแต่ละท่านจึงมีความแตกต่างกัน

ดร.รังสิพันธุ์ แข็งขัน ได้กล่าวถึงวิธีการสอนของครูจำเนียร ศรีไทยพันธุ์ ไว้ว่า

"ผมจำได้ว่าต่อเดี่ยวนกขมิ้นเป็นเพลงแรกนะ และผมก็ไม่คิดว่าจะต้องได้ถึงขนาดทยอยเดี่ยว กราวใน ซึ่งเป็นเดี่ยวยาก ๆ นะ แต่ครูจำเนียรบอกว่าให้ต่อไว้ เผื่อวันหนึ่งจะได้ใช้ ก็ถือว่าเป็นความเมตตาของครูนะ ครูเห็นว่าเรามาทางนี้แล้วก็ควรจะได้ไว้ ถ้าเป็นคนอื่นก็อาจจะมองว่า เออ ไม่เอาก็อย่าเอา แต่ครูบอกว่าเอาไว้เถอะ จะเป่าดี ไม่ดี อย่างน้อยก็ได้ไว้ ...

ครูจะต่อเพลงแบบไม่รีบนะ และครูจะบอกว่า เพลงนี้สำคัญตรงไหน ตรงไหนต้องทำให้ได้ ตรงไหนง่ายก็ทำไป แต่ตรงไหนที่จะเอาไว้โชว์ ครูก็จะพยายามหาว่า แต่ละคนตรงไหนที่จะทำได้ดี...

เวลาครูสอน ครูจะบอกว่าตัวเนื้อจริง ๆ มันอยู่ตรงนี้ ตรงนี้เป็นโยนนะ ตรงโยนจะทำอะไรยังไง ถ้าทำไม่ได้ก็ทำอย่างนี้ไป แต่ว่าต้องลงตรงนี้นะ เพราะมันจะเปลี่ยนเสียงเป็นอันนี้ ๆ ครูจะบอกให้ฟัง ถ้าพูดง่าย ๆ คือครูจะวิเคราะห์ให้ฟัง โครงสร้างเพลงเป็นอย่างนี้ ตรงไหนคือเนื้อ ตรงไหนคือโยน ตรงไหนคือเค้าทิ้งช่วงไว้ให้เล่น ครูจะอธิบายให้ฟังเป็นส่วน ๆ ไป"

(รังสิพันธุ์ แข็งขัน, สัมภาษณ์, 26 พฤษภาคม 2549)

อาจารย์ไพฑูรย์ อุณหะกะ ได้กล่าวถึงวิธีการถ่ายทอดของครูจำเนียร ศรีไทยพันธุ์ ไว้ว่า

"เพลงนี้ ถ้าจะต่อกันจริง ๆ ก็ต้องดูหลายอย่าง ดูนิสัย ดูฝีมือ ว่ามันทำได้มั๊ย ถ้าต่อไปแล้วทำไม่ได้ก็ไร้ประโยชน์ คือครูดูแล้ว ใครเป่าได้ครูก็ต่อให้หมด คือไม่ปิดบัง อยากจะให้ทางนี้เผยแพร่...

ในเรื่องการต่อนะ ถึงให้โน้ตไปก็ต่อไม่ได้ มันก็เป่าได้ไม่ทุกคน บางทีก็อ่านไม่ออก ถึงอ่านออกก็ทำได้ไม่เหมือน เพราะว่ามันต้องได้รับการแนะนำจากครูด้วย"

(ไพฑูรย์ อุณหะกะ, สัมภาษณ์, 1 พฤษภาคม 2549)

จากการสัมภาษณ์ สรุปได้ว่า ผู้ที่จะได้รับการถ่ายทอดเพลงเดี่ยวกราวใน นั้น ผู้ถ่ายทอดจะต้องพิจารณาในเรื่องของนิสัยใจคอ และทักษะฝีมือ ความสามารถของผู้รับการถ่ายทอดเป็นสำคัญ ครูจำเนียร ศรีไทยพันธุ์ เป็นครูผู้ถ่ายทอดได้อย่างดีและเหมาะสมอย่างยิ่ง กล่าวคือ ครู

จะเมตตาต่อศิษย์ ในการถ่ายทอดอย่างไม่ปิดปัง และยังได้อธิบายลักษณะโครงสร้างของเพลงที่จะถ่ายทอด ว่า มีความสำคัญตรงไหน อย่างไร เพื่อให้ผู้ได้รับการถ่ายทอดเกิดความเข้าใจและสามารถปฏิบัติได้อย่างถูกต้อง เหมาะสม

โอกาสที่ใช้เพลงกราวในนี้ ก็แตกต่างกันไปตามแต่โอกาส เช่น ใช้ในการประชันฝีมือ หรือใช้ในการบรรเลงเพื่ออวดทักษะฝีมือและความสามารถของผู้บรรเลง

ดร.รังสิพันธุ์ แข็งขัน และอาจารย์ไพฑูร อุณหะกะ ได้กล่าวถึงโอกาสที่ใช้เพลงเดี่ยวกราวใน ไว้ดังนี้

> *" ในส่วนตัวของผม ครูไม่ได้บอกว่าจะต้องใช้ในกรณีไหนเป็นพิเศษนะ แต่เราก็รู้อยู่นะ อย่างเดี่ยวประชันก็ต้องใช้อยู่ แต่ว่าครูก็ไม่ได้ห้ามหรือสั่งอะไรเป็นพิเศษห้ามนั่นห้ามนี่อะไรครูไม่ได้กำหนด แต่ครูเน้นว่า จะเล่นยังไง บรรเลงยังไง จะเป่ายังไง ให้ฟังแล้วดูดี"*
> (รังสิพันธุ์ แข็งขัน, สัมภาษณ์, 26 พฤษภาคม 2549)

> *"ส่วนใหญ่ก็จะเดี่ยวกันในงานไหว้ครูเอาไว้โชว์ ส่วนการประชันจริง ๆ ก็เอาไว้ขั้นสุดท้าย จะเดี่ยวเพลงอื่นมาก่อน แต่เดี่ยวนี้บางทีก็ข้ามขั้นนะ คือเดี่ยวกราวในกันเลยก็มี"*
> (ไพฑูร อุณหะกะ, สัมภาษณ์, 1 พฤษภาคม 2549)

จากการสัมภาษณ์ สรุปได้ว่า การเดี่ยวเพลงกราวใน ส่วนใหญ่จะใช้ในการประชันเป็นเพลงสุดท้าย เนื่องจากเป็นเพลงเดี่ยวขั้นสูง ผู้บรรเลงจึงแสดงทักษะความสามารถได้อย่างเต็มที่

จากการสัมภาษณ์ลูกศิษย์ของครูจำเนียร ศรีไทยพันธุ์ หลายท่าน ซึ่งมีโอกาสได้ใกล้ชิดและศึกษาเดี่ยวขลุ่ยเพียงออเพลงกราวในจากครูจำเนียร จึงสรุปเรื่องของความเป็นมาในการประพันธ์ทางเดี่ยวขลุ่ยเพียงออเพลงกราวใน ได้ดังนี้

1. ในการประพันธ์เดี่ยวขลุ่ยเพียงออเพลงกราวในนี้ ผู้ประพันธ์ได้ยึดโครงสร้างของทำนองหลักเป็นสำคัญ แต่จะมีลักษณะการดำเนินทำนองที่หลากหลายอยู่ในเพลง ใช้กลวิธีพิเศษในการเดี่ยวต่าง ๆ ทำให้ทำนองเพลงเกิดความโดดเด่นและไพเราะ

2. ผู้ประพันธ์จะเน้นในเรื่องทักษะของลมและนิ้วเป็นหลัก เพราะถือว่าเป็นสิ่งสำคัญที่สุดในการบรรเลงขลุ่ยเพียงออ อีกทั้ง ดูความเหมาะสมในด้านศักยภาพของผู้รับการถ่ายทอดเป็นสำคัญ

3. ผู้ประพันธ์จะถ่ายทอดพร้อมกับอธิบายลักษณะโครงสร้างของเพลงประกอบ เพื่อให้ผู้ได้รับการถ่ายทอดเห็นถึงภาพลักษณ์และสามารถปฏิบัติได้อย่างถูกต้อง อันเป็นกระบวนการเรียนการสอนที่เน้นผู้เรียนเป็นสำคัญ

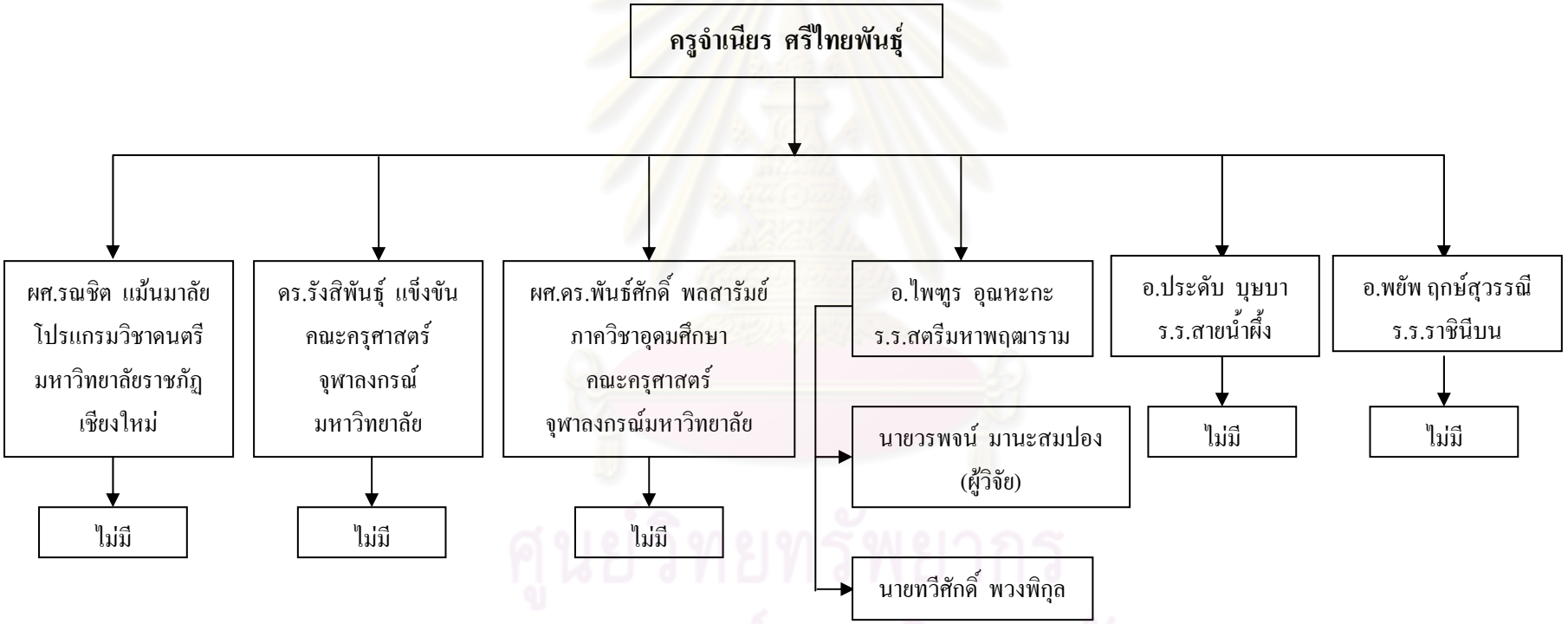
จากการเก็บข้อมูลสัมภาษณ์ลูกศิษย์ของครู เกี่ยวกับความเป็นมาในการประพันธ์ทางเดี่ยวขลุ่ยเพียงออเพลงกราวใน ทางครูจำเนียร ศรีไทยพันธุ์ ผู้วิจัยสามารถสรุปการสืบทอดเดี่ยวขลุ่ยเพียงออเพลงกราวใน ทางครูจำเนียร ศรีไทยพันธุ์ ซึ่งถ่ายทอดให้กับนิสิตภาควิชาดนตรีศึกษา คณะครุศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ได้ดังแผนภูมิต่อไปนี้

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

แผนผังแสดงการสืบทอดเดี่ยวขลุ่ยเพียงออเพลงกราวใน

ทางครูจำเนียร ศรีไทยพันธุ์

สายภาควิชาดนตรีศึกษา คณะครุศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย



หมายเหตุ แผนผังแสดงการสืบทอดเดี่ยวขลุ่ยเพียงออเพลงกราวใน ทางครูจำเนียร ศรีไทยพันธุ์ ซึ่งถ่ายทอดให้กับอดีตนิสิตภาควิชาดนตรีศึกษา คณะครุศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย เป็นการค้นคว้าเท่าที่ผู้วิจัยสามารถสืบค้นได้ ทั้งนี้อาจจะมีผู้ได้รับการสืบทอดมากกว่านี้ ผู้สนใจจึงต้องทำการสืบค้นเพิ่มเติมต่อไป

41

ผู้วิจัยได้มีโอกาสศึกษากับครูจำเนียร ศรีไทยพันธุ์ เป็นเวลา 1 ปี ณ ภาควิชาดนตรีศึกษา คณะครุศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ก่อนที่ครูจะเสียชีวิต และหลังจากนั้นก็มีโอกาสได้ศึกษากับลูกศิษย์ของครู ซึ่งมีความสามารถและรับเอาความรู้ของครูมาอย่างมากมาย นั่นก็คือ อาจารย์ไพฑูรย์ อุณหะกะ อาจารย์พิเศษสอนวิชาทักษะเครื่องเป่าไทย ภาควิชาดนตรีศึกษา คณะครุศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ซึ่งอาจารย์ไพฑูรย์ ได้กล่าวถึงครูจำเนียร ว่า

> *"นับว่าคุณครูจำเนียรเป็นผู้ให้ชีวิตใหม่ทางดนตรีแก่ครู ที่ครูมีความรู้มีฝีมือ ประกอบอาชีพอยู่ในสังคมได้อย่างภาคภูมิใจ ล้วนเป็นผลผลิตจากครูจำเนียรและครูทุกท่านที่ได้กล่าวมาแล้วทั้งสิ้น ครูยังเสียใจ ที่ครูยังเรียนอะไรจากคุณครูจำเนียรไม่ได้มากนัก เพราะคิดว่าคุณครูจำเนียรจะยังคงอยู่กับพวกเราอีกนาน"* (ไพฑูรย์ อุณหะกะ, สัมภาษณ์, 1 พฤษภาคม 2549)

อาจารย์ไพฑูรย์ อุณหะกะ เป็นครูดนตรีไทย ที่มีความรู้ ความสามารถ อย่างสูงผู้หนึ่ง เป็นอาจารย์ที่รักและเมตตากรุณาต่อศิษย์ ในการสอนของอาจารย์ไพฑูรย์ นั้น อาจารย์จะสอนและถ่ายทอดความรู้ให้กับศิษย์อย่างไม่มีปิดบัง อาจารย์จะดูว่าลูกศิษย์มีความสามารถเท่าไร เพลงที่ถ่ายทอดให้นั้น ศิษย์ทำได้หรือไม่ ตรงไหนที่ทำไม่ได้ อาจารย์ก็จะปรับปรุงเปลี่ยนแปลงให้จนเหมาะสม ความรู้ที่อาจารย์ได้รับการถ่ายทอดมาจากครูจำเนียร ศรีไทยพันธุ์ อย่างไร อาจารย์ก็จะถ่ายทอดอย่างนั้น นอกจากนั้น อาจารย์ไพฑูรย์ ยังได้อบรมและสั่งสอนให้ศิษย์ทุกคนเป็นครูที่ดี เป็นนักดนตรีที่ดี มีความวิริยะอุตสาหะ มีความขยันหมั่นเพียร และมีน้ำใจนักกีฬา

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

บทที่ 3

วิเคราะห์ทำนองหลักเพลงกราวใน อัตราจังหวะสองชั้น

โครงสร้างทำนองหลักของเพลงกราวใน

ในทำนองหลักของเพลงกราวใน สองชั้น ผู้วิจัยได้กำหนดหัวข้อในการวิเคราะห์ออกเป็นข้อต่าง ๆ ดังนี้

รายละเอียดของการวิเคราะห์

3.1. สังคีตลักษณ์

3.2. จังหวะ

3.3. ระดับเสียงและลูกตกที่ปรากฏ

ในการวิเคราะห์โครงสร้างทำนองหลักนี้ ผู้วิจัยได้กำหนดการใช้สัญลักษณ์ในการบันทึกโน้ตดังนี้

1. สัญลักษณ์แทนเสียง ในการวิเคราะห์ทำนองหลักเพลงกราวในสองชั้น ทางฆ้องวงใหญ่ ผู้วิจัยได้กำหนดสัญลักษณ์ที่ใช้ในการบันทึกและนำเสนอเป็นโน้ตระบบตัวอักษร ซึ่งเป็นอักษรย่อ 7 ตัว ดังต่อไปนี้

ด	=	โด
ร	=	เร
ม	=	มี
ฟ	=	ฟา
ซ	=	ซอล
ล	=	ลา
ท	=	ที
ด์	=	โด (โดสูง)

หมายเหตุ โน้ตที่มีสัญลักษณ์การประจุดด้านบนคือโน้ตเสียงสูง

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

2. สัญลักษณ์แทนระดับเสียง ในการดำเนินการวิเคราะห์ได้กำหนดใช้สัญลักษณ์ตัวอักษร แทนระดับเสียงทั้ง 7 ทางดังนี้

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

3. สัญลักษณ์ในการบันทึกโน้ตเพลง

ในการบันทึกโน้ตทำนองหลักเพลงกราวใน สองชั้นนี้ ผู้วิจัยได้กำหนดให้การบันทึกโน้ตเพลง มีการแบ่งมือซ้ายและมือขวา ตัวอย่างเช่น

มือขวา	- - รม	- ซ - ล	- ซ - -	- ด̣ - ด̣
มือซ้าย	- ด - -	- ซ - ล	- ร - ด	- - - -

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

รายละเอียดการวิเคราะห์

3.1. สังคีตลักษณ์

จากการวิเคราะห์เพลงกราวในพบว่า เพลงกราวใน สองชั้น ในทางฆ้องวงใหญ่เป็นเพลงประเภทสองไม้ มีลักษณะการดำเนินทำนองเป็นลูกโยน ประกอบด้วยกลุ่มลูกโยนทั้งหมด 10 กลุ่ม และเนื้อทำนองอีก 1 กลุ่ม จำนวน 2 ส่วน โดยส่วนที่ 1 (3 ประโยคเพลง) ไม่ย้อนต้น ส่วนที่ 2 (12 ประโยคเพลง) มีการย้อนต้น ลักษณะของกลุ่มเสียงลูกโยนและเนื้อทำนองของทำนองหลักเพลงกราวใน อัตราจังหวะสองชั้น มีรายละเอียด ดังนี้

จากการแบ่งจำนวนลูกโยนในทำนองหลัก พบว่ามีจำนวน 10 ลูกโยน ดังนี้

1. ลูกโยนที่ 1 เป็นเสียง โด
2. ลูกโยนที่ 2 เป็นเสียง เร
3. กลุ่มเนื้อทำนอง ส่วนที่ 1 (ไม่ย้อนต้น)
4. กลุ่มเนื้อทำนอง ส่วนที่ 2 (ย้อนต้น)
5. ลูกโยนที่ 3 เป็นเสียง เร
6. ลูกโยนที่ 4 เป็นเสียง ที
7. ลูกโยนที่ 5 เป็นเสียง มี
8. ลูกโยนที่ 6 เป็นเสียง ลา
9. ลูกโยนที่ 7 เป็นเสียง ฟา
10. ลูกโยนที่ 8 เป็นเสียง มี (สูง)
11. ลูกโยนที่ 9 เป็นเสียง โด (สูง)
12. ลูกโยนที่ 10 เป็นเสียง เร (สูง)

หมายเหตุ 1. มีการโยนกลุ่มเสียงซ้ำกัน 3 กลุ่มเสียง คือกลุ่มเสียง โด เร และ มี

2. เสียงลูกโยนที่ต่อจากเสียง โด คือเสียง โดต่ำ และเสียง เร ซึ่งทั้ง 2 เสียงสุดท้ายนี้ไม่นับเป็น 11 ลูกโยน

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

จากการวิเคราะห์กลุ่มเสียงลูกโยนข้างต้น สามารถแสดงเป็นสังคีตลักษณ์ ได้ดังนี้

ย1 ย2 $น_1 น_2$ ย2* ย3 ย4 ย5 ย6 ย4* ย1* ย2 /**

ตารางแสดงสังคีตลักษณ์ของทำนองหลักเพลงกราวใน อัตราจังหวะสองชั้น

ย1 ย2 $น_1 น_2$ ย2* ย3 ย4 ย5 ย6 ย4* ย1* ย2 /**		
โยนที่	**เสียง**	**สัญลักษณ์**
1	โด	ย1
2	เร	ย2
ทำนองที่เป็นส่วนเนื้อแท้		
ส่วนที่ 1 (3 ประโยคเพลง)		$น_1$
ส่วนที่ 2 (12 ประโยคเพลง)		$น_2$
3	เร	ย2*
4	ที	ย3
5	มี	ย4
6	ลา	ย5
7	ฟา	ย6
8	มี	ย4*
9	โด	ย1*
10	เร	ย2**
จบเพลง		/

จากรูปแบบหรือสังคีตลักษณ์ ของทำนองหลักเพลงกราวใน อัตราจังหวะสองชั้นในข้างต้น สามารถอธิบายสัญลักษณ์ต่าง ๆ ในรูปแบบหรือสังคีตลักษณ์ ดังนี้

1. ตัวอักษร ย1 ย2 ย3 ที่ปรากฏนี้ แทนสัญลักษณ์ของท่วงทำนองในส่วนที่เป็นลูกโยนเสียงต่าง ๆ ของทำนองหลักเพลงกราวใน อัตราจังหวะสองชั้น

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

2. ตัวอักษรที่มีตัวเลขห้อยอยู่ด้านหลัง เช่น $น_1$ เป็นสัญลักษณ์แทนท่วงทำนองที่เป็นส่วนของเนื้อแท้ในเพลงกราวใน อัตราจังหวะสองชั้น

3. ตัวอักษรที่ใส่เครื่องหมาย " * ", " ** " เป็นสัญลักษณ์แทนทำนองที่ซ้ำกัน เช่นที่ปรากฏใน ย4* หมายความว่า มีการนำทำนอง ย4 มาซ้ำอีกครั้ง โดยอาจจะมีการเปลี่ยนแปลงสำนวนทำนองไปบ้าง แต่โครงสร้างเสียงต้องเป็นแบบเดียวกับ ย4

4. สัญลักษณ์ / แทนสัญลักษณ์การจบเพลง

5. ท่วงทำนองที่นำมาเขียนเป็นสัญลักษณ์นั้น มีความยาวไม่น้อยกว่า 1 จังหวะหน้าทับ

3.2. จังหวะ

จังหวะที่ใช้กันอยู่ในดนตรีไทยนั้นมีอยู่ด้วยกัน 2 ประเภท ได้แก่ จังหวะฉิ่ง และจังหวะหน้าทับ จังหวะจะเป็นตัวกำหนดและบอกถึงความสั้น-ยาวของเพลงนั้น ๆ

ราชบัณฑิตยสถาน ได้ให้ความหมายในเรื่องของจังหวะในหนังสือสารานุกรมศัพท์ดนตรีไทย ภาคคีตะ-ดุริยางค์ โดยมีใจความสำคัญ ดังนี้

> *"จังหวะ คือ การใช้อัตราส่วนของเวลาเป็นเครื่องแบ่งทำนองเพลงให้เป็นส่วนย่อย ๆ ทุก ๆ ส่วนย่อยหรือจังหวะนี้จะต้องมีระยะเท่ากันและดำเนินไปด้วยเวลาอันสม่ำเสมอ"* (ราชบัณฑิตยสถาน, 2540 : 52)

นอกจากราชบัณฑิตยสถานแล้ว ก็ยังมีท่านผู้รู้ได้ให้ความหมายในเรื่องของจังหวะ ดังนี้

> *"จังหวะ หมายถึง การแบ่งส่วนย่อยของทำนองเพลง ซึ่งดำเนินไปโดยเวลาอันสม่ำเสมอ ทุกระยะของส่วนที่แบ่งนี้คือจังหวะ"*
> (สงบศึก ธรรมวิหาร, 2545 : 56)

เพลงกราวใน เป็นเพลงหน้าพาทย์และเป็นเพลงประเภทมีลูกโยน ซึ่งเพลงประเภทที่มีลูกโยนนี้ ผู้ประพันธ์เพลงสามารถยืดขยายหรือลดในส่วนที่เป็นลูกโยนได้อย่างอิสระ และเพลงกราวในนี้จะใช้จังหวะฉิ่งและจังหวะหน้าทับที่แตกต่างไปจากเพลงอื่น ๆ ทั่วไป

3.2.1. จังหวะฉิ่ง

จังหวะฉิ่งที่ใช้ตีประกอบในการบรรเลงเพลงกราวใน อัตราจังหวะสองชั้น นั้นใช้การตีแบบเปิดเพียงอย่างเดียว โดยลักษณะการตี เป็นดังนี้

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

3.2.2. จังหวะหน้าทับ

จังหวะหน้าทับที่ใช้ตีประกอบการบรรเลงในทำนองหลักเพลงกราวใน อัตราจังหวะสองชั้นนั้น จะใช้หน้าทับเฉพาะตามชื่อเพลงที่ใช้ตีประกอบ คือ หน้าทับกราวใน โดยใช้ตะโพนและกลองทัดบรรเลง ซึ่งภายใน 1 จังหวะหน้าทับมีลักษณะการบรรเลง ดังนี้

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

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

จากลักษณะของการบรรเลงหน้าทับเพลงกราวในภายใน 1 จังหวะ แสดงให้เห็นว่าหน้าทับเพลงกราวใน 1 จังหวะ มีความยาวเท่ากับ 4 ห้องเพลง ดังนั้น เมื่อทำการวิเคราะห์จากทำนองหลักเพลงกราวใน พบว่า เพลงนี้มีความยาวทั้งหมด 103 จังหวะหน้าทับ

สรุปได้ว่า เพลงกราวในนี้ มีความยาวทั้งหมด 103 จังหวะหน้าทับ ประกอบด้วยกลุ่มลูกโยนเสียงต่าง ๆ 6 เสียงและเนื้อทำนองแท้ 2 ส่วน

3.3. ระดับเสียงและลูกตกที่ปรากฏ

ในการวิเคราะห์ในเรื่องระดับเสียงและเสียงลูกโยนที่ปรากฏในทำนองหลักเพลงกราวในอัตราจังหวะสองชั้นนั้น เป็นการวิเคราะห์จัดกลุ่มเสียงตามกลุ่มเสียงปัญจมูล (Penta-Centric) ซึ่งมีอยู่ 7 กลุ่มเสียงตามที่ได้อธิบายไว้ในข้อกำหนดเบื้องต้น โดยในการวิเคราะห์ระดับเสียงนั้น ผู้วิจัยทำการแยกกลุ่มเสียงลูกโยนต่าง ๆ และเนื้อทำนองแท้ออกเป็นกลุ่ม ๆ เพื่อง่ายต่อการสังเกตระดับเสียง จากนั้นจึงทำการวิเคราะห์ว่า แต่ละกลุ่มเสียงของลูกโยน ตลอดทั้งเนื้อทำนองแท้ ๆ นั้นอยู่ในกลุ่มเสียงปัญจมูล (Penta-Centric) ใดบ้าง

พิชิต ชัยเสรี ได้อธิบายถึงความหมายของกลุ่มเสียงปัญจมูลและหลุมเสียง ดังนี้

> *“กลุ่มเสียงของไทยเนี่ย จะมี 7 เสียง แต่เวลาเราใช้ เราใช้เป็นกลุ่ม 5 เสียง อย่างเพลงลาวดวงเดือน โด เร มี แล้วก็กระโดดข้าม ฟา ใช่มั๊ย พอ ซอล ลา แล้วก็ข้าม ที ใช่มั๊ย ไอ้ ฟา กับ ที คือหลุมที่ว่า โด เร มี ซอล ลา เรียกว่า Penta-Centric of De เป็นกลุ่มปัญจมูลของ โด ถ้าพูดอย่างไทยก็เป็นกลุ่มปัญจมูลของเสียงเพียงออบน ถ้ามีการเปลี่ยนเสียงในดนตรีไทยมักจะเปลี่ยนเป็นคู่สี่ของเสียงเดิม ถ้าเริ่มด้วยปัญจมูลของเสียง โด แล้วเปลี่ยนเสียงที่สอง จะกลายเป็นเสียง ฟา ทันที แม้เราจะใช้ทีละห้าเสียง แต่ถ้ามีการเปลี่ยนเสียงเมื่อไร เราก็จะใช้ครบ 7 เสียงทันที”*
>
> (พิชิต ชัยเสรี, สัมภาษณ์, 22 กรกฎาคม 2549)

จากการสัมภาษณ์ สรุปได้ว่า กลุ่มเสียงปัญจมูล หมายถึง การดำเนินทำนองด้วยกลุ่ม 5 เสียง แต่ถ้ามีการเปลี่ยนเสียงเมื่อไร ก็จะใช้หลุมเสียงอีก 2 เสียงร่วมด้วย จนครบ 7 เสียง

ประเด็นในการวิเคราะห์นั้น ผู้วิจัยทำการวิเคราะห์จำแนกกลุ่มเสียงลูกโยน กลุ่มระดับเสียงปัญจมูล (Penta-Centric) และลักษณะการดำเนินทำนอง เป็นสำคัญ โดยในการวิเคราะห์นั้น ผู้วิจัยได้นำโน้ตเพลงในส่วนที่จะทำการวิเคราะห์เข้าประกอบ เพื่อความชัดเจน ดังจะได้แสดงรายละเอียด ดังต่อไปนี้

กลุ่มเสียงลูกโยนที่ 1

บรรทัดที่ 1.1

- - รม	- ซ - ล	- ซ - -	- ด์ - ด์	รด์ - -	ด์ล - -	ลซ - -	ซม - -
- ด	- ซ - ล	- ร - ด	- - - -	- - ลซ	- - ซม	- - มร	- - รด

บรรทัดที่ 1.2

ม - รม	ซ - มซ	- - ซล	ด์ - ลด์	รด์ - -	ด์ล - -	ลซ - -	ซม - -
- ด - -	- ร - -	รม - -	- ซ - -	- - ลซ	- - ซม	- - มร	- - รด

บรรทัดที่ 1.3

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

บรรทัดที่ 1.4

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

1. กลุ่มเสียงลูกโยน เสียง โด

2. กลุ่มเสียงปัญจมูล (Penta-Centric) ด ร ม X ซ ล X

3. ลักษณะการดำเนินทำนอง

ในบรรทัดที่ 1.1 ลักษณะการดำเนินทำนองในวรรคแรก ดำเนินทำนองอยู่ในกลุ่มเสียง ด ร ม X ซ ล X ไม่พบการใช้หลุมเสียง ลักษณะของทิศทางการเคลื่อนที่ของทำนอง พบว่า เป็นทิศทางที่อยู่กับที่ ไม่เคลื่อนที่ขึ้นหรือลงอย่างชัดเจน นอกจากนี้ เมื่อพิจารณาสำนวนในตอนต้น พบว่า มีการใช้กลวิธีพิเศษ การสะบัด ในห้องที่ 1 ซึ่งการใช้กลวิธีพิเศษดังกล่าว ทำให้สำนวนเพลงมีความคมคาย

ลักษณะการดำเนินทำนองในวรรคที่ 2 ของบรรทัดที่ 1.1 ดำเนินทำนองอยู่ในกลุ่มเสียง ด ร ม X ซ ล X เช่นเดียวกันกับในวรรคแรก และไม่พบการใช้หลุมเสียง ลักษณะของทิศทางการเคลื่อนที่ของทำนอง พบว่า เป็นทิศทางที่เคลื่อนที่ลงจากระดับเสียงสูงไปหาระดับเสียงต่ำ ลักษณะการดำเนินทำนองเป็นลักษณะของการดำเนินทำนองแบบเก็บ

สังเกตการเคลื่อนที่ของทำนองจากเสียง เรสูง ไปหาเสียง โด

รำ ดำ - -	ดล - -	ลซ - -	ซม - -
- - ลซ	- - ซม	- - มร	- - ร ด

ลักษณะการดำเนินทำนองในวรรคที่ 1 ของบรรทัดที่ 1.2 ดำเนินทำนองอยู่ในกลุ่มเสียง ด ร ม X ซ ล X เช่นเดียวกันกับในวรรคแรกและวรรคที่ 2 ของบรรทัดที่ 1.1 ไม่พบการใช้หลุมเสียง ลักษณะของทิศทางการเคลื่อนที่ของทำนอง พบว่า เป็นทิศทางที่เคลื่อนที่ขึ้นจากระดับเสียงต่ำไปหาระดับเสียงสูง ลักษณะการดำเนินทำนองเป็นลักษณะของการดำเนินทำนองแบบเก็บ

สังเกตการเคลื่อนที่ของทำนองจากเสียง มี ไปหาเสียง โดสูง

ม - รม	ซ - มซ	- - ซล	ดำ - ล ดำ
- ด - -	- ร - -	รม - -	- ซ - -

ลักษณะการดำเนินทำนองในวรรคที่ 2 ของบรรทัดที่ 1.2 เหมือนกับการดำเนินทำนองของวรรคที่ 2 ของบรรทัดที่ 1.1

จากการสังเกตการดำเนินทำนองของบรรทัดที่ 1.1 และบรรทัดที่ 1.2 พบว่า มีโครงสร้างของทำนองที่เหมือนกัน แต่สำนวนทำนองมีความแตกต่างกัน กล่าวคือ สำนวนตอนต้นในบรรทัดที่ 1.1 กับสำนวนตอนต้นในบรรทัดที่ 1.2 มีการเคลื่อนที่ของทำนองแตกต่างกัน การเคลื่อนที่ของทำนองในสำนวนตอนต้นของบรรทัดที่ 1.1 เป็นทิศทางที่อยู่กับที่ แต่สำนวนตอนต้นของบรรทัดที่ 1.2 มีทิศทางการเคลื่อนที่ขึ้นจากระดับเสียงต่ำไปหาระดับเสียงสูง

สำนวนตอนต้นของบรรทัดที่ 1.1 **สำนวนตอนต้นของบรรทัดที่ 1.2**

- - รม	- ซ - ล	- ซ - -	- ด์ - ด์	ม - รม	ซ - มซ	- - ซล	ด์ - ลด์
- ด	- ซ - ล	- ร - ด	- - - -	- ด - -	- ร - -	รม - -	- ซ - -

ช่วงท้ายของกลุ่มลูกโยนเสียงนี้ เป็นลักษณะการดำเนินทำนองแบบโยน คือ ยืนอยู่เพียงเสียง โด เพียงเสียงเดียว และเป็นสำนวนที่แสดงให้เห็นเอกลักษณ์การดำเนินทำนองแบบลูกโยนอย่างชัดเจน

ประโยคที่มีลักษณะการดำเนินทำนองแบบยืนเสียงเดียว คือ เสียง โด

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

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

กลุ่มเสียงลูกโยนที่ 2

บรรทัดที่ 2.1

- - - ด	- - รม	- ม - -	รม - ร
- ซฺ - -	- ด - -	- - รด	- - - ลฺ

บรรทัดที่ 2.2

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

บรรทัดที่ 2.3

- ร - ทฺ	ลฺ ลฺ - -	- - ลฺทฺ	- - ดร	- - รม	- - ฟซ	- ล - -	ซฟ - -
- ซฺ - -	- ซฺ - รฺ	- ซฺ - -	ลฺทฺ - -	- ด - -	รม - -	ฟ - ซฟ	- - มร

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

บรรทัดที่ 2.4

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

1. กลุ่มเสียงลูกโยน เสียง เร

2. กลุ่มเสียงปัญจมูล (Penta-Centric) ด ร ม X ซ ล X

3. ลักษณะการดำเนินทำนอง

ในบรรทัดที่ 2.1 ลักษณะการดำเนินทำนองในวรรคแรก เป็นสำนวนที่ใช้เชื่อมจากกลุ่มเสียงลูกโยนที่ 1 ไปหากลุ่มเสียงลูกโยนที่ 2 ดำเนินทำนองอยู่ในกลุ่มเสียง ด ร ม X ซ ล X ไม่พบการใช้หลุมเสียง ลักษณะของทิศทางการเคลื่อนที่ของทำนอง พบว่า เป็นทิศทางที่อยู่กับที่ ไม่เคลื่อนที่ขึ้นหรือลงอย่างชัดเจน

ในบรรทัดที่ 2.2 มีการใช้หลุมเสียง คือ เสียง ฟา และเสียง ที นอกจากนี้ยังพบว่า มีการเปลี่ยนระดับเสียงระหว่างวรรคหน้ากับวรรคหลัง ซึ่งทำให้สำนวนเพลงมีความกลมกลืน ไพเราะ

สังเกตการใช้หลุมเสียง คือ เสียง ฟา กับเสียง ที

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

ในบรรทัดที่ 2.3 เป็นลักษณะการดำเนินทำนองประหนึ่งสำนวนลูกเท่าในเพลงประเภทหน้าทับปรบไก่ ครั้นเมื่อพิจารณาในประโยคถัดไป พบว่าเป็นลักษณะของการดำเนินทำนองแบบยืนเสียงใดเสียงหนึ่งเพียงเสียงเดียว ซึ่งการดำเนินทำนองดังกล่าว จัดเป็นการดำเนินทำนองแบบลูกโยน โดยเป็นลูกโยนเสียง เร

สังเกตการใช้สำนวนลูกเท่าเสียง เร

- ร - ท	ล ล - -	- - ลท	- - ด ร	- - รม	- - ฟซ	- ล - -	ซฟ - -
- ซ - -	- ซ - ร	- ซ - -	ลท - -	- ด - -	รม - -	ฟ - ซฟ	- - ม ร

ในบรรทัดที่ 2.4 ของกลุ่มลูกโยนเสียงนี้ เป็นลักษณะการดำเนินทำนองแบบโยน คือ ยืนอยู่เพียงเสียง เร เพียงเสียงเดียว และเป็นสำนวนที่แสดงให้เห็นเอกลักษณ์การดำเนินทำนองแบบลูกโยนอย่างชัดเจน

ประโยคที่มีลักษณะการดำเนินทำนองแบบยืนเสียงเดียว คือ เสียง เร

- ร - ร	- ร - ร	- ร - ร	- ร - ร	- ร - ร	- ร - ร	- ร - ร	- ร - ร
- - - ซ	- - - ร	- - - ซ	- - - ร	- - - ซ	- - - ร	- - - ซ	- - - ร

กลุ่มเนื้อทำนองหลักเพลงกราวใน ส่วนที่ 1 (ไม่ย้อนต้น)

บรรทัดที่ 1

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

บรรทัดที่ 2

- ฟ - -	- ม - ฟ	- - - ม	- - - -	- - ลท	- ล - -	- ล - ล	- ฟ - -
- - - ร	- - - -	- ท - -	- ร - ท	- ซ - -	- - - ฟ	- - - ฟ	- - มร

บรรทัดที่ 3

- ฟ - -	- ม - ฟ	- - - ม	- - - -	- - ลท	- ล - -	- ล - ล	- ฟ - -
- - - ร	- - - -	- ท - -	- ร - ท	- ซ - -	- - - ฟ	- - - ฟ	- - มร

กลุ่มเนื้อทำนองหลักเพลงกราวใน ส่วนที่ 2 (ย้อนต้น)

บรรทัดที่ 4

- - ลท	- - ทท	- รำ - ท	- ล - ท	- ล - ซ	- - ซซ	- ล - ท	- - ทท
- ซ - -	- ทฺ - -	- ร - ทฺ	- ลฺ - ทฺ	- ลฺ - ซฺ	- ซฺ - -	- ลฺ - ทฺ	- ทฺ - -

บรรทัดที่ 5

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

บรรทัดที่ 6

- - - ล	- ทล -	- ล - -	ซ - - - -	- ฟ - -	- - - ร	- - มฟ	- - - ล
- ลฺ - -	- - - ฟ	- - - -	- ฟม - ฟ	- - มร	- ลฺ - -	- ร - -	- ลฺ - -

บรรทัดที่ 7

- ด - -	- ท - ด	- - - ท	- - - -	- ฟ - -	- - - ร	- - มฟ	- - - ล
- - - ล	- - - -	- ฟ - -	- ล - ฟ	- - มร	- ลฺ - -	- ร - -	- ลฺ - -

บรรทัดที่ 8

- ล - ท	- - รม	- ฟล -	ฟม - -	- - ลท	- ล - -	- ล - ล	- ฟ - -
- ลฺ - ทฺ	- ทฺ - -	- - - ม	- - รทฺ	- ซ - -	- - - ฟ	- - - ฟ	- - มร

บรรทัดที่ 9

- ฟ - -	- ม - ฟ	- - - ม	- - - -	- - ลท	- ล - -	- ล - ล	- ฟ - -
- - - ร	- - - -	- ท - -	- ร - ท	- ซ - -	- - - ฟ	- - - ฟ	- - มร

1. กลุ่มเสียงลูกโยน -

2. กลุ่มเสียงปัญจมูล (Penta-Centric) ซ ล ท X รม X และ ร ม ฟ X ล ท X

3. ลักษณะการดำเนินทำนอง

ในส่วนนี้เป็นส่วนของเนื้อทำนองแท้ ๆ ของเพลงกราวใน ลักษณะสำนวนกลอนเป็นลักษณะของการดำเนินตลอดทั้งช่วง

ในบรรทัดที่ 1 การดำเนินทำนองอยู่ในกลุ่มเสียงปัญจมูล ร ม ฟ X ล ท X มีการใช้หลุมเสียง คือ เสียง โด ในห้องที่ 1 และห้องที่ 5 ส่วนลักษณะของการดำเนินทำนองมีการซ้ำทำนองระหว่างวรรคหน้าและวรรคหลัง

การดำเนินทำนองที่มีการซ้ำของทำนองระหว่างวรรคหน้าและวรรคหลัง

- - รม	- ท - ล	- - - ม	- ร - -	- - รม	- ท - ล	- - - ม	- ร - -
- ด - -	- ฑ – ฦ	- ฑ - -	- ฦ - -	- ด - -	- ฑ - ฦ	- ฑ - -	- ฦ - -

ในบรรทัดที่ 2-3 ลักษณะการดำเนินทำนองอยู่ในกลุ่มเสียงปัญจมูล ร ม ฟ X ล ท X เหมือนกับบรรทัดที่ 1 แต่มีการใช้หลุมเสียง คือ เสียง ซอล เพื่อเชื่อมเสียงไปสู่อีกระดับเสียงหนึ่งในบรรทัดต่อไป นอกจากนี้ยังมีการซ้ำของทำนองทั้งบรรทัด ระหว่างบรรทัดที่ 2 และบรรทัดที่ 3

การดำเนินทำนองที่มีการซ้ำของทำนองระหว่างบรรทัดที่ 2 และ 3

- ฟ - -	- ม – ฟ	- - - ม	- - - -	- - ลท	- ล - -	- ล - ล	- ฟ - -
- - - ร	- - - -	- ฑ - -	- ร - ฑ	- ซ - -	- - - ฟ	- - - ฟ	- - มร

- ฟ - -	- ม – ฟ	- - - ม	- - - -	- - ลท	- ล - -	- ล - ล	- ฟ - -
- - - ร	- - - -	- ฑ - -	- ร - ฑ	- ซ - -	- - - ฟ	- - - ฟ	- - มร

ในบรรทัดที่ 4 -5 มีการเปลี่ยนกลุ่มเสียงจากกลุ่มเสียงปัญจมูล ร ม ฟ X ล ท X เป็นกลุ่มเสียง ซ ล ท X ร ม X ส่วนลักษณะการดำเนินทำนองนั้น บรรทัดที่ 5 มีความชัดเจนในเรื่องการเคลื่อนที่ของทำนอง กล่าวคือ มีการเคลื่อนที่ในทำนองที่สูงขึ้น

การเคลื่อนที่ในทำนองที่สูงขึ้น

- - ลท	- - ทท	- ร - ท	- ล - ท	- ล - ซ	- - ซซ	- ล - ท	- - ทท
- ซ - -	- ท̣ - -	- ร - ท̣	- ล̣ - ท̣	- ล̣ - ซ̣	- ซ̣ - -	- ล̣ - ท̣	- ท̣ - -

- - ลท	- รำ - มำ	- มำ - มำ	- ร - ท	- ล - ซ	- - ซซ	- ล - ท	- - ทท
- ซ - -	- ร - ม	- ซ - ม	- ร - ท̣	- ล̣ - ซ̣	- ซ̣ - -	- ล̣ - ท̣	- ท̣ - -

ในบรรทัดที่ 6 ห้องที่ 1 และห้องสุดท้าย มีลักษณะทำนองที่เหมือนกัน มีการใช้หลุมเสียง คือ เสียง ฟา และเสียง ที เข้ามาเป็นตัวดำเนินทำนอง โดยใช้กลวิธีพิเศษ คือ การสะบัด ทำให้เสียงเกิดความราบรื่น

การใช้หลุมเสียง คือ เสียง ฟา และเสียง ที เข้ามาเป็นตัวดำเนินทำนอง

- - - ล	- ทล -	- ล - -	ซ - - - -	- ฟ - -	- - - ร	- - มฟ	- - - ล
- ล̣ - -	- - - ฟ	- - - -	- ฟม - ฟ	- - มร	- ล̣ - -	- ร - -	- ล̣ - -

ในบรรทัดที่ 7-9 ยังคงดำเนินทำนองอยู่ในกลุ่มเสียงปัญจมูล ร ม ฟ X ล ท X ซึ่งเป็นกลุ่มเสียงเดิม ถึงจะมีการใช้หลุมเสียง คือ เสียง โด บ้างในต้นบรรทัดที่ 7 แต่ก็ใช้เพียงเล็กน้อย และไม่มีผลต่อสำนวนทำนองที่เหลือ

กลุ่มเสียงลูกโยนที่ 3

บรรทัดที่ 3.1

- - รม	- ท - ล	- - - ม	- ร - -	- - รม	- ท - ล	- - - ม	- ร - -
- ด - -	- ท̣ - ล̣	- ท̣ - -	- ล̣ - -	- ด - -	- ท̣ - ล̣	- ท̣ - -	- ล̣ - -

บรรทัดที่ 3.2

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

บรรทัดที่ 3.3

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

1. กลุ่มเสียงลูกโยน เสียง เร

2. กลุ่มเสียงปัญจมูล (Penta-Centric) ร ม ฟ X ล ท X

3. ลักษณะการดำเนินทำนอง

ในบรรทัดที่ 3.1 การดำเนินทำนองมีการซ้ำทำนองระหว่างวรรคหน้าและวรรคหลัง กลุ่มลูกโยนเสียงดังกล่าว เป็นการสรุปปิดกลุ่มลูกโยนเสียง เร โดยมีทำนองเนื้อแท้ ๆ มาคั่นระหว่างกลาง ดังนั้น ก็จะสามารถแสดงรูปแบบของกลุ่มเสียงลูกโยนดังกล่าว ได้ดังนี้

ลูกโยนกลุ่มเสียง เร (เปิด) ⟶ เนื้อทำนองหลัก ⟶ ลูกโยนกลุ่มเสียง เร (ปิด)

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

กลุ่มเสียงลูกโยนที่ 4

บรรทัดที่ 4.1

- ฟ - ม	- ร - ท	- - ลฺทฺ	- ร - ทฺ
- ฟฺ - มฺ	- ร - ฟ	- ซฺ - -	- รฺ - ฟฺ

บรรทัดที่ 4.2

- ฟ - ม	- ร - ท	- - ลฺท	- ร - ทฺ	- มร -	- ร - -	- มร -	- ร - -
- ฟฺ - มฺ	- รฺ - ทฺ	- ซฺ - -	- รฺ - ฟฺ	- - - ลฺ	- - - ทฺ	- - - ลฺ	- - - ทฺ

