วิเคราะห์เดี่ยวระนาดทุ้มเพลงทยอยเดี่ยว : กรณีศึกษาทางอาจารย์สืบศักดิ์ ดุริยประณีต

นายภูริภัสสร์ มังกร

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

วิทยานิพนธ์นี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต
สาขาวิชาดุริยางค์ไทย ภาควิชาดุริยางคศิลป์
คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
ปีการศึกษา 2550
ลิขสิทธิ์ของจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

A MUSICAL ANALYSIS OF TAYOY DEAW SOLO FOR RANAD THUM BY SUBSAK DURIYAPANEET

Mr. Phooripas Mungkon

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

A Thesis Submitted in Partial Fulfillment of the Requirement
for the Degree of Master of Arts Program in Thai Music
Department of Music
Faculty of Fine and Applied Arts
Chulalongkorn University
Academic Year 2007

Copyright of Chulalongkorn University

หัวข้อวิทยานิพนธ์	วิเคราะห์เดี่ยวระนาดทุ้มเพลงทยอยเดี่ยว : กรณีศึกษาทางอาจารย์สืบศักดิ์ ดุริยประณีต
โดย	นายภูริภัสสร์ มังกร
สาขาวิชา	ดุริยางค์ไทย
อาจารย์ที่ปรึกษา	รองศาสตราจารย์ ดร.บุษกร สำโรงทอง

คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย อนุมัติให้นับวิทยานิพนธ์ฉบับนี้ เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปริญญามหาบัณฑิต

..... คณบดีคณะศิลปกรรมศาสตร์

(ศาสตราจารย์ ดร.ชาญณรงค์ พรรุ่งโรจน์)

คณะกรรมการสอบวิทยานิพนธ์

..... ประธานกรรมการ

(รองศาสตราจารย์ปกรณ์ รอดช้างเผือน)

.....อาจารย์ที่ปรึกษา

(รองศาสตราจารย์ ดร.บุษกร สำโรงทอง)

.....กรรมการภายนอกมหาวิทยาลัย

(รองศาสตราจารย์พิชิต ชัยเสรี)

.....กรรมการ

(รองศาสตราจารย์ขำคม พรประสิทธิ์)

.....กรรมการ

(อาจารย์ ดร.พรประพิตร์ เผ่าสวัสดิ์)

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ภูริภัสสร์ มังกร : วิเคราะห์เดี่ยวระนาดทุ้มเพลงทยอยเดี่ยว : กรณีศึกษาทางอาจารย์สืบศักดิ์ ดุริยประณีต. (A MUSICAL ANALYSIS OF TAYOY DEAW SOLO FOR RANAD THUM BY SUBSAK DURIYAPANEET) อ.ที่ปรึกษา : รศ.ดร. บุษกร สำโรงทอง, 222 หน้า.

อาจารย์สืบศักดิ์ ดุริยประณีต เป็นทายาททางดนตรีไทยคนหนึ่งของบ้านสายตระกูล "ดุริยประณีต" ซึ่งเป็นสำนักดนตรีไทยที่มีความสำคัญอันมีประวัติการสืบทอดที่ยาวนาน รวมไปถึงยังเป็นแหล่งรวมสรรพวิทยาและองค์ความรู้ทางด้านดนตรีไทยจากบรมครูคีตกวีทางด้านดนตรีไทยอีกมากมาย และจากที่ได้รับการอบรมสั่งสอนและถ่ายทอดองค์ความรู้ทางด้านดนตรีไทย ประกอบกับความรู้ความสามารถที่ผ่านประสบการณ์ทางด้านดนตรีไทยมาเป็นเวลานาน จึงทำให้อาจารย์สืบศักดิ์ ดุริยประณีต เป็นครูดนตรีไทยที่นับได้ว่าเป็นบุคคลที่มีความสำคัญต่อวงการดนตรีไทยในปัจจุบันอีกท่านหนึ่ง ที่ยังคงองค์ความรู้ในเรื่องของดนตรีไทยจากโบราณาจารย์ที่ได้ถ่ายทอดไว้ และยังได้สร้างสรรค์ผลงานทางด้านดนตรีไทยไว้มากมายโดยเฉพาะทางเดี่ยวระนาดทุ้มเพลงทยอยเดี่ยว

จากการศึกษาวิเคราะห์ เดี่ยวระนาดทุ้มเพลงทยอยเดี่ยว กรณีศึกษา ทางอาจารย์สืบศักดิ์ ดุริยประณีต สรุปผลการวิจัยได้ว่า เพลงทยอยเดี่ยว เป็นเพลงเดี่ยวขั้นสูงที่มีการพัฒนามาจากการเดี่ยวปี่ในเพลงทยอยเดี่ยว ของพระประดิษฐ์ไพเราะ (มี ดุริยางกูร) มาสู่เครื่องดนตรีไทยชิ้นอื่นโดยเฉพาะเครื่องตีอย่างเป็นลำดับขั้น จนมาถึงในทางเดี่ยวระนาดทุ้มเพลงทยอยเดี่ยว ทางของอาจารย์สืบศักดิ์ ดุริยประณีต ที่มีลักษณะและกลวิธีในการบรรเลงที่คลี่คลายและอิงจากพื้นฐานของกระสวนทำนองในทางเดี่ยวฆ้องวงใหญ่เพลงทยอยเดี่ยว ทางครูสอน วงฆ้อง เป็นสำคัญ โดยมีอัตลักษณ์ที่ยึดแบบแผนมาแต่โบราณในการปรากฏทำนองใน 2 ช่วง คือทางโอด สามชั้น และทางพัน สองชั้น และปรากฏการซ้ำประโยคทำนอง โดยได้สอดแทรกเม็ดพรายในการบรรเลงต่างๆ เพื่อให้เกิดความแตกต่างและหลากหลาย และมีการทอนประโยคทำนองให้สั้นลงอันเป็นลักษณะสำคัญของเพลงประเภทเพลงทยอย การเปลี่ยนเสียงอย่างเฉียบพลัน การทอนประโยคทำนองอย่างสม่ำเสมอ รวมไปถึงยังมีการปรุงแต่งทำนองในลักษณะพิเศษต่างๆ โดยมีนัยยะสำคัญเพื่อให้เกิดความวิจิตร และอรรถรสของท่วงทำนองเพิ่มมากขึ้น จนมีความเหมาะสมที่จะเป็นเพลงเดี่ยวในระดับขั้นสูงได้

ภาควิชา ดุริยางคศิลป์ ลายมือชื่อนิสิต.....
สาขาวิชา ดุริยางค์ไทย ลายมือชื่ออาจารย์ที่ปรึกษา.....
ปีการศึกษา 2550

4786865535 : MAJOR THAI MUSIC
KEY WORD : A MUSICAL ANALYSIS OF TAYOY DEAW SOLO FOR RANAD THUM BY SUBSAK DURIYAPANEET.

PHOORIPAS MUNGKORN : A MUSICAL ANALYSIS OF TAYOY DEAW SOLO FOR RANAD THUM BY SUBSAK DURIYAPANEET. THESIS ADVISOR : ASSOC.PROF.BUSSAKORN SUMRONGTHONG, Ph.D, 222 pp.

Master Subsak Duriyapaneet is an heir of Thai classical music of Duriyapaneet Family which has a long history of keeping the knowledge of music. The Duriyapaneet Family has been following the task to preserve and continue the mission from the senior teachers in his family from the past till now with their old experiences of Thai classical music. Many factors made Master Subsak Duriyapaneet become one of the most important persons who receives the knowledge from his family by teaching and creating the new piece of song especially Tayoy-deaw for Ranad-Thum Solo.

From this analytical study, Tayoy-deaw for Ranad-Thum Solo in case of the variation of Master Subsak Duriyapaneet, it is found that Tayoy-deaw is the master piece of solo works for musical instrument. From the beginning it started with Oboe solo of Phrapadidpailor (Mee Duriyangkoon) and developed to others instrument especially Melodic percussion musical instruments. Ranard-Tum Solo Tayoy-deaw of Master Subsak Duriyapaneet used the methods and techniques based on melodies from Kong wong yai solo Tayoy-deaw by senior teacher Kru Sorn Wongkong. The musical form using two method of composing are Tang-odd samchan and Tang-pan songchan combined with repeating some melodies by using techniques of playing to change the music scale that maked it different and varied. In this song, the composer put some special methods into some part of melodies to make them melodious and beautiful. Therefore, Tayoy-deaw for Ranad-Thum Solo is suitable for the master piece of Thai musical song to use for instrumental solo to present the potential of Thai musicians.

Department : Music
Field of Study : Thai Music
Academic Years : 2007

Student's Signature.....
Advisor's Signature .....

กิตติกรรมประกาศ

งานวิทยานิพนธ์ฉบับนี้ สามารถสำเร็จลุล่วงไปได้ด้วยดีก็เนื่องด้วยความอนุเคราะห์จากผู้มีอุปการคุณ ดังนี้

ขอกราบขอบพระคุณ อาจารย์สืบศักดิ์ ดุริยประณีต ที่ให้ความเมตตาและกรุณาในการถ่ายทอดวิชาความรู้ในเรื่องของระนาดทุ้ม โดยเฉพาะ ทางเดี่ยวระนาดทุ้มเพลงทยอยเดี่ยว อันเป็นมูลเหตุสำคัญในการศึกษาวิจัยในครั้งนี้ รวมไปถึงองค์ความรู้อื่นๆทางด้านดนตรีไทย ที่มีคุณค่าคุณูปการให้แก่ข้าพเจ้าโดยไม่ปิดบัง และยังอบรมสั่งสอนคอยแนะนำแนวทางในการสืบและสร้างการดนตรีไทยให้เจริญวัฒนา ดังที่อาจารย์ได้กระทำเป็นตัวอย่างไว้แล้วแก่ข้าพเจ้า

กราบขอบพระคุณ รองศาสตราจารย์ ดร.บุษกร สำโรงทอง ในการเมตตารับเป็นอาจารย์ที่ปรึกษาที่กรุณาให้ความรู้ในการทำวิจัย ชี้แนะ ตรวจทาน และแก้ไขข้อบกพร่องต่างๆ จนทำให้งานวิทยานิพนธ์สามารถสำเร็จลุล่วงไปได้ด้วยดี และสมบูรณ์ทุกประการ

กราบขอบพระคุณ รองศาสตราจารย์พิชิต ชัยเสรี ผู้เป็นครูอันมีพระคุณและความเมตตากับลูกศิษย์คนนี้ในโลกแห่งดนตรีไทย อย่างหาที่สุดมิได้ ในการถ่ายทอดความรู้ทั้งในด้านทฤษฎีและปฏิบัติ โดยเฉพาะทางด้านทฤษฎีที่ผู้วิจัยได้นำมาใช้เป็นเครื่องมือในการศึกษาในครั้งนี้

กราบขอบพระคุณ อาจารย์จิรัส อาจณรงค์ อาจารย์พินิจ ฉายสุวรรณ อาจารย์สำราญ เกิดผล ครูสุดจิตต์ ดุริยประณีต ครูสมชาย ดุริยประณีต ครูสุชาติ คล้ายจินดา อาจารย์ทะเบียน มาลัยเล็ก อาจารย์ปี๊บ คงลายทอง อาจารย์ดุษฎี มีป้อม อาจารย์บุญสร้าง เรืองนนท์ และนางสาวปรารถนา ศรีขจร ผู้ให้ความเอื้อเฟื้อข้อมูลแก่ผู้วิจัยในการศึกษาในครั้งนี้ด้วยความกรุณาเป็นอย่างยิ่ง

ขอบพระคุณ พี่อาท อาจารย์อัสนี เปลี่ยนศรี ผู้ที่ให้ความช่วยเหลือและอนุเคราะห์ในเรื่องของการบันทึกโน้ต และพี่นุ่ม อาจารย์บรรหาร ปาโล ที่ช่วยเหลือในการตรวจทานบทคัดย่อภาษาอังกฤษ ของผู้วิจัยจนสำเร็จลุล่วงไปได้ด้วยดี

ขอบพระคุณท่านผู้อำนวยการวิทยาลัยนาฏศิลปสุพรรณบุรี รวมไปถึงคณาจารย์ เพื่อนพี่น้องภาควิชาดุริยางค์ไทย ในการเป็นกำลังใจและคอยสนับสนุนด้วยดีตลอดมา

ขอบคุณ นางสาวเสาวรส พันธ์พืช ที่คอยเป็นกำลังใจ แนะนำแนวทาง และคอยตักเตือนจนงานนิพนธ์ฉบับนี้สำเร็จลุล่วงไปได้

กราบขอบพระคุณเป็นอย่างสูงสำหรับทุกสิ่งทุกอย่าง ที่ได้รับจากครอบครัว มังกร ประกอบไปด้วย คุณพ่อพิเชษฐ คุณแม่อรวรรณ คุณปู่จำเนียร คุณย่าสังวาลย์ และน้องกุลธิดา มังกร อันผู้เป็นทุกสิ่งทุกอย่างที่ก่อให้เกิดเป็นผู้วิจัยและงานวิจัยเล่มนี้ได้อย่างสมบูรณ์

แม้กุศลใดๆที่จะได้จากการทำวิจัยในครั้งนี้ ข้าพเจ้าขอให้บุญกุศลนี้จงบังเกิด และสำเร็จแก่เทพสังคีตาจารย์เจ้าทุกพระองค์ รวมไปถึงครูดนตรีไทยทุกท่านที่ได้ก่อเกื้อและเอื้อความรู้ทางด้านดนตรีไทยให้กับข้าพเจ้าตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบัน

สารบัญ

หน้า

บทคัดย่อภาษาไทย..... ง

บทคัดย่อภาษาอังกฤษ..... จ

กิตติกรรมประกาศ..... ฉ

สารบัญ..... ช

บทที่ 1 บทนำ

1.1 ความเป็นมาและความสำคัญของปัญหา..... 1

1.2 วัตถุประสงค์ของการวิจัย..... 9

1.3 วิธีดำเนินการวิจัย..... 9

1.4 ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ..... 11

บทที่ 2 วรรณกรรมที่เกี่ยวข้อง

2.1 บริบทที่เกี่ยวข้องกับระนาดทุ้ม 12

2.1.1 ประวัติความเป็นมาของระนาดทุ้ม..... 12

2.1.2 เหตุผลและปัจจัยของการเกิดระนาดทุ้ม..... 16

2.1.3 บทบาทและหน้าที่ของระนาดทุ้ม..... 19

2.2 การบรรเลงเดี่ยว..... 24

2.2.1 ความหมายและลักษณะของการบรรเลงเดี่ยว..... 24

2.2.2 เพลงเดี่ยว..... 27

2.2.3 การเกิดการบรรเลงเดี่ยว..... 30

2.3 เพลงทยอยเดี่ยว..... 33

2.3.1 ความเป็นมาของเพลงทยอยเดี่ยว..... 33

2.3.2 ความเชื่อเกี่ยวกับเพลงทยอยเดี่ยว..... 36

2.3.3 การเกิดเดี่ยวระนาดทุ้มเพลงทยอยเดี่ยว..... 38

บทที่ 3 ประวัติชีวิต ผลงาน และการสืบทอดเดี่ยวระนาดทุ้มเพลงทยอยเดี่ยว ของครูสืบศักดิ์ ดุริยประณีต

3.1 ประวัติชีวิต..... 44

3.2 ผลงาน..... 62

3.3 เหตุผลในการประพันธ์ทางเดี่ยวระนาดทุ้มเพลงทยอยเดี่ยว..... 68
3.4 ประวัติการสืบทอด..... 69
3.5 ความเชื่อในการถ่ายทอด..... 72

บทที่ 4 การศึกษาวิเคราะห์ผลงานการประพันธ์ทำนองเดี่ยวระนาดทุ้มเพลงทยอยเดี่ยว ทางอาจารย์สืบศักดิ์ดุริยะประณีต

4.1 ทฤษฎีและแนวคิดในการศึกษาวิเคราะห์..... 75
4.2 นิยามศัพท์เฉพาะที่ใช้ในการศึกษาวิเคราะห์..... 78
4.3 สัญลักษณ์ในการบันทึกโน้ต..... 81
4.4 การศึกษาวิเคราะห์..... 93
4.4.1 จังหวะ(Rhythm)..... 93
4.4.2 สังคีตลักษณ์ (Form)..... 95
4.4.3 บันไดเสียง (Scale)..... 96
4.4.4 กลุ่มเสียงโยน..... 96
4.4.5 การใช้เม็ดพราย (Embellishment) 97
4.4.6 ลีลาสำนวนทำนอง (Melodic style) 137
4.5 สรุปและอภิปราย..... 163
4.5.1 ความสัมพันธ์ของโครงสร้างทำนอง..... 164
4.5.2 ความสัมพันธ์ของกลุ่มเสียงปัญจมูล..... 186
4.5.3 ความสัมพันธ์ของจังหวะ..... 188
4.5.4 ลักษณะการดำเนินทำนอง..... 189
4.5.5 กลวิธีพิเศษ..... 191
4.6 คุณค่าเชิงความงามที่ปรากฏในเดี่ยวระนาดทุ้มเพลงทยอยเดี่ยว..... 198

บทที่ 5 สรุป และข้อเสนอแนะ

5.1 สรุปผลการวิจัย..... 203
5.2 ข้อเสนอแนะ..... 210

รายการอ้างอิง..... 212
ภาคผนวก..... 214
ประวัติผู้เขียนวิทยานิพนธ์..... 222

บทที่ 1

บทนำ

1.1 ความเป็นมาและความสำคัญของปัญหา

ดนตรีไทย จัดได้ว่าเป็นดนตรีประจำชาติ (Thai classical music) อันเป็นมรดกทางวัฒนธรรมอย่างหนึ่งของไทยที่เป็นสิ่งบ่งบอกถึงความเจริญงอกงามทางวัฒนธรรมในด้านศิลปะและภูมิปัญญาชั้นสูงอันทรงคุณค่า ที่ได้มีการพัฒนาผ่านประสบการณ์กระบวนการทางความคิด ปรับเปลี่ยน และคี่คลายทางวัฒนธรรมดนตรี ผ่านยุคสมัยอย่างเป็นลำดับ ตั้งแต่ในอดีตก่อนสมัยกรุงสุโขทัยเป็นราชธานี เรื่อยมาจนถึงในสมัยกรุงรัตนโกสินทร์ หรือในปัจจุบันซึ่งเป็นสิ่งที่สามารถแสดงและสะท้อนให้เห็นถึงขนบธรรมเนียม ประเพณี แนววิถีชีวิตของคนไทยและเอกลักษณ์ของความเป็นชาติไทยได้อย่างชัดเจน ด้วยเหตุนี้ ดนตรีไทย จึงพัฒนาตนเอง จนกลายเป็น ดนตรีประจำชาติไทย ที่มีการวิวัฒน์จนสมบูรณ์วิจิตรเต็มที่ ทั้งในด้านศิลปะเชิงเนื้อหาสาระของดนตรีไม่ว่าจะเป็นในเรื่องของเครื่องดนตรี วงดนตรี บทเพลง เทคนิคการบรรเลง ระบบระเบียบวิธีในการถ่ายทอด ไปจนถึงพิธีกรรม ความเชื่อต่าง ๆ ทางดนตรี ฯลฯ ซึ่งการวิวัฒน์และพัฒนาเนื้อหาสาระของดนตรีเหล่านี้ เป็นวัฏจักรทางวัฒนธรรมที่มีความสัมพันธ์ และเกี่ยวข้องกับสังคมมาโดยตลอด เป็นสิ่งที่แสดงให้เห็นถึงหน้าที่และบทบาทของดนตรีไทยที่จะต้องรับใช้โฉมหน้าต่าง ๆ ของสังคมและวัฒนธรรมไทย จึงส่งผลให้ดนตรีไทย มีการพัฒนาปรับเปลี่ยน และคลี่คลายตนเองไปในลักษณะต่างๆ หลายลักษณะ เพื่อรองรับและรับใช้สังคมตามหน้าที่และโอกาสที่ต่างกันออกไป

จากวัฏจักรทางวัฒนธรรมอันส่งผลให้เกิดการวิวัฒน์และคลี่คลายทางวัฒนธรรมดนตรี จึงเป็นปัจจัยและอิทธิพลสำคัญทำให้เกิดผลผลิตเชิงวัฒนธรรมทางดนตรีไทยในลักษณะต่าง ๆ ที่มีนัยยะและวัตถุประสงค์ในการบรรเลงต่างกันออกไป ตามสถานะ หน้าที่และโอกาส ซึ่งสิ่งเหล่านี้เป็นสิ่งที่ช่วยยืนยันและสะท้อนให้เห็นถึงภูมิปัญญาชั้นสูง ความมีอัจฉริยภาพ ปรีชาญาณของคีตกวีของไทยในอดีตที่ได้ประดิษฐ์ คิดค้นและสร้างสรรค์ผลงานเอาไว้ อันเป็นสิ่งที่แสดงให้เห็นถึง ความเจริญงอกงามทางศิลปะดนตรีไทย ที่จัดอยู่ในขั้นวิจิตรศิลป์ (Fine arts) อย่างเต็มขั้นที่สามารถถ่ายทอดความเป็นจิตวิญญาณของความเป็นชาติไทยได้อย่างสมบูรณ์ และผลงานทางดนตรีไทยลักษณะหนึ่งที่ได้รับการยกย่องว่าเป็นผลผลิตทางวัฒนธรรมดนตรีที่สามารถถ่ายทอดและนำเสนอความสามารถ ทั้งในเชิงความคิด ภูมิปัญญาเชิงประสบการณ์ และทักษะฝีมือนั้นเห็นจะหนีไม่พ้นผลงานการประพันธ์ในลักษณะที่เรียกว่า เพลงเดี่ยว หรือ การบรรเลงเดี่ยว นั้นเอง

การเดี่ยว (Solo) เป็นลักษณะการบรรเลงดนตรีไทยลักษณะหนึ่งที่ต้องอาศัยเทคนิคในการบรรเลงของผู้บรรเลงในระดับสูง โดยเทคนิคการบรรเลงในระดับสูงนี้จะต้องประกอบไปด้วยความสามารถขั้นสูงในด้านต่าง ๆ ไม่ว่าจะเป็น ทักษะฝีมือ พละกำลัง ความแม่นยำทั้งในบททำนองและจังหวะ ปฏิภาณไหวพริบ รวมไปถึงความรู้ความเข้าใจบทเพลงและอารมณ์เพลง ฯลฯ ซึ่งคุณสมบัติเหล่านี้เป็นสิ่งที่นักดนตรีไทยผู้มีความสามารถจะต้องมีครบทุกด้าน โดยมิขาดตกบกพร่อง ฉะนั้นแล้วจะส่งผลให้ผลงานในการบรรเลงเดี่ยวที่แสดงออกมาไม่เต็มความภาคภูมิ ขาดคุณภาพ และไม่สามารถสร้างความสำเริงอารมณ์ (Delight) ให้กับผู้ฟังได้

อาจารย์มนตรี ตราโมท ได้อธิบายความหมายลักษณะของการบรรเลงเดี่ยวไว้ในหนังสือคำบรรยายวิชาดุริยางคศาสตร์ไทย ว่า เป็นวิธีการบรรเลงอย่างหนึ่งที่ใช้เครื่องดนตรีจำพวกดำเนินทำนอง เช่น ระนาด ฆ้องวง จะเข้ ซอ บรรเลงแต่อย่างเดียว การบรรเลงเครื่องดำเนินทำนองเพียงคนเดียวที่เรียกว่า “เดี่ยว” นี้ อาจมีเครื่องประกอบจังหวะ เช่น ฉิ่ง ฉาบ โหม่ง โทน รำมะนา สองหน้า หรือกลองแขก บรรเลงไปด้วยก็ได้ การบรรเลงเดี่ยวอาจบรรเลงตลอดทั้งเพลง หรือแทรกอยู่ในเพลงใดเพลงหนึ่งเป็นบางตอนก็ได้ การบรรเลงเดี่ยว มีความประสงค์อยู่ 3 ประการ คือ

1. เพื่ออวดทาง คือ วิธีดำเนินทำนองเพลงที่มีความพลิกแพลง มีวิธีการโลดโผนตามความสมควรแก่เครื่องดนตรีนั้น ๆ

2. เพื่ออวดความแม่นยำ คือ จะต้องแม่นยำในการจดจำทำนองและวิธีการบรรเลงทุกอย่างได้โดยไม่ผิดพลาด

3. เพื่ออวดฝีมือ คือ มีวิธีการบรรเลงต่าง ๆ ไม่ว่าจะโลดโผนหรือยากเพียงไร ก็สามารถบรรเลงได้อย่างชัดเจน ถูกต้อง ทุกวรรคทุกตอน

เพราะฉะนั้น การบรรเลงที่เรียกได้ว่าเดี่ยว จึงมิใช่หมายความแคบ ๆ เพียงบรรเลงคนเดียวเท่านั้น ที่จะเรียกเดี่ยวได้โดยแท้จริงนั้น ทาง (การดำเนินทำนอง) ก็ควรจะให้เหมาะสมกับที่จะบรรเลงเดี่ยว เช่น มีโอดพัน หรือวิธีการโลดโผนพลิกแพลงต่าง ๆ ตามสมควรแก่เครื่องดนตรีชนิดนั้นด้วย เพื่อให้เป็นไปตามความประสงค์ทั้ง 3 ที่กล่าวมา (มนตรี ตราโมท. 2507 : 12)

ดังนั้น จะเห็นได้ว่าการบรรเลงเดี่ยวนี้จะต้องอาศัยความสามารถในระดับสูงของผู้บรรเลงมากว่าลักษณะการบรรเลงบทเพลงธรรมดาทั่ว ๆ ไป แต่กว่าที่ผู้บรรเลงจะมีฝีมือมาถึงในระดับนี้ได้

นั้นจะต้องผ่านการร่ำเรียน ฝึกฝน บวกกับการหาประสบการณ์ให้กับตัวเอง จึงจะทำให้ผู้บรรเลงพัฒนาทักษะฝีมือของตนเองจนสามารถถ่ายทอดผลงานเดี่ยวได้อย่างเต็มประสงค์

รองศาสตราจารย์พิชิต ชัยเสรี ได้อธิบายความหมายและคุณลักษณะของคุณภาวะเชิงเสียง (Sonic Quality) อันเป็นองค์หนึ่งของความงาม เชิงวัตถุวิสัย ตามหลักสุนทรียศาสตร์ที่ควรปรากฏในดนตรีไทยไว้ในการสอนวิชาสุนทรียศาสตร์ ณ ห้องเรียน ชั้นที่ 14 ตึกบรมราชกุมารี ว่า การบรรเลงดนตรีไทยโดยเฉพาะการเดี่ยวด้วยแล้วนั้น นอกจากการบรรเลงตามหลักที่ถูกต้องแล้ว นอกจากนี้เสียงที่ปรากฏในดนตรีไทยจะต้องเป็นเสียงที่สมบูรณ์ มีคุณภาพ เมื่อนำมาเรียงร้อยเป็นทำนองจะต้องสร้างความสำเริงอารมณ์ให้กับผู้ฟังได้ ซึ่งเสียงดนตรีไทยที่ปรากฏนี้สามารถแบ่งออกเป็นคุณภาพเชิงเสียง (Sonic Quality) ได้เป็น 4 ประเภท ดังนี้

1. คุณภาพเชิงโดด (Simple Quality) คือเสียงเดียวหรือเสียงแท้

   องค์หรือคุณภาพที่ต้องการ คือ

   - ความชัดเจน (Clarity)
   - การเน้นเสียง (Intensity)

2. คุณภาพเชิงซ้อน (Complex Quality) คือ เสียงเดียวที่มีการปรุงแต่งเสียง เช่น ประคบ

   องค์หรือคุณภาพที่ต้องการ คือ

   - สัดส่วนที่พอเหมาะ (Proportion)

3. คุณภาพเชิงประกอบ (Compound Quality) คือ เสียงที่มากกกว่าเสียงเดียว เช่น สะบัด ขยี้

   องค์หรือคุณภาพที่ต้องการ คือ

   - ความมีเอกภาพ (Unity)

4. คุณภาพเชิงสัมพันธ์ (Relative Quality) คือเสียงที่ถูกนำมาผูกเป็นทำนอง เช่น สำนวนท้า สำนวนรับ กลอนเพลง

   องค์หรือคุณภาพที่ต้องการ คือ

   - ความหลายหลาก (Variety)
   - ความคงที่ สม่ำเสมอ + ความเคลื่อนไหว (Consistency + Mobility)
   - ความคับข้อง + ความผ่อนคลาย (Conflict + Resolution)
   - การสำเร็จจบ (Completeness)

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

จากคำอธิบายของรองศาสตราจารย์พิชิต ชัยเสรี สามารถสรุปได้ว่า ในการบรรเลงดนตรีไทย โดยเฉาพะการบรรเลงเดี่ยวนั้น สิ่งสำคัญที่ควรตระหนักและกระทำให้ปรากฏ คือ คุณภาพของเสียงที่ดี มีความสมบูรณ์ อันจะต้องประกอบไปด้วยรายละเอียดขององค์ประกอบต่าง ๆ ในส่วนของคุณภาพเชิงเสียง (Sonic Quality) ตามหลักสุนทรียศาสตร์ ซึ่งไม่ใช่เรื่องง่ายทั่ว ๆ ไปที่ผู้บรรเลงจะสามารถทำให้เสียงมีคุณภาพโดยสมบูรณ์โดยไม่มีการใช้เวลาฝึกฝน หรืออีกนัยหนึ่งคือเทคนิคหรือทักษะฝีมือในการบรรเลงที่ดี ทำให้ได้เสียงดนตรีที่ดี และทำให้บทเพลงที่บรรเลงออมาดี เกิดความไพเราะแก่ผู้ฟัง แต่การที่จะทำให้ได้เสียงหรือผลผลิตทางศิลปะที่ดีออกมานั้นก็ต้องอาศัยฝีมือหรือทักษะของผู้บรรเลงที่สั่งสมประสบการณ์ในการฝึกฝน และการบรรเลงมาเป็นเวลานาน

สิ่งที่สำคัญอีกประการหนึ่ง ที่มีบทบาทสำคัญและความสัมพันธ์เกี่ยวข้อง อันมีอิทธิพลทั้งทางตรงและทางอ้อมต่อการบรรเลงเดี่ยว คือ บทเพลงที่ใช้ในการบรรเลงเดี่ยว หรือที่เรียกว่าเพลงเดี่ยว ในหนังสือสารานุกรมศัพท์ดนตรีไทย ภาคคีตะ- ดุริยางค์ ฉบับราชบัณฑิตยสถานได้อธิบายความหมายของคำว่า เพลงเดี่ยวไว้ดังนี้

เพลงที่ครูดนตรีได้แต่งขึ้นเป็นทางพิเศษสำหรับบรรเลงเฉพาะเครื่องดนตรี ใช้บรรเลงในโอกาสพิเศษเพื่อเป็นการแสดงภูมิปัญญาของผู้คิดทางดนตรีให้เหมาะสมกับชนิดของเครื่องดนตรี และแสดงไหวพริบปฏิภาณ ฝีมือ และความแม่นยำของผู้บรรเลงด้วย เพลงที่นิยมนำมาทำเพลงเดี่ยว เช่น เพลงลาวแพน เพลงนกขมิ้น เพลงพญาโศก เพลงสารถี

โดยปรกติการบรรเลงเพลงเดี่ยว ผู้แต่งมักประดิษฐ์ทางบรรเลงแต่ละท่อนออกเป็น 2 ทาง คือ ทางกรอบ หรือทางหวานเที่ยวหนึ่ง และทางเก็บเที่ยวหนึ่ง แต่เพลงเดี่ยวบางเพลงอาจมีเฉพาะทางเก็บเพียงทางเดียวก็ได้ เช่น เพลงกราวใน เพลงเชิดนอก (ราชบัณฑิตยสถาน, 2540 : 109)

ด้วยเหตุนี้ การเดี่ยว และเพลงเดี่ยว จึงเป็นสิ่งที่มีความสัมพันธ์กัน มี หลักปฏิบัติความหมาย และนัยยะที่เอื้อต่อกัน จนไม่สามารถแยกออกจากกันได้ ซึ่งผู้บรรเลงจะสามารถบรรเลงเดี่ยวได้ดี เพลงเดี่ยว หรือทำนองเดี่ยวนั้น จะต้องเป็นทำนองเดี่ยว หรือเพลงเดี่ยว ที่ถูกประพันธ์ขึ้นด้วยลักษณะพิเศษ ที่มีความวิจิตรพิสดารและเอื้อต่อขีดความสามารถของผู้บรรเลงเดี่ยว ในขณะเดียวกันหากผู้บรรเลงเดี่ยวต้องการบรรเลงเพลงเดี่ยวที่มีความวิจิตรพิสดารของท่วงทำนองเพลงที่ยากหรือสลับซับซ้อนมากยิ่งขึ้น ตัวผู้บรรเลงเพลงเดี่ยวนั้นจะต้องฝึกฝนทักษะฝีมือในการบรรเลงเดี่ยวให้มีประสิทธิภาพมากยิ่งขึ้น ๆ ไป ตามคุณสมบัติของเพลงเดี่ยวนั้น ๆ ด้วยเช่นกัน

รองศาสตราจารย์พิชิต ชัยเสรี ได้อธิบายเกี่ยวกับเพลงเดี่ยวสำคัญที่ปรากฏมาแต่ในสมัยโบราณ ไว้ในอาศรมศึกษา ซึ่งมีอยู่ด้วยกัน 5 เพลง โดยแบ่งเป็นประเภทต่าง ๆ ได้ดังนี้

1. เดี่ยวท่อนเดียว ได้แก่ เพลงพญาโศก
2. เดี่ยวพหุท่อน ได้แก่ เพลงแขกมอญ
3. เดี่ยวมาแต่กำเนิด ได้แก่ เพลงเชิดนอก
4. เดี่ยวหน้าพาทย์ ได้แก่ เพลงกราวใน
5. เดี่ยวสูงสุด ได้แก่ เพลงทยอยเดี่ยว

เพลงเดี่ยวทั้ง 5 เพลงนี้มีอัตลักษณ์ของบทเพลงโดดเด่นเฉพาะแตกต่างกันออกไป กล่าวคือ เพลงพญาโศก ถือว่าเป็นเพลงเดี่ยวแสดงความซับซ้อนในการดำเนินทำนองที่มีลีลาของท่วงทำนองในการเปลี่ยนระดับเสียงอย่างเข้มข้นภายในท่อน ถึงแม้จะเป็นเพลงท่านเดียวก็ตาม แต่ลักษณะของสำนวนเพลงและระดับเสียงที่มีการเปลี่ยนอยู่เกือบตลอดภายในท่อนทำให้เพลงพญาโศกโดดเด่นในเรื่องสำนวนเพลงและระดับเสียง

เพลงแขกมอญ เป็นเพลง 3 ท่อน แต่มีลักษณะของการซ้ำสำนวนของทำนองเพลงในช่วงท้ายของเพลงทุกท่อน ซึ่งเป็นการเปิดโอกาสให้มีการดำเนินทำนองอย่างเต็มที่ ทำให้มีการดำเนินทำนองของสำนวนเพลงในส่วนที่มีทำนองซ้ำนั้นมีความหลาหลาย เป็นการเปิดโอกาสให้ผู้ประพันธ์แสดงไหวพริบปฏิภาณในการประพันธ์ที่มิให้มีทำนองที่ซ้ำกัน

เพลงเชิดนอก เป็นบทเพลงที่มีลักษณะโดดเด่นในเรื่องของจังหวะ และการสอดแทรกเม็ดพราย เนื่องจากเป็นลักษณะของการดำเนินทำนองแบบลอยดอก (ในเครื่องเป่า) หรือมีความอิสระสูงในเรื่องของจังหวะเพลงนี้จึงมีความโดดเด่นอยู่ที่จังหวะเป็นสำคัญ

เพลงกราวใน เป็นบทเพลงที่มีลักษณะโดเด่นอยู่ที่การดำเนินทำนอง ที่เอื้อในการแทรกเม็ดพรายในแต่ละโยน ซึ่งมีมากถึง 6 – 7 โยน อีกทั้งยังท้าทายกำลัง และสติปัญญา ความจำของผู้บรรเลง เนื่องจากเป็นเพลเดี่ยวมีท่วงทำนองมากต้องบรรเลงเป็นระยะเวลานาน

ส่วนเพลงทยอยเดี่ยว ถือว่าเป็นเพลงเดี่ยวสูงสุดทางดนตรีไทยเช่นเดียวกับเพลงกราวในที่มีความวิจิตรพิสดารในการดำเนินท่วงทำนอง ประกอบกับ ยังมีลักษณะของบทเพลง (Form) ที่เฉพาะซับซ้อนเป็นพิเศษ จึงจัดได้ว่า เพลงทยอยเดี่ยวนี้ เป็นเพลงเดี่ยวสูงสุด และเป็นเพลงเดี่ยวที่เกิดขึ้นหลังสุดจากทั้ง 5 บทเพลงนี้

ในกระบวนเพลงเดี่ยวที่มีมาแต่โบราณ ทั้งหมด 5 เพลงนั้น ล้วนแล้วแต่มีความวิจิตรพิสดารและงดงามตามลีลาท่วงทำนองเฉพาะตัว แต่มีบทเพลงเดี่ยวบทเพลงหนึ่งที่มีเอกลักษณ์โดดเด่น และมีความวิจิตรพิสดารซับซ้อนในลักษณะของบทเพลงที่ปรากฏ รวมไปถึงเหตุผลด้วยประการอื่น ๆ จนทำให้บทเพลงนี้ได้ชื่อว่า เป็นเพลงเดี่ยวสูงสุด ที่จะต้องใช้ขีดความสามารถในการบรรเลงสูงจึงทำให้ไม่ค่อยมีการบรรเลงเพลงทยอยเดี่ยวในที่สาธารณชนบ่อยนัก แต่มิได้หมายความว่าจะไม่ได้รับความนิยมจากนักดนตรีไทย หากแต่เพลงทยอยเดี่ยว เป็นเพลงเดี่ยวสูงสุด ด้วยเหตุนี้จึงทำให้ครูดนตรีในแต่ละสำนักคิดประดิษฐ์เพลงทยอยเดี่ยวในเครื่องมือต่าง ๆ แล้วถ่ายทอดให้กับศิษย์ของตนในแต่ละสำนักไว้ใช้บรรเลงเพื่ออวดฝีมือกัน และในการกระบวนการถ่ายทอดของแต่ละสำนักดนตรีนั้น เพลงทยอยเดี่ยว ก็จะถูกจัดให้เป็นเพลงเดี่ยวสุดท้ายในการเรียนเพลงเดี่ยวเสมอเหมือนกันแทบทุกสำนัก ประกอบกับมีคำบอกเล่ามาแต่โบราณถึงกรณีที่พระประดิษฐ์ไพเราะ (มี ดุริยางกูร) ผู้ประพันธ์เพลงทยอยเดี่ยวได้สาปแช่งผู้ที่คิดทำการเปลี่ยนแปลงเพลงทยอยเดี่ยวนี้ให้มีอันเป็นไปสมทบกัน จึงทำให้ดูว่าเพลงทยอยเดี่ยว ห่างเหิน หรือเป็นอะไรที่นักดนตรีไทยแตะต้องไม่ได้ง่าย ๆ ด้วยเหตุผลประการทั้งปวงจึงทำให้เพลทยอยเดี่ยวเป็นบทเพลงที่หาฟังกันได้ยาก และมีการหวงแหนเพลงเกิดขึ้น

เพลงทยอยเดี่ยวนี้ พระประดิษฐ์ไพเราะ (มี ดุริยางกูร หรือ ครูมีแขก) ได้คิดแต่งขึ้นจากเพลงทยอยในเพื่อใช้เป็นเพลงสำหรับเป่าปี่เดี่ยวอวดฝีมือ โดยเฉพาะตัวพระประดิษฐ์ไพเราะ ซึ่งเป็นผู้แต่งเอง ก็ได้มีชื่อเสียงโด่งดังขึ้นจากการเป่าปี่เดี่ยวเพลงทยอยเดี่ยวนี้ ดังที่ สุนทรภู่ กล่าวไว้ในคำไหว้ครูเสภาว่า

“ครูมีแขกคนนี้เขาดีครัน เป่าทยอยลั่นบรรเลงลือ”

และก็นิยมใช้เป็นเพลงสำหรับเดี่ยวปี่กันต่อมา ภายหลัง พระยาประสานดุริยศัพท์ (แปลก ประสานศัพท์) ได้คิดแปลงมาเป็นทางเดี่ยวซอด้วง ซึ่งมีสำเนียงพอจะเลียนกันได้ ต่อจากนั้น จึงมีผู้นำเพลงทยอยเดี่ยวนี้ไปประดิษฐ์เป็นทางเดี่ยวดนตรีไทยชิ้นอื่น ๆ อีกต่อไปจนเกือบครบทุกเครื่องมือ เพลงทยอยเดี่ยวนี้ จะเดี่ยวด้วยเครื่องดนตรีชนิดใดก็ตาม แต่ก็นับว่าเป็นเพลงชั้นสูงในประเภทเพลงเดี่ยวเพลงหนึ่ง ซึ่งจะหาฟังได้ไม่ง่ายนัก (มนตรี ตราโมท, วิเชียร กุลตัณฑ์, 2523 : 557)

นอกจากนี้ รองศาสตราจารย์พิชิต ชัยเสรี ยังได้กล่าวถึงประวัติพระประดิษฐ์ไพเราะ (มี ดุริยางกูร) กับเพลงทยอยเดี่ยว ไว้ในหนังสือรายงานผลการวิจัย นามานุกรมศิลปินเพลงไทยในรอบ 200 ปีแห่งกรุงรัตนโกสินทร์ ดังนี้

ผลงานทางดนตรีของครูมีแขกนั้นยิ่งใหญ่และเป็นที่ยอมรับกันโดยทั่วไป แม้ในคำไหว้ครูปี่พาทย์ของโบราณก็ยังกล่าวถึงท่านไว้ว่า

ที่นี้จะไหว้ครูปี่พาทย์
ม้องระนาดมือดีปี่ไฉน
ทั้งครูแก้วครูพักเป็นหลักชัย
ครูทองอินนั่นแหละใครไม่เทียมทัน
มือตอดหนอดหนักขยักขย่อน
ตาพูนมอญมิใช่ชั่วตัวขยัน
ครูมีแขกคนนี้เขาดีครัน
เป่าทยอยลอยลั่นบรรเลงลือ

เพลงทยอยที่ว่านี้คือเพลงทยอยเดี่ยว ซึ่งครูมีแขก แต่งขึ้น สำหรับใช้เป่าเดี่ยวอวดฝีมือโดยเฉพาะ เป็นเพลงที่แสดงอารมณ์เศร้าและคร่ำครวญอย่างผิดหวังได้อย่างวิเศษ ในทำนองโอดระคนโหยหวยของตอนต้น ในตอนท้ายจึงเปลี่ยนเป็นทำนองพันระคนครวญแสดงถึงอาการละล้าละลังอัดอั้นตันใจ เป็นที่ดื่มดำใจแก่ผู้ได้ฟังยิ่งนัก ในขั้นหลังสังคีตาจารย์จึงได้นำมาทำเป็นทางเดี่ยวของเครื่องมืออื่น ๆ ต่อมานับเป็นเพลงเดี่ยวชั้นสูงสุดเพลงหนึ่งของการบรรเลงเสภา (พิชิต ชัยเสรี, 2532 : 152)

จากประวัติการเกิดเพลงทยอยเดี่ยว เครื่องดนตรีชิ้นแรกที่ได้ประดิษฐ์ทำนองขึ้น ได้แก่ปี่ และต่อมาภายหลังจึงได้เริ่มมีการประดิษฐ์ทำนองเพลงทยอยเดี่ยวในเครื่องมือต่าง ๆ ตามมา จนเกือบครบทุกชิ้น แต่ในบรรดาเครื่องดนตรีที่นักดนตรีไทยในในการบรรเลงเพลงเดี่ยวนั้น “ระนาดทุ้ม” นับได้ว่าเป็นเครื่องดนตรีไทยที่สำคัญอีกชิ้นหนึ่ง ที่บูรพาจารย์ได้สร้างความโดดเด่น และได้มีการประดิษฐ์ทำนองเดี่ยวไว้สำหรับระนาดทุ้มมากมายหลายบทเพลง รวมทั้งเพลงทยอยเดี่ยวด้วยเช่นกัน ซึ่งระนาดทุ้มนี้เป็นการคลี่คลายทางวัฒนธรรมเครื่องดนตรีและแสดงถึงภูมิปัญญาตลอดจนความสามารถของบรรพบุรุษของเราได้อย่างวิเศษเหมาะสม โดยเฉพาะกลวิธีในการบรรเลงระนาดทุ้มนั้น ผู้บรรเลงจะต้องสามารถพลิกแผลงตามปฏิภาณของผู้บรรเลง มีทั้งท่วงทำนองล่วงหน้าหล้าหลัง หลอกล้อกับเครื่องดนตรีชนิดอื่น ๆ เนื่องจากเสียงของระนาดทุ้มมีโทนเสียงที่ ทุ้มต่ำประกอบกับมีการดำเนินทำนองที่ชวนพิศวง (Sublime) รุกเร้า จึงทำให้เกิดความสนุกสนานในการบรรเลงรวมวง รวมไปถึงในการบรรเลงเดี่ยวด้วยเช่นกัน โดยเฉพาะเดี่ยวระนาดทุ้ม เพลงทยอยเดี่ยวด้วยแล้ว ผู้บรรเลงจะต้องมีความสามารถสูงจากความสามารถปกติขึ้นไปอีก จะต้องเป็น

ผู้ที่มีปฏิภาณไหวพริบ มีความรู้ความเข้าใจในทำนองหลักอย่างถ่องแท้ ตลอดจนมีความแม่นยำในจังหวะเพลงที่จะประดิษฐ์ทำนองให้ไพเราะน่าฟังได้ มีน้ำหนักหรือรสมือที่ดี ฯลฯ

ด้วยเหตุผลที่กล่าวมาแล้วข้างต้น ในการวิจัยครั้งนี้ได้ตระหนักและเล็งเห็นถึงความสำคัญที่ว่าด้วยเรื่องการบรรเลงเดี่ยวระนาดทุ้มเพลงทยอยเดี่ยว จึงได้ทำการศึกษาวิเคราะห์เดี่ยวระนาดทุ้มเพลงทยอยเดี่ยวกรณีศึกษาทางสืบศักดิ์ ดุริยประณีต เพื่อทำการศึกษาแนวทางในการประดิษฐ์ทำนองเดี่ยวระนาดทุ้มเพลงทยอยเดี่ยวรวมไปถึงกลวิธีในการบรรเลงเดี่ยวระนาดทุ้มเพลงทยอยเดี่ยวของอาจารย์สืบศักดิ์ ดุริยประณีต รวมไปถึงบริบทต่าง ๆ ที่เกี่ยวข้อง

อาจารย์สืบศักดิ์ ดุริยประณีต เป็นนักดนตรีไทยคนสำคัญของสำนักดนตรีบ้านดุริยประณีตในปัจจุบันเป็นทายาทดนตรีของ “ครูไก่” สืบสุด ดุริยประณีต นักระนาดเอกที่มีชื่อเสียงคนสำคัญของบ้านดุริยประณีตในอดีต ด้วยมีความเป็นนักดนตรีอยู่ในสายเลือด ประกอบกับเกิดมาในสำนักดนตรีไทยที่มีชื่อเสียงและมีประวัติความเป็นมาช้านาน จึงทำให้อาจารย์สืบศักดิ์ ดุริยประณีต ได้รับการอบรมถ่ายทอดความรู้ทางด้านดนตรีไทยจากบรรดาญาติผู้ใหญ่ในสายตระกูลดุริยประณีต เกือบทั้งหมด ซึ่งล้วนแล้วแต่เป็นนักดนตรีที่มีชื่อเสียงทั้งสิ้น

อาจารย์สืบศักดิ์ ดุริยประณีต เริ่มเรียนดนตรีไทยตั้งแต่เด็ก ที่บ้านดุริยประณีต โดยเริ่มเรียนฆ้องวงใหญ่เป็นชิ้นแรก ต่อมาจึงเริ่มหัดระนาดเอก และเครื่องมืออื่น ๆในเวลาต่อมา

อาจารย์สืบศักดิ์ ดุริยประณีต ได้มีโอกาสเรียนดนตรีไทยกับครูดนตรีไทยที่ทรงคุณวุฒิในอดีตหลายท่าน ครูดนตรีของอาจารย์สืบศักดิ์ ดุริยประณีต ที่อยู่ในสายตระกูลเดียวกัน ได้แก่ ครูโชติ ครูชื้น ครูสืบสุด ครูสุดจิตต์ และครูสมชาย ดุริยประณีต เป็นต้น ส่วนครูดนตรีที่อยู่นอกสายตระกูล ได้แก่ ครูสอน วงฆ้อง ครูบุญยงค์ เกตุคง ครูสมพงษ์ นุชพิจารณ์ และ ม.ล. สุรักษ์ สวัสดิกุลฯ เป็นต้น โดยอาจารย์สืบศักดิ์ ดุริยประณีต มีความรู้ความสามารถในการบรรเลงเครื่องดนตรีปี่พาทย์ได้ทุกชิ้น (ยกเว้นปี่) โดยเฉพาะ ระนาดทุ้ม จัดได้ว่าเป็นผู้ที่มีฝีมือในการบรรเลงระนาดทุ้มเป็นเลิศในยุคปัจจุบันอีกท่านหนึ่ง ที่ยังคงความรู้ในเรื่องของการบรรเลงระนาดทุ้มและการบรรเลงเดี่ยวระนาดทุ้มเพลงต่าง ๆ เป็นจำนวนมาก

ด้วยความเป็นนักดนตรีไทยมาตั้งแต่ในวัยเยาว์ และใช้วิชาความรู้ทางด้านดนตรีไทยเลี้ยงชีพ จึงทำให้อาจารย์สืบศักดิ์ ดุริยประณีต มีประสบการณ์ ในการบรรเลงดนตรีไทยมาตั้งแต่เด็กจนถึงปัจจุบัน ประกอบกับความรู้ที่ได้รับการถ่ายทอดมาจากครูดนตรีไทยผู้ทรงคุณวุฒิ ส่งผลให้อาจารย์สืบศักดิ์ ดุริยประณีต เป็นผู้ที่มีทักษะฝีมือในการบรรเลงดนตรีสูง และจากการเล่นดนตรี

ไทยมายาวนาน จึงทำให้อาจารย์สืบศักดิ์ ดุริยประณีต เกิดความรู้ความเข้าใจในดนตรีไทย จนสามารถสร้างสรรค์ผลงานทางด้านดนตรีไทยในด้านต่าง ๆ ไว้เป็นจำนวนมาก อาทิ ประพันธ์บทเพลง ประพันธ์เพลงเดี่ยวเครื่องมือต่าง ๆ ปรับวงดนตรีไทยประเภทต่าง ๆ ฯลฯ รวมไปถึงการประดิษฐ์ทำนองเดี่ยวเพลงทยอยเดี่ยวสำหรับระนาดทุ้ม ที่ได้ทำการศึกษาวิจัยในครั้งนี้ด้วย

ปัจจุบันอาจารย์สืบศักดิ์ ดุริยประณีต อายุ 54 ปี รับราชการอยู่ที่กรมประชาสัมพันธ์ แผนกดนตรีไทยและเป็นอาจารย์พิเศษสอนดนตรีไทยในสถานศึกษาต่าง ๆ เช่น ภาควิชาดนตรีศึกษา คณะครุศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย เป็นต้น รวมไปถึงยังเป็นกรรมการผู้ทรงคุณวุฒิในการตัดสินผลการประกวดดนตรีไทยในสถานที่ต่าง ๆ

ด้วยสิ่งต่าง ๆ ที่ปรากฏช่วยเป็นเครื่องยืนยันให้เห็นได้อย่างชัดเจนถึงภูมิปัญญา ความรู้ทางด้านดนตรีไทยของอาจารย์สืบศักดิ์ ดุริยประณีต ที่ได้รับการถ่ายทอดอบรม สั่งสม จนสามารถพัฒนาตนเองเป็นผู้ที่สามารถสร้างสรรค์ผลงานให้กับวงการดนตรีไทยได้อย่างมีประสิทธิภาพ โดยเฉพาะในการวิจัยครั้งนี้ ได้ทำการศึกษาวิเคราะห์เดี่ยวระนาดทุ้มเพลงทยอยเดี่ยว ซึ่งเป็นหนึ่งในผลงานอันภาคภูมิของอาจารย์สืบศักดิ์ ดุริยประณีต ที่ท่านสามารถแสดงออกถึงภูมิปัญญาชั้นสูง ที่แฝงไปด้วยองค์ความรู้ที่เป็นประโยชน์ทางหลักดุริยางคศาสตร์ไทยโดยการวิจัยในครั้งนี้ หวังเป็นอย่างยิ่งว่าจะสามารถสร้างประโยชน์ให้เกิดขึ้นได้บ้างสำหรับผู้ที่ต้องการศึกษาเกี่ยวกับหลักการทางวิชาการว่าด้วยเรื่องของ ทางเดี่ยว เพลงทยอยเดี่ยว ที่มีหลักการประพันธ์ตามแบบแห่งวิถีแห่งความเป็นวัฒนธรรมดนตรีไทย ตลอดจนสามารถใช้เป็นหลักฐานอ้างอิงทางวิชาการดนตรี ให้อนุชนรุ่นหลังได้ศึกษาค้นคว้าต่อไป

1.2 วัตถุประสงค์ของการวิจัย

1. ศึกษาบริบทที่เกี่ยวข้องกับเดี่ยวระนาดทุ้มเพลงทยอยเดี่ยว
2. ศึกษาประวัติชีวิต ผลงาน รวมไปถึงที่มาและประวัติการสืบทอด ของทางเดี่ยวระนาดทุ้มเพลงทยอยเดี่ยว ทางอาจารย์สืบศักดิ์ ดุริยประณีต
3. ศึกษาและวิเคราะห์ลักษณะการดำเนินทำนอง กลวิธีพิเศษในการบรรเลง ทางเดี่ยวระนาดทุ้มเพลงทยอยเดี่ยว ทางอาจารย์สืบศักดิ์ ดุริยประณีต

1.3 วิธีดำเนินการวิจัย

1.3.1 ต่อเพลงเดี่ยวระนาดทุ้มเพลงทยอยเดี่ยว จากอาจารย์สืบศักดิ์ ดุริยประณีต

1.3.2 ทำการบันทึกโน้ตเพลงและตรวจสอบความถูกต้อง

1.3.3 ศึกษาข้อมูลเบื้องต้นจากเอสาร และงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง จากห้องสมุดต่าง ๆ อาทิ

- สถาบันวิทยบริการ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
- ห้องสมุดคณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
- ห้องสมุดดนตรี สมเด็จพระเทพรัตน์ มหาวิทยาลัยมหิดล
- หอสมุดแห่งชาติ ท่าวาสุกรี
- ห้องสมุด คณะครุศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
- ห้องสมุดดนตรี วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล

1.3.4 สัมภาษณ์ผู้ทรงคุณวุฒิที่เกี่ยวข้องได้แก่

- อาจารย์สืบศักดิ์ ดุริยประณีต ข้าราชการกรมประชาสัมพันธ์
- อาจารย์จิรัส อาจณรงค์ ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (ดนตรีไทย) พ.ศ. 2545 ข้าราชการบำนาญ ผู้เชี่ยวชาญพิเศษสำนักการสังคีต กรมศิลปากร กระทรวงวัฒนธรรม
- อาจารย์พินิจ ฉายสุวรรณ ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (ดนตรีไทย) พ.ศ. 2537 อาจารย์พิเศษประจำวิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล
- อาจารย์สำราญ เกิดผล ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปการแสดง (ดนตรีไทย) พ.ศ.2548 อาจารย์พิเศษประจำวิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล
- ครูสุดจิตต์ ดุริยประณีต ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (คีตศิลป์ไทย) พ.ศ. 2532
- รองศาสตราจารย์พิชิต ชัยเสรี ข้าราชการบำนาญ อาจารย์พิเศษ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
- ครูสมชาย ดุริยประณีต ข้าราชการบำนาญ สำนักการสังคีต กรมศิลปากร
- ครูสุชาติ คล้ายจินดา ข้ารชการบำนาญ กองดุริยางค์ กองทัพบก
- อาจารย์ทะเบียน มาลัยเล็ก หัวหน้าแผนกดนตรีไทย กรมประชาสัมพันธ์
- อาจารย์ปิ๊บ คงลายทอง ข้าราชการสำนักการสังคีต กรมศิลปากร
- อาจารย์ดุษฎี มีป้อม อาจารย์วิทยาลัยนาฏศิลป สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม
- อาจารย์บุญสร้าง เรืองนนท์ ข้าราชการสำนักการสังคีต กรมศิลปากร
- นายราชศักดิ์ เรืองใจ ศิลปินอิสระ

- นางสาวปราถนา ศรีขจร อาจารย์โรงเรียนวัดแจงร้อน

1.3.5 วิเคราะห์ทางเดี่ยวระนาดทุ้มเพลงทยอยเดี่ยว ทางอาจารย์สืบศักดิ์ ดุริยประณีต โดย

วิเคราะห์ประเด็นสำคัญต่อไปนี้

- การวิเคราะห์รูปแบบเพลง
- การวิเคราะห์บันไดเสียง
- การวิเคราะห์จังหวะ
- การวิเคราะห์กลุ่มเสียงโยน
- การวิเคราะห์กลวิธีพิเศษ
- การวิเคราะห์ลีลาสำนวนทำนอง

1.4 ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

1. ทราบเกี่ยวกับบริบทที่เกี่ยวข้องกับเดี่ยวระนาดทุ้มเพลงทยอยเดี่ยว
2. ทราบประวัติชีวิต ผลงาน รวมไปถึงที่เป็นมาและประวัติการสืบทอด ของทางเดี่ยวระนาดทุ้มเพลงทยอยเดี่ยว ทางอาจารย์สืบศักดิ์ ดุริยประณีต
3. ทราบและเข้าใจการดำเนินทำนอง รูปแบบของทำนองเพลงทยอยเดี่ยว รวมไปถึงกลวิธีพิเศษในการบรรเลงระนาดทุ้มเพลงทยอยเดี่ยว และหลักในการประดิษฐ์ทำนองเดี่ยวระนาดทุ้มเพลงทยอยเดี่ยวของอาจารย์สืบศักดิ์ ดุริยประณีต

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

บทที่ 2

วรรณกรรมที่เกี่ยวข้อง

งานวิจัยเรื่อง วิเคราะห์เดี่ยวระนาดทุ้มเพลงทยอยเดี่ยว : กรณีศึกษาทางอาจารย์สืบศักดิ์ ดุริยประณีต นี้ ได้แบ่งเนื้อหาการศึกษาออกตามวัตถุประสงค์ที่ตั้งไว้ โดยเนื้อหาในส่วนนี้ได้ทำการศึกษา วิเคราะห์ และสังเคราะห์ ข้อมูลที่เกี่ยวข้องกับบริบทต่างๆของเดี่ยวระนาดทุ้มเพลงทยอยเดี่ยว รวมไปถึงบริบทที่สำคัญของระนาดทุ้ม ซึ่งในการศึกษาบริบทของเดี่ยวระนาดทุ้มเพลงทยอยเดี่ยว นี้ มีเนื้อหาเกี่ยวข้องกับประเด็นต่าง ๆ ดังต่อไปนี้

2.1 บริบทที่เกี่ยวข้องกับระนาดทุ้ม
- ประวัติความเป็นมาของระนาดทุ้ม
- เหตุผลและปัจจัยของการเกิดระนาดทุ้ม
- บทบาทและหน้าที่ของระนาดทุ้ม

2.2 การบรรเลงเดี่ยว
- ความหมายและลักษณะของการบรรเลงเดี่ยว
- เพลงเดี่ยว
- การเกิดการบรรเลงเดี่ยว

2.3 เพลงทยอยเดี่ยว
- ความเป็นมาของเพลงทยอยเดี่ยว
- ความเชื่อเกี่ยวกับเพลงทยอยเดี่ยว
- การเกิดเดี่ยวระนาดทุ้มเพลงทยอยเดี่ยว

โดยการศึกษาในแต่ละประเด็นดังกล่าว มีรายละเอียดดังต่อไปนี้

2.1 บริบทที่เกี่ยวข้องกับระนาดทุ้ม

2.1.1 ประวัติความเป็นมาของระนาดทุ้ม

ระนาดทุ้ม เป็นเครื่องดนตรีไทยชนิดหนึ่งซึ่งจัดอยู่ในประเภทเครื่องตีที่ทำด้วยไม้ เกิดขึ้นในรัชสมัยแผ่นดินของพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 3 แห่งกรุงรัตนโกสินทร์ ซึ่งระนาดทุ้มนั้น เกิดขึ้นมาพร้อมกับ ฆ้องวงเล็ก โดยมีผู้ค้นคิดประดิษฐ์ระนาดทุ้มขึ้นมาเพื่อใช้

บรรเลงคู่กับระนาดเอก เช่นเดียวกับฆ้องวงเล็กเพื่อบรรเลงคู่กับฆ้องวงใหญ่ จนทำให้เกิดการพัฒนาเกิดขึ้นในวงปี่พาทย์ จากวงปี่พาทย์เครื่องห้า ไปสู่ วงปี่พาทย์เครื่องคู่ ดังที่ปรากฏในปัจจุบัน

ในรายละเอียดประวัติความเป็นมาของระนาดทุ้ม ได้มีนักวิชาการหรือผู้ทรงคุณวุฒิหลายท่านได้อธิบายไว้ ซึ่งจะยกตัวอย่างมาชี้แจงดังต่อไปนี้

สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ ได้ทรงอธิบายเกี่ยวกับความเป็นมาของระนาดทุ้มไว้ในพระนิพนธ์ เรื่อง ตำนานเครื่องมโหรีปี่พาทย์ ไว้ดังนี้

"เมื่อเล่นเสภาส่งปี่พาทย์กันแพร่หลาย ต่อมาถึงรัชกาลที่ 3 จึงมีผู้คิดเครื่องปี่พาทย์เพิ่มเติมขึ้นให้เป็นคู่หมดทุกอย่าง คือ

1. *เอาปี่นอกมาเป็นคู่กับปี่ใน*
2. *คิดทำระนาดทุ้มขึ้นเป็นคู่กับระนาดเอก*
3. *คิดทำฆ้องวงเล็กขึ้นเป็นคู่กับฆ้องวงใหญ่*
4. *เอาเปิงมางสองหน้าให้คนกลองตีเป็นคู่กับโทน (ตะโพน)*
5. *เอาฉาบเติมขึ้นให้คนกลองตีเป็นคู่กับฉิ่ง*
6. *เติมกลองขึ้นอีกใบหนึ่งให้เป็นคู่*

ปี่พาทย์แต่เดิมวงหนึ่ง 5 คน ก็กลายเป็นวงละ 8 คน เรียกว่าปี่พาทย์เครื่องคู่ ปี่พาทย์อย่างเดิมที่ยังใช้กันอยู่ในพื้นเมืองเรียกว่า ปี่พาทย์เครื่องห้า" (กรมศิลปากร, 2516 : 7)

อาจารย์บุญธรรม ตราโมท (ภายหลังเปลี่ยนชื่อเป็น อาจารย์มนตรี ตราโมท) ได้อธิบายเกี่ยวกับความเป็นมาของระนาดทุ้มไว้ในหนังสือ คำบรรยายวิชาดุริยางคศาสตร์ไทย ไว้ดังนี้

"ในรัชกาลที่ 3 ได้เพิ่มเติมวงปี่พาทย์ขึ้นอีกหลายสิ่ง เรียกวงปี่พาทย์นี้ว่าปี่พาทย์เครื่องคู่สิ่งที่เพิ่มเติมนั้นคือ

1. *ปี่นอก (ซึ่งเดิมอยู่ในปี่พาทย์เครื่องเบา)*
2. *ระนาดทุ้ม (ไม้)*
3. *ฆ้องวงเล็ก*
4. *ฉาบ (เล็ก) เดี่ยว*

ทำให้วงปี่พาทย์ชนิดนี้ มีเครื่องดนตรีเป็นคู่กัน เช่น ระนาดเอกคู่กับระนาดทุ้ม ฆ้องวงใหญ่คู่กับฆ้องวงเล็ก" (บุญธรรม ตราโมท, 2545 : 18)

อาจารย์ธนิต อยู่โพธิ์ ได้อธิบายเกี่ยวกับความเป็นมาของระนาดทุ้มไว้ในหนังสือ เครื่องดนตรีไทย ไว้ดังนี้

"เครื่องที่เพิ่มเติมขึ้นใหม่นั้น มีสงสัยว่าจะเพิ่มมาแต่ก่อนรัชกาลที่ 3 อยู่ 3 สิ่ง คือ กลองแขก คู่ 1 เห็นจะเพิ่มตั้งแต่เล่นละคอนเรื่องอิเหนา แต่ครั้งกรุงเก่ามาสำหรับแต่เวลารำอย่างแขก เช่น รำกริช เป็นต้น (แล้วจึงเลยเอาไปทำกระบี่กระบอง) กลองปี่พาทย์เดิมก็ใบเดียว (อย่างเช่นใช้ในปี่พาทย์เครื่องห้า) เติมกลองขึ้นเป็น 2 ใบนี้อีกสิ่งหนึ่ง สองหน้า สำหรับคนกลองตีขัดกับตะโพน (ในเวลาเพลงไม่ใช้กลอง) นี้สิ่งหนึ่ง เครื่อง 3 สิ่งที่กล่าวมานี้ เห็นจะเติมเข้าในเครื่องปี่พาทย์มาก่อน เครื่องปี่พาทย์ที่กล่าวกันมาว่าเติมขึ้นในรัชกาลที่ 3 นั้น คือ

๑. ปี่นอก เดิมสำหรับเล่นหนัง เอามาเติมขึ้นเป็นคู่กับปี่ใน

๒. ระนาดทุ้ม (ไม้) คิดขึ้นเป็นคู่กับระนาดเอก

๓. ฆ้องวงเล็ก คิดขึ้นเป็นคู่กับฆ้องวงใหญ่ (ที่เรียกว่า ฆ้องมโหรี?)

๔. ฉาบ เพิ่มขึ้นประอบ คู่กับฉิ่ง

ปี่พาทย์ชนิดนี้เรียกว่า "ปี่พาทย์เครื่องคู่" ซึ่งสมเด็จฯ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ ทรงเรียกอีกชื่อหนึ่งว่า "เครื่องกลาง" และโปรดประทานอธิบายว่า "ลางทีก็ไม่มีปี่นอก เพราหาคนปี่ได้ยาก" (ธนิต อยู่โพธิ์, 2530 : 131)

ภัทรวดี ภูชฎาภิรมย์ ได้อธิบายเกี่ยวกับความเป็นมาของระนาดทุ้มไว้ในเอกสารประกอบการเรียนประวัติดนตรีไทย 1 รายวิชา 3503120 ไว้ดังนี้

"ในรัชกาลที่ 3 วงปี่พาทย์แพร่หลายมากขึ้น จึงมีผู้คิดเพิ่มเติมเครื่องดนตรีเกิดเป็นวงปี่พาทย์เครื่องคู่ โดยเพิ่มเครื่องปี่พาทย์ลงไปให้ครบเป็นคู่ คือ ปี่นอก เดิมสำหรับเล่นหนัง เอามาเติมเข้าเป็นคู่กับปี่ใน ระนาดทุ้ม เพิ่มเป็นคู่กับระนาดเอก ฆ้องวงเล็กเพิ่มขึ้นเป็นคู่กับฆ้องวงใหญ่" (ภัทรวดี ภูชฎาภิรมย์, 2536 : 27)

จากคำอธิบายของผู้ทรงคุณวุฒิหลายๆท่าน ที่ได้ยกตัวอย่างมาในข้างต้นอันเกี่ยวกับประวัติความเป็นมาของระนาดทุ้ม พบว่าส่วนใหญ่ ข้อมูลที่ได้จะเป็นไปในทิศทางเดียวกัน คือ ระนาดทุ้มเกิดขึ้นในสมัยของพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว แต่ผู้ค้นคิดประดิษฐ์ขึ้นจะเป็นบุคคลใดนั้น จากหลักฐานข้อมูลทั้งหมด ทั้งในส่วนที่เป็นตำราเอกสารและคำอธิบายบอกเล่าจากผู้ที่ทรงคุณวุฒิที่ปรากฏทั้งหมด มิได้ระบุไว้หรือสืบค้นได้ว่าเป็นบุคคลใด เพียงแต่ปรากฏข้อมูลว่าเกิดขึ้นในสมัยรัชกาลที่ 3 แห่งกรุงรัตนโกสินทร์เพียงเท่านั้น ทำให้สรุปและเข้าใจได้ว่า มีบุคคลใด

บุคคลหนึ่ง หรือบุคคลกลุ่มใดกลุ่มหนึ่ง ซึ่งอยู่ในช่วงรัชสมัยของพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 3 แห่งแผ่นดินกรุงรัตนโกสินทร์ ได้ค้นคิดประดิษฐ์ระนาดทุ้มขึ้นมา ซึ่งอาจจะเป็นไปด้วยเหตุผลดังที่ได้มีนักวิชาการและผู้ทรงคุณวุฒิทางด้านดนตรีไทยหลายท่านได้อธิบายไว้แล้ว อันเป็นสิ่งที่แสดงให้เห็นว่า ระนาดทุ้ม เกิดขึ้นในสมัยรัชกาลที่ 3 อย่างชัดเจน แต่ไม่ได้มีการยืนยันหรือระบุได้ว่า ใคร หรือบุคคลกลุ่มใดเป็นผู้คิดประดิษฐ์ขึ้น

แต่ถ้าพิจารณาเปรียบเทียบเกี่ยวกับเหตุการณ์สำคัญต่างๆที่เกี่ยวข้องกับการเปลี่ยนแปลงทางวัฒนธรรมดนตรีไทย เช่น การให้มีวงปี่พาทย์บรรเลงรับการขับเสภาในรัชสมัยของพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย รัชกาลที่ 2 การเกิดละครและวงปี่พาทย์ดึกดำบรรพ์ในรัชสมัยของพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 5 อันนับได้ว่าสิ่งเหล่านี้เป็นนวัตกรรม (Innovation) ทางด้านดนตรีไทยที่เกิดขึ้น ซึ่งเมื่อนำหลักการและเหตุผลของการเปลี่ยนแปลงและเกิดสิ่งเหล่านี้จากเหตุการณ์ที่ยกตัวอย่างมาวิเคราะห์และเปรียบเทียบกับการเกิดระนาดทุ้ม ทำให้สันนิษฐานถึงการเกิดของระนาดทุ้มได้ว่าน่าจะเกิดขึ้นจากแนวคิดริเริ่มจากบุคคลหรือกลุ่มบุคคลที่อยู่ในราชสำนักการ ซึ่งผู้วิจัยได้สันนิษฐานไว้ 2 กลุ่มดังต่อไปนี้

1. บุคคลที่อยู่ในกลุ่มชนชั้นเจ้านาย อันได้แก่ พระมหากษัตริย์ และพระบรมวงศานุวงศ์
2. บุคคลที่อยู่ในชนชั้นปกครอง อันได้แก่ ข้าราชบริพาร ข้าราชการ รวมไปถึงนักดนตรีไทยที่รับราชการในราชสำนัก

เหตุผลที่ทำให้สันนิษฐานได้เช่นนี้ เพราะเมื่อเปรียบเทียบกับเหตุการณ์การเปลี่ยนแปลงวัฒนธรรมดนตรีไทยที่ยกตัวอย่างมาในข้างต้น ทำให้ทราบได้ว่าบุคคลที่จะสามารถเพิ่มเติม ปรับเปลี่ยน หรือแก้ไขในเรื่องวัฒนธรรมทางศิลปะโดยเฉพาะในเรื่องของดนตรีไทย บุคคลนั้นจะต้องเป็นผู้ที่มีความรู้ความเข้าใจในเรื่องดนตรีไทยเป็นพื้นฐาน และปัจจัยที่สำคัญอีกประการคือบุคคลนั้นจะต้องเป็นผู้ที่ได้รับการยอมรับในสังคม อันจะต้องมีบทบาท อำนาจและอิทธิพลในสังคมนั้นๆ อย่างเพียงพอ ด้วยเหตุผลนี้จึงเป็นสิ่งที่น่าจะทำให้การปรับเปลี่ยน พัฒนาดนตรีไทย ในอดีต โดยเฉพาะในช่วงรัชกาลที่ 1 ถึง รัชกาลที่ 6 เกิดการเปลี่ยนแปลงอยู่ตลอดเวลา ซึ่งการเปลี่ยนแปลงเหล่านี้ เป็นการเปลี่ยนแปลงโฉมหน้าทางวัฒนธรรมทางศิลปะดนตรีในเชิงวิวัฒน์ ซึ่งหมายถึง เป็นการเกิดการเปลี่ยนแปลงหรือนวัตกรรมใหม่ (Innovation) ทางด้านดนตรีไทยในเชิงพัฒนาและเจริญขึ้นอย่างเหมาะสมลงตัว

2.1.2 เหตุผลและปัจจัยในการเกิดระนาดทุ้ม

วิวัฒนาการของดนตรีไทยในยุคสมัยก่อนรัชกาลที่ 3 แห่งกรุงรัตนโกสินทร์ แต่เดิมที วงปี่พาทย์ พัฒนามาถึงวงปี่พาทย์เครื่องห้า ซึ่งมีเครื่องดนตรีได้แก่ ปี่ใน ระนาด ฆ้อง ตะโพน กลองทัด และฉิ่ง เมื่อพิจารณาแล้ว พบว่า เมื่อบรรเลงรวมวง เสียงที่ปรากฏ มีลักษณะของเสียงค่อนข้างแหลมสูง และดังเป็นสำคัญ โดยยังขาดสมดุลของเสียง คือเสียงในระดับ ทุ้ม ต่ำ ด้วยเหตุนี้ จึงเป็นปัจจัยหนึ่งสู่การคลี่คลายและหาทางออกในทางศิลปะดนตรี คือการเกิดระนาดทุ้มนั้นเอง

อาจารย์มนตรี ตราโมท ได้อธิบายถึงเหตุผลและปัจจัยในการเกิดระนาดทุ้มไว้ในการแสดงปาฐกถาชุด สิรินธร ครั้งที่ 6 เรื่องวิวัฒนาการดนตรีไทยในยุครัตนโกสินทร์ เมื่อวันที่ 19 กรกฎาคม 2533 ณ หอประชุมสารนิเทศ หอประชุมจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ไว้ดังนี้

> *"ในรัชกาลที่ 3 นั้น มีชาวต่างชาติเข้ามาหลายชาติ จึงมีผู้คิดเครื่องดนตรีไทยเพิ่มเติมอีก 2 อย่างคือ ระนาดทุ้มกับฆ้องวงเล็ก เนื่องด้วยได้เห็นดนตรีต่างชาติมีเสียงสูงเสียงต่ำหลายๆอย่าง จึงคิดทำระนาดให้โตขึ้นเป็นเสียงทุ้ม"*
> (มนตรี ตราโมท, 2538 : 21)

รองศาสตราจารย์พิชิต ชัยเสรี ได้อธิบายถึงเหตุผลและปัจจัยในการเกิดระนาดทุ้มไว้ในอาศรมศึกษา ไว้ดังนี้

> *"มันเป็นภูมิปัญญาของไทย ที่เปล่งปลั่งเต็มที่ มันเปล่งปลั่งจากประการที่หนึ่ง คือ มีเสียงครบ Pentatonic ไม่ใช่ แต่เป็น Heptatonic หลุมเหลิมเต็มไปหมดแล้วมันก็เกิดความเปล่งปลั่ง ครบ 7 เสียง มันเกิดความใหม่อยากจะลองอยากจะใช้ เป็นประการที่ 1 ประการที่ 2 วิชาฆ้องคงจะวิวัฒน์ ถึงจุดสูงสุดที่มีมือไม้อะไรครบถ้วน เพราะฉะนั้น ศิลปะทั้งหลายในโลกนี้ พอมันลงตัวถึงที่สุดมันจะบ่มอยู่พักหนึ่ง และเสร็จแล้วมันจะต้องพลุแตกระเบิดอะไรไปที่ไหนซักที่หนึ่ง จะใช้คำว่าคลี่คลายก็ได้ แต่คลี่คลายมันจะไม่ถึงกับแหวกไปนัก แต่ฉันใช้คำว่าทะลุไปเลย แบบเช่น Romantic ทะลุมาจาก Classic อย่างนี้ ดังนั้น ก็เป็นหนทางให้เกิดทุ้มได้ ทีนี้ ประการที่ 3 ก็คงเป็นลักษณะทางสุนทรียศาสตร์ คือความงามมันจะต้องถึงขีดสุด เหมือนกันหมดทั้งโลก เพราะฉะนั้นอย่างความงามทางดนตรีทั้งหลายในโลกนี้เมื่อมันถึงที่สุดแล้ว ไอ้ความสมดุลระหว่างเสียงสูงเสียงต่ำมันก็ต้องพอดีกัน ทีนี้อย่างของเราความสมดุลของเสียงต่ำยังไม่มี เรามีแต่ฆ้องกับ*

ระนาด ซึ่งฆ้องเทียบเท่าระนาดเสียงจะเท่ากัน ฆ้องมี 16 ลูก เสียงจะเท่ากับระนาด แต่มันตีจาวกว่าเป็นทำนองหลัก เป็น Skeleton เพราฉะนั้นไอ้ความวิวัฒน์ทางสุนทรียศาสตร์ นี้แหละ เหมือนกับว่าถ้าดนตรีที่เจริญแล้ว บ่มฟักให้ความรู้ความสามารถมันจะอดไม่ได้ที่จะต้องทำความสมดุลให้เกิดเป็นช่องทางให้เกิดทุ้มขึ้น จึงต้องดึง balance ของเสียงต่ำให้พอดี ทุ้มจึงเกิดขึ้นได้ ทีนี้เกิดทุ้มไม่ทันไร ก็เกิดทุ้มเหล็กต่อเพื่อดึงให้มันต่ำลงไปอีก" (สัมภาษณ์, 2547 อ้างถึงใน ภูริภัสสร์ มังกร, 2547: 21)

อาจารย์จิรัส อาจณรงค์ ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (ดนตรีไทย) พ.ศ. 2545 ได้ให้ความเห็นในเรื่องเหตุผลและปัจจัยในการเกิดระนาดทุ้ม ไว้ดังนี้

"ดนตรีไทยยังขาดเครื่องดนตรีที่ให้เสียงต่ำ มันเป็นธรรมดาของดนตรีที่จะต้องมีทั้งเสียงสูง และเสียงต่ำ เหมือนมีดำก็ต้องมีขาว จึงนับได้ว่าคนในสมัยนั้นช่างชาญฉลาดในการที่จะคิดเครื่องดนตรีที่ให้เสียงทุ้ม ต่ำ เพื่อให้บรรเลงเป็นคู่กับระนาดเอก พอรวมกันแล้ว ทำให้สมดุลกัน น่าฟังขึ้นมาก เป็นเพราะคนไทยช่างสังเกตด้วยเช่นกัน" (จิรัส อาจณรงค์, สัมภาษณ์, 15 กันยายน 2548)

อาจารย์พินิจ ฉายสุวรรณ ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (ดนตรีไทย) พ.ศ. 2537 ได้ให้ความเห็นในเรื่องเหตุผลและปัจจัยในการเกิดระนาดทุ้ม ไว้ดังนี้

"ว่าด้วยเรื่องของความกลมกลืน ถ้าดนตรีไทยจะมีแค่เพียงเสียงของเครื่องดำเนินทำนองในโทน สูง แหลม เพียงอย่างเดียว จะฟังได้ไหม ก็ฟังได้ เพราะก่อนรัชกาลที่ 3 ยังฟังกันมา ไม่เห็นเป็นอะไร แต่ถามว่าพอเพิ่มเสียงของระนาดทุ้มเข้าไปดีไหม ก็ต้องตอบว่าดีกว่าที่มีอยู่เดิม มันให้ความรู้สึกว่าครบทั้งสูง ทั้งต่ำ มันน่าฟังไปหมด เพราะมันดีจึงมีมาถึงทุกวันนี้ ดูอย่างปี่นอก โบราณเอามาใส่ให้เป็นคู่กับปี่ใน แต่ก็ต้องตัดออก เพราะมันไม่เพราะ ถ้าดี จะต้องอยู่ได้เหมือนระนาดทุ้ม ที่ปี่นอกไม่ปรากฏในวงปี่พาทย์เครื่องคู่ในปัจจุบัน น่าจะสรุปได้ด้วยเหตุผลเดียวคือ มันรวมกันแล้วไม่เพราะ มากกว่าที่จะบอกว่าหาคนเล่นไม่ได้"
(พินิจ ฉายสุวรรณ, สัมภาษณ์, 16 กุมภาพันธ์ 2549)

อาจารย์ดุษฎี มีป้อม ได้ให้ความเห็นในเรื่องเหตุผลและปัจจัยในการเกิดระนาดทุ้ม ไว้ดังนี้

"เป็นที่น่าสังเกตได้ประการหนึ่งว่าในช่วงรัชกาลที่ 3 การค้าเรารุ่งเรืองมาก มีชนชาติต่างๆเข้ามาในบ้านเรามากมาย ทั้งจีน ทั้งฝรั่ง ก็อาจจะเป็นไปได้ว่าเราอาจรับเอาตัวอย่างในเรื่องของการผสมเสียง สูง ต่ำ อย่างชนชาติอื่น โดยเฉพาะฝรั่ง เหตุผลก็คือทำไมต้องมาฉุกคิดที่จะเพิ่มระนาดทุ้มในรัชกาลที่ 3 ทำไมไม่เพิ่มมาตั้งแต่รัชกาลที่ 1 หรือ 2 ก็เพราะมันเริ่มไหลบ่ามาในช่วงนั้น นี้ก็น่าจะเป็นอีกเหตุผลสำคัญในการที่ทำให้เราเกิดระนาดทุ้มขึ้นมา จนมีเสียงภายในวงครบทั้งสูง แหลม และทุ้ม ลึก" (ดุษฎี มีป้อม, สัมภาษณ์, 16 ธันวาคม 2550)

ผู้ช่วยศาสตราจารย์พิเศษสุรพล สุวรรณ ได้อธิบายเกี่ยวกับเหตุผลและปัจจัยในการเกิดระนาดทุ้มไว้ในหนังสือดนตรีไทยในวัฒนธรรมไทย ไว้ดังนี้

"ในรัชกาลที่ 3 นี้ มีชาวต่างชาติเข้ามาหลายชาติ จึงมีผู้คิดเครื่องดนตรีไทยเพิ่มเติมอีก 2 อย่าง คือ ระนาดทุ้ม กับ ฆ้องวงเล็ก เนื่องด้วยได้เห็นดนตรีต่างชาติมีเสียงสูงเสียงต่ำหลายๆอย่าง จึงคิดทำระนาดให้โตขึ้นเป็นเสียงทุ้ม" (สุรพล สุวรรณ, 2549 : 37)

จากคำอธิบายของท่านผู้ทรงคุณวุฒิและนักวิชาการทางด้านดนตรีไทยหลายๆท่านในข้างต้นที่เกี่ยวกับเหตุผลและปัจจัยของการเกิดระนาดทุ้ม จะพบได้ว่าประเด็นสำคัญที่กล่าวถึงจะเป็นไปในเรื่องของการเกิดระนาดทุ้มเพื่อให้เกิดความสมดุลกันระหว่างเสียงสูงกับเสียงต่ำของการบรรเลงรวมวงเป็นสำคัญ นอกจากนี้ยังมีบริบทในส่วนต่างๆที่เกี่ยวข้องซึ่งทำให้สามารถสรุปคำอธิบายทั้งหมดออกเป็น 2 ส่วน คือ สาเหตุและปัจจัยที่มีอิทธิพลในการเกิดระนาดทุ้ม และเหตุผลหรือวัตถุประสงค์ในการเกิดระนาดทุ้ม ซึ่งสามารถสรุปคำอธิบายทั้งหมดออกเป็นข้อ ๆ ได้ดังนี้

สาเหตุและปัจจัยที่มีอิทธิพลในการเกิดระนาดทุ้ม

1.การวิวัฒน์ หรือการคลี่คลายทางวัฒนธรรมดนตรีในเรื่องของระบบเสียงที่จะต้องมีความสมดุลกันระหว่างเสียงสูงกับเสียงต่ำ เพื่อให้เกิดความกลมกลืนไพเราะ ตามรูปแบบความงามทางด้านสุนทรียศาสตร์

2.การได้รับอิทธิพลทางวัฒนธรรมดนตรีของตะวันตก ที่เข้ามาในช่วงรัชกาลที่ 3 ซึ่งอาจจะเป็นมูลเหตุหนึ่งสู่ความคลี่คลายในการเกิดระนาดทุ้ม เช่นเดียวกับกรณีการเกิดละครและปี่พาทย์ดึกดำบรรพ์ในสมัยรัชกาลที่ 5 ประกอบกับด้วยภูมิปัญญาของคนไทยในอดีต ที่รู้จักสังเกต และเลือกสรรค์สิ่งที่ดี ที่จะสามารถนำมาใช้ในการพัฒนา ซึ่งเป็นการบูรณาการ รู้รับและปรับใช้ในเรื่องของวัฒนธรรมดนตรีได้อย่างลงตัว

เหตุผลหรือวัตถุประสงค์ในการเกิดระนาดทุ้ม

1.เพื่อเป็นการสร้างสมดุลของเสียงภายในวงปี่พาทย์ให้เกิดขึ้น ระหว่างเสียงสูง แหลม กับทุ้ม ต่ำ นุ่มนวล ส่งผลให้เกิดความกลมกลืน เหมะสม และลงตัวในการสอดประสานทำนองของบทเพลงและเสียงของเครื่องดนตรี

2.เพื่อเป็นการเติมเต็มของทำนอง เพื่อให้ทำนองของบทเพลงมีท่วงทำนองของเครื่องดนตรีที่หลากหลายมากยิ่งขึ้น จากเดิมมีแค่เพียงทำนองจากเครื่องดนตรีดำเนินทำนอง 3 ชิ้น อันได้แก่ ปี่ใน ระนาด และฆ้อง ภายหลังจากเพิ่มระนาดทุ้ม และฆ้องวงเล็ก จึงทำให้มีท่วงทำนองของดนตรีที่หลากหลาย ช่วยให้มีอรรถรสของบทเพลงในการฟังมากยิ่งขึ้น

3.เพื่อให้วงดนตรีมีขนาดใหญ่ขึ้นเหมาะสมแก่การรองรับหรือรับใช้โฉมหน้าทางสังคม อันเป็นเครื่องเชิดชูเกียรติทางวัฒนธรรมในสังคมนั้นและสังคมอื่น เพื่อเป็นการให้สมฐานะของความเป็นดนตรีประจำชาติ และสมฐานะ สมพระเกียรติของวงดนตรีประจำราชสำนักอันเป็นวงดนตรีของพระมหากษัตริย์

2.1.3 บทบาทและหน้าที่ของระนาดทุ้ม

บทบาทและหน้าที่ของระนาดทุ้ม เป็นเครื่องดนตรีที่บรรเลงเป็นคู่กับระนาดเอก ซึ่งเป็นการคิดเครื่องดนตรีให้มีระดับเสียงที่ถ่วงดุลกันระหว่าง ระนาดเอกที่มีเสียงสูง กับระนาดทุ้มที่มีเสียงทุ้ม ต่ำ เมื่อร่วมบรรเลงเข้ากับวงแล้ว จะช่วยทำให้บทเพลงที่บรรเลงมีสีสัน และเพิ่มอรรถรสในการฟังมากยิ่งขึ้น นับได้ว่าเป็นการเพิ่มแนวทำนองของดนตรีไทยให้สมบูรณ์ยิ่งขึ้น และมีความเหมาะสมลงตัวในเรื่องของความกลมกลืนกันระหว่างทำนองของเครื่องดนตรี โดยทั้งนี้ผู้บรรเลงระนาดทุ้มจะต้องเป็นผู้ที่มีความรู้ความสามารถ และความเข้าใจ รวมไปถึงทักษะในการบรรเลงระนาดทุ้มพอสมควร จึงจะสามารถทำให้ทำนองระนาดทุ้มที่บรรเลงออกมาทำหน้าที่ภายในวงได้อย่างมีคุณภาพ

