กลวิธีการเดี่ยวปี่คลาริเน็ตบีแฟลตเพลงเชิดนอกของพันโทวิชิต โห้ไทย

ว่าที่ร้อยตรีทัพพสาร เพ็งสงค์

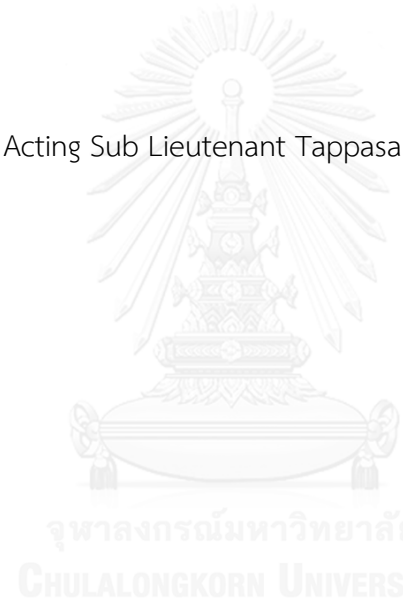
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

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

วิทยานิพนธ์นี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต
สาขาวิชาดุริยางค์ไทย ภาควิชาดุริยางคศิลป์
คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
ปีการศึกษา 2557
ลิขสิทธิ์ของจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

PERFORMANCE TECHNIQUES FOR Bb CLARINET ON CHEODNOK SOLO BY LT.COL VICHIT HOTHAI

Acting Sub Lieutenant Tappasarn Pengsong



A Thesis Submitted in Partial Fulfillment of the Requirements

for the Degree of Master of Arts Program in Thai Music

Department of Music

Faculty of Fine and Applied Arts

Chulalongkorn University

Academic Year 2014

Copyright of Chulalongkorn University

หัวข้อวิทยานิพนธ์	กลวิธีการเดี่ยวปี่คลาริเน็ตบีแฟลตเพลงเชิดนอกของพันโทวิชิต โห้ไทย
โดย	ว่าที่ร้อยตรีทัพพสาร เพ็งสงค์
สาขาวิชา	ดุริยางค์ไทย
อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก	ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. พรประพิตร์ เผ่าสวัสดิ์

คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย อนุมัติให้นับวิทยานิพนธ์ฉบับนี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปริญญามหาบัณฑิต

.....คณบดีคณะศิลปกรรมศาสตร์

(รองศาสตราจารย์ ดร. ศุภกรณ์ ดิษฐพันธุ์)

คณะกรรมการสอบวิทยานิพนธ์

.....ประธานกรรมการ

(รองศาสตราจารย์ ดร. บุษกร บิณฑสันต์)

.....อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก

(ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. พรประพิตร์ เผ่าสวัสดิ์)

.....กรรมการ

(รองศาสตราจารย์ ดร. ขำคม พรประสิทธิ์)

.....กรรมการ

(อาจารย์ ดร. ภัทระ คมขำ)

.....กรรมการภายนอกมหาวิทยาลัย

(รองศาสตราจารย์ ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน)

.....กรรมการภายนอกมหาวิทยาลัย

(รองศาสตราจารย์ พิชิต ชัยเสรี)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ทัพพสาร เพ็งสงค์ : กลวิธีการเดี่ยวปี่คลาริเน็ตบีแฟลตเพลงเชิดนอกของพันโทวิชิต โห้ไทย (PERFORMANCE TECHNIQUES FOR Bb CLARINET ON CHEODNOK SOLO BY LT.COL VICHIT HOTHAI) อ.ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก: ผศ. ดร. พรประพิตร์ เผ่าสวัสดิ์, ๒๖๗ หน้า.

งานวิจัยเรื่องกลวิธีการเดี่ยวปี่คลาริเน็ตบีแฟลตเพลงเชิดนอกของพันโทวิชิตโห้ไทย มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาบริบท สังคีตลักษณ์ และ ลักษณะเฉพาะที่เกี่ยวกับกลวิธีการเดี่ยวปี่คลาริเน็ตบีแฟลตเพลงเชิดนอกของพันโทวิชิต โห้ไทย ซึ่งประกอบไปด้วยจับสามจับในแต่ละจับจะมีรูปแบบจังหวะสองรูปแบบคือจังหวะลอยและจังหวะคงที่ โดยใน จับที่สาม จะมีการบรรเลงในการเป่าเลียนแบบคำพูดคือ “จับตัวให้ติด ตีให้แทบตาย”

ผลการวิจัยพบว่าว่าการเดี่ยวปี่คลาริเน็ตบีแฟลตเพลงเชิดนอกของพันโทวิชิต โห้ไทยนั้น ท่านได้ศึกษาจากโน้ตที่บันทึกทางของท่านครูจางวางทั่ว พาทยโกศล โดยอาศัยเค้าโครงมาจากการเดี่ยวปี่เพลงเชิดนอก ซึ่งพันโทวิชิต โห้ไทย ศิลปินแห่งชาติสาขาศิลปะการแสดง (ดนตรีไทย-โยธวาทิต) ได้เพิ่มเติมเม็ดพราย และกลวิธีพิเศษต่างๆ เพื่อเพิ่มความไพเราะของบทเพลงให้มากยิ่งขึ้น

จากการวิเคราะห์การใช้กลวิธีพิเศษพบว่ามีทั้งหมด ๕ รูปแบบ คือการสะบัด การเอื้อนเสียงขึ้นลง การพรมนิ้ว การขยี้ การตีนิ้ว และยังมีการเพิ่มระดับช่วงเสียง และความยาวของห้อง ทำให้บทเพลงมีลีลาในการบรรเลงที่ดุดันในรูปแบบทำนองเก็บ และมีลีลาที่ลุ่มลึกในช่วงทำนองของการลอย ในการเพิ่มเติมกลวิธีพิเศษ ระดับเสียง และความยาวของห้องเพลง การเพิ่มเติมดังกล่าวจะเพิ่มเติมในช่วงจังหวะลอยเป็นส่วนใหญ่ ส่วนในจังหวะควบคุมจะบรรเลงตามโน้ตที่บันทึกไว้และพบว่าการบรรเลงจะอยู่ใน สองระดับเสียงคือทางเพียงออล่างและทางเพียงออบน โดยใช้ทางเพียงออล่างมากกว่า

จากผลการวิเคราะห์ดังกล่าวแสดงให้เห็นถึงภูมิปัญญาของครูโบราณที่สามารถนำเครื่องดนตรีจากต่างวัฒนธรรมมาบรรเลงในวิถีของตนเองได้อย่างลงตัว และยังแสดงให้เห็นถึงความสามารถของพันโทวิชิต โห้ไทย ที่สามารถถ่ายทอดภูมิปัญญาเหล่านั้นเพื่อให้คงอยู่สืบไป

ภาควิชา ดุริยางคศิลป์ ลายมือชื่อนิสิต .....

สาขาวิชา ดุริยางค์ไทย ลายมือชื่อ อ.ที่ปรึกษาหลัก .....

ปีการศึกษา 2557

5586742035 : MAJOR THAI MUSIC
KEYWORDS: Clarinet / Cheodnok / Solo

TAPPASARN PENGSONG: PERFORMANCE TECHNIQUES FOR Bb CLARINET ON CHEODNOK SOLO BY LT.COL VICHIT HOTHAI. ADVISOR: ASST. PROF. PORNPRAPIT PHOASAVADI, Ph.D., 267 pp.

This research, “Performance Techniques for the Bb Clarinet in the Cheodnok Solo by Lt. Col. Vichit Hothai,” aims to study the context, characteristics of the musical composition and specific features of the performance techniques for the Bb Clarinet in Cheodnok Solo by Lt. Col. Vichit Hothai. It was found that the Cheodnok song consists of three groups, each of which has two patterns—a floating rhythm and a controlled rhythm. In the third group, the clarinet is played in imitation of spoken words in a way that can be explained by the Thai saying, “Arresting the body and beating it up until it almost dies.”

It was also found that in the solo performance of the Choednok song on the Bb clarinet, Lt. Col. Vichit Hothai studied musical scores that had recorded the musical style of Master Changwang Tua Patayakosol and were was based on his solo performance of the Cheodnok song on the oboe. Lt. Col. Vichit Hothai, a National Artist in Performing Arts (Thai music –the marching band) added artistic devices and special techniques in order to make the music more melodious.

The study found that five special techniques were used—flipping, drawing out the voice high and low, evenly and softly pressing the fingers on the keys of the clarinet, pressing hard on the keys and tapping the fingers on the keys, increasing the level of the sound range and the length of the sound chamber, making the rhythm of the music more intense in the “Kep” rhythm and deeper when playing the floating rhythm. It was also found that the special techniques— an increase in the sound range and the length of sound chamber were mostly added during the floating rhythm. In the controlled rhythm, the song was played according to the recorded scores and it was found that the performance was presented in two sound ranges—the lower Pieng Or and the upper Pieng Or. The lower Pieng Or was performed more.

The results of the analysis show the wisdom of an old music master who was able to play traditional Thai music on a foreign musical instrument and the ability of Lt. Col. Vichit Hothai who has been able to continue this wisdom and hand it down to succeeding generations.

Department: Music	Student's Signature .....
Field of Study:Thai Music	
Academic Year: 2014	Advisor's Signature .....

กิตติกรรมประกาศ

งานวิจัยเรื่องกลวิธีการเดี่ยวปี่คลาริเน็ตบีแฟลตเพลงเชิดนอกของพันโทวิชิต โห้ไทย สำเร็จลงได้ด้วยดีเนื่องจากได้รับความกรุณาอย่างสูงจาก ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. พรประพิตร์ เผ่าสวัสดิ์ อาจารย์ที่ปรึกษางานวิจัย ที่กรุณาให้คำแนะนำปรึกษาตลอดจนปรับปรุงแก้ไขข้อบกพร่องต่างๆ ด้วยความเอาใจใส่อย่างดียิ่ง

ขอขอบคุณ พันโทวิชิต โห้ไทย ศิลปินแห่งชาติ ปี พ.ศ. ๒๕๕๖ สาขาศิลปะการแสดง (*ดนตรีไทย-โยธวาทิต*) ที่ได้ถ่ายทอดความรู้ในการเดี่ยวปี่คลาริเน็ต ขอขอบคุณรองศาสตราจารย์ ดร.ขำคม พรประสิทธิ์ รองศาสตร์จารย์พิชิต ชัยเสรี รองศาสตราจารย์ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน รองศาสตราจารย์ ดร. บุษกร บิณฑสันต์ ดร.ภัทระ คมขำ รองศาสตราจารย์ ดร.ภัทรวดี ภูชฎาภิรมย์ ที่ให้คำปรึกษาต่างๆ ในการทำวิจัยครั้งนี้ และขอขอบคุณนางวงศ์ทิพย์ ผลิโกมลและครอบครัวที่เอื้อเฟื้อสถานที่และอำนวยความสะดวกต่างๆ ขอขอบคุณทีมงานศิษย์ป่าชาญทุกท่านที่ให้การสนับสนุนในงานวิจัย ขอขอบคุณ อาจารย์วิชาญ คุณวงศา และคุณทัตพร เพ็งสงค์ที่ให้การสนับสนุนทุนการศึกษา

อนึ่งผู้วิจัยหวังว่า งานวิจัยฉบับนี้จะมีประโยชน์อยู่ไม่น้อยจึงขอมอบส่วนดีทั้งหมดนี้ให้แก่เหล่าคณาจารย์ที่ได้ประสิทธิประสาทวิชาจนทำให้ผลงานวิจัยเป็นประโยชน์ต่อผู้เกี่ยวข้อง สำหรับข้อบกพร่องต่างๆ ที่อาจจะเกิดขึ้นนั้นผู้วิจัยขอน้อมรับผิดเพียงผู้เดียว และยินดีที่จะรับฟังคำแนะนำจากทุกท่านที่ได้เข้ามาศึกษา เพื่อเป็นประโยชน์ในการพัฒนางานวิจัยต่อไป

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

สารบัญ

หน้า

บทคัดย่อภาษาไทย ..... ง

บทคัดย่อภาษาอังกฤษ ..... จ

กิตติกรรมประกาศ ..... ฉ

สารบัญ ..... ช

สารบัญภาพ ..... ฌ

บทที่ ๑ บทนำ ๑

ความเป็นมาและความสำคัญของปัญหา ๑

วัตถุประสงค์การวิจัย ๒

วิธีการดำเนินการวิจัย ๓

ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ ๓

นิยามศัพท์ ๓

บทที่ ๒ ประวัติพันโทวิชิต โห้ไทย ๕

๒.๑ ประวัติส่วนตัว ๕

๒.๒ ประวัติการศึกษาสายสามัญ ๖

๒.๓ ประวัติการศึกษาด้านดนตรี ๖

๒.๔ ประวัติการทำงาน ๑๐

๒.๕ ผลงานและเกียรติประวัติ ๑๖

๒.๖ สรุปท้ายบท ๑๙

บทที่ ๓ บริบทเดี่ยวปี่คลาริเน็ตบีแฟลต เพลงเชิดนอก ๒๑

๓.๑ ความหมายของเพลงเชิดนอก ๒๑

๓.๒ ความเป็นมาของเพลงเชิดนอกและเดี่ยวเชิดนอก ๒๒

๓.๔ ประวัติครูจางวางทั่ว พาทยโกศล ๓๔

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

หน้า

๓.๕ ประวัติสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอเจ้าฟ้าบริพัตรสุขุมพันธุ์ กรมพระนครสวรรค์วรพินิต ๔๑
๓.๖ นิ้วและเสียงของปี่คลาริเน็ต ๔๔
๓.๗ การระบายลม ๖๒
๓.๘ กลวิธีพิเศษ ๖๖
บทที่ ๔ วิเคราะห์เดี่ยวปี่คลาริเน็ตบีแฟลต เพลงเชิดนอกทางพันโทวิชิต โห้ไทย ๗๒
๔.๑. วิธีดำเนินการ ๗๒
๔.๒ สัญลักษณ์ ๗๒
๔.๓ รายละเอียดในการวิเคราะห์ ๘๐
บทที่ ๕ บทสรุปและข้อเสนอแนะ ๒๓๒
บทสรุปและข้อเสนอแนะ ๒๓๒
ข้อเสนอแนะ ๒๓๓
รายการอ้างอิง ๒๓๕
ภาคผนวก ๒๓๘
ประวัติผู้เขียนวิทยานิพนธ์ ๒๗๑

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

สารบัญภาพ

หน้า

ภาพที่ ๒.๑ พันโทวิชิต โห้ไทย ๕
ภาพที่ ๒.๒ วงดนตรีที่ประเทศลาว ๑๓
ภาพที่ ๒.๓ การบรรเลงอังกะลุงที่ประเทศออสเตรเลีย ๑๕
ภาพที่ ๒.๔ ครูบรรเลงเดี่ยวเชิดนอกในงานมหกรรมเดี่ยวเพลงไทยชัยมงคล ๑๖
ภาพที่ ๓.๑ การแสดงหนังใหญ่ชุดจับลิงหัวค่ำ ๒๕
ภาพที่ ๓.๒ การแสดงโขนตอนนางลอย ๒๙
ภาพที่ ๓.๓ การแสดงโขนตอนจองถนน ๓๑
ภาพที่ ๓.๔ การแสดงละครเรื่องพระอภัยมณีตอนสุดสาครจับม้านิลมังกร ๓๒
ภาพที่ ๓.๕ จางวางทั่ว พาทยโกศล ๓๔
ภาพที่ ๓.๖ แตรคอร์เน็ต ๓๙
ภาพที่ ๓.๗ สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอเจ้าฟ้าบริพัตรสุขุมพันธ์ กรมพระนครสวรรค์วรพินิต ๔๑
ภาพที่ ๓.๘ การกดเสียงมีต่ำ ๔๕
ภาพที่ ๓.๙ การกดเสียงฟาต่ำ ๔๖
ภาพที่ ๓.๑๐ การกดเสียงซอลต่ำ ๔๗
ภาพที่ ๓.๑๑ การกดเสียงลาต่ำ ๔๘
ภาพที่ ๓.๑๒ การกดเสียงทีต่ำ ๔๙
ภาพที่ ๓.๑๓ การกดเสียงโด ๕๐
ภาพที่ ๓.๑๔ การกดเสียงเร ๕๐
ภาพที่ ๓.๑๕ การกดเสียงมี ๕๑
ภาพที่ ๓.๑๖ การกดเสียงฟา ๕๑
ภาพที่ ๓.๑๗ การกดเสียงซอล ๕๒
ภาพที่ ๓.๑๘ การกดเสียงลา ๕๒

ภาพที่ ๓.๑๙ การกดเสียงที ๕๓
ภาพที่ ๓.๒๐ การกดเสียงโดสูง ๕๔
ภาพที่ ๓.๒๑ การกดเสียงเรสูง ๕๕
ภาพที่ ๓.๒๒ การกดเสียงมีสูง ๕๖
ภาพที่ ๓.๒๓ การกดเสียงฟาสูง ๕๗
ภาพที่ ๓.๒๔ การกดเสียงซอลสูง ๕๘
ภาพที่ ๓.๒๕ การกดเสียงทีสูง ๕๘
ภาพที่ ๓.๒๖ การกดเสียงลาสูง ๕๙
ภาพที่ ๓.๒๗ การกดเสียงโดสูงสุด ๕๙
ภาพที่ ๓.๒๘ การกดเสียงเรสูงสุด ๖๐
ภาพที่ ๓.๒๙ การกดเสียงมีสูงสุด ๖๑
ภาพที่ ๓.๓๐ การกดเสียงฟาสูงสุด ๖๑
ภาพที่ ๓.๓๑ การกดเสียงซอลสูงสุด ๖๒
ภาพที่ ๓.๓๒ แก้วและหลอด ๖๓
ภาพที่ ๓.๓๓ การเป่าลมผ่านหลอดโดยเกิดฟองอากาศ ๖๔
ภาพที่ ๓.๓๔ การเก็บลมในกระพุ้งแก้ม ๖๔
ภาพที่ ๓.๓๕ การบีบลมออกพร้อมทั้งหายใจเข้าทางจมูก ๖๕
ภาพที่ ๓.๓๖ การฝึกกับเครื่องดนตรี ๖๕
ภาพที่ ๓.๓๗ การคลายปากและค่อยๆปิดนิ้ว ๖๗
ภาพที่ ๓.๓๘ การพรมนิ้ว ๖๘

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

บทที่ ๑
บทนำ

ความเป็นมาและความสำคัญของปัญหา

เครื่องดนตรีของชาติตะวันตกเดินทางเข้ามาร่วมบรรเลงในวัฒธรรมดนตรีตะวันออก พร้อมกับการเผยแพร่ศาสนา การค้าขาย หรือแม้กระทั่งการล่าอาณานิคม และเริ่มมีการแพร่กระจายในประเทศที่ชาวตะวันตกได้ไปเจริญสัมพันธ์ไมตรี เมื่อเวลาผ่านไปความนิยมของเครื่องดนตรีต่างชาติเริ่มได้รับความนิยมในหมู่นักดนตรีของชาตินั้นๆ แต่ด้วยจิตวิญญาณของความเป็นชาตินั้น เครื่องดนตรีจากยุโรปสามารถเป็นตัวสื่อความเป็นตัวตนชาตินั้นๆได้อย่างชัดเจน เช่น การเล่นเบนโจ ในเพลงพื้นเมืองของพม่า การเล่นออร์แกนหรือการสีไวโอลินของชาวอินเดีย การเป่าปี่คลาริเน็ตของชาวอาหรับ ซึ่งบทเพลงที่ออกมานั้นก็ยังสื่อถึงความเป็นชาติของตนทั้งสิ้น

การเดี่ยวเครื่องดนตรีไทยเป็นอีกวัฒนธรรมหนึ่งของประเทศไทย ด้วยสาเหตุของการเดี่ยวก็คือ เพื่อจะอวดทางเพลงของผู้ประดิษฐ์ทางและเพื่ออวดฝีมือของผู้บรรเลง วัฒนธรรมการเดี่ยวเครื่องดนตรีนี้ปฏิบัติสืบต่อกันมาเป็นเวลาช้านานตั้งแต่ในอดีตแล้ว เมื่อดนตรีต่างชาติได้เข้ามามีอิทธิพลวัฒนธรรมของการเดี่ยวเครื่องดนตรีก็ได้หลอมรวมเข้าด้วยกัน ผู้ที่ประดิษฐ์ทางเพลงนั้นก็ยังเป็นครูดนตรีไทยเป็นส่วนใหญ่

เพลงเชิดนอกเป็นเพลงที่ใช้ในการประกอบการแสดงโขนและหนังใหญ่ซึ่งเป็นเพลงที่สื่อถึงการไล่จับของตัวละคร เพลงเชิดนอกเป็นอีกเพลงหนึ่งที่ได้รับการนำมาประดิษฐ์เป็นทางเดี่ยวเครื่องดนตรีสากลโดยการประดิษฐ์ทางเดี่ยวสำหรับปี่คลาริเน็ตบีแฟลต ประดิษฐ์โดยท่านครูจางวางทั่ว พาทยโกศล ซึ่งได้บันทึกเป็นโน้ตสากล และเผยแพร่และสืบต่อกันมาถึงพันโทวิชิต โห้ไทย (ศิลปินแห่งชาติปี ๒๕๕๖)

พันโทวิชิต โห้ไทย (ศิลปินแห่งชาติสาขาศิลปะการแสดง(ดนตรีไทยโยธวาทิต ปีพุทธศักราช ๒๕๕๖) เป็นผู้ที่มีความสามารถในด้านการเดี่ยวเครื่องดนตรีสากลเป็นอย่างมาก โดยเฉพาะปี่คลาริเน็ตบีแฟลต อีกทั้งยังความรู้ด้านดนตรีไทยเป็นอย่างดี เพลงเดี่ยวเชิดนอกนั้นท่านได้รับการถ่ายทอดการเดี่ยวโดยศึกษาการเดี่ยวจากโน้ตของท่านครูจางวางทั่ว พาทยโกศล ซึ่งท่านครูได้ประดิษฐ์ทางเดี่ยวโดยบันทึกไว้เป็นโน้ตสากล และเผยแพร่สู่กองดุริยางค์ของกองทัพต่างๆ

พันโทวิชิต โห้ไทย เกิดเมื่อวันที่ ๑๔ สิงหาคม พุทธศักราช ๒๔๗๕ ณ บ้านเลขที่ ๑๘ ซอยวัดพุฒิปรางค์ปราโมทย์ ตำบลบางศรีเมือง อำเภอเมือง จังหวัดนนทบุรี สมรสกับนางสาวพรรณี พรรณพลีวรรณ มีบุตรธิดาด้วยกัน ๕ คน พันโทวิชิต โห้ไทยเข้าเรียนที่โรงเรียนดุริยางค์ทหารบกเมื่อวันที่ ๑ เมษายน พุทธศักราช ๒๔๘๙ เรียนพื้นฐานระเบียบวินัยของกองทัพ ทฤษฎีดนตรี ปฏิบัติดนตรี (ขลุ่ยปิคโคโล Piccolo, กลอง snare drum, ปฏิบัติเครื่องมือเอก คลาริเน็ต Clarinet) จนจบหลักสูตรนักเรียนดุริยางค์เป็นพลอาสาสมัคร ต่อมาสอบเป็นนายสิบตรีประจำวงโยธวาทิตกองทัพบก ติดยศเมื่อวันที่ ๑ พฤศจิกายน พุทธศักราช ๒๔๙๒

หลังจากติดยศสิบตรีพันโทวิชิต โห้ไทย ก็ได้หันมาศึกษาดนตรีไทยอย่างจริงจังโดยศึกษากับครูพิม นักระนาดโดยครูพิมเป็นผู้จับมือบูชาครูให้ ต่อมาหัดฆ้องวงใหญ่กับสิบโทนพ ศรีเพชรดี ณ กองดุริยางค์กองทัพบกโดยเรียนตั้งแต่เพลงสาธุการ โหมโรงเช้า โหมโรงเย็น เพลงเรื่องต่างๆ เพลงเถาต่างๆ เพลงที่เรียนจากครูนพ เป็นทางเพลงของคุณครูจางวางทั่ว พาทยโกศลทั้งหมด นอกจากนี้ยังหาความรู้เพิ่มเติมกับครูดนตรีไทยอีกหลายท่าน เช่น คุณหญิงไพฑูรย์ กิตติวรรณ (การขับร้องเพลงไทยและการควบคุมวงดนตรีไทย) ครูแมว พาทยโกศล (เครื่องหนัง) ครูบุญยงค์ เกตุคง (เพลงเดี่ยวระนาดนำมาเรียบเรียงเป็นทางเดี่ยวของคลาริเนต และเรียนหลักการวิเคราะห์เพลงไทย) ครูจำเนียร ศรีไทยพันธุ์ (การประพันธ์เพลงไทย) ครูเฉลิม บัวทั่ง ครูสำราญ เกิดผล ครูสกล แก้วเพ็ญกาศ และครูถวิล อรรถกฤษณ์

ในด้านการทำงานและผลงานระหว่างศึกษาอยู่ที่โรงเรียนดุริยางค์ทหารบก พุทธศักราช ๒๔๘๙-๒๔๙๒ ปฏิบัติงานเป็นนักดนตรีประจำกองรักษาการร่วมกับกองเกียรติยศ สถานที่ปฏิบัติงาน คือ ประตูพระราชวังสวนจิตรลดาด้านเขาดิน เมื่อพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวทรงเสด็จพระราชดำเนินเข้าออกพระราชฐาน บรรเลงดนตรีเกียรติยศหน้าประตูพระที่นั่งอนันตสมาคมในเวลาเปิด-ปิดสภา

ท่านบรรเลงเพลงเกียรติยศที่พระบรมมหาราชวัง พระที่นั่งจักรีมหาปราสาท งานพระราชพิธีราชาภิเษกพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว และงานถวายพระเพลิงพระบรมศพพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวอานันทมหิดล รัชกาลที่ ๘ เดี่ยวแซ็กโซโฟนเพลงลาวแพน ถวายพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว เมื่อคราวเสด็จมาทอดพระเนตรละครเรื่องจันทกินรีที่หอประชุมใหญ่มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ เมื่อวันที่ ๖ กันยายน พุทธศักราช๒๕๐๗ เมื่อเป่าถวายเสร็จแล้วได้รับคำชมเชยจากพลเอกแสวง เสนาณรงค์ว่าดีมากเรียบร้อยดี (วิชิต โห้ไทย,สัมภาษณ์ ๗ พฤศจิกายน ๒๕๕๖) พันโทวิชิตโห้ไทย ได้สร้างสรรค์ผลงานดนตรีไว้อีกมากมายจนได้เชิดชูเกียรติเป็นศิลปินแห่งชาติในปีพุทธศักราช ๒๕๕๖

ด้วยเหตุนี้ผู้วิจัยมีความประสงค์ที่จะ ศึกษากลวิธีการเดี่ยวปี่คลาริเน็ตบีแฟลตเพลงเชิดนอกของพันโทวิชิต โห้ไทย เพื่อศึกษาตีความและการสื่ออารมณ์อันเป็นหน้าที่ของผู้บรรเลงซึ่งจะต้องสามารถตีความโน้ตเพื่อสื่อถึงอัตลักษณ์ของเพลงเชิดนอกได้สำเร็จ

วัตถุประสงค์การวิจัย

๑. เพื่อศึกษาบริบทที่เกี่ยวข้องกับกลวิธีการเดี่ยวปี่คลาริเน็ตบีแฟลตเพลงเชิดนอกของพันโทวิชิต โห้ไทย

๒. เพื่อศึกษาสังคีตลักษณ์และลักษณะเฉพาะของการเดี่ยวปี่คลาริเน็ตบีแฟลตเพลงเชิดนอกของพันโทวิชิต โห้ไทย

วิธีการดำเนินการวิจัย

ผู้วิจัยดำเนินการวิจัยโดยใช้ระเบียบวิธีการวิจัยเชิงคุณภาพ ด้วยการรวบรวมข้อมูลจากแหล่งข้อมูลต่างๆ เช่นหนังสือ เอกสาร บทความ แถบบันทึกเสียง และแถบวิดีทัศน์ รวมทั้งสัมภาษณ์ศิลปิน ผู้ทรงคุณวุฒิทั้งหลายด้านดนตรีไทย และด้านวงโยธวาทิต ดังจะกล่าวขั้นตอนดังต่อไปนี้

๑. รวบรวมข้อมูลเกี่ยวกับบริบทที่เกี่ยวข้องกับกลวิธีการเดี่ยวปี่คลาริเน็ตบีแฟลตเพลงเชิดนอกของพันโทวิชิต โห้ไทย จากเอกสารต่างๆ รวมถึงข้อมูลสัมภาษณ์ต่างๆ นำมาศึกษาวิเคราะห์แล้วสรุปผล

๒. ศึกษาสังคีตลักษณ์กลวิธีการเดี่ยวปี่คลาริเน็ตบีแฟลตเพลงเชิดนอกของพันโทวิชิต โห้ไทย โดยทำการแปลโน้ตสากลที่ได้รับถ่ายทอดจากพันโทวิชิต โห้ไทย และจากการต่อเพลงมาบันทึกเป็นโน้ตในระบบของดนตรีไทยแล้ว ทำการวิเคราะห์สังคีตลักษณ์ของการเดี่ยวปี่คลาริเน็ตบีแฟลตเพลงเชิดนอกในประเด็นต่างๆ และสัมภาษณ์ความเห็นจากศิลปินผู้ที่มีความเชี่ยวชาญในการเดี่ยวเชิดนอกเพิ่มเติม แล้วนำผลที่ได้จากการวิเคราะห์สังคีตลักษณ์มาใช้ศึกษาอัตลักษณ์ในทางเดี่ยวดังกล่าว

๓. วิเคราะห์และสรุปข้อมูลเป็นรูปเล่ม

ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

๑. ทราบบริบทที่เกี่ยวข้องกับกลวิธีการเดี่ยวปี่คลาริเน็ตบีแฟลตเพลงเชิดนอกของพันโทวิชิต โห้ไทย

๒. ทราบสังคีตลักษณ์และลักษณะเฉพาะของการเดี่ยวปี่คลาริเน็ตบีแฟลตเพลงเชิดนอกของ พันโทวิชิต โห้ไทย

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

นิยามศัพท์

๑. จับ หมายถึง คำที่ใช้เรียกแทนคำว่าท่อน ใช้ในเพลงเชิดนอกเท่านั้น

๒. กลุ่มเสียงปัญจมูล หรือ Penta Centric หมายถึง กลุ่มเสียง๕ เสียงใช้เสียงที่ ๑ ๒ ๓ ๕ ๖ ของทางนั้นๆ โดยกลุ่มเสียงนี้มักจะหลีกเลี่ยงการใช้เสียงที่ ๔ กับ เสียงที่ ๗ ซึ่งจะเห็นเป็นสัญลักษณ์แทนได้ ดรมXซลX / ซลทXรมX / ฟซลXดรX เป็นต้น

๓ สังคีตลักษณ์ หรือ Musical Form หมายถึง แปลนความคิดของกวี ซึ่งแสดงโครงสร้างของท่วงทำนองในแง่ต่างๆ เช่นการซ้ำ การผันแปร ลักษณะกลุ่มทำนอง เป็นต้น

๔ ทำนองสารัตถะ หรือ Essential Melody หมายถึงแก่นโครงสร้างของกลุ่มเสียงที่ร้อยกรองกันเป็นท่วงทำนองต่างๆ เช่น หากทำนองตกแต่ง ดรดด รมรร มซมม ซลซซ เมื่อถอดออกมาเป็นทำนองสารัตถะ จะถอดออกมาได้ - - - ด - - - ร - - - ม - - - ซ

๕ ทางในความหมายของคำว่าทางนั้น มนตรี ตราโมท ได้ให้ความหมายของคำว่า “ทาง” ไว้ ๓ ประการคือ

๕.๑ หมายถึง วิธีดำเนินของทำนองเพลง เล่น ทางเดี่ยว และทางหมู่ หรือเช่น เพลงนี้เป็นทางของครู ก. ครู ข .อะไรเหล่านั้น เป็นต้น

๕.๒ หมายถึง วิธีดำเนินของเครื่องดนตรีเฉพาะอย่าง เช่น ทางระนาดทางซอ

๕.๓ หมายถึงระดับเสียงของเขตบันไดเสียง โดยจะมีทั้งหมด ๗ ทาง หรือ ๗ บันได เสียง ดังที่จะแสดงดังต่อไปนี้

๕.๓.๑ ทางเพียงออล่าง เรียกตามชื่อลูกฆ้องวงใหญ่ลูกที่สิบ โดยนับจาก ลูกต่ำสุดไล่เรียงขึ้นมาสิบลูก หรือเสียง ซอล หากอยู่ในเครื่องดนตรีชนิดอื่น โดยทางนี้มักจะนิยมใช้ ประกอบละครดึกดำบรรพ์ หรือใช้ในวงเครื่องสาย

๕.๓.๒ ทางเพียงออบน โดยทางนี้จะสูงกว่าทางเพียงออล่างสี่เสียง หรือ ต่ำกว่าห้าเสียง ในทางดนตรีไทยหากมีการย้ายบันไดเสียงหากผู้บรรเลงกำลังบรรเลงในทางเพียงออ ล่างและจะเปลี่ยนบันไดเสียงนั้น ก็ต้องเปลี่ยนบันไดเสียงมาเป็นทางเพียงออบน ซึ่ง ทางนี้จะนิยมเล่น ในวงมโหรี หรือเครื่องสาย เป็นต้น

๕.๓.๓ ทางชวา จะสูงกว่า ทางเพียงออบนสี่เสียงหรือต่ำกว่าห้าเสียง

๕.๓.๔ ทางกลาง จะต่ำกว่าทางชวาห้าเสียงหากผู้เล่นบรรเลงในทางชวา และจะย้ายบันไดเสียงจะนิยมย้ายบันไดมาในทางกลางเป็นบันไดเสียงถัดไป โดยทางนี้จะใช้กับโขน และหนังใหญ่

๕.๓.๕ ทางกลางแหบ จะสูงกว่า ทางกลางสี่เสียง หรือต่ำกว่าห้าเสียง

๕.๓.๖ ทางใน จะสูงกว่า ทางกลางแหบสี่เสียง หรือต่ำกว่าห้าเสียง

๕.๓.๗ ทางนอก จะสูงกว่า ทางในสี่เสียง หรือต่ำกว่าห้าเสียง

๖ การตัดลิ้น หมายถึง วิธีการห้ามเสียงด้วยลิ้นซึ่งลักษณะเหมือนการตอดลิ้นในปี่ของไทย

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

บทที่ ๒
ประวัติพันโทวิชิต โห้ไทย

ภาพที่ ๒.๑ พันโทวิชิต โห้ไทย

๒.๑ ประวัติส่วนตัว

พันโทวิชิต โห้ไทย เกิดเมื่อ วันอาทิตย์ขึ้น ๑๓ ค่ำ เดือน ๙ ปีวอก ตรงกับวันที่ ๑๔ สิงหาคม พุทธศักราช ๒๔๗๕ ที่บ้านเลขที่ ๑๘ ตำบลบางศรีเมือง อำเภอเมือง จังหวัดนนทบุรี มารดาของครูชื่อ ชื่น โห้ไทย บิดาชื่อ สุก โห้ไทย ครูได้เล่าว่า *ผมเกิดมาได้ ๔ – ๕ เดือน คุณพ่อก็เสียชีวิตด้วย โรคไข้ขึ้นสูง ตอนเด็กเกิดสงครามโลกครั้งที่ ๒ มีระเบิดมาทิ้งบ่อยครั้ง แม่ก็เลี้ยงมาตั้งแต่เด็กๆ* (วิชิต โห้ไทย, สัมภาษณ์, ๗ พฤศจิกายน ๒๕๕๖)

พันโทวิชิต โห้ไทยสมรสกับคุณพรรณี พรรณพลีวรรณ (นามสกุลเดิม) โดยมีบุตรธิดา ๕ คนได้แก่

๑. จ่าสิบเอกพิพัฒน์ โห้ไทย ปัจจุบันเป็นนักดนตรีกองดุริยางค์กองทัพบก

๒. นางสาวพรพิมล โห้ไทย ปัจจุบันเป็นหัวหน้าฝ่ายขับร้องสากล สำนักการสังคีต กรุงเทพมหานคร

๓. นายสมชัย โห้ไทย ปัจจุบันประกอบธุรกิจส่วนตัว

๔. พันตำรวจโทมนู โห้ไทย ปัจจุบันเป็นหัวหน้ากองดุริยางค์ตำรวจ สำนักงานตำรวจแห่งชาติ

๕. นายวิษณุ โห้ไทย ปัจจุบันอาจารย์ดนตรีสอนโรงเรียนสาธิตมหาวิทยาลัยเกษตร-ศาสตร์

ครูได้ลาอุปสมบทเมื่อวันที่ ๒๒ กรกฎาคม พุทธศักราช๒๔๙๖ ที่วัดพุฒิปรางค์ปราโมทย์ ตำบลบางศรีเมือง อำเภอเมือง จังหวัดนนทบุรี โดยมีพระปรีชาเฉลิมวัดเฉลิมพระเกียรติเป็นพระอุปัชฌาย์ อุปสมบทอยู่ ๑ พรรษา และลาสิกขาบท เมื่อวันที่ ๑ พฤศจิกายน พุทธศักราช ๒๔๙๖ หลังจากลาอุปสมบทก็เข้ารับราชการใหม่ประจำอยู่ที่หมวดโยธวาทิต กองดุริยางค์ทหารบก

๒.๒ ประวัติการศึกษาสายสามัญ

ครูได้ เริ่มต้นเรียนหนังสือที่โรงเรียนภิรมย์ศิริ ตำบลบางกร่าง อำเภอเมือง จังหวัดนนทบุรี โดยเริ่มเรียนการอ่านการเขียนที่โรงเรียนแห่งนี้ซึ่งเป็นโรงเรียนที่อยู่ใกล้บ้าน เมื่อครูอายุได้ ๑๔ ปีก็เข้าสอบที่โรงเรียนดุริยางค์ทหารบก โดยการชักชวนของ สิบโทอินตัน บุญตาม

๒.๓ ประวัติการศึกษาด้านดนตรี

ครูเข้าเรียนโรงเรียนดุริยางค์ทหารบกเมื่อ ๑ เมษายน พุทธศักราช ๒๔๘๙ ซึ่งในสมัยก่อนยังเป็นส่วนหนึ่งของโรงเรียนนายร้อยพระจุลจอมเกล้า ถนนราชดำเนิน ต่อมาย้ายไปอยู่ถนนพรหมโยธีโดย การชักนำจาก สิบโทอินตัน บุญตาม ซึ่งเป็นข้าราชการอยู่ในกองดุริยางค์ ทหารบก ได้พาไปสอบเข้าซึ่งในช่วงแรกจะเรียนพื้นฐานระเบียบวินัยของกองทัพ ทฤษฎีดนตรี ปฏิบัติดนตรี ขลุ่ยปิคโคโล Piccolo กลอง snare drum ซึ่งนักเรียนรุ่นนี้มี ๕๓ คน โดยครูได้เล่าว่า

> *ครั้งแรกยังไม่ได้หัดดนตรี คือ ต้องหัดท่าทหารเบื้องต้นก่อน เพื่อให้รู้จักทำความเคารพ และเดินแถวขวาหัน ซ้ายหัน และกลับหลังหัน เครื่องหมายเหล่าดุริยางค์ ตอนนั้นที่ปกเสื้อ ติด ต.ว.แปลว่า แตรวง การแต่งกายยังใช้ผ้าพันแข้งอยู่ เมื่อจบจากการฝึกทหารแล้ว ทุกคนต้องหัดขลุ่ย – กลอง ก่อนทุกคน ส่วนผมหัดขลุ่ย (Piccolo) เมื่อหัดเป็นแล้วจะต้องไปประจำกองรักษาการณ์ร่วมกับกองเกียรติยศ เช่น พระราชวังสวนจิตร ด้านเขาดิน ประจำ ๒๔ ชั่วโมง แต่งตัวกางเกงแถบแดงเสื้อขาวคอตั้งใส่หมวกกะโล่สีขาวยอดโมรีสำหรับบรรเลงเพลงมหาชัยเวลาพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวเสด็จเข้าและออก อีกที่หนึ่งคือหน้าประตูที่จะเข้าพระที่นั่งอนันต์เวลาเปิด – ปิด สภา แต่ที่นี้แต่งเต็มยศแดง อีกที่หนึ่งคือในพระราชวังหลวงพระที่นั่งจักรี ที่นี้ต้องตั้งแถวที่ในกลาโหมแล้วเดินมาเข้าทางประตูวิเศษไชยศรี แล้วผ่านเข้าไปถึงพระที่นั่งจักรี* (วิชิต โห้ไทย, สัมภาษณ์, ๗ พฤศจิกายน ๒๕๕๖)

หลังจากเรียนจบหลักสูตรภาคบังคับ ครูก็ต้องเลือกเรียนดนตรีประจำตัวโดยครูเลือกปี่คลาริเน็ต อีแฟลต หรืออีกชื่อหนึ่งว่าปี่สั้น โดยครูเล่าว่า

หัดเครื่องดนตรีจริง ๆ ที่ประจำตัว ผมเลือกเป่าคลาริเน็ต (Clarinet) อีแฟลต หรือเรียกว่าปี่สั้น เพราะเล็กกว่าปี่อื่น ๆ หัดภาคปฏิบัติต้องตื่นก่อนตี ๕ คือรอให้ทหารเป่าแตรปลุกก่อนจึงไปเบิกเครื่องดนตรีมาหัดได้ ๐๘.๐๐ น. เข้าแถวไปรับประทานอาหาร ๐๙.๐๐ น. จึงเริ่มเรียนวิชาดนตรีตามตารางฝึกซ้อมที่เขียนไว้" (วิชิต โห้ไทย, สัมภาษณ์, ๗ พฤศจิกายน ๒๕๕๖)

ในด้านภาคทฤษฎีนั้นครูได้ร่ำเรียนกับพันตรีศรีโพธิ์ ทศนุ ส่วนในด้านการปฏิบัติเครื่องดนตรี ครูได้ร่ำเรียนกับสิบเอกผาด แพพงษ์ (ขลุ่ยพิคโคโล) สิบโทประดิษฐ์ คล่องสู้ศึก (แตรยูโฟเนียม) สิบโทผาด ผลทับทุน (ปี่คลาริเน็ต) โดยครูได้เล่าว่า

ปีแรกครูจะสอบโน้ตและแบบฝึกหัดเท่านั้น เพลงไม่มีโอกาสได้เป็นเลย เพราะจะให้แตกฉานเรื่องโน้ต พอขึ้นปี 2 จึงมีโอกาสได้ร้องเพลงบ้าง แต่ก็ดีเหมือนกัน เมื่อเห็นเพลงจะได้บรรเลงได้เลย (เหมือนอ่านหนังสือ) เมื่อเข้าเป็นนักเรียนครั้งแรกนั้น อายุจะไม่เท่ากันเพราะเขารับตั้งแต่อายุ ๑๔ ถึง ๑๗ ปี ส่วนผมอายุน้อยมีด้วยกัน ๔-๕ คน และเมื่อพ้นจากการเป็นนักเรียนดุริยางค์และก็เลื่อนเป็นพลอาสาสมัครพวกเพื่อน ๆ บางคนเขาอายุถึง 20 เขาก็สอบนายสิบเป็นสิบตรีกันก่อนหลายคน ส่วนผมยังสอนไม่ได้ เพราะอายุไม่ครบ และเมื่อพ้นจากการเป็นนักเรียนแล้วไม่ต้องนอนกองร้อย เป็นพลอาสาสมัครไปทำงานตามปกติ เย็นก็กลับบ้าน"(วิชิต โห้ไทย, สัมภาษณ์, ๗ พฤศจิกายน ๒๕๕๖)

ครูได้เริ่มเรียนดนตรีไทยครั้งแรกกับครูพิม นักระนาด โดยท่านไปฝากตัวเป็นลูกศิษย์กับครูพิม ครูพิมก็ได้จับมือไหว้ครูให้ โดยครูได้เล่าเหตุการณ์ที่ได้เริ่มมาเรียนดนตรีไทยกับครูพิมว่า

ตอนนั้นประจำวงโยธวาทิตของกองทัพบก มีงานไปบรรเลงตามสถานที่ต่าง ๆ บางครั้งก็จัดเป็นรูปแถวกองเกียรติยศ เรียกว่างานหลวง บางครั้งก็ไม่ใช่ งานหลวงเช่นงานบวชนาค งานเผาศพ งานฉลองต่าง ๆ และงานแต่งงาน มีอยู่ ครั้งหนึ่งไปเล่นงานบวชนาคเผอิญไฟดับล้มทั้งวง เพราะต้องดูโน้ตผมกลับมาจึงไปเรียนดนตรีไทยกับครูพิม นักระนาด บ้านท่านอยู่หัวถนนที่กองดุริยางค์อยู่คือที่โรงพยาบาลรามาปัจจุบันนี้และผมได้มอบตัวเป็นลูกศิษย์ให้ท่านจับมือบูชาครูให้" (วิชิต โห้ไทย, สัมภาษณ์ ๗ พฤศจิกายน ๒๕๕๖)

ต่อมาครูได้หัดฆ้องวงใหญ่กับ สิบโทนพ ศรีเพชรดี ที่กองดุริยางค์กองทัพบก โดยเรียนตั้งแต่เพลงสาธุการ โหมโรงเช้า โหมโรงเย็น เพลงเรื่องต่างๆ เพลงเถาต่างๆ ซึ่งเพลงที่เรียนจากครูนพ นั้นเป็นเพลงทางคุณครูจางวางทั่ว พาทยโกศล ทั้งหมดซึ่งครูได้เล่าว่า

> *บ้านท่านอยู่หัวถนนที่กองดุริยางค์อยู่คือที่โรงพยาบาลรามาปัจจุบันนี้และผมได้มอบตัวเป็นลูกศิษย์ให้ท่านจับมือบูชาครูให้ ต่อมาผมมาต่อเพลงกับ ครูนพ ศรีเพชรดี"* (วิชิต โห้ไทย, สัมภาษณ์ ๗ พฤศจิกายน ๒๕๕๖)

นอกจากนี้ครูยังได้ไปต่อเพลงกับครูดนตรีไทยที่มีชื่อเสียงอีกหลายท่านเช่น ครูบุญยงค์ เกตุคง ครูจำเนียร ศรีไทยพันธุ์ ครูเฉลิม บัวทั่ง ครูสำราญ เกิดผล คุณหญิงไพฑูรย์ กิตติวรรณ ครูสกล แก้วเพ็ญกาศ ครูถวิล อรรถกฤษ เป็นต้น ซึ่งจะเรียนศาสตร์ด้านดนตรีไทยในแขนงต่างๆ โดยเรียนการขับร้องเพลงไทยและการควบคุมวงดนตรีไทยกับคุณหญิงไพฑูรย์ กิตติวรรณ เรียนเครื่องหนังกับครูแมว พาทยโกศล เรียนการประพันธ์เพลงไทยกับครูจำเนียร ศรีไทยพันธุ์ ครูเฉลิม บัวทั่ง เป็นต้น นอกจากนี้ครูยังได้เรียนการเดี่ยวระนาดเอกกับครูบุญยงค์ เกตุคง ซึ่งครูก็ได้นำมาปรับเป็นทางเดี่ยวปี่คลาริเน็ต เช่น เพลงเดี่ยวม้าย่อง สามชั้นโดยครูได้เล่าว่า

> *ตอนไปเรียนครูบุญยงจะตีระนาด แล้วฉันจะจดโน้ต เพลงม้าย่องนี้ ก็ต่อกับครูบุญยงค์ ช่วงนั้น ผมบอกว่า ผมขอทำเสียงม้านะครู พอเป่าให้ฟัง ครูบุญยงค์ชอบใจใหญ่เลย* (วิชิต โห้ไทย, สัมภาษณ์, ๗ พฤศจิกายน ๒๕๕๖)

การได้เริ่มเรียนดนตรีไทยนั้น ครูได้เกิดความหลงใหลในดนตรีไทยเป็นอย่างมาก และได้เรียนการเดี่ยวปี่คลาริเน็ตเพลงไทย ซึ่งถือว่าเป็นเพลงที่อวดฝีมือของนักดนตรีไทย ประพันธ์โดยท่านครูจางวางทั่ว พาทยโกศล เพลงเดี่ยวที่บันทึกเป็นโน้ตนั้นจะเป็นเพลงเดี่ยวหลัก เช่นเพลงพญาโศก สารถี แขกมอญ เชิดนอก กราวใน แต่ถึงอย่างไรก็ตามการเรียนจากโน้ตนั้นก็ยังต้องต่อจากครูดนตรีที่เชี่ยวชาญทางการเดี่ยวปี่คลาริเน็ต ซึ่งการเรียนเดี่ยวปี่คลาริเน็ตนั้นครูได้ เริ่มต้นด้วยเพลงพญาโศก ต่อมาคือลาวแพน เรียนกับสิบเอกชุ่ม แย้มเอิบสิน และ เพลงเชิดนอก สารถี แขกมอญ กราวใน ครูเรียนกับสิบเอกอิน ตันบุญ เพลงทยอยเดี่ยว จากสิบเอกสนิท จินดาเพศ ศึกษาเพลงม้ารำ ม้าย่อง พญาโศก เถา จากครูบุญยงค์ เกตุคง โดยครูได้เล่าว่า

ผมชอบเพลงไทยมากจึงหัดพยายามจนเดี่ยวได้ เพลงแรกคือพญาโศก ต่อมา ลาวแพนได้โน้ตมาจาก สิบเอกชุ่ม แย้มเอิบสิน และเชิดนอกได้โน้ตจากสิบโทอินตัน บุญตาม ต่อมาสารถี แขกมอญ และกราวใน ส่วนเพลงทยอยเดี่ยวผมขอครูสนิทหรือสิบเอกสนิท จินดาเพศท่านบอกให้ผมบวชเสียก่อน แต่พอบวชแล้วไปขอท่านก็ให้ แต่มาเป่าไม่ได้เพราะไม่รู้หน้าทับ พบครูบุญยงค์ เกตุคง อีกครั้งท่านจึงอธิบายหน้าทับให้ฟังจึงได้เล่นได้มาถึงทุกวันนี้ และครูบุญยงค์ เกตุคง ยังตีระนาดและให้ผมจดโน้ตไว้อีกหลายเพลง เช่น ม้ารำ ม้าย่อง พญาโศกเถา เป็นต้น(วิชิต โห้ไทย, สัมภาษณ์, ๗ พฤศจิกายน ๒๕๕๖)

ครูได้รับมอบโองการไหว้ครูและประสิทธิครอบอนุญาตการเป็นพิธีกรดำเนินพิธีกรรมไหว้ครูดนตรีจากครูปุย ไสยาวุฒิ สำนักปี่พาทย์บางประอิน จังหวัดพระนครศรีอยุธยาในปี ๒๕๔๐

นอกจากความรู้เรื่องการปฏิบัติดนตรีแล้ว ครูยังได้เข้าอบรมการเรียบเรียงเสียงประสาน หลักสูตรวิชาดุริยางคศาสตร์สากล แขนงการประสานเสียง และโสตประสาท มีความรู้ขั้นมาตรฐานเทียบเท่า GRADE VIII ของ ROYAL SCHOOLS OF MUSIC LONDON ผู้อำนวยการสอน คือ ร.อ.ชูชาติ พิทักษากรโดยครูได้เล่าว่า

ระยะนั้น ผมมีความรู้ทางดนตรีและทฤษฎีพร้อมกับเรียบเรียงเสียงประสาน จึงมีโอกาสร่วมกับวงดนตรีอีกหลาย ๆ วง และบางครั้งก็ได้ช่วยก่อตั้งวงดนตรีให้ เช่น วงมงกุฎทองทาง โรงพยาบาลพระมงกุฎเกล้าตั้งขึ้น และวงดนตรีเทียนชัย สมญา ประเสริฐ วงดนตรีทูล ทองใจ เรียบเรียงเสียงประสาน พร้อมอัดเผ่นเสียงให้นักร้องดัง ๆ หลาคน เช่น ไวพจน์ เพชรสุพรรณ ชายเมืองสิงห์ สังข์ทอง ศรีใส ทูล ทองใจ ไพรวัลย์ รุ่งเพชร เพลิน พรมแดน ก้าน แก้วสุพรรณ ผ่องศรี วรนุช ขวัญจิตร ศรีประจันทร์ บุปผา สายชล เตือนใจ บุญพระรักษา ชัยชนะ บุญณโชติ กุศล กมลสิงห์ เมืองมนต์ สมบัติเจริญ และนักร้องของรวมดาวกระจาย อาจารย์สำเนียง ม่วงทอง ยงยุทธ เชี่ยวชาญชัย อีกหลายคนระยะนั้นผมรับอัดเสียงมากแทบจะนอนห้องอัดบางครั้งอัดถึงสว่างก็มี (วิชิต โห้ไทย, สัมภาษณ์, ๗ พฤศจิกายน ๒๕๕๖)

๒.๔ ประวัติการทำงาน

ครูได้เข้ารับราชการเป็นทหารกองดุริยางค์ โดยติดยศสิบตรี เมื่อพุทธศักราช ๒๔๙๒ ซึ่งได้รับการเลื่อนตำแหน่ง เป็นยศสิบโทเมื่อ พุทธศักราช ๒๔๙๘ เป็นจ่าสิบตรี พุทธศักราช ๒๕๐๗ ติดยศร้อยตรี พุทธศักราช ๒๕๑๔ ติดยศร้อยโท พุทธศักราช ๒๕๑๔ ติดยศร้อยเอก พุทธศักราช ๒๕๑๘ ติดยศพันตรี พุทธศักราช ๒๕๒๒ ตำแหน่งอาจารย์โรงเรียนดุริยางค์ทหารบก ติดยศพันโท พุทธศักราช ๒๕๒๔ ตำแหน่งรักษาการหัวหน้ากรมดุริยางค์ทหารบก ต่อมาขึ้นเป็นหัวหน้าแผนกกรมดุริยางค์ทหารบกเมื่อ พุทธศักราช ๒๕๒๗ และเกษียณอายุเมื่อ พุทธศักราช ๒๕๓๕ นอกจากรับราชการแล้ว ครูยังได้รับเชิญให้ไปบรรเลงในรายการกล่อมนิทรา ที่สถานีวิทยุ ททท. สี่แยกคอกวัวโดยครูเล่าว่า

> *ที่สถานีวิทยุ ททท. สี่แยกคอกวัวชั้น ๕ เวลาประมาณ ๔ ทุ่มครึ่ง ๑๕ นาที ได้ ๑๕๐ บาท หมุนเวียนกันไปกับผู้ที่มีความสามารถทางดนตรี มีปี่บ้าง ซอบ้าง ผมได้รับการชักนำของ สิบโทเชาว์ แคล่วคล่อง ซึ่งท่านเป็นนักดนตรีเล่นกีต้าร์อยู่วงดุริยโยธินและท่านก็แสดงภาพยนตร์ด้วย ท่านให้ผมไปเล่นดนตรีร่วมกับข้างนอกงานแรกคือ บรรเลงเพลงประกอบละครตามสถานที่ต่าง ๆ เช่น ศาลาเฉลิมไทย ศาลาเฉลิมนคร ศาลาเฉลิมบุรี เวิ้งนครเกษม และศรีอยุธยา เป็นต้น ระหว่างไปร่วมงานอยู่นี้ทำให้รู้จักนักแสดงอาวุโส หลายท่าน เช่น ล้อต๊อก ส.อาสนจินดา พันดำ สุรสิทธิ์ สัดองค์ ฉลอง สิมะเสถียร ทับ เอกทัด, วิชิต ไวงาน สุพรรณ บูรณพิมพ์ เพ็ญศรี พุ่มชูศรีจำรูฐ หนวดจิ๋ม และตัวประกอบอีกมากมาย นักดนตรีส่วนใหญ่มาจากทหารบก ทหารอากาศ และกรมศิลปากร* (วิชิต โห้ไทย, สัมภาษณ์, ๗ พฤศจิกายน ๒๕๕๖)

นอกจากนี้ครูยังเป็นครูสอนดนตรีไทยโดยได้รับการชักนำจากครู ประดิษฐ์ คล่องสู้ศึก ให้ไปสอนวิชาดนตรีภาคปฏิบัติที่โรงเรียนวชิราวุธวิทยาลัย ประมาณ ปี ๒๔๙๘ สอนไปถึงพุทธศักราช ๒๕๐๒ เปลี่ยนตำแหน่งมาอยู่วงปี่พาทย์ อังกะลุง ต่อมาในวันที่ ๙ กรกฎาคม พุทธศักราช ๒๕๐๒ ครูได้รับคำสั่งให้ไปราชการสงครามที่ประเทศเกาหลีครูได้เล่าถึงเหตุการณ์ตอนนั้นว่า

> *ก่อนจะไปเรียกรวมผลที่ ร.๒๑ ร.อ.ฝึกหนักอยู่รวมกันทุกกองร้อยส่วนผมไปในนามหมวดกิจการพิเศษ (ฝ่ายสนับสนุน) มีอยู่ ๑๑ คน คือเป็นวงดนตรีได้หนึ่งวง*

ลงเรือที่ท่าเรือคลองเตยโดยเรือรบสีชัง แล้วไปเปลี่ยนขึ้นเรือใหญ่ที่เกาะสีชัง หรือใหญ่มากเข้าคลองเตยไม่ได้เรือ ชื่อ GENERAL ENT RING มีทหารตุรกีเดินทางไปด้วยกันเป็นกองพันมีทหารไทยไปทางเรือประมาณ ๓๐๐ คน เพราะไปทางเครื่องบินล่วงหน้าแล้ว ระหว่างเดินทางอยู่ในทะเลเจอะไต้ฝุ่นขนาดเรือใหญ่ ๆ ยังโคลง คลื่นมาแต่ละลูกเท่าหลังคาบ้าน ในเรือลำนี้มีทั้งโรงฆ่าสัตว์ มีสนามแบดมีห้องมากมาย กัปตันเรือลำนี้รู้ว่าทหารไทยมีนักดนตรีมาด้วย จึงขอให้ขึ้นไปเล่นบนดาดฟ้ารองผบ. ร้อย คือ ร้อยเอกปัญญา สิงห์ศักดิ์ดา ยศในขณะนั้น สั่งให้พวกผมขึ้นไปบรรเลงให้ฟัง ๒-๓ ครั้ง อยู่กลางทะเลเห็นแต่น้ำกับฟ้าประมาณครึ่งเดือนกว่า เมื่อถึงประเทศเกาหลีใต้ แล้วขึ้นจากท่าเรืออินชอน ขึ้นรถไฟไปที่พักที่เมือง อินชอนนิ อยู่ชายแดน ยังไม่ถึงเส้นขนาน ๓๘ ปฏิบัติราชการและฝึกซ้อมรบร่วมกับทหารอเมริกันในค่าย SEVENTEEN ไปในนามกองร้อยอิสระพยัคฆ์น้อย เข้าที่พักแล้ว งานพิเศษของเราคือ เล่นดนตรีตามหน่วยต่าง ๆ (วิชิต โห้ไทย, สัมภาษณ์, ๗ พฤศจิกายน ๒๕๕๖)

ขณะอยู่ที่ประเทศเกาหลีครูได้เล่นดนตรีตามหน่วยต่างๆและมีการขอวงดนตรีทหารไทยไปบรรเลงที่กรุงโซล แต่ในขณะที่เดินทางกลับนั้นรถบัสได้เกดอุบัติเหตุขึ้น โดยครูได้เล่าเหตุการณ์ว่า

ขากลับถึงเมื่ออูจงบู รถบัสที่นำนักดนตรีมาส่งค่ายทหารไทยเกิดเสียหลักพุ่งลงไปในคูข้างทางครึ่งคัน เพราะสถานที่นี้เลี้ยวหักศอก คนขับไม่เคยขับมาทางนี้ วิทยุก็ไม่มีติดต่อลำบากมาก หนาวก็หนาว เพราะเป็นน้ำแข็งทั้งประเทศ มีรถทหารเกาหลีผ่านมาจึงบอกให้แจ้งที่กองร้อยทหารไทยด้วย เกิดอุบัติเหตุครั้งนี้ทำให้เครื่องดนตรีพังเสียหายไปหลายชิ้น (วิชิต โห้ไทย, สัมภาษณ์ ๗ พฤศจิกายน ๒๕๕๖)

ในระหว่างที่ไปทำงานที่ประเทศเกาหลีเมื่อเข้าสู่เดือนที่ ๖ ทางกองร้อย ให้ครูไปที่ญี่ปุ่น และในตอนที่เดินทางไปญี่ปุ่นนั้นครูได้นำอังกะลุงไปแสดงด้วย โดยครูได้เล่าว่าโดยครูได้เล่า เหตุการณ์ตอนไปญี่ปุ่นที่นั่นครูได้มีโอกาสไปพบจอมพล ป.พิบูลสงครามอีกด้วย

เราไปบรรเลงและเมื่อไปบรรเลงทุกครั้ง ผมจะเอาอังกะลุงไปโชว์ด้วย เพื่อให้เขารู้จักประเทศไทย เพราะมีธงชาติไทยติดอยู่ที่อังกะลุง เมื่ออยู่ถึง ๖ เดือน ทางกองร้อยให้ผลัดกันไปพักผ่อนที่ประเทศญี่ปุ่น ผมก็เอาอังกะลุงไปด้วยระหว่างไปพักที่ญี่ปุ่น ผมหาโอกาสตอนว่างพาพวกนักดนตรีประมาณ ๗ – ๘ คน ซื้อผลไม้ไปเยี่ยมจอมพล ป.พิบูลสงคราม ที่บ้านท่าน ท่านดีใจที่มีคนไทยไปเยี่ยม คุณหญิงละเอียดลงมาคุยด้วยและยังปอกผลไม้แอปเปิ้ลให้พวกเรารับประทานกัน และยังไปเที่ยวน้ำตกนิกโก้และทะเลสาบ ไปอาบน้ำแร่ ดูรถไฟใต้ดินขึ้นหอคอยโตเกียว-ทาวเวอร์ที่สูง ๓๓๓ เมตร ปี พุทธศักราช ๒๕๐๒ นั้น T.V.สีที่ญี่ปุ่นยังไม่มี เที่ยวชมพระพุทธรูปใหญ่ เที่ยวน้ำตกลงมาจากที่สูงสวยงามมาก ดูดอกซากุระที่กำลังบาน

และเที่ยวสวนสัตว์ เมื่อพักผ่อนครบกำหนดแล้วเดินทางกลับประเทศเกาหลีใต้ โดยเครื่องบินที่ใหญ่มากเรียกว่า GROVE MASTER มีทหารไทยและทหารอเมริการวมประมาณ ๒๐๐ คน ขณะพักอยู่ที่เกาหลี (วิชิต โห้ไทย, สัมภาษณ์, ๗ พฤศจิกายน ๒๕๕๖)

ครูได้ใช้ชีวิตอยู่ในต่างประเทศ เป็นเวลา ๑ ปี ครูก็เดินทางกลับประเทศไทยในวันที่ ๒๓ กรกฎาคม ๒๕๐๓ ครูได้ทำงานถวายพระบาทมเด็จพระเจ้าอยู่หัว ซึ่งครูได้นำวงดนตรีไปถวายที่จังหวัดลพบุรี โดยครูได้เล่าเหตุการณ์ครั้งนั้นให้ฟังว่า

เมื่อครั้งเสด็จมาปิดการฝึกธนะรัตน์ของประเทศ พาคี....ซีโต้ อะไรซักอย่าง เมื่อวันที่ ๑๗ มิถุนายน พุทธศักราช๒๕๐๖ ที่จังหวัดลพบุรี ท่านได้เสด็จขึ้นมาที่หน้าวงดนตรีและกล่าวปิดงาน ก่อนที่ท่านจะเสด็จมานั้นฝนตกทุกวัน แม้แต่วันที่ท่านเสด็จมาฝนก็ยังตก แต่พอใกล้จะเสด็จมาถึงบริเวณพิธีฝนก็ค่อย ๆ หายไปจนหายสนิทเวทีตั้งอยู่ริมสระน้ำเป็นแพ (กลางแจ้ง) (วิชิต โห้ไทย, สัมภาษณ์, ๗ พฤศจิกายน ๒๕๕๖)

นอกจากนี้ครูยังได้เดี่ยวแซกโซโฟนถวายพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว ซึ่งพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว เมื่อเสด็จมาทอดพระเนตรละครเรื่อง จันทกินรี ที่หอประชุมใหญ่ธรรมศาสตร์ วันที่ ๔ กันยายน ซ้อมย่อย วันที่ ๕ กันยายน ซ้อมใหญ่ และวันที่ ๖ กันยายน พุทธศักราช ๒๕๐๗ เป็นวันจริง ท่านเสด็จมาวันที่ ๖ เมื่อเป่าถวายเสร็จแล้วได้รับคำชมเชยจากพลเอกแสวง เสนาณรงค์ ว่าดีมากเรียบร้อยดี

ต่อมาทางประเทศลาวได้ขอดนตรีไปสอนที่ประเทศลาวโดยครู ไปสอนที่เมืองสุวรรณเขต ผมได้รับเลือกให้ไปเป็นครูสอนดนตรี อยู่กับนายพลบุญปอนด์ ที่วงนั้นมีนักแต่งเพลงชื่อจำปา ที่แต่งเพลงสองฝั่งโขงและนางสาวทานตะวันเป็นผู้ร้อง ครูสอนอยู่ ๓ เดือน จึงเดินทางกลับประเทศไทยต่อมาทางเวียงจันทร์ก็ขอมาอีกโดยครูเล่าว่า

คราวนี้ขอมา ๑ ปี สอนทั้งวงโยธวาทิต วงหัสดนตรี วงปี่พาทย์ ตำบลบึงบอนข้างวัดธาตุหลวงติดกับเวียงจันทร์ ไปครั้งนี้ผมได้ทำชื่อไว้มากและรู้จักนายทหารผู้ใหญ่นายตำรวจ พร้อมนักการเมือง และศิลปินหลายๆคนผมสอนทั้งโยธวาทิตหัสดนตรีและดนตรีไทย สำหรับวงหัสดนตรีผมได้เอาเพลงพื้นบ้านของเขามาเรียบเรียงเสียงประสาน คือเพลงดอกบัวทอง แล้วมาใส่จังหวะสากลเป็นจังหวะรุมบ้า ใช้บรรเลงให้ประชาชนฟัง และออกอากาศสถานีวิทยุด้วย ทำให้วงดนตรีที่ผมสอนอยู่นี้มีชื่อเสียงยิ่งขึ้น ผมเคยส่งวงดนตรีที่ผมสอนอยู่นี้ไปประกวดที่เวียงจันทน์ก็ได้รับรางวัลชนะเลิศที่ ๑ ทำให้คนรู้จักตัวผมมากขึ้น ผมไปอยู่ที่นั่นเปลี่ยนชื่อใหม่ว่า “ท้าววันนา” สำหรับเพลงดอกบัวทองนี้เป็นที่รู้จักทั่วไปในสถานีวิทยุกระจายเสียงอุทยาน ท่านเจ้า

มหาชีวิตศรีสว่างวงศ์ทรงพอพระทัยมาก ยังดึงแขนผมให้ออกไปเต้นรำด้วย เมื่อเลิกงานแล้วรับสั่งว่ามีงานที่ไหนให้เอาอาจารย์ไปนำด้วย หมายความว่ามีงานที่ไหนให้เอาผมตามเสด็จไปด้วย และตามเสด็จไปหลายจังหวัด ส่วนมากขึ้นเครื่องบินไป เช่น เมืองน้ำบาง, อัตตะปี สำหรับเมืองปากลาย ผมได้พระราชทานเหรียญ ๑ เหรียญ เป็นรูปหนุมานหยดน้ำแถบเป็นสีชมพูกับสีเหลือง มีอีกหลายเมืองที่นึกชื่อไม่ออก และนำนักดนตรี นักร้องไปบรรเลงที่เมืองสุวรรณเขตอีกด้วย (วิชิต โห้ไทย, สัมภาษณ์ ๗ พฤศจิกายน ๒๕๕๖)

ภาพที่ ๒.๒ วงดนตรีที่ประเทศลาว

(ที่มาภาพ: วิชิต โห้ไทย ๗ พฤศจิกายน ๒๕๕๖)

ในขณะที่พักอยู่นั้นครูได้พักอยู่กับท่านนายพลอ้วน ซึ่งเป็นนายทหารระดับสูงของประเทศลาวซึ่งครูได้เล่าชีวิตความเป็นอยู่ตอนที่อยู่กับท่านนายพลอ้วน

บางครั้งท่านก็ให้ผมช่วยติดต่อขอข้าวสารจากฝ่ายไทยและมีอยู่ครั้งหนึ่งท่านให้ผมมาซื้อหญ้านวลน้อยที่เทเวศร์ไปปลูกที่บ้านท่าน โดยจัดเครื่องบินดาโกต้าให้ผมนั่งมากับหลานท่าน ๒ คนเท่านั้น อีกครั้งหนึ่งท่านมาที่เมืองไทยเป็นแขกบ้านแขกเมือง ทางผู้ใหญ่ให้ผมเป็นคนดูแลและต้อนรับท่านระหว่างพักอยู่ที่บ้านสี่เสาเทเวศร์ขณะที่ผมสอนดนตรีอยู่นั้น ลิ้นปี่ ลิ้นแซ็ก สายกีต้า หนังกลอง ไม้ตีระนาด ไม้ตีฆ้อง สิ่งอื่น ๆ ที่ชำรุดจะต้องซื้อ ผมจึงขออนุญาตเบิกเงินมาซื้อเครื่องอะไหล่ที่ประเทศไทย วันนั้น ๐๗.๐๐ น. เพราะที่นั่นเขาทำงานกัน ๐๗.๐๐ น. พอถึง ๑๒.๐๐ น. หยุดพักนอนกลางวันและไปทำงานเวลา ๑๕.๐๐ น. ถึง ๑๗.๐๐ น. ระหว่างที่ผมซ้อนท้ายมอเตอร์ไซค์ของลูกศิษย์ถึงหน้าค่ายลำที่ ๑ ยังไม่ได้ระเบิดที่ทำงานของนายพล

กุประสิทธิ์ ผมยืนอยู่ห่างประมาณ ๕๐ถึง๖๐ เมตร และลำที่ ๒ ที่ ๓ ก็ทิ้งระเบิดและกราดปืนกลด้วย ระเบิดตกใกล้ ๆ ความรู้สึกผมชาไปหมด รีบวิ่งขึ้นรถมอเตอร์ไซค์ของลูกน้องให้มาส่งที่ริมน้ำแล้วข้ามเรือมาขึ้นที่ท่าบ่อฝั่งไทยมาซื้อเครื่องอะไหล่ไปก่อนแล้วไปเบิกเงินที่หลังการทิ้งระเบิดครั้งนี้ สาเหตุมาจากนายพลกุประสิทธิ์ ไปเปลี่ยนตำแหน่งแม่ทัพอากาศ คือ นายพลทาวมาเป็นแม่ทัพอากาศอยู่ก่อน เอานายพลโสรสที่ไปเรียนสำเร็จจากอเมริกาใหม่ ๆ มาเป็นแม่ทัพอากาศแทน ผลสุดท้ายก็ต้องเอาเครื่องบินหนีจากประเทศลาวมาลงที่อุดรเพื่อขอลี้ภัย(วิชิต โห้ไทย, สัมภาษณ์, ๗ พฤศจิกายน ๒๕๕๖)

ในวันที่ ๒๙ กันยายน พ.ศ.๒๕๑๙ มีคำสั่งให้ครูนำวงโยธวาทิตไปปฏิบัติราชการบรรเลงที่เมือง PERTH ประเทศออสเตรเลีย นอกจากนี้ครูยังได้นำอังกะลุงไปแสดงอีกด้วยโดยครูได้เล่าเหตุการณ์ให้ฟังว่า

เดินทางโดยสายการบินไทย ไปพักที่ประเทศมาเลเซีย ๒ วัน แล้วได้ไปดูสถานที่ต่าง ๆ ต่อมาเปลี่ยนเครื่องบินเป็นสายการบิน คาเธย์ แปซิฟิค และเติมน้ำมันที่อินโดนีเซีย ประมาณ ๒ ชั่วโมง จึงเดินทางต่อไปถึงประเทศออสเตรเลีย ก่อนจะลงจากเครื่องบินที่เจ้าหน้าที่ขึ้นมาตรวจบนเครื่องบินพบอังกะลุงมันถามว่านี่คืออะไร เราตอบว่าเป็นเครื่องดนตรี ก็เขย่าให้ฟังมันเอายาอะไรไม่ทราบมาฉีดที่อังกะลุงคิดว่าเป็นยาฆ่าเชื้อโรค เข้าพักที่เรือนรับรองติดกับชายทะเล ถึงเวลาเปิดงานมีวงโยธวาทิตของเขาอีกหลายวง เราเป็นวงหนึ่งที่อยู่นำขบวนนั้น เดินเป็นกิโล ๆ วงของเขาเป่าไปสนามหน้าพระลานพระบรมรูปเป็นประจำ ระหว่างที่พักอยู่นั้นเขาจะจัดตารางการบรรเลงให้ทุกวันเวลาไปบรรเลงมีฝรั่งมาถามผมว่ามาจากประเทศอะไร ผมตอบว่ามาจากไทยแลนด์ มันไม่รู้จักและถามผมว่าผมชื่ออะไร ผมตอบว่า ร้อยเอกวิชิต โห้ไทย ตอนรุ่งขึ้นอีกวัน มีหนังสือพิมพ์ของเขาไปลงเรื่อง การแสดงดนตรีของประเทศไทย และยังลงชื่อของผมด้วยชื่อว่า RICHARD ไปบรรเลงที่บริษัท คาเธย์ ที่ประจำประเทศออสเตรเลีย และที่อื่น ๆ อีกมาก เขาใช้คุ้มมีวันว่างอยู่ ๑ วัน(วิชิต โห้ไทย, สัมภาษณ์, ๗ พฤศจิกายน ๒๕๕๖)

ภาพที่ ๒.๓ การบรรเลงอังกะลุงที่ประเทศออสเตรเลีย
(ที่มาภาพ: วิชิต โห้ไทย ๗ พฤศจิกายน ๒๕๕๖)

งานบรรเลงมหกรรมเดี่ยวเพลงไทยชัยมงคล จัดขึ้นน้อมเกล้าถวายจัดโดยมหาวิทยาลัยมหิดลร่วมกับกรมศิลปกร และสมาคมนักแต่งเพลงแห่งประเทศไทยเมื่อวันที่ ๓๑ มีนาคม ๒๕๓๑ มีครูบาอาจารย์มาเดี่ยวกันหลายท่านวันนั้น ซึ่งในวันนั้นครูได้เดี่ยวเพลงเชิดนอกและได้รับพระราชทานไปประกาศนียบัตรอีกด้วย

ภาพที่ ๒.๔ ครูบรรเลงเดี่ยวเชิดนอกในงานมหกรรมเดี่ยวเพลงไทยชัยมงคล
(ที่มาภาพ: วิชิต โห้ไทย ๗ พฤศจิกายน ๒๕๕๖)

๒.๕ ผลงานและเกียรติประวัติ

นอกจากครูจะมีความสามารถในการบรรเลงปี่คลาริเน็ตแล้ว ครูยังมีความสามารถในการแต่งเพลงอีกด้วยทั้งในด้านการเรียบเรียงเสียงประสานเพลงไทยสำหรับวงโยธวาทิต และความสามารถในการประพันธ์เพลงไทยอีกด้วย โดยผลงานการแต่งเพลงของครูนั้นมีทั้งเพลงสากลและเพลงไทยโดยเพลงไทยที่ครูแต่งนั้น

๒.๕.๑ โหมโรงเทพลีลา โดยครูแต่งให้กับแต่งเพลงให้โรงเรียนเทพลีลา

๒.๕.๒ เพลงสายธารพระราชดำริ

๒.๕.๓ แต่งขยายเพลงโหมโรงมหาจุฬาลงกรณ์เป็นเพลงเถาโดยครูได้เล่ารายละเอียดว่า

พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว รับสั่งให้อาจารย์เทวาประสิทธิ์ แต่งเพลงมหาจุฬาลงกรณ์กลับมาเป็นเพลงไทยเดิม ท่านได้แต่งไว้ท่อนเดียวพอให้รู้ ผมจึงเอาเพลงจุฬาลงกรณ์มาแต่งต่อเดิมให้เป็นเพลงเถาโดยตัดลงไป ๒ ชั้น และชั้นเดียวมีเที่ยวเปลี่ยนด้วยทุกท่อน ผมหาเนื้อร้องไม่ได้เลยใช้เป็นเพลงโหมโรง มีเบรกหยุดด้วยทุกท่อน เวลาหยุดผมจะให้ Clarinet เป่า Chromatic ทุกท่อน เมื่อบันทึกเทปแล้วผมฝากเทปให้ หม่อมราชวงศ์พงศ์เกษม เกษมศรี ขึ้นไปถวายพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวแล้วท่านรับสั่งว่า ดีแล้วช่วยกันทำ รับสั่งต่อไปว่า แต่...ถ้าเอาเครื่องมือ English Horn เข้ามาช่วยจะดีขึ้นผมไปเที่ยวหาคนเป่า English Horn ตามกองทัพก็ไม่มีคนเป่า มีอยู่ที่กรมศิลปากรที่เดี่ยวเขาก็ไม่กล้ามาเป่าทำนองไทย เพราะไม่เคยเป่าผมต้องขอร้องว่าให้เป่าเฉพาะ (Chromatic) เท่านั้นก็ได้ เพื่อให้ท่านได้ทรงฟัง สุดท้ายก็อัดใหม่ เพลงนี้คุณหญิงไพฑูรย์ฯ ชอบเป็นพิเศษ (วิชิต โห้ไทย, สัมภาษณ์, ๗ พฤศจิกายน ๒๕๕๖)

๒.๕.๔ แต่งเพลงทัพบกรุกรบ ซึ่งเพลงนี้ได้รับพระราชทานชื่อ โดยเนื้อร้องของเพลงมีดังนี้

"เพลงทัพบกรุกรบ"

สองชั้น

ท่อน ๑. บรรพไทยใจกล้ามารวมชาติ เป็นเอกราชสามัคคีสุขสันต์
ถึงยามศึกฮึกสู้จู่ประจัญ ยามสงบเพียรหมั่นมุ่งการงาน
ท่อน ๒. จำเนียรกาลล่วงถึงซึ่งสมัย นครใหญ่กรุงเทพฯ มหาสถาน
จอมกษัตริย์ที่ห้ารัชกาล พสกขานจุลจอมเกล้าจอมราชา

เที่ยวกลับ

ท่อน ๑. ในครั้งนั้นมีประเด็นที่เป็นเหตุ ต่างประเทศล้ำละเมิดเกิดปัญหา
เพื่อนบ้านเราล้วนแต่อัปรา ตกเป็นข้าอาณานิคมไปนานปี
ท่อน ๒. ด้วยอำนาจพระปรีชาอันยิ่งยอด ทรงนำไทยอยู่รอดมีเกียรติ
เร่งวิวัฒน์พัฒนาทุกวิธี บ้านเมืองดีอาจสู้ผู้ผจญ

ชั้นเดียว

ท่อน ๑. วางระบบปกครองของทหาร รู้ระบอบเชี่ยวชาญด้านพหล
ท่อน ๒. จปร.คือเชื้อสายแห่งปวงพล สืบนุสนธ์นักรบไทยในปัจจุบัน

เที่ยวกลับ

ท่อน ๑. น้อมรำลึกองค์พระราชทานกำเนิด โดยชูเชิดเกียรติยศปรากฏสรรพ์
ท่อน ๒. เทิดพระนาม จปร.ค่าอนันต์ ให้ยืนยงคู่พงศ์พันธุ์ผองเผ่าไทย

นอกจากนี้ครูยังได้บันทึกและเรียบเรียงโน้ตเพลงไทยต่างๆอีกด้วย โดยเพลงที่ครูเรียบเรียงและบันทึกโน้ตไว้นั้นได้แก่ ตับพรหมมาศ ตับนาคบาศ ตับนางลอย ตับแม่ศรีทรงเครื่อง ตับอิเหนาบวงสรวง ลาวเสี่ยงเทียน (อิเหนาไหว้พระ) ตับอาบูฮาซัน ตับวิวาห์พระสมุทร ตับพระร่วง ตับมอญกละ ตับพระลอเสี่ยงน้ำ (เจริญศรี)นอกจากนี้ยังมีผลงานการอัดเสียงของครูไว้อีกด้วยการอัดเพลงจำพวกเพลงตับครูได้เล่าว่า

บทเพลงของเก่ากับคุณหญิงไพฑูรย์ กิตติวรรณ ที่ทรงพระกรุณาโปรดเกล้าโปรดกระหม่อมให้บันทึกเสียงเพื่ออนุรักษ์และเผยแพร่ในปี พ.ศ.๒๕๒๙ กว่าจะบันทึกเสียงกันได้เสียเวลาต่อเพลงมาเป็นปี ๆ เพราะเก่ามาก บางเพลงชื่อยังไม่เคยได้ยินเลย เช่น เพลง น้ำค้าง หรือเพลงราโค เป็นต้น เพลงตับมโหรีทั้งหมดที่อัดไว้มี ๖ ตับ แล้วคุณหญิงไพฑูรย์ กิตติวรรณ เอาของเก่ามารวมอีก ๑ ตับ รวมเป็น ๗ ตับ คือ ตับนางนาค ตับทะแย ตับแขกมอญ ตับเขมง ตับต้นเพลงฉิ่ง ตับนกกระจอก ตับมหาฤกษ์บันทึกเสียงที่สถานีวิทยุ อส.บางวันอัดถึง ๒๔.๐๐ น. อัดเสียงเรียบร้อย

แล้วพระราชทานให้นักดนตรีคนละ ๑ ชุด(วิชิต โห้ไทย, สัมภาษณ์, ๗ พฤศจิกายน ๒๕๕๖)

ทั้งยังมีการเรียบเรียงและบันทึกโน้ตเป็นโน้ตสากลในเพลงเถาซึ่งที่ครูได้บันทึกไว้มีจิ้งจกทอง แขกขาว อาถรรพ์ แสนคำนึง โยสลัม ยอเล แสนปม มอญอ้อยอิ่ง แขกเล่นลม อาหนู เขมรชมดง เขมรเอวบาง เขมรลอออองค์ สมโภชพระนคร สยามนุสติ โอ้ลาว เขมรราชบุรี แขกลพบุรี ทยอยนอก ทยอยใน ทยอยเขมร แขกโอด บังใบ ทยอยญวน สี่บท หกบท แปดบท ถอนสมอ แขกมัสซีรี บุหลัน พม่าเห่ เชิดจีน ครอบจักรวาล เขมรใหญ่ พวงร้อย ตะลุ่มโปง จีนลั่นถัน น้ำลอด ใต้ทราย แขกสี่เกลอ พม่าเถา พม่ามอญลาว ดอกไม้ไทร ปลาทอง เขมรไทรโยค (เถา) ล่องลม แสนคำนึง โอ้บูชากูล

และในเพลงจำพวกเพลงเสภาได้แก่สะบัดสะบิ้ง มะลิเลื้อย เยี่ยมวิมาน ขวัญเมือง พม่าวัดมหาฤกษ์ กาญจนาภิเษก รัตนโกสินทร์ แขกมอญ ไอยเรศ อาทิตย์อุทัย

เพลงหน้าพาทย์ได้แก่โหมโรงเช้า โหมโรงเย็น เพลงนางหงส์ได้แก่นางหงส์ มีนางหงส์ ๖ ชั้น นางหงส์ ๓ ชั้น และนางหงส์ ๒ ชั้น นางหงส์ ชั้นเดียว ตับกราวภาษาเรียกว่าย่ำไทย ย่ำเที่ยง เย็นย่ำ โอ้บูชากูลในเพลงเรื่อง ตะนาว จีนแส พระรามเดินดง เต่าทอง

นอกจากนี้ครูยังได้เรียบเรียงเสียงประสานเพลงลูกทุ่งอีกด้วยครูได้เล่าถึงวิธีการทำเพลงลูกทุ่งให้กับนักร้องดังว่า

> *เรียบเรียงเสียงประสาน และอัดเสียงให้นักร้องที่มีชื่อประเภทลูกทุ่ง เช่นเพลงไวพจน์ ลาบวช เพลงใหม่ไวพจน์ หน้าด้านหน้าทน แตงเถาตาย ใต้เงาโศก เพลงเมีย เพลงผัว บ้านพี่อยู่สุโขทัย ซากรักบึงพระราม รักกลางจันทร์ พายเรือเกี้ยวสาว พายเรือแก้วเกี้ยว นกนางแอ่น แม่ศรีไพร และยังมีอีกมากมาย เพราะเพลงลูกทุ่งสั้นคือ ๓ นาที ๒๐ วินาทีเท่านั้น เกินไม่ได้ตอนนั้นใช้แผ่นเสียง ๗๘เท่านั้น* (วิชิต โห้ไทย, สัมภาษณ์, ๗ พฤศจิกายน ๒๕๕๖)

ครูยังได้เรียบเรียงเสียงประสานในเพลงประกอบภาพยนตร์ ให้แก่ดอกดิน กัญญามาล หนังเรื่องไทยน้อยคุณอุดม ฤทธิ์ดิเรก หนังเรื่อง รักข้ามรั้ว ซึ่งครูได้เข้าฉากด้วย เป็นผู้ช่วยหัวหน้าวงดนตรี ทูล หิรัญยทรัพย์ เป็นประเอก

ครูเขียนโน้ตเพลงชาติของแต่ละชาติซึ่งเมื่อนักกีฬาของชาติไหนชนะได้เหรียญทองวงโยธวาทิตของครูต้องบรรเลงเพลงชาติของประเทศนั้นๆ โดยครูเล่าเหตุการณ์ไปขออัดเสียงของนักกีฬาแต่ละชาติว่า

มีกีฬาหลายชนิดที่ประเทศไทยจัดการแข่งขัน เช่น กรีฑา ยกน้ำหนัก มวยคิงส์คัปและอื่นๆอีกที่ต่างชาติเข้ามาแข่งขันขณะนั้นพ.อ.อนุ รมยานนท์ รับผิดชอบอยู่ในตำแหน่งกองการกีฬา ชาติไหนแข่งชนะ วงดุริยางค์ที่ผมคุมไปจะต้องบรรเลงเพลงชาตินั้น ๆ เสธฯ อนุ ให้ผมไปหานักกีฬาที่มาแข่งขันและพักอยู่ตามโรงแรม ผมก็หาลูกน้องไป ๒ คนและเอาเครื่องเทปไปอัดด้วย บางชาติไปรออยู่จนเย็น เพราะเขาไปเที่ยวกัน และบางชาติก็ร้องไม่ไพเราะเพราะไม่ใช่นักร้องต้องเดาใจ และจับจังหวะเอาเอง มีอยู่ชาติคือ เลบานอน คิดว่า คงจะยกน้ำหนักรุ่นใหญ่ ไม่ได้ แต่รุ่นเล็กเกิดได้ขึ้นมาผมต้องรีบทำเพลงชาติ เลบานอน เดี๋ยวนั้นประมาณไม่ถึงชั่วโมงพอถึงเวลาขึ้นไปรับรับรางวัล เราบรรเลงเพลงชาติให้เขา พวกเขาก็ร้องเพลงชาติตามไปด้วยพอจบเพลง คนสูงใหญ่เดินเข้ามาหาผม ขอจับมือและพูดว่า YOU CHAMPION MUSIC และเพลงชาติอื่น ๆ อีก ๕ ถึง ๖ ชาติ ส่วนมากจะเป็นชาติที่ตั้งใหม่ๆ (วิชิต โห้ไทย, สัมภาษณ์, ๗ พฤศจิกายน ๒๕๕๖)

รายนามเหรียญและเครื่องราชอิสริยาภรณ์ที่ครูได้รับ

๑. เหรียญชัยสมรภูมิ ได้รับเมื่อ ๒๒ กรกฎาคม ๒๕๐๓
๒. เหรียญจักรพรรดิมาลา ได้รับเมื่อ ๕ มกราคม ๒๕๐๔
๓. เหรียญชายแดน ได้รับเมื่อ ๑๕ กันยายน ๒๕๑๑
๔. มช. ได้รับเมื่อ ๕ ธันวาคม ๒๕๑๕
๕. จม. ได้รับเมื่อ ๕ ธันวาคม ๒๕๒๒
๖. ตริตราภรณ์มงกุฎไทย ได้รับเมื่อ ๕ ธันวาคม ๒๕๒๗
๗. ตริตราภรณ์ช้างเผือก ได้รับเมื่อ ๕ ธันวาคม ๒๕๓๑
๘. เหรียญกาชาด ได้รับเมื่อ ๒๒ มีนาคม ๒๕๒๘
๙. เหรียญหนุมานหยดน้ำ (ประเทศลาว) รับในเดือนธันวาคม ๒๕๐๙

และในวันที่ ๑ ตุลาคม พ.ศ. ๒๕๓๕ ครูก็เกษียณอายุราชการ และปัจจุบันเป็นอาจารย์สอนพิเศษ ตามโรงเรียนที่มีการเรียนการสอนดนตรี และเป็นที่ปรึกษาของสมาคมดนตรีแห่งประเทศไทยในพระบรมราชูปถัมภ์

๒.๖ สรุปท้ายบท

พันโทวิชิต โห้ไทย เกิดเมื่อ ๑๔ สิงหาคม พ.ศ.๒๔๗๕ ที่บ้านเลขที่ ๑๘ ตำบลบางศรีเมือง อำเภอเมือง จังหวัดนนทบุรี มารดาของครูชื่อ ชื่น โห้ไทย บิดาชื่อสุก โห้ไทย ครูได้สมรสกับแต่งงานกับคุณพรรณี พรรณพลีวรรณ มีบุตรธิดา ๕ คน ครูได้เข้าเรียนที่โรงเรียนดุริยางค์ทหารบกเมื่อ ๑ เมษายน พ.ศ. ๒๔๘๙ ครูมีความชื่นชอบเพลงไทย และได้เริ่มเรียนดนตรีไทยกับ

ครูได้เริ่มเรียนดนตรีไทยครั้งแรกกับครูพิม นักระนาดโดยท่านไปฝากตัวเป็นลูกศิษย์กับครูพิม ครูพิมก็ได้จับมือไหว้ครูให้

ครูได้รับมอบโองการไหว้ครูและประสิทธิครอบอนุญาตการเป็นพิธีกรดำเนินพิธีกรรมไหว้ครูดนตรีจากครูปุย ไสยาวุฒิ สำนักปี่พาทย์บางปะอิน พระนครศรีอยุธยาในปี ๒๕๔๐ ครูได้สร้างผลงานไว้มากมายทั้งในเรื่องของการประพันธ์เพลง การบันทึกโน้ตเพลงไทย การเดี่ยว เครื่องดนตรีวงโยธวาทิตเพลงไทย นอกจากครูมีความรู้ในเรื่องการเดี่ยวปี่คลาริเน็ตแล้วครูยังมีความรู้ในเรื่องการแต่งเพลงไทย การขับร้องเพลงไทย และมีความรู้ในเรื่องของเพลงลูกทุ่งอีกด้วย ซึ่งนับได้ว่าครูพันโทวิ ชิต ห้ไทยนั้นถือได้ว่าเป็นผู้รอบรู้ในเรื่องของดนตรีเกือบทุกแขนงก็ว่าได้ ปัจจุบันพันโทวิชิต ห้ไทยได้รับยกย่องเป็นศิลปินแห่งชาติสาขาศิลปะการแสดง(ดนตรีไทยโยธวาทิต ปีพุทธศักราช ๒๕๕๖) ปัจจุบันหลังจากเกษียณอายุราชการพันโทวิชิต ก็ยังปฏิบัติงานเป็นวิทยากรพิเศษตามสถานศึกษาต่างๆ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

บทที่ ๓
บริบทเดี่ยวปี่คลาริเน็ตบีแฟลต เพลงเชิดนอก

บทที่ ๓ ว่าด้วยเรื่องบริบทที่เกี่ยวข้องกับการเดี่ยวปี่คลาริเน็ตบีแฟลตเพลง เชิดนอก โดยจะได้ อธิบายรายละเอียดตั้งแต่ความหมายของเพลงเชิดนอกไป ถึง บริบทของปี่คลาริเน็ต ซึ่งมีหัวข้อดังต่อไปนี้

๓.๑ ความหมายของเพลงเชิดนอก

๓.๒ ความเป็นมาของเพลงเชิดนอกและเดี่ยวเชิดนอก

๓.๓ โอกาสในการบรรเลงเพลงเชิดนอก

๓.๔ ประวัติครูจางวางทั่ว พาทยโกศล

๓.๕ พระราชประวัติสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอเจ้าฟ้าบริพัตรสุขุมพันธุ์ กรมพระนครสวรรค์วรพินิต

๓.๖ นิ้วและเสียงของปี่คลาริเน็ต

๓.๗ การใช้กลวิธีพิเศษของปี่คลาริเน็ตในการบรรเลงเพลงเชิดนอก

๓.๑ ความหมายของเพลงเชิดนอก

จากการศึกษาค้นคว้าของผู้วิจัยจากการสอบถามผู้รู้และค้นจากเอกสารจากงานวิจัยต่างๆ สรุปได้ว่า เพลงเชิดนอกนั้นเป็นบทเพลงที่บรรเลงประกอบอากับกิริยาการไล่จับกันของอมนุษย์ ในบทเพลงนี้ประกอบไปด้วยสามท่อนหรือถ้าเรียกตามหลักดนตรีไทยนั้นเพลงเชิดนั้นมักจะเรียกท่อนแต่ละท่อนว่า “ตัว” แต่ในเพลงเชิดนอกนั้นเป็นความพิเศษของบทเพลงเรียกว่า จับ จากการสัมภาษณ์รองศาสตราจารย์พิชิต ชัยเสรี ผู้เชี่ยวชาญด้านสังคีตลักษณ์วิเคราะห์อธิบายไว้

> *เพลงเชิดนอกส่วนมากที่ใช้ประกอบรำนั้น จะเป็นการประกอบโขน ตอนหนุมานจับนางเบญกาย ในขณะที่นางเบญกายเหาะหนีนั้น หนุมานก็เหาะตามซึ่งจับแต่ละจับนั้นบอกถึงจำนวนครั้งที่จับ แต่ก็จับไม่ได้ จนมาถึงจับสุดท้ายถึงจับได้ และเครื่องดนตรีที่เดี่ยวนั้นจะเลียนเสียงพูดว่า “จับตัวให้ติดตีให้ตาย”* (พิชิต ชัยเสรี, สัมภาษณ์, ๑๑ มีนาคม ๒๕๕๗)

และเมื่อผู้วิจัยได้ศึกษาจากเทปบันทึกการแสดงการเดี่ยวเชิดนอกโดย องค์ประกอบนี้ ยังคงปรากฏในการเดี่ยวเครื่องดนตรีไทยทุกชิ้น ที่ใช้ในการบรรเลงเดี่ยว เช่นระนาดเอก ขิม ปี่ในฆ้องวงใหญ่ หรือแม้กระทั่งเครื่องดนตรีฝรั่ง เช่นปี่คลาริเน็ต ยังต้องใช้องค์ประกอบเดียวกันนั่นก็คือบรรเลงจับทั้งสามจับและสุดท้ายเลียนคำพูดว่า “จับตัวให้ติดตีให้ตาย” ท่อนที่เลียนคำพูดดังกล่าวมานั้น ขณะที่ผู้วิจัยได้ไปต่อเพลงกับพันโทวิชิต โห้ไทย ศิลปินแห่งชาติ ท่านก็ได้บอกให้ผู้วิจัยว่า *“ ท่อนตรงนี้จำเลย จับตัวให้ติดตีให้ตาย”* (วิชิต โห้ไทย, สัมภาษณ์ ๑๑ มีนาคม ๒๕๕๗) ซึ่งผู้วิจัยคิดว่า

สาเหตุที่ครูไม่ให้จำเป็นโน้ตนั้น น่าจะมาจากการเพิ่มประสิทธิภาพในการเลียนเสียงให้เหมือนกับการพูดมากที่สุดก็เป็นได้

จะเห็นได้ว่าเพลงเชิดนอกนั้นเป็นเพลง ที่ใช้บรรเลงเพื่อประกอบอากับกิริยาการไล่จับกันของอมนุษย์ โดยในเพลงมีจับทั้งหมดสามจับและสุดท้ายเครื่องดนตรีจะบรรเลงตามเสียงพูดว่า “จับตัวให้ติดตีให้ตาย”

๓.๒ ความเป็นมาของเพลงเชิดนอกและเดี่ยวเชิดนอก

เดิมเพลงเชิดนอกนั้นยังไม่ใช่เพลงเดี่ยวเพื่ออวดฝีมือแต่อย่างใด เพราะแรกเริ่มเดิมทีของเพลงเชิดนอกนั้น จะใช้ในการแสดงหนังใหญ่ชุดจับลิงหัวค่ำ เครื่องดนตรีชิ้นแรกที่ใช้บรรเลงกันนั้นใช้ปี่ในการเป่า ดังที่พบหลักฐานว่า

> *ครั้งสมัยสมเด็จพระเจ้าบรมโกศเสด็จไปทรงนมัสการพระพุทธบาทสระบุรี โปรดให้มีมหรสพสมโภชพระพุทธบาทในรัชกาลนั้น ปรากฏว่ามีหนังเล่นเบิกโรงชุดจับลิงหัวค่ำ ต่อมาการแสดงโขนได้นำเอาแบบอย่างการเบิกโรงชุดจับลิงหัวค่ำของหนังใหญ่มาเบิกโรงโขนบ้าง* (ธนิต อยู่โพธิ์, ๒๕๓๑: ๒๗๓)

ต่อมาในภายหลัง เมื่อการประชันวงปี่พาทย์ได้รับความนิยมมากขึ้นในรัชสมัยของพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว มีผู้คิดประดิษฐ์ทางเดี่ยวเชิดนอกสำหรับระนาดเอกขึ้น หลังจากนั้นจึงมีผู้ประดิษฐ์ทางเดี่ยวเพลงนี้สำหรับเครื่องดนตรีชนิดอื่นต่อ ๆ กันมา ดังที่มนตรี ตราโมท และวิเชียร กุลตัณฑ์ กล่าวถึงประวัติความเป็นมาของเพลงเชิดนอกไว้ในหนังสือฟังและเข้าใจเพลงไทยว่า

> *เพลงเชิดนอกเป็นเพลงโบราณที่แต่งขึ้นเฉพาะให้เป่าปี่คู่กับการแสดงหนังใหญ่ ในตอนเบิกโรงชุดจับลิงหัวค่ำ การแสดงชุดจับลิงหัวค่ำที่ใช้เป่าปี่เชิดนอกก็คือตอนที่ลิงขาวกับลิงดำรบกัน การแสดงหนังใหญ่ในตอนนี้เมื่อหนังเดี่ยวได้แสดงท่ารบตามสมควรแล้ว มักจะนำภาพหนังจับ (คือรบที่เข้าจับกัน) ออกมาเชิดแทรกครั้งหนึ่ง ขณะนี้ปี่ก็จะเป่าเลียนเป็นเสียงพูดว่า “จับตัวให้ติดตีให้ตาย” หรือ “ฉวยตัวให้ติดตีให้แทบตาย”....*
>
> *ต่อมาในสมัยหลัง เข้าใจว่า เมื่อมีการประชันวงปี่พาทย์กันมากขึ้นในสมัยปลายรัชกาลที่ ๔ แห่งกรุงรัตนโกสินทร์ จึงมีผู้ประดิษฐ์เดี่ยวเพลงเชิดนอกด้วยระนาดเอกขึ้นมาและคิดทางเครื่องดนตรีอื่นๆ เพิ่มขึ้นในสมัยรัชกาลที่ ๕ และ ๖ นี้เอง เวลานี้นับว่าเพลงเชิดนอกเป็นเพลงเดี่ยวที่ใช้บรรเลงได้ทั่วทุกเครื่องดนตรีแล้ว....* (มนตรี ตราโมทและวิเชียร กุลตัณฑ์, ๒๕๒๓ : ๕๖๓)

วงปี่พาทย์ที่ใช้ในการบรรเลงหนังใหญ่ ในสมัยก่อนนั้นจะใช้ปี่นอกในการบรรเลง และในการบรรเลงประกอบการแสดงจับลิงหัวค่ำก็จะใช้ปี่นอกในการเป่า คาดว่าคำว่าเพลงเชิดนอกนั้นอาจมาจากการใช้ปี่นอกเป่าก็เป็นได้ ดังที่ปาณิสรา เผือกแห้วได้กล่าวไว้ว่า

> *เรื่องนี้ผู้วิจัยมีความเห็นว่าเหตุที่เรียกเพลงเชิดชนิดนี้ว่า "เชิดนอก" นั้น น่าจะมาด้วยเหตุที่บรรดาปี่ของไทย อันได้แก่ ปี่นอก ปี่กลาง และปี่ในนั้น ปี่ที่เกิดเป็นอันดับแรกสุดคือปี่นอก ซึ่งเป็นปี่ที่ใช้ในการแสดงหนังใหญ่มาแต่เดิม ครั้นเมื่อเกิดมีการจำแนกปี่เป็นชนิดต่างๆ แล้วจึงเรียกชื่อเพลงที่ใช้ประกอบกิริยาต่อสู้และไล่จับกันของลิงขาวกับลิงดำ ในการแสดงหนังใหญ่ ตามชื่อของปี่ที่ใช้เป่าในการแสดงหนังใหญ่ที่มีมาแต่เดิมว่าเชิดนอกไปด้วยแม้ภายหลังจะบรรเลงเพลงเชิดนอกด้วยปี่กลางหรือปี่ในก็ตาม ก็ยังคงเรียกว่าเพลงเชิดนอกอยู่* (ปาณิสรา เผือกแห้ว, ๒๕๔๘ : ๔๖)

ดังที่ได้กล่าวมาในข้างต้นนั้น ผู้วิจัยคิดว่าหลังจากที่มีผู้ประดิษฐ์เดี่ยวระนาดแล้ว เครื่องดนตรีที่คิดทางเดี่ยวเชิดนอกนั้น น่าจะเป็นเครื่องดนตรีจำพวกปี่พาทย์เป็นพวกแรก ส่วนในเครื่องดนตรีจำพวกเครื่องสาย และวงโยธวาทิตนั้นน่าจะเกิดขึ้นในเวลาไล่เลี่ยกัน

เพลงเชิดนอกเป็นเพลงเชิดเพลงเดียวที่มีลักษณะการเรียกวรรคตอนของเพลงแตกต่างไปจากเพลงเชิดอื่น ๆ เพราะเพลงเชิดทั่วไปเรียกทำนองแต่ละท่อนว่า "ตัว" เชิดจีน เชิดฉาน เชิดฉิ่งหรือแม้แต่เชิดจีน ก็เรียกว่าตัวหนึ่ง ตัวสอง เช่นกัน ดังที่มนตรี ตราโมท และวิเชียร กุลตัณฑ์ กล่าวไว้ว่า

> *ตามแบบแผนของการแสดงรบของหนังใหญ่ที่แทรกภาพหนังจับและเป่าปี่จับถึง ๓ จับ จึงจะหมดกระบวน เรียกกันว่า "๓ จับ" ต่อจากนั้นจึงออกเพลงเตียว หมายถึงมัดได้แล้ว ต่อมาแม้ปี่จะเป่าเดี่ยวโดยเฉพาะ ไม่ประกอบกับหนังใหญ่ ก็ยังเรียกกันว่า "จับ" คือ จับหนึ่ง จับสอง และจับสาม ไม่เรียกว่า "ตัว" อย่างเชิดฉิ่ง เชิดกลองและเชิดจีน* (มนตรี ตราโมท และวิเชียร กุลตัณฑ์, ๒๕๒๓: ๕๖๓)

กล่าวถึงเหตุที่เรียกเพลงเชิดนอกว่าจับ ๑ จับ ๒ จับ ๓ นั้น น่าจะสืบเนื่องมาจากเพลงเชิดนอกเป็นเพลงที่ใช้ในการแสดงหนังใหญ่ในตอนจับลิงหัวค่ำมาแต่เดิม ทำนองในแต่ละท่อนจะมีคนเชิดหนังจับออกมาจับในทุก ๆ ท่อน จึงเรียกทำนองในแต่ละท่อนว่า "จับ"ไปด้วย ครั้นเมื่อมาใช้ในการแสดงโขนก็ยังเป็นการประกอบกิริยาการไล่จับอีก โดยยังคงรักษารูปแบบของจับไว้ทั้งสามจับดังเดิม จึงนิยมเรียกทำนองเพลงเชิดนอกแต่ละท่อนว่า "จับ" ตลอดมาจนถึงปัจจุบัน (ปาณิสรา เผือกแห้ว, ๒๕๔๘ : ๔๙)

จะเห็นได้ว่าเพลงเชิดนอกนั้น เครื่องดนตรีชิ้นแรกที่ใช้ในการบรรเลงคือปี่ ซึ่งผู้วิจัยคิดว่า ปี่ที่ใช้บรรเลงในเพลงเชิดนอกนั้นน่าจะเป็นปี่นอก เนื่องจาก เพลงเชิดนอกมาจากการบรรเลงหนังใหญ่ ซึ่งปี่ที่ใช้นั้นอาจเป็นปี่นอกก็เป็นได้ เชิดนอกได้พัฒนา อย่างต่อเนื่องตั้งแต่หนังใหญ่ชุดจับลิงหัวค่ำมาถึงการแสดงโขน และต่อมาก็ได้ประดิษฐ์ทางเดี่ยวเครื่องดนตรีต่าง ทั้งเครื่องปี่พาทย์แล้วเครื่องสาย

ผู้วิจัยสันนิษฐานว่าเพลงเดี่ยวเชิดนอกในวงโยธวาทิตนั้นน่าจะมีการคิดประดิษฐ์โดย สำนักวงโยธวาทิตวังบางขุนพรหม แต่ผู้ประดิษฐ์ทางนั้น ยังไม่แน่ชัดว่าใครเป็นคนประดิษฐ์ทาง พันโทวิชิต โห้ไทย ซึ่งเป็นเจ้าของโน้ตบทเพลงนั้นครูได้เล่าว่า*“ยังไม่แน่ชัดว่าใครเป็นคนทำกันแน่แต่เชื่อว่าโน้ตนั้นน่าจะมาจากทางนู้น(ฝั่งธน)แน่นอน”* (วิชิต โห้ไทย, สัมภาษณ์, ๑๑ มีนาคม ๒๕๕๗) โดยเรื่องนี้จะได้กล่าวกันต่อไปในหัวข้อเรื่องบริบทของทางเพลงเดี่ยวปี่คลาริเน็ตเพลงเชิดนอก

จากการที่ผู้วิจัยได้มีโอกาสบรรเลงเครื่องดนตรีต่างๆในวงโยธวาทิตนั้นเครื่องวงโยธวาทิตที่จะสามารถบรรเลงเดี่ยวเชิดนอกได้นั้น ผู้วิจัยเห็นจะมีแต่ปี่คลาริเน็ตเท่านั้นที่เหมาะสมที่สุด หากแต่จะเป็นเครื่องดนตรีจำพวกแตรต่างๆนั้น ผู้วิจัยเห็นว่าคงเป็นการยากแก่ผู้บรรเลง ถึงแม้อาจจะสามารถบรรเลงได้ก็อาจจะพบปัญหาอื่นๆ ดังจะกล่าวต่อในหัวข้อต่อไป

จากการสืบค้นโน้ตเพลงเดี่ยวเครื่องวงโยธวาทิตผู้วิจัยพบว่า เพลงเดี่ยวเชิดนอกนั้น มีโน้ตที่บันทึกไว้เพียงปี่คลาริเน็ตอย่างเดียว และจากการวิเคราะห์ของผู้วิจัยพบว่าเพลงเชิดนอก เป็นเพลงที่มีการเป่าที่ยาว โหยหวนในช่วงลอย และมีทำนองเก็บอย่างรวดเร็ว ในช่วงจับ ดังนั้น ปี่คลาริเน็ตจึงเป็นเครื่องดนตรีเดียวที่สามารถบรรเลงเพลงเดี่ยวเชิดนอกได้ดีที่สุดเครื่องหนึ่งในบรรดาเครื่องดนตรีวงโยธวาทิตทั้งหมด ทั้งในเรื่องของการระบายลม การใช้กลวิธีพิเศษ การโหยเสียง ซึ่งจะกล่าวถึงกลวิธีพิเศษต่างๆ ที่ใช้ในการบรรเลงในช่วงสังคีตลักษณ์วิเคราะห์ต่อไป

๓.๓ โอกาสในการบรรเลงเพลงเชิดนอก

เป็นที่ทราบกันดีว่าเพลงเชิดนอกนั้น เป็นการบรรเลงเดี่ยว มาตั้งแต่โบราณ โดยไม่มีการบรรเลงเป็นวงแต่อย่างใด ทั้งในเรื่องของความหมายและในเรื่องของความเป็นมา จะเห็นได้ว่าเพลงเชิดนอก เป็นการบรรเลงเดี่ยวมาตั้งแต่แรกเริ่มเดิมทีที่ถือกำเนิด ตั้งแต่การแสดงในชุดจับลิงหัวค่ำซึ่งเป็นการแสดงแรกที่นำเพลงเชิดนอกมาใช้ และพัฒนาต่อมาเรื่อยๆ โอกาสในการบรรเลงเพลงเชิดนอกไม่ว่าจะเป็นโอกาสใด เพลงเชิดนอกก็ยังเป็นการบรรเลงเดี่ยวเพียงอย่างเดียว เพราะจากการศึกษาไม่เคยค้นพบว่ามีคนนำเพลงเชิดนอกมาบรรเลงหมู่ ดังที่ครูมนตรี ตราโมท กล่าวไว้ว่า *“แต่อย่างไรก็ตาม เพลงเชิดนอกก็คงเป็นเพลงที่ใช้เฉพาะเดี่ยวเท่านั้น หาได้ใช้บรรเลงหมู่ไม่”* (มนตรี ตราโมท และวิเชียร กุลตัณฑ์, ๒๕๒๓: ๕๖๓)

แน่นอนว่าเพลงเชิดนอกนั้นเป็นเพลงที่บรรเลงเดี่ยว เพราะฉะนั้นโอกาสในการบรรเลงนั้นจะแบ่งได้สองจำพวกใหญ่ๆคือ การเดี่ยวเพื่ออวดฝีมือ และการเดี่ยวเพื่อประกอบการแสดง ซึ่งทั้งสองโอกาสนั้นจะได้บรรเลงนั้นจะได้ชี้แจงถึงรายละเอียดกันต่อไป

๓.๓.๑ การบรรเลงประกอบการแสดง

การบรรเลงเพลงเชิดนอกประกอบการแสดงนั้น จากการรวบรวมข้อมูลพบว่า การแสดงที่ใช้เพลงเชิดนอกนั้นจะเป็นการแสดงละคร โขน และหนังใหญ่ แต่ถึงอย่างไรก็ตามดังที่ได้กล่าวไว้ในขั้นต้นว่า เพลงเชิดนอกนั้นได้ถือกำเนิดจากการแสดงเบิกโรงหนังใหญ่ในชุดจับลิงหัวค่ำ จึงจะกล่าวรายละเอียดการแสดงชุดจับลิงหัวค่ำไว้ดังต่อไปนี้

๓.๓.๑.๑ การแสดงชุดจับลิงหัวค่ำ

ภาพที่ ๓.๑ การแสดงหนังใหญ่ชุดจับลิงหัวค่ำ

(http://i1.ytimg.com/vi/S3llgSPjgSU/maxresdefault.jpg)

วงปี่พาทย์ที่ใช้บรรเลงประกออบการแสดงหนังใหญ่คือ วงปี่พาทย์เครื่องห้า เครื่องคู่ เครื่องใหญ่ ก็สุดแต่ความต้องการของผู้จัดหา แต่เครื่องดนตรีที่แตกต่างไปจากวงปี่พาทย์ทั่วไปอยู่ ๓ อย่าง คือ ปี่กลาง กลองติ๋ง และโกร่ง การแสดงหนังใหญ่ใช้ปี่กลางที่มีเสียงสูงกว่าปี่ใน ๑ เสียงและมีขนาดเล็กกว่าปี่ในเล็กน้อย ทำให้การบรรเลงปี่พาทย์ประกอบการแสดงหนังใหญ่ นิยมใช้ปี่นอกในการบรรเลง ตลอดทุกเพลง ส่วนกลองติ๋งเป็นกลองที่มีเสียงสูงกว่ากลองทัดในวงปี่พาทย์ และมีขนาดย่อมกว่า มีด้วยกัน ๒ ลูก อีกเครื่องหนึ่งคือโกร่งมีลักษณะเป็นไม้ไผ่ทั้งลำ ยาวประมาณ ๒ - ๓ เมตร ใช้ตีด้วยไม้ซีกสำหรับประกอบจังหวะส่วนเครื่องดนตรีอื่นๆนั้นก็มีครบเช่นเดียวกับวงปี่พาทย์ที่ใช้บรรเลงประกอบการแสดงโขน (มนตรี ตราโมท, ๒๕๔๐: ๑๒๕) เมื่อถึงช่วงตอนที่ลิงทั้งสองรบกัน ปี่กลางก็จะขึ้นเพลงเชิดนอกโดยใช้เครื่องประกอบจังหวะ คือฉิ่ง กลองทัด และกลองติ๋งประกอบด้วย

ในผลงานการวิจัยของปาณิสรา เผือกแห้ว ได้กล่าวถึงรายละเอียดในวิธีการเป่าเพลงเชิดนอกสำหรับการแสดงชุดจับลิงหัวค่ำ ไว้ว่า

การแสดงชุดจับลิงหัวค่ำนั้นเริ่มการแสดงต่อจากชุดเบิกหน้าพระ โดยวงปี่พาทย์จะเปลี่ยนการบรรเลงจากเพลงเชิดเป็นเพลงเชิดนอก ซึ่งบรรเลงด้วย ปี่กลางประกอบขณะที่ตัวลิงขาวกับลิงดำออกมาแสดงเชิงการต่อสู้ โดยการต่อสู้กันระหว่างลิงขาวและลิงดำนี้ มีด้วยกันทั้งหมด ๓ ครั้ง เรียกว่า "๓ จับ" เชิดสลับกันระหว่างหนังเดี่ยว เมื่อทำนองปี่ดำเนินมาถึงช่วงท้ายของแต่ละจับผู้เชิดหนังก็จะนำหนังออกมาเชิดอีกครั้งหนึ่ง ผู้ตีกลองกำกับจังหวะ ก็จะต้องใช้กลองติ๋งตีกำกับจังหวะตามกระบวนของการเชิดหนังเดี่ยว และใช้กลองทัดตีกำกับจังหวะในกระบวนของการเชิดหนังจับ ดำเนินเช่นนี้ไปจนจบการบรรเลงเพลงเชิดนอก (ปาณิสรา เผือกแห้ว, ๒๕๔๘ : ๕๒)

การเชิดหนังและการเป่าปี่ในจับสามจับนี้มีลักษณะสำคัญอย่างหนึ่งคือ ผู้เชิดจะเชิดหนังตามทำนองที่ปี่เป่าเลียนเสียงพูดที่ว่า "จับตัวให้ติดตีให้ตาย" อันเป็นสัญลักษณ์สำคัญของเพลงเชิดนอก ซึ่งทั้งผู้เชิดหนังและผู้บรรเลงดนตรีจะต้องทำให้สอดคล้องกัน นอกจากนี้จับสามยังเป็นส่วนที่แสดงถึงการสิ้นสุดเพลง (ปาณิสรา เผือกแห้ว, ๒๕๔๘ : ๕๒)

ดังจะเห็นได้ว่าการแสดงเบิกโรงชุดจับลิงหัวค่ำซึ่งถือได้ว่าเป็นต้นกำเนิดของเพลง เชิดนอกยังยึดถือรูปแบบและโครงสร้างของเพลงที่ยังคงรูปโครงสร้างเดิมไว้ตั้งแต่เดิมมาแล้ว และทั้งจับสามจับเป่าเลียนเสียงพูด "จับตัวให้ติดตีให้ตาย" ก็ยังคงรูปเดิมในเวลาต่อมา ซึ่งผู้เชิดหนังนั้นจะต้องเชิดให้สอดคล้องกับทำนองเพลงในแต่ละจับเมื่อเวลาผ่านไป การแสดงโขนเริ่มมีบทบาทมากขึ้น เพลงเชิดนอกก็ได้ถูกนำมาใช้ในการแสดงโขนชุดจับนางซึ่งจะได้กล่าวต่อไป

การแสดงชุดจับลิงหัวค่ำนั้น มีขั้นตอนต่างๆในการแสดง โดยในหนังสือการละเล่นของไทยของครูมนตรี ตราโมท ได้กล่าวถึงลำดับขั้นตอนการแสดงชุดจับลิงหัวค่ำไว้ดังนี้

เมื่อเตรียมอุปกรณ์ต่างๆที่ใช้ในการแสดงพร้อมแล้ว ครูผู้เป็นเจ้าของโรงจะนำ "หนังเจ้า" คือ พระอิศวร พระนารายณ์ มาปักไว้บนพื้นดิน ที่หน้าจอด้านนอก ซึ่งปี่พาทย์จะทำเพลงโหมโรงเย็น แต่จะหยุดบรรเลงแค่เพลงเสมอเท่านั้น ครั้งเมื่อปี่พาทย์หยุดบรรเลงครูผู้ทำพิธีจะกล่าวนมัสการตามพิธี จุดเทียน ๒ เล่ม ตรงปลายไม้คาบหนังอันหน้าของรูปหนังรูปพระอิศวรและพระนารายณ์ ซึ่งอยู่ตรงปลายพอดี พวกนักแสดงหนังในโรงจะโห่ ๓ ครั้ง ปี่พาทย์จะบรรเลงเพลงเชิด จากนั้นครูผู้ทำพิธีนำหนังฤษีเข้าเก็บในโรง คนเชิดหนัง ๒คนก็จับหนังพระอิศวร พระนารายณ์ ขึ้นเชิดพ้นออกมาจากจอ ทำท่าทางตามสมควร พอนำหนังเข้าทาบจอหนังดังเดิม

ปี่พาทย์ก็จะหยุดบรรเลงเพลงเชิด คนพากย์จึงเริ่มพากษ์ ๔ ตระ (ซึ่งมี ๓ ทวยด้วยกัน) ซึ่งในการพากย์ ๔ ตระจะมีบทเป็นทวยที่ ๑ เริ่มด้วยคำว่า

ข้าไหว้พระเสร็จเรืองฤธา ทศรถมหา
เป็นเจ้าสำหรับพระธรณี
ไหว้บาทวรนาถจักรี ในพื้นปฐพี
ผู้ใดจะเปรียบปานปูน ฯลฯ
โดยเมื่อการพากย์ไปถึงคำว่า
เบื้องซ้ายข้าจะไหว้ทศกัณฐ์ เบื้องขวาอภิวันท์
สมเด็จพระรามจักรี

จบทวยที่ ๑ คนพากย์จะบอกหน้าพาทย์ว่า “ทวย” ปี่พาทย์บรรเลงเพลงเชิดคนเชิดนำหนัง

พระแผลงทั้งคู่นั้นออกมาเชิดอีก แล้วเอาเข้าทาบจอ ปี่พาทย์จะหยุดบรรเลง จากนั้นคนพากย์จะพากย์ทวยที่ ๒ ซึ่งตั้งต้นว่า

โอมฤษีฤทธิเดโชชัย เดชพระเลิศไกร
ประสิทธิมงคล
ศรีศรีสวัสดิอำพน สุขเกษมสถาผล
ขอเกิดสวัสดิมีชัย ฯลฯ
โดยที่การพากย์จะพากย์ไปและไปหมดประโยคที่ว่า
ขอคุณพระลักษณ์พระราม เทพเจ้าผู้ทรงนาม
สถิตย์อยู่ทั่วทุกตัวหนัง

โดยปี่พาทย์จะทำเพลงเชิด คนเชิดจะเชิดหนังพระแผลงออกรบกันและเข้าทาบกัน

หลังจากนั้นปี่พาทย์จะหยุดบรรเลง คนพากย์จะเริ่มพากย์ทวยที่ ๓ ซึ่งจะตั้งต้นด้วยคำว่า

สำเร็จสนธสานท์สำแดง เขียนแล้วดังแปลง
เป็นเกียรติยศพระราม ฯลฯ

โดยที่การพากย์จะพากย์ไปและไปหมดประโยคที่ว่า
เร่งเร็วเถิดนายได้ เอาเพลิงใส่เข้าหนหลัง
ส่องแสงอย่าให้บัง จะเล่นให้ท่านทั้งหลายดู

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

และเป็นการจบทวยที่ ๓ คนพากย์จะบอก “ทวย” คนคุมรานเพลิงจะจุดไต้ขึ้น ปี่พาทย์จะทำเพลงเชิดและเชิดหนังแผลงออกรบกัน หากแต่ครั้งนี้ไม่มีการทาบจอให้ปี่พาทย์หยุด เมื่อเชิดทำท่าหมดกระบวนการ ก็เข้าโรง ซึ่งจะจบกระบวนการเบิกหน้าพระ และในขั้นต่อไปจะเป็นการเชิดภาพลิงขาวและลิงดำ ซึ่งจะเป็นการเข้าสู่การจับลิงหัวค่ำ

โดยคนเชิดลิงขาวและลิงดำ ออกมารบกันปี่พาทย์จะเปลี่ยนการบรรเลงมาเป็นการเดี่ยวปี่

เพียงอย่างเดียว โดยเป่าปี่เพลงเชิดนอกในจับ ๑ เมื่อเชิดรบกันตามสมควรก็นำหนังทั้ง ๒ ตัวเข้าประกบกันแฝงเข้าโรง และเชิดหนังที่เป็นภาพต่อสู้กันออกมาแทนเรียกว่า จับ ๑ พอเชิดรบกันตามสมควรก็นำหนัง ทั้ง ๒ ตัวประกบกันแฝง เข้าโรง และเชิดหนังที่เป็นภาพต่อสู้กันออกมาแทนเรียกว่า จับ ๑หลังจากนั้นจะเปลี่ยนแยกออกเป็นหนังเดี่ยวรบแยกกันและเชิดหนังจับ ๒ ออกมา ปี่เป่าเพลงเชิดนอกในจับ ๒ จากนั้นจะเปลี่ยนแยกออกเป็นหนังเดี่ยวรบแยกและเชิดหนังจับ ๒ ออกมาปี่จะเป่าเพลงเชิดนอกจับ ๓ ในการเป่าปี่เชิดนอกในตอนนี้ เมื่อหนังจับออกมาก็จะต้องเป่าให้คล้ายเสียงที่พูดว่า “จับให้ติดตีให้ตาย” เมื่อคนเชิดหนังเชิดหนังภาพลิงขาวลิงดำ ปี่พาทย์บรรเลงเพลงเดียว อันถือว่าเป็นการสิ้นสุดการรบ (มนตรี ตราโมท และวิเชียร กุลตัณฑ์, ๒๕๒๓ : ๕๖๓)

ปี่พาทย์จะบรรเลงเพลงเดียวไปเรื่อยๆจนกว่าฤษีจะออก จึงเปลี่ยนเป็นการรัวกลอง

ซึ่งจะเป็นการตีกลองอย่างเดียวโดยที่เครื่องดนตรีอื่นๆจะหยุดบรรเลง และจะร้อง “โย้พ่อแก้ว ฯลฯ” หรือ “เท้งเต้งเอย ฯลฯ” จึงหยุด และจะเป็นการสิ้นสุดการเบิกโรง (มนตรี ตราโมท, ๒๕๔๐ : ๑๑๗)

จะเห็นได้ว่าเมื่อมีการเชิดลิงขาวลิงดำออกมา เครื่องดนตรีทั้งหมดจะหยุดบรรเลง หาก

แต่จะบรรเลงเฉพาะปี่ ซึ่งถือได้ว่าเป็นการแสดงดังกล่าวเป็นต้นกำเนิดของการเดี่ยวเชิดนอกก็ว่าได้ โดยในจับที่ ๓ จะทำการเป่าเลียนคำพูด “จับให้ติด ตีให้ตาย” ซึ่งเมื่อพิจารณาก็พบว่าเครื่องดนตรีในวงปี่พาทย์นั้น เห็นจะมีแต่เพียงปี่อย่างเดี่ยวที่จะสามารถเลียนเสียงคำพูดได้เหมือนที่สุด ซึ่งการเป่าเลียนคำพูดนี้เอง เป็นเอกลักษณ์ของการเดี่ยวเชิดนอก ที่เมื่อในภายหลังจะมีเครื่องดนตรีชนิดอื่นนำเพลงเดี่ยวเชิดนอกไปบรรเลง จะต้องมีการบรรเลงเลียนคำพูดที่ว่า”จับตัวให้ติด ตีให้ตาย” อยู่ร่ำไป

(มนตรี ตราโมท และวิเชียร กุลตัณฑ์, ๒๕๒๓ : ๕๖๓)

๓.๓.๑.๒ การแสดงโขนชุดจับนาง ตอนนางลอย

การแสดงนี้จะเป็นการไล่จับระหว่างหนุมาน กับนางเบญกาย โดยเนื้อเรื่อง ทศกัณฐ์คิดวิธีตัดศึกสงครามไม่ให้ลุกลามต่อไป จึงเรียกนางเบญกายลูกของพิเภกเข้าเฝ้า แล้วสั่งให้แปลงเป็นสีดาตายลอยน้ำมา เพื่อลวงพระราม เมื่อพระรามกับพระลักษณ์ไปสรงน้ำเห็นนางเบญกายแปลง นอนตายอยู่ริมแม่น้ำก็เสียใจมาก แต่หนุมานทูลว่า นางนี้คงไม่ใช่นางสีดา เพราะศพยังดูสดชื่นไม่มีกลิ่น และยังลอยทวนน้ำมา สมควรได้นำศพนางวางบนกองไฟ พระรามเห็นด้วย นางเบญกายแปลง ไม่อาจทนความร้อนได้ จึงเหาะหนีหนุมานตามไปจับมาได้

ภาพที่ ๓.๒ การแสดงโขนตอนนางลอย

http://www.manager.co.th/asp-bin/Image.aspx?ID=2287508

เหตุการณ์หลังจากนี้ เป็นการไล่จับหนุมานกับนางเบญกาย ดังมีรายละเอียดและอารมณ์เพลงนั้นจะได้บรรยายกันต่อไปในบทวิเคราะห์เพลง ในการตอนนี้เนื้อร้องมาจากบทพระราชนิพนธ์ใน พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย รัชกาลที่ ๒

บัดนั้น ลูกลมมองเขม่นเห็นยักษี
เกรี้ยวโกธรโดดตามข้ามอัคคี ขุนกระบี่เหาะไล่ไขว่คว้า
สกัดกั้นทันนางกลางโพยม เข้าจู่โจมจับเป็นไม่เข่นฆ่า
แล้วเหาะตรงลงยังพสุธา จูงมาเฝ้าพระหริรักษ์ ฯ
(รามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ ๒)

ปณิสรา เผือกแห้วได้อธิบาย เรื่องการรำเชิดนอกไว้ในผลงานวิจัย “เดี่ยวปี่ในเพลงเชิดนอก : ครูปี๊บ คงลายทอง”

> *ครั้นสิ้นสุดเนื้อร้องเพลงเชิดนอกแล้ว ปี่ในจะเดี่ยวเพลงเชิดนอกประกอบกิริยาการไล่จับกันระหว่างหนุมานกับนางเบญกาย โดยการไล่จับกันระหว่าง หนุมานกับนางเบญกายนี้มีด้วยกันทั้งหมด ๓ ครั้ง เรียกว่า ๓ จับ ซึ่งคงเอกลักษณ์ในการบรรเลงเพลงเชิดนอกจับสามไว้ โดยที่ปี่ในจะเป่าเลียนเสียงพูดที่ว่า “จับตัวให้ติดตีให้ตาย” เช่นเดี่ยวกับการแสดงหนังใหญ่ เมื่อปี่ในเดี่ยวเพลงเชิดนอกไปจนกระทั่งหมดทำนองในจับสาม วงปี่พาทย์จะบรรเลงต่อท้ายเดี่ยวเชิดนอกด้วยเพลงเตียว ซึ่งมีความหมายว่าจับได้แล้ว จากนั้นจะบรรเลงเพลงเชิด (กลอง) เพื่อให้หนุมานพานางเบญกายเข้าโรงไปเป็นอันสิ้นสุดการแสดงนี้*
>
> (ปาณิสรา เผือกแห้ว, ๒๕๔๘ : ๕๔)

เราจะเห็นได้ว่าเมื่อมาเป็นการแสดงโขนแล้ว โครงสร้างเดิมของเพลงก็ยังคงอยู่หากแต่ตอนท้ายของเพลงเมื่อหนุมานจับนางเบญจกายได้แล้วและหมดเพลงเชิดนอก ปี่พาทย์จึงจะรับด้วยเพลงเตียว และบรรเลงเพลงเชิดกลองปิดท้าย ผู้วิจัยได้สังเกตจากการแสดงชุดจับนาง พบว่า ปี่ที่ใช้นั้นจะใช้ปี่ในในการบรรเลง ผิดจากการใช้ปี่กลางในการบรรเลงของการแสดงหนังใหญ่ในชุดจับลิงหัวค่ำ และนอกจากการแสดงชุดจับนางแล้ว ยังมีการแสดงชุดจองถนน ดังที่ได้จะกล่าวกันต่อไป

๓.๓.๑.๓ การแสดงโขนตอนจองถนน

การแสดงโขนตอนหนุมานจับนางสุพรรณมัจฉาเป็นการแสดงตอนหนึ่ง ของเรื่องรามเกียรต์โดยเนื้อเรื่องมีอยู่ว่า พระรามหารือกับเหล่าวานรว่าควรใช้วิธีใดจึงจะใช้กองทัพข้ามมหาสมุทรไปถึงกรุงลงกาได้โดยง่าย ชามพูวราชทูลแนะนำให้พลลิงช่วยกันขนหินมาก่อสร้างถนนสำหรับเดินทัพข้าม พระรามจึงตรัสสั่งให้หนุมานกับนิลพัทกุมพลไปชวยกันแต่เกิดวิวาทกันขึ้น พระรามจึงสั่งให้นิลพัทกลับไปเกณฑ์เสบียงที่เมืองขีดขินมาส่ง เปลี่ยนเป็นให้หนุมานร่วมมือกับนิลราชทำหน้าที่หาหินมาจองถนน ทศกัณฐ์ทราบข่าวจึงให้หานางสุพรรณมัจฉาธิดาให้พาฝูงปลาไปขนก้อนหินที่ถมแล้วออกเสีย สุครีพสังเกตเห็นหินพร่องไปจึงสั่งให้หนุมานไปสำรวจ หนุมานจับได้ตัวนางสุพรรณมัจฉา และได้นางมาเป็นเมีย แล้วขอร้องให้นางเอาฝูงปลานำหินมาคืนดังเดิม การจองถนนจึงสำเร็จพระรามก็สั่งเคลื่อนพลข้ามไปยังกรุงลงกา ส่วนนางสุพรรณมัจฉานั้นมีครรภ์ไม่กล้ากลับกรุงลงกาสำรอกลูกที่ฝั่งสมุทร มีกายเป็นลิงหางเป็นปลาตั้งชื่อว่า มัจฉานุ ไมยราพมาพบจึงนำไปเลี้ยงไว้ใต้บาดาล

บัดนั้น วายุบุตรวุฒิไกร
คว้าไขว่ไล่ชิดติดมา ก็จับได้มัจฉาวารี
(พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช, ๒๕๔๐ : ๒๓๐)

ภาพที่ ๓.๓ การแสดงโขนตอนจองถนน
(http://www.thaiticketmajor.com/performance/images/khon-jong-tanon/1.jpg)

นอกจากการแสดงหนังใหญ่และโขนแล้ว ผู้วิจัยพบว่ายังมีการใช้เพลงเชิดนอกในการแสดงละครอีกด้วยซึ่งในการแสดงละครเรื่องพระอภัยมณีตอนสุดสาครจับม้านิลมังกร พบว่าในการแสดงจะมีการใช้เพลงเชิดนอกในการบรรเลงในตอนที่สุดสาครจับม้านิลมังกร

๓.๓.๑.๔ การแสดงละครเรื่องพระอภัยมณีตอนสุดสาครจับม้านิลมังกร

โดยเรื่องราวดังกล่าวเป็นบทละครตอนหนึ่งซึ่งประพันธ์เรื่องพระอภัยมณีประพันธ์โดยสุนทรภู่ เป็นตอนที่สุดสาครได้หนีลงทะเลไปเล่นปล้ำปลา จึงได้พบม้าหน้าเหมือนมังกร จึงเข้าจับแต่ไม่สำเร็จ จึงเกิดต่อสู้กันจนมืดค่ำ สุดสาครจึงกลับมาบอกพระโยคี พระโยคีได้ฟังก็นึกไม่ออกเป็นตัวอะไร จึงเล็งญาณดูก็รู้ว่าเป็นสัตว์ที่เกิดจากม้ามังกรสมจรกัน พระโยคีเห็นว่า เป็นม้ามีฤทธิ์ จึงคิดที่จะให้หลานได้ใช้ขับขี่ไปตามพระบิดา จึงบอกว่าเป็นม้าที่ดี และสอนวิธีจับให้ สุดสาครก็จับม้ามังกรมาได้ ในเหตุการณ์การจับม้านิลมังกรนั้น

ได้อธิบายวิธีการจับม้านิลมังกรไว้ว่า

เอาวงหวายสายสิญจน์สวมศีรษะ ด้วยเดชะพระเวทวิเศษขลัง
ม้ามังกรอ่อนดิ้นสิ้นกำลัง ขึ้นนั่งหลังแล้วกุมารก็อ่านมนต์
ได้เจ็ดคาบปราบม้าสวาหะ แล้วเป่าลงตรงศีรษะสิ้นหกหน
อาชาชื่นฟื้นกายไม่วายชนม์ ให้รักคนขี่หลังดังชีวา

ฯลฯ

ภาพที่ ๓.๔ การแสดงละครเรื่องพระอภัยมณีตอนสุดสาครจับม้านิลมังกร
(https://www.youtube.com/watch?v=q3SB-pQhAEE)

เมื่อถึงตอนที่สุดสาครจับม้านิลมังกรนั้น ปี่ในจะเริ่มบรรเลงเพลงเดี่ยวเชิดนอกหากแต่การบรรเลงเพลงเดี่ยวเชิดนอกนั้นจะบรรเลงเพียงแค่ช่วงสั้นๆ เมื่อถึงตอนที่สุดสาครจับม้านิลมังกรได้ก็บรรเลงไม่ถึงสามจับเพราะไม่พบการเป่าเลียนแบบคำพูด “จับตัวให้ติด ตีให้ตาย” หากแต่เมื่อสุดสาครจับม้านิลมังกรได้จะเป็นการร้อง ซึ่งจะเป็นตอนที่สุดสาครร่ายมนต์ใส่ม้านิลมังกร ปี่พาทย์จะบรรเลงเพลงรัวลาเดียว เท่านั้น

ดังนั้นเมื่อพิจารณาทั้งหมดจึงพบว่าในการแสดงหนังใหญ่และโขนนั้นจะบรรเลงการเดี่ยวเชิดนอกทั้ง ๓ จับแต่การแสดงละครนั้นจะเป็นการจับในช่วงสั้นๆซึ่งแตกต่างกับการแสดงโขนและหนังใหญ่ซึ่งจะเป็นการจับหรือสู้รบกัน และเป็นการแสดงที่สำคัญดังนั้นการบรรเลงเพลงเชิดนอกจะบรรเลงเต็มทั้งสามจับและจะจบด้วยเพลงเตียว

นอกจากการใช้เพลงเดี่ยวเชิดนอกในการประกอบการแสดงแล้วยังพบว่า เพลงเชิดนอกนั้นได้ถูกนำมาแสดงเดี่ยวเพื่ออวดฝีมือของผู้บรรเลง นอกจากปี่ซึ่งเป็นต้นกำเนิดของการเดี่ยวเชิดนอกยังพบว่ามีเครื่องดนตรีอื่นๆในการเดี่ยวเชิดนอกอีกด้วย ซึ่งจะได้กล่าวต่อไป

๓.๓.๒ การบรรเลงเดี่ยวเพื่ออวดฝีมือ

ดังได้เกริ่นนำไว้แล้วว่านอกจากการเดี่ยวเพลงเชิดนอกนั้นจะใช้ประกอบการแสดงแล้วการเดี่ยวเชิดนอกนั้น ยังใช้เดี่ยวเพื่อการอวดฝีมือ ก่อนจะเข้าสู่การเดี่ยวเพลงเชิดนอกเพื่ออวดฝีมือนั้นผู้วิจัยนำเสนอลักษณะของการเดี่ยวเครื่องดนตรี และที่มาของการเดี่ยวเครื่องดนตรีเพื่ออวดฝีมือ อันจะทำให้เกิดความเข้าใจได้ดียิ่งขึ้น

ในสูจิบัตรงานมหกรรมเดี่ยวเพลงไทยชัยมงคล โดยครูมนตรี ตราโมท ได้กล่าวถึงที่มาของการเดี่ยวเครื่องดนตรีเพื่ออวดฝีมือไว้ดังนี้

....พระประดิษฐ์ไพเราะ (มี ดุริยางกูรหรือครูมีแขก) ได้เป็นผู้ริเริ่มบรรเลงเพลงเดี่ยวเป็นคนแรก โดยเป่าปี่บรรเลงเพลงทยอยเดี่ยวดังปรากฏในบทไหว้ครูเสภาบทหนึ่งซึ่งแต่งขึ้นในสมัย รัชกาลที่ ๓ ว่า

นี้จะไหว้ครูปี่พาทย์ ฆ้องระนาดลือดีปี่ไฉน
ครูแก้วครูพักเป็นหลักชัย ครูทองอินนั่นแหละใครไม่เทียมทัน
มือก็ตอดหนอดหนักขยักขย่อน ตาพูนมอญใช่ชั่วตัวขยัน
ครูมีแขกคนนี้เขาดีครัน เป่าทยอยลอยลั่นบรรเลงลือ

ในสมัยรัชกาลที่ ๓ นี้การบรรเลงเดี่ยวมีเพียงการเป่าปี่เดี่ยวเพลงเชิดนอกประกอบการแสดงหนังใหญ่ ซึ่งถือเป็นเพลงหน้าพาทย์ประกอบการแสดงยังมิใช่เป็นการบรรเลงเพื่ออวดกัน

ส่วนในเพลงร้องส่งให้นักดนตรีรับเพิ่งจะเกิดเป็นอัตราสามชั้นเมื่อปลายรัชกาลที่ ๓ ช่วงต่อรัชกาลที่ ๔ โดยครูมีแขกเป็นผู้ริเริ่มแต่งขยาย ซึ่งส่วนใหญ่จะเป็นเพลงทางพื้น เช่น เพลงแขกมอญ สารถี การเวก เป็นต้น โดยส่วนของเพลงเดี่ยวโดยเฉพาะเพลงหลักๆ ที่เดี่ยวคือ แขกมอญ สารถี พญาโศก นกขมิ้น เริ่มมีขึ้นในสมัยรัชกาลที่ ๔ อันเป็นช่วงสมัยที่ดนตรีมีความเจริญ

(มนตรี ตราโมท, ๒๕๓๑ : ๕)

จากข้อมูลข้างต้นเราจะเห็นการเดี่ยวเครื่องดนตรีเพื่ออวดฝีมือนั้น เริ่มมีมาตั้งแต่ในสมัยรัชกาลที่ ๔ ซึ่งกำเนิดหลังจากเพลง ๓ สามชั้นแล้ว เพราะเนื่องจากในช่วงรัชกาลที่ ๔ ดนตรีมีความเจริญ และเพลงเชิดนอกนั้นก็เป็นเพลงที่นิยมนำมาบรรเลงอวดฝีมือกัน และดังที่ได้กล่าวไว้ในหัวข้อที่มาของเพลงเชิดนอกจะเห็นว่าหลังจากที่มีการประดิษฐ์การเดี่ยวระนาดเอกเพลงเชิดนอกก็มีการประดิษฐ์เดี่ยวเชิดนอกขึ้นมาอย่างมากมาย โดยส่วนใหญ่แล้วจะเป็นการประดิษฐ์เพื่ออวดฝีมือโดยส่วนใหญ่

ดังนั้น เมื่อเพลงเชิดนอกเป็นเพลงเพื่ออวดฝีมือ จึงมีประเด็นเรื่องแก่นสารของเพลงเชิดนอก หรือสิ่งที่บ่งบอกว่าเพลงนี้คือการเดี่ยวเพลงเชิดนอกเมื่อพิจารณาจากบทวิจัยที่เกี่ยวข้องและการสัมภาษณ์จึงพบว่าในเพลงเชิดนอกนั้นไม่มีทำนองทางฆ้องเป็นที่แน่ชัด ดังนั้นผู้วิจัยจึงพิจารณาจากการฟังในการเดี่ยวเพลงเชิดนอกในการเดี่ยวเครื่องมืออื่นๆและจากผลงานวิจัยเพลงเชิดนอกจึงสรุปได้ว่าหัวใจของการเดี่ยวเชิดนอกจะประกอบไปด้วยจับ ๓ จับ หรือ ๓ ท่อน

มีการบรรเลงเลียนคำพูดในจับที่สาม โดยจะเลียนคำพูดที่ว่า “จับตัวให้ติด ตีให้ตาย” ในจังหวะจะมีสองลักษณะคือ จังหวะลอย กับจังหวะนับ โดยจังหวะลอยจะมาก่อนจังหวะนับเสมอ

ดังนั้น องค์ประกอบดังกล่าวจึงเป็นองประกอบสำคัญในการเดี่ยวเชิดนอก ซึ่งปัจจุบันการเดี่ยวเชิดนอกมีการเดี่ยวทุกเครื่องมือในดนตรีไทย ทั้งระนาดเอก ระนาดทุ้ม ฆ้องวงใหญ่ ฆ้องวงเล็ก ปี่ หรือแม้กระทั้งในเครื่องดนตรีประเภทเครื่องสาย ซอสามสาย ซออู้ ซอด้วง จะเข้ โดยจะเห็นได้ว่าการเดี่ยวเชิดนอกนั้นจะพบในเกือบทุกๆเครื่องมือ ซึ่งจุดประสงค์หลักประดิษฐ์ขึ้นเพื่อการบรรเลงอวดฝีมือทั้งสิ้น

๓.๔ ประวัติครูจางวางทั่ว พาทยโกศล

ภาพที่ ๓.๕ จางวางทั่ว พาทยโกศล

(http://img.tarad.com/shop/k/kaimookbook/img-lib/spd_2013022322640_b.jpg)

จางวางทั่ว พาทยโกศล เกิดเมื่อวันพุธที่ ๑๐ แรม ๑๓ ค่ำ ปีมะเส็ง ตรงกับวันที่ ๒๑ กันยายน พ.ศ. ๒๔๒๔ เวลาเช้า ๐๗ .๐๐ น. ที่บ้านหลังวัดกัลยาณมิตร ฝั่งธนบุรี เป็นบุตคนที่ ๑๒ ของหลวงกัลยาณมิตรตาวาส (ทับ) เจ้ากรมวัดกัลยาณมิตรซึ่งสมรส กับนางแสง (ชูสัตย์) ณ บ้านตระกูลพาทยโกศล อำเภอธนบุรี (พูนพิศ อมาตยกุล, ๒๕๒๔:ไม่มีเลขหน้า)

หลวงกัลยามิตตาวาสสันนิษฐานว่าจะเกิดในราวปลายรัชกาลที่ ๓ หรือช่วงรัชกาลที่ ๔ ตอนต้นซึ่งหลวงกัลยามิตตาวาส เป็นบรรพบุรุษลำดับที่ ๔ ของตระกูล หลวงกัลยามิตตาวาสได้เคยเป็นครูปี่พาทย์และทำหน้าที่เป็นหัวหน้าวงดนตรีไทย ประจำวงดนตรีของพระยาประภากรวงศ์ (วร บุญนาค) และเชื่อว่าท่านมีความสามารถในการบรรเลงเครื่องดนตรีได้แทบทุกชนิด เครื่องดนตรีที่มีความชำนาญในการบรรเลงอย่างมากคือซอสามสาย (โดม สว่างอารมณ์, ๒๕๔๐ : ๒๔)

หลวงกัลยามิตตาวาส มีภรรยา ๓ คน และผู้ที่เป็นมารดาของจางวางทั่ว พาทยโกศล ชื่อว่าแสง ชูสัตย์เป็นคนอิสลาม ซึ่งมารดาของจางวางทั่ว มีความสามารถการบรรเลงจะเข้ นางแสงเป็นครูสอนดนตรีถวายแด่เจ้านายฝ่ายในหลายพระองค์ในสมัยรัชกาลที่ ๕

ท่านครูจางวางทั่วได้ศึกษาดนตรีมาตั้งแต่เด็ก ท่านได้รับการปลูกฝังในการดนตรีจากบิดามารดาและปู่ทองดี ชูสัตย์ ซึ่งสันนิษฐานว่า ปู่ทองดี เป็นน้องชายของมารดาหลวงกัลยามิตาวาส โดยปู่ทองดี ชูสัตย์เป็นครูดนตรีไทยเก่าแก่ เล่าว่าท่านมีความเชี่ยวชาญเรื่องเพลงหน้าพาทย์เป็นอย่างมาก ซึ่งในสมัยรัชกาลที่ ๖ ทางกรมมหรสพได้เคยเชิญปู่ทองดี ไปต่อเพลงหน้าพาทย์ให้กับนักดนตรีมหรสพหรือกรมศิลปากรในปัจจุบัน(โดม สว่างอารมณ์, ๒๕๔๐ : ๒๔)

หลังจากที่ครูจางวางทั่วได้ศึกษาดนตรีจากทางบ้านแล้ว หลวงกัลยาณมิตตาวาสได้พาท่านครูจางวางทั่ว ไปฝากเรียนดนตรีเพิ่มเติมจากครูรอด โดยครูรอดได้รำเรียนดนตรีจากพระประดิษฐ์ไพเราะ (ครูมีแขก) และเป็นครูปี่พาทย์ที่มีชื่อเสียงในสมัยรัชกาลที่ ๕ ท่านได้ศึกษาในด้านของการเรียนปี่พาทย์โดยเฉพาะฆ้องวงใหญ่ ฝึกฝนจนมีความเชี่ยวชาญในการบรรเลงฆ้องวงใหญ่ ในบรรดาศิษย์ของครูรอดที่เรียนในรุ่นเดียวกัน

ท่านครูจางวางทั่ว พาทยโกศล ได้เข้าอุปสมบท ณ วัดอรุณราชวราราม เมื่อปี พ.ศ. ๒๔๔๕ มีสมเด็จพระพุทธโฆษาจารย์ (ฤทธิ์) วัดอรุณราชวราราม เป็นพระอุปชาพระปัญญาคัมภีร์เถระ (พุ่ม) วัดอรุณฯกับพระสมุทรจารย์ (พรหม) วัดกัลยาณมิตร เป็นกรรมวาจาจารย์ ครูจางวางทั่วอุปสมบทอยู่ ๑ พรรษา ก็ลาสิกขาไปศึกษาดนตรี (พูนพิศ อมาตยกุล, ๒๕๒๔ : ไม่มีเลขหน้า)

จางวางทั่วได้สมรสกับนางปลั่งในราวปี พ.ศ. ๒๔๔๕ โดยนางปลั่งเป็นบุตรสาวของครูแฉ่ง คงศรีวิไลซึ่งเป็นครูดนตรีที่มีความรู้ความสามารถด้านดนตรีไทย และมีชื่อเสียงแถบย่านคลองอ้อมจังหวัดนนทบุรี ตามประวัติแม่ปลั่งเป็นผู้ที่เรียนดนตรีและสามารถบรรเลงดนตรีไทยได้ จางวางทั่วกับนางปลั่งกับมีบุตรจำนวน ๘ คน ต่อมาได้เสียชีวิต เหลือเพียง ๒ คน คือ
นายเทวาประสิทธิ์ พาทยโกศลและคุณหญิงไพฑูรย์ กิตติวรรณ(โดม สว่างอารมย์ ๒๕๔๐ : ๒๗)

นายเทวาประสิทธิ์ พาทยโกศล เป็นบุตรชายคนโตเกิดแรม ๓ ค่ำเดือน ๑๐ ปีมะแม ตรงกับวันที่ ๒๔กันยายน พ.ศ ๒๔๕๐ โดยได้รับประทานชื่อจากสมเด็จเจ้าฟ้าบริพัตรสุขุมพันธุ์ กรมพระนครสวรรค์วรพินิต ทรงประทานให้ นายเทวาประสิทธิ์ เป็นครูที่มีความสามารถในการบรรเลงปี่ในเคยเป่าปี่ชนะเลิศในการประชันวงปี่พาทย์ที่วังบางขุนพรหมในปีพุทธศักราช ๒๔๖๖ อีกทั้งยังมีความสามารถในการบรรเลงซอสามสายเป็นเลิศ หลังจากท่านครูจางวางทั่วได้เสียชีวิตลงการควบคุมวงปี่พาทย์วงพาทยโกศล ถวายแด่สมเด็จเจ้าฟ้าบริพัตรสุขุมพันธุ์ กรมพระนครสวรรค์วรพินิตแทน นายเทวาประสิทธิ์ถึงแก่กรรมด้วยโรคมะเร็ง วันที่ ๒๓ กรกฎาคม พ.ศ.๒๕๑๖

คุณหญิงไพฑูรย์ กิตติวรรณ เกิดเมื่อวันพฤหัสบดี แรม ๑๓ ค่ำ เดือน ๓ ตรงกับวัน ที่ ๑๕ กุมพาพันธ์ พุทธศักราช ๒๔๕๔ คุณหญิงไพฑูรย์ เป็นผู้รับสืบทอดการดนตรีมาจากบรรพบุรุษ โดยเฉพาะทางการร้องได้รับสืบทอดจากคุณแม่เจริญ มาโดยตรง คุณหญิงไพฑูรย์เป็นผู้มีความสามารถกว้างขวางทางการดนตรีไทยสามารถสอนดนตรีไทยได้ทั้งเครื่องสายและปี่พาทย์เคยเป็นครูถวายการสอนซอด้วงแด่สมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯสยามบรมราชกุมารี และสมเด็จพระเจ้าลูกยาเธอเจ้าฟ้าจุฬาภรณ์วลัยลักษณ์ คุณหญิงไพฑูรย์ กิตติวรรณ ได้รับตำแหน่ง ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปการแสดง ในปี พ.ศ.๒๕๒๙ คุณหญิงไพฑูรย์ กิตติวรรณ ถึงแก่กรรมเมื่อวันที่ ๒๓ พฤศจิกายน พ.ศ. ๒๕๓๘ (โดม สว่างอารมณ์, ๒๕๔๐ : ๒๘)

ท่านครูจางวางทั่วได้สมรสอีกครั้ง กับนางเจริญ (รุ่งเจริญ) ในปีพุทธศักราช ๒๔๕๒ มีอายุแก่กว่าครูจางวางทั่ว ๕ ปี ซึ่งนางเจริญเป็นนักร้องและเป็นครูสอนการขับร้องที่มีชื่อเสียงและมีความรู้ในเรื่องเพลงร้องเป็นอย่างดี โดยบุตรที่เกิดกับนางเจริญมีทั้งหมด ๔ คน เป็นผู้ชาย ๒ คนผู้หญิง ๒ คน แต่บุตรทั้ง ๔ คน เสียชีวิตทั้งหมดตั้งแต่ยังเยาว์ นางเจริญมีบทบาทสำคัญมากในเรื่องทางร้องเพราะเนื่องจากการประพันธ์เพลงของท่านครูจางวางทั่วในเวลาต่อมา มีส่วนหนึ่งซึ่ง นางเจริญเป็นผู้แต่งและขัดเกลาเพลงทางร้องเอาไว้ ซึ่งรายละเอียดของบทเพลงนั้นไม่เป็นที่แน่ชัด

ท่านครูจางวางทั่วนอกจากจะศึกษาดนตรีจากทางบ้านยังได้ไปศึกษาหาความรู้เพิ่มเติมจากครูดนตรีที่มีชื่อเสียงอีกหลายท่าน เช่นเจ้าคุณประสานดุริยศัพท์ (แปลก ประสานศัพท์) ครูช้อย สุนทรวาทิน ซึ่งเป็นบิดาของพระยาเสนาะดุริยางค์ (แช่ม สุนทรวาทิน) ครูทั่งและครูต่วน ซึ่งเชื่อว่ามีชีวิตอยู่ในรัชกาลที่ ๔-๕ (โดม สว่างอารมณ์, ๒๕๔๐ : ๒๖)

ท่านครูจางวางทั่วได้ศึกษาโน้ตสากลกับสมเด็จเจ้าฟ้าบริพัตรสุขุมพันธ์ กรมพระนครสวรรค์วรพินิต ซึ่งท่านจบการศึกษาจากประเทศเยอรมนี และเสด็จนิวัดกลับพระนครในปลายสมัยรัชกาลที่ ๕ ท่านได้สอนการเรียบเรียงเสียงประสานแบบตะวันตกให้กับครูจางวางทั่ว และทรงเป็นผู้อุปถัมภ์วงปี่พาทย์และกิจการด้านต่างๆของบ้านพาทยโกศล

ท่านครูจางวางทั่วได้เข้าถวายงานอย่างใกล้ชิด หลังจากที่ทูลกระหม่อมได้เข้ามามีบทบาทจึงทำให้กิจการด้านดนตรีของบ้านพาทยโกศลเจริญรุ่งเรือง โดยทูลกระหม่อมจะประพันธ์เพลงและจะประทานให้ท่านครูจางวางทั่วมาคิดประดิษฐ์ทางในการบรรเลงปี่พาทย์ แต่ก็มีบางเพลงที่จางวางทั่วได้ประพันธ์เพลงปี่พาทย์และทูลกระหม่อมบริพัตรนำไปปรับปรุงเป็นทางวงโยธวาทิต (โดม สว่างอารมณ์, ๒๕๔๐ : ๒๖)

จากข้องมูลในการประพันธ์เพลงของท่านครูจางวางทั่ว ที่เก็บรวบรวมได้เป็นจำนวน ๖๖ เพลงเป็นเพลงประเภทต่างๆตลอดจนถึงเพลงเดี่ยว ดังนี้

ประเภทเพลงเรื่อง จำนวน ๕ เพลง

๑. เพลงช้าเรื่องเต่าเห่
๒. เพลงช้าเรื่องเต่าทอง
๓. เพลงช้าเรื่องสี่เกลอ
๔. เพลงช้าเรื่องพระยาเดิน
๕. เพลงช้าเรื่องพระยาพายเรือ

ประเภทเพลงตับ จำนวน ๔ เพลง

๑. ตับลาวเจริญศรี

๒. ตับนาคบาศ

๓. ตับพรหมมาศ

๔. ตับนเรศชนช้าง

ประเภทเพลงทยอย สามชั้น จำนวน ๔ เพลง

๑. เชิดจีน

๒. ทยอยนอก

๓. แขกลพบุรี

๔. แขกโอด

ประเภทเพลงทยอย เถา จำนวน ๔ เพลง

๑. โอ้ลาว เถา

๒. จีนลั่นถัน เถา

๓. พม่า เถา

๔. บังใบ เถา

ประเภทเพลงปรบไก่ สามชั้น จำนวน ๕ เพลง

๑. ดอกไม้ร่วง

๒. ดอกไม้ไทร

๓. แสนสุดสวาท

๔. จระเข้หางยาว

๕. เขมรปี่แก้วทางสักวา

ประเภทเพลงปรบไก่ สองชั้น จำนวน ๓ เพลง

๑. มหานิมิต

๒. มหาฤกษ์ทางไทย

๓. มหาชัยทางไทย

ประเภทเพลงปรบไก่ เถา จำนวน ๓๕ เพลง

๑. เขมรเขียว

๒. เขมรชมจันทร์

๓. เขมรน้อย

๔. แขกครวญ

๕. แขกมอญบางช้าง

๖. ทะแย

๗. เสภานอก

๘. สิงโตเล่นหาง

๙. ลีลากระทุ่ม

๑๐. เขมรเหลือง

๑๙. ตะลุ่มโป่ง

๒๐.หงส์ทอง

๒๑. ลมพัดชายเขา

๒๒. ขึ้นพลับพลานอก

๒๓. ประสาททอง

๒๔. สุรินทราหู

๒๕. เขมรปากท่อ

๒๖. เขมรพวง

๒๗. เขมรเอวบาง

๒๘. เขมรใหญ่

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

๑๑. กบเต้น
๑๒. กำสรวลสุรางค์
๑๓. สี่บท
๑๔. แปดบท
๑๕. ถอนสมอ
๑๖. ล่องลม
๑๗. เต่าเงิน
๑๘. บุหลัน
๒๙. มาลีหวล
๓๐. เดือนหงายกลางป่า
๓๑. หกบท
๓๒. แปดบท
๓๓. นารายณ์แปลงรูป
๓๔. พวงร้อย
๓๕. แขกสาหร่าย

ประเภทเพลงเดี่ยว จำนวน ๖ เพลง

๑. อาเฮีย	ทางเดี่ยวแต่ละเครื่องมือ
๒. หกบท	ทางเดี่ยวแต่ละเครื่องมือ
๓. ทะแย	เดี่ยวระนาดเอก ฆ้องวงใหญ่
๔. พญาโศก	เดี่ยวระนาดเอก ฆ้องวงใหญ่
๕. ลาวแพน	เดี่ยวระนาดเอก ฆ้องวงใหญ่
๖. สุดสงวน	เดี่ยว จะเข้

(โดม สว่างอารมณ์, ๒๕๔๐ : ๒๘)

จากข้อมูลการประพันธ์เพลงที่ผู้วิจัยศึกษามานั้นพบว่าอาจยังมีเพลงที่นอกเหนือจากเพลงที่ได้กล่าวมาทั้งหมด โดยเฉพาะในเรื่องของเพลงเดี่ยว ซึ่งน่าจะมีมากกว่านี้ เนื่องจากรายชื่อเพลงที่สืบค้นมาได้นั้นไม่พบการคิดประดิษฐ์เดี่ยวปี่คลาริเน็ตเพลงเชิดนอก หรือทางเดี่ยวเพลงเชิดนอกของเครื่องมืออื่นๆแต่อย่างใด ดังนั้นผู้วิจัยตั้งข้อสังเกตว่าน่าจะมีเพลงอื่นๆที่นอกเหนือจากเพลงที่ปรากฏอยู่ในข้อมูลอีกมากมาย

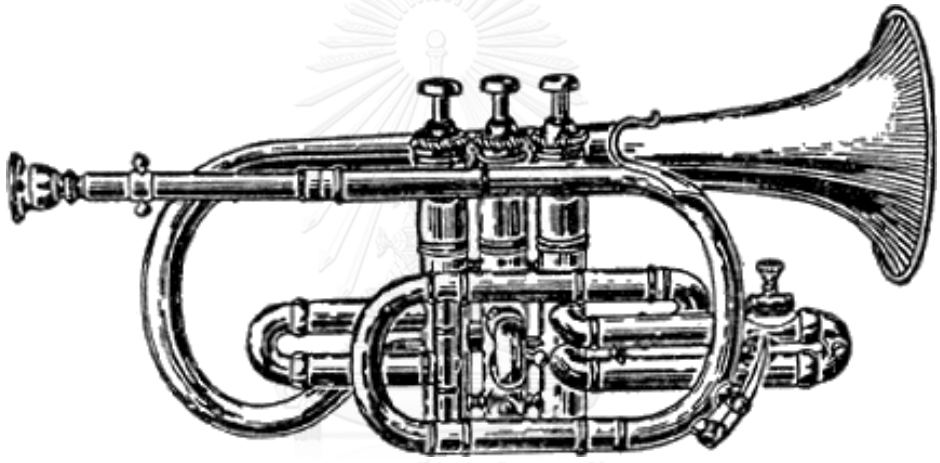
ในช่วงที่ครูจางวางทั่วได้ถวายงานกับทูลกระหม่อมบริพัตรทำให้ผลงานของ ท่านครูจางวางทั่ว และผลงานของทูลกระหม่อมบริพัตรเริ่มมีการปะปนกัน อันเนื่องมาจากมีเพลงหลายบทเพลงที่ท่านครูจางวางทั่วได้รับมอบหมายให้แต่งต่อเติม จากบทเพลงที่ทรงพระนิพนธ์ค้างไว้ดังนี้

๑. แขกเห่
๒. แขกมอญบางขุนพรหม เถา
๓. ทยอยนอก
๔. ทยอยใน
๕. ทยอยเขมร
๖. ครอบจักรวาล เถา
๗. พม่าเห่ เถา
๘. แขกสี่เกลอ เถา
๙. แขกสาย เถา
๑๐. เขมรโพธิสัตว์ เถา
๑๑. อาถรรพ์ เถา

๑๒. ดอกไม้ร่วง
๑๓. แมลงวันทอง
๑๔. บาทสกุณี

รายชื่อเพลงดังกล่าวได้ประพันธ์ไว้ในราวพุทธศักราช ๒๔๖๕ ถึงพุทธศักราช ๒๔๗๔ ซึ่งเป็นปีที่ยังไม่เกิดการเปลี่ยนแปลงการปกครอง ซึ่งในระยะเวลานี้ทูลกระหม่อมบริพัตรยังไม่เสด็จออกจากประเทศไทย (โดม สว่างอารมณ์, ๒๕๔๐ : ๒๘)

จากข้อมูลรายชื่อเพลงที่มีการประพันธ์ร่วมกันนั้น พบว่าไม่มีรายชื่อในการประพันธ์เดี่ยวปี่คลาริเน็ตเพลงเชิดนอก และไม่พบว่ามีประประดิษฐ์เดี่ยวเครื่องดนตรีวงโยธวาทิตแต่อย่างใด และเมื่อพิจารณาในผลงานการประพันธ์เพลงของทูลกระหม่อมบริพัตรพบว่าท่านได้ประพันธ์เพลงเดี่ยวแตรคอร์เน็ตเพลงสารถีไว้เพียงเพลงเดียว



ภาพที่ ๓.๖ แตรคอร์เน็ต

(http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/6/6d/Cornet2.png)

หากแต่จากการพิจารณาจากการฟังเดี่ยวแตรคอร์เน็ต(แตรคอร์เน็ตมีลักษณะคล้ายกับแตรทรัมเป็ตแต่มีลักษณะที่สั้นกว่า) เพลงสารถีสามชั้น พบว่าทูลกระหม่อมบริพัตรได้มีการใช้ครึ่งเสียงแบบของสากลมาประกอบในบางช่วงของเพลง และสามารถดึงเอาสำเนียงในการเป่าแตรของสากลเข้ามาอยู่ในการเดี่ยวด้วย และเมื่อผู้วิจัยได้ลองเปรียบเทียบโน้ตเดี่ยวปี่คลาริเน็ตเพลงต่างๆ พบว่าไม่มีการใช้ครึ่งเสียงเข้ามาประกอบในการบรรเลง และการใช้กลอนเพลงเป็นลักษณะของกลอนในทางระนาดหรือทางปี่ ดังนั้นจึงสันนิษฐานได้ว่าการเดี่ยวปี่คลาริเน็ตนั้นจะเป็นท่านครูจางวางทั่วเป็นผู้ประดิษฐ์ทาง และอีกข้อสังเกตคือ เมื่อผู้วิจัยได้มีโอกาสฟังการเดี่ยวปี่ในเพลงเชิดนอกของครูกาหลง พึ่งทองคำ ซึ่งเป็นทางปี่สายครูจางวางทั่ว ก็พบว่าในบางส่วนบางตอนของเพลงนั้น มีส่วนเหมือนและคล้ายคลึงกับเดี่ยวปี่คลาริเน็ต ซึ่งมีรายละเอียดของความคล้ายคลึงนั้นจะได้กล่าวต่อไปในบทของการวิเคราะห์เพลง

จากนั้นในสมัยรัชกาลที่ ๖ เมื่อทูลกระหม่อมบริพัตรทรงเป็นผู้บัญชาการกองทัพเรือ พระองค์จึงโปรดให้ครูจางวางทั่วมาสอนเพลงไทยในกองแตรวงทหารเรือ และเมื่อทูลกระหม่อมย้ายไปทรงงานเป็นเสนาธิการกองทัพบกในเวลาต่อมา จางวางทั่วก็ได้ติดตามไปสอนให้กับกองแตรวงทหารมหาดเล็กรักษาพระองค์อีกด้วย จนกระทั่ง พ.ศ.๒๔๗๕ จึงพ้นจากงานในหน้าที่ดังกล่าว เพราะทูลกระหม่อมเสด็จออก ไปประทับอยู่ประเทศอินโดนีเซีย แต่ครูจางวางทั่วก็ยังเป็นที่ปรึกษาเรื่องเพลงวงโยธวาทิตให้กองทัพเรือ ต่อมาจนถึงแก่กรรม (พูนพิศ อมาตยกุล, ๒๕๒๙ : ๑๔๕)

ในชีวิตบั้นปลายของท่านครูจางวางทั่ว ได้รับผลกระทบจากการเปลี่ยนแปลงการปกครองในปี ๒๔๗๕ ซึ่งทูลกระหม่อมบริพัตร ได้เสด็จออกจากประเทศไทย จึงทำให้วงดนตรีพาทยโกศลประสบปัญหาเรื่องการอุปถัมภ์ ซึ่งครูจางวางทั่วจะต้องรับหน้าที่ในการดูแล ครอบครัว นักดนตรี และลูกศิษย์ของท่านเป็นจำนวนมาก จนปรับเปลี่ยนวิถีชีวิตในการรับงานบรรเลงทั่วไป และเป็นสาเหตุให้สภาพร่างกายของท่านเริ่มอ่อนล้า และทรุดโทรม จากโรคเบาหวาน จึงทำให้ท่านถึงแก่กรรมในวันที่ ๑๒ ตุลาคม พุทธศักราช ๒๔๘๐ เวลา ๑๙.๔๐ น.

จะเห็นได้ว่าความสามารถในทางดนตรีของบรมครูทั่งสองท่านมีความสามารถมากในด้านดนตรีไทย และวงโยธวาทิต ในยุคสมัยนั้นมีเพลงเกิดขึ้นมากมาย รวมถึงการเดี่ยว ปี่คลาริเน็ตเพลงเชิดนอกด้วย ซึ่งโน้ตที่บันทึกนั้นก็ได้เผยแพร่ในวงการวงโยธวาทิต โดยครูพันโทวิชิต โห้ไทยได้เล่าถึงที่มาของโน้ต ที่ท่านได้ไปคัดลอก ได้ว่า *“โน้ตมันมีที่นั่นแล้ว ฉันไม่ทันครูจางวางทั่ว ฉันทันครูเทวาโน้ตก็ไปเอามาจากกองทัพบกนั่นแหละ มันมีอยู่แล้ว เชื่อว่ามาจากที่นั่นแน่นอน”*(พันโทวิชิต โห้ไทย,สัมภาษณ์ ๗ พฤศจิกายน ๒๕๕๖)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

๓.๕ ประวัติสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอเจ้าฟ้าบริพัตรสุขุมพันธุ์ กรมพระนครสวรรค์วรพินิต

ภาพที่ ๓.๗ สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอเจ้าฟ้าบริพัตรสุขุมพันธ์ กรมพระนครสวรรค์วรพินิต
(https://fbcdn-sphotos-d-a.akamaihd.net/hphotos-ak-ash3/601235_475328092521474_935126525_n.jpg)

สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอเจ้าฟ้าบริพัตรสุขุมพันธุ์ กรมพระนครสวรรค์วรพินิต หรือทรงมีพระนามที่คนทั่วไปเรียกว่า ทูลกระหม่อมบริพัตรเป็นพระราชโอรสองค์ที่ ๓๓ ในพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ ๕ และพระนางเจ้าสุขุมาลมารศรีพระอัครราชเทวี มีพระเชษฐภคินีร่วมพระชนนี ๑ พระองค์ คือสมเด็จเจ้าฟ้าสุทธยาทิพย์รัตนสุขุมขัติกัลยาวดี กรมหลวงศรีรัตนโกสินทร์ ทูลกระหม่อมบริพัตรทรงประสูติเมื่อ วันที่ ๒๙ มิถุนายน ๒๔๒๔ เป็นสมเด็จเจ้าฟ้าชายชั้นสูงสุด เรียงตามพระชนมายุเป็นอันดับที่ ๓ รองจากสมเด็จเจ้าฟ้ามหาวชิรุณหิศและสมเด็จเจ้าฟ้ามหาวชิราวุธ (รัชกาลที่ ๖) ทูลกระหม่อมบริพัตรทรงสำเร็จการศึกษาจากโรงเรียนเสนาธิการทหาร ที่ประเทศเยอรมัน และทรงเสด็จกลับประเทศไทยในปี พ.ศ.๒๔๔๖ ทรงสมรสกับหม่อมเจ้าหญิงประสงค์สมไชยันต์ มีพระโอรสและพระธิดา ๘ พระองค์ และกับหม่อมสมพันธ์ (สกุลเดิม ปาลกะวงศ์ ณ อยุธยา) อีก ๒ พระองค์

สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอเจ้าฟ้าบริพัตรสุขุมพันธุ์ กรมพระนครสวรรค์วรพินิตทรงเข้ารับราชการในสมัยรัชกาลที่ ๕ ตั้งแต่สมัย พ.ศ.๒๔๔๖ ถึง พ.ศ. ๒๔๗๕ ทูลกระหม่อมทรงดำรงตำแหน่งผู้บัญชาการทหารเรือ เสนาธิการทหานบก อภิรัฐมนตรี ผู้สำเร็จราชการแทนพระองค์ (รัชกาลที่ ๗) และเสนาบดีกระทรวงมหาดไทย ภายหลังเปลี่ยนแปลงการปกครอง ตั้งแต่ต้นเดือน กรกฎาคม ๒๔๗๕ จึงออกไปประทับ ณ เมืองบันดุง ประเทศอินโดนีเซีย จนเสด็จทิวงคตด้วยโรคพระทัยผสมพระวักกะพิการเมื่อ วันที่ ๑๘ มกราคม พ.ศ.๒๔๘๗ พระชันษา ๖๔ ปี

> *ทูลกระหม่อมทรงมีความสามารถทั้งในด้านดนตรีไทยและดนตรีสากล ซึ่งในทางด้านดนตรีไทยนั้นทรงชำนาญด้านซอสามสาย ซึ่งภายหลังเสด็จกลับจากการศึกษาจากประเทศเยอรมัน ทรงสร้างวังบางขุนพรหม และทรงหาวงปี่พาทย์มาประจำวัง แต่เริ่มแรกนั้นทรงใช้วงดนตรีไทยของตระกูลนิลวงศ์ จังหวัดสมุทรสงคราม ภายหลังทรงรับวงของหลวงกัลยาณมิตตาวาส (ทับ) ซึ่งเป็นบิดาของครูจางวางทั่ว พาทยโกศล เข้ามาในพระอุปถัมภ์ และประทานนามสกุลให้ตระกูลนี้ว่า “พาทยโกศล” ทำให้จางวางทั่วได้เข้ามามีบทบาทในเรื่องของวงโยธวาทิตของกองทัพเรือด้วย* (อนุรักษ์ บุญแจะ, ๒๕๓๙ : ๖๐)

ผลงานของท่านมีมากมายทั้งเพลงฝรั่งและเพลงไทยประสานเสียงเพลงฝรั่งที่ท่านได้ประพันธ์ขึ้นเป็นเพลงที่มีทำนองฝรั่งแท้ซึ่งมี ๕ เพลง ได้แก่

๑. วอลทซ์ปลื้มจิตต์
๒. วอลซ์ประชุมพล
๓. วอลทซ์โนรี
๔. มณฑาทอง
๕. มาร์ชบริพัตร

นอกจากท่านจะประพันธ์เพลงฝรั่งแล้วท่านยังประพันธ์เพลงไทยประสานเสียงแบบฝรั่งอีกด้วยซึ่งเพลงไทยประสานเสียงแบบฝรั่งนั้นได้แก่

๑. เพลงสุดเสนาะ มาจากเพลงแสนเสนาะ
๒. วอลทซ์เมฆลา มาจากเพลงหกบท
๓. เพลงมหาฤกษ์ มาจากเพลงมหาฤกษ์ ๒ ชั้น
๔. เพลงสรรเสริญเสือป่า มาจากเพลงบุหลันลอยเลื่อน ๒ ชั้น
๕. เพลงสาครลั่น มาจากเพลงคลื่นกระทบฝั่งสองชั้น เพลงทะเลบ้า
๖. เพลงมหาชัย มาจากเพลงมหาชัย ๒ ชั้นของเดิม
๗. เพลงโศก มาจากเพลงโศก ๒ ชั้น
๘. เพลงนางครวญทางฝรั่ง มาจากเพลงนางครวญ เถา

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

นอกจากนี้ยังมีเพลงไทยที่ใช้บรรเลงในวงโยธวาทิตอีกด้วย ซึ่งท่านได้นำเอาเพลงไทย ซึ่งบางเพลงท่านได้นำเพลงเก่ามาขยายเป็นสามชั้น และตัดทอนเป็นชั้นเดียว และยังทรงเรียบเรียงเสียงประสานและแยกเสียงประสานสำหรับเครื่องดนตรีในวงโยธวาทิตอีกด้วย โดยท่านได้ใช้วิชาความรู้ในการเรียบเรียงเสียงประสานจากประเทศเยอรมัน ซึ่งเพลงที่ท่านได้นิพนธ์นั้นมีดังนี้

๑. เพลงเขมรพวง เถา
๒. เพลงทยอยนอก เถา
๓. พวงร้อย เถา
๔. แขกมัสซีรีห์ เถา
๕. เขมรใหญ่ เถา
๖. แขกสาย เถา
๗. โหมโรงสะบัดสะบิ้ง ๓ ชั้น
๘. ถอนสมอ เถา
๙. เขมรโพธิสัตว์ เถา
๑๐. ขับไม้บัณเฑาะว์
๑๑. พม่า เถา (เพลงพม่า ๕ ท่อน เถา)
๑๒. ทยอยเขมร เถา
๑๓. ครอบจักรวาล เถา
๑๔. แขกสี่เกลอ เถา
๑๕. บาทสกุณี
๑๖. ทยอยใน เถา
๑๗. บุหลันชกมวย ๓ ชั้น
๑๘. เขมรโพธิสัตว์ เถา

นอกจากการเรียบเรียงเสียงประสานเพลงไทย สำหรับวงโยธวาทิตแล้ว ท่านยังได้นิพนธ์เพลงที่ใช้สำหรับวงปี่พาทย์อีกด้วย ซึ่งได้แก่

๑. แขกมอญบางขุนพรหม เถา (สำหรับวงปี่พาทย์)
๒. อาถรรพ์ เถา
๓. น้ำลอดใต้ทราย เถา
๔. โหมโรงขยะแขยง ๓ ชั้น
๕. จีนลั่นถัน เถา
๖. วิลันดาโอด เถา
๗. อัปสรสำอาง เถา
๘. จีนเข้าห้อง เถา
๙. พวงร้อย เถา
๑๐. พระจันทร์ครึ่งซีก เถา
๑๑. โหมโรงประเสบัน ๓ ชั้น
๑๒. เทวาประสิทธิ์ เถา
๑๓. แขกสาย เถา
๑๔. แขกสาหร่าย ๓ ชั้น
๑๕. ครวญหา เถา
๑๖. กำสรวลสุรางค์ เถา
๑๗. ดอกไม้ร่วง เถา
๑๘. สุรางค์จำเรียง เถา
๑๙. จีนเก็บบุปผา เถา
๒๐. ถอนสมอ เถา
๒๑. จิ้งจกทอง เถา

นอกจากเป็นเพลงรวมวงแล้วท่านยังมีความสามารถในการนิพนธ์เพลงเดี่ยว ซึ่งเพลงเดี่ยวจะเป็นเพลงเดี่ยวซอสามสาย และเดี่ยวแตรคอร์เนทโดยเพลงที่ท่านนิพนธ์ได้แก่

๑. เดี่ยวซอสามสาย เพลงบุหลันลอยเลื่อน
๒. เดี่ยวซอสามสาย เพลงขับไม้บัณเฑาะว์ ๒ ชั้น
๓. เดี่ยวซอสามสาย เพลงอาเฮีย เถา
๔. เดี่ยวซอสามสาย เพลงสารถี ๓ ชั้น
๕. เดี่ยวแตรคอร์เนท เพลงสารถี ๓ ชั้น

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

จะเห็นได้ว่าทูลกระหม่อมบริพัตรทรงมีความสามารถทางดนตรีเป็นอย่างมากการวงโยธวาทิตได้เจริญก้าวหน้าไปไกลมากในยุคนั้น รวมทั้งการประพันธ์เพลงไทยโดยแยกเสียงประสานในเครื่องดนตรีวงโยธวาทิต โดยยังยึดหลักของธรรมเนียมของไทยไว้อย่างเข้มแข็ง ซึ่งจะเห็นว่าท่านได้นิพนธ์เดี่ยวแตรคอร์เน็ท เพลงสารถี สามชั้น แสดงให้เห็นว่านักดนตรีวงโยธวาทิตในสมัยนั้นมีความสามารถมากจนถึงขั้นเดี่ยวเครื่องดนตรีได้

๓.๖ นิ้วและเสียงของปี่คลาริเน็ต

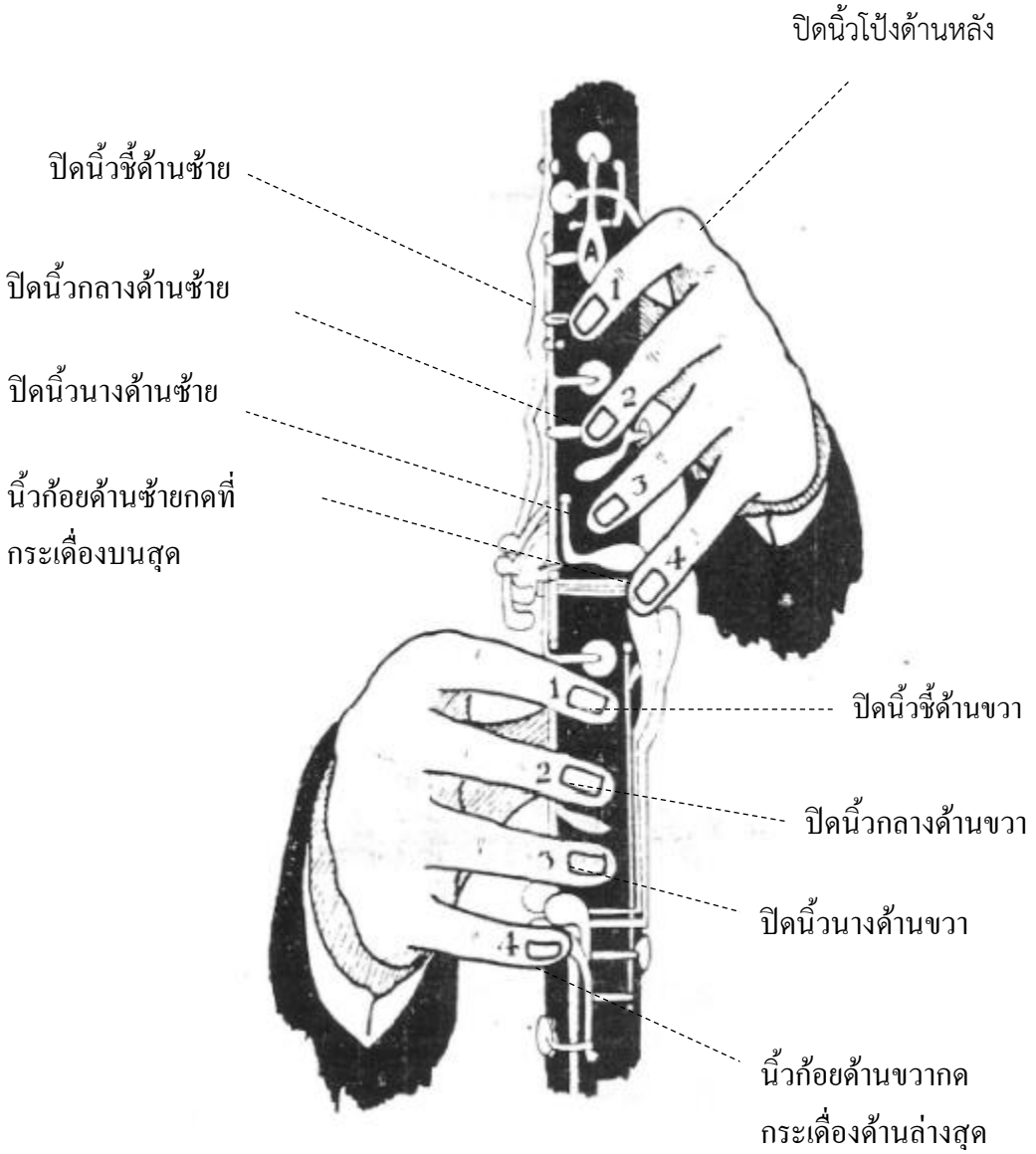
ลักษณะของปี่คลาริเน็ตเป็นเครื่องดนตรีประเภทเครื่องเป่า เปลี่ยนเสียงต่างๆนั้นจะต้องใช้นิ้วมือเปิดปิดรูของเครื่อง เพื่อให้เกิดการเปลี่ยนเสียงในหัวข้อนี้จะได้อธิบายเสียงและการวางนิ้วที่จะทำให้เกิดเสียงในตัวโน้ตต่างๆ โดยจะอธิบายในลักษณะของบันไดเสียง ๗ เสียงตามเครื่องดนตรีไทย “Heptatonic scale”

เสียงแรกนั้นจะอธิบายในเสียงมีต่ำ โดยเสียงมีต่ำนั้นมีเสียงที่ใกล้เคียงกับลูกฆ้องวงใหญ่ลูกทวน หรือลูกที่หนึ่งของฆ้องวงใหญ่และจะเริ่มไล่เสียงขึ้นไปจนถึงเสียงสูงสุดที่ใช้ในการบรรเลงเพลงเดี่ยวเชิดนอก โดยจะสิ้นสุดที่เสียงซอลสูงสุด

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

๓.๖.๑ เสียงมีต่ำ

เสียงมีต่ำคือเสียงที่ต่ำที่สุดของปี่คลาริเน็ต ซึ่งในการบรรเลงเสียงมีต่ำจะต้องขยายริมฝีปากให้กว้างห่อริมฝีปากเล็กน้อย ใช้ลมในการเป่ามาก

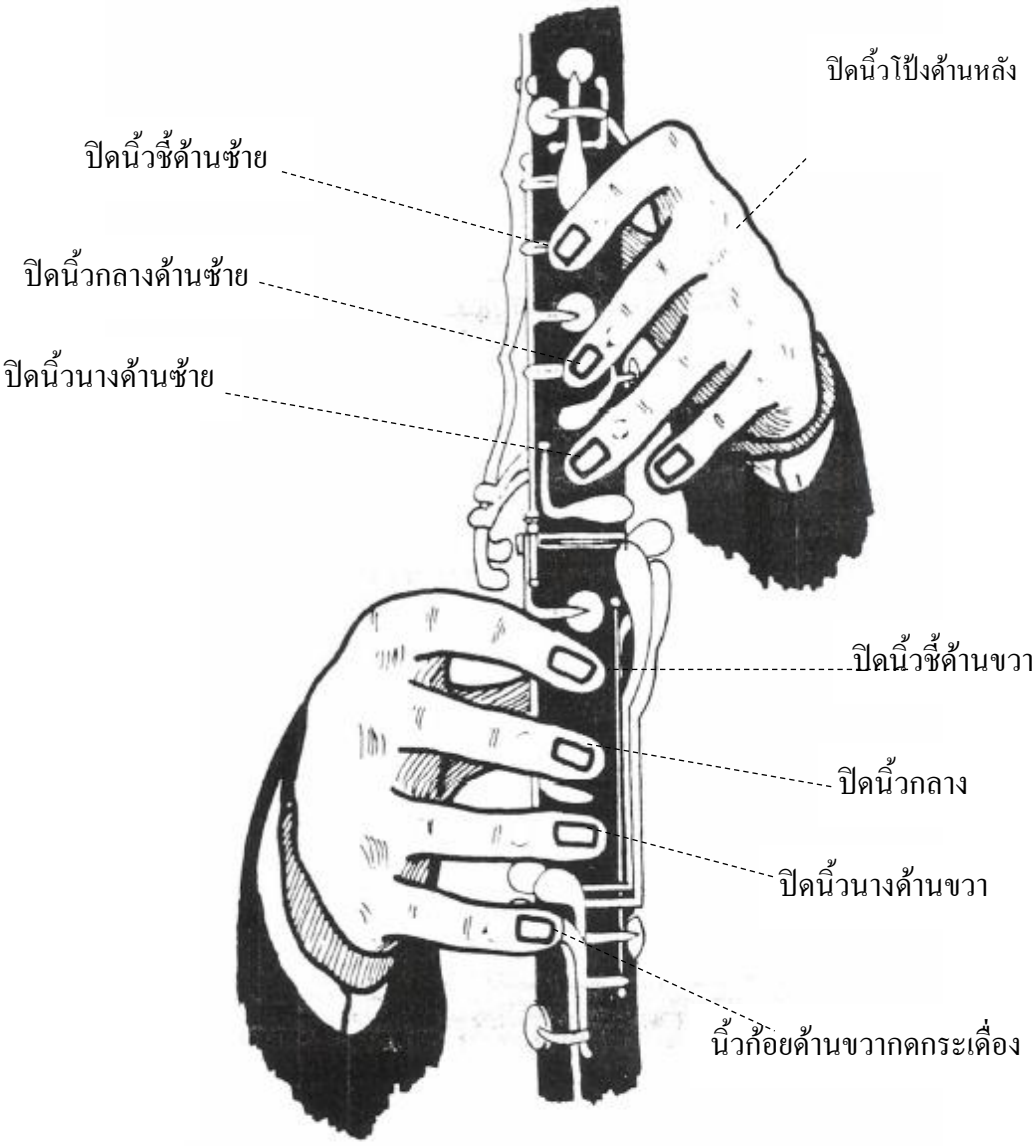


ภาพที่ ๓.๘ การกดเสียงมีต่ำ

(ที่มาภาพ: C. Paul Her Furth A Tune a Day for Clarinet)

การเป่าเสียงมีต่ำ จะใช้นิ้วทั้งหมดในการปิดรู และกดกระเดื่อง ทั้งมือซ้ายและมือขวาตามที่ปรากฏในรูปภาพ

๓.๖.๒ เสียงฟาต่ำ

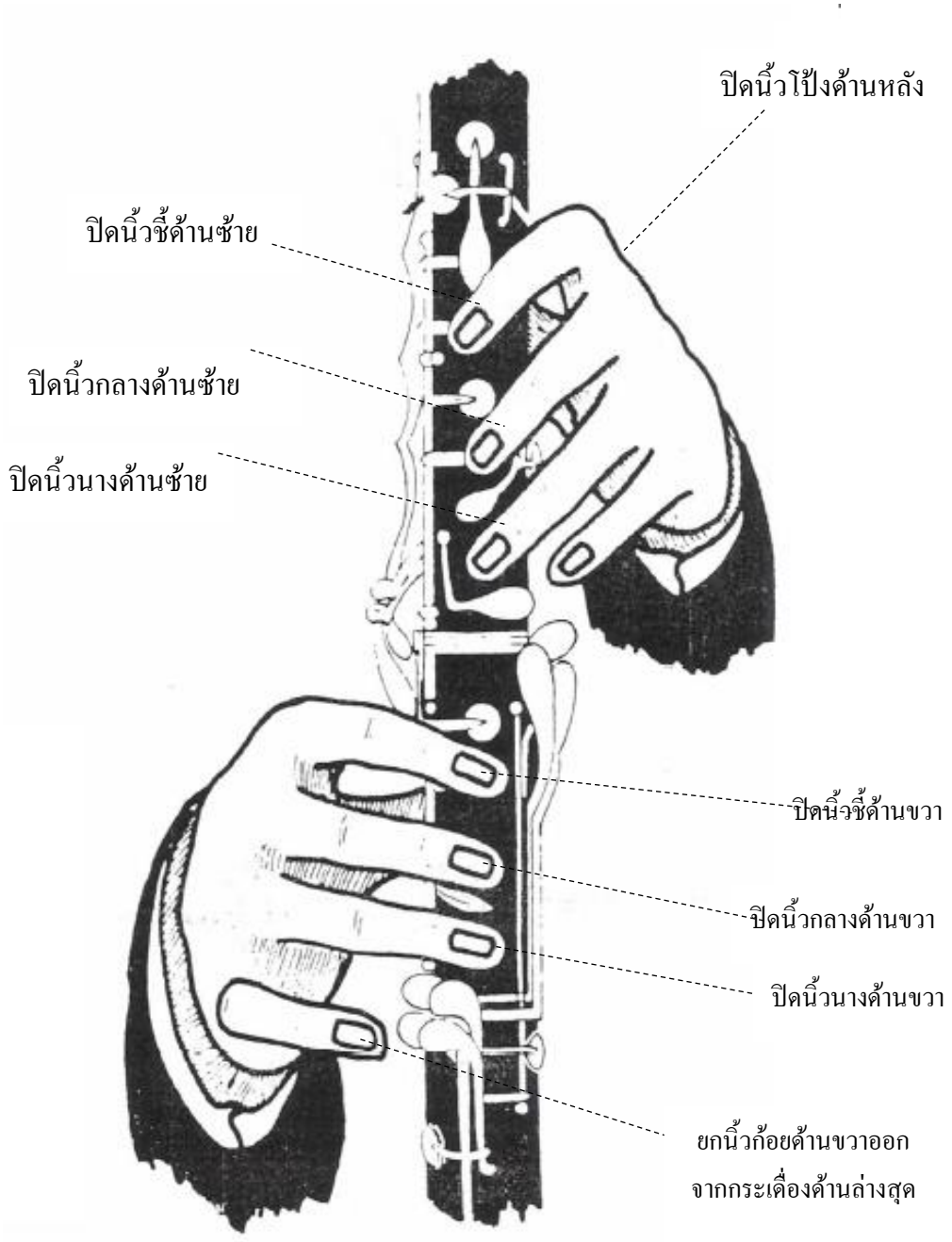


ภาพที่ ๓.๙ การกดเสียงฟาต่ำ

(ที่มาภาพ:C. Paul Her Furth A Tune a Day for Clarinet)

ในการเป่าเสียงฟาต่ำนั้นการใช้ลมจะคล้ายคลึงกับเสียงมีต่ำ ซึ่งการใช้นิ้วในเสียงฟาต่ำนั้นเพียงยกนิ้วก้อยมือซ้ายออกจากกระเดื่อง จะทำให้เสียงมีต่ำเปลี่ยนเป็นเสียงฟาต่ำ

๓.๖.๓ เสียงซอลต่ำ

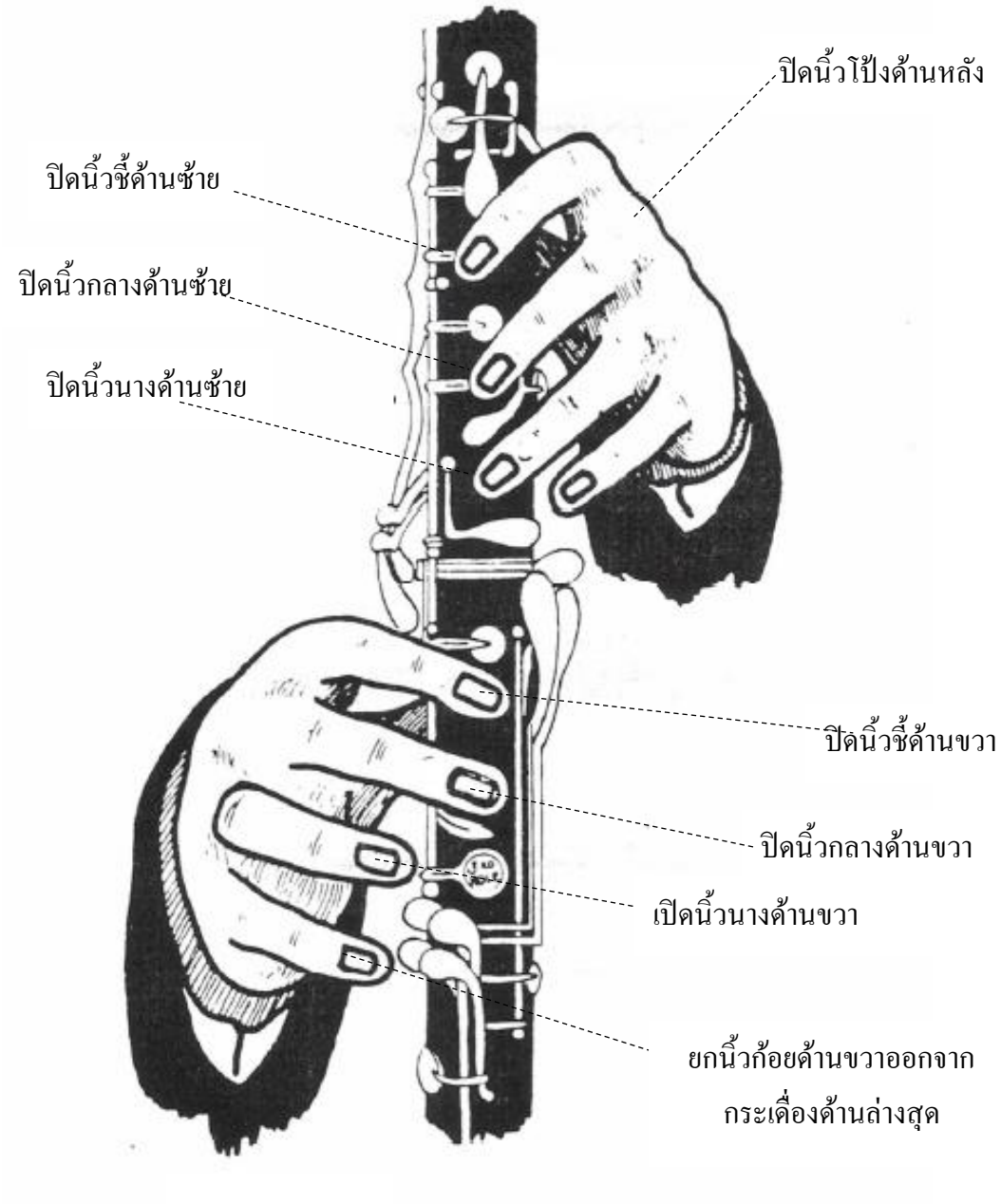


ภาพที่ ๓.๑๐ การกดเสียงซอลต่ำ

(ที่มาภาพ:C. Paul Her Furth A Tune a Day for Clarinet)

ในเสียงซอลต่ำจะใช้ลมมากพอสมควร เปิดริมฝีปากพอประมาณ ยกนิ้วก้อยด้านขวาออกจากกระเดื่อง เสียงจะเปลี่ยนจากฟาต่ำเป็นเสียงซอลต่ำ

๓.๖.๔ เสียงลาต่ำ

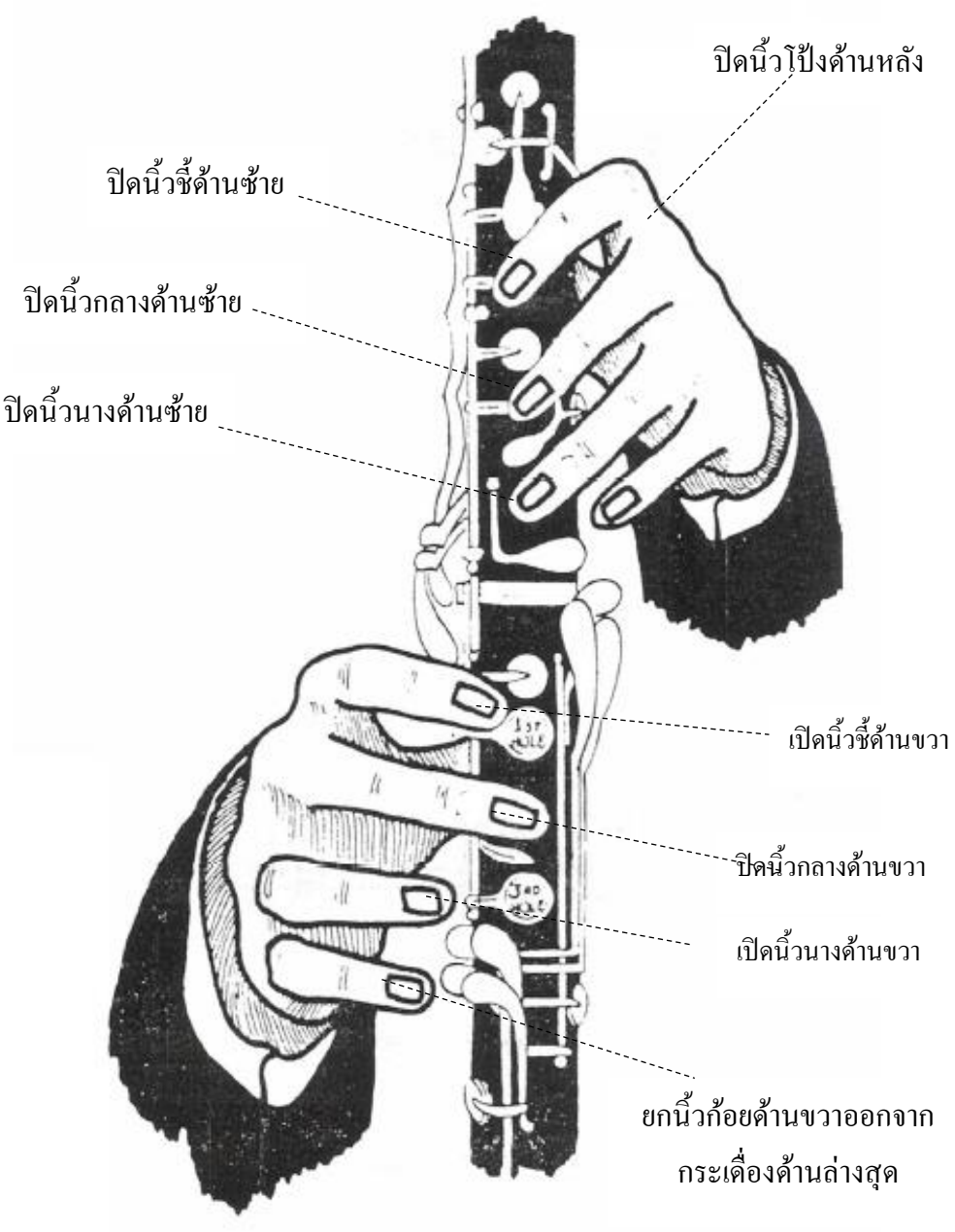


ภาพที่ ๓.๑๑ การกดเสียงลาต่ำ

(ที่มาภาพ:C. Paul Her Furth A Tune a Day for Clarinet)

เสียงลาต่ำจะใช้ลมที่น้อยกว่าเสียงซอลต่ำ ยกนิ้วนางด้านขวาออกจากรูปิดจะทำให้เปลี่ยนจากเสียงซอลต่ำเป็นเสียงลาต่ำ

๓.๖.๕ เสียงทีต่ำ

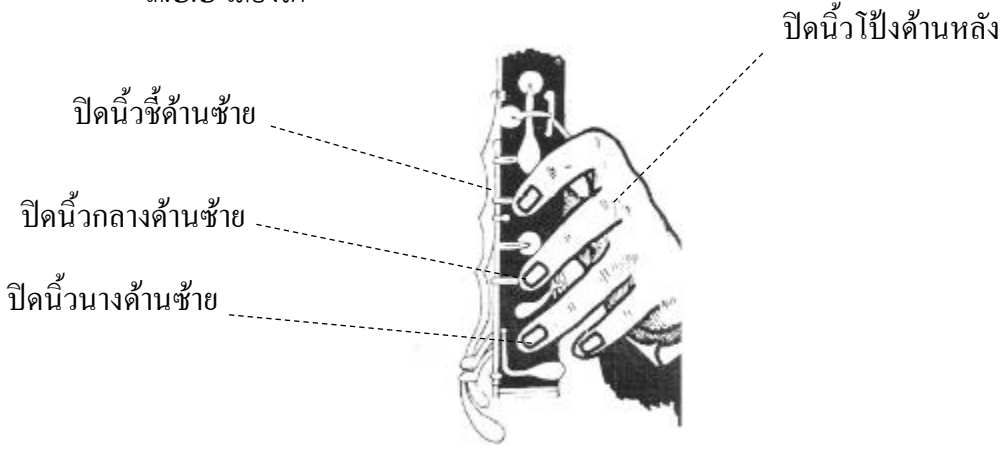


ภาพที่ ๓.๑๒ การกดเสียงทีต่ำ

(ที่มาภาพ: C. Paul Her Furth A Tune a Day for Clarinet)

การเป่าเสียงทีต่ำจะใช้ลมใกล้เคียงกับเสียงลาต่ำ โดยเมื่อยกนิ้วชี้ขวาขึ้นเสียงจะเปลี่ยนจากเสียงลาต่ำเป็นเสียงทีต่ำ

๓.๖.๖ เสียงโด

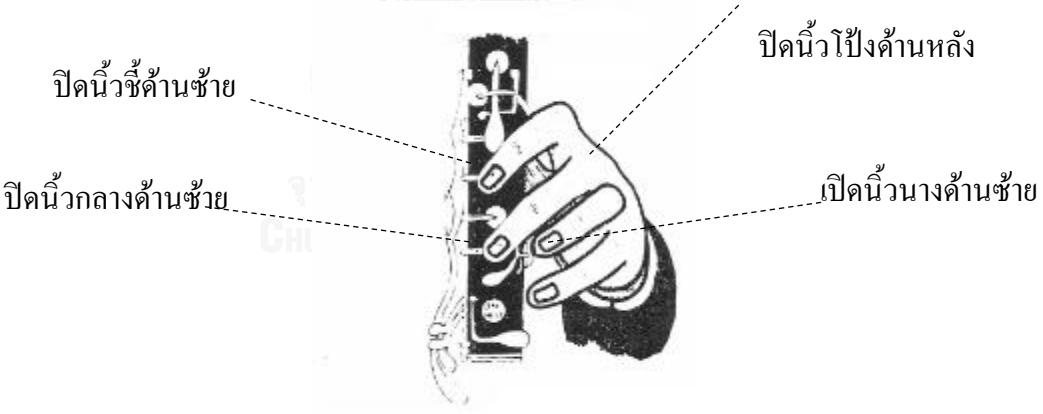


ภาพที่ ๓.๑๓ การกดเสียงโด

(ที่มาภาพ:C. Paul Her Furth A Tune a Day for Clarinet)

การใช้ลมในเสียงโดจะเริ่มมีการใช้ลมที่เบากว่าการใช้ลมในช่วงของเสียงต่ำ โดยมือขวาจะปล่อยหมดในการเป่าเสียงโด

๓.๑๒.๗ เสียงเร

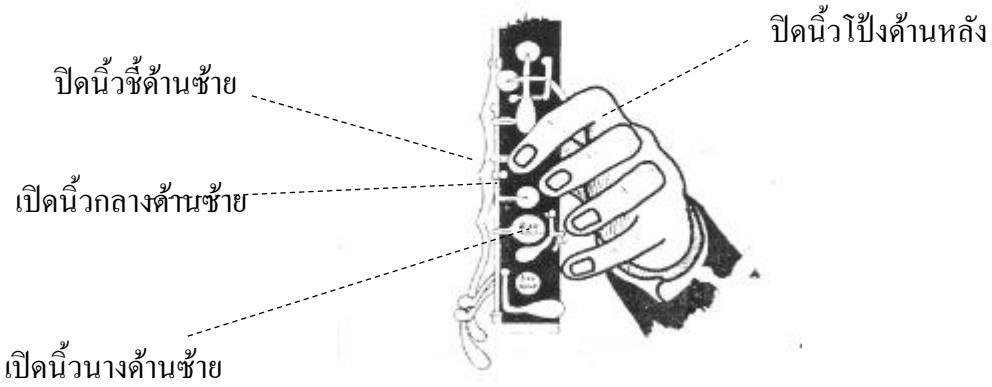


ภาพที่ ๓.๑๔ การกดเสียงเร

(ที่มาภาพ: C. Paul Her Furth A Tune a Day for Clarinet)

การเป่าเสียงเรจะเปิดนิ้วนางขึ้น เสียงจะเปลี่ยนเสียงโดเป็นเสียงเร โดยนิ้วของมือขวานั้นจะเปิดหมด

๓.๖.๘ เสียงมี

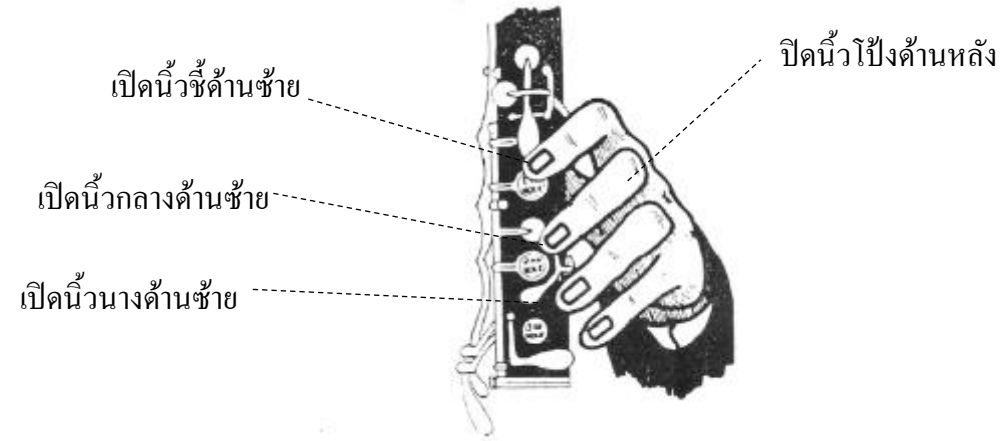


ภาพที่ ๓.๑๕ การกดเสียงมี

(ที่มาภาพ: C. Paul Her Furth A Tune a Day for Clarinet)

การเป่าเสียงมีนิ้วมือขวาจะเปิดทั้งหมด มือซ้ายจะกดนิ้วชี้และนิ้วโป้ง จะใช้ลมปานกลางในการเป่า

๓.๑๒.๙ เสียงฟา

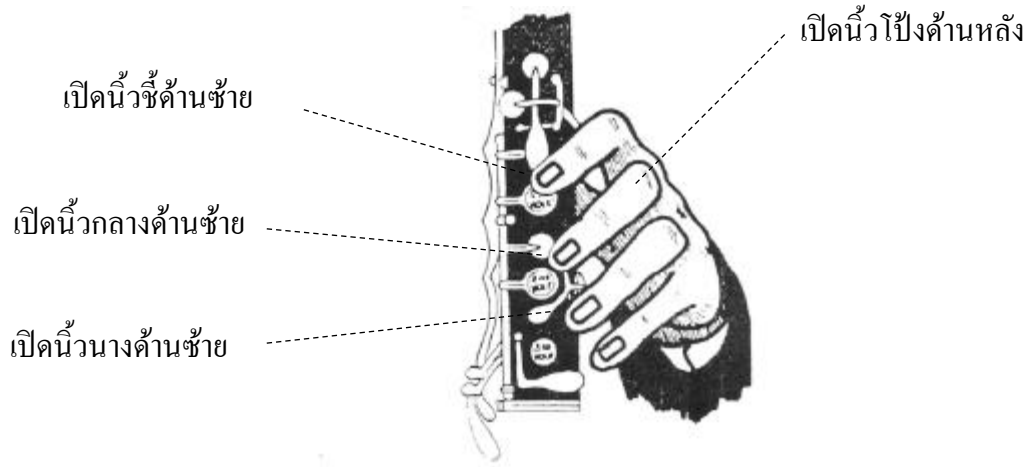


ภาพที่ ๓.๑๖ การกดเสียงฟา

(ที่มาภาพ: C. Paul Her Furth A Tune a Day for Clarinet)

การเป่าเสียงฟาจะกดเพียงนิ้วโป้งหลังเพียงนิ้วเดียวส่วนนิ้วอื่นๆจะเปิดหมด

๓.๖.๑๐ เสียงซอล

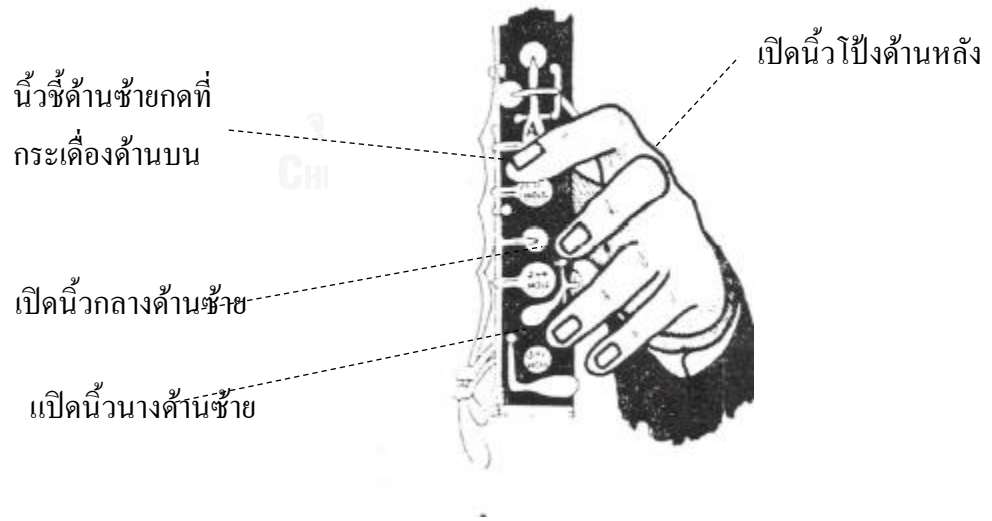


ภาพที่ ๓.๑๗ การกดเสียงซอล

(ที่มาภาพ: C. Paul Her Furth A Tune a Day for Clarinet)

การเป่าเสียงซอลทุกนิ้วจะเปิดหมดทั้งมือซ้ายและมือขวา ซึ่งการใช้ลมจะใช้ลมปานกลาง และบีบริมฝีปากเล็กน้อย

๓.๖.๑๑เสียงลา

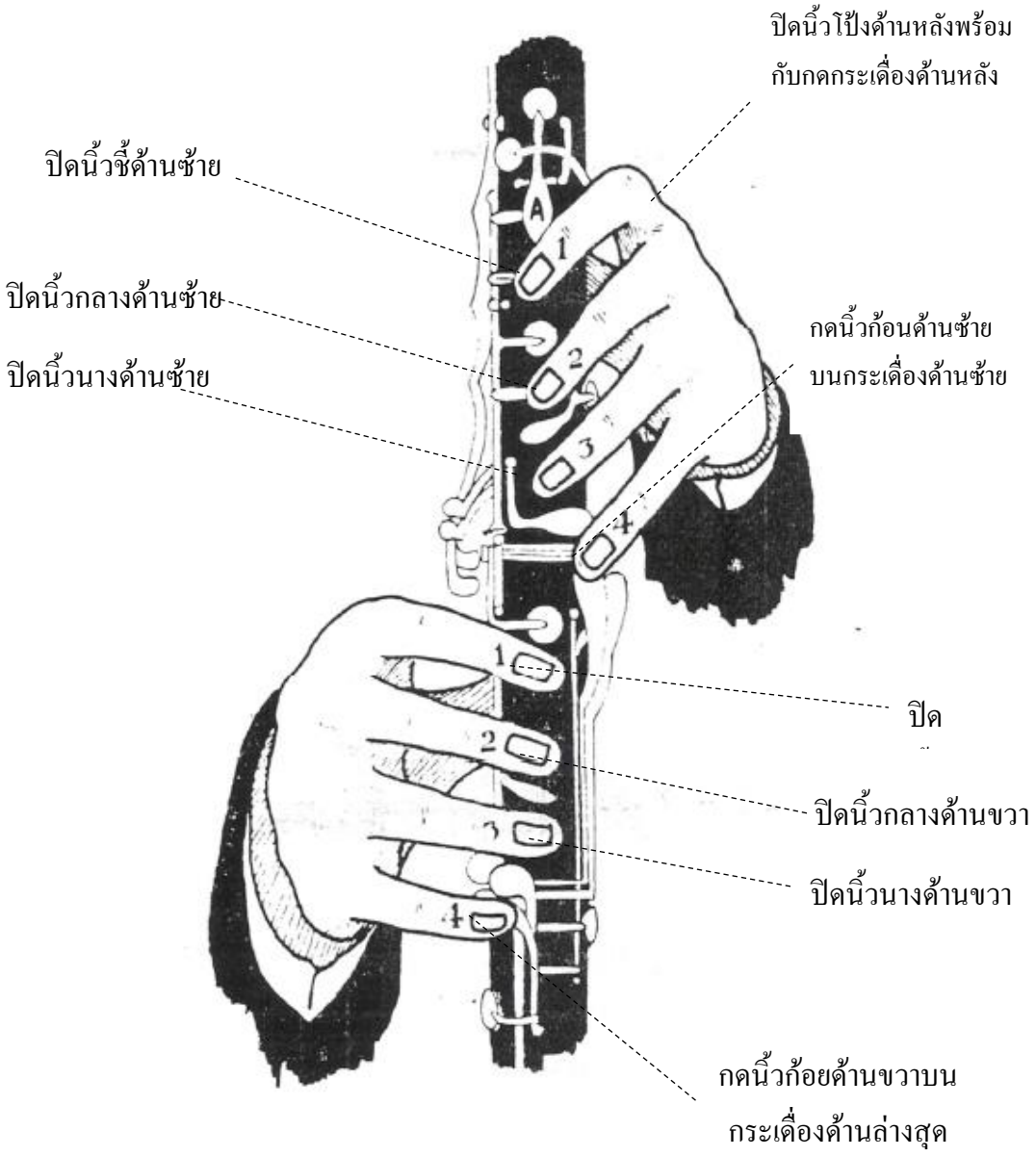


ภาพที่ ๓.๑๘ การกดเสียงลา

(ที่มาภาพ: C. Paul Her Furth A Tune a Day for Clarinet)

การเป่าเสียงลาจะใช้นิ้วชี้กดไปยังกระเดื่องดงรูปส่วนนิ้วที่เหลือจะเปิดหมดทั้งมือซ้ายและมือขวา ซึ่งการใช้ลมจะใช้ลมปานกลาง และบีบริมฝีปากเล็กน้อย

๓.๖.๑๒ เสียงที

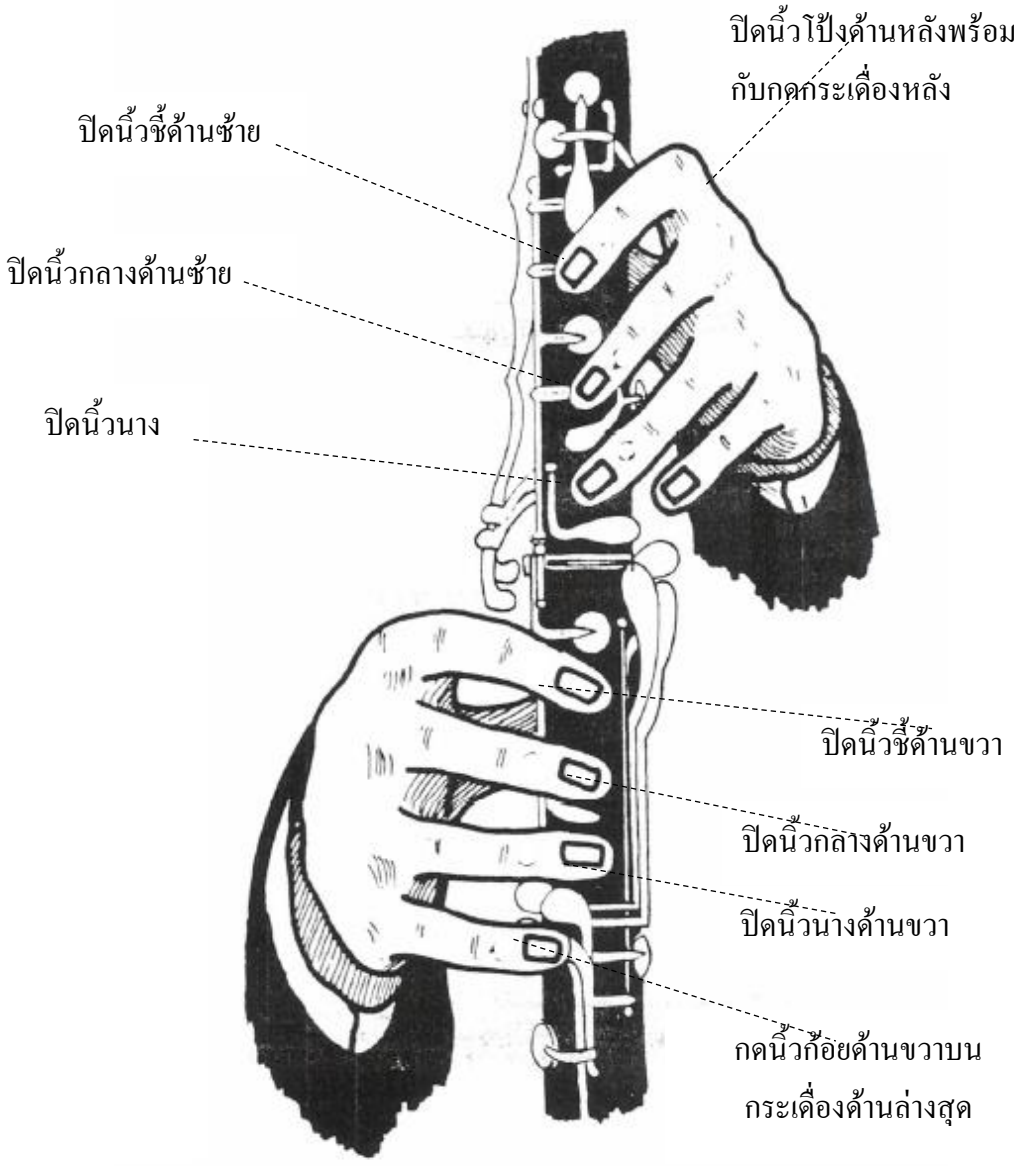


ภาพที่ ๓.๑๙ การกดเสียงที

(ที่มาภาพ: C. Paul Her Furth A Tune a Day for Clarinet)

การใช้ลมจะใช้ลมในระดับปานกลาง โดยลักษณะการกดนั้นจะเหมือนกับเสียงมีต่ำ แต่จะแตกต่างกันตรงที่ใช้นิ้วโป้งกดกระเดื่องด้านหลังเพิ่มขึ้นมา

๓.๖.๑๓ เสียงโดสูง

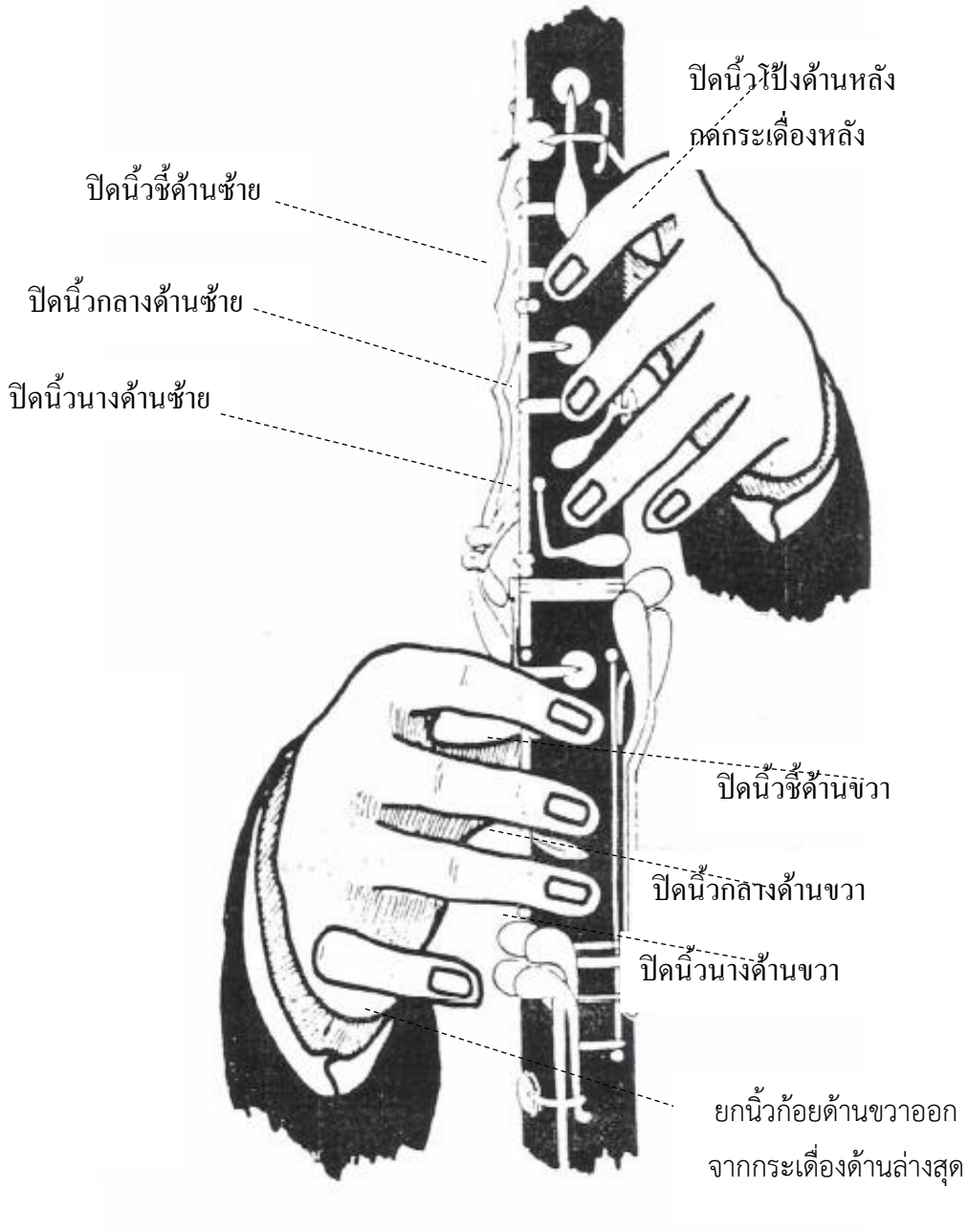


ภาพที่ ๓.๒๐ การกดเสียงโดสูง

(ที่มาภาพ: C. Paul Her Furth A Tune a Day for Clarinet)

การเป่าเสียงโดสูงจะใช้กำลังลมปกติ บีบริมฝีปากเล็กน้อย

๓.๖.๑๔ เสียงเรสูง

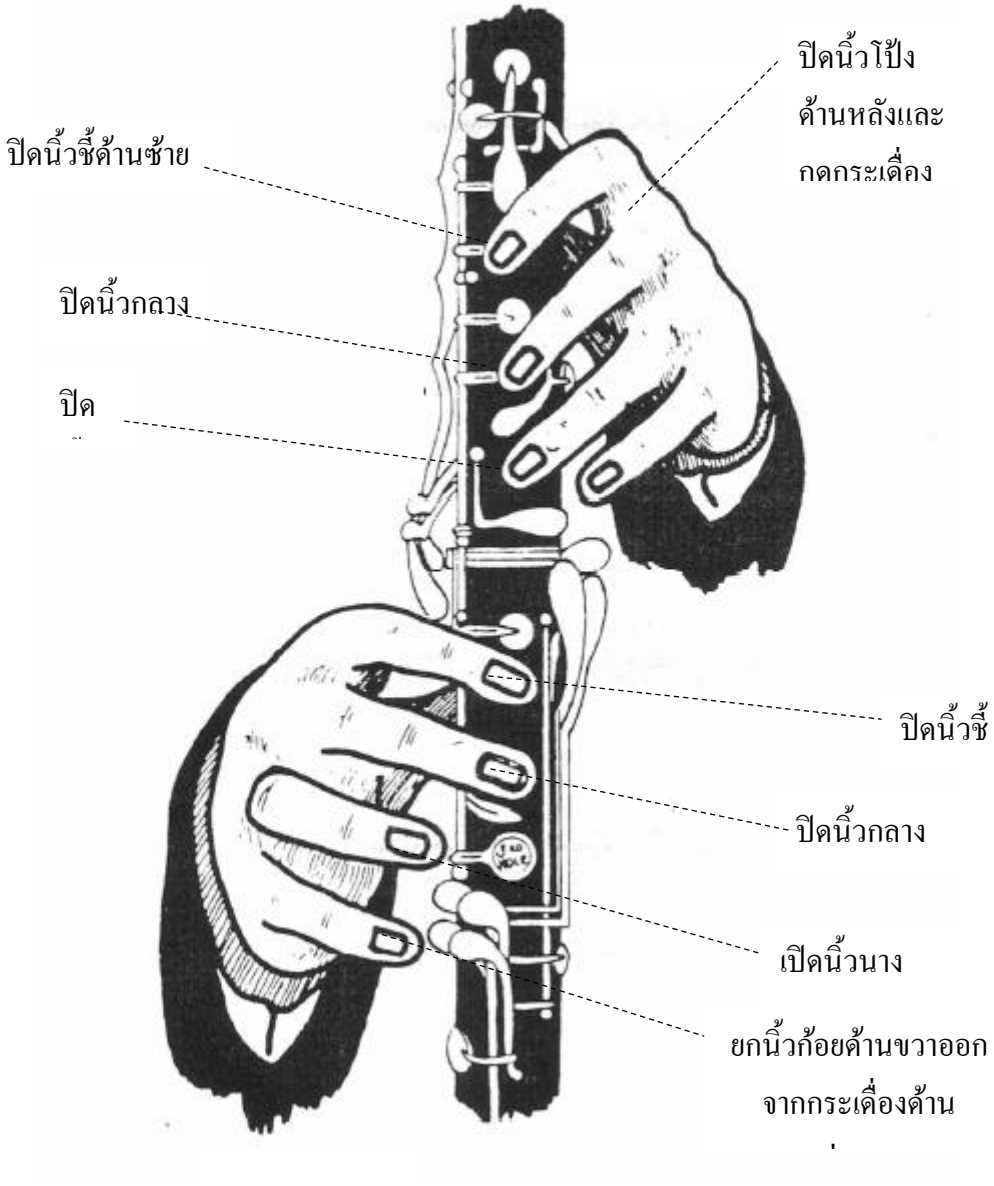


ภาพที่ ๓.๒๑ การกดเสียงเรสูง

(ที่มาภาพ: C. Paul Her Furth A Tune a Day for Clarinet)

การเป่าเสียงเรสูง การใช้ลมจะใช้ลมจะมากว่าเสียงโดสูงเล็กน้อย บีบริมฝีปากเล็กน้อย

๓.๖.๑๕ เสียงมีสูง

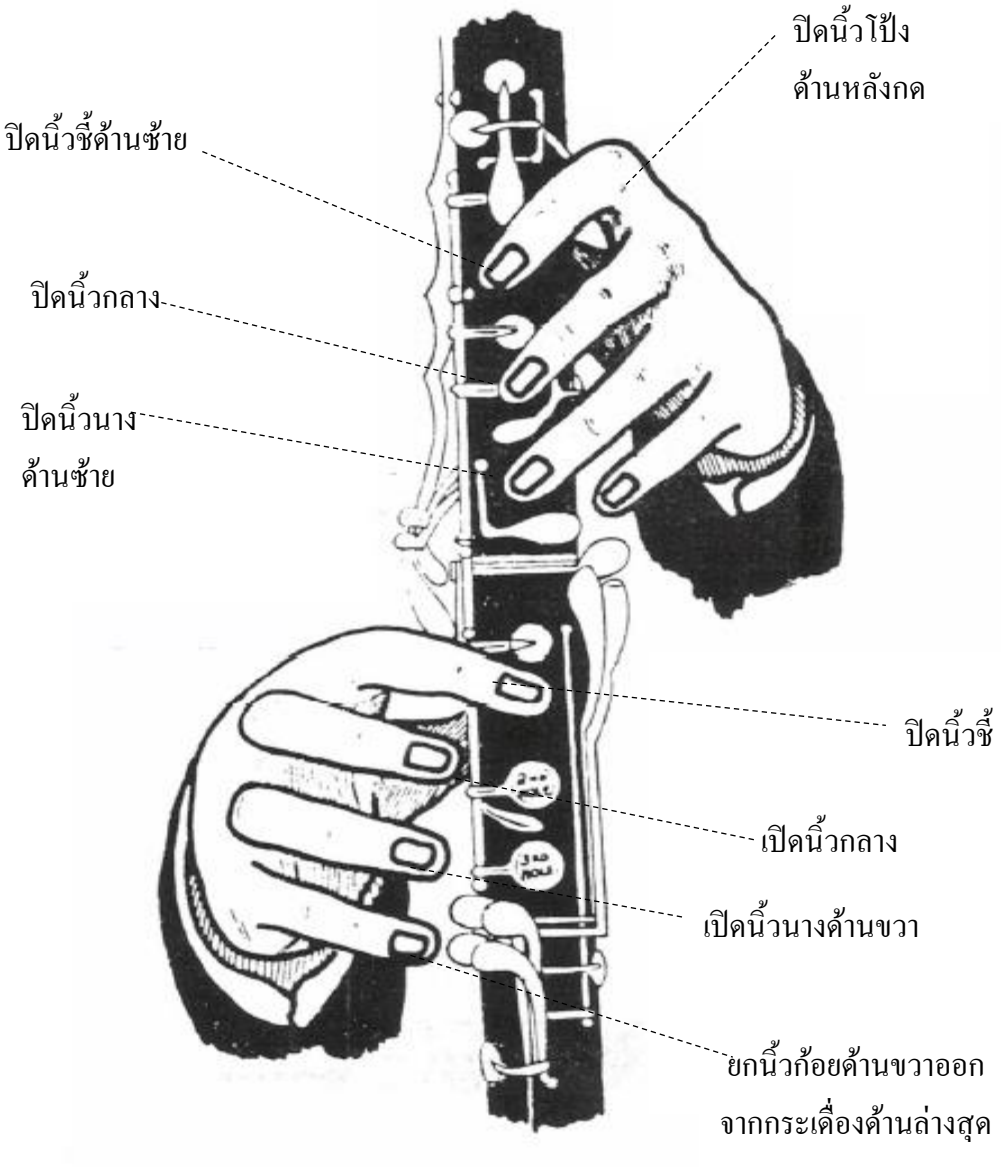


ภาพที่ ๓.๒๒ การกดเสียงมีสูง

(ที่มาภาพ: C. Paul Her Furth A Tune a Day for Clarinet)

การเป่าเสียงมีสูงการใช้ลมจะใช้ลมจะมากกว่าเสียงเรสูงเล็กน้อย บีบริมฝีปากเล็กน้อย

๓.๖.๑๖ เสียงฟาสูง

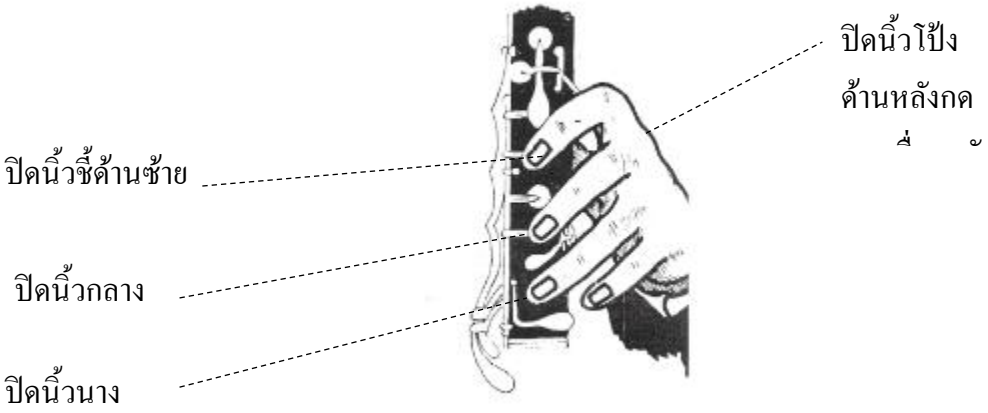


ภาพที่ ๓.๒๓ การกดเสียงฟาสูง

(ที่มาภาพ: C. Paul Her Furth A Tune a Day for Clarinet)

การเป่าเสียงฟาสูงการใช้ลมจะใช้ลมจะมาก กว่าเสียงมีสูงเล็กน้อย บีบริมฝีปากเล็กน้อย

๓.๖.๑๗ เสียงซอลสูง

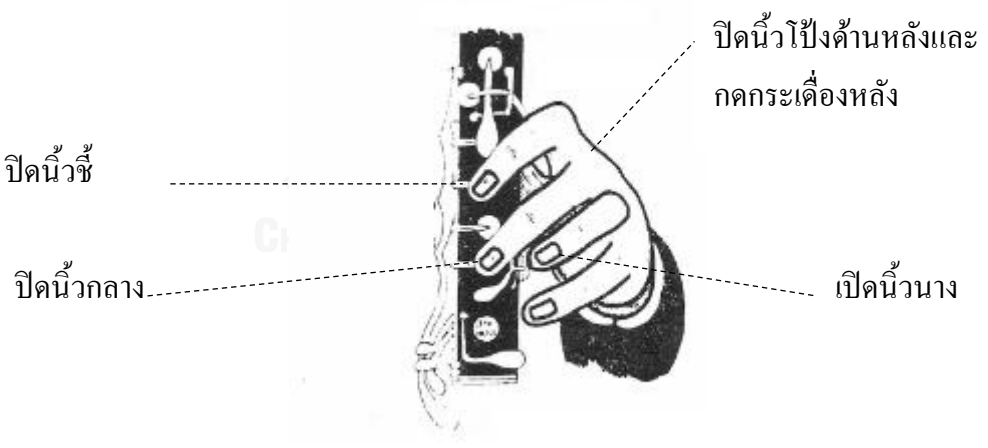


ภาพที่ ๓.๒๔ การกดเสียงซอลสูง

(ที่มาภาพ: C. Paul Herfurth A Tune a Day for Clarinet)

การใช้ลมจะใช้ลมจะมากกว่าเสียงฟาสูงเล็กน้อย บีบริมฝีปากเล็กน้อย โดยมือขวาจะเปิดหมดทุกนิ้ว

๓.๑๒.๑๘ เสียงลาสูง

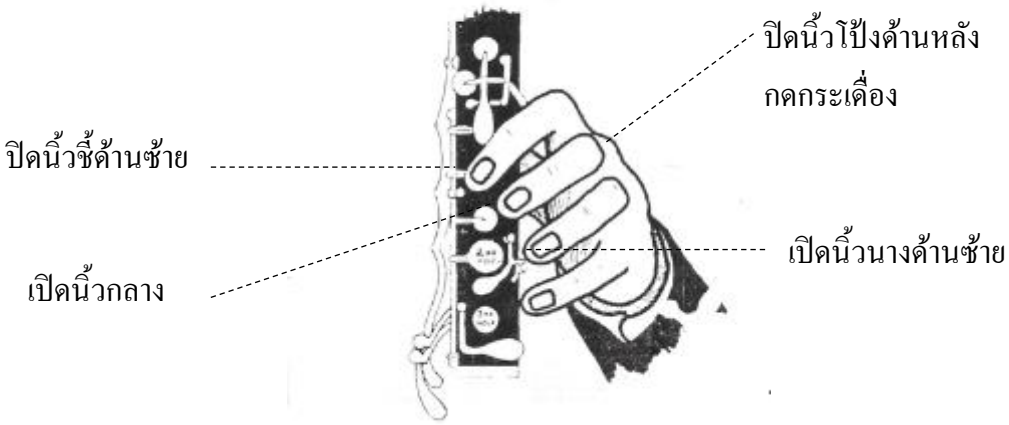


ภาพที่ ๓.๒๕ การกดเสียงทีสูง

(ที่มาภาพ: C. Paul Her Furth A Tune a Day for Clarinet)

การเป่าเสียงทีสูง การใช้ลมจะใช้ลมพอประมาณ บีบริมฝีปากเล็กน้อย มือขวาจะเปิดหมด

๓.๖.๑๙ เสียงทีสูง

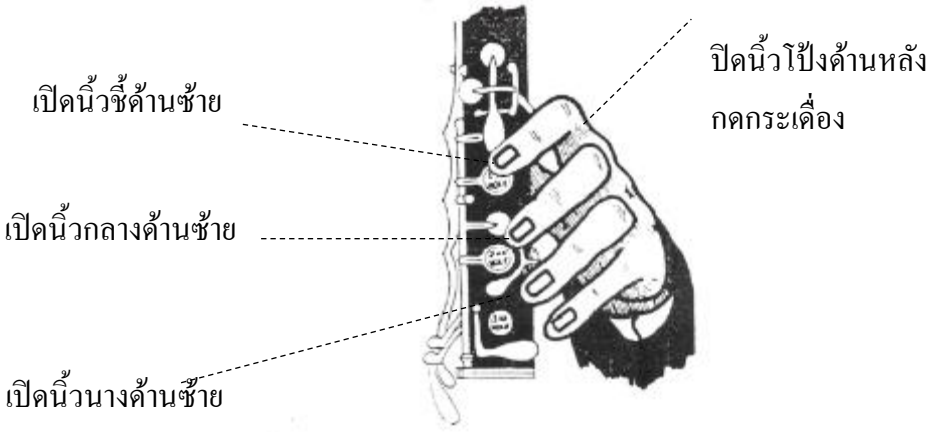


ภาพที่ ๓.๒๖ การกดเสียงลาสูง

(ที่มาภาพ: C. Paul Her Furth A Tune a Day for Clarinet)

การใช้ลมจะใช้ลมพอประมาณ บีบริมฝีปากเล็กน้อย มือขวาจะเปิดหมด

๓.๖.๒๐ เสียงโดสูงสุด

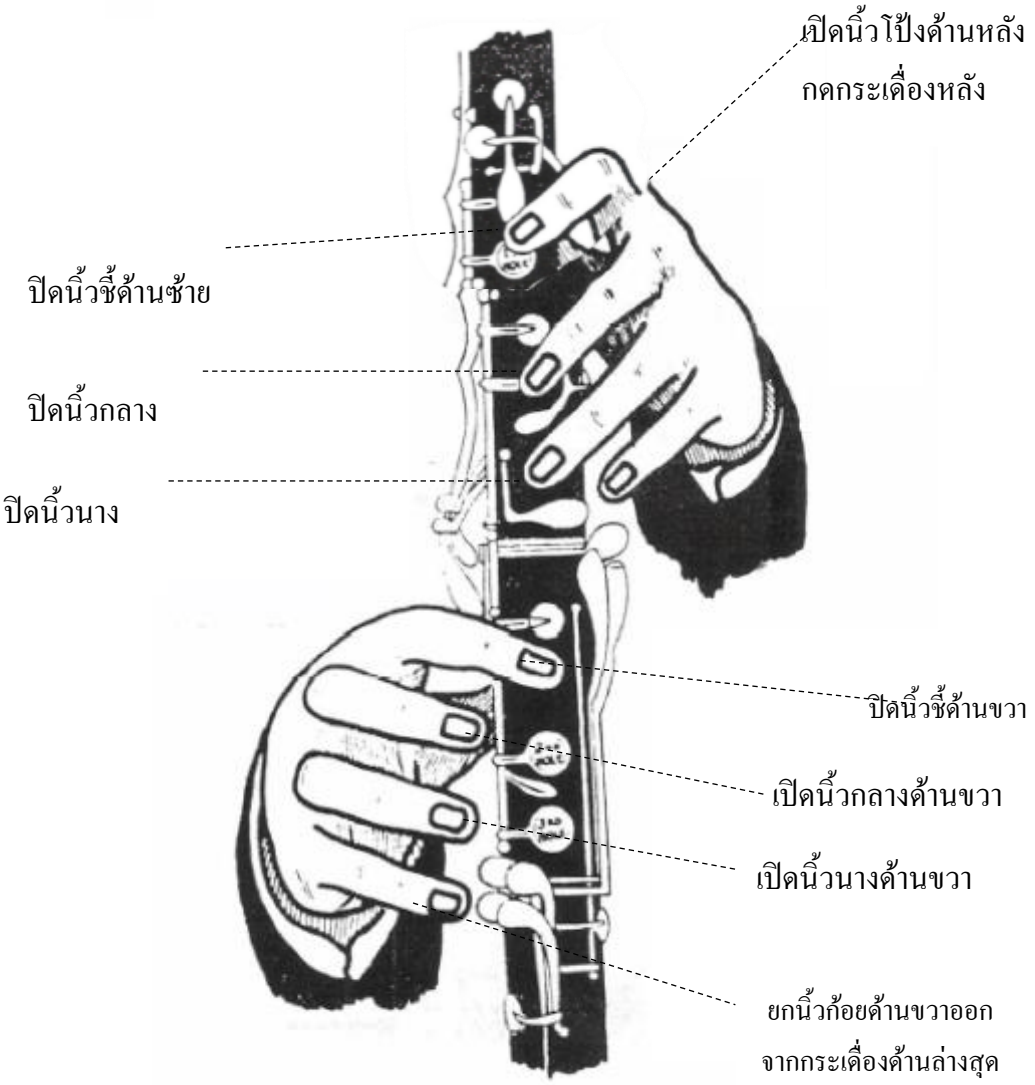


ภาพที่ ๓.๒๗ การกดเสียงโดสูงสุด

(ที่มาภาพ: C. Paul Her Furth A Tune a Day for Clarinet)

การเป่าเสียงโดสูงสุดการใช้ลมจะใช้ลมพอประมาณ บีบริมฝีปากเล็กน้อย มือขวาจะเปิดหมด

๓.๖.๒๑ เสียงเรสูงสุด

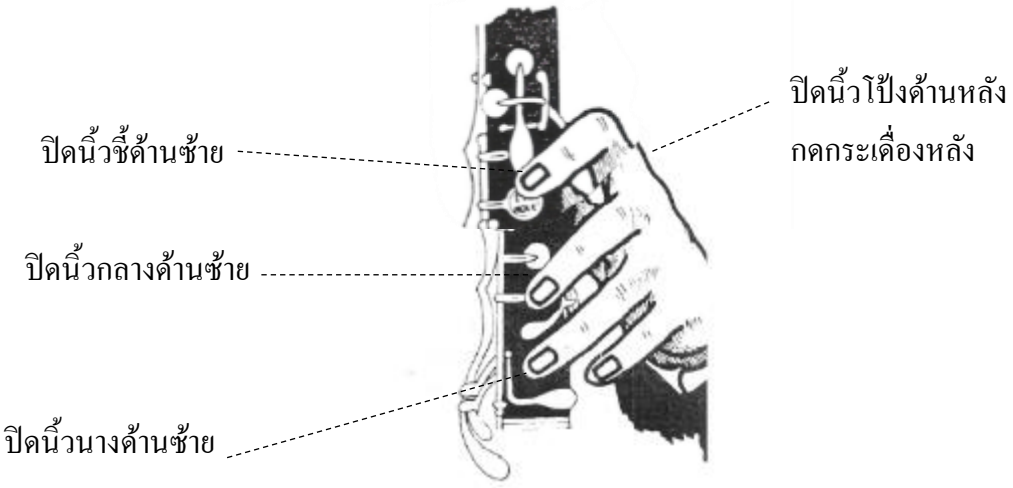


ภาพที่ ๓.๒๘ การกดเสียงเรสูงสุด

(ที่มาภาพ: C. Paul Her Furth A Tune a Day for Clarinet)

การเป่าเสียงเรสูงสุดการใช้ลมจะใช้ลมพอประมาณ บีบริมฝีปากเล็กน้อย มือขวาจะเปิดหมด

๓.๖.๒๒ เสียงมีสูงสุด

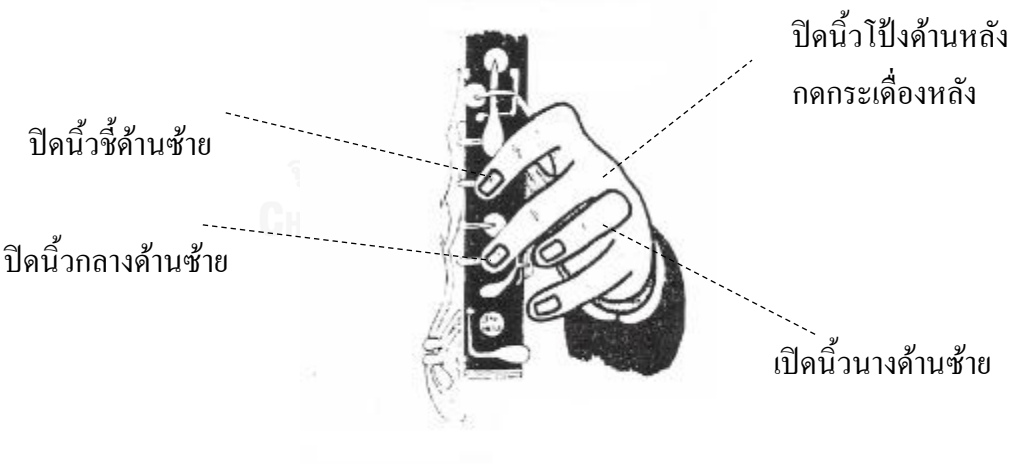


ภาพที่ ๓.๒๙ การกดเสียงมีสูงสุด

(ที่มาภาพ: C. Paul Her Furth A Tune a Day for Clarinet)

การใช้ลมจะใช้ลมพอประมาณ บีบริมฝีปากเล็กน้อย มือขวาจะเปิดหมด

๓.๖.๒๓ เสียงฟาสูงสุด

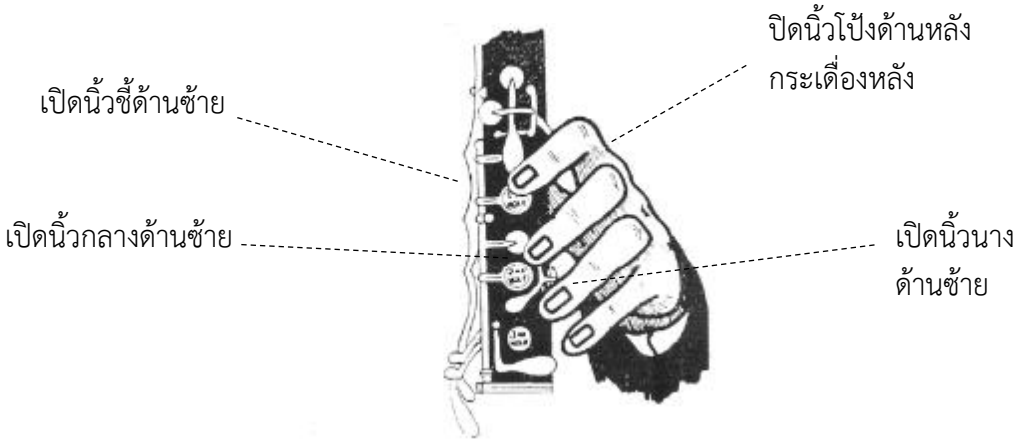


ภาพที่ ๓.๓๐ การกดเสียงฟาสูงสุด

(ที่มาภาพ: C. Paul Her Furth A Tune a Day for Clarinet)

เสียงฟาสูงสุดจะใช้นิ้วเดียวกับเสียงลาสูง ดังนั้นจะต้องบีบริมฝีปากและใช้ริมฝีปากในการควบคุม

๓.๖.๒๔ เสียงฟาสูงสุด



ภาพที่ ๓.๓๑ การกดเสียงซอลสูงสุด

(ที่มาภาพ: C. Paul Her Furth A Tune a Day for Clarinet)

เสียงซอลสูงสุดจะใช้นิ้วเดียวกับเสียงโดสูงสุด ดังนั้นจะต้องบีบริมฝีปากและใช้ริมฝีปากในการควบคุมเสียง

๓.๗ การระบายลม

การระบายลมเป็นกลวิธีพิเศษในการบรรเลงของเครื่องเป่าไทย เช่นปี่ ขลุ่ยเป็นต้น ดังปรากฏในหนังสือทำอย่างไรจึงจะเป่าปี่ได้ดี ใน อนุสรณ์ในงานพระราชทานเพลิงศพ นายเทียบคงลายทอง ซึ่งได้อธิบายการระบายลมไว้ดังนี้

เมื่อเป่าขลุ่ยในระยะที่ลมในทรวงอกจะหมด ให้รีบพองกระพุ้งแก้มออกเพื่อเก็บลม แล้วใช้กระพุ้งแก้มบังคับลมส่วนนี้เข้าไปในขลุ่ยเหมือนกับการบ้วนน้ำออกจากปากพร้อมกับการหายใจเข้าทางจมูกโดยเร็ว ก็ทำให้ลมหมุยเวียนอยู่ภายในร่างกายตลอดไป

(บุญช่วย โสวัตร, เทียบ คงลายทอง, อ้างถึงใน, ๒๕๒๕ : ๑๐๗)

การระบายลมเป็นภูมิปัญญาของเครื่องเป่าของไทย เครื่องเป่าของฝรั่งก็มีการระบายลมด้วยเช่นกันแต่เรียกการระบายลมว่า “Circular Breathing” ซึ่งวิธีการฝึกจะมีความคล้ายคลึงกับของไทยเป็นอย่างมาก หากแต่พบว่าการระบายลมของฝรั่งจะไม่มีการใช้การระบายลมมากนัก จากการสัมภาษณ์อาจารย์วิชาญ เพ็งสงค์เกี่ยวกับสาเหตุของเครื่องเป่าของฝรั่งไม่นิยมการระบายลมมากนัก ดังที่ท่านอธิบายไว้ดังนี้

เนื่องจากการบรรเลงเครื่องเป่าของฝรั่งนั้นวงที่ใช้ในการบรรเลง เช่น วงโยธวาทิต ซึ่งจะเป็นเครื่องเป่าด้วยกันทั้งหมด จะมีกระบวนการที่เรียกว่าการเรียบเรียงเสียงประสานเอาไว้แล้ว ดังนั้นเมื่อผู้บรรเลงบรรเลงเพลงตามโน้ตที่กำหนดก็จะมีการหยุด หรือเว้นว่างตามช่วงต่างๆของเพลง เพื่อให้เครื่องดนตรีชิ้นอื่นได้แสดงความสวยงาม ซึ่งการบรรเลงดังกล่าวจะสลับไปมาเรื่อยๆ ดังนั้นเมื่อถึงช่วงหยุด แม้เพียงหนึ่งตัวโน้ต ผู้บรรเลงก็สามารถหายใจได้อย่างง่ายดาย ดังนั้น การระบายลมของฝรั่งจึงไม่ค่อยพบมากนัก โดยจะพบในการบรรเลงเพลงพื้นเมืองของคนผิวดำซึ่งเรียกว่าดนตรี "Jazz" เป็นต้นเพราะเนื่องจากจะมีเครื่องเป่าเพียงไม่กี่ชิ้น แต่ก็ยังพบการใช้การระบายลมบ้างเล็กน้อย (วิชาญ เพ็งสงค์,สัมภาษณ์, ๘ กันยายน ๒๕๕๗)

นอกจากนี้อาจารย์วิชาญ เพ็งสงค์ ยังให้เหตุผลถึงการเดี่ยวปี่คลาริเน็ตในการบรรเลงเดี่ยวเพลงไทย ซึ่งมีการใช้การระบายลมเกือบทั้งเพลง กับการเดี่ยวปี่คลาริเน็ตของฝรั่งที่มีการใช้การระบายลมน้อยมาก จะมีความแตกต่างเป็นอย่างมากโดยได้อธิบายไว้ว่า

ในการเดี่ยวก็เหมือนกัน ของไทยจะเป็นการเดี่ยวที่ใช้เครื่องดนตรีที่ดำเนินทำนองเครื่องเดียวในการเดี่ยว กับเครื่องประกอบจังหวะ ส่วนในการเดี่ยวของฝรั่งจะมีวงดนตรีบรรเลงรองรับอยู่ โดยคนเดี่ยวจะมีการพักช่วงบ้าง หรือหยุดหายใจได้บ้าง เพราะจะมีวงทั้งวงคอยเชื่อมเสียงอยู่ ดังนั้นการระบายลมของฝรั่งจึงไม่ค่อยได้ใช้หรือแทบจะไม่ใช้เลย (วิชาญ เพ็งสงค์,สัมภาษณ์ ๘ กันยายน ๒๕๕๗)

การระบายลมนั้นมีวิธีในการฝึกหัดโดยการเริ่มจากการฝึกหัดกับหลอดและน้ำ โดย การนำแก้วน้ำใส่น้ำให้ประมาณ ๑ใน๓ แก้ว หากปริมาณน้ำในแก้วมีปริมาณมากจะทำให้การใช้กำลังในการเป่าลมจะใช้กำลังมาก ในทางตรงกันข้ามหากปริมาณน้ำในแก้วมีปริมาณน้องจะใช้กำลังในการเป่าน้อย ทั้งนี้ควรเติมน้ำให้พอประมาณกับความถนัดในการเป่าลมของตนเอง

ภาพที่ ๓.๓๒ แก้วและหลอด

(http://studio.gregoryoakes.com/circular.php)

จากนั้นใส่หลอดดูดน้ำลงในแก้ว และเริ่มเป่าลมผ่านหลอดดูด จะเห็นฟองอากาศออกมาจากน้ำในแก้ว ฝึกหายใจเข้าทางจมูก โดยปกติการหายใจในระหว่างการบรรเลงปี่คลาริเน็ตนั้นจะหายใจทางปากกับทางจมูก ซึ่งต้องฝึกการหายใจทางจมูก

ภาพที่ ๓.๓๓ การเป่าลมผ่านหลอดโดยเกิดฟองอากาศ

(http://studio.gregoryoakes.com/circular.php)

ในระหว่างการเป่าให้เก็บลมในกระพุ้งแก้ม โดยการขยายกระพุ้งแก้มทั้งสองข้างให้มีลักษณะโป่งออกมา โดยทั้งนี้จะยังคงเป่าลมอยู่

ภาพที่ ๓.๓๔ การเก็บลมในกระพุ้งแก้ม

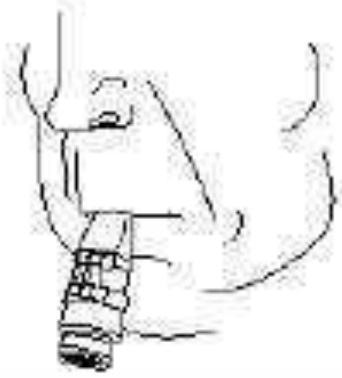
(http://studio.gregoryoakes.com/circular.php)

จากนั้นเมื่อต้องการจะระบายลม จะต้องบีบกล้ามเนื้อที่กระพุ้งแก้มเพื่อให้ลมที่เก็บอยู่ในกระพุ้งแก้มผ่านเข้าไปในหลอด โดยในขณะเดียวกันจะสูดหายใจเข้าทางจมูกพร้อมกัน โดยกระบวนการดังกล่าว ฟองอากาศที่ออกจากหลอดจะต้องมีฟองออกมาตลอด ห้ามไม่ให้ฟองที่ออกมาขาดหายโดยเด็ดขาด ซึ่งจะต้องใช้ระยะเวลาในการฝึก

ภาพที่ ๓.๓๕ การบีบลมออกพร้อมทั้งหายใจเข้าทางจมูก

(http://studio.gregoryoakes.com/circular.php)

ในระหว่างที่ฝึกวิธีการดังกล่าวหากฟองอากาศที่ออกมานั้นออกมาโดยไม่มีการขาดตอนแล้ว ขั้นตอนต่อไปจะเริ่มการฝึกกับเครื่องดนตรีจริง ซึ่งจะใช้วิธีการเดียวกันคือการเก็บลมในกระพุ้งแก้มและบีบลมในกระพุ้งแก้มออกพร้อมทั้งหายใจเข้าทางจมูก



ภาพที่ ๓.๓๖ การฝึกกับเครื่องดนตรี

(http://studio.gregoryoakes.com/circular.php)

จะเห็นได้ว่าการระบายลมนั้น เป็นกลวิธีพิเศษที่จำเป็นมากในการบรรเลงเดี่ยวเชิดนอกในการบรรเลงเพลงไทยของปี่คลาริเน็ต จะต้องฝึกฝนให้เกิดความชำนาญ หากแต่การระบายลมนั้นยังมีจุดด้อยอยู่บ้าง คือเมื่อระบายลมจะทำให้เสียงที่กำลังเป่าอยู่นั้นอ่อนกำลังลงมาแต่ถ้า ผู้บรรเลงมีความชำนาญจะไม่สามารถฟังออกเลยว่าเสียงที่เกิดขึ้นนั้นมีการอ่อนกำลังลง ซึ่งต้องใช้เวลาในการฝึกฝนพอสมควร

๓.๘ กลวิธีพิเศษ

ในการเดี่ยวปี่คลาริเน็ตเพลงเชิดนอก มีความจำเป็นอย่างยิ่งในการใช้กลวิธีพิเศษ เพื่อความไพเราะในการบรรเลง กลวิธีพิเศษที่ใช้ในการบรรเลงเพลงเชิดนอก ได้แก่

๓.๘.๑ การเอื้อนเสียงขึ้นลง

๓.๘.๒ การพรมนิ้ว

๓.๘.๓ การตีนิ้ว

๓.๘.๔ การตัดลิ้น

กลวิธีพิเศษดังกล่าว ไม่พบในตำราฝรั่งเนื่องจากกลวิธีพิเศษที่กล่าวมาในข้างต้นนั้น เป็นกลวิธีพิเศษไทยทั้งสิ้น ซึ่งจำเป็นในการบรรเลงปี่คลาริเน็ตเพลงเดี่ยวเชิดนอกโดยจะอธิบายและยกตัวอย่างตามลำดับ

๓.๘.๑ การเอื้อนเสียงขึ้นลง

การเอื้อนเสียงเป็นการทำให้เสียงค่อยๆขึ้นลงสูงต่ำ โดยอาศัยการเปิดนิ้วและการบังคับรูปปากในการเอนขึ้นลง ซึ่งอาจจะพูดได้ว่าเป็นการใช้วิธีทำเสียงเพี้ยนให้เป็นประโยชน์ การเอื้อนเสียงขึ้นลงที่พบมากนั้น เป็นการเอื้อนเสียงลง ซึ่งเป็นวิธีการที่ง่ายกว่า การเอื้อนเสียงขึ้น หลักการของการเอื้อนเสียงคือการคลายรูปปากออกทีละน้อยซึ่งเสียงที่ดังอยู่จะค่อยๆเพี้ยนต่ำตามรูปปากที่คลายออกโดยในขณะเดียวกันจะค่อยๆเปิดหรือปิดนิ้วทีละน้อย

การเอื้อนเสียงนั้นพบว่ามีการใช้มากในเพลงเดี่ยว ซึ่งจะเป็นเพลงเดี่ยวที่เป่าเสียงที่ยาวๆเช่นในทำนองลอยของเพลงเชิดนอก การเป่าว่าดอกในเพลงเดี่ยวนกขมิ้น เป็นต้น หากแต่จะไม่พบในการบรรเลงรวมวง หรือในการบรรเลงในทางเก็บ ในการบรรเลงในการเอื้อนเสียงที่จะอธิบายจะมีอยู่ ๒ ลักษณะคือการเอื้อนเสียงลงและการเอื้อนเสียงขึ้น

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

๓.๘.๑.๑ การเอื้อนเสียงลง

การเอื้อนเสียงลงเป็นลักษณะในการเอื้อนเสียงจากเสียงที่สูงลงไปสู่เสียงต่ำ เสียงที่เอื้อนลงนั้นอาจห่างกันกี่เสียงก็ได้ ตามความยากง่าย ซึ่งเสียงที่ค่อนข้างง่ายนั้นจะเป็นเสียงที่นิ้วมือเปิดปิดกับรูของเครื่องโดยตรง ซึ่งจะมีความง่ายกว่าเสียงที่ใช้กระเดื่องในการเปิดปิด โดยจะยกตัวอย่างการเอื้อนเสียงจากเสียงซอลสูงลงมายังเสียงมีสูง

ในขั้นตอนแรกเป่าเต็มเสียงอยู่ในเสียงซอลสูง จากนั้นคลายริมฝีปากล่างออกจะ ทำให้เสียงซอลที่กำลังเป่าอยู่นั้นเกิดการเพี้ยนต่ำ แล้วจึงค่อยๆเอานิ้วกลางมาอังลมเอาไว้ที่ตรงรูกด จะปล่อยให้ลมออกมาจากรูเพียงเล็กน้อย ซึ่งนิ้วกลางจะไม่ปิดรูจนสนิท จากนั้นนิ้วชี้ที่เปิดกว้างจะค่อยมาอังรูกดอีกนิ้ว ในขณะนี้นิ้วกลางจะเข้าใกล้รูกดมากว่าเดิมเมื่อนิ้วชี้เคลื่อนลงมา

ภาพที่ ๓.๓๗ การคลายปากและค่อยๆปิดนิ้ว

แล้วจะเคลื่อนนิ้วกลางมาปิดรูและตามด้วยนิ้วชี้ ซึ่งจะต้องปิดให้ไล่เลี่ยกันมากที่สุดหากแต่นิ้วกลางจะลงมาก่อนเพียงเสี้ยวหนึ่งของนิ้วชี้ ซึ่งจะทำให้เสียงเอื้อนลงมาอย่างสมบูรณ์ซึ่ง หลักการทั้งหมดนี้สามารถทำการเอื้อนลงได้ทุกเสียง

๓.๘.๑.๒ การเอื้อนเสียงขึ้น

หลักการในการเอื้อนเสียงลงนั้นจะเป็นหลักการเช่นเดียวกับการเอื้อนเสียงขึ้น ซึ่งวิธีการจะเหมือนกันทั้งหมด เพียงแต่ในการเอื้อนเสียงขึ้นนั้นจะเป็นการเปิดนิ้วออกเพื่อให้เสียงที่เกิดขึ้นนั้น ค่อยๆสูงขึ้น ซึ่งเมื่อกล่าวว่าหลักการเหมือนกันทุกอย่างจึงเกิดคำถามเกี่ยวกับการคลายริมฝีปากออก และเกิดการเพี้ยนต่ำของเสียงนั้น

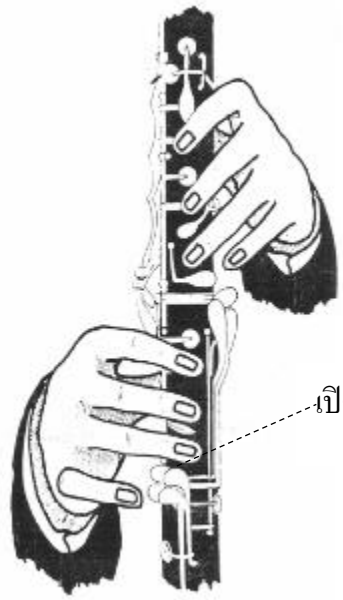
ในการเอื้อนเสียงทั้งเอื้อนเสียงต่ำหรือในการเอื้อนเสียงสูงนั้นจะต้องคลายริมฝีปากออกทั้งสองกรณีซึ่งทำให้เกิดการเพี้ยนต่ำโดยพื้นฐาน ในการเอื้อนเสียงขึ้นนั้นการคลายริมฝีปากออกเพื่อให้เพี้ยนต่ำจะทำให้เสียงที่เกิดขึ้นอยู่ในลักษณะเตรียมพร้อมในการเอื้อนเสียงและเป็นฐานในการเอื้อนขึ้น

เมื่อคลายริมฝีปากออกเหมือนการเอื้อนเสียงลงแล้ว จะต้องค่อยๆเปิดนิ้วออกโดยเริ่มเปิดนิ้วทีละน้อยให้ลมค่อยๆวิ่งออกจากรู ในกรณีที่ต้องใช้กระเดื่องจะต้องค่อยๆ กดกระเดื่องเพื่อให้เปิดทีละน้อยเช่นเดียวกัน แต่เสียงที่เปิดปิดกับนิ้วโดยตรงนั้นจะเป็นวิธีการที่ง่ายกว่า ซึ่งต้องอาศัยการฝึกฝนจนเกิดความชำนาญ

๓.๘.๒ การพรมนิ้ว

การพรมนิ้วเป็นการเปิดปิดนิ้วอย่างรวดเร็วเพื่อเชื่อมให้เกิดเสียงยาวเสียงที่พรมนิ้วจะมีเสียงหลัก ส่วนเสียงที่พรมนั้นจะเป็นเสียงที่สูงกว่าหรือต่ำกว่า แต่โดยส่วนใหญ่ในการบรรเลงนั้นจะเป็นเสียงที่สูงกว่า

ในการเป่าเสียงเรสูง ให้เป่าเรสูงโดยปิดนิ้วชี้ด้านขวา นิ้วกลางด้านขวาและนิ้วนางด้านขวาโดยทั้งหมดซึ่งเมื่อจะพรมนิ้ว จึงจะยกนิ้วนางเปิดปิดอย่างรวดเร็ว



ภาพที่ ๓.๓๘ การพรมนิ้ว

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

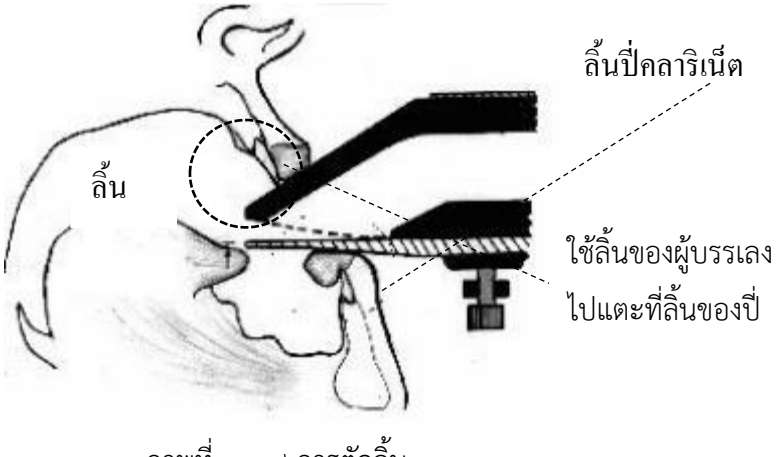
๓.๘.๓ การตีนิ้ว

ลักษณะของการตีนิ้ว คล้ายคลึงกับการพรมนิ้ว แต่แตกต่าง จากการตีนิ้วตรงที่การตีนิ้วจะเปิดปิดแค่ ๒ ครั้ง โดยการพรมนิ้วจะพรมนิ้วมากกว่าสองครั้งขึ้นไป โดยเมื่อพิจารณาอย่างละเอียด การตีนิ้วจะมีความถี่ในการเปิดปิดมากกว่าการพรม

๓.๘.๔ การตัดลิ้น

ลักษณะการตัดลิ้น คือการห้ามเสียงโดยใช้ลิ้นในการห้ามเสียง ซึ่งจะเป็นวิธีการห้ามเสียงที่เร็วกว่าการห้ามลมของผู้บรรเลงเอง โดยวิธีการตัดลิ้นนั้นจะมีหลายวิธีด้วยกัน ซึ่งลักษณะของเสียงที่ตัดจะมีลักษณะที่แตกต่างกัน ในการนำลิ้นไปแตะที่เพดานเหงือก เหมือนกับ การพูดคำว่า “ตะ” ก็เป็นอีกวิธีการหนึ่ง

ในการเดี่ยวปี่คลาริเน็ตเพลงเชิดนอกนั้น พบว่ามีการใช้กลวิธีพิเศษในการตัดลิ้นซึ่งนอกจากการตัดลิ้นโดยการนำลิ้นของผู้บรรเลงไปแต่ที่เพดานเหงือกแล้ว ยังมีวิธีการใน การตัดลิ้นโดยการนำลิ้นของผู้บรรเลงไปแตะกับ Reed ของปี่คลาริเน็ตหรือนำไปแตะกับลิ้นของปี่คลาริเน็ต ซึ่งวิธีการนี้จะเป็นวิธีการที่ทำให้ลิ้นของปี่คลาริเน็ตหยุดการสั่นสะเทือนโดยตรง



ภาพที่ ๓.๓๙ การตัดลิ้น
(http://www.speech.kth.se/music/publications/leofuks/thesis/embucbig.jpg)

การตัดลิ้นมีหลายลักษณะ ตั้งแต่การตัดหนึ่งครั้ง ไปจนถึงการตัดลิ้นหลายๆครั้งติดต่อกัน ทั้งนี้จะขึ้นอยู่กับความประสงค์ของผู้บรรเลง หรือโน้ตที่กำหนดไว้ให้

อนึ่งในวัฒนธรรมการบรรเลงดนตรีไทยคำว่าการตัดลิ้นนั้นหมายถึงการเตรียมลิ้นปี่ทำจากใบตาลของปี่ไทย การตัดลิ้นถือเป็นปัจจัยสำคัญในการเป่าปี่ไทยเป็นอย่างยิ่ง เนื่องจากความรู้ในการตัดลิ้นปี่ของผู้บรรเลงทำให้เสียงปี่มีคุณภาพผู้เป่าปี่ไทยจะต้องรู้จักการตัดลิ้นเป็นอย่างดีจึงจะกำหนดและแก้ปัญหาเสียงปี่ได้

ภาพที่ ๓.๔๐ ลิ้นปี่ใน
(http://www.pantipmarket.com/mall/center/PicBin/May2013/fullsize/User30556_AYMJMY.jpg)

จะเห็นได้ว่ากลวิธีพิเศษทั้งหมดที่ได้กล่าวมานั้น ล้วนแล้วมีความสำคัญอย่างมากในการบรรเลงเดี่ยวปี่คลาริเน็ตเพลงเชิดนอก ตั้งแต่วิธีการระบายลม การเอื้อนเสียงขึ้นลง การพรมนิ้ว การตีนิ้ว การตัดลิ้น กลวิธีพิเศษต่างๆนี้ ปรากฏอยู่ในการบรรเลงของแต่ละช่วงในเพลงเดี่ยวเชิดนอก ซึ่งจะได้ศึกษาต่อไปในบทที่ ๔ วิเคราะห์เพลง

ในบทนี้ได้แสดงข้อมูลด้านบริบทของเพลงเชิดนอก ความหมาย ที่มา โอกาสในการบรรเลง ตั้งแต่การบรรเลง ประกอบการแสดงโขนละคร ตลอดจนถึงการเดี่ยวเพื่ออวดฝีมือจากนั้นได้แจกแจงบริบทของปี่คลาริเน็ต ตั้งแต่ต้นกำเนิดของปี่คลาริเน็ต การนำเข้ามาใช้ในวงโยธวาทิต และการนำเข้ามาในสยามประเทศและต้นกำเนิดของการเดี่ยวปี่คลาริเน็ตเพลงเชิดนอก บุคคลสำคัญที่ทำให้เกิดการเดี่ยวปี่คลาริเน็ตเพลงเชิดนอก สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอเจ้าฟ้าบริพัตรสุขุมพันธุ์ กรมพระนครสวรรค์วรพินิต และครูจางวางทั่ว พาทยโกศล อีกทั้งได้ทราบส่วนประกอบต่างๆของปี่คลาริเน็ต วิธีการเป่า การกดนิ้วเพื่อให้เกิดเสียงต่างๆ และการใช้กลวิธีพิเศษในการเป่า

เมื่อได้ทราบข้อมูลทั้งหมด ซึ่งเป็นพื้นฐานของความเข้าใจในบริบททั้งหมดของการเดี่ยวปี่คลาริเน็ตเพลงเชิดนอก แล้วในบทต่อไปจะได้เข้าสู่บทวิเคราะห์เพลงเดี่ยวปี่คลาริเน็ตเพลงเชิดนอกทางเดี่ยวดังกล่าวผู้วิจัยรับการถ่ายทอดมาจาก ครูพันโทวิชิต โห้ไทย ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (ดนตรีไทย-วงโยธวาทิต) รายละเอียดการบรรเลงและบทวิเคราะห์ใน การบรรเลงจะได้กล่าวต่อไปในบทวิเคราะห์เดี่ยวปี่คลาริเน็ตเพลงเชิดนอกทางพันโทวิชิต โห้ไทย

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

บทที่ ๔
วิเคราะห์เดี่ยวปี่คลาริเน็ตบีแฟลต เพลงเชิดนอกทางพันโทวิชิต โห้ไทย

เมื่อการบรรเลงวงโยธวาทิตมีความนิยม การเดี่ยวของเครื่องดนตรีย่อมมีการกำเนิดขึ้นตามความนิยม ครูบาอาจารย์ได้ประดิษฐ์ทางเดี่ยวไว้ให้เหมาะสมกับเครื่องดนตรี และสามารถนำความงามของเสียงกลวิธีและเม็ดพรายของเครื่องดนตรีนั้นเพื่อให้เกิดประสิทธิภาพอย่างมากที่สุดนับได้ว่าเป็นความสามารถของครูโบราณที่ได้ปรับเปลี่ยนเครื่องดนตรีต่างชาติให้มาบรรเลงในวิถีแห่งไทยได้อย่างลุ่มลึกตามแบบแผนภูมิปัญญาดนตรีไทย

เพลงเชิดนอกเป็นเพลงที่นิยมมาประพันธ์เป็นเพลงเดี่ยวมากมายหลายเครื่องมือ เช่น ระนาดเอก ระนาดทุ้ม ฆ้องวงใหญ่ ซอสามสาย ปี่ใน เป็นต้น เดิมทีนั้นเพลงเชิดนอกใช้ปี่บรรเลงเดี่ยวอยู่แล้ว รองศาสตราจารย์พิชิต ชัยเสรี ได้กล่าวไว้ว่า “เพลงสุดท้ายสำหรับอวดฝีมือ คือเพลงเดี่ยวสำคัญ ๕ เพลง อันได้แก่ พญาโศก แขกมอญ เชิดนอก กราวใน ทยอยเดี่ยว” (พิชิต ชัยเสรี, ๒๕๔๐: ๕๓)

ทางเดี่ยว ปี่คลาริเน็ตบีแฟลตที่ผู้วิจัยได้นำมาศึกษาครั้งนี้เป็นทางที่ได้รับถ่ายทอดจากพันโทวิชิต โห้ไทย ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปการแสดง (ดนตรีไทย-วงโยธวาทิต) ผู้มีความเชี่ยวชาญด้านปี่คลาริเน็ต และเรียบเรียงเพลงไทยวงโยธวาทิต ฝีมือในการบรรเลงปี่คลาริเน็ตของครูพันโทวิชิตนั้น เป็นที่รู้จักกันดีในวงการดนตรีไทย และวงการวงโยธวาทิต ครูได้ศึกษาจากโน้ตเพลงซึ่งเป็นโน้ตทางของท่านครูจางวางทั่ว พาทยโกศล โดยครูพันโทวิชิต โห้ไทยได้คัดลอกสำเนามาจากกองดุริยางค์ทหารบก เพลงเดี่ยวเชิดนอกทางนี้ครูได้บรรเลงเดี่ยวถวายสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารีในงานมหกรรมเดี่ยวเพลงไทยชัยมงคลปีพุทธศักราช ๒๕๓๑ อีกด้วย

๔.๑. วิธีดำเนินการ

๔.๑.๑. ผู้วิจัยได้ทำการแปลงโน้ต จากของเดิมที่เป็นโน้ตสากล ให้เป็นโน้ตไทยเพื่อ ความสะดวกในการศึกษาวิเคราะห์ และเพื่อให้เห็นโครงสร้างของเพลงได้โดยง่าย

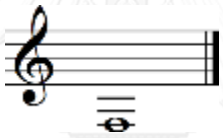
๔.๑.๒. การวิเคราะห์ของเพลงแต่ละช่วงอาจวิเคราะห์ เกินกว่าหรือน้อยกว่าสี่ห้องเพลง ทั้งนี้อาจขึ้นอยู่กับความเหมาะสมของแต่ละช่วงของเพลงเนื่องจากเพลงเชิดนอกนั้นความยาวของเพลงจะไม่ตายตัว

๔.๒ สัญลักษณ์

สัญลักษณ์ที่ใช้ในการบันทึกโน้ตแสดงการเปิดปิดรูปี่คลาริเน็ตในเสียงต่างๆ ซึ่งได้ปรากฏไว้ดังต่อไปนี้

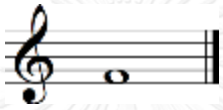
๔.๒.๑ การใช้พยัญชนะไทยในการบันทึกโน้ตระบบดนตรีเสียงในระดับต่างๆของปี่คลาริเน็ต โดยในการใช้นี้จะไม่มีการใช้ครึ่งเสียงเหมือนอย่างสากล เพราะเพลง เชิดนอกนั้นไม่มีการใช้เสียงที่ลดลงครึ่งเสียงหรือสูงขึ้นครึ่งเสียง ผู้วิจัยจึงกำหนดการใช้นิ้วและการเปิดปิดเสียงต่างๆ เป็นเสียงที่ใช้

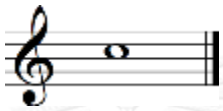
หลักๆตามกระบวนการของดนตรีไทย โดยจะเรียงตั้งแต่เสียง มฺ ฟฺ ซฺ ลฺ ทฺ ด ร ม ฟ ซ ล ท ดำ รำ มำ ฟำ ซำ ลำ ทำ ด๋ ร๋ ม๋ ฟ๋ ซ๋ ล๋ ท๋ โดยจะแสดงเสียงและการใช้นิ้วดังต่อไปนี้

		เสียงที่ได้จะเป็นเสียง มี ต่ำ สัญลักษณ์ที่ใช้ “ มฺ ”
		เสียงที่ได้จะเป็นเสียง ฟา ต่ำ สัญลักษณ์ที่ใช้ “ ฟฺ ”
		เสียงที่ได้จะเป็นเสียง ซ ต่ำ สัญลักษณ์ที่ใช้ “ ซฺ ”

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

		เสียงที่ได้จะเป็นเสียง ลา ต่ำ สัญลักษณ์ที่ใช้ “ ล฻ ”
		เสียงที่ได้จะเป็นเสียง ที ต่ำ สัญลักษณ์ที่ใช้ “ ท฻ ”
		เสียงที่ได้จะเป็นเสียง โด ปกติ สัญลักษณ์ที่ใช้ “ ด ”
		เสียงที่ได้จะเป็นเสียง เร ปกติ สัญลักษณ์ที่ใช้ “ ร ”

		เสียงที่ได้จะเป็นเสียง มี ปกติสัญลักษณ์ที่ใช้ “ ม ”
		เสียงที่ได้จะเป็นเสียง ฟา ปกติสัญลักษณ์ที่ใช้ “ ฟ ”
		เสียงที่ได้จะเป็นเสียง ซอล ปกติสัญลักษณ์ที่ใช้ “ ซ ”
		เสียงที่ได้จะเป็นเสียง ลา ปกติสัญลักษณ์ที่ใช้ “ ล ”

		เสียงที่ได้จะเป็นเสียง ที ปกติ สัญลักษณ์ที่ใช้ “ ท ”
		เสียงที่ได้จะเป็นเสียง โด สูง สัญลักษณ์ที่ใช้ “ ด̀ ”
		เสียงที่ได้จะเป็นเสียง เร สูง สัญลักษณ์ที่ใช้ “ ร̀ ”
		เสียงที่ได้จะเป็นเสียง มี สูง สัญลักษณ์ที่ใช้ “ ม̀ ”

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

		เสียงที่ได้จะเป็นเสียง ฟา สูง สัญลักษณ์ที่ใช้ “ ฟ ”
		เสียงที่ได้จะเป็นเสียง ซอล สูง สัญลักษณ์ที่ใช้ “ ซ ”
		เสียงที่ได้จะเป็นเสียง ลา สูง สัญลักษณ์ที่ใช้ “ ล ”
		เสียงที่ได้จะเป็นเสียง ที สูง สัญลักษณ์ที่ใช้ “ ท ”

		เสียงที่ได้จะเป็นเสียง โด สูงสุด สัญลักษณ์ที่ใช้ “ ด̇ ”
		เสียงที่ได้จะเป็นเสียง เร สูงสุด สัญลักษณ์ที่ใช้ “ ร̇ ”
		เสียงที่ได้จะเป็นเสียง มี สูงสุด สัญลักษณ์ที่ใช้ “ ม̇ ”
		เสียงที่ได้จะเป็นเสียง ฟา สูงสุดสัญลักษณ์ที่ใช้ “ ฟ̇ ”

		เสียงที่ได้จะเป็นเสียง ซอล สูงสุดสัญลักษณ์ที่ใช้ “ ซ˙ ”
		เสียงที่ได้จะเป็นเสียง ลา สูงสุดสัญลักษณ์ที่ใช้ “ ล˙ ”
		เสียงที่ได้จะเป็นเสียง ที สูงสุด สัญลักษณ์ที่ใช้ “ ท˙ ”

๔.๒.๒ สัญลักษณ์แทนกลุ่มเสียง มีทั้งหมด ๗ กลุ่มเสียงได้แก่

๔.๒.๒.๑ กลุ่มเสียงที่ ๑	ซลทXรมX	หมายถึง	ทางเพียงออล่าง
๔.๒.๒.๒ กลุ่มเสียงที่ ๒	ลทดXมฟX	หมายถึง	ทางใน
๔.๒.๒.๓ กลุ่มเสียงที่ ๓	ทดรXฟซX	หมายถึง	ทางกลาง
๔.๒.๒.๔ กลุ่มเสียงที่ ๔	ดรมXซลX	หมายถึง	ทางเพียงออบน
๔.๒.๒.๕ กลุ่มเสียงที่ ๕	รมฟXลทX	หมายถึง	ทางนอก
๔.๒.๒.๖ กลุ่มเสียงที่ ๖	มฟซXทดX	หมายถึง	ทางกลางแหบ
๔.๒.๒.๑ กลุ่มเสียงที่ ๗	ฟซลXดรX	หมายถึง	ทางชวา

๔.๒.๓ สัญลักษณ์แทนกลวิธีพิเศษในการบรรเลง

๔.๒.๓.๑ กข ค แทนการสะบัด การเป่าแทรกพยางค์ ซึ่งจะขึ้นอยู่กับจำนวน พยางค์ที่กำหนดไว้เช่นการสะบัดสามเสียง การสะบัดสองเสียง การสะบัดสามเสียง หรือการสะบัดสี่เสียง ทั้งนี้จะขึ้นอยู่กับสัญลักษณ์ที่จะแสดง โดยเสียงที่เน้นนั้นจะเป็นเสียงสุดท้ายหรือตัวอักษร ตัวสุดท้ายที่แสดงดั่งตัว ค ควาย ที่แสดงให้เห็น

๔.๒.๓.๒. ก ก แทนการเป่าเสียงลากยาว โดยที่สัญลักษณ์ที่แสดงนั้นจะแทนการเป่าให้เสียงยาวตามจังหวะ โดยความยาวของการเป่านั้นจะเป่ายาวโดยไม่ขาดตอนตั้งแต่สัญลักษณ์ ก ถึง ก ตัวหลัง

๔.๒.๓.๓. กคคงก แทนการขยี้ การขยี้คือการเป่าแทรกพยางค์ โดยจะเป่าให้เร็วเป็นหนึ่งเท่าของการเป่าเก็บ โดยเสียงนั้นขึ้นอยู่กับสัญลักษณ์ที่แสดงให้เห็น โดยหาก สัญลักษณ์ที่แสดงมีเส้นใต้ตัวอักษร นั้นหมายถึงว่าให้เป่าลมเดียวกัน หากไม่มีเส้นใต้ตัวอักษร ใช้หนึ่งลมต่อหนึ่งเสียงหรือไม่เป่าลมเดียวกัน

๔.๒.๓.๔. ก ก แทนการพรมนิ้ว การพรมนิ้วเป็นการเปิดปิดนิ้วอย่างรวดเร็ว ซึ่งสัญลักษณ์ที่แสดงให้เห็นจะมีความยาวตามห้องเพลงที่กำหนดตราบเท่าเส้นที่แสดงดังกล่าวยังแสดงอยู่

๔.๒.๓.๕. x แทนการหยุด ซึ่งเมื่อเคลื่อนที่มาพบเครื่องหมายดังที่แสดงให้หยุดไม่ให้มีเสียง

๔.๒.๓.๖. ก. แทนการเป่าตัดลิ้น การเป่าตัดลิ้นคือการเป่าให้เสียงสั้นที่สุด ซึ่งเมื่อพบเครื่องหมาย . อยู่หลังตัวอักษร ให้ทำการเป่าตัดลิ้นตามเสียงที่แสดง

๔.๒.๓.๕ } แทนการเป่าสองเที่ยว หากโน้ตอยู่ภายในเครื่องหมายดังกล่าวให้เป่าเป็นจำนวนสองรอบจากนั้นให้เคลื่อนไปห้องต่อไป

๔.๓ รายละเอียดในการวิเคราะห์

การวิเคราะห์เดี่ยวปี่คลาริเน็ตบีแฟลตเพลงเชิดนอก ทางพันโทวิชิต โห้ไทย เป็นการวิเคราะห์คุณลักษณ์พิเศษที่พบ ซึ่งผู้วิจัยพบคุณลักษณ์พิเศษในการเดี่ยวแยกเป็นประเด็นต่างๆ ได้ดังนี้

๔.๔.๑ สังคีตลักษณ์

๔.๔.๒ จังหวะ

๔.๔.๓ ระดับเสียง

๔.๔.๔ การใช้กลวิธีพิเศษและการดำเนินทำนอง

ซึ่งจะมีรายละเอียดดังต่อไปนี้

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

๔.๓.๑ สังคีตลักษณ์

จากการวิเคราะห์สังคีตลักษณ์ทำนองทางเดี่ยวปี่คลาริเน็ตเพลงเชิดนอก ทางพันโทวิชิต โห้ไทย ซึ่งพันโทวิชิต โห้ไทย ได้ใช้โน้ตสากลที่ท่านครูจางวางทั่ว พาทยโกศล เขียนขึ้นจากนั้นผู้วิจัยได้คัดลอกโน้ตเพลงจากโน้ตต้นฉบับฉบับลายมือพันโทวิชิต โห้ไทย แล้วจึงคัดลอกใหม่ให้เป็นโน้ตไทยอีกครั้ง แบ่งห้องตามแบบแผนดนตรีไทยเพื่อง่ายต่อความเข้าใจ

เนื่องจากเพลงเชิดนอกนั้นมีทำนองที่ยาวติดต่อกันจนจบเพลง แม้แต่ในโน้ต เดี่ยวปี่คลาริเน็ตซึ่งเป็นโน้ตสากลนั้น ก็ไม่ได้แบ่งจับไว้อย่างชัดเจนว่าส่วนไหน เป็นจับ ๑ และหมดจับ ๑ ในช่วงไหน ก็ไม่ได้มีการบันทึกอยู่ในโน้ตเช่นกัน เมื่อผู้วิจัยได้สอบถามพันโทวิชิต ครูก็ได้แบ่งจับไว้ดังนี้

จับที่ ๑ ตั้งแต่ห้องที่ ๑ ถึงห้องที่ ๑๖๕
จับที่ ๒ ตั้งแต่ห้องที่ ๑๖๖ ถึงห้องที่ ๔๐๓
จับที่ ๓ ตั้งแต่ห้องที่ ๔๐๔ ถึงห้องที่ ๖๑๔

แต่ถึงกระนั้นเมื่อบรรเลงจริงห้องเพลงก็ไม่มีการตายตัว สามารถยืดได้ยุบได้ตามความเหมาะสมในการบรรเลง โดยพันโทวิชิต โห้ไทย ได้กล่าวไว้ว่า “จะเป่ายาวเท่าไหนก็ได้สุดแท้แต่เราและความเหมาะสมแต่ตรงที่เป็นเนื้อต้องเป่าให้ครบ” (พันโทวิชิต โห้ไทย, สัมภาษณ์ ๑๑ พฤศจิกายน ๒๕๕๕)

เมื่อผู้วิจัยทำการพิจารณาอย่างละเอียดภายในแต่ละจับ ไม่ได้แบ่งออกอย่างชัดเจนมากนัก แต่เมื่อพิจารณาเปรียบเทียบจากทางเดี่ยวปี่ในในการประกอบการแสดงจับนางแล้ว เนื่องจากการเดี่ยวปี่เพลงเชิดนอกนั้นถือเป็นปฐมในการเดี่ยวเพลงเชิดนอก และเมื่อนำมาเปรียบเทียบกันแล้วสามารถแยกเป็นช่วงๆ หรือกลุ่มทำนองได้ภายในหนึ่งจับเป็นสามกลุ่ม และในสามกลุ่มนั้นยังสื่อถึงอารมณ์ในการไล่จับได้อย่างชัดเจนโดยที่แบ่งเป็นสามกลุ่มในหนึ่งจับได้ ๓ ทำนองคือ ทำนองที่กำลังลอยและแอบซ่อนตามกลีบเมฆ ทำนองที่เห็นตัวและไล่จับกัน และทำนองที่จับได้แล้วและหลุดในจับที่สอง และทำนองที่จับได้ซึ่งสามารถเขียนสังคีตลักษณ์ได้ดังนี้

ก๑ล๑จ๑/ก๒ล๒จ๒/ก๓ล๓จ๓/

สัญลักษณ์ที่ใช้แทนสังคคีตลักษณ์นั้นสามารถอธิบายได้ดังนี้

$ค_{๑}$	เป็นสัญลักษณ์แทน	ท่วงทำนองที่แสดงถึงการค้นหาในจับที่ ๑
$ล_{๑}$	เป็นสัญลักษณ์แทน	ท่วงทำนองที่สื่ออารมณ์ถึงการไล่ในจับที่ ๑
$จ_{๑}$	เป็นสัญลักษณ์แทน	ท่วงทำนองที่สื่ออารมณ์ถึงการจับในจับที่ ๑
$ค_{๒}$	เป็นสัญลักษณ์แทน	ท่วงทำนองที่แสดงถึงการค้นหาในจับที่ ๒
$ล_{๒}$	เป็นสัญลักษณ์แทน	ท่วงทำนองที่สื่ออารมณ์ถึงการไล่ในจับที่ ๒
$จ_{๒}$	เป็นสัญลักษณ์แทน	ท่วงทำนองที่สื่ออารมณ์ถึงการจับในจับที่ ๒
$ค_{๓}$	เป็นสัญลักษณ์แทน	ท่วงทำนองที่แสดงถึงการค้นหาในจับที่ ๓
$ล_{๓}$	เป็นสัญลักษณ์แทน	ท่วงทำนองที่สื่ออารมณ์ถึงการไล่ในจับที่ ๓
$จ_{๓}$	เป็นสัญลักษณ์แทน	ท่วงทำนองที่สื่ออารมณ์ถึงการจับในจับที่ ๓
จ๋	เป็นสัญลักษณ์แทน	ท่วงทำนองที่สื่ออารมณ์ถึงการจับตัวได้ และเป่าเลียนเสียงพูด “จับตัวให้ติดตีให้ตาย”

๔.๓.๒ จังหวะ

ในส่วนของจังหวะสามารถกล่าวได้สองประเด็นคือจังหวะในตัวเพลง และจังหวะที่ใช้ประกอบโดยซึ่งจะได้อธิบายดังต่อไปนี้

๔.๓.๒.๑ จังหวะในตัวเพลง

จังหวะในตัวเพลงเชิดนอกนั้นสามารถแบ่งออกได้สองประเภทคือ จังหวะควบคุม (Meter) และจังหวะลอย (Non-Meter) ซึ่งจะอธิบายโดยละเอียดได้ดังนี้

๔.๓.๒.๑.๑ จังหวะควบคุม (Meter)

หมายถึง จังหวะที่ทำหน้าที่เป็นตัวนับที่มีคุณสมบัติบอกปริมาณ และเป็นตัวควบคุมเสียงให้มีความสั้นยาวแบบจำกัด ดังตัวอย่างเพลงเชิดนอกดังนี้

๑๐๕	๑๐๖	๑๐๗	๑๐๘	๑๐๙	๑๑๐	๑๑๑	๑๑๒
- ด๋ – ม๋	- ด๋ – ร๋	- ด๋ – ม๋	- ด๋ – ร๋	- ด๋ – ม๋	ด๋ ร๋ ด๋ ม๋	ด๋ ร๋ ด๋ ม๋	ด๋ ร๋ ด๋ ม๋

๑๑๓	๑๑๔	๑๑๕	๑๑๖	๑๑๗	๑๑๘	๑๑๙	๑๒๐
ด๋ ร๋ ด๋ ล๋	ซ๋ ม๋ ซ๋ ล๋	ซ๋ ล๋ ด๋ ล๋	ซ๋ ม๋ ซ๋ ล๋	ซ๋ ล๋ ด๋ ล๋	ร๋ ม๋ ซ๋ ล๋	ด๋ ร๋ ม๋ ด๋	ร๋ ด๋ ม๋ ร๋

จะเห็นได้ว่าผู้บรรเลงจะต้องบรรเลงให้ครบห้อง อยู่ในปริมาณที่ควบคุม ถูกต้องตามระบบที่วางไว้ ซึ่งจังหวะพวกนี้จะปรากฏอยู่ในทำนองเพลงเป็นระยะ

๔.๓.๒.๑.๒ จังหวะลอย (Non-Meter)

จังหวะลอยทำหน้าที่ตกแต่ง ทำนองผู้บรรเลงจะเป่าลอยไป สุดแท้แต่ความเหมาะสมซึ่งจะยาวเท่าไหร่นั้นก็ขึ้นอยู่กับผู้บรรเลง โน้ตที่บันทึกจะทำแถบสีเทาไว้เพื่อบอกให้ทราบถึงช่วงของจังหวะลอย จังหวะลอยนั้นไม่มีคุณสมบัติในการนับหรือบอกปริมาณเหมือนจังหวะนับปรากฏตัวอย่างดังนี้

๒๔๑	๒๔๒	๒๔๓	๒๔๔	๒๔๕	๒๔๖	๒๔๗	๒๔๘
มฺรมฺรมฺรฺ รฺ	- - - -	- - - ซฺ	- - - -	- - - ซฺ	- - - ดฺ	- - - รฺ	- - - -

๒๔๙	๒๕๐	๒๕๑	๒๕๒	๒๕๓	๒๕๔	๒๕๕	๒๕๖
- - - รฺ	มฺ รฺ มฺ รฺ	มฺรฺมฺรฺมฺ รฺ	- - - -	- - - ซฺ	- - - -	- - - ซฺ	- - - ดฺ

จะเห็นว่าโน้ตเพลง ๒๔๑ ถึง ๒๕๖ มีทั้งหมด ๑๖ ห้องแต่เมื่ออยู่ในจังหวะลอยนั้นผู้บรรเลงสามารถยืดให้ยาวขึ้นมากกว่า ๑๖ ห้องเพลงหรือน้อยกว่า ๑๖ ห้องเพลงก็ได้ตามความเหมาะสม โดยโน้ตที่กำหนดห้องนั้นจะเป็นเพียงแนวทางในการบรรเลงเท่านั้นไม่ได้กำหนดตายตัวในช่วงจังหวะลอย

๔.๓.๒.๒ จังหวะฉิ่งและไม้กลอง

๔.๔.๒.๒.๑ ไม้กลอง

การตีประกอบในเพลงเดี่ยวเชิดนอกนี้ ใช้กลองสองหน้าในการตีแทนกลองทัดโดยกระสวนจังหวะที่ใช้ปรากฏดังนี้

- พรึง - พรึง	- พรึง - พรึง	- พรึง - พรึง	- พรึง - พรึง

กระสวนจังหวะนี้ถือว่าเป็นกระสวนหลักในการบรรเลงเพลงเชิดนอก เนื่องจากเพลงเชิดนอกมีท่วงทำนองเป็นจังหวะลอยเป็นส่วนใหญ่ หากแต่ผู้บรรเลงกลองสามารถตีตามกระสวนของเพลงได้ในจังหวะที่เป็นจังหวะนับผู้บรรเลงกลองอาจใส่ลูกเล่นเพื่อให้เข้ากับบทเพลงทั้งนี้ขึ้นอยู่กับความสามารถและความเข้าใจบทเพลงของผู้บรรเลงเครื่องประกอบจังหวะ

๔.๓.๒.๒.๒ จังหวะฉิ่ง

จังหวะฉิ่งที่ใช้บรรเลงประกอบกับการเดี่ยวปี่คลาริเน็ตบีแฟลตเพลงเชิดนอกใช้การตีเปิดอย่างเดียวตลอดการบรรเลง พร้อมกับจังหวะกลอง ดังตัวอย่าง

- ฉิ่ง – ฉิ่ง	- ฉิ่ง – ฉิ่ง	- ฉิ่ง – ฉิ่ง	- ฉิ่ง – ฉิ่ง

๔.๓.๓ ระดับเสียง

ปี่คลาริเน็ตบีแฟลต ที่ใช้ในการเดี่ยวเชิดนอกนั้น ในระดับเสียง บีแฟลต โดย โด ของปี่คลาริเน็ตบีแฟลตนั้น จะตรงกับเสียงกับเสียงบีแฟลตของเปียโน และหากเปรียบเทียบกับเครื่องดนตรีไทย เสียงโดของปี่คลาริเน็ตบีแฟลตนั้นจะใกล้เคียงกับเสียงโดของขลุ่ยเพียงออ และเมื่อเทียบกับฆ้องวงใหญ่ซึ่งเป็นเครื่องดนตรีหลักในเครื่องดนตรีไทย เสียงโดของปี่คลาริเน็ตบีแฟลตจะตรงกับลูกฆ้องวงใหญ่ลูกที่ ๖ ซึ่งจะตรงกับทางเพียงออบน

จากการวิเคราะห์เดี่ยวปี่คลาริเน็ตบีแฟลตเพลงเชิดนอกทาง พันโทวิชิต โห้ไทย พบว่าการดำเนินทำนองอยู่ในระดับเสียงเพียงออบน ดรมXซลX และระดับเสียงเพียงออล่าง ซลทXรมX ซึ่งระดับเสียงส่วนใหญ่เป็นระดับเสียงเพียงออบนร้อยละ ๘๗.๖๓ และจะใช้ระดับเสียงเพียงออล่างตั้งแต่ห้อง ๓๒๖ ถึงห้อง ๓๖๙ และห้องที่ ๕๖๐ ถึงห้องที่ ๕๘๓ ซึ่งคิดเป็นร้อยละ ๑๒.๓๗

การดำเนินทำนองที่ใช้ระดับเสียงเพียงออล่างนั้น จะเป็นช่วงของจังหวะลอยทั้งสิ้น และมีปริมาณน้อยมากหากเทียบกับระดับเสียงเพียงออบน เลยสรุปได้ว่าเดี่ยวปี่คลาริเน็ตบีแฟลตเพลงเชิดนอกทางพันโทวิชิต โห้ไทยนั้นใช้ระดับเสียงเพียงออบนเป็นส่วนใหญ่

๔.๓.๔ การใช้กลวิธีพิเศษและการดำเนินทำนอง

โน้ตเดี่ยวปี่คลาริเน็ตบีแฟลตเพลงเชิดนอก ทางพันโทวิชิต โห้ไทย ที่ได้ทำการศึกษาเป็นโน้ตสากลต้นฉบับลายมือของพันโทวิชิต ท่านได้บันทึกกลวิธีพิเศษไว้บ้างแล้ว เมื่อผู้วิจัยทำการถอดโน้ตสากลให้เป็นโน้ตไทย ได้บันทึกรายละเอียดของกลวิธีพิเศษเพิ่มเติมไว้อย่างครบถ้วน

แต่ถึงกระนั้นบทเพลงเชิดนอกทางนี้ จะไม่สามารถบรรเลงให้ไพเราะได้หากไม่ได้รับการถ่ายทอดปี่คลาริเน็ตเพลงเชิดนอกจากพันโทวิชิต และเมื่อผู้วิจัยได้ต่อเพลงกับพันโทวิชิต โห้ไทย กลวิธีพิเศษต่างๆในบทเพลงเชิดนอกนั้นก็มีปรากฏขึ้นมาให้เห็นนอกจากที่จะบันทึกเอาไว้ อีกทั้งความสั้นยาวของบทเพลง การละเว้นช่วงเพลงบางช่วง ตามความเหมาะสมก็ได้มีปรากฏขึ้นมาเช่นเดียวกัน และจะได้อธิบายรายละเอียดในบทวิเคราะห์ต่อไป

เมื่อผู้วิจัยได้ฟังและบรรเลงเพลงเชิดนอกทางนี้ แล้วก็รับรู้ได้ถึงอารมณ์ที่แสดงออกมาผ่านบทเพลง สามารถมองเห็นความต้องการสื่ออารมณ์ของผู้ประพันธ์ได้ดีและในการวิเคราะห์นี้จะได้แทรกอารมณ์ความรู้สึกของท่วงทำนองเพลงที่ผู้ประพันธ์ต้องการสื่อเอาไว้อีกด้วย โดยจะวิเคราะห์ในประเด็นหลักดังต่อไปนี้

๔.๔.๔.๑ การใช้กลวิธีพิเศษ

๔.๔.๔.๒ ลักษณะการดำเนินทำนอง

๔.๔.๔.๓ เปรียบเทียบความแตกต่างระหว่างการบรรเลงและโน้ตที่บันทึก

๔.๔.๔.๔ ท่วงทำนองที่แสดงให้เห็นอารมณ์ของบทเพลง

ในระหว่างที่ผู้วิจัยได้ศึกษากับพันโทวิชิต โห้ไทย ท่านได้กล่าวกับผู้วิจัยว่า *“ตอนหัดเพลงเชิดนอกผมฟังหลายเครื่องดนตรี ทางระนาดก็ฟัง แต่ทางระนาดมันเป็น แต็งแต็งแต็งแต็ง ตรู..... แต่ที่เข้ากันก็คือทางปี่เพราะมันเป็นเครื่องเป่าเหมือนกัน”* (วิชิต โห้ไทย,สัมภาษณ์ ๗ พฤศจิกายน ๒๕๕๖)

จากคำพูดของพันโทวิชิต โห้ไทย จึงทำให้ผู้วิจัยได้ค้นหาการเดี่ยวปี่ใน ซึ่งผู้วิจัยได้ศึกษาการเดี่ยวปี่ในจากแถบบันทึกเสียงที่บรรเลงเดี่ยวปี่ในเพลงเชิดนอกโดยครูกาหลง พึ่งทองคำ และพบว่าในเพลงเชิดนอก ซึ่งบรรเลงโดยครูกาหลง พึ่งทองคำ เป็นทางเดี่ยวปี่เชิดนอกสายคุณครูจางวางทั่ว พาทยโกศล ผู้วิจัยพบว่าทำนองของจังหวะควบคุมของการเดี่ยวปี่ในนั้นมีลักษณะโครงสร้างที่เหมือนกับการบรรเลงเดี่ยวปี่คลาริเน็ต จะผิดกันแต่เสียงที่ใช้บรรเลง จำนวนของระดับเสียง ซึ่งมีเค้าโครงที่เหมือนกันนั้น มักพบในรูปแบบของการบรรเลงเก็บหรือในการบรรเลงในช่วงของจังหวะควบคุม ดังนั้น ผู้วิจัยจึงเปรียบเทียบระหว่างทางปี่ในและทางปี่คลาริเน็ต ให้เห็นเฉพาะส่วนทำนองที่เหมือนกันในช่วงของทำนองที่มีจังหวะควบคุมเท่านั้น เพราะเนื่องจากในช่วงของการลอยทำนองนั้น ผู้วิจัยพบว่าเครื่องดนตรีทั้งสองเครื่องมีการลอยทำนองที่แตกต่างกัน

ในการวิเคราะห์นั้นผู้วิจัยได้แบ่งออกเป็น ๓ จับ และแบ่งส่วนย่อยออกเป็นวรรค ซึ่งในแต่ละวรรคนั้นความสั้นยาวอาจไม่แน่นอน ขึ้นอยู่กับความคล้ายคลึงกันของท่วงทำนอง แต่อย่างไรก็ตาม ผู้วิจัยได้กำหนดตัวเลขในแต่ละห้องไว้แล้วเพื่อความสะดวกในการค้นหาและเปรียบเทียบท่วงทำนอง แต่ถึงกระนั้นในการเปรียบเทียบทำนองเดี่ยวกับทำนองที่บรรเลงนั้นจะไม่ได้กำกับตัวเลขแต่อย่างใด เพราะเนื่องจากเพลงเชิดนอกนั้นมีส่วนประกอบของจังหวะลอยเป็นส่วนใหญ่ อีกทั้งเพื่อสะดวกและเพื่อความต่อเนื่องในขณะที่บรรเลง จึงไม่ควรใส่ตัวเลขจำกัดจำนวนห้อง แต่ใช้สัญลักษณ์แถบสีเทาแทนจังหวะอิสระในการบันทึก และเพื่อให้เห็นภาพรวมของเพลงเชิดนอก ผู้วิจัยจึงได้นำโน้ตเพลงเชิดนอกที่ถอดมาเป็นโน้ตไทยนำมาแสดง เพื่อความเข้าใจและแสดงภาพรวมดังนี้

เพลงเชิดนอก

๑	๒	๓	๔	๕	๖	๗	๘
- - - มำ	- - - - -	- - - ม	- - - - -	- - - ซ ล	- ซ – มำ	- - รำดำรำ มำ.	- รำ - -

๙	๑๐	๑๑	๑๒	๑๓	๑๔	๑๕	๑๖
- - - -	- - - -	- - - -รำ	- มำ – รำ	- มำ – รำ	มำ รำ มำ รำ	มำรำมำรำมำรำ รำ	- - - -

๑๗	๑๘	๑๙	๒๐	๒๑	๒๒	๒๓	๒๔
- - - ซำ	- - - -	- - - ซำ	- - - มำ	- - - ซำ	- - - มำ	- - - ซำ	- มำ – ซำ

๒๕	๒๖	๒๗	๒๘	๒๙	๓๐	๓๑	๓๒
- มำ - ซำ	มำ ซำ มำ ซำ	มำซำมำซำมำ มำ	- - - - -	- - - ดำ	- มำรำดำรำ มำ	รำ –ลำซำ มำ.	- - - รำ

๓๓	๓๔	๓๕	๓๖	๓๗	๓๘	๓๙	๔๐
- - - รำ	- มำ – รำ	- มำ – รำ	- มำ – รำ	- มำ – รำ	มำ รำ มำ รำ	มำรำมำรำมำรำ รำ	- - - - -

๔๑	๔๒	๔๓	๔๔	๔๕	๔๖	๔๗	๔๘
- - - ซำ	- - - -	- - - ซำ	- - - มำ	- - - ซำ	- - - มำ	- - - ซำ	- มำ – ซำ

๔๙	๕๐	๕๑	๕๒	๕๓	๕๔	๕๕	๕๖
- มำ – ซำ	มำ ซำ มำ ซำ	มำซำมำซำมำ มำ	- - - - -	- - - มำ	- - - ด	- - - ร	- - - ด

๕๗	๕๘	๕๙	๖๐	๖๑	๖๒	๖๓	๖๔
- - - ม	- ม ซ ล	ซ ล ด ร	ม ร ม ด	- ร - ม	- - - ดำ	- - - รำ	- - - ดำ

๖๕	๖๖	๖๗	๖๘	๖๙	๗๐	๗๑	๗๒
- - - มำ	- ม ซ ล	ซ ล ดำ รำ	มำ รำ มำ ดำ	- รำ - มำ	- - - ด่	- - - ร่	- - - ด่

๗๓	๗๔	๗๕	๗๖	๗๗	๗๘	๗๙	๘๐
- - - ม่	- มำ ซำ ลำ	ซำ ลำ ด่ ร่	ม่ ร่ ม่ ด่	- ร่ - ม่	- - - ด	- - - ร	- - - ด

๘๑	๘๒	๘๓	๘๔	๘๕	๘๖	๘๗	๘๘
- - - ม	- - - ดำ	- - - รำ	- - - ดำ	- - - มำ	- - - ด	- - - ร	- - - ด

๘๙	๙๐	๙๑	๙๒	๙๓	๙๔	๙๕	๙๖
- - - ม	- - - ดำ	- - - รำ	- - - ดำ	- - - มำ	- ด – ร	- ด – ม	- ดำ – รำ

๙๗	๙๘	๙๙	๑๐๐	๑๐๑	๑๐๒	๑๐๓	๑๐๔
- ดำ – มำ	- ด – ร	- ด – ม	- ดำ – รำ	- ดำ – มำ	- ด่ – ร่	- ด่ – ม่	- ด่ – ร่

๑๐๕	๑๐๖	๑๐๗	๑๐๘	๑๐๙	๑๑๐	๑๑๑	๑๑๒
- ด่ – ม่	- ด่ – ร่	- ด่ – ม่	- ด่ – ร่	- ด่ – ม่	ด่ ร่ ด่ ม่	ด่ ร่ ด่ ม่	ด่ ร่ ด่ ม่

๑๑๓	๑๑๔	๑๑๕	๑๑๖	๑๑๗	๑๑๘	๑๑๙	๑๒๐
ด่ ร่ ด่ ลำ	ซำ มำ ซำ ลำ	ซำ ลำ ด่ ลำ	ซำ มำ ซำ ลำ	ซำ ลำ ด่ ลำ	ร่ มำ ซำ ลำ	ด่ ร่ ม่ ด่	ร่ ด่ ม่ ร่

๑๒๑	๑๒๒	๑๒๓	๑๒๔	๑๒๕	๑๒๖	๑๒๗	๑๒๘
ซ่ ม่ ร่ ม่	ด่ ร่ ม่ ด่	ม่ ร่ ด่ ลำ	ซำ ลำ ด่ ร่	ม่ ซำ ลำ ซ่	มำ ลำ ซำ ลำ	ด่ ลำ ร่ ดำ	ซ่ มำ ซำ ลำ

๑๒๙	๑๓๐	๑๓๑	๑๓๒	๑๓๓	๑๓๔	๑๓๕	๑๓๖
ด่ ร่ ม่ ด่	ร่ ด่ ม่ ร่	ซ่ ม่ ร่ ม่	ด่ ร่ ม่ ด่	ม่ ร่ ด่ ลำ	ร่ ด่ ลำ ซ่	ด่ ลำ ซ่ มำ	ด่ ลำ ด่ ซ่

๑๓๗	๑๓๘	๑๓๙	๑๔๐	๑๔๑	๑๔๒	๑๔๓	๑๔๔
ลำ มำ ซำ รำ	ซ่ มำ รำ ดำ	มำ รำ ดำ ล	ซ ล ดำ รำ	มำ ซำ ดำ รำ	มำ รำ ดำ ล	ซ ล ดำ รำ	มำ ซ ล ซ

๑๔๕	๑๔๖	๑๔๗	๑๔๘	๑๔๙	๑๕๐	๑๕๑	๑๕๒
ม ล ซ ล	ดำ ล รำ ดำ	มำ ซำ มำ ลำ	ซำ ด่ ลำ ร่	ด่ ม่ ร่ ซ่	ม่ ร่ ด่ ลำ	ซำ ลำ ด่ ร่	ม่ ด่ ร่ ม่

๑๕๓	๑๕๔	๑๕๕	๑๕๖	๑๕๗	๑๕๘	๑๕๙	๑๖๐
ด่ ร่ ม่ ซ่.	- ม่. – ร่	- - - ร่	- ม่ – ร่	- ม่ – ร่	- ม่ – ร่	- ม่ – ร่	ม่ ร่ ม่ ร่

๑๖๑	๑๖๒	๑๖๓	๑๖๔	๑๖๕	๑๖๖	๑๖๗	๑๖๘
ม่ร่ม่ร่ม่ร่ ร่	- - - -	- - - ซ่	- - - -	- - - ซ่.	- - - x	- - - x	- - มม ม

๑๖๙	๑๗๐	๑๗๑	๑๗๒	๑๗๓	๑๗๔	๑๗๕	๑๗๖
ซ ม – ร	- - - -	- - - ร	ม ร ม ร	มรมรมร ร	- - - -	- - - ซ	- - - -

๑๗๗	๑๗๘	๑๗๙	๑๘๐	๑๘๑	๑๘๒	๑๘๓	๑๘๔
- - - ซ	- - - ด	- - - ร	- - - -	- - - ร	ม ร ม ร	มรมรม ร	- - - -

๑๘๕	๑๘๖	๑๘๗	๑๘๘	๑๘๙	๑๙๐	๑๙๑	๑๙๒
- - - ซ	- - - -	- - - ซ	- - รด ล	- - รด ล	รด ล รด ล	รด ล รด ร	- - - -

๑๙๓	๑๙๔	๑๙๕	๑๙๖	๑๙๗	๑๙๘	๑๙๙	๒๐๐
- - - -	- ม – ร	- ม – ร	ม ร ม ร	มรมรม ร	- - - -	- - - ซ	- - - -

๒๐๑	๒๐๒	๒๐๓	๒๐๔	๒๐๕	๒๐๖	๒๐๗	๒๐๘
- - - ซ	- - มำ มำ	ซ มำ – รำ	- - - -	- - - รำ	มำ รำ มำ รำ	มำรำมำรำมำรำ	- - - -

๒๐๙	๒๑๐	๒๑๑	๒๑๒	๒๑๓	๒๑๔	๒๑๕	๒๑๖
- - - ซำ	- - - -	- - - ซำ	- - - ดำ	- - - รำ	- - - -	- - - รำ	มำ รำ มำ รำ

๒๑๗	๒๑๘	๒๑๙	๒๒๐	๒๒๑	๒๒๒	๒๒๓	๒๒๔
มำรำมำรำมำรำ รำ	- - - -	- - - ซำ	- - - -	- - - ซำ	- - รำดำ ล	- - รำดำ ล	รำดำ ล รำดำ ล

๒๒๕	๒๒๖	๒๒๗	๒๒๘	๒๒๙	๒๓๐	๒๓๑	๒๓๒
รำดำ ล รำดำ รำ	- - - -	- - - รำ	มำ รำ มำ รำ	มำรำมำรำมำ รำ	- - - -	- - - ซำ	- - - -

๒๓๓	๒๓๔	๒๓๕	๒๓๖	๒๓๗	๒๓๘	๒๓๙	๒๔๐
- - - ซำ	- - มำมำ มำ	ซำ มำ – รำ	- - - -	- - - รำ	มำ รำ มำ รำ	มำรำมำรำมำรำ รำ	- - - -

๒๔๑	๒๔๒	๒๔๓	๒๔๔	๒๔๕	๒๔๖	๒๔๗	๒๔๘
- - - ซ่	- - - -	- - - ซ่	- - - ด่	- - - ร่	- - - -	- - - ร่	มำ รำ มำ รำ

๒๔๙	๒๕๐	๒๕๑	๒๕๒	๒๕๓	๒๕๔	๒๕๕	๒๕๖
มำ รำ มำ รำ	มำรำมำรำมำ รำ	- - - -	- - - ซ่	- - - -	- - - ซ่	- - รำด่ ลำ	- - รำด่ ลำ

๒๕๗	๒๕๘	๒๕๙	๒๖๐	๒๖๑	๒๖๒	๒๖๓	๒๖๔
รำด่ ลำ รำด่ ลำ	รำด่ ลำ รำด่ รำ	- - - -	- มำ – รำ	- มำ – รำ	มำ รำ มำ รำ	มำรำมำรำมำ รำ	- - - -

๒๖๕	๒๖๖	๒๖๗	๒๖๘	๒๖๙	๒๗๐	๒๗๑	๒๗๒
- - - ซ่	- - - -	- - - ซ่	- - - x	- - - x	- - - ด	- - - ร	- - - ด

๒๗๓	๒๗๔	๒๗๕	๒๗๖	๒๗๗	๒๗๘	๒๗๙	๒๘๐
- ล - ร	- - - ดำ	- - - รำ	- - - ดำ	- ลำ - รำ	- - - ด่	- - - ร่	- - - ด่

๒๘๑	๒๘๒	๒๘๓	๒๘๔	๒๘๕	๒๘๖	๒๘๗	๒๘๘
- ลำ - รำ	- - - ด	- - - ร	- - - ด	- ลุ - ร	- - - ดำ	- - - รำ	- - - ดำ

๒๘๙	๒๙๐	๒๙๑	๒๙๒	๒๙๓	๒๙๔	๒๙๕	๒๙๖
- ล - รำ	- - - ด่ำ	- - - ร่ำ	- - - ด่ำ	- ลำ - ร่ำ	- - - ดำ	- ล - รำ	- - - ด่ำ

๒๙๗	๒๙๘	๒๙๙	๓๐๐	๓๐๑	๓๐๒	๓๐๓	๓๐๔
- ลำ - รำ	- - - ดำ	- ล - รำ	- - - ด่ำ	- ลำ - ร่ำ	- - - ด่ำ	- ลำ - ร่ำ	- - - ด่ำ

๓๐๕	๓๐๖	๓๐๗	๓๐๘	๓๐๙	๓๑๐	๓๑๑	๓๑๒
- ลำ - รำ	- - - ด่ำ	- ลำ - ร่ำ	- - - ด่ำ	- ลำ - ร่ำ	- ด่ำ รำ่ ม่.	- ร่. – ม่	- ด่ำ รำ่ ม่.

๓๑๓	๓๑๔	๓๑๕	๓๑๖	๓๑๗	๓๑๘	๓๑๙	๓๒๐
- ร่. – ม่	- ด่ำ รำ่ ม่.	- ร่. – ม่	- ด่ำ รำ่ ม่.	- ร่. – ม่	ด่ำรำ่ ม่.ร่. ม่	ด่ำรำ่ ม่.ร่. ม่	ด่ำรำ่ ม่.ร่. ม่

๓๒๑	๓๒๒	๓๒๓	๓๒๔	๓๒๕	๓๒๖	๓๒๗	๓๒๘
ด่ำรำ่ ม่.ร่. ลำ	- - - -	- - - ชู่	- - - ชู่	ทำลุ ชู่ -ลำ ทำ	- - - -	- - - ลำ	- - - -

๓๒๙	๓๓๐	๓๓๑	๓๓๒	๓๓๓	๓๓๔	๓๓๕	๓๓๖
- - - ริ้ทำ	- - - -	- - - ลำ	- - - -	- - - ริ้ทำ	- - - -	- - - ลำ	- - - -

๓๓๗	๓๓๘	๓๓๙	๓๔๐	๓๔๑	๓๔๒	๓๔๓	๓๔๔
- ร่ – ทำ	- - - -	- ลำ -ร่ ริ้ทำ	- - - ลำ	- - ร่ ริ้ทำ	- ลำ ร่ ริ้ทำ	- ลำ ร่ ริ้ทำ	- ลำ ร่ ริ้ทำ

๓๔๕	๓๔๖	๓๔๗	๓๔๘	๓๔๙	๓๕๐	๓๕๑	๓๕๒
- ลำ ร่ ริ้ทำ	- ลำทำ ลำ ชำ	- - - มี้ชี้ลำ	- - - -	- - - ชี้ถิ้ทำ	- - - ลำ	- - - มี้ชี้ลำ	- - - -

๓๕๓	๓๕๔	๓๕๕	๓๕๖	๓๕๗	๓๕๘	๓๕๙	๓๖๐
- - - ชี้ถิ้ทำ	- - - ลำ	- ลำ ร่ ทำ	- ลำ ร่ ทำ	- ลำ ร่ ทำ	ลำ ทำ ลำ ชู่	- - - มี้ชี้ลู่	- - - ชี้ถิ้ทำ

๓๖๑	๓๖๒	๓๖๓	๓๖๔	๓๖๕	๓๖๖	๓๖๗	๓๖๘
- - ลำ ชำ	- - - -	- มำ ชำ ลู่	- - - ชี้ถิ้ทำ	- - ลำ ชำ	- ลำ – ชำ	ลำ ชำ ลำ ชำ	ลำชำลำชำลำชำลำชำ

๓๖๙	๓๗๐	๓๗๑	๓๗๒	๓๗๓	๓๗๔	๓๗๕	๓๗๖
- ลำ – ลี้ชี้มำ	- - - -	- - - มำ	- - - -	- - - รำ	- - - มีรีชี้มำ	- - - รำ	- - - มีรีชี้มำ

๓๗๗	๓๗๘	๓๗๙	๓๘๐	๓๘๑	๓๘๒	๓๘๓	๓๘๔
- - - มำ	- รีชี้มำ - รีชี้มำ	- รีชี้มำ – รีมีรีดำ	- - - -	- - - ด่ำ	- - - -	- - - ด่ำ	ชำ่ มำ่ รำ่ ด่ำ

๓๘๕	๓๘๖	๓๘๗	๓๘๘	๓๘๙	๓๙๐	๓๙๑	๓๙๒
ลำ ด่ ร่ ด่	ลำ ม่ ร่ ด่	ลำ ด่ ร่ ด่	ช่ ม่ ร่ ด่	ลำ ด่ ร่ ด่	ลำ ม่ ร่ ด่	ลำ ด่ ร่ ด่	ลำ ม่ ร่ ด่

๓๙๓	๓๙๔	๓๙๕	๓๙๖	๓๙๗	๓๙๘	๓๙๙	๔๐๐
ลำ ด่ ร่ ด่	ลำ ม่ ร่ ด่	ลำ ด่ ร่ ด่	ลำ ม่ ร่ ด่	ลำ ด่ ร่ ด่	ลำ ม่ ร่ ด่	ลำ ด่ ร่ ด่	ลำ ด่ ร่ ด่

๔๐๑	๔๐๒	๔๐๓	๔๐๔	๔๐๕	๔๐๖	๔๐๘	๔๐๘
ลำ ด่ ร่ ด่	ลำ ด่ ร่ ด่	ลำ ด่ ร่ ด่	- x – ช่	- - - ช่	- - ด่ ลำช่ มำ	- ช่ลำ – ด่	- - - -

๔๐๙	๔๑๐	๔๑๑	๔๑๒	๔๑๓	๔๑๔	๔๑๕	๔๑๖
- - - ด่	- - - -	- - - ด่	ม่ร่ ด่ x ร่	ม่ร่ ช่x ม่. ม่	- - - -	- - - ช่	- - - -

๔๑๗	๔๑๘	๔๑๙	๔๒๐	๔๒๑	๔๒๒	๔๒๓	๔๒๔
- - - ช่	- - - ช่.	- - - ล่.	- - - ช่.	- - - ม่.	- - - ช่	- - - ลำ	- - - ช่

๔๒๕	๔๒๖	๔๒๗	๔๒๘	๔๒๙	๔๓๐	๔๓๑	๔๓๒
- - - ม่	- - - ช่	- - - ลำ	- - - ช่	- - - ม่	- - - ช่	- - - ลำ	- - - ช่

๔๓๓	๔๓๔	๔๓๕	๔๓๖	๔๓๗	๔๓๘	๔๓๙	๔๔๐
- - - ม่	- ช่ – ลำ	- ช่ – ม่	- ช่ – ลำ	- ช่ – ม่	- ช่ – ลำ	- ช่ – ม่	- ช่ – ลำ

๔๔๑	๔๔๒	๔๔๓	๔๔๔	๔๔๕	๔๔๖	๔๔๗	๔๔๘
- ช่ – ม่	- ช่ – ลำ	- ช่ – ม่	- ช่ – ลำ	- ช่ – ม่	- ช่ – ลำ	- ช่ – ม่	- ช่ – ลำ

๔๔๙	๔๕๐	๔๕๑	๔๕๒	๔๕๓	๔๕๔	๔๕๕	๔๕๖
- ช่ – ม่	ลำ ม่ ร่ ม่	ช่ ม่ ร่ ม่	ลำ ม่ ร่ ม่	ช่ ม่ ร่ ม่	ลำ ม่ ร่ ม่	ช่ ม่ ร่ ม่	ลำ ม่ ร่ ม่

๔๕๗	๔๕๘	๔๕๙	๔๖๐	๔๖๑	๔๖๒	๔๖๓	๔๖๔
ช่ ม่ ร่ ม่	ช่ ม่ ร่ ม่	ช่ ม่ ร่ ม่	ช่ ม่ ร่ ม่	ช่ ม่ ร่ ม่	ด่ ร่ ด่ ม่	ด่ ร่ ด่ ม่	ด่ ร่ ด่ ม่

๔๖๕	๔๖๖	๔๖๗	๔๖๘	๔๖๙	๔๗๐	๔๗๑	๔๗๒
ด่ ร่ ด่ ม่	ด่ ร่ ม่ ด่	ร่ ม่ ร่ ม่	ด่ ร่ ม่ ด่	ลำ ร่ ด่ ลำ	ช่ ลำ ด่ ลำ	ด่ ลำ ม่ ร่	ช ด่ ร่ มำ

๔๗๓	๔๗๔	๔๗๕	๔๗๖	๔๗๗	๔๗๘	๔๗๙	๔๘๐
ช่ มำ ลำ ช่	ด่ ลำ ด่ ช่	ลำ มำ ช่ ร่	ลำ ทำ ด่ ร่	ม่ ร่ ด่ ทำ	ลำ ช่ ลำ ทำ	ด่ ร่ – ร่	- - - -

๔๘๑	๔๘๒	๔๘๓	๔๘๔	๔๘๕	๔๘๖	๔๘๗	๔๘๘
- - - ร่	- - - -	- - - ร่	ม่ ร่ ม่ ร่	ม่ร่ม่ร่ม่ ร่	- - - -	- - - ช่	- - - -

๔๘๙		๔๙๐	๔๙๑	๔๙๒	๔๙๓	๔๙๔	๔๙๕	๔๙๖
- - - ช่		- - - x	- - - x	- ร่ – ร่	- - ลำ ร่.	- x – ร่	- ลำ. – ร่	- - - -

๔๙๗	๔๙๘	๔๙๙	๕๐๐	๕๐๑	๕๐๒	๕๐๓	๕๐๔
- - - ร̤	ม̤ ร̤ ม̤ ร̤	ม̤ร̤ม̤ร̤ม̤ ร̤	- - - ซ̤	- - - ซ̤.	- x – ร̤	- - ซ̤ ร̤	- - ล̤ ร̤

๕๐๕	๕๐๖	๕๐๗	๕๐๘	๕๐๙	๕๑๐	๕๑๑	๕๑๒
- x – ร̤	- ล̤ – ล̤	- x – ร̤	- - - -	- - - ร̤	ม̤ ร̤ ม̤ ร̤	ม̤ร̤ม̤ร̤ม̤ ร̤	- - - ซ̤

๕๑๓	๕๑๔	๕๑๕	๕๑๖	๕๑๗	๕๑๘	๕๑๙	๕๒๐
- - - ซ̤	- x – ร̤	- - ล̤. ร̤	- - - -	- - - ร̤	ม̤ร̤ม̤ร̤ม̤ ร̤	- - - ซ̤	- - - -

๕๒๑	๕๒๒	๕๒๓	๕๒๔	๕๒๕	๕๒๖	๕๒๗	๕๒๘
- - - ซ̤	- ร̤ – ล̤	- ล̤ – ร̤	- - - -	- - - ร̤	ม̤ร̤ม̤ร̤ม̤ ร̤	- - - ซ̤	- - - -

๕๒๙	๕๓๐	๕๓๑	๕๓๒	๕๓๓	๕๓๔	๕๓๕	๕๓๖
- - - ซ̤	- - - ร̤	- ล̤ – ร̤	- - - ร̤	- ล̤ – ร̤	- - - ร̤	- ล̤ – ร̤	- ร̤ – ล̤

๕๓๗	๕๓๘	๕๓๙	๕๔๐	๕๔๑	๕๔๒	๕๔๓	๕๔๔
- ล̤ – ร̤	- - - ร̤	- ล̤ – ร̤	- ร̤ – ล̤	- ล̤ – ร̤	- - - ร̤	- ล̤ – ร̤	- ร̤ – ล̤

๕๔๕	๕๔๖	๕๔๗	๕๔๘	๕๔๙	๕๕๐	๕๕๑	๕๕๒
- ล̤ – ร̤	- ด̤ ร̤ ม̤.	- ร̤. – ม̤.	- ด̤ ร̤ ม̤.	- ร̤. – ม̤.	- ด̤ ร̤ ม̤.	- ร̤. – ม̤.	- ด̤ ร̤ ม̤.

๕๕๓	๕๕๔	๕๕๕	๕๕๖	๕๕๗	๕๕๘	๕๕๙	๕๖๐
- ร̤. – ม̤.	ด̤ร̤ ม̤. ร̤. ม̤	ด̤ร̤ ม̤. ร̤. ม̤	ด̤ร̤ ม̤. ร̤. ม̤	ด̤ร̤ ม̤. ร̤. ล̤	- - - -	- - - ซ̤	- - - ซ̤

๕๖๑	๕๖๒	๕๖๓	๕๖๔	๕๖๕	๕๖๖	๕๖๗	๕๖๘
ท̤ล̤ซ̤ล̤ ท̤	- - - -	- - - ร̤	- - - -	- - - ล̤	- - - -	- - - ล̤	ท̤ ล̤ ร̤ ล̤

๕๖๙	๕๗๐	๕๗๑	๕๗๒	๕๗๓	๕๗๔	๕๗๕	๕๗๖
ท̤ล̤ ซ̤ – ซ̤	- - - -	- - - ล̤	- - - -	- - - ล̤	- - - ซ̤	- - - ล̤	- - - ซ̤

๕๗๗	๕๗๘	๕๗๙	๕๘๐	๕๘๑	๕๘๒	๕๘๓	๕๘๔
- - - ล̤	- - - ซ̤	- - - ล̤	- ซ̤ – ล̤	ซ̤ ล̤ ซ̤ ล̤	ซ̤ล̤ซ̤ล̤ ซ̤ ล̤	- xซ̤ล̤ซ̤ ร̤	- - - -

๕๘๕	๕๘๖	๕๘๗	๕๘๘	๕๘๙	๕๙๐	๕๙๑	๕๙๒
- - - มี๊ร๊ซ๊ มี๋	- - - -	- - - ร๋	- - - -	- - - มี๊ร๊ซ๊ มี๋	- ร๊ซ๊ มี๋ - ร๊ซ๊ มี๋	- ร๊ซ๊ มี๋ – ร๊มี๊ร๊ ดี๋	- - - -

๕๙๓	๕๙๔	๕๙๕	๕๙๖	๕๙๗	๕๙๘
- - - ด̤	- - - -	- - - ด̤	- - - -	- - - ด̤	- - - x

จับ ๑ ห้องที่ ๑ ถึงห้องที่ ๑๖

๑	๒	๓	๔	๕	๖	๗	๘
- - - มำ	- - - - -	- - - ม	- - - - -	- - - ซล	- ซ – มำ	- - รำดำรำ มำ.	- รำ - -

๙	๑๐	๑๑	๑๒	๑๓	๑๔	๑๕	๑๖
- - - -	- - - -	- - - -รำ	- มำ – รำ	- มำ – รำ	มำ รำ มำ รำ	มำรำมำรำมำรำ รำ	- - - -

การใช้กลวิธีพิเศษ จับ ๑ ห้องที่ ๑ ถึงห้องที่ ๑๖

ห้องที่ ๑ เป่าเสียงมีสูงโดยใช้การกระแทกลมเพื่อความหนักแน่นจากนั้นตัดลมให้สั้นจากแล้วเงียบเสียง ห้องที่ ๓ เป่าเสียงมีธรรมดาโดยใช้ลมในระดับปกติ จากนั้นในห้องที่ ๕ใช้การสะบัดอย่างรวดเร็วและห้ามลม ส่วนในห้องที่ ๖นั้น เสียงซอลกับเสียงมีใช้ลมเดียวกันซึ่งเสียงซอลกับเสียงมีนั้นมีความห่างกัน ๖ เสียง ใช้การบังคับปากและปิดนิ้วในเสียงมีให้พร้อมเพรียงกัน เพื่อคุณภาพเสียงที่ดี จากนั้นห้ามเสียงไว้ และ สะบัดสี่เสียงในห้องห้องที่ ๗ โดยใช้ลมเดียวกัน ทั้งนี้ในเสียงมีสูงนั้นต้องใช้ลิ้นตัดเสียงให้สั้น จากนั้นให้เป่าเสียง เรสูงยาว โดยเมื่อเริ่มเป่าเสียง เร นั้นให้ตีนิ้วนางข้างขวา เพื่อความไพเราะ เสียงที่ได้จะได้เสียง มี เร

เมื่อเป่าเสียง เรสูง ยาวไปถึงห้องที่ ๑๒ ให้เปิดนิ้วนางข้างขวาเพื่อให้ได้เสียงมีสูง ทั้งนี้การเปิดเสียงมีสูงนั้นต้องค่อยๆเปิดทีละน้อย และใช้การบีบปากเล็กน้อย เพื่อไล่เสียงขึ้นไปเสียงมีสูงโดยไม่กระชากและไม่ขาดตอน เมื่อไต่ขึ้นถึงเสียงมีสูง ให้ทำการตีนิ้วชี้ข้างซ้ายสองครั้งหรือครั้งเดียวอย่างรวดเร็วเพื่อความไพเราะ จากนั้นกลับมาเสียง เร สูง โดย การเป่านั้นให้คลายปากออกจนถึงระดับเสียงมีสูง แล้วค่อยๆ ปิดนิ้วนางอย่างประณีต เพื่อให้เสียงได้ไต่ระดับกลับลงมาเสียงมีอย่างไพเราะ ทำเหมือนกันในห้องที่ ๑๓ จากนั้นในห้องที่ ๑๔ เนื่องจากมีการเปิดปิดที่ถี่ขึน จึงไม่จำเป็นต้องใช้กลวิธีพิเศษในห้องที่ ๑๒ และห้องที่ ๑๓ จากนั้นเพิ่มความถี่ในการเปิดปิดนิ้วในห้องที่ ๑๕ และเป่าลมให้ยาวในเสียง เรสูง เป็นการปิดท้ายลากยาวไปห้องที่ ๑๖ ในการเป่าถึงช่วงที่มีการห้ามเสียงนั้นสามารถหายใจทางปากได้ ส่วนในการเป่าเสียงยาวนั้นควรใช้การระบายลมแทนเพื่อเสไม่ให้เสียงขาดตอน

จะเห็นได้ว่า การใช้ลม ในสองบรรทัดนี้ใช้ริมฝีปากในการบังคับลม ส่วนนิ้วที่ใช้ในทำนองสองบรรทัดนี้ มีการสะบัด การขยี้ในห้องที่ ๗ และค่อยๆ เปิดและปิดนิ้วในห้องที่ ๑๒ และ ๑๓ ซึ่งการใช้กลวิธีพิเศษในสองบรรทัดนี้ พบการสะบัด ๑ จุด และการขยี้ ๑ จุดสำหรับรูปแบบการเคลื่อนที่ของทำนองนั้นจะได้กล่าวต่อไป

๑	๒	๓	๔	๕	๖	๗	๘
- - - มำ	- - - - -	- - - ม	- - - - -	- - - ซล	- ซ – มำ	- - รำดำรำ มำ.	- รำ - -

๙	๑๐	๑๑	๑๒	๑๓	๑๔	๑๕	๑๖
- - - -	- - - -	- - - -รำ	- มำ – รำ	- มำ – รำ	มำ รำ มำ รำ	มำรำมำรำมำรำ รำ	- - - -

ลักษณะการดำเนินทำนอง

ในช่วงต้นห้องพบการใช้เสียงมีสูงในการขึ้นต้นและพบเสียงมีกลางในห้องที่ ๓ จากนั้นเว้นว่างในห้องที่ ๔ พบการสะบัดในห้องที่ ๕ และการขยี้ในห้องที่ ๗ ซึ่งส่งผลมาจากห้องที่ ๑ โดยในห้องที่ ๗ นั้นใช้การขยี้ สี่เสียง คือเสียง เรสูง เสียงโดสูง เสียงเรสูง และเสียงมีสูงนั้น ในเสียงสุดท้ายใช้กลวิธีการตัดลิ้น หรือห้ามเสียงเพื่อห้เกิดเสียงสั้น และเกิดการชะงักของเสียง จากนั้นเป่าเสียง เร สูง ต่อไปซึ่งเป็นจังหวะยก และเป่าต่อเนื่องไปจนถึงห้องที่ ๑๑ จากนั้นเริ่มมีการเปิดปิดเสียงระหว่างเสียงมีสูง กับเสียง เรสูงในห้องที่ ๑๒ และ ห้องที่ ๑๓ และเปิดปิดถี่ขึ้นเป็นเท่าตัวในห้องที่ ๑๔ และเพิ่มความถี่ในการเปิดปิดในห้องที่ ๑๕ จากนั้นลากเสียงยาว

จะเห็นได้ว่า เสียงที่พบมากที่สุดในสองบรรทัดนี้คือเสียงมีกับเสียง เร ในบรรทัดที่ ๑ ห้องที่ ๑ ถึงห้องที่เจ็ด จากการวิเคราะห์ท่วงทำนอง จึงจัดให้เสียง มีเป็นประธานในบรรทัดที่ ๑ และเสียง เร เป็นประธานในบรรทัดที่สอง ทั้งนี้ความยาวของเพลงในสองบรรทัดนี้ ไม่จำเป็นต้องเป่าตามจำนวนห้องที่กำหนดไว้ โดยสามารถบรรเลงให้ยาวกว่าห้องที่กำหนดให้ โดยจะได้กล่าวต่อไปให้ละเอียดในหัวข้อการเปรียบเทียบความแตกต่างระหว่างการบรรเลงและโน้ตที่บันทึก

เปรียบเทียบความแตกต่างระหว่างการบรรเลงและโน้ตที่บันทึก

ในช่วงขึ้นต้นนั้น เมื่อต่อเพลงกับครูครูได้เพิ่มเม็ดพรายในการขึ้นต้นในห้องที่ ๑ เอาไว้ เดิมที่ในโน้ตที่มีนั้น จะเป็นการเป่าเสียง มีสูง เสียงเดียว ดังที่แสดงให้เห็นเป็นสัญลักษณ์วงกลม

๑	๒	๓	๔	๕	๖	๗	๘
- - - มˌ	- - - -	- - - ม	- - - -	- - - มซ ล	- ซ – มˌ	- - รˌดˌรˌ มˌ.	- รˌ - -

จะเห็นได้ว่าตั้งแต่ห้องที่ ๑ ถึงห้องที่ ๘ นั้น มีจังหวะกำกับอยู่ซึ่งอาจทำให้อารมณ์ของเพลงไม่ได้โดดเด่นอย่างเต็มที่ เมื่อบรรเลงจริงๆห้องที่ ๑ ถึง ห้องที่ ๘ นั้นยังไม่มีจังหวะกำกับ ถือเป็นการขึ้นต้นเพลง เมื่อเพิ่มเม็ดพรายลงไป และเริ่มต้นเคาะจังหวะหลังจาก เป่าเสียง เรสูงในห้องที่ ๘ ไปแล้วบันทึกโน้ตใหม่ได้ดังนี้

มˌ ดˌรˌ มˌ. ม มซ ล ซดˌ ดˌรˌมˌ รˌ. ลˌซˌ มˌ. รˌ _____

เมื่อทำนองขึ้นต้นทั้งหมดตั้งแต่ห้องที่ ๑ ถึงห้องที่ ๘ ไม่อยู่ในรูปแบบของการบังคับจังหวะจึงสามารถทำให้เพลงเกิดความเป็นอิสระ และมีความโดดเด่นมากขึ้นในช่วงของการขึ้นเพลง โดยจังหวะคงที่เริ่มปรากฏเมื่อ เป่าเสียง เรสูง เสียงสุดท้าย

มˌ ดˌรˌ มˌ. ม มซ ล ซดˌ ดˌรˌมˌ รˌ. ลˌซˌ มˌ. รˌ _____

ทั้งนี้จะเห็นว่าการเพิ่มเม็ดพรายในการบรรเลงคือการซ้ำเสียงมีสูงสองครั้งในการขึ้นต้น แต่การเป่ามีสูงในครั้งที่สองนั้นเป็นการสะบัดสามเสียง เสียงโดสูงเสียงเรสูงและเสียงมีสูง จากนั้นใช้ลิ้น

ตัดเสียงเพื่อให้เกิดเสียงที่สั้นที่สุด แล้วจึงเป่าเสียงมีธรรมดา ลากยาวพอประมาณและสะบัดเสียง เสียงมี เสียงซอล และเสียงลา ซึ่งการสะบัดสามเสียงช่วงนี้นั้นได้มีอยู่เดิมในโน้ตอยู่แล้วดังตัวอย่างที่วงกลมไว้

เปรียบเทียบระหว่างโน้ตที่เขียนขึ้น กับโน้ตในขณะที่บรรเลง ช่วงการสะบัดสามเสียง

๑	๒	๓	๔	๕	๖	๗	๘
- - - มำ	- - - - -	- - - ม	- - - - -	- - - ลมซ	- ซ – มำ	- - รำดำรำ มำ.	- รำ - -

มำ ดำรำมำ. มมซ ล ซดำ ดำรำมำรำ. ลำซำมำ. รำ _____

และเมื่อดำเนินทำนองไปถึงห้องที่ ๖ เป่าเสียงซอลธรรมดา และเสียงโดสูง จากนั้น สะบัดสี่เสียง ได้แก่เสียงโดสูง เรสูง มีสูง และจบการสะบัดด้วยเสียงเร และใช้ลิ้นตัดเสียงเร และสะบัดสามเสียงปิดท้าย ได้แก่เสียงลาสูง ซอลสูง มีสูงและตัดเสียง เพื่อให้เกิดเสียงที่สั้นที่สุด และเริ่มการนับจังหวะในเสียงเรสูงที่เป่ายาว

แสดงการเข้าจังหวะในเสียงเรสูง

มำ ดำรำมำ. มมซ ล ซดำ ดำรำมำรำ. ลำซำมำ. รำ _____

เมื่อเข้าสู่ช่วงการนับจังหวะในเสียงเรสูงนั้น ทั้งนี้ความยาวที่จะเป่านั้นเมื่อบันทึกในโน้ตจะเห็นว่ามีความยาวสี่ห้องเพลง ตั้งแต่ห้องที่ ๘ ถึงห้องที่ ๑๑ แต่ในการบรรเลงจริงๆนั้นขึ้นอยู่กับความเหมาะสมโอกาสการบรรเลง และความประสงค์ของผู้บรรเลงเอง โดยไม่จำเป็นที่จะต้องเป่ายาวสี่ห้องเพลงเสมอไปอาจยาวกว่าหรือสั้นกว่าก็ได้

โน้ตแสดงความยาวของการเป่าเสียงเรสูง ตั้งแต่ห้องที่ ๘ ถึงห้องที่ ๑๑

๑	๒	๓	๔	๕	๖	๗	๘
- - - มำ	- - - - -	- - - ม	- - - - -	- - - ลมซ	- ซ – มำ	- - รำดำรำ มำ.	- รำ - -

๙	๑๐	๑๑	๑๒	๑๓	๑๔	๑๕	๑๖
- - - -	- - - -	- - - -รำ	- มำ – รำ	- มำ – รำ	มำ รำ มำ รำ	มำรำมำรำมำรำ รำ	- - - -

เมื่อดำเนินทำนองมาถึงช่วงของการเปิดปิดนิ้วเสียงมีสูงกับเสียงเรสูง ในห้องที่ ๑๓ ถึงห้องที่ ๑๕ ในช่วงนี้นั้นการเปิดปิดนิ้วเมื่อเวลาบรรเลงจริงให้เริ่มเป่าเสียงละ ๑ ห้องและเพิ่มความถี่ขึ้นไปเรื่อยๆดังตัวอย่างเปรียบเทียบแสดงให้เห็นโน้ตที่บันทึก กับ เมื่อเวลาบรรเลง

๑๒	๑๓	๑๔	๑๕	๑๖
- มำ – รำ	- มำ – รำ	มำ รำ มำ รำ	มำรำมำรำมำรำ รำ	- - - -

- - - มำ	- - - -รำ	- - - มำ	- - - -รำ	- มำ – รำ	- มำ – รำ	มำ รำ มำ รำ	มำรำมำรำมำรำ รำ

จะเห็นได้ว่าโน้ตทั้งสองบันทัดที่แสดงคู่กันข้างต้นเป็นทำนองเดียวกันแต่ในขณะบรรเลงนั้น ทำนองช่วงนี้จะเป่าให้ยาวอีกได้ให้ยาวอีก ซึ่งทั้งนี้ขึ้นอยู่กับความเหมาะสม และความไพเราะของเพลง ในขณะที่บรรเลงโดยห้องที่เพิ่มมานั้นจะเป็นการเพิ่มอรรถรสให้กับเพลงเพื่อสื่อถึงการค้นหา หรือมองหาขณะตัวละครกำลังเหาะอยู่ ซึ่งจะได้อธิบายต่อไปในหัวข้อท่วงทำนองที่แสดงให้เห็นอารมณ์ของบทเพลง

เมื่อถึงการบรรเลงจริงนั้นความยาวของทำนอง ตั้งแต่ห้องที่ ๑ ถึงห้องที่ ๑๖ ไม่ตายตัว สามารถยืดขยายตามความเหมาะสมของเพลง และความประสงค์ของ ผู้บรรเลงแต่สิ่งที่ไม่อาจจะหนีได้พ้นคือ เรื่องของเสียงที่กำหนดไว้ประการหนึ่งคือเม็ดพรายส่วนใหญ่นั้นจะเป็นการเติมมากกว่าการตัด โดยพบการเติม เติม ๔ จุด ในช่วงห้องที่ ๑ ถึง ๑๖ ดังนั้นจึงไม่พบการตัดโน้ตในห้องใดๆ ทั้งสิ้น ทั่งนี้เพื่อเพิ่มอารมณ์เพลงให้เด่นชัดยิ่งขึ้น ซึ่งจะได้กล่าวต่อไป

จับ ๑ ห้องที่ ๑๗ ถึงห้องที่ ๒๘

๑๗	๑๘	๑๙	๒๐	๒๑	๒๒	๒๓	๒๔
- - - ชำ	- - - -	- - - ชำ	- - - มำ	- - - ชำ	- - - มำ	- - - ชำ	- มำ – ชำ

๒๕	๒๖	๒๗	๒๘
- มำ - ชำ	มำ ชำ มำ ชำ	มำชำมำชำมำ มำ	- - - - -

การใช้กลวิธีพิเศษ

ในห้องที่ ๑๗ ถึงห้องที่ ๒๘ นี้ยังอยู่ในช่วงจังหวะอิสระ เป็นการเป่าลอยทำนองแต่จะปรับเสียงสูงขึ้นมาสี่เสียงเป็นเสียงซอลสูง เป่าลากเสียงยาวจากห้องที่ ๑๗ ถึงห้องที่ ๑๙ แต่เมื่อถึงห้องที่ ๒๐ ใช้กลวิธีพิเศษจากเสียงเรสูงด้วยการโหยเสียงโดยเปลี่ยนเสียงลงต่ำหากแต่ว่าไม่ให้เกิดการเปลี่ยนเสียงอย่างกะทันหันลงไปเสียงมีเหมือนแบบปกติทั่วไป แต่เป็นการเอื้อนเสียงขึ้นโดยค่อยเปลี่ยนเสียงให้เอื้อนต่ำลงอย่างช้าๆและต่อเนื่องจนไปถึงเสียงมี เมื่อเป่าเสียงซอลนั้นมือขวาจะเปิดหมด จากนั้นเมื่อลงมาเสียงมีนั้นให้เอานิ้วกลางข้างซ้ายค่อยๆปิดเบานิ้วอังลม เล็กน้อยพร้อมกับการคลายริมฝีปากทีละน้อยเพื่อให้เสียงเกิดการเพี้ยนต่ำลงเรื่อยๆ จากนั้นค่อยๆปิดนิ้วลงอย่างช้าๆ โดยนิ้วกลางด้านซ้ายจะนำลงมาก่อนเล็กน้อยจากนั้นตามด้วยนิ้วชี้

เมื่อกลับไปเสียงซอลในห้องต่อไปนั้นให้เปิดเสียงซอลตามปกติ เมื่อกลับมาเสียงมีอีกให้ใช้กลวิธีการโหยเสียงลงมาเหมือนที่กล่าวไว้ในข้างต้น กระบวนการนี้จะเกิดขึ้นต่อไปเรื่อยจนหมดในห้องที่ ๒๕ เมื่อถึงห้องที่ ๒๖ ให้ทำการเปิดปิดนิ้วแบบปกติทั้งนี้หากใช้การเอื้อนเสียงนั้น จะทำให้จังหวะฟังดูยืดไม่ไพเราะและเพิ่มความถี่ขึ้นอีกเท่าตัวในห้องที่ ๒๗ จากนั้นให้พรมนิ้ว ตั้งแต่ห้องที่ ๑๗ ถึงห้องที่ ๑๘ นั้นไม่มีช่วงเว้นว่างเพื่อหยุดหายใจเพราะฉะนั้นจึงใช้วิธีการระบายลม เพราะหากใช้วิธีการหยุดและหายใจนั้นจะทำให้ทำนองขาดตอนและไม่ต่อเนื่อง

จะเห็นได้ว่า กลวิธีพิเศษที่ใช้ในจับ ๑ ห้องที่ ๑๗ ถึงห้องที่ ๒๘ ใช้กลวิธีพิเศษในการเอื้อนเสียงลงเพียงกลวิธีเดียว แต่ในช่วงนี้ใช้ถึง ๔ ครั้ง

ลักษณะการดำเนินทำนอง

๑๗	๑๘	๑๙	๒๐	๒๑	๒๒	๒๓	๒๔
- - - ซ๎	- - - -	- - - ซ๎	- - - ม๎	- - - ซ๎	- - - ม๎	- - - ซ๎	- ม๎ – ซ๎

๒๕	๒๖	๒๗	๒๘
- ม๎ - ซ๎	ม๎ ซ๎ ม๎ ซ๎	ม๎ซ๎ม๎ซ๎ม๎ ม๎	- - - - -

ลักษณะการดำเนินทำนองในห้องที่ ๑๗ ถึงห้องที่ ๒๘ นี้มีลักษณะที่คล้ายคลึงกับช่วงที่ผ่านมานั่นคือห้องที่ ๘ ถึงห้องที่ ๑๖ เป็นการลอยจังหวะโดยมีเสียงหนึ่งเสียงเป็นประธาน ในช่วงนี้ จะเป็นการลอยในเสียงซอลสูงกับเสียงมีสูง ซึ่งการดำเนินทำนองจะมี แค่สองเสียงดังที่ปรากฏเท่านั้น

เปรียบเทียบความแตกต่างระหว่างการบรรเลงและโน้ตที่บันทึก

เมื่อเปรียบเทียบความแตกต่างระหว่างโน้ตที่บันทึก กับการบรรเลงนั้นความถี่ในการเปิดปิดระหว่างเสียงมีสูง กับเสียงซอลสูงนั้นเมื่อบรรเลงจริงๆ ไม่มีลักษณะที่ตายตัวนั้นคือการเปิดปิดเสียงมีสูง และเสียงซอลสูงแต่ในทำนองที่ได้กล่าวนั้นเรื่องของความยาวและความถี่ในการเปิดปิดเสียง จะไม่มีลักษณะที่ตายตัวเพราะเนื่องจากว่าในทำนองส่วนนี้ยังเป็นการลอยจังหวะอยู่

แต่เมื่อพิจารณาโน้ตที่บันทึกไว้นั้น และพิจารณากับการบรรเลงนั้น สิ่งที่แตกต่างกันคือท่วงทำนองที่ปรากฏอยู่ คือสิ่งที่เพิ่มเติมในการบรรเลงจริงๆ ในขณะที่ลอยในเสียงซอลนั้นจะมีการสะบัดสามเสียง ดังจะเปรียบเทียบทำนองที่บันทึกโน้ต กับทำนองที่บรรเลงโดยจะแสดงตั้งแต่ห้องที่ ๑๗ ถึงห้องที่ ๒๔

ทำนองที่บันทึกโน้ตห้องที่ ๑๗ ถึงห้องที่ ๒๕

๑๗	๑๘	๑๙	๒๐	๒๑	๒๒	๒๓	๒๔
- - - ซ๎	- - - -	- - - ซ๎	- - - ม๎	- - - ซ๎	- - - ม๎	- - - ซ๎	- ม๎ – ซ๎

จากวงกลมที่แสดงนั้น ในห้องที่ ๑๙ และห้องที่ ๒๐ เมื่อบรรเลงจริงนั้นสามารถเพิ่มการสะบัดสี่เสียง คือเสียง ลาสูง ซอลสูง ฟาสูง และเสียงประธานคือซอลสูง ซึ่งจะใช้ความยาวมาก ขยายได้จาก ๒ ห้องเพลง ให้ยาวถึง ๑๖ ห้องเพลง แต่ถึงกระนั้น เสียงมีสูงนั้นก็ยังสั้น และทำหน้าที่น้อยอยู่และต่อมา ทำหน้าที่ผ่อนคลายความตึงเคลียดของท่วงทำนองด้วยเสียงมีสูง

ทำนองในขณะที่บรรเลง

- - - ซ๎	- - - -	- - - -	- - - ล๎ซ๎ฟ ซ๎	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ล๎ซ๎ฟ ซ๎

- - - -	- - - ล๎ซ๎ฟ ซ๎	- - - -	- - - ล๎ซ๎ฟ ซ๎	- - - -	- - - ล๎ซ๎ฟ ซ๎	- - - -	- - - ม๎

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

เสียงมีในโน้ตเพลงนั้น หากเปรียบเทียบกับเสียงซอลซึ่งปรากฏในโน้ต จะเห็นว่าเสียงซอลมีความสำคัญในช่วงนี้มาก การเสริมเติมแต่งทำนองทำให้เสียงซอลเด่นชัดมากกว่า

ผู้วิจัยพบว่าการเพิ่มความถี่ของท่วงทำนองมีจำนวนเท่ากับเลขคู่อยู่เสมอ เช่น การขยายความยาวของเสียงซอลดังที่แสดงให้เห็นว่าสามารถเป่าสองชุด หรือสองเที่ยว แล้วจึงเพิ่มความถี่ และเมื่อเพิ่มความถี่ ความถี่ที่เพิ่มนั้นจะเป่าอีก ๔ ครั้งโดยประมาณ หรือจะเป่า ๖ หรือจะเป่า ๘ หรือแม้กระทั้งจะเป่า เพียง ๒ ครั้งก็ย่อมได้แต่ไม่ควรเกินจาก ๘ เพื่อความไพเราะและความสมดุลของทำนอง ดังจะเห็นได้ว่าการเพิ่มความถี่นั้น ใช้กลวิธีการสะบัด ๓ เสียงในวรรคนี้ โดยจะใช้การสะบัดสามเสียงตามที่แสดงให้เห็น

- - - ซ๎	- - - ล๎ ซ๎	- - - -	- - - ม๎	- - - ซ๎	- - - ล๎ ซ๎	- - - -	- - - ม๎

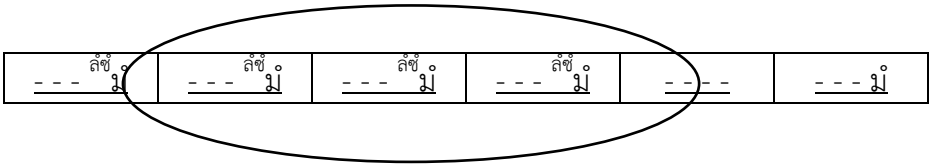
- - - ล๎ซ๎ ม๎	- - - ล๎ซ๎ ม๎	- - - ล๎ซ๎ ม๎	- - - ล๎ซ๎ ม๎	- - - -	- - - ม๎

สิ่งที่น่าสังเกตอีกประการหนึ่ง ระหว่างโน้ตที่บันทึกกับการบรรเลงนั้น ในช่วงห้องที่ ๒๐ ถึง ๒๘ นั้นเมื่อพิจารณาจากโน้ตที่บันทึกไว้ เมื่อดำเนินทำนองไปจนถึงห้อง ๒๔ จะเห็นได้ว่าจังหวะตกเป็น เสียงซอลสูง แต่ในการบรรเลงนั้นจังหวะตก เป็นเสียงมีสูง

เปรียบเทียบระหว่างโน้ตที่บันทึกกับการบรรเลง

๑๗	๑๘	๑๙	๒๐	๒๑	๒๒	๒๓	๒๔
- - - ซ๎	- - - -	- - - ซ๎	- - - ม๎	- - - ซ๎	- - - ม๎	- - - ซ๎	- ม๎ – ซ๎

๒๕	๒๖	๒๗	๒๘
- ม๎ - ซ๎	ม๎ ซ๎ ม๎ ซ๎	ม๎ซ๎ม๎ซ๎ม๎ ม๎	- - - -



ทั้งนี้ความน่าจะเป็นควรจะเน้นที่เสียงมีสูง มากกว่าเสียงซอลสูง เนื่องด้วยเดิมโน้ตที่บันทึกนั้นเป็นโน้ตสากลจึงอาจเกิดความคลาดเคลื่อนในระหว่างการบันทึก แต่ถึงอย่างไรก็ตาม หากเมื่อเวลาบรรเลงนั้น จะเน้นเสียงที่มีเป็นปกติ

จะเห็นได้ว่า ในช่วงนี้การบรรเลงนั้นเป็นการเพิ่มโน้ตหรือเพิ่มกลวิธีพิเศษเข้าไปจากโน้ตเดิม โดยกลวิธีพิเศษที่แต่งเติมเข้าไปนั้นพบได้สามรูปแบบ คือการสะบัดสี่เสียง ในช่วงของ การลอยเสียงซอลสูง การสะบัดสองเสียงในการใช้เสียงมีสูง และการสะบัดสามเสียงใน การใช้เสียงมีสูง ความยาวของเพลงนั้นจะถูกขยายตามความเหมาะสมหรือความประสงค์ของ ผู้บรรเลงช่วงนี้ยังอยู่ในช่วงของการลอยจังหวะและจะได้กล่าวถึงด้านอารมณ์ของเพลงต่อไปในหัวข้อถัดไป

จับ ๑ ห้องที่ ๒๙ ถึงห้องที่ ๔๒ (ลอย)

๒๙	๓๐	๓๑	๓๒	๓๓	๓๔	๓๕	๓๖
ดำ	- มำรำดำรำ มำ	รำ – ลำซำ มำ.	- - - รำ	- - - รำ	- มำ – รำ	- มำ – รำ	- มำ – รำ

๓๗	๓๘	๓๙	๔๐	๔๑	๔๒
- มำ – รำ	มำ รำ มำ รำ	มำรำมำรำมำรำ รำ	- - - - -	- - - - ซำ	- - - -

การใช้กลวิธีพิเศษ

ในทำนองช่วงนี้มีส่วนคล้ายคลึงกับทำนองในจับที่ ๑ ห้องที่ ๑ ถึงห้องที่ ๑๖ เป็นอย่างมาก ซึ่งเรียกได้ว่าเหมือนกันก็ว่าได้ หากแต่ความต่างนั้นอยู่ในช่วงของห้องที่ ๓๐ ถึงห้องที่ ๓๑หรือในช่วงที่เพลงขึ้นต้นใหม่นั้น

เมื่อเป่าเสียง เรสูง ยาวไปถึงห้องที่ ๓๓ เป็นการเอื้อนเสียงขึ้นโดยเปิดนิ้วนางข้างขวาเพื่อให้ได้เสียงมีสูง ทั้งนี้การเปิดเสียงมีสูงนั้นต้องค่อยๆเปิดทีละเล็กน้อย และใช้การบีบปากเล็กน้อยเพื่อให้เสียงไต่ขึ้นไปเสียงมีสูงอย่างต่อเนื่องทีละเสียงและไม่ขาดตอน เมื่อถึงเสียงมีสูง ให้ทำการตีนิ้วชี้ข้างซ้ายสองครั้งหรือครั้งเดียวอย่างรวดเร็ว เพื่อความไพเราะ จากนั้นกลับมาเสียง เรสูง โดยคลายปากออกเล็กน้อย แล้วค่อยๆ ปิดนิ้วนาง อย่างประณีต เพื่อให้เสียงได้ไต่กลับลงมาเสียงมีอย่างไพเราะ ทำเหมือนกันในห้องที่ ๓๔ ๓๕ ๓๖ และ ๓๗ ใช้วิธีเดียวกับห้องที่ ๒๙ ถึงห้องที่ ๓๓ จากนั้นในห้องที่ ๓๘ ไม่จำเป็นต้องใช้กลวิธีพิเศษในห้องที่ ๓๘เนื่องจากมีการเปิดปิดที่ถี่ขึ้น จากนั้นเพิ่มความถี่ในการเปิดปิดนิ้วในห้องที่ ๓๙ และเป่าลมให้ยาวในเสียง เรสูงพร้อมทั้งพรมนิ้วไปด้วย

จากนั้นเมื่อถึงห้องที่ ๔๑ ให้เปิดนิ้วชี้ นิ้วกลาง นิ้วนางด้านขวาออกพร้อมทั้งบีบรูปปากให้กระชับกว่าเดิม การระบายลมนั้นควรระบายลมก่อนหรือหลังเปิดนิ้ว ไม่ควรระบายลมขณะเปลี่ยนเสียง เพราะอาจทำให้ลมที่เป่าเข้าไปนั้นเกิดความไม่คงที่ และอาจทำให้เกิดการเพี้ยนของเสียงซอลสูงได้ในวรรคนี้

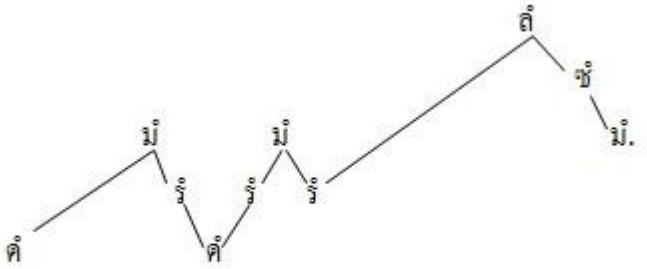
ในห้องที่ ๓๐ นั้นพบการขยี้สี่เสียงได้แก่เสียง มีสูง เรสูง โดสูง เรสูง และในห้องที่ ๓๑ พบการสะบัดสามเสียง ได้แก่เสียงลาสูง ซอลสูง และมีสูง ทั้งนี้พบการตัดเสียงที่เสียงมีสูง ซึ่งทำให้การเป่าเสียงมีสูงเป็นเสียงที่สั้นที่สุด

๒๙	๓๐	๓๑	๓๒	๓๓	๓๔	๓๕	๓๖
- - - ด	- มีรีดีรี มี	ร – ลีซี ม.	- - - ร	- - - ร	- มี – ร	- มี – ร	- มี – ร

๓๗	๓๘	๓๙	๔๐	๔๑	๔๒
- มี – ร	มี ร มี ร	มีรีมีรีมีรี ร	- - - - -	- - - ซี	- - - -

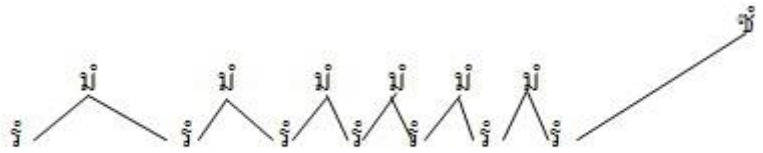
ลักษณะการดำเนินทำนอง

ลักษณะการดำเนินทำนองในท่อนนี้ ไม่ใช้เสียงนอกบันไดการดำเนินทำนองเน้นความชัดของเสียงด้วยการสะบัดและใช้จังหวะอิสระ การเคลื่อนที่ของทำนอง ห้องที่ ๒๙ ถึงห้องที่ ๓๑ โดยแสดงความไม่นิ่งในทำนอง โดยจะแสดงให้เห็นได้ดังนี้



จะเห็นได้ว่ารูปแบบทำนองเป็นกลุ่มก้อนที่ไม่คงที่ จากเสียงโดสูง จากนั้นเคลื่อนที่ต่อแล้วขยี้ หนึ่งกลุ่มก้อนอย่างที่แสดงให้เห็น และการสะบัด เสียงลาสูง ซอลสูง และ มีสูง

จากนั้นการบรรเลงก็จะเข้าสู่การลอยจังหวะของทำนองในเสียงเรสูง สลับกับเสียงมีสูงและเพิ่มความถี่ขึ้นเรื่อยๆ ดังตัวอย่าง



หลังจากนั้นเปลี่ยนเสียงเพิ่มกำลังให้ไปสู่เสียงซอลสูง เป็นการปิดท้าย เพื่อเตรียมย้อนกลับและเตรียมเข้าการจับครั้งที่ ๑ ดังที่จะกล่าวต่อไป ทั้งนี้การย้อนและการเตรียมเข้าการจับนั้น ยังมีรายละเอียดปลีกย่อย ในหัวข้อเปรียบเทียบความแตกต่างระหว่างการบรรเลงและโน้ตที่บันทึก

เปรียบเทียบความแตกต่างระหว่างการบรรเลงและโน้ตที่บันทึก

๒๙	๓๐	๓๑	๓๒	๓๓	๓๔	๓๕	๓๖
ดำ	- มำรำดำรำ มำ	รำ – ลำซำ มำ.	- - - รำ	- - - รำ	- มำ – รำ	- มำ – รำ	- มำ – รำ

๓๗	๓๘	๓๙	๔๐	๔๑	๔๒
- มำ – รำ	มำ รำ มำ รำ	มำรำมำรำมำรำ รำ	- - - - -	- - - ซำ	- - - -

จะกล่าวถึงการขึ้นต้นใหม่ในห้องที่ ๒๙ ถึงห้องที่ ๓๑ ซึ่งเมื่อบรรเลงนั้นเพิ่มการใช้เม็ดพรายจากโน้ตเดิม หลายตำแหน่ง โดยสามห้องดังกล่าวเปรียบเหมือนการขึ้นต้นใหม่ของลอยจังหวะทำนองระหว่างนี้ จากที่ได้กล่าวถึงห้อง ๒๙ ถึงห้องที่ ๓๑ ในหัวข้อก่อน เมื่อมาอยู่ในรูปของการบรรเลงนั้นการใช้เม็ดพรายปรากฏได้ดังนี้

แสดงการเปรียบเทียบระหว่างโน้ตที่บันทึกกับทำนองที่บรรเลง

- - - ดำ	- - - -	มำรำดำ มำรำดำ	ดำรำมำ.- -	ซำมำรำดำรำมำ รำ

จะเห็นได้ว่าเมื่อบรรเลงนั้น ได้มีการเพิ่มเติมโน้ตขึ้นมา โดยมีการขยายเม็ดพรายขึ้นจากโน้ตเดิมในห้องที่ ๒๙ นั้นเพิ่มความยาวของการเป่าเสียงโดสูงให้มีความยาวเพิ่มขึ้นและมีการเพิ่มเม็ด-พราย ๒ ตำแหน่งห้องที่ ๓๐ และห้องที่ ๓๑

แสดงการเพิ่มเม็ดพรายในห้องที่ ๓๐

๒๙	๓๐	๓๑	๓๒
ดำ	- มำรำดำรำ มำ	รำ – ลำซำ มำ.	- - - รำ

- - - ดำ	- - - -	มำรำดำ มำรำดำ	ดำรำมำ.- -	ซำมำรำดำรำมำ รำ

เม็ดพรายในห้องที่ ๓๐ ได้ถูกขยายขึ้นจนเพิ่มความยาวของทำนองเข้าไป ครึ่งห้อง แต่เมื่อพิจารณาอย่างละเอียดก็พบว่าทั้งในห้องที่ ๓๐ และห้องที่ ๓๑ นั้นเม็ดพรายที่เกิดขึ้นไม่ได้เกินห้องแต่อย่างใด แต่สิ่งที่ทำให้เพิ่มโน้ตนั้นจะเป็นเสียงโด ในห้องที่ ๒๙ เพราะฉะนั้นความหลากหลายในเม็ดพรายที่ตกแต่งขึ้นมานั้น ก็ยังอยู่ในห้องที่กำหนดคือสามห้องดังที่ปรากฏ

แสดงการเพิ่มเม็ดพรายในห้องที่ ๓๑ และ ๓๒

๒๙	๓๐	๓๑	๓๒
- - - ด	- มรดร ม	ร – ลซ ม.	- - - ร

- - - ด	- - - -	มรด มรด	ดรม.- -	ซมรดรม ร

หากแต่ในห้องที่ ๓๑ และห้องที่ ๓๒ นั้นเป็นการยุบรวมกันของห้องเพลงโดยถูกยุบรวมกันในแบบของการขยี้ เมื่อมองในรูปของการยักย้ายถ่ายเทนั้น ห้องที่ ๓๐ ถึงห้องที่ ๓๒ ห้องที่ ๓๐ มีการขยาย ส่วนห้องที่ ๓๑ และ ๓๒ ถูกยุบรวมเข้าด้วยกัน แต่เมื่อเป็นทำนองมาแล้ว ห้องที่ใช้ก็ยังคงเป็น ๓ ห้องอยู่เหมือนเดิม

๓๓	๓๔	๓๕	๓๖	๓๗	๓๘	๓๙	๔๐
- - - ร	- ม – ร	- ม – ร	- ม – ร	- ม – ร	ม ร ม ร	มรมรมร	- - - -

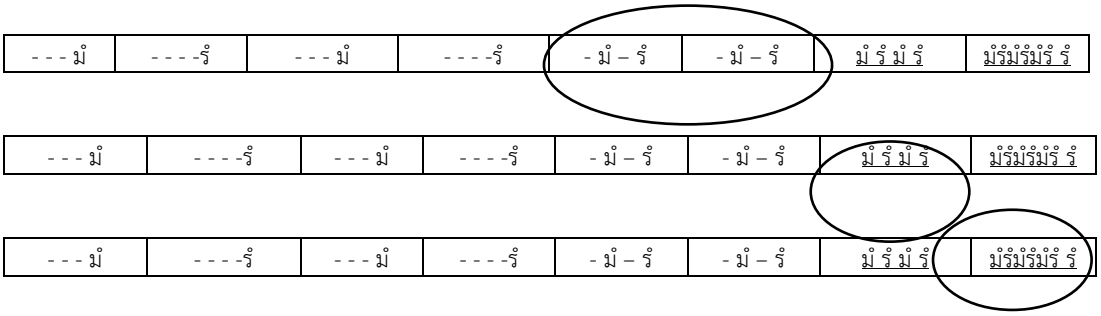
๔๑	๔๒
- - - ซ	- - - -

ในห้องที่ ๓๓ ถึงห้องที่ ๔๐ นั้นเมื่อบรรเลงการใช้เม็ดพรายในห้องนี้ ทำให้ทำนองยาวขึ้นอีก ๑ เท่าตัวแสดงให้เห็นโน้ตที่บันทึกกับเมื่อเวลาบรรเลง

- - - ม	- - - -ร	- - - ม	- - - -ร	- ม - ร	- ม – ร	ม ร ม ร	มรมรมร ร

จากการวิเคราะห์พบว่ามีการขยายทำนองในส่วนของเสียงมีสูงกับเสียงเรสูงเข้าไปเพื่อยืดให้ยาวขึ้นอย่างละหนึ่งห้องเพลงดังที่ได้แสดงตัวอย่าง จากนั้นจึงตัดทอนลงมาเรื่อยๆ

แสดงการตัดทอนลงมาของทำนองลอยในเสียงมีสูง และเสียง เรสูง



โดยในทำนองในส่วนนี้จะอยู่ในส่วนของการลอยทำนอง ทำนองนั้นสามารถยืดให้ยาวได้และไม่มีการตายตัวเพราะเนื่องจากจะเป่าอยู่เพียงสองเสียงคือเสียงมีสูงและเสียงเรสูง

จะเห็นได้ว่าทำนองทั้งหมดในส่วนนี้มีการเลื่อนไหล ไม่ตายตัวกับโน้ตที่กำหนดให้ พบการเคลื่อนที่ของพยางค์เดียว ในห้องที่ ๓๐ ๓๑ และห้องที่ ๓๒ และพบ การขยายทำนองให้มีความยาวในเสียงมีสูงและเสียงเรสูง ดังนั้นผู้วิจัยพิจารณาได้ว่าทำนองที่มี การดัดแปลงให้มีเม็ดพราย จากโน้ตที่กำหนดให้นั้นทั้งนี้อาจมาจากการทำให้เกิดอารมณ์ของเพลงก็เป็นได้ โดยจะได้กล่าวต่อไปจากอารมณ์ของเพลง

ท่วงทำนองที่แสดงให้เห็นอารมณ์ของบทเพลง

๒๙	๓๐	๓๑	๓๒	๓๓	๓๔	๓๕	๓๖
- - - ดำ	- มำรำดำรำ มำ	รำ –ลำซำ มำ.	- - - รำ	- - - รำ	- มำ – รำ	- มำ – รำ	- มำ – รำ

๓๗	๓๘	๓๙	๔๐	๔๑	๔๒
- มำ – รำ	มำ รำ มำ รำ	มำรำมำรำมำรำ รำ	- - - - -	- - - - ซำ	- - - -

รูปแบบทำนองในท่อนนี้นั้นมีทำนองที่คล้ายคลึงกับทำนองขึ้นต้นเป็นอย่างมาก หรือคล้ายคลึงกับทำนองในห้องที่ ๑ ถึงห้องที่ ๑๖ โดยบทเพลงยังคงแสดงถึงการค้นหาเนื่องจากทำนองยังเป็นลอยจังหวะ

จับที่ ๑ ห้องที่ ๔๓ ถึงห้องที่ ๕๓

๔๓	๔๔	๔๕	๔๖	๔๗	๔๘	๔๙	๕๐
- - - ซำ	- - - มำ	- - - ซำ	- - - มำ	- - - ซำ	- มำ – ซำ	- มำ – ซำ	มำ ซำ มำ ซำ

๕๑	๕๒	๕๓
มำซำมำซำมำ มำ	- - - - -	- - - มำ

การใช้กลวิธีพิเศษ

ในห้องที่ ๔๓ ถึงห้องที่ ๕๓ นี้ยังอยู่ในช่วงการลอยจังหวะ ลักษณะการเป่าปรับเสียงสูงขึ้นมาสี่เสียงเป็นเสียงซอลสูง เป่าลากยาวระหว่างเสียง ซอลสูง และเสียง มีสูงโดยการเป่าเสียงมีกลวิธีพิเศษที่ใช้ในช่วงนี้คือการเปลี่ยนเสียงลงต่ำ หากแต่ว่าไม่ให้เสียงตัดตอนกระชากลงไปเสียงมี เหมือนการเป่าแบบปกติทั่วไป แต่ค่อยๆเปลี่ยนเสียงให้เอื้อนลงหรือต่ำลงอย่างช้าๆและต่อเนื่องทีละเสียงลงไปจนถึงเสียงมี เมื่อเป่าเสียงซอลนั้นมือขวาจะเปิดหมด จากนั้นเมื่อลงมาเสียงมีนั้นให้เอานิ้วกลางข้างซ้ายค่อยๆปิดเบานิ้วอังลม เล็กน้อยพร้อมกับการคลายริมฝีปาก ทีละน้อยเพื่อให้เสียงเกิดการเพี้ยนต่ำลงเรื่อยๆ จากนั้นค่อยๆปิดนิ้วลงอย่างช้าๆ โดยนิ้วกลางด้านซ้ายจะนำลงมาก่อนเล็กน้อยจากนั้นตามด้วยนิ้วชี้

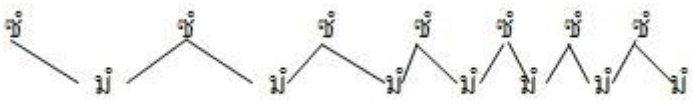
เมื่อกลับไปเสียงซอลในห้องต่อไปให้เปิดเสียงซอลตามปกติ เมื่อกลับมาเสียงมีอีกให้ใช้กลวิธีเอื้อนเสียงลงมาเหมือนที่กล่าวไว้ในข้างต้น กระบวนการนี้จะเกิดขึ้นต่อไปเรื่อยๆจนถึงห้องที่ ๔๙ เมื่อถึงห้องที่ ๕๐ ให้ทำการเปิดปิดนิ้วแบบปกติทั้งนี้ไม่ใช้การโหยเสียงเพราะ จะทำให้ทำนองไม่กระชับไม่ไพเราะและเพิ่มความถี่ขึ้นอีกเท่าตัวในห้องที่ ๕๑ จากนั้นให้พรมนิ้ว ตั้งแต่ห้องที่ถึงห้องที่ ๕๓ จะเห็นได้ว่ากลวิธีพิเศษที่ใช้ในจับ ๑ ห้องที่ ๔๓ ถึงห้องที่ ๕๓ ใช้กลวิธีพิเศษในการเอื้อนเสียงลงเพียงกลวิธีเดียว แต่ในช่วงนี้ใช้ถึง ๔ ครั้ง

ลักษณะการดำเนินทำนอง

๔๓	๔๔	๔๕	๔๖	๔๗	๔๘	๔๙	๕๐
- - - ซ๋	- - - ม๋	- - - ซ๋	- - - ม๋	- - - ซ๋	- ม๋ – ซ๋	- ม๋ – ซ๋	ม๋ ซ๋ ม๋ ซ๋

๕๑	๕๒	๕๓
ม๋ซ๋ม๋ซ๋ม๋ ม๋	- - - - -	- - - - ม๋

ลักษณะการดำเนินทำนองในห้องที่ ๔๓ ถึงห้องที่ ๕๒ นี้มีลักษณะที่คล้ายคลึงกับช่วงที่ผ่านมาคือห้องที่ ๑๙ ถึงห้องที่ ๒๘ ซึ่งจะเป็นการลอยจังหวะของทำนองโดยจะใช้เสียงหนึ่งเสียงเป็นประธาน ในช่วงนี้ เป็นการลอยจังหวะในเสียงซอลสูงกับเสียงมีสูง ซึ่งการเคลื่อนทำนองจะมีเพียงแค่สองเสียงดังที่ปรากฏเท่านั้น โดยลักษณะของการเคลื่อนที่ของทำนองนั้นปรากฏดังนี้



จะเห็นได้ว่า ลักษณะของการเคลื่อนที่ของทำนองนั้น เคลื่อนที่ระหว่างเสียงสองเสียง คือ เสียงซอลสูงกับเสียงมีสูง และจะเพิ่มความถี่ขึ้นเป็นสองเท่า ความยาวอาจไม่เป็นที่แน่นอนซึ่งจะกล่าวในหัวข้อต่อไป

เปรียบเทียบความแตกต่างระหว่างการบรรเลงและโน้ตที่บันทึก

๔๓	๔๔	๔๕	๔๖	๔๗	๔๘	๔๙	๕๐
- - - ซ๎	- - - ม๎	- - - ซ๎	- - - ม๎	- - - ซ๎	- ม๎ – ซ๎	- ม๎ – ซ๎	ม๎ ซ๎ ม๎ ซ๎

๕๑	๕๒	๕๓
ม๎ซ๎ม๎ซ๎ม๎ ม๎	- - - - -	- - - - ม๎

เมื่อเปรียบเทียบความแตกต่างระหว่างโน้ตกับการบรรเลงนั้นความถี่ในการเปิดปิดระหว่างเสียงมีสูง กับเสียงซอลสูงนั้นเมื่อบรรเลงจริงๆ ลักษณะที่ตายตัวนั้นคือการเปิดปิดเสียงมีสูง และเสียงซอลสูงหากแต่ในทำนองที่ได้กล่าวนั้นเรื่องของความยาวและความถี่ในการเปิดปิดเสียง จะไม่มีลักษณะที่ตายตัวเพราะเนื่องจากว่าในทำนองส่วนนี้ยังเป็นการลอยจังหวะของทำนองอยู่

แต่เมื่อพิจารณาโน้ตที่บันทึกไว้นั้น เปรียบเทียบกับการบรรเลงจริงนั้น สิ่งที่แตกต่างกันคือท่วงทำนองที่เพิ่มเติมในการบรรเลงจริงๆนั้น คือในเสียงซอลนั้นจะมีการสะบัดสามเสียงในช่วงลอยจังหวะเสียงซอล ดังจะเปรียบเทียบทำนองที่บันทึกโน้ตกับทำนองที่บรรเลงโดยจะแสดงตั้งแต่ห้องที่ ๔๓ ถึงห้องที่ ๕๒

แต่ในช่วงทำนองดังกล่าวโน้ตที่ใช้มีความเหมือนกับห้องที่ ๑๗ ถึงห้องที่ ๒๔ ที่ผ่านมา หากแต่เมื่อเวลาบรรเลงนั้น ความยาวของช่วงนี้จะยาวกว่า รวบรัดกว่า เพราะเนื่องจากเป็นทำนองที่จะเข้าสู่การจับทำนองจึงดูกระชับตามที่ได้เห็นดังตัวอย่าง ซึ่งจะสั้นกว่าทำนองบรรเลงในห้องที่ ๑๗ ถึงห้องที่ ๒๔ แต่ถึงกระนั้นทำนองที่บรรเลงก็ยังเพิ่มเม็ดพรายให้เห็นอย่างชัดเจน แต่เม็ดพรายที่เพิ่มขึ้นมานั้นก็ยังมีลักษณะที่เหมือนกับการบรรเลงในห้องที่ ๑๗ ถึง ห้องที่ ๒๔

แสดงการเปรียบเทียบระหว่างโน้ตที่บันทึกกับโน้ตในขณะที่บรรเลง

๔๓	๔๔	๔๕	๔๖	๔๗	๔๘	๔๙	๕๐
- - - ซ๎	- - - ม๎	- - - ซ๎	- - - ม๎	- - - ซ๎	- ม๎ – ซ๎	- ม๎ – ซ๎	ม๎ ซ๎ ม๎ ซ๎

๕๑	๕๒	๕๓
ม๎ซ๎ม๎ซ๎ม๎ ม๎	- - - - -	- - - - ม๎

- - - ซ๎	- - - ลัซ๎พ๎ ซ๎	- - - -	- - - ม๎	- - - ซ๎	- - - ลัซ๎พ๎ ซ๎	- - - -	- - - ม๎

- - - ลัซ๎ ม๎	- - - ลัซ๎ ม๎	- - - ลัซ๎ ม๎	- - - ลัซ๎ ม๎	- - - -	- - - ม๎

จะเห็นได้ว่ามีการขยาย เพื่อใช้เม็ดพราย ในขณะบรรเลงรูปทำนองที่ซ้ำกันจะลงด้วยเลขคู่ คือจะซ้ำกันสองครั้ง สี่ครั้ง หรือหกครั้งโดยสังเกตจากสี่ห้องแรกของโน้ตที่บรรเลง ซึ่งขยายมาจากห้องที่ ๔๔ กับห้องที่ ๔๕ โดยใช้เสียงซอลสูง กับเสียงมีสูง ดังที่แสดงให้ปรากฏดังนี้ และเกิดขึ้นเช่นเดียวกันในห้องที่ ๔๖ และห้องที่ ๔๗

๔๓	๔๔	๔๕	๔๖	๔๗	๔๘	๔๙	๕๐
- - - ซ๋	- - - ม๋	- - - ซ๋	- - - ม๋	- - - ซ๋	- ม๋ – ซ๋	- ม๋ – ซ๋	ม๋ ซ๋ ม๋ ซ๋

๕๑	๕๒	๕๓
ม๋ซ๋ม๋ซ๋ม๋ ม๋	- - - - -	- - - ม๋

- - - ซ๋	ลัซฟ์ - - - ซ๋	- - - -	- - - ม๋	- - - ซ๋	ลัซฟ์ - - - ซ๋	- - - -	- - - ม๋

ลัซ - - - ม๋	ลัซ - - - ม๋	ลัซ - - - ม๋	ลัซ - - - ม๋	- - - -	- - - ม๋

ตำแหน่งที่น่าสังเกตคือการสลับที่กันของตัวโน้ตซึ่งในโน้ตที่บันทึกนั้นเสียง เสียงมีจะมาก่อน แต่เมื่อบรรเลงนั้นเสียงซอลจะมาก่อนเสียงมี จากการวิเคราะห์พบว่าเสียงซอลมาก่อนเสียงมีในช่วงที่บรรเลงนั้น เกิดขึ้นตามความรู้สึกของผู้บรรเลง เพราะเนื่องจากที่ลูกตกในห้องสุดท้ายนั้น คือเสียงมี หากเป่าเสียงมีขึ้นก่อนตามโน้ตนั้น จะต้องมีอยู่หนึ่งช่วงที่จะต้องเป่ามีซ้ำกันสองครั้งซึ่งตรวจพบในโน้ตที่บันทึกไว้ ในห้องที่ ๕๑

จุดที่เสียงมีสูงซ้ำกันสองครั้ง

๔๓	๔๔	๔๕	๔๖	๔๗	๔๘	๔๙	๕๐
- - - ซ๋	- - - ม๋	- - - ซ๋	- - - ม๋	- - - ซ๋	- ม๋ – ซ๋	- ม๋ – ซ๋	ม๋ ซ๋ ม๋ ซ๋

๕๑	๕๒	๕๓
ม๋ซ๋ม๋ซ๋ม๋ ม๋	- - - - -	- - - ม๋

ในห้องที่ ๔๘ ถึงห้อง ๕๓ เป็นการเปลี่ยนรูปทำนองใหม่ทั้งหมดให้กระชับ โดยใช้การสะบัดสามเสียง ที่มีสัดส่วนเท่ากัน ทั้งหมดนั้นไม่มีการเหลือเค้าโครงของเดิมไว้เลยซึ่งจะแสดงให้เห็นดังนี้

โน้ตที่บันทึก

๔๘	๔๙	๕๐	๕๑	๕๒	๕๓
- ม๋ – ซ๋	- ม๋ – ซ๋	ม๋ ซ๋ ม๋ ซ๋	ม๋ซ๋ม๋ซ๋ม๋ ม๋	- - - - -	- - - ม๋

โน้ตในขณะบรรเลง

- - - ล้ ม	- - - ล้ ม	- - - ล้ ม	- - - ล้ ม	- - - -	- - - ม

จะเห็นได้ว่าเมื่อบรรเลงนั้นการใช้เม็ดพรายและสัดส่วนการบรรเลงถูกเปลี่ยนแปลงไปโดยทั้งสิ้นดังที่ได้กล่าวมาในข้างต้นทั้งนี้เพราะ ทำนองได้เคลื่อนที่ใกล้เข้าสู่ทำนองที่เป็นส่วนของการจับแล้วทำนองในช่วงลอยจังหวะนั้นจึงต้องมีลักษณะที่ค่อนข้างกระชับดังจะเห็นจากโน้ตที่กล่าวมาในข้างต้น

จึงสรุปได้ว่า ในการบรรเลงในจับที่ ๑ ห้องที่ ๔๓ ถึงห้องที่ ๕๓ นั้นจะเป็นการบรรเลงที่ไม่เหมือนกับโน้ตเดิมที่มีการเพิ่มเม็ดพราย หากแต่ในช่วงดังกล่าวนั้นเม็ดพรายที่เพิ่มขึ้นจะค่อนข้างกระชับ ไม่เพิ่มเติมหรือขยายเนื่องจากต้องเตรียมตัวเข้าในช่วงของจับที่และเป็นช่วงที่กำลังจะหมดในจังหวะลอย และเป็นการปรับอารมณ์ผู้ฟัง

จับที่ ๑ ห้องที่ ๕๔ ถึงห้องที่ ๗๗

๕๔	๕๕	๕๖	๕๗	๕๘	๕๙	๖๐	๖๑
- - - ด	- - - ร	- - - ด	- - - ม	- ม ซ ล	ซ ล ด ร	ม ร ม ด	- ร - ม

๖๒	๖๓	๖๔	๖๕	๖๖	๖๗	๖๘	๖๙
- - - ด	- - - ร	- - - ด	- - - ม	- ม ซ ล	ซ ล ด ร	ม ร ม ด	- ร - ม

๗๐	๗๑	๗๒	๗๓	๗๔	๗๕	๗๖	๗๗
- - - ด	- - - ร	- - - ด	- - - ม	- ม ซ ล	ซ ล ด ร	ม ร ม ด	- ร - ม

การใช้กลวิธีพิเศษ

ในห้องที่ ๕๔ ถึงห้องที่ ๗๗ การใช้กลวิธีพิเศษจะคล้ายคลึงกันในแต่ละชุดโดยแบ่งเป็น ๓ ชุดตามระดับเสียงชุดที่ ๑ คือห้อง ๕๔ ถึงห้องที่ ๖๑ ชุดที่ ๒ ห้องที่ ๖๒ ถึงห้องที่ ๖๙ ชุดที่ ๓ ห้องที่ ๗๐ ถึงห้องที่ ๗๗ โดยชุดที่ ๑ จะเล่นในระดับเสียงต่ำ ชุดที่๒ อยู่ในระดับเสียงสูง และในชุดที่ ๓ อยู่ในระดับเสียงสูงสุด ไม่พบการใช้กลวิธีพิเศษใดๆในทำนองชุดนี้ แต่ในการเป่าเสียงสูงสุดนั้น ต้องควบคุมลมและริมฝีปากให้คงที่ เพื่อไม่ให้เสียงเพี้ยน ตั้งแต่ห้อง ๕๔ ถึงห้องที่ ๗๗ นั้น จะต้องเป่าสองเที่ยวใหญ่ โดยเปลี่ยนระดับเสียงสูงสุดในห้องที่ ๗๗ แล้วย้อนกลับไปห้องที่ ๕๔ ซึ่งระดับเสียงห่างกันมากถึง ๑๗ เสียงเพราะฉะนั้นการปรับลงเสียงต่ำต้องมีการควบคุมริมฝีปาก และลมเพื่อไม่ให้เพี้ยนเสียง

ในทำนองชุดดังกล่าวนั้น ผู้ประพันธ์สามารถแสดงขีดความสามารถของเครื่องดนตรีได้อย่างเต็มที่ เพราะเนื่องจากการใช้ทำนองในเสียงต่ำสุดของเครื่องดนตรี จนถึงทำนองที่มีเสียงสูงสุดได้อย่างลงตัว และยังแสดงความสามารถของนักดนตรีได้อีกด้วย

ลักษณะการดำเนินทำนอง

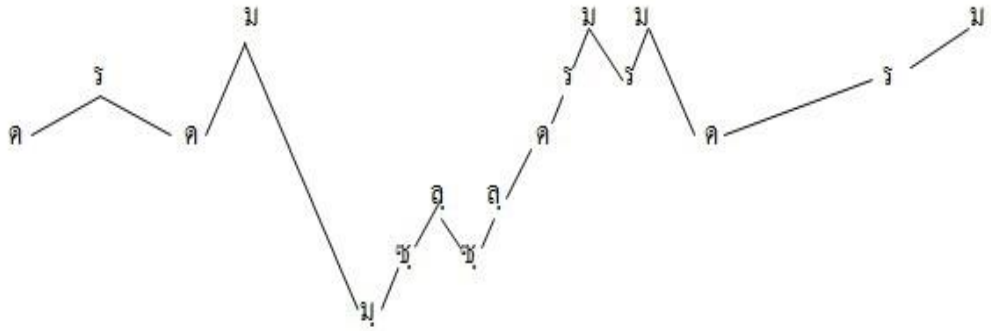
๕๔	๕๕	๕๖	๕๗	๕๘	๕๙	๖๐	๖๑
- - - ด	- - - ร	- - - ด	- - - ม	- ม ซ ล	ซ ล ด ร	ม ร ม ด	- ร - ม

๖๒	๖๓	๖๔	๖๕	๖๖	๖๗	๖๘	๖๙
- - - ดำ	- - - รำ	- - - ดำ	- - - มำ	- ม ซ ล	ซ ล ด ำ รำ	มำ รำ มำ ดำ	- รำ - มำ

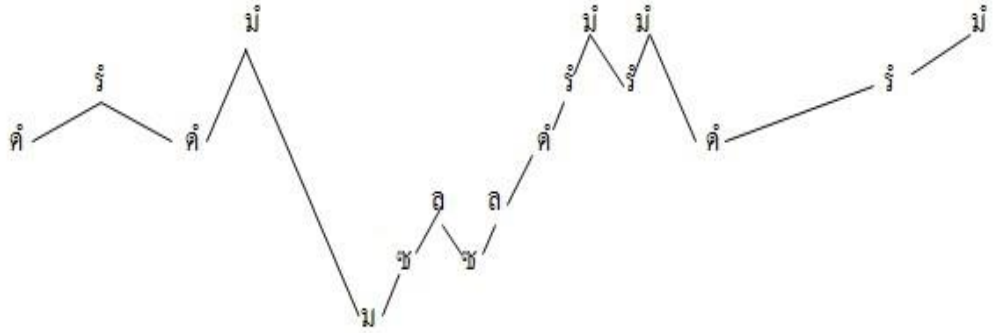
๗๐	๗๑	๗๒	๗๓	๗๔	๗๕	๗๖	๗๗
- - - ด̀	- - - ร̀	- - - ด̀	- - - ม̀	- ม̀ ซ ล̀	ซ̀ ล̀ ด̀ ร̀	ม̀ ร̀ ม̀ ด̀	- ร̀ - ม̀

การดำเนินทำนองในช่วงนี้จะเป็นการดำเนินทำนองในสี่ห้องด้วยลูกตกท้ายห้องอยู่ในจังหวะควบคุมไม่ได้เป็นจังหวะลอย เพราะฉะนั้นการดำเนินทำนองนั้นจะลงจังหวะเคาะโดยเสียงแรกจะเป็นเสียงโด เสียงเร เสียงโด และเสียงมี จากนั้นในสี่ห้องหลังเป็นทำนองเก็บ ซึ่งจะอยู่ในรูปแบบวิถีขึ้น มีทั้งหมดนี้จะเป็นโครงสร้างเดียวทั้งสามระดับเสียงโดยการเคลื่อนที่ของทำนองนั้นเป็นดังนี้

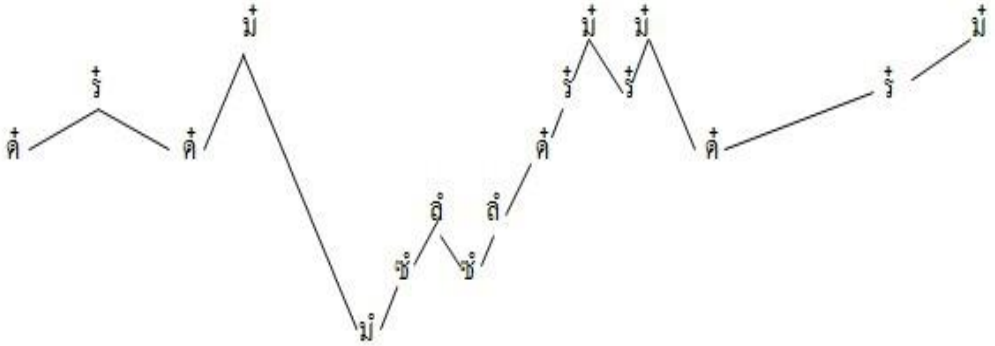
การดำเนินทำนองจับในเสียงต่ำ



การดำเนินทำนองในระดับเสียงสูง



การดำเนินทำนองในระดับเสียงสูงสุด



เมื่อพิจารณาทำนองทั้งสามรูปแบบ พบว่ามีโครงสร้างเหมือนกัน แต่ต่างกันที่ระดับเสียงซึ่งในช่วงแรกจะอยู่ในช่วงเสียงต่ำ ชุดที่สองอยู่ในระดับเสียงสูง และชุดที่สามอยู่ในระดับเสียงสูงสุด ในทำนองเก็บนั้นเริ่มต้นด้วยเสียงมี เสียงซอล เสียงลา และกลับมาเสียงซอล เสียงลา และขึ้นไปเสียงโด เสียงเร เสียงมี ย้อนกลับมาเสียงเร เสียงมีและลงเสียงโด จากนั้นปิดท้ายด้วยเร และเสียงมี ซึ่งปิดท้ายด้วยรูปจังหวะที่ห่างใน ๑ ห้อง

จากทำนองทั้งหมดนี้เมื่อแบ่งครึ่งเป็นสองชุด ท่วงทำนองเป็นการถามตอบ โดยท่วงทำนองที่ถามนั้นจะเป็นทำนองที่ห่างและต่อด้วยทำนองเก็บ ซึ่งแสดงออกถึงตัวละครทั้งสองตัวอย่างชัดเจน และจะได้กล่าวต่อไปในท่วงทำนองที่แสดงอารมณ์

จากการที่ผู้วิจัยได้มีโอกาสฟังการเดี่ยวปี่ในเพลงเชิดนอก บรรเลงโดยครูกาหลง พึ่งทองคำ ซึ่งเป็นทางเดี่ยวปี่ในสายครูจางวางทั่ว พาทยโกศล พบลักษณะการดำเนินทำนองดังกล่าวนั้นอยู่ในการบรรเลงเดี่ยวปี่ในด้วย ในการเดี่ยวปี่ในนั้นจะใช้ระดับเสียงเดียวในการบรรเลง เมื่อเปรียบเทียบจากการเดี่ยวปี่คลาริเน็ตพบว่าการเดี่ยวปี่คลาริเน็ตใช้ถึงสามระดับเสียงคือระดับเสียงธรรมดา ระดับเสียงสูง และระดับเสียงสูงสุด

เปรียบเทียบความแตกต่างระหว่างการบรรเลงและโน้ตที่บันทึก

๕๔	๕๕	๕๖	๕๗	๕๘	๕๙	๖๐	๖๑
- - - ด	- - - ร	- - - ด	- - - ม	- ม ซ ล	ซ ล ด ร	ม ร ม ด	- ร - ม

๖๒	๖๓	๖๔	๖๕	๖๖	๖๗	๖๘	๖๙
- - - ดˌ	- - - รˌ	- - - ดˌ	- - - มˌ	- ม ซ ล	ซ ล ดˌ รˌ	มˌ รˌ มˌ ดˌ	- รˌ - มˌ

๗๐	๗๑	๗๒	๗๓	๗๔	๗๕	๗๖	๗๗
- - - ดˈ	- - - รˈ	- - - ดˈ	- - - มˈ	- มˌ ซˌ ลˌ	ซˌ ลˌ ดˈ รˈ	มˌ รˈ มˌ ดˈ	- รˈ - มˌ

ในช่วงนี้การบรรเลงจะบรรเลงตามโน้ตทุกประการ ไม่มีการเพิ่มเม็ดพรายใด เพราะเนื่องจากเป็นจังหวะควบคุมและอยู่ในช่วงจับ

ลักษณะทำนองที่เหมือนกับการเดี่ยวปี่ในเพลงเชิดนอก

เมื่อทำการเปรียบเทียบกับทางปี่ใน ที่ได้ทำการศึกษานั้นจะพบว่าในทางปี่จะมีการบรรเลงที่เหมือนกันโดยจะบรรเลงในลักษณะดังนี้

การแสดงถึงทำนองของเดี่ยวปี่ในที่พบ

- - - ซ	- - - ล	- - - ซ	- - - ท	- ทˌ รˌ มˌ	รˌ มˌ ซˌ ล	ท ล ท ซ	-ล – ท

สังเกตได้ว่าท่วงทำนองจะมีลักษณะที่เหมือนกันแต่จากการที่ผู้วิจัยได้ศึกษาการเดี่ยวปี่ในนั้นทำนองดังกล่าวของปี่จะบรรเลงเพียงสองครั้ง และบรรเลงในระดับเสียงเดียว

แต่เมื่อมาบรรเลงในปี่คลาริเน็ตนั้น จะพบว่าเสียงที่ใช้เป็นเสียงในบันไดเสียงทางเพียงออบน ซึ่งเป็นลักษณะความปลั่งจำเพาะของเครื่องดนตรี ซึ่งเมื่อพิจารณาตามโครงสร้างก็พบว่าในทำนองดังกล่าวมีลักษณะโครงสร้างที่เหมือนกัน

ส่วนลักษณะที่แตกต่างกันคือในการเดี่ยวปี่คลาริเน็ตนั้น พบว่ามีการบรรเลงในลักษณะทำนองดังกล่าวถึง ๓ ระดับเสียง คือในช่วงเสียงธรรมดา ช่วงเสียงสูง และช่วงเสียงสูงสุด ซึ่งแตกต่างจากการบรรเลงของปี่ใน โดยในการบรรเลงของปี่ในจะบรรเลงเพียงช่วงเสียงเสียงเดียว

จับที่ ๑ ห้องที่ ๗๘ ถึงห้องที่ ๙๓

๗๘	๗๙	๘๐	๘๑	๘๒	๘๓	๘๔	๘๕
- - - ด	- - - ร	- - - ด	- - - ม	- - - ดำ	- - - รำ	- - - ดำ	- - - มำ

๘๖	๘๗	๘๘	๘๙	๙๐	๙๑	๙๒	๙๓
- - - ด	- - - ร	- - - ด	- - - ม	- - - ดำ	- - - รำ	- - - ดำ	- - - มำ

การใช้กลวิธีพิเศษ

ในช่วงนี้ไม่พบการใช้กลวิธีพิเศษ เนื่องจากการบรรเลงจะเป็นการบรรเลงที่มีตัวโน้ตตัวเดียวในท้ายห้องเพลง ซึ่งพบว่าการใช้ระดับเสียงเป็นการใช้ระดับเสียงแค่ระดับเสียงต่ำกับระดับเสียงสูง ไม่พบการใช้ระดับเสียงสูงสุดแต่อย่างใด เสมือนเป็นการเตรียมตัวสำหรับท่อนต่อไป

ลักษณะการดำเนินทำนอง

๗๘	๗๙	๘๐	๘๑	๘๒	๘๓	๘๔	๘๕
- - - ด	- - - ร	- - - ด	- - - ม	- - - ดำ	- - - รำ	- - - ดำ	- - - มำ

๘๖	๘๗	๘๘	๘๙	๙๐	๙๑	๙๒	๙๓
- - - ด	- - - ร	- - - ด	- - - ม	- - - ดำ	- - - รำ	- - - ดำ	- - - มำ

ลักษณะการดำเนินทำนองในช่วงนี้ เป็นการตัดทอนของทำนองห้องที่ ๕๔ ถึงห้องที่ ๗๗ โดยจะทอนในวรรคท้า ลงมาดังตัวอย่าง

๕๔	๕๕	๕๖	๕๗	๕๘	๕๙	๖๐	๖๑
- - - ด	- - - ร	- - - ด	- - - ม	- ม ซ ล	ซ ล ด ร	ม ร ม ด	- ร - ม

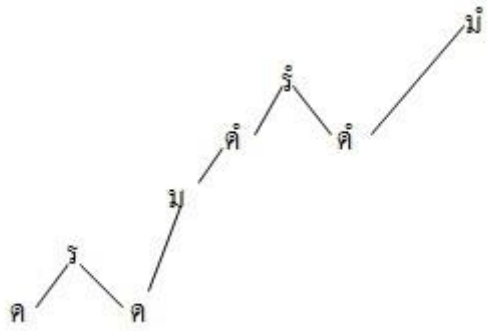
๖๒	๖๓	๖๔	๖๕	๖๖	๖๗	๖๘	๖๙
- - - ดำ	- - - รำ	- - - ดำ	- - - มำ	- ม ซ ล	ซ ล ด รำ	มำ รำ มำ ดำ	- รำ - มำ

เมื่อในวรรคท้าทั้งสองวรรคมารวมกันจึงได้ท่วงทำนองดังนี้

๗๘	๗๙	๘๐	๘๑	๘๒	๘๓	๘๔	๘๕
- - - ด	- - - ร	- - - ด	- - - ม	- - -ดำ	- - - รำ	- - - ดำ	- - - มำ

เมื่อสังเกตทำนอง จะไม่พบการใช้เสียงสูงสุด จะเห็นได้ว่าเสียงสูงสุดถูกตัดออกไป เมื่อวิเคราะห์พบว่า มีความต่อเนื่องในท่อนต่อไปซึ่งจะตัดส่วนที่เป็นเสียงต่ำออก และเพิ่มระดับเสียงสูงสุดขึ้น ซึ่งจะได้อธิบายต่อไป

เมื่อมาพิจารณาในรูปแบบของการดำเนินทำนองก็จะพบว่า จะมีความยาวที่คงที่และลงจังหวะ ซึ่งจะเป็นการค่อยๆไต่ระดับเสียงสูงขึ้นจนถึงระดับเสียงสูง ในตัวอย่างดังนี้



จะเห็นได้ว่าลักษณะการดำเนินทำนอง จะมีแค่สองระดับเสียง คือระดับเสียงต่ำและระดับเสียงสูง ซึ่งความห่างของจังหวะนั้นจะแบ่งเท่าๆกัน

เปรียบเทียบความแตกต่างระหว่างการบรรเลงและโน้ตที่บันทึก

เมื่อเปรียบเทียบทางบรรเลงจริงกับโน้ตที่บันทึกกลับพบว่าโน้ตที่บันทึกเล่นเพียงสองระดับเสียงคือระดับเสียง ต่ำ ระดับเสียงสูง แต่เมื่อบรรเลงกลับเล่นในระดับเสียงถึงสามระดับเสียง ได้แก่ ระดับเสียงต่ำ ระดับเสียงสูง และระดับเสียงสูงสุด โดยจะแสดงดังนี้

โน้ตที่บันทึก

๗๘	๗๙	๘๐	๘๑	๘๒	๘๓	๘๔	๘๕
- - - ด	- - - ร	- - - ด	- - - ม	- - - ด̇	- - - ร̇	- - - ด̇	- - - ม̇

๘๖	๘๗	๘๘	๘๙	๙๐	๙๑	๙๒	๙๓
- - - ด	- - - ร	- - - ด	- - - ม	- - - ด̇	- - - ร̇	- - - ด̇	- - - ม̇

โน้ตที่บรรเลง

- - - ด	- - - ร	- - - ด	- - - ม	- - - ด̇	- - - ร̇	- - - ด̇	- - - ม̇
- - - ด̣	- - - ร̣	- - - ด̣	- - - ม̣	- - - ด	- - - ร	- - - ด	- - - ม
- - - ด̇	- - - ร̇	- - - ด̇	- - - ม̇	- - - ด̣̇	- - - ร̣̇	- - - ด̣̇	- - - ม̣̇

จะเห็นได้ว่าสิ่งที่เพิ่มเติมมา คือระดับเสียงสูงสุด ทั้งนี้เป็นเพราะว่าสืบเนื่องมาจาก ห้องที่ ๕๔ ถึงห้องที่ ๗๗ โดยห้องดังกล่าวจะเป่าทั้งสามระดับเสียงคือระดับเสียง ต่ำ ระดับเสียง สูง และระดับเสียงสูงสุด และอาจเป็นความเคยชินของผู้บรรเลง ที่เมื่อเล่นทั้งสามระดับเสียงแล้ว เมื่อมีการตัดทอนลงมา ก็ยังต้องเล่นทั้งสามระดับเสียง ดังนี้

ห้องที่ ๕๔ ถึงห้องที่ ๗๗

๕๔	๕๕	๕๖	๕๗	๕๘	๕๙	๖๐	๖๑
- - - ด	- - - ร	- - - ด	- - - ม	- ม ซ ล	ซ ล ด ร	ม ร ม ด	- ร - ม

๖๒	๖๓	๖๔	๖๕	๖๖	๖๗	๖๘	๖๙
- - - ดำ	- - - รำ	- - - ดำ	- - - มำ	- ม ซ ล	ซ ล ด รำ	มำ รำ มำ ดำ	- รำ - มำ

๗๐	๗๑	๗๒	๗๓	๗๔	๗๕	๗๖	๗๗
- - - ด̀	- - - ร̀	- - - ด̀	- - - ม̀	- มำ ซ ลำ	ซ ำ ลำ ด̀ ร̀	มำ̀ รำ̀ มำ̀ ดำ̀	รำ̀ - มำ̀

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

- - - ด̀	- - - ร̀	- - - ด̀	- - - ม̀

ทำนองที่วงกลมนั้นเป็นผลสืบเนื่อง ดังที่ได้กล่าวมาในข้างต้นซึ่งจะเห็นผลที่เกี่ยวเนื่องในระดับเสียงสูงสุดที่เพิ่มขึ้นมา

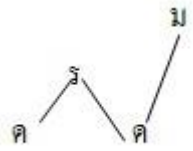
ลักษณะทำนองที่เหมือนกับการเดี่ยวปี่ในเพลงเชิดนอก

เมื่อลองเปรียบเทียบกับทางปี่ในที่ได้ฟังนั้นจะพบว่าในทางปี่จะมีการบรรเลงที่เหมือนกันโดยจะบรรเลงในลักษณะทำนองต่อไปนี้

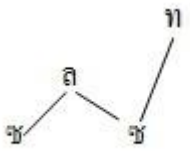
- - - ซ	- - - ล	- - - ซ	- - - ท

ดังที่ได้กล่าวไปในข้างต้นว่าทำนองรูปแบบดังกล่าวเกิดขึ้นจากการตัดทอนของทำนอง ลักษณะของการเดี่ยวปี่ในก็เช่นเดียวกัน ทำนองที่ปรากฏนั้นเกิดจากการตัดทอนของทำนองเหมือนกัน เมื่อเปรียบเทียบกับการเดี่ยวปี่คลาริเน็ตแล้วลักษณะของโครงสร้างจะอยู่ในรูปแบบเดียวกัน

แสดงลักษณะโครงสร้างในเดี่ยวปี่คลาริเน็ต



แสดงโครงสร้างในการเดี่ยวปี่ใน



จะเห็นได้ว่าทำนองทั้งสองมีลักษณะโครงสร้างที่เหมือนกันในการบรรเลง แต่ในการบรรเลงปี่ในนั้นจะบรรเลงในระดับเสียงเดียวส่วนในปี่คลาริเน็ตนั้นจะบรรเลงถึงสามระดับเสียงดังที่ได้กล่าวไว้ข้างต้น

จับที่ ๑ ห้องที่ ๙๔ ถึงห้องที่ ๑๐๑

๙๔	๙๕	๙๖	๙๗	๙๘	๙๙	๑๐๐	๑๐๑
- ด – ร	- ด – ม	- ดำ – รำ	- ดำ – มำ	- ด – ร	- ด – ม	- ดำ – รำ	- ดำ – มำ

การใช้กลวิธีพิเศษ

ไม่พบการใช้กลวิธีพิเศษเนื่องจากเป็นทำนองที่ตายตัวและไม่มีจังหวะลอย ซึ่งต้องเป่าให้ลงจังหวะ อีกทั้งเป็นการทอนลงของทำนองที่ผ่านมาจึงไม่พบการใช้กลวิธีพิเศษ

ลักษณะการดำเนินทำนอง

ลักษณะการดำเนินทำนองมีส่วนคล้ายคลึงกับลักษณะรูปทำนองของห้องที่ ๗๘ ถึงห้องที่ ๙๓ เนื่องจากมีรูปทำนองที่ตัดทอนลงมาอีกหนึ่งเท่าตัว โดยจะแสดงในตัวอย่างดังนี้

รูปทำนองห้องที่ ๗๘ ถึงห้องที่ ๙๓

๗๘	๗๙	๘๐	๘๑	๘๒	๘๓	๘๔	๘๕
- - - ด	- - - ร	- - - ด	- - - ม	- - - ดำ	- - - รำ	- - - ดำ	- - - มำ

๘๖	๘๗	๘๘	๘๙	๙๐	๙๑	๙๒	๙๓
- - - ด	- - - ร	- - - ด	- - - ม	- - - ดำ	- - - รำ	- - - ดำ	- - - มำ

เมื่อทอนทำนองลงมาในห้องที่ ๙๔ ถึงห้องที่ ๑๐๑

๙๔	๙๕	๙๖	๙๗	๙๘	๙๙	๑๐๐	๑๐๑
- ด – ร	- ด – ม	- ดำ – รำ	- ดำ – มำ	- ด – ร	- ด – ม	- ดำ – รำ	- ดำ – มำ

รูปทำนองห้องที่ ๗๘ ถึงห้องที่ ๙๓

๗๘	๗๙	๘๐	๘๑	๘๒	๘๓	๘๔	๘๕
- - - ด	- - - ร	- - - ด	- - - ม	- - - ดำ	- - - รำ	- - - ดำ	- - - มำ

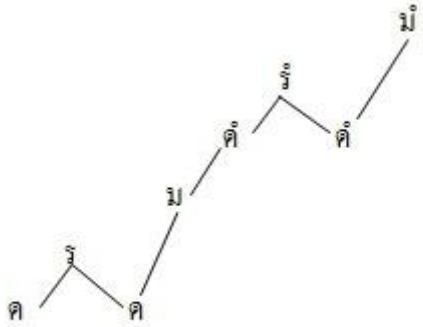
๘๖	๘๗	๘๘	๘๙	๙๐	๙๑	๙๒	๙๓
- - - ด	- - - ร	- - - ด	- - - ม	- - - ดำ	- - - รำ	- - - ดำ	- - - มำ

เมื่อทอนทำนองลงมาในห้องที่ ๙๔ ถึงห้องที่ ๑๐๑

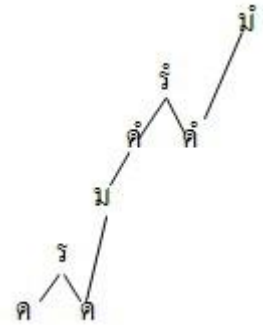
๙๔	๙๕	๙๖	๙๗	๙๘	๙๙	๑๐๐	๑๐๑
- ด – ร	- ด – ม	- ดˌ – รˌ	- ดˌ – มˌ	- ด – ร	- ด – ม	- ดˌ – รˌ	- ดˌ – มˌ

จากโน้ตที่แสดงในข้างต้นพบการทอนทำนองลงมาจากความยาวสี่ห้องเพลง ให้เหลือสองห้องเพลง ดังที่แสดงไว้ข้างต้น รูปแบบการดำเนินทำนองยังคล้ายคลึงกันอยู่โดยยังเป็นทำนองในเสียง โด เสียงเร และกลับไปเสียง โด จากนั้นขึ้นไปเสียงมี

รูปแบบทำนองในห้องที่ ๗๘ ถึง ๘๕



รูปทำนองของห้องที่ ๙๔ ถึงห้องที่ ๙๗



จะเห็นได้ว่าเส้นทำนองของทั้งสองมีลักษณะที่เหมือนกันหากแต่ว่า เส้นทำนองของห้องที่ ๙๔ ถึงห้องที่ ๙๗ จะดูแคบลงเพราะเนื่องจากเป็นการทอนทำนอง

เปรียบเทียบความแตกต่างระหว่างการบรรเลงและโน้ตที่บันทึก

เมื่อถึงการบรรเลงพบว่ามีการเพิ่มเติมในระดับเสียงสูงสุดเข้ามาในทำนองอีกหนึ่งระดับเสียง เหมือนกับท่วงทำนองที่ผ่าน ในช่วงของทำนองในห้องที่ ๗๘ ถึงห้องที่ ๙๓ ดังนี้

ทำนองของโน้ตที่บันทึก

๙๔	๙๕	๙๖	๙๗	๙๘	๙๙	๑๐๐	๑๐๑
- ด – ร	- ด – ม	- ดˌ – รˌ	- ดˌ – มˌ	- ด – ร	- ด – ม	- ดˌ – รˌ	- ดˌ – มˌ

ทำนองในระดับเสียงสูงสุดที่เพิ่มเข้ามา

- ด – ร	- ด – ม	- ด̣ – ร̣	- ด̣ – ม̣	- ด̇ – ร̇	- ด̇ – ม̇	- ด – ร	- ด –ม

- ด̣ – ร̣	- ด̣ – ม̣	- ด̇ – ร̇	- ด̇ – ม̇

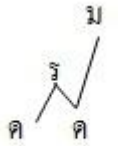
จากตัวอย่างโน้ตข้างต้นสรุปได้ว่า เมื่อการบรรเลงเพิ่มเติมทำนองในระดับเสียงสูงในช่วงทอนจังหวะลงมาจะต้องมีการเติมโน้ตในระดับเสียงสูงสุดในการทอนทำนองทุกครั้งเพื่อทำนองจะได้บรรเลงครบทุกระดับเสียง หากบรรเลงตามโน้ตที่บันทึกจะพบว่า ไม่มีการบรรเลงในเสียงสูงสุด ทั้งนี้ขึ้นอยู่กับผู้บรรเลง ว่าจะเพิ่มเติมระดับเสียงสูงสุดหรือไม่ หากเพิ่มเติมแล้วเมื่อมีการทอนจังหวะลงก็ควรเพิ่มเติมระดับเสียงสูงสุดไปด้วย

ลักษณะทำนองที่เหมือนกับการเดี่ยวปี่ในเพลงเชิดนอก

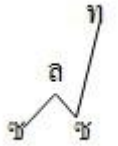
- ซ – ล	- ซ – ท	- ซ – ล	- ซ – ท

ท่วงทำนองดังกล่าวเกิดจากการตัดทอนของทำนองก่อนหน้าเช่นเดียวกับการเดี่ยวปี่คลาริเน็ตดังนั้น จะพบว่าลักษณะของโครงสร้างทำนองเพลงจึงมีความเหมือนกัน

แสดงลักษณะของโครงสร้างในปี่คลาริเน็ต



แสดงลักษณะโครงสร้างของเดี่ยวปี่ใน



ในการเดี่ยวปี่ในจะบรรเลงอยู่ในระดับเสียงเดียวเช่นเดิมส่วนในการเดี่ยวปี่คลาริเน็ตจะคงเล่นในสามระดับเสียง ทั้งนี้เห็นว่ารูปแบบในการตัดทอนนั้นจะยังคงเป็นระเบียบแบบแผนไม่ว่าจะเป็นเครื่องดนตรีชนิดไหน จะพบรูปแบบการตัดทอนที่คงที่ดังตัวอย่างที่ปรากฏมาเมื่อบรรเลงในระดับเสียงเดียวเมื่อตัดทอนจะตัดทอนในระดับเสียงเดียว

จับที่ ๑ ห้องที่ ๑๐๒ ถึงห้องที่ ๑๐๙ (ไล่)

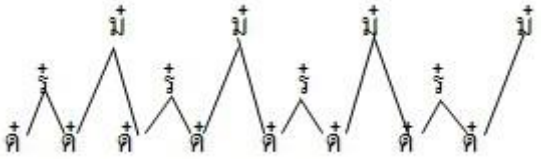
๑๐๒	๑๐๓	๑๐๔	๑๐๕	๑๐๖	๑๐๗	๑๐๘	๑๐๙
- ด̇ – ร̇	- ด̇ – ม̇	- ด̇ – ร̇	- ด̇ – ม̇	- ด̇ – ร̇	- ด̇ – ม̇	- ด̇ – ร̇	- ด̇ – ม̇

การใช้กลวิธีพิเศษ

ไม่พบการใช้กลวิธีพิเศษ พบเฉพาะการบรรเลงในระดับเสียงสูงสุด ซึ่งยังคงมีลักษณะการบรรเลงที่เหมือนกับห้องที่ ๙๔ ถึงห้องที่ ๑๐๑ แต่ในช่วงนี้บรรเลงระดับเสียงสูงสุด ระมัดระวังเป็นพิเศษเนื่องจากบางครั้งอาจเป็นการยากในการควบคุมลมและริมฝีปาก

ลักษณะการดำเนินทำนอง

ลักษณะการดำเนินในท่อนนี้พบการบรรเลงในระดับเสียงสูงสุดทั้งหมด แต่รูปแบบการดำเนินทำนองยังคงเดิมอยู่



ทั้งนี้ เพื่อเตรียมตัวในทำนองช่วงต่อไปที่จะบรรเลงและทอนลงให้กระชับกว่าเดิมอีก ถ้าหากยังมีการปะปนกันระหว่างทำนองในช่วงเสียงสูงและเสียงต่ำ จะทำให้ผู้ฟังเกิดความสับสน เพราะฉะนั้นทำนองดังกล่าวจึงเป็นการปูพื้นเพื่อให้เกิดความคาดหมายในทำนองต่อไป ทำนองช่วงนี้ให้บรรเลงกระชับยิ่งขึ้นและเพื่อเตรียมพร้อมที่จะเข้าทำนองเก็บ

จุดที่น่าสังเกตอีกหนึ่งประการหนึ่งคือ ทำนองที่บรรเลงในช่วงนี้นั้นจะมีทั้งหมด ๔ ชุด เพราะฉะนั้นเมื่อสิ้นสุดทำนองจะจบเป็นเลขคู่พอดีดังตัวอย่าง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

๑๐๒	๑๐๓	๑๐๔	๑๐๕	๑๐๖	๑๐๗	๑๐๘	๑๐๙
- ด̇ – ร̇	- ด̇ – ม̇	- ด̇ – ร̇	- ด̇ – ม̇	- ด̇ – ร̇	- ด̇ – ม̇	- ด̇ – ร̇	- ด̇ – ม̇

ดังที่ได้กล่าวมาแล้วว่าทำนองดังกล่าว จะส่งผลถึงทำนองถัดไปซึ่งจะได้กล่าวกันต่อไปในทำนองห้องต่อไป

เปรียบเทียบความแตกต่างระหว่างการบรรเลงและโน้ตที่บันทึก

๑๐๒	๑๐๓	๑๐๔	๑๐๕	๑๐๖	๑๐๗	๑๐๘	๑๐๙
- ด̇ – ร̇	- ด̇ – ม̇	- ด̇ – ร̇	- ด̇ – ม̇	- ด̇ – ร̇	- ด̇ – ม̇	- ด̇ – ร̇	- ด̇ – ม̇

ท่วงทำนองนี้สู่บรรเลงตามโน้ตที่บันทึกทุกประการเนื่องจาก ทำนองนี้เป็นการเตรียมเข้าสู่ทำนองต่อไปในรูปแบบของการบรรเลงเก็บ เพราะฉะนั้นกลอนของทำนองช่วงต่อไปจะต้องบรรเลงให้ครบถ้วนตามที่ผู้ประพันธ์ได้ประพันธ์ไว้

ท่วงทำนองที่แสดงให้เห็นอารมณ์ของบทเพลง

ท่วงทำนองแสดงอารมณ์ของการไล่ เนื่องจากทำนองอยู่ในจังหวะควบคุมแต่ยังเป็นการควบคุมที่เริ่มกระชับขึ้นและมีการซ้ำไปมาของทำนอง ซึ่งรูปทำนองยังไม่อยู่ในรูปของทำนองเก็บ

จับที่ ๑ ห้องที่ ๑๑๐ ถึงห้องที่ ๑๑๓

๑๑๐	๑๑๑	๑๑๒	๑๑๓
ด˙ ร˙ ด˙ ม˙	ด˙ ร˙ ด˙ ม˙	ด˙ ร˙ ด˙ ม˙	ด˙ ร˙ ด˙ ล˙

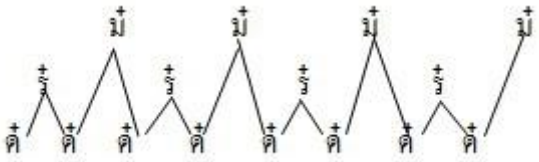
การใช้กลวิธีพิเศษ

ในท่วงทำนองนี้ไม่พบการใช้กลวิธีพิเศษใดๆ เป็นการเป่าในระดับเสียงสูงสุด และเพิ่มความถี่ในห้อง

ลักษณะการดำเนินทำนอง

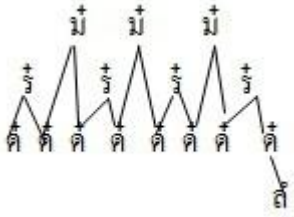
ลักษณะการดำเนินทำนองในช่วงนี้พบการบรรเลงในระดับเสียงสูงสุดทั้งหมด แต่รูปแบบการดำเนินทำนองยังคงเดิมอยู่ คือการเคลื่อนที่ไปมาระหว่างเสียงโด เสียงเร และกลับมาเสียงโดแล้วไปเสียงมี

ทำนองในห้องที่ ๑๐๒ ถึงห้องที่ ๑๐๙



Chulalongkorn University

ทำนองในห้องที่ ๑๑๐ ถึงห้องที่ ๑๑๓



ทำนองที่กระชับมากขึ้นเกิดจากการทอนทำนองในห้องที่ ๑๐๒ ถึงห้องที่ ๑๐๙ ซึ่งจะเห็นได้ในตัวอย่างหากลูกตกในเสียงสุดท้ายจะตกเสียงลาสูง ทั้งนี้เสียงลาสูงดังกล่าวนั้นเป็นตัวเชื่อมทำนองในทำนองเก็บซึ่งจะได้กล่าวต่อไป

เปรียบเทียบความแตกต่างระหว่างการบรรเลงและโน้ตที่บันทึก

๑๑๐	๑๑๑	๑๑๒	๑๑๓
ด˙ ร˙ ด˙ ม˙	ด˙ ร˙ ด˙ ม˙	ด˙ ร˙ ด˙ ม˙	ด˙ ร˙ ด˙ ล˙

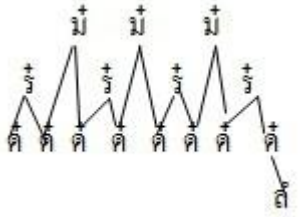
ในท่วงทำนองสู่นี้บรรเลงตามโน้ตที่บันทึกทุกประการเนื่องจากทำนองนี้เป็นการเตรียมสู่เข้าทำนองต่อไปในรูปแบบของการบรรเลงเก็บและจะจบด้วยเสียงลาเพื่อเป็นตัวเชื่อมในทำนองต่อไป เพราะฉะนั้นกลอนเพลงในทำนองช่วงต่อไปจะต้องบรรเลงให้ครบถ้วนตามที่ผู้ประพันธ์ได้ประพันธ์ไว้

ลักษณะทำนองที่เหมือนกับการเดี่ยวปี่ในเพลงเชิดนอก

ซ ล ซ ท	ซ ล ซ ท	ซ ล ซ ท	ซ ท ซ ม

ลักษณะทำนองที่พบยังคงเกิดจากการตัดทอนซึ่งยังมีลักษณะที่เหมือนกันและมีโครงสร้างที่เหมือนกัน แต่พบความเปลี่ยนแปลงที่ว่าเมื่อถึงจุดทำนองดังกล่าวปี่คลาริเน็ตกลับบรรเลงแค่ในระดับเสียงเดียวคือระดับเสียงสูงสุด

ลักษณะโครงสร้างของเดี่ยวปี่คลาริเน็ต



ลักษณะโครงสร้างของเดี่ยวปี่ใน

จะเห็นว่าโครงสร้างมีลักษณะที่เหมือนกันอย่างมากและอยู่ในรูปของทำนองเก็บที่ซ้ำไปมา ซึ่งจะเป็นช่วงสุดท้ายของทำนองที่มีความเหมือนกันของช่วงทำนองดังกล่าว กลอนเพลงที่บรรเลงในทางเก็บหลังจากนี้เป็นกลอนเพลงที่ประพันธ์ตามความเหมาะสมของเครื่องดนตรีที่บรรเลง

จับที่ ๑ ห้องที่ ๑๑๔ ถึงห้องที่ ๑๒๑ (จับ)

๑๑๔	๑๑๕	๑๑๖	๑๑๗	๑๑๘	๑๑๙	๑๒๐	๑๒๑
ซ̣ ม̣ ซ̣ ล̣	ซ̣ ล̣ ด̣ ล̣	ซ̣ ม̣ ซ̣ ล̣	ซ̣ ล̣ ด̣ ล̣	ร̣ ม̣ ซ̣ ล̣	ด̣ ร̣ ม̣ ด̣	ร̣ ด̣ ม̣ ร̣	ซ̣ ม̣ ร̣ ม̣

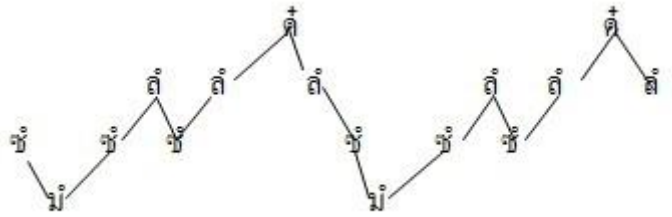
การใช้กลวิธีพิเศษ

ในท่วงทำนองนี้เป็นการบรรเลงในทางเก็บแต่ไม่พบการใช้กลวิธีพิเศษ หากแต่ จะบรรเลงสลับไปมาระหว่างเสียงสูงกับเสียงสูงสุด และปิดท้ายในระดับเสียงสูงสุด ซึ่งการบรรเลงจะต้องลงตามจังหวะ

ลักษณะการดำเนินทำนอง

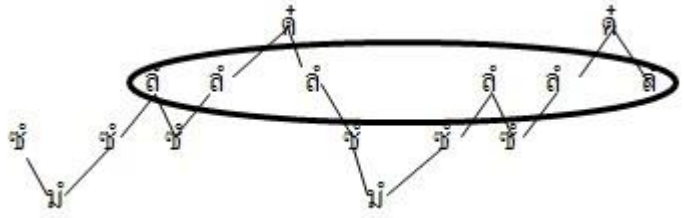
ทำนองเก็บย้ำเสียงเดิมไปมาในช่วงทำนองในวรรคท้า จากนั้น ทำนองค่อยไต่ระดับเสียงสูงขึ้น ทำนองวรรคท้าทำหน้าที่เตรียมตัวรูปทำนองเพื่อปรับรสให้ผู้ฟังเตรียมพร้อมในวรรครับ เพราะฉะนั้นรูปทำนองย้ำเสียงลา และเป็นผลเกี่ยวเนื่องมาจากทำนองก่อนหน้านี้ที่บรรเลง โน้ตตัวสุดท้ายในเสียงลาสูง โดยการเคลื่อนที่เป็นดังนี้

แสดงการเคลื่อนที่ของทำนอง



จากรูปทำนองในวรรคท้าดังกล่าว พบการใช้เสียงซอลสูงกับเสียงลาสูงมากที่ส่วนเสียงมีสูงและเสียงโดสูงสุด ทั้งนี้เสียงซอลที่ปรากฏนั้นเป็นฐานให้ทำนองยึดเกาะและเป็นหลักแหล่ง เสมือนเป็นเสาหลักสำคัญ ส่วนเสียงลาสูงมีหน้าที่ คุมทำนองทั้งหมดไว้ให้เป็นกลุ่มก้อนเดียวกัน ไม่ให้หลุดออกจากนอกบันไดเสียง จะสังเกตได้ว่าเสียงที่ใช้ในวรรคดังกล่าว เป็นเสียงที่อยู่ในบันไดเสียงเดียวกัน คือ เสียงเพียงออบน ซึ่งผู้ประพันธ์ได้ทำทำนองไว้เพื่อการยืนเสียง ตกแต่งโดยการใส่เสียงมีสูง และเสียงโดสูงสุด เข้าไปเพื่อเพิ่มอรรถรสให้ลงตัวยิ่งขึ้น โดยจะเริ่มต้นจากการลงล่างในเสียงมี จากนั้นกลับมายืนในเสียงลา และขึ้นไปเสียงโดสูงสุด และกลับมาจบในเสียงลา

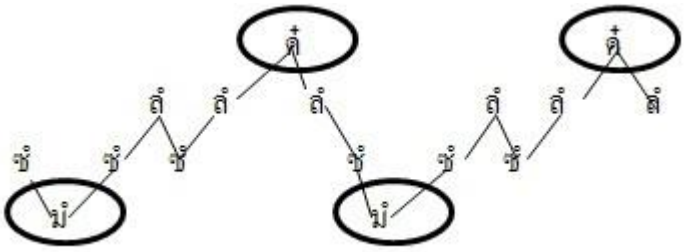
แสดงหลักสำคัญในการยืนเสียง



ทั้งนี้เมื่อพิจารณาถึงรูปแบบของการไต่ทำนอง ในวรรคก่อนหน้านี้จบในเสียงลาดังที่ได้กล่าวเอาไว้ เมื่อจบในเสียงลา การที่เราจะยืนเสียงลานั้น หายืนเสียงในเสียงซอลกับเสียงลาอาจจะ

ทำให้รสเพลงเปลี่ยนได้ เพราะเนื่องจากช่วงนี้เป็นช่วงจับอารมณ์ของเพลงหรือลักษณะทำนองจะต้องมีขึ้นมีลง เสมือนกับการต่อสู้ของตัวละครซึ่งจะได้กล่าวต่อไปในอารมณ์ของเพลง

แสดงเสียงที่ตกแต่งทำนอง



เมื่อจบเสียงลาของวรรคก่อนหน้านี้ ผู้วิจัยอนุมาณว่าเหตุที่ผู้ประพันธ์ใช้เสียงมีสูงนั้น เนื่องจากต้องการขยายความกว้างของขอบเขตเสียง หากขึ้นเสียงสูงเลยอาจจะลงมาได้เพียง เสียงพื้นฐานคือเสียงลาสูง อีกทั้งกลอนเพลงต้องมีความยาวสี่ห้องเพลงและขึ้นเสียงสูงทันทีอาจทำให้กลอนต่อไปจะไม่สัมพันธ์กัน เพราะกลอนนี้มีจุดประสงค์เพื่อยืนเสียง เพราะฉะนั้นการลงต่ำในช่วงแรก จึงเหมาะสมที่สุดเพราะจะสามารถบรรเลงไต่ขึ้นมาในเสียงลาสูงซึ่งเป็นเสียงหลักและขึ้นไปเสียงโดสูงและกลับลงมาเสียงลาสูง โดยไม่หลุดออกจากทำนองการยืนเสียงที่กำหนดไว้และยังสามารถกลับลงมาในเสียงลาได้อีกด้วย

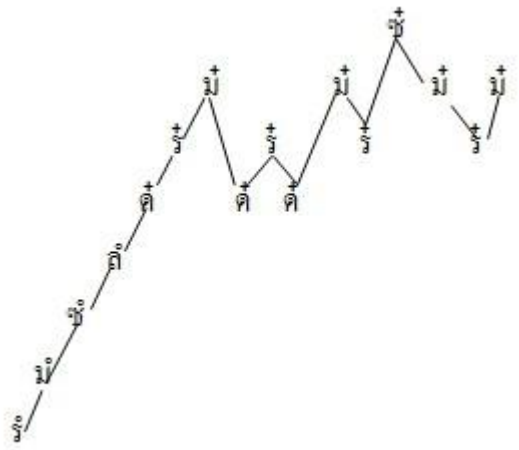
หลังจากวรรคท้าทำหน้าที่ยืนเสียงและเป็นฐานให้แล้ว วรรครับสามารถดำเนินทำนองได้๒ ลักษณะคือ ไต่เสียงขึ้นไปหรือไต่ลง แต่ทำนองที่พบนั้นวรรครับทำหน้าที่ไต่เสียงขึ้นไปห้องแรกของวรรครับหรือในห้องที่ ๕ นั้น ยังพบเสียงลาสูงอยู่ท้ายห้อง เพราะเนื่องจากทำนอง ก่อนหน้านั้นยืนในเสียงลาสูง ทำนองที่ถัดไปหรือทำนองในห้องที่ ๕ พบการปรากฏอยู่ของเสียงลา เป็นเพราะการลดความเจือจางลงและค่อยๆหายไปในที่สุด

แสดงเสียงลาสูงที่กำลังถูกเจือจางลง

๑๑๔	๑๑๕	๑๑๖	๑๑๗	๑๑๘	๑๑๙	๑๒๐	๑๒๑
ซ̣ ม̣ ซ̣ ล̣	ซ̣ ล̣ ด̣ ล̣	ซ̣ ม̣ ซ̣ ล̣	ซ̣ ล̣ ด̣ ล̣	ร̣ ม̣ ซ̣ ล̣	ด̣ ร̣ ม̣ ด̣	ร̣ ด̣ ม̣ ร̣	ซ̣ ม̣ ร̣ ม̣

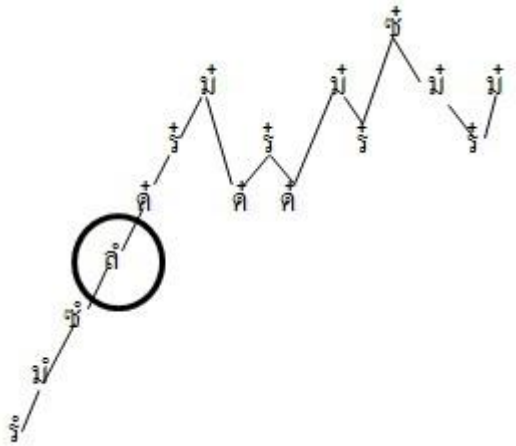
เมื่อทำนองเสียงลาถูกเจือจางแล้วเปรียบเหมือนรูปทำนองเป็นอิสระออกมาจากทำนองบังคับ ซึ่งทำนองที่พบเป็นทำนองที่ไต่เสียงขึ้นดังที่กล่าว เพราะฉะนั้นทำนองจะต้องมีรูปแบบการไต่ที่เป็นการค่อยๆไต่ขึ้น รูปทำนองในวรรคท้านั้นเป็นการยืนเสียงก็จริง แต่จะพบชั้นเชิงในการไต่ขึ้นลงหรือชั้นเชิงในการยืนเสียงซึ่งมีความสัมพันธ์กัน

การไต่ทำนองในวรรครับ



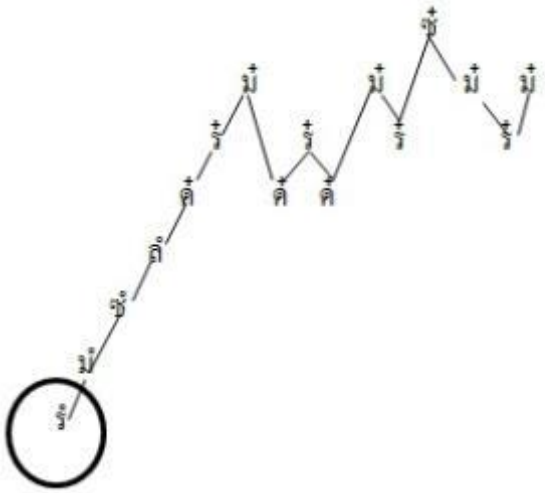
จะเห็นได้ว่าทำนองในวรรคนี้พุ่งขึ้นไปสูงถึงเสียงมีทำให้เกิดความรู้สึกในทำนองที่ต่อเนื่องมาจากวรรคท้าซึ่งย้ำเสียงเดิม เมื่อกลุ่มทำนองเคลื่อนที่มาถึงวรรครับ เหมือนกับปากขวดที่แคบได้เปิดออกจึงทำให้ทำนองพุ่งขึ้น ทำนองในวรรคท้าเป็นทำนองที่ยืนในเสียงลาสูง เมื่อเป็นทำนองวรรครับไม่เริ่มจากเสียงลาสูง ทั้งนี้ด้วยเหตุที่ว่าเสียงลาดังกล่าวต้องการความเจือจางเพื่อที่จะให้ทำนองวิ่งออกไปได้ จึงเริ่มในเสียงเรสูง และไต่ไปเสียงมีสูง ซอลสูง และลาสูง เพราะฉะนั้นจะพบว่าเสียงลาสูงได้ถูกเจือจางไปแล้ว ในห้องต่อไปจะไม่พบอีก

เสียงลาสูงที่ถูกทำให้เจือจาง



นอกจากนี้เสียงเรสูงยังทำหน้าที่เป็นฐานเพื่อให้เสียงสามารถไต่ขึ้นได้สูงสุด ไปถึงเสียงมีสูงสุด

แสดงการเตรียมตัวในการพุ่งขึ้นของเสียงเรสูง



เมื่อทำนองไต่ขึ้นมาในเสียงสูงขึ้นจนถึงเสียงมีสูงสุด ซึ่งเป็นการไต่ระดับ เพื่อให้อยู่ในระดับที่พอเหมาะ ทำนองที่เหลือจึงทำหน้าที่แสดงลีลา เสมือนการกระจายออกของเสียง แต่การกระจายก็ยังปรากฏขอบเขตเป็นกลุ่มก้อน โดยจะลงมาสู่เสียงโดสูงสุด และขึ้นไปในเสียงเรสูงสุด กลับลงมาที่เสียงโดสูงสุด และขึ้นไปเสียงมีสูงสุด แต่ในการตกรอบนี้จะตกลงมาเพียงเสียงเร ทั้งนี้เพื่อจะดันเสียงให้ขึ้นไปถึงเสียงซอลสูงสุด จากนั้นกลับมาลงเสียง เรสูงสุด โดยใช้ เสียงมีสูงสุดเป็นตัวช่วยในการผ่านของทำนองและจบปิดท้ายในเสียงมีสูงทั้งนี้ เป็นไปได้ว่าทำนองดังกล่าวต้องเกี่ยวเนื่องและสัมพันธ์กันกับทำนองต่อจากนี้โดยที่จะกล่าวในวรรคต่อไป

เปรียบเทียบความแตกต่างระหว่างการบรรเลงและโน้ตที่บันทึก

๑๑๔	๑๑๕	๑๑๖	๑๑๗	๑๑๘	๑๑๙	๑๒๐	๑๒๑
ซ ม ซ ล	ซ ล ด ล	ซ ม ซ ล	ซ ล ด ล	ร ม ซ ล	ด ร ม ด	ร ด ม ร	ซ ม ร ม

ในทำนองดังกล่าวพบว่าการบรรเลงจะบรรเลงตามโน้ตที่บันทึกไว้ทุกประการ เนื่องจากทำนองดังกล่าวอยู่ในช่วงของการจับ มีทำนองที่ตายตัวและมีจังหวะกำกับชัดเจน ไม่สามารถเพิ่มเติมได้หากมีการเพิ่มเติม กลอนเพลงที่ผู้ประพันธ์ประพันธ์ไว้ จะเกิดการผิดเพี้ยนจากของเดิมทันที เพราะฉะนั้นการที่คงอยู่ด้วยความดั้งเดิม จึงเป็นการบ่งบอกอัตลักษณ์ของทางนี้

จับที่ ๑ ห้องที่ ๑๒๒ ถึงห้องที่ ๑๒๙ (จับ)

๑๒๒	๑๒๓	๑๒๔	๑๒๕	๑๒๖	๑๒๗	๑๒๘	๑๒๙
ด ร ม ด	ม ร ด ล	ซ ล ด ร	ม ซ ล ซ	ม ล ซ ล	ด ล ร ด	ซ ม ซ ล	ด ร ม ด

การใช้กลวิธีพิเศษ

ท่วงทำนองนี้เป็นการบรรเลงในทางเก็บไม่พบการใช้กลวิธีพิเศษ หากแต่การบรรเลงใช้เสียงสูงกับเสียงสูงสุด ในทำนองดังกล่าวพบความวิจิตรในการคิดทำนองของผู้ประพันธ์ รูปทำนองหรือกลอนเพลงเมื่อบรรเลงไปจบในวรรคท้าและจบในวรรครับ ซึ่งการจบทั้งสองวรรคทำให้รูปแบบกลอนฟังไม่จบทำนองเหมือนจะเหมือนรู้สึกขาดเหลือในรูปของทำนอง ผู้บรรเลงในท่อนนี้จะต้องแม่นจังหวะหาก บรรเลงผิดแม้แต่จังหวะเดียวหรือโน้ตเพียงตัวเดียวอาจทำให้ให้รูปทำนองทั้งหมดผิดพลาดได้

ลักษณะการดำเนินทำนอง

๑๒๒	๑๒๓	๑๒๔	๑๒๕	๑๒๖	๑๒๗	๑๒๘	๑๒๙
ด ร ม ด	ม ร ด ล	ซ ล ด ร	ม ซ ล ซ	ม ล ซ ล	ด ล ร ด	ซ ม ซ ล	ด ร ม ด

ในการดำเนินทำนองก่อนที่จะถึงทำนองดังกล่าว คือทำนองที่ ๑๑๔ ถึงทำนองที่ ๑๒๑ พบการดำเนินกลอนเพลงที่ฟังดูแล้วให้ความรู้สึกผ่อนคลายความสงสัย แต่เมื่อดำเนินมาถึงทำนองดังกล่าวกลับพบว่าในวรรคท้าของเพลงนั้นหมดวรรคท้า นั่นคือในห้องที่ ๑๒๕ กลับไม่ให้ความรู้สึกในการผ่อนคลาย หรือความรู้สึกจบทำนอง แต่ทำนองกลับล้ำเข้าไปในวรรครับล้ำเข้าไปถึงสองห้องคือในห้องที่ ๑๒๖ และ ๑๒๗ เมื่อจบทำนองในห้อง ๑๒๗ แล้วจะให้ความรู้สึกผ่อนคลายเหมือนกับรูปทำนองได้จบลงแล้ว

แสดงรูปทำนองที่ล้ำเข้าไปในวรรคท้า

๑๒๒	๑๒๓	๑๒๔	๑๒๕	๑๒๖	๑๒๗	๑๒๘	๑๒๙
ด ร ม ด	ม ร ด ล	ซ ล ด ร	ม ซ ล ซ	ม ล ซ ล	ด ล ร ด	ซ ม ซ ล	ด ร ม ด

วรรคท้า วรรครับ

ดังนั้น เมื่อพบว่าทำนองดังกล่าวมีรูปทำนองที่เป็นชุดโดยใช้ห้องเพลง ๖ ห้องเพลงจึงแยกทำนอง ๒ ห้องสุดท้ายที่เหลือในห้องที่ ๑๒๘ และห้องที่ ๑๒๙ ออกไว้ก่อนและทำการวิเคราะห์ห้องที่ ๑๒๒ ถึงห้องที่ ๑๒๗โดยรูปแบบทำนองในห้องที่ ๑๒๒ จะพบความ เกี่ยวเนื่องกันในห้องที่ ๑๒๑ ซึ่งได้กล่าวไว้ก่อนหน้านี้

แสดงทำนองในห้องที่ ๑๒๑

๑๑๘	๑๑๙	๑๒๐	๑๒๑
ร ม ซ ล	ด ร ม ด	ร ด ม ร	ซ ม ร ม

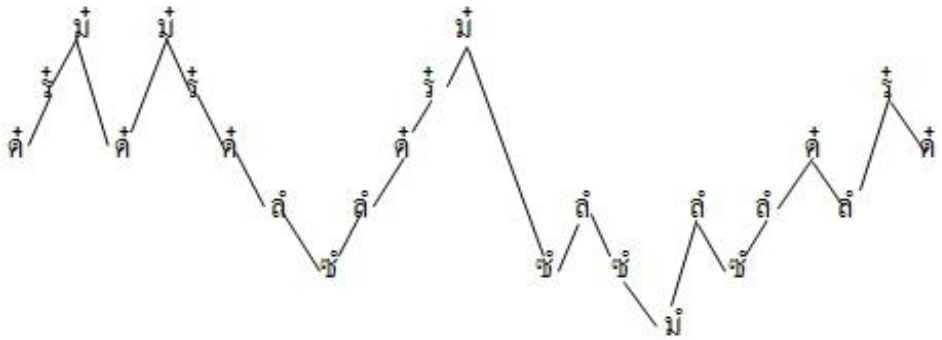
จากการศึกษาพบว่า การเคลื่อนที่ที่กระจายแต่ยังเป็นกลุ่มก้อน ในรูปของระดับเสียงสูงสุด ซึ่งระดับเสียงดังกล่าวได้เดินทางมาถึงระดับเสียงสูงสุดของขีดความสามารถของเครื่องดนตรี เพราะฉะนั้นวิธีเดียวที่จะทำให้ทำนองดำเนินต่อไปได้ คือการยืนเสียงเอาไว้หรือการไต่ระดับลงมา โดยเมื่อพิจารณาทำนองในห้องที่ ๑๒๒

แสดงรูปทำนองในห้องที่ ๑๒๒ ถึงห้องที่ ๑๒๗

๑๒๒	๑๒๓	๑๒๔	๑๒๕	๑๒๖	๑๒๗
ด̇ ร̇ ม̇ ด̇	ม̇ ร̇ ด̇ ลฺ	ซฺ ลฺ ด̇ ร̇	ม̇ ซฺ ลฺ ซฺ	มฺ ลฺ ซฺ ลฺ	ด̇ ลฺ ร̇ ด̇

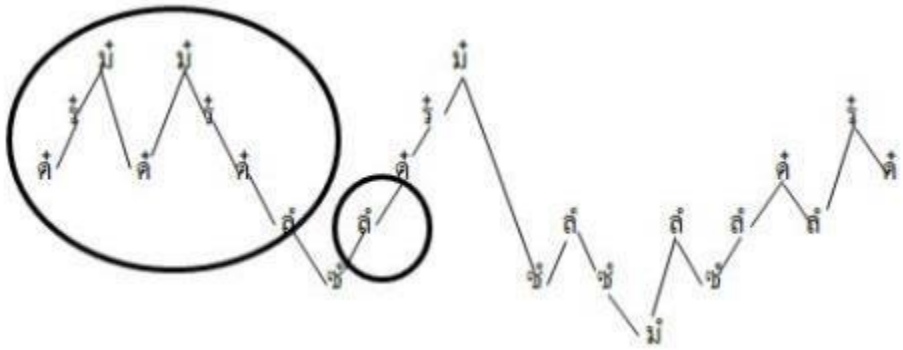
เมื่อวิเคราะห์ห้องที่ ๑๒๒ จะพบว่ารูปทำนองมีวิถีในการไต่ลง ซึ่งเป็นไปตามที่คาดคะเนไว้ก่อนหน้านี้เมื่อพิจารณารูปแบบในการดำเนินทำนองจะพบดังนี้

รูปแบบการดำเนินทำนอง ห้องที่ ๑๒๒ ถึงห้องที่ ๑๒๗



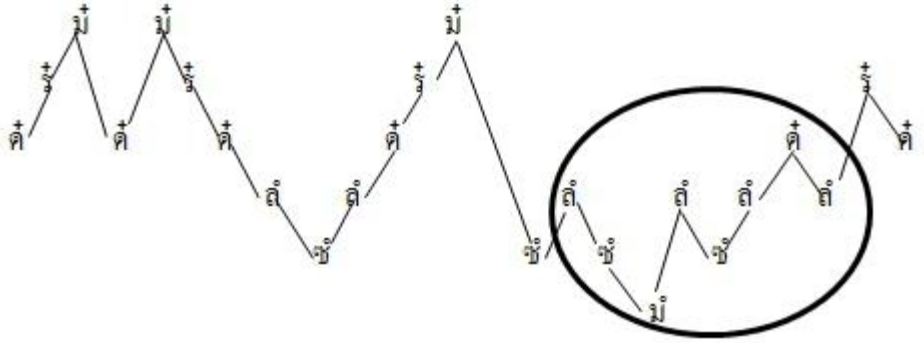
จากการศึกษาพบว่า มีความเกี่ยวเนื่องมาจากทำนองก่อนหน้าสังเกตได้จากหัวของทำนองหรือประโยคในห้องที่ ๑๒๒ และห้องที่ ๑๒๓ ยังมีการวนไปมาอยู่ในระดับสูงสุด โดยจะยังบรรเลง อยู่ในระหว่างเสียงโดสูงสุด เรสูงสุด และมีสูงสุด จากท้ายห้อง ๑๒๓ ก็ตกลงไปอย่างกะทันหันโดยตกลงไปถึงเสียงลาสูง ทั้งนี้เนื่องจากรูปทำนองอยู่ในระดับสูงสุดเป็นที่พอเหมาะแล้วทำให้เกิดทำนองที่หลากหลายขึ้นจึงต้องหักเสียงลงมาในเสียงที่ต่ำลง และค่อยไต่ขึ้นไปใหม่อีกครั้งในห้องที่ ๑๒๔

แสดงทำนองที่ยังไปมาในระดับเสียงสูงสุดและหักเสียงอย่างฉับพลันในเสียงลาสูง



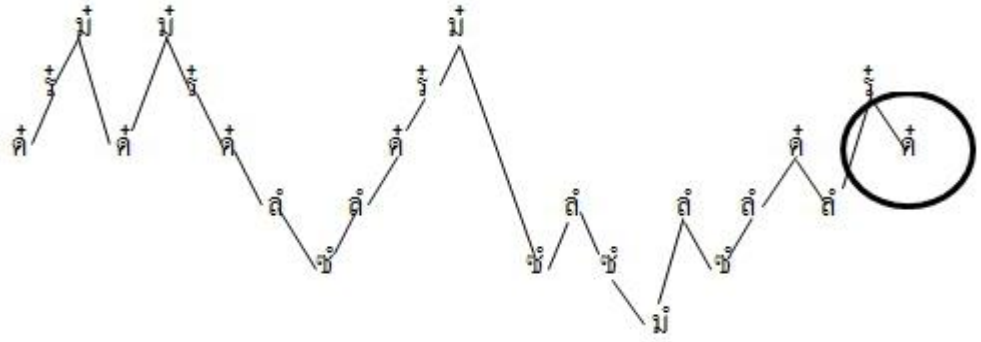
หลังจากนั้นทำนองเคลื่อนลงมาเสียงลาสูง แต่ว่าก่อนที่จะไต่ขึ้นไปทำนองยังลงมาถึงเสียงซอลสูงทำนองเริ่มไต่ในเสียงซอลสูงขึ้นไปพื้นที่จะมีความกว้างมากขึ้นและสามารถไต่ขึ้นไปถึงเสียงมีสูงสุดได้ ทั้งนี้เหตุที่ขึ้นไปเสียงมีสูงอีกครั้ง เพื่อให้รูปทำนองค่อยเปลี่ยนความรู้สึกไปทีละน้อย นั่นก็คือทำนองจะค่อยๆเจือจางในระดับเสียงสูงสุดทีละน้อยเพื่อให้เกิดความรู้สึกที่นุ่มนวลขึ้น จากนั้นจึงตกลงมาที่เสียงซอลสูง เพื่อทำนองจะได้เคลื่อนที่ไปมาในระดับเสียงสูง

แสดงกลุ่มก้อนของทำนอง



ทำนองขึ้นไปในเสียงลาสูง และวกกลับลงมาเสียงซอลสูง และลงต่ำไปเสียงมีสูง จะเห็นว่าทำนองเริ่มจับเป็นกลุ่มก้อนอีกครั้ง จากนั้นจึงค่อยๆขยับไปในเสียงที่สูงขึ้น และจบในเสียงโดสูงเมื่อฟังแล้วทำให้เกิดความรู้สึกว่าจบวรรคซึ่งใช้เนื้อที่ถึง ๖ ห้องเพลง จะเห็นว่าทำนองในช่วงนี้จะไม่ขึ้นไปถึงเสียงมีสูงสุดเลยแม้แต่ครั้งเดียว ทั้งนี้เสียงมีสูงสุด ซอลสูงสุด ถูกลดบทบาทและเจือจางจนหายไปในที่สุด

แสดงทำนองทำนองที่จบด้วยเสียงโดสูงสุด โดยไม่พบเสียงมีสูงสุด



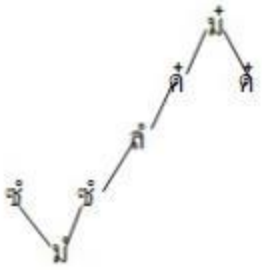
เมื่อพิจารณาในทำนองของวรรคสุดท้าย คือทำนองในห้องที่ ๑๒๘ กับทำนองในห้องที่ ๑๒๙

แสดงทำนองในสองห้องสุดท้าย

๑๒๒	๑๒๓	๑๒๔	๑๒๕	๑๒๖	๑๒๗	๑๒๘	๑๒๙
ด ร ม ด	ม ร ด ล	ซ ล ด ร	ม ซ ล ซ	ม ล ซ ล	ด ล ร ด	ซ ม ซ ล	ด ร ม ด

ความรู้สึกที่ได้จากทำนองของสองห้องดังกล่าว กลับให้ความรู้สึกที่เป็นปฐมของทำนองทั้งๆที่เป็นทำนองในสองห้องสุดท้ายก่อนจบวรรคจากรูปทำนอง โดยรูปทำนองจะเริ่มด้วยเสียงซอลสูง และเคลื่อนลงมาสี่เสียงมีสูงจากนั้นจึงไต่ขึ้นไปเรื่อยๆ ถึงเสียงซอลสูง ลาสูง โดสูงสุด และมีสูงสุด และจบในเสียงโดสูงสุด ซึ่งเมื่อวิเคราะห์จะให้ความรู้สึกว่ายังมีต่อไปอีก ทำให้เกิดความรอคอยวรรคต่อไป

แสดงทำนองในห้องที่ ๑๒๘ ถึงห้อง ๑๒๙



เปรียบเทียบความแตกต่างระหว่างการบรรเลงและโน้ตที่บันทึก

๑๒๒	๑๒๓	๑๒๔	๑๒๕	๑๒๖	๑๒๗	๑๒๘	๑๒๙
ด ร ม ด	ม ร ด ล	ซ ล ด ร	ม ซ ล ซ	ม ล ซ ล	ด ล ร ด	ซ ม ซ ล	ด ร ม ด

โน้ตที่บันทึกกับการบรรเลงในช่วงวรรคดังกล่าวบรรเลงเหมือนกับโน้ตที่บันทึกทั้งหมด เนื่องด้วยเป็นกลอนเก็บและอยู่ในช่วงจับ

จับที่ ๑ ห้องที่ ๑๒๘ ถึงห้องที่ ๑๓๑

๑๒๘	๑๒๙	๑๓๐	๑๓๑
ซ ๋ ม ๋ ซ ๋ ล ๋	ด ̣ ร ̣ ม ̣ ด ̣	ร ̣ ด ̣ ม ̣ ร ̣	ซ ̣ ม ̣ ร ̣ ม ̣

จะเห็นว่าผู้วิจัยได้ทำการวิเคราะห์อีกครั้งในห้องที่ ๑๒๘ และห้องที่ ๑๒๙ ทั้งนี้เป็นเพราะความเกี่ยวเนื่องกันของทำนองทั้งสองมีผลกับห้องที่ ๑๓๐ และห้องที่ ๑๓๑ ซึ่งผู้วิจัยจะได้กล่าวรายละเอียดหลังจากนี้ ในหัวข้อลักษณะการดำเนินทำนอง

การใช้กลวิธีพิเศษ

ทำนองในช่วงนี้เป็นการบรรเลงในทางเก็บไม่พบการใช้กลวิธีพิเศษ แต่บรรเลงสลับไปมาระหว่างเสียงสูงกับเสียงสูงสุด ซึ่งความสับสนในตัวกลอนเพลงยังไม่ได้รับความกระจ่างและจะได้กล่าวต่อไปในลักษณะการดำเนินทำนอง

ลักษณะการดำเนินทำนอง

ลักษณะของการดำเนินทำนองพบว่าการดำเนินทำนองของห้องที่ ๑๒๘ และห้องที่ ๑๒๙ ที่ผ่านมาพบความเกี่ยวเนื่องกันกับห้องที่ ๑๓๐ และความรู้สึกในห้องที่ ๑๓๑ รู้สึกว่าเป็นการจบทำนอง เพราะฉะนั้นผู้วิจัยจึงเรียงลำดับใหม่ในการแบ่งห้อง โดยจะยกทำนองในห้องที่ ๑๒๒ ถึงห้องที่ ๑๒๗ ไว้เป็นหนึ่งกลุ่มทำนอง จากนั้นก็จะแบ่งกลุ่มทำนองใหม่ดังนี้

แสดงการแบ่งกลุ่มใหม่

๑๒๒	๑๒๓	๑๒๔	๑๒๕	๑๒๖	๑๒๗	๑๒๘	๑๒๙
ด ̣ ร ̣ ม ̣ ด ̣	ม ̣ ร ̣ ด ̣ ล ๋	ซ ๋ ล ๋ ด ̣ ร ̣	ม ̣ ซ ๋ ล ๋ ซ ๋	ม ๋ ล ๋ ซ ๋ ล ๋	ด ̣ ล ๋ ร ̣ ด ๋	ซ ๋ ม ๋ ซ ๋ ล ๋	ด ̣ ร ̣ ม ̣ ด ̣

๑๓๐	๑๓๑
ร ̣ ด ̣ ม ̣ ร ̣	ซ ̣ ม ̣ ร ̣ ม ̣

เมื่อทำการแบ่งกลุ่มทำนองใหม่ผลที่ได้คือ ห้องที่ ๑๒๒ ถึงห้องที่ ๑๒๗ เป็นหนึ่งกลุ่มทำนอง ใช้ความยาว ๖ ห้องเพลง และให้ความรู้สึกผ่อนคลายในห้องที่ ๑๒๗ จากนั้นตั้งต้นทำนองกลุ่มใหม่ โดยรวมห้องที่ ๑๒๘ ถึงห้องที่ ๑๓๑ เข้าไว้หนึ่งกลุ่ม ซึ่งผลที่ได้จะเป็นดังนี้

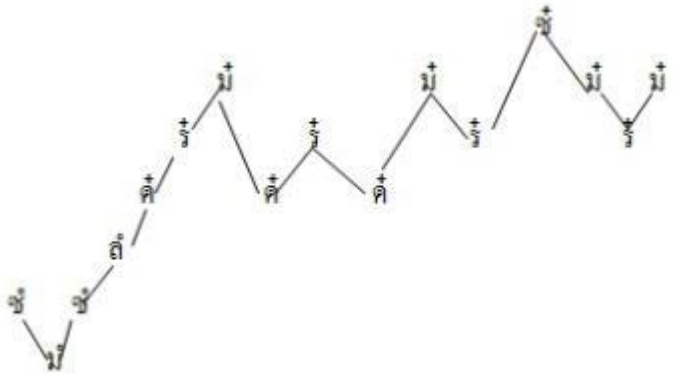
แสดงผลที่ได้จากการจัดกลุ่มทำนองใหม่

๑๒๒	๑๒๓	๑๒๔	๑๒๕	๑๒๖	๑๒๗
ด ̣ ร ̣ ม ̣ ด ̣	ม ̣ ร ̣ ด ̣ ล ๋	ซ ๋ ล ๋ ด ̣ ร ̣	ม ̣ ซ ๋ ล ๋ ซ ๋	ม ๋ ล ๋ ซ ๋ ล ๋	ด ̣ ล ๋ ร ̣ ด ๋

๑๒๘	๑๒๙	๑๓๐	๑๓๑
ซ ม ซ ล	ด ร ม ด	ร ด ม ร	ซ ม ร ม

เมื่อทำการแบ่งกลุ่มทำนองใหม่จะเห็นได้ว่าทำนองหลังจากนี้ ลงตัวและให้ความรู้สึกเป็นปัจฉิมในส่วนลดสุดท้ายของวรรค ซึ่งจะเริ่มทำการวิเคราะห์ต่อไป และช่วยให้ความรู้สึกที่ลงตัวในที่สุด

ทำนองห้องที่ ๑๒๘ ให้ความรู้สึกเหมือนกับวรรคท้า ในเบื้องต้นทำนองดังกล่าวในห้องท้ายของวรรคคือห้องที่ ๑๓๑ จะให้ความรู้สึกที่เป็นปัจฉิม แต่ลักษณะของการลงเสียงและวิถีของกลอนประหนึ่งว่า จะต้องมีวรรคต่อไปที่จะต้องทำหน้าที่ในการตอบคำถามของวรรคดังกล่าว ดังตัวอย่างในการแสดงการเคลื่อนที่ของทำนองดังนี้

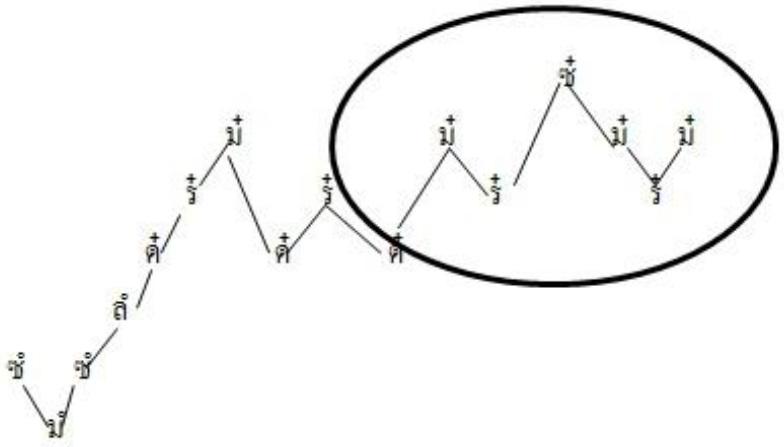


จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

จากตัวอย่างแสดงให้เห็นรูปเส้นทำนองเริ่มจากเสียงสูง ในเสียงซอลสูงและย้อนลงมาในเสียงมีสูงจากนั้นจึงไต่ขึ้นไปผ่านเสียง ซอลสูง ลาสูง โดสูงสุด เรสูงสุด มีสูงสุด และกลับลงมาเพียงน้อยในเสียงโดสูงสุด จากนั้นเมื่อทำนองเคลื่อนที่มาถึงจุดสูงสุด หากจะเคลื่อนที่ลงมาด้านล่าง จะทำให้เกิดการหักทำนองลงอาจทำให้เกิดความรู้สึกที่โศกเศร้าของทำนองได้ เพราะฉะนั้นการที่ทำให้ทำนองขึ้นไปเล่นในระดับเสียงสูงสุดชั่วครู่ ก็จะทำให้ทำนองรู้สึกเปล่งปลั่งขึ้นมาได้

ดังนั้นจึงเป็นการตอบคำถามที่ว่าเหตุทำนองดังกล่าวอาจเป็นวรรคท้านั้น มีความเป็นไปได้สูงเพราะเนื่องจากความลงตัวที่พอเหมาะนั้นจะต้องมีสิ่งที่เป็นคู่กัน เช่นมีมืดมีสว่าง มีขึ้นต้องมีลง เพราะฉะนั้นรูปทำนองดังกล่าวในห้องที่ ๑๓๑ ยังค้างอยู่ในระดับเสียงสูงสุด ดังนั้นสิ่งที่ทำได้ดีที่สุดหลังจากนี้จะต้องไปการไต่ทำนองลงมาเพื่อความสมดุลทำนอง

แสดงการคงที่อยู่ของทำนองในระดับเสียงสูงสุด



เปรียบเทียบความแตกต่างระหว่างการบรรเลงและโน้ตที่บันทึก

๑๒๘	๑๒๙	๑๓๐	๑๓๑
ซ ม ซ ล	ด ร ม ด	ร ด ม ร	ซ ม ร ม

การบรรเลงกับโน้ตที่บันทึกนั้นพบว่าในช่วงทำนองดังกล่าวการบรรเลงจะเหมือนกันกับโน้ตที่บันทึกไว้เพราะเนื่องจากเป็นทำนองเก็บ และยังอยู่ในช่วงของการจับอีกด้วย

จับที่ ๑ ห้องที่ ๑๓๒ ถึงห้องที่ ๑๓๕

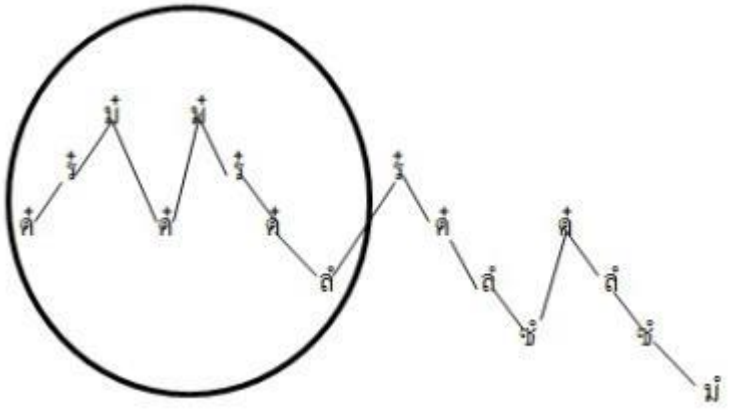
๑๓๒	๑๓๓	๑๓๔	๑๓๕
ด ร ม ด	ม ร ด ล	ร ด ล ซ	ด ล ซ ม

การใช้กลวิธีพิเศษ

จากการวิเคราะห์ในทำนองของวรรคดังกล่าวพบว่าไม่มีการใช้กลวิธีพิเศษใดๆการบรรเลงใช้ทางเก็บเป็นส่วนใหญ่ มีวิถีลง ซึ่งจะได้กล่าวต่อไปในลักษณะการดำเนินทำนอง

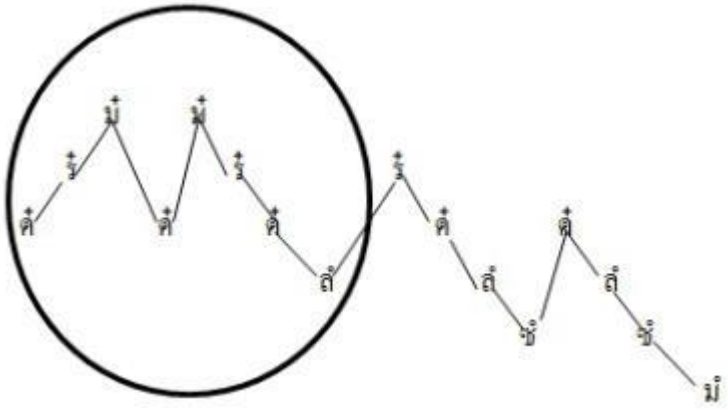
ลักษณะการดำเนินทำนอง

ลักษณะการดำเนินทำนองในวรรคนี้เป็นไปตามที่คาดไว้ในวรรคก่อนหน้า คือห้องที่ ๑๒๘ กับห้องที่ ๑๓๑ โดยคาดคะเนไว้ว่าท่วงทำนองในวรรคต่อไปจะมีลักษณะที่เคลื่อนลงอย่างแน่นอนโดยรูปแบบการเคลื่อนที่ลงนั้นจะมีลักษณะดังต่อไปนี้



จะเห็นได้ว่า แนวทำนองในช่วงแรก ยังคงบรรเลงในระดับเสียงสูงสุด และเริ่มที่จะเคลื่อนที่ลงมา ทั้งนี้เพื่อแสดงให้เห็นถึงความเจือจางลงของเสียงสูงสุด และค่อยๆเลือนหายไปไม่เป็นการหักมุมลงมาในระดับเสียงต่ำอย่างกะทันหัน

การแสดงให้เห็นถึงโน้ตระดับเสียงสูงสุดที่เริ่มเจือจางลงและเริ่มลดระดับลงมา



จากกราฟข้างต้นพบว่า ทำนองไล่เลียงจากเสียงมีสูงสุด ลงมาถึงเสียงลาสูง หากแต่ว่ารูปทำนองดังกล่าวไม่ได้ลดระดับลงมาลงอย่างรวดเดียว แต่ค่อยลดลงมาทีละน้อย โดยใช้วิธีนำโน้ตตัวที่สองในห้องมาเป็นโน้ตตัวที่ ๑ ในห้องถัดไป

แสดงการใช้โน้ตตัวที่สองของห้องก่อนหน้า มาซ้ำเป็นโน้ตตัวแรกในห้องถัดไป

๑๓๒	๑๓๓	๑๓๔	๑๓๕
ด˙ ร˙ ม˙ ด˙	ม˙ ร˙ ด˙ ล˙	ร˙ ด˙ ล˙ ซ˙	ด˙ ล˙ ซ˙ ม˙

๑๓๒	๑๓๓	๑๓๔	๑๓๕
ด˙ ร˙ ม˙ ด˙	ม˙ ร˙ ด˙ ล˙	ร˙ ด˙ ล˙ ซ˙	ด˙ ล˙ ซ˙ ม˙

หลังจากทำนองเคลื่อนที่ต่ำลงมาและผ่านมาจบที่เสียงมีสูงทำให้อารมณ์รู้สึกเป็นปัจฉิม แต่อารมณ์ดังกล่าวก็ยังไม่รู้สึกผ่อนคลายเต็มอัตรา ดังนั้นรูปทำนองจะยังมีต่อไป เมื่อพิจารณารูปแบบของโน้ตที่จะมีต่อไปนั้น มีได้สองกรณี คือการเคลื่อนที่ให้ลงต่ำ และเคลื่อนที่กลับไปในระดับเสียงสูงขึ้นอีกครั้งดังนั้นจึงจะได้กล่าวโดยละเอียดในวรรคต่อไป

เปรียบเทียบความแตกต่างระหว่างการบรรเลงและโน้ตที่บันทึก

๑๓๒	๑๓๓	๑๓๔	๑๓๕
ด˙ ร˙ ม˙ ด˙	ม˙ ร˙ ด˙ ล˙	ร˙ ด˙ ล˙ ซ˙	ด˙ ล˙ ซ˙ ม˙

การบรรเลงกับโน้ตที่บันทึกนั้นพบว่าในช่วงทำนองดังกล่าวการบรรเลงจะเหมือนกันกับโน้ตที่บันทึกไว้เพราะเนื่องจากเป็นทำนองเก็บ และยังอยู่ในช่วงของการจับอีกด้วย

จับที่ ๑ ห้องที่ ๑๓๖ ถึงห้องที่ ๑๓๙ (จับ)

๑๓๖	๑๓๗	๑๓๘	๑๓๙
ด˙ ล˙ ด˙ ซ˙	ล˙ ม˙ ซ˙ ร˙	ซ˙ ม˙ ร˙ ด˙	ม˙ ร˙ ด˙ ล

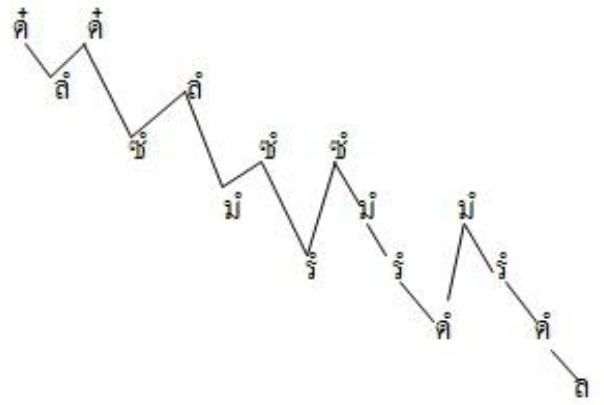
การใช้กลวิธีพิเศษ

ทำนองดังกล่าวไม่พบการใช้กลวิธีพิเศษใดๆบรรเลงทำนองเก็บและอยู่ในช่วงของการจับ

ลักษณะการดำเนินทำนอง

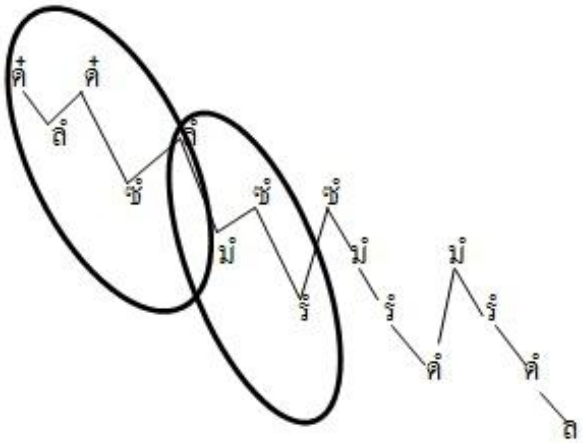
ท่วงทำนองนี้เริ่มปรากฏท่วงทำนองใหม่ ทำนองเริ่มตั้งต้นใหม่ในเสียงโดสูงสุดทั้งนี้เพื่อให้เกิดความลงตัวและน้อมรับของทำนองก่อนหน้า หากจะเริ่มตั้งต้นในเสียงซอลสูงสุดไม่เหมาะสม เนื่องจากทำนองก่อนหน้านั้นสิ้นสุดที่เสียงมีสูง และเพื่อให้ทำนองได้ไต่ลงไปอีก จึงต้องเพิ่มความกว้างของรูปทำนองขึ้น เสียงโดสูงสุดจึงเหมาะสมที่สุดในการเริ่มตั้งต้นของทำนอง

แสดงการเดินทำนอง



เมื่อพิจารณารูปแบบทำนองแล้วจะเห็นได้ว่าทำนองไต่ ไต่เสียงลงมาถึงเสียงลาปกติ เพราะฉะนั้นจึงเป็นการตอบเหตุผลในการใช้เสียงโดสูงสุดเป็นจุดตั้งต้น และรูปทำนองดังกล่าวในช่วงต้นจะมีลักษณะที่กระโดดไปมาจากนั้นจึงเรียงตัวไล่ลงมา

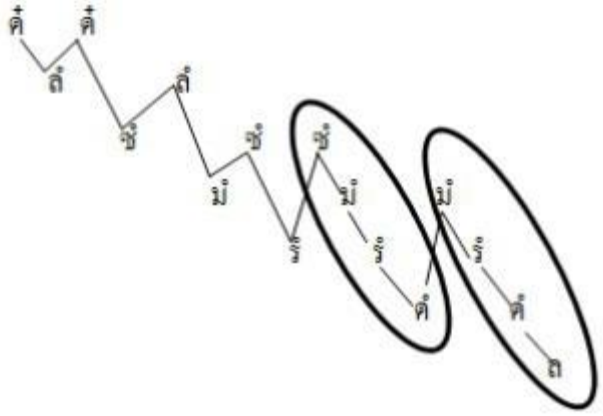
แสดงช่วงที่ทำนองกระโดดไปมา



การขึ้นลงของทำนองในวิถีลงนั้นเริ่มจากเสียงโดสูงสุด และลงมาเสียงลาสูงจากนั้นและมีการใช้เสียงย้อนกลับขึ้นไปในเสียงโดสูงสุดอีกครั้งและพลิกกลับมาเสียงซอลสูง และทำนองอยู่ในวิถีลงขึ้นไปสู่เสียงลาสูง และตกลงมาเสียงมีสูง และลงไปเสียงซอลสูง และมาสิ้นสุดที่เสียงเร

จากนั้นการเคลื่อนที่ของทำนองก็เปลี่ยนไป เป็นการไล่เสียงเรียงลงมาเรื่อยๆจากเสียงซอลสูงและไล่ลงต่ำ ตั้งแต่เสียงมีสูง เรสูง และโดสูง จากนั้นกลับไปเริ่มเสียงมีสูงและไล่เรียงเสียงลงมาจากเสียงเรสูง โดสูง และเสียงลาในที่สุด ทั้งนี้เพื่อแสดงอารมณ์ของเพลงอันจะได้กล่าวต่อไปในท่วงทำนองแสดงอารมณ์

แสดงท่วงทำนองที่ไล่เรียงลงมา



เพื่อให้ทำนองมีความน่าสนใจ โดยเน้นความพอดีคือสิ่งที่สำคัญที่สุด จึงเป็นเหตุที่ว่าในช่วงหลังรูปทำนองจะเปลี่ยนการไล่เรียงลงมา เพื่อความผ่อนคลายความคับข้อง

เปรียบเทียบความแตกต่างระหว่างการบรรเลงและโน้ตที่บันทึก

๑๓๖	๑๓๗	๑๓๘	๑๓๙
ด̇ ล ด̇ ซ	ล ม ซ ร	ซ ม ร ด	ม ร ด ล

ในทำนองดังกล่าวพบว่า การบรรเลงนั้นจะเหมือนกับโน้ตที่บันทึกทุกประการ เพราะเนื่องจากเป็นทำนองเก็บ และอยู่ในช่วงของการจับ

จับที่ ๑ ห้องที่ ๑๔๐ ถึงห้องที่ ๑๔๖ (จับ)

๑๔๐	๑๔๑	๑๔๒	๑๔๓	๑๔๔	๑๔๕	๑๔๖
ซ ล ด ร	ม ซ ด ร	ม ร ด ล	ซ ล ด ร	ม ซ ล ซ	ม ล ซ ล	ด ล ร ด

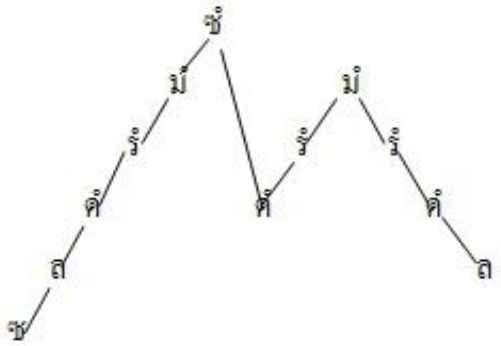
ทำนองวรรคนี้ผู้วิจัยพบว่าทำนองดังกล่าวให้ความรู้สึกเป็นปฐมและเป็นปัจฉิมใน ๗ ห้อง คือห้องที่ ๑๔๐ ถึงห้องที่ ๑๔๖ ซึ่งรูปทำนองไม่ครบ ๘ ห้องเพลง จึงได้กล่าวต่อไปในลักษณะการดำเนินทำนอง

การใช้กลวิธีพิเศษ

วรรคดังกล่าวไม่พบการใช้กลวิธีพิเศษใดๆ หากแต่เป็นการเก็บทำนองซึ่งเริ่มในห้องที่ ๑๔๐ ถึงห้องที่ ๑๔๖ ซึ่งได้กล่าวกันต่อไป ในวิถีของการดำเนินทำนอง แบ่งเป็นวรรคท้าและวรรครับ ในขั้นต้นผู้วิจัยได้คาดคะเนไว้ว่าสิ่งที่ขาดหายไปจะอยู่ในวรรครับ แต่เมื่อวิเคราะห์กลับพบว่า สิ่งที่ทำให้เกิดความขาดหายไปกลับอยู่ในวรรครับ ซึ่งทำนองทั้งวรรคท้าและวรรครับให้ความรู้สึกเริ่มต้นและสิ้นสุด โดยในวรรคท้าจะมีความรู้สึกเป็นปฐมในห้องที่ ๑๔๐ และเป็นปัจฉิมในห้องที่ ๑๔๒ ดังลักษณะของเส้นทำนองที่แสดง

ลักษณะการดำเนินทำนอง

แสดงการดำเนินทำนองในวรรครับ



จะเห็นได้ว่ารูปทำนองดังกล่าวเริ่มต้นที่เสียงซอล และดำเนินทำนองขึ้นไปถึงเสียงเรสูง และเคลื่อนที่ต่อไปถึงเสียงซอลสูงและลงมาเสียงโดสูง และขึ้นไปเสียงเรสูง จากนั้นทำนอง ขึ้นไปเสียงมีสูง และไล่ลงมาจนถึงเสียงลา โดยผ่านเสียง เรสูงและเสียงโดสูง ทั้งนี้รูปทำนองดังกล่าวจะเริ่มจากเสียงธรรมดา และวิ่งขึ้นไปกระจัดกระจายในเสียงสูง จากนั้นจึงตกลงมาในเสียงธรรมดา อีกครั้ง

ด้วยเหตุนี้ ทำนองที่ฟังนั้นจึงฟังออกเป็นทำนองปฐมในห้อง ๑๔๐ ซึ่งเป็นเสียงที่อยู่ในระดับเสียงธรรมดา และเป็นปัจฉิมในห้องที่ ๑๔๒ จึงเกิดความคับข้องที่ว่าทำไมรูปทำนองเป็นการปฐม และปัจฉิมโดยใช้ทำนองเพียงสามห้องเพลง ดังนั้นต้องย้อนกลับไปดูในห้องก่อนหน้า โดยเมื่อพิจารณาตามรูปทำนองดังกล่าวทำนองในห้องก่อนหน้าจะต้องมีความสำคัญและเชื่อมโยงเหมาะที่จะเข้ามาอยู่ในกลุ่มเดียวกัน

ทำนองในห้อง ๑๔๐ ถึงห้อง ๑๔๒

๑๔๐	๑๔๑	๑๔๒
ซ ล ด ร	ม ซ ด ร	ม ร ด ล

แสดงรูปทำนองที่ควรสัมพันธ์กัน

...	๑๔๐	๑๔๑	๑๔๒
ร ม ซ ล	ซ ล ด ร	ม ซ ด ร	ม ร ด ล

...	๑๔๐	๑๔๑	๑๔๒
ซ ล ด ล	ซ ล ด ร	ม ซ ด ร	ม ร ด ล

ดังที่ยกตัวอย่าง ๒ รูปทำนองทำนองที่สัมพันธ์กัน ในห้องที่ ๑๔๐ ถึง ๑๔๒ แต่กลับพบว่า ทำนองในห้องก่อนหน้าไม่เป็นไปตามที่คาดคะเนไว้แต่จะเป็นทำนองดังนี้

แสดงทำนองในห้องก่อนหน้า

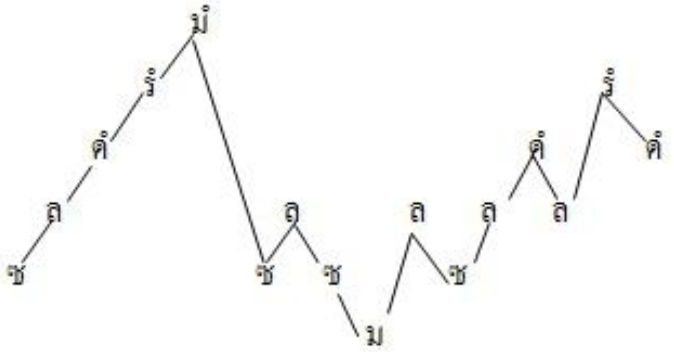
๑๓๙	๑๔๐	๑๔๑	๑๔๒
มˌ รˌ ดˌ ล	ซ ล ดˌ รˌ	มˌ ซˌ ดˌ รˌ	มˌ รˌ ดˌ ล

เมื่อพิจารณารูปทำนองของห้องที่ ๑๓๙ และห้องต่อมา ก็ไม่สามารถทำให้ทำนองในห้อง ๑๓๙ เป็นทำนองปฐมได้ ดังนั้นจึงสรุปว่า ทำนองในวรรคท้า คือห้องที่ ๑๔๐ ถึงห้องที่ ๑๔๒ ซึ่งมีเพียงสามห้องเพลง

๑๔๓	๑๔๔	๑๔๕	๑๔๖
ซ ล ดˌ รˌ	มˌ ซ ล ซ	ม ล ซ ล	ดˌ ล รˌ ดˌ

ทำนองในห้อง ๑๔๓ ถึง ๑๔๖ จะเห็นว่ารูปทำนองจะเริ่มเล่นในระดับเสียง เสียงธรรมดามากขึ้นแต่ยังมีระดับเสียงสูงมาปะปนเล็กน้อย

แสดงรูปทำนอง



จะเห็นได้ว่าทำนองดังกล่าว สามารถเป่าได้เต็มหนึ่งช่วงเสียง ตั้งแต่เสียงมีสูง ลงมาถึงเสียงมีธรรมดา รูปทำนองไต่ขึ้นทีเดียวจนถึงเสียงสูง ทั้งนี้เพื่อให้เกิด ความตึงของทำนอง และผ่อนคลายอย่างกระทันหันเมื่อรูปทำนองตกลงเสียงซอลอีกครั้ง จากนั้นเมื่อทำนองลงมาสู่ระดับเสียงธรรมดาแล้ว รูปทำนองเริ่มกระจายเป็นกลุ่มในเสียงลากับเสียงซอล จากนั้นจึงขึ้นมาในระดับเสียงสูงและให้ความรู้สึกเป็นปัจฉิมในระดับเสียงสูง จะเห็นว่าในรูปทำนองเกิดการคลายตัว ความผ่อนคลายดังกล่าวอาจเป็นฐานให้กับทำนองวรรคต่อไปที่จะเน้นไปทางเสียงสูง ดังนั้นจะเห็นการคลายตัวของรูปทำนองซึ่งเกี่ยวเนื่องกับอารมณ์เพลงดังที่จะได้กล่าวต่อไปในเรื่องอารมณ์เพลง

เปรียบเทียบความแตกต่างระหว่างการบรรเลงและโน้ตที่บันทึก

๑๔๐	๑๔๑	๑๔๒	๑๔๓	๑๔๔	๑๔๕	๑๔๖
ซ ล ด ำ รำ	ม ำ ซ ด ำ รำ	ม ำ รำ ด ล	ซ ล ด ำ รำ	ม ำ ซ ล ซ	ม ล ซ ล	ด ล รำ ด ำ

จะพบว่าการบรรเลงจะบรรเลงตามโน้ตที่บันทึกไว้ทุกประการ ไม่มีการเพิ่มทำนองหรือการเพิ่มกลวิธีพิเศษใดๆในทำนองดังกล่าว

จับที่ ๑ ห้องที่ ๑๔๗ ถึงห้องที่ ๑๕๔ (จับ)

๑๔๗	๑๔๘	๑๔๙	๑๕๐	๑๕๑	๑๕๒	๑๕๓	๑๕๔
ม ำ ซ ำ ล ำ	ซ ด ล รำ	ด ม รำ ซ	ม รำ ด ล ำ	ซ ล ด รำ	ม ด รำ ม	ด รำ ม ซ.	- ม. – ร

การใช้กลวิธีพิเศษ

ทำนองดังกล่าวพบกลวิธีการตัดลิ้นเพื่อหยุดเสียงให้สั้นในห้องที่ ๑๕๓ กับห้องที่ ๑๕๔ โดยจะตัดเสียงให้สั้นที่สุด ได้แก่เสียงซอลสูง และเสียงมีสูงซึ่งเป็นช่วงของการจบทำนองในจับที่ ๑ ซึ่งจะกล่าวต่อไปในลักษณะการดำเนินทำนอง

ลักษณะการดำเนินทำนอง

ดั่งได้ตั้งสมมุติฐานไว้ในวรรคก่อนหน้าไว้ว่าทำนองนั้นจะมีความผ่อนคลายเพื่อจะเป็นฐานให้กับรูปทำนองในวรรคนี้ ซึ่งจะเห็นว่าทำนองในวรรคนี้จะเป็นการพุ่งขึ้นจากเสียงสูงไปสู่เสียงสูงสุด ซึ่งจะสังเกตได้ว่าวรรคก่อนหน้าจบด้วยเสียงโดสูง

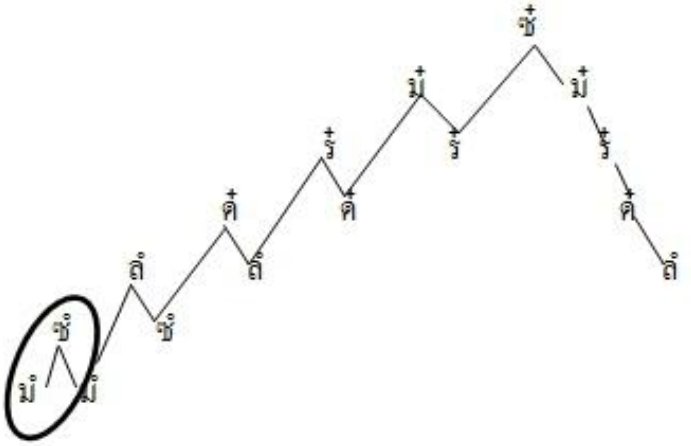
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

แสดงการจบด้วยเสียงโดสูง

๑๔๐	๑๔๑	๑๔๒	๑๔๓	๑๔๔	๑๔๕	๑๔๖
ซ ล ด ำ รำ	ม ำ ซ ด ำ รำ	ม ำ รำ ด ล	ซ ล ด ำ รำ	ม ำ ซ ล ซ	ม ล ซ ล	ด ล รำ ด ำ

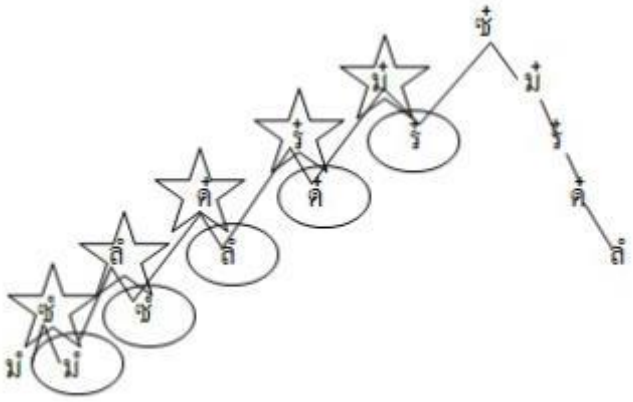
ดังนั้นเมื่อทำนองก่อนหน้านี้จบเสียงโดเสมือนว่าได้เตรียมพร้อมที่จะไต่ขึ้นไปของรูปทำนองการเริ่มต้นวรรคใหม่ด้วยเสียงมีสูงและไต่ขึ้นไปจึงเป็นท่วงทำนองที่ทำให้เกิดความตื่นตัวอีกครั้งโดยในวรรคท้าจะแสดงความตื่นตัว ส่วนในวรรครับจะแสดงถึงผลของการตื่นตัวดังนี้

แสดงรูปทำนอง



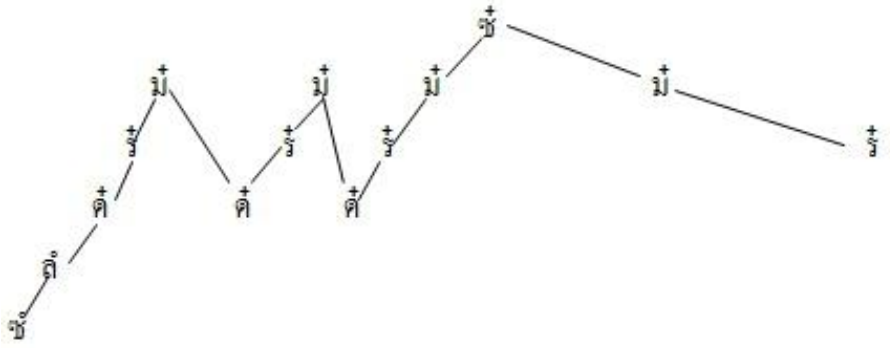
จะเห็นว่าทำนองที่มีความตื่นตัวจะไต่เสียงขึ้นอย่างเป็นลำดับ โดยใช้เสียงมีสูงและซอลสูงเป็นฐานในการเริ่มต้นรูปทำนอง จากนั้นจึงเพิ่มการพุ่งของรูปทำนองอย่างเต็มที่ โดยเป็นการจัดแบ่งตัวโน้ตได้อย่างลงตัวโดยในช่วงแรกโน้ตให้ความรู้สึกเข้มข้น จากนั้นจะลดความเข้มข้นลง และให้ความเข้มข้นใหม่กับโน้ตที่สูงกว่า ขึ้นไปเรื่อยๆเมื่อเริ่มเสียงมีสูงวิ่งขึ้นไปเสียงซอล เสียงซอลจะมีความเข้มข้น จากนั้นเมื่อกลับมาเสียงมีสูงอีกครั้งและพุ่งขึ้นเสียงลาเสียงลาจะมีความเข้มข้น และเมื่อกลับมาเสียงซอลสูงอีกครั้งเสียงซอลสูงที่มีความเข้มข้นก่อนหน้านี้ จะมีความเบาบางลง จากนั้นเมื่อขึ้นไปยังเสียงโด เสียงโดจะมีความเข้มข้น และเมื่อกลับมาในเสียงลา เสียงลาจะเบาบางลง และเมื่อวิ่งไปในเสียงเรเสียงเรจะมีความเข้มข้น และเมื่อกลับมาสู่เสียงโด เสียงโดจะมี ความเบาบางจากนั้น เมื่อขึ้นไปเสียงมีสูง เสียงมีสูงสุดจะมีความเข้มข้น เมื่อย้อนกลับมาเสียง เรสูงสุด เสียงเรสูงสุดจะเบาบาง จากนั้นจะไปเข้มข้นในเสียงสุดท้ายคือเสียงซอลสูงสุด

ทำนองแสดงความเข้มข้น และความเบาบาง โดยสัญลักษณ์ดาว ๕ แฉก จะแสดงถึง ความเข้มข้น ส่วนสัญลักษณ์วงกลมจะแสดงถึงความเบาบาง

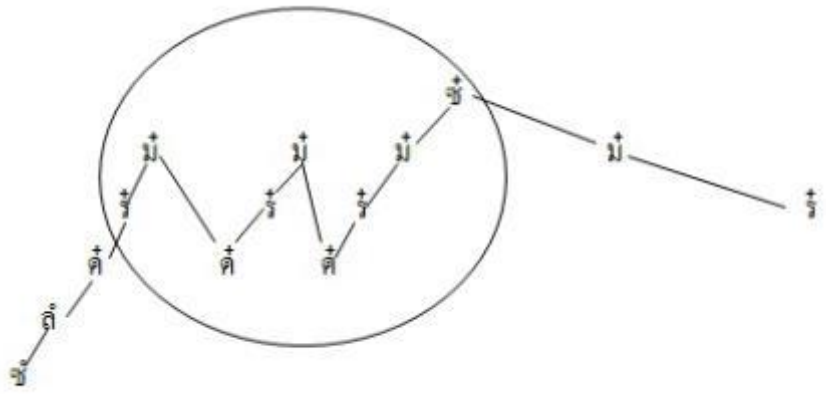


หลังจากนั้นรูปทำนองผ่อนคลายมาอยู่ในระดับหนึ่ง โดยจะผ่อนคลายในรูปของการไล่ลงมาจากเสียงซอลสูงสุด ลงมาเสียงมีสูงสุด เสียงเรสูงสุด เสียงโดสูงสุด และเสียงลาตามลำดับ เมื่อกล่าวถึงในวรรครับ จะเห็นได้ว่าทำนองได้ขึ้นไปกระจายเป็นกลุ่มก้อนอีกครั้งในระดับเสียงสูงสุด และสิ้นสุดทำนองเก็บในห้องที่ ๑๕๓ โดยจะแสดงดังนี้

แสดงการเคลื่อนที่ของทำนองในวรรครับ

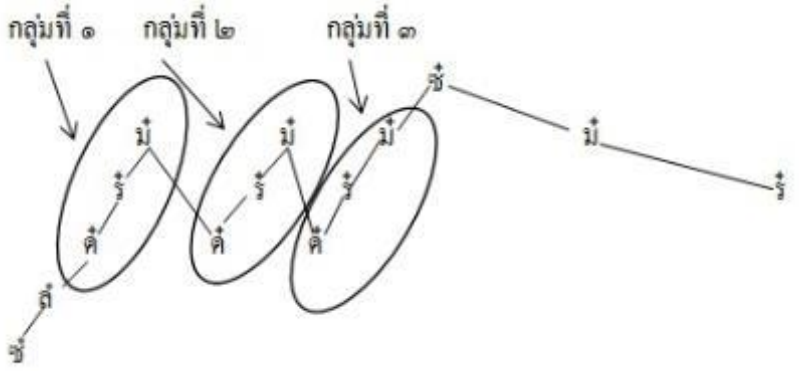


ทั้งนี้จะเห็นการกระจายเสียงเป็นกลุ่มก้อนในระดับเสียงสูงสุด โดยจะเริ่มจากการไต่ระดับขึ้นไปจากเสียงซอลสูง ผ่านเสียงลาสูง โดสูงสุด และเสียงเรสูงสุด จากนั้นจึงจะเป็นการกระจัดกระจาย เมื่อพิจารณาของทำนองในก่อนหน้า จะเห็นการผ่อนคลายลงหลังจากที่ รูปทำนองได้สูงขึ้น และสามารถตอบรับกับรูปทำนองดังกล่าวที่ไต่ขึ้นไปและไปกระจัดกระจายเป็นกลุ่มก้อน



ทั้งนี้พิจารณาได้ว่าลูกเล่นในการใช้เสียง โดสูงสุด เรสูงสุด และเสียงมีสูงสุด โดยจะแบ่งเสียงโด เร มี สูงสุดเป็นกลุ่มสามกลุ่ม กลุ่มที่ ๑ ทำหน้าที่เป็นตัวสิ้นสุด กลุ่มที่ ๒ ทำหน้าที่เป็นจุดพัก และกลุ่มที่สามเป็นจุดเริ่มต้นและส่งทำนองไปต่อ จากนั้นจะสิ้นสุดทำนองเก็บใน เสียงซอลสูงสุด และเสียงมีสูงสุด โดยทั้งสองเสียงทำหน้าที่เป็นตัวสิ้นสุดในทำนองจับดังกล่าว

แสดงการบริหารเสียง โด เร มี สูงสุด



จะเห็นได้ว่าทำนองในวรรคท้าและวรรครับ มีการเคลื่อนที่ที่ไม่เหมือนกัน วรรคท้าจะเพิ่มระดับเสียงขึ้นมาจากเสียงสูงไปสูงเสียงสูงสุด และผ่อนคลายในช่วงสุดท้าย วรรครับขึ้นมาและกระจัดกระจายเป็นกลุ่มมีความคับข้องดังนั้นวรรคท้าและวรรครับ มีสองอารมณ์ความรู้สึกดังที่จะกล่าวต่อไปในท่วงทำนองที่แสดงให้เห็นอารมณ์ของบทเพลง

เปรียบเทียบความแตกต่างระหว่างการบรรเลงและโน้ตที่บันทึก

๑๔๗	๑๔๘	๑๔๙	๑๕๐	๑๕๑	๑๕๒	๑๕๓	๑๕๔
ม̣ ซ̣ ม̣ ล̣	ซ̣ ด̇ ล̣ ร̣	ด̇ ม̇ ร̇ ซ̇	ม̇ ร̇ ด̇ ล̣	ซ̣ ล̣ ด̇ ร̇	ม̇ ด̇ ร̇ ม̇	ด̇ ร̇ ม̇ ซ̇.	- ม̇. – ร̲̇

จากการวิเคราะห์พบว่าการบรรเลงจะบรรเลงเหมือนกับโน้ตที่บันทึกไว้ทุกประการ

จับที่ ๑ ห้องที่ ๑๕๕ ถึงห้องที่ ๑๖๗

๑๕๕	๑๕๖	๑๕๗	๑๕๘	๑๕๙	๑๖๐	๑๖๑	๑๖๒
- - - ร̲̇	- ม̇ – ร̇	- ม̇ – ร̇	- ม̇ – ร̇	- ม̇ – ร̇	ม̇ ร̇ ม̇ ร̇	ม̇ร̇ม̇ร̇ม̇ร̇ ร̲̇	- - - -

๑๖๓	๑๖๔	๑๖๕	๑๖๖	๑๖๗
- - - ซ̲̇	- - - -	- - - ซ̲̇.	- - - x	- - - x

การใช้กลวิธีพิเศษ

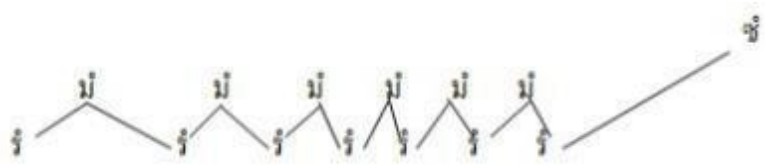
ในวรรคนี้เข้าสู่จังหวะอิสระอีกครั้ง เมื่อเป่าเสียงเรสูงยาวไปถึงห้องที่ ๑๕๕ ให้ เปิดนิ้วนางข้างขวาเพื่อให้ได้เสียงมีสูง ทั้งนี้การเปิดเสียงมีสูงนั้นต้องค่อยๆเปิด ทีละเล็กน้อย และ ใช้ การบีบปากประมาณหนึ่ง เพื่อให้เสียงไต่ขึ้นไปเสียงมีสูงอย่างต่อเนื่อง เมื่อไต่ขึ้นถึงเสียงมีสูง ให้ทำการตีนิ้วชี้ข้างซ้ายสองครั้งหรือครั้งเดียวอย่างรวดเร็วเพื่อความไพเราะ จากนั้นกลับมาเสียง เร สูง โดยการเป่านั้นให้คลายปากออกเล็กน้อย แล้วค่อยๆ ปิดนิ้วนาง อย่างประณีต เพื่อให้เสียงไต่กลับลงมาเสียงมีอย่างไพเราะ ทำเหมือนกันในห้องที่ ๑๕๖ ๑๕๗ ๑๕๘ และ ๑๕๙ จากนั้นในห้องที่ ๑๖๐เนื่องจากมี

การเปิดปิดที่ถี่ขึ้น จึงไม่จำเป็นต้องใช้กลวิธีพิเศษในห้องที่ ๑๖๐ จากนั้นเพิ่มความถี่ในการเปิดปิดนิ้วในห้องที่ ๑๖๑ และเป่าลมให้ยาวในเสียง เรสูงพร้อมทั้งพรมนิ้วไปด้วย

จากนั้นเมื่อถึงห้องที่ ๑๖๓ ให้เปิดนิ้วชี้ นิ้วกลาง นิ้วนางด้านขวาออกพร้อมทั้งบีบรูปปากให้กระชับกว่าเดิม การระบายลมนั้นควรระบายลมก่อนหรือหลังเปิดนิ้ว ไม่ควรระบายลมขณะเปลี่ยนเสียง เพราะอาจทำให้ลมที่เป่าเข้าไปนั้นเกิดความไม่คงที่ และอาจทำให้เกิดการเพี้ยนของเสียงซอลสูงได้

ลักษณะการดำเนินทำนอง

โดยในวรรคนี้จะเป็นการลอยจังหวะในเสียงเรสูง สลับกับเสียงมีสูงและเพิ่มความถี่ขึ้นเรื่อยๆ ดังตัวอย่าง



หลังจากที่รูปทำนองบรรเลงไปมาระหว่างเสียงมีสูงและเสียงเรสูง จนเพิ่มความถี่ขึ้นเรื่อยๆจากนั้นจึงเคลื่อนที่ไปเสียงซอลสูงทำนองทั้งหมดคล้ายกับเป็นรูปคลื่นเหมือนการล่องลอยและจะไปหยุดในห้องที่ ๑๖๖ และ ๑๖๗

แสดงการหยุดในห้องที่ ๑๖๖ และ ห้องที่ ๑๖๗

๑๕๕	๑๕๖	๑๕๗	๑๕๘	๑๕๙	๑๖๐	๑๖๑	๑๖๒
- - - ร̇	- ม̇ – ร̇	- ม̇ – ร̇	- ม̇ – ร̇	- ม̇ – ร̇	ม̇ ร̇ ม̇ ร̇	ม̇ร̇ม̇ร̇ม̇ร̇ ร̇	- - - -

๑๖๓	๑๖๔	๑๖๕	๑๖๖	๑๖๗
- - - ซ๋	- - - -	- - - ซ๋.	- - - x	- - - x

แต่อย่างไรก็ตามการบรรเลงในวรรคนี้เมื่อมีการบรรเลง การเปลี่ยนแปลงก็ย่อมเกิดขึ้นเพราะเนื่องจากเป็นจังหวะลอย เพราะฉะนั้นความยาวของการลอยในทำนองดังกล่าวจึงขึ้นอยู่กับผู้บรรเลงเอง ซึ่งจะได้กล่าวต่อไป

เปรียบเทียบความแตกต่างระหว่างการบรรเลงและโน้ตที่บันทึก

๑๕๕	๑๕๖	๑๕๗	๑๕๘	๑๕๙	๑๖๐	๑๖๑	๑๖๒
- - - ร̇	- ม̇ – ร̇	- ม̇ – ร̇	- ม̇ – ร̇	- ม̇ – ร̇	ม̇ ร̇ ม̇ ร̇	ม̇ร̇ม̇ร̇ม̇ร̇ ร̇	- - - -

๑๖๓	๑๖๔	๑๖๕	๑๖๖	๑๖๗
- - - ซ๋	- - - -	- - - ซ๋.	- - - x	- - - x

เนื่องจากในวรรคนี้เป็นการลอยส่งท้าย ดังนั้นการลอยจังหวะให้กระชับจึงเป็นการดีที่สุด และผู้บรรเลงสามารถเพิ่มความยาวของวรรคดังกล่าวได้โดยการขยายได้ดังนี้

แสดงตัวอย่างที่ผู้บรรเลงสามารถเพิ่มทำนองมาได้

- - - มˍ	- - - -รˍ	- - - มˍ	- - - -รˍ	มˍ – รˍ	- มˍ – รˍ	มˍ รˍ มˍ รˍ	มˍรˍมˍรˍมˍรˍ รˍ

แต่เนื่องจากเป็นการลอยจังหวะส่งท้าย ผู้วิจัยจึงเห็นว่าควรจะบรรเลงตามโน้ตและไม่ควรที่จะเพิ่มรูปทำนอง เพราะในทำนองหลังจากนี้ จะเป็นการลอยในจับสอง ฉะนั้นหากทำนองในการลอยส่งท้ายนี้มีความยืดเยื้อเกินไปทำให้เกิดความสมดุลย์

จับ ๒

ในจับที่ ๒ ทำนองยังคงแบ่งเป็นสามส่วน คือ ลอย ไล่ และ จับ โดยในทำนองลอยนั้นพบว่ามีการแบ่งย่อย ในสามระดับเสียงนั้นคือระดับเสียงธรรมดา ระดับเสียงสูง และระดับเสียงสูงสุด ดังนั้นการเคลื่อนที่ของทำนองจะมีลักษณะที่เหมือนกัน มีความแตกต่างเฉพาะเรื่องการใช้ระดับเสียงในการบรรเลง

จับที่ ๒ ห้องที่ ๑๖๘ ถึงห้องที่ ๒๐๑

๑๖๘	๑๖๙	๑๗๐	๑๗๑	๑๗๒	๑๗๓	๑๗๔	๑๗๕
- - มม ม	ซ ม – รˍ	- - - -	- - - รˍ	ม ร ม ร	มรมรมร รˍ	- - - -	- - - ซ

๑๗๖	๑๗๗	๑๗๘	๑๗๙	๑๘๐	๑๘๑	๑๘๒	๑๘๓
- - - -	- - - ซ	- - - ด	- - - รˍ	- - - -	- - - รˍ	ม ร ม ร	มรมรม รˍ

๑๘๔	๑๘๕	๑๘๖	๑๘๗	๑๘๘	๑๘๙	๑๙๐	๑๙๑
- - - -	- - - ซ	- - - -	- - - ซ	- - รดˍ ลˍ	- - รดˍ ลˍ	รดˍ ลˍ รดˍ ลˍ	รดˍ ลˍ รดˍ รˍ

๑๙๒	๑๙๓	๑๙๔	๑๙๕	๑๙๖	๑๙๗	๑๙๘	๑๙๙
- - - -	- - - -	- ม – ร	- ม – ร	ม ร ม ร	มรมรม รˍ	- - - -	- - - ซ

๒๐๐	๒๐๑
- - - -	- - - ซ

การใช้กลวิธีพิเศษ

พบการใช้กลวิธีพิเศษในห้องที่ ๑๖๘ เป็นการเป่าสะบัดเสียงเดียวในเสียงมี ทั้งนี้การใช้กลวิธีพิเศษดังกล่าวต้องใช้ลิ้นในการประคองเสียง เพื่อให้เสียงที่เปล่งออกมาแบ่งเป็นสามส่วน อย่างรวดเร็ว จากนั้นใช้กลวิธีพิเศษอีกครั้งในห้องที่ ๑๘๘ ถึงห้องที่ ๑๙๑ โดยสะบัดลง ๓ เสียง ได้แก่เสียง เร เสียงโด และเสียงลาต่ำ โดยสะบัด ๑ ครั้งในหนึ่งจังหวะ ๒ ห้องคือห้องที่ ๑๘๘ และห้องที่ ๑๘๙ จากนั้นสะบัด ๒ ครั้งใน ๑ ห้องได้แก่ห้องที่ ๑๙๐ และห้องที่ ๑๙๑ โดยในห้องที่ ๑๙๑ นั้นสะบัดในเสียง เร เสียงโด และเสียงเร สิ่งที่ต้องควบคุมคือการสะบัด ๒ ครั้งในหนึ่งห้อง จะต้องสะบัดให้มีสัดส่วนพอดี หากไม่ได้สัดส่วนจะทำให้การสะบัดคร่อมกับจังหวะ เพราะเนื่องจากในทำนองดังกล่าวเป็นการลอยจังหวะ เพราะฉะนั้น การยืดให้ยาวหรือย่อให้สั้นจึงเป็นดุลพินิจของผู้บรรเลง

ลักษณะการดำเนินทำนอง

ในช่วงทำนองดังกล่าวสามารถแบ่งรูปทำนองได้ ๓ ส่วน คือ กลุ่มที่ ๑ ห้องที่ ๑๖๘ ถึงห้องที่ ๑๗๗ กลุ่มที่ ๒ ตั้งแต่ห้องที่ ๑๗๘ ถึงห้องที่ ๑๘๗ และกลุ่มที่ ๓ ห้องที่ ๑๘๘ ถึงห้องที่ ๒๐๑ ทั้งนี้เพื่อให้สะดวกต่อการวิเคราะห์ และการทำความเข้าใจ

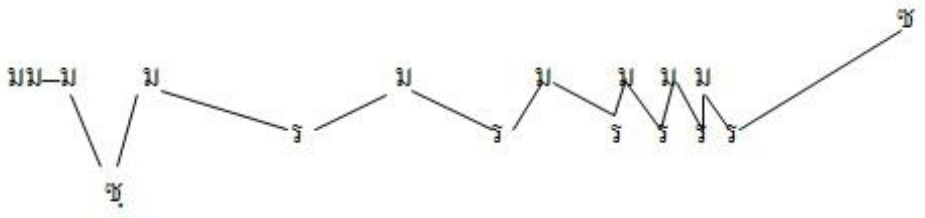
ท่วงทำนองในกลุ่มที่ ๑ ห้องที่ ๑๖๘ ถึงห้องที่ ๑๗๗

๑๖๘	๑๖๙	๑๗๐	๑๗๑	๑๗๒	๑๗๓	๑๗๔	๑๗๕
- - มม ม	ซ ม – ร	- - - -	- - - ร	ม ร ม ร	มรมรมร ร	- - - -	- - - ซ

๑๗๖	๑๗๗
- - - -	- - - ซ

ในท่วงทำนองของกลุ่มที่ ๑ เริ่มด้วยการสะบัดสามเสียงด้วยเสียงมี และเคลื่อนที่ลงเสียงซอลต่ำโดยเมื่อถึงเสียงต่ำแล้วจะทำการห้ามเสียงหรือตัดลิ้นให้เสียงสั้น จากนั้นเคลื่อนที่ไปเสียงมีและเงียบเสียงชั่วขณะ จากนั้นจึงลอยเสียง เรโดยสลับกับเสียงมี และเพิ่มความถี่ขึ้นเรื่อยๆ เมื่อการเคลื่อนที่หรือการสลับเสียงเสียงมีกับเสียงถึงจุดอิ่มตัว จากนั้นขึ้นไปเสียงซอล ดังการเคลื่อนที่ของทำนองดังนี้

แสดงการเคลื่อนที่ของทำนองในทำนองกลุ่มที่ ๑



ท่วงทำนองในกลุ่มที่ ๒ ห้องที่ ๑๗๘ ถึงห้องที่ ๑๘๗

๑๗๘	๑๗๙	๑๘๐	๑๘๑	๑๘๒	๑๘๓	๑๘๔	๑๘๕
- - - ด	- - - ร	- - - -	- - - ร	ม ร ม ร	มรมรม ร	- - - -	- - - ซ

๑๘๖	๑๘๗
- - - -	- - - ซ

การลอยในท่วงทำนองนี้จะมีลักษณะเหมือนกับในกลุ่มที่ ๑ แต่ในกลุ่มที่ ๒ นั้น เริ่มด้วยเสียงโดหรือหากจะพูดถึงทั้งหมดในกลุ่มที่ ๑ และกลุ่มที่ ๒ พูดได้ว่าถูกขึ้นด้วยเสียง หลังจากนั้นจะเป็นการลอยทำนองในเสียงเรอีกครั้ง และเคลื่อนเสียงไปมาระหว่างเสียงมี และเสียงเร จากนั้นเพิ่มความถี่ขึ้นเรื่อยๆ และเมื่อความถี่ถึงจุดอิ่มตัวหรือถึงจุดที่เหมาะสม ก็จะไต่ไปในเสียงซอล

แสดงการเคลื่อนที่ของทำนองในทำนองกลุ่มที่ ๑

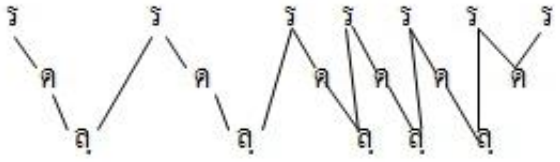
จะกล่าวได้ว่าท่วงทำนองทั้งสองกลุ่ม หากเมื่อพิจารณา จุดประสงค์ของการสะบัดเสียงเสียงเดียวในเสียงมีในกลุ่มที่ ๑ กับเสียงโดในกลุ่มที่สอง ทั้งนี้เพื่อเพิ่มความโดดเด่นให้กับทำนองเพลง หากจะเป็นการลอยในเสียง เร และสลับไปมากับเสียงมีนั้น หากทำนองยาวเกินไปจะเป็น การลดความไพเราะลง หากจะสั้นเกินไปก็ดูไม่พอดีเช่นกัน เพราะฉะนั้น การที่มีเสียงโด มา ขั้นกลางนั้น จะทำให้อรรถรสในการฟังเกิดการเปลี่ยนแปลงขึ้นมาบ้าง และทำให้รู้สึกว่า จะต้องเกิด ความฉงนใจอะไรบางอย่างในทำนองหลังจากนี้ ส่วนในเสียงมีนั้น เป็นหัวของทำนองที่ทำหน้าที่บอกรูปทำนองนั้นว่า ให้อยู่ในระดับเสียงใด ระดับเสียงธรรมดา ระดับเสียงสูง และระดับเสียงสูงสุด ซึ่งในการลอยในจับสองนี้ การลอยจะถูกแบ่งเป็นสามระดับด้วยกัน โดยจะอธิบายเพื่อทำความเข้าใจไปทีละน้อย

ท่วงทำนองในกลุ่มที่ ๓ ห้องที่ ๑๘๘ ถึงห้องที่ ๑๙๑

๑๘๘	๑๘๙	๑๙๐	๑๙๑
- - รด ล	- - รด ล	รด ล รด ล	รด ล รด ร

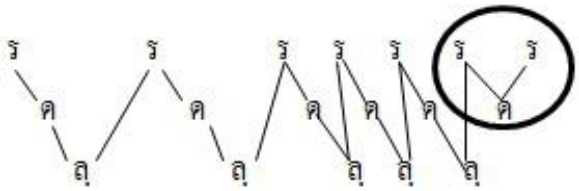
ในทำนองนี้จะพบการสะบัดที่เหมือนกัน และเพิ่มความถี่ขึ้นเรื่อยๆ โดยในการสะบัดนั้นจะสะบัดที่เสียงเร เสียงโด และเสียงลาต่ำ ซึ่งจะพบ ๑ ครั้งใน ๑ ห้องที่ห้องที่ ๑๘๘ และห้องที่ ๑๘๙ จะนั้นจะพบสองครั้งใน ๑ ห้องที่ห้อง ๑๙๐ และห้องที่ ๑๙๑ และการสะบัดครั้งสุดท้ายในห้องที่ ๑๙๑ จะไม่จบด้วยเสียงลา แต่จะจบด้วยเสียงเร

แสดงการเคลื่อนที่ของทำนองในห้องที่ ๑๘๘ ถึงห้องที่ ๑๙๑



จะเห็นว่าในการสะบัดสามเสียงได้แก่เสียงเร เสียงโด และเสียงลาต่ำ จะเห็นถึงการเพิ่มความถี่ขึ้น และในช่วงสุดท้ายจะไปจบในเสียงเร

แสดงการเพิ่มความถี่และจบในเสียงเร



ทั้งนี้เหตุที่สะบัดครั้งสุดท้ายจบและด้วยเสียงเรนั้นเป็นเพราะว่าในการลอยจังหวะหลังจากนี้จะเป็นการลอยในเสียงเรอีกครั้งซึ่งการลอยจังหวะจะอยู่ในห้องที่ ๑๙๒ ถึงห้องที่ ๒๐๑ ผู้วิจัยเห็นว่ารูปแบบการสะบัดนั้นอาจฟังดูขัดกันตามความรู้สึก เพราะการสะบัดก่อนหน้าเป็นการสะบัดลงด้วยกันทั้งสิ้น หากแต่ตอนสุดท้ายจะสะบัดลงมาเสียงโดและกลับไปเสียงเร ผู้วิจัยพิจารณาว่าต้องมีวิธีการที่ทำให้ไม่เกิดความรู้สึกที่ขัดกันของรูปทำนอง โดยจะได้กล่าวต่อไปในเปรียบเทียบความแตกต่างระหว่างการบรรเลงและโน้ตที่บันทึก

การลอยทำนองในเสียง เร ที่เกิดขึ้นหลังการสะบัดสามเสียง ห้องที่ ๑๙๒ ถึงห้องที่ ๒๐๑

๑๙๑	๑๙๒	๑๙๓	๑๙๔	๑๙๕	๑๙๖	๑๙๗	๑๙๘
รด ล รด ร	- - - -	- - - -	- ม – ร	- ม – ร	ม ร ม ร	มรมรม ร	- - - -

๑๙๙	๒๐๐	๒๐๑
- - - ซ	- - - -	- - - ซ

ลักษณะในการลอยก็ยังคงมีรูปแบบในการลอยเสียงเร ซึ่งจะสลับกับเสียงมี เพื่อไม่ให้เกิดความรู้สึกโดดเด่นในทำนอง และจะปิดท้ายการลอยด้วยเสียงซอล

เมื่อพิจารณาจากรูปทำนองทั้งหมดในวรรคนี้ จะเห็นว่าหลักประการสำคัญนั้นจะเป็นการลอยในเสียงเร โดยการเพิ่มหัวทำนองเข้าไป คือการสะบัดเสียงเดียวในเสียงมี เสียงโดที่อยู่ในช่วงกลาง และการสะบัดสามเสียง เสียงเร เสียงโด และเสียงลาต่ำที่เพิ่มความถี่ขึ้น

เปรียบเทียบความแตกต่างระหว่างการบรรเลงและโน้ตที่บันทึก

๑๖๘	๑๖๙	๑๗๐	๑๗๑	๑๗๒	๑๗๓	๑๗๔	๑๗๕
- - มม ม	ซฺ ม – ร	- - - -	- - - ร	ม ร ม ร	มรมรมร ร	- - - -	- - - ซ

๑๗๖	๑๗๗	๑๗๘	๑๗๙	๑๘๐	๑๘๑	๑๘๒	๑๘๓
- - - -	- - - ซ	- - - ด	- - - ร	- - - -	- - - ร	ม ร ม ร	มรมรม ร

๑๘๔	๑๘๕	๑๘๖	๑๘๗	๑๘๘	๑๘๙	๑๙๐	๑๙๑
- - - -	- - - ซ	- - - -	- - - ซ	- - รด ล	- - รด ล	รด ล รด ล	รด ล รด ร

๑๙๒	๑๙๓	๑๙๔	๑๙๕	๑๙๖	๑๙๗	๑๙๘	๑๙๙
- - - -	- - - -	- ม – ร	- ม – ร	ม ร ม ร	มรมรม ร	- - - -	- - - ซ

๒๐๐	๒๐๑
- - - -	- - - ซ

ทำนองดังกล่าวเมื่อถึงการลอยจังหวะในเสียง เร นั้น ลักษณะของทั้งสามช่วงจะขึ้นอยู่กับผู้บรรเลงว่าจะบรรเลงให้มีความยาวเท่าใด แต่การบรรเลงควรอยู่ในหลักการซึ่งนั่นก็คือเมื่อเป่าในเสียงเร ก็ต้องเคลื่อนที่ขึ้นสู่เสียงมี และลงมาเสียงเรอีก โดยวิธีการเปิดปิดนิ้วที่ได้กล่าวไปแล้วก่อนหน้า ทำสลับไปและเพิ่มความถี่ขึ้นเรื่อยๆ เมื่อความถี่ถึงจุดอิ่มตัวหรือถึงที่สุด ก็ไต่ขึ้นไปเสียงซอล แต่สิ่งที่จะกล่าวคือความแตกต่างโน้ตที่บันทึก กับการบรรเลงนั้นหาใช่การลอยเสียงเร แต่จะกล่าวในส่วนที่เป็นหัวของการลอยเสียงเรนั่นเอง ซึ่งมีการใช้สามช่วง ดังนี้ ห้องที่ ๑๖๘ ถึงห้องที่ ๑๖๙ ห้องที่ ๑๗๘ ถึงห้องที่ ๑๗๙ และห้องที่ ๑๘๘ ถึงห้องที่ ๑๙๑

ห้องที่ ๑๖๘ ถึงห้องที่ ๑๖๙

๑๖๘	๑๖๙
- - มม ม	ซฺ ม – ร

ในห้องดังกล่าวเป็นการสะบัดเสียงเดียว และจะลงในเสียงซอลต่ำและเสียงมี จากนั้นเว้นช่วงและจบด้วยเสียงเร ดังที่ปรากฏอยู่ แต่เมื่อบรรเลงจริงไม่มีการสะบัดเสียงมีเหมือนที่ปรากฏ แต่เป็นการเปลี่ยนรูปแบบโดยสิ้นเชิง หากแต่เสียงที่ปรากฏยังคงเดิม โดยเป่าเสียงมียาวในท้ายห้อง และทำการสะบัดสองเสียงในห้องต่อไปและเป่าเสียงซอลต่ำ และเสียงมีในท้ายห้องซึ่งในเสียงมีท้ายห้องนั้นจะถูกตัดเสียงให้สั้นที่สุด จากนั้นจะปิดท้ายด้วยเสียงเรโดยจะแสดงให้เห็นดังนี้

การแสดงรูปแบบขณะบรรเลง

- - - ม	มม. - ซม.	- - - ร

จะเห็นได้ว่าได้มีห้องเพิ่มมาหนึ่งห้อง และจัดสัดส่วนการวางรูปแบบทำนองใหม่ ทั้งนี้เพื่ออรรถรสในการบรรเลงที่ดีขึ้น หากแต่รูปทำนองยังคงเดิมซึ่งยังมีจุดที่เปลี่ยนแปลงอีก ๒ จุด อันจะได้กล่าวต่อไป

ห้องที่ ๑๗๘ ถึงห้องที่ ๑๗๙

๑๗๘	๑๗๙
- - - ด	- - - ร

ในห้องเพลงดังกล่าวจะเห็นว่ามีเสียงโดเพียงเสียงเดียว ซึ่งเสียงโดเสียงเดียวนั้น เมื่อบรรเลงจะยังคงเหมือนเดิมหากแต่จะเพิ่มกลวิธีพิเศษในการพรมนิ้วในเสียงโด และเพิ่มความยาวไปอีก ๑ เสียงโดให้โดดเด่น และเป็นการสร้างสีสันให้กับรูปทำนอง

การแสดงรูปแบบที่เปลี่ยนแปลงในขณะบรรเลง

- - - ด	- - - - -	- - - - ร

ทำนองห้องที่ ๑๘๘ ถึงห้องที่ ๑๙๑

๑๘๘	๑๘๙	๑๙๐	๑๙๑
- - รด ล	- - รด ล	รด ล รด ล	รด ล รด ร

ห้องเพลงดังกล่าวพบการสะบัดดังที่ ได้อธิบายรายละเอียดไว้ในข้างต้น โดยเมื่อบรรเลงนั้นสิ่งที่เปลี่ยนแปลงไปคือทำนองในห้องที่ ๑๘๘ และห้องที่ ๑๘๙ ซึ่งเดิมมีการสะบัดใน ท้ายห้องแต่เมื่อถึงขณะที่บรรเลงจะเป่าเสียงเรให้ยาว และสะบัดเสียงโดกับเสียงลาลง โดยที่ได้ ทิ้งท้ายในลักษณะการดำเนินทำนองที่ว่า เสียงสุดท้ายในห้องที่ ๑๙๑ ไม่ควรจะสะบัดเสียงเร เสียงโด และเสียงเรอีกครั้ง เพราะเนื่องจากว่าทำนองในก่อนหน้าเป็นการสะบัดลงทั้งสิ้น ดังนั้นเมื่อเข้าสู่ การบรรเลง จะเปลี่ยนเป็นการสะบัดลงสามเสียงในเสียง เร เสียงโดและเสียงลาต่ำ จากนั้นให้รีบเป่าเสียงเรในทันที ซึ่งลักษณะดังกล่าวจะปรากฏเป็นโน้ตทำนองในรูปดังนี้

ทำนองในขณะบรรเลง

- - - ร	- - ด ล	- - - ร	- - ด ล	รด ล รด ล	รดล รดลร

จับที่ ๒ ห้องที่ ๒๐๒ ถึงห้องที่ ๒๓๕

๒๐๒	๒๐๓	๒๐๔	๒๐๕	๒๐๖	๒๐๗	๒๐๘	๒๐๙
- - มฺมฺ มฺ	ซ มฺ – รู้	- - - -	- - - รู้	มฺ รฺ มฺ รฺ	มฺรฺมฺรฺมฺรฺ รู้	- - - -	- - - ซู้

๒๑๐	๒๑๑	๒๑๒	๒๑๓	๒๑๔	๒๑๕	๒๑๖	๒๑๗
- - - -	- - - ซู้	- - - ดฺ	- - - รู้	- - - -	- - - รู้	มฺ รฺ มฺ รฺ	มฺรฺมฺรฺมฺรฺ รู้

๒๑๘	๒๑๙	๒๒๐	๒๒๑	๒๒๒	๒๒๓	๒๒๔	๒๒๕
- - - -	- - - ซู้	- - - -	- - - ซู้	- - รัดฺ ล	- - รัดฺ ล	รัดฺ ล รัดฺ ล	รัดฺ ล รัดฺ รู้

๒๒๖	๒๒๗	๒๒๘	๒๒๙	๒๓๐	๒๓๑	๒๓๒	๒๓๓
- - - -	- - – รู้	มฺ รฺ มฺ รฺ	มฺรฺมฺรฺมฺ รู้	- - - -	- - - ซู้	- - - -	- - - ซู้

การใช้กลวิธีพิเศษ

จากการศึกษาพบการใช้กลวิธีพิเศษในห้องที่ ๒๐๒ เป็นการเป่าสะบัดเสียงเดียวในเสียงมีสูง ทั้งนี้การใช้กลวิธีพิเศษดังกล่าวต้องใช้ลิ้นในการประคองเสียงเพื่อให้เสียงที่เปล่งออกมาแบ่งเป็นสามส่วนอย่างรวดเร็ว จากนั้นพบการใช้กลวิธีพิเศษอีกครั้งในห้องที่ ๒๒๒ ถึงห้องที่ ๒๒๕ โดยสะบัดลง ๓ เสียง ได้แก่เสียงเรสูง เสียงโดสูง และเสียงลา โดยสะบัด ๑ ครั้งในหนึ่งจังหวะ ๒ ห้องคือห้องที่ ๒๒๒ และห้องที่ ๒๒๓ จากนั้นสะบัด ๒ ครั้งใน ๑ ห้องได้แก่ห้องที่ ๒๒๔ และห้องที่ ๒๒๕ โดยในห้องที่ ๒๒๕ นั้นสะบัดเสียงเรสูง เสียงโดสูง และเสียงเรสูง ซึ่งสิ่งที่ต้องควบคุมคือการสะบัด ๒ ครั้งในหนึ่งห้อง ต้องสะบัดให้มีสัดส่วนพอดี หากไม่ได้สัดส่วนจะทำให้การสะบัดคร่อมกับจังหวะ ซึ่งจะทำให้ไม่ไพเราะ เนื่องจากในทำนองดังกล่าวเป็นการลอยจังหวะ เพราะฉะนั้น การยืดให้ยาวหรือย่อให้สั้นจึงเป็นดุลพินิจของผู้บรรเลง

ลักษณะการดำเนินทำนอง

ช่วงทำนองดังกล่าวสามารถแบ่งรูปทำนองได้ ๓ ส่วน คือ กลุ่มที่ ๑ ห้องที่ ๒๐๒ ถึงห้องที่ ๒๐๓ กลุ่มที่ ๒ ตั้งแต่ห้องที่ ๑๗๘ ถึงห้องที่ ๑๘๗ และกลุ่มที่ ๓ ห้องที่ ๑๘๘ ถึงห้องที่ ๒๐๑ ทั้งนี้เพื่อให้สะดวกต่อการวิเคราะห์ และเพื่อการทำความเข้าใจ

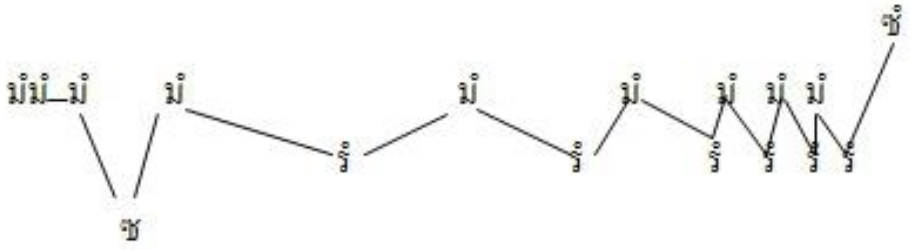
ท่วงทำนองในกลุ่มที่ ๑ ห้องที่ ๒๐๒ ถึงห้องที่ ๒๑๑

๒๐๒	๒๐๓	๒๐๔	๒๐๕	๒๐๖	๒๐๗	๒๐๘	๒๐๙
- - มฺมฺ มฺ	ซ มฺ – รู้	- - - -	- - - รู้	มฺ รฺ มฺ รฺ	มฺรฺมฺรฺมฺรฺ รู้	- - - -	- - - ซู้

๒๑๐	๒๑๑
- - - -	- - - ซู้

ท่วงทำนองของกลุ่มที่ ๑ เริ่มด้วยการสะบัดเสียงเดียวในเสียงมี และเคลื่อนที่ลงเสียงซอลสูง โดยเมื่อถึงเสียงต่ำแล้วทำการห้ามเสียงหรือการตัดลิ้นให้สั้น จากนั้นเคลื่อนที่ไปเสียงมีสูง และเงียบเสียงชั่วขณะ จากนั้นจึงลอยเสียง เรสูงโดยสลับกับเสียงมีสูง และเพิ่มความถี่ขึ้นเรื่อยๆ เมื่อการเคลื่อนที่หรือการสลับเสียงกับเสียงมีสูงกับเสียงถึงจุดอิ่มตัว จากนั้นขึ้นไป เสียงซอลสูง ดังการเคลื่อนที่ของทำนอง ดังนี้

การแสดงการเคลื่อนที่ของทำนองในทำนองกลุ่มที่ ๑



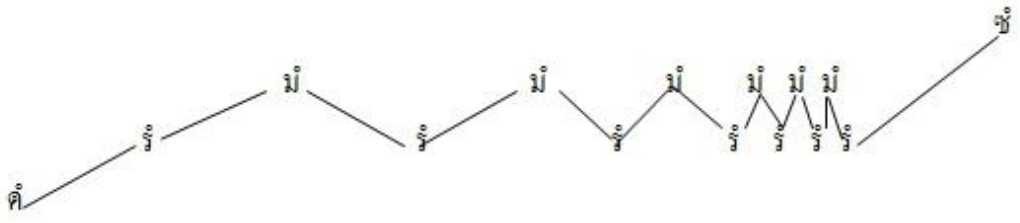
ท่วงทำนองในกลุ่มที่ ๒ ห้องที่ ๒๑๒ ถึงห้องที่ ๒๒๑

๒๑๒	๒๑๓	๒๑๔	๒๑๕	๒๑๖	๒๑๗	๒๑๘	๒๑๙
- - - ด	- - - ร	- - - -	- - - ร	ม ร ม ร	- - - ร	- - - -	- - - ซ

๒๒๐	๒๒๑
- - - -	- - - ซ

ในท่วงทำนองนี้การลอยจะมีลักษณะเหมือนกับในกลุ่มที่ ๑ แต่ในกลุ่มที่ ๒ นั้น จะเริ่มด้วยเสียงโดสูงหรือหากจะกล่าวถึงทั้งหมดในกลุ่มที่ ๑ และกลุ่มที่ ๒ ก็จะกล่าวได้ว่าถูกคั่นด้วยกลุ่มทำนองแบบต่างๆ หลังจากนั้นจะเป็นการลอยทำนองในเสียงเรสูงอีกครั้ง และเคลื่อนเสียงไปมาระหว่างเสียงมีสูง และเพิ่มความถี่ขึ้นเรื่อยๆ และเมื่อความถี่ถึงจุดอิ่มตัวหรือถึงจุดที่เหมาะสม ก็จะไต่ไปในเสียงซอลสูง

แสดงการเคลื่อนที่ของทำนองในทำนองกลุ่มที่ ๑



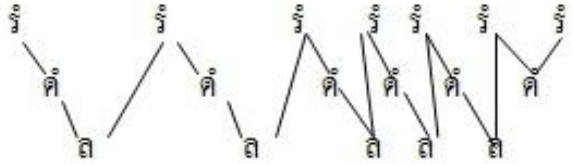
เมื่อพิจารณาจุดประสงค์ของทำนองทั้งสองการสะบัดเสียงเสียงเดียวในเสียงมีสูงในกลุ่มที่ ๑ กับเสียงโดสูงในกลุ่มที่ ๒ ทั้งนี้เพื่อให้เกิดความโดดเด่นของทำนอง หากเป็นการลอยในเสียง เรสูง และสลับไปมากับเสียงมีสูงนั้น หากทำนองยาวเกินไป หรือสั้นเกินไปจะไม่พอดีเช่นกัน เพราะฉะนั้น การที่มีเสียงโดสูง มาขั้นกลางนั้น จะทำให้อรรถรสในการฟังเกิดการเปลี่ยนแปลงขึ้นมาบ้าง และทำให้รู้สึกว่าจะต้องมีอะไรบางอย่างในทำนองหลังจากนี้ ส่วนการสะบัดเสียงเดียวด้วยเสียงมีสูงของกลุ่มที่ ๑ นั้นเป็นหัวของทำนองที่ทำหน้าที่บอกรูปทำนองนั้นว่าอยู่ในระดับเสียงใด

ท่วงทำนองในกลุ่มที่ ๓ ห้องที่ ๑๘๘ ถึงห้องที่ ๑๙๑

๒๒๒	๒๒๓	๒๒๔	๒๒๕
- - รัดำ ล	- - รัดำ ล	รัดำ ล รัดำ ล	รัดำ ล รัดำ รำ

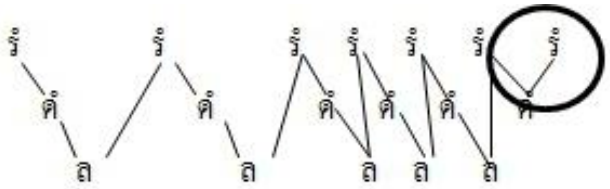
ในทำนองนี้พบการสะบัดที่เหมือนกัน และเพิ่มความถี่ขึ้นเรื่อยๆ โดยสะบัดที่เสียงเรสูง เสียงโดสูง และเสียงลา ซึ่งจะพบ ๑ ครั้งใน ๑ ห้องในห้องที่ ๒๒๒ และห้องที่ ๒๒๓ จากนั้นจะพบสองครั้งใน ๑ ห้องที่ห้อง ๒๒๔ และห้องที่ ๒๒๕ และการสะบัดครั้งสุดท้ายในห้องที่ ๒๒๕ ไม่จบด้วยเสียงลา แต่จบด้วยเสียงเรสูง

แสดงการเคลื่อนที่ของทำนองในห้องที่ ๒๒๒ ถึงห้องที่ ๒๒๕



จะเห็นว่าในการสะบัดสามเสียงได้แก่เสียงเรสูง เสียงโดสูง และเสียงลา จะการเพิ่มความถี่ขึ้น และในช่วงสุดท้ายจะไปจบในเสียงเรสูง

แสดงการเพิ่มความถี่และจบในเสียงเร



ทั้งนี้การสะบัดครั้งสุดท้ายจบในเสียงเรสูงนั้นเป็นเพราะว่าในการลอยจังหวะหลังจากนี้จะเป็นการลอยจังหวะในเสียงเรสูงอีกครั้งซึ่งการลอยจังหวะอยู่ในห้องที่ ๒๒๖ ถึงห้องที่ ๒๓๕ โดยในทำนองนี้ผู้วิจัยพบว่ารูปแบบการสะบัดในห้อง ๒๒๕ นั้น อาจฟังดูขัดกันตามความรู้สึก เพราะการสะบัดก่อนหน้าเป็นการสะบัดลงด้วยกันทั้งสิ้น หากแต่ตอนสุดท้ายจะสะบัดลงมาเสียงโดและกลับไปเสียงเรสูง ผู้วิจัยจึงพิจารณาว่าต้องมีวิธีการที่ทำให้ไม่เกิดความรู้สึกที่ขัดกันของรูปทำนอง โดยจะได้กล่าวต่อไปในเปรียบเทียบความแตกต่างระหว่างการบรรเลงและโน้ตที่บันทึก

การลอยจังหวะในเสียง เรที่เกิดขึ้นหลังการสะบัดสามเสียงในห้องที่ ๒๒๖ ถึงห้องที่ ๒๓๕

๒๒๕	๒๒๖	๒๒๗	๒๒๘	๒๒๙	๒๓๐	๒๓๑	๒๓๒
รดลรดร	- - - -	- - – ร	ม ร ม ร	มรมรมร	- - - -	- - - ซ	- - - -

๒๓๓
- - - ซ

ลักษณะการลอยจังหวะก็ยังคงมีรูปแบบในการลอยเสียงเรสูง ซึ่งจะสลับกับเสียงมีสูงเพื่อให้เกิดความรู้สึกน่าสนใจในทำนอง และจะปิดท้ายการลอยด้วยเสียงซอลสูง

เมื่อพิจารณาจากทั้งหมดพบรูปทำนองลอยจังหวะในวรรคนี้ จะเห็นว่าหลักประการสำคัญนั้นจะเป็นการลอยในเสียงเรสูง และขึ้นและถูกจัดสรรโดยการเพิ่มหัวเข้าไป คือการสะบัดเสียงเดียวในเสียงมีสูง เสียงโดสูงที่อยู่ในช่วงกลาง และการสะบัดสามเสียง เสียงเรสูง เสียงโดสูง และเสียงลาที่เพิ่มความถี่ขึ้น ซึ่งโน้ตทั้งหมดนั้นถูกจัดแบ่งให้มีความพอดีและลงตัว

เปรียบเทียบความแตกต่างระหว่างการบรรเลงและโน้ตที่บันทึก

๒๐๒	๒๐๓	๒๐๔	๒๐๕	๒๐๖	๒๐๗	๒๐๘	๒๐๙
- - มมม	ซ ม – ร	- - - -	- - - ร	ม ร ม ร	มรมรมร	- - - -	- - - ซ

๒๑๐	๒๑๑	๒๑๒	๒๑๓	๒๑๔	๒๑๕	๒๑๖	๒๑๗
- - - -	- - - ซ	- - - ด	- - - ร	- - - -	- - - ร	ม ร ม ร	มรมรมร

๒๑๘	๒๑๙	๒๒๐	๒๒๑	๒๒๒	๒๒๓	๒๒๔	๒๒๕
- - - -	- - - ซ	- - - -	- - - ซ	- - รดล	- - รดล	รดล รดล	รดล รดร

๒๒๖	๒๒๗	๒๒๘	๒๒๙	๒๓๐	๒๓๑	๒๓๒	๒๓๓
- - - -	- - – ร	ม ร ม ร	มรมรม ร	- - - -	- - - ซ	- - - -	- - - ซ

ทำนองดังกล่าวเมื่อกล่าวถึงการลอยจังหวะในเสียง เรสูง นั้นทั้งสามช่วงจะขึ้นอยู่กับผู้บรรเลงว่าจะบรรเลงให้มีความยาวเท่าใด แต่การบรรเลงควรอยู่ในหลักการซึ่งนั่นก็คือเมื่อเป่าในเสียงเรสูง ก็ต้องเคลื่อนที่ขึ้นในเสียงมีสูง และลงมาเสียงเรสูงอีก โดยวิธีการเปิดปิดนิ้วที่ได้กล่าวไปแล้วก่อนหน้า ทำสลับไปและเพิ่มความถี่ขึ้นเรื่อยๆ เมื่อความถี่ถึงจุดอิ่มตัวหรือถึงที่สุด ก็ไต่ขึ้นไปเสียงซอลสูง แต่สิ่งที่จะกล่าวคือความแตกต่างระหว่างโน้ตที่บันทึกกับการบรรเลงนั้นคือหัวทำนองของการลอยจังหวะเสียงเรสูงนั่นเอง ซึ่งมีการใช้สามช่วง ดังนี้ ห้องที่ ๒๐๒ ถึงห้องที่ ๒๐๓ ห้องที่ ๒๑๒ ถึงห้องที่ ๒๑๓ และห้องที่ ๒๒๒ ถึงห้องที่ ๒๒๕

ห้องที่ ๒๐๒ ถึงห้องที่ ๒๐๓

๒๐๒	๒๐๓
- - มมฺ มฺ	ซ มฺ – รฺ

ห้องเพลงดังกล่าวเป็นการสะบัดเสียงเดียว และเคลื่อนลงในเสียงซอลและเสียงมีสูง จากนั้นเว้นช่วงและจบด้วยเสียงเรสูง ดังที่ปรากฏอยู่ แต่เมื่อบรรเลงจริงๆนั้น จะไม่มีการสะบัดเสียงมีสูงเหมือนที่ปรากฏ แต่เป็นการเปลี่ยนรูปแบบโดยสิ้นเชิง หากแต่เสียงที่ปรากฏยังคงเดิมโดยเป่าเสียงมีสูงยาวในท้ายห้อง และทำการสะบัดสองเสียงในห้องต่อไป เป่าเสียงซอลและเสียงมีสูงในท้ายห้องซึ่งในเสียงมีสูงท้ายห้องนั้นจะตัดเสียงให้สั้นที่สุด จากนั้นปิดท้ายด้วยเสียงเรสูง โดยจะแสดงดังนี้

แสดงรูปแบบขณะบรรเลง

- - - มฺ	มฺมฺ. - ซฺมฺ.	- - - รฺ

จะเห็นได้ว่าได้มีห้องเพิ่มมาหนึ่งห้อง และจัดสัดส่วนการวางรูปแบบทำนองใหม่ ทั้งนี้เพื่อเพิ่มอรรถรสในการบรรเลงที่ดีขึ้น หากแต่ทำนองยังคงเดิม ซึ่งยังมีจุดที่เปลี่ยนแปลงอีก ๒ จุด อันจะได้กล่าวต่อไป

ห้องที่ ๑๗๘ ถึงห้องที่ ๑๗๙

๒๑๒	๒๑๓
- - - ดฺ	- - - รฺ

ห้องเพลงดังกล่าวพบว่ามีเสียงโดสูงเพียงเสียงเดียว ซึ่งในเสียงโดสูงเสียงเดียวนั้น เมื่อบรรเลงจะยังคงเหมือนเดิมหากแต่จะเพิ่มกลวิธีพิเศษในการพรมนิ้วในเสียงโดสูง และเพิ่มความยาวไปอีก ๑ ห้อง เพื่อให้เสียงโดสูงฟังดูโดดเด่น เป็นการสร้างสีสันให้กับรูปทำนอง

แสดงรูปแบบที่เปลี่ยนแปลงในขณะบรรเลง

- - - ดฺ	- - - - -	- - - - รฺ

ทำนองห้องที่ ๒๒๒ ถึงห้องที่ ๒๒๕

๒๒๒	๒๒๓	๒๒๔	๒๒๕
- - รฺดฺ ล	- - รฺดฺ ล	รฺดฺ ล รฺดฺ ลฺ	รฺดฺ ล รฺดฺ รฺ

ห้องเพลงดังกล่าวพบการสะบัด ได้อธิบายรายละเอียดไว้ในข้างต้น เมื่อบรรเลงนั้นสิ่งที่เปลี่ยนแปลงไปคือทำนองในห้องที่ ๒๒๒ และห้องที่ ๒๒๕ ซึ่งเดิมใช้การสะบัดในท้ายห้องแต่เมื่อถึงขณะที่บรรเลง ให้เป่าเสียงเรยาว และสะบัดเสียงโดกับเสียงลาลง โดยที่ได้ ทิ้งท้ายในลักษณะการ

ดำเนินทำนองที่ว่า เสียงสุดท้ายในห้องที่ ๒๒๕ ไม่ควรจะสะบัดเสียงเรสูง เสียงโดสูง และเสียงเรสูงอีกครั้ง เนื่องจากว่าทำนองในก่อนหน้าเป็นการสะบัดลงทั้งสิ้น ดังนั้นเมื่อเข้าสู่การบรรเลง จะเปลี่ยนเป็นการสะบัดลงสามเสียงในเสียง เรสูง เสียงโดสูงและเสียงลา จากนั้นให้รีบเป่าเสียงเรสูงในทันที ซึ่งลักษณะดังกล่าวปรากฏเป็นโน้ตดังนี้

รูปทำนองในขณะบรรเลง

- - - รฺ	- - ดฺ ล	- - - รฺ	- - ดฺ ล	รฺดฺ ล รฺดฺ ล	รฺดฺล รฺดฺลรฺ

จับที่ ๒ ห้องที่ ๒๓๖ ถึงห้องที่ ๒๗๙

๒๓๔	๒๓๕	๒๓๖	๒๓๗	๒๓๘	๒๓๙	๒๔๐	๒๔๑
- - มฺมฺ มฺ	ซฺ มฺ – รฺ	- - - -	- - - รฺ	มฺ รฺ มฺ รฺ	มฺรฺมฺรฺมฺรฺ รฺ	- - - -	- - - ซฺ

๒๔๑	๒๔๒	๒๔๓	๒๔๔	๒๔๕	๒๔๖	๒๔๗	๒๔๘
- - - ซฺ	- - - -	- - - ซฺ	- - - ดฺ	- - - รฺ	- - - -	- - - รฺ	มฺ รฺ มฺ รฺ

๒๔๙	๒๕๐	๒๕๑	๒๕๒	๒๕๓	๒๕๔	๒๕๕	๒๕๖
มฺ รฺ มฺ รฺ	มฺรฺมฺรฺมฺ รฺ	- - - -	- - - ซฺ	- - - -	- - - ซฺ	- - รฺดฺ ลฺ	- - รฺดฺ ลฺ

๒๕๗	๒๕๘	๒๕๙	๒๖๐	๒๖๑	๒๖๒	๒๖๓	๒๖๔
รฺดฺ ลฺ รฺดฺ ลฺ	รฺดฺ ลฺ รฺดฺ รฺ	- - - -	- มฺ – รฺ	- มฺ – รฺ	มฺ รฺ มฺ รฺ	มฺรฺมฺรฺมฺ รฺ	- - - -

๒๖๕	๒๖๖	๒๖๗
- - - ซฺ	- - - -	- - - ซฺ

การใช้กลวิธีพิเศษ

จากการศึกษาพบการใช้กลวิธีพิเศษในห้องที่ ๒๓๔ เป็นการเป่าสะบัดเสียงเดียวด้วยเสียงมีสูงสุด ทั้งนี้การใช้กลวิธีพิเศษดังกล่าวต้องใช้ลิ้นประคองเสียงเพื่อให้เสียงที่เปล่งออกมาแบ่งเป็นสามส่วนอย่างรวดเร็ว จากนั้นใช้กลวิธีพิเศษอีกครั้งในห้องที่ ๒๕๕ ถึงห้องที่ ๒๕๘ ด้วยการสะบัดลง ๓ เสียง ได้แก่เสียง เรสูงสุด เสียงโดสูงสุด และเสียงลาสูง โดยสะบัด ๑ ครั้งหนึ่งจังหวะ ๒ ห้องคือห้องที่ ๒๕๗ และห้องที่ ๒๕๘ จากนั้นสะบัด ๒ ครั้งใน ๑ ห้องได้แก่ห้องที่ ๒๕๗ และห้องที่ ๒๕๘ โดยในห้องที่ ๒๕๘ นั้นสะบัดในเสียง เรสูงสุด เสียงโดสูงสุด และเสียงเรสูงสุด สิ่งที่ต้องควบคุมคือการสะบัด ๒ ครั้งในหนึ่งห้อง จะต้องสะบัดให้มีสัดส่วนพอดี หากไม่ได้สัดส่วนจะทำให้การสะบัดคร่อมจังหวะ เพราะเนื่องจากในทำนองดังกล่าวเป็นการลอยจังหวะ เพราะฉนั้น การยืดให้ยาวหรือย่อให้สั้นจึงเป็นดุลพินิจของผู้บรรเลง

ลักษณะการดำเนินทำนอง

ช่วงทำนองดังกล่าวสามารถแบ่งรูปทำนองได้ ๔ ส่วน คือ กลุ่มที่ ๑ ห้องที่ ๒๓๖ ถึงห้องที่ ๒๔๕ กลุ่มที่ ๒ ตั้งแต่ห้องที่ ๒๔๖ ถึงห้องที่ ๒๕๕ และกลุ่มที่ ๓ ห้องที่ ๒๕๖ ถึงห้องที่ ๒๖๕ โดยในกลุ่มที่ ๓นี้ ทำนองจะมีลักษณะเหมือนกันกับทำนองในกลุ่มที่ ๒ ทุกประการและ กลุ่มที่ ๔ ห้องที่ ๒๖๖ ถึง ๒๗๙

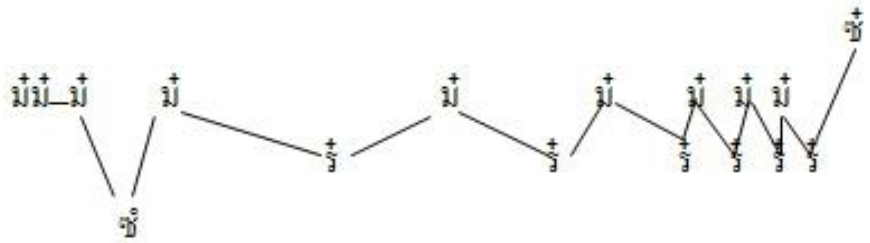
ท่วงทำนองในกลุ่มที่ ๑ ห้องที่ ๑๖๘ ถึงห้องที่ ๑๗๗

๒๔๔	๒๔๕	๒๔๖	๒๔๗	๒๔๘	๒๔๙	๒๕๐	๒๕๑
- - - ด	- - - ฟ	- - - -	- - - ฟ	ม ร ม ร	ม ร ม ร	มรมรม ฟ	- - - -

๒๕๒	๒๕๓	๒๕๔
- - - ซ	- - - -	- - - ซ

ท่วงทำนองของกลุ่มที่ ๑ เริ่มด้วยการสะบัดเสียงเดียวด้วยเสียงมีสูงสุด และเคลื่อนที่ลงเสียงซอลสูงสุด โดยเมื่อถึงเสียงต่ำแล้วทำการห้ามเสียงหรือการตัดลิ้นให้เสียงสั้น จากนั้นเคลื่อนที่ไปเสียงมีสูงสุด และเงียบเสียงชั่วขณะ จากนั้นจึงลอยจังหวะเสียง เรสูงสุดโดยสลับกับเสียงมีสูงสุด และเพิ่มความถี่ขึ้นเรื่อยๆ เมื่อการเคลื่อนที่หรือการสลับเสียงกับเสียงมีสูงถึงจุดอิ่มตัว จึงขึ้นไปเสียงซอลสูง ดังการเคลื่อนที่ของทำนองดังนี้

แสดงการเคลื่อนที่ของทำนองในทำนองกลุ่มที่ ๑



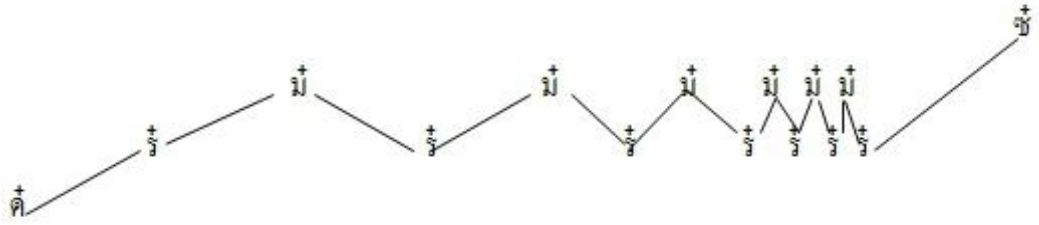
ท่วงทำนองในกลุ่มที่ ๒ ห้องที่ ๒๔๖ ถึงห้องที่ ๒๒๑

๒๔๔	๒๔๕	๒๔๖	๒๔๗	๒๔๘	๒๔๙	๒๕๐	๒๕๑
- - - ด	- - - ฟ	- - - -	- - - ฟ	ม ร ม ร	ม ร ม ร	มรมรม ฟ	- - - -

๒๕๒	๒๕๓	๒๕๔
- - - ซ	- - - -	- - - ซ

ในท่วงทำนองนี้จะมีลักษณะการลอยจังหวะเหมือนกับในกลุ่มที่ ๑ แต่ในกลุ่มที่ ๒ นั้น ลักษณะและสัดส่วนของทำนองเหมือนกันทั้งหมด เพียงแต่ในทำนองดังกล่าวบรรเลงในระดับเสียงสูงสุด จะเริ่มด้วยเสียงโดสูงสุดหรือหากจะพูดถึงทั้งหมดในกลุ่มที่ ๑ และกลุ่มที่ ๒ ก็จะพูดได้ว่าถูกคั่นด้วยกลุ่มทำนองแบบต่างๆ หลังจากนั้นจะเป็นการลอยทำนองในเสียงเรสูงสุดอีกครั้ง และเคลื่อนเสียงไปมาระหว่างเสียงมีสูงสุดและเพิ่มความถี่ขึ้นเรื่อยๆ และเมื่อความถี่ถึงจุดอิ่มตัวหรือถึงจุดที่เหมาะสมก็จะไต่ไปสู่เสียงซอลสูงสุด

แสดงการเคลื่อนที่ของทำนองในทำนองกลุ่มที่ ๒

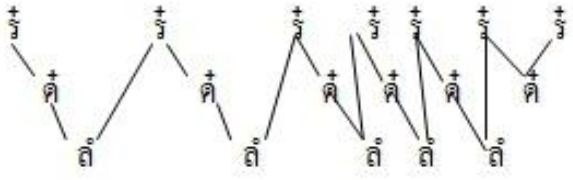


ท่วงทำนองในกลุ่มที่ ๓ ห้องที่ ๒๕๕ ถึงห้องที่ ๒๕๘

๒๕๕	๒๕๖	๒๕๗	๒๕๘
- - ร̲ด̲ ลˌ	- - ร̲ด̲ ลˌ	ร̲ด̲ ลˌ ร̲ด̲ ลˌ	ร̲ด̲ ลˌ ร̲ด̲ รˌ

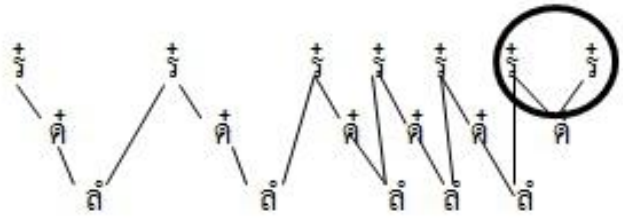
ในทำนองนี้พบการสะบัดเหมือนกัน และเพิ่มความถี่ขึ้นเรื่อยๆ โดยในการสะบัดนั้นสะบัดที่เสียงเรสูงสุด เสียงโดสูงสุด และเสียงลาสูง ซึ่งพบ ๑ ครั้งใน ๑ ห้องที่ห้องที่ ๒๖๖ และห้องที่ ๒๖๗ จากนั้นพบสองครั้งใน ๑ ห้องที่ห้อง ๒๕๗ และห้องที่ ๒๕๘ และการสะบัดครั้งสุดท้ายในห้องที่ ๒๕๘ ไม่จบด้วยเสียงลาสูง แต่จบด้วยเสียงเรสูงสุด

แสดงการเคลื่อนที่ของทำนองในห้องที่ ๒๖๖ ถึงห้องที่ ๒๖๙



จะเห็นว่าในการสะบัดสามเสียงได้แก่เสียงเรสูงสุด เสียงโดสูงสุด และเสียงลาสูง จะมีการเพิ่มความถี่ขึ้น และในช่วงสุดท้ายจะไปจบในเสียงเรสูงสุด

แสดงการเพิ่มความถี่และจบในเสียงเรสูงสุด



ทั้งนี้เหตุผลของการสะบัดครั้งสุดท้ายจบในเสียงเรสูงสุดนั้นเป็นเพราะว่าในการลอยจังหวะหลังจากนี้จะเป็นการลอยจังหวะเสียงเรสูงสุดอีกครั้งซึ่งปรากฏอยู่ในห้องที่ ๒๕๙ ถึงห้องที่ ๒๖๗ ในทำนองนี้ผู้วิจัยเห็นว่ารูปแบบการสะบัดในห้อง ๒๕๘ นั้น อาจฟังดูขัดกันกับความรู้สึก เพราะการสะบัดก่อนหน้าเป็นการสะบัดลงด้วยกันทั้งสิ้น หากแต่ตอนสุดท้ายสะบัดลงมาเสียงโดและกลับไปเสียงเรสูง ผู้วิจัยพิจารณาว่าต้องมีวิธีการที่ทำให้ไม่เกิดความรู้สึกที่ขัดกันของรูปทำนอง โดยจะได้กล่าวต่อไปในเปรียบเทียบความแตกต่างระหว่างการบรรเลงและโน้ตที่บันทึก

การลอยจังหวะในเสียง เร ที่เกิดขึ้นหลังการสะบัดสามเสียง ห้องที่ ๒๗๐ ถึงห้องที่ ๒๗๙

๒๕๘	๒๕๙	๒๖๐	๒๖๑	๒๖๒	๒๖๓	๒๖๔	๒๖๕
ร̇ด̇ ล ร̇ด̇ ร̇	- - - -	- ม̇ – ร̇	- ม̇ – ร̇	ม̇ ร̇ ม̇ ร̇	ม̇ร̇ม̇ร̇ม̇ ร̇	- - - -	- - - ซ̇

๒๖๖	๒๖๗
- - - -	- - - ซ̇

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

การลอยจังหวะก็ยังคงใช้เสียงเรสูง ซึ่งสลับกับเสียงมีสูง เพื่อให้ เกิดความโดดเด่นในทำนอง และปิดท้ายการลอยจังหวะเสียงซอลสูง

เมื่อพิจารณาจากทั้งหมดของการลอยในวรรคนี้ จะเห็นว่าหลักประการสำคัญนั้นจะเป็นการลอยในเสียงเรสูง และขึ้นและถูกจัดสรรโดยการเพิ่มทำนองเข้าไป คือการสะบัดเสียงเดียวในเสียงมีสูง เสียงโดสูงที่อยู่ในช่วงกลาง และการสะบัดสามเสียง เสียงเรสูง เสียงโดสูง และเสียงลา ที่เพิ่มความถี่ขึ้น ซึ่งทำนองทั้งหมดนั้นถูกจัดวางให้มีความพอดีและลงตัว

เปรียบเทียบความแตกต่างระหว่างการบรรเลงและโน้ตที่บันทึก

๒๓๔	๒๓๕	๒๓๖	๒๓๗	๒๓๘	๒๓๙	๒๔๐	๒๔๑
- - ม̣ม̣ ม̣	ซ̣ ม̣ – ร̣	- - - -	- - - ร̣	ม̣ ร̣ ม̣ ร̣	ม̣ร̣ม̣ร̣ม̣ร̣ ร̣	- - - -	- - - ซ̣

๒๔๑	๒๔๒	๒๔๓	๒๔๔	๒๔๕	๒๔๖	๒๔๗	๒๔๘
- - - ซ̣	- - - -	- - - ซ̣	- - - ด̣	- - - ร̣	- - - -	- - - ร̣	ม̣ ร̣ ม̣ ร̣

๒๔๙	๒๕๐	๒๕๑	๒๕๒	๒๕๓	๒๕๔	๒๕๕	๒๕๖
ม̣ ร̣ ม̣ ร̣	ม̣ร̣ม̣ร̣ม̣ ร̣	- - - -	- - - ซ̣	- - - -	- - - ซ̣	- - ร̣ด̣ ล̣	- - ร̣ด̣ ล̣

๒๕๗	๒๕๘	๒๕๙	๒๖๐	๒๖๑	๒๖๒	๒๖๓	๒๖๔
ร̣ด̣ ล̣ ร̣ด̣ ล̣	ร̣ด̣ ล̣ ร̣ด̣ ร̣	- - - -	- ม̣ – ร̣	- ม̣ – ร̣	ม̣ ร̣ ม̣ ร̣	ม̣ร̣ม̣ร̣ม̣ ร̣	- - - -

๒๖๕	๒๖๖	๒๖๗
- - - ซ̣	- - - -	- - - ซ̣

ห้องที่ ๒๓๔ ถึงห้องที่ ๒๓๕

๒๓๔	๒๓๕
- - ม̣ม̣ ม̣	ซ̣ ม̣ – ร̣

ห้องเพลงดังกล่าวจะเป็นการสะบัดเสียงเดียว และจะลงในเสียงซอลและเสียงมีสูงสุด จากนั้นเว้นช่วงและจบด้วยเสียงเรสูงสุด ดังที่ปรากฏอยู่ แต่เมื่อบรรเลงจริงๆนั้น จะไม่มีการสะบัดเสียงมีสูงสุดเหมือนที่ปรากฏ แต่จะเป็นการเปลี่ยนรูปแบบโดยสิ้นเชิง หากแต่เสียงที่ปรากฏยังคงเดิม โดยจะเป่าเสียงมีสูงสุด ยาวในท้ายห้อง และทำการสะบัดสองเสียง ในห้องต่อไป และเป่า เสียงซอลสูงและเสียงมีสูงสุดในท้ายห้องซึ่งในเสียงมีสูงสุดท้ายห้องนั้นจะตัดเสียงให้สั้นที่สุด จากนั้นจะปิดท้ายด้วยเสียงเรสูงสุด โดยจะแสดงให้เห็นดังนี้

แสดงรูปแบบขณะบรรเลง

- - - ม̣	ม̣ม̣. - ซ̣ม̣.	- - - ร̣

จะเห็นได้ว่าได้มีห้องเพิ่มมาหนึ่งห้อง และจัดสัดส่วนการวางรูปแบบทำนองใหม่ ทั้งนี้เพื่ออรรถรสในการบรรเลงที่ดีขึ้น หากแต่ยังคงรูปเดิม ซึ่งยังมีจุดที่เปลี่ยนแปลงอีก ๒ จุด จะได้กล่าวต่อไป

ห้องที่ ๒๔๔ ถึงห้องที่ ๒๔๕

๒๔๔	๒๔๕
- - - ด̣	- - - ร̣

ห้องเพลงดังกล่าวมีเสียงโดสูงสุดเพียงเสียงเดียว แต่จะเพิ่มกลวิธีพิเศษในการพรมนิ้วในเสียงโดสูงสุด และเพิ่มความยาวไปอีก ๑ ห้อง เพื่อเป็นการเพิ่มความโดดเด่นและให้โดสูงสุด ฟังดูโดดเด่น เป็นการสร้างสีสันให้กับทำนอง

แสดงรูปแบบที่เปลี่ยนแปลงในขณะบรรเลง

- - - ด̇	- - - - -	- - - - ร̇

ทำนองห้องที่ ๒๕๕ ถึงห้องที่ ๒๕๘

๒๕๕	๒๕๖	๒๕๗	๒๕๘
- - ร̇ด̇ ล	- - ร̇ด̇ ล	ร̇ด̇ ล ร̇ด̇ ล	ร̇ด̇ ล ร̇ด̇ ร

ห้องเพลงดังกล่าวพบการสะบัดดัง ได้อธิบายรายละเอียดไว้ข้างต้น เมื่อบรรเลงนั้นสิ่งที่เปลี่ยนแปลงไปคือทำนองในห้องที่ ๒๕๕ และห้องที่ ๒๕๖ ซึ่งเดิมจะพบการสะบัดในท้ายห้องแต่เมื่อถึงขณะที่บรรเลงจะเป่าเสียงเรสูงสุดให้ยาว และสะบัดเสียงโดสูงสุดกับเสียงลาสูงลง โดยที่ได้ทิ้งท้ายในลักษณะการดำเนินทำนองที่ว่าเสียงสุดท้ายในห้องที่ ๒๕๘ ไม่ควรจะสะบัดเสียงเรสูงสุด เสียงโดสูงสุด และเสียงเรสูงสุดอีกครั้ง เนื่องจากทำนองก่อนหน้าเป็น การสะบัดลงทั้งสิ้น ดังนั้นเมื่อเข้าสู่การบรรเลงเปลี่ยนเป็นการสะบัดลงสามเสียงในเสียง เรสูงสุด เสียงโดสูงสุดและเสียงลาสูง จากนั้นให้เป่าเสียงเรสูงในทันที ซึ่งลักษณะดังกล่าวปรากฏดังนี

ทำนองในขณะบรรเลง

- - - ร̇	- - ด̇ ล	- - - ร̇	- - ด̇ ล	ร̇ด̇ ล ร̇ด̇ ล	ร̇ด̇ล ร̇ด̇ล ร̇

จับที่ ๒ ห้องที่ ๒๖๘ ถึงห้องที่ ๒๖๙

๒๖๘	๒๖๙
- - - x	- - - x

ช่วงทำนองดังกล่าวจะเป็นการหยุดทำนอง เพื่อเตรียมเข้าสู่ทำนองในการไล่ ซึ่งอยู่หลังจากทำนองนี้ ดังนั้นผู้วิจัย จึงแยกทำนองเพื่อให้ การวิเคราะห์ได้สะดวกยิ่งขึ้น

จับที่ ๒ ห้องที่ ๒๗๐ ถึงห้องที่ ๒๙๓

๒๗๐	๒๗๑	๒๗๒	๒๗๓	๒๗๔	๒๗๕	๒๗๖	๒๗๗
- - - ด	- - - ร	- - - ด	- ล̣ - ร	- - - ดำ	- - - รำ	- - - ดำ	- ลำ - รำ

๒๗๘	๒๗๙	๒๘๐	๒๘๑	๒๘๒	๒๘๓	๒๘๔	๒๘๕
- - - ด̇	- - - ร̇	- - - ด̇	- ลำ - ร̇	- - - ด	- - - ร	- - - ด	- ล̣ - ร

๒๘๖	๒๘๗	๒๘๘	๒๘๙	๒๙๐	๒๙๑	๒๙๒	๒๙๓
- - - ดำ	- - - รำ	- - - ดำ	- ล - รำ	- - - ด̇	- - - ร̇	- - - ด̇	- ลำ - ร̇

การใช้กลวิธีพิเศษ

ในทำนองนองนี้ พบการบรรเลงสามระดับเสียงคือในระดับเสียงธรรมดา ระดับเสียงสูง และรับดับเสียงสูงสุด ซึ่งการใช้กลวิธีพิเศษนั้นพบว่าจะมีการตีนิ้วในเสียงเร ของทุกทำนองและทุกช่วงระดับเสียง ซึ่งเป็นการเพิ่มความไพเราะให้กับทำนองดังกล่าว

แสดงการตีนิ้วของเสียงเรในทุกระดับเสียง

๒๗๐	๒๗๑	๒๗๒	๒๗๓	๒๗๔	๒๗๕	๒๗๖	๒๗๗
- - - ด	- - - ร	- - - ด	- ล̣ - ร	- - - ดำ	- - - รำ	- - - ดำ	- ลำ - รำ

๒๗๘	๒๗๙	๒๘๐	๒๘๑
- - - ด̇	- - - ร̇	- - - ด̇	- ลำ - ร̇

ลักษณะการดำเนินทำนอง

การเคลื่อนที่ของรูปทำนองปรากฏทำนองที่เหมือนกันในสี่ห้องเพลง โดยเคลื่อนที่จากเสียงโดและไต่ขึ้นไปในเสียงเร จากนั้นจึงกลับลงมาเสียงโดอีกครั้ง ทั้งนี้แบ่งเสียงละ ๑ จังหวะ จากนั้นลงมาเสียงลา และจบเสียงเร โดยพบว่าทำนองทั้งหมดแบ่งเป็น ๒ กลุ่ม แต่ละกลุ่มจะแบ่งย่อยเป็นชุด ๓ ชุดด้วยกัน โดยชุดที่ ๑ ตั้งแต่ระดับเสียงธรรมดาจะอยู่ในห้องที่ ๒๗๐ ถึงห้องที่ ๒๗๓ และ ชุดที่ ๒ จะอยู่ในระดับเสียงสูงตั้งแต่ห้องที่ ๒๗๔ ถึงห้องที่ ๒๗๗ และชุดที่ ๓ จะอยู่ในชุดเสียงสูงสุดตั้งแต่ห้องที่ ๒๗๘ ถึงห้องที่ ๒๘๑ เมื่อบรรเลงครบสามชุดแล้วจะเคลื่อนที่เข้าไปบรรเลงในกลุ่มที่ ๒ ซึ่งมีลักษณะที่เหมือนกับกลุ่มที่ ๑ โดยแบ่งย่อยออกเป็นสามชุดเช่นเดียวกันโดยชุดที่ ๑ จะอยู่ในระดับเสียงธรรมดาจะอยู่ในห้องที่ ๒๘๒ ถึงห้องที่ ๒๘๕ และในห้องที่ ชุดที่ ๒ อยู่ในระดับเสียงสูงตั้งแต่ห้องที่ ๒๘๖ ถึงห้องที่ ๒๘๙ และชุดที่ ๓ จะอยู่ในชุดเสียงสูงสุดจะอยู่ในห้องที่ ๒๙๐ ถึงห้องที่ ๒๙๓

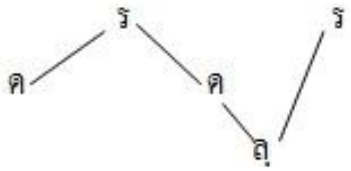
แสดงการแบ่งกลุ่ม โดยรูปวงรีจะแสดงถึงกลุ่มที่ ๑ รูปสี่เหลี่ยมจะแสดงกลุ่มที่ ๒

๒๗๐	๒๗๑	๒๗๒	๒๗๓	๒๗๔	๒๗๕	๒๗๖	๒๗๗
- - - ด	- - - ร	- - - ด	- ล̣ - ร	- - - ดำ	- - - รำ	- - - ดำ	- ลำ - รำ

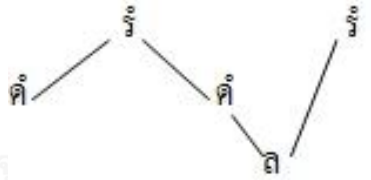
๒๗๘	๒๗๙	๒๘๐	๒๘๑	๒๘๒	๒๘๓	๒๘๔	๒๘๕
- - - ด̇	- - - ร̇	- - - ด̇	- ลำ - ร̇	- - - ด	- - - ร	- - - ด	- ล̣ - ร

๒๘๖	๒๘๗	๒๘๘	๒๘๙	๒๙๐	๒๙๑	๒๙๒	๒๙๓
- - - ดำ	- - - รำ	- - - ดำ	- ล - รำ	- - - ด̇	- - - ร̇	- - - ด̇	- ลำ - ร̇

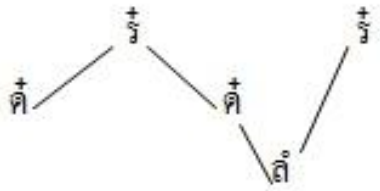
แสดงทำนองในชุดที่ ๑ ในกลุ่มที่ ๑ และกลุ่มที่ ๒



แสดงทำนองในชุดที่ ๒ ในกลุ่มที่ ๑ และกลุ่มที่ ๒



แสดงทำนองในชุดที่ ๓ ในกลุ่มที่ ๑ และกลุ่มที่ ๒



จะเห็นได้ว่าทำนองทั้งสามชุดมีลักษณะของทำนองที่เหมือนกัน ต่างกันที่ระดับเสียงเท่านั้น ซึ่งรูปทำนองที่เหมือนกันแต่ต่างกันที่ระดับเสียงนั้นพบบ่อยมาก ทำนองในช่วงของการลอยจังหวะก่อนหน้านี้ก็พบรูปทำนองที่เหมือนกัน แต่แตกต่างกันระดับเสียง ทั้งนี้อาจต้องพิจารณาว่าปรากฏการณ์แบบนี้จะเกิดขึ้นอีกในทำนองต่อไปหรือไม่

เปรียบเทียบความแตกต่างระหว่างการบรรเลงและโน้ตที่บันทึก

ในการบรรเลงนั้นจะบรรเลงเหมือนกันกับโน้ตทุกประการ หากแต่อาจจะมีการเพิ่มกลวิธีพิเศษในทำนองบ้างเล็กน้อย เช่นการตีนิ้ว ในเสียงเร เหมือนดังที่ได้ชี้แจงในการใช้กลวิธีพิเศษ ซึ่งจะเห็นได้ว่าทำนองดังกล่าวเป็นทำนองในการไล่ซึ่งจะแตกต่างกับการลอย ดังนั้นทำนองในวรรคดังกล่าวจึงไม่สามารถยืดจังหวะได้ จะต้องบรรเลงไปตามโน้ตที่กำหนดไว้เท่านั้น

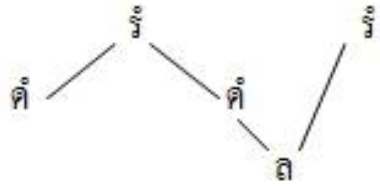
ลักษณะทำนองที่เหมือนกับการเดี่ยวปี่ในเพลงเชิดนอก

ท่วงทำนองดังกล่าวพบว่ามีลักษณะการเดี่ยวที่เหมือนปี่ใน

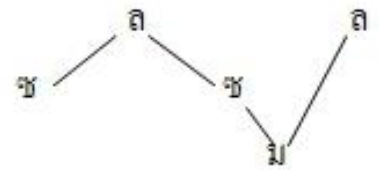
- - - ซ	- - - ล	- - - ซ	- ม – ล	- - - ซ	- - - ล	- - - ซ	- ม – ล

เมื่อพิจารณาจากโครงสร้างพบว่ามีลักษณะโครงสร้างที่เหมือนกันผิดแต่ระดับเสียงในการบรรเลง เนื่องจากปี่ในใช้ช่วงเสียงเดียวในการบรรเลงส่วนในปี่คลาริเน็ตใช้ช่วงเสียง ๓ ช่วงเสียงในการบรรเลงซึ่งทำนองจะอยู่ในลักษณะของจังหวะควบคุมเหมือนกับทำนองของวรรคก่อนหน้า

ลักษณะการทำนองของปี่คลาริเน็ต



ลักษณะทำนองของปี่ใน



ทำนองดังกล่าวถือว่าเป็นทำนองของจุดเริ่มต้น และเมื่อบรรเลงในทำนองถัดไป ทำนองถัดไปจะเป็นการตัดทอนของทำนองดังกล่าว เหมือนกันทั้งสองเครื่องมือ

จะเห็นได้ว่าจับที่ ๒ ห้องที่ ๒๗๐ ถึงห้องที่ ๒๙๓ ซึ่งอยู่ในทำนองของการไล่ทำนองดังกล่าวนั้นใช้กลวิธีพิเศษพรมนิ้วในเสียงเร ทุกระดับเสียง ลักษณะการเคลื่อนที่ของทำนองมีลักษณะการเคลื่อนที่เหมือนกัน หากแต่จะต่างกันที่ระดับเสียง ซึ่งจะอยู่ในระดับเสียงธรรมดา ระดับเสียงสูง และระดับเสียงสูงสุด เปรียบเทียบโน้ตที่บันทึกกับขณะที่บรรเลงพบว่า จะบรรเลงเหมือนกับโน้ตที่บันทึกไว้ทุกประการ จะมีการเพิ่มกลวิธีพิเศษ เล็กน้อยเช่นการตีนิ้ว ลักษณะแสดงอารมณ์จะแสดงอารมณ์ถึงการไล่ มีรูปแบบทำนองที่เหมือนกับการเดี่ยวปี่ใน

จับที่ ๒ ห้องที่ ๒๙๔ ถึงห้องที่ ๓๐๙

๒๙๔	๒๙๕	๒๙๖	๒๙๗	๒๙๘	๒๙๙	๓๐๐	๓๐๑
- - - ด̗	- ล - ร̗	- - - ด̖	- ล̗ - ร̖	- - - ด̗	- ล - ร̗	- - - ด̖	- ล̗ - ร̖

๓๐๒	๓๐๓	๓๐๔	๓๐๕	๓๐๖	๓๐๗	๓๐๘	๓๐๙
- - - ด̖	- ล̗ - ร̖	- - - ด̖	- ล̗ - ร̖	- - - ด̖	- ล̗ - ร̖	- - - ด̖	- ล̗ - ร̖

การใช้กลวิธีพิเศษ

ท่วงทำนองนี้พบว่า เป็นการตัดทอนรูปทำนองของ ห้องที่ ๒๘๒ ถึงห้องที่ ๓๐๕ ดังนั้น การใช้กลวิธีพิเศษซึ่งมีการใช้น้อยมากในช่วงทำนองก่อนหน้า เมื่อเกิดการตัดทอนลง พบว่าแทบจะไม่มีการใช้กลวิธีพิเศษใดๆเลย หากแต่ในการเป่าไปมาในระดับเสียงสูง และระดับเสียงสูงสุดนั้น อาจทำให้ควบคุมลมลำบากพอสมควร ด้วยนิ้วในเสียงลา กับเสียงโดสูงนั้น มาระยะที่ห่างกันพอสมควรดังนั้น การใช้นิ้วและการควบคุมลมนั้น เป็นเรื่องสำคัญอีกเรื่องหนึ่ง

ลักษณะการดำเนินทำนอง

การดำเนินทำนองเป็นการตัดทอนมาของทำนองในก่อนหน้า ซึ่งมีชุดการบรรเลงสามชุดที่เหมือนกัน หากแต่จะต่างกันในระดับเสียงสามระดับเสียงอันได้แก่ระดับเสียงธรรมดา ระดับเสียงสูง และระดับเสียงสูงสุด แต่เมื่อมีการตัดทอนทำนองลงมา กลับพบว่าไม่มีการบรรเลงในระดับเสียงธรรมดา หากแต่จะพบการบรรเลงในระดับเสียงสูง และระดับเสียงสูงสุด แต่สิ่งที่ยังเหมือนกันคือพบการบรรเลงเป็นสองกลุ่ม ซึ่งในกลุ่มจะมีสองชุดซึ่งแต่ละชุดจะมีรูปทำนองที่เหมือนกันหากจะแตกต่างกันตรงระดับเสียง

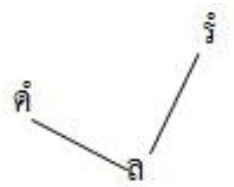
แสดงการแบ่งกลุ่ม

๒๙๔	๒๙๕	๒๙๖	๒๙๗	๒๙๘	๒๙๙	๓๐๐	๓๐๑
- - - ด̗	- ล - ร̗	- - - ด̖	- ล̗ - ร̖	- - - ด̗	- ล - ร̗	- - - ด̖	- ล̗ - ร̖

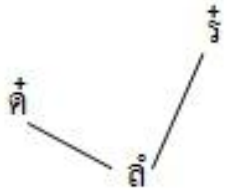
กลุ่มที่ ๑ กลุ่มที่ ๒

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ชุดที่ ๑ ของกลุ่มที่ ๑ และกลุ่มที่ ๒

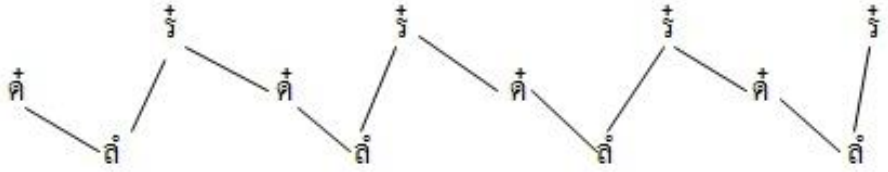


ชุดที่ ๒ ของกลุ่มที่ ๑ และกลุ่มที่ ๒



จะเห็นได้ว่า ทำนองทั้งหมดนั้นมีรูปทำนองที่เหมือนกัน หากแต่จะต่างกันที่ระดับเสียง แต่ในระดับเสียงที่พบนั้นจะพบแต่เสียงสูงและเสียงสูงสุดเท่านั้น และเมื่อหลังจากที่ทำนองดังกล่าวดำเนินไปนั้นทำนองห้องที่ ๓๐๒ ถึงห้องที่ ๓๐๙ พบว่าบรรเลงในระดับเสียงสูงสุดทั้งหมด

แสดงรูปทำนองในห้องที่ ๓๐๒ ถึงห้องที่ ๓๐๙



เนื่องจากรูปทำนองได้เคลื่อนที่มาถึงจุดที่อิ่มตัวที่สุด ดังนั้นการแสดงถึงการอิ่มตัวจึงแสดงออกมาในระดับเสียงสูงสุด ซ้ำกันสี่ครั้ง เพื่อบ่งบอกว่ารูปทำนองมาถึงที่สุดและไม่สามารถจะเคลื่อนที่ต่อไปได้แล้ว สำหรับการเคลื่อนที่ไปทำนองอื่นจะได้กล่าวกันต่อไปในทำนองถัดไป

เปรียบเทียบความแตกต่างระหว่างการบรรเลงและโน้ตที่บันทึก

จากการศึกษาพบว่า การบรรเลงนั้นมีการเพิ่มเติมกลุ่มทำนองเข้ามา ตามที่ได้ตั้งข้อสังเกตไว้ว่าเหตุใดทำนองดังกล่าวไม่พบการในระดับเสียงธรรมดา หากแต่จะพบการบรรเลงในระดับเสียงสูงและระดับเสียงสูงสุด แต่เมื่อมีการบรรเลงกลับพบว่าได้มีการเติมรูปทำนองในระดับเสียงธรรมดาเข้ามาในทำนองดังกล่าว อาจเพื่อความสอดคล้องกับรูปทำนองก่อนหน้า และความเคยชินของผู้บรรเลงที่เมื่อบรรเลงในสามระดับเสียงแล้ว ในวรรคต่อไปก็ควรบรรเลงสามระดับเสียง

แสดงโน้ตที่บันทึก

๒๙๔	๒๙๕	๒๙๖	๒๙๗	๒๙๘	๒๙๙	๓๐๐	๓๐๑
- - - ด̣	- ล - ร̣	- - - ด̇	- ล̣ - ร̇	- - - ด̣	- ล - ร̣	- - - ด̇	- ล̣ - ร̇

๓๐๒	๓๐๓	๓๐๔	๓๐๕	๓๐๖	๓๐๗	๓๐๘	๓๐๙
- - - ด̇	- ล̣ - ร̇	- - - ด̇	- ล̣ - ร̇	- - - ด̇	- ล̣ - ร̇	- - - ด̇	- ล̣ - ร̇

แสดงโน้ตที่เพิ่มเข้ามา

- - - ด	- ล̣ - ร	- - - ด̣	- ล - ร̣	- - - ด̇	- ล̣ - ร̇

- - - ด	- ล̣ – ร	- - - ด̣	- ล - ร̣	- - - ด̇	- ล̣ - ร̇

- - - ด̇	- ล̣ - ร̇	- - - ด̇	- ล̣ - ร̇	- - - ด̇	- ล̣ - ร̇	- - - ด̇	- ล̣ - ร̇

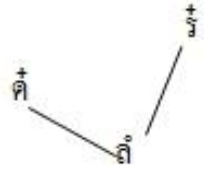
จะเห็นได้ว่าทำนองที่เพิ่มเข้ามานั้นจะอยู่ในระดับเสียงธรรมดา ในระดับเสียงสูง และระดับเสียงสูงสุดยังคงเดิมไม่มีการตัดทิ้งหรือเปลี่ยนแปลงแต่อย่างใด

ลักษณะทำนองที่เหมือนกับการเดี่ยวปี่ในเพลงเชิดนอก

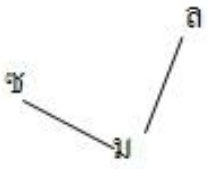
- - - ซ	- ม – ล	- - - ซ	- ม – ล	- - - ซ	- ม – ล	- - - ซ	- ม – ล

ลักษณะของการเดี่ยวปี่ในเกิดจากการตัดทอนของทำนองก่อนหน้า ซึ่งมีลักษณะโครงสร้างที่เหมือนกับการเดี่ยวปี่คลาริเน็ต

ลักษณะทำนองของปี่คลาริเน็ต



ลักษณะทำนองของเดี่ยวปี่ใน



จะเห็นว่าทำนองมีลักษณะที่เหมือนกันแต่ในของการเดี่ยวปี่คลาริเน็ตนั้นจะบรรเลง ๒ ระดับเสียงสลับไปมา ซึ่งแตกต่างจากการเดี่ยวปี่ในที่บรรเลงเพียงระดับเสียงเดียว

จะเห็นได้ว่า จับที่ ๒ ห้องที่ ๓๐๖ ถึงห้องที่ ๓๐๙ ไม่พบการใช้กลวิธีพิเศษในการบรรเลง ลักษณะการเคลื่อนที่ของทำนองพบว่า เป็นการตัดทอนของทำนองก่อนหน้า และในช่วงสุดท้ายจะบรรเลงในระดับเสียงสูงสุด ซึ่งแสดงถึงการอิ่มตัวของทำนอง เปรียบเทียบระหว่างการบรรเลงและโน้ตที่บันทึกพบว่า มีการเพิ่มเติมทำนองของระดับเสียงธรรมดา อารมณ์เพลงแสดงถึงการไล่ พบการบรรเลงที่เหมือนเดี่ยวปี่ในซึ่งจะเห็นว่าทำนองถึงจุดอิ่มตัวแล้ว ซึ่งจะคลี่คลายด้วยทำนองชุดต่อไป

จับที่ ๒ ห้องที่ ๓๑๐ ถึงห้องที่ ๓๑๗

๓๑๐	๓๑๑	๓๑๒	๓๑๓	๓๑๔	๓๑๕	๓๑๖	๓๑๗
- ด̇ ร̇ ม̇.	- ร̇. – ม̇	- ด̇ ร̇ ม̇.	- ร̇. – ม̇	- ด̇ ร̇ม̇.	- ร̇. – ม̇	- ด̇ ร̇ ม̇.	- ร̇. –ม̇

การใช้กลวิธีพิเศษ

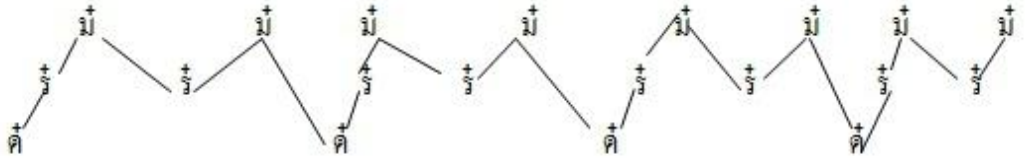
ท่วงทำนองนี้พบการบรรเลงในระดับเสียงสูงสุด ซึ่งเป็นการสะบัดวิถีขึ้น ในเสียงโดสูงสุด เรสูงสุด และเสียงมีสูงสุด ซึ่งในท้ายเสียงมีสูงสุดนั้นเป็นการตัดลิ้นให้เสียงที่ออกมาสั้นที่สุด จากนั้นลงท้ายด้วยการเป่าเสียงเรสูงสุดและเสียงมีสูงสุด และสะบัดในรูปแบบดังกล่าวถึง ๔ ครั้งด้วยกัน สิ่งสำคัญที่สุดสำหรับการสะบัดในวรรคดังกล่าวนั้นคือการตัดเสียงมีสูงซึ่งเป็นเสียงสุดท้ายในการสะบัด

ลักษณะการดำเนินทำนอง

๓๑๐	๓๑๑	๓๑๒	๓๑๓	๓๑๔	๓๑๕	๓๑๖	๓๑๗
- ด̇ ร̇ ม̇.	- ร̇. – ม̇	- ด̇ ร̇ ม̇.	- ร̇. – ม̇	- ด̇ ร̇ ม̇.	- ร̇. – ม̇	- ด̇ ร̇ ม̇.	- ร̇. – ม̇

ดังที่กล่าวไว้ในทำนองก่อนหน้า จะเห็นว่าเมื่อรูปทำนองถึงจุดอิ่มตัว ในวรรคต่อไปจะพบความคลี่คลายของทำนอง ซึ่งเมื่อเคลื่อนทำนองที่มาถึงชุดทำนองดังกล่าว จะพบว่า รูปทำนองได้เปลี่ยนรูปมาเป็นการสะบัดสามเสียง ในเสียงโดสูงสุด เสียงเรสูงสุด และเสียงมีสูงสุด จากนั้นลงท้ายด้วยการบรรเลง เสียงเรสูงสุด และเสียงมีสูงสุดในห้องถัดไป โดยลักษณะรูปทำนองดังกล่าวจะเกิดขึ้นเป็นจำนวน ๔ ครั้ง ซึ่งปรากฏดังนี้

แสดงเส้นทำนองของห้องที่ ๓๑๐ ถึงห้องที่ ๓๑๗



เมื่อพิจารณาอย่างละเอียดพบว่า หากแบ่งรูปทำนองดังกล่าวเป็นชุดๆ และพิจารณาแยกส่วนออกมาเป็นหนึ่งชุด ซึ่งในหนึ่งชุดจะประกอบไปด้วยการสะบัดวิถีขึ้นสามเสียงในหนึ่งห้องและตามด้วยการบรรเลงเสียงเรสูงสุด เสียงมีสูงสุด

การแบ่งรูปทำนองเป็นชุดๆ

ชุดที่ ๑ ชุดที่ ๒ ชุดที่ ๓ ชุดที่ ๔

๓๑๐	๓๑๑	๓๑๒	๓๑๓	๓๑๔	๓๑๕	๓๑๖	๓๑๗
- ด̇ ร̇ ม̇.	- ร̇. – ม̇	- ด̇ ร̇ ม̇.	- ร̇. – ม̇	ด̇ ร̇ ม̇.	- ร̇. – ม̇	- ด̇ ร̇ ม̇.	- ร̇. – ม̇

รูปทำนองในแต่ละชุดนั้นมีลักษณะที่เหมือนกันทั้งหมด บรรเลง ๔ ครั้ง ดังนั้นหากพิจารณาตามพื้นฐานทั้งหมดพบว่าในทำนองถัดไปนั้นอาจจะเป็นทำนองที่บรรเลงเป็นชุดๆ เพราะเนื่องจากทำนองดังกล่าวยังสามารถทอนให้กระชับลงอีก ๑ เท่าตัว ดังนั้นทำนองหลังจากนี้จะต้องมีลักษณะที่เป็นการทอนลงจากทำนองในห้องที่ ๓๑๐ ถึงห้องที่ ๓๑๗ และมีลักษณะบรรเลงเป็นชุดๆ ๔ ชุดด้วยกัน ซึ่งจะได้กล่าวในวรรคต่อไป

เปรียบเทียบความแตกต่างระหว่างการบรรเลงและโน้ตที่บันทึก

๓๑๐	๓๑๑	๓๑๒	๓๑๓	๓๑๔	๓๑๕	๓๑๖	๓๑๗
- ด̇ ร̇ ม̇.	- ร̇. – ม̇	- ด̇ ร̇ ม̇.	- ร̇. – ม̇	- ด̇ ร̇ ม̇.	- ร̇. – ม̇	- ด̇ ร̇ ม̇.	- ร̇. – ม̇

เมื่อเปรียบเทียบระหว่างโน้ตที่บันทึกกับการบรรเลงนั้นพบว่าท่วงทำนองดังกล่าวนั้น ได้บรรเลงเหมือนกับโน้ตที่บันทึกทั้งหมด

ท่วงทำนองที่แสดงให้เห็นอารมณ์ของบทเพลง

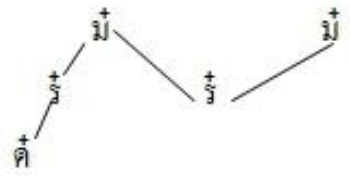
ในท่วงทำนองแสดงอารมณ์ลักษณะของทำนอง จะเป็นการสะบัดขึ้น และบรรเลงสองเสียงและมีลักษณะที่ซ้ำกันเป็นชุดๆทั้งหมด ๔ ชุด จึงอนุมานได้ว่า เป็นการไล่

ลักษณะทำนองที่เหมือนกับการเดี่ยวปี่ในเพลงเชิดนอก

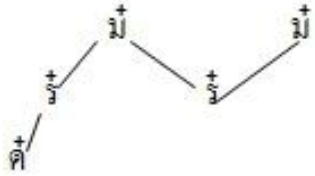
- ซล ท	- ล –ท	- ซล ท	- ล –ท	- ซล ท	- ล –ท	- ซล ท	- ล –ท

ทำนองดังกล่าวพบว่าเป็นการสะบัดซึ่งพบในการเดี่ยวปี่ในเช่นเดียวกันซึ่งลักษณะทำนองมีลักษณะที่เหมือนกัน ใช้ ๑ ระดับเสียงเหมือนกัน

ลักษณะทำนองของเดี่ยวปี่คลาริเน็ต



ลักษณะทำนองของเดี่ยวปี่ใน



จะเห็นได้ว่าจับที่ ๒ ห้องที่ ๓๑๐ ถึงห้องที่ ๓๑๗ พบการบรรเลงในระดับเสียงสูงสุด และพบการสะบัดสามเสียง และการตัดเสียงลักษณะการดำเนินทำนองนั้นจะมีลักษณะการบรรเลงเหมือนกัน ซึ่งทำนองแบ่งเป็นชุด ๔ ชุด การบรรเลงและโน้ตที่บันทึกเหมือนกันทุกประการ ท่วงทำนองที่แสดงให้เห็นอารมณ์ของบทเพลง แสดงถึงการไล่ พบการบรรเลงที่เหมือนการเดี่ยวปี่ในดังที่กล่าวเอาไว้ในหัวข้อลักษณะการดำเนินทำนอง เพราะเนื่องจากรูปทำนองดังกล่าวมีลักษณะการบรรเลงที่ซ้ำกันถึง ๔ ครั้ง และเมื่อพิจารณาพบว่ารูปทำนองที่บรรเลงซ้ำกันนั้นยังไม่ถึงจุดอิ่มตัว จึงคาดไว้ว่าในทำนองต่อไป จะต้องเป็นการบรรเลงที่รูปทำนองถึงจุดอิ่มตัว และมีลักษณะการบรรเลงที่ซ้ำกันเหมือนรูปทำนองดังกล่าว ซึ่งจะอธิบายในวรรคต่อไป

จับที่ ๒ ห้องที่ ๓๑๘ ถึงห้องที่ ๓๒๑

๓๑๘	๓๑๙	๓๒๐	๓๒๑
ด̣ ร̣ ม.ร. ม	ด̣ ร̣ ม.ร. ม	ด̣ ร̣ ม.ร. ม	ด̣ ร̣ ม.ร. ล̣

การใช้กลวิธีพิเศษ

จากการศึกษาพบการสะบัดและการตัดเสียง การสะบัดและการตัดเสียงในทำนองดังกล่าวนั้นเป็นการสะบัดและตัดเสียงซึ่งได้ถูกย่อลงมาอีก ๑ เท่าตัว โดยเสียงที่บรรเลงนั้นจะอยู่ในระดับเสียงสูงสุด ซึ่งบรรเลงที่ซ้ำกันสี่ครั้งดังที่จะได้กล่าวต่อไปในลักษณะการดำเนินทำนอง

Chulalongkorn University

ลักษณะการดำเนินทำนอง

เมื่อพิจารณาการดำเนินทำนองพบว่า รูปทำนองดังกล่าวเป็นการย่อลงมาของรูปทำนองในห้องที่ ๓๑๐ ถึงห้องที่ ๓๑๗ ซึ่งการเคลื่อนที่ยังคงรูปเดิมอยู่ หากแต่จะย่อให้สั้นลงกว่าเดิม โดยจะเปรียบเทียบให้เห็นถึงการย่อลงมา ทำนองแบ่งเป็นกลุ่ม ๔ กลุ่มเหมือนเดิม

แสดงการย่อของรูปทำนองตัดทอนลงมาโดยยังคงรูปทำนองเดิมอยู่

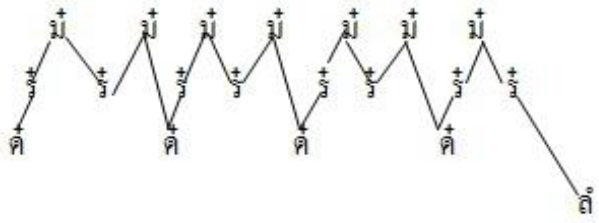
ทำนองในห้องที่ ๓๑๐ ถึงห้องที่ ๓๑๑

๓๑๐	๓๑๑
- ด̣ ร̣ ม.	- ร̣. – ม

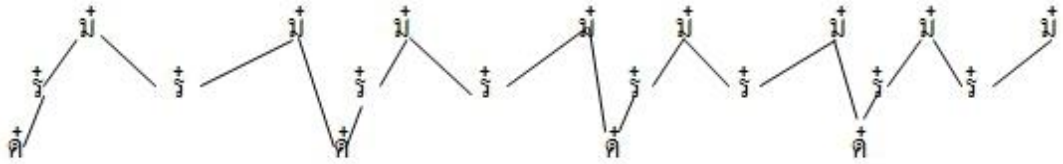
เมื่อตัดทอนทำนองในห้องที่ ๓๑๐ ถึงห้องที่ ๓๑๑ จะได้ทำนองในห้องที่ ๓๑๘

จะเห็นได้ถึงการตัดทอนทำนองจาก ๒ ห้องเพลงให้เหลือเพียงหนึ่งห้องเพลงโดยที่รูปทำนองยังคงเดิม ซึ่งรูปทำนองจะยังคงสะบัดสามเสียงในเสียง โดสูงสุด เสียงเรสูงสุดและจบรูปแบบการสะบัดในเสียงมีสูงสุด จากนั้นจะบรรเลงในเสียงเรสูงสุด และหมดกลุ่มทำนองในเสียง มีสูงสุด หากเป็นเช่นนั้นเมื่อกล่าวถึงเส้นทำนอง จะเห็นได้ว่าเส้นทำนองของห้องที่ ๓๑๘ จะมีลักษณะที่เหมือนกัน กับเส้นทำนองในห้องที่ ๓๑๐ กับห้องที่ ๓๑๑

รูปทำนองในห้องที่ ๓๑๘ ถึงห้องที่ ๓๒๑



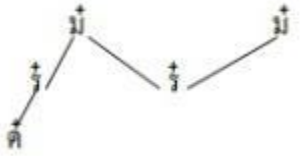
แสดงเส้นทำนองของห้องที่ ๓๑๐ ถึงห้องที่ ๓๑๗



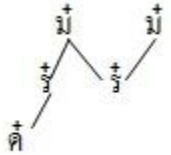
เมื่อพิจารณารูปทำนองในห้องที่ ๓๑๘ ถึงห้องที่ ๓๒๑ จะเห็นได้ว่ารูปทำนองนั้นจะมีความแคบกว่ารูปทำนองในห้องที่ ๓๑๐ ถึงห้องที่ ๓๑๗ แต่หากพิจารณาโดยละเอียด จะเห็นได้ว่ารูปทำนองทั้งสองนั้นมีความเหมือนกัน ทั้งในช่วงของการสะบัดสามเสียงในช่วงแรก ในเสียงโดสูงสุด เสียงเรสูงสุด และเสียงมีสูงสุด และตามด้วยเสียงเรสูง และเสียงมีสูงสุด และจะเห็นว่า การแบ่งกลุ่มของทำนองทั้งสองทำนองยังแบ่งกลุ่มในจำนวนที่เท่ากันนั้นคือแบ่งเป็นชุด ๔ ชุด โดย แต่ละชุดจะบรรเลงเหมือนกันเนื่องจากทำนองทั้งสองนั้นมีความสัมพันธ์กัน คือเกิดจากการทอนทำนองลงมาของทำนองห้องที่ ๓๑๐ ถึงห้องที่ ๓๑๗ ดังที่กล่าวมาในข้างต้น

แสดงตัวอย่างก่อนการทอนและหลังการทอน

ตัวอย่างทำนองก่อนตัดทอน



ตัวอย่างทำนองที่ตัดทอนลงมาแล้วใน ๑ ชุด



รูปทำนองยังคงรูปเดิมอยู่ทุกประการ หากแต่ความยาวของรูปทำนองนั้นจะมีความแตกต่างกัน ซึ่งรูปทำนองของการทอนมีความยาวกว่ารูปทำนองก่อนการทอน

แสดงการเปรียบเทียบทำนองที่แบ่งเป็นชุดๆ ที่เหมือนกัน

ทำนองห้องที่ ๓๑๐ กับห้องที่ ๓๑๗ ซึ่งแบ่งเป็นชุด ๔ ชุด

ชุดที่ ๑		ชุดที่ ๒		ชุดที่ ๓		ชุดที่ ๔	
๓๑๐	๓๑๑	๓๑๒	๓๑๓	๓๑๔	๓๑๕	๓๑๖	๓๑๗
- ด̣ ร̣ ม̣.	- ร̣. – ม̣	- ด̣ ร̣ ม̣.	- ร̣. – ม̣	- ด̣ ร̣ ม̣.	- ร̣. – ม̣	- ด̣ ร̣ ม̣.	- ร̣. – ม̣

ทำนองห้องที่ ๓๑๘ กับห้องที่ ๓๒๑ ซึ่งแบ่งเป็นชุด ๔ ชุด

ชุดที่ ๑	ชุดที่ ๒	ชุดที่ ๓	ชุดที่ ๔
๓๑๘	๓๑๙	๓๒๐	๓๒๑
ด̣ร̣ ม̣.ร̣. ม̣	ด̣ร̣ ม̣.ร̣. ม̣	ด̣ร̣ ม̣.ร̣. ม̣	ด̣ร̣ ม̣.ร̣. ล̣

เมื่อพิจารณาอย่างละเอียดพบอีกว่า ในห้องที่ ๓๒๑ เสียงสุดท้ายที่ตกคือเสียงลาสูง ซึ่งรูปทำนองดังกล่าวนั้นได้เคลื่อนที่มาถึงจุดอิ่มตัวที่สุด เพราะฉะนั้นการเคลื่อนที่ต่อไปนั้นคลี่คลายการอิ่มตัวของทำนองชุดนี้หรือเริ่มต้นทำนองชุดใหม่ไป ดังนั้นทำนองในห้องที่ ๓๒๑ ในเสียงสุดท้ายซึ่งตกเสียงลาสูงนั้น เป็นการเชื่อมกับทำนองต่อไป

เปรียบเทียบความแตกต่างระหว่างการบรรเลงและโน้ตที่บันทึก

๓๑๘	๓๑๙	๓๒๐	๓๒๑
ด̣ร̣ ม̣.ร̣. ม̣	ด̣ร̣ ม̣.ร̣. ม̣	ด̣ร̣ ม̣.ร̣. ม̣	ด̣ร̣ ม̣.ร̣. ล̣

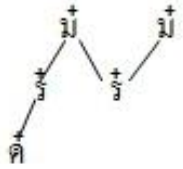
ทำนองห้องที่ ๓๑๘ ถึงห้องที่ ๓๒๑ พบว่าการบรรเลงกับโน้ตที่บันทึกเหมือนทุกประการ ไม่มีการเพิ่มความยาวของทำนอง หรือเพิ่มกลวิธีพิเศษ แต่อย่างใด เพราะว่าทำนองดังกล่าวอยู่ในช่วงของการไล่

ลักษณะทำนองที่เหมือนกับการเดี่ยวปี่ในเพลงเชิดนอก

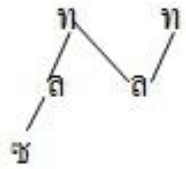
ซล ทล ท	ซล ทล ท	ซล ทล ท	ซล ทล ท

เมื่อพิจารณาจากโครงสร้างของทำนองพบว่ารูปทำนองเกิดจากการตัดทอนลงมาเหมือนกับทางเดี่ยวปี่คลาริเน็ต

ลักษณะทำนองของปี่คลาริเน็ต



ลักษณะทำนองของปี่ใน



ซึ่งทำนองดังกล่าวเป็นทำนองสุดท้ายของรูปทำนองที่เหมือนกันในชุดที่สอง โดยลักษณะใช้จังหวะควบคุม การตัดทอนที่ลดหลั่นลงมาอย่างเป็นระบบ ระบบที่ลดหลั่นนี้จะมีความเหมือนกันทั้ง ๒ เครื่องดนตรี

จะเห็นได้ว่า จับที่ ๒ ห้องที่ ๓๑๘ ถึงห้องที่ ๓๒๑ใช้กลวิธีพิเศษ การสะบัดและ การตัดเสียงซึ่งมีลักษณะที่เหมือนกันเป็นชุด ๔ ชุด ลักษณะการดำเนินทำนองจะเกิดจากการทอนจังหวะของทำนองก่อนหน้าให้มีความกระชับ แต่รูปทำนองยังคงเดิม หากแต่เสียงสุดท้ายจะตกเสียงลาสูง จะเปลี่ยนทำนองไปใช้ทำนองรูปแบบอื่นอย่างแน่นอนซึ่งจะได้กล่าวต่อไป เมื่อเปรียบเทียบการบรรเลงกับโน้ตที่บันทึกพบว่าการบรรเลงเหมือนกันกับโน้ต ทุกประการ ลักษณะการแสดงอารมณ์พบว่าอยู่ในลักษณะของการไล่ พบการบรรเลงที่เหมือนกับการเดี่ยวปี่ในดังที่กล่าวไว้แล้วเมื่อทำนองถึงจุดอิ่มตัว จึงต้องเปลี่ยนทำนองในรูปแบบใหม่ ซึ่งจะได้กล่าวกันต่อในวรรคต่อไป

จับที่ ๒ ทำนองห้องที่ ๓๒๑ ถึงห้องที่ ๓๒๖

๓๒๑	๓๒๒	๓๒๓	๓๒๔	๓๒๕	๓๒๖
ด̣ร̣ ม̣.ร̣. ล̣	- - - -	- - - ซ̣	- - - ซ̣	ท̣ล̣ ซ̣ -ล̣ ท̣	- - - -

การใช้กลวิธีพิเศษ

ทำนองห้องที่ ๓๒๑ ถึงห้องที่ ๑๒๖ เป็นทำนองที่เข้าสู่ทำนองในการลอยจังหวะ ซึ่งพบการสะบัดสามเสียงในวิถีลงในห้องที่ ๓๒๕ ได้แก่เสียง ทีสูง เสียงลาสูง และเสียงซอลสูง จากนั้นจะบรรเลงสองเสียงในเสียงลาสูง และเสียงทีสูงเมื่อพิจารณาทั้งหมดจะพบเพียงห้องที่ ๓๒๕ เท่านั้นที่ใช้กลวิธีพิเศษ

ลักษณะการดำเนินทำนอง

ดังที่ได้กล่าวไว้ในทำนองก่อนหน้านั้น ในห้องที่ ๓๒๑ ทำนองที่ถึงจุดอิ่มตัวและจบลงในเสียงลาสูงเพื่อเป็นตัวเชื่อมในการเปลี่ยนรูปทำนอง ดังที่ได้คาดคะเนไว้ก่อนหน้า ทำนองที่อยู่หลังห้องที่ ๓๒๑ นั้นจะต้องเป็นทำนองรูปแบบอื่นอย่างสิ้นเชิงทำนองที่ต่อนั้นพบว่าเป็นการลอยจังหวะทำนองซึ่งเสียงลาสูงที่จบในห้องที่ ๓๒๑ นั้น จบด้วยการเป่าลากเสียงยาว จากนั้นจึงเคลื่อนที่ลงมาในเสียงซอลสูง และพบการสะบัดสามเสียงในวิถีลงในห้องที่ ๓๒๕ ได้แก่เสียง ทีสูง เสียงลาสูง และเสียงซอลสูง จากนั้นบรรเลงสองเสียงในเสียงลาสูง และเสียงทีสูง จากนั้นเป่าเสียงทีสูงลากยาว

แสดงรูปทำนองในช่วงของการลอย

ตามธรรมชาติของการลอยจังหวะนั้น ความยาวของทำนองจะไม่ตายตัว ดังนั้นการเคลื่อนที่จากเสียงลาสูงไปเสียงซอลสูงนั้นจึงขึ้นอยู่กับผู้บรรเลง เมื่อเคลื่อนที่ไปสู่ห้องที่ ๓๒๕ เป็นการสะบัดสามเสียงดังที่ได้กล่าวเอาไว้ข้างต้น ทั้งนี้เมื่อพิจารณาทำนองอย่างละเอียดจึงพบว่าทำนองในห้องที่ ๓๒๕ นั้นมีหน้าที่เป็นสื่อ เพื่อบอกให้รู้ว่าทำนองหลังจากนี้จะต้องมีรูปแบบบางอย่างเกิดขึ้น ดังนั้นจะได้กล่าวต่อไปว่าทำนองที่ว่านั้นจะเป็นรูปแบบใด

เปรียบเทียบความแตกต่างระหว่างการบรรเลงและโน้ตที่บันทึก

๓๒๑	๓๒๒	๓๒๓	๓๒๔	๓๒๕	๓๒๖
ด̣ร̣ ม̣.ร̣. ล̣	- - - -	- - - ซ̣	- - - ซ̣	ท̣ล̣ ซ̣ -ล̣ ท̣	- - - -

จากการศึกษาพบการยืดทำนอง โดยการใส่เม็ดพรายในการสะบัดเข้าไปในทำนองช่วงของการลอยจังหวะในเสียงลาสูงและเสียงซอลสูงจากนั้นจบทำนองด้วยการเป่าเสียงเรสูงสุดและห้ามเสียงเอาไว้ให้สั้นที่สุด การบรรเลงนี้แตกต่างจากโน้ตที่บันทึกไว้ซึ่งจะจบในเสียงทีสูง เมื่อพิจารณาทำนองตั้งแต่การเป่าเสียงลาสูงยาวจากห้องที่ ๓๒๑ จนถึงห้องที่ ๓๒๖ ไม่พบการเป่าเสียงทีสูง หากแต่เมื่อ

บรรเลง พบการเป่าเสียงทีสูงลากยาว และยังพบการสะบัดก่อนการเปลี่ยนเสียงใน การลอยจังหวะ ซึ่งเมื่อลอยจังหวะอยู่ในเสียงลาสูง จากนั้นผู้บรรเลงจะค่อยๆเปิดนิ้วช้า เพื่อให้ทำนองค่อยๆขึ้นไปในเสียงทีสูง และลอยในเสียงทีสูง จากนั้นสะบัดสองเสียง ได้แก่เสียงลาสูง และเสียงซอลสูงซึ่งจะมาลอยทำนองต่อในเสียงซอลสูง และเสียงลาสูง แล้วเพิ่มความถี่ของทำนองรูปแบบเดิม

แสดงทำนองในขณะบรรเลง

ด์ร์ ม์ร์. ล์	- - - -	- - - -	- ท์ – ซ์	- - - -	- - - -	- - - ล์	- - - -

- ท์ – ซ์	- - - -	- - - ล์	- ท์ – ซ์	- - - ล์	- - - -	- ท์ – ซ์	- - - ล์

ท์ ล์ ซ์ ล์	ท์ ล์ ซ์ ล์	ท์ ล์ ซ์ ล์	ท์ ล์ ร์ ท์.	- - - -	- - - ท์	- - - -	- - - ร์.

เมื่อทำนองถึงจุดอิ่มตัว ในห้องสุดท้ายของความอิ่มตัวการบรรเลงจะบรรเลงในเสียงที่สูง เสียงลาสูง แลเสียงเรสูงสุด จากนั้นกลับลงมาเสียงทีสูงและห้ามเสียงเอาไว้

แสดงทำนองในห้องสุดท้ายของการอิ่มตัว

ท์ ล์ ซ์ ล์	ท์ ล์ ซ์ ล์	ท์ ล์ ซ์ ล์	ท์ ล์ ร์ ท์.	- - - -	- - - ท์	- - - -	- - - ร์.

จากนั้นเสียงจะเงียบหายไปเล็กน้อย และมาลอยจังหวะในเสียงทีและหมดทำนองสุดท้ายของวรรคในเสียงเรสูงสุด ซึ่งแตกต่างจากโน้ตที่บันทึกไว้โดยจะหมดทำนองในเสียงทีสูง

เปรียบเทียบการหมดวรรคของโน้ตที่บันทึกกับการบรรเลง

โน้ตที่บันทึก

๓๒๑	๓๒๒	๓๒๓	๓๒๔	๓๒๕	๓๒๖
ด์ร์ ม์ร์. ล์	- - - -	- - - ซ์	- - - ซ์	ท์ล์ ซ์ ล์ ท์	- - - -

การบรรเลง

ท์ ล์ ซ์ ล์	ท์ ล์ ซ์ ล์	ท์ ล์ ซ์ ล์	ท์ ล์ ร์ ท์.	- - - -	- - - ท์	- - - -	- - - ร์.

ทั้งนี้เมื่อพิจารณาภาพรวมทั้งหมด เปรียบเทียบระหว่างโน้ตที่บันทึกกับการบรรเลง จึงพบว่าทำนองในการบรรเลงนั้นเพียงแค่ตกแต่งจากโน้ตที่บันทึกไว้จากเดิมเท่านั้น ซึ่งโครงสร้างจะยังคงเดิมคือ ลอยในเสียงลาสูง และเสียงซอล สูงและจบในเสียง ในเสียงทีสูง ส่วนเสียงเรสูงสุดที่เพิ่มเข้ามาในตอนท้ายนั้น เป็นเพียงเม็ดพรายเล็กๆ ที่มาช่วยเพิ่มสีสันความไพเราะให้น่าฟังยิ่งขึ้นเท่านั้น

ซึ่งเมื่อเปรียบเทียบโน้ตที่บันทึก กับการบรรเลงนั้นจะพบว่าการบรรเลงจะมีความยาวของทำนองที่มากกว่า

จับที่ ๒ ห้องที่ ๓๒๗ ถึงห้องที่ ๓๓๔

๓๒๗	๓๒๘	๓๒๙	๓๓๐	๓๓๑	๓๓๒	๓๓๓	๓๓๔
- - - ลำ	- - - -	- - - ร̤̊ ทำ	- - - -	- - - ลำ	- - - -	- - - ร̤̊ ทำ	- - - -

๓๓๕	๓๓๖	๓๓๗	๓๓๘	๓๓๙	๓๔๐	๓๔๑	๓๔๒
- - - ลำ	- - - -	- ร̤ – ทำ	- - - -	- ลำ -ร̤ ร̤̊ ทำ	- - - ลำ	- - ร̤ ร̤̊ ทำ	- ลำ ร̤ ร̤̊ ทำ

๓๔๓	๓๔๔	๓๔๕	๓๔๖
- ลำ ร̤ ร̤̊ ทำ	- ลำ ร̤ ร̤̊ ทำ	- ลำ ร̤ ร̤̊ ทำ	- ลำทำ ลำ ซำ

การใช้กลวิธีพิเศษ

จากการศึกษาพบการสะบัด ๒ เสียง ในเสียงเรสูง และเสียงที สูง ซึ่งเป็น การสะบัดอย่างรวดเร็ว เริ่มสะบัดเสียงเรสูงสุดและเปลี่ยนเป็นเสียงที่สูง อย่างรวดเร็ว ประหนึ่งกับการจับของร้อนแล้วรีบสะบัดมือออกจากสิ่งนั้นอย่างรวดเร็ว ซึ่งจุดที่พบนั้น อยู่ในตำแหน่งท้ายห้อง โดยพบในห้องที่ ๓๒๙ ห้องที่ ๓๓๓ ห้องที่๓๓๙ ห้องที่๓๔๑ ห้องที่๓๔๒ ห้องที่ ๓๔๓ ห้องที่ ๓๔๔ และห้องที่ ๓๔๕ ดังนั้นจุดสังเกตอีกจุดหนึ่งคือ การที่กระบวนการการสะบัดสองเสียง คือเสียงเรสูงสุดและเสียงทีสูงจะมีตำแหน่งอยู่ท้ายห้อง

แสดงตำแหน่ง ที่ใช้กลวิธิพิเศษในการสบัดสองเสียง

๓๒๗	๓๒๘	๓๒๙	๓๓๐	๓๓๑	๓๓๒	๓๓๓	๓๓๔
- - - ลำ	- - - -	- - - ร̤̊ ทำ	- - - -	- - - ลำ	- - - -	- - - ร̤̊ ทำ	- - - -

๓๓๕	๓๓๖	๓๓๗	๓๓๘	๓๓๙	๓๔๐	๓๔๑	๓๔๒
- - - ลำ	- - - -	- ร̤ – ทำ	- - - -	- ลำ -ร̤ ร̤̊ ทำ	- - - ลำ	- - ร̤ ร̤̊ ทำ	- ลำ ร̤ ร̤̊ ทำ

๓๔๓	๓๔๔	๓๔๕	๓๔๖
- ลำ ร̤ ร̤̊ ทำ	- ลำ ร̤ ร̤̊ ทำ	- ลำ ร̤ ร̤̊ ทำ	- ลำทำ ลำ ซำ

ลักษณะการดำเนินทำนอง

ลักษณะการดำเนินทำนองจะเป็นการลอยจังหวะในเสียงลาสูง และเสียงทีสูง และค่อยเพิ่มความถี่ขึ้น ดังนั้นเมื่อเขียนรูปเส้นทำนองได้ลักษณะดังนี้

จากการตั้งข้อสังเกตในการสะบัดสองเสียงในหัวข้อของการใช้กลวิธีพิเศษ พบว่ากระบวนการสะบัดนั้น อยู่ท้ายห้องเพลงของห้องที่ได้ทำเครื่องหมายไว้ เมื่อพิจารณาจึงพบว่า เสียงทีดังกล่าวนั้นเป็นเสียงหลักที่ตกในจังหวะของทำนอง ดังนั้นเมื่อพิจารณารูปเส้นทำนองและภาพรวม จะพบว่าเสียงทีจะเพิ่มความถี่ขึ้น โดยในช่วงสุดท้ายจะถึงจุดอิ่มตัว เสียงหลักในทำนองช่วงนี้เป็นเสียงทีสูง จากนั้นเมื่อความอิ่มตัวถึงขีดสุด จะพบว่าทำนองสุดท้ายของวรรค จะไปตกที่เสียงซอลสูง โดยจะบรรเลงผ่านเสียง ลาสูง เสียงทีสูง เสียงลาสูง และกลับลงมาเสียงซอล ซึ่งนั้นหมายความว่าทำนองหลังจากนี้จะต้องเป็นการเปลี่ยนทำนองหรือเปลี่ยนเสียงหลักในการลอยอย่างแน่นอน

เปรียบเทียบความแตกต่างระหว่างการบรรเลงและโน้ตที่บันทึก

ขณะบรรเลงพบการใช้กลวิธีพิเศษในการลอยจังหวะในเสียงซอลสูงและกลับมาลอยจังหวะในเสียงลาสูง และมีการใช้กลวิธีพิเศษในการสะบัด ซึ่งเป็นการสะบัดลงของทำนองในเสียง ทีสูง เสียงลาสูง และเสียงซอลสูง จากนั้นจึงกลับมาในเสียงลา โดยทำนองจะเปลี่ยนไปในลักษณะดังนี้

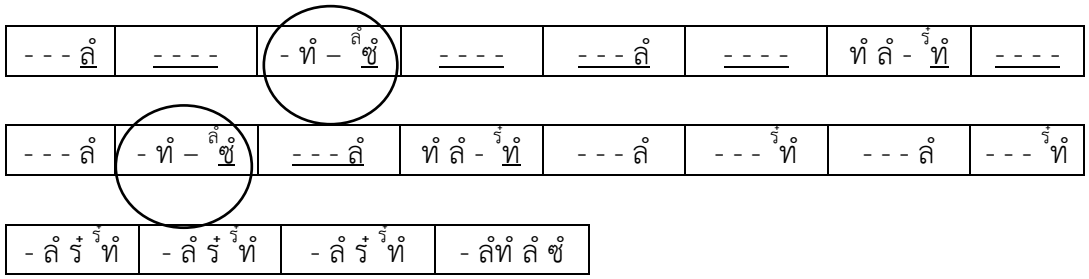
- - - ลำ	- - - -	- ทำ – ฺซำ	- - - -	- - - ลำ	- - - -	ทำ ลำ - ฺทำ	- - - -

- - - ลำ	- ทำ – ฺซำ	- - - ลำ	ทำ ลำ - ฺทำ	- - - ลำ	- - - ฺทำ	- - - ลำ	- - - ฺทำ

- ลำ ร฻ ฺทำ	- ลำ ร฻ ฺทำ	- ลำ ร฻ ฺทำ	- ลำทำ ลำ ซำ

จากทำนองข้างต้นพบความแตกต่างกันมาก หากแต่จะพบการสะบัดสองเสียงในวิถีลงในเสียงลาสูงซอลสูง ทั้งนี้เป็นผลมาจากทำนองก่อนหน้าที่มีการลอยในเสียงซอล เมื่อมาถึงในทำนองดังกล่าวก็ยังพบเห็นอยู่ และค่อยๆหายไป ด้วยเหตุที่ยังมีการสะบัดลงในเสียง ลาสูง และซอลสูงนั้น เพื่อทำให้พิจารณาเห็นความสัมพันธ์กันอยู่ของทำนองในวรรคก่อนหน้า และเพื่อไม่ให้ เกิดความเปลี่ยนแปลงที่กะทันหัน จึงต้องค่อยๆเลือนลงไปเรื่อยๆ จนหายไปในที่สุด

การสะบัดสองเสียงในเสียงลาสูง และเสียงซอลสูง ที่ค่อยๆเลือนและหายไป



จะเห็นได้ว่าเมื่อรูปทำนองเพิ่มความถี่มากขึ้น ในช่วงห้องหลัง เราจะเริ่มพบการสะบัดสองเสียงที่น้อยลง และจะไม่พบอีกเมื่อทำนองเพิ่มความถี่จนถึงจุดอิ่มตัว

จับที่ ๒ ห้องที่ ๓๕๙ ถึงห้องที่ ๓๗๑

๓๕๙	๓๖๐	๓๖๑	๓๖๒	๓๖๓	๓๖๔	๓๖๕	๓๖๖
- - - ม̗ำ ลำ	- - - ซ̗ำ ทำ	- - ลำ ซำ	- - - -	- มำ ซำ ลำ	- - - ซ̗ำ ทำ	- - ลำ ซำ	- ลำ – ซำ

๓๖๗	๓๖๘	๓๖๙	๓๗๐	๓๗๑
ลำ ซำ ลำ ซำ	ลำซำลำซำลำซำ	- ลำ – ล̗ำ มำ	- - - -	- - - มำ

การใช้กลวิธีพิเศษ

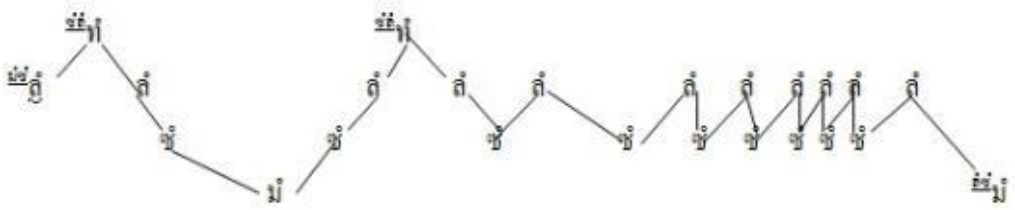
จากการศึกษา พบการใช้กลวิธีการสะบัดในห้องที่ ๓๕๙ ห้องที่ ๓๖๐ ห้องที่ ๓๖๔ และห้องที่ ๓๖๙ โดยห้องที่ ๓๕๙ เป็นการสะบัดในวิถีขึ้น ซึ่งเริ่มด้วยเสียงมีสูงเสียงซอลสูงและ จบด้วยเสียงลา จากนั้นสะบัดในวิถีขึ้นอีกครั้ง ในห้องที่ ๓๖๐ โดยสะบัดในเสียงซอลสูง เสียงลาสูง ซึ่งการสะบัดในสองห้องนี้ เป็นการสะบัดที่ติดกัน จากนั้นในห้องที่๓๖๔ พบการสะบัดที่เหมือนในห้องที่ ๓๖๐ และในห้องที่ ๓๖๙ พบการสะบัดในวิถีลง คือเสียงลาสูง เสียงซอลสูง และเสียงมีสูง ซึ่งในทำนองทั้งหมดนั้นเป็นการลอยจังหวะ ดังนั้นรายละเอียดในการเคลื่อนที่ของทำนอง จะกล่าวต่อไปในลักษณะการดำเนินทำนอง

ลักษณะการดำเนินทำนอง

ลักษณะการดำเนินทำนองเป็นการลอยจังหวะ ซึ่งเริ่มด้วยการสะบัดสามเสียงสองครั้ง จากนั้นจะบรรเลงในเสียงลาสูงและลงมาใสเสียงซอลสูง ซึ่งจะลอยทำนองอยู่ในเสียงซอลสูง จากนั้นบรรเลงในเสียง มีสูง ซอลสูง ลาสูง ในห้องที่ ๓๖๓ และลอยจังหวะในเสียงลาสูง จากนั้นจึงสะบัดอีกครั้ง ในห้องที่ ๓๖๔ โดยสะบัดเสียงซอลสูง ลาสูง และจบด้วยเสียงทีสูง จากนั้นในห้องที่ ๓๖๕ บรรเลงในเสียงลาสูง ซอลสูง และลอยจังหวะในเสียงซอล แล้วเริ่มเปิดนิ้วขึ้นไปในเสียงลาสูง และปิดนิ้วกลับมาในเสียงซอลสูง จากนั้นเริ่มเปิดปิดนิ้วสลับเสียงซอลสูงกับเสียงลา และเริ่มเพิ่มความถี่จนถึงจุดอิ่มตัว ปิดท้ายทำนองด้วยเสียงลาและสะบัดเสียงลาสูง ซอลสูง จบทำนองในวรรคนี้โดยการลอยจังหวะเสียงมีสูง

ดังนั้นเมื่อเขียนในรูปของเส้นทำนองจะเห็นว่าทำนองเริ่มจาก การลอยจังหวะและเพิ่มความถี่ขึ้น

แสดงการเคลื่อนที่ของทำนอง



จะเห็นได้ว่าทำนองจะเริ่มลอยจังหวะในเสียง ลากับเสียงซอล และเพิ่มความถี่ขึ้นเรื่อยๆ จนถึงจุดอิ่มตัวและตัดทำนองลงเสียงมีสูงซึ่งดังที่กล่าวไว้ในเบื้องต้น เพราะทำนองก่อนหน้าจะลอยจังหวะเสียงลา สูงและเสียงทีสูง และเพิ่มความถี่ซึ่งคาดคะเนไว้ว่าทำนองต้องเปลี่ยนรูปแบบหรือเปลี่ยนเสียง เมื่อเคลื่อนที่มาถึงทำนองดังกล่าวจึงพบว่าทำนองมีการเปลี่ยนเสียงมาลอยจังหวะในเสียงลาสูงกับซอลสูง ทั้งนี้ในช่วงต้นของทำนองยังพบการสะบัดที่ลงท้ายด้วยเสียงทีสูงอยู่ ทั้งนี้เป็นผลจากความสัมพันธ์ของทำนองก่อนหน้า ซึ่งยังส่งผลให้เห็นความสัมพันธ์อยู่ และค่อยๆหายไปเมื่อการลอยจังหวะเริ่มเคลื่อนที่ต่อไป และหายไปในที่สุด

ดังนั้น เมื่อพิจารณาถึงทำนองดังกล่าวจึงพบว่ามีลักษณะการลอยจังหวะและเพิ่มความถี่ ดังนั้นทำนองในวรรคต่อไปอาจเป็นการเปลี่ยนรูปทำนองใหม่ หรืออาจจะเปลี่ยนเสียงในการลอยจังหวะแต่พิจารณาทำนองที่ผ่านมาก็พบว่ามีความเป็นไปได้สูงที่จะมีลักษณะการเปลี่ยนเสียงในการลอยจังหวะ มากกว่าการเปลี่ยนรูปทำนองใหม่ เพราะเมื่อมองภาพรวมของการลอยจังหวะ จะเห็นได้ว่าทำนองมีการโปรยเสียงต่ำลงมาเรื่อยๆ โดยเริ่มจากเสียง ลาสูง และเสียงทีสูง และลอยลงมาอีกในเสียง ลาสูงและเสียงซอลสูง ดังนั้นคิดว่าทำนองในวรรคต่อไปอาจลอยในเสียงที่ต่ำลงมาอีก ดังจะได้กล่าวต่อไปในวรรคต่อไป

เปรียบเทียบความแตกต่างระหว่างการบรรเลงและโน้ตที่บันทึก

เมื่อพิจารณาทำนองในขณะบรรเลงพบว่าในการเริ่มต้นวรรคมีความแตกต่างจากโน้ตที่บันทึกเป็นอย่างมาก ซึ่งจะเริ่มทำนองโดยการสะบัดในวิถีลง ในเสียงลาสูง ซอลสูง และเสียงมีสูง จากนั้นใช้เสียงซอลสูง ซึ่งหลังจากการสะบัด ทำนองจะมีลักษณะคล้ายกับโน้ตเมื่อบรรเลงมีการเพิ่มเม็ดพรายในการสะบัดเข้าไปในระหว่างการลอยทำนองดังกล่าว

แสดงการเปรียบเทียบทำนองที่บันทึกกับการบรรเลง

โน้ตที่บันทึก

๓๕๙	๓๖๐	๓๖๑	๓๖๒	๓๖๓	๓๖๔	๓๖๕	๓๖๖
- - - ฺลฺ	- - - ฺทฺ	- - ลฺ ซฺ	- - - -	- มฺ ซฺ ลฺ	- - - ฺทฺ	- - ลฺ ซฺ	- ลฺ – ซฺ

๓๖๗	๓๖๘	๓๖๙	๓๗๐	๓๗๑
ลฺ ซฺ ลฺ ซฺ	ลฺซฺลฺซฺลฺซฺ	- ลฺ – ฺมฺ	- - - -	- - - มฺ

ทำนองขณะบรรเลง

- - - ฺมฺ	- - - ฺมฺ	- - - ซฺ	- - - -	- - - ลฺ	- - - -	- - - ฺทฺ	- - ลฺ ซฺ

- - - -	- - มฺ ซ	- - - ลฺ	- - - -	- - - ฺทฺ	- - ลฺ ซฺ	- - มฺ ซ	- - - ลฺ

- ซฺ – ลฺ	ซฺ ลฺ ซฺ ลฺ	ซฺลฺซฺลฺซฺลฺ	- ซฺ – มฺ.

เมื่อพิจารณาภาพรวมและเปรียบเทียบระหว่างทำนองในการบรรเลงกับโน้ตที่บันทึกพบว่าทำนองมีโครงสร้างโดยรวมที่เหมือนกัน หากพบความแตกต่างอยู่สองจุดคือ ในการสะบัดตอนขึ้นหัวทำนองซึ่งเป็นทำนองที่เพิ่มเข้ามาเป็นการใช้กลวิธีพิเศษที่ช่วยเพิ่มรสในการบรรเลง

แสดงกลวิธีพิเศษการสะบัดที่ถูกเพิ่มเข้ามาในขณะบรรเลง

- - - ฺมฺ	- - - ฺมฺ	- - - ซฺ	- - - -	- - - ลฺ	- - - -	- - - ฺทฺ	- - ลฺ ซฺ

- - - -	- - มฺ ซ	- - - ลฺ	- - - -	- - - ฺทฺ	- - ลฺ ซฺ	- - มฺ ซ	- - - ลฺ

- ซฺ – ลฺ	ซฺ ลฺ ซฺ ลฺ	ซฺลฺซฺลฺซฺลฺ	- ซฺ – มฺ.

อีกประเด็นหนึ่งเป็นเรื่องของความแตกต่างกันของทำนองในช่วงท้าย นั่นคือการบรรเลงในขณะที่ทำนองเพิ่มความถี่ขึ้น ซึ่งโน้ตที่บันทึกนั้นจะเพิ่มความถี่ในเสียง ลาสูง ซอลสูง ไปเรื่อยๆ ส่วนการบรรเลงจะเพิ่มความถี่ในเสียงซอลสูง และเสียงลาสูง ซึ่งเมื่ออธิบายให้เข้าใจคือโน้ตที่บันทึกจะเริ่มด้วยเสียงลาสูง ส่วนในการบรรเลงนั้นจะเริ่มด้วยเสียงซอลสูง

แสดงการเปรียบเทียบในทำนองที่เพิ่มความถี่
โน้ตที่บันทึกโดยเริ่มจากเสียงลาสูง

๓๖๗	๓๖๘	๓๖๙	๓๗๐	๓๗๑
ลฺ ซฺ ลฺ ซฺ	ลฺซฺลฺซฺลฺซฺ	- ลฺ – ฺ มฺ	- - - -	- - - มฺ

การบรรเลงโดยเริ่มจากเสียงซอลสูง

- ซฺ – ลฺ	ซฺ ลฺ ซฺ ลฺ	ซฺลฺซฺลฺซฺลฺ	- ซฺ – มฺ.

ท่วงทำนองที่แสดงให้เห็นอารมณ์ของบทเพลง

ท่วงทำนองดังกล่าวยังมีลักษณะในการลอยทำนอง ดังนั้นจึงอนุมานได้ว่าตัวจับกำลังมองหาตัวถูกจับตามที่ต่างๆ

จะเห็นได้ว่าจับที่ ๒ ห้องที่ ๓๕๙ ถึงห้องที่ ๓๗๑ การใช้กลวิธีพิเศษพบการสะบัด ห้องที่ ๓๕๙ ห้องที่ ๓๖๐ ห้องที่ ๓๖๔ และห้องที่ ๓๖๙ ลักษณะการดำเนินทำนอง จะเป็นการลอยจังหวะในเสียงซอลสูงและลาสูงซึ่งเป็นลักษณะของการเพิ่มความถี่จนถึงจุดอิ่มตัว จากนั้นมาจบทำนองในเสียงมีสูง เปรียบเทียบความแตกต่างระหว่างการบรรเลงและโน้ตที่บันทึก พบว่ามีการเพิ่มกลวิธีพิเศษในการสะบัด ในช่วงของตอนเริ่มทำนองและพบความแตกต่างในการเพิ่มความถี่เนื่องจากโน้ตที่บันทึกจะเริ่มด้วยเสียงลา ส่วนการบรรเลงจะเริ่มด้วยเสียงซอลที่แสดงให้เห็นอารมณ์ของบทเพลงดังกล่าวในการลอยทำนอง ดังนั้นจึงอนุมานได้ว่าตัวจับกำลังมองหาตัวถูกจับตามที่ต่างๆ

จับที่ ๓ ห้องที่ ๓๗๒ ถึงห้องที่ ๓๘๓

๓๗๒	๓๗๓	๓๗๔	๓๗๕	๓๗๖	๓๗๗	๓๗๘	๓๗๙
- - - -	- - - รฺ	- - - ฺ มฺ	- - - รฺ	- - - ฺ มฺ	- - - มฺ	- ฺ มฺ - ฺ มฺ	- ฺ มฺ – ฺ ดฺ

๓๘๐	๓๘๑	๓๘๒	๓๘๓
- - - -	- - - ดฺ+	- - - -	- - - ดฺ+

การใช้กลวิธีพิเศษ

จากการศึกษาพบการสะบัด ๔ เสียงโดยแนวการสะบัดอยู่กับที่ ซึ่งเสียงที่เริ่มต้นและเสียงสุดท้ายของการสะบัดเป็นเสียงเดียวกันพบ การสะบัดลักษณะดังกล่าวพบในห้องที่ ๓๗๔ และห้องที่ ๓๗๖ ซึ่งสะบัดโดยเริ่มจากเสียงมีสูง จากนั้นจะลงไปเสียงเรสูง และขึ้นไปในเสียงซอลสูง จากนั้นจึงกลับลงมาในเสียงมีสูง

กลวิธีพิเศษที่มักใช้ในการลอยจังหวะนั้นคือการค่อยๆเปิดนิ้วและปิดนิ้ว ไปในเสียงมีสูงจะใช้กลวิธีพิเศษในการเอื้อนเสียงขึ้นโดยการค่อยๆเปิดนิ้วแล้วประคองลมให้ลอยขึ้นไปจากนั้นพบการสะบัดสามเสียงในห้องที่ ๓๗๘ และในห้องที่ ๓๗๙ ซึ่งมีการสะบัดในลักษณะที่เหมือนกัน ๓ ครั้ง ซึ่งการสะบัดเริ่มด้วยเสียงเรสูง เสียงซอลสูง และจบการสะบัดด้วยเสียงมีสูง การสะบัดดังกล่าวเกิดขึ้น

สองครั้งใน ๑ ห้อง คือ ในห้องที่ ๓๗๘ และช่วงต้นของห้องที่ ๓๗๙ จากนั้นปิดท้ายด้วยการสะบัดสี่เสียงในเสียงเรสูง มีสูง เรสูง และจบด้วยเสียงโดสูง และในช่วงสุดท้ายของเพลงพบการใช้กลวิธีพิเศษในการเป่าเสียงโดสูง ไปในเสียงโดสูงสุดโดยใช้ลมเดียวกัน รายละเอียดของการดำเนินทำนอง กลวิธีพิเศษที่เพิ่มเติมนอกเหนือจากโน้ตที่บันทึกจะอธิบายต่อไป ในลักษณะการดำเนินทำนองและ การเปรียบเทียบ ระหว่างโน้ตที่บันทึกกับการบรรเลง

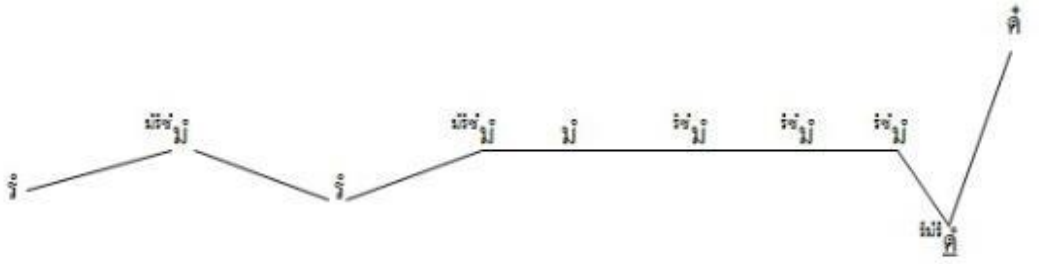
ลักษณะการดำเนินทำนอง

๓๗๒	๓๗๓	๓๗๔	๓๗๕	๓๗๖	๓๗๗	๓๗๘	๓๗๙
- - - -	- - - รำ	- - - มีรีซี มำ	- - - รำ	- - - มีรีซี มำ	- - - มำ	- รีซี มำ - รีซี มำ	- รีซี มำ – รีมีรี ดำ

๓๘๐	๓๘๑	๓๘๒	๓๘๓
- - - -	- - - ด+	- - - -	- - - ด+

การลอยจังหวะที่เชื่อมต่อจากวรรคก่อนหน้า ซึ่งเพิ่มความถี่จนถึงจุดอิ่มตัวในเสียงเรสูงและเสียงมีสูงทำนองวรรคนี้สั้น และพบการเพิ่มความถี่มากกว่าทำนองที่ผ่านมา เนื่องจากว่าทำนองที่ผ่านมานั้นมีลักษณะการลอยและเพิ่มความถี่จนถึงจุดอิ่มตัว ซึ่งเป็นลักษณะเดียวกันแล้วถึงสามกลุ่ม ดังนั้นหากในทำนองวรรคนี้มีความยาวจะทำให้เพลงฟังยาวและทำให้ไม่น่าสนใจเมื่อบันทึกรูปของเส้นทำนองปรากฏดังนี้

แสดงการเคลื่อนที่ของทำนอง



จะเห็นได้ว่าทำนองด้วยการเริ่มลอยจังหวะในเสียงเรสูง จากนั้นจังหวะทำการสะบัด ๔ เสียงและกลับลงมาเสียงเรสูงอีกครั้ง และสะบัดขึ้นสี่เสียงจากนั้นลอยจังหวะในเสียงมีสูงและเพิ่มความถี่โดยการสะบัดสามเสียงเสียงเรสูง ซอลสูงและจบด้วยเสียงมีสูงจากนั้นเมื่อทำนองถึงจุดอิ่มตัวและจบทำนองด้วยการสะบัด ๔ เสียง ในเสียงเรสูงมีสูงเรสูงและจบการสะบัดด้วยเสียงโดสูง จากนั้นทำนองเคลื่อนที่ขึ้นไปเสียงโดสูงสุด

แสดงการจบทำนองในเสียงโดและเคลื่อนที่ทำนองไปยังเสียงโดสูงสุด

๓๗๒	๓๗๓	๓๗๔	๓๗๕	๓๗๖	๓๗๗	๓๗๘	๓๗๙
- - - -	- - - รฺ	- - - มฺรัชฺ มฺ	- - - รฺ	- - - มฺรัชฺ มฺ	- - - มฺ	- รัชฺ มฺ - รัชฺ มฺ	- รัชฺ มฺ – รัมรัฺ ดฺ

๓๘๐	๓๘๑	๓๘๒	๓๘๓
- - - -	- - - ด̇	- - - -	- - - ด̇

เปรียบเทียบความแตกต่างระหว่างการบรรเลงและโน้ตที่บันทึก

ทำนองในการบรรเลง จะพบรูปแบบในการลอยเสียงซอลสูงช่วงต้นและผันเสียงลงเสียงเรสูง และพบการใช้เสียงโดสูงในทำนองก่อนที่จะเอื้อนขึ้นในเสียงมีสูง และพบการเพิ่มเม็ดพรายในการเปิดนิ้วอย่างรวดเร็ว โดยไล่เสียงจากเสียงโดสูงขึ้นไปเสียงโดสูงสุดอย่างรวดเร็ว

ลักษณะทำนองในการบรรเลง

- - - -	- - - รฺ	- - - มฺรัชฺ มฺ	- - - รฺ	- - - มฺรัชฺ มฺ	- - - มฺ	- รัชฺ มฺ - รัชฺ มฺ	- รัชฺ มฺ – รัมรัฺ ดฺ
- - - ซฺ	- - - -	- - - รฺ	- มฺ รฺ ดฺ	- - - -	- - - รฺ	- มฺ รฺ ดฺ	- รฺ – มฺรัชฺ มฺ
- - - ซฺ	- - - -	- - - รฺ	- มฺ รฺ ดฺ	- - - -	- - - รฺ	- มฺ รฺ ดฺ	- รฺ – มฺรัชฺ มฺ
- - - -	- - - รฺ	- มฺ รฺ ดฺ	- รฺ – มฺรัชฺ มฺ	- - - -	- - - รฺ	- มฺ รฺ ดฺ	- รฺ – มฺรัชฺ มฺ
- - - -	- - - รัชฺ มฺ	- รัชฺ มฺ - รัชฺ มฺ	- - - รฺ	- - - มฺ	- - - -	- - - -	- - – รัมรัฺ ดฺ.
- - - -	- - - ด̇	- - - -	- - - ด̇				

จะเห็นได้ว่าช่วงต้นเพลงยังมีเสียงซอลอยู่ในการลอยจังหวะ ทั้งนี้เป็นผลมาจากทำนองก่อนหน้าที่ยังส่งผลของการใช้เสียงซอลในทำนองดังกล่าวและจะเห็นได้ว่าเมื่อทำนองเคลื่อนที่ต่อไปก็จะไม่พบเสียงซอลสูงเพราะได้โดนเจือจางไปหมดแล้ว และยังพบการใช้เม็ดพรายในการเอื้อนโดยใช้การเอื้อนลงมาเสียงโดสูงและเอื้อนกลับขึ้นไปเสียงมีสูงซึ่งเป็นเสียงตามประสงค์ทั้งนี้ก็เพื่อเพิ่มความไพเราะและตกแต่งให้ทำนองให้ดูน่าฟังยิ่งขึ้น เมื่อทำนองเคลื่อนที่ถึงการสะบัดสามเสียงในเสียงเรสูง ซอลสูง มีสูง ซึ่งสะบัดติดกันสามครั้งและจบทำนอง ในการสะบัดสี่เสียงและจบในเสียงโด

แสดงการเปรียบเทียบทำนองช่วงสุดท้ายของทำนอง
ทำนองของโน้ตที่บันทึก

๓๗๗	๓๗๘	๓๗๙
- - - มˌ	- รัชˇ มˌ - รัชˇ มˌ	- รัชˇ มˌ – รัมรัˌ ดˌ

ทำของการบรรเลง

- - - -	- - - รัชˇ มˌ	- รัชˇ มˌ - รัชˇ มˌ	- - - รˌ	- - - มˌ	- - - -	- - - -	- - – รัมรัˌ ดˌ.

จะเห็นได้ว่าสัดส่วนของการบรรเลงในการสะบัดสามเสียง ยังมีสัดส่วนที่เหมือนกันแต่ทำนองของโน้ตที่บันทึกจบในเสียงโดสูงหลังจากการสะบัดสามเสียงสามครั้ง แต่ทำนองในการบรรเลงนั้นยังลอยจังหวะในเสียงเรสูงและกลับขึ้นไปลอยจังหวะในเสียงมีจากนั้นจึงค่อยสะบัดสี่เสียงและจบด้วยเสียงโดสูงโดยตัดเสียงให้หยุดทันทีซึ่งแตกต่างจากโน้ตที่บันทึกที่จะบรรเลงต่อไปยังเสียงโดสูงสุดโดยใช้ลมเดียวกันและในช่วงสุดท้ายของทำนองในการเปลี่ยนเสียงโดสูงไปยังเสียงโดสูงสุดนั้น ในโน้ตที่บันทึกจะเป็นการเปิดนิ้วในเสียงโดสูงสุด หากแต่ใน การบรรเลงจะเป็นการไล่เสียงจากเสียงโดสูงไปยังเสียงโดสูงสุด

แสดงการเปรียบเทียบการเคลื่อนที่จากเสียงโดสูงไปยังเสียงโดสูงสุด
ทำนองของโน้ตที่บันทึก

๓๗๙	๓๘๐	๓๘๑	๓๘๒
- รัชˇ มˌ – รัมรัˌ ดˌ	- - - -	- - - ดˈ	- - - -

ทำนองในการบรรเลง

- - – รัมรัˌ ดˌ.	- - - -	- ดรัมฟซัลท์ ดˈ	- - - -	- - - ดˈ

จับที่ ๒ ห้องที่ ๓๘๔ ถึงห้องที่ ๔๐๓

๓๘๔	๓๘๕	๓๘๖	๓๘๗	๓๘๘	๓๘๙	๓๙๐	๓๙๑
ซˈ มˈ รˈ ดˈ	ลˌ ดˈ รˈ ดˈ	ลˌ มˈ รˈ ดˈ	ลˌ ดˈ รˈ ดˈ	ซˈ มˈ รˈ ดˈ	ลˌ ดˈ รˈ ดˈ	ลˌ มˈ รˈ ดˈ	ลˌ ดˈ รˈ ดˈ

๓๙๒	๓๙๓	๓๙๔	๓๙๕	๓๙๖	๓๙๗	๓๙๘	๓๙๙
ลˌ มˈ รˈ ดˈ	ลˌ ดˈ รˈ ดˈ	ลˌ มˈ รˈ ดˈ	ลˌ ดˈ รˈ ดˈ	ลˌ มˈ รˈ ดˈ	ลˌ ดˈ รˈ ดˈ	ลˌ มˈ รˈ ดˈ	ลˌ ดˈ รˈ ดˈ

๔๐๐	๔๐๑	๔๐๒	๔๐๓
ลˌ ดˈ รˈ ดˈ	ลˌ ดˈ รˈ ดˈ	ลˌ ดˈ รˈ ดˈ	ลˌ ดˈ รˈ ดˈ

การใช้กลวิธีพิเศษ

จากการศึกษาพบว่าในทำนองดังกล่าวเป็นทำนองในรูปแบบการเก็บทำนอง ซึ่งจะไม่พบการใช้กลวิธีพิเศษหากแต่ทำนองจะบรรเลงในระดับเสียงสูงสุด ดังนั้นในทำนองดังกล่าวจะต้องใช้ความสามารถของผู้บรรเลงพอสมควรในการบรรเลง

ลักษณะการดำเนินทำนอง

เมื่อพิจารณาอย่างละเอียดของการดำเนินทำนองจึงพบว่าทำนองมีลักษณะการซ้ำเป็นชุดและมีการตัดรูปทำนองและเพิ่มความถี่จนถึงจุดอิ่มตัว ดังนั้นเมื่อทดลองจัดกลุ่มให้กับทำนองก็จะพบว่าทำนองจะมีลักษณะดังนี้

แสดงการจัดกลุ่มของทำนอง

๓๘๔	๓๘๕	๓๘๖	๓๘๗	๓๘๘	๓๘๙	๓๙๐	๓๙๑
ซ ม ร ด	ล ด ร ด	ล ม ร ด	ล ด ร ด	ซ ม ร ด	ล ด ร ด	ล ม ร ด	ล ด ร ด

๓๙๒	๓๙๓	๓๙๔	๓๙๕	๓๙๖	๓๙๗	๓๙๘	๓๙๙
ล ม ร ด	ล ด ร ด	ล ม ร ด	ล ด ร ด	ล ม ร ด	ล ด ร ด	ล ม ร ด	ล ด ร ด

๔๐๐	๔๐๑	๔๐๒	๔๐๓
ล ด ร ด	ล ด ร ด	ล ด ร ด	ล ด ร ด

จะเห็นได้ว่าการแบ่งกลุ่มของมีลักษณะการบรรเลงที่ซ้ำกันและเปลี่ยนทำนองซึ่งเกิดจากการตัดทำนองลงมาอย่างละครึ่งของทำนองตั้งแต่ห้อง ๓๘๔ ถึงห้อง ๓๘๗ และบรรเลงซ้ำกระบวนการนี้จะเกิดขึ้นจนถึงจุดอิ่มตัวซึ่งหมายความว่าทำนองได้ถูกตัดครึ่งจนเหลือทำนองเพียงหนึ่งห้องเพลง ซึ่งจะแสดงดังต่อไปนี้

แสดงการตัดของรูปทำนอง

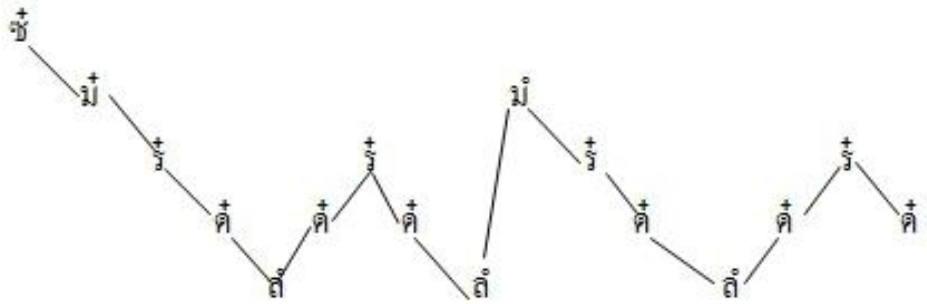
๓๘๔	๓๘๕	๓๘๖	๓๘๗
ซ ม ร ด	ล ด ร ด	ล ม ร ด	ล ด ร ด

๓๙๒	๓๙๓
ล ม ร ด	ล ด ร ด

๔๐๐
ล ด ร ด

ดังนั้นในการวิเคราะห์ลักษณะการดำเนินทำนองตั้งแต่ห้องที่ ๓๘๔ ถึงห้องที่ ๓๘๗ ซึ่งรูปทำนองต้นที่จะทำการตัดทำนองต่อไป ซึ่งในทำนองดังกล่าวพบว่า เสียงหลักของทำนองนั้นเป็นเสียงโดสูงสุด โดยพบเสียงโดสูงสุดในทุกท้ายห้องเพลงของทำนองทั้งหมด เมื่อเขียนในรูปเส้นทำนองปรากฏดังนี้

แสดงเส้นการเดินทำนอง



จะเห็นได้ว่าทำนองช่วงต้นมีการไล่เสียงลงมาจากเสียงซอลสูงสุดลงมาถึงเสียงลาสูง โดยผ่านเสียงมีสูงสุด เรสูงสุด และเสียงโดสูงสุด จากจะมาย้ำความเข้มข้นของเสียงโดสูงสุด โดยการลงไปเสียงลาสูงและกลับมาในเสียงโด ขึ้นไปในเสียงเรสูงสุดและกลับลงมาในเสียงโดสูงสุด จากนั้นเริ่มทำนองอีกครั้งในระดับเสียงลาสูงและกระโดดไปเสียงมีสูงสุดจากนั้นลงมาย้ำ ความเข้มข้นในเสียงโดอีครั้ง โดยผ่านเสียงเรสูงสุดโดยการลงไปเสียงลาสูงและกลับมาในเสียงโด ขึ้นไปในเสียงเรสูงสุดและกลับลงมาในเสียงโดสูงสุด

ดังนั้น ความเข้มข้นของเสียงโดสูงสุดที่ปรากฏอยู่เนื่องจากทำนองทั้งหมดในวรรคดังกล่าวเป็นทำนองที่เกิดจากการตัดครึ่งของทำนองดังที่ได้กล่าวไปแล้วในข้างต้น เสียงโดเพิ่มความเข้มข้นมากขึ้นจนถึงจุดอิ่มตัวเพื่อจะเปลี่ยนไปในรูปทำนองรูปต่อไป เนื่องจากว่าทำนองได้มาถึงจุดอิ่มตัวมากที่สุดและไม่สามารถจะไปต่อในทำนองลักษณะแบบเดิมได้อีก

เปรียบเทียบความแตกต่างระหว่างการบรรเลงและโน้ตที่บันทึก

๓๘๔	๓๘๕	๓๘๖	๓๘๗	๓๘๘	๓๘๙	๓๙๐	๓๙๑
ซ˙ ม˙ ร˙ ด˙	ล˙ ด˙ ร˙ ด˙	ล˙ ม˙ ร˙ ด˙	ล˙ ด˙ ร˙ ด˙	ซ˙ ม˙ ร˙ ด˙	ล˙ ด˙ ร˙ ด˙	ล˙ ม˙ ร˙ ด˙	ล˙ ด˙ ร˙ ด˙

๓๙๒	๓๙๓	๓๙๔	๓๙๕	๓๙๖	๓๙๗	๓๙๘	๓๙๙
ล˙ ม˙ ร˙ ด˙	ล˙ ด˙ ร˙ ด˙	ล˙ ม˙ ร˙ ด˙	ล˙ ด˙ ร˙ ด˙	ล˙ ม˙ ร˙ ด˙	ล˙ ด˙ ร˙ ด˙	ล˙ ม˙ ร˙ ด˙	ล˙ ด˙ ร˙ ด˙

๔๐๐	๔๐๑	๔๐๒	๔๐๓
ล˙ ด˙ ร˙ ด˙	ล˙ ด˙ ร˙ ด˙	ล˙ ด˙ ร˙ ด˙	ล˙ ด˙ ร˙ ด˙

การเปรียบเทียบทำนองที่บรรเลงกับโน้ตที่บันทึก พบว่าการบรรเลงจะบรรเลงตามโน้ตที่บันทึกทุกประการ เนื่องจากทำนองในวรรคดังกล่าวเป็นทำนองเก็บและมีกระบวนการตัดทำนองและบรรเลงซ้ำทำนองเดิมจนถึงจุดอิ่มตัว ดังที่ได้อิธบายไว้ในลักษณะการดำเนินทำนอง

ลักษณะทำนองที่เหมือนกับการเดี่ยวปี่ในเพลงเชิดนอก

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

ม ซ ล ซ	ม ซ ล ซ	ม ซ ล ซ	ม ซ ล ซ

จากการศึกษาพบว่ามีรูปทำนองที่เหมือนกับการเดี่ยวปี่ในและมีลักษณะโครงสร้างที่เหมือนกัน แต่ยังพบว่ามีความแตกต่างกันคือในช่วงที่ตัดทอนลงมานั้นการบรรเลงปี่ในจะบรรเลงข้ามวรรคดังกล่าวไปโดยข้ามมาบรรเลงในวรรคสุดท้ายซึ่งใช้ความยาวสี่ห้องเพลง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

แสดงรูปทำนองที่ปี่บรรเลงข้ามไป

๓๙๒	๓๙๓	๓๙๔	๓๙๕	๓๙๖	๓๙๗	๓๙๘	๓๙๙
ล˙ ม˙ ร˙ ด˙	ล˙ ด˙ ร˙ ด˙	ล˙ ม˙ ร˙ ด˙	ล˙ ด˙ ร˙ ด˙	ล˙ ม˙ ร˙ ด˙	ล˙ ด˙ ร˙ ด˙	ล˙ ม˙ ร˙ ด˙	ล˙ ด˙ ร˙ ด˙

ในกรณีนี้ผู้วิจัยพิจารณาว่าเป็นความตั้งใจของผู้บรรเลงปี่เอง ที่ตั้งใจจะข้ามวรรคดังกล่าวไป ซึ่งปกติตามรูปแบบการตัดทอนแล้วจะต้องเล่นวรรคที่ขาดหายไปด้วย แต่เมื่อมองถึงภาพรวมของทำนองทั้งหมดแล้วพบว่าทำนองการเดี่ยวของทั้งสองเครื่องดนตรีในการบรรเลงวรรคนี้นั้น ถือว่ามีลักษณะของทำนองที่เหมือนกัน

นอกจากนี้พบว่าจับที่ ๒ ห้องที่ ๓๘๔ ถึงห้องที่ ๔๐๓ มีการดำเนินทำนองในรูปแบบการเก็บทำนอง ไม่พบการใช้กลวิธีพิเศษแต่ทำนองอยู่ในระดับเสียงสูงสุดการดำเนินทำนองมีลักษณะการซ้ำเป็นชุด และมีการตัดรูปทำนองและเพิ่มความถี่จนถึงจุดอิ่มตัว เปรียบเทียบทำนองที่บรรเลงกับโน้ตที่บันทึก พบว่าการบรรเลงเหมือนโน้ตที่บันทึกทุกประการ ท่วงทำนองที่แสดงให้เห็นอารมณ์ของ

บทเพลงเป็นการพลิกทำนองเข้ามาของตัวจับโดยที่ตัวถูกจับไม่ทันตั้งตัวแต่ในท้ายที่สุดก็หลุดไปได้ ซึ่งทำนองดังกล่าวเป็นช่วงสุดท้ายของจับที่ ๒ ดังนั้นทำนองในวรรคต่อไปจะเข้าสู่ในจับที่สาม

จับที่ ๓ ห้องที่ ๔๐๔ ถึงห้องที่ ๔๑๘

๔๐๔	๔๐๕	๔๐๖	๔๐๘	๔๐๘	๔๐๙	๔๑๐	๔๑๑
- x – ซ์	- - - ซ์	- -ด์ ล์ซ์ ม์	- ซ์ล์ – ด์	- - - -	- - - ด์	- - - -	- - - ด์

๔๑๒	๔๑๓	๔๑๔	๔๑๕	๔๑๖	๔๑๗	๔๑๘
ม์ร์ ด์ x ร์	ม์ร์ ซ์x ม์. ม์	- - - -	- - - ซ์	- - - -	- - - ซ์	- - - ซ์.

การใช้กลวิธีพิเศษ

ช่วงแรกของทำนองพบการเอื้อนทำนองจากเสียงซอลสูงไปยังเสียงโดสูงสุดจากนั้นเอื้อนลงมาเสียงลาสูง ซอลสูง มีสูงซึ่งในการเอื้อนการควบคุมลมเป็นสิ่งสำคัญอย่างหากเป่าเสียงตรงเกินไปจะทำให้ทำนองการเอื้อนฟังดูแข็งไม่อ่อนโยน ดังนั้นในการเป่าเสียงลาสูง ซอลสูง และมีสูงนั้นจะต้องค่อยๆเอื้อนลมให้ฟังนุ่มนวล หลังจากเอื้อน พบการสะบัดสองเสียง คือเสียงซอลและลาสูง และพบการสะบัดอีกครั้งในห้องที่ ๔๑๒ และห้องที่ ๔๑๓ นั่นคือการสะบัดสองเสียงในเสียงเรสูงสุดและเสียงมีสูงสุดและในห้องที่ ๔๑๓ พบการตัดเสียงในเสียงมีสูงสุด และพบการตัดเสียงในเสียงซอลสูงสุดอีกครั้งในห้องที่ ๔๑๘

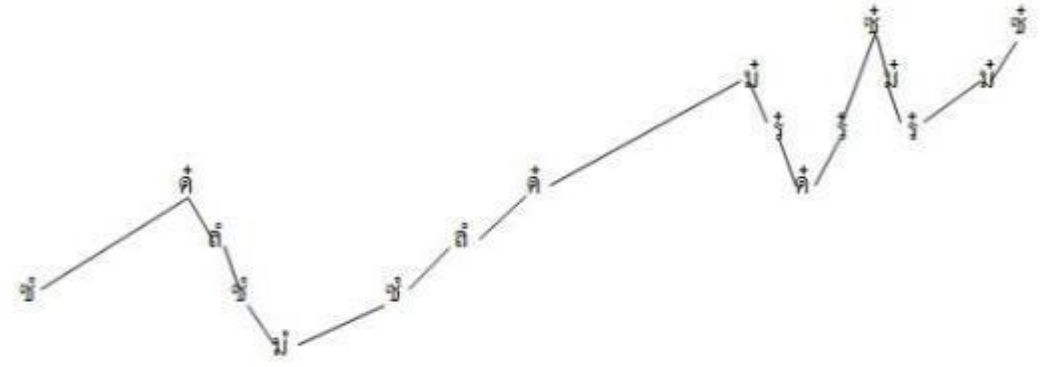
ลักษณะการดำเนินทำนอง

๔๐๔	๔๐๕	๔๐๖	๔๐๘	๔๐๘	๔๐๙	๔๑๐	๔๑๑
- x – ซ์	- - - ซ์	- -ด์ ล์ซ์ ม์	- ซ์ล์ – ด์	- - - -	- - - ด์	- - - -	- - - ด์

๔๑๒	๔๑๓	๔๑๔	๔๑๕	๔๑๖	๔๑๗	๔๑๘
ม์ร์ ด์ x ร์	ม์ร์ ซ์x ม์. ม์	- - - -	- - - ซ์	- - - -	- - - ซ์	- - - ซ์.

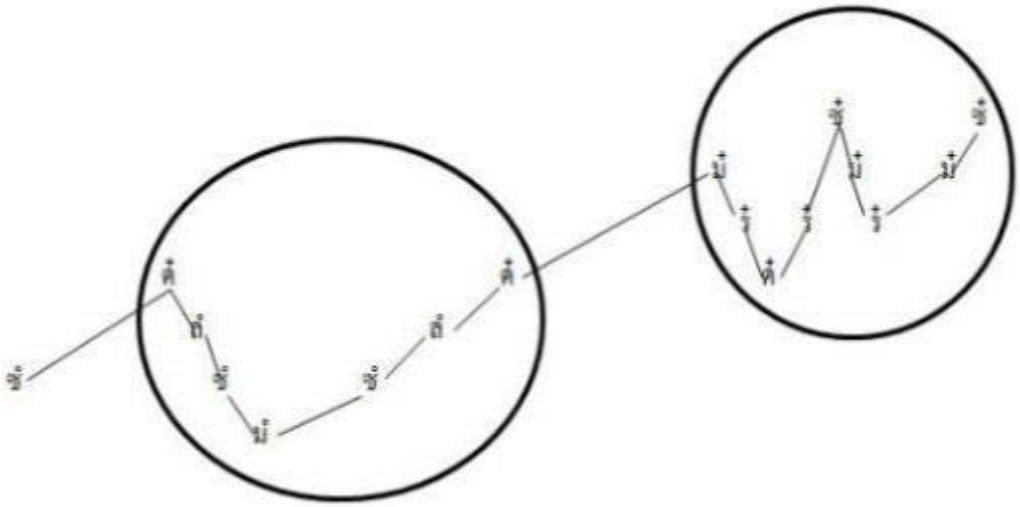
ทำนองชุดนนี้พบเครื่องหมายหยุดในห้องแรกเนื่องจากทำนองก่อนหน้าเป็นการตัดเสียงเพื่อห้ามเสียงและเป็นช่วงของท้ายจับ๒ เข้าสู่ต้นของ จับ ๓ ดังนั้น ในระหว่างช่วงเปลี่ยนจับนี่เองเพื่อให้เกิดการปรับเปลี่ยนอารมณ์ทำนองที่วิ่งมาอย่างรวดเร็วของทำนองก่อนหน้าจะถูกหยุดชะงักอย่างกะทันหันและเสร็จสิ้นในเสียงโดและแล้วเสียงก็เงียบหายไป ทำนองในรูปแบบนี้แสดงให้เห็นอารมณ์บางอย่างซึ่งจะได้กล่าวในหัวข้อทำนองการแสดงอารมณ์ จากนั้นเมื่อทำนองเกิดความเงียบช่วงเวลาหนึ่ง เหมือนกับรอให้คนฟังเกิดอารมณ์ในการคาดคะเน และมาเริ่มทำนองในการลอยเสียงซอลสูงทำให้อารมณ์คนฟังเกิดความผ่อนคลาย และเริ่มเข้าสู่ทำนองของการลอยจังหวะในจับสาม

แสดงลักษณะการดำเนินทำนอง



จากนั้นจะพบการเอื้อนทำนอง โดยผ่านเสียงโดสูงสุด และผ่านเสียงลาสูงซึ่งเป่าติดกับเสียงซอลสูงอย่างรวดเร็วและเอื้อนลงมาเสียงมีสูง จุดที่ทำให้ทำนองไพเราะนั้นจะอยู่ในการเอื้อนช่วงนี้ จากนั้นเอื้อนขึ้นไปอีกครั้ง ในเสียงซอลสูงและลาสูงและเปิดนิ้วไปยังเสียงโดสูงสุด และเป่าเสียงโดสูงสุดยาว จากนั้นเพิ่มความเข้มข้นให้กับทำนอง ในการเอื้อนในเสียงมีสูงสุด เรสูงสุดและเสียงโดสูงสุดและพบกับเครื่องหมายหยุด ทั้งนี้ทำนองจะ สะอึกพองามเนื่องจากถูกหยุดชะงักในช่วงสั้นๆ และดำเนต่อในเสียงเรสูงสุด หลังจากนั้นสะบัดสองเสียงในเสียงมีสูงสุดและเสียงเรสูงสุด และเสียงซอลสูงสุด และหยุดอีกครั้ง และพบกับเสียงมีสูงสุดตัดเสียงและเป่าเสียงมีสูงสุดอีกครั้ง เมื่อเป่าได้หนึ่งลมหายใจให้เป่าเสียงซอลสูงสุดยาวไปจนถึงเสียงสุดท้ายและตัดเสียงซอล ดังจะเห็นว่าทำนองได้เคลื่อนขึ้นไปถึงเสียงสูงสุดและเป็นเสียงที่สูงที่สุดของเครื่องดนตรี

แสดงลักษณะการดำเนินทำนองในการเอื้อนในวรรคแรก



เปรียบเทียบความแตกต่างระหว่างการบรรเลงและโน้ตที่บันทึก

- x – ซ̣	- - - -	- - - ล̣ซ̣	- - - ล̣ซ̣	- ด̇ ล̣ -	- ซ̣ - -	- ม̣ - -	- - - ซ̣ล̣

- ด̇ - -	- ร̇ - -	- ม̇ – ด̇	- ร̇ - -	- - - ซ̇	- - - -	- - - ม̇	- - - -

ทำนองดังกล่าวเป็นการดำเนินทำนองที่มีลักษณะแตกต่างจากโน้ตที่บันทึก อย่างมากทั้งรูปแบบการเอื้อนและการจบในเสียงมีสูงสุด โน้ตที่บันทึกจบในเสียงซอลสูง เมื่อพิจารณาโดยละเอียดพบว่าในทำนองหลังจากการเอื้อนนั้นโน้ตที่บันทึกเป็นการเน้นเสียงโดสูงสุด หากแต่ทำนองที่บรรเลงนั้นเสียงโดสูงสุดเป็นเพียงแค่ทางผ่านของทำนอง ซึ่งจะไปเน้นเสียงเรสูงสุดมากกว่า และเม็ดพรายที่พบในการบรรเลงนั้นพบว่ามีการใช้น้อยกว่าทำนองของโน้ตที่บันทึกเมื่อเปรียบเทียบอย่างละเอียดพบว่าในทำนองของการบรรเลงนั้น ยังมีเค้าโครงของโน้ตที่บันทึกอยู่

เปรียบเทียบเค้าโครงของโน้ตที่บันทึกที่ซ่อนอยู่ในการบรรเลง

- x – ซ̣	- - - -	- - - ล̣ซ̣	- - - ล̣ซ̣	- ด̇ ล̣ -	- ซ̣ - -	- ม̣ - -	- - - ซ̣ล̣

- ด̇ - -	- ร̇ - -	- ม̇ – ด̇	- ร̇ - -	- - - ซ̇	- - - -	- - - ม̇	- - - -

๔๐๔	๔๐๕	๔๐๖	๔๐๘	๔๐๘	๔๐๙	๔๑๐	๔๑๑
- x – ซ̣	- - - ซ̣	- -ด̇ ล̣ซ̣ ม̣	- ซ̣ล̣ – ด̇	- - - -	- - - ด̇	- - - -	- - - ด̇

๔๑๒	๔๑๓	๔๑๔	๔๑๕	๔๑๖	๔๑๗	๔๑๘
ม̇ร̇ ด̇ x ร̇	ม̇ร̇ ซ̇x ม̇. ม̇	- - - -	- - - ซ̇	- - - -	- - - ซ̇	- - - ซ̣.

จะเห็นได้ว่าทำนองที่ทำเครื่องหมายมีเค้าโครงที่เหมือนกันหากแต่ความยาวและความสำคัญของตัวโน้ตแต่ละตัวจะไม่เหมือนกัน โดยแก่นของทำนองที่ทำเครื่องหมายไว้นั้น คือทำนองสารัตถะที่เกิดจากการเปรียบเทียบของโน้ตที่บันทึกกับการบรรเลง

- - - ซ	- - - ม	- - - ซ	- - - ล	- - - ด̇

ในการบรรเลงจะยึดทำนองในการเอื้อนโดยการยืดเสียงลาสูง ซอลสูง มีสูงแต่ทำนองของโน้ตที่บันทึกจะบรรเลงติดกัน

โน้ตที่บรรเลงการยืดทำนองในเสียงลาสูง ซอลสูง และมีสูง

- x – ซ๋	- - - -	- - - ลฺซ๋	- - - ลฺซ๋	- ด๋ ลฺ -	- ซ๋ - -	- ม๋ - -	- - - ซ๋ลฺ

โน้ตที่บันทึกที่เป็นการบรรเลงติดกันของเสียงลาสูง ซอลสูง และมีสูง

๔๐๔	๔๐๕	๔๐๖	๔๐๘	๔๐๘	๔๐๙	๔๑๐	๔๑๑
- x – ซ๋	- - - ซ๋	- -ด๋ ลฺซ๋ ม๋	- ซ๋ลฺ – ด๋	- - - -	- - - ด๋	- - - -	- - - ด๋

ทำนองที่พบอีกทำนองคือเสียงโดสูงสุดของโน้ตที่บันทึก จะพบว่าโน้ตที่บันทึกให้ความสำคัญกับเสียงโดสูงสุด เห็นได้จากการที่บรรเลงในเสียงโดสูงสุดที่ยาว หากแต่ทำนองของ การบรรเลงจะบรรเลงในเสียงโดเพียงแค่ช่วงประมาณหนึ่ง และลอยขึ้จังหวะนไปในเสียงเรสูงสุด

แสดงการเปรียบเทียบในเสียงโดสูงสุดของโน้ตที่บันทึกและโน้ตที่บรรเลง

โน้ตที่บันทึก

๔๐๔	๔๐๕	๔๐๖	๔๐๘	๔๐๘	๔๐๙	๔๑๐	๔๑๑
- x – ซ๋	- - - ซ๋	- -ด๋ ลฺซ๋ ม๋	- ซ๋ลฺ – ด๋	- - - -	- - - ด๋	- - - -	- - - ด๋

โน้ตขณะที่บรรเลง

- x – ซ๋	- - - -	- - - ลฺซ๋	- - - ลฺซ๋	- ด๋ ลฺ -	- ซ๋ - -	- ม๋ - -	- - - ซ๋ลฺ

- ด๋ - -	- ร๋ - -	- ม๋ – ด๋	- ร๋ - -	- - - ซ๋	- - - -	- - - ม๋	- - - -

จะเห็นได้ว่าเสียงโดสูงสุด ของโน้ตที่บันทึกจะมีความยาวมากแต่ในเสียงของโน้ตที่บรรเลงจะมีความยาวที่น้อยกว่าและจะเคลื่อนที่เข้าเสียงเรสูงสุด และในช่วงสุดท้ายของทำนองของโน้ตที่บันทึกจะจบด้วยการลอยจังหวะเสียงซอล แต่ทำนองของโน้ตที่บันทึกจะบรรเลงในเสียง ซอลสูงสุดเหมือนกันแต่จะโหยเสียงลงมายังเสียงมีสูงสุดทั้งนี้เป็นเพราะว่าในรูปทำนองของวรรคต่อไปอาจมีผลจากทำนองดังกล่าวก็อาจเป็นได้

จับที่ ๓ ห้องที่ ๔๑๘ ถึงห้องที่ ๔๓๓

๔๑๘	๔๑๙	๔๒๐	๔๒๑	๔๒๒	๔๒๓	๔๒๔	๔๒๕
- - - ซ๎.	- - - ล๎.	- - - ซ๎.	- - - ม๎.	- - - ซ๎	- - - ล๎	- - - ซ๎	- - - ม๎

๔๒๖	๔๒๗	๔๒๘	๔๒๙	๔๓๐	๔๓๑	๔๓๒	๔๓๓
- - - ซ๎	- - - ล๎	- - - ซ๎	- - - ม๎	- - - ซ๎	- - - ล๎	- - - ซ๎	- - - ม๎

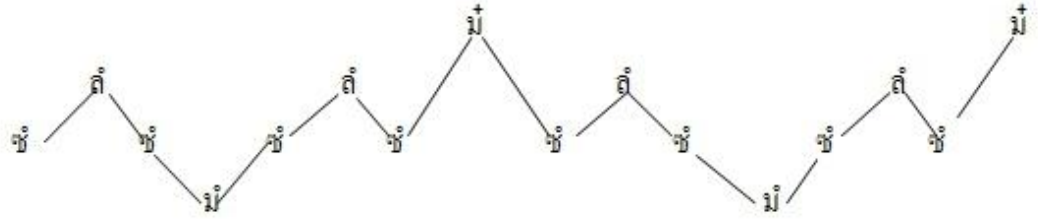
การใช้กลวิธีพิเศษ

ทำนองดังกล่าวพบการตัดเสียงในเสียงซอลสูง ลาสูง ซอลสูง และเสียงมีสูง ซึ่การตัดลิ้นจะมีอยู่แค่หนึ่งช่วงเท่านั้น ในทำนองหลังจากนั้นไม่พบการตัดเสียงหรือการใช้กลวิธีพิเศษใดๆ จะพบการบรรเลงในเสียงมีสูงสุดในท้ายห้อง

ลักษณะการดำเนินทำนอง

ทำนองดังกล่าวในท้ายห้องมีสัดส่วนที่เท่ากันทั้งหมดทำนองอยู่ในจังหวะควบคุม ซึ่งเมื่อแบ่งทำนองดังกล่าวเป็นชุดจะแบ่งได้สองชุดบรรเลงเหมือนกัน โดยจะเริ่มบรรเลงตั้งแต่เสียง ซอลสูง ลาสูง ซอลสูง มีสูง ซอลสูง ลาสูง ซอลสูง มีสูงสุดซึ่งเมื่อเขียนออกมาในรูปของเส้นทำนองปรากฏดังนี้

แสดงเส้นทำนองที่มีสัดส่วนเท่ากัน



จะเห็นได้ว่าเสียงที่สำคัญของทำนองทั้งหมดคือเสียงมีสูงและเสียงมีสูงสุด เพราะเนื่องจากทำนองจะย้ำไปมาระหว่างเสียงมีสูงและเสียงมีสูงสุด โดยมีเสียงซอลสูงเป็นฐานสำคัญจะเห็นว่ารูปทำนองทั้งหมดมีสัดส่วนที่เท่ากัน

เมื่อพิจารณาจากทำนองก่อนหน้าที่ได้กล่าวไว้ ในเรื่องของการจบทำนองในเสียงซอลสูงสุดของโน้ตที่บันทึก และเสียงมีสูงสุดของโน้ตที่บรรเลง เมื่อพิจารณา พบว่าความไพเราะที่เกิดขึ้นนั้นมีความไพเราะกันคนละแบบ ทั้งนี้เมื่อทำนองก่อนหน้าจบในเสียงซอลสูงสุดและมาบรรเลงต่อในเสียงซอลสูงในรูปจังหวะที่ควบคุม ทำให้ทำนองกระโดดลงมาถึงแปดเสียง หากแต่ทำนองในการบรรเลงที่จบในเสียงมีสูงสุดนั้น จะห่างกันหกเสียงทั้งนี้ทั้งนั้นทั้งสองรูปแบบก็เป็นเสียงที่อยู่ในบันไดเสียง ซึ่งทำนองก็ไม่เกิดการเพี้ยนหรือฟังดูขัดหูแต่อย่างใด

เปรียบเทียบความแตกต่างระหว่างการบรรเลงและโน้ตที่บันทึก

๔๑๘	๔๑๙	๔๒๐	๔๒๑	๔๒๒	๔๒๓	๔๒๔	๔๒๕
- - - ซ๎.	- - - ล๎.	- - - ซ๎.	- - - ม๎.	- - - ซ๎	- - - ล๎	- - - ซ๎	- - - ม๎

๔๒๖	๔๒๗	๔๒๘	๔๒๙	๔๓๐	๔๓๑	๔๓๒	๔๓๓
- - - ซ๎	- - - ล๎	- - - ซ๎	- - - ม๎	- - - ซ๎	- - - ล๎	- - - ซ๎	- - - ม๎

เมื่อพิจารณาทั้งโน้ตที่บันทึกกับการบรรเลงไม่พบความแตกต่าง ของโน้ตซึ่งการบรรเลงจะบรรเลงเหมือนกับโน้ตที่บันทึกทุกประการทั้งจำนวนครั้งและสัดส่วนทั้งหมด

จับที่ ๓ ห้องที่ ๔๓๔ ถึงห้องที่ ๔๔๑

๔๓๔	๔๓๕	๔๓๖	๔๓๗	๔๓๘	๔๓๙	๔๔๐	๔๔๑
- ซ๎ – ล๎	- ซ๎ – ม๎	- ซ๎ – ล๎	- ซ๎ – ม๎	- ซ๎ – ล๎	- ซ๎ – ม๎	- ซ๎ – ล๎	- ซ๎ – ม๎

การใช้กลวิธีพิเศษ

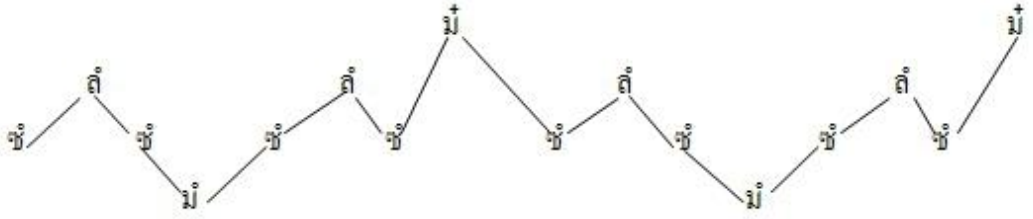
จากการศึกษา พบการใช้ระดับเสียงสูงสุดในห้องที่ ๔๓๖ และห้องที่ ๔๔๑ ไม่พบการใช้กลวิธีพิเศษอื่นๆแต่อย่างใดในทำนองดังกล่าว

ลักษณะการดำเนินทำนอง

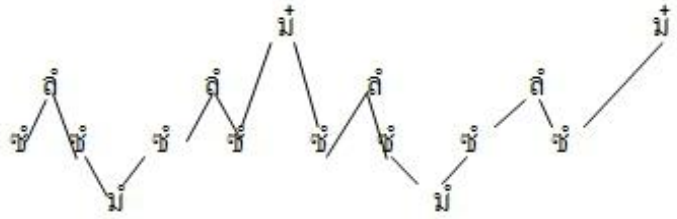
ลักษณะการดำเนินทำนองพบว่าทำนองดังกล่าวเป็นการทอนจังหวะให้กระชับขึ้นของทำนองก่อนหน้าเนื่องจาก จะพบว่าทำนองในวรรคดังกล่าวจะมีทำนองเหมือนกันกับวรรคก่อนหน้าหากแต่จังหวะกระชับขึ้น ในการแบ่งกลุ่มของทำนองก็แบ่งเป็นสองกลุ่มเหมือนกันเป็นทำนองสมมาตร เมื่อเขียนในรูปของเส้นทำนองจะพบมีลักษณะที่เหมือนกันหากแต่ว่ามีความกระชับของทำนองที่มากกว่า

เปรียบเทียบระหว่างทำนองห้องที่ ๔๑๘ ถึงห้องที่ ๔๑๓และทำนอง ๔๓๔ถึงห้องที่ ๔๑๑

แสดงเส้นทำนองก่อนหน้าห้องที่ ๔๑๘ ถึงห้องที่ ๔๑๓



แสดงเส้นทำนองก่อนหน้าห้องที่ ๔๓๔ ถึงห้องที่ ๔๔๗



จะเห็นได้ว่าทำนองทั้งสองทำนองมีลักษณะที่เหมือนกันทั้งยังแบ่งกลุ่มสองกลุ่มที่เหมือนกันและทั้งสองทำนองยังบรรเลงเหมือนกัน หากแต่ทำนองห้องที่ ๔๓๔ ถึงห้องที่ ๔๔๗ นั้นเป็นทำนองที่ให้ความกระชับมากขึ้น ทั้งนี้จะเห็นว่ารูปทำนองจะเพิ่มความกระชับขึ้นไปเรื่อยดังนั้นทำนองในวรรคต่อไปจะต้องมีความกระชับเพื่อไปสู่ความอิ่มตัว

เปรียบเทียบความแตกต่างระหว่างการบรรเลงและโน้ตที่บันทึก

๔๓๔	๔๓๕	๔๓๖	๔๓๗	๔๓๘	๔๓๙	๔๔๐	๔๔๑
- ซ – ล	- ซ – ม	- ซ – ล	- ซ – ม	- ซ – ล	- ซ – ม	- ซ – ล	- ซ – ม

เมื่อพิจารณาทั้งโน้ตที่บันทึกกับการบรรเลงไม่พบความแตกต่าง ของโน้ตซึ่งการบรรเลงจะบรรเลงเหมือนกับโน้ตที่บันทึกทุกประการทั้งจำนวนครั้งและสัดส่วนทั้งหมด

จับที่ ๓ ห้องที่ ๔๔๒ ถึงห้องที่ ๔๔๙

๔๔๒	๔๔๓	๔๔๔	๔๔๕	๔๔๖	๔๔๗	๔๔๘	๔๔๙
- ซ – ล	- ซ – ม	- ซ – ล	- ซ – ม	- ซ – ล	- ซ – ม	- ซ – ล	- ซ – ม

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

การใช้กลวิธีพิเศษ

ทำนองดังกล่าวไม่พบการใช้กลวิธีพิเศษแต่อย่างใด หากแต่พบการใช้ระดับเสียงสูงสุดคือเสียงมีสูงสุดเท่านั้น

ลักษณะการดำเนินทำนอง

ลักษณะการดำเนินทำนองในวรรคนี้พบว่า ทำนองของวรรคเกิดจากการทอนทำนองของวรรคก่อนหน้าซึ่งเป็นการตัดสองห้องหลังของทำนองมา และมีลักษณะการบรรเลงที่เป็นชุด ๔ ชุด ในแต่ละชุดมีลักษณะการบรรเลงที่เหมือนกันทั้งหมดโดยจะเริ่มบรรเลงในเสียงซอลสูง เสียงลาสูง เสียงซอล สูง และเสียงมีสูงสุด ทำนองในวรรคดังกล่าวพบความอิ่มตัวของทำนองพร้อมที่จะไปสู่ทำนองในรูปแบบอื่น เนื่องจากทำนองดังกล่าวได้มาถึงขีดสุดของทำนองแล้ว หากเพิ่มความถี่มากกว่านี้จะทำให้ทำนองสูญเสียความไพเราะไป

แสดงลักษณะการตัดของทำนองก่อนหน้าอันเป็นผลทำให้เกิดทำนองในห้องที่ ๔๔๒ ถึงห้องที่ ๔๔๙

รูปทำนองก่อนหน้าในห้องที่ ๔๓๘ ถึงห้องที่ ๔๔๑

๔๓๘	๔๓๙	๔๔๐	๔๔๑
- ซ๋ – ล๋	- ซ๋ – ม๋	- ซ๋ – ล๋	- ซ๋ – ม๋

๔๔๒	๔๔๓	๔๔๔	๔๔๕	๔๔๖	๔๔๗	๔๔๘	๔๔๙
- ซ๋ – ล๋	- ซ๋ – ม๋	- ซ๋ – ล๋	- ซ๋ – ม๋	- ซ๋ – ล๋	- ซ๋ – ม๋	- ซ๋ – ล๋	- ซ๋ – ม๋

จะเห็นได้ว่าการตัดทำนองนั้นจะตัดเอาสองห้องสุดท้ายของชุดในห้องที่ ๔๓๘ ถึง ห้องที่ ๔๔๑ ลงมาเพื่อมาเป็นทำนองที่เพิ่มความถี่ ในห้องที่ ๔๔๒ ถึงห้องที่ ๔๔๓ และหลังจากนั้นรูปทำนองจะบรรเลงซ้ำทำนองเดิมอีก ๓ ครั้ง คือ ห้องที่ ๔๔๔กับห้องที่ ๔๔๕ ในชุดที่ ๒ ห้องที่ ๔๔๖ กับห้องที่ ๔๔๗ ในชุดที่ ๓ และห้องที่ ๔๔๘ ถึงห้องที่ ๔๔๙ ในชุดที่ ๔ ซึ่งทำนองทั้ง ๔ ชุดเป็นทำนองที่ถึงจุดอิ่มตัวที่สุด

เมื่อพิจารณาในรูปของเส้นทำนองจะพบว่าทำนองมีการบรรเลงในรูปแบบที่คงที่ และมีสัดส่วนที่พอดี

แสดงการเคลื่อนที่ของทำนอง

โดยทำนองจะใช้เสียงซอลสูงเป็นฐานของทำนอง และใช้เสียงมีสูงสุดเป็นหลักของรูปทำนอง ซึ่งจะพบว่าทำนองจะถึงความอิ่มตัว ดังนั้นทำนองในวรรคต่อไปจะต้องเป็นรูปทำนองรูปแบบใหม่อย่างแน่นอนทั้งนี้จะได้กล่าวต่อไปในวรรคถัดไป

เปรียบเทียบความแตกต่างระหว่างการบรรเลงและโน้ตที่บันทึก

๔๔๒	๔๔๓	๔๔๔	๔๔๕	๔๔๖	๔๔๗	๔๔๘	๔๔๙
- ซ ด – ล ด	- ซ ด – ม ด	- ซ ด – ล ด	- ซ ด – ม ด	- ซ ด – ล ด	- ซ ด – ม ด	- ซ ด – ล ด	- ซ ด – ม ด

เมื่อพิจารณาเปรียบเทียบความแตกต่างระหว่างโน้ตที่บันทึกกับทำนองที่บรรเลงพบว่าการบรรเลงจะบรรเลงตามโน้ตที่บันทึกไว้ทุกประการ

จับที่ ๓ ห้องที่ ๔๕๐ ถึงห้องที่ ๔๕๗

๔๕๐	๔๕๑	๔๕๒	๔๕๓	๔๕๔	๔๕๕	๔๕๖	๔๕๗
ล ด ม ด ร ด ม ด	ซ ด ม ด ร ด ม ด	ล ด ม ด ร ด ม ด	ซ ด ม ด ร ด ม ด	ล ด ม ด ร ด ม ด	ซ ด ม ด ร ด ม ด	ล ด ม ด ร ด ม ด	ซ ด ม ด ร ด ม ด

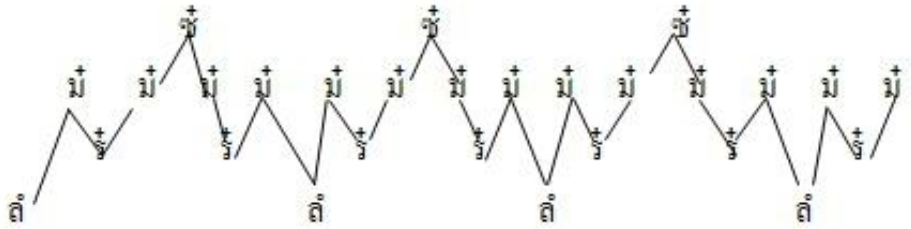
การใช้กลวิธีพิเศษ

ทำนองดังกล่าวไม่พบการใช้กลวิธีพิเศษหากแต่ทำนองเกือบทั้งหมดจะบรรเลงใน ระดับเสียงสูงสุดซึ่งจะมีลักษณะทำนองที่ค่อนข้างเร็ว โดยจะกล่าวต่อไปในลักษณะการดำเนินทำนอง

ลักษณะการดำเนินทำนอง

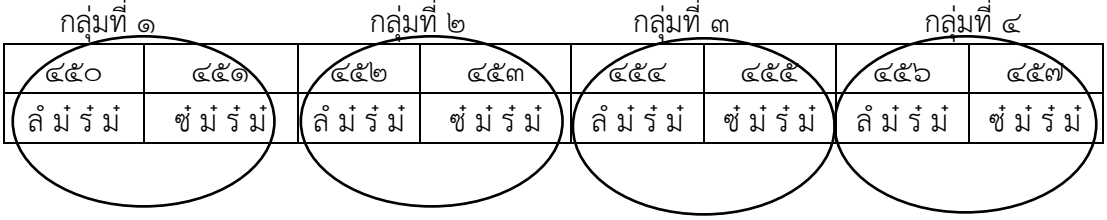
เมื่อพิจารณาในการดำเนินทำนองดังกล่าวพบว่า ทำนองมีลักษณะในการบรรเลงแบบการเก็บทำนองลักษณะการเก็บนั้นพบว่าทำนองมีการบรรเลงเป็นลักษณะที่ซ้ำกัน ซึ่งสามารถแบ่งเป็นกลุ่มได้ทั้งหมดสี่กลุ่มโดยในแต่ละกลุ่ม จะใช้ปริมาณ ๒ ห้องเพลงในการบรรเลง จะบรรเลงในระดับเสียงสูง

แสดงการเคลื่อนที่ของทำนอง



จะเห็นได้ว่าได้ว่าเสียงที่เป็นฐานและเสียงที่เป็นหลักเป็นเสียงเดียวกันคือเสียงมีสูงสุด ซึ่งจะเห็นได้จากการตกในจังหวะหนักกับปริมาณที่มากซึ่งในทำนองดังกล่าวจะกระโดดไปมาระหว่างทำนองเสียงต่ำและเสียงสูงจากนั้นจะมาตกในเสียงหลัก เสียงต่ำจะอยู่ที่เสียงลาสูง และเสียงสูงจะบรรเลงที่มีสูงสุดทำนองวรรคนี้ก็บรรเลงเป็นกลุ่มซึ่งแต่ละกลุ่มก็บรรเลงเหมือนกัน โดยจะแบ่งเป็นกลุ่มได้ ๔ กลุ่ม

แสดงการบรรเลงที่เหมือนกันโดยแบ่งเป็นกลุ่ม ๔ กลุ่ม



ทำนองจะเริ่มต้นที่เสียงลาสูง และขึ้นไปในเสียงมีสูงสุด และลงมาเสียงเรสูงสุดซึ่งห่างกับเสียงมีสูงสุดหนึ่งเสียงจากนั้นจะกลับขึ้นมาในเสียงมีสูงสุดซึ่งจะอยู่ในตำแหน่งท้ายห้อง ซึ่งถือว่าเป็นเสียงในจังหวะตก จากนั้นทำนองจึงเคลื่อนต่อถึงเสียงซอลสูงสุดจากนั้นจะลงมาอยู่ในเสียงมีสูงอีกครั้งและลงไปในเสียงเรสูงสุดจากนั้นจะกลับมายังเสียงมีสูงสุดจบหนึ่งกลุ่ม จากนั้นจึงบรรเลงซ้ำกันในรูปแบบเดิมอีกสามกลุ่ม

จุดสังเกตอีกหนึ่งจุดคือเสียงมีสูงสุด ซึ่งเมื่อทดลองนำเสียงอื่นที่เข้ามาประกอบออกไปจะเห็นได้ว่าเสียงมีสูงสุดนั้นจะอยู่ในตำแหน่งคู่ของห้องซึ่งจะทำให้เสียงมีสูงสุดซึ่ง เป็นเสียงหลักในรูปทำนองดังกล่าวดังตัวอย่างโน้ต

๔๕๐	๔๕๑	๔๕๒	๔๕๓	๔๕๔	๔๕๕	๔๕๖	๔๕๗
- ม่ – ม่	- ม่ - ม่	- ม่ - ม่	- ม่ - ม่	- ม่ - ม่	- ม่ - ม่	- ม่ - ม่	- ม่ - ม่

จะเห็นว่าเสียงมีสูงสุดอยู่ในตำแหน่งที่ ๒ และในตำแหน่งที่ ๔ ซึ่งเป็นตำแหน่งของจังหวะยกและจังหวะตกของทำนอง จุดดังกล่าวเป็นตัวย้ำว่าเสียงมีสูงสุดในทำนองดังกล่าว เป็นเสียงหลักในการบรรเลง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

เปรียบเทียบความแตกต่างระหว่างการบรรเลงและโน้ตที่บันทึก

เมื่อพิจารณาเปรียบเทียบความแตกต่างระหว่างโน้ตที่บันทึกกับทำนองที่บรรเลงพบว่าการบรรเลงจะบรรเลงตามโน้ตที่บันทึกไว้ทุกประการ

จะเห็นได้ว่าจับที่ ๓ ห้องที่ ๔๕๐ ถึงห้องที่ ๔๕๗ ไม่พบการใช้กลวิธีพิเศษ การเคลื่อนที่แต่เป็นการเป่าเก็บทำนองและบรรเลงเป็นกลุ่ม ๔ กลุ่มที่เหมือนกันโดยเสียงที่เป็นหลักจะเป็นเสียงมีสูงสุด เปรียบเทียบความแตกต่างระหว่างการบรรเลงและโน้ตที่บันทึก การบรรเลงจะบรรเลงตามโน้ตที่บันทึกทุกประการ ท่วงทำนองที่แสดงให้เห็นอารมณ์ของบทเพลง แสดงถึงการเข้ามาจับตัวของตัวจับที่มาจับตัวถูกจับ

จับที่ ๓ ห้องที่ ๔๕๘ ถึงห้องที่ ๔๖๑

๔๕๘	๔๕๙	๔๖๐	๔๖๑
ซ˙ ม˙ ร˙ ม˙	ซ˙ ม˙ ร˙ ม˙	ซ˙ ม˙ ร˙ ม˙	ซ˙ ม˙ ร˙ ม˙

การใช้กลวิธีพิเศษ

ทำนองดังกล่าวไม่ พบการใช้กลวิธีพิเศษหากแต่ทำนองเกือบทั้งหมดจะบรรเลงในระดับเสียงสูงสุดซึ่งจะมีลักษณะทำนองที่ค่อนข้างเร็ว โดยจะกล่าวต่อไปในลักษณะการดำเนินทำนอง

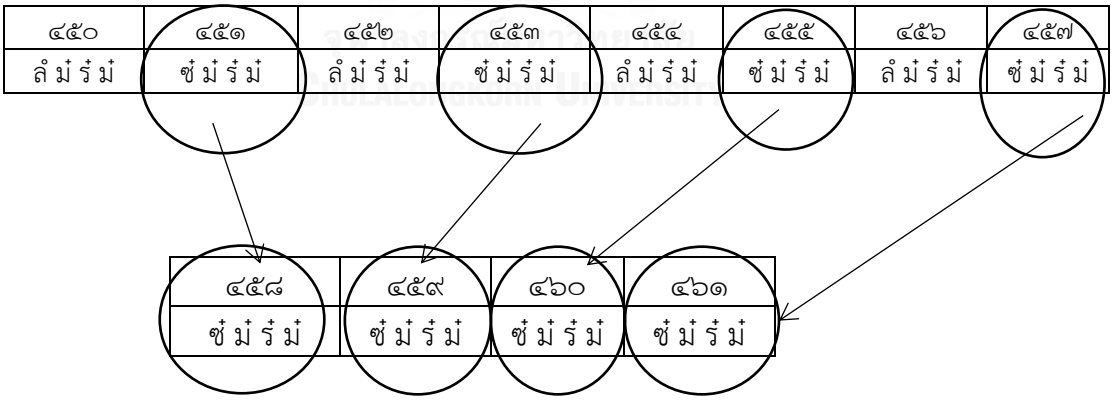
ลักษณะการดำเนินทำนอง

๔๕๘	๔๕๙	๔๖๐	๔๖๑
ซ˙ ม˙ ร˙ ม˙	ซ˙ ม˙ ร˙ ม˙	ซ˙ ม˙ ร˙ ม˙	ซ˙ ม˙ ร˙ ม˙

เมื่อพิจารณาทำนองดังกล่าวอย่างละเอียด พบว่าทำนองดังกล่าวเป็นการทอนทำนองห้องสุดท้ายของวรรคก่อนหน้าซึ่งมีลักษณะในการบรรเลงเป็นกลุ่ม ๔ กลุ่ม ดังนั้น เมื่อทำนองเคลื่อนที่มาถึงทำนองของวรรคดังกล่าวทำนองวรรคดังกล่าวที่นำมาจากการตัดทำนองในวรรคก่อนหน้าจะต้องมีลักษณะในการบรรเลงเป็นกลุ่มสี่กลุ่มด้วย ซึ่งทำนองลักษณะดังกล่าวมีลักษณะการบรรเลงในรูปแบบของการเก็บและมีการยืนเสียงด้วยเสียงมีสูงสุด

แสดงถึงลักษณะที่มาของทำนองซึ่งมาจากการตัดทำนองในวรรคสุดท้าย

ทำนองก่อนหน้าห้องที่ ๔๕๐ ถึงห้องที่ ๔๕๗



จะเห็นได้ถึงที่มาของทำนองของวรรคดังกล่าว ซึ่งทำนองจะบรรเลงเป็นกลุ่ม ๔ กลุ่ม ซึ่งแต่ละกลุ่มจะมีลักษณะที่บรรเลงเหมือนกัน โดยจะเริ่มต้นเสียง ซอลสูงสุด จากนั้นจะเคลื่อนที่ไปยังเสียงมีสูงสุด และเคลื่อนที่ไปยังเสียงเรสูงสุด และจบในเสียงมีสูงสุด ซึ่งจะเห็นว่าเสียงที่สำคัญในวรรคดังกล่าวก็ยังเป็นเสียงมีสูงสุด ซึ่งจะเห็นได้ว่าทำนองดังกล่าวเป็นทำนองที่ถึงจุดอิ่มตัวที่สุดของทำนอง ดังนั้นทำนองในวรรคต่อไปอาจเป็นทำนองรูปแบบอื่น หรืออาจให้ความสำคัญกับเสียงอื่นก็อาจเป็นได้

เปรียบเทียบความแตกต่างระหว่างการบรรเลงและโน้ตที่บันทึก

๔๕๘	๔๕๙	๔๖๐	๔๖๑
ซ˙ ม˙ ร˙ ม˙	ซ˙ ม˙ ร˙ ม˙	ซ˙ ม˙ ร˙ ม˙	ซ˙ ม˙ ร˙ ม˙

เมื่อพิจารณาเปรียบเทียบความแตกต่างระหว่างโน้ตที่บันทึกกับทำนองที่บรรเลงพบว่าการบรรเลงจะบรรเลงตามโน้ตที่บันทึกไว้ทุกประการ

จับที่ ๓ ห้องที่ ๔๖๒ ถึงห้องที่ ๔๖๕

๔๖๒	๔๖๓	๔๖๔	๔๖๕
ด˙ ร˙ ด˙ ม˙	ด˙ ร˙ ด˙ ม˙	ด˙ ร˙ ด˙ ม˙	ด˙ ร˙ ด˙ ม˙

การใช้กลวิธีพิเศษ

ทำนองดังกล่าวไม่พบการใช้กลวิธีพิเศษหากแต่ทำนองเกือบทั้งหมดจะบรรเลงใน ระดับเสียงสูงสุดซึ่งจะมีลักษณะทำนองที่ค่อนข้างเร็ว โดยจะกล่าวต่อไปในลักษณะการดำเนินทำนอง

ลักษณะการดำเนินทำนอง

ทำนองดังกล่าวพบว่าลักษณะการดำเนินทำนองมีลักษณะเป็นทำนองเก็บ ซึ่งทำนอง มีลักษณะการบรรเลงเป็นกลุ่ม ซึ่งการบรรเลงจะบรรเลงเป็น ๔ กลุ่มโดยการบรรเลงจะมีลักษณะที่เหมือนกันซึ่งที่ได้กล่าวทิ้งท้ายไว้ในทำนองก่อนหน้าว่าทำนองได้มาถึงจุดอิ่มตัว และทำนองในวรรคต่อไปจะมีลักษณะการดำเนินทำนองในรูปแบบอื่นหรือให้ความสำคัญกับเสียงอื่น

แสดงลักษณะการแบ่งกลุ่ม ๔ กลุ่ม

กลุ่มที่ ๑	กลุ่มที่ ๒	กลุ่มที่ ๓	กลุ่มที่๔
๔๖๒	๔๖๓	๔๖๔	๔๖๕
ด˙ ร˙ ด˙ ม˙	ด˙ ร˙ ด˙ ม˙	ด˙ ร˙ ด˙ ม˙	ด˙ ร˙ ด˙ ม˙

เมื่อพิจารณาพบว่าทำนองดังกล่าวไม่ได้เป็นไปตามรูปแบบของการเปลี่ยนทำนองหลังจุดอิ่มตัวแต่ไว้ จะเห็นได้ว่าทำนองยังมีการเพิ่มความถี่อยู่ ซึ่งนับเป็นความชาญฉลาดของผู้ประพันธ์ที่ได้ทำการเพิ่มความถี่ให้เกินจุดอิ่มตัว โดยยังให้ความสำคัญกับเสียงมีสูงสุดอยู่หากแต่จะลดความเข้มข้นของเสียงมีสูงสุดไปพร้อมๆกัน โดยจะใช้เสียงเรสูงสุดเข้ามาอยู่ในตำแหน่งที่สองของห้อง

แสดงการลดความเข้มข้นของเสียงมีสูงสุดโดยใช้เสียงเรสูงสุดมาลดความเข้มข้น

๔๖๒	๔๖๓	๔๖๔	๔๖๕
ด˙ ร˙ ด˙ ม˙	ด˙ ร˙ ด˙ ม˙	ด˙ ร˙ ด˙ ม˙	ด˙ ร˙ ด˙ ม˙

ทำนองดังกล่าวจะใช้เสียงโดสูงสุดเป็นฐานในการดำเนินทำนองซึ่งจะพบการใช้เสียงโดสูงสุดทุกห้องห้องละสองครั้งรวมแปดครั้งในสี่ห้อง หากแต่เสียงที่เป็นหลักของทำนองดังกล่าวไม่ใช่เสียงโดสูงสุด แต่เป็นเสียงมีสูงสุด ดังนั้นจะเห็นได้ว่าทำนองได้ดำเนินมาเกินจุดอิ่มตัวของทำนอง ดังนั้นทำนองในวรรคถัดไปจะพบกับการเปลี่ยนรูปแบบการดำเนินทำนองอย่างเป็นแน่ ซึ่งจะได้กล่าวต่อไปในวรรคต่อไป

เปรียบเทียบความแตกต่างระหว่างการบรรเลงและโน้ตที่บันทึก

๔๖๒	๔๖๓	๔๖๔	๔๖๕
ด˙ ร˙ ด˙ ม˙	ด˙ ร˙ ด˙ ม˙	ด˙ ร˙ ด˙ ม˙	ด˙ ร˙ ด˙ ม˙

เมื่อพิจารณาเปรียบเทียบความแตกต่างระหว่างโน้ตที่บันทึกกับทำนองที่บรรเลง พบว่าการบรรเลงจะบรรเลงตามโน้ตที่บันทึกไว้ทุกประการ

จะเห็นได้ว่า จับที่ ๓ ห้องที่ ๔๖๒ ถึงห้องที่ ๔๖๕ ไม่พบการใช้กลวิธีพิเศษ ลักษณะการดำเนินทำนอง ทำนองจะบรรเลงในลักษณะการเก็บทำนองและบรรเลงเป็นกลุ่ม ๔ กลุ่มซึ่ง แต่ละกลุ่มจะบรรเลงเหมือนกัน โดยทำนองจะใช้เสียงมีสูงสุดเป็นหลัก โดยใช้เสียงเรสูงสุดลด ความเจื่อจางของเสียงมีสูงสุด และใช้เสียงโดสูงสุดเป็นฐานของทำนอง เปรียบเทียบความแตกต่างระหว่างการบรรเลงและโน้ตที่บันทึก การบรรเลงจะบรรเลงตามโน้ตที่บันทึก

จับที่ ๓ ห้องที่ ๔๖๖ ถึงห้องที่ ๔๗๑

๔๖๖	๔๖๗	๔๖๘	๔๖๙	๔๗๐	๔๗๑
ด˙ ร˙ ม˙ ด˙	ร˙ ม˙ ร˙ ม˙	ด˙ ร˙ ม˙ ด˙	ล˙ ร˙ ด˙ ล˙	ซ˙ ล˙ ด˙ ล˙	ด˙ ล˙ ม˙ ร˙

Chulalongkorn University

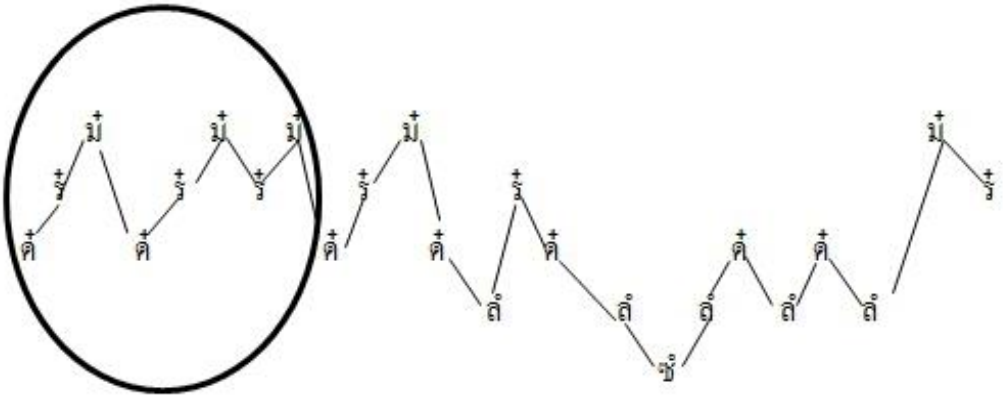
การใช้กลวิธีพิเศษ

ทำนองดังกล่าวมีลักษณะเป็นทำนองเก็บ ไม่พบการใช้กลวิธีพิเศษแต่อย่างใด

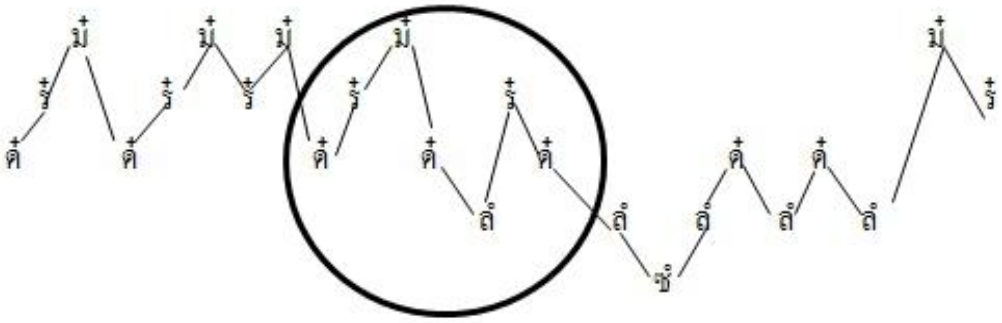
ลักษณะการดำเนินทำนอง

ทำนองเริ่มต้นด้วยเสียงโดสูงสุดเคลื่อนที่ไปยังเสียงมีสูงสุดผ่านเสียงเรสูงสุด และมีบรรเลงขึ้นลงในเสียงโดสูงสุดเสียงเรสูงสุด ทั้งจะเห็นว่าเสียงมีสูงสุดที่ยังคงส่งผลกับทำนองอยู่จึงจะเห็นได้ว่าทำนองในช่วงต้นจะบรรเลงไปมาระหว่างเสียงโดสูงสุดเสียงเรสูงสุด และเสียงมีสูงสุด ซึ่งจะเห็นการให้ความสำคัญสองเสียงคือเสียงโดสูงสุดและเสียงมีสูงสุด

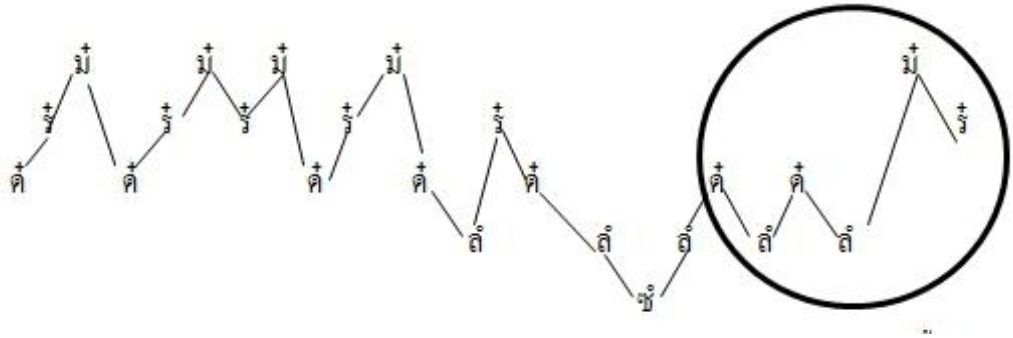
แสดงทำนองที่บรรเลงไปมาระหว่างเสียงมีสูงสุดและเสียงโดสูงสุดในช่วงแรก



จากนั้นจะเห็นได้ว่าทำนองเริ่มมีการเคลื่อนลง โดยจะเริ่มเคลื่อนที่ลงมายังเสียงลาสูง จากนั้นทำนองลงมาเสียงซอลสูง ทั้งนี้เสียงซอลสูงที่ปรากฏนั้นเป็นฐานทำนองในการดันตัวทำนองเพื่อให้ทำนองดำเนินในวิถีขึ้นอีกครั้งดังปรากฏรูปทำนองดังนี้



ทำนองที่เคลื่อนตัวขึ้นจะไม่ได้เคลื่อนตัวทำนองขึ้นไปยังเสียงสูงในทีเดียว แต่ค่อยๆ เคลื่อนตัวขึ้นไปในคล้ายกับการไต่บันไดขึ้นไปทีละขั้นของทำนอง โดยจะย้ำทำนองในเสียงโดสูงสุดและเสียงลาสูงอีกครั้งก่อนจะขึ้นไปยังเสียงมีสูงสุด และจบทำนองด้วยเสียงเรสูงสุด



จะเห็นได้ว่า ทำนองดังกล่าวมีการเริ่มในระดับเสียงสูงสุดและมีการย้ำไปมาในระดับเสียงสูงสุด จากนั้นมีการเคลื่อนทำนองลงมาในระดับเสียงที่ต่ำลงโดยวนเสียงไปมาระหว่างเสียงโดสูงสุดและเสียงลาสูงก่อนจะไปจบในระดับเสียงสูงสุดอีกครั้งในเสียงมีสูงสุด และเสียงเรสูงสุด

เปรียบเทียบความแตกต่างระหว่างการบรรเลงและโน้ตที่บันทึก

๔๖๖	๔๖๗	๔๖๘	๔๖๙	๔๗๐	๔๗๑
ด˙ ร˙ ม˙ ด˙	ร˙ ม˙ ร˙ ม˙	ด˙ ร˙ ม˙ ด˙	ล ร˙ ด˙ ล	ซ ล ด˙ ล	ด˙ ล ม˙ ร˙

เมื่อพิจารณาเปรียบเทียบความแตกต่างระหว่างโน้ตที่บันทึกกับทำนองที่บรรเลงพบว่าการบรรเลงจะบรรเลงตามโน้ตที่บันทึกไว้ทุกประการ

จับที่ ๓ ห้องที่ ๔๖๖ ถึงห้องที่ ๔๗๑ ไม่พบการใช้กลวิธีพิเศษ การดำเนินทำนองบรรเลงในระดับเสียงสูงสุดในช่วงต้นจากนั้นเคลื่อนลงในระดับเสียงต่ำและจะขึ้นไปจบทำนองในระดับเสียงสูงสุดอีกครั้ง เปรียบเทียบความแตกต่างระหว่างการบรรเลงและโน้ตที่บันทึกการบรรเลงพบว่าเหมือนโน้ตที่บันทึกทุกประการ ท่วงทำนองที่แสดงให้เห็นอารมณ์ของบทเพลง จะแสดงถึงตัวจับที่เห็นตัวถูกจับเริ่มอ่อนแรงหากแต่ยังไม่ปักใจเชื่อ จะเห็นได้ว่ารูปทำนองที่บรรเลงในรูปทำนองเก็บซึ่งไม่มีลักษณะการซ้ำจะจบในระดับเสียงสูงสุด

จับที่ ๓ ห้องที่ ๔๗๒ ถึงห้องที่ ๔๗๙

๔๗๒	๔๗๓	๔๗๔	๔๗๕	๔๗๖	๔๗๗	๔๗๘	๔๗๙
ซ ด ร ม	ซ ม ล ซ	ด˙ ล ด˙ ซ	ล ม ซ ร	ล ท ด˙ ร˙	ม˙ ร˙ ด˙ ท	ล ซ ล ท	ด˙ ร˙ – ร̲˙

การใช้กลวิธีพิเศษ

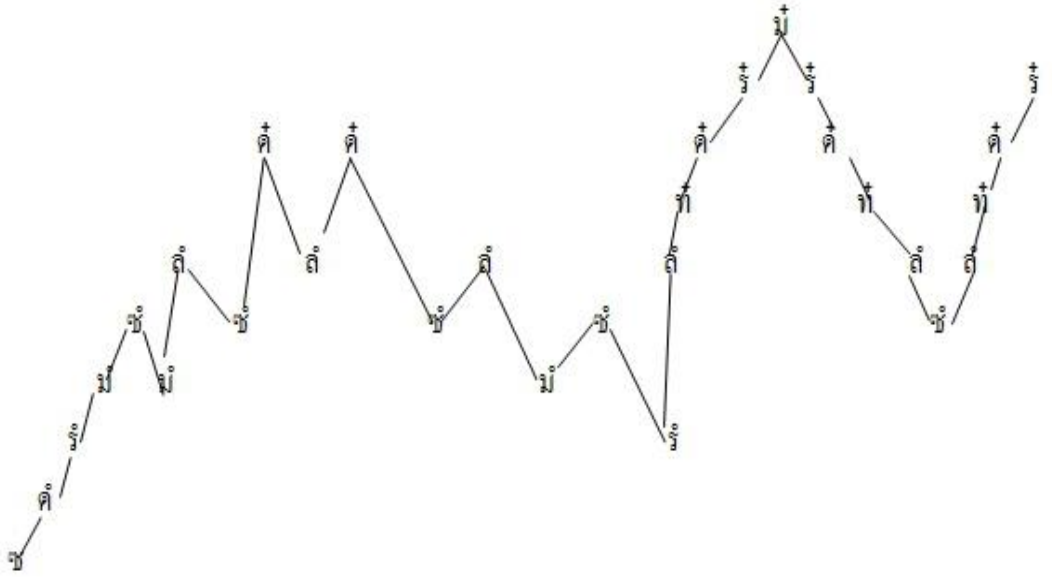
ในทำนองดังกล่าวเป็นทำนองเก็บ ซึ่งไม่พบการใช้กลวิธีพิเศษแต่อย่างใด

ลักษณะการดำเนินทำนอง

๔๗๒	๔๗๓	๔๗๔	๔๗๕	๔๗๖	๔๗๗	๔๗๘	๔๗๙
ซ ด ร ม	ซ ม ล ซ	ด˙ ล ด˙ ซ	ล ม ซ ร	ล ท ด˙ ร˙	ม˙ ร˙ ด˙ ท	ล ซ ล ท	ด˙ ร˙ – ร̲˙

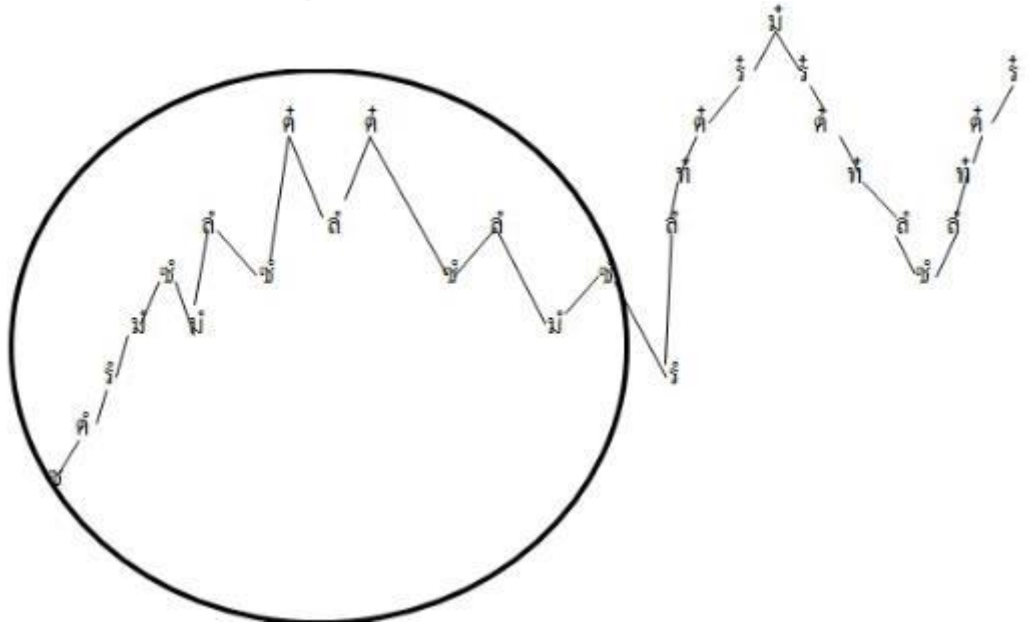
ทำนองดังกล่าวถือได้ว่าเป็นทำนองเก็บช่วงสุดท้ายของเพลง ทำนองได้เริ่มในระดับเสียงปกติ ซึ่งเมื่อพิจารณาจากทำนองก่อนหน้าจะพบว่าทำนองในวรรคก่อนหน้า จะจบในเสียงเรสูงสุด ซึ่งเมื่อทำนองได้เคลื่อนที่มาถึงวรรคดังกล่าวทำนองจะเริ่มในเสียงซอลปกติ ถือได้ว่าทิ้งระยะห่างของระดับเสียงเป็นอย่างมาก ทำให้อารมณ์เพลงลุ่มลึกยิ่งขึ้น

เมื่อเริ่มทำนองในระดับเสียงซอลปกติ แน่นอนว่ารูปทำนองจะต้องมีลักษณะที่ขึ้นไปในระดับเสียงสูงอย่างแน่นอน หากทำนองยังคงลงต่ำอีกจะทำให้ทำนองจมหายไปไม่น่าฟัง การไต่ทำนองเริ่มจากเสียงซอลธรรมดา จากนั้นเคลื่อนที่ขึ้นไปในเสียงโดสูง เสียงเรสูง และเสียงมีสูง ซึ่งเป็นการไล่ทำนองขึ้น ปรากฏเส้นทำนองดังนี้



จะเห็นว่าทำนองทั้งหมดมีความกว้างของระดับเสียงเป็นอย่างมาก เนื่องจากเป็นทำนองเก็บซึ่งการเคลื่อนที่โดยใช้ความห่างของเสียงมาก วิธีการเคลื่อนที่ของเสียงจะแบ่งเป็นสองช่วงใหญ่โดยช่วงแรกการเคลื่อนที่จะมีลักษณะที่กระโดดของเสียงเพื่อไต่เสียงขึ้นไปเรื่อยๆ

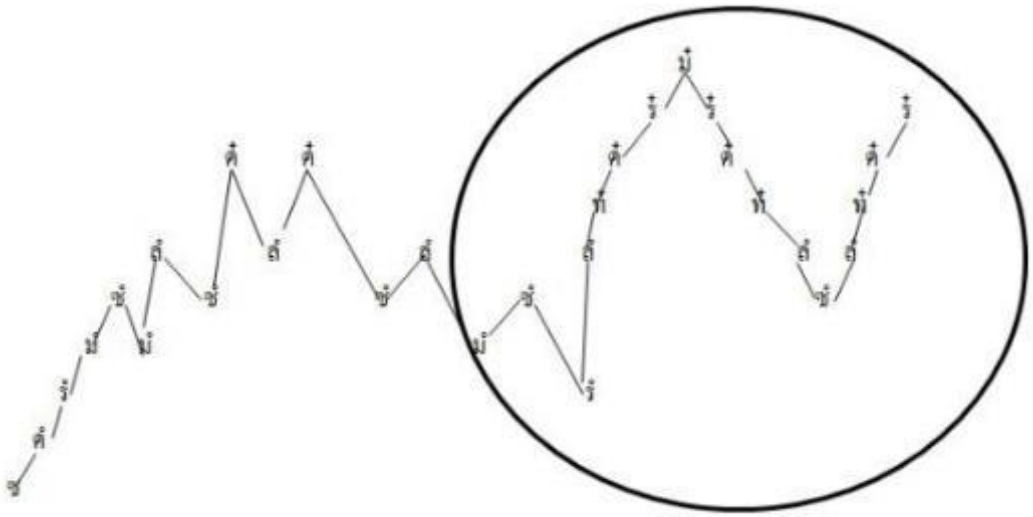
แสดงทำนองของการเคลื่อนที่ในช่วงแรกที่ทำนองช่วงแรก



จะเห็นได้ว่าทำนองเมื่อมีการไล่เสียงขึ้นในห้องแรก ในห้องถัดไปจะใช้ การกระโดดของเสียง ทำนองเริ่มต้นที่เสียงซอลสูงจากนั้นลงมายังเสียงมีสูง และผันเสียงขึ้นไปยังเสียงลาสูง และตกลงมาในเสียงลาสูง ซึ่งรูปแบบดังกล่าวยังมีต่อเนื่องไปอีกโดยห้องถัดไป รูปทำนองจะขึ้นสูงไปยังเสียงโดสูงสุด ซึ่งเป็นเสียงที่ห่างกับเสียงซอลสูงพอสมควรจากนั้นทำนองจะตกลงมาที่เสียงลาสูงและขึ้นไปยังเสียงโดสูงสุดอีกครั้ง จากนั้นตกลงมาเสียงที่ต่ำกว่าคือเสียงซอลสูง

ในทำนองของช่วงที่สองลักษณะทำนองจะมีการไล่เสียงขึ้นไปในเสียงสูงจากนั้นไล่เสียงต่ำลงมาไล่ขึ้นไปอีกครั้งและหยุดทำนองอย่างกะทันหัน

แสดงทำนองของการเคลื่อนที่ในช่วงแรกที่ทำนองช่วงแรก



จะเห็นได้ว่าทำนองช่วงแรกจบในเสียงเรสูง จากนั้นทำนองจะมีลักษณะการพุ่งตัวสูงขึ้นโดยเริ่มจากเสียงลาสูง และไล่เรียงเสียงไปยังเสียงทีสูง โดสูงสุด เรสูงสุดและขึ้นไปถึงเสียงมีสูงสุด จากนั้นเคลื่อนที่ลงมาโดยใช้เสียงรูปแบบเดิมในการเคลื่อนที่ผ่านเสียงเรสูงสุด โดสูงสุด ทีสูง ลาสูง และเสียงซอลสูง จากนั้นทำนองสุดท้ายมีลักษณะที่พุ่งขึ้นไปอีกครั้ง โดยผ่านเสียงลาสูง เสียงทีสูง โดสูง และจบในเสียงเรสูงสุด ลักษณะการจบของทำนองในห้องสุดท้ายนั้นจะไม่จบเต็มห้อง ดังนั้นรูปทำนองจะมีความรู้สึกในการเคลื่อนที่สูงขึ้นและหายไป

ดังนั้นเมื่อพิจารณาตามรูปแบบทำนองพบว่าวิธีการจบทำนองเป็นรูปแบบที่ทำให้ทำนองวิ่งขึ้นสูงและตัดอารมณ์อย่างกะทันหัน

เปรียบเทียบความแตกต่างระหว่างการบรรเลงและโน้ตที่บันทึก

๔๗๒	๔๗๓	๔๗๔	๔๗๕	๔๗๖	๔๗๗	๔๗๘	๔๗๙
ซ ด ร ม	ซ ม ล ซ	ด ล ด ซ	ล ม ซ ร	ล ท ด ร	ม ร ด ท	ล ซ ล ท	ด ร –ร

เมื่อพิจารณาเปรียบเทียบความแตกต่างระหว่างโน้ตที่บันทึกกับทำนองที่บรรเลงพบว่าการบรรเลงจะบรรเลงตามโน้ตที่บันทึกไว้ทุกประการ

จะเห็นได้ว่าจับที่ ๓ ห้องที่ ๔๗๒ ถึงห้องที่ ๔๗๙ ไม่พบการใช้กลวิธีพิเศษแต่อย่างใด ทำนองจะมีลักษณะเป็นทำนองเก็บ ซึ่งในช่วงแรกจะมีการเคลื่อนที่เป็นรูปขึ้นลง และในช่วงหลังจะมีลักษณะทำนองที่ไล่เรียงเสียงขึ้นและลงและตัดทำนองอย่างกะทันหัน เปรียบเทียบความแตกต่างระหว่างการบรรเลงและโน้ตที่บันทึก การบรรเลงจะบรรเลงเหมือนกับโน้ตที่บันทึกทุกประการ

จับที่ ๓ ห้องที่ ๔๗๙ ถึงห้องที่ ๔๘๙

๔๗๙	๔๘๐	๔๘๑	๔๘๒	๔๘๓	๔๘๔	๔๘๕	๔๘๖
ด ร – ร	- - - -	- - - ร	- - - -	- - - ร	ม ร ม ร	มรมรม ร	- - - -

๔๘๗	๔๘๘	๔๘๙
- - - ซ	- - - -	- - - ซ

การใช้กลวิธีพิเศษ

กลวิธีพิเศษพบการโหยเสียงขึ้น เสียงเรสูงสุด และในช่วงหลังวรรคมีการเป่าขึ้นไปยังเสียงมีสูงสุดและสลับไปมาระหว่างเสียงเรสูงสุดและเสียงมีสูงสุด โดยเพิ่มความถี่ให้มีความเร็วขึ้น ในขณะ? เปลี่ยนจากเสียงเรสูงสุดไปยังเสียงมีสูงสุดใช้กลวิธีพิเศษในการค่อยๆ เปิดนิ้ว โดยเปิดนิ้วทีละน้อยพร้อมกับบีบริมฝีปาก เพื่อให้เสียงค่อยๆเอื้อนขึ้นอย่างช้า จนถึงเสียงมี ฉ๖ไม่ใช้วิธีในการเปิดนิ้วแบบตรงๆ ซึ่งจะทำให้บทเพลงฟังดูแข็งไม่มีความนุ่มนวล

ลักษณะการดำเนินทำนอง

๔๗๙	๔๘๐	๔๘๑	๔๘๒	๔๘๓	๔๘๔	๔๘๕	๔๘๖
ด ร – ร	- - - -	- - - ร	- - - -	- - - ร	ม ร ม ร	มรมรม ร	- - - -

๔๘๗	๔๘๘	๔๘๙
- - - ซ	- - - -	- - - ซ

การดำเนินทำนองใช้การลอยจังหวะ ในเสียงเรสูงสุดจากนั้นเป่าขึ้นไปยังเสียงมีสูงสุดและกลับลงมาในเสียงเดิม เป่าสลับสองเสียงเพิ่มความถี่มากขึ้นเรื่อย จนถึงจุดอิ่มตัว เมื่อทำนองถึงจุดอิ่มตัวที่สุด ทำนองจะเคลื่อนที่ขึ้นไปยังเสียงซอลสูง ซึ่งดังที่กล่าวทิ้งท้ายไว้ในวรรคก่อนหน้าเนื่องจากทำนองก่อนหน้ามีลักษณะทำนองในรูปแบบการเก็บทำนอง ซึ่งทำนองจะหยุดกระทันหัน เมื่อเคลื่อนที่มาถึงทำนองห้องดังกล่าวจะพบกับรูปแบบการลอยจังหวะ

ทั้งนี้ในรูปแบบของการดำเนินทำนองดังกล่าว ทำหน้าที่เพื่อรองรับรูปแบบการเก็บทำนองของห้องก่อนหน้า เพื่อให้บทเพลงมีความไพเราะ ทั้งนี้หากในทำนองก่อนหน้าที่บรรเลงในรูปแบบการเก็บทำนองมาอย่างรวดเร็ว เมื่อจบรูปแบบการเก็บและตัดทำนองเข้าสู่การเป่าเลียนเสียงพูดในตอนท้ายเลยนั้น จะทำให้บทเพลงฟังดูแข็ง หากแต่นำการลอยจังหวะรองรับทำนองเก็บดังกล่าวจะทำให้ทำนองเก็บที่วิ่งมาอย่างรวดเร็วได้รับการรองรับที่นุ่มนวล

จะเห็นได้ว่าในการดำเนินทำนองดังกล่าวในช่วงสุดท้าย ได้ใช้ยังเสียงสูงสุด คือเสียงซอลสูงสุด ทั้งนี้เสียงซอลสูงสุดทำหน้าที่บีบเสียงให้ขึ้นเสียงสูงเพื่อเตรียมพร้อมให้รู้ว่าทำนองในวรรคถัดไป การดำเนินทำนองที่เปลี่ยนแปลงไป

เปรียบเทียบความแตกต่างระหว่างการบรรเลงและโน้ตที่บันทึก

เมื่อเปรียบเทียบการบรรเลงกับโน้ตที่บันทึกไว้จะพบว่าโน้ตที่บันทึกไว้นั้นจะลอยในเสียงเรสูงสุดและเพิ่มความถี่อย่างรวดเร็ว ซึ่งจะเพิ่มความถี่โดยการเปิดปิดนิ้วอย่างรวดเร็วในห้องที่ ๔๘๔

แสดงการเพิ่มความถี่อย่างรวดเร็ว

๔๗๙	๔๘๐	๔๘๑	๔๘๒	๔๘๓	๔๘๔	๔๘๕	๔๘๖
ด̇ ร̇ – ร̲	- - - -	- - - ร̲	- - - -	- - - ร̲	ม̇ ร̇ ม̇ ร̇	ม̇ร̇ม̇ร̇ม̇ ร̲	- - - -

๔๘๗	๔๘๘	๔๘๙
- - - ซ̲	- - - -	- - - ซ̲

หากแต่ทำนองที่บรรเลงนั้นจะค่อยเพิ่มความถี่ของการเป่าเสียงมีสูงสุดและเสียงเรสูงสุดทีละน้อย ซึ่งเมื่อมองถึงภาพรวมทั้งหมดโครงสร้างเดิมของทำนองก็ยังคงอยู่ไม่ได้ผิดแปลกไปจากเดิม

แสดงทำนองของการบรรเลง

ด̇ ร̇ – ร̲	- - - -	- - - ร̲	- - - -	- - - ร̲	- - - ม̲	- - - ร̲	- - - ม̲

- - - ร̲	- ม̲ – ร̲	- ม̲ – ร̲	ม̲ ร̲ ม̲ ร̲	ม̲ร̲ม̲ร̲ม̲ ร̲	- - - -	- - - -	- - - ซ̲

จะเห็นได้ว่าทำนองมีการเพิ่มความถี่ที่ช้ากว่าแต่ว่าโครงสร้างของทำนองจะยังคงเดิม โดยจะเริ่มลอยจังหวะในเสียงเรสูงสุด เพิ่มความถี่ และเคลื่อนทำนองไปยังเสียงซอลสูงสุด ดังที่ได้กล่าวเอาไว้ในข้างต้น

จะเห็นได้ว่า จับที่ ๓ ห้องที่ ๔๗๙ ถึงห้องที่ ๔๘๙ ใช้กลวิธีพิเศษในการเอื้อนเสียง ลักษณะการดำเนินทำนองจะเป็นการลอยจังหวะ ในเสียงเรสูงสุดและเพิ่มความถี่และจบทำนองในระดับเสียงซอลสูงสุด เปรียบเทียบความแตกต่างระหว่างการบรรเลงและโน้ตที่บันทึก ทำนอง การบรรเลงจะมีการเพิ่มความถี่ที่ช้ากว่าโน้ตที่บันทึก ท่วงทำนองที่แสดงให้เห็นอารมณ์ของบทเพลงแสดงถึงการลอยของตัวจับและตัวถูกจับ

จับที่ ๓ ห้องที่ ๔๙๐ ถึงห้องที่ ๕๑๒

๔๙๐	๔๙๑	๔๙๒	๔๙๓	๔๙๔	๔๙๕	๔๙๖	๔๙๗
- - - x	- - - x	- ร̇ – ร̇	- - ล ร.	- x – ร̇	- ล. – ร̲	- - - -	- - - ร̲

๔๙๘	๔๙๙	๕๐๐	๕๐๑	๕๐๒	๕๐๓	๕๐๔	๕๐๕
ม̇ ร̇ ม̇ ร̇	ม̇ร̇ม̇ร̇ม̇ ร̲	- - - ซ̇	- - - ซ̇.	- x – ร̇	- - ซ̇ ร̇	- - ล ร̇	- x – ร̇

๕๐๖	๕๐๗	๕๐๘	๕๐๙	๕๑๐	๕๑๑	๕๑๒
- ล – ล	- x – ร̲	- - - -	- - - ร̲	ม̇ ร̇ ม̇ ร̇	ม̇ร̇ม̇ร̇ม̇ ร̇	- - - ซ̇

การใช้กลวิธีพิเศษ

ทำนองดังกล่าวเป็นการบรรเลงเสียงพูด ซึ่งเลียนเสียงคำพูดทำนองห้องที่ ๔๙๒ และห้องที่ ๕๐๒ ถึงห้องที่ ๕๐๗ ซึ่งทำนองเลียนเสียงพูดที่ว่า “จับตัวให้ติดตีให้ตาย” และ “จับตัวให้ติดตีให้แทบตาย”

โดยกลวิธีที่พบคือการสะเดาะสองเสียง ในเสียงเรสูงสุดซึ่งการสะเดาะดังกล่าวตรงกับการเลียนคำพูดที่ว่า “ตัว” โดยการเลียนเสียงคำพูดนอกเหนือจากนั้นไม่พบการใช้กลวิธีพิเศษใดๆ รายละเอียดในการเป่าเลียนเสียงคำพูดนั้นจะได้กล่าวต่อไปโดยละเอียดในทำนองต่อไป

ลักษณะการดำเนินทำนอง

๔๙๐	๔๙๑	๔๙๒	๔๙๓	๔๙๔	๔๙๕	๔๙๖	๔๙๗
- - - x	- - - x	- ร̇ – ร̇	- - ล ร.	- x – ร̇	- ล. – ร̲	- - - -	- - - ร̲

๔๙๘	๔๙๙	๕๐๐	๕๐๑	๕๐๒	๕๐๓	๕๐๔	๕๐๕
ม̇ ร̇ ม̇ ร̇	ม̇ร̇ม̇ร̇ม̇ ร̲	- - - ซ̇	- - - ซ̇.	- x – ร̇	- - ซ̇ ร̇	- - ล ร̇	- x – ร̇

๕๐๖	๕๐๗	๕๐๘	๕๐๙	๕๑๐	๕๑๑	๕๑๒
- ล – ล	- x – ร̲	- - - -	- - - ร̲	ม̇ ร̇ ม̇ ร̇	ม̇ร̇ม̇ร̇ม̇ ร̇	- - - ซ̇

ทำนองดังกล่าวเป็นการเป่าเลียนเสียงพูดคำว่า “จับตัวให้ติดตีให้ตาย” และ “จับตัวให้ติดตีให้แทบตาย” โดยเมื่อเป่าเลียนเสียงคำพูดดังกล่าวแล้วทำนองจะลอยจังหวะในเสียงเรสูงสุด และเพิ่มความถี่ด้วยเสียงมีสูงสุด และจะจบช่วงด้วยเสียงซอลสูงสุด

ในช่วงแรกพบการหยุดทำนอง ๒ ห้องเพลง ซึ่งทั้งนี้การหยุดทำนองดังกล่าวเป็นการหยุดอารมณ์ทั้งหมด เมื่อกระบวนการหยุดเกิดขึ้นจะทำให้รู้สึกว่าจะมีทำนองที่จะบรรเลงหลังจากนี้ ซึ่งจะเพิ่มจุดสนใจในตัวบทเพลง และเมื่อเคลื่อนที่ต่อไปจะพบกับการลียนเสียงพูด “จับตัวให้ติดตีให้ตาย” ในครั้งแรกของทำนอง

แสดงการเปรียบเทียบการเลียนคำพูดในครั้งแรก

๔๙๐	๔๙๑	๔๙๒	๔๙๓	๔๙๔	๔๙๕	๔๙๖	๔๙๗
- - - x	- - - x	- ร̇ – ร̇	- - ลำ ร̇.	- x – ร̇	- ลำ. – ร̇	- - - -	- - - ร̇
- - - x	- - - x	- จับ – ตัว	- - ให้ ติด	- x – ตี	- ให้ – ตาย	- - - -	- - - ร̇

สำหรับเสียงเรสูงสุด ออกเสียงคำว่า “จับ” การสะเดาะเสียงเรสูงสุดออกเสียง คำว่า “ตัว” เสียงลาสูง ออกเสียงคำว่า “ให้” เสียงเรสูง และออกเสียงคำว่า “ติด” จากนั้นพบกับเครื่องหมายหยุด ซึ่งเป่าเลียนเสียงพูดในคำว่าติดนั้นจะต้องออกเสียงให้สั้น เพื่อให้ออกเสียงคำว่าติดอย่างชัดเจน จากนั้นเสียงเรสูงสุด ออกเสียงคำว่า “ตี” เสียงลาสูง ออกเสียงคำว่า “ให้” และเสียงเรสูงสุดเสียงสุดท้ายออกเสียงคำว่า “ตาย” เมื่อสิ้นสุดคำว่า “ตาย”ทำนองทำการลอยจังหวะในเสียงเรสูงสุดประมาณหนึ่ง ใช้ความยาวของทำนองไม่มากนัก จากนั้นเอื้อนเสียงไปยังเสียงมีสูงสุดและเอื้อนลงมาเสียงเรสูงสุด เพิ่มความถี่เช่นนี้จนถึงจุดอิ่มตัวและเคลื่อนที่ทำนองไปยัง เสียงซอลสูงสุด และเป็นการจบการเป่าเลียนเสียงคำพูดในประโยคแรกของทำนอง

ประโยคที่ ๒ เลียนเสียงคำพูดที่ว่า “จับตัวให้ติดตีให้แทบตาย” ซึ่งในคำพูดนี้มีหนึ่งคำที่เพิ่มเข้ามา คือคำว่า “แทบ”ลักษณะการบรรเลงจะเหมือนกันกับประโยคแรกคือ การเป่าเลียนเสียงพูด และเมื่อจบประโยคของการพูดจะลอยจังหวะในเสียงเรสูงสุด เพิ่มความถี่ไปมากับเสียงมีสูงสุด และจบทำนองด้วยเสียงซอลสูงสุด

แสดงทำนองการเป่าเลียนเสียงพูดในประโยคที่ ๒

๕๐๒	๕๐๓	๕๐๔	๕๐๕	๕๐๖	๕๐๗	๕๐๘	๕๐๙
- x – ร̇	- - ซ̇ ร̇	- - ลำ ร̇	- x – ร̇	- ลำ – ลำ	- x – ร̇	- - - -	- - - ร̇
- x – จับ	- - - ตัว	- - ให้ ติด	- x – ตี	-ให้ – แทบ	- x – ตาย	- - - -	- - - ร̇

จะเห็นได้ว่าทำนองในประโยคที่ ทำนองจะเพิ่มคำว่า “แทบ” โดยซึ่งเมื่อเทียบคำพูดของแต่ละเสียง โดยเริ่มตั้งแต่ ห้องที่ ๕๐๒ โดยในห้องแรกจะพบกับการหยุดทั้งนี้ เพื่อทำให้เกิดการแยกอย่างชัดเจนในระหว่างสองประโยคซึ่งจะปิดท้ายของประโยคด้วยการลอยทำนองของทั้งสองอัน ดังนั้น การใช้ตัวหยุดเพื่อห้ามเสียงเพื่อจะได้แยกทั้งสองประโยคออกจากกันอย่างเห็นได้ชัด จากนั้น

ทำนองในเสียงเรสูงสุด จะออกเสียงคำว่า “จับ” และเมื่อทำนองเคลื่อนที่มายังห้องที่ ๕๐๓ ซึ่งในห้องดังกล่าวพบว่ามีการใช้ตัวโน้ต ๒ ตัว ซึ่งเมื่อเปรียบเทียบกับคำพูดและอนุมานจากช่องไฟ อนุมานได้ว่าในห้องดังกล่าวจะต้องเป็นคำพูดคำว่า “ตัว” ซึ่งคำว่า “ตัว” จะต้องใช้ตัวโน้ตเพียงตัวเดียว

แต่เมื่อพิจารณาควบคู่กับในประโยคที่ ๑ พบว่าคำว่าตัวของประโยคที่หนึ่ง ใช้โน้ตสองตัวเช่นเดียวกันหากแต่คำว่า “ตัว” ในประโยคที่ ๑ นั้นจะใช้เสียงเรสูงสุดแต่ในประโยคที่ ๒ ใช้เสียงซอลสูงสุดกับเสียงเรสูงสุด ซึ่งเป็นการปรุงแต่งเสียงของทำนองเพื่อไม่ให้เกิดการซ้ำทำนอง ซึ่งจะสังเกตได้ว่า จริงอยู่ที่คำว่า “ตัว” จะมีเสียงในการเสดาะเสียงเรสูงสุด ดังนั้นคำว่า “ตัว” ของ ทั้งสองประโยค จะใช้เสียงที่ไม่เหมือนกัน หากแต่การลงท้ายของเสียงจะใช้เสียงเรสูงสุดเหมือนกัน ซึ่งจะแสดงได้ดังนี้

แสดงการเปรียบเทียบการใช้เสียงแทนคำว่า “ตัว”

ประโยคที่ ๑

๔๙๐	๔๙๑	๔๙๒	๔๙๓	๔๙๔	๔๙๕	๔๙๖	๔๙๗
- - - x	- - - x	- ร̇ – ร̇	- - ลำ ร̇.	- x – ร̇	- ลำ. – ร̲	- - - -	- - - ร̲
- - - x	- - - x	- จับ – ตัว	- - ให้ ติด	- x – ตี	- ให้ – ตาย	- - - -	- - - ร̲

ประโยคที่ ๒

๕๐๒	๕๐๓	๕๐๔	๕๐๕	๕๐๖	๕๐๗	๕๐๘	๕๐๙
- x – ร̇	- - ซ̇ ร̇	- - ลำ ร̇	- x – ร̇	- ลำ – ลำ	- x – ร̲	- - - -	- - - ร̲
- x – จับ	- - - ตัว	- - ให้ ติด	- x – ตี	-ให้ – แทบ	- x – ตาย	- - - -	- - - ร̲

ดังนั้น ทำนองทั้งสองในห้องที่ ๔๙๒ และในห้องที่ ๕๐๓ จะให้เสียงสอง ซึ่งเสียงสองเสียงจะแทนคำพูดคำว่า “ตัว” ซึ่งคำว่า “ตัว” ของทั้งสองทำนองนั้นจะมีลีลาในการให้เสียงที่แตกต่างกัน

จากนั้นเมื่อทำนองในห้องที่ ๕๐๔ ให้เสียงคำว่า “ให้ติด” ซึ่งจะใช้ เสียงลาสูงและเสียงเรสูง ซึ่งเมื่อเปรียบเทียบกับทำนองในประโยคแรก การใช้เสียงคำว่า “ให้ติด” จะใช้เสียงลาสูงและเสียงเรสูงสุดเช่นเดียวกัน และเมื่อพิจารณาตำแหน่งของโน้ตที่ให้เสียงก็พบว่าอยู่ในตำแหน่งเดียวกันทั้งประโยคที่ ๑ และประโยคที่สอง ตำแหน่งของโน้ตจะอยู่ที่ตำแหน่งท้ายห้อง หากแต่ในประโยคแรกเสียงเรสูงสุดพบเครื่องหมายการตัดเสียง แต่ในประโยคที่ ๒ ไม่พบเครื่องหมายตัดเสียง ดังนั้นคำว่า “ให้ติด” ในประโยคแรกนั้นมีลักษณะเสียงที่ฟังดู สั้นกว่าประโยคที่สอง แต่สัดส่วนของคำว่า “ให้ติด” ของทั้งสองประโยคนั้นก็ยังคงเท่าเดิม

แสดงการเปรียบเทียบการใช้เสียงแทนคำว่า “ให้ติด”

ประโยคที่ ๑

๔๙๐	๔๙๑	๔๙๒	๔๙๓	๔๙๔	๔๙๕	๔๙๖	๔๙๗
- - - x	- - - x	- ร๋ – ร๋	- - ลำ ร๋.	- x – ร๋	- ลำ. – ร๋	- - - -	- - - ร๋
- - - x	- - - x	- จับ – ตัว	- - ให้ ติด	- x – ตี	- ให้ – ตาย	- - - -	- - - ร๋

ประโยคที่ ๒

๕๐๒	๕๐๓	๕๐๔	๕๐๕	๕๐๖	๕๐๗	๕๐๘	๕๐๙
- x – ร๋	- - ซ๋ ร๋	- - ลำ ร๋	- x – ร๋	- ลำ – ลำ	- x – ร๋	- - - -	- - - ร๋
- x – จับ	- - - ตัว	- - ให้ ติด	- x – ตี	-ให้ – แทบ	- x – ตาย	- - - -	- - - ร๋

ห้องที่ ๕๐๕ พบเครื่องหมายหยุดในช่วงแรกของห้อง จากนั้นพบเสียงเรสูงสุดในห้อง ดังกล่าวเสียงเรสูงทำหน้าที่ให้เสียงของคำว่า “ตี”และเมื่อเปรียบเทียบกับประโยคแรกคำว่าตีของประโยคที่ ๒ ก็จะอยู่ในสัดส่วนเดียวกัน

เมื่อทำนองเคลื่อนที่มายังห้องที่ ๕๐๖ พบการใช้เสียงลาสูงสองครั้ง ซึ่งเสียงลาสูงเสียงแรกแทนเสียงของคำว่า “ให้” และเสียงลาสูงที่อยู่ในตำแหน่งท้ายห้องให้เสียงของคำว่าแทบซึ่งความแตกต่างของทั้งสองประโยคที่เป่าเลียนเสียงคำจะอยู่ตรงที่คำว่า “แทบ” เพราะเมื่อสังเกตจะพบว่าในประโยคแรกของทำนองจะไม่พบคำว่าแทบ แต่พบคำว่าแทบในประโยคที่ ๒ ซึ่งเป็นลีลาของทำนองที่บรรเลงเลียนคำพูดในครั้ง ๑ “จับตัวให้ติด ตีให้ตาย” และคำพูดในครั้งที่ ๒ จะเลียนคำพูดที่ว่า “จับตัวให้ติด ตีให้แทบตาย” ซึ่งเมื่อเป่าครบทั้งสองประโยคแล้วจะวนกลับมาทั้งหมดใหม่อีกครั้งดังที่จะได้กล่าวต่อไป

แสดงการเปรียบเทียบห้องที่ ๔๙๕ และห้องที่ ๕๐๖

ประโยคที่ ๑

๔๙๐	๔๙๑	๔๙๒	๔๙๓	๔๙๔	๔๙๕	๔๙๖	๔๙๗
- - - x	- - - x	- ร๋ – ร๋	- - ลำ ร๋.	- x – ร๋	- ลำ. – ร๋	- - - -	- - - ร๋
- - - x	- - - x	- จับ – ตัว	- - ให้ ติด	- x – ตี	- ให้ – ตาย	- - - -	- - - ร๋

ประโยคที่ ๒

๕๐๒	๕๐๓	๕๐๔	๕๐๕	๕๐๖	๕๐๗	๕๐๘	๕๐๙
- x – ร๋	- - ซ๋ ร๋	- - ลำ ร๋	- x – ร๋	- ลำ – ลำ	- x – ร๋	- - - -	- - - ร๋
- x – จับ	- - - ตัว	- - ให้ ติด	- x – ตี	-ให้ – แทบ	- x – ตาย	- - - -	- - - ร๋

เมื่อทำนองเคลื่อนที่ไปยังห้องที่ ๕๐๗ จะพบกับเครื่องหมายการหยุดทำนองซึ่งเครื่องหมายดังกล่าวจะทำให้รูปของทำนองเพลงหายไป และสามารถแบ่งคำพูดของเสียงต่อไปได้อย่างชัดเจน ในคำต่อไปจะเป็นคำสุดท้ายของการเลียนเสียงคำพูดคือ คำว่า “ตาย” โดยจะใช้เสียงเรสูงสุดในการบรรเลงเพื่อให้เสียง เมื่อเสร็จสิ้นคำพูดดังกล่าวทำนองจะเคลื่อนที่เข้าสู่การลอยจังหวะในเสียงเรสูงสุด และเป่าสลับไปมากับเสียงมีสูงสุดและเมื่อถึงจุดอิ่มตัวก็จะดันเสียงขึ้นไปยังเสียงซอลสูงสุด

เมื่อเปรียบเทียบลักษณะทั้งสองประโยคจะพบว่าโครงสร้างของทั้งสองวรรคมีลักษณะโครงสร้างที่เหมือนกัน โดยจะบรรเลงในการเลียนเสียงพูด และต่อด้วยการลอยจังหวะเสียงเรสูงสุดและจบด้วยเสียงซอลสูงสุด

เปรียบเทียบโครงสร้างทั้งสองประโยค

ประโยคที่ ๑

๔๙๐	๔๙๑	๔๙๒	๔๙๓	๔๙๔	๔๙๕	๔๙๖	๔๙๗
- - x	- - - x	- ร̇ – ร̇	- - ลำ ร̇.	- x – ร̇	- ลำ. – ร̲	- - - -	- - - ร̲

๔๙๘	๔๙๙	๕๐๐	๕๐๑
ม̇ ร̇ ม̇ ร̇	ม̇ร̇ม̇ร̇ม̇ ร̲	- - - ซ̇	- - - ซ̇.

ประโยคที่ ๒

๕๐๒	๕๐๓	๕๐๔	๕๐๕	๕๐๖	๕๐๗	๕๐๘	๕๐๙
- x – ร̇	- - ซ̇ ร̇	- - ลำ ร̇	- x – ร̇	- ลำ – ลำ	- x – ร̲	- - - -	- - - ร̲

๕๑๐	๕๑๑	๕๑๒
ม̇ ร̇ ม̇ ร̇	ม̇ร̇ม̇ร̇ม̇ ร̇	- - - ซ̇

จะเห็นได้ว่า ลักษณะทำนองของทั้งสองประโยคมีลักษณะโครงสร้างที่เหมือนกันดังที่ได้กล่าวไว้ในข้างต้นหากตกแต่งด้วยโน้ตต่างๆ เพื่อให้เกิดความแตกต่างซึ่งไม่ถือว่าเป็นปริมาณมาก เมื่อบรรเลงทั้งสองประโยค ในห้องที่ ๕๑๒ จะพบเครื่องหมายย้อนกลับซึ่งจะย้อนกลับไปเริ่มเล่นที่ห้อง ๔๙๐อีกครั้ง

เปรียบเทียบความแตกต่างระหว่างการบรรเลงและโน้ตที่บันทึก

เมื่อพิจารณาทำนองดังกล่าวในระหว่างการบรรเลง และโน้ตที่บันทึกพบว่ามีความแตกต่างพอสมควร ทั้งการให้เสียงแทนคำพูด จากโน้ตที่บันทึกจะพบว่าการเป่าเลียนเสียงพูด ยังมีทำนองกำกับอยู่ซึ่งจะเห็นว่าจังหวะยังดำเนินต่อไป แต่ในขณะบรรเลงจะไม่มีการใช้จังหวะกำกับและหยุดทันทีในห้องนี้โดยปล่อยให้ปี่คลาริเน็ตเป่าเลียนเสียงคำพูดเพียงชิ้นเดียว

โดยการเป่าเลียนเสียงพูดของโน้ตที่บันทึก “จับตัวให้ติด ตีให้ตาย” โน้ตที่บันทึกจะให้เสียงดังนี้

๔๙๐	๔๙๑	๔๙๒	๔๙๓	๔๙๔	๔๙๕	๔๙๖	๔๙๗
- - x	- - - x	- ร̇ – ร̈	- - ลำ ร̇.	- x – ร̇	- ลำ. – ร̲̇	- - - -	- - - ร̲̇
- - x	- - - x	- จับ – ตัว	- - ให้ ติด	- x – ตี	- ให้ – ตาย	- - - -	- - - ร̲̇

ส่วนในการบรรเลงการเลียนเสียงจะให้เสียงดังนี้

- - - x	- - - x	- ด̇ – ร̈	- - ลำ ลำ.	- x – ร̇	- ลำ. – ร̲̇	- - - -	- - - ร̲̇
- - - x	- - - x	- จับ – ตัว	- - ให้ ติด	- x – ตี	- ให้ – ตาย	- - - -	- - - ร̲̇

จะเห็นได้ว่าในคำว่า “จับ” ที่บันทึกในโน้ตนั้นใช้เสียงเรสูงสุด แต่การบรรเลงจะให้เสียงโดสูงสุด และคำว่า “ติด” บันทึกเสียงเรสูงสุด แต่การบรรเลงจะให้เสียงลาสูง ซึ่งการแทนเสียงดังกล่าวพบด้วยกันทั้งสองประโยคทั้งประโยคแรก และประโยคที่ ๒ โดยตอนที่ผู้วิจัยได้ต่อเพลงครูได้พูดว่า “ท่อนนี้ให้จำเป็นคำพูดไปเลย” เมื่อทดลองบรรเลงของทั้งสองรูปแบบกลับพบว่า โน้ตในการบรรเลงให้เสียงที่เหมือนกับคำพูดมากกว่าโน้ตที่บันทึก ทั้งนี้อาจไม่เป็นที่แน่นอน ที่จะยืนยันได้ว่าทำนองของโน้ตที่บันทึกกับทำนองของการบรรเลงจะเลียนเสียงได้เหมือนมากกว่า

นอกจากนี้ พบความแตกต่างระหว่างโน้ตที่บันทึกกับการบรรเลงในวรรคดังกล่าวโน้ตที่บันทึกนั้นมีจังหวะกำกับในการเป่าเลียนคำพูดแต่การบรรเลงนั้นไม่มีการกำกับจังหวะแต่บรรเลงตามความรู้สึกของผู้บรรเลง ทั้งนี้พบว่าเหตุที่มีจังหวะกำกับโน้ตที่บันทึกนั้นเนื่องจากโน้ตที่บันทึกนั้นเป็นโน้ตสากลการเป่าเลียนเสียงคำพูดนั้นจึงเป็นแค่แนวทางที่บันทึกไว้เท่านั้นดังนั้นผู้วิจัยพบว่าเพลงเชิดนอกนั้น แม้จะมีโน้ตแต่หากไม่ได้ต่อเพลงจากครูเพลงหรือผู้รู้ในวรรคดังกล่าวก็ยากที่จะเข้าใจเช่นกัน

จะเห็นได้ว่าจับที่ ๓ ห้องที่ ๔๙๐ ถึงห้องที่ ๕๑๒ ที่ว่า “จับตัวให้ติดตีให้ตาย” และ “จับตัวให้ติดตีให้แทบตาย” ลักษณะการดำเนินทำนองในการเป่าเลียนเสียงพูดโดยจะแบ่งทำนองเป็นสองประโยคซึ่งเมื่อจบการเป่าเลียนคำพูดหนึ่งประโยค จะเป็นการลอยทำนองในเสียงเรสูงสุด และจบการลอยด้วยเสียงซอล สูงสุดทั้งสองประโยค เปรียบเทียบความแตกต่างระหว่างการบรรเลงและโน้ตที่บันทึก พบความแตกต่างในการใช้เสียงแทนคำพูดที่ไม่เหมือนกัน

จับที่ ๓ ห้องที่ ๕๑๓ ถึงห้องที่ ๕๒๘

๕๑๓	๕๑๔	๕๑๕	๕๑๖	๕๑๗	๕๑๘	๕๑๙	๕๒๐
- - - ซ̇	- x – ร̇	- - ลำ. ร̇	- - - -	- - - ร̈	ม̇ร̇ม̇ร̇ม̇ ร̲̇	- - - ซ̇	- - - -

๕๒๑	๕๒๒	๕๒๓	๕๒๔	๕๒๕	๕๒๖	๕๒๗	๕๒๘
- - - ซ̇	- ร̇ – ลำ	- ลำ – ร̲̇	- - - -	- - - ร̲̇	ม̇ร̇ม̇ร̇ม̇ ร̲̇	- - - ซ̇	- - - -

การใช้กลวิธีพิเศษ

การเป่าเลียนเสียงคำพูด ในประโยคที่ว่า “ตีให้ตาย” และ “ตีให้แทบตาย” ซึ่งรายละเอียดในการเป่าจะได้กล่าวในลักษณะการดำเนินทำนอง

ลักษณะการดำเนินทำนอง

ลักษณะทำนองดังกล่าว เกิดจากการตัดทำนองของวรรคก่อนหน้าโดยการตัดทำนองของการเลียนคำพูดของวรรคก่อนหน้ามา ในวรรคก่อนหน้าจะเป่าเลียนเสียงคำพูดที่ว่า “จับตัวให้ติด ตีให้ตาย” และ “จับตัวให้ติด ตีให้แทบตาย” เมื่อทำนองโดนตัดทำนองในวรรคหลัง ทำนองในวรรคนี้จึงเหลือการเป่าเลียนคำพูดที่ว่า “ตีให้ตาย” และ “ตีให้แทบตาย” เมื่อพิจารณาทำนองทั้งหมดของวรรคจะพบว่ารูปแบบโครงสร้างยังคล้ายคลึงกัน กับวรรคก่อนหน้าโครงสร้างของทำนองเป็นการเป่าเลียนเสียงคำพูดจากนั้นจะต่อท้ายโดยการลอยเสียงเรสูงสุดและปิดท้ายทำนองโดยการลอยในเสียงซอลสูงสุด โดยทำนองทั้งหมดจะแบ่งเป็นสองประโยคในการพูดเหมือนในทำนองก่อนหน้าและจะบรรเลงซ้ำกัน

เมื่อเปรียบเทียบระหว่างโน้ตและตำแหน่งของตัวโน้ตจะเห็นได้ถึงการทอนทำนองของทำนองก่อนหน้า โดยจะตัดในช่วงหลังของประโยคซึ่งทำนองจะแทนคำพูดดังนี้

เปรียบเทียบเสียงเลียนคำพูดของทั้งสองประโยคประโยคที่ ๑

๕๑๓	๕๑๔	๕๑๕	๕๑๖	๕๑๗	๕๑๘	๕๑๙	๕๒๐
- - - ซ	- x – ร	- - ลำ ร	- - - -	- - - รำ	มรมรมร	- - - ซ	- - - -
- - - ซ	- x – ตี	- - ให้ ตาย	- - - -	- - - รำ	มรมรมร	- - - ซ	- - - -

จะเห็นได้ว่าในประโยคแรกในห้องที่ ๕๑๔ พบเครื่องหมายหยุดซึ่งอยู่ในช่วงต้นห้องทั้งนี้ทำการหยุดทำนอง ทั้งนี้เพื่อสร้างจุดเด่นในการเป่าเลียนคำพูดและในช่วงท้ายของ ห้องเพลง จะพบคำว่า “ตี” ซึ่งใช้เสียงเรสูงสุดในการให้เสียง ในห้องที่ ๕๑๕ ที่ท้ายห้องพบเสียงลาสูงและเสียงเรสูงสุดซึ่งจะเลียนเสียงคำว่า “ให้” และคำว่า “ตาย” เมื่อจบทำนองพบการลอยจังหวะในเสียงเรสูงสุดและบรรเลงสลับกับเสียงมีสูงสุดและบรรเลงไปมาเมื่อถึงจุดอิ่มตัวจะเคลื่อนที่ไปยังเสียงซอลสูง

ประโยคที่ ๒

๕๒๑	๕๒๒	๕๒๓	๕๒๔	๕๒๕	๕๒๖	๕๒๗	๕๒๘
- - - ซ	- ร – ลำ	- ลำ – ร	- - - -	- - - ร	มรมรมร	- - - ซ	- - - -
- - - ซ	- ตี – ให้	-แทบ–ตาย	- - - -	- - - ร	มรมรมร	- - - ซ	- - - -

ในประโยคที่สองในห้องที่ ๕๒๒ พบกับเสียงเรสูงสุดซึ่งในทำนองดังกล่าวจะไม่พบเครื่องหมายหยุดเหมือนกับในประโยคที่ ๑ ซึ่งเป็นการหยุดทำนองเพื่อแยกประโยคในการเป่าเลียนเสียงพูด หากแต่เมื่อสิ้นสุดในการลอยจังหวะในเสียงซอลสูงสุด จากประโยคที่ ๑ พบการเป่าในการเลียนเสียงพูดทันทีซึ่งเสียงเรสูงสุดที่พบในห้อง ๕๒๒ เสียงของคำว่า “ตี” และเสียงลาสูงให้เสียงแทนคำพูดของคำว่า “ให้” ซึ่งเมื่อเปรียบเทียบกับการให้เสียงของประโยคที่ ๑ เสียงทั้งสองเสียงจะให้เสียงที่ตรงกันทั้งสองประโยค

ประโยคที่ ๒

๕๒๑	๕๒๒	๕๒๓	๕๒๔	๕๒๕	๕๒๖	๕๒๗	๕๒๘
- - - ซ๋	- ร๋ – ลำ	- ลำ – ร๋	- - - -	- - - ร๋	ม๋ร๋ม๋ร๋ม๋ ร๋	- - - ซ๋	- - - -
- - - ซ๋	- ตี – ให้	-แทบตาย	- - - -	- - - ร๋	ม๋ร๋ม๋ร๋ม๋ ร๋	- - - ซ๋	- - - -

จากนั้นในห้องที่ ๕๒๓ พบการใช้เสียงลาสูงสุด ซึ่งเสียงลาสูงสุดจะให้เสียงในคำว่า “แทบ” และเสียงเรสูงสุดจะให้เสียงคำว่า “ตาย” และจะจบด้วยการลอยจังหวะในเสียงเรสูงสุด จากนั้นจะเพิ่มความถี่ในเสียงมีสูงสุดจนถึงจุดอิ่มตัวและจะเคลื่อนที่ไปเสียงซอลสูงสุด ซึ่งทำนองของทั้งสองประโยคพบว่ามีลักษณะโครงสร้างที่เหมือนกัน โดยการเปลี่ยนเสียงพูดและจบทำนองการลอยจังหวะในเสียงซอลสูงสุด

เมื่อกล่าวถึงที่มาของรูปทำนองการเลียนเสียงพูดของทำนองวรรคดังกล่าวทั้งสองประโยคนั้นพบว่าเป็นการตัดทำนองมาจากรูปทำนองก่อนหน้าโดย การตัดการเลียนเสียงพูดในช่วงหลังของสองประโยคซึ่งในการตัดทำนองดังกล่าว จะเห็นว่าทำนองของการลอยในเสียงเรสูงสุดยังคงอยู่หากแต่การลอยจะมีการเพิ่มความถี่ก่อนจะขึ้นเสียงซอลทีเร็วขึ้น ซึ่งลักษณะดังกล่าวจะโดนตัดทำนองจะเป็นแบบนี้ทั้งสองประโยค

ประโยคที่ ๑ ของวรรคก่อนหน้า

๔๙๐	๔๙๑	๔๙๒	๔๙๓	๔๙๔	๔๙๕	๔๙๖	๔๙๗
- - - x	- - - x	- ร๋ – ร๋	- - ลำ ร๋.	- x – ร๋	- ลำ. – ร๋	- - - -	- - - ร๋
- - - x	- - - x	- จับ – ตัว	- - ให้ ติด	- x – ตี	- ให้ – ตาย	- - - -	- - - ร๋

๕๑๓	๕๑๔	๕๑๕	๕๑๖	๕๑๗	๕๑๘	๕๑๙	๕๒๐
- - - ซ๋	- x – ร๋	- - ลำ. ร๋	- - - -	- - - ร๋	ม๋ร๋ม๋ร๋ม๋ ร๋	- - - ซ๋	- - - -
- - - ซ๋	- x – ตี	- - ให้ ตาย	- - - -	- - - ร๋	ม๋ร๋ม๋ร๋ม๋ ร๋	- - - ซ๋	- - - -

เมื่อพิจารณาตามสิ่งที่พบคือในประโยคที่ ๑ นั้นการตัดทำนองในช่วงหลังจะยกเอามารูปแบบเดิมทั้งหมดโดยจะพบว่าทั้งเครื่องหมายตำแหน่งของทำนองที่อยู่ประจำห้องจะพบว่าในประโยคที่ ๑

ประโยคที่ ๒ ของวรรคก่อนหน้า

๕๐๒	๕๐๓	๕๐๔	๕๐๕	๕๐๖	๕๐๗	๕๐๘	๕๐๙
- x – ร๋	- - ซ๋ ร๋	- - ลำ ร๋	- x – ร๋	- ลำ – ลำ	- x – รู๋	- - - -	- - - รู๋
- x – จับ	- - - ตัว	- - ให้ ติด	- x – ตี	-ให้ – แทบ	- x – ตาย	- - - -	- - - รู๋

๕๒๑	๕๒๒	๕๒๓	๕๒๔	๕๒๕	๕๒๖	๕๒๗	๕๒๘
- - - ซู๋	- ร๋ – ลำ	- ลำ – รู๋	- - - -	- - - รู๋	มู๋ร๋มู๋ร๋มู๋ รู๋	- - - ซู๋	- - - -
- - - ซู๋	- ตี – ให้	-แทบ–ตาย	- - - -	- - - รู๋	มู๋ร๋มู๋ร๋มู๋ รู๋	- - - ซู๋	- - - -

จะเห็นได้ว่าทำนองของทั้งสองประโยคนั้นจุดเริ่มต้นมาจากการตัดทำนองของวรรคก่อนหน้าในการเปลี่ยนคำพูดช่วงหลังของทั้งสองประโยค ซึ่งยังคงโครงสร้างเดิมของวรรคก่อนหน้าคือการเป่าเลียนคำพูด และจะปิดท้ายด้วยการลอยทำนองในเสียงเรสูงสุดเพิ่มความถี่ในเสียงมีสูงสุดและปิดท้ายโดยการลอยเสียงซอลสูงสุด

เมื่อพิจารณาตามสิ่งที่พบคือในประโยคที่ ๑ นั้นเป็นการตัดทำนองในช่วงหลังจะยกรูปแบบเดิมทั้งหมดโดยจะพบว่าทั้งเครื่องหมายตำแหน่งของทำนองที่อยู่ประจำห้องจะพบว่าในประโยคที่ ๑ ซึ่งรูปแบบจะยังคงตำแหน่งเดิมของโน้ตทั้งเครื่องหมายในการหยุด และตำแหน่งของโน้ตแต่ทำนองที่มีความแตกต่างนั้นจะพบอยู่ในประโยคที่ ๒ ซึ่งเมื่อตัดทำนองมาเป็นทำนองดังกล่าวพบว่าตำแหน่งของการให้เสียงและเครื่องหมายหยุดจะเปลี่ยนแปลงไป

เปรียบเทียบทำนองทำนองที่มีการเปลี่ยนแปลงในประโยคที่ ๒

๕๐๕	๕๐๖	๕๐๗
- x – ร๋	- ลำ – ลำ	- x – รู๋
- x – ตี	-ให้ – แทบ	- x – ตาย

๕๒๒	๕๒๓
- ร๋ – ลำ	- ลำ – รู๋
- ตี – ให้	-แทบ–ตาย

จะเห็นว่าหลังจากที่ทำนองถูกตัดแล้วจะพบว่าตำแหน่งของคำว่า “ตี” และคำว่า “ให้” จะถูกย้ายมาอยู่ในห้องเดียวกันโดยจะไม่พบกับเครื่องหมายหยุด ส่วนคำว่า “แทบ” จากอยู่ที่ในตำแหน่งท้ายห้องจะเคลื่อนที่มาอยู่ที่ตำแหน่งต้นห้อง และตำแหน่งท้ายห้องจะเป็นคำว่า “ตาย” เข้ามาแทนที่ โดยจะเห็นได้ว่าเครื่องหมายหยุดที่พบอยู่ในทำนองก่อนหน้านั้น เมื่อทำนองโดนตัดแล้วจะไม่พบเครื่องหมายหยุดแต่อย่างใด ทั้งนี้เป็นเหตุที่มีการเคลื่อนตำแหน่งของทำนองนั้น เป็นเพราะว่าต้องการจัดระเบียบตำแหน่งทั้งหมดให้มีความเป็นระเบียบ เนื่องจากทำนองก่อนหน้าจะมีลักษณะใน

การตัดทำนอง เพื่อกำเนิดทำนองใหม่ดังนั้นเมื่อพิจารณาจากภาพรวม จะเห็นได้ว่าทำนองของห้องดังกล่าวทั้งหมดนั้นยังไม่ถึงจุดอิ่มตัวในการเพิ่มความถี่ เพราะฉะนั้นทำนองในวรรคถัดไปจะเป็นรูปแบบทำนองในลักษณะของการเพิ่มความถี่ขึ้นไปจากเดิมอย่างแน่นอน ดังนั้นหากทำนองมีลักษณะของการเพิ่มความถี่ขึ้น การจัดระเบียบของทำนองจึงเป็นสิ่งสำคัญที่สุด เพื่อความไพเราะของบทเพลง

เมื่อพิจารณาทำนองประโยคที่ ๑ ยังคงเดิม ไม่พบการย้ายตำแหน่งแต่อย่างใดเมื่อพิจารณาเปรียบเทียบระหว่างประโยคที่ ๑ และประโยคที่ ๒ ในทำนองก่อนการตัดนั้นพบว่าทำนองที่ ๑ เป็นระเบียบอยู่ในตัวของทำนองอยู่แล้ว ส่วนในทำนองที่สองยังมีเครื่องหมายของการหยุด และจังหวะยังเป็นการคาบเกี่ยวกันอยู่ โดยทำนองในการเลียนเสียงพูดนั้น ในช่วงของการเลียนเสียงพูดนั้นหยุดการกำกับจังหวะ เพราะฉะนั้นผู้บรรเลงจะต้องแบ่งวรรคตอนเพื่อสร้างเสียงที่เหมือนกับคำพูดมากที่สุด ดังนั้นจะพบว่าในประโยคที่สองของวรรคก่อนหน้านั้นทำนองจะยังไม่เป็นระเบียบหรือลงในสัดส่วน ดังนั้นเมื่อเคลื่อนที่มาถึงทำนองดังกล่าว การจัดระเบียบทำนองจึงเป็นวิธีการที่ดีที่สุดและเหมาะแก่การส่งต่อไปยังวรรคถัดไป

เปรียบเทียบความแตกต่างระหว่างการบรรเลงและโน้ตที่บันทึก

ทำนองดังกล่าวจะบรรเลงตามโน้ตที่กำหนดไว้ให้ แต่การบรรเลงตามโน้ตในช่วงวรรคดังกล่าวนั้นจะบรรเลงตามเพียงแค่เสียงแทนคำพูดเท่านั้น หากแต่สัดส่วนของการบรรเลงนั้นจะขึ้นอยู่กับผู้บรรเลงในการเป่าเลียนเสียงคำพูด ดังที่ได้กล่าวเอาไว้ว่าเมื่อบรรเลงถึงการเป่าเลียนเสียงพูดนั้นเครื่องประกอบจังหวะทั้งหมดจะหยุดบรรเลงทันที และจะเริ่มบรรเลงอีกครั้งหลังจากการลอยทำนองในเสียงเรสูงสุด และเมื่อถึงประโยคที่ ๒ เครื่องประกอบจังหวะจะหยุดบรรเลงอีกครั้ง เพื่อปล่อยให้เป่าเลียนเสียงคำพูด ด้วยเหตุที่เครื่องกำกับจังหวะหยุดการบรรเลงนั้น เพราะเนื่องจากเป็นการเป่าเลียนเสียงคำพูด เพราะหากจะบรรเลงเครื่องประกอบจังหวะ การบรรเลงในประโยคดังกล่าวจะกลายเป็นทำนองเพราะมีเครื่องประกอบจังหวะดังนั้น เพื่อทำให้การเลียนคำพูดสมบูรณ์แบบ จะต้องไม่มีการประกอบจังหวะ

จะเห็นได้ว่าจับที่ ๓ ห้องที่ ๕๑๓ ถึงห้องที่ ๕๒๘ เป็นการเป่าเลียนเสียงคำพูด ในประโยคที่ว่า “ตีให้ตาย” และ “ตีให้แทบตาย” ลักษณะการดำเนินทำนองดังกล่าว เกิดจากการตัดทำนองของวรรคก่อนหน้าโดยการตัดทำนองของการเลียนคำพูดของวรรคก่อนหน้ามา แต่โครงสร้างเดิมยังคงอยู่ เปรียบเทียบความแตกต่างระหว่างการบรรเลงและโน้ตที่บันทึก การบรรเลงจะขึ้นอยู่กับ ผู้บรรเลงในการแบ่งสัดส่วนของการเป่าเลียนเสียงพูด หากแต่เสียงที่ใช้นั้นจะใช้เสียงตามโน้ตที่บันทึก

จับที่ ๓ ห้องที่ ๕๓๐ ถึงห้องที่ ๕๔๕

๕๓๐	๕๓๑	๕๓๒	๕๓๓	๕๓๔	๕๓๕	๕๓๖	๕๓๗
- - - ร̤	- ล̤ – ร̤	- - - ร̤	- ล̤ – ร̤	- - - ร̤	- ล̤ – ร̤	- ร̤ – ล̤	- ล̤ – ร̤

๕๓๘	๕๓๙	๕๔๐	๕๔๑	๕๔๒	๕๔๓	๕๔๔	๕๔๕
- - - ร̤	- ล̤ – ร̤	- ร̤ – ล̤	- ล̤ – ร̤	- - - ร̤	- ล̤ – ร̤	- ร̤ – ล̤	- ล̤ – ร̤

การใช้กลวิธีพิเศษ

ทำนองดังกล่าว ยังเป็นการเป่าเลียนเสียงคำพูดในประโยคที่ว่า “ตีให้ตาย” และ“ตีให้แทบตาย” โดยเป็นการเป่าในลักษณะการเพิ่มความถี่ ซึ่งรายละเอียดในการเป่าจะได้กล่าวในลักษณะการดำเนินทำนอง

ลักษณะการดำเนินทำนอง

๕๓๐	๕๓๑	๕๓๒	๕๓๓	๕๓๔	๕๓๕	๕๓๖	๕๓๗
- - - ร̤	- ลำ – ร̤	- - - ร̤	- ลำ – ร̤	- - - ร̤	- ลำ – ร̤	- ร̤ – ลำ	- ลำ – ร̤
- - - ตี	- ให้ – ตาย	- - - ตี	- ให้ – ตาย	- - - ตี	- ให้ –ตาย	-ตี– ให้	-แทบ-ตาย

๕๓๘	๕๓๙	๕๔๐	๕๔๑	๕๔๒	๕๔๓	๕๔๔	๕๔๕
- - - ร̤	- ลำ – ร̤	- ร̤ – ลำ	- ลำ – ร̤	- - - ร̤	- ลำ – ร̤	- ร̤ – ลำ	- ลำ – ร̤
- - - ตี	- ให้ – ตาย	- ตี – ให้	-แทบ-ตาย	- - - ตี	- ให้– ตาย	- ตี – ให้	-แทบ-ตาย

ลักษณะการดำเนินทำนองยังคงเป็นการเลียนเสียงพูดอยู่ โดยทำนองจะไม่พบการลอยทำนองหลังจากการเป่าเลียนเสียงพูด การเลียนเสียงพูดเป็นลักษณะการเป่าซ้ำกันและ เพิ่มความถี่ ดั่งที่ได้คาดคะเนไว้ในวรรคก่อนหน้า ด้วยเหตุในการจัดระเบียบของทำนองการเป่าเลียนเสียงในประโยคที่ ๒ ที่เป่าเลียนเสียง “ตีให้แทบตาย” จะเห็นว่าเมื่อเคลื่อนทำนองมายังวรรคดังกล่าว เป็นการยกการเป่าเลียนเสียงคำพูดก่อนหน้า “ตีให้ตาย” และ “ตีให้แทบตาย โดยจะเป็น การยกทำนองในการเลียนเสียงพูดมาทั้งหมด ตัดการลอยทำนองของทั้งสองประโยคออก ซึ่งจะเห็นได้ว่าทำนองดังกล่าวไม่พบการลอยทำนองต่อท้ายหลังจากการเป่าเลียนคำพูดเสร็จใน แต่ละประโยค แต่จะพบการเป่าเลียนคำพูดซ้ำไปมาในระหว่างสองประโยค คือ “ตีให้ตาย” และ “ตีให้แทบตาย” ซึ่งการเป่าเลียนคำพูดจะมีการแบ่งสัดส่วนของโน้ตที่ เป็นระเบียบ ซึ่งสอดคล้องกับวรรคก่อนหน้าที่มีการจัดระเบียบทำนองในการเป่าเลียนแบบคำพูด

ดังที่ได้กล่าวเอาไว้ข้างต้น ในช่วงของการเป่าเลียนคำพูดจะพบว่าในช่วงแรกจะพบ การเป่าในประโยคแรกซ้ำกันสองครั้งคือ “ตีให้ตาย”

แสดงการเป่าเลียนคำพูดในประโยค “ตีให้ตาย” ในช่วงแรก

๕๓๐	๕๓๑	๕๓๒	๕๓๓	๕๓๔	๕๓๕	๕๓๖	๕๓๗
- - - ร̤	- ลำ – ร̤	- - - ร̤	- ลำ – ร̤	- - - ร̤	- ลำ – ร̤	- ร̤ – ลำ	- ลำ – ร̤
- - - ตี	- ให้ – ตาย	- - - ตี	- ให้ –ตาย	- - - ตี	- ให้ –ตาย	- ตี – ให้	-แทบ-ตาย

หลังจากทำนองเคลื่อนที่ผ่านไปทำนองจะเป็นการเป่าสลับกันไปมาทั้งสองประโยค คือในประโยคที่ ๑ และประโยคที่ ๒ “ตีให้ตาย” และตีให้แทบตาย” โดยจะเป่าซ้ำกันทั้งสองประโยคไปมาโดยจะเริ่มที่ประโยคแรกและต่อด้วยประโยคที่สอง ซึ่งลักษณะดังกล่าวจะเกิดขึ้น ๓ ครั้ง

แสดงลักษณะการดำเนินทำนองของทั้งสองประโยค

ครั้งที่ ๑

๕๓๐	๕๓๑	๕๓๒	๕๓๓	๕๓๔	๕๓๕	๕๓๖	๕๓๗
- - - ร̇	- ลำ – ร̇	- - - ร̇	- ลำ – ร̇	- - - ร̇	- ลำ – ร̇	- ร̇ – ลำ	- ลำ – ร̇
- - - ตี	- ให้ – ตาย	- - - ตี	- ให้ – ตาย	- - - ตี	- ให้ – ตาย	- ตี – ให้	-แทบ–ตาย

ครั้งที่ ๒

ครั้งที่ ๓

๕๓๘	๕๓๙	๕๔๐	๕๔๑	๕๔๒	๕๔๓	๕๔๔	๕๔๕
- - - ร̇	- ลำ – ร̇	- ร̇ – ลำ	- ลำ – ร̇	- - - ร̇	- ลำ – ร̇	- ร̇ – ลำ	- ลำ – ร̇
- - - ตี	- ให้ – ตาย	- ตี – ให้	-แทบ–ตาย	- - - ตี	- ให้ – ตาย	- ตี – ให้	-แทบ–ตาย

เปรียบเทียบความแตกต่างระหว่างการบรรเลงและโน้ตที่บันทึก

จากการศึกษาพบว่า สัดส่วนของโน้ตดังกล่าวอาจไม่คงที่ผู้อยู่กับผู้บรรเลง หากเสียงแทนคำพูดจะเหมือนกับโน้ตที่บันทึก และสิ่งที่พบเพิ่มเติมนอกเหนือจากโน้ตที่บันทึกนั้นพบว่าจะมีทำนองอีก ๑ กลุ่มต่อท้ายซึ่งเมื่อพิจารณาจากทำนองที่เพิ่มในขณะบรรเลงนั้นพบว่าทำนองที่ปรากฏขึ้นเป็นทำนองที่เกิดการทอนของการเลียนเสียงคำพูด ซึ่งเป็นการเพิ่มความถี่เข้าไปอีกซึ่งลักษณะทำนองที่เพิ่มเข้ามานั้น

แสดงทำนองที่เพิ่มเข้ามา

- - - ร̇	- ด̇ลำ – ร̇	- ด̇ล – ร̇	- ด̇ล – ร̇

จะเห็นได้ว่าทำนองที่เพิ่มเข้ามานั้นยังมีลักษณะของการเลียนเสียงคำพูดอยู่ สังเกตได้จากการแบ่งวรรคและโน้ตที่ให้เสียงแทนคำพูดโดยลักษณะจะเป็นคำพูดที่ซ้ำกัน ๓ ครั้ง โดยเมื่อวิเคราะห์ในห้องดังกล่าวจะพบว่าเป็นการเป่าเลียนเสียงจะเลียนเสียงคำพูด “ตีให้แทบตาย ให้แทบตาย ให้แทบตาย”

แสดงการเปรียบเทียบโน้ตกับคำพูด

- - - ร̇	- ด̇ลำ – ร̇	- ด̇ล – ร̇	- ด̇ล – ร̇
- - - ตี	-ให้แทบ – ตาย	-ให้แทบ – ตาย	-ให้แทบ – ตาย

นอกจากนี้ยังพบว่าว่าทำนองดังกล่าว มีผลมาจากทำนองก่อนหน้าซึ่งจะมีคำว่า “ตี” เพียงครั้งเดียว จากนั้นเป็นคำพูดในคำว่า “ให้แทบตาย” ทั้งหมด

จะเห็นได้ว่าจับที่ ๓ ห้องที่ ๕๓๐ ถึงห้องที่ ๕๔๕ การใช้กลวิธีพิเศษเป็นการเลียนเสียงคำพูดด้วยการเป่าเลียนเสียงคำพูดแต่ไม่พบการลอยทำนองต่อท้าย หลังการเป่าเลียนเสียงคำพูดเปรียบเทียบความแตกต่างระหว่างการบรรเลงและโน้ตที่บันทึก ขึ้นอยู่กับผู้บรรเลง ในการบรรเลงพบทำนองเพิ่มเข้ามาในตอนท้าย เป็นการทอนทำนองลงไปอีกท่วงทำนองที่แสดงให้เห็นอารมณ์ของบทเพลง

จับที่ ๓ ห้องที่ ๕๔๖ ถึงห้องที่ ๕๕๗

๕๔๖	๕๔๗	๕๔๘	๕๔๙	๕๕๐	๕๕๑	๕๕๒	๕๕๓
- ด̣ ร̣ ม̣.	- ร̣. – ม̣.	- ด̣ ร̣ ม̣.	- ร̣. – ม̣.	- ด̣ ร̣ ม̣.	- ร̣. – ม̣.	- ด̣ ร̣ ม̣.	- ร̣. – ม̣.

๕๕๔	๕๕๕	๕๕๖	๕๕๗
ด̣ร̣ ม̣. ร̣. ม̣	ด̣ร̣ ม̣. ร̣. ม̣	ด̣ร̣ ม̣. ร̣. ม̣	ด̣ร̣ ม̣. ร̣. ล̣

การใช้กลวิธีพิเศษ

ท่วงทำนองนี้บรรเลงในระดับเสียงสูงสุดซึ่งเป็นการสะบัดในวิถีขึ้น โดยจะสะบัดในเสียงโดสูงสุด เรสูงสุด และเสียงมีสูงสุด ซึ่งในท้ายเสียงมีสูงสุดนั้นเป็นการตัดลิ้นให้เสียงที่ออกมาสั้นที่สุด จากนั้นลงท้ายด้วยการเป่าเสียงเรสูงสุดและเสียงมีสูงสุด และจะสะบัดในรูปแบบดังกล่าวถึง ๔ ครั้งด้วยกัน สิ่งสำคัญที่สุดสำหรับการสะบัดในวรรคดังกล่าวนั้นคือ การตัดเสียงในเสียงมีสูงซึ่งเป็นเสียงสุดท้ายในการสะบัด

ลักษณะการดำเนินทำนอง

๕๔๖	๕๔๗	๕๔๘	๕๔๙	๕๕๐	๕๕๑	๕๕๒	๕๕๓
- ด̣ ร̣ ม̣.	- ร̣. – ม̣.	- ด̣ ร̣ ม̣.	- ร̣. – ม̣.	- ด̣ ร̣ ม̣.	- ร̣. – ม̣.	- ด̣ ร̣ ม̣.	- ร̣. – ม̣.

๕๕๔	๕๕๕	๕๕๖	๕๕๗
ด̣ร̣ ม̣. ร̣. ม̣	ด̣ร̣ ม̣. ร̣. ม̣	ด̣ร̣ ม̣. ร̣. ม̣	ด̣ร̣ ม̣. ร̣. ล̣

ดังที่กล่าวไว้ในทำนองก่อนหน้าจะเห็นว่าเมื่อรูปทำนองถึงจุดอิ่มตัว ในวรรคต่อไปจะพบการเปลี่ยนแปลงรูปทำนองในอีกรูปแบบ เมื่อเคลื่อนที่มาถึงรูปทำนองดังกล่าวจะพบว่า รูปทำนองได้เปลี่ยนรูปมาเป็นการสะบัดสามเสียงในเสียงโดสูงสุด เสียงเรสูงสุด และเสียงมีสูงสุด จากนั้นจะลงท้ายด้วยการบรรเลงเสียงเรสูงสุดและเสียงมีสูงสุดในห้องถัดไป ลักษณะดังกล่าวจะเกิดขึ้นเป็นจำนวน ๔ ครั้ง ซึ่งจะเห็นรูปทำนองดังนี้

แสดงเส้นทำนองของห้องที่ ๓๑๐ ถึงห้องที่ ๓๑๗

เมื่อพิจารณาอย่างละเอียดกลับพบว่า หากแบ่งรูปทำนองดังกล่าวเป็นชุดๆ และมองแยกส่วนออกมาเป็นหนึ่งชุด ซึ่งในหนึ่งชุดจะประกอบไปด้วยการสะบัดวิถีขึ้นสามเสียง ในหนึ่งห้องและตามด้วยการบรรเลงเสียงเรสูงสุด เสียงมีสูงสุด

การแบ่งรูปทำนองเป็นชุดๆ

ชุดที่ ๑		ชุดที่ ๒		ชุดที่ ๓		ชุดที่ ๔	
๕๔๖	๕๔๗	๕๔๘	๕๔๙	๕๕๐	๕๕๑	๕๕๒	๕๕๓
- ด̇ ร̇ ม̇.	- ร̇. – ม̇.	- ด̇ ร̇ ม̇.	- ร̇. – ม̇.	- ด̇ ร̇ ม̇.	- ร̇. – ม̇.	- ด̇ ร̇ ม̇.	- ร̇. – ม̇.

รูปทำนองในแต่ละชุดนั้นมีลักษณะที่เหมือนกันทั้งหมด บรรเลง ๔ ครั้ง หากพิจารณาตามพื้นฐาน พบว่าในทำนองถัดไปนั้นอาจจะเป็นทำนองที่บรรเลงเป็นชุดๆ เพราะเนื่องจากทำนองดังกล่าวยังสามารถย่อให้กระชับอีก ๑ เท่าตัว ดังนั้นทำนองหลังจากนี้จะมีลักษณะที่เป็นการย่อลงจากทำนองในห้องที่ ๕๔๖ ถึงห้องที่ ๕๕๓ และมีลักษณะบรรเลงเป็นชุดๆ ๔ ชุดด้วยกัน ซึ่งจะได้กล่าวกันต่อไปในวรรคต่อไป

เมื่อพิจารณาการดำเนินทำนองพบว่า รูปทำนองดังกล่าวเป็นการย่อลงมาของรูปทำนองในห้องที่ ๕๕๔ ถึงห้องที่ ๕๕๗ ซึ่งการเคลื่อนที่ยังคงรูปเดิมอยู่ หากแต่จะย่อให้สั้นลงกว่าเดิม โดยจะเปรียบเทียบให้เห็นถึงการย่อลงมา แสดงการย่อของรูปทำนองตัดทอนลงมาโดยยังคงรูปทำนองเดิมอยู่

ทำนองในห้องที่ ๕๔๖ ถึงห้องที่ ๕๔๗

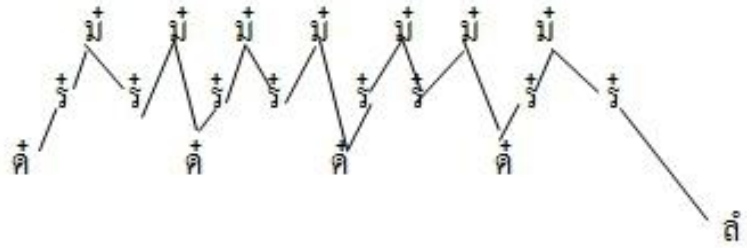
๕๔๖	๕๔๗
- ด̇ ร̇ ม̇.	- ร̇. – ม̇

เมื่อตัดทอนทำนองในห้องที่ ๕๔๖ ถึงห้องที่ ๕๔๗ จะได้ทำนองในห้องที่ ๕๕๔

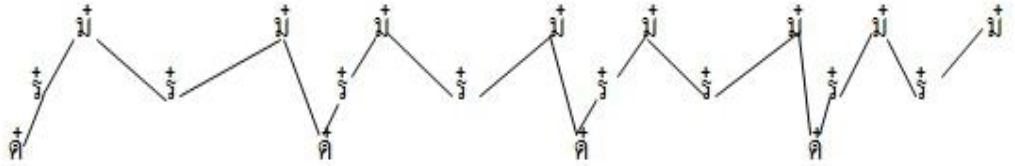
๕๕๔
ด̇ร̇ ม̇.ร̇. ม̇

จะเห็นได้ถึงการตัดทอนทำนองจาก ๒ ห้องเพลงให้เหลือเพียงหนึ่งห้องเพลงโดยที่รูปทำนองยังคงเดิม โดยสะบัดสามเสียงในเสียง โดสูงสุด เสียงเรสูงสุดและจบรูปแบบการสะบัดในเสียงมีสูงสุด จากนั้นจะบรรเลงในเสียงเรสูงสุด ปิดกลุ่มทำนองในเสียง มีสูงสุด หากเป็นเช่นนั้นเมื่อกล่าวถึงเส้นทำนอง จะเห็นได้ว่าเส้นทำนองของห้องที่ ๕๕๔ จะมีลักษณะที่เหมือนกันกับเส้นทำนองในห้องที่ ๕๔๖ กับห้องที่ ๕๔๗

รูปทำนองในห้องที่ ๕๕๔ ถึงห้องที่ ๕๕๗

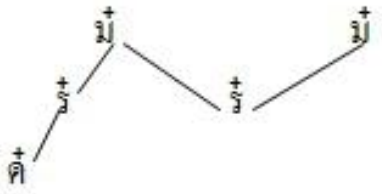


แสดงเส้นทำนองของห้องที่ ๕๔๖ ถึงห้องที่ ๕๕๓

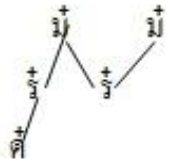


เมื่อพิจารณารูปทำนองในห้องที่ ๕๔๖ ถึงห้องที่ ๕๕๓ จะเห็นได้ว่ารูปทำนองนั้นจะมีความแคบกว่ารูปทำนองในห้องที่ ๕๕๔ ถึงห้องที่ ๕๕๗ แต่หากพิจารณาโดยละเอียด จะเห็นได้ว่ารูปทำนองทั้งสองรูปนั้นมีความเหมือนกัน ทั้งในช่วงของการสะบัดสามเสียงในช่วงแรก ในเสียงโดสูงสุด เสียงเรสูงสุด และเสียงมีสูงสุด และตามด้วยเสียงเรสูง และเสียงมีสูงสุด และจะเห็นว่าการแบ่งกลุ่มของทำนองทั้งสองทำนองยังแบ่งกลุ่มในจำนวนที่เท่ากัน นั้นคือแบ่งเป็นชุด ๔ ชุด โดยบรรเลงเหมือนกันเนื่องจากทำนองทั้งสองนั้นมีความสัมพันธ์กัน คือเกิดจาก การทอนทำนองลงมาของทำนองห้องที่ ๕๕๔ ถึงห้องที่ ๕๕๗ ดังที่กล่าวมาในข้างต้น

แสดงตัวอย่างก่อนการทอนและหลังการทอน
ตัวอย่างทำนองก่อนตัดทอน



ตัวอย่างทำนองที่ตัดทอนลงมาแล้วใน ๑ ชุด



รูปทำนองยังคงรูปเดิมอยู่ทุกประการ หากแต่ความยาวของรูปทำนองนั้นมีความแตกต่างกัน

แสดงการเปรียบเทียบทำนองที่แบ่งเป็นชุดๆ ที่เหมือนกัน

ทำนองห้องที่ ๓๑๐ กับห้องที่ ๓๑๗ ซึ่งแบ่งเป็นชุด ๔ ชุด

ชุดที่ ๑		ชุดที่ ๒		ชุดที่ ๓		ชุดที่ ๔	
๕๔๖	๕๔๗	๕๔๘	๕๔๙	๕๕๐	๕๕๑	๕๕๒	๕๕๓
- ด̣ ร̣ ม̣.	- ร̣. – ม̣.	- ด̣ ร̣ ม̣.	- ร̣. – ม̣.	- ด̣ ร̣ ม̣.	- ร̣. – ม̣.	- ด̣ ร̣ ม̣.	- ร̣. – ม̣.

ทำนองห้องที่ ๓๑๘ กับห้องที่ ๓๒๑ ซึ่งแบ่งเป็นชุด ๔ ชุด

ชุดที่ ๑	ชุดที่ ๒	ชุดที่ ๓	ชุดที่ ๔
๕๕๔	๕๕๕	๕๕๖	๕๕๗
ด̣ร̣ ม̣. ร̣. ม̣	ด̣ร̣ ม̣. ร̣. ม̣	ด̣ร̣ ม̣. ร̣. ม̣	ด̣ร̣ ม̣. ร̣. ล̣

เมื่อพิจารณาอย่างละเอียดพบว่า ในห้องที่ ๕๕๗ เสียงสุดท้ายที่ตกจะเห็นว่าจะตกในเสียงลาสูง ซึ่งทำนองดังกล่าวนั้นได้เคลื่อนที่มาถึงจุดอิ่มตัวที่สุด เพราะฉะนั้นการเคลื่อนที่ต่อไปนั้นจะต้องเป็นรูปทำนองใหม่หรือรูปแบบใหม่ของทำนอง หากทำนองยังเพิ่มความเข้มข้นไปอีกโดยวิธีการทอนลงไป จะทำให้ทำนองล้นทำให้ความไพเราะหมดไปในที่สุด เพราะฉะนั้นเมื่อทำนองถึงจุดอิ่มตัว การเปลี่ยนทำนองในรูปใหม่ จึงเป็นการดีที่สุดดังนั้นเหตุที่ทำนองในห้องที่ ๕๕๗ ในเสียงสุดท้ายตกในเสียงลาสูงนั้น เพื่อเป็นการเชื่อม ทำนองต่อไป

เปรียบเทียบความแตกต่างระหว่างการบรรเลงและโน้ตที่บันทึก

เมื่อพิจารณาทำนองดังกล่าวและเปรียบเทียบกับการบรรเลงกลับพบว่าในการบรรเลงจะไม่บรรเลงในห้อง ๕๔๖ ถึงห้อง ๕๕๗ หากจะไปบรรเลงในอีกรูปแบบหนึ่ง เมื่อสังเกตพบว่าเสียงสุดท้ายของทำนองเป็นการลอยจังหวะในเสียงลาสูงเหมือนกัน โดยจะบรรเลงเพียงแค่เสียงซอลสูง เสียงโดสูงสุด และจะสะบัดสองเสียงในเสียงเรสูงสุด เสียงมีสูงสุด สิ้นสุดที่เสียงเรสูงสุด และเริ่มเป่าในเสียงลาสูงลากยาว ดังตัวอย่างที่แสดง

แสดงทำนองในการบรรเลง

- ซ̣ - ด̣	- ร̣ม̣ - ร̣	- - - ล̣	- - - -	- - - -

จะเห็นได้ว่าทำนองในการบรรเลงนั้นจะตัดการสะบัดทั้งหมดออกโดยสิ้นเชิง ซึ่งเป็นเพราะว่าทำนองเพลงถึงการลอยจังหวะในช่วงสุดท้าย

จะเห็นได้ว่าจับที่ ๓ ห้องที่ ๕๔๖ ถึงห้องที่ ๕๕๗ การใช้กลวิธีพิเศษจะเป็นการสะบัดและการตัดเสียง ลักษณะการดำเนินทำนองจะเป็นการสะบัดเป็นชุดสี่ชุด จากนั้นทอนทำนองลงให้กระชับขึ้น การบรรเลงและโน้ตที่บันทึกจะไม่บรรเลงการสะบัดจะบรรเลงในการลอยจังหวะในเสียงลาสูง ท่วงทำนองที่แสดงให้เห็นอารมณ์ของบทเพลง จะเป็นการคล้อยตามในตัวจับและตัวถูกจับ

จับที่ ๓ ห้องที่ ๕๕๘ ถึงห้องที่ ๕๘๔

๕๕๘	๕๕๙	๕๖๐	๕๖๑	๕๖๒	๕๖๓
- - - -	- - - ซุ๋	- - - ซุ๋	ทุ๋ลุ๋ซุ๋ลุ๋ ทุ๋	- - - -	- - - รุ๋

การใช้กลวิธีพิเศษ

ทำนองห้องที่ ๕๕๘ ถึงห้องที่ พบการสะบัดสามเสียงในวิถีลงในห้องที่ ๕๖๑ ได้แก่เสียงทีสูง เสียงลาสูง และเสียงซอลสูง จากนั้นจะบรรเลงสองเสียงในเสียงลาสูง และเสียงทีสูงเมื่อพิจารณาทั้งหมด จะพบเพียงห้องที่ ๕๖๑ เท่านั้นที่ใช้กลวิธีพิเศษ

ลักษณะการดำเนินทำนอง

ดังที่ได้กล่าวไว้ในทำนองก่อนหน้านั้น ในห้องที่ ๕๕๗ ทำนองที่ถึงจุดอิ่มตัวและจบลงในเสียงลาสูงเพื่อเป็นตัวเชื่อมในการเปลี่ยนรูปทำนอง ดังที่ได้คาดคะเนไว้ก่อนหน้า ทำนองที่อยู่หลังห้องที่ ๕๕๗ นั้นจะต้องเป็นทำนองรูปแบบอื่นอย่างสิ้นเชิง ซึ่งทำนองที่ต่อจากนั้นพบว่าเป็นการลอยทำนอง ซึ่งเสียงลาสูงที่จบในห้องที่ ๕๕๗ นั้น จะจบด้วยการเป่าลากเสียงยาว จากนั้นจึงเคลื่อนที่ลงมาในเสียงซอลสูง และพบการสะบัดสามเสียงในวิถีลงในห้องที่ ๕๖๑ ได้แก่เสียง ทีสูง เสียงลาสูง และเสียงซอลสูง จากนั้นจะบรรเลงสองเสียงในเสียงลาสูง และเสียงทีสูง จากนั้นจะเป่าเสียงที่สูงลากยาว

แสดงรูปทำนองในช่วงของการลอย

ตามธรรมชาติของการลอยจังหวะนั้น ความยาวของทำนองจะไม่ตายตัว ดังนั้นการเคลื่อนที่จากเสียงลาสูงไปเสียงซอลสูงนั้นจึงขึ้นอยู่กับความประสงค์ของผู้บรรเลง เมื่อเคลื่อนที่ไปสู่ห้องที่ ๕๖๑ ใช้การสะบัดสามเสียง

เปรียบเทียบความแตกต่างระหว่างการบรรเลงและโน้ตที่บันทึก

๕๕๘	๕๕๙	๕๖๐	๕๖๑	๕๖๒	๕๖๓
- - - -	- - - ซุ	- - - ซุ	ทำลำซ่ลำ ทำ	- - - -	- - - ร่

จากการศึกษาพบกลวิธีการขยายทำนอง โดยการสะบัดในทำนองช่วงของการลอยจังหวะในเสียงลาสูงและเสียงซอลสูงจากนั้นจบทำนองด้วยการเป่าเสียงเรสูงสุดและ ห้ามเสียงเอาไว้ให้สั้นที่สุด ซึ่งแตกต่างจากโน้ตที่บันทึกไว้ซึ่งจะจบในเสียงทีสูง เมื่อพิจารณาทำนองตั้งแต่การเป่าเสียงลาสูงยาวจากห้องที่ ๕๕๗ จนถึงห้องที่ ๕๕๘ ไม่พบการเป่าเสียงที่สูง หากแต่เมื่อบรรเลง พบการเป่าเสียงทีสูงลากยาว และยังพบการสะบัดก่อนการเปลี่ยนเสียงใน การลอยจังหวะในเสียงลาสูง จากนั้นผู้บรรเลงจะค่อยๆเปิดนิ้ว เพื่อให้ทำนองค่อยๆผันเสียงขึ้นไปเสียงทีสูง และลอยจังหวะในเสียงทีสูงจากนั้นสะบัดสองเสียง ได้แก่เสียงลาสูง และเสียงซอลสูงแล้วลอยจังหวะต่อในเสียงซอลสูง และเสียงลาสูง และเพิ่มความถี่ของทำนองรูปแบบเดิม

แสดงทำนองในขณะบรรเลง

ด่ร่ ม่.ร่. ลำ	- - - -	- - - -	- ทำ – ิำซุ	- - - -	- - - -	- - - ลำ	- - - -

- ทำ – ิำซุ	- - - -	- - - ลำ	- ทำ – ิำซุ	- - - ลำ	- - - -	- ทำ – ิำซุ	- - - ลำ

ทำ ลำ ซุ ลำ	ทำ ลำ ซุ ลำ	ทำ ลำ ซุ ลำ	ทำ ลำ ร่ ทำ.	- - - -	- - - ทำ	- - - -	- - - ร่.

เมื่อทำนองถึงจุดอิ่มตัว ในห้องสุดท้ายของความอิ่มตัวการบรรเลงจะบรรเลงในเสียงทีสูง เสียงลาสูง แลเสียงเรสูงสุด จากนั้นจะตกลงมาในเสียงทีสูงและห้ามเสียงเอาไว้

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

แสดงทำนองในห้องสุดท้ายของการอิ่มตัว

ทำ ลำ ซุ ลำ	ทำ ลำ ซุ ลำ	ทำ ลำ ซุ ลำ	ทำ ลำ ร่ ทำ.	- - - -	- - - ทำ	- - - -	- - - ร่.

จากนั้นเงียบเสียงครู่หนึ่ง และมาลอยจังหวะในเสียงทีและหมดทำนองสุดท้ายของวรรคในเสียงเรสูงสุด ซึ่งแตกต่างจากโน้ตที่บันทึกไว้โดยจะหมดทำนองในเสียงทีสูง

เปรียบเทียบการหมดวรรคของโน้ตที่บันทึกกับการบรรเลง

โน้ตที่บันทึก

๕๕๘	๕๕๙	๕๖๐	๕๖๑	๕๖๒	๕๖๓
- - - -	- - - ซุ	- - - ซุ	ทำลำซ่ลำ ทำ	- - - -	- - - ร่

การบรรเลง

ทฺ ลฺ ซฺ ลฺ	ทฺ ลฺ ซฺ ลฺ	ทฺ ลฺ ซฺ ลฺ	ทฺ ลฺ รฺ ทฺ.	- - - -	- - - ทฺ	- - - -	- - - รฺ.

ทั้งนี้เมื่อพิจารณา เปรียบเทียบพบว่าทำนองในการบรรเลงนั้นเพียงแค่เติมแต่งจากโน้ตที่บันทึกไว้จากเดิมเท่านั้น ซึ่งโครงสร้างจะยังคงเดิมคือ ลอยจังหวะในเสียงลาสูง และเสียงซอล สูงและจบ ในเสียงทีสูง ส่วนเสียงเรสูงสุดที่เพิ่มเข้ามาในตอนท้ายนั้น เป็นเพียงเม็ดพรายเล็กๆ ที่มาช่วยเพิ่มสีสันความไพเราะให้น่าฟังยิ่งขึ้นเท่านั้น เมื่อเปรียบเทียบโน้ตที่บันทึกกับการบรรเลงนั้นพบว่าการบรรเลงจะมีความยาวของทำนองที่มากกว่า

จะเห็นได้ว่า จับที่ ๓ ห้องที่ ๕๕๘ ถึงห้องที่ ๕๖๓ พบการสะบัด และการลอยจังหวะ ลักษณะการดำเนินทำนองเป็นการลอยทำนอง ด้วยเสียงซอลสูงและจบทำนองในเสียงเรสูงสุด เปรียบเทียบความแตกต่างระหว่างการบรรเลงและโน้ตที่บันทึก พบว่าขยายทำนองจากโน้ตที่บันทึก

จับที่ ๓ ห้องที่ ๕๖๔ ถึงห้องที่ ๕๘๔

๕๖๔	๕๖๕	๕๖๖	๕๖๗	๕๖๘	๕๖๙	๕๗๐	๕๗๑
- - - -	- - - ลฺ	- - - -	- - - ลฺ	ทฺ ลฺ รฺ ลฺ	ทฺลฺ ซฺ – ซฺ	- - - -	- - - ลฺ

๕๗๒	๕๗๓	๕๗๔	๕๗๕	๕๗๖	๕๗๗	๕๗๘	๕๗๙
- - - -	- - - ลฺ	- - - ซฺ	- - - ลฺ	- - - ซฺ	- - - ลฺ	- - - ซฺ	- - - ลฺ

๕๘๐	๕๘๑	๕๘๒	๕๘๓	๕๘๔
- ซฺ – ลฺ	ซฺ ลฺ ซฺ ลฺ	ซฺลฺซฺลฺ ซฺ ลฺ	- xซฺลฺซฺ รฺ	- - - -

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

การใช้กลวิธีพิเศษ

ทำนองดังกล่าวพบการสะบัดสองเสียงในห้องที่ ๕๖๙ ของทำนอง และพบการขยี้สี่เสียงในห้อง ๕๘๓ การใช้กลวิธีพิเศษดังกล่าวเป็นการเพิ่มความสวยงามให้กับทำนอง และเป็นสะพานเชื่อมทำนองในการเปลี่ยนเสียงของการลอยจังหวะ

ลักษณะการดำเนินทำนอง

การดำเนินทำนองพบว่าเป็นการลอยจังหวะเสียงลาสูงในช่วงแรก ซึ่งเมื่อทำนองเคลื่อนที่ไปยังห้อง ๕๖๘ และห้องที่ ๕๖๙ ซึ่งเป็นทำนองเก็บในหนึ่งห้องคือเสียง ทีสูง ลาสูง เรสูงสุดและเสียงลา เป็นสีสันในการเชื่อมทำนองไปสู่เสียงซอลสูง ในห้องที่ ๕๖๙ หลังจากนั้นทำนองจะบรรเลงสลับกันระหว่างเสียงลาสูง และเสียงซอลสูง ซึ่งเสียงทั้งสองเสียงจะบรรเลงสลับกันและเพิ่มความถี่ขึ้นเรื่อยๆ และปิดท้ายทำนองโดยการสะบัดสามเสียงในห้องที่ ๕๘๓ และจบการลอยจังหวะเสียงเรสูง

เปรียบเทียบความแตกต่างระหว่างการบรรเลงและโน้ตที่บันทึก

๕๖๔	๕๖๕	๕๖๖	๕๖๗	๕๖๘	๕๖๙	๕๗๐	๕๗๑
- - - -	- - - ลุ	- - - -	- - - ลุ	ทุ ลุ รุ ลุ	ทุลุ ซุ – ซุ	- - - -	- - - ลุ

๕๗๒	๕๗๓	๕๗๔	๕๗๕	๕๗๖	๕๗๗	๕๗๘	๕๗๙
- - - -	- - - ลุ	- - - ซุ	- - - ลุ	- - - ซุ	- - - ลุ	- - - ซุ	- - - ลุ

๕๘๐	๕๘๑	๕๘๒	๕๘๓	๕๘๔
- ซุ – ลุ	ซุ ลุ ซุ ลุ	ซุลุซุลุ ซุ ลุ	- xซุลุซุ รุ	- - - -

จากการศึกษาพบว่าการบรรเลงและโน้ตที่บันทึก จะบรรเลงเหมือนกันทั้งในรูปแบบการสะบัดในห้องที่ ๕๖๘ และห้องที่ ๕๖๙ และในช่วงของการจบในห้องที่ ๕๘๓ ซึ่งจะจบในเสียงเรสูง

จะเห็นได้ว่า จับที่ ๓ ห้องที่ ๕๖๔ ถึงห้องที่ ๕๘๔ การใช้กลวิธีพิเศษ พบการสะบัดสองเสียง และการขยี้สี่เสียง การบรรเลงกับโน้ตที่บันทึกจะบรรเลงเหมือนกับโน้ตที่บันทึกท่วงทำนอง

จับที่ ๓ ห้องที่ ๕๘๕ ถึงห้องที่ ๕๙๘

๕๘๕	๕๘๖	๕๘๗	๕๘๘	๕๘๙	๕๙๐	๕๙๑	๕๙๒
- - - มีรซุ มุ	- - - -	- - - รุ	- - - -	- - - มีรซุ มุ	- รีซุ มุ - รีซุ มุ	- รีซุ มุ – รีมีรุ ดุ	- - - -

๕๙๓	๕๙๔	๕๙๕	๕๙๖	๕๙๗	๕๙๘
- - - ดุ	- - - -	- - - ดุ	- - - -	- - - ดุ	- - - x

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

การใช้กลวิธีพิเศษ

จากการศึกษาพบการสะบัด ๔ เสียงโดยแนวการสะบัดอยู่กับที่ ซึ่งลักษณะการสะบัดอยู่กับที่นั้นจะเสียงที่เริ่มต้นและเสียงสุดท้ายของการสะบัดจะเป็นเสียงในห้องที่ ๕๘๕ ถึงห้องที่ ๕๙๑ ซึ่งจะสะบัดโดยเริ่มจากเสียงมีสูง จากนั้นจะลงไปเสียงเรสูง และขึ้นไปในเสียงซอลสูง จากนั้นจึงกลับลงมาในเสียงมีสูง

กลวิธิพิเศษที่พบคือการค่อยๆเปิดนิ้วและปิดนิ้ว โดยในการลอยจังหวะเสียงเรสูงและเมื่อเปลี่ยนไปในเสียงมีสูงจะใช้กลวิธีพิเศษในการค่อยเปิดนิ้วแล้วประคองลมให้ ลอยขึ้นไปจากนั้นจะพบการสะบัดสามเสียงในห้องที่ ๕๙๐ และในห้องที่ ๕๙๑ การสะบัดสามเสียงจะมีลักษณะที่เหมือนกัน ๓ ครั้ง เริ่มด้วยเสียงเรสูง เสียงซอลสูง และจบการสะบัดด้วยเสียงมีสูงซึ่งการสะบัดดังกล่าวจะเกิดขึ้นสองครั้งใน ๑ ห้อง คือในห้องที่ ๕๙๐ และช่วงต้นของห้องที่ ๕๙๑ จากนั้นปิดท้ายด้วยการสะบัดสี่เสียงในเสียงเรสูง มีสูงเรสูง และจบด้วยเสียงโดสูง และในช่วงสุดท้ายของวรรคเพลงพบการใช้กลวิธีพิเศษในการเป่าเสียงโดสูง ไปเสียงโดสูงสุดโดยใช้ลมเดียวกัน ซึ่งรายละเอียดของการดำเนินทำนองกลวิธีพิเศษที่เพิ่มเติมนอกเหนือจากโน้ตที่บันทึกจะอธิบายต่อไป

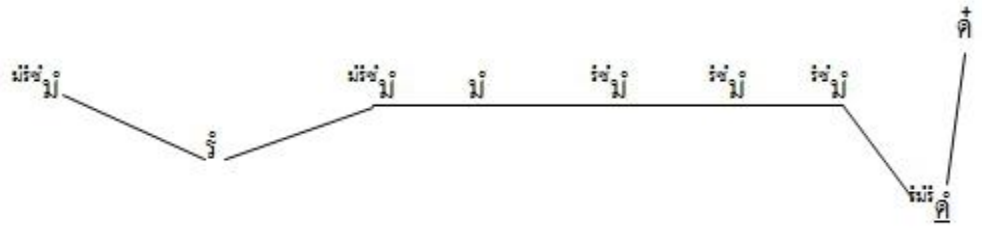
ลักษณะการดำเนินทำนอง

๕๘๕	๕๘๖	๕๘๗	๕๘๘	๕๘๙	๕๙๐	๕๙๑	๕๙๒
- - - มีรีซี มำ	- - - -	- - - รำ	- - - -	- - - มีรีซี มำ	- รีซี มำ - รีซี มำ	- รีซี มำ – รีมีรี ดำ	- - - -

๕๙๓	๕๙๔	๕๙๕	๕๙๖	๕๙๗	๕๙๘
- - - ด̇	- - - -	- - - ด̇	- - - -	- - - ด̇	- - - x

การลอยจังหวะที่เชื่อมต่อจากวรรคก่อนหน้า เป็นการลอยจังหวะและในเสียงเรสูง และเสียงมีสูงเพิ่มความถี่จนถึงจุดอิ่มตัว พบการเพิ่มความถี่เร็วกว่าทำนองที่ผ่านมา เนื่องจากว่าทำนองที่ผ่านมานั้นมีลักษณะการลอยจังหวะและเพิ่มความถี่จนถึงจุดอิ่มตัว ซึ่งเป็นลักษณะเดียวกันถึงสามกลุ่ม ดังนั้นหากในทำนองวรรคนี้มีความยาวจะทำให้เพลงยาวเกินไปไม่เหมาะสมแก่ผู้ฟังเมื่อเขียนออกมาในรูปของเส้นทำนองดังนี้

แสดงการเคลื่อนที่ของทำนอง



จะเห็นได้ว่า เริ่มลอยเสียงเรสูง จากนั้นทำการสะบัด ๔ เสียงและกลับลงมาในเสียงเรสูงอีกครั้ง และขึ้นไปสะบัดสี่เสียงจากนั้นลอยจังหวะในเสียงมีสูงและเพิ่มความถี่โดยการสะบัดสามเสียงในเสียงเรสูง ซอลสูงและจบด้วยเสียงมีสูงจากนั้นเมื่อทำนองถึงจุดอิ่มตัว และจบทำนองด้วยการสะบัด ๔ เสียง ในเสียงเรสูงมีสูงเรสูงและจบการสะบัดด้วยเสียงโดสูง จากนั้นทำนองจะเคลื่อนที่ขึ้นไปในเสียงโดสูงสุด

แสดงการจบทำนองในเสียงโดและเคลื่อนที่ทำนองไปยังเสียงโดสูงสุด

๕๘๕	๕๘๖	๕๘๗	๕๘๘	๕๘๙	๕๙๐	๕๙๑	๕๙๒
- - - มีรีซี มำ	- - - -	- - - รำ	- - - -	- - - มีรีซี มำ	- รีซี มำ - รีซี มำ	- รีซี มำ – รีมีรี ดำ	- - - -

๕๙๓	๕๙๔	๕๙๕	๕๙๖	๕๙๗	๕๙๘
- - - ด̇	- - - -	- - - ด̇	- - - -	- - - ด̇	- - - x

เปรียบเทียบความแตกต่างระหว่างการบรรเลงและโน้ตที่บันทึก

พบการบรรเลงในการลอยเสียงซอลสูงอยู่ในทำนองช่วงต้นและลอยลงมาในเสียงเรสูง และพบการใช้เสียงโดสูงเข้ามาปะปนในทำนองก่อนที่จะเอื้อนขึ้นในเสียงมีสูง และพบการเพิ่มเม็ดพรายในการเปิดนิ้วอย่างรวดเร็ว โดยไล่เสียงจากเสียงโดสูงไล่เรียงเสียงขึ้นไปเสียงโดสูงสุดอย่างรวดเร็ว

ลักษณะทำนองในการบรรเลง

- - - -	- - - ร๎	- - - ม๎ร๎ซ๎ม๎	- - - ร๎	- - - ม๎ร๎ซ๎ม๎	- - - ม๎	- ร๎ซ๎ม๎ - ร๎ซ๎ม๎	- ร๎ซ๎ม๎ – ร๎ม๎ร๎ด๎

- - - ซ๎	- - - -	- - - ร๎	- ม๎ ร๎ ด๎	- - - -	- - - ร๎	- ม๎ ร๎ ด๎	- ร๎ – ม๎ร๎ซ๎ม๎

- - - ซ๎	- - - -	- - - ร๎	- ม๎ ร๎ ด๎	- - - -	- - - ร๎	- ม๎ ร๎ ด๎	- ร๎ – ม๎ร๎ซ๎ม๎

- - - -	- - - ร๎	- ม๎ ร๎ ด๎	- ร๎ – ม๎ร๎ซ๎ม๎	- - - -	- - - ร๎	- ม๎ ร๎ ด๎	- ร๎ – ม๎ร๎ซ๎ม๎

- - - -	- - - ร๎ซ๎ม๎	- ร๎ซ๎ม๎ - ร๎ซ๎ม๎	- - - ร๎	- - - ม๎	- - - -	- - - -	- - – ร๎ม๎ร๎ด๎.

<u>- - - -</u>	<u>- - - ด๎</u>	<u>- - - -</u>	<u>- - - ด๎</u>

จะเห็นได้ว่า ช่วงต้นเพลงยังมีการใช้เสียงซอลร่วมอยู่ด้วยในการลอยจังหวะ ทั้งนี้เป็นผลมาจากทำนองก่อนหน้าที่ยังส่งผลในเสียงซอลปรากฏในทำนองดังกล่าวและจะเห็นได้ว่าเมื่อทำนองเคลื่อนที่ต่อไปก็จะไม่พบเสียงซอลสูง และยังพบการใช้เม็ดพรายในการเอื้อนลักษณะของการเอื้อนจะใช้ การเอื้อนให้ลงมาในเสียงโดสูงและเอื้อนกลับขึ้นไปในเสียงมีสูง ทั้งนี้ก็เพื่อเพิ่มความไพเราะและตกแต่งให้ทำนองให้ดูน่าฟังยิ่งขึ้น เมื่อทำนองเคลื่อนที่ถึงการสะบัดสามเสียงในเสียงเรสูง ซอลสูงมีสูงซึ่งสะบัดติดกันสามครั้งและจบทำนองด้วยการสะบัดสี่เสียงและจบด้วยเสียงโด

แสดงการเปรียบเทียบทำนองช่วงสุดท้ายของทำนอง

ทำนองของโน้ตที่บันทึก

๕๘๙	๕๙๐	๕๙๑
- - - ม๎ร๎ซ๎ม๎	- ร๎ซ๎ม๎ - ร๎ซ๎ม๎	- ร๎ซ๎ม๎ – ร๎ม๎ร๎ด๎

ทำของการบรรเลง

- - - -	- - - ร๎ซ๎ม๎	- ร๎ซ๎ม๎ - ร๎ซ๎ม๎	- - - ร๎	- - - ม๎	- - - -	- - - -	- - – ร๎ม๎ร๎ด๎.

จะเห็นได้ว่าสัดส่วนของการบรรเลงในการสะบัดสามเสียง จะยังมีสัดส่วนที่เหมือนกันแต่ทำนองของโน้ตที่บันทึกจะจบในเสียงโดสูงหลังจากการสะบัดสามเสียงสามครั้ง แต่ทำนองในการบรรเลงนั้นจะยังลอยจังหวะในเสียงเรสูงและกลับขึ้นไปลอยจังหวะในเสียงมีจากนั้นจึงค่อยสะบัดสี่เสียงและจบด้วยเสียงโดสูงโดยตัดเสียงให้หยุดทันทีซึ่งแตกต่างจากโน้ตที่บันทึกที่จะบรรเลงต่อไปยังเสียงโดสูงสุดโดยใช้ลมเดียวกันและในช่วงสุดท้ายของทำนองเปลี่ยนเสียงโดสูงไปยังเสียงโดสูงสุดโน้ตที่บันทึกเป็นการเปิดนิ้วในเสียงโดสูงสุดหากแต่ในการบรรเลงจะเป็นการไล่เสียงจากเสียงโดสูงไปยังเสียงโดสูงสุด

แสดงการเปรียบเทียบการเคลื่อนที่จากเสียงโดสูงไปยังเสียงโดสูงสุด

ทำนองของโน้ตที่บันทึก

๕๙๑	๕๙๒	๕๙๓
- ซี ม – มี ด	- - - -	- - - ด

ทำนองในการบรรเลง

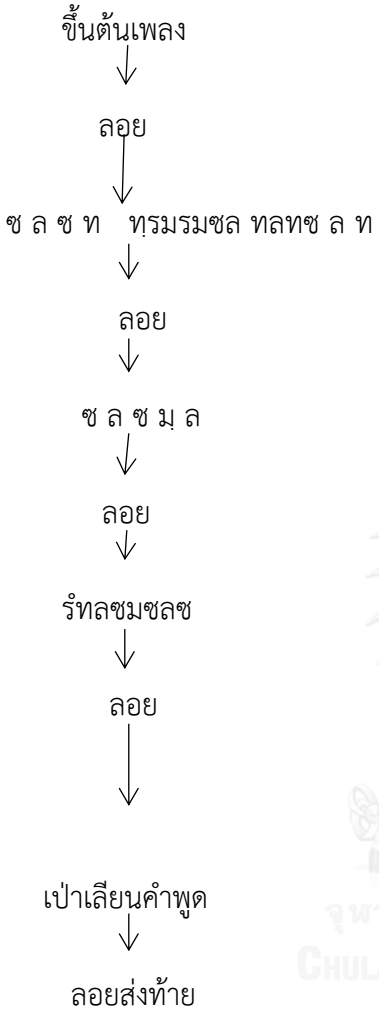
- - – มี ด.	- - - -	- ดรมีซีลี ด	- - - -	- - - ด

จะเห็นได้ว่า จับที่ ๓ ห้องที่ ๕๘๕ ถึงห้องที่ ๕๙๘พบการสะบัด ๔ เสียง ซึ่งการสะบัดจะมีลักษณะที่เหมือนกัน ลักษณะการดำเนินทำนองจะเป็นการลอยช่วงสุดท้ายของเพลง โดยในเสียงซอลสูงและเสียงมีสูง และเคลื่อนทำนองด้วยเสียงโดสูง และจบทำนองทั้งหมดที่เสียงโดสูงสุด เปรียบเทียบความแตกต่างระหว่างการบรรเลงและโน้ตที่บันทึก พบการขยายทำนอง

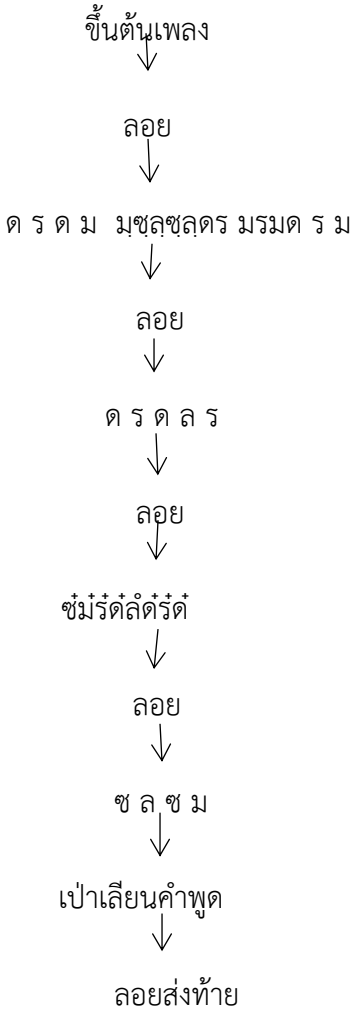
ลักษณะทำนองที่เหมือนกับการเดี่ยวปี่ในเพลงเชิดนอก

หลังจากที่ผู้วิจัยได้พบทำนองในช่วงต่างๆของเพลงมีลักษณะทำนองเหมือนกันกับการเดี่ยวปี่ในผู้วิจัยพบว่า โครงสร้างทั้งหมดของเพลงมีลักษณะที่เหมือนกันมากในการเปรียบเทียบระหว่างการเดี่ยวปี่คลาริเน็ต และการเดี่ยวปี่ใน เนื่องจากในวิจัยเล่มนี้จะทำการวิเคราะห์เจาะจงเฉพาะเดี่ยวปี่คลาริเน็ตเพลงเชิดนอก ผู้วิจัยนำเฉพาะทำนองที่เหมือนกันมาเปรียบเทียบเท่านั้น ข้อสังเกตอีกประการพบว่ารูปแบบที่เหมือนกันนั้นจะพบว่าเป็นจังหวะควบคุมทั้งสิ้น ดังนั้นจะแสดงรูปแบบกลอนเพลงให้เห็นเพียงบางส่วนเพื่อความเข้าใจ ซึ่งจะแสดงโครงสร้างเปรียบเทียบเพื่อให้เห็นภาพรวมดังนี้

โครงสร้างของเดี่ยวปี่ใน
ปี่คลาริเน็ต



โครงสร้างทำนองเดี่ยว



จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ดังนั้น จะเห็นได้ว่าลักษณะโครงสร้างของเพลงทั้งเพลงระหว่างปี่ในกับปี่คลาริเน็ตนั้น มีความคล้ายคลึงกันมากผิดแต่ทางเดี่ยวปี่คลาริเน็ตมีทำนองของจังหวะควบคุมเพิ่มเข้ามาในช่วงท้ายของเพลงก่อนการบรรเลงเลียนแบบคำพูด และปี่คลาริเน็ตมีการตกแต่งทำนองที่เพิ่มขึ้นอีกหลายรูปแบบ จึงเป็นข้อสันนิฐานข้อหนึ่งที่ว่าการเดี่ยวปี่คลาริเน็ตนั้นนำเค้าโครงมาจากการเดี่ยวปี่ในในการประพันธ์ของสำนักพาทยโกศล

๔.๔.๕ สรุปผลการวิเคราะห์

จากการวิเคราะห์ทางเดี่ยวปี่คลาริเน็ตบีแฟลต เพลงเชิดนอกทางพันโทวิชิต โห้ไทย ซึ่งสามารถสรุปผลได้ดังนี้

๔.๔.๕.๑ สังคีตลักษณ์

สังคีตลักษณ์ของ เดี่ยวปี่คลาริเน็ตบีแฟลต เพลงเชิดนอกทางพันโทวิชิต โห้ไทย ใช้ การแบ่งท่อนและท่วงทำนองเพลงเป็นสัญลักษณ์ในรูปแบบสังคีตลักษณ์ ได้ดังนี้

$ค_{๑}ล_{๑}จ_{๑}/ค_{๒}ล_{๒}จ_{๒}/ค_{๓}ล_{๓}จ_{๓}/$

$ค_{๑}$ แทนการค้นหาในจับที่ ๑	ตั้งแต่ห้องที่ ๑	ถึงห้องที่ ๕๓
$ล_{๑}$ แทนการไล่ในจับที่ ๑	ตั้งแต่ห้องที่ ๕๔	ถึงห้องที่ ๑๐๙
$จ_{๑}$ แทนการจับในจับที่ ๑	ตั้งแต่ห้องที่ ๑๐๑	ถึงห้องที่ ๑๕๓
$ค_{๒}$ แทนการค้นหาในจับที่ ๒	ตั้งแต่ห้องที่ ๑๕๔	ถึงห้องที่ ๒๖๙
$ล_{๒}$ แทนการไล่ในจับที่ ๒	ตั้งแต่ห้องที่ ๒๗๐	ถึงห้องที่ ๓๐๙
$จ_{๒}$ แทนการจับในจับที่ ๒	ตั้งแต่ห้องที่ ๓๑๐	ถึงห้องที่ ๓๒๑
$ค_{๓}$ แทนการค้นหาในจับที่ ๓	ตั้งแต่ห้องที่ ๓๒๒	ถึงห้องที่ ๓๘๓
$ล_{๓}$ แทนการไล่ในจับที่ ๓	ตั้งแต่ห้องที่ ๓๘๔	ถึงห้องที่ ๔๑๗
$จ_{๓}$ แทนการจับในจับที่ ๓	ตั้งแต่ห้องที่ ๔๑๘	ถึงห้องที่ ๕๙๘

๔.๔.๕.๒ จังหวะ

จังหวะในเดี่ยวปี่คลาริเน็ตบีแฟลต เพลงเชิดนอกทางพันโทวิชิต โห้ไทย พบว่ามีการใช้สองจังหวะคือใช้จังหวะลอยกับใช้จังหวะนับ

๔.๔.๕.๓ ระดับเสียง

ระดับเสียงในเดี่ยวปี่คลาริเน็ตบีแฟลต เพลงเชิดนอกทางพันโทวิชิต โห้ไทย มีการบรรเลงในระดับเสียงเพียงออบน ดรมXซลX ตลอดการบรรเลง

๔.๔.๕.๔ การใช้กลวิธีพิเศษในการดำเนินทำนอง

เดี่ยวปี่คลาริเน็ตบีแฟลต เพลงเชิดนอกทางพันโทวิชิต โห้ไทย มีการใช้กลวิธีพิเศษในการบรรเลง ซึ่งกลวิธีพิเศษที่พบนั้นมีดังนี้

๔.๔.๕.๔.๑ กลวิธีพิเศษในการระบายลม

พบว่า มีการใช้ทั่วไปตลอดการบรรเลง ซึ่งขึ้นอยู่กับลักษณะทางกายภาพของเครื่องดนตรีและสรีระของผู้บรรเลงไม่สามารถบอกเป็นจำนวนครั้งได้

๔.๔.๕.๔.๒ การสะบัด

พบว่ามีการใช้สะบัดตั้งแต่สะบัด ๒ เสียง การสะบัด ๓ เสียง และ ๔ เสียง โดยจะพบจำนวนดังต่อไปนี้

การสะบัด ๒ เสียง พบ ๑๔ ตำแหน่ง

การสะบัด ๓ เสียง พบ ๔๙ ตำแหน่ง

การสะบัด ๔ เสียง พบ ๖ ตำแหน่ง

พบการสะบัดในเดี่ยวปี่คลาริเน็ตบีแฟลต เพลงเชิดนอกทางพันโทวิชิต โห้ไทย ทั้งหมด ๖๙ ตำแหน่ง

๔.๔.๕.๔.๓ การตัดลิ้น

ในการตัดลิ้นเพื่อห้ามเสียงพบว่ามีการใช้ ๔๖ ตำแหน่ง

๔.๔.๕.๔.๔ การเอื้อนเสียงขึ้นลง

การเอื้อนเสียงขึ้นลงนั้นพบว่ามีการใช้เสียงในการเอื้อนลงเป็นส่วนใหญ่โดยเสียงที่มีการเอื้อนลงนั้นจะเป็นเสียง มี เร ทั้งในระดับเสียงเสียงธรรมดาระดับเสียงสูงและระดับเสียงสูงสุด

เสียงมี เร ในระดับเสียงธรรมดาพบมีการใช้ ๓ ช่วงในบทเพลง หรือ ๑๒ ตำแหน่ง

เสียง มี เร ในระดับเสียงสูงพบมีการใช้ ๕ ช่วงในบทเพลง หรือ ๒๐ ตำแหน่ง

เสียงมีเร ในระดับเสียงสูงสุดพบมีการใช้ ๕ ช่วงในบทเพลง หรือ ๒๐ ตำแหน่ง

การเอื้อนเสียงขึ้นเสียงที่พบจะเป็นเสียง ซอล ลา ซึ่งพบมีการใช้ ๒ ช่วงในบทเพลง หรือคิดเป็นการใช้ ๘ ตำแหน่ง

๔.๔.๕.๔.๕ การพรมนิ้ว

ในการพรมนิ้วพบว่า มีการใช้ ๑๘ ตำแหน่ง

๔.๔.๕.๔.๖ การขยี้

พบมีการใช้การขยี้ ๒ ตำแหน่ง

๔.๔.๕.๔.๗ การสะเดาะ

พบมีการใช้ ๓ ตำแหน่ง

๔.๔.๕.๕ ลักษณะการดำเนินทำนอง

พบว่ามีลักษณะการดำเนินทำนองทั้งในรูปของการลอยจังหวะ และในรูปแบบจังหวะควบคุมซึ่งมีความหลากหลายรูปแบบในการบรรเลงดังนี้

ลักษณะการดำเนินทำนองในรูปแบบของการเพิ่มความถี่ซึ่งพบมากในการลอยจังหวะ โดยพบรูปแบบดังกล่าว ๒๒ ตำแหน่ง

ลักษณะการดำเนินทำนองที่เกิดจากการตัดทอน พบมากในลักษณะของจังหวะควบคุม โดยพบรูปแบบดังกล่าว ๘ ตำแหน่ง

การบรรเลงทำนองรูปแบบเดียวกันบรรเลงใน ๓ ระดับเสียง พบมีการใช้ ๒ ตำแหน่ง

ลักษณะการบรรเลงในทางเก็บซึ่งมีลักษณะของกลอนเพลงที่ไม่ซ้ำกันไปมา ๒ ตำแหน่ง

ลักษณะการบรรเลงในทางเก็บซึ่งมีลักษณะของกลอนเพลงที่ซ้ำกันไปมา ๓ ตำแหน่ง

ลักษณะของการเป่าเลียนเสียงพูดพบการบรรเลง ๔ ตำแหน่ง

๔.๔.๕.๖ เปรียบเทียบระหว่างการบรรเลงและโน้ตที่บันทึก

การบรรเลงนั้นพบว่ามีความแตกต่างระหว่างโน้ตที่บันทึกพบว่าความแตกต่างนั้นเป็นการเพิ่มเติมเข้ามาเป็นส่วนใหญ่ ในเรื่องของความยาวของทำนอง การใช้กลวิธีพิเศษต่างๆ การเพิ่มระดับเสียง และการเปลี่ยนรูปแบบทำนอง ซึ่งในการบรรเลงนั้นขึ้นอยู่กับความเหมาะสมและดุลยพินิจของผู้บรรเลงเอง ดังนั้นจึงไม่สามารถบอกเป็นจำนวนที่แน่นอนได้

จังหวะของเพลงเชิดนอก พบว่ามีการใช้สองรูปแบบจังหวะคือจังหวะควบคุมและการลอยจังหวะสิ่งที่ผู้วิจัยพบว่ามีการเพิ่มมากที่สุดคือช่วงของการลอยจังหวะ จะมีการเพิ่มการใช้กลวิธีพิเศษและเพิ่มความยาว ส่วนในจังหวะควบคุม รูปแบบทำนองจะมีสัดส่วนที่ลงตัวของทำนองอยู่แล้ว อีกทั้งรูปแบบทำนองยังมีส่วนของรูปทำนองทางเก็บซึ่งเป็นลักษณะกลอนเพลง ดังนั้นจึง ไม่พบการเพิ่มเติมในลักษณะของรูปทำนองดังกล่าว

๔.๔.๕.๗ เค้าโครงที่คล้ายคลึงกับการเดี่ยวปี่ในเพลงเชิดนอก

จากการศึกษาแถบบันทึกเสียงการเดี่ยวปี่ในเพลงเชิดนอกของครูกาหลง พึ่งทองคำซึ่งเป็นลูกศิษย์สายท่านครูจางวางทั่ว พาทยโกศล ผู้วิจัยพบว่าในการเดี่ยวปี่ในนั้นมีเค้าโครงที่คล้ายกันในการเดี่ยวปี่คลาริเน็ตในช่วงทำนองที่มีจังหวะควบคุมในจับที่หนึ่ง ในช่วงจังหวะควบคุมในจับที่สองและในช่วงจังหวะควบคุมในจับที่สาม หากแต่ในการลอยจังหวะของทั้งสามจับนั้นของปี่คลาริเน็ตและปี่ใน จะลอยจังหวะที่แตกต่างกันอย่างสิ้นเชิง จากการสัมภาษณ์พันโทวิชิต โห้ไทย ครูได้กล่าวว่า *“ไอช่วงลอยมันไปยังงัยก็ได้แล้วแต่เรา แต่หลักๆก็ตรงที่เป่าเร็วนั่นแหละ ตรงพวก ตี่..ตี..ตี่...ตื๊ ตี่ตีตีตี่ตีตีตี้ตีตี้ตี่...ตี....ตื๊ อันนี้ต้องตามโน้ต”*(วิชิต โห้ไทย,สัมภาษณ์ ๓ ธันวาคม ๒๕๕๖) จากคำพูดแสดงให้เห็นถึงเค้าโครงในทำนองที่มีจังหวะควบคุมเป็นเค้าโครงหลัก และจากการวิเคราะห์ของปี่คลาริเน็ตและปี่ในมีเค้าโครงหลักที่คล้ายคลึงกันจึงสันนิษฐานได้ว่าท่านครูจางวางทั่ว พาทยโกศล ได้นำเค้าโครงการเดี่ยวปี่ใน มาประพันธ์เป็นทางเดี่ยวปี่คลาริเน็ต

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

บทที่ ๕
บทสรุปและข้อเสนอแนะ

บทสรุปและข้อเสนอแนะ

๕.๑ วัตถุประสงค์ในการศึกษาบริบทที่เกี่ยวข้องกับกลวิธีการเดี่ยวปี่คลาริเน็ตบีแฟลตเพลงเชิดนอกของ พันโทวิชิต โห้ไทย ผลการวิจัยในบริบทที่เกี่ยวข้องและกลวิธีในการเดี่ยวปี่คลาริเน็ต พบว่า เพลงเชิดนอกเป็นเพลงที่มีกำเนิดจากเพลงเดี่ยว ไม่ใช่เกิดจากเพลงที่ใช้บรรเลงรวมวงเหมือนเพลงเดี่ยวอื่นๆ องค์ประกอบสำคัญของเพลงเชิดนอกจะประกอบไปด้วยจับ ๓ จับ โดยจับที่ ๑ กับจับที่ ๒ จะไม่สำเร็จผล จะสำเร็จผลในจับที่ ๓ โดยจะเป่าเลียนคำพูดที่ว่า “จับตัวให้ติด ตีให้ตาย”

พบเค้าโครงที่คล้ายคลึงกับการเดี่ยวปี่ใน โน้ตเดี่ยวปี่คลาริเน็ตเพลงเชิดนอกนั้น เป็นโน้ตที่ประพันธ์ขึ้นโดยครูจางวางทั่ว พาทยโกศล ซึ่งเมื่อเปรียบเทียบเค้าโครงของช่วงทำนองของจังหวะควบคุมของการเดี่ยวปี่ในนั้นพบว่ามีความคล้ายคลึงการเป็นอย่างมากจะพบเพียงว่าในการบรรเลงบางช่วง ปี่ในจะบรรเลงในระดับเสียงเดียว ส่วนปี่คลาริเน็ตจะบรรเลงถึงสามระดับเสียง ซึ่งความคล้ายคลึงกันนี้จึงเป็นเหตุผลว่าการบรรเลงเดี่ยวปี่คลาริเน็ตเพลงเดี่ยวเชิดนอก ได้นำเค้าโครงมาจากการเดี่ยวปี่ในเพลงเชิดนอก

เดี่ยวปี่คลาริเน็ตเพลงเชิดนอก มีการใช้กลวิธีพิเศษทั้งหมด ๕ รูปแบบ คือการสะบัด การเอื้อนเสียงขึ้นลง การพรมนิ้ว การขยี้ การตีนิ้ว ในการใช้กลวิธีพิเศษส่วนใหญ่จะเป็นการเพิ่มเติมเข้าไปโดยพันโทวิชิต โห้ไทย เพื่อเพิ่มความไพเราะของบทเพลง การใช้กลวิธีพิเศษส่วนใหญ่จะพบในช่วงของการลอยทำนอง ซึ่งเป็นการตกแต่งทำนองที่เป่าเสียงเดียวที่มีความยาวให้น่าฟังมากขึ้นส่วนในทำนองที่มีจังหวะควบคุมนั้นจะพบการใช้กลวิธีพิเศษในการตีนิ้วเท่านั้น ซึ่งการตีนิ้วในจังหวะที่มีการควบคุมนั้นก็พบเพียงบางตำแหน่งเท่านั้น

๕.๒ วัตถุประสงค์ในการศึกษาสังคีตลักษณ์และลักษณะเฉพาะของการเดี่ยวปี่คลาริเน็ตบีแฟลตเพลงเชิดนอกของพันโทวิชิต โห้ไทย ผลการวิจัยในด้านสังคีตลักษณ์และลักษณะเฉพาะพบว่าเดี่ยวปี่คลาริเน็ตเพลงเชิดนอกพบมีการใช้บันไดเสียงเพียงออบน และบันไดเสียงเพียงออล่างและบันไดเสียงที่ใช้มากที่สุดในการบรรเลงคือบันไดเสียงเพียงออบน

ลักษณะการดำเนินทำนองจะมีสองลักษณะ การลอยทำนอง และจังหวะควบคุมโดยในช่วงของการลอยทำนอง จะมีเสียงที่เป็นเสียงประธานและเพิ่มความมากขึ้นจากนั้นจะเปลี่ยนเสียงประธานและเพิ่มความซับซ้อน ซึ่งในการเพิ่มความซับซ้อนนั้นจะมีทั้งการใช้การสะบัด และเสียงที่ต่างกันในการเพิ่มความซับซ้อนในการบรรเลง ในช่วงต้นของการเพิ่มความซับซ้อนของพยางค์เสียงในการบรรเลง จะใช้การเอื้อนเสียงขึ้นลงในการเปลี่ยนเสียงระหว่างเสียงรองและเสียงประธานในจับที่หนึ่งและจับที่สามจะพบการลอยทำนองอยู่ในช่วงระดับเสียงเดียว ส่วนการลอยทำนองในจับที่สองจะใช้การลอยทำนองถึงสามระดับช่วงเสียง คือเสียงธรรมดา ช่วงเสียงสูง ช่วงเสียงสูงสุด

ทำนองจังหวะควบคุมนั้นจะมีการบรรเลงที่ซ้ำกันไปและเพิ่มความซับซ้อนโดยการเพิ่มความซับซ้อนในจังหวะควบคุมนั้นจะเพิ่มความซับซ้อนในรูปแบบการตัดทอนของทำนองลงเรื่อยๆ ทำนองที่มีจังหวะควบคุมส่วนใหญ่จะบรรเลงในสามช่วงเสียง ตามขีดความสามารถของเครื่องดนตรี และพบว่าในการบรรเลงในทำนองที่มีจังหวะควบคุมนั้นหากมีการบรรเลงเพียงช่วงเสียงเสียงเดียวมักจะบรรเลงในช่วงเสียงสูง หรือเสียงสูงสุด

เดี่ยวปี่คลาริเน็ตเพลงเชิดนอก ของพันโทวิชิต โห้ไทย บรรเลงโดยอาศัยโน้ตที่บันทึกเป็นเค้าโครง ในการบรรเลงจะมีการเพิ่มเติมเข้าไปทั้ง กลวิธีพิเศษ ระดับเสียง ความยาวของห้องเพลง ในการเพิ่มเติมกลวิธีพิเศษเข้าไปนั้นส่วนใหญ่จะเป็นการเพิ่มเติมในช่วงของการลอยทำนอง ซึ่งบางครั้งเป็นการเปลี่ยนเสียงไปมาระหว่างเสียงสองเสียง ซึ่งการที่พันโทวิชิต โห้ไทยได้เพิ่มกลวิธีพิเศษลงไปนั้นจะทำให้การเปลี่ยนเสียงไปมาระหว่างสองเสียงน่าสนใจมากขึ้น โดยจะสอดแทรกการทั้งการสะบัด การตีนิ้ว การเอื้อนเสียงขึ้นลง เข้าไปในระหว่างการบรรเลงในการลอยทำนอง

การเพิ่มเติมของระดับเสียงพบว่าในช่วงของทำนองที่มีจังหวะควบคุมบางช่วงทำนองในโน้ตของเดิมที่บันทึกไว้นั้น เมื่อเพิ่มความถี่มากขึ้นจะไม่พบทำนองในช่วงเสียงต่ำ ดังนั้นพันโทวิชิต โห้ไทยจึงได้เพิ่มเติมทำนองในระดับเสียงต่ำเข้าไปเพื่อให้เกิดความน่าสนใจมากยิ่งขึ้น

ความยาวของห้องเพลงจะพบสองรูปแบบคือ การเพิ่มความยาวเข้าไปซึ่งมีสาเหตุมาจากการเพิ่มกลวิธีพิเศษและการเพิ่มระดับเสียงเข้าไปจึงทำให้ความยาวของห้องเพลงในการบรรเลงนั้นมีความยาวที่เพิ่มมากขึ้นจากโน้ตที่มีอยู่เดิม และในรูปแบบที่สองพบว่ามีการตัดการบรรเลงไปหลายห้องเพลงเพื่อให้การบรรเลงสั้นลงแต่การตัดห้องเพลงให้สั้นลงนั้นพบเพียงไม่กี่ตำแหน่งของเพลงทั้งหมด ดังนั้นโน้ตที่บันทึกไว้เป็นของเดิมนั้นจึงเป็นเพียงแค่แนวทางของการบรรเลงเท่านั้น

ข้อเสนอแนะ

หลังจากได้ศึกษาและค้นพบข้อมูลต่างๆพบว่ามีประเด็นที่การวิจัยซึ่งควรทำการศึกษาค้นความวิจัยเพิ่มเติมดังนี้

๑. พบว่าการเดี่ยวปี่คลาริเน็ตนั้นมีเพลงเดี่ยวที่ควรศึกษาวิจัยคือ เพลงกราวใน ทางเดี่ยวของท่านครูจางวางทั่ว พาทยโกศล

๒. การแสดงชุดจับลิงหัวค่ำซึ่งเป็นการแสดงเบิกโรงนอกจากจะมีในทางภาคกลางแล้วยังพบในการแสดงหนังตะลุงของภาคใต้ จะเรียกอีกชื่อว่า การออกตัวหนังลิงขาวลิงดำซึ่งพบว่ามีการแสดงน้อยลงแล้วในปัจจุบันจึงควรศึกษาค้นคว้าต่อไป

๓.วิเคราะห์ผลงานการแยกเสียงประสานในบทเพลงต่างๆของสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอเจ้าฟ้าบริพัตรสุขุมพันธ์ กรมพระนครสวรรค์วรพินิต ซึ่งมีดังนี้

๑๑. เพลงเขมรพวง เถา
๑๒. เพลงทยอยนอก เถา
๑๓. เพลงพวงร้อย เถา
๑๔. เพลงแขกมัสซีรีห์ เถา
๑๕. เพลงเขมรใหญ่ เถา

๑๖. เพลงแขกสาย เถา
๑๗. เพลงโหมโรงสะบัดสะบิ้ง ๓ ชั้น
๑๘. เพลงถอนสมอ เถา
๑๙. เพลงพม่า เถา (เพลงพม่า ๕ ท่อน เถา)
๒๐. เพลงทยอยเขมร เถา
๒๑. เพลงครอบจักรวาล เถา
๑๒. เพลงแขกสี่เกลอ เถา
๑๓. เพลงบาทสกุณี

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

รายการอ้างอิง

ภาษาไทย

ชนะชัย กอผจญ. **การศึกษาเพลงเดี่ยวลาวแพนทางจะเข้.** ปริญญานิพนธ์. สาขาวิชามานุษยดุริยางควิทยา มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ, ๒๕๔๗.

ชนัสถ์นันท์ ประกายสันติสุข. **วิเคราะห์เดี่ยวซอด้วงเพลงกราวในทางครูแสวง อภัยวงศ์**. วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต ภาควิชาดุริยางคศิลป์ คณะศิลปะศาสตร์ บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, ๒๕๕๒.

เชาวน์มนัส ประภักดี. **วงศาวิทยาของเพลงลาวแพน.** วิทยานิพนธ์ สาขาวิชาวัฒนธรรมศึกษา มหาวิทยาลัยมหิดล, ๒๕๓๙.

ธนิต อยู่โพธิ์. ๒๕๓๑. **ศิลปะละครรำ หรือ คู่มือนาฏศิลป์ไทย.** พิมพ์ครั้งที่ ๒ กรุงเทพมหานคร: กรมศิลปากร

ธนิน กระแสร์. **วงโยธวาทิต.** กรุงเทพมหานคร : สถาบันราชภัฏหมู่บ้านจอมบึง, มปป.

ธนิน กระแสร์. **วงโยธวาทิตกับการบรรเลงเพลงไทย.** กรุงเทพมหานคร : สถาบันราชภัฏหมู่บ้านจอมบึง, มปป.

นิกร จันทศร. **ศึกษาเพลงเดี่ยวกราวในทางฆ้องวงใหญ่.** ปริญญานิพนธ์ วิชาเอกมานุษยดุริยางควิทยา มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ประสานมิตร, ๒๕๔๗.

นริศรานุวัดติวงศ์, สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยาและดำรงราชานุภาพ, สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยา. **สาส์นสมเด็จ เล่มที่ ๒๓. (**พิมพ์ครั้งที่ ๒). กรุงเทพมหานคร: โรงพิมพ์องค์การค้าคุรสภา. ๒๕๕๖.

บุญช่วย โสวัตร. “ทำอย่างไรจึงจะเป่าปี่ได้ดี” ใน อนุสรณ์ในงานพระราชทานเพลิงศพนายเทียบ คงลายทอง. กรุงเทพมหานคร : เลี่ยงเชียง, ๒๕๒๕

ปาณิสรา เผือกแห้ว. **เดี่ยวปี่ในเชิดนอก : ทางครูปี๊บ คงลายทอง.** วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต ภาควิชาดุริยางคศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, ๒๕๔๘.

ดำรงราชานุภาพ. **ตำนานเครื่องมโหรีปี่พาทย์/ พระนิพนธ์สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ : กับเกร็ดความรู้เรื่องดนตรีไทย: และประชุมบทเพลงไทยเดิม ภาคหนึ่ง ภาคสอง และภาคสาม.** กรุงเทพมหานคร: โรงพิมพ์เจริญธรรม, ๒๕๒๐

พิชิต ชัยเสรี. ๑๑ มีนาคม ๒๕๕๗. **สัมภาษณ์**

พิชิต ชัยเสรี. ๑๙ มีนาคม ๒๕๕๘. **สัมภาษณ์**

มนตรี ตราโมท. ๒๕๓๑. **ศัพท์สังคีต.** กรุงเทพมหานคร: กรมศิลปากร

มนตรี ตราโมท. **การละเล่นของไทย.** พิมพ์ครั้งที่ ๒. กรุงเทพมหานคร: บริษัท พิฆเนศพริ้นท์ติ้ง เซ็นเตอร์, ๒๕๔๐

มนตรี โมท และวิเชียร กุลตัณฑ์. **ฟังและเข้าใจเพลงไทย**. กรุงเทพมหานคร: โรงพิมพ์ไทยเขษม, ๒๕๒๓.

มนตรี ตราโมท. การบรรเลงเดี่ยว. **ในสูจิบัตรงานมหกรรมเดี่ยวเพลงไทยชัยมงคล.** กรุงเทพมหานคร: มหาวิทยาลัยมหิดล กรมศิลปากรและสมาคมนักแต่งเพลงแห่งประเทศไทย, ๒๕๓๑.

ราชบัณฑิตยสถาน. **พจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน พ.ศ. ๒๕๔๒.** กรุงเทพมหานคร: บริษัทนานมีบุ๊คส์พับลิเคชั่น, ๒๕๔๖

ราชบัณฑิตยสถาน. **พจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน พ.ศ. ๒๕๕๔.** กรุงเทพมหานคร: สำนักราชบัณฑิตยสถาน, ๒๕๕๔.

วัฒนา ศรีสมบัติ. **การวิเคราะห์การเรียบเรียงเสียงประสานเพลงทยอยนอก สำหรับวงโยธวาทิต โดย สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้าบริพัตรสุขุมพันธุ์ กรมพระนครสวรรค์วรพินิต.** วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต วิชาเอกมานุษยดุริยางควิทยา มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ, ๒๕๔๐.

วิชาญ เพ็งสงค์. ๘ กันยายน ๒๕๕๗**. สัมภาษณ์**

วิชิต โห้ไทย. ๗ พฤศจิกายน ๒๕๕๖**. สัมภาษณ์**

วิชิต โห้ไทย. ๒๑ พฤศจิกายน ๒๕๕๖**. สัมภาษณ์**

วิชิต โห้ไทย. ๓ ธันวาคม ๒๕๕๖. **สัมภาษณ์**

วิชิต โห้ไทย. ๗ กุมภาพันธ์ ๒๕๕๗. **สัมภาษณ์**

วิโรจน์ เวชชะ. **การศึกษาเพลงเดี่ยวกราวในสามชั้นทางปี่ใน.** ปริญญานิพนธ์. วิชาเอกมานุษยดุริยางควิทยา มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ประสานมิตร, ๒๕๔๒.

ศุภศิระ ทวิชัย. ๒๕๕๖. กระบวนการเรียบเรียงเพลงไทยสำหรับวงโยธวาธิตของพันโทวิชิต โห้ไทย (ศิลปินแห่งชาติ). วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต สาขาดนตรีวิทยา วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยมหิดล.

สกาวรัตน์ เฉยสะอาด. **วิเคราะห์ทางเดี่ยวเพลงเชิดนอกสำหรับจะเข้ ทางอาจารย์ศิวศิษฏ์ นิลสุวรรณ.** วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต ภาควิชาดุริยางคศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, ๒๕๔๘.

สิทธิ สิทธิการุณย์. **การบริหารกิจกรรมนักเรียนด้านการจัดการวงโยธวาทิต : กรณีศึกษาโรงเรียนวัดสุทธิวราราม และโรงเรียนมงฟอร์ตวิทยาลัย.** วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต ภาควิชาบริหารการศึกษา บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, ๒๕๔๕.

สุรพล สุวรรณ. **บ้านพาทยโกศลแหล่งถ่ายทอดมรดกทางวัฒนธรรมด้านดนตรีไทย**. กรุงเทพมหานคร: คณะสถาปัตยกรรมศาสตร์ สถาบันเทคโนโลยีพระจอมเกล้าเจ้าคุณทหารลาดกระบัง, ๒๕๕๔.

อติชาติ เจริญพา**โชค. การศึกษาสมรรถนะในการบริหารกิจกรรมนักเรียนด้านการจัดการวงโยธวาทิตของผู้ควบคุมวงโยธวาทิตในโรงเรียนมัธยมศึกษาขนาดใหญ่พิเศษ เขตกรุงเทพมหานคร.** วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต ภาควิชานโยบาย การจัดการและความเป็นผู้นำทางการศึกษา บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, ๒๕๔๗.

อนุรักษ์ บุญแจะ. **วงโยธวาทิตกองทัพเรือ.** วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต สาขาวิชาวัฒนธรรม-ศึกษา มหาวิทยาลัยมหิดล, ๒๕๓๙.

อัครพล เดชวัชรนนท์. **การศึกษาปัญหา การแก้ปัญหา และการพัฒนาทักษะการใช้นิ้วของคลาริเนต : กรณีศึกษาผลงาน Introduction Theme and Variation for Clarinet and Piano ประพันธ์โดย Gioacchino Rossini**. วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต สาขาวิชาสังคีตวิจัยและพัฒนา มหาวิทยาลัยศิลปากร, ๒๕๕๔.

อาทร ธนวัฒน์. **การศึกษาเพลงเดี่ยวกราวในทางจะเข้**. ปริญญานิพนธ์มหาบัณฑิต. วิชาเอกมานุษยดุริยางควิทยา มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ประสานมิตร, ๒๕๔๒.

ภาษาอังกฤษ

C. PAUL HERFURTH. A TUNE A DAY Clarinet. Boston Music Company U.S.A

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ภาคผนวก

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

จุดกำเนิดของปี่คลาริเน็ต

ปี่คลาริเน็ต
(http://www.acemusiclessons.com/clarinet.html)

ปี่คลาริเน็ต เป็นเครื่องดนตรีที่ใช้ในการบรรเลงเดี่ยวเชิดนอกและแน่นอนว่าเครื่องดนตรีดังกล่าวไม่ได้เป็นเครื่องดนตรีของไทย หากแต่เป็นเครื่องดนตรีจากต่างชาติที่นำเข้ามาบรรเลงบทเพลงไทย การทำความเข้าใจรายละเอียดของเครื่องดนตรีชนิดนี้จึงเป็นสิ่งสำคัญยิ่งตั้งแต่จุดกำเนิด วิวัฒนาการจนปรากฏรูปทรงในปัจจุบัน ตลอดถึงที่มาและการเดินทางของปี่คลาริเน็ตสู่สยามประเทศในบริบทการบรรเลงเพลงเชิดนอก

นอกจากนี้เพื่อความสมบูรณ์ในการเดี่ยวปี่คลาริเน็ต B^{b}เพลงเชิดนอก จะได้กล่าวถึงระบบนิ้วที่ใช้กลวิธีพิเศษการระบายลม กลวิธีพิเศษการเอื้อนเสียงขึ้นลงซึ่งจะได้กล่าวถึงรายละเอียดต่อไป

จากการศึกษา และการค้นคว้าที่มาจากเอกสาร พบว่าปี่คลาริเน็ตที่ใช้กันอยู่ในปัจจุบันนั้น มีวิวัฒนาการย้อนไปเป็นพันปี และยังเป็นเครื่องดนตรีที่มาจากอาณาจักรอียิปต์โบราณ ในตำรา “A History of Clarinet to 1820” ได้กล่าวถึงที่มาของปี่คลาริเน็ตไว้ว่า

> บรรพบุรุษของคลาริเน็ตนั้นต้องนับย้อนไปถึงสมัยอียิปต์โบราณ (๒๗๗๘-๒๗๒๓ B.C.) มีเครื่องดนตรีประเภทใช้ลิ้นของอียิปต์ มีชื่อเรียกว่า ซุมมารา (Zummara) หรือมีอีกชื่อหนึ่งว่า เมเมต (Memat) เครื่องดนตรีชนิดนี้มีลักษณะลิ้นที่แยกกับตัวท่อ เป็นเครื่องดนตรีลิ้นเดี่ยวเหมือนคลาริเน็ต แต่จะแตกต่างกันคือ ซุมมาราจะมี ๒ ท่อ ซึ่งคล้ายกับเครื่องดนตรีของกรีกโบราณที่เรียกว่า อูลอส (Aulos) ซึ่งเป็นท่อขนานกัน ๒ ท่อ เวลาเล่นผู้เล่นจะใช้มือซ้ายและขวาจับข้างละ ๑ ท่อ (อัครพล เดชาวัชรนนท์, ๒๕๕๔ : ๔)

ซูมมารา
(http://www.raffaellosimeoni.com/Public%5CthumbStrumenti%5Czummara.jpg)

เมื่อนำมาเปรียบเทียบกับรูปทรงของคลาริเน็ตในปัจจุบัน และศึกษาลักษณะที่เหมือนกันของ ซุมมารา และปี่คลาริเน็ตในปัจจุบัน พบว่ามีลักษณะที่เหมือนกันคือ เป็นเครื่องดนตรีลิ้นเดี่ยว เหมือน คลาริเน็ต มีท่อ หากแต่ซูมมาราจะมี ๒ ท่อ แต่ปี่คลาริเน็ตจะมีท่อเดียว และสิ่งสำคัญคือรูเพื่อปรับเปลี่ยนเสียง ดังนั้นจึงสรุปได้ว่า ประเด็นสำคัญของเครื่องดนตรีก็คือ มีท่อ มีลิ้นเดียวเพื่อให้กำเนิดเสียง และมีรูเพื่อปรับเปลี่ยนเสียง

จากข้อมูลยังพบอีกว่าเครื่องดนตรีในลักษณะลิ้นเดียวใช้ปากเป่า ๒ ท่อ ดินแดนกรีกโบราณเรียกว่า อูลอส (Aulos) ประเทศอินเดีย เรียกว่า ปุนกิ (Pungi) จากข้อมูลที่พบว่าลักษณะของเครื่องดนตรีจะมีลักษณะเป็นสองท่อเหมือนกัน ดังนั้นจึงสรุปได้ว่าแรกเริ่มเดิมทีของปี่คลา-ริเน็ตนั้น เป็นเครื่องดนตรีลิ้นเดียวที่มีสองท่อ เมื่อทำการค้นหาข้อมูลต่อไป พบปี่คลาริเน็ตที่มีท่อเดียวเหมือนคลาริเน็ตในสมัยปัจจุบันนั้น เริ่มต้นขึ้นในยุคสมัยบาโรค ซึ่งปรากฏอยู่ในปีพุทธศักราช ๒๑๔๓ ถึงปีพุทธศักราช ๒๒๙๓ (ค.ศ. ๑๖๐๐ - ๑๗๕๐) ตรงกับสมัยกรุงศรีอยุธยาเป็นราชธานี โดยเรียกเครื่องดนตรีชนิดนี้ว่า ชาลูโม (Chalumeau)

> *ในยุคบาโรคมีเครื่องดนตรีที่มีชื่อว่า ชาลูโม (Chalumeau) เครื่องดนตรีชนิดนี้มีลักษณะคล้ายคลึงกับ เรคอร์เดอร์ (Recorder) แต่แตกต่างกันอย่างชัดเจนตรงที่ปากเป่า (Mouthpiece) ชาลูโมใช้ลิ้นเดี่ยวในการให้กำเนิดเสียง ส่วนเรคอร์เดอร์ ใช้เพียงลมผิวเช่นเดียวกับขลุ่ย กำเนินขึ้นที่ประเทศฝรั่งเศสในช่วงศตวรรษที่ ๑๒* (อัครพล เดชาวัชรนนท์, ๒๕๕๔ : ๔)

ชาลูโม (Chalumeau)
(http://www.gtmusicalinstruments.com/images/instruments/uploads/stary%20klarnet.jpg)

จากข้อมูลดังกล่าวจะเริ่มเห็นว่า เครื่องดนตรีเริ่มมีลักษณะคล้ายกับปี่คลาริเน็ตขึ้นมาทีละน้อยจะเห็นได้ว่า ชาลูโม มีลักษณะเป็นท่อเดียว แต่สิ่งที่ยังคงเดิมนั้นก็คือสิ่งที่ให้กำเนิดเสียงหรือกำพวด จะเห็นได้ว่ายังคงเป็นลักษณะลิ้นเดี่ยว โดยการสั่นสะเทือนของลิ้นเพื่อให้กำเนิดเสียงหลังจากนี้จะพบว่ารูปร่างเครื่องดนตรีได้เปลี่ยนแปลงและพัฒนามาเรื่อยๆจนมีลักษณะคล้ายคลึงกับปี่คลาริเน็ตในปัจจุบัน คลาริเน็ตในปัจจุบันนั้นมีการใช้กระเดื่องต่างๆเพิ่มเติมจากรูที่เจาะเพื่อเปลี่ยนเสียง ลักษณะกระเดื่องต่างๆเป็นสิ่งสำคัญในการปรับเปลี่ยน

ปี่คลาริเน็ตนั้นได้เริ่มเข้ามามีบทบาทในวงออเคสตร้ามากขึ้น ในราวปีพุทธศักราช ๒๒๙๓ ถึงปีพุทธศักราช ๒๓๙๓ หากเทียบกับยุคสมัยของไทยจะตรงกับสมัยกรุงธนบุรี ถึงสมัยต้นกรุงรัตนโกสินทร์ การพัฒนาของคลาริเน็ตนั้นมีหลากหลายประการ ดังนี้

> *โดยฮัน คริสทอฟ เดนเนอร์(Johann Chritoph Denner) เป็นบุคคลแรกที่พัฒนาจากชาลูโมมาเป็นคลาริเน็ต คลารเน็ตของเดรเนอร์ เครื่องแรกที่ถูกประดิษฐ์ขึ้นช่วงสุดท้ายของ ศตวรรษที่ ๑๗ หรือประมาณปี ค.ศ. ๑๖๙๐ โดยจะมีลักษณะคล้ายกับรีคอเดอร์ที่มีปากเป่า สำหรับลิ้นเดี่ยวอยู่ด้วย ช่วงครึ่งบนของเครื่องจะมีคีย์อยู่ ๒ คีย์ซึ่งตรงกันข้ามกันในระนาบเดียวกัน (ด้านหน้ากับด้านหลัง) ไม่มีเบล (Bell) และตรงปลายมีลักษณะแคบลงด้วย* (อัครพล เดชาวัชรนนท์, ๒๕๕๔ : ๑๐)

จะเห็นได้ว่าการวิวัฒนาการของคลาริเน็ตเริ่มไกล้เคียงกับคลาริเน็ต ของปัจจุบันมากขึ้น เนื่องจากตัวคลาริเน็ตจะเริ่มมี กระเดื่องเพิ่มเข้ามาในการเปลี่ยนเสียงหากแต่บางเสียงของคลาริเน็ตยังใช้การคลายปาก เข้าออกเพื่อการเปลี่ยนเสียงอยู่ ซึ่งบางครั้งเสียงอาจไม่ตรงตามที่ต้องการมากนัก ดังนั้น จึงมีการแก้ปัญหาซึ่งรายละเอียดในการแก้ปัญหาดังกล่าว

> *การเปิดคีย์ใดคีย์หนึ่งจะทำให้เกิดเสียง เอ (ลา) และหากหากเปิดทั้ง ๒ คีย์จะเกิดเป็นเสียง บี (ที) หากจะให้ได้เสียง บีแฟลต ก็จะต้องคลายปากลง ซึ่งก็เป็นที่แน่นอนว่าเครื่องนี้จะมีปัญหาเรื่องคุณภาพเสียง ต่อมาไม่นานได้มีการเปลี่ยนตำแหน่งของคีย์ตรงนิ้วโป้ง ให้เคลื่อนขึ้นเข้าหาปากเป่ามากขึ้นทำให้สามารถให้กำเนิดเสียงบีแฟลตได้โดยไม่ต้องอาศัยการคลายปาก เบล(Bell) เป็นส่วนประกอบถัดมาที่ได้รับการพัฒนาโดย การยืดเบลให้ยาวขึ้น และเพิ่มคีย์อีกหนึ่งคีย์โน้ตตัวบี ทำให้สามารถเล่นโน้ตตัวอีต่ำได้ด้วย* (อัครพล เดชาวัชรนนท์, ๒๕๕๔ : ๑๐)

คลาริเน็ต ๒ คีย์
(http://media-cacheak0.pinimg.com/236x/f4/92/9b/f4929b3c26b14a2d5647837bf61d41d0.jpg)

จะเห็นได้ว่าคลาริเน็ตเริ่มมีการเล่นเสียงได้มากขึ้น และการเปลี่ยนโน้ตที่ง่ายขึ้นโดยอาศัยเบลแต่สิ่งที่น่าสังเกตระหว่างเครื่องเป่าต่างชาติกับเครื่องเป่าของไทยพบว่า เครื่องเป่าของไทยนั้นนิยมการใช้มือขวาอยู่บนไม่ว่าจะเป็น ปี่ หรือขลุ่ยก็ล้วนแล้วแต่จะใช้มือขวาอยู่ด้านบนมือซ้ายด้วยกันทั้งสิ้น ส่วนในปี่คลาริเน็ตนั้น พบว่าจะใช้มือซ้ายอยู่ด้านบนมือขวาซึ่งเมื่อสืบค้นก็พบที่มาของการใช้มือซ้ายอยู่บนมือขวา ซึ่งที่มานั่นก็คือการเพิ่มกระเดื่องเข้ามาของปี่คลาริเน็ตที่จะต้องใช้นิ้วก้อยด้านซ้ายในการกด เพื่อเปิดปิดรูที่อยู่ด้านล่างสุดของเครื่อง โดยในงานวิจัยการแก้ปัญหาและการพัฒนาทักษะการใช้นิ้ว คลาริเน็ตได้กล่าวถึงที่มาของการเพิ่มคีย์ของคลาริเน็ตและเหตุของการที่คลาริเน็ตต้องบรรเลงโดยใช้ มือซ้ายอยู่ด้านบนมือขวาไว้ว่า

> *ในช่วงแรกคีย์ต่ำนี้จะควบคุมการเปิดปิดโดยนิ้วโป้ง ต่อมาจึงได้เปลี่ยนคีย์ต่ำนี้ให้สำหรับนิ้วก้อยซ้ายกดแทน จากประเด็นนี้ทำให้ทราบถึงรูปแบบการวางมือว่าให้มือซ้ายอยู่ด้านบนของเครื่อง อย่างไรก็ตามก็ยังมีข้อจำกัดอยู่มาก เพราะว่าเล่นได้เพียงไม่กี่เสียงในสเกล ที่เหลือจะต้องอาศัยการเปลี่ยนรูปปากในการเปลี่ยนโน้ต ดังนั้นในช่วง ยุคบารโรคนี้นักประพันธ์จะนิยมให้คลารเน็ต เล่นเฉพาะเสียงสูงที่ฮาโมนิค ของเครื่องสามารถเปลี่ยนสเกลได้ง่าย ด้วยการปรับเปลี่ยนรูปปาก ต่อมาได้มีการเพิ่มส่วนประกอบของเครื่องในปี ค.ศ.๑๗๖๐ คือคีย์เอฟ ชาร์ป และจีชาร์ป การเพิ่มส่วนประกอบนี้เอง ทำให้คลาริเน็ตในช่วงนั้นมี ๕ คีย์ทำให้เล่นโน้ตได้มากขึ้นและถูกบรรจุอยู่ในวง ออเคสตร้า* (อัครพล เดชาวัชรนนท์, ๒๕๕๔ : ๑๐)

คลาริเน็ต ๕ คีย์
(http://www.schwenk-und-seggelke.de/fotos/instrumente_historisch/buehner-keller_c.jpg)

เมื่อพิจารณารูปร่างของคลาริเน็ต ๕ คีย์ จะเห็นว่ารูปทรงมีความคล้ายคลึงกับคลาริเน็ตในยุคปัจจุบันมากขึ้น ซึ่งในเวลาหลังจากนั้นคลาริเน็ตได้พัฒนาต่อมาอีก จาก ๕ คีย์มาเป็น ๑๓ คีย์ ซึ่งลักษณะและรูปร่างคล้ายคลึงกับคลาริเน็ตในยุคปัจจุบันมากขึ้น คลาริเน็ตมีลักษณะเหมือนกับปัจจุบันนั้น ถูกเรียกว่าระบบ โบห์ม ซึ่งที่พบเห็นในการบรรเลงในวงโยธวาทิตนั่นจะพบอยู่ ๒ ระบบคือ ระบบของโบห์ม และระบบของโอห์เลอร์ ซึ่งก่อนจะรู้รายละเอียดระบบของโบห์ม และระบบของโอห์เลอร์ ควรมารู้จักอีวาน มุลเลอร์ ซึ่งเป็นผู้ผลิตคลาริเน็ต ๑๓ คีย์ขึ้นมา

คลาริเน็ตของมุลเลอร์ ซึ่งมี ๑๓ คีย์นั้นเริ่มผลิตครั้งแรกในปี ค.ศ. ๑๘๑๒ เป็นคลาริเน็ตเครื่องแรกที่สามารถเล่นบันไดเสียงใดก็ได้ไม่จำกัด แต่เป็นที่น่าประหลาดที่ในสมัยนั้นเครื่องที่ มุลเลอร์ผลิตขึ้นในตอนแรกนี้ไม่เป็นที่นิยม เพราะว่ามีปัญหาในเรื่องคุณภาพเสียงมากกว่าเรื่องของความสะดวกในการเล่น ดังนั้นคลาริเน็ตของมูลเลอร์จึงไม่เป็นที่นิยมของนักคลาริเน็ตในสมัยนั้น แต่อย่างไรก็ตามผลของการผลิตคลารเน็ตของ มูลเลอร์นั้นก็ทำให้เกิดคลารเน็ตที่มีคีย์ต่างกันคือ Clarinet in C , Bb , และ A ที่นิยมใช้ในวงออร์เคสตร้าอย่างมาก ด้วย (อัครพล เดชาวัชรนนท์, ๒๕๕๔ : ๑๑)

จากข้อมูลข้างต้นผู้วิจัยได้แสดงที่มาของคลาริเน็ต ในระดับเสียง บีแฟลต ซึ่งเป็นคลาริเน็ตที่ใช้ในการบรรเลงในวงโยธวาทิตและเป็นคลาริเน็ตที่ใช้เดี่ยวเพลงเชิดนอก รูปทรงของคลาริเน็ต ๑๓ คีย์ คลาริเน็ตที่นิยมใช้ ในการบรรเลงในวงโยธวาทิตหรือใช้ในการเดี่ยวเพลงเชิดนอกนั้น จะใช้คลาริเน็ตในระบบของโบห์ม ซึ่งที่มาของคลาริเน็ตในระบบของโบห์มนั้นเริ่มมีการใช้ ในปีพุทธศักราช ๒๓๘๗ และในปัจจุบันคลาริเน็ตส่วนใหญ่ในประเทศไทยจะใช้คลาริเน็ตระบบโบห์ม เป็นส่วนใหญ่

ถึงแม้จะเป็นที่ทราบกันดีว่าเครื่องระบบ โบห์ม นี้เป็นระบบใหม่แต่เครื่องระบบโบห์ม ถูกนำออกแสดงครั้งแรกในปี ๑๘๓๙ ที่ปารีส เครื่องนี้เป็นเครื่องของโคลเซ บัฟเฟท (Klose-Buffet) ที่ใช้คีย์ตามระบบของโบห์ม ได้ทำการดัดแปลงมาจากระบบของโบห์ม ในฟลุต คลาริเน็ตระบบใหม่นี้เริ่มผลิต และออกจำหน่ายจริงในปี ค.ศ. ๑๘๔๔ ซึ่งมีลักษณะแตกต่างกับเครื่องในปัจจุบันเล็กน้อย การนำเครื่องระบบ โบห์ม มาใช้ในช่วงแรกนั้น เริ่มใช้ในวิทยาลัยดนตรี แห่งปารีส (Paris Conservatoire) ซึ่ง Hyacinthe Eleonore Klose (๑๘๐๘-๑๘๘๐) มีตำแหน่งเป็นอาจารย์สอน คลาริเน็ต ณ สถาบันดังกล่าวในสมัยนั้น ต่อมาไม่นานระบบนี้ได้ถูกเผยแพร่ไปยังสถาบันดนตรีต่างๆในประเทศฝรั่งเศษอย่างแพร่หลาย ในช่วงปลายศตวรรษที่ ๑๙ คลาริเน็ตระบบ โบห์มเริ่มเป็นที่แพร่หลายในหลายๆประเทศ ประเทศเบลเยี่ยมนั้นเป็นประเทศหนึ่งในประเทศแรกๆที่รับระบบคลาริเน็ตระบบ โบห์ม และการที่สมัยนั้นมีนักคลารินิ็ตฝรั่งเศสและเบลเยี่ยมที่มีความสามารถมาก จึงทำให้ระบบโบห์ม แพร่หลายไปทั่วโลก ปัจจุบันระบบนี้เป็นระบบที่ใช้กันมากที่สุด ด้วยข้อดีที่ไม่สามารถหาตัวเปรียบเทียบได้ ๒ ข้อ คือ ความเท่ากันของโน้ตในสเกลและความง่ายของระบบการกดนิ้ว (อัครพล เดชาวัชรนนท์, ๒๕๕๔ : ๑๖)

คลาริเน็ตในระบบโบห์ม
(http://s50cb75ab83380.img.gostorego.com/809E82/cdn/media/s5/0c/b7/5a/b8/33/80/catalog/product/cache/1/image/9df78eab33525d08d6e5fb8d27136e95/j/u/jupiter-model-635n-standard-clarinet_4.jpg)

จะเห็นได้ว่ารูปทรงและลักษณะของคลาริเน็ต มีลักษณะเหมือนที่ใช้ในปัจจุบัน ซึ่งเป็นคลาริเน็ตในระบบของโบห์ม ในปัจจุบันผู้วิจัยพบว่าคลาริเน็ตประเภทนี้มีการใช้แพร่หลายกันมากในประเทศไทย และในการบรรเลงของวงดนตรีชนิดต่างๆ ตั้งแต่แตรวงชาวบ้านจนถึงวงโยธวาทิตหรือแม้กระทั่งวงออเคสตร้า ดังนั้นในการเดี่ยวเพลงเชิดนอกผู้วิจัยได้ใช้ปี่คลาริเน็ตในระบบโบห์มในการศึกษาวิจัยเนื่องจากเป็นปี่คลาริเน็ตที่แพร่หลายมากที่สุดในประเทศไทย

หากแต่ผู้วิจัยกลับพบว่าปี่คลาริเน็ตที่พันโทวิชิต โห้ไทยใช้อยู่นั้น กลับมีลักษณะที่แตกต่างจากปี่คลาริเน็ตที่ใช้กันโดยทั่วไป ดังนั้นผู้วิจัยจึงทำการศึกษาต่อไปเกี่ยวกับคลาริเน็ตของพันโทวิชิต โห้ไทย ผู้วิจัยจึงพบว่าคลาริเน็ตของพันโทวิชิต โห้ไทยนั้นเป็นคลาริเน็ตอีกระบบหนึ่ง ซึ่งถ้าเปรียบเทียบจากรูปทรงและระบบนิ้วพบว่ามีความแตกต่างที่ไม่มากนัก โดยปี่คลาริเน็ตที่พันโทวิชิต โห้ไทยใช้นั้นเรียกว่าระบบ “โอห์เลอร์” ซึ่งเป็นระบบที่ใช้กันทั่วไปในประเทศเยอรมัน

> *ระบบโอห์เลอร์นี้นับได้ว่าเป็นเครือญาติกับระบบ มูลเลอร์ ที่มี ๑๓ คีย์ แต่ระบบโอห์เลอร์ ได้พัฒนาไปไกลกว่ามาก ระบบนี้ประกอบด้วย ๒๑ คีย์ และมีระบบที่ซับซ้อน ในช่วงกลางของศตวรรษที่ ๑๙ เฮคเคล (Heckel) และ เบอร์แมน (Berman) ได้เพิ่มคีย์เข้าไปในคลาริเน็ตระบบโอห์เลอร์คลาริเน็ตเบอร์แมนนี้ จึงประกอบด้วย ๑๙ คีย์ เมื่อเข้าสู่ศตวรรษที่ ๒๐ ได้มีการเพิ่มคีย์เข้าไปอีกโดย ออสการ์ โอห์เลอร์ (Oskar Oehler) จึง ทำให้เกิดเป็นคลาริเน็ตระบบโอห์เลอร์ ขึ้น ซึ่งได้ใช้แพร่หลายไปทั่วประเทศเยอรมันและหลายประเทศในทวีปยุโรป* (อัครพล เดชาวัชรนนท์, ๒๕๕๔ : ๑๗)

คลาริเน็ตระบบโอห์เลอร์
(http://www.meinel-klarinetten.de/klarinetten_modelle.php)

เมื่อลองเปรียบเทียบปี่คลาริเน็ตของทั้ง ๒ ระบบเข้าด้วยกัน พบว่าความแตกต่างของคลาริเน็ตทั้งสองระบบนั้น มีความแตกต่างกันหลายจุด หากแต่พบในการเดี่ยวเพลงเชิดนอกนั้นคลาริเน็ตทั้งสองชนิดไม่มีปัญหาในเรื่องของการเดี่ยว โดยคลาริเน็ตทั้งสองชนิดสามารถเดี่ยวเพลงเชิดนอกได้ตั้งแต่ ต้นเพลง จนจบเพลง โดยไม่พบการฟาดเสียงหรือการลบเสียงแต่อย่างใด

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

เปรียบเทียบระหว่าคลาริเน็ตระบบโอห์เลอร์ และระบบโบห์ม
(http://www.die-klarinetten.de/content/images/deu_boehm_y.jpg)

จากภาพจะเปรียบเทียบให้เห็นความแตกต่างระหว่าปี่คลาริเน็ตในระบบโอห์เลอร์ซึ่งอยู่ด้านซ้ายมือและระบบของโบห์มซึ่งอยู่ด้านขวามือ จะพบความแตกต่างของกระเดื่องทั้งสองระบบอย่างเห็นได้ชัด

ดังนั้นเมื่อผู้วิจัยพบว่าปี่คลาริเน็ตที่แพร่หลายในประเทศไทยในปัจจุบันนั้นกลับเป็นระบบของโบห์มจากประเทศฝรั่งเศสมากกกว่าระบบของโอห์เลอร์จากประเทศเยอรมัน ดังนั้นเหตุใดคลาริเน็ตของพันโทวิชิตโห้ไทยนั้นกลับเป็นระบบของโอห์เลอร์ ซึ่งหายากมากในปัจจุบันเมื่อวิเคราะห์ย้อนไปในอดีตถึงความเป็นมา ของวงโยธวาทิตในประเทศไทยที่นำเข้ามาโดยสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอเจ้าฟ้าบริพัตรสุขุมพันธ์กรมพระนครสวรรค์วรพินิต ที่ท่านทรงไปศึกษาที่ประเทศเยอรมัน และท่านได้นำความรู้การบรรเลงวงโยธวาทิต กลับมายังประเทศไทยด้วย ซึ่งจะได้กล่าวต่อไปในหัวข้อการเข้ามาของวงโยธวาทิตในประเทศไทย ซึ่งเมื่อวิเคราะห์เหตุการณ์และเหตุผล จึงเข้าใจว่าปี่คลาริเน็ตที่พันโทวิชิต โห้ไทยใช้นั้น เป็นปี่คลาริเน็ตที่ใช้กันในประเทศเยอรมัน

การบรรเลงวงโยธวาทิตในช่วงแรกๆนั้น จะบรรเลงในวงโยธวาทิตของทหารเป็นส่วนใหญ่ ดังนั้นคิดว่าปี่คลาริเน็ตที่ใช้ในการบรรเลงวงโยธวาทิตในสมัยนั้นจะเป็นปี่คลาริเน็ตในระบบโอห์เลอร์ ซึ่งเมื่อเวลาผ่านไปความนิยมระบบโอห์เลอร์ในประเทศไทยมีความนิยมที่น้อยลง ปัจจุบันจึงพบแต่คลาริเน็ตในระบบโบห์ม จากการสัมภาษณ์พันโทวิชิต โห้ไทยเรื่องปี่คลาริเน็ตของท่านก็ได้ความว่า *“เครื่องนี้มันหลายยี่ห้อแล้ว อันนี้หัวเป็นซิมเม่อ อันนี่ก็เป็นบัฟเฟ็ตอันนี้ก็อะไรลืมแล้ว”* (พันโทวิชิต โห้ไทย, สัมภาษณ์ ๒๑, พฤศจิกายน ๒๕๕๖) พันโทวิชิต โห้ไทยยังกล่าวอีกว่า สมัยก่อนการสั่งเครื่องต้องสั่งจากต่างประเทศ ดังนั้นจึงเป็นไปได้ว่าเครื่องในยุคแรกจะเป็นเครื่องจากประเทศเยอรมัน

และจากการให้สัมภาษณ์เกี่ยวกับเครื่องดนตรีของพันโทวิชิต โห้ไทย ที่กล่าวว่าเครื่องดนตรีของท่านได้มาจากหลายๆส่วน แสดงว่าเครื่องดนตรีของท่านเป็นเครื่องดนตรีเก่า ไม่ได้เป็นเครื่องที่ซื้อมาใหม่แต่อย่างใด ดังนั้นจึงเป็นหลักฐานอีกประการว่าปี่คลาริเน็ตของพันโทวิชิต โห้ไทย เป็น ปี่คลาริเน็ตในระบบโอห์เลอร์จากประเทศเยอรมัน

ในตอนนี้เราได้ทราบที่มาของปี่คลาริเน็ตที่ใช้สำหรับเดี่ยวเชิดนอกแล้วโดยไล่เรียงตั้งแต่ต้นกำเนิดในอาณาจักรอียิปต์โบราณซุมมาร่าจนมาถึงระบบที่นิยมใช้กันทั้งในระบบโบห์มและระบบโอห์ต่อไปจะได้กล่าวถึงที่มาของการเดินทางของ ปี่คลาริเน็ตประเทศไทย เหตุของการเข้ามาของปี่คลาริเน็ตยังสยามประเทศนั้น จะได้กล่าวต่อไป

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

นิยามและความหมายวงโยธวาทิต

วงโยธวาทิต
(http://assets2.classicfm.com/2009/34/the-regimental-band-of-the-coldstream-guards-1251289647-article-0.jpg)

ปี่คลาริเน็ตยังพบในการบรรเลงอยู่ในวง ไม่ว่าจะเป็นวงออเคสตร้า วงโยธวาทิต หรือแม้กระทั้งแตรวงชาวบ้าน ในงานวิจัยเล่มนี้จะเฉพาะวงโยธวาทิตซึ่งจะใช้ปี่คลาริเน็ตบรรเลงรวมอยู่ด้วย โดยก่อนที่จะเข้าถึงรายละเอียดดังกล่าว ควรจะทราบความหมายและที่มาของวงโยธวาทิต ก่อนจะได้เข้าสู่รายละเอียดเฉพาะด้านกายภาพของปี่คลาริเน็ต

“ Military band” หรือภาษาไทยเรียกว่า “วงโยธวาทิต” นั้นได้มีผู้ให้ความหมายไว้อย่างมากมายทั้งในไทยและต่างประเทศ

คำว่า “โยธวาทิต” ในพจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน ฉบับ ๒๕๕๔ ได้ให้ความหมายของคำว่าวงโยธวาทิตไว้ว่า

> *วงดนตรีที่ประกอบไปด้วยเครื่องเป่าและเครื่องกระทบเป็นหลัก เดิมใช้เรียกเฉพาะวงของทหารซึ่งมีหน้าที่บรรเลงประกอบกรเดินแถวหรือยืนแถวประกอบพิธีต่างๆ อย่างพิธีสาบานตนต่อธงชัยเฉลิมพล ต่อมาใช่เรียกวงทั่วไปในลักษณะเดียวกันนี้ (๒๕๕๔ : ๙๖๕)*

ไมเคิล เคเนดี้ (Kennedy Michael) ได้ให้ความหมายของคำว่า วงโยธวาทิต ไว้ว่า *วงดนตรีของทหารบก ทหารเรือ ทหารอากาศ หรือใช้เรียกวงดนตรีอื่นๆ ที่ใช้เครื่องดนตรีในกลุ่มเดียวกัน บางครั้งในประเทศสหรัฐอเมริกาก็เรียกว่าวงเครื่องเป่า “Wind Band”* (Kennedy Michael, ๑๙๘๐ : ๔๖๗)

เพอซี เอ โซลซ์ (Scholer A. Percy,) ได้ให้ความหมายคของคำว่า วงโยธวาทิต ไว้ว่า *“วงดนตรีที่ใช้ในกองทหาร หรือวงดนตรีอื่นที่เลียนแบบการใช้ในกองทหาร ซึ่งมีองค์ประกอบเหมือนกัน”* (Scholer A. Percy, ๑๙๘๗ : ๓๒๕)

มนตรี ตราโมทได้อธิบายถึงวงโยธวาทิตไว้ว่า *“ ดนตรีที่ใช้ในกองทัพซึ่งบรรเลงทั้งเพลงไทยและเพลงฝรั่ง”* (อนุรักษ์ บุญแจะ ,๒๕๓๙ : ๑๒ จากการสัมภาษณ์ครูมนตรีตราโมท ๒๕๓๗)

ดังนั้นเมื่อเปรียบเทียบการให้นิยามของทั้งสามท่าน จึงสรุปได้ว่าวงโยธวาทิตนั้นเป็นวงดนตรีเครื่องเป่าที่ใช้ในราชการทหาร ซึ่งในภาษอังกฤษจะเรียกว่า “Military band” ดังนั้นจึงมีคำถามขึ้นมาอีกว่า แล้วคำว่า “โยธวาทิต” ซึ่งเป็นคำไทยนั้นมาได้อย่างไร

เมื่อว่าถึงเรื่องวงโยธวาทิตนั้นได้มีการให้ความหมายของคำว่าวงโยธวาทิตไว้อย่างมากมาย ทั้งโดยคนไทยและคนต่างชาติ โดยในสมัยก่อนนั้นชาวสยามจะเรียกวงโยธวาทิตว่า “แตรวง” ซึ่งต่อมาครูมนตรี ตราโมท ได้บัญญัติศัพท์ว่า “โยธวาทิต” ซึ่งแปลว่าวงดนตรีของทหารเพื่อใช้แทนความแตรวง (สุกรี เจริญสุข, ๒๕๓๘:๒๒๖)

จุดกำเนิดของวงโยธวาทิต

จุดกำเนิดของวงโยธวาทิตนั้นเกิดขึ้นอย่างไรยังไม่ทราบแน่ชัด แต่จากข้อมูลต่างๆอาจย้อนได้ไปในประมาณ ๑๐๐๐ ปี พุทธศักราช ๙๙๓ ถึง ๑๙๙๓ ซึ่งการบรรเลงวงโยนั้นจะเป็นการเป่าแตรทหารเพื่อให้สัญญาณเป็นทำนองสั้นๆ ในสมัยกรีกโบราณ ซึ่งบางครั้งจะใช้กลองสัญญาณตีผสมกับแตรสัญญาณ ในสงครามครูเสด (Grove Dictionary of Music , ๑๙๙๘ : ๓๑๖-๓๒๐)

นอกจากนี้ยังพบว่าในช่วงปลายของยุคกลาง ได้มีการใช้เครื่องเป่าประเภทปี่ แตร และเครื่องเป่าประเภทใช้ถุงลม ผสมกับกลอง แต่ไม่มีการรวมตัวเป็นวงขนาดใหญ่มาจนถึงสมัยบาโรค จึงได้จัดเป็นวงดนตรีที่ค่อนข้างชัดเจนโดยชนชาติแรกที่คิดค้นวงโยธวาทิตที่เป็นรูปเป็นร่างนั้นคือชาวเยอรมันในช่วงคริสต์ตวรรษที่ ๑๗

> ในปี ค.ศ. ๑๖๔๖ ซึ่งเป็นระยะของการเกิดสงคราม ๓๐ปีในยุโรป กองทหารที่มีชื่อว่า “Brandenburg Dragon Guasds” ในเขตเยอรมัน ได้ใช้เครื่องเป่าหลายชิ้นมาบรรเลงรวมกัน ได้แก่ประเภทปี่ที่มีเสียงสูง และเสียงกลาง ผสมกับเครื่องเป่าดูเลี่ยน ที่มีเสียงต่ำ และกลอง ปรากฏว่าการประสมวงของทหารกลุ่มนี้เป็นที่นิยมกันมาก จนได้ชื่อการผสมวงชนิดนี้ว่า “Deutsche Schalmeyen” ดังนั้นจึงอาจกล่าวได้ว่า แตรวงทหารดั้งเดิมจริงๆนั้น ชาวเยอรมันจะเป็นต้นคิด และถือกำเนิดเป็นรูปแบบที่ค่อนข้างชัดเจน ในคริศตวรรษที่ ๑๗ ” (อนุรักษ์ บุญแจะ ,๒๕๓๙ : ๑๓)

จากข้อมูลดังกล่าวจะเห็นได้ว่า เครื่องเป่าประเภทปี่นั้นได้เข้ามาในวงโยธวาทิตตั้งแต่ยุคเริ่มต้นแล้วหากแต่ปี่ที่ใช้นั้นยังไม่ใช่ปี่คลาริเน็ต โดยการใช้ปี่คลาริเน็ตในวงโยธวาทิตนั้นมาพบในช่วงปี พุธศักราช ๒๒๘๓ โดยพระเจ้าเฟรเดริกมหาราช ของประเทศเยอรมัน ทรงได้ตั้งวงโยธวาทิตขึ้น ซึ่งในวงดังกล่าวพบการใช้ปี่คลาริเน็ต

ในปี ค.ศ.๑๗๔๐ ขณะนั้นพระเจ้าเฟรเดริกมหาราช (Frederick the Great) แห่งรัสเซีย (ประเทศเยอรมัน) ซึ่งครองราชระหว่าง ค.ศ. ๑๗๔๐ – ๑๗๘๖ ผู้ทรงมีพระทัยรักดนตรี และทรงเป็นนักเป่าขลุ่ย (Flut) อีกด้วย ได้ทรงตั้งวงโยธวาทิตขึ้นในปี ค.ศ. ๑๗๖๓ โดยในวงประกอบด้วย

โอโบ (Oboes) ๒ เลา คลาริเน็ต (Clarinet) ๒ เลา
บาสซูน (Bassoons) ๒เ ลา ฮอร์น (Horns) ๒ตัว
และกลอง

จากข้อมูลดังกล่าวจะพบว่ามีการใช้ปี่คลาริเน็ตเข้ามาอยู่ในวงโยธวาทิต ตั้งแต่ในปีพุทธศักราช ๒๓๐๖ หรือหากเทียบกับยุคสมัย จะอยู่ในช่วงปลายของกรุงศรีอยุธยาของสยาม และยังพบอีกว่าการใช้ปี่คลาริเน็ตในวงโยธวาทิตนั้นยังมีการใช้ในหลายๆประเทศทั้งในประเทศอังกฤษ และฝรั่งเศส ซึ่งอยู่ในยุคที่ไล่เลี่ยกัน

ค.ศ ๑๗๖๒ วงดนตรีทหารปืนใหญ่ของอังกฤษชื่อ “Royal Regiment of Artillery”ได้มีการจัดตั้งวงขึ้น โดยประกอบด้วย

ทรัมเป็ต(Trumpet) ๒ ตัว ฮอร์น(Horns) ๒ ตัว
คลาริเน็ต(Clarinet) ๔ เลา บาสซูน(Bassoons) ๒ เลา
และกลอง (Scholes ๑๙๘๗ : ๖๓๙)

จะเห็นได้วงโยธวาทิตที่เกิดขึ้นในสมัยนั้นให้ความสำคัญกับปี่คลาริเน็ตโดยสังเกตจากในวงดนตรีทหารปืนใหญ่ของอังกฤษได้ใช้ปี่คลาริเน็ตในวงถึง ๔ เลาด้วยกัน นอกจากนี้ยังพบว่าในวงโยธวาทิตกองพันทหารราบของพระเจ้านโปเลียน ของฝรั่งเศสได้ ใช้ปี่คลาริเน็ตในวงโยธวาทิตถึง ๑๖ เลา

วงโยธวาทิตประจำกองพันทหารรายของพระเจ้านโปเลียน (Napoleon) แห่งฝรั่งเศสได้กำหนดใช้ใช้เครื่องดนตรีชนิดต่างๆดังนี้

ปิคโคโล(Piccolo) ๑ เลา คลาริเน็ตเสียงสูง(Clarinet) ๑ เลา
คลาริเน็ต (Clarinet) ๑๖ เลา บาสซูน(Bassoons) ๔ เลา
ทรัมเป็ต(Trumpet) ๒ คัน เซอร์เพนท์(Serpents) ๒ คัน
ฮอร์น (Horns) ๔ คัน ทรอมโบน(Trombones) ๓ คัน
ไทรแองเกิล (Triangle) ๑ อัน ฉาบ (Cymbal) ๒ คู่
กลองเล็ก (Snare Drums) ๒ ใบ กลองใหญ่ (Bass Drum) ๑ ใบ
เบสทรัมเป็ต (Bass Trumpet) ๑ คัน
เครื่องเคาะตุรกี (Turkish crescents) ๒ อัน
(อารี สุขะเกศ, ๒๕๒๙ : ๕)

จะเห็นได้ว่าปี่คลาริเน็ตนั้นมีความสำคัญมากในวงโยธวาทิต ดังนั้นเมื่อวงโยทวาทิตได้เข้ามายังสยามประเทศแน่นอนว่าปี่คลาริเน็ตซึ่งเป็นเครื่องดนตรีในวงโยธวาทิต จะต้องเข้ามาด้วยอย่างแน่นอน ซึ่งจะได้กล่าวต่อไปในหัวข้อการเดินทางเข้ามาของปี่คลาริเน็ตในสยามประเทศ

จากข้อมูลที่ผ่านมา ได้อธิบายการกำเนิดและวิวัฒนาการของปี่คลาริเน็ต และความนิยมต่างๆในระบบของปี่คลาริเน็ต ต่อมาได้ทราบถึงที่มาของวงโยธวาทิตที่มีวิวัฒนาการจากการเป่าแตรสัญญาณกับกลอง จนถึงการประสมวงที่มีปี่คลาริเน็ตเข้ามาผสมอยู่ด้วย ดังนั้นเพื่อให้ข้อมูลเชื่อมต่อมายังการเดี่ยวปี่คลาริเน็ตเพลงเชิดนอกนั้น ในก้าวต่อไปจะได้ศึกษาการเข้ามาในสยามประเทศของวงโยธวาทิต

การเข้ามาในสยามประเทศของวงโยธวาทิต

จากการค้นคว้าข้อมูลในเรื่องของการเข้ามา ของปี่คลาริเน็ตไม่พบข้อมูลที่เจาะจงเฉพาะตัวของปี่คลาริเน็ตหากแต่ได้สันนิษฐานจากการเข้ามาของวงโยธวาทิต และเปรียบเทียบตามลำดับเหตุการณ์ เนื่องจากการบรรเลงวงโยธวาทิต ใช้ปี่คลาริเน็ตประกอบอยู่ในวงโยธวาทิตด้วย ดังนั้นจึงสันนิษฐานและเปรียบเทียบกับข้อมูลที่เข้ามาของวงโยธวาทิตในสยามประเทศ และวิวัฒนาการของ ปี่คลาริเน็ต และจะเคลื่อนที่ไปยังการเดี่ยวปี่คลาริเน็ตเพลงเชิดนอกต่อไป

การเข้ามาของวงโยธวาทิตในประเทศไทยนั้น เริ่มมีเค้าโครงตั้งแต่ในสมัยรัชกาลที่ ๔ โดยจุดเริ่มต้นของวงโยธวาทิตในไทยนั้น มีจุดเริ่มต้นจากกองทหารที่มีชื่อว่า “ทหารเกณฑ์หัดอย่างฝรั่ง” โดยในหนังสือศิลปวัฒนธรรม ของศ.เกียรติคุณ นพ.พูนพิศ อมาตยกุล ได้กล่าวไว้ว่า

> *กองทัพบกไทยเราได้เริ่มใช้ทหารแตรประจำการมาแต่สมัยรัชกาลที่ ๔ แห่งกรุงรัตนโกสินทร์ ครั้งนั้นบ้านเมืองของเรายังมีวังหลวงและวังหน้า เป็นแกนกลางสำคัญของการควบคุมกำลังกองทัพไทย ประมาณปี พ.ศ.๒๓๙๕ อันเป็นปีที่สองที่พระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวครองราชสมบัตินั้นได้ทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯให้จัดตั้ง “กองทหารเกณฑ์หัดอย่างฝรั่ง” ขึ้นโดยมีนายทหารชาวอังกฤษชื่อ ร้อยเอกอิมเปย์ (Impey) เป็นครูฝึกสอน ส่วนทางวังหน้าอัน ส่วนทางวังหน้าอันเป็นส่วนราชการของสมเด็จพระมหาอุปราช มีพระบาทสมเด็จพระปิ่นเกล้าเจ้าอยู่หัว เป็นประมุขของ วังหน้า ก็มีทหารอังกฤษอีกคนหนึ่งคือร้อยเอกน็อกซ์ (Knox) มาเป็นครูฝึกสอน* (พูนพิศ อมาตยกุล ๒๕๓๐ : ๖๐)

ซึ่งยังพบว่าเมื่อมีการจัดตั้งกองทหารแตรแล้วทหารฝึกหัดอย่างฝรั่งยังสามารถบรรเลงเพลงไทยได้อีกด้วยโดยอาศัยเพลงที่เคยได้ยินจากผลงานการวิจัย วงโยธวาทิตกองทัพเรือของอนุรักษ์ บุญแจะ ได้กล่าวไว้ว่า

> *โดยทหารเกณฑ์หัดอย่างฝรั่ง จะมีการบรรเลงแตรสัญญาณอย่างฝรั่ง ซึ่งทหารส่วนใหญ่จะเป็นชาวญวน เขมร เป็นส่วนมาก ซึ่งวิธีการฝึกจะเป็นไปตามแบบอย่างฝรั่ง ในขณะเดียวกันในรัชกาลที่ ๔ มีเรือรบจากต่างชาติเข้ามาหลายครั้ง และทุกครั้งที่เรือรบเข้ามาก็จะมีการบรรเลงแตรวงเป็นประจำ ความสนใจที่จะจัดให้มีกองแตรวงสำหรับทหารไทย ตามอย่างฝรั่งก็เริ่มขึ้น ต่อมาจึงได้จัดให้มีทหารแตรนำขบวนเสด็จซึ่งอยู่ในสังกัด “กรมทหารหน้า” เกิดขึ้น ซึ่งกองแตรที่ฝึกหัดอย่างทหารนั้น นอกจากจะบรรเลงเพลงเดินของฝรั่งได้เป็นบ้างแล้ว ยังสามารถเป่าแตรเป็นทำนองเพลงไทยได้ด้วยทั้งนี้เป็นการเป่าขึ้นเองตามที่หูได้ยินมาอย่างไรก็เป่าตามกันไปพอคุมกันให้เป็นเพลงขึ้นจึงปรากฏว่าทหารบกมีแตรวงที่เป่าเพลงไทยมาก่อนทหารกองอื่นๆในยุคนั้น* (อนุรักษ์ บุญแจะ ,๒๕๓๙ : ๑๗)

วงโยธวาทิตในสมัยรัชการที่ ๕
(http://hpc4.go.th/director/images/rama5/13.jpg)

ในสมัยรัชการที่ ๕ หลังจากที่พระองเสด็จกลับจากอินโดนีเซียใน พ.ศ. ๒๔๑๔ ได้มีครูแตรชื่อ เวสเตอร์ เฟล ครูเฮวุดเซนเข้ามาสอนทหารมหาดเล็กซึ่งทำให้แตรวงมีการพัฒนาจนเจริญก้าวหน้าและยังมีครูแตรชื่อ จาคอบไฟห์ซึ่งเป็นบิดาของพระเจนดุริยางค์

> *นายจาคอฟ ไฟห์ (Jacob Feit) ชาวอเมริกัน ซึ่งเป็นบิดาของพระเจรดุริยางค์ (ปิติ วาทยะกร) ท่านผู้นี้เข้ามาอยู่ในเมืองไทยราวปี พ.ศ. ๒๔๑๐-๒๔๕๒ ได้เข้ามาสอนให้กับทหารแตรวังหน้าเมื่อปี พ.ศ. ๒๔๑๖ จนถึงปี พ.ศ.๒๔๒๘ กรมทหารวังบวรวิชัยชาญพระราชโอรสของพระบาทสมเด็จพระปิ่นเกล้าฯและทรงเป็นวังหน้าสมัยรัชกาลที่ ๕ ทิวงคตพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวจึงทรงให้ยกเลิกตำแหน่งวังหน้า ครูไฟห์จึงหมดหน้าที่ที่วังหน้าจึงทรงกรุณาให้ครูไฟห์ไปทำหน้าที่เป็นครูแตรทหารมหาดเล็กรักษาพระองค์ของวังหลวงซึ่งท่านได้รับราชการในเมืองไทยตลอดมาจนถึงแก่กรรม* (พระเจนดุริยางค์, ๒๕๑๒ : ๒๗)

ในปี พ.ศ.๒๔๔๖ สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอเจ้าฟ้าบริพัตรสุขุมพันธ์กรมพระนครสวรรควรพินิต ทรงสำเร็จการศึกษาจากประเทศเยอรมันนี และเสด็จกลับมาทรงงานในกองทัพไทยที่กรมยุทธนาเป็นเวลา ๙ เดือนต่อมาทรงย้ายไปอยู่กองทัพเรือ ซึ่งในตอนนี้เองที่วงโยธวาทิตของกองทัพเรือมีความเจริญรุ่งเรืองอย่างมาก จากผลงานการวิจัยเรื่องวงโยธวาทิตกองทัพเรือของอนุรักษ์ บุญแจะได้รวบรวมรายละเอียดของทูลกระหม่อมบริพัตรที่ทรงฝึกซ้อมวงโยธวาทิตให้กับกองทัพเรือ ซึ่งทรงได้แยกเสียงประสานเพลงไทยสำหรับวงโยธวาทิตไว้อย่างมากมาย

ทูลกระหม่อมทรงมีพระปรีชาสามารถ ในเรื่องเพลงไทยเดิมเป็นอย่างดีทรงซอสามสาย ทรงฆ้องวงใหญ่ได้เป็นอย่างดี ทรงมีที่ปรึกษาคนสำคัญในเรื่องเพลงต่างๆกับท่าน ครูจางวางทั่ว พาทยโกศล ซึ่งเป็นสหชาติกันคือเกิดปีเดียวกันกับทูลกระหม่อมแต่อ่อนเดือนกว่าประมาณ ๒ เดือนปรากฏว่าได้ทรงแยกเสียงประสานเพลงไทยเดิมสำหรับวงโยธวาทิตไว้เป็นจำนวนมากและที่สำคัญคือทรงยึดแนวบรรเลงดนตรีไทยตามรูปแบบเดิมของเพลงตับ เพลงสามชั้น และเพลงหน้าพาทย์ได้อย่างมั่นคง แต่ทำนองให้ไพเราะยิ่งขึ้นโดย การแทรกเสียงประสานของเครื่องดนตรีต่างๆเอาไว้
(อนุรักษ์ บุญแจะ ,๒๕๓๙ : ๔๑)

จากข้อมูลดังกล่าวจะเห็นว่าทูลกระหม่อมบริพัตรทรงมีความสามารถในเรื่องของวงโยธวาทิตและเรื่องของเพลงไทยเป็นอย่างมากประจวบกับยังมีครูจางวางทั่วเป็นที่ปรึกษาด้วยผู้วิจัยสันนิษฐานว่า การเดี่ยวปี่คลาริเน็ตเพลงเชิดนอก เกิดในช่วงนี้อย่างเป็นแน่ซึ่งนอกจากการเดี่ยวปี่คลาริเน็ตเพลงเชิดนอกแล้ว ยังพบว่าได้มีการประพันธ์เพลงเดี่ยวปี่คลาริเน็ตไว้หลายเพลง เช่นเพลงนกขมิ้น เพลงกราวใน เพลงทยอยเดี่ยว ซึ่งผู้วิจัยพบว่าโน้ตดังกล่าวได้มีเก็บไว้ที่หอสมุดแห่งชาติ ซึ่งเป็นการบันทึกและเก็บไว้โดยพันโทวิชิต โห้ไทย

ลักษณะทางกายภาพของปี่คลาริเน็ต

จากการที่ได้ศึกษาถึงประวัติความเป็นมาของปี่คลาริเน็ต ซึ่งจะเห็นว่าในปัจจุบันปี่คลาริเน็ตที่นิยมใช้จะมีอยู่ ๒ ระบบคือระบบ โอห์เลอร์ และระบบโบห์ม และพบว่าความนิยมในประเทศไทยนั้นจะนิยมปี่คลาริเน็ตระบบโบห์มมากกว่า ซึ่งสามารถพบเห็นได้ง่าย ตามวงโยธวาทิตของโรงเรียนต่างๆ และร้านจำหน่ายเครื่องดนตรี ดังนั้นในหัวข้อที่จะกล่าวต่อไปนี้ จะกล่าวถึงองค์ระกอบและ และวิธีการบรรเลง ปี่คลาริเน็ตในระบบโบห์ม เพียงอย่างเดียว ซึ่งจะรวมถึงการใช้กลวิธีพิเศษที่สำคัญ ที่จำเป็นต้องใช้ในการบรรเลงเดี่ยวเพลงเชิดนอก ดังจะได้กล่าวต่อไป

ปี่คลาริเน็ตเป็นเครื่องดนตรีประเภทเครื่องเป่าลมไม้ ซึ่งในภาษาอังกฤษจะเรียกเครื่องดนตรีประเภทนี้ว่า “woodwind” ซึ่งปี่คลาริเน็ตในปัจจุบันนั้นจะสามารถถอดแยกส่วนได้ โดยจะสามารถแยกส่วนประกอบได้ดังนี้

ส่วนประกอบของปี่คลาริเน็ต
(http://cdn.bettermusic.com.au/media/catalog/product/cache/1/small_image/9df78eab)

ทุกส่วนที่ได้กล่าวมาและอธิบายในรูปภาพนั้น สามารถถอดประกอบออกเป็นส่วนๆได้ โดย ทุกส่วนประกอบจะมีความสำคัญหมดทุกชิ้น หากจะขาดส่วนหนึ่งส่วนใดไปไม่ได้เด็ดขาด เพราะจะ ทำให้มีผลกับเสียงที่เปล่งออกมาทั้งสิ้น ดังนั้นเพื่อความเข้าใจในรายละเอียดของแต่ละส่วนของปี่คลาริเน็ต จะทำการอธิบายแต่ละส่วนของปี่คลาริเน็ตตั้งแต่ส่วนของกำพวด ไปจนถึงส่วนของลำโพง ดังนี้

กำพวด (Mouthpiece)

กำพวดปี่คลาริเน็ต

กำพวดของปี่คลาริเน็ต มีส่วนประกอบย่อยหลายส่วนด้วยกัน คือ ตัวกำพวด ลิ้น ที่รัดลิ้น และฝาครอบ โดยส่วนกำพวดจะเป็นส่วนที่ให้กำเนิดเสียง โดยที่เมื่อปากเป่าตรงบริเวณกำพวดลิ้นของปี่คลาริเน็ต จะเกิดการสั่นสะเทือน ทำให้เกิดเสียงของปี่คลาริเน็ตขึ้น โดยอากาศจากร่างกายที่วิ่งเข้ามาจะผ่านทางช่องสี่เหลี่ยมตรงกำพวดและไหลผ่านไปยังส่วนอื่นของปี่ซึ่งจะได้อธิบายต่อไป

ตัวกำพวด

กำพวด จะเป็นส่วนประกอบหลัก ซึ่งส่วนนี้ทำหน้าที่รองรับลิ้นปี่ ทำจากไม้กกเหลาบาง โดยกำพวดจะมีลักษณะเป็น ทรงกรวยตรงปากเป่าจะมีลักษณะที่เป็นทางลาดเอียง ส่วนของที่วางลิ้นจะมีลักษณะแบนระนาบ มีช่องให้ลมเข้าเป็นรูปสี่เหลี่ยม ด้านบนมีลักษณะเป็นจะงอยปากทำหน้าที่รองรับส่วนของปากของผู้บรรเลงที่มาคาบ ส่วนท่อด้านล่างจะหุ้มด้วยไม้เนื้ออ่อน มีลักษณะเป็นท่อกรวง เพื่อให้ลมสามารถผ่านออกไปได้และสามารถนำไปต่อกับส่วนปรับเสียงได้โดยส่วนประกอบของตัวกำพวดจะมีดังนี้

ตัวกำพวดของปี่คลาริเน็ต
(http://static.music123.com/derivates/19/001/247/074/DV020_Jpg_Jumbo_472037.902_medium_closed_web_comp.jpg)

จะงอยปาก(Beak)

ลักษณะจะเป็นรูปเหมือนจะงอยปากของนก ซึ่งในส่วนนี้จะมีหน้าที่รองรับการขบกัดของ ปากส่วนบน ซึ่งจะใช้ฟันบริเวณส่วนหน้าของผู้บรรเลงมาวางเอาไว้

ส่วนปลาย (Tip)

ในส่วนปลายเมื่อบรรเลงจะอยู่ในปากของผู้บรรเลงมีหน้าที่รับเอาลมที่ผู้บรรเลงเป่าออกมา โดยจะใช้ร่วมกับลิ้นของปี่คลาริเน็ต

ช่องลมเข้า(Window)

ในส่วนนี้มีลักษณะเป็นช่องสี่เหลี่ยม เป็นช่องสำหรับให้ลมเข้าไป โดยเมื่อวางลิ้นปี่คลาริเน็ตทาบไว้จะเกิดช่องว่างเล็ก ระหว่างลิ้นปี่คลาริเน็ต กับช่องลมเข้าโดยช่องว่างเล็กๆจะทำหน้าที่เป็นที่ว่างไว้รองรับการสั่นสะเทือนของลิ้นปี่คลาริเน็ต

ที่วางลิ้น (Reed table)

ในส่วนนี้มีลักษณะเป็นพื้นราบเอียงเล็กน้อย มีหน้าที่รองรับลิ้นปี่คลาริเน็ตที่นำมาวางไว้ ซึ่งจะใช้ร่วมกับที่รัดลิ้น

เดือย (Tenon)

ทำหน้าที่เป็นตัวยึดระหว่างกำพวดกับคอปรับเสียง ซึ่งจะรองด้วยแผ่นไม้โอ้กทำให้เกิดแรงเสียดทานและเกิดการยึดติดกับคอปรับเสียง

ลิ้น (Reed)

ลิ้นปี่คลาริเน็ต
(http://soundhousegloucester.co.uk/wp-content/uploads/2013/08/reed-single.jpg)

ลักษณะเป็นแผ่นไม้บาง ทำหน้าที่เป็นตัวสั่นสะเทือนทำให้เกิดเสียงของปี่คลาริเน็ต โดยตัวลิ้นจะนำมาวางที่วางลิ้นตรงกำพวด และรัดด้วยที่รัดลิ้น ซึ่งลิ้นจะทำจากไม้จำพวกต้นกกหรือต้นอ้อ โดยนำมาเหลาให้บาง ลักษณะของลิ้นนั้นจะมีสองด้าน คือด้านหน้าและด้านหลัง

ด้านหลังของลิ้น
(http://www.sax.co.uk/images/_lib/rico-royal-bb-clarinet-reed-single-6001456-0-1389292202000.jpg)

จุดสังเกตระหว่างด้านหน้าของลิ้นกับด้านหลังของลิ้น คือด้านหน้าของลิ้นจะลักษณะเป็นจะงอย ส่วนด้านหลังจะมีลักษณะเป็นพื้นเรียบ โดยส่วนใหญ่ลิ้นที่ทำจากไม้จะเขียนตัวเลขที่แสดงความหนาของลิ้นกำกับไว้ โดยเมื่อนำไปวางกับตัวกำพวดจะนำส่วนด้านหลังไปวางทาบกับที่วางลิ้นกับตัวกำพวด จากนั้นจะยึดระหว่างลิ้นกับตัวกำพวด

การวางลิ้นบนกำพวด
(http://static.music123.com/derivates/19/001/247/074/DV020_Jpg_Jumbo_4720)

ความหนาบางของลิ้น

แน่นอนว่าลิ้นของปี่คลาริเน็ตนั้นมีหน้าที่สั่นสะเทือนทำให้เกิดเสียงขึ้นดังนั้น ย่อมมีความหนาบางของลิ้น เพื่อให้เข้ากับระดับความแรงของลมของผู้บรรเลงที่บรรเลงออกมา ซึ่งลิ้นปี่ของคลาริเน็ตนั้นมีหลายระดับ ตั้งแต่เบอร์ ๑ ไล่ไปจนถึง เบอร์ ๕ หรืออาจมีมากกว่านั้น โดยทั้งนี้จะขึ้นกับความชอบของแต่ละบุคคล ซึ่งหากลิ้นเบอร์น้อย จะทำให้การเป่าใช้ลมน้อย แต่เสียงจะฟังโปร่ง โดยหากใช้เบอร์มากขึ้น การใช้ลมก็ต้องเพิ่มมากขึ้นไปด้วยและเสียงที่เกิดขึ้นจะมีลักษณะที่ลุ่มลึกหนักแน่น ซึ่งหากจะเริ่มฝึกหัดนั้นควรใช้ลิ้นบางก่อน โดยผู้วิจัยพบว่าในการเดี่ยวปี่คลาริเน็ตเพลงเชิดนอกนั้น พันโทวิชิต โห้ไทย จะใช้ลิ้น ยี่ห้อ “RICO” เบอร์ ๒

ความหนาบางของลิ้นแต่ละยี่ห้อนั้น นั้นจะมีความหนาบางไม่เท่ากัน ยกตัวอย่างลิ้นเบอร์ ๒$^{๑/๒}$ ของยี่ห้อ A อาจมีความหนาเท่ากับลิ้นเบอร์ ๓ ของยี่ห้อ B ซึ่งทั้งนี้จะขึ้นอยู่กับบริษัทผู้ผลิตของลิ้นนั้นๆ

ลิ้นแตกหรือลิ้นสึก

ลิ้นคือส่วนที่เปราะบางที่สุดของปี่คลาริเน็ต ดังนั้นเมื่อเป่าไปนานๆจะเกิดอาการที่เรียกว่า “เสียงหวีด” ซึ่งจะเป็นเสียงที่เปร่งออกมา ที่มีลักษณะเสียงสูงแหลมและไม่เป็นตัวโน้ต ซึ่งเกิดได้หลายกรณี ทั้งนี้รวมไปถึงสาเหตุของลิ้นที่สึก หรือเสียหาย ซึ่งอาการนี้เรียกว่า “ลิ้นแตก” หรือ “ลิ้นสึก” โดยลิ้นจะมีรอยแตกที่ปลายลิ้น ซึ่งจะต้องแก้ไขโดยทำการเปลี่ยนลิ้นใหม่

ลิ้นแตก
(http://media.wwbw.com/is/image/MMGS7/Gonzalez-Regular-Cut-Bb-Clarinet-Reeds-Strength-4/468271000939000-00-250x250.jpg)

โดยในปัจจุบันได้มีการพัฒนามากขึ้น โดยนอกจากไม้ที่นำมาผลิตแล้วบางบริษัทที่ผลิตลิ้นออกมา ได้ผลิตลิ้นที่ทำด้วยพลาสติกอีกด้วย โดยจะมีความแข็งแรงคงทนกว่าลิ้นที่ทำด้วยไม้ หากแต่ลิ้นที่ทำด้วยพลาสติกนั้นจะไม่สามารถซึมซับน้ำที่ซึมเข้าไปในตัวลิ้นได้ ซึ่งจะมีนักเป่าคลาริเน็ตยังใช้ลิ้นไม้อยู่เหมือนเดิม

ลิ้นที่ทำด้วยพลาสติก
(http://cdn.bettermusic.com.au/media/catalog/product/cache/1/image/9df78eab33525d08d6e5fb8d27136e95/l/e/legerereed_1_7_1.jpg)

ที่คาดลิ้น (Ligature)

ที่คาดลิ้น
(http://dawkes-images.s3.amazonaws.com/mid/6009854.png)

หน้าที่ของที่คาดลิ้นจะทำหน้าที่ รัดให้ลิ้นปี่ติดกับกำพวด เพื่อไม่ให้เคลื่อนที่ไปมาซึ่งที่คาดลิ้น อาจมีหลากหลายรูปแบบ เป็นเหล็ก โดยส่วนมากจะประกอบไปด้วย ที่รัด และลูกบิดคลายเข้าออกเพื่อ บิดให้แน่น หรือคลายออกให้หลวมได้ โดยจะวางทาบลิ้นกับกำพวด จากนั้น จะนำที่คาดลิ้น มาสวมคลอบจากนั้นบิดเกลียวให้เข้าพอประมาณ

การใช้ที่คาดลิ้นเพื่อรัดลิ้นกับกำพวด
(http://static.music123.com/derivates/19/001/247/074/DV020_Jpg_Jumbo_4720)

ฝาครอบ (Cap)

เนื่องจากส่วนของลิ้นเป็นส่วนที่เปราะบางที่สุดของปี่คลาริเน็ต และส่วนของกำพวดเป็นส่วนที่ถูกปากคาบ โดยฝาครอบจะทำหน้าที่หลายอย่าง ทั้งป้องกันลิ้นจากการกระแทกซึ่งจะทำให้ลิ้นเกิดความเสียหายได้ อีกทั้งยังป้องกันไม่ให้แมลงวัน ซึ่งอาจทำให้มีเชื้อโรคผ่านเข้าสู่ร่างกายได้ ซึ่งจะทำจากโลหะ หรือพลาสติก

ฝาครอบ
(http://www.long-mcquade.com/files/22827/lg_clarinet%20standard%20-%20just%20cap.jpg)

๓.๑๐.๒ คอปรับเสียง(Tuning Barrel)

คอปรับเสียง
(http://ecx.images-amazon.com/images/I/51CvSv1t7mL._SY355_.jpg)

คอปรับเสียงมีลักษณะเป็นทรงกระบอก เป็นส่วนเชื่อมต่อระหว่างกำพวดกับส่วนบนของ โดยส่วนคอปรับเสียงจะเป็นส่วนที่สำคัญอีกส่วนหนึ่ง รวมทั้งคุณภาพของเสียง ทั้งนี้หากเกิดการเพี้ยนของ ปี่คลาริเน็ตการปรับเสียงจะอยู่ตรงส่วนคอปรับเสียง ซึ่งหากเลื่อนคอปรับเสียงจะทำให้เสียงต่ำลง และหากเลื่อนคอปรับเสียงเข้าจะทำให้เสียงสูงขึ้น

ในส่วนบนทั้งหมดที่ได้กล่าวมาในตอนต้น นั้นสามารถทำความสะอาดได้ โดยที่สามารถที่ทำความสะอาดโดยใช้น้ำล้างโดยตรง โดยก่อนที่จะทำความสะอาดต้องแยกส่วนประกอบทั้งหมดออกมาในส่วนของกำพวด

คีย์กดส่วนบน (Upper joint)

คีย์กดส่วนบน

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ส่วนของคีย์กดส่วนบนจะเป็นส่วนที่ใช้ควบคุมเสียงให้เปลี่ยนไปมา ซึ่งลักษณะจะมีกระเดื่องเพื่อเปลี่ยนเสียง และรูเปิดปิดเปลี่ยนเสียง โดยคีย์ส่วนบนจะประกอบต่อไปกับคีย์ส่วนล่าง โดยในส่วนนี้ไม่ควรให้ถูกน้ำ เพราะจะให้กาวที่ยึดนวม หลุดออกมาได้

ในคีย์กดส่วนบนจะเห็นว่า มีเดือยยื่นออกมาทั้ง ๒ ด้าน ซึ่งเดือยทั้ง ๒ ด้าน โดยเดือยด้านบน จะใช้เชื่อมต่อกับคอปรับเสียง ส่วนเดือยด้านล่างจะใช้เชื่อมต่อกับคีย์กดส่วนล่าง

คีย์กดส่วนล่าง (Lower joint)

ภาพที่ ๓.๓๐ คีย์กดด้านล่าง

หน้าที่ของคีย์กดด้านล่าง จะใช้เพื่อเปลี่ยนเสียงตามตัวโน้ตต่างๆ โดยด้านบนของคีย์กดส่วนล่างจะมีช่องสำหรับรองรับคีย์กดส่วนบน และด้านท้ายของคีย์กดส่วนล่างจะมีเดือย ยื่นออกมาเพื่อเอาไว้รองรับกับลำโพง

Chulalongkorn University

ลำโพง (Bell)

ลำโพง
(http://shop.weinermusic.com/images/buffet_bell_toscaBb.jpg)

ในส่วนดังกล่าวจะเป็นส่วนท้ายสุดของปี่คลาริเน็ต ซึ่งมีหน้าที่รักษาความเสถียรของเสียง ซึ่งหากไม่มีในส่วนดังกล่าว จะทำให้การกดคีย์ในด้านล่างเกิดเสียงที่เพี้ยน โดยลักษณะของลำโพงนั้นจะมีลักษณะคล้ายกับระฆังคว่ำ

จากข้อมูลที่ได้กล่าวมาจึงได้เข้าใจถึงส่วนประกอบและหน้าที่ต่างๆของปี่คลาริเน็ต ดังนั้นในหัวข้อต่อไปอันจะได้กล่าวถึงกลวิธีในการบรรเลงปี่คลาริเน็ต โดยจะเริ่มตั้งแต่วิธีการจับปี่คลาริเน็ต การวางรูปปากในการเป่า ซึ่งแน่นอนว่าเป็นเรื่องที่จำเป็นมากในการเดี่ยวปี่คลาริเน็ตเพลงเชิดนอก โดยจะได้กล่าวต่อไปตามลำดับ

ลักษณะในการบรรเลง

เริ่มแรกในการเป่าปี่คลาริเน็ตเพลงเชิดนอกนั้น จะกล่าวถึงท่านั่งในการบรรเลง การวางมือที่ถูกต้อง การวางปากในการเป่า และการกดคีย์ที่ทำให้เกิดเสียงต่างๆ โดยในการกดคีย์ในเสียงต่างๆนั้น จะกล่าวเพียงเสียงทั้งหมด ๗ เสียงตามวิถีของการบรรเลงเพลงไทย ซึ่งจะได้กล่าวถึงรายละเอียดต่อไปในหัวข้อดังกล่าว

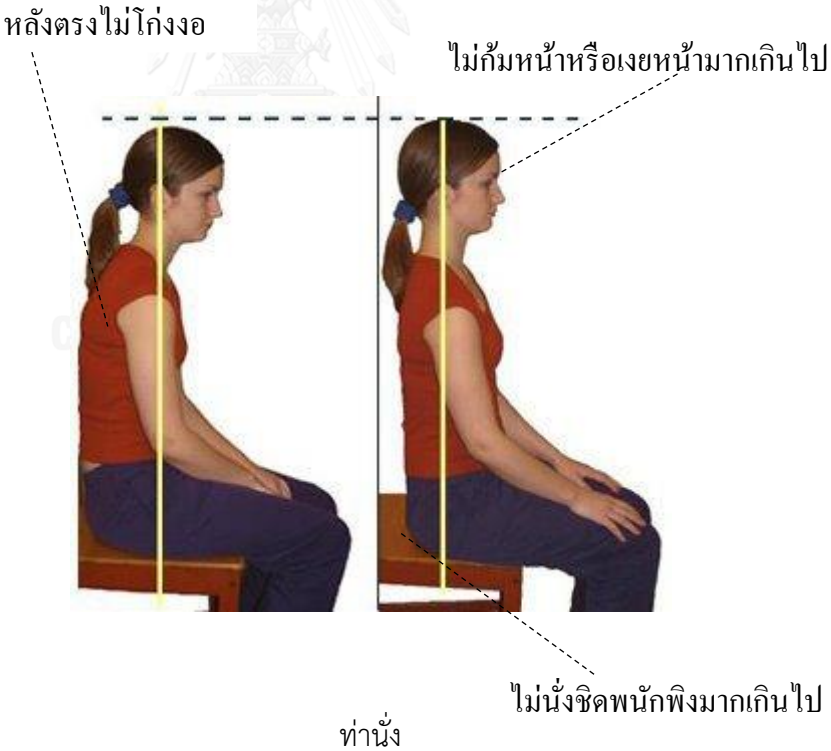
ท่านั่งในการบรรเลงปี่คลาริเน็ต

ปี่คลาริเน็ตนั้นเป็นเครื่องดนตรีวงโยธวาทิต ซึ่งในการบรรเลงนั้น สามารถยืนบรรเลง เดินบรรเลง หรือนั่งบรรเลงก็ได้ตามความเหมาะสม หากแต่ในการบรรเลงเพลงเดี่ยวเชิดนอกหรือในการบรรเลงในเพลงไทยนั้น การนั่งบรรเลงถือว่าเหมาะสมที่สุดในการบรรเลง เพราะเนื่องจาก ในการเดี่ยวปี่คลาริเน็ตเพลงไทยนั้น จะต้องมีการใช้เครื่องประกอบจังหวะแบบไทย เช่น การใช้กลองสองหน้า กลองแขก กลองทัด โทนรำมะนา ฉิ่ง ฉาบกรับ เครื่องดนตรีไทยที่นำมาบรรเลงประกอบเหล่านี้ ได้รับการออกแบบมาให้เหมาะกับการบรรเลงกับพื้นโดยส่วนใหญ่

ลักษณะทางกายภาพของเครื่องดนตรีที่นำมาประกอบนั้น จะไม่เหมาะกับการยืนบรรเลงอย่างแน่นอน ดังนั้น เพื่อความเหมาะสมในการบรรเลงและทำให้มองดูแล้วเกิดความสมดุลในวงที่กำลังบรรเลง ปี่คลาริเน็ตควรบรรเลงในลักษณะของการนั่งบรรเลงด้วย จึงจะเป็นการเหมาะสม ดังนั้นจึงเกิดปัญหาที่ว่า ลักษณะทางกายภาพของคนไทยจะมีสรีระทางร่างกายที่ไม่สูงใหญ่เท่ากับคนแถบยุโรปหรืออเมริกา ดังนั้นปี่คลาริเน็ตที่เน็ตที่เป็นเครื่องดนตรีต่างชาติจึงลักษณะที่ยาวสำหรับคนไทย โดยความยาวของปี่คลาริเน็ตจะมีความยาวมากกว่าเครื่องเป่าของไทยทั้งสิ้น

ดังนั้น ในการนั่งบรรเลงของปี่คลาริเน็ตนั้น หากจะนั่งบรรเลงกับพื้นโดยที่ผู้บรรเลงจะนั่งพับเพียบกับพื้น เหมือนกับการบรรเลงเครื่องเป่าของไทยนั้น เห็นว่าจะเป็นการลำบากพอควร ดังนั้นการนั่งเก้าอี้ในการบรรเลงจึงจะเป็นการเหมาะสมที่สุดในการบรรเลงปี่คลาริเน็ตเพลงเชิดนอก ซึ่งรวมถึงเครื่องประกอบจังหวะที่ใช้ในการบรรเลง เมื่อปรับเปลี่ยนมานั่งบนเก้าอี้เครื่องประกอบจังหวะดังกล่าวก็ยังสามารถบรรเลงได้ เช่นเดียวกัน

ท่านั่งในการเป่าปี่คลาริเน็ตนั้น ควรนั่งหลังตรง ลักษณะของหน้าไม่ก้มหรือเงยหน้าจนเกินไปท่านั่งจะอยู่ในลักษณะที่ผ่อนคลาย ไม่เกร็งจนเกินไป ซึ่งการนั่งนั้นไม่ควรพิงพนักพิงมากจนเกินไป ควรนั่งห่างจากพนักพิง

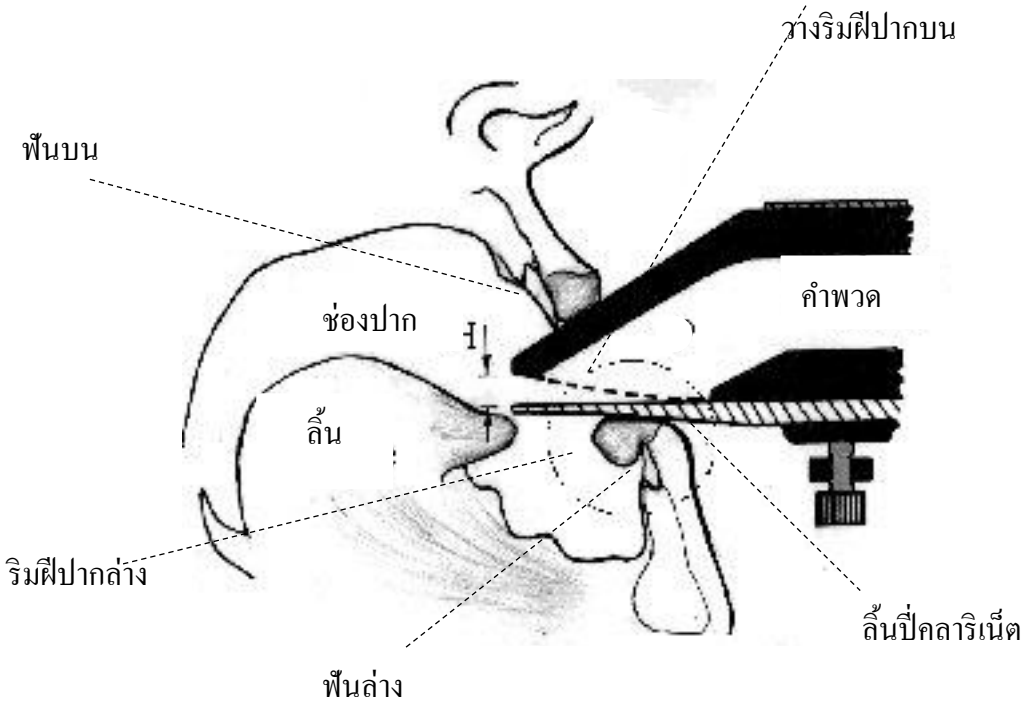


ท่านั่ง

(http://capitolmusic.files.wordpress.com/2013/07/posture-examples1.jpg?w=600)

จากภาพจะแสดงให้เห็นถึงท่านั่งที่ถูกต้อง ซึ่งจะอยู่ด้านขวามือของภาพซึ่งเป็นบุคลิกที่เหมาะสมในการบรรเลงเดี่ยวปี่คลาริเน็ตเพลงเชิดนอกที่สุด

ลักษณะรูปปากในการเป่า



ลักษณะการวางปากในการเป่าปี่คลาริเน็ต
(http://www.speech.kth.se/music/publications/leofuks/thesis/embucbig.jpg)

การคาบกำพวดนั้นจะไม่คาบเข้าไปมากหรือน้อยเกินไป ควรจะวางให้พอดีเหมือนดังรูปที่แสดง

ริมฝีปากบน

ริมฝีปากบนจะวางบนจะงอยของกำพวด โดยมีหน้าที่ปิดกันไม่ให้ลมเล็ดรอดออกจากบริเวณปาก ซึ่งการวางริมฝีปากบนนั้นควรจะเป็นลักษณะที่ผ่อนคลายไม่เกร็งจนเกินไป

ฟันบน

ฟันบนขบกัดโดยตรงกับจะงอยของกำพวด ซึ่งมีหน้าที่ยึดกำพวดให้มั่งคงไม่ให้เคลื่อนที่ไปมา ซึ่งจะมีผลกับเสียงได้

ริมฝีปากล่าง

ในลักษณะของการวางริมฝีปากล่างนั้นจะวางห่อไว้กับฟันล่าง ดังที่ปรากฏในรูปภาพ ซึ่งริมฝีปากล่างมีหน้าที่ควบคุมเสียง โดยหากบีบริมฝีปากล่างเข้ามาจะทำให้เสียงที่ออกมาจะมีเสียงที่สูงขึ้น หากคลายริมฝีปากล่างออกจะทำให้เสียงที่ออกมาต่ำลง โดยในการเดี่ยวเพลงเชิดนอกนั้น มีการใช้เสียงในระดับเสียงสูงสุด การควบคุมริมฝีปากล่างนั้นมีส่วนสำคัญอย่างยิ่ง

ฟันล่าง

ฟันล่างใช้คาบตรงลิ้นปี่คลาริเน็ตด้านล่าง โดยที่จะมีริมฝีปากล่างรองอยู่ ซึ่งฟันล่างนั้นมีหน้าที่ยึดไม้ให้กำพวดเคลื่อนที่ไปมา โดยจะทำหน้าที่ร่วมกับฟันบน

ลิ้น

ลิ้นวางอยู่ด้านล่างของลิ้นปี่ โดยลิ้นจะมีหน้าที่ควบคุมความสั้นยาวของเสียงที่ออกมา หากนำลิ้นไปแตะกับลิ้นปี่ในขณะที่เป่า จะทำให้ลิ้นปี่หยุดการสั่นสะเทือน และเสียงที่ออกมาจะหยุดลงทันที ซึ่งในการเดี่ยวเพลงเชิดนอกนั้นจะมีการใช้กลวิธีดังกล่าวด้วยดังที่จะได้กล่าวต่อไป

ลักษณะการจับปี่คลาริเน็ต

ในการวางนิ้วหรือมือในการบรรเลงนั้น จะมีความแตกต่างจากการบรรเลงเครื่องเป่าของไทยอยู่บ้าง เพราะโดยธรรมชาติของเครื่องเป่าจำพวกปี่หรือขลุ่ยนั้น ลักษณะทางกายภาพของเครื่องดนตรี จะเป็นท่อเดี่ยว โดยในการบรรเลงจะใช้มือทั้งสองมือในการควบคุมเสียงที่เปลี่ยนไปมา ในเครื่องเป่าของไทยนั้นใช้มือด้านขวาอยู่บนมือด้านซ้ายของเสมอไม่ว่าจะเป็นปี่ หรือขลุ่ย หากแต่ในการบรรเลง ปี่คลาริเน็ตนั้น จะบรรเลงโดยใช้มือทางด้านซ้ายอยู่บนมือด้านขวาในการบรรเลง

เนื่องจากลักษณะทางกายภาพของปี่คลาริเน็ตนั้น มีกระเดื่องในการเปลี่ยนเสียงของคีย์กดส่วนบนนั้นจะอยู่ทางด้านซ้ายของปี่ โดยจะใช้นิ้วก้อยของมือด้านซ้ายในการควบคุมการเปลี่ยนเสียง และนอกจากตัวเปลี่ยนคีย์ของเครื่องจะอยู่ด้านซ้ายแล้ว ทั้งนี้ยังเกี่ยวเนื่องกับน้ำหนักของเครื่องอีกด้วย โดยมือขวาที่คนส่วนมากถนัดนั้น จะมีการใช้กล้ามเนื้อที่มากกว่ามือซ้ายอยู่แล้วเพราะฉะนั้นกล้ามเนื้อของมือขวานั้น จะมีความแข็งแรงมากกว่ามือซ้ายมากกว่า ดังนั้นการทิ้งน้ำหนักของเครื่องจะไปทิ้งน้ำหนักที่มือขวา โดยจะเห็นว่าปี่คลาริเน็ต ด้านหลังของคีย์กดส่วนหลังจะมือ ที่วางนิ้วยื่นออกมา ซึ่งแน่นอนว่าการวางมือในการบรรเลงปี่คลาริเน็ตนั้นจะต้องใช้มือซ้ายอยู่บนมือขวาในการบรรเลงเสมอ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

โดยในการวางมือนั้น นิ้วโป้งของมือซ้ายจะนำมาปิดรูปที่อยู่ด้านหลังของเครื่อง โดยมือซ้ายจะมีหน้าที่ในการประคองเครื่องเท่านั้น ส่วนการทิ้งน้ำหนักของเครื่องนั้นจะไปอยู่ที่มือขวา เกือบทั้งหมด ซึ่งการวางนิ้วของมือขวานั้นจะทิ้งน้ำหนักของเครื่องมาอยู่ที่นิ้วโป้งด้านขวาซึ่งจะมีที่วางนิ้วคอยรองรับน้ำหนักอยู่

การวางนิ้วของคลาริเน็ต

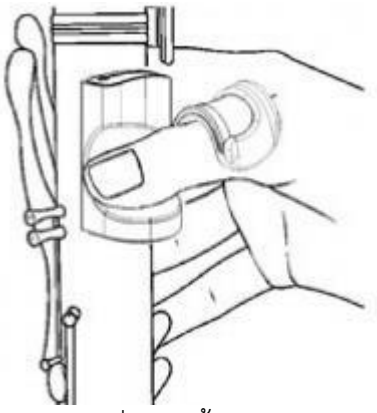
(C. Paul Herfurth A Tune a Day for Clarinet)

มือซ้ายวางไว้ที่ คีย์กดส่วนบน ส่วนมือขวาวางไว้ตรงคีย์กดส่วนล่างโดยในด้านหลังนั้น นิ้วโป้งด้านซ้ายวางปิดที่รูด้านหลัง โดยนิ้วโป้งมีหน้าที่ปิดรูด้านหลัง และกดกระเดื่องด้านหลังเพื่อให้เกิดเสียงสูง เมื่อต้องการเป่าในเสียงสูง

ตำแหน่งของการวางนิ้วโป้งซ้าย

(C. Paul Her Furth A Tune a Day for Clarinet)

ส่วนของมือขวาจะอยู่ในตำแหน่งของคีย์กดด้านล่าง นิ้วโป้งด้านขวาจะใช้เป็นที่รองรับน้ำหนักของตัวเครื่อง โดยที่ตัวปี่คลาริเน็ตจะมีตัวรับน้ำหนักยื่นออกมาเพื่อไว้เกี่ยวกับนิ้วโป้งโดยนิ้วโป้งของ มือขวาจะทำการรับน้ำหนักอย่างเดียว ซึ่งไม่มีผลต่อการเปลี่ยนคีย์



การวางเครื่องบนนิ้วโป้งด้านขวา
(ton_kooiman_etude_ii_bb_klarinet_duimsteun_2.jpg)

ท่าจับที่ถูกต้องจะมีผลต่อการบรรเลง เป็นอย่างมาก ซึ่งในการบรรเลงเพลงเชิดนอกนั้นจะมีการบรรเลงของโน้ตที่ติดกันหรือที่เรียกกันว่าการบรรเลงในทางเก็บซึ่งจะมีอยู่ทุกช่วงของเพลง นอกจาก การบรรเลงเก็บแล้ว ยังมีการโหยเสียงเพื่อให้เสียงค่อยๆไต่ขึ้นไปหรือค่อยๆลดต่ำลงมาซึ่งแน่นอนว่าการบรรเลงจะต้องมีความสัมพันธ์กันระหว่างลม การบังคับริมฝีปาก และนิ้ว ดังนั้นลักษณะท่าทางในการบรรเลง ทั้งในเรื่องของการจับเครื่อง ท่านั่ง จึงมีส่วนสำคัญเป็นอย่างยิ่งในการบรรเลงเดี่ยว ปี่คลาริเน็ตเพลงเชิดนอก

จะเห็นได้ว่า ท่านั่งในการบรรเลง การวางรูปปาก ลักษณะในการจับเครื่องล้วนแล้วแต่เป็นสิ่งสำคัญ ซึ่งนอกจากลักษณะท่าทางในการบรรเลงแล้ว เรื่องของการเป่าและนิ้วก็เป็นเรื่องสำคัญสำหรับการเดี่ยวปี่คลาริเน็ตเพลงเชิดนอก

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ประวัติผู้เขียนวิทยานิพนธ์

ว่าที่ ร.ต.ทัพพสาร เพ็งสงค์ เกิดเมื่อ วันที่ ๒๗ มีนาคม พุทธศักราช ๒๕๓๓ เป็นบุตรของนายวิชาญ เพ็งสงค์ และนางวงศา เพ็งสงค์ เริ่มศึกษาชั้นประถมศึกษาที่โรงเรียน วัดพระมหาธาตุ จนจบชั้นประถมศึกษาปีที่ ๖ และเข้าศึกษาในระดับชั้นมัธยมศึกษาที่โรงเรียนกัลยาณีศรีธรรมราช จนจบชั้นมัธยมศึกษาปีที่ ๖ และเข้าศึกษาในระดับอุดมศึกษาในสาขาดุริยางค์ไทย ภาควิชาดุริยางค์ศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย เครื่องมือเอกระนาดทุ้ม

ในด้านการเรียนดนตรีผู้วิจัยได้ศึกษาดนตรีจากบิดา โดยเริ่มหัดเรียนขลุ่ยเพียงออ และฆ้องวงใหญ่ จากนั้นจากนั้นได้เริ่มเรียนระนาดทุ้ม แลเครื่องดนตรีอื่นๆจากบิดา หลังจากที่ได้เข้าศึกษาในระดับมัธยมศึกษาผู้วิจัยได้มีโอกาส ศึกษาเครื่องดนตรีสากลและวงโยธวาทิต จนสามารถบรรเลงแตรทรัมเป็ตและปี่คลาริเน็ตได้ จนเมื่อเรียนจบในระดับอุดมศึกษาได้มีโอกาสไปศึกษาการเดี่ยวปี่คลาริเน็ตจากพันโทวิชิต โห้ไทย

ปัจจุบันผู้วิจัยอาศัยอยู่ที่ บ้านเลขที่ ๑๕ ซอยร่มบุญ ถนนพัฒนาการคูขวาง ตำบลในเมือง อำเภอเมือง จังหวัดนครศรีธรรมราช

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University