บรรทัดที่ 4.3

- มร -	- ร - -	- มร -	- ร - -	- ฟ - ม	- ร - -	ด - - - -	- - รม
- - - ลฺ	- - - ทฺ	- - - ลฺ	- - - ทฺ	- - - -	- ลฺ - -	ทล - ท	- ด - -

1. กลุ่มเสียงลูกโยน เสียง ที

2. กลุ่มเสียงปัญจมูล (Penta-Centric) ร ม ฟ X ล ท X

3. ลักษณะการดำเนินทำนอง

โครงสร้างของทำนองส่วนใหญ่ จะตกอยู่ที่เสียง ที เป็นหลัก

ประโยคที่มีลักษณะการดำเนินทำนองตกที่เสียง ที เป็นหลัก

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

- ฟ - ม	- ร - ท	- - ลฺ ท	- ร - ทฺ	- มร -	- ร - -	- มร -	- ร - -
- ฟฺ - มฺ	- รฺ - ทฺ	- ซฺ - -	- รฺ - ฟฺ	- - - ลฺ	- - - ท	- - - ลฺ	- - - ทฺ

- มร -	- ร - -	- มร -	- ร - -	- ฟ - ม	- ร - -	ด - - - -	- - รม
- - - ลฺ	- - - ทฺ	- - - ลฺ	- - - ทฺ	- - - -	- ลฺ - -	ทล - ท	- ด - -

จากการดำเนินทำนองพบว่า โครงสร้างทำนองในกลุ่มลูกโยนนี้ มีการลดรูปสำนวนลง 1 ครั้ง และก่อนจะทำการลดสำนวน จะทำการดำเนินทำนองซ้ำสำนวนเดิมก่อน แล้วจึงค่อยลดสำนวน

การลดรูปสำนวนในกลุ่มเสียงลูกโยนที่ 4

สำนวนที่ 1 บรรทัดที่ 4.1

- ฟ - ม	- ร - ท	- - ลฺท	- ร - ทฺ
- ฟฺ - มฺ	- รฺ - ทฺ	- ซฺ - -	- รฺ - ฟฺ

สำนวนที่ลดรูปจากสำนวนที่ 1 บรรทัดที่ 4.3

- มร -	- ร - -
- - - ลฺ	- - - ทฺ

ตอนท้ายของบรรทัดที่ 3.3 มีการนำหลุมเสียง คือ เสียง โด เข้ามาใช้ โดยใช้กลวิธีพิเศษ คือ การสะบัด เพื่ออาจจะต้องการปรับเปลี่ยนสำนวนหรือระดับเสียงที่จะดำเนินทำนองต่อไปในกลุ่มเสียงที่ถัดจากนี้

การใช้หลุมเสียง คือ เสียงโด เข้ามาเป็นตัวดำเนินทำนอง

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

กลุ่มเสียงลูกโยนที่ 5

บรรทัดที่ 5.1

- - รม	- ซ - ล	- ท - ล	- ซ - ม	- - - ม	- - - ร	- - มร	- - มม
- ด - -	- ซฺ - ลฺ	- ทฺ - ลฺ	- ซฺ- มฺ	- - - มฺ	- - - รฺ	- - มฺรฺ	- มฺ - -

บรรทัดที่ 5.2

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

บรรทัดที่ 5.3

- - รม	- ม - -	- - รม	- ม - -	- - รม	- ม - -	- - รม	- ม - -
- ด - -	- มฺ - -	- ด - -	- ทฺ - -	- ด - -	- มฺ - -	- ด - -	- ทฺ - -

บรรทัดที่ 5.4

- ท - -	ทล - -	- - รม	- ม - -	- ท - -	ทล - -	- - รม	- ม - -
- - ลซ	- - ซม	- ด - -	- ทฺ - -	- - ลซ	- - ซม	- ด - -	- ทฺ - -

บรรทัดที่ 5.5

- - รม	- ม - -	- - รม	- ม - -
- ด - -	- ทฺ- -	- ด - -	- ทฺ - -

1. กลุ่มเสียงลูกโยน เสียง มี

2. กลุ่มเสียงปัญจมูล (Penta-Centric) ซ ล ท X ร ม X

3. ลักษณะการดำเนินทำนอง

ในบรรทัดที่ 5.1 ลักษณะของการดำเนินทำนอง เป็นลักษณะของการนำเข้าสู่กลุ่มลูกโยนเสียงใหม่ คือ เสียง มี จากกลุ่มลูกโยนเดิมคือเสียง ที โดยสังเกตจากสำนวนทำนองตอนท้ายของบรรทัด ดังนั้น ลักษณะสำนวนทำนองในบรรทัดที่ 5.1 จึงเปรียบได้กับสะพานที่เชื่อมไปยังกลุ่มเสียงลูกโยนเสียงใหม่

ลักษณะสำนวนทำนองที่เริ่มเข้าสู่กลุ่มเสียงโยนเสียงใหม่

- - รม	- ซ - ล	- ท - ล	- ซ - ม	- - - ม	- - - ร	- - มร	- - มม
- ด - -	- ซฺ - ลฺ	- ทฺ - ลฺ	- ซฺ- มฺ	- - - มฺ	- - - รฺ	- - - มฺรฺ	- มฺ - -

ในบรรทัดที่ 5.2 เป็นลักษณะการดำเนินทำนองในลักษณะของลูกโยน โดยยืนอยู่เสียง มี เพียงเสียงเดียว และเป็นสำนวนที่แสดงให้เห็นเอกลักษณ์การดำเนินทำนองแบบลูกโยนอย่างชัดเจน

ประโยคที่มีลักษณะการดำเนินทำนองแบบยืนเสียงเดียว คือ เสียง มี

- ม - ม	- ม - ม	- ม - ม	- ม - ม	- ม - ม	- ม - ม	- ม - ม	- ม - ม
- - - ฺล	- - - ฺม	- - - ฺล	- - - ฺม	- - - ฺล	- - - ฺม	- - - ฺล	- - - ฺม

บรรทัดที่ 3.3-3.5 พบว่าก็ยังดำเนินทำนองอยู่ในลูกโยนเสียง มี เช่นเดียวกัน โดยสังเกตจากเสียงลูกตกที่อยู่ในท้ายแต่ละจังหวะ

จากการดำเนินทำนองพบว่า โครงสร้างทำนองในกลุ่มลูกโยนนี้ มีการลดรูปสำนวนลง 1 ครั้ง และก่อนจะทำการลดสำนวน จะทำการดำเนินทำนองซ้ำสำนวนเดิมก่อน แล้วจึงค่อยลดสำนวน

การลดรูปสำนวนในกลุ่มเสียงลูกโยนที่ 5

สำนวนที่ 1 บรรทัดที่ 5.4

- ท - -	ทล - -	- - รม	- ม - -
- - ลซ	- - ซม	- ด - -	- ฑ - -

สำนวนที่ลดรูปจากสำนวนที่ 1 บรรทัดที่ 5.5

- - รม	- ม - -
- ด - -	- ฑ- -

กลุ่มเสียงลูกโยนที่ 6

บรรทัดที่ 6.1

- ม - -	มร - ม	- ล - -	ซซ - ล
ร - - ฑ	- ล - ฑ	- ล- ซ	- - - ฺล

บรรทัดที่ 6.2

- ซ - -	ลท - รำ	- มำ - รำ	- ท - ล	- - - ล	- - - ซ	- - ลซ	- - ลล
- ร - -	ซ - - - ร	- ม - ร	- ทฺ - ลฺ	- - - ลฺ	- - - ซฺ	- - ลฺซฺ	- ลฺ - -

บรรทัดที่ 6.3

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

1. กลุ่มเสียงลูกโยน เสียง ลา

2. กลุ่มเสียงปัญจมูล (Penta-Centric) ซ ล ท X ร ม X

3. ลักษณะการดำเนินทำนอง

ลูกโยนเสียง ลา ในบรรทัดที่ 6.3 นี้ เมื่อพิจารณาเปรียบเทียบกับลูกโยนเสียงอื่น ๆ แล้ว พบว่าลูกโยนเสียง ลา นี้ มีความยาวน้อยกว่าลูกโยนในเสียงอื่น ๆ และเมื่อพิจารณาลักษณะของการดำเนินทำนองในกลุ่มลูกโยนเสียงอื่นแล้ว พบว่า เมื่อดำเนินทำนองในลักษณะยืนเสียงแล้ว ก็จะทำการดำเนินทำนองอื่น ๆ แต่ยังอยู่ในโครงสร้างของเสียงลูกโยน แต่ในกลุ่มลูกโยนเสียง ลา นี้ เมื่อดำเนินทำนองที่เป็นการยืนเสียงแล้ว ก็จะเปลี่ยนเสียงลูกโยนทันที

ประโยคที่มีลักษณะการดำเนินทำนองแบบยืนเสียงเดียว คือ เสียง ลา

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

กลุ่มเสียงลูกโยนที่ 7

บรรทัดที่ 7.1

- - ทท	- ล - ท	- รำ - ท	- ล - ฟ	- ท - -	ลฟ - -	- - - ร	- - มฟ
- ทฺ - -	- ลฺ - ทฺ	- ร - ทฺ	- ลฺ - ดฺ	- - ลฟ	- - มร	- ลฺ - -	- ร - -

บรรทัดที่ 7.2

- - มฟ	- ล - ท	- ร์ - ท	- ล - ฟ	- - - ฟ	- - - ม	- - ฟม	- - ฟฟ
- ร - -	- ล̣ - ท	- ร̣ - ท	- ล̣ - ฟ̣	- - - ฟ̣	- - - ม̣	- - ฟ̣ม̣	- ฟ̣ - -

บรรทัดที่ 7.3

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

บรรทัดที่ 7.4

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

1. กลุ่มเสียงลูกโยน เสียง ฟา

2. กลุ่มเสียงปัญจมูล (Penta-Centric) ร ม ฟ X ล ท X

3. ลักษณะการดำเนินทำนอง

กลุ่มเสียงลูกโยนกลุ่มเสียงที่ 7 นี้ พบว่ามีการเปลี่ยนกลุ่มเสียงจาก ซ ล ท X ร ม X มาใช้ ร ม ฟ X ล ท X มีการใช้สะพานเชื่อมเสียงในบรรทัดที่ 7.1 และไม่พบการใช้หลุมเสียง

สะพานเชื่อมเสียงในบรรทัดที่ 1 วรรคหลัง

- - ทท	- ล - ท	- ร์ - ท	- ล - ฟ	- ท - -	ลฟ - -	- - - ร	- - มฟ
- ท̣ - -	- ล̣ - ท̣	- ร - ท̣	- ล̣ - ด̣	- - ลฟ	- - มร	- ล̣ - -	- ร - -

นอกจากนี้ยังพบว่า ในท้ายของกลุ่มเสียงลูกโยน ตั้งแต่วรรคหลัง บรรทัดที่ 7.2 จนจบการดำเนินทำนองของกลุ่มเสียงลูกโยนนี้ มีการดำเนินทำนองโดยการยืนอยู่บนลูกตกเสียงเดียวกัน คือ ลูกตกเสียง ฟา

กลุ่มเสียงลูกโยนที่ 8

บรรทัดที่ 8.1

- ทล -	- ล - -	- ทล -	- ล - -
- - - ร	- - - ม	- - - ร	- - - ม

บรรทัดที่ 8.2

- ซ - -	- ฟ - ฟ	- ฟ - -	- ม - ม	- ซ - -	- ฟ - ฟ	- ฟ - -	- ม - ม
- - ฟม	- - ฟ -	- - มร	- - ม -	- - ฟม	- - ฟ -	- - มร	- - ม -

บรรทัดที่ 8.3

- - - ม	- - - ม	- ฟ - -	ฟ - - - ม	- - - ม	- - - ม	- ฟ - -	ฟ - - - ม
- ทฺ - -	- ร - -	- - - -	- มร - -	- ทฺ - -	- ร - -	- - - -	- มร - -

บรรทัดที่ 8.4

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

1. กลุ่มเสียงลูกโยน เสียง มี

2. กลุ่มเสียงปัญจมูล (Penta-Centric) ร ม ฟ X ล ท X

3. ลักษณะการดำเนินทำนอง

ในกลุ่มเสียงลูกโยนที่ 8 นี้ มีการดำเนินทำนองในลักษณะการซ้ำเสียงในวรรคหลังของบรรทัดที่ 8.1 และพบการใช้หลุมเสียง คือ เสียง ซอล

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

การซ้ำเสียงในวรรคหลังของบรรทัดที่ 8.1

- ทล -	- ล - -	- ทล -	- ล - -
- - - ร	- - - ม	- - - ร	- - - ม

และพบว่า โครงสร้างทำนองในกลุ่มลูกโยนนี้ มีการลดรูปสำนวนลง 1 ครั้ง และก่อนจะทำการลดสำนวน จะทำการดำเนินทำนองซ้ำสำนวนเดิมก่อน แล้วจึงค่อยลดสำนวน

การลดรูปสำนวนในกลุ่มเสียงลูกโยนที่ 8

สำนวนที่ 1 บรรทัดที่ 8.3

- - - ม	- - - ม	- ฟ - -	ฟ - - - ม
- ทฺ - -	- ร - -	- - - -	- มร - -

สำนวนที่ลดรูปจากสำนวนที่ 1 บรรทัดที่ 8.4

- ฟ - -	ฟ - - - ม
- - - -	- มร - -

กลุ่มเสียงลูกโยนที่ 9

บรรทัดที่ 9.1

- - - ด	- - รม	- ล - -	ซม - -
- ซฺ - -	- ด - -	- - ซม	- - รด

บรรทัดที่ 9.2

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

บรรทัดที่ 9.3

- - - ดำ	- - - ท	- - ดำท	- - ดำดำ	- ดำ - ดำ	- ดำ - ดำ	- ดำ - ดำ	- ดำ - ดำ
- - - ด	- - - ทฺ	- - ดทฺ	- ด - -	- - - ฟ	- - - ด	- - - ฟ	- - - ด

บรรทัดที่ 9.4

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

บรรทัดที่ 9.5

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

บรรทัดที่ 9.6

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

บรรทัดที่ 9.7

รำดำ - -	ดำล - -	ลซ - -	ซม - -	- - - ด	- - - ด	- - - ด	- ด - -
- - ลซ	- - ซม	- - มร	- - รด	- ซฺ - -	- ซฺ - -	- ซฺ - -	- ซฺ - -

บรรทัดที่ 9.8

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

1. กลุ่มเสียงลูกโยน เสียง โด

2. กลุ่มเสียงปัญจมูล (Penta-Centric) ด ร ม X ซ ล X

3. ลักษณะการดำเนินทำนอง

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

บรรทัดที่ 9.1-9.2 เป็นลักษณะของสำนวนที่เชื่อมมาจากกลุ่มลูกโยนเสียงที่ผ่านมา และมีการดำเนินทำนองอยู่ในกลุ่มลูกโยนเสียง โด ในวรรคหลังของบรรทัดที่ 9.4 จนถึง วรรคหลังของบรรทัดที่ 9.6 การดำเนินทำนองเป็นแบบซ้ำทำนองและการทอนสำนวนทำนองในวรรคหลังของบรรทัดที่ 9.5 และในบรรทัดที่ 9.6

การลดรูปสำนวนวรรคหลังของบรรทัดที่ 9.5 และในบรรทัดที่ 9.6

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

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

บรรทัดที่ 9.7-9.8 ยังเป็นการดำเนินทำนองที่อยู่ในโครงสร้างของลูกโยนเสียง โด

กลุ่มเสียงลูกโยนที่ 10

บรรทัดที่ 10.1

- - - ด	- - รม	- ม - -	รม - ร	- - ซซ	- ล - ท	- ซ - ล	- - ทท
- ซฺ - -	- ด - -	- - รด	- - - ลฺ	- ซฺ - -	- ลฺ - ทฺ	- ซฺ - ลฺ	- ทฺ - -

บรรทัดที่ 10.2

- - ซซ	ลท - ล	- ซ - ฟ	- ม - ร	- ร - ทฺ	ลฺ - ลฺ -	- - ลฺทฺ	- - ดร
- ซฺ - -	- ทฺ - ลฺ	- ซฺ - ฟฺ	- มฺ - รฺ	- ซฺ - -	- ซฺ - รฺ	- ซฺ- -	ลฺทฺ - -

บรรทัดที่ 10.3

- - รม	- - ฟซ	- ล - -	ซฟ - -	- ร - ร	- ร - ร	- ร - ร	- ร - ร
- ด - -	รม - -	ฟ - ซฟ	- - มร	- - - ซฺ	- - - รฺ	- - - ซฺ	- - - รฺ

บรรทัดที่ 10.4

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

1. กลุ่มเสียงลูกโยน เสียง เร

2. กลุ่มเสียงปัญจมูล (Penta-Centric) ด ร ม X ซ ล X

3. ลักษณะการดำเนินทำนอง

บรรทัดที่ 10.1-10.2 เป็นลักษณะของสำนวนที่เป็นสะพานเชื่อมเสียง มีลักษณะของสำนวนลูกเท่าเสียง เร

บรรทัดที่ 10.3-10.4 เป็นการดำเนินทำนองแบบยืนเสียง ซึ่งเป็นเอกลักษณ์ของการดำเนินทำนองแบบลูกโยน

เมื่อพิจารณากลุ่มเสียงลูกโยนที่ 10 แล้ว พบว่าเป็นกลุ่มลูกโยนเสียง เร ซึ่งเหมือนกันกับกลุ่มเสียงลูกโยนที่ 2 และกลุ่มเสียงลูกโยนที่ 9 พบว่าเป็นลูกโยนเสียง โด ซึ่งเป็นเหมือนกันกับกลุ่มเสียงลูกโยนที่ 1 จึงอาจสรุปได้ว่า กลุ่มเสียงลูกโยนที่ 9 และ 10 คือการย้อนกลับไปโยนในเสียงตั้งต้น โดยพิจารณาจากเสียงกลุ่มลูกโยนและลักษณะของการดำเนินทำนองซึ่งเหมือนกันทั้งคู่

สรุปผลจากการวิเคราะห์ทำนองหลัก

ทำนองหลักของเพลงกราวใน อัตราจังหวะสองชั้น ซึ่งถือเป็นเพลงต้นแบบในการประพันธ์ทางเดี่ยวขลุ่ยเพียงออเพลงกราวใน เมื่อทำการวิเคราะห์ในประเด็นต่าง ๆ 3 ประเด็น ได้แก่ สังคีตลักษณ์ จังหวะ ระดับเสียงและลูกตกที่ปรากฏ ได้ข้อสรุปดังนี้

1. สังคีตลักษณ์

ทำนองหลักเพลงกราวใน อัตราจังหวะสองชั้น สามารถเขียนสังคีตลักษณ์แทนกลุ่มเสียงลูกโยนต่าง ๆ และทำนองเนื้อแท้ ๆ ของเพลงได้ ดังนี้

ย1 ย2 $น_1 น_2$ ย2* ย3 ย4 ย5 ย6 ย4* ย1* ย2 /**

2. จังหวะ

จังหวะของทำนองหลักเพลงกราวใน อัตราจังหวะสองชั้น ประกอบด้วยจังหวะฉิ่งและจังหวะหน้าทับ ซึ่งในจังหวะฉิ่งนั้น ใช้การบรรเลงแบบพิเศษ คือ การบรรเลงแบบตีเปิด ส่วนในจังหวะหน้าทับ นั้นใช้สำหรับวัดความยาวของเพลง โดย 1 จังหวะหน้าทับประกอบด้วย 4 ห้องเพลง ดังนั้นความยาวของทำนองหลักเพลงกราวใน อัตราจังหวะสองชั้นนี้ เมื่อนำหน้าทับเข้าตรวจวัดพบว่ามีความยาว 103 จังหวะหน้าทับ

3. ระดับเสียงและลูกตกที่ปรากฏ

ระดับเสียงที่ปรากฏในทำนองหลักเพลงกราวใน อัตราจังหวะสองชั้นนี้ ปรากฏพบการใช้อยู่ 3 ระดับเสียง คือ กลุ่มเสียงปัญจมูล ด ร ม ระดับเสียงที่ปรากฏในทำนองหลักเพลงกราวใน อัตราจังหวะสองชั้นนี้ ปรากฏพบการใช้อยู่ 3 ระดับเสียง คือ กลุ่มเสียงปัญจมูล ด ร ม X ซ ล X กลุ่มเสียงปัญจมูล ซ ล ท X ร ม X และกลุ่มเสียงปัญจมูล ร ม ฟ X ล ท X โดยกลุ่มเสียงปัญจมูล ร ม ฟ X ล ท X เป็นกลุ่มเสียงที่ใช้มากที่สุด และในช่วงสุดท้ายของเพลงพบว่ามีการกลับไปบรรเลงอยู่ในระดับเสียงตั้งต้น คือ ด ร ม X ซ ล X อีกครั้ง

กลุ่มเสียงลูกโยนที่พบในเพลงนั้น เมื่อทำการวิเคราะห์แล้ว พบว่ามีทั้งหมด 6 กลุ่มเสียง คือ กลุ่มเสียง โด เร ที มี ลา ฟา แต่ในการปรากฏลูกโยนนั้น บางเสียงมีการโยนซ้ำในเสียงเดิม ดังนั้นแม้จะมี 6 กลุ่มเสียง แต่ปรากฏพบว่ามีการโยนถึง 10 ครั้ง ภายใน 6 เสียง

4. ลักษณะการดำเนินทำนองของทำนองหลัก

จากการวิเคราะห์ทำนองหลักเพลงกราวใน อัตราจังหวะสองชั้น พบว่า ลักษณะโดยทั่วไปของการดำเนินทำนองในทำนองหลักนั้น ประกอบด้วยทำนอง 2 ส่วน คือ ส่วนที่เป็นลักษณะของการดำเนินทำนอง และส่วนที่เป็นลักษณะของลูกโยน โดยมีรายละเอียดในการอธิบาย ดังนี้

ส่วนที่เป็นลักษณะของการดำเนินทำนอง ในส่วนนี้แม้ว่าโดยเนื้อทำนองจะเป็นลักษณะของส่วนที่ใช้ในการดำเนินทำนอง แต่ก็มีส่วนที่ส่อเค้าของเพลงประเภทลูกโยน คือ มีการซ้ำสำนวนและทอนสำนวน ซึ่งลักษณะของสำนวนทั้ง 2 อย่างนี้ ล้วนเป็นลักษณะของเพลงประเภทมีลูกโยนทั้งคู่

ส่วนทำนองที่เป็นลักษณะของลูกโยน การดำเนินทำนองมีเอกลักษณ์อยู่ที่การยืนเสียงอยู่เพียงเสียงเดียว ซึ่งทำนองดังกล่าวนี้เอง ที่เมื่อนำไปทำเป็นทางเดี่ยว เป็นส่วนที่เปิดอิสระในการดำเนินทำนองอย่างเต็มที่ ทั้งในเรื่องของท่วงทำนอง และความสั้น-ยาวของทำนองเพลง

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

บทที่ 4

วิเคราะห์เดี่ยวขลุ่ยเพียงออเพลงกราวใน
ทางครูจำเนียร ศรีไทยพันธุ์

ขลุ่ยเพียงออ เป็นเครื่องดนตรีที่เก่าแก่อีกชิ้นหนึ่งของไทย เป็นเครื่องเป่าที่มีลักษณะและเอกลักษณ์เฉพาะในเรื่องของเสียงและช่วงเสียง กล่าวคือ เป็นเครื่องดนตรีที่มีความกว้างของช่วงเสียงน้อย คือ มีช่วงเสียงเพียง 12 เสียงเท่านั้น ผู้ประพันธ์ที่จะประดิษฐ์คิดทำนองเพลงให้กับขลุ่ยเพียงออ จึงต้องมีความสามารถ และแตกฉานในเรื่องของเพลง อีกทั้งต้องเข้าใจในลักษณะของช่วงเสียงเครื่องดนตรีประเภทนี้

เพลงกราวใน เป็นเพลงหน้าพาทย์ที่สำคัญอีกเพลงหนึ่ง และเป็นเพลงที่คีตกวีในด้านดนตรีไทยหลายท่าน นิยมนำมาประดิษฐ์ให้เป็นเพลงเดี่ยวในเครื่องดนตรีประเภทต่าง ๆ เพื่ออวดฝีมือกัน เพลงนี้ถือว่ามีความสลับซับซ้อนของทำนองเพลง ต้องใช้กลวิธีพิเศษในการบรรเลงที่มากมาย และต้องอาศัยพละกำลังอย่างมากในการบรรเลง ผู้ที่จะบรรเลงเพลงเดี่ยวกราวในนั้นจะต้องผ่านการเรียนเพลงเดี่ยวในขั้นต่าง ๆ เสียก่อน จนกว่าครูผู้สอนจะเห็นว่ามีทักษะฝีมือ และประสบการณ์เพียงพอแล้ว จึงจะต่อเพลงเดี่ยวกราวในนี้ให้ ด้วยเหตุนี้ ผู้วิจัยจึงประสงค์ที่จะศึกษาคุณสมบัติของเพลงกราวใน โดยเลือกที่จะศึกษาวิเคราะห์เดี่ยวขลุ่ยเพียงออเพลงกราวใน ทางครูจำเนียร ศรีไทยพันธุ์ ซึ่งเป็นศิลปินแห่งชาติและเป็นครูดนตรีไทยที่มีชื่อเสียงและได้รับการยอมรับ

ในการวิเคราะห์ทางเดี่ยวขลุ่ยเพียงออเพลงกราวใน ทางครูจำเนียร ศรีไทยพันธุ์ ผู้วิจัยได้แบ่งหัวข้อในการวิจัยออกเป็นดังนี้

4.1. สังคีตลักษณ์

4.2. ระดับเสียง

4.3. จังหวะ

4.4. การใช้กลวิธีพิเศษและการดำเนินทำนอง

ก่อนเข้าสู่รายละเอียดของการวิเคราะห์ ผู้วิจัยได้กำหนดสัญลักษณ์ในการบันทึกโน้ต เพื่อความเข้าใจและใช้บันทึกโน้ต ซึ่งมีรายละเอียด ดังนี้

สัญลักษณ์ในการบันทึกโน้ต

1. สัญลักษณ์แทนเสียง

ในการวิเคราะห์เดี่ยวขลุ่ยเพียงออเพลงกราวใน ทางครูจำเนียร ศรีไทยพันธุ์ ผู้วิจัยได้กำหนดสัญลักษณ์ที่ใช้ในการบันทึกโน้ต โดยการนำเสนอเป็นลักษณะของอักษรไทย ซึ่งเป็นอักษรย่อ 7 ตัว ดังนี้

ด = โด
ร = เร
ม = มี
ฟ = ฟา
ซ = ซอล
ล = ลา
ท = ที
ด์ = โดสูง

หมายเหตุ โน้ตที่ทำสัญลักษณ์ประจุดด้านบนคือโน้ตเสียงสูง

2. สัญลักษณ์แทนระดับเสียง

ในการดำเนินทำนองการวิเคราะห์ได้กำหนดใช้สัญลักษณ์ตัวอักษร แทนทางระดับเสียง 7 ทาง ดังนี้

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

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

3. ตารางที่ใช้ในการบันทึกโน้ต

ในการวิเคราะห์ผลงานเดี่ยวขลุ่ยเพียงออเพลงกราวใน ทางครูจำเนียร ศรีไทยพันธุ์ ผู้วิจัยได้ทำการบันทึกโน้ตเป็นระบบตัวอักษรโดยในการบันทึกจะบันทึกในตาราง 1 บรรทัด

ตัวอย่าง การบันทึกโน้ตในตาราง

- - - ซ	- - - ล	- ซ - ด์	- ท - ด์	- - ร์ม์	- ซ์ - ร์	ม์ร์ซ์ด์	- ท - ด์

4. สัญลักษณ์ที่ใช้แทนกลวิธีพิเศษในการเดี่ยว

4.1. ดรม แทน **การสะบัด 3 เสียง**

การสะบัด 3 เสียง คือ วิธีการบรรเลงที่แทรกเสียงเข้ามาในเวลาดำเนินทำนอง “เก็บ” อีก 1 พยางค์ รวมเป็น 3 พยางค์ ซึ่งแล้วแต่ผู้บรรเลงจะเห็นสมควรว่าจะแทรกตรงไหน ทำนองตรงที่แทรกนั้นก็เรียกว่า “สะบัด” การสะบัดต้องบรรเลงให้รวดเร็ว เพื่อทำให้เกิดเสียงกร้าว

ตัวอย่าง แสดงการสะบัด 3 เสียง 3 ครั้ง

- ซ – ล	ร์ด์ - ด์	ร์ม์ซ์ร์	ม์ร์ด์-ด์	ดรม ซล	ซ์ด์ - ด์	ร์ม์ซ์ร์	ม์ร์ด์-ด์

4.2. รม แทน **การสะบัด 2 เสียง**

การสะบัด 2 เสียง คือ วิธีการบรรเลงที่แทรกเสียงเข้ามาในเวลาดำเนินทำนอง “เก็บ” อีก 1 พยางค์ รวมเป็น 2 พยางค์ ซึ่งแล้วแต่ผู้บรรเลงจะเห็นสมควรว่าจะแทรกตรงไหน ทำนองตรงที่แทรกนั้นก็เรียกว่า “สะบัด” การสะบัดต้องบรรเลงให้รวดเร็ว เพื่อทำให้เกิดเสียงกร้าว

ตัวอย่าง แสดงการสะบัด 2 เสียง 1 ครั้ง

- - - ซ	- - - ล	- ซ - ด์	- ท - ด์	- - ร์ม์	- ซ์ - ร์	ม์ร์ซ์ด์	- ท - ด์

4.3. **ล** แทน **การเป่านิ้วควง เสียง ลา**

การดำเนินทำนองโดยใช้นิ้วต่างกัน แต่ทำให้เกิดเป็นเสียงระดับเดียวกัน และต้องทำเสียงติดต่อกันตั้งแต่ 2 พยางค์ขึ้นไป คือ ปิดเปิดนิ้วอย่างที่ปฏิบัติอยู่เป็นปกติครั้งหนึ่ง แล้วเปลี่ยนนิ้วให้ต่างไปจากเดิม แต่ยังเกิดเสียงเป็นระดับเดียวกันอีกครั้งหนึ่ง

ตัวอย่าง แสดงการเป่านิ้วควง เสียง ลา 1 ครั้ง

	1						
- - - ล	- - **ล**ล	- - - ร	- - ทล	- - - ร	มรมล	ทลซม	รมซล

4.3. **ด** แทน **การเป่านิ้วควง เสียง โดสูง**

การดำเนินทำนองโดยใช้นิ้วต่างกัน แต่ทำให้เกิดเป็นเสียงระดับเดียวกัน และต้องทำเสียงติดต่อกันตั้งแต่ 2 พยางค์ขึ้นไป คือ ปิดเปิดนิ้วอย่างที่ปฏิบัติอยู่เป็นปกติครั้งหนึ่ง แล้วเปลี่ยนนิ้วให้ต่างไปจากเดิม แต่ยังเกิดเสียงเป็นระดับเดียวกันอีกครั้งหนึ่ง

ตัวอย่าง แสดงการเป่านิ้วควง เสียง โดสูง 8 ครั้ง

1	***2 3***	***4***	***5 6***				***7 8***
ซซ**ด**ซ	ร**ด**ซ**ด**	ซซ**ด**ซ	ร**ด**ซ**ด**	ซซมซ	มรซร	ซซรซ	ร**ด**ซ**ด**

4.4. **ร** แทน **การเป่านิ้วควง เสียง เรสูง**

การดำเนินทำนองโดยใช้นิ้วต่างกัน แต่ทำให้เกิดเป็นเสียงระดับเดียวกัน และต้องทำเสียงติดต่อกันตั้งแต่ 2 พยางค์ขึ้นไป คือ ปิดเปิดนิ้วอย่างที่ปฏิบัติอยู่เป็นปกติครั้งหนึ่ง แล้วเปลี่ยนนิ้วให้ต่างไปจากเดิม แต่ยังเกิดเสียงเป็นระดับเดียวกันอีกครั้งหนึ่ง

ตัวอย่าง แสดงการเป่านิ้วควง เสียง เรสูง 1 ครั้ง

					1		
- - - ร	- - - ร	- - - ล	- ล - ล	- - ทล	- - **ร**ซ	- - ลท	- - - ด

4.5. แทน **การพรมนิ้ว**

การดำเนินทำนอง เมื่อทำนองเพลงตอนนั้นมีเสียงยาวพอควร จึงใช้ปลายนิ้วแตะปิด-เปิดเร็ว ๆ ก็จะบังเกิดเป็นเสียงที่สูงขึ้นไปสลับกับเสียงเดิมถี่ ๆ

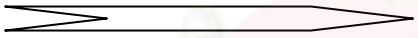
ตัวอย่าง แสดงการพรมนิ้วตั้งแต่เสียง มีสูง จนถึงท้ายห้องที่ 6

ลฟลม	ฟมรล	ทลมล	ทดำรำมำ	- - - ม	- - - -	- ลมล	ทดำรำมำ

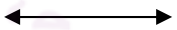
4.6. แทน **การพรมนิ้วพิเศษ**

การดำเนินทำนอง เมื่อทำนองเพลงตอนนั้นมีเสียงยาวพอควร จึงใช้ปลายนิ้วแตะปิด-เปิดเร็ว ๆ ก็จะบังเกิดเป็นเสียงที่สูงขึ้นไปสลับกับเสียงเดิมถี่ ๆ

ตัวอย่าง แสดงการพรมนิ้วพิเศษตั้งแต่เสียง โดสูง ท้ายห้องที่ 1 ถึงเสียง โดสูง ท้ายห้องที่ 4



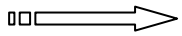
- - - ด	- - - -	- - - -	- - - ดำ	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -

4.7.  แทน **การครั่นลม**

การดำเนินทำนองโดยใช้ลมจากทรวงอก ทำให้เสียงสะดุดสะเทือนเพื่อความไพเราะเหมาะสมกับทำนองเพลงบางตอน

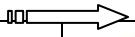
ตัวอย่าง แสดงการครั่นลมจากเสียง มี ถึงเสียง เร

- - - ม	- - - ร	- - ซม	- - - ร	- - ซม	- ร - ม	- ร - ม	- - รด

4.8.  แทน **การกระแทกลม**

การดำเนินทำนองโดยใช้ลมจากกระพุ้งแก้มและลำคอ ทำให้เสียงสะดุดสะเทือนเพื่อความไพเราะเหมาะสมกับทำนองเพลงบางตอน

ตัวอย่าง แสดงการกระแทกลมจากเสียง ลา ถึงเสียง ซอล



- - - ซ	- - - ล	- ซ - ด์	- ท - ด์	- - ร์ม์	- ซ์ - ร์	ม์ร์ซ์ด์	- ท - ด์

4.9. ฟมรดทลซ แทน **การเป่าลมโปรย**

การดำเนินทำนอง โดยลักษณะของทำนองเคลื่อนที่จากเสียงสูงไปหาระดับเสียงต่ำอย่างรวดเร็ว โดยตัวโน้ตต้องเรียงชิดติดกัน

ตัวอย่าง แสดงการเป่าลมโปรยจากเสียง ฟาสูง ถึงเสียง ซอล

- - - ม์	- - - ซ์	- - ฟ์ม์	ร์ด์ทลซ	- - - ซ	ลซรซ	ลซด์ล	- - - ล

4.10. แทน **การลอยจังหวะ**

การดำเนินทำนอง โดยให้ความอิสระแก่ผู้บรรเลงในเรื่องของจังหวะ โดยผู้บรรเลงจะบรรเลงช้า-เร็ว หรือนานเท่าใดก็ได้ แต่ก็ต้องดูจังหวะที่ยืนเป็นหลัก ห้ามมิให้เหลื่อมล้ำกับจังหวะอย่างเด็ดขาด

ตัวอย่าง แสดงการลอยจังหวะตั้งแต่เสียง เร ถึงเสียง ซอล

- - - ม	- - - ร	- - ซม	- - - ร	- - ซม	- ร - ม	- ร - ม	- - รด

4.11. ✧ แทน **การปริบเสียง**

การดำเนินทำนอง ที่ทำให้เกิดเสียงเต้นระริกไปในตัวเล็กน้อย โดยขยับนิ้วให้สั่นสะเทือนขึ้นคล้ายกับที่ปากเราพูดคำว่า “ปริบ” นั่นเอง

ตัวอย่าง แสดงการปริบเสียง เสียง ลา

ฟมฟร	มฟมฟ	รมฟล	ฟมรร	ทลฟท ✧	ลฟมล	ฟมรฟ	มรมร

4.12. ***ดรมรมลซ*** แทน **การขยี้**

การดำเนินทำนอง โดยเพิ่มพยางค์ในประโยคเพลงให้มากขึ้นกว่าการบรรเลงปกติ

ตัวอย่าง แสดงการขยี้ตั้งแต่ เสียง โด ถึงเสียง ซอล

ซดซม	รมลซ	***ดรมรมลซ***	มลซล ดำ	ดำรำม ซำร	รำดำล ดำร	มำรำซำร	มำรำดำดำ

4.13. **การตัดลม**

การดำเนินทำนอง โดยใช้ลมจากปลายลิ้นเน้นแต่ละพยางค์ในห้องเพลง

ตัวอย่าง แสดงการตัดลม เสียง ลา ตั้งแต่ห้องที่ 1 ถึงห้องที่ 8

ลลลร	ลลลฟ	ลลลม	ลลลร	ลลลฟ	ลลลม	ลลลร	ลลลฟ

4.14. **การเป่าระบายลม**

วิธีที่ผู้บรรเลงสามารถเป่าลมเข้าไปในเลาขลุ่ยได้ตลอดโดยไม่ต้องหยุดพักหายใจทำให้เสียงขลุ่ยไม่ขาดระยะ ซึ่งข้อดีของการระบายลมคือ จะช่วยทำให้ผู้บรรเลงไม่เหนื่อย สามารถเป่าดำเนินทำนองไปได้เรื่อย ๆ และสามารถควบคุมการใช้ลมได้ง่ายยิ่งขึ้น

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

หมายเหตุ การตัดลมและการเป่าระบายลมนี้ เป็นพื้นฐานของการบรรเลงขลุ่ยเพียงออ

รายละเอียดการวิเคราะห์

4.1. สังคีตลักษณ์

เมื่อมาพิจารณาในทางเดี่ยวขลุ่ยเพียงออแล้ว พบว่า กลุ่มทำนองลูกโยนนั้นมีการเปลี่ยนไปจากทำนองหลัก โดยในการเปลี่ยนแปลงนั้นอยู่ที่กลุ่มเสียงลูกโยน กล่าวคือ ในทำนองหลักมีกลุ่มลูกโยนอยู่ทั้งหมด 10 กลุ่ม แต่ในทางเดี่ยวมีจำนวนกลุ่มลูกโยนเพียง 8 กลุ่ม ส่วนในเรื่องเสียงของกลุ่มลูกโยนนั้น พบว่ามีจำนวนเท่ากันคือ 6 เสียง และในส่วนที่เป็นเนื้อทำนองแท้ ๆ ของเพลงนั้นมีจำนวนเท่ากันคือ 30 จังหวะหน้าทับ

ดังนั้น สังคีตลักษณ์ของเดี่ยวขลุ่ยเพียงออเพลงกราวใน ทางครูจำเนียร ศรีไทยพันธุ์ สามารถแสดงได้ ดังนี้

ย1 ย2 น$_1$น$_2$ ย2* ย3 ย4 ย5 ย6 ย4* ป /

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ตารางแสดงสังคีตลักษณ์ของเดี่ยวขลุ่ยเพียงออเพลงกราวใน ทางครูจำเนียร ศรีไทยพันธุ์

ย1 ย2 $น_1 น_2$ ย2* ย3 ย4 ย5 ย6 ย4* ป /		
โยนที่	**เสียง**	**สัญลักษณ์**
1	โด	ย1
2	เร	ย2
ทำนองที่เป็นส่วนเนื้อแท้ ส่วนที่ 1 (3 ประโยคเพลง) ส่วนที่ 2 (12 ประโยคเพลง)		 $น_1$ $น_2$
3	เร	ย2*
4	ที	ย3
5	มี	ย4
6	ลา	ย5
7	ฟา	ย6
8	มี	ย4*
ทำนองปิดท้าย		ป
จบเพลง		/

จากสังคีตลักษณ์ ของเดี่ยวขลุ่ยเพียงออเพลงกราวใน ทางครูจำเนียร ศรีไทยพันธุ์ ในข้างต้นสามารถอธิบายสัญลักษณ์ต่าง ๆ ในรูปแบบหรือสังคีตลักษณ์ ดังนี้

1. ตัวอักษร **ย1 ย2 ย3** ที่ปรากฏนี้ แทนสัญลักษณ์ของท่วงทำนองในส่วนที่เป็นลูกโยนเสียงต่าง ๆ ของทำนองเดี่ยวขลุ่ยเพียงออเพลงกราวใน อัตราจังหวะสองชั้น

2. ตัวอักษรที่มีตัวเลขห้อยอยู่ด้านหลัง เช่น **$น_1$** เป็นสัญลักษณ์แทนท่วงทำนองที่เป็นส่วนของเนื้อแท้ในเดี่ยวขลุ่ยเพียงออเพลงกราวใน อัตราจังหวะสองชั้น

3. ตัวอักษรที่ใส่เครื่องหมาย " * " เป็นสัญลักษณ์แทนทำนองที่ซ้ำกัน เช่นที่ปรากฏใน ย4* หมายความว่า มีการนำทำนอง ย4 มาซ้ำอีกครั้ง โดยอาจจะมีการเปลี่ยนแปลงสำนวนทำนองไปบ้าง แต่โครงสร้างเสียงต้องเป็นแบบเดียวกับ ย4

4. ตัวอักษร **ป** ที่ปรากฏ แทนสัญลักษณ์ของทำนองปิดท้าย

5. สัญลักษณ์ / ที่ปรากฏ แทนสัญลักษณ์การจบเพลง

6. ท่วงทำนองที่นำมาเขียนเป็นสัญลักษณ์นั้น ต้องมีความยาวไม่น้อยกว่า 1 จังหวะหน้าทับ

4.2. ระดับเสียง

จากการวิเคราะห์ระดับเสียงในทำนองหลักของเพลงกราวใน อัตราจังหวะสองชั้น ซึ่งเป็นทำนองต้นแบบในการประพันธ์ทางเดี่ยวขลุ่ยเพียงออนั้น สรุปได้ว่า ทำนองหลักเพลงกราวใน อัตราจังหวะสองชั้น ดำเนินทำนองอยู่ในกลุ่มเสียง 3 กลุ่ม ได้แก่

1. กลุ่มเสียงปัญจมูล	เพียงออบน	มีกลุ่มเสียง	ด ร ม X ซ ล X
2. กลุ่มเสียงปัญจมูล	เพียงออล่าง	มีกลุ่มเสียง	ซ ล ท X ร ม X
3. กลุ่มเสียงปัญจมูล	นอก	มีกลุ่มเสียง	ร ม ฟ X ล ท X

ทำนองหลักในเพลงกราวใน อัตราจังหวะสองชั้น ส่วนใหญ่ ดำเนินทำนองอยู่ในกลุ่มเสียงปัญจมูล ร ม ฟ X ล ท X เป็นส่วนมาก

4.3. จังหวะ

จากการวิเคราะห์ทำนองหลักเพลงใน อัตราจังหวะสองชั้น พบว่าทำนองหลักของเพลงกราวในจะใช้ฉิ่ง ตีเป็นจังหวะพิเศษ คือตีแบบเปิด และใช้เครื่องหนังตีกำกับจังหวะ โดยให้โน้ต 4 ห้องเท่ากับ 1 จังหวะหน้าทับ

เปรียบเทียบทำนองกับอัตราจังหวะ

ทำนอง	XXXX	XXXX	XXXX	XXXX
ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง
ตะโพน	- ตุ๊บ - -	- ติง - ตุ๊บ	- เพลิ่ง - เท่ง	- ติง - -
กลองทัด	- - - -	- ต้อม - ต้อม	- - - ต้อม	- - - ต้อม

ในการวัดความยาวของทำนองหลักเพลงกราวใน อัตราจังหวะสองชั้น สามารถวัดได้ 103 จังหวะหน้าทับ

แต่เมื่อนำมาพิจารณาประกอบกับทางเดี่ยวขลุ่ยเพียงออแล้ว พบว่า มีข้อที่น่าสังเกตอยู่ 2 ประการ คือ

1. การใช้เครื่องกำกับจังหวะ บรรเลงประกอบ มิได้ใช้ตะโพน-กลองทัดดังเช่นในทำนองหลัก แต่ใช้โทน-รำมะนา ตีบรรเลงจังหวะประกอบแทน

2. ไม้กลองที่ใช้ในการบรรเลงประกอบจังหวะนั้น มิได้ใช้ไม้กลองเพลงกราวในดังเช่นทำนองหลัก แต่ใช้ไม้กลองเพลงกราวนอกแทน

ข้อที่น่าสังเกตทั้ง 2 ประการ สามารถอธิบายได้ ดังนี้

1. เพลงกราวใน ถือเป็นหน้าพาทย์ที่สำคัญเพลงหนึ่ง การบรรเลงเพลงหน้าพาทย์นั้น มีวัตถุประสงค์เพื่อก่อให้เกิดความศักดิ์สิทธิ์ ก่อให้เกิดความเป็นมงคล ดังนั้น การใช้ตะโพน-กลองทัด บรรเลงประกอบจังหวะนั้น จะทำให้เพลงมีความหนักแน่น มีพลัง เกิดความศักดิ์สิทธิ์มากยิ่งขึ้น

แต่ถ้านำมาใช้ประกอบการบรรเลงเดี่ยว ก็คงจะไม่เหมาะสมนัก เพราะว่าเสียงของตะโพน-กลองทัดจะดังจนกลบเสียงของเครื่องดนตรีที่นำมาเดี่ยว เนื่องจากจุดมุ่งหมายในการเดี่ยวก็เพื่ออวดฝีมือ ทักษะ ความแม่นยำ และทางเพลง ดังนั้นเพื่อความเหมาะสมจึงได้นำโทน-รำมะนามาใช้บรรเลงประกอบจังหวะแทน

2. ใช้หน้าทับกราวนอกแทนหน้าทับกราวใน บรรเลงประกอบในการเดี่ยว ต้องพิจารณาว่าจังหวะหน้าทับทั้ง 2 หน้าทับนั้น มีความเหมือนหรือแตกต่างกันอย่างไร และการบรรเลงเดี่ยวขลุ่ยเพียงออนั้น พบว่ามิได้นำลักษณะกระสวนจังหวะของตะโพนมาใช้ แต่ได้นำกระสวนจังหวะของกลองทัดมาใช้บรรเลง

ดังนั้นในการพิจารณาหน้าทับประกอบการบรรเลงเดี่ยวขลุ่ยเพียงออ จะพิจารณากระสวนจังหวะของกลองทัดทั้งหน้าทับกราวในและหน้าทับกราวนอก เป็นสำคัญ

เปรียบเทียบกระสวนจังหวะของกลองทัด ในไม้กลองกราวในกับกระสวนจังหวะของกลองทัดในไม้กลองกราวนอก เป็นดังนี้

ไม้กลองกราวใน	- - - -	- ต้อม - ต้อม	- - - ต้อม	- - - ต้อม
กระสวนจังหวะ	- - - -	- X - X	- - - X	- - - X

ไม้กลองกราวนอก	- - - -	- - - ต้อม	- ต้อม - -	- ต้อม - ต้อม
กระสวนจังหวะ	- - - -	- - - X	- X - -	- X - X

บุญช่วย แสงอนันต์ ผู้เชี่ยวชาญด้านเครื่องหนัง กรมศิลปากร ได้อธิบายในเรื่องของการใช้จังหวะหน้าทับ ในเพลงกราวใน ไว้ว่า

> *“การเดี่ยวกราวใน แต่ใช้หน้าทับเพลงกราวนอกนี้ มีมาแต่โบราณแล้ว ทุกวันนี้ คนเครื่องหนังเอง ก็ยังหาข้อสรุปกันไม่ได้ว่าทำไมต้องใช้หน้าทับเพลงกราวนอก ทำไมไม่ใช้หน้าทับของเพลงกราวใน แต่บางคนที่เขาเดี่ยวกัน พอเดี่ยวไปจนถึงเนื้อแท้ของเพลงกราวใน เขาก็จะใช้หน้าทับกราวในส่วนโยนอื่น ๆ ก็ใช้หน้าทับกราวนอก”*
>
> (บุญช่วย แสงอนันต์, สัมภาษณ์, 3 มิถุนายน 2549)

สงบศึก ธรรมวิหาร ได้ให้ความเห็นในเรื่องนี้ ว่า

"เพื่อความเหมาะสม ถ้าเป็นการแสดงโขน พอยักษ์ออกมารำก็ใช้หน้าทับกราวใน แต่เวลาเดี่ยวใช้หน้าทับกราวนอกเพื่อให้เกิดความกระชับเหมาะสมในเพลง"
(สงบศึก ธรรมวิหาร, สัมภาษณ์, 3 มิถุนายน 2549)

ทัศนัย พิณพาทย์ ได้ให้ความเห็นเช่นเดียวกัน ว่า

"การใช้หน้าทับกราวนอกในการเดี่ยวเพลงกราวในนี้ มีมาแต่โบราณแล้ว อาจจะไม่ต้องเน้นในเรื่องแบบแผนเท่าไหร่นัก แต่ดูที่ความเหมาะสมเป็นหลักสำคัญ"
(ทัศนัย พิณพาทย์, สัมภาษณ์, 3 มิถุนายน 2549)

ครูมิ ทรัพย์เย็น ได้เคยกล่าวกับ พิชิต ชัยเสรีในเรื่องเดียวกันว่า

"เวลาเดี่ยว เขาต้องใช้กราวนอก มันจึงจะเข้ากับเพลง"
(พิชิต ชัยเสรี, สัมภาษณ์, 6 กันยายน 2549)

ดังนั้นจึงสามารถสรุปได้ว่า กระสวนจังหวะหน้าทับของเพลงกราวใน เป็นกระสวนจังหวะที่ให้ความรู้สึกแช่มช้า หนักแน่น สง่างาม ส่วนกระสวนจังหวะหน้าทับของเพลงกราวนอกให้จังหวะที่กระชับ ส่งผลให้การบรรเลงเพลงมีความรวดเร็วและเหมาะสมกับการบรรเลงเดี่ยวมากกว่าหน้าทับเพลงกราวใน

4.4. การใช้กลวิธีพิเศษและการดำเนินทำนอง

ในการอธิบายการวิเคราะห์เกี่ยวกับการใช้กลวิธีพิเศษ และการดำเนินทำนองของเดี่ยวขลุ่ยเพียงออเพลงกราวใน ทางครูจำเนียร ศรีไทยพันธุ์ นั้น ผู้วิจัยทำการวิเคราะห์และอธิบายโดยจำแนกออกเป็นกลุ่มลูกโยน ตั้งแต่กลุ่มลูกโยนเสียงแรกจนถึงกลุ่มลูกโยนเสียงสุดท้าย โดยในการ

อธิบาย ผู้วิจัยได้ยกตัวอย่างโน้ตของทางเดี่ยวมาประกอบการอธิบายเกี่ยวกับการใช้กลวิธีพิเศษและยกตัวอย่างโน้ตทำนองหลักในการอธิบายลักษณะการทำเนินทำนองเพื่อให้เห็นความชัดเจนยิ่งขึ้น

ในรายละเอียดของการวิเคราะห์ นอกจากวิเคราะห์กลุ่มลูกโยนเสียงต่าง ๆ แล้ว ผู้วิจัยยังมุ่งอธิบายว่าในแต่ละโยนนั้น เป็นกลุ่มลูกโยนเสียงใด ดำเนินทำนองอยู่ในกลุ่มเสียงปัญจมูลใด มีการใช้กลวิธีพิเศษใดบ้างในกลุ่มลูกโยนนั้น ๆ และลักษณะของการดำเนินทำนองในทางเดี่ยวเป็นอย่างไร ดังนั้นในการอธิบายในกลุ่มเสียงลูกโยนนั้น ๆ จึงมีประเด็นในการอธิบาย ดังนี้

4.4.1. กลุ่มเสียงลูกโยน
4.4.2. กลุ่มเสียงปัญจมูล (Penta-Centric)
4.4.3. การใช้กลวิธีพิเศษ
4.4.4. ลักษณะการดำเนินทำนอง
4.4.5. ความสัมพันธ์ระหว่างทำนองหลักและทางเดี่ยว

ในลำดับต่อไป จะได้แสดงการวิเคราะห์เดี่ยวขลุ่ยเพียงออเพลงกราวใน ทางครูจำเนียร ศรีไทยพันธุ์ ในแต่ละกลุ่มเสียงลูกโยน ดังที่ได้อธิบายไว้ข้างต้น ดังนี้

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

กลุ่มเสียงลูกโยนที่ 1

ในกลุ่มเสียงลูกโยนที่ 1 นี้ เป็นกลุ่มเสียงลูกโยนที่มีความยาว ดังนั้นผู้วิจัยจึงทำการแบ่งย่อยกลุ่มเสียงลูกโยนเสียงนี้ออกเป็น 3 ช่วง โดยใช้ลักษณะของการดำเนินทำนองเป็นเกณฑ์ในการแบ่ง

กลุ่มเสียงลูกโยนที่ 1 : ช่วงที่ 1

บรรทัดที่ 1

- - - ซ	- - - ล	- ซ - ด̣	- ท - ด̣	- - ร̣ม̣	- ซ̣ - ร̣	ม̣ร̣ซ̣ด̣	- ท - ด̣

บรรทัดที่ 2

- ซ - ล	ร̣**ด̣** - ด̣	ร̣ม̣ซ̣ร̣	ม̣ร̣**ด̣**-ด̣	ดรม ซล	ซ̣**ด̣** - ด̣	ร̣ม̣ซ̣ร̣	ม̣ร̣**ด̣**-ด̣

บรรทัดที่ 3

ซดซม	รมลซ	**ดรมรมลซ**	มลซล ด̣	ด̣ร̣ม̣ ซ̣ร̣	ร̣ด̣ล ด̣ร̣	ม̣ร̣ซ̣ร̣	ม̣ร̣**ด̣**ด̣**ด̣**

บรรทัดที่ 4

ด̣ลซม	ร̣ด̣ลซ	มซลซ	ดมรด̣	ลซมล	ซมรซ	มรดม	มรดร-

กลุ่มเสียงลูกโยน เสียง โด

กลุ่มเสียงปัญจมูล ด ร ม X ซ ล X (ระดับเสียงเพียงออบน)

การใช้กลวิธีพิเศษ

บรรทัดที่ 1 การกระแทกลม และการสะบัด 2 เสียง

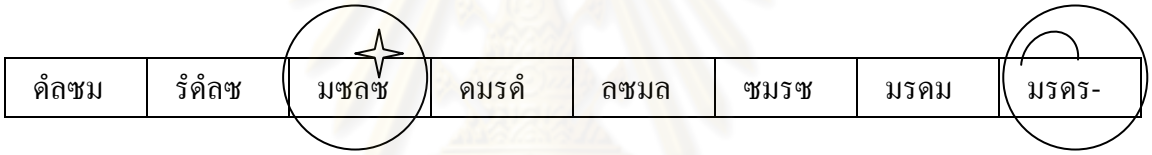
- - - ซ	- - - ล	- ซ - ด̣	- ท - ด̣	- - ร̣ม̣	- ซ̣ - ร̣	ม̣ร̣ซ̣ด̣	- ท - ด̣

กลวิธีพิเศษที่พบในห้องที่ 2 ของวรรคต้น คือ การกระแทกลม เสียง ลา ถึงเสียง ซอล ในห้องที่ 3 ของวรรคต้น และห้องแรกของวรรคหลัง คือ การสะบัด 2 เสียง

บรรทัดที่ 3 การขยี้ การสะบัด 3 เสียง และการเป่านิ้วควงเสียง โดสูง

กลวิธีพิเศษที่พบในห้องที่ 3 ของวรรคต้น คือ การขยี้ ในห้องแรกและห้องที่ 2 ของวรรคหลัง คือ การสะบัด 3 เสียง และในห้องสุดท้ายของวรรคหลัง คือ การสะบัด 3 เสียง และการเป่านิ้วควง เสียง โดสูง

บรรทัดที่ 4 การปริบเสียง และการสะบัด 3 เสียง

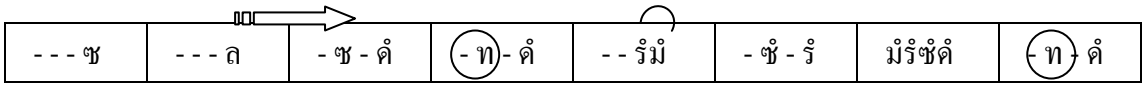


กลวิธีพิเศษที่พบในห้องที่ 3 ของวรรคต้น คือ การปริบเสียง และในห้องสุดท้ายของวรรคหลัง คือ การสะบัด 3 เสียง

ลักษณะการดำเนินทำนอง

การดำเนินทำนองในกลุ่มเสียงลูกโยนที่ 1 ช่วงที่ 1 นี้ บรรทัดที่ 1และบรรทัดที่ 2 มีโครงสร้างทำนองที่เหมือนกัน แต่โครงสร้างทำนองของบรรทัดที่ 1 จะมีการใช้หลุมเสียง คือ เสียง ที ในท้ายวรรคที่ 1 และท้ายวรรคที่ 2 การใช้หลุมเสียง คือ เสียง ที นี้ ผู้ประพันธ์คงจะต้องการให้สำนวนของทำนองในการขึ้นเพลงมีความอ่อนหวานลง และมีความหลากหลาย

บรรทัดที่ 1



การใช้หลุมเสียง คือ เสียงที เข้ามาเป็นตัวดำเนินทำนอง

บรรทัดที่ 2 โครงสร้างของทำนองจะเหมือนกับบรรทัดที่ 1 แต่จะเป็นลักษณะของการดำเนินทำนองแบบเก็บ มีการใช้กลวิธีพิเศษ คือ การใช้นิ้วควง เสียง โดสูง เข้ามาเพื่อให้สำนวนของทำนองมีความหลากหลายมากยิ่งขึ้น

โครงสร้างของทำนองในบรรทัดที่ 3 จะมีการใช้กลวิธีพิเศษ คือ การขยี้ ทั้งนี้ เพื่อเป็นการอวดฝีมือของผู้บรรเลง ซึ่งจะต้องทำการขยี้ให้ชัดเจนทุกคำ และใช้กลวิธีพิเศษ คือ การสะบัด 3 เสียง เพื่อให้สำนวนเพลงมีความคมคายและไพเราะมากยิ่งขึ้น

สำนวนของทำนองในบรรทัดที่ 4 มีการเปลี่ยนตำแหน่งเสียงในท้ายวรรคที่ 1 ทั้งนี้เพื่อต้องการที่จะทำให้สำนวนของทำนองต่อไป มีการเคลื่อนที่ของทำนองจากเสียงสูงไปหาเสียงต่ำและลอยจังหวะในทำนองต่อไป

บรรทัดที่ 4

ดลซม	รดลซ	มซลซ	ดมรด	ลซมล	ซมรซ	มรดม	มรดร-

สำนวนที่มีการเปลี่ยนตำแหน่งเสียง

ความสัมพันธ์ระหว่างทำนองหลักและทางเดี่ยว

ทำนองหลัก

บรรทัดที่ 1

- - รม	- ซ - ล	- ซ - -	- ด - ด	รด - -	ดล - -	ลซ - -	ซม - -
- ด	- ซ - ล	- ร - ด	- - - -	- - ลซ	- - ซม	- - มร	- - รด

บรรทัดที่ 2

ม - รม	ซ - มซ	- - ซล	ด - ลด	รด - -	ดล - -	ลซ - -	ซม - -
- ด - -	- ร - -	รม - -	- ซ - -	- - ลซ	- - ซม	- - มร	- - รด

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ทำนองทางเดี่ยว

บรรทัดที่ 1

- - - ซ	- - - ล	- ซ - ดำ	- ท - ดำ	- - รำมำ	- ซำ - รำ	มำรำซำดำ	- ท - ดำ

บรรทัดที่ 2

- ซ - ล	รำ<u>ด</u>ำ - ดำ	รำมำซำรำ	มำรำ<u>ด</u>ำ-ดำ	ดรม ซล	ซำ<u>ด</u>ำ - ดำ	รำมำซำรำ	มำรำ<u>ด</u>ำ-ดำ

ความสัมพันธ์ระหว่างทำนองหลักกับทางเดี่ยวขลุ่ยเพียงออ ในกลุ่มลูกโยนที่ 1 ช่วงที่ 1 นี้ พบว่า ในทางเดี่ยวบรรทัดที่ 1-2 มีลักษณะของการดำเนินทำนองยังคงเค้าโครงของทำนองหลักในบรรทัดที่ 1-2 อยู่มาก แต่ลักษณะของการดำเนินทำนองในทางเดี่ยวจะใช้กลวิธีพิเศษเพื่อให้เกิดความหลากหลายในสำนวนเพลง ดังจะยกตัวอย่างทำนองหลัก เพื่อเปรียบเทียบกับลักษณะของการดำเนินทำนองที่แปรผันไป ดังนี้

ทำนองหลัก

บรรทัดที่ 3

- - - ด	- - - ด	- - - ด	- ด - -	- - - ด	- - - ด	- - - ด	- ด - -
- ซ๎ - -	- ซ๎ - -	- ซ๎ - -	- ซ๎ - -	- ซ๎ - -	- ซ๎ - -	- ซ๎ - -	- ซ๎ - -

จังหวะแรกของบรรทัดที่ 4

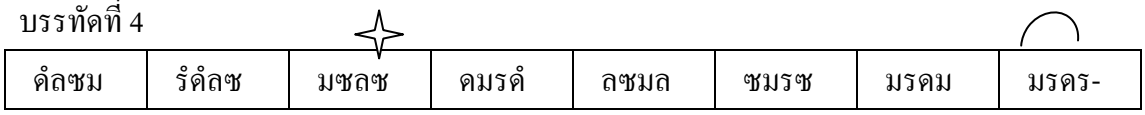
- - - ด	- ด - -	- - - ด	- ด - -
- ซ๎ - -	- ซ๎ - -	- ซ๎ - -	- ซ๎ - -

ทำนองทางเดี่ยว

บรรทัดที่ 3

ซดซม	รมลซ	**ดรมรมลซ**	มลซล ดำ	ดำรำมำ ซำรำ	รำดำล ดำรำ	มำรำซำรำ	มำรำ<u>ด</u>ำ<u>ด</u>ำ<u>ด</u>

บรรทัดที่ 4



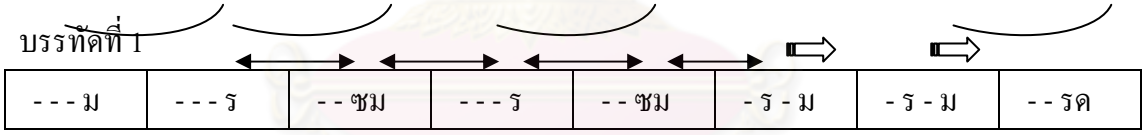
ดลซม	รดลซ	มซลซ	ดมรด	ลซมล	ซมรซ	มรดม	มรดร-

บรรทัดที่ 4-5 ลักษณะการดำเนินทำนองในทางเดี่ยวมีความแตกต่างจากทำนองหลัก เนื่องจากในทำนองหลัก เมื่อการดำเนินทำนองจบในบรรทัดที่ 2 ลักษณะการดำเนินต่อไป จะเป็นการดำเนินทำนองลักษณะลูกโยน แต่ในทางเดี่ยวยังเป็นลักษณะของการดำเนินทำนองแบบเก็บและใช้กลวิธีพิเศษในการบรรเลง

ลักษณะของการดำเนินทำนองระหว่างทางเดี่ยวกับทำนองหลักที่แตกต่างกันนี้ ทำให้อนุมานได้ว่า ผู้ประพันธ์ได้ยึดทำนองตอนต้นเป็นพื้นในการดำเนินทำนองแล้ว ท่วงทำนองต่อไปจึงเป็นการประดิษฐ์ทำนองขึ้นโดยอิสระ มิได้อาศัยทำนองหลักเป็นประเด็นสำคัญในการดำเนินทำนอง เพราะเนื้อทำนองที่เป็นลักษณะของลูกโยน คือ มีการเคลื่อนที่อยู่เพียงเสียงเดียว ดังนั้นจึงเป็นการเปิดโอกาสให้ผู้ประพันธ์ได้มีการประดิษฐ์ท่วงทำนองได้อย่างอิสระ

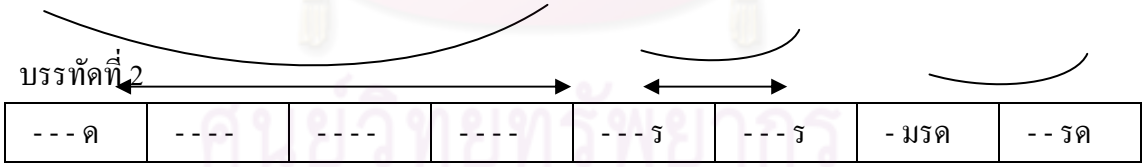
กลุ่มเสียงลูกโยนที่ 1 : ช่วงที่ 2

บรรทัดที่ 1



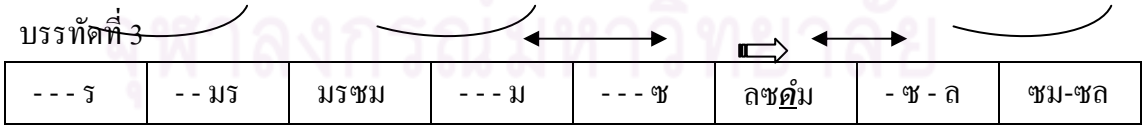
- - - ม	- - - ร	- - ซม	- - - ร	- - ซม	- ร - ม	- ร - ม	- - รด

บรรทัดที่ 2



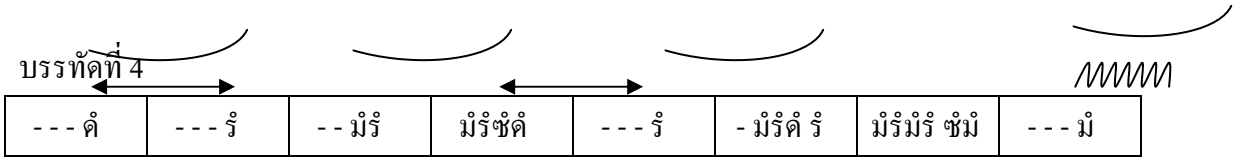
- - - ด	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ร	- - - ร	- มรด	- - รด

บรรทัดที่ 3



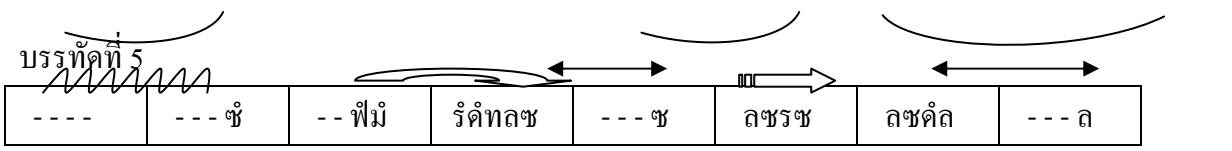
- - - ร	- - มร	มรซม	- - - ม	- - - ซ	ลซ<u>ด</u>ม	- ซ - ล	ซม-ซล

บรรทัดที่ 4

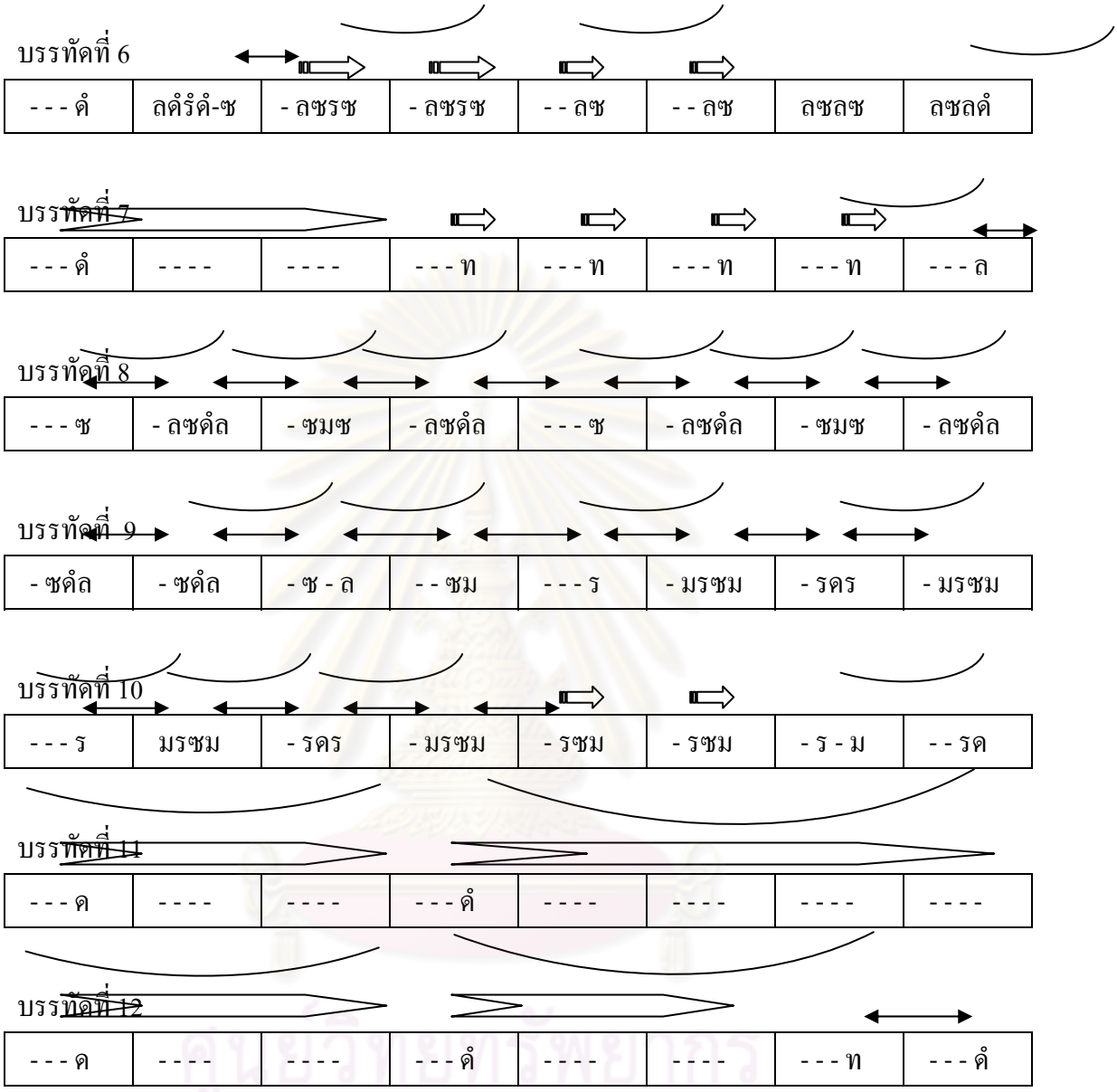


- - - ดำ	- - - รำ	- - มำรำ	มำรำซำดำ	- - - รำ	- มำรำดำ รำ	มำรำมำรำ ซำมำ	- - - มำ

บรรทัดที่ 5



- - - -	- - - ซำ	- - ฟำมำ	รำดำทลซ	- - - ซ	ลซรซ	ลซดำล	- - - ล

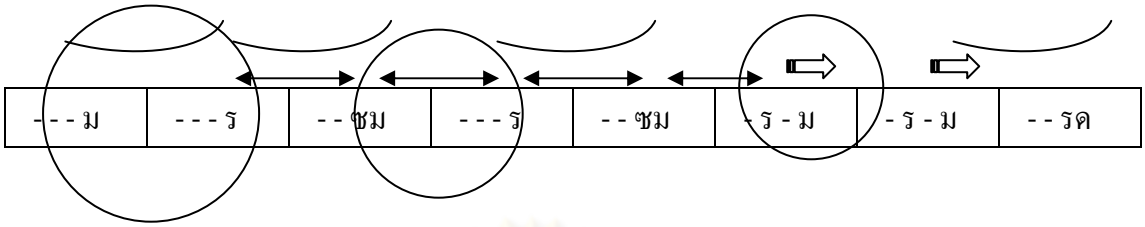


กลุ่มเสียงลูกโยน เสียง โด

กลุ่มเสียงปัญจมูล ด ร ม X ซ ล X (ระดับเสียงเพียงออบน)

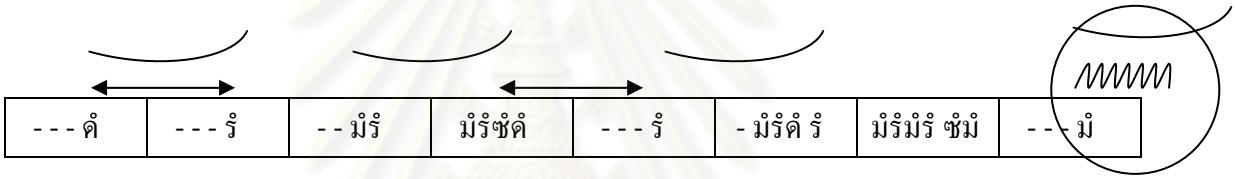
การใช้กลวิธีพิเศษ

บรรทัดที่ 1 การลอยจังหวะ การครั่นลม และการกระแทกลม



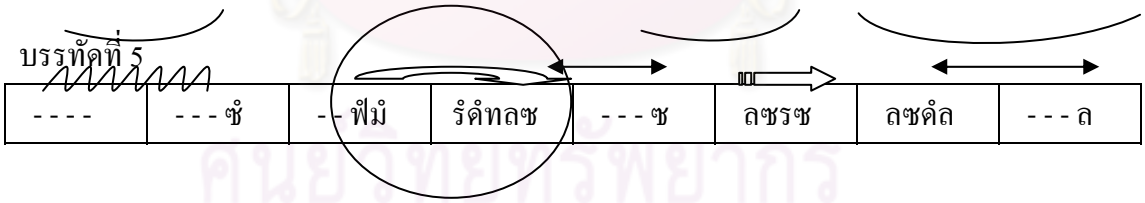
กลวิธีพิเศษที่พบในห้องที่ 1-2 ของวรรคต้น คือ การลอยจังหวะ ในห้องที่ 3-4 ของวรรคต้น คือ การครั่นลม เสียง มี ถึงเสียง เร และในห้องที่ 2 ของวรรคหลัง คือ การกระแทกลม เสียง มี

บรรทัดที่ 4 การพรมนิ้ว



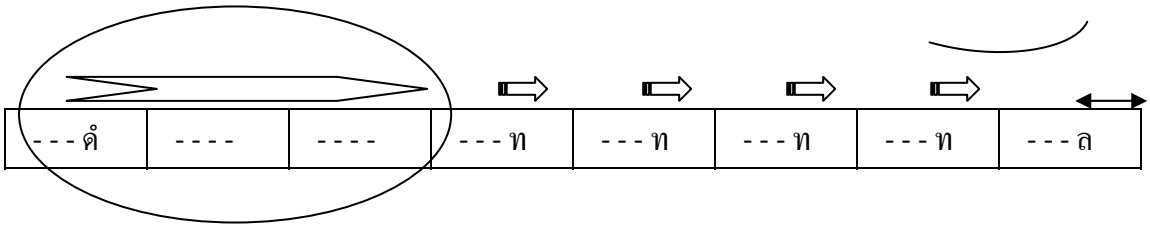
กลวิธีพิเศษที่พบ คือ การพรมนิ้ว เสียง มีสูง ในห้องสุดท้ายของวรรคหลัง

บรรทัดที่ 5 การเป่าลมโปรย



กลวิธีพิเศษที่พบ คือ การเป่าลมโปรย โดยเริ่มจากเสียง ฟาสูง ใช้การผ่อนลมให้เบาลง จนถึงเสียง ซอล

บรรทัดที่ 7 การพรมนิ้วพิเศษ



กลวิธีพิเศษที่พบ คือ การพรมนิ้วพิเศษ 3 ห้องแรกของวรรคต้น

ลักษณะการดำเนินทำนอง

การดำเนินทำนองในกลุ่มเสียงลูกโยนที่ 1 ช่วงที่ 2 นี้ ตั้งแต่บรรทัดที่ 1-12 โครงสร้างของทำนองส่วนใหญ่ จะเป็นการลอยจังหวะ ซึ่งการลอยจังหวะนี้เป็นเอกลักษณ์ที่โดดเด่นของการดำเนินทำนองในกลุ่มเสียงลูกโยนที่ 1 และมีการใช้กลวิธีพิเศษในการบรรเลงเข้ามาเพื่อทำให้สำนวนเพลงมีความไพเราะ หลากหลาย และกลมกลืนมากยิ่งขึ้น

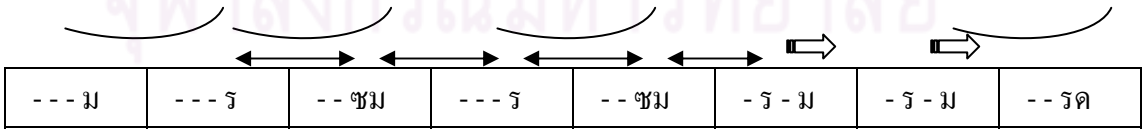
ในการดำเนินทำนองช่วงนี้ ให้ความอิสระแก่ผู้บรรเลงในเรื่องของจังหวะ โดยผู้บรรเลงจะบรรเลงช้า-เร็ว หรือนานเท่าใดก็ได้ แต่ก็ต้องดูจังหวะที่ยืนเป็นหลัก ห้ามมิให้เหลื่อมล้ำกับจังหวะอย่างเด็ดขาด

การดำเนินทำนองของกลุ่มเสียงลูกโยนที่ 1 ช่วงที่ 2 นี้ การดำเนินทำนองจะเน้นกลวิธีพิเศษใน 2 เรื่องเป็นสำคัญ คือ

1. ในเรื่องของลม ได้แก่ การครั่นลม การกระแทกลม และการเป่าลมโปรย
2. ในเรื่องของนิ้ว ได้แก่ การพรมนิ้ว และการพรมนิ้วพิเศษ

การลอยจังหวะนั้น เป็นการบรรเลงในลักษณะของการใช้อารมณ์ความรู้สึกที่เศร้าโศกและสะเทือนใจ ดังนั้น สำนวนของเพลงจะเป็นไปในลักษณะของการบีบคั้นและคลี่คลายในที่สุด

บรรทัดที่ 1

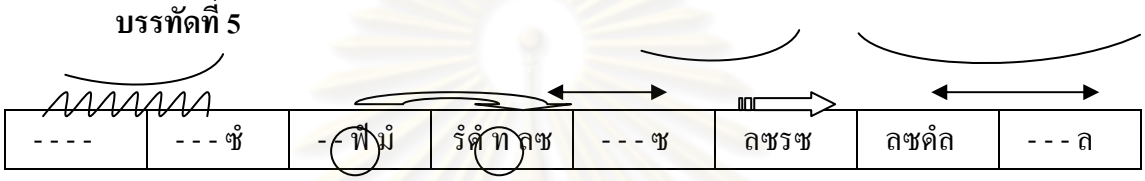


โครงสร้างของทำนองในกลุ่มเสียงลูกโยนที่1 ช่วงที่ 2 นี้ จะมีการใช้หลุมเสียง คือ เสียง ฟา และเสียง ที เข้ามาเพื่อทำให้ทำนองเกิดความหลากหลายและไพเราะ

การใช้หลุมเสียงของทำนองในกลุ่มเสียงลูกโยนที่ 1 ช่วงที่ 2 นี้ น่าจะอนุมานได้ 3 ประเด็น ดังนี้

ประเด็นที่ 1 การใช้หลุมเสียง คือ เสียง ฟา และเสียง ที ในกลวิธีพิเศษการเป่าลมโปรย กลวิธีพิเศษนี้ เป็นการเคลื่อนที่ของทำนองจากเสียงสูงไปหาระดับเสียงต่ำอย่างรวดเร็ว โดยตัวโน้ตต้องเรียงชิดติดกัน เป็นการเปลี่ยนอารมณ์ความรู้สึกของเพลงอย่างรวดเร็ว

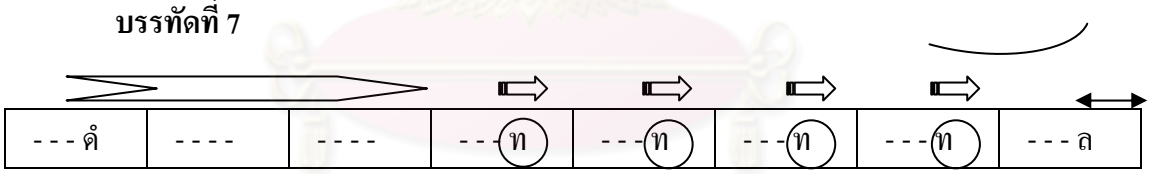
บรรทัดที่ 5



การใช้หลุมเสียง คือ เสียง ฟา และเสียง ที ในกลวิธีพิเศษ การเป่าลมโปรย

ประเด็นที่ 2 การใช้หลุมเสียง คือ เสียง ที ในกลวิธีพิเศษการกระแทกลม เพื่อให้เกิดความรู้สึก ประหนึ่งถูกบีบคั้นในใจ ทำให้เกิดความเศร้าโศก สะเทือนใจ

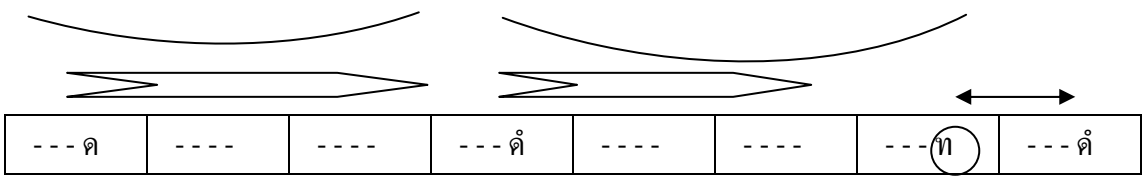
บรรทัดที่ 7



การใช้หลุมเสียง คือ เสียง ที ในกลวิธีพิเศษการกระแทกลม

ประเด็นที่ 3 การใช้หลุมเสียง คือ เสียง ที เพื่อให้สำนวนของทำนองในการลงจบประโยคเพลงมีความอ่อนหวานและนุ่มนวลลง

บรรทัดที่ 12

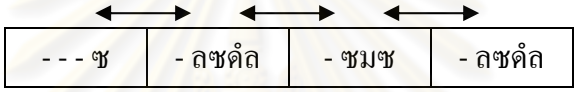


การใช้หลุมเสียง คือ เสียง ที ในการลงจบประโยคเพลง

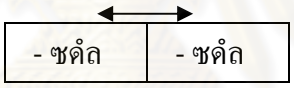
นอกจากนั้นยังพบว่า โครงสร้างทำนองในกลุ่มเสียงลูกโยนที่ 1 ช่วงที่ 2 นี้ มีการลดรูปสำนวนลง 1 ครั้ง และก่อนจะทำการลดสำนวน จะทำการดำเนินทำนองซ้ำสำนวนเดิมก่อน แล้วจึงค่อยลดสำนวน

การลดรูปสำนวนในกลุ่มเสียงลูกโยนที่ 1 ช่วงที่ 2

สำนวนที่ 1 บรรทัดที่ 8



สำนวนที่ลดรูปจากสำนวนที่ 1 บรรทัดที่ 9



ความสัมพันธ์ระหว่างทำนองหลักและทางเดี่ยว

เป็นช่วงอิสระ ไม่อาศัยทำนองหลักในการดำเนินทำนอง

กลุ่มเสียงลูกโยนที่ 1 : ช่วงที่ 3

บรรทัดที่ 1

- - - -	- ซ - ร	- - มร	ดซ-ด	- - ซด	รมซร	มรดร	ดซ-ด

บรรทัดที่ 2

- - - -	ซซซร	- - มร	ดซ-ด	ซดซด	รมซร	มรดร	ดซ-ด

บรรทัดที่ 3

ซซ<u>ด</u>ซ	ร<u>ด</u>ซ<u>ด</u>	ซซ<u>ด</u>ซ	ร<u>ด</u>ซ<u>ด</u>	ซซมซ	มรซร	ซซรซ	ร<u>ด</u>ซ<u>ด</u>

บรรทัดที่ 4

ซซ<u>ด์</u>ซ	รั<u>ด์</u>ซ<u>ด์</u>	ซซ<u>ด์</u>ซ	รั<u>ด์</u>ซ<u>ด์</u>	ซซมั์ซ	มัรั์ซรั์	ซซรั์ซ	รั<u>ด์</u>ซ<u>ด์</u>

บรรทัดที่ 5

ซซซซั์	ซซซมั์	ซซซมั์	ซซซรั์	ซซซมั์	ซซซรั์	ซซซรั์	ซซซ<u>ด์</u>

บรรทัดที่ 6

ซซซมั์	ซซซรั์	ซซซรั์	ซซซ<u>ด์</u>	ซซซมั์	ซซซรั์	ซซซรั์	ซซซ<u>ด์</u>

บรรทัดที่ 7

ซซซซั์	ซซซมั์	ซซซมั์	ซซซรั์	ซซซมั์	ซซซรั์	ซซซรั์	ซซซ<u>ด์</u>

บรรทัดที่ 8

ซซซมั์	ซซซรั์	ซซซรั์	ซซซ<u>ด์</u>	ซซซมั์	ซซซรั์	ซซซรั์	ซซซ<u>ด์</u>

บรรทัดที่ 9

ซซั์ซมั์	ซมั์ซรั์	ซมั์ซรั์	ซรั์ซ<u>ด์</u>	ซซั์ซมั์	ซมั์ซรั์	ซมั์ซรั์	ซรั์ซ<u>ด์</u>

บรรทัดที่ 10

ซมั์ซรั์	ซรั์ซ<u>ด์</u>	ซมั์ซรั์	ซรั์ซ<u>ด์</u>	ซรั์ซ<u>ด์</u>	ซรั์ซ<u>ด์</u>	ซรั์ซ<u>ด์</u>	ซรั์ซ<u>ด์</u>

บรรทัดที่ 11

ซลทด์	ทลทด์	ทลรั์ด์	ทลทด์	ซลทด์	ทลทด์	ทลรั์ด์	ทลทด์

บรรทัดที่ 12

ซลทด์	ทด์ทด์	ซลทด์	ทด์ทด์	ทด์ทด์	ทด์ทด์	ทด์ทด์	ทด์ทด์

กลุ่มเสียงลูกโยน เสียง โด

กลุ่มเสียงปัญจมูล ด ร ม X ซ ล X (ระดับเสียงเพียงออบน)

การใช้กลวิธีพิเศษ

บรรทัดที่ 3 การเป่านิ้วควง เสียง โดสูง

ซซ**ด**ซ	ร**ด**ซ**ด**	ซซ**ด**ซ	ร**ด**ซ**ด**	ซซมซ	มรซร	ซซรซ	ร**ด**ซ**ด**

กลวิธีพิเศษที่พบ คือ การเป่านิ้วควง เสียง โดสูง 4 ห้องของวรรคต้น และห้องสุดท้ายของวรรคหลัง

ลักษณะการดำเนินทำนอง

การดำเนินทำนองในกลุ่มเสียงลูกโยนที่ 1 ช่วงที่ 3 นี้ ตั้งแต่บรรทัดที่ 1-12 โครงสร้างของทำนองส่วนใหญ่ จะเป็นลักษณะของการดำเนินทำนองแบบเก็บ บรรทัดที่ 1-2 มีโครงสร้างของทำนองเดียวกัน แต่ในวรรคต้นของบรรทัดที่ 2 จะมีการใช้กลวิธีพิเศษ คือ การตัดลม และในวรรคท้าย สำนวนของเพลง จะเป็นลักษณะของการเปลี่ยนตำแหน่งของเสียงไปเสียงสูง คือ เสียง ซอลสูง เพื่อให้สำนวนเพลงมีความไพเราะ แปลกหู และหลากหลายมากยิ่งขึ้น

เปรียบเทียบโครงสร้างของทำนองระหว่างบรรทัดที่ 1 กับบรรทัดที่ 2

- - - -	- ซ - ร	- - มร	ดซ-ด	- - ซด	รมซร	มรดร	ดซ-ด

- - - -	ซซซร	- - มร	ดซ-ด	ซดซด	รมซร	มรดร	ดซ-ด

ในห้องที่ 2 ของวรรคต้น คือ การใช้กลวิธีพิเศษ การตัดลม และในห้องแรก ของวรรคหลัง คือ การเปลี่ยนตำแหน่งของเสียงไปเสียงสูง คือ เสียง ซอลสูง

กลวิธีพิเศษทั้ง 2 ลักษณะนี้ ถือเป็นเอกลักษณ์อันโดดเด่นของขลุ่ยเพียงออ

โครงสร้างของทำนองในบรรทัดที่ 3-10 จะเป็นลักษณะของการดำเนินทำนองแบบเก็บและมีการใช้กลวิธีพิเศษ คือ การเป่านิ้วควง เสียง โดสูง แทนการเป่านิ้วปกติ เสียง โดสูง ซึ่งน่าจะอนุมานได้ว่า ผู้ประพันธ์ประสงค์ที่จะใช้การเป่านิ้วควง เสียง โดสูง แทนการเป่านิ้วปกติ เสียง โดสูง เพราะว่า การดำเนินทำนองในช่วงนี้ เป็นลักษณะของการดำเนินทำนองแบบเก็บทั้งหมด จังหวะของเพลงค่อนข้างจะมีความกระชั้นชิด และสำนวนของเพลงจะเป็นลักษณะของการตัดลมทั้งสิ้นการเป่านิ้วปกติ เสียง โดสูง จึงอาจจะไม่เอื้ออำนวยความสะดวกต่อผู้บรรเลง จึงใช้การเป่านิ้วควง เสียง โดสูง แทนที่ทั้งหมด

บรรทัดที่ 3-10

บรรทัดที่ 3

ซซ<u>ด์</u>ซ	รำ<u>ด์</u>ซ<u>ด์</u>	ซซ<u>ด์</u>ซ	รำ<u>ด์</u>ซ<u>ด์</u>	ซซมำซ	มำรำซรำ	ซซรำซ	รำ<u>ด์</u>ซ<u>ด์</u>

บรรทัดที่ 4

ซซ<u>ด์</u>ซ	รำ<u>ด์</u>ซ<u>ด์</u>	ซซ<u>ด์</u>ซ	รำ<u>ด์</u>ซ<u>ด์</u>	ซซมำซ	มำรำซรำ	ซซรำซ	รำ<u>ด์</u>ซ<u>ด์</u>

บรรทัดที่ 5

ซซซซำ	ซซซมำ	ซซซมำ	ซซซรำ	ซซซมำ	ซซซรำ	ซซซรำ	ซซซ<u>ด์</u>

บรรทัดที่ 6

ซซซมำ	ซซซรำ	ซซซรำ	ซซซ<u>ด์</u>	ซซซมำ	ซซซรำ	ซซซรำ	ซซซ<u>ด์</u>

บรรทัดที่ 7

ซซซซำ	ซซซมำ	ซซซมำ	ซซซรำ	ซซซมำ	ซซซรำ	ซซซรำ	ซซซ<u>ด์</u>

บรรทัดที่ 8

ซซซมำ	ซซซรำ	ซซซรำ	ซซซ<u>ด์</u>	ซซซมำ	ซซซรำ	ซซซรำ	ซซซ<u>ด์</u>

บรรทัดที่ 9

ซซ์ซม์	ซม์ซร์	ซม์ซร์	ซร์ซ<u>ด์</u>	ซซ์ซม์	ซม์ซร์	ซม์ซร์	ซร์ซ<u>ด์</u>

บรรทัดที่ 10

ซม์ซร์	ซร์ซ<u>ด์</u>	ซม์ซร์	ซร์ซ<u>ด์</u>	ซร์ซ<u>ด์</u>	ซร์ซ<u>ด์</u>	ซร์ซ<u>ด์</u>	ซร์ซ<u>ด์</u>

บรรทัดที่ 3-10 พบการใช้กลวิธีพิเศษ การเป่านิ้วควง เสียง โดสูง แทนการเป่านิ้วปกติ เสียง โดสูง

และจากการดำเนินทำนองพบว่า โครงสร้างทำนองในกลุ่มเสียงลูกโยนที่ 1 ช่วงที่ 3 นี้ มีการลดรูปสำนวนลง 4 ครั้ง และก่อนจะทำการลดสำนวน จะทำการดำเนินทำนองซ้ำสำนวนเดิมก่อน แล้วจึงค่อยลดสำนวน

การลดรูปสำนวนในกลุ่มเสียงลูกโยนที่ 1 ช่วงที่ 3 บรรทัดที่ 5-10

สำนวนที่ 1 บรรทัดที่ 5

ซซซซ์	ซซซม์	ซซซม์	ซซซร์	ซซซม์	ซซซร์	ซซซร์	ซซซ<u>ด์</u>

สำนวนที่ลดรูปจากสำนวนที่ 1 บรรทัดที่ 8

ซซซม์	ซซซร์	ซซซร์	ซซซ<u>ด์</u>

สำนวนที่ลดรูปจากสำนวนที่ 2 บรรทัดที่ 10

ซม์ซร์	ซร์ซ<u>ด์</u>

สำนวนที่ลดรูปจากสำนวนที่ 3 บรรทัดที่ 10

ซร์ซ<u>ด์</u>

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

นอกจากนั้น ยังพบว่า โครงสร้างทำนองใน 2 บรรทัดสุดท้ายก็ยังมีการลดรูปลง 3 ครั้ง ก่อนที่จะทำการลดสำนวน และดำเนินทำนองไปยังกลุ่มเสียงลูกโยนต่อไป นอกจากนั้น โน้ตที่เป็น เสียง โดสูง ก็กลับมาใช้การเป่านิ้วปกติ เสียง โดสูง

การลดรูปสำนวนในกลุ่มเสียงลูกโยนที่ 1 ช่วงที่ 3 บรรทัดที่ 11-12

สำนวนที่ 1 บรรทัดที่ 11

ซลทดˌ	ทลทดˌ	ทลรˌดˌ	ทลทดˌ

สำนวนที่ลดรูปจากสำนวนที่ 1 บรรทัดที่ 12

ซลทดˌ	ทดˌทดˌ

สำนวนที่ลดรูปจากสำนวนที่ 2 บรรทัดที่ 12

ทดˌทดˌ

จากโครงสร้างของทำนองที่มีการลดรูปข้างต้น สามารถอธิบายได้ว่า กลุ่มเสียงลูกโยนที่ 1 ช่วงที่ 3 โครงสร้างของทำนองปรากฏมีการลดรูปอยู่ 2 ที่ และการลดรูปทั้ง 2 ที่นั้น มีการลงลูกตก เสียง โด เช่นเดียวกัน และนอกจากนั้นยังพบว่า มีการใช้หลุมเสียง คือ เสียง ที เข้ามาดำเนินทำนอง ในท้ายของทำนองช่วงที่ 3 เพื่อเป็นสะพานเชื่อมเสียงในการดำเนินทำนองในกลุ่มเสียงลูกโยน ต่อไป

ความสัมพันธ์ระหว่างทำนองหลักและทางเดี่ยว

จากลักษณะการดำเนินทำนองในทางเดี่ยวขลุ่ยเพียงออนั้น พบว่ามีลักษณะเค้าโครงมาจาก ทำนองหลัก แม้ลักษณะของทำนองในทางเดี่ยวขลุ่ยเพียงออจะมีลักษณะการลด-ทอนสำนวนไปจน ทำให้ประหนึ่งแตกต่าง แต่เมื่อพิจารณาจากโครงสร้างของทำนองแล้ว พบว่า มีลักษณะที่ใกล้เคียง กัน ดังจะยกตัวอย่างประกอบ

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ทำนองหลัก

บรรทัดที่ 3

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

จังหวะแรกของบรรทัดที่ 4

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

ทำนองทางเดี่ยว

บรรทัดที่ 11

ซลทดำ	ทลทดำ	ทลรำดำ	ทลทดำ	ซลทดำ	ทลทดำ	ทลรำดำ	ทลทดำ

จังหวะแรกของบรรทัดที่ 12

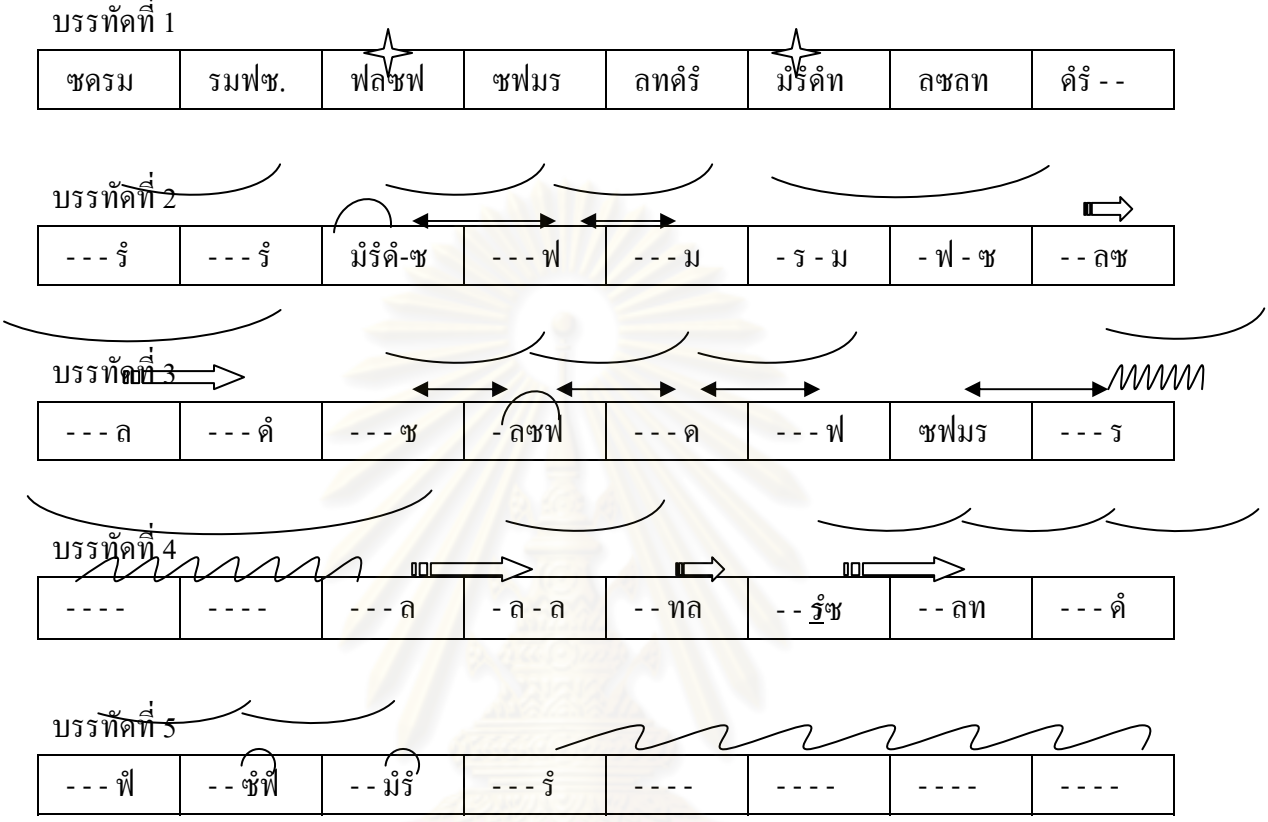
ซลทดำ	ทดำทดำ	ซลทดำ	ทดำทดำ

ดังนั้น จึงอนุมานได้ว่า ทำนองในกลุ่มเสียงลูกโยนที่ 1 ช่วงที่ 3 นี้ มีการดำเนินทำนองโดยใช้ทำนองหลักเป็นเค้าโครงต้นในการดำเนินทำนอง ถึงจะมีลักษณะของสำนวนที่ขยายออกไปมากกว่าทำนองหลัก แต่เนื่องจากลักษณะของเพลงที่เป็นลักษณะเพลงประเภทลูกโยน จึงเป็นการเปิดโอกาสให้ผู้ประพันธ์มีการประดิษฐ์ทำนองได้อย่างอิสระ

กลุ่มเสียงลูกโยนที่ 2

ในกลุ่มเสียงลูกโยนที่ 2 นี้ เป็นกลุ่มเสียงลูกโยนที่มีลักษณะของการดำเนินทำนอง 2 ลักษณะ ดังนั้นผู้วิจัยจึงทำการแบ่งย่อยกลุ่มเสียงลูกโยนเสียงนี้ออกเป็น 2 ช่วง โดยใช้ลักษณะของการดำเนินทำนองเป็นเกณฑ์ในการแบ่ง

กลุ่มเสียงลูกโยนที่ 2 : ช่วงที่ 1

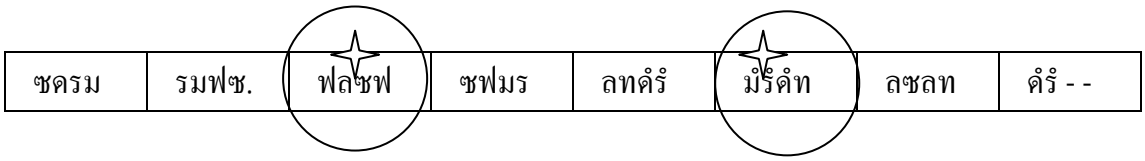


กลุ่มเสียงลูกโยน เสียง เร

กลุ่มเสียงปัญจมูล ด ร ม X ซ ล X (ระดับเสียงเพียงออบน)

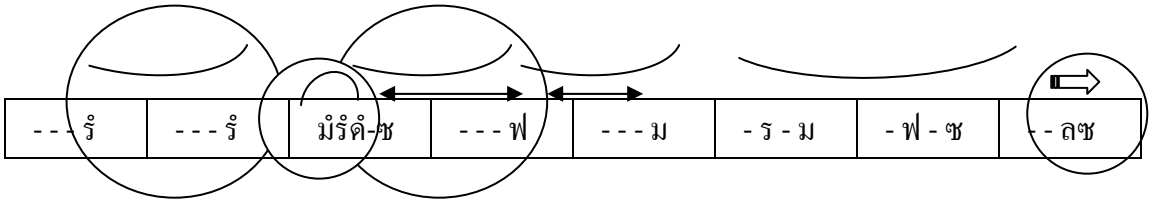
การใช้กลวิธีพิเศษ

บรรทัดที่ 1 การปริบเสียง



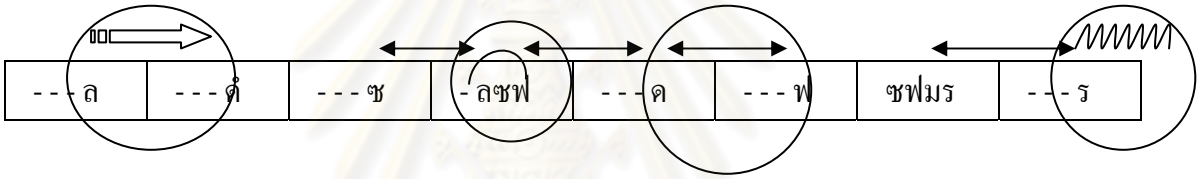
กลวิธีพิเศษที่พบ คือ การปริบเสียง ในห้องที่ 3 ของวรรคต้น และในห้องที่ 2 ของวรรคหลัง

บรรทัดที่ 2 การลอยจังหวะ การสะบัด 3 เสียง การครั่นลม และการกระแทกลม



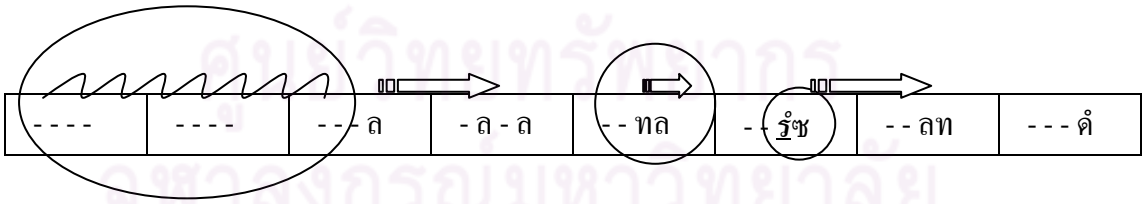
กลวิธีพิเศษที่พบในห้องที่ 1-2 ของวรรคต้น คือ การลอยจังหวะ ในห้องที่ 3 ของวรรคต้น คือ การสะบัด 3 เสียง ในห้องที่ 3-4 ของวรรคต้น คือ การครั่นลม เสียง ซอล ถึงเสียง ฟา และในห้องสุดท้ายของวรรคหลัง คือ การกระแทกลม เสียง ซอล

บรรทัดที่ 3 การกระแทกลม การสะบัด 3 เสียง การครั่นลม และการพรมนิ้ว



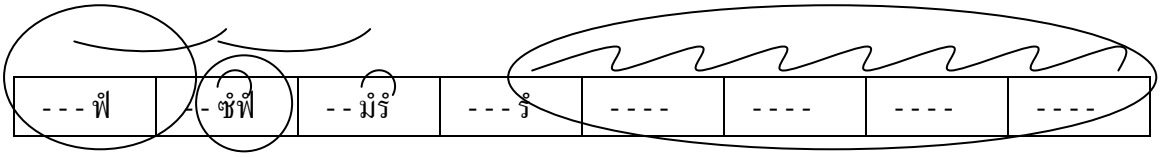
กลวิธีพิเศษที่พบ คือ การกระแทกลม เสียง ลา ถึงเสียง โด ในห้องที่ 1-2 ในวรรคต้น ในห้องที่ 4 ของวรรคต้น คือ การสะบัด 3 เสียง ในห้องที่ 1-2 ของวรรคหลัง คือ การครั่นลม เสียง โด ถึงเสียง ฟา และในห้องสุดท้ายของวรรคหลัง คือ การพรมนิ้ว เสียง เร

บรรทัดที่ 4 การพรมนิ้ว การกระแทกลม และการเป่านิ้วควง เสียง เรสูง



กลวิธีพิเศษที่พบ คือ การพรมนิ้ว เสียง เร ตั้งแต่ห้องสุดท้ายของวรรคหลัง ในบรรทัดที่ 3 ถึงห้องที่ 3 ของวรรคต้น ในบรรทัดที่ 4 ในห้องที่ 1 ของวรรคหลัง คือ การกระแทกลม เสียง ลา และในห้องที่ 2 ของวรรคหลัง คือ การเป่านิ้วควง เสียง เรสูง

บรรทัดที่ 5 การลอยจังหวะ การสะบัด 2 เสียง และการพรมนิ้ว



กลวิธีพิเศษที่พบ คือ การลอยจังหวะ ในห้องที่ 1 ของวรรคต้น ถึงห้องที่ 2 ของวรรคต้น ในห้องที่ 2 ของวรรคต้น คือ การสะบัด 2 เสียง และในห้องที่ 4 ของวรรคต้น ถึงห้องสุดท้ายของวรรคหลัง คือ การพรมนิ้ว เสียง เร

ลักษณะการดำเนินทำนอง

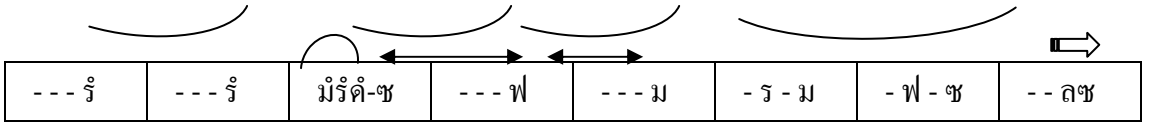
การดำเนินทำนองในบรรทัดที่ 1 นั้น เป็นลักษณะของการดำเนินทำนองแบบเก็บ ซึ่งเมื่อพิจารณาดูแล้ว พบว่า เป็นลักษณะของสำนวนที่เชื่อมมาจากกลุ่มเสียงลูกโยนที่ 1 ที่ผ่านมา เพื่อต้องการเปลี่ยนเสียงของกลุ่มลูกโยน ดังนั้นลักษณะของการดำเนินทำนองจึงเป็นการดำเนินทำนองแบบเก็บ มีการใช้หลุมเสียง คือ เสียง ฟา และเสียง ที เพื่อทำให้การเปลี่ยนเสียงของกลุ่มลูกโยนมีความราบรื่น และสำนวนของเพลงเกิดความหลากหลาย

ลักษณะการดำเนินทำนองในบรรทัดที่ 2-5 นี้ ส่วนใหญ่เป็นลักษณะการดำเนินทำนองแบบลอยจังหวะ และมีการใช้กลวิธีพิเศษในการเดี่ยว รวมถึงมีการใช้หลุมเสียง คือ เสียง ฟา และเสียง ที เข้ามาดำเนินทำนอง

การใช้หลุมเสียง คือ เสียง ฟา และเสียง ที ในกลุ่มเสียงลูกโยนนี้ น่าจะอนุมานได้ว่า

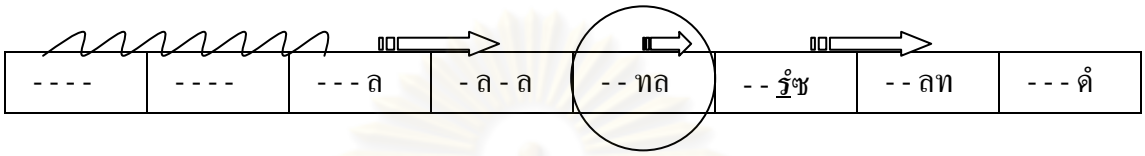
1. เป็นตัวเชื่อมสำนวนเพลง เพื่อให้เกิดความราบรื่น และให้อารมณ์เพลงที่ต่อเนื่อง

บรรทัดที่ 2 การใช้หลุมเสียง คือ เสียง ฟา เป็นตัวเชื่อมสำนวนเพลง



2. ใช้ในกลวิธีพิเศษ คือ การกระแทกลม เพื่อแสดงอารมณ์ที่บีบคั้น และเป็นความหลากหลายของสำนวนเพลง ซึ่งจะพบมากในการดำเนินทำนองแบบลอยจังหวะ ซึ่งเป็นการประดิษฐ์ทำนองอย่างอิสระของผู้ประพันธ์

บรรทัดที่ 4



การใช้หลุมเสียง คือ เสียง ที ในกลวิธีพิเศษ การกระแทกลม

ความสัมพันธ์ระหว่างทำนองหลักและทางเดี่ยว

ลักษณะสำนวนของทำนองในบรรทัดที่ 1-5 ของกลุ่มเสียงลูกโยนที่ 2 ช่วงที่ 1 นั้น เมื่อพิจารณากับทำนองหลัก พบว่า ไม่อาศัยทำนองหลักในการดำเนินทำนอง แต่การดำเนินทำนองในบรรทัดที่ 1 ทำหน้าที่เป็นสะพานเชื่อมทำนองจากกลุ่มเสียงลูกโยนที่ผ่านมา เพื่อต้องการเปลี่ยนเสียงของกลุ่มลูกโยน เข้าสู่กลุ่มเสียงลูกโยนต่อไป

หลังจากจบสำนวนของทำนองในบรรทัดที่ 1 แล้ว บรรทัดที่ 2-5 จะเป็นลักษณะของการดำเนินทำนองแบบลอยจังหวะ เป็นการเปิดโอกาสให้ผู้ประพันธ์ได้ประดิษฐ์คิดทางเดี่ยวได้หลากหลาย

การดำเนินทำนองในช่วงนี้ มีความความแตกต่างไปจากสำนวนของทำนองหลักมาก แต่ก็ยังคงเป็นการดำเนินทำนองอยู่ในกรอบของลูกโยน เสียง เร โดยดูได้จากสำนวนวรรคท้ายของบรรทัดที่ 5 ก่อนจะจบการดำเนินทำนองแบบลอยจังหวะ และเข้าสู่การดำเนินทำนองในสำนวนต่อไป

กลุ่มเสียงลูกโยนที่ 2 : ช่วงที่ 2

บรรทัดที่ 1

- - - รำ	- มำรำ	- - - รำ	- มำรำ	- มำรำ	มำรำดล	ดลซฟ	- ม - ร

บรรทัดที่ 2

- - - รำ	- มำรำ	- - - รำ	- มำรำ	- มำรำ	มำรำดำล	ดำลซฟ	- ม - ร

บรรทัดที่ 3

ซรมร	ซฟมร	ดรมร	ลซฟซ	รรมร	ลซฟซ	ลรมร	ซฟมร

บรรทัดที่ 4

ซรมร	ซฟมร	ดรมร	ลซฟซ	รรมร	ลซฟซ	ลรมร	ซฟมร

บรรทัดที่ 5

ซรมร	ลซฟซ	ลรมร	ซฟมร	ซรมร	ลซฟซ	ลรมร	ซฟมร

บรรทัดที่ 6

ซรมร	ซฟมร	ดรมร	ซฟมร	ซรมร	ซฟมร	ดรมร	ซฟมร

บรรทัดที่ 7

ซฟมร	ดฟมร	ซฟมร	ดฟมร	ซฟมร	ซฟมร	ซฟมร	ซฟมร

กลุ่มเสียงลูกโยน เสียง เร

กลุ่มเสียงปัญจมูล ด ร ม X ซ ล X (ระดับเสียงเพียงออบน)

การใช้กลวิธีพิเศษ

บรรทัดที่ 1-7 พบว่า ใช้กลวิธีพิเศษ คือ การตัดลม เข้ามาดำเนินทำนอง

ลักษณะการดำเนินทำนอง

ในบรรทัดที่ 1-2 การดำเนินทำนองเป็นลักษณะของการซ้ำทำนอง มีการใช้หลุมเสียง คือ เสียง ฟา เข้ามาเป็นตัวดำเนินทำนอง เพื่อให้ทำนองเกิดความราบรื่นและกลมกลืน

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

บรรทัดที่ 1

- - - รำ	- มำรำ	- - - รำ	- มำรำ	- มำรำ	มำรำดล	ดลซฟ	- ม - ร

การใช้หลุมเสียง คือ เสียง ฟา เข้าเป็นตัวดำเนินทำนอง

ในบรรทัดที่ 3-7 เป็นลักษณะของการดำเนินทำนองแบบเก็บ จากการดำเนินทำนองพบว่าโครงสร้างทำนองในกลุ่มเสียงลูกโยนที่ ช่วงที่ 2 นี้ มีการลดรูปสำนวนลง 4 ครั้ง และก่อนจะทำการลดสำนวน จะทำการดำเนินทำนองซ้ำสำนวนเดิมก่อน แล้วจึงค่อยลดสำนวน

การลดรูปสำนวนในกลุ่มเสียงลูกโยนที่ 2 ช่วงที่ 2

สำนวนที่ 1 บรรทัดที่ 3

ซรมร	ซฟมร	ดรมร	ลซฟซ	รรมร	ลซฟซ	ลรมร	ซฟมร

สำนวนที่ลดรูปจากสำนวนที่ 1 (ลักษณะที่ 1) บรรทัดที่ 5

ซรมร	ลซฟซ	ลรมร	ซฟมร

สำนวนที่ลดรูปจากสำนวนที่ 1 (ลักษณะที่ 2) บรรทัดที่ 6

ซรมร	ซฟมร	ดรมร	ซฟมร

สำนวนที่ลดรูปจากสำนวนที่ 2 บรรทัดที่ 7

ซฟมร	ดฟมร

สำนวนที่ลดรูปจากสำนวนที่ 3 บรรทัดที่ 7

ซฟมร

ข้อที่น่าสังเกตในการลดรูปสำนวนในกลุ่มเสียงลูกโยนที่ 1 ช่วงที่ 3 นี้ ก็คือ ในสำนวนที่ลดรูปจากสำนวนที่ 1 จะมี 2 ลักษณะ ซึ่งน่าจะอนุมานได้ว่า ผู้ประพันธ์ต้องการประดิษฐ์ทำนองให้พลิกแพลงแตกต่างออกไป แต่ยังคงดำเนินทำนองอยู่ในกรอบของลูกโยน เสียง เร

ความสัมพันธ์ระหว่างทำนองหลักและทางเดี่ยว

ทำนองหลัก

บรรทัดที่ 6

- ร - ทฺ	ลฺ ลฺ - -	- - ลฺทฺ	- - ดร	- - รม	- - ฟซ	- ล - -	ซฟ - -
- ซฺ - -	- ซฺ - รฺ	- ซฺ - -	ลฺทฺ - -	- ด - -	รม - -	ฟ - ซฟ	- - มร

บรรทัดที่ 7

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

ทำนองทางเดี่ยว

บรรทัดที่ 1

- - - ร์	- มฺร์ร์	- - - ร์	- มฺร์ร์	- มฺร์ร์	มฺร์ดล	ดลซฟ	- ม - ร

บรรทัดที่ 2

- - - ร์	- มฺร์ร์	- - - ร์	- มฺร์ร์	- มฺร์ร์	มฺร์ดล	ดลซฟ	- ม - ร

บรรทัดที่ 3

ซรมร	ซฟมร	ดรมร	ลซฟซ	รรมร	ลซฟซ	ลรมร	ซฟมร

บรรทัดที่ 4

ซรมร	ซฟมร	ดรมร	ลซฟซ	รรมร	ลซฟซ	ลรมร	ซฟมร

บรรทัดที่ 5

ซรมร	ลซฟซ	ลรมร	ซฟมร	ซรมร	ลซฟซ	ลรมร	ซฟมร

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

บรรทัดที่ 6

ซรมร	ซฟมร	ดรมร	ซฟมร	ซรมร	ซฟมร	ดรมร	ซฟมร

บรรทัดที่ 7

ซฟมร	ดฟมร	ซฟมร	ดฟมร	ซฟมร	ซฟมร	ซฟมร	ซฟมร

ลักษณะของทางเดี่ยวในบรรทัดที่ 1-2 ของกลุ่มเสียงลูกโยนที่ 2 ช่วงที่ 2 นี้ พบว่าเป็นลักษณะของการดำเนินทำนองโดยใช้ทำนองหลักในบรรทัดที่ 3 ของกลุ่มเสียงลูกโยนที่ 2 มาเป็นหลักในการดำเนินทำนอง แต่การดำเนินทำนองของทางเดี่ยวนั้น เป็นลักษณะของการซ้ำทำนอง

ทำนองหลักในบรรทัดที่ 3 ของกลุ่มเสียงลูกโยนที่ 2 อันเป็นต้นเค้าของการดำเนินทำนองในทางเดี่ยวบรรทัดที่ 1-2 ของกลุ่มเสียงลูกโยนที่ 2 ช่วงที่ 2 นี้

- ร - ฑ	ล฻ ล฻ - -	- - ล฻ฑ	- - ดร	- - รม	- - ฟซ	- ล - -	ซฟ - -
- ซ฻ - -	- ซ฻ - ร฻	- ซ฻ - -	ล฻ฑ - -	- ด - -	รม - -	ฟ - ซฟ	- - มร

ทำนองทางเดี่ยวที่แปรมาจากทำนองหลักข้างต้น

บรรทัดที่ 1

- - - ร์	- มฺร์ร์	- - - ร์	- มฺร์ร์	- มฺร์ร์	มฺร์ดล	ดลซฟ	- ม - ร

บรรทัดที่ 2

- - - ร์	- มฺร์ร์	- - - ร์	- มฺร์ร์	- มฺร์ร์	มฺร์ดล	ดลซฟ	- ม - ร

และในทำนองหลักส่วนที่เหลือ พบว่า เป็นลักษณะของการดำเนินทำนองแบบสำนวนลูกเท่า และการดำเนินทำนองยืนอยู่เพียงเสียงเดียว ซึ่งจากลักษณะของสำนวนทำนองนี้ ย่อมเป็นการเปิดโอกาสให้มีการประดิษฐ์ทำนองทางเดี่ยวได้อย่างหลากหลาย และเมื่อพิจารณาทำนองในช่วงถัดไป พบว่า ลักษณะของการดำเนินทำนองมีความหลากหลายแตกต่างไปจากสำนวนทำนองหลัก แต่ก็ยังคงดำเนินทำนองอยู่ในกรอบของลูกโยน เสียง เร

ทำนองหลักในบรรทัดที่ 4 ของกลุ่มเสียงลูกโยนที่ 2 ซึ่งเป็นลักษณะของการดำเนินทำนองแบบสำนวนลูกเท่า

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

ทำนองทางเดี่ยวที่แปรมาจากทำนองหลักข้างต้น

บรรทัดที่ 3

ซรมร	ซฟมร	ดรมร	ลซฟซ	รรมร	ลซฟซ	ลรมร	ซฟมร

บรรทัดที่ 4

ซรมร	ซฟมร	ดรมร	ลซฟซ	รรมร	ลซฟซ	ลรมร	ซฟมร

บรรทัดที่ 5

ซรมร	ลซฟซ	ลรมร	ซฟมร	ซรมร	ลซฟซ	ลรมร	ซฟมร

บรรทัดที่ 6

ซรมร	ซฟมร	ดรมร	ซฟมร	ซรมร	ซฟมร	ดรมร	ซฟมร

บรรทัดที่ 7

ซฟมร	ดฟมร	ซฟมร	ดฟมร	ซฟมร	ซฟมร	ซฟมร	ซฟมร

สรุปได้ว่าทำนองทางเดี่ยวในกลุ่มเสียงลูกโยนนี้ แม้จะแตกต่างไปจากทำนองหลัก แต่ก็ยังคงเกาะกลุ่มเสียงลูกโยน เสียง เร กลุ่มนี้อยู่

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

กลุ่มเนื้อทำนองแท้ของทางเดี่ยวเพลงกราวใน

การแสดงการวิเคราะห์ของกลุ่มเนื้อทำนองแท้ทางเดี่ยวเพลงกราวในนี้ ผู้วิจัยจะทำการวิเคราะห์ที่แตกต่างไปจากการวิเคราะห์กลุ่มเสียงลูกโยน เนื่องจากกลุ่มเนื้อทำนองแท้นี้ เป็นทำนองที่ตายตัว ไม่สามารถเพิ่ม-ลด หรือดำเนินทำนองแบบลอยจังหวะใด ๆ ได้ทั้งสิ้น กลุ่มเนื้อทำนองแท้ถือเป็นส่วนบังคับที่ผู้ประพันธ์ทางเดี่ยวในทุกเครื่องมือต้องเคร่งครัดในการรักษาทำนองส่วนนี้เอาไว้ แต่ในลักษณะของการดำเนินทำนองนั้นถือเป็นเรื่องอิสระ ดังนั้นในการวิเคราะห์กลุ่มเนื้อทำนองแท้ของทางเดี่ยวเพลงกราวในนี้ จึงมุ่งวิเคราะห์เกี่ยวกับลักษณะของการดำเนินทำนองเป็นสำคัญ

ในการวิเคราะห์ ผู้วิจัยจะยกเนื้อทำนองหลักและเนื้อทำนองในทางเดี่ยวพร้อมกัน โดยทำการยกมาอธิบายครั้งละ 2 จังหวะหน้าทับ โดยยกเนื้อทำนองหลักแสดงก่อนและตามด้วยเนื้อทำนองในทางเดี่ยว โดยทำนองหลัก มีจำนวน 2 ส่วน โดยส่วนที่ 1 (3 ประโยคเพลง) ไม่ย้อนต้น ส่วนที่ 2 (12 ประโยคเพลง) มีการย้อนต้น ประเด็นที่จะอธิบายนั้น ยังคงเป็นประเด็นหลัก ๆ ดังที่อธิบายไว้ในกลุ่มเสียงลูกโยน แต่ในส่วนของการอธิบายเกี่ยวกับเสียงของลูกโยนนั้น จะเปลี่ยนเป็นโครงสร้างทำนองหลักหรือทำนองสารัตถะแทน เพื่อให้เห็นถึงกระสวนทำนองหลักของเนื้อเพลงกราวใน

ในลำดับต่อไป จะเป็นการแสดงการวิเคราะห์กลุ่มเนื้อทำนองแท้ของทางเดี่ยวเพลงกราวใน ดังนี้

ส่วนที่ 1 (ไม่ย้อนต้น) จังหวะที่ 1-2

ทำนองหลัก

- - รม	- ท - ล	- - - ม	- ร - -	- - รม	- ท - ล	- - - ม	- ร - -
- ด - -	- ฑ - ฦ	- ฑ - -	- ฦ - -	- ด - -	- ฑ - ฦ	- ฑ - -	- ฦ - -

ทำนองทางเดี่ยว

ทดรม	รมซล	ซลทล	ซฟมร	ซทลท	รมซล	ซฟมฟ	รฟมร

โครงสร้างทำนองสารัตถะ

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

กลุ่มเสียงปัญจมูล ด ร ม X ซ ล X (ระดับเสียงเพียงออบน)

การใช้กลวิธีพิเศษ ไม่มี

ลักษณะการดำเนินทำนอง

ลักษณะการดำเนินทำนองในส่วนที่ 1 จังหวะที่ 1-2 นี้ พบว่า ทำนองหลักของจังหวะที่ 1 และ 2 นั้น เป็นทำนองเดียวกัน แต่เมื่อพิจารณาในทางเดี่ยวกลับพบว่า ลักษณะของการดำเนินทำนองมีความแตกต่างกัน

ในจังหวะที่ 1 ของทางเดี่ยวนั้น เป็นการเปลี่ยนตำแหน่งเสียงของตัวโน้ตจากเสียงสูงไปหาเสียงต่ำ และทิศทางการเคลื่อนที่ของทำนองจะเริ่มด้วยเสียงที่ต่ำก่อน แล้วในท้ายสุดของจังหวะก็จะม้วนลงหาเสียงต่ำเช่นกัน

ในจังหวะที่ 2 ของทางเดี่ยวนั้น แม้จะมีโครงสร้างของทำนองหลักที่เหมือนกับจังหวะที่ 1 แต่สำนวนของทำนองมีความแตกต่างกัน

นอกจากนั้น ยังพบการใช้หลุมเสียง คือ เสียง ฟา และเสียง ที เข้ามาช่วยในการดำเนินทำนองในจังหวะที่ 1 และจังหวะที่ 2 การใช้หลุมเสียงเข้ามาช่วยในการดำเนินทำนองนี้ ก็เพื่อประโยชน์ในการใช้เสียงให้ครบ 7 เสียงและเพื่อเอื้อต่อการดำเนินทำนองให้มีความราบรื่นและกลมกลืน

ความแตกต่างของสำนวนในจังหวะที่ 1 และจังหวะที่ 2

ทดรม	รมซล	ซลทล	ซฟมร	ซทลท	รมซล	ซฟมฟ	รฟมร

ส่วนที่ 1 จังหวะที่ 3-4

ทำนองหลัก

- ฟ - -	- ม - ฟ	- - - ม	- - - -	- - ลท	- ล - -	- ล - ล	- ฟ - -
- - - ร	- - - -	- ทฺ - -	- ร - ทฺ	- ซ - -	- - - ฟ	- - - ฟ	- - มร

ทำนองทางเดี่ยว

ฟมฟร	มฟมฟ	รมฟล	ฟมรรำ	ทลฟท	ลฟมล	ฟมรฟ	มรมร

โครงสร้างทำนองสารัตถะ

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

กลุ่มเสียงปัญจมูล ร ม ฟ X ล ท X (ระดับเสียงนอก)

การใช้กลวิธีพิเศษ ไม่มี

ลักษณะการดำเนินทำนอง

ลักษณะการดำเนินทำนองในจังหวะที่ 3-4 เมื่อพิจารณาจากทำนองหลักเข้าเปรียบเทียบ พบว่า ทำนองทางเดี่ยวมีการยึดทำนองหลักเป็นสำคัญในการดำเนินทำนอง ลักษณะการดำเนินทำนองเป็นลักษณะของการดำเนินทำนองแบบเก็บ ในตอนท้ายของวรรค ในจังหวะที่ 3 มีการเปลี่ยนตำแหน่งของเสียง ทั้งนี้เพื่อต้องการที่จะทำให้สำนวนของทำนองในจังหวะต่อไป มีการเคลื่อนที่ของทำนองจากเสียงสูงไปหาเสียงต่ำ

จังหวะที่ 3-4

ฟมฟร	มฟมฟ	รมฟล	ฟมรรำ	ทลฟท	ลฟมล	ฟมรฟ	มรมร

การเปลี่ยนตำแหน่งของเสียงจากเสียง เร ไปหาเสียง เรสูง

นอกจากนั้น ในการดำเนินทำนองในจังหวะที่ 3-4 นี้ ไม่พบการใช้หลุมเสียงแต่อย่างใด เป็นการดำเนินทำนองอยู่ในกลุ่มเสียงปัญจมูล ร ม ฟ X ล ท X โดยแท้

ส่วนที่ 1 จังหวะที่ 5-6

ทำนองหลัก

- ฟ - -	- ม - ฟ	- - - ม	- - - -	- - ลท	- ล - -	- ล - ล	- ฟ - -
- - - ร	- - - -	- ทฺ - -	- ร - ทฺ	- ซ - -	- - - ฟ	- - - ฟ	- - มร

ทำนองทางเดี่ยว

รำทรำล	ทลฟม	ลฟมร	ฟมรรำ	ทลฟท	ลฟมล	ฟมรฟ	มรมร

โครงสร้างทำนองสารัตถะ

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

กลุ่มเสียงปัญจมูล ร ม ฟ X ล ท X (ระดับเสียงนอก)

การใช้กลวิธีพิเศษ ไม่มี

ลักษณะการดำเนินทำนอง

เมื่อพิจารณาจากทำนองหลัก พบว่า เป็นทำนองเดียวกันกับจังหวะที่ 3-4 แต่เมื่อมาพิจารณาในทำนองทางเดี่ยว พบว่า ในจังหวะที่ 5 นั้น การดำเนินทำนองแตกต่างไปจากจังหวะที่ 3 ทั้งที่มีกระสวนทำนองหลักอย่างเดียวกัน

ในวรรคท้ายของจังหวะที่ 5 มีการเปลี่ยนตำแหน่งของเสียงเช่นเดียวกันกับจังหวะที่ 3 และการดำเนินทำนองในจังหวะที่ 6 พบว่า เป็นทำนองเดียวกันกับจังหวะที่ 4

นอกจากนั้น ในการดำเนินทำนองในจังหวะที่ 5-6 นี้ ไม่พบการใช้หลุมเสียงแต่อย่างใด เป็นการดำเนินทำนองอยู่ในกลุ่มเสียงปัญจมูล ร ม ฟ X ล ท X โดยแท้

ส่วนที่ 2 จังหวะที่ 1-2

ทำนองหลัก

- - ลท	- - ทท	- ร̣ - ท	- ล - ท	- ล - ซ	- - ซซ	- ล - ท	- - ทท
- ซ - -	- ท̣ - -	- ร - ท̣	- ล̣ - ท̣	- ล̣ - ซ̣	- ซ̣ - -	- ล̣ - ท̣	- ท̣ - -

ทำนองทางเดี่ยว

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

โครงสร้างทำนองสารัตถะ

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

กลุ่มเสียงปัญจมูล ซ ล ท X ร ม X (ระดับเสียงเพียงออล่าง)

การใช้กลวิธีพิเศษ

จังหวะที่ 1-2 การตัดลม

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

กลวิธีพิเศษที่พบ คือ การตัดลม ในห้องแรก และห้องที่ 2 ของวรรคต้น

ลักษณะการดำเนินทำนอง

ลักษณะการดำเนินทำนองในจังหวะที่ 1-2 นั้น มีการดำเนินทำนองที่แตกต่างไปจากทำนองหลัก แต่ก็ยังคงเค้าของทำนองหลักอยู่บ้าง โดยพิจารณาจากเสียงของลูกตกในท้ายวรรคของจังหวะ

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

เปรียบเทียบเสียงของลูกตก ระหว่างทำนองหลักกับทางเดี่ยวในจังหวะที่ 1-2

- - ลท	- - ทท	- รֹ - ท	- ล - ท	- ล - ซ	- - ซซ	- ล - ท	- - ทท
- ซ - -	- ทฺ - -	- ร - ทฺ	- ลฺ - ทฺ	- ลฺ - ซฺ	- ซฺ - -	- ลฺ - ทฺ	- ทฺ - -

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

นอกจากนั้น ในการดำเนินทำนองในจังหวะที่ 1-2 นี้ ยังพบการใช้หลุมเสียง คือ เสียง โด และเสียง ซอล เข้ามาเพื่อดำเนินทำนอง โดยใน 2 วรรคแรกของจังหวะที่ 1 พบว่า เป็นการดำเนินทำนองโดยใช้กลวิธีพิเศษ คือ การตัดลม เพื่อให้สำนวนของเพลงเกิดความไพเราะ และหลากหลาย

การใช้กลวิธีพิเศษ คือ การตัดลม ใน 2 ห้องแรกของจังหวะที่ 1

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

ส่วนที่ 2 จังหวะที่ 3-4

ทำนองหลัก

- - ลท	- รֹ - มֹ	- มֹ - มֹ	- ร - ท	- ล - ซ	- - ซซ	- ล - ท	- - ทท
- ซ - -	- ร - ม	- ซ - ม	- ร - ทฺ	- ลฺ - ซฺ	- ซฺ - -	- ลฺ - ทฺ	- ทฺ - -

ทำนองทางเดี่ยว

ซ ล ซ ท	ล ท ร มֹ	ซ ลֹ ซ ร	ซ มֹ ร ท	มֹ ร ท ล	ร ท ล ซ	ล ซ ท ซ	ล ท ล ท

โครงสร้างทำนองสารัตถะ

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

กลุ่มเสียงปัญจมูล ซ ล ท X ร ม X (ระดับเสียงเพียงออล่าง)

การใช้กลวิธีพิเศษ ไม่มี

ลักษณะการดำเนินทำนอง

ลักษณะการดำเนินทำนองในจังหวะที่ 3-4 นี้ พบว่า มีโครงสร้างของทำนองหลักเหมือนกันกับจังหวะที่ 1-2 ที่ผ่านมา แต่ลักษณะของการดำเนินทำนองของทางเดี่ยวในจังหวะที่ 3-4 นี้ มีการเปลี่ยนวิธีการบรรเลงและสำนวนเพลงใหม่ มีการใช้ตัวโน้ตเสียง ลาสูง เข้ามาใช้ในการดำเนินทำนองในวรรคที่ 3 จังหวะที่ 3

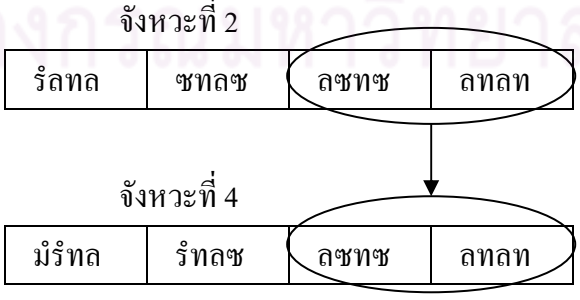
อาจจะอนุมานได้ว่า ผู้ประพันธ์ประสงค์ที่จะใช้ตัวโน้ตเสียง ลาสูง เพื่อที่จะแสดงความสามารถของผู้บรรเลง เนื่องจากโดยปกติ การบรรเลงขลุ่ยเพียงออ จะใช้ตัวโน้ตแค่เสียงซอลสูง เท่านั้น การใช้ตัวโน้ตเสียง ลาสูง นี้ ผู้บรรเลงจะต้องควบคุมลมให้ได้อย่างพอเหมาะ เพื่อมิให้สำนวนของเพลงมีการเปลี่ยนระดับเสียงไป

การใช้ตัวโน้ตเสียง ลาสูง เข้ามาดำเนินทำนองในวรรคที่ 3 จังหวะที่ 3

ซลซท	ลทรมˌ	ซˌลˌซˌรˌ	ซˌมˌรˌท	มˌรˌทล	รˌทลซ	ลซทซ	ลทลท

นอกจากนั้น ยังพบว่าใน 2 วรรคท้ายในจังหวะที่ 4 มีสำนวนของทำนองเดียวกันกับ 2 วรรคท้ายในจังหวะที่ 2 ที่ผ่านมา

เปรียบเทียบสำนวนของทำนองระหว่าง 2 วรรคท้ายในจังหวะที่ 4 กับ 2 วรรคท้ายในจังหวะที่ 2 ซึ่งมีสำนวนของทำนองเดียวกัน



ส่วนที่ 2 จังหวะที่ 5-6

ทำนองหลัก

- - - ล	- ทล -	- ล - -	ซ - - - -	- ฟ - -	- - - ร	- - มฟ	- - - ล
- ลฺ - -	- - - ฟ	- - - -	- ฟม - ฟ	- - มร	- ลฺ - -	- ร - -	- ลฺ - -

ทำนองทางเดี่ยว

ลมฟม	รฟมฟ	ลมฟม	รฟมฟ	ลรลฟ	ลมลร	ลรมฟ	ซลทล

โครงสร้างทำนองสารัตถะ

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

กลุ่มเสียงปัญจมูล ร ม ฟ X ล ท X (ระดับเสียงนอก)

การใช้กลวิธีพิเศษ

ลักษณะการดำเนินทำนอง

จังหวะที่ 5-6 การปริบเสียง

ลมฟม	รฟมฟ	ลมฟม	รฟมฟ	ลรลฟ	ลมลร	ลรมฟ	ซลทล

กลวิธีพิเศษที่พบ คือ การปริบเสียง เสียง ลา ในห้องสุดท้ายของวรรคหลัง

ลักษณะการดำเนินทำนองในทางเดี่ยวของจังหวะที่ 5 นั้น พบว่า เป็นลักษณะของการดำเนินทำนองที่เน้นย้ำสำนวนเดิม 2 รอบ ทำให้เกิดความคมชัดในเรื่องของสำนวนทำนอง

ลักษณะของการดำเนินทำนองที่เน้นย้ำสำนวนเดิม 2 รอบ

ลมฟม	รฟมฟ	ลมฟม	รฟมฟ	ลรลฟ	ลมลร	ลรมฟ	ซลทล

ในการดำเนินทำนองของจังหวะที่ 6 นั้น พบว่า เป็นสำนวนทำนองของการเปลี่ยนระดับเสียง โดยยืนที่เสียง ลา เป็นหลัก และตอนจบเป็นการคลี่คลายของสำนวนทำนอง โดยใช้กลวิธีพิเศษ คือ การปรับเสียง เพื่อให้สำนวนทำนองมีความคมคายมากยิ่งขึ้น

ลักษณะของการดำเนินทำนองในจังหวะที่ 6

ลรลฟ	ลมลร	ลรมฟ	ซลทล

นอกจากนั้น ในการดำเนินทำนองในจังหวะที่ 5-6 นี้ ไม่พบการใช้หลุมเสียงแต่อย่างใด เป็นการดำเนินทำนองอยู่ในกลุ่มเสียงปัญจมูล ร ม ฟ X ล ท X โดยแท้

ส่วนที่ 2 จังหวะที่ 7-8

ทำนองหลัก

- ด - -	- ท - ด	- - - ท	- - - -	- ฟ - -	- - - ร	- - มฟ	- - - ล
- - - ล	- - - -	- ฟ - -	- ล - ฟ	- - มร	- ลฺ - -	- ร - -	- ลฺ - -

ทำนองทางเดี่ยว

ดทดล	ทดทด	ลทลร	ดทลฟ	ทลฟม	ลฟมร	ฟรมฟ	ลมฟล

โครงสร้างทำนองสารัตถะ

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

กลุ่มเสียงปัญจมูล ร ม ฟ X ล ท X (ระดับเสียงนอก)

การใช้กลวิธีพิเศษ ไม่มี

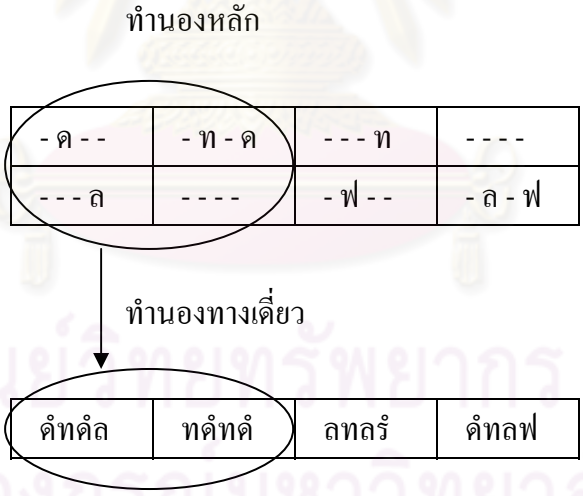
ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ลักษณะการดำเนินทำนอง

ลักษณะการดำเนินทำนองในทำนองหลักจังหวะที่ 7-8 นั้น พบว่า ในจังหวะที่ 8 นั้น เป็นจังหวะเดียวกันกับทำนองหลักจังหวะที่ 6 ดังนั้น อนุมานได้ว่า ทำนองหลักจังหวะที่ 7-8 นั้น เป็นทำนองหลักเดียวกันกับทำนองหลักจังหวะที่ 5-6 แต่มีลักษณะของการดำเนินทำนองที่ปรับเปลี่ยนไปในจังหวะที่ 5

นอกจากนั้น ในการดำเนินทำนองในจังหวะที่ 7-8 นี้ ยังพบการใช้หลุมเสียง คือ เสียง โด เข้ามาเพื่อดำเนินทำนอง โดยใน 2 วรรคแรกของจังหวะที่ 1 พบว่า เป็นการดำเนินทำนองโดยยึดทำนองหลักเป็นเค้า

เปรียบเทียบลักษณะการดำเนินทำนองใน 2 วรรคแรกของจังหวะที่ 7 ระหว่างทำนองหลักและทำนองทางเดี่ยว



ส่วนที่ 2 จังหวะที่ 9-10

ทำนองหลัก

- ล - ท	- - รม	- ฟล -	ฟม - -	- - ลท	- ล - -	- ล - ล	- ฟ - -
- ลฺ - ทฺ	- ทฺ - -	- - - ม	- - รทฺ	- ซ - -	- - - ฟ	- - - ฟ	- - มร

ทำนองทางเดี่ยว

รำทรำล	ทลฟม	ลฟลม	ฟมรรำ	ทลฟท	ลฟมล	ฟมรฟ	มรมร

โครงสร้างทำนองสารัตถะ

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

กลุ่มเสียงปัญจมูล ร ม ฟ X ล ท X (ระดับเสียงนอก)

การใช้กลวิธีพิเศษ ไม่มี

ลักษณะการดำเนินทำนอง

ลักษณะการดำเนินทำนองในทำนองทางเดี่ยวจังหวะที่ 9-10 นั้น พบว่า ในจังหวะที่ 9 นั้น เป็นลักษณะการดำเนินทำนองเป็นลักษณะของการดำเนินทำนองแบบเก็บ ในตอนท้ายของวรรค ในจังหวะที่ 9 มีการเปลี่ยนตำแหน่งของเสียงเช่นเดียวกันกับตอนท้ายของวรรคในจังหวะที่ 3 และจังหวะที่ 5 ในส่วนที่ 1

จังหวะที่ 9-10

รำทรำล	ทลฟม	ลฟลม	ฟมรรำ	ทลฟท	ลฟมล	ฟมรฟ	มรมร

การเปลี่ยนตำแหน่งของเสียงจากเสียง เร ไปหาเสียง เรสูง

นอกจากนั้นยังพบว่า ลักษณะการดำเนินทำนองในทำนองหลักของเนื้อแท้ ๆ ส่วนที่ 2 จังหวะที่ 10 นั้น เป็นสำนวนทำนองเดียวกันกับทำนองหลักของเนื้อแท้ ๆ ส่วนที่ 1 จังหวะที่ 4 และจังหวะที่ 6 ซึ่งส่งผลมาถึงลักษณะการดำเนินทำนองทางเดี่ยวของเนื้อแท้ ๆ ส่วนที่ 2 จังหวะที่ 9-10 ซึ่งมีสำนวนทำนองเดียวกันกับทำนองทางเดี่ยวของเนื้อแท้ ๆ ส่วนที่ 1 จังหวะที่ 5-6 และลักษณะการดำเนินทำนองทางเดี่ยวของเนื้อแท้ ๆ ส่วนที่ 2 จังหวะที่ 10 ซึ่งมีสำนวนทำนองเดียวกันกับทำนองทางเดี่ยวของเนื้อแท้ ๆ ส่วนที่ 1 จังหวะที่ 4

โดยลักษณะการดำเนินทำนองของจังหวะที่ผ่านมามีสำนวนทำนองที่ไม่เหมือนกัน แต่ในวรรคท้ายจะใช้การเปลี่ยนตำแหน่งของเสียงเช่นเดียวกัน อนุมานได้ว่า ผู้ประพันธ์ประสงค์ที่จะใช้การเปลี่ยนตำแหน่งของเสียงเพื่อให้สำนวนทำนองในจังหวะต่อไปเกิดความราบรื่น

เปรียบเทียบลักษณะการดำเนินทำนองในทำนองหลักส่วนที่ 1 จังหวะที่ 3-4 และจังหวะที่ 5-6 กับทำนองหลักส่วนที่ 2 จังหวะที่ 9-10

ทำนองหลักส่วนที่ 1 จังหวะที่ 3-4

- ฟ - -	- ม - ฟ	- - - ม	- - - -	- - ลท	- ล - -	- ล - ล	- ฟ - -
- - - ร	- - - -	- ฑ - -	- ร - ฑ	- ซ - -	- - - ฟ	- - - ฟ	- - มร

ทำนองหลักส่วนที่ 1 จังหวะที่ 5-6

- ฟ - -	- ม - ฟ	- - - ม	- - - -	- - ลท	- ล - -	- ล - ล	- ฟ - -
- - - ร	- - - -	- ฑ - -	- ร - ฑ	- ซ - -	- - - ฟ	- - - ฟ	- - มร

ทำนองหลักส่วนที่ 2 จังหวะที่ 9-10

- ล - ท	- - รม	- ฟล -	ฟม - -	- - ลท	- ล - -	- ล - ล	- ฟ - -
- ฺล - ฑ	- ฑ - -	- - - ม	- - รฑ	- ซ - -	- - - ฟ	- - - ฟ	- - มร

วรรคแรก คือ การเปรียบลักษณะของสำนวนทำนองส่วนที่ 1 จังหวะที่ 3 และจังหวะที่ 5 กับส่วนที่ 2 จังหวะที่ 9 ซึ่งมีลักษณะของสำนวนทำนองที่แตกต่างกัน

วรรคหลัง คือ การเปรียบลักษณะของสำนวนทำนองส่วนที่ 1 จังหวะที่ 4 และจังหวะที่ 6 กับส่วนที่ 2 จังหวะที่ 10 ซึ่งมีลักษณะของสำนวนทำนองเดียวกัน

เปรียบเทียบลักษณะการดำเนินทำนองในทำนองทางเดี่ยวส่วนที่ 1 จังหวะที่ 3-4 และจังหวะที่ 5-6 กับทำนองทางเดี่ยวส่วนที่ 2 จังหวะที่ 9-10

ทำนองทางเดี่ยวส่วนที่ 1 จังหวะที่ 3-4

ฟมฟร	มฟมฟ	รมฟล	ฟมรรำ	ทลฟท	ลฟมล	ฟมรฟ	มรมร

ทำนองทางเดี่ยวส่วนที่ 1 จังหวะที่ 5-6

รำทรำล	ทลฟม	ลฟมร	ฟมรรำ	ทลฟท	ลฟมล	ฟมรฟ	มรมร

ทำนองทางเดี่ยวส่วนที่ 2 จังหวะที่ 9-10

รำทรำล	ทลฟม	ลฟลม	ฟมรรำ	ทลฟท	ลฟมล	ฟมรฟ	มรมร

วรรคแรก คือ การเปรียบลักษณะของสำนวนทำนองทางเดี่ยวส่วนที่ 1 จังหวะที่ 3 ซึ่งมีลักษณะของสำนวนทำนองแตกต่างไปจากสำนวนทำนองทางเดี่ยวส่วนที่ 1 จังหวะที่ 5 และส่วนที่ 2 จังหวะที่ 9

วรรคหลัง คือ การเปรียบลักษณะของสำนวนทำนองส่วนที่ 1 จังหวะที่ 4 และจังหวะที่ 6 กับส่วนที่ 2 จังหวะที่ 10 ซึ่งมีลักษณะของสำนวนทำนองเดียวกัน

ส่วนที่ 2 จังหวะที่ 11-12

ทำนองหลัก

- ฟ - -	- ม - ฟ	- - - ม	- - - -	- - ลท	- ล - -	- ล - ล	- ฟ - -
- - - ร	- - - -	- ท - -	- ร - ท	- ซ - -	- - - ฟ	- - - ฟ	- - มร

ทำนองทางเดี่ยว

ลทลฟ	ลทลม	ลฟมร	ฟมรท	มรำทล	รำทลฟ	ทลฟม	ลฟมร

โครงสร้างทำนองสารัตถะ

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

กลุ่มเสียงปัญจมูล ร ม ฟ X ล ท X (ระดับเสียงนอก)

การใช้กลวิธีพิเศษ

จังหวะที่ 11-12 การปริบเสียง

ลทลฟ	ลทลม	ลฟมร	ฟมรท	มรำทล	รำทลฟ	ทลฟม	ลฟมร

กลวิธีพิเศษที่พบ คือ การปริบเสียง เสียง ลา ในห้องแรก และห้องที่ 2 ของวรรคต้น

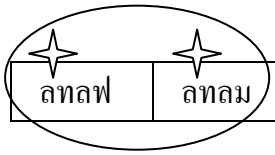
ลักษณะการดำเนินทำนอง

ลักษณะการดำเนินทำนองในทำนองหลักจังหวะที่ 11-12 นี้ พบว่า เป็นทำนองเดียวกันกับทำนองหลักส่วนที่ 1 จังหวะที่ 3-4 แต่เมื่อพิจารณาในส่วนของทำนองทางเดี่ยว พบว่า การดำเนินทำนองแตกต่างกันไปจากทำนองทางเดี่ยวส่วนที่ 1 จังหวะที่ 3-4 โดยสิ้นเชิง

ลักษณะการดำเนินทำนองในทำนองเดี่ยวจังหวะที่ 11-12 นี้ ไม่พบการใช้หลุมเสียงในการดำเนินทำนอง ลักษณะของทิศทางสำนวนทำนองดำเนินไปในทิศทางต่ำเช่นเดียวกันทำนองหลัก

มีการใช้กลวิธีพิเศษ คือ การปริบเสียงวรรคที่ 1-2 ในจังหวะที่ 11 อนุมานได้ว่า ผู้ประพันธ์ประสงค์ที่จะใช้กลวิธีพิเศษ คือ การปริบเสียง เพื่อให้เกิดความหลากหลายและความไพเราะของสำนวนทำนอง

จังหวะที่ 11



ลทลฟ	ลทลม	ลฟมร	ฟมรท

การปริบเสียง เสียง ลา

ส่วนที่ 2 จังหวะที่ 13-14

ทำนองหลัก (ย้อนต้นส่วนที่ 2 จังหวะที่ 1-2)

- - ลท	- - ทท	- รำ - ท	- ล - ท	- ล - ซ	- - ซซ	- ล - ท	- - ทท
- ซ - -	- ฑ - -	- ร - ฑ	- ลฺ - ฑ	- ลฺ - ซฺ	- ซฺ - -	- ลฺ - ฑ	- ฑ - -

ทำนองทางเดี่ยว

รำลทล	ซทลท	รำลทล	ซทลท	มลซม	ลซซซ	ลทรำล	รำททท

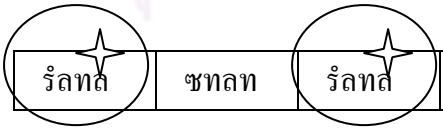
โครงสร้างทำนองสารัตถะ

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

กลุ่มเสียงปัญจมูล ซ ล ท X ร ม X (ระดับเสียงเพียงออล่าง)

การใช้กลวิธีพิเศษ

จังหวะที่ 13-14 การปริบเสียง



รำลทล	ซทลท	รำลทล	ซทลท	มลซม	ลซซซ	ลทรำล	รำททท

กลวิธีพิเศษที่พบ คือ การปริบเสียง เสียง ลา ห้องแรก และห้องที่ 3 ของวรรคต้น

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

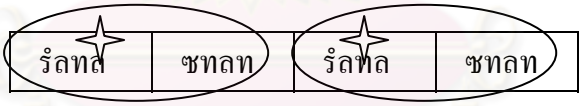
ลักษณะการดำเนินทำนอง

ลักษณะการดำเนินทำนองในทำนองหลักจังหวะที่ 13-14 นี้ พบว่า เป็นทำนองเดียวกันกับทำนองหลักส่วนที่ 2 จังหวะที่ 1-2 ซึ่งถือว่าเป็นการบรรเลงย้อนต้น แต่เมื่อพิจารณาในส่วนของทำนองทางเดี่ยว พบว่า การดำเนินทำนองแตกต่างกันไปจากทำนองทางเดี่ยวส่วนที่ 2 จังหวะที่ 1-2 โดยสิ้นเชิง

ลักษณะการดำเนินทำนองในทางเดี่ยวของจังหวะที่ 13 นั้น พบว่า เป็นลักษณะของการดำเนินทำนองที่เน้นย้ำสำนวนเดิม 2 รอบ ทำให้เกิดความคมชัดในเรื่องของสำนวนทำนอง

มีการใช้กลวิธีพิเศษ คือ การปริบเสียงวรรคที่ 1 และวรรคที่ 3 ในจังหวะที่ 13 ซึ่งเป็นลักษณะของการดำเนินทำนองที่เน้นย้ำสำนวนเดิม 2 รอบ อนุมานได้ว่า ผู้ประพันธ์ประสงค์ที่จะใช้กลวิธีพิเศษ คือ การปริบเสียง เพื่อเน้นย้ำสำนวนให้มีความคมคายยิ่งขึ้น และเพื่อความหลากหลายและความไพเราะของสำนวนทำนอง

ลักษณะของการดำเนินทำนองที่เน้นย้ำสำนวนเดิม 2 รอบ



นอกจากนั้น ในทำนองหลักจังหวะที่ 13-14 นี้ ไม่พบการใช้หลุมเสียงในการดำเนินทำนองแต่อย่างใด

ส่วนที่ 2 จังหวะที่ 15-16

ทำนองหลัก (ย้อนต้นส่วนที่ 2 จังหวะที่ 3-4)

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

ทำนองทางเดี่ยว

รำซรำท	ลซรม	ลซมร	ซมรท	มำรำทล	รำทลซ	ฟมรม	ฟซลท

โครงสร้างทำนองสารัตถะ

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

กลุ่มเสียงปัญจมูล ซ ล ท X ร ม X (ระดับเสียงเพียงออล่าง)

การใช้กลวิธีพิเศษ ไม่มี

ลักษณะการดำเนินทำนอง

ลักษณะการดำเนินทำนองในทำนองหลักจังหวะที่ 15-16 นี้ พบว่า เป็นทำนองเดียวกันกับทำนองหลักส่วนที่ 2 จังหวะที่ 3-4 ซึ่งถือว่าเป็นการบรรเลงย้อนต้น แต่เมื่อพิจารณาในส่วนของทำนองทางเดี่ยว พบว่า การดำเนินทำนองแตกต่างกันไปจากทำนองทางเดี่ยวส่วนที่ 2 จังหวะที่ 3-4 โดยสิ้นเชิง

นอกจากนั้น ในทำนองหลักจังหวะที่ 15-16 นี้ ไม่พบการใช้หลุมเสียงในการดำเนินทำนองแต่อย่างใด

ส่วนที่ 2 จังหวะที่ 17-18

ทำนองหลัก (ย้อนต้นส่วนที่ 2 จังหวะที่ 5-6)

- - - ล	- ทล -	- ล - -	ซ - - - -	- ฟ - -	- - - ร	- - มฟ	- - - ล
- ลฺ - -	- - - ฟ	- - - -	- ฟม - ฟ	- - มร	- ลฺ - -	- ร - -	- ลฺ - -

ทำนองทางเดี่ยว

รฟมฟ	ลฟมฟ	รฟมฟ	ลฟมฟ	ทลฟม	ลฟมร	ฟรมฟ	ลมฟล

โครงสร้างทำนองสารัตถะ

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

กลุ่มเสียงปัญจมูล ร ม ฟ X ล ท X (ระดับเสียงนอก)

การใช้กลวิธีพิเศษ ไม่มี

ลักษณะการดำเนินทำนอง

ลักษณะการดำเนินทำนองในทำนองหลักจังหวะที่ 17-18 นี้ พบว่า เป็นทำนองเดียวกันกับทำนองหลักส่วนที่ 2 จังหวะที่ 5-6 ซึ่งถือว่าเป็นการบรรเลงย้อนต้น แต่เมื่อพิจารณาในส่วนของทำนองทางเดี่ยว พบว่า การดำเนินทำนองแตกต่างกันไปจากทำนองทางเดี่ยวส่วนที่ 2 จังหวะที่ 5-6 โดยสิ้นเชิง

ลักษณะการดำเนินทำนองในทางเดี่ยวของจังหวะที่ 17 นั้น พบว่า เป็นลักษณะของการดำเนินทำนองที่เน้นย้ำสำนวนเดิม 2 รอบ ทำให้เกิดความคมชัดในเรื่องของสำนวนทำนอง และลักษณะการดำเนินทำนองไม่พบการใช้หลุมเสียงแต่อย่างใด

ลักษณะของการดำเนินทำนองที่เน้นย้ำสำนวนเดิม 2 รอบ

รฟมฟ	ลฟมฟ	รฟมฟ	ลฟมฟ

ส่วนที่ 2 จังหวะที่ 19-20

ทำนองหลัก (ย้อนต้นส่วนที่ 2 จังหวะที่ 7-8)

- ด - -	- ท - ด	- - - ท	- - - -	- ฟ - -	- - - ร	- - มฟ	- - - ล
- - - ล	- - - -	- ฟ - -	- ล - ฟ	- - มร	- ฺ - -	- ร - -	- ฺ - -

ทำนองทางเดี่ยว

ทฟลท	ดลทด	มฺฟมฺ-	ท-ลฟ	ทลฟม	ลฟมร	ฟรมฟ	ซลทล

โครงสร้างทำนองสารัตถะ

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

กลุ่มเสียงปัญจมูล ร ม ฟ X ล ท X (ระดับเสียงนอก)

การใช้กลวิธีพิเศษ

จังหวะที่ 19-20 การปริบเสียง

ทฟลท	ดลทด	มฟมฟ-	ท-ลฟ	ทลฟม	ลฟมร	ฟรมฟ	ซลทล

กลวิธีพิเศษที่พบ คือ การปริบเสียง เสียง มีสูง ในห้องที่ 3 ของวรรคต้น

ลักษณะการดำเนินทำนอง

ลักษณะการดำเนินทำนองในทำนองหลักจังหวะที่ 19-20 นี้ พบว่า เป็นทำนองเดียวกันกับทำนองหลักส่วนที่ 2 จังหวะที่ 7-8 ซึ่งถือว่าเป็นการบรรเลงย้อนต้น แต่เมื่อพิจารณาในส่วนของทำนองทางเดี่ยว พบว่า การดำเนินทำนองแตกต่างกันไปจากทำนองทางเดี่ยวส่วนที่ 2 จังหวะที่ 7-8 โดยสิ้นเชิง

มีการใช้กลวิธีพิเศษ คือ การปริบเสียงวรรคที่ 3 ในจังหวะที่ 19 อนุมานได้ว่า ผู้ประพันธ์ประสงค์ที่จะใช้กลวิธีพิเศษ คือ การปริบเสียง เพื่อให้เกิดความหลากหลายและความไพเราะของสำนวนทำนอง

จังหวะที่ 19

ทฟลท	ดลทด	มฟมฟ-	ท-ลฟ

การปริบเสียง เสียง มีสูง

นอกจากนั้น ยังพบการใช้หลุมเสียง คือ เสียง ซอล และเสียง โด เข้ามาช่วยในการดำเนินทำนอง การใช้หลุมเสียงเข้ามาช่วยในการดำเนินทำนองนี้ ก็เพื่อประโยชน์ในการใช้เสียงให้ครบ 7 เสียงและเพื่อเอื้อต่อการดำเนินทำนองให้มีความราบรื่นและกลมกลืน

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ส่วนที่ 2 จังหวะที่ 21-22

ทำนองหลัก (ย้อนต้นส่วนที่ 2 จังหวะที่ 9-10)

- ล - ท	- - รม	- ฟล -	ฟม - -	- - ลท	- ล - -	- ล - ล	- ฟ - -
- ลฺ - ทฺ	- ทฺ - -	- - - ม	- - รทฺ	- ซ - -	- - - ฟ	- - - ฟ	- - มร

ทำนองทางเดี่ยว

รำทรำล	ทลฟม	ลฟลม	ฟมรท	มำรำทล	รำทลฟ	ทลฟม	ลฟมร

โครงสร้างทำนองสารัตถะ

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

กลุ่มเสียงปัญจมูล ร ม ฟ X ล ท X (ระดับเสียงนอก)

การใช้กลวิธีพิเศษ ไม่มี

ลักษณะการดำเนินทำนอง

ลักษณะการดำเนินทำนองในทำนองหลักจังหวะที่ 21-22 นี้ พบว่า เป็นทำนองเดียวกันกับทำนองหลักส่วนที่ 2 จังหวะที่ 9-10 ซึ่งถือว่าเป็นการบรรเลงย้อนต้น แต่เมื่อพิจารณาในส่วนของทำนองทางเดี่ยว พบว่า การดำเนินทำนองทางเดี่ยวในจังหวะที่ 21 มีความคล้ายคลึงกับส่วนที่ 2 จังหวะที่ 9 แต่มีความแตกต่างกันในสำนวนทำนองของวรรคสุดท้าย คือ เสียง ที กับเสียง เรสูง

เปรียบสำนวนทำนองทางเดี่ยวระหว่างส่วนที่ 2 จังหวะที่ 21 กับส่วนที่ 2 จังหวะที่ 9

ส่วนที่ 2 จังหวะที่ 21

รำทรำล	ทลฟม	ลฟลม	ฟมรท

ส่วนที่ 2 จังหวะที่ 9

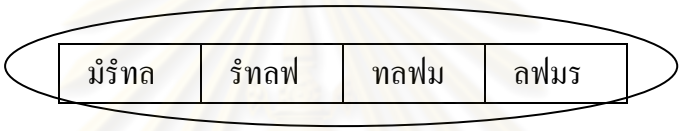
รำทรำล	ทลฟม	ลฟลม	ฟมรรำ

เปรียบเทียบสำนวนทำนองทางเดี่ยวที่แตกต่างกันของส่วนที่ 2 จังหวะที่ 21 กับส่วนที่ 2 จังหวะที่ 9

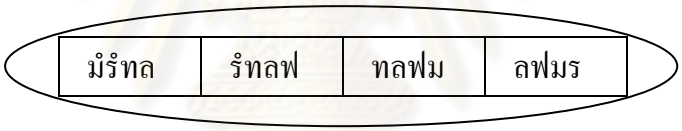
นอกจากนั้น พบว่า การดำเนินทำนองทางเดี่ยวในจังหวะที่ 22 มีสำนวนทำนองเดียวกันกับส่วนที่ 2 จังหวะที่ 12

เปรียบสำนวนทำนองทางเดี่ยวระหว่างส่วนที่ 2 จังหวะที่ 22 กับส่วนที่ 2 จังหวะที่ 12

ส่วนที่ 2 จังหวะที่ 22



ส่วนที่ 2 จังหวะที่ 12



เปรียบเทียบลักษณะการดำเนินทำนองทางเดี่ยวส่วนที่ 2 จังหวะที่ 22 กับส่วนที่ 2 จังหวะที่ 12 ซึ่งมีสำนวนทำนองเดียวกัน

ส่วนที่ 2 จังหวะที่ 23-24

ทำนองหลัก (ย้อนต้นส่วนที่ 2 จังหวะที่ 11-12)

- ฟ - -	- ม - ฟ	- - - ม	- - - -	- - ลท	- ล - -	- ล - ล	- ฟ - -
- - - ร	- - - -	- ท - -	- ร - ท	- ซ - -	- - - ฟ	- - - ฟ	- - มร

ทำนองทางเดี่ยว

ลทรฟ	ลทลม	ลฟลร	ฟมรท	ลฟลล	ฟมฟฟ	มรมม	รดรร

โครงสร้างทำนองสารัตถะ

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

กลุ่มเสียงปัญจมูล ร ม ฟ X ล ท X (ระดับเสียงนอก)

การใช้กลวิธีพิเศษ

จังหวะที่ 23-24 การตัดลม

ลทรฟ	ลทลม	ลฟลร	ฟมรท	ลฟลล	ฟมฟฟ	มรมม	รดรร

กลวิธีพิเศษที่พบ คือ การตัดลม ใน 4 ห้องของวรรคหลัง

ลักษณะการดำเนินทำนอง

ลักษณะการดำเนินทำนองในทำนองหลักจังหวะที่ 23-24 นี้ พบว่า เป็นทำนองเดียวกันกับทำนองหลักส่วนที่ 2 จังหวะที่ 11-12 ซึ่งถือว่าเป็นการบรรเลงย้อนต้น และจบการดำเนินทำนองของกลุ่มเนื้อทำนองแท้ ๆ

เมื่อพิจารณาในส่วนของทำนองทางเดี่ยว พบว่า การดำเนินทำนองแตกต่างกันไปจากทำนองทางเดี่ยวส่วนที่ 2 จังหวะที่ 11-12 โดยสิ้นเชิง นอกจากนั้น ยังพบการใช้หลุมเสียง คือ เสียง โด ในวรรคสุดท้ายของจังหวะที่ 24 โดยอนุมานได้ว่า ผู้ประพันธ์ประสงค์ให้ทิศทางของสำนวนทำนองเป็นไปในทิศทางต่ำ จึงใช้หลุมเสียง โด เข้ามาเป็นตัวดำเนินทำนอง

ลักษณะการดำเนินทำนองในจังหวะที่ 24 นี้ พบว่า มีการใช้กลวิธีพิเศษ คือ การตัดลม มาใช้เพื่อคลี่คลายทำนอง เนื่องจากลักษณะการดำเนินทำนองที่ผ่านมาเป็นลักษณะของภาวะบีบคั้น จึงต้องคลี่คลายทำนองเสียก่อน และดำเนินทำนองเข้าสู่กลุ่มเสียงลูกโยนต่อไป

จังหวะที่ 23-24

ลทรฟ	ลทลม	ลฟลร	ฟมรท	ลฟลล	ฟมฟฟ	มรมม	รดรร

การใช้กลวิธีพิเศษ การตัดลม มาใช้เพื่อคลี่คลายทำนองและดำเนินทำนองเข้าสู่กลุ่มเสียงลูกโยนต่อไป

กลุ่มเสียงลูกโยนที่ 3

ในกลุ่มเสียงลูกโยนที่ 3 นี้ เป็นกลุ่มเสียงลูกโยนที่มีความยาวของเนื้อทำนองไม่มากนัก ดังนั้นในการแสดงการวิเคราะห์ จึงไม่แบ่งออกเป็นช่วง ดังเช่นในกลุ่มเสียงลูกโยนที่ 1 และกลุ่มเสียงลูกโยนที่ 2

กลุ่มเสียงลูกโยนที่ 3

บรรทัดที่ 1

- ลซฟ	ซลซล	ซฟมฟ	รฟมร	ซทลท	รมซล	ซฟมฟ	รฟมร

บรรทัดที่ 2

ทซลท	รมซล	ทซลท	ดำรำดำมำ	รำดำทดำ	รำดำทล	ทซทล	ซฟมร

บรรทัดที่ 3

ลฟลม	ฟมรท	ลฟลท	รำมำรำรำ	ลฟลม	ฟมรท	ลฟลท	รำมำรำรำ

กลุ่มเสียงลูกโยน เสียง เร

กลุ่มเสียงปัญจมูล ร ม ฟ X ล ท X (ระดับเสียงนอก)

การใช้กลวิธีพิเศษ

บรรทัดที่ 3 การตัดลม

ลฟลม	ฟมรท	ลฟลท	รֹมֹรֹรֹ	ลฟลม	ฟมรท	ลฟลท	รֹมֹรֹรֹ

กลวิธีพิเศษที่พบ คือ การตัดลม ในห้องสุดท้ายของวรรคต้น และในห้องสุดท้ายของวรรคหลัง

ลักษณะการดำเนินทำนอง

ลักษณะการดำเนินทำนองในช่วงนี้ พบว่า มีส่วนคล้ายคลึงกับการดำเนินทำนองในช่วงที่เป็นทำนองเนื้อแท้ ๆ ของเพลง โดยเฉพาะในบรรทัดที่ 1 ของกลุ่มเสียงลูกโยนนี้ ที่มีสำนวนทำนองคล้ายคลึงกับทำนองเนื้อแท้ ๆ ของส่วนที่ 1 จังหวะที่ 1-2 จึงอนุมานได้ว่า ลักษณะการดำเนินทำนองที่ปรากฏในกลุ่มเสียงลูกโยนนี้ โดยเฉพาะบรรทัดที่ 1 เป็นลักษณะการดำเนินทำนองที่เชื่อมระหว่างกลุ่มทำนองเนื้อแท้ ๆ กับกลุ่มเสียงลูกโยนที่ 3 ให้เกิดความราบรื่นและกลมกลืนกัน

ทำนองเนื้อแท้ ๆ ในส่วนที่ 1 จังหวะที่ 1-2

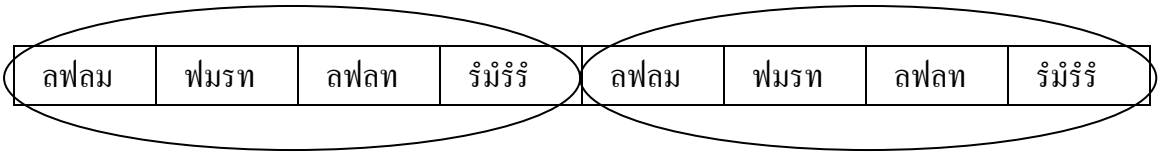
ทดรม	รมซล	ซลทล	ซฟมร	ซทลท	รมซล	ซฟมฟ	รฟมร

บรรทัดที่ 1 ในกลุ่มเสียงลูกโยนที่ 3

- ลซฟ	ซลซล	ซฟมฟ	รฟมร	ซทลท	รมซล	ซฟมฟ	รฟมร

ลักษณะการดำเนินทำนองในบรรทัดที่ 3 นั้น พบว่า เป็นลักษณะของการดำเนินทำนองที่เน้นย้ำสำนวนเดิม 2 รอบ ทำให้เกิดความคมชัดในเรื่องของสำนวนทำนอง

ลักษณะของการดำเนินทำนองที่เน้นย้ำสำนวนเดิม 2 รอบ

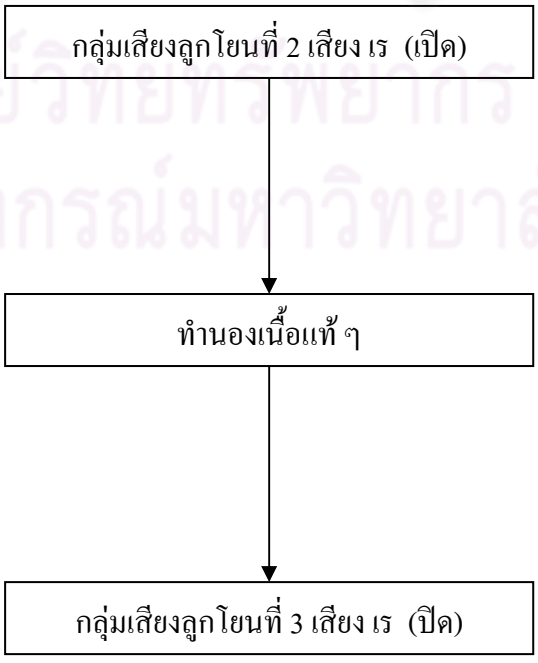


การดำเนินทำนองที่เน้นย้ำสำนวนเดิม

ลักษณะการดำเนินทำนองพบการใช้หลุมเสียง คือ เสียง ซอล และเสียง โด เข้ามาช่วยในการดำเนินทำนอง การใช้หลุมเสียงเข้ามาช่วยในการดำเนินทำนองนี้ ก็เพื่อประโยชน์ในการใช้เสียงให้ครบ 7 เสียงและเพื่อเอื้อต่อการดำเนินทำนองเพื่อให้เกิดความราบรื่นและไพเราะ

นอกจากนั้น ยังพบว่า กลุ่มเสียงลูกโยนที่ 3 นี้ เป็นกลุ่มเสียงลูกโยนเสียงเดียวกันกับกลุ่มเสียงลูกโยนที่ 2 คือ เป็นกลุ่มเสียงลูกโยนเสียง เร ทั้งนี้ ในการบรรเลงนั้น มีทำนองเนื้อแท้ ๆ มาคั่นระหว่างกลุ่มเสียงลูกโยนทั้ง 2 จึงอนุมานได้ว่า กลุ่มเสียงลูกโยนที่ 2 และ 3 ซึ่งเป็นกลุ่มลูกโยนเสียง เร เป็นลักษณะของกลุ่มเสียงลูกโยนที่เป็นการเปิดและปิดทำนองเนื้อแท้ ๆ ของเพลงกราวใน ซึ่งในทำนองหลัก พบว่า เป็นลักษณะเช่นเดียวกัน

แผนผังแสดงการบรรเลงเปิด-ปิด ทำนองเนื้อแท้ ๆ เพลงกราวในด้วยกลุ่มเสียงลูกโยนเสียง เร



ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ความสัมพันธ์ระหว่างทำนองหลักและทางเดี่ยว

ทำนองหลัก

บรรทัดที่ 23

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

บรรทัดที่ 24

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

ทำนองทางเดี่ยว

บรรทัดที่ 1

- ลซฟ	ซลซล	ซฟมฟ	รฟมร	ซทลท	รมซล	ซฟมฟ	รฟม ร

บรรทัดที่ 2

ทซลท	รมซล	ทซลท	ดฺรฺดฺมฺ	รฺดฺทดฺ	รฺดฺทล	ทซทล	ซฟม ร

เปรียบเทียบลูกตกของทำนองหลักกับทำนองทางเดี่ยวในบรรทัดที่ 1-2

ลักษณะสำนวนของทำนองหลักในกลุ่มเสียงลูกโยนที่ 3 นั้น เมื่อพิจารณากับทำนองหลัก พบว่า มีลักษณะของเค้าความสัมพันธ์อยู่ในทำนองทางเดี่ยวทั้ง 3 บรรทัด คือ บรรทัดที่ 1-2 ตรงกันกับลูกตกของทำนองหลักในบรรทัดที่ 1-2

ทำนองหลัก

จังหวะแรกของบรรทัดที่ 25

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

ทำนองทางเดี่ยว

บรรทัดที่ 3

ลฟลม	ฟมรท	ลฟลท	รึมึรึ	ลฟลม	ฟมรท	ลฟลท	รึมึรึ

ส่วนในบรรทัดที่ 3 ของทำนองทางเดี่ยวเป็นการดำเนินทำนองย้ำสำนวนเดิม 2 รอบ คือ 2 จังหวะ แต่ในส่วนของทำนองหลักเป็นการดำเนินทำนองเพียง 1 จังหวะ ไม่มีการดำเนินทำนองที่ย้ำสำนวนเดิม

กลุ่มเสียงลูกโยนที่ 4

ในกลุ่มเสียงลูกโยนที่ 4 นี้ เป็นกลุ่มเสียงลูกโยนที่มีความยาวของเนื้อทำนองไม่มากนัก ดังนั้นในการแสดงการวิเคราะห์ จึงไม่แบ่งออกเป็นช่วง ดังเช่นในกลุ่มเสียงลูกโยนที่ 1 และกลุ่มเสียงลูกโยนที่ 2

กลุ่มเสียงลูกโยนที่ 4

บรรทัดที่ 1

มึฟึลึมึ	ฟึมึรึท	ลฟลท	รึมึรึท	มึฟึลึมึ	ฟึมึรึท	ลฟลท	รึมึรึท

บรรทัดที่ 2

ลฟลท	รึมึรึท	ลฟลท	รึมึรึท	ลฟลท	รึมึรึท	ลฟลท	รึมึรึท

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

บรรทัดที่ 3

รมมรล	รมมรท	รมมรล	รมมรท	รลรท	รลรท	รลรท	รลรท

กลุ่มเสียงลูกโยน เสียง ที

กลุ่มเสียงปัญจมูล ร ม ฟ X ล ท X (ระดับเสียงนอก)

การใช้กลวิธีพิเศษ ไม่มี

ลักษณะการดำเนินทำนอง

ลักษณะการดำเนินทำนองในทางเดี่ยวของกลุ่มเสียงลูกโยนที่ 4 นี้ พบว่า เป็นลักษณะของการดำเนินทำนองแบบการทอนสำนวนลง โดยในการทอนสำนวนนั้น มีทำนองต้นแบบนำมาก่อน มีการลดรูปสำนวนลง 3 ครั้ง และก่อนจะทำการลดสำนวน จะทำการดำเนินทำนองซ้ำสำนวนเดิมก่อน แล้วจึงค่อยลดสำนวน

การลดรูปสำนวนในกลุ่มเสียงลูกโยนที่ 4

สำนวนที่ 1 บรรทัดที่ 1

มฟลมม	ฟมมรท	ลฟลท	รมมรท

สำนวนที่ลดรูปจากสำนวนที่ 1 (ลักษณะที่ 1) บรรทัดที่ 2

ลฟลท	รมมรท

สำนวนที่ลดรูปจากสำนวนที่ 1 (ลักษณะที่ 2) บรรทัดที่ 3

รมมรล	รมมรท

สำนวนที่ลดรูปจากสำนวนที่ 2 บรรทัดที่ 3

รลรท

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ข้อที่น่าสังเกตในการลดรูปสำนวนในกลุ่มเสียงลูกโยนที่ 4 นี้ก็คือ ในสำนวนที่ลดรูปจากสำนวนที่ 1 จะมี 2 ลักษณะ โดยอนุมานได้ว่า ผู้ประพันธ์ต้องการประดิษฐ์ทำนองให้พลิกแพลงแตกต่างออกไป แต่ก็ยังคงดำเนินทำนองอยู่ในกรอบของลูกโยนเสียง ที

นอกจากนั้น ในการดำเนินในกลุ่มเสียงลูกโยนที่ 4 นี้ ไม่พบการใช้หลุมเสียงแต่อย่างใด เป็นการดำเนินทำนองอยู่ในกลุ่มเสียงปัญจมูล ร ม ฟ X ล ท X โดยแท้

ความสัมพันธ์ระหว่างทำนองหลักและทางเดี่ยว

การดำเนินทำนองทางเดี่ยวที่ยังรักษาเค้าของทำนองหลัก

ทำนองหลัก

จังหวะหลังของบรรทัดที่ 25

- ฟ - ม	- ร - ท	- - ล̣ท̣	- ร - ท̣
- ฟ̣ - ม̣	- ร - ฟ	- ซ̣ - -	- ร̣ - ฟ̣

บรรทัดที่ 26

- ฟ - ม	- ร - ท	- - ล̣ท	- ร - ท̣	- มร -	- ร - -	- มร -	- ร - -
- ฟ̣ - ม̣	- ร̣ - ท̣	- ซ̣ - -	- ร̣ - ฟ̣	- - - ล̣	- - - ท̣	- - - ล̣	- - - ท̣

บรรทัดที่ 27

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

ทางเดี่ยว

บรรทัดที่ 1

มฺฟลฺมฺ	ฟมฺรฺท	ลฟลท	รมฺรฺท	มฺฟลฺมฺ	ฟมฺรฺท	ลฟลท	รมฺรฺท

บรรทัดที่ 2

ลฟลท	รมรท	ลฟลท	รมรท	ลฟลท	รมรท	ลฟลท	รมรท

บรรทัดที่ 3

รมรล	รมรท	รมรล	รมรท	รลรท	รลรท	รลรท	รลรท

จากทำนองในทางเดี่ยว พบว่า เป็นลักษณะทำนองที่แปรมาจากทำนองหลัก โดยในการแปรทางหรือการดำเนินทำนองในทางเดี่ยวนั้น พบว่า เป็นการดำเนินทำนองที่รักษาเค้าโครงของทำนองหลักไว้อย่างมาก อย่างเช่น ไม่มีการใช้หลุมเสียงในการดำเนินทำนอง ทิศทางการเคลื่อนที่ของทำนองเป็นไปในทิศทางเดียวกัน

กลุ่มเสียงลูกโยนที่ 5

ในกลุ่มเสียงลูกโยนที่ 5 นี้ เป็นกลุ่มเสียงลูกโยนที่มีความยาวของเนื้อทำนองไม่มากนัก ดังนั้นในการแสดงการวิเคราะห์ จึงไม่แบ่งออกเป็นช่วง

กลุ่มเสียงลูกโยนที่ 5

บรรทัดที่ 1

รมฟซ	ฟมรล	ดทดล	ทดรม	ลรมฟ	มฟซล	ซทลซ	ลซฟม

บรรทัดที่ 2

ลฟลม	ฟมรล	ฟลมล	ทดรม	- - - -	- - - -	- ลมล	ทดรม

บรรทัดที่ 3

ลทรม	ซลซม	รทรม	รมซม	รทลซ	ทลซม	รดรม	รมซม

บรรทัดที่ 4

ลทรม	ซลซม	รทรม	รมซม	รทลซ	ทลซม	รดรม	รมซม

บรรทัดที่ 5

รำทลซ	ทลซม	รดรม	รมซม	รำทลซ	ทลซม	รดรม	รมซม

บรรทัดที่ 6

รดรม	รมซม	รดรม	รมซม	รดรม	รมซม	รดรม	รมซม

บรรทัดที่ 7

รมซม	รมซม	รมซม	รมซม	ซลทร์	ทลซร	ฟมซฟ	ลซทล

กลุ่มเสียงลูกโยน เสียง มี

กลุ่มเสียงปัญจมูล ซ ล ท X ร ม X (ระดับเสียงเพียงออล่าง)

การใช้กลวิธีพิเศษ

บรรทัดที่ 2 การปริบเสียง การพรมนิ้ว และการบรรเลงแบบลอยจังหวะ

ลฟลม	ฟมรล	ฟลมล	ทดำมำ	- - - -	- - - -	- ลมล	ทดำมำ

กลวิธีพิเศษที่พบ คือ การปริบเสียง ในห้องที่ 3 ของวรรคต้น ในห้องสุดท้ายของวรรคต้น ถึงห้องที่ 2 ของวรรคหลัง พบ การพรมนิ้ว เสียง มีสูง และในห้องสุดท้ายของวรรคหลัง พบ การลอยจังหวะ เสียง มีสูง

ลักษณะการดำเนินทำนอง

ลักษณะการดำเนินทำนองในทางเดี่ยว เริ่มด้วยทำนองที่เป็นลักษณะของสำนวนเชื่อมจากกลุ่มเสียงลูกโยนที่แล้ว ดังนั้น ลักษณะการดำเนินทำนอง จึงเป็นการใช้หลุมเสียงเข้ามาช่วยในการดำเนินทำนองเพื่อให้เกิดความราบรื่นเมื่อปรับเปลี่ยนกลุ่มเสียงลูกโยน

สำนวนทำนองที่เชื่อมจากกลุ่มเสียงลูกโยนที่ผ่านมาเชื่อมถึงกลุ่มเสียงลูกโยนในเสียงนี้

บรรทัดที่ 1

รมฟซ	ฟมรล	ดทดล	ทดรม	ลรมฟ	มฟซล	ซทลซ	ลซฟม

การใช้หลุมเสียง คือ เสียง ฟา และเสียง โด ในสำนวนทำนองที่เชื่อมจากกลุ่มเสียงลูกโยนที่ผ่านมาเชื่อมถึงกลุ่มเสียงลูกโยนในเสียงนี้

ลักษณะการดำเนินทำนองทางเดี่ยวในบรรทัดที่ 2 นี้ เป็นลักษณะของสะพานที่เชื่อมทำนองต่อไปยังบรรทัดต่อไป พบว่า ในวรรคท้าย เป็นลักษณะการดำเนินทำนองแบบลอยจังหวะก่อนจะเข้าสู่บรรทัดต่อไปซึ่งเป็นการดำเนินทำนองแบบการทอนสำนวนลง โดยอนุมานได้ว่า ผู้ประพันธ์ประสงค์ที่จะให้ดำเนินทำนองแบบลอยจังหวะ เพื่อที่จะให้ผู้บรรเลงได้พักกำลังลมไว้ก่อน เพราะในสำนวนทำนองต่อไปเป็นการดำเนินทำนองแบบเก็บ ซึ่งจะต้องอาศัยพละกำลังของผู้บรรเลงเป็นอย่างมาก

ลักษณะของการดำเนินทำนองในบรรทัดที่ 3-7 พบว่า เป็นการดำเนินทำนองแบบการทอนสำนวนลง โดยในการทอนลดสำนวนนั้น มีทำนองต้นแบบนำมาก่อน มีการลดรูปสำนวนลง 4 ครั้ง และก่อนจะทำการลดสำนวน จะทำการดำเนินทำนองซ้ำสำนวนเดิมก่อน แล้วจึงค่อยลดสำนวน

การลดรูปสำนวนในกลุ่มเสียงลูกโยนที่ 5

สำนวนที่ 1 บรรทัดที่ 3

ลทรมฺ	ซลฺซมฺ	รทรมฺ	รมฺซมฺ	รทลซ	ทลซม	รดรม	รมซม

สำนวนที่ลดรูปจากสำนวนที่ 1 บรรทัดที่ 5

รทลซ	ทลซม	รดรม	รมซม

สำนวนที่ลดรูปจากสำนวนที่ 2 บรรทัดที่ 6

รดรม	รมซม

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

สำนวนที่ลดรูปจากสำนวนที่ 3 บรรทัดที่ 7

รมซม

เมื่อจบการดำเนินทำนองทางเดี่ยว ซึ่งเป็นลักษณะการดำเนินทำนองแบบการทอนสำนวนลง อันเป็นการรักษาเค้าโครงของทำนองหลัก ก็จะเป็นการดำเนินทำนองในจังหวะสุดท้ายของกลุ่มเสียงลูกโยนนี้ ซึ่งเป็นการดำเนินทำนองในเสียงลูกโยนเดียวกันกับกลุ่มเสียงลูกโยนต่อไป

การดำเนินทำนองในจังหวะสุดท้ายของกลุ่มเสียงลูกโยนนี้ เป็นการดำเนินทำนองในเสียงลูกโยนเดียวกันกับกลุ่มเสียงลูกโยนต่อไป

ซลทรำ	ทลซร	ฟมซฟ	ลซทล

นอกจากนั้น ในการดำเนินในกลุ่มเสียงลูกโยนที่ 5 นี้ พบการใช้หลุมเสียง คือ เสียง โด และเสียง ฟา เข้ามาดำเนินทำนอง อนุมานได้ว่า ผู้ประพันธ์ประสงค์ที่จะให้สำนวนทำนองมีความราบรื่นและเพื่อความสะดวกในเรื่องของการเรียงนิ้วสำหรับผู้บรรเลง

ความสัมพันธ์ระหว่างทำนองหลักและทางเดี่ยว

ลักษณะการดำเนินทำนองในกลุ่มเสียงลูกโยนที่ 5 นี้ พบว่า การดำเนินทำนองทางเดี่ยวมีความสัมพันธ์กันกับทำนองหลัก คือ มีทำนองเค้าโครงมาจากทำนองหลัก และยังพบว่ามีลักษณะของทำนองในส่วนอิสระที่มีความหลากหลายอีกส่วนหนึ่ง ซึ่งเป็นลักษณะการดำเนินทำนองก่อนจะเข้าสู่ลักษณะของสำนวนลูกโยน

เปรียบเทียบลักษณะการดำเนินทำนองของทำนองหลักกับทำนองทางเดี่ยว ก่อนจะเข้าสู่การดำเนินทำนองแบบลูกโยน

ทำนองหลัก

บรรทัดที่ 28

- - รม	- ซ - ล	- ท - ล	- ซ - ม	- - - ม	- - - ร	- - มร	- - มม
- ด - -	- ซ̣ - ล̣	- ท̣ - ล̣	- ซ̣ - ม̣	- - - ม̣	- - - ร̣	- - ม̣ร̣	- ม̣ - -

ทางเดี่ยว

บรรทัดที่ 1

รmฟซ	ฟmรล	ดทดล	ทดร̣ m	ลรมฟ	มฟซล	ซทลซ	ลซฟ m

บรรทัดที่ 2

ลฟลม	ฟมรล	ทลมล	ทดร̣ m	- - - m	- - - -	- ลมล	ทดร̣ m

ถ้าสังเกตบริเวณที่ทำเครื่องหมายวงกลมเอาไว้ จะเห็นได้ว่า การดำเนินทำนองของทำนองหลักกับทำนองทางเดี่ยวไม่เท่ากัน อนุมานได้ว่า ผู้ประพันธ์ประสงค์ที่จะให้ทำนองทางเดี่ยวมีอิสระและมีความหลากหลายในการดำเนินทำนอง แต่อย่างไรก็ตาม ผู้ประพันธ์ก็ตั้งใจที่จะให้สำนวนทำนองทางเดี่ยวมีลูกตกเสียงเดียวกันกับทำนองหลัก

จากนั้น การดำเนินทำนองในทำนองหลักก็จะเริ่มเข้าสู่ลักษณะของสำนวนลูกโยน ซึ่งเป็นสำนวนที่เปิดให้ผู้ประพันธ์มีอิสระในการประดิษฐ์ทำนองให้มีความพิเศษและหลากหลาย จากโครงสร้างของทำนองหลัก พบว่า สำนวนลูกโยนมี 2 จังหวะหน้าทับ แต่พบว่า ในทำนองทางเดี่ยวมี 9 จังหวะหน้าทับ ดังนี้

ทำนองหลักสำนวนลูกโยน

บรรทัดที่ 29

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

ทางเดี่ยวสำนวนลูกโยน

บรรทัดที่ 3

ลทรัม	ซัลซัม	รัทรัม	รัมซัม	รัทลซ	ทลซม	รดรม	รมซม

บรรทัดที่ 4

ลทรัม	ซัลซัม	รัทรัม	รัมซัม	รัทลซ	ทลซม	รดรม	รมซม

บรรทัดที่ 5

รัทลซ	ทลซม	รดรม	รมซม	รัทลซ	ทลซม	รดรม	รมซม

บรรทัดที่ 6

รดรม	รมซม	รดรม	รมซม	รดรม	รมซม	รดรม	รมซม

จังหวะแรกของบรรทัดที่ 7

รมซม	รมซม	รมซม	รมซม

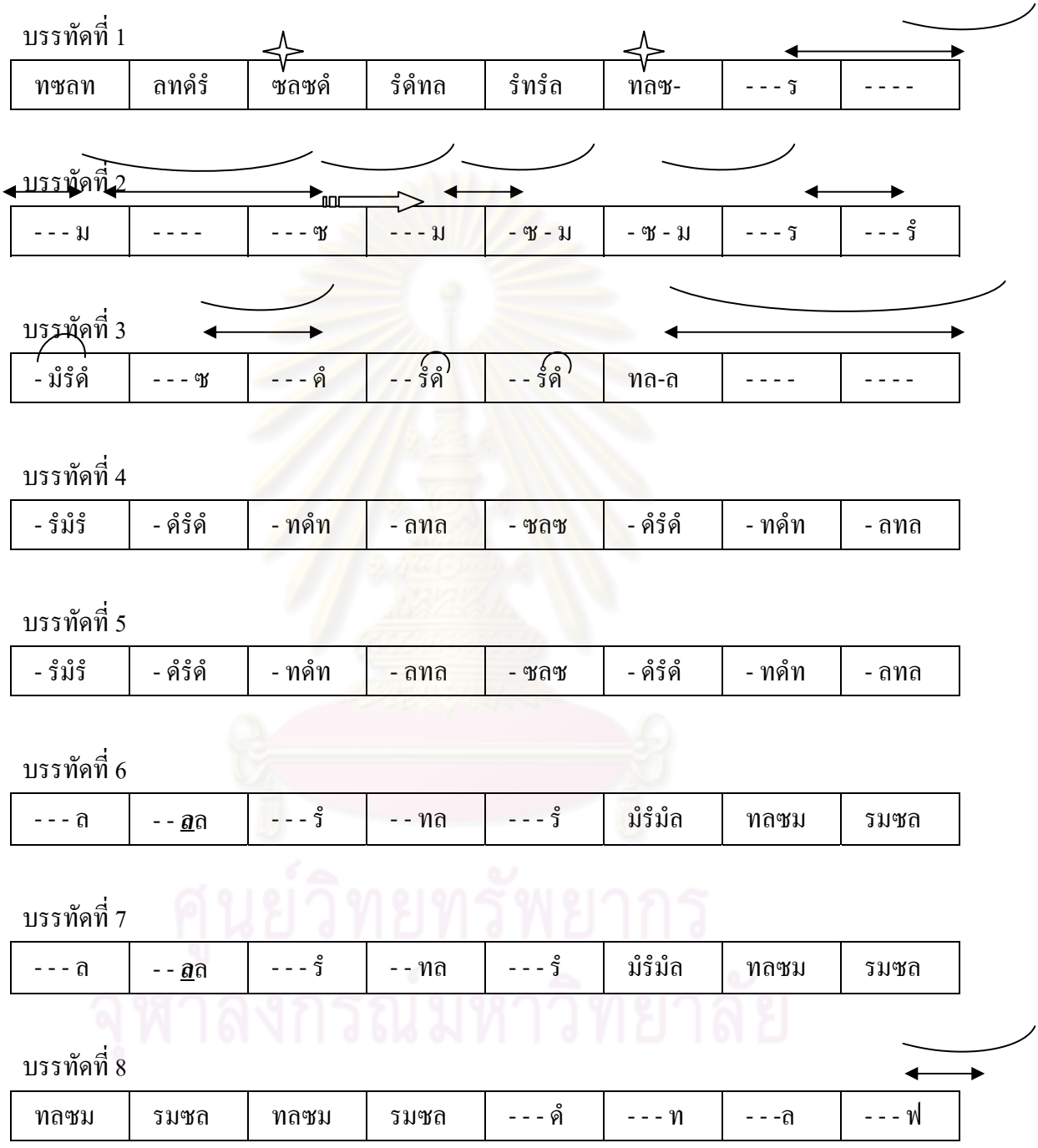
ลักษณะการดำเนินทำนองในทางเดี่ยวนั้น พบว่า อาศัยเค้าโครงจากทำนองหลักในการดำเนินทำนอง และเพิ่มการทอนสำนวนทำนองในตอนท้ายเข้าไปอีก จึงสรุปได้ว่า การดำเนินทำนองทางเดี่ยวในกลุ่มเสียงลูกโยนที่ 5 นี้ เป็นการอาศัยทำนองหลักมาเป็นเค้าโครงในการดำเนินทำนอง

กลุ่มเสียงลูกโยนที่ 6

ในกลุ่มเสียงลูกโยนที่ 6 นี้ เป็นกลุ่มเสียงลูกโยนที่มีความยาวของเนื้อทำนองไม่มากนัก ดังนั้นในการแสดงการวิเคราะห์ จึงไม่แบ่งออกเป็นช่วง

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

กลุ่มเสียงลูกโยนที่ 6



บรรทัดที่ 1							
ทซลท	ลทดำรำ	ซลซดำ	รำดำทล	รำทรำล	ทลซ-	- - - ร	- - - -
บรรทัดที่ 2							
- - - ม	- - - -	- - - ซ	- - - ม	- ซ - ม	- ซ - ม	- - - ร	- - - รำ
บรรทัดที่ 3							
- มำรำดำ	- - - ซ	- - - ด	- - รำดำ	- - รำดำ	ทล-ล	- - - -	- - - -
บรรทัดที่ 4							
- รำมำรำ	- ดำรำดำ	- ทดำท	- ลทล	- ซลซ	- ดำรำดำ	- ทดำท	- ลทล
บรรทัดที่ 5							
- รำมำรำ	- ดำรำดำ	- ทดำท	- ลทล	- ซลซ	- ดำรำดำ	- ทดำท	- ลทล
บรรทัดที่ 6							
- - - ล	- - **ล**ล	- - - รำ	- - ทล	- - - รำ	มำรำมล	ทลซม	รมซล
บรรทัดที่ 7							
- - - ล	- - **ล**ล	- - - รำ	- - ทล	- - - รำ	มำรำมล	ทลซม	รมซล
บรรทัดที่ 8							
ทลซม	รมซล	ทลซม	รมซล	- - - ด	- - - ท	- - -ล	- - - ฟ

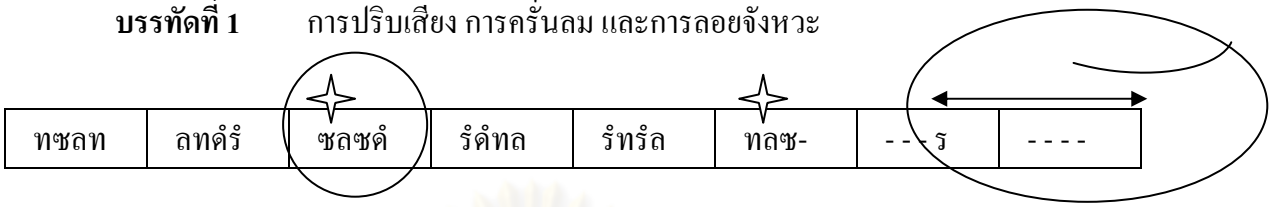
กลุ่มเสียงลูกโยน เสียง ลา

กลุ่มเสียงปัญจมูล ด ร ม X ซ ล X (ระดับเสียงเพียงออบน)

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

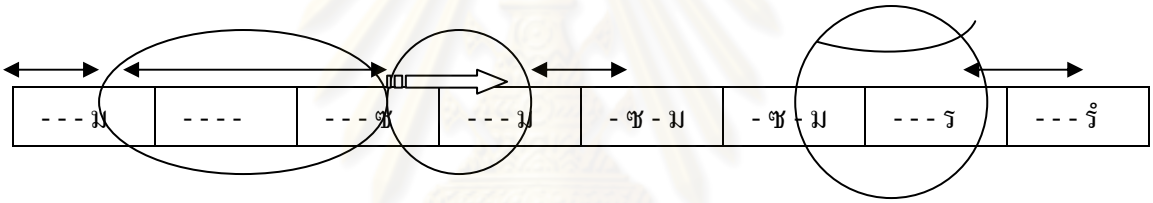
การใช้กลวิธีพิเศษ

บรรทัดที่ 1 การปริบเสียง การครั่นลม และการลอยจังหวะ



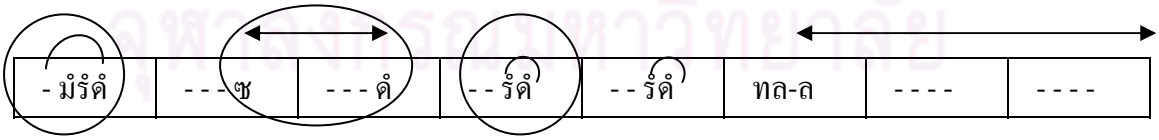
กลวิธีพิเศษที่พบ คือ การปริบเสียง เสียง ลา ในห้องที่ 3 ของวรรคต้น ในห้องที่ 3 ของวรรคหลัง คือ การครั่นลม จากเสียง เร ถึงห้องสุดท้ายของวรรคหลัง และพบการลอยจังหวะจากห้องสุดท้ายของวรรคหลังไปสู่บรรทัดต่อไป

บรรทัดที่ 2 การครั่นลม การกระแทกลม และการลอยจังหวะ



กลวิธีพิเศษที่พบ คือ การครั่นลม จากเสียง มี ในห้องที่ 1 ของวรรคต้น ถึงเสียง ซอล ในห้องที่ 3 ของวรรคต้น ในห้องที่ 3-4 ของวรรคต้น คือ การกระแทกลม จากเสียง ซอล ถึงเสียง มี และบริเวณที่เป็นรูปวงกลมในห้องที่ 2-3 ของวรรคหลัง คือ การลอยจังหวะ จากเสียง มี ไปสู่เสียง เร

บรรทัดที่ 3 การสะบัด 3 เสียง การครั่นลม และการสะบัด 2 เสียง



กลวิธีพิเศษที่พบ คือ การสะบัด 3 เสียง ในห้องแรกของวรรคต้น ในห้องที่ 2-3 ของวรรคต้น พบ การครั่นลม จากเสียง ซอล ถึงเสียง โดสูง และห้องสุดท้ายของวรรคต้น พบ การสะบัด 2 เสียง

บรรทัดที่ 4 การตัดลม

- รำมำรำ	- ดำรำดำ	- ทดำท	- ลทล	- ซลซ	- ดำรำดำ	- ทดำท	- ลทล

กลวิธีพิเศษที่พบ คือ การตัดลม ตั้งแต่ห้องแรกของวรรคต้น ถึงห้องสุดท้ายของวรรคหลัง

บรรทัดที่ 6 การเป่านิ้วควง เสียง ลา

- - - ล	- - ล	- - - ร	- - ทล	- - - ร	มำรำมล	ทลซม	รมซล

กลวิธีพิเศษที่พบ คือ การเป่านิ้วควง เสียง ลา ในห้องที่ 2 ของวรรคแรก

ลักษณะการดำเนินทำนอง

ลักษณะการดำเนินทำนองในกลุ่มเสียงลูกโยนที่ 6 นี้ จะมีการใช้กลวิธีพิเศษในการดำเนินทำนองเป็นส่วนมาก ในบรรทัดที่ 1 สำนวนทำนองส่วนมากจะเป็นการดำเนินทำนองแบบเก็บเป็นหลักและเข้าสู่การดำเนินทำนองแบบลอยจังหวะในวรรคท้ายของจังหวะที่ 2 เรื่อยไปจนจบบรรทัดที่ 3 และเข้าสู่การดำเนินทำนองแบบเก็บอีกครั้งหนึ่งในบรรทัดที่ 4

ลักษณะของการดำเนินทำนองในบรรทัดที่ 4-8 พบว่า เป็นการดำเนินทำนองแบบการทอนสำนวนลง โดยในการทอนลดสำนวนนั้น มีทำนองต้นแบบนำมาก่อน มีการลดรูปสำนวนลง 2 ครั้ง และก่อนจะทำการลดสำนวน จะทำการดำเนินทำนองซ้ำสำนวนเดิมก่อน แล้วจึงค่อยลดสำนวน

การลดรูปสำนวนในกลุ่มเสียงลูกโยนที่ 6

สำนวนที่ 1 (ลักษณะที่ 1) บรรทัดที่ 4

- รำมำรำ	- ดำรำดำ	- ทดำท	- ลทล	- ซลซ	- ดำรำดำ	- ทดำท	- ลทล

สำนวนที่ 1 (ลักษณะที่ 2) บรรทัดที่ 6

- - - ล	- - **ล**ล	- - - รำ	- - ทล	- - - รำ	มำรำมล	ทลซม	รมซล

สำนวนที่ลดรูปจากสำนวนที่ 1 บรรทัดที่ 8

ทลซม	รมซล

ลักษณะการดำเนินทำนองแบบทอนสำนวนในกลุ่มเสียงลูกโยนที่ 6 จะสังเกตได้ว่า ผู้ประพันธ์ประสงค์ที่จะเปลี่ยนแปลงการทอนสำนวนให้มี 2 ลักษณะ คือ ลักษณะที่ 1 จะใช้กลวิธีพิเศษ คือ การตัดลม มาใช้ เพื่อให้สำนวนทำนองเกิดความคมคายมากขึ้น และลักษณะที่ 2 จะใช้กลวิธีพิเศษ คือ การเป่านิ้วควง เสียง ลา เพื่อให้ผู้บรรเลงสามารถแสดงทักษะความสามารถเกี่ยวกับเรื่องลม ซึ่งการทอนสำนวนทั้ง 2 ลักษณะนี้ ให้อารมณ์และความรู้สึกของสำนวนทำนองที่แตกต่างกัน แต่อย่างไรก็ดี การดำเนินทำนองแบบทอนสำนวนทั้ง 2 ลักษณะนี้ ก็อยู่ในเสียงลูกตกเดียวกัน

เปรียบเทียบลูกตกในการดำเนินทำนองแบบทอนสำนวน ซึ่งมี 2 ลักษณะ

การทอนสำนวนลักษณะที่ 1

- รำมำรำ	- ดำรำดำ	- ทดำท	- ลท ล	- ซลซ	- ดำรำดำ	- ทดำท	- ลท ล

การทอนสำนวนลักษณะที่ 2

- - - ล	- - **ล**ล	- - - รำ	- - ท ล	- - - รำ	มำรำมล	ทลซม	รมซ ล

เปรียบเทียบการทอนสำนวนในกลุ่มเสียงลูกโยนที่ 6 ซึ่งสำนวนทำนองทั้ง 2 ลักษณะ อยู่ในเสียงลูกตก คือ เสียง ลา เช่นเดียวกัน

นอกจากนั้น ในการดำเนินในกลุ่มเสียงลูกโยนที่ 6 นี้ พบการใช้หลุมเสียง คือ เสียง ฟา และเสียง ที เข้ามาดำเนินทำนอง อนุมานได้ว่า ผู้ประพันธ์ประสงค์ที่จะใช้หลุมเสียง คือ เสียง ที เพื่อให้สำนวนทำนองเกิดความไพเราะ และหลากหลาย

การใช้หลุมเสียง คือ เสียง ที เข้ามาดำเนินทำนอง

บรรทัดที่ 4

- รมรำ	- ดำรำดำ	- ทดำท	- ลทล	- ซลซ	- ดำรำดำ	- ทดำท	- ลทล

มีการใช้หลุมเสียง คือ เสียง ฟา ในจังหวะสุดท้ายของกลุ่มเสียงลูกโยนนี้ เป็นลักษณะของสำนวนปิดโยน เพื่อแสดงว่าการดำเนินทำนองในกลุ่มเสียงลูกโยนนี้ได้จบลงแล้ว และเป็นสำนวนทำนองที่เชื่อมไปสู่กลุ่มเสียงลูกโยนต่อไป

ลักษณะของสำนวนปิดโยน เพื่อแสดงว่าการดำเนินทำนองในกลุ่มเสียงลูกโยนนี้ได้จบลงแล้ว

บรรทัดที่ 8

ทลซม	รมซล	ทลซม	รมซล	- - - ด	- - - ท	- - -ล	- - - ฟ

ลักษณะของสำนวนปิดโยน ซึ่งในห้องสุดท้ายเป็นการใช้หลุมเสียง คือ เสียง ฟา

ความสัมพันธ์ระหว่างทำนองหลักและทางเดี่ยว

ทำนองหลัก

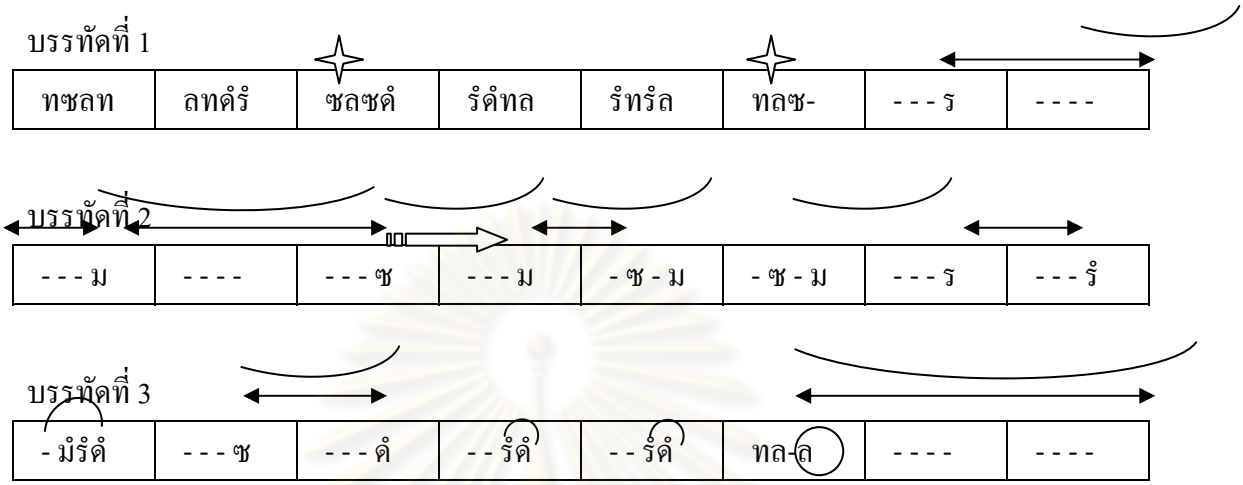
จังหวะหลังของบรรทัดที่ 32

- ม - -	มร - ม	- ล - -	ซซ - ล
ร - - ทฺ	- ลฺ - ทฺ	- ลฺ- ซฺ	- - - ลฺ

บรรทัดที่ 33

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

ทำนองทางเดี่ยว



เปรียบเทียบทำนองหลักกับทำนองทางเดี่ยว พบว่า มีเสียงลูกตกเดียวกัน คือ เสียง ลา

ลักษณะความสัมพันธ์ของทำนองทางเดี่ยวกับทำนองหลักนั้น พบว่า ความสัมพันธ์เป็นไปใน 2 ลักษณะ กล่าวคือ ลักษณะที่ 1 เป็นลักษณะของการดำเนินทำนองที่ไม่อาศัยทำนองหลักเป็นเค้าโครงการในดำเนินทำนอง ซึ่งผู้ประพันธ์ต้องการที่จะประดิษฐ์ทำนองให้มีความหลากหลายและแตกต่างออกไป กับลักษณะที่ 2 เป็นลักษณะของการอาศัยทำนองหลักเป็นโครงร่างในการประดิษฐ์ทำนองให้มีความหลากหลายและไพเราะ ซึ่งลักษณะของทำนองทั้ง 2 ลักษณะ สามารถอธิบายรายละเอียด ได้ดังนี้

บรรทัดที่ 1-3 ในทำนองทางเดี่ยว พบว่า เป็นการดำเนินทำนองแบบลอยจังหวะ โดยไม่อาศัยทำนองหลักเป็นเค้าโครงในการดำเนินทำนอง แต่ในวรรคสุดท้ายของบรรทัดที่ 3 เสียงลูกตกในทำนองทางเดี่ยวกับทำนองหลัก เป็นเสียงลูกตกเดียวกัน คือ เสียง ลา อนุมานได้ว่า ผู้ประพันธ์ประสงค์ที่จะประดิษฐ์ทำนองให้ความหลากหลายและแตกต่างออกไปจากทำนองหลัก แต่ก็ยังยึดเสียงลูกตกเสียงเดียวกัน

ทำนองหลัก

บรรทัดที่ 34

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

ทำนองทางเดี่ยว

บรรทัดที่ 4

- รำมำรำ	- ดำรำดำ	- ทดำท	- ลทล	- ซลซ	- ดำรำดำ	- ทดำท	- ลทล

บรรทัดที่ 5

- รำมำรำ	- ดำรำดำ	- ทดำท	- ลทล	- ซลซ	- ดำรำดำ	- ทดำท	- ลทล

บรรทัดที่ 6

- - - ล	- - **ล**ล	- - - รำ	- - ทล	- - - รำ	มำรำมล	ทลซม	รมซล

บรรทัดที่ 7

- - - ล	- - **ล**ล	- - - รำ	- - ทล	- - - รำ	มำรำมล	ทลซม	รมซล

บรรทัดที่ 8

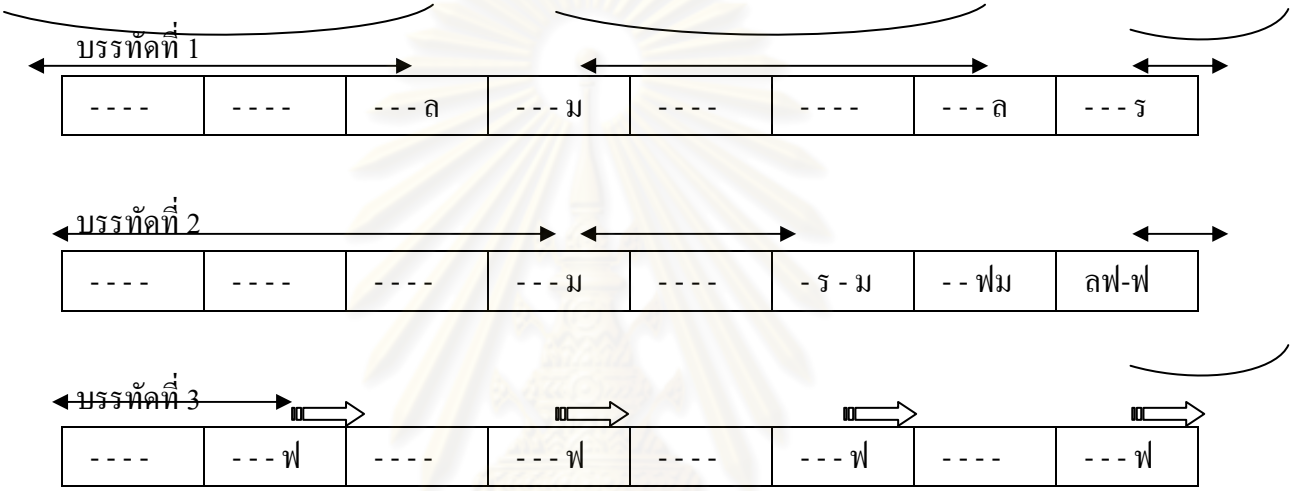
ทลซม	รมซล	ทลซม	รมซล	- - - ดำ	- - - ท	- - -ล	- - - ฟ

เมื่อสิ้นสุดทำนองในส่วนนี้ ในทำนองหลักจะเข้าสู่สำนวนลูกโยน ซึ่งมีลักษณะของการดำเนินทำนองยืนพื้นเพียงเสียงเดียว ส่วนในทางเดี่ยวนั้น บรรทัดที่ 4-8 เป็นการดำเนินทำนองเข้าสู่สำนวนลูกโยนเช่นเดียวกัน แต่ได้มีการประดิษฐ์ทำนองให้มีความหลากหลายและแตกต่างออกไปจากทำนองหลัก

กลุ่มเสียงลูกโยนที่ 7

ในกลุ่มเสียงลูกโยนที่ 7 นี้ เป็นกลุ่มเสียงลูกโยนที่มีความยาวของเนื้อทำนองไม่มากนัก ดังนั้นในการแสดงการวิเคราะห์ จึงไม่แบ่งออกเป็นช่วง

กลุ่มเสียงลูกโยนที่ 7

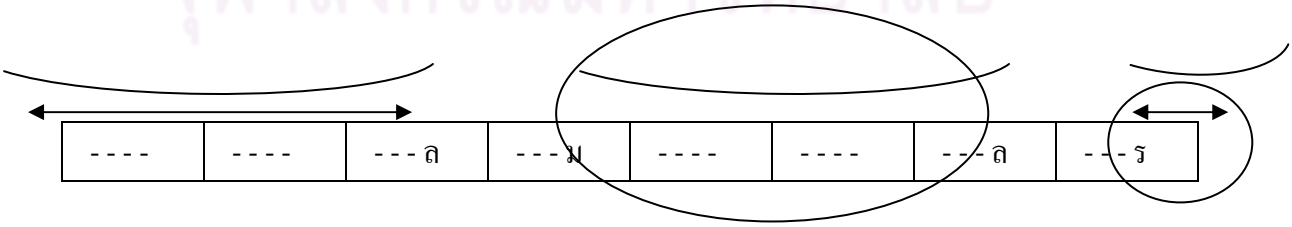


กลุ่มเสียงลูกโยน เสียง ฟา

กลุ่มเสียงปัญจมูล ด ร ม X ซ ล X (ระดับเสียงเพียงออบน)

การใช้กลวิธีพิเศษ

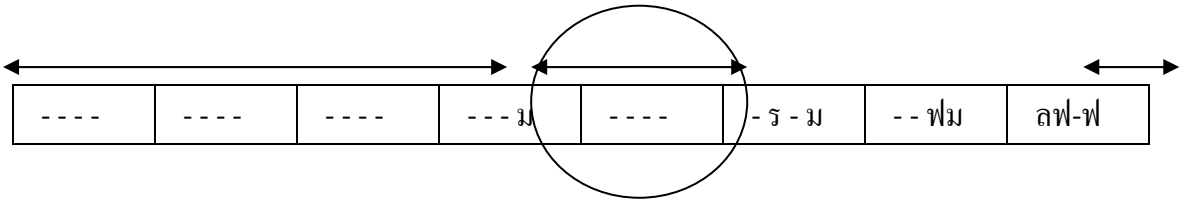
บรรทัดที่ 1 การลอยจังหวะ และการครั่นลม



กลวิธีพิเศษที่พบ คือ การลอยจังหวะ จากเสียง มี ในห้องสุดท้ายของวรรคต้น ถึง เสียง ลา ในห้องที่ 3 ของวรรคหลัง และในห้องสุดท้ายของวรรคหลัง คือ การครั่นลม จากเสียง เร ไปสู่บรรทัดต่อไป

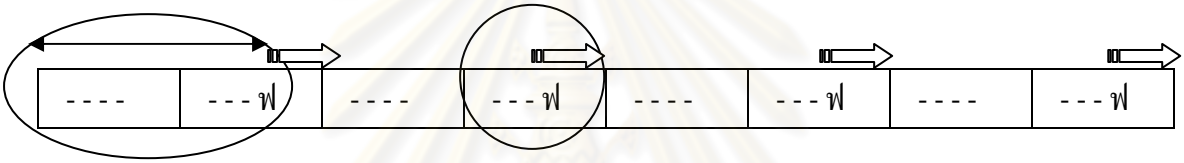
ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

บรรทัดที่ 2 การครั่นลม



กลวิธีพิเศษที่พบ คือ การครั่นลม จากเสียง มี ในห้องสุดท้ายของวรรคต้น ถึงเสียง เร ในห้องที่ 2 ของวรรคหลัง

บรรทัดที่ 3 การครั่นลม และการกระแทกลม



กลวิธีพิเศษที่พบ คือ การครั่นลม จากเสียง ฟา ในห้องสุดท้ายของวรรคหลัง บรรทัดที่ 2 ถึง เสียง ฟา ในห้องที่ 2 ของวรรคต้น และในห้องสุดท้ายของวรรคต้น พบ การกระแทกลม เสียง ฟา

ลักษณะการดำเนินทำนอง

ลักษณะการดำเนินทำนองในกลุ่มเสียงลูกโยนที่ 7 นี้ พบว่า เป็นการดำเนินทำนองที่มิได้ยึดโครงสร้างของทำนองหลักมาเป็นต้นแบบในการดำเนินทำนอง ลักษณะการดำเนินทำนองเป็นไปในลักษณะการลอยจังหวะ ไม่มีสำนวนการลดรูป แต่ยึดเสียงลูกตก คือ เสียง ฟา มาเป็นหลักในการดำเนินทำนอง

การดำเนินทำนองในกลุ่มเสียงลูกโยนที่ 7 นี้ อนุมานได้ว่า ผู้ประพันธ์ประสงค์ที่จะให้การดำเนินทำนองในส่วนนี้ เป็นไปในลักษณะการลอยจังหวะ เพื่อให้ผู้บรรเลงได้มีโอกาสพักกำลังก่อนที่จะดำเนินทำนองในกลุ่มเสียงลูกโยนต่อไป ซึ่งสำนวนทำนองเป็นลักษณะของการบรรเลงเก็บ และใช้กลวิธีพิเศษของการเดี่ยวในเรื่องของลมและนิ้วค่อนข้างมาก

ข้อที่น่าสังเกตในกลุ่มเสียงลูกโยนนี้ ก็คือ กลุ่มเสียงลูกโยนกลุ่มนี้ ใช้กลุ่มเสียงปัญจมูล ด ร ม X ซ ล X (ระดับเสียงเพียงออบน) แต่ลักษณะการดำเนินทำนองส่วนใหญ่ จะใช้หลุมเสียง คือ เสียง ฟา เข้ามาดำเนินทำนอง ข้อสังเกตนี้ อนุมานได้ว่า การดำเนินทำนองในทางเดี่ยวนี้ มิได้อาศัยโครงสร้างของทำนองหลัก จึงเป็นการเปิดโอกาสให้ผู้ประพันธ์ได้คิดประดิษฐ์ทำนองให้มีความพิเศษ หลากหลาย และเป็นการเหมาะสมที่จะให้ผู้บรรเลงได้มีโอกาสพักกำลัง ดังที่กล่าวข้างต้น

ความสัมพันธ์ระหว่างทำนองหลักและทางเดี่ยว

ทำนองหลัก

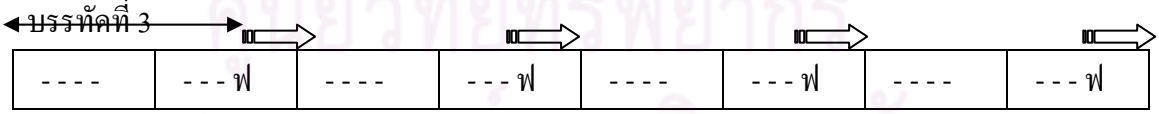
บรรทัดที่ 37

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

จังหวะแรกของบรรทัดที่ 38

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

ทำนองทางเดี่ยว



สำนวนลดรูปของทำนองหลัก ซึ่งไม่พบในทำนองทางเดี่ยว

ความสัมพันธ์ระหว่างทางเดี่ยวกับทำนองหลักในกลุ่มเสียงลูกโยนนี้ พบว่า ลักษณะการดำเนินทำนองทางเดี่ยวนั้น มิได้อาศัยโครงสร้างของทำนองหลักในการดำเนินทำนอง ถึงแม้ว่าจะเป็นการดำเนินทำนองอยู่ในลูกตกเสียง ฟา เช่นเดียวกัน แต่ลักษณะการดำเนินทำนองทางเดี่ยวมิได้มีสำนวนลดรูปดังเช่นทำนองหลัก

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

กลุ่มเสียงลูกโยนที่ 8

ในกลุ่มเสียงลูกโยนที่ 8 นี้ เป็นกลุ่มเสียงลูกโยนที่มีความยาวของเนื้อทำนองไม่มากนัก ดังนั้นในการแสดงการวิเคราะห์ จึงไม่แบ่งออกเป็นช่วง

กลุ่มเสียงลูกโยนที่ 8

บรรทัดที่ 1

ลลลร	ลลลฟ	ลลลม	ลลลร	ลลลฟ	ลลลม	ลลลร	ลลลฟ

บรรทัดที่ 2

ลทลร	ลทลฟ	ลทลม	ลทลร	ลทลฟ	ลทลม	ลทลร	ลทลม

บรรทัดที่ 3

ลลลร	ลลลฟ	ลลลม	ลลลร	ลลลฟ	ลลลม	ลลลร	ลลลฟ

บรรทัดที่ 4

ลทลร	ลทลฟ	ลทลม	ลทลร	ลทลฟ	ลทลม	ลทลร	ลทลม

บรรทัดที่ 5

ลรลฟ	ลมลร	ลฟลม	ลรลฟ	ลรลฟ	ลมลร	ลฟลม	ลรลม

บรรทัดที่ 6

ลรลฟ	ลมลร	ลฟลม	ลรลฟ	ลรลฟ	ลมลร	ลฟลม	ลรลม

บรรทัดที่ 7

ลฟลม	ฟมรม	ลฟลม	ฟมรม	ลฟลม	ฟมรม	ลฟลม	ฟมรม

บรรทัดที่ 8

ฟมรม	ฟมรม	ฟมรม	ฟมรม

กลุ่มเสียงลูกโยน เสียง มี

กลุ่มเสียงปัญจมูล ร ม ฟ X ล ท X (ระดับเสียงนอก)

การใช้กลวิธีพิเศษ

บรรทัดที่ 1 การตัดลม

ลลลร	ลลลฟ	ลลลม	ลลลร	ลลลฟ	ลลลม	ลลลร	ลลลฟ

กลวิธีพิเศษที่พบ คือ การตัดลม เสียง ลา ในห้องแรกของวรรคต้น ถึงห้องสุดท้ายของวรรคหลัง

ลักษณะการดำเนินทำนอง

ลักษณะการดำเนินทำนองในกลุ่มเสียงลูกโยนที่ นี้ พบว่า บรรทัดที่ 1-8 เป็นการดำเนินทำนองที่ใช้กลวิธีพิเศษในการเดี่ยว คือ การตัดลม เข้ามาดำเนินทำนองในลักษณะของการเก็บ

บรรทัดที่ 1-7 เป็นลักษณะของการดำเนินทำนองที่ยืนเสียง ลา เป็นหลักเอาไว้ และจะเปลี่ยนเสียงลูกตกในท้ายจังหวะ ซึ่งการบรรเลงในลักษณะนี้ ผู้บรรเลงจำเป็นต้องอาศัยความชำนาญในด้านทักษะทั้งเรื่องของลมและนิ้วซึ่งต้องมีความสัมพันธ์กัน นอกจากนั้นพละกำลังก็เป็นสิ่งสำคัญในการบรรเลง เพราะในกลุ่มเสียงลูกโยนนี้ มีความยาวของเนื้อทำนองค่อนข้างมาก

ลักษณะการดำเนินทำนองที่ยืนเสียง ลา เป็นหลักไว้ และจะเปลี่ยนเสียงลูกตกในท้ายจังหวะ

บรรทัดที่ 1

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

ลักษณะของการดำเนินทำนองในกลุ่มเสียงลูกโยนที่ 8 นี้ พบว่า เป็นการดำเนินทำนองแบบการทอนสำนวนลง โดยในการทอนลดสำนวนนั้น มีทำนองต้นแบบนำมาก่อน มีการลดรูปสำนวนลง 4 ครั้ง และก่อนจะทำการลดสำนวน จะทำการดำเนินทำนองซ้ำสำนวนเดิมก่อน แล้วจึงค่อยลดสำนวน

การลดรูปสำนวนในกลุ่มเสียงลูกโยนที่ 8

สำนวนที่ 1 บรรทัดที่ 1-2

ลลลร	ลลลฟ	ลลลม	ลลลร	ลลลฟ	ลลลม	ลลลร	ลลลฟ

ลทลร	ลทลฟ	ลทลม	ลทลร	ลทลฟ	ลทลม	ลทลร	ลทลม

สำนวนที่ลดรูปจากสำนวนที่ 1 บรรทัดที่ 5

ลรลฟ	ลมลร	ลฟลม	ลรลฟ	ลรลฟ	ลมลร	ลฟลม	ลรลม

สำนวนที่ลดรูปจากสำนวนที่ 2 บรรทัดที่ 7

ลฟลม	ฟมรม

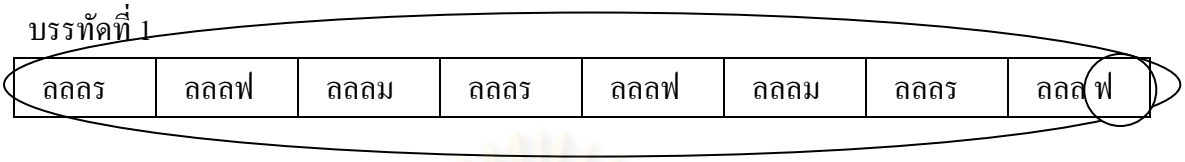
สำนวนที่ลดรูปจากสำนวนที่ 3 บรรทัดที่ 8

ฟมรม

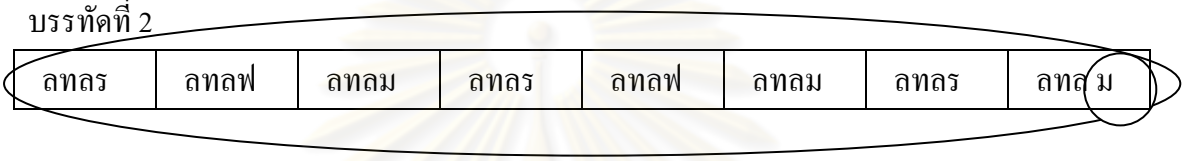
สังเกตได้ว่า ผู้ประพันธ์ประสงค์ที่จะเปลี่ยนแปลงการทอนสำนวนให้มีลักษณะที่แตกต่างและพิเศษออกไปจากการทอนสำนวนในกลุ่มเสียงลูกโยนที่ผ่านมา กล่าวคือ ในสำนวนที่ 1 จะใช้ลักษณะการดำเนินทำนองที่แตกต่างกันระหว่างบรรทัดที่ 1 กับบรรทัดที่ 2 โดยสำนวนทำนองมีความใกล้เคียง แต่ลูกตกในท้ายวรรคของบรรทัดที่ 1 กับบรรทัดที่ 2 จะแตกต่างกัน คือ บรรทัดที่ 1 ลูกตกจะลงด้วยเสียง ฟา และบรรทัดที่ 2 ลูกตกจะลงด้วยเสียง มี

เปรียบเทียบสำนวนทำนองของบรรทัดที่ 1 กับบรรทัดที่ 2 ในสำนวนที่ 1 ของการลดรูปในกลุ่มเสียงลูกโยนที่ 8

บรรทัดที่ 1



บรรทัดที่ 2



เปรียบเทียบสำนวนทำนองของสำนวนที่ 1 ของการลดรูปในกลุ่มเสียงลูกโยนที่ 8 ซึ่งบรรทัดที่ 1 กับบรรทัดที่ 2 มีสำนวนทำนองที่ใกล้เคียงกัน และบริเวณที่เป็นรูปวงกลม คือ เสียงลูกตกของบรรทัดที่ 1 และบรรทัดที่ 2 ซึ่งแตกต่างกัน

สำนวนที่ลดรูปจากสำนวนที่ 1 ในจังหวะที่ 1 ลักษณะการดำเนินทำนองจะมีสำนวนทำนองที่ใกล้เคียงกับสำนวนที่ 1 บรรทัดที่ 1 และจังหวะที่ 2 ลักษณะการดำเนินทำนองจะมีสำนวนทำนองที่ใกล้เคียงกับสำนวนที่ 1 บรรทัดที่ 2

เปรียบเทียบสำนวนทำนองของสำนวนที่ลดรูปจากสำนวนที่ 1

สำนวนที่ 1 บรรทัดที่ 1

ลลลร	ลลลฟ	ลลลม	ลลลร	ลลลฟ	ลลลม	ลลลร	ลลลฟ

สำนวนที่ลดรูปจากสำนวนที่ 1 จังหวะที่ 1

ลรลฟ	ลมลร	ลฟลม	ลรลฟ

สำนวนที่ 1 บรรทัดที่ 2

ลทลร	ลทลฟ	ลทลม	ลทลร	ลทลฟ	ลทลม	ลทลร	ลทลม

สำนวนที่ลดรูปจากสำนวนที่ 1 จังหวะที่ 2

ลรลฟ	ลมลร	ลฟลม	ลรลม

และในสำนวนที่ลดรูปจากสำนวนที่ 2 และสำนวนที่ลดรูปจากสำนวนที่ 3 นี้ พบว่าเป็นการลดรูปสำนวนที่ปกติ จนจบสำนวนปิดโยนในบรรทัดสุดท้ายของกลุ่มเสียงลูกโยนที่ 8 นี้

ความสัมพันธ์ระหว่างทำนองหลักและทางเดี่ยว

ความสัมพันธ์ระหว่างทางเดี่ยวกับทำนองหลักในกลุ่มเสียงลูกโยนนี้ พบว่า ลักษณะการดำเนินทำนองทางเดี่ยวนั้น มิได้อาศัยลักษณะการดำเนินทำนองของทำนองหลักมาเป็นปัจจัยในการประดิษฐ์ทางเดี่ยว แต่ก็เป็นการดำเนินทำนองอยู่ในลูกตกเสียง มี เช่นเดียวกัน อนุมานได้ว่าผู้ประพันธ์ประดิษฐ์ทำนองทางเดี่ยวขึ้นอย่างอิสระ โดยอาศัยโครงสร้างลูกโยนของทำนองหลักมาเป็นปัจจัยในการประดิษฐ์ทางเดี่ยว ผู้ประพันธ์ยังได้เล็งเห็นถึงความเหมาะสมในการดำเนินทำนอง เนื่องจาก ในกลุ่มเสียงลูกโยนที่ 8 นี้ เป็นกลุ่มเสียงลูกโยนสุดท้ายก่อนจะเข้าสู่การดำเนินทำนองปิดท้าย ผู้บรรเลงจึงน่าจะแสดงทักษะและความสามารถในช่วงนี้ได้อย่างเต็มที่

ทำนองปิดท้าย

ท่วงทำนองในช่วงนี้ เป็นทำนองสั้น ๆ เป็นลักษณะการลงจบของเพลงในทางเดี่ยว และเมื่อพิจารณาจากทำนองหลัก พบว่า ไม่มีทำนองในส่วนนี้อยู่

ทำนองปิดท้าย

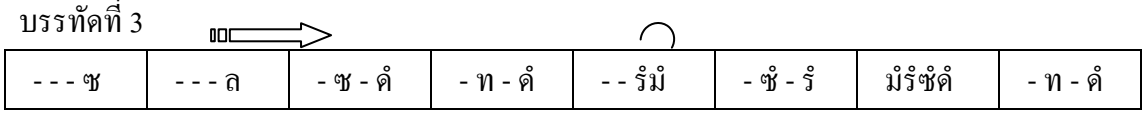
บรรทัดที่ 1

ซมรด	ซดรม	ซลซม	ซมรด

บรรทัดที่ 2

ซลซร	ซลทดำ	ทดำรดำ	ทลซด	รมฟซ	ลมซล	ดำรำมำรำ	ซำมำรดำ

บรรทัดที่ 3

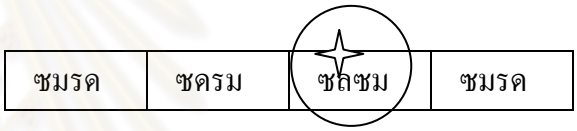


กลุ่มเสียงลูกโยน -

กลุ่มเสียงปัญจมูล ด ร ม X ซ ล X (ระดับเสียงเพียงออบน)

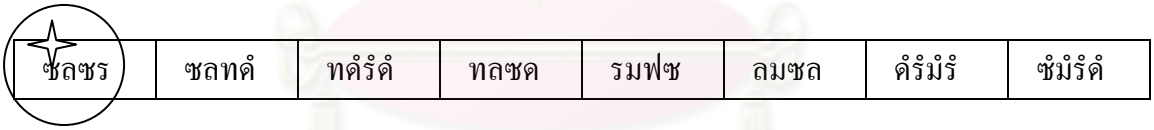
การใช้กลวิธีพิเศษ

บรรทัดที่ 1 การปริบเสียง



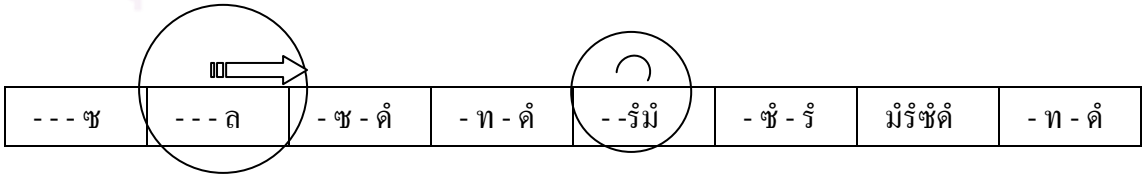
กลวิธีพิเศษที่พบ คือ การปริบเสียง เสียง ลา ในห้องที่ 3 ของวรรคหลัง

บรรทัดที่ 2 การปริบเสียง



กลวิธีพิเศษที่พบ คือ การปริบเสียง เสียง ลา ในห้องแรกของวรรคต้น

บรรทัดที่ 3 การกระแทกลม และการสะบัด 2 เสียง

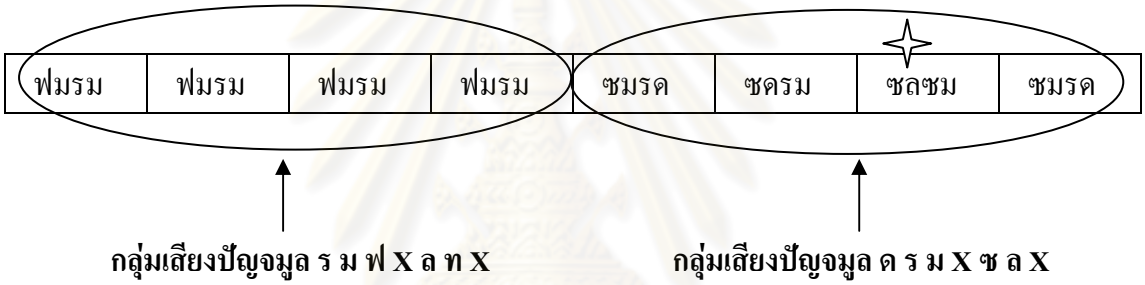


กลวิธีพิเศษที่พบ คือ การกระแทกลม จากเสียง ลา ในห้องที่ 2 ของวรรคต้น ถึงเสียง ซอล ในห้องที่ 3 ของวรรคต้น และในห้องแรกของวรรคหลัง คือ การสะบัด 2 เสียง

ลักษณะการดำเนินทำนอง

ลักษณะการดำเนินทำนองในทำนองปิดท้ายนี้ พบว่า บรรทัดที่ 1-2 เป็นการดำเนินทำนองในลักษณะของการเก็บ เป็นการดำเนินทำนองที่ต่อจากกลุ่มเสียงลูกโยนที่ 8 ซึ่งเป็นกลุ่มเสียงลูกโยนสุดท้ายของเพลงเดี่ยวกราวในนี้ มีการเปลี่ยนกลุ่มเสียงปัญจมูล ร ม ฟ X ล ท X (ระดับเสียงนอก) มาเป็นกลุ่มเสียงปัญจมูล ด ร ม X ซ ล X (ระดับเสียงเพียงออบน) โดยใช้สำนวนทำนองทำหน้าที่เป็นสะพานเชื่อมเสียงในบรรทัดที่ 1

สำนวนทำนองที่ทำหน้าที่เป็นสะพานเชื่อมเสียง

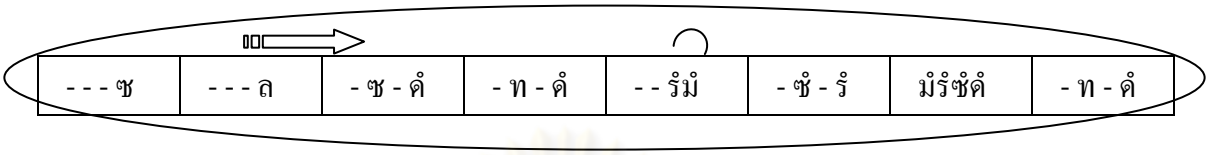


วรรคแรก คือ สำนวนทำนองในจังหวะสุดท้ายของกลุ่มเสียงลูกโยนที่ 8 และวรรคหลัง คือ สำนวนทำนองที่ทำหน้าที่เป็นสะพานเชื่อมเสียงของทำนองปิดท้าย ซึ่งเปลี่ยนกลุ่มเสียงปัญจมูล ร ม ฟ X ล ท X มาเป็นกลุ่มเสียงปัญจมูล ด ร ม X ซ ล X

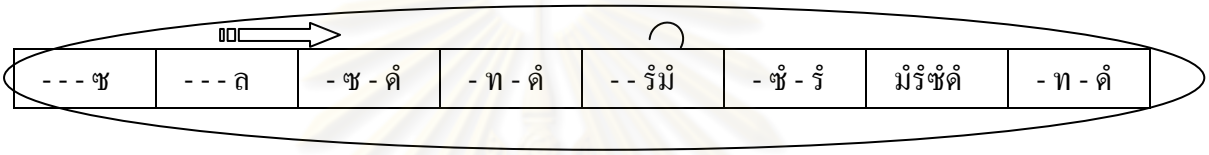
ในบรรทัดที่ 3 ซึ่งเป็น 2 จังหวะสุดท้ายของเพลงเดี่ยวกราวในนี้ เป็นลักษณะของการนำสำนวนทำนองต้นเพลงมาเป็นทำนองจบปิดท้าย สำนวนทำนองเป็นไปในลักษณะของการคลี่คลาย ซึ่งลักษณะการดำเนินทำนองของบรรทัดที่ 1-2 ที่ผ่านมา จังหวะเป็นไปในลักษณะที่รวดเร็วกระชั้นชิด พอมาถึง 2 จังหวะสุดท้ายนี้ จังหวะค่อนข้างที่จะผ่อนช้าลง และใช้กลวิธีพิเศษในการเดี่ยว คือ การสะบัด 2 เสียง มาใช้ในตอนท้ายเพื่อให้ความรู้สึกที่ยังหนักแน่นดังเช่นการดำเนินทำนองทั้งหมดที่ผ่านมา

เปรียบเทียบสำนวนทำนองขึ้นต้นของเพลงกับทำนองปิดท้าย

สำนวนทำนองขึ้นต้นของเพลง



สำนวนทำนองปิดท้าย



สำนวนทำนองขึ้นต้นของเพลงกับทำนองปิดท้าย ซึ่งมีลักษณะของสำนวนทำนองเดียวกัน

นอกจากนั้นยังพบว่า ทำนองขึ้นต้นของเพลงกับทำนองปิดท้ายมีความแตกต่างกันในเรื่องความเร็วของจังหวะ กล่าวคือ ทำนองขึ้นต้นของเพลง จังหวะจะเริ่มจากช้าและค่อนข้างกระชับขึ้นตามลำดับเพื่อความสะดวกในการดำเนินทำนองต่อไป แต่ทำนองปิดท้าย ความเร็วของจังหวะจะผ่อนช้าลงเพื่อเป็นการส่งสัญญาณว่าการบรรเลงเพลงจะสิ้นสุดลงแล้ว

ความสัมพันธ์ระหว่างทำนองหลักและทางเดี่ยว

ไม่อาศัยทำนองหลักในการดำเนินทำนอง ผู้ประพันธ์ประสงค์ที่ให้การดำเนินทำนองในส่วนนี้ เป็นส่วนที่จะทำให้เพลงจบโดยสมบูรณ์

สรุป

จากการวิเคราะห์เดี่ยวขลุ่ยเพียงออเพลงกราวใน ทางครูจำเนียร ศรีไทยพันธุ์ ผู้วิจัยพบประเด็นที่น่าสนใจ จึงสามารถสรุปได้ ดังนี้

จำนวนลูกโยน

จำนวนลูกโยนในทำนองหลักและทำนองทางเดี่ยวนั้น มีไม่เท่ากัน กล่าวคือ ในทำนองหลักมีกลุ่มลูกโยน 10 กลุ่ม แต่ในทำนองทางเดี่ยวมีกลุ่มลูกโยน 8 กลุ่ม

ความยาวของจังหวะหน้าทับและการใช้จังหวะหน้าทับ

ความยาวจังหวะหน้าทับของทำนองหลักกับทำนองทางเดี่ยว พบว่า มีความยาวที่ไม่เท่ากัน โดยทำนองหลักมีจังหวะหน้าทับ 103 หน้าทับ แต่ในทำนองทางเดี่ยว ไม่สามารถวัดความยาวของจังหวะหน้าทับได้แน่นอน เนื่องจากในทำนองทางเดี่ยวมีการดำเนินทำนองที่เป็นลักษณะการเก็บและการลอยจังหวะสลับกันไป ผู้บรรเลงจึงมีอิสระในการดำเนินทำนองในส่วนของการลอยจังหวะ นอกจากนี้ ยังพบว่า ทำนองหลักจะใช้จังหวะหน้าทับกราวใน แต่ทำนองทางเดี่ยวจะใช้จังหวะหน้าทับกราวนอก ซึ่งมีจังหวะที่กระชับ ส่งผลให้การบรรเลงเพลงมีความรวดเร็วและเหมาะสมกับการบรรเลงเดี่ยวมากกว่าหน้าทับเพลงกราวใน

กลุ่มเสียงปัญจมูล

ในการวิเคราะห์เดี่ยวขลุ่ยเพียงออเพลงกราวใน ทางครูจำเนียร ศรีไทยพันธุ์ นี้ ผู้วิจัยพบว่า ทำนองทางเดี่ยวจะมีการดำเนินทำนองอยู่ในกลุ่มเสียงปัญจมูล 3 กลุ่ม คือ กลุ่มเสียงปัญจมูล ด ร ม X ซ ล X (ระดับเสียงเพียงออบน) กลุ่มเสียงปัญจมูล ซ ล ท X ร ม X (ระดับเสียงเพียงออล่าง) และกลุ่มเสียงปัญจมูล ร ม ฟ X ล ท X (ระดับเสียงนอก) แต่ส่วนใหญ่จะดำเนินทำนองอยู่ในกลุ่มเสียงปัญจมูล ร ม ฟ X ล ท X เป็นส่วนมาก

ทำนอง

ในทำนองทางเดี่ยว พบว่า มีการลดรูปสำนวนในกลุ่มเสียงลูกโยนทั้งหมด 8 ครั้ง และมีสำนวนทำนองปิดท้าย ซึ่งมีสำนวนทำนองเช่นเดียวกันกับสำนวนขึ้นต้นของเพลง ลักษณะของทำนองปิดท้ายนี้ ไม่พบในทำนองหลัก ผู้ประพันธ์ประสงค์ที่จะประพันธ์ทำนองในส่วนนี้เพื่อให้เพลงลงจบโดยสมบูรณ์

กลวิธีพิเศษ

เดี่ยวขลุ่ยเพียงออเพลงกราวใน ทางครูจำเนียร ศรีไทยพันธุ์ มีความโดดเด่นในเรื่องของการใช้ลมและการใช้นิ้ว มีการใช้กลวิธีพิเศษในการเดี่ยวเพลงกราวในค่อนข้างจะหลากหลาย เช่น การปริบเสียง การเป่านิ้วควง การขยี้ การสะบัด เป็นต้น นอกจากนี้ ยังพบการใช้กลวิธีพิเศษที่แตกต่างจากเพลงเดี่ยวอื่น ๆ เช่น การพรมนิ้วพิเศษ ซึ่งทำให้สำนวนทำนองมีความไพเราะและแปลกหู

ความสัมพันธ์กับทำนองหลัก

พบว่า ในส่วนของเนื้อทำนองแท้ ๆ ของทำนองทางเดี่ยวมีความยาวของจังหวะหน้าทับเท่ากันกับส่วนของเนื้อทำนองแท้ ๆ ของทำนองหลัก คือ มีความยาว 30 จังหวะหน้าทับ โดยแบ่งเป็น 2 ส่วน โดยส่วนที่ 1 เป็นการบรรเลงแบบไม่ย้อนต้น มีความยาว 6 จังหวะหน้าทับ และส่วนที่ 2 เป็นการบรรเลงแบบย้อนต้น มีความยาว 24 จังหวะหน้าทับ

การแสดงศักยภาพของผู้ประพันธ์

ความกว้างช่วงเสียงของขลุ่ยเพียงออมีเพียง 12 เสียงเท่านั้น ซึ่งค่อนข้างจะเป็นข้อจำกัดในการที่ผู้ประพันธ์จะประดิษฐ์ทำนองให้เกิดความหลากหลาย แต่ครูจำเนียร ศรีไทยพันธุ์ ก็ได้ใช้กลวิธีการเปลี่ยนตำแหน่งเสียงมาใช้ ทำให้การดำเนินทำนองไม่เกิดการสะดุดหรือติดขัด และทำให้เกิดความไพเราะ หลากหลายในสำนวนทำนองเพลง

ผู้ประพันธ์มีความคิดสร้างสรรค์ที่จะประดิษฐ์ทำนองในแต่ละกลุ่มเสียงลูกโยนให้มีความสัมพันธ์ และกลมกลืนกัน ทั้งที่เสียงของลูกโยนในแต่ละกลุ่มมีความแตกต่างกัน

ความเห็นของผู้วิจัยต่อเดี่ยวขลุ่ยเพียงออเพลงกราวใน ทางครูจำเนียร ศรีไทยพันธุ์

เพลงเดี่ยวกราวในนี้ นอกจากจะเป็นเพลงที่ให้อรรถรสครบทุกรสแล้ว ยังเป็นเพลงที่ผู้บรรเลงสามารถที่จะแสดงฝีมือ ทักษะ และพละกำลังได้อย่างเต็มที่ ผู้บรรเลงจะต้องมีทักษะที่ดีและมีความจำที่เป็นเลิศ จึงจะสามารถปฏิบัติเพลงเดี่ยวนี้ได้อย่างมีศักยภาพ

บทที่ 5
สรุปและข้อเสนอแนะ

จากการศึกษาวิจัยเรื่อง "วิเคราะห์เดี่ยวขลุ่ยเพียงออเพลงกราวใน ทางครูจำเนียร ศรีไทยพันธุ์" ผู้วิจัยได้ทำการศึกษาวิเคราะห์ลักษณะเฉพาะทางดนตรีและองค์ประกอบอื่น ๆ ที่เกี่ยวข้อง จากการศึกษาวิจัย ผู้วิจัยได้สรุปผล ดังต่อไป

1. บริบทที่เกี่ยวข้องในเพลงเดี่ยวกราวใน

1.1. เพลงเดี่ยว

1.1.1. ความหมายและลักษณะของเพลงเดี่ยว

เพลงเดี่ยว คือ เพลงที่คีตกวีทางด้านดนตรีไทยได้ประพันธ์ขึ้น เป็นทางพิเศษสำหรับบรรเลงเฉพาะเครื่องดนตรี ใช้บรรเลงในโอกาสพิเศษเพื่อเป็นการแสดงภูมิปัญญาของผู้ประดิษฐ์ทางเพลง นอกจากนั้น เพลงเดี่ยวยังเป็นการแสดงไหวพริบ ปฏิภาณ ฝีมือ และแสดงความแม่นยำของผู้บรรเลง

1.1.2. คุณลักษณะของขลุ่ยเพียงออและเพลงเดี่ยวสำหรับขลุ่ยเพียงออ

ขลุ่ยเพียงออ เป็นเครื่องดนตรีที่เก่าแก่อีกชิ้นหนึ่งของไทย เป็นเครื่องเป่าที่มีลักษณะและเอกลักษณ์เฉพาะในเรื่องของเสียงและช่วงเสียง กล่าวคือ เป็นเครื่องดนตรีที่มีความกว้างของช่วงเสียงน้อย คือ มีช่วงเสียงเพียง 12 เสียงเท่านั้น ผู้ประพันธ์ที่จะประดิษฐ์คิดทำนองเพลงให้กับขลุ่ยเพียงออ จึงต้องมีความสามารถ และแตกฉานในเรื่องของเพลง อีกทั้งต้องเข้าใจในลักษณะของช่วงเสียงเครื่องดนตรีประเภทนี้

เพลงที่นิยมนำมาประพันธ์เป็นทางเดี่ยวสำหรับขลุ่ยเพียงออนั้น มีมากมายหลายเพลง เช่น เพลงนกขมิ้น เพลงพญาโศก เพลงแขกมอญ เพลงสารถี เพลงทยอยเดี่ยว เพลงกราวใน เป็นต้น

1.2. เพลงกราวใน

1.2.1. ประวัติความเป็นมาเพลงกราวในและบทร้องเพลงกราวใน

เพลงกราวใน เป็นเพลงหน้าพาทย์ประเภทกราว จัดเป็นเพลงหน้าพาทย์ที่ประกอบอากัปกิริยาของตัวละครฝ่ายยักษ์ มีอัตราจังหวะสองชั้น ใช้ประกอบการยกทัพตรวจของทัพฝ่ายลงกา ซึ่งเป็นตัวละครฝ่ายยักษ์ ลักษณะทำนองแสดงความองอาจ สง่างาม และฮึกเหิม เพลงนี้ยังใช้เป็นเพลงอันดับที่ 17 ในเพลงชุดโหมโรงเย็น ซึ่งมีความหมายถึงการเสด็จมาของเทพเจ้าฝ่ายอสูร เช่น ท้าวกุเวรเวสสุวรรณ เป็นต้น นอกจากนี้ นักดนตรีไทยยังนิยมนำไปบรรเลงตอนจบการเทศน์หรือการสวดมนต์ของพระสงฆ์ด้วย

สำหรับบทร้องเพลงกราวในนั้น ได้นำมาจากบทเสภาเรื่องขุนช้างขุนแผน และรามเกียรติ์ ซึ่งเป็นบทพระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 2 แต่ทั้งนี้ ผู้ขับร้องนิยมบทร้องจากเสภาเรื่องขุนช้างขุนแผนเป็นส่วนมาก

1.3. ประวัติชีวิตครูจำเนียร ศรีไทยพันธุ์

ครูจำเนียร ศรีไทยพันธุ์ มีชื่อเดิมว่า “ผลัด” เกิดเมื่อวันที่ 21 ตุลาคม พ.ศ.2463 ที่ตำบลบางกระทึก อำเภอสามพราน จังหวัดนครปฐม บิดาชื่อนายนาค ศรีไทยพันธุ์ มารดาชื่อนางเปลี่ยน ศรีไทยพันธุ์ มีพี่น้องร่วมบิดามารดา 2 คน คือ พี่ชายชื่อ ขุนทอง และพี่สาวชื่อ แม้นมาด ด้านครอบครัว ได้สมรสกับนางผ่องศรี ศรีไทยพันธุ์ (สุขสมัย) มีบุตร-ธิดา 4 คน

ครูจำเนียร เป็นผู้มีความสามารถอย่างสูงในด้านเครื่องเป่า ทั้งปี่และขลุ่ย นอกจากนั้น ครูจำเนียรยังมีความสามารถรอบด้าน ทั้งในด้านการขับร้อง และปี่พาทย์

ครูจำเนียรได้ร่วมบรรเลงและเผยแพร่ดนตรีไทย ทั้งในและต่างประเทศหลายประเทศ เช่น จีน ญี่ปุ่น สิงคโปร์ ไต้หวัน ฮ่องกง ฝรั่งเศส อังกฤษ แคนาดา สหรัฐอเมริกา เป็นต้น

ครูจำเนียรได้ล้มป่วยและเสียชีวิตลงอย่างสงบ เมื่อเวลา 21.15 น. ของวันที่ 27 มิถุนายน 2540 รวมอายุได้ 77 ปี

ผลงานการประพันธ์ของครูจำเนียรนั้น มีมากมาย เช่น ประเภทเพลงเดี่ยว เพลงโหมโรง เพลงเถา บทร้องพิเศษเนื่องในวาระสำคัญต่าง ๆ จากผลงานและความสามารถของครูจำเนียร สำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ จึงยกย่องเชิดชูเกียรติให้ครูจำเนียร ศรีไทยพันธุ์ ให้เป็น “ศิลปินแห่งชาติ” สาขาศิลปะการแสดง (ดนตรีไทย) พ.ศ.2536

2. วิเคราะห์ทำนองหลักเพลงกราวใน

2.1. สังคีตลักษณ์

จากการวิเคราะห์เพลงกราวในพบว่า เพลงกราวใน สองชั้น ในทางฆ้องวงใหญ่ เป็นเพลงประเภทสองไม้ มีลักษณะการดำเนินทำนองเป็นลูกโยน ประกอบด้วยกลุ่มเสียงลูกโยน 6 เสียง คือ โด เร ที มี ลา ฟา มีกลุ่มลูกโยนทั้งหมด 10 กลุ่ม และเนื้อทำนองอีก 1 กลุ่ม จำนวน 2 ส่วน โดยส่วนที่ 1 (3 ประโยคเพลง) ไม่ย้อนต้น ส่วนส่วนที่ 2 (12 ประโยคเพลง) มีการย้อนต้น สามารถแสดงสังคีตลักษณ์ ได้ดังนี้

ย1 ย2 $น_1 น_2$ ย2* ย3 ย4 ย5 ย6 ย4* ย1* ย2 /**

2.2. จังหวะ

จังหวะฉิ่ง ในเพลงกราวใน จะใช้ลักษณะการตีแบบเปิด ส่วนจังหวะหน้าทับในทำนองหลัก จะใช้หน้าทับ “กราวใน” แต่ในการบรรเลงเดี่ยว จะใช้หน้าทับ “กราวนอก” ซึ่งจะมีจังหวะที่กระชับ ส่งผลให้การบรรเลงเพลงมีความรวดเร็วกว่าหน้าทับเพลงกราวใน

จังหวะของเพลงกราวใน 1 จังหวะจะมีความยาวเท่ากับ 4 ห้องเพลง ซึ่งมีความยาวทั้งหมด 103 จังหวะหน้าทับ (รวมกลุ่มเสียงลูกโยนเสียงต่าง ๆ และกลุ่มเนื้อทำนองแท้ ๆ)

2.3. ระดับเสียงและลูกตกที่ปรากฏ

ในทำนองหลักเพลงกราวใน อัตราจังหวะสองชั้น ผู้วิจัยได้ทำการวิเคราะห์จัดกลุ่มเสียงตามกลุ่มเสียงปัญจมูล (Penta-Centric) โดยในการวิเคราะห์ระดับเสียงนั้น ผู้วิจัยทำการแยกกลุ่มเสียงลูกโยนต่าง ๆ และเนื้อทำนองแท้ ๆ ออกเป็นกลุ่ม ๆ เพื่อง่ายต่อการสังเกตระดับเสียง จากนั้นจึงทำการวิเคราะห์ว่า แต่ละกลุ่มเสียงของลูกโยน ตลอดทั้งเนื้อทำนองแท้ ๆ นั้นอยู่ในกลุ่มเสียงปัญจมูล (Penta-Centric) ใดบ้าง

กลุ่มเสียงที่พบในทำนองหลักเพลงกราวใน อัตราจังหวะสองชั้น มีด้วยกัน 3 กลุ่ม คือ กลุ่มเสียง ด ร ม X ซ ล X (ระดับเสียงเพียงออบน) กลุ่มเสียง ซ ล ท X ร ม X (ระดับเสียงเพียงออล่าง) และ กลุ่มเสียง ร ม ฟ X ล ท X (ระดับเสียงนอก)

3. วิเคราะห์วิธีการดำเนินทำนองและการใช้กลวิธีพิเศษที่พบในเดี่ยวขลุ่ยเพียงออเพลงกราวใน ทางครูจำเนียร ศรีไทยพันธุ์

3.1. สังคีตลักษณ์

เมื่อมาพิจารณาในทางเดี่ยวขลุ่ยเพียงออแล้ว พบว่า กลุ่มทำนองลูกโยนนั้นมีการเปลี่ยนไปจากทำนองหลัก โดยในการเปลี่ยนแปลงนั้นอยู่ที่กลุ่มเสียงลูกโยน กล่าวคือ ในทำนองหลักมีกลุ่มลูกโยนอยู่ทั้งหมด 10 กลุ่ม แต่ในทางเดี่ยวมีจำนวนกลุ่มลูกโยนเพียง 8 กลุ่ม ส่วนในเรื่องเสียงของกลุ่มลูกโยนนั้น พบว่ามีจำนวนเท่ากันคือ 6 เสียง และในส่วนที่เป็นเนื้อทำนองแท้ ๆ ของเพลงนั้นมีจำนวนเท่ากันคือ 30 จังหวะหน้าทับ สามารถแสดงสังคีตลักษณ์ ได้ดังนี้

ย1 ย2 $น_1น_2$ ย2* ย3 ย4 ย5 ย6 ย4* ป /

3.2. ระดับเสียง

ในการวิเคราะห์เดี่ยวขลุ่ยเพียงออเพลงกราวใน ทางครูจำเนียร ศรีไทยพันธุ์ นี้ ผู้วิจัยพบว่า ทำนองทางเดี่ยว จะมีการดำเนินทำนองอยู่ในกลุ่มเสียงปัญจมูล 3 กลุ่ม คือ กลุ่มเสียงปัญจมูล ด ร ม X ซ ล X (ระดับเสียงเพียงออบน) กลุ่มเสียงปัญจมูล ซ ล ท X ร ม X (ระดับเสียงเพียงออล่าง) และกลุ่มเสียงปัญจมูล ร ม ฟ X ล ท X (ระดับเสียงนอก) แต่ส่วนใหญ่จะดำเนินทำนองอยู่ในกลุ่มเสียงปัญจมูล ร ม ฟ X ล ท X (ระดับเสียงนอก) เป็นส่วนมาก

3.3. ความสัมพันธ์ระหว่างทำนองหลักกับทำนองทางเดี่ยว

การดำเนินทำนองในทางเดี่ยว พบว่า เป็นการอาศัยเค้าโครงของทำนองหลักในการดำเนินทำนอง และในการดำเนินทำนองทางเดี่ยว มีการใช้การดำเนินทำนองแบบเก็บ การดำเนินทำนองแบบลอยจังหวะ และใช้กลวิธีพิเศษในการเดี่ยวเข้ามาเป็นตัวดำเนินทำนอง

3.4. การใช้กลวิธีพิเศษและการดำเนินทำนอง

พบว่า การดำเนินทำนองมีการใช้กลวิธีพิเศษในการเดี่ยวเพลงกราวในค่อนข้างจะหลากหลาย เช่น การปริบเสียง การเป่านิ้วควง การขยี้ การสะบัด การเป่าเสียงนิ้วควง เป็นต้น นอกจากนี้ ยังพบการใช้กลวิธีพิเศษที่แตกต่างจากเพลงเดี่ยวอื่น ๆ เช่น การพรมนิ้วพิเศษ ซึ่งทำให้สำนวนทำนองมีความไพเราะและแปลกหู

การแปรทำนองอย่างวิจิตร พบมากในกลุ่มเสียงลูกโยนที่ 1 เพราะมีการใช้กลวิธีพิเศษต่าง ๆ เข้ามาในการดำเนินทำนอง แต่การใช้ทักษะขั้นสูงมาดำเนินทำนอง พบมากในกลุ่มเสียงลูกโยนที่ 8 เนื่องจากมีการใช้ทักษะในเรื่องของลมและนิ้ว ซึ่งถือว่าเป็นทักษะสำคัญที่สุดของการบรรเลงขลุ่ยเพียงออ

ข้อเสนอแนะ

จากการดำเนินการศึกษาวิจัยในเรื่อง วิเคราะห์เดี่ยวขลุ่ยเพียงออเพลงกราวใน ทางครูจำเนียร ศรีไทยพันธุ์ ผู้วิจัยจึงขอเสนอแนะหัวข้อที่น่าสนใจ และเป็นประโยชน์ ดังนี้

1. ศึกษาลักษณะของประเภทเพลงเดี่ยวต่าง ๆ เพื่อให้ทราบรายละเอียดและรูปแบบเฉพาะของเพลงเดี่ยว

2. ศึกษาผลงานการประพันธ์เพลงเดี่ยวอื่น ๆ ของครูจำเนียร ศรีไทยพันธุ์ เพื่อเป็นการอนุรักษ์และเผยแพร่ต่อสาธารณชนและผู้ที่สนใจต่อไป

3. ศึกษาลักษณะของลูกโยนในเพลงไทย เพื่อให้ทราบรูปแบบ ความหลากหลาย และกลวิธีในการบรรเลงลูกโยน ในรูปแบบต่าง ๆ

4. ศึกษาวิจัยเพลงไทยในลักษณะต่าง ๆ เพื่อให้มีผลงานวิจัยทางดนตรีไทยที่หลากหลายและเป็นประโยชน์ต่อการศึกษาดนตรีไทยต่อไป

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

รายการอ้างอิง

เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี. รองศาสตราจารย์. สังคีตนิยมว่าด้วยดนตรีไทย. (พิมพ์ครั้งที่ 2). กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์โอเดียนสโตร์, 2542.

ทัศนัย พิณพาทย์. สัมภาษณ์, 3 มิถุนายน 2549.

บุญช่วย แสงอนันต์. สัมภาษณ์, 3 มิถุนายน 2549.

ปี๊บ คงลายทอง. สัมภาษณ์, 20 มิถุนายน 2549.

พิชิต ชัยเสรี. รองศาสตราจารย์. สัมภาษณ์, 22 กรกฎาคม 2549.

พิชิตชัยเสรี. รองศาสตราจารย์. สัมภาษณ์, 6 กันยายน 2549.

ไพฑูร อุณหะกะ. สัมภาษณ์, 1 พฤษภาคม 2549.

มนตรี ตราโมท. "การบรรเลงเดี่ยว" ใน สูจิบัตรงานมหกรรมเดี่ยวเพลงไทยชัยมงคล. กรุงเทพฯ : มหาวิทยาลัยมหิดล กรมศิลปากร และสมาคมนักแต่งเพลงแห่งประเทศไทย, 2531.

มนตรี ตราโมท และวิเชียร กุลตัณฑ์. ฟังและเข้าใจเพลงไทย. กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์ไทยเขษม, 2523.

รณชิต แม้นมาลัย. ผู้ช่วยศาสตราจารย์. สัมภาษณ์, 20 มิถุนายน 2549.

รังสิพันธุ์ แข็งขัน. สัมภาษณ์, 26 พฤษภาคม 2549.

ราชบัณฑิตยสถาน. สารานุกรมศัพท์ดนตรีไทย ภาคคีตะ-ดุริยางค์ ฉบับราชบัณฑิตยสถาน. (พิมพ์ครั้งที่ 1). กรุงเทพฯ : มหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย, 2540.

วิเชียร กุลตัณฑ์. ความรู้ทั่วไปเกี่ยวกับดนตรีไทย. กรุงเทพฯ : อัมรินทร์การพิมพ์, 2526.

สงบศึก ธรรมวิหาร. ผู้ช่วยศาสตราจารย์. ดุริยางค์ไทย. (พิมพ์ครั้งที่ 3). กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2545.

สงบศึก ธรรมวิหาร. ผู้ช่วยศาสตราจารย์. สัมภาษณ์, 3 มิถุนายน 2549.

สงัด ภูเขาทอง. ถนนดนตรี. กรุงเทพฯ : เรือนแก้วการพิมพ์, 2529.

อนงค์ ศรีไทยพันธุ์. สัมภาษณ์, 25 พฤษภาคม 2549.

อานันท์ นาคคง. "เมื่อลมรู้โรย" ใน อนุสรณ์งานพระราชทานเพลิงศพ ครูจำเนียร ศรีไทยพันธุ์ ณ ฌาปนสถาน วัดดอนหวาย ตำบลบางกระทึก อำเภอสามพราน จังหวัดนครปฐม วันศุกร์ที่ 10 ตุลาคม 2540. กรุงเทพฯ : บริษัท พิฆเนศ พริ้นท์ติ้ง เซ็นเตอร์ จำกัด, 2540.

ภาคผนวก ก

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

โน้ตเพลงกราวใน สองชั้น (ทำนองหลัก)

- ดรม	- ซ - ล	- ซ - ด	- ด - ด	รดลซ	ดลซม	ลซมร	ซมรด
มดรม	ซรมซ	รมซล	ดซลด	รดลซ	ดลซม	ลซมร	ซมรด
- ซ - ด	- ซ - ด	- ซ - ด	- ด - -	- ซ - ด	- ซ - ด	- ซ - ด	- ด - -
- ซ - ด	- ด - -	- ซ - ด	- ด - -	- ซ - ด	- ดรม	- มรด	รม - ร
- ซซซ	- ล - ท	- ซ - ล	- ทททท	- ซซซ	ลท - ล	- ซ - ฟ	- ม - ร
- ร - ท	ลซ - ร	- ซลท	ลทดร	- ดรม	รมฟซ	ฟลซฟ	ซฟมร
- ร - ซ	- ร - ร	- ร - ซ	- ร - ร	- ร - ซ	- ร - ร	- ร - ซ	- ร - ร
- ดรม	- ท - ล	- ท - ม	- ร - -	- ดรม	- ท - ล	- ท - ม	- ร - -
- ฟ - ร	- ม - ฟ	- ท - ม	- ร - ท	- ซลท	- ล - ฟ	- ล - ล	- ฟมร
- ฟ - ร	- ม - ฟ	- ท - ม	- ร - ท	- ซลท	- ล - ฟ	- ล - ล	- ฟมร
- ซลท	- ทททท	- ร - ท	- ล - ท	- ล - ซ	- ซซซ	- ล - ท	- ทททท
- ซลท	- ร - ม	- ซ - ม	- ร - ท	- ล - ซ	- ซซซ	- ล - ท	- ทททท
- ล - ล	- ทลฟ	- ล - -	ซฟม - ฟ	- ฟมร	- ล - ร	- รมฟ	- ลลล
- ด - ล	- ท - ด	- ฟ - ท	- ล - ฟ	- ฟมร	- ล - ร	- รมฟ	- ลลล
- ท - ล	- ทรม	- ฟลม	ฟมรท	- ซลท	- ล - ฟ	- ล - ล	- ฟมร
- ฟ - ร	- ม - ฟ	- ท - ม	- ร - ท	- ซลท	- ล - ฟ	- ล - ล	- ฟมร
- ซลท	- ทททท	- ร - ท	- ล - ท	- ล - ซ	- ซซซ	- ล - ท	- ทททท
- ซลท	- ร - ม	- ซ - ม	- ร - ท	- ล - ซ	- ซซซ	- ล - ท	- ทททท
- ล - ล	- ทลฟ	- ล - -	ซฟม - ฟ	- ฟมร	- ล - ร	- รมฟ	- ลลล
- ด - ล	- ท - ด	- ฟ - ท	- ล - ฟ	- ฟมร	- ล - ร	- รมฟ	- ลลล
- ท - ล	- ทรม	- ฟลม	ฟมรท	- ซลท	- ล - ฟ	- ล - ล	- ฟมร
- ฟ - ร	- ม - ฟ	- ท - ม	- ร - ท	- ซลท	- ล - ฟ	- ล - ล	- ฟมร
- ดรม	- ท - ล	- ท - ม	- ร - -	- ดรม	- ท - ล	- ท - ม	- ร - -
- ซ - ซ	ลท - ล	- ท - ม	- ร - -	- ซ - ล	- ท - ล	- ซ - ล	- ท - ร
- ซซซ	ลท - ล	- ซ - ฟ	- ม - ร	- ฟ - ม	- ร - ท	- ซลท	- ร - ท
- ฟ - ม	- ร - ท	- ซลท	- ร - ท	- มรล	- ร - ท	- มรล	- ร - ท
- มรล	- ร - ท	- มรล	- ร - ท	- ฟ - ม	- ร - -	ดทล - ท	- ดรม

- ดรม	- ซ - ล	- ท - ล	- ซ - ม	- - - ม	- - - ร	- - มร	- มมม
- ม - ล	- ม - ม	- ม - ล	- ม - ม	- ม - ล	- ม - ม	- ม - ล	- ม - ม
- ดรม	- ม - -	- ดรม	- ม - -	- ดรม	- ม - -	- ดรม	- ม - -
- ทลซ	ทลซม	- ดรม	- ม - -	- ทลซ	ทลซม	- ดรม	- ม - -
- ดรม	- ม - -	- ดรม	- ม - -	- ม - ท	มร - ม	- ล - ซ	ซซ - ล
- ซ - -	ซลท - ร	- ม - ร	- ท - ล	- - - ล	- - - ซ	- - ลซ	- ลลล
- ล - ร	- ล - ล	- ล - ร	- ล - ล	- ล - ร	- ล - ล	- ล - ร	- ล - ล
- ททท	- ล - ท	- ร - ท	- ล - ฟ	- ทลฟ	ลฟมร	- ล - ร	- รมฟ
- รมฟ	- ล - ท	- ร - ท	- ล - ฟ	- - - ฟ	- - - ม	- - ฟม	- ฟฟฟ
- ฟ - ท	- ฟ - ฟ	- ฟ - ท	- ฟ - ฟ	- ฟ - ท	- ฟ - ฟ	- ฟ - ท	- ฟ - ฟ
- ทลม	- ล - ฟ	- ทลม	- ล - ฟ	- ทลร	- ล - ม	- ทลร	- ล - ม
- ซฟม	- ฟฟฟ	- ฟมร	- มมม	- ซฟม	- ฟฟฟ	- ฟมร	- มมม
- ท - ม	- ร - ม	- ฟ - -	ฟมร - ม	- ท - ม	- ร - ม	- ฟ - -	ฟมร - ม
- ฟ - -	ฟมร - ม	- ฟ - -	ฟมร - ม	- ซ - ด	- ดรม	- ลซม	ซมรด
- ทลซ	- ล - ซ	- ซ - ซ	- - - ด	- ซ - ด	- ร - ม	- ซ - ม	- ร - ด
- - - ด	- - - ท	- - ดท	- ดดด	- ด - ฟ	- ด - ด	- ด - ฟ	- ด - ด
- ด - ฟ	- ด - ด	- ด - ฟ	- ด - ด	- ซ - ล	- ดดด	- ม - ร	- ดดด
- ซ - ล	- ดดด	- ม - ร	- ดดด	- ม - ร	- ด - ร	- ม - ร	- ดดด
- ม - ร	- ด - ร	- ม - ร	- ดดด	- ม - ร	- ดดด	- ม - ร	- ดดด
รดลซ	ดลซม	ลซมร	ซมรด	- ซ - ด	- ซ - ด	- ซ - ด	- ด - -
- ซ - ด	- ซ - ด	- ซ - ด	- ด - -	- ซ - ด	- ด - -	- ซ - ด	- ด - -
- ซ - ด	- ดรม	- มรด	รม - ร	- ซซซ	- ล - ท	- ซ - ล	- ททท
- ซซซ	ลม - ล	- ซ - ฟ	- ม - ร	- ร - ท	ลซ - ร	- ซลท	ลทดร
- ดรม	รมฟซ	ฟลซฟ	ซฟมร	- ร - ซ	- ร - ร	- ร - ซ	- ร - ร
- ร - ซ	- ร - ร	- ร - ซ	- ร - ร				

โน้ตเพลงกราวในทำนองหลัก อัตราจังหวะสองชั้น (มือฆ้อง)

มือขวา	- - รม	- ซ - ล	- ซ - -	- ด์ - ด์	รด์ - -	ด์ล - -	ลซ - -	ซม - -
มือซ้าย	- ด	- ซ - ล	- ร - ด	- - - -	- - ลซ	- - ซม	- - มร	- - รด

มือขวา	ม - รม	ซ - มซ	- - ซล	ด์ - ลด์	รด์ - -	ด์ล - -	ลซ - -	ซม - -
มือซ้าย	- ด - -	- ร - -	รม - -	- ซ - -	- - ลซ	- - ซม	- - มร	- - รด

มือขวา	- - - ด	- - - ด	- - - ด	- ด - -	- - - ด	- - - ด	- - - ด	- ด - -
มือซ้าย	- ซฺ - -	- ซฺ - -	- ซฺ - -	- ซฺ - -	- ซฺ - -	- ซฺ - -	- ซฺ - -	- ซฺ - -

มือขวา	- - - ด	- ด - -	- - - ด	- ด - -	- - - ด	- - รม	- ม - -	รม - ร
มือซ้าย	- ซฺ - -	- ซฺ - -	- ซฺ - -	- ซฺ - -	- ซฺ - -	- ด - -	- - รด	- - - ลฺ

มือขวา	- - ซซ	- ล - ท	- ซ - ล	- - ทท	- - ซซ	ลท - ล	- ซ - ฟ	- ม - ร
มือซ้าย	- ซฺ - -	- ลฺ - ทฺ	- ซฺ - ลฺ	- ทฺ - -	- ซฺ - -	- ทฺ - ลฺ	- ซฺ - ฟฺ	- มฺ - รฺ

มือขวา	- ร - ทฺ	ลฺ ลฺ - -	- - ลฺทฺ	- - ดร	- - รม	- - ฟซ	- ล - -	ซฟ - -
มือซ้าย	- ซฺ - -	- ซฺ - รฺ	- ซฺ - -	ลฺทฺ - -	- ด - -	รม - -	ฟ - ซฟ	- - มร

มือขวา	- ร - ร	- ร - ร	- ร - ร	- ร - ร	- ร - ร	- ร - ร	- ร - ร	- ร - ร
มือซ้าย	- - - ซฺ	- - - รฺ	- - - ซฺ	- - - รฺ	- - - ซฺ	- - - รฺ	- - - ซฺ	- - - รฺ

มือขวา	- - รม	- ท - ล	- - - ม	- ร - -	- - รม	- ท - ล	- - - ม	- ร - -
มือซ้าย	- ด - -	- ทฺ - ลฺ	- ทฺ - -	- ลฺ - -	- ด - -	- ทฺ - ลฺ	- ทฺ - -	- ลฺ - -

มือขวา	- ฟ - -	- ม - ฟ	- - - ม	- - - -	- - ลท	- ล - -	- ล - ล	- ฟ - -
มือซ้าย	- - - ร	- - - -	- ทฺ - -	- ร - ทฺ	- ซ - -	- - - ฟ	- - - ฟ	- - มร

มือขวา	- ฟ - -	- ม - ฟ	- - - ม	- - - -	- - ลท	- ล - -	- ล - ล	- ฟ - -
มือซ้าย	- - - ร	- - - -	- ทฺ - -	- ร - ทฺ	- ซ - -	- - - ฟ	- - - ฟ	- - มร

มือขวา	- - ลท	- - ทท	- ร - ท	- ล - ท	- ล - ซ	- - ซซ	- ล - ท	- - ทท
มือซ้าย	- ซ - -	- ทฺ - -	- ร - ทฺ	- ลฺ - ทฺ	- ลฺ - ซฺ	- ซฺ - -	- ลฺ - ทฺ	- ทฺ - -

มือขวา	- - ลท	- รำ - มำ	- มำ - มำ	- ร - ท	- ล - ซ	- - ซซ	- ล - ท	- - ทท
มือซ้าย	- ซ - -	- ร - ม	- ซ - ม	- ร - ทฺ	- ลฺ - ซฺ	- ซฺ - -	- ลฺ - ทฺ	- ทฺ - -

มือขวา	- - - ล	- ทล -	- ล - -	ซ - - - -	- ฟ - -	- - - ร	- - มฟ	- - - ล
มือซ้าย	- ลฺ - -	- - - ฟ	- - - -	- ฟม - ฟ	- - มร	- ลฺ - -	- ร - -	- ลฺ - -

มือขวา	- ด - -	- ท - ด	- - - ท	- - - -	- ฟ - -	- - - ร	- - มฟ	- - - ล
มือซ้าย	- - - ล	- - - -	- ฟ - -	- ล - ฟ	- - มร	- ล - -	- ร - -	- ล - -

มือขวา	- ท - ล	- - รม	- ฟล -	ฟม - -	- - ลท	- ล - -	- ล - ล	- ฟ - -
มือซ้าย	- ทฺ - ลฺ	- ทฺ - -	- - - ม	- - รทฺ	- ซ - -	- - - ฟ	- - - ฟ	- - มร

มือขวา	- ฟ - -	- ม - ฟ	- - - ม	- - - -	- - ลท	- ล - -	- ล - ล	- ฟ - -
มือซ้าย	- - - ร	- - - -	- ท - -	- ร - ท	- ซ - -	- - - ฟ	- - - ฟ	- - มร

มือขวา	- - ลท	- - ทท	- ร - ท	- ล - ท	- ล - ซ	- - ซซ	- ล - ท	- - ทท
มือซ้าย	- ซ - -	- ทฺ - -	- ร - ทฺ	- ลฺ - ทฺ	- ลฺ - ซฺ	- ซฺ - -	- ลฺ - ทฺ	- ทฺ - -

มือขวา	- - ลท	- รำ - มำ	- ม - ม	- รำ - ท	- ล - ซ	- - ซซ	- ล - ท	- - ทท
มือซ้าย	- ซ - -	- ร - ม	- ซ - ม	- ร - ทฺ	- ลฺ - ซฺ	- ซฺ - -	- ลฺ - ทฺ	- ทฺ - -

มือขวา	- - - ล	- ทล -	- ล - -	ซ - - - -	- ฟ - -	- - - ร	- - มฟ	- - - ล
มือซ้าย	- ลฺ - -	- - - ฟ	- - - -	- ฟม - ฟ	- - มร	- ล - -	- ร - -	- ล - -

มือขวา	- ด - -	- ท - ด	- - - ท	- - - -	- ฟ - -	- - - ร	- - มฟ	- - - ล
มือซ้าย	- - - ล	- - - -	- ฟ - -	- ล - ฟ	- - มร	- ลฺ - -	- ร - -	- ลฺ - -

มือขวา	- ท - ล	- - รม	- ฟล -	ฟม - -	- - ลท	- ล - -	- ล - ล	- ฟ - -
มือซ้าย	- ทฺ - ลฺ	- ทฺ - -	- - - ม	- - รทฺ	- ซ - -	- - - ฟ	- - - ฟ	- - มร

มือขวา	- ฟ - -	- ม - ฟ	- - - ม	- - - -	- - ลท	- ล - -	- ล - ล	- ฟ - -
มือซ้าย	- - - ร	- - - -	- ท - -	- ร - ทฺ	- ซ - -	- - - ฟ	- - - ฟ	- - มร

มือขวา	- - รม	- ท - ล	- - - ม	- ร - -	- - รม	- ท - ล	- - - ม	- ร - -
มือซ้าย	- ด - -	- ทฺ - ลฺ	- ทฺ - -	- ลฺ - -	- ด - -	- ทฺ - ลฺ	- ทฺ - -	- ลฺ - -

มือขวา	- - - ซ	ลท - ล	- - - ม	- ร - -	- ซ - ล	- ท - ล	- ซ - ล	- ท - ร
มือซ้าย	- ซฺ - -	- ทฺ - ล	- ทฺ - -	- ลฺ - -	- ซฺ - ลฺ	- ทฺ - ลฺ	- ซฺ- ลฺ	- ทฺ - ร

มือขวา	- - ซซ	ลท - ล	- ซ - ฟ	- ม - ร	- ฟ - ม	- ร - ท	- - ลฺทฺ	- ร - ทฺ
มือซ้าย	- ซฺ - -	- ทฺ - ลฺ	- ซฺ - ฟฺ	- มฺ - รฺ	- ฟฺ - มฺ	- ร - ฟ	- ซฺ - -	- รฺ - ฟฺ

มือขวา	- ฟ - ม	- ร - ท	- - ลฺท	- ร - ทฺ	- มร -	- ร - -	- มร -	- ร - -
มือซ้าย	- ฟฺ - มฺ	- รฺ - ทฺ	- ซฺ - -	- รฺ - ฟฺ	- - - ลฺ	- - - ทฺ	- - - ลฺ	- - - ทฺ

มือขวา	- มร -	- ร - -	- มร -	- ร - -	- ฟ - ม	- ร - -	ด - - - -	- - รม
มือซ้าย	- - - ลฺ	- - - ทฺ	- - - ลฺ	- - - ทฺ	- - - -	- ลฺ- -	ทล - ท	- ด - -

มือขวา	- - รม	- ซ - ล	- ท - ล	- ซ - ม	- - - ม	- - - ร	- - มร	- - มม
มือซ้าย	- ด - -	- ซฺ - ลฺ	- ทฺ - ลฺ	- ซฺ- มฺ	- - - มฺ	- - - รฺ	- - มฺรฺ	- มฺ - -

มือขวา	- ม - ม	- ม - ม	- ม - ม	- ม - ม	- ม - ม	- ม - ม	- ม - ม	- ม - ม
มือซ้าย	- - - ลฺ	- - - มฺ	- - - ลฺ	- - - มฺ	- - - ลฺ	- - - มฺ	- - - ลฺ	- - - มฺ

มือขวา	- - รม	- ม - -	- - รม	- ม - -	- - รม	- ม - -	- - รม	- ม - -
มือซ้าย	- ด - -	- มฺ - -	- ด - -	- ทฺ - -	- ด - -	- มฺ - -	- ด - -	- ทฺ - -

มือขวา	- ท - -	ทล - -	- - รม	- ม - -	- ท - -	ทล - -	- - รม	- ม - -
มือซ้าย	- - ลซ	- - ซม	- ด - -	- ทฺ - -	- - ลซ	- - ซม	- ด - -	- ทฺ - -

มือขวา	- - รม	- ม - -	- - รม	- ม - -	- ม - -	มร - ม	- ล - -	ซซ - ล
มือซ้าย	- ด - -	- ทฺ- -	- ด - -	- ทฺ - -	ร - - ทฺ	- ลฺ - ทฺ	- ลฺ - ซฺ	- - - ลฺ

มือขวา	- ซ - -	ลท - รำ	- มำ - รำ	- ท - ล	- - - ล	- - - ซ	- - ลซ	- - ลล
มือซ้าย	- ร - -	ซ - - - ร	- ม - ร	- ทฺ - ลฺ	- - - ลฺ	- - - ซฺ	- - ลฺซฺ	- ลฺ - -

มือขวา	- ล - ล	- ล - ล	- ล - ล	- ล - ล	- ล - ล	- ล - ล	- ล - ล	- ล - ล
มือซ้าย	- - - ร	- - - ลฺ	- - - ร	- - - ลฺ	- - - ร	- - - ลฺ	- - - ร	- - - ลฺ

มือขวา	- - ทท	- ล - ท	- รำ - ท	- ล - ฟ	- ท - -	ลฟ - -	- - - ร	- - มฟ
มือซ้าย	- ทฺ - -	- ลฺ - ทฺ	- ร - ทฺ	- ลฺ - ดฺ	- - ลฟ	- - มร	- ลฺ - -	- ร - -

มือขวา	- - มฟ	- ล - ท	- รำ - ท	- ล - ฟ	- - - ฟ	- - - ม	- - ฟม	- - ฟฟ
มือซ้าย	- ร - -	- ลฺ - ท	- รฺ - ท	- ลฺ - ฟฺ	- - - ฟฺ	- - - มฺ	- - ฟฺมฺ	- ฟฺ - -

มือขวา	- ฟ - ฟ	- ฟ - ฟ	- ฟ - ฟ	- ฟ - ฟ	- ฟ - ฟ	- ฟ - ฟ	- ฟ - ฟ	- ฟ - ฟ
มือซ้าย	- - - ทฺ	- - - ฟฺ	- - - ทฺ	- - - ฟฺ	- - - ทฺ	- - - ฟฺ	- - - ทฺ	- - - ฟฺ

มือขวา	- ทล -	- ล - -	- ทล -	- ล - -	- ทล -	- ล - -	- ทล -	- ล - -
มือซ้าย	- - - ม	- - -ฟ	- - - ม	- - -ฟ	- - - ร	- - - ม	- - - ร	- - - ม

มือขวา	- ซ - -	- ฟ - ฟ	- ฟ - -	- ม - ม	- ซ - -	- ฟ - ฟ	- ฟ - -	- ม - ม
มือซ้าย	- - ฟม	- - ฟ -	- - มร	- - ม -	- - ฟม	- - ฟ -	- - มร	- - ม -

มือขวา	- - - ม	- - - ม	- ฟ - -	ฟ - - - ม	- - - ม	- - - ม	- ฟ - -	ฟ - - - ม
มือซ้าย	- ทฺ - -	- ร - -	- - - -	- มร - -	- ทฺ - -	- ร - -	- - - -	- มร - -

มือขวา	- ฟ - -	ฟ - - - ม	- ฟ - -	ฟ - - - ม	- - - ด	- - รม	- ล - -	ซม - -
มือซ้าย	- - - -	- มร - -	- - - -	- มร - -	- ซฺ - -	- ด - -	- - ซม	- - รด

มือขวา	- ท - -	- ล - -	- ซ - ซ	- - - ดำ	- ซ - ดำ	- รำ - มำ	- มำ - มำ	- รำ - ดำ
มือซ้าย	- - ลซ	- - - ซฺ	- - - ร	- - - ด	- ร - ด	- ร - ม	- ซ - ม	- ร - ด

มือขวา	- - - ดำ	- - - ท	- - ดำท	- - ดำดำ	- ดำ - ดำ	- ดำ - ดำ	- ดำ - ดำ	- ดำ - ดำ
มือซ้าย	- - - ด	- - - ทฺ	- - ดทฺ	- ด - -	- - - ฟ	- - - ด	- - - ฟ	- - - ด

มือขวา	- ดำ - ดำ	- ดำ - ดำ	- ดำ - ดำ	- ด - ด	- ซ - ล	- - ดำดำ	- มำ - รำ	- - ดำดำ
มือซ้าย	- - - ฟ	- - - ด	- - - ฟ	- - - ด	- ร - ม	- ด - -	- ม - ร	- ด - -

มือขวา	- ซ - ล	- - ดำดำ	- มำ - รำ	- - ดำดำ	- มำ - รำ	- ดำ - รำ	- มำ - รำ	- - ดำดำ
มือซ้าย	- ร - ม	- ด - -	- ม - ร	- ด - -	- ม - ร	- ด - ร	- ม - ร	- ด - -

มือขวา	- มำ - รำ	- ดำ - รำ	- มำ - รำ	- - ดำดำ	- มำ - รำ	- - ดำดำ	- มำ - รำ	- - ดำดำ
มือซ้าย	- ม - ร	- ด - ร	- ม - ร	- ด - -	- ม - ร	- ด - -	- ม - ร	- ด - -

มือขวา	รำดำ - -	ดำล - -	ลซ - -	ซม - -	- - - ด	- - - ด	- - - ด	- ด - -
มือซ้าย	- - ลซ	- - ซม	- - มร	- - รด	- ซฺ - -	- ซฺ - -	- ซฺ - -	- ซฺ - -

มือขวา	- - - ด	- - - ด	- - - ด	- ด - -	- - - ด	- ด - -	- - - ด	- ด - -
มือซ้าย	- ซฺ - -	- ซฺ - -	- ซฺ - -	- ซฺ - -	- ซฺ - -	- ซฺ - -	- ซฺ - -	- ซฺ - -

มือขวา	- - - ด	- - รม	- ม - -	รม - ร	- - ซซ	- ล - ท	- ซ - ล	- - ทท
มือซ้าย	- ซฺ - -	- ด - -	- - รด	- - - ลฺ	- ซฺ - -	- ลฺ - ทฺ	- ซฺ - ลฺ	- ทฺ - -

มือขวา	- - ซซ	ลท - ล	- ซ - ฟ	- ม - ร	- ร - ท	ล - ล -	- - ลท	- - คร
มือซ้าย	- ซ - -	- ท - ล	- ซ - ฟ	- ม - ร	- ซ - -	- ซ - ร	- ซ - -	ลท - -

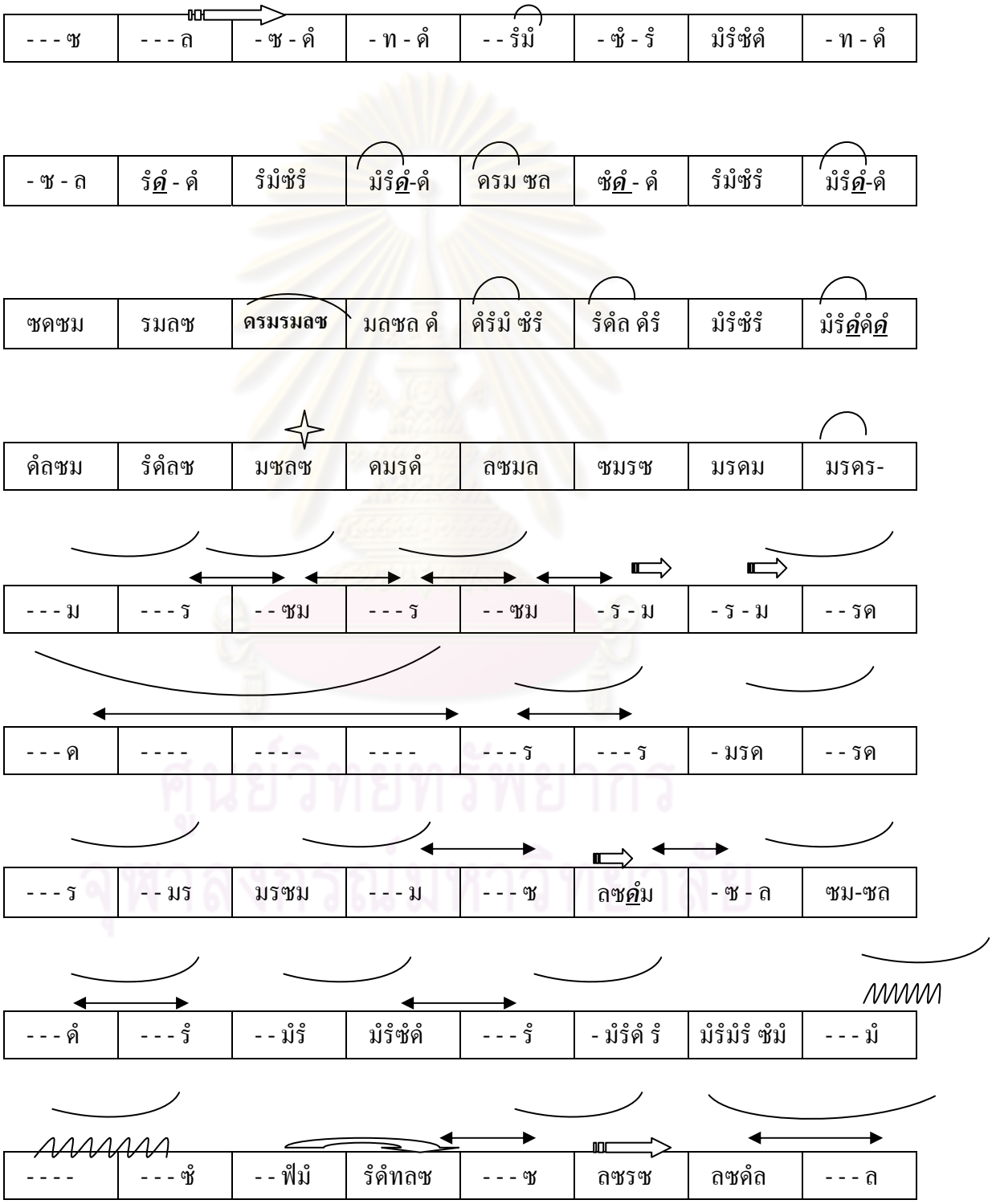
มือขวา	- - รม	- - ฟซ	- ล - -	ซฟ - -	- ร - ร	- ร - ร	- ร - ร	- ร - ร
มือซ้าย	- ค - -	รม - -	ฟ - ซฟ	- - มร	- - - ซ	- - - ร	- - - ซ	- - - ร

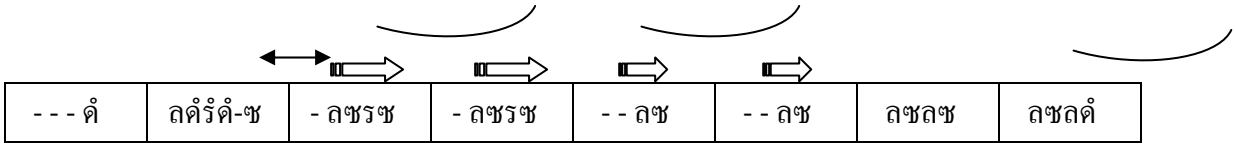
มือขวา	- ร - ร	- ร - ร	- ร - ร	- ร - ร
มือซ้าย	- - - ซ	- - - ร	- - - ซ	- - - ร

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

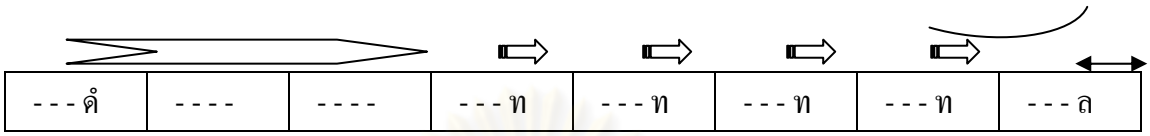
โน้ตเดี่ยวขลุ่ยเพียงออเพลงกราวใน ทางครูจำเนียร ศรีไทยพันธุ์

ลูกโยนที่ 1 เสียงโด

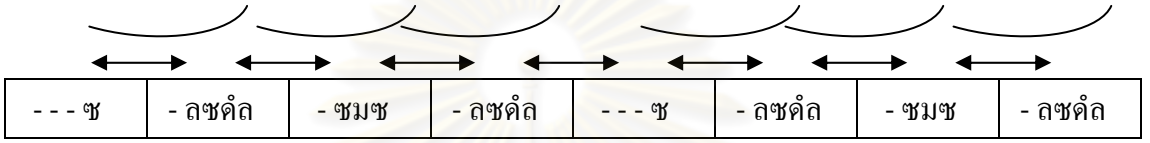




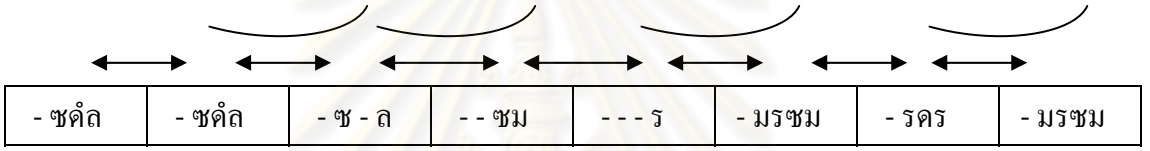
- - - ดำ	ลดำรำดำ-ซ	- ลซรซ	- ลซรซ	- - ลซ	- - ลซ	ลซลซ	ลซลดำ



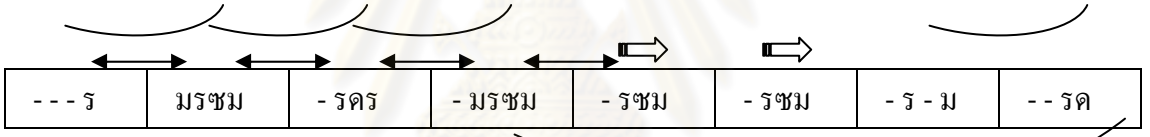
- - - ดำ	- - - -	- - - -	- - - ท	- - - ท	- - - ท	- - - ท	- - - ล



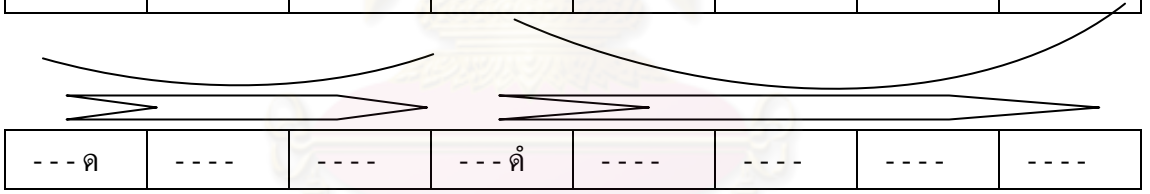
- - - ซ	- ลซดำล	- ซมซ	- ลซดำล	- - - ซ	- ลซดำล	- ซมซ	- ลซดำล



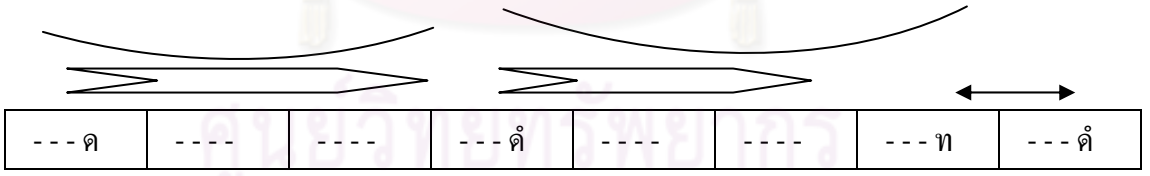
- ซดำล	- ซดำล	- ซ - ล	- - ซม	- - - ร	- มรซม	- รดร	- มรซม



- - - ร	มรซม	- รดร	- มรซม	- รซม	- รซม	- ร - ม	- - รด



- - - ด	- - - -	- - - -	- - - ดำ	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -



- - - ด	- - - -	- - - -	- - - ดำ	- - - -	- - - -	- - - ท	- - - ดำ

- - - -	- ซ - รำ	- - มำรำ	ดำซ-ดำ	- - ซดำ	รำมำซำรำ	มำรำดำรำ	ดำซ-ดำ

- - - -	ซซซรำ	- - มำรำ	ดำซ-ดำ	ซดำซำดำ	รำมำซำรำ	มำรำดำรำ	ดำซ-ดำ

ซซ<u>ดำ</u>ซ	รำ<u>ดำ</u>ซ<u>ดำ</u>	ซซ<u>ดำ</u>ซ	รำ<u>ดำ</u>ซ<u>ดำ</u>	ซซมำซ	มำรำซรำ	ซซรำซ	รำ<u>ดำ</u>ซ<u>ดำ</u>

ซซดุ๋ซ	รุ๋ดุ๋ซดุ๋	ซซดุ๋ซ	รุ๋ดุ๋ซดุ๋	ซซมุ๋ซ	มุ๋รุ๋ซรุ๋	ซซรุ๋ซ	รุ๋ดุ๋ซดุ๋

ซซซซุ๋	ซซซมุ๋	ซซซมุ๋	ซซซรุ๋	ซซซมุ๋	ซซซรุ๋	ซซซรุ๋	ซซซดุ๋

ซซซมุ๋	ซซซรุ๋	ซซซรุ๋	ซซซดุ๋	ซซซมุ๋	ซซซรุ๋	ซซซรุ๋	ซซซดุ๋

ซซซซุ๋	ซซซมุ๋	ซซซมุ๋	ซซซรุ๋	ซซซมุ๋	ซซซรุ๋	ซซซรุ๋	ซซซดุ๋

ซซซมุ๋	ซซซรุ๋	ซซซรุ๋	ซซซดุ๋	ซซซมุ๋	ซซซรุ๋	ซซซรุ๋	ซซซดุ๋

ซซุ๋ซมุ๋	ซมุ๋ซรุ๋	ซมุ๋ซรุ๋	ซรุ๋ซดุ๋	ซซุ๋ซมุ๋	ซมุ๋ซรุ๋	ซมุ๋ซรุ๋	ซรุ๋ซดุ๋

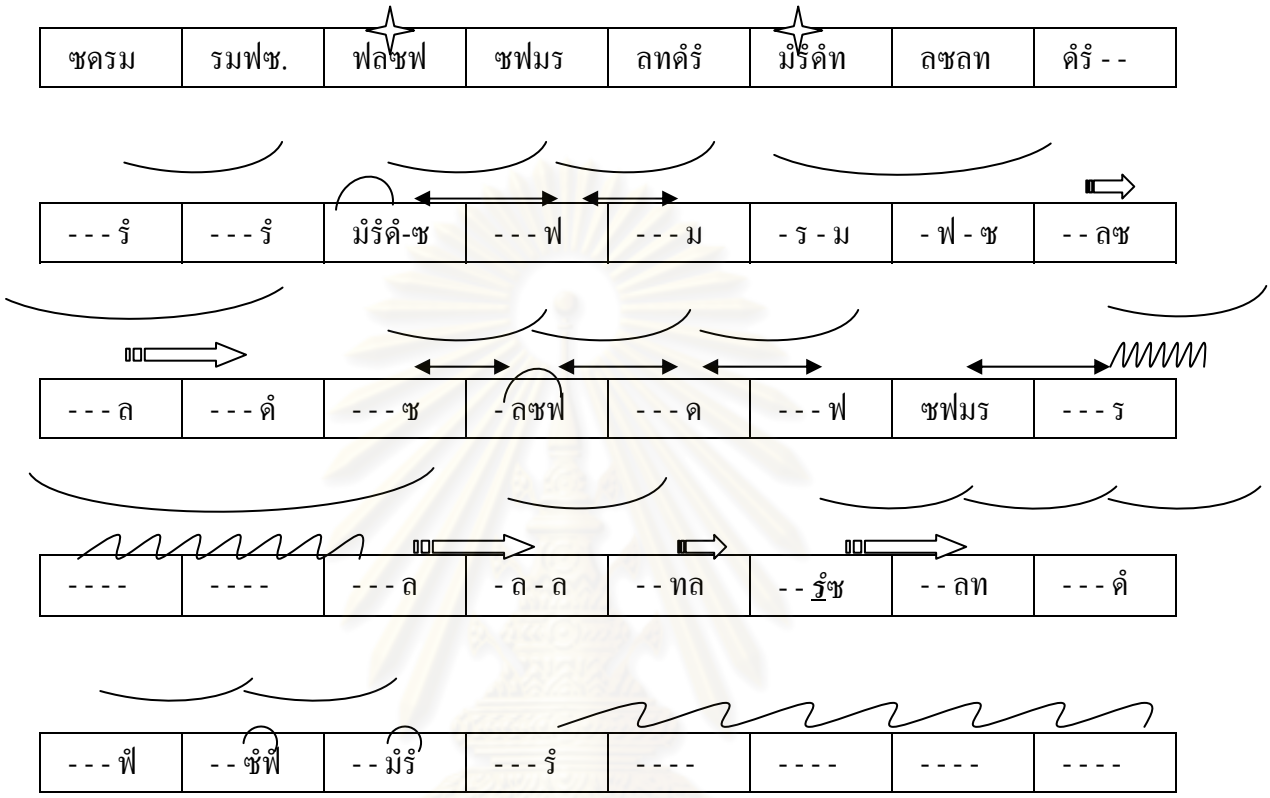
ซมุ๋ซรุ๋	ซรุ๋ซดุ๋	ซมุ๋ซรุ๋	ซรุ๋ซดุ๋	ซรุ๋ซดุ๋	ซรุ๋ซดุ๋	ซรุ๋ซดุ๋	ซรุ๋ซดุ๋

ซลทดุ๋	ทลทดุ๋	ทลรุ๋ดุ๋	ทลทดุ๋	ซลทดุ๋	ทลทดุ๋	ทลรุ๋ดุ๋	ทลทดุ๋

ซลทดุ๋	ทดุ๋ทดุ๋	ซลทดุ๋	ทดุ๋ทดุ๋	ทดุ๋ทดุ๋	ทดุ๋ทดุ๋	ทดุ๋ทดุ๋	ทดุ๋ทดุ๋

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ลูกโยนที่ 2 เสียงเร



ซดรม	รมฟซ.	ฟลซฟ	ซฟมร	ลทดำ	มำดท	ลซลท	ดำ - -
- - - ำ	- - - ำ	มำดำ-ซ	- - - ฟ	- - - ม	- ร - ม	- ฟ - ซ	- - ลซ
- - - ล	- - - ด	- - - ซ	- ลซฟ	- - - ด	- - - ฟ	ซฟมร	- - - ร
- - - -	- - - -	- - - ล	- ล - ล	- - ทล	- - ร์ซ	- - ลท	- - - ด
- - - ฟ	- - ซ์ฟ	- - มำ	- - - ร	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -

- - - ำ	- มำำ	- - - ำ	- มำำ	- มำำ	มำดล	ดลซฟ	- ม - ร
- - - ำ	- มำำ	- - - ำ	- มำำ	- มำำ	มำดล	ดลซฟ	- ม - ร
ซรมร	ซฟมร	ดรมร	ลซฟซ	รรมร	ลซฟซ	ลรมร	ซฟมร
ซรมร	ซฟมร	ดรมร	ลซฟซ	รรมร	ลซฟซ	ลรมร	ซฟมร

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ซรมร	ลซฟซ	ลรมร	ซฟมร	ซรมร	ลซฟซ	ลรมร	ซฟมร

ซรมร	ซฟมร	ดรมร	ซฟมร	ซรมร	ซฟมร	ดรมร	ซฟมร

ซฟมร	ดฟมร	ซฟมร	ดฟมร	ซฟมร	ซฟมร	ซฟมร	ซฟมร

เนื้อทำนองทางเดี่ยว ท่อนที่ 1 (ไม่ย้อนต้น)

ทดรม	รมซล	ซลทล	ซฟมร	ซทลท	รมซล	ซฟมฟ	รฟมร

ฟมฟร	มฟมฟ	รมฟล	ฟมรรำ	ทลฟท	ลฟมล	ฟมรฟ	มรมร

รำทรำล	ทลฟม	ลฟมร	ฟมรรำ	ทลฟท	ลฟมล	ฟมรฟ	มรมร

เนื้อทำนองทางเดี่ยว ท่อนที่ 2 (ย้อนต้น) เที่ยวที่ 1

ร ร ร ด	ร ร ร ซ	ฟมรท	ลซลท	รำลทล	ซทลซ	ลซทซ	ลทลท

ซลซท	ลทรำม	ซ์ลำซ์รำ	ซ์มำรำท	มำรำทล	รำทลซ	ลซทซ	ลทลท

ลมฟม	รฟมฟ	ลมฟม	รฟมฟ	ลรลฟ	ลมลร	ลรมฟ	ซลทล
ดำทดำล	ทดำทดำ	ลทลรำ	ดำทลฟ	ทลฟม	ลฟมร	ฟรมฟ	ลมฟล
รำทรำล	ทลฟม	ลฟลม	ฟมรรำ	ทลฟท	ลฟมล	ฟมรฟ	มรมร
ลทลฟ	ลทลม	ลฟมร	ฟมรท	มำรำทล	รำทลฟ	ทลฟม	ลฟมร

เนื้อทำนองทางเดี่ยว ท่อนที่ 2 (ย้อนต้น) เที่ยวที่ 2

รำลทล	ซทลท	รำลทล	ซทลท	มลซม	ลซซซ	ลทรำล	รำทท
รำซรำท	ลซรม	ลซมร	ซมรท	มำรำทล	รำทลซ	ฟมรม	ฟซลท
รฟมฟ	ลฟมฟ	รฟมฟ	ลฟมฟ	ทลฟม	ลฟมร	ฟรมฟ	ลมฟล
ทฟลท	ดำลทดำ	มำฟำม-	ท-ลฟ	ทลฟม	ลฟมร	ฟรมฟ	ซลทล
รำทรำล	ทลฟม	ลฟลม	ฟมรท	มำรำทล	รำทลฟ	ทลฟม	ลฟมร

ลทรฟ	ลทลม	ลฟลร	ฟมรท	ลฟลล	ฟมฟฟ	มรมม	รดรร

ลูกโยนที่ 3 เสียงเร

- ลซฟ	ซลซล	ซฟมฟ	รฟมร	ซทลท	รมซล	ซฟมฟ	รฟมร

ทซลท	รมซล	ทซลท	ดำรำดำมำ	รำดำทดำ	รำดำทล	ทซทล	ซฟมร

ลฟลม	ฟมรท	ลฟลท	รำมำรำรำ	ลฟลม	ฟมรท	ลฟลท	รำมำรำรำ

ลูกโยนที่ 4 เสียงที

มำฟำลำมำ	ฟำมำรำท	ลฟลท	รำมำรำท	มำฟำลำมำ	ฟำมำรำท	ลฟลท	รำมำรำท

ลฟลท	รำมำรำท	ลฟลท	รำมำรำท	ลฟลท	รำมำรำท	ลฟลท	รำมำรำท

รำมำรำล	รำมำรำท	รำมำรำล	รำมำรำท	รำลรำท	รำลรำท	รำลรำท	รำลรำท

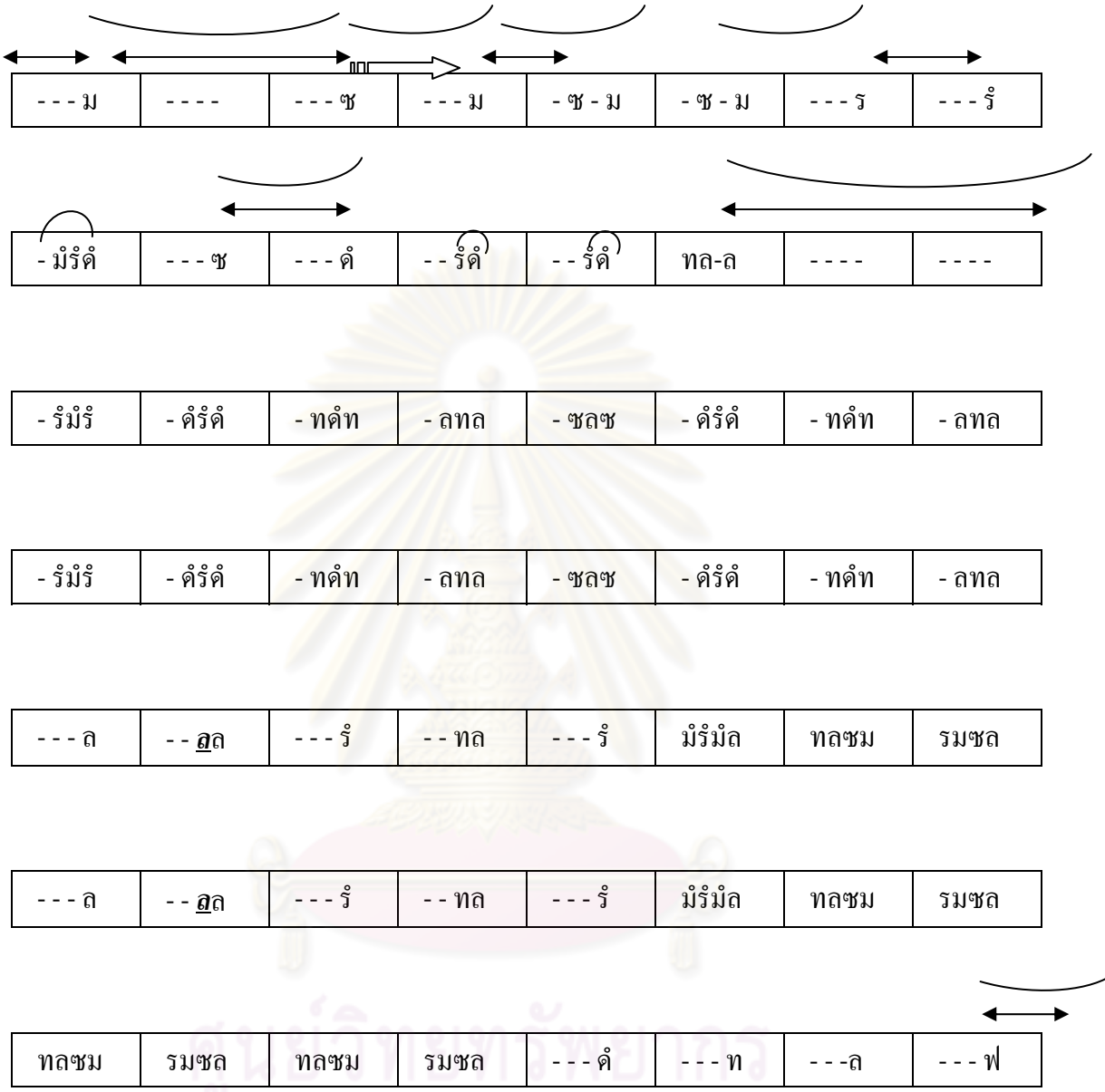
ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ลูกโยนที่ 5 เสียงมี

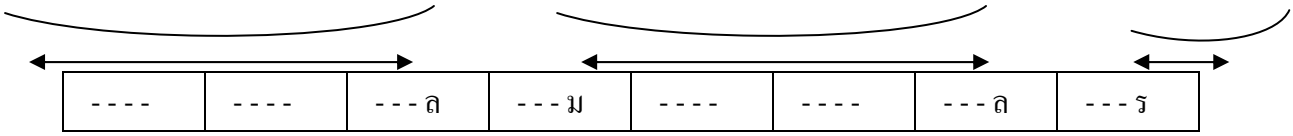
รำมฟซำ	ฟมำรล	ดำทดำล	ทดำรำม	ลรมฟ	มฟซล	ซทลซ	ลซฟม
ลฟลม	ฟมรล	ฟลมล	ทดำรำม	- - - -	- - - -	- ลมล	ทดำรำม
ลทรำม	ซำลำซำม	รำทรำม	รำมำซำม	รำทลซ	ทลซม	รดรม	รมซม
ลทรำม	ซำลำซำม	รำทรำม	รำมำซำม	รำทลซ	ทลซม	รดรม	รมซม
รำทลซ	ทลซม	รดรม	รมซม	รำทลซ	ทลซม	รดรม	รมซม
รดรม	รมซม	รดรม	รมซม	รดรม	รมซม	รดรม	รมซม
รมซม	รมซม	รมซม	รมซม	ซลทรำ	ทลซร	ฟมซฟ	ลซทล

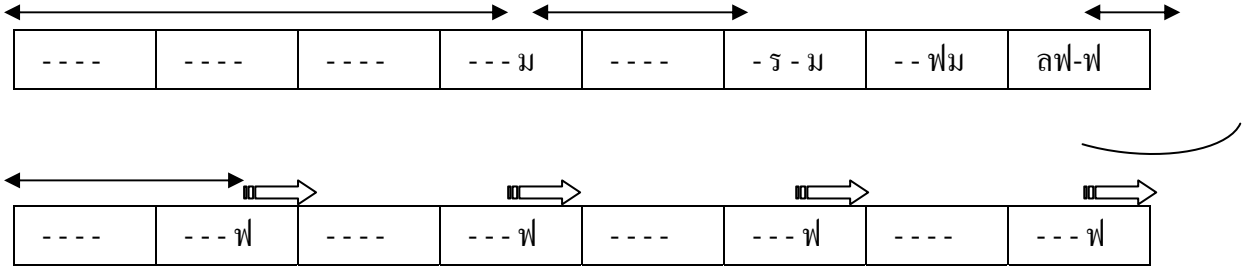
ลูกโยนที่ 6 เสียงลา

ทซลท	ลทดำรำ	ซลซดำ	รำดำทล	รำทรำล	ทลซ-	- - - ร	- - - -



ลูกโยนที่ 7 เสียงฟา



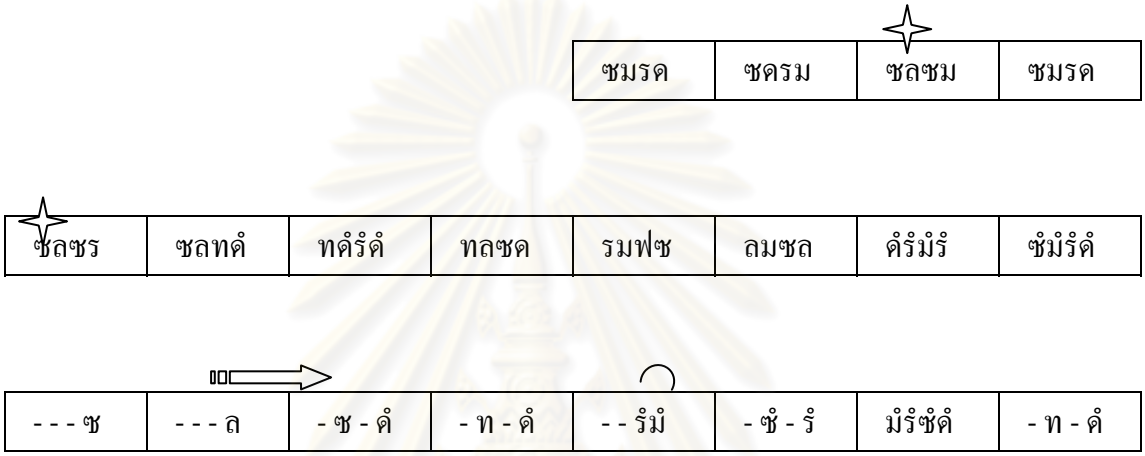


ลูกโยนที่ 8 เสียงมี

ลลลร	ลลลฟ	ลลลม	ลลลร	ลลลฟ	ลลลม	ลลลร	ลลลฟ
ลทลร	ลทลฟ	ลทลม	ลทลร	ลทลฟ	ลทลม	ลทลร	ลทลม
ลลลร	ลลลฟ	ลลลม	ลลลร	ลลลฟ	ลลลม	ลลลร	ลลลฟ
ลทลร	ลทลฟ	ลทลม	ลทลร	ลทลฟ	ลทลม	ลทลร	ลทลม
ลรลฟ	ลมลร	ลฟลม	ลรลฟ	ลรลฟ	ลมลร	ลฟลม	ลรลม
ลรลฟ	ลมลร	ลฟลม	ลรลฟ	ลรลฟ	ลมลร	ลฟลม	ลรลม
ลฟลม	ฟมรม	ลฟลม	ฟมรม	ลฟลม	ฟมรม	ลฟลม	ฟมรม

ฟมรม	ฟมรม	ฟมรม	ฟมรม

ทำนองปิดท้าย



ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ภาคผนวก ข

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ประวัติอาจารย์ไพฑูร อุณหะกะ

อาจารย์ไพฑูร อุณหะกะ เกิดเมื่อวันที่ 1 มกราคม 2508 ณ บ้านเลขที่ 32 หมู่ 1 ตำบลบางศรีเมือง อำเภอเมือง จังหวัดนนทบุรี เป็นบุตรของ นายทองใบ อุณหะกะ และนางลำจวน กระถินหอม มีพี่น้องทั้งสิ้น 6 คน ได้แก่

1. นางปทิตา อ่อนเปรี้ยว
2. นายวันชัย อุณหะกะ
3. นายวิเชียรย์ อุณหะกะ
4. นางวันดี จั่นเพชร
5. นายไพฑูร อุณหะกะ
6. นายบัณฑิต อุณหะกะ

ประวัติการศึกษาด้านดนตรีไทย

อาจารย์ไพฑูร อุณหะกะ ได้เข้าศึกษาชั้นประถมศึกษา ณ โรงเรียนวัดเฉลิมพระเกียรติ ตำบลบางศรีเมือง อำเภอเมือง จังหวัดนนทบุรี และได้เริ่มเรียนขลุ่ย กับครูเขียน คงเมือง ที่บ้านตำบลบางศรีเมือง เพลงที่เรียนคือ เพลงสรรเสริญพระบารมี เพลงเขมรพวง สองชั้น และเพลงลาวเสี่ยงเทียน สองชั้น เมื่อขึ้นชั้นประถมปีที่ 5 จึงได้เข้าร่วมเป็นนักร้องเพลงไทยเดิมและเล่นอังกะลุงของวงดนตรีไทยโรงเรียนวัดเฉลิมพระเกียรติ ทั้งยังได้ฝึกหัดซออู้ กับครูเฉลิม สุขโข ครูดนตรีในชั้นประถมศึกษาอีกด้วย ต่อมาเมื่ออายุได้ 12 ปี ก็ได้รับการชักชวนให้เข้าร่วมวงดนตรีของครูฉาย สุขมุข และเริ่มต่อฆ้องวงใหญ่เพลงชุดโหมโรงเช้า-โหมโรงเย็น เพลงเถาและเพลงเรื่อง ต่าง ๆ ที่นี่ และได้จับมือเพลงตระหญ้าปากคอก กับคุณครูเฉลิม บัวทั่ง เมื่อปี พ.ศ.2520

ต่อมาเมื่อจบชั้นประถมศึกษา อาจารย์ไพฑูรก็ได้เข้าศึกษาต่อในชั้นมัธยมศึกษา ณ โรงเรียนวัดเขมาภิรตาราม จังหวัดนนทบุรี และได้เริ่มเรียนปี่ใน ปี่ชวาอย่างจริงจัง โดยมี ครูสุพัตร แย้มทับ เป็นผู้ถ่ายทอดความรู้ให้ ณ โรงเรียนแห่งนี้ อีกทั้ง ยังได้เรียนทางฆ้องเพลงทางฝั่งธนฯ กับครูสุพัตรอีกด้วย ต่อมาครูสุพัตร ได้พาไปฝากตัวให้เรียนปี่กับครูสำรวย งามชุ่ม ซึ่งท่านเป็นนักดนตรีไทยวงกรุงเทพมหานคร รุ่นเดียวกับครูบุญยงค์ เกตุคง ท่านก็ได้กรุณาต่อเพลงฉิ่งมุล่ง ให้เป็นเพลงแรก และ ต่อเพลงเดี่ยวนกขมิ้น เพลงแขกมอญ สารถี พญาโศก นอกจากนี้ยังได้เรียนวิธีการสร้างกำพรวดปี่ จากคุณครูสำรวยอีกด้วย

เมื่อจบการศึกษาจากโรงเรียนวัดเขมาภิรตาราม เมื่อปี พ.ศ.2527 ก็ได้สอบเข้าศึกษาต่อ ณ คณะครุศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย และได้เริ่มเรียนปี่-ขลุ่ยเพียงออกับครูจำเนียร ศรีไทยพันธุ์ ที่นี่ อาจารย์ไพฑูรย์ ได้มีโอกาสใกล้ชิดกับครู ได้เรียนรู้ชีวิตของครู และชีวิตความเป็นครู ตลอดจนความเป็นนักดนตรีจากการอบรม สั่งสอนของครูจำเนียรอย่างมาก เพราะได้ไปเรียนกับครูที่บ้านเป็นประจำ เวลาต่อเพลงเสร็จครูมักจะชอบเล่าเรื่องต่างเกี่ยวกับชีวิตและประสบการณ์ของครูให้ฟังอยู่เสมอ ความรู้ต่าง ๆ ที่ได้รับการถ่ายทอดจากครูจำเนียร ได้แก่

1. เพลงเดี่ยวสำหรับขลุ่ยเพียงออ

1.1. เพลงนกขมิ้น สามชั้น
1.2. เพลงแขกมอญ สามชั้น
1.3. เพลงสาถี สามชั้น
1.4. เพลงพญาโศก
1.5. เพลงวิเวกเวหา
1.6. เพลงสาลิกาชมเดือน
1.7. เพลงพญารำพึง
1.8. เพลงทะแย
1.9. เพลงกล่อมนารี
1.10. เพลงกราวใน
1.11. เพลงทยอยเดี่ยว เป็นต้น

2. เพลงเดี่ยวสำหรับปี่ใน

2.1. นิ้วลองปี่
2.2. เพลงฉุยฉาย
2.3. เพลงนกขมิ้น
2.4. เพลงเชิดนอก
2.5. เพลงแขกมอญ เถา
2.6. เพลงสาถี
2.7. เพลงพญาโศก
2.8. เพลงสุดสงวน เถา
2.9. เพลงม้าย่อง

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

2.10. เพลงม้ารำ

2.11. เพลงวิเวกเวหา

2.12. เพลงสาลิกาชมเดือน

2.13. เพลงพญารำพึง

2.14. เพลงพญาครวญ

2.15. เพลงนารายณ์แปลงรูป

2.16. เพลงต่อยรูป

2.17. เพลงหกบท

2.18. เพลงทะแย

2.19. เพลงอาเฮีย

2.20. เพลงกล่อมนารี

2.21. เพลงกราวใน

2.22. เพลงทยอยเดี่ยว เป็นต้น

3. เพลงสำหรับปี่ชวา

3.1. เพลงโลม และเพลงเรื่องที่ใช้กับการเล่นกระบี่กระบอง เช่น กระบี่ลีลา ลงสรง สมิงทอง เป็นต้น

3.2. เพลงสระหม่าไทย

3.3. เพลงสระหม่าแขก

3.4. เพลงบัวลอย

3.5. เพลงเรื่องชมสมุทร เป็นต้น

4. ทางร้อง

4.1. เพลงทยอยนอก

4.2. เพลงแขกขาว

4.3. เพลงนางครวญ

4.4. เพลงพระอาทิตย์ชิงดวง

4.5. เพลงสารถี เป็นต้น

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

5. เพลงหน้าพาทย์ ได้แก่เพลงชุดโหมโรงกลางวัน เพลงตระโหมโรงทางของครูพุ่ม บาปุยะวาทย์ และเพลงหน้าพาทย์ชั้นสูง ที่ใช้ในพิธีไหว้ครูดนตรีไทยและนาฏศิลป์ไทย ทางของครูบุญยงค์และครูบุญยัง เกตุคง ซึ่งครูบอกว่าได้มาจาก ครูเอื้อน ลูกศิษย์ครูจางวางทั่ว แห่งบ้านพาทยโกศล

ประวัติการรับราชการ

ปี พ.ศ.2531-2537 เข้ารับราชการครู ณ โรงเรียนวัดมหาธาตุ กรุงเทพฯ

ปี พ.ศ.2537-ปัจจุบัน โอนย้ายมารับราชการ ณ โรงเรียนสตรีมหาพฤฒาราม กรุงเทพฯ

ประวัติการทำงานด้านดนตรีไทย

ปี พ.ศ.2541-ปัจจุบัน อาจารย์พิเศษสอนวิชาทักษะเครื่องเป่าไทย ภาควิชาดนตรีศึกษา คณะครุศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ผลงานที่ภาคภูมิใจ

1. บันทึกเพลง คุณครูหลวงประดิษฐ์ไพเราะ ปี พ.ศ.2544
2. บันทึกเพลงต้นแบบเพลงไทยในยุคต่าง ๆ ในโครงการอุทยานการศึกษา จัดโดยกระทรวงศึกษาธิการ ปี พ.ศ.2549
3. ฝึกสอนทักษะเพลงเดี่ยวให้กับนายวิศรุต ภู่นาค เข้าประกวด จัดโดยมหาวิทยาลัยมหิดล ได้รับรางวัลเหรียญทอง จากสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ภาพที่ 1 คุณครูจำเนียร ศรีไทยพันธุ์
ผู้ประพันธ์เดี่ยวขลุ่ยเพียงออเพลงกราวใน

ภาพที่ 2 คุณครูจำเนียร ศรีไทยพันธุ์
จากหนังสือ “เมื่อลมรู้โรย” ที่ระลึกในงานพระราชทานเพลิงศพ
ณ ฌาปนสถานวัดดอนหวาย ตำบลบางกระทึก อำเภอสามพราน จังหวัดนครปฐม
เมื่อวันศุกร์ที่ 10 ตุลาคม 2540

ภาพที่ 3 คุณครูจำเนียร ศรีไทยพันธุ์ เมื่ออายุ 33 ปี
หลังจากเข้ามาทำงานที่กรมประชาสัมพันธ์ ได้ประมาณ 5 ปี

ภาพที่ 4 คุณครูจำเนียร ศรีไทยพันธุ์ ทำหน้าที่พิธีกร
พิธีไหว้ครูดนตรีไทย ณ ภาควิชาดนตรีศึกษา
คณะครุศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ภาพที่ 5 คุณครูจำเนียร ศรีไทยพันธุ์
รับพระราชทานรางวัลศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (ดนตรีไทย)
จากสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี ณ พระตำหนักจิตรลดา
เมื่อวันที่ 24 กุมภาพันธ์ 2537

ภาพที่ 6 คุณครูจำเนียร ศรีไทยพันธุ์
รับพระราชทานรางวัล จากพระเจ้าวรวงศ์เธอ พระองค์เจ้าโสมสวลี พระวรราชาทินัดดามาตุ
ในการแต่งเพลง "เทพจันทราทิตย์ เถา" ฉลองวโรกาสปีกาญจนาภิเษก
ณ สำนักงานใหญ่ ธนาคารกรุงเทพ จำกัด (มหาชน)
เมื่อวันที่ 19 กันยายน 2539

ภาพที่ 7 คุณครูจำเนียร ศรีไทยพันธุ์ และครูอนงค์ ศรีไทยพันธุ์ ร่วมบรรเลงกับวงกังสดาล

ภาพที่ 8 คุณครูจำเนียร ศรีไทยพันธุ์ และครูอนงค์ ศรีไทยพันธุ์ สองพ่อลูก ร่วมบรรเลงดนตรีไทย

ภาพที่ 9 คุณครูจำเนียร ศรีไทยพันธุ์
อาจารย์พิเศษ สอนวิชาทักษะเครื่องเป่าไทย ณ ภาควิชาดนตรีศึกษา
คณะครุศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ตั้งแต่ ปี พ.ศ. 2524-2539

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ภาพที่ 10 คุณยายผ่องศรี ศรีไทยพันธุ์
ภรรยาคู่ทุกข์คู่ยากของคุณครูจำเนียร ศรีไทยพันธุ์

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ภาพที่ 11 ครูอนงค์ แสงยนต์ (ศรีไทยพันธุ์)

ครูอนงค์ แสงยนต์ (ศรีไทยพันธุ์) ข้าราชการบำนาญ สำนักสวัสดิการสังคม กรุงเทพมหานคร

ภาพที่ 12 ครูอนงค์ ศรีไทยพันธุ์ และผู้วิจัย
ณ บ้านศรีไทยพันธุ์ ตำบลบางกระทึก อำเภอสามพราน จังหวัดนครปฐม
เมื่อวันที่ 25 พฤษภาคม 2549

ภาพที่ 13 อาจารย์ไพฑูร อุณหะกะ
ผู้ถ่ายทอดเดี่ยวขลุ่ยเพียงออเพลงกราวใน ทางครูจำเนียร ศรีไทยพันธุ์ ให้กับผู้วิจัย

อาจารย์ไพฑูร อุณหะกะ อาจารย์ประจำ กลุ่มสาระการเรียนรู้ศิลปะ
โรงเรียนสตรีมหาพฤฒาราม กรุงเทพมหานคร

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ภาพที่ 14 ครูปี๊บ คงลายทอง

ครูปี๊บ คงลายทอง ข้าราชการสำนักการสังคีต กรมศิลปากร กระทรวงวัฒนธรรม

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ภาพที่ 15 อาจารย์ ดร.รังสิพันธุ์ แข็งขัน

อาจารย์ ดร.รังสิพันธุ์ แข็งขัน อาจารย์ ภาควิชาดนตรีศึกษา คณะครุศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ภาพที่ 16 ผู้ช่วยศาสตราจารย์สงบศึก ธรรมวิหาร

ผู้ช่วยศาสตราจารย์สงบศึก ธรรมวิหาร ข้าราชการบำนาญ ประจำภาควิชาดนตรีศึกษา คณะครุศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ภาพที่ 17 รองศาสตราจารย์พิชิต ชัยเสรี

รองศาสตราจารย์พิชิต ชัยเสรี ข้าราชการบำนาญ ประจำภาควิชาคุริยางคศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ประวัติผู้เขียนวิทยานิพนธ์

ชื่อ นายวรพจน์ มานะสมปอง

วัน เดือน ปี เกิด 1 เมษายน 2521

ภูมิลำเนาเดิม บ้านเลขที่ 78/26 หมู่ 6 ซอยเฉลิมพระเกียรติ ร.9 ซอย 3
ถนนสุขุมวิท 103 ตำบลหนองบอน เขตประเวศ
จังหวัดกรุงเทพมหานคร 10260

ภูมิลำเนาปัจจุบัน บ้านเลขที่ 568/42 ถนนสุรนารายณ์ ตำบลในเมือง อำเภอเมือง
จังหวัดนครราชสีมา 30000

การศึกษา
ระดับประถมศึกษา : โรงเรียนพิพัฒนา
ระดับมัธยมศึกษา : โรงเรียนเตรียมอุดมศึกษาพัฒนาการ
ระดับปริญญาตรี : ครุศาสตรบัณฑิต ภาควิชาดนตรีศึกษา
คณะครุศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
ระดับปริญญาโท : ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาดุริยางค์ไทย
คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

หน้าที่การงาน อาจารย์ประจำโปรแกรมวิชาดนตรีศึกษา
คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏนครราชสีมา

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย