หลักการแปรทำนองจะเข้และซออู้ เพลงทยอยเขมร สามชั้น
ของรองศาสตราจารย์ปกรณ์ รอดช้างเผือน

นางสาวนริศรา พันธุ์ธาดาพร

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

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

วิทยานิพนธ์นี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต
สาขาวิชาดุริยางค์ไทย ภาควิชาดุริยางคศิลป์
คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
ปีการศึกษา 2559
ลิขสิทธิ์ของจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

PRINCIPLES OF MELODIC VARIATION FOR JAKHAY AND SAW-U IN THAYOI KHMER SAMCHAN BY ASSOCIATE PROFESSOR PAKORN RODCHANGPHUEN

Miss Narisara Phuntadaporn

A Thesis Submitted in Partial Fulfillment of the Requirements
for the Degree of Master of Arts Program in Thai Music
Department of Music
Faculty of Fine and Applied Arts
Chulalongkorn University
Academic Year 2016
Copyright of Chulalongkorn University

หัวข้อวิทยานิพนธ์	หลักการแปรทำนองจะเข้และซออู้ เพลงทยอยเขมร สามชั้น ของ รองศาสตราจารย์ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน
โดย	นางสาวนริศรา พันธุ์ธาดาพร
สาขาวิชา	ดุริยางค์ไทย
อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก	รองศาสตราจารย์ ดร. ขำคม พรประสิทธิ์

คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย อนุมัติให้นับวิทยานิพนธ์ฉบับนี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปริญญามหาบัณฑิต

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

คณะกรรมการสอบวิทยานิพนธ์

.....ประธานกรรมการ
(ศาสตราจารย์ ดร. บุษกร บิณฑสันต์)

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

.....กรรมการ
(รองศาสตราจารย์ พิชิต ชัยเสรี)

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

.....กรรมการ
(ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. ภัทระ คมขำ)

.....กรรมการภายนอกมหาวิทยาลัย
(รองศาสตราจารย์ ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

นริศรา พันธุ์ธาดาพร : หลักการแปรทำนองจะเข้และซออู้ เพลงทยอยเขมร สามชั้น ของรองศาสตราจารย์ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน (PRINCIPLES OF MELODIC VARIATION FOR JAKHAY AND SAW-U IN THAYOI KHMER SAMCHAN BY ASSOCIATE PROFESSOR PAKORN RODCHANGPHUEN) อ.ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก: รศ. ดร. ขำคม พรประสิทธิ์, 190 หน้า.

งานวิทยานิพนธ์นี้ได้ทำการศึกษาเรื่องหลักการแปรทำนองจะเข้และซออู้ เพลงทยอยเขมร สามชั้น ของรองศาสตราจารย์ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน ผู้วิจัยตั้งวัตถุประสงค์ไว้ 2 ประการ คือเพื่อศึกษาหลักการทั่วไปสำหรับการแปรทำนองของจะเข้และซออู้ และที่สำคัญเพื่อศึกษาลักษณะเฉพาะในการแปรทำนองจะเข้และซออู้ เพลงทยอยเขมร สามชั้น ของรองศาสตราจารย์ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน ผลการวิจัยพบดังนี้

จาการศึกษาประการแรกหลักการทั่วไปในการแปรทำนองจะเข้ของรองศาสตราจารย์ปกรณ์ รอดช้างเผื่อนปรากฏ 13 หลักการ มีลักษณะสำคัญคือ การเพิ่มพยางค์เสียงต่างๆ เข้าไปในทำนองเพลง ส่วนการแปรทำนองของซออู้ ปรากฏ 8 หลักการ มีลักษณะสำคัญคือ ลักษณะทำนองฝากลูกตกไปห้องถัดไป ประการที่สอง ลักษณะเฉพาะการแปรทำนองจะเข้ปรากฏ 4 หลักการ พบมีลักษณะที่โดดเด่นคือ การดีดสายลวดสลับกับสายเอกในลักษณะที่เป็นการย้ำเสียงเดียวกัน ส่วนการแปรทำนองของซออู้ปรากฏ 4 หลักการ มีลักษณะที่โดดเด่นคือ การสีสะบัดสลับกับการสีลักคันชัก ซึ่งหลักการทั่วไปและหลักการเฉพาะที่สำคัญสำหรับการแปรทำนองจะเข้และซออู้อย่างเด่นชัดพบอยู่ในบทเพลงทยอยเขมร สามชั้น ของรองศาสตราจารย์ปกรณ์ รอดช้างเผื่อนในครั้งนี้ ปรากฏการแปรทำนองจะเข้และซออู้โดยยึดทำนองหลักในการแปรทำนองของทั้งสองเครื่องโดยขึ้นอยู่กับความสะดวกและความโดดเด่นในการบรรเลงของทั้งสองเครื่อง สะท้อนให้เห็นถึงวิธีการแปรทำนองจะเข้และซออู้ในเพลงประเภทสองไม้เป็นหลักการที่สามาถนำมาใช้ในการแปรทำนองของเครื่องทั้ง 2 ชิ้นในบทเพลงอื่น ๆ ในประเภทเดียวกันได้เป็นอย่างดี

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ภาควิชา ดุริยางคศิลป์ ลายมือชื่อนิสิต .....

สาขาวิชา ดุริยางค์ไทย ลายมือชื่อ อ.ที่ปรึกษาหลัก .....

ปีการศึกษา 2559

5786741635 : MAJOR THAI MUSIC
KEYWORDS: MELODIC VARIATION FOR JAKHAY / MELODIC VARIATION FOR SAW-U / THAYOI KHMER SAMCHAN / ASSOCIATE PROFESSOR PAKORN RODCHANGPHUEN

NARISARA PHUNTADAPORN: PRINCIPLES OF MELODIC VARIATION FOR JAKHAY AND SAW-U IN THAYOI KHMER SAMCHAN BY ASSOCIATE PROFESSOR PAKORN RODCHANGPHUEN. ADVISOR: ASSOC. PROF. KUMKOM PORNPRASIT, Ph.D., 190 pp.

The study of Principles of Melodic Variation for Jakhay and Saw-u in Thayoi Khmer Samchan by Associate Professor Pakorn Rodchangphuen had two objectives, which were to study general principles of melodic variation for Jakhay and Saw-u and to study specific principles of melodic variation for Jakhay and Saw-u in Thayoi Khmer Samchan by Associate Prefessor Pakorn Rodchangphuen. The results of the study were as follows:

The general principles of melodic variation for Jakhay by Associate Professor Pakorn Rodchangphuen had 13 principles. The notable characteristic was the increasing of syllable sounds in the songs' melody. Moreover, the melodic variation for Saw-u had 8 principles. The notable characteristic was the melody that its rhythm fell into the next block. The specific principles of melodic variation for Jakhay had 4 principles. The notable characteristic was the switched playing of wire string and main string to repeat the same sound. Furthermore, the melodic variation of Saw-u had 4 principles. The notable characteristic was the switched playing between the fiddle bow. The study of both general and specific principles of melodic variation for Jakhay and Saw-u in Thayoi Khmer Samchan by Associate Professor Pakorn Rodchangphuen indicated that melodic variation for Jakhay and Saw-u depending on the convenience and the outstanding ability in playing these two instruments. It reflected the method of melodic variation for Jakhay and Saw-u in phleng song mai. In addition, these principles can be used effectively to variate melody of Jakhay and Saw-u in other songs.

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

Department: Music Student's Signature .....
Field of Study: Thai Music Advisor's Signature .....
Academic Year: 2016

กิตติกรรมประกาศ

งานวิทยานิพนธ์เรื่อง หลักการแปรทำนองจะเข้และซออู้ ของรองศาสตราจารย์ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน เพลงทยอยเขมร สามชั้น เกิดผลสำเร็จลุล่วงไปได้ดี เนื่องด้วยความอนุเคราะห์ จากอาจารย์ผู้ทรงคุณวุฒิหลายท่านที่ให้ความเมตตาอำนวยความสะดวกในด้านต่าง ๆ ทั้งในการสัมภาษณ์และการให้ข้อมูลความรู้ต่าง ๆ รวมถึงการให้คำแนะนำ คำปรึกษาและสนับสนุนผู้จัดทำวิทยาพนธ์มาเป็นอย่างดีโดยตลอดในการทำวิทยานิพนธ์นี้ ซึ่งมีรายนามดังต่อไปนี้

ขอกราบขอบพระคุณ รองศาสตราจารย์พิชิต ชัยเสรี รวมถึงรองศาสตราจารย์ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน ศาสตราจารย์ ดร. บุษกร บิณฑสันต์ ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. พรประพิตร์ เผ่าสวัสดิ์ และผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. ภัทระ คมขำ และรองศาสตราจารย์ ดร. ขำคม พรประสิทธิ์ อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์ ที่กรุณาให้คำปรึกษาแนะนำ ชี้แนะแนวทาง รวมถึงให้ความกรุณาตรวจทานและแก้ไขในส่วนที่บกพร่องในงานวิทยานิพนธ์นี้จนสำเร็จลุล่วงเป็นอย่างดี

ขอกราบขอบพระคุณ คุณครูวิเชียร เกิดผล คุณครูเชวงศักดิ์ โพธิสมบัติ คุณครูจีระพล เพชรสมและคุณครูปื๊บ คงลายทอง ที่เป็นผู้ให้ข้อมูลความรู้ทางด้านการแปรทำนองในบทเพลงทยอยเขมร สามชั้น และคอยเอื้อเฟื้อเกื้อหนุนข้อมูลสำหรับการทำวิทยานิพนธ์ คำสัมภาษณ์ รวมถึงเกร็ดความรู้ต่างๆ ขอขอบคุณ เพื่อนๆ พี่ๆ น้องๆ ร่วมสถาบัน สาขาวิชาดุริยางคศิลป์ไทย คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ที่คอยให้ความช่วยเหลือ ตลอดจนให้กำลังใจในการทำงานวิทยานิพนธ์ ซึ่งเป็นผลให้งานวิทยานิพนธ์นี้ สำเร็จลุล่วงไปได้ด้วยดี

สุดท้าย ขอกราบขอบพระคุณเป็นอย่างสูงสำหรับบิดา มารดา ของผู้จัดทำงานวิทยานิพนธ์ที่ได้สนับสนุนทั้งกำลังทรัพย์และกำลังใจอันประเมิณค่ามิได้ ในการดำเนินการศึกษาในครั้งนี้

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

สารบัญ

หน้า

บทคัดย่อภาษาไทย ..... ง
บทคัดย่อภาษาอังกฤษ ..... จ
กิตติกรรมประกาศ ..... ฉ
สารบัญ ..... ช
สารบัญภาพ ..... ญ
สารบัญตาราง ..... ฎ
บทที่ 1 บทนำ 1
1.1 ความเป็นมาและความสำคัญของปัญหา 1
1.2 วัตถุประสงค์และขอบเขตของการวิจัย 8
1.3 วิธีดำเนินการวิจัย 8
1.4 ประโยชน์คาดว่าจะได้รับ 9
บทที่ 2 มูลบทที่เกี่ยวข้อง 10
2.1 ความหมายของคำว่าทำนองเพลง 10
2.2 ความหมายของคำว่ากลอน 14
2.3 การแปรทำนองเพลง 17
2.4 เพลงประเภทลูกล้อลูกขัด 20
2.4.1 หน้าทับสองไม้ 21
2.4.2 โยน 25
2.4.3 ลูกขัด 26
2.4.4 ลูกล้อ 27
2.5 ประวัติความเป็นมาของจะเข้ 29
2.6 ประวัติความเป็นมาของซออู้ 30

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

หน้า

2.7 บทบาทและหน้าที่ของจะเข้และซออู้เมื่อรวมในวงเครื่องสาย 31
2.7.1 ความหมายของวงเครื่องสาย 34
2.7.2 ประวัติวงเครื่องสาย.....40
2.8 ประวัติเพลงทยอยเขมร สามชั้น.....46
2.9 ชีวประวัติรองศาสตราจารย์ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน.....49
บทที่ 3 หลักการทั่วไปสำหรับการแปรทำนองของจะเข้และซออู้.....62
3.1 สัญลักษณ์ในการบันทึกโน้ต.....62
3.1.1 สัญลักษณ์แทนเสียง.....62
3.1.2 สัญลักษณ์แทนเสียงลูกฆ้องวงใหญ่ 63
3.1.3 สัญลักษณ์แทนระดับเสียงจะเข้.....64
3.1.4 ตารางการบันทึกโน้ตจะเข้ 66
3.1.5 ตารางการบันทึกโน้ตซออู้ 66
3.1.6 ข้อกำหนดของวรรคและประโยค 67
3.1.7 สัญลักษณ์ที่ใช้ในการบันทึกโน้ตจะเข้.....67
3.1.8 สัญลักษณ์ที่ใช้ในการบันทึกโน้ตซออู้.....67
3.2 รายละเอียดของการวิเคราะห์ 67
บทที่ 4 บทวิเคราะห์ 171
4.1 ลักษณะเฉพาะการแปรทำนองของจะเข้เพลงทยอยเขมร สามชั้น ของรองศาสตราจารย์ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน 172
4.1.1 การดีดสะบัด 172
4.1.2 การดีดรัว..... 174
4.1.3 การดีดเก็บที่มีการเรียงร้อยกว่าปกติ..... 175
4.1.4 การดำเนินทำนองด้วยสายลวด..... 176

หน้า

4.2 ลักษณะเฉพาะการแปรทำนองของซออู้เพลงทยอยเขมร สามชั้น ของรองศาสตราจารย์ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน 178
4.2.1 การสีสะบัด 178
4.2.2 การสีลากคันชัก 178
4.2.3 การสีเก็บ 179
4.2.4 การสีควบคันชัก 181
บทที่ 5 บทสรุปและข้อเสนอแนะ 184
5.1 บทสรุป 184
5.2 ข้อเสนอแนะ 186
รายการอ้างอิง 187
ประวัติผู้เขียนวิทยานิพนธ์ 190

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

สารบัญภาพ

ภาพที่ 2.1 รองศาสตราจารย์ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน.....49

ภาพที่ 3. 1 ภาพแสดงเสียงและตำแหน่งของลูกฆ้องวงใหญ่.....64

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

สารบัญตาราง

ตารางที่ 3.1 รายละเอียดหลักการทั่วไปในการแปรทำนองจะเข้ของรองศาสตราจารย์ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน..... 140

ตารางที่ 3.2 รายละเอียดหลักการทั่วไปในการแปรทำนองซออู้ของรองศาสตราจารย์ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน..... 163

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

บทที่ 1
บทนำ

1.1 ความเป็นมาและความสำคัญของปัญหา

รูปแบบของวงเครื่องสายส่วนใหญ่จะประกอบด้วยเครื่องดนตรีที่ใช้สายเป็นต้นกำเนิดของเสียงดนตรีได้แก่ เครื่องดนตรีที่บรรเลงโดยการดีดคือจะเข้ เครื่องดนตรีที่บรรเลงโดยการสีคือซอด้วงกับซออู้ เครื่องดนตรีแต่ละเครื่องจะมีรูปร่างลักษณะ ระดับเสียง วิธีการบรรเลงที่แตกต่างกันโดยเฉพาะจะเข้กับซออู้ ดังหนังสือสารานุกรมศัพท์ดนตรีไทยภาคคีตะ-ดุริยางค์ ฉบับราชบัณฑิตยสถาน กล่าวถึงความแตกต่างของเครื่องดนตรีทั้ง 2 ชนิดไว้ว่า

> *ซออู้เป็นซอชนิดหนึ่งมีเสียงทุ้มกังวาน ลักษณะโดยทั่วไปคล้ายกับซอด้วง หากแต่ส่วนประกอบบางส่วนเท่านั้นที่มีรูปร่างและใช้วัสดุต่างกัน การเทียบเสียงซออู้ สายเอกมีระดับเสียงตรงกับเสียงสายทุ้มของซอด้วง สายทุ้มมีเสียงต่ำกว่าสายเอก 5 เสียง หน้าที่สำคัญของซออู้คือใช้บรรเลงรวมวงอยู่ในเครื่องสาย วงมโหรี วงปี่พาทย์ไม้นวม และวงปี่พาทย์ดึกดำบรรพ์ มีหน้าที่หยอกล้อยั่วเย้าไปกับทำนองเพลงกระตุ้นอารมณ์ให้สนุกสนาน โดยเฉพาะในการบรรเลงประกอบการแสดงหุ่นกระบอก ซออู้มีหน้าที่สีเคล้าไปกับการร้องทำนองสังขารา (เรียกเป็นสามัญว่า ทำนองหุ่นกระบอก) และในการแสดงแอ่วเคล้าซอก็ต้องสีเคล้าไปกับการร้องแอ่วให้สอดประสานกลมกลืนกัน*
> (ราชบัณฑิตยสถาน, 2540: 65)

จากหนังสือเล่มเดียวกันได้กล่าวถึงลักษณะและการบรรเลงจะเข้ไว้ว่า

> *...จะเข้ได้นำมาผสมแทนกระจับปี่ ในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย เพราะมีเสียงดีกว่า ดีดได้สะดวกกว่าและการบรรเลงทำนองก็คล่องแคล่วกว้างขวางกว่า จะเข้จึงได้เข้ามาร่วมอยู่ในวงมโหรีและวงเครื่องสายจนปัจจุบันนี้ อย่างไรก็ตาม ไทยเรารู้จักใช้จะเข้เป็นเครื่องบรรเลงอย่างน้อยก็ตั้งแต่สมัยอยุธยา และคงจะเล่นกันอย่างบรรเลงเดี่ยวเท่านั้น แต่อาจจะนิยมเล่นกันแพร่หลายมาก จึงถึงกับมีบัญญัติไว้ในกฎมณเทียรบาลว่า “อนึ่ง ในท่อน้ำในสระแก้ว ผู้ใดขี่เรือคฤ*

...ร้องเพลงเรือ เป่าปี่ เป่าขลุ่ย สีซอ ดีดจะเข้ กระจับปี่ ตีโทนทับ...ทั้งนี้อัยการขุนสนมห้าม...” จะเข้เป็นเครื่องดนตรีที่วางดีดตามแนวนอน ทำด้วยไม้ท่อนขุดเป็นโพรงอยู่ภายใน นิยมใช้ไม้แก่นขนุนเพราะให้เสียงกังวานดี ด้านล่างเป็นพื้นไม้ โดยมากมักใช้ไม้ฉำฉา เจาะรูไว้ให้เสียงออกดีขึ้น มีขาอยู่ตอนหัว 4 ขา ตอนท้าย 1 ขา รวมเป็น 5 ขา ... ในการบรรเลง จะเข้ดำเนินทำนองเก็บแทรกแซงไปกับทำนองเพลงบ้าง รัวให้เป็นเสียงยาวอย่างกรอบ้าง และกระทุ้งสอดให้เกิดความสนุกสนานในทำนองเพลงบ้าง ซึ่งได้ทั้งหมู่(ผสมวง) และเดี่ยว การบรรเลงเดี่ยวก็สามารถเดี่ยวได้ทุกๆเพลง แต่ที่เป็นเพลงเดี่ยวเฉพาะและเหมาะสมของจะเข้จีน คือ เพลงลาวแพนและเพลงจีนขิมใหญ่
(ราชบัณฑิตยสถาน, 2540: 50-52)

การบรรเลงเครื่องดนตรีทั้งสองชนิดมีลักษณะเฉพาะที่แตกต่างกัน ถึงแม้เครื่องดนตรีทั้งสองชนิดเป็นเครื่องดนตรีที่มีสายเหมือนกัน แต่การร้อยเรียงสำนวนกลอนให้เกิดความไพเราะจะแตกต่างกัน ขึ้นอยู่กับปฏิภาณไหวพริบของผู้เล่นว่าสามารถคิดทำนองกลอนโดยที่ให้กลอนไปในทิศทางเดียวกัน มีความสัมพันธ์กับทำนองหลัก ต้องทำความเข้าใจธรรมชาติของเครื่องดนตรีที่เป็นเครื่องนำกับเครื่องตามใช้สำนวนกลอนให้เกิดความกลมกลืนกันเมื่อบรรเลงร่วมกัน เพลงที่สามารถแสดงศักยภาพของเครื่องดนตรีแต่ละชนิดได้ดี คือบทเพลงประเภทเพลงทยอย เพราะมีการยืดหยุ่นจังหวะได้ มีทำนองพลิกแพลงโลดโผนและที่สำคัญคือมีการแบ่งวรรคเนื้อเพลงกับวรรคโยน

เพลงทยอย อัตราสองชั้นของโบราณ เป็นเพลงเรื่องซึ่งมีหลายเพลงบรรเลงติดต่อกัน สำหรับบรรเลงประกอบกิริยาเดินทาง โดยมีอารมณ์เศร้าโศกเสียใจของตัวละคร ในสมัยรัชกาลที่ 4 ครูแตงเป็นผู้มีฝีมือในการเป่าปี่ ได้นำเพลงทยอยเขมร สองชั้น มาแต่งขึ้นเป็นอัตราสามชั้น การแต่งขยายขึ้นมาเป็นสามชั้นนี้ ทำนองร้องยังคงแสดงอารมณ์โศกอยู่เช่นเดียวกับในอัตราสองชั้น ต่อมาพระประดิษฐ์ไพเราะ (มี ดุริยางกูร หรือครูมีแขก) ได้คิดแต่งเพลงทยอยเขมร สามชั้นเพิ่มขึ้นอีก 1 เที่ยวสำหรับบรรเลงเป็นเที่ยวกลับ แทนเที่ยวกลับอย่างเดิมของครูแตง และเพิ่มเติมเที่ยวแรกของครูแตงขึ้นอีกเล็กน้อยตรงลูกล้อที่ 2 จึงเป็นการบรรเลงด้วยทางของครูแตงในเที่ยวแรกและบรรเลงด้วยทางของพระประดิษฐ์ไพเราะในเที่ยวหลัง (มนตรี ตราโมทและวิเชียร กุลตัณฑ์, 2523: 539)

ผู้วิจัยเล็งเห็นความสำคัญของการบรรเลงเครื่องสายที่เป็นเครื่องนำและเครื่องตาม ประกอบด้วยเครื่องดนตรีที่ใช้สายได้แก่ จะเข้กับซออู้ ที่สามารถบรรเลงเพลงต่างๆ เข้าด้วยกันได้อย่างลงตัว ผู้วิจัยได้เลือกศึกษาเพลงทยอยเขมร สามชั้น กับศิลปินครูดนตรีไทยผู้เชี่ยวชาญที่มีชื่อเสียงทางด้านเครื่องสายไทยคือ รองศาสตราจารย์ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน ข้าราชการบำนาญ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย รองศาสตราจารย์ปกรณ์ ศึกษาด้านเครื่องสายไทยกับคุณครูหลวงไพเราะเสียงซอ (อุ่น ดูรยชีวิน) คุณครูละเมียด จิตตเสวี (นางสนิทบรรเลงการ) คุณครูทองดี สุจริตกุล และคุณครูเบ็ญจรงค์ ธนโกเศศ (ศิลปินแห่งชาติ) ปัจจุบันรองศาสตราจารย์ปกรณ์ดำรงตำแหน่งศาสตราภิชานประจำคณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย เป็นผู้เชี่ยวชาญและเป็นที่ยอมรับในวงการเครื่องสายไทย จะเห็นได้ว่ารองศาสตราจารย์ปกรณ์ เป็นผู้ที่ได้รับการถ่ายทอดจากครูที่มีความสามารถในการบรรเลงเครื่องสายไทยหลายท่าน และเป็นผู้ที่มีความสามารถในการแปรทำนองเพลงของเครื่องสายไทยเพื่อให้แสดงลักษณะเฉพาะของแต่ละเครื่องได้อย่างชัดเจนคล่องตัว ทำให้ท่านเป็นนักดนตรีที่มีชื่อเสียงมากที่สุดท่านหนึ่งในวงการเครื่องสายไทยปัจจุบัน

ด้วยความเป็นมาและความสำคัญในด้านต่าง ๆ ข้างต้น ผู้วิจัยจึงมีความสนใจที่จะทำการศึกษาวิธีการแปรทำนองจะเข้และซออู้ ในบทเพลงที่มีลักษณะโลดโผนพลิกแพลง ได้แก่ เพลงทยอยเขมร สามชั้น โดยศึกษากับศิลปินที่มีความรอบรู้ด้านเครื่องสายไทยในหลาย ๆ เครื่องมือ ได้แก่ รองศาสตราจารย์ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน เพื่อเป็นการเผยแพร่วิธีการ หลักการและแนวทางในการศึกษาครั้งนี้ให้ปรากฏสืบไป

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

เกียรติศักดิ์ ทองจันทร์ (2553) ศึกษาเรื่องการแปรทำนองของเพลงประเภทดำเนินทำนองในรายวิชาทักษะดนตรีเฉพาะทางกลุ่มเครื่องสาย มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาวิธีการแปรทำนองเพลงในกลุ่มเครื่องดนตรีประเภทเครื่องสายได้แก่ ซอด้วง จะเข้และซออู้โดยเลือกศึกษาจากเพลงประเภทดำเนินทำนองในรายวิชาทักษะดนตรีเฉพาะตามหลักสูตรดุริยางคศาสตร์ไทย ฉบับปรับปรุง ปี 2546 และเพื่อศึกษาโครงสร้างของเพลงประเภทดำเนินทำนองที่นำมาศึกษาเกี่ยวกับระดับเสียงสังคีตลักษณ์และจังหวะ

ณัฐชยา ไชยศักดา (2541) อาศรมศึกษารองศาสตราจารย์ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาและรวบรวมข้อมูลด้านประวัติชีวิต วิธีการบรรเลงกระจับปี่ในเพลงเดี่ยว

รวมทั้งผลงานนิพนธ์เพลงระบำเก็บใบชา ศึกษาในเฉพาะการเดี่ยวกระจับปี่เพลงลาวแพน ผลการวิจัยพบว่ารองศาสตราจารย์ปกรณ์เป็นผู้ที่ชอบใฝ่หาความรู้ มีความรักดนตรีมาตั้งแต่วัยเยาว์ เมื่อเข้าเรียนในโรงเรียนนาฏศิลป ได้มีโอกาสเรียนกับครูที่มีชื่อเสียงหลายท่าน เช่น คุณครูละเมียด จิตตเสวี (นางสนิทบรรเลงการ) ครูทองดี สุจริตกุล หลวงไพเราะเสียงซอ (อุ่น ดูรยชีวิน) จนมีความชำนาญในการบรรเลงเครื่องสาย โดยเฉพาะจะเข้ หากมีเวลาว่างเมื่อใดก็จะต่อเพลงและฝึกซ้อม บ่งบอกได้ว่าเป็นผู้ที่รักดนตรีไทย มีความมานะพยายามอย่างมาก

นาฏยา งามเสงี่ยม (2548) วิเคราะห์เพลงทยอยเดี่ยว ทางจะเข้ครูปกรณ์ รอดช้างเผื่อน มีจุดมุ่งหมายศึกษาสังคีตลักษณ์วิเคราะห์เพลงทยอยเดี่ยวทางจะเข้ ผลงานงานการประพันธ์ของรองศาสตราจารย์ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน ตลอดจนศึกษาประวัติชีวิต และผลงานของรองศาสตราจารย์ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน ผลการวิจัยพบว่า ลักษณะทำนองเพลงทยอยเดี่ยวเป็นเพลงประเภทสองไม้ที่แสดงอารมณ์เศร้าคร่ำครวญอย่างผิดหวังได้อย่างวิเศษ ในช่วงทำนองโอดและตอนท้ายจึงเปลี่ยนเป็นทำนองพันระคนครวญ ซึ่งทำนองโอดและทำนองพันนั้นมีความแตกต่างกันโดยสิ้นเชิง ลักษณะโครงสร้างเพลงทยอยเดี่ยวมีคุณลักษณะพิเศษประกอบด้วย “ทำนองโยน” เป็นส่วนใหญ่จึงนับเป็นโอกาสให้ผู้บรรเลงและผู้ประพันธ์ได้คิดประดิษฐ์พลิกแพลงทำนองโยนนั้นตามความรู้ ความสามารถเพื่อฉายภูมิแห่งดนตรีการของแต่ละบุคคล การประดิษฐ์ทำนองในเพลงทยอยเดี่ยวทางจะเข้ของรองศาสตราจารย์ปกรณ์นั้น พบสำนวนกลอนที่คล้ายคลึงกับสำนวนเดี่ยวของเพลงเดี่ยวต่างๆ ผสมผสานอยู่ด้วยกันหลายสำนวน เช่น เดี่ยวกราวใน เดี่ยวเชิดนอก และเพลงทยอยใน

ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน (2523) งานวิจัยเรื่องเครื่องดีดของไทย ได้กล่าวถึงเครื่องดนตรีมีสายที่อยู่ในประเทศไทยได้แก่ พิณน้ำเต้า พิณเพี้ยะ กระจับปี่ ซึง จะเข้เป็นต้น ซึ่งได้มีการวิวัฒนาการสืบต่อกันมาช้านานและยังได้อธิบายกลวิธีการบรรเลงต่าง ๆ ที่ใช้ในการบรรเลง ตลอดจนวิธีการแก้ไขปรับปรุงเครื่องดนตรีให้มีเสียงไพเราะขึ้น

ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน (2549) งานสร้างสรรค์ใหม่ เรื่องการประพันธ์เพลงทยอยเดี่ยวสำหรับจะเข้ โดยมุ่งที่จะสร้างให้ปรากฏเป็นสิ่งที่ประดิษฐ์ใหม่แห่งวงการดนตรีไทย และนำผลมาศึกษากระบวนการของการประดิษฐ์ทางเดี่ยวสำหรับกลุ่มเครื่องดนตรีที่ไม่อาจทำเสียงต่อเนื่อง ผลการวิจัยพบว่าผู้วิจัยได้สร้างกลวิธีการดีดจะเข้ขึ้นใหม่ โครงสร้างของเพลงทยอยเดี่ยวประกอบด้วย “ทำนองโยน” เป็นส่วนใหญ่ เป็นโอกาสให้ผู้วิจัยได้คิดประดิษฐ์พลิกแพลงทำนองโยนนั้น

ตามลักษณะจำเพาะ สอดแทรกสำนวนจะเข้ที่เป็นบรรทัดฐานของเพลงเดี่ยวต่างๆ ผสมผสานอยู่หลายสำนวน เช่น เดี่ยวกราวใน เดี่ยวเชิดนอก และเพลงทยอยใน

รุ่งทิวา กิจมี (2540) วิจัยเรื่องการสร้างและการบรรเลงจะเข้ได้กล่าวว่า จะเข้เป็นเครื่องดนตรีไทยประเภทเครื่องดีดที่ได้รับความนิยมมากตั้งแต่สมัยกรุงศรีอยุธยา งานวิจัยนี้ได้ศึกษาเกี่ยวกับประวัติและความเป็นมาของจะเข้ต่อดนตรีไทย รวบรวมข้อมูลเกี่ยวกับวิธีการสร้างจะเข้ ด้วยฝีมือช่างชาวบ้าน และเพื่อประมวลความรู้เรื่องการบรรเลงเพลงจะเข้ ศึกษาเม็ดพรายและการประดับทำนองซึ่งใช้วิธีการศึกษาโดยค้นคว้าจากหนังสือเอกสารทางประวัติศาสตร์รวบรวมข้อมูลภาคสนามโดยวิธีการมานุษยวิทยาคือ การสัมภาษณ์แบบเจาะลึกและสังเกตการณ์อย่างมีส่วนร่วม ผลการวิจัยพบว่า จะเข้ ไม่มีหลักฐานชัดเจนว่ากำเนิดมาอย่างไร แต่บทบาทในปัจจุบันได้รับความนิยมในการบรรเลงเพลงเดี่ยว บรรเลงในวงเครื่องสายไทย วงมโหรีและประกอบการแสดง ด้านกระบวนการและขั้นตอนการสร้างจะเข้ พบว่ามีขั้นตอนที่ละเอียดซับซ้อน พิถีพิถัน ครูเอื้อ ฉัตรเฉลิมเป็นช่างผู้มีฝีมือ ในการสร้างจะเข้ที่ได้รับความนิยม และเป็นยอมรับกันทั่วไปในมาตรฐานของเสียงจะเข้ที่มีความชัดเจน ก้องกังวาน ดังฉ่ำทุกสายและมีรูปทรงที่สวยงาม สำหรับการบรรเลงจะเข้ พบว่ามีวิธีการบรรเลงและเม็ดพรายการประดับทำนองที่วิจิตรพิสดาร เช่น การสะบัด การรัว การขยี้ ฯลฯ ซึ่งเม็ดพรายต่างๆ เหล่านี้ทำให้จะเข้มีเสน่ห์ มีความไพเราะเป็นที่ชื่นชมและชื่นชอบโดยทั่วไป

รัฐสินธุ์ ชมสูง (2557) อาศรมศึกษารองศาสตราจารย์ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาประวัติและผลงานด้านต่างๆ บทเพลงและการบรรเลงพิณน้ำเต้า แนวการประพันธ์เพลงของรองศาสตราจารย์ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน ผลการวิจัยพบว่ารองศาสตราจารย์ปกรณ์ เป็นผู้มีความรอบรู้ในด้านของการประพันธ์เพลงเป็นอย่างมาก ในแต่ละเพลงและแต่ละรูปแบบล้วนอยู่ในหลักการประพันธ์เพลงไทยทั้งสิ้น ได้แก่การยืดยุบ การกรอ การออกสำเนียง การเปลี่ยนบันไดเสียง การสร้างกระสวนจังหวะทำนอง โดยถูกหลักทุกประการ แต่บางทำนองเป็นการตั้งใจให้ลักษณะเพลงที่ออกมาเป็นอย่างที่ผู้ประพันธ์คิดเอาไว้

สถาพร วางขุนทด (2549) วิเคราะห์การขับร้องเพลงทยอยในและทยอยเขมรอัตราสามชั้นทางอาจารย์เจริญใจ สุนทรวาทิน มีจุดประสงค์เพื่อศึกษาความหมายของเพลงทยอย ประวัติความเป็นมาของเพลงประเภททยอย โครงสร้างและความสัมพันธ์ระหว่างทางร้องกับทางหลัก และศึกษากลวิธีสำหรับการขับร้องเพลงทยอยในและทยอยเขมรทางครูเจริญใจ สุนทรวาทิน ผลการวิจัย

พบว่าเพลงประเภททยอยเป็นเพลงที่มาจากเพลงเรื่อง ซึ่งคีตกวีนำมาขยายเป็นสามชั้นและตัดลงเป็นชั้นเดียวในเวลาต่อมา เพลงประเภททยอยมีส่วนที่สำคัญคือ ส่วนที่เรียกว่า โยน และส่วนที่เรียกว่าเนื้อ ส่วนสำคัญของเพลงอยู่ที่การตกแต่งทำนองของลูกโยนที่เป็นการตกแต่งอย่างอิสระ ส่วนทางร้องก็สามารถตกแต่งทำนองได้อย่างอิสระเช่นเดียวกัน ซึ่งผู้ขับร้องจะต้องมีความระมัดระวังเป็นอย่างมาก เพราะเพลงประเภทนี้ให้อิสระกับผู้ขับร้องมาก ซึ่งในทางขับร้องก็จะเรียกกลวิธีพิเศษนี้ว่า การลอยจังหวะคือ เป็นลักษณะของการคร่ำครวญ ถือว่ามีความสำคัญมากที่สุดสำหรับอารมณ์โศกเศร้า ส่วนในเรื่องความสำคัญระหว่างทางร้องและทำนองหลัก พบว่ามีความสัมพันธ์กันซึ่งทางร้องได้ขยายมาจากทำนองหลักสองชั้น

จริยา สันติสวัสดิ์ (2521) จากหนังสือที่ระลึกงานดนตรีไทยอุดมศึกษา ครั้งที่ 11 ได้ทำการบันทึกวิธีการฝึกจะเข้ของคุณครูทองดี สุจริตกุลโดยมีรายละเอียดที่เกี่ยวข้องกับการจับและพันไม้ดีด การนั่ง การไล่นิ้ว การกดสายจะเข้ การสะบัดและกลวิธีการบรรเลงจะเข้ การทำเสียงตบ เสียงโปรย เสียงปริบและเสียงฉ่าง

ทรงวิทย์ แก้วศรี (2533) จากหนังสือดนตรีไทย โครงสร้าง อภิธานศัพท์ และสาระสังเขปได้จัดแบ่งประเภทต่างๆของเครื่องดนตรีไทยไว้เป็นประเภทต่างๆ คือ เครื่องตีของไทยแบ่งออกเป็นเครื่องตีที่เป็นทำนองประมาณ 12 ชนิด และที่ตีเป็นจังหวะหรือเครื่องดนตรีกำกับจังหวะอีก 30 กว่าชนิด เครื่องตีที่บรรเลงทำนอง เช่น ระนาดเอก ระนาดทุ้ม ระนาดทองหรือระนาดเอกเหล็ก ระนาดทุ้มเหล็ก ฆ้องวงใหญ่ ฆ้องวงเล็ก ฆ้องมอญวงใหญ่ ฆ้องมอญวงเล็ก ฆ้องมอญวงกลาง ฆ้องราง ขิมเล็กและขิมสาย ส่วนเครื่องดนตรีกำกับจังหวะ เช่น เกราะ โกร่ง กรับคู่ กรับเสภา กรับพวง ฉิ่ง ฉาบเล็ก ฉาบใหญ่ ฆ้องโหม่ง ฆ้องโหม่งราว ฆ้องโหม่งมอญ ฆ้องหุ่ยหรือฆ้องชัย ฆ้องคู่ เหม่ง ตะโพนไทย ตะโพนมอญ สองหน้า เปิงมางคอก กลองทัด กลองตะโพน กลองแขก กลองมลายู กลองชาตรี กลองยาว กลองอเมริกัน กลองจีน กลองชนะ กลองมโหระทึก โทนรำมะนา โทนชาตรี ตะโล้ดโป๊ด บัณเฑาะว์ กังสดาล เป็นต้น เครื่องเป่าของไทยมี 2 ชนิดคือ ขลุ่ยกับปี่ และบางกรณียังมีแตรและสังข์เข้าประกอบอีกด้วย ประเภทขลุ่ยมี 5 ชนิดคือ ขลุ่ยหลิบ ขลุ่ยเพียงออ ขลุ่ยกรวด ขลุ่ยหลิบกรวด ขลุ่ยอู้ ส่วนประเภทปี่ มี 9 ชนิดคือ ปี่นอก ปี่นอกต่ำ ปี่กลาง ปี่ใน ปี่อ้อ ปี่ไฉน ปี่มอญ ปี่ชวาและปี่ซอ เครื่องสี เป็นเครื่องดนตรีประเภทใช้สาย มี 3 ชนิดด้วยกันคือ ซอสามสาย ซออู้ ซอด้วงและยังมีเครื่องดนตรีพื้นเมืองประเภทนี้คือ สะล้อของภาคเหนือและซอพื้นเมืองต่างๆ ของภาคอีสาน เป็นต้น เครื่องดีด เป็นเครื่องดนตรีประเภทใช้สายเช่นเดียวกัน ของไทยมีอยู่ 5 ชนิดคือ จะเข้และกระจับปี่

ซึ่งชนิดนี้ใช้กับวงดนตรี ส่วนอีก 3 ชนิดคือ พิณเพี้ยะ พิณน้ำเต้าและซึงประเภทต่างๆ ไม่ได้ใช้กับวงดนตรีประเภทคลาสสิคแต่อย่างใด

เรื่องการดำเนินทำนองของเครื่องดนตรีดำเนินทำนองประเภทเครื่องตี หลักการแปรทำนองคือ การรักษาเสียงตกในทำนองหลักไว้ ดำเนินทำนองให้กลมกลืนกับทำนองหลัก การดำเนินทำนองต้องให้มีสัมผัส ดำเนินทำนองให้เหมาะสมกับเพลง หลีกเลี่ยงการดำเนินทำนองซ้ำๆกัน ต้องมีท่วงทีในการดำเนินทำนองและการเลือกดำเนินทำนองให้เหมาะกับกำลังของตน

พูนพิศ อมาตยกุล (2529) จากหนังสือดนตรีวิจักษ์ได้ศึกษาดนตรีไทยประเภทเครื่องดีด และรายละเอียดที่เกี่ยวข้องกับวงเครื่องสาย และมโหรีที่เกี่ยวกับจะเข้ เนื้อหาประกอบด้วยการอธิบายว่าจะเข้เป็นเครื่องดีดที่วางราบไปตามพื้น เวลาดีดนั่งขวางกับตัว จะเข้มีสามสาย เสียงไพเราะและมีกลวิธีการดีดมากมายหลายแบบ ชวนให้เกิดความน่าฟังเป็นอย่างยิ่ง ส่วนมากทำจากไม้ขนุนเดิมใช้เล่นเดี่ยวเพิ่งนำมาผสมวงเป็นวงเครื่องสายในสมัยรัชกาลที่สองแห่งกรุงรัตนโกสินทร์นี้เอง เป็นเครื่องดนตรีที่นิยมเดี่ยวเพลงเพื่ออวดฝีมือของนักดนตรี ปัจจุบันนิยมใช้แพร่หลายมาก เพลงที่นิยมเดี่ยวจะเข้ได้แก่ เพลงลาวแพนเพลงจีนขิมใหญ่ เพลงเขมรปี่แก้วทางสักวา เพลงกราวในเพลงนกขมิ้น และเพลงสุดสงวน เป็นต้น นักดีดจะเข้ฝีมือดีที่ถึงแก่กรรมไปแล้วมีหลายท่าน อาทิ พระราชชายาเจ้าดาราัศมี เจ้าบัวชุม ณ เชียงใหม่ เจ้าครูสังวาล กุลวัลกี หลวงว่องจะเข้รับ นายจ่าง แสงดาวเด่น ครูละเมียด จิตตเสวี (นางสนิทบรรเลงการ) ครูแสวง อภัยวงศ์ เป็นต้น ในยุคปัจจุบันก็มีหลายท่าน อาทิ ครูระตี วิเศษสุรการ ครูทองดี สุจริตกุล ครูนิภา อภัยวงศ์ ครูปกรณ์ รอดช้างเผื่อน ครูสุธารณ์ บัวทั่ง ครูสุวัฒนา แสงทับทิม ฯลฯ

อรวรรณ บรรจงศิลป และคณะ (2546) จากหนังสือดุริยางคศิลป์ไทย ได้อธิบายการไหว้ครู พิธีไหว้ครูดนตรีไทย พิธีครอบดนตรีไทย ประโยชน์ของการไหว้ครูดนตรีไทย เครื่องดนตรีไทย วงดนตรีไทย โครงสร้างเพลงไทย ประกอบด้วยบันไดเสียง จังหวะ ทำนอง การประสานเสียง รูปแบบอารมณ์เพลง การประพันธ์เพลงไทย การขับร้องเพลงไทยได้แก่ วิธีการร้องเพลงไทย แบบของการร้องเพลงไทยในสมัยรัตนโกสินทร์ ศัพท์ที่ใช้ในการร้องเพลงไทย ภูมิปัญญาไทยด้านดุริยางคศิลป์ ประกอบด้วย ภูมิปัญญาไทยด้านความเชื่อ ภูมิปัญญาไทยด้านการสร้างเครื่องดนตรีและจัดรูปแบบวงดนตรี ภูมิปัญญาไทยด้านความรู้ทางทฤษฎีดนตรีไทย การวางรูปแบบเพลงไทยและการแต่งเพลงไทย

อุทิศ นาคสวัสดิ์ (2522) จากหนังสือทฤษฎีและปฏิบัติดนตรีไทยได้กล่าวถึงจะเข้ในภาคพรรณนา มีรายละเอียดที่เกี่ยวกับคำว่าจะเข้ ประวัติของจะเข้ ลักษณะของจะเข้ การเทียบสายจะเข้ และยังได้กล่าวถึงการปฏิบัติ วิธีการใช้ไม้ดีด การกดนมจะเข้ ความสัมพันธ์ระหว่างการใช้ไม้ดีดกับนิ้ว เครื่องหมายต่างๆ ที่ใช้กับโน้ตจะเข้และตัวอย่างโน้ตจะเข้สำหรับฝึก

1.2 วัตถุประสงค์และขอบเขตของการวิจัย

1.2.1 เพื่อศึกษาหลักการทั่วไปในการแปรทำนองของจะเข้และซออู้

1.2.2 เพื่อศึกษาลักษณะเฉพาะในการแปรทำนองจะเข้และซออู้เพลงทยอยเขมร สามชั้น ของรองศาสตราจารย์ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน

1.3 วิธีดำเนินการวิจัย

1.3.1 ศึกษาและค้นคว้าจากหนังสือ เอกสาร วารสาร สิ่งพิมพ์ บทความ และงานวิจัยที่เกี่ยวข้องจากแหล่งข้อมูลดังนี้

- หอสมุดแห่งชาติ
- สำนักงานวิทยทรัพยากร จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
- หอสมุดมหาวิทยาลัยมหิดล
- หอสมุดมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ
- ห้องสมุดคณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
- ห้องสมุดคณะครุศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

1.3.2 สัมภาษณ์ผู้ทรงคุณวุฒิทางเครื่องสายไทย และผู้ทรงคุณวุฒิทางด้านดนตรีไทย

- รองศาสตราจารย์ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน ศาสตราภิชานและข้าราชการบำนาญ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
- อาจารย์จีระพล เพชรสม ข้าราชการบำนาญ วิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ด สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

- คุณครูปี๊บ คงลายทอง ข้าราชการบำนาญ สำนักการสังคีต กรมศิลปากร

- คุณครูเชวงศักดิ์ โพธิสมบัติ ข้าราชการบำนาญ วิทยาลัยนาฏศิลปเชียงใหม่ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม

- คุณครูวิเชียร เกิดผล ศิลปินอาวุโส บ้านใหม่หางกระเบน จังหวัดพระนครศรีอยุธยา

1.4 ประโยชน์คาดว่าจะได้รับ

1.4.1 ทราบหลักการทั่วไปในการแปรทำนองจะเข้และซออู้

1.4.2 ทราบลักษณะเฉพาะในการแปรทำนองจะเข้และซออู้เพลงทยอยเขมร สามชั้น ของรองศาสตราจารย์ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

บทที่ 2
มูลบทที่เกี่ยวข้อง

การศึกษาหลักการแปรทำนองจะเข้และซออู้ สามชั้น ของรองศาสตราจารย์ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน ผู้วิจัยทำการศึกษาบริบทที่เกี่ยวข้องในส่วนที่เกี่ยวข้องกับทำนองเพลงประเภทต่างๆ ประวัติความเป็นมาของจะเข้และซออู้ ประวัติเพลงและชีวประวัติบุคคลข้อมูล ดังรายละเอียดการแบ่งหัวข้อต่างๆ ดังนี้

2.1 ความหมายของคำว่าทำนองเพลง
2.2 ความหมายของคำว่ากลอน
2.3 การแปรทำนองเพลง
2.4 เพลงประเภทลูกล้อลูกขัด
    2.4.1 หน้าทับสองไม้
    2.4.2 โยน
    2.4.3 ลูกขัด
    2.4.4 ลูกล้อ
2.5 ประวัติความเป็นมาของจะเข้
2.6 ประวัติความเป็นมาของซออู้
2.7 บทบาทและหน้าที่ของจะเข้และซออู้เมื่อรวมในวงเครื่องสาย
    2.7.1 ความหมายของวงเครื่องสาย
    2.7.2 ประวัติวงเครื่องสาย
2.8 ประวัติเพลงทยอยเขมร สามชั้น
2.9 ชีวประวัติรองศาสตราจารย์ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน

ดังรายละเอียดต่อไปนี้

2.1 ความหมายของคำว่าทำนองเพลง

คำว่า ทำนอง มีหนังสือและตำราหลายเล่มบันทึกความหมายไว้ ราชบัณฑิตยสถาน อธิบายคำว่า ทำนองไว้ว่า *“ทำนอง น. ทาง, แบบ, แบบอย่าง, เช่น ทำนองคลองธรรม ทำนองเดียวกัน; กลุ่มเสียงสูงต่ำที่จัดให้ดำเนินไปอย่างเป็นระเบียบ มีจังหวะสั้นยาว เช่น ทำนองสวด ทำนองเพลง ทำนองเทศน์”* (ราชบัณฑิตยสถาน, 2554: 569)

หนังสือดุริยางคศิลป์ไทย ซึ่งจัดทำขึ้นโดย สถาบันไทยศึกษา จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย กล่าวไว้ว่า

...ความหมายของคำว่า ทำนอง ในระยะเริ่มต้น อาจหมายถึงความสัมพันธ์ระหว่างทำนองกับภาษา ถ้ายังไม่มีคำพูดก็หมายถึงเสียงที่ใช้ในการสื่อสารกัน เช่น เสียงร้องของทารกซึ่งมีระดับเสียงต่างๆ เป็นการสื่อสารว่าหิว พอใจ โกรธ ฯลฯ ก็เป็นลักษณะหนึ่งของการเกิดทำนอง ปรากฏการณ์ของเสียงนกร้องหรือการสื่อสารของสัตว์ชนิดต่างๆ ก็เป็นลักษณะของทำนองแบบหนึ่ง อย่างไรก็ตามความหมายของทำนองโดยทั่วไปหมายถึง การจัดลำดับเสียงในรูปแบบต่างๆ โดยมีจังหวะเป็นตัวควบคุม

ทำนองในสมัยก่อนประวัติศาสตร์ ไม่มีใครสามารถบอกได้ว่าเป็นอย่างไร เพราะไม่มีเครื่องบันทึกเสียงบันทึกหรือเขียนไว้ แม้การสืบทอดด้วยปากเปล่าระยะเวลาก็ไกลเกินไป ทำนองอาจมีการพัฒนามาเรื่อยๆ ดังที่ Szabolcsi : (1966) กล่าวว่าการร้องเริ่มต้นอาจมีเพียง 2 เสียง (one – step voice) ต่อมาได้ก้าวไปสู่การใช้เสียง 3 เสียง และพัฒนาต่อไป จนเป็นทำนองที่ประกอบด้วยเสียง 5 เสียงที่เรียกว่า pentatonic melodies (1 2 3 5 6) ซึ่งพบในบริเวณประเทศจีนจนถึงแถบภูเขาทางตะวันออกเฉียงเหนือของประเทศสหรัฐอเมริกา และในบทสวดต่างๆ ของ Gregorian Chant

ทำนองที่เกิดจาก 5 เสียงดังกล่าว เกิดขึ้นโดยวิธีการนำเสียงเหล่านี้มาเรียงกันบ้าง สลับกันบ้าง ซ้ำกันบ้าง เรียงกลับไปกลับมาในลักษณะต่างๆ บ้าง เกิดเป็นทำนองในรูปแบบต่างๆ มากมาย ผลจากการสร้างสรรค์ทำนองเหล่านี้ ทำให้เกิดเสียงที่ 4 และเสียงที่ 7 ตามมา ซึ่งในครั้งแรกอาจเป็นเพียงเสียงผ่าน (passing tone) ต่อมาจึงเป็นเสียงสำคัญในบันไดเสียง ดังนั้นอาจกล่าวได้ว่าระบบเสียง pentatonicism มีความสำคัญต่อการพัฒนาทำนองเพลงทั่วโลก (Grove : 1980)

ทำนองเพลงและภาษาหรือวรรณคดีมีลักษณะคล้ายกัน คือสะท้อนถึงพฤติกรรมของมนุษย์และสิ่งต่างๆ ที่เกิดขึ้น ทำนองเกิดขึ้นจากการรับรู้ความเป็นอันหนึ่งอันเดียวกันของระดับเสียงที่เปลี่ยนแปลง ทำนองเพลงเป็นสื่อที่แสดงออกถึงสิ่งที่อยู่ในจิตใจของมนุษย์อันเป็นผลจากสิ่งที่เกิดขึ้นรอบตัว ทั้งในด้านวิถีชีวิตความเป็นอยู่ วัฒนธรรม และความต่อเนื่องจากประสบการณ์เก่าๆ ที่สืบทอดต่อกันมา... (อรวรรณ บรรจงศิลป และคณะ, 2546: 130-131)

หนังสือสังคีตนิยมดนตรีไทย คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยขอนแก่น ได้กล่าวถึง ทำนองเพลง คือ ผลของความต่ำ-สูง (Pitch) ความช้า-เร็ว (Duration) ความดังเบา (Intensity) ของเสียงความว่า

> *เครื่องดนตรีที่แตกต่างชนิดกัน (Tember หรือ Tono colour) ทั้งหมดนี้ผสมผสานกันอย่างต่อเนื่องโดยอาศัยพื้นฐานที่สำคัญคือจังหวะ เวลาที่เราฟังดนตรีที่จุดที่ดึงดูดความสนใจเรา สร้างความประทับใจให้แก่เราเก็บไว้ในความทรงจำคือส่วนที่เป็นทำนองของเพลง โดยทั่วๆ ไปทำนองจะเป็นส่วนที่จะช่วยบอกถึงความแตกต่างระหว่างเพลงหนึ่งกับอีกเพลงหนึ่ง ทำนองเพลงจะให้ความรู้สึกแก่ผู้ฟังในด้านของสติปัญญามากกว่า ในขณะเดียวกันจังหวะในดนตรีจะให้ความรู้สึกแก่เราในด้านของกายภาพ*
>
> *ในดนตรีไทยเราพอจะแบ่งประเภทของทำนองออกเป็น 2 ประเภทด้วยกัน คือ ทำนองร้อง (ทางร้อง) ทำนองบรรเลง (ทางรับ) อย่างไรก็ตามทั้งทำนองร้องและทำนองรับจะมีแบบแผนที่เหมือนกันที่ต้องยึดถือคือ ลูกฆ้อง หรือทำนองหลัก (Basic Melody) และโดยทั่วๆ ไปทำนองร้องและทำนองรับจะมีขนาดความยาวของเพลงที่เท่ากัน ทั้งนี้ยกเว้นเพลงประเภทเพลงใหญ่ เช่น เพลงทยอยใน โอ้ลาว เพลงพวกนี้จะเป็นเพลงที่มี “ลูกโยน” ซึ่งเพลงประเภทนี้จะมีทางบรรเลงที่ยาวกว่าทางร้อง*
>
> *ทำนองเพลงบรรเลง ถ้าเราจะกล่าวถึงความแตกต่างระหว่างดนตรีตะวันตกและดนตรีไทย เราสามารถที่จะศึกษาได้ในหลายๆ กรณี เช่น เครื่องดนตรี (วัสดุที่ใช้) บันไดเสียง (Scale) และอื่นๆ หนึ่งในจำนวนนี้ที่ก่อให้เกิดความแตกต่างของดนตรีทั้ง 2 นี้คือ “การแปรทำนอง” (Variation) การแปรทำนองนี้นักดนตรีจะต้องมี “ลูกฆ้อง” (Basic Melody) อยู่ในใจ ในขณะบรรเลงนักดนตรีจะแปรจากลูกฆ้องให้เป็นทำนองเต็ม (Full melody) ตามลักษณะของเครื่องดนตรีแต่ละชนิด ดังนั้นเราจะพบว่านักดนตรีสามารถบรรเลงได้อย่างอิสระ ซึ่งผิดกับทางร้อง ซึ่งต้องคำนึงถึงเนื้อร้องด้วย* (เฉลิมศักดิ์ บุญมานำ, 2528: 35)

หนังสือเพลงไทย ได้กล่าวถึงทำนองเพลง คือเสียงสูงๆ ต่ำๆ ที่ต่อเนื่องกันโดยมีจังหวะควบคุม ความว่า

> *เพลงไทยสามารถแสดงอารมณ์และให้ความรู้สึกต่างๆ ด้วยท่วงทำนอง ลีลาและจังหวะของเพลง กล่าวคือ ถ้าทำนองโหยหวนเยือกเย็น จังหวะช้า ๆ ก็แสดงอารมณ์เศร้า ถ้าทำนองตื่นเต้น คึกคัก จังหวะเร็ว แสดงอารมณ์สนุกสนานหรือ*

อารมณ์โกรธ และถ้าทำนองเรียบๆ หวานๆ จังหวะปานกลางก็แสดงถึงอารมณ์รัก เป็นต้น ดังนั้น เพลงไทยจึงถือได้ว่าเป็นส่วนสำคัญส่วนหนึ่งที่แสดงออกถึงเอกลักษณ์ของไทย คือ ท่วงทำนองที่ไพเราะ อ่อนหวาน ลีลา และแบบแผนที่มีลักษณะเป็นของตนเองและแตกต่างจากชาติอื่นๆ

ทำนองหมายถึง เสียงสูงๆ ต่ำๆ เสียงที่ใช้ในการสื่อสารกัน ประกอบด้วยอัตราสั้นยาว หนักเบา โดยการจัดลำดับเสียงจะมีจังหวะเป็นตัวควบคุม ทำนองอาจมีการพัฒนามาเรื่อยๆ โดยเริ่มจาก 2 เสียง 3 เสียง 5 เสียง ทำนองที่เกิดจาก 5 เสียงนั้น มีการสร้างสรรค์ทำนองขึ้น ทำให้เกิดเสียงที่ 4 และเสียงที่ 7 pentatonicism ตามมา จึงทำให้เป็นเสียงสำคัญในบันไดเสียง และเป็นระบบเสียงที่มีความสำคัญต่อการพัฒนาทำนองเพลงทั่วโลก (สมพงษ์ กาญจนผลิน, 2545: 84)

หนังสือวงดนตรีสังข์สัมพันธ์ กรมประชาสัมพันธ์ กล่าวถึง ความหมายของทำนองเพลงความว่า

ทำนอง (Melody) หมายถึง นักประพันธ์เพลงหรือผู้แต่งทำนอง ก็จะใช้อารมณ์ฝันบ้าง อารมณ์เพ้อบ้าง รวมเข้ากับหลักวิชาดุริยางคศาสตร์ว่าด้วยการแต่งเพลง จะใช้เวลาสักกี่เดือนกี่วัน ก็เป็นเรื่องของผู้แต่งทำนองบางท่านอาจจะได้ทำนองมา จากการอาบน้ำเพลงเสียงน้ำในโอ่งดังขึ้นเวลาตักอาบ หรือบางท่านใช้เวลาเข้าไปทำธุระในห้องสุขา เสียงน้ำที่ชำระอาจเป็นทำนองเพลงที่ไพเราะเพราะพริ้งก็ได้

เมื่อแต่งทำนองเสร็จเรียบร้อยแล้ว ถ้าผู้แต่งสามารถใส่คำร้องได้ ก็ใส่คำร้องลงไปเลย แต่ถ้าแต่งไม่ได้ ก็นำทำนองเพลงนั้นไปจ้างเขาใส่คำร้องให้นักแต่งทำนองเพลงบางท่าน เขียนโน้ตไม่เป็น เพราะไม่ได้เรียนมา ก็อาศัยการจำทำนองตามหลัก "ผีบอก" แล้วไปจ้างนักดนตรีหรือนักเรียนเรียบเรียงเสียงประสานเขาจดโน้ตให้โดยใช้วิธีไปนั่งร้องทำนองเพลงที่ตัวเองแต่งขึ้นให้เขาฟัง เมื่อได้โน้ตมาแล้วก็เป็นอันเสร็จพิธีการประพันธ์หรือแต่งทำนองเพลง (สมาน นภายน, 2533: 43)

หนังสือนาฏดุริยางค์สังคีตกับสังคมไทย กล่าวถึง ความหมายของทำนอง ว่า

ทำนอง หมายถึง เพลงที่แสดงอารมณ์ ความรู้สึก โดยใช้ภาษาหรือท่าทางช่วยสื่อความหมาย ถ้อยคำกับทำนองต้องกลมกลืนกันไป เช่น ถ้อยคำว่า "โมโหหุนฉุนกึก รู้สึกโกรธ แล่นโลดลุกทลึ่งดึงผึงผาง" เป็นถ้อยคำที่แสดงอารมณ์อย่างหนึ่ง ทำนองเพลงก็ต้องคล้อยตามด้วยทำนองที่ฮึกเหิม แต่ถ้าถ้อยคำว่า "จะโศกทรวง

เสียวรู้สึก ระทึกถึง...” เป็นถ้อยคำที่แสดงอารมณ์เศร้าสร้อย หวนหาอาลัย ทำนองเพลงก็คือ ลาวครวญ ซึ่งกลมกลืนกันอย่างที่สุดแล้ว จะใช้ทำนองฮึกเหิมก็คงไม่เหมาะ

(เรณู โกศินานนท์, 2545: 31)

จากการศึกษาความหมายของคำว่าทำนองเพลง ผู้วิจัยทำการสรุปได้ว่า

ทำนองเพลงหมายถึง เสียงที่ดังปรากฏทั้งเสียงสูง เสียงต่ำ สลับกันไปมาอย่างเป็นระเบียบ มีความสั้นยาวอย่างสัมพันธ์กัน ทำนองเพลงสามารถแสดงแรงบันดาลใจในการประพันธ์ของผู้ประพันธ์แต่ละท่านที่แตกต่างกันออกไป ทำนองเพลงสามารถสื่ออารมณ์ต่าง ๆ ผ่านเสียงที่ปรากฏได้ ทำนองเพลงบางเพลงยังสะท้อนสภาพความเป็นอยู่ วิถีชีวิตของผู้คนตลอดจนอัตลักษณ์ของความเป็นชาติให้ปรากฏได้ด้วย

2.2 ความหมายของคำว่ากลอน

คำว่า กลอน หมายถึง กลุ่มเสียงที่มีความไพเราะและรับส่งสัมผัสกันในท่วงทำนองดนตรีเป็นกลุ่ม ๆ กลุ่มหนึ่ง ตามปกติ แบ่งเป็น 2 วรรค คือ วรรคแรกหนึ่งจังหวะฉิ่งฉับ วรรคหลังหนึ่งจังหวะฉิ่งฉับ จากสูจิบัตรโครงการประกวดดนตรีไทยระดับมัธยมศึกษา ภาคเหนือ ครั้งที่ 5 ชิงถ้วยพระราชทานสมเด็จพระเทพรัตนสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี คณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยนเรศวร ได้บันทึกการดำเนินกลอนของจะเข้ ของรองศาสตราจารย์ ดร.ขำคม พรประสิทธิ์ ไว้ดังนี้

กลอนเพลงที่จะประดิษฐ์ขึ้นสำหรับเครื่องดนตรีชิ้นใดชิ้นหนึ่ง โดยพื้นฐานมีความจำเป็นจะต้องประดิษฐ์ให้เป็นอยู่ภายใต้หลักขนบและบทบาทหน้าที่ของเครื่องดนตรีชิ้นนั้น ๆ อาจกล่าวได้ว่ากลอนเพลงที่ดีควรเป็นไปตามแบบแผนตามระเบียบ ตามวิธี มีการเลือกใช้เสียงเหมาะสมกับเครื่องดนตรีชิ้นนั้น ๆ เพื่อสร้างความปลั่งจำเพาะให้ปรากฏ สำหรับหลักการที่นำมายึดถือนั้นต้องเป็นหลักการที่มีความมั่นคงกล่าวคือความถูกต้องตามทฤษฎีที่เป็นที่ยอมรับของวงการ หรือของกลุ่มนักดนตรีโดยส่วนใหญ่ หรือเป็นการสืบทอดต่อกันมาอย่างเป็นเรื่องเป็นราวของแต่ละสำนัก

การประดิษฐ์กลอนเพลงสำหรับจะเข้ มีหลักการอยู่ 6 ประการที่ควรพิจารณา

ประการแรก กลอนจะเข้ อาจมีการประดิษฐ์ให้ซับซ้อนหรือไม่ซับซ้อนก็ได้ แต่ควรมีทำนองบางช่วง บางตอน แสดงทำนองจาว ๆ ให้ปรากฏอยู่บ้าง ด้วย

บทบาทและหน้าที่ของจะเข้นั้น เป็นที่ทราบกันทั่วไปว่าทำหน้าที่ดำเนินทำนองหลักให้กับวงเครื่อง เพราะฉะนั้น บางครั้งกลอนเพลงต้องสอดคล้องไปกับทำนองหลักหรือแสดงทำนองรูปแบบทำนองจาว ๆ

ประการที่สอง กลอนจะเข้ควรแสดงความสามารถในการใช้เสียงที่มีอยู่จำนวนมากให้ครบถ้วน โดยหลักคือ การดำเนินทำนองไปทางเสียงสูงก็ต้องดำเนินทำนองไปจนหมดเสียงแล้วจึงวกเสียงกลับลงมาทางเสียงต่ำ และหากเป็นการดำเนินทำนองลงไปทางเสียงต่ำ ก็ต้องใช้เสียงต่ำไปจนหมดเสียงเช่นกัน หมดเสียงเมื่อใดแล้วจึงจะวกเสียงกลับขึ้นมาทางเสียงสูง อาจกล่าวโดยง่ายคือต้องใช้เสียงไปให้สุดทาง หากไปทางเสียงสูงก็ต้องไปจนสุดทางของเสียงสูงที่มีใช้งาน หากไปทางเสียงต่ำก็ต้องใช้ไปจนสุดทางเช่นกัน ยกเว้นผู้ประพันธ์มีทำนองเฉพาะก็ถือเป็นกรณีหนึ่ง

ประการที่สาม กลอนจะเข้ที่ดีควรมีทำนองที่แสดงความสัมพันธ์ระหว่างวรรคย่อย กล่าวคือกลอนของวรรคท้าและวรรครับมีความสัมพันธ์กัน อาจกล่าวได้ว่าคล้ายประโยคถามตอบ ลักษณะกลอนเช่นนี้อาจนำไปใช้กับเครื่องดนตรีชิ้นอื่นเช่นกัน เพราะความสัมพันธ์ระหว่างกลอนที่อยู่ใกล้ชิดติดกัน ย่อมทำให้น้ำหนักและอัตราส่วนของพยางค์เสียงมีความลงตัว ทำให้กลอนเพลงดังกล่าวมีความไพเราะได้อีกรูปแบบหนึ่ง

ประการที่สี่ กลอนจะเข้ที่ดี ควรมีการสอดแทรกกลวิธีการบรรเลงที่มีลักษณะเฉพาะของเครื่องดนตรีได้แก่การดีดทิงนอย การดีดรูดสายลวด การดีดกระทบสามสายหรือดีดฉ่าง ให้ปรากฏในทำนองเพลงบางช่วงบางตอนที่เอื้อให้ประดิษฐ์กลอนโดยใช้กลวิธีการบรรเลงที่กล่าวมาข้างต้น

ประการที่ห้า กลอนจะเข้ที่ดี ควรหลีกเลี่ยงการหักสำนวนอย่างซอด้วงซออู้ ประเด็นนี้มีปรากฏอยู่เนืองๆ ผู้ดีดจะเข้บางคนนำโน้ตเพลงของซอด้วงกับซออู้มาดีด แล้วดีดไปตามโน้ตนั้น ทำให้เกิดกลอนเพลงที่มีลักษณะ หลบเสียงไปมา กล่าวคือการใช้เสียงไม่เหมาะสมตามที่ควรจะเป็นนั่นเอง

ประการที่หก กลอนจะเข้ที่ดี ในที่นี้กล่าวถึงกลอนจะเข้สำหรับการบรรเลงรวมวง ไม่ควรเลือกใช้กลวิธีการบรรเลงที่ใช้สำหรับเพลงเดี่ยวมาร่วม กลวิธีการบรรเลงที่เลือกใช้ได้ ได้แก่ การดีดเก็บ การดีดรัว การดีดทิงนอย การดีดสะบัดเสียงเดียว การดีดสะบัดสองเสียง การดีดสะบัดสามเสียง การดีดกระทบสามสาย การดีดรูดสายลวด การดีดปริบ สำหรับกลวิธีพิเศษที่ใช้สำหรับเพลงเดี่ยวได้แก่ การดีด

ขยี้ การดีดตบสาย การดีดรัวรูด การดีดรูดสายเป็นเสียง “ติ๋ว” การดีดตบสายเป็นเสียง “แต๋ว” เป็นต้น

กลวิธีพิเศษบางชนิดสามารถนำไปใช้ในการบรรเลงรวมวงได้บ้าง เป็นการเฉพาะ เช่น หากเป็นการบรรเลงรวมวงแบบปรับเพื่อให้เกิดความพร้อมเพรียงและต้องการแสดงความสามารถของนักดนตรี เพื่อนำไปแสดงงานใดงานหนึ่งเฉพาะกิจ อาจมีการปรับทำนองให้มีกลวิธี ขยี้ ณ ทำนองช่วงใดช่วงหนึ่งเป็นชุด ๆ ลักษณะเช่นนี้สามารถทำได้ แต่ต้องเป็นไปเพื่อวัตถุประสงค์ใดวัตถุประสงค์หนึ่ง การบรรเลงโดยธรรมดาทั่วไปไม่นิยม ปฏิบัติ สำหรับการรูดสายเป็นเสียง ติ๋ว บางครั้งมีการนำมาใช้หากเป็นการบรรเลง บทเพลงที่แสดงสำเนียงภาษา ยกตัวอย่างเช่น เพลงสำเนียงแขก มีการใช้นิ้วโป้งรูดสายลวด รูปแบบ รูดลง รูดขึ้น แสดงทำนองสำเนียงแขก สำหรับประดิษฐ์ทางเดี่ยวมีการรูดสายเป็นเสียง ติ๋ว ที่สายเอกเพื่อแสดงสำเนียงจีน ยกตัวอย่างเช่น เสียงสุดท้ายของจบเดี่ยวจะเข้เพลงจีนแส หรือเพลงจีนขิมใหญ่ เป็นต้น นอกจากนี้ มีการนำการดีดรัวรูดในสายเอกมาดีดเพื่อประดิษฐ์ทำนองสำเนียงญวน เป็นต้น (ขำคม พรประสิทธิ์, 2556: 14-15)

ในการประดิษฐ์กลอนขึ้นนั้น ควรคำนึงถึงบทบาทหน้าที่ของเครื่องดนตรีชิ้นนั้น ๆ สำหรับกลอนจะเข้ควรใช้ช่วงเสียงของจะเข้ให้ครบถ้วน มีความสัมพันธ์กันระหว่างวรรค มีการประดิษฐ์กลอนจะเข้โดยใช้กลวิธีการบรรเลงที่มีลักษณะเฉพาะของเครื่องดนตรี ได้แก่ การดีดทิงนอย การดีดรูดสายลวด การดีดกระทบสามสายหรือดีดฉ่าง ให้ปรากฏในทำนองเพลงบางช่วงบาง ไม่ควรนำกลวิธีพิเศษบางสำนวนมาใช้เมื่อรวมวง ดังที่ คุณครูปี๊บ คงลายทอง คุณครูเชวงศักดิ์ โพธิสมบัติ และคุณครูปกรณ์ รอดช้างเผื่อนกล่าวไว้ว่า “คำว่า กลอน คือ การบรรเลงที่มีทำนองเพลงสอดคล้องกันระหว่างวรรค ในการประดิษฐ์ทำนองควรดูเครื่องดนตรีแต่ละชนิดด้วย ว่ามีลักษณะการบรรเลงอย่างไร” (ปี๊บ คงลายทอง, สัมภาษณ์, 10 กุมภาพันธ์ 2560)

“กลอน คือ การร้อยเรียงตัวโน้ตที่มีความสัมพันธ์กัน ไปในรูปแบบเดียวกัน โดยคำนึงถึงเครื่องดนตรีที่มีลักษณะการบรรเลงที่ต่างกัน”

(เชวงศักดิ์ โพธิสมบัติ, สัมภาษณ์, 5 กุมภาพันธ์ 2560)

“กลอน หมายถึง ทำนองเพลงที่บรรเลงออกมาคล้องจองกัน ในแต่ละเครื่องมือก็จะมีสำนวนกลอนที่แตกต่างกันไปตามความสะดวกในการบรรเลงแต่ละเครื่องมือนั้นๆ”

(ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน, สัมภาษณ์, 3 มีนาคม 2560)

จากการศึกษาความหมายของคำว่ากลอน ผู้วิจัยทำการสรุปได้ว่า กลอน หมายถึง ทำนองที่มีสัมผัสสัมพันธ์กัน คล้องจองกันในระหว่างวรรคเป็นไปในทิศทางเดียวกันทั้งประโยค โดยการประดิษฐ์ทำนองของกลอน ควรคำนึงถึงเครื่องดนตรีที่มีลักษณะที่แตกต่างกันว่าใช้ในการบรรเลงรวมวงหรือบรรเลงเดี่ยว เพื่อให้เกิดความไพเราะและสะดวกในการบรรเลงอยู่บนพื้นฐานของเครื่องดนตรีแต่ละชนิด

2.3 การแปรทำนองเพลง

ศาสตราจารย์ ดร.บุษกร บิณฑสันต์ ได้อธิบายหลักและแนวคิดในการแปรทำนองไว้ในหนังสือเรื่อง การดำเนินทำนองของเครื่องดนตรีดำเนินทำนองประเภทเครื่องตี ซึ่งมีหลักอยู่ 7 ประการ ดังนี้

1. ต้องรักษาเสียงตกในทำนองหลักไว้ การประดิษฐ์ทำนองสำหรับเครื่องดนตรีต่างๆ เป็นที่ทราบกันว่า จะยึดเอาทำนองหลักเป็นหลักในการคิด ด้วยทำนองหลักนั้นมีเสียงของทำนองอันเป็นโครงสร้างสำคัญที่สุด ซึ่งผู้บรรเลงแต่ละเครื่องมือต้องบรรเลงร่วมกันตามกรอบของท่วงทำนองที่เรียกว่า เสียงตก หรือลูกตก

2. ต้องดำเนินทำนองให้กลมกลืนกับทำนองหลัก ในการดำเนินทำนองของเครื่องดนตรีต่าง ๆ นั้น ประการสำคัญที่สุดประการหนึ่งก็คือ ต้องสร้างความกลมกลืนให้เกิดทั้งระหว่างทำนองที่ตกแต่งแล้ว กับทำนองหลัก และระหว่างทำนองที่ตกแต่งแล้วของเครื่องดนตรีชิ้นหนึ่งกับเครื่องดนตรีชิ้นอื่นในวง

3. ต้องดำเนินทำนองให้มีสัมผัส ทำนองของไทยนั้น ก็เปรียบเทียบได้กับบทร้อยกรองของภาษาไทย ซึ่งบทร้อยกรองที่ดีต้องมีความสละสลวยในการเรียบเรียงถ้อยคำ และต้องมีสัมผัสนอกสัมผัสในสร้างความไพเราะให้เกิดขึ้นในบทกวี

การสร้างความน่าฟังให้กับท่วงทำนองเพลงนั้น จำเป็นที่จะต้องใช้ความพิถีพิถันในการเลือกสรรท่วงทำนองในความสัมผัสพ้องกัน จึงจะสามารถสื่อความหมายของบทร้องในทำนองเพลงได้อย่างสมบูรณ์

การสัมผัสกันของท่วงทำนองสามารถสร้างให้มีขึ้นได้ ทั้งการสัมผัสในประโยคและสัมผัสนอกประโยค

4. ต้องดำเนินทำนองให้เหมาะสมกับเพลง ลักษณะของเพลงไทยนั้นมีหลายประเภท เช่น เพลงทางพื้น เพลงทางกรอ เพลงหน้าพาทย์ เป็นต้น ดังนั้นการดำเนินทำนองสำหรับเครื่องดนตรี จึงต้องคำนึงถึงลักษณะของเพลงต่าง ๆ และต้องมีความเข้าใจโดยถ่องแท้ เพราะเพลงแต่ละประเภทนั้น มีลักษณะของทำนอง

หลักที่แตกต่างกันไป ผู้ปฏิบัติจึงมีความจำเป็นต้องเรียนรู้วิธีการดำเนินทำนองให้สอดคล้องกับบทเพลงต่าง ๆ

5. หลีกเลี่ยงการดำเนินทำนองซ้ำ ๆ กัน ข้อสำคัญที่ต้องคำนึงถึงในการดำเนินทำนองของเครื่องดนตรีนั้น ๆ คือ การดำเนินทำนองซ้ำ ๆ กันทั้งนี้ไม่ว่าทำนองหลักจะตีซ้ำไปมาในประโยคใดประโยคหนึ่งหลายครั้ง การดำเนินทำนองของเครื่องดนตรีชิ้นอื่น ๆ ต้องพยายามคิดหาหนทางในการบรรเลงให้หลีกเลี่ยงการซ้ำไป ซ้ำมาเช่นทำนองหลัก ทั้งนี้ต้องอาศัยความชำนาญในการปฏิบัติและประสบการณ์สั่งสมมามากพอสมควร

6. ต้องมีท่วงทีในการดำเนินทำนอง ท่วงทีในที่นี้หมายถึงท่วงทีของทำนองเพลงในการขึ้นต้น และการลงท้าย การดำเนินทำนองเพลงในช่วงดังกล่าว ต้องมีการเรียบเรียงให้เหมาะสม ต้องมีท่วงทีน่าฟัง มิใช่บรรเลงเป็นทำนองของเครื่องดนตรีนั้น ๆ เท่านั้น

7. เลือกดำเนินทำนองให้เหมาะแก่กำลังของตน

(บุษกร บิณฑสันต์, 2539: 16-17)

การแปรทำนอง คือ วิธีดำเนินทำนองให้แตกต่างออกไปจากทำนองหลักเพื่อความไพเราะแต่ยังคงอาศัยเสียงตกของเพลงเดิมเป็นสำคัญ ดังหนังสือปฐมบทดนตรีไทย กล่าวถึงการแปรทำนองว่า

การแปรทำนอง (Variation) ของเพลงไทยเป็นเอกลักษณ์ประการสำคัญของดนตรีไทย ดังที่กล่าวว่าดนตรีไทยนั้น เป็นทำนองสอดประสาน (Polyphonic Stratifaction) ของเครื่องดนตรีที่ เรียกว่า “ทาง” เช่น ทางระนาด ทางซอ เป็นต้น บรรเลงสอดประสานกันระหว่างเครื่องดนตรีแต่ละชิ้นไปตลอดเพลง การฟังเพลงไทยให้ได้อรรถรสจึงต้องฟังที่เม็ดพรายทำนอง ของเครื่องดนตรีแต่ละชิ้นที่บรรเลงไปพร้อมกัน เครื่องดนตรีแต่ละชิ้นจะแปรทำนองหลักให้เหมาะสมกับทางของตนตามทักษะความสามารถของนักดนตรี ทั้งนี้การแปรทำนองในแต่ละทางนั้นต้องคำนึงที่เสียงตกจังหวะหรือลูกตกเป็นหลัก ลูกตกนั้นคือเสียงโน้ตในห้องสุดท้ายซึ่งเป็นประธานเสียง (Tonic) ในแต่ละจังหวะ ถ้าเป็นอัตรา 2 ชั้นคือเสียงสุดท้ายในห้องที่ 8 หรือบรรทัดแรก ถ้าเป็น 3 ชั้นคือเสียงสุดท้ายในบรรทัดที่ 2 หรือ ห้องที่ 16 และชั้นเดียวคือเสียงในห้องที่ 4 . . . ทางของเครื่องดนตรีเหล่านี้มีพัฒนาการมาจากการร้องเพลง เมื่อนักร้องร้องเพลงจบ ดนตรีก็จะบรรเลงตามจำนวนของทางร้อง เช่น เพลงนี้มี 3 จังหวะ

หน้าทับปรบไก่ ดนตรีจะบรรเลง 3 จังหวะเท่ากับทางร้อง ส่วนวิธีการบรรเลงนั้นเครื่องดนตรีก็จะยืดเสียงตกจังหวะของทางร้องแล้วบรรเลงให้ต่างกันไปด้วย ดังตัวอย่างทางร้องและทางบรรเลงของเพลงต้นเพลงฉิ่ง 2 ชั้น
(พงษ์ศิลป์ อรุณรัตน์, 2554: 136-138)

คุณครูปี๊บ คงลายทอง อธิบายหลักในการแปรทำนองไว้ว่า

"การแปรทำนอง หมายถึง การแปรทำนองที่ยึดตามทำนองหลักเป็นสำคัญ โดยคำนึงถึงเครื่องดนตรีที่จะแปรทำนองให้มีความสะดวกในการบรรเลง โดยเฉพาะเครื่องสายมีลักษณะเฉพาะในการบรรเลงที่แตกต่างกัน"
(ปี๊บ คงลายทอง, สัมภาษณ์, 13 กุมภาพันธ์ 2560)

คุณครูปกรณ์ รอดช้างเผื่อนอธิบายหลักในการแปรทำนองไว้ว่า

"การแปรทำนอง คือ การดำเนินทำนองของเครื่องดนตรีหรือทางร้องที่แตกต่างไปจากเนื้อฆ้อง แต่ยังคงยึดลูกตกของทำนองหลักแต่ละวรรคเป็นสำคัญ"
(ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน, สัมภาษณ์, 22 มีนาคม 2560)

คุณครูจีระพล เพชรสม อธิบายหลักในการแปรทำนองไว้ว่า

"การแปรทำนองนั้นมีทั้งการแต่งทำนองเตรียมไว้ล่วงหน้าหรือบรรเลงตามที่มีผู้ทำไว้แล้ว และการแปรโดยฉับพลันในขณะที่กำลังบรรเลง ซึ่งการแปรโดยฉับพลันในขณะที่กำลังบรรเลงนั้นถือว่าผู้บรรเลงเป็นผู้มีความสามารถและปฏิภาณดี"
(จีระพล เพชรสม, สัมภาษณ์, 18 กุมภาพันธ์ 2560)

คุณครูวิเชียร เกิดผล อธิบายหลักในการแปรทำนองไว้ว่า

"การแปรทาง คือ การตกแต่งทำนองเพลงให้มีลูกตกผิดแผกไปจากเนื้อฆ้องของเดิมได้บางเล็กน้อย ตามแต่การประดิษฐ์ทำนองของผู้ประพันธ์ โดยยึดทำนองหลักเป็นสำคัญ"
(วิเชียร เกิดผล, สัมภาษณ์, 27 กุมภาพันธ์ 2560)

จากการศึกษาความหมายของคำว่าการแปรทำนองเพลง ผู้วิจัยทำการสรุปได้ว่า การแปรทำนองเพลง (Variation) หมายถึง การบรรเลงเครื่องดนตรีแต่ละชิ้นไปตลอดเพลง ดำเนินทำนองใหม่

หรือดำเนินทำนองตามทำนองหลัก โดยยึดโครงสร้างของทำนองหลัก หรือเรียกว่า ลูกตก ให้กลมกลืนเหมาะสมกับลักษณะของเพลงไทยแต่ละประเภท เครื่องดนตรีแต่ละชนิดควรหลีกเลี่ยงการดำเนินทำนองซ้ำให้เหมะสมกับความสามารถของตนเอง

2.4 เพลงประเภทลูกล้อลูกขัด

เพลงลูกล้อลูกขัด ในภาษาดนตรีเรียกกันว่า “เพลงที่มีโยน” เป็นเพลงที่มีขนาดยาว เช่น ทยอยใน ทยอยนอก ทยอยเขมร แขกโอด เป็นต้น เพลงประเภทนี้ทำนองทางร้องจะสั้นในขณะที่ทางบรรเลงจะมีความยาวมาก จากหนังสือดนตรีไทยในวัฒนธรรมไทย ได้กล่าวถึงลักษณะเพลงลูกล้อลูกขัดว่า

> *เป็นเพลงที่มีความสนุกสนาน มีการแบ่งพวกดำเนินทำนองออกเป็น 2 พวก พวกแรกคือพวกที่มีเสียงสูงจะดำเนินทำนองไปก่อน แล้วพวกหลังคือพวกที่มีเสียงต่ำจะดำเนินทำนองเหมือนกับพวกแรก เช่นนี้เรียกว่า ลูกล้อ ถ้าเป็นลูกขัดพวกแรกจะทำทำนองไปอย่างหนึ่ง แต่พวกหลังจะไม่ทำตามกลับทำไปเสียอีกอย่างหนึ่ง เช่นนี้เรียกว่า ลูกขัด*
>
> *เพลงลูกล้อลูกขัด มักจะใช้หน้าทับสองไม้และใช้ตรงที่เรียกกันเป็นศัพท์สังคีตว่า “โยน” เพลงแบบนี้จะมีทางพื้นผสมอยู่ด้วยและมีลูกล้อลูกขัดเพื่อเพิ่มความสนุกสนาน โดยมีความแปลกใหม่ในยุคสมัยของการแต่งเพลงด้วยพระประดิษฐไพเราะ (มี ดุริยางกูร) หรือเรียกกันว่า “ครูมีแขก” เป็นบิดาของเพลงลูกล้อลูกขัด จึงสามารถกล่าวได้ว่าเกิดมีเพลงแบบนี้ขึ้นในสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น ตัวอย่างเช่น เพลงเชิดจีน ทยอยใน แขกลพบุรี เขมรราชบุรี เป็นต้น*
> (สุรพล สุวรรณ, 2549: 66)

หนังสือดนตรีในระบบการเรียนการสอน กล่าวถึง ลูกขัดกับลูกล้อมีลักษณะคล้ายกัน ความว่า

> *ลูกขัดเอามาจากตอนท้ายของลูกต่อ ซึ่งเริ่มต้นด้วยลูกล้อก่อน แล้วตัดครึ่งมาเป็นลูกต่อ แล้วเอาครึ่งหลังของลูกต่อมาดัดให้เป็นลูกล้อสั้น ๆ อีกทีหนึ่งเรียกว่า “ลูกขัด”*
>
> *การล้อ การต่อ และการขัดนี้ เป็นวิธีการบรรเลงที่ใช้เทคนิคซึ่งต้องอาศัยซึ่งกันและกัน จะบรรเลงปฏิบัติการแบบลูกขัดโดยไม่มีลูกล้อและลูกต่อนั้นไม่ได้ เช่นเดียวกับหลักศิลปะเรื่องของการจัด...ต้องอาศัยความขัดแย้ง (Contrast) จากความผสมกลมกลืน (Harmony) มาช่วยอธิบายให้เกิดความเข้าใจนั่นเอง ซึ่งถ้าไม่ดู*

จากลักษณะการกลมกลืนก็จะไม่เห็นความขัดแย้งฉันใดการดนตรีไทยเกี่ยวเนื่องจากลูกล้อ ลูกต่อ และลูกขัดก็เช่นฉันนั้น (วิมลศรี อุปรมัย, 2543: 28)

หนังสือดนตรีคือภาษา กล่าวถึง ลูกล้อ ลูกขัด ความว่า

> เป็นวิธีการบรรเลงทำนองอย่างหนึ่ง ที่แบ่งเครื่องดนตรีออกเป็น 2 พวก และผลัดกันบรรเลงคนละที พวกหนึ่งบรรเลงก่อนเรียกว่าพวกหน้า และอีกพวกหนึ่งบรรเลงทีหลังเรียกว่าพวกหลัง ทำนองที่ผลัดกันบรรเลงนี้จะเป็นวรรคสั้นๆ หรือยาวๆ ก็ได้ แต่ถ้าเมื่อพวกหน้าบรรเลงไปแล้วเป็นทำนองอย่างใด พวกหลังก็บรรเลงเป็นทำนองอย่างเดียวกัน เหมือนการพูดล้อเลียนตามกัน ก็เรียกว่า “ลูกล้อ” ถ้าหากเมื่อพวกหน้าบรรเลงไปเป็นทำนองอย่างหนึ่ง แล้วพวกหลังแยกทำนองบรรเลงไปอีกอย่างหนึ่ง (ไม่เหมือนพวกหน้า) เหมือนพูดขัดกันก็เรียกว่า “ลูกขัด” ถ้าเพลงใดมีบรรเลงทั้ง 2 อย่างก็เรียกว่า “ลูกล้อ ลูกขัด”
> (เรณู โกศินานนท์, 2540: 26)

จากการศึกษาความหมายของคำว่าเพลงประเภทลูกล้อลูกขัด ผู้วิจัยทำการสรุปได้ว่า เพลงประเภทลูกล้อลูกขัด หมายถึง เพลงประเภทสองไม้ หรือเพลงที่มีโยน มีการแบ่งเครื่องดนตรีที่มีเสียงสูงเป็นเครื่องนำ เครื่องดนตรีที่มีเสียงต่ำเป็นเครื่องตาม ถ้าเครื่องตามบรรเลงในลักษณะเดียวกับเครื่องนำ เรียกว่า ลูกล้อ ถ้าเครื่องตามบรรเลงคนละอย่างกับเครื่องนำ เรียกว่า ลูกขัด

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

2.4.1 หน้าทับสองไม้

หนังสือดนตรีไทย คณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยรามคำแหง กล่าวถึง หน้าทับสองไม้หรือหน้าทับทยอยความว่า

> *หน้าทับที่ตีเลียนเสียงการร้องด้นในเพลงพื้นบ้านชนิดหนึ่งเช่นกัน กล่าวคือเพลงพื้นบ้านเก่าแก่ของไทยชนิดหนึ่ง ได้แก่ เพลงเทพทอง เป็นเพลงพื้นบ้านที่มีการร้องด้นเป็นวรรคๆ ดำเนินเรื่องยืดยาว เราเรียกการร้องด้นชนิดนี้ว่า ร้องด้นสองไม้ ต่อมามีผู้นำทำนองร้องด้นสองไม้มาใช้ในวงดนตรี โบราณาจารย์จึงต้องคิดหน้าทับขึ้นใหม่ ให้มีจังหวะเท่ากับทำนองร้อง จึงเกิดเป็นหน้าทับสองไม้ขึ้น หน้าทับสองไม้เลียนทำนองร้องวรรคสั้นๆ จึงมีความยาวเพียงครึ่งหนึ่งของหน้าทับปรบไก่ในทุกอัตราจังหวะ*

หน้าทับสองไม้มักใช้ประกอบเพลงประเภททยอย จึงมีผู้เรียกกันว่า หน้าทับทยอย ด้วยหน้าทับสองไม้แบ่งออกเป็น 3 ชนิด เช่นเดียวกัน คือ

หน้าทับสองไม้ 3 ชั้น ถ้าเปรียบกับโน้ตสากลในจังหวะ $\frac{2}{4}$ จะมีจังหวะ 4 ห้อง

หน้าทับสองไม้ 2 ชั้น ถ้าเปรียบกับโน้ตสากลในจังหวะ $\frac{2}{4}$ จะมีจังหวะ 2 ห้อง

หน้าทับสองไม้ชั้นเดียว ถ้าเปรียบกับโน้ตสากลในจังหวะ $\frac{2}{4}$ จะมีจังหวะ 1 ห้อง

(สุมาลี นิมมานุภาพ, 2529: 34)

หนังสือเพลงไทย 1 คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ สถาบันราชภัฏสวนสุนันทา กล่าวถึงหน้าทับสองไม้ความว่า

เป็นหน้าทับที่ดัดแปลงมาจากการเล่นเพลงพื้นเมืองบางเพลง เช่น เพลงเทพทอง เพลงฉ่อย และเล่นแอ่ว เป็นต้น ซึ่งมีวิธีการร้องเพลงในลักษณะที่เรียกว่าร้องด้น อันเป็นนิสัยเจ้าบทเจ้ากลอนของคนไทย ดังเช่น ลาลูแบร์ ราชทูตจากราชสำนักฝรั่งเศสได้บันทึกเรื่องราวของคนไทยในสมัยกรุงศรีอยุธยาสมัยสมเด็จพระนารายณ์มหาราชว่า “ชาวสยามนั้นมีสันดานเป็นกวีมาตั้งแต่กำเนิดทีเดียว” (สันต์ โกมลบุตร อ้างถึงใน สุจิตต์ วงษ์เทศ, 2532 : 54) โดยเฉพาะที่นิยมเล่นกันมากก็คือ การด้นโต้ตอบระหว่างชายกับหญิงที่เรียกว่า “กลอนแดง” คือ มีทั้งหารด่าทอ ถากถาง เสียดสี เย้ยหยันกันด้วยโวหารเชิงขบขันและสองแง่สองง่ามจนถึงหยาบโลน ลักษณะของการร้องด้นในบางตอนผู้เล่นจะแยกวิธีร้องออกไปเป็นการร้องด้นดำเนินความได้นานๆ แบบที่ร้องเพลงฉ่อยในปัจจุบัน จะเรียกว่า “ด้นสองไม้” ซึ่งในแต่ละจังหวะของทำนอง มีอัตราความยาวเพียงครึ่งของหน้าทับปรับไก่ เมื่อนำทำนองร้องด้นสองไม้มาใช้ในการขับร้องและบรรเลงดนตรี จึงต้องคิดหน้าทับสำหรับตีประกอบจังหวะขึ้นใหม่ให้มีความยาวพอดีกับจังหวะของทำนองขับร้อง เรียกว่า หน้าทับสองไม้

หน้าทับสองไม้นี้จะเหมาะสำหรับตีประกอบเพลงสั้นๆ หรือเพลงที่มีท่วงทำนองพลิกแพลง ความยาวไม่แน่นอน ตลอดจนเพลงที่มีลูกล้อ ลูกขัดหรือลูกโยน เช่น เพลงทยอยนอก เพลงทยอยใน เพลงทยอยเขมร เพลงโอ้ลาว ตลอดจนเพลงเถาที่มีสำเนียงจีน สำเนียงแขก สำเนียงเขมร และสำเนียงลาวด้วย อาทิ เพลงอาหนู เถา เพลงจีนขิมเล็ก เถา เพลงลาวเสี่ยงเทียน เถา เพลงแขกลพบุรี เถา เพลงแขกต่อยหม้อเถา และเพลงเขมรราชบุรีเถา เป็นต้น ครั้นเมื่อมีการดัดแปลงหน้าทับสองไม้ไปใช้กับเครื่องดนตรีที่เป็นเครื่องหนังนั้นๆ แต่ทั้งนี้ยังรักษาความยาวของ

หน้าทับขนาดเท่าเดิมไว้ และแม้ว่าจะมีการขยายและย่อส่วนหน้าทับเป็น 3 ชั้น 2 ชั้น และชั้นเดียวก็ตาม แต่ก็ยังคงเรียกหน้าทับประเภทนี้ว่า หน้าทับสองไม้ เช่นเดิม นอกจากนี้แล้วหน้าทับชนิดนี้ยังเป็นมูลฐานสำคัญในการคิดประดิษฐ์หน้าทับชนิดอื่น ๆ เช่น หน้าทับลาว หน้าทับเซ่นเหล้า หรือหน้าทับทยอย เป็นต้น

มีข้อที่น่าสังเกตในการบรรเลงหน้าทับปรบไก่และหน้าทับสองไม้ในเพลงขับร้อง หรือบรรเลงแต่ละเพลงก็คือ ในเพลงหนึ่ง ๆ จังหวะหน้าทับจะบรรเลงวนซ้ำตั้งแต่ต้นถึงจบจังหวะหน้าทับ หรือเพลงหน้าทับจนกว่าจะจบเพลงขับร้องหรือบรรเลงหน้าทับปรบไก่จะมีความยาวเท่ากับตีฉิ่ง - ฉับ 4 คู่ ดังนั้นเมื่อหมดเพลงหน้าทับไปรอบหนึ่ง ก็จะเรียกว่า 1 จังหวะ นอกจากนี้แล้วการเริ่มต้นของการตีหน้าทับกลองไม่ได้หมายความว่าจะต้องบรรเลงขึ้นพร้อมกับเครื่องดนตรีที่นำทำนองเพลงหรือพร้อมกับเสียงแรกที่นักร้องเปล่งเสียงร้องเพลง เพราะเพลงขับร้องและบรรเลงแต่ละเพลงมีเทคนิคในการขึ้นต้นที่ไม่ได้เหมือนกันหมด จึงเป็นหน้าที่ของผู้บรรเลงหน้าทับจะต้องศึกษาให้ถ่องแท้ว่าเพลงใดจะขึ้นต้นหรือสวมร้องเมื่อใดตลอดจนใช้หน้าทับอะไรในแต่ละเพลง ๆ นั้นคือ ผู้บรรเลงหน้าทับต้องมีความรู้เรื่องเพลงนั้นๆ ด้วย นอกเหนือไปจากรู้หน้าทับของเครื่องดนตรีที่ตนบรรเลงแต่อย่างไรก็ตามจะพบว่าการบรรเลงหน้าทับจะสวมเข้ากับเสียงขับร้องหรือบรรเลงในวรรคสุดท้ายของหน้าทับเสมอ เปรียบได้กับโน้ตเพลงห้องที่ 7 และ 8 ของเพลงในอัตราจังหวะ 2 ชั้นนั้นเอง

(ชมนาด กิจขันธ์, 2538: 23)

หนังสือสารานุกรมศัพท์สังคีตดนตรีไทย ภาคคีตะ-ดุริยางค์ กล่าวถึง หน้าทับสองไม้ ความว่า

ครูดนตรีไทยในสมัยโบราณได้คิดขยายขึ้นจากทำนองการตีเครื่องหนังของหน้าทับเพลงเร็วอีกเท่าตัว (เป็น 2 ชั้น) สำหรับตีประกอบการร้องด้นสองไม้ การร้องด้นสองไม้นี้ ผู้ร้องจะร้องพลิกแพลงไปต่าง ๆ และมีความยาวไม่แน่นอน (ซึ่งในการแสดงละครนอก เพลงฉ่อย แอ่ว และลิเก ยังนำมาใช้ร้องในเวลาที่ต้องการรวบรัดและดำเนินเรื่องอยู่ในปัจจุบันนี้) จึงเรียกว่าหน้าทับสองไม้ แม้ในสมัยที่เกิดทำนองอัตราจังหวะ 3 ชั้นขึ้น หน้าทับนี้ก็ขยายขึ้นไปด้วยตามส่วน แต่ยังคงเรียกหน้าทับสองไม้เช่นเดิม ไม่ว่าจะเป็นอัตรา 3 ชั้น 2 ชั้น หรือชั้นเดียว หน้าทับสองไม้ 2 ชั้นเป็นมูลเหตุให้มีการประดิษฐ์หน้าทับอื่นๆ ขึ้นอีก เช่น หน้าทับเซ่นเหล้า หน้าทับเจ้าเซ็น หน้าทับลาว

(ราชบัณฑิตยสถาน, 2540: 26)

สุรพล สุวรรณ กล่าวถึงเรื่องหน้าทับไว้ในหนังสือ ดนตรีไทยในวัฒนธรรมไทยความว่า

เป็นชื่อของหน้าทับอีกอย่างหนึ่งซึ่งมีส่วนค่อนข้างสั้นเพื่อสะดวกและเหมาะสมกับทำนองเพลงที่มีประโยคนั้น ๆ หรือเพลงที่มีทำนองพลิกแพลงหรือเพลงที่กำหนดความยาวไม่แน่นอน

หน้าทับแบบนี้นักปราชญ์ทางดนตรีไทยสมัยโบราณได้คิดขยายขึ้นจากสำเนาการตีเครื่องหนังของหน้าทับเพลงเร็วอีกเท่าตัว (เป็นสองชั้น) สำหรับตีประกอบกับการร้องด้นแบบหนึ่ง ซึ่งเรียกว่า "ด้นสองไม้" การร้องด้นสองไม้นี้ผู้ร้องย่อมร้องพลิกแพลงไปต่างๆ และมีความยาวไม่แน่นอน ซึ่งการแสดงละครนอกเพลงหางเครื่องแอ่ว และลิเก ยังนำมาใช้ในเวลาต้องการรวบรัดหรือดำเนินเรื่องอยู่ในปัจจุบันนี้ หน้าทับที่กล่าวนี้จึงมีชื่อเรียกว่า "สองไม้" แม้ในสมัยที่กำเนิดทำนองเพลงอัตราสามชั้นขึ้นหน้าทับนี้ก็ขยายขึ้นไปด้วยตามส่วนและคงเรียกว่าหน้าทับสองไม้เช่นเดิม ไม่ว่าจะเป็นอัตราสามชั้น สองชั้น หรือชั้นเดียว

หน้าทับสองไม้สองชั้นนี้เป็นมูลให้คิดหน้าทับอื่นๆ ขึ้นอีกหลายอย่าง เช่น หน้าทับเช่นเหล้า หน้าทับลาว หน้าทับเจ้าเซน เป็นต้น หน้าทับสองไม้นี้มีความยาวครึ่งหนึ่งของหน้าทับปรบไก่ เพราะฉะนั้นถ้าจะเทียบกับโน้ตสากล ถ้าเป็นอัตราชั้นเดียว ก็จะมีความยาวเพียงครึ่งหนึ่งห้องของจังหวะ 2/4 ถ้าเป็นอัตราสองชั้น ก็จะมีความยาวสองห้องของจังหวะ 2/4 ถ้าเป็นอัตราสามชั้น ก็จะมีความยาวสี่ห้องของจังหวะ 2/4 (สุรพล สุวรรณ, 2549: 98)

หนังสือเกร็ดความรู้เรื่องดนตรีไทย กล่าวถึงหน้าทับสองไม้ความว่า

ในการเล่นเพลงพื้นเมืองบางอย่างของสมัยโบราณ เช่น เพลงเทพทอง เป็นต้น บางตอนผู้เล่นจะแยกวิธีร้องออกไปเป็นการร้องด้นดำเนินความได้นาน ๆ ซึ่งเรียกวิธีร้องแบบนี้ว่า "ด้นสองไม้" การร้องด้นสองไม้นี้ แต่ละจังหวะของทำนอง มีความยาวเพียงครึ่งหนึ่งของหน้าทับปรบไก่ (ที่กล่าวมาแล้ว) เมื่อได้ทำนองร้องด้นสองไม้นั้นมาใช้ในวงการดนตรี จึงจำต้องคิดหน้าทับสำหรับตีประกอบจังหวะขึ้นใหม่ ให้มีความยาวพอดีกับจังหวะของทำนองร้อง ถ้าตีด้วยตะโพนก็จะเป็นดังนี้

ป๊ะ ตุ๊บ ติง ป๊ะ ตุ๊บ พรึง หรือ ตุ๊บ พรึง พรึง พรึง แล้วเครื่องหนังอื่นๆ ก็แปลงวิธีตีไปตามลักษณะ โดยให้มีความยาวเท่ากัน วิธีตีเครื่องหนังประกอบจังหวะตามแบบนี้ จึงเรียกว่า "หน้าทับสองไม้" และถือว่าวิธีตีตามแบบนี้เป็นอัตราสองชั้น เพลงใดที่ใช้หน้าทับนี้ตีประกอบจังหวะ ก็จัดว่าเป็นเพลงประเภทสองไม้

(พิษณุ แช่มบาง, 2509: 47)

หนังสือนาฏดุริยางคสังคีตกับสังคมไทย กล่าวถึงหน้าทับสองไม้ความว่า

หน้าทับที่ตีกำกับจังหวะอย่างสั้นๆ มีใช้มาตั้งแต่สมัยโบราณ ซึ่งเรียกกันว่า "ด้นสองไม้" คือการด้นกลอนสด โดยผู้ร้องมักพลิกแพลงท่วงทำนองไปได้ ต่าง ๆ และมีความสั้นความยาวไม่เท่ากัน จึงอยู่ที่กลเม็ดของผู้ขับร้องจะต้องจับจังหวะให้ถูก โดยทั่วไปหน้าทับสองไม้จะยืนพื้นการตีตะโพนไว้ว่า "ตุ๊บ พรึง พรึง พรึง... จึงเหมาะกับการใช้ร้องในการแสดงละครนอก ลิเก เพลงฉ่อย แอ่ว และใช้ในเพลงจังหวะอัตราสองชั้น

ต่อมาหน้าทับสองไม้ได้รับการพัฒนาขึ้นให้ใช้ในเพลงจังหวะอัตราสามชั้น โดยขยายออกตามส่วนสัดอัตราจังหวะของเพลง แต่ก็ยังคงเรียกว่า หน้าทับสองไม้อยู่อย่างเดิม นอกจากนั้น ยังเป็นพื้นฐานให้ประดิษฐ์หน้าทับอื่นๆ อีกหลายแบบ เช่น หน้าทับลาว หน้าทับเซ่นเหล้า

(เรณู โกศินานนท์, 2545: 35)

จากการศึกษาความหมายของคำว่าหน้าทับสองไม้ หรือหน้าทับทยอย ผู้วิจัยทำการสรุปได้ว่าเป็นหน้าทับที่ตีเลียนเสียงการร้องด้นในเพลงพื้นบ้าน คือ เพลงเทพทอง เมื่อนำทำนองร้องด้นสองไม้มาใช้ในการขับร้องและบรรเลงดนตรี จึงต้องคิดหน้าทับสำหรับตีประกอบจังหวะขึ้นใหม่ให้มีความยาวพอดีกับจังหวะของทำนองขับร้อง เรียกว่า หน้าทับสองไม้

2.4.2 โยน

โยน *บางทีก็เรียกว่า "ลูกโยน" เป็นทำนองเพลงพิเศษตอนหนึ่งซึ่งไม่มีความหมายในตัวอย่างไร หากแต่มีความประสงค์อยู่อย่างเดียวเพียงให้ทำนองตอนนั้นยืนอยู่ ณ เสียงใดเสียงหนึ่งแต่เสียงเดียว (เหมือนคำว่า เท่า ที่กล่าวมาแล้ว) แต่ "โยน" หรือ "ลูกโยน" นี้ไม่บังคับในเรื่องกำหนดจำนวนจังหวะ จะบรรเลงโยนอยู่มากน้อยกี่จังหวะก็ได้ และโยนนี้จะมีแทรกอยู่ในเพลงประเภทหน้าทับสองไม้เท่านั้น*

ประโยชน์ของโยนมีไว้เพื่อเป็นที่พักของเพลงบางตอน และเพื่อเปิดโอกาสให้ผู้ร้องผู้บรรเลงหรือผู้แต่งเพลงได้ประดิษฐ์ทำนองดัดแปลงออกไปได้ตามพอใจจะสั้นยาวเท่าใดก็ได้ เพียงแต่เมื่อสุดท้ายของการพลิกแพลงไปแล้วให้มาตกอยู่ที่เสียงอันเป็นความประสงค์ของโยนตอนนั้นเท่านั้น

ที่ว่าโยนไม่บังคับในเรื่องจำนวนจังหวะนั้นหมายความว่าจะโยนอยู่เพียงสองสามจังหวะก็ได้ หรือจะให้มากไปถึงสิบจังหวะยี่สิบจังหวะก็ได้ ไม่เป็นผิดทั้งสิ้น โยน

หรือลูกโยนนี้ถ้าจะเปรียบเทียบให้เห็นง่ายๆ ก็คล้ายกับการไกวชิงช้า เขาจะไกวแรงหรือเบาก็ได้ ไกวแรงก็แกว่งไปไกลและหลายเที่ยวกว่าจะหยุด ไกวเบาก็แกว่งใกล้ๆ และไม่กี่เที่ยวก็หยุด แต่จะไกวแรงหรือเบาก็ตามก็ต้องผ่านเส้นศูนย์อยู่เสมอ และในที่สุดเมื่อหยุดลงก็จะต้องมาหยุดอยู่ตรงเส้นศูนย์ด้วยกัน โยนก็มีลักษณะอย่างนี้ ใครจะประดิษฐ์ทำนองให้พิสดารอย่างใดก็ได้ แต่ที่สุดจะต้องมาตกอยู่ที่เสียงอันเป็นความประสงค์ของโยนตอนนั้นเท่านั้น

(สุรพล สุวรรณ, 2549: 98)

2.4.3 ลูกขัด

วิธีการบรรเลงทำนองอย่างหนึ่งที่แบ่งเครื่องดนตรีออกเป็นสองพวก พวกหนึ่งเรียกว่า "พวกหน้า" (บรรเลงก่อน) อีกพวกหนึ่งเรียกว่า "พวกหลัง" (บรรเลงทีหลัง) ทั้งสองพวกนี้ผลัดกันบรรเลงคนละที เมื่อพวกหน้าบรรเลงไปหมดวรรคตอนแล้วพวกหลังจึงจะบรรเลงบ้าง แต่ที่เรียกได้ว่า "ลูกขัด" นี้ เมื่อพวกหน้าบรรเลงเป็นทำนองอย่างหนึ่งแล้วพวกหลังก็จะบรรเลงทำนองให้ผิดแผกแตกต่างไปอีกอย่างหนึ่ง ซึ่งไม่เหมือนกับทำนองของพวกหน้า ทำนองที่ผลัดกันบรรเลงนี้ไม่บังคับว่าจะสั้นยาวเท่าใด ทั้งนี้แล้วแต่ผู้แต่งจะประดิษฐ์ อย่างสั้นที่สุดอาจผลัดกันบรรเลงเพียงพวกและพยางค์คำเดียวก็ได้ (สุรพล สุวรรณ, 2549: 98)

หนังสือดนตรีในระบบการเรียนการสอน กล่าวถึง ลูกขัดหรือการขัดความว่า

เมื่อเข้าใจคำว่าลูกล้อแล้ว โดยความหมายลูกขัดก็คือการบรรเลงที่มีลักษณะไม่เต็มทำนองแบบธรรมดา คือพวกบรรเลงทำนองเพลงลูกสั้นๆ แล้วทิ้งจังหวะท้ายไว้ให้เท่ากับลูกที่ตนนำมา ทั้งนี้ก็เพื่อให้ผู้ตามใช้ลูกทำนองเดียวกันลองใช้เอาเอง แต่ให้ถูกและลงจังหวะตอนแต่ละช่วงท้ายให้ได้

(วิมลศรี อุปรมัย, 2543: 57)

หนังสือสารานุกรมศัพท์สังคีตดนตรีไทย ภาคคีตะ-ดุริยางค์ กล่าวถึงลูกขัดความว่า

วิธีการบรรเลงของเครื่องดนตรีประเภทดำเนินทำนอง โดยแบ่งเครื่องดนตรีออกเป็น 2 พวก และผลัดกันบรรเลงคนละที เช่นเดียวกับลูกล้อ แต่ลูกขัดนี้เมื่อพวกหน้าบรรเลงไปหมดวรรคตอนแล้ว พวกหลังมิได้บรรเลงตามทำนองที่พวกหน้าได้บรรเลงไปแล้วเหมือนลูกล้อ แต่จะบรรเลงทำนองที่ผิดแผกแตกต่างไปอีกอย่างหนึ่ง

ทำนองที่ผลัดกันบรรเลงนี้ไม่มีกฎเกณฑ์บังคับเช่นเดียวกับลูกล้อว่าจะต้องสั้นยาวเท่าใด แล้วแต่ผู้แต่งจะประดิษฐ์ขึ้น

คำว่า ลูกล้อ ลูกขัด นี้ อาจเปรียบเทียบได้กับการพูดของคน ถ้าคนพูดทีหลังพูดตามคนพูดก่อนเรียกว่า เลียน หรือ ล้อ เมื่อเป็นการบรรเลงดนตรีที่เรียกว่า "ลูกล้อ" แต่ถ้าคนแรกพูดอย่างหนึ่ง คนหลังพูดไปอีกอย่างหนึ่งไม่เหมือนกัน เช่นนี้เรียกว่า "ลูกขัด"

(ราชบัณฑิตยสถาน, 2540: 24)

จากข้อความทั้งหมดข้างต้นสามารถสรุปได้ว่า ทำนองที่เป็นลูกล้อลูกขัด เป็นทำนองที่แบ่งออกเป็นสองพวก พวกแรกได้แก่พวกที่มีเสียงสูงจะบรรเลงเป็นเครื่องนำ ส่วนพวกที่สองเป็นพวกที่มีเสียงต่ำจะบรรเลงเป็นเครื่องตาม

2.4.4 ลูกล้อ

วิธีการบรรเลงทำนองอย่างหนึ่งที่แบ่งเครื่องดนตรีออกเป็นสองพวก พวกหนึ่งเรียกว่า "พวกหน้า" อีกพวกหนึ่งเรียกว่า "พวกหลัง" ทั้งสองพวกนี้ผลัดกันบรรเลงคนละที เมื่อพวกหน้าบรรเลงไปหมดวรรคตอนแล้วพวกหลังจึ่งจะบรรเลงบ้าง (เช่นเดียวกับคำว่า ลูกขัด ที่กล่าวมา) แต่ที่จะเรียกที่ได้ว่า "ลูกล้อ" เมื่อพวกหน้าบรรเลงไปเป็นทำนองอย่างใดพวกหลังก็จะบรรเลงเป็นทำนองซ้ำกันอย่างเดียวกับพวกหน้า และทำนองที่ผลัดกันบรรเลงนี้ก็แล้วแต่ผู้แต่งประดิษฐ์ขึ้นจะสั้นยาวเท่าใดหรือเพียงพยางค์เดียวก็ได้

ถ้าจะเปรียบเทียบคำว่า "ลูกขัด" กับ "ลูกล้อ" ให้เข้าใจง่าย จงจำไว้ว่าถ้าพวกหลังบรรเลงไม่เหมือนพวกหน้าก็เป็น "ลูกขัด" หากพวกหลังบรรเลงซ้ำเหมือนกับพวกหน้าก็เป็น "ลูกล้อ" เช่นเดียวกับคำพูดของคนสองคน คนแรกพูดอย่างหนึ่ง อีกคนพูดไปเสียอีกอย่างหนึ่งไม่เหมือนกัน ก็เรียกว่า "พูดขัด" หรือ "ขัดคอ" ซึ่งตรงกับ "ลูกขัด" ถ้าคนแรกพูดอย่างใดอีกคนหนึ่งก็พูดเหมือนอย่างนั้นก็เรียกว่า "เลียน" หรือ "ล้อ" หรือล้อเลียน ซึ่งตรงกับ "ลูกล้อ"

(สุรพล สุวรรณ, 2549: 98)

หนังสือดนตรีในระบบการเรียนการสอน กล่าวถึงลูกล้อหรือการล้อความว่า

ในการบรรเลง หมายถึงวิธีการนำทำนองต่างๆ ให้เป็นทำนองแบบธรรมดา โดยมีเครื่องดนตรีบางชนิด นำมาบรรเลงล่วงหน้าไปก่อน เครื่องดนตรีที่ว่านี้อาจจะเป็นปี่ใน ระนาดเอก ระนาดเอกเหล็ก และฆ้องวงเล็ก ซึ่งส่วนมากเป็นเครื่องดนตรีชนิดเสียงแหลม แล้วจึงมีเครื่องดนตรีชนิดเสียงทุ้ม ได้แก่ ระนาดทุ้ม ฆ้องวงใหญ่ และระนาดทุ้มเหล็กก็จะบรรเลงตามไป

(วิมลศรี อุปรมัย, 2543: 57)

หนังสือสารานุกรมศัพท์สังคีตดนตรีไทย ภาคคีตะ-ดุริยางค์ กล่าวถึง ลูกล้อความว่า

วิธีการบรรเลงของเครื่องดนตรีประเภทดำเนินทำนอง โดยแบ่งเครื่องดนตรีออกเป็น 2 ประเภท ประเภทที่มีเสียงแหลมเล็ก เช่น ระนาดเอก ฆ้องวงเล็ก ซอด้วง จะเข้ ขลุ่ยหลีบ เรียกว่า “พวกหน้า” ประเภทที่มีเสียงทุ้ม เช่น ระนาดทุ้ม ฆ้องวงใหญ่ ซออู้ ขลุ่ยเพียงออ เรียกว่า “พวกหลัง” วิธีการบรรเลงที่เรียกว่า “ลูกล้อ” นี้ ทั้ง 2 พวกจะต้องผลัดกันบรรเลงคนละที ซึ่งมีอยู่บ้างเป็นส่วนน้อย โดยปกติพวกหน้าจะบรรเลงก่อน เมื่อพวกหน้าบรรเลงหมดวรรคตอนแล้ว พวกหลังจึงบรรเลงตามทำนองเหมือนและเท่ากันกับที่พวกหน้าได้บรรเลงไปแล้ว กำหนดลูกล้อที่ผลัดกันบรรเลงนี้ ไม่มีกฎเกณฑ์บังคับว่าจะต้องสั้นยาวเท่าใด แล้วแต่ผู้แต่งจะประดิษฐ์ขึ้น อย่างสั้นที่สุดผลัดกันบรรเลงพวกละพยางค์เดียวก็มี เพลงที่พวกหลังบรรเลงก่อนก็มี เช่น เพลงเทพบรรทม

(ราชบัณฑิตยสถาน, 2540: 43)

หนังสือสังคีตนิยมดนตรีไทย คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์มหาวิทยาลัยขอนแก่น กล่าวถึงลูกล้อความว่า

วิธีการบรรเลงที่แบ่งดนตรีออกเป็น 2 พวกคือพวกนำ (พวกแรก) และพวกตาม (พวกหลัง) โดยทั้ง 2 พวกนี้จะบรรเลงในทำนองเดียวกันโดยผลัดกันบรรเลงคนละที ถ้าจะยกตัวอย่างของการบรรเลงลูกล้อคล้ายกับการที่มีคน 2 พวก โดยที่พวกแรกพูดขึ้นว่า “จะไปฟังดนตรี” และอีกพวกหนึ่งก็พูดตามว่า “จะไปฟังดนตรี”

(เฉลิมศักดิ์ บุญมานำ, 2528: 38)

เพลงลูกล้อลูกขัดเป็นเพลงที่มีโยนหรือเรียกว่า “ลูกโยน” เป็นทำนองเพลงพิเศษยืนอยู่ ณ เสียงใดเสียงหนึ่งเสียงเดียว จะแทรกอยู่ในเพลงประเภทหน้าทับสองไม้เท่านั้น เพลงมีขนาดยาวจะมี

ทางพื้นผสมอยู่ด้วยและมีลูกล้อลูกขัดเพื่อเพิ่มความสนุกสนาน ใช้หน้าทับสองไม้ซึ่งมีความยาวครึ่งหนึ่งของหน้าทับปรบไก่กำกับจังหวะ

2.5 ประวัติความเป็นมาของจะเข้

ไทยเรารู้จักเล่นจะเข้มาตั้งแต่สมัยเริ่มแรกตั้งกรุงศรีอยุธยา เพราะมีกล่าวถึงในกฎมณเฑียรบาลครั้งกรุงศรีอยุธยา แต่เพิ่งนำเข้ามาผสมวงเครื่องสายและมโหรี เมื่อครั้งรัชกาลที่ 2 แห่งกรุงรัตนโกสินทร์นี้เอง ทั้งนี้อาจจะเป็นเพราะว่าแต่ก่อนนั้น จะเข้อาจจะเป็นเครื่องดนตรีที่ใช้สำหรับเดี่ยวโดยเฉพาะก็ได้ ในปัจจุบันนี้จะเข้นับว่าเป็นเครื่องดีดของไทยที่มีกระแสเสียงก้องกังวานไพเราะมาก นิยมเล่นในวงดนตรีไทยอย่างแพร่หลาย (ชิ้น ศิลปบรรเลง, 2521: 25) จะเข้เป็นเครื่องดนตรีประเภทเครื่องดีด จากการค้นคว้าเรื่องบทบาทของจะเข้ หนังสือเครื่องดนตรีไทย ได้สันนิษฐานว่า

> *สมัยอยุธยาจะเข้เป็นเครื่องมือที่มักใช้บรรเลงเดี่ยวเพื่ออวดฝีมือของนักดนตรี ต่อมาในสมัยรัตนโกสินทร์ในรัชกาลของพระบาทสมเด็จ พระพุทธเลิศหล้านภาลัย (รัชกาลที่ 2) จนถึงปัจจุบัน จะเข้ได้ถูกนำมารวมวงกับเครื่องดนตรีชนิดอื่น ๆ เช่น วงเครื่องสาย วงมโหรี ส่วนการบรรเลงเดี่ยวก็ยังเป็นที่นิยมกันอยู่*
>
> *จะเข้จัดอยู่ในเครื่องดนตรีประเภทเครื่องดีด มีประวัติความเป็นมายาวนาน สำหรับเครื่องดนตรีประเภทเครื่องดีดที่ผู้วิจัยนำมาศึกษานี้ นายมนตรี ตราโมท สันนิษฐานว่าน่าจะเป็นเครื่องมือที่มนุษย์คิดขึ้นมาต่อจากเครื่องตี (ซึ่งเกิดจากการปรบมือ) และเครื่องเป่า (ซึ่งเกิดจากการผิวปาก) ถัดจากเครื่องดีดก็เป็นเครื่องสีที่มนุษย์ประดิษฐ์ขึ้นหลังสุด*
>
> *นอกจากนี้ยังพบเครื่องดนตรีประเภทหนึ่งซึ่งชาวบ้านเล่นอยู่ เรียกว่า จะเข้ป่า ทำด้วยกระบอกไม้ไผ่ทั้งปล้อง กรีดเอาผิวนอกมาทำเป็นสาย แล้วเอาไม้ซีกเล็กๆ มาหนุนให้สายดึงดีดเป็นเสียง บางครั้งใช้สายเดียวบางครั้งใช้สองสาย แต่ในพระราชนิพนธ์เรื่องเงาะป่า พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ทรงบรรยายถึงเครื่องดนตรีของพวกก็อยว่า จะเข้สองสายทำด้วยไม้ไผ่ผ่าซีก และจะเข้นี้ ในเรื่องเงาะป่าตอนที่นางลำหับดีด ก็เรียกว่าจะเข้ป่าเหมือนกัน คำว่า “จะเข้ป่า” นี้ คงเกิดขึ้นหลังจากที่มีจะเข้แล้ว สันนิษฐานว่าแต่เดิมนั้นน่าจะยังไม่มีหรือหากมีนั้นน่าจะเป็นชื่ออื่น* (ธนิต อยู่โพธิ์, 2541: 35)

จากข้อความข้างต้นสรุปได้ว่า จะเข้เป็นเครื่องดนตรีประเภทเครื่องดีดมีมาตั้งแต่สมัยอยุธยา ต่อมาในสมัยรัตนโกสินทร์ในรัชกาลของพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย จนถึงปัจจุบัน จะเข้ได้ถูกนำมารวมวงกับเครื่องดนตรีชนิดอื่นๆ

2.6 ประวัติความเป็นมาของซออู้

ซออู้ เป็นซอสองสาย ตัวกะโหลกทำด้วยกะลามะพร้าว หน้าซอขึ้นด้วยหนังแพะ หรือหนังลูกวัว เวลาสีมีเสียงทุ้ม ใช้บรรเลงร่วมวงเครื่องสายและวงมโหรีมาแต่ปลายสมัยกรุงศรีอยุธยา จนกระทั่งถึงปัจจุบัน ใช้บรรเลงในวงเครื่องสายและมโหรีตลอดทั้งใช้บรรเลงในวงปี่พาทย์ไม้นวม และวงปี่พาทย์ดึกดำบรรพ์ได้อย่างไพเราะกลมกลืน (ชิ้น ศิลปบรรเลง, 2521: 23) จากหนังสือสังคีตนิยมว่าด้วยดนตรีไทยกล่าวถึงที่มาของซออู้ว่า

รูปร่างลักษณะของซออู้มีรูปร่างคล้ายซอของจีน ชื่อว่า “ฮู-ฮู้” (Hu-Hu) ซึ่งมี 2 สาย เช่นเดียวกับซออู้ของไทย แต่ทั้งนี้มิได้หมายความว่าประเทศไทยนั้นเอาแบบอย่างมาจากจีน เนื่องจากมีหลักฐานทางภูมิศาสตร์คือประเทศจีนนั้นเป็นประเทศเมืองหนาวจึงไม่มีมะพร้าว จึงนำมะพร้าวเอากลับประเทศจีนเพื่อไปทำซอเรียกว่า “ฮู-ฮู้” (Hu-Hu) แล้วประเทศไทยได้แบบอย่างมาอีกต่อหนึ่งนั้นจึงมิน่าเป็นไปได้ เพราะดนตรีไทยนั้นมีมานานแล้วและเจริญรุ่งเรืองมาไม่ต่ำกว่า 4,000 ปีก่อนหน้านี้ ซึ่งคนไทยก็น่าจะประดิษฐ์ซออู้ขึ้นเองโดยมิได้ลอกเลียนแบบหรือเอาแบบอย่างมาจากประเทศจีน

ซออู้ เป็นเครื่องดนตรีที่สันนิษฐานว่าน่าจะเป็นเครื่องดนตรีที่น่าจะมีขึ้นมาแล้วในสมัยสุโขทัย แต่มิได้กล่าวถึงไว้เป็นหลักฐานแน่นอนดังเช่น ซอสามสาย หรือในสมัยสุโขทัย เรียกว่า ซอพุงตอ ซึ่งเป็นซอที่เกิดขึ้นในสมัยสุโขทัยเช่นเดียวกับซออู้ แต่ทั้งนี้จะสรุปเอาเองว่าสิ่งเหล่านั้นไม่มีในกรุงสุโขทัยไม่ได้ ตัวอย่างเช่นในหลักศิลาจารึกหลักที่หนึ่งของพ่อขุนรามคำแหงได้กล่าวถึง ผลไม้ไว้เพียงไม่กี่ชนิดแต่จะเชื่อกันว่าประเทศไทยมีผลไม้เพียงจำนวนเท่านั้นย่อมเป็นไปมิได้ ต่อมาในสมัยกรุงศรีอยุธยาก็มีหลักฐานชัดเจนยิ่งขึ้นว่า ซออู้ นั้น ได้เกิดมีขึ้นและได้นำมาบรรเลงในสมัยกรุงศรีอยุธยาแน่นอน จากข้อความในกฎมณเฑียรบาลซึ่งได้กล่าวไว้ว่า

“ห้ามร้องเพลงเรือ เป่าขลุ่ย สีซอ ดีดกระจับปี่ ดีดจะเข้ ตีโทนทับ ในเขตพระราชทาน...”

(เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี, 2530: 32)

หนังสือดนตรีในระบบการเรียนการสอน สำหรับชั้นประถม มัธยม และอุดมศึกษากล่าวว่า

การนำมาใช้เท่าที่มีหลักฐานพอทราบได้เราคงจะนำเอาซออู้เข้าใช้บรรเลงร่วมวงในวงเครื่องสายและวงมโหรีในราวสมัยต้นกรุงรัตนโกสินทร์หรือถ้าก่อนหน้านั้นก็คงราวปลายสมัยกรุงศรีอยุธยา และต่อมาในระยะหลังนี้ได้นำเข้าบรรเลงร่วมในวงปี่พาทย์ไม้นวม และวงปี่พาทย์ดึกดำบรรพ์ด้วยในการปรับปรุงวงดนตรีประกอบการแสดงละครของกรมศิลปากรซึ่งจัดแสดง ณ โรงละครศิลปากร ก็ได้ปรับปรุงวงปี่พาทย์โดยใช้ซออู้บรรเลงร่วมด้วยตามโอกาส

วิธีการบรรเลงซออู้ เหมือนซอด้วงทุกประการ ต่างกันตรงรายละเอียดที่ทำให้เกิดเสียง ที่พริ้มหรือก้องและแหลมเล็กหรือทุ้มหวาน (วิมลศรี อุปรมัย, 2543: 57)

จากหลักฐานแสดงให้เห็นว่าซออู้นั้นน่าจะเกิดขึ้นในสมัยกรุงศรีอยุธยาแน่นอน โดยนำมาใช้บรรเลงร่วมในวงเครื่องสายและต่อมาในสมัยกรุงรัตนโกสินทร์ นอกจากจะนำซออู้เข้ามาบรรเลงร่วมอยู่ในวงเครื่องสายดังเช่นในสมัยกรุงศรีอยุธยาแล้วยังได้นำซออู้มาบรรเลงร่วมอยู่ในวงปี่พาทย์ไม้นวมและวงปี่พาทย์ดึกดำบรรพ์อีกด้วย นอกจากนี้ในการปรับปรุงวงปี่พาทย์โดยใช้ซออู้บรรเลงร่วมด้วยตามโอกาส ซึ่งนอกจากซออู้จะใช้เป็นเครื่องดนตรีที่ประสมวงต่างๆ แล้ว ซออู้ยังเป็นเครื่องดนตรีที่สามารถใช้เดี่ยวอวดฝีมือและทางซอได้เป็นอย่างดี หากจะเปรียบเทียบบทบาทหน้าที่ของซออู้กับเครื่องดนตรีชนิดอื่น ในจำนวนเครื่องดนตรีไทยด้วยกัน ซออู้จะมีหน้าที่คล้ายกับการบรรเลงระนาดทุ้ม ซึ่งมีหน้าที่หยอกล้อ ยั่วเย้าไปกับทำนองเพลงให้สนุกสนาน โดยการเล่นกับจังหวะบ้างเนื่องจากระนาดทุ้มไม่ได้บรรเลงไปอย่างเรียบๆ ในด้านของการดำเนินทำนอง อีกทั้งยังเป็นตัวสร้างสีสันและปรุงแต่งสีสัน และปรุงแต่งสีสันให้กับการบรรเลงของทั้งวง

2.7 บทบาทและหน้าที่ของจะเข้และซออู้เมื่อรวมในวงเครื่องสาย

หนังสือดนตรีไทย คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยขอนแก่น 2528 กล่าวว่า

หน้าที่ในการบรรเลงซออู้จะอยู่ในวงดนตรีได้ 5 วงคือ วงเครื่องสาย วงเครื่องสายผสม วงมโหรี วงปี่พาทย์ไม้นวม และวงปี่พาทย์ดึกดำบรรพ์ โดยทำหน้าที่บรรเลงคู่ไปกับซอด้วงและระนาดเอก ในเวลาที่ซอด้วงหรือระนาดเอก ล้อ และขัด โดยมีบทบาทเป็นเครื่องดนตรีประเภทตาม

ความสามารถของเครื่องดนตรีในวงเครื่องสายนั้น มีขีดจำกัดการบรรเลงของเครื่องดนตรีชนิดต่างๆ จึงมีความจำเป็นที่จะหลบเสียง เพราะฉะนั้นถ้าจะบรรเลงในเพลงที่ต้องใช้เสียงหลายช่วงแล้ว ก็จะเกิดปัญหา “นิ้วตาย” ไม่สามารถบรรเลงได้

สะดวก เพราะฉะนั้นเครื่องดนตรีประเภทที่มีสายจึงมีความจำเป็นที่จะต้องเทียบเสียงของแต่ละเครื่องมือให้ห่างเป็นคู่ห้า จึงจะทำให้เครื่องดนตรีในวงเครื่องสายสามารถหลบหลีกและเกิดปัญหานิ้วตายน้อยลง จะมีผลทำให้กลอนเพลงที่บรรเลงอยู่นั้นไม่เกิดลักษณะกลอนที่เรียกว่า "กลอนฟาด"

ความสามารถและเทคนิคในการหลบเลี่ยงที่ไม่ทำให้เกิดนิ้วตายของซอและจะเข้ จึงทำให้เกิดเอกลักษณ์ คือ ลักษณะเฉพาะในการดำเนินทำนองของแต่ละเครื่องมือด้วย เนื่องจากแต่ละเครื่องมือ เมื่อมีการเทียบสายให้เป็นคู่ห้า จึงมีวิธีบรรเลงหลบเสียงที่แตกต่างกันออกไป จนทำให้กลายเป็นเอกลักษณ์ประจำตัวของเครื่องมือนั้น ๆ

(เฉลิมศักดิ์ บุญมานำ, 2528: 37)

หนังสือเกณฑ์มาตรฐานดนตรีไทยและเกณฑ์การประเมิน โดย สำนักมาตรฐานอุดมศึกษา สำนักงานปลัดทบวงมหาวิทยาลัย กล่าวถึงการแปรทำนองของซออู้และจะเข้ ความว่า

หมายถึง ความสามารถในการประดิษฐ์ทำนองเพลงโดยยึดทำนองหลักเป็นแนวให้เกิดเป็นท่วงทำนองซึ่งเป็นทางของซออู้ขึ้นได้หลายทาง (ยกเว้นเพลงบังคับทาง)

การแปรทำนองของจะเข้ หมายถึง ความสามารถในการแจกแจงเนื้อทำนองของเพลงโดยยึดเนื้อทำนองหลักของแต่ละเพลงเป็นแนวทางให้เกิดเป็นท่วงทำนองซึ่งเป็นทางของจะเข้โดยเฉพาะ การแปรทำนองนี้อาจทำให้เกิดทางจะเข้ขึ้นได้หลายทาง (ยกเว้นเพลงบังคับทาง) (สำนักมาตรฐานอุดมศึกษา สำนักงานปลัดทบวงมหาวิทยาลัย, 2544: 35)

หนังสือกำเนิดดนตรีเครื่องดนตรีพร้อมภาพสีประกอบเพลงไทยการจัดวงดนตรีประเภทต่าง ๆ กล่าวว่า

ในวงเครื่องสาย ซอด้วง มีหน้าที่นำวง เก็บ แทรกแซง โหยหวนไปตามทำนองเพลง นอกจากนี้ยังเป็นหลักของวงในการดำเนินเนื้อเพลงด้วยซออู้ มีหน้าที่หยอกล้อไปกับพวกทำทำนองเพลง จะเข้ มีหน้าที่เก็บถี่ๆ และดีดห่าง ๆ บ้าง ขลุ่ยเพียงออ มีหน้าที่เก็บ โหยหวนไปตามทำนองเพลง ขลุ่ยหลิบ มีหน้าที่เก็บ โหยหวน สอดแทรกไปในทางเสียงสูง โทน–รำมะนา มีหน้าที่ตีสอดสลับ เพื่อควบคุมจังหวะหน้าทับ และแสดงประโยคของเพลง ฉิ่ง มีหน้าที่ควบคุมจังหวะย่อย และแสดงจังหวะหนัก เบา ฉาบเล็ก มีหน้าที่ยั่วเย้า หลอกล้อไปกับพวกประกอบจังหวะ

(มานิต หล่อพินิจ, 2545: 33)

หนังสือดุริยางค์ผสานศิลป์ กองพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ กรมศิลปากรกระทรวงวัฒนธรรม กล่าวว่า

วงมโหรีเครื่องสายที่สมเด็จกรมพระยาดำรงราชานุภาพทรงอธิบายไว้แต่แรกนั้น ภายหลังเรียกกันว่าวงเครื่องสาย ซึ่งตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ 6 เป็นต้นมา มีการนำเครื่องดนตรีต่าง ๆ เข้าไปประสมวงด้วย เรียกว่า เครื่องสายผสม เช่น ออร์แกน ไวโอลิน เปียโน ขิม เป็นต้น

ปัจจุบันวงเครื่องสายตามแบบแผนที่กำหนด มี 2 ขนาด คือ เครื่องสายวงเล็ก มี 7 ชิ้น ได้แก่ ซอด้วง 1 ซออู้ 1 จะเข้ 1 ขลุ่ยเพียงออ 1 โทน 1 รำมะนา 1 และฉิ่ง และเครื่องสายวงใหญ่มี 12 ชิ้น ได้แก่ ซอด้วง 2 ซออู้ 2 จะเข้ 2 ขลุ่ยเพียงออ 1 ขลุ่ยหลิบ 1 โทน 1 ฉิ่งและฉาบ

(กรมศิลปากร, 2535: 32)

หนังสือปกิณกะ การดนตรีและเพลงไทยของ สมบัติ จำปาเงิน สำเนียงมณี กล่าวว่า

การประสมวงดนตรีประเภทเครื่องสาย แบ่งออกเป็นสามกลุ่ม คือ เครื่องสายไทย เครื่องสายปี่ชวา และเครื่องสายผสม เครื่องสายยังแยกออกเป็นเครื่องเล็กและเครื่องคู่ เครื่องสายปี่ชวามีกำเนิดมาจากการผสมกันระหว่างเครื่องสายและวงกลองแขกเครื่องใหญ่ มีการนำเครื่องดนตรีที่มีสุ่มเสียงคล้ายกับออกเสียงบ้าง เช่น ขลุ่ย และโทน รำมะนา ซึ่งซ้ำกับปี่และกลองแขก

เครื่องสายผสม เป็นการบรรเลงเครื่องสายไทยประสมกับเครื่องดนตรีสากล (ต่างชาติ) หรือไม่ก็ผสมกับเครื่องดนตรีไทย ชนิดที่ไม่ใช้สาย การเรียกชื่อให้นำด้วยคำว่าผสม... (เครื่องดนตรีชนิดนั้นๆ) เช่น นำเปียโนมาประสม ก็เรียกว่า "เครื่องสายผสมเปียโน" เครื่องดนตรีที่นิยมมาประสมมีดังนี้ 1. ออร์แกน 2. เปียโน 3. ไวโอลิน 4. แอคคอร์เดียน 5. ปี่โอโบ 6.ปี่คาริเนต 7. ซอเชลโล 8. แมนโดลิน 9. แบนโจ 10. หีบเพลงชัก 11. ขิม 12. จะเข้ญี่ปุ่น 13. ซอสามสาย 14. ระนาด (เอกธรรมดา) 15. ระนาดทอง

ในการบรรเลง นิยมให้เครื่องดนตรีที่ประสมนำเป็นผู้นำในการบรรเลง คือ ตอนขึ้นต้นบรรเลงด้วยเครื่องดนตรีนั้น ๆ เช่น ประสมด้วยไวโอลินก็ขึ้นด้วยไวโอลิน ประสมออร์แกนก็ขึ้นด้วยออร์แกน มีผู้สงสัยว่า ขิม เป็นเครื่องสาย ทำไมจึงต้องเรียกว่าเครื่องสายผสม ที่เป็นเช่นนี้เพราะขิมเป็นเครื่องดนตรีจีน แต่ปัจจุบันได้มีการ

ดัดแปลงและเทียบเสียงให้เป็นแบบไทยหมดแล้ว จนถือว่าเป็นเครื่องดนตรีประเภทหนึ่ง ถ้าจะเรียกวงเครื่องสายผสมขิมว่า เครื่องสายเฉย ๆ ก็ไม่น่าผิด เพียงแต่ว่าไม่นิยมเรียกกันเท่านั้น ส่วนซอสามสายและระนาดทั้งธรรมดาและระนาดทองเป็นเครื่องดนตรีในวงมโหรี จึงต้องเรียกว่าเครื่องสายผสม
(สมบัติ จำปาเงินและสำเนียง มณีกาญจน์, 2529: 47)

หนังสือทักษะดนตรี 1 กล่าวถึง เครื่องดนตรีซออู้ว่า

ซออู้เป็นเครื่องดนตรีประเภทเครื่องสีมีเสียงทุ้มนุ่มนวลกังวาน อันเกิดจากธรรมชาติของกะโหลกซอและสายที่มีขนาดใหญ่กว่าซอด้วง ทำหน้าที่เล่นเป็นผู้ตามโดยตกแต่งทำนองเพลงให้มีความคมคายสร้างความสนุกสนานเป็นการเพิ่มสีสันให้แก่วง ตรงข้ามกับซอด้วงซึ่งเคร่งขรึมกว่า ดังนั้นผู้บรรเลงซออู้จึงต้องมีปฏิภาณไหวพริบในการบรรเลง ซออู้สันนิษฐานว่าพัฒนามาจากสะล้อของภาคเหนือหรือซอฮู-ฮู้ของจีน ชื่อของซออู้เรียกตามเสียงที่ได้ยิน ใช้บรรเลงในวงเครื่องสายและมโหรี ราวสมัยรัตนโกสินทร์หรือก่อนหน้านั้น ต่อมาก็นำเข้าร่วมบรรเลงในวงปี่พาทย์ไม้นวม และวงปี่พาทย์ดึกดำบรรพ์
(จรินทร์ เทพสงเคราะห์, 2544: 36)

จากบทความข้างต้นสามารถสรุปได้ว่า ซออู้เป็นเครื่องดนตรีที่ใช้สี บรรเลงประกอบในวงเครื่องสาย และปี่พาทย์ไม้นวม ปี่พาทย์ดึกดำบรรพ์ มีเสียงทุ้มกังวาน บรรเลงเป็นเครื่องตาม สีหยอกล้อไปกับวงให้เกิดสีสัน

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

2.7.1 ความหมายของวงเครื่องสาย

จะเข้และซออู้ เป็นเครื่องดนตรีประเภทเครื่องสายซึ่งมีเครื่องดนตรีที่ใช้สายเป็นหลักอยู่ในวงเครื่องสาย จากหนังสือปฐมบทดนตรีไทย ได้ให้ความหมายของวงเครื่องสายว่า

เครื่องสาย (ตะตะ Tata or Chordophone) ตะตะ หมายถึง เครื่องดนตรีที่มีสายสำหรับดีดเป็นเสียง มาจากคำในภาษาบาลีสันสฤต ว่า “ ตนติสสเร” หมายถึง เสียงที่ออกจากสาย โดยคำว่า “ตนติ” ยังมีความหมายถึง เส้น,สาย (String) จึงเรียกชื่อของเครื่องทำลำนำที่ใช้สายนี้ว่า “ตนตรี” แล้วเพี้ยนคำกลายมาเป็น “ดนตรี” การเกิดเครื่องสายนั้นน่าจะเกิดการสั่นสะเทือนของสายธนูที่ใช้ล่าสัตว์ แต่ว่าการสั่นสะเทือนของสายธนูที่ทำหน้าที่เป็นตัวสั่นสะเทือนนั้น (Vibrator) มีเสียงดังไม่มากนัก ต่อมาได้มีแนวคิดหาวัสดุที่ช่วยให้การเปล่งเสียงให้ดังมากขึ้น จึงนำวัสดุที่กลวง

จากธรรมชาติในแต่ละภูมิภาคนั้นๆ มาประกอบร่วมกับสาย เช่น เปลือกน้ำเต้า กะลามะพร้าว กระบอกไม้ไผ่ ตะตะเป็นเครื่องดนตรีที่เกิดขึ้นภายหลังเครื่องดนตรีชนิดอื่นๆ สำหรับเครื่องดนตรีไทยประเภทตะตะ 3 แบบ ได้แก่ แบบดีด เช่น กระจับปี่ จะเข้ ซึ่งพัฒนาขึ้นเป็นแบบที่สอง คือการนำคันชักมาสีจำพวกซอ เช่น ซอสามสาย ซอด้วง ซออู้ เป็นต้น แบบสุดท้ายคือแบบใช้ไม้ตี คือ ขิม (พงษ์ศิลป์ อรุณรัตน์ , 2554: 34)

พจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน พ.ศ.2525 กล่าวคำว่า เครื่องสายว่า “เครื่องสาย หมายถึง เครื่องบรรเลงที่เป็นสาย เช่น จะเข้ ซอ” (ราชบัณฑิตยสถาน, 2525: 196)

ส่วนคำว่า เครื่องสาย สารานุกรมไทยฉบับบัณฑิตยสถาน เล่ม 6 พ.ศ.2507-2508 ได้อธิบายไว้ดังนี้ *“เครื่องสาย เป็นชื่อวงดนตรีประเภทหนึ่งซึ่งบรรดาเครื่องดนตรีประเภทต่างๆ ที่ผสมอยู่ในวงนั้น มีเครื่องดนตรีที่มีสายเป็นประธาน เครื่องดนตรีที่เป็นประธานนี้จะมีเครื่องสายที่สีเป็นเสียงก็ได้”* (ราชบัณฑิตยสถาน, 2507: 37)

หนังสือศิลปะการแสดงของไทย กล่าวถึง วงดนตรีไทยที่เรียกกันว่าเครื่องสาย ความว่า

วงดนตรีที่มีเครื่องดนตรีประเภทเครื่องสายประกอบด้วยเครื่องเป่าและเครื่องตีบางอย่าง วงเครื่องสายที่เรียกว่าวงเล็กมีเครื่องดนตรีที่บรรเลงเป็นทำนองเพลงอย่างละชิ้นเดียว คือ ซอด้วง ซออู้ จะเข้ ขลุ่ยเพียงออ ขลุ่ยหลิบ โทน รำมะนา ฉิ่ง ฉาบ โหม่ง ถ้าจะเป็นวงเครื่องสายเครื่องคู่ก็เพิ่มเครื่องดนตรีเข้าไปอีก เป็น 2 ชิ้น ยกเว้นเครื่องประกอบจังหวะ เช่น โทน รำมะนา ฉิ่ง ฉาบ โหม่ง ที่จะมีเพียงอย่างละชิ้นเดียวเท่านั้น

(สำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ, 2542: 28)

หนังสือดุริยางคศิลป์ไทย โดยอรวรรณ บรรจงศิลป์และคณะได้อธิบายคำว่าวงเครื่องสายไว้ดังนี้

วงเครื่องสาย คือ วงดนตรีที่ประกอบด้วยเครื่องดนตรีที่มีสายเป็นประธาน มีเครื่องตีและเครื่องเป่าเป็นเครื่องประกอบ เครื่องดนตรีประเภทมีสายหรือสีเป็นเสียงนั้น ได้แก่ ซอด้วง ซออู้ และจะเข้ นัยว่าไทยเรามีเล่นกันมาแต่สมัยโบราณแล้ว แต่ยังไม่สามารถยืนยันได้ว่ามีการผสมวงกันในลักษณะใด หรือเพียงแต่ต่างคนต่างเล่นเพื่อความสนุกสนานเพลิดเพลินตน อย่างไรก็ตามการเล่นเครื่องสายคงเกินเลยเข้าไปถึงเขตพระราชฐานจนเป็นที่รำคาญของเจ้านาย โดยเฉพาะสมเด็จฯ

พระบรมไตรโลกนาถ ถึงกับมีกฎมณเฑียรบาลกำหนดห้ามการเล่นดนตรีไว้ว่า “ห้ามร้องเพลงหรือเป่าขลุ่ย เป่าปี่ สีซอ ดีดจะเข้ กระจับปี่ ตีโทนทับในเขตพระราชฐาน” ต่อมาในสมัยรัชกาลที่ 4 แห่งกรุงรัตนโกสินทร์ ได้มีการคิดผสมวงเครื่องสายเล่นกัน โดยนำซอด้วง ซออู้ จะเข้และปี่อ้อเข้ามาผสมวงกันเล่น ต่อมาได้คิดเอา “เครื่องกลองแขก” ประสมเข้าไปในวงเครื่องสายด้วย เรียกว่า วงกลองแขกเครื่องใหญ่ ภายหลังได้แยกเอาปี่ชวาและกลองแขกออก นำโทนรำมะนาและขลุ่ยเพียงออเข้าบรรเลงแทน เกิดเป็นวงเครื่องสายไทยขึ้น

(อรวรรณ บรรจงศิลป และคณะ, 2546: 103)

หนังสือดนตรีคือภาษากล่าวว่า วงเครื่องสาย คือวงดนตรีที่ประกอบด้วยเครื่องดนตรีจำพวกมีสายเป็นสำคัญ มีเครื่องเป่าและเครื่องตีเป็นส่วนประกอบ วงเครื่องสายมี 3 ขนาดดังนี้

วงเครื่องสายวงเล็ก ประกอบด้วย ซอด้วง ซออู้ จะเข้ ขลุ่ยเพียงออ โทน รำมะนา ฉิ่ง (บางทีเพิ่มฉาบเล็กและโหม่ง)

วงเครื่องสายเครื่องคู่ ประกอบด้วย ซอด้วง ซออู้ จะเข้ ขลุ่ย (เพิ่มเป็นอย่างละสอง) สำหรับขลุ่ยที่เพิ่มเป็นขลุ่ยหลิบ ขลุ่ยชนิดนี้มีเสียงสูงกว่าขลุ่ยเพียงออ

วงเครื่องสายผสม คือวงเครื่องสายที่อาจจะผสมเครื่องดนตรีชนิดใดชนิดหนึ่งเข้ามาก็ได้และเรียกชื่อตามเครื่องดนตรีที่ผสมขึ้นนั้น เช่น เครื่องสายผสมระนาด เครื่องสายผสมขิม เครื่องสายผสมปี่ชวา หรืออาจนำเอาเครื่องดนตรีผสมของสากลก็ได้ เช่น วงเครื่องสายผสมออร์แกน วงเครื่องสายผสมเปียโนวงเครื่องสายผสมแอคคอร์เดียน เป็นต้น

(เรณู โกศินานนท์, 2540: 28)

หนังสือสารานุกรมศัพท์สังคีตดนตรีไทย ภาคคีตะ-ดุริยางค์ กล่าวถึง เครื่องสาย แบบที่ 1 และแบบที่ 2 ความว่า

เครื่องสายแบบที่ 1 หมายถึง เครื่องดนตรีประเภทหนึ่งที่ทำให้เกิดเสียงโดยการสั่นของสาย โดยทั่วไปมักใช้สายไหม สายโลหะ หรือสายเอ็น แต่สายดังกล่าวที่ทำหน้าที่เป็น “ตัวสั่นสะเทือน” นั้นจะให้เสียงดังไม่มากจึงจำเป็นต้องมี “กล่องเสียง” (Sound Box) เพื่อช่วยทำให้เสียงดังมากขึ้น เครื่องสายประเภทเครื่องสีจะใช้คันชักสีเข้ากับสาย เช่น ซอต่างๆ ส่วนเครื่องสายประเภทดีดจะใช้นิ้วหรือไม้ดีดสายเพื่อทำให้เกิดเสียง เช่น พิณ จะเข้ ซึง กระจับปี่

เครื่องสายแบบที่ 2 หมายถึง วงดนตรีประเภทหนึ่งซึ่งเครื่องดนตรีส่วนใหญ่ในวงจะประกอบด้วยเครื่องดนตรีที่ใช้สายเป็นต้นกำเนิดของเสียงดนตรี เช่น ซอด้วง ซออู้ จะเข้ แม้ว่าเครื่องดนตรีที่นำมาบรรเลงนั้นจะมีวิธีบรรเลงแตกต่างกัน เช่น สี ดีด หรือตี ก็ตาม จึงเรียกวงดนตรีประเภทนี้ว่า "เครื่องสาย" อาจมีเครื่องดนตรีประเภทเครื่องเป่า เช่น ขลุ่ย หรือเครื่องกำกับจังหวะ เช่น ฉิ่ง กลอง บรรเลงด้วยก็ถือว่าอยู่ในวงเครื่องสายเช่นกันเพราะมีเป็นจำนวนน้อย ที่นำเข้ามาร่วมบรรเลงด้วยเพื่อช่วยเพิ่มรสในการบรรเลงให้น่าฟังมากยิ่งขึ้น
(ราชบัณฑิตยสถาน, 2540: 35)

หนังสือที่ระลึกในงานพระราชทานเพลิงศพ หม่อมราชวงศ์ สอางค์ เทวกุล ต.จ. ณ เมรุวัดธาตุทอง กล่าวถึง วงเครื่องสายของไทยเรามีอยู่ 3 ประเภท คือ วงเครื่องสายไทย วงเครื่องสายปี่ชวา และวงเครื่องสายผสม ความว่า

วงเครื่องสายไทยนั้นประกอบด้วยเครื่องทำทำนองที่ใช้สายทั้งนั้, คงมีแต่ "ขลุ่ย" เท่านั้นที่เป็นเครื่องเป่าผสมเข้าไป วงเครื่องสายดังกล่าวนี้มี 2 ขนาดคือ เครื่องสายไทยวงเล็กและเครื่องสายไทยเครื่องคู่

เครื่องสายไทยวงเล็ก นั้นประกอบด้วยซอด้วงหนึ่ง ซออู้หนึ่ง จะเข้หนึ่ง และขลุ่ยเพียงออีกหนึ่ง นอกจากนั้นก็มีเครื่องประกอบจังหวะอันได้แก่โทน รำมะนา ฉิ่ง และฉาบ

เครื่องสายไทยเครื่องคู่ นั้นก็เช่นเดียวกับวงขนาดเล็ก เพียงแต่เพิ่มเครื่องทำทำนองต่างๆ ให้เป็นคู่เท่านั้น กล่าวคือใช้ซอด้วงคู่หนึ่ง ซออู้คู่หนึ่ง จะเข้คู่หนึ่ง และขลุ่ยอีกคู่หนึ่ง (คือขลุ่ยเพียงออกกับขลุ่ยหลีบ) นอกจากนั้นก็มีเครื่องประกอบจังหวะอันได้แก่โทน รำมะนา ฉิ่ง ฉาบ กรับ โหม่ง เป็นต้น

ส่วนเครื่องสายปี่ชวา นั้นก็เป็นแบบเดียวกับเครื่องสายไทยนั่นเอง เพียงแต่ท่านใช้ปี่ชะวาแทนขลุ่ยและใช้กลองแขกแทนโทนรำมะนาเสียเท่านั้น ปี่ชวานั้นถึงจะเป็นเครื่องคู่ท่านใช้เพียงเลาเดียว ทั้งนี้เพราะปี่ชวามีเสียงดังมากนั่นเอง

ทีนี้ที่เรียกว่า "วงเครื่องสายผสม" นั้น ท่านหมายถึงว่ามีการใช้เครื่องดนตรีอย่างอื่นที่มิได้ใช้ในวงเครื่องสายไทยมาผสมเข้าไปประเภทหนึ่ง กับใช้เครื่องดนตรีของชาติอื่นมาผสมเข้าไปอีกประเภทหนึ่ง ในประเภทแรกก็เช่นเครื่องสายผสมระนาดทอง เครื่องสายผสมซอสามสาย เป็นต้น ส่วนในประเภทที่สองก็ได้แก่ เครื่องสายผสมขิม ออร์แกน เปียโน เชลโล่ และอื่นๆ การผสมวงกับเครื่องดนตรี

ต่างประเทศที่มีมาตราเสียงผิดกันนี้ ท่านมักจะตัดเอาเครื่องดนตรีประเภทที่มี 7 เสียงตายตัว เช่นจะเข้ออกเสีย ดังนี้เป็นต้น
(สอางค์ เทวกุล, 2518: 47)

หนังสือนาฏศิลป์และดนตรีไทย มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ กล่าวว่า

“เครื่องสาย” ได้แก่วงบรรเลงที่ประกอบด้วยเครื่องดนตรีจำพวกมีสายเป็นประธาน มีเครื่องเป่าและตีเป็นส่วนประกอบ

วงเครื่องสายวงเล็ก มีเครื่องดนตรี คือ ซอด้วง ซออู้ จะเข้ ขลุ่ยเพียงออ โทน รำมะนา และ ฉิ่ง จะเพิ่มฉาบเล็กและโหม่งเข้าด้วยก็ได้

หากจะให้มีเครื่องบรรเลงเป็นวงเครื่องคู่ ก็เพิ่มซอด้วง ซออู้ จะเข้ ให้เป็นอย่างละ 2 แต่ขลุ่ยที่จะเพิ่มต้องเป็นขลุ่ยหลิบ (เล็กและเสียงสูงกว่าขลุ่ยเพียงออ)

นอกจากนี้ยังอาจผสมเครื่องดนตรีชนิดใดชนิดหนึ่งเข้ามาได้ และเรียกชื่อตามเครื่องดนตรีที่ผสมเพิ่มขึ้นนั้น เช่น ผสมปี่ชวา เรียกว่า “เครื่องสายปี่ชวา” เป็นต้น
(สถาบันไทยคดีศึกษา มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, 2548: 46)

หนังสือนาฏดุริยางค์สังคีตกับสังคมไทย กล่าวถึง เครื่องสาย เป็นวงดนตรีที่มีเครื่องดนตรีที่มีสายเป็นส่วนใหญ่และประกอบด้วยเครื่องเป่าเครื่องตีเพียงเล็กน้อย โดยมีการจัดวง ความว่า

การจัดวงเครื่องสายนั้น ถ้าเป็นไปตามแบบแผนก็มีอยู่ 2 แบบ คือ เครื่องสายวงเล็ก กับเครื่องสายวงใหญ่ เพราะการร่วมวงเพื่อความสามัคคีกันแล้วใครมีเครื่องดนตรีอะไรก็เอาเข้ามาร่วมวงได้ นอกจากเครื่องประกอบจังหวะซึ่งมีมากไม่ได้เพราะจะลักลั่นกัน แต่การผสมวงดนตรีตามอัธยาศัยค่อนข้างจะไม่ไพเราะเท่าที่ควร เพราะเสียงของเครื่องดนตรีแต่ละเครื่องอาจทับกันจนฟังไม่รู้ว่ามีอะไรบ้าง ดังนั้น การจัดวงเครื่องสายตามแบบแผนจึงทำให้เสียงดนตรีไพเราะนุ่มนวลชวนฟังดีกว่าเป็นอันมาก และนอกจากเครื่องสายวงเล็กวงใหญ่แล้วก็ยังมีอย่างอื่นด้วย

เครื่องสายวงเล็ก ประกอบด้วย ซอด้วง ซออู้ จะเข้ ขลุ่ยเพียงออ อย่างละ 1 ชิ้น ส่วนโทนกับรำมะนารวมอยู่ในคนเดียวกัน และมีฉิ่ง 1 ฉาบเล็ก 1 มักเรียกกันว่าเครื่องเดี่ยว

เครื่องสายวงใหญ่ ประกอบด้วย ซอด้วง 2 ซออู้ 2 จะเข้ 2 ขลุ่ยเพียงออ 1 ขลุ่ยหลิบ 1 โทนกับรำมะนารวม 1 คน ฉิ่ง 1 ฉาบ 1 ในการใช้ซออู้ คันนั้น ต้องเป็นวงดนตรีที่ปรับให้เข้ากันดีมีความสอดคล้องกันจริงๆ หากผสมกันตามอัธยาศัยย่อมทำให้เกิดเสียงขัดกันเอง เพราะเสียงซออู้นั้นแม้ว่าจะมีเสียงทุ้มแต่ก็ดังไกล เมื่อฟังอยู่

ห่างๆ จะได้ยินถนัด ถ้าหากมิได้ปรับเข้าหากันก็จะทำให้เสียงออกไปโต้กันหรือทับกัน ขาดความไพเราะทำให้เสียไปทั้งวง ดังนั้น จึงใช้ซออู้เพียงคันเดียวสำหรับวงดนตรีที่ผสมกันตามอัธยาศัย

เครื่องสายปี่ชวา เกิดขึ้นจากการรวมกันระหว่าง วงกลองแขก กับวงเครื่องสาย รวมสมัยรัชกาลพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว สำหรับวงกลองแขกมีเครื่องดนตรี คือปี่ชวา 1 กลองแขกคู่ (2) และฉิ่ง เมื่อนำเข้ารวมกับเครื่องสายแล้ว เอาขลุ่ยเพียงอออออก ใช้ขลุ่ยหลิบแทน เพราะเสียงขลุ่ยหลิบสามารถหลีกเสียงปี่ชวาออกมาได้ดีกว่าขลุ่ยเพียงออ ดังนั้น เครื่องสายปี่ชวาหรือเดิมเรียกกันว่า "วงกลองแขกเครื่องใหญ่" มีเครื่องดนตรีคือ ซอด้วง 2 ซออู้ 2 จะเข้ 2 ขลุ่ยหลิบ 1 ปี่ชวา 1 กลองแขกคู่ 2 ฉิ่ง 1 หรือลดซอด้วง ซออู้ และจะเข้ลง เหลืออย่างละ 1 ก็เป็น "วงกลองแขกเครื่องเล็ก"

เครื่องสายผสม ได้แก่วงเครื่องสายซึ่งนำเอาเครื่องดนตรีอื่นๆ เข้าผสม เช่น ขิม ก็เรียกว่าเครื่องสายผสมขิม ออร์แกน ก็เรียกว่า เครื่องสายผสมออร์แกน หรือ เปียโน ก็เรียกว่า เครื่องสายผสมเปียโน เป็นต้น วงเครื่องสายผสมเหล่านี้ จะใช้ขลุ่ยเพียงออแทบทุกครั้ง นอกจากบางครั้งจะต้องมีการเดี่ยวในวง ก็มักจะใช้ขลุ่ยเพียงออเข้าช่วยด้วย

การบรรเลงวงเครื่องสายนั้น มักใช้บรรเลงในงานต่างๆ เช่น งานแต่งงาน งานขึ้นบ้านใหม่ งานทำบุญอายุวันเกิด งานสมรส เนื่องจากมีเสียงเบากว่าวงปี่พาทย์ จึงจัดอยู่ในบริเวณที่ไม่กว้างขวางนัก หากกว้างเกินไปจะไม่ค่อยได้ยิน
(เรณู โกศินานนท์, 2545: 28)

หนังสือดนตรีไทย 27 ศูนย์วัฒนธรรมภาคใต้ วิทยาลัยครูนครศรีธรรมราช กล่าวถึง วงเครื่องสายเป็นวงดนตรีที่มีเครื่องดีดเครื่องสีเป็นหลัก มีเครื่องเป่าและเครื่องตีที่ได้เลือกแล้วว่ามีเสียงเหมาะที่จะผสมกันความว่า

เครื่องสายวงเล็ก มีเครื่องดนตรีและเครื่องผสมอยู่ในวงและมีหน้าที่ต่างๆ กัน ได้แก่ ซอด้วง สีเป็นทำนองเพลง ซึ่งมีเก็บถี่ๆ โหยหวนเป็นเสียงยาวบ้าง มีหน้าที่เป็นผู้นำวงและเป็นหลักในการดำเนินเนื้อเพลง ซออู้ สีเป็นทำนองเพลง โดยหยอกล้อยั่วเย้าไปกับผู้ทำทำนองเพลงอื่น ๆ จะเข้ ดีดโดยเก็บถี่ ๆ บ้าง ห่าง ๆ บ้าง สอดแทรกทำนองให้เกิดความไพเราะ

ขลุ่ยเพียงออ เป่าเก็บถี่ ๆ บ้าง โหยหวนเป็นเสียงยาวๆ บ้าง ดำเนินทำนองเพลง โทน ตีให้สอดสลับกับรำมะนา มีหน้าที่กำกับจังหวะหน้าทับ รำมะนา ตีให้สอด

สลับกับโทน หน้าที่กำหับจังหวะ หน้าทับโทกับรำมะนานี้ต้องตีให้สอดคล้องกัน เหมือนเครื่องดนตรีอย่างเดียว เพราะฉะนั้นบางทีจึงใช้คนคนเดียวตีทั้งสองอย่าง ฉิ่งตีให้มีเสียง “ฉิ่ง” และ “ฉับ” กำกับจังหวะให้ดำเนินไปโดยสม่ำเสมอ และให้รู้จักจังหวะเบาและจังหวะหนัก

วงเครื่องสายเครื่องคู่ มีเครื่องดนตรีที่ผสมอยู่ในวงและมีหน้าที่ ได้แก่ ซอด้วง สองคัน การสีก็เหมือนกับที่ได้อธิบายไว้แล้วในเครื่องสายวงเล็ก แต่หน้าที่การนำวงมีเพียงคันเดียว ส่วนอีกคันหนึ่งเพียงแต่ช่วยเป็นหลักในการดำเนินทำนองเนื้อเพลง ซออู้ สองคัน การสีและหน้าที่เหมือนในเครื่องสายวงเล็ก จะเข้ สองตัว การสีและหน้าที่เหมือนที่ได้อธิบายไว้ในเครื่องสายวงเล็ก ขลุ่ยเพียงออ วิธีเป่าและหน้าที่เหมือนในเครื่องสายวงเล็ก ขลุ่ยหลิบ เป็นขลุ่ยที่เล็กกว่าขลุ่ยเพียงออ และเสียงสูงกว่า 3 เสียง วิธีเป่าก็เหมือนขลุ่ยเพียงออ แต่มีหน้าที่สอดแทรกทำนองไปในทางเสียงสูง โทน วิธีตีและหน้าที่เหมือนที่ได้อธิบายไว้ในเครื่องสายวงเล็ก รำมะนา วิธีตีและหน้าที่เหมือนที่ได้อธิบายไว้ในเครื่องสายวงเล็ก ฉิ่ง วิธีตีและหน้าที่เหมือนที่ได้อธิบายไว้ในเครื่องสายวงเล็ก

(ศูนย์วัฒนธรรมภาคใต้ วิทยาลัยครูนครศรีธรรมราช, 2546: 37)

จากข้อมูลเกี่ยวกับความหมายของวงเครื่องสายไทยข้างต้นสามารถสรุปได้ว่าวงเครื่องสายไทยเป็นวงดนตรีประเภทหนึ่ง ประกอบด้วยเครื่องดนตรีประเภทดีดและสีเป็นหลัก มีการประสมวงด้วย ซอด้วง ซออู้ จะเข้ ขลุ่ยเพียงออ โทนรำมะนา และฉิ่ง เป็นต้น โดยอาจมีการประสมในหลายลักษณะหรือหลายขนาด ขึ้นอยู่กับประเภทและวัตถุประสงค์ของการบรรเลงตามแต่ละโอกาส

2.7.2 ประวัติวงเครื่องสาย

หนังสือปฐมบทดนตรีไทยได้กล่าวถึงประวัติของวงเครื่องสายไว้ว่า

ดังที่กล่าวถึงวงมโหรีเอาไว้แล้วว่า เป็นวงที่เกิดขึ้นในสมัยอยุธยาใช้เฉพาะสำหรับผู้หญิงที่ใช้บรรเลงในราชสำนักเป็นหลัก ดังนั้นบรรดาราษฎรทั่วไปจึงได้คิดทำวงดนตรีสำหรับบรรเลงขึ้นบ้าง วงชนิดนี้ได้รับแนวคิดมาจากต่างชาติคือจีนและมอญมาผสมจนกลายเป็นวงที่เรียกว่า “วงมโหรีราษฎร์” หรือ “วงเครื่องสาย” สำหรับแนวคิดการสร้างวงประเภทนี้เป็นการนำเครื่องดนตรีประเภทซอของชาวจีน คือ ซอเอ้อฮู้ (Erhu) มาปรับปรุงรูปลักษณ์ขึ้นเป็นซอด้วงและซออู้ บรรเลงร่วมกับจะเข้ ซึ่งเป็นเครื่องดีดของชาวมอญ ใช้เครื่องเป่าคือปี่อ้อ ซึ่งต่อมาได้เปลี่ยนมาใช้ขลุ่ย

เพียงออแทน และใช้กลองโทนรำมะนาตีประกอบ ทั้งนี้การประสมวงเครื่องสายนั้นมีหลักการในลักษณะเดียวกับวงมโหรีหลวง สามารถนำเครื่องดนตรีแต่ละชิ้นระหว่างสองวงมาเปรียบเทียบกับได้ ดังนี้ ซอด้วงและซออู้เปรียบได้กับซอสามสาย จะเข้กับกระจับปี่ ขลุ่ยเพียงออกับขลุ่ยรองออ วงเครื่องสายนี้เป็นวงที่สามารถนำไปบรรเลงตามสถานที่ต่างๆ ได้ในฤดูน้ำหลากก็มักนำไปบรรเลงประกอบการเล่นดอกสร้อยสวรรค์และดอกสร้อยสักวา

วงเครื่องสายเป็นวงที่เกิดขึ้นจากชาวบ้านจึงทำให้มีอิสระและไม่มีข้อจำกัดในการบรรเลงมากนัก อีกทั้งเพลงที่ใช้ก็สามารถบรรเลงได้อย่างหลากหลาย แต่ไม่มีเพลงที่แต่งขึ้นสำหรับบรรเลงเฉพาะอย่างวงมโหรี เดิมทีนิยมเพลงมโหรีต่อมาตั้งแต่รัชกาลที่ 5 เริ่มนิยมเพลงปี่พาทย์เสภากันมาก วงเครื่องสายจึงหันไปนิยมบรรเลงเพลงดังกล่าวมาจนถึงปัจจุบัน ทั้งที่เดิมทีนั้นดนตรีไทยกำหนดขอบเขตของวงดนตรีในการบรรเลงเพลงประเภทต่างๆ เอาไว้ดังพระวินิจฉัยของสมเด็จฯ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ (พงษ์ศิลป์ อรุณรัตน์, 2554: 97)

จากข้อมูลข้างต้นสามารถสรุปได้ว่าวงเครื่องสายเป็นวงที่เกิดจากราษฎรได้ต้นแบบมาจากวงมโหรี ได้รับแนวคิดมาจากประเทศจีนและมอญ โดยนำซอเอ้อฮู้ของจีน มาปรับปรุงรูปลักษณ์เป็นซอด้วงและซออู้ บรรเลงร่วมกับจะเข้ซึ่งเป็นของชาวมอญ

หนังสือชุดสืบสานดุริยางคศิลป์ เล่ม 1 : เพลงไทยต้องรู้ พิมพ์แจกเป็นบรรณาการเนื่องในงานพระราชทานเพลิงศพหลวงไพเราะเสียงซอ (อุ่น ดูรยชีวิน) ณ เมรุวัดเทพศิรินทราวาส กล่าวถึงวงเครื่องสายว่า

อาจวิวัฒนาการมาโดยตนเอง และแต่เดิมอาจไม่เกี่ยวกับมโหรีและปี่พาทย์เลยก็ได้ มีกล่าวถึงเครื่องดนตรีหลายชิ้น ที่มีใช่อยู่แล้วในสมัยอยุธยาตอนต้น เช่นระบุถึงไว้ในกฎมณเฑียรบาลว่า “ร้อง (เพลง) เรือ เป่าขลุ่ย เป่าปี่ ตีทับขับรำโห่ร้องนี่นั่น” และกล่าวถึงว่า “ร้องเพลงเรือ เป่าปี่เป่าขลุ่ยสีซอ ดีดจะเข้ กระจับปี่ ตีโทนทับ” ดังนี้คงหมายถึงเครื่องดนตรีบางอย่างที่มีอยู่สมัยนั้น เป็นต่างคนต่างเล่น คงมิได้หมายถึงการผสมวงที่ปรับปรุงตามแบบฉบับ จึงยังไม่พบเป็นหลักฐานว่า วงเครื่องสายในสมัยกรุงศรีอยุธยา ผสมวงกันอย่างไร

สมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ ได้ประทานอธิบายถึงกำเนิดวงเครื่องสายไว้ว่า “ผู้ชายบางพวกซึ่งหัดเล่นเครื่องสายอย่างจีน จึงคิดกันเอาซอด้วง ซออู้ จะเข้ กับปี่อ้อ เข้าเล่นผสมกับเครื่องกลองแขก เครื่องผสมอย่างนี้เรียกว่า กลองแขกเครื่องใหญ่” ซึ่งภายหลังเราเรียกการผสมวงแบบนี้ว่า “เครื่องสายปี่ชวา” แล้ว

ทรงกำหนดเวลาไว้ว่า "เห็นจะเกิดขึ้นในตอนปลายรัชกาลที่ 4 ด้วยเมื่อตอนต้นรัชกาลที่ 5 ยังถือกันว่าเป็นของเกิดขึ้นใหม่" และทรงประทานอธิบายต่อไปว่า "ครั้นต่อมาเอากลองแขกกับปี่อ้อออกเสีย ใช้ทับกับรำมะนาและขลุ่ยแทน เรียกว่า "มโหรีเครื่องสาย" บางวงก็เติมระนาดและฆ้องเข้าด้วย จึงเกิดมีมโหรีเครื่องสาย ผู้ชายเล่นแทนมโหรีผู้หญิงอย่างเดิมและสืบมาจนทุกวันนี้ ที่ผู้หญิงหัดเล่นก็มี แต่น้อยกว่าผู้ชายเล่น แต่การเล่นมโหรีเครื่องสายในชั้นหลังมา ดูไม่มีกำหนดจำนวนเครื่องเล่น เช่น ซอด้วงและซออู้ เป็นต้น แล้วแต่มีคนสมัครจะเข้าเล่นเท่าใด ก็เข้าเล่นได้ มาจนถึงสมัยปัจจุบันนี้ บางวงแก้ไขเอาซอด้วงซออู้ออกเสีย ใช้ขิมและฮาโมเนียมฝรั่งเข้าประสมแทน ก็มี" แต่ต่อมาในภายหลัง เราไม่เรียก วงแบบนี้ว่า "มโหรีเครื่องสาย" แต่เรียกกันว่า "วงเครื่องสาย" และตั้งแต่ในรัชกาลที่ 6 มา เมื่อมีผู้นำเอาขิมบ้าง ไวโอลินบ้าง ออร์แกนและเครื่องอื่นๆ บ้าง เข้าเล่นผสมวง จึงเรียกกันว่า วงเครื่องสายผสมขิม เครื่องสายผสมไวโอลิน เครื่องสายผสมออร์แกน และเมื่อผสมเครื่องดนตรีหลากหลายอย่าง ก็เรียกกันกว้างๆ ว่า "วงเครื่องสายผสม" เมื่อเกิดวงเครื่องสายขึ้นแล้ว ก็นำเอาศิลปแห่งการรับร้องของมโหรีและปี่พาทย์ มาใช้กับวงเครื่องสายด้วย ศิลปการรับร้องจึงกลายเป็นสมบัติสาธารณะแก่วงดนตรีไทยอย่างหนึ่ง แต่วงเครื่องสายยังเป็นวงดนตรีประเภทขับกล่อม เพื่อความบันเทิงเริงรมย์ มิใช่วงบรรเลงประกอบการแสดงนาฏศิลป์

(พิชิต ชัยเสรี, 2520: 23)

หนังสือประชุมบทมโหรี กล่าวว่า เอกสารรุ่นเก่า ๆ ไม่มีชื่อ "เครื่องสาย" แต่แบบแผน "เครื่องสาย" มีพัฒนาการมาจากเครื่องมือดีดสีตีเป่าดั้งเดิมของภูมิภาค เช่น ซอบั้งหรือซอกระบอกไม้ไผ่ ขลุ่ยไม้ไผ่ และกลองไม้ ฯลฯ มีความว่า

เมื่อชนชั้นสูงในราชสำนักมีแบบแผน "ดุริยดนตรี" และ "พิณพาทย์" จนกระทั่งจำแนกเป็น "ดนตรี" และ "มโหรี" นั้น บรรดาผู้คนไพร่บ้านพลเมืองก็มีการละเล่นขับลำด้วยกาพย์กลอนพร้อมทั้งเครื่องมือดีดสีตีเป่าเป็นปกติสามัญลักษณะประจำท้องถิ่นต่างๆ อยู่แล้ว เช่น ท้องถิ่นล้านนามีการขับซอกับเครื่องมือต่าง ๆ ท้องถิ่นอีสานมีขับลำกับแคนเป็นสำคัญ เป็นต้น

แม้ไม่มีเอกสารรุ่นเก่าระบุชื่อการละเล่นของชาวบ้าน แต่ก็มีร่องรอยบางประการอยู่ในกฎมณเฑียรบาล (เล่มเดียวกับที่มีชื่อ "ดนตรี" และ "มโหรี") มาตราที่ระบุข้อห้ามและบทลงโทษผู้ละเมิดว่า มิให้ผู้คนทั่วไปในพระนครกรุงศรีอยุธยาสมัยต้นๆ ล่วงล้ำใกล้เขตพระราชวังหลวง จึงห้าม "ทอคยาแลตกเบดสุ่มส้อนซ้อนชนาง

แลร้องเรือเป่าขลุ่ยเป่าปี่ตีทับขับลำโห่ร้อง นี่นัน" และจึงห้าม "ร้องเพลงเรือเป่าปี่เป่าขลุ่ยสีซอดีดจะเข้กระจับปี่ตีโทนทับโห่ร้องนี่นั่น"

บรรยากาศดังกล่าวนั้นสอดคล้องกับบันทึกของนิโกลาส แชรแวส ชาวฝรั่งเศสที่เข้าไปในพระนครศรีอยุธยาในแผ่นดินสมเด็จพระนารายณ์ฯ ว่าชาวสยามนั้น "มีการแข่งเรือกันในแม่น้ำอยู่บ่อยๆ และทำให้ครึกครื้นด้วยการร้องว่า เล่นเครื่องดีดสีตีเป่าและปรบมือเป็นจังหวะพร้อมๆ กัน เครื่องดนตรีที่ให้เสียงไพเราะที่สุดได้แก่เครื่องคล้ายไวโอลินรวมสองชนิด (ซออู้กับซอด้วง) ซึ่งเขาเล่นพร้อมๆ กัน...เสียงขลุ่ยไม่ค่อยกลมกล่อมเท่าไหร่ เสียงฉิ่งนั้นแจ่มใสดีพอใช้ถ้าไม่ผสมเข้าพร้อมๆ กันกับเสียงฉาบทำให้ผู้ที่ไม่คุ้นหูบังเกิดความรำคาญอย่างยิ่ง มีกลองดินชนิดหนึ่งเสียงไม่สู้ดังนัก เป็นหม้อดินคอยาวและแคบแต่ไม่มีก้น ใช้หนังความขึงและตีด้วยมือ ใช้เป็นเสียงทุ้มในวงดนตรีเสียงคนขับร้องก็ไม่เลว" (แชรแวลยังบันทึกถึงเพลงและการขับร้องต่อไปอีกว่า "ข้าพเจ้าเชื่อว่าไพเราะพอใช้ทีเดียว ถ้ามีใครได้ฟังเพลงไทยสองเพลงที่ข้าพเจ้ามอบให้อยู่ในความพินิจของนักดนตรีของเรา และแก่ความอยากรู้อยากเห็นของท่านผู้อ่านที่นิยมของใหม่ๆ แปลก ๆ" จึงชวนให้เชื่อว่าเพลงทั้งสองเพลงที่แชรแวลกล่าวถึงคือ "สายสมร" และ "สุดใจ" ครั้นเมื่อมีการจัดพิมพ์บันทึก ทางสำนักพิมพ์ได้แยกโน้ตเพลง "สายสมร" ไปใส่ไว้ในจดหมายเหตุของลาลูแบร์ด้วย : ประวัติศาสตร์ธรรมชาติและการเมืองแห่งราชอาณาจักรสยาม : สันต์ โกมลบุตร แปล : สำนักพิมพ์ก้าวหน้า จัดพิมพ์เมื่อสิงหาคม 2506

ส่วนลาลูแบร์บันทึกว่า "พวกราษฎรก็พอใจขับร้องเล่นในตอนเย็น ๆ ตามลานบ้าน พร้อมด้วยกลองชนิดหนึ่งเรียกว่าโทน (tong) เขาถือโทนไว้ในมือซ้ายแล้วใช้กำปั้นมือขวาทุบหน้ากลองเป็นระยะ ๆ โทนนั้นทำด้วยดิน (เผา) รูปร่างเหมือนขวดไม่มีก้น" (สันต์ โกมลบุตร, 2510: 28)

ร่องรอยที่มีอยู่ในกฎมณเฑียรบาลเมื่อสมัยต้นกรุงศรีอยุธยาและบันทึกของชาวฝรั่งเศสในสมัยสมเด็จพระนารายณ์ฯ ย่อมสอดคล้องเข้ากันได้ดีว่าเป็นการละเล่นดีดสีตีเป่าและขับลำทำเพลงสนุกสนานของราษฎรทั่วไป ซึ่งจะเรียกกันในสมัยต่อๆ มาว่า "เครื่องสาย"

เครื่องสายของชาวบ้านเป็นลักษณะเสรีเรียบง่าย จึงมีความคล่องตัวสูง เพราะนอกจากเครื่องมือจะไม่ซับซ้อนเช่นเครื่องมือ "ดนตรี" และ "มโหรี" แล้ว เครื่องสายยังประนีประนอมยืดหยุ่นเข้ากันได้กับทุกบรรยากาศ ทั้งพกพาสะดวกเนื่องจากเป็นเครื่องดนตรีชิ้นเล็กๆ แต่แข็งแรง จึงขนลงเรือเล่นเพลงกลอน "โห่ร้องนี่นัน" ได้ทุกฤดูกาล

ทั้งเนื้อร้องและทำนองเพลงมโหรีจำนวนไม่น้อยที่ไปจากเครื่องสายของราษฎร แต่กลุ่มมโหรีราชสำนักขัดเกลาให้ประณีตวิจิตรบรรจงมากขึ้น

ยิ่งมีสำนึกว่ามโหรีในราชสำนักยุ่งยากและซับซ้อนมากขึ้นเท่าใด ก็ยิ่งชวนให้มองเห็นความเคลื่อนไหวของเครื่องสายราษฎรมีความแคล่วคล่องว่องไว และสะดวกสบายในการบรรลือบรรเลงอย่างเสรีมากขึ้นเพียงนั้น ย่อมส่งผลให้มโหรีหลวงครั้งกรุงศรีอยุธยาค่อย ๆ ซบเซา เพราะไม่เป็นที่นิยมอันเนื่องมาจากไม่สอดคล้องกับสภาพแวดล้อมทางสังคม

เมื่อถึงสมัยต้นกรุงรัตนโกสินทร์ ราชสำนักก็หันไปนิยมเครื่องสายของราษฎรกันอย่างเต็มที่ จึงยกวงเครื่องสายอันมีซออู้ ซอด้วง จะเข้ ขลุ่ย และเครื่องจังหวะเข้ามาประสมกับปี่พาทย์แทนมโหรีหลวงอย่างเก่าๆ แต่ยังคงเรียกชื่อวงว่า "มโหรี" ตามที่เคยประสมกันมาก่อนแต่ครั้งกรุงเก่า

ถึงกระนั้นก็ยังรักษาสัญลักษณ์มโหรีกรุงเก่าไว้ กล่าวคือยกย่องให้ซอสามสายมีบทบาทนำเหมือนแต่ก่อนดังจะเห็นว่ามักจัดให้ซอสามสายอยู่หน้าวง แล้วให้สีทำเสียงครวญครางคลอคำร้องของนักร้อง (ในขณะที่เครื่องมือชนิดอื่นๆ หยุดหมด เว้นแต่เครื่องจังหวะบางชิ้น) ถือเป็นแบบแผนที่มีความหมายสำคัญอย่างยิ่ง เพราะเท่ากับแสดงความต่อเนื่องและสืบทอดให้คงไว้ซึ่งประเพณี "ขับไม้" มาแต่ยุคแรกเริ่มตั้งเดิมดึกดำบรรพ์

ในที่สุดก็กลายเป็นแบบแผนของวง "มโหรี" ที่ยึดถือว่าถูกต้องและเป็นที่นิยมแพร่หลายสืบมาจนถึงทุกวันนี้

เกี่ยวกับชื่อเรียกว่า วงเครื่องสายเครื่องคู่ วงเครื่องสายปี่ชวา วงมโหรีเครื่องหก วงมโหรีเครื่องเล็ก วงมโหรีเครื่องคู่ วงมโหรีเครื่องใหญ่ และอาจมีชื่ออื่นๆ เพิ่มขึ้นมาอีกตามแต่จะนิยมกันในกาลข้างหน้านั้น ล้วนเป็นชื่อเรียกที่ผสมขึ้นใหม่ตามความเข้าใจของคนในสมัยกรุงเทพฯ นี้เอง อันเป็นผลต่อเนื่องมาจากการประดิษฐ์คิดค้นเครื่องมือใหม่ๆ แล้วเพิ่มเติมเข้ามาให้มากๆ ขึ้น เพื่อให้เสียงดังขึ้น มีความโอ่อ่าขึ้น และได้ฟังสำเนียงแปลก ๆ ออกไปมากขึ้นด้วย

(สุจิตต์ วงษ์เทศ, 2545: 39)

หนังสือสารานุกรมศัพท์สังคีตดนตรีไทย ภาคคีตะ-ดุริยางค์ โรงพิมพ์มหาจุฬาลงกรณ์ราชวิทยาลัย กล่าวว่า วงเครื่องสายเกิดขึ้นในสมัยอยุธยา ซึ่งมีเครื่องสี คือ ซอ เครื่องดีด คือ จะเข้ และกระจับปี่ ผสมในวง ปัจจุบันวงเครื่องสายมี 4 แบบ ความว่า

1. วงเครื่องสายเครื่องเดี่ยว เป็นวงเครื่องสายที่มีเครื่องดนตรีผสมเพียงอย่างละ 1 ชิ้น เรียกอีกอย่างหนึ่งว่า วงเครื่องสายไทยวงเล็ก เครื่องดนตรีที่ผสมอยู่ในวงเครื่องสายไทยเครื่องเดี่ยวนี้นับว่าเป็นสิ่งสำคัญและถือเป็นหลักของวงเครื่องสายไทยที่จะขาดสิ่งหนึ่งสิ่งใดเสียไม่ได้ เพราะแต่ละสิ่งบ้วนดำเนินทำนองและมีหน้าที่ต่างๆ กัน เมื่อผสมเป็นวงขึ้นแล้ว เสียงและหน้าที่ของเครื่องดนตรีแต่ละอย่างก็จะประสมประสานกันเป็นอันดี เครื่องดนตรีที่ผสมอยู่ในวงเครื่องสายไทยเครื่องเดี่ยวซึ่งถือเป็นหลักคือ ซอด้วง เป็นเครื่องสีที่มีระดับเสียงสูงและกระแสเสียงดัง มีหน้าที่ดำเนินทำนองเพลง เป็นผู้นำวง และเป็นหลักในการดำเนินทำนอง ซออู้ เป็นเครื่องสีที่มีระดับเสียงทุ้ม มีหน้าที่ดำเนินทำนองหยอกล้อยั่วเย้า กระตุ้นให้เกิดความครึกครื้นสนุกสนานในจำพวกดำเนินทำนองเพลง จะเข้ เป็นเครื่องดีดดำเนินทำนองเพลงเช่นเดียวกับซอด้วง แต่มีวิธีการบรรเลงแตกต่างออกไป ขลุ่ยเพียงออซึ่งเป็นขลุ่ยขนาดกลาง เป็นเครื่องเป่าดำเนินทำนองโดยสอดแทรกด้วยเสียงโหยหวนบ้าง เก็บบ้าง ตามโอกาส โทนและรำมะนา เป็นเครื่องตีที่ขึงหนังหน้าเดียว และทั้ง 2 อย่างจะต้องตีให้สอดสลับรับกันสนิทสนมผสมกลมกลืนเป็นทำนองเดียวกัน มีหน้าที่ควบคุมจังหวะหน้าทับ บอกรสและสำเนียงเพลงในภาษาต่างๆ และกระตุ้นเร่งเร้าให้เกิดความสนุกสนาน และฉิ่ง เป็นเครื่องตี มีหน้าที่ควบคุมจังหวะย่อยให้การบรรเลงดำเนินจังหวะโดยสม่ำเสมอ หรือช้าเร็วตามความเหมาะสม

เครื่องดนตรีในวงเครื่องสายไทยเครื่องเดี่ยวอาจเพิ่มเครื่องที่จะทำให้เกิดความไพเราะเหมาะสมได้อีก เช่น กรับและฉาบเล็กสำหรับตีหยอกล้อยั่วเย้าในจำพวกกำกับจังหวะ โหม่งสำหรับช่วยควบคุมจังหวะ

2. วงเครื่องสายไทยเครื่องคู่ คำว่า เครื่องคู่ ย่อมมีความหมายชัดเจนแล้วว่าเป็นอย่างละ 2 ชิ้น แต่สำหรับการผสมวงดนตรีจะต้องพิจารณาใคร่ครวญถึงเสียงของเครื่องดนตรีที่จะผสมกันนั้น ว่าจะบังเกิดความไพเราะหรือไม่อีกด้วย เพราะฉะนั้นวงเครื่องสายไทยเครื่องคู่จึงเพิ่มเครื่องดนตรีในวงเครื่องสายไทยเครื่องเดี่ยวขึ้นเป็น 2 ชิ้นแค่เพียงบางชนิด สำหรับโทน รำมะนา และฉิ่ง ไม่เพิ่มจำนวน ส่วนฉาบเล็กและโหม่ง ถ้าจะใช้ก็คงมีจำนวนอย่างละ 1 ชิ้นเท่าเดิม

ตั้งแต่โบราณมา วงเครื่องสายไทยมีอย่างมากก็เพียงเครื่องคู่ดังกล่าวแล้วเท่านั้น ในสมัยหลังได้มีผู้คิดผสมวงเป็น วงเครื่องสายไทยวงใหญ่ ขึ้น โดยเพิ่มเครื่องบรรเลงจำพวกดำเนินทำนอง เช่น ซอด้วง ซออู้ จะเข้ และขลุ่ย ขึ้นเป็นอย่างละ 3 ชิ้นบ้าง 4 ชิ้นบ้าง การจะผสมเครื่องดนตรีชนิดใดเข้ามาในวงนั้นย่อมกระทำได้ ถ้าหากเครื่องดนตรีนั้นมีเสียงเหมาะสมกลมกลืนกับเครื่องอื่นๆ แต่จะเพิ่มเติมในส่วน

เครื่องกำกับจังหวะ เช่น โทนรำมะนา ฉิ่ง ฉาบ และโหม่ง ไม่ได้ ได้แต่เปลี่ยนเป็นอย่างอื่นไป เช่น ใช้กลองแขกแทนโทน รำมะนา

3. วงเครื่องสายผสม เป็นวงเครื่องสายที่นำเอาเครื่องดนตรีต่างชาติเข้ามาร่วมบรรเลงกับเครื่องสายไทย การเรียกชื่อวงเครื่องสายผสมนั้นนิยมเรียกตามชื่อเครื่องดนตรีต่างชาติที่นำเข้ามาร่วมบรรเลงในวง เช่น นำเอาขิมมาร่วมบรรเลงกับซอด้วง ซออู้ ขลุ่ย และเครื่องกำกับจังหวะต่างๆ แทนจะเข้ ก็เรียกว่า "วงเครื่องสายผสมขิม" หรือนำเอาออร์แกนหรือไวโอลินมาร่วมบรรเลงด้วยก็เรียกว่า "วงเครื่องสายผสมออร์แกน" หรือ "วงเครื่องสายผสมไวโอลิน" เครื่องดนตรีต่างชาติที่นิยมนำมาบรรเลงเป็นวงเครื่องสายผสมนั้นมีมากมายหลายชนิด เช่น ขิม ไวโอลิน ออร์แกน เปียโน หีบเพลงชัก แอคคอร์เดียน เจ้ง

4. วงเครื่องสายปี่ชวา คือ วงเครื่องสายไทยทั้งวงบรรเลงประสมกับวงกลองแขก (ดูวงกลองแขกประกอบ) โดยไม่ใช้โทนและรำมะนา และใช้ขลุ่ยหลีบแทนขลุ่ยเพียงออเพื่อให้เสียงเข้ากับปี่ชวาได้ดี เดิมเรียกว่า วงกลองแขกเครื่องใหญ่ วงเครื่องสายปี่ชวานี้เกิดขึ้นในปลายรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว

การบรรเลงเครื่องสายปี่ชวานั้น นักดนตรีจะต้องมีไหวพริบและความเชี่ยวชาญในการบรรเลงเป็นพิเศษ โดยเฉพาะฉิ่งกำกับจังหวะจะต้องเป็นคนที่มีสมาธิดีที่สุดจึงจะบรรเลงได้อย่างไพเราะ เพลงที่วงเครื่องสายปี่ชวานิยมใช้บรรเลงเป็นเพลงโหมโรง ได้แก่ เพลงเรื่องชมสมุทร เพลงโฉลก เพลงเกาะ เพลงระกำ เพลงสระหม่า แล้วออกเพลงแปลง เพลงออกภาษา แล้วกลับมาออกเพลงแปลงอีกครั้งหนึ่ง
(ราชบัณฑิตยสถาน, 2540: 57)

จากข้อความข้างต้นสามารถสรุปได้ว่า วงเครื่องสายแบ่งออกเป็น 4 ประเภทใหญ่ๆ ได้แก่ วงเครื่องสายคู่ วงเครื่องสายเครื่องเดียว วงเครื่องสายผสม วงเครื่องสายปี่ชวา โดยวงเครื่องสายจะประกอบไปด้วยเครื่องดนตรีที่มีสายเป็นหลัก ได้แก่ จะเข้ ซอด้วง ซออู้ เป็นต้น ซึ่งเพลงที่จะบรรเลงในแต่ละวงต้องคำนึงถึงความสะดวกในการบรรเลงด้วย

2.8 ประวัติเพลงทยอยเขมร สามชั้น

หนังสือฟังและเข้าใจเพลงไทยให้ข้อมูลเกี่ยวกับประวัติเพลงทยอยเขมรไว้ว่า

เพลงทยอยเขมร อัตรา 2 ชั้น เป็นเพลงไทยที่มีมาแต่โบราณ บรรเลงรวมอยู่ในเพลงเรื่องทยอย ในบางโอกาสก็แยกออกมาใช้เป็นเพลงร้องประกอบการแสดงโขนละคอน เพลงทยอยเขมร 2 ชั้นนี้ มีทำนองและสำเนียง

แสดงถึงอารมณ์โศกสลดเพราะฉะนั้น ทั้งในการบรรเลงดนตรีและขับร้องประกอบการแสดงโขนละคอน จึงใช้ในเวลาที่เป็นการแสดงอาการโศกเศร้ารำพึงรำพันในขณะเดินทาง และยังใช้กันมาจนปัจจุบันนี้

เมื่อสมัยรัชกาลที่ 4 ครูแตง ผู้มีฝีมือในทางเป่าปี่ผู้หนึ่ง จนได้สมญาว่าครูแตงปี่ ได้นำเอาเพลงทยอยเขมร 2 ชั้นนั้น มาแต่งขึ้นเป็นอัตรา 3 ชั้น การแต่งขยายขึ้นมาเป็น 3 ชั้นนี้ ทำนองร้องยังคงแสดงอารมณ์โศกอยู่เช่นเดียวกับในอัตรา 2 ชั้น แต่ทำนองดนตรีนั้น เนื่องจากเพลงทยอยเขมรเป็นเพลงที่มี "โยน" ผู้แต่งสามารถ พลิกแพลงได้มาก ท่านผู้แต่งจึงได้สอดแทรกเม็ดพรายต่าง ๆ ตลอดจนลูกล้อลูกขัดไว้อย่างพริ้งเพรา ซึ่งเป็นการแสดงออกในวิชาการค้นกว้างขวางทางดุริยางคศิลปอย่างหนึ่ง จึงทำให้สำเนียงที่แสดงอารมณ์โศกจมหายไปบ้าง เพลงทยอยเขมร 3 ชั้น ที่ครูแตงได้แต่งขึ้นนี้ แต่งเป็น 2 เที่ยว โดยเปลี่ยนทำนองมิให้ซ้ำกัน ซึ่งได้รับความนิยมในวงการดนตรีอย่างกว้างขวาง

ต่อมาอีกเล็กน้อย พระประดิษฐ์ไพเราะ (มี ดุริยางกูร หรือครูมีแขก) คงจะพิจารณาเห็นว่า เพลงทยอยเขมร 3 ชั้น ซึ่งครูแตงได้แต่งขึ้นนั้นเป็นเพลงที่ไพเราะน่าฟังเพลงหนึ่งที่ควรสนับสนุน หากแต่เที่ยวหลังซึ่งเป็นเที่ยวที่เปลี่ยนทำนองนั้น ยังใกล้เคียงกับทำนองของเที่ยวแรกมากไปหน่อย จึงได้คิดแต่งเพลงทยอยเขมร 3 ชั้นเพิ่มขึ้นอีก 1 เที่ยวสำหรับบรรเลงเป็นเที่ยวกลับแทนเที่ยวกลับอย่างเดิมของครูแตง และเพิ่มเติมเที่ยวแรกของครูแตงขึ้นอีกเล็กน้อยตรงลูกล้อที่ 2 การบรรเลงเพลงทยอยเขมร 3 ชั้นตามแบบนี้ จึงเป็นการบรรเลงด้วยทางของครูแตง (เพิ่มเติมลูกล้อนิดหน่อย) เป็นเที่ยวแรก และบรรเลงด้วยทางของพระประดิษฐ์ไพเราะ (มี ดุริยางกูร) เป็นเที่ยวหลัง ก็ได้รับความนิยมอย่างแพร่หลายในวงการดนตรีอีกแบบหนึ่ง

การบรรเลงในสมัยต่อจากนั้น บรรเลงกันอยู่ทั้ง 2 อย่าง คือ บรรเลงตามทางของครูแตงทั้ง 2 เที่ยว อย่างหนึ่ง กับบรรเลงเที่ยวแรกเป็นทางของครูแตงและเที่ยวหลังเป็นทางของพระประดิษฐ์ไพเราะอีกอย่างหนึ่งแต่โดยมากวงเครื่องสายมักบรรเลงตามทางของครูแตงทั้ง 2 เที่ยว และวงปี่พาทย์บรรเลงทางครูแตงเป็นเที่ยวแรก ทางพระประดิษฐ์ไพเราะ เป็นเที่ยวหลัง เพราะว่าลูกล้อที่ 2 ในเที่ยวแรกที่พระประดิษฐ์ไพเราะเพิ่มเติมขึ้นก็ดี ทำนองในเที่ยวหลังของพระประดิษฐ์ไพเราะก็ดี เป็นทำนองที่ต้องใช้เขตเสียงกว้าง เหมาะแต่กับการบรรเลงด้วยเครื่องปี่พาทย์ หากบรรเลงด้วยเครื่องดนตรีในวงเครื่องสาย

ก็จะต้องหลบเสียงบ่อย ๆ ทำให้ขาดความไพเราะไป มาในสมัยปัจจุบัน ทั้งวงเครื่องสายและวงปี่พาทย์มักจะชอบบรรเลงอย่างหลัง (ทางครูแตงเที่ยวแรก ทางพระประดิษฐ์ ฯ เที่ยวหลัง) กันทั้งนั้น เพราะว่าไพเราะโลดโผนกว่า

บทร้องเพลงทยอยเขมร

ว่าแล้วก็พากันคลาไคล ดำเนินในแนวป่าพนาศรี
บุหลันทรงกลดหมดราคี เหมือนจะชวนให้ลีลาไป

(อิเหนา พระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 2)

ตอนองค์ปะตาระกาหลาผู้เป็นต้นตระกูลอสัญแดหวาที่ได้ล่วงลับไปแล้ว และได้ไปเป็นเทพยบดีสิงสถิตอยู่บนสวรรค์ชั้นฟ้า ไม่พอพระทัย ในพฤติการณ์อันโลโลเหลวไหลของอิเหนาตั้งแต่เริ่มต้นมา จึงได้ลงโทษอิเหนา โดยบันดาลให้เป็นลมหอบเอาระเด่นบุษบาพร้อมทั้งสองนางพระพี่เลี้ยง ลอยไปตกลงกลางป่าเมืองประมอตันตอนใกล้ค่ำ บุษบาหรืออุณากรรณก็ชวนพระพี่เลี้ยงทั้งสองออกเดินทางดั้นด้นไปตามแนวป่าที่ไม่เคยรู้จักแห่งนั้น (มนตรี ตราโมทและวิเชียร กุลตัณฑ์, 2523: 541-542)

หนังสือประชุมเพลงเถาของไทย (ประวัติ และ บทร้อง) สำเนียง มณีกาญจน์และ สมบัติ จำปาเงิน พิมพ์ที่บริษัท เลิฟ แอนด์ ลิฟ เพรส จำกัด กล่าวว่า เพลงทยอยเขมร เถา ทำนองอัตรา 2 ชั้นของเก่ามีผู้แต่งขยายเป็นอัตรา 3 ชั้น ปรากฏหลายทางด้วยกัน แต่ที่แพร่หลายคือทางของพระประดิษฐ์ไพเราะ (ครูมีแขก) และทางของครูแดง (ปี่) ส่วนการจะเป็นเพลงเถา เกิดจากได้มีผู้ดัด (ถอด) จากทำนอง 3 ชั้น เป็น 2 ชั้น และชั้นเดียว หลายทางด้วยกันและดำเนินทำนองต่าง ๆ กันออกไป

เพลงทยอย เป็นเพลงที่ใช้หน้าทับสองไม้ มีลักษณะการบรรเลงแบ่งเป็นเครื่องดำเนินทำนองประเภทเครื่องนำ และเครื่องดำเนินทำนองประเภทเครื่องตามบรรเลงทำนองที่เป็น ลูกล้อ ลูกขัด ลูกเหลื่อม ตามลักษณะเครื่องดนตรีแต่ละประเภท

(ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน. สัมภาษณ์, 27 กุมภาพันธ์ 2560)

จากข้อความข้างต้นสามารถสรุปได้ว่าในสมัยรัชกาลที่ 4 ครูแตง ผู้มีฝีมือในทางเป่าปี่ ได้นำเอาเพลงทยอยเขมร 2 ชั้นนั้น มาแต่งขึ้นเป็นอัตรา 3 ชั้น ทำนองร้องยังคงแสดงอารมณ์โศก อยู่เช่นเดียวกับในอัตรา 2 ชั้น แต่ทำนองดนตรีนั้น ผู้แต่งสามารถพลิกแพลงรวมถึงลูกล้อลูกขัด ได้อย่าง

ไพเราะ เนื่องจากเพลงทยอยเขมรเป็นเพลงที่มี “โยน” ครูแตงได้แต่งขึ้นนี้ แต่งเป็น 2 เที่ยว โดยเปลี่ยนทำนองมิให้ซ้ำกัน ต่อมาพระประดิษฐ์ไพเราะ (มี ดุริยางกูร หรือครูมีแขก) ได้คิดแต่งเพลงทยอยเขมร 3 ชั้นเพิ่มขึ้นอีก 1 เที่ยวสำหรับบรรเลงเป็นเที่ยวกลับ แทนเที่ยวกลับอย่างเดิมของครูแตง และเพิ่มเติมเที่ยวแรกของครูแตงขึ้นอีกในส่วนลูกล้อที่ 2 โดยทำนองเพลงมีลักษณะแบ่งเป็นเครื่องนำกับเครื่องตาม

2.9 ชีวประวัติรองศาสตราจารย์ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน

ภาพที่ 2.1 รองศาสตราจารย์ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน

จากการรวบรวมข้อมูลงานวิจัยและงานนิพนธ์อาศรมของนายชาคริต เฉลิมสุข นางสาวนาฏยา งามเสงี่ยม นางสาวณัฐชยา ไชยศักดา นางสาวศศิภา เพียรเสมอ และนายรัฐสินธุ์ ชมสูง ในส่วนของประวัติชีวิตรองศาสตราจารย์ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน สามารถสรุปในแต่ละประเด็นดังนี้

ชีวิตครอบครัว

รองศาสตราจารย์ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน เกิดเมื่อวันที่ 3 เมษายน พ.ศ. 2494 บิดาชื่อนายเชย มารดาชื่อนางเติม รอดช้างเผื่อน ภูมิลำเนาอยู่ที่ตำบลบางซ่อนเก่า เขตดุสิต กรุงเทพมหานคร

รองศาสตราจารย์ปกรณ์ มีพี่น้อง ด้วยกันทั้งหมด 5 คน ท่านเป็นบุตรคนสุดท้องของครอบครัว ดังรายละเอียดต่อไปนี้

1. นายสมพูน รอดช้างเผื่อน (รับราชการ) ถึงแก่กรรม
2. นางบำเพ็ญ วรภัย (เกษียณอายุราชการ)
3. นายธงชัย รอดช้างเผื่อน (ประกอบธุรกิจส่วนตัว) ถึงแก่กรรม
4. นางธัญลักษณ์ โลยะวัฒนานันท์ (เกษียณอายุราชการ)
5. นายปกรณ์ รอดช้างเผื่อน (ข้าราชการบำนาญ)

ปัจจุบันรองศาสตราจารย์ปกรณ์ พักอยู่บ้านเลขที่ 251/234 ถนนประชาราษฎร์ ตำบลสวนผัก อำเภอเมือง จังหวัดนนทบุรี

รองศาสตราจารย์ปกรณ์ ได้สมรสกับ ม.ร.ว. รัตนวดี ชมพูนุท ปีพุทธศักราช 2516 มีบุตรด้วยกัน 2 คน คือ คุณจันทร์เจ้า (ฉันทนี) รอดช้างเผื่อน และคุณกฤษกร รอดช้างเผื่อน

การศึกษาสายสามัญ

รองศาสตราจารย์ปกรณ์ เริ่มเข้าศึกษาระดับประถมศึกษาปีที่ 1-4 ตอนอายุ 6-9 ปี ที่โรงเรียนวัดปากน้ำภาษีเจริญ จังหวัดนนทบุรี และเมื่ออายุได้ 10 ปี ได้เข้าศึกษาในวิทยาลัยนาฏศิลปกรุงเทพมหานคร จบการศึกษาชั้นสูง 2 (ระดับอนุปริญญา) จากนั้นก็ได้เข้าศึกษาต่อในระดับปริญญาตรีที่ คณะศึกษาศาสตร์ มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคล และได้เข้ารับการศึกษาในระดับปริญญามหาบัณฑิต สาขาวิชาบริหารการศึกษา คณะครุศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

การศึกษาดนตรี

รองศาสตราจารย์ปกรณ์ เริ่มหัดซออู้ตั้งแต่อายุเพียง 8 ขวบ เริ่มเรียนจากพี่สาวของตนเอง คือ คุณบำเพ็ญ วรภัย คุณบำเพ็ญได้รับการถ่ายทอดความรู้ทางซออู้จากพระยาภูมีเสวิน (จิตร จิตตเสวี) โดยท่านได้ให้สัมภาษณ์ไว้ใน นาฏยา งามเสงี่ยมความว่า

> *ตอนนั้นผมอายุราวๆ 8-9 ขวบ พี่สาวผม พี่ปุ๊ก็อายุประมาณ 18-19 ปี ตอนนั้นพี่ปุ๊เขาเรียนที่เพาะช่าง แล้วอยู่ชมรมดนตรีไทย ที่โรงเรียนเพาะช่างนั่นแหละ ก็ได้เรียนซออู้กับพระยาภูมี เขาเรียนเสร็จก็กลับมาซ้อมที่บ้าน พ่อซื้อซออู้ให้คันหนึ่ง เขามีโน้ตกางแล้วก็สีไปตามโน้ตเป็นโน้ตตัวเลข สีเพลงแขกกุลิต เพลงแป๊ะ พอได้ยินพี่สาวผมสีซอ ผมจึงเกิดความสนใจ เลยขอโน้ตแล้วนำมาสีตาม พี่สาวผมก็สอนให้บอกวิธีการอ่านโน้ตให้ วันที่เขาไปโรงเรียนผมก็เอกซอมาสีเองเลย โน้ตโบราณจะเป็นโน้ตตัวเลข ผมถึงถนัดโน้ตตัวเลข ที่แปลกก็คือ พี่สาวผมกลับมา เขาเห็นผมสีได้โดยไม่เพี้ยนเสียงเขาก็แปลกใจ*

(นาฏยา งามเสงี่ยม, 2548: 28)

เมื่อจบชั้นประถมศึกษาปีที่ 4 รองศาสตราจารย์ปกรณ์จึงตัดสินใจที่จะเข้าศึกษาต่อที่วิทยาลัยนาฏศิลปฯ ตามคำแนะนำของผู้ที่มีศักดิ์เป็นลุงของแม่ คือ หมื่นภิรมณย์เร้าใจ ซึ่งเป็นนักระนาดทุ้มของกรมศิลปากร คือ กรมมหรสพ รองศาสตราจารย์ปกรณ์สอบเข้าเรียนทางด้านปี่พาทย์แทนเครื่องสายเนื่องจากเกิดเหตุผิดพลาดเข้าใจผิด โดยเลือกเครื่องมือเอก ฆ้องวงใหญ่ มีครูบางหลวงสุนทร จับมือตีฆ้องสาธุการให้ เมื่อจบการศึกษาจากชั้นเรียนได้มีการรวบรวมคะแนนของนักเรียนจึงทราบว่ารองศาสตราจารย์ปกรณ์ ที่จริงแล้วเป็นนักเรียนเครื่องสายไม่ใช่ปี่พาทย์ ด้วยเหตุนี้ ครูทองดี สุจริตกุล ได้เลือกเครื่องมือเอกให้กับ รองศาสตราจารย์ปกรณ์ ครูทองดีเป็นผู้ถ่ายทอดความรู้เบื้องต้นในการดีดจะเข้ให้กับรองศาสตราจารย์ปกรณ์ ครูปกรณ์เล่าถึงเหตุการณ์ครั้งนี้ว่า

พอมาเรียนจะเข้กับครูทองดี เรายังดีดจะเข้ไม่เป็นเลย ครูทองดีเป็นคนพันไม้ดีดให้ ก็เลยมีความรู้สึกว่าเรามาช้ากว่าคนอื่น

จากการที่ได้เรียนจะเข้กับครูทองดี สุจริตกุล รองศาสตราจารย์ปกรณ์เกิดแรงผลักดันเป็นผู้ใฝ่รู้มุ่งมั่นที่จะเดินทางทางด้านดนตรีไทย บิดดาของและมารดาของศาสตราจารย์ปกรณ์จึงตัดสินใจซื้อจะเข้ให้ 1 ตัว เพื่อใช้ในการฝึกซ้อม ครูปกรณ์เล่าถึงเหตุการณ์ครั้งนี้ว่า

“ผมจะตื่นตั้งแต่เวลาเช้าตรู่ 05.00 น. โดยประมาณและเริ่มไล่มือ เพลงตับต้นเพลงฉิ่ง สามชั้น ตับลมพัดชายเขา สามชั้น เพลงฉิ่งช้างประสานงา เพลงฉิ่งตรัง จบด้วยเพลงฉิ่งมุล่ง”

เมื่อรองศาสตราจารย์ปกรณ์ อายุประมาณ 16-17 ปี ได้เริ่มต่อเพลงเดี่ยวกับครูทองดี ที่บ้านของครูเป็นการส่วนตัว

(ณัฐชยา ไชยศักดา, 2541: 23)

นอกจากนี้รองศาสตราจารย์ปกรณ์ ได้มีโอกาสศึกษาการบรรเลงจะเข้กับครูละเมียด จิตตเสวี (นางสนิทบรรเลงการ) มากขึ้น เนื่องจากได้ปลดเกษียณอายุราชการ แล้วได้เข้ามาเป็นครูพิเศษที่วิทยาลัยนาฏศิลป ครูปกรณ์เล่าถึงเหตุการณ์ครั้งนี้ว่า

“ส่วนใหญ่ครูจะต่อเพลงพวกทยอยให้ การต่อเพลงของครูจะเหมือนการต่อเพลงโดยทั่วไป แต่กลวิธีของครู ที่ครูจะคอยบอกให้ผมเปลี่ยนเป็นบางช่วง นอกจากนี้ท่านได้ให้ความรู้ในการสีซออู้และซอด้วงจากครูหลวงไพเราะเสียงซอ (อุ่น ดูรยชีวิน) อีกด้วย ”

ช่วงที่ศึกษาอยู่ในวิทยาลัยนาฏศิลป โดยรับการถ่ายทอดการบรรเลงกระจับปี่ และพิณน้ำเต้า เพื่อนำไปแสดงงานต่าง ๆ ที่ต่างประเทศ โดยมีครูมนตรี ตราโมท แนะนำให้เรียน รองศาสตราจารย์ปกรณ์ได้เดินทางไปศึกษากับครูกมลที่บ้าน นายช่างจรูญ คชแสง เริ่มแรกได้รับการถ่ายทอดในการบรรเลงพิณน้ำเต้า ท่านมีความสามารถในการดีดกระจับปี่อยู่บ้างพอสมควร แต่เมื่อได้รับการถ่ายทอดกลวิธีต่าง ๆ ของครูกมล รองศาสตราจารย์ปกรณ์ จึงได้ทราบความสำคัญของการดีดกระจับปี่ว่าต้องเทียบสายให้เป็นคู่สี่จะเกิดความลงตัวของการบรรเลงเป็นอย่างดี หากแต่ผู้ใดนิยมในการเทียบสายให้เป็นคู่ห้าก็สุดแต่ความถนัด ในการเทียบสายนี้ครูกมลไม่ได้บังคับว่าต้องเทียบเสียงเป็นคู่สี่แต่อย่างใด เพียงบอกให้ทราบว่า จะมีความแตกต่างระหว่างการเทียบเสียงคู่สี่และคู่ห้า รองศาสตราจารย์ปกรณ์ ได้เล็งเห็นผลของการเทียบเสียงคู่สี่นั้นจะส่งผลให้การบรรเลงกระจับปี่คล่องขึ้นกว่าการเทียบเสียงเป็น คู่ห้า
(ณัฐชยา ไชยศักดา, 2541: 26)

เมื่อครูละเมียด จิตตเสวี (นางสนิทบรรเลงการ) ได้ปลดเกษียณอายุราชการ แล้วได้เข้ามาเป็นครูพิเศษที่วิทยาลัยนาฏศิลป รองศาสตราจารย์ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน จึงได้มีโอกาสศึกษาการบรรเลงจะเข้กับครูละเมียดมากขึ้น ซึ่งท่านได้กล่าวว่า เพลงที่ได้ต่อจากครูละเมียด ส่วนใหญ่แล้วจะเป็นพวกเพลงทยอยแทบทั้งสิ้น วิธีในการถ่ายทอดของครูละเมียดนั้นเปรียบเสมือนการท่องเพลงทั่ว ๆ ไป กล่าวคือ บรรเลงร่วมกับครูหลวงไพเราะเสียงซอ สีซออู้ ครูละเมียดสีซอด้วง หากแต่กลวิธีที่ ครูละเมียดคิดว่าควรจะเปลี่ยนให้เกิดความไพเราะขึ้นก็จะบอกกล่าวกับรองศาสตราจารย์ปกรณ์ เป็นช่วง ๆ ไปและในโอกาสนี้ท่านก็ได้ความรู้ในการสีซออู้และซอด้วงจากครูหลวงไพเราะเสียงซอ (อุ่น ดูรยชีวิน) ด้วยเช่นเดียวกัน

ด้วยความใฝ่รู้ใฝ่เรียนในการท่องเพลงประกอบกับความสนใจในเพลงดนตรีไทย จึงส่งผลให้ท่านสามารถใช้วิธีการต่อเพลงจากครูได้อย่างรวดเร็ว ท่านได้เล่าไว้ในงานเขียนของณัชยา ไชยศักดา ความว่า

เวลาที่ได้นั่งฟังครูอาวุโสซ้อมเพลงกันที่ห้องพักและการหาฟังเพลงตามชอบของตัวท่านเองนั้น ทำให้ท่านมีความจำพื้นฐานในบทเพลงต่างๆ อยู่เป็นทุนเดิมแล้ว เมื่อได้ต่อเพลงกับครูละเมียด จิตตเสวี (นางสนิทบรรเลงการ) ด้วยความรวดเร็ว รองศาสตราจารย์ปกรณ์ จึงมิได้มีความบกพร่องในเรื่องของทำนองเพลงแต่อย่างใด
(ณัฐชยา ไชยศักดา, 2541: 27)

ในขณะที่รองศาสตราจารย์ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน ศึกษาอยู่ที่วิทยาลัยนาฏศิลปนั้น ท่านได้เข้าศึกษาด้านการขับร้องเพลงไทยกับครูจิ้มลิ้ม กุลตัณฑ์ ซึ่งจัดอยู่ในรายวิชาการขับร้องเพลงไทย ศึกษาด้านการประพันธ์เพลงกับครูมนตรี ตราโมท (ศิลปินแห่งชาติ สาขาดนตรีไทย ปีพุทธศักราช 2528) ศึกษาเครื่องหนังกับครูบาง หลวงสุนทร ซึ่งท่านจะเข้ามาตีเครื่องกำกับจังหวะร่วมกับครูอาวุโสต่างๆ ที่กำลังซ้อมดนตรีอยู่และด้วยความสนใจใฝ่รู้ รองศาสตราจารย์ปกรณ์ จึงได้ขอศึกษากับครูบาง หลวงสุนทร โดยให้ท่านเป็นผู้ชี้แนะ กลวิธีการบรรเลงเครื่องหนังอีกด้วย

ในขณะนั้นรองศาสตราจารย์ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน ได้ศึกษาทางด้านซอด้วง ซออู้ กับครูหลวงไพเราะเสียงซอ (อุ่น ดูรยชีวิน) โดยวิธีสังเกตจากการบรรเลงซอของครูหลวงไพเราะอยู่เป็นนิจและขอคำแนะนำจากท่านจึงทำให้รองศาสตราจารย์ปกรณ์ได้ความรู้ในการบรรเลงซออยู่เป็นมาก

หลังจากนั้นรองศาสตราจารย์ปกรณ์ ก็ได้เข้าไปศึกษาการบรรเลงซอสามสายจากครูหลวงไพเราะเสียงซอ (อุ่น ดูรยชีวิน) ที่บ้านของท่านซึ่งอยู่ในตรอกสนามม้านางเลิ้ง ครั้งนั้นรองศาสตราจารย์ปกรณ์ได้ไปศึกษาเดี่ยวซอสามสายเพลงลมพัดชายเขา แต่ด้วยสุขภาพของครูหลวงไพเราะเสียงซอนั้นไม่สู้ดีนัก จึงทำให้รองศาสตราจารย์ปกรณ์มิได้เข้าไปต่อจนจบเพลง ด้วยเหตุที่รองศาสตราจารย์ปกรณ์มีความสามารถในการบรรเลงซอ จนเป็นที่ยอมรับของครูหลวงไพเราะเสียงซอ (อุ่น ดูรยชีวิน) ท่านจึงได้แนะแนวทางการประดิษฐ์เพลงเดี่ยว และการบรรเลงเพื่อให้รองศาสตราจารย์ปกรณ์ สามารถประดิษฐ์ทางการบรรเลงซอขึ้นเองได้

นอกจากการเรียนการบรรเลงเครื่องสายไทยของรองศาสตราจารย์ปกรณ์ รอดช้างเผื่อนจะเป็นที่ประจักษ์แก่นักดนตรีทั่วไปแล้ว ท่านยังมีความสามารถในการบรรเลงพิณพม่า ด้วยเหตุที่ได้รับพระเมตตาจากสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี ได้ทรงโปรดเกล้าให้เชิญครูผู้ชำนาญในด้านพิณพม่าจากวิทยาลัยนาฏศิลปพม่าจากประเทศพม่า ชื่อว่าครูเหมี่ยเมียะ ซึ่งเป็นศิลปินชาวพม่ามาสอนให้กับนักดนตรีของประเทศไทยที่พระตำหนักสวนจิตรลดา ครั้งนั้นวิทยาลัยนาฏศิลปของไทยจึงได้จัดคณะผู้ที่จะรับการศึกษาเข้าไปพร้อมกับรองศาสตราจารย์ปกรณ์ด้วย

ในส่วนการศึกษาการประพันธ์เพลงและการปรับวง รองศาสตราจารย์ปกรณ์ รอดช้างเผื่อนได้ศึกษากับครูประสิทธิ์ ถาวร (ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (ดนตรีไทย) ปีพ.ศ.2531 สืบเนื่องจากครูประสิทธิ์ได้สร้างห้องบันทึกเสียงไว้ที่บ้านของตนเอง และได้เชื้อเชิญให้นักดนตรีไทยที่มีชื่อเสียงไปทำการบันทึกเสียงที่บ้านของท่าน ด้วยความที่รองศาสตราจารย์ปกรณ์ เป็นผู้ที่มีความใกล้ชิด จึงได้มีโอกาสไปช่วยเหลือคณะสิทธิถาวรการดนตรีในกิจธุระด้านต่างๆ พร้อมกับได้มีส่วนในการบรรเลงดนตรีบันทึกเสียงเพื่อนำเทปบันทึกเสียงนั้นออกจำหน่ายในนามคณะสิทธิถาวรการดนตรี ซึ่งเป็นที่นิยมของนักดนตรีโดยทั่วไป ครูประสิทธิ์ ถาวร ได้แนะนำให้รองศาสตราจารย์ปกรณ์ไปศึกษาซอด้วงกับครูเบ็ญจรงค์ ธนโกเศศ (ศิลปินแห่งชาติ สาขาการแสดง (ดนตรีไทย) ปี พ.ศ.2541) โดยได้ศึกษาเพลงเดี่ยวนกขมิ้น เป็นต้น ศึกษาการบรรเลงดนตรีพื้นเมืองเหนือจากเจ้าสุนทร ณ เชียงใหม่ ซึ่ง

ท่านเป็นบุคคลที่มีความชำนาญในดนตรีพื้นเมืองเหนือและสามารถประดิษฐ์เครื่องดนตรีได้ เจ้าสุนทรจึงได้เข้ามาทำการศึกษาการประดิษฐ์เครื่องดนตรีจากนายจรูญ คชแสง ซึ่งเป็นนายช่างของกองการสังคีตในสมัยนั้น จึงทำให้รองศาสตราจารย์ปกรณ์ ได้พบกับเจ้าสุนทรและได้ศึกษาการบรรเลงดนตรีพื้นเมืองเหนือในการเป่าปี่จุม การดีดซึงของล้านนาจากเจ้าสุนทร ณ เชียงใหม่

ช่วงที่กำลังศึกษาอยู่ในระดับปริญญาตรี รองศาสตราจารย์ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน เคยได้รับการถ่ายทอดการแสดงลำตัดจากครูหวังเต๊ะ หรือนายหวังดี นิมา (ศิลปินแห่งชาติด้านศิลปะการแสดงพื้นบ้านประเภทลำตัด ปี พ.ศ.2531) ในช่วงนั้นได้มีกิจกรรมการแสดงก่อนจบการศึกษา รองศาสตราจารย์ปกรณ์ได้รับบทเป็นพ่อเพลงในการแสดงเพลงฉ่อย โดยเชิญครูหวังเต๊ะมาเป็นอาจารย์พิเศษเพื่อถ่ายทอดวิธีการแสดงลำตัด ในเวลาต่อมารองศาสตราจารย์ปกรณ์ ก็ได้รับข่าวที่ทำให้ท่านเสียใจเป็นอย่างมาก เนื่องจากมารดาของท่านได้เสียชีวิตลงจึงส่งผลให้ท่านคิดที่จะเข้าศึกษาพระธรรมในพระพุทธศาสนาครั้งแรกอยู่ในรูปของสมณเพศเพื่อเป็นการทดแทนพระคุณของมารดาท่าน ในครั้งที่สองท่านได้เข้าบวชเรียนในพระพุทธศาสนาอีกครั้ง สืบเนื่องจากความปิติยินดีที่ได้เข้าใจในรส พระธรรมคำสอนขององค์พระสัมมาสัมพุทธเจ้า ทั้งยังตั้งความหวังที่จะเป็นพระปฏิบัติดีปฏิบัติชอบด้วย เพราะโดยส่วนตัวของท่านนั้นเป็นผู้ที่ชื่นชอบในการบูชาพระเครื่อง ซึ่งเป็นมรดกตกทอดของผู้เป็นบิดาของท่าน

หลังจากการสึกรองศาสตราจารย์ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน ได้ศึกษาด้านการประพันธ์เพลงจากครูเฉลิม บัวทั่ง โดยที่ครูสมาน น้อยนิตย์ เป็นผู้ชักชวนให้รองศาสตราจารย์ปกรณ์ ได้เข้าไปร่วมบรรเลงในวงเสริมมิตรบรรเลง วงเสริมมิตรบรรเลง เกิดขึ้นโดยความสนใจในดนตรีไทยของคุณเสริม สาลีคุปต์ ได้สร้างห้องบันทึกเสียงของตนเองขึ้นมา และชักชวนให้นักดนตรีไทยที่มีฝีมือ มีชื่อเสียงในสมัยนั้นมาทำการบันทึกเสียงเพื่อส่งให้กับสถานีวิทยุต่าง ๆ เพื่อเผยแพร่สู่สาธารณชน โดยมีครูเฉลิม บัวทั่ง เป็นผู้ควบคุมการบรรเลง ในระยะแรกนิยมนำเพลงต่าง ๆ ที่มีอยู่แล้วในอดีตมาบรรเลงเพื่อบันทึกเสียงเรื่อยมาจนเพลงที่นำมาบันทึกเสียงนั้นเหลือน้อยลง ด้วยความสามารถทางดนตรีของครูเฉลิม บัวทั่ง ท่านจึงได้คิดที่จะประดิษฐ์เพลงขึ้นใหม่โดยนำเอาเพลงสองชั้นเดิมที่มีอยู่ประดิษฐ์ขึ้นเป็นเพลงเถา เช่น เพลงลาวเจริญศรี เถา ลาวกระแต เถา ในสมัยนั้นเมื่อครูเฉลิม ประดิษฐ์เพลงขึ้นจะถ่ายทอดให้ ครูประสงค์ พิณพาทย์ เป็นผู้บรรเลงให้ฟังว่าเกิดความไพเราะลงตัวหรือไม่ ประกอบกับความรักในดนตรีของ รองศาสตราจารย์ปกรณ์ จึงได้เข้าไปฟังเพื่อศึกษากลวิธีต่าง ๆ ของครูเฉลิม เมื่อรองศาสตราจารย์ปกรณ์ มีความสามารถในด้านเครื่องสายไทยเป็นอย่างดี ครูเฉลิมจึงได้บอกให้บรรเลงกลอนเพลงที่ประดิษฐ์ขึ้นใหม่นั้นเพื่อทราบถึงขีดจำกัดทางเครื่องสายว่าสามารถที่จะได้บรรเลงได้ดีหรือไม่ จากความคลุกคลีในครั้งนั้นรองศาสตราจารย์ปกรณ์จึงเกิดเป็นความคุ้นชินในการใช้กลวิธีการประดิษฐ์เพลงของครูเฉลิม บัวทั่ง ไปพร้อมกับได้รับความรู้ต่างๆ โดยยกย่องครูเฉลิม เป็นแบบอย่างสำหรับรองศาสตราจารย์ปกรณ์ อีกท่านหนึ่งด้วย

จะเห็นว่าชีวิตการเรียนดนตรีไทยของรองศาสตราจารย์ปกรณ์ รอดช้างเผื่อนนั้น ท่านได้เข้ารับการศึกษาจากครูผู้มีชื่อเสียงในยุคนั้นหลายท่านด้วยกันคือ ศึกษาดนตรีไทยและเครื่องสายไทยกับครูหลวงไพเราะเสียงซอ (อุ่น ดูรยชีวิน) ครูละเมียด จิตตเสวี (นางสนิทบรรเลงการ) ครูทองดี สุจริตกุล ครูเบ็ญจรงค์ ธนโกเศศ ศึกษาเครื่องหนังกับครูบาง หลวงสุนทร ศึกษาการขับร้องเพลงไทยกับครูจิ้มลิ้ม กุลตัณฑ์ ศึกษาด้านการปรับวงดนตรีไทยกับครูมนตรี ตราโมท ครูเฉลิม บัวทั่ง ครูประสิทธิ์ ถาวร ศึกษากระจับปี่และพิณน้ำเต้ากับครูกมล เกตุศิริ ศึกษาลำตัดจากครูหวังเต๊ะ ศึกษาดนตรีพื้นเมืองเหนือจากเจ้าสุนทร ณ เชียงใหม่ ศึกษาพิณพม่าจากครูเหมี่ยเมียะ ศิลปินผู้ชำนาญการดีดพิณพม่าจากประเทศพม่า จึงทำให้รองศาสตราจารย์ปกรณ์ เป็นผู้ที่ได้รับการยอมรับจากวงการดนตรีไทยในปัจจุบันว่าเป็นผู้ที่มีความรอบรู้ ความสามารถด้านเครื่องสายไทย

เพื่อนศิลปิน

เพื่อนศิลปินที่ถือว่าสนิทกันมากที่สุดของรองศาสตราจารย์ปกรณ์ ตั้งแต่เป็นเพื่อนร่วมชั้นในช่วงที่เรียนอยู่วิทยาลัยนาฏศิลป กรุงเทพมหานคร ในชั้นกลาง คือ คุณครูจีรพล เพชรสม (ซออู้) และคุณครูเชวงศักดิ์ โพธิสมบัติ (ซอด้วง) ทั้งสองท่านนี้ถือได้ว่าเป็นนักเรียนที่มีทักษะดีจึงกลายเป็นเพื่อนร่วมบรรเลงกับรองศาสตราจารย์ปกรณ์ อยู่เป็นนิจ จนได้ฉายาที่มีชื่อเสียงเป็นเลื่องลือว่า “สามทหารเสือ” ท่านได้เล่าให้ผู้วิจัยฟังในชื่อเสียงของวงสามทหารเสือนี้ว่าเป็นนักเรียนสามคนที่ถือได้ว่ามีทักษะทางการบรรเลงที่จัดมากและมีงานให้ออกแสดงอยู่เป็นประจำ อาจารย์เล่าในงานเขียนของรัฐสินธุ์ ชมสูงว่า

> *“อาจารย์ทั้งสามท่านได้แก่ (รองศาสตราจารย์ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน) ตุ๊ อาจารย์จีรพล เพชรสม และป๊อก อาจารย์เชวงศักดิ์ โพธิสมบัติ จะคอยติดตามพ่อหลวงไพเราะเสียงซอ ครูเทียบ คงลายทอง ครูละเมียด จิตตเสวี ไปบรรเลงในที่ต่าง ๆ อาจารย์ให้ข้อมูลสัมภาษณ์เพิ่มเติมถึงความประทับใจงานที่ได้ติดตามครูว่า หลังจากที่ครูเสีย วงสามทหารเสือก็ยังบรรเลงร่วมกันในงานต่าง ๆ อยู่เสมอ อาทิเช่น*
>
> *งาน 100 ปี ครูทองดี สุจริตกุล วันที่ 18 สิงหาคม พ.ศ.2525 ณ โรงละครแห่งชาติ*
>
> *งาน 100 ปี ครูหลวงไพเราะเสียงซอ (อุ่น ดูรยชีวิน) วันที่ 17 ธันวาคม พ.ศ.2535 ณ โรงละครแห่งชาติ*
>
> *งาน 120 ปี ครูหลวงไพเราะเสียงซอ (อุ่น ดูรยชีวิน) วันที่ 16 พฤศจิกายน พ.ศ.2555 ณ โรงละครแห่งชาติ*

งาน 110 ปี คุณครูละเมียด จิตตเสวี วันที่ 19 กันยายน พ.ศ.2557 ณ หอแสดงดนตรี อาคารศิลปวัฒนธรรม จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย (รัฐสินธุ์ ชมสูง, 2557: 68)

การถ่ายทอดรองศาสตราจารย์ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน

การถ่ายทอดที่รองศาสตราจารย์ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน ให้การยอมรับเป็นลูกศิษย์ที่ได้รับการถ่ายทอด คือ รองศาสตราจารย์ ดร.ขำคม พรประสิทธิ์ ในปัจจุบันท่านได้ดำรงตำแหน่งประธานสาขาวิชาดุริยางคศิลป์ (ไทย) ภาควิชาดุริยางคศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

การทำงานครั้งแรก

เมื่อจบชั้นสูง 2 ที่โรงเรียนนาฏศิลป์ ในปี 2516 เป็นช่วงเวลาที่กองการสังคีต และวิทยาลัยนาฏศิลป เปิดสอบพร้อมกันพอดี รองศาสราจารย์ปกรณ์จึงได้สอบเข้าทำงานทั้ง 2 ที่ และผลออกมาอาจารย์ปกรณ์ก็สอบได้ทั้ง 2 ที่ ครูทองดี กับพ่อหลวงบอกว่าให้รองศาสตราจารย์ปกรณ์มาสอนที่วิทยาลัย รองศาสตราจารย์ปกรณ์จึงเข้ามาสอนที่วิทยาลัยนาฏศิลปตำแหน่งอาจารย์ชั้นตรี เมื่อเข้ามาสอน เวลาว่างก็ซ้อมเพลง ต่อเพลงกับครูละเมียด เมื่อครูละเมียดเสียจึงได้มาต่อเพลงกับครูพริ้ง กาญจนผลิน ส่วนมากจะเป็นเพลงทยอย บางครั้งก็มีเพลงแปลกหู ในช่วงที่อาจารย์ปกรณ์ทำการสอนที่วิทยาลัยนาฏศิลป อาจารย์มีโอกาสไปเผยแพร่วัฒนธรรมยังต่างประเทศ เช่น เกาหลี อเมริกา ญี่ปุ่น และประเทศในทวีปยุโรป ประมาณ 3 เดือน

เริ่มต้นทำงานที่คณะศิลปกรรมศาสตร์

เมื่อคณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ได้เปิดทำการสอน อาจารย์ก็ได้เข้ามาเป็นอาจารย์พิเศษ ทางคณะต้องการรับอาจารย์จึงขอโอนย้าย แต่ทางกรมศิลปากรในสมัยนั้น ไม่อนุมัติให้โอนย้ายจึงต้องลาออก และมาเริ่มทำงานที่จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัยใหม่ เริ่มทำงานปี 2528 จนกระทั่งเกษียณอายุราชการ ต่อมาในปีเดียวกันที่มารับราชการที่จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย รองศาสตราจารย์ปกรณ์ได้ศึกษาต่อในระดับปริญญาโทบริหารการศึกษา คณะครุศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

รางวัลเกียรติยศรองศาสตราจารย์ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน

- รองศาสตราจารย์ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน ได้รับรางวัลเกียรติยศที่ท่านภูมิใจมากนั้น คือการได้รับพระราชทานปริญญาบัตรระดับมหาบัณฑิต จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ปีการศึกษา 2532 จากพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวภูมิพลอดุลยเดช

- ได้รับคำสั่งแต่งตั้งเป็นคณะอนุกรรมการดำเนินงานโครงการการฝึกอบรมดนตรีไทยของคุรุสภา เมื่อวันที่ 3 กันยายน พ.ศ. 2532

- ได้รับแต่งตั้งเป็นหัวหน้าสาขาวิชาดุริยางค์ไทย คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย เพื่อทำหน้าที่บริหารและจัดการหลักสูตรการเรียนการสอนสายวิชาอื่นๆ ตามที่คณบดีมอบหมาย ณ วันที่ 7 มิถุนายน พ.ศ.2534

- ได้รับเลื่อนระดับตำแหน่งข้าราชการจาก อาจารย์ ระดับ 6 ภาควิชาดุริยางคศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ เป็นอาจารย์ระดับ 7 ภาควิชาดุริยางคศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ ณ วันที่ 1 ตุลาคม พ.ศ.2534

- ได้รับแต่งตั้งให้ดำรงตำแหน่งหัวหน้าสาขาดุริยางคศิลป์ไทย 6 ภาควิชาดุริยางคศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ เมื่อวันที่ 1 สิงหาคม พ.ศ.2544

- ได้รับเชิญจาก The Rafipeer Theatre Workshop ให้ไปควบคุมการแสดงดนตรีไทยในงาน 2 to World Music Festival Pakistan ณ ประเทศปากีสถาน วันที่ 10-20 มีนาคม พ.ศ.2544

- ได้รับเชิญเป็นผู้ฝึกสอนนักดนตรีไทยในการเข้าค่ายฝึกอบรมในโครงการต่าง ๆ

- ได้รับการยกย่องจากสำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ กระทรวงวัฒนธรรมไทยให้เป็นครูอาวุโสชายประจำกรุงรัตนโกสินทร์ เข้าร่วมการบรรเลงดนตรีไทยหน้าพระที่นั่งในเดือนมิถุนายน เป็นประจำทุกปี ณ ศูนย์วัฒนธรรมแห่งประเทศไทย ตั้งแต่ปี พ.ศ.2551 จนถึงปัจจุบัน

ผลงานการบรรเลงดนตรีของรองศาสตราจารย์ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน

- บรรเลงดนตรีไทยเพื่อบันทึกในรายการวิทยุ ณ สถานีวิทยุศึกษา และสถานีวิทยุทุ่งมหาเมฆ

- ได้รับเกียรติเข้าร่วมงานมหกรรมเดี่ยวเพลงไทยชัยมงคล โดยประพันธ์ทางเดี่ยวกระจับปี่เพลงตวงพระธาตุ สามชั้น ณ โรงละครแห่งชาติ เมื่อวันพฤหัสบดีที่ 31 มีนาคม พ.ศ.2531 โดยสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี เสด็จพระราชดำเนินทอดพระเนตร

- ได้รับเกียรติให้เป็นผู้แทนประเทศไทยไปร่วมโครงการ First Asean Composers Forum on Traditional Music ณ ประเทศฟิลิปปินส์ ตั้งแต่วันที่ 24 มีนาคม ถึงวันที่ 14 เมษายน พ.ศ.2532

- ร่วมบรรเลงเพลง “โหมโรงมหาฤกษ์” ในวันพุธที่ 10 มกราคม พ.ศ.2533 ในงานครุศาสตร์คอนเสิร์ต ครั้งที่ 11 ณ หอประชุมจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัยของภาควิชาสารัตถศึกษา คณะครุศาสตร์ ในโอกาสนี้คณะครุศาสตร์ได้กราบบังคมทูลสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารีเสด็จเป็นองค์ประธาน และทรงร่วมบรรเลงเพลงโหมโรงมหาฤกษ์กับคณาจารย์ผู้สอนดนตรีและคณาจารย์จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

- ได้รับเกียรติเชิญร่วมบรรเลงดนตรีไทยในงานเชิดชูเกียรติผู้มีผลงานดีเด่นทางวัฒนธรรมประจำปี พ.ศ.2538 ณ ห้องประชุมชั้น 6 อาคารเฉลิมพระเกียรติ มหาวิทยาลัยธุรกิจบัณฑิตย์ ในวันที่ 21 ธันวาคม พ.ศ.2539

- ได้รับเชิญจาก University of New Zealand และ Victoria University at Wellington ประเทศนิวซีแลนด์ ให้ไปเผยแพร่วัฒนธรรมดนตรีในมหาวิทยาลัย และเจรจา เพื่อแลกเปลี่ยนทางวัฒนธรรมดนตรีระหว่างมหาวิทยาลัยระหว่างวันที่ 29 พฤศจิกายน พ.ศ.2548 ถึงวันที่ 5 มิถุนายน พ.ศ.2548 ประเทศนิวซีแลนด์

- ได้รับเชิญจาก FEST-Festival ไปประชุมดูงานและเผยแพร่วัฒนธรรมดนตรีไทยเพื่อแลกเปลี่ยนวัฒนธรรมระหว่างมหาวิทยาลัย ณ ประเทศอิตาลี ระหว่างวันที่ 14-21 มิถุนายน พ.ศ. 2548

- การแสดงวงดนตรีไทย “ครูอาวุโสชายแห่งกรุงรัตนโกสินทร์” วันที่ 5 มิถุนายน 2551 ณ หอประชุม ศูนย์วัฒนธรรมประเทศไทย

- การแสดงวงดนตรีไทยเพื่อเฉลิมฉลองความสัมพันธ์ทางการทูตระหว่างไทย-ตุรกี ณ กรุงอังคารา และนครอิสตันบูล ประเทศตุรกี โดยความร่วมมือระหว่างกระทรวงต่างประเทศไทยและกระทรวงต่างประเทศตุรกี พ.ศ. 2551

- โครงการเผยแพร่ศิลปวัฒนธรรมไทย ณ National University of Singapore และโรงละคร Esplanade ระหว่างวันที่ 31 มีนาคม 2551 ถึงวันที่ 13 เมษายน 2551

- เข้าร่วมมหกรรม World Drum Festival ณ กรุงกัวลาลัมเปอร์ ประเทศมาเลเซีย วันที่ 27 มิถุนายน ถึงวันที่ 7 กรกฎาคม พ.ศ.2552

- โครงการเผยแพร่ศิลปวัฒนธรรมไทย ณ The National Theater of Taipei ระหว่างวันที่ 10-13 ธันวาคม 2552

- โครงการเผยแพร่ศิลปวัฒนธรรมไทย ณ National University of Singapore และโรงละคร Esplanade เดือนเมษายน 2553

- โครงการเผยแพร่ศิลปวัฒนธรรมไทย ณ National University of Singapore และโรงละคร Esplanade เดือนเมษายน 2554

- โครงการเผยแพร่ศิลปวัฒนธรรมไทย ณ University of Padjadjaran เมืองบันดุง ประเทศอินโดนีเซีย ระหว่าง 13 เมษายน 2555

- โครงการเผยแพร่ศิลปวัฒนธรรมไทย ณ National University of Singapore และโรงละคร Esplanade ระหว่างวันที่ 19-25 เมษายน 2556

- โครงการเผยแพร่ศิลปวัฒนธรรมไทย ณ กรุงปักกิ่ง ระหว่างวันที่ 29 มกราคม 2557 ถึงวันที่ 5 กุมภาพันธ์ 2557 และ พ.ศ. 2559

- ได้รับเชิญจากมหาวิทยาลัยบูรพาเข้าร่วมแสดงผลงานการบรรเลงและการประพันธ์ในงานเทศกาลดนตรีนานาชาติ รอบปฐมฤกษ์ ณ มหาวิทยาลัยบูรพา จังหวัดชลบุรี วันที่ 9 กุมภาพันธ์ พ.ศ. 2558

- การแสดงวงดนตรีไทย “ครูอาวุโสชายแห่งกรุงรัตนโกสินทร์” วันที่ 18 มิถุนายน 2558 ณ หอประชุมใหญ่ ศูนย์วัฒนธรรมแห่งประเทศไทย

- การแสดงวงดนตรีไทย “ครูอาวุโสชายแห่งกรุงรัตนโกสินทร์” วันที่ 23 มิถุนายน 2559 ณ หอประชุมใหญ่ ศูนย์วัฒนธรรมแห่งประเทศไทย

- ได้รับเชิญจากกรมส่งเสริมวัฒนธรรม เป็นวิทยากรในการอบรมพัฒนาศักยภาพครูผู้สอนดนตรีไทย ภาคใต้ วันที่ 11-16 มิถุนายน พ.ศ. 2560

ผลงานทางวิชาการ

ผลงานการวิจัย

1. เรื่อง “เครื่องดนตรีไทยและวงดนตรีไทย” ทุนวิจัยเพื่อเพิ่มพูนและพัฒนาประสิทธิภาพทางวิชาการ สถาบันไทยศึกษา จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ปี 2546

2. เรื่อง “ความคิดและภูมิปัญญาไทยชุดดุริยางคศิลป์” ทุนวิจัยเพื่อเพิ่มพูนประสิทธิภาพทางวิชาการ สถาบันไทยคดีศึกษา จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

3. เรื่อง “การสร้างและคุณภาพเสียงของเครื่องดนตรีไทยภาคเหนือ” รายงานวิจัย. ทุนวิจัยงบประมาณแผ่นดิน ปีงบประมาณ 2548

4. เรื่อง “การสร้างและคุณภาพของเสียงของเครื่องดนตรีไทย อีสานเหนือ” ทุนวิจัยงบประมาณแผ่นดิน ปีงบประมาณ 2548

5. เรื่อง “การประพันธ์ทางเดี่ยว เพลงทยอยเดี่ยว สำหรับจะเข้” ทุนรัชดาภิเษกสมโภช จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

6. เรื่อง “การสร้างและคุณภาพเสียงของเครื่องดนตรีไทย ภาคอีสานใต้และภาคกลาง” ทุนวิจัยวงประมาณแผ่นดิน ปีงบประมาณ 2549

7. เรื่อง “การสร้างและคุณภาพเสียงของเครื่องดนตรีไทย ภาคใต้” ทุนวิจัยงบประมาณแผ่นดิน ปีงบประมาณ 2550

8. เรื่อง “โครงการวิจัยเรื่องการสร้างและคุณภาพเสียงของเครื่องดนตรีไทยภาคเหนือ:ซึงกลางและกลองปูเจ่” ทุนรัชดาภิเษกสมโภช จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

9. เรื่อง “การสร้างและคุณภาพเสียงของเครื่องดนตรีไทย ภาคตะวันออก” ทุนวิจัยงบประมาณแผ่นดิน ปีงบประมาณ 2551

10. เรื่อง “การสร้างและคุณภาพเสียงของเครื่องดนตรีไทย ภาคตะวันตก” ทุนวิจัยงบประมาณแผ่นดิน ปีงบประมาณ 2552

ผลงานด้านการประพันธ์เพลงของ รองศาสตราจารย์ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน

- พ.ศ.2523 “ระบำเก็บใบชา” ผลงานปริญญานิพนธ์ วิทยาลัยนาฏศิลป แสดงครั้งแรก ณ โรงละครแห่งชาติ

– พ.ศ.2523 “จ้องบ่อสร้าง” ผลงานปริญญานิพนธ์ วิทยาลัยนาฏศิลป แสดงครั้งแรก ณ โรงละครแห่งชาติ

– พ.ศ.2531 “ทางเดี่ยวเพลงตวงพระธาตุ สามชั้น สำหรับกระจับปี่” แสดงครั้งแรกในงานมหกรรมเดี่ยวดนตรีไทยชัยมงคล ณ โรงละครแห่งชาติ สมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี เสด็จทอดพระเนตร

– พ.ศ. 2541 “เดี่ยวกระจับปี่ เพลงลาวแพน สำหรับนางสาวณัฐชยา ไชยศักดา ในรายวิชาอาศรมศึกษาในวิชาเฉพาะ

– พ.ศ.2546 “ระบำโบราณคดีจันเสน” แสดงครั้งแรก ณ พิพิธภัณฑ์เมืองจันเสน ตำบลจันเสน อำเภอตาคลี จ.นครสวรรค์

– พ.ศ.2549 “ทางเดี่ยวเพลงทยอยเดี่ยว สำหรับจะเข้” บันทึกเสียงครั้งแรกเมื่อวันที่ 19 มกราคม 2549 ณ สถานีวิทยุจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

– พ.ศ.2550 “โหมโรงสีชัง” บรรเลงครั้งแรก ณ โรงเรียนเกาะสีชัง อำเภอเกาะสีชัง จังหวัดชลบุรี

– พ.ศ.2552 “ทางเดี่ยวเพลงพญาโศก เพลงพญาครวญ และเพลงพญาฝันสำหรับจะเข้” สำหรับการวิเคราะห์เผยแพร่งานวิจัยของนิสิตระดับบัณฑิตศึกษา สาขาวิชาดุริยางค์ไทย

– พ.ศ. 2555 “เพลงระบำน้ำสอด” ประพันธ์ขึ้นเพื่อถวายการรับเสด็จฯ สมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารีในวันพุธที่ 27 ตุลาคม 2555 เนื่องในวโรกาสเสด็จฯทอดพระเนตรและทรงตรวจการดำเนินการโครงการวิจัยของจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัยในจังหวัดน่าน

– พ.ศ. 2555 “เพลงมุล่ง 7 เสียง ทางจะเข้” เพื่อใช้เป็นแบบฝึกหัดสำหรับนักเรียนเครื่องมือเอกจะเข้ของวิทยาลัยนาฏยศิลป ศาลายา

– พ.ศ. 2556 “เพลงโหมโรงฟ้าน่าน” ประพันธ์ขึ้นเพื่อใช้เป็นเพลงโหมโรงประจำวงดนตรีไทยมหาดุริยางค์ฟ้าน่าน ออกแสดงครั้งแรกวันที่ 25 พฤษภาคม 2556 ณ ลานแสดงศูนย์บริการนักท่องเที่ยวเทศบาล อำเภอเมืองน่าน จังหวัดน่าน

– พ.ศ. 2557 “เพลงระบำสกุณาน่าน” โดยเป็นระบำที่สร้างสรรค์ใหม่ นำออกแสดงเป็นครั้งแรกเพื่อถวายการรับเสด็จสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี เนื่องในวโรกาสทรงเป็น

องค์ประธานเปิดการสัมมนาทางวิชาการ โครงการ “รักษ์ป่าน่าน” ณ ศูนย์การเรียนรู้และบริการวิชาการ เครือข่ายแห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย จังหวัดน่าน วันที่ 10 มีนาคม 2557

– พ.ศ. 2557 “เพลงระบำชมพูภูคา” โดยเป็นระบำที่สร้างสรรค์ใหม่ นำออกแสดงเป็นครั้งแรกเพื่อถวายการรับเสด็จสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี เนื่องในวโรกาสทรงเป็นองค์ประธานเปิดการสัมมนาทางวิชาการ โครงการ “รักษ์ป่าน่าน” ณ ศูนย์การเรียนรู้และบริการวิชาการ เครือข่ายแห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย จังหวัดน่าน วันที่ 10 มีนาคม 2557

– พ.ศ. 2557 “เพลงฟ้าน่าน เถา” ประพันธ์ขึ้นโดยนำทำนองเพลงโหมโรงฟ้าน่านอัตราสามชั้นมาตัดลงเป็นอัตราสองชั้นและชั้นเดียว พร้อมทั้งประพันธ์บทร้องและทำนองครบเป็นเพลงเถา

- พ.ศ. 2559 เพลงสกุณาน่าน เถา

จากการรวบรวมข้อมูลประวัติของ รองศาสตราจารย์ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน โดยเริ่มตั้งแต่ชีวิตในวัยเยาว์ ซึ่ง มีครอบครัวคอยผลักดันให้อาจารย์ก้าวเข้ามาสู่ความเป็นศิลปินด้านดนตรีไทย นอกจากจากการสนับสนุนอย่างเต็มกำลังจากครอบครัวที่ดีและพรสวรรค์ที่มีแล้ว ความมุ่งมั่นมานะ ใฝ่รู้อันเกิดจากตัวอาจารย์เองนั้น ส่งผลให้อาจารย์มีความรู้อย่างมากในเรื่องของฝีมือจนเป็นที่รักใคร่ของครูผู้ใหญ่หลายท่านรวมถึงเพื่อนมิตรที่ดีอีกด้วย นอกจากฝีมือด้านปฏิบัติที่แตกฉานแล้วทางด้านทฤษฎีการประพันธ์เพลง รองศาสตราจารย์ปกรณ์เป็นผู้มีความรู้ความสามารถในด้านงานประพันธ์เพลงดังที่ประจักษ์ได้จากผลงานต่างๆ ที่อาจารย์ได้ทำไว้ให้กับสังคมดนตรีไทยก็ยังเป็นที่ยอมรับของบุคคลในวงการอีกด้วย

ปัจจุบันนี้ รองศาสตราจารย์ปกรณ์เป็นข้าราชการบำนาญ ภาควิชาดุริยางคศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ดำรงตำแหน่งศาสตราภิชานประจำคณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

บทที่ 3
หลักการทั่วไปสำหรับการแปรทำนองของจะเข้และซออู้

การศึกษาหลักการแปรทำนองจะเข้และซออู้ เพลงทยอยเขมร สามชั้น ของรองศาสตราจารย์ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน ผู้วิจัยดำเนินวิธีโดยเปรียบเทียบระหว่างทำนองหลักกับการแปรทำนองเพลงจะเข้กับซออู้ เพื่อแสดงทิศทางการเคลื่อนที่ของบทเพลงทยอยเขมร ซึ่งจะปรากฏเป็นทำนองหลัก ทำนองทางจะเข้และทำนองซออู้ สำหรับการวิจัยในครั้งนี้ ผู้วิจัยได้กำหนดสัญลักษณ์ในการบันทึกโน้ตดังรายละเอียดต่อไปนี้

3.1 สัญลักษณ์ในการบันทึกโน้ต

3.1.1 สัญลักษณ์แทนเสียง

3.1.2 สัญลักษณ์แทนเสียงลูกฆ้องวงใหญ่

3.1.3 สัญลักษณ์แทนระดับเสียงจะเข้

3.1.4 ตารางการบันทึกโน้ตจะเข้

3.1.5 ตารางการบันทึกโน้ตซออู้

3.1.6 ข้อกำหนดของวรรคและประโยค

3.1.7 สัญลักษณ์ที่ใช้ในการบันทึกโน้ตจะเข้

3.1.8 สัญลักษณ์ที่ใช้ในการบันทึกโน้ตซออู้

3.2 รายละเอียดของการวิเคราะห์

รายละเอียดของแต่ละข้อมีดังนี้

3.1 สัญลักษณ์ในการบันทึกโน้ต

3.1.1 สัญลักษณ์แทนเสียง

การบันทึกโน้ตเดี่ยวจะเข้เพลงทยอยเขมร สามชั้น ผู้วิจัยได้กำหนดสัญลักษณ์ที่ใช้ในการบันทึกและนำเสนอเป็นโน้ตระบบตัวอักษร ซึ่งเป็นอักษรย่อ 7 ตัวอักษร ดังนี้

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

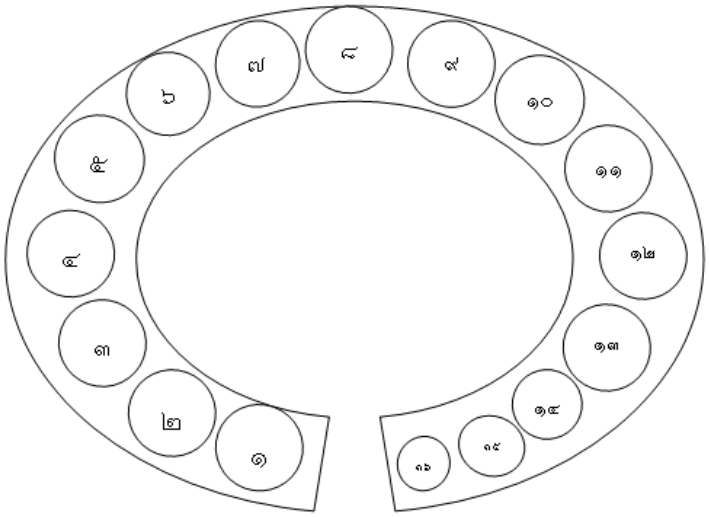
ซ	หมายถึง	ซอล
ล	หมายถึง	ลา
ท	หมายถึง	ที

3.1.2 สัญลักษณ์แทนเสียงลูกฆ้องวงใหญ่

ในการบันทึกโน้ตทำนองหลักเพลงทยอยเขมร สามชั้น ใช้โน้ตฆ้องวงใหญ่ในการบันทึกโดยกำหนดสัญลักษณ์แทนเสียงของลูกฆ้องวงใหญ่แต่ละลูกเรียงจากลูกที่มีเสียงต่ำสุดอยู่ทางด้านซ้ายมือ (ลูกทวน) ไปหาลูกที่มีเสียงสูงสุดทางด้านขวามือ (ลูกยอด) โดยกำหนดสัญลักษณ์เป็นตัวอักษรแทนเสียงของแต่ละลูกได้ดังนี้

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

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University



ภาพที่ 3. 1 ภาพแสดงเสียงและตำแหน่งของลูกฆ้องวงใหญ่

3.1.3 สัญลักษณ์แทนระดับเสียงจะเข้

ผู้วิจัยได้กำหนดสัญลักษณ์ที่ใช้ในการบันทึกเป็นโน้ตระบบตัวอักษรแทนเสียงจะเข้ เรียงจากนมจะเข้ที่มีเสียงต่ำสุดอยู่ทางด้านซ้ายมือ ไปหานมจะเข้ที่มีเสียงสูงสุดทางด้านขวามือ โดยกำหนดเป็นตัวอักษรแทนเสียงดังนี้

สายเอก

สายเปล่า	เป็นเสียงโด	สัญลักษณ์	ด
กดด้านซ้ายนมจะเข้ที่ 1	เป็นเสียงเร	สัญลักษณ์	ร
กดด้านซ้ายนมจะเข้ที่ 2	เป็นเสียงมี	สัญลักษณ์	ม
กดด้านซ้ายนมจะเข้ที่ 3	เป็นเสียงฟา	สัญลักษณ์	ฟ
กดด้านซ้ายนมจะเข้ที่ 4	เป็นเสียงซอล	สัญลักษณ์	ซ
กดด้านซ้ายนมจะเข้ที่ 5	เป็นเสียงลา	สัญลักษณ์	ล
กดด้านซ้ายนมจะเข้ที่ 6	เป็นเสียงที	สัญลักษณ์	ท
กดด้านซ้ายนมจะเข้ที่ 7	เป็นเสียงโด	สัญลักษณ์	ดำ
กดด้านซ้ายนมจะเข้ที่ 8	เป็นเสียงเร	สัญลักษณ์	รำ
กดด้านซ้ายนมจะเข้ที่ 9	เป็นเสียงมี	สัญลักษณ์	มำ
กดด้านซ้ายนมจะเข้ที่ 10	เป็นเสียงฟา	สัญลักษณ์	ฟำ
กดด้านซ้ายนมจะเข้ที่ 11	เป็นเสียงซอล	สัญลักษณ์	ซำ

สายทุ้ม

สายเปล่า	เป็นเสียงซอล	สัญลักษณ์	ซ
กดด้านซ้ายนมจะเข้ที่ 1	เป็นเสียงลา	สัญลักษณ์	ล
กดด้านซ้ายนมจะเข้ที่ 2	เป็นเสียงที	สัญลักษณ์	ท
กดด้านซ้ายนมจะเข้ที่ 3	เป็นเสียงโด	สัญลักษณ์	ด
กดด้านซ้ายนมจะเข้ที่ 4	เป็นเสียงเร	สัญลักษณ์	ร
กดด้านซ้ายนมจะเข้ที่ 5	เป็นเสียงมี	สัญลักษณ์	ม
กดด้านซ้ายนมจะเข้ที่ 6	เป็นเสียงฟา	สัญลักษณ์	ฟ
กดด้านซ้ายนมจะเข้ที่ 7	เป็นเสียงซอล	สัญลักษณ์	ซ̣
กดด้านซ้ายนมจะเข้ที่ 8	เป็นเสียงลา	สัญลักษณ์	ล̣
กดด้านซ้ายนมจะเข้ที่ 9	เป็นเสียงที	สัญลักษณ์	ท̣
กดด้านซ้ายนมจะเข้ที่ 10	เป็นเสียงโด	สัญลักษณ์	ด̣
กดด้านซ้ายนมจะเข้ที่ 11	เป็นเสียงเร	สัญลักษณ์	ร̣

สายลวด

สายเปล่า	เป็นเสียงโด	สัญลักษณ์	ด
กดด้านซ้ายนมจะเข้ที่ 1	เป็นเสียงเร	สัญลักษณ์	ร
กดด้านซ้ายนมจะเข้ที่ 2	เป็นเสียงมี	สัญลักษณ์	ม
กดด้านซ้ายนมจะเข้ที่ 3	เป็นเสียงฟา	สัญลักษณ์	ฟ
กดด้านซ้ายนุมจะเข้ที่ 4	เป็นเสียงซอล	สัญลักษณ์	ซ
กดด้านซ้ายนมจะเข้ที่ 5	เป็นเสียงลา	สัญลักษณ์	ล
กดด้านซ้ายนมจะเข้ที่ 6	เป็นเสียงที	สัญลักษณ์	ท
กดด้านซ้ายนมจะเข้ที่ 7	เป็นเสียงโด	สัญลักษณ์	ด̣
กดด้านซ้ายนมจะเข้ที่ 8	เป็นเสียงเร	สัญลักษณ์	ร̣
กดด้านซ้ายนมจะเข้ที่ 9	เป็นเสียงมี	สัญลักษณ์	ม̣
กดด้านซ้ายนมจะเข้ที่ 10	เป็นเสียงฟา	สัญลักษณ์	ฟ̣
กดด้านซ้ายนมจะเข้ที่ 11	เป็นเสียงซอล	สัญลักษณ์	ซ̣

โดยเมื่อนำเสียงต่างๆ มาเปรียบเทียบตำแหน่งแล้ว สามารถเขียนสัญลักษณ์แทนเสียงและไล่เสียงจากเสียงต่ำไปหาเสียงสูงดังนี้

	สายเปล่า	นมที่ 1	นมที่ 2	นมที่ 3	นมที่ 4	นมที่ 5	นมที่ 6	นมที่ 7	นมที่ 8	นมที่ 9	นมที่ 10	นมที่ 11
สายเอก	ด	ร	ม	ฟ	ซ	ล	ท	ดำ	รำ	มำ	ฟำ	ซำ
สายทุ้ม	ซ	ล	ท	ด	ร	ม	ฟ	ซำ	ลำ	ทำ	ดำ	รำ
สายลวด	ด	ร	ม	ฟ	ซ	ล	ท	ดำ	รำ	มำ	ฟำ	ซำ

3.1.4 ตารางการบันทึกโน้ตจะเข้

ผู้วิจัยกำหนดสัญลักษณ์ในการบันทึกโน้ตทางจะเข้เป็นตัวอักษร โดยการแบ่งเป็นสามบรรทัด คือ โน้ตที่อยู่ด้านบนสุดของตารางบันทึกโน้ตแทนการบรรเลงด้วยสายเอก โน้ตที่อยู่ตรงกลางของตารางบันทึกโน้ตแทนการบรรเลงสายทุ้ม และโน้ตที่อยู่ด้านล่างสุดของตารางบันทึกโน้ตแทนการบรรเลงด้วยสายลวด ดังนี้

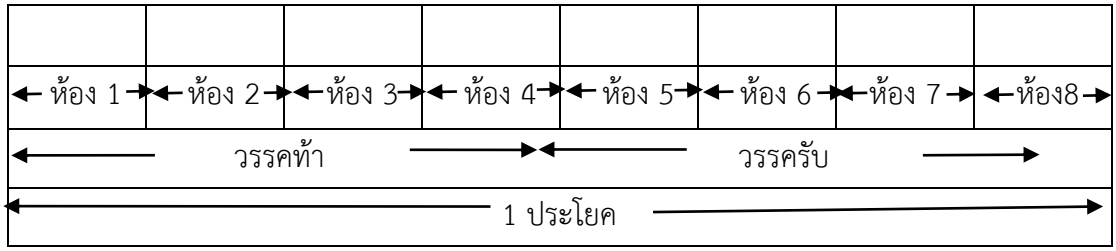
สายเอก	- - - -		- รำ รำ รำ	- รำ
สายทุ้ม				
สายลวด		- - - รำ		- รำ

3.1.5 ตารางการบันทึกโน้ตซออู้

ผู้วิจัยกำหนดสัญลักษณ์ในการบันทึกโน้ตทางซออู้เป็นตัวอักษร โดยการแบ่งเป็นสองบรรทัด คือ โน้ตที่อยู่ด้านบนสุดของตารางบันทึกโน้ตแทนการบรรเลงด้วยสายเอก โน้ตที่อยู่ล่างสุดของตารางบันทึกโน้ตแทนการบรรเลงสายทุ้ม ดังนี้

สายเอก	ซ	ล ซ		ซ
สายทุ้ม	ร ม ฟ	ฟ ม	ร ด ร ม	ร ม ฟ

3.1.6 ข้อกำหนดของวรรคและประโยค



3.1.7 สัญลักษณ์ที่ใช้ในการบันทึกโน้ตจะเข้

การสะบัด คือ

การดีดรูดสาย คือ

การดีดตบสาย คือ

3.1.8 สัญลักษณ์ที่ใช้ในการบันทึกโน้ตซออู้

การสะบัด คือ

3.2 รายละเอียดของการวิเคราะห์

ในการศึกษาหลักการแปรทำนองของจะเข้และซออู้เพลงทยอยเขมร สามชั้น ผู้วิจัยได้ทำการเปรียบเทียบจากทำนองหลักเป็นต้นแบบ โดยยึดลูกตกของทำนองหลัก มีรูปแบบการเปรียบเทียบเพื่อศึกษาหลักการแปรทางทั่วไปของทั้งสองเครื่องโดยได้รับการถ่ายทอดทำนองหลักจาก ดร.สมาน น้อยนิตย์ ดังนี้

ท่อน 1

ทำนองหลัก ประโยคที่ 1

- - - ร ม	- ซ - ล	- ด ◌ำ – ล	- ซ - ม	- - - ด	- ด ร ม	ล - - -	ซ ม - -
- - ด -	- ซ - ล	- ด – ล	- ซ - ท	- ซ - -	- - - ท	- ซ ม -	- - ร ด

ทางจะเข้

- ด ร ม	- ซ - ล	- - ร ◌ำ ด ล	ลลล ซม	- ด	มรด รม	ซ ล ซ ม	- ร - ด
				- ซ			

ทางซออู้

	- ซ – ล	- ด – ล	- ซ	- ซ		- ซ	
- ด ร ม			- ม	- ด	ม รดม	- ม	- ร - ด

การแปรทำนองทางจะเข้ ในประโยคที่ 1 พบว่า มีการรักษาลูกตกไว้ตรงตามทำนองหลัก คือ เสียงลูกตกในห้องที่ 4 และ ห้องที่ 8 เป็นเสียงเดียวกับทำนองหลัก คือเสียง โด การแปรทำนองอยู่ในกลุ่มเสียงเดียวกับทำนองหลัก ในวรรคท้าห้องที่ 1 และห้องที่ 2 ยึดตรงตามทำนองหลัก ห้องที่ 3 เพิ่มเสียง เร เข้ามาเป็นสามพยางค์

การแปรทำนองทางซออู้ ในประโยคนี้ พบว่า ในส่วนของวรรคท้ามีการแปรทางเหมือนทำนองหลัก ในวรรครับมีการเพิ่มกระสวนทำนองในห้องที่ 2 ในห้องที่ 3 กับห้องที่ 4 มีการลดกระสวนทำนองลงโดยคงลูกตกตามทำนองหลักไว้

การแปรทำนองของจะเข้กับซออู้ พบว่า ในวรรคท้าจะเข้กับซออู้แปรทำนองไปในลักษณะเดียวกัน มีลูกตกในแต่ละห้องตรงกันเหมือนทำนองหลัก

ทำนองหลัก ประโยคที่ 2

- ม ซ -	ม ร - -	- - - -	- ด - ร	- ซ - ล	- ซ - ม	- - ร ร	- ม - ซ
- - - ร	- - ด ฑ	- ล̣ - ฑ	- ซ̣ - ล̣	- ซ - ล	- ซ̣ - ฑ	ล̣ - - -	- ฑ - ซ̣

ทางจะเข้

มมมซร	ม ร ด		ร	ร ม ซ ล	ด ล ซ ม	ร ม ซ ร	ด ร ม ซ
	ท	ล ซ ล ท	ล ท ด				

ทางซออู้

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

การแปรทำนองทางจะเข้ ในประโยคที่ 2 พบว่า มีการรักษาลูกตกไว้ตรงตามทำนองหลัก คือ เสียงลูกตกในห้องที่ 4 เสียง เรและ ห้องที่ 8 เสียง ซอลเป็นหลัก และห้องที่ 1 ห้องที่ 2 ห้องที่ 3 ห้องที่ 5 ห้องที่ 6 และห้องที่ 7 ยึดลูกตกตามทำนองหลักเช่นเดียวกัน มีการเพิ่มโน้ตทุกห้องเพลง

การแปรทำนองทางซออู้ ในประโยคนี้ พบว่า วรรคท้าเป็นการเพิ่มกระสวนทำนองเพลงในห้องที่ 1 ห้องที่ 3 และห้องที่ 4 ในวรรครับมีการเพิ่มกระสวนทำนอง 2 ถึงห้องที่ 4

การแปรทำนองของจะเข้กับซออู้ พบว่า ในวรรคท้าจะเข้กับซออู้แปรทำนองแบบเก็บ ทั้งสองเครื่องมีลูกตกตรงกัน ส่วนในวรรครับจะเข้แปรทำนองแบบเก็บ ซออู้แปรทำนองแบบห่างๆในห้องที่ 1 ในห้องที่ 2 ถึงห้องที่ 4 จะเข้กับซออู้แปรทำนองเหมือนกันโดยเพิ่มกระสวนทำนองจากทำนองหลักยึดตรงตามลูกตกทุกห้องเพลง ทั้งสองเครื่องใช้สำนวนเดียวกันจะเข้ดีดสายเอกลงมายังสายทุ้ม ต่างจากซออู้สีสายทุ้มขึ้นไปสายเอกทำให้เกิดกลอนฟาด

ทำนองหลัก ประโยคที่ 3

- ร̣ - ท	- ล - -	ซ ซ - -	ล ล – ท	- - ฟ -	- ม – ซ	- - - ท ร̣	- ร̣ - ร̣
- ร - ทฺ	- ลฺ - ซฺ	- - - ลฺ	- - - ทฺ	- - - ม ร	- - - ร	- - ล -	- ล - ท

ทางจะเข้

ดรม ซล	ร̣ ท ล ซ	ฟ ม ร ม	ฟ ซ ล ท	- ฟ ม ร	- ม – ซ	- ล ท ร̣	- ล – ท

ทางซออู้

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

การแปรทำนองทางจะเข้ ในประโยคที่ 3 พบว่า มีการรักษาลูกตกไว้ตรงตามทำนองหลัก คือ เสียงลูกตกในห้องที่ 4 เสียง ที และ ห้องที่ 8 เสียง ที เป็นหลัก และห้องที่ 2 ห้องที่ 5 ห้องที่ 6 และ ห้องที่ 7 ยึดลูกตกตามทำนองหลักเช่นเดียวกัน ห้องที่ 4 กับ ห้องที่ 8 มีการเพิ่มโน้ตในวรรคท้าย 4 ห้องเพลงแรกในวรรครับ 4 ห้องเพลงหลัง

การแปรทำนองทางซออู้ ในประโยคนี้ พบว่า ในส่วนของวรรคท้ามีการแปรทางเพิ่มกระสวนทำนองในห้องที่ 1 ถึงห้องที่ 4 จากทำนองหลักห้องที่ 1 ลูกตกเสียง ที ซออู้แปรทางเป็นลูกตกเสียง ลา จากทำนองหลักห้องที่ 3 ลูกตกเสียง ลา ซออู้แปรทำนองเป็นลูกตกเสียง มี ในห้องที่ 4 ซออู้ฝากลูกตกเสียง ที ไว้ห้องที่ 1 ของวรรครับก่อนถึงจังหวะตกภายในห้อง ในวรรครับห้องที่ 2 กับห้องที่ 3 มีการเพิ่มกระสวนทำนอง โดยยึดตามลูกตกตรงตามทำนองหลัก

การแปรทำนองของจะเข้กับซออู้ พบว่า ในวรรคท้าจะเข้กับซออู้แปรทำนองเพิ่มกระสวนทำนอง ทั้งสองเครื่องมีลูกตกเหมือนกัน ซออู้ฝากลูกตกไว้อีกห้องเพลงถัดไป ในส่วนของวรรครับจะเข้แปรทำนองเหมือนทำนองหลักต่างจากซออู้แปรทำนองลักษณะคล้ายจะเข้และทำนองหลักยึดตรงตามลูกตก

ทำนองหลัก ประโยคที่ 4

- - - -	- - - ร̣	- - ม̣ -	ม̣ ร̣ - ร̣	- - - -	- - - ท	- ท ท ท	- ท - ท
- - - -	- - - ท	- - - ร̣	- ล - ท	- - - -	- - - ท	- ท ท ทฺ	- ท - ทฺ

ทางจะเข้

- - - -	- - - ร์	- - ฟ์มร์	ม์ ล – ท	- - - -		- ทททท	- ท
					- - - ท		- ท

ทางซออู้

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

การแปรทำนองทางจะเข้ ในประโยคที่ 4 พบว่า มีการรักษาลูกตกไว้ตรงตามทำนองหลัก คือ เสียงลูกตกในห้องที่ 4 เสียง ที และห้องที่ 8 เสียง ที เป็นหลัก และห้องที่ 1 ห้องที่ 2 ห้องที่ 3 ห้องที่ 5 ห้องที่ 6 และห้องที่ 7 ยึดลูกตกตามทำนองหลักเช่นเดียวกัน ทุกห้องเพลงจะยืนทีเสียง ที ประโยคนี้เป็นทำนองเข้าสู่ลูกโยน ได้ยึดตามลูกของทำนองหลักไว้ทุกห้องเพลง มีการเพิ่มโน้ตบางห้องเพลง ห้องที่ 3 เพิ่มเสียง ฟา

การแปรทำนองทางซออู้ ในประโยคนี้ พบว่า ในส่วนของวรรคท้ากับวรรครับมีการแปรทำนองเหมือนทำนองหลัก

การแปรทำนองของจะเข้กับซออู้ พบว่า ในวรรคท้าจะเข้แปรทำนองเพิ่มกระสวนทำนองในห้องที่ 3 ซออู้แปรทำนองเหมือนทำนองหลัก ส่วนวรรครับจะเข้กับซออู้แปรทำนองเหมือนกัน โดยยึดลูกตกตรงตามทำนองหลักทุกห้องเพลง

ทำนองหลัก ประโยคที่ 5

-------ทำนองล้อ------		ท - ร์ -	ร์ ร์ – ร์	-------ทำนองล้อ-----		ล - ท -	ท ท - ท
ท ท ร์ ท	ร์ ล - ท	- ท - ท	- ล – ท	ล ล ท ล	ท ซ – ล	- ล - ล	- ซ - ล

ทางจะเข้

ทททท ร์ ท	ร์ ล - ท	- - - -	- - - -	ลลส ทล	ท ซ - ล	- - - -	- - - -

ทางซออู้

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

การแปรทำนองของจะเข้ในประโยคที่ 5 พบว่า ในวรรคท้าแปรทำนองเหมือนทำนองหลัก เป็นเครื่องนำในห้องที่ 1 กับห้องที่ 2 มีลูกตกเสียง ที ทั้งสองห้องตรงตามทำนองหลัก ส่วนในวรรครับแปรทำนองเหมือนทำนองหลัก เป็นเครื่องนำในสองห้องแรก มีลูกตกเสียง ลา ตรงตามทำนองหลัก

การแปรทำนองทางซออู้ พบว่า บรรเลงเป็นเครื่องตามในห้องที่ 3 กับห้องที่ 4 ของวรรคท้า และห้องที่ 7 กับห้องที่ 8 ของวรรครับ ยึดตรงตามทำนองหลัก

การแปรทำนองของจะเข้กับซออู้ พบว่า ในวรรคท้าจะเข้แปรทำนองเป็นเครื่องนำ ในห้องที่ 1 กับห้องที่ 2 ซออู้แปรทำนองเป็นเครื่องตามในห้องที่ 7 กับห้องที่ 8 ทั้งเครื่องนำและเครื่องตามมีลูกตกเสียง ที ส่วนในวรรครับจะเข้แปรทำนองเป็นเครื่องนำในห้องที่ 1 กับห้องที่ 2 ซออู้แปรทำนองเป็นเครื่องตาม ทั้งเครื่องนำและเครื่องตามมีลูกตกเสียง ลา ยึดตรงตามทำนองหลักทุกประการ

ทำนองหลัก ประโยคที่ 6

-------ทำนองล้อ-------		ซ -ล -	ล ล – ล	-------ทำนองล้อ------		ม - ซ -	ซ ซ - ซ
ซ ซ ล ซ	ล ม - ซ	- ซ – ซ	- ม – ซ	ม ม ซ ม	ซ ร – ม	- ม - ม	- ร - ม

ทางจะเข้

ซซซ ลซ	ล ม - ซ	- - - -	- - - -	มมม ซม	ซ ร – ม	- - - -	- - - -

ทางซออู้

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

การแปรทำนองทางจะเข้ ในประโยคที่ 6 พบว่า ทำนองหลักเป็นมีแบ่งการเล่นเครื่องนำในห้องที่ 1 กับห้องที่ 2 ห้องที่ 5 กับห้องที่ 6 เครื่องตามห้องที่3 กับห้องที่ 4 ห้องที่ 7 กับห้องที่ 8 จะเข้มีการรักษาลูกตกไว้ตรงตามทำนองหลัก คือ เสียงลูกตกในห้องที่ 4 เสียง ซอล และห้องที่ 8 เสียง มี เป็นหลัก และห้องที่ 1 ห้อง 2 และห้องที่ 3 มีเสียงลูกตกเสียง ที ในวรรครับทั้งเครื่องนำและเครื่องตามมีลูกตกเสียง ลา ในห้องที่ 4 ถึงห้องที่ 8 ได้ยึดตามลูกของทำนองหลักไว้ทุกห้องเพลง โดยแบ่งเครื่องดนตรีในการบรรเลงเป็นสองห้องแรกของวรรคท้าเป็นเครื่องนำ สองห้องหลังของวรรคท้าเป็นเครื่องตาม สองห้องแรกของวรรครับเป็นเครื่องนำ สองห้องหลังของวรรครับเป็นเครื่องตาม

การแปรทำนองทางซออู้ ในประโยคนี้ พบว่า วรรคท้ามีการแปรทำนองเป็นเครื่องตาม ในห้องที่ 3 กับห้องที่ 4 และวรรครับห้องที่ 7 กับห้องที่ 8 ยึดตามทำนองหลัก

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

การแปรทำนองของจะเข้กับซออู้ พบว่า ในวรรคท้าห้องที่ 1 กับห้องที่ 2 จะเข้แปรทำนองเป็นเครื่องนำ สองห้องสุดท้ายซออู้แปรทำนองเป็นเครื่องตาม ในส่วนของวรรครับสองห้องแรกจะเข้แปรทำนองเป็นเครื่องนำ ซออู้แปรทำนองเป็นเครื่องตาม ทั้งในวรรคท้าและวรรครับ จะเข้แปรทำนองเหมือนทำนองหลัก ซออู้แปรทำนองเหมือนเครื่องนำและทำนองหลัก

ทำนองหลัก ประโยคที่ 7

- - - -	- ร̣ - ร̣	- - - -	- ร̣ - ร̣	- - - -	- ร̣ - ร̣	- -ทล -	ล ซ- ซ
- - - -	- ล - ท	- - - -	- ซ - ล	- - - -	- ม - ซ	- - -ซ	- ร - ม

ทางจะเข้

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

ทางซออู้

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

การแปรทำนองทางจะเข้ ในประโยคที่ 7 พบว่า ทำนองหลักเป็นมีแบ่งการเล่นเครื่องนำในห้องที่ 1 กับห้องที่ 3 เครื่องตามห้องที่ 2 กับห้องที่ 4 มีเล่นเหลื่อมในห้องที่ 5 ถึงห้องที่ 8 จะเข้มีการรักษาลูกตกไว้ตรงตามทำนองหลัก คือ เสียงลูกตกในห้องที่ 4 เสียง ลา และห้องที่ 8 เสียง มี เป็นหลัก ห้องที่ 1 กับห้องที่ 2 มีลูกตกเหมือนกัน คือ เสียง ที ห้องที่ 3 กับห้องที่ 4 มีลูกตกเหมือนกัน คือ เสียง ลา ห้องที่ 5 ถึงห้องที่ 8 มีลูกตกตรงตามทำนองหลักทุกห้องเพลง จะเข้ได้ยึดตามลูกตกของทำนองหลักไว้ทุกห้องเพลง โดยแบ่งเครื่องดนตรีในการบรรเลงห้องแรกกับห้องที่สามของวรรคท้าเป็นเครื่องนำ ส่วนห้องที่สองกับห้องที่สี่ของวรรคท้าเป็นเครื่องตาม ห้องที่ 5 ของวรรครับเป็นต้นไป มีการเล่นทำนองเหลื่อม

การแปรทำนองทางซออู้ ในประโยคนี้ พบว่า บรรเลงทำนองเครื่องตาม ในวรรคท้าห้องที่ 2 กับห้องที่ 4 วรรครับห้องที่ 2 ถึงห้องที่ 4 ยึดทำนองตามลูกตกทุกประการ

การแปรทำนองของจะเข้กับซออู้ พบว่า ในวรรคท้าห้องที่ 1 กับห้องที่ 3 จะเข้แปรทำนองเป็นเครื่องนำ ในห้องที่ 2 กับห้องที่ 4 ซออู้แปรทำนองเป็นทำนองเครื่องตาม ในวรรครับจะเข้แปรทำนองเป็นทำนองเหลื่อมนำในห้องที่ 5 ถึงห้องที่ 7 ซออู้แปรทำนองเป็นเครื่องเหลื่อมตามในห้องที่ 6 ถึงห้องที่ 8

ทำนองหลัก ประโยคที่ 8

- - - -	- ร̣ - ร̣	- - ทล -	ล ซ - ซ	- - - -	- ร̣- ร̣	- - ทล -	ล ซ - ซ
- - - -	- ม - ซ	- - - ซ	- ร - ม	- - - -	- ม - ซ	- - - ซ	- ร – ม

ทางจะเข้

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

ทางซออู้

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

การแปรทำนองทางจะเข้ ในประโยคที่ 9 พบว่า ทำนองหลักเหมือนกับประโยคที่ ของวรรครับมีการแบ่งเครื่องนำ เครื่องตาม เล่นเหลื่อมตั้งแต่ห้องที่ 1 เป็นต้นไป มีลูกตกตรงตามทำนองหลักทุกห้องเพลง ในการแปรทำนองทางจะเข้ที่เป็นเครื่องนำในวรรคท้าห้องที่ 1 มีการเพิ่มโน้ตตัวแรกเสียงซอล ห้องที่ 2

การแปรทำนองทางซออู้ ในประโยคนี้ พบว่า การแปรทำนองเหมือนทำนองหลัก ยึดตรงตามลูกตกทุกประการ

การแปรทำนองของจะเข้กับซออู้ พบว่า นำทำนองในวรรครับประโยคที่ 7 มาบรรเลงในประโยคที่ 8 ทั้งในวรรคท้าและในวรรครับ ในวรรคท้าจะเข้แปรทำนองเป็นทำนองตามเหมือนทำนองหลักย้ำลูกตกในห้องที่ 3 เสียง มี มายังลูกตกห้องที่ 4 ซออู้แปรทำนองเป็นทำนองตามในห้องที่ 2 ถึงห้องที่ 4 เหมือนทำนองหลัก ในส่วนของวรรครับจะเข้เป็นเครื่องเหลื่อมนำแปรทำนองแบบเพิ่มกระสวนทำนองในห้องที่ 1 ถึงห้องที่ 3 ย้ำลูกตกเสียง มี ในห้องที่ 3 มายังห้องที่ 4 ก่อนถึงจังหวะตกภายในห้อง ซออู้แปรทำนองเป็นทำนองตามในห้องที่ 2 ถึงห้องที่ 4 เหมือนทำนองหลัก

ทำนองหลัก ประโยคที่ 9

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

ทางจะเข้

- ร – ม	- - ซ ม	ซ ร - ม		- ร - ม	- - ซ ม	ซ ร - ม	
			- ม - -				- ม - -

ทางซออู้

- - - -		- - ซ -	ซ	- - - -		- - ซ -	ซ
	- ร – ม	- - - ม	ร - ม		- ร - ม	- - - ม	ร - ม

การแปรทำนองทางจะเข้ประโยคที่ 9 พบว่า ทำนองหลักย้ำเสียงจากห้องที่ 8 มายังประโยคที่ 9คือ เสียง มี กระสวนทำนองเพลงเหมือนกับประโยคที่ 8 ในการแปรทำนองทางจะเข้ที่เป็นเครื่องนำในวรรคท้าห้องที่ 1 กับห้องที่ 2 มีการเพิ่มโน้ตให้ครบใน 1 ห้องเพลง ห้องที่ 2 กับห้องที่ 4 จะเข้จะเล่นนำในห้องคี่ ได้แก่ ห้องที่ 1 ห้องที่ 3 ห้องที่ 5 และห้องที่ 7 ในห้องคู่จะเป็นการเล่นของเครื่องตามมีการใช้ลักษณะการบรรเลงของจะเข้การดีดเก็บย้ำเสียงลูกตกในแต่ละห้องเพลง

การแปรทำนองทางซออู้ ในประโยคนี้ พบว่า มีการแปรทำนองโดยการลดกระสวนทำนองในห้องที่ 3 ของวรรคท้า และห้องที่ 3 ของวรรครับ จากทำนองลูกตกเสียง ซอล ซออู้แปรทำนองเป็นลูกตกเสียง มี จากทำนองหลักห้องที่ 4 ของวรรคท้าขึ้นต้นด้วย ลา ซออู้แปรทำนองขึ้นต้นประโยคด้วยเสียง ซอล

การแปรทำนองของจะเข้กับซออู้ พบว่า จะเข้แปรทำนองเป็นลูกเหลื่อมนำในห้องที่ 1 ถึงห้องที่ 3 ย้ำลูกตกเสียง มี ในห้องที่ 3 เป็นจังหวะยกในห้องที่ 4 ซออู้แปรทำนองเป็นลูกเหลื่อมตามในห้องที่ 2 ถึงห้องที่ 4 ในวรรครับทั้งจะเข้กับซออู้แปรทำนองเหมือนในวรรคท้าตรงตามทำนองหลัก

ทำนองหลัก ประโยคที่ 10

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

ทางจะเข้

ซ ซ ซ ร	ซ ซ ซ ม	ซ ซ ซ ร	ซ ซ ซ ม	ซ ร ซ ม	ซ ร ซ ม	ซ ร ซ ม	ซ ร ซ ม

ทางซออู้

ซ ซ ซ	ซ ซ ซ	ซ ซ ซ	ซ ซ ซ	ซ ซ	ซ ซ	ซ ซ	ซ ซ
ร	ม	ร	ม	ร ม	ร ม	ร ม	ร ม

การแปรทำนองทางจะเข้ ในประโยคที่ 11 พบว่า ทำนองหลักห้องที่ 1 กับห้องที่ 3 ลูกตกเสียง เร ห้องที่ 2 กับห้องที่ 4 ลูกตกเสียง มี ห้องที่ 5 ถึงห้องที่ 8 ลูกตกเสียง มี การแปรทำนองยึดลูกตกตามแต่ละห้องเป็นสำคัญ

การแปรทำนองทางซออู้ ในประโยคนี้ พบว่า การแปรทำนองเหมือนทำนองหลักโดยยึดตามลูกตกทุกประการ

การแปรทำนองของจะเข้กับซออู้ พบว่า ในวรรคท้าทั้งจะเข้กับซออู้แปรทำนองมีลูกตกตรงกัน คือ ลูกตกเสียง เร สลับกับลูกตกเสียง มี ส่วนในวรรครับจะเข้กับซออู้แปรทำนองโดยนำทำนองในวรรคท้าที่มีลูกตกในแต่ละห้องมาอยู่ภายในห้องเดียวมีลูกตกเสียง มี ทั้งในวรรคท้าและวรรครับมีการแปรทำนองเหมือนทำนองหลัก

ทำนองหลัก ประโยคที่ 11

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

ทางจะเข้

- รำ	รำ รำ รำ	- ท	ท ท ท ท	- ล	ล ล ล ล	- ซ	ซ ซ ซ ซ
- รำ		- ท		- ล		ด ซ	

ทางจะเข้

ด - รำ	รำ รำ รำ	ด - ท	ท ท ท ท	ด - ล	ล ล ล ล	ด - ซ	ซ ซ ซ ซ
รำ		ท		ล		ซ	

ทางซออู้

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

การแปรทำนองทางจะเข้ในประโยคที่ 11 พบว่า ทำนองหลักมีกระสวนทำนองวิถีลงคือ ร ท ล ซ ในห้องที่ 1 กับห้องที่ 2 ย้ำเสียง เร ห้องที่ 3 กับห้องที่ 4 ย้ำเสียง ที ห้องที่ 5 กับห้องที่ 6 ย้ำเสียง ลา ห้องที่ 7 กับห้องที่ 8 ย้ำเสียง ซอลการแปรทำนองยึดลูกตกตามแต่ละห้องเป็นสำคัญ ในเที่ยวกลับรอบที่สองดีดเหมือนเที่ยวแรกแต่มีการเพิ่มโน้ตเสียง โด พยางค์แรกในห้องคี่ คือ ห้องที่ 1 ห้องที่ 3 ห้องที่ 5 และห้องที่ 7

การแปรทำนองทางซออู้ ในประโยคนี้ พบว่า การแปรทำนองเหมือนทำนองหลักยึดตรงตามลูกตกทุกประการ

การแปรทำนองของจะเข้กับซออู้ พบว่า ในวรรคท้าจะเข้แปรทำนองโดยการเพิ่มกระสวนทำนองในรอบแรกและรอบที่สอง เป็นทำนองเหลื่อมนำย้ำที่เสียง เร ในห้องที่ 1 กับห้องที่ 2 ย้ำ ที่

เสียง ที ในห้องที่ 3 กับห้องที่ 4 ซออู้แปรทำนองเป็นทำนองเหลื่อมตามเหมือนทำนองหลัก ในส่วนของวรรครับจะเข้เพิ่มกระสวนในรอบแรกและรอบที่สองแปรทำนองเป็นลูกเหลื่อมนำย้ำเสียง ลา ในห้องที่ 1 กับห้องที่ 2 ย้ำเสียง ซอล ในห้องที่ 3 กับห้องที่ 4 ซออู้แปรทำนองเป็นลูกเหลื่อมตามเหมือนทำนองหลัก

ทำนองหลัก ประโยคที่ 12

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

ทางจะเข้

ด - รำ	ด - ท	ด - ล	ด - ท	ด - รำ	ด - ท	ด - ล	ด - ซ
รำ	ท	ล	ท	รำ	ท	ล	ซ

ทางซออู้

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

การแปรทำนองทางจะเข้ในประโยคที่ 12 พบว่า ทำนองหลักมีกระสวนทำนองวิถีลง คือ ร ท ล ซ เช่นเดียวกับประโยคที่ 11 แต่มีการยุบทำนองต่างจากประโยคที่ 11 คือ ในวรรคท้าห้องที่ 1 เสียง เร ห้องที่ 2 เสียง ที ห้องที่ 3 เสียง ลา ห้องที่ 4 เสียง ที ส่วนวรรครับห้องที่ 5 ถึงห้องที่ 7 มีทำนองเหมือนวรรคท้า ห้องที่ 8 เป็นเสียง ซอล การแปรทำนองยึดลูกตกตามแต่ละห้องเป็นสำคัญ ในการแปรทำนองทางจะเข้มีการเพิ่มเสียง โด พยางค์แรกในแต่ละห้องเพลง ได้ยึดตามลูกตกของทำนองหลักไว้ทุกห้องเพลง

การแปรทำนองทางซออู้ ในประโยคนี้ พบว่า ซออู้บรรเลงในวรรคท้าและวรรครับห้องละสองพยางค์ ยึดตามทำนองหลักทุกประการ

การแปรทำนองของจะเข้กับซออู้ พบว่า มีการนำทำนองประโยคที่ 11 มาลดกระสวนทำนองลง ในวรรคท้าจะเข้แปรทำนองเพิ่มกระสวนทำนองเป็นทำนองเหลื่อมนำ ซออู้แปรทำนองเป็นทำนองเหลื่อมตามเหมือนทำนองหลัก ในส่วนของวรรครับจะเข้แปรทำนองเป็นทำนองเหลื่อมนำ ซออู้แปรทำนองเป็นเครื่องเหลื่อมตาม ทั้งสองเครื่องดนตรีแปรทำนองเหมือนทำนองในประโยคที่ 11 โดยมีการลดกระสวนทำนองลงมีลูกตกตรงตามทำนองหลักทุกห้องเพลง

ทำนองหลัก ประโยคที่ 13

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

ทางจะเข้

ด - รำ	ด - ท	ด - ล	ด - ท	- - ร ม	ซ ล ท รำ	ท ล ซ ล	ท รำ - ซ
รำ	ท	ล	ท				

ทางซออู้

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

การแปรทำนองทางจะเข้ในประโยคที่ 13 พบว่า ทำนองหลักมีกระสวนทำนองวิถีลง คือ ร ท ล ซ ในวรรคท้ามีทำนองเหมือนวรรคท้าประโยคที่ 12 ในวรรครับทำนองมีลูกตกเสียง ซอล เหมือนในประโยคที่ 12 ของวรรครับ การแปรทำนองยึดลูกตกตามแต่ละห้องเป็นสำคัญ ในการแปรทำนองทางจะเข้มีการเพิ่มตัวโน้ตพยางค์แรกในแต่ละห้อง ได้ยึดตามลูกตกของทำนองหลักไว้ทุกห้องเพลง

การแปรทำนองทางซออู้ ในประโยคนี้ พบว่า ในส่วนของวรรคท้าซออู้แปรทำนองโดยการเพิ่มพยางค์ห้องที่ 1 กับห้องที่ 3 ส่วนห้องที่ 2 กับห้องที่ 4 แปรทำนองโดยการลดกระสวนทำนองแบบลักจังหวะก่อนถึงจังหวะตกภายในห้อง ส่วนวรรครับแปรทำนองเหมือนทำนองหลักโดยยึดตามลูกตกทุกประการ

การแปรทำนองของจะเข้กับซออู้ พบว่า ในวรรคท้าทำนองหลักเหมือนทำนองในประโยคที่ 12 ของวรรคท้า จะเข้แปรทำนองเพิ่มกระสวนทำนองเหมือนในประโยคที่ 12 ซออู้แปรทำนองเพิ่มกระสวนทำนองมีลูกตกเสียง ที เป็นจังหวะยกในห้องที่ 2 กับห้องที่ 4 ในส่วนของวรรครับทั้งจะเข้กับซออู้แปรทำนองเหมือนกันตรงตามทำนองหลัก

ทำนองหลัก ประโยคที่ 14

- - - -	- - - -	- - - -	- - - ร	- - - -	- - - ซฺ	- ซฺ ซ ซ	- - ซ ซ
- - - -	- - - -	- - - -	- - - ซฺ	- - - -	- - - ซ	- ซ ซ ซฺ	- - ซ ซฺ

ทางจะเข้

ดำ ท ล ซ	- - - ดำ	- มีรำดำ	- ฟ - ซ	- - - -		- ซ ซ ซ	- ซ
					- - - ซ		- ซ

ทางซออู้

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

การแปรทำนองทางจะเข้ในประโยคที่ 14 พบว่า ทำนองหลักมีการยืนเสียงที่เสียง ซอลการแปรทำนองในวรรคท้ามีการเพิ่มโน้ตจากเดิมต่างจากทำนองหลัก ยังคงยืดลูกตกตามแต่ละห้องเป็นสำคัญอยู่ในกลุ่มเสียงเดียวกับทำนองหลัก

การแปรทำนองทางซออู้ ในประโยคนี้ พบว่า ในวรรคท้ามีการเพิ่มกระสวนทำนองในห้องที่ 1 ถึงห้องที่ 3 ก่อนที่จะเข้าสู่โยนเสียง ซอล ในห้องที่ 4 ในวรรครับมีการเพิ่มกระสวนทำนองในห้องที่ 3 กับห้องที่ 4 ยืนเสียง ซอล ตามทำนองหลัก

การแปรทำนองของจะเข้กับซออู้ พบว่า ในวรรคท้าจะเข้กับซออู้แปรทำนองโดยการเพิ่มกระสวนทำนองก่อนเข้าสู่โยนเสียง ซอล มีลูกตกต่างกัน คือ ในห้องที่ 1 จะเข้แปรทำนองมีลูกตกเสียง ซอล ซออู้แปรทำนองลูกตกเสียง มี ในห้องที่ 2 จะเข้แปรทำนองลูกตกเสียง โด ซออู้แปรทำนองลูกตกเสียง เร ในห้องที่ 3 จะเข้แปรทำนองลูกตกเสียง โด ซออู้แปรทำนองลูกตกเสียง ลา มีลูกตกเสียงเดียวกันในห้องที่ 4 คือ เสียง ซอล ตรงตามทำนองหลัก ส่วนในวรรครับทั้งจะเข้กับซออู้แปรทำนองเหมือนกันมีลูกตกตรงตามทำนองหลัก

ทำนองหลัก ประโยคที่ 15

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

ทางจะเข้

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

ทางซออู้

	ซ		ซ ล	- - ด̣ ซ	ล ด̣ - -	ล ซ ล ด̣	- ม – ซ
ม ด ร ม	ร ร ม	ร ด ร ม	ร ม				

การแปรทำนองทางจะเข้ในประโยคที่ 16 พบว่า ทำนองหลักมีการยืนเสียงที่เสียง มี ในวรรคท้าสามห้องแรก ลูกตกเสียง ลา ในห้องที่ 4 การแปรทำนองยืดลูกตกตามแต่ละห้องเป็นสำคัญ อยู่ในกลุ่มเสียงเดียวกับทำนองหลัก

การแปรทำนองทางซออู้ ในประโยคนี้ พบว่า บรรเลงเป็นเครื่องตามทั้งประโยค โดยยึดตามทำนองหลักตรงตามลูกตกทุกห้องเพลง

การแปรทำนองของจะเข้กับซออู้ พบว่า ในวรรคท้าจะเข้กับซออู้แปรทำนองเหมือนทำนองหลัก ในรอบที่สองจะเข้แปรทำนองเปลี่ยนการเดินทำนองยังคงลูกตกตรงตามทำนองหลักอยู่ ในส่วนของวรรครับจะเข้กับซออู้แปรทำนองเหมือนทำนองหลัก ในรอบที่สองจะเข้แปรทำนองเพิ่มกระสวนทำนองจากรอบแรก

ทำนองหลัก ประโยคที่ 16

	ฟ - ซ ฟ	- - - -		ด - ซ ด	ร ม ฟ ซ
-------ทำนองล้อ------	- ฟ - -	ม ร ด ซ	-------ทำนองล้อ------	- ด - -	- - - ซ

ทางจะเข้

ฟฟฟ ซฟ	ม ร ด	- - - -	- - - -	ดดด ด	ร ม ฟ ซ	- - - -	- - - -
	ซ			ซ			

ทางซออู้

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

การแปรทำนองทางจะเข้ในประโยคที่ 16 พบว่า ในวรรคท้าและวรรครับทำนองหลักมีลูกตกเสียงซอลในห้องที่ 4 การแปรทำนองยึดตามทำนองหลักเป็นสำคัญ

การแปรทำนองทางซออู้ พบว่า ในวรรคท้าแปรทำนองเหมือนทำนองหลัก เป็นเครื่องตามในสองห้องหลัง มีลูกตก เสียง ซอล ในห้องที่ 4 ส่วนในวรรครับแปรทำนองเหมือนทำนองหลัก เป็นเครื่องตาม มีลูกตกเสียง ซอล ในห้องที่ 8 เช่นกัน

การแปรทำนองของจะเข้กับซออู้ พบว่า ในวรรคท้าและวรรครับจะเข้แปรทำนองเป็นเครื่องนำในสองห้องแรก ซออู้แปรทำนองเป็นเครื่องตามในสองห้องหลัง ทั้งสองเครื่องแปรทำนองเหมือนทำนองหลักโดยยึดลูกตกในห้องที่ 2 กับห้องที่ 4 เสียงซอล ของวรรคท้าตรงตามทำนองหลัก ส่วนในวรรครับมีลักษณะเช่นเดียวกับในวรรคท้า

ทำนองหลัก ประโยคที่ 17

	ล - ซ ล	- - ท ด		-ร- -	ด ท - -
-------ทำนองล้อ------	- ฟ - -	ซ ล - -	-------ทำนองล้อ------	ท - ด ท	- - ล ซ

ทางจะเข้

ลซฟซล	ซ ล ท ด ๋	- - - -	- - - -	ท ร ๋ ด ท	ด ท ล ซ	- - - -	- - - -

ทางซออู้

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

การแปรทำนองทางจะเข้ในประโยคที่ 17 พบว่า ทำนองหลักในห้องที่ 4 ของวรรคท้า มีลูกตกเสียง โด ทำนองหลักในห้องที่ 4 ของวรรครับ มีลูกตกเสียง ซอล การแปรทำนองยึดทำนองตามทำนองหลักเป็นสำคัญ

การแปรทำนองของซออู้ พบว่า ในวรรคท้าแปรทำนองเป็นเครื่องตามในสองห้องหลัง ยึดลูกตกตรงตามทำนองหลัก ส่วนในวรรครับแปรทำนองเป็นเครื่องตามในสองห้องสุดท้าย มีลูกตกเสียงซอล ในห้องที่ 8 ตรงตามทำนองหลัก

การแปรทำนองทางจะเข้กับซออู้ พบว่า ในวรรคท้าจะเข้แปรทำนองเป็นเครื่องนำในสองห้องแรก ซออู้แปรทำนองเป็นเครื่องตามในสองห้องหลัง มีลูกตกเสียงโด เหมือนทำนองหลัก ส่วนในวรรครับจะเข้เป็นเครื่องนำ ซออู้เป็นเครื่องตามเหมือนในวรรคท้า มีลูกตกเสียง ซอล ในห้องที่ 2 กับห้องที่ 4 ตรงตามทำนองหลัก

ทำนองหลัก ประโยคที่ 18

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

ทางจะเข้

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

ทางซออู้

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

การแปรทำนองทางจะเข้ในประโยคที่ 18 พบว่า ทำนองหลักมีการยืนเสียงที่เสียง โดในห้องที่ 1 ถึงห้องที่ 7 มายังลูกตกในห้องที่ 8 เสียง ซอล

การแปรทำนองทางซออู้ ในประโยคนี้ พบว่า แปรทำนองตามทำนองหลักโดยยึดตามลูกตกทุกประการ

การแปรทำนองของจะเข้กับซออู้ พบว่า ในวรรคท้าและในวรรครับจะเข้กับซออู้แปรทำนองเป็นเครื่องเหลื่อมนำ ซออู้แปรทำนองเป็นทำนองเหลื่อมตามยึดตรงตามทำนองหลัก

ทำนองหลัก ประโยคที่ 19

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

ทางจะเข้

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

ทางซออู้

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

การแปรทำนองทางจะเข้ในประโยคที่ 19 พบว่า ทำนองหลักมีลูกตกเสียง ซอล ในวรรคท้าห้องที่ 2 กับห้องที่ 4 ส่วนในวรรครับมีลูกตกเสียง ซอล ในห้องที่ 8 การแปรทำนองยึดตามทำนองหลักเป็นสำคัญ

การแปรทำนองทางซออู้ ในประโยคนี้ พบว่า การแปรทำนองในวรรครับจากทำนองหลักห้องที่ 5ขึ้นต้นด้วยเสียง ลา ซออู้แปรทำนองเป็นเสียง โด โดยยึดลูกตกตรงตามทำนองหลักทุกประการ

การแปรทำนองของจะเข้กับซออู้ พบว่า ในวรรคท้าจะเข้แปรทำนองเป็นทำนองเหลื่อมนำ ซออู้แปรทำนองเป็นทำนองเหลื่อมตาม มีลูกตกที่ตรงกันในห้องที่ 2 กับห้องที่ 4 เสียง ซอล ส่วนในวรรครับจะเข้แปรทำนองเป็นทำนองเหลื่อมนำ ซออู้แปรทำนองเป็นทำนองเหลื่อมตาม ทั้งสองเครื่องดนตรีแปรทำนองเหมือนกันตรงกับทำนองหลัก

ทำนองหลัก ประโยคที่ 20

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

ทางจะเข้

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

ทางซออู้

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

การแปรทำนองทางจะเข้ในประโยคที่ 20 พบว่า ทำนองหลักบรรเลงเหมือนในวรรครับประโยคที่ 19 คือ มีลูกตกเสียง โด ในวรรคท้าห้องที่ 2 เสียง ซอล ในวรรคท้าห้องที่ 4 ในวรรครับมีลูกตกเช่นเดียวกับวรรคท้า การแปรทำนองยึดตามทำนองหลักเป็นสำคัญ โดยจะเข้บรรเลงลูกเหลื่อมนำ

การแปรทำนองทางซออู้ ในประโยคนี้ พบว่า ในวรรคท้าและวรรครับห้องที่ 1 จากทำนองหลักขึ้นต้นด้วยเสียง ลา ซออู้แปรทำนองเป็นเสียง โด

การแปรทำนองของจะเข้กับซออู้ พบว่า มีการนำทำนองในประโยคที่ 19 ของวรรครับมาบรรเลงในวรรคท้าและวรรครับของประโยคที่ 20 โดยจะเข้แปรทำนองเป็นทำนองเหลื่อมนำ ซออู้แปรทำนองเป็นทำนองเหลื่อมตาม ทั้งสองเครื่องแปรทำนองเหมือนกันมีลูกตกตรงตามทำนองหลัก

ทำนองหลัก ประโยคที่ 21

- - - ร ำ	- - - -	- - - ร ำ	- - - -	- - - ร ำ	- - - -	- - - ร ำ	- - - -
- - ท -	ด ำ ท ล ซ	- - ท -	ด ำ ท ล ซ	- - ท -	ด ำ ท ล ซ	- - ท -	ด ำ ท ล ซ

ทางจะเข้

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

ทางซออู้

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

การแปรทำนองทางจะเข้ในประโยคที่ 21 พบว่า ทำนองหลักบรรเลงเหมือนในวรรครับห้องที่ 3 กับห้องที่ 4 คือ มีลูกตกเสียง ซอล ในห้องที่ 2 ห้องที่ 4 ของวรรคท้ารวมไปถึงในวรรครับด้วย การแปรทำนองยึดตามทำนองหลักเป็นสำคัญ

การแปรทำนองทางซออู้ ในประโยคนี้ พบว่าแปรทำนองตามทำนองหลักโดยยึดตามลูกตกทุกประการ

การแปรทำนองของจะเข้กับซออู้ พบว่า มีการนำทำนองในวรรครับห้องที่ 3 กับห้องที่ 4 ประโยคที่ 19 มาบรรเลงในวรรคท้าและในวรรครับเป็นการซ้ำทำนอง โดยจะเข้แปรทำนองเป็นเครื่องนำ ซออู้แปรทำนองเป็นเครื่องเหลื่อมตาม ทั้งสองเครื่องแปรทำนองไปในทิศทางเดียวกันมีลูกตกที่ตรงตามทำนองหลัก

ทำนองหลัก ประโยคที่ 22

ดำ ท - -	- ท - -	ดำ ท - -	- ท - -	- - ล -	ล - ล -	ล - ล -	- ล - -
- - ล ซ	ฟ - ลซ	- - ล ซ	ฟ - ลซ	- - - ซ	- ซ - ซ	- ซ - ซ	- - - ซ

ทางจะเข้

ดำ ท ล ซ	ฟ ท ล ซ	ดำ ท ล ซ	ฟ ท ล ซ	ซซซ ลซ	ล ซ ล ซ	ล ซ ล ซ	- ล – ซ

ทางซออู้

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

การแปรทำนองทางจะเข้ในประโยคที่ 22 พบว่า ทำนองหลักในห้องที่ 1 กับห้องที่ 3 ของวรรคท้าบรรเลงเหมือนในวรรครับห้องที่ 8 ประโยคที่ 21 คือ มีลูกตกเสียง ซอล

การแปรทำนองทางซออู้ ในประโยคนี้ พบว่า การแปรทำนองห้องที่ 4 ของวรรคท้า มีการฝากลูกเสียงซอล ไปยังห้องที่ 5 ของวรรครับ โดยบรรเลงยึดตามทำนองหลักทุกประการ

การแปรทำนองของจะเข้กับซออู้ พบว่า ในวรรคท้าจะเข้แปรทำนองเหมือนทำนองหลักต่างจากซออู้แปรทำนองในห้องที่ 4 ฝากลูกตกเสียงซอล ไว้ห้องถัดไป ในส่วนของวรรครับจะเข้แปรทำนองเพิ่มกระสวนทำนองในห้องที่ 1 ซออู้แปรทำนองรับช่วงต่อจากลูกตกห้องก่อนหน้านี้มายังห้องที่ 1 ของวรรครับ ทั้งสองเครื่องมีลูกตกตรงตามทำนองหลัก

ทำนองหลัก ประโยคที่ 23

- - - -	- - - ดำ	- - - -	- - - ล	- - - -	- - - ดำ	- - - -	- - - ซ
- - - -	- - - ด	- - - -	- - - ล	- - - -	- - - ด	- - - -	- - - ซ

ทางจะเข้

- ดำ	- - - -	ด - ล	- - - -	ด - ดำ	- - - -	ด - ซ	- - - -
- ดำ		ล		ดำ		ซ	

ทางซออู้

- - - -	- - - ด	- - - -	- - - ล	- - - -	- - - ด	- - - -	- - - ซ

การแปรทำนองทางจะเข้ในประโยคที่ 23 พบว่า ทำนองหลักบรรเลงทำนองห่าง ๆ มายังลูกตกเสียง ซอล ในห้องที่ 4 ของวรรครับ การแปรทำนองยึดตามทำนองหลักเป็นสำคัญ โดยมีจะเข้บรรเลงเหลื่อมนำเพิ่มพยางค์โน้ตขึ้นในแต่ละห้องเพลงที่จะเข้บรรเลงนำ

การแปรทำนองทางซออู้ ในประโยคนี้ พบว่า ซออู้บรรเลงเป็นเครื่องตามในห้องที่ 6 กับห้องที่ 8 ของวรรคท้าและวรรครับ โดยยึดตามทำนองหลักทุกประการ

การแปรทำนองของจะเข้กับซออู้ พบว่า ในวรรคท้าและวรรครับจะเข้แปรทำนองเพิ่มกระสวนทำนองเป็นเครื่องนำ ซออู้แปรทำนองเป็นเครื่องตาม ตรงตามทำนองหลัก

ทำนองหลัก ประโยคที่ 24

- - ท ท	- - ดำ ดำ	- - รำ รำ	- - ฟ ฟ	- - ซ ซ	- - ล ล	- - ท ท	- - ดำ ดำ
- - - ทฺ	- - - ด	- - - ร	- - - ฟฺ	- - - ซฺ	- - - ลฺ	- - - ทฺ	- - - ด

ทางจะเข้

ด - ท	ด - ดำ	ด - รำ	ด - ฟ	ด - ซ	ด - ล	ด	- ดำ
ท	ดำ	รำ	ฟ	ซ	ล	ฟ ซ ล	ท ดำ

ทางซออู้

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

การแปรทำนองทางจะเข้ในประโยคที่ 24 พบว่า ทำนองหลักบรรเลงถี่ขึ้นจากทำนองของประโยคที่ 23 การแปรทำนองยึดลูกตกตามทำนองหลักเป็นสำคัญ มีการเพิ่มกระสวนทำนองเพลงทุกห้องเพลง

การแปรทำนองทางซออู้ ในประโยคนี้ พบว่า ซออู้บรรเลงเพิ่มกระสวนทำนองในห้องที่ 1 กับห้องที่ 3 ของวรรคท้า และในห้องที่ 5 ของวรรครับ มีการลักจังหวะก่อนถึงจังหวะตกในห้องที่ 2 กับห้องที่ 4 ของวรรคท้าและห้องที่ 6 ของวรรครับ มีการเปลี่ยนจากทำนองหลักขึ้นต้นด้วยเสียง โด ซออู้แปรเป็นเสียง ซอล

การแปรทำนองของจะเข้กับซออู้ พบว่า ในวรรคท้าและวรรครับจะเข้แปรทำนองเพิ่มกระสวนทำนอง ส่วนซออู้แปรทำนองเพิ่มกระสวนทำนองในห้องที่ 2 กับห้องที่ 4 แปรทำนองก่อนถึงจังหวะตกภายในห้อง ในวรรครับห้องที่ 6 ซออู้แปรทำนองก่อนถึงจังหวะตก เสียง ลา ส่วนห้องที่ 7 กับห้องที่ 8 ของวรรครับ จะเข้กับซออู้แปรทำนองเหมือนกันตรงตามทำนองหลัก

ทำนองหลัก ประโยคที่ 25

- - - -	- - - -	- - - -	- - - ด̣	- - - -	- - - ด̣	- ด̣ ด̣ ด̣	- ด̣ - ด̣
- - - -	- - - -	- - - -	- - - ด	- - - -	- - - ด	- ด ด ด	- ด - ด

ทางจะเข้

- - - -	- - - ฟ	- - ซ̣ ฟ	ซ̣ ท - ด̣	- - - -		- ด̣ ด̣ ด̣	- ด̣
					- - - ด̣		- ด̣

ทางซออู้

		- ซ	- ท – ด	- - - -	- - - ด	ด ด ด ด	- ด – ด
- - - -	- - - ฟ	- ฟ					

การแปรทำนองทางจะเข้ในประโยคที่ 25 พบว่า ทำนองหลักบรรเลงต่อจากลูกตกเสียง โด ของวรรครับห้องที่ 4 ประโยคที่ 24 การแปรทำนองยึดตามทำนองหลักที่ยืนเสียง โด ก่อนถึงลูกตกในห้องที่ 4 ของวรรคท้า มีการเพิ่มกระสวนทำนองส่งมายังลูกตกเสียง โด ในห้องที่ 4 จนกระทั่งถึงวรรครับ ในห้องที่ 4

การแปรทำนองทางซออู้ ในประโยคนี้ พบว่า ซออู้บรรเลงเพิ่มกระสวนทำนองก่อนจะถึงโยนเสียง โด ในห้องที่ 2 ห้องที่ 3 ห้องที่ 4 ของวรรคท้า และห้องที่ 3 ของวรรครับ โดยยึดตามทำนองหลักที่มีเสียงโดเป็นหลัก

การแปรทำนองของจะเข้กับซออู้ พบว่า ในวรรคท้าจะเข้กับซออู้แปรทำนองโดยการเพิ่มกระสวนทำนองก่อนถึงเสียงโดเป็นเสียงหลัก ในส่วนของวรรครับจะเข้กับซออู้แปรทำนองโดยการเพิ่มกระสวนทำนองตรงตามทำนองหลัก

ทำนองหลัก ประโยคที่ 26

	ดำ รำ - -	ดำ - ล ดำ		ดำ รำ - -	ดำ ล - -
-------ทำนองล้อ------	- - ด ล	- ซ - ซ	-------ทำนองล้อ------	- - ดำ ล	- - ซ ม

ทางจะเข้

ดำ รำ ดำ ล	ดำ ซ ล ดำ	- - - -	- - - -	ดำ รำ ดำ ล	ดำ ล ซ ม	- - - -	- - - -

ทางซออู้

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

การแปรทำนองทางจะเข้ในประโยคที่ 26 พบว่า ทำนองหลักบรรเลงต่อจากลูกตกที่ยืนเสียง โด ของประโยคที่ 25 มายังลูกตกเสียง โด ของวรรคท้าในประโยคที่ 26 การแปรทำนองยึดตามทำนองหลักมีลูกตกเสียง โด ในห้องที่ 2 โดยจะเข้บรรเลงเป็นเครื่องนำ ในวรรครับจะเข้บรรเลงเป็นเครื่องนำมีลูกตกเสียง มี ในห้องที่ 6

การแปรทำนองทางซออู้ ประโยคที่ 26 พบว่า ในวรรคท้าซออู้แปรทำนองเป็นเครื่องตามในห้องที่ 3 กับห้องที่ 4 มีลูกตกเสียง โด ในวรรครับซออู้แปรทำนองเป็นเครื่องตามมีลูกตกเสียง มี ในห้องที่ 8 ทั้งวรรคท้าและวรรครับมีทำนองตรงตามทำนองหลัก

การแปรทำนองของจะเข้กับซออู้ พบว่า ในวรรคท้าสองห้องแรกจะเข้แปรทำนองเป็นเครื่องนำ สองห้องหลังซออู้แปรทำนองเป็นเครื่องตาม ในวรรครับจะเข้แปรทำนองเป็นเครื่องนำ ซออู้แปรทำนองเป็นเครื่องตาม ทั้งสองเครื่องแปรทำนองเหมือนทำนองหลัก

ทำนองหลัก ประโยคที่ 27

	ซ ล - -	ซ - ม ซ		ม ร - -	ซ ม - -
-------ทำนองล้อ------	- - ซ ม	- ร – ร	-------ทำนองล้อ------	- - ด ล	- - ร ด

ทางจะเข้

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

ทางซออู้

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

การแปรทำนองทางจะเข้ในประโยคที่ 27 พบว่า ทำนองหลักมีกระสวนทำนองเหมือนกับประโยคที่ 26 มีลูกตกในวรรคท้าห้องที่ 4 เสียง ซอล วรรครับห้องที่ 8 เสียง โด การแปรทางของจะเข้เป็นเครื่องนำในสองห้องแรก มีลูกตกเสียง ซอล ในห้องที่ 2 ของวรรครับส่วนวรรครับจะเข้บรรเลงเป็นเครื่องนำ มีลูกตกเสียง โด อยู่ห้องที่ 6

การแปรทำนองซออู้ในประโยคที่ 27 พบว่า ในวรรคท้ากับในวรรครับซออู้แปรทำนองเป็นเครื่องตามในห้องที่ 7 กับห้องที่ 8 มีลูกตกตรงตามทำนองหลัก

การแปรทำนองของจะเข้กับซออู้ พบว่า ในวรรคท้าสองห้องแรกจะเข้แปรทำนองเป็นเครื่องนำ ซออู้แปรทำนองเป็นเครื่องตามเหมือนจะเข้ มีลูกตกในห้องที่ 4 เสียง ซอล ส่วนในวรรครับจะเข้แปรทำนองเป็นเครื่องนำในสองห้องแรก ซออู้แปรทำนองเป็นเครื่องตามในสองห้องหลัง มีลูกตกเสียง โด ในห้องที่ 8 ทั้งสองเครื่องแปรทำนองตรงตามทำนองหลัก

ทำนองหลัก ประโยคที่ 28

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

ทางจะเข้

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

ทางซออู้

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

การแปรทำนองทางจะเข้ในประโยคที่ 28 พบว่า ทำนองหลักบรรเลงยืนเสียง ลา เป็นส่วนใหญ่ อยู่ในวรรคท้าห้องที่ 1 ห้องที่ 2 และห้องที่ 4 ส่วนวรรครับมีลักษณะเช่นเดียวกับวรรคท้า แต่ลูกตกห้องที่ 8 ของวรรครับเป็นเสียง โด การแปรทำนองจะเข้บรรเลงเหลื่อมนำจังหวะจะลงก่อนจังหวะตกของแต่ละห้อง

การแปรทำนองทางซออู้ ในประโยคนี้ พบว่า ซออู้บรรเลงสองรอบ ในรอบแรกบรรเลงเหมือนทำนองหลัก ในรอบที่สอง มีการยืดจังหวะของลูกตกเสียง ลา ในห้องที่ 4 ของวรรคท้า ไปอยู่ห้องที่ 1 ของวรรครับก่อนจะถึงจังหวะตก ส่วนในวรรครับบรรเลงเหมือนรอบแรก

การแปรทำนองของจะเข้กับซออู้ พบว่า ในวรรคท้าจะเข้แปรทำนองเป็นทำนองเหลื่อมนำ ซออู้แปรทำนองเป็นทำนองเหลื่อมตาม ในห้องที่ 4 ซออู้ฝากลูกตกเสียง ลา ไว้ห้องถัดไป ในส่วนของวรรครับจะเข้แปรทำนองเป็นทำนองเหลื่อมนำ ซออู้แปรทำนองรับช่วงต่อในห้องที่ 4 ของวรรคท้า เสียง ลา มายังห้องที่ 5 ของวรรครับ ทั้งจะเข้และซออู้แปรทำนองไปในทิศทางเดียวกันตรงตามทำนองหลัก

ทำนองหลัก ประโยคที่ 29

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

ทางจะเข้

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

ทางซออู้

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

การแปรทำนองทางจะเข้ในประโยคที่ 29 พบว่า ทำนองหลักมีลูกตกเสียง มี เป็นส่วนใหญ่อยู่ห้องที่ 2 ห้องที่ 4 ของวรรคท้า ห้องที่ 6 ห้องที่ 7 ของวรรครับ การแปรทางของจะเข้บรรเลงเหลื่อมเป็นเครื่องนำยึดตามทำนองหลัก มีการเปลี่ยนโน้ตตัวแรกของวรรคท้าจากเสียง มี เป็นเสียง ซอล ในวรรครับเช่นเดียวกับวรรคท้า

การแปรทำนองทางซออู้ ในประโยคนี้ พบว่า มีการเปลี่ยนจากทำนองหลักที่ขึ้นต้นด้วยเสียง มี ในห้องที่ 1 ของวรรคท้า และห้องที่ 5 ของวรรครับ ซออู้แปรทำนองขึ้นต้นด้วยเสียง ซอล

การแปรทำนองของจะเข้กับซออู้ พบว่า ในวรรคท้าและในวรรครับจะเข้แปรทำนองเป็นทำนองเหลื่อมนำ ซออู้แปรทำนองเป็นทำนองงเหลื่อมตาม ทั้งสองเครื่องแปรทำนองเหมือนกันตรงตามทำนองหลัก

ทำนองหลัก ประโยคที่ 30

--- รม	- ซ–ล	- ดˌ - ล	- ซ - ม	- - ทฺ -	- ลฺ - ด	- - - ม ซ	- ซ - ซ
- ˎ ด -	- ซฺ–ลฺ	- ด - ลฺ	- ซฺ - ทฺ	- - - ลฺ ซฺ	- - - ซฺ	- - ร -	- ร - ม

ทางจะเข้

- ด ร ม	ร ม ซ ล	- รˌ ดˌ ล	ดˌ ล ซ ม	ซ ล ซ ม	ซ ม ร ด	ซ ร ม ซ	- ร – ม

ทางซออู้

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

การแปรทำนองทางจะเข้ในประโยคที่ 30 พบว่า ทำนองหลักมีลูกตกเสียง มี ในห้องที่ 1 กับห้องที่ 4 ของวรรคท้า ในส่วนของวรรครับมีลักษณะเช่นเดียวกับวรรคท้า การแปรทำนองของจะเข้เพิ่มกระสวนทำนองในห้องที่ 2 ห้องที่ 3 และห้องที่ 4 ของวรรคท้า ส่วนวรรครับเพิ่มกระสวนทำนองจากลูกตกเสียง ซอล เปลี่ยนเป็นลูกตกเสียง มี ในห้องที่ 5 ของวรรครับ ในห้องที่ 8 ของวรรครับบรรเลงเช่นเดียวกับทำนองหลักลูกตกเสียง มี

การแปรทำนองทางซออู้ ในประโยคนี้ พบว่า ซออู้บรรเลงเพิ่มกระสวนทำนองคล้ายกับทำนองของจะเข้ ในวรรคท้ายึดตรงตามลูกตกของทำนองหลัก ส่วนในวรรครับจากทำนองหลักลูกตกเสียง ซอล ซออู้แปรทำนองเป็นลูกตกเสียง มี

การแปรทำนองของจะเข้กับซออู้ พบว่า ในวรรคท้ากับวรรครับจะเข้กับซออู้แปรทำนองโดยการเพิ่มกระสวนทำนอง ทั้งสองเครื่องแปรทำนองเหมือนกัน มีลูกตกตรงตามทำนองหลักทุกห้องเพลง

ทำนองหลัก ประโยคที่ 31

- - - -	- - - ซ	- - ทล -	ซ ซ - ซ	- - - -	- - - มˌ	- มˌ มˌ มˌ	- มˌ - มˌ
- - - -	- - - ม	- - - ซ	- ร - ม	- - - -	- - - ม	- ม ม มฺ	- ม - มฺ

ทางจะเข้

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

ทางซออู้

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

การแปรทำนองทางจะเข้ในประโยคที่ 31 พบว่า ทำนองหลักบรรเลงต่อจากลูกตกเสียง มี ในวรรคท้าเป็นทำนองก่อนเข้าโยนเสียง มี ส่วนวรรครับเป็นทำนองโยนเสียง มี การแปรทางจะเข้บรรเลงเช่นเดียวกับทำนองหลัก มีการเพิ่มกระสวนทำนองในห้องที่ 7 กับห้องที่ 8 ของวรรครับ

การแปรทำนองทางซออู้ ในประโยคนี้ พบว่า ซออู้บรรเลงลดกระสวนทำนองในวรรคท้าห้องที่ 3 และห้องที่ 4 มีการเพิ่มกระสวนทำนองในห้องที่ 7 ของวรรครับ โดยยึดตามลูกตกทุกประการ

การแปรทำนองของจะเข้กับซออู้ พบว่า ในวรรคท้าจะเข้กับซออู้แปรทำนองเหมือนทำนองหลักเมื่อเข้าสู่เสียง มี เป็นเสียงหลัก ส่วนในวรรครับจะเข้กับซออู้แปรทำนองโดยการเพิ่มกระสวนทำนอง โดยยึดตรงตามลูกตกของทำนองหลักทุกห้องเพลง

ทำนองหลัก ประโยคที่ 32

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

ทางจะเข้

- ซ	ซ ซ ซ ซ	ด - ด̀	ด̀ ด̀ ด̀ ด̀	ด - ร̀	ร̀ ร̀ ร̀ ร̀	ด - ม̀	ม̀ ม̀ ม̀ ม̀
- ซ		ด̀		ร̀		ม̀	

ทางซออู้

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

การแปรทำนองทางจะเข้ในประโยคที่ 32 พบว่า ทำนองหลักบรรเลงอยู่ในโยนเสียง มี โดยห้อง ที่ 4 ของวรรครับเป็นเสียง มี การแปรทางของจะเข้มีการเพิ่มกระสวนทำนองย้ำเสียงให้ถี่ขึ้นทุกห้องเพลง ทั้งในวรรคท้าและวรรครับ โดยยึดลูกตกตามทำนองหลักทุกห้องเพลง

การแปรทำนองทางซออู้ ในประโยคนี้ พบว่า ซออู้บรรเลงเหมือนทำนองหลักทุกประการ โดยยึดตรงตามลูกตก

การแปรทำนองของจะเข้กับซออู้ พบว่า ในวรรคท้าจะเข้แปรทำนองเพิ่มกระสวนทำนองต่างจากซออู้ แปรทำนองเหมือนทำนองหลัก ทั้งสองเครื่องแปรทำนองยึดตรงตามลูกตกของทำนองหลักทุกห้องเพลง

ทำนองหลัก ประโยคที่ 33

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

ทางจะเข้

	- ด̣		- ม̣	ด	- ด̣	ด	- ม̣
- ซ – ล	- ด̣	- ด̣ - ร̣	- ม̣	ซ - ล	- ด̣	ด̣ - ร̣	- ม̣

ทางซออู้

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

การแปรทำนองทางจะเข้ในประโยคที่ 33 พบว่า ทำนองหลักบรรเลงอยู่ในโยนเสียง มีโดยลูกตกเสียงมี อยู่ในห้องที่ 4 ของวรรคท้า และห้องที่ 8 ของวรรครับ การแปรทางของจะเข้บรรเลงเหลื่อมนำ มีการเพิ่มกระสวนทำนองย้ำที่เสียงเดิมในห้องที่ 2 ห้องที่ 4 ของวรรคท้าและวรรครับในห้องที่ 5 ถึงห้องที่ 8

การแปรทำนองทางซออู้ ในประโยคนี้ พบว่า ซออู้บรรเลงเหมือนทำนองหลักทุกประการโดยยึดตามทำนองหลัก

การแปรทำนองของจะเข้กับซออู้ พบว่า ในวรรคท้าจะเข้แปรทำนองเป็นทำนองเหลื่อมนำเพิ่มกระสวนทำนองลูกตกเสียง โด ในห้องที่ 2 เพิ่มกระสวนทำนองลูกตกเสียง มี ในห้องที่ 4 ซออู้แปรทำนองเป็นทำนองเหลื่อมตามเหมือนทำนองหลัก มีลูกตกตรงตามทำนองหลักทุกห้องเพลง

ทำนองหลัก ประโยคที่ 34

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

ทางจะเข้

ด - ด̣	- ร̣ - ม̣	ด - ด̣	- ร̣ - ม̣	ด - ด̣	- ร̣ - ม̣	ด - ด̣	- ร̣ - ม̣
ด̣		ด̣		ด̣		ด̣	

ทางซออู้

- - - ด	- ร - ม	- - - ด	- ร – ม	- - - ด	- ร - ม	- - - ด	- ร - ม

การแปรทำนองทางจะเข้ในประโยคที่ 34 พบว่า ทำนองหลักบรรเลงอยู่ในโยนเสียง มี โดยย้ำลูกตกเสียงมีในห้องที่ 2 ห้องที่ 4 ของวรรคท้า ส่วนวรรครับมีทำนองเช่นเดียวกับวรรคท้า การแปรทำนองของจะเข้มีการเพิ่มกระสวนทำนองในห้องที่ 1 ห้องที่ 3 ของวรรคท้า ส่วนวรรครับเช่นเดียวกับวรรคท้า

การแปรทำนองทางซออู้ ในประโยคนี้ พบว่า ซออู้แปรทำนองเหมือนทำนองหลัก โดยยึดตามลูกตกทุกประการ

การแปรทำนองของจะเข้กับซออู้ พบว่า ในวรรคท้ากับในวรรครับมีการนำทำนองของห้องที่ 3 กับห้องที่ 4 ในประโยคที่ 35 มาบรรเลงในประโยคที่ 36 โดยในวรรคท้าจะเข้แปรทำนองเพิ่มกระสวนทำนองในห้องที่ 1 กับห้องที่ 3 เป็นเครื่องเหลื่อมนำ ซออู้แปรทำนองเป็นทำนองเหลื่อมตามเหมือนทำนองหลัก ในส่วนของวรรครับมีทำนองและการแปรทำนองของทั้งสองเครื่องเหมือนในวรรคท้า

ทำนองหลัก ประโยคที่ 35

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

ทางจะเข้

ซ ซ ซ ร	ซ ซ ซ ม	ซ ซ ซ ร	ซ ซ ซ ม	ซ ร ซ ม	ซ ร ซ ม	ซ ร ซ ม	ซ ร ซ ม

ทางซออู้

ซ ซ ซ	ซ ซ ซ	ซ ซ ซ	ซ ซ ซ	ซ ซ	ซ ซ	ซ ซ	ซ ซ
ร	ม	ร	ม	ร ม	ร ม	ร ม	ร ม

การแปรทำนองทางจะเข้ในประโยคที่ 35 พบว่า ทำนองหลักบรรเลงหมดโยนเสียง มี โดยย้ำลูกตกเสียง มี ในห้องที่ 2 และในห้องที่ 4 ของวรรคท้า ส่วนในวรรครับพบลูกตกเสียง มี ในห้องที่ 5 ถึงห้องที่ 8 การแปรทำนองของจะเข้มีการบรรเลงเหมือนทำนองหลักทุกประการ โดยยึดลูกตกตรงตามทำนองหลักไว้ทุกห้องเพลง

การแปรทำนองทางซออู้ ในประโยคนี้ พบว่า ซออู้แปรทำนองเหมือนทำนองหลัก โดยยึดตามลูกตกทุกประการ

การแปรทำนองของจะเข้กับซออู้ พบว่า ในวรรคท้าจะเข้กับซออู้แปรทำนองเหมือนกันมีลูกตกเสียง เร สลับกับเสียง มี ในส่วนของวรรครับจะเข้กับซออู้แปรทำนองเหมือนกัน มีลูกตกเหมือนกันคือเสียง มี ทั้งในวรรคท้าและในวรรครับมีการแปรทำนองที่ตรงกันยึดตามทำนองหลัก

ทำนองหลัก ประโยคที่ 36

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

ทางจะเข้

ซ์ซ์ซ์ ซ์ม์	ซ์ ม์ ร์ ด์	ร์ ด์ ท ล	ท ล ซ ม	ซ ม ร ด	ซ ด ร ม	ซ ล ซ ม	ซ ม ร ด

ทางซออู้

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

การแปรทำนองทางจะเข้ในประโยคที่ 36 พบว่า ทำนองหลักบรรเลงกำหนดลูกตกห้องที่ 4 ของวรรคท้าเสียง มี ลูกตกในวรรครับเสียง ซอล การแปรทำนองของจะเข้มีการเพิ่มกระสวนทำนองในห้องที่ 3 ของวรรครับจากลูกตกเสียง โด มาเป็นลูกตกเสียง ลา มายังลูกตกเดียวกับทำนองหลักเสียงมีในห้องที่ 4 ของวรรคท้า ส่วนวรรครับห้องที่ 5 จากลูกตกเสียง ลา แปรทำนองเป็นลูกตกเสียง โด ห้องที่ 6 จากลูกตกเสียง มี แปรทำนองเป็นลูกตกเสียง ที ห้องที่ 7 จากลูกตกเสียง ลา แปรทำนองเป็นลูกตกเสียง มี มายังลูกตกเสียง โด เสียงเดียวกับทำนองหลัก

การแปรทำนองทางซออู้ ในประโยคนี้ พบว่า ซออู้แปรทำนองซออู้มีการเพิ่มกระสวนทำนองในห้องที่ 3 ของวรรคท้า จากลูกตกเสียง โด ซออู้แปรทำนองเป็นลูกตกเสียง เร

การแปรทำนองของจะเข้กับซออู้ พบว่า ในวรรคท้าจะเข้กับซออู้แปรทำนองเพิ่มกระสวนทำนอง ในห้องที่ 3จะเข้แปรทำนองมีลูกตกเสียง ลา ซออู้แปรทำนองลูกตกเสียง เร ซึ่งทั้งสองเครื่องมีลูกตกต่างจากทำนองหลัก คือ ลูกตกเสียง โด ส่วนในวรรครับจะเข้กับซออู้แปรทำนองโดยการเพิ่มกระสวนทำนอง ในห้องที่ 5 จะเข้แปรทำนองลูกตกเสียง โด ซออู้แปรทำนองลูกตกเสียง ลา ตรงตามลูกตกของทำนองหลัก ในห้องที่ 6 ทั้งสองเครื่องแปรทำนองลูกตกเสียง มี ต่างจากทำนองหลักลูกตก

เสียง ที ในห้องที่ 7 จะเข้แปรทนำองลูกตกเสียง มี ซออู้แปรทำนองลูกตกเสียง เร ทั้งสองเครื่องมีลูกตกต่างจากทำนองหลักคือ ลูกตกเสียง ลา

ทำนองหลัก ประโยคที่ 37

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

ทางจะเข้

มมม ซ ร	ม ร ด		ร	ร ม ซ ล	ด ล ซ ม	ซ ม ซ ร	ด ร ม ซ
	ท	ล ซ ล ท	ล ท ด				

ทางซออู้

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

การแปรทำนองทางจะเข้ในประโยคที่ 37 พบว่า ทำนองหลักบรรเลงมีลูกตกห้องที่ 4 ของวรรคท้าเสียง มี ลูกตกในวรรครับเสียง ซอล การแปรทำนองของจะเข้มีการเพิ่มกระสวนทำนองในห้องที่ 3 ของวรรครับจากลูกตกเสียง โด มาเป็นลูกตกเสียง ลา มายังลูกตกเดียวกับทำนองหลักเสียงมีในห้องที่ 4 ของวรรคท้า ส่วนวรรครับห้องที่ 1 จากลูกตกเสียง ลา แปรทำนองเป็นลูกตกเสียง โด ห้องที่ 2 จากลูกตกเสียง มี แปรทำนองเป็นลูกตกเสียง ที ห้องที่ 3 จากลูกตกเสียง ลา แปรทำนองเป็นลูกตกเสียง มี มายังลูกตกเสียง ซอล เสียงเดียวกับทำนองหลัก

การแปรทำนองของซออู้ในประโยคที่ 37 พบว่า ในวรรคท้าซออู้แปรทำนองเหมือนทำนองหลัก ในวรรครับซออู้แปรทำนองโดยการเพิ่มกระสวนทำนอง ทั้งในวรรคท้าและในวรรครับแปรทำนองยึดตรงตามลูกตกทุกประการ

การแปรทำนองของจะเข้กับซออู้ พบว่า ในวรรคท้าจะเข้กับซออู้แปรทำนองไปในทิศทางเดียวกัน ซออู้แปรทำนองเหมือนทำนองหลัก ในวรรครับจะเข้กับซออู้แปรทำนองเพิ่มกระสวนทำนองแปรทำนองเหมือนกันตรงตามลูกตกของทำนองหลักทุกห้องเพลง

ทำนองหลัก ประโยคที่ 38

- ร฽ - ท	- ล - -	ซ ซ - -	ล ล - ท	- ร฽ - ม฽	- ร฽ - -	ท ท - -	ล ล - ซ
- ร - ท฻	- ล฻ - ซ฻	- - - ล฻	- - - ท฻	- ร - ม	- ร - ท฻	- - - ล฻	- - - ซ฻

ทางจะเข้

ร ม ซ ล	ซ ท ล ซ	ฟ ม ร ม	ฟ ซ ล ท	ล ท ร์ ม์	ท ร์ ล ท	ซ ล ม ฟ	ซ ท ล ซ

ทางซออู้

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

การแปรทำนองทางจะเข้ในประโยคที่ 38 พบว่า ทำนองหลักบรรเลงลูกตกเสียง ที ห้องที่ 4 ของวรรคท้า ส่วนในวรรครับห้องที่ 8 ลูกตกเสียง ซอล การแปรทำนองของจะเข้มีการเพิ่มกระสวนทำนองในห้องที่ 1 ของวรรคท้าจากลูกตกเสียง ที แปรทางเป็นลูกตกเสียง ลา ห้องที่ 3 จากลูกตกเสียง ลา แปรทางเป็นลูกตกเสียง มี ส่วนวรรครับห้องที่ 7 จากลูกตกเสียง ลา แปรทางเป็นลูกตกเสียง ฟา

การแปรทำนองทางซออู้ ในประโยคนี้ พบว่า ซออู้แปรทำนองจากลูกตกเสียง ที ห้องที่ 1 ของวรรคท้า ซออู้แปรทำนองลูกตกเป็นเสียง ลา จากทำนองหลักลูกตกเสียง ลา ห้องที่ 3 ของวรรครับ ซออู้แปรทำนองเป็นลูกตกเสียง มี ส่วนในวรรครับจากลูกตกเสียง ที ห้องที่ 2 ซออู้แปรทำนองเป็นลูกตกเสียง เร จากทำนองหลักห้องที่ 3 ลูกตกเสียง ลา ซออู้แปรทำนองเป็นลูกตกเสียง มี

การแปรทำนองของจะเข้กับซออู้ พบว่า ในวรรคท้าจะเข้กับซออู้เพิ่มกระสวนทำนองมีการแปรทำนองเหมือนกัน ทั้งสองเครื่องมีลูกตกต่างจากทำนองหลักในห้องที่ 1 ทำนองหลักลูกตกเสียง ที จะเข้กับซออู้แปรทำนองมีลูกตกเสียง ลา ในห้องที่ 3 ทำนองหลักลูกตกเสียง ลา จะเข้กับซออู้แปรทำนองลูกตกเสียง มี ส่วนในวรรครับจะเข้กับซออู้แปรทำนองเพิ่มกระสวนทำนอง ในห้องที่ 6 จะเข้แปรทำนองลูกตกเสียง ที ซออู้แปรทำนองลูกตกเสียง เร จะเข้แปรทำนองตรงตามทำนองหลัก ในห้องที่ 7 จะเข้แปรทำนองลูกตกเสียง ฟา ซออู้แปรทำนองลูกตกเสียง มี ทั้งสองเครื่องมีลูกตกไม่ตรงตามทำนองหลักคือ เสียง ลา

ทำนองหลัก ประโยคที่ 39

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

ทางจะเข้

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

ทางซออู้

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

การแปรทำนองทางจะเข้ในประโยคที่ 39 พบว่า ทำนองหลักบรรเลงมีลูกตกห้องที่ 4 ของวรรคท้าเสียง มี ลูกตกในวรรครับเสียง ซอล การแปรทำนองของจะเข้มีการเพิ่มกระสวนทำนองในห้องที่ 3 ของวรรครับจากลูกตกเสียง โด มาเป็นลูกตกเสียง มี มายังลูกตกเดียวกับทำนองหลักเสียง ซ ในห้องที่ 4 ของวรรคท้า ส่วนวรรครับห้องที่ 5 จากลูกตกเสียง มี แปรทำนองเป็นลูกตกเสียง โด ห้องที่ 2 จากลูกตกเสียง มี แปรทำนองเป็นลูกตกเสียง ที ห้องที่ 3 จากลูกตกเสียง ลา แปรทำนองเป็นลูกตกเสียง มี มายังลูกตกเสียง โด เสียงเดียวกับทำนองหลัก

การแปรทำนองทางซออู้ ในประโยคนี้ พบว่า ซออู้แปรทำนองเหมือนทำนองหลัก โดยยึดตามลูกตกทุกประการ

การแปรทำนองของจะเข้กับซออู้ พบว่า ในวรรคท้าและในวรรครับจะเข้กับซออู้แปรทำนองเหมือนกัน จะเข้แปรทำนองเป็นทำนองเหลื่อมนำ ซออู้แปรทำนองเป็นทำนองเหลื่อมตาม ยึดตรงตามทำนองหลัก

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ทำนองหลัก ประโยคที่ 40

- - - ล	- - - ด̣	- - - ล	- - - ซ	- - - ฟ	- ซ - ล	- ซ - ล	- ท - ด̣
- - - ล	- - - ด̣	- - - ล	- - - ซ	- ฟ - -	- ซ̣ - ล̣	- ซ̣ - ล̣	- ท - ด̣

ทางจะเข้

- - - ล	- - - ด̣	- - - ล	- - - ซ	- ด - ฟ	- ซ - ล	ซ ฟ ซ ล	- ท - ด̣

ทางซออู้

- - - ล	- - - ด̣	- - - ล	- - - ซ		- ซ - ล	ซ ซ ล	- ท - ด̣
				- ด - ฟ		ฟ	

การแปรทำนองทางจะเข้ในประโยคที่ 40 พบว่า ทำนองหลักบรรเลงมีลูกตกห้องที่ 4 ของวรรคท้าเสียง ซอล ลูกตกในวรรครับห้องที่ 8 เสียง โด การแปรทำนองของจะเข้ยึดตามลูกตกตรงตามทุกห้องเพลง

การแปรทำนองทางซออู้ ในประโยคนี้ พบว่า ซออู้แปรทำนองจากทำนองหลักขึ้นต้นด้วยเสียง ลา ซออู้แปรทำนองขึ้นต้นด้วยเสียง โด มีการเพิ่มกระสวนทำนองในวรรครับห้องที่ 3 โดยยึดตรงตามลูกตกของทำนองหลัก

การแปรทำนองของจะเข้กับซออู้ พบว่า ในวรรคท้าจะเข้กับซออู้แปรทำนองเหมือนกันตรงตามทำนองหลัก

ในส่วนของวรรครับจะเข้กับซออู้แปรทำนองเพิ่มกระสวนทำนอง ทั้งในวรรคท้าและวรรครับทั้งสองเครื่องแปรทำนองเหมือนกันตรงตามทำนองหลัก

ท่อน 2

ทำนองหลัก ประโยคที่ 1

- - - ร ม	- ซ – ล	- ด - ล	- ซ - ม	- - - ด	- ด ร ม	ล - - -	ซ ม
- - ด -	- ซ – ล	- ด - ล	- ซ - ท	- ซ - -	- - - ท	- ซ ม -	ร ด

ทางจะเข้

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

ทางซออู้

	- ซ - ล	- ด - ล	- ซ	- ซ		- ซ	
- ดรม			- ม	- ด	มรด รม	- ม	- ร - ด

การแปรทำนองทางจะเข้ในประโยคที่ 1 พบว่า ทำนองหลักมีลูกตกเสียง มี ในห้องที่ 4 ของวรรคท้าลูกตกเสียง โด ในห้องที่ 8 ของวรรครับ การแปรทำนองของจะเข้มีการเพิ่มกระสวนทำนองในห้องที่ 3 ของวรรคท้าลูกตกเสียง ลา ในห้องที่ 7 ของวรรครับลูกตกเสียง มี

การแปรทำนองทางซออู้ ในประโยคนี้ พบว่า ในวรรคท้าซออู้แปรทำนองเหมือนทำนองหลัก ส่วนในวรรครับห้องที่ 6 ซออู้แปรทำนองโดยการเพิ่มกระสวนทำนอง โดยยึดตรงตามลูกตกทุกประการ

การแปรทำนองของจะเข้กับซออู้ พบว่า ในวรรคท้าซออู้แปรทำนองแบบห่างๆ ส่วนจะเข้แปรทำนองแบบลูกเก็บในห้องที่ 3 ในวรรครับซออู้แปรทำนองแบบเพิ่มตัวโน้ตในห้องที่ 6 ส่วนจะเข้

แปรทำนองโดยการบรรเลงเก็บห้องที่ 7 โดยการแปรทางทั้งจะเข้และซออู้ได้ยึดตรงตามลูกตกของทำนองหลักทุกประการ

ทำนองหลัก ประโยคที่ 2

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

ทางจะเข้

มมม ซ ร	ม ร ด		ร	- ซ - ล	- ซ - ม	ซ ม ซ ร	- ม - ซ
	ท	ล ซ ล ท	ล ท ด				

ทางซออู้

	- ท	ทลซ ลท	- ด – ร	- ซ – ล	- ซ	- ซ	- ซ
- ม - ร	- ด				- ม	- ร	- ม

การแปรทำนองทางจะเข้ในประโยคที่ 2 พบว่า ทำนองหลักมีลูกตกเสียง เร ในห้องที่ 4 ของวรรคท้าลูกตกเสียง ซอล ในห้องที่ 8 ของวรรครับ การแปรทำนองของจะเข้มีการเพิ่มกระสวนทำนองในห้องที่ 3 ของวรรครับ ยึดตามลูกตกตรงตามทุกห้องเพลง

การแปรทำนองทางซออู้ ในประโยคนี้ พบว่า ซออู้แปรทำนองลดกระสวนทำนองจากทำนองหลักในห้องที่ 1 ห้องที่ 2 ห้องที่ 4 ของวรรคท้า และห้องที่ 7 ของวรรครับ

การแปรทำนองของจะเข้กับซออู้ พบว่า ในวรรคท้าซออู้แปรทำนองแบบห่างๆ มีการเพิ่มโน้ตในห้องที่ 3 ส่วนจะเข้แปรทำนองแบบเล่นเก็บเหมือนทำนองหลัก ในวรรครับซออู้แปรทำนองแบบห่างๆ ส่วนจะเข้แปรทำนองเหมือนซออู้มีการบรรเลงเก็บห้องที่ 3 โดยการแปรทางทั้งจะเข้และซออู้ได้ยึดตรงตามลูกตกของทำนองหลักทุกประการ

ทำนองหลัก ประโยคที่ 3

- ร฼ - ท	- ล - -	ซ ซ - -	ล ล - ท	- - - -	ซ ล ท ร฼	ท ล - -	ท ร฼ - ร฼
- ร - ท฻	- ล฻ - ซ	- - - ล฻	- - - ท฻	- - ร ม	- - - -	- - ซ ล	- - - ซ

ทางจะเข้

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

ทางซออู้

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

การแปรทำนองทางจะเข้ในประโยคที่ 3 พบว่า ทำนองหลักมีลูกตกเสียง ที ในห้องที่ 4 ของวรรคท้า ส่วนในวรรครับเป็นทำนองก่อนเข้าโยน มีลูกตกเสียง ซอล การแปรทำนองของจะเข้มีการเพิ่มกระสวนทำนองในห้องที่ 1 ถึงห้องที่ 4 ของวรรคท้า จากลูกตกเสียง ลา แปรทำนองเป็นลูกตกเสียง มี ส่วนในวรรครับแปรทำนองเช่นเดียวกับทำนองหลักทุกประการ

การแปรทำนองทางซออู้ ในประโยคนี้ พบว่า ซออู้แปรทำนองเพิ่มกระสวนทำนองห้องที่ 3 ของวรรคท้า จากทำนองหลักลูกตกเสียง ลา ซออู้แปรทำนองเป็นลูกตกเสียง มี ส่วนห้องที่ 4 ของวรรคท้า ซออู้แปรทำนองฝากลูกตกไว้ห้องที่ 1 ของวรรครับก่อนถึงจังหวะตก ส่วนในวรรครับแปรทำนองโดยลดกระสวนทำนองห้องที่ 6 กับห้องที่ 7 จากทำนองหลักห้องที่ 6 ของวรรครับ ลูกตกเสียง เร ซออู้แปรทำนองเป็นลูกตกเสียง ที จากทำนองหลักลูกตกเสียง ลา ในห้องที่ 7 ของวรรครับ ซออู้แปรทำนองเป็นลูกตกเสียง ที

การแปรทำนองของจะเข้กับซออู้ พบว่า ในวรรคท้าห้องที่ 1 กับห้องที่ 2 ซออู้แปรทำนองแบบห่างๆ เหมือนทำนองหลัก ส่วนห้องที่ 3 กับห้องที่ 4 แปรทำนองเหมือนจะเข้ ส่วนในวรรครับจะเข้แปรทำนองเหมือนทำนองหลักต่างกับซออู้แปรทำนองแบบห่างๆ โดยการแปรทางทั้งจะเข้และซออู้มีการใช้ลูกตกต่างจากทำนองหลักในบางห้องเพลง แต่ยังคงลูกตกห้องที่ 4 ของวรรคท้า กับลูกตกห้องที่ 8 ของวรรครับเป็นสำคัญ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ทำนองหลัก ประโยคที่ 4

- - - -	- - - -	- - - -	- - - ร๎	- - - -	- - - ซ๋	- ซ ซ ซ๋	- ซ - ซ
- - - -	- - - -	- - - -	- - - ซ	- - - -	- - - ซ	- ซ ซ ซ	- ซ - ซ๋

ทางจะเข้

- - - -	- - - ด๎	- - ม๎ ร๎ ด๎	ร๎ ฟ - ซ	- - - -		- ซ ซ ซ	- ซ
					- - - ซ		- ซ

ทางซออู้

- - - -	- - - -	- - - -	- - - ซ	- - - -	- - - ซ	- ซ ซ ซ	- ซ - ซ

การแปรทำนองทางจะเข้ในประโยคที่ 4 พบว่า ทำนองหลักเข้าสู่โยนเสียง ซอล การแปรทำนองของจะเข้มีการเพิ่มกระสวนทำนองในห้องที่ 1 กับห้องที่ 2 ของวรรคท้าเพื่อจะเข้าสู่เสียง ซอล ในห้องที่ 4 ของวรรคท้าจนกระทั่งถึงวรรครับในห้องที่ 5 ถึงห้องที่ 8 ตามทำนองหลัก

การแปรทำนองทางซออู้ ในประโยคนี้ พบว่า ซออู้แปรทำนองโดยการลดกระสวนทำนองในห้องที่ 4 ของวรรคท้า มีการเพิ่มกระสวนทำนองในห้องที่ 3 กับห้องที่ 4 ของวรรครับ

การแปรทำนองของจะเข้กับซออู้ พบว่า ในวรรคท้าซออู้แปรทำนองเหมือนทำนองหลัก จะเข้แปรทำนองเพิ่มกระสวนทำนองในห้องที่ 2 กับห้องที่ 3 แตกต่างกับซออู้แปรทำนองเหมือนทำนองหลัก ส่วนในวรรครับซออู้แปรทำนองเหมือนจะเข้

ทำนองหลัก ประโยคที่ 5

- ซ - ล	- ซ - -	มม - -	ร ร - ซ	- - ซ -	ม ร - -	- - ล฻ ท฻	- - ด ร
- ซ฻ - ล฻	- ซ฻ - ท฻	- - - ล฻	- - - ด	- ม - ร	- - ด ท฻	ล฻ ซ฻ - -	ล฻ ท฻ - -

ทางจะเข้

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

ทางซออู้

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

การแปรทำนองทางจะเข้ในประโยคที่ 5 พบว่า ทำนองหลักมีลูกตกเสียง โด ในห้องที่ 4 ของวรรคท้าลูกตกเสียง เร ในห้องที่ 8 ของวรรครับ การแปรทำนองของจะเข้มีการเพิ่มกระสวนทำนองในห้องที่ 1 ถึงห้องที่ 4 ของวรรคท้า ในห้องที่ 2 วรรคท้า ทำนองหลักลูกตกเสียง ที จะเข้แปรทำนองลูกตกเสียง มี ในห้องที่ 3 ของวรรคท้าลูกตกเสียง ลา จะเข้แปรทำนองลูกตกเสียง เร ในส่วนของวรรครับยึดตามลูกตกตรงตามทุกห้องเพลง

การแปรทำนองทางซออู้ ในประโยคนี้ พบว่า ซออู้แปรทำนองโดยการเพิ่มกระสวนทำนองในห้องที่ 1 ถึงห้องที่ 4 ของวรรคท้า จากทำนองหลักลูกตกเสียง ที ในห้องที่ 2 ของวรรคท้า ซออู้แปรทำนองเป็นลูกตกเสียง มี จากทำนองหลักลูกตกเสียง ลา ห้องที่ 3 ของวรรคท้า ซออู้แปรทำนองเป็นลูกตกเสียง เร ส่วนวรรครับมีการแปรทำนองเหมือนทำนองหลัก

การแปรทำนองของจะเข้กับซออู้ พบว่า ในวรรคท้าซออู้แปรทำนองตรงตามลูกตกของจะเข้ แตกต่างกับลูกตกของทำนองหลักในบางห้องเพลงทั้งซออู้และจะเข้แปรทำนองแบบเก็บ ส่วนในวรรครับซออู้และจะเข้แปรทำนองเหมือนทำนองหลัก

ทำนองหลัก ประโยคที่ 6

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

ทางจะเข้

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

ทางซออู้

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

การแปรทำนองทางจะเข้ในประโยคที่ 6 พบว่า ทำนองหลักมีลูกตกเสียง มี ในห้องที่ 4 ของวรรคท้าส่งมายังทำนองเริ่มเข้าโยน ลูกตกเสียง ซอล ในห้องที่ 6 ของวรรครับ การแปรทำนองของจะเข้มีการเพิ่มกระสวนทำนองทั้งในส่วนของวรรคท้าและวรรครับยึดตามลูกตกทุกประการ

การแปรทำนองทางซออู้ ในประโยคนี้ พบว่า ซออู้แปรทำนองโดยการลดกระสวนทำนองในห้องที่ 1 กับห้องที่ 2 ของวรรคท้า ส่วนในวรรครับแปรทำนองตรงตามทำนองหลักทุกประการ

การแปรทำนองของจะเข้กับซออู้ พบว่า ในวรรคท้าซออู้แปรทำนองแบบห่างๆ สลับกับการเพิ่มตัวโน้ตเข้ามา ส่วนจะเข้แปรทำนองแบบเก็บ ส่วนในวรรครับซออู้แปรทำนองเหมือนทำนองหลัก จะเข้แปรทำนองแบบเก็บ

ทำนองหลัก ประโยคที่ 7

- - - -	- - - -	- - - -	- - - ซ	- - - -	- - - ซ๋	- ซ๋ ซ ซ	- ซ - ซ
- - - -	- - - -	- - - -	- - - ซ	- - - -	- - - ซ	- ซ ซ ซ๋	- ซ - ซ๋

ทางจะเข้

- - - -	- - - ด๎	- ม๎ร๎ด๎	ร๎ ฟ - ซ	- - - -		- ซ ซ ซ	- ซ
					- - - ซ		- ซ

ทางซออู้

- - - -	- - - ด	- - ร ด	- ซ	- - - -	- - - ซ	- ซ ซ ซ	- ซ – ซ
			- ฟ				

การแปรทำนองทางจะเข้ในประโยคที่ 7 พบว่า ทำนองหลักเข้าสู่โยนเสียง ซอลมีลูกตกเสียง ซอล ในส่วนของวรรคท้าและวรรครับการแปรทำนองของจะเข้มีการเพิ่มกระสวนทำนองในห้องที่ 1 กับห้องที่ 2 ของวรรคท้ามีลูกตกเสียง โด ส่งมายังเสียงซอล ในห้องที่ 4 ของวรรคท้าจนกระทั่งถึงวรรครับเช่นเดียวกับทำนองหลัก

การแปรทำนองทางซออู้ ในประโยคนี้ พบว่า ซออู้แปรทำนองเพิ่มกระสวนทำนองในห้องที่ 1 ห้องที่ 2 ของวรรคท้า จึงเข้าสู่ช่วงทำนองโยนเสียง ซอล ในห้องที่ 4 ของวรรคท้า

การแปรทำนองของจะเข้กับซออู้ พบว่า ในวรรคท้าซออู้กับจะเข้แปรทำนองโดยการเพิ่มตัวโน้ตในห้องที่ 2 กับห้องที่ 3 ก่อนจะเข้าเสียงซอลที่เป็นเสียงหลัก ส่วนในวรรครับซออู้แปรทำนองเหมือนจะเข้โดยยึดตรงตามลูกตกของทำนองหลัก

ทำนองหลัก ประโยคที่ 8

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

ทางจะเข้

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

ทางซออู้

- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- ด - ซ	ซ ซ ซ ซ

การแปรทำนองทางจะเข้ในประโยคที่ 8 พบว่า ทำนองหลักอยู่ในช่วงทำนองโยนเสียง ซอล มีลูกตกเสียง ซอล ในห้องที่ 4 ของวรรคท้าลูกตกเสียง ซอล ในห้องที่ 8 ของวรรครับ การแปรทำนองของจะเข้บรรเลงเป็นเครื่องนำยึดตามลูกตกของทำนองหลักทุกห้องเพลง

การแปรทำนองทางซออู้ ในประโยคนี้ พบว่า ซออู้แปรทำนองบรรเลงเป็นเครื่องตามในห้องที่ 7 กับห้องที่ 4 ของวรรครับ จากทำนองหลักห้องที่ 3 ของวรรครับขึ้นต้นด้วยเสียง ซอล ซออู้แปรทำนองขึ้นต้นด้วยเสียง โด

การแปรทำนองของจะเข้กับซออู้ พบว่า ในวรรคท้าจะเข้แปรทำนองเป็นเครื่องนำในห้องที่ 1 ถึงห้องที่ 6 ส่วนซออู้แปรทำนองเป็นเครื่องตามในห้องที่ 3 กับห้องที่ 4 ของวรรครับ

ทำนองหลัก ประโยคที่ 9

-----ระนาดเอกนำ-----		- ซ- ซ	ซ ซ ซ ซ	------ระนาดเอกนำ----		- ซ - ซ	ซ ซ ซ ซ
ด ร ม ด	ร ม ฟ ซ	- - - ซ	ซ ซ ซ ซ	ด ร ม ด	ร ม ฟ ซ	- - - ซ	ซ ซ ซ ซ

ทางจะเข้

ด ร ม ด	ร ม ฟ ซ	- ด - ซ	ซ ซ ซ ซ	ด ร ม ด	ร ม ฟ ซ	- ด – ซ	ซ ซ ซ ซ

ทางซออู้

- - - -	- - - -	- - - ซ	ซ ซ ซ ซ	- - - -	- - - -	- - - ซ	ซ ซ ซ ซ

การแปรทำนองทางจะเข้ในประโยคที่ 9 พบว่า ทำนองหลักอยู่ในโยนเสียง ซอลบรรเลงซ้ำทำนองประโยคที่ผ่านมาของวรรครับห้องที่ 7 ถึงห้องที่ 8 มีลูกตกเสียง ซอล ส่วนในวรรครับมีทำนองเช่นเดียวกับในวรรคท้า การแปรทำนองของจะเข้บรรเลงเป็นเครื่องนำในห้องที่ 1 กับห้องที่ 2 ของวรรคท้าและในห้องที่ 5 กับห้องที่ 6 ของวรรครับ

การแปรทำนองทางซออู้ ในประโยคนี้ พบว่า ซออู้บรรเลงเป็นเครื่องตาม ในห้องที่ 3 กับห้องที่ 4 ของวรรคท้า และห้องที่ 7 กับห้องที่ 8 ของวรรครับ แปรทำนองเหมือนห้องที่ 7 กับห้องที่ 8 ของวรรครับประโยคที่ 8

การแปรทำนองของจะเข้กับซออู้ พบว่า ในวรรคท้าจะเข้แปรทำนองเป็นเครื่องนำในห้องที่ 1 กับห้องที่ 2 เหมือนทำนองประโยคที่ 9 ห้องที่ 7 กับห้องที่ 8 ของวรรครับ ส่วนซออู้แปรทำนองเป็นเครื่องตามในห้องที่ 7 กับห้องที่ 8 ในวรรครับจะเข้และซออู้แปรทำนองเหมือนในวรรคท้า คือ 2 ห้องแรกจะเข้แปรทำนองเป็นเครื่องนำ 2 ห้องหลักซออู้แปรทำนองเป็นเครื่องตาม

ทำนองหลัก ประโยคที่ 10

----ล้อ----	ซ – ซ ซ	----ล้อ----	ซ - ซ ซ	----ล้อ----	ซ – ซ ซ	----ล้อ----	ซ - ซ ซ
ซ ซ ซ ซ	- ร –ร	ซ ซ ซ ซ	- ซ- ซ	ซ ซ ซ ซ	- ร –ร	ซ ซ ซ ซ	- ซ- ซ

ทางจะเข้

ซ ซ ซ ซ	- - - -	ซ ซ ซ ซ	- - - -	ซ ซ ซ ซ	- - - -	ซ ซ ซ ซ	- - - -

ทางซออู้

- - - -	ซ ซ ซ ซ	- - - -	ซ ซ ซ ซ	- - - -	ซ ซ ซ ซ	- - - -	ซ ซ ซ ซ

การแปรทำนองทางจะเข้ในประโยคที่ 10 พบว่า ทำนองหลักอยู่ในโยนเสียง ซอล บรรเลงซ้ำทำนองประโยคที่ 9 ห้องที่ 4 ของวรรครับ มีลูกตกเสียง ซอล การแปรทำนองของจะเข้บรรเลงเป็นเครื่องนำยืนเสียงซอล เล่นซ้ำทำนองในห้องที่ 1 กับห้องที่ 3 ของวรรคท้า ห้องที่ 5 กับห้องที่ 7 ของวรรครับ บรรเลงเช่นเดียวกับทำนองหลักทุกประการ

การแปรทำนองทางซออู้ ในประโยคนี้ พบว่า ซออู้บรรเลงเป็นเครื่องตามในห้องที่ 2 กับห้องที่ 4 ของวรรคท้า และในห้องที่ 6 กับห้องที่ 8 ของวรรครับ โดยแปรทางเหมือนทำนองห้องที่ 4 ของวรรคท้ากับวรรครับในประโยคที่ 9

การแปรทำนองของจะเข้กับซออู้ พบว่า ในวรรคท้าจะเข้แปรทำนองเป็นเครื่องนำในห้องที่ 1 กับห้องที่ 2 ซออู้แปรทำนองเป็นเครื่องตามในห้องที่ 2 กับห้องที่ 4 เหมือนเครื่องนำ ส่วนในวรรครับทั้งจะเข้และซออู้แปรทำนองเป็นเครื่องนำและเครื่องตามเหมือนในวรรคท้า โดยยึดลูกตกเสียง ซอล เหมือนลูกตกของทำนองหลัก

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ทำนองหลัก ประโยคที่ 11

----ล้อ----	ซ - ซ ซ	----ล้อ----	ซ - ซ ซ	----ล้อ----	ซ - ซ ซ	----ล้อ----	ซ - ซ ซ
ซ ซ ซ ซ	- ซฺ – ซฺ	ซ ซ ซ ซ	- ซฺ - ซฺ	ซ ซ ซ ซ	- ซฺ – ซฺ	ซ ซ ซ ซ	- ซฺ- ซฺ

ทางจะเข้

- ซ	- - - -	- ซ	- - - -	- ซ	- - - -	- ซ	- - - -
- ซ		- ซ		- ซ		- ซ	

ทางซออู้

- - - -	ซ ซ ซ ซ	- - - -	ซ ซ ซ ซ	- - - -	ซ ซ ซ ซ	- - - -	ซ ซ ซ ซ

การแปรทำนองทางจะเข้ในประโยคที่ 11 พบว่า ทำนองหลักอยู่ในโยนเสียง ซอล บรรเลงซ้ำทำนองประโยคที่ 10 ทั้งประโยค การแปรทำนองของจะเข้บรรเลงเป็นเครื่องนำยืนเสียงซอล บรรเลงลดกระสวนทำนองโดยยึดลูกตกตรงตามทุกห้องเพลงเป็นสำคัญ

การแปรทำนองทางซออู้ ในประโยคนี้ พบว่า ซออู้แปรทำนองเหมือนประโยคที่ 10

การแปรทำนองของจะเข้กับซออู้ พบว่า ในวรรคท้ากับวรรครับจะเข้และซออู้มีการแปรทำนองเป็นเครื่องนำกับเครื่องตามสลับกัน เหมือนประโยคที่ 10

ทำนองหลัก ประโยคที่ 12

ซ - ซ ซ	ซ - ซ ซ	ซ - ซ ซ	ซ - ซ ซ	- - - -	- - - ซ฻	- ซ฻ ซ ซ	- ซ - ซ
- ซ฻- -	- ซ฻ – ซ฻	- ซ฻- -	- ซ฻ – ซ฻	- - - -	- - - ซ	- ซ ซ ซ฻	- ซ - ซ฻

ทางจะเข้

- ซ	- ซ	- ซ	- ซ	- - - -		- ซ ซ ซ	- ซ
- ซ	- ซ	- ซ	- ซ		- - - ซ		- ซ

ทางซออู้

- - - ซ	- - - ซ	- - - ซ	- - - ซ	- - - -	- - - ซ	- ซ ซ ซ	- ซ - ซ

การแปรทำนองทางจะเข้ในประโยคที่ 12 พบว่า ทำนองหลักอยู่ในโยนเสียง ซอล บรรเลงยืนที่เสียง ซอล เหมือนประโยคที่ 11 ในส่วนของวรรครับเป็นทำนองปิดโยนเสียงซอลการแปรทำนองของจะเข้ บรรเลงลดกระสวนทำนองในวรรคท้ายึดตามลูกตกเช่นเดียวกับทำนองหลักทุกประการ

การแปรทำนองทางซออู้ ในประโยคนี้ พบว่า ซออู้บรรเลงเป็นทำนองเหลื่อมตามในวรรคท้าแปรทำนองโดยการลดกระสวนทำนองยึดลูกตกเสียงซอล เป็นจังหวะตกในแต่ละห้องเพลง ห้องที่ 1 ถึงห้องที่ 4 ส่วนในวรรครับยึดตรงตามลูกตกของทำนองหลักทุกประการ

การแปรทำนองของจะเข้กับซออู้ พบว่า ในวรรคท้าจะเข้แปรทำนองลดกระสวนทำนองจากทำนองหลักต่างกับซออู้แปรทำนองโดยยึดตามลูกตกเสียงซอลในแต่ละห้องเพลง ส่วนในวรรครับจะเข้แปรทำนองเหมือนกัน

ทำนองหลัก ประโยคที่ 13

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

ทางจะเข้

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

ทางซออู้

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

การแปรทำนองทางจะเข้ในประโยคที่ 13 พบว่า ทำนองหลักบรรเลงมีลูกตกเสียง ลา กับเสียง มี เป็นส่วนใหญ่ ทำนองห้องที่ 4 ของวรรครับ มีลูกตกเสียง ซอลการแปรทำนองของจะเข้บรรเลงเหมือนทำนองหลักทุกประการ

การแปรทำนองทางซออู้ ในประโยคนี้ พบว่า ซออู้แปรทำนองเหมือนทำนองหลัก โดยยึดตรงตามลูกตกทุกห้องเพลง

การแปรทำนองของจะเข้กับซออู้ พบว่า ในวรรคท้าและในวรรครับจะเข้กับซออู้แปรทำนองเหมือนกัน เหมือนทำนองหลัก

ทำนองหลัก ประโยคที่ 14

- - - -	- - - -	- - - -	- - - รำ	- - - -	- - - ซุ	- ซุ ซ ซ	- ซ - ซ
- - - -	- - - -	- - - -	- - - ซ	- - - -	- - - ซ	- ซ ซ ซุ	- ซ - ซุ

ทางจะเข้

- - - -	- - - ดำ	- มำรำดำ	รำ ฟ - ซ	- - - -		- ซ ซ ซ	- ซ
					- - - ซ		- ซ

ทางซออู้

- - - -	- - - ด	- - ร ด	- ซ	- - - -	- - - ซ	- ซ ซ ซ	- ซ - ซ
			- ฟ				

การแปรทำนองทางจะเข้ในประโยคที่ 14 พบว่า ทำนองหลักเข้าโยนเสียง ซอล โดยมีลูกตกเสียงซอล ในห้องที่ 4 ของวรรคท้า ส่วนในวรรครับมีลูกตกเสียงซอล ในห้องที่ 6 ถึงห้องที่ 8 การแปรทำนองของจะเข้บรรเลงเพิ่มกระสวนทำนองในห้องที่ 2 กับห้องที่ 3 ของวรรคท้า ก่อนเข้าสู่เสียงซอลในห้องที่ 4 ของวรรคท้า ในส่วนของวรรครับแปรทำนองโดยยึดลูกตกเป็นสำคัญ

การแปรทำนองทางซออู้ ในประโยคนี้ พบว่า ซออู้แปรทำนองเพิ่มกระสวนทำนองห้องที่ 2 กับห้องที่ 3 ของวรรคท้า จึงเข้าสู่โยนเสียง ซอล ในห้องที่ 4 ของวรรคท้า ส่วนในวรรครับมีการแปรทำนองโดยยึดตรงตามลูกตกของทำนองหลักทุกประการ

การแปรทำนองของจะเข้กับซออู้ พบว่า ในวรรคท้าจะเข้กับซออู้แปรทำนองโดยการเพิ่มกระสวนทำนองในห้องที่ 2 กับห้องที่ 3 ก่อนเข้าถึงเสียง ซอลที่เป็นเสียงหลัก ในห้องที่ 8 ส่วนในวรรครับจะเข้กับซออู้แปรทำนองเหมือนกัน

ทำนองหลัก ประโยคที่ 15

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

ทางจะเข้

รำ ท ล ซ	ล ท ล ซ	รำ ท ล ซ	ล ท ล ซ	รำ ท ล ซ	ล ท ล ซ	รำ ท ล ซ	ล ท ล ซ

ทางซออู้

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

การแปรทำนองทางจะเข้ในประโยคที่ 15 พบว่า ทำนองหลักอยู่ในโยนเสียง ซอล บรรเลงซ้ำทำนองในห้องที่ 3 กับห้องที่ 4 ของวรรคท้า และในห้องที่ 5 ถึงห้องที่ 8 ของวรรครับ การแปรทำนองของจะเข้ บรรเลงเช่นเดียวกับทำนองหลักทุกประการ

การแปรทำนองทางซออู้ ในประโยคนี้ พบว่า ซออู้แปรทำนองเหมือนทำนองหลักโดยยึดลูกตกเสียง ซอลในแต่ละห้องเพลงทั้งในวรรคท้าและวรรครับ

การแปรทำนองของจะเข้กับซออู้ พบว่า ในวรรคท้าจะเข้แปรทำนองลดกระสวนทำนองจากทำนองหลักต่างกับซออู้แปรทำนองโดยยึดตามลูกตกเสียงซอลในแต่ละห้องเพลง ส่วนในวรรครับจะเข้แปรกับซออู้แปรทำนองเหมือนกันตรงตามทำนองหลัก

ทำนองหลัก ประโยคที่ 16

ล ท - -	ล ท - -	ล ท - -	ล ท - -	รำ ท - -	ล ท –ท	- - ล ท	ดำ - - รำ
- - ล ซ	- - ล ซ	- - ล ซ	- - ล ซ	- - ล ซ	- - ล -	ล ซ - -	ด - - ร

ทางจะเข้

ล ท ล ซ	ล ท ล ซ	ล ท ล ซ	ล ท ล ซ	ท ล ท ซ	ล ท ล ท	ด	- ร ำ
						ซ ล ท	ด ร ำ

ทางซออู้

ล ท ล ซ	ล ท ล ซ	ล ท ล ซ	ล ท ล ซ	ท ล ท ซ	ล ท ล ท	ล ซ ล ท	ด ร – ร

การแปรทำนองทางจะเข้ในประโยคที่ 16 พบว่า ทำนองหลักอยู่ในช่วงทำนอวโยนเสียง ซอล ในวรรคท้าบรรเลงซ้ำทำนองในห้องที่ 4 ของวรรครับประโยคที่ 15 ส่วนในวรรครับเป็นการเปลี่ยนเสียงโยนเข้าสู่เสียง เร ในห้องที่ 8 ของวรรครับ การแปรทำนองของจะเข้ มีการเปลี่ยนเสียงตัวแรกจากทำนองหลักวรรครับห้อง ที่ 5 เสียง เร เป็นเสียง ที ห้องที่ 7 ของวรรครับ จากทำนองหลักเสียง ลา เปลี่ยนเป็นเสียง โด

การแปรทำนองทางซออู้ ในประโยคนี้ พบว่า มีการนำทำนองประโยคที่ 15 ของวรรคท้าห้องที่ 2 กับห้องที่ 4 และในวรรครับห้องที่ 6 กับห้องที่ 8 มาบรรเลงในประโยคที่ 16 ของวรรคท้าโดยจะเข้กับซออู้แปรทำนองเหมือนกัน ในวรรครับจะเข้กับซออู้แปรทำนองไปในทิศทางเดียวกัน โดยยึดตามทำนองหลัก

ทำนองหลัก ประโยคที่ 17

- - - -	- - - ซ	- - ท -	- ซ – ซ	- - - -	- - - ร ำ	- ร ำ ร ำ	- ร ำ - ร ำ
- - - -	- - - ร	- - - ล ซ	- ด – ร	- - - -	- - - ร	- ร ร ร	- ร - ร

ทางจะเข้

- - - -	- - - ซ ำ	- ซ ซ ซ ำ	- ด ำ – ร ำ	- - - -		- ร ำ ร ำ ร ำ	- ร ำ
					- - - ร ำ		- ร ำ

ทางซออู้

- - - -	- - - ซ	- ท ล ซ		- - - -			
			- ด – ร		- - - ร	- ร ร ร	- ร - ร

การแปรทำนองทางจะเข้ในประโยคที่ 17 พบว่า ทำนองหลักเข้าสู่ทำนองโยนเสียง เร รับช่วงต่อจากเสียงห้องที่ 4 ของวรรครับ ประโยคที่ 16 มีลูกตกเสียง เร ในห้องที่ 4 ของวรรคท้า ห้องที่ 2

ถึงห้องที่ 4 ของวรรครับการแปรทำนองของจะเข้ มีการเพิ่มกระสวนทำนองใช้เสียงเรียงกัน ลงลูกตกเสียง ซอล ในห้องที่ 6 ก่อนเข้าสู่โยนเสียง เร ในห้องที่ 8 ของวรรคท้า ในวรรครับแปรทำนองโดยยืนเสียง เร ตามทำนองหลัก

ทำนองหลัก ประโยคที่ 18

- ร̣ - ท	- ล - -	ซ ซ- -	ล ล- ท	- ฟ - -	- ม - ซ	- - - ท ร	- ร - ร
- ร – ท	- ล – ซ	- - - ล	- - - ท	- - ม ร	- - - ร	- - ล -	- ล - ท

ทางจะเข้

ร̣ม̣ร̣ ท	ร̣ ท ล ซ	ฟ ม ร ม	ฟ ซ ล ท	- ฟ ม ร	- ม - ซ	- ล ท ร̣	- ล - ท

ทางซออู้

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

การแปรทำนองทางจะเข้ในประโยคที่ 18 พบว่า ทำนองหลักมีลูกตกเสียง ที ในห้องที่ 4 ของวรรคท้า ส่วนในวรรครับเป็นทำนองเริ่มเข้าโยนเสียง ที มีลูกตกเสียง ที อยู่ในห้องที่ 4 ของวรรครับ การแปรทำนองของจะเข้ มีการเพิ่มกระสวนทำนองในวรรคท้าห้องที่ 1 ถึงห้องที่ 4 มีการเปลี่ยนเสียงในห้องที่ 3 ของวรรคท้า จากลูกตกเสียง ลา แปรทำนองเป็นลูกตกเสียง มี ในส่วนของวรรครับแปรทำนองตามทำนองหลักทุกประการ

การแปรทำนองทางซออู้ ในประโยคนี้ พบว่า ซออู้แปรทำนองจากทำนองหลักลูกตกเสียง ลา ในห้องที่ 3 ของวรรคท้า จะเข้แปรทำนองลูกตกเสียง มี ส่วนในวรรครับห้องที่ 7 มีการแปรทางโดยการเพิ่มกระสวนทำนองโดยยึดตรงตามลูกตกของทำนองหลัก

การแปรทำนองของจะเข้กับซออู้ พบว่า ในวรรคท้าจะเข้แปรทำนองแบบเพิ่มกระสวนทำนอง ส่วนซออู้แปรทำนองแบบห่างๆบ้างสลับกับการเพิ่มกระสวนทำนองบ้าง โดยจะเข้กับซออู้มีลูกตกตรงกัน ต่างจากลูกตกของทำนองหลักในห้องที่ 3 ลูกตกเสียง ลา จะเข้กับซออู้แปรทำนองเป็นลูกตกเสียง มี ส่วนในวรรครับจะเข้กับซออู้แปรทำนองเหมือนกัน โดยยึดตรงตามลูกตก

ทำนองหลัก ประโยคที่ 19

- - - -	- - - ร̣	- - ม̣-	ม̣ ร̣ - ร̣	- - - -	- - - ท̣	- ท̣ ท ท	- ท - ท
- - - -	- - - ท	- - - ร̣	- ล - ท	- - - -	- - - ท	- ท ท ท̣	- ท - ท̣

ทางจะเข้

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

ทางซออู้

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

การแปรทำนองทางจะเข้ในประโยคที่ 19 พบว่า ทำนองหลักอยู่ในโยนเสียง ซอล บรรเลงซ้ำทำนองในห้องที่ 3 กับห้องที่ 4 ของวรรคท้า และในห้องที่ 5 ถึงห้องที่ 8 ของวรรครับ การแปรทำนองของจะเข้ บรรเลงเช่นเดียวกับทำนองหลักทุกประการ

ทำนองหลัก ประโยคที่ 20

- -ร ำ ท	- - ล -	- - ท ล	- - ซ -	- - ล ซ	- - ม -	- - ซ ม	- - ร -
- - - -	ล ซ - ซ	- - - -	ซ ม - ม	- - - -	ม ร - ร	- - - -	ร ฑ - ฑ

ทางจะเข้

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

ทางซออู้

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

การแปรทำนองทางจะเข้ในประโยคที่ 20 พบว่า ทำนองหลักอยู่ในโยนเสียง ที มีลูกตกเสียง ที ในห้องที่ 8 ของวรรครับ การแปรทำนองของจะเข้ บรรเลงเป็นเครื่องเหลื่อมนำยึดตามลูกตกตามทำนองหลักทุกห้องเพลง

การแปรทำนองทางซออู้ ในประโยคนี้ พบว่า ซออู้แปรทำนองเป็นทำนองเหลื่อมตาม แปรทางเหมือนทำนองหลักโดยยึดตามลูกตกของทำนองหลักทุกประการ

การแปรทำนองของจะเข้กับซออู้ พบว่า ในวรรคท้าจะเข้แปรทำนองเป็นทำนองเหลื่อมนำมีการดีดให้จังหวะตกในห้องที่ 2 กับห้องที่ 4 ส่วนซออู้แปรทำนองเป็นเครื่องเหลื่อมตาม ในวรรครับจะเข้แปรทำนองเป็นเครื่องเหลื่อมนำ ซออู้แปรทำนองเป็นเครื่องเหลื่อมตามเช่นกัน

ทำนองหลัก ประโยคที่ 21

- - ล ซ	- - ม -	- - ซ ม	- - ร -	- - ล ซ	- - ม -	- - ซ ม	- - ร -
- - - -	ม ร - ร	- - - -	ร ฑ - ฑ	- - - -	ม ร - ร	- - - -	ร ฑ - ฑ

ทางจะเข้

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

ทางซออู้

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

การแปรทำนองทางจะเข้ในประโยคที่ 21 พบว่า ทำนองหลักอยู่ในโยนเสียง ที มีลูกตกเสียง ที ในห้องที่ 4 ของวรรคท้า และห้องที่ 8 ของวรรครับ บรรเลงซ้ำทำนองของวรรครับห้องที่ 1 ถึงห้องที่ 4 ประโยคที่ 20 การแปรทำนองของจะเข้ บรรเลงเช่นเดียวกับทำนองหลักทุกประการ

การแปรทำนองทางซออู้ ในประโยคนี้ พบว่า ซออู้แปรทำนองเป็นทำนองเหลื่อมตามในวรรคท้าแปรทำนองเหมือนทำนองหลัก ส่วนวรรครับแปรทำนองเช่นเดียวกับวรรคท้า

การแปรทำนองทางจะเข้กับซออู้ พบว่า ในวรรคท้ากับวรรครับจะเข้แปรทำนองเป็นทำนองเหลื่อมนำ ซออู้แปรทำนองเป็นเครื่องตาม ทั้งสองเครื่องแปรทำนองเหมือนทำนองหลัก

ทำนองหลัก ประโยคที่ 22

- - ซ ม	- - ร -	- - ซ ม	- - ร -	- - ซ ม	- - ร -	- - ซ ม	- - ร -
- - - -	ร ล̣ - ล̣	- - - -	ร ฑ - ฑ	- - - -	ร ล̣ - ล̣	- - - -	ร ฑ - ฑ

ทางจะเข้

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

ทางซออู้

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

การแปรทำนองทางจะเข้ในประโยคที่ 22 พบว่า ทำนองหลักอยู่ในโยนเสียง ที บรรเลงซ้ำทำนองในห้องที่ 3 กับห้องที่ 4 ของวรรคท้า และในห้องที่ 5 ถึงห้องที่ 8 ของวรรครับ การแปรทำนองของจะเข้ บรรเลงเช่นเดียวกับทำนองหลักทุกประการ

การแปรทำนองทางซออู้ ในประโยคนี้ พบว่า ซออู้แปรทำนองเหมือนทำนองหลักโดยวรรคท้ามีลูกตกเสียง ลา ในห้องที่ 2 ลูกตกเสียง ที ในห้องที่ 4 ส่วนวรรครับมีทำนองและลูกตกเหมือนในวรรคท้า

การแปรทำนองของจะเข้กับซออู้ พบว่า ในวรรคท้าและวรรครับจะเข้แปรทำนองเป็นเครื่องเหลื่อมนำ

ซออู้แปรทำนองเป็นเครื่องเหลื่อมตาม โดยในวรรคท้าและวรรครับแปรทำนองเหมือนกัน โดยทำนองในห้องที่ 3 กับห้องที่ 4 ของวรรคท้ากับวรรครับ แปรทำนองเหมือนห้องที่ 3 กับห้องที่ 4 ในวรรคท้ากับวรรครับของประโยคที่ 21

ทำนองหลัก ประโยคที่ 23

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

ทางจะเข้

ร ร ร ล	ร ร ร ท	ร ร ร ล	ร ร ร ท	ร ล ร ท	ร ล ร ท	ร ล ร ท	ร ล ร ท

ทางซออู้

ร ร ร ล	ร ร ร ท	ร ร ร ล	ร ร ร ท	ร ล ร ท	ร ล ร ท	ร ล ร ท	ร ล ร ท

การแปรทำนองทางจะเข้ในประโยคที่ 23 พบว่า ทำนองหลักหมดโยนเสียง ที มีลูกตกเสียง ที ในห้องที่ 2 กับห้องที่ 4 ของวรรคท้า ห้องที่ 1 ถึงห้องที่ 4 ของวรรครับ การแปรทำนองของจะเข้ บรรเลงเช่นเดียวกับทำนองหลักทุกประการ

การแปรทำนองทางซออู้ ในประโยคนี้ พบว่า ซออู้แปรทำนองมีลูกตกเสียงลากับเสียงทีสลับกันในวรรคท้า ส่วนในวรรครับมีลูกตกเสียง ที

การแปรทำนองของจะเข้กับซออู้ พบว่า ในวรรคท้าและในวรรครับจะเข้กับซออู้แปรทำนองเหมือนกันตรงตามทำนองหลัก โดยมีลูกตกเสียง ลา กับเสียง ที ในวรรคท้า ส่วนในวรรครับมีลูกตกเสียง ที

ทำนองหลัก ประโยคที่ 24

- ม - -	ร - - -	ซ ซ - -	ล ล - ท	- - - -	ซ ล ท ร์	- - - - ล	ท ร์- ร์
- - ร ทฺ	- ทฺ ล฻ ซ฻	- - - ล฻	- - - ทฺ	- - ร ม	- - - -	ท ล ซ -	- - - ซ

ทางจะเข้

ร์ ม์ ร์ ท	ร์ ท ล ซ	ฟ ม ร ม	ฟ ซ ล ท	ล ท ร์ ม	ท ร์ ล ท	ซ ล ม ฟ	ซ ท ล ซ

ทางซออู้

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

การแปรทำนองทางจะเข้ในประโยคที่ 24 พบว่า ทำนองหลักเริ่มเข้าสู่โยนเสียง ซอล ในวรรครับห้องที่ 4 มีลูกตกเสียง ซอลการแปรทำนองของจะเข้มีการเพิ่มกระสวนทำนอง จากทำนองหลักห้องที่ 3 ของวรรคท้าลูกตกเสียง ลา แปรทำนองทางจะเข้เป็นลูกตกเสียง มี ในส่วนของวรรครับห้องที่ จำ จากทำนองหลักลูกตกเสียง เร จะเข้แปรทำนองลูกตกเสียง ที ส่วนห้องที่ 3 จากทำนองหลักลูกตกเสียง ลา จะเข้แปรทำนองลูกตกเสียง ฟา

การแปรทำนองทางซออู้ ในประโยคนี้ พบว่า ซออู้แปรทำนองจากทำนองหลักลูกตกเสียง ที ในห้องที่ 1 ซออู้แปรทำนองลูกตกเสียง ลา จากทำนองหลักลูกตกสียง ลา ห้องที่ 3 ของวรรคท้า ซออู้แปรทำนองลูกตกเสียง มี ส่วนห้องที่ 4 ของวรรคท้ามีการเพิ่มกระสวนทำนองขึ้น ในวรรครับซออู้แปรทำนองเหมือนทำนองหลัก

การแปรทำนองของจะเข้กับซออู้ พบว่า ในวรรคท้าจะเข้แปรทำนองเพิ่มกระสวน ส่วนซออู้เพิ่มกระสวนทำนองเช่นเดียวกันแต่ห้องที่ 1 ของจะเข้แปรทำนองลูกตกเสียง ที ซออู้แปรทำนองลูกตกเสียง ลา ซึ่งทำนองหลักห้องที่ 1 เป็นลูกตกเสียง ที ส่วนห้องที่ 3 ทำนองหลักลูกตกเสียง ลา ต่างกับจะเข้กับซออู้ที่มีลูกตกเหมือนกัน คือ เสียง มี ส่วนวรรครับห้องที่ จะเข้แปรทำนองลูกตกเสียง ที ซออู้แปรทำนองลูกตกเสียง เร ซออู้มีลูกตกเสียงเดียวกับทำนองหลัก ในห้องที่ 7 จะเข้แปรทำนองลูกตกเสียง ฟา ซออู้แปรทำนองลูกตกเสียง ลา ซออู้แปรทำนองตรงลูกตกทำนองหลัก

ทำนองหลัก ประโยคที่ 25

- - - -	- - - -	- - - -	- - - ร์	- - - -	- - - ซ฻	- ซ฻ ซ ซ	- ซ - ซ
- - - -	- - - -	- - - -	- - - ซ	- - - -	- - - ซ	- ซ ซ ซ฻	- ซ - ซ฻

ทางจะเข้

- - - -	- - - ดำ	- มำรำดำ	- ฟ - ซ	- - - -		- ซ ซ ซ	- ซ
					- - - ซ		- ซ

ทางซออู้

- - - -	- - - ด	- - ร ด	- ซ	- - - -	- - - ซ	- ซซซ	- ซ – ซ
			- ฟ				

การแปรทำนองทางจะเข้ในประโยคที่ 25 พบว่า ทำนองหลักเข้าโยนเสียง ซอล บรรเลงยืนที่เสียง ซอล ทั้งในวรรคท้าและวรรครับ การแปรทำนองของจะเข้ มีการเพิ่มกระสวนทำนองก่อนที่จะเข้าสู่โยนเสียงซอล ตามทำนองหลัก

การแปรทำนองทางซออู้ ในประโยคนี้ พบว่า ซออู้แปรทำนองในห้องที่ 1 กับห้องที่ 2 ของวรรคท้า มีลูกตกเสียง โด ก่อนจะเข้าสู่ลูกตกเสียง ซอล เป็นหลักในห้องที่ 4 ของวรรคท้า จนกระทั่งถึงในวรรครับ

การแปรทำนองของจะเข้กับซออู้ พบว่า ในวรรคท้าจะเข้แปรทำนองลดกระสวนทำนองจากทำนองหลักต่างกับซออู้แปรทำนองโดยยึดตามลูกตกเสียง ซอล ในแต่ละห้องเพลง ส่วนในวรรครับจะเข้แปรทำนองเหมือนกัน

ทำนองหลัก ประโยคที่ 26

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

ทางจะเข้

ด	- ดำ	ดำ - ดำ	ดำ - ดำ	ด	- ซ	ซ - ซ	ซ - ซ
↔				↔			
ฟ ซ ล	ท ดำ	ดำ	ดำ	รำ ดำ ท	ล ซ	ซ	ซ

ทางซออู้

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

การแปรทำนองทางจะเข้ในประโยคที่ 26 พบว่า ทำนองหลักอยู่ที่โยนเสียง ซอล ลูกตกเสียง ซอล ในห้องที่ 2 ถึงห้องที่ 4 ของวรรครับ การแปรทำนองของจะเข้ บรรเลงเป็นทำนองเหลื่อมนำเหมือนทำนองหลัก

การแปรทำนองทางซออู้ ในประโยคนี้ พบว่า ซออู้แปรทำนองเป็นทำนองเหลื่อมตามมีลูกตกเสียง โด ในห้องที่ 2 ห้องที่ 3 และห้องที่ 4 ของวรรคท้า ส่วนในวรรครับมีลูกตกเสียง ซอล ในห้องที่ 2 ห้องที่ 3 และห้องที่ 4 โดยยึดตามลูกตกของทำนองหลักทุกประการ

การแปรทำนองของจะเข้กับซออู้ พบว่า ในวรรคท้าจะเข้แปรทำนองเป็นเครื่องเหลื่อมนำ ส่วนซออู้แปรทำนองเป็นทำนองเหลื่อมตาม ส่วนในวรรครับจะเข้แปรทำนองเป็นเครื่องเหลื่อมนำ ซออู้แปรทำนองเป็นเครื่องเหลื่อมตามเช่นกัน

การแปรทำนองทางซออู้ ในประโยคนี้ พบว่า ซออู้แปรทำนองเป็นเครื่องเหลื่อมตาม ในวรรคท้าห้องที่ 2 ห้องที่ 3 และห้องที่ 4 เสียง โด ส่วนในวรรครับมีลูกตกเสียง ซอล ในห้องที่ 2 ห้องที่ 3 และห้องที่ 4

การแปรทำนองของจะเข้กับซออู้ พบว่า ในวรรคท้าและในวรรครับจะเข้กับซออู้แปรทำนองเหมือนในประโยคที่ 26

ทำนองหลัก ประโยคที่ 27

- - ล̣ -	ซ ล ท ด̣	- - - ร̣	- - - -	- ล̣ -	ซ ล ท ด̣	- - - ร̣	- - - -
- - - ฟ̣	- - - ซ̣	- - ท̣ -	ด̣ ท ล ซ	- - - ฟ̣	- - - ซ̣	- - ท̣ -	ด̣ ท ล ซ

ทางจะเข้

ด	- ด̣	ด	- ซ	ด	- ด̣	ด	- ซ
ฟ ซ ล	ท ด̣	ร̣ ด̣ ท	ล ซ	ฟ ซ ล	ท ด̣	ร̣ ด̣ ท	ล ซ

ทางซออู้

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

การแปรทำนองทางจะเข้ในประโยคที่ 27 พบว่า ทำนองหลักอยู่ที่โยนเสียง ซอลนำทำนองห้องที่ 1 กับห้องที่ 2 ของวรรคท้า ประโยคที่ 27 มาบรรเลงในห้องที่ 1 กับห้องที่ 2 ของวรรคท้ากับวรรครับ ส่วนในประโยคที่ 27 นำทำนองห้องที่ 1 กับห้องที่ 2 ของวรรครับ มาบรรเลงในห้องที่ 3 กับห้องที่ 4 ของวรรคท้ากับวรรครับ มีลูกตกเสียง ซอลในห้องที่ 4 ของวรรคท้ากับวรรครับ การแปรทำนองของจะเข้ บรรเลงเป็นเครื่องเหลื่อมนำ จากทำนองหลักในห้องที่ 1 ของวรรคท้า

ขึ้นต้นด้วยเสียง ลา จะเข้แปรทำนองเป็นเสียง โด จากทำนองหลักในห้องที่ 3 ของวรรคท้า ขึ้นต้นด้วยเสียง ที จะเข้แปรทำนองเป็นเสียง โด ส่วนในวรรครับแปรทำนองเหมือนกับวรรคท้า

การแปรทำนองทางซออู้ ในประโยคนี้ พบว่า ซออู้แปรทำนองบรรเลงเป็นเครื่องเหลื่อมตามในวรรคท้าห้องที่ 2 มีลูกตกเสียง โด ในห้องที่ 4 มีลุกตกเสียง ซอล ส่วนในวรรครับมีการแปรทำนองเหมือนในวรรคท้า

การแปรทำนองของจะเข้กับซออู้ พบว่า ในวรรคท้าจะเข้แปรทำนองเป็นเครื่องเหลื่อมนำซออู้แปรทำนองเป็นเครื่องเหลื่อมตาม นำวรรคท้าและวรรครับห้องที่ 1 กับห้องที่ 2 ของประโยคที่ 27 มาบรรเลง ต่อกันในประโยคที่ 28 เป็นทำนองเหลื่อมกันระหว่างจะเข้กับซออู้ ส่วนในวรรครับทั้งสองเครื่องดนตรีแปรทำนองเหมือนในวรรคท้า

ทำนองหลัก ประโยคที่ 28

- - - รๆ	- - - -	- - - รๆ	- - - -	- - - รๆ	- - - -	- - - รๆ	- - - -
- - ทฺ -	ด ำ ท ล ซ	- - ทฺ -	ด ำ ท ล ซ	- - ทฺ -	ด ำ ท ล ซ	- - ทฺ -	ด ำ ท ล ซ

ทางจะเข้

ด	- ซ	ด	- ซ	ด	- ซ	ด	- ซ
↔		↔		↔		↔	
ร ำ ด ำ ท	ล ซ	ร ำ ด ำ ท	ล ซ	ร ำ ด ำ ท	ล ซ	ร ำ ด ำ ท	ล ซ

ทางซออู้

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

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

การแปรทำนองทางจะเข้ในประโยคที่ 28 พบว่า ทำนองหลักอยู่ที่โยนเสียง ซอล นำทำนองในห้องที่ 3 กับห้องที่ 4 ของวรรคท้ากับวรรคห้องที่ 7 แล 8 มีลูกตกเสียง ซอล ในห้องที่ 2 กับห้องที่ 4 ของวรรคท้ากับวรรครับการแปรทำนองของจะเข้บรรเลงเหมือนห้องที่ 3 กับห้องที่ 4 ของวรรคท้ากับวรรครับในประโยคที่ 28 บรรเลงเป็นเครื่องเหลื่อมนำ

การแปรทำนองทางซออู้ ในประโยคนี้ พบว่า ซออู้แปรทำนองเป็นเครื่องเหลื่อมตามแปรทำนองเหมือนทำนองหลัก มีลูกตกเสียง ซอล ในห้องที่ 2 กับห้องที่ 4 ของวรรคท้า และในห้องที่ 2 กับห้องที่ 4 ของวรรครับ

การแปรทำนองของจะเข้กับซออู้ พบว่า ในวรรคท้าและวรรครับจะเข้แปรทำนองเป็นเครื่องเหลื่อมนำ ซออู้แปรทำนองเป็นเครื่องเหลื่อมตาม โดยนำทำนองของประโยคที่ 28 ในวรรคท้ากับวรรครับห้องที่ 3 กับห้องที่ 4 มาบรรเลงย้ำอยู่ทำนองเดิม ทั้งในวรรคท้าและในวรรครับของประโยคที่ 29

ทำนองหลัก ประโยคที่ 29

----ล้อ----	ซฺ - ซฺ ซฺ	----ล้อ----	ซ - ซ ซ	----ล้อ----	ซฺ - ซฺ ซฺ	----ล้อ----	ซ - ซ ซ
ซฺ ซฺ ซฺ ซฺ	- รฺ - รฺ	ซ ซ ซ ซ	- ซฺ - ซ	ซฺ ซฺ ซฺ ซฺ	- รฺ - รฺ	ซ ซ ซ ซ	- ซฺ - ซ

ทางจะเข้

ซ ซ ซ ซ	- ซ	ซ ซ ซ ซ	- ซ	ซ ซ ซ ซ	- ซ	ซ ซ ซ ซ	- ซ
	- ซ		- ซ		- ซ		- ซ

ทางซออู้

- - - -	ซ ซ ซ ซ	- - - -	ซ ซ ซ ซ	- - - -	ซ ซ ซ ซ	- - - -	ซ ซ ซ ซ

การแปรทำนองทางจะเข้ในประโยคที่ 29 พบว่า ทำนองหลักอยู่ที่โยนเสียง ซอล มีลูกตกเสียง ซอล ทั้งประโยคทั้งในวรรคท้าและวรรครับ การแปรทำนองของจะเข้ บรรเลงเป็นเครื่องนำยึดตามทำนองหลัก

การแปรทำนองทางซออู้ ในประโยคนี้ พบว่า ซออู้แปรทำนองเป็นเครื่องตามแปรทำนองเหมือนทำนองหลัก ในวรรคท้าบรรเลงในห้องที่ 6 กับห้องที่ 8 มีลูกตกเสียง ซอล ส่วนในวรรครับแปรทำนองเหมือนกับวรรคท้า

การแปรทำนองของจะเข้กับซออู้ พบว่า ในวรรคท้าจะเข้แปรทำนองเป็นเครื่องนำในห้องที่ 1 กับห้องที่ 3 โดยมีการย้ำจังหวะตกเสียง ซอล ในห้องที่ 2 กับห้องที่ 4 ส่วนซออู้แปรทำนองเป็นเครื่องตาม ในห้องที่ 2 กับห้องที่ 4 ในส่วนของวรรครับมีการแปรทำนองเหมือนในวรรคท้า

ทำนองหลัก ประโยคที่ 30

---ล้อ-----	ซ - ซ ซ	---ล้อ-----	ซ - ซ ซ	---ล้อ-----	ซ - ซ ซ	---ล้อ-----	ซ - ซ ซ
ซ ซ ซ ซ	- ซฺ - ซ	ซ ซ ซ ซ	- ซฺ - ซ	ซ ซ ซ ซ	- ซฺ - ซ	ซ ซ ซ ซ	- ซฺ - ซ

ทางจะเข้

ซ - ซ	- - - -	ซ - ซ	- - - -	ซ - ซ	- - - -	ซ - ซ	- - - -
ซ		ซ		ซ		ซ	

ทางซออู้

- - - -	ซ ซ ซ ซ	- - - -	ซ ซ ซ ซ	- - - -	ซ ซ ซ ซ	- - - -	ซ ซ ซ ซ

การแปรทำนองทางจะเข้ในประโยคที่ 30 พบว่า ทำนองหลักเหมือนประโยคที่ 30 การแปรทางจะเข้มีกระสวนทำนองลดลง ดีดย้ำเสียง ซอล ในห้องที่ 1 ห้องที่ 3 ของวรรคท้าและ ในห้องที่ 1 กับห้องที่ 3 ของวรรครับ

การแปรทำนองทางซออู้ ในประโยคนี้ พบว่า ซออู้แปรทำนองเหมือนประโยคที่ 30

การแปรทำนองของจะเข้กับซออู้ พบว่า ในวรรคท้าและในวรรครับจะเข้แปรทำนองลดกระสวนทำนองจากทำนองหลักต่างกับซออู้แปรทำนองโดยยึดตามลูกตกเสียงซอลในแต่ละห้องเพลง โดยทำนองหลักและการแปรทำนองของจะเข้กับซออู้เหมือนกับประโยคที่ 30

ทำนองหลัก ประโยคที่ 31

ซ - ซ ซ	ซ - ซ ซ	ซ - ซ ซ	ซ - ซ ซ	- - - -	- - - ซ฻	- ซ฻ ซ ซ	- ซ - ซ
- ซ - -	- ซ - -	- ซ - -	- ซ - -	- - - -	- - - ซ	- ซ ซ ซ฻	- ซ - ซ฻

ทางจะเข้

- ซ	- ซ	- ซ	- ซ	- - - -		- ซ ซ ซ	- ซ
- ซ	- ซ	- ซ	- ซ		- - - ซ		- ซ

ทางซออู้

- ซ - -	- ซ - -	- ซ - -	- ซ - ซ	- - - -	- - - ซ	- - ซ ซ ซ	- ซ – ซ

การแปรทำนองทางจะเข้ในประโยคที่ 31 พบว่า ทำนองหลักเป็นทำนองที่หมดโยนเสียง ซอล มีลูกตกเสียง ซอลทั้งประโยคของประโยคที่ 32การแปรทำนองของจะเข้ บรรเลงยืนที่เสียงซอล ถี่กว่าประโยคที่ผ่านมา มีลูกตกเสียงซอลในวรรคท้าห้องที่ 1 ถึงห้องที่ 4 ส่วนในวรรครับมีลูกตกเสียงซอลเช่นเดียวกับทำนองหลัก

การแปรทำนองทางซออู้ ในประโยคนี้ พบว่า ซออู้แปรทำนองก่อนจะถึงจังหวะตกเสียง ซอล ในห้องที่ 1 ถึงห้องที่ 3 ของวรรคท้า มาลงลูกตกเสียง ซอล ในห้องที่ 4 ของวรรคท้า ส่วนในวรรครับมีลูกตกเสียง ซอล ตรงตามทำนองหลัก

การแปรทำนองของจะเข้กับซออู้ พบว่า ในวรรคท้าจะเข้และซออู้แปรทำนองลดกระสวนทำนองจากทำนองหลัก จะเข้แปรทำนองโดยย้ำลูกตกเสียง ซอล ส่วนซออู้ดีดลักจังหวะก่อนถึงลูกตกเสียง ซอล ในสามห้องแรก ในส่วนของวรรครับจะเข้กับซออู้แปรทำนองเหมือนกัน โดยมีการเพิ่มลดกระสวนทำนองจากทำนองหลัก

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ทำนองหลัก ประโยคที่ 32

- ดำ- ล	- ซ - -	ฟ ฟ - -	ซ ซ - ล	- ท - ดำ	รำดำ- -	- - ซ ล	- - ท ดำ
- ด – ลฺ	- ซฺ–ฟฺ	- - - ซฺ	- - - ลฺ	- ฟ - -	- - ท ล	ซ ฟ - -	ซ ล - -

ทางจะเข้

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

ทางซออู้

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

การแปรทำนองทางจะเข้ในประโยคที่ 32 พบว่า ทำนองหลักมีลูกตกเสียง ลา ในห้องที่ 4 ของวรรคท้า ลูกตกเสียง โด ห้องที่ 8 ของวรรครับ การแปรทำนองของจะเข้ แปรทำนองโดยการเพิ่มกระสวนทำนอง ในห้องที่ 3 ของวรรคท้า จากทำนองหลักลูกตกเสียง ซอล จะเข้แปรทำนองเป็นลูกตกเสียง เร

การแปรทำนองทางซออู้ ในประโยคนี้ พบว่า ซออู้แปรทำนองแบบทำนองห่างๆ ในวรรคท้า ห้องที่ 1 ถึงห้องที่ 4

การแปรทำนองของจะเข้กับซออู้ พบว่า ในวรรคท้าจะเข้แปรทำนองแบบเพิ่มกระสวนทำนองเต็มทุกห้องเพลงต่างกับซออู้แปรทำนองแบบห่างๆ มีลูกตกที่ต่างกันในห้องที่ 3 จะเข้มีลูกตกเสียง เร ซออู้มีลูกตกเสียง ฟา ทั้งสองเครื่องมีลูกตกที่แตกต่างจากทำนองหลักคือลูกตกเสียง ซอล ในส่วนของวรรครับจะเข้แปรทำนองแบบเพิ่มกระสวนทำนองสามห้องสุดท้ายแปรทำนองเหมือนทำนองหลัก ส่วนซออู้แปรทำนองเหมือนทำนองหลัก

ทำนองหลัก ประโยคที่ 33

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

ทางจะเข้

ซ ล ท ดำ	ดำดำดำรำมำ	ซำซำซำ ซำมำ	ซำ มำ รำ ดำ	ท ซ ล ท	ดำ ล ท ดำ	รำ ท ดำ รำ	มำ ดำ รำ มำ

ทางซออู้

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

การแปรทำนองทางจะเข้ในประโยคที่ 33 พบว่า ทำนองหลักมีลูกตกเสียง โดในห้องที่ 4 ของวรรคท้า ลูกตกเสียง มี ในห้องที่ 4 ของวรรครับ การแปรทำนองของจะเข้ บรรเลงเพิ่มกระสวนทำนองในวรรคท้ามีลูกตกตรงตามทุกห้องเพลง ส่วนในวรรครับห้องที่ 5 จากทำนองหลักลูกตกเสียง ซอล จะเข้แปรทำนองเป็น ลูกตกเสียง ที ในห้องที่ 7 จากทำนองหลักลูกตกเสียง โด จะเข้แปรทำนองเป็นลูกตกเสียง เร

การแปรทำนองทางซออู้ ในประโยคนี้ พบว่า ในวรรคท้าซออู้แปรทำนองแบบทำนองห่างๆ ยึดตรงตามลูกตกของทำนองหลักทุกห้องเพลง ในวรรครับห้องที่ 3 มีการเพิ่มกระสวนทำนองจากทำนองหลักลูกตกเสียง โด ซออู้แปรทำนองลูกตกเสียง ซอล

การแปรทำนองของจะเข้กับซออู้ พบว่า ในวรรคท้าจะเข้แปรทำนองเพิ่มกระสวนทำนอง ซออู้แปรทำนองคล้ายทำนองหลักเป็นทำนองห่างๆ ส่วนในวรรครับจะเข้แปรทำนองเพิ่มกระสวนทำนองเต็มทุกห้องเพลงต่างกับซออู้แปรทำนองห่างๆ สลับกับการเพิ่มกระสวนทำนอง มีลูกตกที่ต่างกัน คือ จะเข้แปรทำนองลูกตกเสียง ที ซออู้แปรทำนองลูกตกเสียง ซอล ซออู้มีลูกตกตรงตามทำนองหลัก ในห้องที่ 3 จะเข้แปรทำนองลูกตกเสียง เร ซออู้แปรทำนองลูกตกเสียง ซอล ทั้งสองเครื่องแปรทำนองต่างจากทำนองหลัก คือ ลูกตกเสียง โด

ทำนองหลัก ประโยคที่ 34

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

ทางจะเข้

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

ทางซออู้

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

การแปรทำนองทางจะเข้ในประโยคที่ 34 พบว่า ทำนองหลักในห้องที่ 4 ของวรรคท้า มีลูกตกเสียง ลา ส่วนทำนองหลักห้องที่ 8 ของวรรครับมีลูกตกเสียง มี การแปรทำนองของจะเข้มีการเพิ่มกระสวนทำนอง โดยยึดตามลูกตกตรงตามทำนองหลักทุกห้องเพลง

การแปรทำนองทางซออู้ ในประโยคนี้ พบว่า ซออู้แปรทำนองเป็นทำนองเหลื่อมตาม ยึดตรงตามลูกตกของทำนองหลักทุกห้องเพลง

การแปรทำนองของจะเข้กับซออู้ พบว่า ในวรรคท้าจะเข้แปรทำนองเป็นทำนองเหลื่อมนำ ซออู้แปรทำนองเป็นทำนองเหลื่อมตาม โดยจะเข้แปรทำนองโดยการย้ำเสียงสุดท้ายเป็นลูกตกภายในห้องเพลง ทั้งสองเครื่องดนตรีแปรทำนองมีลูกตกตรงตามทำนองหลักทุกห้องเพลง

ทำนองหลัก ประโยคที่ 35

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

ทางจะเข้

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

ทางซออู้

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

การแปรทำนองทางจะเข้ในประโยคที่ 35 พบว่า ทำนองหลักในห้องที่ 4 ของวรรคท้า มีลูกตกเสียง โด ส่วนทำนองหลักในห้องที่ 8 ของวรรครับ มีลูกตกเสียง มี การแปรทำนองของจะเข้มีการเพิ่มกระสวนทำนอง ในส่วนของวรรครับห้องที่ 7 จากทำนองหลักลูกตกเสียง ซอล จะเข้แปรทางเป็นลูกตกเสียง ลา

การแปรทำนองทางซออู้ ในประโยคนี้ พบว่า ซออู้แปรทำนองเป็นทำนองเหลื่อมตาม ยึดทำนองหลักตรงตามลูกตกทุกห้องเพลง ในวรรครับห้องที่ 7 จากทำนองหลักลูกตกเสียง ซอล ซออู้แปรทำนองเป็นลูกตกเสียง โด

การแปรทำนองของจะเข้กับซออู้ พบว่า ในวรรคท้าจะเข้แปรทำนองเป็นเครื่องเหลื่อมนำและย้ำเสียงลูกตกในทุกห้องเพลง ส่วนซออู้แปรทำนองเป็นเครื่องเหลื่อมตามแปรทำนองเหมือนทำนองหลัก ส่วนในวรรครับจะเข้กับซออู้แปรทำนองแบบลูกเก็บ โดยจะเข้มีลูกตกเสียง ลา ซออู้มีลูกตกเสียง โด ทั้งสองเครื่องมีลูกตกต่างจากทำนองหลักคือ ลูกตกเสียง ซอล

ทำนองหลัก ประโยคที่ 36

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

ทางจะเข้

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

ทางซออู้

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

การแปรทำนองทางจะเข้ในประโยคที่ 36 พบว่า ทำนองหลักเริ่มเข้าสู่โยนเสียง มี ทั้งประโยคยืนอยู่ที่เสียงมีเป็นเสียงหลัก การแปรทำนองของจะเข้ บรรเลงเหมือนทำนองหลักโดยยึดตรงตามลูกตกทุกประการ

การแปรทำนองทางซออู้ ในประโยคนี้ พบว่า ซออู้แปรทำนองยึดตรงตามลูกตกของทำนองหลัก

การแปรทำนองของจะเข้กับซออู้ พบว่า ในวรรคท้าจะเข้แปรทำนองเหมือนทำนองหลัก ส่วนซออู้แปรทำนองใกล้เคียงกับทำนองหลัก ในวรรครับจะเข้กับซออู้แปรทำนองเหมือนกัน

ทำนองหลัก ประโยคที่ 37

----------ระนาดเอกนำ----------				- - ซ -	ซ ล ท ดˍ	- - รˍ ดˍ	- - - -
ม ม ซ ม	ม ม ซ ม	ม ม ซ ม	ซ ล ท ดˍ	- ม – ม	- - - -	- - - -	ท ล ซ ม

ทางจะเข้

ม ม ซ ม	ม ม ซ ม	ม ม ซ ม	ซ ล ท ดˍ	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -

ทางซออู้

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

การแปรทำนองทางจะเข้ในประโยคที่ 37 พบว่า ทำนองหลักอยู่ในโยนเสียง มี ในห้องที่ 4 ของวรรคท้า มีลูกตกเสียง โดส่วนห้องที่ 8 ของวรรครับทำนองหลักมีลูกตกเสียง มี การแปรทำนองของจะเข้ บรรเลงเป็นเครื่องนำ 4 ห้องแรกของวรรคท้า ยึดลูกตกตามทำนองหลักทุกประการ

การแปรทำนองทางซออู้ ในประโยคนี้ พบว่า ซออู้แปรทำนองเป็นเครื่องตาม ในวรรครับห้องที่ 1 ถึงห้องที่ 4 ยึดตรงตามลูกตกของทำนองหลัก

การแปรทำนองของจะเข้กับซออู้ พบว่า ในวรรคท้าจะเข้แปรทำนองเป็นเครื่องนำเหมือนทำนองหลัก ส่วนในวรรครับซออู้แปรทำนองเป็นเครื่องตามเหมือนทำนองหลัก

ทำนองหลัก ประโยคที่ 38

----ระนาดเอกนำ----		- - รำ ดำ	- - - -	----ระนาดเอกนำ---		- - รำ ดำ	- - - -
ม ม ซ ม	ซ ล ท ดำ	- - - -	ท ล ซ ม	ม ม ซ ม	ซ ล ท ดำ	- - - -	ท ล ซ ม

ทางจะเข้

ม ม ซ ม	ซ ล ท ดำ	- - - -	- - - -	ม ม ซ ม	ซ ล ท ดำ	- - - -	- - - -

ทางซออู้

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

การแปรทำนองทางจะเข้ในประโยคที่ 38 พบว่า ทำนองหลักอยู่ที่โยนเสียง มี เป็นการนำทำนองในห้องที่ 1 ถึงห้องที่ 4 ของวรรครับ มาเป็นทำนองหลักของประโยคที่ 38 โดยมีลูกตกเสียง มี ในห้องที่ 4 ของวรรคท้ากับห้องที่ 8 ของวรรครับ การแปรทำนองของจะเข้ บรรเลงเป็นเครื่องนำในห้องที่ 1 กับห้องที่ 2 ของวรรคท้า ส่วนวรรครับบรรเลงเหมือนวรรคท้า ยึดตามลูกตกของทำนองหลักทุกประการ

การแปรทำนองทางซออู้ ในประโยคนี้ พบว่า ซออู้แปรทำนองเป็นเครื่องตาม นำประโยคที่ 37 วรรครับห้องที่ 3 กับห้องที่ 4 มาบรรเลงเลงเป็นเครื่องตาม ในวรรคท้ากับวรรครับห้องที่ 3 กับห้องที่ 4 ของประโยคที่ 39

การแปรทำนองของจะเข้กับซออู้ พบว่า ในวรรคท้ามีการนำทำนองของวรรครับประโยคที่ 37 มาบรรเลง ในประโยคที่ 38 โดยแบ่งเป็นจะเข้แปรทำนองเป็นเครื่องนำในสองห้องแรก ส่วนซออู้แปรทำนองเป็นเครื่องตามในสองห้องหลัง ส่วนในวรรครับมีการแปรทำนองเหมือนในวรรคท้า ทั้งสองเครื่องมีการแปรทำนองเหมือนทำนองหลัก

ทำนองหลัก ประโยคที่ 39

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

ทางจะเข้

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

ทางซออู้

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

การแปรทำนองทางจะเข้ในประโยคที่ 39 พบว่า ทำนองหลักอยู่ที่โยนเสียง มี มีการยืดลูกตกเสียง มี ออกไปอยู่ห้องที่ 8 ของวรรครับ การแปรทำนองของจะเข้ บรรเลงเป็นทำนองเหลื่อมนำโดยยืดลูกตกตามทำนองหลัก

การแปรทำนองทางซออู้ ในประโยคนี้ พบว่า ซออู้แปรทำนองเป็นเครื่องเหลื่อมตาม มีลูกตกเสียง ซอล ในห้องที่ 2 กับห้องที่ 4 ของวรรคท้า และห้องที่ 6 ของวรรครับ ส่วนในห้องที่ 7 กับห้องที่ 8 ของวรรครับมีการแปรทำนองเหมือนทำนองหลัก

การแปรทำนองของจะเข้กับซออู้ พบว่า ในวรรคท้าจะเข้แปรทำนองเป็นทำนองเหลื่อมนำ ซออู้แปรทำนองเป็นเครื่องเหลื่อมตามเพิ่มกระสวนทำนองย้ำลูกตกแต่ละห้องเพลง ส่วนในวรรครับจะเข้แปรทำนองเป็นทำนองเหลื่อมนำ ซออู้แปรทำนองเป็นเครื่องเหลื่อมตามลักษณะเช่นเดียวกับวรรคท้า แปรทำนองเหมือนทำนองหลัก

ทำนองหลัก ประโยคที่ 40

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

ทางจะเข้

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

ทางซออู้

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

การแปรทำนองทางจะเข้ในประโยคที่ 40 พบว่า ทำนองหลักอยู่ที่โยนเสียง มีนำทำนองจากห้องที่ 1 ถึงห้องที่ 4 ของวรรครับมาบรรเลงในประโยคที่ 39 มีลูกตกเสียง มี ในห้องที่ 4 ของวรรคท้า และในห้องที่ 4 ของวรรครับ การแปรทำนองของจะเข้ บรรเลงเป็นทำนองหลื่อมนำยึดตามทำนองหลักทุกประการ

การแปรทำนองทางซออู้ ในประโยคนี้ พบว่า ซออู้แปรทำนองเป็นทำนองเหลื่อมตาม มีลูกตกเสียง มี ในห้องที่ 4 ของวรรคท้าและวรรครับ ตรงตามทำนองหลัก

การแปรทำนองของจะเข้กับซออู้ พบว่า ในวรรคท้ามีการนำทำนองของวรรครับประโยคที่ 40 มาบรรเลงในประโยคที่ 40 จะเข้และซออู้แปรทำนองเหมือนวรรครับประโยคที่ 40 ในส่วนที่เป็นวรรคท้าและวรรครับ

ทำนองหลัก ประโยคที่ 41

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

ทางจะเข้

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

ทางซออู้

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

การแปรทำนองทางจะเข้ในประโยคที่ 41 พบว่า ทำนองหลักอยู่ที่โยนเสียง มี นำทำนองในห้องที่ 3 กับห้องที่ 4 ของวรรคท้ากับวรรครับ มาบรรเลงในห้องที่ 3 กับห้องที่ 4 ของวรรคท้ากับวรรครับ มีลูกตกเสียง มี ในห้องที่ 4 ของวรรคท้ากับวรรครับ การแปรทำนองของจะเข้ บรรเลงเป็นทำนองเหลื่อมนำยึดตามทำนองหลักทุกประการ

การแปรทำนองทางซออู้ ในประโยคนี้ พบว่า ซออู้แปรทำนองเป็นทำนองเหลื่อมตาม มีลูกตกเสียง มี ในห้องที่ 4 ของวรรคท้าและวรรครับ

การแปรทำนองของจะเข้กับซออู้ พบว่า ในวรรคท้าจะเข้แปรทำนองเป็นทำนองเหลื่อมนำ ซออู้แปรทำนองเป็นทำนองเหลื่อมตาม โดยนำทำนองในห้องที่ 2 กับห้องที่ 3 ของวรรคท้ากับวรรครับ ประโยคที่ 40 มาบรรเลงในประโยคที่ 41 ห้องที่ 2 กับห้องที่ 3 ของวรรคท้ากับวรรครับ โดยมีทำนองที่มีลูกตกเสียง เร ในสองห้องแรกของวรรคท้ากับวรรครับมาคั่นก่อนถึงทำนองลูกตกเสียง มีเหมือนประโยคที่ 40

ทำนองหลัก ประโยคที่ 42

ซ ซ ซ -	ซ ซ ซ -	ซ ซ ซ -	ซ ซ ซ -	ซ - ซ -	ซ - ซ -	ซ - ซ -	ซ - ซ -
- - - ร	- - - ม	- - - ร	- - - ม	- ร - ม	- ร - ม	- ร – ม	- ร - ม

ทางจะเข้

ซ ซ ซ ร	ซ ซ ซ ม	ซ ซ ซ ร	ซ ซ ซ ม	ซ ร ซ ม	ซ ร ซ ม	ซ ร ซ ม	ซ ร ซ ม

ทางซออู้

ซ ซ ซ	ซ ซ ซ	ซ ซ ซ	ซ ซ ซ	ซ ซ	ซ ซ	ซ ซ	ซ ซ
ร	ม	ร	ม	ร ม	ร ม	ร ม	ร ม

การแปรทำนองทางจะเข้ในประโยคที่ 42 พบว่า ทำนองหลักหมดโยนเสียง มี มีลูกตกเสียง มี ในห้องที่ 2 กับห้องที่ 4 ของวรรคท้า ส่วนในวรรครับ ลูกตกเสียง มี ในห้องที่ 5 ถึงห้องที่ 5 การแปรทำนองของจะเข้ บรรเลงเหมือนทำนองหลักทุกประการ

การแปรทำนองทางซออู้ ในประโยคนี้ พบว่า ซออู้แปรทำนองมีลูกตกเสียง มี ในห้องที่ 2 กับห้องที่ 4 ของวรรคท้า ส่วนในวรรครับมีลูกตกเสียง มี ทุกห้องเพลง

การแปรทำนองของจะเข้กับซออู้ พบว่า ในวรรคท้าจะเข้แปรทำนองเหมือนกับซออู้ มีลูกตกเสียง เร กับเสียงมี สลับกัน ส่วนในวรรครับมีการยุบลูกตกเสียงเรกับเสียง มีอยู่ภายในห้องเดียวกัน จึงทำให้เสียงก่อนหน้านี้ที่จะถึงวรรครับ มีเสียงที่ถี่ขึ้นกลายเป็นลูกตกเสียง มี

ทำนองหลัก ประโยคที่ 43

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

ทางจะเข้

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

ทางซออู้

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

การแปรทำนองทางจะเข้ในประโยคที่ 43 พบว่า ทำนองหลักมีลูกตกเสียงมี ในห้องที่ 4 ของวรรคท้าลูกตกเสียง โด ในห้องที่ 8 ของวรรครับ การแปรทำนองของจะเข้ บรรเลงเพิ่มกระสวนทำนองจากทำนองหลักในวรรคท้าลูกตกห้องที่ 3 เสียง เร จะเข้แปรทำนองลูกตกเสียง โด ส่วนวรรครับจากทำนองหลักในห้องที่ 5 ลูกตกเสียง ลา จะเข้แปรทำนองลูกตกเสียง ซอล

การแปรทำนองทางซออู้ ในประโยคนี้ พบว่า ซออู้แปรทำนองเป็นเครื่องเหลื่อมตาม มีลูกตกเสียง ซอล ในห้องที่ 2 กับห้องที่ 4 ของวรรคท้า และห้องที่ 6 ของวรรครับ ส่วนในห้องที่ 7 กับห้องที่ 8 ของวรรครับมีการแปรทำนองเหมือนทำนองหลัก

การแปรทำนองของจะเข้กับซออู้ พบว่า ในวรรคท้าจะเข้กับซออู้แปรทำนองแบบเก็บมีลูกตกต่างกันในห้องที่ 3 จะเข้แปรทำนองลูกตกเสียง โด ซออู้แปรทำนองลูกตกเสียง เร ซึ่งตรงกับลูกตกของทำนองหลัก ส่วนในวรรครับจะเข้กับซออู้แปรทำนองแบบเก็บมีลูกตกในห้องที่ 5 แตกต่างกัน จะเข้มีลูกตกเสียง ซอล ซออู้มีลูกตกเสียง ลา ตรงกับทำนองหลัก

ทำนองหลัก ประโยคที่ 44

- - ล -	ล - ล ด์	- - ล -	ล - ล ด์	- - ล -	ล ด์- -	ด์ ล - -	ซ - ม ซ
- - - ซ	- ซ - -	- - - ซ	- ซ – -	- - - ซ	- - - ล	- - ซ ม	- ร - -

ทางจะเข้

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

ทางซออู้

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

การแปรทำนองทางจะเข้ในประโยคที่ 44 พบว่า ทำนองหลักในห้องที่ 4 ของวรรคท้า มีลูกตกเสียง โด ส่วนห้องที่ 8 ของวรรครับ มีลูกตกเสียง ซอลการแปรทำนองของจะเข้ บรรเลงเป็นทำนองเหลื่อมนำยึดตามทำนองหลักทุกประการ

การแปรทำนองทางซออู้ ในประโยคนี้ พบว่า ซออู้แปรทำนองเหมือนทำนองหลักโดยยึดตกตรงตามทุกห้องเพลง

การแปรทำนองของจะเข้กับซออู้ พบว่า ในวรรคท้าจะเข้แปรทำนองเป็นทำนองหลื่อมนำ ซออู้แปรทำนองเป็นทำนองเหลื่อมตาม แปรทำนองพร้อมกันในห้องที่ 3 กับห้องที่ 4 ของวรรครับ โดยยึดตรงตามทำนองหลัก

ทำนองหลัก ประโยคที่ 45

-----ระนาดเอกนำ-----		ซ ล - -	ซ - ม ซ	-----ระนาดเอกนำ-----		ด ำ ร ำ - -	ด ำ - ล ด ำ
ซ ล ซ ม	ซ ร ม ซ	- - ซ ม	- ร - -	ด ำ ร ำ ด ำ ล	ด ำ ซ ล ด ำ	- - ด ำ ล ำ	- ซ - -

ทางจะเข้

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

ทางซออู้

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

การแปรทำนองทางจะเข้ในประโยคที่ 45 พบว่า ทำนองหลักมีลูกตกเสียง ซอล ในห้องที่ 4 ของวรรคท้า ลูกตกเสียง โด ในห้องที่ 8 ของวรรครับ การแปรทำนองทางจะเข้ บรรเลงเป็นเครื่องนำในห้องที่ 1 กับห้องที่ 2 ของวรรคท้า และในห้องที่ 5 กับห้องที่ 6 ของวรรครับ

การแปรทำนองทางซออู้ ในประโยคนี้ พบว่า ในวรรคท้าซออู้แปรทำนองเป็นเครื่องตามในห้องที่ 3 มีลูกตกเสียง มี กับห้องที่ 4 มีลูกตกเสียง ซอล ในวรรครับห้องที่ 3 ลูกตกเสียง ลา ห้องที่ 4 ลูกตกเสียง โด

การแปรทำนองของจะเข้กับซออู้ พบว่า ในวรรคท้าจะเข้แปรทำนองเป็นเครื่องนำในห้องที่ 1 กับห้องที่ 2 ซออู้แปรทำนองเป็นทำนองเหลื่อมตาม ในห้องที่ 3 กับห้องที่ 4 เหมือน 2 ห้องแรกของจะเข้ ส่วนในวรรครับจะเข้แปรทำนองเป็นเครื่องนำ ส่วนใน 2 ห้องหลัง ซออู้แปรทำนองเป็นเครื่องตามเหมือนทำนอง 2 ห้องแรก โดยการแปรทางทั้งเครื่องนำและเครื่องตามยึดตรงตามทำนองหลัก

ทำนองหลัก ประโยคที่ 46

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

ทางจะเข้

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

ทางซออู้

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

การแปรทำนองทางจะเข้ในประโยคที่ 46 พบว่า ทำนองหลักมีลูกตกเสียงซอลในห้องที่ 4 ของวรรคท้า การแปรทำนองของจะเข้ บรรเลงเหมือนทำนองหลัก

การแปรทำนองทางซออู้ ในประโยคนี้ พบว่า ซออู้แปรทำนองเว้นจังหวะในวรรคท้า ห้องที่ 1 กับห้องที่ 2 ส่วนวรรครับเว้นจังหวะห้องสุดท้าย

การแปรทำนองของจะเข้กับซออู้ พบว่า ในวรรคท้า 2 ห้องแรก จะเข้กับซออู้เว้นจังหวะ ทั้งสองเครื่องดนตรีแปรทำนองเหมือนกันในห้องที่ 3 ของวรรคท้าเป็นต้นไปจนกระทั่งถึงห้องที่ 3 ของวรรครับ เว้นจังหวะพร้อมกันในห้องที่ 4 ของวรรครับ

ทำนองหลัก ประโยคที่ 47

- - - -	- - ด ร	- ม ซ -	ม ร - -	- - - -	- - - -	ดำ ล - -	ล - ดำ -
- - - -	ซ฻ ล฻ - -	- - - ร	- - ด ล฻	- - - -	- - - -	- - ซ ม	- ซ - ล

ทางจะเข้

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

ทางซออู้

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

การแปรทำนองทางจะเข้ในประโยคที่ 48 พบว่า ทำนองหลักมีลูกตกเสียง ลา ในห้องที่ 4 ของวรรคท้า และในห้องที่ 4 ของวรรครับ การแปรทำนองของจะเข้ บรรเลงเหมือนทำนองหลัก

การแปรทำนองทางซออู้ ในประโยคนี้ พบว่า ซออู้แปรทำนองเหมือนทำนองหลัก เว้นจังหวะห้องที่ 1 ในวรรคท้า ส่วนวรรครับเว้นจังหวะห้องที่ 1 กับห้องที่ 2

การแปรทำนองของจะเข้กับซออู้ พบว่า ในวรรคท้ามีการเว้นจังหวะในห้องที่ 1 จะเข้กับซออู้แปรทำนองเหมือนกับทำนองหลัก ส่วนในวรรครับมีการเว้นจังหวะในสองห้องแรก จะเข้กับซออู้แปรทำนองใน 2 ห้องหลังเหมือนทำนองหลัก

ทำนองหลัก ประโยคที่ 48

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

ทางจะเข้

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

ทางซออู้

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

การแปรทำนองทางจะเข้ในประโยคที่ 48 พบว่า ทำนองหลักมีลูกตกเสียง ซอล ในห้องที่ 4 ของวรรคท้า การแปรทำนองของจะเข้ บรรเลงเหมือนทำนองหลัก

การแปรทำนองทางซออู้ ในประโยคนี้ พบว่า ซออู้แปรทำนองเหมือนทำนองหลักโดยยึดตรงตามลูกตกทุกห้องเพลง

การแปรทำนองของจะเข้กับซออู้ พบว่า มีการแปรทำนองเหมือนประโยคที่ 46 มีการเว้นจังหวะและแปรทำนองพร้อมกันเหมือนทำนองหลัก เว้นจังหวะห้องสุดท้ายของวรรครับ

ทำนองหลัก ประโยคที่ 49

	ซ - ล		ซ - ล -		ม - ซ -		- - ซ ล
ทำนองล้อ	- ซ - ซ	ทำนองล้อ	- ซ - ซ	ทำนองล้อ	- ม - ม	ทำนองล้อ	ร ม - -

ทางจะเข้

ซซซ ลซ	- ซ	ซซซ ลซ	- ซ	มมม ซม	- ม	ร ม ซ ล	- ล
	- ซ		- ซ		- ม		- ล

ทางซออู้

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

การแปรทำนองทางจะเข้ในประโยคที่ 49 พบว่า ทำนองหลักมีลูกตกเสียงซอล ในห้องที่ 4 ของวรรคท้า มีลูกตกเสียง ลา ในห้องที่ 8 ของวรรครับ การแปรทำนองของจะเข้ บรรเลงเป็นเครื่องนำ ในห้องที่ 1 กับห้องที่ 3 ของวรรคท้า และห้องที่ 5 กับห้องที่ 7 ของวรรครับ

การแปรทำนองทางซออู้ ในประโยคนี้ พบว่า ในวรรคท้าซออู้แปรทำนองเป็นเครื่องตามในห้องที่ 2 กับห้องที่ 4 ส่วนวรรครับแปรทำนองเป็นเครื่องตามในห้องที่ 6 กับห้องที่ 8 เช่นกัน

การแปรทำนองของจะเข้กับซออู้ พบว่า ในวรรคท้าจะเข้แปรทำนองเป็นเครื่องนำใน 2 ห้องแรก ย้ำเสียงลูกตกในห้องที่ 2 กับห้องที่ 4 ส่วนในสองห้องหลังซออู้แปรทำนองเป็นเครื่องตามเหมือนกับเครื่องนำ ในส่วนของวรรครับจะเข้แปรทำนองเป็นเครื่องนำใน 2 ห้องแรก ย้ำลูกตกเสียง มี ในห้องที่ 2 ย้ำลูกตกเสียง ลาในห้องที่ 4 ซออู้แปรทำนองเป็นเครื่องตามทำนองเหมือนเครื่องนำ โดยทั้งวรรคท้าและวรรครับแปรทำนองตรงตามทำนองหลัก

ทำนองหลัก ประโยคที่ 50

	ดำ - ด -	- ซ ล ดำ		ดำ รำ - -	ดำ ล - -
ระนาดเอกล้อ	- ล - ซ	ม - - -	ระนาดเอกล้อ	- - ดำ ล	- - ซ ม

ทางจะเข้

ดำ รำ ดำ ล	ดำ ซ ล ดำ	- - - -	- - - -	ดำ รำ ดำ ล	ดำ ล ซ ม	- - - -	- - - -

ทางซออู้

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

การแปรทำนองทางจะเข้ในประโยคที่ 50 พบว่า ทำนองหลักมีลูกตกเสียง โด ในห้องที่ 4 ของวรรคท้า ลูกตกเสียง มี ในห้องที่ 8 ของวรรครับ การแปรทำนองของจะเข้ บรรเลงเป็นเครื่องนำในห้องที่ 1 กับห้องที่ 2 ของวรรคท้าและห้องที่ 5 กับห้องที่ 6 ของวรรครับ ในส่วนวรรคท้าจากทำนองหลักลูกตกเสียง ซอล จะเข้แปรทำนองเป็นลูกตกเสียง ลา

การแปรทำนองทางซออู้ ในประโยคนี้ พบว่า ในวรรคท้าซออู้แปรทำนองเป็นเครื่องตามห้องที่ 3 กับห้อง 4 ส่วนในวรรครับแปรทำนองเป็นเครื่องตามเหมือนวรรคท้า จากลูกตกห้องที่ 4 เสียง โด ในวรรคท้าเป็นลูกตกเสียงมี ในวรรครับ

การแปรทำนองของจะเข้กับซออู้ พบว่า ในวรรคท้าจะเข้แปรทำนองเป็นเครื่องนำใน 2 ห้องแรก ซออู้แปรทำนองเป็นเครื่องตาม ส่วนในวรรครับจะเข้แปรทำนองเป็นเครื่องนำ ซออู้แปรทำนองเป็นเครื่องตาม ทั้งในวรรคท้าและวรรครับซออู้แปรทำนองเหมือนเครื่องนำ ใน 2 ห้องแรก ยึดตรงตามลูกตกของทำนองหลัก

ทำนองหลัก ประโยคที่ 51

- - ดำ ล	- - ซ -	- - ล ซ	- - ม -	- - ซ ม	- - ร -	- - ม ร	- - ด -
- - - -	ซ ม - ม	- - - -	ม ร - ร	- - - -	ร ด - ด	- - - -	ด ล๎ - ล๎

ทางจะเข้

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

ทางซออู้

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

การแปรทำนองทางจะเข้ในประโยคที่ 51 พบว่า ทำนองหลักมีลูกตกเสียง เร ในห้องที่ 4 ของวรรคท้า ลูกตกเสียง ลา ในห้องที่ 4 ของวรรครับ การแปรทำนองของจะเข้ บรรเลงเหลื่อมเป็นเครื่องนำยึดลูกตกตามทำนองหลัก

การแปรทำนองทางซออู้ ในประโยคนี้ พบว่า ในวรรคท้าซออู้แปรทำนองเป็นเครื่องตามในห้องที่ 3 มีลูกตกเสียง มี กับห้องที่ 4 มีลูกตกเสียง ซอล ในวรรครับห้องที่ 3 ลูกตกเสียง ลา ห้องที่ 4 ลูกตกเสียง โด

การแปรทำนองของจะเข้กับซออู้ พบว่า ในวรรคท้าและวรรครับจะเข้แปรทำนองเป็นเครื่องเหลื่อมนำ ซออู้แปรทำนองเป็นทำนองเหลื่อมตาม โดยยึดตรงตามทำนองหลัก

ทำนองหลัก ประโยคที่ 52

ทำนองล้อ	ซ ม - -	ม ร - -	ทำนองล้อ	ด ล̣ - -	ล̣ - ด -
	- - ร ด	- - ด ล̣		- - ซ̣ ม̣	- ซ̣ - ล̣

ทางจะเข้

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

ทางซออู้

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

การแปรทำนองทางจะเข้ในประโยคที่ 52 พบว่า ทำนองหลักมีลูกตกเสียง ลา ในห้องที่ 4 ของวรรคท้าและในห้องที่ 4 ของวรรครับ การแปรทำนองของจะเข้ บรรเลงเป็นเครื่องนำในห้องที่ 1 กับห้องที่ 2 ของวรรคท้าและห้องที่ 5 กับห้องที่ 6 ของวรรครับ จากทำนองหลักในห้องที่ 1 ของวรรคท้า ลูกตกเสียง โด จะเข้แปรทำนองเป็นลูกตกเสียง เร

การแปรทำนองทางซออู้ ในประโยคนี้ พบว่า ซออู้แปรทำนองเป็นเครื่องตาม ในห้องที่ 3 กับห้องที่ 4 ของวรรคท้า จากทำนองหลักลูกตกเสียง โด ซออู้แปรทำนองเป็นลูกตกเสียง เร ส่วนในวรรครับซออู้แปรทำนองเป็นเครื่องตามในห้องที่ 7 กับห้องที่ 8

การแปรทำนองของจะเข้กับซออู้ พบว่า ในวรรคท้าจะเข้กับซออู้แปรทำนองเป็นเครื่องนำใน 2 ห้องแรก ซออู้แปรทำนองเป็นเครื่องตามในสองห้องหลังเหมือนทำนองหลัก

ทำนองหลัก ประโยคที่ 53

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

ทางจะเข้

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

ทางซออู้

	ซ		ซ		- ซ - -	ซ	
- - ม ร	ม ร ม	- - ม ร	ม ร ม	- - ม ร	- ม - - ม	ม ร ด	- ร – ด

การแปรทำนองทางจะเข้ในประโยคที่ 53 พบว่า ทำนองหลักมีลูกตกเสียงซอลในห้องที่ 4 ของวรรคท้า มีลูกตกเสียง โด ในห้องที่ 4 ของวรรครับ การแปรทำนองของจะเข้ บรรเลงเป็นเครื่องเหลื่อมนำในวรรคท้า บรรเลงพร้อมกับเครื่องอื่นในห้องที่ 3 กับห้องที่ 4 ของวรรครับ

การแปรทำนองทางซออู้ ในประโยคนี้ พบว่า ซออู้แปรทำนองเป็นเครื่องเหลื่อมตามในวรรคท้าและวรรครับห้องที่ 1 กับห้องที่ 2 โดยยึดลูกตกตรงตามทำนองหลัก

การแปรทำนองของจะเข้กับซออู้ พบว่า ในวรรคท้าจะเข้แปรทำนองเป็นเครื่องเหลื่อมนำซออู้แปรทำนองเป็นเครื่องเหลื่อมตาม ส่วนในวรรครับจะเข้แปรทำนองเป็นเครื่องเหลื่อมนำในห้องที่ 1 กับห้องที่ 2 ซออู้แปรทำนองเป็นเครื่องเหลื่อมตามเช่นเดียวกัน 2 ห้องสุดท้ายทั้งสองเครื่องดนตรีแปรทำนองพร้อมกัน

ทำนองหลัก ประโยคที่ 54

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

ทางจะเข้

- ซ	- ล	- ด̣	- ร̣	- ม̣	- ร̣	- ด̣	- ล
- ซ	- ล	- ด̣	- ร̣	- ม̣	- ร̣	- ด̣	- ล

ทางซออู้

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

การแปรทำนองทางจะเข้ในประโยคที่ 54 พบว่า ทำนองหลักมีลูกตกเสียง เร ในห้องที่ 4 ของวรรคท้า ลูกตกเสียง ลา ในห้องที่ 8 ของวรรครับ การแปรทำนองของจะเข้ บรรเลงเหมือนทำนองหลัก

การแปรทำนองทางซออู้ ในประโยคนี้ พบว่า ซออู้แปรทำนองก่อนถึงจังหวะตก หรือเรียกว่าการลักจังหวะ โดยยึดตรงตามลูกตกของทำนองหลักทุกประการ

การแปรทำนองของจะเข้กับซออู้ พบว่า ในวรรคท้าและวรรครับจะเข้แปรทำนองโดยการย้ำเสียงลูกตกภายในห้องเพลงต่างกับซออู้แปรทำนองโดยการลักจังหวะก่อนถึงจังหวะตกภายในห้องเพลงยึดตรงตามทำนองหลัก

ทำนองหลัก ประโยคที่ 55

ทำนองล้อ	ซ ม - -	ม ร - -	ทำนองล้อ	ด ล̣ - -	ล̣ - ด̣ -
	- - ร ด	- - ด ล̣		- - ซ̣ ม̣	- ซ̣ - ล̣

ทางจะเข้

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

ทางซออู้

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

การแปรทำนองทางจะเข้ในประโยคที่ 55 พบว่า ทำนองหลักมีลูกตกเสียง ลา ในห้องที่ 4 ของวรรคท้า และในห้องที่ 8 ของวรรครับ การแปรทำนองของจะเข้ บรรเลงเป็นเครื่องนำในห้องที่ 1 กับห้องที่ 2 ของวรรคท้า และห้องที่ 5 กับห้องที่ 6 ของวรรครับ

การแปรทำนองทางซออู้ ในประโยคนี้ พบว่า ซออู้แปรทำนองเป็นเครื่องตาม ในวรรคท้าและวรรครับ ห้องที่ 3 กับห้องที่ 4 โดยห้องที่ 4 ของวรรคท้าและวรรครับมีลูกตกเสียง ลา

การแปรทำนองของจะเข้กับซออู้ พบว่า ในวรรคท้าจะเข้แปรทำนองเป็นเครื่องนำในห้องที่ 1 กับห้องที่ 2 ซออู้แปรทำนองเป็นเครื่องตามเหมือนใน 2 ห้องแรก ส่วนในวรรครับจะเข้แปรทำนองเป็นเครื่องนำใน 2 ห้องแรก ซออู้แปรทำนองเป็นเครื่องตามใน 2 ห้องหลังตรงตามทำนองหลัก

ทำนองหลัก ประโยคที่ 56

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

ทางจะเข้

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

ทางซออู้

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

การแปรทำนองทางจะเข้ในประโยคที่ 5 พบว่า ทำนองหลักมีลูกตกเสียงซอลในห้องที่ 4 ของวรรคท้า ลูกตกเสียง โด ในห้องที่ 8 ของวรรครับ การแปรทำนองของจะเข้ บรรเลงเหลื่อมเป็นเครื่องนำเหมือนประโยคที่ 53

การแปรทำนองทางซออู้ ในประโยคนี้ พบว่า ซออู้แปรทำนองเป็นทำนองเหลื่อมตามในวรรคท้ามีลูกตกเสียง ซอล ในห้องที่ 2 กับห้องที่ 4 ส่วนในวรรครับมีลูกตกเสียง มี กับเสียง โด ในห้องที่ 2 กับห้องที่ 4

การแปรทำนองของจะเข้กับซออู้ พบว่า ในวรรคท้าจะเข้แปรทำนองเป็นทำนองเหลื่อมนำในห้องที่ 3 กับห้องที่ 4 ซ้ำทำนอง ในห้องที่ 1 กับห้องที่ 2 ส่วนซออู้แปรทำนองเป็นเครื่องเหลื่อมตามเหมือนทำนองเหลื่อมนำ ในส่วนของวรรครับจะเข้แปรทำนองเป็นทำนองเหลื่อมนำในห้องที่ 5 กับห้องที่ 6 ซออู้แปรทำนองเป็นเครื่องเหลื่อมตามเหมือนทำนองใน 2 ห้องแรก ทั้งสองเครื่องดนตรีแปรทำนองบรรเลงพร้อมกันในห้องที่ 7 กับห้องที่ 8 ยึดตรงตามลูกตกทุกห้องเพลง

ทำนองหลัก ประโยคที่ 57

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

ทางจะเข้

- - - ซ	- - - ล	- - - ด̣	- - - ร̣	- - - ซ̣	- - - ม̣	- - - ร̣	- - - ด̣
- ซ - -	- ล- -	- ด̣ - -	- ร̣ - -	- ซ̣ - -	- ม̣ - -	- ร̣ - -	- ด̣ - -

ทางซออู้

- ซ - -	- ล - -	- ด̣ - -	- ร̣ - -	- ซ̣ - -	- ม̣ - -	- ร̣ - -	- ด̣ - -

การแปรทำนองทางจะเข้ในประโยคที่ 57 พบว่า ทำนองหลักมีลูกตกเสียง เร ในห้องที่ 4 ของวรรคท้า ในส่วนของวรรคท้ามีทำนองเหมือนกับประโยคที่ 54 ของวรรคท้า ส่วนวรรครับมีลูกตกเสียง โด ในห้องที่ 4 การแปรทำนองของจะเข้ บรรเลงเหมือนทำนองหลัก

การแปรทำนองทางซออู้ ในประโยคนี้ พบว่า ซออู้แปรทำนองเป็นทำนองเหลื่อมตาม บรรเลงก่อนถึงจังหวะตก โดยยึดตรงตามทำนองหลักทุกประการ

การแปรทำนองของจะเข้กับซออู้ พบว่า ในวรรคท้าและวรรครับจะเข้แปรทำนองย้ำเสียงเป็นจังหวะตกภายในห้องเพลงต่างจากซออู้แปรทำนองแบบลักจังหวะก่อนถึงจังหวะตกภายในห้องเพลง โดยยึดตรงตามลูกตกทุกประการ

ทำนองหลัก ประโยคที่ 58

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

ทางจะเข้

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

ทางซออู้

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

การแปรทำนองทางจะเข้ในประโยคที่ 58 พบว่า ทำนองหลักมีลูกตกเสียง มี ในห้องที่ 4 ของวรรคท้า มีลูกตกเสียงซอล ในห้องที่ 8 ของวรรครับ การแปรทำนองของจะเข้ บรรเลงเพิ่มกระสวนทำนอง ในวรรครับจากทำนองหลักห้องที่ 1 ลูกตกเสียง ซอล จะเข้แปรทำนองเป็นลูกตกเสียง ลา ห้องที่ 3 จากทำนองหลักลูกตกเสียง มี จะเข้แปรทำนองเป็นลูกตกเสียง เร ห้องที่ 4 จากทำนองหลักลูกตกเสียง ซอล จะเข้แปรทำนองเป็นลูกตกเสียง โด

การแปรทำนองทางซออู้ ในประโยคนี้ พบว่า ซออู้แปรทำนองแบบเก็บ ในวรรคท้าจากทำนองหลักห้องที่ 3 ลูกตกเสียง โด ซออู้แปรทำนองเป็นลูกตกเสียง เร ส่วนในวรรครับแปรทำนองเหมือนทำนองหลัก

การแปรทำนองของจะเข้กับซออู้ พบว่า ในวรรคท้าจะเข้กับซออู้แปรทำนองแบบเก็บ ทั้งสองเครื่องมีลูกตกต่างกันในห้องที่ 3 จะเข้แปรทำนองลูกตกเสียง โด ซออู้แปรทำนองลูกตกเสียง เร ซึ่งจะเข้แปรทำนองลูกตกตรงตามทำนองหลัก ในส่วนของวรรครับทั้งจะเข้กับซออู้แปรทำนองเหมือนทำนองหลัก

ทำนองหลัก ประโยคที่ 59

-รำ - ท	- ล - -	ซ ซ - -	ล ล - ท	- รำ- มำ	- รำ - -	ท ท - -	ล ล - ซ
- ร - ฑ	- ล฻ - ซ	- - - ล฻	- - - ฑ	- ร - ม	- ร - ฑ	- - - ล฻	- - - ซ฻

ทางจะเข้

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

ทางซออู้

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

การแปรทำนองทางจะเข้ในประโยคที่ 59 พบว่า ทำนองหลักมีลูกตกเสียง ที ในห้องที่ 4 ของวรรคท้า มีลูกตกเสียง ซอล ในห้องที่ 4 ของวรรครับ การแปรทำนองของจะเข้ บรรเลงเพิ่มกระสวนทำนอง ในวรรคท้าจากทำนองหลักห้องที่ 3 ลูกตกเสียง ลา จะเข้แปรทำนองเป็นลูกตกเสียง มี ในวรรครับจากทำนองหลักห้องที่ 7 ลูกตกเสียง ลา จะเข้แปรทำนองเป็นลูกตกเสียง ที

การแปรทำนองทางซออู้ ในประโยคนี้ พบว่า ในวรรคท้าซออู้แปรทำนองลักจังหวะเสียง ที ในห้องที่ 1 ส่วนในวรรครับจากทำนองหลักลูกตกเสียง ที ซออู้แปรทำนองลูกตกเสียง เร จากทำนองหลักห้องที่ 7 ลูกตกเสียง ลา ซออู้แปรทำนองลูกตกเสียง มี

การแปรทำนองของจะเข้กับซออู้ พบว่า ในวรรคท้าจะเข้แปรทำนองแบบเก็บ ซออู้แปรทำนองแบบลักจังหวะในห้องที่ 1 ในห้องที่ 3 จะเข้แปรทำนองลูกตกเสียง มี ซออู้แปรทำนองลูกตกเสียง ลา ซึ่งซออู้แปรทำนองลูกตกตรงตามลูกตกของทำนองหลัก ในส่วนของวรรครับทั้งจะเข้กับซออู้แปรทำนองแบบเก็บในห้องที่ 6 จะเข้แปรทำนองลูกตกเสียง ที ซออู้แปรทำนองลูกตกเสียง เร จะเข้แปรทำนองตรงตามลูกตกของทำนองหลัก ในห้องที่ 7 จะเข้แปรทำนองลูกตกเสียง ที ซออู้แปรทำนองลูกตกเสียง มี ทั้งสองเครื่องแปรทำนองต่างจากทำนองหลัก คือ เสียง ลา

ทำนองหลัก ประโยคที่ 60

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

ทางจะเข้

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

ทางซออู้

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

การแปรทำนองทางจะเข้ในประโยคที่ 60 พบว่า ทำนองหลักมีลูกตกเสียงซอลในห้องที่ 4 ของวรรคท้าและในห้องที่ 8 ของวรรครับ การแปรทำนองของจะเข้ บรรเลงเป็นทำนองเหลื่อมนำ

การแปรทำนองทางซออู้ ในประโยคนี้ พบว่า ซออู้แปรทำนองเป็นทำนองเหลื่อมตามโดยยึดตรงตามลูกตกของทำนองหลักทุกประการ

การแปรทำนองของจะเข้กับซออู้ พบว่า ในวรรคท้าและวรรครับจะเข้แปรทำนองเป็นทำนองเหลื่อมนำ ซออู้แปรทำนองเป็นทำนองเหลื่อมตาม ทั้งสองเครื่องแปรทำนองเหมือนทำนองหลัก

ทำนองหลัก ประโยคที่ 61

- - - ล	- - - ด̣	- - - ล	- - - ซ	- - - ฟ	- ซ - ล	- ซ - ล	- ท - ด̣
- - - ล̣	- - - ด	- - - ล̣	- - - ซ̣	- ฟ̣ - -	- ซ - ล̣	- ซ - ล̣	- ท̣ - ด

ทางจะเข้

- - - ล	- - - ด̣	- - - ล	- - - ซ	- ด - ฟ	- ซ - ล	ซ ฟ ซ ล	- ท - ด̣

ทางซออู้

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

การแปรทำนองทางจะเข้ในประโยคที่ 62 พบว่า ทำนองหลักมีลูกตกเสียงซอลในห้องที่ 4 ของวรรคท้า มีลูกตกเสียง โด ในห้องที่ 8 ของวรรครับ การแปรทำนองของจะเข้ บรรเลงโดยยึดตรงตามลูกตกของทำนองหลักทุกห้องเพลง

การแปรทำนองทางซออู้ ในประโยคนี้ พบว่า ซออู้แปรทำนองโดยยึดตรงตามลูกตกของทำนองหลักทุกประการ

การแปรทำนองของจะเข้กับซออู้ พบว่า ในวรรคท้าจะเข้กับซออู้แปรทำนองแบบลากเสียงยาว ส่วนในวรรครับจะเข้กับซออู้แปรทำนองแบบห่างๆ สลับกับการเพิ่มกระสวนทำนองขึ้นโดยการแปรทำนองเหมือนกันยึดตรงตามลูกตกทุกห้องเพลง

สรุปผลการเคราะห์

จากการศึกษาทำนองเพลงทยอยเขมร สามชั้น จากการเปรียบเทียบทำนองจะเข้และซออู้กับทำนองหลัก ผู้วิจัยสามารถสรุปได้ว่าหลักการทั่วไปในการแปรทำนองของจะเข้และซออู้ของรองศาสตราจารย์ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน แบ่งออกเป็น 2 หลักการดังนี้

หลักการแรก หลักการทั่วไปในการแปรทำนองจะเข้

สำหรับการแปรทำนองจะเข้เพลงทยอยเขมร สามชั้นของรองศาสตราจารย์ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน สามารถแบ่งออกเป็น 13 ประการดังจะจำแนกให้ปรากฏดังตารางต่อไปนี้

ตารางที่ 3.1 รายละเอียดหลักการทั่วไปในการแปรทำนองจะเข้ของรองศาสตราจารย์ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ลำดับหลักการทั่วไป	รายละเอียดหลักการทั่วไป	ลักษณะย่อยจากประการหลัก
ประการที่ 1	การรักษาลูกตก	1.1 แปรทำนองและรักษาลูกตกตามทำนองหลัก 1.2 ไม่แปรทำนองและรักษาลูกตกตามทำนองหลัก 1.3 เมื่อแปรเป็นทำนองเหลื่อม ยังคงรักษาลูกตกตามทำนองหลัก
ประการที่ 2	การเพิ่มพยางค์เสียง	2.1 เพิ่มพยางค์เสียงบางห้องเพลงและรักษาลูกตกตามทำนองหลักบางห้องเพลง

		2.2 เพิ่มพยางค์เสียงในทุกห้องเพลง 2.3 เพิ่มพยางค์เสียงพบในส่วนทำนองล้อนำ 2.4 เพิ่มพยางค์เสียงด้วยการย้ำเสียงลูกตก 2.5 เพิ่มพยางค์เสียงในห้องเพลงเพื่อให้พยางค์เสียงเดิมนั้นถี่ขึ้น
ประการที่ 3	การเพิ่มทำนองเก็บ	เพิ่มทำนองให้มีลักษณะ “ทำนองเก็บ” มากกว่าทำนองหลัก
ประการที่ 4	ทำนองหลักมีลักษณะเก็บ ทำนองจะเข้าดำเนินทำนองเป็นทำนองเก็บเช่นเดียวกัน	4.1 ทำนองหลักมีลักษณะเก็บ ทำนองจะเข้าบรรเลงอย่างทำนองหลัก
		4.2 ทำนองหลักที่เป็นทำนองลูกล้อแบบเก็บ ทำนองจะเข้าบรรเลงอย่างทำนองหลัก
ประการที่ 5	ถ้าทำนองหลักซ้ำพยางค์เสียงจะเข้าจะดีดแบบสะบัดเสียงเดียว	5.1 ลักษณะการดีดสะบัดเสียงเดียวซ้ำพยางค์เสียงลูกตกของทำนองหลักในห้องเพลงถัดไป 5.2 ลักษณะทำนองล้อนำของจะเข้าจะดีดสะบัดเสียงเดียวซ้ำพยางค์เสียงปรากฏ ณ ห้องแรกของวรรค
ประการที่ 6	ทำนองแบบลูกเหลื่อม จะเข้าดำเนินทำนองเหมือนทำนองหลัก	6.1 ลักษณะการดำเนินทำนองแบบทำนองหลักในห้องคี่ 6.2 ลักษณะการดำเนินทำนองแบบทำนองหลักทั้งวรรคท้าและวรรครับ 6.3 ลักษณะการดำเนินทำนองแบบทำนองหลัก โดยไม่ลักจังหวะในส่วนของเครื่องนำ
ประการที่ 7	ทำนองหลักแบบทำนองจาวๆ ห่าง ๆ จะเข้าจะดีด “ทิงนอย”	7.1 จะเข้าดีดทิงนอยทุกห้องเพลง 7.2 จะเข้าดีดทิงนอยเฉพาะห้องคี่

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

		7.3 จะเข้ทิงนอยบางห้องเพลง
ประการที่ 8	ทำนองหลักแบบย้ำพยางค์เสียงเดียวกันในทำนองย่อย 2 ห้องเพลง จะเข้จะดีดย้ำเสียงในทำนองเดียวกันโดยใช้กลวิธีการดีดทิงนอยมาประกอบ	8.1 การย้ำพยางค์เสียงลูกตกในต้นห้องถัดไป 8.2 การย้ำพยางค์เสียงลูกตกภายในห้องเพลงเดียวกัน
ประการที่ 9	ทำนองหลักมีลักษณะทำนองเหลื่อมแบบจาวๆ จะเข้จะดีดจาว ๆ เช่นเดียวกัน โดยใช้กลวิธีการดีดทิงนอยมาประกอบ	9.1 จะเข้ดีดทิงนอยจาวๆ ทุกห้องเพลง 9.2 จะเข้ดีดทิงนอยบางห้องเพลง
ประการที่ 10	ทำนองหลักแบบอัตลักษณ์เข้าแบบ จะเข้แปรทำนองอิสระ	10.1 จะเข้แปรทำนองอิสระทุกห้องเพลง 10.2 จะเข้แปรทำนองอิสระบางห้องเพลง
ประการที่ 11	ทำนองหลักมือบังคับ จะเข้ไม่แปรทำนอง	11.1 ทำนองเก็บ จะเข้ดำเนินทำนองอย่างทำนองหลัก 11.2 ทำนองล้อนำ จะเข้ดำเนินทำนองอย่างทำนองหลัก
ประการที่ 12	ทำนองหลักเป็นทำนองเหลื่อม จะเข้ดำเนินทำนองมาที่สายลวด	12.1 จะเข้ดีดสายทุ้ม ดำเนินทำนองต่อมาสายลวด แล้วกลับไปสายเอก 12.2 จะเข้ดีดรูดสายลวด ตามด้วยการดีดกรอเพื่อย้ำเสียงลูกตกในส่วนทำนองตามจังหวะ 12.3 จะเข้ดีดรูดสายลวดและกำหนดให้ลูกตกไปจบที่เสียงสายเอก
ประการที่ 13	ทำนองหลักที่เป็นส่วนลูกล้อตาม จะเข้ไม่แปรทำนอง	

จากตารางข้างต้น ผู้วิจัยจะได้แจกแจงทำนองที่ปรากฏ ณ ตำแหน่งต่างๆ ในเพลงทยอยเขมร สามชั้น และจะได้ทำการยกตัวอย่างทำนองแบบละ 1 ทำนอง เพื่อแสดงรายละเอียดของผลการวิเคราะห์ดังนี้

ประการที่ 1 การรักษาลูกตก ปรากฏ 3 ลักษณะย่อยคือ

1.1 แปรทำนองและรักษาลูกตกตามทำนองหลัก ปรากฏทั้งสิ้น 14 ทำนอง ดังนี้

ทำนองท่อน 1 ประโยคที่ 1 2 และ 32

ทำนองท่อน 2 ประโยคที่ 1 2 6 8 12 17 31 34 และ 58

ดังตัวอย่างลักษณะทำนองที่เป็นการแปรทำนองและรักษาลูกตกตามทำนองหลักต่อไปนี้

ทำนองหลัก ท่อน 1 ประโยคที่ 1

- - - ร ม	- ซ - ล	- ด ำ – ล	- ซ - ม	- - - ด	- ด ร ม	ล - - -	ซ ม - -
- - ด -	- ซ ฺ - ล ฺ	- ด – ล ฺ	- ซ - ท ฺ	- ซ ฺ - -	- - - ท ฺ	- ซ ม -	- - ร ด

ทำนองแปรของจะเข้ ท่อน 1 ประโยคที่ 1

- ด ร ม	- ซ – ล	- - ร ำ ด ล	ลลล ซม	- ด	มรด รม	ซ ล ซ ม	- ร – ด
				- ซ ฺ			

จากทำนองข้างต้น จะเห็นได้ว่าทำนองหลักเป็นลักษณะการดำเนินทำนองแบบจาวๆ และทำนองจะเข้ก็รักษาทำนองอย่างทำนองหลักทุกประการ โดยทำนองทั้ง 8 ห้องโน้ตเพลงปรากฏลูกตกตรงกับทำนองหลักทุกประการ

1.2 ทำนองจะเข้ไม่แปรทำนองและรักษาลูกตกตามทำนองหลัก ปรากฏทั้งสิ้น 17 ทำนองดังนี้

ทำนองท่อน 1 ประโยคที่ 4 10 22 31 และ 35

ทำนองท่อน 2 ประโยคที่ 13 15 16 19 23 36 42 47 48 49 54 และ 57

ดังตัวอย่างลักษณะทำนองจะเข้ที่ไม่แปรทำนองและรักษาลูกตกตามทำนองหลักต่อไปนี้

ทำนองหลัก ท่อน 1 ประโยคที่ 4

- - - -	- - - ร̊	- - ม̊ -	ม̊ ร̊ -ร̊	- - - -	- - - ท	- ท ท ท	- ท - ท
- - - -	- - - ท	- - - ร̊	- ล - ท	- - - -	- - - ท	- ท ท ท̣	- ท - ท̣

ทำนองแปรจะเข้ ท่อน 1 ประโยคที่ 4

- - - -	- - - ร̊	- - ฟ̊ม̊ร̊	ม̊ ล - ท	- - - -		- ททท	- ท
					- - - ท		- ท

จะเห็นได้ว่า ทำนองหลักเป็นลักษณะทำนองที่เป็นลักษณะเฉพาะของเพลงสองไม้ กล่าวคือ เป็นทำนองที่แสดงลูกโยน โดยทำนองตัวอย่างเป็นการโยน ณ เสียงที ทำนองจะเข้จะไม่แปรทำนอง โดยรักษาลูกตกของทำนองหลักอย่างเคร่งครัดเช่นเดียวกัน

1.3 จะเข้แปรเป็นทำนองเหลื่อม ยังคงรักษาลูกตกตามทำนองหลักปรากฏทั้งสิ้น 11 ทำนองดังนี้

ทำนองท่อน 1 ประโยคที่ 11 13 20 28 29 34 และ 37

ทำนองท่อน 2 ประโยคที่ 51 53 56 และ 60

ดังตัวอย่างลักษณะทำนองจะเข้ที่เมื่อดำเนินทำนองลักษณะทำนองเหลื่อมพบว่ายังคงรักษาลูกตกตามทำนองหลักอย่างเคร่งครัดเช่นเดียวกัน ดังจะยกตัวอย่างต่อไปนี้

ทำนองหลัก ท่อน 1 ประโยคที่ 11

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

ทำนองแปรจะเข้ ท่อน 1 ประโยคที่ 11

- ร̊	ร̊ ร̊ ร̊ ร̊	- ท	ท ท ท ท	- ล	ล ล ล ล	ด - ซ	ซ ซ ซ ซ
- ร̊		- ท		- ล		ซ	

จากทำนองตัวอย่าง จะเห็นได้ว่า ทำนองหลักเป็นลักษณะการดำเนินทำนองที่สามารถนำมาเป็นทำนองเหลื่อมได้ แม้ว่าทำนองหลักจะเป็นการดำเนินทำนองตามจังหวะ ซึ่งเป็นลักษณะการดำเนินทำนองปกติของทำนองหลักอยู่แล้ว ลักษณะทำนองหลักเช่นนี้ จะเข้จะไม่แปรทำนองเป็นอย่างอื่น ยังคงรักษาลูกตกตามทำนองหลักอย่างเคร่งครัด

จากผลการวิจัยประการที่ 1 เรื่องของการรักษาลูกตก แสดงให้เห็นว่า รองศาสตราจารย์ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน เป็นผู้ที่เคร่งครัดให้กฎและระเบียบ สะท้อนได้จากงานการบรรเลงของอาจารย์ในช่วงนี้ หากเป็นทำนองขึ้นต้น หรือทำนองที่เป็นช่วงสำคัญ ท่านจะทำการคงการรักษาลูกตกของทำนองหลักไว้อย่างเคร่งครัดนั่นเอง

ประการที่ 2 การเพิ่มพยางค์เสียง ปรากฏ 5 ลักษณะย่อยคือ

2.1 การเพิ่มพยางค์เสียงบางห้องเพลง ปรากฏทั้งสิ้น 27 ทำนองดังนี้

ทำนองท่อน 1 ประโยคที่ 1 3 4 13 14 22-25 30 36 และ 38

ทำนองท่อน 2 ประโยคที่ 1-5 7 24 25 32 33 35 41 44 และ 46

ดังตัวอย่างลักษณะทำนองที่เป็นการเพิ่มพยางค์เสียงบางห้องเพลงตามทำนองต่อไปนี้

ทำนองหลัก ท่อน 1 ประโยคที่ 24

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

ทำนองแปรจะเข้ ท่อน 1 ประโยคที่ 24

ด - ท	ด - ด์	ด - ร์	ด - ฟ	ด - ซ	ด - ล	ด	- ด์
						⟷	
ท	ด์	ร์	ฟ	ซ	ล	ฟ ซ ล	ท ด์

จากทำนองตัวอย่าง จะเห็นได้ว่า ทำนองหลักดำเนินทำนองตรงตามจังหวะตกในแต่ละห้องเพลง เป็นทำนองเหลื่อมตามย้ำเสียงภายในห้อง ส่วนการแปรทำนองจะเข้มีการเพิ่มพยางค์เสียงในต้นห้องมีจังหวะตกและลูกตกตรงตามทำนองหลักบางห้องเพลง

2.2 การเพิ่มพยางค์เสียงในทุกห้องเพลง ปรากฏทั้งสิ้น 13 ทำนองดังนี้

ทำนองท่อน 1 ประโยคที่ 2 12 36 37 และ 38

ทำนองท่อน 2 ประโยคที่ 6 24 32 33 34 43 48 และ 49

ดังตัวอย่างลักษณะทำนองที่เป็นการเพิ่มพยางค์เสียงในทุกห้องเพลงดังนี้

ทำนองหลัก ท่อน 1 ประโยคที่ 38

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

ทำนองแปรจะเข้ ท่อน 1 ประโยคที่ 38

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

จากทำนองตัวอย่าง จะเห็นได้ว่า ทำนองหลักดำเนินทำนองแบบห่างๆ ซึ่งทำนองลักษณะนี้สามารถแปรทำนองได้อย่างอิสระ ส่วนจะเข้แปรทำนองโดยการเพิ่มพยางค์เสียงทุกห้องเพลง ยึดลูกตกห้องที่ 4 กับห้องที่ 8 เป็นสำคัญ

2.3 การเพิ่มพยางค์เสียงพบในส่วนทำนองล้อนำ ปรากฏทั้งสิ้น 7 ทำนองดังนี้

ทำนองท่อน 1 ประโยคที่ 5 6 16 17 และ 34

ทำนองท่อน 2 ประโยคที่ 44 และ 49

ดังตัวอย่างลักษณะทำนองที่เป็นการเพิ่มพยางค์เสียงพบในส่วนทำนองล้อนำ ดังนี้

ทำนองหลัก ท่อน 1 ประโยคที่ 6

-------ทำนองล้อ-------		ซ -ล -	ล ล - ล	-------ทำนองล้อ------		ม -ซ -	ซ ซ - ซ
ซ ซ ล ซ	ล ม - ซ	- ซ – ซ	- ม – ซ	ม ม ซ ม	ซ ร - ม	- ม - ม	- ร - ม

ทำนองแปรจะเข้ ท่อน 1 ประโยคที่ 6

ซซซ ลซ	ล ม – ซ	- - - -	- - - -	มมม ซม	ซ ร – ม	- - - -	- - - -

จากทำนองตัวอย่าง จะเห็นได้ว่า ทำนองหลักดำเนินทำนองล้อนำและล้อตาม ต้นห้องมีการย้ำเสียงสองพยางค์ซ้ำกัน ส่วนจะเข้แปรทำนองโดยการเพิ่มพยางค์เสียงในต้นห้องเสียงแรกที่เป็นทำนองล้อนำของวรรคท้าและวรรครับ

2.4 การเพิ่มพยางค์เสียงด้วยการย้ำเสียงลูกตก ปรากฏทั้งสิ้น 6 ทำนองดังนี้

ทำนองท่อน 1 ประโยคที่ 8 9 และ 33

ทำนองท่อน 2 ประโยคที่ 26-28

ดังตัวอย่างลักษณะทำนองที่เป็นแบบการเพิ่มพยางค์เสียงด้วยการย้ำเสียงลูกตก ดังนี้

ทำนองหลัก ท่อน 2 ประโยคที่ 27

- - ล̣-	ซ ล ท ด̣	- - - ร̣	- - - -	- - ล̣ -	ซ ล ท ด̣	- - - ร̣	- - - -
- - - ฟ̣	- - - ซ̣	- - ท̣ -	ด̣ ท ล ซ	- - - ฟ̣	- - - ซ̣	- - ท̣ -	ด̣ ท ล ซ

ทำนองแปรจะเข้ ท่อน 2 ประโยคที่ 27

ด	- ด̣	ด	- ซ	ด	- ด̣	ด	- ซ
↔		↔		↔		↔	
ฟ ซ ล	ท ด̣	ร̣ ด̣ ท	ล ซ	ฟ ซ ล	ท ด̣	ร̣ ด̣ ท	ล ซ

จากทำนองตัวอย่าง จะเห็นได้ว่า ทำนองหลักดำเนินทำนองเหลื่อมตรงตามจังหวะ มีการซ้ำทำนองของวรรคท้ากับวรรครับ ส่วนจะเข้แปรทำนองเป็นเครื่องเหลื่อมนำมีการย้ำเสียงลูกตกเพื่อให้มีจังหวะตกตรงตามทำนองหลัก

2.5 การเพิ่มพยางค์เสียงในห้องเพลงเพื่อให้พยางค์เสียงเดิมนั้นถี่ขึ้น ปรากฏทั้งสิ้น 10 ทำนองดังนี้

ทำนองท่อน 1 ประโยคที่ 11 32 33 และ 34

ทำนองท่อน 2 ประโยคที่ 26-29 34 และ 35

ดังตัวอย่างลักษณะทำนองที่เป็นการเพิ่มพยางค์เสียงในห้องเพลงเพื่อให้พยางค์เสียงเดิมนั้นถี่ขึ้น ดังนี้

ทำนองหลัก ท่อน 2 ประโยคที่ 34

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

ทำนองแปรจะเข้ ท่อน 2 ประโยคที่ 34

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

จากทำนองตัวอย่าง จะเห็นได้ว่า ทำนองหลักดำเนินทำนองเหลื่อมตรงตามจังหวะ มีการซ้ำพยางค์เสียงภายในห้องทุกห้อง ส่วนจะเข้มีการเพิ่มพยางค์เสียงในต้องห้อง โดยย้ำเสียงลูกตกของทำนองหลักในแต่ละห้องเพื่อให้เสียงของทำนองมีความถี่ขึ้นตามเสียงลูกตกตรงตามทำนองหลัก

จากผลการวิจัยประการที่ 2 การเพิ่มพยางค์เสียง แสดงให้เห็นว่า รองศาสตราจารย์ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน เป็นผู้ที่มีทักษะในการดีดจะเข้เป็นอย่างดี สังเกตจากการแปรทำนองโดยการตบสาย รูดสาย ในการเพิ่มพยางค์เสียงในต้นห้องเพลง และเพิ่มพยางค์เสียงในจังหวะตกเป็นการย้ำเสียงลูกตกตรงตามจังหวะตกตรงตามทำนองหลัก

ประการที่ 3 การเพิ่มทำนองเก็บ ปรากฏ 1 ลักษณะย่อยคือ

3.1 เพิ่มทำนองให้มีลักษณะ “ทำนองเก็บ” มากกว่าทำนองหลัก ปรากฏทั้งสิ้น 2 ทำนองดังนี้

ทำนองท่อน 2 ประโยคที่ 4 และ 25

ดังตัวอย่างลักษณะทำนองที่เป็นการเพิ่มทำนองให้มีลักษณะ “ทำนองเก็บ” มากกว่าทำนองหลัก ดังนี้

ทำนองหลัก ท่อน 2 ประโยคที่ 25

- - - -	- - - -	- - - -	- - - รำ	- - - -	- - - ซ	- ซ ซ ซ	- ซ - ซ
- - - -	- - - -	- - - -	- - - ซ	- - - -	- - - ซุ	- ซุ ซุ ซุ	- ซุ - ซุ

ทำนองแปรจะเข้ ท่อน 2 ประโยคที่ 25

- - - -	- - - ดำ	- มำรำดำ	- ฟ – ซ	- - - -		- ซ ซ ซ	- ซ
					- - - ซ		- ซ

จากทำนองตัวอย่าง จะเห็นได้ว่า ทำนองหลักดำเนินทำนองแบบยืนเสียง ซอล ทำนองแบบห่างๆ ส่วนจะเข้แปรทำนองเพิ่มขึ้นใหม่ในวรรคท้าก่อนจะมายังเสียงซอล ดำเนินทำนองยืนเสียงซอลตรงตามทำนองหลัก

จากผลการวิจัยประการที่ 3 การเพิ่มทำนองเก็บ แสดงให้เห็นว่า รองศาสตราจารย์ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน เป็นผู้ที่มีความคิดสร้างสรรค์ สังเกตจากการแปรทำนองโดยการเพิ่มทำนองใหม่เข้ามาก่อนที่จะมาเสียงซอลดำเนินทำนองแบบทำนองหลัก

ประการที่ 4 ทำนองหลักมีลักษณะเก็บ ทำนองจะเข้ดำเนินทำนองเป็นทำนองเก็บเช่นเดียวกัน ปรากฏ 2 ลักษณะย่อยคือ

4.1 ทำนองหลักมีลักษณะเก็บ ทำนองจะเข้บรรเลงอย่างทำนองหลัก ปรากฏทั้งสิ้น 13 ทำนองดังนี้

ทำนองท่อน 1 ประโยคที่ 10 22 และ 37

ทำนองท่อน 2 ประโยคที่ 2 3 13 15 16 23 42 47 และ 48

ดังตัวอย่างลักษณะทำนองหลักที่มีลักษณะเก็บ ทำนองจะเข้บรรเลงอย่างทำนองหลัก ดังนี้

ทำนองหลัก ท่อน 2 ประโยคที่ 48

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

ทำนองแปรจะเข้ ท่อน 2 ประโยคที่ 48

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

จากทำนองตัวอย่าง จะเห็นได้ว่า ทำนองหลักดำเนินทำนองแบบเก็บ ส่วนจะเข้ดำเนินทำนองแบบเก็บเหมือนทำนองหลัก ไม่มีการแปรทำนองเกิดขึ้น

4.2 ทำนองหลักที่เป็นทำนองลูกล้อแบบเก็บ ทำนองจะเข้บรรเลงอย่างทำนองหลัก ปรากฏทั้งสิ้น 4 ทำนองดังนี้

ทำนองท่อน 1 ประโยคที่ 11 และ 15

ทำนองท่อน 2 ประโยคที่ 8 และ 37

ดังตัวอย่างลักษณะทำนองหลักที่เป็นทำนองลูกล้อแบบเก็บ ทำนองจะเข้บรรเลงอย่างทำนองหลัก ดังนี้

ทำนองหลัก ท่อน 2 ประโยคที่ 37

----------ล้อนำ----------				- - ซ -	ซ ล ท ด	- - รด	- - - -
ม ม ซ ม	ม ม ซ ม	ม ม ซ ม	ซ ล ท ด	- ม – ม	- - - -	- - - -	ท ล ซ ม

ทำนองแปรจะเข้ ท่อน 2 ประโยคที่ 37

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

จากทำนองตัวอย่าง จะเห็นได้ว่า ทำนองหลักดำเนินทำนองในส่วนของลูกล้อในวรรคท้า และลูกขัดในวรรครับในทำนองแบบเก็บ ส่วนจะเข้ดำเนินทำนองเป็นเครื่องล้อนำ ไม่แปรทำนองยึดทำนองแบบเก็บตรงตามทำนองหลัก

จากผลการวิจัยประการที่ 4 ทำนองหลักมีลักษณะเก็บ ทำนองจะเข้ดำเนินทำนองเป็นทำนองเก็บเช่นเดียวกัน แสดงให้เห็นว่า รองศาสตราจารย์ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน เป็นผู้ที่มีระเบียบวินัย สังเกตได้จากการดำเนินททำนองในส่วนที่เป็นลูกล้อแบบเก็บ อาจารย์จะดำเนินทำนองเหมือนตรงตามทำนองหลัก

ประการที่ 5 ถ้าทำนองหลักซ้ำพยางค์เสียง จะเข้จะดีดแบบสะบัดเสียงเดียว ปรากฏ 2 ลักษณะย่อยคือ

5.1 ลักษณะการดีดสะบัดเสียงเดียว ซ้ำพยางค์เสียงลูกตกของทำนองหลักในห้องเพลงถัดไป ปรากฏทั้งสิ้น 5 ทำนองดังนี้

ทำนองท่อน 1 ประโยคที่ 1 4 และ 22

ทำนองท่อน 2 ประโยคที่ 17 และ 33

ดังตัวอย่างลักษณะการดีดสะบัดเสียงเดียว ซ้ำพยางค์เสียงลูกตกของทำนองหลักในห้องเพลงถัดไป ดังนี้

ทำนองหลัก ท่อน 1 ประโยคที่ 22

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

ทำนองแปรจะเข้ ท่อน 1 ประโยคที่ 22

ด ท ล ซ	ฟ ท ล ซ	ด ท ล ซ	ฟ ท ล ซ	ซซซลซ	ล ซ ล ซ	ล ซ ล ซ	- ล – ซ

จากทำนองตัวอย่าง จะเห็นได้ว่า ทำนองหลักดำเนินทำนองในลักษณะเก็บที่มีลูกตกเสียงซอล ในทุกห้องเพลง ส่วนจะเข้ดำเนินทำนองเหมือนทำนองหลัก มีการดีดย้ำพยางค์เสียงลูกตกมายังในห้องถัดมาโดยการดีดสะบัดเสียงเดียวยังคงลูกตกเสียงซอลทุกห้องเพลงตรงตามทำนองหลัก

5.2 ลักษณะทำนองล้อนำของจะเข้ จะดีดสะบัดเสียงเดียวซ้ำพยางค์เสียงปรากฏ ณ ห้องแรกของวรรค ปรากฏทั้งสิ้น 4 ทำนองดังนี้

ทำนองท่อน 1 ประโยคที่ 5 6 และ 16

ทำนองท่อน 2 ประโยคที่ 49

ดังตัวอย่างลักษณะทำนองล้อนำของจะเข้ จะดีดสะบัดเสียงเดียวซ้ำพยางค์เสียงปรากฏ ณ ห้องแรกของวรรค ดังนี้

ท่อน 1 ทำนองหลัก ประโยคที่ 16

	ฟ - ซ ฟ	- - - -		ด - ซ ด	ร ม ฟ ซ
----------ล้อนำ---------	-ฟ - -	ม ร ด ซ	---------ล้อนำ----------	- ด - -	- - - ซ

ทางจะเข้

ฟฟฟซฟ	ม ร ด	- - - -	- - - -	ดดด ด	ร ม ฟ ซ	- - - -	- - - -
	ซ			ซ			

จากทำนองตัวอย่าง จะเห็นได้ว่า ทำนองหลักดำเนินทำนองเป็นเครื่องล้อตามในวรรคท้าและในวรรครับ โดยมีการย้ำเสียงที่ต้นห้องของทั้งสองวรรค ส่วนจะเข้ดำเนินทำนองเหมือนทำนองหลักเป็นเครื่องล้อนำมีการดีดสะบัดเสียงเดียวเพื่อย้ำพยางค์เสียงให้กระชับขึ้น

จากผลการวิจัยประการที่ 5 การเพิ่มพยางค์เสียง แสดงให้เห็นว่า รองศาสตราจารย์ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน เป็นผู้ที่มีความชัดเจนหนักแน่น สังเกตจากการดำเนินทำนองเหมือนทำนองหลักมีการดีดย้ำลูกตกมายังห้องถัดไปด้วยการดีดสะบัดเสียงเดียว และมีการดีดสะบัดเสียงเดียวในต้นห้องของวรรคที่ดำเนินทำนองในส่วนล้อนำ

ประการที่ 6 ทำนองแบบลูกเหลื่อม จะเข้ดำเนินทำนองเหมือนทำนองหลัก ปรากฏ 3 ลักษณะย่อย คือ

6.1 ลักษณะการดำเนินทำนองแบบทำนองหลักในห้องคี่ ปรากฏทั้งสิ้น 2 ทำนอง ดังนี้

ทำนองท่อน 1 ประโยคที่ 7 และ 23

ดังตัวอย่างลักษณะการดำเนินทำนองแบบทำนองหลักในห้องคี่ ดังนี้

ทำนองหลัก ท่อน 1 ประโยคที่ 23

- - - -	- - - ด̣	- - - -	- - - ล	- - - -	- - - ด̣	- - - -	- - - ซ
- - - -	- - - ด	- - - -	- - - ล̣	- - - -	- - - ด	- - - -	- - - ซ̣

ทำนองแปรจะเข้ ท่อน 1 ประโยคที่ 23

- ด̣	- - - -	ด - ล	- - - -	ด - ด̣	- - - -	ด - ซ	- - - -
- ด̣		ล		ด̣		ซ	

จากทำนองตัวอย่าง จะเห็นได้ว่า ทำนองหลักดำเนินทำนองเหลื่อมตรงตามจังหวะในห้องคู่ลักษณะห้องเว้นห้อง จะเข้ดำเนินทำนองเป็นเครื่องเหลื่อมนำตรงตามจังหวะในห้องคี่

6.2 ลักษณะการดำเนินทำนองแบบทำนองหลักทั้งวรรคท้าและวรรครับ ปรากฏทั้งสิ้น 8 ทำนองดังนี้

ทำนองท่อน 1 ประโยคที่ 8 9 12 และ 28

ทำนองท่อน 2 ประโยคที่ 27 34 35 และ 57

ดังตัวอย่างลักษณะการดำเนินทำนองแบบทำนองหลักทั้งวรรคท้าและวรรครับ ดังนี้

ทำนองหลัก ท่อน 1 ประโยคที่ 12

- - ร̣ร̣	- - ทท	- - ลล	- - ทท	- - ร̣ร̣	- - ทท	- - ลล	- - ซซ
- - - ร	- - - ท̣	- - - ล̣	- - - ท̣	- - - ร	- - - ท̣	- - - ล̣	- - - ซ̣

ทำนองแปรจะเข้ ท่อน 1 ประโยคที่ 12

ด - ร̣	ด - ท	ด - ล	ด - ท	ด - ร̣	ด - ท	ด - ล	ด - ซ
ร̣	ท	ล	ท	ร̣	ท	ล	ซ

จากทำนองตัวอย่าง จะเห็นได้ว่า ทำนองหลักดำเนินทำนองตรงตามจังหวะทั้งในวรรคท้าและวรรครับ จะเข้ดำเนินทำนองเหมือนทำนองหลักมีลูกตกตรงตามทุกห้องเพลง

6.3 ลักษณะการดำเนินทำนองแบบทำนองหลัก แต่ไม่ลักจังหวะอย่างทำนองหลักปรากฏทั้งสิ้น 24 ทำนองดังนี้

ทำนองท่อน 1 ประโยคที่ 11 18-21 27 32 33 34 และ 39

ทำนองท่อน 2 ประโยคที่ 20-22 26 28 34 39 40 41 44 51 53 56 และ 60

ดังตัวอย่างลักษณะการดำเนินทำนองแบบทำนองหลัก โดยไม่ลักจังหวะในส่วนของเครื่องนำ ดังนี้

ทำนองหลัก ท่อน 1 ประโยคที่ 33

- - - ซ	- ซ- ซ	- - - ซ	- ซ- ซ	- - - ซ	- ซ – ซ	- - - ซ	- ซ- ซ
- - - ซฺ	- ลฺ-ด	- - - ด	- ร- ม	- - - ซฺ	- ลฺ- ด	- - - ด	- ร- ม

ทำนองแปรจะเข้ ท่อน 1 ประโยคที่ 33

	- ดำ		- มำ		- ดำ		- มำ
- ซ – ล	- ดำ	- ดำ - รำ	- มำ	ด ซ - ล	- ดำ	ด ดำ–รำ	- มำ

จากทำนองตัวอย่าง จะเห็นได้ว่า ทำนองหลักดำเนินทำนองเหลื่อมตรงตามจังหวะ มีการซ้ำทำนองในวรรคท้ากับวรรครับ จะเข้ดีดดำเนินทำนองเป็นเครื่องเหลื่อมนำมีจังหวะตกตรงตามทำนองหลักในห้องคู่ของวรรคท้ากับวรรครับ

จากผลการวิจัยประการที่ 6 ทำนองแบบลูกเหลื่อมจะเข้ดำเนินทำนองเหมือนทำนองหลัก แสดงให้เห็นว่า รองศาสตราจารย์ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน เป็นผู้รักษากฎระเบียบ สังเกตจากทำนองหลักที่เป็นทำนองเหลื่อมจะเข้ดำเนินทำนองเป็นเครื่องนำ แต่มีจังหวะตกตรงตามทำนองหลักโดยที่จะเข้ไม่ดีดยกจังหวะ

ประการที่ 7 ทำนองหลักแบบทำนองจาวๆ ห่าง ๆ จะเข้จะดีด “ทิงนอย” ปรากฏ 3 ลักษณะย่อยคือ

7.1 จะเข้ดีดทิงนอยทุกห้องเพลง ปรากฏทั้งสิ้น 14 ทำนองดังนี้

ทำนองท่อน 1 ประโยคที่ 12

ทำนองท่อน 2 ประโยคที่ 54 และ 57

ดังตัวอย่างลักษณะทำนองที่เป็นการดีดทิงนอยทุกห้องเพลง ดังนี้

ทำนองหลัก ท่อน 2 ประโยคที่ 57

- - ซซ	- - ลล	- - ดํดํ	- - รรำ	- - มมำ	- - มมำ	- - รรำ	- - ดดำ
- - - ซ့	- - - ล့	- - - ด	- - - ร	- - - ซ	- - - ม	- - - ร	- - - ด

ทำนองแปรจะเข้ ท่อน 2 ประโยคที่ 57

- ซ	- ล	- ดำ	- รำ	- ซำ	- มำ	- รำ	- ดำ
- ซ	- ล	- ดำ	- รำ	- ซำ	- มำ	- รำ	- ดำ

จากทำนองตัวอย่าง จะเห็นได้ว่า ทำนองหลักดำเนินทำนองตรงตามทำนองหลักทุกห้องเพลง มีลักษณะทำนองแบบเหลื่อม จะเข้ดำเนินทำนองเหมือนทำนองหลักแต่มีการดีดทิงนอยเป็นทำนองแบบห่างๆ ในแต่ละห้องเพลงยึดลูกตกตรงตามทำนองหลัก

7.2 จะเข้ดีดทิงนอยเฉพาะห้องคี่ ปรากฏทั้งสิ้น 1 ทำนองดังนี้

ทำนองท่อน 1 ประโยคที่ 23

ดังตัวอย่างลักษณะทำนองที่เป็นการดีดทิงนอยเฉพาะห้องคี่ ดังนี้

ทำนองหลัก ท่อน 1 ประโยคที่ 23

- - - -	- - - ดำ	- - - -	- - - ล	- - - -	- - - ดำ	- - - -	- - - ซ
- - - -	- - - ด	- - - -	- - - ล့	- - - -	- - - ด	- - - -	- - - ซ့

ทำนองแปรจะเข้ ท่อน 1 ประโยคที่ 23

- ดำ	- - - -	ด - ล	- - - -	ด - ดำ	- - - -	ด - ซ	- - - -
- ดำ		ล		ดำ		ซ	

จากทำนองตัวอย่าง จะเห็นได้ว่า ทำนองหลักดำเนินทำนองในห้องคู่ มีลักษณะดำเนินแบบเหลื่อมห้องเว้นห้อง จะเข้ดำเนินทำนองเหมือนทำนองหลัก แต่ดำเนินทำนองในห้องคี่สลับกับทำนองหลักยังคงลูกตกเหมือนทำนองหลักไว้

7.3 จะเข้ทิงนอยบางห้องเพลง ปรากฏทั้งสิ้น 1 ทำนองดังนี้

ทำนองท่อน 2 ประโยคที่ 12

ดังตัวอย่างลักษณะทำนองที่เป็นการทิงนอยบางห้องเพลง ดังนี้

ทำนองหลัก ท่อน 2 ประโยคที่ 12

ซ - ซ ซ	ซ - ซ ซ	ซ - ซ ซ	ซ - ซ ซ	- - - -	- - - ซ	- ซ ซ ซ	- ซ - ซ
- ซฺ- -	- ซฺ–ซฺ	- ซฺ- -	- ซฺ–ซฺ	- - - -	- - - ซฺ	- ซฺ ซ ซฺ	- ซฺ - ซฺ

ทำนองแปรจะเข้ ท่อน 2 ประโยคที่ 12

- ซ	- ซ	- ซ	- ซ	- - - -		- ซ ซ ซ	- ซ
- ซ	- ซ	- ซ	- ซ		- - - ซ		- ซ

จากทำนองตัวอย่าง จะเห็นได้ว่า ทำนองหลักดำเนินทำนองย้ำเสียงแบบเก็บในวรรคท้า ส่วนจะเข้ดำเนินทำนองย้ำเสียงเหมือนทำนองหลัก แต่มีลักษณะการบรรเลงโดยการดีดทิงนอยทำนองแบบจาวๆ ในวรรคท้า ส่วนในวรรครับมีการดำเนินทำนองเหมือนทำนองหลัก

จากผลการวิจัยประการที่ 7 ทำนองหลักแบบทำนองจาวๆ ห่างๆ จะเข้ดีด “ทองนอย” แสดงให้เห็นว่า รองศาสตราจารย์ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน เป็นผู้ที่มีความเรียบง่าย สังเกตจากทำนองหลักดำเนินทำนองแบบเก็บ อาจารย์ดำเนินทำนองแบบจาวๆ ห่างๆ โดยการดีดทิงนอย

ประการที่ 8 ทำนองหลักแบบย้ำพยางค์เสียงเดียวกันในทำนองย่อย 2 ห้องเพลง จะเข้จะดีดย้ำเสียงในทำนองเดียวกันโดยใช้กลวิธีการดีดทิงนอยมาประกอบ ปรากฏ 2 ลักษณะย่อยคือ

8.1 การย้ำพยางค์เสียงลูกตกในต้นห้องถัดไป ปรากฏทั้งสิ้น 6 ทำนองดังนี้

ทำนองท่อน 1 ประโยคที่ 11 และ 32

ทำนองท่อน 2 ประโยคที่ 26 29 39 และ 40

ดังตัวอย่างลักษณะการย้ำพยางค์เสียงลูกตกในต้นห้องถัดไป ดังนี้

ทำนองหลัก ท่อน 1ประโยคที่ 32

- - - ซ	- ซ ซ ซ	- - - ซ	- ซ ซ ซ	- - - ซ	- ซ ซ ซ	- - - ซ	- ซ ซ ซ
- - - ซฺ	- ซฺ ซฺ ซฺ	- - - ด	- ด ด ด	- - - ร	- ร ร ร	- - - ม	- ม ม ม

ทำนองแปรจะเข้ ท่อน 1 ประโยคที่ 32

- ซ	ซ ซ ซ ซ	ด - ดำ	ดำ ดำ ดำ ดำ	ด - รำ	รำ รำ รำ รำ	ด - มำ	มำ มำ มำ มำ
- ซ		ดำ		รำ		มำ	

จากทำนองตัวอย่าง จะเห็นได้ว่า ทำนองหลักดำเนินทำนองในลักษณะเหลื่อมตรงตามจังหวะ มีการซ้ำพยางค์เสียงภายในห้องทุกห้อง จะเข้ดำเนินทำนองเหมือนนทำนองหลัก โดยดีดย้ำพยางค์เสียงในสองห้องแรกกับสองห้องหลักของวรรคท้ากับวรรครับ

8.2 การย้ำพยางค์เสียงลูกตกภายในห้องเพลงเดียวกัน ปรากฏทั้งสิ้น 3 ทำนองดังนี้

ทำนองท่อน 1 ประโยคที่ 11 และ 32

ทำนองท่อน 2 ประโยคที่ 29

ดังตัวอย่างลักษณะทำนองที่เป็นการย้ำพยางค์เสียงลูกตกภายในห้องเพลงเดียวกัน ดังนี้

ทำนองหลัก ท่อน 2 ประโยคที่ 29

----ล้อ----	ซฺ - ซฺ ซฺ	-----ล้อ---	ซ - ซ ซ	----ล้อ----	ซฺ – ซฺ ซฺ	----ล้อ----	ซ - ซ ซ
ซฺ ซฺ ซฺ ซฺ	- รฺ - รฺ	ซ ซ ซ ซ	- ซฺ - ซ	ซฺ ซฺ ซฺ ซฺ	- รฺ - รฺ	ซ ซ ซ ซ	- ซฺ - ซ

ทำนองแปรจะเข้ ท่อน 2 ประโยคที่ 29

ซ ซ ซ ซ	- ซ	ซ ซ ซ ซ	- ซ	ซ ซ ซ ซ	- ซ	ซ ซ ซ ซ	- ซ
	- ซ		- ซ		- ซ		- ซ

จากทำนองตัวอย่าง จะเห็นได้ว่า ทำนองหลักดำเนินทำนองล้อนำ และล้อตามยืนเสียงที่เสียง ซอล จะเข้ดำเนินทำนองในส่วนของล้อนำ มีการเพิ่มพยางค์เสียงโดยการดีดทิงนอยในห้องคู่แทนเครื่องล้อตาม

จากผลการวิจัยประการที่ 8 ทำนองหลักแบบย้ำพยางค์เสียงเดียวกันในทำนองย่อย 2 ห้องเพลง จะเข้จะดีดย้ำเสียงในทำนองเดียวกันโดยใช้กลวิธีการดีดทิงนอยมาประกอบ แสดงให้เห็นว่า รองศาสตราจารย์ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน เป็นผู้ที่มีความรอบครอบ สังเกตจากการดำเนินทำนองเหมือนทำนองหลักมีการดีดทิงนอยเพื่อเป็นการย้ำจังหวะตกภายในห้องเพลง

ประการที่ 9 ทำนองหลักมีลักษณะทำนองเหลื่อมแบบจาวๆ จะเข้จะดีดจาว ๆ เช่นเดียวกัน โดยใช้กลวิธีการดีดทิงนอยมาประกอบ ปรากฏ 2 ลักษณะย่อยคือ

9.1 จะเข้ดีดทิงนอยจาวๆ ทุกห้องเพลง ปรากฏทั้งสิ้น 4 ทำนองดังนี้

ทำนองท่อน 1 ประโยคที่ 12

ทำนองท่อน 2 ประโยคที่ 34 54 และ 57

ดังตัวอย่างลักษณะทำนองที่เป็นการดีดทิงนอยจาวๆ ทุกห้องเพลง ดังนี้

ทำนองหลัก ท่อน 2 ประโยคที่ 54

- - ซ ซ	- - ล ล	- - ด ด๋	- - ร ร๋	- - ม ม๋	- - ร ร๋	- - ด ด๋	- - ล ล
- - - ซ๎	- - - ล๎	- - - ด	- - - ร	- - - ม	- - - ร	- - - ด	- - - ม

ทำนองแปรจะเข้ ท่อน 2 ประโยคที่ 54

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

จากทำนองตัวอย่าง จะเห็นได้ว่า ทำนองหลักดำเนินทำนองในลักษณะเหลื่อมตรงตามจังหวะ มีการซ้ำพยางค์เสียงภายในห้องเพลง จะเข้มีการดีดทำนองห่างๆ ทิงนอยทุกห้องเพลงมีลูกตกตรงตามทำนองหลัก

9.2 จะเข้ดีดทิงนอยบางห้องเพลง ปรากฏทั้งสิ้น 6 ทำนองดังนี้

ทำนองท่อน 1 ประโยคที่ 23 33 และ 34

ทำนองท่อน 2 ประโยคที่ 12 30 และ 35

ดังตัวอย่างลักษณะทำนองที่เป็นการดีดทิงนอยบางห้องเพลง ดังนี้

ทำนองหลัก ท่อน 2 ประโยคที่ 30

---ล้อ----	ซ - ซ ซ	---ล้อ---	ซ - ซ ซ	----ล้อ----	ซ - ซ ซ	----ล้อ----	ซ - ซ ซ
ซ ซ ซ ซ	- ซ๎–ซ	ซ ซ ซ ซ	- ซ๎–ซ	ซ ซ ซ ซ	- ซ๎- ซ	ซ ซ ซ ซ	- ซ๎–ซ

ทำนองแปรจะเข้ ท่อน 2 ประโยคที่ 30

ซ - ซ	- - - -	ซ - ซ	- - - -	ซ - ซ	- - - -	ซ - ซ	- - - -
ซ		ซ		ซ		ซ	

จากทำนองตัวอย่าง จะเห็นได้ว่า ทำนองหลักดำเนินแบบเก็บในทำนองล้อนำและล้อตาม ยืนที่เสียงซอลเสียงเดียว จะเข้ดีดยืนที่เสียงซอลเป็นเครื่องล้อนำในห้องคี่ ดีดทำนองห่างๆ จาวๆ โดยการดีดทิงนอย มีลูกตกตรงตามทำนองหลัก

จากผลการวิจัยประการที่ 9 ทำนองหลักมีลักษณะทำนองเหลื่อมแบบจาวๆ จะเข้จะดีดจาว ๆ เช่นเดียวกัน โดยใช้กลวิธีการดีดทิงนอยมาประกอบ แสดงให้เห็นว่า รองศาสตราจารย์

ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน เป็นผู้ที่มีความสร้างสรรค์ สังเกตจากการดีดจะเข้ในทำนองที่เหมือนทำนองหลัก อาจารย์จะใช้การดีดทิงนอยเข้ามาประกอบ

ประการที่ 10 ทำนองหลักแบบอัตลักษณ์เข้าแบบ จะเข้แปรทำนองอิสระ ปรากฏ 2 ลักษณะย่อย คือ

10.1 จะเข้แปรทำนองอิสระทุกห้องเพลง ปรากฏทั้งสิ้น 13 ทำนองดังนี้

ทำนองท่อน 1 ประโยคที่ 2 10 36 37 และ 38

ทำนองท่อน 2 ประโยคที่ 5 6 24 32 33 45 58 และ 59

ดังตัวอย่างลักษณะทำนองที่จะเข้แปรทำนองอิสระทุกห้องเพลง ดังนี้

ทำนองหลัก ท่อน 2 ประโยคที่ 32

- ด̣ - ล	- ซ - -	ฟ ฟ - -	ซ ซ - ล	- ท – ด̣	ร̣ ด̣ - -	- - ซ ล	- - ท ด̣
- ด – ล̣	- ซ̣ - ฟ̣	- - - ซ̣	- - - ล̣	- ฟ - -	- - ท ล	ซ ฟ - -	ซ ล - -

ทำนองแปรจะเข้ ท่อน 2 ประโยคที่ 32

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

จากทำนองตัวอย่าง จะเห็นได้ว่า ทำนองหลักดำเนินทำนองแบบห่างๆ จาวๆ ทำนองลักษณะนี้ จะเข้สามารแปรทำนองได้อย่างหลากหลาย โดยตัวอย่างที่ยกมานี้ จะเข้แปรทำนองเป็นแบบเก็บมีลูกตกตรงตามทำนองหลักทุกห้องเพลง

10.2 จะเข้แปรทำนองอิสระบางห้องเพลง ปรากฏทั้งสิ้น 4 ทำนองดังนี้

ทำนองท่อน 1 ประโยคที่ 3

ทำนองท่อน 2 ประโยคที่ 2 3 และ 18

ดังตัวอย่างลักษณะทำนองที่จะเข้แปรทำนองอิสระบางห้องเพลง ดังนี้

ทำนองหลัก ท่อน 2 ประโยคที่ 18

- ร̣ - ท	- ล - -	ซ ซ - -	ล ล - ท	- ฟ - -	- ม - ซ	- - - ท ร	- ร - ร
- ร – ท	- ล – ซ	- - - ล	- - - ท	- - ม ร	- - - ร	- - ล-	- ล - ท

ทำนองแปรจะเข้ ท่อน 2 ประโยคที่ 18

รˌ มˌ รˌ ท	รˌ ท ล ซ	ฟ ม ร ม	ฟ ซ ล ท	- ฟมร	- ม - ซ	- ล ท รˌ	- ล - ท

จากทำนองตัวอย่าง จะเห็นได้ว่า ทำนองหลักดำเนินทำนองแบบห่างๆ จาวๆ ในวรรคท้าทำนองเป็นลักษณะที่สามารถแปรทำนองได้หลายแบบ จะเข้แปรทำนองแบบเก็บในวรรคท้ามีลูกตกไม่ตรงทำนองหลักในบางห้อง ส่วนในวรรครับจะเข้ดำเนินทำนองเหมือนทำนองหลัก

จากผลการวิจัยประการที่ 10 ทำนองหลักแบบอัตลักษณ์เข้าแบบ จะเข้แปรทำนองอิสระ แสดงให้เห็นว่า รองศาสตราจารย์ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน เป็นผู้ที่รักอิสระ สังเกตได้จากทำนองหลักเป็นทำนองแบบห่างๆจาวๆ จะเข้แปรทำนองแบบเก็บยึดลูกตกตรงตามทำนองหลักบางห้องเพลง

ประการที่ 11 ทำนองหลักมือบังคับ จะเข้ไม่แปรทำนอง ปรากฏ 2 ลักษณะย่อยคือ

11.1 ทำนองเก็บ จะเข้ดำเนินทำนองอย่างทำนองหลัก ปรากฏทั้งสิ้น 11 ทำนอง ดังนี้

ทำนองท่อน 1 ประโยคที่ 10 และ 15

ทำนองท่อน 2 ประโยคที่ 13 15 16 23 36 42 46 47 และ 48

ดังตัวอย่างลักษณะทำนองที่เป็นทำนองเก็บ จะเข้ดำเนินทำนองอย่างทำนองหลัก ดังนี้

ทำนองหลัก ท่อน 2 ประโยคที่ 47

- - - -	- - ด ร	- ม ซ -	ม ร - -	- - - -	- - - -	ดˌ ล - -	ล - ดˌ-
- - - -	ซ ลˌ- -	- - - ร	- - ด ลˌ	- - - -	- - - -	- - ซ ม	- ซ - ล

ทำนองแปรจะเข้ ท่อน 2 ประโยคที่ 47

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

จากทำนองตัวอย่าง จะเห็นได้ว่า ทำนองหลักดำเนินทำนองแบบเก็บในลักษณะมือบังคับ จะเข้ไม่แปรทำนอง ดำเนินทำนองเหมือนทำนองหลัก

11.2 ทำนองล้อนำ จะเข้ดำเนินทำนองอย่างทำนองหลัก ปรากฏทั้งสิ้น 15 ทำนอง ดังนี้

ทำนองท่อน 1 ประโยคที่ 18-21 26 28 32 35 และ 39

ทำนองท่อน 2 ประโยคที่ 21 22 39 41 44 และ 60

ดังตัวอย่างลักษณะทำนองที่เป็นทำนองล้อนำ จะเข้ดำเนินทำนองอย่างทำนองหลัก ดังนี้

ทำนองหลัก ท่อน 2 ประโยคที่ 44

- - - ซ	- ซ –ด̣	- - - ซ	- ซ - ด̣	- - - ซ	ล ด̣- -	ด̣ ล - -	ซ - - ซ
- - ล -	ล - ล -	- - ล -	ล - ล -	- - ล -	- - - ล	- - ซ ม	- ร ม -

ทำนองแปรจะเข้ ท่อน 2 ประโยคที่ 44

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

จากทำนองตัวอย่าง จะเห็นได้ว่า ทำนองหลักดำเนินทำนองในลักษณะลูกล้อในวรรครับ จะเข้ดำเนินทำนองเหมือนทำนองหลัก

จากผลการวิจัยประการที่ 11 ทำนองหลักมือบังคับ จะเข้ไม่แปรทำนอง แสดงให้เห็นว่า รองศาสตราจารย์ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน เป็นผู้ที่มีระเบียบทำตามกฎเกณฑ์ สังเกตจากทำนองหลักที่เป็นมือบังคับ จะเข้จะดำเนินทำนองเหมือนทำนองหลัก

ประการที่ 12 ทำนองหลักเป็นทำนองเหลื่อม จะเข้ดำเนินทำนองมาที่สายลวด ปรากฏ 3 ลักษณะย่อยคือ

12.1 จะเข้ดีดสายทุ้ม ดำเนินทำนองต่อมาสายลวด แล้วกลับไปสายเอก ปรากฏทั้งสิ้น 1 ทำนองดังนี้

ทำนองท่อน 1 ประโยคที่ 28

ดังตัวอย่างลักษณะทำนองที่จะเข้ดีดสายทุ้ม ดำเนินทำนองต่อมาสายลวด แล้วกลับไปสายเอก ดังนี้

ทำนองหลัก ท่อน 1 ประโยคที่ 28

- - - ล̣	- - - ล̣	- - ด̣ -	ซ̣ ล̣ - ล̣	- - - ล̣	- - - ล̣	ด̣ ล̣ - -	ด̣ ร̣ - ด̣
- - - ม̣	- - ซ̣ ม̣	- - - ม̣	- - ซ̣ ม̣	- - - ม̣	- - ซ̣ ม̣	- - ซ̣ ล̣	- - - ซ̣

ทำนองแปรจะเข้ ท่อน 1 ประโยคที่ 28

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

จากทำนองตัวอย่าง จะเห็นได้ว่า ทำนองหลักดำเนินทำนองในลักษณะเหลื่อม มีลูกตกตรงตามจังหวะทุกห้องเพลง จะเข้ดำเนินทำนองเหมือนทำนองหลักเป็นเครื่องเหลื่อมนำ มีการดีดเสียงต่ำโดยการใช้สายทุ้มลงมายังสายลวด

12.2 จะเข้ดีดรูดสายลวด ตามด้วยการดีดกรอเพื่อย้ำเสียงลูกตกในส่วนทำนองตามจังหวะ ปรากฏทั้งสิ้น 1 ทำนองดังนี้

ทำนองท่อน 2 ประโยคที่ 26

ดังตัวอย่างลักษณะทำนองที่ดีดรูดสายลวด ตามด้วยการดีดย้ำเสียงลูกตกในส่วนทำนองตามจังหวะ ดังนี้

ทำนองหลัก ท่อน 2 ประโยคที่ 26

- - ล̣ -	ซ̣ ล̣ ท̣ ด	- - ด ด	- - ด ด	- - - ร	- - - -	- - ซ̣ ซ̣	- - ซ̣ ซ̣
- - - ฟ̣	- - - ซ̣	- - - ซ̣	- - - ซ̣	- - ท̣-	ด ท̣ ล̣ ซ̣	- - - ร̣	- - - ร̣

ทำนองแปรจะเข้ ท่อน 2 ประโยคที่ 26

ด	- ด̣	ด̣ - ด̣	ด̣ - ด̣	ด	- ซ	ซ - ซ	ซ - ซ
↔	↔			↔	↔		
ฟ ซ ล	ท ด̣	ด̣	ด̣	ร̣ ด̣ ท	ล ซ	ซ	ซ

จากทำนองตัวอย่าง จะเห็นได้ว่า ทำนองหลักดำเนินทำนอง ในลักษณะเหลื่อมมีลูกตกตรงตามจังหวะตกทุกห้องเพลง จะเข้ดำเนินทำนองโดยการดีดสายลวดในการรูดสายขึ้นมายังสายเอก มีลูกตกที่ย้ำเสียงเหมือนกัน

12.3 จะเข้ดีดรูดสายลวดและกำหนดให้ลูกตกไปจบที่เสียงสายเอก ปรากฏทั้งสิ้น 2 ทำนองดังนี้

ทำนองท่อน 2 ประโยคที่ 27 และ 28

ดังตัวอย่างลักษณะทำนองที่จะเข้ดีดรูดสายลวดและกำหนดให้ลูกตกไปจบที่เสียงสายเอก ดังนี้

ทำนองหลัก ท่อน 2 ประโยคที่ 28

- - - รำ	- - - -	- - - รำ	- - - -	- - - รำ	- - - -	- - - รำ	- - - -
- - ทฺ-	ดำ ท ล ซ	- - ทฺ-	ดำ ท ล ซ	- - ทฺ-	ดำ ท ล ซ	- - ทฺ -	ดำ ท ล ซ

ทำนองแปรจะเข้ ท่อน 2 ประโยคที่ 28

ด	- ซ	ด	- ซ	ด	- ซ	ด	- ซ
↔		↔		↔		↔	
รำ ดำ ท	ล ซ	รำ ดำ ท	ล ซ	รำ ดำ ท	ล ซ	รำ ดำ ท	ล ซ

จากทำนองตัวอย่าง จะเห็นได้ว่า ทำนองหลักดำเนินทำนอง ในลักษณะเหลื่อมมีลูกตกตรงตามจังหวะตกภายในห้องเพลง จะเข้ดำเนินทำนองใกล้เคียงกับทำนองหลัก โดยยึดทำนองตรงตามลูกตกในบางห้องเพลง ใช้สายลวดแทนการดำเนินทำนองแบบเก็บเหมือนทำนองหลัก

จากผลการวิจัยประการที่ 12 ทำนองหลักเป็นทำนองเหลื่อม จะเข้ดำเนินทำนองมาที่สายลวด แสดงให้เห็นว่า รองศาสตราจารย์ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน เป็นผู้ที่มีความสนุกสนาน ร่าเริง สังเกตจากการการดำเนินทำนองที่เป็นทำนองเหลื่อม อาจารย์จะมีการดีดยกจังหวะ ดีดรูดสาย เพื่อไม่ให้เกิดความน่าเบื่อ

ประการที่ 13 ทำนองหลักที่เป็นส่วนลูกล้อตาม จะเข้ไม่แปรทำนอง ปรากฏทั้งสิ้น 8 ทำนองดังนี้

ทำนองท่อน 1 ประโยคที่ 26

ทำนองท่อน 2 ประโยคที่ 9 10 37 38 45 50 และ 52

ดังตัวอย่างลักษณะทำนองหลักที่เป็นส่วนลูกล้อตาม จะเข้ไม่แปรทำนอง ดังนี้

ทำนองหลัก ท่อน 2 ประโยคที่ 50

ระนาดเอกล้อ	ดำ - ด -	- ซ ล ดำ	ระนาดเอกล้อ	ดำ รำ - -	ดำ ล - -
	- ล - ซ	ม- - -		- - ดำ ล	- - ซ ม

ทำนองแปรจะเข้ ท่อน 2 ประโยคที่ 50

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

จากทำนองตัวอย่าง จะเห็นได้ว่า ทำนองหลักดำเนินทำนองแบบลูกล้อในสองห้องหลังของวรรคท้ากับวรรครับ จะเข้ดำเนินทำนองเหมือนทำนองหลักเป็นเครื่องล้อนำในสองห้องแรกของวรรคท้ากับวรรครับ จะไม่แปรทำนองในสองห้องหลังของวรรคท้ากับวรรครับ

จากผลการวิจัยประการที่ 13 ทำนองหลักที่เป็นส่วนลูกล้อตาม จะเข้ไม่แปรทำนอง แสดงให้เห็นว่า รองศาสตราจารย์ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน เป็นผู้ที่นึกถึงผู้อื่นเสมอ สังเกตจากการดำเนินทำนองจะเข้ที่เป็นลูกล้อตาม อาจารย์จะไม่แปรทำนอง เพื่อให้เครื่องตามดำเนินทำนองได้สะดวก

หลักการที่ 2 หลักการทั่วไปในการแปรทำนองซออู้

สำหรับการแปรทำนองซออู้เพลงทยอยเขมร สามชั้น ของรองศาสตราจารย์ปกรณ์ รอดช้างเผื่อนสามารถแบ่งออกเป็น 8 ประการดังจะจำแนกให้ปรากฏดังตารางต่อไปนี้

ตารางที่ 3.2 รายละเอียดหลักการทั่วไปในการแปรทำนองซออู้ของรองศาสตราจารย์ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน

ลำดับหลักการทั่วไป	รายละเอียดหลักการทั่วไป	ลักษณะย่อยจากประการหลัก
ประการที่ 1	การรักษาลูกตก	1.1 แปรทำนองและรักษาลูกตกตามทำนองหลัก 1.2 แปรทำนองและรักษาลูกตกตามทำนองหลักบางห้องเพลง 1.3 เมื่อแปรเป็นทำนองเหลื่อม ยังคงรักษาลูกตกตามทำนองหลัก
ประการที่ 2	การใช้กลอนฟาด	ไม่พบ
ประการที่ 3	การฝากลูกตก	การฝากลูกตกไปยังต้นห้องถัดไป
ประการที่ 4	การปรับเสียงพยางค์ให้มีเสียงสูงขึ้น	การปรับเสียงพยางค์ในต้นวรรคให้มีเสียงสูงขึ้น
ประการที่ 5	การสีลักจังหวะ	การสีลักจังหวะทำนองเหมือนทำนองหลัก
ประการที่ 6	ทำนองแบบลูกล้อ ซออู้ดำเนินทำนองเหมือนทำนองหลัก	ซออู้ไม่แปรทำนอง

ประการที่ 7	ทำนองแบบลูกเหลื่อม ซออู้ดำเนินทำนองเหมือนทำนองหลัก	ซออู้ไม่แปรทำนอง
ประการที่ 8	ทำนองหลักมีลักษณะมือบังคับ ดำเนินทำนองเหมือนทำนองหลัก	ซออู้ไม่แปรทำนอง

จากตารางข้างต้น ผู้วิจัยจะได้แจกแจงทำนองซออู้ที่ปรากฏ ณ ตำแหน่งต่างๆ ในเพลงทยอยเขมร สามชั้น และจะได้ทำการยกตัวอย่างทำนองแบบละ 1 ทำนอง เพื่อแสดงรายละเอียดของผลการวิเคราะห์ดังนี้

ประการที่ 1 การรักษาลูกตก ปรากฏ 3 ลักษณะย่อยคือ

1.1 แปรทำนองและรักษาลูกตกตามทำนองหลัก ปรากฏทั้งสิ้น 26 ทำนอง ดังนี้

ทำนองท่อน 1 ประโยคที่ 1 2 4 10 11 13 22 25 37 และ 40

ทำนองท่อน 2 ประโยคที่ 1 2 4 6 13 15 16 17 19 23 24 42 43 47 48 และ 57

ดังตัวอย่างลักษณะการแปรทำนองและรักษาลูกตกตามทำนองหลัก ดังนี้

ทำนองหลัก ท่อน 1 ประโยคที่ 13

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

ทำนองแปรซออู้ ท่อน 1 ประโยคที่ 13

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

จากทำนองตัวอย่าง จะเห็นได้ว่า ทำนองหลักดำเนินทำนองแบบ ลักษณะเหมือนในวรรคท้า ส่วนในวรรครับทำนองแบบเก็บ ซออู้สีทำนองแบบเก็บทั้งประโยคยึดลูกตกตรงตามทำนองหลักทุกห้องเพลง

1.2 แปรทำนองและรักษาลูกตกตามทำนองหลักบางห้องเพลง ปรากฏทั้งสิ้น 12 ทำนองดังนี้

ทำนองท่อน 1 ประโยคที่ 24 30 36 และ 38

ทำนองท่อน 2 ประโยคที่ 3 5 18 32 33 35 58 และ 59

ดังตัวอย่างลักษณะทำนองที่เป็นแปรทำนองและรักษาลูกตกตามทำนองหลักบางห้องเพลง ดังนี้

ทำนองหลัก ท่อน 1 ประโยคที่ 36

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

ทำนองแปรซออู้ ท่อน 1 ประโยคที่ 36

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

จากทำนองตัวอย่าง จะเห็นได้ว่า ทำนองหลักมีลักษณะเอื้ออำนวยแก่การแปรทำนอง ซออู้แปรทำนองโดยการสีเก็บทั้งประโยค โดยรักษาลูกตกตรงตามทำนองหลักเป็นส่วนใหญ่

1.3 เมื่อแปรเป็นทำนองเหลื่อม ยังคงรักษาลูกตกตามทำนองหลัก ปรากฏทั้งสิ้น 22 ทำนองดังนี้

ทำนองท่อน 1 ประโยคที่ 5-9 12 15-21 23 26 27-29 32-34 และ 39

ทำนองท่อน 2 ประโยคที่ 8-12 20-22 26-31 34 37 38-41 44 45 49 50 51-56 และ 60

ดังตัวอย่างลักษณะทำนองที่แปรเป็นทำนองเหลื่อม ยังคงรักษาลูกตกตามทำนองหลัก ดังนี้

ทำนองหลัก ท่อน 1 ประโยคที่ 34

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

ทำนองแปรซออู้ ท่อน 1 ประโยคที่ 34

- - - ด	- ร - ม	- - - ด	- ร – ม	- - - ด	- ร - ม	- - - ด	- ร - ม

จากทำนองตัวอย่าง จะเห็นได้ว่า ทำนองหลักดำเนินทำนองลักษณะเหลื่อม ซออู้ดำเนินทำนองในลักษณะที่เป็นเครื่องเหลื่อตามตรงตามทำนอหลักทุกประการ

จากผลการวิจัยประการที่ 1 การรักษาลูกตก แสดงให้เห็นว่า รองศาสตราจารย์ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน เป็นผู้ที่ปฏิบัติตามกฎระเบียบ สังเกตจากการดำเนินทำนองซออู้ในส่วนที่เป็นทำนองลักษณะเหลื่อมตาม จะไม่แปรทำนอง ยึดลูกตกและจังหวะตรงตามทำนองหลักทุกประการ

ประการที่ 2 การใช้กลอนฟาด ปรากฏทั้งสิ้น 16 ทำนองดังนี้

ทำนองท่อน 1 ประโยคที่ 4 16 19 27 37 38 และ 39

ทำนองท่อน 2 ประโยคที่ 2 5 20 22 4751 55 59 และ 60

ดังตัวอย่างลักษณะทำนองที่เป็นการใช้กลอนฟาด ดังนี้

ทำนองหลัก ท่อน 1 ประโยคที่ 37

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

ทำนองแปรซออู้ ท่อน 1 ประโยคที่ 37

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

จากทำนองตัวอย่าง จะเห็นได้ว่า ทำนองหลักดำเนินทำนองแบบลูกเก็บในวรรคท้าจะเข้ไม่แปรทำนองดำเนินทำนองเหมือนทำนองหลัก จึงทำให้เกิดการใช้กลอนฟาดเนื่องจากซออู้มีแค่สองสาย

จากผลการวิจัยประการที่ 2 การใชกลอนฟาด แสดงให้เห็นว่า รองศาสตราจารย์ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน เป็นผู้ยึดความถูกต้อง สังเกตจากทำนองหลักดำเนินทำนองแบบเก็บในวรรคท้าซออู้ดำเนินทำนองเหมือนทำนองหลัก แม้จะทำให้เกิดกลอนฟาดเกิดขึ้นก็ตาม

ประการที่ 3 การฝากลูกตก ปรากฏ 1 ลักษณะย่อยคือ

3.1 การฝากลูกตกไปยังต้นห้องถัดไป ปรากฏทั้งสิ้น 3 ทำนองดังนี้

ทำนองท่อน 1 ประโยคที่ 3 และ 28

ทำนองท่อน 2 ประโยคที่ 3

ดังตัวอย่างลักษณะทำนองที่เป็นการฝากลูกตก ดังนี้

ทำนองหลัก ท่อน 1 ประโยคที่ 28

- - - ลฺ	- - - ลฺ	- - ดำ -	ซฺ ลฺ - ลฺ	- - - ลฺ	- - - ลฺ	ดำ ลฺ - -	ดำ รำ - ดำ
- - - มฺ	- - ซฺ มฺ	- - - มฺ	- - ซฺ มฺ	- - - มฺ	- - ซฺ มฺ	- - ซฺ ลฺ	- - - ซฺ

ทำนองแปรซออู้ ท่อน 1 ประโยคที่ 28

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

จากทำนองตัวอย่าง จะเห็นได้ว่า ทำนองหลักดำเนินทำนองในลักษณะลูกเหลื่อม มีจังหวะตกตรงตามภายในห้อง ซออู้ดำเนินทำนองเหมือนทำนองหลัก มีจังหวะตกตรงตามทุกห้องเพลง มีการฝากลูกตกของห้องที่ 4 ไปยังห้องที่ 5 และดำเนินทำนองปกติเหมือนทำนองหลักต่อไป

จากผลการวิจัย ประการที่ 3 การฝากลูกตก แสดงให้เห็นว่า รองศาสตราจารย์ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน เป็นผู้ที่มีความเข้าใจด้านการสีซออู้ สังเกตจากการดำเนินทำนองซออู้ดำเนินทำนองเหมือนทำนองหลัก มีการฝากลูกตก ซึ่งเป็นลักษณะการบรรเลงที่สำคัญของซออู้อีกอย่างหนึ่ง

ประการที่ 4 การปรับเสียงพยางค์ให้มีเสียงสูงขึ้น ปรากฏ 1 ลักษณะย่อยคือ

4.1 การปรับเสียงพยางค์ในต้นวรรคให้มีเสียงสูงขึ้น ปรากฏทั้งสิ้น 12 ทำนองดังนี้

ทำนองท่อน 1 ประโยคที่ 17 19 20 24 32 และ 39

ทำนองท่อน 2 ประโยคที่ 27 52 54 55 57 และ 60

ดังตัวอย่างลักษณะทำนองที่เป็นการปรับเสียงพยางค์ในต้นวรรคให้มีเสียงสูงขึ้น ดังนี้

ทำนองหลัก ท่อน 2 ประโยคที่ 52

	ซ ม - -	ม ร- -		ด ลฺ - -	ลฺ - ด-
ล้อนำ	- - ร ด	- - ด ลฺ	ล้อนำ	- - ซฺ มฺ	- ซฺ - ลฺ

ทำนองซออู้ ท่อน 2 ประโยคที่ 52

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

จากทำนองตัวอย่าง จะเห็นได้ว่า ทำนองหลักดำเนินทำนองแบบลูกล้อในสองห้องหลังของวรรคท้ากับวรรครับ ซออู้ดำเนินทำนองเป็นเครื่องล้อตามเหมือนทำนองหลัก ในวรรคท้าทำนองหลักดำเนินทำนองจากเสียงสูงมาเสียงต่ำ ส่วนซออู้ดำเนินทำนองเหมือนทำนองหลัก ในวรรครับมีการดำเนินทำนองไปในเสียงที่สูงขึ้นเช่นเดียวกับทำนองหลัก

จากผลการวิจัยประการที่ 4 การปรับเสียงพยางค์ให้มีเสียงสูงขึ้น แสดงให้เห็นว่า รองศาสตราจารย์ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน เป็นผู้ที่มีความซื่อตรง สังเกตจากการดำเนินทำนองที่มีเสียงสูงขึ้น ในทำนองล้อตามเหมือนทำนองหลัก

ประการที่ 5 การสีลักจังหวะ ปรากฏทั้งสิ้น 7 ทำนองดังนี้

ทำนองท่อน 1 ประโยคที่ 13 15 24 และ 28

ทำนองท่อน 2 ประโยคที่ 3 31 และ 57

ดังตัวอย่างลักษณะทำนองที่เป็นการสีลักจังหวะทำนองเหมือนทำนองหลัก ดังนี้

ทำนองหลัก ท่อน 2 ประโยคที่ 57

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

ทำนองซออู้ ท่อน 2 ประโยคที่ 57

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

จากทำนองตัวอย่าง จะเห็นได้ว่า ทำนองหลักดำเนินทำนองในลักษณะเหลื่อม มีลูกตกตรงตามจังหวะทุกห้องเพลง ซออู้ดำเนินทำนองเช่นเดียวกับทำนองหลัก โดยการลดพยางค์เสียงลงเหลือหนึ่งพยางค์เสียง ดำเนินทำนองก่อนถึงจังหวะตกในแต่ละห้องเพลงทั้งประโยค

จากผลการวิจัยประการที่ 5 การสีลักจังหวะ แสดงให้เห็นว่า รองศาสตราจารย์ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน เป็นผู้ที่ใช้ลักษณะการบรรเลงของซออู้เข้ามาประกอบ ในการดำเนินทำนอง สังเกตจากซออู้สีลักจังหวะภายในห้องทุกห้องก่อนถึงจังหวะตก

ประการที่ 6 ทำนองแบบลูกล้อ ซออู้ดำเนินทำนองเหมือนทำนองหลัก ปรากฏ 1 ลักษณะย่อยคือ

6.1 ซออู้ไม่แปรทำนอง ปรากฏทั้งสิ้น 24 ทำนองดังนี้

ทำนองท่อน 1 ประโยคที่ 5-7 16 17 23 26 และ 27

ทำนองท่อน 2 ประโยคที่ 8-12 29-31 37 38 45 49 50 52 53 และ 55

ดังตัวอย่างลักษณะทำนองที่ซออู้ไม่แปรทำนอง ดังนี้

ทำนองหลัก ท่อน 2 ประโยคที่ 49

	- ซ - ล		ซ - ล -		ม - ซ -		- - ซ ล
ล้อนำ	- ซ - ซ	ล้อนำ	- ซ - ซ	ล้อนำ	- ม - ม	ล้อนำ	ร ม - -

ทำนองแปรซออู้ ท่อน 2 ประโยคที่ 49

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

จากทำนองตัวอย่าง จะเห็นได้ว่า ทำนองหลักดำเนินทำนองแบบลูกล้อในห้องคู่ ของวรรคท้ากับวรรครับ ซออู้ดำเนินทำนองเช่นเดียวกับทำนองหลัก โดยที่ไม่มีการแปรทำนองเกิดขึ้น

จากผลการวิจัยประการที่ 6 ทำนองแบบลูกล้อ ซออู้ดำเนินทำนองเหมือนทำนองหลัก แสดงให้เห็นว่า รองศาสตราจารย์ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน เป็นผู้ที่ปฏิบัติตามแบบแผน สังเกตจากการดำเนินทำนองของซออู้ในทำนองล้อตามจะไม่มีการแปรทำนองเกิดขึ้น ดำเนินทำนองเช่นเดียวกับทำนองหลัก

ประการที่ 7 ทำนองแบบลูกเหลื่อม ซออู้ดำเนินทำนองเหมือนทำนองหลัก ปรากฏ 1 ลักษณะย่อย คือ

7.1 ซออู้ไม่แปรทำนอง ปรากฏทั้งสิ้น 28 ทำนองดังนี้

ทำนองท่อน 1 ประโยคที่ 8 11 12 18-21 28 29 33 34 และ 39

ทำนองท่อน 2 ประโยคที่ 8-12 29-31 37 38 45 49 50-53 และ 55

ดังตัวอย่างลักษณะทำนองที่ซออู้ไม่แปรทำนอง ดังนี้

ทำนองหลัก ท่อน 1 ประโยคที่ 33

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

ทำนองแปรซออู้ ท่อน 1 ประโยคที่ 33

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

จากทำนองตัวอย่าง จะเห็นได้ว่า ทำนองหลักดำเนินทำนองแบบลักษณะลูกเหลื่อม มีจังหวะตกตรงตามทุกห้องเพลง ซออู้ดำเนินทำนองเหมือนทำนองหลักเป็นเครื่องเหล่อมตาม มีจังหวะตกตรงตามทำนองหลักเช่นเดียวกันทุกประการ

จากผลการวิจัยประการที่ 7 ทำนองแบบลูกเหลื่อม ซออู้ดำเนินทำนองเหมือนทำนองหลัก แสดงให้เห็นว่า รองศาสตราจารย์ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน เป็นผู้ที่ปฏิบัติตามแผน สังเกตจากซออู้ดำเนินทำนองเป็นเครื่องเหลื่อมตามดำเนินทำนองเหมือนทำนองหลัก

ประการที่ 8 ทำนองหลักมีลักษณะมือบังคับ ดำเนินทำนองเหมือนทำนองหลัก ปรากฏ 1 ลักษณะย่อยคือ

8.1 ซออู้ไม่แปรทำนอง ปรากฏทั้งสิ้น 22 ทำนองดังนี้

ทำนองท่อน 1 ประโยคที่ 10 11 13 15 23 28 32 และ 35

ทำนองท่อน 2 ประโยคที่ 8 13 15 16 23 24 35 37 42 44 47 48 54 และ 57

ดังตัวอย่างลักษณะทำนองที่ซออู้ไม่แปรทำนอง ดังนี้

ทำนองหลัก ท่อน 2 ประโยคที่ 47

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

ทำนองแปรซออู้ ท่อน 2 ประโยคที่ 47

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

จากทำนองตัวอย่าง จะเห็นได้ว่า ทำนองหลักดำเนินทำนองแบบเก็บ ลักษณะของทำนองหลักเช่นนี้ไม่เหมาะสำหรับการแปรทำนอง ซออู้ไม่แปรทำนอง ดำเนินทำนองเช่นเดียวกับทำนองหลัก

จากผลการวิจัยประการที่ 8 ทำนองหลักมีลักษณะมือบังคับ ดำเนินทำนองเหมือนทำนองหลัก แสดงให้เห็นว่า รองศาสตราจารย์ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน เป็นผู้ที่ให้ความสำคัญกับทำนองหลัก สังเกตได้จากซออู้ดำเนินทำนองแบบเก็บเหมือนทำนองหลัก

สรุปผลการวิเคราะห์

จากผลการวิจัยข้างต้น จากการศึกษาการแปรทำนองเพลงทยอยเขมร สามชั้น ซึ่งเป็นเพลงประเภทสองไม้ที่มีความสำคัญเพลงหนึ่งของดนตรีไทย พบว่าหลักการทั่วไปในการแปรทำนองจะเข้ของรองศาสตราจารย์ปกรณ์ รอดช้างเผื่อนปรากฏ 13 หลักการและการแปรทำนองของซออู้ปรากฏ 8 หลักการ สำหรับประเด็นการค้นพบในการศึกษาครั้งนี้ จะเป็นภาพสะท้อนให้เห็นถึงวิธีการแปรทำนองจะเข้และซออู้ในเพลงประเภทสองไม้ตามลีลาของรองศาสตราจารย์ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน และจะเป็นหลักการที่สามารถนำไปใช้ในการแปรทำนองของเครื่องทั้ง 2 ชิ้นในบทเพลงอื่น ๆ ในประเภทเดียวกันได้เป็นอย่างดี

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

บทที่ 4
บทวิเคราะห์

การศึกษาลักษณะเฉพาะในการแปรทำนองจะเข้และซออู้เพลงทยอยเขมร สามชั้น ของรองศาสตราจารย์ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน ผู้วิจัยจะได้ทำการวิเคราะห์เพื่อหาลักษณะเฉพาะในการแปรทำนองของเครื่องดนตรีที่เป็นเครื่องนำประเภทดีดได้แก่ จะเข้ เครื่องดนตรีประเภทตามได้แก่ ซออู้ โดยการวิเคราะห์ทั้งสองเครื่องดนตรีจะยึดทำนองหลักในการแปรทำนองและโน้ตทำนองเพลงได้แสดงไว้แล้วในบทที่ 3 ผลการวิเคราะห์พบลักษณะเฉพาะในการแปรทำนองจะเข้และซออู้ของรองศาสตราจารย์ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน โดยแบ่งเป็นหัวข้อลักษณะเฉพาะการแปรทำนองของจะเข้และซออู้ดังนี้

4.1 ลักษณะเฉพาะการแปรทำนองของจะเข้เพลงทยอยเขมร สามชั้น ของรองศาสตราจารย์ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน พบลักษณะเฉพาะดังนี้

4.1.1 การดีดสะบัด ปรากฏลักษณะสำคัญ 3 ลักษณะ

ลักษณะที่ 1 การดีดสะบัดสลับกับการรัวไม้ดีด

ลักษณะที่ 2 การดีดสะบัดสลับกับการดีดเก็บ

ลักษณะที่ 3 การดีดสะบัดติดต่อกันเป็นชุด

4.1.2 การดีดรัว ปรากฏลักษณะสำคัญ 3 ลักษณะ

ลักษณะที่ 1 การดีดรัวในทำนองล้อนำ

ลักษณะที่ 2 การดีดรัวสลับกับการดีดเก็บ

ลักษณะที่ 3 การดีดรัวร่วมกับการดีดสะบัด

4.1.3 การดีดเก็บที่มีการเรียงร้อยกว่าปกติ ปรากฏลักษณะสำคัญ 3 ลักษณะ

ลักษณะที่ 1 การดีดเก็บเรียงจากเสียงสูงลงมาทางเสียงต่ำ

ลักษณะที่ 2 การดีดเก็บยืนเสียง

ลักษณะที่ 3 การดีดเก็บเรียงจากเสียงต่ำไปหาเสียงสูง

4.1.4 การดำเนินทำนองด้วยสายลวด ปรากฏลักษณะสำคัญ 4 ลักษณะ

ลักษณะที่ 1 การดีดสายลวดสลับกับสายเอก ในลักษณะที่เป็นการย้ำเสียงเดียวกัน

ลักษณะที่ 2 การดีดที่สายเปล่าร่วมกับการดีดสายลวดสลับกับสายเอก

ลักษณะที่ 3 การดำเนินทำนองจากสายลวดไปสู่สายเอก

ลักษณะที่ 4 การดีดรูดสายลวด

4.2 ลักษณะเฉพาะการแปรทำนองของซออู้เพลงทยอยเขมร สามชั้น ของรองศาสตราจารย์ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน พบลักษณะเฉพาะดังนี้

4.2.1 การสีสะบัด ปรากฏลักษณะสำคัญ 2 ลักษณะ

ลักษณะที่ 1 การสีสะบัดสลับกับการสีลากคันชัก

ลักษณะที่ 2 การสีสะบัดสลับกับการสีลักคันชัก

4.2.2 การสีลากคันชัก ปรากฏลักษณะสำคัญ 3 ลักษณะ

ลักษณะที่ 1 การสีลากคันชักให้เกิดเสียงสั้นในทำนองล้อตาม

ลักษณะที่ 2 การสีลากคันชักยาวทั้งวรรค

ลักษณะที่ 3 การสีลากคันชักสลับการสีเก็บ

4.2.3 การสีเก็บ ปรากฏลักษณะสำคัญ 3 ลักษณะ

ลักษณะที่ 1 การสีเก็บจากเสียงสูงไปหาเสียงต่ำตามสำนวนเพลง

ลักษณะที่ 2 การสีเก็บยืนเสียง

ลักษณะที่ 3 การสีเก็บจากเสียงต่ำไปหาเสียงสูงตามสำนวนเพลง

4.2.4 การสีควบคันชัก ปรากฏลักษณะสำคัญ 2 ลักษณะ

ลักษณะที่ 1 การสีควบคันชักในทำนองล้อตาม

ลักษณะที่ 2 การสีควบคันชักร่วมกับทำนองเก็บ

ดังจะได้แสดงรายละเอียดของทำนองเพลงที่ปรากฏลักษณะที่สำคัญข้างต้น พร้อมยกตัวอย่างทำนองลักษณะสำคัญต่างๆ ลักษณะละ 1 ทำนองดังนี้

4.1 ลักษณะเฉพาะการแปรทำนองของจะเข้เพลงทยอยเขมร สามชั้น ของรองศาสตราจารย์ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน พบลักษณะเฉพาะดังนี้

4.1.1 การดีดสะบัด ปรากฏลักษณะสำคัญ 2 ลักษณะ

ลักษณะที่ 1 การดีดสะบัดสลับกับการรัวไม้ดีด พบในทำนองเพลงดังนี้

ท่อน 1 ทำนองประโยคที่ 1 3 14 และ 31

ท่อน 2 ทำนองประโยคที่ 1 17 18 และ 25

ตัวอย่างทำนองท่อน 1 ประโยคที่ 1 ต่อไปนี้

- ดรม	- ซ – ล	- - ร์ ด์ ล	ลลล ซม	- ด	มรด รม	ซ ล ซ ม	- ร - ด
				- ซ฻			

จากทำนองข้างต้น จะเห็นได้ว่า รองศาสตราจารย์ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน จะทำการดีดสะบัดในห้องที่ 1 ของวรรคท้า ดีดรัวในห้องที่ 2 ของวรรคท้า เป็นการผสมผสานวิธีการดีดให้ปรากฏ 2 รูปแบบ และลักษณะดังกล่าวก็เป็นลักษณะการดำเนินทำนองตามทำนองหลักด้วย

ลักษณะที่ 2 การดีดสะบัดสลับกับการดีดเก็บ พบในทำนองเพลงดังนี้

ท่อน 1 ทำนองประโยคที่ 1 2 3 4 5 6 7 8 16 17 22 30 31 36 และ 37

ท่อน 2 ทำนองประโยคที่ 2 4 7 14 33 36 และ 49

ตัวอย่างทำนองท่อน 1 ประโยคที่ 2 ต่อไปนี้

มมม ซ ร	ม ร ด		ร	ร ม ซ ล	ด์ ล ซ ม	ร ม ซ ร	ด ร ม ซ
	ท	ล ซ ล ท	ล ท ด				

จากทำนองข้างต้น พบการดีดสะบัดในห้องที่ 1 ปรากฏ ณ ต้นห้องเพลง หลังจากนั้นเป็นการดำเนินทำนองด้วยการดีดเก็บในห้องที่ 2 ของวรรคท้าเป็นต้นไป

Chulalongkorn University

ลักษณะที่ 3 การดีดสะบัดติดต่อกันเป็นชุด พบในทำนองเพลงดังนี้

ท่อน 1 ทำนองประโยคที่ 3

ท่อน 2 ทำนองประโยคที่ 33

ตัวอย่างทำนองท่อน 1 ประโยคที่ 3 ต่อไปนี้

- ดรม	- ซ – ล	- - ร์ด์ล	ลลล ซ ม	- ด	มรด ร ม	ซ ล ซ ม	- ร - ด
				- ซ฻			

จากทำนองข้างต้น จะเห็นได้ว่าท้ายห้องเพลงที่ 3 มีการสะบัดสามเสียงได้แก่เสียงเร โดและลาตามลำดับ หลังจากนั้นเป็นการสะบัดเสียงเดียวซ้อนไปอีก 1 ครั้ง ณ ต้นห้องเพลงที่ 4

4.1.2 การดีดรัว ปรากฏลักษณะสำคัญ 3 ลักษณะ

ลักษณะที่ 1 การดีดรัวในทำนองล้อนำ พบในทำนองเพลงดังนี้

ท่อน 1 ทำนองประโยคที่ 5 6 และ 23

ท่อน 2 ทำนองประโยคที่ 37

ตัวอย่างทำนองท่อน 1 ประโยคที่ 5 ต่อไปนี้

ทททท รำ ท	รำ ล - ท	- - - -	- - - -	ลลลล ทล	ท ซ - ล	- - - -	- - - -

จากทำนองข้างต้น จะเห็นได้ว่า รองศาสตราจารย์ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน ดีดสะบัดเสียงเดียวในต้นห้องที่ 1 ของวรรคท้ากับวรรครับในทำนองที่เป็นเหลื่อมนำ

ลักษณะที่ 2 การดีดรัวสลับกับการดีดเก็บ พบในทำนองเพลงดังนี้

ท่อน 1 ทำนองประโยคที่ 4 8 9 15 25 และ 40

ท่อน 2 ทำนองประโยคที่ 2 12 19 31 และ 61

ตัวอย่างทำนองท่อน 1 ประโยคที่ 8 ต่อไปนี้

ซ ม – ซ	- ทลซ	ล ร - ม	- ม	ซ ม – ซ	ม ซ ล ซ	ล ร - ม	
			- ม				- ม - -

จากทำนองข้างต้น จะเห็นได้ว่า รองศาสตราจารย์ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน ดีดรัวสั้น แล้วสะบัดเรียงเสียงในห้องที่ 2 ของวรรคท้า ตามด้วยการดีดเก็บในห้องถัดมา

ลักษณะที่ 3 การดีดรัวร่วมกับการดีดสะบัด พบในทำนองเพลงดังนี้

ท่อน 1 ทำนองประโยคที่ 1 14 และ 31

ท่อน 2 ทำนองประโยคที่ 1 4 7 14 17 25 และ 36

ตัวอย่างทำนองท่อน 1 ประโยคที่ 14 ต่อไปนี้

ด ำ ท ล ซ	- - - ด ำ	- มำรำดำ	- ฟ - ซ	- - - -		- ซ ซ ซ	- ซ
					- - - ซ		- ซ

จากทำนองข้างต้น จะเห็นได้ว่า รองศาสตราจารย์ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน ดีดรัวเสียงสั้นก่อนในห้องที่ 2 แล้วจึงตามด้วยการดีดเรียงเสียงในห้องที่ 3 ของวรรคท้า

4.1.3 การดีดเก็บที่มีการเรียงร้อยกว่าปกติ ปรากฏลักษณะสำคัญ 3 ลักษณะ

ลักษณะที่ 1 การดีดเก็บเรียงจากเสียงสูงลงมาทางเสียงต่ำ พบในทำนองเพลงดังนี้

ท่อน 1 ทำนองประโยคที่ 19 20 และ 21

ท่อน 2 ทำนองประโยคที่ 20 22 40 47 48 52 และ 60

ตัวอย่างทำนองท่อน 1 ประโยคที่ 19 ต่อไปนี้

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

จากทำนองข้างต้น จะเห็นได้ว่า รองศาสตราจารย์ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน ดีดเก็บเรียงเสียงในทำนองเหลื่อม ในวรรคท้ามีการดีดเรียงตามทำนองหลักจากเสียงต่ำในสองห้องแรกของวรรคท้า มาเสียงสูงในสองห้องหลังของวรรค

ลักษณะที่ 2 การดีดเก็บยืนเสียง พบในทำนองเพลงดังนี้

ท่อน 1 ทำนองประโยคที่ 29 และ 35

ท่อน 2 ทำนองประโยคที่ 10 13 16 23 29 39 42 44 53 และ 56

ตัวอย่างทำนองท่อน 1 ประโยคที่ 29 ต่อไปนี้

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

จากทำนองข้างต้น จะเห็นได้ว่า รองศาสตราจารย์ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน ดีดในทำนองเหลื่อมนำ ดำเนินทำนองเหมือนทำนองหลักยืนเสียงลูกตกเสียง มี เป็นสำคัญ

ลักษณะที่ 3 การดีดเก็บเรียงจากเสียงต่ำไปหาเสียงสูง พบในทำนองเพลงดังนี้

ท่อน 1 ทำนองประโยคที่ 28 และ 37

ท่อน 2 ทำนองประโยคที่ 2 9 32 33 37 45 50 55 และ 58

ตัวอย่างทำนองท่อน 2 ประโยคที่ 32 ต่อไปนี้

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

จากทำนองข้างต้น จะเห็นได้ว่า รองศาสตราจารย์ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน ดีดจากจากเอกลงมาเสียงต่ำสายทุ้ม ในห้องที่ 2 ถึงห้องที่ 3 ในวรรคท้า

4.1.4 การดำเนินทำนองด้วยสายลวด ปรากฏลักษณะสำคัญ 4 ลักษณะ

ลักษณะที่ 1 การดีดสายลวดสลับกับสายเอก ในลักษณะที่เป็นการย้ำเสียงเดียวกัน พบในทำนองเพลงดังนี้

ท่อน 1 ทำนองประโยคที่ 9

ตัวอย่างทำนองท่อน 1 ประโยคที่ 9 ต่อไปนี้

- ร - ม	- - ซ ม	ซ ร - ม		- ร – ม	- - ซ ม	ซ ร - ม	
			- ม - -				- ม - -

จากทำนองข้างต้น จะเห็นได้ว่า รองศาสตราจารย์ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน ดีดทำนองห่างๆ สลับกับการดีดเก็บ ลงมาสายลวดในห้องที่ 4 ของวรรคท้ากับวรรครับ

ลักษณะที่ 2 การดีดที่สายเปล่าร่วมกับการดีดสายลวดสลับกับสายเอก พบในทำนองเพลงดังนี้

ท่อน 2 ทำนองประโยคที่ 6 43 44 และ 58

ตัวอย่างทำนองท่อน 2 ประโยคที่ 43 ต่อไปนี้

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

จากทำนองข้างต้น จะเห็นได้ว่า รองศาสตราจารย์ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน ดีดแปรทำนองโดยการดีดเก็บในสองห้องแรก ดีดย้ำเสียง โด ในห้องที่ 3 ของวรรคท้า โดยการดีดพร้อมกันทั้งสามสาย จบที่สายเอก ตามด้วยการดีดเก็บในห้องถัดมา

ลักษณะที่ 3 การดำเนินทำนองจากสายลวดไปสู่สายเอก พบในทำนองเพลงดังนี้

ท่อน 1 ทำนองประโยคที่ 14

ท่อน 2 ทำนองประโยคที่ 4 14 17 19 และ 25

ตัวอย่างทำนองท่อน 2 ประโยคที่ 17 ต่อไปนี้

- - - -	- - - ซ๎	- ซ๎ซ๎ซ๎	- ด๎ – ร๎	- - - -		- ร๎ร๎ร๎	- ร๎
					- - - ร๎		- ร๎

จากทำนองข้างต้น จะเห็นได้ว่า รองศาสตราจารย์ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน ในวรรครับจะเข้าดีดสายลวดในห้องที่ 2 ดีดเก็บสายเอกในห้องที่ 3 จบด้วยการดีด ทิง นอย ในห้องที่ 4 ของวรรครับ

ลักษณะที่ 4 การดีดรูดสายลวด พบในทำนองเพลงดังนี้

ท่อน 2 ทำนองประโยคที่ 27

ตัวอย่างทำนองท่อน 2 ประโยคที่ 27 ต่อไปนี้

ด	- ด๎	ด	- ซ	ด	- ด๎	ด	- ซ
ฟ ซ ล	ท ด๎	ร๎ ด๎ ท	ล ซ	ฟ ซ ล	ท ด๎	ร๎ ด๎ ท	ล ซ

จากทำนองข้างต้น จะเห็นได้ว่า รองศาสตราจารย์ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน ดีดรูดสายลวดในสองห้องแรกกับสองห้องหลัง ของวรรคท้ากับวรรครับ

4.2 ลักษณะเฉพาะการแปรทำนองของซออู้เพลงทยอยเขมร สามชั้น ของรองศาสตราจารย์ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน

4.2.1 การสีสะบัด ปรากฏลักษณะสำคัญ 2 ลักษณะ

ลักษณะที่ 1 การสีสะบัดสลับกับการสีลากคันชัก พบในทำนองเพลงดังนี้

ท่อน 1 ทำนองประโยคที่ 1

ท่อน 2 ทำนองประโยคที่ 1 2 6 17 18 25 31 33 และ 36

ตัวอย่างทำนองท่อน 2 ประโยคที่ 17 ต่อไปนี้

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

จากทำนองข้างต้น จะเห็นได้ว่า รองศาสตราจารย์ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน สีสะบัดในห้องที่ 3 ของวรรคท้า สีลากคันชักในห้องที่ 4 ของวรรคท้า

ลักษณะที่ 2 การสีสะบัดสลับกับการสีลักคันชัก พบในทำนองเพลงดังนี้

ท่อน 1 ทำนองประโยคที่ 7 และ 8

ตัวอย่างทำนองท่อน 1 ประโยคที่ 8 ต่อไปนี้

- - - -	- ซ	- ทลซ	ล	- - - -	- ซ	- ท ล ซ	ล
	- ม		ร – ม		- ม		ร - ม

จากทำนองข้างต้น จะเห็นได้ว่า รองศาสตราจารย์ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน สีสะบัดในห้องที่ 3 ของวรรคท้า สีลักขันชักในห้องที่ 4 ของวรรคท้า

4.2.2 การสีลากคันชัก ปรากฏลักษณะสำคัญ 3 ลักษณะ

ลักษณะที่ 1 การสีลากคันชักให้เกิดเสียงสั้นในทำนองล้อตาม พบในทำนองเพลงดังนี้

ท่อน 1 ทำนองประโยคที่ 1

ท่อน 2 ทำนองประโยคที่ 1 2 54 และ 57

ตัวอย่างทำนองท่อน 2 ประโยคที่ 54 ต่อไปนี้

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

จากทำนองข้างต้น จะเห็นได้ว่า รองศาสตราจารย์ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน สีลักคันชักในส่องที่เป็นทำนองล้อตาม มีทำนองเป็นเสียงสั้นก่อนถึงจังหวะตกภายในห้องเพลง

ลักษณะที่ 2 การสีลากคันชักยาวทั้งวรรค พบในทำนองเพลงดังนี้

ท่อน 1 ทำนองประโยคที่ 7 และ 9

ตัวอย่างทำนองท่อน 1 ประโยคที่ 7 ต่อไปนี้

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

จากทำนองข้างต้น จะเห็นได้ว่า รองศาสตราจารย์ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน สีลากคันชักในห้องคู่ ยาวมากระทั่งถึงในห้องคี่ ของวรรคท้า

ลักษณะที่ 3 การสีลากคันชักสลับการสีเก็บ พบในทำนองเพลงดังนี้

ท่อน 1 ทำนองประโยคที่ 24 และ 30

ท่อน 2 ทำนองประโยคที่ 3 6 12 18 25 31 32 33 และ 61

ตัวอย่างทำนองท่อน 2 ประโยคที่ 3 ต่อไปนี้

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

จากทำนองข้างต้น จะเห็นได้ว่า รองศาสตราจารย์ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน สีเก็บในห้องที่ 1 ตามด้วยสีลากคันชักเสียงสั้นในห้องที่ 2 ของวรรคท้า จนกระทั่งถึงในสองห้องแรกของวรรครับ

4.2.3 การสีเก็บ ปรากฏลักษณะสำคัญ 3 ลักษณะ

ลักษณะที่ 1 การสีเก็บจากเสียงสูงไปหาเสียงต่ำตามสำนวนเพลง พบในทำนองเพลงดังนี้

ท่อน 1 ทำนองประโยคที่ 5 6 11 12 13 15 17 19 20 26 30 36 และ 39

ท่อน 2 ทำนองประโยคที่ 20-22 24 26 27 28 34 35 37-41 43 46 48 50 51 53 56 59 และ 60

ตัวอย่างทำนองท่อน 1 ประโยคที่ 11 ต่อไปนี้

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

จากทำนองข้างต้น จะเห็นได้ว่า รองศาสตราจารย์ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน สีดำเนินทำนองเหมือนทำนองหลักเป็นเครื่องเหลื่อมตาม ในสองห้องหลังของวรรครับ เป็นการสีเก็บเรียงเสียงจากเสียงสูงไปเสียงต่ำ

ลักษณะที่ 2 การสีเก็บยืนเสียง พบในทำนองเพลงดังนี้

ท่อน 1 ทำนองประโยคที่ 10 18 21 22 28 29 และ 35

ท่อน 2 ทำนองประโยคที่ 8-11 13 15 16 23 29 30 และ 42

ตัวอย่างทำนองท่อน 1 ประโยคที่ 18 ต่อไปนี้

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

จากทำนองข้างต้น จะเห็นได้ว่า รองศาสตราจารย์ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน สีเก็บแบบทำนองเหลื่อมตาม มีลูกตกลงตรงตามจังหวะตกของทุกห้องเพลง ยืนเสียงโด เป็นลูกตกสำคัญ

ลักษณะที่ 3 การสีเก็บจากเสียงต่ำไปหาเสียงสูงตามสำนวนเพลง พบในทำนองเพลงดังนี้

ท่อน 1 ทำนองประโยคที่ 2 3 16 24 27 32 และ 37

ท่อน 2 ทำนองประโยคที่ 5 6 18 32 44 45 47 49 52 55 และ 58

ตัวอย่างทำนองท่อน 1 ประโยคที่ 32 ต่อไปนี้

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

จากทำนองข้างต้น จะเห็นได้ว่า รองศาสตราจารย์ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน สีเก็บดำเนินทำนองแบบทำนองหลัก มีลักษณะดำเนินทำนองเป็นเครื่องเหลื่อมตาม เรียงจากเสียงต่ำไปยังเสียงสูงขึ้นไปจนกระทั่งถึงในวรรครับ

4.2.4 การสีควบคันชัก ปรากฏลักษณะสำคัญ 2 ลักษณะ

ลักษณะที่ 1 การสีควบคันชักในทำนองล้อตาม พบในทำนองเพลงดังนี้

ท่อน 1 ทำนองประโยคที่ 5-9 28 29 33 และ 34

ท่อน 2 ทำนองประโยคที่ 39 44 53 และ 56

ตัวอย่างทำนองท่อน 1 ประโยคที่ 28 ต่อไปนี้

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

จากทำนองข้างต้น จะเห็นได้ว่า รองศาสตราจารย์ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน สีควบคันชักในสองห้องแรกของวรรคท้า และทำนองแบบเดียวกันมีลักษณะการบรรเลงแบบควบคันชักเช่นกันในสองห้องแรกของวรรครับ

ลักษณะที่ 2 การสีควบคันชักร่วมกับทำนองเก็บ พบในทำนองเพลงดังนี้

ท่อน 1 ทำนองประโยคที่ 4 13 24 และ 37

ท่อน 2 ทำนองประโยคที่ 5 6 16 24 32 และ 47

ตัวอย่างทำนองท่อน 1 ประโยคที่ 24 ต่อไปนี้

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

จากทำนองข้างต้น จะเห็นได้ว่า รองศาสตราจารย์ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน สีทำนองเก็บในห้องที่ 7 ของวรรครับตามด้วยสีควบคันชักในห้องที่ 8 ของวรรครับ

สรุปผลการวิเคราะห์

จากการศึกษา ลักษณะเฉพาะในการแปรทำนองจะเข้และซออู้ของรองศาสตราจารย์ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน สรุปผลการวิเคราะห์ได้ดังนี้

ประการแรก ลักษณะเฉพาะในการแปรทำนองจะเข้เพลงทยอยเขมร สามชั้น ของรองศาสตราจารย์ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน ผลการวิจัยพบ การดีดสะบัด ได้แก่ การดีดสะบัดสลับกับการดีดเก็บ พบ 22 ประโยค การดีดสะบัดสลับกับการดีดกรอ พบ 8 ประโยค การดีดสะบัดติดต่อกัน พบ 2 ประโยค การดีดกรอ ได้แก่ การดีดกรอสลับกับการดีดเก็บพบ 11 ประโยค การดีดกรอร่วมกับการดีดสะบัดพบ 10 ประโยค การดีดกรอในทำนองที่เป็นเครื่องนำ พบ 9 ประโยค การดีดเก็บ ได้แก่ การดีดเก็บเรียงเสียงจากเสียงสูงไปเสียงต่ำ พบ 31 ประโยค การดีดเก็บเรียงเสียงจากเสียงต่ำไปเสียงสูง พบ 16 ประโยค การดีดเก็บยืนเสียง พบ 14 ประโยค การใช้สายลวด ได้แก่ การดีดสายลวดขึ้นมายังสายเอก พบ 20 ประโยค การใช้สายเปล่าร่วมกับการดีดสายลวดสลับกับสายเอก พบ 11 ประโยค การดีดรูดสาย พบ 5 ประโยค การดีดสายลวดสลับกับสายเอกในทำนองที่ย้ำเสียงเดียว พบ 4 ประโยค เรียงจากมากที่สุดมาน้อยที่สุด

ประการที่สอง ลักษณะเฉพาะการแปรทำนองของซออู้เพลงทยอยเขมร สามชั้น ของรองศาสตราจารย์ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน ลักษณะเฉพาะ ได้แก่ การสีสะบัด พบการสีสะบัดสลับกับการสีลากคันชัก พบ 10 ประโยค ลักษณะที่สองพบการสีสะบัดสลับกับการสีลักคันชัก พบ 2 ประโยค การสีลากคันชัก พบการสีลากคันชักสลับการสีเก็บ พบ 15 ประโยค การสีลากคันชักเสียงสั้นในทำนองที่เป็นเครื่องตาม พบ 9 ประโยค การสีลากคันชักยาวทั้งประโยค พบ 1 ประโยค การสีเก็บ พบการสีเก็บเรียงเสียงจากเสียงสูงไปเสียงต่ำ พบ 37 ประโยค การสีเก็บเรียงเสียงจากเสียงต่ำไปเสียงสูง พบ 18 ประโยค การสีเก็บยืนเสียง พบ 17 ประโยค การสีควบคันชัก การสีควบคันชักร่วมกับการสีเก็บ พบ 4 ประโยค การสีควบคันชักทำนองล้อตาม พบ 3 ประโยค เรียงจากมากที่สุดมาน้อยที่สุด

จะเข้กับซออู้มีการแปรทำนองไปในทิศทางเดียวกัน โดยจะเข้มีลักษณะการบรรเลงแบบใช้ดีด ซออู้มีลักษณะการบรรเลงแบบใช้สี ในการแปรทำนองมีลักษณะเฉพาะที่คล้ายกัน ได้แก่ จะเข้มีการดีดสะบัด การดีดเก็บ การดีดกรอ ซออู้มีการสีเก็บ สีสะบัด สีลากคันชัก ทั้งสองเครื่องแปรทำนองโดยยึดทำนองหลักมีการแปรทำนองที่ใกล้เคียงกัน โดยอยู่ภายใต้ลักษณะของเครื่องดนตรีกับลักษณะการบรรเลงที่แตกต่างกัน ทั้งสองเครื่องมีลักษณะเฉพาะในการแปรทำนองดังนี้

1. การสะบัด จะเข้มีการดีดสะบัดร่วมกับการดีดเก็บ การดีดสะบัดร่วมกับการดีดกรอ ซออู้มีการสีสะบัดร่วมกับการสีลากคันชัก การสีสะบัดร่วมกับการสีเก็บ การสีสะบัดร่วมกับการสีลักคันชัก

2. การกรอ จะเข้มีการดีดกรอในทำนองที่เป็นเครื่องนำเสียงสั้น การดีดรัวยาวทั้งประโยค การดีดรัวสลับกับการดีดเก็บ การดีดรัวสลับกับการดีดสะบัด การสีลากคันชักเสียงสั้น การสีลากคันชักยาวทั้งประโยค การสีลากคันชักเสียงสั้นสลับกับการสีเก็บ

3. การเก็บ จะเข้ดีดเก็บเรียงเสียงจากเสียงสูงไปยังเสียงต่ำ ดีดเก็บยืนเสียง ดีดเก็บจากเสียงต่ำไปยังเสียงสูงซออู้สีเก็บจากเสียงสูงไปยังเสียงต่ำ สีเก็บยืนเสียง สีเก็บจากเสียงต่ำไปยัง

เสียงสูง โดยการแปรทำนองแบบเก็บทั้งสองเครื่องพบว่า การแปรทำนองจากเสียงสูงไปยังเสียงต่ำ จากเสียงต่ำไปยังเสียงสูง การแปรทำนองแบบยืนเสียง มีการแปรทำนองไปในทิศทางเดียวกัน

4. การแปรทำนองของทั้งสองเครื่องดนตรีที่มีลักษณะเฉพาะการบรรเลงเด่นชัด ได้แก่ การสีควบคันชักในทำนองล้อตาม การสีควบคันชักร่วมกับทำนองเก็บ ส่วนจะเข้ดีดสายลวดสลับกับสายเอกย้ำเสียงเดียว ดีดสายเปล่าร่วมกับสายลวดสลับกับสายเอก ดีดสายลวดมายังสายเอก ดีดรูดสายมายังสายเอก

การแปรทำนองลักษณะเฉพาะจะเข้กับซออู้ ของรองศาสตราจารย์ปกรณ์ มีลักษณะที่คล้ายกัน และแตกต่างกันขึ้นอยู่กับเครื่องดนตรี ถึงแม้ว่าเครื่องดนตรีประเภทดีดกับเครื่องดนตรีประเภทสีที่เป็นเครื่องดนตรีที่อยู่ในกลุ่มเครื่องสายไทยเหมือนกัน แต่ทั้งสองเครื่องมีลักษณะกายภาพ ลักษณะบรรเลงที่ต่างกัน โดยลักษณะเฉพาะของจะเข้มีการดีดโดยการใช้ทั้งสามสาย ใช้สายลวดสลับกับสายเอก (ทิงนอย) ใช้สายลวดดีดรูดสาย การดีดตบสาย ส่วนซออู้มีการสีลากคันชัก สีฝากลูกตกไปยังอีกห้องหนึ่ง สีแบบจาวๆ ทำนองห่างๆ สีลักจังหวะ สีลักคันชัก เป็นต้น ที่กล่าวมาทั้งหมดนั้นจะเห็นได้ว่า รองศาสตราจารย์ปกรณ์ ได้นำลักษณะเฉพาะของเครื่องดนตรีแต่ละชิ้น มาแปรทำนองโดยยึดตามทำนองหลัก แสดงถึงความโดดเด่นของเครื่องดนตรีทั้งสองเครื่อง ซึ่งมีลักษณะการแปรทำนองที่คล้ายกัน และสามารถบรรเลงร่วมกันได้อย่างกลมกลืน

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

บทที่ 5
บทสรุปและข้อเสนอแนะ

5.1 บทสรุป

จากการศึกษาการแปรทำนองจะเข้และซออู้ เพลงทยอยเขมร สามชั้น ของรองศาสตราจารย์ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน ผู้วิจัยตั้งวัตถุประสงค์ไว้ 2 ประการ คือเพื่อศึกษาหลักการทั่วไปสำหรับการแปรทำนองของจะเข้และซออู้ เพื่อศึกษาลักษณะเฉพาะในการแปรทำนองจะเข้และซออู้เพลงทยอยเขมร สามชั้น ของรองศาสตราจารย์ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน ผู้วิจัยสามารถสรุปผลการวิจัยได้ ดังนี้

วัตถุประสงค์ข้อแรก หลักการทั่วไปสำหรับการแปรทำนองของจะเข้และซออู้

ผลการวิจัยพบดังนี้

หลักการทั่วไปสำหรับการแปรทำนองของจะเข้ เพลงทยอยเขมร สามชั้น คือการรักษาลูกตก การเพิ่มพยางค์เสียงต่างๆ เข้าไปในทำนองเพลง การเพิ่มทำนองเก็บเข้าไปมากกว่าทำนองหลัก การรักษาทำนองหลักโดยไม่แปรทำนอง หากเป็นทำนองที่มีการซ้ำพยางค์เสียง จะเข้จะดีดสะบัดเสียงเดียว หากเป็นทำนองเหลื่อมจะเข้จะดีดตามทำนองหลัก ส่วนทำนองหลักแบบจาวๆ จะเข้จะดีดโดยใช้กลวิธีการดีดทิงนอย หากทำนองหลักแบบย้ำพยางค์เสียงเดียวกันในทำนองย่อย 2 ห้องเพลงและทำนองหลักแบบเหลื่อมจาว ๆ จะเข้จะดีดย้ำเสียงในทำนองเดียวกันโดยใช้กลวิธีการดีดทิงนอยมาประกอบ นอกจากนี้ยังมีการแปรทำนองแบบอิสระ และหากเป็นทำนองหลักมือบังคับและเป็นทำนองลักษณะลูกล้อลูกขัด จะเข้จะไม่แปรทำนอง หากทำนองหลักเป็นทำนองเหลื่อมจะเข้จะดำเนินทำนองมาที่สายลวด

หลักการทั่วไปสำหรับการแปรทำนองของซออู้ เพลงทยอยเขมร สามชั้น คือการรักษาลูกตก ลักษณะทำนองฝากลูกตกไปห้องถัดไป การปรับพยางค์เสียงต้นวรรคให้มีเสียงสูงขึ้น การสีลักจังหวะแทนที่จะสีตกจังหวะตามลักษณะทั่วไปของซออู้ และปรากฏการแปรทำนองแบบจาว ๆ ในบทเพลงประเภทนี้

ความเหมือนและความแตกต่างระหว่างการแปรทำนองของ 2 เครื่องดนตรีได้แก่ การแปรทำนองของจะเข้กับซออู้ ในส่วนที่เหมือนกันได้แก่ ทำนองหลักที่เป็นลูกล้อ ลูกเหลื่อม ทั้งสองเครื่องจะแปรทำนองเหมือนทำนองหลัก รักษาลูกตกของทำนองหลักคงไว้ทุกห้องเพลง ทำนองหลักที่เป็นมือบังคับจะเข้กับซออู้จะไม่แปรทำนอง ทำนองหลักที่เป็นอัตลักษณ์เข้าแบบจะเข้กับซออู้จะแปรทำนอง สำหรับการแปรทำนองของจะเข้กับซออู้ ในส่วนที่แตกต่างกันได้แก่ ทำนองหลักเป็นลูกเก็บจะเข้แปรทำนองแบบเก็บ ซออู้แปรทำนองแบบจาวๆ จะเข้มีการเพิ่มพยางค์เสียงโดยการสะบัด

เสียงเดียว ซออู้แปรทำนองเหมือนทำนองหลัก ทำนองหลักเป็นอัตลักษณ์เข้าแบบจะเข้แปรทำนองแบบเก็บ ซออู้แปรทำนองแบบจาวๆ ในทำนองที่เป็นลูกเหลื่อมซออู้มีการสีลักจังหวะ ฝากลูกตกไปในห้องถัดไป ส่วนการแปรทำนองแบบเก็บจะเข้ดีดเรียงเสียงจากเสียงสูงไปเสียงต่ำ เสียงต่ำไปเสียงสูง แต่ซออู้แปรทำนองมีการใช้กลอนฟาดในทำนองที่เป็นเก็บ หรือทำนองที่เป็นลูกล้อ ลูกเหลื่อม

ทั้งสองเครื่องมีหลักการแปรทำนองทั่วไป ที่เหมือนกันกับต่างกันโดยยึดทำนองหลักในการแปรทำนอง ด้วยลักษณะของจะเข้ที่มีสามสาย ประกอบด้วยสายเอก สายทุ้ม สายลวด ซึ่งมีช่วงเสียงที่กว้างกว่าซออู้ จึงทำให้จะเข้สามารถแปรทำนองได้หลากหลาย สามารถดีดเรียงเสียงจากสูงมาต่ำ จากต่ำไปสูงได้อย่างราบรื่น ส่วนซออู้นั้น มีเพียงสองสายในการแปรทำนองจึงไม่สะดวกเท่ากับจะเข้ จึงทำให้เกิดกลอนฟาดเกิดขึ้น ซึ่งการแปรทำนองจะเข้กับซออู้ของรองศาสตราจารย์ปกรณ์ รอดช้างเผื่อนนั้น จะทำการยืดลูกตกตรงตามทำนองหลักเป็นสำคัญ

วัตถุประสงค์ข้อที่สอง ลักษณะเฉพาะในการแปรทำนองจะเข้และซออู้ ผลการวิจัยดังนี้

ประการแรก ลักษณะเฉพาะการแปรทำนองจะเข้ปรากฏการดีดสะบัดสลับกับการรัวไม้ดีด การดีดสะบัดสลับกับการดีดเก็บ การดีดสะบัดติดต่อกันเป็นชุด การดีดรัวในทำนองล้อนำการดีดรัวสลับกับการดีดเก็บ การดีดรัวร่วมกับการดีดสะบัด การดีดเก็บเรียงจากเสียงสูงลงมาทางเสียงต่ำ การดีดเก็บยืนเสียง การดีดเก็บเรียงจากเสียงต่ำไปหาเสียงสูง การดีดสายลวดสลับกับสายเอกในลักษณะที่เป็นการย้ำเสียงเดียวกัน การดีดที่สายเปล่าร่วมกับการดีดสายลวดสลับกับสายเอก การดำเนินทำนองจากสายลวดไปสู่สายเอกและการดีดรูดสายลวด

ประการที่สอง ลักษณะเฉพาะการแปรทำนองของซออู้ ปรากฏการสีสะบัดสลับกับการสีลากคันชัก การสีสะบัดสลับกับการสีลักคันชัก การสีลากคันชักให้เกิดเสียงสั้นในทำนองล้อตาม การสีลากคันชักยาวทั้งประโยค การสีลากคันชักสลับการสีเก็บ การสีเก็บจากเสียงสูงไปหาเสียงต่ำตามสำนวนเพลง การสีเก็บยืนเสียง การสีเก็บจากเสียงต่ำไปหาเสียงสูงตามสำนวนเพลง การสีควบคันชักในทำนองล้อตาม และการสีควบคันชักร่วมกับทำนองเก็บ

จากการศึกษาหลักการทั่วไปและหลักการเฉพาะในการแปรทำนองจะเข้และซออู้ในเพลงทยอยเขมร สามชั้นของรองศาสตราจารย์ปกรณ์ รอดช้างเผื่อนในครั้งนี้สะท้อนให้เห็นความเป็นศิลปินต้นแบบที่ถึงพร้อมด้วยความรู้ ความสามารถ และสะท้อนการเป็นศิลปินที่มีความสามารถใช้กลวิธีการบรรเลงในขีดความเหมาะสมได้อย่างสมบูรณ์ ไม่ใช้กลวิธีการบรรเลงที่ซับซ้อนอย่างเพลงเดี่ยว แต่ใช้ความหลากหลายของกลวิธีต่างๆ มาสอดทำนองระหว่างจะเข้และซออู้ ทำให้บทเพลงทยอยเขมรสามชั้น ซึ่งเป็นเพลงที่มีความสำคัญเพลงหนึ่ง ปรากฏความไพเราะออกมาได้อย่างสมบูรณ์มากที่สุด สะท้อนลีลาเฉพาะของรองศาสตราจารย์ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน ตามปรากฏจากผลงานการสอดทำนองเพลงนี้ที่อภิปรายมาทั้งหมดในวิทยานิพนธ์ฉบับนี้

5.2 ข้อเสนอแนะ

จากศึกษาผลงานและประวัติชีวิตรองศาสตราจารย์ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน พบว่า รองศาสตราจารย์ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน ยังได้ศึกษาดนตรีกับครูที่มีชื่อเสียงในด้านเครื่องสาย ปี่พาทย์ นอกจากนี้อาจารย์ยังได้เรียนกระจับปี่ กับพิณพม่า มีประสบการณ์มากมายที่แสดงในประเทศและต่างประเทศ ผู้สนใจสามารถศึกษาเป็นการวิจัยสืบเนื่องต่อไปได้อีกหลากหลายแง่มุมทางวิชาการ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

รายการอ้างอิง

กรมศิลปากร. 2535. ดุริยางค์ผสานศิลป์. กองพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ: กระทรวงวัฒนธรรม.

เกียรติศักดิ์ ทองจันทร์. 2553. การแปรทำนองของเพลงประเภทดำเนินทำนองในรายวิชาทักษะดนตรีเฉพาะทางกลุ่มเครื่องสาย. ขอนแก่น: คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยของแก่น

ขำคม พรประสิทธิ์. 2556. การดำเนินกลอนของจะเข้. พิษณุโลก: คณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยนเรศวร.

จรินทร์ เทพสงเคราะห์. 2544. ทักษะดนตรี 1. กรุงเทพมหานคร: โอ.เอส.พริ้นติ้ง เฮ้าส์.

จริยา สันติสวัสดิ์. 2521. ที่ระลึกงานดนตรีไทยอุดมศึกษา ครั้งที่ 11. ปทุมธานี: มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์.

จีระพล เพชรสม. สัมภาษณ์, 18 กุมภาพันธ์ 2560.

เฉลิมศักด์ บุญมานำ. 2528. สังคีตนิยมว่าด้วยดนตรีไทย. กรุงเทพมหานคร: โรงพิมพ์เรือนแก้ว.

เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี. 2530. สังคีตนิยมว่าด้วยดนตรีไทย. กรุงเทพมหานคร: โอ.เอส.พริ้นติ้ง เฮ้าส์.

ชมนาด กิจขันธ์. 2538. เพลงไทย. กรุงเทพมหานคร: อัมรินทร์การพิมพ์.

ชิ้น ศิลปบรรเลง. 2521. ดนตรีไทยศึกษา. กรุงเทพมหานคร: อักษรเจริญทัศน์.

เชวงศักดิ์ โพธิสมบัติ. สัมภาษณ์, 5 กุมภาพันธ์ 2560.

ณัฐชยา ไชยศักดา. 2541. อาศรมศึกษารองศาสตราจารย์ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน. กรุงเทพมหานคร: คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ทรงวิทย์ แก้วศรี. 2533. โครงสร้างอภิธานศัพท์. กรุงเทพมหานคร: หอสมุดแห่งชาติ กรมศิลปากร.

ธนิต อยู่โพธิ์. 2541. เครื่องดนตรีไทย. กรุงเทพมหานคร: กรมศิลปากร.

นาฏยา งามเสงี่ยม. 2548. วิเคราะห์เพลงทยอยเดี่ยวทางจะเข้ รองศาสตราจารย์ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน. กรุงเทพมหานคร: คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

บุษกร บิณฑสันต์. 2539. การดำเนินทำนองของเครื่องดนตรีดำเนินทำนองประเภทเครื่องตี. กรุงเทพมหานคร: จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน. สัมภาษณ์, 22 มีนาคม 2560.

ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน. 2523. งานวิจัยเรื่องเครื่องดีดของไทย กรุงเทพมหานคร: คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน. 2549. งานสร้างสรรค์ใหม่เรื่องการประพันธ์เพลงทยอยเดี่ยว. กรุงเทพมหานคร: คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ปี๊บ คงลายทอง. สัมภาษณ์, 10 กุมภาพันธ์ 2560.

ปี๊บ คงลายทอง. สัมภาษณ์. 13 กุมภาพันธ์ 2560.

พงษ์ศิลป์ อรุณรัตน์. 2554. ปฐมบทดนตรีไทย. นครปฐม: มหาวิทยาลัยศิลปากร.

พิชิต ชัยเสรี. 2520. สืบสานดุริยางคศิลป์ เล่ม 1 เพลงไทยต้องรู้. กรุงเทพมหานคร: โรงพิมพ์เรือนแก้ว.

พิษณุ แช่มบาง. 2509. เกร็ดความรู้เรื่องดนตรีไทย. กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์ไทยวัฒนาพานิช จำกัด.

พูนพิศ อมาตยกุล. 2529. ดนตรีวิจักขณ์. กรุงเทพมหานคร: คณะแพทยศาสตร์ มหาวิทยาลัยมหิดล.

มนตรี ตราโมทและวิเชียร กุลตัณฑ์. 2523. ฟังและเข้าใจเพลงไทย. กรุงเทพมหานคร: โรงพิมพ์ไทยเขษม.

มานิต หล่อพินิจ. 2545. กำเนิดเครื่องดนตรีไทย. กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์อักษราฟอร์คิดส์.

รัฐสินธุ์ ชมสูง. 2557. อาศรมศึกษารองศาสตราจารย์ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน. กรุงเทพมหานคร: คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ราชบัณฑิตยสถาน. 2507. พจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถานราชบัณฑิตยสถาน. กรุงเทพมหานคร: บริษัทศิริวัฒนาอินเตอร์พริ้นท์ จำกัด (มหาชน).

ราชบัณฑิตยสถาน. 2540. สารานุกรมศัพท์สังคีตดนตรีไทย ภาคคีตะ-ดุริยางค์. กรุงเทพมหานคร: บริษัทศิริวัฒนาอินเตอร์พริ้นท์ จำกัด (มหาชน).

ราชบัณฑิตยสถาน. 2554. พจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถานราชบัณฑิตยสถาน พ.ศ.2554. กรุงเทพมหานคร: บริษัทศิริวัฒนาอินเตอร์พริ้นท์ จำกัด (มหาชน).

รุ่งทิวา กิจมี. 2540. วิจัยเรื่องการสร้างและบรรเลงจะเข้. กรุงเทพมหานคร: คณะมนุษศาสตร์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์.

เรณู โกศินานนท์. 2540. หนังสือดนตรีคือภาษา. กรุงเทพมหานคร: โรงพิมพ์คุรุสภาลาดพร้าว.

เรณู โกศินานนท์. 2545. นาฏดุริยางคสังคีตกับสังคมไทย. กรุงเทพมหานคร: โรงพิมพ์ไทยวัฒนาพานิช.

วิเชียร เกิดผล. สัมภาษณ์, 27 กุมภาพันธ์ 2560.

วิมลศรี อุปรมัย. 2543. ดนตรีในระบบการเรียนการสอน สำหรับชั้นประถม มัธยม และอุดมศึกษา. กรุงเทพมหานคร: ห้างหุ้นส่วนจำกัด รวมใจสหกิจ.

ศูนย์วัฒนธรรมภาคใต้ วิทยาลัยครูนครศรีธรรมราช. 2546. ที่ระลึกงานพิธีไหว้ครูสมาคมสงเคราะห์สหายศิลปิน. กรุงเทพมหานคร: โรงพิมพ์ไทยวัฒนาพานิช.

สถาบันไทยคดีศึกษา มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์. 2548. นาฏศิลป์และดนตรีไทย. กรุงเทพมหานคร: มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์.

สถาพร วางขุนทด. 2549. วิเคราะห์การขับร้องเพลงทยอยในและทยอยเขมรอัตราสามชั้นทางอาจารย์เจริญใจ สุนทรวาทิน. กรุงเทพมหานคร: คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

สมบัติ จำปาเงินและสำเนียง มณีกาญจน์. 2529. ปกิณกะ การดนตรีและเพลงไทย. กรุงเทพมหานคร: บริษัท คอมฟอร์ม จำกัด.

สมาน นภายน. 2533. วงดนตรีสังข์สัมพันธ์ กรมประชาสัมพันธ์. กรุงเทพมหานคร: ศักดิ์โสภาการพิมพ์.

สำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ. 2542. ศิลปะการแสดงของไทย. กรุงเทพมหานคร: โรงพิมพ์ไทยวัฒนาพานิช.

สำนักมาตรฐานอุดมศึกษา สำนักงานปลัดทบวงมหาวิทยาลัย. 2544. เกณฑ์มาตรฐานดนตรีไทย. กรุงเทพมหานคร: สำนักงานปลัดทบวงมหาวิทยาลัย.

สุจิตต์ วงษ์เทศ. 2545. ประชุมบทมโหรี. กรุงเทพมหานคร: โรงพิมพ์เรือนแก้วการพิมพ์.

สุมาลี นิมมานุภาพ. 2529. ดนตรีวิจักขณ์. กรุงเทพมหานคร: คณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยรามคำแหง.

สุรพล สุวรรณ. 2549. ดนตรีไทยในวัฒนธรรมไทย. กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

อรวรรณ บรรจงศิลป และคณะ. 2546. ดุริยางคศิลป์ไทย. กรุงเทพมหานคร: สถาบันไทยศึกษา จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

อุทิศ นาคสวัสดิ์. 2522. ทฤษฎีและปฏิบัติดนตรีไทย. กรุงเทพมหานคร: เทพนิมิตการพิมพ์.

Chulalongkorn University

ประวัติผู้เขียนวิทยานิพนธ์

ชื่อ-นามสกุล นางสาวนริศรา พันธุ์ธาดาพร

วัน เดือน ปีเกิด 21 มีนาคม 2535

สถานที่เกิด อำเภอพระนครศรีอยุธยา จังหวัดพระนครศรีอยุธยา

ที่อยู่ 49 หมู่ 2 ตำบลหัวเวียง อำเภอเสนา จังหวัดพระนครศรีอยุธยา 13110

ประวัติการศึกษา โรงเรียนจอมสุรางค์อุปถัมภ์ จังหวัดพระนครศรีอยุธยา

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย หลักสูตรศิลปกรรมศาสตรบัณฑิต สาขาวิชาดุริยางค์ไทย

ที่อยู่ที่สามารถติดต่อได้ 49 หมู่ 2 ตำบลหัวเวียง อำเภอเสนา จังหวัดพระนครศรีอยุธยา 13110

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University