อาจารย์มนตรี ตราโมท ได้กล่าวอธิบายถึงบทบาทและหน้าที่ของระนาดทุ้ม ไว้ดังนี้

"ระนาดทุ้มมีหน้าที่ดำเนินทำนองหยอกล้อ ยั่วเย้าไปกับพวกดำเนินทำนองด้วยกัน สนับสนุนให้เกิดความสนุกสนานกระตุ้นเตือนให้ครื้นเครงเทียบได้กับตัวตลกของละคร การดำเนินทำนองจึงมีทั้งล่วงหน้าลักจังหวะและขัดจังหวะต่าง ๆ ที่ล้อขัดระนาดเอกและเครื่องดำเนินทำนองอื่น ๆ ก่อให้เกิดการสะเทือนอารมณ์ทำให้ผู้ฟังและผู้ที่บรรเลงด้วยกันมีความคึกคักสนุกสนานช่วยให้การบรรเลงน่าฟังยิ่งขึ้น เหมือนกับในวงสนทนาถ้าทุกคนต่างก็เคร่งเครียดแต่ในเรื่องราว วงสนทนาก็จะจืดชืดเต็มที แต่ถ้ามีใครสักคนเป็นคนพูดตลกขบขันแทรกแซงเข้ามาบ้างเป็นระยะ ๆ ก็จะทำให้เกิดความสนุกสนานหัวร่อต่อกระซิกกัน การสนทนานั้นก็จะเป็นเรื่องที่รื่นรมย์ไม่รู้เบื่อ แม้ระนาดทุ้มจะมีหน้าที่หยอกล้อยั่วเย้าให้เกิดอารมณ์ครึกครื้นก็จริง ก็ต้องหยอกล้อให้เหมาะสมกับลักษณะของเพลงอย่างเพลงประเภททางกรอซึ่งมีเสียงยาว มีทางบังคับเป็นบางตอน หากหยอกล้อมากไปก็ดูจะไม่สมควร จะทำให้เสียลักษณะเพลง ถ้าเป็นทางพื้น ก็ควรจะหยอกล้อยั่วเย้า แทรกแซงให้กลมกลืนกับทำนองเพลง หากเป็นเพลงประเภทลูกล้อลูกขัด ระนาดทุ้มก็ย่อมจะมีทางหยอกล้อยั่วเย้าได้เต็มที่ แต่ต้องระวังอย่าให้ฉีกทางออกไปห่างไกลจากเนื้อเพลงมากนัก คนระนาดทุ้มจะต้องรู้ใจและรู้วิธีดำเนินทำนองคนระนาดเอกแต่ละคนด้วยเพื่อจะได้หยอกล้อให้กลมกลืนกันจะทำให้การบรรเลงเป็นไปอย่างไพเราะน่าฟัง" (มนตรี ตราโมท, 2543 : 50 – 51)

รองศาสตราจารย์พิชิต ชัยเสรี ได้อธิบายถึงบทบาทและหน้าที่ของระนาดทุ้ม ไว้ดังนี้

"ระนาดทุ้มซึ่งเป็นเครื่องดนตรีที่ต้องการฉายรูปทางหรือแปรทำนองจากทางฆ้องเป็นทางทุ้ม ถ้าเปรียบเทียบกับองค์แห่งความงามที่มี 5 ฟอร์ม ได้แก่ Beauty คือ งดงาม Sublime คือ น่าทึ่ง พิศวง Tragic คือ เศร้า Comic คือ สำรวลตลก และ Ugly คือ อัปลักษณ์ ระนาดทุ้มนี้ออก Sublime คือ เชิงพิศวงชัดเจนที่สุดไม่ใช่ Comic ทุ้มไม่ใช่การตลก มันพิศวง แต่จริงๆแล้วระนาดทุ้มก็สามารถมีได้ทุกรส แต่อย่างละนิดละหน่อย ไม่ชัดเจน โดยเฉพาะ ตลก ก็มีบ้างเหมือนกัน แต่มันน้อยมากน้อยซะจนไม่สามารถกล่าวได้ว่านั่นคือ Character ของระนาดทุ้ม ระนาดทุ้มไม่ได้เป็นตัวตลก แต่ทุ้มเป็นตัวสร้างสีสัน เป็นตัวให้รสที่พิศวง น่าทึ่ง ซึ่งเป็นรสชั้นสูง หรือให้รสความงามรุกเร้า คือ Sublimity ดังนั้นคนโง่หมายถึงคน

ที่ยังไม่มีพื้นฐานเข้าใจในเพลงไทยมาพอสมควร จะไม่สามารถตีทุ้มได้ดี เพราะฉะนั้นเมื่อมโหรีต้องการความนิ่งความเงียบทุ้มจึงไม่ควรจะฉายรูป เสียจนเสมอด้วยเสภา ระนาดก็เช่นเดียวกันไม่ควรจะมาสะบัดขยี้ จะต้องดูการประสมวงว่าจุดประสงค์คืออะไร ลักษณะของ Composition ลักษณะของงาน เนื้องานเพื่ออะไร ก็ต้องทำไปตามนั้น ไม้นวมเขาทำเพื่ออะไร เสภาเพื่ออะไร ซึ่งบางท่านก็บอกว่าก็เอาความไพเราะเป็นสำคัญ ก็ถูก ซึ่งดนตรีตัดสินสุดท้ายคือความไพเราะ แต่ต้องถามต่อว่า แล้วไพเราะอย่างมโหรีกับไพเราะอย่างเสภาเหมือนกันไหม ซึ่งเราก็ต้องตอบได้ว่ามันไม่เหมือนต้องตอบว่าจุดประสงค์คืออะไร" (พิชิต ชัยเสรี, สัมภาษณ์, 26 เมษายน 2549)

รองศาสตราจารย์ ดร.เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี ได้อธิบายถึงบทบาทและหน้าที่ของระนาดทุ้มไว้ในหนังสือ สังคีตนิยมว่าด้วยดนตรีไทย ดังนี้

"ระนาดทุ้มผสมร่วมอยู่ในวงมโหรี วงปี่พาทย์ไม้แข็ง วงปี่พาทย์ไม้นวม วงปี่พาทย์นางหงส์ วงปี่พาทย์ดึกดำบรรพ์ และวงปี่พาทย์มอญ โดยทำหน้าที่บรรเลงหยอกล้อไปกับระนาดเอก ลีลาการบรรเลงระนาดทุ้มนี้ ถ้าหากผู้ฟังไม่ได้ฝึกทักษะในการฟัง จะมีความรู้สึกว่าเป็นเครื่องดนตรีที่บรรเลงแล้วไม่รู้เรื่องมากที่สุด แต่หากให้ความสนใจดนตรีไทย โดยพัฒนาทักษะในการฟังแล้ว จะพบว่าระนาดทุ้มเป็นเครื่องดนตรีที่บรรเลงแล้ว ทั้งผู้ฟังและผู้บรรเลงสามารถสร้างอารมณ์ร่วมในอรรถรสของทำนองได้มากที่สุด อีกทั้งสามารถสะท้อนถึงภูมิปัญญาของนักดนตรีไทยได้อย่างชัดเจน ในการบรรเลงร่วมวงในเพลงประเภทลูกล้อ – ลูกขัด ระนาดทุ้มจัดเป็นเครื่องดนตรีประเภทพวกตามทำนอง" (เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี, 2542 : 46)

ราชบัณฑิตยสถาน ได้อธิบายเกี่ยวกับบทบาทและหน้าที่ของระนาดทุ้ม ไว้ดังนี้

"ระนาดทุ้มใช้บรรเลงในวงปี่พาทย์ทั่วไป มีวิธีการบรรเลงเป็นเอกลักษณ์แตกต่างไปจากระนาดเอก คือ ไม่ได้ยึดการบรรเลงคู่ 8 เป็นหลัก การดำเนินทำนองที่ล้อขัดกับระนาดเอกทำให้เกิดความสนุกสนานน่าฟังยิ่งขึ้น"(ราชบัณฑิตยสถาน, 2540 : 137)

อาจารย์ไพฑูรย์ เฉยเจริญ ได้อธิบายเกี่ยวกับบทบาทและหน้าที่ของระนาดทุ้ม ไว้ดังนี้

"ระนาดทุ้ม เป็นเครื่องดนตรีในวงบรรเลง ที่ถูกกำหนดให้เป็นผู้มีบทบาทในการตกแต่งทำนองดนตรี ให้เกิดรสการบรรเลงในด้านความรื่นเริงสนุกสนาน ด้วยการใช้ระบบเสียงทุ้มต่ำในการดำเนินทำนองชนิดที่เรียกว่า ทางระนาดทุ้ม" (ไพฑูรย์ เฉยเจริญ. 2542 : 5)

รองศาสตราจารย์บุษกร สำโรงทอง ได้อธิบายเกี่ยวกับลักษณะบทบาทและหน้าที่ของระนาดทุ้ม ไว้ดังนี้

"ระนาดทุ้ม มีเสียงทุ้มต่ำกว่าฆ้องวงใหญ่ 1 คู่แปด แต่ต่ำกว่าระดับเสียงของฆ้องวงเล็กอยู่มาก ดังนั้นเสียงของระนาดทุ้มจึงเป็นเสียงที่ระดับต่ำที่สุดของวงปี่พาทย์ มีลักษณะไม่ดังและไม่เบาเกินไป มีความกังวานพอดี ทำให้ไม่มีลักษณะเด่นในตัวเอง ด้วยเหตุนี้โบราณจารย์ได้หาทางสร้างความเด่นในระนาดทุ้มโดยให้บรรเลงหยอกล้อกับจังหวะ และบรรเลงเหมือนกับเครื่องดนตรีอื่นบ้างในบางครั้ง ทำให้เกิดความตลกขบขัน อุปมาดังตัวตลกที่เพิ่มเสียงหัวเราะให้แก่ผู้ชม โดยการหยอกล้อกับผู้ที่อยู่ในทีมอย่างชาญฉลาด ดังนั้น ผู้ที่บรรเลงระนาดทุ้มควรปีนผู้ที่ปฏิภาณไหวพริบดี มีความรู้พื้นฐานทุกเครื่องมือ และมีความคิดสร้างสรรค์ในการคิดทำนอง มีความแม่นยำในจังหวะ เพื่อเสริมสร้างให้ทำนองเพลงน่าฟังขึ้น" (บุษกร สำโรงทอง, 2539 : 22)

จากข้อมูลที่เกี่ยวกับบทบาทและหน้าที่ของระนาดทุ้ม ดังที่ได้ยกตัวอย่างคำอธิบายและแนวคิดของนักวิชาการและผู้ทรงคุณวุฒิทางด้านดนตรีไทยไปนั้น สามารถทำให้สรุปเกี่ยวกับบทบาทและหน้าที่ของระนาดทุ้มได้ดังนี้

ระนาดทุ้มเป็นเครื่องดนตรีที่มีลักษณะเอกลักษณ์ในการบรรเลงทำนองเฉพาะตัว ที่เรียกว่าทางระนาดทุ้ม หรือทางทุ้ม ซึ่งแนวทำนองในการบรรเลงของระนาดทุ้มนั้นเป็นการสร้างสีสันความสนุกสนานให้กับวงด้วยการบรรเลงหยอกล้อกับทำนองเพลงหลัก จังหวะ และเครื่องดนตรีชิ้นอื่น อันเป็นการช่วยเพิ่มอรรถรสให้กับการบรรเลงและทำนองของบทเพลงให้มีความไพเราะน่าฟังยิ่งขึ้น

เนื่องจากการที่ระนาดทุ้มได้สร้างความสนุกสนานและสีสันให้กับวงนี้มิได้หมายความว่าระนาดทุ้มเปรียบเสมือนหรือเป็นตัวตลกของวงหรือแม้กระทั่งมีลักษณะเอกลักษณ์เป็นตัวสร้างความตลกภายในวงแต่ประการใด และถ้าเมื่อพิจารณาจากองค์แห่งความงามทั้ง 5 ตามหลักทางสุนทรียศาสตร์ อันได้แก่ 1.ความงดงาม (Beauty) 2.ความน่าทึ่ง พิศวง (Sublime) 3.ความเศร้า (Tragic) 4.ความสำรวล ตลก (Comic) และ 5.ความอัปลักษณ์ (Ugly) จะพบว่าท่วงทำนองของทางระนาดทุ้ม เป็นทำนองที่น่าทึ่ง ชวนพิศวงสงสัยมากกว่าที่จะตลก โดยสังเกตและวิเคราะห์ได้จากผู้บรรเลง ที่บรรเลงหรือคิดลูกทำนองของระนาดทุ้มว่าบรรเลงหรือคิดได้เช่นไร อันเป็นความพิศวงสงสัย ชวนติดตาม จนเกิดเป็นความทึ่ง ประทับใจ และสำเริงอารมณ์ในที่สุด

นอกจากนี้ยังมีปัจจัยที่สำคัญอีกปัจจัยหนึ่งในการที่ทำให้ทำนองของระนาดทุ้มเป็นทำนองที่น่าฟัง น่าทึ่ง พิศวง ชวนติดตาม โดดเด่นจากทำนองของเครื่องดนตรีชิ้นอื่น คือ ด้วยเอกลักษณ์ของเสียงระนาดทุ้มที่มีเสียง ต่ำ ทุ้ม และลึก ประกอบกับมีทำนองในการบรรเลงเฉพาะตัว จึงน่าที่จะเป็นอีกเหตุผลในทำให้ระนาดทุ้มมีลีลาโดดเน ชัดเจน เฉพาะตัว

ในส่วนที่มีนักวิชาการและผู้ทรงคุณวุฒิทางด้านดนตรีไทยหลายท่าน ออกมากล่าวเกี่ยวกับบทบาทและหน้าที่ของระนาดทุ้มว่า เปรียบเสมือนตัวตลกนั้น ถ้าพิจารณาจากหลักการและเหตุผลจะพบว่าน่าจะมาจากการที่ระนาดทุ้มสามารถหยอกล้อ กับทำนองหลัก จังหวะ และเครื่องดนตรีชิ้นอื่น รวมไปถึงการเปิดโอกาสในการดำเนินทำนองของระนาดทุ้มที่อิสระและกว้างขวางมากกว่าเครื่องดนตรีชิ้นอื่น หรือแม้กระทั่งสามารถบรรเลงทำนองเหมือนเครื่องดนตรีชิ้นอื่นในบางครั้ง อันแสดงถึง ความไม่นิ่ง ไม่อยู่กับร่องกับรอย และความมีอิสระ ที่เป็นไปในเชิงคุณภาพด้านบวก ซึ่งสิ่งเหล่านี้อาจจะไปสอดคล้องกับลักษณะของความเป็นตัวตลกในการแสดง จึงเป็นเหตุให้มีการเปรียบระนาดทุ้มเหมือนกับตัวตลกที่คอยสร้างความขบขัน สนุกสนานให้กับวงดังที่ปรากฏอยู่ในปัจจุบัน โดยจากการวิเคราะห์ข้อมูลทั้งหมดนี้ สามารถกล่าวโดยสรุปได้เป็น 2 ประเด็นคือ

1.ถ้าพิจารณาจากท่วงทำนองของระนาดทุ้ม ที่เรียกว่า ทางทุ้ม ระนาดทุ้ม เราจะไม่อาจกล่าวได้ว่าเปรียบเสมือนเป็นตัวตลกของวง เนื่องจากทำนองที่มีเสียงต่ำ ลึก และลักษณะทำนองที่หยอกล้อกับทำนองหลัก จังหวะ และเครื่องดนตรีชิ้นอื่น จนเป็นทำนองที่ชวนติดตาม และน่าทึ่ง

2.ถ้าพิจารณาจากลักษณะหน้าที่ในการบรรเลง ระนาดทุ้ม เปรียบเหมือนตัวตลก เพราะมีลักษณะที่สอดคล้องกันคือ มีอิสระในการดำเนินทำนอง รวมไปถึงการเปิดโอกาสในการดำเนินทำนองที่กว้างขวาง หยอกล้อกับทำนองหลัก จังหวะ และเครื่องดนตรีชิ้นอื่น

2.2 การบรรเลงเดี่ยว

2.2.1 ความหมายและลักษณะของการบรรเลงเพลงเดี่ยว

การบรรเลงเพลงเดี่ยว นับได้ว่าเป็นวิวัฒนาการทางด้านดนตรีไทยในรูปแบบของการบรรเลง ที่เกิดขึ้นหลังสุดในยุครัตนโกสินทร์ ซึ่งเป็นสิ่งบ่งบอกถึงพัฒนาการทางด้านทักษะในการบรรเลงดนตรีไทยที่วิวัฒน์ถึงจุดสูงสุด อันเป็นผลผลิตและมรดกทางวัฒนธรรมที่ถ่ายทอดถึงภูมิปัญญาชั้นสูงของครูบาอาจารย์ทางด้านดนตรีไทยในอดีต ทั้งในกระบวนการทางความคิด กระบวนการทางด้านทักษะเชิงปฏิบัติ รวมไปถึงหลักในการปฏิบัติตน คุณธรรมและจริยธรรมหลายๆประการที่แฝงอยู่

การบรรเลงเพลงเดี่ยว ถือได้ว่าเป็นบทเพลงที่มีความวิจิตรพิสดารในท่วงทำนองและกลวิธีในการบรรเลง ซึ่งเป็นสิ่งที่ท้าทายความสามารถผู้บรรเลงเป็นอย่างสูง เนื่องจากผู้ที่จะบรเลงเพลงเดี่ยวได้นั้น จะต้องเป็นผู้ที่มีความสามารถในด้านทักษะการปฏิบัติ รวมไปถึงจะต้องเป็นผู้ที่มีความรู้ควาเข้าใจในเพลงไทย พื้นฐานทางด้านดนตรีไทยและผ่านประสบการณ์มาเป็นอย่างดี จึงจะสามารถบรรเลงเพลงเดี่ยวได้อย่างเต็มประสงค์

ในส่วนของความหมายของ การบรรเลงเพลงเดี่ยว หรือ การเดี่ยว นั้น มีนักวิชาการและผู้ทรงคุณวุฒิทางด้านดนตรีไทยหลายท่าน ได้ให้ความหมายเอาไว้หลายท่าน ดังจะยกมาอธิบายดังนี้

อาจารย์มนตรี ตราโมท ได้อธิบายความหมายลักษณะของการบรรเลงเดี่ยวไว้ในหนังสือคำบรรยายวิชาดุริยางคศาสตร์ไทย ดังนี้

> *“เป็นวิธีการบรรเลงอย่างหนึ่งที่ใช้เครื่องดนตรีจำพวกดำเนินทำนอง เช่น ระนาด ฆ้องวง จะเข้ ซอ บรรเลงแต่อย่างเดียว การบรรเลงเครื่องดำเนินทำนองเพียงคนเดียวที่เรียกว่า “เดี่ยว” นี้ อาจมีเครื่องประกอบจังหวะ เช่น ฉิ่ง ฉาบ โหม่ง โทน รำมะนา สองหน้า หรือกลองแขก บรรเลงไปด้วยก็ได้ การบรรเลงเดี่ยวอาจบรรเลงตลอดทั้งเพลง หรือแทรกอยู่ในเพลงใดเพลงหนึ่งเป็นบางตอนก็ได้ การบรรเลงเดี่ยวมีความประสงค์อยู่ 3 ประการ คือ*
>
> 1. *เพื่ออวดทาง คือ วิธีดำเนินทำนองเพลงที่มีความพลิกแพลง มีวิธีการโลดโผนตามความสมควรแก่เครื่องดนตรีนั้น ๆ*

2. เพื่ออวดความแม่นยำ คือ จะต้องแม่นยำในการจดจำทำนองและวิธีการบรรเลงทุกอย่างได้โดยไม่ผิดพลาด

3. เพื่ออวดฝีมือ คือ มีวิธีการบรรเลงต่าง ๆ ไม่ว่าจะโลดโผนหรือยากเพียงไร ก็สามารถบรรเลงได้อย่างชัดเจน ถูกต้อง ทุกวรรคทุกตอน

เพราะฉะนั้น การบรรเลงที่เรียกได้ว่าเดี่ยว จึงมิใช่หมายความแคบ ๆ เพียงบรรเลงคนเดียวเท่านั้น ที่จะเรียกเดี่ยวได้โดยแท้จริงนั้น ทาง (การดำเนินทำนอง ก็ควนจะให้เหมาะสมกับที่จะบรรเลงเดี่ยว เช่น มีโอดพัน หรือวิธีการโลดโผนพลิกแพลงต่าง ๆ ตามสมควรแก่เครื่องดนตรีชนิดนั้นด้วย เพื่อให้เป็นไปตามความประสงค์ทั้ง 3 ที่กล่าวมา" (มนตรี ตราโมท, 2507 : 12)

ราชบัณฑิตยสถาน ได้อธิบายความหมายลักษณะของการบรรเลงเดี่ยวไว้ในหนังสือสารานุกรมศัพท์ดนตรีไทย ภาคคีตะ-ดุริยางค์ ฉบับราชบัณฑิตยสถาน ดังนี้

"วิธีบรรเลงดนตรีด้วยทางเพลงที่ประดิษฐ์ขึ้นเป็นพิเศษนอกเหนือไปจากทางธรรมดาแสดงถึงความสามารถของผู้บรรเลงและภูมิปัญญาของผู้คิดประดิษฐ์ทางเดี่ยวนั้น โดยใช้เครื่องดนตรีประเภทดำเนินทำนอง เช่น ระนาดเอก ฆ้องวงจะเข้ หรือซอ การบรรเลงเพลงเดี่ยวนั้นอาจบรรเลงโดยไม่มีเครื่องกำกับจังหวะหรือมีเครื่องกำกับจังหวะร่วมบรรเลงด้วยก็ได้ การบรรเลงเพลงเดี่ยวมีจุดประสงค์สำคัญอยู่ ๓ ประการ คือ

๑. เพื่อแสดงสติปัญญาของผู้ที่คิดประดิษฐ์วิธีบรรเลงเพลงเดี่ยวนั้น

๒. เพื่อแสดงความแม่นยำของผู้บรรเลง

๓. เพื่อแสดงฝีมือและเม็ดพรายของผู้บรรเลง" (ราชบัณฑิตยสถาน, 2540 : 69)

รองศาสตราจารย์ ดร.เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี ได้อธิบายความหมายลักษณะของการบรรเลงเดี่ยวไว้ในหนังสือสังคีตนิยมว่าด้วยดนตรีไทย ดังนี้

"เพลงประเภทเพลงเดี่ยว เป็นการบรรเลงโดยอาศัยเครื่องดนตรีประเภททำทำนองเพียงครึ่งเดี่ยว นอกจากนั้นยังต้องอาศัยเครื่องหนังหรือกลองช่วยในการทำจังหวะหน้าทับและฉิ่ง ในการทำจังหวะทั่วไป โดยปกติแล้ว เพลงที่นิยมบรรเลงเป็นเพลงเดี่ยว จะเป็นเพลงที่ใช้ขับร้องและบรรเลงเป็นเพลงหมู่ทั่วไป แต่เนื่องจากเพลงเดี่ยวมีการตกแต่งกลเม็ดเด็ดพรายต่าง ๆ อย่างพิสดาร จึงไม่เหมาะ

สำหรับการบรรเลงหลาย ๆ เครื่อง เพราะนอกจากจะบดบังสีสันอันไพเราะของเครื่องดนตรีแต่ละเครื่องแล้ว ยังจะทำให้เกิดความรู้สึกที่รกรุงรังจนเกินงาม

การบรรเลงเพลงเดี่ยวตามคตินิยมของนักดนตรีไทย มีจุดมุ่งหมายในการนำเสนออยู่ 3 ประการ

ประการแรก เป็นการนำเสนอลีลาของท่วงทำนอง หรือทางเพลงของครูที่ได้ตกแต่งไว้อย่างไพเราะและวิจิตรพิสดาร

ประการที่สอง ต้องการแสดงให้เห็นถึงความแม่นยำในการจดจำกลเม็ดเด็ดพรายแบบต่าง ๆ ที่ครูได้บรรจงแต่งขึ้นอย่างละเอียดและวิจิตรพิสดาร ได้อย่างไม่ขาดตกบกพร่อง

ประการที่สาม เป็นการแสดงถึงทักษะและความสามารถในการบรรเลงเครื่องดนตรีได้อย่างถูกต้อง ไม่ว่าจะเป็นด้านของลีลาความวิจิตรพิสดารเพียงใด น้ำเสียงที่บรรเลงออกมา จะต้องได้คุณภาพที่มาตรฐานอย่างสม่ำเสมอ" (เฉลิม-ศักดิ์ พิกุลศรี, 2542 : 26)

อาจารย์ปัญญา รุ่งเรือง ได้อธิบายความหมายลักษณะของการบรรเลงเดี่ยวไว้ในหนังสือประวัติการดนตรีไทย ดังนี้

"เป็นรูปแบบของการบรรเลงด้วยเครื่องดนตรีชิ้นเดียว กับเครื่องประกอบจังหวะ ได้แก่ กลองที่มีตีหน้าทับ และฉิ่ง เพลงเดี่ยวเป็นเพลงที่มีลีลาการบรรเลง ๒ ลักษณะ คือ "ทางหวาน" หรือ "ทางโอด" กับ "ทางเก็บ" หรือ "ทางพัน" ในแต่ละท่อนไม่ว่าเพลงนั้นจะมีกี่ท่อนก็ตาม มักจะบรรเลง ๒ เที่ยว เที่ยวแรกบรรเลงด้วย "ทางหวาน" และเที่ยวหลังบรรเลงด้วย "ทางเก็บ" บางกรณีอาจบรรเลงทางเก็บหลายเที่ยว เช่น การเดี่ยวระนาดเอก บางทีก็บรรเลงทางหวานเที่ยวหนึ่งแล้วบรรเลงทางเก็บ ๓ เที่ยว หรือ ๔ เที่ยวก็มี โดยทางเก็บแต่ละเที่ยวบรรเลงด้วยวิธีแปรทำนองไปต่าง ๆ กันตามทาง (วิธีบรรเลง) ของระนาดเอกไม่ซ้ำกันเลยทั้งทางหวานและทางเก็บนั้นมีทำนองหลักหรือฆ้อง (Principle melody) เหมือนกันทั้งทางหวานและทางเก็บจะมีลีลาการบรรเลงเป็นพิเศษโดยใช้เทคนิคการบรรเลงชั้นสูงสุดผู้ที่บรรเลงเพลงใหญ่ได้ถือเป็นนักดนตรีฝีมือดีมาก แต่ผู้ที่บรรเลงเพลงเดี่ยวจะต้องมีฝีมือดียิ่งขึ้นไปอีกความมุ่งหมายในการบรรเลงเพลงเดี่ยวมี ๓ ประการ คือ

๑. อวดฝีมือการบรรเลงดนตรีของนักดนตรี

๒. อวดทางของเพลงของผู้ประพันธ์

๓. แสดงความสามารถในการจำเพลงได้แม่นยำ

คีตกวีผู้ประพันธ์เพลงเดี่ยวจะหาทางของเพลงที่ดำเนินลีลาได้อย่างไพเราะเหมาะสม เพลงเดี่ยวบางเพลงมีทางบรรเลงหลายทางแต่ละทางก็ไพเราะไปคนละแบบ นอกจากนั้น การบรรเลงเพลงเดี่ยวด้วยเครื่องดนตรีต่างชนิดกันก็ยังบรรเลงด้วยทางที่แตกต่างกันไปตามน้ำเสียงของเครื่องดนตรีนั้น ๆ อีกด้วย" (ปัญญา รุ่งเรือง, 2546 : 151)

ศาสตราจารย์ ดร.อุทิศ นาคสวัสดิ์ ได้อธิบายความหมายและลักษณะของการบรรเลงเดี่ยวไว้ในหนังสือที่ระลึกงานดนตรีไทยอุดมศึกษา ครั้งที่ 15 ดังนี้

"เป็นการดำเนินทำนองอย่างพิเศษของเครื่องดนตรีแต่ละชนิด เครื่องดนตรีที่นำมาใช้ในการบรรเลงเดี่ยวนั้น จะต้องเป็นเครื่องดนตรีดำเนินทำนองเท่านั้น" (อุทิศ นาคสวัสดิ์, 2530 : 7)

จากข้อมูลที่นักวิชาการและผู้ทรงคุณวุฒิทางด้านดนตรีไทยหลายท่าน ได้อธิบายเกี่ยวกับความหมายและลักษณะของการบรรเลงเดี่ยว อย่างที่ได้ทำการยกตัวอย่างไปแล้วนั้น พบว่าความหมายและคำอธิบายของแต่ละบุคคลเป็นไปในลักษณะและทิศทางเดียวกัน ซึ่งทำสรุปได้ว่าการเดี่ยวนั้น เป็นการแสดงทักษะการบรรเลงขั้นสูงสุดในการบรรเลงดนตรีไทยด้วยคุณสมบัติต่างๆ ดังที่กล่าวมาแล้วในข้างต้น

นอกจากนี้การบรรเลงเดี่ยวนั้นยังเป็นไปเพื่อแสดงถึงความมีศักยภาพสูงของผู้ประพันธ์และผู้บรรเลง ในเรื่องความสอดคล้องสัมพันธ์กันระหว่างผู้ประพันธ์กับผู้บรรเลง กล่าวคือ ผู้ประพันธ์มีเจตนาจุดมุ่งหมาย และวัตถุประสงค์เช่นไรในการประพันธ์ ผู้บรรเลงจะต้องมีความเข้าใจ และสามารถบรรเลงให้ได้ตามจุดมุ่งหมายหรือวัตถุประสงค์นั้น

2.2.2 เพลงเดี่ยว

สิ่งที่สำคัญในบรรเลงเดี่ยวอีกประการที่มีอิทธิพลต่อการบรรเลงเดี่ยวไม่ยิ่งหย่อนไปกว่าทักษะในการบรรเลงเดี่ยว ได้แก่ บทเพลงที่ใช้ในการประพันธ์หรือบรรเลงเดี่ยว ซึ่งจะต้องมีความสัมพันธ์กันในหลายๆองค์ประกอบ ไม่ว่าจะเป็นในเรื่องของวัตถุประสงค์ ความเหมาะสมของท่วงทำนองเพลงในการประพันธ์ และทางเพลงที่เหมาะกับผู้บรรเลงเป็นสำคัญ

ราชบัณฑิตยสถาน ได้อธิบายเกี่ยวกับลักษณะของเพลงเดี่ยว ไว้ในหนังสือสารานุกรมศัพท์ดนตรีไทย ภาคคีตะ-ดุริยางค์ ฉบับราชบัณฑิตยสถาน ดังนี้

"เพลงที่ครูดนตรีได้แต่งขึ้นเป็นทางพิเศษสำหรับบรรเลงเฉพาะเครื่องดนตรี ใช้บรรเลงในโอกาสพิเศษเพื่อเป็นการแสดงภูมิปัญญาของผู้คิดทางดนตรีให้เหมาะสมกับชนิดของเครื่องดนตรี และแสดงไหวพริบปฏิภาณ ฝีมือ และความแม่นยำของผู้บรรเลงด้วย เพลงที่นิยมนาทำเพลงเดี่ยว เช่น เพลงลาวแพน เพลงนกขมิ้น เพลงพญาโศก เพลงสารถี

โดยปรกติการบรรเลงเพลงเดี่ยว ผู้แต่งมักประดิษฐ์ทางบรรเลงแต่ละท่อนออกเป็น 2 ทาง คือ ทางกรอหรือทางหวานเที่ยวหนึ่ง และทางเก็บเที่ยวหนึ่ง แต่เพลงเดี่ยวบางเพลงอาจมีเฉพาะทางเก็บเพียงทางเดียวก็ได้ เช่น เพลงกราวใน เพลงเชิดนอก" (ราชบัณฑิตยสถาน, 2540 : 109)

ครูสมภพ ขำประเสริฐ ได้อธิบายเกี่ยวกับลักษณะของเพลงเดี่ยว ไว้ดังนี้

"เพลงเดี่ยวถือว่าเป็นเพลงที่จะต้องแสดงฝีมือของผู้บรรเลง และผู้แต่งเพลงจำเป็นอย่างยิ่งที่จะต้องรู้หลักการแต่งเพลงเดี่ยวเป็นอย่างมาก เพลงที่จะปรับปรุงให้เป็นเพลงเดี่ยวจะต้องมีลักษณะดังนี้คือ

1. *เป็นเพลงที่มีลูกเท่ามาก*
2. *เป็นเพลงที่มีเนื้อและทำนองซ้ำและวกวนมาก*
3. *มีเสียงที่เลื่อนขึ้นหรือเลื่อนลงในระหว่างท่อน (ที่เรียกว่าโอดพัน)*

เพลงที่มีลักษณะควรแก่การนำมาปรับปรุงให้เป็นเพลงเดี่ยวมีอีกสองประเภทคือ ประเภทมีลูกล้อ ลูกขัดและประเภทมีลูกเล่นมาก ผู้แต่งแต่ละท่านจะต้องแสดงความสามารถว่าใครจะประดิษฐ์ได้ไพเราะลึกซึ้งกว่ากัน" (สมภพ ขำประเสริฐ, 2543 : 114)

อาจารย์ดุษฎี มีป้อม ได้อธิบายเกี่ยวกับลักษณะของเพลงเดี่ยว ไว้ดังนี้

"ลักษณะของเพลงเดี่ยว เพลงที่นำมาประดิษฐ์เป็นทางเดี่ยวนั้น ต้องเลือกเพลงที่มีความเหมาะสม หากจะกล่าวว่าเพลงทุกเพลงสามารถทำเป็นเพลงเดี่ยวได้ก็คงไม่ถูกต้องนัก เพลงประเภททางหวานหรือทางกรอ เช่นเพลงเขมรพวง เพลงโสมส่องแสง เพลงแขกต่อยหม้อ เพลงลาวเสี่ยงเทียน เพลง

เหล่านี้ ถึงแม้จะประดิษฐ์เป็นทางเดี่ยวได้ก็ตาม แต่นักดนตรีก็ไม่นิยม เพลงที่นำมาทำทางเดี่ยวส่วนใหญ่มักจะเป็นเพลงประเภททางพื้น เช่น เพลงพญาโศก เพลงแขกมอญ เพลงสารถี เพลงนกขมิ้น ฯลฯ เป็นต้น เพลงที่นำมาทำเป็นทางเดี่ยวควรมีคุณลักษณะดังนี้

(ก) มีทำนองไพเราะ มักจะเป็นเพลงที่ได้รับความนิยมขับร้องและบรรเลงกันทั่วไป

(ข) มีเสียงครบ 7 เสียง เพื่อให้มีการใช้เสียงและดำเนินทำนองได้อย่างกว้างขวาง

(ค) เป็นเพลงที่มีทำนองซ้ำ ๆ กัน เพื่อให้นักดนตรีใช้ความสามารถคิดทางเดี่ยวให้มีทำนองแตกต่างกันออกไปโดยไม่ซ้ำกันเลย เพลงที่มีทำนองซ้ำกันมาก ๆ ทำให้ยากในการจำ

(ง) เป็นเพลงที่มีความยากในเรื่องการใช้เสียง และการผูกกลอน เพื่อให้นักดนตรีแสดงความสามารถว่าจะแก้ไขอย่างไร

(จ) เป็นเพลงที่มีการย้ายระดับเสียงหรือเปลี่ยนบันไดเสียง เพื่อแสดงความสามารถในการดำเนินทำนองหรือผูกกลอนว่ามีความสนิทสนมกลมกลืนหรือไพเราะเพียงใด" (ดุษฎี มีป้อม, 2544 : 23)

อาจารย์บุญช่วย โสวัตร ได้อธิบายเกี่ยวกับลักษณะของเพลงเดี่ยว ไว้ในหนังสือสูจิบัตรเนื่องในงาน มหกรรมเดี่ยวเพลงไทยชัยมงคล ดังนี้

"เพลงที่จะใช้เดี่ยวแสดงฝีมือนั้น จะต้องมีการเลือกเฟ้นทั้งเพลงที่จะบรรเลง และบุคคลที่จะมาบรรเลง ทั้ง๑๐ประการนี้ เป็นปัจจัยต้นเหตุแห่งการนำมาพิจารณา เลือกเพลงเพื่อนำมาสร้างขึ้นเป็นเพลงเดี่ยว ซึ่งโดยทั่วไปจะพิจารณา เลือกเพลงที่มีลักษณะต่างๆที่สำคัญดังต่อไปนี้

1. เป็นเพลงที่มีสำนวนซ้ำกันมากๆ

2. เพลงที่มีปัญหาต่อการดำเนินสำนวนกลอน

3. เพลงที่มีการปรับ-เปลี่ยนระดับเสียงในตัว

4. เพลงที่มีความยาวมากๆ

5. เพลงที่เอื้อต่อการใช้ความสามารถในการเข้า-ออกของจังหวะย่อย และหน้าทับ" (บุญช่วย โสวัตร, 2531 : 7)

จากการทบทวนวรรณกรรมที่เกี่ยวข้องกับเพลงเดี่ยว สามารถทำให้สรุปเป็นประเด็นสำคัญได้ 2 ประการ ดังนี้

ประการแรก คือ บทเพลงที่จะนำมาประพันธ์เป็นเพลงเดี่ยวได้นั้น จะต้องได้รับการคัดสรรค์แล้วว่ามีความเหมาะสม เป็นเลิศ รวมไปถึงความโดดเด่นในเรื่องของทำนองหลักที่จะสามารถพัฒนาไปสู่การเป็นทำนองเดี่ยวได้

ประการที่ 2 คือ สิ่งที่อิทธิพลต่อทางเพลงเดี่ยวอีกประการ คือ ขีดความสามารถของผู้ประพันธ์ และขีดความสามารถของผู้ที่ได้รับการถ่ายทอด กล่าวคือ ในกรณีที่ผู้ประพันธ์ อันหมายถึง คีตกวีผู้เป็นครูดนตรีเจ้าสำนัก คิดประพันธ์ทางเดี่ยว มีจุดมุ่งหมายในการประพันธ์โดยที่ยังมิได้ทำการถ่ายทอดให้กับผู้ใด หรือคิดค้นด้วยปฏิภาณไหวพริบขึ้นเดี๋ยวนั้น ในการบรรเลงเฉพาะหน้าต่างๆ ทางเพลงเดี่ยวที่ได้จึงสอดคล้องและเป็นไปตามกำลังสติปัญญา และขีดความสามารถของผู้ประพันธ์เป็นสำคัญ ซึ่งเพลงเดี่ยวในลักษณะนี้ ค่อนข้างจะมีความวิจิตรพิสดารของท่วงทำนองและกลวิธีในการบรรเลงขั้นสูงเป็นส่วนมาก อันเนื่องมาจากเป็นสิ่งที่เกิดขึ้นด้วยความสามารถของผู้ประพันธ์เอง ในส่วนกรณีขีดความสามารถของผู้ที่ได้รับการถ่ายทอด อันหมายถึง ศิษย์ ผู้ประพันธ์หรือผู้ที่เป็นครูถ่ายทอด จะพิจารณาถึงกำลังสติปัญญา และทักษะฝีมือของผู้ที่ได้รับการถ่ายทอดว่ามีขีดความสามารถแค่ไหน ผู้ประพันธ์จึงจะประพันธ์ให้เพลงเดี่ยวนั้นมีความสอดคล้องและสัมพันธ์กับผู้บรรเลง คือ ศิษย์ ซึ่งเพลงเดี่ยวในกรณีนี้ จะมีทั้งทางเพลงที่ยากง่าย คละกันไป ตามแต่ขีดความสามารถของผู้ที่ได้รับการถ่ายทอดหรือผู้บรรเลงเป็นสำคัญ

2.2.3 การเกิดการบรรเลงเดี่ยว

อาจารย์มนตรี ตราโมท ได้กล่าวอธิบายเกี่ยวกับการเกิดการบรรเลงเดี่ยว ไว้ในหนังสือสูจิบัตรเนื่องในงาน มหกรรมเดี่ยวเพลงไทยชัยมงคล ว่า การบรรเลงเพลงเดี่ยวนี้ สันนิษฐานว่าครูมีแขก จะเป็นผู้เริ่มบรรเลงเป็นคนแรกโดยเป่าปี่ในการบรรเลงเพลงทยอยเดี่ยว ดังปรากฏในบทไหว้ครูเสภาบทหนึ่ง ซึ่งแต่งขึ้นในรัชกาลที่ 3 ว่า

“ทีนี้จะไหว้ครูปี่พาทย์ *ฆ้องระนาดลือดีปี่ไฉน*
ครูแก้วครูพักเป็นหลักชัย *ครูทองอินนั่นแหละใครไม่เทียมทัน*
มือก็ตอดหนอดหนักขยักขย่อน *ตาพูนมอญใช่ชั่วตัวขยัน*
ครูมีแขกคนนี้เขาดีครัน *เป่าปี่ทยอยลอยลั่นบรรเลงลือ”*

หมายความว่า ในสมัยรัชกาลที่ 3 ครูมีแขกได้แต่งเพลงทยอยเดี่ยวขึ้นและเป่าปี่เดี่ยวจนมีชื่อเสียงเลื่องลือ จนถึงแก่ผู้ขับเสภานำไปแต่งไว้ในบทไหว้ครูเสภา นับว่าเป็นเกียรติอันยิ่งใหญ่อันหนึ่ง

ขณะนั้นการบรรเลงเดี่ยวก็มีอยู่เพียงการเป่าปี่เดี่ยวเชิดนอกประกอบการแสดงหนังใหญ่อย่างเดี่ยว ซึ่งถือเป็นเพลงหน้าพาทย์ประกอบการแสดง มิใช่การบรรเลงอวดกันแต่อย่างใดไม่ได้

ส่วนการบรรเลงเพลงเดี่ยวต่างๆ ดังที่ใช้อยู่ในปัจจุบันนี้ เข้าใจว่ายังไม่มี เพราะเพลงที่เดี่ยวกันนี้มักเป็นเพลงอัตรา 3 ชั้นทั้งสิ้น และในสมัยรัชกาลที่ 3 เพลงประเภทร้องรับก็ยังไม่มีอัตรา 3 ชั้น การร้องให้ดนตรีรับ ทั้งในการขับเสภา,การบรรเลงมโหรี และการแสดงละคร ล้วนเป็นเพลง 3 ชั้นทั้งนั้น เพลงร้องส่งให้ดนตรีรับ เพิ่งเกิดเป็นอัตรา 3 ชั้นก็เมื่อครูมีแขกได้เป็นผู้ริเริ่มคิดขยายเพลงขึ้นเมื่อปลายรัชกาลที่ 3 ต่อต้นรัชกาลที่ 4 นี้เอง และก็เป็นทางเพลงพื้นบ้านทั้งนั้น เช่น เพลงแขกมอญ เพลงสารถี เพลงการเวก เป็นต้น

เพลงเดี่ยวต่างๆ ที่บรรเลงกันอยู่นี้ โดยเฉพาะเพลงหลักที่เดี่ยว คือ แขกมอญ สารถี พญาโศก นกขมิ้น เข้าใจว่าจะเริ่มกันในสมัยรัชกาลที่ 4 ซึ่งเป็นสมัยที่ดนตรีปี่พาทย์ได้รับความนิยมเจริญแพร่หลาย มีเจ้านายขุนนางทางราชการและคหบดีเป็นเจ้าของวงกันเป็นอันมาก หลังจากนั้นจึงมีครูบาอาจารย์ทางดนตรี ได้คิดแต่งเพลงเดี่ยวอื่นๆ ขึ้นตามลำดับ ในปัจจุบัน ทุกๆ เพลงเดี่ยวได้หมดตลอดทั้งวง (มนตรี ตราโมท, 2531 : 5-6)

อาจารย์ดุษฎี มีป้อม ได้กล่าวอธิบายเกี่ยวกับประวัติที่มาของการเดี่ยว ไว้ในงานวิจัยเรื่องการศึกษาลักษณะทางเดี่ยวระนาดทุ้มเพลงพญาโศกของครูพุ่ม บาปุยะวาทย์ ว่า การบรรเลงเพลงเดี่ยวในระยะแรก ๆ เครื่องดนตรีที่ใช้เดี่ยวคงจะเป็น เครื่องเป่า เพลงที่ใช้เดี่ยว นอกจากเพลงทยอยเดี่ยวแล้ว อาจจะมีเพลงเชิดนอกอีกเพลงหนึ่ง เนื่องจากเพลงเชิดนอก เป็นเพลงที่แต่งขึ้นเฉพาะสำหรับเป่าปี่ในการแสดงหนังใหญ่ตอนเบิกโรง ชุดจับลิงหัวค่ำ การแสดงชุดนี้ใช้ปี่เป่าตอนที่ลิงขาวกับลิงดำรบกัน เพลงที่ใช้คือ เพลิงเชิดนอก ฉะนั้นการเดี่ยวปี่ เพลงเชิดนอกคงจะมีมาในระยะเวลาเดียวกับการเดี่ยวปี่เพลงทยอยเดี่ยวแล้ว เพลงเดี่ยวที่เกิดขึ้นในระยะต่อมานั้น พอสันนิษฐานได้ว่า อาจจะเริ่มมีขึ้นในสมัยรัชกาลที่ 4 และมีจำนวนเพิ่มมากขึ้นเรื่อย ๆ เหตุที่สันนิษฐานว่าเพลงเดี่ยวเริ่มมีขึ้นในรัชสมัยนี้ เพราะว่าเพลงสามชั้นที่นำมาประดิษฐ์เป็นทางเดี่ยวนั้นส่วนใหญ่แต่งขึ้งในราวสมัยปลายรัชกาลที่ 3 หรือช่วงต้นรัชกาลที่ 4 และในสมัยรัชกาลที่ 4 นี้ มีการประชันวงปี่พาทย์กันมาก เมื่อนักดนตรีมีโอกาสประกวดหรือประชันขันแข่งกันบ่อยครั้งก็ต้องแสดงความสามารถกันอย่างเต็มความสามารถในทุก ๆด้าน จึงคิดค้นหาวิธีบรรเลงใหม่โดยนำ

เพลงที่มีอยู่มาประดิษฐ์ทำนองขึ้นใหม่ เป็นทางเฉพาะของเครื่องดนตรีแต่ละอย่างให้มีความไพเราะ พิสดาร ซับซ้อน โดยยึดเนื้อเพลงของเดิมเป็นหลักและให้บรรเลงทีละเครื่องมือ เรียกการบรรเลงชนิดนี้ว่า เพลงเดี่ยว หรือทางเดี่ยวและได้รับความนิยมบรรเลงกันมาก

เพลงเดี่ยวเป็นศิลปะชั้นสูงของดนตรีไทยที่มีความละเอียดอ่อน อันเป็นศูนย์รวมของภูมิปัญญา ความรู้ความสามารถ และทีเด็ดเม็ดพรายต่าง ๆ ของกระบวนการบรรเลงดนตรีไทยที่สะท้อนให้เห็นความรู้ความสามารถของศิลปินผู้สร้าง ผู้สืบสาน กระบวนการถ่ายทอดตลอดจนพัฒนาการและความเปลี่ยนแปลงของดนตรีไทยในยุครัตนโกสินทร์ เพลงเดี่ยวเป็นสิ่งมีค่าที่นักดนตรีไทยทุกคนมีความใฝ่ฝัน และปรารถนาอยากจะได้มาเป็นเครื่องแสดงถึงภูมิความรู้ของตนและสามารถบรรเลงได้อย่างยอดเยี่ยม เพื่อเป็นทางนำไปสู่ความเป็นเลิศทางดนตรี และได้รับความนิยมยกย่องจากบรรดานักดนตรีทั้งหลาย แม้ว่าเพลงเดี่ยว จะเป็นเพลงแห่งความใฝ่ฝันของนักดนตรีส่วนใหญ่ก็ตาม การสืบทอดเพลงเดี่ยวนั้นใช้วิธีการถ่ายทอดสืบต่อ ๆ กันมาเป็นรุ่น ๆ ส่วนใหญ่นักดนตรีไม่นิยมจดบันทึกเรื่องราวที่เกี่ยวข้องกับเพลงเดี่ยวไว้ว่าเพลงเดี่ยวนั้น ๆ ใครเป็นผู้แต่ง แต่งขึ้นเมื่อใด แต่งขึ้นเพื่อใช้บรรเลงในโอกาสใดมีกี่ทาง ถ่ายทอดให้ใครบ้างมีกระบวนการถ่ายทอดอย่างไร เป็นต้น ถึงแม้ว่านักดนตรีบางส่วนจะรู้ที่มาของเพลงเดี่ยวเหล่านั้นอยู่บ้างเพียงบางส่วน แต่ก็ไม่มีผู้ใดรู้ หรือบันทึกประวัติความเป็นมาของเพลงเดี่ยวไว้โดยละเอียดเลยว่า เพลงเดี่ยวเพลงแรกคือเพลงอะไร ใครเป็นผู้คิดแต่งขึ้นและแต่งขึ้นเพื่ออะไร คงจะมีเพียงข้อสันนิษฐานว่า เพลงเดี่ยวเพลงแรกอาจจะเป็นเพลงทยอยเดี่ยว ที่พระประดิษฐ์ไพเราะ (ครูมีแขก) แต่งขึ้น ซึ่งมีบทไหว้ครูเสภาบทหนึ่งของสุนทรภู่กล่าวไว้ว่า “ครูมีแขกคนนี้เขาดีครันเป่าทยอยลอยลั่นบรรเลงลือ” แม้ว่าจะไม่มีผู้ใดทราบที่มาและต้นกำเนิดของเพลงเดี่ยวอย่างชัดเจน แต่เพลงเดี่ยวก็ได้รับความนิยมมากขึ้น จนนักดนตรีหลายท่าน ได้คิดประดิษฐ์ทางเดี่ยวเพลงต่าง ๆ ขึ้นอีกมากมาย แต่ละเพลงก็มีทางสำหรับเครื่องดนตรีต่าง ๆ ทั้งวงปี่พาทย์และวงเครื่องสาย แม้ในปัจจุบันก็ยังมีนักดนตรีนำเพลงสามชั้นมาคิดประดิษฐ์เป็นทางเดี่ยวเพิ่มขึ้นอีก (ดุษฎี มีป้อม, 2544 : 21-22)

จากข้อมูลที่ได้ยกมา ทำให้สรุปได้ว่า การเดี่ยว นับได้ว่าเป็นวิวัฒนาการทางวัฒนธรรมดนตรีไทย ในเรื่องของเทคนิคการบรรเลงดนตรีไทยขั้นสูง ที่นอกจากจะเป็นการพัฒนาทางด้านดนตรีที่เป็นรูปธรรมแล้ว ยังแสดงให้เห็นถึงสติปัญญาของโบราณจารย์ที่มีการวิวัฒน์และคลี่คลาย หาทางออกสะท้อนถึงความสามารถในกระบวนการคิดสร้างสรรค์ทางสมองซึ่งเป็นไปในเชิงนามธรรม จึงนับได้ว่า การเกิด การบรรเลงเดี่ยว จึงเป็นการแสดงถึงภูมิปัญญาของนักดนตรีไทยในอดีตที่รู้จักคิดพัฒนาการแสดงทักษะในการบรรเลงขั้นสูง เพื่อเป็นการสำแดงถึงความเป็นจิตวิญญาณ เอกลักษณ์ชาติไทย ผ่านกระบวนการทางดนตรีไทย ที่สะท้อนให้เห็นชัดเจน ทั้งในเชิงรูปธรรม และนามธรรม

2.3 เพลงทยอยเดี่ยว

2.3.1 ความเป็นมาเพลงทยอยเดี่ยว

อาจารย์มนตรี ตราโมท และอาจารย์วิเชียร กุลตัณฑ์ ได้อธิบายเกี่ยวกับประวัติเพลงทยอยเดี่ยว ไว้ในหนังสือ ฟังและเข้าใจเพลงไทย ดังนี้

"เพลงทยอยเดี่ยวนี้ พระประดิษฐ์ไพเราะ (มี ดุริยางกูร หรือครูมีแขก) ได้คิดแต่งขึ้นจากเพลงทยอยใน เพื่อใช้เป็นเพลงสำหรับเป่าปี่เดี่ยวอวดฝีมือ โดยเฉพาะตัวพระประดิษฐ์ไพเราะ ซึ่งเป็นผู้แต่งเอง ก็ได้มีชื่อเสียงโด่งดังขึ้นจากการเป่าปี่เดี่ยวเพลงทยอยเดี่ยวนี่ ดังที่สุนทรภู่กล่าวไว้ในคำไหว้ครูเสภาว่า

"ครูมีแขกคนนี้เขาดีครัน เป่าทยอยลอยลั่นบรรเลงลือ"

และก็นิยมใช้เป็นเพลงสำหรับเดี่ยวปี่กันต่อมา ภายหลัง พระยาประสานดุริยศัพท์ (แปลก ประสานศัพท์) ได้คิดแปลงมาเป็นทางเดี่ยวซอด้วง ซึ่งมีสำเนียงพอจะเลียนกันได้ ต่อจากนั้น จึงมีผู้นำเพลงทยอยเดี่ยวนี้ไปประดิษฐ์เป็นทางเดี่ยวของเครื่องดนตรีชนิดอื่น ๆ อีกต่อไปแทบทุกอย่าง เพลงทยอยเดี่ยวนี้ จะเดี่ยวด้วยเครื่องดนตรีชนิดใดก็ตาม แต่ก็นับว่าเป็นเพลงชั้นสูงในประเภทเพลงเดี่ยวเพลงหนึ่ง ซึ่งจะหาฟังได้ไม่ง่ายนัก ส่วนทางร้องเพิ่งจะมามีขึ้นในชั้นหลัง ไม่ทราบว่าท่านผู้ใดเป็นผู้คิดแต่งขึ้นไว้" (มนตรี ตราโมท และวิเชียร กุลตัณฑ์, 2523 : 557)

บทร้องเพลงทยอยเดี่ยว (มนตรี ตราโมท และวิเชียร กุลตัณฑ์, 2523 : 557)

บทร้องเพลงทยอย เถา

พระเหลียวดูดูหาสตาหมัน ที่สำคัญดูหาที่อาศัย
จะแลลับนับปีแต่นี้ไป จะมิได้มาเห็นเหมือนเช่นเคย
เสียแรงแต่งแปลงสร้างจะร้างเรือ ค่อยอยู่เถิดแผ่นผาดูหาเอ๋ย
โอ้มิ่งไม้ไพรพนมเคยชมเชย จะแลเลยลับแล้วทุกแนวเนิน
โอ้นกเอ๋ยเคยพากันมาจับ จะแลลับฝูงนกกระหกระเหิน
โอ้เขาสูงฝูงหงส์เคยลงเดิน เคยเพลิดเพลินพิศวงด้วยหงส์ทอง

จะเริดร้างห่างหงส์ไปดงอื่น ทุกวันคืนค่ำเช้าจะเศร้าหมอง
โอ้ก้านกิ่งมิ่งไม้เรไรร้อง ประสานซร้องเสียงดังดูวังเวง
ได้เคยฟังครั้งนี้มาวิบาก ต้องพลัดพรากเพราะว่าลมทำข่มเหง
แม้นพบเห็นเป็นตัวไม่กลัวเกรง จะรำเพลงกฤชราญสังหารลม
นี้จนใจไม่เห็นด้วยเป็นเคราะห์ มาจำเพาะพลัดคู่เคยสู่สม
ยิ่งสุดแสนแค้นขัดอัดอารมณ์ จะแลชมอื่นอื่นไม่ชื่นใจ ฯ

เมื่อพิจารณาจากประวัติเพลงทยอยเดี่ยว พบว่าเพลงทยอยเดี่ยวนั้นเป็นเพลงที่มีความสัมพันธ์โดยมีความเกี่ยวข้องกับทำนองในช่วงหนึ่งของเพลง ทยอยใน และถ้าศึกษาประวัติของเพลงทยอยในลงไปอีก จะพบว่า เพลงทยอยใน นั้น เป็นเพลงที่พัฒนาทำนองมาจาก เพลงทยอย 2 ชั้น ซึ่งเป็นประเภทเพลงเรื่อง และเพลงประกอบโขนละคร ที่ใช้บรรเลงประกอบการแสดงในอากับกิริยาเดินทาง โดยมีอารมณ์โศกเศร้าเสียใจ ดังที่ อาจารย์มนตรี ตราโมท และอาจารย์วิเชียร กุลตัณฑ์ ได้อธิบายเกี่ยวกับประวัติเพลงทยอยใน ไว้ในหนังสือ ฟังและเข้าใจเพลงไทย ว่า

> *"เพลงทยอย 2 ชั้นของโบราณ เป็นเพลงเรื่อง ซึ่งมีเพลงหลายเพลงรวมบรรเลงติดต่อกัน สำหรับบรรเลงประกอบกิริยาเดินทาง โดยมีอารมณ์เศร้าโศกเสียใจของตัวละคร ครูเพ็ง นัยว่าเป็นน้องชายของพระประดิษฐ์ไพเราะ (มีดุริยางกูร หรือครูมีแขก) ได้นำมาแต่งขึ้น ทั้ง 3 ชั้น 2 ชั้น และชั้นเดียว ครบเป็นเพลงเถา บรรเลงในเสียงที่เรียกว่า "ทางใน" ให้มีเชิงเป็นลูกล้อลูกขัด แต่ชั้นเดียวได้เปลี่ยนขึ้นไปบรรเลงในทางนอก เหมาะที่เครื่องดนตรีต่างๆจะบรรเลงได้อย่างไพเราะสนิทสนม ความหมายในเรื่องเศร้าโศกอันเป็นของเดิม จึงลดน้อยถอยไป คงมีทำนองแสดงเศร้าโศกอยู่แต่ในการร้องเท่านั้น"* (มนตรี ตราโมท และวิเชียร กุลตัณฑ์, 2523 : 557)

ด้วยข้อมูลนี้ จึงพบว่า ความเป็นมาของเพลงทยอยเดี่ยวนั้น มีรากหรือพื้นฐานของทำนองมาจาก เพลงทยอยใน 2 ชั้น ซึ่งของเก่าอยู่ในประเภทเพลงเรื่อง เพลงประกอบการแสดงที่เป็นเพลงที่ใช้ในการประกอบกิริยาเคลื่อนที่หรือเดินทางด้วยความเศร้าสร้อย เสียใจ และได้คลี่คลายมาสู่เพลงเสภา ในลำดับต่อมา ซึ่งเป็นเครื่องแสดงให้เห็นว่า เมื่อเพลงทยอยในของเก่า มีการพัฒนามาจนถึงเพลงทยอยเดี่ยว เพลงทยอยเดี่ยวก็ยังสามารถคงลีลาของท่วงทำนองเศร้าในเครื่องดนตรีประเภทปี่และซอ อันเป็นเอกลักษณ์ของเพลงประเภทเพลงทยอยไว้ได้อย่างสมบูรณ์ ดังที่รองศาสตราจารย์พิชิต ชัยเสรี ได้กล่าวอธิบายไว้ในหนังสือนามานุกรมศิลปินเพลงไทยในรอบ 200 ปีแห่งกรุงรัตนโกสินทร์ ดังนี้

"...เพลงทยอยที่ว่านี้คือเพลงทยอยเดี่ยว ซึ่งครูมีแขก แต่งขึ้น สำหรับใช้เป่าเดี่ยวอวดฝีมือโดยเฉพาะ เป็นเพลงที่แสดงอารมณ์เศร้าและคร่ำครวญอย่างผิดหวังได้อย่างวิเศษ ในทำนองโอดระคนโหยหวยของตอนต้น ในตอนท้ายจึงเปลี่ยนเป็นทำนองพันระคนครวญแสดงถึงอาการละล้าละลังอัดอั้นตันใจ เป็นที่ดื่มดำใจแก่ผู้ได้ฟังยิ่งนัก ในขั้นหลังสังคีตาจารย์จึงได้นำมาทำเป็นทางเดี่ยวของเครื่องมืออื่น ๆ ต่อมานับเป็นเพลงเดี่ยวชั้นสูงสุดเพลงหนึ่งของการบรรเลงเสภา..." (พิชิต ชัยเสรี, 2532 : 152)

ดังนั้นเมื่อพิจารณาจากอารมณ์เพลงทยอยเดี่ยว ที่รองศาสตราจารย์พิชิต ชัยเสรี ได้อธิบายกับ อารมณ์เพลงทยอย 2 ชั้น ที่อาจารย์มนตรี ตราโมท และอาจารย์วิเชียร กุลตัณฑ์ ได้อธิบาย ทำให้สรุปได้ว่า เพลงทยอยเดี่ยวนั้น มีการพัฒนาทำนองพื้นฐานโดยมีความสัมพันธ์ เกี่ยวข้อง และสืบเนื่องมาจากเพลงทยอยใน ของเก่า โดยยังคงรูปแบบอารมณ์อันเป็นเอกลักษ์สำคัญของทำนองเพลงไว้ได้เช่นเดียวกับต้นราก แต่ได้มีการพัฒนาและปรุงแต่งรูปแบบของทำนองให้มีความวิจิตรพิสดารมากยิ่งขึ้น เพื่อให้เกิดความเหมาะสมกับลักษณะหรือประเภทของเพลง ซึ่งนับได้ว่าเป็นการวิวัฒน์พัฒนาของทำนองเพลงพื้นฐาน คลี่คลายไปสู่ทำนองเพลงเดี่ยว ที่มีความวิจิตรของท่วงทำนองเพิ่มมากขึ้นอย่างเป็นลำดับ โดยยังคงอัตลักษณ์ของอารมณ์เพลงไว้เช่นเดิม ดังจะได้แสดงแผนภูมิให้ปรากฏ ดังนี้

รูปที่ 1 ภาพแผนภูมิการพัฒนาทำนองพื้นฐานจากเพลงทยอยไปสู่เพลงทยอยเดี่ยว

2.3.2 ความเชื่อเกี่ยวกับเพลงทยอยเดี่ยว

ในส่วนประวัติความเป็นมาในเพลงทยอยเดี่ยวนั้นได้มีนักดนตรีไทยหลายท่าน รวมไปถึงสำนักดนตรีไทยบางสำนักในอดีต ที่มีความเชื่อเกี่ยวกับประวัติความเป็นมาเกี่ยวกับเพลงทยอยเดี่ยวที่ว่า พระประดิษฐ์ไพเราะ (มี ดุริยางกูร) ได้สาปแช่งเอาไว้ ห้ามมิให้ผู้ใด เปลี่ยนแปลงเพิ่มเติม เพลงทยอยเดี่ยวของท่าน มิฉะนั้นจะต้องมีอันเป็นไปต่าง ๆ นานา

ในประเด็นนี้ได้มีนักวิชาการ และผู้ทรงคุณวุฒิหลายท่านได้กล่าวเกี่ยวกับความเชื่อในส่วนนี้ดังจะยกตัวอย่างต่อไปนี้

ศาสตราจารย์เกียรติคุณอุดม อรุณรัตน์ ได้กล่าวแดงความคิดเห็นเกี่ยวกับความเชื่อในเรื่องเพลงทยอยเดี่ยว ไว้ในหนังสือเชิดชูเกียรติ 100 ปี พระยาภูมีเสวิน (จิตร จิตตเสวี) ดังนี้

> *"เพลงทยอยเดี่ยวเพลงนี้ ส่วนใหญ่มักใช้กลเม็ดแบบเพลงเดี่ยว และได้มีการแต่งเติมต่อเสริมไปจากเดิม เพราะเพลงนี้พระประดิษฐ์ไพเราะท่านได้แต่งแล้วสาปแช่งเอาไว้ ถ้าใครเอาเพลงนี้ของท่านไปดัดแปลง ก็ขอให้มีอันเป็นไปอย่าได้มีความเจริญรุ่งเรืองในศิลปทางดนตรีไทยเลย สาเหตุที่ท่านได้แช่งไว้ก็เพราะว่า คงจะมีคนคิดเอาเพลงนี้ของท่านไปดัดแปลง ได้แก่พวก กากตำราพวกจำน้ำลายไอปาก หรือพวกประเภท วัดรอยตีนครู ได้นำเอาเพลงของท่านไปทำการเปลี่ยนแปลง ซึ่งในวงการดนตรีไทยของเรา ก็คงจะทราบดีอยู่แล้งถึงคนประเภทนี้ และผู้ที่เอาของท่านไปเปลี่ยนแปลงก็มีอันเป็นไปทุกคน"* (อุดม อรุณรัตน์, 2537 : 93)

อาจารย์ปัญญา รุ่งเรือง ได้กล่าวแสดงความคิดเห็นเกี่ยวกับความเชื่อในเรื่องเพลงทยอยเดี่ยว ไว้ในหนังสือประวัติดนตรีไทย ดังนี้

> *"เพลงทยอยเดี่ยวนี้ เป็นเพลงอันตรายเพลงหนึ่ง ทั้งนี้เพราะว่าภายหลังมีผู้บรรเลงดัดแปลงของท่านไปบรรเลงพลิกแพลงไขว้เขวไปจากเดิม โดยจงใจจะให้ผิดไปแล้ว ก็ขอให้มีอันเป็นไป ดังนั้น ตั้งแต่นั้นมา ท่านจึงตั้งค่ายกครูเพลงนี้ไว้ถึง ร้อยบาท และต้องมีพิธียกครูต่างหากด้วย ใครไม่ทำดังนี้ก็มักมีอันเป็นไปต่างๆ ซึ่งนักดนตรีชั้นครูทั้งหลายก็คงทราบกันดีแล้วว่าเป็นความจริงเพียงใด"* (ปัญญา รุ่งเรือง, 2517 : 90)

จากข้อมูลที่กล่าวถึง ความเชื่อเกี่ยวกับเพลงทยอยเดี่ยว ดังที่มีผู้ได้กล่าวอธิบาย และยกตัวอย่างมาแล้วในขั้นต้นนั้น ทำให้สามารถสรุปโดยที่สันนิษฐานได้ว่า ความเชื่อเกี่ยวกับเพลงทยอยเดี่ยว เป็นคำบอกเล่าสืบต่อกันมาจากโบราณาจารย์ ซึ่งไม่ทราบเป็นที่แน่ชัดว่าความเชื่อในเรื่องนี้เป็นจริงหรือไม่ เพราะว่าไม่สามารถสืบค้นข้อมูลได้อย่างแน่ชัด เกี่ยวกับการเชื่อมโยง หรือถ่ายทอดความเชื่อในเรื่องนี้จากรุ่นสู่อีกรุ่นหนึ่งรุ่นใด แต่เป็นที่น่าสังเกตได้ว่า ต่อมาในยุคหลังจากยุคของพระประดิษฐ์ไพเราะ (มี ดุริยางกูร) ได้มีคีตกวีหลายท่านได้คิดประดิษฐ์เพลงทยอยเดี่ยวในเครื่องมือชิ้นอื่นตามมา เช่น พระยาประสานดุริยศัพท์ (แปลก ประสานศัพท์) ได้ประพันธ์เพลงทยอยเดี่ยวทางซอด้วงขึ้น ดังที่อาจารย์มนตรี ตราโมท และอาจารย์วิเชียร กุลตัณฑ์ ได้กล่าวเอาไว้ในหนังสือฟังแล้วเข้าใจเพลงไทย ดังนี้ว่า

> *"...ภายหลัง พระยาประสานดุริยศัพท์ (แปลก ประสานศัพท์) ได้คิดแปลงมาเป็นทางเดี่ยวซอด้วง ซึ่งมีสำเนียงพอจะเลียนกันได้ ต่อจากนั้น จึงมีผู้นำเพลงทยอยเดี่ยวนี้ไปประดิษฐ์เป็นทางเดี่ยวของเครื่องดนตรีชนิดอื่น ๆ อีกต่อไปแทบทุกอย่าง..."* (มนตรี ตราโมท และวิเชียร กุลตัณฑ์, 2523 : 557)

เป็นการสันนิษฐานที่น่าจะสรุปได้ว่าความเชื่อในเรื่องนี้เป็นเพียงความเชื่อที่เล่าขานอันอาจจะมีมูลอยู่จริงในบางประการ สิ่งที่ทำให้สันนิษฐานได้เช่นนั้น คือ พระยาประสานดุริยศัพท์ (แปลก ประสานศัพท์) ท่านเป็นนักดนตรีรุ่นถัดมาจากยุคสมัยของพระประดิษฐ์ไพเราะ (มี ดุริยางกูร) และประกอบกับพระยาประสานดุริยศัพท์ (แปลก ประสานศัพท์) ยังเป็นลูกศิษย์ของครูช้อย สุนทรวาทิน ซึ่งเป็นครูดนตรีร่วมยุคสมัยกับพระประดิษฐ์ไพเราะ (มี ดุริยางกูร) นอกจากนี้ ในหนังสือนามานุกรมศิลปินเพลงไทยในรอบ 200 ปี แห่งกรุงรัตนโกสินทร์ ยังได้มีข้อมูลเกี่ยวกับพระยาประสานดุริยศัพท์ (แปลก ประสานศัพท์) ในเรื่องที่ได้ทำการเดี่ยวปี่เพลงทยอยเดี่ยวให้พระประดิษฐ์ไพเราะ (มี ดุริยางกูร) ฟังและได้รับการชื่นชม ดังนี้

> *"...ครูมีแขก (พระประดิษฐ์ไพเราะ) บรมครูทางดุริยางคศิลป์ ก็ยังปรารภว่า "นายแปลก เป่าปี่ดีนัก ทำอย่างไรจึงจะได้ฟัง" ครั้นความทราบถึงพระยาประสานฯ ท่านก็รีบนำปี่ไปกราบและเดี่ยวเพลงทยอยเดี่ยวให้ครูมีแขกฟัง เมื่อจบเพลง ครูมีแขก ชมว่า "เก่ง ไม่มีใครสู้"..."* (พิชิต ชัยเสรี, 2532 : 164)

แสดงให้เห็นได้ว่า พระยาประสานดุริยศัพท์ (แปลก ประสานศัพท์) ท่านได้เดี่ยวปี่เพลงทยอยเดี่ยวด้วยเช่นกัน ซึ่งท่านอาจจะได้รับการถ่ายทอดโดยตรงจากพระประดิษฐ์ไพเราะ (มี ดุริยางกูร) หรือครูช้อย สุทรวาทิน ผู้เป็นครู และสหายของพระประดิษฐ์ไพเราะ (มี ดุริยางกูร) ด้วย

เช่นกัน แต่ต่อมาในภายหลัง พระยาประสานศัพท์ (แปลก ประสานศัพท์) เองก็ยังเป็นผู้คิดค้นทางเดี่ยวเพลงทยอยเดี่ยวทางซอด้วงขึ้น โดยอาจยึดมาจากทำนองเดี่ยวของปี่ก็เป็นได้

จากข้อมูลในส่วนนี้ ยิ่งทำให้สันนิษฐานได้ว่า ความเชื่อในเรื่องเพลงทยอยเดี่ยวนั้นอาจมีมูลอยู่จริงบางประการ ทำให้สามารถสันนิษฐานต่อเกี่ยวกับความเชื่อเรื่องเพลงทยอยเดี่ยวได้ว่าน่าจะเป็นภูมิปัญญาหรือกุศโลบายของท่าน ในการที่จะธำรงรักษารูปแบบ หรือแบบแผนของท่วงทำนอง และการบรรเลงให้คงอยู่สืบต่อมาได้จนถึงปัจจุบัน หรืออาจกล่าวให้เข้าใจโดยง่าย ก็คือการสงวนลิขสิทธิ์ทรัพย์สินทางปัญญา ของครูดนตรีไทยในสมัยอดีตนั้นเอง โดยมีเจตนามุ่งหวังมิให้บุคคลใดมาทำการเปลี่ยนแปลงบทโครงสร้างเพลงทยอยเดี่ยวของท่านเป็นสำคัญ มากกว่าที่จะมุ่งหวังสาปแช่งผู้ใด

เหตุผลที่จะธำรงรักษาไว้ซึ่งเพลงทยอยเดี่ยวของพระประดิษฐ์ไพเราะ (มี ดุริยางกูร) ผู้วิจัยสันนิษฐานว่าน่าจะเป็นไปเพราะบทเพลงทยอยเดี่ยวมีลักษณะทางโครงสร้างของเพลงที่แปลกมีความสลับซับซ้อน วิจิตร ไพเราะ และยังเป็นลักษณะเพลงเดี่ยวที่ท่านคิดค้นขึ้น จึงเป็นเหตุที่ทำให้ท่านต้องการรักษารูปแบบของเพลงทยอยเดี่ยวเอาไว้ โดยมิให้ผู้ใดมาเปลี่ยนแปลง อันมิได้หมายถึงการพัฒนานำทำนองเดี่ยวเพลงทยอยเดี่ยวที่มีมาแต่เดิม มาประดิษฐ์คิดเป็นทำนองเดี่ยวให้กับเครื่องดนตรีชิ้นอื่น

2.3.3 การเกิดเดี่ยวระนาดทุ้มเพลงทยอยเดี่ยว

เพลงทยอยเดี่ยวมีวิวัฒนาการเริ่มขึ้นจากปี่ในเป็นชิ้นแรก แล้วได้มีการคลี่คลายพัฒนามาสู่เครื่องดนตรีในประเภทเครื่องสาย กลุ่มเครื่องสี เช่น ซอด้วง ซอสามสาย อันเนื่องมาจากมีลักษณะการดำเนินทำนองที่ใกล้เคียงกับปี่ ต่อมาจึงได้พัฒนามาสู่เครื่องดนตรีชิ้นอื่นในกลุ่มปี่พาทย์ อันได้แก่ ระนาดเอก ฆ้องวงใหญ่ เป็นต้น ในส่วนของระนาดทุ้ม สันนิษฐานได้ว่า น่าจะเป็นเครื่องดนตรีในกลุ่มสุดท้ายในการได้รับอิทธิพล คลี่คลาย และพัฒนามาสู่เดี่ยวระนาดทุ้ม

เพลงทยอยเดี่ยวได้มีนักวิชาการ และผู้ทรงคุณวุฒิทางด้านดนตรีไทยหลายท่านได้อธิบายและแสดงความเห็นเกี่ยวกับที่มาของเดี่ยวระนาดทุ้ม เพลงทยอยเดี่ยวดังนี้

รองศาสตราจารย์พิชิต ชัยเสรี ได้อธิบายแสดงความเห็นเกี่ยวกับที่มาของเดี่ยวระนาดทุ้ม เพลงทยอยเดี่ยว ดังนี้

"สรุปได้ว่า ระนาดทุ้มน่าจะเป็นเครื่องดนตรีที่คิดเพลงทยอยเดี่ยวในยุคหลังสุด คือ ใหม่กว่าเครื่องดนตรีชิ้นอื่น ยกเว้นฆ้องเล็ก ฉันคิดว่า ครูพุ่มท่านไม่ทำเพลงทยอยเดี่ยวทุ้มไว้ เหตุผล คือ ฉันได้ทั้งกราวใน และเชิดนอกของครูพุ่ม พบว่า มือหลายมือไม่ว่าจะเป็นลูกโยน หรือทำนองเนื้อในบางส่วนเหมือนกันหรือมีส่วนคล้ายคลึงกัน ด้วยเหตุนี้ฉันว่าท่านไม่น่าที่จะคิดทำทยอยเดี่ยวทุ้มขึ้น เพราะเห็นว่าถ้าทำขึ้นก็เห็นจะไม่พ้นมือที่ปรากฏในสองเพลงนี้เป็นแน่ เพราะเป็นเพลงประเภทมีโยนเหมือนกัน แต่ถ้าถามว่าท่านตีได้ไหมต้องตอบว่า ได้ ก็ด้วยความเป็นอัจริยะทางด้านดนตรีไทยโดยเฉพาะระนาดทุ้มของท่าน ท่านจะคิดพลิกแพลง และตีขึ้นเดี่ยวก็ยังได้" (พิชิต ชัยเสรี, สัมภาษณ์, 20 กุมภาพันธ์ 2549)

ครูอุทัย แก้วละเอียด ลูกศิษย์หลวงประดิษฐ์ไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) เครื่องมือเอกของท่านเอง คือ ระนาดเอก ระนาดทุ้ม ซึ่งท่านได้กล่าวอธิบายและแสดงความเห็นเกี่ยวกับที่มาของเดี่ยวระนาดทุ้ม ดังนี้

"ระนาดทุ้ม มันมาเกิดทีหลัง สมัยผมเรียนคุณครูท่านำไม่เคยคิดทางทุ้มเพลงทยอยเดี่ยวให้ใครไม่ว่าจะเป็นครูสมภพ ขำประเสริฐ ครูบุญยัง ครูบุญยงคนอื่น ๆ ทั้งนั้นไม่มีใครได้ต่อ ก็ท่านไม่ได้ทำ ไอ้ที่มาได้ยินกันก็มาทำกันทีหลังทั้งนั้น อย่างเช่น ของครูศิริ นักดนตรีท่านก็ไม่ได้ต่อจากครู" (อุทัย แก้วละเอียด, สัมภาษณ์, 28 ธันวาคม 2550)

ครูสำราญ เกิดผล ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดงดนตรีไทย ปี พ.ศ. 2548 ซึ่งท่านเป็นศิษย์ ในสายสำนักบ้านพาทยโกศล โดยมีความเป็นเลิศในเรื่องของระนาดเอก ฆ้องวงใหญ่ และระนาดทุ้ม ซึ่งท่านได้อธิบาย และแสดงความคิดเห็นเกี่ยวกับที่มาเดี่ยวระนาดทุ้มเพลงทยอยเดี่ยวดังนี้

"ผมอยู่ที่บ้านนั้นตั้งแต่อายุ 21 ท่านครูจางวางทั่ว ท่านไม่ได้ถ่ายทอดหรือทำทยอยเดี่ยวทางทุ้มให้ใคร อย่าว่าแต่ทุ้มเลย ทุกเครื่องมือท่านก็ไม่ได้คิดแม้กระทั่ง ครูช่อ ครูฉัตร สุนทรวาทิน เป็นศิษย์เอกในเรื่องของฆ้อง ของทุ้มท่านไม่ได้และก็ไม่ได้ทำด้วย แต่ครูเทวา ท่านได้เดี่ยวปี่ ทยอยเดี่ยว เพราะท่านต่อมาจากพระยาประสานฯ เห็นว่าเป็นทางเดี่ยวกับพระประดิษฐ์ไพเราะถ้าจะมีก็ครูสาลี่ มาลัยมาลย์ ท่านทำขึ้นทีหลังท่านทำระนาดเอก ฆ้องวงใหญ่

และระนาดทุ้ม ผมเคยฟังแต่ระนาดเอกของท่าน" (สำราญ เกิดผล, สัมภาษณ์, 12 พฤศจิกายน 2550)

ครูสืบศักดิ์ ดุริยประณีต ผู้เป็นต้นแบบกรณีศึกษาในครั้งนี้ ได้อธิบายและแสดงความเห็นเกี่ยวกับที่มาเพลงทยอยเดี่ยวทางทุ้ม ดังนี้

"ที่ผมคิดขึ้นก็เห็นว่า ไม่มีใครเขาค่อยตีกันโบราณคงจะไม่ได้ทำ ครูพุ่มท่านก็ไม่ได้ทำถ้าทำผมต้องได้แล้ว เพราะผมทำงานกรมประชาก็ไม่เคยได้ยินเทปท่านตี ตอนผมต่อทยอยเดี่ยวกับครูสอน วงฆ้อง ต่อระนาดเอกนะ ผมก็ถามท่านว่าครูพุ่มท่านทำไว้รึเปล่า ครูสอนก็ตอบมาว่าไม่เคยได้ยิน" (สืบศักดิ์ ดุริยประณีต, สัมภาษณ์, 10 ตุลาคม 2549)

ครูทะเบียน มาลัยเล็ก หัวหน้าฝ่ายดนตรีไทย ฝ่ายประชาสัมพันธ์ ซึ่งเป็นลูกศิษย์และหลานของครูบุญส่ง กาหลง ผู้เป็นศิษย์เอก ของครูเจิม เรือนนาค โดยครูทะเบียนได้อธิบายแสดงความคิดเห็นเกี่ยวกับเดี่ยวระนาดทุ้ม เพลงทยอยเดี่ยว ดังนี้

"ครูพุ่ม ท่านไม่ได้ทำขนาดครูเจิม เรือนนาค กับครูแสวง โสภา ซึ่งเป็นศิษย์เอกทั้งคู่ยังไม่ได้ไว้เลย ถ้าท่านทำจริงท่านก็ต้องแต่งให้กับ 2 คนนี้ ขนาดลุงส่งยังไม่ได้ ก็ครูเจิมบอกกับครูบุญส่งมาอย่างนี้ แต่ที่กรมประชาครูสมาน ทองสุโชติ เคยทำไว้ ท่านก็ทำขึ้นมาจากฆ้องของครูพุ่มนั่นแหล่ะ" (ทะเบียน มาลัยเล็ก, สัมภาษณ์, 10 ตุลาคม 2549)

อาจารย์ดุษฎี มีป้อม ได้กล่าวอธิบาย และแสดงความเห็นเกี่ยวกับที่มาของเดี่ยวระนาดทุ้ม เพลงทยอยเดี่ยว ดังนี้

"โบราณจารย์ท่านไม่ได้คิดเอาไว้ เดี่ยวระนาดทุ้มเกิดขึ้นหลังสุด เพราะจริงแล้วทยอยเดี่ยวมันไม่ใช่ของระนาดทุ้มมันเป็นของปี่ในส่วนของครูพุ่มนั้น ผมไม่เคยได้ยิน แต่เคยมีคนพูดว่าท่านทำไว้ ซึ่งไม่รู้ว่าจริงเท็จประการใด ส่วนที่ผมได้นั้นเป็นของครุสมาน ทองสุโชติ" (ดุษฎี มีป้อม, สัมภาษณ์, 16 ธันวาคม 2550)

จากคำอธิบาย และความคิดเห็นที่นักวิชาการและผู้ทรงคุณวุฒิด้านดนตรีไทย ที่กล่าวอธิบายไว้นั้น สามารถทำให้สรุปได้ว่า เดี่ยวระนาดทุ้ม เพลงทยอยเดี่ยว เกิดขึ้นยุคหลังสุด คือ ในช่วงรัชกาลที่ 9 แห่งกรุงรัตนโกสินทร์ โดยมีปัจจัยและประเด็นยืนยันของการที่ระนาดทุ้มเกิดในยุคหลังสุด ซึ่งสามารถสรุปได้ 2 ประเด็น ดังนี้

ประเด็นแรก เพลงทยอยเดี่ยวนั้น เป็นเพลงที่เอกลักษณ์ในการแสดงทำนองโอดครวญหรือทางหวานจึงเหมาะแก่เครื่องดนตรี ที่สามารถดำเนินทำนองในลักษณะนี้มากกว่าเช่น ปี่ หรือ ซอ ด้วยเหตุนี้ศักยภาพในทางบรรเลงประเภทเครื่องตี โดยเฉพาะระนาดทุ้มไม่สามารถแสดงประสิทธิภาพในการบรรเลงได้สอดคล้องกับวัตถุประสงค์ของทำนองเพลงและการบรรเลงได้ดีเท่ากับประเภทเครื่องเป่า และเครื่องสี อันได้แก่ ปี่ และ ซอ

ประเด็นที่สอง สามารสรุปได้แน่ชัดว่า ครูพุ่ม มาปุยวาทย์ ผู้เป็นเอตทัคคะ ในการบรรเลงทุ้มที่ได้รับการยอมรับว่าเป็นบรมครูด้านระนาดทุ้มในวงการดนตรีไทย ท่านไม่ได้ประดิษฐ์ทำนองเดี่ยวทุ้ม เพลงทยอยเดี่ยวเอาไว้ ซึ่งปัจจัยที่ทำให้ท่านไม่คิดประดิษฐ์ทางทุ้มทยอยเดี่ยวสามารถสันนิษฐาน และสรุปเป็นข้อได้ดังนี้

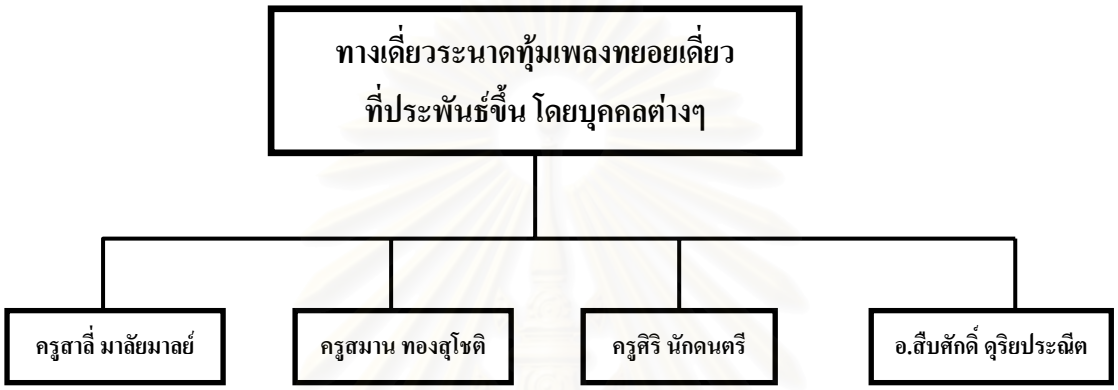
1. เนื่องจากเพลงทยอยเดี่ยวเป็นเพลงเดี่ยวประเภทหน้าทับ 2 ไม้ เช่นเดียวกับกราวในและเชิดนอก ในเพลงลักษณะนี้ จะมีเนื้อหาสาระของทำนองเพลงที่อยู่ในช่วงของโยนเป็นสำคัญ ด้วยเหตุนี้ท่านน่าจะคิดว่ามีเพลงที่แสดงศักยภาพในการบรรเลงเพลงโยนอยู่แล้วถึง 2 เพลง จึงไม่จำเป็นที่จะต้องคิดประดิษฐ์เพลงเดี่ยวเพลงโยนขึ้นมาใหม่

2. เนื่องจากวัตถุประสงค์ของทำนอง และการบรรเลงของเพลงทยอยเดี่ยวไปสอดคล้องหรือไม่ เอื้อกับการบรรเลงเครื่องตี โดยเฉพาะระนาดทุ้มเท่าที่ควรซึ่งแสดงให้เห็นว่าเพลงทยอยเดี่ยวของระนาดทุ้ม มีไม่ใช่เพลงเดี่ยวที่แสดงศักยภาพของระนาดทุ้มได้สมบูรณ์เต็มขึ้น จึงไม่มีความจำเป็นที่จะต้องประดิษฐ์เพลงทยอยเดี่ยวให้กับระนาดทุ้ม

3. เนื่องจากศิษย์ของท่านอันได้แก่ ครูแสวง โสภา และครูเจิม เรือนนาค ได้รับการยกย่องว่าเป็นเลิศในเรื่องของระนาดทุ้มในยุคถัดมา จากหลักฐานที่ปรากฏเกี่ยวกับเดี่ยวระนาดทุ้มเพลงกราวใน และเพลงเชิดนอก ทางครูพุ่มที่ได้ถ่ายทอด ให้กับครูเจิม และได้ทำการบันทึกเทปเอาไว้ ณ กรมศิลปากร อันแสดงให้เห็นถึงความเป็นประเภทเพลงที่แสดงองค์ความรู้ในเรื่องของเพลงเดี่ยวประเภทเพลงโยน ซึ่งลูกศิษย์ของท่านทั้ง 2 คน ผู้มากด้วยความสามารถน่าจะนำความรู้จากที่ได้รับการถ่ายทอดเดี่ยวกราวใน และเดี่ยวเชิดนอกไปแล้วนั้น ไปพัฒนา และคิดประดิษฐ์

เพลงทยอยเดี่ยวขึ้นได้ด้วยตนเอง จึงไม่จำเป็นที่ครูพุ่มจะต้องประดิษฐ์ทำนองเพลงทยอยเดี่ยวระนาดทุ้ม เอาไว้ใช้ หรือไว้ถ่ายทอดให้ใคร

นอกจากนี้จากการศึกษาข้อมูลทั้งหมดทำให้ทราบว่าเพลงทยอยเดี่ยวทางระนาดทุ้มที่ปรากฏในปัจจุบันมี 4 ทาง ดังจะได้แสดงเป็นแผนภูมิข้อมูลดังต่อไปนี้



รูปที่ 2 ภาพแผนภูมิแสดงทางเดี่ยวระนาดทุ้มที่ปรากฏในปัจจุบัน

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

บทที่ 3

ประวัติชีวิต ผลงาน และการสืบทอดเดี่ยวระนาดทุ้มเพลงทยอยเดี่ยวของ ครูสืบศักดิ์ ดุริยประณีต

รูปที่ 3 ภาพอาจารย์สืบศักดิ์ ดุริยประณีต

อาจารย์สืบศักดิ์ ดุริยประณีต ผู้สืบทอดสายเลือดนักดนตรีไทยจากบรรพบุรุษอันเป็นสำนักดนตรีไทยที่มีบทบาทสำคัญอีกสำนักหนึ่งในยุครัตนโกสินทร์ตอนปลาย ซึ่งหมายถึง สำนักดนตรีไทย “บ้านดุริยประณีต” ที่มีประวัติความเป็นมา การสืบทอดอันยาวนาน และมีนักดนตรีไทยที่เป็นลูกหลานในสายตระกูลมากที่สุดบ้านหนึ่งของวงการดนตรีไทย ประกอบกับยังเป็นแหล่งรวมสรรพวิทยาความรู้ทางด้านดนตรีไทยที่สำคัญ อันเนื่องมาจากเป็นแหล่งรวมของครูดนตรีไทยหลายๆท่าน อาทิเช่น พระยาเสนาะดุริยางค์ (แช่ม สุนทรวาทิน) หลวงประดิษฐ์ไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) ครูสอน วงฆ้อง ครูมิ ทรัพย์เย็น ครูเทียบ คงลายทอง อาจารย์มนตรี ตราโมท ครูพริ้ง ดนตรีรส ครูเหนี่ยว ดุริยพันธ์ ครูหลวงไพเราะเสียงซอ (อุ่น ดุริยชีวิน) ม.ล.สุรักษ์ สวัสดิกุล ครูสมพงษ์ นุชพิจารณ์ ครูบุญยงค์ เกตุคง ครูสมาน ทองสุโชติ ครูจำเนียร ศรีไทยพันธุ์ และอาจารย์เสรี หวังในธรรม ฯลฯ ซึ่งแต่ละท่านล้วนแล้วแต่เป็นผู้ที่มีความรู้ความสามารถ เป็นเลิศ เป็นที่ยอมรับในวงการ อันเป็นเหตุให้ บ้านดุริยประณีต เป็นแหล่งรวมความรู้ทางด้านดนตรีไทย และผลิตนักดนตรีไทยสู่วงการมากที่สุดอีกสำนักหนึ่ง

ด้วยเหตุนี้เอง จึงเป็นปัจจัยสำคัญที่ทำให้ อาจารย์สืบศักดิ์ ดุริยประณีต ได้รับการถ่ายทอดวิชาความรู้ทางด้านดนตรีไทยจากบรรดาญาติผู้ใหญ่ในสายตระกูลดุริยประณีต รวมไปถึงบรมครูดนตรีที่มีชื่อเสียงท่านอื่นๆ ส่งผลให้อาจารย์สืบศักดิ์ ดุริยประณีต เป็นบุคคลสำคัญทางด้านดนตรี

ไทยในปัจจุบันอีกท่านหนึ่ง ที่ยังคงองค์ความรู้ในเรื่องของดนตรีจากโบราณาจารย์ที่ได้ถ่ายทอดไว้เป็นจำนวนมาก ประกอบกับ อาจารย์สืบศักดิ์ ดุริยประณีต เป็นผู้ที่มีฝีมือทักษะความสามารถในการบรรเลงระนาดทุ้มได้เป็นอย่างดี จึงเป็นเหตุให้ผู้วิจัยเลือกที่จะศึกษาประวัติชีวิต และผลงานของอาจารย์สืบศักดิ์ ดุริยประณีต เพื่อข้อมูลที่ได้จะได้เป็นประโยชน์ต่อการดนตรีไทยต่อไปในอนาคต

ในการศึกษาประวัติชีวิต ผลงาน และการสืบทอดเดี่ยวระนาดทุ้มเพลงทยอยเดี่ยวของครูสืบศักด์ ดุริยประณีต ผู้วิจัยได้ทำการศึกษาค้นคว้าข้อมูลจากตำราเอกสารที่เกี่ยวข้อง และจากการสัมภาษณ์โดยตรงกับอาจารย์สืบศักดิ์ ดุริยประณีต รวมไปถึงบุคคลต่างๆที่เกี่ยวข้องกับอาจารย์สืบศักดิ์ ดุริยประณีต แล้วนำข้อมูลที่ได้มารวบรวมเรียบเรียงและนำเสนอเป็นเนื้อหาข้อมูลที่ถูกต้องและสอดคล้องกับความเป็นจริงมากที่สุด

ประวัติชีวิตครอบครัวของอาจารย์สืบศักดิ์ ดุริยประณีต

อาจารย์สืบศักดิ์ ดุริยประณีต เกิดเมื่อวันอังคาร ที่ 20 มีนาคม พ.ศ. 2496 (ข้อมูลที่ปรากฏในบัตรประชาชนปัจจุบัน คือ เกิด วันที่ 17 เมษายน พ.ศ.2497) ณ บ้านดุริยประณีต บางลำพู เขต พระนคร จังหวัดกรุงเทพมหานคร ในตอนนั้นเนื่องจากเป็นครอบครัวประกอบอาชีพนักดนตรีไทย จึงอยู่รวมกันเป็นครอบครัวใหญ่ โดยการควบคุมดูแลของ คุณปู่ศุข คุณย่าแถม ดุริยประณีต ผู้ก่อตั้งบ้านดุริยประณีต ซึ่งเป็นคุณปู่และคุณย่าของอาจารย์สืบศักดิ์ ดุริยประณีต

รูปที่ 4 ภาพคุณปู่ศุข คุณย่าแถม ดุริยประณีต ผู้ก่อกำเนิดบ้านดุริยประณีต

ต่อมาในภายหลัง หลังจากที่อาจารย์สืบศักดิ์เกิดแล้วไม่นาน ครอบครัวของอาจารย์สืบศักดิ์ได้แยกครัวออกมาปลูกเรือนใกล้กับบ้านดุริยประณีตหลังใหญ่ พร้อมด้วยบ้านเครือญาติพี่น้องในตระกูล ดุริยประณีต โดยมีครูสืบสุด (ครูไก่) ดุริยประณีต ผู้เป็นพ่อของอาจารย์สืบศักดิ์ เป็นหัวหน้าครอบครัว

รูปที่ 5 ภาพครูสืบสุด (ครูไก่) ดุริยประณีต

อาจารย์สืบศักดิ์เป็นบุตรของครูสืบสุด (ไก่) ดุริยประณีต อดีตนักระนาดเอกผู้มีชื่อเสียง กับนางเรณู ดุริยประณีต (สกุลเดิม สรรพวิทยา) ซึ่งอาจารย์สืบศักดิ์เป็นบุตรคนแรกในจำนวนทั้งหมด 3 คน ซึ่งประกอบไปด้วย

คนที่ 1 อาจารย์สืบศักดิ์ (เจี๊ยบ) ดุริยประณีต

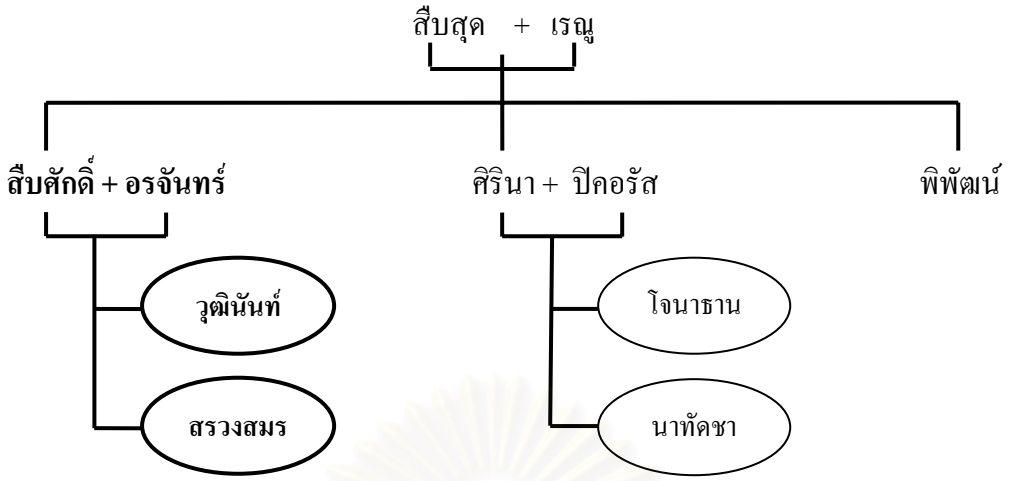
คนที่ 2 นางศิรินา ดุริยประณีต (กิวบอดี้) เกิดเมื่อปี พ.ศ.2498 สมรสกับ มิสเตอร์กิวบอดี้ ปิคอรัส มีบุตรธิดาด้วยกันสองคน คือ นายโจนาธาน และนางสาวนาทัดชา ปัจจุบันใช้ชีวิตครอบครัวอยู่ที่ประเทศอังกฤษ โดยประกอบอาชีพร้านอาหารไทย

คนที่ 3 นายพิพัฒน์ ดุริยประณีต เกิดเมื่อปี พ.ศ.2500 อดีตรับราชการทหารสังกัดกองดุริยางค์กองทัพบก ปัจจุบันลาออกจากราชการประกอบอาชีพส่วนตัว

อาจารย์สืบศักดิ์ ดุริยประณีต ได้สมรสกับนางอรจันทร์ ดุริยประณีต (สกุลเดิม บุญรอดพานิช) มีบุตรธิดาด้วยกัน 2 คน ประกอบไปด้วย

1. นายวุฒินันท์ (ชื่อเดิม สืบศุข) ดุริยประณีต ปัจจุบันประกอบอาชีพค้าไวน์ที่พัทยา จังหวัดชลบุรี

2. นางสาวสรวงสมร ดุริยประณีต ปัจจุบัน กำลังศึกษาอยู่ในระดับชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 6 โรงเรียนเขมะศิริอนุสรณ์ กรุงเทพมหานคร



รูปที่ 6 ภาพแผนภูมิแสดงสายครอบครัวของอาจารย์สืบศักดิ์ ดุริยประณีต

ปัจจุบัน อาจารย์สืบศักดิ์ ดุริยประณีต อายุ 54 ปี พักอาศัยอยู่กับครอบครัวซึ่งประกอบไปด้วย แม่ ภรรยา และบุตร ณ บ้านเลขที่ 57/49 หมู่บ้านโชคประชา ซอยบางมดแลนด์ ถนนประชาชื่น อำเภอปากเกร็ด จังหวัดนนทบุรี เบอร์โทรศัพท์ 02 – 5745192 โดยอาจารย์สืบศักดิ์ประกอบอาชีพรับราชการ แผนกดนตรีไทย กรมประชาสัมพันธ์ และเป็นอาจารย์พิเศษให้กับสถานศึกษาหลายสถาบัน

ชีวิตในวัยเยาว์

ชีวิตในวัยเยาว์ของอาจารย์สืบศักดิ์เป็นชีวิตที่ไม่เหมือนชีวิตในวัยเด็กทั่วๆไป เนื่องจากทางครอบครัวประกอบอาชีพเป็นนักดนตรีไทยกันทั้งครอบครัว และยังเป็นสำนักดนตรีไทยที่มีชื่อเสียง จึงทำอาจารย์สืบศักดิ์ ไม่ค่อยได้วิ่งเล่น หรือเล่นสนุกเหมือนเด็กๆโดยปรกติ ประกอบกับอาจารย์สืบศักดิ์ มีความสนใจในดนตรีไทยมาตั้งแต่เด็ก จึงใช้เวลาส่วนใหญ่ในการฝึกซ้อม เรียนดนตรีไทย หรือแม้ในกระทั่งเวลายามว่าง ก็จะนั่งดูและฟังการถ่ายทอดดนตรีของบรรดาญาติผู้ใหญ่และครูดนตรีไทยในบ้าน ซึ่งเป็นสิ่งที่ช่วยให้อาจารย์สืบศักดิ์ มีทักษะในการฟังและการจดจำที่ดีมาตั้งแต่ยังเด็ก

ครูสุดจิตต์ ดุริยประณีต ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (ดนตรีไทย) ปี 2532 ซึ่งเป็นผู้ควบคุมดูแลบ้านดุริยประณีตในปัจจุบัน ได้กล่าวถึงอาจารย์สืบศักดิ์ในวัยเด็ก ดังนี้

"...เจี๊ยบเขาเป็นเด็กมีพรสวรรค์มาตั้งแต่ยังเล็ก ฉันยังจำได้ วันหนึ่ง เขาอายุประมาณสัก 6-7 ขวบอยู่ดีๆเขาก็ตีระนาดเอก ถ้าจำไม่ผิดน่าจะเพลงช้าง หรือพม่าเขว ไม่เคยมีใครสอนเขาเลย แต่เขาก็ได้ยิน ได้เห็น เวลาที่คนอื่นเขาเรียนกันมันอยู่ในสายเลือดอยู่แล้ว พ่อเขา ครูไก่ สืบสุด ตีระนาดเอกเก่งมาก..." (สุดจิตต์ ดุริยประณีต, สัมภาษณ์, 22 กรกฎาคม 2550)

ครูสมชาย ดุริยประณีต ผู้ที่เปรียบเสมือนครูอีกท่านหนึ่งของอาจารย์สืบศักดิ์ ที่คอยอบรมสั่งสอน และให้คำชี้แนะในเรื่องดนตรีไทย ได้กล่าวถึงอาจารย์สืบศักดิ์ในวัยเด็ก ดังนี้

"...เขาเป็นเด็กฉลาด หัวไว ต่อเพลงเร็ว จำเพลงแม่น และขยัน คนอื่นจะเล่นยังไงไม่สน เขาจะฟัง บางทีเขาเล่น เขาก็ฟัง จนเริ่มเข้าตาญาติผู้ใหญ่หลายคนในบ้าน เจี๊ยบเขาชอบตีระนาดเอกมาตั้งแต่เด็ก ก็เลยถูกจับให้ตีระนาดเอก เขาได้เป็นคนระนาดเอกของวงดนตรีไทยรุ่นจิ๋ว รุ่นแรกของบ้านดุริยประณีต ที่ออกรายการช่อง 4 บางขุนพรหมในสมัยนั้น เจี๊ยบเขาตีระนาดเอกมาก่อนติ๊ก ตอนหลังเขาก็เป็นคนสอนติ๊กตีระนาดเอกอีกทีหนึ่ง..." (สมชาย ดุริยประณีต, สัมภาษณ์, 22 กรกฎาคม 2550)

อาจารย์สืบศักดิ์ เป็นเด็กที่มีพรสวรรค์ และมีความสนใจในดนตรีไทย โดยเฉพาะระนาดเอกมาตั้งแต่เด็ก เพราะถือกำเนิดมาในครอบครัวนักดนตรีไทย ได้ยินได้ฟังอยู่ทุกวัน ประกอบกับอาจารย์สืบศักดิ์ ยังเป็นเด็กที่ขยัน ใฝ่รู้ จึงทำให้เป็นที่รักและเอ็นดูของคนในตระกูลดุริยประณีตทุกคน รวมไปถึงครูดนตรีไทยท่านอื่นที่ได้เข้ามาสอนในบ้านดุริยประณีตด้วยเช่นกัน

ในวัยเด็กของอาจารย์สืบศักดิ์ ในสมัยนั้น เนื่องจากครอบครัวเป็นสำนักดนตรีไทยที่มีชื่อเสียง ทำให้มีงานการแสดงหรือบรรเลงดนตรีเป็นจำนวนมาก ถือว่าเป็นยุคเจริญของบ้านดุริยประณีต จึงทำให้ฐานะทางครอบครัวในช่วงนั้นมีกินมีใช้ จนกระทั่งอาจารย์สืบศักดิ์ มีอายุ 10 ปี ในวันที่ 28 กุมภาพันธ์ พ.ศ.2506 ครูศุข และครูสืบสุด ดุริยประณีต ผู้เป็นปู่ และพ่อของอาจารย์สืบศักดิ์ ได้เดินทางเพื่อที่จะไปบรรเลงดนตรีที่จังหวัดลพบุรี แต่รถที่ใช้ในการเดินทางประสบอุบัติเหตุพลิกคว่ำ ที่อำเภอวังน้อย จังหวัดพระนครศรีอยุธยา เป็นเหตุให้ครูศุข และครูสืบสุด ดุริยประณีต เสียชีวิต จึงทำให้บ้านดุริยประณีต และครอบครัวของอาจารย์สืบศักดิ์ ขาดเสาหลักและหัวหน้าของครอบครัว นับว่าเป็นการสูญเสียครั้งยิ่งใหญ่ของบ้านดุริยประณีตและวงการดนตรีไทย ด้วยเหตุนี้ภาระการเลี้ยงดูและส่งเสียอาจารย์สืบศักดิ์ จึงตกอยู่กับคุณแม่เรณู และบรรดาญาติในสายตระกูลบ้านดุริยประณีต ตั้งนั้นเป็นต้นมา

รูปที่ 7 ภาพนักดนตรีไทยรุ่นจิ๋ว ของบ้านดุริยประณีต
อาจารย์สืบศักดิ์ ดุริยประณีต ทำหน้าที่บรรเลงระนาดเอก

การศึกษา

การศึกษาของอาจารย์สืบศักดิ์ เริ่มต้น โดยได้เข้ารับการศึกษาตั้งแต่ระดับอนุบาลที่โรงเรียนพันธะศึกษา ท้องที่เขตสามเสน กรุงเทพมหานคร เมื่อปี พ.ศ. 2481 จนสำเร็จการศึกษาในระดับมัธยมศึกษา ชั้นปีที่ 8 หรือม.ศ. 5 ณ ที่โรงเรียนเดิมแห่งนี้

แต่เดิมนั้น ครูศุขและบรรดาญาติผู้ใหญ่ในสายตระกูลดุริยประณีต มีความประสงค์ที่จะให้ลูกหลานทุกคนในบ้านได้เข้าศึกษาในโรงเรียนนาฏศิลป์ในสมัยนั้น ซึ่งก็คือวิทยาลัยนาฏศิลป์ในปัจจุบัน แต่ครูสืบสุด ดุริยประณีต พ่อของอาจารย์สืบศักดิ์ ไม่ประสงค์ที่จะให้อาจารย์สืบศักดิ์เรียนดนตรีไทย หรือยึดดนตรีไทยเป็นอาชีพ ด้วยอาชีพดนตรีไทยเป็นอาชีพที่เหนื่อยและลำบาก จึงเป็นเหตุผลสำคัญที่ทำให้อาจารย์สืบศักดิ์ ได้ศึกษาที่โรงเรียนพันธะศึกษา จนจบระดับมัธยม โดยไม่ได้เรียนที่โรงเรียนวิทยาลัยนาฏศิลปเช่นเดียวกับลูกหลานคนอื่นๆภายในบ้าน อาจารย์สืบศักดิ์ได้เล่าให้ฟังถึงเหตุผลในการเลือกเรียนที่โรงเรียนพันธะศึกษา ดังนี้

> *"...พ่อผมไม่อยากให้ผมเหนื่อเหมือนเขา ลำบากเหมือนเขา ตรงนี้พ่อผมเขาผ่านมาก่อนเขารู้ดีว่า การที่จะเรียนดนตรีไทยให้ประสบความสำเร็จ มันเหน็ดเหนื่อยแค่ไหน มาประกอบอาชีพดนตรีไทยก็ลำบาก พ่อไม่เคยสอนดนตรีไทยผม แต่ก็ไม่เคยห้ามที่จะเล่นจะตี เขาจึงไม่ให้ผมเรียนดนตรีไทย และก็เรียนที่วิทยาลัยนาฏศิลปด้วย ถ้าเรียนที่นาฏศิลป มันก็ต้องได้ดนตรีไทย ผมเลยได้ไปเรียนที่*

โรงเรียนพันธะศึกษาแทน เป็นโรงเรียนสามัญ และก็ใกล้บ้านด้วย...” (สืบศักดิ์ ดุริยประณีต, สัมภาษณ์, 10 ตุลาคม 2549)

หลังจากที่จบการศึกษาในระดับมัธยมศึกษาเป็นที่เรียบร้อย อาจารย์สืบศักดิ์ มิได้ศึกษาต่อในระดับปริญญาตรี ด้วยเหตุผลสำคัญ 2 ประการคือ ประการแรก คุณพ่อผู้เป็นหัวหน้าครอบครัวเสียชีวิต จึงทำให้ภาระทั้งหมดตกอยู่กับแม่ เพื่อเป็นการลดภาระ และแบ่งเบาหน้าที่ในการดูแลครอบครัว ประการที่สอง คือ เล็งเห็นว่าอาชีพนักดนตรีไทยสามารถสร้างรายได้เลี้ยงชีพและครอบครัว แต่จะต้องเป็นอาชีพหลัก และทำเต็มเวลา ซึ่งอาจารย์สืบศักดิ์ได้กล่าวเอาไว้ดังนี้

“...ผมเห็นว่าอาชีพนักดนตรีมันก็สร้างรายได้ดี ในตอนนั้น และสงสารแม่ไหนจะน้องอีกสองคน ผมเลยไม่เรียนต่อดีกว่า แม่จะได้สบายขึ้น น้องผมก็จะได้เรียน ผมเองก็จะได้หาเงินได้เต็มที่...” (สืบศักดิ์ ดุริยประณีต, สัมภาษณ์, 10 ตุลาคม 2549)

ด้วยเหตุผล 2 ข้อนี้ จึงทำให้อาจารย์สืบศักดิ์ ตัดสินใจไม่ศึกษาต่อในระดับปริญญาตรี และได้ยึดอาชีพนักดนตรีไทยอย่างจริงจัง จนถึงปี พ.ศ.2517 ซึ่งตอนนั้นอาจารย์สืบศักดิ์ อายุ 21 ปี จึงได้เข้ารับราชการที่กรมประชาสัมพันธ์ แผนกดนตรีไทย อัตราเงินเดือน 750 บาทโดยการชักนำของครูสุดจิตต์ ดุริยประณีต

อุปสมบท

อาจารย์สืบศักดิ์ได้รับราชการที่กรมประชาสัมพันธ์ และประกอบอาชีพนักดนตรีไทยเรื่อยมา จนถึงปี พ.ศ. 2526 อาจารย์สืบศักดิ์ มีอายุครบ 30 ปี ได้ลาพักราชการเพื่ออุปสมบท ซึ่งในตอนนั้น อาจารย์สืบศักดิ์ได้สมรสกับคุณอรจันทร์ และมีบุตรชายด้วยกัน 1 คน โดยอาจารย์สืบศักดิ์ได้กล่าวถึงเหตุผลในการอุปสมบทในครั้งนั้น ดังนี้

“...ปรกติโดยทั่วไป เขาจะบวชกันตอนอายุ 20 ปี เพื่อเป็นการทดแทนคุณบิดามารดา ใช่ไหม แต่ผมบวชตอนอายุ 30 ปี ในเรื่องทดแทนคุณต้องทำอยู่แล้ว แต่เราเป็นนักดนตรีไทย เมื่อถึงระดับหนึ่งวัยหนึ่งเราจะต้องทำหน้าที่บรรเลงเพลงหน้าพาทย์ คือจะต้องต่อเพลงองค์พระพิราพ ซึ่งคนที่จะเรียนได้นั้นจะต้องมีทั้งคุณวุฒิและวัยวุฒิ ซึ่งวัยวุฒินั้นควรจะต้องมีอายุไม่ต่ำกว่า 30 ปี ขึ้นไปดังนั้นถ้าเราจะบวชทั้งทีก็บวชทีเดียว คือได้ทั้งทดแทนคุณและสามารถเรียนองค์พระได้ ผมคิด

ว่าไม่จำเป็นเสมอไปที่จะต้องบวชอายุ 20 ปี เราสะดวกตอนไหนก็ได้ ไม่ใช่บวชแล้วมีห่วงนั้นห่วงนี้ ภาระอีกมากมาย ถ้าบวชอย่างนั้นจะได้บุญอะไร..." (สืบศักดิ์ ดุริยประณีต, สัมภาษณ์, 10 ตุลาคม 2549)

อาจารย์สืบศักดิ์ ได้ทำการอุปสมบทเมื่อวันที่ 25 ธันวาคม พ.ศ. 2526 ณ วัดสามพระยา เขตพระนคร กรุงเทพมหานคร โดยมีสมเด็จพระวันรัตน์ เป็นพระอุปัชย์ฌา ซึ่งอาจารย์สืบศักดิ์จำพรรษา เป็นเวลา 1 พรรษา หรือ 3 เดือน จึงได้ลาสิกขาบทออกมาปฏิบัติหน้าที่ราชการที่กรมประชาสัมพันธ์ตามเดิม โดยในช่วงที่บวชอยู่นั้น อาจารย์สืบศักดิ์ได้มุ่งศึกษาหลักธรรมและปฏิบัติอย่างจริงจัง พร้อมกับเผยแพร่พระธรรมคำสอน และบำเพ็ญสาธารณประโยชน์ ต่างๆในส่วนรวม เพื่อให้เป็นไปในการสืบทอดพระพุทธศาสนา

ประวัตการเรียนดนตรีไทย

อาจารย์สืบศักดิ์ ดุริยประณีต เรียนและเล่นดนตรีไทยที่บ้านดุริยประณีตเมื่ออายุ 8 ปี แต่เริ่มเรียนดนตรีไทยอย่างจริงจังเมื่ออายุ 10 ปี หลังจากที่ ครูสืบสุด ดุริยประณีต ผู้เป็นพ่อได้เสียชีวิตไปแล้ว เนื่องจากก่อนหน้านั้นในช่วงที่ครูสืบสุดยังมีชีวิตอยู่ ท่านไม่ส่งเสริมให้อาจารย์สืบศักดิ์เรียนดนตรีไทยด้วยเหตุผลในความรักและเป็นห่วงในตัวอาจารย์สืบศักดิ์ ห่วงจะมีชีวิตที่ลำบากในอนาคต

ความรักและเป็นห่วงของครูสืบสุดที่มีต่อลูกโดยเฉพาะอาจารย์สืบศักดิ์ เป็นที่ทราบกันดีในบ้านดุริยประณีต ครูสุดจิตต์ ดุริยประณีต ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (ดนตรีไทย) ปี 2532 ซึ่งเป็นผู้ควบคุมดูแลบ้านดุริยประณีตในปัจจุบัน ได้กล่าวให้ฟังถึงความรักลูกของครูสืบสุด ดังนี้

"...ไก่ เขารักลูกมาก ดูชื่อเล่นยังตั้งล้อกับชื่อตัวเองเลย ตัวเองเป็นไก่ ลูกเป็นลูกเจี๊ยบ เลยได้ชื่อเจี๊ยบ พอกลับมาจากงานจะต้องมาหอมแก้มลูก แต่ไก่เขาแปลก ไม่ให้เจี๊ยบเล่นดนตรีไทย นี้ถ้าไก่ไม่ตาย เจี๊ยบก็คงไม่ได้เป็นเจี๊ยบอยู่ทุกวันนี้หรอก แต่ตอนไก่ตายนะ เจี๊ยบร้องไห้ นอนดิ้นไปดิ้นมา น่าสงสาร..." (สุดจิตต์ ดุริยประณีต, สัมภาษณ์, 22 กรกฎาคม 2550)

หลังจากที่ครูสืบสุดเสียชีวิตในปี พ.ศ.2506 หลังจากนั้นอาจารย์สืบศักดิ์ได้เริ่มเรียนดนตรีไทยอย่างจริงจังภายในบ้านดุริยประณีต และมีความมุ่งหวังที่จะตีระนาดเอกเช่นเดียวกับครูสืบสุด ผู้เป็นพ่อ โดยมีครูผู้เป็นญาติผู้ใหญ่ภายในบ้านหลายท่านคอยถ่ายทอดและอบรม ชี้แนะ เครื่องดนตรี

ที่เริ่มเรียนก็คือฆ้องวงใหญ่ และระนาดเอก ซึ่งครูคนแรกของอาจารย์สืบศักดิ์ที่เป็นผู้ประสิทธิ์ประสาทวิชาให้ได้แก่ ครูโชติ ดุริยประณีต เป็นต้น

ศาสตราจารย์เกียรติคุณนายแพทย์พูนพิศ อมาตยกุล ได้กล่าวเกี่ยวกับบทบาทหน้าที่ และความสามารถของครูโชติ ดุริยประณีต ไว้ในหนังสือนามานุกรมศิลปินเพลงไทยในรอบ 200 ปี แห่งกรุงรัตนโกสินทร์ ดังนี้

> *"เนื่องจากเป็นพี่ชายใหญ่ของครอบครัว และมีพี่สาวเพียงคนเดียวกับน้องชายน้องสาวอีกถึง 9 คน จึงเป็นหลักของครอบครัวในการปลูกฝังน้องๆและลูกหลานในวิชาการดนตรี หลังจากที่นายศุข บิดา ถึงแก่กรรมลงในพ.ศ.2506 แล้ว ท่านก็ได้ทำหน้าที่ประหนึ่งหัวหน้าครอบครัวทั้งในด้านการปกครองแลประสิทธิ์ประสาทวิชาความรู้ รวมทั้งควบคุมวงดนตรีดุริยประณีตอันเป็นวงอาชีพที่มีชื่อเสียงที่สุดวงหนึ่งของเมืองไทย และด้วยเหตุที่เป็นวิชาดนตรีรอบตัว คือเล่นเครื่องดนตรีได้ทุกชนิด จนแม้แต่การขับร้อง จึงเป็นบุคคลที่มี ผู้เคารพนับถือและมีศิษย์มาก ทั้งในกรมศิลปากร ที่บ้านและในต่างจังหวัด ความสามารถของท่านในการเป่าปี่และขับร้อง ยังปรากฏอยู่ในแถบบันทึกเสียงเก่าๆหลายชุดจนถึงทุกวันนี้"* (พูนพิศ อมาตยกุล, 2532 : 90-91)

อาจารย์สืบศักดิ์จึงได้เรียนดนตรีไทยในบ้านดุริยประณีตซึ่งอยู่ในความดูแล ในยุคที่ 2 อันเป็นช่วงของครูโชติ ดุริยประณีต โดยก่อนหน้านั้นบ้านดุริยประณีตในยุคแรกอยู่ในความควบคุมดูแลของครูศุข ดุริยประณีต ผู้ก่อกำเนิดบ้านดุริยประณีตขึ้นมา

รูปที่ 8 ภาพครูโชติ ดุริยประณีต

ด้วยตัวของครูโชติ ดุริยประณีต ท่านเป็นผู้ที่มากด้วยความสามารถทางด้านดนตรีไทยรอบตัว ประกอบกับยังเป็นหัวหน้าแผนกดุริยางค์ไทย กองการสังคีต กรมศิลปากร จึงทำให้ท่านมีลูกศิษย์มากมาย ทั้งจากในกรมศิลปากร กรมประชาสัมพันธ์ รวมไปถึงจากสำนักดนตรีไทยอื่นๆ ซึ่งนอกจากจะมีลูกศิษย์แล้ว ท่านยังมีเพื่อนเป็นนักดนตรีต่างสำนักมากมาย จึงเป็นเหตุผลหนึ่งที่ทำให้บ้านดุริยประณีต มีครูดนตรีไทยที่หลากหลาย และเป็นแหล่งความรู้ทางด้านดนตรีไทยอีกสำนักหนึ่งตั้งแต่ในอดีตจนถึงปัจจุบัน

อาจารย์สืบศักดิ์ได้เล่าถึงการถ่ายทอดความรู้ทางด้านดนตรีไทยที่ได้รับจาก ครูโชติ ดุริยประณีต ดังนี้

> *"...ท่านเป็นครูดนตรีที่เก่งมาก ครูของท่านมีมาก ก็มี พระยาเสนาะฯ หลวงประดิษฐ์ฯ และก็คุณพระพาทย์ฯ ท่านเรียนมามาก ไม่งั้นจะได้เป็นหัวหน้าดนตรีไทย กองการสังคีตเหรอ ผมได้รับคำชี้แนะสั่งสอนจากท่านมากมาย ตั้งแต่เริ่มเรียนพื้นฐาน จนเก่ งก็ยังได้เรียนวิชาเครื่องหนัง แต่งเพลง และปรับวงจากท่าน ท่านปรับวงละเอียดมาก เมื่อก่อนพอจะไปบรรเลงที่ไหนที ท่านปรับวงไปไม่เคยพลาด และก็สร้างชื่อเสียงให้กับบ้านดุริยประณีตมาจนถึงปัจจุบัน..."* (สืบศักดิ์ ดุริยประณีต, สัมภาษณ์, 10 ตุลาคม 2549)

อาจารย์สืบศักดิ์ได้เรียนดนตรีไทยกับครูโชติ ดุริยประณีต ตั้งแต่ขั้นพื้นฐาน ท่านั่ง การจับไม้ รวมไปหลักในการปฏิบัติต่างๆ จนเมื่อเริ่มมีความสามารถ อาจารย์สืบศักดิ์จึงได้เรียนในเรื่องของเครื่องหนัง การประพันธ์เพลง และการปรับวงในลำดับต่อมา

ในช่วงแรกของการเรียนดนตรีไทยของอาจารย์สืบศักดิ์นั้น นอกจากครูโชติ ดุริยประณีต อาจารย์สืบศักดิ์ยังได้เรียนดนตรีไทยกับ หม่อมหลวงสุรักษ์ สวัสดิกุล หรือที่รู้จักกันในนาม "หม่อมตู๋" ซึ่งเป็นครูดนตรีไทยที่สำคัญอีกท่านหนึ่ง ที่ถ่ายทอดความรู้ให้กับอาจารย์สืบศักดิ์ ตั้งแต่พื้นฐาน ฆ้องวงใหญ่ เพลงโหมโรงเช้า โหมโรงเย็น เพลงเรื่อง เพลงมอญ จนกระทั่งถึงเพลงเดี่ยว รวมไปถึงยังเป็นผู้ที่ช่วยอุปการะเลี้ยงดูอาจารย์สืบศักดิ์ หลังจากที่ครูสืบสุดได้เสียชีวิตไปแล้ว ครูสมชาย ดุริยประณีต ได้กล่าวเกี่ยวการถ่ายทอดความรู้ของหม่อมหลวงสุรักษ์ สวัสดิกุล ดังนี้

> *"...หม่อมตู๋ท่านมาจากกรมศิลป แต่ท่านก็มาเรียนที่บ้านตั้งแต่ตอนเป็นเด็ก ท่านเรียนมาหลายครู ทั้งเพลงไทย เพลงมอญ ทั้ง ปี่ ทั้งกลอง เปรียบเสมือนญาติผู้ใหญ่ในครอบครัว ท่านรักบ้านดุริยประณีตมาก โดยเฉพาะ เจี๊ยบ กับ ติ๊ก*

สองคนนี้ท่านรักมาก ท่านถ่ายทอดความรู้ให้ตั้งแต่พื้นฐาน โหมโรงเช้า โหมโรงเย็น และเรื่อยๆมา ท่านเป็นแหล่งความรู้ของบ้านเราอีกท่านหนึ่ง เพลงอะไร เดี่ยวอะไรที่ท่านมีที่ท่านได้ ท่านก็ให้พวกเราหมด โดยเฉพาะ เจี๊ยบ กับ ติ๊ก และก็ตัวผม ..." (สมชาย ดุริยประณีต, สัมภาษณ์, 22 กรกฎาคม 2550)

อาจารย์สืบศักดิ์ ได้เล่าเกี่ยวกับการสอนดนตรีไทย และความรัก ความผูกพันธ์ ของหม่อมหลวงสุรักษ์ สวัสดิกุล ดังนี้

"...ท่านไม่ใช่พ่อก็เหมือนพ่อ พระคุณของท่านที่มีต่อผม มีมากนัก ที่ผมโตมาเป็นเจี๊ยบได้ทุกวันก็เพราะท่าน ท่านให้ผมหมด ทั้งทุนทรัพย์ ทั้งวิชาความรู้ โดยเฉพาะเพลงการ และเครื่องหนัง ท่านเก่งมากทั้งเครื่องและเครื่องหนัง ท่านเคี่ยวเข็ญผมให้ผมฝึก ผมไล่จนคล่อง..." (สืบศักดิ์ ดุริยประณีต, สัมภาษณ์, 10 ตุลาคม 2549)

รูปที่ 9 ภาพหม่อมหลวงสุรักษ์ (หม่อมตู๋) สวัสดิกุล

อาจารย์สืบศักดิ์ได้เรียน เพลงโหมโรงเช้า โหมโรงเย็น เพลงเรื่อง เพลงหน้าพาทย์ ตลอดจนเพลงเดี่ยว และเครื่องหนัง ซึ่งได้เรียนมาอย่างเป็นลำดับ ในช่วงที่เรียน ก็จะได้รับคำชี้แนะจากครูดนตรีไทยท่านอื่นๆ อีกหลายท่านไปพร้อมๆกัน โดยในช่วงนี้ เครื่องมือเอกของอาจารย์สืบศักดิ์ ที่บรรเลงถนัดที่มากที่สุด คือ ระนาดเอก จนกระทั่งถึงปี พ.ศ. 2515 บ้านดุริยประณีตจะต้องจัดวงปี่พาทย์ไปบรรเลงถวายมือที่งานไหว้ครูของสมาคมสงเคราะห์สหายศิลปิน วัดพระพิเรนทร์ ซึ่งในปีนั้น ทางบ้านดุริยประณีตได้จัดนักดนตรีชุดเล็กไปบรรเลง โดยนักดนตรีชุดเล็กนี้ มีอาจารย์สืบศักดิ์ร่วมอยู่ด้วย แต่เนื่องจากวงดนตรีวงนี้ขาดคนระนาดทุ้ม จึงทำให้อาจารย์สืบศักดิ์ เปลี่ยนหน้าที่จากที่เคยบรรเลง คือระนาดเอก มาบรรเลงระนาดทุ้มในงานนี้ ด้วยสาเหตุนี้จึงเป็นจุดหักเหทำให้อาจารย์

สืบศักดิ์ เป็นคนระนาดทุ้มตั้งแต่นั้น สืบมา ซึ่งอาจารย์สืบศักดิ์ ได้เล่าเกี่ยวกับการเปลี่ยนเครื่องมือมาบรรเลงระนาดทุ้ม ดังนี้

> *"...ตอนนั้นไม่มีคนทุ้ม ไม่รู้จะเอาใครตี หม่อมตู๋เลยบอกว่า "เจี๊ยบ ลองมาตีระนาดทุ้มได้ไหม เราน่าจะตีได้" ตอนนั้นใจเราเริ่มชอบระนาดทุ้มบ้างแล้ว ก็เราตีระนาดเอกเป็นแล้ว ก็อยากจะตีระนาดทุ้มเป็นบ้าง เห็นท่าทางสนุกดี ตั้งแต่นั้นเป็นต้นมาก็เลยตีระนาดทุ้มมาตลอด ..."* (สืบศักดิ์ ดุริยประณีต, สัมภาษณ์, 10 ตุลาคม 2549)

ดังนั้นจึงนับได้ว่า หม่อมหลวงสุรักษ์ สวัสดิกุล เป็นครูดนตรีไทยอีกท่านหนึ่งที่มีบทบาทความสำคัญในการเป็นจุดเริ่มทางด้านดนตรีไทย โดยเฉพาะอย่างยิ่ง ระนาดทุ้ม อันเป็นเครื่องมือเอกของอาจารย์สืบศักดิ์ในปัจจุบัน

นอกจากครูโชติ ดุริยประณีต และหม่อมหลวงสุรักษ์ สวัสดิกุล ที่เป็นผู้บุกเบิกริเริ่มในสรรพวิทยาความรู้ทางด้านดนตรีไทย ครูดนตรีไทยอีกท่านหนึ่งที่มีบทบาทและอิทธิพลสำคัญต่อชีวิตดนตรีไทยของอาจารย์สืบศักดิ์เป็นอย่างมากในลำดับถัดมา คือ ครูสอน วงฆ้อง

รูปที่ 10 ภาพครูสอน วงฆ้อง

ปี พ.ศ. 2508 ขณะนั้นอาจารย์สืบศักดิ์ มีอายุ 12 ปี หลังจากได้เรียนดนตรีไทยในระดับเบื้องต้นจากจากญาติผู้ใหญ่ภายในบ้านได้ระดับหนึ่ง ต่อมาอาจารย์สืบศักดิ์ จึงได้เข้าฝากตัวเป็นศิษย์กับครูสอน วงฆ้อง ผู้เป็นครูดนตรีไทยคนสำคัญอีกท่านหนึ่งของสำนักดนตรีไทยบ้านดุริยประณีต

รองศาสตราจารย์พิชิต ชัยเสรี ได้กล่าวถึงครูสอน วงฆ้อง ไว้ในหนังสือนามานุกรมศิลปินเพลงไทยในรอบ 200 ปี แห่งกรุงรัตนสินทร์ ดังนี้

> *"การศึกษาวิชาดนตรีของครูสอนนั้น เริ่มต้นกับ ครูทอง ฤทธิรณ ครูปี่พาทย์ในละแวกบ้าน ครั้นต่อมาจึงได้เป็นศิษย์ของพระยาเสนาะดุริยางค์ (แช่ม สุนทรวาทิน) เจ้ากรมปี่พาทย์หลวงในรัชกาลพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว เนื่องด้วยครูสอนเป็นคนมีไหวพริบปฏิภาณและความเฉลียวฉลาดแม่นยำมั่นคงยิ่งนัก จึงได้วิชาความรู้ทางดนตรีจากพระยาเสนาะฯ มากที่สุด มีเป็นหลายครั้งที่พระยาเสนาะบอกเพลงให้ครูสอนแล้วมอบหมายให้เป็นผู้สอนนักดนตรีคนอื่นๆต่อไปอีกทอดหนึ่ง"* (พิชิต ชัยเสรี, 2532 : 271)

แต่เดิม ครูสอน วงฆ้อง ได้ติดตามพระยาเสนาะดุริยางค์ (แช่ม สุนทรวาทิน) มาสอนดนตรีที่บ้านดุริยประณีต ตั้งแต่ในช่วงยุคแรกๆ สมัยครูศุข ดุริยประณีต เป็นผู้ก่อตั้งบ้านดุริยประณีต เนื่องจากครูศุขเป็นลูกศิษย์ของพระยาเสนาะดุริยางค์ (แช่ม สุนทรวาทิน) โดยมีความเคารพนับถือและชอบพอกันอยู่เป็นอันมาก จึงนับได้ว่าองค์ความรู้ทางด้านดนตรีไทยของบ้านดุริยประณีต มีพื้นฐานสำคัญ ที่มีความสัมพันธ์และสอดคล้องกันกับสำนักดนตรีสายเสนาะดุริยางค์อย่างแน่นแฟ้นและลึกซึ้ง

ครูสอน วงฆ้อง เป็นผู้ที่มีความรู้ ความสามารถ ในทางดนตรีไทยทุกชิ้น เป็นที่ไว้ใจของพระยาเสนาะดุริยางค์ (แช่ม สุนทรวาทิน) หลังจากที่ พระยาเสนาะดุริยางค์ (แช่ม สุนทรวาทิน) ถึงแก่กรรมไปแล้ว ครูสอน ยังได้รับความไว้วางใจให้ทำหน้าการสอนดนตรีไทยที่บ้านดุริยประณีตต่อแทนพระยาเสนาะดุริยางค์ (แช่ม สุนทรวาทิน) จึงนับได้ว่า ครูสอน วงฆ้อง เป็นครูดนตรีไทยคนสำคัญ ที่มีอิทธิพลต่อองค์ความรู้ทางด้านดนตรีไทยของบ้านดุริยประณีต อีกท่านหนึ่ง

อาจารย์สืบศักดิ์ ได้เล่าเกี่ยวกับการสอนดนตรีไทยของครูสอน วงฆ้อง ดังนี้

> *"...ครูสอนเป็นครูที่เก่งมาก ท่านมีความรู้มาก เราเรียนเท่าไรก็ไม่มีวันหมด ท่านเป็นครูที่ไม่ค่อยพูด ผมได้ทันเรียนกับท่าน คิดว่ายังรับความรู้จากท่านไม่เพียงพอเลย ท่านก็มาด่วนเสียไปก่อน ท่านเคยพูดกับผมว่า "เพลงที่ต่อให้ จงเอาไปใช้ให้ดีเพลงต้องแม่นโดยเฉพาะทางฆ้อง ต่อไปวันข้างหน้าจะได้เป็นครูคนได้" ผมยังจำมาทุกวันนี้ ว่าฆ้องคือหัวใจสำคัญ คนที่จะเป็นครูดนตรีไทยต้องเป็นแบบท่าน..."* (สืบศักดิ์ ดุริยประณีต, สัมภาษณ์, 10 ตุลาคม 2549)

อาจารย์สืบศักดิ์ได้เรียนเพลงเรื่อง เพลงหน้าพาทย์ และเพลงเดี่ยว กับครูสอน วงฆ้อง โดยเฉพาะ เดี่ยวระนาดเอก เพลงทยอยเดี่ยว อาจารย์สืบศักดิ์ได้รับการถ่ายทอดจากครูสอน ด้วยตนเอง ซึ่งต่อมาในภายหลังจากที่ครูสอน วงฆ้อง ถึงแก่กรรมแล้ว อาจารย์สืบศักดิ์ ได้ศึกษาเพลงเดี่ยวต่างๆของครูสอน วงฆ้อง จาก ครูสมชาย ดุริยประณีต และครูสุชาติ คล้ายจินดา ซึ่งทั้งสองบุคคลนี้เป็นลูกศิษย์ของครูสอน วงฆ้อง ที่บ้านดุริยประณีต โดยอาจารย์สืบศักดิ์ได้เรียนเดี่ยวระนาดเอก และฆ้องวงใหญ่ ของครูสอนในเพลง เดี่ยวแขกมอญ 3 ชั้น เดี่ยวพญาโศก 3 ชั้น เดี่ยวสารถี 3 ชั้น เดี่ยวนกขมิ้น 3 ชั้น เดี่ยวกราวใน 3 ชั้น และเดี่ยวทยอยเดี่ยว จาก ครูสมชาย ดุริยประณีต และได้เรียนเดี่ยวระนาดทุ้ม ของครูสอน ในเพลงเดี่ยวระนาดทุ้มเพลงพญาโศก 3 ชั้น เดี่ยวนกขมิ้น 3 ชั้น และเดี่ยวกราวใน 3 ชั้น จากครูสุชาติ คล้ายจินดา จังนับได้ว่า บุคคลทั้ง 2 ท่านนี้ อันได้แก่ ครูสมชาย ดุริยประณีต และครูสุชาติ คล้ายจินดา เป็นครูผู้ที่ถ่ายทอดความรู้ทางด้านดนตรีไทยให้กับอาจารย์สืบศักดิ์ ในช่วงหลังจนถึงปัจจุบัน

ครูสุชาติ คล้ายจินดา ได้กล่าวเกี่ยวกับเพลงเดี่ยวของครูสอน วงฆ้อง ดังนี้

> *"...ท่านได้เพลงเดี่ยวเยอะมาก มีทั้งที่ท่านต่อมา และทั้งที่ท่านทำเอง เวลาท่านต่อให้ ท่านก็จะบอกเสมอว่า เพลงไหนท่านต่อมาจากใคร เพลงไหนท่านทำเอง เช่น กราวในระนาดทุ้มที่ผมได้ ก็ของท่าน ท่านทำเอง..."* (สุชาติ คล้ายจินดา, สัมภาษณ์, 4 สิงหาคม 2550)

ปี พ.ศ.2510 อาจารย์สืบศักดิ์ ได้เรียนเดี่ยวระนาดเอก รวมไปถึงหลักในการบรรเลงระนาดทุ้ม กับ ครูบุญยงค์ เกตุคง ซึ่งในตอนนั้น ครูบุญยงค์ ได้มาอยู่และเป็นหนึ่งในจำนวนครูดนตรีไทยของบ้านดุริยประณีต ดังที่ศาสตราจารย์เกียรติคุณนายแพทย์พูนพิศ อมาตยกุล ได้กล่าวเกี่ยวกับประวัติของครูบุญยงค์ เกตุคง ความตอนหนึ่งไว้ในหนังสือนามานุกรมศิลปินเพลงไทยในรอบ 200 ปี แห่งกรุงรัตนโกสินทร์ ดังนี้

> *"ทั้งยังได้ใกล้ชิดกับครูชื้น ครูชั้น ดุริยประณีต ซึ่งมาตีระนาดให้กับวงลิเกของบิดา จึงได้เป็นศิษย์ของบ้านดุริยประณีต ได้ต่อเพลงกับครูสอน วงฆ้อง และเล่นดนตรีมากับครูสืบสุด (ไก่) ดุริยประณีต จนมีความสามารถทำทางเพลงสำหรับเดี่ยวระนาดได้ ต่อมาได้น้องสาวของครูชื้น ดุริยประณีต คนหนึ่งเป็นภรรยา แต่ไม่มีบุตรด้วยกัน"* (พูนพิศ อมาตยกุล, 2532 : 141)

ครูบุญยงค์ เป็นนักดนตรีไทยที่มีฝีมือในการบรรเลงระนาดเอก จนเคยได้รับหน้าที่เป็นคนระนาดเอกของบ้านดุริยประณีตอยู่ช่วงเวลาหนึ่ง นอกจากนี้ครูบุญยงค์ยังมีความสามารถในการประพันธ์ทำนองเดี่ยว ซึ่งท่านได้ประพันธ์ทำนองเดี่ยวเพลงต่างๆ สำหรับแต่ละเครื่องมือไว้เป็นจำนวนมาก และได้ทำการถ่ายทอดไว้ให้กับศิษย์ที่บ้านดุริยประณีตหลายคน ซึ่งหนึ่งในนั้น คือ อาจารย์สืบศักดิ์ ดุริยประณีต

อาจารย์สืบศักดิ์ ได้เล่าเกี่ยวกับการเรียนเพลงเดี่ยวของครูบุญยงค์ เกตุคง ดังนี้

"...ครูบุญยงค์ หัวท่านดีมาก ท่านฟังทางฆ้องแป๊บเดียวท่านก็คิดเป็นทางเดี่ยวได้ทันที สมัยพ่อผมประชันกับกำนันแสวง บ้านคัง จังหวัดอยุธยา พ่อผมติดเดี่ยวกำนันแสวงอยู่หนึ่งเดี่ยว แก้ไม่ได้ ครูบุญยงค์ท่านก็นั่งบอกทางเดี่ยวอยู่หลังพ่อผมในวงฆ้อง พ่อผมก็ตีตามที่ครูบุญยงค์หน่อยปาก ถ้าจำไม่ผิด น่าจะเป็นเพลงเทพบรรทม 3 ชั้น ขนาดตอนผมต่อ ตอนแรกท่านต่อลูกนี้ พอตีไปได้สักครู่ ท่านบอกให้เปลี่ยนใหม่ เห็นมือเราคล่อง เราทำได้ ท่านจึงเปลี่ยนมือให้ยากขึ้น ..."
(สืบศักดิ์ ดุริยประณีต, สัมภาษณ์, 10 ตุลาคม 2549)

รูปที่ 11 ภาพครูบุญยงค์ เกตุคง

อาจารย์สืบศักดิ์ ได้เรียนเดี่ยวระนาดเอกเพลงต่างๆจากครูบุญยงค์ อาทิ เดี่ยวขิมใหญ่ เดี่ยวอาเฮีย 3 ชั้น เดี่ยวม้าย่อง 3 ชั้น เดี่ยวแขกมอญ 3 ชั้น เดี่ยวพญาโศก เถา เดี่ยวสารถี เถา และเดี่ยวกราวใน ซึ่งนอกจากเพลงเดี่ยวแล้ว อาจารย์สืบศักดิ์ยังได้เรียนหลักในการประพันธ์ทางเดี่ยวจากครูบุญยงค์อีกด้วย

หลังจากนั้น ในปี พ.ศ.2517 อาจารย์สืบศักดิ์ ได้เข้ารับราชการที่กรมประชาสัมพันธ์ แผนกดนตรีไทย ซึ่ง ณ ที่นี้ อาจารย์สืบศักดิ์ ได้มีโอกาสพบกับครูดนตรีไทยที่สำคัญอีกหลายท่าน อาทิ ครูศิริ นักดนตรี ครูจำเนียร ศรีไทยพันธุ์ ครูราศี พุ่มทองสุก ครูระตี วิเศษสุรการ ครูฉลวย จิยะจันทน์ ครูเมธา หมู่เย็น และครูสมาน ทองสุโชติ เป็นต้น

อาจารย์สืบศักดิ์ มีโอกาสได้เรียนเพลงเรื่อง เพลงเสภา และเพลงเดี่ยวเพิ่มเติม จากครูสมาน ทองสุโชติ โดยเฉพาะ เดี่ยวระนาดทุ้มทางของครูพุ่ม บาปุยะวาทย์ ที่ได้ถ่ายทอดไว้ให้กับครูสมาน เมื่อสมัยที่ครูพุ่ม ท่านทำงานอยู่ที่กรมประชาสัมพันธ์ ดังข้อความตอนหนึ่งในหนังสือสารานุกรมศัพท์ดนตรีไทย ภาคประวัตินักดนตรีและนักร้อง ฉบับราชบัณฑิตยสถาน ดังนี้

> *“นายสมาน ทองสุโชติ เริ่มเรียนดนตรีไทยกับครูหรั่ง พุ่มทองสุก ต่อมาได้เป็นศิษย์และต่อเพลงกับครูพุ่ม บาปุยะวาทย์ หลวงประดิษฐ์ไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง ครูเทวาประสิทธิ์ พาทยโกศล เรืออากาศเอกโองการ กลิบชื่น ครูชื้น ดุริยประณีต ครูชั้น ดุริยประณีต สามารถบรรเลงปี่พาทย์ได้รอบวง เครื่องดนตรีที่ถนัดได้แก่ ฆ้องวง เป็นนักดนตรีประจำวงบางบัวทองของนายประสาท สุขุม และเป็นผู้ตีฆ้องวง ประจำวงดุริยประณีต รับราชการเป็นนักดนตรีประจำวงกรมประชาสัมพันธ์”* (ราชบัณฑิตยสถาน, 2549 : 181-182)

รูปที่ 12 ภาพครูสมาน ทองสุโชติ

เพลงเดี่ยวระนาดทุ้ม ทางของครูพุ่ม ที่อาจารย์สืบศักดิ์ ได้รับการถ่ายทอดจากครูสมาน ทองสุโชติ ได้แก่เพลง พญาโศก 3 ชั้น แขกมอญ 3 ชั้น สารถี 3 ชั้น นกขมิ้น 3 ชั้น ต่อยรูป 3 ชั้น เชิดนอก ทะแย 3 ชั้น และกราวใน ซึ่งอาจารย์สืบศักดิ์ได้เล่าเกี่ยวกับการเรียนเพลงเดี่ยวระนาดทุ้มทางของครูพุ่ม จากครูสมาน ทองสุโชติ ดังนี้

"...ครูสมานเป็นครูที่จำเพลงได้เยอะมาก โดยเฉพาะทางเดี่ยวระนาดทุ้มของครูพุ่ม ท่านได้ไว้มาก ถ้าหมดจากครูเจิม ครูแสวง ก็ต้องเป็นครูสมานนี้แหละที่เป็นลูกศิษย์คนสำคัญอีกคนหนึ่งของครูพุ่ม ก่อนเวลาที่ผมจะต่อเดี่ยวกับครูสมาน ครูก็จะบอกให้ผมยกมือไหว้อธิษฐานถึงครูพุ่ม แล้วครูก็ทำเหมือนกัน ทางเดี่ยวของครูพุ่มเป็นทางเดี่ยวที่น่าฟังมาก พอเราต่อแล้ว ถึงได้รู้เลยว่าทำไมเขาถึงยกย่องครูพุ่มในเรื่องของระนาดทุ้มกันนัก แต่ครูสมานท่านก็ใจดีนะ ท่านให้เราหมดไม่มีปิดบัง เห็นว่าทยอยเดี่ยวทุ้มท่านก็ทำไว้ ท่านบอกว่าทำมาจากเดี่ยวฆ้องวงใหญ่เพลงทยอยเดี่ยวของครูพุ่ม แต่ผมไม่ได้ไว้ ครูสมานท่านเสียก่อน..."
(สืบศักดิ์ ดุริยประณีต, สัมภาษณ์, 10 ตุลาคม 2549)

นอกจากจะได้เรียนรู้เพลงประเภทต่างๆแล้ว อาจารย์สืบศักดิ์ ยังได้เรียนหลักในการประพันธ์เพลง และการปรับวงกับครูสมาน ที่กรมประชาสัมพันธ์ จนถึง ปี พ.ศ. 2523 ครูสมาน ได้ถึงแก่กรรมลง อาจารย์สืบศักดิ์จึงมิได้เรียนเพลงเดี่ยวจากครูดนตรีไทยท่านใดเพิ่มเติมอีก ซึ่งหลังจากนั้นเป็นต้นมา อาจารย์สืบศักดิ์ เริ่มคิดประดิษฐ์ทางเดี่ยวขึ้น เพื่อใช้บรรเลงในโอกาสต่างๆ

ปี พ.ศ.2532 อาจารย์สืบศักดิ์ได้รับการครอบเพลงองค์พระพิราพ และต่อเพลงหน้าพาทย์ชั้นสูงจาก ครูเชื้อ ดนตรีรส โดยในปีเดียวกันนั้น ครูเชื้อได้มาทำพิธีอ่านโองการในพิธีไหว้ครูที่บ้านดุริยประณีต และได้มาต่อเพลงหน้าพาทย์ให้กับศิษย์ดุริยประณีตที่บ้านอยู่เป็นประจำ

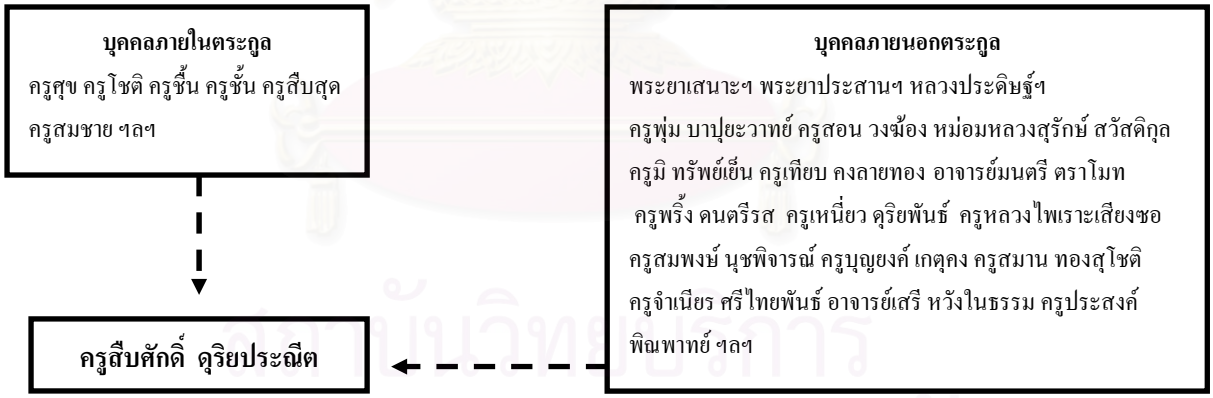
ปี พ.ศ.2534 อาจารย์สืบศักดิ์ ได้ลาออกจากราชการ เพื่อไปประกอบธุรกิจร้านอาหารกับคุณศิรินา น้องสาว ที่กรุงลอนดอน ประเทศอังกฤษ โดยขณะที่พำนักอยู่ประเทศอังกฤษนั้น อาจารย์สืบศักดิ์ยังได้ไปช่วยถ่ายทอดความรู้วิชาดนตรีไทยให้กับคนไทย และนักเรียนชมรมดนตรีไทยแห่งสหราชอาณาจักร ณ สถานทูตไทย กรุงลอนดอนเป็นประจำ

จากประวัติการเรียนดนตรีไทย ของอาจารย์สืบศักดิ์ ดุริยประณีต ทำให้ทราบได้ว่า การเรียนดนตรีไทยของท่าน เป็นการเรียนกับครูดนตรีไทยที่เป็นระบบแบบเครือญาติภายในสายตระกูล และครูดนตรีไทยที่มีความสัมพันธ์กับสำนักดนตรีไทยบ้านดุริยประณีตแทบทั้งสิ้น โดยลักษณะการเรียนนั้น มิได้เป็นไปทีละครู เหมือนนักดนตรีไทยโดยทั่วไป เพราะเนื่องจากบ้านตัวเองเป็นสำนักดนตรีไทยที่มีชื่อเสียงและมีครูดนตรีไทยที่เป็นญาติผู้ใหญ่อยู่แล้ว จึงเป็นการถ่ายทอดความรู้ทางด้านดนตรีไทยในลักษณะทางสายเลือด หรือภายในครอบครัว และในขณะเดียวกันยังมีครูดนตรีไทยที่เป็นบุคคลภายนอกครอบครัวหรือนอกสายตระกูล ที่มีความสัมพันธ์ในลักษณะหรือ

วัตถุประสงค์ต่างๆ เข้ามาร่วม รวมอยู่ที่บ้านดุริยประณีตอีกหลายท่าน ทำให้อาจารย์สืบศักดิ์เป็นผู้ที่ได้รับโอกาสทางการเรียนดนตรีไทยมากเป็นพิเศษ โดยที่ไม่ต้องไปแสวงหาความรู้จากครูดนตรีไทยข้างนอกเช่นเดียวกับนักดนตรีไทยโดยทั่วไป รวมไปถึงตัวของอาจารย์สืบศักดิ์ ยังเป็นผู้ที่ขวนขวาย เอาใจใส่ และพากเพียร มาตั้งแต่เด็ก จึงทำให้สามารถพัฒนาฝีมือ และความรู้ทางด้านดนตรีไทยได้อย่างรวดเร็ว จนในปัจจุบันเป็นครูดนตรีไทยคนหนึ่งที่เป็นกำลังสำคัญของบ้านดุริยประณีตและวงการดนตรีไทยในปัจจุบัน

จากการสำรวจข้อมูลจากการสัมภาษณ์ประกอบกับการค้นคว้าเอกสารอ้างอิง สามารถทำให้สรุปเกี่ยวกับกลุ่มบุคคลที่เป็นครูดนตรีไทย ที่มีความเกี่ยวข้องสัมพันธ์กับบ้านดุริยประณีต อันมีปัจจัยและอิทธิพลต่อองค์ความรู้ทางด้านดนตรีไทย อันมีผลทั้งโดยตรงและโดยอ้อมต่อกระบวนเรียนรู้ทางด้านดนตรีไทยของอาจารย์สืบศักดิ์ ดุริยประณีต ซึ่งสามารถสรุปเป็น 2 กลุ่ม ได้ดังนี้

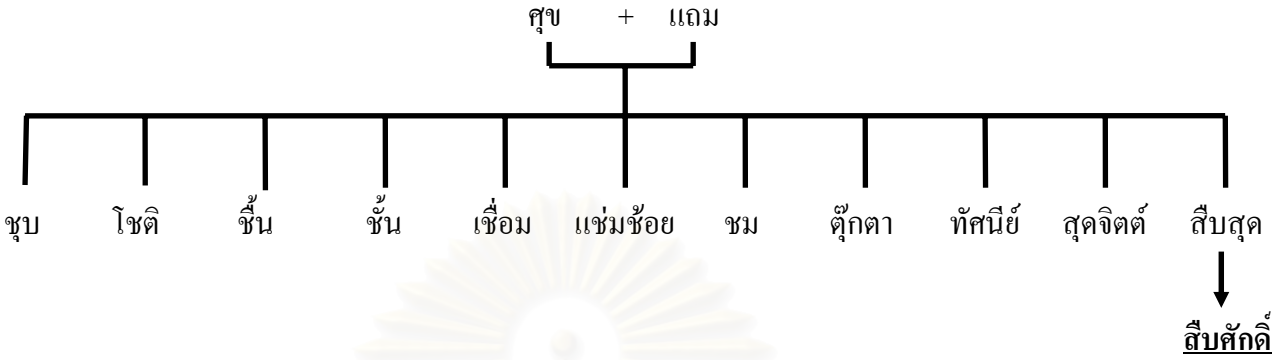
1. บุคคลภายในครอบครัวของบ้านดุริยประณีต ได้แก่ เครือญาติ ญาติผู้ใหญ่ในสายตระกูล
2. บุคคลภายนอกครอบครัวบ้านดุริยประณีต ได้แก่ บุคคลที่มาจากหน่วยงานต่างๆ รวมไปถึงสำนักดนตรีไทยต่างๆ เช่น กรมศิลปากร กรมประชาสัมพันธ์ เป็นต้น



รูปที่ 13 ภาพแผนภูมิแสดงกลุ่มบุคคลที่มีอิทธิพลต่อการเรียนดนตรีไทยของอาจารย์สืบศักดิ์ ดุริยประณีต

อาจารย์สืบศักดิ์ นับได้ว่าเป็นทายาททางดนตรีไทยของสำนักดนตรีไทยบ้านดุริยประณีต ซึ่งจัดอยู่ในลำดับรุ่น หลานศิษย์ อันเป็นคนในช่วงรุ่นที่ 3 ของบ้าน โดยนับจากรุ่นแรกที่เป็นรุ่นก่อตั้ง คือ ครูสุข ดุริยประณีต ในลำดับถัดมาคือช่วงของลูกในรุ่นที่ 2 ได้แก่ ครูชุบ ครูโชติ ครูชื้น ครูชั้น ครูเชื่อม ครูแช่มช้อย ครูชม คุณตุ๊กตา ครูทัศนีย์ ครูสุดจิตต์ และครูสืบสุด และในช่วงที่ 3 เป็น

รุ่นหลาน ซึ่งคนสำคัญในรุ่นนี้ อาทิ ครูสมชาย ดุริยประณีต ครูสืบศักดิ์ ดุริยประณีต ครูทัศนัย พิณพาทย์ ครูอนันต์ รุ่งเรือง เป็นต้น



รูปที่ 14 ภาพแผนภูมิแสดงชั้นสายตระกูลดุริยประณีต

การเรียนดนตรีไทยของอาจารย์สืบศักดิ์ ดุริยประณีต ตั้งแต่เริ่มเรียนอย่างจริงจัง จนถึงช่วงทำงานรับราชการที่กรมประชาสัมพันธ์ สามารถสรุปได้ดังนี้

ปี พ.ศ.2506 ขณะอายุได้ 10 ปี เรียนปี่พาทย์กับครูโชติ ดุริยประณีต หม่อมหลวงสุรักษ์ สวัสดิกุล

ปี พ.ศ.2508 ขณะอายุได้ 12 ปี เรียนปี่พาทย์กับครูสอน วงฆ้อง ครูสมชาย ดุริยประณีต ครูสุชาติ คล้ายจินดา

ปี พ.ศ.2510 ขณะอายุได้ 14 ปี เรียนปี่พาทย์กับครูบุญยงค์ เกตุคง

ปี พ.ศ.2517 ขณะอายุได้ 21 ปี เรียนปี่พาทย์กับครูสมาน ทองสุโชติ

ปี พ.ศ.2532 ขณะอายุได้ 36 ปี เรียนหน้าพาทย์องค์พระกับครูเชื้อ ดนตรีรส

ประวัติการรับราชการของอาจารย์สืบศักดิ์ ดุริยประณีต

อาจารย์สืบศักดิ์ ดุริยประณีต เริ่มต้นรับราชการที่กรมประชาสัมพันธ์ เมื่อวันที่ 20 เมษายน พ.ศ. 2517 มีอายุ 21 ปี โดยเริ่มทำงานในตำแหน่งศิลปินจัตวา อัตราเงินเดือน 750 บาท ประจำแผนกดนตรีไทย ฝ่ายกระจายเสียงในประเทศ สถานีวิทยุกระจายเสียงแห่งประเทศไทย กรมประชาสัมพันธ์ โดยรับหน้าที่เป็นผู้บรรเลงเครื่องดนตรีระนาดเอกของวงดนตรีไทยกรมประชาสัมพันธ์ และได้รับการเลื่อนตำแหน่งตามลำดับ ดังนี้

ปี พ.ศ. 2525 รับตำแหน่งดุริยางคศิลปิน 1
ปี พ.ศ. 2530 เลื่อนตำแหน่งเป็นดุริยางคศิลปิน 2
ปี พ.ศ. 2534 เลื่อนตำแหน่งเป็นดุริยางคศิลปิน 3
ปี พ.ศ. 2539 เลื่อนตำแหน่งเป็นดุริยางคศิลปิน 4
ปี พ.ศ. 2543 เลื่อนตำแหน่งเป็นดุริยางคศิลปิน 5

ต่อมาในปี พ.ศ. 2544 ได้รับการแต่งตั้งให้เป็นผู้ช่วยหัวหน้าวงดนตรีไทยกรมประชาสัมพันธ์มีหน้าที่และความรับผิดชอบต่อวงดนตรีไทยกรมประชาสัมพันธ์ ในกรณีที่หัวหน้าวงดนตรีไทยไม่สามารถมาปฏิบัติราชการได้

ในปี พ.ศ. 2545 ได้รับตำแหน่งดุริยางคศิลปิน 6 และได้รับการแต่งตั้งให้เป็นผู้ควบคุมการบรรเลงดนตรีไทย สถานีวิทยุกระจายเสียงแห่งประเทศไทย กรมประชาสัมพันธ์มีหน้าที่รับผิดชอบดังนี้

- ควบคุมดูแลการฝึกซ้อม ของวงดนตรีไทย กรมประชาสัมพันธ์
- ดูแลรับผิดชอบงานบันเทิง (ดนตรีไทย) ในส่วนราชการดนตรีไทย ควบคุมการบันทึกเทปออกอากาศทางสถานีวิทยุโทรทัศน์แห่งประเทศไทยช่อง 11
- เป็นผู้แทนกรมประชาสัมพันธ์ในการรับผิดชอบงานด้านการสอนดนตรีไทยแก่ส่วนราชการสถาบันการศึกษา และประชาชนทั่วไป
- ควบคุมครุภัณฑ์ของงานดนตรีไทย

ผลงานของอาจารย์สืบศักดิ์ ดุริยประณีต

อาจารย์สืบศักดิ์ ดุริยประณีต นับได้ว่าเป็นบุคคลสำคัญต่อวงการดนตรีไทยในยุคปัจจุบันอีกท่านหนึ่ง อันเนื่องจากเป็นผู้ที่ได้รับการถ่ายทอดความรู้ทางด้านดนตรีไทยจากครูดนตรีไทยที่มีความรู้ความสามารถและมีชื่อเสียงในอดีตหลายท่าน ประกอบกับยังเป็นผู้สืบทอดสายเลือดนักดนตรีจากสำนักดนตรีไทยที่มีความสำคัญและมีชื่อเสียง อันได้แก่สำนัก บ้านดุริยประณีต และด้วยปัจจัยทางด้านดนตรีอีกหลายประการ จึงช่วยทำให้อาจารย์สืบศักดิ์ เป็นครูดนตรีไทยที่ทรงคุณค่ามากไปด้วยความสามารถและองค์ความรู้ทางด้านดนตรีไทยที่มีค่ายิ่ง ซึ่งจากคุณค่า คุณสมบัติต่างๆ ที่กล่าวมานั้น ได้สะท้อนและถูกแสดงออกถึงความมีอัจริยภาพและความรอบรู้ทางด้านดนตรีที่ได้สั่งสมมาเป็นผลงานทางด้านดนตรีไทยต่างๆมากมาย โดยจากการสัมภาษณ์เก็บข้อมูลจากอาจารย์

สืบศักดิ์ บุคคลที่เกี่ยวข้อง รวมไปถึงตำราเอกสารต่างๆ สามารถทำให้สรุปเกี่ยวกับผลงานของอาจารย์สืบศักดิ์ ดุริยประณีต ได้เป็น 4 ด้านด้วยกัน ดังนี้

1. ผลงานด้านการบรรเลง
2. ผลงานด้านการสอน
3. ผลงานด้านวิชาการ
4. ผลงานด้านการประพันธ์

ซึ่งจากการเก็บรวบรวมข้อมูลผลงาน ทั้ง 4 ด้านของอาจารย์สืบศักดิ์ ดุริยประณีต สามารถอธิบายสรุปผลงานในแต่ละด้านได้ดังนี้

1. ผลงานด้านการบรรเลง

1.1ในช่วงที่ทำงานอยู่ที่กรมประชาสัมพันธ์ ตั้งแต่ในอดีตจนถึงปัจจุบัน อาจารย์สืบศักดิ์ ได้รับพระมหากรุณาธิคุณ ให้ร่วมบรรเลงวงดนตรีไทยในสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี หลายครั้ง ซึ่งสร้างความปลาบปลื้มและภาคภูมิใจให้กับอาจารย์สืบศักดิ์ และวงศ์ตระกูลดุริยประณีตเป็นอย่างสูง

1.2 ตั้งแต่ปี พ.ศ.2532 เป็นต้นมา อาจารย์สืบศักดิ์ ดุริยประณีต ได้ทำหน้าที่เป็นผู้บรรเลงเพลงหน้าพาทย์ ประกอบพิธีไหว้ครูดนตรีไทยให้กับหน่วยงานสำคัญต่างๆ ในโอกาสสำคัญ จนถึงปัจจุบัน อาทิเช่น งานพิธีไหว้ครูของคณะครุศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย งานพิธีไหว้ครูดนตรีไทยของมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ประสานมิตร งานพิธีไหว้ครูดนตรีไทยของบ้านดุริยประณีต งานพิธีไหว้ครูดนตรีไทยของสมาคมสงเคราะห์สหายศิลปิน ที่วัดพระพิเรนทร์ และตามสำนักดนตรีไทยต่างๆโดยทั่วไป

1.3 เมื่อวันที่ 23 ตุลาคม พ.ศ.2528 อาจารย์สืบศักดิ์ ได้มีโอกาสร่วมเป็นนักดนตรีของวงบ้านบางลำพู โดยทำหน้าที่ในการบรรเลงระนาดทุ้ม ในการประชันวงปี่พาทย์หน้าพระที่นั่งที่มหาวิทยาลัยมหิดล ซึ่งมีสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี ทรงเป็นองค์ประธาน โดยได้ทำการประชันวงกับ วงบ้านบางกะปิ และในโอกาสเดียวกันนี้ อาจารย์สืบศักดิ์ได้มีโอกาสในการบรรเลงเดี่ยวระนาดทุ้มเพลงกราวในถวายหน้าพระที่นั่งด้วย ซึ่งเป็นอีกหนึ่งความภาคภูมิใจของอาจารย์สืบศักดิ์ ดุริยประณีตเป็นอย่างสูง

รูปที่ 15 การประชันวงปี่พาทย์หน้าพระที่นั่งที่มหาวิทยาลัยมหิดล
อาจารย์สืบศักดิ์ ดุริยประณีต บรรเลงระนาดทุ้ม

1.4 เมื่อวันที่ 31 มีนาคม พ.ศ.2531 อาจารย์สืบศักดิ์ ได้มีโอกาสบรรเลงเดี่ยวระนาดทุ้ม เพลงทะแย 3 ชั้น เนื่องในงาน มหกรรมเดี่ยวเพลงไทยชัยมงคล เนื่องในวโรกาสคล้ายวันพระราชสมภพของสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี โดยมหาวิทยาลัยมหิดล กรมศิลปากร และสมาคมนักแต่งเพลงแห่งประเทศไทย จัดขึ้น ณ โรงละครแห่งชาติ

1.5 เมื่อปี พ.ศ.2541 อาจารย์สืบศักดิ์ ได้มีโอกาสบรรเลงเดี่ยวระนาดทุ้ม เพลงนกขมิ้น 3 ชั้น เนื่องในงาน ครบรอบ 100 ปีเกิดขุนบรรจงทุ้มเลิศ (ปลั่ง ประสานศัพท์) ณ โรงละครแห่งชาติ

1.6 นอกจากนี้ อาจารย์สืบศักดิ์ ดุริยประณีต ยังทำหน้าที่ในการบรรเลงดนตรีไทยของกรมประชาสัมพันธ์ ซึ่งมีการบรเลงทั้งนอกในสถานที่ โดยภายในนั้นมีการบรรเลงออกอากาศทางสถานีวิทยุกระจายเสียง มีครบทั้งปี่พาทย์ไม้แข็ง ไม้นวม เครื่องสายไทย เครื่องสายผสม และมโหรี ทั้งที่เป็นการบรรเลงแบบขับกล่อม ไปจนถึงการบรรเลงเพลงเดี่ยวอวดฝีมือ การบรรเลงของกรมประชาสัมพันธ์มีทั้งที่เป็นรายการสด และการบันทึกเทป

รูปที่ 16 ภาพอาจารย์สืบศักดิ์ทำหน้าที่ในการบรรเลงดนตรีไทยของกรมประชาสัมพันธ์

2. ผลงานด้านการเรียนการสอนดนตรีไทย

2.1 ปี พ.ศ.2531 เป็นอาจารย์สอนดนตรีไทยโรงเรียนพันธะวัฒนา

2.2 ปี พ.ศ.2535 เป็นอาจารย์สอนดนตรีไทยที่โรงเรียนกรุงเทพคริสเตียน

2.3 ปี พ.ศ.2535 เป็นอาจารย์สอนดนตรีไทยที่โรงเรียนเซนโยเซฟ คอร์นแวน

2.4 ปี พ.ศ.2536 เป็นอาจารย์สอนดนตรีไทยที่โรงเรียนปราโมทวิทยา รามอินทรา แทนอาจารย์เมธา หมู่เย็น ที่เสียชีวิตไป จนถึงปัจจุบัน

2.5 ปี พ.ศ.2525 เป็นอาจารย์สอนดนตรีไทย ที่ชมรมดนตรีไทย สถาบันเทคโนโลยีพระจอมเกล้า เจ้าคุณทหารลาดกระบัง

2.6 ปี พ.ศ.2531 เป็นอาจารย์สอนดนตรีไทยที่คณะครุศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย โดยสอนในวิชาทัษะดนตรี 5-6 (ระนาดทุ้ม) มาจนถึงปัจจุบัน

2.7 ปี พ.ศ2534 ในขณะอยู่ที่กรุงลอนดอน ประเทศอังกฤษได้สอนวิชาดนตรีไทยให้กับคนไทย และนักเรียนชมรมดนตรีไทยแห่งสหราชอาณาจักร ณ สถานทูตไทย กรุงลอนดอน ประเทศอังกฤษ

2.8 นอกจากนี้ยังได้ทำการสอนดนตรีไทยทุกวันอาทิตย์ที่มูลนิธิดุริยประณีต ตั้งแต่ก่อตั้งมูลนิธิ มาจนถึงปัจจุบัน

3. ผลงานด้านวิชาการ

จากการสัมภาษณ์และเก็บข้อมูล พบว่า ในผลงานด้านวิชาการนั้น อาจารย์สืบศักดิ์ ไม่ได้เขียนตำรา เอกสาร และบทความทางวิชาการใดๆไว้เลย นอกจากเป็นคณะกรรมการการประเมินและตัดสินทางด้านดนตรีไทย ดังมีรายการต่อไปนี้

3.1 เป็นคณะกรรมการของทบวงมหาวิทยาลัยในการสอบคัดเลือกและประเมินนักเรียนเข้าศึกษาต่อในระดับอุดมศึกษา ทางด้านสาขาวิเอกดนตรีไทย

3.2 เป็นคณะกรรมการในการสอบคัดเลือกและประเมินนักเรียนผู้ที่มีผลงานทางด้านศิลปะระดับชาติ (โครงการช้างเผือก ดนตรีไทย) ของภาควิชิดนตรีศึกษา คณะครุศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

3.3 เป็นกรรมการผู้ทรงคุณวุฒิในการตัดสินการประกวดดนตรีไทย เนื่องในงานส่งเสริมดนตรีไทยภาคตะวันออก ของศูนย์วัฒนธรรมของมหาวิทยาลัยบูรพา

3.4 เป็นกรรมการในการตัดสินการประกวดดนตรีไทย ของมูลนิธิดุริยประณีต

4. ผลงานด้านการประพันธ์

ผลงานด้านการประพันธ์ ของอาจารย์สืบศักดิ์ ดุริยประณีต จากการเก็บรวบรวมขอมูลสามารถสรุปเป็น 2 ประเภท ดังนี้

4.1 ประเภทเพลงหมู่

- เพลงเทพนารี เถา ประพันธ์ร่วมกับครูสมชาย ดุริยประณีต โดยเป็นการประพันธ์ทำนองขึ้นมาใหม่ ซึ่งทำการประพันธ์ขึ้นเพื่อให้ชมรมดนตรีไทยของสถาบันเทคโนโลยีพระจอมเกล้า เจ้าคุณทหารลาดกระบัง บรรเลงรับเสด็จสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี เนื่องในงานดนตรีไทยอุดมศึกษา ปี พ.ศ. 2526 ที่สถาบันเทคโนโลยีพระจอมเกล้า เจ้าคุณทหาร

ลาดกระบัง เป็นเจ้าภาพ แต่เดิมนั้นเพลงนี้ชื่อเพลง เทพลีลา แต่เนื่องจากไปซ้ำกับชื่อเพลงหน้าพาทย์โบราณเพลงหนึ่งจึงเปลี่ยนมาใช้ชื่อเพลง เทพนารี ดังที่ปรากฏอยู่ในปัจจุบัน

- เพลงพญากุญชร เถา ประพันธ์ร่วมกับครูสมชาย ดุริยประณีต โดยเป็นการประพันธ์ขึ้นมาจากทำนองเพลง เหลือบแสงสี 2 ชั้น ซึ่งเป็นบทเพลงที่ใช้ในการแสดงลิเก โดยทำการประพันธ์ขึ้นให้กับวงบ้านดุริยประณีตเพื่อใช้ในการประกวดดนตรีไทย ของสมาคมสงเคราะห์สหายศิลปิน ที่วัดพระพิเรนทร์ ในปี พ.ศ.2527

- เพลงใต้ร่มพระบารมี เถา (ค้างคาวกินกล้วย เถา) ประพันธ์ร่วมกับครูสมชาย ดุริยประณีต โดยเป็นการประพันธ์ขึ้นมาจากทำนองเพลง ค้างคาวกินกล้วย โดยทำการประพันธ์ขึ้นให้กับวงบ้านดุริยประณีตเพื่อใช้ในการประกวดดนตรีไทย ที่ศูนย์วัฒนธรรม เมื่อปี พ.ศ.2539

- เพลงโหมโรงพระจอมเกล้า ประพันธ์ร่วมกับครูสมชาย ดุริยประณีต โดยเป็นการประพันธ์ขึ้นมาจากทำนองเพลงประจำสถาบันของสถาบันเทคโนโลยีพระจอมเกล้า เจ้าคุณทหารลาดกระบัง ซึ่งเป็นการประพันธ์ขึ้นเพื่อใช้เป็นเพลงโหมโรงประจำสถาบัน ประพันธ์ขึ้นในปี พ.ศ.2526

4.2 ประเภทเพลงเดี่ยว

อาจารย์สืบศักดิ์ ดุริยประณีต ได้ทำการประพันธ์ทางเดี่ยวไว้ 3 เครื่องมือ ได้แก่ ระนาดเอก ฆ้องวงเล็ก และระนาดทุ้ม โดยแยกรายละเอียดเป็นเครื่องมือ ได้ดังนี้

- ระนาดเอก นารายณ์แปลงรูป สามชั้น , พญาโศก สองชั้น ชั้นเดียว
แขกมอญ สองชั้น ชั้นเดียว , สารถี สองชั้น ชั้นเดียว
นกขมิ้น สองชั้น ชั้นเดียว , อาหนู เถา , สุดสงวน เถา
สุรินทราหู สามชั้น , ลาวแพน

- ฆ้องวงเล็ก นารายณ์แปลงรูป สามชั้น , พญาโศก เถา , แขกมอญ เถา
สารถี เถา , นกขมิ้น เถา , อาหนู เถา , สุดสงวน เถา
สุรินทราหู สามชั้น , ลาวแพน , อาเฮีย สามชั้น , ทยอยเดี่ยว

- ระนาดทุ้ม นารายณ์แปลงรูป สามชั้น , พญาโศก สองชั้น ชั้นเดียว

แขกมอญ สองชั้น ชั้นเดียว , สารถี สองชั้น ชั้นเดียว
นกขมิ้น สามชั้น , อาหนู เถา , สุดสงวน เถา
สุรินทราหู สามชั้น , ลาวแพน , ทยอยเดี่ยว , อาเฮีย สามชั้น
กราวใน สองชั้น ชั้นเดียว , ฉิ่งมุล่ง , เชิดนอก

จากการศึกษาผลงานของอาจารย์สืบศักดิ์ ดุริยประณีต ทั้ง 4 ด้าน สามารถทำให้สรุปได้ว่า อาจารย์สืบศักดิ์ เป็นครูดนตรีไทยที่มีความรู้ความสามารถทางด้านดนตรีไทย เป็นที่ยอมรับในวงการดนตรีไทย ด้วยผลงานอันเป็นที่ประจักษ์ โดยฉพาะอย่างยิ่ง ผลงานด้านการบรรเลง และผลงานด้านการประพันธ์เพลงเดี่ยวของอาจารย์สืบศักดิ์ ที่อาจกล่าวได้ว่ามีความชัดเจนในเรื่องของประสบการณ์การบรรเลง ทักษะในการบรรเลงระนาดทุ้ม และทักษะในการประพันธ์เพลงเดี่ยวอันสะท้อนถึงความมีอัจริยะภาพ ความรู้ความสามารถทางด้านดนตรีไทยที่อาจารย์สืบศักดิ์ได้รับการถ่ายทอดจากครูดนตรีไทยในอดีต ซึ่งเป็นสิ่งที่แสดงถึงมรดกทางวัฒนธรรม ภูมิปัญญาทางด้านดนตรีไทย ที่ถูกอบรมสั่งสมมา ผ่านการเถ่ายทอดจากรุ่นสู่อีกรุ่น ซึ่งล้วนแล้วเป็นสิ่งที่โบราณาจารย์ค้นคิดประดิษฐ์ไว้ให้แล้วทั้งสิ้น

เหตุผลในการประพันธ์ทางเดี่ยวระนาดทุ้มเพลงทยอยเดี่ยวของอาจารย์สืบศักดิ์ ดุริยประณีต

จากข้อมูลที่ได้จากการสัมภาษณ์อาจารย์สืบศักดิ์ ดุริยประณีต ทำให้ทราบได้ว่า อาจารย์สืบศักดิ์ ได้ประพันธ์ทางเดี่ยวระนาดทุ้มเพลงทยอยเดี่ยว ขึ้นในปี พ.ศ.2542 โดยอาจารย์สืบศักดิ์ ได้ให้สัมภาษณ์เกี่ยวกับเหตุผลในการประพันธ์ทางเดี่ยวระนาดทุ้มเพลงทยอยเดี่ยว ดังนี้

"...ปีนั้นงานไหว้ครูที่ มศว ผมต้องไปทำหน้าพาทย์ไหว้ครูอยู่แล้ว บังเอิญปีนั้นเขามีการเชิญครูให้บรรเลงเดี่ยว เพื่อเป็นเกียรติ ครูหมัดเขาเลยบอกผมให้เตรียมเดี่ยวไปเดี่ยวในงานนี้ด้วย มีเดี่ยวกันหลายคน ส่วนใหญ่เขาก็กำหนดล่วงหน้าว่าจะตีเดี่ยวอะไรกัน พี่นิกรก็ตีกราวใน ติ๊กก็ตีกราวใน ผมเห็นว่าตีกราวในกันทั้งนั้น ผมก็เลยคิดจะตีทยอยเดี่ยวทุ้มไม่ค่อยมีใครได้กัน แต่เราก็ไม่ได้ ได้แต่ระนาดเอกกับฆ้อง ผมเลยคิดแต่งทยอยเดี่ยวทุ้มขึ้นมา เพื่อจะเอาไปใช้ตีงานนี้ และจะได้มีเอาไว้ต่อให้ลูกศิษย์ด้วย แต่ผมก็ไม่ได้ทำมั่วๆนะ ผมก็พยายามทำโดยเกาะระนาดเอก กับฆ้องที่ผมได้จากครูสอนนั้นแหละ แต่ผมก็ใส่ลีลาแบบของผมเข้าไปเป็นแบบทุ้มสมัยปัจจุบันคือละเอียดขึ้น กระชับและสนุกขึ้น ไม่จาวไม่ห่างมาก สมัยนี้ไม่ค่อยมีคนฟังสไตล์แบบโบราณ พูดง่ายก็เอาใจตลาด แต่ผมก็ตีแค่งานนั้นงานเดียว แล้วก็ไม่ได้เอาไปใช้ที่ไหนอีก ได้แต่ต่อให้ศิษย์ไม่กี่คน ตอนผมทำผมก็

ต้องจุดธูปบอกครูมีแขกท่านด้วย เพื่อเป็นการขออนุญาต...” (สืบศักดิ์ ดุริยประณีต, สัมภาษณ์, 10 ตุลาคม 2549)

จากข้อมูลสัมภาษณ์ที่ได้จากอาจารย์สืบศักดิ์ ดุริยประณีต เกี่ยวเกี่ยวกับเหตุผลในการประพันธ์ทางเดี่ยวระนาดทุ้มเพลงทยอยเดี่ยว ในครั้งนี้สามารถสรุปเป็นประเด็นสำคัญได้ดังนี้

1.ในการประพันธ์ทางเดี่ยวระนาดทุ้มเพลงทยอยเดี่ยว ของอาจารย์สืบศักดิ์ ดุริยประณีต เป็นไปเพื่อวัตถุประสงค์ 3 ข้อ ดังนี้

1.1 เพื่อเอาไปใช้บรรเลงตามโอกาสที่เหมาะสม

1.2 เพื่อเตรียมเอาไว้ถ่ายทอดให้ลูกศิษย์

1.3 เพื่อเป็นการสร้างสรรค์ผลงานใหม่ขึ้น เนื่องจากทางเดี่ยวระนาดทุ้มเพลงทยอยเดี่ยว ไม่ค่อยมีนักดนตรีไทยได้ และหาฟังยาก

2.ลักษณะการประดิษฐ์ทำนองทางเดี่ยวระนาดทุ้มเพลงทยอยเดี่ยว ของอาจารย์สืบศักดิ์ ดุริยประณีต นั้น ประพันธ์ขึ้นโดยใช้ทำนองเดี่ยวระนาดเอกและเดี่ยวฆ้องวงใหญ่ เพลงทยอยเดี่ยวทางของครูสอน วงฆ้อง เป็นพื้นฐาน

3.ลีลาของลักษณะทำนองทางเดี่ยวระนาดทุ้มเพลงทยอยเดี่ยว ของอาจารย์สืบศักดิ์ ดุริยประณีต มีลีลาที่เป็นลักษณะของทางทุ้มที่ละเอียด กระชับ และมีความโลดโผนของทำนอง ซึ่งเป็นลีลาของทำนองการบรรเลงระนาดในสมัยยุคปัจจุบันโดยทั่วไป

4.จากการที่อาจารย์สืบศักดิ์ได้ประพันธ์ทางเดี่ยวระนาดทุ้มเพลงทยอยเดี่ยวขึ้น ได้มีการบรรเลงเผยแพร่ต่อที่สาธารณชนเพียงครั้งเดียว ซึ่งได้รับเกียรติให้บรรเลงเดี่ยวเนื่องในงานไหว้ครูดนตรีไทยประจำปีของมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ประสานมิตร แล้วหลังจากนั้นอาจารย์สืบศักดิ์ ก็มิได้ใช้บรรเลงที่ใดอีกเลย

ประวัติการสืบทอดเดี่ยวระนาดทุ้มเพลงทยอยเดี่ยวของอาจารย์สืบศักดิ์ ดุริยประณีต

อาจารย์สืบศักดิ์ ดุริยประณีต เริ่มถ่ายทอดดนตรีไทย ตั้งแต่ปีพ.ศ.2531 ทั้งที่สำนักบ้านดุริยประณีต และในสถานศึกษาต่างๆ โดยมีลูกศิษย์ที่เป็นมรดกทางวัฒนธรรมภูมิปัญญาดนตรี ของอาจารย์สืบศักดิ์ ดุริยประณีต หลายท่าน ซึ่งมีลักษณะในการเรียนและศึกษาต่างกันออกไป สามารถแบ่งได้เป็น 3 ลักษณะ ดังนี้

1. ศึกษาดนตรีไทยตั้งแต่เบื้องต้น
2. ศึกษาเฉพาะบทเพลงตามเป้าหมายหรือวัตถุประสงค์เป็นกรณี
3. ศึกษาจากพื้นฐานเดิมที่มีอยู่แล้วแบบต่อยอด

จากการศึกษาข้อมูลเกี่ยวกับศิษย์ที่ได้รับการถ่ายทอดดนตรีไทย จากอาจารย์สืบศักดิ์ ดุริยประณีต จากทั้ง 3 ลักษณะ สามารถสรุปซึ่งมีรายชื่อดังนี้

1.นายบุญสร้าง เรืองนนท์ ปัจจุบันรับราชการที่สำนักกองการสังคีต กรมศิลปากร
2.นายสุทธิพงษ์ นนท์ธนารักษา ปัจจุบันเป็นอาจารย์ที่โรงเรียนเตรียมอุดมพัฒนาการ
3.นายชำนาญ ธรรมวิญญู ปัจจุบันทำงานที่บริษัท ไทยน้ำทิพย์ จำกัด
4.นายราชศักดิ์ เรืองใจ ปัจจุบันทำงานทางด้านดนตรีที่ภัทราวดีเธียเตอร์
5.นางสาวอัมพร เหล่าสิงห์ ปัจจุบันสอนดนตรีไทยที่วัดไทยในสหรัฐอเมริกา
6.นางสาวปราถนา รูปขจร ปัจจุบันรับราชการครูที่โรงเรียนวัดแจงร้อน
7.นายภูริภัสสร์ มังกร ปัจจุบันเป็นอาจารย์ที่วิทยาลัยนาฏศิลปสุพรรณบุรี
8.นางสาววราภรณ์ สำเร็จกิจเจริญ ปัจจุบันทำงานที่บริษัท ไทยธนสินทรัพย์ จำกัด
9.นายณัฐพงษ์ อุดมลาภธรรม ปัจจุบันกำลังศึกษาที่คณะทันตแพทยศาสตร์ มหาวิทยาลัยมหิดล

การสืบค้นในประเด็นที่เป็นกรณีการสืบทอดทางเดี่ยวระนาดทุ้มเพลงทยอยเดี่ยว ของอาจารย์สืบศักดิ์ ดุริยประณีต นั้น ผู้วิจัยทำการสัมภาษณ์เก็บข้อมูลจากอาจารย์สืบศักดิ์ โดยตรงและจากลูกศิษย์ที่ได้รับการถ่ายทอดจากอาจารย์สืบศักดิ์ เพื่อให้ได้ข้อมูลเกี่ยวกับการสืบทอดทางเดี่ยวระนาดทุ้มเพลงทยอยเดี่ยวที่ได้รับการต่อมาจากครูโดยตรง โดยในกระบวนการเก็บข้อมูลนั้น ผู้วิจัยทำการสัมภาษณ์ลูกศิษย์อาจารย์สืบศักดิ์ดังนี้ต่อไป

1. นายบุญสร้าง เรืองนนท์ ได้รับการถ่ายทอดในปี พ.ศ.2542
2. นายราชศักดิ์ เรืองใจ ได้รับการถ่ายทอดในปี พ.ศ.2543
3. นางสาวอัมพร เหล่าสิงห์ ได้รับการถ่ายทอดในปี พ.ศ.2545
4. นางสาวปราถนา ศรีขจร ได้รับการถ่ายทอดในปี พ.ศ.2545
5. นายภูริภัสสร์ มังกร ได้รับการถ่ายทอดในปี พ.ศ.2546

ซึ่งรายชื่อลูกศิษย์ของอาจารย์สืบศักดิ์ ที่ได้รับการถ่ายทอดทางเดี่ยวระนาดทุ้มเพลงทยอยเดี่ยว ทั้ง 5 ท่านนี้ เป็นข้อมูลที่ผู้วิจัยได้ทำการสัมภาษณ์โดยตรงจาก อาจารย์สืบศักดิ์ ดุริย

ประณีต เมื่อวันที่ 10 ตุลาคม พ.ศ.2549 โดยทำการเก็บข้อมูลเพิ่มเติมจากศิษย์ที่อาจารย์สืบศักดิ์ ได้ทำการถ่ายทอดเพลงทยอยเดี่ยว ทางระนาดทุ้ม ซึ่งได้กล่าวมาแล้วในข้างต้น

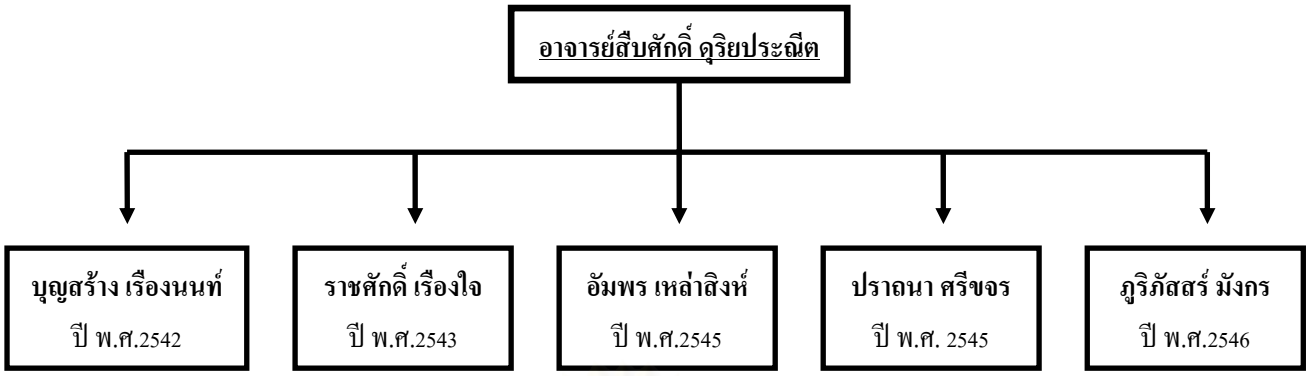
สำหรับการสืบทอดทางเดี่ยวระนาดทุ้มเพลงทยอยเดี่ยว ของอาจารย์สืบศักดิ์ในสายรุ่นที่ 1 ซึ่งมีจำนวน 5 คนนี้ จากการสัมภาษณ์และให้ข้อมูลจากทั้ง 5 ท่าน ข้อมูลปรากฏว่า ศิษย์ในรุ่นนี้ยังไม่มีผู้ใดได้ทำการถ่ายทอดทางเดี่ยวระนาดทุ้มเพลงทยอยเดี่ยวของอาจารย์สืบศักดิ์ ดุริยประณีต ให้กับศิษย์ในรุ่นต่อไปแก่บุคคลใด ซึ่งข้อมูลจากการสัมภาษณ์ ศิษย์ทั้ง 5 ท่านของอาจารย์สืบศักดิ์ ดุริยประณีต สามารถทำให้สรุปถึงสาเหตุที่เป็นปัจจัยของการมิได้ถ่ายทอดทางเดี่ยวระนาดทุ้มเพลงทยอยเดี่ยวของอาจารย์สืบศักดิ์ ดุริยประณีต ให้กับศิษย์ในรุ่นลำดับต่อไปได้เป็นประเด็น ดังนี้

1. ทางเดี่ยวระนาดทุ้มเพลงทยอยเดี่ยวของอาจารย์สืบศักดิ์ ดุริยประณีต เป็นผลงานเพลงเดี่ยวที่ประพันธ์ขึ้นใหม่ เมื่อปีพ.ศ.2542 ซึ่งหลังจากการประพันธ์ขึ้นแล้วได้ทำการบรรเลงเผยแพร่ไม่บ่อยครั้งนัก จึงยังทำให้ไม่เป็นที่ติดหูหรือคุ้นตากับการบรรเลงระนาดทุ้มเพลงทยอยเดี่ยวในทางนี้ในวงการดนตรีไทยเท่าไรนัก

2. อาจารย์สืบศักดิ์ ดุริยประณีต ผู้เป็นคนประพันธ์ทางเดี่ยวระนาดทุ้มเพลงทยอยเดี่ยว ยังมีชีวิตอยู่ เพื่อเป็นแสดงถึงความกตัญญู เคารพและให้เกียรติแก่อาจารย์สืบศักดิ์ ดุริยประณีต ซึ่งเป็นผู้ประพันธ์ และผู้ที่ถ่ายทอด จึงเห็นควรให้บุคคลอื่นได้รับการถ่ายทอดโดยตรงกับอาจารย์สืบศักดิ์ เอง

3. ด้วยคุณวุฒิและวัยวุฒิ รวมไปถึงความสามารถและคุณสมบัติต่างๆที่เหมาะสม ของผู้ที่ได้รับการถ่ายทอดทางเดี่ยวระนาดทุ้มเพลงทยอยเดี่ยวของอาจารย์สืบศักดิ์ ดุริยประณีต ทั้ง 5 ท่าน ยังไม่เพียงพอต่อการที่จะเป็นผู้ถ่ายทอดทางเดี่ยวระนาดทุ้มเพลงทยอยเดี่ยวของอาจารย์สืบศักดิ์ ดุริยประณีต ได้

ดังนั้นจากการเก็บข้อมูลเกี่ยวกับการสืบทอดทางเดี่ยวระนาดทุ้มเพลงทยอยเดี่ยว ของอาจารย์สืบศักดิ์ ดุริยประณีต จากลูกศิษย์ที่ได้รับการถ่ายทอดโดยตรงทั้งหมด 5 ท่าน คือ นายบุญสร้าง เรืองนนท์ นายราชศักดิ์ เรืองใจ นางสาวอัมพร เหล่าสิงห์ นางสาวปราถนา ศรีขจร และนายภูริภัสสร์ มังกร พบว่ามีลำดับการสืบทอดได้เพียงรุ่นเดียว อันนับเป็นรุ่นที่ 1 โดยไม่มีท่านใดได้ทำการถ่ายทอดทางเดี่ยวระนาดทุ้มเพลงทยอยเดี่ยว ของอาจารย์สืบศักดิ์ ดุริยประณีตไว้แก่ศิษย์ในรุ่นต่อไปเลย ซึ่งจากข้อมูลดังกล่าว สามารถเขียนแผนผังการสืบทอดทางเดี่ยวระนาดทุ้มเพลงทยอยเดี่ยว ของอาจารย์สืบศักดิ์ ดุริยประณีต ได้ดังนี้



รูปที่ 17 ภาพแผนภูมิแผนผังแสดงการสืบทอดทางเดี่ยวระนาดทุ้มเพลงทยอยเดี่ยว ทางอาจารย์สืบศักดิ์ ดุริยประณีต

ความเชื่อในการถ่ายทอดทางเดี่ยวระนาดทุ้มเพลงทอยเดี่ยว ทางอาจารย์สืบศักดิ์ ดุริยประณีต

สิ่งหนึ่งที่ปรากฏควบคู่กับกระบวนการการถ่ายทอดและการสืบทอดเพลงเดี่ยว จนนับได้ว่าเป็นวัฒนธรรมอย่างหนึ่งทางด้านดนตรีไทย ก็คือ ความเชื่อในการถ่ายทอดหรือการสืบทอดโดยเฉพาะอย่างยิ่ง ในเพลงทยอยเดี่ยวที่จัดเป็นเพลงเดี่ยวในระดับขั้นสูงด้วยแล้ว จึงเป็นเหตุทำให้มีความเชื่อในการถ่ายทอดค่อนข้างสูง คือ มีความเคร่งครัด รัดกุม ไม่ว่าจะเป็นเรื่องคุณสมบัติ วัตรปฏิบัติของผู้ได้รับการถ่ายทอด ความรู้ ความสามารถ วัยวุฒิ คุณวุฒิ และอื่นๆ อีกหลายประการ ซึ่งในแต่ละสำนัก แต่ละครู แต่ละทาง หรือแม้แต่ละเครื่องมือ ต่างก็มีความเชื่อต่างกันออกไปแล้วแต่จะตั้งหรือกำหนดขึ้นไปต่างๆ โดยมีเป้าหมายเดียวกัน เพื่อมุ่งหวังให้เกิดความตระหนัก และเห็นคุณค่าความสำคัญของบทเพลง รวมไปถึงเพื่อเป็นการให้เกียรติ และความเคารพในภูมิปัญญาความรู้ในบทเพลงนั้นๆ โดยเฉพาะอย่างยิ่ง ในเพลงทยอยเดี่ยวที่มีคุณค่าและความสำคัญสูงมากอีกบทเพลงหนึ่งในดนตรีไทย

ในการศึกษาทางเดี่ยวระนาดทุ้มเพลงทยอยเดี่ยว ทางอาจารย์สืบศักดิ์ ดุริยประณีต พบว่า มีความเชื่อที่เกี่ยวข้องกับขั้นตอนในการถ่ายทอด โดยอาจารย์สืบศักดิ์ ได้อธิบายและชี้แจงเหตุผลดังนี้

> *“...ผมไม่ได้กำหนดหรือเรียกร้องกำนลอะไรจากคนที่มาต่อเพลงนี้กับผม อย่างมากผมก็ให้จุดธูปบอกครูบาอาจารย์ โดยมีครูมีแขก ครูสอน เป็นอาทิ เพื่อเป็นการขออนุญาตว่าเราจะเรียนเพลงของท่าน เพื่อไม่ให้เกิดอุปสรรคต่างๆเกิดขึ้นในเวลาต่อเพลง แต่ก็ไม่ได้หมายความว่าผมจะไม่เชื่อไม่เคารพ หรือไม่ทำตาม*

โบราณเขา แต่ผมเห็นว่า ในสมัยปัจจุบันนี้สิ่งสำคัญมันไม่ได้อยู่ที่ตรงจุดนั้น แต่มันอยู่ที่คนเรียนมากกว่า ว่าเขาเป็นอย่างไร ไม่ใช่ว่ามีกำนลมาครบก็มาต่อกันได้ ผมก็จะต้องดูว่า มีความรู้ความสามารถมาแค่ไหน เป็นคนจิตใจเช่นไร ไม่ใช่เอาความรู้ของเราไปใช้ในทางที่ไม่ถูก ทุกอย่างก็จบกัน ที่ตั้งที่กำหนดกันมาก็เปล่าประโยชน์ ผมถึงไม่ค่อยยึดติดตรงจุดนี้สักเท่าไรนัก แต่ถ้าจะมีหรือจำเป็นต้องมีก็ใช้แค่ขันกำนล ดอกไม้ธูปเทียน ผ้าขาว แล้วก็เงิน 6 บาทก็พอ แบบโบราณเขาไม่ต้องไปเอามากมาย ไอ้ที่โบราณเขากำหนดไว้มากก็เพราะเขาต้องการคนที่อยากได้และมีฝีมือจริงๆ และมีอะไรแฝงมากกว่านั้น สมัยนี้ ต่อให้เรียกแพงเป็นพันเป็นหมื่นเขาก็มีให้ เพราะเดี๋ยวนี้ อะไรเขาก็ใช้เงินซื้อกัน ดังนั้นนี้จึงเป็นเหตุผลสำคัญที่ผมไม่ยึดติดกับความเชื่อเหล่านี้เป็นสำคัญ แต่ผมจะให้ความสำคัญกับคนเรียนมากกว่า ส่วนวันที่เหมาะสมของผมคือ วันไหนก็ได้ที่สะดวกทั้งตัวเราและผู้เรียนแต่ถ้าเราทำวันพฤหัสฯ ได้ก็ดีแบบโบราณเขา เพราะเป็นวันครู สมัยผมเรียนเพลงทยอยเดี่ยว กับครูสอน ผมก็ไม่ต้องเสียกำนลหรือต้องทำอะไรมากมาย ถึงเวลาต่อท่านก็เรียกผมมาต่อ แต่ที่เป็นเช่นนั้น ก็เพราะผมเรียนกับท่านเป็นลูกศิษย์ท่านมาตั้งแต่แรก ท่านก็รู้ว่าเราเป็นอย่างไร ควรจะได้อะไร ไม่ได้อะไร ท่านก็ไม่ปิดบัง ดังนั้นลูกศิษย์ของผมรุ่นหลังที่ได้ต่อเพลงทยอยเดี่ยวจากผมไป ผมก็จะกำชับไว้ว่า อย่านำไปใช้พร่ำเพื่อ ให้ใช้ในเวลาจำเป็นที่จะเป็นหรือก่อประโยชน์มากที่สุด...” (สืบศักดิ์ ดุริยประณีต, สัมภาษณ์, 10 ตุลาคม 2549)

นอกจากนี้ ยังได้ทำการสัมภาษณ์เพิ่มเติมจากผู้ที่ได้รับการถ่ายทอดเพลงทยอยเดี่ยวจากอาจารย์สืบศักดิ์ ทั้ง 5 ท่าน โดยผลที่ได้จากการสัมภาษณ์ที่เกี่ยวกับขั้นตอนความเชื่อในการเรียนไปในทิศทางเดียวกันคือ ไม่ต้องเตรียมกำนลใดๆ โดยก่อนเรียนต้องทำการจุดธูปบอกครูบาอาจารย์ ซึ่งมีพระประดิษฐ์ไพเราะ (มี ดุริยางกูร) และครูสอน วงฆ้อง เป็นสำคัญเพื่อเป็นการขออนุญาตในการเริ่มเรียนเพลงทยอยเดี่ยว ซึ่งผู้เรียนในแต่ละคนนั้น ต่างก็มิได้เริ่มเรียนตรงกับวันพฤหัสบดี แต่จะเป็นวันที่สะดวกทั้งสองฝ่ายเป็นสำคัญ บางท่านไปเรียนที่กรมประชาสัมพันธ์ บางท่านเรียนที่สถานศึกษา หรือบางท่านไปเรียนที่บ้านดุริยประณีต อันแสดงให้ให้ถึงความยืดหยุ่นตามความเหมาะสมเป็นสำคัญ ต่อมาในภายหลัง อาจารย์สืบศักดิ์ ได้กำหนดให้ลูกศิษย์ที่ได้รับการถ่ายทอดเพลงทยอยเดี่ยวทุกคนว่าศิษย์คนใดจะทำการถ่ายทอดต่อให้กับผู้อื่น หรือลูกศิษย์ในรุ่นต่อไป ให้กำหนดตั้งขันกำนล โดยประกอบไปด้วย ดอกไม้ หรือพวงมาลัย ธูปเทียน ผ้าขาว และเงิน 6 บาท และเริ่มต่อหรือเรียนวันแรกในวันพฤหัสบดี โดยกำชับว่าจะต้องพิจารณาผู้ที่จะมาต่อหรือเรียนเพลงทยอยเดี่ยวเป็นสำคัญ ว่าบุคคลนั้นถึงพร้อมไปด้วยคุณสมบัติอันพรึงประสงค์ทุกประการ

กล่าวคือ จะต้องเป็นผู้ที่ถึงพร้อมด้วยวัยวุฒิ และคุณวุฒิ ความรู้ความสามารถ ในระดับที่พร้อมจะต่อเพลงทยอยเดี่ยวได้ เป็นผู้ที่จิตใจดี มีคุณธรรมและจริยธรรมพอสมควร ฯลฯ ซึ่งทั้งหมดนี้เป็นสิ่งที่สะท้อนและแสดงให้เห็นได้ว่า อาจารย์สืบศักดิ์ ดุริยประณีต ให้ความสำคัญเกี่ยวกับขั้นตอนความเชื่อในการถ่ายทอด โดยมุ่งเน้นไปที่ตัวผู้เรียนเป็นสำคัญ แต่ก็มิได้ละทิ้งความเชื่อแต่โบราณอันเป็นสิ่งที่แฝงไปด้วยความหมายและกุศโลบายที่ก่อประโยชน์แก่ตัวผู้เรียนเป็นสำคัญ

จากการศึกษาเกี่ยวกับขั้นตอน ความเชื่อในการถ่ายทอด ทำให้สามารถอนุมานได้ว่า ในการถ่ายทอดเพลงทยอยเดี่ยวของแต่ละครูหรือแต่ละสำนักนั้น ถ้าเป็นลูกศิษย์ภายในสำนัก หรือเริ่มเรียนตั้งแต่ต้นในระดับพื้นฐาน อาจจะไม่จำเป็นในการตั้งกำนล หรือมีพิธีรีตองอะไรไม่มากนัก เนื่องจากรู้จักคุณสมบัติของผู้เรียนหรือลูกศิษย์มาตั้งแต่ต้น จึงสามารถพิจารณาได้ว่าเหมาะสมหรือไม่เหมาะสม เช่นเดียวกับกรณีของอาจารย์สืบศักดิ์ ที่ได้รับการถ่ายทอดเพลงทยอยเดี่ยวจากครูสอน วงฆ้อง โดยไม่ต้องมีกำนลหรือพิธีรีตองอันใด อันเนื่องมาจาก ครูสอน วงฆ้อง เป็นครูดนตรีไทยของบ้านดุริยประณีต ที่ถ่ายทอดวิชาความรู้ทางด้านดนตรีไทยให้กับอาจารย์สืบศักดิ์มาตั้งแต่เด็ก จึงเปรียบเสมือนศิษย์ในสำนัก ที่จะต้องถ่ายทอดวิชาความรู้ให้ โดยเฉพาะเพลงทยอยเดี่ยว เพื่อเป็นการสืบทอด และคงไว้ซึ่งทางเพลงของสำนัก หรือของครูท่านนั้นๆ แต่ถ้าในกรณีที่เป็นศิษย์ที่มาจากบุคคลภายนอก หรือมาเริ่มเรียนต่อยอดในภายหลัง จะต้องผ่านการทดสอบเกี่ยวกับคุณสมบัติอันพึงประสงค์ในการที่จะเรียนเพลงทยอยเดี่ยวได้ ทั้งนี้ ขั้นตอน ความเชื่อในการถ่ายทอด ไม่ว่าจะเป็นพิธีรีตองต่างๆ การตั้งกำนลในราคาสูง และประกอบไปด้วยสิ่งต่างๆมากมาย ซึ่งอาจเป็นไปได้ว่า เป็นกุศโลบายหนึ่งในการประเมินผู้เรียนที่เป็นบุคคลอื่น หรือบุคคลภายนอกสำนัก ที่มาเริ่มเรียนต่อยอด ว่ามีความพร้อม รวมไปถึงมีความเคารพและศรัทธาในทางเพลงของสำนักตนมากแค่ไหน แต่ก็จะต้องประกอบไปด้วยวิธีในการทดสอบหรือประเมินในวิธีอื่นๆควบคู่ไปด้วยเช่นเดียวกัน เพื่อให้ได้ผู้ที่จะเรียนเพลงทยอยเดี่ยวที่มีคุณภาพและเหมาะสมที่จะสืบทอดทางเพลงทยอยเดี่ยวของตนเองได้

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

บทที่ 4

การศึกษาวิเคราะห์ผลงานการประพันธ์ทำนองเดี่ยวระนาดทุ้มเพลงทยอยเดี่ยว ทางอาจารย์สืบศักดิ์ ดุริยะประณีต

ในการดำเนินการศึกษาและวิเคราะห์ทางเดี่ยวระนาดทุ้ม เพลงทยอยเดี่ยว ทางอาจารย์สืบศักดิ์ ดุริยประณีต ผู้วิจัยได้กำหนดแนวทางในการดำเนินงาน ดังต่อไปนี้

1. ทฤษฎีและแนวคิดในการศึกษาวิเคราะห์
2. นิยามศัพท์เฉพาะที่ใช้ในการศึกษาวิเคราะห์
3. สัญลักษณ์ในการบันทึกโน้ต
4. การศึกษาวิเคราะห์ โดยมีรายละเอียดของการวิเคราะห์ ดังนี้
   - 4.1 จังหวะ (Rhythm)
   - 4.2 สังคีตลักษณ์ (Form)
   - 4.3 บันไดเสียง (Scale)
   - 4.4 กลุ่มเสียงโยน
   - 4.5 การใช้เม็ดพราย (Embellishment)
   - 4.6 ลีลาสำนวนทำนอง (Melodic style)
5. สรุปและอภิปราย
6. คุณค่าเชิงความงามที่ปรากฏในเดี่ยวระนาดทุ้มเพลงทยอยเดี่ยว ทางอาจารย์สืบศักดิ์ ดุริยประณีต

โดยแสดงรายละเอียดต่างๆ ดังต่อไปนี้

1. ทฤษฎีและแนวคิดในการศึกษาวิเคราะห์

ทฤษฎีและแนวคิดในการศึกษาวิเคราะห์ทางดุริยางค์ศิลป์ไทย ที่ผู้วิจัยนำมาเป็นแนวทางในการศึกษาวิเคราะห์การประพันธ์ทำนองทางเดี่ยวระนาดทุ้มเพลงทยอยเดี่ยว ทางอาจารย์สืบศักดิ์ ดุริยประณีต มีดังต่อไปนี้

1. แนวการคิดวิเคราะห์ดนตรีไทยของรองศาสตราจารย์พิชิต ชัยเสรี ซึ่งได้กล่าวถึงหลักในการวิเคราะห์ดนตรีไทย ไว้ว่า

"...หลักในการวิเคราะห์ดนตรีไทย โดยใช้แนวคิดทางพุทธปรัชญา สุนทรียศาสตร์ และทฤษฎีดนตรีตะวันตก ว่า การวิเคราะห์ดนตรีไทย ต้องอธิบายได้ด้วยภูมิปัญญาไทย โดยปราศจากอคติ ต้องแยกข้อดีและข้อด้วย โดยวิเคราะห์ในเรื่องรูปแบบ (Form) ทาง (Scale) ลีลาทำนอง (Style) กระสวนของจังหวะหรือรูปแบบจังหวะ ช่วงเสียง และขั้นคู่เสียง (Range & Interval) ลักษณะการลงจบ (Cadence)..."
(พิชิต ชัยเสรี อ้างถึงใน ดุษฎี มีป้อม, 2544 : 9)

2. แนวการคิดในเรื่องมุมมองของสุนทรียศาสตร์เชิงวัตถุวิสัยของรองศาสตราจารย์พิชิต ชัยเสรี ซึ่งได้กล่าวเอาไว้ในรายงานการสัมมนาทางวิชาการ เรื่องการพัฒนามาตรฐานดนตรีไทยด้านคุณภาพเสียงและรสมือ และหลักทั่วไปของการขับร้องเพลงไทย ไว้ดังนี้

"จากมุมมองของสุนทรียศาสตร์เชิงวัตถุวิสัย เห็นควรแบ่งคุณภาพหรือคุณะ + ภาวะ ของเสียงดนตรีไทยออกเป็น 4 วิภาค ดังนี้

1.คุณภาพเชิงโดด (Simple Quality) ได้แก่ คุณภาวะของเสียงโดดตรงแท้ ๆ ไม่มีการปรุงประกอบใด ๆ จากผู้บรรเลง เช่นเสียงตีลูกฆ้อง ติง โนง เสียงตะโพน เป็นเสียง ติง หรือ เท่ง เสียงกรับเสภากระทบกันดัง แกรก เป็นต้น องค์ประกอบที่สำคัญทางคุณภาพเชิงโดด คือ ความชัดเจน (Clarity) และความเข้ม (Intensity) ของเสียงโดดนั้น ๆ จะดังหรือเบาแค่ไหน ตีเต็มแรงหรือไม่

2.คุณภาพเชิงซ้อน (Complex Quality) ได้แก่ คุณภาวะของเสียงโดดที่ประกอบการปรุงแต่งจากผู้บรรเลงด้วยอาการต่าง ๆ เช่น การห้ามเสียง การประคบมือ การสะเดาะ ดังปรากฏในฆ้องเป็นหนอดหนับ ในตะโพน เช่น ตึด ตุ้บ เทิด ป๊ะ หรือในกรับเสภาเป็น กร๊อด เป็นต้น องค์ประกอบสำคัญของวิภาคนี้ ได้แก่ สัดส่วนกระทำการ (Proportion) ให้ปรากฏส่วนประกอบมากน้อยอย่างพอเหมาะ แต่มีข้อสังเกตว่า คุณภาพเชิงซ้อนนี้จะต้องรวมองค์ประกอบของคุณภาพเชิงโดด คือ ความชัดเจน และความเข้มเข้าไว้ด้วยกัน ทั้งนี้จะเป็นโดยลำดับไปเรื่อย ๆ ที่คุณภาพของเสียงอันดับหลังจะต้องรวมองค์ประกอบของอันดับต้นไว้เสมอ

3.คุณภาพเชิงประกอบ (Compound Quality) ได้แก่ คุณภาวะของเสียงหลายเสียง ประกอบร่วมกันเข้าใน Beat เดียวกัน เป็นภาวะร่วมเช่น การสะบัด กวาด พรม รัว เป็นทำนองหรือ เสียงพรึง เพริ่ง เพริด ในตะโพน

เป็นต้น องค์ประกอบสำคัญของวิภาคนี้คือ การรวมกันเป็นหนึ่งเดียว (Unity) ซึ่งย่อมรวมความชัดเจน ความเข้ม สัดส่วน กระทำการของวิภาคต้น ๆ ไว้เช่นกัน

4.คุณภาพเชิงสัมพันธ์ (Relative Quality) ได้แก่ การร้อยเรียงเสียงต่าง ๆ เข้าสัมพันธ์กันเป็นกลอนต่าง ๆ ฟังแล้วรู้ความมีสำนวนต่าง ๆ เกิดขึ้นอาจพิจารณาจากหน่วยพื้นฐาน เป็นสำนวนท้า และสำนวนรับ เช่น

สำนวนท้า 5653 5321 3212 3253

(1 = Do, 2 = Ra...)

สำนวนรับ 2356 3523 1232 5321

องค์ประกอบสำคัญของวิภาคนี้คือ การสอดประสาน (Harmony) ในแนวนอน ซึ่งมีอัตลักษณ์ (Character) สำคัญ 4 ประการคือ

4.1 ความคับข้องและความผ่อนคลาย (Conflict and Resoluation) ความสัมพันธ์ที่มีคุณภาพต้องเสนอความคับข้อง ที่มีการผ่อนคลายอันเหมาะสม สำนวนท้าที่ปราศจากสำนวนรับที่มีคุณภาพย่อมสูญเสียความงาม พบว่าความสัมพันธ์ระหว่าง Pitch สุดท้ายของสำนวนทั้งสองในดนตรีไทยมีเอกลักษณ์เฉพาะ

4.2 ความนิ่งและความไหว (Consistency and Mobility) ลักษณะของการสอดประสานที่ปรากฏในบทเพลงย่อมมีความแตกต่างกันในด้านจลนะว่าจะปรากฏได้ทั้งด้านทำนองจังหวะหรือการเปลี่ยนบันได้เสียง

4.3 ความหลากหลาย (Variety) ความสัมพันธ์ที่ซ้ำซากย่อมจืดชืด ความหลากหลายในดนตรีไทยปรากฏได้ทั้งด้านทำนอง จังหวะ หรือการเปลี่ยนบันได้เสียง

4.4 ความสำเร็จจบ (Completeness) ความสัมพันธ์ที่ดีย่อมดำเนินไปสู่จุดสุดยอดที่ให้ความรู้สมบูรณ์ สำเร็จในดนตรีไทยมีลีลา ความสำเร็จจนจบในอาการต่าง ๆ เป็นอันมากทั้งในระหว่างเพลง ระหว่างท่อน ระหว่างประโยค" (พิชิต ชัยเสรี, 2541 : 4-5)

จากแนวคิดในการวิเคราะห์ดนตรีไทย และมุมมองของสุนทรียศาสตร์เชิงวัตถุวิสัยของรองศาสตราจารย์พิชิต ชัยเสรี ผู้วิจัยได้นำมาใช้เป็นแนวทางในการศึกษาวิเคราะห์เรื่องของสังคีตลักษณ์ กลุ่มเสียงปัญจมูล กระสวนของทำนองเพลง ทาง เม็ดพราย กลวิธีในการบรรเลง และการใช้กลวิธีพิเศษของทางเดี่ยวระนาดทุ้มเพลงทยอยเดี่ยว ทางอาจารย์สืบศักดิ์ ดุริยประณีต

2. นิยามศัพท์เฉพาะที่ใช้ในการศึกษาวิเคราะห์

นิยามศัพท์เฉพาะ ที่ผู้วิจัยใช้อ้างอิงในการศึกษาวิเคราะห์ทางเดี่ยวระนาดทุ้มเพลงทยอยเดี่ยว ทางอาจารย์สืบศักดิ์ ดุริยประณีต ผู้วิจัยได้อ้างอิงคำศัพท์จากงานนิพนธ์ทางดุริยางคศิลป์ไทย ดังต่อไปนี้

1. หนังสือศัพท์สังคีต โดยครูมนตรี ตราโมท
2. หนังสือ เกณฑ์มาตรฐานสาขาวิชาและวิชาชีพดนตรีไทย โดยทบวงมหาวิทยาลัย
3. วิทยานิพนธ์ เรื่อง “การศึกษาลักษณะทางเดี่ยวระนาดทุ้มเพลงพญาโศก ของครูพุ่ม บาปุยวาทย์” โดยดุษฎี มีป้อม
4. หนังสือสารานุกรมศัพท์ดนตรีไทย ภาคคีตะ-ดุริยางค์ ฉบับราชบัณฑิตยสถาน

ดังมีรายละเอียดของคำศัพท์ที่ใช้ในการศึกษาวิเคราะห์ดังต่อไปนี้

1. ขยี้ เป็นวิธีการบรรเลงในลักษณะของการเพิ่มพยางค์เสียงให้มากขึ้นอีกหนึ่งเท่าตัวจากในอัตราจังหวะที่มี โดยจะต้องเพิ่มความเร็วของจังหวะทำนองมากขึ้นด้วยเช่นกัน

2. เดี่ยว เป็นวิธีการบรรเลงอย่างหนึ่ง ที่ใช้เครื่องดนตรีจำพวกดำเนินทำนอง เช่น ระนาด ฆ้องวง จะเข้ ซอ บรรเลงแต่อย่างเดียว การบรรเลงเครื่องดำเนินทำนองเพียงคนเดียว ที่เรียกว่า “เดี่ยว นี้ อาจมีเครื่องประกอบจังหวะ เช่น ฉิ่ง ฉาบ โหม่ง โทน รำมะนา สองหน้า หรือกลองแขกบรรเลงไปด้วยก็ได้ การบรรเลงเดี่ยวอาจบรรเลงตลอดทั้งเพลงหรือแทรกอยู่ในเพลงใดเพลงหนึ่งเป็นบางตอนก็ได้

3. ทอด ก. หมายถึงการผ่อนจังหวะให้ช้าลง โดยมากใช้กับการบรรเลงก่อนที่จะจบเพลงหรือจบท่อน เพื่อความเรียบร้อยพร้อมเพรียง เช่น *ทอดให้ร้อง* ก็หมายถึง ผ่อนจังหวะให้ช้าลงเพื่อสะดวกแก่การร้อง

4. ทาง 1. หมายถึงวิธีดำเนินทำนองโดยเฉพาะของเครื่องดนตรีแต่ละอย่าง เช่น ทางระนาดเอก ทางระนาดทุ้ม และทางซอ ซึ่งแต่ละอย่างต่างก็มีวิธีดำเนินทำนองของตนแตกต่างกัน

5. ทำนอง คือ เสียงสูง ๆ ต่ำ ๆ ซึ่งสลับสับสนกัน จะมีความสั้นยาวเบาแรงอย่างไร ก็แล้วแต่ความประสงค์ของผู้แต่ง

6. ย้อย หมายถึง การร้องหรือบรรเลงอย่างหนึ่งซึ่งประดิษฐ์ทำนองให้เสียงที่ควรจะตกลงตรงจังหวะไปตกลงภายหลังจังหวะ เมื่อเป็นเช่นนี้ ทำนองของประโยคนั้น ก็จำจะต้องยาวกว่าประโยคธรรมดา

7. ล่วงหน้า หมายถึงการร้องหรือบรรเลงอย่างหนึ่ง ซึ่งอาจะเป็นเครื่องดนตรีอย่างใดอย่างหนึ่ง พลิกแพลงทำนองบรรเลงโดยการตัดทำนองให้สั้นเพื่อไปถึงเสียงที่จะตกจังหวะให้ตกก่อนเครื่องดนตรีอื่นๆ คือบรรเลงขึ้นต้นประโยคพร้อมกับเครื่องดนตรีอื่น ๆ แต่ให้สุดประโยคก่อน

8. ลัก หรือ “ลักจังหวะ” หมายถึงการร้องหรือบรรเลงด้วยเครื่องดนตรีทั้งเครื่องทำทำนอง และเครื่องประกอบจังหวะ ซึ่งดำเนินไปโดยไม่ตรงกับจังหวะ เสียงที่หนักหรือน่าจะลงตรงจังหวะก็ทำให้ตกลงในที่อื่นซึ่งไม่ตรงจังหวะ แต่การกระทำนี้เป็นการกระทำโดยเจตนาเพื่อที่จะให้เกิดความไพเราะหรือเร้าอารมณ์ไปอีกทางหนึ่ง ซึ่งไม่ถือว่าเป็นผิด ลักหรือลักจังหวะนี้แบ่งออกไปได้เป็น 3 อย่าง คือ เหลื่อม ล่วงหน้า และย้อย ซึ่งมีลักษณะต่าง ๆ กันทั้งนั้น

9. สะบัด ได้แก่ การบรรเลงที่แทรกเสียงเข้ามาในเวลาบรรเลงทำนอง “เก็บ” อีก 1 พยางค์ ซึ่งแล้วแต่ผู้บรรเลงจะเห็นสมควรว่าจะแทรกตรงไหน ทำนองตรงที่แทรกนั้นก็เรียกว่า “สะบัด” (มนตรี ตราโมท, 2507 : 2-43)

10. คู่สอง หมายถึง เสียงที่ห่างกัน 2 เสียง เช่น โด กับ เร ในการตีฆ้องวงใหญ่ ถ้าปฏิบัติโดยวีการรอ เรียกว่า “เทียว”

11. คู่สี่ หมายถึง เสียงที่ห่างกัน 4 เสียง เช่น โด กับ ฟา เมื่อปฏิบัติพร้อมกันทั้ง 2 เสียง เรียกว่า “โถ่ง” หรือ “โทง”

12. คู่หก หมายถึง เสียงที่ห่างกัน 6 เสียง ใช้ในกรณีที่ลูกยอดของฆ้องวงใหญ่ ไม่มีเสียงคู่แปดของลูกที่มือตีอยู่ ลักษณะนี้เรียกว่า การทดมือ หรือทดเสียงแทนคู่แปด บางครั้งก็เรียกว่า เสี้ยวมือ

13. คู่เก้า หมายถึง เสียงที่ห่างกัน 9 เสียง เช่น ในการตีฆ้องวงใหญ่ มือซ้ายยืนอยู่ที่เสียงโด (ล่าง) มือขวายืนอยู่ที่เสียง เร (บน) ใช้เมื่อต้องการเสียงกระทบ เสียงที่ได้ยินเรียกว่า “เท็ด” ตามปรกติเมื่อตีคู่เก้าแล้ว มือขวาจะต้องกลับมาตีที่เสียง โด ซึ่งเป็นคู่แปด เพื่อเกลาเสียงให้นุ่มนวลขึ้น นอกจากนั้น ก็มีการกระทบเสียงเป็นคู่สิบ โดยจะต้องใช้วิธีเพื่อเกลาเสียง ให้มาลงคู่

แปด เช่นเดียวกัน แต่โอกาสที่ใช้มักจะอยู่ในประเภทเพลงเดี่ยว ส่วนเครื่องดนตรีอื่น เช่น ระนาดทุ้ม ฆ้องวงเล็ก ก็อาจเอาไปใช้ได้บ้าง แต่ก็มีเป็นส่วนน้อย

14. กลอน หมายถึง กลุ่มของเสียงที่มีความไพเราะ และรับส่งสัมผัสกัน ในท่วงทำนองดนตรีเป็นกลุ่ม ๆ กลุ่มหนึ่ง ๆ ตามปกติ แบ่งเป็น 2 วรรค วรรคแรกหนึ่งจังหวะฉิ่งฉับ วรรคหลังหนึ่งจังหวะฉิ่งฉับ

15. ตีดูด ตีกดซ้ายเปิดขวา

- เสียงดูดที่เกิดจากการบังคับเสียงโดยใช้มือทั้งสองร่วมกันบังคับเสียง คือ การตีขวากด้วยเสียงเปิดแล้วห้ามเสียงด้วยมือซ้าย หรือการปฏิบัติในทางตรงข้ามคือ เปิดซ้ายห้ามขวา โดยแบ่งเป็นดูดขึ้นและดูดลง
- เสียงดูดที่เกิดจากการบังคับเสียง โดยใช้มือข้างเดียวทำให้เกิดเสียงเปิด แล้วห้ามเสียงโดยการกดหัวไม้กับลูกระนาดที่เกิดเสียงนั้น

16. ตีถ่าง คือ การตีที่กว้างกว่าคู่แปด โดยแบ่งเป็น ถ่างข้างซ้าย ถ่างข้างขวาหรือแยกมือพร้อมกัน

17. ตีกระทบ หรือการตี สะเดาะ คือ การทำให้เสียงเกิดโดยมือทั้งสองข้าง ให้เสียงเกิดในลักษณะชิดกันโดยเสียงที่ 1 มีน้ำหนักมากกว่าเสียงที่ 2 พร้อมกับให้เสี่ยวที่ 2 เป็นเสียงลงจังหวะ เสียงกระทบอาจทำให้เกิดขึ้น ตั้งแต่ 1 เสียงขึ้นไป จนเสียงคู่ต่าง ๆ ที่มีความเหมาะสมกับการบรรเลงของระนาดทุ้มการตีกระทบมีหลายแบบ

18. ตีเตะมือซ้าย เตะมือขวา คือ การบรรเลงด้วยการใช้สำนวนพิเศษ โดย

- ตีสวน มือขวา ตีเข้าหามือซ้าย และมือซ้ายตีสวนกลับเข้าหามือขวา
- ตีตาม มือซ้ายตีไล่ขึ้นตามมือขวา มือขวาตีไล่ลงตามมือซ้าย ทั้งนี้ ต้องเป็นการตีมือละ 2 เสียงเท่านั้น

19. ตีกวาด คือ การใช้ไม้ระนาดทุ้มระโดยเร็วหรือช้าไปบนผืนระนาดทุ้มในลักษณะต่าง ๆ

- ตีกวาดทีละมือ ในลักษณะกวาดขึ้นหรือกวาดลง
- ตีกวาดสองมือ ไปในทิศทางเดียวกัน หรือต่างทิศทางกันในลักษณะกวาดเข้าหากันและกวาดแยกมือออกจากัน

20. ตีเสียงสะบัด

- ตีสะบัดเรียงเสียง ขึ้นและลง
- ตีสะบัดข้ามเสียง ขึ้นและลง (ทบวงมหาวิทยาลัย, 2538 : 97-98)

21. ทำนองเชื่อม หมายถึง กลุ่มทำนองหนึ่ง ที่ทำหน้าที่บทบาทคล้ายกับเป็นสะพานในการเคลื่อนย้ายบันไดเสียงระหว่างเนื้อเพลงกับลูกโยน หรือลูกโยนกับลูกโยน

22. ลอยจังหวะ คือ การบรรเลงทำนองในลักษณะที่มีจังหวะหน้าทับเข้ามาประกอบแต่ไม่ยึดจังหวะเป็นสำคัญ โดยบรรเลงไปเรื่อยๆ จนหมดสำนวนหรือช่วงทำนอง

23. เฉี่ยวมือ คือ ลักษณะ คล้ายกับการ สะบัด แต่ต่างกันที่ ใน 2 พยางค์แรกนั้น จะต้องใช้มือขวามือเดียว แล้วมือซ้ายรับในเสียงพยางค์สุดท้าย

23. ตีสับ คือ วิธีการบรรเลงที่ใช้มือซ้าย และมือขวาตีสลับกันทีละ 2 เสียงติดกัน โดยตีเรียงกันขึ้นลง ลัวแต่สำนวนเพลง

24. ตีโขก คือ วิธีการบรรเลงโดยการเพิ่มน้ำหนักในการตีในมือขวา หรือมือซ้าย มากกว่าปกติ เพื่อให้ได้เสียงที่ดัง ลอย และชัดเจน เป็นการเน้นเสียงให้ดังขึ้น

25. ตีสะเดาะ คือ วิธีการบรรเลงเช่นเดียวกับการขยี้ โดยทำให้มีพยางค์เสียงเพิ่มขึ้นเป็น 3 พยางค์ จากเดิม 2 พยางค์ โดยตีเป็นคู่ 8 หรือ สะเดาะในลูกเดียวก็ได้

3. สัญลักษณ์ในการบันทึกโน้ต

3.1 สัญลักษณ์แทนเสียง ในการดำเนินการวิเคราะห์เดี่ยวระนาดทุ้ม เพลงทยอยเดี่ยว ทางอาจารย์สืบศักดิ์ ดุริยประณีต ในครั้งนี้ ผู้วิจัยได้กำหนดสัญลักษณ์ที่ใช้ในการบันทึกและนำเสนอเป็นโน้ตระบบตัวอักษร ซึ่งเป็นอักษรย่อ 7 ตัว โดยแทนเสียงตัวโน้ตต่อไปนี้

ด	สัญลักษณ์แทนเสียง	โด
ร	สัญลักษณ์แทนเสียง	เร
ม	สัญลักษณ์แทนเสียง	มี
ฟ	สัญลักษณ์แทนเสียง	ฟา

ซ	สัญลักษณ์แทนเสียง	ซอล
ล	สัญลักษณ์แทนเสียง	ลา
ท	สัญลักษณ์แทนเสียง	ที

3.2 สัญลักษณ์แทนลูกระนาดทุ้ม ในการดำเนินการวิเคราะห์ ได้กำหนดใช้สัญลักษณ์ตัวอักษร แทนเสียงของระนาดทุ้ม ที่มีทั้งหมด 17 ลูก เรียงจากลูกที่มีเสียงต่ำสุดที่อยู่ทางลูกทวนไปหาลูกที่มีเสียงสูงสุดที่อยู่ทางลูกยอด ดังต่อไปนี้

ลูกระนาดทุ้มลูกที่	1	เสียง	มี	ใช้สัญลักษณ์	มฺ
ลูกระนาดทุ้มลูกที่	2	เสียง	ฟา	ใช้สัญลักษณ์	ฟฺ
ลูกระนาดทุ้มลูกที่	3	เสียง	ซอล	ใช้สัญลักษณ์	ซฺ
ลูกระนาดทุ้มลูกที่	4	เสียง	ลา	ใช้สัญลักษณ์	ลฺ
ลูกระนาดทุ้มลูกที่	5	เสียง	ที	ใช้สัญลักษณ์	ทฺ
ลูกระนาดทุ้มลูกที่	6	เสียง	โด	ใช้สัญลักษณ์	ด
ลูกระนาดทุ้มลูกที่	7	เสียง	เร	ใช้สัญลักษณ์	ร
ลูกระนาดทุ้มลูกที่	8	เสียง	มี	ใช้สัญลักษณ์	ม
ลูกระนาดทุ้มลูกที่	9	เสียง	ฟา	ใช้สัญลักษณ์	ฟ
ลูกระนาดทุ้มลูกที่	10	เสียง	ซอล	ใช้สัญลักษณ์	ซ
ลูกระนาดทุ้มลูกที่	11	เสียง	ลา	ใช้สัญลักษณ์	ล
ลูกระนาดทุ้มลูกที่	12	เสียง	ที	ใช้สัญลักษณ์	ท
ลูกระนาดทุ้มลูกที่	13	เสียง	โด	ใช้สัญลักษณ์	ดำ
ลูกระนาดทุ้มลูกที่	14	เสียง	เร	ใช้สัญลักษณ์	รำ
ลูกระนาดทุ้มลูกที่	15	เสียง	มี	ใช้สัญลักษณ์	มำ
ลูกระนาดทุ้มลูกที่	16	เสียง	ฟา	ใช้สัญลักษณ์	ฟ๎
ลูกระนาดทุ้มลูกที่	17	เสียง	ซอล	ใช้สัญลักษณ์	ซ๎

มฺ	ฟฺ	ซฺ	ลฺ	ทฺ	ด	ร	ม	ฟ	ซ	ล	ท	ดำ	รำ	มำ	ฟ๎	ซ๎
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17

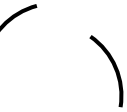
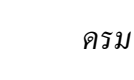
3.3 สัญลักษณ์แทนระดับเสียง ในการดำเนินการวิเคราะห์ ได้กำหนดใช้สัญลักษณ์ตัวอักษร แทนทางระดับเสียงทั้ง 7 ทาง ดังนี้

1. กลุ่มเสียงที่ 1 ซ ล ท X ร ม X ใช้แทนสัญลักษณ์ ระดับเสียง เพียงออล่าง
2. กลุ่มเสียงที่ 2 ด ร ม X ซ ล X ใช้แทนสัญลักษณ์ ระดับเสียง เพียงออบน
3. กลุ่มเสียงที่ 3 ล ท ด X ม ฟ X ใช้แทนสัญลักษณ์ ระดับเสียง ใน
4. กลุ่มเสียงที่ 4 ร ม ฟ X ล ท X ใช้แทนสัญลักษณ์ ระดับเสียง นอก
5. กลุ่มเสียงที่ 5 ท ด ร X ฟ ซ X ใช้แทนสัญลักษณ์ ระดับเสียง กลาง
6. กลุ่มเสียงที่ 6 ม ฟ ซ X ท ด X ใช้แทนสัญลักษณ์ ระดับเสียง กลางแหบ
7. กลุ่มเสียงที่ 7 ฟ ซ ล X ด ร X ใช้แทนสัญลักษณ์ ระดับเสียง ชวา

3.4 สัญลักษณ์แทนกลวิธีพิเศษต่างๆ ในการบันทึกเพลงเดี่ยวระนาดทุ้ม เพลงทยอยเดี่ยว ทางอาจารย์สืบศักดิ์ ดุริยประณีต ในครั้งนี้ ผู้วิจัยได้ทำการบันทึกโน้ตเป็นระบบอักษร โดยแบ่งโน้ตในแต่ละบรรทัดออกเป็น 2 ส่วน คือ ส่วนที่บันทึกอยู่ในบรรทัดด้านบนของตารางบันทึกโน้ต แทนการบรรเลงด้วยมือขวา และส่วนที่บันทึกอยู่ด้านล่างของตารางบันทึกโน้ต แทนการบรรเลงด้วยมือซ้าย ดังตัวอย่างต่อไปนี้

บรรเลงด้วยมือขวา	- - - มฺ	- - - ฟ	- ฟ ฟ ฟ	- มฺ - ดฺ
บรรเลงด้วยมือซ้าย	- - - ม	- - - ฟ	- ท ล ฟ	- ม - ด

สัญลักษณ์ที่ใช้แทนกลวิธีพิเศษในการบรรเลง

1. เครื่องหมาย หมายถึง การสะบัดขึ้น
2. เครื่องหมาย หมายถึง การสะบัดลง
3. เครื่องหมาย หมายถึง การเฉี่ยว
4. เครื่องหมาย หมายถึง การสะเดาะ
5. เครื่องหมาย  หมายถึง การตีลูกถ่าง
6. เครื่องหมาย หมายถึง การตีกวาดขึ้น
7. เครื่องหมาย  หมายถึง การตีกวาดลง
8. โน้ตตัวหนา **ดรม** หมายถึง การตีโขก
9. โน้ตตัวเอียง *ดรม* หมายถึง การตีเตะ
10. โน้ตตัวหนาและเอียง ***ดรม*** หมายถึง การตีดูด

เดี่ยวระนาดทุ้ม

เพลงทยอยเดี่ยว ทางครูสืบศักดิ์ ดุริยประณีต

ทำนองเที่ยวโอด สามชั้น

- - - มำ	- - - ฟ	- ฟ ฟ ฟ	- มำ - ดำ	- - - ฟ	- มำ - ดำ	- ท ล	- - - ล
- - - ม	- - - ฟ	- ท ล ฟ	- ม - ด	- - - ฟ	- ม - ด	ฟ	- ม - ล

ท ดำ	ดำ - มำ ฟ	ฟ ฟฟฟฟ ฟ	- มำ - ดำ	- - - ฟ	- มำ - ดำ	- ท ล	- - - ล
- ล	ซ - - ฟ	ล ดทล ฟ	- ม - ด	- - - ฟ	- ม - ด	ฟ	- ม - ล

ทฺ ด	ม ฟ	ล ดำท	ซฟ ฟ ล	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
- ลฺ	- ร	ล ม	ม ลฺ	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -

ทฺ ด	- - - ม	- ร	- - - ฟ	- - - -	ทฺดมรดฟ	ทดำ มำฟำมำ	ท - ดำ
- ลฺ	- - - มฺ	ด ทฺ	- - - ฟฺ	- - - -	ลฺ มฺ ทฺ ฟฺ	ล มฟม	ทฺ ท

- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- ฟ ฟ ฟ	- มำ - ดำ	ทท ลท	- ท* - ล
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- ท ล ฟ	- ม - ด	ทฺ ลฺทฺ	- ลฺ - ลฺ

- - - -	- มำ - ฟ	- ฟ ฟ ฟ	- มำ - ดำ	- ดำ - ฟ	- มำ - ดำ	ทท ลท	- ท* - ล
- - - ม	- ม - ฟ	- ท ล ฟ	- ม - ด	- ซ - ฟ	- ม - ด	ทฺ ลฺทฺ	- ลฺ - ลฺ

ทดำ มำ	รำ ฟ	มำ รำ	ดำ ท	ทล	ฟ ม	ด ทฺ	- ฟ - -
ล ม	ดำท ฟ	ม ร	ด ทฺ	ฟ มด	ด ทฺ	ลฺ ฟฺ	- ฟ - -

ลท ล	ล ฟ	ทฺด ม	ล มฟ	ทล	ดำ มำ	ท ดำ	ดทฺ ล -
ฟ ฟ	ม ด	ลฺ ด	ด ร	ฟ มด	ม ทฺ	ด ฟ	ลฺ ลฺ -

ล ท ดำ	มำ มำมำมำ	- - - -	ฟฟฟฟ	ทล ฟ	ม ร	ด ทฺ	- - - -
ม	- - - -	ดำ ท ล ฟ	- - - -	ฟ ม	ร ด	ทฺ ลฺ ฟฺ	- - - -

ทฺด ม	ล ม ฟ	ล ดท	***ฟ ซ ล ท***	ทล	ด	ท	- ล - -
ลฺ ด	ด ร	ม ล***ม***		ฟ ม ด	ม ด ทฺ	ด ทฺ ลฺ	- ลฺ - -

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

มำ มำ มำ			ด -		ท -		ล -
ม	รดทฺ ด ม	ด ทฺ ด ม	ทฺ ด -	ดทฺลฺ ทฺ ด	ลฺ ทฺ -	ทฺลฺฟฺ ลฺ ทฺ	ฟฺ ลฺ -

ม ด	*ม ฟ*	*ล ฟ*	*ล ท*	ด มำ	ด ท	มำ	- ล - -
ทฺ ด	*ท ด*	*ม ฟ*	*ม ฟ*	ล ท	ล ฟ	ด ท ล	- ม - -

มำ มำ มำ	ริดท ดมำ	ด ท ด มำ	ด -	ดทล ท ด	ท -	ทลฟ ล ท	ล -
ม			ทฺ ด -		ลฺ ทฺ -		ฟฺ ลฺ -

มำ มำ มำ			ด -		ท -		ล -
ม	ด ทฺ ด ม	ด ทฺ ด ม	ทฺ ด -	ทฺ ลฺ ทฺ ด	ลฺ ทฺ -	ลฺ ฟฺ ลฺ ทฺ	ฟฺ ลฺ -

ม ด	*ม ฟ*	*ล ฟ*	*ล ท*	ด มำ	ด ท	มำ	- ล - -
ทฺ ด	*ท ด*	*ม ฟ*	*ม ฟ*	ล ท	ล ฟ	ด ท ล	- ม - -

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

มำ ด	ท ล	ซ ฟ	ม ด	ด มำ	ด ท	มำ	- ล - -
ด ท	ล ซ	ฟ ม	ด ทฺ	ล ท	ล ฟ	ด ท ล	- ลฺ - -

ทฺ ด	ม - ม	ม	ฟ - ฟ	ทล ฟ	ม ร	ด ทฺ	- - - -
ลฺ มฺ	ด	ทฺ ด ฟฺ	ม	ฟ ม	ร ด	ทฺ ลฺ ฟฺ	- - - -

ทฺด ม	ล ม ฟ	ล ดำท	***ฟ ซ ล ท***	ฟ์มิ มำ	***ฟ ซ ล ท***	***ม ฟ***	***ซ ล -***
ลฺ ด	ด ร	ม ล***ม***		ดำ ***ม***		- ***ด***	ลฺ

- มำ - -	- มิ - ฟ	- ฟ ฟ ฟ	- มำ - ดำ	- ดำ - ฟ	- มำ - ดำ	ทท ลท	- ท* - ล
- - - ม	- ม - ฟ	- ท ล ฟ	- ม - ด	- ซ - ฟ	- ม - ด	ทฺ ลฺทฺ	- ลฺ - ลฺ

ทำนองเที่ยวพัน สองชั้น

	- - ท ท	- ฟ์ มำ รำ	- ท - ล	ล ทดำ	รำ มำ มำ	ร มฟ	ซ ล ล
- - - ทฺ		- ฟ ม ร	- ทฺ - ลฺ	ม ล	ม	ลฺ ร	ลฺ

ซ ฟ	ซ ล ดำท		ฟ ม	- ล<u></u>ฺล<u></u>ฺ	- ท<u></u>ฺท<u></u>ฺ	ด ทฺ ทฺ	- ล<u></u>ฺล<u></u>ฺ
ม ฟ	ล	ซ ฟ ม ร	ร ลฺ	- มฺ ล<u></u>ฺ	- มฺ ท<u></u>ฺ	ลฺ	ลฺ มฺ ล<u></u>ฺ

- ด<u></u>ด	ม	ด ทฺ ทฺ	- ล<u></u>ฺล<u></u>ฺ	- ล<u></u>ล	- ท<u></u>ท	ดำ ท ท	- ล<u></u>ล
- มฺ ด<u></u>	ทฺ ด ทฺ	ลฺ	ลฺ มฺ ล<u></u>ฺ	- ม ล<u></u>	- ม ท<u></u>	ล	ล ม ล<u></u>

- ดำ<u></u>ดำ	มำ	ดำ ท ท	- ล<u></u>ล	- ล<u></u>ฺล<u></u>ฺ	- ท<u></u>ท	ด ทฺ ทฺ	- ล<u></u>ฺล<u></u>ฺ
- ม ดำ<u></u>	ท ดำ ท	ล	ล ม ล<u></u>	- มฺ ล<u></u>ฺ	- มฺ ท<u></u>ฺ	ลฺ	ลฺ มฺ ล<u></u>ฺ

- ด<u></u>ด	ม	ด ทฺ ทฺ	- ล<u></u>ฺล<u></u>ฺ	- ล<u></u>ล	- ท<u></u>ท	ดำ ท ท	- ล<u></u>ล
- มฺ ด<u></u>	ทฺ ด ทฺ	ลฺ	ลฺ มฺ ล<u></u>ฺ	- ลฺ ล<u></u>	- ทฺ ท<u></u>	ล	ล ม ล<u></u>

- ดำ<u></u>ดำ	มำ	ดำ ท ท	- ล<u></u>ล	ท	ล ท	ล ***ฟ ซ***	***ล ท*** - -
- ด ดำ<u></u>	ท ดำ ท	ล	ล ม ล<u></u>	ฟ ล ซ	ฟ ซ	***ม***	

ท ***ฟ ซ***	***ล ท*** -	***ม ฟ ซ ล***	- - - -	ท	ล ท	ล ***ฟ ซ***	***ล ท*** - -
ม	***ด***		- - - -	ฟ ล ซ	ฟ ซ	***ม***	

ท ***ฟ ซ***	***ล ท*** -	***ม ฟ ซ ล***	- - - -	ม ฟ	ล ท	มำ ดำ	
ม	***ด***		- - - -	ทฺ ด	ม ฟ	ล ฟ	ท ล - -

มฺ ฟ			- - ท	- - - ด	- - - -	- - - -	- - - -
มฺ ร	ดฺ ท ล ซ	ฟ ม ร ด	ทฺ	- - - ทฺ	- - - -	- - - -	- - - -

- - - -		- - - ท	- - - ดฺ	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
- - - -	- - - ทฺ		- - - ท	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -

	- - - ล	- ท	- ท	- ท	- ท	- ล	- - - ท
- - - ลฺ		ล ซ	ล ซ	ล ซ	ล ซ	- ทฺ	

- ทท - ท	- ทท - ท	- ทท - ท	- ทท - ท	ท ท	ทท	***ฟ ซ ล ท***	มฺ - - -
ท	ท	ท	ท	ท ท	ท ***ดรม***		ท - - -

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

- ทท - ท	- ทท - ท	- ทท - ท	- ทท - ท	ท ท	ทท	***ฟ ซ ล ท***	มฺ - - -
ท	ท	ท	ท	ท ท	ท ***ดรม***		ท - - -

- ล	ท ท	ล - ท	- ทท - ท	ท ท	ทท	***ฟ ซ ล ท***	มฺ - - -
- ลฺ	ลซ ลซ	ทฺ	ท	ท ท	ท ***ดรม***		ท - - -

- ล	ท ท	ล - ท	- ทท - ท	ท ท	ทท	***ฟ ซ ล ท***	มฺ - - -
- ลฺ	ลซ ลซ	ท	ท	ท ท	ท ***ดรม***		ท - - -

- ล	ท ล ท	- ล	ท ล ท	- ดฺ	- ดฺ	- ดฺ	ท - รฺ
- ลฺ	ลซ ทฺ	- ลฺ	ลซ ทฺ	ท ล	ท ล	ท ล	ร

- - - ม	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ด	ฟม - ร	- รร ร	ร ร
- - - ร	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ซฺ	ร - ลฺ	ร ร	ร ร

- - - ดฺ	ฟม ฟม - ร	- รร ร	ร ร	- - - ดำ	ฟ ม - รำ	- รำ รำ	รำ รำ
- - - ซฺ	ร - ลฺ	ร ร	ร ร	- - - ซ	รำ - ล	รำ รำ	รำ รำ

- - - ดำ	ฟ ช ฟ ฟม - รำ	- รำ รำ	รำ รำ	- - - ด	- ฟ ม	- - - ด	ฟ ม ฟม
- - - ซ	ม รำ - ล	รำ รำ	รำ รำ	- - - ซฺ	ร	- - - ซ	ร

- - - ด	- ฟ ม	- - - ด	ฟม ฟม ร	- - - -	- มำ รำ	- - - -	- มำ รำ
- - - ซฺ	ร	- - - ซ	ร ร	- - - -	ดำ	- - - -	ดำ

- มำ รำ	- มำ รำ	- มำ รำ	รำ - มำ	- - - ฟ		มำ - - ฟ	- - - -
ดำ	ดำ	ดำ	ม	- - - ม	- - - ม	มำ	- - - -

- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- ฟ - -	- ฟ - -	ฟ ฟ	- ฟ
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- มำ - มำ	- มำ - มำ	มำ มำ	- มำ

ดำ ท	ดำ มำ	- **ฟ**	- **ล**	- **มำ**	ดำ ท	ท ล	- มำ - -
ทล ด	ม ฟ	ม ด	ฟ ม	ล ท	ล ฟ	ฟ ม	- ม - -

ม ทฺ ด	ม ฟ	- **ล**		ดำ มำ	ดำ ท	ท ล	- มำ - -
ลฺ	ทฺ ด	ม ด	ฟ ม - -	ล ท	ล ฟ	ฟ ม	- ม - -

ดำ ท	ดำ มำ	- **ฟ**	- **ล**	- **มำ**	ดำ ท	ท ล	- มำ - -
ทล ด	ม ฟ	ม ด	ฟ ม	ล ท	ล ฟ	ฟ ม	- ม - -

ม ทฺ ด	ม ฟ	- **ล**		ดำ มำ	ดำ ท	ท ล	- มำ - -
ลฺ	ทฺ ด	ม ด	ฟ ม - -	ล ท	ล ฟ	ฟ ม	- ม - -

ดำ มำ	ดำ ฟ	มำ ฟ	ฟ มำ	- **มำ**	ดำ ท	ท ล	- มำ - -
ด ม	ด ฟ	ม ฟ	ล ม	ล ท	ล ฟ	ฟ ม	- ม - -

ดดิ มมิ	ดดิ ฟฟ	มมิ ฟฟ	ฟฟิ มมิ	- มิ	ดิ ท	ท ล	- มิ - -
ด ม	ด ฟ	ม ฟ	ล ม	ล ท	ล ฟ	ฟ ม	- ม - -

ล	ท ดิ ริ มิ	- - มิ ริ		- - ม ร		ลุ	ทุ ดุ ร ม
- - ม	ม		ดิ ท ล ม		ดุ ทุ ลุ มุ	- - มุ	มุ

ล	ท ดิ ริ มิ	- - มิ ริ		- - ม ร		ลุ	ทุ ดุ ร ม
- - ม	ม		ดิ ท ล ม		ดุ ทุ ลุ มุ	- - มุ	มุ

ฟ ล	ฟ ล	ฟ ล	ฟ ล	- - ซ	ซ ซ	ซ ซ	- ซ
ฟ ม	ฟ ม	ฟ ม	ฟ ม	ฟ	ฟ ฟ	ฟ ฟ	- ฟ

- - - ล	- - ท ดิ	มิ	ททุ ท	- - - ลุ	- - ทุ ด	ม	ทุทุ ท
- - - ม		ท ดิ ท	ทุ	- - - มุ		ท ด มุ	ทุ ทุ

- - - ล	- - ท ดิ	มิ	ททุ ท	- - - ลุ	- - ทุ ด	ม	ทุทุ ท
- - - ม		ท ดิ ท	ทุ	- - - มุ		ท ด มุ	ทุ ทุ

- มิ	ททุ ท	- ม	ทุทุ ท	- มิ	ททุ ท	- ม	ทุทุ ท
- ม	ทุ	- มุ	ทุ ทุ	- ม	ทุ	- มุ	ทุ ทุ

- มิ	ททุ ท	- มิ	ททุ ท	มิ ริ	มิ ริ	มิ ริ	มิ ริ
- ม	ทุ	- ม	ทุ	ดิ ท	ดิ ท	ดิ ท	ดิ ท

มิ ดิ ริ	มิ ริ	มิ ดิ	ดิ ท	- ท	ล ฟ	ล ฟ ล	- - - ล
ท	ดิ ท	ท ล	ล ฟ	ล ฟ	ม ร	ม	ม - - ฟ

- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- ท ล	***ม ร***		- - - ลุ
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	ฟ	***ด ทุ***	***- ลุ - ฟุ***	- - - ฟุ

- ฺ - ฺ	- ด - ร	- ม - ฟ	- - - ฟ	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
- ฟ - ฟ	- ฟ - ฟ	- ฟ - ฟ	- - - ฟ	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -

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

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

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

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

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

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

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

ม ม	ท ท ม	ด ด ม	ท ท ม	ด ด ม	ท ท ม	ด ด ม	ท ท ม
ม ท	ท ด	ด ท	ท ด	ด ท	ท ด	ด ท	ท ด

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

ล ฟ	ล ฟ	- มั	ดั ท	- ฟ - -	ล ฟ	มั ดั	- ล - -
- ลุ	- ลุ	ล ท	ล ฟ	- ด - -	ม ด	ท ล	- ลุ - -

ล ฟ	ล ท	- ม	ด ทุ	- ฟ - -	ล ฟ	ม ด	- ล - -
- ลุ	- ลุ	ลุ ทุ	ลุ ฟุ	- ฟุ - -	ม ด	ทุ ลุ	- ลุ - -

- ฟ	ม ม	ม ด ม	- ม ด	ม ฟ	ล ท	มั ดั	
- ฟุ - มุ	- ด	ทุ	ลุ ทุ ลุ	- ด	ม ฟ	ล ฟ	ท ล - -

- ฟั	มั มั	มั ดั มั	- มั ดั	ล ม ฟ	ล ท	มั ดั	
- ฟ - ม	- ดั	ท	ล ท ล	ด	ม ฟ	ล ฟ	ท ล - -

- ฟ - -	ล ฟ - ล	- - ท ล	- ท	- ท - -	ล ฟ - ล	- - ท ล	ท ท
- ด - -	ด ลุ	- - ทุ ลุ	- ทุ	- ทุ - -	ด ลุ	- - ทุ ลุ	- ทุ

ดั ท	ล ดั	ดั ท ท	ดั รั	- ฟั	มั รั	ดั ท ท	ดั รั
ล ม	- ท	ล	ร - ร	มั รั	ดั ท	ล	ร - ร

- ฟั	มั รั	- มั	ล ดั	ล ล ล	ล ฟ - ล	- - ท ล	- ท
มั รั	ดั ท	ม ฟ	ท ล	ลุ	ด ลุ	- - ทุ ลุ	- ทุ

ท ท	ล ฟ - ล	- - ท ล	ท ท	ดั ท	ล ดั	ดั ท ท	ดั รั
- ทุ	ด ลุ	- - ทุ ลุ	- ทุ	ล ม	- ท	ล	ร - ร

- ฟั	มั รั	ดั ท ท	ดั รั	- ฟั	มั รั	ดั ท	มั ดั
มั รั	ดั ท	ล	ร - ร	มั รั	ดั ท	ล ฟ	ท ล

ล ม ฟ	ล ท	มั ดั		มั ฟั		ฟ ซ	ล - ท
ด	ม ฟ	ล ฟ	ท ล - -	มั รั	ดั ท ล ซ	ฟ ม	ทุ

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

	- - - ล	- ท	- ท	- ท	- ท	- ล	- - - ท
- - - ลฺ		ล ซ	ล ซ	ล ซ	ล ซ	- ทฺ	

- ทท - ท	- ทท - ท	- ทท - ท	- ทท - ท	ท ท	ทท	***ฟ ซ ล ท***	มำ - - -
ท	ท	ท	ท	ท ท	ท ***ดรม***		ท - - -

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

- ทท - ท	- ทท - ท	- ทท - ท	- ทท - ท	ท ท	ทท	***ฟ ซ ล ท***	มำ - - -
ท	ท	ท	ท	ท ท	ท ***ดรม***		ท - - -

- ล	ท ท	ล - ท	- ทท - ท	ท ท	ทท	***ฟ ซ ล ท***	มำ - - -
- ลฺ	ลซ ลซ	ทฺ	ท	ท ท	ท ***ดรม***		ท - - -

- ล	ท ท	ล - ท	- ทท - ท	ท ท	ทท	***ฟ ซ ล ท***	มำ - - -
- ลฺ	ลซ ลซ	ท	ท	ท ท	ท ***ดรม***		ท - - -

- ล	ท ล ท	- ล	ท ล ท	- ดำ	- ดำ	- ดำ	ท - รำ
- ลฺ	ลซ ทฺ	- ลฺ	ลซ ทฺ	ท ล	ท ล	ท ล	ร

- - - ม	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ด	ฟม - ร	- รร ร	ร ร
- - - ร	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ซฺ	ร - ลฺ	ร ร	ร ร

- - - ดฺ	ฟม ฟม - ร	- รร ร	ร ร	- - - ดำ	ฟำ - รำ	- รำ รำ	รำ รำ
- - - ซฺ	ร - ลฺ	ร ร	ร ร	- - - ซ	รำ - ล	รำ รำ	รำ รำ

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

- - - ด	- ฟ ม	- - - ด	ฟม ฟม ร	- - - -	ฟซฟ ฟม	- - - -	ฟซฟ ฟม
- - - ซ	ร	- - - ซ	ร ร	- - - -	ร	- - - -	ร

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

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

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

4. การศึกษาวิเคราะห์

ในการดำเนินการศึกษาและวิเคราะห์ทางเดี่ยวระนาดทุ้มเพลงทยอยเดี่ยว ทางครูสืบศักดิ์ ดุริยประณีต มีรายละเอียด และประเด็นในการวิเคราะห์ดังนี้

4.1 จังหวะ (Rhythm)
4.2 สังคีตลักษณ์ (Form)
4.3 บันไดเสียง (Scale)
4.4 กลุ่มเสียงโยน
4.5 การใช้เม็ดพราย (Embellishment)
4.6 ลีลาสำนวนทำนอง (Melodic style)

4.1 จังหวะ (Rhythm) ในที่นี้ สามารถแบ่งออกเป็น 2 ประเภท คือ

4.1.1 <u>จังหวะฉิ่ง</u> จังหวะฉิ่งที่ปรากฏในเดี่ยวระนาดทุ้มเพลงทยอยเดี่ยว ทางอาจารย์สืบศักดิ์ ดุริยประณีต ใช้อัตราจังหวะฉิ่ง 2 ลักษณะ คือ

1.ในทำนองช่วงโอด เป็นฉิ่งลักษณะอัตราจังหวะ สามชั้น

2.ในทำนองช่วงพัน เป็นฉิ่งลักษณะอัตราจังหวะ สองชั้น

สามชั้น

	-		+		-		+
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -

สองชั้น

-	+	-	+	-	+	-	+
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -

<u>หมายเหตุ</u> เครื่องหมาย - แทน “ฉิ่ง”

เครื่องหมาย + แทน “ฉับ”

4.1.2 <u>จังหวะหน้าทับ</u> จังหวะหน้าทับที่ใช้เป็นจังหวะหน้าทับกลองสองหน้า โดยมีลักษณะหน้าทับปรากฏ 2 ลักษณะ คือ ในทำนองช่วงโอด ใช้หน้าทับทยอย สามชั้น และในทำนองช่วงพัน ใช้หน้าทับสองไม้ สองชั้น ดังนี้

หน้าทับสองหน้า ทยอย สามชั้น (ทำนองเที่ยวโอด)

- - - พรึง	- - - ปะ	- - - -	- ติ - ติง	- - - -	- - - พรึง	- - - ตุ๊บ	- - - พรึง

หน้าทับสองหน้า สองไม้ สองชั้น (ทำนองเที่ยวพัน)

- - - ปะ	- ตุ๊บ - ติง	- - - ปะ	- ตุ๊บ- พรึง

ดังนั้น จากโน้ต 94 ประโยค (บรรทัด) พิจารณาจากจังหวะฉิ่งและจังหวะหน้าทับจะสามารถสรุปเป็นจำนวนจังหวะได้ดังนี้

ในช่วงทำนองโอด สามชั้น 21 ประโยค	ปรากฏ 21	จังหวะหน้าทับทยอย สามชั้น
ในช่วงทำนองพัน สองชั้น 72 ประโยค	ปรากฏ 144	จังหวะหน้าทับสองไม้ สองชั้น
ในช่วงประโยคลงจบ 1 ประโยค	ปรากฏ 1	จังหวะหน้าทับทยอยสามชั้น

รวมทั้งสิ้น 94 ประโยค = 166 จังหวะหน้าทับ

4.2 สังคีตลักษณ์ (Form)

จากการวิเคราะห์พบว่า เพลงทยอยเดี่ยว เป็นเพลงประเภทเพลงทยอย ซึ่งมีลักษณะการดำเนินทำนองแบ่งเป็น 2 ช่วง คือ ช่วงโอด (สามชั้น) และช่วงพัน (สองชั้น) ดังนี้

ลำดับที่	รายละเอียด	ประโยคที่	สัญลักษณ์
	ช่วงโอด (สามชั้น)		
1.	ทำนองโอด	1 - 6	ก
2.	ทำนองพัน	7 - 20	ข
3.	จบทำนองช่วงโอดและพัน ทำนอง สามชั้น เชื่อมทำนองช่วงพัน สองชั้น	21	ค
	ช่วงพัน (สองชั้น)		
4.	ทำนองพัน	22 - 30	ฆ
5.	ทำนองโอด	31 - 44	ง
6.	ทำนองพัน	45 - 69	จ
7.	ทำนองเนื้อเพลงทยอยใน สองชั้น ท่อน 2	70 - 78	ฉ
8.	ทำนองโอด	79 - 93	ง`
9.	ทำนองจบ	94	ช

/ หมายถึง เครื่องหมายที่แสดงการจบในแต่ละช่วง เช่น จากสามชั้นไปสองชั้น เป็นต้น

// หมายถึง เครื่องหมายที่แสดงการจบเพลง

สังคีตลักษณ์ที่ปรากฏในเพลงเดี่ยวระนาดทุ้มเพลงทยอยเดี่ยว ทางอาจารย์สืบศักดิ์ ดุริยประณีต ปรากฏได้ดังนี้

กขค / ฆง จฉง / ช //

4.3 บันไดเสียง (Scale)

ข้อกำหนดในเรื่องบันไดเสียง

บันไดเสียง ในการวิเคราะห์ครั้งนี้ หมายถึง การกำหนดทางหรือระดับเสียงของเครื่องดนตรี ซึ่งผู้วิจัยได้กำหนดบันไดเสียงตามลักษณะของวงปี่พาทย์เป็นหลัก

จากการวิเคราะห์ทำนองทางเดี่ยวเพลงทยอยเดี่ยว พบกลุ่มเสียงปัญจมูล (Pentacentric) ที่ปรากฏ 2 กลุ่มเสียง คือ

ทำนองช่วงโอด ใช้เพียงกลุ่มเสียงเดียว คือ

1. ระดับเสียง ทางใน ล ท ด X ม ฟ X

ทำนองช่วงพัน ใช้กลุ่มเสียง 2 กลุ่มเสียง คือ

1. ระดับเสียง ทางใน ล ท ด X ม ฟ X
2. ระดับเสียง ทางนอก ร ม ฟ X ล ท X

4.4 กลุ่มเสียงโยน

จากการวิเคราะห์ทำนองทางเดี่ยวระนาดทุ้ม เพลงทยอยเดี่ยว พบกลุ่มเสียงโยนที่ปรากฏทั้งหมด 6 กลุ่มเสียง คือ

ทำนองช่วงโอด ใช้เพียงกลุ่มเสียงเดียวคือ กลุ่มเสียงโยน เสียงลา
ทำนองช่วงพัน ใช้กลุ่มเสียงโยน 6 เสียง คือ

1. กลุ่มเสียงโยน เสียงลา
   (ประโยคที่ 22 – 29, ประโยคที่ 54 – 57, ประโยคที่ 69 - 78)
2. กลุ่มเสียงโยน เสียงที
   (ประโยคที่ 30 – 37, ประโยคที่ 79 - 86)
3. กลุ่มเสียงโยน เสียงเร
   (ประโยคที่ 38 – 41, ประโยคที่ 87 - 91)
4. กลุ่มเสียงโยน เสียงมี
   (ประโยคที่ 42 -52, ประโยคที่ 92 - 94)

5. กลุ่มเสียงโยน เสียงฟา
   (ประโยคที่ 53, ประโยคที่ 58 - 64)
6. กลุ่มเสียงโยน เสียงโด
   (ประโยคที่ 65 - 68)

4.5 การใช้เม็ดพราย (Embellishment)

ในลำดับต่อไป เป็นการวิเคราะห์ทำนองทางเดี่ยวระนาดทุ้ม เพลงทยอยเดี่ยว ในประเด็นต่างๆ ดังที่กล่าวไว้ข้างต้น ต่อไปนี้

ประโยคที่ 1

- - - มฺ	- - - ฟ	- ฟ ฟ ฟ	- มฺ - ดฺ	- - - ฟ	- มฺ - ดฺ	- ท ล	- - - ล
- - - ม	- - - ฟ	- ท ล ฟ	- ม - ด	- - - ฟ	- ม - ด	ฟ	- ม - ล

กลุ่มเสียงโยน เสียงลา

กลุ่มเสียงปัญจมูล ระดับเสียง ทางใน (ล ท ด X ม ฟ X)

การใช้เม็ดพราย

ใช้ลักษณะการตีแยกเป็นคู่แปด และมีการเสี้ยวมือในห้องที่ 3 ใช้กลวิธีการกรอ คล้ายสร้างอารมณ์ให้ความรู้สึกในทำนองโศกเศร้า และเพื่อแสดงให้ทราบว่าเป็นเพลงทยอยเดี่ยว เหมือนลักษณะเป็นการตั้งหลักให้มีความมั่นคงและเกิดความมั่นใจกับผู้บรรเลง อีกทั้งยังเป็นการบอกให้ผู้ฟังทราบว่านี่คือเพลงทยอยเดี่ยว

ประโยคที่ 2

ท ดฺ	ดฺ - มฺ ฟ	ฟ ฟฟฟ ฟ	- มฺ - ดฺ	- - - ฟ	- มฺ - ดฺ	- ท ล	- - - ล
- ล	ซ - - ฟ	ล ดทล ฟ	- ม - ด	- - - ฟ	- ม - ด	ฟ	- ม - ล

กลุ่มเสียงโยน เสียงลา

กลุ่มเสียงปัญจมูล ระดับเสียง ทางใน (ล ท ด X ม ฟ X)

การใช้เม็ดพราย

ลักษณะกระสวนทำนองยังคงซ้ำกับประโยคที่ 1 เพียงเปลี่ยนการขึ้นต้นด้วยการสะบัด แล้วจึงใช้การเสี้ยวมือ (ซึ่งทำนองเดี่ยวในเครื่องดนตรีชนิดอื่นๆ มีลักษณะการดำเนินทำนองในสอง

ประโยคแรกซ้ำเช่นกัน) หลังจากนั้นจึงจะเริ่มดำเนินสำนวนกลอนในทางเดี่ยวระนาดทุ้มในประโยคต่อไป

ประโยคที่ 3

ทฺ ด	ม ฟ	ล ดฺ ท	ซฟ ฟ ล	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
- ลฺ	- ร	ล ม	ม่ ลฺ	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -

กลุ่มเสียงโยน เสียงลา

กลุ่มเสียงปัญจมูล ระดับเสียง ทางใน (ล ท ด X ม ฟ X)

การใช้เม็ดพราย

ลักษณะการดำเนินทำนองเริ่มในช่วงเสียงต่ำโดยการสะบัดและการเฉี่ยวเป็นหลัก คล้ายลักษณะทำนองของฆ้องวงใหญ่ ท้ายประโยคในห้องที่ 4 ใช้การกรอเสียงให้ยาว เพื่อรอจังหวะหน้าทับกลองให้ลงพอดี และต้องการให้เกิดความรู้สึกโศกเศร้า

ประโยคที่ 4

ทฺ ด	- - - ม	- ร	- - - ฟ	- - - -	ทฺดฺ ม รด ฟ	ทดฺ มฺฟมฺ	ท - ดฺ
- ลฺ	- - - มฺ	ด ทฺ	- - - ฟฺ	- - - -	ลฺ มฺ ทฺ ฟฺ	ล มฟม	ทฺ ท

กลุ่มเสียงโยน เสียงลา

กลุ่มเสียงปัญจมูล ระดับเสียง ทางใน (ล ท ด X ม ฟ X)

การใช้เม็ดพราย

ลักษณะการดำเนินทำนองในประโยคนี้ เรียกว่า “ลอยจังหวะ” ซึ่งเป็นการบรรเลงที่ยาก ผู้บรรเลงต้องมีความเข้าใจในเรื่องจังหวะ หน้าทับกลอง จึงจะบรรเลงได้อย่างไพเราะ ในประโยคนี้ใช้การสะบัดเป็นหลัก คล้ายกับการฉายทำนองในประโยคที่ 3 เป็นเท่าตัว ในครึ่งประโยคหลักใช้การขยี้ในห้องที่ 6 และ 7 จากนั้นจึงคลี่คลายลงด้วยการกรอเสียงยาว ต่อเนื่องไปจนถึงครึ่งประโยคแรกในประโยคที่ 5

ประโยคที่ 5

- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- ฟ ฟ ฟ	- มˆ - ดˆ	ททˆ ลท	- ท* - ล
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- ท ล ฟ	- ม - ด	ทฺ ลฺทฺ	- ลฺ - ลฺ

กลุ่มเสียงโยน เสียงลา

กลุ่มเสียงปัญจมูล ระดับเสียง ทางใน (ล ท ด X ม ฟ X)

การใช้เม็ดพราย

ลักษณะการดำเนินทำนองในครึ่งประโยคแรก ใช้การกรอในคู่สอง ให้เสียงยาวต่อเนื่องจากประโยคที่ 4 ให้ความรู้สึกคับข้อง แล้วจึงคลี่คลายทำนองด้วยสำนวนจบประโยค ซึ่งคล้ายกับทำนองในประโยคที่ 1 เพียงแต่เปลี่ยนทำนองในสองห้องสุดท้าย ด้วยสำนวนกลอนคล้ายกับทำนองฆ้องวงใหญ่ โดยใช้การตีด้วยคู่แปด และการตีถ่างในคู่เก้า แล้วจึงจบประโยคด้วยคู่แปด

ประโยคที่ 6

- - - -	- มˆ - ฟ	- ฟ ฟ ฟ	- มˆ - ดˆ	- ดˆ - ฟ	- มˆ - ดˆ	ททˆ ลท	- ท* - ล
- - - ม	- ม - ฟ	- ท ล ฟ	- ม - ด	- ซ - ฟ	- ม - ด	ทฺ ลฺทฺ	- ลฺ - ลฺ

กลุ่มเสียงโยน เสียงลา

กลุ่มเสียงปัญจมูล ระดับเสียง ทางใน (ล ท ด X ม ฟ X)

การใช้เม็ดพราย

ลักษณะการดำเนินทำนองในประโยคนี้ กระสวนทำนองเหมือนกับประโยคที่ 1 โดยเปลี่ยนลักษณะการขึ้นประโยคด้วยการตีกวาดขึ้น แล้วใช้การเสี้ยวมือ เพื่อให้เกิดความไพเราะยิ่งขึ้น ทำนองในช่วงท้ายประโยคนี้คล้ายทำนองช่วงท้ายในประโยคที่ 5 ซึ่งมีลักษณะการตีเก็บมากขึ้นกว่าทำนองในประโยคแรกๆ เพื่อเป็นการนำสู่การดำเนินทำนองในลักษณะการตีเก็บในประโยคต่อไป

ประโยคที่ 7

ทดˆ มˆ	รˆ ฟˆ	มˆ รˆ	ดˆ ทˆ	ทลˆ	ฟ ม	ด ทฺ	- ฟ - -
ล ม	ดท ฟ	ม ร	ด ทฺ	ฟ ม ด	ด ทฺ	ลฺ ฟฺ	- ฟ - -

กลุ่มเสียงโยน เสียงลา

กลุ่มเสียงปัญจมูล ระดับเสียง ทางใน (ล ท ด X ม ฟ X)

การใช้เม็ดพราย

ลักษณะการดำเนินทำนองในครึ่งประโยคแรกคล้ายสำนวนทำนองของฆ้องวงใหญ่ ขึ้นต้นด้วยการสะบัด แล้วจึงตีในลักษณะคู่แปด โดยตีแยกมือซ้ายก่อน แล้วจึงรับด้วยมือขวา ในลักษณะทำนองค่อยๆ ขึ้นไปทางเสียงสูง แล้วจึงดำเนินทำนองลงมาในทางเสียงต่ำ ครึ่งประโยคหลังจึงดำเนินทำนองรับจากครึ่งแรกค่อยๆ ลงมาทางเสียงต่ำ ด้วยลักษณะสำนวนกลอนระนาดทุ้ม แล้วลงก่อนจังหวะตกในห้องสุดท้าย

ประโยคที่ 8

ลท ล	ล ฟ	ทฺด ม	ล ม ฟ	ทล	ด มฺ	ท ด	ดทฺ ล -
ฟ ฟ	ม ด	ลฺ ด	ด ร	ฟ ม ด	ม ทฺ	ด ฟ	ลฺ ลฺ -

กลุ่มเสียงโยน เสียงลา

กลุ่มเสียงปัญจมูล ระดับเสียง ทางใน (ล ท ด X ม ฟ X)

การใช้เม็ดพราย

ลักษณะการดำเนินทำนองในครึ่งประโยคแรกคล้ายสำนวนทำนองของฆ้องวงใหญ่ โดยใช้การสะบัด และการตีเก็บเป็นหลัก ในประโยคครึ่งหลังเป็นสำนวนทำนองปิดประโยค ขึ้นต้นด้วยการเฉี่ยว แล้วจึงตีในลักษณะคู่แปด โดยตีแยกมือซ้ายก่อน แล้วจึงรับด้วยมือขวา ในลักษณะทำนองค่อยๆ ลงไปในทางเสียงต่ำ แล้วลงก่อนจังหวะตกในห้องสุดท้าย

ประโยคที่ 9

ล ท ด	มฺ มฺ มฺ มฺ	- - - -	ฟ ฟ ฟ ฟ	ทล ฟ	ม ร	ด ทฺ	- - - -
ม	- - - -	ด ท ล ฟ	- - - -	ฟ ม	ร ด	ทฺ ลฺ ฟฺ	- - - -

กลุ่มเสียงโยน เสียงลา

กลุ่มเสียงปัญจมูล ระดับเสียง ทางใน (ล ท ด X ม ฟ X)

การใช้เม็ดพราย

ลักษณะการดำเนินทำนองในครึ่งประโยคแรก เป็นสำนวนกลอนระนาดทุ้ม โดยใช้การตีแยกมือซ้ายขวา ขึ้นต้นด้วยการดำเนินทำนองในมือซ้าย แล้วจึงรับด้วยการตีย้ำเสียงเดียวในมือขวา ซึ่งเป็นการแสดงฝีมือ ความสามารถของผู้บรรเลง ที่ต้องมีความคล่องแคล่วทั้งมือซ้ายและมือขวา ในครึ่งประโยคหลังจึงรับด้วยสำนวนการตีสับมือลงไปในทางเสียงต่ำ แล้วลงด้วยคู่สี่ ในลักษณะก่อนจังหวะตกในห้องสุดท้าย

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ประโยคที่ 10

ทฺด ม	ล ม ฟ	ล ดท	***ฟ ซ ล ท***	ทล	ดำ	ท	- ล - -
ลฺ ด	ด ร	ม ล***ม***		ฟ ม ด	ม ด ทฺ	ด ทฺ ลฺ	- ลฺ - -

กลุ่มเสียงโยน เสียงลา

กลุ่มเสียงปัญจมูล ระดับเสียง ทางใน (ล ท ด X ม ฟ X)

การใช้เม็ดพราย

ลักษณะการดำเนินทำนองในครึ่งประโยคแรกคล้ายทำนองครึ่งแรกในประโยคที่ 7 ขึ้นต้นด้วยการสะบัด แล้วจึงรับด้วยการตีเก็บต่อเนื่องสลับกับการสะบัด ในช่วงท้ายจึงใช้การตีดูดขึ้นไปในทางเสียงสูง ส่วนครึ่งหลังดำเนินทำนองคล้ายกับทำนองครึ่งหลังในประโยคที่ 8 เป็นสำนวนปิดประโยค ขึ้นต้นด้วยการเฉี่ยว แล้วจึงรับด้วยการตีเก็บต่อเนื่อง ในลักษณะการเน้นมือซ้าย คือดำเนินทำนองด้วยมือซ้าย แล้วจึงรับด้วยเสียงที่เป็นคู่แปดกับเสียงสุดท้ายของมือซ้ายด้วยมือขวา แล้วจึงลงเป็นคู่แปดในลักษณะลงก่อนจังหวะตกในห้องสุดท้าย

ประโยคที่ 11

มำ มำ มำ	ดำ ท ดำ มำ	ดำ ท ดำ มำ	ดำ -	ท ล ท ดำ	ท -	ล ฟ ล ท	ล -
ม			ทฺ ด -		ลฺ ทฺ -		ฟฺ ลฺ -

กลุ่มเสียงโยน เสียงลา

กลุ่มเสียงปัญจมูล ระดับเสียง ทางใน (ล ท ด X ม ฟ X)

การใช้เม็ดพราย

ลักษณะการดำเนินทำนองในประโยคนี้ เป็นสำนวนกลอนระนาดทุ้มที่ใช้การตีแยกมือซ้าย ขวา ขึ้นต้นด้วยการตีกระทบในคู่แปด แล้วจึงดำเนินทำนองในมือขวา จากนั้นจึงรับด้วยมือซ้าย แล้วรับด้วยเสียงที่เป็นคู่แปดกับเสียงสุดท้ายของมือซ้ายด้วยมือขวาอีกครั้งหนึ่งในลักษณะลงก่อนจังหวะ ซึ่งเป็นการแสดงฝีมือ ความสามารถของผู้บรรเลง ที่ต้องมีความคล่องแคล่วทั้งมือซ้ายและมือขวา จึงจะสำแดงความไพเราะตามสำนวนของเพลง

ประโยคที่ 12

มำ มำ มำ			ดำ -		ท -		ล -
ม	รดทฺ ด ม	ด ทฺ ด ม	ทฺ ด -	ดทฺลฺ ทฺ ด	ลฺ ทฺ -	ทฺลฺฟฺ ลฺ ทฺ	ฟฺ ลฺ -

กลุ่มเสียงโยน เสียงลา

กลุ่มเสียงปัญจมูล ระดับเสียง ทางใน (ล ท ด X ม ฟ X)

การใช้เม็ดพราย

ลักษณะการดำเนินทำนองในประโยคนี้ซ้ำกับทำนองในประโยคที่ 11 เพียงแต่สลับมือการตีแยกมือซ้ายกับมือขวากับประโยคที่ 11 และเพิ่มการสะบัดด้วยมือซ้าย เพื่อแสดงความคล่องแคล่วของมือซ้ายให้เด่นชัดมากยิ่งขึ้น เนื่องจากนักดนตรีส่วนใหญ่มักถนัดมือขวามากกว่ามือซ้าย การดำเนินทำนองด้วยการเน้นมือซ้ายจึงต้องฝึกฝนอย่างมาก

ประโยคที่ 13

ม ด	*ม ฟ*	*ล ฟ*	*ล ท*	ดำ มำ	ด ท	มำ	- ล - -
ทฺ ด	*ท ด*	*ม ฟ*	*ม ฟ*	ล ท	ล ฟ	ดำ ท ล	- ม - -

กลุ่มเสียงโยน เสียงลา

กลุ่มเสียงปัญจมูล ระดับเสียง ทางใน (ล ท ด X ม ฟ X)

การใช้เม็ดพราย

ลักษณะการดำเนินทำนองในครึ่งประโยคแรก ขึ้นต้นประโยคด้วยการตีเตะ ในลักษณะสำนวนการตีสวน คือ การใช้มือขวาตีลงทีละ 2 เสียง และมือซ้ายตีขึ้น 2 เสียงเข้าหามือขวา ผู้บรรเลงจะต้องใช้กำลังแขน รวมทั้งรสมือทั้งซ้ายขวาในการบรรเลงให้เกิดความไพเราะตามสำนวนกลอนของเพลง ครึ่งประโยคหลังจึงดำเนินทำนองในลักษณะการตีเก็บ แล้วลงด้วยคู่สี่ในลักษณะลงก่อนจังหวะตกในห้องสุดท้าย ซึ่งเป็นทำนองแสดงการจบประโยค เรียกว่า เป็นสำนวนกลอนพื้นฐานของระนาดทุ้ม

ประโยคที่ 14

มำ มำ มำ	รำดำ ท ดำ มำ	ดำ ท ดำ มำ	ดำ -	ดำทล ท ด	ท -	ทลฟ ล ท	ล -
ม			ทฺ ด -		ลฺ ทฺ -		ฟฺ ลฺ -

กลุ่มเสียงโยน เสียงลา

กลุ่มเสียงปัญจมูล ระดับเสียง ทางใน (ล ท ด X ม ฟ X)

การใช้เม็ดพราย

ลักษณะการดำเนินทำนองในประโยคนี้ซ้ำกับทำนองในประโยคที่ 12 เพียงเปลี่ยนการแยกมือจากเดิมมือซ้าย เป็นมือขวา ขึ้นต้นด้วยการตีกระทบในคู่แปด แล้วจึงดำเนินทำนองในมือขวา จากนั้นจึงรับด้วยมือซ้าย แล้วรับด้วยเสียงที่เป็นคู่แปดกับเสียงสุดท้ายของมือซ้ายด้วยมือขวาอีกครั้งหนึ่งในลักษณะลงก่อนจังหวะ เพื่อแสดงความคล่องแคล่วของมือขวาให้เด่นชัดมากยิ่งขึ้น และคล้ายการหยอกล้อกันนั่นเอง

ประโยคที่ 15

มำ มำ มำ			ดำ -		ท -		ล -
ม	ด ทฺ ด ม	ด ทฺ ด ม	ทฺ ด -	ทฺ ลฺ ทฺ ด	ลฺ ทฺ -	ลฺ ฟฺ ลฺ ทฺ	ฟฺ ลฺ -

กลุ่มเสียงโยน เสียงลา

กลุ่มเสียงปัญจมูล ระดับเสียง ทางใน (ล ท ด X ม ฟ X)

การใช้เม็ดพราย

ลักษณะการดำเนินทำนองในประโยคนี้ซ้ำกับทำนองในประโยคที่ 11 เพียงเปลี่ยนการแยกมือจากเดิมมือขวา เป็นมือซ้าย ขึ้นต้นด้วยการตีกระทบในคู่แปด แล้วจึงดำเนินทำนองในมือซ้าย จากนั้นจึงรับด้วยมือขวา แล้วรับด้วยเสียงที่เป็นคู่แปดกับเสียงสุดท้ายของมือซ้ายด้วยมือขวาอีกครั้งหนึ่งในลักษณะลงก่อนจังหวะ

ประโยคที่ 16

ม ด	*ม ฟ*	*ล ฟ*	*ล ท*	ดำ มำ	ด ท	มำ	- ล - -
ทฺ ด	*ท ด*	*ม ฟ*	*ม ฟ*	ล ท	ล ฟ	ดำ ท ล	- ม - -

กลุ่มเสียงโยน เสียงลา

กลุ่มเสียงปัญจมูล ระดับเสียง ทางใน (ล ท ด X ม ฟ X)

การใช้เม็ดพราย

ลักษณะการดำเนินทำนองซ้ำกับทำนองในประโยคที่ 13 ในครึ่งประโยคแรก ขึ้นต้นประโยคด้วยการตีเตะ ในลักษณะสำนวนการตีสวน คือ การใช้มือขวาตีลงทีละ 2 เสียง และมือซ้ายตีขึ้น 2 เสียงเข้าหามือขวา ผู้บรรเลงจะต้องใช้กำลังแขน รวมทั้งรสมือทั้งซ้ายขวาในการบรรเลงให้เกิดความไพเราะตามสำนวนกลอนของเพลง ครึ่งประโยคหลังเป็นสำนวนทำนองแสดงการปิด

ประโยค ดำเนินทำนองในลักษณะการตีเก็บ แล้วลงด้วยคู่สี่ในลักษณะลงก่อนจังหวะตกในห้องสุดท้าย

ประโยคที่ 17

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

กลุ่มเสียงโยน เสียงลา

กลุ่มเสียงปัญจมูล ระดับเสียง ทางใน (ล ท ด X ม ฟ X)

การใช้เม็ดพราย

ลักษณะกระสวนทำนองเช่นเดียวกับประโยคที่ 9 เปลี่ยนการดำเนินทำนองเป็นลักษณะการเล่นมือซ้ายมือขวา ขึ้นต้นด้วยการดำเนินทำนองด้วยการตีเก็บ โดยใช้มือซ้ายสลับกับมือขวา คล้ายการตีลักจังหวะ จากนั้นจึงใช้มือซ้ายดำเนินทำนอง แล้วรับด้วยมือขวา โดยค่อยๆ เคลื่อนทำนองขึ้นไปในทางเสียงสูง

ประโยคที่ 18

มำ ดำ	ท ล	ซ ฟ	ม ด	ดำ มำ	ดำ ท	มำ	- ล - -
ดำ ท	ล ซ	ฟ ม	ด ทฺ	ล ท	ล ฟ	ดำ ท ล	- ลฺ - -

กลุ่มเสียงโยน เสียงลา

กลุ่มเสียงปัญจมูล ระดับเสียง ทางใน (ล ท ด X ม ฟ X)

การใช้เม็ดพราย

ลักษณะกระสวนทำนองเช่นเดียวกับประโยคที่ 10 ขึ้นต้นด้วยการตีสับมือซ้ายขวา คล้ายสำนวนกลอนของฆ้องวงเล็ก เคลื่อนลงไปในทางเสียงต่ำ ครึ่งหลังของประโยคเป็นสำนวนกลอนแสดงการปิดประโยคซึ่งดำเนินทำนองเช่นเดียวกับครึ่งหลังของประโยคที่ 16 เพียงเปลี่ยนการเป็นคู่แปดในลักษณะลงก่อนจังหวะตกในห้องสุดท้ายเช่นกัน

ประโยคที่ 19

ทฺ ด	ม - ม	ม	ฟ - ฟ	ทล ฟ	ม ร	ด ทฺ	- - - -
ลฺ มฺ	ด	ทฺ ด ฟฺ	ม	ฟ ม	ร ด	ทฺ ลฺ ฟฺ	- - - -

กลุ่มเสียงโยน เสียงลา

กลุ่มเสียงปัญจมูล ระดับเสียง ทางใน (ล ท ด X ม ฟ X)

การใช้เม็ดพราย

ลักษณะการดำเนินทำนองซ้ำและใช้กระสวนทำนองเช่นเดียวกับประโยคที่ 17 ครึ่งแรกของประโยคใช้การดำเนินทำนองเช่นเดียวกับครึ่งแรกในประโยคที่ 17 ส่วนครึ่งหลังดำเนินทำนองเช่นเดียวกับครึ่งหลังในประโยคที่ 9 ขึ้นต้นด้วยการเฉี่ยว แล้วจึงตีเก็บสับมือลงไปในทางเสียงต่ำ จบด้วยคู่สี่ ในลักษณะก่อนจังหวะตกในห้องสุดท้าย

ประโยคที่ 20

ทฺด ม	ล ม ฟ	ล ดำ ท	***ฟ ซ ล ท***	ฟ มำ มำ	***ฟ ซ ล ท***	***ม ฟ***	***ซ ล -***
ลฺ ด	ด ร	ม ล***ม***		ดำ ***ม***		- ***ด***	ลฺ

กลุ่มเสียงโยน เสียงลา

กลุ่มเสียงปัญจมูล ระดับเสียง ทางใน (ล ท ด X ม ฟ X)

การใช้เม็ดพราย

ลักษณะกระสวนทำนองเช่นเดียวกับประโยคที่ 10 ครึ่งแรกของประโยคดำเนินทำนองเช่นเดียวกับครึ่งแรกในประโยคที่ 10 ขึ้นต้นด้วยการสะบัด แล้วจึงรับด้วยการตีเก็บต่อเนื่องสลับกับการสะบัด ในช่วงท้ายจึงใช้การตีดูดขึ้นไปในทางเสียงสูง ครึ่งหลังของประโยคขึ้นต้นคล้ายทำนองท้ายของครึ่งแรก เริ่มด้วยการเฉี่ยว แล้วจึงใช้การตีดูดขึ้นไปทางเสียงสูง 2 ครั้ง จบด้วยการลงมือซ้ายเพียงมือเดียว ซึ่งเป็นการตีเสียงที่เป็นคู่แปดกับเสียงสุดท้ายของทำนองการตีดูด กล่าวได้ว่าจุดเด่นในประโยคคือการตีดูดนั่นเอง

ประโยคที่ 21

- มำ - -	- มำ - ฟ	- ฟ ฟ ฟ	- มำ - ดำ	- ดำ - ฟ	- มำ - ดำ	ทท ลท	- ท* - ล
- - - ม	- ม - ฟ	- ท ล ฟ	- ม - ด	- ซ - ฟ	- ม - ด	ทฺ ลฺทฺ	- ลฺ - ลฺ

กลุ่มเสียงโยน เสียงลา

กลุ่มเสียงปัญจมูล ระดับเสียง ทางใน (ล ท ด X ม ฟ X)

การใช้เม็ดพราย

ลักษณะการดำเนินทำนองซ้ำและใช้กระสวนทำนองเช่นเดียวกับประโยคที่ 6 เพียงเปลี่ยนลักษณะการขึ้นต้นประโยคด้วยการตีกวาดลงแล้วจึงกวาดขึ้นในเสียงเดียวกัน แล้วใช้การเสี้ยวมือเพื่อให้เกิดความไพเราะยิ่งขึ้น ประโยคนี้เป็นประโยคสุดท้ายในทำนองช่วงโอด มีลักษณะเช่นเดียวกับประโยคขึ้นต้นเพลง เพื่อแสดงให้ผู้ฟังทราบว่า ทำนองในช่วงโอดจบแล้ว และกำลังจะดำเนินทำนองในช่วงพันต่อไป

ประโยคที่ 22

	- - ท ท	- ฟ ม̣ ร̣	- ท - ล	ล ทด̣	ร̣ ม̣ ม̣	ร มฟ	ซ ล ล
- - - ท̣		- ฟ ม ร	- ท̣ - ล̣	ม ล	ม	ล̣ ร	ล̣

กลุ่มเสียงโยน เสียงลา

กลุ่มเสียงปัญจมูล ระดับเสียง ทางใน (ล ท ด X ม ฟ X)

การใช้เม็ดพราย

มีลักษณะการดำเนินทำนอง ขึ้นต้นประโยคด้วยการตีเป็นคู่แปด แล้วจึงดำเนินทำนองด้วยการตีเก็บและการสะบัด เป็นสำนวนกลอนคล้ายกลอนของฆ้องวงใหญ่ ในประโยคนี้เป็นทำนองขึ้นต้นของช่วงพัน (สองชั้น) หรือที่เรียกว่า “เนื้อเพลง” เพื่อแสดงให้ทราบว่าได้เริ่มบรรเลงในส่วนของเนื้อเพลงแล้ว ในทางเดี่ยวของเครื่องดนตรีอื่นๆ ก็มีลักษณะเช่นเดียวกันนี้

ประโยคที่ 23

ซ ฟ	ซ ล ด̣ท		ฟ ม	- ล̲ล̲	- ท̲ท̲	ด ท̣ ท̣	- ล̲ล̲
ม ฟ	ล	ซ ฟ ม ร	ร ล̣	- ม̣ ล̲	- ม̣ ท̲	ล̣	ล̣ ม̣ ล̲

กลุ่มเสียงโยน เสียงลา

กลุ่มเสียงปัญจมูล ทำนองครึ่งประโยคแรกใช้ระดับเสียง ทางนอก (ร ม ฟ X ล ท X) ใช้หลุมเสียง (เสียงซอลและเสียงโด) ในบางวรรค เพื่อเป็นการเชื่อมทำนองให้กลมกลืนกัน จากนั้นจึงเปลี่ยนระดับเสียงเป็น ทางใน (ล ท ด X ม ฟ X) ซึ่งเป็นการเปลี่ยนในลักษณะของคู่สี่ (Perfect) ไม่เกิดความรู้สึกว่ามีการเปลี่ยนระดับเสียงแต่อย่างใด

การใช้เม็ดพราย

ลักษณะการดำเนินทำนองในครึ่งประโยคแรก ขึ้นต้นด้วยการตีเก็บคล้ายการตีเตะ จากนั้นจึงเฉี่ยวและตีเก็บต่อเนื่อง โดยเคลื่อนทำนองลงไปในทางเสียงต่ำ ครึ่งหลังของประโยคใช้การสะเดาะและการตีเก็บสลับกัน ทำนองในช่วงนี้ เป็นทำนองสำคัญทำนองหนึ่งในเพลงทยอยเดี่ยว

ประโยคที่ 24

- <u>ดด</u>	ม	ด ฑ ฑ	- <u>ฌฌ</u>	- <u>ลล</u>	- <u>ฑฑ</u>	ด ท ท	- <u>ลล</u>
- ม <u>ด</u>	ฑ ด ฑ	ล	ล ม <u>ล</u>	- ม <u>ล</u>	- ม <u>ฑ</u>	ล	ล ม <u>ล</u>

กลุ่มเสียงโยน เสียงลา

กลุ่มเสียงปัญจมูล ระดับเสียง ทางใน (ล ท ด X ม ฟ X)

การใช้เม็ดพราย

ลักษณะการดำเนินทำนองในครึ่งประโยคแรก เป็นการดำเนินทำนองที่คล้ายและต่อเนื่องจากประโยคก่อนหน้า โดยใช้การสะเดาะและการตีเก็บสลับกัน ครึ่งประโยคหลัง ดำเนินทำนองเช่นเดียวกับครั้งประโยคแรก ในประโยคที่ 23 เพราะต้องการบรรเลงซ้ำทำนองเดิมอีกครั้งหนึ่ง โดยเปลี่ยนเป็นการดำเนินทำนองในเสียงสูง

ประโยคที่ 25

- <u>ดดิ</u>	มิ	ด ท ท	- <u>ลล</u>	- <u>ฌฌ</u>	- <u>ฑฑ</u>	ด ฑ ฑ	- <u>ฌฌ</u>
- ม <u>ดิ</u>	ท ด ท	ล	ล ม <u>ล</u>	- ม <u>ฌ</u>	- ม <u>ฑ</u>	ล	ล ม <u>ฌ</u>

กลุ่มเสียงโยน เสียงลา

กลุ่มเสียงปัญจมูล ระดับเสียง ทางใน (ล ท ด X ม ฟ X)

การใช้เม็ดพราย

ลักษณะการดำเนินทำนองเช่นเดียวกับครึ่งแรกในประโยคที่ 24 เพียงเปลี่ยนการดำเนินทำนองไปในทางเสียงสูง คล้ายการหลอกล้อกัน ครึ่งหลังจึงกลับมาบรรเลงซ้ำทำนองในครึ่งหลังของประโยคที่ 23 เพราะต้องการบรรเลงซ้ำทำนองเดิมอีกครั้งหนึ่ง เพื่อให้เกิดความรู้สึกสนุนสนาน

ประโยคที่ 26

- ดด	ม	ด ทฺ ทฺ	- ลฺลฺ	- ลล	- ทท	ด ท ท	- ลล
- มฺ ด	ทฺ ด ทฺ	ลฺ	ลฺ มฺ ลฺ	- ลฺ ล	- ทฺ ท	ล	ล ม ล

กลุ่มเสียงโยน เสียงลา

กลุ่มเสียงปัญจมูล ระดับเสียง ทางใน (ล ท ด X ม ฟ X)

การใช้เม็ดพราย

ลักษณะการดำเนินทำนองต่อเนื่องจากประโยคก่อนหน้า ซึ่งมีทำนองเช่นเดียวกับครึ่งแรกในประโยคที่ 24 ในครึ่งหลังของประโยคมีลักษณะการดำเนินทำนองเช่นเดียวกับครึ่งหลังในประโยคที่ 24 เพียงเปลี่ยนการขึ้นต้นจากการตีเป็นคู่สี่เป็นคู่แปด เพื่อแสดงความสามารถของผู้บรรเลงว่ามีความแม่นยำในการตีคู่แปด หรือที่เรียกว่า “แม่นลูก”

ประโยคที่ 27

- ดๆดๆ	มๆ	ด ท ท	- ลล	ท	ล ท	ล ***ฟ ซ***	***ล ท*** - -
- ด ดๆ	ทฺ ดๆ ทฺ	ล	ล ม ล	ฟ ล ซ	ฟ ซ	***ม***	

กลุ่มเสียงโยน เสียงลา

กลุ่มเสียงปัญจมูล ทำนองครึ่งประโยคแรกใช้ระดับเสียง ทางใน (ล ท ด X ม ฟ X) จากนั้นจึงเปลี่ยนระดับเสียงเป็น ทางนอก (ร ม ฟ X ล ท X) โดยใช้หลุมเสียง (เสียงซอล) ในบางวรรค เพื่อเป็นการเชื่อมทำนองให้กลมกลืนกัน และเป็นการเปลี่ยนในลักษณะของคู่สี่ (Perfect) ไม่เกิดความรู้สึกว่ามีการเปลี่ยนระดับเสียงแต่อย่างใด

การใช้เม็ดพราย

ลักษณะการดำเนินทำนองในครึ่งประโยคแรก เป็นการดำเนินทำนองต่อเนื่องจากประโยคก่อนหน้า ซึ่งเป็นทำนองจบสุดท้ายของการดำเนินทำนองในลักษณะนี้ (ครึ่งหลังในประโยคที่ 23 จนถึงครึ่งแรกในประโยคนี้) ครึ่งหลังของประโยคจึงเริ่มดำเนินทำนองใหม่ โดยใช้การตีเก็บในการดำเนินทำนอง ช่วงท้ายจึงใช้การตีดูดขึ้นไปทางเสียงสูงให้ลงก่อนจังหวะตกท้ายห้อง

ประโยคที่ 28

ท ***ฟ ซ***	***ล ท*** -	***ม ฟ ซ ล***	- - - -	ท	ล ท	ล ***ฟ ซ***	***ล ท*** - -
ม	***ด***		- - - -	ฟ ล ซ	ฟ ซ	***ม***	

กลุ่มเสียงโยน เสียงลา

กลุ่มเสียงปัญจมูล ระดับเสียง ทางนอก (ร ม ฟ X ล ท X)

การใช้เม็ดพราย

ลักษณะการดำเนินทำนองในครึ่งประโยคแรก เป็นการดำเนินทำนองต่อเนื่องจากประโยคก่อนหน้าโดยใช้การตีดูดขึ้นไปทางเสียงสูงให้ลงก่อนจังหวะตกท้ายห้อง ครึ่งหลังของประโยคดำเนินทำนองเดียวกับทำนองในครึ่งหลังของประโยคที่ 27 เพราะต้องการซ้ำทำนองอีกครั้ง จุดเด่นในประโยคนี้คือการตีดูดนั่นเอง

ประโยคที่ 29

ท ***ฟ ซ***	***ล ท*** -	***ม ฟ ซ ล***	- - - -	ม ฟ	ล ท	มˌ ดˌ	
ม	***ด***		- - - -	ทฺ ด	ม ฟ	ล ฟ	ท ล - -

กลุ่มเสียงโยน เสียงลา

กลุ่มเสียงปัญจมูล ระดับเสียง ทางใน (ล ท ด X ม ฟ X)

การใช้เม็ดพราย

ลักษณะการดำเนินทำนองในครึ่งประโยคแรก เป็นการดำเนินทำนองต่อเนื่องจากประโยคก่อนหน้า มีทำนองเช่นเดียวกับครึ่งแรกในประโยคที่ 28 ครึ่งหลังของประโยคขึ้นต้นด้วยใช้การตีเก็บคล้ายการตีเตะตาม คือ ใช้มือซ้ายตี 2 เสียง แล้วมือขวารับอีก 2 เสียง ต่อเนื่องไปในทางเดียวกัน ช่วงท้ายจึงตีให้ลงก่อนจังหวะตกท้ายห้อง

ประโยคที่ 30

มˌ ฟ			- - ท	- - - ด	- - - -	- - - -	- - - -
มˌ รˌ	ดˌ ท ล ซ	ฟ ม ร ด	ทฺ	- - - ทฺ	- - - -	- - - -	- - - -

กลุ่มเสียงโยน เสียงที

กลุ่มเสียงปัญจมูล เปลี่ยนระดับเสียงจากทำนองในประโยคที่ 29 ซึ่งใช้ระดับเสียง ทางใน (ล ท ด X ม ฟ X) เป็นระดับเสียง ทางนอก (ร ม ฟ X ล ท X) โดยใช้เสียงมีและเสียงฟาในบางวรรค เป็นตัวเชื่อมทำนองให้กลมกลืนกัน เพื่อไม่เกิดความรู้สึกว่ามีการเปลี่ยนระดับเสียง

การใช้เม็ดพราย

ลักษณะการดำเนินทำนองในประโยคนี้ ใช้การตีเก็บจากช่วงเสียงสูงลงไปทางเสียงต่ำ ขึ้นต้นด้วยการตีมือขวา 2 เสียง จากนั้นจึงรับด้วยมือซ้ายตีเรียงเสียงลงมาอย่างรวดเร็ว เพื่อแสดงความคล่องแคล่วของมือซ้ายให้เด่นชัดมากยิ่งขึ้น ช่วงท้ายจึงใช้การตีกรอเป็นคู่สองในช่วงเสียงต่ำ ให้เสียงยาวลงจนจบจังหวะหน้าทับกลอง เป็นช่วงเริ่มต้นในทำนองการโอด

ประโยคที่ 31

- - - -		- - - ท	- - - ด	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
- - - -	- - - ทฺ		- - - ท	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -

กลุ่มเสียงโยน เสียงที

กลุ่มเสียงปัญจมูล ระดับเสียง ทางนอก (ร ม ฟ X ล ท X)

การใช้เม็ดพราย

ลักษณะการดำเนินทำนองต่อเนื่องจากประโยคก่อนหน้า โดยใช้การกวาดเป็นคู่แปดขึ้นไปทางเสียงสูง เพื่อเป็นการเชื่อมต่อทำนองจากการกรอในเสียงต่ำ ให้มาตีกรอคู่สองในเสียงสูง เป็นการดำเนินทำนองให้ยาวขึ้นนั่นเอง เพราะระนาดทุ้มมีวิธีการทำเสียงให้ยาวต่อเนื่องได้กลมกลืนไม่เท่ากับเครื่องดนตรีประเภทของเป่าหรือเครื่องสาย

ประโยคที่ 32

	- - - ล	- ท	- ท	- ท	- ท	- ล	- - - ท
- - - ลฺ		ล ซ	ล ซ	ล ซ	ล ซ	- ทฺ	

กลุ่มเสียงโยน เสียงที

กลุ่มเสียงปัญจมูล ระดับเสียง ทางนอก (ร ม ฟ X ล ท X)

การใช้เม็ดพราย

ลักษณะการดำเนินทำนองในประโยคนี้ เป็นการ “ลอยจังหวะ” ขึ้นต้นด้วยการตีมือซ้าย แล้วรับด้วยมือขวาในลักษณะคู่แปด แล้วจึงใช้การสะบัดลง 3 เสียงเป็นหลัก ให้ความรู้สึกอึดอัด

ลึกลับ ช่วงท้ายจึงคลี่คลายทำนองด้วยการตีมือซ้าย แล้วรับด้วยมือขวาในลักษณะคู่แปด ทำนองในประโยคนี้เป็นทำนองสำคัญทำนองหนึ่งในเพลงทยอยเดี่ยว

ประโยคที่ 33

- ทท - ท	- ทท - ท	- ทท - ท	- ทท - ท	ท ท	ทท	***ฟ ซ ล ท***	มำ - - -
ท	ท	ท	ท	ท ท	ท ***ดรม***		ท - - -

กลุ่มเสียงโยน เสียงที

กลุ่มเสียงปัญจมูล ระดับเสียง ทางนอก (ร ม ฟ X ล ท X)

การใช้เม็ดพราย

ลักษณะการดำเนินทำนองต่อเนื่องจากประโยคก่อนหน้า ขึ้นต้นด้วยการสะเดาะแล้วรับด้วยมือขวาในเสียงเดิม ดำเนินทำนองเช่นนี้ต่อเนื่อง ซึ่งเป็นจุดเด่นในประโยคนี้ จนถึงช่วงท้ายจึงใช้การตีดูดขึ้นไปทางเสียงสูง แล้วจบประโดยคด้วยการกรอเป็นคู่สี่ การบรรเลงทำนองในประโยคนี้ผู้บรรเลงต้องมีรสมือที่ดีและเข้าใจจังหวะ จึงจะบรรเลงได้อย่างกลมกลืนไม่สะดุดจังหวะ

ประโยคที่ 34

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

กลุ่มเสียงโยน เสียงที

กลุ่มเสียงปัญจมูล ระดับเสียง ทางนอก (ร ม ฟ X ล ท X)

การใช้เม็ดพราย

ลักษณะการดำเนินทำนองเช่นเดียวกับประโยคที่ 32 เพราะต้องการบรรเลงซ้ำอีกครั้งหนึ่ง ขึ้นต้นด้วยการตีมือซ้าย แล้วรับด้วยมือขวาในลักษณะคู่แปด แล้วจึงใช้การสะบัดลง 3 เสียงเป็นหลัก ให้ความรู้สึกอึดอัด ลึกลับ ช่วงท้ายจึงคลี่คลายทำนองด้วยการตีมือซ้าย แล้วรับด้วยมือขวาในลักษณะคู่แปด

ประโยคที่ 35

- ทท - ท	- ทท - ท	- ทท - ท	- ทท - ท	ท ท	ทท	***ฟ ซ ล ท***	มำ - - -
ท	ท	ท	ท	ท ท	ท ***ดรม***		ท - - -

กลุ่มเสียงโยน เสียงที

กลุ่มเสียงปัญจมูล ระดับเสียง ทางนอก (ร ม ฟ X ล ท X)

การใช้เม็ดพราย

ลักษณะการดำเนินทำนองเช่นเดียวกับประโยคที่ 33 เป็นการดำเนินทำนองต่อเนื่องจากประโยคก่อนหน้า ขึ้นต้นด้วยการสะเดาะแล้วรับด้วยมือขวาในเสียงเดิม และดำเนินทำนองเช่นนี้ต่อเนื่องจนถึงช่วงท้ายจึงใช้การตีดูดขึ้นไปทางเสียงสูง แล้วจบประโยคด้วยการกรอเป็นคู่สี่ ซึ่งเป็นจุดเด่นของประโยค

ประโยคที่ 36

- ล	ท ท	ล - ท	- ทท - ท	ท ท	ทท	***ฟ ซ ล ท***	มำ - - -
- ลฺ	ลซ ลซ	ทฺ	ท	ท ท	ท ***ดรม***		ท - - -

กลุ่มเสียงโยน เสียงที

กลุ่มเสียงปัญจมูล ระดับเสียง ทางนอก (ร ม ฟ X ล ท X)

การใช้เม็ดพราย

ลักษณะการดำเนินทำนองเรียกว่า “การทอนทำนอง” จากประโยคที่ 32 และประโยคที่ 33 ให้ทำนองสั้นลง ขึ้นต้นด้วยการตีในลักษณะคู่แปด แล้วจึงใช้การสะบัดลง 3 เสียง รับด้วยคู่แปดอีกครั้งหนึ่ง แล้วจึงใช้การสะเดาะ จากนั้นรับด้วยมือขวาในเสียงเดิม ดำเนินทำนองเช่นนี้ต่อเนื่องจนถึงช่วงท้ายจึงใช้การตีดูดขึ้นไปทางเสียงสูง แล้วจบประโยคด้วยการกรอเป็นคู่สี่

ประโยคที่ 37

- ล	ท ท	ล - ท	- ทท - ท	ท ท	ทท	***ฟ ซ ล ท***	มำ - - -
- ลฺ	ลซ ลซ	ท	ท	ท ท	ท ***ดรม***		ท - - -

กลุ่มเสียงโยน เสียงที

กลุ่มเสียงปัญจมูล ระดับเสียง ทางนอก (ร ม ฟ X ล ท X)

การใช้เม็ดพราย

ลักษณะการดำเนินทำนองเช่นเดียวกับประโยคที่ 36 เพราะต้องการซ้ำทำนองอีกครั้งหนึ่ง ขึ้นต้นด้วยการตีในลักษณะคู่แปด แล้วจึงใช้การสะบัดลง 3 เสียง รับด้วยคู่แปดอีกครั้งหนึ่ง แล้วจึงใช้การสะเดาะ จากนั้นรับด้วยมือขวาในเสียงเดิม ดำเนินทำนองเช่นนี้ต่อเนื่องจนถึงช่วงท้ายจึงใช้การตีดูดขึ้นไปทางเสียงสูง แล้วจบประโยคด้วยการกรอเป็นคู่สี่

ประโยคที่ 38

- ล	ท ล ท	- ล	ท ล ท	- ด	- ด	- ด	ท - ร
- ลฺ	ลซ ทฺ	- ลฺ	ลซ ทฺ	ท ล	ท ล	ท ล	ร

กลุ่มเสียงโยน ครึ่งประโยคแรก อยู่ในกลุ่มเสียงโยน เสียงที และครึ่งประโยคหลังจึงเปลี่ยนกลุ่มเสียงโยน เป็นเสียงเร

กลุ่มเสียงปัญจมูล ทำนองครึ่งประโยคแรกใช้ระดับเสียง ระดับเสียง ทางนอก (ร ม ฟ X ล ท X) จากนั้นจึงเปลี่ยนระดับเสียงเป็น ระดับเสียง ทางชวา (ฟ ซ ล X ด ร X) มีการใช้หลุมเสียง (เสียงที) และเป็นการเปลี่ยนระดับเสียงเพื่อให้เกิดความรู้สึกว่ามีการเปลี่ยนระดับเสียง

การใช้เม็ดพราย

ลักษณะการดำเนินทำนองในประโยคครึ่งแรกเรียกว่า “การทอนทำนอง” จากประโยคที่ 36 ให้ทำนองสั้นลงขึ้นต้นด้วยการตีในลักษณะคู่แปด แล้วจึงใช้การสะบัดลง 3 เสียง รับด้วยคู่แปดอีกครั้งหนึ่ง ซึ่งเป็นทำนองจบสุดท้ายของการดำเนินทำนองในลักษณะนี้ ครึ่งหลังจึงขึ้นต้นทำนองใหม่ โดยใช้การสะบัดลง 3 เสียงเช่นกัน แล้วรับด้วยคู่แปดอีกครั้งหนึ่ง

ประโยคที่ 39

- - - ม	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ด	ฟม - ร	- ร ร	ร ร
- - - ร	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ซฺ	ร - ลฺ	ร ร	ร ร

กลุ่มเสียงโยน เสียงเร

กลุ่มเสียงปัญจมูล ระดับเสียง ทางชวา (ฟ ซ ล X ด ร X)

การใช้เม็ดพราย

ลักษณะการดำเนินทำนองในครึ่งแรกเป็นการดำเนินทำนองต่อเนื่องจากประโยคก่อนหน้าด้วยการตีกรอเป็นคู่สองในช่วงเสียงสูงจนจบ ครึ่งหลังมีลักษณะการดำเนินทำนองคล้ายกับทำนอง

ในประโยคที่ 36 เริ่มด้วยการตีเป็นคู่สี่ในช่วงเสียงต่ำ แล้วจึงเฉี่ยว รับด้วยคู่สี่อีกครั้ง แล้วจึงใช้การสะเดาะ จากนั้นรับด้วยมือขวาในเสียงเดิม ดำเนินทำนองเช่นนี้ต่อเนื่องจนจบประโยค

ประโยคที่ 40

- - - ด	ฟม ฟมิ - ร	- ร ร ร	ร ร	- - - ด	ฟมิ - ร	- ร ร ร	ร ร
- - - ซ	ร - ล	ร ร	ร ร	- - - ซ	ร - ล	ร ร	ร ร

กลุ่มเสียงโยน เสียงเร

กลุ่มเสียงปัญจมูล ระดับเสียง ทางชวา (ฟ ซ ล X ด ร X)

การใช้เม็ดพราย

ลักษณะการดำเนินทำนองเช่นเดียวกับครึ่งหลังในประโยคก่อนหน้า เพียงแต่เพิ่มการขยี้ในห้องที่ 2 เท่านั้น ส่วนในครึ่งหลังก็ดำเนินทำนองเช่นเดียวกับครึ่งหลังในประโยคที่ 39 เพราะต้องการซ้ำทำนองอีกครั้ง เพียงแต่บรรเลงในทางเสียงสูง

ประโยคที่ 41

- - - ด	ฟิ ซ ฟิ ฟมิ - ร	- ร ร ร	ร ร	- - - ด	- ฟ ม	- - - ด	ฟ ม ฟม
- - - ซ	ม ร - ล	ร ร	ร ร	- - - ซ	ร	- - - ซ	ร

กลุ่มเสียงโยน เสียงเร

กลุ่มเสียงปัญจมูล ระดับเสียง ทางชวา (ฟ ซ ล X ด ร X)

การใช้เม็ดพราย

ลักษณะการดำเนินทำนองเช่นเดียวกับครึ่งหลังในประโยคก่อนหน้า เพียงแต่เพิ่มการขยี้ด้วยมือขวาในห้องที่ 2 เพื่อเป็นการแสดงความคล่องแคล่วในการบรรเลง ครึ่งหลังในประโยคเป็นการ “ทอนทำนอง” จากประโยคที่ 39 ให้ทำนองสั้นลง เริ่มด้วยการตีเป็นคู่สี่ในช่วงเสียงต่ำ แล้วใช้การเฉี่ยว จากนั้นบรรเลงทำนองเดิม แต่เพิ่มการขยี้และเปลี่ยนไปตีทางช่วงเสียงสูง

ประโยคที่ 42

- - - ด	- ฟ ม	- - - ด	ฟม ฟม ร	- - - -	- มํ รั	- - - -	- มํ รั
- - - ซฺ	ร	- - - ซ	ร ร	- - - -	ดั	- - - -	ดั

กลุ่มเสียงโยน ครึ่งประโยคแรก อยู่ในกลุ่มเสียงโยน เสียงเร ในครึ่งประโยคหลังกำลังจะเปลี่ยนกลุ่มเสียงโยน เป็นเสียงมี

กลุ่มเสียงปัญจมูล ทำนองครึ่งประโยคแรกใช้ระดับเสียง ทางขวา (ฟ ซ ล X ด ร X) จากนั้นจึงเปลี่ยนระดับเสียงเป็น ระดับเสียง ทางเพียงออบน (ด ร ม X ซ ล X) ซึ่งเป็นการเปลี่ยนในลักษณะของคู่สี่ (Perfect) จึงไม่เกิดความรู้สึกว่ามีการเปลี่ยนระดับเสียงแต่อย่างใด

การใช้เม็ดพราย

ลักษณะการดำเนินทำนองในครึ่งแรกมีทำนองเช่นเดียวกับครึ่งหลังในประโยคก่อนหน้า ท้ายทำนองจึงลงเป็นคู่แปด เพื่อเป็นการเชื่อมทำนองกับทำนองในครึ่งหลัง ซึ่งเป็นการสะบัดลง 3 เสียง ในทางเสียงสูง คล้ายทำนองในช่วงแรก

ประโยคที่ 43

- มํ รั	- มํ รั	- มํ รั	รั - มั	- - - ฟ		มั - - ฟ	- - - -
ดั	ดั	ดั	ม	- - - ม	- - - ม	มั	- - - -

กลุ่มเสียงโยน เสียงมี

กลุ่มเสียงปัญจมูล ทำนองครึ่งประโยคแรกใช้ระดับเสียง ทางเพียงออบน (ด ร ม X ซ ล X) จากนั้นจึงเปลี่ยนระดับเสียงเป็น ระดับเสียง ทางใน (ล ท ด X ม ฟ X) ซึ่งใช้เสียงเพียง 2 เสียง จึงไม่เกิดความรู้สึกว่ามีการเปลี่ยนระดับเสียงแต่อย่างใดทางใน

การใช้เม็ดพราย

ลักษณะการดำเนินทำนองเป็นการ “ทอนทำนอง” จากทำนองครึ่งหลังในประโยคที่ 42 โดยใช้การเฉี่ยว ในทางเสียงสูงเช่นเดิม ช่วงท้ายลงในลักษณะเป็นคู่แปด แล้วในประโยคครึ่งหลังจึงตีกรอเป็นคู่สอง แล้วตีกวาดขึ้นไปทางเสียงสูง เพื่อเป็นการเชื่อมให้การกรอเสียงยาวของคู่สองในเสียงสูงนั่นเอง

ประโยคที่ 44

- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- ฟ - -	- ฟ - -	ฟ ฟ	- ฟ
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- มำ - มำ	- มำ - มำ	มำ มำ	- มำ

กลุ่มเสียงโยน เสียงมี

กลุ่มเสียงปัญจมูล ระดับเสียง ทางใน (ล ท ด X ม ฟ X)

การใช้เม็ดพราย

ลักษณะการดำเนินทำนองต่อเนื่องจากประโยคก่อนหน้า เป็นการกรอเสียงยาวในคู่สองครึ่งหลังของประโยคจึงทอนทำนองให้สั้นลงจนจบประโยค ด้วยการกรอสั้นแล้วตีเก็บเร็วขึ้น เรียกว่า “ท้ายโยน” เพื่อแสดงการจบทำนองโอด และนำสู่การดำเนินทำนองในทำนองพันต่อไป

ประโยคที่ 45

ดำ ท	ดำ มำ	- **ฟ**	- **ล**	- **มำ**	ดำ ท	ท ล	- มำ - -
ทล ด	ม ฟ	ม ด	ฟ ม	ล ท	ล ฟ	ฟ ม	- ม - -

กลุ่มเสียงโยน เสียงมี

กลุ่มเสียงปัญจมูล ระดับเสียง ทางใน (ล ท ด X ม ฟ X)

การใช้เม็ดพราย

ลักษณะการดำเนินทำนองใช้การตีเก็บตลอดทั้งประโยค ขึ้นต้นด้วยการสะบัดแล้วรับด้วยมือขวา จากนั้นใช้มือซ้ายขวาตีสลับกันเป็นคู่แปด แล้วจึงตีรับ 3 พยางค์ ด้วยการตีโจกมือขวา 1 เสียง แล้วรับด้วยมือซ้าย 2 เสียง ครึ่งหลังของประโยคใช้สำนวนกลอนระนาดทุ้มดำเนินทำนองเก็บจนจบประโยคด้วยการลงเป็นคู่แปดในลักษณะลงก่อนจังหวะตก

ประโยคที่ 46

ม ทฺ ด	ม ฟ	- **ล**		ดำ มำ	ดำ ท	ท ล	- มำ - -
ลฺ	ทฺ ด	ม ด	ฟ ม - -	ล ท	ล ฟ	ฟ ม	- ม - -

กลุ่มเสียงโยน เสียงมี

กลุ่มเสียงปัญจมูล ระดับเสียง ทางใน (ล ท ด X ม ฟ X)

การใช้เม็ดพราย

ลักษณะกระสวนทำนองเช่นเดียวกับประโยคก่อนหน้า เพราะต้องการซ้ำทำนองอีกครั้ง โดยการดำเนินทำนองใช้การตีเก็บตลอดทั้งประโยค โดยเปลี่ยนการดำเนินทำนองเฉพาะในครึ่งแรกเป็นการตีลักจังหวะ

ประโยคที่ 47

ด ท	ด ม	- **ฟ**	- **ล**	- **ม**	ด ท	ท ล	- ม - -
ทล ด	ม ฟ	ม ด	ฟ ม	ล ท	ล ฟ	ฟ ม	- ม - -

กลุ่มเสียงโยน เสียงมี

กลุ่มเสียงปัญจมูล ระดับเสียง ทางใน (ล ท ด X ม ฟ X)

การใช้เม็ดพราย

ลักษณะการดำเนินทำนองเช่นเดียวกับทำนองในประโยคที่ 45 เพราะต้องการซ้ำทำนองเดิมอีกครั้งขึ้นต้นด้วยการสะบัดแล้วรับด้วยมือขวา จากนั้นใช้มือซ้ายขวาตีสลับกันเป็นคู่แปด แล้วจึงตีรับ 3 พยางค์ ด้วยการตีโขกมือขวา 1 เสียง แล้วรับด้วยมือซ้าย 2 เสียง ครึ่งหลังของประโยคใช้สำนวนกลอนระนาดทุ้มดำเนินทำนองเก็บจนจบประโยคด้วยการลงเป็นคู่แปดในลักษณะลงก่อนจังหวะตก

ประโยคที่ 48

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

กลุ่มเสียงโยน เสียงมี

กลุ่มเสียงปัญจมูล ระดับเสียง ทางใน (ล ท ด X ม ฟ X)

การใช้เม็ดพราย

ลักษณะกระสวนทำนองเช่นเดียวกับประโยคก่อนหน้า มีลักษณะทำนองเช่นเดียวกับประโยคที่ 46 เพราะต้องการซ้ำทำนองอีกครั้ง โดยการดำเนินทำนองใช้การตีเก็บตลอดทั้งประโยค โดยเปลี่ยนการดำเนินทำนองเฉพาะในครึ่งแรกเป็นการตีลักจังหวะ

ประโยคที่ 49

ดं มं	ดं ฟ	มं ฟ	ฟ มं	- มं	ดं ท	ท ล	- มं - -
ด ม	ด ฟ	ม ฟ	ล ม	ล ท	ล ฟ	ฟ ม	- ม - -

กลุ่มเสียงโยน เสียงมี

กลุ่มเสียงปัญจมูล ระดับเสียง ทางใน (ล ท ด X ม ฟ X)

การใช้เม็ดพราย

ลักษณะการดำเนินทำนองในประโยคนี้ยังคงมีกระสวนทำนองเช่นเดียวกับประโยคที่ 45 เพราะเป็นทำนองในการโยนเสียง มี ผู้ประพันธ์จึงพลิกแพลงทำนองมิให้ซ้ำจากเดิม ไม่ให้เกิดความเบื่อหน่าย และเป็นการแสดงภูมิปัญญาของความสามารถของผู้ประพันธ์อีกด้วย

ในครึ่งแรกใช้การตีในลักษณะคู่แปดขึ้นไปทางเสียงสูงเพื่อดำเนินทำนอง ครึ่งหลังของประโยคใช้สำนวนกลอนระนาดทุ้มเช่นเดียวกับครึ่งหลังในประโยคที่ 45 ดำเนินทำนองเก็บจนจบประโยคด้วยการลงเป็นคู่แปดในลักษณะลงก่อนจังหวะตก

ประโยคที่ 50

ดंดं มंมं	ดंดं ฟฟ	มंมं ฟฟ	ฟฟ มंมं	- มं	ดं ท	ท ล	- มं - -
ด ม	ด ฟ	ม ฟ	ล ม	ล ท	ล ฟ	ฟ ม	- ม - -

กลุ่มเสียงโยน เสียงมี

กลุ่มเสียงปัญจมูล ระดับเสียง ทางใน (ล ท ด X ม ฟ X)

การใช้เม็ดพราย

ลักษณะการดำเนินทำนองเช่นเดียวกับทำนองในประโยคที่ 49 เพราะต้องการซ้ำทำนองเดิมอีกครั้ง เพียงเปลี่ยนการดำเนินทำนองในครึ่งแรกด้วยการตีกะทบคู่แปดแทน เพื่อแสดงความคล่องแคล่วในมือซ้ายและมือขวาของผู้บรรเลง และให้เกิดความรู้สึกสนุกสนาน อันเป็นจุดเด่นในประโยคนี้ ครึ่งหลังของประโยคใช้สำนวนกลอนระนาดทุ้มเช่นเดียวกับครึ่งหลังในประโยคที่ 49

ประโยคที่ 51

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

กลุ่มเสียงโยน เสียงมี

กลุ่มเสียงปัญจมูล ระดับเสียง ทางใน (ล ท ด X ม ฟ X)

การใช้เม็ดพราย

ลักษณะการดำเนินทำนองเป็นการ “ทอนทำนอง” จากทำนองในประโยคที่ 50 ให้ทำนองสั้นลงด้วยการตีเก็บ โดยขึ้นต้นด้วยมือขวา แล้วรับด้วยมือซ้ายต่อไปอีก 4 เสียงขึ้นไปทางเสียงสูง จากนั้นจึงจบด้วยการลงเป็นคู่แปดพร้อมกัน แล้วจึงใช้มือขวาตีอีก 2 เสียง รับด้วยมือซ้ายต่อไปอีก 4 เสียงเช่นเดิม ในครึ่งหลังดำเนินทำนองเช่นเดิม เพียงแต่ใช้เสียงทางต่ำแทน คล้ายลักษณะการหยอกล้อกัน

ประโยคที่ 52

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

กลุ่มเสียงโยน เสียงมี

กลุ่มเสียงปัญจมูล ระดับเสียง ทางใน (ล ท ด X ม ฟ X)

การใช้เม็ดพราย

ลักษณะการดำเนินทำนองเช่นเดียวกับทำนองในประโยคที่ 51 เพราะต้องการซ้ำทำนองเดิมอีกครั้ง โดยขึ้นต้นด้วยมือขวา แล้วรับด้วยมือซ้ายต่อไปอีก 4 เสียงขึ้นไปทางเสียงสูง จากนั้นจึงจบด้วยการลงเป็นคู่แปดพร้อมกัน แล้วจึงใช้มือขวาตีอีก 2 เสียง รับด้วยมือซ้ายต่อไปอีก 4 เสียงเช่นเดิม ในครึ่งหลังดำเนินทำนองเช่นเดิม เพื่อให้ความรู้สึกว่าทำนองเร็วขึ้น และนำสู่การจบประโยคการทอนทำนองนั่นเอง

ประโยคที่ 53

ฟ ล	ฟ ล	ฟ ล	ฟ ล	- - ซ	ซ ซ	ซ ซ	- ซ
ฟ ม	ฟ ม	ฟ ม	ฟ ม	ฟ	ฟ ฟ	ฟ ฟ	- ฟ

กลุ่มเสียงโยน ครึ่งประโยคแรก อยู่ในกลุ่มเสียงโยน เสียงมี ครึ่งประโยคหลังจึงเปลี่ยนกลุ่มเสียงโยน เป็นเสียงฟา

กลุ่มเสียงปัญจมูล ระดับเสียง ทางใน (ล ท ด X ม ฟ X) มีใช้เสียงหลุมเสียง (เสียงซอล) เพื่อให้เกิดความรู้สึกว่ามีการเปลี่ยนระดับเสียง

การใช้เม็ดพราย

ลักษณะการดำเนินทำนองเป็นการ “ทอนทำนอง” จากประโยคที่ 52 ให้ทำนองสั้นลงด้วยการตีเก็บสลับมือซ้ายขวาอย่างละ 2 เสียง จากนั้นจึงตีสอยสลับมือละ 1 เสียง เรียกว่า “ท้ายโยน” เพื่อให้ความรู้สึกว่าทำนองเร็วขึ้นจนจบประโยค

ประโยคที่ 54

- - - ล	- - ท ด	ม	ทท ท	- - - ล	- - ท ด	ม	ทท ท
- - - ม		ท ด ท	ท	- - - ม		ท ด ม	ท ท

กลุ่มเสียงโยน เปลี่ยนกลุ่มเสียงโยนเสียงฟา จากประโยคที่ 53 เป็นกลุ่มเสียงโยน เสียงที

กลุ่มเสียงปัญจมูล ระดับเสียง ทางใน (ล ท ด X ม ฟ X)

การใช้เม็ดพราย

ลักษระการดำเนินทำนอง คล้ายการตัดทำนองเป็นสองชั้นจากประโยคที่ 32 ซึ่งมีลักษณะขยายทำนองคล้ายทำนองสามชั้น ขึ้นต้นด้วยการตีเป็นคู่สี่ในทางเสียงสูง แล้วตีเก็บด้วยการใช้มือขวาสลับกับมือซ้าย ช่วงท้ายใช้ลักษณะตีเป็นคู่แปด โดยมีการสะเดาะแทรกก่อนลงคู่แปดด้วยมือขวา ครึ่งหลังดำเนินทำนองเช่นเดียวกัน เพียงแต่ใช้ทำนองทางเสียงต่ำ และลงเป็นคู่แปดพร้อมกันทั้งสองมือ

ประโยคที่ 55

- - - ล	- - ท ด	ม	ทท ท	- - - ล	- - ท ด	ม	ทท ท
- - - ม		ท ด ท	ท	- - - ม		ท ด ม	ท ท

กลุ่มเสียงโยน เสียงที

กลุ่มเสียงปัญจมูล ระดับเสียง ทางใน (ล ท ด X ม ฟ X)

การใช้เม็ดพราย

ลักษณะการดำเนินทำนองเช่นเดียวกับทำนองในประโยคที่ 54 เพราะต้องการซ้ำทำนองเดิมอีกครั้ง เป็นทำนองสำคัญทำนองหนึ่งของเพลงทยอยเดี่ยว ขึ้นต้นด้วยการตีเป็นคู่สี่ในทางเสียงสูง แล้วตีเก็บด้วยการใช้มือขวาสลับกับมือซ้าย ช่วงท้ายใช้ลักษณะตีเป็นคู่แปด โดยมีการสะเดาะแทรกก่อนลงคู่แปดด้วยมือขวา ครึ่งหลังดำเนินทำนองเช่นเดียวกัน เพียงแต่ใช้ทำนองทางเสียงต่ำ และลงเป็นคู่แปดพร้อมกันทั้งสองมือ

ประโยคที่ 56

- มˌ	ทท ท	- ม	ทฺทฺ ท	- มˌ	ทท ท	- ม	ทฺทฺ ท
- ม	ท	- มฺ	ทฺ ทฺ	- ม	ท	- มฺ	ทฺ ทฺ

กลุ่มเสียงโยน เสียงที

กลุ่มเสียงปัญจมูล ระดับเสียง ทางใน (ล ท ด X ม ฟ X)

การใช้เม็ดพราย

ลักษณะการดำเนินทำนองเป็นการ “ทอนทำนอง” จากประโยคที่ 55 ให้ทำนองสั้นลงด้วยการบรรเลงซ้ำในช่วงท้ายของประโยค โดยใช้ทำนองในทางเสียงสูงก่อน แล้วจึงสลับเป็นการใช้ทำนองในช่วงเสียงต่ำ คล้ายการหยอกล้อกัน ให้ความรู้สึกสนุกสนาน

ประโยคที่ 57

- มˌ	ทท ท	- มˌ	ทท ท	มˌ รˌ	มˌ รˌ	มˌ รˌ	มˌ รˌ
- ม	ท	- ม	ท	ดˌ ท	ดˌ ท	ดˌ ท	ดˌ ท

กลุ่มเสียงโยน เสียงที

กลุ่มเสียงปัญจมูล ระดับเสียง ทางใน (ล ท ด X ม ฟ X)

การใช้เม็ดพราย

ลักษณะการดำเนินทำนองเป็นการ “ทอนทำนอง” จากทำนองในประโยคที่ 56 โดยครึ่งแรกดำเนินทำนองเช่นเดียวกับทำนองในประโยคที่ 56 เพียงแต่ใช้ทำนองในทางเสียงสูงเท่านั้น เพื่อสะดวกและต่อเนื่องในการดำเนินทำนองต่อไป ซึ่งอยู่ในทางเสียงสูงเช่นกัน ในครึ่งหลังเป็นการ “ทอนทำนอง” ด้วยการตีเก็บเรียกว่า “ท้ายโยน” ให้ความรู้สึกว่าทำนองเร็วขึ้น เพื่อนำสู่การจบประโยคการทอนทำนอง และนำสู่การขึ้นทำนองใหม่ต่อไปนั้นเอง

ประโยคที่ 58

มˍ ดˍ รˍ	มˍ รˍ	มˍ ดˍ	ดˍ ท	- **ท**	ล ฟ	ล ฟ ล	- - - ล
ท	ดˍ ท	ท ล	ล ฟ	ล ฟ	ม ร	ม	ม - - ฟ

กลุ่มเสียงโยน เปลี่ยนกลุ่มเสียงโยนจากประโยคที่ 57 จากเสียงที กลับเป็นกลุ่มเสียงโยนเสียงฟา เช่นเดียวกับประโยคที่ 53

กลุ่มเสียงปัญจมูล ระดับเสียง ทางใน (ล ท ด X ม ฟ X)

การใช้เม็ดพราย

ลักษณะการดำเนินทำนองในประโยคนี้ คล้านสำนวนกลอนของระนาดเอก ใช้การตีเก็บโดยตลอดจนจบประโยค ในช่วงท้ายลงด้วยการกรอเสียงยาวเป็นคู่สาม คล้ายทำนอง “หัวโยน” เพื่อเป็นการนำสู่ทำนองการโยนในเสียงต่อไป

ประโยคที่ 59

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

กลุ่มเสียงโยน เสียงฟา

กลุ่มเสียงปัญจมูล ระดับเสียง ทางใน (ล ท ด X ม ฟ X)

การใช้เม็ดพราย

ลักษณะการดำเนินทำนองต่อเนื่องจากประโยคก่อนหน้า ในลักษณะ “ลอยจังหวะ” เป็นการกรอเสียงยาวในคู่สามจนจบครึ่งแรกของประโยค แล้วจึงใช้การเฉี่ยว จากนั้นใช้การตีดูดลงไปในทางเสียงต่ำจนด้วยการกรอเสียงยาวในคู่สามในเสียงเดิม เพื่อต้องการส่งต่อทำนองให้กับประโยคต่อไป

ประโยคที่ 60

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

กลุ่มเสียงโยน เสียงฟา

กลุ่มเสียงปัญจมูล ระดับเสียง ทางใน (ล ท ด X ม ฟ X)

การใช้เม็ดพราย

ลักษณะการดำเนินทำนองต่อเนื่องจากประโยคก่อนหน้าในลักษณะ “ลอยจังหวะ” เป็นการกรอเสียงยาวจากคู่สาม ค่อยๆ เลื่อนมือขวาออกมาเรื่อยๆ จนเป็นคู่แปดกับมือซ้าย แล้วกรอต่อไปเพื่อเตรียมนำสู่การดำเนินทำนองต่อไป และรอจังหวะหน้าทับกลองให้ลงพอดีด้วย

ประโยคที่ 61

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

กลุ่มเสียงโยน เสียงฟา

กลุ่มเสียงปัญจมูล ระดับเสียง ทางใน (ล ท ด X ม ฟ X)

การใช้เม็ดพราย

ลักษณะการดำเนินทำนองในประโยคนี้ ขึ้นต้นด้วยการตีในลักษณะคู่แปด แล้วจึงใช้มือซ้ายตีทำนองในทางเสียงต่ำ 2 เสียง จากนั้นใช้มือซ้ายตีรับในลักษณะเสียงที่เป็นคู่แปดกับเสียงสุดท้ายของมือซ้าย ดำเนินทำนองในลักษณะนี้ต่อเนื่องไปจนจบประโยค ซึ่งผู้บรรเลงต้องมีความแม่นยำในการตี หรือที่เรียกว่า “แม่นลูก” และความคล่องแคล่วของมือทั้งสอง จึงจะสำแดงความไพเราะของทำนองนี้ได้เป็นอย่างดี

ประโยคที่ 62

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

กลุ่มเสียงโยน เสียงฟา

กลุ่มเสียงปัญจมูล ระดับเสียง ทางใน (ล ท ด X ม ฟ X)

การใช้เม็ดพราย

ลักษณะการดำเนินทำนองเช่นเดียวกับทำนองในประโยคที่ 61 เพราะต้องการซ้ำทำนองเดิมอีกครั้ง ให้ความรู้สึกสนุกสนาน ขึ้นต้นด้วยการตีในลักษณะคู่แปด แล้วจึงใช้มือซ้ายตีทำนองในทางเสียงต่ำ 2 เสียง จากนั้นใช้มือซ้ายตีรับในลักษณะเสียงที่เป็นคู่แปดกับเสียงสุดท้ายของมือซ้าย ดำเนินทำนองในลักษณะนี้ต่อเนื่องไปจนจบประโยค

ประโยคที่ 63

รำ	- ล	- รำ	- มำ	รำ	- ล	- รำ	- มำ
ร ร ลุ	ลุ ร	ร ม	ม ฟ	ร ร ลุ	ลุ ร	ร ม	ม ฟ

กลุ่มเสียงโยน เสียงฟา

กลุ่มเสียงปัญจมูล ระดับเสียง ทางใน (ล ท ด X ม ฟ X)

การใช้เม็ดพราย

ลักษณะการดำเนินทำนองเป็นการ “ทอนทำนอง” จากทำนองในประโยคที่ 62 โดยใช้ทำนองจากครึ่งหลังของประโยคดังกล่าวมาบรรเลงซ้ำทั้งสองครั้ง ผู้บรรเลงต้องมีความแม่นยำในการตี หรือที่เรียกว่า “แม่นลูก” และความคล่องแคล่วของมือทั้งสอง จึงจะสำแดงความไพเราะของทำนองนี้ได้เป็นอย่างดีเช่นกัน

ประโยคที่ 64

รำรำ มำมำ	รำรำ ฟำฟำ	รำรำ มำมำ	รำรำ ฟำฟำ	ดำ ท	ล ฟ	ม ด	- ล - -
ร ม	ร ฟ	ร ม	ร ฟ	ล ฟ	ม ด	ทุ ลุ	- ลุ - -

กลุ่มเสียงโยน เสียงฟา

กลุ่มเสียงปัญจมูล ระดับเสียง ทางใน (ล ท ด X ม ฟ X)

การใช้เม็ดพราย

ลักษณะการดำเนินทำนองในครึ่งแรกเป็นการ “ทอนทำนอง” จากทำนองในประโยคที่ 63 และมีลักษณะทำนองคล้ายกับทำนองในประโยคที่ 50 โดยใช้การตีกระทบเป็นคู่แปด เพื่อแสดงความคล่องแคล่วในมือซ้ายและมือขวาของผู้บรรเลง ให้เกิดความรู้สึกสนุกสนาน เป็นนำสู่การจบประโยคการทอนทำนอง และนำสู่การขึ้นทำนองใหม่ในครึ่งหลังเป็นสำนวนทำนองแสดงการปิดประโยค ดำเนินทำนองในลักษณะการตีเก็บ แล้วลงด้วยคู่แปดในลักษณะลงก่อนจังหวะตกในห้องสุดท้าย

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ประโยคที่ 65

ล ฟ	ม ด	ด ม	- ด๋ - -	- - - ม	- - - -	- - - -	- - - -
ม ด	ท ล	ท ด	- ด - -	- - - ด	- - - -	- - - -	- - - -

กลุ่มเสียงโยน เปลี่ยนกลุ่มเสียงโยนจากประโยคที่ 64 จากเสียงฟา เป็นกลุ่มเสียงโยนเสียงโด

กลุ่มเสียงปัญจมูล ระดับเสียง ทางใน (ล ท ด X ม ฟ X)

การใช้เม็ดพราย

ลักษณะการดำเนินทำนองในครึ่งแรกนั้น คล้ายกับทำนองในครึ่งหลังของประโยคก่อนหน้า เป็นสำนวนกลอนระนาดทุ้ม โดยใช้การตีเก็บเพื่อดำเนินทำนอง ช่วงท้ายจึงลงเป็นคู่แปดพร้อมกันทั้งสองมือในลักษระลงก่อนจังหวะตก จากนั้นจึงใช้การกรอเสียงยาวเป็นคู่สาม เพื่อเตรียมนำสู่การดำเนินทำนองต่อไป และรอจังหวะหน้าทับกลองให้ลงพอดีด้วย

ประโยคที่ 66

- - ม	ท ด ด	- - ล ฟ	ด๋	- - ม	ท ด ด	- - ล ฟ	ด๋
ล	ท ซ		ม ด - ด	ล	ท ซ		ม ด - ด

กลุ่มเสียงโยน เสียงโด

กลุ่มเสียงปัญจมูล ระดับเสียง ทางใน (ล ท ด X ม ฟ X)

การใช้เม็ดพราย

ลักษณะการดำเนินทำนองคล้ายการ “ทอนทำนอง” ในกลุ่มเสียงโยน โด ในประโยคก่อนหน้า โดยใช้ทำนอง “ท้ายโยน” ของเพลงทยอยทั่วไป ซึ่งใช้การตีเก็บในทำนองช่วงเสียงต่ำแล้วลงด้วยคู่สี่สลับกับคู่แปด

ประโยคที่ 67

- - ล ฟ	ท	- - ล ฟ	ด๋	- - ล ฟ	ท	- - ล ฟ	ด๋
	ม ท - ท		ม ด - ด		ม ท - ท		ม ด - ด

กลุ่มเสียงโยน เสียงโด

กลุ่มเสียงปัญจมูล ระดับเสียง ทางใน (ล ท ด X ม ฟ X)

การใช้เม็ดพราย

ลักษณะการดำเนินทำนองเป็นการ “ทอนทำนอง” ต่อเนื่องจากประโยคที่ 66 โดยใช้ทำนอง “ท้ายโยน” ของเพลงทยอยทั่วไป ซึ่งใช้การตีเก็บแล้วลงด้วยคู่แปด

ประโยคที่ 68

มม ม	ทฺทฺ ม	ดด ม	ทฺทฺ ม	ดด ม	ทฺทฺ ม	ดด ม	ทฺทฺ ม
ม ทฺ	ทฺ ด	ด ทฺ	ทฺ ด	ด ทฺ	ทฺ ด	ด ทฺ	ทฺ ด

กลุ่มเสียงโยน เสียงโด

กลุ่มเสียงปัญจมูล ระดับเสียง ทางใน (ล ท ด X ม ฟ X)

การใช้เม็ดพราย

ลักษณะการดำเนินทำนองเป็นการ “ทอนทำนอง” จากประโยคที่ 67 โดยใช้การสะเดาะ ซึ่งเป็นจุดเด่นของประโยค แล้วรับด้วยมือขวาสลับกับมือซ้าย เพื่อแสดงความคล่องแคล่วในมือซ้ายและมือขวาของผู้บรรเลง ให้เกิดความรู้สึกสนุกสนาน

ประโยคที่ 69

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

กลุ่มเสียงโยน ครึ่งประโยคแรก อยู่ในกลุ่มเสียงโยน เสียงโด ครึ่งประโยคหลังจึงเปลี่ยนกลุ่มเสียงโยน เป็นเสียงลา

กลุ่มเสียงปัญจมูล ระดับเสียง ทางใน (ล ท ด X ม ฟ X)

การใช้เม็ดพราย

ลักษณะการดำเนินทำนองในครึ่งแรกของประโยคเป็นการ “ทอนทำนอง” จากประโยคที่ 68 โดยการตีเก็บอยมือขวากับมือซ้ายสลับกัน เป็นนำสู่การจบประโยคการทอนทำนอง และนำสู่การขึ้นทำนองใหม่ในครึ่งหลัง ซึ่งเป็นสำนวนทำนองแสดงการปิดประโยค ดำเนินทำนองในลักษณะการตีเก็บ แล้วลงด้วยคู่แปดในลักษณะลงก่อนจังหวะตกในห้องสุดท้าย

ประโยคที่ 70

ล ฟ	ล ฟ	- มฺ	ดฺ ท	- ฟ - -	ล ฟ	มฺ ดฺ	- ล - -
- ลฺ	- ลฺ	ล ท	ล ฟ	- ด - -	ม ด	ท ล	- ลฺ - -

กลุ่มเสียงโยน เสียงลา

กลุ่มเสียงปัญจมูล ระดับเสียง ทางใน (ล ท ด X ม ฟ X)

การใช้เม็ดพราย

ลักษณะการดำเนินทำนองในประโยคนี้ เป็นทำนองในเพลงทยอยใน สองชั้น ท่อน 2 โดยใช้สำนวนกลอนระนาดทุ้ม ขึ้นต้นด้วยการเล่นมือซ้ายมือขวา ด้วยการตีมือขวา 2 เสียง แล้วรับด้วยมือซ้าย จากนั้นจึงดำเนินทำนองเก็บแล้วลงด้วยคู่สี่ในลักษณะลงก่อนจังหวะตก คล้ายการฝากทำนองลงในห้องที่ 5 และเป็นทำนองขึ้นต้นในประโยคครึ่งหลังด้วย จากนั้นจึงดำเนินเก็บ ซึ่งเป็นสำนวนทำนองแสดงการปิดประโยค แล้วลงด้วยคู่แปดในลักษณะลงก่อนจังหวะตกในห้องสุดท้าย

ประโยคที่ 71

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

กลุ่มเสียงโยน เสียงลา

กลุ่มเสียงปัญจมูล ระดับเสียง ทางใน (ล ท ด X ม ฟ X)

การใช้เม็ดพราย

ลักษณะการดำเนินทำนองในประโยคนี้ยังคงดำเนินทำนองเช่นเดียวกับทำนองในประโยคที่ 70 ซึ่งเป็นทำนองในเพลงทยอยใน สองชั้น ท่อน 2 ขึ้นต้นด้วยการเล่นมือซ้ายมือขวา ด้วยการตีมือขวา 2 เสียง แล้วรับด้วยมือซ้าย จากนั้นจึงดำเนินทำนองเก็บแล้วลงด้วยคู่สี่ในลักษณะลงก่อนจังหวะตก คล้ายการฝากทำนองลงในห้องที่ 5 และเป็นทำนองขึ้นต้นในประโยคครึ่งหลังด้วย จากนั้นจึงดำเนินเก็บ ซึ่งเป็นสำนวนทำนองแสดงการปิดประโยค แล้วลงด้วยคู่แปดในลักษณะลงก่อนจังหวะตกในห้องสุดท้าย

ประโยคที่ 72

- ฟ	ม ม	ม ด ม	- ม ด	ม ฟ	ล ท	มˍ ดˍ	
- ฟ̣ - ม̣	- ด	ท̣	ล̣ ท̣ ล̣	- ด	ม ฟ	ล ฟ	ท ล - -

กลุ่มเสียงโยน เสียงลา

กลุ่มเสียงปัญจมูล ระดับเสียง ทางใน (ล ท ด X ม ฟ X)

การใช้เม็ดพราย

ลักษณะการดำเนินทำนองในประโยคนี้ เป็นทำนองในเพลงทยอยใน สองชั้น ท่อน 2 โดยครึ่งแรกของประโยคใช้สำนวนกลอนทางฆ้องวงใหญ่ ซึ่งพบในเพลงเร็วในเรื่องเพลงยาว ซึ่งเป็นจุดเด่นของประโยคนี้ ครึ่งหลังดำเนินทำนองเก็บในสำนวนกลอนระนาดทุ้มในลักษณะลงก่อนจังหวะตกในห้องสุดท้าย

ประโยคที่ 73

- ฟ	มˍ มˍ	มˍ ดˍ มˍ	- มˍ ดˍ	ล มˍ ฟ	ล ท	มˍ ดˍ	
- ฟ - ม	- ดˍ	ท	ล ท ล	ด	ม ฟ	ล ฟ	ท ล - -

กลุ่มเสียงโยน เสียงลา

กลุ่มเสียงปัญจมูล ระดับเสียง ทางใน (ล ท ด X ม ฟ X)

การใช้เม็ดพราย

ลักษณะการดำเนินทำนองเช่นเดียวกับประโยคที่ 72 เพราะเป็นทำนองในเพลงทยอยในสองชั้น ท่อน 2 เพียงแต่ในครึ่งแรกเปลี่ยนการดำเนินทำนองในช่วงเสียงสูงแทน ครึ่งแรกของประโยคใช้สำนวนกลอนทางฆ้องวงใหญ่ ซึ่งพบในเพลงเร็วในเรื่องเพลงยาว ครึ่งหลังดำเนินทำนองเก็บในสำนวนกลอนระนาดทุ้มในลักษณะลงก่อนจังหวะตกในห้องสุดท้าย

ประโยคที่ 74

- ฟ - -	ล ฟ - ล	- - ท ล	- ท	- ท - -	ล ฟ - ล	- - ท ล	ท ท
- ด - -	ด ล̣	- - ท̣ ล̣	- ท̣	- ท̣ - -	ด ล̣	- - ท̣ ล̣	- ท̣

กลุ่มเสียงโยน เสียงลา

กลุ่มเสียงปัญจมูล ระดับเสียง ทางใน (ล ท ด X ม ฟ X)

การใช้เม็ดพราย

ลักษณะการดำเนินทำนองในประโยคนี้ เป็นทำนองสำคัญทำนองหนึ่งในเพลงทยอยเดี่ยว โดยดำเนินทำนองใกล้เคียงกับทำนองหลักของฆ้องวงใหญ่ เพื่อต้องการแสดงให้ทราบว่า เป็นเพลงทยอยใน สองชั้น ท่อน 2 อย่างชัดเจน

ประโยคที่ 75

ดำ ท	ล **ดำ**	ดำ ท ท	ดำ รำ	- **ฟ**	มำ รำ	ดำ ท ท	ดำ รำ
ล ม	- ท	ล	ร - ร	มำ รำ	ดำ ท	ล	ร - ร

กลุ่มเสียงโยน เสียงลา

กลุ่มเสียงปัญจมูล ระดับเสียง ทางใน (ล ท ด X ม ฟ X)

การใช้เม็ดพราย

ลักษณะการดำเนินทำนองในประโยคนี้ ยังคงดำเนินทำนองใกล้เคียงกับทำนองหลักของฆ้องวงใหญ่ในเพลงทยอยใน สองชั้น ท่อน 2 เพื่อต้องการแสดงให้ทราบว่า เป็นเพลงทยอยใน สองชั้น ท่อน 2 อย่างชัดเจน

ประโยคที่ 76

- **ฟ**	มำ รำ	- **มำ**	ล ดำ	ล ล ล	ล ฟ - ล	- - ท ล	- ท
มำ รำ	ดำ ท	ม ฟ	ท ล	ลฺ	ด ลฺ	- - ทฺ ลฺ	- ทฺ

กลุ่มเสียงโยน เสียงลา

กลุ่มเสียงปัญจมูล ระดับเสียง ทางใน (ล ท ด X ม ฟ X)

การใช้เม็ดพราย

ลักษณะการดำเนินทำนองในประโยคนี้ ยังคงดำเนินทำนองใกล้เคียงกับทำนองหลักของฆ้องวงใหญ่ในเพลงทยอยใน สองชั้น ท่อน 2 ในครึ่งแรกของประโยคเป็นลักษณะสำนวนปิดประโยค เพื่อต้องการจบทำนองเก่า และขึ้นทำนองใหม่ ซึ่งเป็นการบรรเลงซ้ำทำนองในประโยคที่ 74 โดยเพิ่มโน้ตในตอนขึ้นประโยคเท่านั้น

ประโยคที่ 77

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

กลุ่มเสียงโยน เสียงลา

กลุ่มเสียงปัญจมูล ระดับเสียง ทางใน (ล ท ด X ม ฟ X)

การใช้เม็ดพราย

ลักษณะการดำเนินทำนองในประโยคนี้ เป็นทำนองสำคัญทำนองหนึ่งในเพลงทยอยเดี่ยว โดยดำเนินทำนองใกล้เคียงกับทำนองหลักของฆ้องวงใหญ่ เพื่อต้องการแสดงให้ทราบว่า เป็นเพลงทยอยใน สองชั้น ท่อน 2 อย่างชัดเจน

ประโยคที่ 78

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

กลุ่มเสียงโยน เสียงลา

กลุ่มเสียงปัญจมูล ระดับเสียง ทางใน (ล ท ด X ม ฟ X)

การใช้เม็ดพราย

ลักษณะการดำเนินทำนองในประโยคนี้ เป็นทำนองสำคัญทำนองหนึ่งในเพลงทยอยเดี่ยว โดยดำเนินทำนองใกล้เคียงกับทำนองหลักของฆ้องวงใหญ่ในเพลงทยอยใน สองชั้น ท่อน 2 ครึ่งหลังของประโยคเป็นลักษณะสำนวนปิดประโยค เพื่อต้องการจบประโยค

ประโยคที่ 79

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

กลุ่มเสียงโยน ครึ่งประโยคแรก อยู่ในกลุ่มเสียงโยน เสียงลา ครึ่งประโยคหลังจึงเปลี่ยนกลุ่มเสียงโยน เป็นเสียงที

กลุ่มเสียงปัญจมูล ระดับเสียง ทางใน (ล ท ด X ม ฟ X)

การใช้เม็ดพราย

ลักษณะการดำเนินทำนองในครึ่งแรกของประโยค เป็นสำนวนกลอนระนาดทุ้ม โดยใช้การตีเก็บจนจบประโยค ช่วงท้ายลงก่อนจังหวะ ส่วนครึ่งหลังของประโยคใช้การตีเก็บจากช่วงเสียงสูงลงไปทางเสียงต่ำ ขึ้นต้นด้วยการตีมือขวา 2 เสียง จากนั้นจึงรับด้วยมือซ้ายตีเรียงเสียงลงมาอย่างรวดเร็ว แล้วรับด้วยมือขวากลับไปทางเสียงสูง คล้ายการดำเนินทำนองในประโยคที่ 30 ช่วงท้ายจึงใช้การตีฝนลักษณะเป็นคู่แปด เพื่อเริ่มต้นในทำนองโอดอีกครึ่งหนึ่ง

ประโยคที่ 80

- - - ด		- - ท	- - - ด	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
- - - ทฺ	- - - ทฺ		ท	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -

กลุ่มเสียงโยน เสียงที

กลุ่มเสียงปัญจมูล ระดับเสียง ทางนอก (ร ม ฟ X ล ท X)

การใช้เม็ดพราย

การดำเนินทำนองตั้งแต่ประโยคนี้ถึงประโยคที่ 90 มีลักษณะเช่นเดียวกับประโยคที่ 31 ถึงประโยคที่ 42 ขึ้นต้นด้วยการกรอคู่สองในทางเสียงต่ำ แล้วใช้การกวาดเป็นคู่แปดขึ้นไปทางเสียงสูง เพื่อเป็นการเชื่อมต่อทำนองจากการกรอในเสียงต่ำ ให้มาตีกรอคู่สองในเสียงสูง เป็นการดำเนินทำนองให้ยาวขึ้นนั่นเอง เพราะระนาดทุ้มมีวิธีการทำเสียงให้ยาวต่อเนื่องได้กลมกลืนไม่เท่ากับเครื่องดนตรีประเภทของเป่าหรือเครื่องสาย

ประโยคที่ 81

	- - - ล	- ท	- ท	- ท	- ท	- ล	- - - ท
- - - ลฺ		ล ซ	ล ซ	ล ซ	ล ซ	- ทฺ	

กลุ่มเสียงโยน เสียงที

กลุ่มเสียงปัญจมูล ระดับเสียง ทางนอก (ร ม ฟ X ล ท X)

การใช้เม็ดพราย

ลักษณะการดำเนินทำนองในประโยคนี้ เป็นการ “ลอยจังหวะ” ขึ้นต้นด้วยการตีมือซ้าย แล้วรับด้วยมือขวาในลักษณะคู่แปด แล้วจึงใช้การสะบัดลง 3 เสียงเป็นหลัก ให้ความรู้สึกอึดอัดลึกลับ ช่วงท้ายจึงคลี่คลายทำนองด้วยการตีมือซ้าย แล้วรับด้วยมือขวาในลักษณะคู่แปด ทำนองในประโยคนี้เป็นทำนองสำคัญในเพลงทยอยเดี่ยว จึงต้องนำมาบรรเลงอีกครั้งหนึ่งในทำนองช่วงพันนี้

ประโยคที่ 82

- ทท - ท	- ทท - ท	- ทท - ท	- ทท - ท	ท ท	ทท	***ฟ ซ ล ท***	มำ - - -
ท	ท	ท	ท	ท ท	ท ***ดรม***		ท - - -

กลุ่มเสียงโยน เสียงที

กลุ่มเสียงปัญจมูล ระดับเสียง ทางนอก (ร ม ฟ X ล ท X)

การใช้เม็ดพราย

ลักษณะการดำเนินทำนองต่อเนื่องจากประโยคก่อนหน้า ขึ้นต้นด้วยการสะเดาะแล้วรับด้วยมือขวาในเสียงเดิม ดำเนินทำนองเช่นนี้ต่อเนื่องจนถึงช่วงท้ายจึงใช้การตีดูดขึ้นไปทางเสียงสูงแล้วจบประโยคด้วยการกรอเป็นคู่สี่ การบรรเลงทำนองในประโยคนี้ ผู้บรรเลงต้องมีรสมือที่ดีและเข้าใจจังหวะ จึงจะบรรเลงได้อย่างกลมกลืนไม่สะดุดจังหวะ

ประโยคที่ 83

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

กลุ่มเสียงโยน เสียงที

กลุ่มเสียงปัญจมูล ระดับเสียง ทางนอก (ร ม ฟ X ล ท X)

การใช้เม็ดพราย

ลักษณะการดำเนินทำนองเช่นเดียวกับประโยคที่ 81 เพราะต้องการซ้ำทำนองอีกครั้งหนึ่งเป็นการ “ลอยจังหวะ” ขึ้นต้นด้วยการตีมือซ้าย แล้วรับด้วยมือขวาในลักษณะคู่แปด แล้วจึงใช้การสะบัดลง 3 เสียงเป็นหลัก ให้ความรู้สึกอึดอัด ลึกลับ ช่วงท้ายจึงคลี่คลายทำนองด้วยการตีมือซ้ายแล้วรับด้วยมือขวาในลักษณะคู่แปด

ประโยคที่ 84

- ทท - ท	- ทท - ท	- ทท - ท	- ทท - ท	ท ท	ทท	***ฟ ซ ล ท***	มำ - - -
ท	ท	ท	ท	ท ท	ท ***ดรม***		ท - - -

กลุ่มเสียงโยน เสียงที

กลุ่มเสียงปัญจมูล ระดับเสียง ทางนอก (ร ม ฟ X ล ท X)

การใช้เม็ดพราย

ลักษณะการดำเนินทำนองต่อเนื่องจากประโยคก่อนหน้า ขึ้นต้นด้วยการสะเดาะแล้วรับด้วยมือขวาในเสียงเดิม ดำเนินทำนองเช่นนี้ต่อเนื่องจนถึงช่วงท้ายจึงใช้การตีดูดขึ้นไปทางเสียงสูง แล้วจบประโดยคด้วยการกรอเป็นคู่สี่ การบรรเลงทำนองในประโยคนี้ ผู้บรรเลงต้องมีรสมือที่ดีและเข้าใจจังหวะ จึงจะบรรเลงได้อย่างกลมกลืนไม่สะดุดจังหวะ

ประโยคที่ 85

- ล	ท ท	ล - ท	- ทท - ท	ท ท	ทท	***ฟ ซ ล ท***	มำ - - -
- ลฺ	ลซ ลซ	ทฺ	ท	ท ท	ท ***ดรม***		ท - - -

กลุ่มเสียงโยน เสียงที

กลุ่มเสียงปัญจมูล ระดับเสียง ทางนอก (ร ม ฟ X ล ท X)

การใช้เม็ดพราย

ลักษณะการดำเนินทำนองเรียกว่า “การทอนทำนอง” จากประโยคที่ 80 และประโยคที่ 81 ให้ทำนองสั้นลง ขึ้นต้นด้วยการตีในลักษณะคู่แปด แล้วจึงใช้การสะบัดลง 3 เสียง รับด้วยคู่แปดอีกครั้งหนึ่ง แล้วจึงใช้การสะเดาะ จากนั้นรับด้วยมือขวาในเสียงเดิม ดำเนินทำนองเช่นนี้ต่อเนื่องจนถึงช่วงท้ายจึงใช้การตีดูดขึ้นไปทางเสียงสูง แล้วจบประโดยคด้วยการกรอเป็นคู่สี่

ประโยคที่ 86

- ล	ท ท	ล - ท	- ทท - ท	ท ท	ทท	***ฟ ซ ล ท***	มำ - - -
- ลฺ	ลซ ลซ	ท	ท	ท ท	ท ***ดรม***		ท - - -

กลุ่มเสียงโยน เสียงที

กลุ่มเสียงปัญจมูล ระดับเสียง ทางนอก (ร ม ฟ X ล ท X)

การใช้เม็ดพราย

ลักษณะการดำเนินทำนองเช่นเดียวกับประโยคที่ 85 เพราะต้องการซ้ำทำนองอีกครั้งหนึ่ง ขึ้นต้นด้วยการตีในลักษณะคู่แปด แล้วจึงใช้การสะบัดลง 3 เสียง รับด้วยคู่แปดอีกครั้งหนึ่ง แล้วจึงใช้การสะเดาะ จากนั้นรับด้วยมือขวาในเสียงเดิม ดำเนินทำนองเช่นนี้ต่อเนื่องจนถึงช่วงท้ายจึงใช้การตีดูดขึ้นไปทางเสียงสูง แล้วจบประโดยคด้วยการกรอเป็นคู่สี่

ประโยคที่ 87

- ล	ท ล ท	- ล	ท ล ท	- ด	- ด	- ด	ท - ร
- ล	ลซ ท	- ล	ลซ ท	ท ล	ท ล	ท ล	ร

กลุ่มเสียงโยน ครึ่งประโยคแรก อยู่ในกลุ่มเสียงโยน เสียงที และครึ่งประโยคหลังจึงเปลี่ยนกลุ่มเสียงโยน เป็นเสียงเร

กลุ่มเสียงปัญจมูล ทำนองครึ่งประโยคแรกใช้ระดับเสียง ระดับเสียง ทางนอก (ร ม ฟ X ล ท X) จากนั้นจึงเปลี่ยนระดับเสียงเป็น ระดับเสียง ทางชวา (ฟ ซ ล X ด ร X) มีการใช้หลุมเสียง (เสียงที) และเป็นการเปลี่ยนระดับเสียงเพื่อให้เกิดความรู้สึกว่ามีการเปลี่ยนระดับเสียง

การใช้เม็ดพราย

ลักษณะการดำเนินทำนองในประโยคครึ่งแรกเรียกว่า “การทอนทำนอง” จากประโยคที่ 86 ให้ทำนองสั้นลงขึ้นต้นด้วยการตีในลักษณะคู่แปด แล้วจึงใช้การสะบัดลง 3 เสียง รับด้วยคู่แปดอีกครั้งหนึ่ง ซึ่งเป็นทำนองจบสุดท้ายของการดำเนินทำนองในลักษณะนี้ ครึ่งหลังจึงขึ้นต้นทำนองใหม่ โดยใช้การสะบัดลง 3 เสียงเช่นกัน แล้วรับด้วยคู่แปดอีกครั้งหนึ่ง

ประโยคที่ 88

- - - ม	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ด	ฟม - ร	- รร ร	ร ร
- - - ร	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ซ	ร - ล	ร ร	ร ร

กลุ่มเสียงโยน เสียงเร

กลุ่มเสียงปัญจมูล ระดับเสียง ทางชวา (ฟ ซ ล X ด ร X)

การใช้เม็ดพราย

ลักษณะการดำเนินทำนองในครึ่งแรกเป็นการดำเนินทำนองต่อเนื่องจากประโยคก่อนหน้าด้วยการตีกรอเป็นคู่สองในช่วงเสียงสูงจนจบ ครึ่งหลังมีลักษณะการดำเนินทำนองคล้ายกับทำนองในประโยคที่ 36 เริ่มด้วยการตีเป็นคู่สี่ในช่วงเสียงต่ำ แล้วใช้การเฉี่ยว รับด้วยคู่สี่อีกครั้ง แล้วจึงใช้การสะเดาะ จากนั้นรับด้วยมือขวาในเสียงเดิม ดำเนินทำนองเช่นนี้ต่อเนื่องจนจบประโยค

ประโยคที่ 89

- - - ดฺ	ฟม ฟมิ - ร	- รร ร	ร ร	- - - ดฺ	ฟิมิ - ริ	- ริรำ ริ	รำ ริ
- - - ซฺ	ร - ลฺ	ร ร	ร ร	- - - ซ	รำ - ล	รำ รำ	รำ รำ

กลุ่มเสียงโยน เสียงเร

กลุ่มเสียงปัญจมูล ระดับเสียง ทางชวา (ฟ ซ ล X ด ร X)

การใช้เม็ดพราย

ลักษณะการดำเนินทำนองเช่นเดียวกับครึ่งหลังในประโยคก่อนหน้า เพียงแต่เพิ่มการขยี้ในห้องที่ 2 เท่านั้น ส่วนในครึ่งหลังก็ดำเนินทำนองเช่นเดียวกับครึ่งหลังในประโยคที่ 39 เพราะต้องการซ้ำทำนองอีกครั้ง เพียงแต่บรรเลงในทางเสียงสูง

ประโยคที่ 90

- - - ดฺ	ฟิชฟิ ฟมิ - ริ	- ริรำ ริ	รำ ริ	- - - ด	- ฟ ม	- - - ด	ฟ ม ฟม
- - - ซ	ม รำ - ล	รำ รำ	รำ รำ	- - - ซฺ	ร	- - - ซ	ร

กลุ่มเสียงโยน เสียงเร

กลุ่มเสียงปัญจมูล ระดับเสียง ทางชวา (ฟ ซ ล X ด ร X)

การใช้เม็ดพราย

ลักษณะการดำเนินทำนองเช่นเดียวกับครึ่งหลังในประโยคก่อนหน้า เพียงแต่เพิ่มการขยี้ด้วยมือขวาในห้องที่ 2 เพื่อเป็นการแสดงความคล่องแคล่วในการบรรเลง ครึ่งหลังในประโยคเป็นการ “ทอนทำนอง” จากประโยคที่ 39 ให้ทำนองสั้นลง เริ่มด้วยการตีเป็นคู่สี่ในช่วงเสียงต่ำ แล้วใช้การเฉี่ยว จากนั้นบรรเลงทำนองเดิม แต่เพิ่มการขยี้และเปลี่ยนไปตีทางช่วงเสียงสูง

ประโยคที่ 91

- - - ด	- ฟ ม	- - - ด	ฟม ฟม ร	- - - -	ฟซฟ ฟม	- - - -	ฟซฟ ฟม
- - - ซฺ	ร	- - - ซ	ร ร	- - - -	ร	- - - -	ร

กลุ่มเสียงโยน เสียงเร

กลุ่มเสียงปัญจมูล ระดับเสียง ทางชวา (ฟ ซ ล X ด ร X)

การใช้เม็ดพราย

ลักษณะการดำเนินทำนองในครึ่งแรกมีทำนองเช่นเดียวกับครึ่งหลังในประโยคก่อนหน้า ท้ายทำนองจึงลงเป็นคู่แปด ครึ่งหลัง “ทอนทำนอง” จากครึ่งแรกให้ทำนองสั้นลง ด้วยการขยี้ในมือขวา และการเฉี่ยว เช่นเดียวกับการสะบัดในครึ่งแรก

ประโยคที่ 92

- ม ร	**- ร - ม**	**- ฟ ซ ล**	**ท ด ร ม**	- ม ร	**- ร - ม**	**- ฟ ซ ล**	**ท ด ร ม**
ด				ด			

กลุ่มเสียงโยน เปลี่ยนกลุ่มเสียงโยนจากประโยคที่ 64 จากเสียงเร เป็นกลุ่มเสียงโยนเสียงมี

กลุ่มเสียงปัญจมูล ระดับเสียง ทางใน (ล ท ด X ม ฟ X)

การใช้เม็ดพราย

ลักษณะการดำเนินทำนองซ้ำกันทั้งสองวรรค คล้ายลักษณะการ “ทอนทำนอง” โดยใช้การเฉี่ยวในการขึ้นต้น แล้วรับด้วยการตีดูดขึ้นไปในทางเสียงสูงจนจบประโยค เป็นประโยคเพื่อเตรียมนำสู่การลงจบ

ประโยคที่ 93

- ม ร	**- ร - ม**	**- ฟ ซ ล**	**ท ด ร ม**	- - - -	- - - ฟ	- - - -	- - - -
ด				- - - -	- - - ม	- - - -	- - - -

กลุ่มเสียงโยน เสียงมี

กลุ่มเสียงปัญจมูล ระดับเสียง ทางใน (ล ท ด X ม ฟ X)

การใช้เม็ดพราย

ลักษณะการดำเนินทำนองในครึ่งแรกเช่นเดียวกับทำนองในประโยคก่อนหน้านี้ เพราะต้องการซ้ำทำนองให้ยาวขึ้น และรอจังหวะหน้าทับกลองด้วยกรอเสียงยาวในคู่สอง ทั้งยังเป็นการช่วยถอนจังหวะให้ช้าลง เพื่อแสดงการกำลังจะจบเพลงในประโยคต่อไป

ประโยคที่ 94

	ฟ - มฺ	- - - รฺ	- - - ล		ล ทดัรัมฺริดทล	- ล	- - - มฺ
- - - ฟ	- - - ม	- - - ร	- - - ลฺ	- มฺ - ลฺ		- ม	- - - ม

กลุ่มเสียงโยน เสียงมี

กลุ่มเสียงปัญจมูล ระดับเสียง ทางใน (ล ท ด X ม ฟ X)

การใช้เม็ดพราย

ลักษณะการดำเนินทำนองในประโยคสุดท้ายนี้ เป็นลักษณะการ “ลอยจังหวะ” เพื่อให้ผู้บรรเลงมีอิสระในการบรรเลงได้อย่างเต็มที่ โดยขึ้นต้นด้วยการตีกวาดขึ้น แล้วจึงใช้การกรอเป็นคู่แปด ครึ่งหลังของประโยคใช้มือซ้ายตี 2 เสียง แล้วจึงใช้มือขวารับในลักษณะการขยี้ เพื่อแสดงความคล่องแคล่วของมือขวา จากนั้นรับด้วยมือซ้าย ต่อด้วยมือขวา จบด้วยการกรอในคู่แปด เป็นการดำเนินลักษณะสำนวนกลอนที่ลงแล้วย้อนขึ้น ในลักษณะเคลื่อนลงต่ำแล้วค่อยๆ เคลื่อนขึ้นไปทางเสียงสูงอย่างมีระบบ มีการสัมผัสและความสมดุลภายในวรรค ประโยคนี้เป็นลักษณะสำนวนกลอนระนาดทุ้มที่ฟังง่าย เพื่อแสดงให้ทราบว่าเป็นการบรรเลงจบเพลงแล้ว

4.6 การวิเคราะห์ลีลาสำนวนทำนอง (Melodic style)

จากการศึกษาและวิเคราะห์เดี่ยวระนาดทุ้มเพลงทยอยเดี่ยว ทางอาจารย์สืบศักดิ์ ดุริยประณีต ด้วยหลักทฤษฎีทางดุริยางคศาสตร์ไทยในเรื่องของ จังหวะ (Rhythm) , สังคีตลักษณ์ (Form) , การใช้เม็ดพราย (Embellishment) ,กลุ่มเสียงโยน , บันไดเสียง (Scale) ทำให้สามารถแลเห็นถึงอัตลักษณ์พิเศษของทำนองที่ปรากฏเป็นช่วงๆอันเป็นเอกลักษณ์เฉพาะของเดี่ยวระนาดทุ้มเพลงทยอยเดี่ยว ทางอาจารย์สืบศักดิ์ ดุริยประณีต ได้ 2 ลักษณะ ดังนี้

1. ลักษณะที่ปรากฏในการซ้ำกระสวนทำนอง
2. ลักษณะที่ปรากฏในการดำเนินทำนองเพียงเที่ยวเดียว โดยไม่มีการซ้ำทำนอง

จากสังคีตลักษณ์ที่ปรากฏในเพลงเดี่ยวระนาดทุ้มเพลงทยอยเดี่ยว ทางอาจารย์สืบศักดิ์ ดุริยประณีต ดังนี้ **กขค / ฆง จฉง / ช //** สามารถทำให้สรุปการวิเคราะห์และเปรียบเทียบอัตลักษณ์พิเศษของทำนองที่ปรากฏใน 2 ลักษณะตามสังคีตลักษณ์ ได้ดังนี้

ทำนองโอด สามชั้น ประโยคที่ 1

- - - มฺ	- - - ฟ	- ฟ ฟ ฟ	- มฺ - ดฺ	- - - ฟ	- มฺ - ดฺ	- ท ล	- - - ล
- - - ม	- - - ฟ	- ท ล ฟ	- ม - ด	- - - ฟ	- ม - ด	ฟ	- ม - ล

ทำนองโอด สามชั้น ประโยคที่ 2

ท ดฺ	ดฺ - มฺ ฟ	ฟ ฟฟฟฟ ฟ	- มฺ - ดฺ	- - - ฟ	- มฺ - ดฺ	- ท ล	- - - ล
- ล	ซ - - ฟ	ล ดทล ฟ	- ม - ด	- - - ฟ	- ม - ด	ฟ	- ม - ล

จากการสังเกตทำนองในประโยคที่ 1 และประโยคที่ 2 พบว่า เป็นลักษณะที่ปรากฏในการซ้ำกระสวนทำนอง โดยกระสวนทำนองในประโยคที่ 1 และประโยคที่ 2 มีลักษณะคล้ายกัน แต่ต่างกันที่ประโยคที่ 2 มีการเพิ่มการสะบัด ในโน้ตห้องที่ 1 และการขยี้ ในโน้ตห้องที่ 3 เพื่อให้เกิดความแตกต่างๆแปลกหูขึ้นเล็กน้อย โดยมีนัยยะที่ปรากฏ คือ การซ้ำทำนองที่ปรากฏมีการเปลี่ยนรูปเพียงเล็กน้อย แสดงให้เห็นถึงการเน้นหรือย้ำทำนองในการขึ้นต้นของเพลง เป็นการแสดงความสำคัญในการเริ่มบรรเลงในการขึ้นต้นของเพลง ซึ่งอาศัย คุณภาพเชิงประกอบ (Compound Quality) คือ เสียง สะบัด และขยี้ ในประโยคหลังเพื่อให้เกิดความแตกต่าง นอกจากนี้ยังทำให้เกิดความชัดเจนของทำนองและเป็นการแสดงศักยภาพ และความวิจิตรของทำนองและการบรรเลงที่มากขึ้น

ทำนองโอด สามชั้น ประโยคที่ 3

ทฺ ด	ม ฟ	ล ดฺท	ซฟ ฟ ล	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
- ลฺ	- ร	ล ม	ม ลฺ	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -

ทำนองโอด สามชั้น ประโยคที่ 4

ทฺ ด	- - - ม	- ร	- - - ฟ	- - - -	ทฺดมรด ฟ	ทดฺ มฺฟมฺ	ท - ดฺ
- ลฺ	- - - มฺ	ด ทฺ	- - - ฟฺ	- - - -	ลฺ มฺ ท ฟฺ	ล มฟม	ทฺ ท

ทำนองโอด สามชั้น ประโยคที่ 5 (ครึ่งแรก)

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

จากการสังเกตทำนองในประโยคที่ 3 ประโยคที่ 4 และครึ่งจังหวะแรกของประโยคที่ 5 พบว่า เป็นลักษณะที่ปรากฏในการดำเนินทำนองเพียงเที่ยวเดียว โดยไม่มีการซ้ำทำนอง แต่ลักษณะพิเศษที่ปรากฏคือ มีการตีสะบัด และตีเฉี่ยวมือ รวมไปถึงการตีลอยจังหวะในครึ่งประโยคหลังในประโยคที่ 3 และในครึ่งประโยคแรกในประโยคที่ 5 โดยมีนัยยะที่ปรากฏ คือ การตีลอยจังหวะของทำนองเพลงนั้นเสมือนกับอารมณ์ของคนที่ตกอยู่ในอาการโศกเศร้าเสียใจ มีอารมณ์ที่อยู่ในภวังค์ล่องลอย คิดไปเรื่อยๆ เช่นเดียวกับการบรรเลงทำนองลอยจังหวะ ซึ่งในการตีสะบัด ตีเฉี่ยวมือไปจนถึงการลอยจังหวะของทำนองนี้ เป็นการแสดงถึงคุณภาวะของเสียงในลักษณะคุณภาพเชิงประกอบ (Compound Quality) คือ เสียง สะบัด และตีเฉี่ยวมือ บวกกับ คุณภาพเชิงสัมพันธ์ (Relative Quality) คือเสียงที่ถูกนำมาผูกเป็นทำนอง โดยอาศัยการตีสะบัด และตีเฉี่ยวมือ โดยเพิ่มความเร็วในการเป็นสำนวนท้า เป็นตัวสร้างความคับข้อง (Conflict) แล้วผ่อนคลาย (Resolution) ด้วยการดำเนินทำนองลอยจังหวะ เป็นสำนวนรับ นั้นเอง

ทำนองโอด สามชั้น ประโยคที่ 5 (ครึ่งหลัง)

- ฟ ฟ ฟ	- มˌ - ดˌ	ทท ลท	- ท* - ล
- ท ล ฟ	- ม - ด	ทฺ ลฺทฺ	- ลฺ - ลฺ

ทำนองโอด สามชั้น ประโยคที่ 6

- - - -	- มˌ - ฟ	- ฟ ฟ ฟ	- มˌ - ดˌ	- ดˌ - ฟ	- มˌ - ดˌ	ทท ลท	- ท* - ล
- - - ม	- ม - ฟ	- ท ล ฟ	- ม - ด	- ซ - ฟ	- ม - ด	ทฺ ลฺทฺ	- ลฺ - ลฺ

จากการสังเกตทำนองในครึ่งประโยคหลังของประโยคที่ 5 และประโยคที่ 6 พบว่า เป็นลักษณะที่ปรากฏในการซ้ำกระสวนทำนอง โดยกระสวนทำนองในครึ่งประโยคหลังของประโยคที่ 5 และประโยคที่ 6 มีลักษณะคล้ายกัน แต่ต่างกันที่ประโยคที่ 5 ในครึ่งจังหวะแรกเป็นการลอยจังหวะสืบเนื่องมาจากท้ายประโยคที่ 4 จึงไม่มีนัยยะในความแตกต่างอะไรกับครึ่งจังหวะแรกของประโยคที่ 6 ในส่วนของครึ่งจังหวะท้ายทั้งของประโยคที่ 5 และประโยคที่ 6 มีกระสวนทำนองที่เหมือนกัน โดยเฉพาะในโน้ตห้องสุดท้ายของทั้งประโยคที่ 5 และประโยคที่ 6 มีการตีในลักษณะคู่ 9 และในส่วนของต้นประโยคที่ 6 มีการเพิ่มการตีกวาด เพื่อให้เกิดจุดที่ชัดเจน แปลกหูขึ้นเล็กน้อย ในการจบช่วงเพลง โดยมีนัยยะที่ปรากฏ คือ การซ้ำทำนองที่ปรากฏมีการเปลี่ยนรูปเพียงเล็กน้อย แสดงให้เห็นถึงการเน้นหรือย้ำทำนองในการลงจบของช่วงทำนองเพลง เป็นการแสดงให้เห็นว่าจะจบทำนองในช่วงนี้ โดยอาศัย คุณภาพเชิงประกอบ (Compound Quality) คือ การตีเสียงกวาด ตีคู่ 9 และยังเป็นการแสดงถึงคุณภาวะของเสียงในลักษณะ คุณภาพเชิงสัมพันธ์ (Relative Quality) คือ

เป็นการ สำเร็จจบ (Completeness) ทั้งที่ต่อเนื่องมาจากการลอยจังหวะในท้ายประโยคที่ 4 และเป็นการเน้นการสำเร็จจบช่วงของทำนองเพลงได้อย่างชัดเจน

ทำนองโอด สามชั้น ประโยคที่ 7

ทดำ มำ	รำ ฟำ	มำ รำ	ดำ ทำ	ทลำ	ฟ ม	ด ทฺ	- ฟ - -
ล ม	ดำทำฟ	ม ร	ด ทฺ	ฟ ม ด	ด ทฺ	ลฺ ฟฺ	- ฟ - -

ทำนองโอด สามชั้น ประโยคที่ 8

ลำทำล	ล ฟ	ทฺดำ มำ	ล มำฟ	ทลำ	ดำ มำ	ท ดำ	ดทฺ ล -
ฟ ฟ	ม ด	ลฺ ด	ด ร	ฟ ม ด	ม ทฺ	ด ฟ	ลฺ ลฺ -

ทำนองพัน สามชั้น ประโยคที่ 9

ล ท ดำ	มำ มำ มำ มำ	- - - -	ฟำ ฟำ ฟำ ฟำ	ทลำ ฟ	ม ร	ด ทฺ	- - - -
ม	- - - -	ดำ ท ล ฟ	- - - -	ฟ ม	ร ด	ทฺ ลฺ ฟฺ	- - - -

ทำนองโอด สามชั้น ประโยคที่ 10

ทฺดำ มำ	ล มำฟ	ล ดทำ	***ฟ ซ ล ท***	ทลำ	ดำ	ท	- ล - -
ลฺ ด	ด ร	ม ล***ม***		ฟ ม ด	ม ด ทฺ	ด ทฺ ลฺ	- ลฺ - -

จากการสังเกตทำนองในประโยคที่ 7 8 9 และประโยคที่ 10 พบว่า เป็นลักษณะที่ปรากฏในการดำเนินทำนองเพียงเที่ยวเดียว โดยไม่มีการซ้ำทำนอง ซึ่งเป็นการแสดงให้เห็นว่าทำนองในช่วงนี้เริ่มเข้าสู่เนื้อทำนองของเพลง มีลักษณะพิเศษที่ปรากฏคือ มีการตีสะบัด และตีเฉี่ยวมือ โดยมีนัยยะที่ปรากฏ คือ ในการตีสะบัด และตีเฉี่ยวมือนั้นเป็นการเน้นทำนองเพื่อให้เกิดความเข้ม และมีความหลากหลายในการบรรเลงทำนองเพิ่มมากขึ้น รวมไปถึงยังเป็นการสร้างจุดสะดุดในการฟัง อันเป็นการแสดงถึงความสัมพันธ์ที่ไม่ซ้ำซากซึ่งจะทำให้รสของเพลงจืดชืดได้ โดยทำนองในช่วงนี้เป็นการแสดงถึงคุณภาวะของเสียงในลักษณะคุณภาพเชิงประกอบ (Compound Quality) ในการตีสะบัด และตีเฉี่ยวมือ เพื่อเป็นการสร้างความหลากหลาย (Variety) อันเป็นองค์หนึ่งของคุณภาพเชิงสัมพันธ์ (Relative Quality)

ทำนองโอด สามชั้น ประโยคที่ 11

มำ มำ มำ	ดำ ท ดำ มำ	ดำ ท ดำ มำ	ดำ -	ท ล ท ดำ	ท -	ล ฟ ล ท	ล -
ม			ทฺ ด -		ลฺ ทฺ -		ฟฺ ลฺ -

ทำนองโอด สามชั้น ประโยคที่ 12

มำ มำ มำ			ดำ -		ท -		ล -
ม	รดทฺ ด ม	ด ทฺ ด ม	ทฺ ด -	ดทฺลฺ ทฺ ด	ลฺ ทฺ -	ทฺลฺฟฺ ลฺ ทฺ	ฟฺ ลฺ -

ทำนองโอด สามชั้น ประโยคที่ 13

ม ด	*ม ฟ*	*ล ฟ*	*ล ท*	ดำ มำ	ด ท	มำ	- ล - -
ทฺ ด	*ท ด*	*ม ฟ*	*ม ฟ*	ล ท	ล ฟ	ดำ ท ล	- ม - -

ทำนองโอด สามชั้น ประโยคที่ 14

มำ มำ มำ	รำดำท ดำ มำ	ดำ ท ดำ มำ	ดำ -	ดำทล ท ด	ท -	ทลฟ ล ท	ล -
ม			ทฺ ด -		ลฺ ทฺ -		ฟฺ ลฺ -

ทำนองโอด สามชั้น ประโยคที่ 15

มำ มำ มำ			ดำ -		ท -		ล -
ม	ด ทฺ ด ม	ด ทฺ ด ม	ทฺ ด -	ทฺลฺ ทฺ ด	ลฺ ทฺ -	ลฺ ฟฺ ลฺ ทฺ	ฟฺ ลฺ -

ทำนองโอด สามชั้น ประโยคที่ 16

ม ด	*ม ฟ*	*ล ฟ*	*ล ท*	ดำ มำ	ด ท	มำ	- ล - -
ทฺ ด	*ท ด*	*ม ฟ*	*ม ฟ*	ล ท	ล ฟ	ดำ ท ล	- ม - -

จากการสังเกตทำนองที่ปรากฏ สามารถแบ่งได้เป็น 2 ช่วง ดังนี้คือ ช่วงแรกในประโยคที่ 11 12 13 และช่วงที่ 2 ในประโยคที่ 14 15 16 พบว่า เป็นลักษณะที่ปรากฏในการซ้ำกระสวนทำนอง โดยกระสวนทำนองในประโยคที่ 11 12 จะคล้ายกันกับประโยคที่ 14 15 แต่จะต่างกันที่ประโยคที่ 11 จะดำเนินทำนองด้วยมือขวาเป็นหลักในขณะที่ ประโยคที่ 15 จะดำเนินทำนองด้วยมือซ้ายเป็นหลัก และในประโยคที่ 12 จะดำเนินทำนองเหมือนเดิมแต่เพิ่มการสะบัดทำนองด้วยมือซ้ายเป็นหลัก ในขณะที่ประโยคที่ 14 จะดำเนินทำนองด้วยการเพิ่มการสะบัดทำนองด้วยมือขวาเป็นหลัก เช่นเดียวกัน ในส่วนประโยคที่ 13 และประโยคที่ 16 เป็นการลงจบของทำนองในแต่ละช่วง

แต่จะต่างกันในช่วงครึ่งประโยคสุดท้ายของแต่ละประโยค คือ ในประโยคที่ 13 จะลงด้วยเสียงสูง แต่ในประโยคที่ 16 จะลงด้วยเสียงต่ำ ซึ่งทั้งหมดนี้มีนัยยะที่ปรากฏ คือ กระสวนซ้ำทำนองที่ปรากฏมีการเปลี่ยนรูปเพียงเล็กน้อย แสดงให้เห็นถึงการเน้นหรือย้ำทำนองในช่วงนี้ โดยมีจุดมุ่งหมายหรือวัตถุประสงค์ในการแสดงศักยภาพของผู้บรรเลงในการใช้มือซ้ายและมือขวาได้อย่างคล่องแคล่ว นอกจากนี้ยังเป็นการแสดงถึงความหลากหลายและการพลิกแพลงลักษณะการบรรเลงในทำนองเดียวกันในหลายรูปแบบ ซึ่งเป็นการอาศัย และแสดงถึงคุณภาพเชิงประกอบ (Compound Quality) คือ การบรรเลงในเสียง สะบัด ในประโยคหลังที่เป็นการซ้ำทำนองเพื่อให้เกิดความแตกต่างและหลากหลาย (Variety) อันเป็นองค์หนึ่งของคุณภาพเชิงสัมพันธ์ (Relative Quality) ที่ทำให้ทำนองมีความวิจิตร พิสดารเพิ่มมากขึ้นถึงแม้จะมีกระสวนทำนองที่ซ้ำกันก็ตาม

ทำนองโอด สามชั้น ประโยคที่ 17

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

ทำนองโอด สามชั้น ประโยคที่ 18

มำ ดำ	ท ล	ซ ฟ	ม ด	ดำ มำ	ดำ ท	มำ	- ล - -
ดำ ท	ล ซ	ฟ ม	ด ทฺ	ล ท	ล ฟ	ดำ ท ล	- ลฺ - -

ทำนองโอด สามชั้น ประโยคที่ 19

ทฺ ด	ม - ม	ม	ฟ - ฟ	ทล ฟ	ม ร	ด ทฺ	- - - -
ลฺ มฺ	ด	ทฺ ด ฟฺ	ม	ฟ ม	ร ด	ทฺ ลฺ ฟฺ	- - - -

ทำนองโอด สามชั้น ประโยคที่ 20

ทฺด ม	ล ม ฟ	ล ดำ ท	***ฟ ซ ล ท***	ฟ มำ มำ	***ฟ ซ ล ท***	***ม ฟ***	***ซ ล -***
ลฺ ด	ด ร	ม ล ***ม***		ดำ ***ม***		- ***ด***	ลฺ

จากการสังเกตทำนองที่ปรากฏ สามารถแบ่งได้เป็น 2 ช่วง ดังนี้คือ ช่วงแรกในประโยคที่ 17 18 และช่วงที่ 2 ในประโยคที่ 19 20 พบว่า เป็นลักษณะที่ปรากฏในการซ้ำกระสวนทำนอง โดยกระสวนทำนองในประโยคที่ 17 จะคล้ายกันกับประโยคที่ 19 แต่จะต่างกันที่ ประโยคที่ 17 จะดำเนินทำนองไล่เสียงจากเสียงต่ำไปหาเสียงสูงจนหมดประโยค ซึ่งเสียงสุดท้ายของประโยคตกที่เสียง ที ในขณะที่ ประโยคที่ 19 จะดำเนินทำนองไล่เสียงเป็นเสียงที่ต่อเนื่องขึ้นไปจากระดับเสียง

ในประโยคที่ 17 แต่เนื่องจากลูกของระนาดทุ้มหมด จึงทำให้ต้องหักทำนองด้วยลูกสับลงมาสิ้นสุดที่ เสียง ที เช่นเดียวกับในประโยคที่ 17 แต่ลงในจังหวะยก หรือลงก่อนจังหวะ ในส่วนประโยคที่ 18 และประโยคที่ 20 เป็นการลงจบของทำนองในแต่ละช่วง คือ ในประโยคที่ 18 เป็นการลงจบในประโยคที่ 17 และประโยคที่ 20 เป็นการลงจบของประโยคที่ 19 แต่ทั้งประโยคที่ 18 และ 20 จะต่างกันในช่วงครึ่งประโยคแรกของแต่ละประโยค หรือสำนวนท้า จะลงเสียงต่างกัน คือ ในประโยคที่ 18 จะลงด้วยเสียง โด แต่ในประโยคที่ 20 จะลงด้วยเสียง ที และมีการเพิ่มกลวิธีในการบรรเลงคือ ตีสะบัด ตีเฉี่ยว และการตีดูด เพื่อเพิ่มความเข้มในการลงจบของช่วงทำนองให้เกิดความแตกต่างและชัดเจนขึ้น แต่ในประโยคตอบของทั้งคู่ตกด้วยเสียง ลา เหมือนกัน จึงเป็นการลงจบในแต่ละช่วงทำนองได้อย่างสมบูรณ์ ซึ่งทั้งหมดนี้มีนัยยะที่ปรากฏ คือ การซ้ำกระสวนทำนองที่ปรากฏมีการเปลี่ยนรูปเพียงเล็กน้อย แสดงให้เห็นถึงการเน้นหรือย้ำทำนองในช่วงนี้ โดยมีจุดมุ่งหมายหรือวัตถุประสงค์ในการแสดงศักยภาพของทำนองที่มีความหลากหลายและพลิกแพลงได้อย่างเหมาะสม ลงตัว และถึงแม้จะมีการเปลี่ยนรูปทำนองไปบ้าง แต่ก็ยังคงกระสวนทำนองหลักเอาไว้ในส่วนของเสียงลูกตกเป็นสำคัญ จึงทำให้ไม่ปรากฏนัยยะอะไรในความแตกต่างๆ ซึ่งเป็นการอาศัยและแสดงถึงคุณภาพเชิงประกอบ (Compound Quality) คือ การบรรเลงในเสียง สะบัด ตีเฉี่ยว และการตีดูด ในการลงจบของประโยคหลังที่เป็นการสร้างความเข้ม และชัดเจนในการลงจบของทำนองเพื่อให้เกิดความแตกต่างและหลากหลาย (Variety) อันเป็นองค์หนึ่งของคุณภาพเชิงสัมพันธ์ (Relative Quality) ที่ทำให้ทำนองมีความวิจิตร พิสดารเพิ่มมากขึ้นถึงแม้จะมีกระสวนทำนองที่ซ้ำกันก็ตาม

ทำนองโอด สามชั้น ประโยคที่ 21

- มฺ - -	- มฺ - ฟ	- ฟ ฟ ฟ	- มฺ - ดฺ	- ดฺ - ฟ	- มฺ - ดฺ	ทท ลท	- ท* - ล
- - - ม	- ม - ฟ	- ท ล ฟ	- ม - ด	- ซ - ฟ	- ม - ด	ทฺ ลฺทฺ	- ลฺ - ลฺ

จากการสังเกตทำนองในประโยคที่ 21 พบว่า ในตัวของประโยคที่ 21 เอง เป็นลักษณะที่ปรากฏในการดำเนินทำนองเพียงเที่ยวเดียว โดยไม่มีการซ้ำทำนอง แต่ถ้าพิจารณาเปรียบเทียบกับประโยคที่ 1 2 และประโยคที่ 6 จะพบว่ามีลักษณะเดียวกัน คือเป็นลักษณะที่ปรากฏในการซ้ำกระสวนทำนอง โดยในประโยคที่ 21 นี้ มีการเพิ่มความเข้มและชัดเจนของทำนองด้วยการกวาดขึ้นลง 2 ครั้ง ในต้นประโยค เพื่อให้เกิดความต่างกันในประโยคที่ผ่านมา โดยมีนัยยะที่ปรากฏ คือ การแสดงให้เห็นถึงการเน้นหรือย้ำทำนองในการจบช่วงทำนองโอด สามชั้นของเพลง ซึ่งอาศัยกระสวนทำนองเช่นเดียวกับกระสวนทำนองที่ใช้ในการขึ้นต้นเพลง แต่ต่างกันที่เทคนิคในการบรรเลงที่ปรากฏต่างกัน โดยอาศัย คุณภาพเชิงประกอบ (Compound Quality) คือ การตีกวาดใน

ประโยคที่ 21 นี้ เพื่อให้เกิดความแตกต่าง นอกจากนี้ยังทำให้เกิดความชัดเจนของทำนองและเป็นการแสดงศักยภาย และความวิจิตรของทำนองและการบรรเลงที่มากขึ้น

ทำนองพัน สองชั้น ประโยคที่ 22

	- - ท ท	- ฟ มˌ รˌ	- ท - ล	ล ทดˌ	รˌ มˌ มˌ	ร มฟ	ซ ล ล
- - - ทˌ		- ฟ ม ร	- ทˌ - ลˌ	ม ล	ม	ลˌ ร	ลˌ

ทำนองพัน สองชั้น ประโยคที่ 23 (ครึ่งแรก)

ซ ฟ	ซ ล ดˌท		ฟ ม
ม ฟ	ล	ซ ฟ ม ร	ร ลˌ

จากการสังเกตทำนองในประโยคที่ 22 และในครึ่งประโยคแรกของประโยคที่ 23 พบว่าเป็นลักษณะที่ปรากฏในการดำเนินทำนองเพียงเที่ยวเดียว ไม่มีการซ้ำทำนอง ซึ่งมีกลวิธีที่ปรากฏในการบรรเลง คือ การตีสะบัด และตีเฉี่ยว โดยมีนัยยะที่ปรากฏ คือ เป็นการแสดงความสำคัญของการเริ่มบรรเลงในการขึ้นต้นของช่วงทำนองพัน สองชั้น โดยถ้าพิจารณา จากเสียงลูกตก ในเสียง ลา ทุกห้องที่ 4 และยังหมดช่วงทำนองในครึ่งประโยค เมื่อฟังดูโดยรวมทำให้เกิดความรู้สึกทีคับข้อง ที่จะต้องมีทำนองมาต่อเพื่อให้เกิดความผ่อนคลาย เป็นสำนวนท้าที่เป็นกลุ่มประโยคที่มีการเร้าอารมณ์ในการฟังที่ไม่จบสิ้น จึงนับได้ว่าเป็นช่วงทำนองหรือประโยคในการขึ้นต้นช่วงทำนองที่สมบูรณ์ เป็นการท้าในการเร้าอารมณ์ในการฟังที่ไม่จบสิ้น ซึ่งอาศัย คุณภาพเชิงประกอบ (Compound Quality) คือ การตีสะบัด และการตีเฉี่ยวมือ เพื่อให้เกิดความชัดเจนของทำนองและเป็นการแสดงศักยภาย และความวิจิตรของทำนองและการบรรเลงที่มากขึ้น

ทำนองพัน สองชั้น ประโยคที่ 23

- ลˌลˌ	- ทˌทˌ	ด ทˌ ทˌ	- ลˌลˌ
- มˌ ลˌ	- มˌ ทˌ	ลˌ	ลˌ มˌ ลˌ

ทำนองพัน สองชั้น ประโยคที่ 24

- ดˌด	ม	ด ทˌ ทˌ	- ลˌลˌ	- ลˌล	- ทˌท	ดˌ ท ท	- ลˌล
- มˌ ดˌ	ทˌ ด ทˌ	ลˌ	ลˌ มˌ ลˌ	- ม ลˌ	- ม ทˌ	ล	ล ม ลˌ

ทำนองพัน สองชั้น ประโยคที่ 25

- ด̲ด̲	มˌ	ดˌ ท ท	- ล̲ล̲	- ลฺ̲ลฺ̲	- ทฺ̲ทฺ̲	ดˌ ทฺ ทฺ	- ลฺ̲ลฺ̲
- ม ด̲ˌ	ท ดˌ ท	ล	ล ม ล̲	- มฺ ลฺ̲	- มฺ ทฺ̲	ลฺ	ลฺ มฺ ลฺ̲

ทำนองพัน สองชั้น ประโยคที่ 26

- ด̲ด̲	ม	ดˌ ทฺ ทฺ	- ลฺ̲ลฺ̲	- ล̲ล̲	- ท̲ท̲	ดˌ ท ท	- ล̲ล̲
- มฺ ด̲	ทฺ ดˌ ทฺ	ลฺ	ลฺ มฺ ลฺ̲	- ลฺ ล̲	- ทฺ ท̲	ล	ล ม ล̲

ทำนองพัน สองชั้น ประโยคที่ 27 (ครึ่งแรก)

- ด̲ˌด̲ˌ	มˌ	ดˌ ท ท	- ล̲ล̲
- ด ด̲ˌ	ท ดˌ ท	ล	ล ม ล̲

จากการสังเกตทำนองที่ปรากฏในครึ่งประโยคหลัง ของประโยคที่ 23 ดำเนินเรื่อยมาจนถึงครึ่งประโยคแรกในประโยคที่ 27 พบว่า เป็นลักษณะที่ปรากฏในการซ้ำกระสวนทำนองทั้งสิ้น โดยต่างกันที่ในครึ่งประโยคหลังของประโยคที่ 23 จนถึงครึ่งประโยคแรกในประโยคที่ 24 และในครึ่งประโยคหลังของประโยคที่ 25 จนถึงครึ่งประโยคแรกในประโยคที่ 26 นั้น เป็นการบรรเลงในกลุ่มเสียงต่ำ และในครึ่งประโยคหลังของประโยคที่ 24 จนถึงครึ่งประโยคแรกในประโยคที่ 25 และในครึ่งประโยคหลังของประโยคที่ 26 จนถึงครึ่งประโยคแรกในประโยคที่ 27 นั้น เป็นการบรรเลงในกลุ่มเสียงสูง โดยมีลักษณะพิเศษที่ปรากฏ 2 ลักษณะ คือ การบรรเลงในกระสวนทำนองเดิม แต่มีการย้ายเสียงหรือตำแหน่งของระดับเสียงไปมา และมีการใช้เทคนิคการบรรเลง คือ การตีสะเดาะ โดยเฉพาะในครึ่งประโยคหลังของประโยคที่ 26 จนถึงครึ่งประโยคแรกในประโยคที่ 27 นั้นตีสะเดาะห่างเป็นคู่ 8 ซึ่งจากเดิมที่ปรากฏเป็นคู่ 4 ซึ่งทั้งหมดนี้มีนัยยะที่ปรากฏ คือ กระสวนซ้ำทำนองที่ปรากฏมีการเปลี่ยนรูปเพียงเล็กน้อย แสดงให้เห็นถึงการเน้นหรือย้ำทำนองในช่วงนี้ โดยมีจุดมุ่งหมายหรือวัตถุประสงค์ในการแสดงศักยภาพของผู้บรรเลงในความคล่องแคล่ว และแม่นยำในการบรรเลงย้ายเสียงของทำนอง นอกจากนี้ยังเป็นการแสดงถึงความหลากหลายและการพลิกแพลงลักษณะการบรรเลงในทำนองเดียวกันในหลายรูปแบบ ซึ่งเป็นการอาศัย และแสดงถึงคุณภาพเชิงประกอบ (Compound Quality) คือ การบรรเลงในเสียง สะเดาะ ระหว่างคู่ 4 ในช่วงทำนองประโยคแรกๆและคู่ 8 ในประโยคหลังที่เป็นการซ้ำทำนองเพื่อให้เกิดความแตกต่างและหลากหลาย (Variety) อันเป็นองค์หนึ่งของคุณภาพเชิงสัมพันธ์ (Relative Quality) ที่ทำให้ทำนองมีความวิจิตร พิสดารเพิ่มมากขึ้นถึงแม้จะมีกระสวนทำนองที่ซ้ำกันก็ตาม รวมไปถึงยังเป็นการแสดงอารมณ์ที่ต่อเนื่องของทำนองเพลงในสำนวนตอบ ที่ต่อเนื่องมาจาก กลุ่มประโยค ที่มีแสดงอารมณ์

เป็นสำนวนท้า ในประโยคที่ 22 และในครึ่งแรกของประโยคที่ 23 อันเป็นประโยคขึ้นต้นในช่วงทำนองพัน สองชั้น

ทำนองพัน สองชั้น ประโยคที่ 27 (ครึ่งหลัง)

ท	ล ท	ล ฟ ซ	ล ท - -
ฟ ล ซ	ฟ ซ	ม	

ทำนองพัน สองชั้น ประโยคที่ 28

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

ทำนองพัน สองชั้น ประโยคที่ 29 (ครึ่งแรก)

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

จากการสังเกตทำนองในครึ่งประโยคหลัง ของประโยคที่ 27 จนถึงครึ่งประโยคแรกในประโยคที่ 28 และในครึ่งประโยคหลัง ของประโยคที่ 28 จนถึงครึ่งประโยคแรกในประโยคที่ 29 พบว่า เป็นลักษณะที่ปรากฏในการซ้ำกระสวนทำนอง โดยมีกระสวนทำนองที่เหมือนกัน และมีเทคนิคพิเศษในการบรรเลงคือ การตีดูด ปรากฏทั้ง 2 ช่วง โดยมีนัยยะที่ปรากฏ คือ การซ้ำทำนองที่ปรากฏไม่มีการเปลี่ยนรูปใด จึงไม่มีนัยยะในความแตกต่าง แสดงให้เห็นถึงการเน้นหรือย้ำทำนองในการแสดงสำนวนจบของตัวเอง และเป็นสำนวนตอบหรือการลงจบของช่วงทำนองเพลงในประโยคก่อนหน้านี้ ซึ่งอาศัย คุณภาพเชิงประกอบ (Compound Quality) คือ การบรรเลงเสียง ดูด บวกกับ คุณภาพเชิงสัมพันธ์ (Relative Quality) ในการแสดง ความสำเร็จจบ (Completeness) ทั้งในตัวเอง และผู้อื่น

ทำนองพัน สองชั้น ประโยคที่ 29 (ครึ่งหลัง)

ม ฟ	ล ท	มฺ ดฺ	
ทฺ ด	ม ฟ	ล ฟ	ท ล - -

ทำนองพัน สองชั้น ประโยคที่ 30

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

ทำนองพัน สองชั้น ประโยคที่ 31

- - - -		- - - ท	- - - ด	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
- - - -	- - - ทฺ		- - - ท	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -

จากการสังเกตทำนองในครึ่งประโยคหลังของประโยคที่ 29 ประโยคที่ 30 และประโยคที่ 31 พบว่า เป็นลักษณะที่ปรากฏในการดำเนินทำนองเพียงเที่ยวเดียว ไม่มีการซ้ำทำนอง ซึ่งมีลักษณะพิเศษที่ปรากฏ คือ มีการบรรเลงโดยการตีทิ้งมือซ้ายจากทำนองในเสียงสูงไล่ลงสู่เสียงต่ำ แล้วตีปิดทำนองด้วยคู่ 2 เสียงต่ำ แบบลอยจังหวะ แล้วใช้กลวิธีการตีกวาดเพื่อไปกรอเป็นคู่ 2 ในเสียงสูง แล้วลอยจังหวะอีกเช่นเดียวกัน โดยมีนัยยะที่ปรากฏ คือ เป็นการแสดงความสำคัญของการเป็นสำนวนเปิดที่จะไปสู่ทำนองอีกช่วงหนึ่ง โดยเน้นความเข้มและชัดเจนของทำนองด้วยการ กรอคู่ 2 การตีกวาด และการลอยจังหวะเพื่อสร้างความคับข้อง เพื่อต้องการทำนองสำนวนตอบในลักษณะที่ผ่อนคลายต่อไป โดยอาศัย คุณภาพเชิงประกอบ (Compound Quality) คือ การตีกรอคู่ 2 และการตีกวาด และอาศัยคุณภาพเชิงสัมพันธ์ (Relative Quality) ในการลอยจังหวะเพื่อเป็นตัวสร้างความคับข้อง (Conflict) เพื่อรอการผ่อนคลาย (Resolution) ในสำนวนประโยคต่อไป

ทำนองพัน สองชั้น ประโยคที่ 32

	- - - ล	- ท	- ท	- ท	- ท	- ล	- - - ท
- - - ลฺ		ล ซ	ล ซ	ล ซ	ล ซ	- ทฺ	

ทำนองพัน สองชั้น ประโยคที่ 33

- <u>ทท</u> - ท	- <u>ทท</u> - ท	- <u>ทท</u> - ท	- <u>ทท</u> - ท	ท ท	<u>ทท</u>	***ฟ ซ ล ท***	มำ - - -
<u>ท</u>	<u>ท</u>	<u>ท</u>	<u>ท</u>	ท ท	<u>ท</u> ***ดรม***		ท - - -

ทำนองพัน สองชั้น ประโยคที่ 34

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

ทำนองพัน สองชั้น ประโยคที่ 35

- ทท - ท	- ทท - ท	- ทท - ท	- ทท - ท	ท ท	ทท	***ฟ ซ ล ท***	มำ - - -
ท	ท	ท	ท	ท ท	ท ***ดรม***		ท - - -

ทำนองพัน สองชั้น ประโยคที่ 36

- ล	ท ท	ล - ท	- ทท - ท	ท ท	ทท	***ฟ ซ ล ท***	มำ - - -
- ลฺ	ลซ ลซ	ทฺ	ท	ท ท	ท ***ดรม***		ท - - -

ทำนองพัน สองชั้น ประโยคที่ 37

- ล	ท ท	ล - ท	- ทท - ท	ท ท	ทท	***ฟ ซ ล ท***	มำ - - -
- ลฺ	ลซ ลซ	ท	ท	ท ท	ท ***ดรม***		ท - - -

ทำนองพัน สองชั้น ประโยคที่ 38

- ล	ท ล ท	- ล	ท ล ท	- ดำ	- ดำ	- ดำ	ท - รำ
- ลฺ	ลซ ทฺ	- ลฺ	ลซ ทฺ	ท ล	ท ล	ท ล	ร

ทำนองพัน สองชั้น ประโยคที่ 39

- - - ม	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ด	ฟม - ร	- รร ร	ร ร
- - - ร	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ซฺ	ร - ลฺ	ร ร	ร ร

ทำนองพัน สองชั้น ประโยคที่ 40

- - - ดฺ	ฟม ฟม - ร	- รร ร	ร ร	- - - ดำ	ฟำ - รำ	- รำรำ รำ	รำ รำ
- - - ซฺ	ร - ลฺ	ร ร	ร ร	- - - ซ	รำ - ล	รำ รำ	รำ รำ

ทำนองพัน สองชั้น ประโยคที่ 41

- - - ดำ	ฟ ซ ฟ ฟำ - รำ	- รำรำ รำ	รำ รำ	- - - ด	- ฟ ม	- - - ด	ฟ ม ฟม
- - - ซ	ม รำ - ล	ร	ร ร	- - - ซฺ	ร	- - - ซ	ร

ทำนองพัน สองชั้น ประโยคที่ 42

- - - ด	- ฟ ม	- - - ด	ฟม ฟม ร	- - - -	- มำ รำ	- - - -	- มำ รำ
- - - ซฺ	ร	- - - ซ	ร ร	- - - -	ดำ	- - - -	ดำ

ทำนองพัน สองชั้น ประโยคที่ 43

- มำ รำ	- มำ รำ	- มำ รำ	รำ - มำ	- - - ฟ		มำ - - ฟ	- - - -
ดำ	ดำ	ดำ	ม	- - - ม	- - - ม	มำ	- - - -

ทำนองพัน สองชั้น ประโยคที่ 44

- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- ฟำ - -	- ฟำ - -	ฟำ ฟำ	- ฟำ
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- มำ - มำ	- มำ - มำ	มำ มำ	- มำ

จากการสังเกตทำนองที่ปรากฏตั้งแต่ประโยคที่ 32 จนถึงประโยคที่ 44 รวมทั้งสิ้น 13 ประโยค ซึ่งเป็นลักษณะที่ปรากฏในการซ้ำกระสวนทำนอง แล้วค่อยทอนทำนองให้สั้นลงทีละ 2 ช่วง อย่างสม่ำเสมอโดยเพิ่มความเร็วไปเรื่อย ๆ ซึ่งทั้งหมดนี้เป็นการตีลอยจังหวะทั้งสิ้น โดยได้อาศัยเทคนิคพิเศษในการบรรเลงเพื่อสร้างท่วงทำนองและอารมณ์ที่เพิ่มและเร็วขึ้น อันได้แก่ การตีสะบัด การตีเฉี่ยว การตีสะเดาะ การตีดูด การตีขยี้ และการกวาด โดยเฉพาะในการทอนในช่วงการสะเดาะแล้วดูด จะเห็นได้ว่ามีการทอนลงที่ชัดเจน คือ จาก 4 ไป 2 และไป1 ซึ่งเทคนิควิธีในการบรรเลงที่ปรากฏเหล่านี้เป็นไปเพื่อปรุงแต่งทำนองให้มีความเข้มสูง เป็นการเน้นในจุดสำคัญของเพลงให้ปรากฏชัดเจน และถ้าพิจารณาจากลูกตกในจุดสำคัญ จะพบว่าเป็นการไล่ระดับเสียง 3 ระดับ ที่สูงขึ้นดังนี้

ในประโยคที่ 32 ถึงประโยคที่ 37 รวม 6 ประโยค ลูกตกสำคัญ คือ เสียง ที
ในประโยคที่ 38 ถึงประโยคที่ 42 รวม 5 ประโยค ลูกตกสำคัญ คือ เสียง เร
ในประโยคที่ 43 ถึงประโยคที่ 44 รวม 2 ประโยค ลูกตกสำคัญ คือ เสียง มี

เมื่อพิจารณาจากทำนองโดยรวม จะสังเกตได้ว่า เสียงลูกตกแรก คือเสียง ที นั้น เป็นเสียงที่ปรากฏอยู่ในระดับเสียงทางใน ในขณะเดียวกัน ในช่วงทำนองนี้ก็ยังเป็นสะพานเชื่อมเสียง (Tonal Bridge) ไปสู่ลูกตกเสียง เร ที่อยู่ระดับเสียงทางนอก แล้วย้ายไปสู่ลูกตกเสียง มี เพื่อกลับมาสู่ระดับเสียงทางในอีกครั้ง โดยปรากฏการณ์ที่เกิดขึ้นในช่วงทำนองนี้ มีนัยยะที่ปรากฏซึ่งสามารถสรุปเป็นประเด็นต่างๆ ดังนี้

1.ในการทอนวรรคของทำนองเพลง ช่วงละ 2 ครั้ง รวมไปถึงการทอนในลูกสะเดาะ แล้วดูด จาก 4 ไป 2 แล้วไป 1 ครั้ง เพื่อเป็นการแสดงความต่อเนื่องที่สม่ำเสมอ ชัดเจนในทางเดี่ยวเฉพาะและในการตีสะเดาะแล้วดูดเสียงนั้น อุปมาได้ดังการสะอึกสะอื้นให้ของคนที่กำลังโศกเศร้าเสียใจ ซึ่งสามารถอนุมานได้ว่าเป็นการสำแดงและถ่ายทอดอารมณ์ของผู้ประพันธ์ในการตั้งใจเลียนแบบ

การร้องให้เสียใจของมนุษย์ โดยอาศัยคุณภาพเชิงสัมพันธ์ (Relative Quality) ในความสม่ำเสมอ (Consistency) ของการทอนทำนองในการบรรเลง ในลักษณะการเคลื่อนไหว (Mobility) ของทำนองในการบรรเลงแบบลอยจังหวะ

2.ในการใช้กลวิธีพิเศษต่างๆดังที่ได้ปรากฏ เป็นกลวิธีในการปรุงแต่งทำนองให้มีความเข้มข้น และชัดเจนขึ้นเรื่อยๆจนถึงจุดสูงสุดทำให้เกิดความคับข้องอย่างชัดเจน และสามารถผ่อนคลายได้ในช่วงปลายของทำนอง อันจะต้องอาศัยคุณภาพเชิงประกอบ (Compound Quality) ในการใช้กลวิธีต่างๆ เช่น การตีสะบัด การตีเฉี่ยว การตีดูด การตีขยี้ และการกวาด เพื่อปรุงแต่งเป็นสำนวนที่มีความคับข้อง (Conflict) และสำนวนที่มีความผ่อนคลาย (Resoluation) ในทำนองลอยจังหวะ และการย้ำทำนองผ่อนคลายด้วยทำนองลงจบของช่วงในครึ่งประโยคหลัง ของประโยคที่ 44 อันเป็นองค์หนึ่งในคุณภาพเชิงสัมพันธ์ (Relative Quality)

3.ถ้าพิจารณาจากทำนองโดยรวมในทำนองของช่วงนี้ เป็นการบรรเลงลอยจังหวะที่มีความยาวของประโยคหลายประโยค อันแสดงให้เห็นถึงความเป็นจุดสำคัญของเพลงได้อย่างชัดเจน โดยเฉพาะเอกลักษณ์ของทำนองที่มีการเปลี่ยนระดับเสียงสูงขึ้นเรื่อย ในช่วงนี้ เสมือนกับอารมณ์โศกเศร้าเสียใจที่ พุ่งขึ้นจนถึงความทุกข์ใจเสียใจในระดับสูงเปรียบว่าใจจะขาดลงไปให้ได้ แล้วค่อยทุเลาลง อันแสดงให้เห็นถึงศักยภาพของระนาดทุ้มได้ว่า สามารถดำเนินทำนองในลักษณะเศร้าได้ และยังสามารถคงทำนองอันเป็นเอกลักษณ์ของเพลงทยอยเดี่ยวได้

ทำนองพัน สองชั้น ประโยคที่ 45

ดำ ทำ	ดำ มำ	- ฟ	- ล	- มำ	ดำ ทำ	ทำ ล	- มำ - -
ทล ด	ม ฟ	ม ด	ฟ ม	ล ท	ล ฟ	ฟ ม	- ม - -

ทำนองพัน สองชั้น ประโยคที่ 46

ม ทฺ ด	ม	- ล		ดำ มำ	ดำ ทำ	ทำ ล	- มำ - -
ลฺ	ทฺ ด	ม ด	ฟ ม - -	ล ท	ล ฟ	ฟ ม	- ม - -

ทำนองพัน สองชั้น ประโยคที่ 47

ดำ ทำ	ดำ มำ	- ฟ	- ล	- มำ	ดำ ทำ	ทำ ล	- มำ - -
ทล ด	ม ฟ	ม ด	ฟ ม	ล ท	ล ฟ	ฟ ม	- ม - -

ทำนองพัน สองชั้น ประโยคที่ 48

ม ทฺ ด	ม ฟ	- **ล**		ดำ มำ	ดำ ท	ท ล	- มำ - -
ลฺ	ทฺ ด	ม ด	ฟ ม - -	ล ท	ล ฟ	ฟ ม	- ม - -

ทำนองพัน สองชั้น ประโยคที่ 49

ดำ มำ	ดำ ฟำ	มำ ฟำ	ฟำ มำ	- **มำ**	ดำ ท	ท ล	- มำ - -
ด ม	ด ฟ	ม ฟ	ล ม	ล ท	ล ฟ	ฟ ม	- ม - -

ทำนองพัน สองชั้น ประโยคที่ 50

ดำดำ มำมำ	ดำดำ ฟำฟำ	มำมำ ฟำฟำ	ฟำฟำ มำมำ	- **มำ**	ดำ ท	ท ล	- มำ - -
ด ม	ด ฟ	ม ฟ	ล ม	ล ท	ล ฟ	ฟ ม	- ม - -

จากการสังเกตทำนองที่ปรากฏตั้งแต่ประโยคที่ 45 ถึงประโยคที่ 50 พบว่า โครงสร้างของทำนอง รวมไปถึงเสียงลูกตกหลัก มีกระสวนทำนองเดียวกัน จึงไม่ปรากฏนัยยะสำคัญในความแตกต่างในเรื่องของโครงสร้างทำนอง แต่จะแตกต่างในกลวิธีในการบรรเลงคือ ในครึ่งของแต่ละประโยคแรกนั้น จะต่างกัน โดยมีนัยยะที่ปรากฏคือการซ้ำทำนองที่ปรากฏมีการเปลี่ยนรูปเพียงเล็กน้อย แสดงให้เห็นถึงการเน้นหรือย้ำทำนอง โดยอาศัย คุณภาพเชิงซ้อน (Complex Quality) ในการตีสะเดาะ และคุณภาพเชิงประกอบ (Compound Quality) คือ การตีเสียงกวาด ตีเฉี่ยว นอกจากนี้ยังเป็นการแสดงถึงคุณภาวะของเสียงในลักษณะ คุณภาพเชิงสัมพันธ์ (Relative Quality) คือเป็นความนิ่ง (Consistency) ในการยืนเสียงลูกตกหลักเพียงเสียงเดียว คือ เสียง มี และมีความไหว (Mobility) คือการคิดการซ้ำโครงสร้างทำนองด้วยรูปแบบทำนองที่ต่างกันในหลายรูปแบบ ทำให้เกิดความหลากหลาย (Variety) เกิดขึ้น

ทำนองพัน สองชั้น ประโยคที่ 51

ล	ท ดำ รำ มำ	- - มำ รำ	- - ม ร		ลฺ	ทฺ ดฺ ร ม
- - ม	ม		ด ำ ท ล ม		ดฺ ทฺ ลฺ มฺ	- - มฺ	มฺ

ทำนองพัน สองชั้น ประโยคที่ 52

ล	ท ดำ รำ มำ	- - มำ รำ		- - ม ร		ลฺ	ทฺ ดฺ ร ม
- - ม	ม		ด ำ ท ล ม		ดฺ ทฺ ลฺ มฺ	- - มฺ	มฺ

จากการสังเกตทำนองที่ปรากฏในประโยคที่ 51 และประโยคที่ 52 พบว่า มีรูปทำนองที่เหมือนกัน ซึ่งเป็นการซ้ำกระสวนทำนองเช่นเดียวกัน จึงไม่ปรากฏนัยยะสำคัญในความแตกต่างในเรื่องของโครงสร้างทำนอง แต่ปรากฏลักษณะพิเศษในการบรรเลง คือ เป็นการบรรเลงไล่ระดับเสียงในมือซ้ายและมือขวา สลับกันไปมาในกระสวนทำนองเดิม แต่มีการย้ายเสียงหรือตำแหน่งของระดับเสียงไปมา นัยยะที่ปรากฏ คือ กระสวนซ้ำทำนองที่ปรากฏไม่มีการเปลี่ยนรูปใดๆ แสดงให้เห็นถึงการเน้นหรือย้ำทำนองในช่วงนี้ โดยมีจุดมุ่งหมายหรือวัตถุประสงค์ในการแสดงศักยภาพของผู้บรรเลงในความคล่องแคล่ว และแม่นยำในการบรรเลงย้ายเสียงของทำนอง ซึ่งเป็นการอาศัยและแสดงถึงคุณภาวะของเสียงในลักษณะ คุณภาพเชิงสัมพันธ์ (Relative Quality) คือเป็นความนิ่ง (Consistency) ในการยืนเสียงลูกตกหลักเพียงเสียงเดียว คือ เสียง มี และมีความไหว (Mobility) คือ การคิดการซ้ำโครงสร้างทำนองด้วยรูปแบบทำนองที่ย้ายเสียงไปมา

ทำนองพัน สองชั้น ประโยคที่ 53

ฟ ล	ฟ ล	ฟ ล	ฟ ล	- - ซ	ซ ซ	ซ ซ	- ซ
ฟ ม	ฟ ม	ฟ ม	ฟ ม	ฟ	ฟ ฟ	ฟ ฟ	- ฟ

จากการสังเกตทำนองที่ปรากฏในประโยคที่ 53 พบว่าสำนวนในประโยคนี้ เป็นสำนวนที่ใช้ในการปิดสำนวนในประโยคที่ 51 และประโยคที่ 52 หรือเป็นการลงจบของทำนอง แต่ในครึ่งประโยคหลัง กลับเหมือนเปลี่ยนบันไดเสียง ไปลงเสียงลูกตกที่เสียง ฟา ทำให้รู้สึกฟังดูมีกลุ่มเสียงที่แปลกไป ซึ่งในยยะที่ปรากฏคือ เป็นการสร้างจุดสะดุดหูในการฟัง เพื่อให้เกิดความแปลกใจและติดตามทำนองในช่วงต่อไป ซึ่งเป็นคุณลักษณะในคุณภาพเชิงสัมพันธ์ (Relative Quality) คือมีการสำเร็จจบ (Completeness) แต่เป็นการสำเร็จจบที่มีความคับข้อง (Conflict) โดยจะต้องอาศัยสำนวนหรือการผ่อนคลาย (Resoluation) ในประโยคต่อไป

ทำนองพัน สองชั้น ประโยคที่ 54

- - - ล	- - ท ด	ม	ทท ท	- - - ล	- - ท ด	ม	ทท ท
- - - ม		ท ด ท	ท	- - - ม		ท ด ม	ท ท

ทำนองพัน สองชั้น ประโยคที่ 55

- - - ล	- - ท ด	ม	ทท ท	- - - ล	- - ท ด	ม	ทท ท
- - - ม		ท ด ท	ท	- - - ม		ท ด ม	ท ท

ทำนองพัน สองชั้น ประโยคที่ 56

- มำ	ทท ท	- ม	ทฺทฺ ท	- มำ	ทท ท	- ม	ทฺทฺ ท
- ม	ท	- มฺ	ทฺ ทฺ	- ม	ท	- มฺ	ทฺ ทฺ

ทำนองพัน สองชั้น ประโยคที่ 57

- มำ	ทท ท	- มำ	ทท ท	มำ รำ	มำ รำ	มำ รำ	มำ รำ
- ม	ท	- ม	ท	ดำ ท	ดำ ท	ดำ ท	ดำ ท

จากการสังเกตทำนองที่ปรากฏในประโยคที่ 54 จนถึงประโยคที่ 57 พบว่า มีรูปทำนองที่เหมือนกัน ซึ่งเป็นการซ้ำกระสวนทำนองเช่นเดียวกัน จึงไม่ปรากฏนัยยะสำคัญในความแตกต่างในเรื่องของโครงสร้างทำนอง แต่ปรากฏลักษณะพิเศษในการบรรเลง คือ เป็นการบรรเลงย้ายกลุ่มเสียงหรือตำแหน่งของระดับเสียงไปมา จากสูงไปต่ำ นัยยะที่ปรากฏ คือ กระสวนซ้ำทำนองที่ปรากฏไม่มีการเปลี่ยนรูปใดๆนอกจากการย้ายกลุ่มเสียง ซึ่ง แสดงให้เห็นถึงการเน้นหรือย้ำทำนองในช่วงนี้ โดยมีจุดมุ่งหมายหรือวัตถุประสงค์ในการแสดงศักยภาพของผู้บรรเลงในความคล่องแคล่ว และแม่นยำในการบรรเลงย้ายเสียงของทำนอง ซึ่งเป็นการอาศัย และแสดงถึงคุณภาวะของเสียงในลักษณะ คุณภาพเชิงสัมพันธ์ (Relative Quality) คือเป็นความนิ่ง (Consistency) ในการยืนเสียงลูกตกหลักเพียงเสียงเดียว คือ เสียง ที และมีความไหว (Mobility) คือการคิดการซ้ำโครงสร้างทำนองด้วยรูปแบบทำนองที่ย้ายเสียงไปมา

ทำนองพัน สองชั้น ประโยคที่ 58

มำ ดำ รำ	มำ รำ	มำ ดำ	ดำ ท	- **ท**	ล ฟ	ล ฟ ล	- - - ล
ท	ดำ ท	ท ล	ล ฟ	ล ฟ	ม ร	ม	ม - - ฟ

ทำนองพัน สองชั้น ประโยคที่ 59

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

ทำนองพัน สองชั้น ประโยคที่ 60

- ลฺ - ทฺ	- ด - ร	- ม - ฟ	- - - ฟ	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
- ฟฺ - ฟฺ	- ฟฺ - ฟฺ	- ฟฺ - ฟฺ	- - - ฟฺ	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -

จากการสังเกตทำนองในประโยคที่ 58 จนถึงประโยคที่ 60 พบว่า เป็นลักษณะที่ปรากฏในการดำเนินทำนองเพียงเที่ยวเดียว ไม่มีการซ้ำทำนอง ซึ่งมีกลวิธีที่ปรากฏในการบรรเลง คือ การตีเฉี่ยว และการตีดูด โดยมีนัยยะที่ปรากฏ คือ เป็นการแสดงความสำคัญของการเริ่มบรรเลงในการขึ้นต้นของช่วงทำนองในวรรคต่อไป นอกจากนี้ยังพบว่ามีการลอยจังหวะและเปลี่ยนทางเสียงจากเสียงในมาเป็นทางเสียงนอกในกลุ่มประโยคนี้ โดยมีนัยยะที่ปรากฏคือ ในการลอยจังหวะในช่วงนี้เพื่อเป็นการพักอารมณ์ในการดำเนินทำนองเก็บมาเป็นเวลาพอสมควร ประกอบกับเพื่อเป็นการพักข้อของผู้บรรเลง ในช่วงของการกรอแบบลอยจังหวะ ซึ่งทั้งหมดเป็นการแสดงถึงคุณภาวะของเสียงในลักษณะคุณภาพเชิงประกอบ (Compound Quality) คือ การตีเฉี่ยวมือ บวกกับ คุณภาพเชิงสัมพันธ์ (Relative Quality) คือทำนองที่มีการย้ายทางเสียง และตีลอยจังหวะนำมาผูกเป็นทำนองในการสร้างความคับข้อง (Conflict) เพื่อรอการผ่อนคลาย (Resolution) ในประโยคหรือสำนวนต่อไป

ทำนองพัน สองชั้น ประโยคที่ 61

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

ทำนองพัน สองชั้น ประโยคที่ 62

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

ทำนองพัน สองชั้น ประโยคที่ 63

รฺ	- ล	- รฺ	- มฺ	รฺ	- ล	- รฺ	- มฺ
ร ร ลฺ	ลฺ ร	ร ม	ม ฟ	ร ร ลฺ	ลฺ ร	ร ม	ม ฟ

ทำนองพัน สองชั้น ประโยคที่ 64

รฺรฺ มฺมฺ	รฺรฺ ฟฺฟฺ	รฺรฺ มฺมฺ	รฺรฺ ฟฺฟฺ	ดฺ ท	ล ฟ	ม ด	- ล - -
ร ม	ร ฟ	ร ม	ร ฟ	ล ฟ	ม ด	ทฺ ลฺ	- ลฺ - -

ทำนองพัน สองชั้น ประโยคที่ 65

ล ฟ	ม ด	ด ม	- ดฺ - -	- - - ม	- - - -	- - - -	- - - -
ม ด	ทฺ ลฺ	ทฺ ด	- ด - -	- - - ด	- - - -	- - - -	- - - -

จากการสังเกตทำนองที่ปรากฏในประโยคที่ 61 จนถึงประโยคที่ 65 พบว่า มีรูปทำนองที่เป็นการซ้ำกระสวนทำนองเช่นเดียวกัน ซึ่งปรากฏลักษณะพิเศษคือ การตีเตะในมือซ้าย เพื่อเป็นการดำเนินทำนอง ไล่เสียงจากเสียงต่ำไปเสียงสูง โดยมีการทอนประโยคทีละ 2 ช่วงจนหมดสำนวนในครึ่งประโยคแรกของประโยคที่ 64 จึงมีการเปลี่ยนทางเสียงอย่างเฉียบพลันในครึ่งประโยคหลังของประโยคที่ 64 จากทางเสียงนอกมาสู่ทางเสียงใน และยังมีการลอยจังหวะในท้ายประโยคของทำนองในช่วงนี้ ซึ่งทั้งหมดนี้มีนัยยะที่ปรากฏคือกระสวนซ้ำทำนองที่ปรากฏไม่มีการเปลี่ยนรูปใดๆ อาศัยเพียงการทอนทำนองให้สั้นลงเรื่อยๆเพียงเท่านั้น ซึ่งแสดงให้เห็นถึงการเน้นหรือย้ำทำนองในช่วงนี้ โดยมีจุดมุ่งหมายหรือวัตถุประสงค์ในการแสดงศักยภาพของผู้บรรเลงในความคล่องแคล่ว และแม่นยำในการบรรเลงในมือซ้ายในการตีเตะมือเพื่อเป็นการดำเนินทำนอง ซึ่งเป็นการอาศัย และแสดงถึงคุณภาวะของเสียงในลักษณะ คุณภาพเชิงสัมพันธ์ (Relative Quality) คือเป็นความนิ่ง (Consistency) ในการยืนเสียงลูกตกหลักเพียงเสียงเดียว คือ เสียง ฟา และมีความไหว (Mobility) คือการบรรเลงซ้ำโดยมีการทอนอย่างสม่ำเสมอ ทีละ 2 ช่วงนอกจากนี้ยังปรากฏการเปลี่ยนทางเสียงอย่างเฉียบพลัน อันแสดงให้เห็นถึงการหักอารมณ์ของเพลงโดยทันที ซึ่งเป็นอีกลักษณะเด่นหนึ่งที่ปรากฏในความรู้สึกหรืออารมณ์เศร้า ที่มีอารมณ์พลิกผันอย่างเฉียบพลัน โดยทั้งนี้ผู้บรรเลงจะต้องแม่นในทางเสียงพอสมควร เพราะในการเปลี่ยนทางเสียงอย่างเฉียบพลันนั้นไม่มีสะพานเชื่อมเสียง อาจจะทำให้เกิดข้อผิดพลาดในการบรรเลงได้ ซึ่งในส่วนนี้เป็นการอาศัยคุณภาพเชิงสัมพันธ์ (Relative Quality) คือทำนองที่มีการย้ายทางเสียงอย่างเฉียบพลัน และตีลอยจังหวะที่นำมาผูกเป็นทำนอง ในการสร้างความคับข้อง (Conflict) เพื่อรอการผ่อนคลาย (Resolution) ในประโยคหรือสำนวนต่อไป

ทำนองพัน สองชั้น ประโยคที่ 66

- - ม	ฑ ด ด	- - ล ฟ	ด	- - ม	ฑ ด ด	- - ล ฟ	ด
ล	ฑ ซ		ม ด - ด	ล	ฑ ซ		ม ด - ด

ทำนองพัน สองชั้น ประโยคที่ 67

- - ล ฟ	ท	- - ล ฟ	ด	- - ล ฟ	ท	- - ล ฟ	ด
	ม ฑ - ฑ		ม ด - ด		ม ฑ - ฑ		ม ด - ด

ทำนองพัน สองชั้น ประโยคที่ 68

<u>มม</u> ม	<u>ฑฑ</u> ม	<u>ดด</u> ม	<u>ฑฑ</u> ม	<u>ดด</u> ม	<u>ฑฑ</u> ม	<u>ดด</u> ม	<u>ฑฑ</u> ม
<u>ม</u> ฑ	<u>ฑ</u> ด	<u>ด</u> ฑ	<u>ฑ</u> ด	<u>ด</u> ฑ	<u>ฑ</u> ด	<u>ด</u> ฑ	<u>ฑ</u> ด

ทำนองพัน สองชั้น ประโยคที่ 69

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

จากการสังเกตทำนองที่ปรากฏในประโยคที่ 66 จนถึงประโยคที่ 69 พบว่า มีรูปทำนองที่เป็นการซ้ำกระสวนทำนองเช่นเดียวกัน ในประโยคที่ 66 ถึงครึ่งประโยคแรกของประโยคที่ 69 โดยมีเสียงลูกตกสำคัญ คือเสียง โด ในทางเสียง ใน ซึ่งปรากฏลักษณะพิเศษคือ การทอนประโยคของทำนองทีละ 2 ช่วงจนหมดสำนวนในครึ่งประโยคแรกของประโยคที่ 69 จึงมีการปิดประโยคด้วยสำนวนลงจบในครึ่งประโยคหลังของประโยคที่ 69 ซึ่งทั้งหมดนี้มีนัยยะที่ปรากฏคือกระสวนซ้ำทำนองที่ปรากฏไม่มีการเปลี่ยนรูปใดๆ อาศัยเพียงการทอนทำนองให้สั้นลงเรื่อยๆเพียงเท่านั้น ซึ่งแสดงให้เห็นถึงการเน้นหรือย้ำทำนองในช่วงนี้ โดยมีจุดมุ่งหมายหรือวัตถุประสงค์ในการแสดงศักยภาพของผู้บรรเลงในความคล่องแคล่ว และแม่นยำในการบรรเลงในการตีสะเดาะเป็นทำนองติดกันถี่ๆ ในช่วงก่อนที่จะลงจบ ซึ่งเป็นการอาศัย และแสดงถึงคุณภาวะของเสียงในลักษณะคุณภาพเชิงซ้อน (Complex Quality) ในการตีลูกสะเดาะ ประกอบกับ คุณภาพเชิงสัมพันธ์ (Relative Quality) คือ ความสำเร็จจบ (Completeness) ที่ปรากฏในช่วงสุดท้าย ซึ่งทให้ทราบได้ถึงทางเสียงสำคัญที่ปรากฏในประโยคทำนองในช่วงนี้อย่างชัดเจน จึงนับว่าเป็นการลงจบด้วยสำนวนปิดที่สมบูรณ์

ทำนองพัน สองชั้น ประโยคที่ 70

ล ฟ	ล ฟ	- มฺ	ดฺ ท	- ฟ - -	ล ฟ	มฺ ดฺ	- ล - -
- ลฺ	- ลฺ	ล ท	ล ฟ	- ด - -	ม ด	ท ล	- ลฺ - -

ทำนองพัน สองชั้น ประโยคที่ 71

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

ทำนองพัน สองชั้น ประโยคที่ 72

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

ทำนองพัน สองชั้น ประโยคที่ 73

- ฟ	มˌมˌ	มˌ ดˌ มˌ	- มˌ ดˌ	ล ม ฟ	ล ท	มˌ ดˌ	
- ฟ - ม	- ดˌ	ท	ล ท ล	ด	ม ฟ	ล ฟ	ท ล - -

ทำนองพัน สองชั้น ประโยคที่ 74

- ฟ - -	ล ฟ - ล	- - ท ล	- ท	- ท - -	ล ฟ - ล	- - ท ล	ท ท
- ด - -	ด ลˌ	- - ทˌ ลˌ	- ทˌ	- ทˌ - -	ด ลˌ	- - ทˌ ลˌ	- ทˌ

ทำนองพัน สองชั้น ประโยคที่ 75

ดˌ ท	ล ดˌ	ดˌ ท ท	ดˌ รˌ	- ฟ	มˌ รˌ	ดˌ ท ท	ดˌ รˌ
ล ม	- ท	ล	ร - ร	มˌ รˌ	ดˌ ท	ล	ร - ร

ทำนองพัน สองชั้น ประโยคที่ 76

- ฟ	มˌ รˌ	- มˌ	ล ดˌ	ล ล ล	ล ฟ - ล	- - ท ล	- ท
มˌ รˌ	ดˌ ท	ม ฟ	ท ล	ลˌ	ด ลˌ	- - ทˌ ลˌ	- ทˌ

ทำนองพัน สองชั้น ประโยคที่ 77

ท ท	ล ฟ - ล	- - ท ล	ท ท	ดˌ ท	ล ดˌ	ดˌ ท ท	ดˌ รˌ
- ทˌ	ด ลˌ	- - ทˌ ลˌ	- ทˌ	ล ม	- ท	ล	ร - ร

ทำนองพัน สองชั้น ประโยคที่ 78

- ฟ	มˌ รˌ	ดˌ ท ท	ดˌ รˌ	- ฟ	มˌ รˌ	ดˌ ท	มˌ ดˌ
มˌ รˌ	ดˌ ท	ล	ร - ร	มˌ รˌ	ดˌ ท	ล ฟ	ท ล

จากการสังเกตทำนองที่ปรากฏในประโยคที่ 70 จนถึงประโยคที่ 78 พบว่า เป็นรูปทำนองที่มีกระสวนทำนองมาจากเพลงทยอยใน สองชั้น ในท่อนที่ 2 ตามนัยประวัติความเป็นมา โดยลักษณะของทำนองทางระนาดทุ้มที่ปรากฏในทยอยเดี่ยวทางนี้ ไม่ค่อยปรากฏการพลิกแพลงหรือประดิษฐ์ทำนองที่ซับซ้อนมากนัก โดยจะยึดเนื้อฆ้องเป็นสำคัญ นัยยะที่ปรากฏคือ เหตุที่ผู้ประพันธ์ไม่คิดประดิษฐ์ทำนองในช่วงนี้ให้แตกต่างหรือพลิกแพลงจากทำนองเดิมมากนัก ก็หวังเพื่อที่จะคงลักษณะโครงสร้างของทำนองเพลงทยอยใน สองชั้น ในท่อนที่ 2 เอาไว้ เพื่อเป็นการแสดงให้เห็นถึงความเป็นช่วงทำนองสำคัญของเพลง อันเป็นที่มาและเอกลักษณ์ของเพลงทยอยเดี่ยว

ทำนองพัน สองชั้น ประโยคที่ 79

ล ม ฟ	ล ท	มˍ ดˍ		มˍ ฟˍ		ฟ ซ	ล - ท
ด	ม ฟ	ล ฟ	ท ล - -	มˍ รˍ	ดˍ ท ล ซ	ฟ ม	ทฺ

ทำนองพัน สองชั้น ประโยคที่ 80

- - - ด		- - - ท	- - - ดˍ	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
- - - ทฺ	- - - ทฺ		ท	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -

ทำนองพัน สองชั้น ประโยคที่ 81

	- - - ล	- ท	- ท	- ท	- ท	- ล	- - - ท
- - - ลฺ		ล ซ	ล ซ	ล ซ	ล ซ	- ทฺ	

ทำนองพัน สองชั้น ประโยคที่ 82

- ทท - ท	- ทท - ท	- ทท - ท	- ทท - ท	ท ท	ทท	***ฟ ซ ล ท***	มˍ - - -
ท	ท	ท	ท	ท ท	ท ***ดร ม***		ท - - -

ทำนองพัน สองชั้น ประโยคที่ 83

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

ทำนองพัน สองชั้น ประโยคที่ 84

- ทท - ท	- ทท - ท	- ทท - ท	- ทท - ท	ท ท	ทท	***ฟ ซ ล ท***	มˍ - - -
ท	ท	ท	ท	ท ท	ท ***ดร ม***		ท - - -

ทำนองพัน สองชั้น ประโยคที่ 85

- ล	ท ท	ล - ท	- ทท - ท	ท ท	ทท	***ฟ ซ ล ท***	มˍ - - -
- ลฺ	ลซ ลซ	ทฺ	ท	ท ท	ท ***ดร ม***		ท - - -

ทำนองพัน สองชั้น ประโยคที่ 86

- ล	ท ท	ล - ท	- ทท - ท	ท ท	ทท	***ฟ ซ ล ท***	มˍ - - -
- ลฺ	ลซ ลซ	ท	ท	ท ท	ท ***ดร ม***		ท - - -

ทำนองพัน สองชั้น ประโยคที่ 87

- ล	ท ล ท	- ล	ท ล ท	- ด	- ด	- ด	ท - ร
- ล	ลซ ท	- ล	ลซ ท	ท ล	ท ล	ท ล	ร

ทำนองพัน สองชั้น ประโยคที่ 88

- - - ม	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ด	ฟม - ร	- รร ร	ร ร
- - - ร	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ซ	ร - ล	ร ร	ร ร

ทำนองพัน สองชั้น ประโยคที่ 89

- - - ด	ฟม ฟม - ร	- รร ร	ร ร	- - - ด	ฟ - ร	- รร ร	ร ร
- - - ซ	ร - ล	ร ร	ร ร	- - - ซ	ร - ล	ร ร	ร ร

ทำนองพัน สองชั้น ประโยคที่ 90

- - - ด	ฟ ซ ฟ ฟม - ร	- รร ร	ร ร	- - - ด	- ฟ ม	- - - ด	ฟ ม ฟม
- - - ซ	ม ร - ล	ร ร	ร ร	- - - ซ	ร	- - - ซ	ร

ทำนองพัน สองชั้น ประโยคที่ 91

- - - ด	- ฟ ม	- - - ด	ฟม ฟม ร	- - - -	ฟซฟ ฟม	- - - -	ฟซฟ ฟม
- - - ซ	ร	- - - ซ	ร ร	- - - -	ร	- - - -	ร

ทำนองพัน สองชั้น ประโยคที่ 92

- ม ร	***- ร - ม***	***- ฟ ซ ล***	***ท ด ร ม***	- ม ร	***- ร - ม***	***- ฟ ซ ล***	***ท ด ร ม***
ด				ด			

ทำนองพัน สองชั้น ประโยคที่ 93

- ม ร	***- ร - ม***	***- ฟ ซ ล***	***ท ด ร ม***	- - - -	- - - ฟ	- - - -	- - - -
ด				- - - -	- - - ม	- - - -	- - - -

จากการสังเกตทำนองที่ปรากฏในประโยคที่ 79 จนถึงประโยคที่ 93 พบว่า มีอัตลักษณ์ของท่วงทำนอง และนัยยะที่ปรากฏเช่นเดียวกัน กับทำนองตั้งแต่ในช่วงครึ่งประโยคหลังของประโยคที่ 29 จนถึงประโยคที่ 44 แต่ปรากฏจุดต่างกัน 2 จุดคือ

1.ในครึ่งประโยคแรกของประโยคที่ 30 ปรากฏทำนองดังนี้

มˌ ฟ			- - ท
มˌ รˌ	ดˌ ท ล ซ	ฟ ม ร ด	ทˌ

ส่วนในครึ่งประโยคหลังของประโยคที่ 79 ปรากฏทำนองดังนี้

มˌ ฟ		ฟ ซ	ล - ท
มˌ รˌ	ดˌ ท ล ซ	ฟ ม	ทˌ

นัยยะที่ปรากฏคือ การเปลี่ยนรูปทำนองเพียงเล็กน้อย โดยยึดเสียงลูกตกในเสียง ที เป็นสำคัญ เพื่อเป็นการไม่ให้ซ้ำกับทำนองที่ได้มีการบรรเลงไปแล้วอย่างชัดเจน และเพื่อให้เป็นการแตกต่าง โดยมีความหลากหลายมากยิ่งขึ้น อันเป็นคุณลักษณะความหลากหลาย (Variety) ซึ่งเป็นองค์หนึ่งของคุณภาพเชิงสัมพันธ์ (Relative Quality)

2.ในช่วงท้ายของทำนองที่ปรากฏในประโยคที่ 79 ถึงประโยคที่ 93 นี้ มีการเน้นการดูดเสียงมากกว่าในช่วงท้ายของกลุ่มประโยคที่ 29 ถึงประดยคที่ 44 โดยมีนัยยะที่ปรากฏคือ เป็นการอาศัยคุณภาพเชิงประกอบ (Compound Quality) คือ การตีดูดเสียงติดต่อกัน เพื่อสร้างความเข้มและความชัดเจนของทำนองอันเป็นช่วงสุดท้ายของเพลงก่อนที่จะลงจบ

นัยยะโดยรวมที่ปรากฏคือ การที่มีการซ้ำทำนองในกลุ่มนี้อีกครั้ง เพื่อเป็นการย้ำในจุดที่เป็นช่วงทำนองสำคัญของเพลงอีกครั้ง ก่อนที่จะลงจบเพลง เสมือนกับการเป็นสัญญาณในการบอกว่าใกล้สิ้นสุดเพลง รวมไปถึงยังเหมือนกับการร้องไห้เสียใจ ปริ่มว่าใจจะขาดเป็นครั้งสุดท้ายก่อนที่จะยุติลง ซึ่งเป็นการสร้างความคับข้อง (Conflict) อย่างเข้มข้น เพื่อรอการผ่อนคลาย (Resolution) ในประโยคหรือสำนวนปิด ที่จะเป็นการลงจบที่สมบูรณ์ต่อไป โดยสิ่งเหล่านี้เป็นองค์หนึ่งของคุณภาพเชิงสัมพันธ์ (Relative Quality)

ทำนองพัน สองชั้น ประโยคที่ 94

	- ฟ - มˌ	- - - รˌ	- - - ล		ล ทดˌรˌมˌริดˌทล	- ล	- - - มˌ
- - - ฟ	- - - ม	- - - ร	- - - ลˌ	- มˌ - ลˌ		- ม	- - - ม

จากการสังเกตทำนองที่ปรากฏในประโยคที่ 94 อันเป็นประโยคสุดท้ายนี้ พบว่า ปรากฏกระสวนทำนองที่เป็นการลงจบเพลงด้วยสำนวนทำนองที่เรียกว่า เท่า อันมีคุณลักษณะ ความหมายและวัตถุประสงค์เช่นเดียวกับ โยน ซึ่งจะปรากฏอยู่ในเพลงประเภทสองไม้ แต่เท่าในลักษณะนี้ ถือได้ว่าเป็นเท่าพิเศษ ที่มีการปรุงแต่งทำนองให้มีความวิจิตรไพเราะขึ้นกว่าเท่าธรรมดาทั่วๆไป โดยเฉพาะอย่างยิ่ง เท่าในลักษณะนี้จะปรากฏในเพลงประเภทหน้าทับปรบไก่ เช่น เดี่ยวพญาโศก เป็นต้น ดังนั้น นัยยะของการปรากฏเท่าลักษณะนี้ในเพลงเดี่ยวประเภทหน้าทับสองไม้ โดยเฉพาะเพลงทยอยเดี่ยวนี้ จึงเป็นคุณลักษณะพิเศษ ที่ต้องการสร้างความเป็นแบบเฉพาะ ความแปลกและความแตกต่างจากเพลงอื่นอย่างชัดเจน เพื่อแสดงถึงการเป็นเพลงเดี่ยวสำคัญ จัดอยู่ในเดี่ยวระดับสูง ประกอบทำนองเท่าที่ปรากฏในการลงจบของเดี่ยวระนาดทุ้มเพลงทยอยเดี่ยวทางนี้ ยังสอดแทรกเทคนิคพิเศษในการบรรเลง คือ การตีกวาด ในต้นประโยค และการขยี้ ด้วยมือขวา อันเป็นคุณลักษณะของคุณภาพเชิงประกอบ (Compound Quality) เพื่อแสดงความเข้ม และชัดเจนของทำนอง รวมไปถึงเพื่อเป็นการแสดงศักยภาพในความคล่องแคล่วของผู้บรรเลงเป็นครั้งสุดท้ายก่อนลงจบ ซึ่งถือได้ว่าเป็นการลงจบของเพลง ที่เป็นความสำเร็จบ (Completeness) อันเป็นองค์หนึ่งของคุณภาพเชิงสัมพันธ์ (Relative Quality) ได้อย่างสมบูรณ์

สรุปประเด็นสำคัญของลีลาสำนวนทำนองอันเป็นอัตลักษณ์พิเศษที่ปรากฏ

ในการวิเคราะห์และเปรียบเทียบอัตลักษณ์พิเศษของในแต่ละช่วงของทำนองที่ปรากฏในทางเดี่ยวระนาดทุ้มเพลงทยอยเดี่ยว ทางอาจารย์สืบศักดิ์ ดุริยประณีต สามารถสรุปเกี่ยวกับอัตลักษณ์พิเศษที่ปรากฏ ได้ดังต่อไปนี้

1. ลักษณะการบรรเลงในการซ้ำทำนอง หรือซ้ำกระสวนทำนองในทางเดี่ยวระนาดทุ้มเพลงทยอยเดี่ยว ทางอาจารย์สืบศักดิ์ ดุริยประณีต มักจะปรากฏทั้งในทำนองเนื้อโยน และในเนื้อทำนองหลัก โดยในการบรรเลงซ้ำทำนองนั้น จะปรากฏการซ้ำทำนองใน 2 ลักษณะด้วยกันคือ

1.การซ้ำแบบต่อเนื่อง หรือการซ้ำแบบประโยคต่อประโยค

2.การซ้ำแบบไม่ต่อเนื่อง โดยมีเนื้อทำนองมากั้นกลาง เช่น การซ้ำหัว ซ้ำท้าย

2. ในการซ้ำทำนองในแต่ละเที่ยวจะมีการเปลี่ยนเม็ดพราย หรือกลวิธีในการบรรเลงให้เปลี่ยนไปจากเดิม แต่ยังคงรูปของกระสวนทำนองเดิมเอาไว้ อันเป็นสิ่งที่แสดงถึงความงามในเชิงวัตถุวิสัย ซึ่งประกอบไปด้วยคุณภาวะของเสียงดนตรีไทย ครบทั้ง 4 ประการ ได้แก่

1.คุณภาพเชิงโดด (Simple Quality)
2.คุณภาพเชิงซ้อน (Comples Quality)
3.คุณภาพเชิงประกอบ (Compound Quality)
4.คุณภาพเชิงสัมพันธ์ (Relative Quality)

ซึ่งทางเดี่ยวระนาดทุ้มเพลงทยอยเดี่ยว ทางอาจารย์สืบศักดิ์ ดุริยประณีต สามารถแสดงคุณภาวะได้อย่างชัดเจน และครบทั้ง 4 ประการ อันเป็นคุณลักษณะที่จำเป็นอย่างยิ่งที่จะต้องปรากฏในเพลงประเภทเพลงเดี่ยว

3. เนื่องจากเพลงทยอยเดี่ยวมีวัตถุประสงค์ในการประพันธ์ในการดำเนินทำนองของปี่ในเป็นปฐม เมื่อคลี่คลายมาถึงทางระนาดทุ้ม ไม่สามารถที่จะบรรเลงทางโอดให้มีความหวานโหยหวนของทำนองได้เช่นเดียวกับปี่ใน และซอ จึงอาศัยการตีลอยจังหวะ และการกรอในการช่วยสร้างทำนองของระนาดทุ้มให้มีความสอดคล้องใกล้เคียงที่สุดกับวัตถุประสงค์ของเพลง ซึ่งเป็นสิ่งที่แสดงให้เห็นว่า เพลงทยอยเดี่ยวนั้น เป็นเพลงที่ใช้แสดงศักยภาพขั้นสูงของเครื่องดำเนินทำนองประเภท เครื่องเป่า และเครื่องสี ได้ดีกว่าเครื่องตี และเครื่องดีด

4. มีการเน้นของทำนองที่ชัดเจนในแต่ละช่วงหรือจุดสำคัญของเพลง เช่น ในการขึ้นต้นของเพลงด้วยการซ้ำทำนองถึง 2 ประโยค หรือการเปลี่ยนทำนอง ระหว่างทำนองโอด สามชั้น ไปเป็นทำนองพัน สองชั้น ซึ่งจะมีการเน้นโดยการย้ำ ซ้ำทำนอง รวมไปถึงการแต่งทำนองใหม่ เพื่อให้เกิดความชัดเจนในการแสดงนัยยะสำคัญประการใดประการหนึ่ง เช่น ในวรรคการลงจบของเพลงที่ลงจบด้วย การเท่าในลักษณะพิเศษที่ปรากฏส่วนใหญ่ในเพลงประเภทหน้าทับปรบไก่ เป็นต้น

5. ในการประพันธ์ทางเดี่ยวระนาดทุ้มเพลงทยอยเดี่ยว ทางอาจารย์สืบศักดิ์ ดุริยประณีต สังเกตได้ว่า มีการซ้ำของกระสวนทำนองหลายจุด แต่ผู้ประพันธ์ได้อาศัยกลวิธีพิเศษและหลักกลวิธีในการบรรเลงในลักษณะต่างๆ เช่น การสะบัด การขยี้ การเปลี่ยนสลับมือระหว่างมือซ้าย และมือขวา เป็นต้น เพื่อให้เกิดความแตกต่าง หลากหลาย แปละเป็นการเพิ่มอรรถรสของเพลงไม่ให้จืดชืดน่าเบื่อในช่วงทำนองที่มีการซ้ำกัน

6. มีการแบ่งวรรคตอน และการทอนจังหวะในการบรรเลงอย่างชัดเจน ถึงแม้จะปรากฏในการบรรเลงลอยจังหวะก็ตาม เช่นที่ปรากฏในการดีสะเดาะแล้วดูดเสียง จะทอนจังหวะทำนอง จาก 4 ไป 2 และไป 1 ในที่สุด ทำให้มีความเป็นเอกภาพปรากฏขึ้นได้ ถึงแม้จะอยู่ในช่วงการลอยจังหวะก็ตาม มิได้บรรเลงไปตามอารมณ์ของผู้บรรเลง ซึ่งจะทำให้การทอนท่วงทำนองที่ไม่ชัดเจน อันไม่ใช่คุณลักษณะอันพึงประสงค์ที่จะปรากฏในบทเพลงในประเภทเพลงเดี่ยวได้ และสามารถสะท้อนให้เห็นได้ว่า เพลงเดี่ยวนั้น เป็นเพลงที่ผ่านกระบวนการคิดอย่างสร้างสรรค์ แล้วเลือกตแต่สิ่งที่ดีมาใช้ในการบรรเลงดเพื่อให้ปรากฏความชัดเจน ดังนั้น ถ้าขาดความชัดเจนในท่วงทำนองและจังหวะโดยอาศัยการด้น หรือการแสดงปฏิภาณไหวพริบอย่างเฉียบพลัน สิ่งที่ได้หรือการเดี่ยวที่ได้ก็จะไม่ปราณีตงดงาม และขาดความเป็นเอกภาพ อีกด้วย

7. มีการลงจบในแต่ละช่วงในลักษณะที่เป็นสำนวนท้าหรือสำนวนเปิด เพื่อต้องการสำนวนตอบหรือสำนวนปิดในประโยคช่วงต่อไป แสดงให้เห็นว่า การลงจบในเพลงนั้นไม่จำเป็นเสมอที่จะต้องลงจบด้วยสำนวนท้าเสมอไป ซึ่งขึ้นอยู่กับบริบทของทำนองเพลงทั้งก่อนหน้า และต่อไปว่ามีนัยยะในความเหมาะสมเช่นใด

8. ปรากฏมีการสร้างลักษณะพิเศษของเพลงบางช่วง ด้วยการสร้างจุดสะดุดหรือ จุดแปลกหูของทำนอง เสมือนว่าจะเป็นข้อบกพร่อง หรือตำหนิของทำนองเพลง เช่นโดยการเปลี่ยนทางเสียงโดยทันที หรือลูกตกเสียงไม่ตรงกันในการซ้ำทำนองบางจุด เพื่อเป็นการสร้างจุดสนใจ หรือเรียกร้องให้ชวนฟัง และน่าติดตาม

9. ทางเดี่ยวระนาดทุ้มเพลงทยอยเดี่ยว ทางอาจารย์สืบศักดิ์ ดุริยประณีต ยังคงเอกลักษณ์ของทำนองเพลงที่เป็นจุดสำคัญเอาไว้ได้ เช่น ในทำนองโศกตอนช่วงลอยจังหวะที่มีทำนองใกล้เคียงกับทำนองของปี่มากที่สุด และทำนองในช่วงกระสวนทำนองทยอยใน สองชั้นได้อย่างชัดเจน รวมไปถึงโครงสร้างทำนองเดี่ยวของเพลงทยอยเดี่ยว โดยไม่มีการเปลี่ยนรูปของโครงสร้างทำนองใดเพิ่มเติม จาก 2 ช่วง คือ ในทางโอด สามชั้น และทางพัน สองชั้น

5. สรุปและอภิปราย

จากการศึกษาลักษณะในการดำเนินสำนวนกลอนทางเดี่ยวระนาดทุ้ม เพลงทยอยเดี่ยว ทางครูสืบศักดิ์ ดุริยประณีต สามารถสรุปเป็นประเด็นต่างๆ ได้ดังนี้

5.1 ความสัมพันธ์ของโครงสร้างทำนองเพลง

ในหัวข้อนี้ ได้แจกแจงลักษณะของทำนองเดี่ยวระนาดทุ้ม เพลงทยอยเดี่ยว ดังต่อไปนี้

5.1.1 ลักษณะการขึ้นต้นเพลง

ทำนองการขึ้นต้นเพลง แบ่งเป็น 2 ช่วง คือ ช่วงโอด สามชั้น และช่วงพันสองชั้นปรากฏดังนี้

ช่วงที่ 1 ประโยคขึ้นต้นเพลงช่วงโอด (สามชั้น)

ประโยคที่ 1

- - - มˍ	- - - ฟˍ	- ฟˍ ฟˍ ฟˍ	- มˍ - ดˍ	- - - ฟ	- มˍ - ดˍ	- ท ล	- - - ล
- - - ม	- - - ฟ	- ท ล ฟ	- ม - ด	- - - ฟ	- ม - ด	ฟ	- ม - ล

ประโยคที่ 2

ท ดˍ	ดˍ - มˍ ฟˍ	ฟˍ ฟˍฟˍฟˍ ฟˍ	- มˍ - ดˍ	- - - ฟ	- มˍ - ดˍ	- ท ล	- - - ล
- ล	ซ - - ฟ	ล ดทล ฟ	- ม - ด	- - - ฟ	- ม - ด	ฟ	- ม - ล

ช่วงที่ 2 ประโยคขึ้นต้นเพลงช่วงพัน (สองชั้น)

ประโยคที่ 22

	- - ท ท	- ฟ มˍ รˍ	- ท - ล	ล ลทดˍ	รˍ มˍ มˍ	ร รมฟ	ซ ล ล
- - - ทˍ		- ฟ ม ร	- ทˍ - ลˍ	ม	ม	ลˍ	ลˍ

ประโยคที่ 23 (ครึ่งแรก)

ซ ฟ	ซ ล ดˍทˍ		ฟ ม
ม ฟ	ล	ซ ฟ ม ร	ร ลˍ

จากการศึกษาวิเคราะห์พบว่า ลักษณะการดำเนินทำนองในประโยคขึ้นต้นของทำนองเพลง สามารถสรุปได้เป็น 2 ช่วง ดังนี้

ช่วงแรก คือ ช่วงโอด สามชั้น ในประโยคที่ 1 และประโยคที่ 2 เป็นการขึ้นต้นเพลงที่ไม่ปรากฏการซ่อนรูปหรือเปลี่ยนรูปจากทำนองโครงสร้างหลักมากนัก และยังไม่ปรารกฏลักษณะในมือของลูกระนาดทุ้ม ประกอบกับยังเป็นการขึ้นต้นของเพลงที่มีการเน้นย้ำถึง 2 ประโยค แสดงให้เห็นถึงความสำคัญเป็นพิเศษของช่วงทำนองนี้ รวมไปถึงยังปรากฏความสัมพันธ์กับกระสวนทำนองในการขึ้นต้นในเพลงทยอยใน ซึ่งมีความสอดคล้องตามนัยยะประวัติความเป็นมาของเพลงทยอยเดี่ยว ว่า มาจากเพลงทยอยใน ดังนั้นจากการพิจารณาทำนองในช่วงนี้ จึงทำให้สามารถอนุมานได้ว่า นอกจากจะเป็นการให้ความสำคัญในการขึ้นต้นของเพลงอย่างสง่างามแล้ว ยังเป็นการแสดงถึงต้นกำเนิดหรือที่มาของเพลงทยอยเดี่ยว ว่าประพันธ์ขึ้นมาจากกระสวนทำนองใดของเพลงทยอยใน ซึ่งสามารทำให้สรุปข้อสันนิษฐานได้ว่า ทำนองในช่วงโอด สามชั้นในประโยคที่ 1 และประโยคที่ 2 ที่ปากฏนี้ น่าจะเป็นกระสวนทำนองหลักของเพลงทยอยในที่ถูกนำมาใช้แต่งขยายขึ้นเป็นเพลงทยอยเดี่ยวดังที่ปรากฏในปัจจุบันนั้นเอง แต่ด้วยความเป็นเพลงประเภทสองไม้หรือทยอยที่มีการเปิดโอกาสในการบรรเลงในช่วงโยนโดยไม่มีข้อจำกัด จึงทำให้สามารถปรุงแต่งเพลงให้มีความยาวมากกว่าที่กระสวนทำนองหลักปรากฏได้มากหลายเท่าตัว อันเป็นการสะท้อนและแสดงความมี อัจฉริยภาพ ความรู้ความสามารถทางด้านดนตรีของผู้ที่ประพันธ์เพลงนี้ ซึ่งได้แก่ พระประดิษฐ์ไพเราะ (มี ดุริยางกูร) ได้เป็นอย่างดี จนได้รับการยกย่องว่าเป็น “เจ้าแห่งเพลงทยอย” และดังที่ปรากฏในบทเสภาไหว้ครูมาจนถึงปัจจุบัน

ในช่วงที่ 2 ช่วงพัน สองชั้น ในประโยคที่ 22 และครึ่งประโยคแรกของประโยคที่ 23 เป็นการขึ้นต้นเพลงในช่วง ทำนองพัน สองชั้น ซึ่งถ้าพิจารณาจะพบว่า ทำนองช่วงนี้อยู่ในทางเสียงใน แล้วลงจบด้วยลูกตกเสียง ลา อันเป็นลูกตกเสียงสำคัญของทางเสียงนี้ แต่เมื่อพิจารณาจากลีลาท่วงทำนองในช่วงนี้ ที่ปรากฏการตีสะบัด ตีเฉี่ยว ประกอบกับยังมีการตีเรียงเสียงโดยมีการใช้เสียงที่เป็นเสียง Degree หรือเสียงหลุมในทางเสียงนี้ ซึ่งได้แก่ เสียง เร กับเสียง ซอล หลายตำแหน่ง จึงทำให้เกิดความรู้สึกที่คับข้อง เสมือนไม่น่าที่จะลงหรือยุติแต่เพียงเท่านี้ จึงทำให้อนุมานได้ว่า การขึ้นต้นในช่วงนี้ มีนัยยะเป็นเพียงแค่สำนวนที่ใช้เป็นสำนวนหรือช่วงประโยคท้าในการเปิดโยนเพียงเท่านั้น ซึ่งอาจจะมีหรือไม่มีความสัมพันธ์แต่ประการใดกับเพลงทยอยในก็เป็นได้ เป็นแต่เพียงการปรุงแต่งทำนองขึ้นเพื่อให้มีลีลาท่วงทำนองในการสร้างความสนใจอันเป็นสาระสำคัญของสำนวนในการเปิดโยนนั้นเอง

ดังนั้นจึงสามารถที่จะสรุปได้ว่าอัตลักษณ์ที่ปรากฏในการขึ้นต้นเพลงทั้ง 2 ช่วง ในเดี่ยวระนาดทุ้ม ทางอาจารย์สืบศักดิ์ ดุริยประณีต ได้ดังนี้

1. การขึ้นต้นเพลงมีการยึดกระสวนทำนองหลักที่ชัดเจน โดยไม่มีการปรุงแต่งทำนองมากนัก เพื่อแสดงให้เห็นถึง ทำนองหลักที่แท้จริง และเพื่อเป็นการแสดงการขึ้นต้นของเพลงที่สง่างามด้วยทำนองหลักที่ลงตัว

2. ในการขึ้นช่วงเพลงในทำนองพัน ถึงแม้จะตกเสียงที่เป็นเสียงหลัก (Major) ในทางเสียงใน แต่ผู้ประพันธ์ก็ยังปรุงทำนองโดยการอาศัย การตีสะบัด และการตีไล่เสียง โดยผ่านเสียงที่เป็นหลุม (Degree) เพื่อให้เกิดเป็นประโยคที่เป็นสำนวนท้า หรือสำนวนเปิด ในการนำเข้าสู่ทำนองต่อไป

5.1.2 ลักษณะการจบทำนอง

ลักษณะการจบทำนอง แบ่งเป็น 2 ช่วง คือ ช่วงโอด สามชั้น และช่วงพันสองชั้น ปรากฏดังนี้

ช่วงที่ 1 ประโยคสุดท้ายของเพลงช่วงโอด สามชั้น ประโยคที่ 21

- มำ - -	- มำ - ฟ	- ฟ ฟ ฟ	- มำ - ดำ	- ดำ - ฟ	- มำ - ดำ	ทท ลท	- ท* - ล
- - - ม	- ม - ฟ	- ท ล ฟ	- ม - ด	- ซ - ฟ	- ม - ด	ทฺ ลฺทฺ	- ลฺ - ลฺ

ช่วงที่ 2 ประโยคสุดท้ายของเพลงช่วงพัน สองชั้น ประโยคที่ 94

	- ฟ - มำ	- - - รำ	- - - ล		ล ทดำรำมำรดำทล	- ล	- - - มำ
- - - ฟ	- - - ม	- - - ร	- - - ลฺ	- มฺ - ลฺ		- ม	- - - ม

จากการศึกษาวิเคราะห์พบว่า ลักษณะการดำเนินทำนองในลักษณะการจบทำนอง สามารถสรุปได้เป็น 2 ช่วง ดังนี้

ช่วงแรก คือประโยคสุดท้ายของเพลงช่วงโอด สามชั้น ในประโยคที่ 21 เมื่อพิจารณาจากทำนอง พบว่า มีกระสวนทำนองเช่นเดียวกันกับสำนวนที่ใช้ในการขึ้นต้นของเพลง โดยมีการเปลี่ยนรูปเพียงเล็กน้อย ในการเพิ่มกลวิธีในการบรรเลง คือ การกวาดในต้นประโยค เพื่อเป็นการสร้างจุดแตกต่าง และความน่าสนใจของทำนองในช่วงนี้ อันเนื่องมาจากการที่มีกระสวนที่ซ้ำกันในประโยคขึ้นต้น และเพื่อเน้นถึงการที่จะจบช่วงเพลง แต่เหตุที่มีการเปลี่ยนรูปทำนองในการบรรเลงเพียงเล็กน้อย โดยยังคงกระสวนทำนองหลักเป็นสำคัญ ผู้วิจัยสามารถอนุมานได้ว่า เป็นการแสดงสำนวนในการลงจบของช่วงที่ชัดเจน สง่างาม และยังเป็นการเน้นเพื่อบ่งบอกถึงทำนอง

อันเป็นกระสวนทำนองสำคัญของเพลงทยอยเดี่ยวอีกครั้ง ก่อนที่จะเปลี่ยนช่วง ทำนองไปสู่ช่วงพันสองชั้น

ในช่วงที่ 2 ประโยคสุดท้ายของเพลงช่วงพัน สองชั้น ในประโยคที่ 94 จากการสังเกตทำนองที่ปรากฏในประโยคที่ 94 อันเป็นประโยคสุดท้ายนี้ พบว่า ปรากฏกระสวนทำนองที่เป็นการลงจบเพลงด้วยสำนวนทำนองที่เรียกว่า เท่า อันมีคุณลักษณะ ความหมายและวัตถุประสงค์เช่นเดียวกับ โยน ซึ่งจะปรากฏอยู่ในเพลงประเภทสองไม้ แต่เท่าในลักษณะนี้ ถือได้ว่าเป็นเท่าที่มีลักษณะพิเศษ ที่มีการปรุงแต่งทำนองให้มีความวิจิตรไพเราะขึ้นกว่าเท่าธรรมดาทั่วๆไป โดยเฉพาะอย่างยิ่ง เท่าในลักษณะนี้จะปรากฏในเพลงประเภทหน้าทับปรบไก่ เช่น เดี่ยวพญาโศก เป็นต้น ดังนั้น จึงสามารถอนุมานนัยยะของการปรากฏเท่าลักษณะนี้ในเพลงเดี่ยวประเภทหน้าทับสองไม้ โดยเฉพาะเพลงทยอยเดี่ยวนี้ จึงเป็นคุณลักษณะพิเศษ ที่ต้องการสร้างความเป็นแบบเฉพาะ ความแปลกและความแตกต่างจากเพลงอื่นอย่างชัดเจน เพื่อแสดงถึงการเป็นเพลงเดี่ยวสำคัญ จัดอยู่ในเดี่ยวระดับสูง

จากการวิเคราะห์พบว่า ลักษณะอันเป็นอัตลักษณ์ที่สำคัญของการดำเนินทำนองในประโยคสุดท้ายของเพลงทั้งในช่วงโอดและช่วงพัน ได้แก่ การบรรเลง กวาด ในต้นประโยค ของทั้ง 2 ช่วง ซึ่งทำให้เป็นจุดสังเกตที่แสดงได้ถึงการเป็นอาณัตสัญญาณทางเสียงแก่ผู้บรรเลงและผู้ฟังว่า ทำนองดำเนินมาถึงจุดสุดท้ายของช่วง หรือของเพลงแล้ว ซึ่งสิ่งที่ปรากฏนี้ ย่อมเป็นสิ่งที่สะท้อนให้เห็นว่า เพลงทยอยเดี่ยวจัดเป็นเพลงเดี่ยวขั้นสูงสุด กอรปด้วยคุณลักษณะพิเศษหลายประการ ที่เปิดโอกาสให้ผู้ประพันธ์สามารถสร้างสรรค์ พลิกแพลงท่วงทำนองให้ลึกซึ้ง อิสระเสรี และยังเปิดโอกาสให้ผู้บรรเลงได้แสดงความสามารถในการบรรเลงได้อย่างเต็มที่เช่นเดียวกัน ถึงแม้จะเป็นทำนองในการลงจบก็ตาม

5.1.3 ลักษณะทำนองโยน

การโยน หมายถึง การพักเสียงหรือยืนเสียงไว้ ณ เสียงใดเสียงหนึ่ง ซึ่งเพลงทยอยเดี่ยวจัดเป็นเพลงประเภทเพลงทยอย และมีทำนองโยน จากการวิเคราะห์แล้วสามารถอธิบายได้ดังต่อไปนี้

เพลงทยอยเดี่ยว พบกลุ่มเสียงโยนที่ปรากฏทั้งหมด 6 กลุ่มเสียง คือ

ทำนองช่วงโอด (ประโยคที่ 1 - 21)

ใช้กลุ่มเสียงโยนเพียงเสียงเดียวคือ เสียงลา

ทำนองช่วงพัน (ประโยคที่ 22 - 94) มีการโยนในเสียงต่างๆ ตามลำดับ ดังนี้

1. กลุ่มเสียงโยน เสียงลา (ประโยคที่ 22 - 29)
2. กลุ่มเสียงโยน เสียงที (ประโยคที่ 30 - 37)
3. กลุ่มเสียงโยน เสียงเร (ประโยคที่ 38 - 41)
4. กลุ่มเสียงโยน เสียงมี (ประโยคที่ 42 -52)
5. กลุ่มเสียงโยน เสียงฟา (ประโยคที่ 53)
6. กลุ่มเสียงโยน เสียงที (ประโยคที่ 54 - 57)
7. กลุ่มเสียงโยน เสียงฟา (ประโยคที่ 58 - 64)
8. กลุ่มเสียงโยน เสียงโด (ประโยคที่ 65 - 68)
9. กลุ่มเสียงโยน เสียงลา (ประโยคที่ 69 - 78)
10. กลุ่มเสียงโยน เสียงที (ประโยคที่ 79 - 86)
11. กลุ่มเสียงโยน เสียงเร (ประโยคที่ 87 - 91)
12. กลุ่มเสียงโยน เสียงมี (ประโยคที่ 92 - 94)

ลักษณะทำนองการโยนในแต่ละโยนนั้น มีการเปลี่ยนกลุ่มเสียงโยนไปเรื่อยๆ และมีรูปแบบสำนวนทำนองการโยนสั้น ยาวไม่เท่ากัน ด้วยเหตุที่ไม่มีจังหวะหน้าทับกลองมากำหนดตายตัว คือการลอยจังหวะ จึงเป็นการเปิดโอกาสให้ผู้ประพันธ์สามารถแสดงภูมิปัญญาในการประดิษฐ์ให้ทำนองโยนในแต่ละช่วงมีการวิจิตรพิสดารตามแต่ผู้ประพันธ์

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

จากการศึกษาวิเคราะห์เดี่ยวระนาดทุ้มเพลงทยอยเดี่ยว ทางอาจารย์สืบศักดิ์ ดุริยประณีต พบว่า ได้มีการปรุงแต่งทำนองที่ปรากฏในลักษณะ ทำนองโยน ด้วยกันทั้งหมด 7 กลุ่มทำนอง โดยในแต่ละกลุ่มทำนองโยน จะมีลักษณะและลีลาต่างกันออกไป ดังต่อไปนี้

ทำนองเปิดโยนในกลุ่มที่ 1

ทำนองพัน สองชั้น ประโยคที่ 22

	- - ท ท	- ฟ ม̣ ร̣	- ท - ล	ล ทด̣	ร̣ ม̣ ม̣	ร มฟ	ซ ล ล
- - - ท̣		- ฟ ม ร	- ท̣ - ล̣	ม ล	ม	ล̣ ร	ล̣

ทำนองพัน สองชั้น ประโยคที่ 23 (ครึ่งแรก)

ซ ฟ	ซ ล ด̣ท		ฟ ม
ม ฟ	ล	ซ ฟ ม ร	ร ล̣

ตัวทำนองโยนในกลุ่มที่ 1

ทำนองพัน สองชั้น ประโยคที่ 23 (ครึ่งหลัง)

- ล̲ล̲	- ท̲ท̲	ด ท̣ ท̣	- ล̲ล̲
- ม̣ ล̲	- ม̣ ท̲	ล̣	ล̣ ม̣ ล̲

ทำนองพัน สองชั้น ประโยคที่ 24

- ด̲ด̲	ม	ด ท̣ ท̣	- ล̲ล̲	- ล̲ล	- ท̲ท	ด̣ ท ท	- ล̲ล
- ม̣ ด̲	ท̣ ด ท̣	ล̣	ล̣ ม̣ ล̲	- ม ล̲	- ม ท̲	ล	ล ม ล̲

ทำนองพัน สองชั้น ประโยคที่ 25

- ด̲ด̲	ม̣	ด̣ ท ท	- ล̲ล	- ล̲ล̲	- ท̲ท̲	ด ท̣ ท̣	- ล̲ล̲
- ม ด̲	ท ด̣ ท	ล	ล ม ล̲	- ม̣ ล̲	- ม̣ ท̲	ล̣	ล̣ ม̣ ล̲

ทำนองพัน สองชั้น ประโยคที่ 26

- ดด	ม	ด ทฺ ทฺ	- ลฺลฺ	- ลล	- ทท	ด ท ท	- ลล
- มฺ ด	ทฺ ด ทฺ	ลฺ	ลฺ มฺ ลฺ	- ลฺ ล	- ทฺ ท	ล	ล ม ล

ทำนองพัน สองชั้น ประโยคที่ 27 (ครึ่งแรก)

- ดด	มฺ	ด ท ท	- ลล
- ด ด	ท ด ท	ล	ล ม ล

ทำนองปิดโยนในกลุ่มที่ 1

ทำนองพัน สองชั้น ประโยคที่ 27 (ครึ่งหลัง)

ท	ล ท	ล ***ฟ ซ***	***ล ท*** - -
ฟ ล ซ	ฟ ซ	***ม***	

ทำนองพัน สองชั้น ประโยคที่ 28

ท ***ฟ ซ***	***ล ท*** -	***ม ฟ ซ ล***	- - - -	ท	ล ท	ล ***ฟ ซ***	***ล ท*** - -
ม	***ด***		- - - -	ฟ ล ซ	ฟ ซ	***ม***	

ทำนองพัน สองชั้น ประโยคที่ 29 (ครึ่งแรก)

ท ***ฟ ซ***	***ล ท*** -	***ม ฟ ซ ล***	- - - -
ม	***ด***		- - - -

จากการสังเกตทำนองโยนในกลุ่มที่ 1 พบว่า ช่วงทำนองในการเปิดโยนนั้น เป็นการขึ้นต้นในช่วงทำนองของช่วงทำนองพัน 2 ชั้น โดยมี้สียงลูกตกสำคัญ เป็นเสียงหลัก หรือเสียงต้นของทางเสียงใน แต่อาศัยการปรุงแต่งทำนองในการตีเรียงเสียงลงมาเสียงต่ำ จึงทำให้เกิดความรู้สึกคับข้องและประหนึ่งเหมือนจะหาทางเสียงที่แน่ชัดไม่ได้ จึงทำให้เป็นการเปิดโยนด้วยสำนวนท้า ที่ต้องการกลุ่มทำนองโยนมาเป็นสำนวนทำนองในการตอบ ซึ่งลักษณะพิเศษในการสร้างความคับข้องให้กับสำนวนเปิดโยน คือ การตีเรียงลูก ไล่เสียง โดยอาศัยเสียงนอกกลุ่มเสียงปัญจมูลเข้ามาใช้ในการปรุงแต่ง เพื่อให้เกิดความรู้ในการเป็นสำนวนเปิดโยนที่ต้องการสำนวนอื่นมาต่อไปอีก

ที่ปรากฏในครึ่งประโยคหลัง ของประโยคที่ 23 ดำเนินเรื่อยมาจนถึงครึ่งประโยคแรกในประโยคที่ 27 ซึ่งเริ่มปรากฏในทำนองพันเป็นจุดแรก พบว่า อยู่ในทางเสียง ใน ซึ่งเป็นลักษณะที่

ปรากฏในการดำเนินทำนองซ้ำกระสวนทำนองลูกตกเดิมทั้งสิ้น โดยมีลักษณะพิเศษที่ปรากฏ คือ การตีโยนเสียงล้อกันไปมาในกระสวนทำนองลูกตกเสียงเดิมในระดับเสียงสูงกับเสียงต่ำ ประหนึ่งดังกับเสียงร้องไห้โศกเศร้าเสียใจ ที่มีทั้งเสียงสูงเสียงต่ำ ไม่นิ่งอยู่กับที่ ด้วยเหตุนี้ทำให้การบรรเลงเป็นไปในลักษณะทางกายภาพ คือการตีจากล่างไปบน หรือซ้ายไปขวานั้นเอง ประกอบกับยังมีการใช้เทคนิคการบรรเลง คือ การตีสะเดาะ จึงทำให้ดูน่าติดตาม โดยมีจุดมุ่งหมายหรือวัตถุประสงค์ในการแสดงศักยภาพของผู้บรรเลงในความคล่องแคล่ว และแม่นยำในการบรรเลงโยนเสียงของทำนอง และยังเป็นการแสดงถึงความหลากหลายและการพลิกแพลงลักษณะการบรรเลงในทำนองเดียวกันในหลายรูปแบบ

ในส่วนช่วงทำนองในการปิดโยนนั้น เป็นการปิดโยนแบบปกติโดยบรรเลงซ้ำรูปแบบเดิม 2 ครั้งโดยไม่มีการทอนทำนอง แต่ลักษณะพิเศษที่ปรากฏคือ การตีดูด แล้วลงก่อนจังหวะตก ทั้ง 2 ครั้ง ทำให้เกิดความรู้ที่คับข้องประหนึ่งว่ายังไม่จบ โดยน่าจะมีสำนวนในกลุ่มโยนอื่นมาต่อ จึงนับได้ว่าเป็นการปรุงแต่งทำนองสำนวนปิดโยน ที่อาศัยลักษณะพิเศษของเสียงดูดของระนาดทุ้มบวกกับการเล่นของจังหวะในจังหวะยกทให้เกิดความรู้สึกที่ชวนสงสัยน่าติดตามต่อ

ทำนองเปิดโยนกลุ่มที่ 2

ทำนองพัน สองชั้น ประโยคที่ 29 (ครึ่งหลัง)

ม ฟ	ล ท	มˌ ดˌ	
ทˌ ด	ม ฟ	ล ฟ	ท ล - -

ทำนองพัน สองชั้น ประโยคที่ 30

มˌ ฟˌ			- - ท	- - - ด	- - - -	- - - -	- - - -
มˌ รˌ	ดˌ ท ล ซ	ฟ ม ร ด	ทˌ	- - - ทˌ	- - - -	- - - -	- - - -

ทำนองพัน สองชั้น ประโยคที่ 31

- - - -		- - - ท	- - - ดˌ	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
- - - -	- - - ทˌ		- - - ท	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -

ตัวทำนองโยนในกลุ่มที่ 2

ทำนองพัน สองชั้น ประโยคที่ 32

	- - - ล	- ท	- ท	- ท	- ท	- ล	- - - ท
- - - ลฺ		ล ซ	ล ซ	ล ซ	ล ซ	- ทฺ	

ทำนองพัน สองชั้น ประโยคที่ 33

- <u>ทท</u> - ท	- <u>ทท</u> - ท	- <u>ทท</u> - ท	- <u>ทท</u> - ท	ท ท	<u>ทท</u>	***ฟ ซ ล ท***	มำ - - -
<u>ท</u>	<u>ท</u>	<u>ท</u>	<u>ท</u>	ท ท	<u>ท</u> ***ดรม***		ท - - -

ทำนองพัน สองชั้น ประโยคที่ 34

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

ทำนองพัน สองชั้น ประโยคที่ 35

- <u>ทท</u> - ท	- <u>ทท</u> - ท	- <u>ทท</u> - ท	- <u>ทท</u> - ท	ท ท	<u>ทท</u>	***ฟ ซ ล ท***	มำ - - -
<u>ท</u>	<u>ท</u>	<u>ท</u>	<u>ท</u>	ท ท	<u>ท</u> ***ดรม***		ท - - -

ทำนองพัน สองชั้น ประโยคที่ 36

- ล	ท ท	ล - ท	- <u>ทท</u> - ท	ท ท	<u>ทท</u>	***ฟ ซ ล ท***	มำ - - -
- ลฺ	ลซ ลซ	ทฺ	<u>ท</u>	ท ท	<u>ท</u> ***ดรม***		ท - - -

ทำนองพัน สองชั้น ประโยคที่ 37

- ล	ท ท	ล - ท	- <u>ทท</u> - ท	ท ท	<u>ทท</u>	***ฟ ซ ล ท***	มำ - - -
- ลฺ	ลซ ลซ	ท	<u>ท</u>	ท ท	<u>ท</u> ***ดรม***		ท - - -

ทำนองพัน สองชั้น ประโยคที่ 38

- ล	ท ล ท	- ล	ท ล ท	- ดำ	- ดำ	- ดำ	ท - รำ
- ลฺ	ลซ ทฺ	- ลฺ	ลซ ทฺ	ท ล	ท ล	ท ล	ร

ทำนองพัน สองชั้น ประโยคที่ 39

- - - ม	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ด	ฟม - ร	- รร ร	ร ร
- - - ร	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ซ	ร - ล	ร ร	ร ร

ทำนองพัน สองชั้น ประโยคที่ 40

- - - ด	ฟม ฟม - ร	- รร ร	ร ร	- - - ด	ฟ ม - ร	- ร ร ร	ร ร
- - - ซ	ร - ล	ร ร	ร ร	- - - ซ	ร - ล	ร ร	ร ร

ทำนองพัน สองชั้น ประโยคที่ 41

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

ทำนองพัน สองชั้น ประโยคที่ 42

- - - ด	- ฟ ม	- - - ด	ฟม ฟม ร	- - - -	- ม ร	- - - -	- ม ร
- - - ซ	ร	- - - ซ	ร ร	- - - -	ด	- - - -	ด

ทำนองพัน สองชั้น ประโยคที่ 43

- ม ร	- ม ร	- ม ร	ร - ม	- - - ฟ		ม - - ฟ	- - - -
ด	ด	ด	ม	- - - ม	- - - ม	ม	- - - -

ทำนองพัน สองชั้น ประโยคที่ 44 (ครึ่งแรก)

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

ทำนองปิดโยนกลุ่มที่ 2

ทำนองพัน สองชั้น ประโยคที่ 44 (ครึ่งหลัง)

- ฟ - -	- ฟ - -	ฟ ฟ	- ฟ
- ม - ม	- ม - ม	ม ม	- ม

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

จากการสังเกตทำนองโยนในกลุ่มที่ 2 พบว่า ช่วงทำนองในการเปิดโยนนั้น เป็นการตีเปิดโยน โดยมีลักษณะพิเศษ คือ การตีไล่เสียงลงต่ำ ซึ่งผ่านเสียงนอกกลุ่มเสียงปัญจมูล และยังตกลูกตกเสียงที่ไม่ใช่เสียงหลัก หรือเสียงต้นของทางเสียงใน รวมไปถึงเป็นการตีแบบทิ้งมือ หรือทิ้งจังหวะ เพื่อเป็นการเปิดโยนไปสู่การลอยจังหวะ ซึ่งทั้งหมดนี้ ทำให้เกิดความรู้ที่คับข้องอย่างสูง อันเป็นการเปิดโยนที่สมบูรณ์ เหมาะสมกับการเป็นช่วงทำนองในการนำไปสู่ สำนวนทำนองโยนที่สำคัญ อันเป็นทำนองโยนเอกลักษณ์ของเพลง

จากการสังเกตทำนองโยนในกลุ่มที่ 2 ที่ปรากฏในประโยคที่ 32 ดำเนินเรื่อยมาจนถึงในประโยคที่ 44 พบว่า อยู่ในทางเสียง 3 ระดับ ได้แก่ ทางใน ทางนอก แล้วกลับมาทางใน ซึ่ง เป็นการบรรเลงที่มีลีลาในลักษณะที่ลอยจังหวะอย่างอิสระ มีการทอนทำนองอย่างเป็นระยะและสม่ำเสมออย่างชัดเจน รวมไปถึงมีการแบ่งกลุ่มระดับเสียงโยนไว้ถึง 3 ระดับ โดยเพิ่มระดับไปเรื่อยๆ และยังอาศัยเทคนิคการตีสะบัด การตีเฉี่ยว การตีสะเดาะ การตีดูด การตีขยี้ และการกวาด ในการปรุงแต่งทำนอง ทำให้ทำนองโยนในช่วงนี้ มีอารมณ์ของทำนองที่สามารถอนุมานได้ใกล้เคียงกับการร้องไห้สะอึกสะอื้นมากที่สุด จึงทำให้ลีลาในการบรรเลงทำนองในช่วงนี้เป็นจุดสำคัญที่จะแสดงถึงเอกลักษณ์ทางอารมณ์ความรู้สึกของเพลงทยอยเดี่ยวผ่านระนาดทุ้มได้ดีที่สุด

ในส่วนช่วงทำนองในการปิดโยนนั้น เป็นการปิดโยนแบบปกติโดยบรรเลงทอนทำนองโดยเป็นการนำเข้าสู่จังหวะบังคับ หลังจากที่ลอยจังหวะมาพอสมควร โดยปิดโยนที่ทางเสียงในประเนื่องเป็นตัวเชื่อม หรือตัวนำความรู้สึกให้เรากลับมาสู่สภาวะปกติของการดำเนินทำนองแบบมีจังหวะบังคับ

ตัวทำนองโยนกลุ่มที่ 3

ทำนองพัน สองชั้น ประโยคที่ 45

ด ท	ด ม	- **ฟ**	- **ล**	- **ม**	ด ท	ท ล	- ม - -
ทล ด	ม ฟ	ม ด	ฟ ม	ล ท	ล ฟ	ฟ ม	- ม - -

ทำนองพัน สองชั้น ประโยคที่ 46

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

ทำนองพัน สองชั้น ประโยคที่ 47

ดำ ท	ดำ มำ	- **ฟ**	- **ล**	- **มำ**	ดำ ท	ท ล	- มำ - -
ทล ด	ม ฟ	ม ด	ฟ ม	ล ท	ล ฟ	ฟ ม	- ม - -

ทำนองพัน สองชั้น ประโยคที่ 48

ม ทฺ ด	ม ฟ	- **ล**		ดำ มำ	ดำ ท	ท ล	- มำ - -
ลฺ	ทฺ ด	ม ด	ฟ ม - -	ล ท	ล ฟ	ฟ ม	- ม - -

ทำนองพัน สองชั้น ประโยคที่ 49

ดำ มำ	ดำ ฟำ	มำ ฟำ	ฟำ มำ	- **มำ**	ดำ ท	ท ล	- มำ - -
ด ม	ด ฟ	ม ฟ	ล ม	ล ท	ล ฟ	ฟ ม	- ม - -

ทำนองพัน สองชั้น ประโยคที่ 50

ดำดำ มำมำ	ดำดำ ฟำฟำ	มำมำ ฟำฟำ	ฟำฟำ มำมำ	- **มำ**	ดำ ท	ท ล	- มำ - -
ด ม	ด ฟ	ม ฟ	ล ม	ล ท	ล ฟ	ฟ ม	- ม - -

ทำนองพัน สองชั้น ประโยคที่ 51

ล	ท ดำ รำ มำ	- - มำ รำ		- - ม ร		ลฺ	ทฺ ดฺ ร ม
- - ม	ม		ดำ ท ล ม		ดฺ ทฺ ลฺ มฺ	- - มฺ	มฺ

ทำนองพัน สองชั้น ประโยคที่ 52

ล	ท ดำ รำ มำ	- - มำ รำ		- - ม ร		ลฺ	ทฺ ดฺ ร ม
- - ม	ม		ดำ ท ล ม		ดฺ ทฺ ลฺ มฺ	- - มฺ	มฺ

ทำนองปิดโยนกลุ่มที่ 3

ทำนองพัน สองชั้น ประโยคที่ 53

ฟ ล	ฟ ล	ฟ ล	ฟ ล	- - ซ	ซ ซ	ซ ซ	- ซ
ฟ ม	ฟ ม	ฟ ม	ฟ ม	ฟ	ฟ ฟ	ฟ ฟ	- ฟ

จากการสังเกตทำนองโยนในกลุ่มที่ 3 พบว่า ไม่ปรากฏทำนองในการเปิดโยน แต่เป็นการดำเนินทำนองในตัวทำนองโยน ต่อเนื่องจากกลุ่มทำนองโยนในกลุ่มที่ 2 โดยมุ่งเน้นลูกตกที่เสียงเดิม แต่เพิ่มความหลากหลายในการแปรทำนอง เพื่อให้เกิดความแตกต่างอย่างชัดเจนระหว่างกลุ่มโยน

จากการสังเกตทำนองโยนในกลุ่มที่ 3 ที่ปรากฏในประโยคที่ 45 ดำเนินเรื่อยมาจนถึงในประโยคที่ 53 พบว่า อยู่ในทางเสียงทางใน ซึ่งเป็นการบรรเลงที่มีลีลาในลักษณะการใช้มือซ้ายสลับกับมือขวาเป็นคู่ 8 อย่างคล่องแคล่ว และมีลักษณะทำนองแบบเปลี่ยนหัวซ้ำท้าย อยู่ในลูกตกเสียงเดิม แล้วมีการปิดโยนในเสียงหลุม (Degree) โดยอาศัยเทคนิคพิเศษคือ ตีโขก ตีเฉี่ยว และการตีกระทบ ในการปรุงแต่งทำนอง จึงเสมือนลีลาทำนองที่หยุดอยู่กับที่ โดยในการหยุดนั้นเป็นไปเพื่อแสดงถึงการพลิกแพลงทำนองได้หลายลักษณะสะท้อนให้เห็นถึงความสามารถของผู้ประพันธ์ในการแตกฉานทางทำนอง ซึ่งทั้งหมดนี้สามารถอนุมานได้ว่าเสมือนกับการนิ่งนึกหรือหยุดคิดคำนึงในห้วงของอารมณ์เศร้า ที่ไม่นิ่ง มีความคิดที่ฟุ้งซ่าน

ในส่วนช่วงทำนองในการปิดโยนนั้น เป็นการปิดโยนแบบปกติโดยบรรเลงทอนทำนอง แต่ว่าปรากฏลักษณะพิเศษคือ ในช่วงท้ายของสำนวนปิดโยนนั้น ใช้เสียงที่อยู่นอกกลุ่มเสียงปัญจมูล ทำให้เกิดความรู้สึกที่กัดหู และความคับข้องอย่างสูงโดยการปิดโยนในลักษณะทำนองนี้เป็นปิดโยนที่เป็นสำนวนท้า หรือเปิดโยนให้กับสำนวนกลุ่มโยนอื่นไปพร้อมๆกัน

ตัวทำนองโยนกลุ่มที่ 4

ทำนองพัน สองชั้น ประโยคที่ 54

- - - ล	- - ท ด	ม	ทท ท	- - - ล	- - ท ด	ม	ทท ท
- - - ม		ท ด ท	ท	- - - ม		ท ด ม	ท ท

ทำนองพัน สองชั้น ประโยคที่ 55

- - - ล	- - ท ด	ม	ทท ท	- - - ล	- - ท ด	ม	ทท ท
- - - ม		ท ด ท	ท	- - - ม		ท ด ม	ท ท

ทำนองพัน สองชั้น ประโยคที่ 56

- ม	ทท ท	- ม	ทท ท	- ม	ทท ท	- ม	ทท ท
- ม	ท	- ม	ท ท	- ม	ท	- ม	ท ท

ทำนองปิดโยนกลุ่มที่ 4

ทำนองพัน สองชั้น ประโยคที่ 57

- มำ	ทท ท	- มำ	ทท ท	มำ รำ	มำ รำ	มำ รำ	มำ รำ
- ม	ท	- ม	ท	ดำ ท	ดำ ท	ดำ ท	ดำ ท

จากการสังเกตทำนองโยนในกลุ่มที่ 4 พบว่า ไม่ปรากฏทำนองในการเปิดโยน แต่เป็นการดำเนินทำนองในตัวทำนองโยน ต่อเนื่องจากกลุ่มทำนองโยนในกลุ่มที่ 3 ซึ่งในสำนวนปิดโยนของกลุ่มที่ 3 นั้นเป็นสำนวนเปิดโยนไปในตัวอยู่แล้ว โดยทั้งนี้ก็เพื่อมุ่งเน้นลูกตกที่เสียงเดิม แต่เพิ่มความหลากหลายในการแปรทำนอง เพื่อให้เกิดความแตกต่างอย่างชัดเจนระหว่างกลุ่มโยน

จากการสังเกตทำนองโยนในกลุ่มที่ 4 ที่ปรากฏในประโยคที่ 54 ดำเนินเรื่อยมาจนถึงในประโยคที่ 57 พบว่า อยู่ในทางเสียง ใน ซึ่งเป็นลักษณะที่ปรากฏในการดำเนินทำนองซ้ำกระสวนทำนองลูกตกเดิมทั้งสิ้น โดยมีลักษณะพิเศษที่ปรากฏ คือ การตีโยนเสียงล้อกันไปมาในกระสวนทำนองลูกตกเสียงเดิมในระดับเสียงสูงกับเสียงต่ำ แล้วประกอบกับมีการทอนของทำนองเพลงอย่างสม่ำเสมอ และด้วยการทอนทำนองนี้เอง จึงทำให้ดูเสมือนกับการสิ้นสุดความคิดอารมณ์เศร้าในช่วงนี้ เพื่อที่จะเปลี่ยนไปสู่อีกห้วงหนึ่ง ด้วยเหตุนี้ทำให้การบรรเลงเป็นไปในลักษณะทางกายภาพ คือการเปลี่ยนระดับมือและเสียงไปมา ในลักษณะการบรรเลงเช่นเดิม หรือซ้ายไปขวานั้นเอง ประกอบกับยังมีการใช้เทคนิคการบรรเลง คือ การตีสะเดาะ จึงทำให้ดูน่าติดตาม โดยมีจุดมุ่งหมายหรือวัตถุประสงค์ในการแสดงศักยภาพของผู้บรรเลงในความคล่องแคล่ว และแม่นยำในการบรรเลงโยนเสียงของทำนอง และยังเป็นการแสดงถึงความหลากหลายและการพลิกแพลงลักษณะการบรรเลงในทำนองเดียวกันในหลายรูปแบบ

ในส่วนช่วงทำนองในการปิดโยนนั้น เป็นการปิดโยนแบบปกติโดยบรรเลงทอนทำนอง แต่ว่าปรากฏลักษณะพิเศษคือ ในช่วงท้ายของสำนวนปิดโยนนั้น ใช้เสียงที่ไม่ใช่เสียงต้น หรือเสียงหลักของทางเสียงใน จึงทำให้เกิดความอยากรู้ว่ายังไม่จบและต้องติดตาม ซึ่งเป็นการนำไปสู่สำนวนในกลุ่มโยนต่อไป

ทำนองเปิดโยนกลุ่มที่ 5

ทำนองพัน สองชั้น ประโยคที่ 58

มำ ดำ รำ	มำ รำ	มำ ดำ	ดำ ท	- **ท**	ล ฟ	ล ฟ ล	- - - ล
ท	ดำ ท	ท ล	ล ฟ	ล ฟ	ม ร	ม	ม - - ฟ

ทำนองพัน สองชั้น ประโยคที่ 59

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

ทำนองพัน สองชั้น ประโยคที่ 60

- ลฺ - ทฺ	- ด - ร	- ม - ฟ	- - - ฟ	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
- ฟฺ - ฟฺ	- ฟฺ - ฟฺ	- ฟฺ - ฟฺ	- - - ฟฺ	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -

ตัวทำนองโยนกลุ่มที่ 5

ทำนองพัน สองชั้น ประโยคที่ 61

ล	- ฟ	- ท	- ล	- รำ	- ล	- รำ	- มำ
ลฺ ลฺ ฟฺ	ฟฺ ทฺ	ทฺ ลฺ	ลฺ ร	ร ลฺ	ลฺ ร	ร ม	ม ฟ

ทำนองพัน สองชั้น ประโยคที่ 62

ล	- ฟ	- ท	- ล	- รำ	- ล	- รำ	- มำ
ลฺ ลฺ ฟฺ	ฟฺ ทฺ	ทฺ ลฺ	ลฺ ร	ร ลฺ	ลฺ ร	ร ม	ม ฟ

ทำนองพัน สองชั้น ประโยคที่ 63

รำ	- ล	- รำ	- มำ	รำ	- ล	- รำ	- มำ
ร ร ลฺ	ลฺ ร	ร ม	ม ฟ	ร ร ลฺ	ลฺ ร	ร ม	ม ฟ

ทำนองเปิดโยนกลุ่มที่ 5

ทำนองพัน สองชั้น ประโยคที่ 64

รำรำ มำมำ	รำรำ ฟำฟำ	รำรำ มำมำ	รำรำ ฟำฟำ	ดำ ทำ	ลำ ฟำ	มำ ดำ	- ล - -
ร ม	ร ฟ	ร ม	ร ฟ	ล ฟ	ม ด	ท ล	- ล - -

จากการสังเกตทำนองโยนในกลุ่มที่ 5 พบว่า ปรากฏกลุ่มทำนองในการเปิดโยน ที่มีลักษณะพิเศษคือ ปรากฏการท้าสำนวนด้วยการตีกรอแบบลอยจังหวะ ทำให้เกิดความรู้สึกที่ล่องลอย ไร้จุดมุ่งหมายที่ชัดเจน จนทำให้คาดคะเนไม่ได้ว่าจะเป็นการดำเนินทำนองในลักษณะใดต่อไป จึงนับเป็นสำนวนเปิดโยนอีกลักษณะที่สำคัญอีกลักษณะหนึ่ง ที่ปรากฏในเพลงเดี่ยวประเภทเพลงโยน

จากการสังเกตทำนองโยนในกลุ่มที่ 5 ที่ปรากฏในประโยคที่ 61 ดำเนินเรื่อยมาจนถึงในประโยคที่ 64 พบว่า อยู่ในทางเสียง นอก แล้วปิดโยน เปลี่ยนเสียงอย่างเฉียบพลันในครึ่งประโยคหลังของประโยคที่ 64 กลับมาที่เสียงใน ซึ่งเป็นลักษณะที่ปรากฏในการดำเนินทำนองซ้ำกระสวนทำนองลูกตกเดิมทั้งสิ้น โดยมีลักษณะพิเศษที่ปรากฏ คือ การดำเนินทำนองโดยการตีเตะมือซ้ายไล่จากเสียงต่ำมาเสียงสูง ประกอบกับมีการทอนของทำนองเพลงอย่างสม่ำเสมอ และด้วยการทอนทำนองนี้เอง จึงทำให้ดูเสมือนกับการสิ้นสุดความคิดอารมณ์เศร้าในช่วงนี้ เพื่อที่จะเปลี่ยนไปสู่อีกห้วงหนึ่ง แต่เป็นการเปลี่ยนแบบในทันที เนื่องจากมีการเปลี่ยนเสียงอย่างเฉียบพลันในสำนวนปิดโยน นอกจากนี้ยังมีการใช้เทคนิคการบรรเลง คือ การีเตะมือ จึงทำให้ดูน่าติดตาม โดยมีจุดมุ่งหมายหรือวัตถุประสงค์ในการแสดงศักยภาพของผู้บรรเลงในความคล่องแคล่ว และแม่นยำในใช้มือซ้ายในการบรรเลง ประกอบกับการแม่นยำในทางเสียงของผู้บรรเลงในการเปลี่ยนทางเสียงอย่างเฉียบพลัน

ในส่วนช่วงทำนองในการปิดโยนนั้น เป็นการปิดโยนแบบปกติโดยบรรเลงทอนทำนอง แต่ว่าปรากฏลักษณะพิเศษคือ การเปลี่ยนระดับเสียงอย่างเฉียบพลัน ทำให้เกิดอารมณ์ที่หักเหทันที จึงทำให้เกิดความอยากรู้ว่าจะเป็นต่อไปเช่นไร ซึ่งถือได้ว่าเป็นการนำไปสู่สำนวนในกลุ่มโยนต่อไปอีกลักษณะหนึ่ง โดยเปลี่ยนอารมร์ความรู้สึกตามเสียงอย่างเฉียบพลัน

ทำนองเปิดโยนกลุ่มที่ 6

ทำนองพัน สองชั้น ประโยคที่ 65

ล ฟ	ม ด	ด ม	- ด̣ - -	- - - ม	- - - -	- - - -	- - - -
ม ด	ท̣ ล̣	ท̣ ด	- ด - -	- - - ด	- - - -	- - - -	- - - -

ตัวทำนองโยนกลุ่มที่ 6

ทำนองพัน สองชั้น ประโยคที่ 66

- - ม	ท̣ ด ด	- - ล ฟ	ด̣	- - ม	ท̣ ด ด	- - ล ฟ	ด̣
ล̣	ท̣ ซ̣		ม ด - ด	ล̣	ท̣ ซ̣		ม ด - ด

ทำนองพัน สองชั้น ประโยคที่ 67

- - ล ฟ	ท	- - ล ฟ	ด̣	- - ล ฟ	ท	- - ล ฟ	ด̣
	ม ท̣ - ท̣		ม ด - ด		ม ท̣ - ท̣		ม ด - ด

ทำนองปิดโยนกลุ่มที่ 6

ทำนองพัน สองชั้น ประโยคที่ 68

<u>มม</u> ม	<u>ท̣ท̣</u> ม	<u>ดด</u> ม	<u>ท̣ท̣</u> ม	<u>ดด</u> ม	<u>ท̣ท̣</u> ม	<u>ดด</u> ม	<u>ท̣ท̣</u> ม
<u>ม</u> ท̣	<u>ท̣</u> ด	<u>ด</u> ท̣	<u>ท̣</u> ด	<u>ด</u> ท̣	<u>ท̣</u> ด	<u>ด</u> ท̣	<u>ท̣</u> ด

ทำนองพัน สองชั้น ประโยคที่ 69

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

จากการสังเกตทำนองโยนในกลุ่มที่ 6 พบว่า เป็นสำนวนการเปิดโยนแบบปกติทั่วไปแต่ปรากฏลักษณะพิเศษคือ ในท้ายสำนวนมีการตีกรอแบบลอยจังหวะ เพื่อตั้งอารมณ์ความรู้สึกก่อนที่จะเข้าสู่อารมณ์ของทำนองโยนที่รุกเร้าต่อไป ซึ่งแสดงให้เห็นได้ว่า เพลงทยอยเดี่ยว ทางระนาดทุ้มมิได้มีแต่อารมณ์เศร้าเพียงอย่างเดียว แต่ยังประกอบไปด้วยหลายอารมณ์ความรู้สึก ซึ่งสามารถสังเกตได้จากการปรุงแต่งทำนองโยนนี้เอง

จากการสังเกตทำนองโยนในกลุ่มที่ 6 ที่ปรากฏในประโยค 66 ดำเนินเรื่อยมาจนถึงในประโยคที่ 69 พบว่า อยู่ในทางเสียง ใน ซึ่งเป็นลักษณะที่ปรากฏในการดำเนินทำนองซ้ำกระสวนทำนองลูกตกเดิมทั้งสิ้น โดยมีลักษณะพิเศษที่ปรากฏ คือ มีการทอนของทำนองเพลงอย่างสม่ำเสมอ และชัดเจนอยู่ที่ลูกตกเสียงเดิม และด้วยการทอนทำนองและการปิดโยนที่สมบูรณ์นี้เอง จึงทำให้ดูเสมือนกับการสิ้นสุดความคิดอารมณ์เศร้าในช่วงนี้ เพื่อที่จะเปลี่ยนไปสู่อีกห้วงหนึ่ง นอกจากนี้ยังมีการใช้กลวิธีในการบรรเลง คือ การีสะเดาะ เพื่อให้มีทำนองในการปิดโยนที่ละเอียด ซึ่งเหมือนกับลูก หรือมือการบรรเลงที่ปรากฏในทางฆ้องวงเล็ก จึงทำให้ดูน่าสนใจและน่าติดตาม โดยมีจุดมุ่งหมายหรือวัตถุประสงค์ในการแสดงศักยภาพของผู้บรรเลงในความคล่องแคล่ว

ในส่วนช่วงทำนองในการปิดโยนนั้น เป็นการปิดโยนแบบปกติที่สมบูรณ์ ที่ให้ความรู้สึกเป็นการปิดโยน หรือลงจบของช่วงทำนองอย่างพอดี ซึ่งถือว่าเป็นการหมดช่วงทำนองโยนในช่วงนี้ โดยลงเสียงปิดโยนที่เสียงลูกตกต้นเสียง หรือเสียงหลัก อันเป็นเสียงที่ 1 ของทางเสียงใน จึงทำให้เป็นการปิดโยนและปิดช่วงที่สมบูรณ์ น่าฟัง หลังจากที่คับข้องกับการปิดโยนแบบต่อเนื่องสู่โยนอื่นมาเป็นเวลานาน

ทำนองเปิดโยนกลุ่มที่ 7

ทำนองพัน สองชั้น ประโยคที่ 79

ล ม ฟ	ล ท	มˌ ดˌ		มˌ ฟˌ		ฟ ซ	ล - ท
ด	ม ฟ	ล ฟ	ท ล - -	มˌ รˌ	ดˌ ท ล ซ	ฟ ม	ทฺ

ทำนองพัน สองชั้น ประโยคที่ 80

- - - ด		- - - ท	- - - ดˌ	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
- - - ทฺ	- - - ทฺ		ท	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -

ตัวทำนองโยนกลุ่มที่ 7

ทำนองพัน สองชั้น ประโยคที่ 81

	- - - ล	- ท	- ท	- ท	- ท	- ล	- - - ท
- - - ลฺ		ล ซ	ล ซ	ล ซ	ล ซ	- ทฺ	

ทำนองพัน สองชั้น ประโยคที่ 82

- ทท - ท	- ทท - ท	- ทท - ท	- ทท - ท	ท ท	ทท	***ฟ ซ ล ท***	มำ - - -
ท	ท	ท	ท	ท ท	ท ***ดรม***		ท - - -

ทำนองพัน สองชั้น ประโยคที่ 83

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

ทำนองพัน สองชั้น ประโยคที่ 84

- ทท - ท	- ทท - ท	- ทท - ท	- ทท - ท	ท ท	ทท	***ฟ ซ ล ท***	มำ - - -
ท	ท	ท	ท	ท ท	ท ***ดรม***		ท - - -

ทำนองพัน สองชั้น ประโยคที่ 85

- ล	ท ท	ล - ท	- ทท - ท	ท ท	ทท	***ฟ ซ ล ท***	มำ - - -
- ลฺ	ลซ ลซ	ทฺ	ท	ท ท	ท ***ดรม***		ท - - -

ทำนองพัน สองชั้น ประโยคที่ 86

- ล	ท ท	ล - ท	- ทท - ท	ท ท	ทท	***ฟ ซ ล ท***	มำ - - -
- ลฺ	ลซ ลซ	ท	ท	ท ท	ท ***ดรม***		ท - - -

ทำนองพัน สองชั้น ประโยคที่ 87

- ล	ท ล ท	- ล	ท ล ท	- ดำ	- ดำ	- ดำ	ท - รำ
- ลฺ	ลซ ทฺ	- ลฺ	ลซ ทฺ	ท ล	ท ล	ท ล	ร

ทำนองพัน สองชั้น ประโยคที่ 88

- - - ม	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ด	ฟม - ร	- รร ร	ร ร
- - - ร	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ซฺ	ร - ลฺ	ร ร	ร ร

ทำนองพัน สองชั้น ประโยคที่ 89

- - - ดฺ	ฟม ฟม - ร	- รร ร	ร ร	- - - ดำ	ฟำ - รำ	- รำรำ รำ	รำ รำ
- - - ซฺ	ร - ลฺ	ร ร	ร ร	- - - ซ	รำ - ล	รำ รำ	รำ รำ

ทำนองพัน สองชั้น ประโยคที่ 90

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

ทำนองพัน สองชั้น ประโยคที่ 91

- - - ด	- ฟ ม	- - - ด	ฟม ฟม ร	- - - -	ฟซฟ ฟม	- - - -	ฟซฟ ฟม
- - - ซ	ร	- - - ซ	ร ร	- - - -	ร	- - - -	ร

ทำนองพัน สองชั้น ประโยคที่ 92

- ม ร	**- ร - ม**	**- ฟ ซ ล**	**ท ด ร ม**	- ม ร	**- ร - ม**	**- ฟ ซ ล**	**ท ด ร ม**
ด				ด			

ทำนองพัน สองชั้น ประโยคที่ 93

- ม ร	**- ร - ม**	**- ฟ ซ ล**	**ท ด ร ม**	- - - -	- - - ฟ	- - - -	- - - -
ด				- - - -	- - - ม	- - - -	- - - -

จากการสังเกตทำนองโยนในกลุ่มที่ 7 ในประโยคที่ 81 ดำเนินเรื่อยมาจนถึงในประโยคที่ 93 พบว่า มีนัยยะเดียวกันกับทำนองโยนในกลุ่มที่ 2 ต่างกันแค่ในช่วงท้ายในโยนนี้มีการตีดูดเสียงเพื่อให้เกิดความต่างของทำนอง และเป็นการเน้นเสียงเพื่อให้เกิดความชัดเจนยิ่งขึ้นในแสดงว่าเป็นช่วงทำนองสุดท้ายของเพลง รวมไปถึงไม่ปรากฏสำนวนในการปิดโยน เนื่องจาก ในสำนวนต่อไปเป็นทำนองในการลงจบของเพลง จึงเสมือนการปิดโยนและจบเพลงพร้อมกันไปในตัว

จากการศึกษาและวิเคราะห์เกี่ยวกับลักษณะทำนองโยน ที่ปรากฏในเดี่ยวระนาดทุ้มเพลงทยอยเดี่ยว ทางอาจารย์สืบศักดิ์ ดุริยประณีต สามารถสรุปเป็นตารางแผนภูมิได้ดังนี้

ลำดับ	ทางเสียง	ลีลาทำนอง	อนุมานเปรียบเทียบ
ทำนองโยนกลุ่มที่ 1	ทางเสียงใน	การล้อโยนเสียงในลูกตกเสียงเดียวกันไปมา ต่ำ-สูง	เสมือนการร้องไห้เสียใจ ที่มีหลายระดับเสียง ทั้งสูงและต่ำ

ทำนองโยนกลุ่มที่ 2	ทางเสียงใน-นอก-ใน	การลอยจังหวะ โดยมีการทอนจังหวะทำนองอย่างสม่ำเสมอ และไล่ระดับเสียงจากต่ำไปสูง 3 ระดับ	เสมือนการสะอึกสะอื้นร้องไห้เฮือกใหญ่จนไปถึงอารมณ์ใจเจียนจะขาด
ทำนองโยนกลุ่มที่ 3	ทางเสียงใน	การซ้ำทำนองในเสียงลูกตกเดิม โดยมีลักษณะเปลี่ยนหัวซ้ำท้าย และมีการตีไล่ระดับเสียงขึ้นลง แล้วปิดโยนด้วยเสียงหลุม (Degree)	เสมือนกับการนิ่งนึกหรือหยุดคิดคำนึงในห้วงของอารมณ์เศร้าอยู่กับที่
ทำนองโยนกลุ่มที่ 4	ทางเสียงใน	การล้อโยนเสียงในลูกตกเสียงเดียวกันไปมาต่ำ-สูง แล้วมีการทอนทำนอง	เสมือนกับการสิ้นสุดความคิดอารมณ์เศร้าในช่วงนี้ เพื่อที่จะเปลี่ยนไปสู่อีกห้วงหนึ่ง
ทำนองโยนกลุ่มที่ 5	ทางเสียงนอก-ใน	การซ้ำทำนอง ทอนทำนอง ด้วยการตีเตะมือซ้าย แล้วปิดโยนโดยการเปลี่ยนทางเสียงอย่างเฉียบพลัน	เสมือนกับการสิ้นสุดความคิดอารมณ์เศร้าในช่วงนี้ เพื่อที่จะเปลี่ยนไปสู่อีกห้วงหนึ่ง
ทำนองโยนกลุ่มที่ 6	ทางเสียงใน	การซ้ำทำนอง และทอนทำนอง ด้วยการอยู่ที่ลูกตกเสียงเดียว และมีการปิดโยนโดยการทอนทำนองที่ละเอียด	เสมือนกับการนิ่งนึกหรือหนุดคิดคำนึงในห้วงของอารมณ์เศร้าอยู่กับที่
ทำนองโยนกลุ่มที่ 7	ทางเสียงใน-นอก-ใน	การลอยจังหวะ โดยมีการทอนจังหวะทำนองอย่างสม่ำเสมอ และไล่ระดับเสียงจาก	เสมือนการสะอึกสะอื้นร้องไห้เฮือกใหญ่จนไปถึงอารมณ์ใจเจียนจะขาด

		ต่ำไปสูง 3 ระดับ	

เหตุที่ในช่วงทำนองโอด สามชั้น ไม่ปรากฏทำนองในกลุ่มโยน สามารถสันนิษฐานได้ว่าเนื่องจากเป็นช่วงทำนอง สามชั้น ผู้ประพันธ์ต้องการปรุงแต่งทำนองให้มีความสอดคล้องและสัมพันธ์กับทำนองหลักของเพลง ในทำนองปี่และฆ้อง ซึ่งเป็นการดำเนินทำนองที่ช้า และหวานไพเราะ จึงมิต้องการให้ทำนองในช่วงนี้ มีโยนของเพลงที่จะทำให้ทำนองที่จะเกิดในระนาดทุ้มนั้นละเอียดและผิดรูปเดิมไปมาก

นอกจากนี้ จากการศึกษาในลักษณะทำนองโยน สามรถสรุปอัตลักษณ์เฉพาะของทำนองโยนได้เป็นประเด็นสำคัญดังนี้

1.ลักษณะของทางเสียงที่ใช้ในการปรุงแต่งทำนองโยน ปรากฏ 2 ทางเสียงด้วยกัน คือ ทางเสียงใน และทางเสียงนอก โดยเฉพาะทางเสียงใน จะปรากฏมากที่สุด ซึ่งในการปรากฏทางเสียงในมากที่สุด และทางเสียงนอกในช่วงทำนองโยน สามารถอนุมานได้ว่าเป็นเพราะแต่เดิม เพลงทยอยเดี่ยว เป็นเพลงที่พัฒนาทำนองมาจากเพลงทยอยใน ตามนัยประวัติ และเป็นเพลงที่ใช้การบรรเลงปี่ในเป็นชิ้นแรก โดยเฉพาะเสียงในเป็นเสียงที่ปี่สามารถแสดงศักยภาพได้ดีอยู่แล้ว ประกอบกับเสียงนอกก็ยังเป็นเสียงหลักในการบรรเลงเสภา ซึ่งเป็นเสียงที่ปี่บรรเลงได้ดีเช่นกัน ดังนั้นจึงเป็นคุณลักษณะพิเศษของทำนองโยนที่มีการคลี่คลายมาจนถึงเดี่ยวระนาดทุ้มเพลงทยอยเดี่ยวทางอาจารย์สืบศักดิ์ ดุริยประณีต ซึ่งยังคงโครงสร้างของทางเสียงในทำนองโยนเช่นเดียวกับลักษณะต้นรากของเพลงเดี่ยวได้

2.ปรากฏการใช้ระดับเสียงโยน 2 ลักษณะ คือ ทำนองโยนที่ปรากฏเพียงทางเสียงเดียว กับทำนองโยนที่ปรากฏ 2 ทางเสียง ในทำนองโยนที่ปรากฏเพียงทางเสียงเดียวนั้นเป็นคุณลักษณะปกติของการโยนหรือทำนองโยนอยู่แต่เดิม จึงไม่มีนัยยะสำคัญในการปรากฏ แต่ในส่วนของทำนองโยนที่ปรากฏ มากกว่าทางเสียงเดียว คือ 2 เสียง ในทำนองโยนที่ 2 และทำนองโยนที่ 7 นั้น เป็นการปรากฏคุณลักษณะของทำนองโยนอันเป็นอัตลักษณ์พิเศษเฉพาะที่ปรากฏในเพลงทยอยเดี่ยว โดยอาศัยการลอยจังหวะและเปลี่ยนทางเสียงโดยการไต่ระดับเสียง หรือไล่เสียงขึ้นไป ซึ่งสามารถอธิบายปรากฏการณ์นี้ได้ว่าน่าจะเป็นเพราะต้องการสร้างอารมณ์ของเพลงให้มีความเข้มของอารมรณ์เศร้าสูงขึ้นเรื่อยๆ ตามการไต่ระดับเสียง โดยปรากฏการณ์นี้ก็ยังคลี่คลายและคงอยู่ในทางเดี่ยวระนาดทุ้มเพลงทยอยเดี่ยว ทางอาจารย์สืบศักดิ์ ดุริยประณีต เช่นเดียวกัน

3.ถ้าพิจารณาจากทำนองโยนในกลุ่มที่ 2 และกลุ่มที่ 7 ซึ่งเป็นทำนองโยนที่ปรากฏ 2 ทางเสียง นั้น หากพิจารณาจากบริบทของทำนองก่อนหน้า รวมไปถึงตัวของทำนองโยนเอง อาจจะกล่าวไม่ได้ว่าเป็นทำนองโยน แต่ในทำนองช่วงนี้ถึงแม้จะเป็นการลอยจังหวะก็ตาม แต่ก็มีการทอนจังหวะทำนองอย่างชัดเจน อันเป็นคุณลักษณะสำคัญของการโยน หรือทำนองโยน หากแต่มีการปรุงแต่งทำนองด้วยการไต่ระดับเสียง และเป็นการลอยจังหวะ รวมไปถึง ไม่มีสำนวนเปิดโยนที่ชัดเจน จึงทำให้ไม่เกิดความรู้สึกว่าเป็นทำนองโยนเท่าไรนัก โดยทั้งนี้ถือได้ว่าเป็นการประพันธ์ทำนองโยนที่มีอัตลักษณ์พิเศษเฉพาะ ที่สามารถแสดงอารมณ์เศร้าได้อย่างชัดเจน

5.2 ความสัมพันธ์ของกลุ่มเสียงปัญจมูล

จากการวิเคราะห์ทำนองทางเดี่ยวเพลงทยอยเดี่ยว พบกลุ่มเสียงปัญจมูลที่ปรากฏทั้งสิ้น 2 กลุ่มเสียง คือ

ทำนองช่วงโอด (ประโยคที่ 1 - 21)

ใช้เพียงกลุ่มเสียงเดียวคือ ระดับเสียง ทางใน ล ท ด X ม ฟ X

ทำนองช่วงพัน (ประโยคที่ 22 - 94)

ใช้กลุ่มเสียง 2 กลุ่มเสียง คือ

1.ระดับเสียง ทางใน ล ท ด X ม ฟ X

2.ระดับเสียง ทางนอก ร ม ฟ X ล ท X

จากการศึกษาวิเคราะห์ พบว่า ทั้งนี้ทางเดี่ยวระนาดทุ้มเพลงทยอยเดี่ยว ทางอาจารย์สืบศักดิ์ ดุริยประณีต ปรากฏอัตลักษณ์ในการใช้ระดับเสียงทางใน เป็นสำคัญ รองลงมาคือ ระดับเสียงทางนอก

จากการวิเคราะห์เรื่องทางเสียง ในเดี่ยวระนาดทุ้มเพลงทยอยเดี่ยว สามารถสรุปเป็นประเด็นสำคัญได้ดังนี้

1. การย้าย หรือเปลี่ยนบันไดเสียงนั้น เป็นไปตามหลักการประพันธ์ทางดุริยางคศิลป์ไทย โดยมีการย้ายบันไดเสียงเป็นคู่ 4 ในทางปี่พาทย์ได้แก่ ทางใน และทางนอก ซึ่งปี่สามารถบรรเลงได้ทั้ง 2 ระดับเสียง

2. ลักษณะการย้ายบันไดเสียงที่ปรากฏมี 2 ลักษณะดังนี้

2.1 การย้ายบันไดเสียงแบบกระด้าง คือการย้ายบันไดเสียง ที่หักอารมณ์ความรู้สึกต่อเนื่องโดยเฉียบพลัน โดยมีนัยยะของอัตลักษณ์ คือ การเปลี่ยนอารมณ์ของเพลง เพื่อให้เกิดจุดที่น่าสนใจ เพื่อเป็นการดึงความสนใจในการฟังและน่าติดตาม

2.2 การย้ายบันไดเสียงแบบเสนาะ คือการย้ายบันไดเสียงที่มีความต่อเนื่อง โดยมีนัยยะของอัตลักษณ์ คือ การสร้างความกลมกลืนให้กับทำนองในแต่ละช่วงเสียง เพื่อให้เกิดความต่อเนื่องที่ไพเราะน่าฟัง

3. ในการย้ายบันไดเสียงของเพลงทยอยเดี่ยวไม่ปรากฏทำนองที่ใช้เป็นสะพานเชื่อมเสียง (Tonal Bridge) ที่ชัดเจน เมื่อพิจารณาถึงความละเอียดอ่อนในการเลือกใช้บันไดเสียง และการเปลี่ยนบันไดเสียงที่ไม่มีการใช้สะพานเชื่อมเสียง (Tonal Bridge) โดยเปรียบเทียบกับความหมายของเพลงและแบบแผนในการบรรเลง พบว่า เดี่ยวระนาดทุ้มเพลงทยอยเดี่ยว เป็นเพลงที่มีลีลาและความหมายทางอารมณ์ออกไปในทางอารมณ์เศร้า รวมกับแบบแผนของการบรรเลงที่ยังใช้เป็นเพลงเดี่ยวในระดับขั้นสูงอีกประการ ดังนั้นการย้ายบันไดเสียงในเดี่ยวระนาดทุ้มเพลงทยอยเดี่ยวโดยไม่มีสะพานเชื่อมเสียง (Tonal Bridge) จึงส่งผลให้เกิดการเปลี่ยนระดับเสียงอย่างกระทันหันในหลายๆจุด ทำให้ผู้ฟังเกิดการปรับเปลี่ยนอารมณ์ตามระดับเสียงของเพลงโดยเฉียบพลัน ทำให้เกิดความสะเทือนใจกับท่วงทำนองที่ถูกเปลี่ยนระดับเสียง ซึ่งนี้ ก็อาจกล่าวได้ว่าเป็นอีกคุณลักษณะหนึ่งที่ปรากฏในเดี่ยวระนาดทุ้มเพลงทยอยเดี่ยว ทางอาจารย์สืบศักดิ์ ดุริยประณีต และเพลงที่มีอารมณ์เศร้าทั่วไปด้วยเช่นกัน

4. จากการวิเคราะห์เดี่ยวระนาดทุ้มเพลงทยอยเดี่ยว พบว่า เป็นเพลงที่มีสำเนียงไทยแท้ ไม่มีสำเนียง ภาษาอื่น หรือระดับเสียงในสำเนียงภาษาอื่นเข้ามาปะปน

5. เมื่อพิจารณา และวิเคราะห์บันไดเสียง และลูกตกเสียงสำคัญ ของเดี่ยวระนาดทุ้มเพลงทยอยเดี่ยว พบว่า โครงสร้างของทำนองหลัก (Scaleton) เป็นโครงสร้างที่มีความสลับซับซ้อนไม่มากนัก แต่อาศัยการย้ายบันไดเสียงไปมา และมีการซ้ำของทำนองหลายจุด แต่ด้วยภูมิปัญญาของคีตกวีผู้ประพันธ์ ได้ทำการประพันธ์ และตกแต่งทำนอกจนเกิดความวิจิตรพิสดาร ไพเราะน่าฟัง รวมไปถึงมีความสมบูรณ์ตามหลักของการประพันธ์เพลงไทย จึงทำให้เดี่ยวระนาดทุ้มเพลงทยอยเดี่ยว คลี่คลายมาเป็นเพลงเดี่ยวในระดับสูงอีกเพลงหนึ่ง เช่นเดียวกับกราวใน เพื่อใช้ในการอวดฝีมือกันมากที่สุด

6. การลงจบในเดี่ยวระนาดทุ้มเพลงทยอยเดี่ยว นั้น เนื่องจากแบบแผนของการบรรเลงในปัจจุบันที่ปรากฏ เป็นการบรรเลงที่จัดอยู่ในการบรรเลงประเภทเสภา ดังนั้นกลุ่มเสียงปัญจมูลที่สำคัญของการบรรเลงเสภานั้น คือ ทางนอก จากการพิจารณากระสวนทำนองโดยรวมพบว่าเพลงทยอยเดี่ยว นั้นปรากฏ การใช้ทางเสียงในเป็นสำคัญ แต่ในการลงจบของเพลงนั้น กลับเป็นการลงจบในทางเสียงนอก อันเป็นอัตลักษณ์ของทางเสียงที่สำคัญที่ปรากฏในการบรรเลงเสภา จึงทำให้การลงจบของเดี่ยวระนาดทุ้มเพลงทยอยเดี่ยว ทางอาจารย์สืบศักดิ์ ดุริยประณีต เป็นการลงจบที่มีความสมบูรณ์ ในลักษณะของกลุ่มเสียงตามวัตถุประสงค์ และให้อารมณ์ความรู้สึกจบที่พอดี ไม่ค้างคา หรือครึ่งๆกลาง โดยไม่รู้สึกติดขัด หรือตะขิดตะขวงใจใดๆทั้งสิ้น

5.3 ความสัมพันธ์ของจังหวะ

จากการศึกษาพบว่า ความสัมพันธ์ของจังหวะในทางเดี่ยวระนาดทุ้ม เพลงทยอยเดี่ยวทางอาจารย์สืบศักดิ์ ดุริยประณีต ปรากฏ 2 ลักษณะ คือ การบรรเลงโดยมีจังหวะเข้ามาเป็นตัวบังคับและการบรรเลงแบบลอยจังหวะซึ่งสามารถสรุปเป็นประเด็นได้ดังนี้

1. การบรรเลงโดยมีจังหวะเข้ามาเป็นตัวบังคับ เป็นการบรรเลงแบบลักษณะปรกติโดยจะต้องยึดจังหวะหน้าทับเป็นสำคัญซึ่งในทางเดี่ยวระนาดทุ้มเพลงทยอยเดี่ยวนี้ ปรากฏลักษณะเช่นนี้เป็นสำคัญ ในช่วงทำนองโอด สามชั้น และในทำนองพัน สองชั้น สลับ กับ การลอลยจังหวะ ทั้งนี้ผู้บรรเลงจะต้องมีความแม่นยำในทำนองเพลงเป็นสำคัญเนื่องจากมีจังหวะหน้าทับที่ตายตัว

2. การบรรเลงแบบลอยจังหวะ เป็นการบรรเลงที่ยึดจังหวะของผู้บรรเลงเป็นสำคัญ ซึ่งจะต้องมีความสอดคล้องและสัมพันธ์กันกับจังหวะสามัญ อันหมายถึงจังหวะหน้าทับ โดยการจะเข้าหรือจะออกจากการลอยจังหวะนั้น ผู้บรรเลง ต้องมีความเข้าใจในเรื่องหน้าทับกลองสองหน้าและจังหวะฉิ่งอย่างถ่องแท้ เพื่อให้สามารถบรรเลงเพลงในแต่ละประโยคได้ถูกต้อง อย่างที่เรียกว่า “ไม่คร่อมจังหวะ” สำหรับผู้บรรเลงเครื่องกำกับจังหวะก็ต้องมีความเข้าใจในสัดส่วนทำนองเพลง ความสั้นยาว การขึ้นต้น ลงท้ายของเพลง จึงจะเป็นหลักให้ผู้บรรเลงระนาดทุ้มได้

ดังนั้นจากความสัมพันธ์ของจังหวะที่ปรากฏนี้ จึงอาจทำให้การบรรเลงเดี่ยวระนาดทุ้มเพลงทยอยเดี่ยวในแต่ละบุคคล หรือในแต่ละครั้ง อาจจะมีจังหวะ หรือประโยคของเพลงที่ไม่แน่นอน ตายตัว โดยเฉพาะกรณีทางของอาจารย์สืบศักดิ์ ดุริยประณีต จะสังเกตได้ว่าในการลอยจังหวะ ถ้าเป็นเพียงแค่การกรอ ในการลอยจังหวะ ทางเดี่ยวทางนี้จะไม่กรออยู่นาน ซึ่งสามารถอนุมานได้ว่า มิเกิดสารประโยชน์อะไรมากนัก ทั้งในการบรรเลงและท่วงทำนอง จึงบรรเลงแต่เพียงพอสั้นๆ แล้วจึงค่อยดำเนินไปสู่ทำนองอื่น

5.4 ลักษณะการดำเนินทำนองเพลง

จากการศึกษาและวิเคราะห์ พบว่า ลักษณะการดำเนินทำนองที่ปรากฏ ในเดี่ยวระนาดทุ้มเพลงทยอยเดี่ยว ทางอาจารย์สืบศักดิ์ ดุริยประณีต สามารถแบ่งเป็น 2 ลักษณะสำคัญดังนี้

1. ลักษณะที่ปรากฏในการดำเนินทำนองเพียงเที่ยวเดียว โดยไม่มีการซ้ำทำนอง หมายถึง ทำนองที่เป็นเนื้อทำนองหลักของเพลงที่ตายตัว โดยไม่สามารถพลิกแพลง หรือเปลี่ยนแปลงได้

2. ลักษณะที่ปรากฏในการซ้ำกระสวนทำนอง หมายถึง ทำนองที่ปรากฏในช่วงโยนเป็นสำคัญ ซึ่งจะมีลักษณะสำนวนของกลอนเพลงเป็นชุด หรือที่เรียกว่า กลอนชุด อันเป็นคุณลักษณะหนึ่งของกลอนเพลงที่ปรากฏในเพลงทยอย โดยลักษณะทำนองในประเภทนี้ สามารถแบ่งออกได้เป็น 2 ลักษณะ ดังนี้

2.1 การลอยจังหวะ

จากการวิเคราะห์พบว่า การลอยจังหวะในเพลงทยอยเดี่ยว มีทั้งทำนองในช่วงโอดและช่วงพัน โดยแบ่งออกเป็น 2 ลักษณะ คือ

1. การลอยจังหวะแบบเต็มทำนองการโยน หมายถึง ทำนองการโยนที่ใช้วิธีการบรรเลงด้วยการลอยจังหวะจนจบประโยค พบในทำนองช่วงโอด ดังตัวอย่าง

ประโยคที่ 32

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

ประโยคที่ 33

- <u>ทท</u> - ท	- <u>ทท</u> - ท	- <u>ทท</u> - ท	- <u>ทท</u> - ท	ท ท	<u>ทท</u>	***ฟ ซ ล ท***	มำ - - -
<u>ท</u>	<u>ท</u>	<u>ท</u>	<u>ท</u>	ท ท	<u>ท</u> ***ดรม***		ท - - -

2. การลอยจังหวะแบบไม่เต็มทำนองการโยน หมายถึง ในช่วงท้ายทำนองการโยนจะมีการบรรเลงวิธีอื่นๆ แทรกเข้ามา โดยบรรเลงตามจังหวะ พบในทำนองช่วงพัน ดังตัวอย่าง

ประโยคที่ 43

- มำ รำ	- มำ รำ	- มำ รำ	รำ - มำ	- - - ฟ		มำ - - ฟ	- - - -
ดำ	ดำ	ดำ	ม	- - - ม	- - - ม	มำ	- - - -

ประโยคที่ 44

- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- ฟ - -	- ฟ - -	ฟ ฟ	- ฟ
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- มำ - มำ	- มำ - มำ	มำ มำ	- มำ

2.2 การทอนทำนองเพลง

การทอนทำนอง หมายถึง การดำเนินทำนองที่มีการย่นย่อให้ค่อยๆ สั้นลง ซึ่งความสั้นหรือความยาวนั้น ขึ้นอยู่กับความต้องการ ในการทอนทำนองนี้ มุ่งเน้นเพื่อเพิ่มความถี่ของทำนองเพลง(พยางค์)ให้มากขึ้น ไม่ว่าช่วงใดของทำนองเพลงหากมีการบรรเลงย่นย่อทำนองให้สั้นลงกว่าเดิม จัดเป็นการทอนทำนองทั้งสิ้น ซึ่งการทอนในทางเดี่ยวนี้ มีทั้งการทอนที่อยู่ในจังหวะและที่อยู่ในแบบลอยจังหวะ ดังตัวอย่าง

ประโยคที่ 54

- - - ล	- - ท ดำ	มำ	ทท ท	- - - ลฺ	- - ทฺ ด	ม	ทฺทฺ ท
- - - ม		ท ดำ ท	ท	- - - มฺ		ท ด มฺ	ทฺ ทฺ

ประโยคที่ 55

- - - ล	- - ท ดำ	มำ	ทท ท	- - - ลฺ	- - ทฺ ด	ม	ทฺทฺ ท
- - - ม		ท ดำ ท	ท	- - - มฺ		ท ด มฺ	ทฺ ทฺ

ประโยคที่ 56

- มำ	ทท ท	- ม	ทฺทฺ ท	- มำ	ทท ท	- ม	ทฺทฺ ท
- ม	ท	- มฺ	ทฺ ทฺ	- ม	ท	- มฺ	ทฺ ทฺ

ประโยคที่ 57

- มำ	ทท ท	- มำ	ทท ท	มำ รำ	มำ รำ	มำ รำ	มำ รำ
- ม	ท	- ม	ท	ดำ ท	ดำ ท	ดำ ท	ดำ ท

จากการวิเคราะห์การทอนทำนอง พบว่า พบในทำนองทั้งช่วงโอดและช่วงพัน มีลักษณะทั้งการโยนยืนเสียงยาว หลังจากนั้นจึงทอนทำนองให้สั้นลงเรื่อยๆ และการทอนทำนองในลักษณะทำนองเก็บหรือถี่ขึ้นอีกด้วย

5.5 กลวิธีพิเศษ

เมื่อพิจารณาแล้ว พบว่ามีการใช้กลวิธีพิเศษต่าง ๆ ในการดำเนินทำนองทางเดี่ยว ระนาดทุ้มเพลงทยอยเดี่ยว ทั้งสิ้น 16 วิธี คือ

1. การสะเดาะ

- ดด	ม	ด ทฺ ทฺ	- ลฺลฺ	- ลล	- ทท	ดำ ท ท	- ลล
- มฺ ด	ทฺ ด ทฺ	ลฺ	ลฺ มฺ ลฺ	- ม ล	- ม ท	ล	ล ม ล

2. การสะบัด

ทดำ มำ	รำ ฟำ	มำ รำ	ดำ ท	ทล	ฟ ม	ด ทฺ	- ฟ - -
ล ม	ดำท ฟ	ม ร	ด ทฺ	ฟ ม ด	ด ทฺ	ลฺ ฟฺ	- ฟ - -

3. การเฉี่ยว

	- - - ล	- ท	- ท	- ท	- ท	- ล	- - - ท
- - - ลฺ		ล ซ	ล ซ	ล ซ	ล ซ	- ทฺ	

4. การตีถ่าง

- - - -	- มำ - ฟำ	- ฟ ฟ ฟ	- มำ - ดำ	- ดำ - ฟ	- มำ - ดำ	ทท ลท	- ท* - ล
- - - ม	- ม - ฟ	- ท ล ฟ	- ม - ด	- ซ - ฟ	- ม - ด	ทฺ ลฺทฺ	- ลฺ - ลฺ

5. การตีโขก

ดำ ท	ดำ มำ	- ฟ	- ล	- มำ	ดำ ท	ท ล	- มำ - -
ทล ด	ม ฟ	ม ด	ฟ ม	ล ท	ล ฟ	ฟ ม	- ม - -

6. การตีขยี้

	- ฟ - มฺ	- - - รฺ	- - - ล		ล ทดิรฺมฺริดฺทล	- ล	- - - มฺ
- - - ฟ	- - - ม	- - - ร	- - - ลฺ	- มฺ - ลฺ		- ม	- - - ม

7. การตีกวาด

- - - -		- - - ท	- - - ดฺ	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
- - - -	- - - ทฺ		- - - ท	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -

8. การตีกระทบ

ดฺดฺ มฺมฺ	ดฺดฺ ฟฺฟ	มฺมฺ ฟฺฟ	ฟฺฟ มฺมฺ	- มฺ	ดฺ ท	ท ล	- มฺ - -
ด ม	ด ฟ	ม ฟ	ล ม	ล ท	ล ฟ	ฟ ม	- ม - -

9. การตีล่วงหน้า

ล ฟ	ล ฟ	- มฺ	ดฺ ท	- ฟ - -	ล ฟ	มฺ ดฺ	- ล - -
- ลฺ	- ลฺ	ล ท	ล ฟ	- ด - -	ม ด	ท ล	- ลฺ - -

10. การตีลอยจังหวะ

- - - ด	- ฟ ม	- - - ด	ฟม ฟม ร	- - - -	ฟซฟ ฟม	- - - -	ฟซฟ ฟม
- - - ซฺ	ร	- - - ซ	ร ร	- - - -	ร	- - - -	ร

11. การตีลูกย้อยจังหวะ

- ล	ท ล ท	- ล	ท ล ท	- ดฺ	- ดฺ	- ดฺ	ท - รฺ
- ลฺ	ลซ ทฺ	- ลฺ	ลซ ทฺ	ท ล	ท ล	ท ล	ร

- - - ม	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ด	ฟม - ร	- รร ร	ร ร
- - - ร	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ซฺ	ร - ลฺ	ร ร	ร ร

12. การตีแยกมือซ้าย มือขวา

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

13. การใช้คู่สี่หรือคู่แปดตีลงท้ายประโยค

มำ ดำ	ท ล	ซ ฟ	ม ด	ดำ มำ	ดำ ท	มำ	- ล - -
ดำ ท	ล ซ	ฟ ม	ด ทฺ	ล ท	ล ฟ	ดำ ท ล	- ลฺ - -

14. การลงท้ายประโยคในลักษณะคู่แปด โดยจบด้วยมือซ้ายมือเดียว

ดำ ท	ล ดำ	ดำ ท ท	ดำ รำ	- ฟ	มำ รำ	ดำ ท ท	ดำ รำ
ล ม	- ท	ล	ร - ร	มำ รำ	ดำ ท	ล	ร - ร

15. การตีเตะ ในลักษณะการตีสวนและตีตาม

ม ด	*ม ฟ*	*ล ฟ*	*ล ท*	ดำ มำ	ด ท	มำ	- ล - -
ทฺ ด	*ท ด*	*ม ฟ*	*ม ฟ*	ล ท	ล ฟ	ดำ ท ล	- ม - -

16. การตีดูดขึ้นไปทางเสียงสูง หรือลงไปทางเสียงต่ำ

ท ***ฟ ซ***	***ล ท*** -	***ม ฟ ซ ล***	- - - -	ท	ล ท	ล ***ฟ ซ***	***ล ท*** - -
ม	***ด***		- - - -	ฟ ล ซ	ฟ ซ	***ม***	

สรุปและอธิบายอัตลักษณ์ของทางเดี่ยวระนาดทุ้มเพลงทยอยเดี่ยว ทางอาจารย์สืบศักดิ์ ดุริยประณีต

ลักษณะของทำนองเดี่ยวระนาดทุ้มเพลงทยอยเดี่ยว ทางอาจารย์สืบศักดิ์ ดุริยประณีต นับได้ว่า มีความสมบูรณ์พร้อมไปด้วยองค์ประกอบของความงาม อันได้แก่ ความมีเอกภาพ ความอลังการ และการเร้าอารมณ์ ซึ่งปรากฏอยู่ในผลงานให้เห็นครบถ้วนทุกประการ โดยทั้งหมดนี้สามารถสรุปเป็นประเด็นสำคัญของลักษณะอัตลักษณ์ที่ปรากฏในทางเดี่ยวระนาดทุ้ม ทางอาจารย์สืบศักดิ์ ดุริยประณีต ได้ดังนี้

1. มีการให้ความสำคัญกับกระสวนของทำนองหลักแต่ในขณะเดียวกันก็ต้องการที่จะเพิ่มความหลากหลายในการแปรทำนองที่ไม่สัมพันธ์กับทำนองหลัก
2. มีการให้ความสำคัญโดยการคงและแสดงกระสวนทำนองอันเป็นเอกลักษณ์ของเพลงในจุดสำคัญ รวมไปถึงรูปแบบสังคีตลักษณ์ของเพลง
3. มีการคำนึงถึงความต่อเนื่องสัมพันธ์กันกับประโยคก่อนหน้าและประโยคถัดไป
4. มีการแสดงศักยภาพในการบรรเลงทางระนาดทุ้มเพื่อให้สอดคล้องและสัมพันธ์กับทางโหยหรือทางหวานของปี่ในช่วงทำนองอันเป็นเอกลักษณ์ของเพลงทยอยเดี่ยว

5. มีการนำโน้ตที่อยู่นอกกลุ่มเสียงปัญจมูล เข้ามาเป็นตัวสร้างความคับข้องและจุดต่าง เพื่อให้เกิดจุดที่กัดหู หรือแปลกหู เพื่อความความน่าสนใจและน่าติดตาม
6. มีการใช้สำนวนกลอนที่คำนึงถึงเสียงตกของทำนองหลักเป็นสำคัญ รวมไปถึงคำนึงถึงความสำพันธ์ในความต่อเนื่องของสำนวนกลอนและความสวยงามของการใช้มือในการบรรเลง
7. มีการประพันธ์ที่ใช้วิธีล้อเลียนสำเนียงกับประโยคที่ได้เคยแปรทำนองไปแล้ว และในประโยคต้นที่มีการบรรเลงซ้ำกัน ผู้ประพันธ์แปรทำนองให้ต่างกันในหลากหลายรูปแบบ
8. มีการให้ความสำคัญกับกระสวนของทำนองเพลง โดยเน้นความหลากหลายในการแปรทำนอง (สำนวนกลอน) มากกว่าความหลากหลายในการใช้มือในการบรรเลง (ความโลดโผน)
9. มีการทอนจังหวะทำนองที่ชัดเจนโดยไม่ปล่อยไปตามอิสระโดยไร้สาระของเพลง ซึ่งแสดงความมีเอกภาพของทำนอง อันเป็นคุณลักษณะที่ควรปรากฏในเพลงเดี่ยว
10. มีการใช้เม็ดพรายหรือกลวิธีพิเศษในการบรรเลงในการปรุงแต่งทำนองเพื่อให้มีความกระชับ รวดเร็ว และความสนุกของลีลาทำนอง โดยเฉพาะ การสะบัด การเฉี่ยว การสะเดาะ และการกวาด

จากอัตลักษณ์ทั้งหมดที่ปรากฏ ทำให้ท่วงทำนองและลีลาของทางเดี่ยวระนาดทุ้มเพลงทยอยเดี่ยวในทางนี้ มีลักษณะทำนองที่หลากหลาย อันประกอบไปด้วย ท่วงทำนองที่สง่างามภูมิฐาน สนุก รุกเร้า และโลดโผน หรือแม้กระทั่งทำนองลีลาเศร้า ก็สามารถทำให้ปรากฏได้ในระนาดทุ้มอย่างเหมาะสมลงตัว ซึ่งอาศัยการใช้เม็ดพรายหรือกลวิธีในการบรรเลงระนาดทุ้ม โดยมีการผูกสำนวนกลอนให้ร้อยเรียงต่อเนื่องกันอย่างกลมกลืน โดยมีความกระชับ รวดเร็วของทำนองเพลงและจังหวะเป็นสำคัญ ทำให้ลักษณะของอัตลักษณ์ในการดำเนินทำนองทางเดี่ยวส่วนใหญ่มีการใช้สำนวนกลอนที่มีความละเอียด และกระชับกว่าทางเดี่ยวระนาดทุ้มในสมัยโบราณ ที่มีลักษณะการดำเนินทำนองแบบจาวๆ หรือห่างๆ ซึ่งทำให้ดูใกล้เคียงกับสำนวนกลอนฆ้องวงใหญ่และฆ้องวงเล็ก จึงอาจจะกล่าวได้ว่า ลักษณะและลีลาของทางระนาดทุ้มที่ปรากฏในลักษณะเช่นนี้ เป็นทางเดี่ยวระนาดทุ้มในลักษณะร่วมสมัย หรือสมัยใหม่ ก็เป็นได้

สิ่งที่มีความสำคัญอีกประการหนึ่งสำหรับการบรรเลงเดี่ยวระนาดทุ้ม เพลงทยอยเดี่ยว ทางอาจารย์สืบศักดิ์ ดุริยประณีต นั้นคือ ผู้บรรเลงจะต้องมีความเข้าใจในอารมณ์ของเพลง ซึ่งจะส่งผลอันมีความสอดคล้องและสัมพันธ์กับการบังคับบรสมือ หรือน้ำหนักของมือในการบรรเลง รวมไปถึง

การวางแนวเพลงร่วมกับจังหวะที่แม่นยำ ให้มีความเหมาะสมกับอารมณ์ของเพลงพร้อมกับพละกำลังของผู้บรรเลงเอง โดยจะต้องสอดประสานเป็นอันหนึ่งอันเดียวกันให้ได้

ทั้งนี้ เนื่องจากการทำวิจัยในครั้งนี้ เป็นการศึกษาวิจัยเกี่ยวกับผลงานของศิลปินต้นแบบที่ยังมีชีวิตอยู่ ซึ่งศิลปินต้นแบบในการทำวิจัยในครั้งนี้ คือ อาจารย์สืบศักดิ์ ดุริยประณีต โดยมีชีวิตอยู่ในปัจจุบัน ด้วยเหตุนี้ ผู้วิจัยจะได้ทำการศึกษาเกี่ยวกับอัตลักษณ์พิเศษและเฉพาะตามทัศนะของผู้ประพันธ์ โดยได้ทำการศึกษาวิเคราะห์จากการสัมภาษณ์โดยตรง กับอาจารย์สืบศักดิ์ ดุริยประณีต ซึ่งอาจารย์สืบศักดิ์ ได้ให้สัมภาษณ์และอธิบายเกี่ยวกับอัตลักษณ์พิเศษและเฉพาะตามทัศนะของท่าน ดังนี้

> *"...ทางระนาดทุ้มของผม ไม่ว่าจะเป็นบรรเลงรวมวง หรือว่าเดี่ยวก็ตาม ผมจะชอบตีให้มันสนุก แต่ก็ต้องไม่เกินเลยจนเกินงาม เดี๋ยวจะถูกหาว่าไม่ได้เรียน โดยเฉพาะทางเดี่ยวที่ผมทำขึ้น ผมกล้าพูดได้ว่า ผมนี้แหละเป็นต้นแบบในการตีทุ้มแนวใหม่ จริงๆแล้วระนาดทุ้มต้องยกให้สไตล์ครูพุ่ม ของท่านนี้ดีมากๆ แต่ผมคิดว่า เราต้องหาแนวหรือจุดยืนของตัวเราเอง แต่ก็ไม่ได้หมายความว่าคิดใหม่ทำใหม่เสียทั้งหมด เราก็ยึดของเก่าเขามาเป็นต้นแบบ แล้วปรับใช้ตามสไตล์ของเรา ซึ่งผมชอบสนุกกระชับ และรวดเร็ว ดังนั้นทางเดี่ยวของผมจะเป็นแบบนี้หมด ซึ่งในปัจจุบันก็หันมาตีแบบผมกันหมด แต่ก็มีบางคนไม่ชอบสไตล์ผม เพราะว่าละเอียดบ้างแหละ ไม่จาวบ้างแหละ เป็นฆ้องวงเล็กบ้างแหละ สารพัด เราก็ไม่ได้ไปโต้แย้งอะไร เพราะดนตรีไทยมันเป็นเรื่องของรสนิยม แต่ที่ผมมีแนวทางเช่นนี้ มันก็ไม่ใช่เรื่องผิดอะไร ระนาดทุ้ม จะต้องสามารถมีแนวทางบรรเลงได้ที่หลากหลาย เป็นได้ทั้งระนาดเอก ฆ้องวงใหญ่ ฆ้องวงเล็ก หรือแม้กระทั่งปี่ เขาเปิดโอกาสให้ทุ้มหมด เหมือนน้ำนั้นแหละ เป็นสิ่งที่ไม่มีสถานะ แต่ในขณะเดียวกัน เป็นได้ทุกสถานะ ทุ้มก็เหมือนกัน ทีนี้มาพูดถึงทยอยเดี่ยวที่ผมทำ ผมก็ใส่สไตล์ของผมเข้าไป ตัวผมเองเป็นคนร่อน และคล่องทางผมจึงกระชับ รวดเร็ว และสนุก มีทั้งสะบัด ขยี้ กวาด สะเดาะ กระทบ เฉี่ยว ดูด สับอย่างฆ้องวงเล็กผมยังมีเลย ซึ่งลูกเหล่านี้มันเป็นลูกที่ค่อนข้างจะละเอียดทั้งสิ้น พอผมนำมาใช้ ก็ทำให้ทางผมดูละเอียด และสนุกขึ้น ซึ่งต้องอาศัยความคล่องสูง ซึ่งผมต้องการให้เป็นอย่างนั้น ก็มันเป็นเพลงเดี่ยวนี้ จะให้มาตีง่ายๆ สบายๆ ได้ยังไง แต่ก็ไม่ใช้ละเอียดตลอดไม่มีเว้นวรรค มันก็จะกลายเป็นฆ้องวงเล็กไป แต่ทางเดี่ยวทยอยเดี่ยวทางที่ผมทำนี้ ก็ไม่ได้หวือหวามากนัก เพราะผมคิดว่าแค่ทำนอง และจังหวะของมัน ก็หวือหวาพออยู่แล้ว จึงไม่จำเป็นอะไร*

ที่จะต้องไปทำทางที่มันยาก และก็โลดโผนมากนัก สังเกตดูเถอะทางผมจะเหมือนกับทางฆ้องวงใหญ่ ก็ผมทำมาจากของครูสอน บางจุดก็ใช้มือฆ้องของท่านก็มี แต่บางจุดของครูสอนท่านก็ไม่มี ในส่วนที่เป็นเอกลักษณ์ของเพลงหรือตรงจุดไหนที่ใครฟังก็ต้องรู้ว่าเป็นเพลงทยอยเดี่ยว ผมก็มาใส่ให้มันมีขึ้น ก็ต้องให้มันต่างกันออกไป อย่างในสองชั้นทยอยใน ผมก็ไม่ได้เปลี่ยนหรือใส่อะไรไปมาก บางทีฟังเหมือนตีแปรทำนองรวมวงธรรมดาด้วยซ้ำ แต่ที่ผมไม่ทำมากก็เพราะ ผมอยากให้คนเขารู้กันว่าทยอยเดี่ยวมันมาจากอะไรและไอ้ตรงที่ตีมันมีสาระสำคัญเช่นไร ถ้าไปเปลี่ยนหรือใส่มากเกิน พอดีก็ไม่รู้กันว่ามันคืออะไร มาจากไหนและอีกอย่างคือ ผมว่าทำนองทยอยใน สองชั้นมันเพราะลงตัวอยู่แล้วก็เลยไม่มีความจำเป็นจะไปทำอะไรมาก ส่วนไอ้ตรงจุดไหนที่มาถามผมว่า ทำไมถึงต้องสะบัด ทำไมถึงต้องขยี้ ต้องดูด ต้องโขกต้องเน้น ผมตอบง่ายๆ ก็เพราะมันทำแล้วมันเพราะขึ้น ดูดีขึ้น สนุก แล้วก็ชัดเจน มันทำให้จากทำนองธรรมดาเรียบๆ เวลาตี มันก็ดูมีลวดลายขึ้นมาบ้าง ทำให้สละสลวยขึ้น เหมือนลายไทย ถ้าเป็นลายก้านธรรมดาตรงๆทื่อๆ มันก็ไม่สวย แต่ถ้าใส่ ก้านตรงนั้นหน่อย ใส่ดอกตรงนี้หน่อยมันก็งามขึ้น แต่บางช่วงเวลาลอยจังหวะก็ไม่ใช่จะลอยมั่วๆจะทอนจังหวะอย่างไรก็ต้องชัดเจน มีจังหวะบังคับที่ตายตัว จะมาปล่อยตามอารมณ์ไม่ได้ ถ้าอย่างนั้นมันก็เหมือนการด้นนะสิ นี้มันเดี่ยวและเป็นเดี่ยวขั้นสูงด้วย จะมาด้นได้อย่างไง ถ้าเป็นอย่างนั้นก็ดูถูกคนฟังมากเกินไป..." (สืบศักดิ์ ดุริยประณีต, สัมภาษณ์, 10 ตุลาคม 2549)

จากการสัมภาษณ์เกี่ยวกับอัตลักษณ์พิเศษและเฉพาะตามทัศนะของผู้ประพันธ์ ของอาจารย์สืบศักดิ์ ดุริยประณีต สามารถวิเคราะห์และสรุปเป็นประแด็นสำคัญได้ 4 ประการ ดังนี้

ประการที่ 1 ลักษณะการดำเนินทำนองทางเดี่ยวมีการใช้สำนวนกลอนที่มีความละเอียดและกระชับกว่าทางเดี่ยวระนาดทุ้มในสมัยโบราณ ที่มีลักษณะการดำเนินทำนองจาวๆ และใกล้เคียงสำนวนกลอนฆ้องวงใหญ่ หรือบางจุดปรากฏการใช้สำนวนกลอนของฆ้องวงใหญ่ร่วมด้วย ซึ่งแสดงถึงการคลี่คลายทำนองจากฆ้องวงใหญ่มาสู้ระนาดทุ้มได้อย่างชัดเจน ถือได้ว่าเป็นการคลี่คลายในลักษณะเชิงประสานกันระหว่างฆ้องวงใหญ่กับระนาดทุ้มอย่างลงตัว จึงกล่าวได้ว่า เป็นทางเดี่ยวที่ร่วมสมัย หรือเป็นไปในลักษณะสมัยใหม่

ประการที่ 2 มีลักษณะสำนวนกลอนการใช้เม็ดพราย ในการสะบัด เฉี่ยวมือ การสะเดาะ การกวาด และการขยี้ มากเป็นพิเศษ ซึ่งนับได้ว่าเป็นอัตลักษณ์พิเศษเฉพาะที่ปรากฏมากที่สุดในทาง

เดี่ยวนี้ อันเป็นสิ่งที่แสดงให้เห็นถึงการให้ความสำคัญในการมุ่งเน้นการปรุงแต่งทำนองเพื่อให้เกิดความน่าฟังและมีสีสัน ไม่ให้จืดชืด โดยอาศัยความคล่องในการบรรเลงเพื่อให้เกิดการลื่นไหลของทำนอง ทำให้ฟังและเข้าใจได้ง่าย มีความไพเราะกลมกลืน มากกว่าที่จะคิดปรุงแต่งทำนองให้หวือหวา โลดโผน ซึ่งจะทำให้เข้าใจและฟังได้ยาก

ประการที่ 3 ยังคงทำนองกระสวนที่เป็นอัตลักษณ์สำคัญอันเป็นลักษณะเด่นในเพลงทยอยเดี่ยวไว้ได้เป็นอย่างดี เช่นในการโหยในจุดที่สำคัญของปี่อันเป็นเอกลักษณ์เฉพาะของเพลงทยอยเดี่ยว หรือแม้กระทั้งช่วงเพลงทยอยใน สองชั้น ถึงแม้จะเป็นในจุดที่คิดว่าระนาดทุ้มจะไม่สามารถทำได้ หรือทำได้ไม่ดี แต่ก็สามารถใช้กลวิธีในการปรุงแต่งทำนอง จนสามารถทำให้ระนาดทุ้มแสดงศักยภาพในจุดที่เป็นอัตลักษณ์สำคัญของเพลงทยอยเดี่ยว ในลีลาของระนาดทุ้มได้อย่างเหมาะสม ลงตัวและสมบูรณ์

ประการที่ 4 มีการทอนจังหวะทำนองที่ชัดเจน บังคับตายตัวแม้ในการดำเนินทำนองในช่วงโอด หรือโหย ที่เป็นการลอยจังหวะก็ตาม เช่นการทอนในลูกสะเดาะ จาก 4 ไป 2 และไป1 ในที่สุด เพื่อเป็นการแสดงศักยภาพและคุณลักษณะอันควรมีในเพลงเดี่ยว

จากการวิเคราะห์เกี่ยวกับอัตลักษณ์พิเศษและเฉพาะตามทัศนะของผู้ประพันธ์ในประเด็นที่ได้ เมื่อนำมาเปรียบเทียบกับประเด็นที่ได้จากการวิเคราะห์ในเรื่องอัตลักษณ์พิเศษที่ปรากฏ ที่ทางผู้วิจัยได้สรุปไว้ จะเห็นได้ว่า มีความสอดคล้อง สัมพันธ์กัน และเป็นไปในทิศทางเดียวกัน ซึ่งเป็นสิ่งยืนยันถึงคุณลักษณะเด่น อันเป็นเอกลักษณ์ ลีลา และจิตวิญญาณที่บ่งบอกความเป็นตัวตนทางด้านดนตรีไทย ของอาจารย์สืบศักดิ์ ดุริยประณีต ผ่านผลงานที่ได้สร้างสรรค์ขึ้นมา โดยเป็นสิ่งที่แสดงให้เห็นถึงความเข้าใจในโครงสร้างเพลงแต่เดิมอันเป็นภูมิปัญญาที่ถ่ายทอดสั่งสมมา รวมไปถึงยังเป็นการแสดงถึงความเคารพและให้เกียรติในภูมิปัญญาอันเป็นมรดกทางวัฒนธรรมนั้น โดยมิได้ทำการลบล้าง หรือเปลี่ยนแปลงโครงสร้างของเพลงทยอยเดี่ยวแต่ประการใด ซึ่งทำให้อาจกล่าวได้ว่า อาจารย์สืบศักดิ์ ดุริยประณีต เป็นนักนวัตกรรม (Innovation) ทางดนตรีไทยผู้หนึ่งที่มีบทบาทในการพัฒนารูปแบบของการบรรเลงระนาดทุ้ม อันเป็นแบบแผนที่ปรากฏปัจจุบัน ซึ่งสามารถสังเกตได้จากผลงานการประพันธ์ทางเดี่ยวระนาดทุ้มของท่านในเพลงต่างที่ท่านได้ประพันธ์ไว้ โดยเฉพาะเดี่ยวระนาดทุ้มเพลงทยอยเดี่ยว ที่มีความเป็นเอกลักษณ์เฉพาะตน (Persional) และคลี่คลายหรือปรากฏ เป็นเอกลักษณ์ของชาติ (National Style) ในเรื่องของระนาดทุ้มได้เป็นอย่างดี

6. คุณค่าเชิงความงามที่ปรากฏในเดี่ยวระนาดทุ้มเพลงทยอยเดี่ยว ทางอาจารย์สืบศักดิ์ ดุริยประณีต

ความงามย่อมเกิดขึ้นในวัตถุหรืองานที่เรียกตัวเองว่า ศิลปะ ซึ่งหมายถึงสิ่งที่สามารถสร้างความสำเริงอารมณ์ให้กับเราในฐานะผู้เสพได้ ด้วยเหตุนี้ เดี่ยวระนาดทุ้มเพลงทยอยเดี่ยว ก็นับได้ว่าเป็นงานศิลปะชิ้นหนึ่ง ที่ถูกสร้างสรรค์ขึ้นมาเพื่อมีวัตถุประสงค์ในการความสำเริงอารมณ์ให้กับผู้ฟังดนตรี ซึ่งเป็นเครื่องสะท้อนถึงความงามผ่านท่วงทำนองของบทเพลง อันบ่งบอกถึงความรู้สึกนึกคิด เดี่ยวระนาดทุ้มเพลงทยอยเดี่ยว ทางอาจารย์สืบศักดิ์ ดุริยประณีต ก็เช่นเดียวกัน สามารถสะท้อนอารมณ์ของเพลงตามรูปแบบสุนทรียะพื้นฐาน (primary aesthetic form) ที่มีอยู่ในวัตถุสุนทรีย์ ซึ่งมีอยู่ 5 รูปแบบด้วยกัน ได้แก่ ความงาม (Beauty) ความเพริศ (Sublime) ความโศก (Tragic) ความสำรวล (Comic) และความอัปลักษณ์ (Ugly) ถ้าพิจารณาแล้วจะพบว่า เพลงทยอยเดี่ยว นั้น เป็นบทเพลงที่แสดงออกมาในรูปแบบของความโศก (Tragic) เป็นสำคัญ ดังที่รองศาสตราจารย์พิชิต ชัยเสรี ได้กล่าวเกี่ยวกับลักษณะงานศิลปะในรูปแบบความโศก ไว้ในการแสดงปาฐกถา หัวข้อ สุนทรียภาพ สาระ ฤา ไสยะ ที่คณะสถาปัตยกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย เมื่อวันที่ 21 ตุลาคม พ.ศ.2547 ดังนี้ว่า

> *"ศิลปะแสดงความโศกได้ เพราะมันเลียนแบบพฤติกรรมของมนุษย์ในอารมณ์โศก เมื่อเราโศกเศร้า การเคลื่อนไหวจะช้าและเป็นช่วงแคบ ๆ เสียงย่อมเบา อาการท่าทางย่อมเป็นเส้นคุ้มงอไม่เหยียดตรง ศิลปินจึงจำลองปรากฏการณ์เหล่านี้ให้แสดงออกโดยสื่อของแต่ละศาสตร์ เพลงเศร้าจึงมีจังหวะช้า ช่วงเสียงแคบ เสียงไม่ดังจ้า เส้นแนวทำนองไม่พลุ่งพล่าน ดังนี้"* (พิชิต ชัยเสรี, 2547 : 4)

ซึ่งถ้าพิจารณาจากประเด็นที่กล่าวอ้างนี้ จะพบว่าลักษณะการเลียนแบบพฤติกรรมความโศกเศร้าของมนุษย์นั้น มีความสอดคล้องสัมพันธ์กับลีลาท่วงทำนองอันเป็นอัตลักษณ์สำคัญของเพลงทยอยเดี่ยวที่ปรากฏอย่างชัดเจน ดังที่รองศาสตราจารย์พิชิต ชัยเสรี ได้กล่าวอธิบายเกี่ยวกับลักษณะของทำนองเพลงทยอยเดี่ยว ไว้ในหนังสือนามานุกรมศิลปินเพลงไทยในรอบ 200 ปีแห่งกรุงรัตนโกสินทร์ ดังนี้

> *"...เพลงทยอยที่ว่านี้คือเพลงทยอยเดี่ยว ซึ่งครูมีแขก แต่งขึ้น สำหรับใช้เป่าเดี่ยวอวดฝีมือโดยเฉพาะ เป็นเพลงที่แสดงอารมณ์เศร้าและคร่ำครวญอย่างผิดหวังได้อย่างวิเศษ ในทำนองโอดระคนโหยหวยของตอนต้น ในตอนท้ายขึงเปลี่ยนเป็นทำนองพันระคนครวญแสดงถึงอาการละลาละลังอัดอั้นตันใจ เป็นที่ดื่มดำใจแก่ผู้ได้ฟังยิ่งนัก ในขั้นหลังสังคีตาจารย์จึงได้นำมาทำเป็นทางเดี่ยวของ*

เครื่องมืออื่น ๆ ต่อมานับเป็นเพลงเดี่ยวชั้นสูงสุดเพลงหนึ่งของการบรรเลงเสภา...” (พิชิต ชัยเสรี, 2532 : 152)

นอกจากนี้ อาจารย์มนตรี ตราโมท และอาจารย์วิเชียร กุลตัณฑ์ ยังได้อธิบายเกี่ยวกับลักษณะทำนองของเพลงทยอย 2 ชั้น อันเป็นต้นรากของเพลงทยอยเดี่ยว ไว้ในหนังสือ ฟังและเข้าใจเพลงไทย ดังนี้ว่า

“เพลงทยอย 2 ชั้นของโบราณ เป็นเพลงเรื่อง ซึ่งมีเพลงหลายเพลงรวมบรรเลงติดต่อกัน สำหรับบรรเลงประกอบกิริยาเดินทาง โดยมีอารมณ์เศร้าโศกเสียใจของตัวละคร” (มนตรี ตราโมท และวิเชียร กุลตัณฑ์, 2523 : 557)

เมื่อพิจารณาจาก 2 ประเด็นนี้ เราก็จะไม่สามารถปฏิเสธได้เลยว่า ระนาดทุ้มในเพลงทยอยเดี่ยว ที่ถึงแม้จะมีท่วงทำนอง ลีลา ที่เป็นไปในลักษณะตามรูปแบบของความเพริศ น่าทึ่ง (Sublime) อันมีคุณลักษณะจำเพาะหลายประการเช่น พิศวง (Obscurity) การขาด (Privation) เวิ้งว้าง (Emptiness) ก็ยังสามารถปรากฏความงามและแสดงคุณลักษณะในรูปแบบโศกะได้อย่างเข้มข้น เช่นในการตีโหย โดยการลอยจังหวะ หรือการมีท่วงทำนองเป็นช่วงๆ สั้นๆ หลายช่วงประโยค ต่อกันเป็นทำนองเพลง ฯลฯ ซึ่งเป็นคุณค่าที่ปรากฏขึ้นจากตัวชิ้นงาน คือบทเพลงเดี่ยวระนาดทุ้มเพลงทยอยเดี่ยว อันปรากฏถึงคุณค่าในเชิง วัตถุวิสัย (Objective) เกี่ยวกับคุณงามที่เร้นอยู่ภายในงานศิลปกรรม ว่าด้วยเรื่อง รูปแบบ (Form) และ เนื้อหา (Content) ภายในงานศิลปกรรม

ด้วยเหตุผลทั้งหมดนี้ จึงทำให้สรุปได้ว่า ความงามตามรูปแบบทางสุนทรีย์ที่ปรากฏในเดี่ยวระนาดทุ้มเพลงทยอยเดี่ยว ของอาจารย์สืบศักดิ์ ดุริยประณีต ปรากฏ และเป็นไปใน 2 รูปแบบด้วยกัน คือ ตามลักษณะเนื้อหาของบทเพลง อันปรากฏตามในรูปแบบโศกะ (Tragic) และตามลักษณะทำนองและโครงสร้างทำนอง รวมไปถึงลีลา อันปรากฏตามในรูปแบบความเพริศ (Sublime) นั้นเอง

คุณค่าเชิงความงามอีกประการที่ปรากฏในเดี่ยวระนาดทุ้มเพลงทยอยเดี่ยว ทางอาจารย์สืบศักดิ์ ดุริยประณีต คือ การมีอยู่แห่งความงาม ซึ่งสามารถพิจารณาจาก 2 ประเด็น คือ ในเชิงอัตวิสัย (Subjective) อย่างหนึ่ง และ ในเชิงวัตถุวิสัย (Objective) อย่างหนึ่ง

อัตวิสัย (Subjective) หมายถึงคุณค่าที่เกิดขึ้นจากตัวบุคคล ภายในตัวมนุษย์ ในที่นี้หมายถึงคุณค่าที่ปรากฏในเชิงอัตลักษณ์พิเศษที่ปรากฏในเดี่ยวระนาดทุ้มเพลงทยอยเดี่ยว ทางของอาจารย์

สืบศักดิ์ ดุริยประณีต ที่แสดงและสะท้อนความเป็นเอกลักษณ์เฉพาะตน (Persional) และคลี่คลายหรือปรากฏ เป็นเอกลักษณ์ของชาติ (National Style) ในที่สุด โดยอาจารย์สืบศักดิ์ ได้กล่าวถึงอัตลักษณ์หรือกลวิธีพิเศษที่ปรากฏอันแสดงถึงความงามเฉพาะตน ในลักษณะเชิงอัตวิสัย ดังนี้

> *"...ส่วนไอ้ตรงจุดไหนที่มาถามผมว่า ทำไมถึงต้องสะบัด ทำไมถึงต้องขยี้ ต้องดูด ต้องโขกต้องเน้น ผมตอบง่ายๆ ก็เพราะมันทำแล้วมันเพราะขึ้น ดูดีขึ้น สนุก แล้วก็ชัดเจน มันทำให้จากทำนองธรรมดาเรียบๆ เวลาตี มันก็ดูมีลวดลายขึ้นมาบ้าง ทำให้สละสลวยขึ้น เหมือนลายไทย ถ้าเป็นลายก้านธรรมดาตรงๆที่อๆ มันก็ไม่สวย แต่ถ้าใส่ ก้านตรงนั้นหน่อย ใส่ดอกตรงนี้หน่อยมันก็งามขึ้น..."*
> (สืบศักดิ์ ดุริยประณีต, สัมภาษณ์, 10 ตุลาคม 2549)

วัตถุวิสัย (Objective) เกี่ยวกับคุณค่าที่ปรากฏภายในงานศิลปกรรม อันประกอบไปด้วย รูปแบบ (Form) และ เนื้อหา (Content) ภายในงานศิลปกรรม ซึ่งสามารถอธิบายเกี่ยวความงามในเชิงวัตถุวิสัย (Objective) ที่ปราฏในเดี่ยวระนาดทุ้ม ทางอาจารย์สืบศักดิ์ ดุริยประณีต ได้เป็น 2 ประเด็นดังนี้

1. ประเด็นในการวิเคราะห์คุณค่า (Value) สามารถสรุปประเด็นได้เป็น 2 ข้อดังนี้

1.1 ความงามในด้านการเปลี่ยนระดับเสียง อธิบายได้ว่า ภายในเดี่ยวระนาดทุ้ม เพลงทยอยเดี่ยวทางอาจารย์สืบศักดิ์ ดุริยะประณีต ปรากฏการใช้ระดับเสียง 2 ทางเสียง ซึ่งมีการเปลี่ยนระดับเสียงอยู่โดยตลอด และทุกครั้งที่มีการเปลี่ยนระดับเสียงจะมีกลวิธีในการบรรเลงเพื่อเป็นการปรุงแต่งทำนอง เพื่อให้มีความบีบคั้นทางอารมณ์ ก่อให้เกิดการสะเทือนอารมณ์ จัดเป็นความสำเริงอารมณ์ (Delight) อย่างหนึ่ง

1.2 ความงามในด้านการใช้สำนวนเพลง อธิบายได้ว่า ลักษณะของการดำเนินทำนองเพลงเป็นไปอย่างมีระเบียบ ซึ่งแบ่งเป็น ช่วงๆของทำนอง มีการใช้เม็ดพรายต่างๆได้อย่างสมบูรณ์ รวมไปถึงการปรุงแต่งทำนองสำนวนท้า สำนวนรับ และการสร้างจุดที่น่าสนใจของเพลงด้วยการสร้างลักษณะที่ผิดรูปจากเดิม ทำให้มีเสน่ห์ น่าฟัง และชวนติดตาม

2. ในประเด็นคุณภาพหรือคุณภาวะ ในรายละเอียดของเสียง พบว่า มีกลวิธีในการบรรเลงต่างๆ ที่สามารถแสดงถึงความงามในเชิงวัตถุวิสัย ซึ่งประกอบไปด้วยคุณภาวะของเสียงดนตรีไทยครบทั้ง 4 ประการ ได้แก่

1. คุณภาพเชิงโดด (Simple Quality) ได้แก่ ในลักษณะของเสียงโดดที่ไม่มีการปรุงประกอบใด ๆ ซึ่งจะปรากฏโดยเป็นพื้นในทำนองของเดี่ยวระนาดทุ้มเพลงทยอยเดี่ยวโดยมีความชัดเจน (Clarity) และความเข้ม (Intensity) ของเสียงโดดนั้น ๆ ซึ่งขึ้นอยู่กับผู้บรรเลงเป็นสำคัญในการที่จะบรรเลงได้ตรงตามวัตถุประสงค์ตามที่ผู้ประพันธ์ได้วางเอาไว้

2. คุณภาพเชิงซ้อน (Complex Quality) ได้แก่ ลักษณะในการปรุ่งแต่งเสียง อันหมายถึงน้ำหนักหรือรสมือ ที่ผู้ประพันธ์ได้วางเอาไว้ เช่น การห้ามเสียง การประคบมือ การสะเดาะ การตีโขก ซึ่งจะต้องเป็นผลอันต่อเนื่องจาก คุณภาพเชิงโดด (Simple Quality) ดังที่ปรากฏเดี่ยวระนาดทุ้มเพลงทยอยเดี่ยว เป็นต้น

3. คุณภาพเชิงประกอบ (Compound Quality) ได้แก่ ลักษณะของการปรุงแต่งเสียงหลายเสียงขึ้นเป็นกลุ่มทำนองเสียง เช่น การสะบัด กวาด ขยี้ ดูด เฉี่ยว สะเดาะ ฯลฯ โดยในการปรุงแต่งเสียงเป็นกลุ่มนี้ จะต้องสามารถบรรเลงเพื่อแสดงความเป็นหนึ่งเดียวของกลุ่มทำนองที่เกิดขึ้น เพื่อให้เกิดความเป็นเอกภาพ (Unity) ที่บรรเลง

4. คุณภาพเชิงสัมพันธ์ (Relative Quality) ได้แก่ ลักษณะการร้อยเรียงเสียงหรือกลุ่มเสียงเข้าเป็นสำนวนหรือประโยคต่างๆ เช่น สำนวนท้า สำนวนรับ เป็นต้น ซึ่งในทางเดี่ยวระนาดทุ้มเพลงทยอยเดี่ยว ทางอาจารย์สืบศักดิ์ ดุริยประณีต สามารถแสดงลักษณะสำคัญ ได้ 4 ประการคือ

4.1 ความคับข้องและความผ่อนคลาย (Conflict and Resoluation)
4.2 ความนิ่งและความไหว (Consistency and Mobility)
4.3 ความหลากหลาย (Variety)
4.4 ความสำเร็จจบ (Completeness)

ซึ่งทางเดี่ยวระนาดทุ้มเพลงทยอยเดี่ยว ทางอาจารย์สืบศักดิ์ ดุริยประณีต สามารถแสดงคุณภาวะได้อย่างชัดเจน ลงตัว และครบทั้ง 4 ประการ อันเป็นคุณลักษณะที่จำเป็นอย่างยิ่งที่จะต้องปรากฏในเพลงประเภทเพลงเดี่ยว

จากการศึกษาผลงานของอาจารย์สืบศักดิ์ ดุริยประณีต ในบททางเดี่ยวระนาดทุ้มเพลงทยอยเดี่ยว พบว่าเป็นผลงานการสร้างสรรค์ที่ประกอบไปด้วยองค์แห่งความงามที่สมบูรณ์ จึงทำให้ทางเดี่ยวระนาดทุ้มเพลงทยอยเดี่ยว นี้ เป็นผลงานที่มีคุณค่าควรแก่การศึกษาและถ่ายทอด เพื่อเป็นสิ่งยืนยันและแสดงให้เห็นถึงว่า องค์วิชาความรู้ทางด้านดนตรีไทย และความมีอัจฉริยภาพ ปรีชา

ญาณ ของโบราณจารย์ได้สั่งสมสืบทอดล่วงมาจนถึงคนรุ่นเราในปัจจุบันนี้ ดังนั้นการศึกษาวิเคราะห์เดี่ยวระนาดทุ้มเพลงทยอยเดี่ยว ทางอาจารย์สืบศักดิ์ ดุริยประณีต ก็มีจุดมุ่งหมายเป็นไปเพื่อการย้อนดูภูมิปัญญาของคนในอดีต อันเป็นมรดกทางวัฒนธรรม ผ่านจากรุ่นสู่อีกรุ่น โดยมีความเปลี่ยนแปลงไปตามกาล แต่ก็ยังคงความเป็นจิตวิญญาณทางด้านดนตรีไทยไว้อย่างเหนียวแน่น อันเป็นลักษณะทางทางวัฒนธรรมหนึ่งของคนไทย

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

บทที่ 5

สรุปและข้อเสนอแนะ

การศึกษาวิจัยเรื่อง วิเคราะห์เดี่ยวระนาดทุ้มเพลงทยอยเดี่ยว : กรณีศึกษาทางอาจารย์สืบศักดิ์ ดุริยประณีต ได้ทำการศึกษาและวิเคราะห์ในประเด็นต่าง ๆ ตามวัตถุประสงค์ของงานวิจัยที่ตั้งไว้ 3 ประเด็นคือ บริบทที่เกี่ยวข้องกับเดี่ยวระนาดทุ้มเพลงทยอยเดี่ยว ประวัติชีวิต ผลงาน รวมไปถึงที่มาและประวัติการสืบทอด ของทางเดี่ยวระนาดทุ้มเพลงทยอยเดี่ยว และวิเคราะห์ลักษณะการดำเนินทำนอง กลวิธีพิเศษในการบรรเลง ทางเดี่ยวระนาดทุ้มเพลงทยอยเดี่ยว ทางอาจารย์สืบศักดิ์ ดุริยประณีต ดังนั้นในการสรุปผลการดำเนินงานวิจัย จึงสรุปผลตามวัตถุประสงค์ที่ตั้งไว้ดังนี้

5.1 บริบทที่เกี่ยวข้องกับเดี่ยวระนาดทุ้มเพลงทยอยเดี่ยว

5.1.1 บริบทที่เกี่ยวข้องกับระนาดทุ้ม

ระนาดทุ้ม เป็นเครื่องดนตรีไทยที่จัดอยู่ในประเภทเครื่องตีที่ทำด้วยไม้ เช่นไม้ไผ่ ไม้ชิงชัน ฯลฯ ซึ่งเกิดขึ้นในสมัยของพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 3 แห่งกรุงรัตนโกสินทร์ โดยสามารถสันนิษฐานถึงบุคคลที่เป็นผู้ค้นคิดประดิษฐ์ระนาดทุ้มได้ 2 กลุ่ม คือบุคคลที่อยู่ในกลุ่มชนชั้นเจ้านาย อันได้แก่ พระมหากษัตริย์ และพระบรมวงศานุวงศ์ และบุคคลที่อยู่ในชนชั้นปกครอง อันได้แก่ ข้าราชบริพาร ข้าราชการ รวมไปถึงนักดนตรีไทยที่รับราชการในราชสำนัก

ในการเกิดระนาดทุ้ม นับได้ว่าเป็นการวิวัฒน์ หรือการคลี่คลายทางวัฒนธรรมดนตรีในเรื่องของระบบเสียงที่จะต้องมีความสมดุลกันระหว่างเสียงสูงกับเสียงต่ำ เพื่อให้เกิดความกลมกลืนไพเราะ ตามรูปแบบความงามทางด้านสุนทรียศาสตร์ ซึ่งสามารถสันนิษฐานได้ถึงการได้รับอิทธิพลทางวัฒนธรรมดนตรีของตะวันตก และการปรับรูปแบบทางองค์ประกอบทางดนตรีในเรื่องของระบบเสียงสูงต่ำ รวมไปถึงทางด้านกายภายในการเพิ่มเครื่องดนตรีเพื่อเปลี่ยนรูปแบบของวง ในการรองรับหรือรับใช้โฉมหน้าทางสังคม โดยสามารถแบ่งบทบาทและหน้าที่ของระนาดทุ้ม ได้ 2 ลักษณะ คือ

1.ถ้าพิจารณาจากท่วงทำนองของระนาดทุ้ม ที่เรียกว่า ทางทุ้ม ระนาดทุ้มเราจะไม่อาจกล่าวได้ว่าเปรียบเสมือนเป็นตัวตลกของวง เนื่องจากทำนองที่มีเสียงต่ำ ลึก และลักษณะทำนองที่หยอกล้อกับทำนองหลัก จังหวะ และเครื่องดนตรีชิ้นอื่น จนเป็นทำนองที่ชวนติดตาม และน่าทึ่ง

2.ถ้าพิจารณาจากลักษณะหน้าที่ในการบรรเลง ระนาดทุ้ม เปรียบเหมือนตัวตลก เพราะมีลักษณะที่สอดคล้องกันคือ มีอิสระในการดำเนินทำนอง รวมไปถึงการเปิดโอกาสในการดำเนินทำนองที่กว้างขวาง หยอกล้อกับทำนองหลัก จังหวะ และเครื่องดนตรีชิ้นอื่น

5.1.2 การบรรเลงเดี่ยว

การเดี่ยว เป็นลักษณะการบรรเลงดนตรีไทยที่ต้องอาศัย ความรู้ความสามารถ ทักษะฝีมือ พละกำลัง ความแม่นยำทั้งในบททำนองและจังหวะ ปฏิภาณไหวพริบ รวมไปถึงความเข้าใจบทเพลงและอารมณ์เพลง ฯลฯ ซึ่งคุณสมบัติเหล่านี้เป็นสิ่งที่นักดนตรีไทยผู้มีความสามารถจะต้องมีครบทุกด้าน โดยมิขาดตกบกพร่อง และสิ่งที่สำคัญอีกประการหนึ่ง ที่มีบทบาทสำคัญและความสัมพันธ์เกี่ยวข้องอันมีอิทธิพลทั้งทางตรงและทางอ้อมต่อการบรรเลงเดี่ยว คือ เพลงเดี่ยว ซึ่งบทเพลงเดี่ยวนี้ จะต้องได้รับการพิจารณาเกี่ยวความเหมาะสม เป็นเลิศ รวมไปถึงความโดดเด่น ชัดเจน ในเรื่องของทำนองหลักที่มีคุณลักษณะอันมีคุณภาพพอที่จะสามารถพัฒนาไปสู่การเป็นทำนองเดี่ยวได้

การเดี่ยว นับได้ว่าเป็นการพัฒนาลักษณะการบรรเลงดนตรีไทยในขั้นสูงที่เกิดขึ้นในช่วงรัตนโกสินทร์ตอนต้น อันเป็นการแสดงความรู้ความสามารถของทั้งผู้ประพันธ์ และผู้บรรเลง ในการถ่ายทอดผลงานทางด้านดนตรี จึงนับได้ว่าการเกิดการบรรเลงเดี่ยว เป็นการแสดงถึงภูมิปัญญาของนักดนตรีไทยในอดีตที่รู้จักคิด พัฒนาการแสดงทักษะในการบรรเลงขั้นสูง เพื่อเป็นการสำแดงถึงความเป็นจิตวิญญาณ เอกลักษณ์ชาติไทย ผ่านกระบวนการทางดนตรีไทย ที่สะท้อนให้เห็นชัดเจน ทั้งในเชิงรูปธรรม และนามธรรม

5.1.3 เพลงทยอยเดี่ยว

เพลงทยอยเดี่ยวเป็นเพลงที่ประพันธ์ขึ้นในปลายสมัยรัชกาลที่ 3 โดยพระประดิษฐ์ไพเราะ (มี ดุริยางกูร) หรือครูมีแขก แต่เดิมใช้สำหรับเดี่ยวปี่ในโดยเฉพาะเท่านั้น ต่อมาได้

พัฒนาและคลี่คลายมาสู่เครื่องดนตรีชนิดอื่นๆ โดยมีผู้คิดประดิษฐ์ทำนองสำหรับเครื่องดนตรีชนิดนั้นๆ เพื่อต้องการแสดงภูมิปัญญา ตลอดจนความสามารถของผู้ประพันธ์ และผู้บรรเลงด้วย

ในส่วนความเชื่อเกี่ยวกับเพลงทยอยเดี่ยว ในเรื่องของคำสาป หรือคำต้องห้ามนั้น อาจสันนิษฐานได้ว่ามีมูลอยู่จริงบางประการ อันน่าจะเป็นภูมิปัญญาหรือกุศโลบายของผู้ประพันธ์ ในการที่จะธำรงรักษารูปแบบ หรือแบบแผนของท่วงทำนอง และการบรรเลงให้คงอยู่สืบต่อมาได้จนถึงปัจจุบัน โดยมีเจตนามุ่งหวังมิให้บุคคลใดมาทำการเปลี่ยนแปลงบทโครงสร้างเพลงทยอยเดี่ยวของท่านเป็นสำคัญ มากกว่าที่จะมุ่งหวังสาปแช่งผู้ใด

ในการคลี่คลายของเพลงทยอยเดี่ยวสู่ระนาดทุ้มนั้นสรุปได้ว่า เดี่ยวระนาดทุ้ม เพลงทยอยเดี่ยว เกิดขึ้นยุคหลังสุด คือในช่วงรัชกาลที่ 9 แห่งกรุงรัตนโกสินทร์ โดยมีปัจจัยที่เกี่ยวข้องคือ เพลงทยอยเดี่ยวนั้น เป็นเพลงที่เอกลักษณ์ในการแสดงทำนองโอดครวญ หรือทางหวานจึงเหมาะแก่เครื่องดนตรี ที่สามารถดำเนินทำนองในลักษณะนี้มากกว่าเช่น ปี่ หรือ ซอ ด้วยเหตุนี้ศักยภาพในทางบรรเลงประเภทเครื่องตี โดยเฉพาะระนาดทุ้มไม่สามารถแสดงประสิทธิภาพในการบรรเลงได้สอดคล้องกับวัตถุประสงค์ของทำนองเพลงและการบรรเลงได้ดีเท่ากับประเภทเครื่องเป่า และเครื่องสี อันได้แก่ ปี่ และ ซอ

5.2 ประวัติชีวิต ผลงาน รวมไปถึงที่มาและประวัติการสืบทอด ของทางเดี่ยวระนาดทุ้มเพลงทยอยเดี่ยว ทางอาจารย์สืบศักดิ์ ดุริยประณีต

อาจารย์สืบศักดิ์ ดุริยประณีต เป็นทายาททางดนตรีคนสำคัญในปัจจุบัน ของสำนักดนตรีไทย บ้านดุริยประณีต โดยได้รับการถ่ายทอดวิชาความรู้ทางด้านดนตรีไทยมาตั้งแต่เด็กจากครูดนตรีไทยที่เป็นญาติผู้ใหญ่อยู่แล้ว จึงเป็นการถ่ายทอดความรู้ทางด้านดนตรีไทยในลักษณะทางสายเลือด หรือภายในครอบครัว และในขณะเดียวกันยังมีครูดนตรีไทยที่เป็นบุคคลภายนอกครอบครัวหรือนอกสายตระกูล ที่มีความสัมพันธ์ในลักษณะหรือวัตถุประสงค์ต่างๆ เข้ามาร่วมรวมอยู่ที่บ้านดุริยประณีตอีกหลายท่าน ดังมีรายละเอียดต่อไปนี้

ปี พ.ศ.2506 ขณะอายุได้ 10 ปี เรียนปี่พาทย์กับครูโชติ ดุริยประณีต หม่อมหลวงสุรักษ์ สวัสดิกุล

ปี พ.ศ.2508 ขณะอายุได้ 12 ปี เรียนปี่พาทย์กับครูสอน วงฆ้อง ครูสมชาย ดุริยประณีต ครูสุชาติ คล้ายจินดา

ปี พ.ศ.2510 ขณะอายุได้ 14 ปี เรียนปี่พาทย์กับครูบุญยงค์ เกตุคง

ปี พ.ศ.2517 ขณะอายุได้ 21 ปี เรียนปี่พาทย์กับครูสมาน ทองสุโชติ

ปี พ.ศ.2532 ขณะอายุได้ 36 ปี เรียนหน้าพาทย์องค์พระกับครูเชื้อ ดนตรีรส

จากการได้รับการถ่ายทอดความรู้ทางด้านดนตรีไทยจากบุคคลเหล่านี้ ทำให้อาจารย์สืบศักดิ์เป็นผู้ที่ได้รับโอกาสทางการเรียนดนตรีไทยมากเป็นพิเศษ โดยที่ไม่ต้องไปแสวงหาความรู้จากครูดนตรีไทยข้างนอกเช่นเดียวกับนักดนตรีไทยโดยทั่วไป รวมไปถึงตัวของอาจารย์สืบศักดิ์ ยังเป็นผู้ที่ขวนขวาย เอาใจใส่ และพากเพียร มาตั้งแต่เด็ก จึงทำให้สามารถพัฒนาฝีมือ และความรู้ทางด้านดนตรีไทยได้อย่างรวดเร็ว จนในปัจจุบันเป็นครูดนตรีไทยคนหนึ่งที่เป็นกำลังสำคัญของบ้านดุริยประณีตและวงการดนตรีไทยในปัจจุบัน ซึ่งได้สร้างสรรค์ผลงานต่างอันเป็นประโยชน์ต่อวงการดนตรีไทยมากมาย ไม่ว่าจะเป็น ผลงานด้านการบรรเลง ผลงานด้านการสอน ผลงานด้านวิชาการ และผลงานด้านการประพันธ์ อันเป็นประโยชน์อย่างยิ่ง และเป็นสิ่งที่แสดงให้เห็นความรู้ความสามารถ และความมีอัจฉริยภาพทางดนตรีไทยของอาจารย์สืบศักดิ์ ดุริยประณีต ได้เป็นอย่างดี

เหตุผลอันเป็นปัจจัยในสร้างสรรค์ผลงานการประพันธ์ทางเดี่ยวระนาดทุ้มเพลงทยอยเดี่ยวของอาจารย์สืบศักดิ์ ดุริยประณีต เป็นไปเพื่อวัตถุประสงค์ 3 ข้อ ดังนี้

1.1 เพื่อเอาไปใช้บรรเลงตามโอกาสที่เหมาะสม

1.2 เพื่อเตรียมเอาไว้ถ่ายทอดให้ลูกศิษย์

1.3 เพื่อเป็นการสร้างสรรค์ผลงานใหม่ขึ้น เนื่องจากทางเดี่ยวระนาดทุ้มเพลงทยอยเดี่ยว ไม่ค่อยมีนักดนตรีไทยได้ และหาฟังยาก

ในส่วนของการสืบทอดเดี่ยวระนาดทุ้มเพลงทยอยเดี่ยว ทางของอาจารย์สืบศักดิ์ ดุริยประณีต ได้ทำการถ่ายทอดไว้ให้กับลูกศิษย์เพียงรุ่นเดียว ซึ่งมีจำนวน 5 คน โดยที่ศิษย์ในรุ่นนี้ยังมิได้ทำการถายทอดให้กับศิษย์ในรุ่นต่อไป เพราะเป็นไปด้วยเหตุผล 3 ประการ

1. ทางเดี่ยวระนาดทุ้มเพลงทยอยเดี่ยวของอาจารย์สืบศักดิ์ ดุริยประณีต เป็นผลงานเพลงเดี่ยวที่ประพันธ์ขึ้นใหม่ เมื่อปีพ.ศ.2542 ซึ่งหลังจากการประพันธ์ขึ้นแล้วได้ทำการบรรเลงเผยแพร่ไม่บ่อยครั้งนัก จึงยังทำให้ไม่เป็นที่ติดหูหรือคุ้นตากับการบรรเลงระนาดทุ้มเพลงทยอยเดี่ยวในทางนี้ในวงการดนตรีไทยเท่าไรนัก

2. อาจารย์สืบศักดิ์ ดุริยประณีต ผู้เป็นคนประพันธ์ทางเดี่ยวระนาดทุ้มเพลงทยอยเดี่ยว ยังมีชีวิตอยู่ เพื่อเป็นแสดงถึงความกตัญญู เคารพและให้เกียรติแก่อาจารย์สืบศักดิ์ ดุริยประณีต ซึ่งเป็นผู้ประพันธ์ และผู้ที่ถ่ายทอด จึงเห็นควรให้บุคคลอื่นได้รับการถ่ายทอดโดยตรงกับอาจารย์สืบศักดิ์ เอง

3. ด้วยคุณวุฒิและวัยวุฒิ รวมไปถึงความสามารถและคุณสมบัติต่างๆที่เหมาะสมของผู้ที่ได้รับการถ่ายทอดทางเดี่ยวระนาดทุ้มเพลงทยอยเดี่ยวของอาจารย์สืบศักดิ์ ดุริยประณีต ทั้ง 5 ท่าน ยังไม่เพียงพอต่อการที่จะเป็นผู้ถ่ายทอดทางเดี่ยวระนาดทุ้มเพลงทยอยเดี่ยวของอาจารย์สืบศักดิ์ ดุริยประณีต ได้

5.3 วิเคราะห์ลักษณะการดำเนินทำนอง กลวิธีพิเศษในการบรรเลง ทางเดี่ยวระนาดทุ้มเพลงทยอยเดี่ยว ทางอาจารย์สืบศักดิ์ ดุริยประณีต

ในการศึกษาวิเคราะห์ลักษณะการดำเนินทำนอง กลวิธีพิเศษในการบรรเลง ทางเดี่ยวระนาดทุ้มเพลงทยอยเดี่ยว ทางอาจารย์สืบศักดิ์ ดุริยประณีต ผลจากการวิเคราะห์สรุปแยกเป็นประเด็น ๆ ได้ดังนี้

5.3.1 จังหวะ (Rhythm)

เพลงทยอยเดี่ยว ปรากฏอัตราจังหวะฉิ่ง 2 ลักษณะ คือ ในทำนองช่วงโอดเป็นฉิ่งลักษณะอัตราจังหวะ สามชั้น และในทำนองช่วงพัน เป็นฉิ่งลักษณะอัตราจังหวะ สองชั้น โดยมีจังหวะหน้าทับที่ใช้เป็นจังหวะหน้าทับกลองสองหน้า โดยมีลักษณะหน้าทับปรากฏ 2 ลักษณะ คือ ในทำนองช่วงโอด ใช้หน้าทับทยอย สามชั้น และในทำนองช่วงพัน ใช้หน้าทับสองไม้ สองชั้น

ดังนั้น จากโน้ต 94 ประโยค (บรรทัด) พิจารณาจากจังหวะฉิ่งและจังหวะหน้าทับ จะสามารถสรุปเป็นจำนวนจังหวะได้ดังนี้

ในช่วงทำนองโอด สามชั้น 21 ประโยค	ปรากฏ 21	จังหวะหน้าทับทยอย สามชั้น
ในช่วงทำนองพัน สองชั้น 72 ประโยค	ปรากฏ 144	จังหวะหน้าทับสองไม้ สองชั้น
ในช่วงประโยคลงจบ 1 ประโยค	ปรากฏ 1	จังหวะหน้าทับทยอยสามชั้น

รวทั้งสิ้น 94 ประโยค = 166 จังหวะหน้าทับ

5.3.2 รูปแบบหรือสังคีตลักษณ์ (Form)

สังคีตลักษณ์หรือรูปแบบ (Form) ใช้เกณฑ์พิจารณาจากการลงจบและการซ้ำของทำนองจุดใหญ่เป็นสำคัญ ในการเขียนสัญลักษณ์รูปแบบหรือสังคีตลักษณ์ (Form) ได้ดังนี้

กขค / ฆง จฉง / ช //

5.3.3 บันไดเสียง (Scale)

จากการวิเคราะห์พบว่า ลักษณะการดำเนินทำนองทางเดี่ยวระนาดทุ้มเพลงทยอยเดี่ยว มีเพียง 2 ลักษณะ คือ ทำนองโอดและทำนองพันสลับกันไปจนจบเพลง โดยมีทำนองเพลงทยอยใน สองชั้น แทรกในช่วงท้ายของเพลง โดยใช้กลุ่มเสียงปัญจมูลที่ปรากฏทั้งสิ้น 2 กลุ่มเสียง คือ

1.ระดับเสียง ทางใน ล ท ด X ม ฟ X

2.ระดับเสียง ทางนอก ร ม ฟ X ล ท X

5.3.4 กลุ่มเสียงโยน

สำหรับกลุ่มเสียงโยนในเพลงทยอยเดี่ยว พบกลุ่มเสียงโยนที่ปรากฏทั้งหมด 6 กลุ่มเสียง คือ

ทำนองช่วงโอด ใช้กลุ่มเสียงโยนเพียงเสียงเดียวคือ เสียงลา

ทำนองช่วงพัน มีการโยนในเสียงต่างๆ ตามลำดับ ดังนี้

1. กลุ่มเสียงโยน เสียงลา (ประโยคที่ 22 - 29)
2. กลุ่มเสียงโยน เสียงที (ประโยคที่ 30 - 37)
3. กลุ่มเสียงโยน เสียงเร (ประโยคที่ 38 – 41)
4. กลุ่มเสียงโยน เสียงมี (ประโยคที่ 42 -52)
5. กลุ่มเสียงโยน เสียงฟา (ประโยคที่ 53)
6. กลุ่มเสียงโยน เสียงที (ประโยคที่ 54 – 57)
7. กลุ่มเสียงโยน เสียงฟา (ประโยคที่ 58 - 64)
8. กลุ่มเสียงโยน เสียงโด (ประโยคที่ 65 - 68)

9. กลุ่มเสียงโยน เสียงลา (ประโยคที่ 69 - 78)
10. กลุ่มเสียงโยน เสียงที (ประโยคที่ 79 - 86)
11. กลุ่มเสียงโยน เสียงเร (ประโยคที่ 87 - 91)
12. กลุ่มเสียงโยน เสียงมี (ประโยคที่ 92 - 94)

5.3.5 การใช้เม็ดพราย (Embellishment)

เมื่อพิจารณาแล้ว พบว่ามีการใช้กลวิธีพิเศษต่าง ๆ ในการดำเนินทำนองทางเดี่ยวระนาดทุ้มเพลงทยอยเดี่ยว ทั้งสิ้น 16 วิธี คือ

1. การสะเดาะ
2. การสะบัด
3. การเฉี่ยว
4. การตีถ่าง
5. การตีโขก
6. การตีขยี้
7. การตีกวาด
8. การตีกระทบ
9. การตีล่วงหน้า
10. การตีลอยจังหวะ
11. การตีลูกย้อยจังหวะ
12. การตีแยกมือซ้าย มือขวา
13. การใช้คู่สี่หรือคู่แปดตีลงท้ายประโยค
14. การลงท้ายประโยคในลักษณะคู่แปด โดยจบด้วยมือซ้ายมือ
15. เดียวการตีเตะ ในลักษณะการตีสวนและตีตาม
16. การตีดูดขึ้นไปทางเสียงสูง หรือลงไปทางเสียงต่ำ

นอกจากนี้ยังมีการนำโน้ตที่อยู่นอกกลุ่มเสียงปัญจมูล เข้ามาเป็นตัวสร้างความคับข้องและจุดต่างเพื่อให้เกิดจุดที่กัดหู หรือแปลกหู เพื่อความความน่าสนใจและน่าติดตาม รวมไปถึงยังมีการประพันธ์ที่ใช้วิธีล้อเลียนสำเนียงกับประโยคที่ได้เคยแปรทำนองไปแล้ว และในประโยคต้นที่มีการบรรเลงซ้ำกัน ผู้ประพันธ์แปรทำนองให้ต่างกันในหลากหลายรูปแบบ

5.3.6 ลีลาสำนวนทำนอง (Melodic style)

จากการศึกษาและวิเคราะห์ พบว่า ลักษณะการดำเนินทำนองที่ปรากฏ ในเดี่ยวระนาดทุ้มเพลงทยอยเดี่ยว ทางอาจารย์สืบศักดิ์ ดุริยประณีต สามารถแบ่งเป็น 2 ลักษณะสำคัญ ดังนี้

1. ลักษณะที่ปรากฏในการดำเนินทำนองเพียงเที่ยวเดียว โดยไม่มีการซ้ำทำนอง หมายถึง ทำนองที่เป็นเนื้อทำนองหลักของเพลงที่ตายตัว โดยไม่สามารถพลิกแพลง หรือเปลี่ยนแปลงได้

2. ลักษณะที่ปรากฏในการซ้ำกระสวนทำนอง หมายถึง ทำนองที่ปรากฏในช่วงโยนเป็นสำคัญ ซึ่งจะมีลักษณะสำนวนของกลอนเพลงเป็นชุด หรือที่เรียกว่า กลอนชุด อันเป็นคุณลักษณะหนึ่งของกลอนเพลงที่ปรากฏในเพลงทยอย โดยลักษณะทำนองในประเภทนี้ สามารถแบ่งออกได้เป็น 2 ลักษณะ คือ การลอยจังหวะ และการทอนทำนอง

ข้อเสนอแนะ

1. เพลงทยอยเดี่ยว ยังเป็นบทเพลงที่ปรากฏข้อมูลในการศึกษาในแต่ละเครื่องมือน้อยมาก โดยพบแต่เพียงการศึกษาในทางระนาดเอก และซออู้ ที่เกี่ยวกับเพลงทยอยเดี่ยว ด้วยเหตุนี้จึงควรมีการศึกษาเพลงทยอยเดี่ยว ในลักษณะทางของเครื่องมือต่างๆ ที่ปรากฏในการประพันธ์เพลงทยอยเดี่ยว เพื่อให้เกิดความหลากหลายในกรณีศึกษาและเป็นข้อมูลสำคัญเพื่อก่อคุณประโยชน์ต่อวงการดนตรีไทยต่อไป

2. จากการศึกษาข้อมูลเกี่ยวกับประวัติของเดี่ยวระนาดทุ้มเพลงทยอยเดี่ยว ทำให้ทราบว่าในปัจจุบันได้มีครูดนตรีไทยหลายท่านได้ประดิษฐ์ทางเดี่ยวระนาดทุ้มเพลงทยอยเดี่ยว ขึ้นมาหลายทางด้วยกัน เพื่อความหลากหลายในองค์ความรู้ จึงควรมีการศึกษาเปรียบเทียบระหว่างทางเดี่ยวระนาดทุ้มเพลงทยอยเดี่ยวด้วยกัน ในการหาข้อเสมือนและแตกต่างเพื่อก่อให้เกิดองค์ความรู้ใหม่อันจะเป็นประโยชน์ต่อวงการดนตรีไทยอย่างยิ่ง

3. อาจารย์สืบศักดิ์ ดุริยประณีต ถือได้ว่าเป็นบุคคลที่มีความรู้ความสามารถ และมีความสำคัญต่อวงการดนตรีไทยในปัจจุบันท่านหนึ่ง ที่มีผลงานด้านต่างๆ เป็นที่ประจักษ์มากมาย โดยฉพาะอย่างยิ่งผลงานด้านการประพันธ์ ทั้งในเพลงหมู่ และเพลงเดี่ยว ดังนั้นจึงควรมีการศึกษา

ผลงานการประพันธ์ของอาจารย์สืบศักดิ์ ในบทเพลงอื่นๆเพิ่มเติม เพื่อเป็นการเข้าถึงองค์ความรู้อันเป็นเอกลักษณ์สิ่งที่แสดงถึงความมีอัจฉริยภาพทางด้านดนตรีของอาจารย์สืบศักดิ์ ดุริยประณีต

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

รายการอ้างอิง

กรมวิชาการ กระทรวงศึกษาธิการ. **ดนตรีในวิถีชีวิตไทย**. พิมพ์ครั้งที่ 1. กรุงเทพมหานคร : องค์การค้าของคุรุสภา, 2545.

จิรัส อาจณรงค์. **สัมภาษณ์,** 15 กันยายน 2548.

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ทุนวิจัยเพื่อเพิ่มพูนประสิทธิภาพทางวิชาการ. **นามานุกรมศิลปินเพลงไทยในรอบ ๒๐๐ ปี แห่งกรุงรัตนโกสินทร์**. พิมพ์ครั้งที่ 1. กรุงเทพมหานคร : โรงพิมพ์เรือนแก้ว, 2532.

เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี. **สังคีตนิยมว่าด้วยดนตรีไทย**. พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพมหานคร : โอ.เอส. พริ้นติ้ง เฮ้าส์, 2542.

ณรงค์ เขียนทองกุล. **บ้านบางลำพู**. พิมพ์ครั้งที่ 1. กรุงเทพมหานคร : สำนักพิมพ์ มติชน.2541.

ดุษฎี มีป้อม. **การศึกษาลักษณะทางเดี่ยวระนาดทุ้มเพลงพญาโศกของครูพุ่ม บาปุยวาทย์**. มหาวิทยาลัยมหิดล, 2544.

ดุษฎี มีป้อม. **สัมภาษณ์,** 16 ธันวาคม 2550.

ทะเบียน มาลัยเล็ก. **สัมภาษณ์,** 10 ตุลาคม 2549.

ธนิต อยู่โพธิ์. **หนังสือเครื่องดนตรีไทย**. กรมศิลปากร พิมพ์เนื่องในโอกาส ฉลองชนมายุ ครบ 80 ปี ของ นายธนิต อยู่โพธิ์, 2530.

บุญธรรม ตราโมท. **คำบรรยาย วิชา ดุริยางคศาสตร์ไทย**. กรมศิลปากร

ปัญญา รุ่งเรือง. **ประวัติการดนตรีไทย**. พิมพ์ครั้งที่ 5. กรุงเทพมหานคร : โรงพิมพ์ไทยวัฒนาพานิช, 2546.

พิชิต ชัยเสรี. **สัมภาษณ์,** 20 กุมภาพันธ์ 2549, 26 เมษยน 2549**.**

พิชิต ชัยเสรี. **สุนทรียภาพ : สาระ ฤา ไสยะ**. คณะสถาปัตยกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2547

พินิจ ฉายสุวรรณ. **สัมภาษณ์,**16 กุมภาพันธ์ 2549.

มนตรี ปราโมท และวิเชียร กุลตัณฑ์. **ฟังและเข้าใจเพลงไทย**. พิมพ์เป็นอนุสรณ์ในงาพระราชทานเพลิงศพ ขุนทรงสุขภาพ, 2523.

มหาวิทยาลัยมหิดล กรมศิลปากร สมาคมนักแต่งเพลงแห่งประเทศไทย. **มหกรรมเดี่ยวเพลงไทยชัยมงคล**. ณ โรงละครแห่งชาติ, 2531.

ราชบัณฑิตสถาน. **สารานุกรมศัพท์ดนตรีไทย ภาคคีตะ-ดุริยางค์**. พิมพ์ครั้งที่ 1. กรุงเทพมหานคร : มหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย, 2540.

ราชบัณฑิตยสถาน. **สารานุกรมศัพท์ดนตรีไทย ภาคประวัตินักดนตรีและนักร้อง** ฉบับราชบัณฑิตยสถาน. พิมพ์ครั้งที่ 1. กรุงเทพมหานคร : ห้างหุ้นส่วนจำกัดอรุณการพิมพ์, 2542.

สงัด ภูเขาทอง. **การดนตรีไทยและทางเข้าสู่ดนตรีไทย**. พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพมหานคร : โรงพิมพ์เรือนแก้วการพิมพ์, 2539

สมชาย ดุริยประณีต. **สัมภาษณ์,** 22 กรกฎาคม 2550.

ส่วนวิจัยและพัฒนา สำนักงานมาตรฐานอุดมศึกษา สำนักงานปลัดทบวงมหาวิทยาลัย. **การพัฒนามาตรฐานดนตรีไทย ด้านคุณภาพเสียงและรสมือ และหลักทั่วไปของการขับร้องเพลงไทย**, 2541

สืบศักดิ์ ดุริยประณีต. **สัมภาษณ์,** 10 ตุลาคม 2549.

สุชาติ คล้ายจินดา. **สัมภาษณ์,** 4 สิงหาคม 2550.

สุดจิตต์ ดุริยประณีต. **สัมภาษณ์,** 22 กรกฎาคม 2550.

สุรพล สุวรรณ. **ดนตรีไทยในวัฒนธรรมไทย**. พิมพ์ครั้งที่ 1. กรุงเทพมหานคร : สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2549.

สำราญ เกิดผล. **สัมภาษณ์,** 12 พฤศจิกายน 2550.

หม่อมตุ๋ ครูเพลงมอญ. **อาลัยรัก**. พิมพ์เป็นอนุสรณ์เนื่องในงานพระราชทานเพลิงศพ หม่อมหลวงสุรักษ์ สวัสดิกุล, 2542

อุทัย แก้วละเอียด. **สัมภาษณ์,** 28 ธันวาคม 2550.

อุทิศ นาคสวัสดิ์. **ทฤษฎีและปฏิบัติดนตรีไทย ภาค 1 ว่าด้วยหลักและทฤษฎีดนตรีไทย.** พิมพ์ครั้งที่ 5. ศิริวิทย์, 2530.

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ภาคผนวก

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

พระประดิษฐ์ไพเราะ (มี ดุริยางกูร)[1]

(ไม่ทราบปีที่เกิด และปีที่ถึงแก่กรรม)

พระประดิษฐ์ไพเราะ นามเดิม **มี ดุริยางกูร** แต่คนทั่วไปมักเรียกกันว่า **ครูมีแขก** ซึ่งคุณเปี่ยมศรี ดุริยางกูร หลานทวดของท่าน เล่าให้ฟังว่า อาจเป็นเพราะบ้านเดิมของท่านตั้งอยู่ในบริเวณสุเหร่า เหนือวัดอรุณราชวราราม และเมื่อคลอดออกมาใหม่ ๆ นั้น ท่านมีสิ่งขาว ๆ คล้ายกระเพาะครอบศีรษะเหมือนหมวกแขกจึงได้สมญานามว่า **"แขก"** มาตั้งแต่เล็ก ไม่มีผู้ใดทราบวันเดือนปีเกิดของครูมีแขก แต่ยังพอจะอนุมานได้จากลายพระหัตถ์ของสมเด็จกรมพระยาดำรงราชานุภาพ ซึ่งมีถึงสมเด็จเจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัติวงศ์ ปรากฏในสาส์นสมเด็จ ความว่า

> *"ครูมีแขกนั้นหม่อมฉันรู้จักแต่เมื่อหม่อมฉันไว้ผมจุก ไปเรียนภาษาอังกฤษที่สมเด็จพระราชปิตุลา ประทับ ณ หอนิเพทพิทยา เห็นแก่เดินผ่านไปหัดมโหรีของทูลกระหม่อมประสาท ที่มุขกระสันพระมหาปราสาททุกวัน เวลานั้นแกก็แก่มาก อายุกว่า ๗๐ ปีแล้ว มีบ่าวแบกขอสามสายตามหลังเสมอวันหนึ่งกรมหลวงประจักษ์ตรัสเรียกให้แกแวะที่หน้าหอแล้ว ยืมซอสสายแกมาลองสี แกฉุน ออกปากว่า "ถ้าทรงสีอย่างนั้นไฟก็ลุก" จำได้เท่านั้น"*

---

[1] จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ทุนวิจัยเพื่อเพิ่มพูนประสิทธิภาพทางวิชาการ. **นามานุกรมศิลปินเพลงไทยในรอบ ๒๐๐ ปี แห่งกรุงรัตนโกสินทร์**. พิมพ์ครั้งที่ 1. กรุงเทพมหานคร : โรงพิมพ์เรือนแก้ว, 2532.

จากลายพระหัตถ์ข้างต้นนี้แสดงว่า สมเด็จกรมพระยาดำรงราชานุภาพ ทรงเคยเห็นครูมีแขกขณะที่ทรงไว้พระเมาลี ถ้าจะคะเนอายุก็เห็นจะอยู่ในราว ๑๐ ชันษา จึงจะสามารถจำถ้อยคำที่ครูมีแขกพูดออกฉุนได้ชัดเจนเช่นนั้น ถ้าทรงพระเยาว์กว่านั้นก็เหลือวิสัยจะทรงจำไว้ได้ สมเด็จกรมพระยาดำรงราชานุภาพ ประสูติเมื่อวันที่ ๒๑ มิถุนายน พ.ศ. ๒๔๐๕ ดังนั้นปีที่ทรงเห็นครูมีแขกควรจะอยู่ในราว พ.ศ. ๒๔๑๕ ซึ่งทรงคาดว่าครูมีแขกมีอายุ ๗๐ ปีกว่า เมื่อนับย้อนหลังจาก พ.ศ. ๒๔๑๕ ไปอีก ๗๐ ปี ก็จะตกในราว พ.ศ. ๒๓๔๕ ซึ่งตรงกับปลายรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก (พ.ศ. ๒๓๒๕ ถึง พ.ศ. ๒๓๕๒) เช่นนี้แล้ว ผู้เขียนจึงขอสันนิษฐานว่าครูมีแขกเกิดปลายรัชกาลที่ ๑ แห่งพระราชวงศ์จักรี

ครูมีแขก เป็นครูดนตรีมาตั้งแต่ปลายรัชกาลพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว จนถึงในรัชกาลพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวในสมัยพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวนั้น ครูมีแขกได้เป็นครูปี่พาทย์ในพระบาทสมเด็จพระปิ่นเกล้าเจ้าอยู่หัวและได้รับพระราชทานบรรดาศักดิ์เป็นที่หลวงประดิษฐ์ไพเราะเมื่อวันที่ ๒๑ พฤศจิกายน พ.ศ. ๒๓๙๖ ตำแหน่งปลัดจางวางมหาดเล็ก ว่าราชการกรมปี่พาทย์ฝ่ายพระบวรราชวัง ต่อมาในปีเดี่ยวกันนั้นเอง ได้แต่งเพลงเชิดจีนแล้วนำขึ้นบรรเลงทูลเกล้า ฯ ถวายพระบาทสมเด็จพระปิ่นเกล้าเจ้าอยู่หัว เป็นที่สบพระราชหฤทัยยิ่งนัก จึงโปรดให้เลื่อนบรรดาศักดิ์เป็นพระประดิษฐ์ไพเราะ เมื่อวันที่ ๒๑ ธันวาคม พ.ศ. ๒๓๙๖ ภายในเวลาเพียงเดือนเดียวเท่านั้น ที่เลื่อนบรรดาศักดิ์จากหลวงเป็นพระ ต่อมาในรัชกาลที่ ๕ ครูมีแขกได้เป็นครูมโหรีในสมเด็จกรมพระยาสุดารัตน์ราชประยูรแล้วถึงแก่กรรมประมาณต้นรัชกาลที่ ๕

ผลงานทางดนตรีของครูมีแขกนั้นยิ่งใหญ่และเป็นที่ยอมรับกันโดยทั่วไป แม้ในคำไหว้ครูปี่พาทย์ของโบราณก็ยังกล่าวถึงท่านไว้ว่า

ที่นี้จะไหว้ครูปี่พาทย์
ฆ้องระนาดมือดีปี่ไฉน
ทั้งครูแก้วครูพักเป็นหลักชัย
ครูทองอินนั่นแหละใครไม่เทียมทัน
มือตอดหนอดหนักขยักขย่อน
ตาพูนมอญมิใช่ชั่วตัวขยัน
ครูมีแขกคนนี้เขาดีครัน
เป่าทยอยลอยลั่นบรรเลงลือ

เพลงทยอยที่ว่านี้คือเพลงทยอยเดี่ยว ซึ่งครูมีแขก แต่งขึ้น สำหรับใช้เป่าเดี่ยวปี่อวดฝีมือโดยเฉพาะ เป็นเพลงที่แสดงอารมณ์เศร้าและคร่ำครวญอย่างผิดหวังได้อย่างวิเศษ ในทำนองโอดระคนโหยหวนของตอนต้น ในตอนท้ายจึงเปลี่ยนเป็นทำนองพันระคนครวญแสดงถึงอาการละล้าละลังอัดอั้นตัดใจ เป็นที่ดื่มด่ำใจแก่ผู้ได้ฟังยิ่งนัก ในขั้นหลังสังคีตาจารย์จึงได้นำมาทำเป็นทางเดี่ยวของเครื่องมืออื่น ๆ ต่อมานับเป็นเพลงเดี่ยวชั้นสูงสุดเพลงหนึ่งของการบรรเลงเสภา

ครูมีแขกนั้นเป็นต้นตำรับในการแต่งเพลงประเภทลูกล้อลูกขัด จนได้รับสมญาว่า “เจ้าแห่งเพลงทยอย” ทั้งนี้เพราะเพลงทยอยสำคัญ ๆ ซึ่งถือเป็นแม่บทของเพลงประเภทลูกล้อลูกขัด เช่น ทยอยนอก ทยอยเขมร ล้วนเป็นผลงานนิพนธ์ของครูมีแขกทั้งสิ้น โดยเฉพาะเพลงเชิดจีนนั้นนับได้ว่าเป็นเลิศในกระบวนเพลงโยนทั้งหลาย เพราะนอกจากจะมีลีลาแปลกพิสดารไม่ซ้ำแบบเพลงโยนอื่น ๆ ที่เคยมีมาก่อนแล้ว ยังเป็นเพลงโยนเพลงเดียวที่ไม่ต้องใช้หน้าทับเข้าประกอบในการขับร้องและบรรเลง ทั้งยังอาจใช้ประกอบการแสดงโขนละคร ได้อย่างพอเหมาะยากที่จะเป็นได้ในเพลงโยนอื่น ๆ

มีเรื่องเล่ากันมาว่า วันหนึ่งขณะที่ครูมีแขกเดินกลับจากสอนดนตรีในวัง ผ่านมาได้ยินพวกจีนเล่นมโหรีจีนกันอยู่ ก็ให้ศิษย์ที่มาด้วยกัน ๒ คน คือ ครูสิน ศิลปะบรรเลง ซึ่งเป็นบิดาของหลวงประดิษฐ์ไพเราะ (ศร ศิลปะบรรเลง) และครูรอดช่วยกันจำไว้ พอถึงบ้านก็ได้นำมาเรียบเรียงประดิษฐ์ขึ้นเป็นเพลงชุดของเพลงจีน ๔ เพลง คือ จีนแสอาเฮีย ชมสวนสวรรค์ และเพลงแป๊ะ ซึ่งกลายเป็นเพลงอมตะมาจนทุกวันนี้ แสดงให้เห็นถึงความช่างสังเกตจดจำและประดิษฐ์ตกแต่งสมราชทินนาม “ประดิษฐ์ไพเราะ” ของท่านโดยแท้

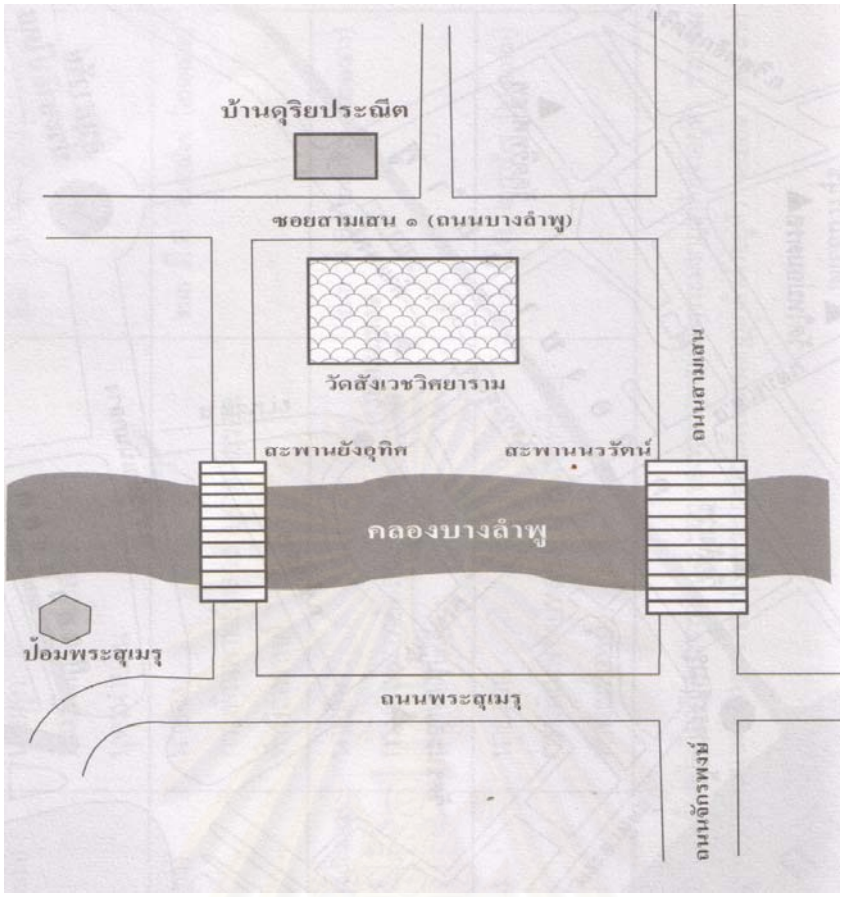
เป็นที่เชื่อได้ว่า ครูมีแขกคงจะชำนาญในการเล่นเครื่องดนตรีทุกประเภทตั้งแต่ปี่ไปจนถึงซอสามสาย เพราะในรูปถ่ายของท่านซึ่งได้ถ่ายไว้ในสมัยรัชกาลที่ ๕ เมื่อคราวที่พระยาราชานุประพันธุ์ (สุดใจ) จัดให้พิธีไหว้ครูขึ้นนั้นเป็นรูปถือปี่เลาโปรด ซึ่งภายหลังได้ตกเป็นสมบัติของครูจางวางทั่ว พาทยโกศล และขนานนามกันว่า “ปี่ท่านพระ” มาจนทุกวันนี้ (รูปที่เห็นแพร่หลายกันอยู่ทั่วไปเป็นรูปเขียนสีน้ำมันฝีมือขุนประเสริฐหัตถกิจ ซึ่งเขียนจากรูปถ่ายนี้อีกที่หนึ่ง) ส่วนซอสามสายนั้นพิจารณาจากกลายพระหัตถ์ของ สมเด็จกรมพระยาดำรงราชานุภาพ ในหนังสือ สาส์นสมเด็จ ย่อมแสดงว่า ครูมีแขกคงเป็นเอตทัคคะผู้หนึ่งมิฉะนั้นแล้วไหนเลยจะกล้าออกปากค่อนพระราชวงศ์ชั้นสูงได้ ผู้ที่เล่นเป็นทั้งปี่และซอสามสายจนถึงชั้นเลิศ ทั้งสามารถแต่งเพลงโยน เช่น ทยอยนอก ทยอยเขมร เชิดจีน ตลอดจนขยายเพลงเป็นสามชั้น เช่น แขกมอญ สารถี พญาโศก ฯลฯ ไปจนถึงขั้นแต่งเพลงช้าเพลงเร็ว เช่น เพลงเรื่องจีนแสด้วยแล้ว ย่อมหนีไม่พ้นที่จะต้องมีความชำนาญในทุกเครื่องมือเป็นฐานจึงจะสามารถผลิตผลงานได้ถึงเพียงนี้

งานคีตนิพนธ์ของครูมีแขกเท่าที่รวบรวมได้ มีดังต่อไปนี้

โหมโรงขวัญเมือง การะเวกเล็กสามชั้นกำสรวลสุรางค์สามชั้น แขกบรเทศสามชั้น แขกมอญสามชั้น แขกมอญบางช้างสามชั้น จีนขิมเล็ก สามชั้น สองชั้น ตวงพระธาตุสามชั้น ทะแยสามชั้น สารถีสามชั้น พญาโศกสามชั้น พญาครวญสามชั้น สี่บทสามชั้น แป๊ะสามชั้น สองชั้น พระอาทิตย์ชิงดวงสองชั้น จีนขิมใหญ่สองชั้น เชิดจีน ทยอยนอก ทยอยเดี่ยว ทยอยเขมร (เฉพาะเที่ยวกลับ) เทพรัญจวน (เฉพาะสามชั้นเที่ยวแรก) หกบทสามชั้น อาเฮียสามชั้น ภิรมย์สุรางค์ (ขยายขึ้นจากจีนแสสองชั้น) จีนแสสองชั้น

ในด้านชีวิตครอบครัว ครูมีแขกมีบุตรชายคนหนึ่ง ชื่อถึก พระยาภูมีเสวิ นเล่าว่า สีซอด้วง เพราะนัก ปู่ถึก มีภรรยาชื่อ ไผ่ มีบุตรชายหญิง ๒ คน ชื่อ พลัด (หญิง) และชื่อ สาย (ชาย) ครูสายนั้นมีความสามารถในซอด้วงและซอสามสายเป็นอย่างดี ภายหลังมีภรรยาชื่อ เพิ่ม มีบุตรธิดาด้วยกัน ๓ คน คือ หญิง ชื่อ แผ้ว ชาย ชื่อ ละม้าย และหญิง ชื่อ เปี่ยมศรี ต่อมาในปี พ.ศ. ๒๔๕๗ ได้ตั้งร้านชื่อ “ดุริยบรรณ” ซึ่งเป็นชื่อที่สมเด็จพระมหาสมณเจ้ากรมพรยาวชิรญาณวโรรส วัดบวรนิเวศวิหาร ทรงพระกรุณาตั้งชื่อประทาน ที่มีชื่อเช่นนี้ เพราะเป็นร้านที่ขายทั้งหนังสือและเครื่องดนตรีไปด้วยกัน ล่วงมาประมาณปลายรัชกาลพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว ครูสาย ได้ร่วมมือกับขุนเจริญดนตรีการ (นายดาบเจริญ โรหิตโยธิน) คิดโน้ตตัวเลขบันทึกเพลงไทยแทนนิ้วซอ นิ้วจะเข้ และขลุ่ย พิมพ์ออกจำหน่ายเผยแพร่เปิดครั้งแรก เมื่อวันที่ ๑ มกราคม พ.ศ. ๒๔๖๔ โดยใช้ชื่อว่า “เลขาสังคีตย์” เป็นที่ได้รับความนิยมแพร่หลายจนถึงปัจจุบัน ทั้งได้นำขึ้นทูลเกล้าฯ ถวายพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว และสมเด็จพระบรมราชินีในรัชกาลที่ ๗ เมื่อเดือนมกราคม พ.ศ. ๒๔๗๑ ได้ทรงมีพระราชดำรัสชมเชยว่าเป็นประโยชน์ในการฝึกหัดดนตรีชั้นต้นได้ดี นับเป็นพระมหากรุณาธิคุณล้นเกล้า ฯ และยังความปลื้มปิติแก่ผู้สืบสกุล “ดุริยางกูร” เป็นล้นพัน

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย



รูปแผนที่ ที่ตั้งสำนักดนตรีไทย บ้านดุริยประณีต

ครูสุดจิตต์ ดุริยประณีต ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (ดีตศิลป์ไทย)
ผู้ควบคุม ดูแล บ้านดุริยประณีต ในปัจจุบัน

รูปในขณะปฏิบัติหน้าที่บรรเลงดนตรีไทย ของกรมประชาสัมพันธ์

อาจารย์ทะเบียน มาลัยเล็ก
เพื่อนร่วมงานดนตรีไทย ที่กรมประชาสัมพันธ์

ครูเชื้อ ดนตรีรส

ครูผู้ประสิทธิ์ประสาทความรู้ในเพลงหน้าพาทย์องค์พระพิราพ และเพลงหน้าพาทย์ชั้นสูง

อาจารย์บุญสร้าง เรืองนนท์

หนึ่งในลูกศิษย์ที่ได้รับการถ่ายทอดเดี่ยวระนาดทุ้มเพลงทยอยเดี่ยว

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ประวัติผู้เขียนวิทยานิพนธ์

ชื่อ	นายภูริภัสสร์ มังกร
วัน เดือน ปี เกิด	26 กรกฎาคม พ.ศ.2523
สถานที่เกิด	บ้านย่านยาว อำเภอสามชุก จังหวัดสุพรรณบุรี
ภูมิลำเนาปัจจุบัน	บ้านเลขที่ 47 หมู่ที่ 3 ตำบลย่านยาว อำเภอสามชุก จังหวัดสุพรรณบุรี 72130
การศึกษา	
ระดับมัธยมศึกษา	วิทยาลัยนาฏศิลปสุพรรณบุรี
ระดับปริญญาตรี	ครุศาสตร์บัณฑิต (เกียรตินิยมอันดับ 2) ภาควิชาดนตรีศึกษา คณะครุศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย พ.ศ.2546
ระดับปริญญาโท	ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาดุริยางค์ไทย คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย พ.ศ.2550
หน้าที่ราชการ	
พ.ศ.2549	อาจารย์พิเศษประจำหลักสูตร ศศ.บ. (ดุริยางคศาสตร์ไทย) คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยทักษิณ
พ.ศ.2550 จนถึงปัจจุบัน	อาจารย์ประจำภาควิชาดุริยางค์ไทย วิทยาลัยนาฏศิลปสุพรรณบุรี สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย