การศึกษาเพลงโหมโรงกลองยาวสำนวนพระพาทย์บรรเลงรมย์ (พิม วาทิน)
กรณีศึกษา : คณะครูสองเมือง พันธุรัตน์

ปริญญานิพนธ์

ของ

ภูริวัฑฒ์ บูรณเกียรติสกุล

เสนอต่อบัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ เพื่อเป็นส่วนหนึ่งของการศึกษา
ตามหลักสูตรปริญญาศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชามานุษยดุริยางควิทยา
มิถุนายน 2555

การศึกษาเพลงโหมโรงกลองยาวสำนวนพระพาทย์บรรเลงรมย์ (พิม วาทิน)
กรณีศึกษา : คณะครูสองเมือง พันธุรัตน์

ปริญญานิพนธ์

ของ

ภูริวัฑฒ์ บูรณเกียรติสกุล

เสนอต่อบัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ เพื่อเป็นส่วนหนึ่งของการศึกษา

ตามหลักสูตรปริญญาศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชามานุษยดุริยางควิทยา

มิถุนายน 2555

ลิขสิทธิ์ของมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ

การศึกษาเพลงโหมโรงกลองยาวสำนวนพระพาทย์บรรเลงรมย์ (พิม วาทิน)
กรณีศึกษา : คณะครูสองเมือง พันธุรัตน์

บทคัดย่อ

ของ

ภูริวัฑฒ์ บูรณเกียรติสกุล

เสนอต่อบัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ เพื่อเป็นส่วนหนึ่งของการศึกษา
ตามหลักสูตรปริญญาศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชามานุษยดุริยางควิทยา
มิถุนายน 2555

ภูริวัฑฒ์ บูรณเกียรติสกุล. (2555). *การศึกษาเพลงโหมโรงกลองยาวสำนวนพระพาทย์บรรเลงรมย์ (พิม วาทิน) กรณีศึกษา : คณะครูสองเมือง พันธุรัตน์*. ปริญญานิพนธ์ ศป.ม. (มานุษยดุริยางควิทยา). กรุงเทพ ฯ : บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ
คณะกรรมการควบคุม : รองศาสตราจารย์ ดร. กาญจนา อินทรสุนานนท์,
รองศาสตราจารย์ ดร. มานพ วิสุทธิแพทย์.

การศึกษาเพลงโหมโรงกลองยาวสำนวนพระพาทย์บรรเลงรมย์ (พิม วาทิน) กรณีศึกษา : คณะครูสองเมือง พันธุรัตน์ เป็นการศึกษาองค์ประกอบของเพลงโหมโรงกลองยาวทั้ง 12 แม่มีอออกภาษา การวิเคราะห์ข้อมูลเพลงโหมโรงกลองยาว กระบวนการสืบทอด และความเข้มแข็งทางวัฒนธรรมของเพลงโหมโรงกลองยาว ซึ่งใช้วิธีการศึกษาโดยการค้นคว้าจากหนังสือ เอกสารและงานวิจัย รวบรวมข้อมูลภาคสนาม โดยวิธีการทางมานุษยดุริยางควิทยา ผลวิจัยพบว่า

1. เพลงโหมโรงกลองยาวทั้ง 12 แม่มีอออกภาษาและมือย่อยในแต่ละเพลงนั้น สามารถรวบรวมองค์ประกอบของเพลงได้ครบถ้วนทั้ง 12 เพลง ดังนี้ โหมโรงเก็บดอกไม้ โหมโรงลอยชายเข้าวัง โหมโรงแม่ลูกอ่อนไปตลาด โหมโรงนางพญาดำเนิน โหมโรงกราวพม่า โหมโรงพม่าเดินทัพ โหมโรงฝรั่งย่ำเท้า โหมโรงกราวแปลง โหมโรงฝรั่งย่ำเท้าแปลง โหมโรงซีบ่อมบ่อ โหมโรงอินเล โหมโรงอุบากอง

การวิเคราะห์ข้อมูล พบว่า โครงสร้างกระสวนจังหวะมีรูปแบบที่คล้ายกัน แตกต่างตรงกันเรียบเรียง เสียงหลักที่พบมีความหลากหลาย โดยพิจารณาจากจำนวนเสียงประกอบและลูกตก คีตลักษณ์ที่พบมีลักษณะคล้ายกันขึ้นอยู่กับความยาวของแต่ละมือและจำนวนกระสวนจังหวะ ความเชื่อมโยงของโหมโรงแต่ละเพลงพบความเชื่อมโยงน้อยมาก จุดที่พบอาจเกิดจากการเรียบเรียงที่ซ้ำกันโดยไม่ตั้งใจ ส่วนในมือนั้นพบความเชื่อมโยงบ้างแต่ไม่ทั้งเพลง ที่พบส่วนมากจะเป็นรูปแบบของเสียงประกอบที่ใช้เหมือนกัน ส่วนการขยายและทอนโน้ตซึ่งเป็นรูปแบบการเชื่อมโยงที่ชัดเจนพบบ้างในบางมือ

2. กระบวนการสืบทอดเพลงโหมโรงกลองยาวสำนวนพระพาทย์บรรเลงรมย์ การสืบทอดเพลงโหมโรงกลองยาวสำนวนพระพาทย์บรรเลงรมย์นั้น การสืบทอดพบว่าเป็นการสืบทอดจากครูสู่ลูกศิษย์ในคณะปี่พาทย์ของครูสองเมือง พันธุรัตน์ ผู้สืบทอดจะเป็นผู้ชายทั้งหมด โดยเฉพาะนักดนตรีในตำแหน่งเครื่องหนัง เนื่องจากการบรรเลงจะต้องใช้ทักษะขั้นสูงของเครื่องหนัง ด้านประเพณีในการสืบทอดก็คือการมอบตัวเป็นศิษย์ สิ่งที่ใช้ก็จะเป็นเครื่องกำนล ได้แก่ ดอกไม้ ธูป เทียน ขัน และผ้าขาว ซึ่งผู้เรียนจะต้องนำมามอบให้แก่ครู เมื่อครูรับเครื่องกำนลแล้วถือว่าได้เป็นครูเป็นศิษย์กัน ก็จะเริ่มเรียนได้ทันที ส่วนการจับข้อมือก็จะทำกันในวันไหว้ครูประจำปี

3. ทางด้านความเข้มแข็งทางวัฒนธรรมของเพลงโหมโรงกลองยาว สำนวนพระพาทย์บรรเลงรมย์ กรณีศึกษา : คณะครูสองเมือง พันธุรัตน์ และการอนุรักษ์สืบทอดและเผยแพร่เพลงโหมโรงกลองยาวในจังหวัดอ่างทอง ซึ่งใช้ทฤษฎีแนวคิดของท่านศาสตราจารย์นายแพทย์ประเวศ วะสี ทำให้เห็นภาพรวมได้ว่า วัฒนธรรมเพลงโหมโรงกลองยาวสำนวนพระพาทย์บรรเลงรมย์นั้น ไม่สอดคล้องกับทฤษฎีหลายข้อ ทำให้สรุปได้ว่าเป็นวัฒนธรรมที่ค่อนข้างอ่อนแอ

THE RESEARCH ON “HOMRONG KLONG YAO” (A COMPOSITION FOR LONG DRUM OVERTURE) COMPOSED BY PRA PART BANLENG-ROM (PIM WATIN) IS A CASE STUDY OF KRU SONGMUANG PHANTURUT GROUP

AN ABSTRACT

BY

PHURIWATT BURANAKIATSAKUL

Presented in Partial Fulfillment of the Requirements for the

Master of Fine Arts Degree in Ethnomusicology

at Srinakharinwirot University

June 2012

Phuriwatt Buranagiatsakul. (2012). *The research on" Homrong Klong Yao" (a composition for long drum* overture) *composed by Pra Part Banleng-Rom (Pim Watin) Is a Case Study of Kru SongMuang Phanturat group.* Master thesis, M.F.A. (Ethnomusicology). Bangkok: Graduate School, Srinakharinwirot University. Advisor Committee: Assoc. Prof. Kanchana Intarasunanon, Assoc. Prof. Dr. Manop Wisuttipat.

The objectives of this research on are to study and analyze the arrangement, the transmission and the cultural strength of the 12 drum patterns. The research is conducted by collecting data from books researches and other written materials as well as data from field work through Ethnomusicological discipline. The results of this research are as follow;

1. There are 12 different drum patterns as they are called "12 Mae Mue Ok Pasa" or 12 language patterns consist of Homrong Geb Dokmai, Homrong Loichai Khao wang, Homrong Mae Look-on Pai Talad, Homrong Nang Paya Damnern, Homrong krau Pama, Homrong Pama Derntap, Homrong Farang Yumtao, Homrong Kraoplang, Homrong Farang Yumtaoplang, Homrong See Bombor, Homrong In-le, and Homrong U-ba-gong.

It is found that there are some common drum patterns appear in each Homrong at different points. Each Homrong has different length. There is no interrelationship between each Homrong. The embellishment sounds are mostly found in the 12 compositions. The augmentation and diminution of drum patterns are occasionally found in the Homrong.

2. The transmission of the "HOMRONG KLONG YAO" is obviously seen that they are transmitted from the master to the male disciples who play drum particularly in Kru Songmuang Phanthurut Group. The novice always follow the devotion tradition with worship objects is flower, incense, candle, bowl and a piece of white cloth present to the master to get acceptance as his disciple. The first lesson is done after this procedure. The great devotion is annually done on the paying homage to the teacher day.

3. The cultural strength of this "HOMRONG KLONG YAO" is analyzed by using the cultural strength of Prof. Prawet Wasi. It is shown that this cultural phenomena is quite weak.

ประกาศคุณูปการ

ปริญญานิพนธ์เล่มนี้สำเร็จลุล่วงได้ด้วยดี เนื่องจากได้รับความเมตตาปราณี ความช่วยเหลือและคำแนะนำต่าง ๆ ดังรายนามที่จะกล่าวถึง ซึ่งผู้วิจัยขอกราบขอบพระคุณมา ณ โอกาสนี้

ขอขอบพระคุณ รองศาสตราจารย์ ดร.กาญจนา อินทรสุนานนท์ ประธานที่ปรึกษาปริญญานิพนธ์ รองศาสตราจารย์ ดร. มานพ วิสุทธิแพทย์ กรรมการที่ปรึกษาปริญญานิพนธ์ ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. รุจี ศรีสมบัติ ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. เฉลิมพล งามสุทธิ กรรมการที่แต่งตั้งเพิ่มเติม ซึ่งอาจารย์ทุกท่านได้กรุณาให้แนวทาง คำปรึกษา แนะนำและแก้ไขข้อบกพร่อง จนปริญญานิพนธ์ฉบับนี้สำเร็จลุล่วงและมีความสมบูรณ์ถูกต้อง

ขอขอบพระคุณคณาจารย์ภาควิชาดุริยางคศาสตร์ไทย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒทุกท่าน ผู้ช่วยศาสตราจารย์ประทีป เล้ารัตนอารีย์ อาจารย์ ดร . วีระ พันธุ์เสือ อาจารย์สุรศักดิ์ จำนงค์สาร และ อาจารย์เมธี พันธ์วราธร ที่ประสิทธิประสาทความรู้ในศาสตร์ดนตรีทั้งทางปฏิบัติและทฤษฎีให้แก่ผู้วิจัย

ขอขอบพระคุณครูสองเมือง พันธุรัตน์ ครูคนแรกที่ช่วยสั่งสอน ให้ความรู้ และการดำเนินชีวิต ขอบคุณนักดนตรีคณะสองเมือง พันธุรัตน์ สำหรับความช่วยเหลือ สนับสนุนในด้านข้อมูล และการสาธิตการตีกลองยาว

ขอบคุณเพื่อนร่วมรุ่นปริญญาตรีดุริยางคศาสตร์ไทยและปริญญาโทมานุษยดุริยางควิทยาทุกท่าน สำหรับกำลังใจ ความช่วยเหลือ แรงกระตุ้นและผลักดัน จนกระทั่งปริญญานิพนธ์เล่มนี้เสร็จสมบูรณ์

ขอบพระคุณ คุณพ่อสมศักดิ์ คุณแม่ทัศนี บูรณเกียรติสกุล ที่อบรมสั่งสอนเลี้ยงดูและเป็นกำลังใจที่สำคัญ พี่ชายและน้องชายทุกคน สำหรับความช่วยเหลือในทุกด้าน ตลอนจนการสนับสนุนในทุกทาง ซึ่งทำให้ผู้วิจัยประสบความสำเร็จในครั้งนี้

ภูริวัฒฒ์ บูรณเกียรติสกุล

สารบัญ

บทที่		หน้า
1	**บทนำ**	1
	ภูมิหลัง	1
	จุดมุ่งหมายของการศึกษาค้นคว้า	5
	ความสำคัญของการศึกษาค้นคว้า	5
	ขอบเขตของการศึกษาค้นคว้า	5
	นิยามศัพท์เฉพาะ	6
	กรอบแนวคิดการวิจัย	7
2	**เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง**	8
	เอกสารตำราทางวิชาการ	8
	เอกสารงานวิจัย	21
3	**วิธีการดำเนินการวิจัย**	26
	ขั้นการเก็บรวบรวมข้อมูล	26
	ขั้นศึกษาข้อมูล	27
	ขั้นวิเคราะห์ข้อมูล	27
	ขั้นสรุปและอภิปรายผล	28
4	**การวิเคราะห์ข้อมูล**	29
	ส่วนที่ 1 ประวัติเพลงโหมโรงกลองยาว และแม่มือทั้ง 12 แม่มือ ออกภาษา	30
	การวิเคราะห์ข้อมูลเพลงโหมโรงกลองยาว	52
	ส่วนที่ 2 กระบวนการสืบทอดเพลงกลองยาวสำนวนพระพาทย์บรรเลงรมย์	174
	ส่วนที่ 3 ความเข้มแข็งทางวัฒนธรรมของเพลงโหมโรงกลองยาว สำนวนพระพาทย์ บรรเลงรมย์ กรณีศึกษา : คณะครูสองเมือง พันธุรัตน์	187

สารบัญ (ต่อ)

บทที่	หน้า
5 สรุป อภิปรายผล และข้อเสนอแนะ	191
สรุปผล	191
อภิปรายผล	195
ข้อเสนอแนะ	196
บรรณานุกรม	197
ภาคผนวก	202
ประวัติย่อผู้วิจัย	215

บทที่ 1
บทนำ

ภูมิหลัง

ประเทศไทยเป็นประเทศที่มีรากฐานทางวัฒนธรรมที่เข้มแข็ง เป็นดังรากที่ฝังลึกมาตั้งแต่สมัยโบราณ ทั้งประเพณี ศิลปะ ดนตรี นาฏศิลป์ สิ่งต่าง ๆ เหล่านี้ได้ก่อตัวกันขึ้นจนเป็นอารยธรรม และได้รับการสืบทอดต่อ ๆ กันมาจากรุ่นสู่รุ่น ล้วนเป็นสิ่งที่ทรงคุณค่าที่แสดงถึงความเป็นเอกลักษณ์ของชนชาติ ลักษณะนิสัย วิถีชีวิตความเป็นอยู่ของคนไทยได้อย่างชัดเจน อีกทั้งยังแสดงถึงความเจริญในด้านวัฒนธรรมมาตั้งแต่ครั้งอดีตกาล

วัฒนธรรมเป็นผลงานด้านต่าง ๆ ที่ถูกสร้างสรรค์ขึ้นเพื่อสนองความต้องการของมนุษย์ โดยผ่านการคัดเลือก ปรับปรุง แก้ไขไปตามกาลเวลา มีทั้งสิ่งที่พัฒนาขึ้น สิ่งที่คงที่ และบางสิ่งถอยหลังหรือเสื่อมลงตามกาลเวลาและสิ่งเร้าต่าง ๆ วัฒนธรรมไทยเป็นเอกลักษณ์ของความเป็นชาติไทย แสดงถึงอดีตอันมั่นคง ศักดิ์ศรี เกียรติภูมิ และความภูมิใจคนไทยทั้งชาติ สิ่งที่เห็นได้ชัดเจนเช่น ภาษาประเทศไทยมีภาษาเป็นของตนเองทั้งภาษาพูดและภาษาเขียน และอีกสิ่งหนึ่งก็คือศิลปวัฒนธรรมต่าง ๆ โดยเฉพาะในด้านสุนทรียะ ซึ่งก็เป็นเครื่องบ่งชี้ได้ดีไม่น้อยกว่าภาษา อีกทั้งยังเป็นสิ่งยืนยันถึงความเจริญรุ่งเรืองในอดีตได้เป็นอย่างดี

วัฒนธรรมแบ่งได้เป็น 2 ประการคือ วัฒนธรรมด้านวัตถุและวัฒนธรรมด้านจิตใจ วัฒนธรรมด้านวัตถุ เป็นเรื่องเกี่ยวกับความสุขทางกาย การอยู่ดีกินดี ความสะดวกในการครองชีพ ได้แก่ สิ่งที่มีความจำเป็นเบื้องต้นในชีวิต คือ ปัจจัย 4 และสิ่งอื่น ๆ เช่น เครื่องมือ เครื่องใช้ ยานพาหนะ ตลอดจนเครื่องอาวุธสำหรับป้องกันตัว ส่วนวัฒนธรรมทางจิตใจหมายถึง สิ่งที่ทำให้จิตใจมีความเจริญงอกงาม ได้แก่ การศึกษาวิชาความรู้ เป็นการบำรุงความคิดทางปัญญา ศาสนา จรรยา ศิลปะ วรรณคดี กฎหมาย ระเบียบและประเพณี (พระยาอนุมานราชธน. 2515 : 111) คำว่าวัฒนธรรมมักจะมีให้เห็นอยู่ในชุมชนที่มีความเข้มแข็ง มีความสามัคคี มีความรักเกี่ยวดองกันดั่งเครือญาติ ซึ่งสิ่งเหล่านี้มักอยู่ในชนบทที่ยังมีความบริสุทธิ์ในด้านการดำรงชีวิต และทุกคนต่างช่วยสืบทอดสิ่งเหล่านี้ไว้เป็นอย่างดี การศึกษาวัฒนธรรมท้องถิ่นนั้น นอกจากศึกษาด้านวัฒนธรรมแล้วยังมีวัฒนธรรมด้านอื่น ๆ ที่แตกต่างแต่มีความเกี่ยวข้องกัน เช่น พิธีกรรมและประเพณีในพิธีกรรม ซึ่งประเพณีเหล่านี้มีสิ่งหนึ่งเข้ามาเกี่ยวข้องด้วยก็คือ ดนตรี “การศึกษาเพื่อเจาะลึกลงไปถึงวัฒนธรรมและส่วนประกอบของสังคม โดยส่วนมากมักมุ่งไปที่สังคมของชาวบ้านตามชนบทที่ห่างจากสังคมเมือง ดังนั้นนักวิชาการบางส่วนจึงมุ่งศึกษาประวัติศาสตร์ไปด้วย จะเห็นได้ว่าดนตรีหรือเพลงพื้นบ้านนั้นนับวันแต่จะสูญหายไปตามสภาพสังคมและสิ่งแวดล้อมที่เปลี่ยนแปลงไป และขาดการสืบทอดอย่างต่อเนื่อง รวมทั้งการเสื่อมความนิยมของดนตรีและเพลงพื้นบ้านก็เป็นอีกสาเหตุหนึ่ง ทั้งนี้เนื่องจากธรรมชาติของมนุษย์ที่พยายามเสาะแสวงหาความบันเทิงใหม่เท่าที่ตนเองพอใจ ” (กาญจนา อินทรสุนานนท์. 2536: 52)

การสร้างดนตรีเป็นสิ่งสะท้อนความเจริญรุ่งเรืองทางวัฒนธรรมที่แฝงด้วยปรัชญา อันเป็นบ่อเกิดแห่งภูมิปัญญาในการเรียนรู้และเข้าใจในสัจธรรมการดำรงชีวิตของมนุษย์ ทั้งยังแสดงถึงความเป็นกลุ่มชนและภาพลักษณ์ของสังคมนั้น ๆ ได้อย่างชัดเจน ในทางมานุษยวิทยามองดนตรีในลักษณะที่สัมพันธ์กับมนุษย์และสังคม ดนตรีคือผลผลิตของพฤติกรรมที่ทำให้เกิดการสร้างงานดนตรีขึ้น มีความเกี่ยวเนื่องกับแนวคิดอันเกิดจากสภาพแวดล้อมทางวัฒนธรรมในสังคมที่มนุษย์ดำรงอยู่ (อำนาจ บุญอนนท์. 2545: 47) ดนตรีเป็นศาสตร์แขนงหนึ่งที่เกี่ยวข้องกับเสียง มีทั้งความเป็นศิลป์และวิทยาศาสตร์ในตัวของ ดนตรีเอง มนุษย์มีความสัมพันธ์กับการใช้เสียงมานานแล้ว นับตั้งแต่เสียงพูดหรือเสียงสัญญาณต่าง ๆ เพื่อสื่อสารกัน และได้พัฒนาเรื่อยมาจนเป็นการขับร้องและการใช้เครื่องดนตรีหลากหลายชนิด เกี่ยวกับการกำเนิดเสียงของเครื่องดนตรีนั้น มีข้อสันนิษฐานและเป็นที่ยอมรับกันทั่วไปว่ามนุษย์ในสมัยก่อนยังไม่เข้าใจในความเป็นไปของธรรมชาติ และเชื่อกันว่า ท้องฟ้า ดวงอาทิตย์ ดวงจันทร์ โลก ดิน น้ำ ลม ไฟ และสรรพสิ่งในโลกรวมไปถึงกิจกรรมต่าง ๆ ในชีวิตอันได้แก่ การเกิด แก่ เจ็บ ตาย ล้วนอยู่ในความควบคุมของเทพเจ้าที่มีทั้งคุณและโทษ ดังนั้นเพื่อให้ชีวิตของมนุษย์ดำเนินไปอย่างปกติสุข ปราศจากภัยพิบัติหรือโรคภัยไข้เจ็บ จึงจำเป็นต้องสื่อสารกับเทพเจ้าเพื่อวิงวอนขอความเมตตาปราณีหรือให้เทพเจ้าช่วยอำนวยความสะดวกให้แก่พวกตน เช่น การร้อง การเต้น หรือแสดงสิ่งใดสิ่งหนึ่งที่เชื่อว่าเทพเจ้าจะพอใจ และสิ่งที่คนโบราณใช้ติดต่อกับเทพเจ้าของพวกเขาน่าจะเริ่มด้วยวิธีง่าย ๆ เช่น การปรบมือ กระทืบเท้า การโยกตัว การร้องตะโกน หรือการร้องไห้ และเมื่อเวลาผ่านไปนานมากขึ้น มนุษย์ผู้มีความสามารถในการจดจำและการใช้ความคิดก็ได้ถ่ายทอดวิธีการหรือการเต้นรำให้คนรุ่นต่อ ๆ มาให้สืบทอดกันต่อไป การร้องและการเคลื่อนไหวเหล่านั้น ก็คือ กำเนิดดนตรีและการเต้นรำ (ทิพย์สุดา ญาณโกมุท. 2543: 23)

วัฒนธรรมสิ่งหนึ่งซึ่งบ่งบอกถึงความเป็นเอกลักษณ์ของไทยอย่างเห็นได้ชัดเจนก็คือ ดนตรีไทย และเพลงไทย ที่เกิดขึ้นด้วยบรรพบุรุษของไทยเอง แล้วสั่งสอนจนกลายเป็นรูปแบบอย่างในปัจจุบัน และนับเป็นเครื่องมืออันสำคัญยิ่งที่ช่วยกล่อมเกลาจิตใจของคนไทยให้มีความสุขทางใจ มีความเบิกบานแจ่มใส เพลิดเพลิน ความไพเราะ ความประณีตงดงามของลักษณะดนตรีและเพลงไทย (สงบศึก ธรรมวิหาร. 2545: 46) ดนตรีเป็นวัฒนธรรมทางด้านวัตถุซึ่งเป็นสิ่งที่ผูกพันธ์กับมนุษย์มาช้านาน ดนตรีเป็นศิลปะที่มีมาทุกยุคทุกสมัยมนุษย์ใช้ดนตรีเพื่อสนองความต้องการทางอารมณ์ ไม่ว่าจะเป็น เศร้า เสียใจ รัก โกรธ สนุกสนาน ก็สามารถถ่ายทอดอารมณ์มาเป็นเสียงดนตรีได้ทั้งสิ้น ซึ่งในทางดนตรีไทยเป็นที่ประจักษ์อย่างแน่ชัดว่า ดนตรีไทยและเพลงไทยเป็นสิ่งที่บ่งบอกความเป็นวัฒนธรรม เป็นเอกลักษณ์ของไทยที่ช่วยกล่อมเกลาจิตใจของคนไทยให้ได้รับความสุขทางใจ

ศิลปะการแสดงพื้นบ้านของแต่ละภูมิภาคสามารถบ่งบอกถึงกลุ่มชาติพันธุ์ได้ เพราะแต่ละกลุ่มชน แต่ละชาติพันธุ์ ก็จะมีศิลปะการแสดงที่แตกต่างกันออกไป ซึ่งสามารถสะท้อนให้เห็นถึงชีวิตว่าเป็นการแสดงจากชีวิตจริงของคนในท้องถิ่นที่บริสุทธิ์และปราศจากสิ่งยั่วยุ กรั่นกรองออกมาจากสภาพความเป็นจริงด้วยจิตใจ อารมณ์ความรู้สึก และความเชื่อตามขนบธรรมเนียมประเพณี ซึ่งเกี่ยวโยงเป็นสายใย ทางวัฒนธรรม (เรณู โกศินานนท์. 2539: 14) การศึกษาวัฒนธรรมท้องถิ่นนั้น นอกจากศึกษาด้านวัฒนธรรมแล้วยังมีวัฒนธรรมด้านอื่น ๆ ที่แตกต่างแต่คล้ายคลึงกัน เช่น พิธีกรรม และประเพณีต่าง ๆ ในพิธีกรรมและประเพณีนี้ต่างประกอบไปด้วย บทเพลง พิธีการ และสิ่งประกอบอื่น ๆ ที่อยู่ในค่านิยมของกลุ่มนั้น ๆ ซึ่งทำให้เราสามารถเรียนรู้ประวัติศาสตร์ คติชาวบ้าน คำประพันธ์ต่าง ๆ ภาษาถิ่น และเรื่องเกี่ยวกับการดำเนินชีวิตของชาวบ้านได้ (กาญจนา อินทรสุนานนท์. 2536: 52) เครื่องดนตรีที่ขึ้นหน้าขึ้นตาและใกล้ชิดกับชาวบ้านภาคกลางที่สุดเห็นจะเป็น กลองยาว ฉิ่ง ฉาบ กรับโหม่ง อาจมี ปี่ชวา มีแตรวง เข้ามาร่วมประโคมด้วย ประสมสร้างบรรยากาศให้สนุกยิ่งขึ้นไป (อานันท์ นาคคง. 2537: 15) เครื่องดนตรีไทยที่เข้าถึงชีวิตคนไทยได้อย่างดีอีกชนิดหนึ่งก็คือ กลองยาว กลองยาวเป็นเครื่องดนตรีพื้นบ้านที่ให้ความสนุกสนานรื่นเริง กลองยาวจึงเป็นเครื่องดนตรีอีกประเภทหนึ่งที่คนไทยนิยมนำมาบรรเลงเพื่อความบรรเทิง โดยนำมาประกอบในขบวนแห่ต่าง ๆ เช่นแห่นาค แห่กฐิน แห่สงกรานต์ การบรรเลงกลองยาวให้สนุกต้องบรรเลงเป็นวง ซึ่งจะมีการตีล้อ ตีขัดกันไปตามอารมณ์ของผู้บรรเลง คนตีกลองยาวมักแต่งกายด้วยเสื้อผ้าหลากสีดูแล้วมีชีวิตชีวา การตีกลองยาวที่มีฝีมือไม่ใช่แค่เพียงตีกลองให้เกิดเสียงดัง แต่ยังมีการวาดลวดลายฟ้อนรำประกอบการบรรเลงกลองยาวด้วย ที่สนุกสนานอาจมีการแสดงผาดโผนต่าง ๆ ด้วยกลองยาว เช่น ขึ้นเข่า ลงศอก และการคาบกลองยาวอีกด้วย (มานพ ถนอมศรี. 2546: 67) การแห่และรำกลองยาวเป็นศิลปะพื้นบ้านของคนไทยทุกภาค กลองยาวเป็นเครื่องดนตรีพื้นฐานที่คนทั่วไปสามารถจะฝึกตีได้ เป็นเครื่องดนตรีที่ใช้ในงานต่าง ๆ เช่น งานบวชนาค แห่เทียนพรรษา ทอดกฐิน ทอดผ้าป่า สงกรานต์ ลอยกระทง เป็นต้น ก็มักจะนิยมใช้กลองยาวเพื่อความสนุกสนานครื้นเครง กลองยาวจึงเป็นดนตรีพื้นบ้านที่เป็นพื้นฐานของคนไทยมาแต่โบราณ การที่ได้อนุรักษ์การแห่และการรำกลองยาวไว้ เป็นการสืบทอดเจตนารมณ์ของบรรพบุรุษที่ได้สั่งสมของมีค่าชิ้นนี้มาแต่โบราณ (มนตรี ถิรวิทย์กุล. 2547: 60)

จังหวัดอ่างทองอยู่บริเวณที่ราบลุ่มแม่น้ำเจ้าพระยา มีความอุดมสมบูรณ์เป็นอย่างยิ่ง ชาวบ้านส่วนใหญ่ประกอบอาชีพเกษตรกรรม ดยเฉพาะการทำนา ส่วนอุสาหกรรมในครอบครัวก็มีหลายอย่าง เช่น การจักสาน การทอผ้า การทำตุ๊กตาชาววัง การทำกลอง เป็นต้น ในด้านศิลปวัฒนธรรมนั้น อ่างทองจัดได้ว่าเป็นเมืองแห่งศิลปการแสดงเกือบทุกแขนง ผู้คนในท้องถิ่นล้วนมีความสามารถและได้รับการสืบทอดต่อกันมา เช่น ลิเก ปี่พาทย์ กลองยาว หรือการละเล่นเพลงพื้นบ้าน เช่น เพลงอีแซว เพลงเรือ เพลงเกี่ยวข้าว รำโทน สิ่งเหล่านี้มีมากมายและนิยมเล่นกันในทุกท้องที่ของจังหวัด ในที่นี้จะให้ความสำคัญในเรื่องของการตีกลองยาว

วัฒนธรรมกลองยาว พบมากในจังหวัดอ่างทอง ผู้คนในท้องถิ่นยังคงอนุรักษ์และสืบทอดวัฒนธรรมประเพณีไว้ได้อย่างดี ซึ่งในงานมงคลต่าง ๆ เช่น งานบวช งานแต่งงาน แห่เทียน เป็นต้น จะพบวงกลองยาวบรรเลงนำหน้าขบวน ให้ความสนุกสนาน ครึกครื้น แก่ผู้ร่วมงานได้เป็นอย่างดี การตีกลองยาวที่พบในปัจจุบันนั้น เป็นการตีแบบไม้เดินธรรมดา หรือที่เรียกว่า 3 บ่อม จะผิดแปลกจากนี้ก็จะเป็นการตีสอด ตียั่ว ของกลองตัวผู้ แต่การตีกลองยาวในสมัยก่อนนั้น มีระเบียบแบบแผนในเรื่องเพลงและไม้กลองยาวมากมาย ผู้ตีจะต้องเรียนให้ครบทุกไม้ทุกเพลงเรียกว่าโหมโรงกลองยาว เปรียบกับการเรียนเพลงโหมโรงเช้า โหมโรงเย็นของปี่พาทย์ ซึ่งถือเป็นเพลงหลักที่ต้องเรียน และการตีโหมโรงกลองยาวนั้นเป็นการตีเพื่อสักการะและบูชาครูก่อนการแสดงในงานต่าง ๆ

เพลงโหมโรงกลองยาวที่ผู้วิจัยได้ทำการศึกษาในครั้งนี้ เป็นสำนวนของพระพาทย์บรรเลงรมย์ ซึ่งผู้สืบทอดในปัจจุบันได้แก่ ครูสองเมือง พันธุรัตน์ ปัจจุบันเป็นครูสอนดนตรีไทยและเจ้าของวงปี่พาทย์ใน ตำบลแสวงหา อำเภอแสวงหา จังหวัดอ่างทอง ลำดับการสืบทอดนั้น ครูสองเมืองได้เรียนวิชาเครื่องหนังและปี่มาจาก ครูมงคล อาจมังกร ซึ่งครูมงคล อาจมังกร นั้นได้เรียนวิชาปี่จากครูเขียน สุขสายชล และในเวลาว่างนั้นครูมงคลได้เดินข้ามฝั่งจากฝั่งธนมายังฝั่งพระนคร เพื่อเรียนเครื่องหนังที่บ้านพระพาทย์บรรเลงรมย์ (พิม วาทิน) ครูมงคลได้รับการถ่ายทอดวิชาเครื่องหนังครบถ้วนทุกกระบวนรวมถึงกลองยาวด้วย หลังจากนั้น ครูมงคล อาจมังกร ย้ายมาตั้งรกรากที่บริเวณข้างวัดตะเคียน ตำบลเทวราช อำเภอไชโย จังหวัดอ่างทอง ครูสองเมืองจึงได้มีโอกาสรู้จักและได้รับการถ่ายทอดวิชาปี่และเครื่องหนังครบถ้วนทุกกระบวน โดยเฉพาะเรื่องกลองยาว ได้รับการถ่ายทอดแม่แบบเพลงกลองยาวครบโหมโรงทั้ง 12 แม่มือและออกภาษาได้ครบทุกไม้ ปัจจุบัน ครูมงคล อาจมังกรได้เสียชีวิตแล้ว จึงเหลือเพียงครูสองเมืองที่ยังจดจำเพลงโหมโรงกลองยาวไว้ได้ และไม่มีผู้สนใจสืบทอด อีกทั้งคนในปัจจุบันฟังไม่เป็น รำไม่เป็น จึงไม่ได้รับความนิยม เพลงโหมโรงกลองยาวจึงไม่ปรากฏการแสดงอีกเลย

ในปัจจุบันเพลงโหมโรงกลองยาวได้เลือนหายไปจากวงกลองยาวแทบหมดสิ้น ในจังหวัดอ่างทองมีนักดนตรีที่ยังสืบทอดและจำได้ไม่กี่คน และมีเพียงบางคนที่ยังสามารถจดจำเพลงโหมโรงกลองยาวได้ครบทั้ง 12 แม่มือและออกภาษาได้ครบทุกไม้ ซึ่งนับวันก็มีแต่จะสูญสิ้น เนื่องจากไม่มีผู้ที่สืบทอดอย่างจริงจัง และปัญหาที่พบคือในปัจจุบันวงเครื่องแห่ที่ใช้อิเล็คโทนได้รับความนิยมมาก เนื่องจากราคาถูก และเล่นเพลงลูกทุ่งซึ่งสามารถเข้าใจง่าย มีความสนุกสนาน จึงได้รับความนิยมอย่างมาก

จากปัญหาในข้างต้น ผู้วิจัยเล็งเห็นว่าเพลงโหมโรงกลองยาวที่เป็นมรดกทางวัฒนธรรมของชาวภาคกลาง ไม่ได้รับการสืบสาน ส่งเสริมอย่างต่อเนื่อง และกำลังจะสูญสิ้นไปจากวงการดนตรีของไทย จึงควรมีการศึกษาค้นคว้าข้อมูลของเพลงโหมโรงกลองยาว ให้เป็นที่รู้จักโดยกว้างขวาง เพื่อรวบรวมและเป็นแนวทางในการอนุรักษ์ ตระหนักในคุณค่า ศิลปะ วัฒนธรรม ประเพณี และวิถีชีวิตอันดีงามของชาวบ้านภาคกลาง อันเป็นสมบัติที่ทรงคุณค่าของประเทศชาติสืบไป

จุดมุ่งหมายของการศึกษาค้นคว้า

1. เพื่อศึกษาองค์ประกอบของเพลงโหมโรงกลองยาวทั้ง 12 แม่มีออกภาษา และมือย่อยในแต่ละเพลง และการวิเคราะห์ข้อมูลเพลงโหมโรงกลองยาว

2. เพื่อศึกษากระบวนการสืบทอดเพลงกลองยาวสำนวนพระพาทย์บรรเลงรมย์ (พิม วาทิน)

3. เพื่อศึกษาความเข้มแข็งทางวัฒนธรรมของเพลงโหมโรงกลองยาว สำนวนพระพาทย์บรรเลงรมย์ (พิม วาทิน) กรณีศึกษา : คณะครูสองเมือง พันธุรัตน์

ความสำคัญของการศึกษาค้นคว้า

ในการศึกษาเพลงโหมโรงกลองยาวสำนวนพระพาทย์บรรเลงรมย์ (พิม วาทิน) กรณีศึกษา : คณะครูสองเมือง พันธุรัตน์ ผู้วิจัยมุ่งศึกษารายละเอียดต่าง ๆ ที่เกี่ยวกับกลองยาว เพลงโหมโรงกลองยาว โดยการสืบทอดของครูสองเมือง พันธุรัตน์ ทั้งนี้เพื่อเก็บรวบรวมข้อมูลเพลงโหมโรงกลองยาวไว้ เพื่อการเผยแพร่และการสืบทอดอย่างถูกต้อง พร้อมกับเป็นข้อมูลอ้างอิงสำหรับผู้ที่สนใจศึกษาในเรื่องที่เกี่ยวข้องกับกลองยาว โดยศึกษาถึงรายละเอียดดังต่อไปนี้

1. ทราบถึงองค์ประกอบของเพลงโหมโรงกลองยาวทั้ง 12 แม่มีออกภาษา และมือย่อยในแต่ละเพลง และการวิเคราะห์ข้อมูลเพลงโหมโรงกลองยาว

2. ทราบถึงกระบวนการสืบทอดเพลงกลองยาวสำนวนพระพาทย์บรรเลงรมย์ (พิม วาทิน)

3. ทราบถึงผลการศึกษาวิเคราะห์ ความเข้มแข็งทางวัฒนธรรมของเพลงโหมโรงกลองยาวสำนวนพระพาทย์บรรเลงรมย์ (พิม วาทิน) กรณีศึกษา : คณะครูสองเมือง พันธุรัตน์

ขอบเขตของการศึกษาค้นคว้า

ศึกษาและรวบรวมเพลงโหมโรงกลองยาวทั้ง 12 แม่มีออกภาษา สำนวนพระพาทย์บรรเลงรมย์ (พิม วาทิน) กรณีศึกษา : คณะครูสองเมือง พันธุรัตน์ ประกอบด้วย

1.	ไม้เก็บดอกไม้	ออกภาษา	10 แบบ
2.	ไม้ลอยชายเข้าวัง	ออกภาษา	10 แบบ
3.	ไม้แม่ลูกอ่อนไปตลาด	ออกภาษา	10 แบบ
4.	ไม้นางพญาดำเนิน	ออกภาษา	10 แบบ
5.	ไม้กราวพม่า	ออกภาษา	10 แบบ
6.	ไม้พม่าเดินทัพ	ออกภาษา	10 แบบ
7.	ไม้ฝรั่งย่ำเท้า	ออกภาษา	10 แบบ
8.	ไม้กราวแปลง	ออกภาษา	10 แบบ

9. ไม้ฝรั่งย่ำเท้าแปลง	ออกภาษา	10 แบบ
10. ไม้ซีบ่อมบ่อ	ออกภาษา	10 แบบ
11. ไม้อินเล	ออกภาษา	10 แบบ
12. ไม้อุบากอง	ออกภาษา	10 แบบ

นิยามศัพท์เฉพาะ

กลองยาว หมายถึง เครื่องดนตรีประเภทตี ขึงหนังหน้าเดียว มีรูปร่างยาว ปากบาน คล้ายลำโพง มีสายสะพายสำหรับคล้องคอ

ไม้ หมายถึง สรรพนามเรียกหน้าทับกลองยาว 1 หน้าทับ

แม่มือ หมายถึง สรรพนามเรียกหน้าทับกลองยาว 1 หน้าทับ เช่นเดียวกับไม้

ออกภาษา หมายถึง การตีกลองยาวโดยแปลงมือหรือเปลี่ยนจากมือเดิม โดยคงลักษณะความยาว จังหวะ จากของเดิมไว้

แปลมือ หมายถึง การเปลี่ยนเสียงกลองหรือเปลี่ยนรูปแบบการเรียงตัวโน้ต ในกระสวนจังหวะที่เท่ากัน โดยมีความยาว เสียงตกของมือต้นเป็นตัวควมคุมให้อยู่ในกรอบเดียวกัน

เสียงประกอบ หมายถึง จำนวนเสียงที่นำมาเรียบเรียงเป็นหน้าทับ ปรากฏอยู่ในเพลง มือหรือกระสวนจังหวะนั้น ๆ

เสียงจร หมายถึง เสียงที่เพิ่มขึ้นโดยไม่พบมาก่อนในมือกลองที่ผ่านมา และไม่ค่อยมีความสำคัญต่อองค์ประกอบของหน้าทับในมือนั้น ๆ

เพลงโหมโรงกลองยาว หมายถึง การเรียงร้อยหน้าทับกลองยาวที่มีทั้งหมดมาจัดเป็นชุด เป็นหมวดหมู่เพื่อการบรรเลง

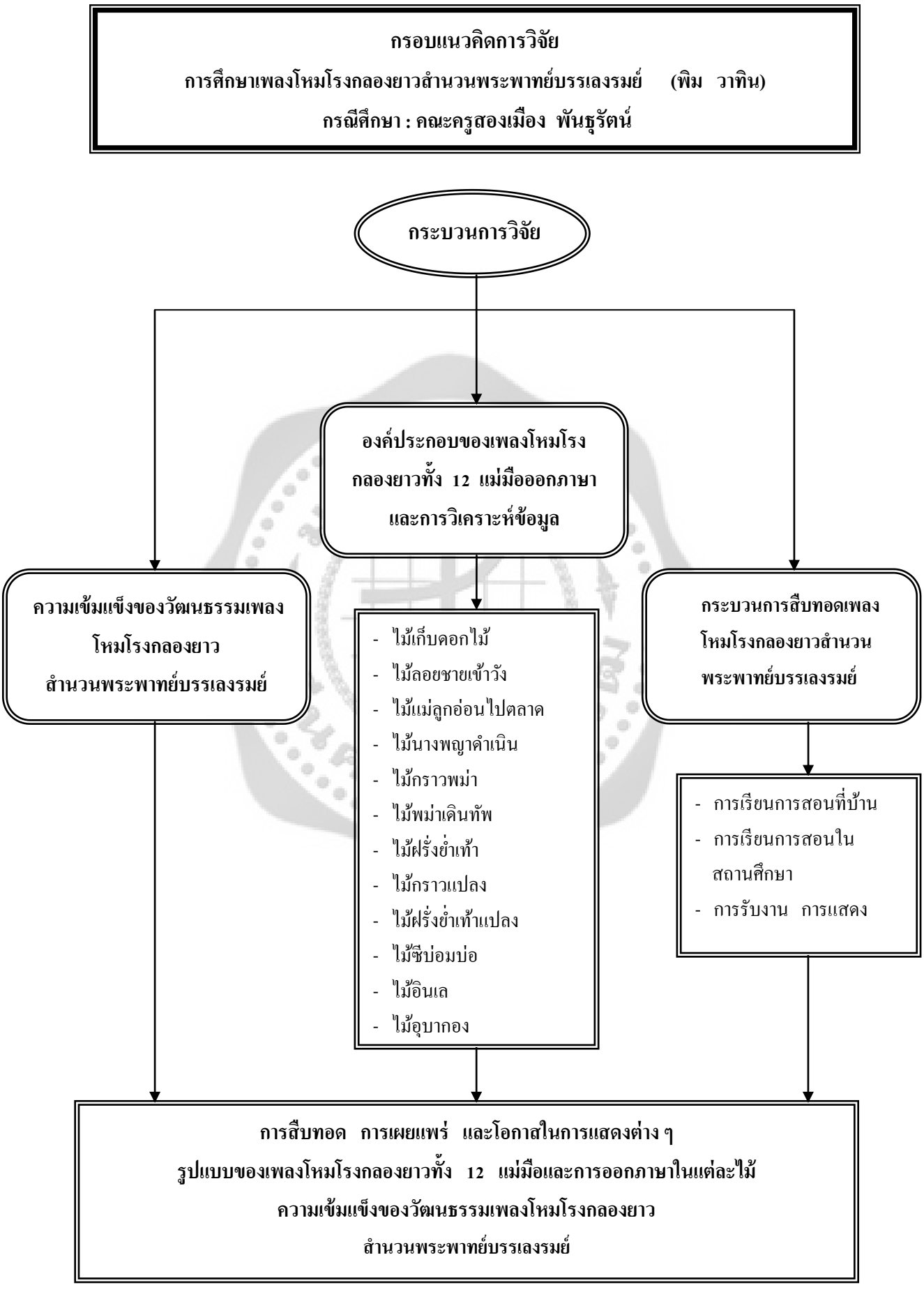
สำนวนพระพาทย์บรรเลงรมย์ หมายถึง เพลงโหมโรงกลองยาวที่แต่งและเรียบเรียงโดยพระพาทย์บรรเลงรมย์

กระบวนการการสืบทอด หมายถึง การถ่ายทอดเพลงโหมโรงกลองยาวให้แก่ผู้สืบทอด เช่น ทายาท ลูกศิษย์ ผู้ที่สนใจ

ความเข้มแข็งทางวัฒนธรรม หมายถึง ความมั่นคง ความยั้งยืน ของวัฒนธรรมที่ศึกษา

องค์ประกอบของเพลง หมายถึง มือกลองยาวทั้ง 10 มือที่อยู่ในเพลง

การวิเคราะห์ หมายถึง การศึกษาองค์ประกอบของเพลงในด้านต่าง ๆ


กรอบแนวคิดการวิจัย
การศึกษาเพลงโหมโรงกลองยาวสำนวนพระพาทย์บรรเลงรมย์ (พิม วาทิน)
กรณีศึกษา : คณะครูสองเมือง พันธุรัตน์
กระบวนการวิจัย
องค์ประกอบของเพลงโหมโรงกลองยาวทั้ง 12 แม่มีออกภาษาและการวิเคราะห์ข้อมูล
ความเข้มแข็งของวัฒนธรรมเพลงโหมโรงกลองยาวสำนวนพระพาทย์บรรเลงรมย์
- ไม้เก็บดอกไม้
- ไม้ลอยชายเข้าวัง
- ไม้แม่ลูกอ่อนไปตลาด
- ไม้นางพญาดำเนิน
- ไม้กราวพม่า
- ไม้พม่าเดินทัพ
- ไม้ฝรั่งย่ำเท้า
- ไม้กราวแปลง
- ไม้ฝรั่งย่ำเท้าแปลง
- ไม้ซีบ่อมบ่อ
- ไม้อินเล
- ไม้อุบากอง
กระบวนการสืบทอดเพลงโหมโรงกลองยาวสำนวนพระพาทย์บรรเลงรมย์
- การเรียนการสอนที่บ้าน
- การเรียนการสอนในสถานศึกษา
- การรับงาน การแสดง
การสืบทอด การเผยแพร่ และโอกาสในการแสดงต่าง ๆ
รูปแบบของเพลงโหมโรงกลองยาวทั้ง 12 แม่มือและการออกภาษาในแต่ละไม้
ความเข้มแข็งของวัฒนธรรมเพลงโหมโรงกลองยาว
สำนวนพระพาทย์บรรเลงรมย์

บทที่ 2
เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

การศึกษาเรื่องการสืบทอดโหมโรงกลองยาวสำ นวนพระพาทย์บรรเลงรมย์ (พิมวาทิน) กรณีศึกษา : คณะครูสองเมือง พันธุรัตน์ ผู้วิจัยได้ศึกษาและค้นคว้าข้อมูลซึ่งเป็นวิทยานิพนธ์ บทความ วารสาร ตลอดจนหนังสือและสิ่งตีพิมพ์ต่าง ๆ มาใช้เป็นข้อมูลในการทำวิจัย โดยได้แบ่งเอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง ดังนี้

1. เอกสารตำราทางวิชาการ

1.1 เอกสารและบทความที่เกี่ยวข้องกับวัฒนธรรม

1.2 เอกสารและบทความที่เกี่ยวข้องกับพิธีกรรม

1.3 เอกสารและบทความที่เกี่ยวข้องกับการสืบทอด

1.4 เอกสารและบทความที่เกี่ยวข้องกับดนตรี

1.5 เอกสารและบทความที่เกี่ยวข้องกับกลอง

2. งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

2.1 งานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับการสืบทอด

2.2 งานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับการเครื่องดนตรีประเภทกลอง กลองยาว

เอกสารตำราทางวิชาการ

เอกสารและบทความที่เกี่ยวข้องกับวัฒนธรรม

จากเอกสารด้านวัฒนธรรม สุพัตรา สุภาพ (2528: 65) ให้ความหมายคำว่าวัฒนธรรมไว้ว่า วัฒนธรรมมีความหมายครอบคลุมถึงทุกอย่าง อันเป็นแบบแผนในความคิดและการกระทำที่แสดงออกถึงวิถีชีวิตของมนุษย์ ได้คิดสร้างระเบียบ กฎเกณฑ์วิธีการในการปฏิบัติ การจัดระเบียบ ตลอดจนความเชื่อ ความนิยม ความรู้ และเทคโนโลยีต่าง ๆ ในการควบคุมและใช้ประโยชน์จากธรรมชาติ เช่นเดียวกับพจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน (2525: 134) ยังให้ความหมายของคำว่าวัฒนธรรมไว้ว่า วัฒนธรรม หมายถึง สิ่งที่ทำให้เจริญงอกงามแก่หมู่คณะ วิถีชีวิตของหมู่คณะในพระราชบัญญัติวัฒนธรรม พุทธศักราช 2485 หมายถึง ลักษณะที่แสดงถึงความเจริญงอกงาม ความเป็นระเบียบเรียบร้อย ความกลมเกลียวก้าวหน้าของชาติ และศีลธรรมอันดีของประชาชน ทางวิทยาการ หมายถึง พฤติกรรมและสิ่งที่คนในหมู่ผลิต สร้างขึ้นด้วยกัน เรียนรู้จากกันและกัน และร่วมใช้อยู่ในหมู่ของตน ในทำนองเดียวกัน นิยพรรณ วรรณศิริ (2540: 48) ได้แบ่งประเภทของวัฒนธรรมออกเป็น 2 หมวด คือ วัฒนธรรมที่เป็นรูปร่าง ตัวตน เรียกว่าวัฒนธรรมทางวัตถุ (Material Culture) และวัฒนธรรมที่ไม่มีรูปร่างตัวตนเป็นนามธรรม เรียกว่าวัฒนธรรมที่ไม่ใช่วัตถุหรือวัฒนธรรมทางจิตใจ (Nonmaterial Culture) นอกจากนี้ยังได้กล่าวถึง แคลค์ วิสเลอร์(Clark Wissler. 1921: 167) เจ้าของทฤษฎีเขตวัฒนธรรมและรูปแบบวัฒนธรรมของเอสกิโม ได้ทำการศึกษาวัฒนธรรมทั่วโลก พบว่า วัฒนธรรมทุกระบบ ทั้งวัฒนธรรมทางวัตถุและวัฒนธรรมทางจิตใจนั้นมิใช่อยู่ทุกสังคมในโลก เรียกว่าระบบวัฒนธรรมสากลซึ่งมีดังต่อไปนี้

1. ภาษา ทุกสังคมต้องมีภาษาพูด ภาษาเขียน และทุกอย่างที่เกี่ยวข้องกับภาษา

2. วัฒนธรรมประเภทรูปธรรม ที่เกี่ยวกับอาหารการกิน ที่อยู่อาศัย สิ่งที่เกี่ยวข้องกับการเดินทางขนส่ง เสื้อผ้า ภาชนะของใช้ เครื่องไม้เครื่องมือ อาวุธยุทโธปกรณ์ อาชีพ การอุตสาหกรรม เป็นต้น

3. ศิลปะ ได้แก่ ทุกอย่างที่เกี่ยวข้องกับงานศิลปะ เช่นการแกะสลัก ปั้นรูป วาดรูป วาดเขียน ดนตรี ขับร้อง ฟ้อนรำ การละเล่นพื้นบ้าน การละครและอื่น ๆ

4. ระบบและรูปแบบของศาสนา

5. ระบบครอบครัว

6. ระบบเศรษฐกิจและทรัพย์สิน

7. ระบบการปกครองและรัฐบาล

8. การศึกสงคราม

9. การกีฬาและการละเล่น

10. ระบบความรู้ การศึกษา

นอกจากนี้ พระยาอนุมานราชธน (2515: 73) ยังให้ความคิดเห็นเกี่ยวกับวัฒนธรรมไว้ดังนี้

1. มีการสะสม หมายถึง ต้องมีทุนอยู่ก่อนแล้วและสะสมทุนนั้นให้เพิ่มขึ้นเรื่อย ๆ

2. วัฒนธรรมต้องมีการปรับปรุง หมายถึง ต้องดัดแปลงและปรับปรุงส่วนที่บกพร่องให้มีความถูกต้องเหมาะสม

3. จะต้องมีการถ่ายทอด หมายถึง ทำให้วัฒนธรรมนั้นมีการแพร่หลายในวงกว้าง

ยศ สันตสมบัติ (2537: 87) ได้กล่าวถึงความหมายของวัฒนธรรมว่า วัฒนธรรมมีลักษณะพื้นฐานที่สำคัญ 6 ประการด้วยกัน คือ

- ประการแรก วัฒนธรรมเป็นระบบความคิดและค่านิยมที่สมาชิกมีร่วมกัน
- ประการที่สอง วัฒนธรรมเป็นสิ่งที่มนุษย์เรียนรู้
- ประการที่สาม วัฒนธรรมมีพื้นฐานมาจากการใช้สัญลักษณ์
- ประการที่สี่ วัฒนธรรมเป็นองค์รวมของความรู้และภูมิปัญญา
- ประการที่ห้า วัฒนธรรมคือกระบวนการในการกำหนดนิยามความหมายของชีวิตและสิ่งที่อยู่รอบตัวมนุษย์
- ประการที่หก วัฒนธรรมเป็นสิ่งที่หยุดนิ่ง แต่เปลี่ยนแปลงรอบตัวอยู่ตลอดเวลา

วิเชียร รักการ (2529: 31) ได้อธิบายความหมายของวัฒนธรรมไว้ในหนังสือ วัฒนธรรมและพฤติกรรมของไทย ดังนี้

1. วัฒนธรรมเป็นสิ่งที่จะต้องเรียนรู้

2. วัฒนธรรมเป็นมรดกทางสังคม

3. วัฒนธรรมเป็นสิ่งที่เปลี่ยนแปลงได้

จุมพล หนิมพานิช (2532: 132) ได้มีความคิดเห็นเกี่ยวกับลักษณะของวัฒนธรรมว่า

1. วัฒนธรรมเป็นสิ่งจำเป็นสำหรับการดำเนินชีวิตของมนุษย์ อีกนัยหนึ่งก็คือว่า มนุษย์จะอยู่โดยปราศจากวัฒนธรรมไม่ได้

2. วัฒนธรรมเป็นสิ่งที่ได้มาโดยการเรียนรู้ เป็นการเรียนรู้จากมนุษย์ด้วยกัน

3. วัฒนธรรมไม่ใช่สิ่งที่ติดตัวมนุษย์มาตั้งแต่กำเนิด และไม่ใช่สิ่งที่อาจจะถ่ายทอดทางพันธุกรรม นิสัย และความสามารถต่าง ๆ ของมนุษย์ ส่วนใหญ่เป็นผลมาจากการเรียนรู้ทั้งสิ้น

4. วัฒนธรรมของแต่ละสังคมมีความแตกต่างกัน ไม่สามารถเปรียบเทียบได้ว่าวัฒนธรรมใดดีกว่าวัฒนธรรมใด วัฒนธรรมแต่ละวัฒนธรรมนั้น ย่อมมีความหมายเหมาะสมถูกต้องตามสภาพแวดล้อมของแต่ละสังคม

5. วัฒนธรรมเป็นผลรวมของหลาย ๆ สิ่ง หมายถึง วัฒนธรรมของสังคมหนึ่งเป็นผลงานของแบบแผนการดำเนินชีวิตหลาย ๆ อย่างเข้าด้วยกัน มีความสมบูรณ์ถูกต้องตามสภาพของแต่ละสังคม

ความหมายของวัฒนธรรมในทางสังคมวิทยาของสุพัตรา สุภาพ (2533: 98) กล่าวไว้ในหนังสือเรื่องสังคมและวัฒนธรรมไทยว่า ค่านิยม ครอบครัว ศาสนา ประเพณี มีความหมายกว้างกว่าความหมายที่ใช้กันอยู่ในการพูดหรือการเขียนโดยทั่วไป กล่าวคือ สังคมวิทยาถือว่า วัฒนธรรมเป็นศัพท์ทางวิชาการ (Technical Vocabulary) ซึ่งในทัศนะทางสังคมวิทยาหมายถึง วิธีการดำเนินชีวิต กระสวนแห่งพฤติกรรม และบรรดาผลงานทั้งมวลที่มนุษย์ได้สร้างสรรค์ขึ้น ตลอดจนความคิด ความเชื่อ และความรู้สิ่งต่าง ๆ เหล่านี้เกิดจากการเรียนรู้ การสร้างสมของมนุษย์ และสามารถถ่ายทอดกันได้จากสังคมหนึ่งไปยังอีกแห่งหนึ่ง จากคนรุ่นหนึ่งไปยังอีกรุ่นต่อไป สรุปได้ว่า วัฒนธรรมคือทุกสิ่งทุกอย่างที่มนุษย์สร้างขึ้นเพื่อนำเอามาช่วยใช้พัฒนาชีวิตความเป็นอยู่ในสังคม นอกจากนั้น ยังได้กล่าวถึงวัฒนธรรมที่เป็นมรดกทางสังคม มีความหมายครอบคลุมไปถึงทุกสิ่งทุกอย่างที่แสดงถึงวิถีชีวิตของมนุษย์ในสังคมของกลุ่มใดกลุ่มหนึ่ง โดยแต่ละสังคมจะมีวัฒนธรรมเฉพาะของตนเอง ประกอบไปด้วย ความรู้ ความเชื่อ ประเพณี วิทยาการ กฎหมาย ศีลธรรม และทุกสิ่งทุกอย่างที่ได้คิดและกระทำในฐานะเป็นสมาชิกของสังคม วัฒนธรรมมีทั้งประเพณีที่เป็นวัตถุ และวัฒนธรรมที่ไม่เกี่ยวข้องกับวัตถุ องค์ประกอบของวัฒนธรรมมีทั้งองค์วัตถุที่มีรูปร่างและไม่มีรูปร่าง เป็นองค์การ องค์พิธีการ องค์มิติ ลักษณะของวัฒนธรรมนั้นเป็นสิ่งที่ได้จากการเรียนรู้ ซึ่งต้องมีการถ่ายทอดไว้เป็นมรดกทางสังคม เป็นวิถีชีวิตหรือแบบอาการดำรงชีวิต และเป็นสิ่งที่ไม่คงที่สามารถปรับปรุงให้เหมาะสมกับสถานการณ์ที่เปลี่ยนแปลงได้ ดนตรีไทยจัดเป็นส่วนหนึ่งของวัฒนธรรม เป็นองค์วัตถุที่ไม่มีรูปร่าง ใช้เสียงที่ออกมาจากเครื่องดนตรีนั้น ๆ เป็นสื่อในการบอกเรื่องราว มีการถ่ายทอดโดยการเรียนรู้จากครูดนตรีรุ่นก่อน ๆ สืบทอดกันมา มีความเกี่ยวข้องผูกพันธ์กับวิถีชีวิตของคนไทย มีวิวัฒนาการให้เหมาะสมกับเหตุการณ์ปัจจุบันได้ เช่นเดียวกับ อมรา พงศาพิชญ์ (2525: 76) ได้กล่าวถึงความสำคัญของวัฒนธรรมว่า วัฒนธรรมเป็นเรื่องที่เกี่ยวกับมนุษย์โดยที่มนุษย์เป็นผู้สร้างเพื่อความเป็นรูปแบบของสังคมที่มีเสถียรภาพ อันแสดงถึงความเจริญงอกงามให้กับสังคม และกลุ่มบุคคลในสังคมหากขาดวัฒนธรรมแล้วสังคมก็ย่อมขาดเอกภาพ นั่นหมายถึงสังคมจะร่มเย็นเป็นสุขไม่ได้ วัฒนธรรมจึงเป็นปัจจัยที่มีลักษณะผสมผสานในเนื้อเดียวกัน ซึ่งทำหน้าที่สร้างสรรค์และกำหนดรูปแบบของสมาชิกในสังคม ได้อย่างมีแบบแผน เพราะได้มีภาวะทางจิตใจของสมาชิกในสังคมส่งผลให้สังคมมีเอกภาพ ส่วน ยศ สันตสมบัติ (2537: 11) ได้กล่าวถึง ความสำคัญของวัฒนธรรมในแง่สังคมวิทยาไว้ว่า สังคมมนุษย์ในแต่ละสังคมนั้นมีความแตกต่างกันในแทบทุกด้าน ไม่ว่าจะเป็นรูปแบบการเมือง เศรษฐกิจ ศาสนาและค่านิยมต่าง ๆ แต่ในความแตกต่างเหล่านี้ สังคมทุก

แห่งหนทั่วโลกมีลักษณะพื้นฐานที่เหมือนกันอยู่ประการหนึ่ง คือ สังคมเป็นการรวมตัวกันเพื่อความอยู่รอดของสมาชิก การที่สังคมจะดำเนินไปได้ด้วยดีนั้น พฤติกรรมของสมาชิกแต่ละคนต้องเป็นสิ่งที่คาดคะเนได้ สมาชิกทุกคนจะต้องคาดคะเนได้ว่าคนอื่นมีพฤติกรรมเช่นไรในสถานการณ์ต่าง ๆ ในสังคมมนุษย์ความคาดคะเนพฤติกรรมของคนอื่นได้อย่างถูกต้องเป็นผลมาจากการเรียนรู้ด้านวัฒนธรรม

กาญจนา อินทรสุนานนท์ (2541: 35) กล่าวในพื้นฐานทางมานุษยวิทยาภาควัฒนธรรมว่าด้วยทฤษฎีทางวัฒนธรรมโดยมีหัวข้อในการศึกษาในด้านต่าง ๆ ดังนี้

1. อยู่อย่างไทย กล่าวถึงการศึกษาลักษณะของสังคมไทย ปัญหาของสังคมไทยในลักษณะสังคมเมือง สังคมชนบทชี้นำให้เกิดความเปลี่ยนแปลงในสังคมไทย

2. ใฝ่ใจศึกษา การศึกษาคือการเรียนรู้ แบ่งได้เป็นการเรียนรู้ให้เข้าใจจนคิดได้และทำเป็นและการเรียนรู้จากประสบการณ์

3. เสาะหาความรู้ ในที่นี้กล่าวถึงการสืบค้นทางวัฒนธรรม มีหลายรูปแบบ ได้แก่ การลงภาคสนามตามแหล่งวัฒนธรรม การพบผู้ที่มีความรู้ทางวัฒนธรรมของแต่ละท้องถิ่น การดูผลงานภูมิปัญญาชาวบ้าน และการเจาะแหล่งวัฒนธรรมตามรูปแบบต่าง ๆ

4. เข้าสู่ค่านิยม ความหมายของคำว่าค่านิยม มีผู้ให้ความหมายไว้หลายท่าน แต่ในภาพรวมคือการกระทำบางประการที่ได้รับการยอมรับจากคนในสังคมนั้น ๆ จนปฏิบัติต่อ ๆ กันมา

5. สร้างสมอุดมการณ์ อุดมการณ์คือระบบความเชื่อและความคิดที่เกี่ยวกับสังคม ที่ทุกคนยอมรับและเห็นว่าดีงาม และนำมาเป็นแนวทางในการดำเนินชีวิต

6. สืบสานวัฒนธรรม ความหมายของวัฒนธรรมคือ ลักษณะที่แสดงถึงความเจริญงอกงามความเป็นระเบียบ ความกลมเกลียวและศีลธรรมอันดีของประชาชน

7. จดจำประเพณี เป็นส่วนย่อยในวัฒนธรรมของชุมชนกลุ่มต่าง ๆ และอาจสูญสิ้นได้ตามกาลและเวลา ของดีศาสนา คือสิ่งที่เป็นหลักสำคัญของศาสนานั้น ๆ โดยสิ่งเหล่านั้นควบคู่ไปกับวิถีของสังคมและผู้คนในสังคมนั้น ๆ ซึ่งเป็นเครื่องจรรโลงและยึดเหนี่ยวจิตใจให้ทุกคนอยู่ได้อย่างมีความสุข

ประเวศ วะสี (2537: 86) กล่าวว่า “วัฒนธรรม คือ พลังแห่งการพัฒนา” มาเป็นเครื่องมือสำคัญที่ใช้ในการวัดสังคม ดังนั้นสังคมและชุมชนที่มีความเข้มแข็งทางวัฒนธรรมต้องมีคุณลักษณะ 8 ประการ ดังนี้

1. มีความหลากหลายกระจายอำนาจ

ในขณะที่อำนาจรัฐและอำนาจเงินพยายามรวมศูนย์และทำลายความหลากหลาย วัฒนธรรมจะมีความหลากหลายไปตามชุมชนท้องถิ่นต่าง ๆ ถ้าเห็นคุณค่าของวัฒนธรรมก็ต้องส่งเสริมความเป็นตัวเองของวัฒนธรรมตามชุมชนท้องถิ่นต่าง ๆ ก็เท่ากับเป็นการกระจายอำนาจ และส่งเสริมการเมืองระบอบประชาธิปไตย

2. กระจายรายได้และสร้างความเข้มแข็งทางเศรษฐกิจ

เรื่องการแข่งขันทางเศรษฐกิจ การแข่งขันที่สามารถเอาชนะได้ง่ายคือ การแข่งขันจากจุดแข็งของเราเอง จุดแข็งของเราที่คนอื่นไม่มีคือวัฒนธรรมไทย ควรคิดเรื่องเศรษฐกิจกับวัฒนธรรมให้เชื่อมต่อกัน

3. ส่งเสริมศักดิ์ศรีของชุมชนท้องถิ่น

วัฒนธรรมคือภูมิปัญญาของชุมชนท้องถิ่นซึ่งมีรากย้อนไปไกล ถ้าเห็นคุณค่าของของวัฒนธรรมชุมชนท้องถิ่นย่อมมีศักดิ์ศรีในสภาพที่อำนาจรัฐและอำนาจเงินรวมศูนย์ ชุมชนท้องถิ่นจะไม่มีศักดิ์ศรีเป็นเพียงบริวารของกรุงเทพฯ การที่ผู้คนจะมีความสุขจะไม่ขึ้นอยู่กับเงินอย่างเดียวแต่ขึ้นอยู่กับศักดิ์ศรีด้วย

4. มีความบูรณาการ

ปัญหาของการพัฒนาเกิดจากการคิดและการกระทำแบบแยกส่วน และนำไปสู่ปัญหาต่าง ๆ วัฒนธรรมเป็นการเชื่อมโยงอย่างเป็นบูรณาการทุกมิติ วัฒนธรรมเป็นเรื่องของคนทั้งหมดในชุมชนหรือสังคม ที่มีความเชื่อในระบบคุณค่าและการปฏิบัติร่วมกัน การปฏิบัติเป็นเรื่องของเศรษฐกิจ จิตใจ การเมือง สังคม สิ่งแวดล้อม พร้อมกันไปหมดเป็นเรื่องเดียวกัน

5. สร้างความบรรสานสอดคล้อง (Harmony) และความสมดุลยั่งยืน

เพราะความเป็นบูรณาการและความที่มีรากลึกยาวนาน วัฒนธรรมจึงมีลักษณะผสานหรือมีความบรรสานสอดคล้องระหว่างมนุษย์ทั้งกายและใจ กับสังคมและสิ่งแวดล้อม ซึ่งเป็นปฏิสัมพันธ์ระหว่างสิ่งทั้งหลายทั้งปวงตามธรรมชาติ

6. มีการพัฒนาจิตใจและจิตวิญญาณอันลึกซึ้ง

การพัฒนาทางวัตถุไม่คำนึงถึงคุณค่าทางจิตใจละจิตวิญญาณ สังคมมองวัตถุนิยมสำคัญกว่าสิ่งที่มีคุณค่าทางจิตใจ เห็นได้จากการสร้างตึกสูงบดบังทัศนียภาพของสิ่งปลูกสร้างทางศาสนา

7. ส่งเสริมความเข้มแข็งของสังคม

ความเสื่อมทางศีลธรรมเกิดจากอำนาจทางสังคมที่ไม่สมดุล ต้องส่งเสริมให้สังคมเข้มแข็งจึงจะถ่วงดุลอำนาจและฟื้นฟูบูรณะศีลธรรมได้ วัฒนธรรมเป็นเครื่องส่งเสริมความเข้มแข็งของสังคม เพราะวัฒนธรรมมีชุมชนท้องถิ่น

8. เป็นการผดุงศีลธรรมของสังคม

ศีลธรรมเป็นเรื่องของความถูกต้องทั้งหมด ทั้งการเมือง เศรษฐกิจ สังคม สิ่งแวดล้อม จิตใจและจิตวิญญาณ วัฒนธรรมทั้งหมดจึงมีความสำคัญต่อการผดุงศีลธรรมของสังคม

จากแนวคิดดังกล่าว ทำให้ผู้วิจัยมีความสนใจในด้านการศึกษาความเข้มแข็งของวัฒนธรรมเพลงโหมโรงกลองยาวสำนวนพระพาทย์บรรเลงรมย์ กรณีศึกษา : คณะครูสองเมือง พันธุรัตน์ ในด้านอนาคตของวัฒนธรรมนี้ว่าจะเป็นอย่างไรในอนาคต

เอกสารและบทความที่เกี่ยวข้องกับพิธีกรรม

เอกสารที่เกี่ยวข้องกับพิธีกรรม พิชิต ชัยเสรี (2544: 32) ได้ให้ข้อมูลว่า พิธีกรรมทั้งปวงนั้นดนตรีนับว่าเป็นเครื่องจูงจิตอย่างสำคัญ เพราะดนตรีเป็นศิลปะที่ให้เสรีภาพแก่จินตนาการของมนุษย์ได้มากที่สุด เสียงดนตรีอาจเป็นได้ทั้งความสง่างาม อำนาจ ความลึกลับ หรือแม้แต่ความอ่อนโยนเมตตาได้อย่างวิเศษ การกล่าวถึงพระเจ้าที่ทรงมหิทธานุภาพด้วยอักขระ วิธีธรรมดา ย่อมเทียบไม่ได้เลยกับการขับบูชาสรรเสริญด้วยบทเพลงและดนตรี ศาสนาประเภทเทวนิยมทั้งปวงจึงมีความสัมพันธ์แนบแน่นกับดนตรีอย่างแยกกันมิได้ ดนตรีไทยเป็นสิ่งที่เกิดควบคู่กับคนไทย เป็นศิลปะประจำชาติ ได้รับการสืบทอดต่อกันมาช้านานและมีความผูกพันอย่างแนบแน่นกับพิธีกรรมทางศาสนาดังที่ สุจิตต์ วงษ์เทศ

(2539: 96) ได้กล่าวไว้ใน ร้องรำทำเพลง ดนตรีนาฏศิลป์ชาวสยามว่า ดนตรีวิวัฒนาการมาจากพิธีกรรม เช่น การเกิดเครื่องดนตรีประเภทระนาดที่มีมาจากการตีเกราะหรือโกร่งในพิธีทรงเจ้าเข้าผี แต่ยุคสมัยเปลี่ยนไป ดนตรีไทยได้เข้ามาทำหน้าที่เพื่อความบรรเทิงดังที่ สุมาลี นิมมานุภาพ (2524: 37) ได้กล่าวไว้ในดนตรีไทยวิจักษณ์ว่า เมื่อมนุษย์ได้มีการสร้างสรรค์ผลงานขึ้นเพื่อความบรรเทิงและพิถีพิถันขึ้น ต่อมาการศึกษาทางดนตรีจึงเกิดขึ้น และนับเป็นการเริ่มต้นดนตรีที่เป็นแบบแผน (Classical Music) อย่างแท้จริง เช่นเดียวกับ ปราณี วงษ์เทศ (2530: 137) ได้กล่าวถึงความหมายของการละเล่นและพิธีกรรมในสังคมไทยเอาไว้ว่า ความสัมพันธ์ระหว่างมนุษย์กับพิธีกรรม จะแสดงออกให้เห็นซึ่งความเชื่อทางศาสนาโดยดูจากพิธีกรรม เพราะการที่มนุษย์ทั้งหลายสร้างพิธีกรรมต่าง ๆ ขึ้นมา มนุษย์เหล่านั้นย่อมจะต้องมีวัตถุประสงค์และความหมายความเข้าใจ อันเกิดจากพื้นฐานความเชื่อทางศาสนาของตน ตัวพิธีกรรมแท้จริงแล้วก็คือพฤติกรรมที่มนุษย์พึงปฏิบัติต่อความเชื่อ ดังนั้นพิธีกรรมจึงหมายถึงพฤติกรรมที่เป็นรูปธรรมของศาสนาความเชื่อนั่นเอง พิธีกรรมที่ปฏิบัติกันโดยทั่วไป ในสังคมไทยภายในรอบปีหนึ่ง ๆ นั้นอาจจำแนกได้เป็น 3 ประเภทด้วยกัน คือ

1. พิธีกรรมเกี่ยวกับการทำมาหากิน
2. พิธีกรรมเกี่ยวกับชีวิต
3. พิธีกรรมเกี่ยวกับชุมชนหรือสังคม

พิธีกรรมประเภทต่าง ๆ เหล่านี้มีส่วนสำคัญทำให้เกิดเทศกาลต่าง ๆ ขึ้นมา และมีส่วนสำคัญที่ผลักดันให้เกิดการละเล่นชนิดต่าง ๆ ขึ้น เพื่อให้สอดคล้องกับพิธีกรรม ทั้งนี้เพราะส่วนประกอบสำคัญของพิธีกรรมที่เกี่ยวข้องกับความเชื่อทางศาสนา จะมีการเซ่นสรวงบูชา การทำบุญหรือทำทาน การกินเลี้ยง การสนุกสนานรื่นเริงที่เป็นพิธีกรรม หรือที่เกี่ยวข้องกับพิธีกรรม โดยระบบความเชื่อและพิธีกรรมต่าง ๆ ที่สทาชิกของสังคมถือปฏิบัติจนกลายเป็นประเพณี และเป็นส่วนหนึ่งของวิถีชีวิตของคนที่เป็นพื้นฐานและบ่อเกิดที่มีอิทธิพลต่อศิลปะการละเล่นและการแสดงต่อกลุ่มชนต่าง ๆ ในสังคมไทย ซึ่งพอสรุปแนวคิดได้ ดังนี้

1. ดนตรีและการละเล่นของคนในสังคมไทยในอดีต มักจะสัมพันธ์กับพิธีกรรม ความเชื่อ โดยเฉพาะในด้านความอุดมสมบูรณ์ ความมั่นคงปลอดภัย

2. ความสามัคคีของชุมชน การละเล่นมักจะสัมพันธ์กับความเชื่อในพิธีกรรมต่าง ๆ โดยเฉพาะพิธีกรรมหลังการเก็บเกี่ยวถึงฤดูกาลผลิตใหม่

3. การละเล่นมีความสัมพันธ์กับความเชื่อและวิถีชีวิต การทำมาหากินของชุมชนก่อนที่จะคลี่คลายมาเป็นการแสดงในปัจจุบัน

4. ผู้เล่นมีความเชื่อว่า ผู้ให้กำเนิดเป็นสิ่งศักดิ์สิทธิ์ และผู้เล่นมีความเชื่อต่อเทวดา ครู ผี อย่างเหนียวแน่น

5. ประเพณีหลวงมักมีพัฒนาการมาจากประเพณีราษฎร์แต่ได้รับวัฒนธรรมจากต่างประเทศมาผสมผสานทำให้มีรูปแบบที่สลับซับซ้อน และมีกำหนดกฎเกณฑ์มากกว่าประเพณีราษฎร์

และนอกจากนี้ ปราณี วงษ์เทศ ยังได้อธิบายอีกว่า การละเล่น หมายถึง การเล่นดนตรี การเล่นเพลง การเล่นรำ การเล่นที่ต้องร่วมกันตั้งแต่ 2 คนขึ้นไปเรียกว่า มหรสพ หรือศิลปะการแสดง (PerformingArt) แต่ไม่รวมการเล่นของเด็ก สำหรับการละเล่น หรือการพักผ่อนหย่อนใจของคนในสังคมไทยในอดีตมักมีความสัมพันธ์อยู่กับพิธีกรรม และการทำมาหากิน โดยเห็นได้จากลักษณะต่าง ๆ เช่น ความเชื่อในเรื่องกำเนิดของการละเล่นว่ามาจากสิ่งศักดิ์สิทธิ์ทั้งหลาย โอกาสที่เล่นซึ่งจะเล่นตามกาลเทศะ และเป็นส่วนหนึ่งของพิธีกรรมในชุมชนเสมอ ไม่เล่นทั่วไป เนื้อหาเป็นสัญลักษณ์ที่เน้นความอุดมสมบูรณ์และความเชื่อทางศาสนา อันเป็นที่รับรู้ร่วมกันของชุมชน การละเล่นคือการเข้าร่วมพิธีกรรมที่มุ่งมั่นเพื่อความอุดมสมบูรณ์ ความมั่นคงปลอดภัย และความสมัครสมานสามัคคี เป็นปึกแผ่นของชุมชน การละเล่นจึงมิใช่การแสดงในความหมายของการแสดงเช่นปัจจุบัน

เอกสารและบทความที่เกี่ยวข้องกับการสืบทอด

ในเรื่องการสืบทอดนั้น สุธิวงศ์ พงษ์ไพบูลย์ (2545: 21) ได้เขียนบทความเรื่องวัฒนธรรมการเรียนรู้ของคนไทย ไว้ในหนังสือวัฒนธรรมแห่งการเรียนรู้ของคนไทย เกี่ยวกับกระบวนการเรียนรู้แบบจำได้หมายรู้ว่าเป็นกระบวการให้ผู้เรียนจำแบบเลียนแบบ และยึดต้นแบบเป็นหลัก เนื้อหาและวิธีการที่ได้จากต้นแบบคือจุดหมายปลายทางหรืออวสาน จึงต่างจากวัฒนธรรมการเรียนรู้ แบบให้กำหนดได้หมายรู้ ที่ผู้เรียนต้องใช้สติและปัญญาเฉพาะตัว พัฒนาสติปัญญาให้ยิ่ง ๆ ขึ้นไป ซึ่งเป็นกระบวนการเรียนรู้เช่นเดียวกับกระบวนการวิจัย กระบวนการเรียนรู้แบบจำได้หมายรู้ต้องอาศัยความจำและการเอาอย่าง เป็นตัวแปรนับขีดความสามารถ ใคร จำได้ดี จำได้มาก เลียนแบบได้ครบถ้วน ไม่นอกรีตนอกรอยนับว่าเป็นคนเก่ง คนมีความรู้และคนมีโอกาสสูง ใครคิดหรือมักทำอะไรนอกครู ล้ำครู หรือเหนือครูคือคนแหกคอก คนดื้อรั้น กระบวนการเรียนรู้แบบนี้ จึงอาศัยแม่แบบ หรือแม่พิมพ์เป็นเครื่องรับประกันคุณภาพ ครูไทยสมัยก่อนจึงได้รับการยกย่องว่าเป็นแม่พิมพ์ของชาติ เพราะวัฒนธรรมการเรียนรู้ดังกล่าวเกิดฝังตัว และสืบทอดกันมาอย่างยาวนานจนส่งผลต่อท่วงที และทัศนะของมหาชนมาหลายศตวรรษ วัฒนธรรมแบบจำได้หมายรู้จึงกลายเป็นจารีตนิยม เป็นวิถีชีวิต และพลังของระบบวิธีคิดจนตกผลึกเป็น วัฒนธรรมการเรียนรู้แห่งสยาม ซึ่งเป็นอัตลักษณ์ของศึกษาศาสตร์ ทั้งที่เป็นศาสตร์ชาวบ้าน วิวัฒนาการทางด้านวิชาการดนตรีไทยมีไปตามลำดับ ในส่วนของการถ่ายทอดเพลงนั้นดนตรีไทยมีแบบแผนดั้งเดิมในการถ่ายทอดเพลงจากครูไปสู่ศิษย์โดยการเรียนการสอนแบบมุขปาฐะคือปากต่อปากเป็นสำคัญ ไม่มีการบันทึกโน้ต เช่นเดียวกับ วิมาลา ศิริพงษ์ (2538: 44) ได้แปลบทความ Music Notation In Thailand ได้กล่าวถึงการบันทึกเพลงไทยครั้งแรกว่า การจดบันทึกเพลงไทยครั้งแรกคือการบันทึกของ ซิมง เดอ ลาลูแบร์ (Simon de la lube" re) ในคริสต์ศตวรรษที่ 17 หลังจากนั้นเป็นเวลานานทีเดียวที่เพลงไทยจะได้รับการบันทึกโน้ตอีกครั้ง เมื่อเกิดการเปลี่ยนแปลงทางสังคมไทยและวิถีชีวิตไทย จึงมีผู้ห่วงว่าเพลงไทยจะสูญหายไป พระเจนดุริยางค์ ได้รำลึกถึงความพยายามครั้งแรกที่จะอนุรักษ์เพลงไทยไว้ด้วยการบันทึกโน้ตสากล ในบันทึกความทรงจำของพระเจนดุริยางค์ (2536: 33) โดยเราว่าแต่เดิมเพลงไทยของเราจดจำอยู่ในสมองของอาจารย์ดนตรีไทยทั้งหลาย เมื่อต่างคนต่าง

มรณกรรมไป เพลงไทยก็ตายตามตัวไปด้วย ที่เหลืออยู่ก็ยังขาดตกบกพร่อง โดยเหตุนี้ เพื่อให้เพลงไทยมิให้สาบสูญไปเสีย งานบันทึกเพลงไทยเป็นโน้ตสากลจึงได้ถูกริเริ่มขึ้น เพลงชุดทำขวัญ ได้ถูกหยิบยกนำมาบันทึกเป็นโน้ตสากลในครั้งนั้นด้วย

สอดคล้องกับ เสรี หวังในธรรม และสุจิตต์ วงษ์เทศ (2527: 120) ได้เขียนเกี่ยวกับการเรียนดนตรีไทยไว้ในหนังสือ โสมส่องแสง : ชีวิตดนตรีไทยของมนตรี ตราโมท ไว้ว่า การเรียนดนตรีไทยเรียนด้วยความจำ การสอนจึงเริ่มด้วยภาคปฏิบัติเพียงอย่างเดียว ส่วนภาคทฤษฎีไปสอนเมื่อปฏิบัติได้แล้ว การที่จะเลือกเรียนเครื่องดนตรีชนิดใดสำคัญอยู่ไม่น้อย เพราะเครื่อดนตรีแต่ละอย่างมีลักษณะการเล่นต่างกัน โดยใช้หูและความจำเป็นหลักการปฏิบัตินั้น บางอย่างใช้นิ้ว บางอย่างใช้ปอด ต้องใช้กำลังลมเป่า หากศิษย์ผู้ที่เลือกเรียนเครื่องดนตรีที่ไม่เหมาะสม ผลที่ได้จะไม่เป็นไปตามความประสงค์ เพราะฉะนั้นผู้ที่เลือกเรียนเครื่องดนตรีชนิดใดนั้น จะต้องให้เหมาะสมกับตัวเองด้วย

เอกสารและบทความที่เกี่ยวข้องกับดนตรี

เอกสารที่เกี่ยวข้องกับดนตรี อังคณา ใจเหิม (2538: 40) ได้เขียนไว้ว่า ดนตรีเป็นสิ่งที่อยู่คู่กับมนุษย์มาตั้งแต่สมัยดึกดำบรรพ์ โดยเริ่มจากดนตรีที่มีรูปแบบอย่างง่าย เช่น การปรบมือ การเคาะไม้ การผิวปาก การเป่าใบไม้ เป็นต้น และได้รับการพัฒนาเป็นลำดับ จนดนตรีเกิดความเจริญก้าวหน้า เสียงดนตรีมีผลต่ออารมณ์และความรู้สึกของมนุษย์ ดนตรียังมีบทบาทในชีวิตประจำวันของมนุษย์อย่างเห็นได้ชัด เช่น ดนตรีในพิธีกรรม ดนตรีในงานรื่นเริง ดนตรีในด้านการบำบัด เป็นต้น และดนตรียังเป็นส่วนหนึ่งที่สะท้อนถึงความเจริญรุ่งเรืองทางด้านสังคม ทางด้านวัฒนธรรม ความเป็นอยู่ของคนแต่ละชาติ ดนตรีของแต่ละชาติก็มีความแตกต่างกันออกไป ขึ้นอยู่กับสภาพแวดล้อม วัฒนธรรม ประเพณี ความเชื่อ ภาษา ของแต่ละชนชาติ เรียกว่าดนตรีประจำถิ่นหรือดนตรีพื้นเมือง เช่นเดียวกับ สุรพล สุวรรณ (2549: 17) ได้กล่าวถึงดนตรีกับวัฒนธรรมว่า ในการดำรงชีวิต ความอยู่รอดปลอดภัยจากสิ่งทั้งปวงและความเชื่อศรัทธาของมนุษย์ เป็นแรงบันดาลใจในการขับเคลื่อนอันสำคัญยิ่งต่อการสร้างสรรค์ (Creative) ผลงานด้านวิจิตรศิลป์ (Fine Art) สามารถแบ่งได้ 5 ประเภท คือ

1. จิตรกรรม (Painting)
2. ประติมากรรม (Sculpture)
3. สถาปัตยกรรม (Architecture)
4. วรรณกรรม (Literature)
5. ดุริยางคศิลป์และนาฏกรรม (Music & Drama)

ดนตรีเป็นงานศิลป์อีกแขนงหนึ่งที่มนุษย์ได้รับอิทธิพลจากธรรมชาติ สิ่งแวดล้อมอันกว้างใหญ่เป็นแรงบันดาลใจให้เกิดความคิด สร้างสรรค์ เรียนรู้ เลียนแบบจากธรรมชาติ เป็นการตอบสนองความต้องการโดยตรง โดยใช้วัสดุจากธรรมชาติเป็นเครื่องดนตรีในการบรรเลงขับกล่อมตามกิริยาท่าทางของมนุษย์ที่พึงกระทำได้ ได้แก่ ดีด สี ตี เป่า สอดคล้องกับ สุมนมาลย์ นิ่มเนติพันธ์ (2524: 63) ได้กล่าวถึงดนตรีไว้ว่า ดนตรีเป็นศิลปะที่มีอยู่ทุชาติทุกภาษา ในสมัยโบราณคนป่ายังรู้จักการร้องรำ

ทำเพลงเพื่อเป็นเครื่องพักผ่อนหย่อนใจ หลังจากที่ต้องตรากตรำทำมาหาเลี้ยงชีพ แทบจะกล่าวได้ว่าดนตรีเกิดขึ้นพร้อมกับมนุษย์ สำหรับชีวิตคนไทยในอดีตตั้งแต่เกิดจนตาย เป็นชีวิตที่เต็มไปด้วยดนตรีนาฏศิลป์ เพราะคนไทยมีนิสัยรักความสงบ ชอบอิสระเสรี รักความสนุกสนานเบิกบานใจ ไม่ชอบทำสงคราม นาฏศิลป์และดนตรีจึงเป็นศิลปะคู่บ้านคู่เมืองเมื่อยามบ้านเมืองอยู่เย็นเป็นสุข ประชาชนก็รื่นเริงบรรเทิงใจ ขับลำนำทำเพลงบรรเลงดนตรีกันอย่างสนุกสนาน แม้ในยามศึกสงครามนาฏศิลป์และดนตรีก็เป็นเครื่องขับกล่อมในการบำรุงขวัญทหาร ดนตรีจึงเป็นชีวิตจิตใจของประชาชนชาวไทย นับจากพระเจ้าแผ่นดินลงมาถึงราษฎร การใช้ชีวิตของคนไทยในสังคม ในเทศกาล หรือตามประเพณีต่าง ๆ ก็ยังมีดนตรีและนาฏศิลป์ไทยเข้ามาเกี่ยวข้องอยู่มาก เรียกได้ว่าเป็นส่วนสำคัญของเทศกาลหรือประเพณีต่าง ๆ การทำบุญตามวัดวาอาราม ซึ่งคนจำนวนมากร่วมกันทำบุญตามเทศกาลต่าง ๆ เช่น เข้าพรรษา ออกพรรษา งานไหว้พระ ชักพระ ตลอดจนประเพณีตามศาสนาอื่น ๆ ซึ่งเป็นไปตามเทศกาลที่กำหนดไว้ก็จะต้องมีดนตรีปี่พาทย์และนาฏศิลป์เข้ามาแสดงให้เกิดความครึกครื้น รื่นเริง เป็นการแสดงออกซึ่งความปิติในการที่ได้ร่วมกันบำเพ็ญกุศลตามประเพณี ซึ่ง วิไลเลขา ถาวรธนสาร และคนอื่นๆ (2531: 669) ได้ให้ความหมายประเพณีไว้ว่า ประเพณีหมายถึงการกระทำซึ่งประพฤติกันอยู่บ่อย ๆ จนเป็นนิสัยความเคยชินและมีการถ่ายทอดสืบต่อกันมาจนเป็นแบบอย่างกันมานาน สอดคล้องกับ ศรีศักดิ์ วัลลิโภดม (2535: 27) ได้กล่าวถึงดนตรีว่ามีความสัมพันธ์กับมนุษย์และสังคม ดนตรีเป็นผลผลิตของพฤติกรรมในด้านความนึกคิดและการสร้างสรรค์ของมนุษย์ แต่พฤติกรรมที่ทำให้เกิดดนตรีขึ้นมานั้นก็เป็นสิ่งที่เนื่องจากแนวคิดที่เกิดมาจากสภาพแวดล้อมทางวัฒนธรรมในสังคมที่มนุษย์ดำรงอยู่ การศึกษาและการทำความเข้าใจเกี่ยวกับดนตรีจึงเป็นเรื่องที่สัมพันธ์กับสังคมและวัฒนธรรมของมนุษย์ ในมิติของเวลาและสถานที่อยู่อย่างหลีกเลี่ยงไม่ได้ ในเรื่องของดนตรีไทย พูนพิศ อมาตยกุล (2529: 13) ได้กล่าวถึงเรื่องดนตรีไทยไว้ว่า ดนตรีไทยของเราคือเพลงพื้นบ้านและเพลงไทยแท้นั้น ได้เจริญและรับใช้สังคมมาตลอดจนถึงรัชกาลพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 4 แห่งราชวงศ์จักรี ไทยเราก็ได้คบค้ากับฝรั่งมากขึ้น อารยธรรมของฝรั่งก็เข้ามาสู่เมืองไทยรวมทั้งเพลงฝรั่งด้วย และเฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี (2538: 90) ได้อธิบายว่าการศึกษาวัฒนธรรมดนตรี คือการเก็บข้อมูลภาคสนาม ในการปฏิบัติภาคสนามต้องค้นหาคำตอบครอบคลุมเนื้อหา 4 ประเด็น คือ

1. เนื้อหาสาระและโครงสร้าง ได้แก่ จังหวะ ทำนอง การประสานเสียง คุณลักษณะของเสียงคีตลักษณ์

2. เครื่องดนตรี ได้แก่ หมวดหมู่เครื่องดนตรี ลักษณะ การเทียบเสียง บันไดเสียง วิธีการสร้าง วิธีการบรรเลง ภูมิหลังและความเกี่ยวข้องทางวัฒนธรรม

3. บทบาทของดนตรีในวัฒนธรรม ได้แก่ บทบาทในเชิงพิธีกรรม ศาสนพิธี บทบาทในฐานะสิ่งบรรเทิง

4. นักดนตรี – นักร้อง ได้แก่ ชื่อ ที่อยู่ ความสามารถ ความชำนาญ สถานภาพที่เป็นอยู่

มณี พยอมยงค์ (2530: 111) ได้กล่าวถึงเรื่องความเชื่อไว้ว่า ความเชื่อเป็นธรรมชาติที่เกิดขึ้นกับมนุษย์ทุกรูปนาม มีความนึกคิดเชื่อถือทั้งส่วนนามธรรมและรูปธรรม สมัยโบราณความเชื่อมักเกิดขึ้นจากความนึกคิดว่าสิ่งนี้จะต้องให้ผลอย่างนี้ สมมุติธรรมชาติ เช่น ฝนตก ฟ้าร้อง เป็นเทพเจ้าบันดาล มาถึงสมัยปัจจุบันความเชื่อของคนรุ่นก่อนได้รับการศึกษาและเปรียบเทียบด้วยวิทยาศาสตร์หลายประการ ทำให้เห็นความจริงของธรรมชาติและคลายความศักดิ์สิทธิ์ลงไปเป็นอันมาก ความเชื่อมีการกำหนดหัวข้อไว้แตกต่างกันตามความคิดของบุคคลผู้ศึกษาค้นคว้า ทำให้เกิดคำสอนขึ้นสำหรับเป็นข้อห้ามและข้อปฏิบัติ สำหรับคนไทยภาคต่าง ๆ มีลักษณะเหมือนกันบ้าง แตกต่างกันบ้าง ตามสิ่งแวดล้อมทางภูมิศาสตร์และการเกี่ยวข้องกับชนชาติอื่น ๆ ในประเทศใกล้เคียง และยังได้กล่าวถึงเรื่องความเชื่อในสิ่งศักดิ์สิทธิ์ โดยให้ความสำคัญว่าความเชื่อเรื่องสิ่งศักดิ์สิทธิ์เป็นความเชื่อในเรื่องสิ่งลึกลับที่มีอำนาจเหนือมนุษย์ธรรมดา จัดว่าเป็นส่วนหนึ่งของไสยศาสตร์ คนโบราณไม่ว่าชนชาติใดก็ต่างมีความเชื่อในเรื่องนี้ทั้งนั้น โดยเชื่อว่าเป็นสิ่งมีอำนาจสามารถบันดาลให้เกิดเหตุการณ์ต่าง ๆ ได้อย่างอัศจรรย์ คนไทยเชื่อในอำนาจของสิ่งเหล่านี้มากจึงแสดงออกให้เห็นในวรรณคดีและตำนานในท้องถิ่นต่าง ๆ แทบทุกเรื่อง

มานพ วิสุทธิแพทย์ (2533: 75) ได้เขียนหนังสือเรื่องดนตรีไทยวิเคราะห์ ซึ่งเป็นการนำเสนอแนวคิดและรูปแบบการวิเคราะห์เพลงไทยอย่างละเอียด อันประกอบไปด้วยเรื่อง ลักษณะทั่วไปของดนตรีไทย ระบบเสียงของดนตรีไทย บันไดเสียง การกำหนดโน้ตบนเครื่องดนตรีไทย ทาง ทำนองหลัก ทำนองแปรและจังหวะ ซึ่งข้อมูลและหลักในการวิเคราะห์เหล่านี้ เป็นข้อมูลและหลักการวิเคราะห์ที่มีประโยชน์อย่างยิ่งในการศึกษาส่วนประกอบต่างของบทเพลง เพื่อความเข้าในในเรื่องที่มา ลักษณะ รูปแบบ และองค์ประกอบต่าง ๆ ของเพลงนั้น ๆ ซึ่งเป็นแนวทางที่สำคัญยิ่งในการวิเคราะห์หน้าทับของกลองยาว

เอกสารและบทความที่เกี่ยวข้องกับกลอง

เอกสารที่เกี่ยวกับกลอง พิทักษ์ คชวงษ์ (2541: 28) ได้เขียนไว้ว่า กลองมีบทบาทความสำคัญต่อชีวิตมนุษย์ มีอยู่ทั่วทุกมุมโลก ทุกชาติ ทุกภาษา ทุกวัฒนธรรม ซึ่งใช้ประโยชน์จากเสียงกลองในการบอกอาณัติสัญญาณ หรือการแสดง การละเล่นต่าง ๆ มีลีลา ลักษณะรูปร่าง รูปทรง วัสดุที่สร้าง การประดิษฐ์ การใช้ และการตีความตามวัตถุประสงค์ที่แตกต่างกันออกไปตามสภาพภูมิประเทศ ภูมิอากาศ ความเชื่อ อารยธรรม และวัฒนธรรมของแต่ละประเทศ แม้กระทั่งการรบพุ่งกันในสมัยโบราณ กลองก็เป็นเครื่องบอกสัญญาณ แผนการรบ การเตรียมพร้อมระดมพล รวมไปถึงการให้กำลังใจแด่ทหารหาญการข่มขวัญข้าศึกศัตรู ประการสำคัญ กลองมีบทบาท มีความสัมพันธ์ และสำคัญยิ่งในพิธีกรรมทางศาสนา เช่นเดียวกับ ไพศาล เปลี่ยนวงศ์ (2541: 43) ได้ให้ทัศนะว่า บรรดาเครื่องดนตรีที่กำเนิดมาแต่ครั้งโบราณกาลเก่า นอกจากการใช้ไม้เคาะตีกันเป็นจังหวะแล้วนั้น กลองอาจจะถือได้ว่าเป็นเครื่องดนตรีในยุคแรก ๆ ของมนุษย์เลยก็ว่าได้ มิใช่เพียงเพื่อตีให้สนุกสนานเท่านั้น มันยังใช้เป็นเครื่องบอกสัญญาณความหมายต่าง ๆ ไล่ไปจนถึง เพื่อบูชาเทพเจ้าในพิธีกรรมศักดิ์สิทธิ์ของมนุษย์ในสมัยโบราณ ส่วน อุดม อรุณรัตน์ (2529: 54) อวนัทธะ (Avanaddha) หมายถึงสิ่งที่ผูกรั้งแล้ว หรือรัดลงแล้ว ในลักษณะของการ

ร้อยผูกในการขึงให้ตึงจากสิ่งที่นำมาปิด (Covered) รากศัพท์เดิม นหฺ (Nah) คือการรัด การผูกให้แน่น (Tight , Stretched) ดังนั้นจึงหมายถึง กลองชนิดต่าง ๆ ที่มีลักษณะ อาโตชชะ เป็นประเภทเครื่องทำจังหวะ (Instruments Of Percussion) และเสียงไม่ตาย (Indefinite Pitch) หมายความว่าในหน้าหนึ่งของกลองนั้น สามารถตีให้เกิดเสียง (Sound Effects) ได้หลายเสียง ไม่ว่าจะเป็นการตีด้วยมือ หรือเคาะด้วยนิ้ว ก็ตาม (Both Hands and Fingers are – Used in the Tapping) หรืออาจใช้ตีด้วยไม้ (Stick) ก็ได้ เช่นเดียวกับ บักหนาน ถงถู่ (2538: 58) ได้เขียนบทความเรื่อง มโหระทึกใช้ทำอะไร ในวาสารศิลปวัฒนธรรม ฉบับที่ 12 เดือนตุลาคม อธิบายเกี่ยวกับวัฒนธรรมของกลองมโหระทึก ซึ่งได้ความว่า กลองมีบทบาทสำคัญคือ 1. ใช้เป็นเครื่องประดับบารมีของผู้มีอำนาจ 2. เป็นสัญลักษณ์ของความสูงเกียรติและร่ำรวย 3. ใช้สำหรับส่งอาณัติสัญญาณ ใช้เป็นเครื่องดนตรีในแง่บันเทิงซึ่งผู้วิจัยให้บทบาทความสำคัญของกลองเป็น 3 ประเภท ในลักษณะเดียวกับ บุญตา เขียนทองกุล (2538: 71) ได้กล่าวไว้ในบทความเรื่อง การเปรียบเทียบวิวัฒนาการของดนตรีประกอบการแสดงแก้สินบนในวารสารเพลงดนตรีฉบับพิเศษ ความโดยสรุปว่า ดนตรีในช่วงแรกเป็นการบรรเลงถวายบำเรอต่อสิ่งศักดิ์สิทธิ์ โดยมีเครื่องดนตรีประกอบด้วย ปี่ชวา ฆ้องคู่ โทนชาตรี 2 ใบ กลองชาตรี เรียกว่าปี่พาทย์เครื่องเบา โดยที่ผู้เล่นและผู้ร่วมเล่นในพิธีนั้น ๆ เพราะมีความเชื่ออย่างเดียวกัน ซึ่งเกิดความเกื้อกูลให้ความรู้สึกที่ดีต่อกันทั้งชุมชน ซึ่งสามารถแยกลักษณะวัฒนธรรมที่เน้นไปในด้านประเพณีความเชื่อ เรื่องการแก้บนต่อสิ่งศักดิ์สิทธิ์ โดยนำกลองบางชนิดมาใช้ประกอบ

ส่วน อภิญญา ตันสิริ (2539: 69) ได้กล่าวไว้ในบทความเรื่อง แนะนำเครื่องดนตรีไทยประเภทตี ในหนังสือ ร่มไทรทอง ของมหาวิทยาลัยเอเชียอาคเนย์ ความโดยสรุปว่า เครื่องดนตรีชนิดแรกคือ เครื่องดนตรีประเภทตี สามารถแบ่งย่อยออกเป็น 3 ประเภท คือ 1. เครื่องตีที่ทำด้วยไม้ 2. เครื่องตีที่ทำด้วยโลหะ 3. เครื่องตีที่ขึงด้วยหนัง และอธิบายรายละเอียด ลักษณะของเครื่องดนตรีประเภทเครื่องหนังไว้ คือ โทน (ทับ) โทนมโหรี โทนชาตรี รำมะนา รำมะนามโหรี รำมะนาลำตัด รำมะนาพื้นเมืองอีสาน กลองยาว กลองยาวคอดกลอง กลองหลวง กลองปูเจ่ ตะโพนไทย ตะโพนมอญ กลองทัด กลองชาตรี กลองแขก เปิงมาง กลองสะบัดชัย กลองกันตรึม สอดคล้องกับ ภาควิชาดนตรี คณะคุรุศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย (2537: 83) กล่าวไว้ในหนังสือยังไม่สิ้นเสียงกลอง เป็นหนังสือที่ระลึกงานไหว้ครูดนตรีไทย ประจำปีการศึกษา 2537 มีบทความที่เกี่ยวข้องกับกลองชนิดต่าง ๆ มุมมอง แง่คิดของนักวิชาการด้านดนตรี ได้แก่ นายอนันท์ นาคคง นายคมสันต์วรรณวัฒน์ สุทนต์ โดยอนันท์ นาคคง อธิบายมุมมองเรื่องเมืองไทยเมืองกลอง มีทัศนะเกี่ยวกับกลอง เสนอแนวคิดในด้านการศึกษาวัฒนธรรมกลอง ดังต่อไปนี้

1. โครงสร้าง ลักษณะของเครื่องดนตรีในฐานะเครื่องมือ (สื่อ) ที่ทำให้เกิดเสียงไพเราะ
2. ศึกษาพฤติกรรมความเชื่อของมนุษย์ที่เกี่ยวข้องกับดนตรี วงดนตรี
3. ความ หมาย บทบาทหน้าที่ของเครื่องดนตรีที่มีต่อสังคม
4. แบบแผนทางดนตรี ลักษณะเสียง บันไดเสียง ท่วงทำนอง แนวการประพันธ์
5. พัฒนาการ การดำรงอยู่ การสืบทอดและอนาคตของดนตรีในสังคม
6. เรื่องราวของกลุ่มชนที่เป็นเจ้าของวัฒนธรรมดนตรีนั้น

7. การก่อเกิดและการแพร่กระจายของวัฒนธรรมดนตรีในสังคมและภูมิภาคต่าง ๆ

8. ความเกี่ยวโยงของดนตรีกับปรัชญา ศาสนา เศรษฐกิจ และศิลปวัฒนธรรมแขนงอื่น ๆ

ส่วนนายคมสันต์วรรณวัตน์ สุทนต์ ได้จัดทำรายงานเรื่อง กระบวนการผลิตกลองของบ้านเอกราช จังหวัดอ่างทอง ถิ่นฐานทำกลองของเมืองไทย ภูมิปัญญาชาวบ้านในการสร้างสรรค์งานศิลปและการพัฒนาระบบอุตสาหกรรมระดับหมู่บ้าน ศิลปวัฒนธรรมท้องถิ่นของจังหวัดอ่างทองและเพื่อเป็นแหล่งข้อมูลในการส่งเสริมการท่องเที่ยว

ตามหลักฐานทางประวัติศาสตร์ในสมัยสุโขทัย ยังพบหลักฐานเกี่ยวกับกลองและเครื่องดนตรีต่าง ๆ ในหลักศิลาจารึก (ศิลาจารึกพ่อขุนรามคำแหงมหาราช ด้านที่ 2 บรรทัดที่ 17- 22 พ.ศ. 1835) ความว่า

“ ...เมื่อจักเข้ามาเวียง เรียงกันแต่อรัญญิก พู้นเท้าหัวล้าน คมบงคมกลอง
ด้วยเสียงพาทย์เสียงพิณ เสียงเลื่อน เสียงขับ ใครจักมักเล่น เล่น
ใครจักมักหัว หัว ใครจักมักเลื่อน เลื่อน เมืองสุโขทัยมีสี่ปากประตูหลวง
เที้ยรย่อมคนเสียดกันเข้ามาดูท่านเผาเทียนเล่นไฟ...”

ศิลาจารึกวัดบางสนุก พ.ศ. 1882 ด้านที่ 2 บรรทัดที่ 15 – 16 กล่าวถึงกลองขณะทำพิธีหล่อพระพุทธรูป มีการประโคมกลองเพื่อเป็นพุทธบูชา ความว่า

“...ขันหมากทอง จ้อง ธงรอบชอบด้วยเสียงพาทย์ เสียงกลอง แลข้าวตอกดอกไม้ใต้...”

ศิลาจารึกเขาสุมนกูฏ พ.ศ. 1912 ด้านที่ 2 บรรทัดที่ 10 – 23 กล่าวถึงงานฉลองรอยพระพุทธบาทบนเขาสุมนกูฏ มีการใช้กลองประโคมประกอบงานฉลองด้วย ความว่า

“...เผาธูปหอมตระหลบทุกแห่ง ปลูกธงปฏากทั้งสองปลาก หนทางย่อมเรียงขันหมาก
ขันพลู บูชาพิมลระบำเต้นเล่นทุกฉัน.... ด้วยเสียงอันสาธุการบูชา
อีกดุรยา พาทย์ พิณ ฆ้อง กลอง เสียงดังสิพอดังดินจักหล่มอันไชร้...”

ศิลาจารึกวัดเขมา จังหวัดสุโขทัย พ.ศ. 2075 กล่าวถึงอ่ำแดงผู้เลื่อมใสในพระพุทธศาสนาสร้างเครื่องดนตรีซึ่งมีกลอง ถวายให้เป็นเครื่องสักการะบูชาแด่พระพุทธเจ้า ความว่า

“...อำแดงแสนบุชามหาเวสสันดร จารสำหรับหนึ่งบาทหนึ่ง
เพดานธรรมาสสองตำลึง ไม้ประดับตาตุ่มทองเหลืองรอบ
แต่นี้อำแดงหยาด สร้างไว้บูชาพระเป็นเจ้า ฆ้องดวงหนึ่ง
ดำหน้าศอกหนึ่ง ค่าสองตำลึง กลองลูกหนึ่ง...”

ศิลาจารึกวัดพระยืน พ.ศ. 1913 กล่าวถึงกษัตริย์แห่งล้านนา คือ พระเจ้ากือนา เสด็จพระราชดำเนินมาอัญเชิญพระมหาสุมนเถระ ซึ่งมาจากสุโขทัย เพื่อนำพระบรมสารีริกธาตุและพระพุทธศาสนาลัทธิลังกาวงศ์ มาประดิษฐานยังล้านนา ที่เมืองหริภุญชัย ในขบวนแห่จะมีการใช้เครื่องดนตรีประโคม ซึ่งมีกลองอยู่ในขบวนแห่ด้วย ความว่า

"...วันศุกร์ วันท่านเป็นเจ้าจักเถิง วันนั้นตนท่านพญาธรรมิกราช
บริพารด้วยฝูงราชโยธามหาชนพลลูกเจ้าลูกขุน มนตรีทั้งหลาย ย้ายกัน
ให้ถือกระทงข้าวตอกดอกไม้ได้เทียน ตีพาทย์ดังพิณฆ้องกลองปี่สรไน พิสเนญชัย
ทะเทียด กาหล แตรสังข์มานกังดาล มรทงค์ ดงงเดือด เสียงเลิศเสียงก้อง
อีกทั้งคนร้องโห่อื้อดาสะท้านทั่วทั้งนครหริภุญชัยแล จึงไปรับพระมหาเถรเป็นเจ้า อัญเชิญเข้ามา..."

นับได้ว่าหลักศิลาจารึกทั้ง 5 เป็นหลักฐานทางโบราณคดีที่มีความสำคัญยิ่งต่อการศึกษาเรื่องกลองกับพิธีกรรม รวมทั้งวัฒนธรรมและประเพณีของคนไทยที่เกี่ยวข้องกับดนตรีได้เป็นอย่างดี

เช่นเดียวกับ ทองแถม นาถจำนง (2535: 137) ได้กล่าวไว้ในหัวข้อตีเกราะเคาะไม้ว่า กลองไม้แพร่หลายอยู่ทั่วไปในแถบจีนตอนใต้และอุษาคเนย์ กลองไม้ ร่องรอยต่อในวัฒนธรรมยุคสัมริดก็คือกลองมโหระทึก ซึ่งเป็นวัฒนธรรมที่โดดเด่นของภูมิภาคแถบนี้ก็เป็นกลองประเภทต้องใช้ไม้กลองตีเช่นกัน แต่อย่างไรก็ตามวัฒนธรรมชมพูทวีปก็ซึมซาบสู่ดินแดนแถบนี้นมนานมาแล้ว เกิดการผสมผสานทางวัฒนธรรม ปัจจุบันชนชาติต่าง ๆ แถบนี้จึงใช้กลองทั้งสองประเภทมากพอ ๆ กัน ขอยกตัวอย่างรูปธรรมของชนชาติไตในหยุนหนาน พวกเขามีกลองอยู่ 4 ประเภท คือ

1. กลองหลวง กลองสะบัดชัยเป็นกลองหนังขนาดใหญ่ใช้ไม้ตี
2. กลองปาง มีใช้เฉพาะชาวไตแถบเต๋อหง เป็นกลองสองหน้าใช้ไม้ตีหน้าหนึ่ง ใช้มือตีหน้าหนึ่ง
3. กลองสองหน้าใช้มือตี ขนาดใหญ่ เรียกว่ากลองเปียน (โพน) ขนาดเล็กเรียกว่า กลองส่า
4. กลองยาว กลองจีนข้างหรือกลองตู ใช้กันในหมู่ชาวไต ชาววะ ชาวคะฉิ่น ชาวเต๋ออัง ชาวอาซาง ชาวลาฮุ ชาวอีก้อ ที่น่าสังเกตคือชาวจ้วงและชนชาติอื่น ๆ ที่อยู่ถัดขึ้นไปทางเหนือและตะวันออกไม่มีกลองยาว สอดคล้องกับบทความของ ปัญญา รุ่งเรือง (2546: 35) ได้กล่าวถึงคำว่าน่านตั้งกู๊ ประกอบด้วยคำสามคำคือ น่าน - ตั้ง – กู๊ คำว่า กู๊ หรือ โก๊ เขียนเป็นภาษาอังกฤษว่า Ko แปลว่า กลอง คำว่าตั้ง น่าจะเป็นถังมากกว่า ภาษาอังกฤษเขียนว่า Tang คือ ชื่อราชวงศ์ของจีนที่ดำรงอยู่ระหว่าง พ.ศ. 1161 – 1449 ส่วนคำว่าน่านมีความหมายว่า ใต้ อาจจะหมายถึงน่านเจ้าก็ได้ ตีความหมายโดยรวมว่า กลองชาวใต้ในสมัยราชวงศ์ถัง ดนตรีจีนสมัยราชวงศ์ถังได้ส่งอิทธิพลไปในประเทศใกล้เคียง เช่น เกาหลี และญี่ปุ่นเป็นอย่างมาก ญี่ปุ่นเรียกกลองแบบที่กล่าวถึงนี้ว่า ถังโกะ (Tangko) หมายถึง กลองสมัยราชวงศ์ถังและเป็นต้นแบบของการสร้างกลองใหญ่ ไดโกะ (Daiko) ของญี่ปุ่นในปัจจุบัน วัฒนธรรมทางดนตรีของล้านช้าง – ล้านนา มีวัฒนธรรมที่ใกล้เคียงกัน แต่ก็มีแบบแผนเฉพาะตนเอง เมื่อกล่าวถึงนานาชาติที่เชื่อว่าเป็นวัฒนธรรมดั้งเดิม ได้แก่ กลองหลวง กลองตึ่งโหนง กลองปูจา ตะหลดปด และกลองสะบัดชัยของล้านนาไทย กลองตุ้ม กลองหาง และกลองเส็งของอีสาน ทำนองที่ใช้ตีกลองปูจานี้มี 3 ทำนอง มีชื่อไม่เหมือนกัน บางแห่งเรียกว่า ทำนองล่องน่าน ทำนอง

แซะ และทำนองสะบัดชัย แต่บางแห่งเรียกทำนอง เสือขบตุ๊ สาวหลับเตอะ และสะบัดชัย เป็นเหตุให้มีการย่อส่วนกลองให้มีขนาดเล็กลงเพื่อนำไปใช้ประโคมได้ทั่วไป กลายเป็นกลองสะบัดชัย เช่นเดียวกับ อุดม อรุณรัตน์ (2526: 84) การตีกลองเพื่อเป็นสัญญาณนั้น โดยทั่วไปจะเห็นตามวัดวาอาราม และตามปูชนียสถานที่สำคัญต่าง ๆ ซึ่งจะมีหลายขนาดที่แตกต่างกันออกไป มีทั้งลูกขนาดใหญ่โตมหึมา จนถึงลูกขนาดเล็กที่สามารถวางนอนตีบนขาได้ แขวนไว้เพื่อตีได้ทั้งสองหน้าก็มี วางบนขาหยั่งก็มี และกลองที่นำมาใช้นี้บัญญัติชื่อลงท้ายด้วยคำว่า เภรี หรือ ไภรี ก็มีมาก เช่น วินิจฉัยเภรี อินทรเภรีสอดคล้องกับเสถียรโกเศศ (ยง อนุมานราชธน) ได้กล่าวถึง หอกลอง ในหนังสือฟื้นความหลัง เล่ม 1 หน้า 9 ว่า รื้อหอกลองเมื่อเลิกประเพณีตีกลอง เมื่อรื้อแล้วก็เอากลองไปเก็บไว้ที่พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ กลองที่ใช้เป็นกลองสามใบเถา มีลักษณะอย่างกลองทัด หรือกลองสองหน้า มีชื่อคล้องจองกันว่า ย่ำพระสุริยศรี – อัคคีพินาศ – พิฆาตเภรี ส่วน ส. พลายน้อย พูดถึงหอกลองในหนังสือเล่าเรื่องบางกอก บทที่ 10 ความว่า การสร้างหอกลองเป็นประเพณีสืบเนื่องมาจากครั้งกรุงศรีอยุธยา เพราะในจดหมายเหตุเรื่องภูมิสถานกรุงศรีอยุธยา มีกล่าวตอนหนึ่งว่า ที่ตะแลงแกงมีหอกลองสูง 3 ชั้น ชั้นยอดไว้ตีบอกเหตุข้าศึก ชั้นกลางไว้ตีบอกเหตุเพลิงไหม้ ชั้นล่างไว้ตีบอกเวลา ผู้ดูแลกลองนั้นเลี้ยงแมวไว้คอยระวังหนู โดยเก็บเบี้ยร้านตลาดหน้าคุก มาซื้อปลาย่างให้แมวกินทุกวัน เมื่อถึงสมัยกรุงเทพ ฯ ก็ได้สร้างหอกลองไว้เหมือนสมัยกรุงศรีอยุธยา

เอกสารงานวิจัย

งานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับการสืบทอด

เอกสารที่กี่ยวข้องกับการสืบทอดนั้น ศรันย์ นักรบ (2541: 89) ได้ศึกษาการวิจัยดนตรีเรื่องดนตรีชาวเขาเผ่ามูเซอ กรณีศึกษาหมู่บ้านห้วยหลวง อำเภอแม่อาย จังหวัดเชียงใหม่ โดยความมุ่งหมายของการวิจัยนี้เพื่อศึกษาดนตรีในวัฒนธรรมที่ยังคงอยู่ ซึ่งเป็นการถ่ายทอดด้วยวิธีปากเปล่าตามแบบดั้งเดิมของชาวเผ่าเย้า โดยเป็นการศึกษาสภาพทั่วไปของชุมชน และการศึกษาดนตรีในวัฒนธรรม ผลของการวิจัยสรุปพอสังเขปได้ดังนี้

1. สภาพทั่วไปของชุมชนซึ่งในปัจจุบันเป็นชุมชนใหญ่ที่มีความเจริญในด้านต่าง ๆ เป็นอย่างมาก อันเนื่องมาจากหน่วยงานและองค์กรที่เกี่ยวข้อง ทั้งภาครัฐและเอกชนได้ให้การช่วยเหลือพัฒนาหมู่บ้านอย่างต่อเนื่องเป็นระยะเวลาหลายปี

2. วัฒนธรรมดนตรีได้มีการสืบทอดกันมาช้านาน ไม่สามารถยืนยันได้ว่าเกิดขึ้นในยุคสมัยใด

3. บทเพลงที่บรรเลงประกอบพิธีกรรมทั้งหมดมี 11 เพลง โดยนำการวิเคราะห์ถึงโครงสร้างที่เป็นลักษณะเฉพาะที่ปรากฏให้เห็นเด่นชัด ซึ่งพบว่าเพลงเป็นลักษณะที่แนวทำนองเดียว ไม่ปรากฏการใช้เสียงในลักษณะดังเบา โครงสร้างของทำนองประกอบไปด้วยโน้ตยาวสลับกับกลุ่มตัวโน้ตตกแต่งทำนองที่เป็นวลีสั้น ๆ ระบบเสียงมีเอกลักษณ์เฉพาะซึ่งใกล้เคียงกับระบบเสียงไมเนอร์ มิได้ใกล้เคียงระบบเสียงของดนตรีไทยแต่ประการใด ในการบรรเลงเพลงพบว่าจะไม่เป็นไปตามกลุ่มเสียงไมเนอร์ เช่นเดียวกับ วิมาลา ศิริพงษ์ (2534: 65) ได้ศึกษาเรื่องการสืบทอดวัฒนธรรมดนตรีไทยในสังคมปัจจุบัน กรณีศึกษาสกุลพาทยโกศลและสกุลศิลปบรรเลง มีเนื้อหาสรุปได้ดังนี้ เป็นการศึกษาโดยเปรียบเทียบกับ

ประเด็น 3 ประเด็นคือ การจัดองค์กรทางดนตรี ลักษณะทางดนตรี พิธีกรรมและโลกทัศน์ทางดนตรีไทย พบว่า ทั้งสองตระกูลมีความแตกต่างกันอย่างชัดเจน ตระกูลพาทยโกศลเป็นองค์กรลักษณะบ้านพิณพาทย์ สืบทอดวัฒนธรรมดนตรีของตนโดยพยายามรักษาวให้คงรูปแบบเดิมมากที่สุด ไม่ว่าจะเป็นรูปแบบขององค์กร การทำงาน เพลงที่ใช้ในการถ่ายทอดวิชา หรือพิธีกรรม โดยไม่มีการปรับเปลี่ยนตัวเองไปตามเงื่อนไขของบริบททางสังคม สอดคล้องกับ รสสุคนธ์ อินคง (2546: 81) ได้ศึกษาสภาพบทบาท และกระบวนการสืบทอดปี่พาทย์ปัจจุบัน ในจังหวัดอ่างทอง ผลการวิจัยพบว่า

1. ปัจจุบันจังหวัดอ่างทองมีคณะปี่พาทย์จำนวน 34 คณะ นักดนตรี 368 คน ส่วนใหญ่เป็นชายนักดนตรีอายุระหว่าง10 – 30 ปี มีมาก แสดงให้เห็นว่าการสืบทอดปี่พาทย์สู่เยาวชนปัจจุบันมีอยู่มาก สภาพการสืบทอดของนักดนตรีส่วนใหญ่มาจากบรรพบุรุษ บทบาทของวงปี่พาทย์เปลี่ยนแปลงไป จากเดิมที่ปี่พาทย์มีความสำคัญในฐานะเป็นดนตรีประกอบพิธีกรรมทุกพิธีกรรม ปัจจุบันพบว่าการบรรเลงปี่พาทย์ส่วนใหญ่พบในงานศพ การบรรเลงเพื่อประกอบการแสดงลดน้อยลงมาก

2. กระบวนการสืบทอดปี่พาทย์พบว่า ความเชื่อในการรับศิษย์เข้าเรียนยังเหมือนในอดีต คือผู้ปกครองนำเด็กมาฝาก พิธีกรรมในการจับมือก่อนเริ่มการเรียนเพลงสาธุการ สถานที่ยังใช้บ้านครูเป็นที่เรียน มีเครื่องดนตรีเป็นอุปกรณ์และสื่อการสอน เนื้อหาการสอนเริ่มเปลี่ยนแปลงไป โดยนำเพลงมอญมาใช้แทนเพลงชุดโหมโรงเช้า โหมโรงเย็น เพลงพิธี การสอนใช้การสาธิตเป็นหลัก

ในอดีตการเรียนปี่พาทย์นั้น ผู้เรียนจะให้ความสำคัญกับครูมากเพราะต้องการได้รับความรู้จากครู แต่ในปัจจุบันครูต้องให้ความสำคัญกับผู้เรียนเพื่อสืบทอดปี่พาทย์และเป็นผู้บรรเลงเวลารับงานแสดง

เช่นเดียวกับงานวิจัยของอนงค์นาฏ เจริญรวย (2547: 87) ซึ่งได้ทำงานวิจัยเรื่องการสืบทอด วงปี่พาทย์ในจังหวัดฉะเชิงเทรา งานวิจัยเรื่องนี้มุ่งหมายเพื่อศึกษาสถานภาพ บทบาท และกระบวนการสืบทอดปี่พาทย์ในปัจจุบันของจังหวัดฉะเชิงเทรา ผลการวิจับพบว่า ในจังหวัดฉะเชิงเทรามีคณะปี่พาทย์ทั้งหมด 38 คณะ ส่วนใหญ่เป็นคณะปี่พาทย์ตั้งขึ้นใหม่อยู่ในช่วงประมาณ 15 – 20 ปี นักดนตรี 225 คน เป็นชาย 207 คน หญิง 18 คน เนื่องจากคณะปี่พาทย์ส่วนใหญ่เป็นเครือญาติกัน จึงพบว่านักดนตรีหลายคนเป็นสมาชิกในวงปี่พาทย์หลายคณะ นักดนตรีที่อายุระหว่าง 31 – 40 ปี มีจำนวนมากที่สุด บทบาทของปี่พาทย์จากเดิมที่มีความสำคัญในฐานะดนตรีประกอบพิธีกรรม รวมถึงเพื่อประกอบการแสดง ปัจจุบันพบว่า ส่วนใหญ่เป็นการบรรเลงประกอบพิธีกรรมในงานศพ การบรรเลงเพื่อพิธีกรรมอื่น ๆ ลดน้อยลง รวมถึงการบรรเลงประกอบพิธีกรรมอื่น ๆ ก็น้อยลงเช่นกัน สำหรับกระบวนการสืบทอดปี่พาทย์ พบว่า สภาพการสืบทอดของนักดนตรีส่วนใหญ่มาจากบรรพบุรุษ และยังพบอีกว่าในหลายครอบครัวมิได้มุ่งหวังเพื่อให้ประกอบอาชีพหลัก แต่เพื่อให้มีวิชาความรู้ด้านดนตรีติดตัวไป กระบวนการในการรับศิษย์เข้าเรียนยังเหมือนอดีตคือผู้ปกครองนำเด็กมาฝากให้เรียน เพลงแรกที่เริ่มเรียนคือ เพลงสาธุการ สถานที่เรียนนอกจากบ้านครูแล้ว ยังใช้บ้านลูกศิษย์เป็นที่เรียนอีกด้วย สื่อการสอนใช้เครื่องดนตรีเป็นหลัก บทเพลงที่เรียนเปลี่ยนแปลงไปตามสภาพและบทบาทในการบรรเลงประกอบพิธีกรรม โดยการนำเพลงมอญมาใช้สอนแทนเพลงชุดโหมโรงเช้า โหมโรงเย็น เพลงเรื่อง และเพลงในพิธีกรรม วิธีสอนใช้การสาธิตเป็นหลัก ส่วนจรินทร์ เทพสงเคราะห์ (2540: 60) ได้ศึกษาเรื่องการศึกษาบทเพลงดนตรีกาหลอในจังหวัดสงขลา โดยเนื้อหากล่าวถึงดนตรีกาหลอว่าเป็นดนตรี

ประโคมศพของชาวใต้ที่ค่อย ๆ สูญหายไปจนปัจจุบันแทบไม่มีให้เห็นในงานศพหรืออาจจะฟังได้จากเทปที่เปิดในงานศพ เนื่องจากนักดนตรีมีอายุมากและไม่ได้สืบทอดต่อเนื่อง ตลอดจนคนรุ่นใหม่ไม่ได้ให้ความสนใจ อิทธิพลของดนตรีกาหลอที่มีต่อวิถีชีวิตชาวบ้านจึงค่อย ๆ หมดไป และความเสื่อมของดนตรีกาหลอนั้นมีเหตุผลหลายประการ คือ 1. ความเชื่อ ความยึดมั่น และความเคร่งครัดในวิธีการเล่น 2. การปฏิบัติตนที่เข้มงวดเกินไป และการไม่ปรับปรุงหรือพัฒนารูปแบบการเล่นให้ทันยุคทันสมัย ซึ่งแสดงให้เห็นถึงความไม่เข้มแข็งทางวัฒนธรรมดนตรี สอดคล้องกับ กฤษณา แสงทอง (2540: 89) ได้จัดทำวิทยานิพนธ์ เรื่อง เพลงปฏิพากย์ : วัฒนธรรมการดนตรีและภาพสะท้อนทางสังคมของชาวตำบลทอง อำเภอพยุหคีรี จังหวัดนครสวรรค์ โดยผลการศึกษาพบว่าได้สะท้อนให้เห็นถึงความเชื่อเดิม รวมถึงสภาพชีวิตการทำมาหากินและค่านิยมต่าง ๆ บทบาทของเพลงได้เปลี่ยนแปลงไปจากเดิม โดยมีปัจจัยที่เกี่ยวเนื่องกับความเจริญทางเทคโนโลยีด้านต้าง ๆ มาจากตะวันตก รวมทั้งองค์ประกอบของเพลงพื้นบ้าน ทำให้บทบาทของเพลงในปัจจุบันจึงเปลี่ยนไปจากสิ่งที่ศิลปินเจตนาสร้างสรรค์ให้เป็นสิ่งบรรเทิงแก่ชีวิต มาเป็นมรดกทางวัฒนธรรมซึ่งนำมาแสดงเพื่อการอนุรักษ์มากกว่าเล่นเพื่อความสนุก การเล่นเพลงปฏิพากย์ในปัจจุบันส่วนใหญ่เล่นเฉพาะโอกาสที่ได้รับเชิญไปแสดง และการสร้างสรรค์เพลงแทบไม่มี มีเพียงการจดจำของเก่ามาว่ากันเท่านั้น

งานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับการเครื่องดนตรีประเภทกลอง กลองยาว

เกี่ยวกับกลองนั้น ธนรัชต์ อนุกูล (2543: 57) ได้จัดทำวิทยานิพนธ์เรื่อง กลองสะบัดชัยในสังคมและวัฒนธรรมของชาวเชียงใหม่ กล่าวว่า การศึกษาครั้งนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาประวัติความเป็นมาของกลองสะบัดชัย ลักษณะทางกายภาพ ความเชื่อและบทบาทของกลองสะบัดชัย และวิเคราะห์ลักษณะทางดนตรีจังหวะ ประวัติความเป็นมาของกลองสะบัดชัย มีการใช้กลองสะบัดชัยมาตั้งแต่สมัยอดีต ไม่มีหลักฐานแน่ชัดว่ามาจากที่ใด แต่พบในบันทึกตั้งแต่สมัยพระยามังราย ประมาณ พ.ศ. 1800 และมีการสืบทอดมาจนถึงปัจจุบัน ชื่อของกลองเรียกแตกต่างตามการเปลี่ยนแปลงของสังคมและวัฒนธรรม คือ กลองจัย กลองปู่จา กลองสะบัดชัยโบราณ และกลองสะบัดชัยประยุกต์ ลักษณะทางกายภาพเป็นกลองขึงหนังสองหน้าขนาดใหญ่ มีกลองขนาดเล็ก 2 – 3 ลูกอยู่ด้านข้าง ความเชื่อในกลองสะบัดชัยแบ่งเป็นความเชื่อทางศาสนา เพื่อใช้กลองสะบัดชัยสำหรับการบูชาศาสนา ความเชื่อด้านความศักดิ์สิทธิ์ของกลอง เชื่อว่ากลองสะบัดชัยมีความศักดิ์สิทธิ์และเป็นของสูง สามารถดลบันดาลให้เกิดสิ่งมงคลต่าง ๆ บทบาทของกลองสะบัดชัยในอดีตใช้ตีเพื่อให้เกิดความเป็นศิริมงคลแก่นักรบยามทำศึกสงคราม เป็นอาณัติสัญญาณในการทำยุทธวิธีการรบ เป็นเครื่องประโคมฉลองชัยเมื่อเสร็จจากการรบ ต่อมาบ้านเมืองไร้ศึกสงคราม กลองสะบัดชัยได้ใช้ตีเป็นพุทธบูชา เป็นเครื่องส่งสัญญาณต่าง ๆ ในชุมชน ปัจจุบันนิยมใช้ในการบันเทิงตามงานบุญงานวัด จนกลายเป็นการแสดงทางศิลปวัฒนธรรมที่แพร่หลายในปัจจุบัน การวิเคราะห์ลักษณะทางดนตรีด้านจังหวะ พบว่า 1. โครงสร้างจังหวะ แบ่งเป็นลักษณะสองท่อนและลักษณะหลายท่อน 2. ประโยคจังหวะมีประโยคจังหวะตั้งแต่ 4 รูปแบบขึ้นไปจนถึง 8 รูปแบบ โดยถ้าประโยคจังหวะยาวรูปแบบประโยคมีน้อย ถ้าประโยคจังหวะสั้นรูปแบบ

ประโยคมีมาก 3. การแปรจังหวะ จังหวะปู่จามีการแปรจังหวะจากกระสวนจังหวะหลักมากที่สุด 3 ลักษณะ จังหวะสะบัดชัยมีการแปรจังหวะจากกระสวนจังหวะหลัก 2 – 12 ลักษณะ จังหวะแสะ มีการแปรจังหวะจากกระสวนจังหวะหลัก 4 ลักษณะ ลักษณะของการแปรจังหวะเป็นการแปรโดยเปลี่ยนระดับเสียงโน้ต ความสั้นยาวของโน้ต เช่นเดียวกับ จีระวัฒน์ บุญล้ำ (2551: 68) ได้ศึกษาเรื่องวงกลองปูจาในจังหวัดลำพูน ได้ผลสรุปดังนี้ กลองปูจาหรือกลองบูชา เป็นกลองที่มีความสำคัญในสังคมและวิถีชีวิตของชาวล้านนามาตั้งแต่สมัยอดีต กลองปูชาในสมัยอดีตจะใช้ตีเฉพาะประกอบศาสนพิธีตามความเชื่อที่ใช้กลองตีเพื่อถวายเป็นพุทธบูชา และใช้เป็นสัญญาณเตือนเหตุการณ์สำคัญต่าง ๆ แก่ชุมชน กลองปูจาถือว่าได้ว่าเป็นสื่อกลางระหว่างวัดกับชุมชน จะพบกลองประเภทนี้ในกลุ่มคนเชื้อสายลาวและพบมากบริเวณจังหวัดเชียงใหม่ เชียงราย แพร่ พะเยา น่าน ลำพูน ลำปาง และแถบภาคอีสาน วงกลองปูจาประกอบด้วย 1. กลองปูชา 2. กลองลูกตุ๊บ 3. กลองตะหลดปด 4. ฆ้องอุ้ย 5. ฆ้องโหย่ง 6. สว่า กลองปูจาทำด้วยไม้เนื้อแข็งยาวประมาณ 120 นิ้ว เส้นผ่าศูนย์กลางประมาณ 24 – 26 นิ้ว จะขึ้นหน้าด้วยหนังวัว ส่วนใบเล็กมีความยาวประมาณ 20 นิ้ว เส้นผ่าศูนย์กลางประมาณ 10 – 14 นิ้ว หุ้มหน้ากลองด้วยหนังวัวเพียงอย่างเดียว วงกลองปูชาจะมีโรงเก็บหรือหอกลอง เพื่อใช้เก็บรักษาวงกลองปูจา โดยจะแขวนกลองปูจาหรือทำขาตั้งวางกลองในระดับเดียวกับผู้บรรเลง จะมีกลองลูกตุ๊บ จะผูกหรือตรึงอยู่ข้างกลองปูจา ไม้ที่ใช้ตีกลองปูจา ปลายไม้จะหุ้มหรือพันด้วยผ้าเพื่อใช้เป็นหัวไม้ ขนาดของไม้ตีจะลดหลั่นกันไปตามขนาดของกลอง โดยจะใช้คนตีตั้งแต่ 2 คนขึ้นไป บทเพลงหรือทำนองที่ใช้บรรเลง คือ 1. ทำนองเสือขบตุ๊ 2. ทำนองสาวหลับเต๊อะ 3. ทำนองล่องน่าน 4. ทำนองตึงหยั่งหรือบูชา

การสร้างกลองปูจาจะเลือกใช้ไม้ที่ถูกโฉลกกับวัด และตั้งอยู่ในทิศทางที่เป็นมงคลกับวัดตามตำราภูมินามทักษา โดยพิจารณาจากนามวัด วัน หรือปีที่สร้างวัด เพื่อให้ได้กลองปูจาที่เป็นมงคล การสร้างกลอง ปูจามีวัสดุดังนี้ 1. ไม้เนื้อแข็ง เช่น ไม้ประดู่ ไม้แดง ไม้เต็ง 2. หนังหน้ากลอง ได้แก่ หนังวัว เพราะมีความยืดหยุ่นและเหนียวกว่าหนังชนิดอื่น 3. เครื่องมือ ส่วนใหญ่เป็นเครื่องมือช่างทั่วไป

ประเสริฐ เล้ารัตนอารีย์ (2546: 78) ได้ทำปริญญานิพนธ์เรื่อง ความเข้มแข็งทางวัฒนธรรมการทำกลอง: กรณีศึกษาหมู่บ้านปากน้ำ ตำบลเอกราช อำเภอป่าโมก จังหวัดอ่างทอง ผลการวิจัยพบว่าประวัติการทำกลองของหมู่บ้านปากน้ำแบ่งเป็น 3 ยุค คือยุคแรก เริ่มเมื่อประมาณ 70 ปีมาแล้ว (พ.ศ. 2475) โดยนายเพิ่ม ภู่ประดิษฐ์ เป็นผู้บุกเบิก ยุคที่สอง นายหงษ์ฟ้า หยดย้อย เป็นผู้พัฒนาและสร้างชื่อเสียงมาสู่หมู่บ้านปากน้ำ และยุคที่สาม เป็นยุคยั่งยืนมีการสืบทอดการผลิต และขยายวงการผลิตกว้างออกไป ทำให้ชาวบ้านปากน้ำส่วนใหญ่หาเลี้ยงชีพด้วยการทำกลองและขายกลอง

ในด้านความเข้มแข็งของวัฒนธรรมหมู่บ้านพบว่า มีการสร้างความเข้มแข็งอยู่ในระดับที่ยั่งยืนโดยวิเคราะห์ตามแนวคิดทฤษฎีของ ศ. นายแพทย์ประเวศ วะสี ซึ่งสรุปได้ดังนี้

ด้านเศรษฐกิจ ผู้มำกลองมีรายได้โดยตรงจากการผลิตและจำหน่ายกลอง อยู่ในระดับที่สามารถดำรงชีวิตอยู่ในสังคมได้อย่างมีความสุข

ด้านสังคม ชาวปากน้ำมีการพบปะกันทางสังคม มีการไปมาหาสู่แลกเปลี่ยนความรู้และให้คำปรึกษาซึ่งกันและกัน

ด้านจิตวิญญาณ การจัดงานพิธีไหว้ครูกลอง ซึ่งเป็การรวมตัวกันของครอบครัวผู้ทำกลอง บ่งชี้ให้เห็นถึงการมีจิตวิญญาณที่ลึกซึ้งทางวัฒนธรรมกลอง

ด้านการปกครอง มีการจัดประชุมกลุ่มในการผลิตกลอง ซึ่งนำไปสู่ความร่วมมือในด้านการจัดจำหน่าย การควบคุมราคาของกลองแต่ละชนิด

กรรมวิธีการผลิตกลองของหมู่บ้านปากน้ำ มีการผลิตกลองทุกชนิด โดยกระทำอย่างเป็นขั้นตอนตั้งแต่ขั้นเตรียม อันได้แก่ การเลือกไม้และคัดหนัง ขั้นผลิตได้แก่ การกลึงหุ่นกลอง การเตรียมหนัง ขั้นประกอบได้แก่ การนำหนังมาประกอบเข้ากับตัวหุ่นกลอง และขั้นประดับตกแต่ง ได้แก่ การตกแต่งกลองด้วยผ้าและสี โดยภาพรวมแล้ว วัฒนธรรมการทำกลองในหมู่บ้านปากน้ำแห่งนี้ยังคงรักษาไว้ซึ่งวัฒนธรรมอันดีงาม ดำรงความเป็นไทยได้อย่างแท้จริง อีกทั้งยังสามารถพยากรณ์ถึงความยั่งยืนต่อไปในอนาคต

พรรณี อำนวยสันติกุล (2551: 98) ได้ทำปริญญานิพนธ์เรื่อง การศึกษาดนตรีในพิธีกรรมแก้บนหลวงพ่อโต วัดสะตือ อำเภอท่าเรือ จังหวัดพระนครศรีอยุธยา ซึ่งเป็นการศึกษาในด้านสถานภาพ บทบาท การสืบทอดและการศึกษาพัฒนาดนตรีเพื่อเป็นการสืบทอด ผลการวิจัยพบว่า ปัจจุบันคณะดนตรีแก้บนหลวงพ่อโต มีทั้งหมด 5 คณะ มีนักดนตรีจำนวน 104 คน ส่วนใหญ่เป็นผู้ชาย มีอายุระหว่าง 12 - 70 ปี บทเพลงกลองยาวที่เล่นกันในปัจจุบันมีเพียง 8 เพลง เห็นได้ว่าปัจจุบันมีผู้ที่แก้บนโดยใช้วงกลองยาวมีน้อย เนื่องจากมีราคาที่แพงกว่าแตรวง โดยบทเพลงที่แตรวงเล่นจะเป็นเพลงลูกทุ่งร่วมสมัย

บทบาทของดนตรีในพิธีแก้บนหลวงพ่อโตส่งผลต่อวิถีชีวิต ทำให้นักดนตรีมีอาชีพ รายได้ มีชื่อเสียง สร้างความศรัทธาและความเป็นอยู่ที่ดีขึ้น ประเพณีการแก้บนด้วยดนตรีเป็นที่รู้จักของคนทั่วไป และเป็นประเพณีการแก้บนที่สืบทอดกันมานาน อาชีพและเศรษฐกิจทำให้ด้านต่าง ๆ ของคณะดนตรีแก้บนและชุมชนวัดสะตือดีขึ้น โดยเห็นได้จากรายได้ที่นักดนตรีมีเพิ่มมากขึ้น

การสืบทอดการเล่นดนตรีในพิธีแก้บนหลวงพ่อโต ส่วนใหญ่เป็นการสืบทอดทางเครือญาติและฝึกฝนจากประสบการณ์ โดยแบ่งได้เป็น 2 แบบคือ การเรียนจากโรงเรียนและการเรียนจากประสบการณ์ คณะดนตรีแก้บนหลวงพ่อโตทั้ง 5 คณะมีการพัฒนาขึ้นเรื่อย ๆ จากอดีตถึงปัจจุบัน เห็นได้จากการที่มีการพัฒนาเครื่องดนตรีไทยคือกลองยาว แล้วมีการนำเครื่องดนตรีสากลเข้ามาร่วมในคณะและจากการที่ผู้วิจัยได้อบรมเชิงปฏิบัติการเรื่อง การพัฒนาในด้านเทคนิคการบรรเลงเครื่องดนตรีสากล และการดูแลรักษา ซึ่งนักดนตรีส่วนใหญ่สามารถนำไปใช้ได้ดีและใส่ใจดูแลรักษาเครื่องหลังจากการใช้งานมากขึ้น

บทที่ 3
วิธีการดำเนินการวิจัย

ในการศึกษารวบรวมข้อมูลเรื่องเพลงโหมโรงกลองยาว ผู้วิจัยได้ศึกษาตามขั้นตอนกระบวนการทางมานุษยดุริยางควิทยา โดยนำเสนอข้อมูลเชิงพรรณนาวิเคราะห์ ผู้วิจัยได้เลือกศึกษาเพลงโหมโรงกลองยาวสำนวนพระพาทย์บรรเลงรมย์ (พิม วาทิน) กรณีศึกษา: คณะครูสองเมืองพันธุรัตน์ ซึ่งเป็นคนเดียวที่ยังสืบทอดเพลงโหมโรงกลองยาวไว้ได้ครบถ้วนทั้ง 12 แม่มือและออกภาษาได้ครบทุกไม้ และเป็นที่ยอมรับของนักดนตรีในจังหวัดอ่างทองและจังหวัดใกล้เคียง โดยมีแนวทางในการศึกษาดังนี้

1. ขั้นการเก็บรวบรวมข้อมูล

ผู้วิจัยได้ทำการรวบรวมข้อมูลเบื้องต้นจากแหล่งความรู้ต่าง ๆ ซึ่งประกอบไปด้วย

1.1 รวบรวมข้อมูลจากเอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

เอกสารตำราทางวิชาการ

- เอกสารและบทความที่เกี่ยวข้องกับวัฒนธรรม
- เอกสารและบทความที่เกี่ยวข้องกับพิธีกรรม
- เอกสารและบทความที่เกี่ยวข้องกับการสืบทอด
- เอกสารและบทความที่เกี่ยวข้องกับดนตรี
- เอกสารและบทความที่เกี่ยวข้องกับกลอง

งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

- งานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับการสืบทอด
- งานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับการเครื่องดนตรีประเภทกลอง กลองยาว

โดยรวบรวมจากแหล่งข้อมูลต่อไปนี้

- สำนักหอสมุดกลางมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ประสานมิตร
- หอสมุดแห่งชาติ
- หอสมุดกลางมหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์
- ห้องสมุดศูนย์สังคีตศิลป์ ธนาคารกรุงเทพ จำกัด (มหาชน)
- ห้องสมุดประชาชน อำเภอเมือง จังหวัดอ่างทอง

1.2 รวบรวมข้อมูลภาคสนาม โดยเข้าร่วมสังเกต จดบันทึก บันทึกเสียง บันทึกภาพนิ่ง บันทึกภาพเคลื่อนไหวจากการแสดง การสัมภาษณ์บุคคลที่เกี่ยวข้องดังนี้

- นายสองเมือง พันธุรัตน์

2. ขั้นศึกษาข้อมูล

ผู้วิจัยได้รวบรวมข้อมูลจากเอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง ข้อมูลจากการลงภาคสนาม การสัมภาษณ์บุคคลต่าง ๆ มาเรียบเรียงและวิเคราะห์ ดังนี้

2.1 เรียบเรียงเอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง ข้อมูลจากการสังเกต จดบันทึก บันทึกเสียง บันทึกภาพนิ่ง บันทึกภาพเคลื่อนไหวจากการแสดง การสัมภาษณ์บุคคลที่เกี่ยวข้อง

2.2 นำเสนอข้อมูลเพลงโหมโรงกลองยาวทั้ง 12 แม่มีออกภาษา การวิเคราะห์ข้อมูลเพลงโหมโรงกลองยาว วิเคราะห์ความเข้มแข็งทางวัฒนธรรมของเพลงโหมโรงกลองยาวสำนวนพระพาทย์บรรเลงรมย์ กรณีศึกษา : คณะครูสองเมือง พันธุรัตน์ และการอนุรักษ์สืบทอดและเผยแพร่เพลงโหมโรงกลองยาวในจังหวัดอ่างทอง

3. ขั้นวิเคราะห์ข้อมูล

ผู้วิจัยรวบรวมข้อมูลเกี่ยวกับ เพลงโหมโรงกลองยาวทั้ง 12 แม่มีออกภาษา สำนวนพระพาทย์บรรเลงรมย์ (พิม วาทิน) กรณีศึกษา : คณะครูสองเมือง พันธุรัตน์ ได้แก่

3.1 องค์ประกอบของเพลงโหมโรงกลองยาวทั้ง 12 แม่มีออกภาษาและมือย่อยในแต่ละเพลง

3.1.1	ไม้เก็บดอกไม้	ออกภาษา	10 แบบ
3.1.2	ไม้ลอยชายเข้าวัง	ออกภาษา	10 แบบ
3.1.3	ไม้แม่ลูกอ่อนไปตลาด	ออกภาษา	10 แบบ
3.1.4	ไม้นางพญาดำเนิน	ออกภาษา	10 แบบ
3.1.5	ไม้กราวพม่า	ออกภาษา	10 แบบ
3.1.6	ไม้พม่าเดินทัพ	ออกภาษา	10 แบบ
3.1.7	ไม้ฝรั่งย่ำเท้า	ออกภาษา	10 แบบ
3.1.8	ไม้กราวแปลง	ออกภาษา	10 แบบ
3.1.9	ไม้ฝรั่งย่ำเท้าแปลง	ออกภาษา	10 แบบ
3.1.10	ไม้ซีบ่อมบ่อ	ออกภาษา	10 แบบ
3.1.11	ไม้อินเล	ออกภาษา	10 แบบ
3.1.12	ไม้อุบากอง	ออกภาษา	10 แบบ

การวิเคราะห์และสังเคราะห์ข้อมูลเพลงโหมโรงกลองยาว โดยศึกษาตามรายละเอียดต่อไปนี้

1. คีตลักษณ์
2. โครงสร้างกระสวนจังหวะ
3. เสียงหลัก

4. ผลวิเคราะห์ความเชื่อมโยงของแต่ละมือในเพลง

3.2 กระบวนการสืบทอดเพลงกลองยาวสำนวนพระพาทย์บรรเลงรมย์

3.2.1 นักดนตรีที่ได้รับการสืบทอดเพลงโหมโรงกลองยาว

3.2.2 วิธีการเรียนการสอนกลองยาวที่บ้าน และการเผยแพร่ในสถานศึกษา

3.2.3 งานแสดง และโอกาสในการแสดง

3.3 เพื่อศึกษาความเข้มแข็งทางวัฒนธรรมของเพลงโหมโรงกลองยาวสำนวนพระพาทย์บรรเลงรมย์ (พิม วาทิน) กรณีศึกษา : คณะครูสองเมือง พันธุรัตน์

4. ขั้นสรุปและอภิปรายผล

4.1 เรียบเรียงจัดทำบทสรุปผลจากการศึกษาและวิเคราะห์ข้อมูล

4.2 สรุปการวิจัยและอภิปรายผลในเชิงพรรณนาวิเคราะห์

4.3 อภิปรายผลและข้อเสนอแนะ

บทที่ 4
การวิเคราะห์ข้อมูล

ในการวิจัยครั้งนี้ ผู้วิจัยได้ศึกษาและหาข้อมูล โดยทำการศึกษาเรื่องเพลงโหมโรงกลองยาวสำนวนพระพาทย์บรรเลงรมย์ (พิม วาทิน) กรณีศึกษา : คณะครูสองเมือง และกระบวนการสืบทอดเพลงโหมโรงกลองยาว การเผยแพร่ และการแสดงในโอกาสต่าง ๆ โดยแบ่งเป็น 3 ส่วน ดังนี้

ส่วนที่ 1 ประวัติเพลงโหมโรงกลองยาว และแม่มือทั้ง 12 แม่มือ ออกภาษา ประกอบด้วย

1.1	ไม้เก็บดอกไม้	ออกภาษา	10 แบบ
1.2	ไม้ลอยชายเข้าวัง	ออกภาษา	10 แบบ
1.3	ไม้แม่ลูกอ่อนไปตลาด	ออกภาษา	10 แบบ
1.4	ไม้นางพญาดำเนิน	ออกภาษา	10 แบบ
1.5	ไม้กราวพม่า	ออกภาษา	10 แบบ
1.6	ไม้พม่าเดินทัพ	ออกภาษา	10 แบบ
1.7	ไม้ฝรั่งย่ำเท้า	ออกภาษา	10 แบบ
1.8	ไม้กราวแปลง	ออกภาษา	10 แบบ
1.9	ไม้ฝรั่งย่ำเท้าแปลง	ออกภาษา	10 แบบ
1.10	ไม้ซีบ่อมบ่อ	ออกภาษา	10 แบบ
1.11	ไม้อินเล	ออกภาษา	10 แบบ
1.12	ไม้อุบากอง	ออกภาษา	10 แบบ

การวิเคราะห์ข้อมูลเพลงโหมโรงกลองยาว โดยศึกษาตามรายละเอียดต่อไปนี้

1. คีตลักษณ์
2. โครงสร้างกระสวนจังหวะ
3. เสียงหลัก
4. ผลวิเคราะห์ความเชื่อมโยงของแต่ละมือในเพลง

ส่วนที่ 2 กระบวนการสืบทอดเพลงกลองยาวสำนวนพระพาทย์บรรเลงรมย์

2.1 นักดนตรีที่ได้รับการสืบทอดเพลงโหมโรงกลองยาว

2.2 วิธีการเรียนการสอนกลองยาวที่บ้าน และการเผยแพร่ในสถานศึกษา

2.3 งานแสดง และโอกาสในการแสดง

ส่วนที่ 3 ศึกษาความเข้มแข็งทางวัฒนธรรมของเพลงโหมโรงกลองยาว สำนวนพระพาทย์บรรเลงรมย์ (พิม วาทิน) กรณีศึกษา : คณะครูสองเมือง พันธุรัตน์

การวิเคราะห์ข้อมูลส่วนที่ 1 ประวัติเพลงโหมโรงกลองยาว และแม่มือทั้ง 12 แม่มือ ออกภาษา

ดนตรีผูกพันกับชีวิตมนุษย์ตั้งแต่เกิดจนถึงตาย โดยเฉพาะกับวัฒนธรรมไทย ทุกประเพณี ทุกกิจกรรมที่เกิดขึ้นย่อมมีดนตรีไปเกี่ยวข้องด้วยเสมอ เริ่มตั้งแต่ การเกิด การรับขวัญ การโกนจุก การบวช การแต่งงาน จนถึงพิธีศพ เป็นต้น คนไทยในสมัยก่อนมีความเชื่อในเรื่องการบวงสรวงดวงวิญญาณบรรพบุรุษ ครู - อาจารย์ที่ได้ล่วงลับไปแล้ว หรือตามชนบทก็มีความเชื่อในเรื่องการทรงเจ้าเข้าผี ซึ่งในการประกอบพิธีกรรมต่าง ๆ นั้น กลองยาวก็เป็นหนึ่งในเครื่องดนตรีที่ใช้เพื่อประกอบพิธีกรรมในสมัยก่อน

เพลงโหมโรงกลองยาวนั้นเกิดจากการตีกลองยาวประกอบพิธีกรรม หรือตีประกอบกิจกรรมต่าง ๆ ในสมัยโบราณเช่นการเดิน การจัดขบวนทัพ เป็นต้น ในส่วนที่เด่นชัดก็คือการตีประกอบพิธีกรรม ซึ่งเพลงโหมโรงกลองยาวนั้นจะบรรเลงเพื่อเป็นการเคารพครูอาจารย์ เช่นเดียวกับเพลงโหมโรงของวงปี่พาทย์ ซึ่งการตีหรือบรรเลงในงานเดิมเป็นประจำทุกปีนั้น จะตีเหมือนเดิมทุกครั้งดูจะเป็นเรื่องที่นักดนตรีจะรับไม่ได้ ด้วยนิสัยของนักดนตรีไทยมักจะชอบโชว์และอวดวิชาความรู้ หน้าทับกลองยาวจึงได้มีการประดิษฐ์คิดค้น และเรียบเรียงมือและหน้าทับต่าง ๆ ขึ้นมามากมายและเรียงร้อยเป็นหมวดหมู่ ลักษณะเดียวกับเพลงประเภทเพลงเรื่องที่มีการนำบทเพลงต่าง ๆ ที่มีเนื้อหาเดียวกันมาเรียบเรียงโดยมีรูปแบบของเพลงเรื่องเป็นตัวกำหนด จึงเกิดเป็นเพลงโหมโรงกลองยาวดังที่ได้ปรากฏชื่อเพลงต่าง ๆ ทั้ง 12 เพลงข้างต้น

เพลงโหมโรงกลองยาวจากหลักฐานที่ค้นพบและมีความใกล้เคียงกันก็คือ หลักฐานของกรมศิลปากรในสมัยของนายธนิต อยู่โพธิ์ ขณะดำรงตำแหน่งเป็นอธิบดีกรมศิลปากรได้ส่งคณะครูศิลปิน – อาจารย์ นักศึกษาจากกรมศิลปากรเดินทางไปรับการถ่ายทอดมือไหว้ครูกลองยาว และท่ารำประกอบการละเล่นกลองยาว ณ หมู่บ้านเก่า ตำบลจรเข้เผือก อำเภอเมือง จังหวัดกาญจนบุรี ซึ่งชาวบ้านมีวัฒนธรรมการเล่นกลองยาวที่สืบทอดกันมาช้านาน เรียกกันว่า รำเหย่ย หรือ รำพาดผ้า การเล่นจะเริ่มต้นด้วยการประโคมกลองยาวอย่างก็กก้อง เร่งเร้า สนุกสนาน คณะผู้ไปศึกษานั้นประกอบด้วย

1. ครูประสิทธิ์ ถาวร
2. นายยอแสง ภักดีเทวา
3. นายฉลาด พกุลานนท์
4. นายเสรี หวังในธรรม
5. นายราฆพ โพธิเวส
6. นายธงชัย โพธิยารมณ์
7. นายปฐมรัตน์ ถิ่นธรณี
8. นางสุวรรณี ชลานุเคราะห์
9. นางสาวสุนันทา บุญยเกตุ
10. นางสาวศิริวัตน์ แสงสว่าง
11. นางสาวรัจนา พวงประยงค์

สำหรับรูปแบบการเล่นกลองยาวของชาวหมู่บ้านเก่า ตำบลจรเข้เผือก อำเภอเมือง จังหวัดกาญจนบุรีนั้น ก่อนการแสดงจะเริ่มด้วยการประโคมกลองยาว เพื่อเป็นการโหมโรง การโหมโรงนี้นอกจากจะเป็นการเรียกผู้ชมให้เข้ามาชมการแสดงกันมาก ๆ แล้ว ยังนับว่าเป็นการบูชาครูอีกด้วย จึงมีการเรียกจังหวะและการประโคมเหล่านี้ว่า “ มือไหว้ครูกลองยาว ” มือกลองยาวที่ใช้ในการบรรเลงนี้เป็นมือแม่บทที่จะสามารถนำไปประดิษฐ์เป็นมือต่าง ๆ ได้อีกมากมาย แต่การบรรเลงของชาวบ้านก็จะบรรเลงเฉพาะมือแม่บท 12 มือเท่านั้น ประกอบไปด้วย

มือที่ 1

- - - เปิง	- - - เปิง	- - - เปิง	- - - เปิง	- - - เปิง	- - - เปิง	- - - เปิง	- - - เปิง
- - - -	- เปิง- ป๊ะ	- - - -	- เปิด - เปิ้ง	- - - -	- เปิด - เปิ้ง	- - - -	- เปิด - เปิ้ง
- - - เปิง	- ป๊ะ - เปิง	- - - เปิง	- ป๊ะ - เปิง	- ป๊ะ - เปิง	- - - บ่อม	-บ่อม-บ่อม	-บ่อม-บ่อม

มือที่ 2

- - - -	- - - บ่อม	- - - บ่อม	- เปิง - บ่อม

มือที่ 3

- - - -	-บ่อม-บ่อม	-บ่อม-บ่อม	- เปิง - บ่อม

มือที่ 4

- - - -	- เปิง - นะ	- - - -	- เปิง- เนิด	- - - เปิง	- - - เปิง	- - - เปิง	- - - เปิง

มือที่ 5

- - - -	- - - เปิง	- เปิง- ป๊ะ	- เปิง - เปิง

มือที่ 6

- - - -	- - เปิงเนิด	- - - -	- - เปิงเนิด	- - - -	- - เปิงเนิด	- - - -	- เปิง - บ่อม

มือที่ 7

- - - -	- - - บ่อม	- - - บ่อม	- เปิง - บ่อม	- ป๊ะ - เปิง	- ป๊ะ - เปิง	- ป๊ะ - เปิง	- เปิง - บ่อม

มือที่ 8

- - - -	- เปิง - บ่อม	- - - บ่อม	- - - บ่อม

มือที่ 9

- - - -	- เปิง - บ่อม	- - - บ่อม	- เปิง - บ่อม

มือที่ 10

- - - -	- - - บ่อม	- - - บ่อม	- ป๊ะ - พรู่	- - - -	- ป๊ะ - พรู่	- - - เปิง	- เปิง - บ่อม

มือที่ 11

- ป๊ะ- ป๊ะ	- เปิง - ป๊ะ	- ป๊ะ- ป๊ะ	- เปิง - ป๊ะ

มือที่ 12

- - - -	- เปิง - ป๊ะ	- - - เปิง	- - - เปิง	- ป๊ะ - เปิง	- เปิด - เปิง	- - - เปิง	- เปิง - เปิง
- - - เปิง	- - - เปิง	- - - เปิง	- - - เปิง	- - - -	- - - -	- - ป๊ะ -	- เปิง- ป๊ะ

จากหลักฐานการสืบทอดการละเล่นกลองยาวของชาวบ้านเก่า ตำบลจรเข้เผือก อำเภอเมือง จังหวัดกาญจนบุรี โดยกรมศิลปากรนั้น มีความสอดคล้องกับเพลงโหมโรงกลองยาวสำนวนพระพาทย์บรรเลงรมย์อยู่บ้าง คือ มีมือแม่บท 12 มือเหมือนกัน แต่ลักษณะของมือแตกต่างกัน

ประวัติและความเป็นมาของโหมโรงกลองยาวสายพระพาทย์บรรเลงรมย์

เพลงโหมโรงกลองยาวที่ผู้วิจัยได้ทำการศึกษาในครั้งนี้ เป็นสำนวนของพระพาทย์บรรเลงรมย์ ซึ่งผู้สืบทอดในปัจจุบันได้แก่ ครูสองเมือง พันธุรัตน์ ลำดับการสืบทอดนั้น ครูสองเมืองได้เรียนวิชาเครื่องหนังและปี่มาจาก ครูมงคล อาจมังกร ซึ่งครูมงคล อาจมังกร นั้นได้เรียนวิชาปี่จากครูเขียน สุขสายชล และในเวลาว่างนั้นครูมงคลได้เดินข้ามฝั่งจากฝั่งธนมายังฝั่งพระนคร เพื่อเรียนเครื่องหนังที่บ้านพระพาทย์บรรเลงรมย์ (พิม วาทิน) ครูมงคลได้รับการถ่ายทอดวิชาเครื่องหนังครบถ้วนทุกกระบวน รวมถึงกลองยาวด้วย หลังจากนั้น ครูมงคล อาจมังกร ย้ายมาตั้งรกรากที่บริเวณข้างวัดตะเคียน ตำบลเทวราช อำเภอไชโย จังหวัดอ่างทอง

จนเมื่อปี พ.ศ. 2528 ครูสองเมืองได้มีโอกาสฝากตัวเป็นลูกศิษย์และได้รับการถ่ายทอดวิชาปี่และเครื่องหนังครบถ้วนทุกกระบวน โดยเฉพาะเรื่องกลองยาว ได้รับการถ่ายทอดแม่แบบเพลงกลองยาวครบโหมโรงทั้ง 12 แม่มือและออกภาษาได้ครบทุกไม้ ปัจจุบัน ครูมงคล อาจมังกรได้เสียชีวิตแล้ว จึงเหลือเพียงครูสองเมืองที่ยังจดจำเพลงโหมโรงกลองยาวไว้ได้ และไม่มีผู้สนใจสืบทอด

เพลงโหมโรงกลองยาว หรือการตีกลองยาวในอดีตนั้นใช้บรรเลงสำหรับประกอบพิธีกรรมเช่นเดียว กับวงปี่พาทย์หรือเครื่องสาย แต่ในปัจจุบันคนทั่วไปหรือแม้แต่นักดนตรีไทยหลาย ๆ คนก็มักคิดว่ากลองยาวนั้นใช้สำหรับประกอบขบวนแห่นาค กฐิน ผ้าป่า ขันหมาก หรืองานสนุกสนานรื่นเริงเท่านั้น ซึ่งในความเป็นจริงกลองยาวใช้ประกอบพิธีกรรมที่สำคัญ เช่น พิธีกรรมที่มีความศักดิ์สิทธิ์ พิธีบวงสรวง พิธีทรงเจ้า การตีประกอบเพื่อความบรรเทิง เช่น มายากล ปาหี่ การแสดงความสามารถพิเศษ การตัดคอ เชือดลิ้น เผาโซ่รัดตัว หรือที่เกี่ยวข้องกับการศึกสงคราม เช่น การเดินสวนสนามของขบวนทัพ การเข้าตีข้าศึก การถอยทัพ หรือแม้กระทั่งพิธีศพในอดีตจะใช้กลองยาวร่วมบรรเลงทั้งสิ้น การประชันวงกลองยาว ก็ยังมีแม่ไม้ที่ไว้สำหรับการตีประชันขันแข่งกันโดยเฉพาะ มีทั้งไม้ตั้งและไม้แก้เช่นเดียวกับเพลงไทย

การบรรเลงโหมโรงกลองยาว สำนวนพระพาทย์บรรเลงรมย์นั้น ผู้เรียนจะต้องฝึกพื้นฐานการตีกลองยาวให้ได้ครบทั้ง 7 เสียง ซึ่งเสียง 7 เป็นเสียงที่จะปรากฏอยู่ในแม่มือโหมโรงกลองยาวทั้ง 12 แม่มือ โดยเสียงทั้ง 7 เสียงเป็นเสียงบังคับ ส่วนเสียงที่ 8 เสียง “บ่อม” และเสียงที่ 9 เสียง “ถึ” จะไม่ถูกนับไว้ในแบบเสียง เนื่องจากเป็นเสียงพื้นฐานของกลองที่ไม่ต้องใช้เทคนิคในการตีใด ๆ ทั้งสิ้น

เสียงบังคับทั้ง 7 เสียง ประกอบด้วย

1. เปิ้ง

รูปด้านหน้า

รูปด้านข้าง

วิธีการตี ใช้มือขวาตีครึ่งมือ โดยสัมผัสหน้ากลองตั้งแต่บริเวณต่ำกว่าโคนนิ้วเล็กน้อยจนไปถึงปลายนิ้ว แล้วยกมือขึ้นหลังจากตีลงไปแล้ว

2. เปิด

รูปด้านหน้า

รูปด้านข้าง

วิธีการตี เริ่มต้นการตีด้วยวิธีเดียวกับเสียงเปิ้ง แต่ใช้ปลายนิ้วสะบัดลงที่หน้ากลอง แล้วประคบด้วยฝ่ามือเพื่อห้ามเสียง

3. ป๊ะ

รูปด้านหน้า

รูปด้านข้าง

วิธีการตี ใช้มือตีหน้ากลองทั้งฝ่ามือโดยที่ไม่ให้อุ้งมือสัมผัสหน้า

4. นะ

รูปด้านหน้า

รูปด้านข้าง

วิธีการตี เริ่มต้นด้วยวิธีเดียวกับเสียงป๊ะ แต่ใช้มือซ้ายช่วยห้ามเสียง

5. เพิ่ง

รูปด้านหน้า

รูปด้านข้าง

วิธีการตี ตีด้วยวิธีเดียวกับเสียงเปิดแต่ใช้ทั้งสองมือ โดยที่ตีมือขวาหนักกว่ามือซ้าย

6. พรู่

รูปด้านหน้า รูปด้านข้าง

วิธีการตี ตีแบบเสียงเพิ่ง แต่กรอมือทั้งสองข้าง

7. ปรู๊ด (เป็นเสียงพิเศษสำหรับกลองตัวผู้ ไม่พบในหน้าทับ ผู้ตีจะคอยตีแทรกลงไปในหน้าทับกลอง)

รูปด้านหน้า รูปด้านข้าง

วิธีการตี ตีด้วยวิธีเดียวกับเสียงพรู่ แต่ใช้มือห้ามประคบเสียงทั้ง 2 มือ

8. บ่อม

รูปด้านหน้า รูปด้านข้าง

วิธีการตี กำมือแล้วตีลงตรงบริเวณกลางหน้ากลอง เพื่อให้ได้เสียงคราง ของกลอง และอีกวิธีคือการตีแบบ แบมือโดยตีในบริเวณเดียวกันแล้วเปิดมือขึ้น แต่วิธีนี้ไม่นิยมใช้เนื่องจากตียากอีกทั้งคุณภาพและความชัดของเสียงไม่ดีเท่ากับการกำมือตี

9. ถึ

วิธีการตี ประคบมือซ้ายไว้กับหน้ากลอง ใช้มือขวาตีโดยตีแบบกดห้ามสียง

โหมโรงกลองยาว 12 โหมโรง สำนวนพระพาทย์บรรเลงรมย์

1.1 โหมโรงเก็บดอกไม้ เปรียบเสมือนเพลงสาธุการซึ่งเป็นเพลงครู เป็นเพลงบังคับและเป็นแม่แบบในการตีกลองยาว ใช้สำหรับบรรเลงเวลาพระฉันเพล อัตราจังหวะ 2 ชั้น และชั้นเดียว

มือที่ 1

- - - เพิ่ง	- - - เพิ่ง	- - - เพิ่ง	- - - เพิ่ง	- - - เพิ่ง	- - - เพิ่ง	- - - เพิ่ง	- - - เพิ่ง
- - - เพิ่ง	- ป๊ะ - เพิ่ง	- - - เพิ่ง	- ป๊ะ - เพิ่ง	- - - -	- เพิ่ง - เพิ่ง	- - - -	- เพิ่ง - เพิ่ง
- - - เพิ่ง	- - - เพิ่ง	- - - เพิ่ง	- - - เพิ่ง	- - - เพิ่ง	- - - เพิ่ง	- - ป๊ะ -	- เพิ่ง - ป๊ะ

มือที่ 2

- - - -	- ป๊ะ - เพิ่ง	- - - เพิ่ง	- - ป๊ะ -	- - ป๊ะป๊ะ	- ป๊ะ - ป๊ะ	- - เพิ่ง -	- ป๊ะ - เพิ่ง

มือที่ 3

- เพิ่ง - ป๊ะ	- เพิ่ง - ป๊ะ	- - ป๊ะป๊ะ	- - ป๊ะ -	- เพิ่ง - เพิ่ง	- เพิ่ง - เพิ่ง	- ป๊ะ - เพิ่ง	- - - ป๊ะ

มือที่ 4

- - - -	- ถึ - ป๊ะ	- - - ถึ	- ถึ - ถึ	- - - -	- ถึ - ป๊ะ	- - - ถึ	- ถึ - ถึ
- - - -	- ถึ - ป๊ะ	- - - ถึ	- ถึ - ถึ	- - นะเพิ่ง	- เพิ่ง - เพิ่ง	- ป๊ะ - เพิ่ง	- - - ป๊ะ

มือที่ 5

- - - -	- ถึ - ป๊ะ	- - - ถึ	- ป๊ะ - ถึ	- - - -	- ถึ - ป๊ะ	- - - ถึ	- ป๊ะ - ถึ
- - - -	- ถึ - ป๊ะ	- - - ถึ	- ป๊ะ - ถึ	- - นะเพิ่ง	- เพิ่ง - เพิ่ง	- ป๊ะ - เพิ่ง	- - - บ่อม

มือที่ 6 **เปลี่ยนอัตราจังหวะเป็นชั้นเดียว**

- - - -	- เพิ่ง - บ่อม	- - - บ่อม	- - บ่อม -	- เพิ่ง - เพิ่ง	- เพิ่ง - เพิ่ง	- เพิ่ง - เพิ่ง	- - - บ่อม

มือที่ 7

- - - -	- ป๊ะ - เพิ่ง	- - - -	- ป๊ะ - เพิ่ง	- - - -	- ป๊ะ - เพิ่ง	- - ป๊ะ -	- เพิ่ง - บ่อม

มือที่ 8

- - - ป๊ะ	- เพิ่ง - ป๊ะ	- - - ป๊ะ	- เพิ่ง - ป๊ะ	- - - ป๊ะ	- เพิ่ง - เพิ่ง	- ป๊ะ - เพิ่ง	- เพิ่ง - ป๊ะ

มือที่ 9

- - - ป๊ะ	- เพิ่ง - บ่อม	- - - ป๊ะ	- เพิ่ง - บ่อม	- - - นะ	- เพิ่ง - เพิ่ง	- - นะ เพิ่ง	- เพิ่ง - บ่อม

มือที่ 10

- - - -	- เปิด - เปิ้ง	- - - -	- เปิด - เปิ้ง	- - - -	- เปิด - เปิ้ง	- - - -	- เปิด - เปิ้ง
- - - เปิ้ง	- ป๊ะ - เปิ้ง	- - - เปิ้ง	- ป๊ะ - เปิ้ง	- - - เปิ้ง	- - เปิ้ง -	- เปิ้ง - เปิ้ง	- - - บ่อม

1.2 โหมโรงเก็บดอกไม้ แบบที่ 2 ในอดีตโหมโรงนี้ยังประกอบไปด้วยท่ารำแบบโบราณ 12 ท่า ซึ่งถือเป็นเพลงและท่ารำบังคับที่ผู้ที่ตีกลองยาวในอดีตจะต้องตีได้และรำได้ อัตราจังหวะ 2 ชั้น

มือที่ 1

- - - เพิ่ง	- - - เพิ่ง	- - - เพิ่ง	- - - เพิ่ง	- - - เพิ่ง	- - - เพิ่ง	- - - เพิ่ง	- - - เพิ่ง
- - - -	- เพิ่ง - ป๊ะ	- - - เพิ่ง	- - - เพิ่ง	- - - -	- เปิด - เปิ้ง	- - - -	- เปิด - เปิ้ง
- - - เพิ่ง	- ป๊ะ - เปิ้ง	- - - เพิ่ง	- ป๊ะ - บ่อม	- - ป๊ะ -	- ป๊ะ - บ่อม	- - - บ่อม	- - - บ่อม

มือที่ 2

- ป๊ะ - เพิ่ง	- ป๊ะ - เพิ่ง	- - บ่อม -	- เปิ้ง - บ่อม	- บ่อม - เปิ้ง	- บ่อม - เปิ้ง	- - บ่อม -	- เปิ้ง - บ่อม

มือที่ 3

- - - ป๊ะ	- - - เพิ่ง	- - - บ่อม	- - - เปิ้ง

มือที่ 4

- - - บ่อม	- - - เปิ้ง	- - - บ่อม	- - - เปิ้ง

มือที่ 5

- - ป๊ะ ป๊ะ	- - เพิ่งเพิ่ง	- - ป๊ะ ป๊ะ	- - เพิ่งเพิ่ง

มือที่ 6

- - - เปิ้ง	- - เปิ้งเพิ่ง	- - - เปิ้ง	- - เปิ้งเพิ่ง

มือที่ 7

- - ป๊ะเพิ่ง	- - ป๊ะเพิ่ง	- เพิ่ง - ป๊ะ	- เพิ่ง - เพิ่ง

มือที่ 8

- - - เพิ่ง	- เพิ่ง - เพิ่ง	- - - ป๊ะ	- - - เพิ่ง	- - - เพิ่ง	- เพิ่ง - เพิ่ง	- - - เพิ่ง	- - - บ่อม

มือที่ 9

- - - -	- เปิด - เปิ้ง	- ป๊ะ - เปิ้ง	- - - บ่อม

มือที่ 10

- - - -	- เปิด - เปิ้ง	- - - -	- เปิด - เปิ้ง	- - - -	- เปิด - เปิ้ง	- - - -	- เปิด - เปิ้ง
- - - เปิ้ง	- ป๊ะ - เปิ้ง	- - - เปิ้ง	- ป๊ะ - เปิ้ง	- - - เปิ้ง	- - เปิ้ง -	- เปิ้ง - เปิ้ง	- - - บ่อม

2. โหมโรงลอยชายเข้าวัง เป็นเพลงที่มีจังหวะปานกลาง เปรียบเสมือนการเดินทางเข้าวัง หรือเขตพระราชฐาน จะต้องมีความสำรวม เรียบร้อย สงบเสงี่ยม สุขุม อัตราจังหวะชั้นเดียว

มือที่ 1

- บ่อม -บ่อม	- - บ่อม -	- - บ่อม -	- เปิ้ง - บ่อม

มือที่ 2

- - - -	- - - เปิ้ง	- - - เปิ้ง	- - - เปิ้ง	- - - -	- เปิ้ง - บ่อม	- - บ่อมบ่อม	- เปิ้ง - บ่อม

มือที่ 3

- - - -	- บ่อม - บ่อม	- - นะ เปิด	- - นะ เปิด

มือที่ 4

- - นะเปิด	- - นะเปิด	- - นะเปิด	- เปิด - เปิ้ง	- - นะเปิด	- - นะเปิด	- - นะเปิด	- เปิด - เปิ้ง
- - นะเปิด	- เปิด - เปิ้ง	- - เปิ้ง -	- เปิ้ง - บ่อม	- - - -	- - - -	- - เปิ่ง -	- เปิ้ง - บ่อม

มือที่ 5

- - - บ่อม	- เปิด - เปิ้ง	- - - ป๊ะ	- เปิด - เปิ้ง	- - - บ่อม	- เปิด - เปิ้ง	- ป๊ะ - เปิ้ง	- เปิ้ง - บ่อม

มือที่ 6

- - - -	- เปิด - เปิ้ง	- - - -	- เปิ้ง - บ่อม

มือที่ 7

- - - -	- เปิ้ง - บ่อม	- - - -	- เปิ้ง - บ่อม	- - - บ่อม	- - - บ่อม	- - นะเปิด	- - นะเปิด

มือที่ 8

- - - -	- เปิ้ง - บ่อม	- - - -	- เปิ้ง - บ่อม	- - - เปิ้ง	- เปิ้ง - เปิ้ง	- นะเปิ้งเปิ้ง	- เปิ้ง - บ่อม

มือที่ 9

- - นะ ป๊ะ	- เปิ้ง - ป๊ะ	- - นะ ป๊ะ	- เปิ้ง - ป๊ะ

มือที่ 10

- - - -	- เปิด - เปิ้ง	- - - -	- เปิด - เปิ้ง	- - - -	- เปิด - เปิ้ง	- - - -	- เปิด - เปิ้ง
- - - เปิ้ง	- ป๊ะ - เปิ้ง	- - - เปิ้ง	- ป๊ะ - เปิ้ง	- - - เปิ้ง	- - เปิ้ง -	- เปิ้ง - เปิ้ง	- - - บ่อม

3. โหมโรงแม่ลูกอ่อนไปตลาด (พระรามเดินดง) เป็นเพลงที่มีจังหวะเร็ว เรียกว่าเพลงเดิน เปรียบเสมือนผู้หญิงที่มีลูกอ่อนอยู่ที่บ้าน จะไปตลาดเพื่อซื้อของก็ต้องเร่งรีบ รวดเร็ว ด้วยกลัวลูกจะตื่นมาก่อน

อัตราจังหวะชั้นเดียว

มือที่ 1

- - - -	- - บ่อม -	- - บ่อม -	- ป๊ะ - พรู่	- - - -	- ป๊ะ - พรู่	- - - เปิ้ง	- เปิ้ง - บ่อม

มือที่ 2

- - - -	- ป๊ะ - พรู่	- - - เปิ้ง	- เปิ้ง - บ่อม

มือที่ 3

- - - พรู่	- ป๊ะ - พรู่	- ป๊ะ - พรู่	- เปิ้ง - บ่อม

มือที่ 4

- - - -	- ป๊ะ - พรู่	- - - -	- เปิด - เปิ้ง	- - - -	- เปิด - เปิ้ง	- - - -	- เปิ้ง - บ่อม

มือที่ 5

- - - -	- เปิ้ง - ป๊ะ	- - - เปิ้ง	- - - พรู่	- - - -	- - - พรู่	- - - เปิ้ง	- - - บ่อม

มือที่ 6

- - - -	- - - พรู่	- - - -	- - - พรู่	- - - -	- - - พรู่	- - - เปิด	- - - เปิ้ง
- - - ป๊ะ	- - - พรู่	- - - เปิด	- - - เปิ้ง	- - - เพิ่ง	- เพิ่ง - เพิ่ง	- - - -	- เพิ่ง - บ่อม

มือที่ 7

- - - -	- ป๊ะ - พรู่	- - - พรู่	- ป๊ะ - พรู่	- - - พรู่	- ป๊ะ - พรู่	- - - เปิ้ง	- เปิ้ง - บ่อม

มือที่ 8

- - - -	- ป๊ะ - เพิ่ง	- - นะ เพิ่ง	- - นะ เพิ่ง

มือที่ 9

- - - บ่อม	- เปิ้ง - บ่อม	- - - บ่อม	- เปิ้ง - บ่อม	- - - บ่อม	- เปิด - เปิ้ง	- - - -	- เปิ้ง - บ่อม

มือที่ 10

- - - -	- เปิด - เปิ้ง	- - - -	- เปิด - เปิ้ง	- - - -	- เปิด - เปิ้ง	- - - -	- เปิด - เปิ้ง
- - - เปิ้ง	- ป๊ะ - เปิ้ง	- - - เปิ้ง	- ป๊ะ - เปิ้ง	- - - เปิ้ง	- - เปิ้ง -	- เปิ้ง - เปิ้ง	- - - บ่อม

4. โหมโรงกราวพม่า เป็นเพลงสำหรับการจัดขบวนทัพ จังหวะทำให้เกิดความหึกเหิม ปลุกใจ

อัตราจังหวะ 2 ชั้น

มือที่ 1

- - - -	- - - เปิ้ง	- เปิ้ง - ป๊ะ	- เปิ้ง - เปิ้ง	- - - -	- เปิ้ง - ป๊ะ	- - - เปิ้ง	- เปิ้ง - เปิ้ง

มือที่ 2

- - - -	- - - เปิ้ง	- เปิ้ง - ป๊ะ	- เปิ้ง - เปิ้ง	- ป๊ะ - เปิ้ง	- ป๊ะ - เปิ้ง	- - - ถึ	- ถึ - ถึ

มือที่ 3

- - - เปิ้ง	- เปิ้ง - เปิ้ง	- ป๊ะ - เปิ้ง	- - - ป๊ะ	- - - เปิ้ง	- เปิ้ง - เปิ้ง	- ป๊ะ - เปิ้ง	- - - บ่อม

มือที่ 4

- เปิ้ง - ป๊ะ	- เปิ้ง - ป๊ะ	- ป๊ะ - ป๊ะ	- - ป๊ะ -	- เปิ้ง - ป๊ะ	- เปิ้ง - ป๊ะ	- บ่อม - บ่อม	- - บ่อม -

มือที่ 5

- ป๊ะ - เพิ่ง	- เพิ่ง - เพิ่ง	- ป๊ะ - เพิ่ง	- - ป๊ะ -	- ป๊ะ - เพิ่ง	- เพิ่ง - เพิ่ง	- ป๊ะ - เพิ่ง	- - บ่อม -

มือที่ 6

- ป๊ะ - เพิ่ง	- เพิ่ง - ป๊ะ	- ป๊ะ - เพิ่ง	- เพิ่ง - บ่อม

มือที่ 7

- ป๊ะ - เพิ่ง	- เพิ่ง - บ่อม	- ป๊ะ - เพิ่ง	- เพิ่ง - บ่อม

มือที่ 8

- - - -	- เพิ่ง - ป๊ะ	- - - เปิด	- - - เปิ้ง	- - - เพิ่ง	- - - เพิ่ง	- - - เพิ่ง	- - - เพิ่ง

มือที่ 9

- - - บ่อม	- เปิ้ง - บ่อม	- - - บ่อม	- เปิ้ง - บ่อม

มือที่ 10

- - - -	- เปิด - เปิ้ง	- - - -	- เปิด - เปิ้ง	- - - -	- เปิด - เปิ้ง	- - - -	- เปิด - เปิ้ง
- - - เปิ้ง	- ป๊ะ - เปิ้ง	- - - เปิ้ง	- ป๊ะ - เปิ้ง	- - - เปิ้ง	- - เปิ้ง -	- เปิ้ง - เปิ้ง	- - - บ่อม

5. โหมโรงกราวแปลง คล้ายกับโหมโรงกราวพม่า แต่เพิ่มความโลดโผนของมือ

อัตราจังหวะ 2 ชั้น

มือที่ 1

- - - -	- - - ป๊ะ	- - - ป๊ะ	- - - ป๊ะ	- - - -	- - - ป๊ะ	- - - ป๊ะ	- - - ป๊ะ
- - - เพิ่ง	- เพิ่ง - เพิ่ง	- - เพิ่ง เพิ่ง	- เพิ่ง - บ่อม	- - - เพิ่ง	- เพิ่ง - เพิ่ง	- - เพิ่ง เพิ่ง	- เพิ่ง - บ่อม

มือที่ 2

- - - -	- ป๊ะ - เพิ่ง	- เพิ่งเพิ่งเพิ่ง	- เพิ่ง - บ่อม	- - - -	- ป๊ะ - เพิ่ง	- เพิ่งเพิ่งเพิ่ง	- เพิ่ง - บ่อม
- - - เพิ่ง	- เพิ่ง - บ่อม	- - นะ เพิ่ง	- เพิ่ง - บ่อม	- - - เพิ่ง	- - - เพิ่ง	- - - เพิ่ง	- เพิ่ง - บ่อม

มือที่ 3

- - - -	- ป๊ะ - เพิ่ง	- เพิ่งเพิ่งเพิ่ง	- เพิ่ง - ป๊ะ	- - - -	- ป๊ะ - เพิ่ง	- เพิ่งเพิ่งเพิ่ง	- เพิ่ง - บ่อม
- - - เพิ่ง	- เพิ่ง - ป๊ะ	- - นะ เพิ่ง	- เพิ่ง - บ่อม	- - ป๊ะ เพิด	- - ป๊ะ เพิด	- - ป๊ะ เพิด	- เปิ้ง - บ่อม

มือที่ 4

- เปิ้ง - ป๊ะ	- ป๊ะ - เปิ้ง	- ป๊ะ - เปิ้ง	- - ป๊ะ -	- เปิ้ง - ป๊ะ	- ป๊ะ - เปิ้ง	- ป๊ะ - เปิ้ง	- - บ่อม -

มือที่ 5

- - - -	- เพิ่ง - เพิ่ง	- - นะ เพิ่ง	- เพิ่ง - บ่อม	- - นะ เพิ่ง	- เพิ่ง - บ่อม	- - นะ เพิ่ง	- เพิ่ง - บ่อม

มือที่ 6

- - - ป๊ะ	- เพิ่ง - เพิ่ง	- ป๊ะ - เพิ่ง	- เพิ่ง - ป๊ะ

มือที่ 7

- - - ป๊ะ	- เพิ่ง - ป๊ะ	- ถึ - ป๊ะ	- เพิ่ง - บ่อม

มือที่ 8

- - ป๊ะ เพิ่ง	- เพิ่ง - ป๊ะ	- - ป๊ะ เพิ่ง	- เพิ่ง - บ่อม

มือที่ 9

- - - ป๊ะ	- เพิ่ง - ป๊ะ	- - นะ ป๊ะ	- เพิ่ง - เพิ่ง

มือที่ 10

- - - -	- เปิด - เปิ้ง	- - - -	- เปิด - เปิ้ง	- - - -	- เปิด - เปิ้ง	- - - -	- เปิด - เปิ้ง
- - - เปิ้ง	- ป๊ะ - เปิ้ง	- - - เปิ้ง	- ป๊ะ - เปิ้ง	- - - เปิ้ง	- - เปิ้ง -	- เปิ้ง - เปิ้ง	- - - บ่อม

6. โหมโรงอินเล เป็นชื่อชนเผ่าหนึ่งของชาวพม่า ซึ่งมีวิถีชีวิตที่โดดเด่นอย่างหนึ่งคือ ใช้เรือเป็นพาหนะแต่การพายเรือจะใช้เท้าพายแทนมือ มือและจังหวะของกลองจึงแสดงให้เห็นถึงภาพของการพายเรือ และโหมโรงนี้ในสมัยก่อนจะใช้ในขบวนแห่ทางเรือ เช่น ขบวนกฐิน เป็นต้น อัตราจังหวะชั้นเดียว

มือที่ 1

- - - -	- เพิ่ง - เปิด	- - - -	- เพิ่ง - เปิด	- - - -	- เพิ่ง - เปิ้ง	- - ป๊ะ -	- เปิ้ง - บ่อม

มือที่ 2

- - - -	- ป๊ะ - เปิ้ง	- - - -	- ป๊ะ - เปิ้ง	- - - เปิ้ง	- เปิ้ง - เปิ้ง	- ป๊ะ - เปิ้ง	- - - ป๊ะ
- - - เปิ้ง	- เปิ้ง - เปิ้ง	- ป๊ะ - เปิ้ง	- - - บ่อม	- - - เปิ้ง	- เปิ้ง - เปิ้ง	- ป๊ะ - เปิ้ง	- - - บ่อม

มือที่ 3

- - - -	- เปิ้ง - บ่อม	- - - -	- เปิด - เปิ้ง	- - - -	- เปิด - เปิ้ง	- - - -	- เปิ้ง - บ่อม

มือที่ 4

- - - เปิด	- เปิด - เปิ้ง	- - - -	- เปิ้ง - ป๊ะ	- - - เปิด	- เปิด - เปิ้ง	- - - -	- เปิ้ง - บ่อม

มือที่ 5

- - - -	- เปิ้ง - บ่อม	- - - เปิ้ง	- ป๊ะ - เปิ้ง

มือที่ 6

- - - ป๊ะ	- - - เปิ้ง	- - - บ่อม	- - - เปิ้ง

มือที่ 7

- - - -	- เปิ้ง - บ่อม	- - - ถึ	- ถึ - ถึ

มือที่ 8

- ป๊ะ - เพิ่ง	- ป๊ะ - เพิ่ง	- เพิ่ง - ป๊ะ	- เพิ่ง - เพิ่ง

มือที่ 9

- - - บ่อม	- เปิ้ง - บ่อม	- - - บ่อม	- เปิ้ง - บ่อม	- - - บ่อม	- เปิด - เปิ้ง	- เปิ้งเปิ้งเปิ้ง	- เปิ้ง - บ่อม

มือที่ 10

- - - -	- เปิด - เปิ้ง	- - - -	- เปิด - เปิ้ง	- - - -	- เปิด - เปิ้ง	- - - -	- เปิด - เปิ้ง
- - - เปิ้ง	- ป๊ะ - เปิ้ง	- - - เปิ้ง	- ป๊ะ - เปิ้ง	- - - เปิ้ง	- - เปิ้ง -	- เปิ้ง - เปิ้ง	- - - บ่อม

7. โหมโรงซีบ่อมบ่อ เป็นเพลงใหญ่ ใช้สำหรับการประชันขันแข่ง มือและหน้าทับจะตียากกว่าไม้อื่น อัตราจังหวะชั้นเดียว

มือที่ 1

- - - -	- - บ่อม -	- - บ่อม -	- เปิ้ง -บ่อม	- ป๊ะ - เปิ้ง	- ป๊ะ - บ่อม	- ป๊ะ - บ่อม	- เปิ้ง -บ่อม

มือที่ 2

- - - ป๊ะ	- เพิ่ง - ป๊ะ	- เพิด - เพิ่ง	- ป๊ะ - เพิ่ง

มือที่ 3

- - - เพิด	- เพิด - เพิด	- ป๊ะ - ถึ	- เปิ้ง - บ่อม

มือที่ 4

- ป๊ะ - เพิด	- เปิ้ง - บ่อม	- ป๊ะ - เพิด	- เปิ้ง - บ่อม

มือที่ 5

- - - -	- ป๊ะ - ถึ	- - - ถึ	- ป๊ะ - ถึ	- - - ถึ	- ถึ - ถึ	- - ป๊ะ -	- เปิ้ง - บ่อม

มือที่ 6

- - - ถึ	- ถึ - ถึ	- - ป๊ะ -	- เปิ้ง - บ่อม

มือที่ 7

- - - -	- เปิด - เปิ้ง	- - - -	- เปิ้ง - บ่อม	- - - -	- เปิด - เปิ้ง	- - ป๊ะ -	- เปิ้ง - บ่อม

มือที่ 8

- - - -	- เปิด - เปิ้ง	- - ป๊ะ -	- เปิ้ง - บ่อม

มือที่ 9

- - ป๊ะเปิ้ง	- - ป๊ะเปิ้ง	- - ป๊ะเปิ้ง	- เปิ้ง - บ่อม

มือที่ 10

- - - -	- เปิด - เปิ้ง	- - - -	- เปิด - เปิ้ง	- - - -	- เปิด - เปิ้ง	- - - -	- เปิด - เปิ้ง
- - - เปิ้ง	- ป๊ะ - เปิ้ง	- - - เปิ้ง	- ป๊ะ - เปิ้ง	- - - เปิ้ง	- - เปิ้ง -	- เปิ้ง - เปิ้ง	- - - บ่อม

8. โหมโรงฝรั่งย่ำเท้า เป็นจังหวะสำหรับการจัดขบวนทัพ อีกชนิดหนึ่ง คล้ายจังหวะมาร์ช โดยเป็นเพลงที่เน้นลูกตกที่ตรงกับจังหวะ อัตราจังหวะชั้นเดียว

มือที่ 1

- - - -	- เปิ้ง - บ่อม	- - - บ่อม	- - - บ่อม	- - - -	- เปิ้ง - บ่อม	- - - บ่อม	- - - บ่อม

มือที่ 2

- เปิ่ง - บ่อม	-บ่อมบ่อมบ่อม	-บ่อมบ่อมบ่อม	บ่อมเปิ้ง-บ่อม

มือที่ 3

- - - -	- บ่อม-บ่อม	- - - เปิ้ง	- เปิ้ง - บ่อม

มือที่ 4

- - - เปิ้ง	- เปิด - เปิ้ง	- นะเปิ้งเปิ้ง	- เปิ้ง - บ่อม

มือที่ 5

- - - เปิ้ง	- เปิ้ง - บ่อม	- ป๊ะ - เปิ้ง	- เปิ้ง - บ่อม

มือที่ 6

- - - ป๊ะ	- เปิ้ง - บ่อม	- - - ป๊ะ	- เปิ้ง - บ่อม

มือที่ 7

- - - -	- นะ - เพิด	- นะ - เพิด	- นะ - เพิด	- - - -	- นะ - เพิด	- นะ - เพิด	- เปิ้ง - บ่อม

มือที่ 8

- - - -	- นะ - เพิด	- นะ - เพิด	- เปิ้ง - บ่อม

มือที่ 9

- นะ - เพิด	- เปิ้ง - บ่อม	- นะ - เพิด	- เปิ้ง - บ่อม

มือที่ 10

- - - -	- เปิด - เปิ้ง	- - - -	- เปิด - เปิ้ง	- - - -	- เปิด - เปิ้ง	- - - -	- เปิด - เปิ้ง
- - - เปิ้ง	- ป๊ะ - เปิ้ง	- - - เปิ้ง	- ป๊ะ - เปิ้ง	- - - เปิ้ง	- - เปิ้ง -	- เปิ้ง - เปิ้ง	- - - บ่อม

9. โหมโรงพม่าเดินทัพ เป็นจังหวะสำหรับการจัดขบวนทัพ คล้ายจังหวะมาร์ช แต่มือจะไม่เหมือนของโหมโรงฝรั่งย่ำเท้า อัตราจังหวะชั้นเดียว

มือที่ 1

- - - -	- - - บ่อม	- - - บ่อม	- เปิ้ง - บ่อม

มือที่ 2

- - บ่อม บ่อม	- - บ่อม บ่อม	- บ่อม - บ่อม	- เปิ้ง - บ่อม

มือที่ 3

- - - ป๊ะ	- - - เพิ่ง	- - เพิ่ง -	- เพิ่ง - เพิ่ง

มือที่ 4

- - - ป๊ะ	- เพิ่ง - ป๊ะ	- เพิ่ง - ป๊ะ	- เพิด - เพิ่ง

มือที่ 5

- - - ป๊ะ	- เพิด - เพิ่ง	- - - บ่อม	- เพิด - เพิ่ง

มือที่ 6

- - - -	- ป๊ะ - เพิ่ง	- - นะ เพิ่ง	- ป๊ะ - เพิ่ง

มือที่ 7

- - นะ เปิ้ง	- เปิ้ง - เปิ้ง	- - นะ เปิ้ง	- เปิ้ง - บ่อม

มือที่ 8

- - - -	- เปิ้ง - บ่อม	- - ป๊ะ ป๊ะ	- เปิ้ง - ป๊ะ	- - - -	- เปิ้ง - ป๊ะ	- - นะ เปิ้ง	- เปิ้ง - บ่อม

มือที่ 9

- - ป๊ะ ป๊ะ	- เปิ้ง - ป๊ะ	- ป๊ะ - เปิ้ง	- - - บ่อม

มือที่ 10

- - - -	- เปิด - เปิ้ง	- - - -	- เปิด - เปิ้ง	- - - -	- เปิด - เปิ้ง	- - - -	- เปิด - เปิ้ง
- - - เปิ้ง	- ป๊ะ - เปิ้ง	- - - เปิ้ง	- ป๊ะ - เปิ้ง	- - - เปิ้ง	- - เปิ้ง -	- เปิ้ง - เปิ้ง	- - - บ่อม

10. โหมโรงนางพญาดำเนิน (พญาเดิน) เป็นจังหวะ 2 ชั้น ในสมัยโบราณกล่าวว่าโหมโรงนี้ใช้ในการประกอบขบวนเสด็จของเจ้านายในวัง และต่อมานิยมใช้ประกอบการทรงเจ้า หรือเข้าเจ้าเข้าผีท่วงทำนองมีความสง่างาม และจะเร่งเร็วขึ้นในตอนท้าย อัตราจังหวะ 2 ชั้น

มือที่ 1

- - - ป๊ะ	- เพิ่ง - บ่อม	- ป๊ะ - เพิ่ง	-เพิ่งเพิ่งบ่อม

มือที่ 2

- ป๊ะ - เปิ้ง	- เปิ้ง - ป๊ะ	ป๊ะเปิ้งเปิ้งเปิ้ง	เปิ้งเปิ้ง-บ่อม

มือที่ 3

- - - ป๊ะ	เปิ้งเปิ้ง-บ่อม	- - - ป๊ะ	เปิ้งเปิ้ง-บ่อม

มือที่ 4

- ป๊ะ - พรู่	- เปิ้งเปิ้งพรู่	- ป๊ะ - พรู่	-เปิ้งเปิ้งบ่อม

มือที่ 5

- - - บ่อม	- - - บ่อม	- เปิ้ง - บ่อม	- เปิ้ง - บ่อม

มือที่ 6

- - - บ่อม	- เปิ้ง - บ่อม	- - - บ่อม	- เปิ้ง - บ่อม	- - - บ่อม	- เปิ้ง - บ่อม	- ป๊ะ - เปิ้ง	- เปิ้ง - บ่อม

มือที่ 7

- - - -	- เปิด - เปิ้ง	- - - -	- เปิด - เปิ้ง	- - - -	- เปิด - เปิ้ง	- - - บ่อม	- - - บ่อม

มือที่ 8

- - ป๊ะป๊ะ	- เปิ้ง - ป๊ะ	- - ป๊ะป๊ะ	- เปิ้ง - ป๊ะ	- - ป๊ะป๊ะ	- เปิ้ง - บ่อม	- - บ่อมบ่อม	- เปิ้ง - ป๊ะ

มือที่ 9

- - ป๊ะป๊ะ	- เปิ้ง - ป๊ะ	- - ป๊ะป๊ะ	- เปิ้ง - ป๊ะ	- - ป๊ะป๊ะ	- เปิ้ง - เปิ้ง	- ป๊ะ - เปิ้ง	- เปิ้ง - ป๊ะ
- - ป๊ะป๊ะ	- เปิ้ง - ป๊ะ	- - ป๊ะป๊ะ	- เปิ้ง - ป๊ะ	- - ป๊ะป๊ะ	- เปิ้ง - เปิ้ง	- ป๊ะ - เปิ้ง	- เปิ้ง - บ่อม

มือที่ 10

- - - -	- เปิด - เปิ้ง	- - - -	- เปิด - เปิ้ง	- - - -	- เปิด - เปิ้ง	- - - -	- เปิด - เปิ้ง
- - - เปิ้ง	- ป๊ะ - เปิ้ง	- - - เปิ้ง	- ป๊ะ - เปิ้ง	- - - เปิ้ง	- - เปิ้ง -	- เปิ้ง - เปิ้ง	- - - บ่อม

11. โหมโรงอุบากลอง เป็นไม้ใหญ่ ใช้สำหรับการประชันขันแข่ง มีท่วงทำนองและจังหวะที่ดุดัน เป็นการข่มขวัญศัตรูคู่แข่ง และเป็นการสร้างความฮึกเหิมให้แก่ตัวผู้บรรเลงด้วย อัตราจังหวะชั้นเดียว

มือที่ 1

- - - เพิ่ง	- - - เพิ่ง	- - - เพิ่ง	- - - เพิ่ง	- - - เพิ่ง	- - - เพิ่ง	- - - เพิ่ง	- - - เพิ่ง
- - - เพิ่ง	- ป๊ะ - เพิ่ง	- - - เพิ่ง	- ป๊ะ - เพิ่ง	- - - -	- เพิ่ง - เพิ่ง	- - - -	- เพิ่ง - เพิ่ง
- - - เพิ่ง	- - - เพิ่ง	- - - เพิ่ง	- - - เพิ่ง	- - - เพิ่ง	- - เพิ่ง -	- - ป๊ะ -	- เพิ่ง - ป๊ะ

มือที่ 2

- เพิ่ง - ป๊ะ	- เพิ่ง - ป๊ะ	- - - ป๊ะ	- - ป๊ะ -	- เพิ่ง - ป๊ะ	- เพิ่ง - ป๊ะ	- - - ป๊ะ	- - ป๊ะ -
- ป๊ะป๊ะเพิ่ง	- เพิ่ง - เพิ่ง	- เพิ่ง - เพิ่ง	- เพิ่ง - เพิ่ง	- - - ป๊ะ	- เพิ่ง - ป๊ะ	- - - เพิ่ง	- เพิ่ง - ป๊ะ

มือที่ 3

- - - -	- เพิ่ง - ป๊ะ	- - - เพิ่ง	- เพิ่ง - ป๊ะ

มือที่ 4

- - ป๊ะ ป๊ะ	- - ป๊ะ -	- - ป๊ะ -	- เพิ่ง - เพิ่ง

มือที่ 5

- - ป๊ะ ป๊ะ	- ป๊ะ - เพิ่ง	- เพิ่ง - ป๊ะ	- เพิ่ง - เพิ่ง

มือที่ 6

- ป๊ะ - ป๊ะ	- เพิ่ง - เพิ่ง	- ป๊ะ - ป๊ะ	- เพิ่ง - เพิ่ง

มือที่ 7

- - - -	- เพิ่ง - ป๊ะ	- เพิ่ง - ป๊ะ	- เพิ่ง - เพิ่ง	- - - เพิ่ง	- - เพิ่ง -	- เพิ่ง - เพิ่ง	- - - ป๊ะ

มือที่ 8

- - - เพิ่ง	- - - บ่อม	- - - เพิ่ง	- - - บ่อม

มือที่ 9

- - - -	- เพิ่ง - บ่อม	- - - -	- เพิ่ง - บ่อม	- - - -	- เพิ่ง - เพิ่ง	- - นะเพิ่ง	- เพิ่ง - บ่อม

มือที่ 10

- - - -	- เปิด - เปิ้ง	- - - -	- เปิด - เปิ้ง	- - - -	- เปิด - เปิ้ง	- - - -	- เปิด - เปิ้ง
- - - เปิ้ง	- ป๊ะ - เปิ้ง	- - - เปิ้ง	- ป๊ะ - เปิ้ง	- - - เปิ้ง	- - เปิ้ง -	- เปิ้ง - เปิ้ง	- - - บ่อม

12. โหมโรงฝรั่งย่ำเท้าแปลง เป็นจังหวะสำหรับการจัดขบวนทัพ คล้ายจังหวะมาร์ช แต่แปลงมือจากโหมโรงฝรั่งย่ำเท้า อัตราจังหวะชั้นเดียว

มือที่ 1

- - - -	- เปิ้ง - บ่อม	- - - บ่อม	- - - บ่อม	- - - เพิด	- เพิด - เพิด	- - - -	- เปิ้ง - บ่อม

มือที่ 2

- - นะ เพิด	- - นะ เพิด	- - นะ เพิด	- เปิด - เปิ้ง	- - นะ เพิด	- - นะ เพิด	- - นะ เพิด	- เปิด - เปิ้ง
- - - -	- เปิ้ง - นะ	- - - -	- เปิ้ง - บ่อม	- - - -	- เปิ้ง - นะ	- - ป๊ะ -	- เปิ้ง - บ่อม

มือที่ 3

- - - -	- ป๊ะ - เพิด	- - นะ เพิด	- ป๊ะ - เพิด	- - - -	- ป๊ะ - เพิด	- - นะ เพิด	- ป๊ะ - เพิด
- - - เพิด	- เพิด - เพิด	- - นะ เพิด	- เปิ้ง - บ่อม	- - - -	- เปิ้ง - ป๊ะ	- - - -	- เปิ้ง - บ่อม

มือที่ 4

- - - -	- เปิ้ง - บ่อม	- - นะ เพิด	- - นะ เพิด

มือที่ 5

- - - -	- เปิ้ง - ป๊ะ	- - - -	- เปิ้ง - บ่อม	- - - -	- เปิ้ง - ป๊ะ	- - ป๊ะ -	- เปิ้ง - บ่อม

มือที่ 6

- ป๊ะ - เปิ้ง	- ป๊ะ - เปิ้ง	- ป๊ะ - เปิ้ง	- - ป๊ะ -	- ป๊ะ - เปิ้ง	- ป๊ะ - เปิ้ง	- ป๊ะ - เปิ้ง	- - เปิ้ง -

มือที่ 7

- - - -	- - - เปิ้ง	- - ป๊ะ ป๊ะ	- ป๊ะ - เปิ้ง	- - ป๊ะ ป๊ะ	- ป๊ะ - เปิ้ง	- - ป๊ะ -	- เปิด - เปิ้ง

มือที่ 8

- - - -	- - - เปิ้ง	- - ป๊ะ ป๊ะ	- ป๊ะ - เปิ้ง	- - - ถึ	- - - ถึ	- เปิ้ง - บ่อม	- เปิ้ง - บ่อม

มือที่ 9

- เปิ้ง - บ่อม	- เปิ้ง - บ่อม	- - - บ่อม	- - บ่อม -

มือที่ 10

- - - -	- เปิด - เปิ้ง	- - - -	- เปิด - เปิ้ง	- - - -	- เปิด - เปิ้ง	- - - -	- เปิด - เปิ้ง
- - - เปิ้ง	- ป๊ะ - เปิ้ง	- - - เปิ้ง	- ป๊ะ - เปิ้ง	- - - เปิ้ง	- - เปิ้ง -	- เปิ้ง - เปิ้ง	- - - บ่อม

วิธีการบรรเลงเพลงโหมโรงกลองยาว

ในเพลงโหมโรงกลองยาวที่มีอัตราจังหวะชั้นเดียว ได้แก่โหมโรงฝรั่งย่ำเท้าแปลง โหมโรงอุบากลอง โหมโรงพม่าเดินทัพ โหมโรงฝรั่งย่ำเท้า โหมโรงซีบ่อมบ่อ โหมโรงอินเล โหมโรงลอยชายเข้าวัง และโหมโรงแม่ลูกอ่อนไปตลาด (พระรามเดินดง) เริ่มบรรเลงโดยโหม่งจะขึ้นนำโดยตี 8 ครั้ง ฉิ่งตีจังหวะชั้นเดียว กลองยาวตีท่อนนำก่อนเข้ามือที่ 1 ดังนี้

ท่อนนำ

- - - -	- - - พรู่	- - - -	- - - พรู่	- - - -	- - - พรู่	- - - -	- - - พรู่
- - - เพิ่ง	- - - เพิ่ง	- - - เพิ่ง	- - - เพิ่ง	- - - เพิ่ง	- - - เพิ่ง	- - - เพิ่ง	- - - เพิ่ง

* ในบรรทัดที่ 2 ของท่อนนำ บางโหมโรง เช่นโหมโรงอุบากลองจะมีอยู่ในมือแรก

เมื่อจบท่อนนำกลองยาวจึงเริ่มตีเข้ามือที่ 1 แล้วตีวนโดยจำนวนรอบขึ้นอยู่กับผู้บรรเลง ก่อนที่จะเข้ามือที่ 2 จะมีท่อนสร้อยคั่น ดังนี้

ท่อนสร้อย

- - - -	- เปิด - เปิ้ง	- - - -	- เปิด - เปิ้ง	- - - -	- เปิด - เปิ้ง	- - - -	- เปิด - เปิ้ง
- - - เพิ่ง	- - - เพิ่ง	- - - เพิ่ง	- - - เพิ่ง	- - - เพิ่ง	- - - เพิ่ง	- - - เพิ่ง	- - - เพิ่ง

เมื่อตีท่อนสร้อยแล้วจึงบรรเลงต่อในมือต่อไป โดยท่อนสร้อยจะใช้เป็นไม้คั่นก่อนที่จะเปลี่ยนมือทุกมือ เหตุผลเนื่องจาก เพลงโหมโรงอัตราจังหวะชั้นเดียวมีจังหวะที่เร็ว ท่อนสร้อยเปรียบเหมือนจุดพักที่ผู้บรรเลงจะใช้เวลาในการนึกถึงมือต่อไป และจะทำให้การบรรเลงมีความเรียบร้อยไม่สะดุด

ในเพลงโหมโรงกลองยาวที่มีอัตราจังหวะ 2 ชั้น ได้แก่ โหมโรงกราวพม่า โหมโรงกราวแปลง และโหมโรงนางพญาดำเนิน (พญาเดิน) เริ่มบรรเลงโดยกลองเข้ามือที่ 1 โหม่งและฉิ่งตีจังหวะ 2 ชั้นแบบกระชับ (ตีทีหลังกลอง) โดยบรรเลงตามกลองยาว แล้วตีวนซึ่งจำนวนรอบขึ้นอยู่กับผู้บรรเลง จากนั้นจึงเข้ามือต่อไปได้เลย ไม่มีท่อนสร้อยคั่น ยกเว้นโหมโรงเก็บดอกไม้ซึ่งเป็นโหมโรงที่มีทั้งจังหวะ 2 ชั้นและชั้นเดียว โดยการบรรเลงจะเริ่มแบบโหมโรง 2 ชั้น เมื่อถึงไม้ที่เข้าจังหวะชั้นเดียว จะต้องมีท่อนสร้อยคั่นก่อน จากนั้นจึงจะเข้าไม้ต่อไปได้

ในส่วนของท่อนลงคือมือที่ 10 ซึ่งเหมือนกันทุกโหมโรง ผู้บรรเลงจะตีวนโดยจำนวนรอบขึ้นอยู่กับผู้บรรเลง เมื่อจะจบในรอบสุดท้ายจะเร่งจังหวะให้เร็วขึ้น แล้วเปลี่ยนเสียงสุดท้ายจากเสียง “บ่อม” เป็นเสียง “ป๊ะ” ดังนี้

ท่อนลง (มือที่ 10)

- - - -	- เปิด - เปิ้ง	- - - -	- เปิด - เปิ้ง	- - - -	- เปิด - เปิ้ง	- - - -	- เปิด - เปิ้ง
- - - เปิ้ง	- ป๊ะ - เปิ้ง	- - - เปิ้ง	- ป๊ะ - เปิ้ง	- - - เปิ้ง	- - เปิ้ง -	- เปิ้ง - เปิ้ง	- - - บ่อม
รอบสุดท้าย							- - - ป๊ะ

การบรรเลงโหมโรงกลองยาว

การบรรเลงโหมโรงกลองยาว

เครื่องดนตรีที่ใช้ในการบรรเลง

1. ฉิ่ง

2. กรับ

3. ฉาบ

4. โหม่ง

5. กลองยาว (ตัวผู้และตัวเมีย)

การวิเคราะห์ข้อมูลเพลงโหมโรงกลองยาว โดยศึกษาตามรายละเอียดต่อไปนี้

ในส่วนของการวิเคราะห์เพลงโหมโรงกลองยาวนั้น ผู้วิจัยได้วิเคราะห์โครงสร้างมือโหมโรงกลองยาวทั้ง 10 โหมโรง 120 มือ โดยอาศัยแนวคิดจากทฤษฎีหลักการวิเคราะห์เพลงไทยของ รศ.ดร. มานพ วิสุทธิแพทย์ ซึ่งวิเคราะห์ในส่วนของคีตลักษณ์ โครงสร้างกระสวนจังหวะ เสียงหลัก และผลวิเคราะห์ความเชื่อมโยงของแต่ละมือในเพลง ดังนี้

1. โหมโรงเก็บดอกไม้

มือที่ 1

- - - เพิ่ง	- - - เพิ่ง	- - - เพิ่ง	- - - เพิ่ง	- - - เพิ่ง	- - - เพิ่ง	- - - เพิ่ง	- - - เพิ่ง
- - - เพิ่ง	- ป๊ะ - เพิ่ง	- - - เพิ่ง	- ป๊ะ - เพิ่ง	- - - -	- เพิ่ง - เพิ่ง	- - - -	- เพิ่ง - เพิ่ง
- - - เพิ่ง	- - - เพิ่ง	- - - เพิ่ง	- - - เพิ่ง	- - - เพิ่ง	- - - เพิ่ง	- - ป๊ะ -	- เพิ่ง - ป๊ะ

- - - x	- - - x	- - - x	- - - x	- - - x	- - - x	- - - x	- - - x
- - - x	- x - x	- - - x	- x - x	- - - -	- x - x	- - - -	- x - x
- - - x	- - - x	- - - x	- - - x	- - - x	- - - x	- - x -	- x - x

คีตลักษณ์

มือที่ 1 ตีเสียง “เพิ่ง” เป็นเสียงนำจำนวน 8 ห้อง (A) หลังจากนั้นจึงเข้าหน้าทับที่ 1 จำนวน 2 ครั้ง (B) เข้าหน้าทับที่ 2 จำนวน 2 ครั้ง (C) แล้วกับไปตีเสียงนำอีก 6 ครั้ง จึงลงท้ายด้วยหน้าทับที่ 3 (D) รูปแบบของคีตลักษณ์ที่ได้คือ A BB CC A D

กระสวนจังหวะ

วิเคราะห์โดยแบ่งกระสวนจังหวะเป็น 2 ห้อง แบบของกระสวนจังหวะที่พบได้แก่

แบบที่ 1 ปรากฏในเพลง 7 ครั้ง

- - - x	- - - x

แบบที่ 2 ปรากฏในเพลง 2 ครั้ง

- - - x	- x - x

แบบที่ 3 ปรากฏในเพลง 2 ครั้ง

- - - -	- x - x

แบบที่ 4 ปรากฏในเพลง 1 ครั้ง

- - x -	- x - x

เสียงหลักของมือ

โหมโรงเก็บดอกไม้ในมือที่ 1 พบเสียง “ เพิ่ง ” 23 ครั้งเป็นเสียงที่อยู่ในตำแหน่งลูกตกของห้อง จำนวน 20 ครั้ง และพบเสียง “ ป๊ะ” 4 ครั้ง จากข้อมูลนี้ เสียงหลักของมือนี้คือเสียง “ เพิ่ง ”

ผลการวิเคราะห์

จากคีตลักษณ์ที่ได้ในมือที่ 1 พบลักษณะและรูปแบบการแปลมือของหน้าทับ ดังนี้

- - - เพิ่ง	- - - เพิ่ง

คีตลักษณ์แบบที่ 1 เป็นท่อนนำ มีลักษณะการตีเสียง “ เพิ่ง ” ยืนจังหวะจำนวน 8 แปดห้อง

- - - เพิ่ง	- ป๊ะ - เพิ่ง

คีตลักษณ์แบบที่ 2 มีลักษณะการแปลมือโดยตีเสียง “ ป๊ะ” ขั้นกลางระหว่างเสียง “ เพิ่ง ”

- - - -	- เพิ่ง - เพิ่ง

คีตลักษณ์แบบที่ 3 มีลักษณะแปลมือโดยการตีเสียง “ เพิ่ง ” ในห้องโน้ตเดียวกัน

มือที่ 2

- - - -	- ป๊ะ - เพิ่ง	- - - เพิ่ง	- - ป๊ะ -	- - ป๊ะป๊ะ	- ป๊ะ - ป๊ะ	- - เพิ่ง -	- ป๊ะ - เพิ่ง

- - - -	- x - x	- - - x	- - x -	- - x x	- x - x	- - x -	- x - x

คีตลักษณ์

มือที่ 2 เป็นเนื้อของหน้าทับโดยไม่มีเสียงนำ ลักษณะของมือนี้เป็นคีตลักษณ์แบบเดียว คือ A เนื่องจากไม่สามารถแยกองค์ประกอบของหน้าทับให้เป็นกลุ่มย่อยได้

กระสวนจังหวะ

วิเคราะห์โดยแบ่งกระสวนจังหวะเป็น 2 ห้อง แบบของกระสวนจังหวะที่พบได้แก่

แบบที่ 1 ปรากฏในเพลง 1 ครั้ง

- - - -	- x - x

แบบที่ 2 ปรากฏในเพลง 1 ครั้ง

- - - x	- - x -

แบบที่ 3 ปรากฏในเพลง 1 ครั้ง

- - x x	- x - x

แบบที่ 4 ปรากฏในเพลง 1 ครั้ง

- - x -	- x - x

เสียงหลักของมือ

โหมโรงเก็บดอกไม้ในมือที่ 2 พบเสียง “เพิ่ง” 4 ครั้ง ซึ่งเป็นเสียงที่อยู่ในตำแหน่งลูกตกของห้องจำนวน 3 ครั้ง พบเสียง “ป๊ะ” 7 ครั้ง อยู่ในตำแหน่งลูกตก 2 ครั้ง เสียงหลักของมือจึงเป็นเสียง “เพิ่ง”

ผลการวิเคราะห์

มือที่ 2 ยังคงใช้เสียงที่ประกอบในมือเป็น 2 เสียงคือเสียง “เพิ่ง” และเสียง “ป๊ะ” แต่มีวิธีการปรับเปลี่ยนรูปแบบการตีและการวางตำแหน่งเสียงที่แตกต่างกันไป มีลักษณะของการแปลมือที่มองได้ชัดเจน ดังนี้

- - - เพิ่ง	- ป๊ะ - เพิ่ง

จากมือที่ 1

- - - -	- ป๊ะ - เพิ่ง

ในมือที่ 2 ส่วนที่ 1 พบลักษณะการทอน คือตัดเสียง “เพิ่ง” ข้างหน้าออก

- - - เพิ่ง	- - ป๊ะ -

ในมือที่ 2 ส่วนที่ 2 พบลักษณะการทอน คือตัดเสียง “เพิ่ง” ข้างหลังออก

ซึ่งใน 2 ส่วนที่พบ ถือว่าเป็นลักษณะที่เกี่ยวข้องและเชื่อมโยงกันระหว่าง มือที่ 1 และมือที่ 2 มีลักษณะที่แตกต่างคือการตัดและเพิ่มเสียงตัวโน้ในบางตำแหน่ง ในส่วนท่อนจบก็มีลักษณะที่เกี่ยวข้องกัน คือ การเปลี่ยนตำแหน่งของเสียง ดังนี้

- - ป๊ะ -	- เพิ่ง - ป๊ะ

ท่อนจบจากมือที่ 1

- - เพิ่ง -	- ป๊ะ - เพิ่ง

ท่อนจบจากมือที่ 2

มือที่ 3

- เพิ่ง - ป๊ะ	- เพิ่ง - ป๊ะ	- - ป๊ะป๊ะ	- - ป๊ะ -	- เพิ่ง - เพิ่ง	- เพิ่ง - เพิ่ง	- ป๊ะ - เพิ่ง	- - - ป๊ะ
- x - x	- x - x	- - x x	- - x -	- x - x	- x - x	- x - x	- - - x

คีตลักษณ์

มือที่ 3 ลักษณะของมือนี้เป็นคีตลักษณ์แบบเดียว คือ A เนื่องจากไม่สามารถแยกองค์ประกอบของหน้าทับให้เป็นกลุ่มย่อยได้

กระสวนจังหวะ

วิเคราะห์โดยแบ่งกระสวนจังหวะเป็น 2 ห้อง แบบของกระสวนจังหวะที่พบได้แก่

แบบที่ 1 ปรากฏในเพลง 2 ครั้ง

- x - x	- x - x

แบบที่ 2 ปรากฏในเพลง 1 ครั้ง

- - x x	- - x -

แบบที่ 3 ปรากฏในเพลง 1 ครั้ง

- x - x	- - - x

เสียงหลักของมือ

โหมโรงเก็บดอกไม้ในมือที่ 3 พบเสียง “เพิ่ง” 7 ครั้ง เสียง “ป๊ะ” 7 ครั้ง เสียง “ป๊ะ” อยู่ที่ตำแหน่งลูกตกของห้อง 4 ครั้ง มากกว่าเสียงเพิ่ง 1 ครั้ง จากข้อมูลนี้ มีเสียงหลักของมือนี้คือเสียง “ป๊ะ”

ผลการวิเคราะห์

มือที่ 3 ยังคงใช้เสียงที่ประกอบในมือเป็น 2 เสียงคือเสียง “ เพิ่ง ” และเสียง “ ป๊ะ” แต่มีวิธีการปรับเปลี่ยนรูปแบบการตีและการวางตำแหน่งเสียงที่แตกต่างกันไป ลักษณะการแปลมือไม่ชัดเจน แต่มีส่วนของท่อนจบที่น่าสังเกตุคือ มีการเปลี่ยนรูปแบบตำแหน่งของเสียง โดยนำเสียง “ เพิ่ง ” ไปอยู่ในตำแหน่งลูกตกของห้องแรก คู่กับเสียง “ ป๊ะ” ดังนี้

- - ป๊ะ -	- เพิ่ง - ป๊ะ

ท่อนจบจากมือที่ 1

- ป๊ะ - เพิ่ง	- - - ป๊ะ

ท่อนจบจากมือที่ 2

มือที่ 4

- - - -	- ถึ - ป๊ะ	- - - ถึ	- ถึ - ถึ	- - - -	- ถึ - ป๊ะ	- - - ถึ	- ถึ - ถึ
- - - -	- ถึ - ป๊ะ	- - - ถึ	- ถึ - ถึ	- - นะเพิ่ง	- เพิ่ง - เพิ่ง	- ป๊ะ - เพิ่ง	- - - ป๊ะ

- - - -	- x - x	- - - x	- x - x	- - - -	- x - x	- - - x	- x - x
- - - -	- x - x	- - - x	- x - x	- - x x	- x - x	- x - x	- - - x

คีตลักษณ์

มือที่ 4 พบกลุ่มหน้าทับแบ่งเป็นได้เป็น 4 กลุ่ม ตามรูปแบบของกระสวนจังหวะ คีตลักษณ์ที่พบเป็นดังนี้ A B AB A B C D

กระสวนจังหวะ

วิเคราะห์โดยแบ่งกระสวนจังหวะเป็น 2 ห้อง แบบของกระสวนจังหวะที่พบได้แก่

แบบที่ 1 ปรากฏในเพลง 3 ครั้ง

- - - -	- x - x

แบบที่ 2 ปรากฏในเพลง 3 ครั้ง

- - - x	- x - x

แบบที่ 3 ปรากฏในเพลง 1 ครั้ง

- - x x	- x - x

แบบที่ 4 ปรากฏในเพลง 1 ครั้ง

- x - x	- - - x

เสียงหลักของมือ

โหมโรงเก็บดอกไม้ในมือที่ 4 พบเสียง “เพิ่ง” 4 ครั้ง เสียง “ป๊ะ” 5 ครั้ง เสียง “ถึ” 12 ครั้ง และเสียงจรคือเสียง “นะ” 1 ครั้ง เสียง “ถึ” เป็นเสียงที่พบมากที่สุดและอยู่ในตำแหน่งลูกตกของห้อง 6 ครั้ง จากข้อมูลนี้ เสียงหลักของมือนี้คือเสียง “ถึ”

ผลการวิเคราะห์

มือที่ 4 พบเสียงมากกว่า 2 เสียง มีเสียงที่เพิ่ม คือเสียง “ถึ” และเสียง “นะ” ซึ่งมีความแตกต่างจาก 3 มือแรก แต่มีส่วนเกี่ยวข้องกับมือที่ 3 ใน 2 กระสวนจังหวะสุดท้าย พบการใช้เสียงและกระสวนจังหวะที่คล้ายกัน แต่ในห้องแรก มีการเปลี่ยนเสียง “เพิ่ง” เป็นเสียง “นะ” และขยับตำแหน่งของเสียงมาชิดกัน ดังนี้

- เพิ่ง - เพิ่ง	- เพิ่ง - เพิ่ง	- ป๊ะ - เพิ่ง	- - - ป๊ะ

จากมือที่ 3

- - นะเพิ่ง	- เพิ่ง - เพิ่ง	- ป๊ะ - เพิ่ง	- - - ป๊ะ

จากมือที่ 4

มือที่ 5

- - - -	- ถึ - ป๊ะ	- - - ถึ	- ป๊ะ - ถึ	- - - -	- ถึ - ป๊ะ	- - - ถึ	- ป๊ะ - ถึ
- - - -	- ถึ - ป๊ะ	- - - ถึ	- ป๊ะ - ถึ	- - นะเพิ่ง	- เพิ่ง - เพิ่ง	- ป๊ะ - เพิ่ง	- - - บ่อม

- - - -	- x - x	- - - x	- x - x	- - - -	- x - x	- - - x	- x - x
- - - -	- x - x	- - - x	- x - x	- - x x	- x - x	- x - x	- - - x

คีตลักษณ์

มือที่ 5 มีลักษณะคล้ายกับมือที่ 4 ต่างกันตรงเสียงจบและเสียง ป๊ะ ที่เพิ่มมากขึ้น จึงมีคีตลักษณ์ที่แบ่งตามกระสวนจังหวะเหมือนกับมือที่ 4 ดังนี้ A B AB AB C D

กระสวนจังหวะ

วิเคราะห์โดยแบ่งกระสวนจังหวะเป็น 2 ห้อง แบบของกระสวนจังหวะที่พบได้แก่

แบบที่ 1 ปรากฏในเพลง 3 ครั้ง

- - - -	- x - x

แบบที่ 2 ปรากฏในเพลง 3 ครั้ง

- - - x	- x - x

แบบที่ 3 ปรากฏในเพลง 1 ครั้ง

- - x x	- x - x

แบบที่ 4 ปรากฏในเพลง 1 ครั้ง

- x - x	- - - x

เสียงหลักของมือ

โหมโรงเก็บดอกไม้ในมือที่ 5 พบเสียง “เพิ่ง” 4 ครั้ง เสียง “ป๊ะ” 7 ครั้ง เสียง “ถึ” 9 ครั้ง และเสียงจร 2 เสียง คือเสียง “นะ” 1 ครั้ง และเสียง “บ่อม” 1 ครั้ง จากข้อมูลนี้ มือที่ 5 มีลักษณะคล้ายกับมือที่ 4 และเสียง “ถึ” กับ “ป๊ะ” มีจำนวนใกล้เคียงกัน แต่เสียงหลักของมือนี้ยังเป็นเสียง “ถึ” เช่นเดียวกับมือที่ 4 เนื่องจากเสียง “ถึ” ส่วนใหญ่ลงที่ตำแหน่งลูกตก

ผลการวิเคราะห์

มือที่ 5 มีลักษณะคล้ายกับมือที่ 4 แตกต่างตรงที่ มีเสียงที่เพิ่มมา 1 เสียง คือเสียง “บ่อม” ในตำแหน่งสุดท้ายของวรรคจบ และมีการแปลมือโดยการเปลี่ยนเสียงจากเสียง “ถึ” เป็นเสียง “ป๊ะ” ในคีตลักษณ์ B ดังนี้

- - - -	- ถึ - ป๊ะ	- - - ถึ	- ถึ - ถึ

จากมือที่ 4

- - - -	- ถึ - ป๊ะ	- - - ถึ	- ป๊ะ - ถึ

จากมือที่ 5

มือที่ 6

- - - -	- เพิ่ง - บ่อม	- - - บ่อม	- - บ่อม -	- เพิ่ง - เพิ่ง	- เพิ่ง - เพิ่ง	- เพิ่ง - เพิ่ง	- - - บ่อม

- - - -	- x - x	- - - x	- - x -	- x - x	- x - x	- x - x	- - - x

คีตลักษณ์

มือที่ 6 ลักษณะของมือนี้เป็นคีตลักษณ์แบบเดียว คือ A เนื่องจากไม่สามารถแยกองค์ประกอบของหน้าทับให้เป็นกลุ่มย่อยได้

กระสวนจังหวะ

วิเคราะห์โดยแบ่งกระสวนจังหวะเป็น 2 ห้อง แบบของกระสวนจังหวะที่พบได้แก่

แบบที่ 1 ปรากฏในเพลง 1 ครั้ง

- - - -	- x - x

แบบที่ 2 ปรากฏในเพลง 1 ครั้ง

- - - x	- - x -

แบบที่ 3 ปรากฏในเพลง 1 ครั้ง

- x - x	- x - x

แบบที่ 4 ปรากฏในเพลง 1 ครั้ง

- x - x	- - - x

เสียงหลักของมือ

โหมโรงเก็บดอกไม้ในมือที่ 6 พบเสียง “เพิ่ง” 7 ครั้ง และเสียง “บ่อม” 4 ครั้ง โดยที่ทั้ง 2 เสียงมีเสียงที่อยู่ในตำแหน่งลูกตกเท่ากัน คือเสียงละ 3 ครั้ง เสียงหลักของมือนี้เป็นเสียง “เพิ่ง” เนื่องจากองค์ประกอบของจำนวนที่มีมากกว่า

ผลการวิเคราะห์

มือที่ 6 การใช้เสียงที่เป็นส่วนประกอบในมือไม่แตกต่าง ไม่พบความเกี่ยวข้องและเชื่อมโยงกับมือที่ผ่านมาในส่วนของเนื้อหน้าทับ แต่ในส่วนของ 2 กระสวนจังหวะสุดท้ายที่เป็นท่อนลง พบว่ามีลักษณะเหมือนกับมือที่ 5 ซึ่งแตกต่างกัน 2 จุด ดังนี้

- - นะเพิ่ง	- เพิ่ง - เพิ่ง	- ป๊ะ - เพิ่ง	- - - บ่อม

จากมือที่ 5

- เพิ่ง - เพิ่ง	- เพิ่ง - เพิ่ง	- เพิ่ง - เพิ่ง	- - - บ่อม

จากมือที่ 6

โดยในห้องแรกแตกต่างกันตรงเสียง “นะ” และเสียง “ป๊ะ” ในห้องที่ 3 ที่ไม่เหมือนกัน

มือที่ 7

- - - -	- ป๊ะ - เพิ่ง	- - - -	- ป๊ะ - เพิ่ง	- - - -	- ป๊ะ - เพิ่ง	- - ป๊ะ -	- เพิ่ง - บ่อม

- - - -	- x - x	- - - -	- x - x	- - - -	- x - x	- - x -	- x - x

คีตลักษณ์

มือที่ 7 พบกลุ่มย่อยของหน้าทับแบ่งได้เป็น 2 กลุ่ม ตามกระสวนจังหวะ คีตลักษณ์ที่พบคือ A A A B

กระสวนจังหวะ

วิเคราะห์โดยแบ่งกระสวนจังหวะเป็น 2 ห้อง แบบของกระสวนจังหวะที่พบได้แก่

แบบที่ 1 ปรากฏในเพลง 3 ครั้ง

- - - -	- x - x

แบบที่ 2 ปรากฏในเพลง 1 ครั้ง

- - x -	- x - x

เสียงหลักของมือ

โหมโรงเก็บดอกไม้ในมือที่ 7 พบเสียง “เพิ่ง” 4 ครั้ง เสียง “ป๊ะ” 4 ครั้ง และเสียงจรคือเสียง “บ่อม” 1 ครั้ง จากจำนวนเสียง “เพิ่ง” และเสียง “ป๊ะ” ที่มีจำนวนเท่ากันแต่เสียง “เพิ่ง” เป็นเสียงที่อยู่ในตำแหน่งลูกตกถึง 3 ครั้ง เสียงหลักของมือนี้จึงเป็นเสียง “เพิ่ง”

ผลการวิเคราะห์

ในมือที่ 7 ลักษณะของส่วนประกอบของเสียงที่พบไม่มีความแตกต่าง การใช้เสียงคล้ายกัน แต่ไม่พบลักษณะที่เชื่อมโยงกันของมือที่ผ่านมา

มือที่ 8

- - - ป๊ะ	- เพิ่ง - ป๊ะ	- - - ป๊ะ	- เพิ่ง - ป๊ะ	- - - ป๊ะ	- เพิ่ง - เพิ่ง	- ป๊ะ - เพิ่ง	- เพิ่ง - ป๊ะ
- - - x	- x - x	- - - x	- x - x	- - - x	- x - x	- x - x	- x - x

คีตลักษณ์

มือที่ 8 สามารถแบ่งหน้าทับเป็นกลุ่มย่อยได้ 4 กลุ่ม ตามกระสวนจังหวะ คีตลักษณ์ที่พบคือ A A B C

กระสวนจังหวะ

วิเคราะห์โดยแบ่งกระสวนจังหวะเป็น 2 ห้อง แบบของกระสวนจังหวะที่พบได้แก่

แบบที่ 1 ปรากฏในเพลง 3 ครั้ง

- - - x	- x - x

แบบที่ 2 ปรากฏในเพลง 1 ครั้ง

- x - x	- x - x

เสียงหลักของมือ

โหมโรงเก็บดอกไม้ในมือที่ 8 พบเสียง “เพิ่ง” 6 ครั้ง เสียง “ป๊ะ” 7 ครั้ง จากจำนวนเสียง “เพิ่ง” และเสียง “ป๊ะ” ที่มีจำนวนใกล้เคียงกัน แต่เสียง “ป๊ะ” เป็นเสียงที่อยู่ในตำแหน่งลูกตก 6 ครั้ง เสียงหลักของมือนี้จึงเป็นเสียง “ป๊ะ”

ผลการวิเคราะห์

ในมือที่ 8 การใช้เสียงประอบในมือยังเป็นกลุ่มเสียงเดียวกัน ซึ่งถือเป็นส่วนเดียวที่มีความเกี่ยวข้องและเชื่อมโยงกันกับมืออื่น ๆ

มือที่ 9

- - - ป๊ะ	- เพิ่ง - บ่อม	- - - ป๊ะ	- เพิ่ง - บ่อม	- - - นะ	- เพิ่ง - เพิ่ง	- - นะ เพิ่ง	- เพิ่ง - บ่อม
- - - x	- x - x	- - - x	- x - x	- - - x	- x - x	- - x x	- x - x

คีตลักษณ์

มือที่ 9 สามารถแบ่งหน้าทับเป็นกลุ่มย่อยได้ 4 กลุ่ม ตามกระสวนจังหวะ คีตลักษณ์ที่พบคือ A A B C

กระสวนจังหวะ

วิเคราะห์โดยแบ่งกระสวนจังหวะเป็น 2 ห้อง แบบของกระสวนจังหวะที่พบได้แก่

แบบที่ 1 ปรากฏในเพลง 3 ครั้ง

- - - x	- x - x

แบบที่ 2 ปรากฏในเพลง 1 ครั้ง

- - x x	- x - x

เสียงหลักของมือ

โหมโรงเก็บดอกไม้ในมือที่ 9 พบเสียง “เพิ่ง” 6 ครั้ง เสียง “ป๊ะ” 2 ครั้ง เสียง “บ่อม” 3 ครั้ง และเสียง “นะ” 2 ครั้ง เสียง “บ่อม” เป็นเสียงที่อยู่ในตำแหน่งลูกตก 3 ครั้ง เสียงหลักของมือนี้จึงเป็นเสียง “บ่อม”

ผลการวิเคราะห์

มือที่ 9 พบการแปลมือที่เป็นส่วนเชื่อมโยงกับมือที่ 8 คือ ในส่วนของ 2 กระสวนจังหวะแรกเป็นแบบเดียวกัน ต่างกันตรงเสียง “บ่อม” ในตำแหน่งลูกตกของห้องที่ 2 และห้องที่ 4 ดังนี้

- - - ป๊ะ	- เพิ่ง - ป๊ะ	- - - ป๊ะ	- เพิ่ง - ป๊ะ

จากมือที่ 8

- - - ป๊ะ	- เพิ่ง - บ่อม	- - - ป๊ะ	- เพิ่ง - บ่อม

จากมือที่ 9

และในส่วนของ 2 กระสวนจังหวะที่เป็นท่อนลง พบว่ามีการใช้รูปแบบกระสวนจังหวะและเสียงประกอบที่คล้ายกัน พบความแตกต่าง 3 จุด ดังนี้

- - - ป๊ะ	- เพิ่ง - เพิ่ง	- ป๊ะ - เพิ่ง	- เพิ่ง - ป๊ะ

จากมือที่ 8

- - - นะ	- เพิ่ง - เพิ่ง	- - นะ เพิ่ง	- เพิ่ง - บ่อม

จากมือที่ 9

ในห้องแรกจากเสียง “ป๊ะ” เป็นเสียง “นะ” ในห้องสุดท้ายจากเสียง “ป๊ะ” เป็นเสียง “บ่อม” และในห้องที่ 3 มีการเปลี่ยนรูปแบบกระสวนจังหวะจากการเว้นจังหวะเสียงของเสียงที่ห่างกันให้ติดกัน

มือที่ 10

- - - -	- เปิด - เปิ้ง	- - - -	- เปิด - เปิ้ง	- - - -	- เปิด - เปิ้ง	- - - -	- เปิด - เปิ้ง
- - - เปิ้ง	- ป๊ะ - เปิ้ง	- - - เปิ้ง	- ป๊ะ - เปิ้ง	- - - เปิ้ง	- - เปิ้ง -	- เปิ้ง - เปิ้ง	- - - บ่อม

- - - -	- x - x	- - - -	- x - x	- - - -	- x - x	- - - -	- x - x
- - - x	- x - x	- - - x	- x - x	- - - x	- - x -	- x - x	- - - x

คีตลักษณ์

สามารถแบ่งหน้าทับเป็นกลุ่มย่อยได้ 4 กลุ่ม ตามกระสวนจังหวะ คีตลักษณะที่พบ ดังนี้ A A A A B B C D

กระสวนจังหวะ

วิเคราะห์โดยแบ่งกระสวนจังหวะเป็น 2 ห้อง แบบของกระสวนจังหวะที่พบได้แก่

แบบที่ 1 ปรากฏในเพลง 4 ครั้ง

- - - -	- x - x

แบบที่ 2 ปรากฏในเพลง 2 ครั้ง

- - - x	- x - x

แบบที่ 3 ปรากฏในเพลง 1 ครั้ง

- - - x	- - x -

แบบที่ 4 ปรากฏในเพลง 1 ครั้ง

- x - x	- - - x

เสียงหลักของมือ

โหมโรงเก็บดอกไม้ในมือที่ 10 พบเสียง “เปิ้ง” 12 ครั้ง เสียง “เปิด” 4 ครั้ง เสียง “ป๊ะ” 2 ครั้ง และเสียง “บ่อม” 1 ครั้ง เสียง “เปิ้ง” เป็นเสียงที่พบมากที่สุดและอยู่ในตำแหน่งลูกตก 10 ครั้ง เสียงหลักของมือนี้จึงเป็นเสียง “เปิ้ง”

ผลการวิเคราะห์

มือที่ 10 มีลักษณะพิเศษคือ เป็นมือที่ใช้เป็นมือลงของโหมโรงทุกโหมโรง โดยที่เหมือนกันและไม่มีการเปลี่ยนแปลงใด ๆ ทั้งสิ้น ลักษณะของการเชื่อมโยงที่พบคือ เสียงประกอบบางเสียงที่เหมือนกัน ในส่วนอื่นไม่พบความเชื่อมโยง

2. โหมโรงเก็บดอกไม้ แบบที่ 2

มือที่ 1

- - - เพิ่ง	- - - เพิ่ง	- - - เพิ่ง	- - - เพิ่ง	- - - เพิ่ง	- - - เพิ่ง	- - - เพิ่ง	- - - เพิ่ง
- - - -	- เพิ่ง - ป๊ะ	- - - เพิ่ง	- - - เพิ่ง	- - - -	- เปิด - เปิ้ง	- - - -	- เปิด - เปิ้ง
- - - เพิ่ง	- ป๊ะ - เปิ้ง	- - - เพิ่ง	- ป๊ะ - บ่อม	- - ป๊ะ -	- ป๊ะ - บ่อม	- - - บ่อม	- - - บ่อม

- - - x	- - - x	- - - x	- - - x	- - - x	- - - x	- - - x	- - - x
- - - -	- x - x	- - - x	- - - x	- - - -	- x - x	- - - -	- x - x
- - - x	- x - x	- - - x	- x - x	- - x -	- x - x	- - - x	- - - x

คีตลักษณ์

มือที่ 1 ตีเสียง “เพิ่ง” เป็นเสียงนำจำนวน 8 ห้อง หลังจากนั้นจึงเข้าหน้าทับที่ 1 จำนวน 1 ครั้ง (A) เข้าหน้าทับที่ 2 จำนวน 1 ครั้ง (B) เข้าหน้าทับที่ 3 จำนวน 2 ครั้ง (C) เข้าหน้าทับที่ 4 จำนวน 1 ครั้ง (D) เข้าหน้าทับที่ 5 จำนวน 1 ครั้ง (E) เข้าหน้าทับที่ 6 จำนวน 1 ครั้ง (F) เข้าหนาทับที่ 7 จำนวน 1 ครั้ง (G) รูปแบบของคีตลักษณ์ที่ได้คือ A B CC D E F G

กระสวนจังหวะ

วิเคราะห์โดยแบ่งกระสวนจังหวะเป็น 2 ห้อง แบบของกระสวนจังหวะที่พบได้แก่

แบบที่ 1 ปรากฏในเพลง 6 ครั้ง

- - - x	- - - x

แบบที่ 2 ปรากฏในเพลง 2 ครั้ง

- - - x	- x - x

แบบที่ 3 ปรากฏในเพลง 3 ครั้ง

- - - -	- x - x

แบบที่ 4 ปรากฏในเพลง 1 ครั้ง

- - x -	- x - x

เสียงหลักของมือ

มือที่ 1 พบเสียง “เพิ่ง” 13 ครั้ง เสียง “ป๊ะ” 5 ครั้ง เสียง “เปิด” 2 ครั้ง เสียง “เป๋ง” 3 ครั้ง เสียง “บ่อม” 4 ครั้ง เสียงหลักในมือนี้คือเสียง “เพิ่ง” เนื่องจากเป็นเสียงที่มีอยู่ในมือนี้มากที่สุดและอยู่ในตำแหน่งของลูกตกถึง 12 ครั้ง

ผลการวิเคราะห์

มือที่ 1 ซึ่งเป็นโหมโรงเก็บดอกไม้ที่ต่างกัน ไม่พบความเชื่อมโยงกับโหมโรงแรก มีเพียงเสียงนำเท่านั้นที่เหมือนกัน

มือที่ 2

- ป๊ะ - เพิ่ง	- ป๊ะ - เพิ่ง	- - บ่อม -	- เปิ้ง - บ่อม	- บ่อม - เปิ้ง	- บ่อม - เปิ้ง	- - บ่อม -	- เปิ้ง - บ่อม
- x - x	- x - x	- - x -	- x - x	- x - x	- x - x	- - x -	- x - x

คีตลักษณ์

มือที่ 2 แบ่งหน้าทับตามกระสวนจังหวะได้เป็น 3 กลุ่มย่อย คีตลักษณ์ที่พบคือ A B C B

กระสวนจังหวะ

วิเคราะห์โดยแบ่งกระสวนจังหวะเป็น 2 ห้อง แบบของกระสวนจังหวะที่พบได้แก่

แบบที่ 1 ปรากฏในเพลง 2 ครั้ง

- x - x	- x - x

แบบที่ 2 ปรากฏในเพลง 2 ครั้ง

- - x -	- x - x

เสียงหลักของมือ

มือที่ 1 พบเสียง “เพิ่ง” 2 ครั้ง เสียง “ป๊ะ” 2 ครั้ง เสียง “เปิ้ง” 4 ครั้ง เสียง “บ่อม” 6 ครั้ง เสียงหลักในมือนี้คือเสียง “บ่อม” เนื่องจากเป็นเสียงที่มีอยู่ในมือนี้มากที่สุดและอยู่ในตำแหน่งของลูกตกถึง 2 ครั้ง

ผลการวิเคราะห์

ไม่พบความเชื่อมโยงกับมือที่ 1

มือที่ 3

- - - ป๊ะ	- - - เพิ่ง	- - - บ่อม	- - - เปิ้ง
- - - x	- - - x	- - - x	- - - x

คีตลักษณ์

มือที่ 3 แบ่งหน้าทับตามกระสวนจังหวะได้เป็น 2 กลุ่มย่อย คีตลักษณ์ที่พบคือ A B

กระสวนจังหวะ

วิเคราะห์โดยแบ่งกระสวนจังหวะเป็น 2 ห้อง แบบของกระสวนจังหวะที่พบได้แก่ แบบที่ 1 ปรากฏในเพลง 1 ครั้ง

- - - x	- - - x

เสียงหลักของมือ

เสียงที่พบในมือที่ 3 ได้แก่ เสียง “เพิ่ง” 1 ครั้ง เสียง “ป๊ะ” 1 ครั้ง เสียง “บ่อม” 1 ครั้ง และเสียง “เปิ้ง” 1 ครั้ง เป็นมือที่ไม่สามารถหาเสียงหลักได้ เนื่องจากเสียงประกอบทุกเสียงมีความสำคัญเท่า ๆ กัน

ผลการวิเคราะห์

ไม่พบการเชื่อมโยง มีเพียงการใช้เสียงประกอบที่ไม่แตกต่างกัน

มือที่ 4

- - - บ่อม	- - - เปิ้ง	- - - บ่อม	- - - เปิ้ง

- - - x	- - - x	- - - x	- - - x

คีตลักษณ์

มือที่ 4 แบ่งหน้าทับตามกระสวนจังหวะได้เป็น 1 กลุ่มย่อย คีตลักษณ์ที่พบคือ A A

กระสวนจังหวะ

วิเคราะห์โดยแบ่งกระสวนจังหวะเป็น 2 ห้อง แบบของกระสวนจังหวะที่พบได้แก่ แบบที่ 1 ปรากฏในเพลง 1 ครั้ง

- - - x	- - - x

เสียงหลักของมือ

เสียงที่พบในมือที่ 4 ได้แก่ เสียง เสียง “บ่อม” 2 ครั้ง และเสียง “เปิ้ง” 2 ครั้ง เสียงหลักของมือนี้คือเสียง “เปิ้ง” เนื่องจากเป็นเสียงเดียวที่อยู่ในตำแหน่งลูกตกทุกครั้ง

ผลการวิเคราะห์

มือที่ 4 พบการเชื่อมโยงกัน คือเป็นการทอนจากมือที่ 3 โดย นำเพียง 2 ห้องสุดท้ายของมือที่ 2 มาขยายออกเป็น 4 ห้อง ดังนี้

- - - ป๊ะ	- - - เพิ่ง	**- - - บ่อม**	**- - - เป้ง**

มือที่ 3

- - - บ่อม	- - - เป้ง	- - - บ่อม	- - - เป้ง

มือที่ 4

มือที่ 5

- - ป๊ะ ป๊ะ	- - เพิ่งเพิ่ง	- - ป๊ะ ป๊ะ	- - เพิ่งเพิ่ง

- - x x	- - x x	- - x x	- - x x

คีตลักษณ์

มือที่ 5 แบ่งหน้าทับตามกระสวนจังหวะได้เป็น 1 กลุ่มย่อย คีตลักษณ์ที่พบคือ A A

กระสวนจังหวะ

วิเคราะห์โดยแบ่งกระสวนจังหวะเป็น 2 ห้อง แบบของกระสวนจังหวะที่พบได้แก่ แบบที่ 1 ปรากฏในเพลง 2 ครั้ง

- - x x	- - x x

เสียงหลักของมือ

เสียงที่พบในมือที่ 5 ได้แก่ เสียง “เพิ่ง” 2 ครั้ง เสียง “ป๊ะ” 2 ครั้ง เป็นมือที่ไม่สามารถหาเสียงหลักได้ เนื่องจากเสียงประกอบทุกเสียงมีความสำคัญเท่า ๆ กัน

ผลการวิเคราะห์

มือที่ 5 ไม่พบการเชื่อมโยงกับมือที่ 4 แต่เชื่อมโยงกับมือที่ 3 โดย นำ 2 ห้องแรกมาขยายให้เป็น 4 ห้อง และซ้ำเสียงทุกเสียง ดังนี้

- - - **ป๊ะ**	- - - **เพิ่ง**	- - - บ่อม	- - - เปิ้ง

มือที่ 3

- - ป๊ะ ป๊ะ	- - เพิ่งเพิ่ง	- - ป๊ะ ป๊ะ	- - เพิ่งเพิ่ง

มือที่ 5

มือที่ 6

- - - เปิ้ง	- - เปิ้งเพิ่ง	- - - เปิ้ง	- - เปิ้งเพิ่ง

- - - x	- - x x	- - - x	- - x x

คีตลักษณ์

มือที่ 6 แบ่งหน้าทับตามกระสวนจังหวะได้เป็น 1 กลุ่มย่อย คีตลักษณ์ที่พบคือ A A

กระสวนจังหวะ

วิเคราะห์โดยแบ่งกระสวนจังหวะเป็น 2 ห้อง แบบของกระสวนจังหวะที่พบได้แก่

แบบที่ 1 ปรากฏในเพลง 2 ครั้ง

- - - x	- - x x

เสียงหลักของมือ

เสียงที่พบในมือที่ 6 ได้แก่ เสียง “เพิ่ง” 2 ครั้ง เสียง “เปิ้ง” 4 ครั้ง เสียงหลักของมือนี้คือเสียง “เปิ้ง” เนื่องจากเป็นเสียงที่พบมากกว่าเสียง “เพิ่ง”

ผลการวิเคราะห์

ไม่พบการเชื่อมโยง มีเพียงการใช้เสียงประกอบที่ไม่แตกต่างกัน

มือที่ 7

- - ป๊ะเพิ่ง	- - ป๊ะเพิ่ง	- เพิ่ง - ป๊ะ	- เพิ่ง - เพิ่ง

- - x x	- - x x	- x - x	- x - x

คีตลักษณ์

มือที่ 7 แบ่งหน้าทับตามกระสวนจังหวะได้เป็น 2 กลุ่มย่อย คีตลักษณ์ที่พบคือ A B

กระสวนจังหวะ

วิเคราะห์โดยแบ่งกระสวนจังหวะเป็น 2 ห้อง แบบของกระสวนจังหวะที่พบได้แก่

แบบที่ 1 ปรากฏในเพลง 1 ครั้ง

- - x x	- - x x

แบบที่ 2 ปรากฏในเพลง 1 ครั้ง

- x - x	- x - x

เสียงหลักของมือ

เสียงที่พบในมือที่ 7 ได้แก่ เสียง “เพิ่ง” 5 ครั้ง เสียง “ป๊ะ” 3 ครั้ง เสียงหลักของมือนี้คือ เสียง “เพิ่ง” เนื่องจากเป็นเสียงที่พบอยู่ในตำแหน่งลูกตกถึง 3 ครั้ง

ผลการวิเคราะห์

ไม่พบการเชื่อมโยง มีเพียงการใช้เสียงประกอบที่ไม่แตกต่างกัน

มือที่ 8

- - - เพิ่ง	- เพิ่ง - เพิ่ง	- - - ป๊ะ	- - - เพิ่ง	- - - เพิ่ง	- เพิ่ง - เพิ่ง	- - - เพิ่ง	- - - บ่อม
- - - x	- x - x	- - - x	- - - x	- - - x	- x - x	- - - x	- - - x

คีตลักษณ์

มือที่ 8 แบ่งหน้าทับตามกระสวนจังหวะได้เป็น 3 กลุ่มย่อย คีตลักษณ์ที่พบคือ A B A C

กระสวนจังหวะ

วิเคราะห์โดยแบ่งกระสวนจังหวะเป็น 2 ห้อง แบบของกระสวนจังหวะที่พบได้แก่

แบบที่ 1 ปรากฏในเพลง 2 ครั้ง

- - - x	- x - x

แบบที่ 2 ปรากฏในเพลง 2 ครั้ง

- - - x	- - - x

เสียงหลักของมือ

เสียงที่พบในมือที่ 8 ได้แก่ เสียง “เพิ่ง” 8 ครั้ง เสียง “ป๊ะ” 1 ครั้ง และเสียง “บ่อม” 1 ครั้ง เสียงหลักของมือนี้คือเสียง “เพิ่ง” เนื่องจากเป็นเสียงที่พบอยู่ในตำแหน่งลูกตกถึง 5 ครั้ง

ผลการวิเคราะห์

ไม่พบการเชื่อมโยง มีเพียงการใช้เสียงประกอบที่ไม่แตกต่างกัน

มือที่ 9

- - - -	- เปิด - เปิ้ง	- ป๊ะ - เปิ้ง	- - - บ่อม

- - - -	- x - x	- x - x	- - - x

คีตลักษณ์

มือที่ 9 แบ่งหน้าทับตามกระสวนจังหวะได้เป็น 2 กลุ่มย่อย คีตลักษณ์ที่พบคือ A B

กระสวนจังหวะ

วิเคราะห์โดยแบ่งกระสวนจังหวะเป็น 2 ห้อง แบบของกระสวนจังหวะที่พบได้แก่

แบบที่ 1 ปรากฏในเพลง 1 ครั้ง

- - - -	- x - x

แบบที่ 2 ปรากฏในเพลง 1 ครั้ง

- x - x	- - - x

เสียงหลักของมือ

เสียงที่พบในมือที่ 8 ได้แก่ เสียง “เปิด” 1 ครั้ง เสียง “เปิ้ง” 2 ครั้ง เสียง “ป๊ะ” 1 ครั้ง และเสียง “บ่อม” 1 ครั้ง เสียงหลักของมือนี้คือเสียง “เปิ้ง” เนื่องจากเป็นเสียงที่พบอยู่ในตำแหน่งลูกตกถึง 2 ครั้ง

ผลการวิเคราะห์

ไม่พบการเชื่อมโยง มีเพียงการใช้เสียงประกอบที่ไม่แตกต่างกัน

มือที่ 10

- - - -	- เปิด - เปิ้ง	- - - -	- เปิด - เปิ้ง	- - - -	- เปิด - เปิ้ง	- - - -	- เปิด - เปิ้ง
- - - เปิ้ง	- ป๊ะ - เปิ้ง	- - - เปิ้ง	- ป๊ะ - เปิ้ง	- - - เปิ้ง	- - เปิ้ง -	- เปิ้ง - เปิ้ง	- - - บ่อม

- - - -	- x - x	- - - -	- x - x	- - - -	- x - x	- - - -	- x - x
- - - x	- x - x	- - - x	- x - x	- - - x	- - x -	- x - x	- - - x

คีตลักษณ์

สามารถแบ่งหน้าทับเป็นกลุ่มย่อยได้ 4 กลุ่ม ตามกระสวนจังหวะ คีตลักษณ์ที่พบ ดังนี้ A A A A B B C D

กระสวนจังหวะ

วิเคราะห์โดยแบ่งกระสวนจังหวะเป็น 2 ห้อง แบบของกระสวนจังหวะที่พบได้แก่

แบบที่ 1 ปรากฏในเพลง 4 ครั้ง

- - - -	- x - x

แบบที่ 2 ปรากฏในเพลง 2 ครั้ง

- - - x	- x - x

แบบที่ 3 ปรากฏในเพลง 1 ครั้ง

- - - x	- - x -

แบบที่ 4 ปรากฏในเพลง 1 ครั้ง

- x - x	- - - x

เสียงหลักของมือ

โหมโรงเก็บดอกไม้ในมือที่ 10 พบเสียง “เปิ้ง” 12 ครั้ง เสียง “เปิด” 4 ครั้ง เสียง “ป๊ะ” 2 ครั้ง และเสียง “บ่อม” 1 ครั้ง เสียง “เปิ้ง” เป็นเสียงที่พบมากที่สุดและอยู่ในตำแหน่งลูกตก 10 ครั้ง เสียงหลักของมือนี้จึงเป็นเสียง “เปิ้ง”

ผลการวิเคราะห์

มือที่ 10 มีลักษณะพิเศษคือ เป็นมือที่ใช้เป็นมือลงของโหมโรงทุกโหมโรง โดยที่เหมือนกันและไม่มีการเปลี่ยนแปลงใด ๆ ทั้งสิ้น ลักษณะของการเชื่อมโยงที่พบคือ เสียงประกอบบางเสียงที่เหมือนกัน และพบลักษณะการขยายหน้าทับ ดังนี้

- - - -	- เปิด - เปิ้ง

2 ห้องแรกของมือที่ 9

- - - -	- เปิด - เปิ้ง	- - - -	- เปิด - เปิ้ง	- - - -	- เปิด - เปิ้ง	- - - -	- เปิด - เปิ้ง

บรรทัดแรกของมือที่ 10

พบว่ามีการนำเสียงในห้องสุดท้ายมาขยายให้เต็มบรรทัด โดยคงรูปแบบกระสวนไว้ และในส่วนที่ 2 คือ

- ป๊ะ - เปิ้ง	- - - บ่อม

2 ห้องท้ายของมือที่ 9

- - - เปิ้ง	- ป๊ะ - เปิ้ง	- - - เปิ้ง	- ป๊ะ - เปิ้ง	- - - เปิ้ง	- - เปิ้ง -	- เปิ้ง - เปิ้ง	- - - บ่อม

บรรทัดสุดท้ายของมือที่ 10

พบว่า 2 ห้องแรกของมือที่ 9 ประกอบอยู่ใน 4 ห้องแรกของมือที่ 10 และมีเสียงจบในห้องสุดท้ายของมือที่ 9 เหมือนกับมือที่ 10

3. โหมโรงลอยชายเข้าวัง

มือที่ 1

- บ่อม -บ่อม	- - บ่อม -	- - บ่อม -	- เปิ้ง - บ่อม

- x - x	- - x -	- - x -	- x - x

คีตลักษณ์

สามารถแบ่งหน้าทับเป็นกลุ่มย่อยได้ 2 กลุ่ม ตามกระสวนจังหวะ คีตลักษณ์ที่พบ ดังนี้ A B

กระสวนจังหวะ

วิเคราะห์โดยแบ่งกระสวนจังหวะเป็น 2 ห้อง แบบของกระสวนจังหวะที่พบได้แก่

แบบที่ 1 ปรากฏในเพลง 1 ครั้ง

- x - x	- - x -

แบบที่ 2 ปรากฏในเพลง 1 ครั้ง

- - x -	- x - x

เสียงหลักของมือ

เสียงที่พบในมือที่ 1 พบเสียง “เปิ้ง” 1 ครั้ง และเสียง “บ่อม” 5 ครั้ง เสียง “บ่อม” เป็นเสียงที่พบมากที่สุดและอยู่ในตำแหน่งลูกตกหลายครั้ง เสียงหลักของมือนี้จึงเป็นเสียง “บ่อม”

ผลการวิเคราะห์

มือที่ 1 ไม่พบการเชื่อมโยงในโหมโรงที่ผ่านมา

มือที่ 2

- - - -	- - - เปิ้ง	- - - เปิ้ง	- - - เปิ้ง	- - - -	- เปิ้ง - บ่อม	- - บ่อมบ่อม	- เปิ้ง - บ่อม

- - - -	- - - x	- - - x	- - - x	- - - -	- x - x	- - x x	- x - x

คีตลักษณ์

สามารถแบ่งหน้าทับเป็นกลุ่มย่อยได้ 4 กลุ่ม ตามกระสวนจังหวะ คีตลักษณ์ที่พบ ดังนี้ A B C D

กระสวนจังหวะ

วิเคราะห์โดยแบ่งกระสวนจังหวะเป็น 2 ห้อง แบบของกระสวนจังหวะที่พบได้แก่

แบบที่ 1 ปรากฏในเพลง 1 ครั้ง

- - - -	- - - x

แบบที่ 2 ปรากฏในเพลง 1 ครั้ง

- - - x	- - - x

แบบที่ 3 ปรากฏในเพลง 1 ครั้ง

- - - -	- x - x

แบบที่ 4 ปรากฏในเพลง 1 ครั้ง

- - x x	- x - x

เสียงหลักของมือ

เสียงที่พบในมือที่ 2 พบเสียง “เปิ้ง” 5 ครั้ง และเสียง “บ่อม” 4 ครั้ง เสียง “เปิ้ง” เป็นเสียงที่พบมากที่สุดและอยู่ในตำแหน่งลูกตก 3 ครั้ง เสียงหลักของมือนี้จึงเป็นเสียง “เปิ้ง”

ผลการวิเคราะห์

มือที่ 2 ใช้เสียงประกอบ 2 เสียง เหมือนกัน ไม่พบการเชื่อมโยงอื่น ๆ

มือที่ 3

- - - -	- บ่อม - บ่อม	- - นะ เปิด	- - นะ เปิด

- - - -	- x - x	- - x x	- - x x

คีตลักษณ์

สามารถแบ่งหน้าทับเป็นกลุ่มย่อยได้ 2 กลุ่ม ตามกระสวนจังหวะ คีตลักษณ์ที่พบ ดังนี้ A B

กระสวนจังหวะ

วิเคราะห์โดยแบ่งกระสวนจังหวะเป็น 2 ห้อง แบบของกระสวนจังหวะที่พบได้แก่

แบบที่ 1 ปรากฏในเพลง 1 ครั้ง

- - - -	- x - x

แบบที่ 2 ปรากฏในเพลง 1 ครั้ง

- - x x	- - x x

เสียงหลักของมือ

เสียงที่พบในมือที่ 3 พบเสียง “ บ่อม ” 2 ครั้ง เสียง “ นะ ” 2 ครั้ง เสียง “ เปิด ” 2 ครั้ง เสียง “ เปิด ” เป็นเสียงที่อยู่ในตำแหน่งลูกตก 2 ครั้ง จึงเป็นเสียงหลักของมือ

ผลการวิเคราะห์

มือที่ 3 ไม่พบการเชื่อมโยงกับมือที่ผ่านมา และพบเสียงจรที่เพิ่มมาคือเสียง “ นะ ”

มือที่ 4

- - นะเปิด	- - นะเปิด	- - นะเปิด	- เปิด - เปิ้ง	- - นะเปิด	- - นะเปิด	- - นะเปิด	- เปิด - เปิ้ง
- - นะเปิด	- เปิด - เปิ้ง	- - เปิ้ง -	- เปิ้ง - บ่อม	- - - -	- - - -	- - เปิ่ง -	- เปิ้ง - บ่อม

- - x x	- - x x	- - x x	- x - x	- - x x	- - x x	- - x x	- x - x
- - x x	- x - x	- - x -	- x - x	- - - -	- - - -	- - x -	- x - x

คีตลักษณ์

สามารถแบ่งหน้าทับเป็นกลุ่มย่อยได้ 4 กลุ่ม ตามกระสวนจังหวะ คีตลักษณ์ที่พบ ดังนี้ A B A B A C D C

กระสวนจังหวะ

วิเคราะห์โดยแบ่งกระสวนจังหวะเป็น 2 ห้อง แบบของกระสวนจังหวะที่พบได้แก่

แบบที่ 1 ปรากฏในเพลง 2 ครั้ง

- - x x	- - x x

แบบที่ 2 ปรากฏในเพลง 3 ครั้ง

- - x x	- x - x

แบบที่ 3 ปรากฏในเพลง 2 ครั้ง

- - x -	- x - x

แบบที่ 4 ปรากฏในเพลง 1 ครั้ง

- - - -	- - - -

เสียงหลักของมือ

เสียงที่พบในมือที่ 4 พบเสียง “บ่อม” 2 ครั้ง เสียง “นะ” 7 ครั้ง เสียง “เปิด” 10 ครั้ง และเสียง “เปิ้ง” 7 ครั้ง เสียง “เปิด” เป็นเสียงที่อยู่ในตำแหน่งลูกตก 7 ครั้ง จึงเป็นเสียงหลักของมือ

ผลการวิเคราะห์

มือที่ 4 พบการใช้เสียงประกอบที่เหมือนกันกับมือที่ 3 แต่พบเสียงที่มากขึ้น พบรูปแบบกระสวนจังหวะและเสียงที่เหมือนกันและเชื่อมโยงกันหลายจุด ดังนี้

- - - -	- บ่อม - บ่อม	**- - นะ เปิด**	**- - นะ เปิด**

มือที่ 3

- - นะเปิด	**- - นะเปิด**	- - นะเปิด	- เปิด - เปิ้ง	**- - นะเปิด**	**- - นะเปิด**	- - นะเปิด	- เปิด - เปิ้ง

มือที่ 4 บรรทัดที่ 1

มือที่ 5

- - - บ่อม	- เปิด - เปิ้ง	- - - ป๊ะ	- เปิด - เปิ้ง	- - - บ่อม	- เปิด - เปิ้ง	- ป๊ะ - เปิ้ง	- เปิ้ง - บ่อม
- - - x	- x - x	- - - x	- x - x	- - - x	- x - x	- x - x	- x - x

คีตลักษณ์

สามารถแบ่งหน้าทับเป็นกลุ่มย่อยได้ 3 กลุ่ม ตามกระสวนจังหวะ คีตลักษณ์ที่พบ ดังนี้ A B A C

กระสวนจังหวะ

วิเคราะห์โดยแบ่งกระสวนจังหวะเป็น 2 ห้อง แบบของกระสวนจังหวะที่พบได้แก่

แบบที่ 1 ปรากฏในเพลง 3 ครั้ง

- - - x	- x - x

แบบที่ 2 ปรากฏในเพลง 1 ครั้ง

- x - x	- x - x

เสียงหลักของมือ

เสียงที่พบในมือที่ 5 พบเสียง “ บ่อม ” 3 ครั้ง เสียง “ป๊ะ ” 2 ครั้ง เสียง “ เปิด ” 3 ครั้ง และเสียง “ เปิ้ง ” 5 ครั้ง เสียง “ เปิ้ง ” เป็นเสียงที่อยู่ในตำแหน่งลูกตกทุกครั้ง จึงเป็นเสียงหลักของมือ

ผลการวิเคราะห์

มือที่ 5 พบการใช้เสียงประกอบหลักที่เหมือนกันกับมือที่ผ่าน ๆ มา ไม่พบการเชื่อมโยงในส่วนอื่น

มือที่ 6

- - - -	- เปิด - เปิ้ง	- - - -	- เปิ้ง - บ่อม
- - - -	- x - x	- - - -	- x - x

คีตลักษณ์

สามารถแบ่งหน้าทับเป็นกลุ่มย่อยได้ 2 กลุ่ม ตามกระสวนจังหวะ คีตลักษณ์ที่พบ ดังนี้ A B

กระสวนจังหวะ

วิเคราะห์โดยแบ่งกระสวนจังหวะเป็น 2 ห้อง แบบของกระสวนจังหวะที่พบได้แก่ แบบที่ 1 ปรากฏในเพลง 2 ครั้ง

- - - -	- x - x

เสียงหลักของมือ

เสียงที่พบในมือที่ 6 พบเสียง “ บ่อม ” 1 ครั้ง เสียง “ เปิด ” 1 ครั้ง และเสียง “ เปิ้ง ” 2 ครั้ง เสียง “ เปิ้ง ” เป็นเสียงที่อยู่ในตำแหน่งลูกตก และเป็นเสียงประกอบในมือที่มีจำนวนมากที่สุด จึงเป็นเสียงหลักของมือ

ผลการวิเคราะห์

มือที่ 6 มีการใช้เสียงประกอบเหมือนกันกับมือที่ผ่าน ๆ มา พบการเชื่อมโยงกับมือที่ 5 มีลักษณะการทอน ดังนี้

- - - บ่อม	- เปิด - เปิ้ง	- - - ป๊ะ	- เปิด - เปิ้ง

มือที่ 5 ส่วนหน้า

- - - -	- เปิด - เปิ้ง	- - - -	- เปิ้ง - บ่อม

มือที่ 6

ต่างกันตรงที่ห้องแรกของมือที่ 5 เพิ่มเสียง “ บ่อม ” เข้าไป และห้องที่ 3 เพิ่มเสียง “ ป๊ะ ” จึงทำให้รูปแบบของคีตลักษณ์เปลี่ยนไปแต่มาจากโครงสร้างเดียวกัน และส่วนท้ายที่มีการเพิ่มเสียงเช่นกัน

- - - บ่อม	- เปิด - เปิ้ง	- ป๊ะ - เปิ้ง	- เปิ้ง - บ่อม

มือที่ 5 ส่วนท้าย

- - - -	- เปิด - เปิ้ง	- - - -	- เปิ้ง - บ่อม

มือที่ 6

มือที่ 7

- - - -	- เปิ้ง - บ่อม	- - - -	- เปิ้ง - บ่อม	- - - บ่อม	- - - บ่อม	- - นะเปิด	- - นะเปิด

- - - -	- x - x	- - - -	- x - x	- - - x	- - - x	- - x x	- - x x

คีตลักษณ์

สามารถแบ่งหน้าทับเป็นกลุ่มย่อยได้ 3 กลุ่ม ตามกระสวนจังหวะ คีตลักษณ์ที่พบ ดังนี้ A A B C

กระสวนจังหวะ

วิเคราะห์โดยแบ่งกระสวนจังหวะเป็น 2 ห้อง แบบของกระสวนจังหวะที่พบได้แก่

แบบที่ 1 ปรากฏในเพลง 3 ครั้ง

- - - -	- x - x

แบบที่ 2 ปรากฏในเพลง 1 ครั้ง

- - - x	- - - x

แบบที่ 3 ปรากฏในเพลง 1 ครั้ง

- - x x	- - x x

เสียงหลักของมือ

เสียงที่พบในมือที่ 7 พบเสียง “บ่อม” 4 ครั้ง เสียง “เป๊ง” 2 ครั้ง เสียง “นะ” 2 ครั้ง และเสียง “เปิด” 2 ครั้ง เสียง “บ่อม” เป็นเสียงที่อยู่ในตำแหน่งลูกตก 4 ครั้ง และเป็นเสียงประกอบในมือที่มีจำนวนมากที่สุด จึงเป็นเสียงหลักของมือ

ผลการวิเคราะห์

มือที่ 7 พบการใช้เสียงประกอบหลักที่เหมือนกันกับมือที่ผ่านมาหลาย ๆ มือ พบการเชื่อมโยงในระหว่างมือคือมีการใช้กระสวนจังหวะและเสียงเดียวกัน

มือที่ 8

- - - -	- เป๊ง - บ่อม	- - - -	- เป๊ง - บ่อม	- - - เป๊ง	- เป๊ง - เป๊ง	- นะเป๊งเป๊ง	- เป๊ง - บ่อม

- - - -	- x - x	- - - -	- x - x	- - - x	- x - x	- x x x	- x - x

คีตลักษณ์

สามารถแบ่งหน้าทับเป็นกลุ่มย่อยได้ 3 กลุ่ม ตามกระสวนจังหวะ คีตลักษณ์ที่พบ ดังนี้ A A B C

กระสวนจังหวะ

วิเคราะห์โดยแบ่งกระสวนจังหวะเป็น 2 ห้อง แบบของกระสวนจังหวะที่พบได้แก่

แบบที่ 1 ปรากฏในเพลง 2 ครั้ง

- - - -	- x - x

แบบที่ 2 ปรากฏในเพลง 1 ครั้ง

- - - x	- x - x

แบบที่ 3 ปรากฏในเพลง 1 ครั้ง

- x x x	- x - x

เสียงหลักของมือ

เสียงที่พบในมือที่ 8 พบเสียง “บ่อม” 3 ครั้ง เสียง “เปิ้ง” 8 ครั้ง และเสียง “นะ” 1 ครั้ง เสียง “เปิ้ง” เป็นเสียงที่อยู่ในตำแหน่งลูกตก 3 ครั้ง และเป็นเสียงประกอบในมือที่มีจำนวนมากที่สุด จึงเป็นเสียงหลักของมือ

ผลการวิเคราะห์

มือที่ 8 พบการใช้เสียงประกอบหลักที่เหมือนกันกับมือที่ 7 การเชื่อมโยงในระหว่างมือคือมีการใช้กระสวนจังหวะและเสียงที่เหมือนกันในช่วงแรก

- - - -	**- เปิ้ง - บ่อม**	- - - -	**- เปิ้ง - บ่อม**	- - - บ่อม	- - - บ่อม	- - นะเปิด	- - นะเปิด

มือที่ 7

- - - -	**- เปิ้ง - บ่อม**	- - - -	**- เปิ้ง - บ่อม**	- - - เปิ้ง	- เปิ้ง - เปิ้ง	- นะเปิ้งเปิ้ง	- เปิ้ง - บ่อม

มือที่ 8

มือที่ 9

- - นะ ป๊ะ	- เปิ้ง - ป๊ะ	- - นะ ป๊ะ	- เปิ้ง - ป๊ะ

- - x x	- x - x	- - x x	- x - x

คีตลักษณ์

สามารถแบ่งหน้าทับเป็นกลุ่มย่อยได้ 2 กลุ่ม ตามกระสวนจังหวะ คีตลักษณ์ที่พบ ดังนี้ A A

กระสวนจังหวะ

วิเคราะห์โดยแบ่งกระสวนจังหวะเป็น 2 ห้อง แบบของกระสวนจังหวะที่พบได้แก่

แบบที่ 1 ปรากฏในเพลง 2 ครั้ง

- - x x	- x - x

เสียงหลักของมือ

เสียงที่พบในมือที่ 9 พบเสียง “ป๊ะ” 4 ครั้ง เสียง “เป้ง” 2 ครั้ง และเสียง “นะ” 2 ครั้ง เสียง “ป๊ะ” เป็นเสียงที่อยู่ในตำแหน่งลูกตก 4 ครั้ง และเป็นเสียงประกอบในมือที่มีจำนวนมากที่สุด จึงเป็นเสียงหลักของมือ

ผลการวิเคราะห์

มือที่ 9 พบการใช้เสียงประกอบหลักที่เหมือนกันกับมือที่ผ่านมา การเชื่อมโยงในระหว่างมือคือมีการใช้เสียงที่เหมือนกัน

มือที่ 10

- - - -	- เปิด - เป้ง	- - - -	- เปิด - เป้ง	- - - -	- เปิด - เป้ง	- - - -	- เปิด - เป้ง
- - - เป้ง	- ป๊ะ - เป้ง	- - - เป้ง	- ป๊ะ - เป้ง	- - - เป้ง	- - เป้ง -	- เป้ง - เป้ง	- - - บ่อม

- - - -	- x - x	- - - -	- x - x	- - - -	- x - x	- - - -	- x - x
- - - x	- x - x	- - - x	- x - x	- - - x	- - x -	- x - x	- - - x

คีตลักษณ์

สามารถแบ่งหน้าทับเป็นกลุ่มย่อยได้ 4 กลุ่ม ตามกระสวนจังหวะ คีตลักษณ์ที่พบ ดังนี้ A A A A B B C D

กระสวนจังหวะ

วิเคราะห์โดยแบ่งกระสวนจังหวะเป็น 2 ห้อง แบบของกระสวนจังหวะที่พบได้แก่

แบบที่ 1 ปรากฏในเพลง 4 ครั้ง

- - - -	- x - x

แบบที่ 2 ปรากฏในเพลง 2 ครั้ง

- - - x	- x - x

แบบที่ 3 ปรากฏในเพลง 1 ครั้ง

- - - x	- - x -

แบบที่ 4 ปรากฏในเพลง 1 ครั้ง

- x - x	- - - x

เสียงหลักของมือ

มือที่ 10 พบเสียง “เปิ้ง” 12 ครั้ง เสียง “เปิด” 4 ครั้ง เสียง “ป๊ะ” 2 ครั้ง และเสียง “บ่อม” 1 ครั้ง เสียง “เปิ้ง” เป็นเสียงที่พบมากที่สุดและอยู่ในตำแหน่งลูกตก 10 ครั้ง เสียงหลักของมือนี้จึงเป็นเสียง “เปิ้ง”

ผลการวิเคราะห์

มือที่ 10 มีลักษณะพิเศษคือ เป็นมือที่ใช้เป็นมือลงของโหมโรงทุกโหมโรง โดยที่เหมือนกันและไม่มีการเปลี่ยนแปลงใด ๆ ทั้งสิ้น ลักษณะของการเชื่อมโยงที่พบคือ เสียงประกอบบางเสียงและกระสวนจังหวะที่เหมือนกันหลายจุด

4. โหมโรงแม่ลูกอ่อนไปตลาด (พระรามเดินดง)

มือที่ 1

- - - -	- - บ่อม -	- - บ่อม -	- ป๊ะ - พรู่	- - - -	- ป๊ะ - พรู่	- - - เปิ้ง	- เปิ้ง - บ่อม

- - - -	- - x -	- - x -	- x - x	- - - -	- x - x	- - - x	- x - x

คีตลักษณ์

สามารถแบ่งหน้าทับเป็นกลุ่มย่อยได้ 4 กลุ่ม ตามกระสวนจังหวะ คีตลักษณ์ที่พบ ดังนี้ A B C D

กระสวนจังหวะ

วิเคราะห์โดยแบ่งกระสวนจังหวะเป็น 2 ห้อง แบบของกระสวนจังหวะที่พบได้แก่

แบบที่ 1 ปรากฏในเพลง 1 ครั้ง

- - - -	- - x -

แบบที่ 2 ปรากฏในเพลง 1 ครั้ง

- - x -	- x - x

แบบที่ 3 ปรากฏในเพลง 1 ครั้ง

- - - -	- x - x

แบบที่ 4 ปรากฏในเพลง 1 ครั้ง

- - - x	- x - x

เสียงหลักของมือ

เสียงที่พบในมือที่ 1 พบเสียง “ป๊ะ” 2 ครั้ง เสียง “เป๊ิง” 2 ครั้ง เสียง “บ่อม” 3 ครั้ง และเสียง “พรู่” 2 ครั้ง เสียง “บ่อม” เป็นเสียงประกอบที่มีจำนวนมากที่สุดจึงเป็นเสียงหลักของมือ

ผลการวิเคราะห์

มือที่ 1 พบการใช้เสียงที่เพิ่มขึ้นมา 1 เสียงคือเสียง “พรู่”

มือที่ 2

- - - -	- ป๊ะ - พรู่	- - - เป๊ิง	- เป๊ิง - บ่อม

- - - -	- x - x	- - - x	- x - x

คีตลักษณ์

สามารถแบ่งหน้าทับเป็นกลุ่มย่อยได้ 2 กลุ่ม ตามกระสวนจังหวะ คีตลักษณ์ที่พบ ดังนี้ A B

กระสวนจังหวะ

วิเคราะห์โดยแบ่งกระสวนจังหวะเป็น 2 ห้อง แบบของกระสวนจังหวะที่พบได้แก่

แบบที่ 1 ปรากฏในเพลง 1 ครั้ง

- - - -	- x - x

แบบที่ 2 ปรากฏในเพลง 1 ครั้ง

- - - x	- x - x

เสียงหลักของมือ

เสียงที่พบในมือที่ 2 พบเสียง “ป๊ะ” 1 ครั้ง เสียง “เป๊ิง” 2 ครั้ง เสียง “บ่อม” 1 ครั้ง และเสียง “พรู่” 1 ครั้ง เสียง “บ่อม” เป็นเสียงหลัก เนื่องจากเป็นเสียงหลักจากมือที่ 1 และเป็นการทอนหน้าทับจากมือที่ 1

ผลการวิเคราะห์

พบการเชื่อมโยงที่ชัดเจนคือการทอนหน้าทับ โดยนำ 4 ห้องสุดท้ายของมือที่ 1 มา ดังนี้

- - - -	- - บ่อม -	- - บ่อม -	- ป๊ะ - พรู่	- - - -	**- ป๊ะ - พรู่**	**- - - เป๊ิง**	**- เป๊ิง - บ่อม**

มือที่ 1

- - - -	**- ป๊ะ - พรู่**	**- - - เป๊ิง**	**- เป๊ิง - บ่อม**

มือที่ 2

มือที่ 3

- - - พรู่	- ป๊ะ - พรู่	- ป๊ะ - พรู่	- เป๊ิง - บ่อม

- - - x	- x - x	- x - x	- x - x

คีตลักษณ์

สามารถแบ่งหน้าทับเป็นกลุ่มย่อยได้ 2 กลุ่ม ตามกระสวนจังหวะ คีตลักษณ์ที่พบ ดังนี้ A B

กระสวนจังหวะ

วิเคราะห์โดยแบ่งกระสวนจังหวะเป็น 2 ห้อง แบบของกระสวนจังหวะที่พบได้แก่

แบบที่ 1 ปรากฏในเพลง 1 ครั้ง

- - - x	- x - x

แบบที่ 2 ปรากฏในเพลง 1 ครั้ง

- x - x	- x - x

เสียงหลักของมือ

เสียงที่พบในมือที่ 3 พบเสียง “ป๊ะ” 2 ครั้ง เสียง “เป๊ิง” 1 ครั้ง เสียง “บ่อม” 1 ครั้ง และเสียง “พรู่” 3 ครั้ง เสียง “พรู่” เป็นเสียงหลัก เนื่องเป็นเสียงประกอบที่มีมากที่สุด และอยู่ในตำแหน่งลูกตกทุกครั้ง

ผลการวิเคราะห์

พบการเชื่อมโยงที่ชัดเจนคือการใช้โครงสร้างและเสียงที่คล้ายกัน แตกต่างกันตรงห้องที่ 1 และ 3 ที่มีการเพิ่มเสียง ดังนี้

- - - -	- ป๊ะ - พรู่	**- - - เป้ง**	- เป้ง - บ่อม

มือที่ 2

- - - พรู่	- ป๊ะ - พรู่	**- ป๊ะ - พรู่**	- เป้ง - บ่อม

มือที่ 3

มือที่ 4

- - - -	- ป๊ะ - พรู่	- - - -	- เปิด - เป้ง	- - - -	- เปิด - เป้ง	- - - -	- เป้ง - บ่อม

- - - -	- x - x	- - - -	- x - x	- - - -	- x - x	- - - -	- x - x

คีตลักษณ์

สามารถแบ่งหน้าทับเป็นกลุ่มย่อยได้ 3 กลุ่ม ตามกระสวนจังหวะ คีตลักษณ์ที่พบ ดังนี้ A A B C

กระสวนจังหวะ

วิเคราะห์โดยแบ่งกระสวนจังหวะเป็น 2 ห้อง แบบของกระสวนจังหวะที่พบได้แก่

แบบที่ 1 ปรากฏในเพลง 4 ครั้ง

- - - -	- x - x

เสียงหลักของมือ

เสียงที่พบในมือที่ 4 พบเสียง “ป๊ะ” 1 ครั้ง เสียง “เป้ง” 3 ครั้ง เสียง “บ่อม” 1 ครั้ง เสียง “พรู่” 1 ครั้ง และเสียง “เปิด” 1 ครั้ง เสียง “เป้ง” เป็นเสียงหลัก เนื่องเป็นเสียงประกอบที่มีมากที่สุด และอยู่ในตำแหน่งลูกตก 2 ครั้ง

ผลการวิเคราะห์

พบการเชื่อมโยงที่ชัดเจนคือการใช้โครงสร้างและเสียงที่คล้ายกัน มีการขยายหน้าทับของมือที่ 3 คือ ห้องสุดท้ายของหน้าทับ ดังนี้

- - - พรู่	**- ป๊ะ - พรู่**	- ป๊ะ - พรู่	**- เป้ง - บ่อม**

มือที่ 3

- - - -	**- ป๊ะ - พรู่**	- - - -	- เปิด - เปิ้ง	- - - -	- เปิด - เปิ้ง	- - - -	**- เปิ้ง - บ่อม**

มือที่ 4

มือที่ 5

- - - -	- เปิ้ง - ป๊ะ	- - - เปิ้ง	- - - พรู่	- - - -	- - - พรู่	- - - เปิ้ง	- - - บ่อม

- - - -	- x - x	- - - x	- - - x	- - - -	- - - x	- - - x	- - - x

คีตลักษณ์

สามารถแบ่งหน้าทับเป็นกลุ่มย่อยได้ 4 กลุ่ม ตามกระสวนจังหวะ คีตลักษณ์ที่พบ ดังนี้ A B C D

กระสวนจังหวะ

วิเคราะห์โดยแบ่งกระสวนจังหวะเป็น 2 ห้อง แบบของกระสวนจังหวะที่พบได้แก่

แบบที่ 1 ปรากฏในเพลง 1 ครั้ง

- - - -	- x - x

แบบที่ 2 ปรากฏในเพลง 2 ครั้ง

- - - x	- - - x

แบบที่ 3 ปรากฏในเพลง 1 ครั้ง

- - - -	- - - x

เสียงหลักของมือ

เสียงที่พบในมือที่ 5 พบเสียง “ป๊ะ” 1 ครั้ง เสียง “เปิ้ง” 3 ครั้ง เสียง “บ่อม” 1 ครั้ง และเสียง “พรู่” 2 ครั้ง เสียง “เปิ้ง” เป็นเสียงหลัก เนื่องเป็นเสียงประกอบที่มีมากที่สุด

ผลการวิเคราะห์

พบการเชื่อมโยงคือการใช้โครงสร้างและเสียงที่คล้ายกัน

มือที่ 6

- - - -	- - - พรู่	- - - -	- - - พรู่	- - - -	- - - พรู่	- - - เปิด	- - - เปิ้ง
- - - ป๊ะ	- - - พรู่	- - - เปิด	- - - เปิ้ง	- - - เพิ่ง	- เพิ่ง - เพิ่ง	- - - -	- เพิ่ง - บ่อม

- - - -	- - - x	- - - -	- - - x	- - - -	- - - x	- - - x	- - - x
- - - x	- - - x	- - - x	- - - x	- - - x	- x - x	- - - -	- x - x

คีตลักษณ์

สามารถแบ่งหน้าทับเป็นกลุ่มย่อยได้ 5 กลุ่ม ตามกระสวนจังหวะ คีตลักษณ์ที่พบ ดังนี้ A A A B C B D E

กระสวนจังหวะ

วิเคราะห์โดยแบ่งกระสวนจังหวะเป็น 2 ห้อง แบบของกระสวนจังหวะที่พบได้แก่

แบบที่ 1 ปรากฏในเพลง 3 ครั้ง

- - - -	- - - x

แบบที่ 2 ปรากฏในเพลง 3 ครั้ง

- - - x	- - - x

แบบที่ 3 ปรากฏในเพลง 1 ครั้ง

- - - x	- x - x

แบบที่ 4 ปรากฏในเพลง 1 ครั้ง

- - - -	- x - x

เสียงหลักของมือ

เสียงที่พบในมือที่ 6 พบเสียง “ป๊ะ” 1 ครั้ง เสียง “เปิ้ง” 2 ครั้ง เสียง “บ่อม” 1 ครั้ง เสียง “เปิด” 2 ครั้ง เสียง “พรู่” 4 ครั้ง และเสียง “เพิ่ง” 4 ครั้ง เสียง “พรู่” เป็นเสียงหลัก เนื่องเป็นเสียงประกอบที่มีมากที่สุด และอยู่ในตำแหน่งลูกตกทุกครั้ง

ผลการวิเคราะห์

พบการเชื่อมโยงคือการใช้โครงสร้างและเสียงที่คล้ายกัน

มือที่ 7

- - - -	- ป๊ะ - พรู่	- - - พรู่	- ป๊ะ - พรู่	- - - พรู่	- ป๊ะ - พรู่	- - - เปิ้ง	- เปิ้ง - บ่อม

- - - -	- x - x	- - - x	- x - x	- - - x	- x - x	- - - x	- x - x

คีตลักษณ์

สามารถแบ่งหน้าทับเป็นกลุ่มย่อยได้ 4 กลุ่ม ตามกระสวนจังหวะ คีตลักษณ์ที่พบ ดังนี้ A B B C

กระสวนจังหวะ

วิเคราะห์โดยแบ่งกระสวนจังหวะเป็น 2 ห้อง แบบของกระสวนจังหวะที่พบได้แก่

แบบที่ 1 ปรากฏในเพลง 1 ครั้ง

- - - -	- x - x

แบบที่ 2 ปรากฏในเพลง 3 ครั้ง

- - - x	- x - x

เสียงหลักของมือ

เสียงที่พบในมือที่ 7 พบเสียง “ป๊ะ” 3 ครั้ง เสียง “เป๋ง” 2 ครั้ง เสียง “บ่อม” 1 ครั้ง เสียง “พรู่” 5 ครั้ง เสียง “พรู่” เป็นเสียงหลัก เนื่องเป็นเสียงประกอบที่มีมากที่สุด และอยู่ในตำแหน่งลูกตกทุกครั้ง

ผลการวิเคราะห์

พบการเชื่อมโยงคือการใช้โครงสร้างและเสียงที่คล้ายกัน

มือที่ 8

- - - -	- ป๊ะ - เพิ่ง	- - นะ เพิ่ง	- - นะ เพิ่ง

- - - -	- x - x	- - x x	- - x x

คีตลักษณ์

สามารถแบ่งหน้าทับเป็นกลุ่มย่อยได้ 4 กลุ่ม ตามกระสวนจังหวะ คีตลักษณ์ที่พบ ดังนี้ A B B C

กระสวนจังหวะ

วิเคราะห์โดยแบ่งกระสวนจังหวะเป็น 2 ห้อง แบบของกระสวนจังหวะที่พบได้แก่

แบบที่ 1 ปรากฏในเพลง 1 ครั้ง

- - - -	- x - x

แบบที่ 2 ปรากฏในเพลง 1 ครั้ง

- - x x	- - x x

เสียงหลักของมือ

เสียงที่พบในมือที่ 8 พบเสียง “ป๊ะ” 1 ครั้ง เสียง “เพิ่ง” 3 ครั้ง เสียง “นะ” 2 ครั้ง เสียง “เพิ่ง” เป็นเสียงหลัก เนื่องเป็นเสียงประกอบที่มีมากที่สุด และอยู่ในตำแหน่งลูกตกทุกครั้ง

ผลการวิเคราะห์

ไม่พบการเชื่อมโยง

มือที่ 9

- - - บ่อม	- เปิ้ง - บ่อม	- - - บ่อม	- เปิ้ง - บ่อม	- - - บ่อม	- เปิด - เปิ้ง	- - - -	- เปิ้ง - บ่อม
- - - x	- x - x	- - - x	- x - x	- - - x	- x - x	- - - -	- x - x

คีตลักษณ์

สามารถแบ่งหน้าทับเป็นกลุ่มย่อยได้ 3 กลุ่ม ตามกระสวนจังหวะ คีตลักษณ์ที่พบ ดังนี้ A A B C

กระสวนจังหวะ

วิเคราะห์โดยแบ่งกระสวนจังหวะเป็น 2 ห้อง แบบของกระสวนจังหวะที่พบได้แก่

แบบที่ 1 ปรากฏในเพลง 3 ครั้ง

- - - x	- x - x

แบบที่ 2 ปรากฏในเพลง 1 ครั้ง

- - - -	- x - x

เสียงหลักของมือ

เสียงที่พบในมือที่ 8 พบเสียง “บ่อม” 6 ครั้ง เสียง “เปิ้ง” 4 ครั้ง และเสียง “เปิด” 1 ครั้ง เสียง “บ่อม” เป็นเสียงหลัก เนื่องเป็นเสียงประกอบที่มีมากที่สุด และอยู่ในตำแหน่งลูกตกทุกครั้ง

ผลการวิเคราะห์

ไม่พบการเชื่อมโยง

มือที่ 10

- - - -	- เปิด - เปิ้ง	- - - -	- เปิด - เปิ้ง	- - - -	- เปิด - เปิ้ง	- - - -	- เปิด - เปิ้ง
- - - เปิ้ง	- ป๊ะ - เปิ้ง	- - - เปิ้ง	- ป๊ะ - เปิ้ง	- - - เปิ้ง	- - เปิ้ง -	- เปิ้ง - เปิ้ง	- - - บ่อม

- - - -	- x - x	- - - -	- x - x	- - - -	- x - x	- - - -	- x - x
- - - x	- x - x	- - - x	- x - x	- - - x	- - x -	- x - x	- - - x

คีตลักษณ์

สามารถแบ่งหน้าทับเป็นกลุ่มย่อยได้ 4 กลุ่ม ตามกระสวนจังหวะ คีตลักษณ์ที่พบ ดังนี้ A A A A B B C D

กระสวนจังหวะ

วิเคราะห์โดยแบ่งกระสวนจังหวะเป็น 2 ห้อง แบบของกระสวนจังหวะที่พบได้แก่

แบบที่ 1 ปรากฏในเพลง 4 ครั้ง

- - - -	- x - x

แบบที่ 2 ปรากฏในเพลง 2 ครั้ง

- - - x	- x - x

แบบที่ 3 ปรากฏในเพลง 1 ครั้ง

- - - x	- - x -

แบบที่ 4 ปรากฏในเพลง 1 ครั้ง

- x - x	- - - x

เสียงหลักของมือ

มือที่ 10 พบเสียง “เปิ้ง” 12 ครั้ง เสียง “เปิด” 4 ครั้ง เสียง “ป๊ะ” 2 ครั้ง และเสียง “บ่อม” 1 ครั้ง เสียง “เปิ้ง” เป็นเสียงที่พบมากที่สุดและอยู่ในตำแหน่งลูกตก 10 ครั้ง เสียงหลักของมือนี้จึงเป็นเสียง “เปิ้ง”

ผลการวิเคราะห์

มือที่ 10 มีลักษณะพิเศษคือ เป็นมือที่ใช้เป็นมือลงของโหมโรงทุกโหมโรง โดยที่เหมือนกันและไม่มีการเปลี่ยนแปลงใด ๆ ทั้งสิ้น ลักษณะของการเชื่อมโยงที่พบคือ เสียงประกอบบางเสียงและกระสวนจังหวะที่เหมือนกันหลายจุด

5. โหมโรงกราวพม่า

มือที่ 1

- - - -	- - - เปิ้ง	- เปิ้ง - ป๊ะ	- เปิ้ง - เปิ้ง	- - - -	- เปิ้ง - ป๊ะ	- - - เปิ้ง	- เปิ้ง - เปิ้ง

- - - -	- - - x	- x - x	- x - x	- - - -	- x - x	- - - x	- x - x

คีตลักษณ์

สามารถแบ่งหน้าทับเป็นกลุ่มย่อยได้ 4 กลุ่ม ตามกระสวนจังหวะ คีตลักษณ์ที่พบ ดังนี้ A B C D

กระสวนจังหวะ

วิเคราะห์โดยแบ่งกระสวนจังหวะเป็น 2 ห้อง แบบของกระสวนจังหวะที่พบได้แก่

แบบที่ 1 ปรากฏในเพลง 1 ครั้ง

- - - -	- - - x

แบบที่ 2 ปรากฏในเพลง 1 ครั้ง

- x - x	- x - x

แบบที่ 3 ปรากฏในเพลง 1 ครั้ง

- - - -	- x - x

แบบที่ 4 ปรากฏในเพลง 1 ครั้ง

- - - x	- x - x

เสียงหลักของมือ

มือที่ 1 พบเสียง “เปิ้ง” 8 ครั้ง และเสียง “ป๊ะ” 2 ครั้ง เสียง “เปิ้ง” เป็นเสียงที่พบมากที่สุดและอยู่ในตำแหน่งลูกตกทุกครั้ง จึงเป็นเสียงหลักของมือนี้

ผลการวิเคราะห์

เป็นมือที่ใช้เสียงประกอบแค่ 2 เสียง มีการเรียบเรียงและวางตำแหน่งของเสียงที่แตกต่างกันเพียงเล็กน้อย ทำให้กระสวนจังหวะเปลี่ยนไปเป็นโครงสร้างใหม่

- - - -	- - - เปิ้ง	- เปิ้ง - **ป๊ะ**	- เปิ้ง - เปิ้ง

ส่วนหน้า

- - - -	- เปิ้ง - **ป๊ะ**	- - - เปิ้ง	- เปิ้ง - เปิ้ง

ส่วนท้าย

มือที่ 2

- - - -	- - - เปิ้ง	- เปิ้ง - ป๊ะ	- เปิ้ง - เปิ้ง	- ป๊ะ - เปิ้ง	- ป๊ะ - เปิ้ง	- - - ถึ	- ถึ - ถึ

- - - -	- - - x	- x - x	- x - x	- x - x	- x - x	- - - x	- x - x

คีตลักษณ์

สามารถแบ่งหน้าทับเป็นกลุ่มย่อยได้ 4 กลุ่ม ตามกระสวนจังหวะ คีตลักษณ์ที่พบ ดังนี้ A B C D

กระสวนจังหวะ

วิเคราะห์โดยแบ่งกระสวนจังหวะเป็น 2 ห้อง แบบของกระสวนจังหวะที่พบได้แก่

แบบที่ 1 ปรากฏในเพลง 1 ครั้ง

- - - -	- - - x

แบบที่ 2 ปรากฏในเพลง 2 ครั้ง

- x - x	- x - x

แบบที่ 3 ปรากฏในเพลง 1 ครั้ง

- - - x	- x - x

เสียงหลักของมือ

มือที่ 2 พบเสียง “เปิ้ง” 6 ครั้ง เสียง “ป๊ะ” 3 ครั้ง และเสียง “ถึ” 3 ครั้ง เสียง “เปิ้ง” เป็นเสียงที่พบมากที่สุดและอยู่ในตำแหน่งลูกตก 4 ครั้ง จึงเป็นเสียงหลักของมือนี้

ผลการวิเคราะห์

มือที่ 2 พบการเชื่อมโยงกับมือที่ 1 คือ ในส่วนแรกใช้หน้าทับแบบเดียวกัน 4 ห้อง ส่วนท้ายมีการเปลี่ยนมือและพบเสียงจร แต่ยังคงใช้กระสวนจังหวะแบบเดียวกัน

- - - -	- - - **เปิ้ง**	- **เปิ้ง** - ป๊ะ	- **เปิ้ง** - **เปิ้ง**	- - - -	- เปิ้ง - ป๊ะ	- - - **เปิ้ง**	- **เปิ้ง** - **เปิ้ง**

มือที่ 1

- - - -	- - - **เปิ้ง**	- **เปิ้ง** - ป๊ะ	- **เปิ้ง** - **เปิ้ง**	- ป๊ะ - เปิ้ง	- ป๊ะ - เปิ้ง	- - - **ถึ**	- **ถึ** - **ถึ**

มือที่ 2

มือที่ 3

- - - เปิ้ง	- เปิ้ง - เปิ้ง	- ป๊ะ - เปิ้ง	- - ป๊ะ -	- - - เปิ้ง	- เปิ้ง - เปิ้ง	- ป๊ะ - เปิ้ง	- - บ่อม -
- - - x	- x - x	- x - x	- - x -	- - - x	- x - x	- x - x	- - x -

คีตลักษณ์

สามารถแบ่งหน้าทับเป็นกลุ่มย่อยได้ 3 กลุ่ม ตามกระสวนจังหวะ คีตลักษณ์ที่พบ ดังนี้ A B A C

กระสวนจังหวะ

วิเคราะห์โดยแบ่งกระสวนจังหวะเป็น 2 ห้อง แบบของกระสวนจังหวะที่พบได้แก่

แบบที่ 1 ปรากฏในเพลง 2 ครั้ง

- - - x	- x - x

แบบที่ 2 ปรากฏในเพลง 2 ครั้ง

- x - x	- - x -

เสียงหลักของมือ

มือที่ 3 พบเสียง “เปิ้ง” 8 ครั้ง เสียง “ป๊ะ” 3 ครั้ง และเสียง “บ่อม” 1 ครั้ง เสียง “เปิ้ง” เป็นเสียงที่พบมากที่สุดและอยู่ในตำแหน่งลูกตก 6 ครั้ง จึงเป็นเสียงหลักของมือนี้

ผลการวิเคราะห์

มือที่ 3 พบการเชื่อมโยงกับมือที่ 1 และ 2 คือ การใช้เสียงประกอบและรูปแบบกระสวนจังหวะที่เหมือนกัน และพบว่าในมือนี้มีการเรียบเรียงเสียงที่แตกต่างกันเพียงเล็กน้อย กระสวนจังหวะไม่เปลี่ยน ดังนี้

- - - เปิ้ง	- เปิ้ง - เปิ้ง	- ป๊ะ - เปิ้ง	- - **ป๊ะ** -

ส่วนหน้า

- - - เปิ้ง	- เปิ้ง - เปิ้ง	- ป๊ะ - เปิ้ง	- - **บ่อม** -

ส่วนท้าย

มือที่ 4

- เปิ้ง - ป๊ะ	- เปิ้ง - ป๊ะ	- ป๊ะ - ป๊ะ	- - ป๊ะ -	- เปิ้ง - ป๊ะ	- เปิ้ง - ป๊ะ	- บ่อม - บ่อม	- - บ่อม -
- x - x	- x - x	- x - x	- - x -	- x - x	- x - x	- x - x	- - x -

คีตลักษณ์

สามารถแบ่งหน้าทับเป็นกลุ่มย่อยได้ 3 กลุ่ม ตามกระสวนจังหวะ คีตลักษณ์ที่พบ ดังนี้ A B A C

กระสวนจังหวะ

วิเคราะห์โดยแบ่งกระสวนจังหวะเป็น 2 ห้อง แบบของกระสวนจังหวะที่พบได้แก่

แบบที่ 1 ปรากฏในเพลง 2 ครั้ง

- x - x	- x - x

แบบที่ 2 ปรากฏในเพลง 2 ครั้ง

- x - x	- - x -

เสียงหลักของมือ

มือที่ 4 พบเสียง “เปิ้ง” 4 ครั้ง เสียง “ป๊ะ” 7 ครั้ง และเสียง “บ่อม” 3 ครั้ง เสียง “ป๊ะ” เป็นเสียงที่พบมากที่สุดและอยู่ในตำแหน่งลูกตก 5 ครั้ง จึงเป็นเสียงหลักของมือนี้

ผลการวิเคราะห์

มือที่ 4 พบการเชื่อมโยงกับมือที่ผ่านมาคือ การใช้เสียงประกอบและรูปแบบกระสวนจังหวะที่เหมือนกัน และพบว่าในมือนี้มีการเรียบเรียงเสียงที่แตกต่างกันเพียงเล็กน้อย กระสวนจังหวะไม่เปลี่ยน ดังนี้

- เปิ้ง - ป๊ะ	- เปิ้ง - ป๊ะ	**- ป๊ะ - ป๊ะ**	**- - ป๊ะ -**

ส่วนหน้า

- เปิ้ง - ป๊ะ	- เปิ้ง - ป๊ะ	**- บ่อม - บ่อม**	**- - บ่อม -**

ส่วนท้าย

มือที่ 5

- ป๊ะ - เพิ่ง	- เพิ่ง - เพิ่ง	- ป๊ะ - เพิ่ง	- - ป๊ะ -	- ป๊ะ - เพิ่ง	- เพิ่ง - เพิ่ง	- ป๊ะ - เพิ่ง	- - บ่อม -
- x - x	- x - x	- x - x	- - x -	- x - x	- x - x	- x - x	- - x -

คีตลักษณ์

สามารถแบ่งหน้าทับเป็นกลุ่มย่อยได้ 3 กลุ่ม ตามกระสวนจังหวะ คีตลักษณ์ที่พบ ดังนี้ A B A C

กระสวนจังหวะ

วิเคราะห์โดยแบ่งกระสวนจังหวะเป็น 2 ห้อง แบบของกระสวนจังหวะที่พบได้แก่

แบบที่ 1 ปรากฏในเพลง 2 ครั้ง

- x - x	- x - x

แบบที่ 2 ปรากฏในเพลง 2 ครั้ง

- x - x	- - x -

เสียงหลักของมือ

มือที่ 5 พบเสียง “เพิ่ง” 8 ครั้ง เสียง “ป๊ะ” 5 ครั้ง และเสียง “บ่อม” 1 ครั้ง เสียง “เพิ่ง” เป็นเสียงที่พบมากที่สุดและอยู่ในตำแหน่งลูกตก 6 ครั้ง จึงเป็นเสียงหลักของมือนี้

ผลการวิเคราะห์

มือที่ 5 พบการเชื่อมโยงกับมือที่ผ่านมาคือ การใช้เสียงประกอบและรูปแบบกระสวนจังหวะที่เหมือนกัน และพบว่าในมือนี้มีการเรียบเรียงเสียงที่แตกต่างกันเพียงเล็กน้อย กระสวนจังหวะไม่เปลี่ยน ดังนี้

- ป๊ะ - เพิ่ง	- เพิ่ง - เพิ่ง	- ป๊ะ - เพิ่ง	**- - ป๊ะ -**

ส่วนหน้า

- ป๊ะ - เพิ่ง	- เพิ่ง - เพิ่ง	- ป๊ะ - เพิ่ง	**- - บ่อม -**

ส่วนท้าย

มือที่ 6

- ป๊ะ - เพิ่ง	- เพิ่ง - ป๊ะ	- ป๊ะ - เพิ่ง	- เพิ่ง - บ่อม
- x - x	- x - x	- x - x	- x - x

คีตลักษณ์

สามารถแบ่งหน้าทับเป็นกลุ่มย่อยได้ 2 กลุ่ม ตามกระสวนจังหวะ คีตลักษณ์ที่พบ ดังนี้ A B

กระสวนจังหวะ

วิเคราะห์โดยแบ่งกระสวนจังหวะเป็น 2 ห้อง แบบของกระสวนจังหวะที่พบได้แก่

แบบที่ 1 ปรากฏในเพลง 2 ครั้ง

- x - x	- x - x

เสียงหลักของมือ

มือที่ 6 พบเสียง “เพิ่ง” 4 ครั้ง เสียง “ป๊ะ” 3 ครั้ง และเสียง “บ่อม” 1 ครั้ง เสียง “เพิ่ง” เป็นเสียงที่พบมากที่สุดและอยู่ในตำแหน่งลูกตก 2 ครั้ง จึงเป็นเสียงหลักของมือนี้

ผลการวิเคราะห์

มือที่ 6 พบการเชื่อมโยงกับมือที่ 5 คือ เป็นรูปแบบการทอนที่ชัดเจน จากมือที่ 5 นำลูกตกและเสียงสุดท้ายของห้องที่ และมีการใช้เสียงประกอบและรูปแบบกระสวนจังหวะที่เหมือนกัน

- ป๊ะ - เพิ่ง	- เพิ่ง - **เพิ่ง**	- ป๊ะ - เพิ่ง	- - **ป๊ะ** -	- ป๊ะ - เพิ่ง	- เพิ่ง - **เพิ่ง**	- ป๊ะ - เพิ่ง	- - **บ่อม** -

มือที่ 5

- ป๊ะ - **เพิ่ง**	- เพิ่ง - **ป๊ะ**	- ป๊ะ - **เพิ่ง**	- เพิ่ง - **บ่อม**

มือที่ 6

มือที่ 7

- ป๊ะ - เพิ่ง	- เพิ่ง - บ่อม	- ป๊ะ - เพิ่ง	- เพิ่ง - บ่อม
- x - x	- x - x	- x - x	- x - x

คีตลักษณ์

สามารถแบ่งหน้าทับเป็นกลุ่มย่อยได้ 1 กลุ่ม ตามกระสวนจังหวะ คีตลักษณ์ที่พบ ดังนี้ A A

กระสวนจังหวะ

วิเคราะห์โดยแบ่งกระสวนจังหวะเป็น 2 ห้อง แบบของกระสวนจังหวะที่พบได้แก่

แบบที่ 1 ปรากฏในเพลง 2 ครั้ง

- x - x	- x - x

เสียงหลักของมือ

มือที่ 7 พบเสียง “เพิ่ง” 4 ครั้ง เสียง “ป๊ะ” 2 ครั้ง และเสียง “บ่อม” 2 ครั้ง เสียง “เพิ่ง” เป็นเสียงที่พบมากที่สุดและอยู่ในตำแหน่งลูกตก 2 ครั้ง จึงเป็นเสียงหลักของมือนี้

ผลการวิเคราะห์

มือที่ 7 พบการเชื่อมโยงกับมือที่ 6 คือ เป็นรูปแบบการทอนที่ชัดเจน จากมือที่ 6 นำ 2 ห้องสุดท้ายมาเป็นหน้าทับ ดังนี้

- ป๊ะ - เพิ่ง	- เพิ่ง - ป๊ะ	**- ป๊ะ - เพิ่ง**	**- เพิ่ง - บ่อม**

มือที่ 6

- ป๊ะ - เพิ่ง	- เพิ่ง - บ่อม	- ป๊ะ - เพิ่ง	- เพิ่ง - บ่อม

มือที่ 7

มือที่ 8

- - - -	- เพิ่ง - ป๊ะ	- - - เปิด	- - - เปิ้ง	- - - เพิ่ง	- - - เพิ่ง	- - - เพิ่ง	- - - เพิ่ง

- - - -	- x - x	- - - x	- - - x	- - - x	- - - x	- - - x	- - - x

คีตลักษณ์

สามารถแบ่งหน้าทับเป็นกลุ่มย่อยได้ 3 กลุ่ม ตามกระสวนจังหวะ คีตลักษณ์ที่พบ ดังนี้ A B C C

กระสวนจังหวะ

วิเคราะห์โดยแบ่งกระสวนจังหวะเป็น 2 ห้อง แบบของกระสวนจังหวะที่พบได้แก่

แบบที่ 1 ปรากฏในเพลง 1 ครั้ง

- - - -	- x - x

แบบที่ 2 ปรากฏในเพลง 3 ครั้ง

- - - x	- - - x

เสียงหลักของมือ

มือที่ 8 พบเสียง “เพิ่ง” 5 ครั้ง เสียง “ป๊ะ” 1 ครั้ง เสียง “เปิด” 1 ครั้ง และเสียง “เปิ้ง” 1 ครั้ง เสียง “เพิ่ง” เป็นเสียงที่พบมากที่สุดและอยู่ในตำแหน่งลูกตก 4 ครั้ง จึงเป็นเสียงหลักของมือนี้

ผลการวิเคราะห์

มือที่ 8 ไม่พบรูปแบบการเชื่อมโยงกับมือที่ 7

มือที่ 9

- - - บ่อม	- เปิ้ง - บ่อม	- - - บ่อม	- เปิ้ง - บ่อม

- - - x	- x - x	- - - x	- x - x

คีตลักษณ์

สามารถแบ่งหน้าทับเป็นกลุ่มย่อยได้ 1 กลุ่ม ตามกระสวนจังหวะ คีตลักษณ์ที่พบ ดังนี้ A A

กระสวนจังหวะ

วิเคราะห์โดยแบ่งกระสวนจังหวะเป็น 2 ห้อง แบบของกระสวนจังหวะที่พบได้แก่

แบบที่ 1 ปรากฏในเพลง 2 ครั้ง

- - - x	- x - x

เสียงหลักของมือ

มือที่ 9 พบเสียง “บ่อม” 4 ครั้ง และเสียง “เปิ้ง” 2 ครั้ง เสียง “บ่อม” เป็นเสียงที่พบมากที่สุดและอยู่ในตำแหน่งลูกตกทุกครั้ง จึงเป็นเสียงหลักของมือนี้

ผลการวิเคราะห์

มือที่ 9 ไม่พบรูปแบบการเชื่อมโยงกับมือที่ผ่านมา

มือที่ 10

- - - -	- เปิด - เปิ้ง	- - - -	- เปิด - เปิ้ง	- - - -	- เปิด - เปิ้ง	- - - -	- เปิด - เปิ้ง
- - - เปิ้ง	- ป๊ะ - เปิ้ง	- - - เปิ้ง	- ป๊ะ - เปิ้ง	- - - เปิ้ง	- - เปิ้ง -	- เปิ้ง - เปิ้ง	- - - บ่อม

- - - -	- x - x	- - - -	- x - x	- - - -	- x - x	- - - -	- x - x
- - - x	- x - x	- - - x	- x - x	- - - x	- - x -	- x - x	- - - x

คีตลักษณ์

สามารถแบ่งหน้าทับเป็นกลุ่มย่อยได้ 4 กลุ่ม ตามกระสวนจังหวะ คีตลักษณ์ที่พบ ดังนี้ A A A A B B C D

กระสวนจังหวะ

วิเคราะห์โดยแบ่งกระสวนจังหวะเป็น 2 ห้อง แบบของกระสวนจังหวะที่พบได้แก่

แบบที่ 1 ปรากฏในเพลง 4 ครั้ง

- - - -	- x - x

แบบที่ 2 ปรากฏในเพลง 2 ครั้ง

- - - x	- x - x

แบบที่ 3 ปรากฏในเพลง 1 ครั้ง

- - - x	- - x -

แบบที่ 4 ปรากฏในเพลง 1 ครั้ง

- x - x	- - - x

เสียงหลักของมือ

มือที่ 10 พบเสียง “เปิ้ง” 12 ครั้ง เสียง “เปิด” 4 ครั้ง เสียง “ป๊ะ” 2 ครั้ง และเสียง “บ่อม” 1 ครั้ง เสียง “เปิ้ง” เป็นเสียงที่พบมากที่สุดและอยู่ในตำแหน่งลูกตก 10 ครั้ง เสียงหลักของมือนี้จึงเป็นเสียง “เปิ้ง”

ผลการวิเคราะห์

มือที่ 10 มีลักษณะพิเศษคือ เป็นมือที่ใช้เป็นมือลงของโหมโรงทุกโหมโรง โดยที่เหมือนกันและไม่มีการเปลี่ยนแปลงใด ๆ ทั้งสิ้น ลักษณะของการเชื่อมโยงที่พบคือ เสียงประกอบบางเสียงและกระสวนจังหวะที่เหมือนกันหลายจุด

6. โหมโรงกราวแปลง

มือที่ 1

- - - -	- - - ป๊ะ	- - - ป๊ะ	- - - ป๊ะ	- - - -	- - - ป๊ะ	- - - ป๊ะ	- - - ป๊ะ
- - - เพิ่ง	- เพิ่ง - เพิ่ง	- - เพิ่ง เพิ่ง	- เพิ่ง - บ่อม	- - - เพิ่ง	- เพิ่ง - เพิ่ง	- - เพิ่ง เพิ่ง	- เพิ่ง - บ่อม

- - - -	- - - x	- - - x	- - - x	- - - -	- - - x	- - - x	- - - x
- - - x	- x - x	- - x x	- x - x	- - - x	- x - x	- - x x	- x - x

คีตลักษณ์

สามารถแบ่งหน้าทับเป็นกลุ่มย่อยได้ 4 กลุ่ม ตามกระสวนจังหวะ คีตลักษณ์ที่พบ ดังนี้ A B A B C D C D

กระสวนจังหวะ

วิเคราะห์โดยแบ่งกระสวนจังหวะเป็น 2 ห้อง แบบของกระสวนจังหวะที่พบได้แก่

แบบที่ 1 ปรากฏในเพลง 2 ครั้ง

- - - -	- - - x

แบบที่ 2 ปรากฏในเพลง 2 ครั้ง

- - - x	- - - x

แบบที่ 3 ปรากฏในเพลง 2 ครั้ง

- - - x	- x - x

แบบที่ 4 ปรากฏในเพลง 2 ครั้ง

- - x x	- x - x

เสียงหลักของมือ

มือที่ 1 พบเสียง “เพิ่ง” 12 ครั้ง เสียง “บ่อม” 2 ครั้ง และเสียง “ป๊ะ” 6 ครั้ง เสียง “เพิ่ง” เป็นเสียงที่พบมากที่สุดและอยู่ในตำแหน่งลูกตก 6 ครั้ง เสียงหลักของมือนี้จึงเป็นเสียง “เพิ่ง”

ผลการวิเคราะห์

มือที่ 1 พบรูปแบบการขึ้นที่คล้ายท่อนนำ และเป็นรูปแบบที่ซ้ำกัน การใช้เสียงไม่หลากหลาย

มือที่ 2

- - - -	- ป๊ะ - เพิ่ง	- เพิ่งเพิ่งเพิ่ง	- เพิ่ง - บ่อม	- - - -	- ป๊ะ - เพิ่ง	- เพิ่งเพิ่งเพิ่ง	- เพิ่ง - บ่อม
- - - เพิ่ง	- เพิ่ง - บ่อม	- - นะ เพิ่ง	- เพิ่ง - บ่อม	- - - เพิ่ง	- - - เพิ่ง	- - - เพิ่ง	- เพิ่ง - บ่อม

- - - -	- x - x	- x x x	- x - x	- - - -	- x - x	- x x x	- x - x
- - - x	- x - x	- - x x	- x - x	- - - x	- - - x	- - - x	- x - x

คีตลักษณ์

สามารถแบ่งหน้าทับเป็นกลุ่มย่อยได้ 5 กลุ่ม ตามกระสวนจังหวะ คีตลักษณ์ที่พบ ดังนี้ A B A B C D E C

กระสวนจังหวะ

วิเคราะห์โดยแบ่งกระสวนจังหวะเป็น 2 ห้อง แบบของกระสวนจังหวะที่พบได้แก่

แบบที่ 1 ปรากฏในเพลง 2 ครั้ง

- - - -	- x - x

แบบที่ 2 ปรากฏในเพลง 2 ครั้ง

- x x x	- x - x

แบบที่ 3 ปรากฏในเพลง 2 ครั้ง

- - - x	- x - x

แบบที่ 4 ปรากฏในเพลง 1 ครั้ง

- - x x	- x - x

แบบที่ 5 ปรากฏในเพลง 1 ครั้ง

- - - x	- - - x

เสียงหลักของมือ

มือที่ 2 พบเสียง “เพิ่ง” 18 ครั้ง เสียง “บ่อม” 5 ครั้ง เสียง “ป๊ะ” 2 ครั้ง และเสียง “นะ” 1 ครั้ง เสียง “เพิ่ง” เป็นเสียงที่พบมากที่สุดและอยู่ในตำแหน่งลูกตก 9 ครั้ง เสียงหลักของมือนี้จึงเป็นเสียง “เพิ่ง”

ผลการวิเคราะห์

มือที่ 2 พบรูปแบบคีตลักษณ์คล้ายกับมือที่ 1 และในมือจะเป็นรูปแบบที่ซ้ำกัน การใช้เสียงมีเสียง “นะ” เป็นเสียงจรที่เพิ่มขึ้นมา

มือที่ 3

- - - -	- ป๊ะ - เพิ่ง	- เพิ่งเพิ่งเพิ่ง	- เพิ่ง - ป๊ะ	- - - -	- ป๊ะ - เพิ่ง	- เพิ่งเพิ่งเพิ่ง	- เพิ่ง - บ่อม
- - - เพิ่ง	- เพิ่ง - ป๊ะ	- - นะ เพิ่ง	- เพิ่ง - บ่อม	- - ป๊ะ เพิด	- - ป๊ะ เพิด	- - ป๊ะ เพิด	- เปิ้ง - บ่อม

- - - -	- x - x	- x x x	- x - x	- - - -	- x - x	- x x x	- x - x
- - - x	- x - x	- - x x	- x - x	- - x x	- - x x	- - x x	- x - x

คีตลักษณ์

สามารถแบ่งหน้าทับเป็นกลุ่มย่อยได้ 7 กลุ่ม ตามกระสวนจังหวะ คีตลักษณ์ที่พบ ดังนี้ A B A C D E F G

กระสวนจังหวะ

วิเคราะห์โดยแบ่งกระสวนจังหวะเป็น 2 ห้อง แบบของกระสวนจังหวะที่พบได้แก่

แบบที่ 1 ปรากฏในเพลง 2 ครั้ง

- - - -	- x - x

แบบที่ 2 ปรากฏในเพลง 2 ครั้ง

- x x x	- x - x

แบบที่ 3 ปรากฏในเพลง 1 ครั้ง

- - - x	- x - x

แบบที่ 4 ปรากฏในเพลง 2 ครั้ง

- - x x	- x - x

แบบที่ 5 ปรากฏในเพลง 1 ครั้ง

- - x x	- - x x

เสียงหลักของมือ

มือที่ 3 พบเสียง “เพิ่ง” 14 ครั้ง เสียง “บ่อม” 3 ครั้ง เสียง “ป๊ะ” 6 ครั้ง เสียง “นะ” 1 ครั้ง และเสียง “เพิด” 3 ครั้ง เสียง “เพิ่ง” เป็นเสียงที่พบมากที่สุดและอยู่ในตำแหน่งลูกตก 6 ครั้ง เสียงหลักของมือนี้จึงเป็นเสียง “เพิ่ง”

ผลการวิเคราะห์

มือที่ 3 พบรูปแบบคีตลักษณ์คล้ายกับมือที่ 2 ในบรรทัดแรก ต่างกันตรงเสียงท้ายของห้องที่ 4 นอกจากนั้นเหมือนกันทั้งหมด

- - - -	- ป๊ะ - เพิ่ง	- เพิ่งเพิ่งเพิ่ง	- เพิ่ง - **บ่อม**	- - - -	- ป๊ะ - เพิ่ง	- เพิ่งเพิ่งเพิ่ง	- เพิ่ง - บ่อม

มือที่ 2 บรรทัดที่ 1

- - - -	- ป๊ะ - เพิ่ง	- เพิ่งเพิ่งเพิ่ง	- เพิ่ง - **ป๊ะ**	- - - -	- ป๊ะ - เพิ่ง	- เพิ่งเพิ่งเพิ่ง	- เพิ่ง - บ่อม

มือที่ 3 บรรทัดที่ 1

ในส่วนบรรทัดที่ 2 นั้น 4 ห้องแรกต่างกันตรงเสียงท้ายห้องที่ 2 ส่วน 4 ห้องสุดท้ายไม่เหมือนกัน

- - - เพิ่ง	- เพิ่ง - **บ่อม**	- - นะ เพิ่ง	- เพิ่ง - บ่อม	- - - เพิ่ง	- - - เพิ่ง	- - - เพิ่ง	- เพิ่ง - บ่อม

มือที่ 2 บรรทัดที่ 2

- - - เพิ่ง	- เพิ่ง - **ป๊ะ**	- - นะ เพิ่ง	- เพิ่ง - บ่อม	- - ป๊ะ เพิด	- - ป๊ะ เพิด	- - ป๊ะ เพิด	- เปิ้ง - บ่อม

มือที่ 3 บรรทัดที่ 2

มือที่ 4

- เปิ้ง - ป๊ะ	- ป๊ะ - เปิ้ง	- ป๊ะ - เปิ้ง	- - ป๊ะ -	- เปิ้ง - ป๊ะ	- ป๊ะ - เปิ้ง	- ป๊ะ - เปิ้ง	- - บ่อม -
- x - x	- x - x	- x - x	- - x -	- x - x	- x - x	- x - x	- - x -

คีตลักษณ์

สามารถแบ่งหน้าทับเป็นกลุ่มย่อยได้ 3 กลุ่ม ตามกระสวนจังหวะ คีตลักษณ์ที่พบ ดังนี้ A B A C

กระสวนจังหวะ

วิเคราะห์โดยแบ่งกระสวนจังหวะเป็น 2 ห้อง แบบของกระสวนจังหวะที่พบได้แก่

แบบที่ 1 ปรากฏในเพลง 2 ครั้ง

- x - x	- x - x

แบบที่ 2 ปรากฏในเพลง 2 ครั้ง

- x - x	- - x -

เสียงหลักของมือ

มือที่ 4 พบเสียง “เปิ้ง” 6 ครั้ง เสียง “บ่อม” 1 ครั้ง และเสียง “ป๊ะ” 7 ครั้ง เสียง “เปิ้ง” เป็นเสียงที่อยู่ในตำแหน่งลูกตก 4 ครั้ง เสียงหลักของมือนี้จึงเป็นเสียง “เปิ้ง”

ผลการวิเคราะห์

มือที่ 4 ไม่มีความเชื่อมโยงกับมือที่ 3 ในมือนี้ใช้รูปแบบกระสวนจังหวะที่ซ้ำกัน โดย 4 ห้องแรกและ 4 ห้องหลังต่างกันตรงเสียงท้าย นอกจากนั้นเหมือนกันทั้งหมด ดังนี้

- เปิ้ง - ป๊ะ	- ป๊ะ - เปิ้ง	- ป๊ะ - เปิ้ง	**- - ป๊ะ -**

ส่วนหน้า

- เปิ้ง - ป๊ะ	- ป๊ะ - เปิ้ง	- ป๊ะ - เปิ้ง	**- - บ่อม -**

ส่วนท้าย

มือที่ 5

- - - -	- เพิ่ง - เพิ่ง	- - นะ เพิ่ง	- เพิ่ง - บ่อม	- - นะ เพิ่ง	- เพิ่ง - บ่อม	- - นะ เพิ่ง	- เพิ่ง - บ่อม

- - - -	- x - x	- - x x	- x - x	- - x x	- x - x	- - x x	- x - x

คีตลักษณ์

สามารถแบ่งหน้าทับเป็นกลุ่มย่อยได้ 3 กลุ่ม ตามกระสวนจังหวะ คีตลักษณ์ที่พบ ดังนี้ A B B B

กระสวนจังหวะ

วิเคราะห์โดยแบ่งกระสวนจังหวะเป็น 2 ห้อง แบบของกระสวนจังหวะที่พบได้แก่

แบบที่ 1 ปรากฏในเพลง 1 ครั้ง

- - - -	- x - x

แบบที่ 2 ปรากฏในเพลง 3 ครั้ง

- - x x	- x - x

เสียงหลักของมือ

มือที่ 5 พบเสียง “ เพิ่ง ” 8 ครั้ง เสียง “ บ่อม ” 3 ครั้ง และเสียง “ นะ ” 3 ครั้ง เสียง “ เพิ่ง ” เป็นเสียงที่อยู่ในตำแหน่งลูกตก 4 ครั้ง จึงเป็นเสียงหลักของมือนี้

ผลการวิเคราะห์

มือที่ 5 ไม่มีความเชื่อมโยงกับมือที่ 4 ในมือนี้ใช้รูปแบบกระสวนจังหวะที่ซ้ำกันตรง 3 กระสวนจังหวะสุดท้าย

มือที่ 6

- - - ป๊ะ	- เพิ่ง - เพิ่ง	- ป๊ะ - เพิ่ง	- เพิ่ง - ป๊ะ

- - - x	- x - x	- x - x	- x - x

คีตลักษณ์

สามารถแบ่งหน้าทับเป็นกลุ่มย่อยได้ 2 กลุ่ม ตามกระสวนจังหวะ คีตลักษณ์ที่พบ ดังนี้ A B

กระสวนจังหวะ

วิเคราะห์โดยแบ่งกระสวนจังหวะเป็น 2 ห้อง แบบของกระสวนจังหวะที่พบได้แก่

แบบที่ 1 ปรากฏในเพลง 1 ครั้ง

- - - x	- x - x

แบบที่ 2 ปรากฏในเพลง 1 ครั้ง

- x - x	- x - x

เสียงหลักของมือ

มือที่ 6 พบเสียง “ เพิ่ง ” 4 ครั้ง และเสียง “ ป๊ะ ” 3 ครั้ง เสียง “ เพิ่ง ” เป็นเสียงที่อยู่ในตำแหน่งลูกตก 2 ครั้ง และเป็นเสียงประกอบในมือที่มีจำนวนมากที่สุด จึงเป็นเสียงหลักของมือนี้

ผลการวิเคราะห์

มือที่ 6 ไม่มีความเชื่อมโยงกับมือที่ 5

มือที่ 7

- - - ป๊ะ	- เพิ่ง - ป๊ะ	- ถึ - ป๊ะ	- เพิ่ง – บ่อม
- - - x	- x - x	- x - x	- x - x

คีตลักษณ์

สามารถแบ่งหน้าทับเป็นกลุ่มย่อยได้ 2 กลุ่ม ตามกระสวนจังหวะ คีตลักษณ์ที่พบ ดังนี้ A B

กระสวนจังหวะ

วิเคราะห์โดยแบ่งกระสวนจังหวะเป็น 2 ห้อง แบบของกระสวนจังหวะที่พบได้แก่

แบบที่ 1 ปรากฏในเพลง 1 ครั้ง

- - - x	- x - x

แบบที่ 2 ปรากฏในเพลง 1 ครั้ง

- x - x	- x - x

เสียงหลักของมือ

มือที่ 7 พบเสียง “ เพิ่ง ” 2 ครั้ง และเสียง “ ป๊ะ ” 3 ครั้ง เสียง “ ถึ” 1 ครั้ง และเสียง “ บ่อม ” 1 ครั้ง เสียง “ ป๊ะ ” เป็นเสียงที่อยู่ในตำแหน่งลูกตกทุกครั้ง และเป็นเสียงประกอบในมือที่มีจำนวนมากที่สุด จึงเป็นเสียงหลักของมือนี้

ผลการวิเคราะห์

มือที่ 7 พบความเชื่อมโยงกับมือที่ 6 มีการใช้รูปแบบของกระสวนจังหวะที่เหมือนและเท่ากัน โดยต่างกันตรงการเรียบเรียงเสียง ดังนี้

- - - ป๊ะ	- เพิ่ง - **เพิ่ง**	**- ป๊ะ - เพิ่ง**	- เพิ่ง - **ป๊ะ**

มือที่ 6

- - - ป๊ะ	- เพิ่ง - **ป๊ะ**	**- ถึ - ป๊ะ**	- เพิ่ง – **บ่อม**

มือที่ 7

มือที่ 8

- - ป๊ะ เพิ่ง	- เพิ่ง - ป๊ะ	- - ป๊ะ เพิ่ง	- เพิ่ง - บ่อม
- - x x	- x - x	- - x x	- x - x

คีตลักษณ์

สามารถแบ่งหน้าทับเป็นกลุ่มย่อยได้ 2 กลุ่ม ตามกระสวนจังหวะ คีตลักษณ์ที่พบ ดังนี้ A B

กระสวนจังหวะ

วิเคราะห์โดยแบ่งกระสวนจังหวะเป็น 2 ห้อง แบบของกระสวนจังหวะที่พบได้แก่

แบบที่ 1 ปรากฏในเพลง 2 ครั้ง

- - x x	- x - x

เสียงหลักของมือ

มือที่ 8 พบเสียง “เพิ่ง” 4 ครั้ง และเสียง “ป๊ะ” 3 ครั้ง และเสียง “บ่อม” 1 ครั้ง เสียง“เพิ่ง” เป็นเสียงที่อยู่ในตำแหน่งลูกตก 2 ครั้ง และเป็นเสียงประกอบในมือที่มีจำนวนมากที่สุด จึงเป็นเสียงหลักของมือนี้

ผลการวิเคราะห์

มือที่ 8 พบความเชื่อมโยงกับมือที่ 7 แต่มีการเปลี่ยนบางเสียงและรูปแบบของกระสวนจังหวะที่แตกต่างบางจุด แต่ความเชื่อมโยงที่ชัดเจนคือ ตรงห้องที่ 2 และห้องที่ 4 เหมือนกัน ดังนี้

- - - ป๊ะ	**- เพิ่ง - ป๊ะ**	- ถึ - ป๊ะ	**- เพิ่ง – บ่อม**

มือที่ 7

- - ป๊ะ เพิ่ง	**- เพิ่ง - ป๊ะ**	- - ป๊ะ เพิ่ง	**- เพิ่ง - บ่อม**

มือที่ 8

มือที่ 9

- - - ป๊ะ	- เพิ่ง - ป๊ะ	- - นะ ป๊ะ	- เพิ่ง - เพิ่ง

- - - x	- x - x	- - x x	- x - x

คีตลักษณ์

สามารถแบ่งหน้าทับเป็นกลุ่มย่อยได้ 2 กลุ่ม ตามกระสวนจังหวะ คีตลักษณ์ที่พบ ดังนี้ A B

กระสวนจังหวะ

วิเคราะห์โดยแบ่งกระสวนจังหวะเป็น 2 ห้อง แบบของกระสวนจังหวะที่พบได้แก่

แบบที่ 1 ปรากฏในเพลง 1 ครั้ง

- - - x	- x - x

แบบที่ 2 ปรากฏในเพลง 1 ครั้ง

- - x x	- x - x

เสียงหลักของมือ

มือที่ 9 พบเสียง “ เพิ่ง ” 3 ครั้ง และเสียง “ ป๊ะ ” 3 ครั้ง และเสียง “ นะ ” 1 ครั้ง เสียง “ ป๊ะ ” เป็นเสียงที่อยู่ในตำแหน่งลูกตกทุกครั้ง จึงเป็นเสียงหลักของมือนี้

ผลการวิเคราะห์

มือที่ 9 พบความเชื่อมโยงกับมือที่ 7 คือ ใช้รูปแบบกระสวนจังหวะและเสียงใน 2 ห้องแรกเหมือนกัน ส่วนใน 2 ห้องสุดท้ายต่างกันบางเสียง ซึ่งถือว่าเป็นลักษณะการแปลมือ ดังนี้

- - - ป๊ะ	**- เพิ่ง - ป๊ะ**	- ถึ - **ป๊ะ**	- **เพิ่ง** – บ่อม

มือที่ 7

- - - ป๊ะ	**- เพิ่ง - ป๊ะ**	- - นะ **ป๊ะ**	- **เพิ่ง** - เพิ่ง

มือที่ 9

มือที่ 10

- - - -	- เปิด - เปิ้ง	- - - -	- เปิด - เปิ้ง	- - - -	- เปิด - เปิ้ง	- - - -	- เปิด - เปิ้ง
- - - เปิ้ง	- ป๊ะ - เปิ้ง	- - - เปิ้ง	- ป๊ะ - เปิ้ง	- - - เปิ้ง	- - เปิ้ง -	- เปิ้ง - เปิ้ง	- - - บ่อม

- - - -	- x - x	- - - -	- x - x	- - - -	- x - x	- - - -	- x - x
- - - x	- x - x	- - - x	- x - x	- - - x	- - x -	- x - x	- - - x

คีตลักษณ์

สามารถแบ่งหน้าทับเป็นกลุ่มย่อยได้ 4 กลุ่ม ตามกระสวนจังหวะ คีตลักษณ์ที่พบ ดังนี้ A A A A B B C D

กระสวนจังหวะ

วิเคราะห์โดยแบ่งกระสวนจังหวะเป็น 2 ห้อง แบบของกระสวนจังหวะที่พบได้แก่

แบบที่ 1 ปรากฏในเพลง 4 ครั้ง

- - - -	- x - x

แบบที่ 2 ปรากฏในเพลง 2 ครั้ง

- - - x	- x - x

แบบที่ 3 ปรากฏในเพลง 1 ครั้ง

- - - x	- - x -

แบบที่ 4 ปรากฏในเพลง 1 ครั้ง

- x - x	- - - x

เสียงหลักของมือ

มือที่ 10 พบเสียง “เปิ้ง” 12 ครั้ง เสียง “เปิด” 4 ครั้ง เสียง “ป๊ะ” 2 ครั้ง และเสียง “บ่อม” 1 ครั้ง เสียง “เปิ้ง” เป็นเสียงที่พบมากที่สุดและอยู่ในตำแหน่งลูกตก 10 ครั้ง เสียงหลักของมือนี้จึงเป็นเสียง “เปิ้ง”

ผลการวิเคราะห์

มือที่ 10 มีลักษณะพิเศษคือ เป็นมือที่ใช้เป็นมือลงของโหมโรงทุกโหมโรง โดยที่เหมือนกันและไม่มีการเปลี่ยนแปลงใด ๆ ทั้งสิ้น ลักษณะของการเชื่อมโยงที่พบคือ เสียงประกอบบางเสียงและกระสวนจังหวะที่เหมือนกันหลายจุด

7. โหมโรงอินเล

มือที่ 1

- - - -	- เพิ่ง - เปิด	- - - -	- เพิ่ง - เปิด	- - - -	- เพิ่ง - เปิ้ง	- - ป๊ะ -	- เปิ้ง - บ่อม

- - - -	- x - x	- - - -	- x - x	- - - -	- x - x	- - x -	- x - x

คีตลักษณ์

สามารถแบ่งหน้าทับเป็นกลุ่มย่อยได้ 4 กลุ่ม ตามกระสวนจังหวะ คีตลักษณ์ที่พบ ดังนี้ A A B C

กระสวนจังหวะ

วิเคราะห์โดยแบ่งกระสวนจังหวะเป็น 2 ห้อง แบบของกระสวนจังหวะที่พบได้แก่

แบบที่ 1 ปรากฏในเพลง 3 ครั้ง

- - - -	- x - x

แบบที่ 2 ปรากฏในเพลง 1 ครั้ง

- - x -	- x - x

เสียงหลักของมือ

มือที่ 1 พบเสียง “เปิ้ง” 2 ครั้ง เสียง “เปิด” 2 ครั้ง เสียง “เพิ่ง” 3 ครั้ง เสียง “ป๊ะ” 1 ครั้ง และเสียง “บ่อม” 1 ครั้ง เสียง “เปิด” เป็นเสียงที่อยู่ในตำแหน่งลูกตก 2 ครั้ง เสียงหลักของมือนี้จึงเป็นเสียง “เปิด”

ผลการวิเคราะห์

มือที่ 1 พบว่าการใช้กระสวนจังหวะที่ซ้ำกัน ไม่หลากหลาย

มือที่ 2

- - - -	- ป๊ะ - เปิ้ง	- - - -	- ป๊ะ - เปิ้ง	- - - เปิ้ง	- เปิ้ง - เปิ้ง	- ป๊ะ - เปิ้ง	- - - ป๊ะ
- - - เปิ้ง	- เปิ้ง - เปิ้ง	- ป๊ะ - เปิ้ง	- - - บ่อม	- - - เปิ้ง	- เปิ้ง - เปิ้ง	- ป๊ะ - เปิ้ง	- - - บ่อม

- - - -	- x - x	- - - -	- x - x	- - - x	- x - x	- x - x	- - - x
- - - x	- x - x	- x - x	- - - x	- - - x	- x - x	- x - x	- - - x

คีตลักษณ์

สามารถแบ่งหน้าทับเป็นกลุ่มย่อยได้ 4 กลุ่ม ตามกระสวนจังหวะ คีตลักษณ์ที่พบ ดังนี้ A A B C B D B D

กระสวนจังหวะ

วิเคราะห์โดยแบ่งกระสวนจังหวะเป็น 2 ห้อง แบบของกระสวนจังหวะที่พบได้แก่

แบบที่ 1 ปรากฏในเพลง 2 ครั้ง

- - - -	- x - x

แบบที่ 2 ปรากฏในเพลง 3 ครั้ง

- - - x	- x - x

แบบที่ 3 ปรากฏในเพลง 3 ครั้ง

- x - x	- - - x

เสียงหลักของมือ

มือที่ 2 พบเสียง “เปิ้ง” 14 ครั้ง เสียง “ป๊ะ” 6 ครั้ง และเสียง“บ่อม” 2 ครั้ง เสียง “เปิ้ง” เป็นเสียงที่อยู่ในตำแหน่งลูกตก 11 ครั้ง เสียงหลักของมือนี้จึงเป็นเสียง “เปิ้ง”

ผลการวิเคราะห์

มือที่ 2 พบว่าการใช้กระสวนจังหวะที่ซ้ำกันในแบบแรก (A) ส่วน C D เปลี่ยนแค่เสียงท้าย ไม่พบการเชื่อมโยงกับมือที่ 1 ดังนี้

- - - เปิ้ง	- เปิ้ง - เปิ้ง	- ป๊ะ - เปิ้ง	**- - - ป๊ะ**

- - - เปิ้ง	- เปิ้ง - เปิ้ง	- ป๊ะ - เปิ้ง	**- - - บ่อม**

มือที่ 3

- - - -	- เปิ้ง - บ่อม	- - - -	- เปิด - เปิ้ง	- - - -	- เปิด - เปิ้ง	- - - -	- เปิ้ง - บ่อม

- - - -	- x - x	- - - -	- x - x	- - - -	- x - x	- - - -	- x - x

คีตลักษณ์

สามารถแบ่งหน้าทับเป็นกลุ่มย่อยได้ 2 กลุ่ม ตามกระสวนจังหวะ คีตลักษณ์ที่พบ ดังนี้ A B B A

กระสวนจังหวะ

วิเคราะห์โดยแบ่งกระสวนจังหวะเป็น 2 ห้อง แบบของกระสวนจังหวะที่พบได้แก่

แบบที่ 1 ปรากฏในเพลง 4 ครั้ง

- - - -	- x - x

เสียงหลักของมือ

มือที่ 3 พบเสียง “เปิ้ง” 4 ครั้ง เสียง “เปิด” 2 ครั้ง และเสียง “บ่อม” 2 ครั้ง เสียง “เปิ้ง” เป็นเสียงที่อยู่ในตำแหน่งลูกตก 2 ครั้ง และเป็นเสียงประกอบที่มีจำนวนมากที่สุด เสียงหลักของมือนี้จึงเป็นเสียง “เปิ้ง”

ผลการวิเคราะห์

มือที่ 3 พบว่าการใช้กระสวนจังหวะที่ซ้ำกันแต่สลับตำแหน่งของกระสวนจังหวะ และไม่พบความเชื่อมโยงกับมือที่ 2 นอกจากเสียงประกอบที่เหมือนกัน

- - - -	- เปิ้ง - บ่อม	- - - -	**- เปิด - เปิ้ง**

- - - -	**- เปิด - เปิ้ง**	- - - -	- เปิ้ง - บ่อม

มือที่ 4

- - - เปิด	- เปิด - เปิ้ง	- - - -	- เปิ้ง - ป๊ะ	- - - เปิด	- เปิด - เปิ้ง	- - - -	- เปิ้ง - บ่อม

- - - x	- x - x	- - - -	- x - x -	- - - x	- x - x	- - - -	- x - x

คีตลักษณ์

สามารถแบ่งหน้าทับเป็นกลุ่มย่อยได้ 3 กลุ่ม ตามกระสวนจังหวะ คีตลักษณ์ที่พบ ดังนี้ A B A C

กระสวนจังหวะ

วิเคราะห์โดยแบ่งกระสวนจังหวะเป็น 2 ห้อง แบบของกระสวนจังหวะที่พบได้แก่

แบบที่ 1 ปรากฏในเพลง 2 ครั้ง

- - - x	- x - x

แบบที่ 2 ปรากฏในเพลง 2 ครั้ง

- - - -	- x - x -

เสียงหลักของมือ

มือที่ 4 พบเสียง “เปิ้ง” 4 ครั้ง เสียง “เปิด” 4 ครั้ง เสียง “ป๊ะ” 1 ครั้ง และเสียง“บ่อม” 1 ครั้ง เสียง “เปิ้ง” และเสียง “เปิด”เป็นเสียงที่อยู่ในตำแหน่งลูกตก 2 ครั้ง และเป็นเสียงประกอบที่มีจำนวนมากที่สุดเท่ากัน เสียงหลักของมือนี้จึงเป็นเสียง “เปิ้ง” และเสียง “เปิด”

ผลการวิเคราะห์

มือที่ 4 พบว่าการใช้กระสวนจังหวะที่ซ้ำกัน โดยเสียงสุดท้ายของกระสวนจังหวะที่ 2 และ 4 มีการเปลี่ยนเสียง และพบความเชื่อมโยงกับมือที่ 3 คือพบรูปแบบกระสวนจังหวะและเสียงเดียวกัน

- - - เปิด	- เปิด - เปิ้ง	- - - -	- เปิ้ง - **ป๊ะ**

ส่วนหน้า

- - - เปิด	- เปิด - เปิ้ง	- - - -	- เปิ้ง - **บ่อม**

ส่วนท้าย

มือที่ 5

- - - -	- เปิ้ง - บ่อม	- - - เปิ้ง	- ป๊ะ - เปิ้ง

- - - -	- x - x	- - - x	- x - x

คีตลักษณ์

สามารถแบ่งหน้าทับเป็นกลุ่มย่อยได้ 2 กลุ่ม ตามกระสวนจังหวะ คีตลักษณ์ที่พบ ดังนี้ A B

กระสวนจังหวะ

วิเคราะห์โดยแบ่งกระสวนจังหวะเป็น 2 ห้อง แบบของกระสวนจังหวะที่พบได้แก่

แบบที่ 1 ปรากฏในเพลง 1 ครั้ง

- - - -	- x - x

แบบที่ 2 ปรากฏในเพลง 1 ครั้ง

- - - x	- x - x

เสียงหลักของมือ

มือที่ 5 พบเสียง “เปิ้ง” 3 ครั้ง เสียง “ป๊ะ” 1 ครั้ง และเสียง “บ่อม” 1 ครั้ง เสียง “เปิ้ง” เป็นเสียงที่อยู่ในตำแหน่งลูกตก 2 ครั้ง และเป็นเสียงประกอบที่มีจำนวนมากที่สุด เสียงหลักของมือนี้จึงเป็นเสียง “เปิ้ง”

ผลการวิเคราะห์

มือที่ 5 พบความเชื่อมโยงกับมือที่ 4 คือพบรูปแบบกระสวนจังหวะและเสียงประกอบเดียวกัน

มือที่ 6

- - - ป๊ะ	- - - เปิ้ง	- - - บ่อม	- - - เปิ้ง

- - - x	- - - x	- - - x	- - - x

คีตลักษณ์

สามารถแบ่งหน้าทับเป็นกลุ่มย่อยได้ 2 กลุ่ม ตามกระสวนจังหวะ คีตลักษณ์ที่พบ ดังนี้ A B

กระสวนจังหวะ

วิเคราะห์โดยแบ่งกระสวนจังหวะเป็น 2 ห้อง แบบของกระสวนจังหวะที่พบได้แก่

แบบที่ 1 ปรากฏในเพลง 2 ครั้ง

- - - x	- - - x

เสียงหลักของมือ

มือที่ 6 พบเสียง “เปิ้ง” 2 ครั้ง เสียง “ป๊ะ” 1 ครั้ง และเสียง “บ่อม” 1 ครั้ง เสียง “เปิ้ง” เป็นเสียงที่อยู่ในตำแหน่งลูกตกทุกครั้ง และเป็นเสียงประกอบที่มีจำนวนมากที่สุด เสียงหลักของมือนี้จึงเป็นเสียง “เปิ้ง”

ผลการวิเคราะห์

มือที่ 6 พบความเชื่อมโยงกับมือที่ 5 คือพบรูปแบบกระสวนจังหวะและเสียงประกอบเดียวกัน โดยในมือนี้เป็นลักษณะการขยายคู่เสียงที่พบในโหมโรงนี้

มือที่ 7

- - - -	- เปิ้ง - บ่อม	- - - ถึ	- ถึ - ถึ

- - - -	- x - x	- - - x	- x - x

คีตลักษณ์

สามารถแบ่งหน้าทับเป็นกลุ่มย่อยได้ 2 กลุ่ม ตามกระสวนจังหวะ คีตลักษณ์ที่พบ ดังนี้ A B

กระสวนจังหวะ

วิเคราะห์โดยแบ่งกระสวนจังหวะเป็น 2 ห้อง แบบของกระสวนจังหวะที่พบได้แก่

แบบที่ 1 ปรากฏในเพลง 1 ครั้ง

- - - -	- x - x

แบบที่ 2 ปรากฏในเพลง 1 ครั้ง

- - - x	- x - x

เสียงหลักของมือ

มือที่ 7 พบเสียง “เปิ้ง” 1 ครั้ง เสียง “ถึ” 3 ครั้ง และเสียง “บ่อม” 1 ครั้ง เสียง “ถึ” เป็นเสียงที่อยู่ในตำแหน่งลูกตก 2 ครั้ง และเป็นเสียงประกอบที่มีจำนวนมากที่สุด เสียงหลักของมือนี้จึงเป็นเสียง “ถึ”

ผลการวิเคราะห์

มือที่ 7 พบความเชื่อมโยงกับมือที่ 6 คือพบเสียงประกอบเดียวกัน แต่ในมือนี้มีเสียงจรคือเสียง “ถึ” เพิ่มเข้ามาเป็นเสียงหลัก

มือที่ 8

- ป๊ะ - เพิ่ง	- ป๊ะ - เพิ่ง	- เพิ่ง - ป๊ะ	- เพิ่ง - เพิ่ง

- x - x	- x - x	- x - x	- x - x

คีตลักษณ์

สามารถแบ่งหน้าทับเป็นกลุ่มย่อยได้ 2 กลุ่ม ตามกระสวนจังหวะ คีตลักษณ์ที่พบ ดังนี้ A B

กระสวนจังหวะ

วิเคราะห์โดยแบ่งกระสวนจังหวะเป็น 2 ห้อง แบบของกระสวนจังหวะที่พบได้แก่

แบบที่ 1 ปรากฏในเพลง 2 ครั้ง

- x - x	- x - x

เสียงหลักของมือ

มือที่ 8 พบเสียง “ เพิ่ง ” 5 ครั้ง และเสียง “ ป๊ะ ” 3 ครั้ง เสียง “ เพิ่ง ” เป็นเสียงที่อยู่ในตำแหน่งลูกตก 3 ครั้ง และเป็นเสียงประกอบที่มีจำนวนมากที่สุด เสียงหลักของมือนี้จึงเป็นเสียง “ เพิ่ง ”

ผลการวิเคราะห์

มือที่ 8 ไม่พบความเชื่อมโยงกับมือที่ 7 และใช้เสียงประกอบไม่เหมือนกัน

มือที่ 9

- - - บ่อม	- เป้ง - บ่อม	- - - บ่อม	- เป้ง - บ่อม	- - - บ่อม	- เปิด - เป้ง	- เป้งเป้งเป้ง	- เป้ง - บ่อม

- - - x	- x - x	- - - x	- x - x	- - - x	- x - x	- x x x	- x - x

คีตลักษณ์

สามารถแบ่งหน้าทับเป็นกลุ่มย่อยได้ 3 กลุ่ม ตามกระสวนจังหวะ คีตลักษณ์ที่พบ ดังนี้ A A B C

กระสวนจังหวะ

วิเคราะห์โดยแบ่งกระสวนจังหวะเป็น 2 ห้อง แบบของกระสวนจังหวะที่พบได้แก่

แบบที่ 1 ปรากฏในเพลง 3 ครั้ง

- - - x	- x - x

แบบที่ 2 ปรากฏในเพลง 1 ครั้ง

- x x x	- x - x

เสียงหลักของมือ

มือที่ 8 พบเสียง “ เปิ้ง ” 7 ครั้ง และเสียง “ บ่อม ” 6 ครั้ง เสียง “ บ่อม ” เป็นเสียงที่อยู่ในตำแหน่งลูกตก 6 ครั้ง เสียงหลักของมือนี้จึงเป็นเสียง “ บ่อม ”

ผลการวิเคราะห์

มือที่ 9 ไม่พบความเชื่อมโยงกับมือที่ 8 และใช้เสียงประกอบไม่เหมือนกัน ในมือนี้พบว่าใช้เสียงจำนวน 2 เสียง และรูปแบบกระสวนจังหวะในมือนี้คล้ายกัน แต่มีการสลับตำแหน่งและการแปลมือในบางจุด

มือที่ 10

- - - -	- เปิด - เปิ้ง	- - - -	- เปิด - เปิ้ง	- - - -	- เปิด - เปิ้ง	- - - -	- เปิด - เปิ้ง
- - - เปิ้ง	- ป๊ะ - เปิ้ง	- - - เปิ้ง	- ป๊ะ - เปิ้ง	- - - เปิ้ง	- - เปิ้ง -	- เปิ้ง - เปิ้ง	- - - บ่อม

- - - -	- x - x	- - - -	- x - x	- - - -	- x - x	- - - -	- x - x
- - - x	- x - x	- - - x	- x - x	- - - x	- - x -	- x - x	- - - x

คีตลักษณ์

สามารถแบ่งหน้าทับเป็นกลุ่มย่อยได้ 4 กลุ่ม ตามกระสวนจังหวะ คีตลักษณ์ที่พบ ดังนี้ A A A A B B C D

กระสวนจังหวะ

วิเคราะห์โดยแบ่งกระสวนจังหวะเป็น 2 ห้อง แบบของกระสวนจังหวะที่พบได้แก่

แบบที่ 1 ปรากฏในเพลง 4 ครั้ง

- - - -	- x - x

แบบที่ 2 ปรากฏในเพลง 2 ครั้ง

- - - x	- x - x

แบบที่ 3 ปรากฏในเพลง 1 ครั้ง

- - - x	- - x -

แบบที่ 4 ปรากฏในเพลง 1 ครั้ง

- x - x	- - - x

เสียงหลักของมือ

มือที่ 10 พบเสียง “เปิ้ง” 12 ครั้ง เสียง “เปิด” 4 ครั้ง เสียง “ป๊ะ” 2 ครั้ง และเสียง “บ่อม” 1 ครั้ง เสียง “เปิ้ง” เป็นเสียงที่พบมากที่สุดและอยู่ในตำแหน่งลูกตก 10 ครั้ง เสียงหลักของมือนี้จึงเป็นเสียง “เปิ้ง”

ผลการวิเคราะห์

มือที่ 10 มีลักษณะพิเศษคือ เป็นมือที่ใช้เป็นมือลงของโหมโรงทุกโหมโรง โดยที่เหมือนกันและไม่มีการเปลี่ยนแปลงใด ๆ ทั้งสิ้น ลักษณะของการเชื่อมโยงที่พบคือ เสียงประกอบบางเสียงและกระสวนจังหวะที่เหมือนกันหลายจุด

8. โหมโรงซีบ่อมบ่อ

มือที่ 1

- - - -	- - บ่อม -	- - บ่อม -	- เปิ้ง -บ่อม	- ป๊ะ - เปิ้ง	- ป๊ะ - บ่อม	- ป๊ะ - บ่อม	- เปิ้ง -บ่อม

- - - -	- - x -	- - x -	- x - x	- x - x	- x - x	- x - x	- x - x

คีตลักษณ์

สามารถแบ่งหน้าทับเป็นกลุ่มย่อยได้ 4 กลุ่ม ตามกระสวนจังหวะ คีตลักษณ์ที่พบ ดังนี้ A B C D

กระสวนจังหวะ

วิเคราะห์โดยแบ่งกระสวนจังหวะเป็น 2 ห้อง แบบของกระสวนจังหวะที่พบได้แก่

แบบที่ 1 ปรากฏในเพลง 2 ครั้ง

- - - -	- - x -

แบบที่ 2 ปรากฏในเพลง 1 ครั้ง

- - x -	- x - x

แบบที่ 3 ปรากฏในเพลง 1 ครั้ง

- x - x	- x - x

เสียงหลักของมือ

มือที่ 1 พบเสียง “เป๊ง” 3 ครั้ง เสียง “ป๊ะ” 3 ครั้ง และเสียง “บ่อม” 6 ครั้ง เสียง “บ่อม” เป็นเสียงที่พบมากที่สุดและอยู่ในตำแหน่งลูกตก 4 ครั้ง เสียงหลักของมือนี้จึงเป็นเสียง “บ่อม”

ผลการวิเคราะห์

มือที่ 1 ใช้กระสวนจังหวะที่เหมือนกันหลายจุด และเสียงประกอบไม่หลากหลาย

มือที่ 2

- - - ป๊ะ	- เพิ่ง - ป๊ะ	- เพิด - เพิ่ง	- ป๊ะ - เพิ่ง

- - - x	- x - x	- x - x	- x - x

คีตลักษณ์

สามารถแบ่งหน้าทับเป็นกลุ่มย่อยได้ 2 กลุ่ม ตามกระสวนจังหวะ คีตลักษณ์ที่พบ ดังนี้ A B

กระสวนจังหวะ

วิเคราะห์โดยแบ่งกระสวนจังหวะเป็น 2 ห้อง แบบของกระสวนจังหวะที่พบได้แก่

แบบที่ 1 ปรากฏในเพลง 1 ครั้ง

- - - x	- x - x

แบบที่ 2 ปรากฏในเพลง 1 ครั้ง

- x - x	- x - x

เสียงหลักของมือ

มือที่ 2 พบเสียง “เพิ่ง” 3 ครั้ง เสียง “ป๊ะ” 3 ครั้ง และเสียง “เพิด” 1 ครั้ง เสียง “ป๊ะ” และเสียง “เพิ่ง” เป็นเสียงที่พบมากที่สุดและอยู่ในตำแหน่งลูกตก 2 ครั้งเท่ากัน เสียงหลักของมือนี้จึงเป็นเสียง “ป๊ะ” และเสียง “เพิ่ง”

ผลการวิเคราะห์

มือที่ 2 ไม่พบความเชื่อมโยงกับมือที่ 1

มือที่ 3

- - - เพิด	- เพิด - เพิด	- ป๊ะ - ถึ	- เปิ้ง - บ่อม

- - - x	- x - x	- x - x	- x - x

คีตลักษณ์

สามารถแบ่งหน้าทับเป็นกลุ่มย่อยได้ 2 กลุ่ม ตามกระสวนจังหวะ คีตลักษณ์ที่พบ ดังนี้ A B

กระสวนจังหวะ

วิเคราะห์โดยแบ่งกระสวนจังหวะเป็น 2 ห้อง แบบของกระสวนจังหวะที่พบได้แก่

แบบที่ 1 ปรากฏในเพลง 1 ครั้ง

- - - x	- x - x

แบบที่ 2 ปรากฏในเพลง 1 ครั้ง

- x - x	- x - x

เสียงหลักของมือ

มือที่ 3 พบเสียง “ถึ” 1 ครั้ง เสียง “ป๊ะ” 1 ครั้ง เสียง “เปิ้ง” 1 ครั้ง เสียง “บ่อม” 1 ครั้ง และเสียง “เพิด” 3 ครั้ง เสียง “เพิด” เป็นเสียงที่พบมากที่สุดและอยู่ในตำแหน่งลูกตก 2 ครั้ง เสียงหลักของมือนี้จึงเป็นเสียง “เพิด”

ผลการวิเคราะห์

มือที่ 3 ไม่พบความเชื่อมโยงกับมือที่ 2 มีเพียงรูปแบบกระสวนจังหวะและเสียงประกอบบางเสียงที่เหมือนกัน

มือที่ 4

- ป๊ะ - เพิด	- เปิ้ง - บ่อม	- ป๊ะ - เพิด	- เปิ้ง - บ่อม

- x - x	- x - x	- x - x	- x - x

คีตลักษณ์

สามารถแบ่งหน้าทับเป็นกลุ่มย่อยได้ 1 กลุ่ม ตามกระสวนจังหวะ คีตลักษณ์ที่พบ ดังนี้ A A

กระสวนจังหวะ

วิเคราะห์โดยแบ่งกระสวนจังหวะเป็น 2 ห้อง แบบของกระสวนจังหวะที่พบได้แก่

แบบที่ 1 ปรากฏในเพลง 2 ครั้ง

- x - x	- x - x

เสียงหลักของมือ

มือที่ 4 พบเสียง “ป๊ะ” 2 ครั้ง เสียง “เปิ้ง” 2 ครั้ง เสียง “บ่อม” 2 ครั้ง และเสียง “เพิด” 2 ครั้ง เสียง “เพิด” และเสียง “บ่อม” เป็นเสียงที่พบมากที่สุดและอยู่ในตำแหน่งลูกตก 2 ครั้ง เสียงหลักของมือนี้จึงเป็นเสียง “เพิด” และเสียง “บ่อม”

ผลการวิเคราะห์

มือที่ 4 ไม่พบความเชื่อมโยงกับมือที่ 3 มีเพียงรูปแบบกระสวนจังหวะและเสียงประกอบบางเสียงที่เหมือนกัน แต่พบรูปแบบการซ้ำของกระสวนจังหวะและเสียง

มือที่ 5

- - - -	- ป๊ะ - ถึ	- - - ถึ	- ป๊ะ - ถึ	- - - ถึ	- ถึ - ถึ	- - ป๊ะ -	- เปิ้ง - บ่อม

- - - -	- x - x	- - - x	- x - x	- - - x	- x - x	- - x -	- x - x

คีตลักษณ์

สามารถแบ่งหน้าทับเป็นกลุ่มย่อยได้ 4 กลุ่ม ตามกระสวนจังหวะ คีตลักษณ์ที่พบ ดังนี้ A B C D

กระสวนจังหวะ

วิเคราะห์โดยแบ่งกระสวนจังหวะเป็น 2 ห้อง แบบของกระสวนจังหวะที่พบได้แก่

แบบที่ 1 ปรากฏในเพลง 1 ครั้ง

- - - -	- x - x

แบบที่ 2 ปรากฏในเพลง 2 ครั้ง

- - - x	- x - x

แบบที่ 3 ปรากฏในเพลง 1 ครั้ง

- - x -	- x - x

เสียงหลักของมือ

มือที่ 5 พบเสียง “ป๊ะ” 3 ครั้ง เสียง “เปิ้ง” 1 ครั้ง เสียง “บ่อม” 1 ครั้ง และเสียง “ถึ” 6 ครั้ง เสียง “ถึ” เป็นเสียงที่พบมากที่สุดและอยู่ในตำแหน่งลูกตก 5 ครั้ง เสียงหลักของมือนี้จึงเป็นเสียง “ถึ”

ผลการวิเคราะห์

มือที่ 5 ไม่พบความเชื่อมโยงกับมือที่ 4 แต่มีความใกล้เคียงกับโหมโรงเก็บดอกไม้ มือที่ 4 และมือที่ 5 โดยมีการสลับของเสียงบางจุด ดังนี้

- - - -	- ถึ - ป๊ะ	**- - - ถึ**	**- ถึ - ถึ**	- - - -	- ถึ - ป๊ะ	**- - - ถึ**	**- ถึ - ถึ**
- - - -	- ถึ - ป๊ะ	**- - - ถึ**	**- ถึ - ถึ**	- - นะเพิ่ง	- เพิ่ง - เพิ่ง	- ป๊ะ - เพิ่ง	- - - ป๊ะ

โหมโรงเก็บดอกไม้ มือที่ 4

- - - -	- ป๊ะ - ถึ	- - - ถึ	- ป๊ะ - ถึ	**- - - ถึ**	**- ถึ - ถึ**	- - ป๊ะ -	- เปิ้ง - บ่อม

โหมโรงซีบ่อมบ่อ มือที่ 5

- - - -	- ถึ - ป๊ะ	**- - - ถึ**	**- ป๊ะ - ถึ**	- - - -	- ถึ - ป๊ะ	**- - - ถึ**	**- ป๊ะ - ถึ**
- - - -	- ถึ - ป๊ะ	**- - - ถึ**	**- ป๊ะ - ถึ**	- - นะเพิ่ง	- เพิ่ง - เพิ่ง	- ป๊ะ - เพิ่ง	- - - บ่อม

โหมโรงเก็บดอกไม้ มือที่ 4

- - - -	- ป๊ะ - ถึ	**- - - ถึ**	**- ป๊ะ - ถึ**	- - - ถึ	- ถึ - ถึ	- - ป๊ะ -	- เปิ้ง - บ่อม

โหมโรงซีบ่อมบ่อ มือที่ 5

มือที่ 6

- - - ถึ	- ถึ - ถึ	- - ป๊ะ -	- เปิ้ง - บ่อม

- - - x	- x - x	- - x -	- x - x

คีตลักษณ์

สามารถแบ่งหน้าทับเป็นกลุ่มย่อยได้ 2 กลุ่ม ตามกระสวนจังหวะ คีตลักษณ์ที่พบ ดังนี้ A B

กระสวนจังหวะ

วิเคราะห์โดยแบ่งกระสวนจังหวะเป็น 2 ห้อง แบบของกระสวนจังหวะที่พบได้แก่

แบบที่ 1 ปรากฏในเพลง 1 ครั้ง

- - - x	- x - x

แบบที่ 2 ปรากฏในเพลง 1 ครั้ง

- - x -	- x - x

เสียงหลักของมือ

มือที่ 6 พบเสียง “ป๊ะ” 1 ครั้ง เสียง “เปิ้ง” 1 ครั้ง เสียง “บ่อม” 1 ครั้ง และเสียง “ถึ” 3 ครั้ง เสียง “ถึ” เป็นเสียงที่พบมากที่สุดและอยู่ในตำแหน่งลูกตก 2 ครั้ง เสียงหลักของมือนี้จึงเป็นเสียง “ถึ”

ผลการวิเคราะห์

มือที่ 6 พบความเชื่อมโยงอย่างชัดเจนกับมือที่ 5 โดยนำ 2 กระสวนจังหวะสุดท้าย มาทอนเป็น1 หน้าทับ ดังนี้

- - - -	- ป๊ะ - ถึ	- - - ถึ	- ป๊ะ - ถึ	**- - - ถึ**	**- ถึ - ถึ**	**- - ป๊ะ -**	**- เปิ้ง - บ่อม**

มือที่ 5

- - - ถึ	**- ถึ - ถึ**	**- - ป๊ะ -**	**- เปิ้ง - บ่อม**

มือที่ 6

มือที่ 7

- - - -	- เปิด - เปิ้ง	- - - -	- เปิ้ง - บ่อม	- - - -	- เปิด - เปิ้ง	- - ป๊ะ -	- เปิ้ง - บ่อม

- - - -	- x - x	- - - -	- x - x	- - - -	- x - x	- - x -	- x - x

คีตลักษณ์

สามารถแบ่งหน้าทับเป็นกลุ่มย่อยได้ 3 กลุ่ม ตามกระสวนจังหวะ คีตลักษณ์ที่พบ ดังนี้ A B A C

กระสวนจังหวะ

วิเคราะห์โดยแบ่งกระสวนจังหวะเป็น 2 ห้อง แบบของกระสวนจังหวะที่พบได้แก่

แบบที่ 1 ปรากฏในเพลง 3 ครั้ง

- - - -	- x - x

แบบที่ 2 ปรากฏในเพลง 1 ครั้ง

- - x -	- x - x

เสียงหลักของมือ

มือที่ 7 พบเสียง “ป๊ะ” 1 ครั้ง เสียง “เปิ้ง” 4 ครั้ง เสียง “บ่อม” 1 ครั้ง และเสียง “เปิด” 2 ครั้ง เสียง “เปิ้ง” เป็นเสียงที่พบมากที่สุดและอยู่ในตำแหน่งลูกตก 2 ครั้ง เสียงหลักของมือนี้จึงเป็นเสียง “เปิ้ง”

ผลการวิเคราะห์

มือที่ 7 พบความเชื่อมโยงกับมือที่ 6 โดยใช้รูปแบบการจบเหมือนกัน แต่มีความใกล้เคียงกับโหมโรงอินเล มือที่ 3 ซึ่งมีการใช้เสียง กระสวนจังหวะที่คล้ายกัน ต่างกันตรงการเรียบเรียงเสียงบางจุด ที่สลับกัน ดังนี้

- - - -	- **เปิ้ง - บ่อม**	- - - -	- เปิด - เปิ้ง	- - - -	- เปิด - เปิ้ง	- - - -	- เปิ้ง - บ่อม

โหมโรงอินเล มือที่ 3

- - - -	- เปิด - เปิ้ง	- - - -	**- เปิ้ง - บ่อม**	- - - -	- เปิด - เปิ้ง	**- - ป๊ะ -**	- เปิ้ง - บ่อม

โหมโรงซีบ่อมบ่อ มือที่ 7

มือที่ 8

- - - -	- เปิด - เปิ้ง	- - ป๊ะ -	- เปิ้ง - บ่อม

- - - -	- x - x	- - x -	- x - x

คีตลักษณ์

สามารถแบ่งหน้าทับเป็นกลุ่มย่อยได้ 2 กลุ่ม ตามกระสวนจังหวะ คีตลักษณ์ที่พบ ดังนี้ A B

กระสวนจังหวะ

วิเคราะห์โดยแบ่งกระสวนจังหวะเป็น 2 ห้อง แบบของกระสวนจังหวะที่พบได้แก่

แบบที่ 1 ปรากฏในเพลง 1 ครั้ง

- - - -	- x - x

แบบที่ 2 ปรากฏในเพลง 1 ครั้ง

- - x -	- x - x

เสียงหลักของมือ

มือที่ 8 พบเสียง “ป๊ะ” 1 ครั้ง เสียง “เปิ้ง” 2 ครั้ง เสียง “บ่อม” 1 ครั้ง และเสียง “เปิด” 1 ครั้ง เสียง “เปิ้ง” เป็นเสียงที่พบมากที่สุดและอยู่ในตำแหน่งลูกตก 1 ครั้ง เสียงหลักของมือนี้จึงเป็นเสียง “เปิ้ง”

ผลการวิเคราะห์

มือที่ 8 พบความเชื่อมโยงกับมือที่ 7 อย่างชัดเจนซึ่งใช้รูปแบบการทอนหน้าทับ โดยนำ 2 กระสวนจังหวะสุดท้ายมาเป็นหน้าทับ ดังนี้

- - - -	- เปิด - เปิ้ง	- - - -	- เปิ้ง - บ่อม	- - - -	**- เปิด - เปิ้ง**	**- - ป๊ะ -**	**- เปิ้ง - บ่อม**

มือที่ 7

- - - -	**- เปิด - เปิ้ง**	**- - ป๊ะ -**	**- เปิ้ง - บ่อม**

มือที่ 8

มือที่ 9

- - ป๊ะเปิ้ง	- - ป๊ะเปิ้ง	- - ป๊ะเปิ้ง	- เปิ้ง - บ่อม

- - x x	- - x x	- - x x	- x - x

คีตลักษณ์

สามารถแบ่งหน้าทับเป็นกลุ่มย่อยได้ 2 กลุ่ม ตามกระสวนจังหวะ คีตลักษณ์ที่พบ ดังนี้ A B

กระสวนจังหวะ

วิเคราะห์โดยแบ่งกระสวนจังหวะเป็น 2 ห้อง แบบของกระสวนจังหวะที่พบได้แก่

แบบที่ 1 ปรากฏในเพลง 1 ครั้ง

- - x x	- - x x

แบบที่ 2 ปรากฏในเพลง 1 ครั้ง

- - x x	- x - x

เสียงหลักของมือ

มือที่ 9 พบเสียง “ป๊ะ” 3 ครั้ง เสียง “เปิ้ง” 4 ครั้ง และเสียง “บ่อม” 1 ครั้ง เสียง “เปิ้ง” เป็นเสียงที่พบมากที่สุดและอยู่ในตำแหน่งลูกตก 3 ครั้ง เสียงหลักของมือนี้จึงเป็นเสียง “เปิ้ง”

ผลการวิเคราะห์

มือที่ 9 ไม่พบความเชื่อมโยงกับมือที่ 8 นอกจากการใช้เสียงประกอบที่เหมือนกัน

มือที่ 10

- - - -	- เปิด - เปิ้ง	- - - -	- เปิด - เปิ้ง	- - - -	- เปิด - เปิ้ง	- - - -	- เปิด - เปิ้ง
- - - เปิ้ง	- ป๊ะ - เปิ้ง	- - - เปิ้ง	- ป๊ะ - เปิ้ง	- - - เปิ้ง	- - เปิ้ง -	- เปิ้ง - เปิ้ง	- - - บ่อม

- - - -	- x - x	- - - -	- x - x	- - - -	- x - x	- - - -	- x - x
- - - x	- x - x	- - - x	- x - x	- - - x	- - x -	- x - x	- - - x

คีตลักษณ์

สามารถแบ่งหน้าทับเป็นกลุ่มย่อยได้ 4 กลุ่ม ตามกระสวนจังหวะ คีตลักษณ์ที่พบ ดังนี้ A A A A B B C D

กระสวนจังหวะ

วิเคราะห์โดยแบ่งกระสวนจังหวะเป็น 2 ห้อง แบบของกระสวนจังหวะที่พบได้แก่

แบบที่ 1 ปรากฏในเพลง 4 ครั้ง

- - - -	- x - x

แบบที่ 2 ปรากฏในเพลง 2 ครั้ง

- - - x	- x - x

แบบที่ 3 ปรากฏในเพลง 1 ครั้ง

- - - x	- - x -

แบบที่ 4 ปรากฏในเพลง 1 ครั้ง

- x - x	- - - x

เสียงหลักของมือ

มือที่ 10 พบเสียง “เปิ้ง” 12 ครั้ง เสียง “เปิด” 4 ครั้ง เสียง “ป๊ะ” 2 ครั้ง และเสียง “บ่อม” 1 ครั้ง เสียง “เปิ้ง” เป็นเสียงที่พบมากที่สุดและอยู่ในตำแหน่งลูกตก 10 ครั้ง เสียงหลักของมือนี้จึงเป็นเสียง “เปิ้ง”

ผลการวิเคราะห์

มือที่ 10 มีลักษณะพิเศษคือ เป็นมือที่ใช้เป็นมือลงของโหมโรงทุกโหมโรง โดยที่เหมือนกันและไม่มีการเปลี่ยนแปลงใด ๆ ทั้งสิ้น ลักษณะของการเชื่อมโยงที่พบคือ เสียงประกอบบางเสียงและกระสวนจังหวะที่เหมือนกันหลายจุด

9. โหมโรงฝรั่งย่ำเท้า

มือที่ 1

- - - -	- เปิ่ง - บ่อม	- - - บ่อม	- - - บ่อม	- - - -	- เปิ่ง - บ่อม	- - - บ่อม	- - - บ่อม

- - - -	- x - x	- - - x	- - - x	- - - -	- x - x	- - - x	- - - x

คีตลักษณ์

สามารถแบ่งหน้าทับเป็นกลุ่มย่อยได้ 2 กลุ่ม ตามกระสวนจังหวะ คีตลักษณ์ที่พบ ดังนี้ A B A B

กระสวนจังหวะ

วิเคราะห์โดยแบ่งกระสวนจังหวะเป็น 2 ห้อง แบบของกระสวนจังหวะที่พบได้แก่

แบบที่ 1 ปรากฏในเพลง 2 ครั้ง

- - - -	- x - x

แบบที่ 1 ปรากฏในเพลง 2 ครั้ง

- - - x	- - - x

เสียงหลักของมือ

มือที่ 1 พบเสียง “เปิ้ง” 2 ครั้ง และเสียง “บ่อม” 6 ครั้ง เสียง “บ่อม” เป็นเสียงที่พบมากที่สุดและอยู่ในตำแหน่งลูกตกทุกครั้ง เสียงหลักของมือนี้จึงเป็นเสียง “บ่อม”

ผลการวิเคราะห์

มือที่ 1 พบการใช้เสียงประกอบที่ไม่หลากหลาย และพบการซ้ำของหน้าทับ

มือที่ 2

- เปิ่ง - บ่อม	-บ่อมบ่อมบ่อม	-บ่อมบ่อมบ่อม	บ่อมเปิ้ง-บ่อม

- x - x	- x x x	- x x x	x x - x

คีตลักษณ์

สามารถแบ่งหน้าทับเป็นกลุ่มย่อยได้ 2 กลุ่ม ตามกระสวนจังหวะ คีตลักษณ์ที่พบ ดังนี้ A B

กระสวนจังหวะ

วิเคราะห์โดยแบ่งกระสวนจังหวะเป็น 2 ห้อง แบบของกระสวนจังหวะที่พบได้แก่

แบบที่ 1 ปรากฏในเพลง 1 ครั้ง

- x - x	- x x x

แบบที่ 2 ปรากฏในเพลง 1 ครั้ง

- x x x	x x - x

เสียงหลักของมือ

มือที่ 2 พบเสียง “เปิ้ง” 2 ครั้ง และเสียง “บ่อม” 9 ครั้ง เสียง “บ่อม” เป็นเสียงที่พบมากที่สุดและอยู่ในตำแหน่งลูกตก 4 ครั้ง เสียงหลักของมือนี้จึงเป็นเสียง “บ่อม”

ผลการวิเคราะห์

มือที่ 2 พบการเชื่อมโยงคือการใช้เสียงประกอบที่เหมือนกับมือที่ 1

มือที่ 3

- - - -	- บ่อม - บ่อม	- - - เปิ้ง	- เปิ้ง - บ่อม

- - - -	- x - x	- - - x	- x - x

คีตลักษณ์

สามารถแบ่งหน้าทับเป็นกลุ่มย่อยได้ 2 กลุ่ม ตามกระสวนจังหวะ คีตลักษณ์ที่พบ คือ A B

กระสวนจังหวะ

วิเคราะห์โดยแบ่งกระสวนจังหวะเป็น 2 ห้อง แบบของกระสวนจังหวะที่พบได้แก่

แบบที่ 1 ปรากฏในเพลง 1 ครั้ง

- - - -	- x - x

แบบที่ 2 ปรากฏในเพลง 1 ครั้ง

- - - x	- x - x

เสียงหลักของมือ

มือที่ 3 พบเสียง “เปิ้ง” 2 ครั้ง และเสียง “บ่อม” 3 ครั้ง เสียง “บ่อม” เป็นเสียงที่พบมากที่สุดและอยู่ในตำแหน่งลูกตก 2 ครั้ง เสียงหลักของมือนี้จึงเป็นเสียง “บ่อม”

ผลการวิเคราะห์

มือที่ 3 พบการเชื่อมโยงคือการใช้เสียงประกอบที่เหมือนกับมือที่ 2

มือที่ 4

- - - เปิ้ง	- เปิด - เปิ้ง	- นะเปิ้งเปิ้ง	- เปิ้ง - บ่อม

- - - x	- x - x	- x x x	- x - x

คีตลักษณ์

สามารถแบ่งหน้าทับเป็นกลุ่มย่อยได้ 2 กลุ่ม ตามกระสวนจังหวะ คีตลักษณ์ที่พบ คือ A B

กระสวนจังหวะ

วิเคราะห์โดยแบ่งกระสวนจังหวะเป็น 2 ห้อง แบบของกระสวนจังหวะที่พบได้แก่

แบบที่ 1 ปรากฏในเพลง 1 ครั้ง

- - - x	- x - x

แบบที่ 2 ปรากฏในเพลง 1 ครั้ง

- x x x	- x - x

เสียงหลักของมือ

มือที่ 4 พบเสียง “เปิ้ง” 5 ครั้ง เสียง “เปิด” 1 ครั้ง เสียง “นะ” 1 ครั้ง และเสียง “บ่อม” 1 ครั้ง เสียง “เปิ้ง” เป็นเสียงที่พบมากที่สุดและอยู่ในตำแหน่งลูกตก 3 ครั้ง เสียงหลักของมือนี้จึงเป็นเสียง “เปิ้ง”

ผลการวิเคราะห์

มือที่ 4 ไม่พบการเชื่อมโยง

มือที่ 5

- - - เปิ้ง	- เปิ้ง - บ่อม	- ป๊ะ - เปิ้ง	- เปิ้ง - บ่อม

- - - x	- x - x	- x - x	- x - x

คีตลักษณ์

สามารถแบ่งหน้าทับเป็นกลุ่มย่อยได้ 2 กลุ่ม ตามกระสวนจังหวะ คีตลักษณ์ที่พบ คือ A B

กระสวนจังหวะ

วิเคราะห์โดยแบ่งกระสวนจังหวะเป็น 2 ห้อง แบบของกระสวนจังหวะที่พบได้แก่

แบบที่ 1 ปรากฏในเพลง 1 ครั้ง

- - - x	- x - x

แบบที่ 2 ปรากฏในเพลง 1 ครั้ง

- x - x	- x - x

เสียงหลักของมือ

มือที่ 5 พบเสียง “เปิ้ง” 4 ครั้ง เสียง “ป๊ะ” 1 ครั้ง และเสียง “บ่อม” 2 ครั้ง เสียง “เปิ้ง” เป็นเสียงที่พบมากที่สุดและอยู่ในตำแหน่งลูกตก 2 ครั้ง เสียงหลักของมือนี้จึงเป็นเสียง “เปิ้ง”

ผลการวิเคราะห์

มือที่ 5 พบการเชื่อมโยงกับมือที่ 4 คือการใช้กระสวนจังหวะและเสียงประกอบที่คล้ายกัน

มือที่ 6

- - - ป๊ะ	- เปิ้ง - บ่อม	- - - ป๊ะ	- เปิ้ง - บ่อม
- - - x	- x - x	- - - x	- x - x

คีตลักษณ์

สามารถแบ่งหน้าทับเป็นกลุ่มย่อยได้ 1 กลุ่ม ตามกระสวนจังหวะ คีตลักษณ์ที่พบ คือ A A

กระสวนจังหวะ

วิเคราะห์โดยแบ่งกระสวนจังหวะเป็น 2 ห้อง แบบของกระสวนจังหวะที่พบได้แก่

แบบที่ 1 ปรากฏในเพลง 2 ครั้ง

- - - x	- x - x

เสียงหลักของมือ

มือที่ 6 พบเสียง “เปิ้ง” 2 ครั้ง เสียง “ป๊ะ” 2 ครั้ง และเสียง “บ่อม” 2 ครั้ง เสียง “ป๊ะ” และเสียง “บ่อม” เป็นเสียงที่พบมากที่สุดและอยู่ในตำแหน่งลูกตก 2 ครั้งเท่ากัน เสียงหลักของมือนี้จึงเป็นเสียง “เปิ้ง” และเสียง “บ่อม”

ผลการวิเคราะห์

มือที่ 6 พบการเชื่อมโยงกับมือที่ 5 คือรูปแบบการทอนหน้าทับ แต่มีการแปลงมือจากมือที่ 5 ดังนี้

- - - เปิ้ง	- เปิ้ง - บ่อม	**- ป๊ะ - เปิ้ง**	**- เปิ้ง - บ่อม**

มือที่ 5

- - - ป๊ะ	**- เป้ง - บ่อม**	**- - - ป๊ะ**	**- เป้ง - บ่อม**

มือที่ 6

มือที่ 7

- - - -	- นะ - เพิด	- นะ - เพิด	- นะ - เพิด	- - - -	- นะ - เพิด	- นะ - เพิด	- เป้ง - บ่อม

- - - -	- x - x	- x - x	- x - x	- - - -	- x - x	- x - x	- x - x

คีตลักษณ์

สามารถแบ่งหน้าทับเป็นกลุ่มย่อยได้ 1 กลุ่ม ตามกระสวนจังหวะ คีตลักษณ์ที่พบ คือ A B A C

กระสวนจังหวะ

วิเคราะห์โดยแบ่งกระสวนจังหวะเป็น 2 ห้อง แบบของกระสวนจังหวะที่พบได้แก่

แบบที่ 1 ปรากฏในเพลง 2 ครั้ง

- - - -	- x - x

แบบที่ 2 ปรากฏในเพลง 2 ครั้ง

- x - x	- x - x

เสียงหลักของมือ

มือที่ 7 พบเสียง “เป้ง” 1 ครั้ง เสียง “นะ” 5 ครั้ง เสียง “เพิด” 5 ครั้ง และเสียง “บ่อม” 1 ครั้ง เสียง “เพิด” เป็นเสียงที่พบมากที่สุดและอยู่ในตำแหน่งลูกตกทุกครั้ง เสียงหลักของมือนี้จึงเป็นเสียง “เพิด”

ผลการวิเคราะห์

มือที่ 7 ไม่พบการเชื่อมโยงกับมือที่ 6 พบเสียงที่เพิ่มขึ้นคือเสียง “เพิด”

มือที่ 8

- - - -	- นะ - เพิด	- นะ - เพิด	- เป้ง - บ่อม

- - - -	- x - x	- x - x	- x - x

คีตลักษณ์

สามารถแบ่งหน้าทับเป็นกลุ่มย่อยได้ 2 กลุ่ม ตามกระสวนจังหวะ คีตลักษณ์ที่พบ คือ A B

กระสวนจังหวะ

วิเคราะห์โดยแบ่งกระสวนจังหวะเป็น 2 ห้อง แบบของกระสวนจังหวะที่พบได้แก่

แบบที่ 1 ปรากฏในเพลง 2 ครั้ง

- - - -	- x - x

แบบที่ 2 ปรากฏในเพลง 2 ครั้ง

- x - x	- x - x

เสียงหลักของมือ

มือที่ 8 พบเสียง “เปิ้ง” 1 ครั้ง เสียง “นะ” 2 ครั้ง เสียง “เพิด” 2 ครั้ง และเสียง “บ่อม” 1 ครั้ง เสียง “เพิด” เป็นเสียงที่พบมากที่สุดและอยู่ในตำแหน่งลูกตกทุกครั้ง เสียงหลักของมือนี้จึงเป็นเสียง “เพิด”

ผลการวิเคราะห์

มือที่ 8 พบการเชื่อมโยงกับมือที่ 7 อย่างชัดเจนคือ พบรูปแบบการทอนโดยนำ 4 ห้องสุดท้ายของมือที่ 7 มาเป็นหน้าทับ ดังนี้

- - - -	- นะ - เพิด	- นะ - เพิด	- นะ - เพิด	- - - -	**- นะ - เพิด**	**- นะ - เพิด**	**- เปิ้ง - บ่อม**

มือที่ 7

- - - -	**- นะ - เพิด**	**- นะ - เพิด**	**- เปิ้ง - บ่อม**

มือที่ 8

มือที่ 9

- นะ - เพิด	- เปิ้ง - บ่อม	- นะ - เพิด	- เปิ้ง - บ่อม

- x - x	- x - x	- x - x	- x - x

คีตลักษณ์

สามารถแบ่งหน้าทับเป็นกลุ่มย่อยได้ 1 กลุ่ม ตามกระสวนจังหวะ คีตลักษณ์ที่พบ คือ A A

กระสวนจังหวะ

วิเคราะห์โดยแบ่งกระสวนจังหวะเป็น 2 ห้อง แบบของกระสวนจังหวะที่พบได้แก่ แบบที่ 1 ปรากฏในเพลง 2 ครั้ง

- x - x	- x - x

เสียงหลักของมือ

มือที่ 9 พบเสียง “เปิ้ง” 2 ครั้ง เสียง “นะ” 2 ครั้ง เสียง “เพิด” 2 ครั้ง และเสียง “บ่อม” 2 ครั้ง เสียง “เพิด” และเสียง “บ่อม” เป็นเสียงที่พบมากที่สุดและอยู่ในตำแหน่งลูกตกเท่ากัน เสียงหลักของมือนี้จึงเป็นเสียง “เพิด” และเสียง “บ่อม”

ผลการวิเคราะห์

มือที่ 9 พบการเชื่อมโยงกับมือที่ 7 และ 8 อย่างชัดเจนคือ พบรูปแบบการทอนโดยนำ 2 ห้องสุดท้ายของมือที่ 7 และ 8 มาเป็นหน้าทับ ดังนี้

- - - -	- นะ - เพิด	- นะ - เพิด	- นะ - เพิด	- - - -	- นะ - เพิด	**- นะ - เพิด**	**- เปิ้ง - บ่อม**

มือที่ 7

- - - -	- นะ - เพิด	**- นะ - เพิด**	**- เปิ้ง - บ่อม**

มือที่ 8

- นะ - เพิด	**- เปิ้ง - บ่อม**	**- นะ - เพิด**	**- เปิ้ง - บ่อม**

มือที่ 9

มือที่ 10

- - - -	- เปิด - เปิ้ง	- - - -	- เปิด - เปิ้ง	- - - -	- เปิด - เปิ้ง	- - - -	- เปิด - เปิ้ง
- - - เปิ้ง	- ป๊ะ - เปิ้ง	- - - เปิ้ง	- ป๊ะ - เปิ้ง	- - - เปิ้ง	- - เปิ้ง -	- เปิ้ง - เปิ้ง	- - - บ่อม

- - - -	- x - x	- - - -	- x - x	- - - -	- x - x	- - - -	- x - x
- - - x	- x - x	- - - x	- x - x	- - - x	- - x -	- x - x	- - - x

คีตลักษณ์

สามารถแบ่งหน้าทับเป็นกลุ่มย่อยได้ 4 กลุ่ม ตามกระสวนจังหวะ คีตลักษณ์ที่พบ ดังนี้ A A A A B B C D

กระสวนจังหวะ

วิเคราะห์โดยแบ่งกระสวนจังหวะเป็น 2 ห้อง แบบของกระสวนจังหวะที่พบได้แก่

แบบที่ 1 ปรากฏในเพลง 4 ครั้ง

- - - -	- x - x

แบบที่ 2 ปรากฏในเพลง 2 ครั้ง

- - - x	- x - x

แบบที่ 3 ปรากฏในเพลง 1 ครั้ง

- - - x	- - x -

แบบที่ 4 ปรากฏในเพลง 1 ครั้ง

- x - x	- - - x

เสียงหลักของมือ

มือที่ 10 พบเสียง “เปิ้ง” 12 ครั้ง เสียง “เปิด” 4 ครั้ง เสียง “ป๊ะ” 2 ครั้ง และเสียง “บ่อม” 1 ครั้ง เสียง “เปิ้ง” เป็นเสียงที่พบมากที่สุดและอยู่ในตำแหน่งลูกตก 10 ครั้ง เสียงหลักของมือนี้จึงเป็นเสียง “เปิ้ง”

ผลการวิเคราะห์

มือที่ 10 มีลักษณะพิเศษคือ เป็นมือที่ใช้เป็นมือลงของโหมโรงทุกโหมโรง โดยที่เหมือนกันและไม่มีการเปลี่ยนแปลงใด ๆ ทั้งสิ้น ลักษณะของการเชื่อมโยงที่พบคือ เสียงประกอบบางเสียงและกระสวนจังหวะที่เหมือนกันหลายจุด

10. โหมโรงพม่าเดินทัพ

มือที่ 1

- - - -	- - - บ่อม	- - - บ่อม	- เปิ้ง - บ่อม

- - - -	- - - x	- - - x	- x - x

คีตลักษณ์

สามารถแบ่งหน้าทับเป็นกลุ่มย่อยได้ 2 กลุ่ม ตามกระสวนจังหวะ คีตลักษณ์ที่พบ ดังนี้ A B

กระสวนจังหวะ

วิเคราะห์โดยแบ่งกระสวนจังหวะเป็น 2 ห้อง แบบของกระสวนจังหวะที่พบได้แก่

แบบที่ 1 ปรากฏในเพลง 1 ครั้ง

- - - -	- - - x

แบบที่ 2 ปรากฏในเพลง 1 ครั้ง

- - - x	- x - x

เสียงหลักของมือ

มือที่ 1 พบเสียง “เปิ้ง” 1 ครั้ง และเสียง “บ่อม” 3 ครั้ง เสียง “บ่อม” เป็นเสียงที่พบมากที่สุดและอยู่ในตำแหน่งลูกตกทุกครั้ง เสียงหลักของมือนี้จึงเป็นเสียง “บ่อม”

ผลการวิเคราะห์

มือที่ 1 ใช้กระสวนจังหวะและเสียงประกอบไม่หลากหลาย

มือที่ 2

- - บ่อม บ่อม	- - บ่อม บ่อม	- บ่อม - บ่อม	- เปิ้ง - บ่อม

- - x x	- - x x	- x - x	- x - x

คีตลักษณ์

สามารถแบ่งหน้าทับเป็นกลุ่มย่อยได้ 2 กลุ่ม ตามกระสวนจังหวะ คีตลักษณ์ที่พบ ดังนี้ A B

กระสวนจังหวะ

วิเคราะห์โดยแบ่งกระสวนจังหวะเป็น 2 ห้อง แบบของกระสวนจังหวะที่พบได้แก่

แบบที่ 1 ปรากฏในเพลง 1 ครั้ง

- - x x	- - x x

แบบที่ 2 ปรากฏในเพลง 1 ครั้ง

- x - x	- x - x

เสียงหลักของมือ

มือที่ 2 พบเสียง “เปิ้ง” 1 ครั้ง และเสียง “บ่อม” 7 ครั้ง เสียง “บ่อม” เป็นเสียงที่พบมากที่สุดและอยู่ในตำแหน่งลูกตก 4 ครั้ง เสียงหลักของมือนี้จึงเป็นเสียง “บ่อม”

ผลการวิเคราะห์

มือที่ 2 ใช้เสียงประกอบที่เหมือนกับมือที่ 1 และต่างกันตรงเพิ่มเสียง “บ่อม” ในกระสวนจังหวะแรก ซึ่งถือว่าเป็นการเชื่อมต่อจากมือที่ 1 โดยเป็นรูปแบบการขยาย

- - - -	- - - **บ่อม**	- - - บ่อม	- เปิ้ง - บ่อม

มือที่ 1

- - บ่อม บ่อม	**- - บ่อม บ่อม**	**- บ่อม** - บ่อม	- เปิ้ง - บ่อม

มือที่ 2

มือที่ 3

- - - ป๊ะ	- - - เพิ่ง	- - เพิ่ง -	- เพิ่ง - เพิ่ง

- - - x	- - - x	- - x -	- x - x

คีตลักษณ์

สามารถแบ่งหน้าทับเป็นกลุ่มย่อยได้ 2 กลุ่ม ตามกระสวนจังหวะ คีตลักษณ์ที่พบ ดังนี้ A B

กระสวนจังหวะ

วิเคราะห์โดยแบ่งกระสวนจังหวะเป็น 2 ห้อง แบบของกระสวนจังหวะที่พบได้แก่

แบบที่ 1 ปรากฏในเพลง 1 ครั้ง

- - - x	- - - x

แบบที่ 2 ปรากฏในเพลง 1 ครั้ง

- - x -	- x - x

เสียงหลักของมือ

มือที่ 3 พบเสียง “ป๊ะ” 1 ครั้ง และเสียง “เพิ่ง” 4 ครั้ง เสียง “เพิ่ง” เป็นเสียงที่พบมากที่สุดและอยู่ในตำแหน่งลูกตก 2 ครั้ง เสียงหลักของมือนี้จึงเป็นเสียง “เพิ่ง”

ผลการวิเคราะห์

มือที่ 3 ใช้เสียงประกอบต่างกับมือที่ 1 และ 2 ไม่พบความเชื่อมโยงใด ๆ

มือที่ 4

- - - ป๊ะ	- เพิ่ง - ป๊ะ	- เพิ่ง - ป๊ะ	- เพิด - เพิ่ง
- - - x	- x - x	- x - x	- x - x

คีตลักษณ์

สามารถแบ่งหน้าทับเป็นกลุ่มย่อยได้ 2 กลุ่ม ตามกระสวนจังหวะ คีตลักษณ์ที่พบ ดังนี้ A B

กระสวนจังหวะ

วิเคราะห์โดยแบ่งกระสวนจังหวะเป็น 2 ห้อง แบบของกระสวนจังหวะที่พบได้แก่

แบบที่ 1 ปรากฏในเพลง 1 ครั้ง

- - - x	- x - x

แบบที่ 2 ปรากฏในเพลง 1 ครั้ง

- x - x	- x - x

เสียงหลักของมือ

มือที่ 4 พบเสียง “ป๊ะ” 3 ครั้ง เสียง “เพิ่ง” 3 ครั้ง และเสียง “เพิด” 1 ครั้ง เสียง “ป๊ะ” เป็นเสียงที่พบมากที่สุดและอยู่ในตำแหน่งลูกตกทุกครั้ง เสียงหลักของมือนี้จึงเป็นเสียง “ป๊ะ”

ผลการวิเคราะห์

มือที่ 4 ใช้เสียงประกอบเหมือนกับมือที่ 3 และพบเสียง “เพิด” เป็นเสียงจรเพิ่มขึ้นมา ในส่วนอื่นไม่พบความเชื่อมโยงใด ๆ

มือที่ 5

- - - ป๊ะ	- เพิด - เพิ่ง	- - - บ่อม	- เพิด - เพิ่ง
- - - x	- x - x	- - - x	- x - x

คีตลักษณ์

สามารถแบ่งหน้าทับเป็นกลุ่มย่อยได้ 2 กลุ่ม ตามกระสวนจังหวะ คีตลักษณ์ที่พบ ดังนี้ A B

กระสวนจังหวะ

วิเคราะห์โดยแบ่งกระสวนจังหวะเป็น 2 ห้อง แบบของกระสวนจังหวะที่พบได้แก่

แบบที่ 1 ปรากฏในเพลง 2 ครั้ง

- - - x	- x - x

เสียงหลักของมือ

มือที่ 5 พบเสียง “ป๊ะ” 1 ครั้ง เสียง “เพิ่ง” 2 ครั้ง เสียง “เพิด” 2 ครั้ง และเสียง “บ่อม” 1 ครั้ง เสียง “เพิ่ง” เป็นเสียงที่อยู่ในตำแหน่งลูกตกทุกครั้ง เสียงหลักของมือนี้จึงเป็นเสียง “เพิ่ง”

ผลการวิเคราะห์

มือที่ 5 ใช้เสียงประกอบเหมือนกับมือที่ 4 ในส่วนอื่นไม่พบความเชื่อมโยงใด ๆ

มือที่ 6

- - - -	- ป๊ะ - เพิ่ง	- - นะ เพิ่ง	- ป๊ะ - เพิ่ง
- - - -	- x - x	- - x x	- x - x

คีตลักษณ์

สามารถแบ่งหน้าทับเป็นกลุ่มย่อยได้ 2 กลุ่ม ตามกระสวนจังหวะ คีตลักษณ์ที่พบ ดังนี้ A B

กระสวนจังหวะ

วิเคราะห์โดยแบ่งกระสวนจังหวะเป็น 2 ห้อง แบบของกระสวนจังหวะที่พบได้แก่

แบบที่ 1 ปรากฏในเพลง 1 ครั้ง

- - - -	- x - x

แบบที่ 2 ปรากฏในเพลง 1 ครั้ง

- - x x	- x - x

เสียงหลักของมือ

มือที่ 6 พบเสียง “ป๊ะ” 2 ครั้ง เสียง “เพิ่ง” 3 ครั้ง และเสียง “นะ” 1 ครั้ง เสียง “เพิ่ง” เป็นเสียงที่อยู่ในตำแหน่งลูกตกทุกครั้ง เสียงหลักของมือนี้จึงเป็นเสียง “เพิ่ง”

ผลการวิเคราะห์

มือที่ 6 ใช้เสียงประกอบเหมือนกับมือที่ 5 ในส่วนอื่นไม่พบความเชื่อมโยงใด ๆ

มือที่ 7

- - นะ เปิ้ง	- เปิ้ง - เปิ้ง	- - นะ เปิ้ง	- เปิ้ง - บ่อม

- - x x	- x - x	- - x x	- x - x

คีตลักษณ์

สามารถแบ่งหน้าทับเป็นกลุ่มย่อยได้ 2 กลุ่ม ตามกระสวนจังหวะ คีตลักษณ์ที่พบ ดังนี้ A B

กระสวนจังหวะ

วิเคราะห์โดยแบ่งกระสวนจังหวะเป็น 2 ห้อง แบบของกระสวนจังหวะที่พบได้แก่

แบบที่ 1 ปรากฏในเพลง 2 ครั้ง

- - x x	- x - x

เสียงหลักของมือ

มือที่ 7 พบเสียง “นะ” 2 ครั้ง เสียง “เปิ้ง” 5 ครั้ง และเสียง “บ่อม” 1 ครั้ง เสียง “เปิ้ง” เป็นเสียงที่พบมากที่สุดอยู่ในตำแหน่งลูกตก 3 ครั้ง เสียงหลักของมือนี้จึงเป็นเสียง “เปิ้ง”

ผลการวิเคราะห์

มือที่ 7 ใช้เสียงประกอบต่างกับมือที่ 6 ในส่วนอื่นไม่พบความเชื่อมโยงใด ๆ

มือที่ 8

- - - -	- เปิ้ง - บ่อม	- - ป๊ะ ป๊ะ	- เปิ้ง - ป๊ะ	- - - -	- เปิ้ง - ป๊ะ	- - นะ เปิ้ง	- เปิ้ง - บ่อม
- - - -	- x - x	- - x x	- x - x	- - - -	- x - x	- - x x	- x - x

คีตลักษณ์

สามารถแบ่งหน้าทับเป็นกลุ่มย่อยได้ 4 กลุ่ม ตามกระสวนจังหวะ คีตลักษณ์ที่พบ ดังนี้ A B C D

กระสวนจังหวะ

วิเคราะห์โดยแบ่งกระสวนจังหวะเป็น 2 ห้อง แบบของกระสวนจังหวะที่พบได้แก่

แบบที่ 1 ปรากฏในเพลง 2 ครั้ง

- - - -	- x - x

แบบที่ 2 ปรากฏในเพลง 2 ครั้ง

- - x x	- x - x

เสียงหลักของมือ

มือที่ 8 พบเสียง “ป๊ะ” 4 ครั้ง เสียง “เปิ้ง” 5 ครั้ง เสียง “นะ” 1 ครั้ง และเสียง “บ่อม” 2 ครั้ง เสียง “เปิ้ง” เป็นเสียงที่พบมากที่สุดและพบในมือนี้ถึง 5 ห้องโน้ต เสียงหลักของมือนี้จึงเป็นเสียง “เปิ้ง”

ผลการวิเคราะห์

มือที่ 8 ใช้เสียงประกอบเหมือนกับมือที่ 7 พบกระสวนจังหวะและเสียงที่เหมือนกันในช่วงจบ

- - นะ เปิ้ง	- เปิ้ง - เปิ้ง	**- - นะ เปิ้ง**	**- เปิ้ง - บ่อม**

มือที่ 7

- - - -	- เปิ้ง - บ่อม	- - ป๊ะ ป๊ะ	- เปิ้ง - ป๊ะ	- - - -	- เปิ้ง - ป๊ะ	**- - นะ เปิ้ง**	**- เปิ้ง - บ่อม**

มือที่ 8

มือที่ 9

- - ป๊ะ ป๊ะ	- เปิ้ง - ป๊ะ	- ป๊ะ - เปิ้ง	- - - บ่อม

- - x x	- x - x	- x - x	- - - x

คีตลักษณ์

สามารถแบ่งหน้าทับเป็นกลุ่มย่อยได้ 2 กลุ่ม ตามกระสวนจังหวะ คีตลักษณ์ที่พบ ดังนี้ A B

กระสวนจังหวะ

วิเคราะห์โดยแบ่งกระสวนจังหวะเป็น 2 ห้อง แบบของกระสวนจังหวะที่พบได้แก่

แบบที่ 1 ปรากฏในเพลง 1 ครั้ง

- - x x	- x - x

แบบที่ 2 ปรากฏในเพลง 1 ครั้ง

- x - x	- - - x

เสียงหลักของมือ

มือที่ 9 พบเสียง “ป๊ะ” 4 ครั้ง เสียง “เปิ้ง” 2 ครั้ง และเสียง “บ่อม” 1 ครั้ง เสียง “ป๊ะ” เป็นเสียงที่พบมากที่สุด เสียงหลักของมือนี้จึงเป็นเสียง “ป๊ะ”

ผลการวิเคราะห์

มือที่ 9 ใช้เสียงประกอบเหมือนกับมือที่ 8 พบกระสวนจังหวะและเสียงที่เหมือนกัน ดังนี้

- - - -	- เปิ้ง - บ่อม	**- - ป๊ะ ป๊ะ**	**- เปิ้ง - ป๊ะ**	- - - -	- เปิ้ง - ป๊ะ	- - นะ เปิ้ง	- เปิ้ง - บ่อม

มือที่ 8

- - ป๊ะ ป๊ะ	**- เปิ้ง - ป๊ะ**	- ป๊ะ - เปิ้ง	- - - บ่อม

มือที่ 9

มือที่ 10

- - - -	- เปิด - เปิ้ง	- - - -	- เปิด - เปิ้ง	- - - -	- เปิด - เปิ้ง	- - - -	- เปิด - เปิ้ง
- - - เปิ้ง	- ป๊ะ - เปิ้ง	- - - เปิ้ง	- ป๊ะ - เปิ้ง	- - - เปิ้ง	- - เปิ้ง -	- เปิ้ง - เปิ้ง	- - - บ่อม

- - - -	- x - x	- - - -	- x - x	- - - -	- x - x	- - - -	- x - x
- - - x	- x - x	- - - x	- x - x	- - - x	- - x -	- x - x	- - - x

คีตลักษณ์

สามารถแบ่งหน้าทับเป็นกลุ่มย่อยได้ 4 กลุ่ม ตามกระสวนจังหวะ คีตลักษณ์ที่พบ ดังนี้ A A A A B B C D

กระสวนจังหวะ

วิเคราะห์โดยแบ่งกระสวนจังหวะเป็น 2 ห้อง แบบของกระสวนจังหวะที่พบได้แก่

แบบที่ 1 ปรากฏในเพลง 4 ครั้ง

- - - -	- x - x

แบบที่ 2 ปรากฏในเพลง 2 ครั้ง

- - - x	- x - x

แบบที่ 3 ปรากฏในเพลง 1 ครั้ง

- - - x	- - x -

แบบที่ 4 ปรากฏในเพลง 1 ครั้ง

- x - x	- - - x

เสียงหลักของมือ

มือที่ 10 พบเสียง “เปิ้ง” 12 ครั้ง เสียง “เปิด” 4 ครั้ง เสียง “ป๊ะ” 2 ครั้ง และเสียง “บ่อม” 1 ครั้ง เสียง “เปิ้ง” เป็นเสียงที่พบมากที่สุดและอยู่ในตำแหน่งลูกตก 10 ครั้ง เสียงหลักของมือนี้จึงเป็นเสียง “เปิ้ง”

ผลการวิเคราะห์

มือที่ 10 มีลักษณะพิเศษคือ เป็นมือที่ใช้เป็นมือลงของโหมโรงทุกโหมโรง โดยที่เหมือนกันและไม่มีการเปลี่ยนแปลงใด ๆ ทั้งสิ้น ลักษณะของการเชื่อมโยงที่พบคือ เสียงประกอบบางเสียงและกระสวนจังหวะที่เหมือนกันหลายจุด

11. โหมโรงนางพญาดำเนิน (พญาเดิน)

มือที่ 1

- - - ป๊ะ	- เพิ่ง - บ่อม	- ป๊ะ - เพิ่ง	-เพิ่งเพิ่งบ่อม

- - - x	- x - x	- x - x	- x x x

คีตลักษณ์

สามารถแบ่งหน้าทับเป็นกลุ่มย่อยได้ 2 กลุ่ม ตามกระสวนจังหวะ คีตลักษณ์ที่พบ ดังนี้ A B

กระสวนจังหวะ

วิเคราะห์โดยแบ่งกระสวนจังหวะเป็น 2 ห้อง แบบของกระสวนจังหวะที่พบได้แก่

แบบที่ 1 ปรากฏในเพลง 1 ครั้ง

- - - x	- x - x

แบบที่ 2 ปรากฏในเพลง 1 ครั้ง

- x - x	- x x x

เสียงหลักของมือ

มือที่ 1 พบเสียง “เพิ่ง” 4 ครั้ง เสียง “ป๊ะ” 2 ครั้ง และเสียง “บ่อม” 2 ครั้ง เสียง “เพิ่ง” ไม่พบในตำแหน่งลูกตก แต่เป็นเสียงที่พบมากที่สุด เสียงหลักของมือนี้จึงเป็นเสียง “เพิ่ง”

ผลการวิเคราะห์

มือที่ 1 ใช้โครงสร้างเดียวกันทั้ง 2 กระสวนจังหวะ ต่างกันตรงกระสวนจังหวะที่ 2 เพิ่มเสียง “เพิ่ง” มากกว่ากระสวนจังหวะแรก

มือที่ 2

- ป๊ะ - เป๊ิง	- เป๊ิง - ป๊ะ	ป๊ะเป๊ิงเป๊ิงเป๊ิง	เป๊ิงเป๊ิง-บ่อม

- x - x	- x - x	x x x x	x x - x

คีตลักษณ์

สามารถแบ่งหน้าทับเป็นกลุ่มย่อยได้ 2 กลุ่ม ตามกระสวนจังหวะ คีตลักษณ์ที่พบ ดังนี้ A B

กระสวนจังหวะ

วิเคราะห์โดยแบ่งกระสวนจังหวะเป็น 2 ห้อง แบบของกระสวนจังหวะที่พบได้แก่

แบบที่ 1 ปรากฏในเพลง 1 ครั้ง

- x - x	- x - x

แบบที่ 2 ปรากฏในเพลง 1 ครั้ง

x x x x	x x - x

เสียงหลักของมือ

มือที่ 2 พบเสียง “เปิ้ง” 7 ครั้ง เสียง “ป๊ะ” 2 ครั้ง และเสียง “บ่อม” 1 ครั้ง เสียง “เปิ้ง” พบในตำแหน่งลูกตก 2 ครั้ง และเป็นเสียงที่พบมากที่สุด เสียงหลักของมือนี้จึงเป็นเสียง “เปิ้ง”

ผลการวิเคราะห์

มือที่ 2 พบกระสวนจังหวะที่แตกต่างจากมือในโหมโรงนี้ และโหมโรงอื่น ๆ เป็นลักษณะโน้ตทางเก็บ ไม่พบลักษณะการเชื่อมโยงกับมือที่ 1

มือที่ 3

- - - ป๊ะ	เปิ้งเปิ้ง-บ่อม	- - - ป๊ะ	เปิ้งเปิ้ง-บ่อม

- - - x	x x - x	- - - x	x x - x

คีตลักษณ์

สามารถแบ่งหน้าทับเป็นกลุ่มย่อยได้ 1 กลุ่ม ตามกระสวนจังหวะ คีตลักษณ์ที่พบ ดังนี้ A A

กระสวนจังหวะ

วิเคราะห์โดยแบ่งกระสวนจังหวะเป็น 2 ห้อง แบบของกระสวนจังหวะที่พบได้แก่

แบบที่ 1 ปรากฏในเพลง 2 กระสวนจังหวะ

- - - x	x x - x

เสียงหลักของมือ

มือที่ 3 พบเสียง “เปิ้ง” 4 ครั้ง เสียง “ป๊ะ” 2 ครั้ง และเสียง “บ่อม” 2 ครั้ง เสียง “เปิ้ง” ไม่พบในตำแหน่งลูกตก แต่เป็นเสียงที่พบมากที่สุด เสียงหลักของมือนี้จึงเป็นเสียง “เปิ้ง”

ผลการวิเคราะห์

มือที่ 3 พบลักษณะการเชื่อมโยงกับมือที่ 2 คือเป็นลักษณะการทอน ไม่ชัดเจนในเรื่องลูกตกของห้องที่ 3 แต่ในห้องที่ 4 ชัดเจน

- ป๊ะ - เป้ง	- เป้ง - ป๊ะ	ป๊ะเป้งเป้งเป้ง	**เป้งเป้ง-บ่อม**

มือที่ 2

- - - ป๊ะ	เป้งเป้ง-บ่อม	- - - ป๊ะ	**เป้งเป้ง-บ่อม**

มือที่ 3

มือที่ 4

- ป๊ะ - พรู่	- เป้งเป้งพรู่	- ป๊ะ - พรู่	-เป้งเป้งบ่อม
- x - x	- x x x	- x - x	- x x x

คีตลักษณ์

สามารถแบ่งหน้าทับเป็นกลุ่มย่อยได้ 2 กลุ่ม ตามกระสวนจังหวะ คีตลักษณ์ที่พบ ดังนี้ A B

กระสวนจังหวะ

วิเคราะห์โดยแบ่งกระสวนจังหวะเป็น 2 ห้อง แบบของกระสวนจังหวะที่พบได้แก่

แบบที่ 1 ปรากฏในเพลง 2 ครั้ง

- x - x	- x x x

เสียงหลักของมือ

มือที่ 4 พบเสียง “เป้ง” 4 ครั้ง เสียง “ป๊ะ” 2 ครั้ง เสียง “พรู่” 3 ครั้ง และเสียง “บ่อม” 1 ครั้ง เสียง “พรู่” พบในตำแหน่งลูกตกทุกครั้ง เสียงหลักของมือนี้จึงเป็นเสียง “พรู่”

ผลการวิเคราะห์

มือที่ 4 พบลักษณะการเชื่อมโยงและคล้ายกับมือที่ 3 คือ ลักษณะของการใช้กระสวนจังหวะในมือที่ซ้ำกัน ไม่พบการเชื่อมโยงในส่วนอื่น

- - - ป๊ะ	เป้งเป้ง-บ่อม	- - - ป๊ะ	เป้งเป้ง-บ่อม

มือที่ 3

- ป๊ะ - พรู่	- เป้งเป้งพรู่	- ป๊ะ - พรู่	-เป้งเป้งบ่อม

มือที่ 4

มือที่ 5

- - - บ่อม	- - - บ่อม	- เป้ง - บ่อม	- เป้ง - บ่อม
- - - x	- - - x	- x - x	- x - x

คีตลักษณ์

สามารถแบ่งหน้าทับเป็นกลุ่มย่อยได้ 2 กลุ่ม ตามกระสวนจังหวะ คีตลักษณ์ที่พบ ดังนี้ A B

กระสวนจังหวะ

วิเคราะห์โดยแบ่งกระสวนจังหวะเป็น 2 ห้อง แบบของกระสวนจังหวะที่พบได้แก่

แบบที่ 1 ปรากฏในเพลง 1 ครั้ง

- - - x	- - - x

แบบที่ 2 ปรากฏในเพลง 1 ครั้ง

- x - x	- x - x

เสียงหลักของมือ

มือที่ 5 พบเสียง “เป้ง” 2 ครั้ง และเสียง “บ่อม” 4 ครั้ง เสียง “บ่อม” พบในตำแหน่งลูกตกทุกครั้ง เสียงหลักของมือนี้จึงเป็นเสียง “บ่อม”

ผลการวิเคราะห์

มือที่ 5 พบลักษณะการเชื่อมโยงและคล้ายกับมือที่ 3 และ 4 คือ ลักษณะของการใช้กระสวนจังหวะในมือที่ซ้ำกัน แต่เป็นการซ้ำในกระสวนจังหวะ คือ ห้องที่ 2 ซ้ำกับห้องที่ 1 และห้องที่ 4 ซ้ำกับห้องที่ 3

มือที่ 6

- - - บ่อม	- เปิ้ง - บ่อม	- - - บ่อม	- เปิ้ง - บ่อม	- - - บ่อม	- เปิ้ง - บ่อม	- ป๊ะ - เปิ้ง	- เปิ้ง - บ่อม
- - - x	- x - x	- - - x	- x - x	- - - x	- x - x	- x - x	- x - x

คีตลักษณ์

สามารถแบ่งหน้าทับเป็นกลุ่มย่อยได้ 2 กลุ่ม ตามกระสวนจังหวะ คีตลักษณ์ที่พบ ดังนี้ A A A B

กระสวนจังหวะ

วิเคราะห์โดยแบ่งกระสวนจังหวะเป็น 2 ห้อง แบบของกระสวนจังหวะที่พบได้แก่

แบบที่ 1 ปรากฏในเพลง 3 ครั้ง

- - - x	- x - x

แบบที่ 2 ปรากฏในเพลง 1 ครั้ง

- x - x	- x - x

เสียงหลักของมือ

มือที่ 6 พบเสียง “ เปิ้ง ” 5 ครั้ง เสียง “ บ่อม ” 7 ครั้ง และเสียง “ ป๊ะ ” 1 ครั้ง เสียง “ บ่อม ” พบในตำแหน่งลูกตกทุกครั้ง เสียงหลักของมือนี้จึงเป็นเสียง “ บ่อม ”

ผลการวิเคราะห์

มือที่ 6 พบลักษณะการเชื่อมโยงและคล้ายกับมือที่ 5 คือ การใช้เสียงประกอบเดียวกัน และเป็นการใช้เสียงในห้องโน้ตของมือที่ 5 มาขยายและเปลี่ยนตำแหน่งการวางลำดับ

- - - บ่อม	- - - บ่อม	- เปิ้ง - บ่อม	- เปิ้ง - บ่อม

มือที่ 5

- - - บ่อม	- เปิ้ง - บ่อม	- - - บ่อม	- เปิ้ง - บ่อม	- - - บ่อม	- เปิ้ง - บ่อม	- ป๊ะ - เปิ้ง	- เปิ้ง - บ่อม

มือที่ 6

มือที่ 7

- - - -	- เปิด - เปิ้ง	- - - -	- เปิด - เปิ้ง	- - - -	- เปิด - เปิ้ง	- - - บ่อม	- - - บ่อม

- - - -	- x - x	- - - -	- x - x	- - - -	- x - x	- - - x	- - - x

คีตลักษณ์

สามารถแบ่งหน้าทับเป็นกลุ่มย่อยได้ 2 กลุ่ม ตามกระสวนจังหวะ คีตลักษณ์ที่พบ ดังนี้ A A A B

กระสวนจังหวะ

วิเคราะห์โดยแบ่งกระสวนจังหวะเป็น 2 ห้อง แบบของกระสวนจังหวะที่พบได้แก่

แบบที่ 1 ปรากฏในเพลง 1 ครั้ง

- - - -	- x - x

แบบที่ 2 ปรากฏในเพลง 1 ครั้ง

- - - x	- - - x

เสียงหลักของมือ

มือที่ 7 พบเสียง “ เปิ้ง ” 3 ครั้ง เสียง “ บ่อม ” 2 ครั้ง และเสียง “ เปิด ” 3 ครั้ง เสียง “ เปิ้ง ” พบในตำแหน่งลูกตกทุกครั้ง เสียงหลักของมือนี้จึงเป็นเสียง “ เปิ้ง ”

ผลการวิเคราะห์

มือที่ 7 พบลักษณะการเชื่อมโยงและคล้ายกับมือที่ 6 คือ รูปแบบคีตลักษณ์ที่เหมือนกัน คือ A A A B

มือที่ 8

- - ป๊ะป๊ะ	- เปิ้ง - ป๊ะ	- - ป๊ะป๊ะ	- เปิ้ง - ป๊ะ	- - ป๊ะป๊ะ	- เปิ้ง - บ่อม	- - บ่อมบ่อม	- เปิ้ง - ป๊ะ

- - x x	- x - x	- - x x	- x - x	- - x x	- x - x	- - x x	- x - x

คีตลักษณ์

สามารถแบ่งหน้าทับเป็นกลุ่มย่อยได้ 2 กลุ่ม ตามกระสวนจังหวะ คีตลักษณ์ที่พบ ดังนี้ A A B C

กระสวนจังหวะ

วิเคราะห์โดยแบ่งกระสวนจังหวะเป็น 2 ห้อง แบบของกระสวนจังหวะที่พบได้แก่

แบบที่ 1 ปรากฏในเพลง 4 ครั้ง

- - x x	- x - x

เสียงหลักของมือ

มือที่ 8 พบเสียง “เปิ้ง” 4 ครั้ง เสียง “บ่อม” 3 ครั้ง และเสียง “ป๊ะ” 9 ครั้ง เสียง “ป๊ะ” พบในตำแหน่งลูกตก 6 ครั้ง เสียงหลักของมือนี้จึงเป็นเสียง “ป๊ะ”

ผลการวิเคราะห์

มือที่ 8 พบลักษณะการเชื่อมโยงและคล้ายกับมือที่ 7 คือ รูปแบบคีตลักษณ์ที่คล้ายกัน

มือที่ 9

- - ป๊ะป๊ะ	- เปิ้ง - ป๊ะ	- - ป๊ะป๊ะ	- เปิ้ง - ป๊ะ	- - ป๊ะป๊ะ	- เปิ้ง - เปิ้ง	- ป๊ะ - เปิ้ง	- เปิ้ง - ป๊ะ
- - ป๊ะป๊ะ	- เปิ้ง - ป๊ะ	- - ป๊ะป๊ะ	- เปิ้ง - ป๊ะ	- - ป๊ะป๊ะ	- เปิ้ง - เปิ้ง	- ป๊ะ - เปิ้ง	- เปิ้ง - บ่อม

- - x x	- x - x	- - x x	- x - x	- - x x	- x - x	- x - x	- x - x
- - x x	- x - x	- - x x	- x - x	- - x x	- x - x	- x - x	- x - x

คีตลักษณ์

สามารถแบ่งหน้าทับเป็นกลุ่มย่อยได้ 2 กลุ่ม ตามกระสวนจังหวะ คีตลักษณ์ที่พบ ดังนี้ A A B C A A B D

กระสวนจังหวะ

วิเคราะห์โดยแบ่งกระสวนจังหวะเป็น 2 ห้อง แบบของกระสวนจังหวะที่พบได้แก่

แบบที่ 1 ปรากฏในเพลง 6 ครั้ง

- - x x	- x - x

แบบที่ 2 ปรากฏในเพลง 2 ครั้ง

- x - x	- x - x

เสียงหลักของมือ

มือที่ 9 พบเสียง “เปิ้ง” 12 ครั้ง เสียง “บ่อม” 1 ครั้ง และเสียง “ป๊ะ” 19 ครั้ง เสียง “ป๊ะ” พบในตำแหน่งลูกตก 11 ครั้ง และเป็นเสียงที่พบมากที่สุดในมือนี้ เสียงหลักของมือนี้จึงเป็นเสียง “ป๊ะ”

ผลการวิเคราะห์

มือที่ 9 พบลักษณะการเชื่อมโยงกับมือที่ 8 คือ รูปแบบคีตลักษณ์ที่เหมือนกันในบรรทัดแรก ดังนี้ A A B C และใช้เสียงประกอบที่ไม่ต่างกัน

มือที่ 10

- - - -	- เปิด - เปิ้ง	- - - -	- เปิด - เปิ้ง	- - - -	- เปิด - เปิ้ง	- - - -	- เปิด - เปิ้ง
- - - เปิ้ง	- ป๊ะ - เปิ้ง	- - - เปิ้ง	- ป๊ะ - เปิ้ง	- - - เปิ้ง	- - เปิ้ง -	- เปิ้ง - เปิ้ง	- - - บ่อม

- - - -	- x - x	- - - -	- x - x	- - - -	- x - x	- - - -	- x - x
- - - x	- x - x	- - - x	- x - x	- - - x	- - x -	- x - x	- - - x

คีตลักษณ์

สามารถแบ่งหน้าทับเป็นกลุ่มย่อยได้ 4 กลุ่ม ตามกระสวนจังหวะ คีตลักษณ์ที่พบ ดังนี้ A A A A B B C D

กระสวนจังหวะ

วิเคราะห์โดยแบ่งกระสวนจังหวะเป็น 2 ห้อง แบบของกระสวนจังหวะที่พบได้แก่

แบบที่ 1 ปรากฏในเพลง 4 ครั้ง

- - - -	- x - x

แบบที่ 2 ปรากฏในเพลง 2 ครั้ง

- - - x	- x - x

แบบที่ 3 ปรากฏในเพลง 1 ครั้ง

- - - x	- - x -

แบบที่ 4 ปรากฏในเพลง 1 ครั้ง

- x - x	- - - x

เสียงหลักของมือ

มือที่ 10 พบเสียง “เปิ้ง” 12 ครั้ง เสียง “เปิด” 4 ครั้ง เสียง “ป๊ะ” 2 ครั้ง และเสียง “บ่อม” 1 ครั้ง เสียง “เปิ้ง” เป็นเสียงที่พบมากที่สุดและอยู่ในตำแหน่งลูกตก 10 ครั้ง เสียงหลักของมือนี้จึงเป็นเสียง “เปิ้ง”

ผลการวิเคราะห์

มือที่ 10 มีลักษณะพิเศษคือ เป็นมือที่ใช้เป็นมือลงของโหมโรงทุกโหมโรง โดยที่เหมือนกันและไม่มีการเปลี่ยนแปลงใด ๆ ทั้งสิ้น ลักษณะของการเชื่อมโยงที่พบคือ เสียงประกอบบางเสียงและกระสวนจังหวะที่เหมือนกันหลายจุด

12. โหมโรงอุบากลอง

มือที่ 1

- - - เพิ่ง	- - - เพิ่ง	- - - เพิ่ง	- - - เพิ่ง	- - - เพิ่ง	- - - เพิ่ง	- - - เพิ่ง	- - - เพิ่ง
- - - เพิ่ง	- ป๊ะ - เพิ่ง	- - - เพิ่ง	- ป๊ะ - เพิ่ง	- - - -	- เพิ่ง - เพิ่ง	- - - -	- เพิ่ง - เพิ่ง
- - - เพิ่ง	- - - เพิ่ง	- - - เพิ่ง	- - - เพิ่ง	- - - เพิ่ง	- - เพิ่ง -	- - ป๊ะ -	- เพิ่ง - ป๊ะ

- - - x	- - - x	- - - x	- - - x	- - - x	- - - x	- - - x	- - - x
- - - x	- x - x	- - - x	- x - x	- - - -	- x - x	- - - -	- x - x
- - - x	- - - x	- - - x	- - - x	- - - x	- - x -	- - x -	- x - x

คีตลักษณ์

มือที่ 1 ตีเสียง “เพิ่ง” เป็นเสียงนำจำนวน 8 ห้อง (A) หลังจากนั้นจึงเข้าหน้าทับที่ 1 จำนวน 2 ครั้ง (B) เข้าหน้าทับที่ 2 จำนวน 2 ครั้ง (C) แล้วกับไปตีเสียงนำอีก 6 ครั้ง จึงลงท้ายด้วยหน้าทับที่ 3 (D) รูปแบบของคีตลักษณ์ที่ได้คือ A BB CC A D

กระสวนจังหวะ

วิเคราะห์โดยแบ่งกระสวนจังหวะเป็น 2 ห้อง แบบของกระสวนจังหวะที่พบได้แก่

แบบที่ 1 ปรากฏในเพลง 6 ครั้ง

- - - x	- - - x

แบบที่ 2 ปรากฏในเพลง 2 ครั้ง

- - - x	- x - x

แบบที่ 3 ปรากฏในเพลง 2 ครั้ง

- - - -	- x - x

แบบที่ 4 ปรากฏในเพลง 1 ครั้ง

- - x -	- x - x

แบบที่ 5 ปรากฏในเพลง 1 ครั้ง

- - - x	- - x -

เสียงหลักของมือ

มือที่ 1 พบเสียง “ เพิ่ง ” 23 ครั้งเป็นเสียงที่อยู่ในตำแหน่งลูกตกของห้องจำนวน 20 ครั้ง และพบเสียง “ ป๊ะ” 4 ครั้ง จากข้อมูลนี้ เสียงหลักของมือนี้คือเสียง “ เพิ่ง ”

ผลการวิเคราะห์

จากคีตลักษณ์ที่ได้ในมือที่ 1 พบลักษณะและรูปแบบการแปลมือของหน้าทับ ดังนี้

- - - เพิ่ง	- - - เพิ่ง

คีตลักษณ์แบบที่ 1 เป็นท่อนนำ มีลักษณะการตีเสียง “ เพิ่ง ” ยืนจังหวะจำนวน 8 แปดห้อง

- - - เพิ่ง	- ป๊ะ - เพิ่ง

คีตลักษณ์แบบที่ 2 มีลักษณะการแปลมือโดยตีเสียง “ ป๊ะ” ขั้นกลางระหว่างเสียง “ เพิ่ง ”

- - - -	- เพิ่ง - เพิ่ง

คีตลักษณ์แบบที่ 3 มีลักษณะแปลมือโดยการตีเสียง “ เพิ่ง ” ในห้องโน้ตเดียวกัน

โหมโรงอุบากลองในมือที่ 1 พบว่าเหมือนกับมือที่ 1 ของโหมโรงเก็บดอกไม้ ต่างกันจุดเดียว ตรงกระสวนจังหวะที่ 3 ของบรรทัดสุดท้าย เป็นการตีลักจังหวะ ดังนี้

- - - x	**- - x -**

มือที่ 2

- เพิ่ง - ป๊ะ	- เพิ่ง - ป๊ะ	- - - ป๊ะ	- - ป๊ะ -	- เพิ่ง - ป๊ะ	- เพิ่ง - ป๊ะ	- - - ป๊ะ	- - ป๊ะ -
- ป๊ะป๊ะเพิ่ง	- เพิ่ง - เพิ่ง	- เพิ่ง - เพิ่ง	- เพิ่ง - เพิ่ง	- - - ป๊ะ	- เพิ่ง - ป๊ะ	- - - เพิ่ง	- เพิ่ง - ป๊ะ

- x - x	- x - x	- - - x	- - x -	- x - x	- x - x	- - - x	- - x -
- x x x	- x - x	- x - x	- x - x	- - - x	- x - x	- - - x	- x - x

คีตลักษณ์

สามารถแบ่งหน้าทับเป็นกลุ่มย่อยได้ 6 กลุ่ม ตามกระสวนจังหวะ คีตลักษณ์ที่พบ ดังนี้ A B A B C D E F

กระสวนจังหวะ

วิเคราะห์โดยแบ่งกระสวนจังหวะเป็น 2 ห้อง แบบของกระสวนจังหวะที่พบได้แก่

แบบที่ 1 ปรากฏในเพลง 3 ครั้ง

- x - x	- x - x

แบบที่ 2 ปรากฏในเพลง 2 ครั้ง

- - - x	- - x -

แบบที่ 3 ปรากฏในเพลง 1 ครั้ง

- x x x	- x - x

แบบที่ 5 ปรากฏในเพลง 2 ครั้ง

- - - x	- x - x

เสียงหลักของมือ

มือที่ 2 พบเสียง “เพิ่ง” 14 ครั้ง และเสียง “ป๊ะ” 12 ครั้ง เสียง “ป๊ะ” เป็นเสียงที่พบอยู่ในตำแหน่งลูกตก 9 ครั้ง เสียงหลักของมือนี้จึงเป็นเสียง “ป๊ะ”

ผลการวิเคราะห์

มือที่ 2 ลักษณะของการเชื่อมโยงที่พบคือ เสียงประกอบที่เหมือนกัน

มือที่ 3

- - - -	- เพิ่ง - ป๊ะ	- - - เพิ่ง	- เพิ่ง - ป๊ะ

- - - -	- x - x	- - - x	- x - x

คีตลักษณ์

สามารถแบ่งหน้าทับเป็นกลุ่มย่อยได้ 2 กลุ่ม ตามกระสวนจังหวะ คีตลักษณ์ที่พบ ดังนี้ A B

กระสวนจังหวะ

วิเคราะห์โดยแบ่งกระสวนจังหวะเป็น 2 ห้อง แบบของกระสวนจังหวะที่พบได้แก่

แบบที่ 1 ปรากฏในเพลง 1 ครั้ง

- - - -	- x - x

แบบที่ 2 ปรากฏในเพลง 1 ครั้ง

- - - x	- x - x

เสียงหลักของมือ

มือที่ 3 พบเสียง “ เพิ่ง ” 3 ครั้ง และเสียง “ ป๊ะ ” 2 ครั้ง เสียง “ ป๊ะ ” เป็นเสียงที่พบอยู่ในตำแหน่งลูกตกทุกครั้ง เสียงหลักของมือนี้จึงเป็นเสียง “ ป๊ะ ”

ผลการวิเคราะห์

มือที่ 3 ลักษณะของการเชื่อมโยงที่พบคือ เสียงประกอบที่เหมือนกัน และมือที่ 3 เหมือนกับ 3 ห้องสุดท้ายของมือที่ 2 ดังนี้

- เพิ่ง - ป๊ะ	- เพิ่ง - ป๊ะ	- - - ป๊ะ	- - ป๊ะ -	- เพิ่ง - ป๊ะ	- เพิ่ง - ป๊ะ	- - - ป๊ะ	- - ป๊ะ -
- ป๊ะป๊ะเพิ่ง	- เพิ่ง - เพิ่ง	- เพิ่ง - เพิ่ง	- เพิ่ง - เพิ่ง	- - - ป๊ะ	**- เพิ่ง - ป๊ะ**	**- - - เพิ่ง**	**- เพิ่ง - ป๊ะ**

มือที่ 2

- - - -	**- เพิ่ง - ป๊ะ**	**- - - เพิ่ง**	**- เพิ่ง - ป๊ะ**

มือที่ 3

มือที่ 4

- - ป๊ะ ป๊ะ	- - ป๊ะ -	- - ป๊ะ -	- เพิ่ง - เพิ่ง

- - x x	- - x -	- - x -	- x - x

คีตลักษณ์

สามารถแบ่งหน้าทับเป็นกลุ่มย่อยได้ 2 กลุ่ม ตามกระสวนจังหวะ คีตลักษณ์ที่พบ ดังนี้ A B

กระสวนจังหวะ

วิเคราะห์โดยแบ่งกระสวนจังหวะเป็น 2 ห้อง แบบของกระสวนจังหวะที่พบได้แก่

แบบที่ 1 ปรากฏในเพลง 1 ครั้ง

- - x x	- - x -

แบบที่ 2 ปรากฏในเพลง 1 ครั้ง

- - x -	- x - x

เสียงหลักของมือ

มือที่ 4 พบเสียง “ เพิ่ง ” 2 ครั้ง และเสียง “ ป๊ะ ” 3 ครั้ง เสียง “ ป๊ะ ” เป็นเสียงที่พบมากที่สุดในมือนี้ เสียงหลักของมือนี้จึงเป็นเสียง “ ป๊ะ ”

ผลการวิเคราะห์

มือที่ 4 ลักษณะของการเชื่อมโยงที่พบคือ เสียงประกอบที่เหมือนกัน ในส่วนอื่นไม่พบการเชื่อมโยง

มือที่ 5

- - ป๊ะ ป๊ะ	- ป๊ะ - เพิ่ง	- เพิ่ง - ป๊ะ	- เพิ่ง - เพิ่ง

- - x x	- x - x	- x - x	- x - x

คีตลักษณ์

สามารถแบ่งหน้าทับเป็นกลุ่มย่อยได้ 2 กลุ่ม ตามกระสวนจังหวะ คีตลักษณ์ที่พบ ดังนี้ A B

กระสวนจังหวะ

วิเคราะห์โดยแบ่งกระสวนจังหวะเป็น 2 ห้อง แบบของกระสวนจังหวะที่พบได้แก่

แบบที่ 1 ปรากฏในเพลง 1 ครั้ง

- - x x	- x - x

แบบที่ 2 ปรากฏในเพลง 1 ครั้ง

- x - x	- x - x

เสียงหลักของมือ

มือที่ 5 พบเสียง “เพิ่ง” 4 ครั้ง และเสียง “ป๊ะ” 4 ครั้ง ทั้ง 2 เป็นเสียงที่พบในมือนี้เท่ากัน อยู่ในตำแหน่งลูกตกเท่ากัน จึงเป็นเสียงหลักของมือนี้

ผลการวิเคราะห์

มือที่ 5 ลักษณะของการเชื่อมโยงที่พบคือ เสียงประกอบที่เหมือนกัน และพบรูปแบบการแปลมือในห้องที่ 2 และ 3 ส่วนในห้องแรกและห้องสุดท้ายเหมือนกัน ดังนี้

- - ป๊ะ ป๊ะ	- - **ป๊ะ** -	- - **ป๊ะ** -	- เพิ่ง - เพิ่ง

มือที่ 4

- - ป๊ะ ป๊ะ	**- ป๊ะ - เพิ่ง**	**- เพิ่ง - ป๊ะ**	- เพิ่ง - เพิ่ง

มือที่ 5

มือที่ 6

- ป๊ะ - ป๊ะ	- เพิ่ง - เพิ่ง	- ป๊ะ - ป๊ะ	- เพิ่ง - เพิ่ง

- x - x	- x - x	- x - x	- x - x

คีตลักษณ์

สามารถแบ่งหน้าทับเป็นกลุ่มย่อยได้ 1 กลุ่ม ตามกระสวนจังหวะ คีตลักษณ์ที่พบ ดังนี้ A A

กระสวนจังหวะ

วิเคราะห์โดยแบ่งกระสวนจังหวะเป็น 2 ห้อง แบบของกระสวนจังหวะที่พบได้แก่

แบบที่ 1 ปรากฏในเพลง 1 ครั้ง

- x - x	- x - x

แบบที่ 2 ปรากฏในเพลง 1 ครั้ง

- x - x	- x - x

เสียงหลักของมือ

มือที่ 6 พบเสียง “เพิ่ง” 4 ครั้ง และเสียง “ป๊ะ” 4 ครั้ง ทั้ง 2 เป็นเสียงที่พบในมือนี้เท่ากัน อยู่ในตำแหน่งลูกตกเท่ากัน จึงเป็นเสียงหลักของมือนี้

ผลการวิเคราะห์

มือที่ 6 ลักษณะของการเชื่อมโยงที่พบคือ เสียงหลักของมือที่เหมือนกัน และมือนี้ใช้โน้ตห้องแรกและห้องสุดท้ายของมือที่ 4 และ 5 มาเชื่อมเป็นหน้าทับและซ้ำกระสวนจังหวะ ดังนี้

- - ป๊ะ ป๊ะ	- - ป๊ะ -	- - ป๊ะ -	**- เพิ่ง - เพิ่ง**

มือที่ 4

- - ป๊ะ ป๊ะ	- ป๊ะ - เพิ่ง	- เพิ่ง - ป๊ะ	**- เพิ่ง - เพิ่ง**

มือที่ 5

- ป๊ะ - ป๊ะ	**- เพิ่ง - เพิ่ง**	**- ป๊ะ - ป๊ะ**	**- เพิ่ง - เพิ่ง**

มือที่ 6

มือที่ 7

- - - -	- เพิ่ง - ป๊ะ	- เพิ่ง - ป๊ะ	- เพิ่ง - เพิ่ง	- - - เพิ่ง	- - เพิ่ง -	- เพิ่ง - เพิ่ง	- - - ป๊ะ

- - - -	- x - x	- x - x	- x - x	- - - x	- - x -	- x - x	- - - x

คีตลักษณ์

สามารถแบ่งหน้าทับเป็นกลุ่มย่อยได้ 4 กลุ่ม ตามกระสวนจังหวะ คีตลักษณ์ที่พบ ดังนี้ A B C D

กระสวนจังหวะ

วิเคราะห์โดยแบ่งกระสวนจังหวะเป็น 2 ห้อง แบบของกระสวนจังหวะที่พบได้แก่

แบบที่ 1 ปรากฏในเพลง 1 ครั้ง

- - - -	- x - x

แบบที่ 2 ปรากฏในเพลง 1 ครั้ง

- x - x	- x - x

แบบที่ 3 ปรากฏในเพลง 1 ครั้ง

- - - x	- - x -

แบบที่ 4 ปรากฏในเพลง 1 ครั้ง

- x - x	- - - x

เสียงหลักของมือ

มือที่ 7 พบเสียง “เพิ่ง” 8 ครั้ง และเสียง “ป๊ะ” 3 ครั้ง เสียง “เพิ่ง” เป็นเสียงที่พบมากที่สุดในมือนี้ จึงเป็นเสียงหลักของมือนี้

ผลการวิเคราะห์

มือที่ 7 ลักษณะของการเชื่อมโยงที่พบคือ เสียงประกอบของมือที่เหมือนกัน ในส่วนอื่นไม่พบการเชื่อมโยง

มือที่ 8

- - - เพิ่ง	- - - บ่อม	- - - เพิ่ง	- - - บ่อม

- - - x	- - - x	- - - x	- - - x

คีตลักษณ์

สามารถแบ่งหน้าทับเป็นกลุ่มย่อยได้ 1 กลุ่ม ตามกระสวนจังหวะ คีตลักษณ์ที่พบ ดังนี้ A A

กระสวนจังหวะ

วิเคราะห์โดยแบ่งกระสวนจังหวะเป็น 2 ห้อง แบบของกระสวนจังหวะที่พบได้แก่

แบบที่ 1 ปรากฏในเพลง 2 ครั้ง

- - - x	- - x -

เสียงหลักของมือ

มือที่ 8 พบเสียง “เพิ่ง” 2 ครั้ง และเสียง “บ่อม” 2 ครั้ง ทั้งสองเสียงพบเท่ากันและอยู่ในตำแหน่งลูกตกเหมือนกัน จึงเป็นเสียงหลักของมือนี้ทั้งสองเสียง

ผลการวิเคราะห์

มือที่ 8 ลักษณะของการเชื่อมโยงที่พบคือ เสียงประกอบของมือที่เหมือนกัน ในส่วนอื่นไม่พบการเชื่อมโยง

มือที่ 9

- - - -	- เพิ่ง - บ่อม	- - - -	- เพิ่ง - บ่อม	- - - -	- เพิ่ง - เพิ่ง	- - นะเพิ่ง	- เพิ่ง - บ่อม
- - - -	- x - x	- - - -	- x - x	- - - -	- x - x	- - x x	- x - x

คีตลักษณ์

สามารถแบ่งหน้าทับเป็นกลุ่มย่อยได้ 3 กลุ่ม ตามกระสวนจังหวะ คีตลักษณ์ที่พบ ดังนี้ A A B C

กระสวนจังหวะ

วิเคราะห์โดยแบ่งกระสวนจังหวะเป็น 2 ห้อง แบบของกระสวนจังหวะที่พบได้แก่

แบบที่ 1 ปรากฏในเพลง 3 ครั้ง

- - - -	- x - x

แบบที่ 2 ปรากฏในเพลง 1 ครั้ง

- - x x	- x - x

เสียงหลักของมือ

มือที่ 9 พบเสียง “เพิ่ง” 6 ครั้ง เสียง “นะ” 1 ครั้ง และเสียง “บ่อม” 3 ครั้ง เสียง “เพิ่ง” เป็นเสียงที่อยู่ในตำแหน่งลูกตก 2 ครั้ง และพบอยู่ในทุกห้องโน้ต จึงเป็นเสียงหลักของมือนี้

ผลการวิเคราะห์

มือที่ 9 ลักษณะของการเชื่อมโยงที่พบคือ เสียงประกอบของมือที่เหมือนกัน

มือที่ 10

- - - -	- เปิด - เปิ้ง	- - - -	- เปิด - เปิ้ง	- - - -	- เปิด - เปิ้ง	- - - -	- เปิด - เปิ้ง
- - - เปิ้ง	- ป๊ะ - เปิ้ง	- - - เปิ้ง	- ป๊ะ - เปิ้ง	- - - เปิ้ง	- - เปิ้ง -	- เปิ้ง - เปิ้ง	- - - บ่อม

- - - -	- x - x	- - - -	- x - x	- - - -	- x - x	- - - -	- x - x
- - - x	- x - x	- - - x	- x - x	- - - x	- - x -	- x - x	- - - x

คีตลักษณ์

สามารถแบ่งหน้าทับเป็นกลุ่มย่อยได้ 4 กลุ่ม ตามกระสวนจังหวะ คีตลักษณ์ที่พบ ดังนี้ A A A A B B C D

กระสวนจังหวะ

วิเคราะห์โดยแบ่งกระสวนจังหวะเป็น 2 ห้อง แบบของกระสวนจังหวะที่พบได้แก่

แบบที่ 1 ปรากฏในเพลง 4 ครั้ง

- - - -	- x - x

แบบที่ 2 ปรากฏในเพลง 2 ครั้ง

- - - x	- x - x

แบบที่ 3 ปรากฏในเพลง 1 ครั้ง

- - - x	- - x -

แบบที่ 4 ปรากฏในเพลง 1 ครั้ง

- x - x	- - - x

เสียงหลักของมือ

มือที่ 10 พบเสียง “เปิ้ง” 12 ครั้ง เสียง “เปิด” 4 ครั้ง เสียง “ป๊ะ” 2 ครั้ง และเสียง “บ่อม” 1 ครั้ง เสียง “เปิ้ง” เป็นเสียงที่พบมากที่สุดและอยู่ในตำแหน่งลูกตก 10 ครั้ง เสียงหลักของมือนี้จึงเป็นเสียง “เปิ้ง”

ผลการวิเคราะห์

มือที่ 10 มีลักษณะพิเศษคือ เป็นมือที่ใช้เป็นมือลงของโหมโรงทุกโหมโรง โดยที่เหมือนกันและไม่มีการเปลี่ยนแปลงใด ๆ ทั้งสิ้น ลักษณะของการเชื่อมโยงที่พบคือ เสียงประกอบบางเสียงและกระสวนจังหวะที่เหมือนกันหลายจุด

13. โหมโรงฝรั่งย่ำเท้าแปลง

มือที่ 1

- - - -	- เปิ้ง - บ่อม	- - - บ่อม	- - - บ่อม	- - - เพิด	- เพิด - เพิด	- - - -	- เปิ้ง - บ่อม
- - - -	- x - x	- - - x	- - - x	- - - x	- x - x	- - - -	- x - x

คีตลักษณ์

สามารถแบ่งหน้าทับเป็นกลุ่มย่อยได้ 3 กลุ่ม ตามกระสวนจังหวะ คีตลักษณ์ที่พบ ดังนี้ A B C A

กระสวนจังหวะ

วิเคราะห์โดยแบ่งกระสวนจังหวะเป็น 2 ห้อง แบบของกระสวนจังหวะที่พบได้แก่

แบบที่ 1 ปรากฏในเพลง 2 ครั้ง

- - - -	- x - x

แบบที่ 2 ปรากฏในเพลง 1 ครั้ง

- - - x	- - - x

แบบที่ 3 ปรากฏในเพลง 1 ครั้ง

- - - x	- x - x

เสียงหลักของมือ

มือที่ 1 พบเสียง “เปิ้ง” 2 ครั้ง เสียง “เพิด” 3 ครั้ง และเสียง “บ่อม” 3 ครั้ง เสียง “บ่อม” เป็นเสียงที่พบอยู่ในตำแหน่งลูกตกทุกครั้ง เสียงหลักของมือนี้จึงเป็นเสียง “บ่อม”

ผลการวิเคราะห์

มือที่ 1 ใช้เสียงประกอบไม่หลากหลาย พบการซ้ำกระสวนจังหวะแรกและสุดท้าย

มือที่ 2

- - นะ เพิด	- - นะ เพิด	- - นะ เพิด	- เปิด - เปิ้ง	- - นะ เพิด	- - นะ เพิด	- - นะ เพิด	- เปิด - เปิ้ง
- - - -	- เปิ้ง - นะ	- - - -	- เปิ้ง - บ่อม	- - - -	- เปิ้ง - นะ	- - ป๊ะ -	- เปิ้ง - บ่อม
- - x x	- - x x	- - x x	- x - x	- - x x	- - x x	- - x x	- x - x
- - - -	- x - x	- - - -	- x - x	- - - -	- x - x	- - x -	- x - x

คีตลักษณ์

สามารถแบ่งหน้าทับเป็นกลุ่มย่อยได้ 5 กลุ่ม ตามกระสวนจังหวะ คีตลักษณ์ที่พบ ดังนี้ A B A B C D C E

กระสวนจังหวะ

วิเคราะห์โดยแบ่งกระสวนจังหวะเป็น 2 ห้อง แบบของกระสวนจังหวะที่พบได้แก่

แบบที่ 1 ปรากฏในเพลง 4 ครั้ง

- - x x	- - x x

แบบที่ 2 ปรากฏในเพลง 3 ครั้ง

- - - -	- x - x

แบบที่ 3 ปรากฏในเพลง 1 ครั้ง

- - x -	- x - x

เสียงหลักของมือ

มือที่ 2 พบเสียง “เปิ้ง” 6 ครั้ง เสียง “เพิด” 6 ครั้ง เสียง “บ่อม” 2 ครั้ง เสียง “นะ” 6 ครั้ง และเสียง “ป๊ะ” 1 ครั้ง เสียง “เพิด” เป็นเสียงที่พบอยู่ในตำแหน่งลูกตกทุกครั้ง เสียงหลักของมือนี้จึงเป็นเสียง “เพิด”

ผลการวิเคราะห์

มือที่ 2 ใช้เสียงประกอบที่เหมือนกับมือที่ 1 มีบางเสียงเพิ่มขึ้นมา พบการซ้ำกระสวนจังหวะแรกหลายครั้ง

มือที่ 3

- - - -	- ป๊ะ - เพิด	- - นะ เพิด	- ป๊ะ - เพิด	- - - -	- ป๊ะ - เพิด	- - นะ เพิด	- ป๊ะ - เพิด
- - - เพิด	- เพิด - เพิด	- - นะ เพิด	- เปิ้ง - บ่อม	- - - -	- เปิ้ง - ป๊ะ	- - - -	- เปิ้ง - บ่อม

- - - -	- x - x	- - x x	- x - x	- - - -	- x - x	- - x x	- x - x
- - - x	- x - x	- - x x	- x - x	- - - -	- x - x	- - - -	- x - x

คีตลักษณ์

สามารถแบ่งหน้าทับเป็นกลุ่มย่อยได้ 6 กลุ่ม ตามกระสวนจังหวะ คีตลักษณ์ที่พบ ดังนี้ A B A B C D E F

กระสวนจังหวะ

วิเคราะห์โดยแบ่งกระสวนจังหวะเป็น 2 ห้อง แบบของกระสวนจังหวะที่พบได้แก่

แบบที่ 1 ปรากฏในเพลง 4 ครั้ง

- - - -	- x - x

แบบที่ 2 ปรากฏในเพลง 3 ครั้ง

- - x x	- x - x

แบบที่ 3 ปรากฏในเพลง 1 ครั้ง

- - - x	- x - x

เสียงหลักของมือ

มือที่ 3 พบเสียง “เปิ้ง” 3 ครั้ง เสียง “เพิด” 10 ครั้ง เสียง “บ่อม” 2 ครั้ง เสียง “นะ” 3 ครั้ง และเสียง “ป๊ะ” 5 ครั้ง เสียง “เพิด” เป็นเสียงที่พบอยู่ในตำแหน่งลูกตก 9 ครั้ง เสียงหลักของมือนี้จึงเป็นเสียง “เพิด”

ผลการวิเคราะห์

มือที่ 3 มีความเชื่อมโยงกับมือที่ 2 คือ ใช้เสียงประกอบเหมือนกัน และมีรูปแบบคีตลักษณ์ที่คล้ายกัน

มือที่ 4

- - - -	- เปิ้ง - บ่อม	- - นะ เพิด	- - นะ เพิด

- - - -	- x - x	- - x x	- - x x

คีตลักษณ์

สามารถแบ่งหน้าทับเป็นกลุ่มย่อยได้ 2 กลุ่ม ตามกระสวนจังหวะ คีตลักษณ์ที่พบ ดังนี้ A B

กระสวนจังหวะ

วิเคราะห์โดยแบ่งกระสวนจังหวะเป็น 2 ห้อง แบบของกระสวนจังหวะที่พบได้แก่

แบบที่ 1 ปรากฏในเพลง 1 ครั้ง

- - - -	- x - x

แบบที่ 2 ปรากฏในเพลง 1 ครั้ง

- - x x	- - x x

เสียงหลักของมือ

มือที่ 4 พบเสียง “เปิ้ง” 1 ครั้ง เสียง “เพิด” 2 ครั้ง เสียง “บ่อม” 1 ครั้ง และเสียง “นะ” 2 ครั้ง เสียง “เพิด” เป็นเสียงที่พบอยู่ในตำแหน่งลูกตกทุกครั้ง เสียงหลักของมือนี้จึงเป็นเสียง “เพิด”

ผลการวิเคราะห์

มือที่ 4 มีความเชื่อมโยงกับมือที่ 3 คือ ใช้เสียงประกอบเหมือนกัน และมีรูปแบบคีตลักษณ์ที่คล้ายกัน

มือที่ 5

- - - -	- เปิ้ง - ป๊ะ	- - - -	- เปิ้ง - บ่อม	- - - -	- เปิ้ง - ป๊ะ	- - ป๊ะ -	- เปิ้ง - บ่อม

- - - -	- x - x	- - - -	- x - x	- - - -	- x - x	- - x -	- x - x

คีตลักษณ์

สามารถแบ่งหน้าทับเป็นกลุ่มย่อยได้ 3 กลุ่ม ตามกระสวนจังหวะ คีตลักษณ์ที่พบ ดังนี้ A B A C

กระสวนจังหวะ

วิเคราะห์โดยแบ่งกระสวนจังหวะเป็น 2 ห้อง แบบของกระสวนจังหวะที่พบได้แก่

แบบที่ 1 ปรากฏในเพลง 3 ครั้ง

- - - -	- x - x

แบบที่ 2 ปรากฏในเพลง 1 ครั้ง

- - x -	- x - x

เสียงหลักของมือ

มือที่ 5 พบเสียง “เปิ้ง” 4 ครั้ง เสียง “ป๊ะ” 3 ครั้ง และเสียง “บ่อม” 2 ครั้ง เสียง “เปิ้ง” เป็นเสียงที่พบอยู่ในห้องโน้ตทุกห้อง เสียงหลักของมือนี้จึงเป็นเสียง “เปิ้ง”

ผลการวิเคราะห์

มือที่ 5 ไม่พบความเชื่อมโยงกับมือที่ 4

มือที่ 6

- ป๊ะ - เปิ้ง	- ป๊ะ - เปิ้ง	- ป๊ะ - เปิ้ง	- - ป๊ะ -	- ป๊ะ - เปิ้ง	- ป๊ะ - เปิ้ง	- ป๊ะ - เปิ้ง	- - เปิ้ง -
- x - x	- x - x	- x - x	- - x -	- x - x	- x - x	- x - x	- - x -

คีตลักษณ์

สามารถแบ่งหน้าทับเป็นกลุ่มย่อยได้ 3 กลุ่ม ตามกระสวนจังหวะ คีตลักษณ์ที่พบ ดังนี้ A B A C

กระสวนจังหวะ

วิเคราะห์โดยแบ่งกระสวนจังหวะเป็น 2 ห้อง แบบของกระสวนจังหวะที่พบได้แก่

แบบที่ 1 ปรากฏในเพลง 2 ครั้ง

- x - x	- x - x

แบบที่ 2 ปรากฏในเพลง 2 ครั้ง

- x - x	- - x -

เสียงหลักของมือ

มือที่ 6 พบเสียง “เปิ้ง” 7 ครั้ง และเสียง “ป๊ะ” 7 ครั้ง เสียง “เปิ้ง” เป็นเสียงที่พบอยู่ในตำแหน่งลูกตก 6 ครั้ง เสียงหลักของมือนี้จึงเป็นเสียง “เปิ้ง”

ผลการวิเคราะห์

มือที่ 6 ไม่พบความเชื่อมโยงกับมือที่ 5 นอกจากเสียงประกอบและกระสวนจังหวะที่คล้ายกัน

มือที่ 7

- - - -	- - - เปิ้ง	- - ป๊ะ ป๊ะ	- ป๊ะ - เปิ้ง	- - ป๊ะ ป๊ะ	- ป๊ะ - เปิ้ง	- - ป๊ะ -	- เปิด - เปิ้ง

- - - -	- - - x	- - x x	- x - x	- - x x	- x - x	- - x -	- x - x

คีตลักษณ์

สามารถแบ่งหน้าทับเป็นกลุ่มย่อยได้ 3 กลุ่ม ตามกระสวนจังหวะ คีตลักษณ์ที่พบ ดังนี้ A B B C

กระสวนจังหวะ

วิเคราะห์โดยแบ่งกระสวนจังหวะเป็น 2 ห้อง แบบของกระสวนจังหวะที่พบได้แก่

แบบที่ 1 ปรากฏในเพลง 1 ครั้ง

- - - -	- - - x

แบบที่ 2 ปรากฏในเพลง 2 ครั้ง

- - x x	- x - x

แบบที่ 3 ปรากฏในเพลง 1 ครั้ง

- - x -	- x - x

เสียงหลักของมือ

มือที่ 7 พบเสียง “เปิ้ง” 4 ครั้ง เสียง “ป๊ะ” 7 ครั้ง และเสียง “เปิด” 7 ครั้ง เสียง “เปิ้ง” เป็นเสียงที่พบอยู่ในตำแหน่งลูกตกทุกครั้ง เสียงหลักของมือนี้จึงเป็นเสียง “เปิ้ง”

ผลการวิเคราะห์

มือที่ 7 ไม่พบความเชื่อมโยงกับมือที่ 6 นอกจากเสียงประกอบและกระสวนจังหวะที่คล้ายกัน

มือที่ 8

- - - -	- - - เปิ้ง	- - ป๊ะ ป๊ะ	- ป๊ะ - เปิ้ง	- - - ถึ	- - - ถึ	- เปิ้ง - บ่อม	- เปิ้ง - บ่อม

- - - -	- - - x	- - x x	- x - x	- - - x	- - - x	- x - x	- x - x

คีตลักษณ์

สามารถแบ่งหน้าทับเป็นกลุ่มย่อยได้ 4 กลุ่ม ตามกระสวนจังหวะ คีตลักษณ์ที่พบ ดังนี้ A B C D

กระสวนจังหวะ

วิเคราะห์โดยแบ่งกระสวนจังหวะเป็น 2 ห้อง แบบของกระสวนจังหวะที่พบได้แก่

แบบที่ 1 ปรากฏในเพลง 1 ครั้ง

- - - -	- - - x

แบบที่ 2 ปรากฏในเพลง 1 ครั้ง

- - x x	- x - x

แบบที่ 3 ปรากฏในเพลง 1 ครั้ง

- - - x	- - - x

แบบที่ 4 ปรากฏในเพลง 1 ครั้ง

- x - x	- x - x

เสียงหลักของมือ

มือที่ 8 พบเสียง “เปิ้ง” 4 ครั้ง เสียง “ป๊ะ” 3 ครั้ง เสียง “ถึ” 2 ครั้ง และเสียง “บ่อม” 2 ครั้ง เสียง “เปิ้ง” เป็นเสียงที่พบอยู่ในตำแหน่งลูกตก 2 ครั้ง และเป็นเสียงที่พบมากที่สุดในมือนี้ เสียงหลักของมือนี้จึงเป็นเสียง “เปิ้ง”

ผลการวิเคราะห์

มือที่ 8 พบความเชื่อมโยงกับมือที่ 7 คือการใช้ท่อนขึ้นใน 2 กระสวนจังหวะแรก เหมือนกัน

- - - -	- - - **เปิ้ง**	- - **ป๊ะ ป๊ะ**	**- ป๊ะ - เปิ้ง**	- - ป๊ะ ป๊ะ	- ป๊ะ - เปิ้ง	- - ป๊ะ -	- เปิด - เปิ้ง

มือที่ 7

- - - -	- - - **เปิ้ง**	- - **ป๊ะ ป๊ะ**	**- ป๊ะ - เปิ้ง**	- - - ถึ	- - - ถึ	- เปิ้ง - บ่อม	- เปิ้ง - บ่อม

มือที่ 8

มือที่ 9

- เปิ้ง - บ่อม	- เปิ้ง - บ่อม	- - - บ่อม	- - บ่อม -

- x - x	- x - x	- - - x	- - - x

คีตลักษณ์

สามารถแบ่งหน้าทับเป็นกลุ่มย่อยได้ 2 กลุ่ม ตามกระสวนจังหวะ คีตลักษณ์ที่พบ ดังนี้ A B

กระสวนจังหวะ

วิเคราะห์โดยแบ่งกระสวนจังหวะเป็น 2 ห้อง แบบของกระสวนจังหวะที่พบได้แก่

แบบที่ 1 ปรากฏในเพลง 1 ครั้ง

- x - x	- x - x

แบบที่ 2 ปรากฏในเพลง 1 ครั้ง

- - - x	- - - x

เสียงหลักของมือ

มือที่ 8 พบเสียง “ เปิ้ง ” 2 ครั้ง และเสียง “ บ่อม ” 4 ครั้ง เสียง “ บ่อม ” เป็นเสียงที่พบอยู่ในตำแหน่งลูกตก 3 ครั้ง และเป็นเสียงที่พบมากที่สุดในมือนี้ เสียงหลักของมือนี้จึงเป็นเสียง “ เปิ้ง ”

ผลการวิเคราะห์

มือที่ 9 พบความเชื่อมโยงกับมือที่ 8 คือกระสวนจังหวะและเสียงประกอบที่คล้ายกัน

- - - -	- - - เปิ้ง	- - ป๊ะ ป๊ะ	- ป๊ะ - เปิ้ง	- - - ถึ	- - - ถึ	**- เปิ้ง - บ่อม**	**- เปิ้ง - บ่อม**

มือที่ 8

- เปิ้ง - บ่อม	**- เปิ้ง - บ่อม**	- - - บ่อม	- - บ่อม -

มือที่ 9

มือที่ 10

- - - -	- เปิด - เปิ้ง	- - - -	- เปิด - เปิ้ง	- - - -	- เปิด - เปิ้ง	- - - -	- เปิด - เปิ้ง
- - - เปิ้ง	- ป๊ะ - เปิ้ง	- - - เปิ้ง	- ป๊ะ - เปิ้ง	- - - เปิ้ง	- - เปิ้ง -	- เปิ้ง - เปิ้ง	- - - บ่อม

- - - -	- x - x	- - - -	- x - x	- - - -	- x - x	- - - -	- x - x
- - - x	- x - x	- - - x	- x - x	- - - x	- - x -	- x - x	- - - x

คีตลักษณ์

สามารถแบ่งหน้าทับเป็นกลุ่มย่อยได้ 4 กลุ่ม ตามกระสวนจังหวะ คีตลักษณ์ที่พบ ดังนี้ A A A A B B C D

กระสวนจังหวะ

วิเคราะห์โดยแบ่งกระสวนจังหวะเป็น 2 ห้อง แบบของกระสวนจังหวะที่พบได้แก่

แบบที่ 1 ปรากฏในเพลง 4 ครั้ง

- - - -	- x - x

แบบที่ 2 ปรากฏในเพลง 2 ครั้ง

- - - x	- x - x

แบบที่ 3 ปรากฏในเพลง 1 ครั้ง

- - - x	- - x -

แบบที่ 4 ปรากฏในเพลง 1 ครั้ง

- x - x	- - - x

เสียงหลักของมือ

มือที่ 10 พบเสียง “เปิ้ง” 12 ครั้ง เสียง “เปิด” 4 ครั้ง เสียง “ป๊ะ” 2 ครั้ง และเสียง “บ่อม” 1 ครั้ง เสียง “เปิ้ง” เป็นเสียงที่พบมากที่สุดและอยู่ในตำแหน่งลูกตก 10 ครั้ง เสียงหลักของมือนี้จึงเป็นเสียง “เปิ้ง”

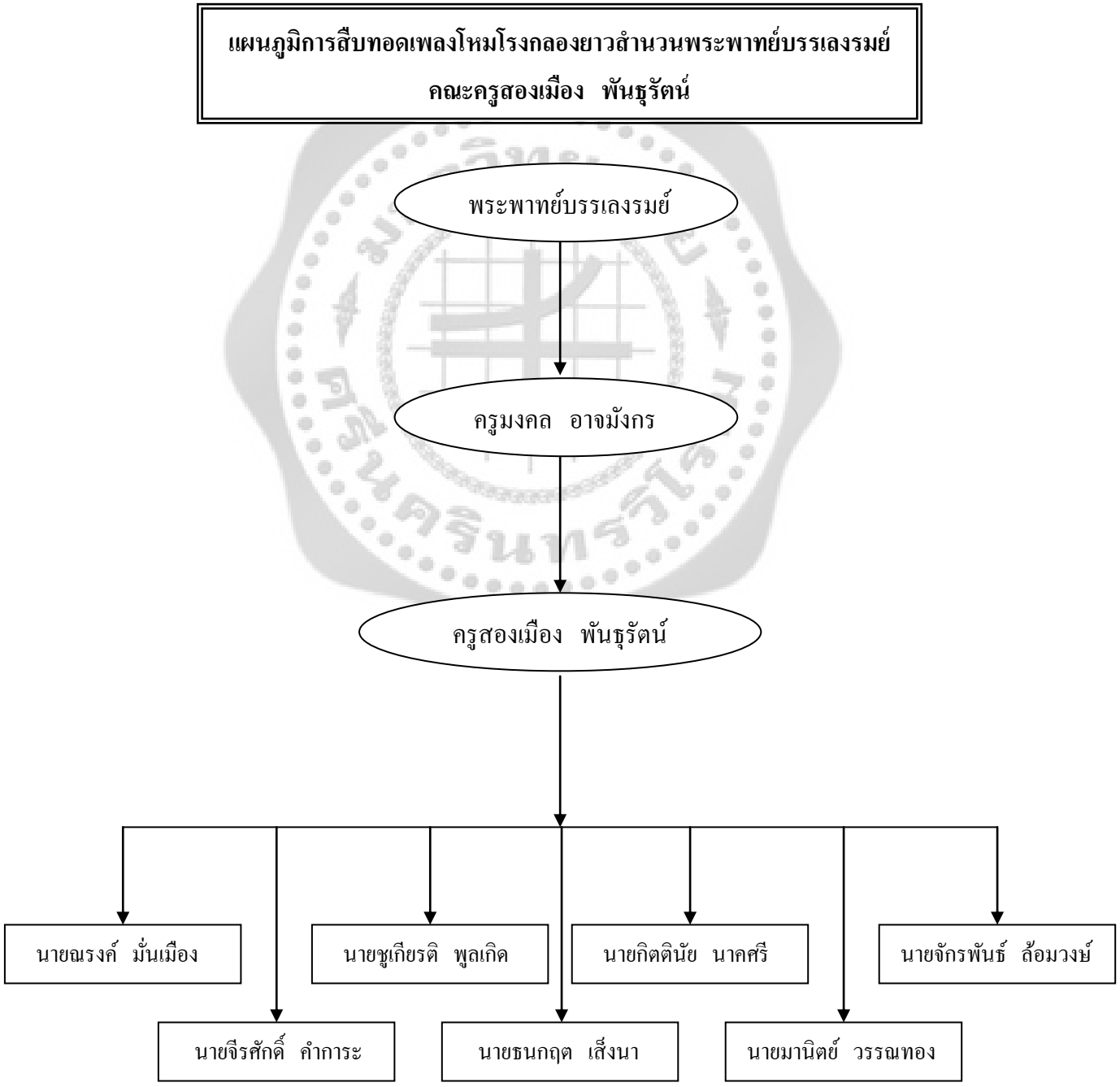
ผลการวิเคราะห์

มือที่ 10 มีลักษณะพิเศษคือ เป็นมือที่ใช้เป็นมือลงของโหมโรงทุกโหมโรง โดยที่เหมือนกันและไม่มีการเปลี่ยนแปลงใด ๆ ทั้งสิ้น ลักษณะของการเชื่อมโยงที่พบคือ เสียงประกอบบางเสียงและกระสวนจังหวะที่เหมือนกันหลายจุด

การวิเคราะห์ข้อมูล ส่วนที่ 2 กระบวนการสืบทอดเพลงกลองยาวสำนวนพระพาทย์บรรเลงรมย์

2.1 นักดนตรีที่ได้รับการสืบทอดเพลงโหมโรงกลองยาว

โหมโรงกลองยาว ถือเป็นศาสตร์ทางดนตรีแขนงหนึ่งที่ขาดผู้สนใจและผู้สืบทอด ด้วยเหตุผลหลายประการ เช่น มีโอกาสแสดงน้อย ไม่สามารถนำไปแสดงเป็นอาชีพได้เหมือนกับปี่พาทย์ จึงทำให้ขาดผู้สนใจและตั้งใจที่จะเรียนรู้ แต่ก็ยังมีผู้ที่สามารถจดจำเพลงโหมโรงทั้ง 12 เพลงไว้ได้ คือครูสองเมืองพันธุรัตน์ ซึ่งเป็นผู้รับการสืบทอดมาจากครูมงคล อาจมังกร ครูผู้เป็นลูกศิษย์วิชาเครื่องหนังของพระพาทย์บรรเลงรมย์ และมีลูกศิษย์ในวงที่ได้ถ่ายทอดเพลงไว้ ดังลำดับตามแผนภูมิการสืบทอด ดังนี้



พระพาทย์บรรเลงรมย์ (พิม วาทิน)

พระพาทย์บรรเลงรมย์บรรเลงสองหน้า (ที่ 1 จากซ้าย)

ประวัติ พระพาทย์บรรเลงรมย์ (พิม วาทิน)

พระพาทย์บรรเลงรมย์ เป็นนักดนตรีอยู่ในกรมมหรสพ ในสมัยรัชกาลที่ 6 เกิดเมื่อปี พ.ศ. 2420 เข้ารับราชการเป็นมหาดเล็กในพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวตั้งแต่ยังทรงดำรงพระยศเป็น สมเด็จพระบรมโอรสาธิราช

ราชทินนาม **"พาทย์บรรเลงรมย์"** นี้ได้รับพระราชทานเมื่อพระองค์ท่านเสด็จขึ้นครองราชแล้ว ได้ทรงพระกรุณาโปรดเกล้าแต่งตั้งตามลำดับเริ่มจากให้เป็น ขุนพาทย์บรรเลงรมย์ เมื่อวันที่ 18 มกราคม พ.ศ. 2453 เป็นหุ้มแพรหลวงพาทย์บรรเลงรมย์ เมื่อวันที่ 1 มกราคม พ.ศ. 2455 ต่อมาท่านเข้ามาเป็นศิษย์ในกรมมหรสพ ของพระยาประสานดุริยศัพท์ และได้รับพระราชทานบรรดาศักดิ์เป็นที่พระพาทย์บรรเลงรมย์ เมื่อวันที่ 15 มกราคม พ.ศ. 2465 ท่านยังมีฝีมือทางด้านตีเครื่องหนังดีมากนอกเหนือจากเครื่องดนตรีอื่นๆ

นายสองเมือง นามสกุล พันธุรัตน์

เกิดวันที่ 12 พฤษภาคม 2512

ที่อยู่ 130 ม. 4 ต.แสวงหา อ.แสวงหา จ. อ่างทอง

อาชีพ ศิลปิน

ตำแหน่งพิเศษ 1. อาจารย์พิเศษ โรงเรียนอ่างทองปัทมโรจน์วิทยาคม

2. อาจารย์พิเศษ มหาวิทยาลัยราชภัฏเทพสตรี วิทยาเขตสิงห์บุรี

3. กรรมการสภาวัฒนธรรมจังหวัดอ่างทอง

4. วิทยากรจับข้อมือและต่อเพลงผู้เรียนเพลงหน้าพาทย์ชั้นสูง มหาวิทยาลัยเอเซีย

5. วิทยากรพิเศษบรรยายเรื่องศาสตร์แห่งกลองยาว จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

2.1.1 นักดนตรีที่ได้รับการสืบทอดเพลงโหมโรงกลองยาว

ครูสองเมือง พันธุรัตน์ เป็นหัวหน้าวงปี่พาทย์คณะ สองเมือง พันธุรัตน์ ซึ่งในปัจจุบันศูนย์การศึกษานอกโรงเรียนและสภาวัฒนธรรมอำเภอแสวงหา ได้ยกฐานะขึ้นเป็นศูนย์การเรียนรู้ดนตรีไทยอำเภอแสวงหา ได้เปิดสอนดนตรีไทยแก่ผู้สนใจทั่วไป โดยไม่มีค่าใช้จ่าย ซึ่งกลุ่มผู้เรียนก็มีทั้งนักเรียน พยาบาล นายอำเภอ ทนายความ ครู - อาจารย์ ที่อยู่ในท้องที่เขตอำเภอแสวงหา รวมทั้งต่างอำเภอก็มีเดินทางมาเรียนกันมากมาย แต่สำหรับเพลงโหมโรงกลองยาวนั้น ผู้ที่ได้รับการสืบทอด จะเป็นนักดนตรีที่อยู่ในวงปี่พาทย์ ซึ่งจะมีฝีมือและทักษะที่ดีโดยส่วนใหญ่จะเป็นนักดนตรีตำแหน่งเครื่องหนัง เพราะสามารถที่จะเรียนรู้ได้เร็ว ปฏิบัติได้ดี ได้แก่

1. นายณรงค์ มั่นเมือง

ข้อมูลทั่วไป

เกิดวันที่ 8 พฤษจิกายน 2515 อายุ 40 ปี

ที่อยู่ 55 หมู่ 6 ต. วังน้ำเย็น อ. แสวงหา อ. อ่างทอง

อาชีพ นักดนตรี , รับจ้าง

สังกัดวงปี่พาทย์คณะ บุญช่วยสุวรรณ จ. สุพรรณบุรี

ประวัติการเรียนดนตรีไทย

เริ่มเรียนดนตรีไทยเมื่อปี พ.ศ. 2527 ครูผู้สอนคือ ครูฉลวย เครื่องดนตรีที่ฝึกชิ้นแรกคือฆ้องวงใหญ่ ปัจจุบันเป็นนักดนตรีในตำแหน่งเครื่องหนัง

การเรียนโหมโรงกลองยาว

ต่อโหมโรงกลองยาวเมื่อปี พ.ศ. 2553 โดยนำไปบรรเลงในงานวัฒนธรรมสัญจร จ. อ่างทอง และตามงานต่าง ๆ โหมโรงที่เรียนได้แก่ โหมโรงเก็บดอกไม้ โหมโรงอุบากลอง โหมโรงลอยชายเข้าวัง

2. นายกิตตินัย นาคศรี

ข้อมูลทั่วไป

เกิดวันที่ 31 พฤษภาคม 2526 อายุ 29 ปี

ที่อยู่ 27 หมู่ 1 ต. แสวงหา อ. แสวงหา อ. อ่างทอง

อาชีพ นักดนตรี

สังกัดวงปี่พาทย์คณะ สองเมือง พันธุรัตน์

ประวัติการเรียนดนตรีไทย

เริ่มเรียนดนตรีไทยเมื่อปี พ.ศ. 2535 ครูผู้สอนคือ ครูสองเมือง พันธุรัตน์ เครื่องดนตรีที่ฝึกชิ้นแรกคือฆ้องวงใหญ่ ปัจจุบันเป็นนักดนตรีในตำแหน่งระนาดเอก

การเรียนโหมโรงกลองยาว

ต่อโหมโรงกลองยาวเมื่อปี พ.ศ. 2548 โหมโรงที่เรียนได้แก่ โหมโรงเก็บดอกไม้ โหมโรงอุบากลอง โหมโรงลอยชายเข้าวัง

3. นายชูเกียรติ พูลเกิด

ข้อมูลทั่วไป

เกิดวันที่ 2 กุมภาพันธ์ 2520 อายุ 35 ปี

ที่อยู่ 76 หมู่ 5 ต. เขาดิน อ. เดิมบางนางบวช อ. สุพรรณบุรี

อาชีพ นักดนตรี

สังกัดวงปี่พาทย์คณะ สองเมือง พันธุรัตน์

ประวัติการเรียนดนตรีไทย

เริ่มเรียนดนตรีไทยเมื่อปี พ.ศ. 2530 ครูผู้สอนคือ ครูส้มเช้า สารีผล เครื่องดนตรีที่ฝึกชิ้นแรกคือฆ้องวงใหญ่ ปัจจุบันเป็นนักดนตรีในตำแหน่งเครื่องหนัง

การเรียนโหมโรงกลองยาว

ต่อโหมโรงกลองยาวเมื่อปี พ.ศ. 2553 เพื่อบรรเลงในงานพิธีกรรมไหว้ครู โหมโรงที่เรียนได้แก่ โหมโรงเก็บดอกไม้ โหมโรงอุบากลอง โหมโรงลอยชายเข้าวัง

4. นายมานิตย์ วรรณทอง

ข้อมูลทั่วไป

เกิดวันที่ 24 ธันวาคม 2535 อายุ 20 ปี

ที่อยู่ 34 หมู่ 3 ต. วังน้ำเย็น อ. แสวงหา อ. อ่างทอง

อาชีพ นักดนตรี

สังกัดวงปี่พาทย์คณะ สองเมือง พันธุรัตน์

ประวัติการเรียนดนตรีไทย

เริ่มเรียนดนตรีไทยเมื่อปี พ.ศ. 2530 ครูผู้สอนคือปู่ เครื่องดนตรีที่ฝึกชิ้นแรกคือฆ้องวงใหญ่ ปัจจุบันเป็นนักดนตรีในตำแหน่งฆ้องวงใหญ่

การเรียนโหมโรงกลองยาว

ต่อโหมโรงกลองยาวเมื่อปี พ.ศ. 2548 เพื่อบรรเลงในงานพิธีกรรมไหว้ครู โหมโรงที่เรียนได้แก่ โหมโรงเก็บดอกไม้ โหมโรงอุบากลอง โหมโรงลอยชายเข้าวัง

5. นายจักรพันธ์ ล้อมวงษ์

ข้อมูลทั่วไป

เกิดวันที่ 27 กันยายน 2532 อายุ 23 ปี

ที่อยู่ 21/1 หมู่ 6 ต. ดอนปู อ. ศรีประจันต์ อ. สุพรรณบุรี

อาชีพ นักดนตรี

สังกัดวงปี่พาทย์คณะ บุญช่วยสุวรรณ

ประวัติการเรียนดนตรีไทย

เริ่มเรียนดนตรีไทยเมื่อปี พ.ศ. 2540 ครูผู้สอนคือนายเพทาย ล้อมวงษ์ (บิดา) เครื่องดนตรีที่ฝึกชิ้นแรกคือระนาดทุ้ม ปัจจุบันเป็นนักดนตรีในตำแหน่งฆ้องวงเล็ก

การเรียนโหมโรงกลองยาว

ต่อโหมโรงกลองยาวเมื่อปี พ.ศ. 2550 โหมโรงที่เรียนได้แก่ โหมโรงเก็บดอกไม้ โหมโรงอุบากลอง โหมโรงลอยชายเข้าวัง

6. นายธนกฤต เส็งนา

ข้อมูลทั่วไป

เกิดวันที่ 24 มิถุนายน 2530 อายุ 25 ปี

ที่อยู่ 16/1 หมู่ 6 ต. ดอนปู อ. ศรีประจันต์ อ. สุพรรณบุรี

อาชีพ นักดนตรี

สังกัดวงปี่พาทย์คณะ บุญช่วยสุวรรณ

ประวัติการเรียนดนตรีไทย

เริ่มเรียนดนตรีไทยเมื่อปี พ.ศ. 2542 ครูผู้สอนคือนายเพทาย ล้อมวงษ์ เครื่องดนตรีที่ฝึกชิ้นแรกคือฆ้องวงใหญ่ ปัจจุบันเป็นนักดนตรีในตำแหน่งฆ้องวงใหญ่

การเรียนโหมโรงกลองยาว

ต่อโหมโรงกลองยาวเมื่อปี พ.ศ. 2553 โหมโรงที่เรียนได้แก่ โหมโรงเก็บดอกไม้ โหมโรงอุบากลอง โหมโรงลอยชายเข้าวัง

7. นายจีรศักดิ์ คำการะ

ข้อมูลทั่วไป

เกิดวันที่ 10 มกราคม 2538 อายุ 17 ปี

ที่อยู่ 16 หมู่ 6 ต. ดอนปู อ. ศรีประจันต์ อ. สุพรรณบุรี

อาชีพ นักดนตรี , นักเรียน

สังกัดวงปี่พาทย์คณะ บุญช่วยสุวรรณ

ประวัติการเรียนดนตรีไทย

เริ่มเรียนดนตรีไทยเมื่อปี พ.ศ. 2549 ครูผู้สอนคือนายประชา หนองน้ำขาว เครื่องดนตรีที่ฝึกชิ้นแรกคือฆ้องวงใหญ่ ปัจจุบันเป็นนักดนตรีในตำแหน่งฆ้องวงใหญ่

การเรียนโหมโรงกลองยาว

ต่อโหมโรงกลองยาวเมื่อปี พ.ศ. 2552 โหมโรงที่เรียนได้แก่ โหมโรงเก็บดอกไม้ โหมโรงอุบากลอง โหมโรงลอยชายเข้าวัง

ประเพณีการมอบตัวเป็นศิษย์ในการเรียนกลองยาว

ด้านประเพณีในการสืบทอดก็คือการมอบตัวเป็นศิษย์ สิ่งที่ใช้ก็จะเป็นเครื่องกำนล ได้แก่ ดอกไม้ ธูป เทียน ขัน และผ้าขาว ซึ่งผู้เรียนจะต้องนำมามอบให้แก่ครู เมื่อครูรับเครื่องกำนลแล้วถือว่าได้เป็นครูเป็นศิษย์กัน ก็จะเริ่มเรียนได้ทันที ส่วนการจับข้อมือก็จะทำกันในวันไหว้ครูประจำปี ของวงปี่พาทย์ครูสองเมืองพันธุรัตน์ ซึ่งนักดนตรีที่เรียนจะมีการบรรเลงกลองยาวเพื่อถวายครูด้วย

2.2 วิธีการเรียนการสอนกลองยาวที่บ้าน และการเผยแพร่ในสถานศึกษา

การสอนเพลงโหมโรงกลองยาวนั้น จะต้องเริ่มจากพื้นฐานก็คือการฝึกตีเสียงให้ครบทุกเสียง ซึ่งก็เหมือนกับการเรียนเครื่องหนังชนิดต่าง ๆ หลังจากนั้นจึงสอนเพลงโดยต้องเริ่มจากเพลงโหมโรงเก็บดอกไม้เป็นเพลงแรก เพราะโหมโรงเก็บดอกไม้ถือว่าเป็นเพลงครู เช่นเดียวกับเพลงสาธุการในปี่พาทย์ **เมื่**อจบเพลงโหมโรงเก็บดอกไม้แล้ว ก็จะต่อเฉพาะเพลงที่จะใช้เท่านั้น โดยลักษณะการเรียนก็จะเป็นวิธีเดียวกับปี่พาทย์ คือครูตีหน้าทับให้ดู แล้วลูกศิษย์ตีตาม แล้วท่องจำ

การสอนเพลงโหมโรงกลองยาวที่บ้าน

การเผยแพร่ในสถานศึกษา

ปัจจุบันครูสองเมือง พันธุรัตน์ เป็นอาจารย์พิเศษ ผู้เชี่ยวชาญด้านดนตรีไทย โรงเรียนอ่างทองปัทมโรจน์วิทยาคม โรงเรียนมัธยมประจำจังหวัดอ่างทอง ดูแลรับผิดชอบการสอนวิชาปฏิบัติดนตรีไทยและชมรมดนตรีไทย – นาฏศิลป์ไทยของโรงเรียน นอกเหนือจากการสอนปี่พาทย์และเครื่องสายแล้ว ยังได้มีโอกาสสอนและตั้งวงกลองยาวประจำโงเรียนด้วย แต่จะสอนให้ตีเฉพาะไม้เดินหรือที่เรียกว่า 3 บ่อม เนื่องจากใช้ประกอบขบวนแห่ในกิจกรรมต่าง ๆ ของโรงเรียน และสอนกลองยาวประยุกต์เพื่อใช้ประกอบท่ารำของชมรมนาฏศิลป์ ในส่วนของโหมโรงกลองยาวนั้นต้องใช้ทักษะชั้นสูงซึ่งนักเรียนมัธยมไม่สามารถปฏิบัติได้

2.3 งานแสดง และโอกาสในการแสดง

งานแสดงส่วนใหญ่จะมาจากงานปี่พาทย์ เช่น งานทรงเจ้า งานบวช งานทำขวัญนาค งานบุญต่าง ๆ และงานศพบ้างในบางโอกาส การแสดงในงานต่าง ๆ นั้น จะเป็นการบรรเลงสลับกับปี่พาทย์เพื่อเป็นการเปลี่ยนบรรยากาศ เช่น ในเวลาพระฉัน แต่ในงานศพจะแสดงเฉพาะในงานที่เป็นนักดนตรีเสียชีวิต

เท่านั้น เพราะในปัจจุบันผู้คนส่วนใหญ่คิดว่ากลองยาวใช้เฉพาะในงานรื่นเริงเท่านั้น จึงทำให้ในงานศพทั่วไปไม่สามารถแสดงได้ อาจสร้างความไม่พอใจให้กับเจ้าภาพ แต่ในหมู่นักดนตรีเพลงโหมโรงกลองยาวจะได้รับความสนใจ เนื่องจากนักดนตรีรุ่นครูก็พอมีความรู้อยู่บ้าง แต่ไม่เคยพบเห็น

ส่วนงานแสดงที่เกี่ยวข้องกับการเผยแพร่นั้น ได้รับโอกาสแสดงปี่พาทย์และโหมโรงกลองยาวในงานศิลปวัฒนธรรมสัญจรในจังหวัดอ่างทองและจังหวัดใกล้เคียง ซึ่งได้มีโอกาสนำเพลงโหมโรงกลองยาวไปแสดง คนส่วนใหญ่จะให้ความสนใจ

งานวัฒนธรรมสัญจร อ. แสวงหา จ. อ่างทอง

การบรรเลงเพลงโหมโรงกลองยาว

งานวัฒนธรรมสัญจร อ. แสวงหา จ. อ่างทอง

การวิเคราะห์ข้อมูล ส่วนที่ 3 ความเข้มแข็งทางวัฒนธรรมของเพลงโหมโรงกลองยาว สำนวนพระพาทย์บรรเลงรมย์ (พิม วาทิน) กรณีศึกษา : คณะครูสองเมือง พันธุรัตน์

การวิเคราะห์ความเข้มแข็งของวัฒนธรรม เพลงโหมโรงกลองยาวสำนวนพระพาทย์บรรเลงรมย์ (พิม วาทิน) กรณีศึกษา : คณะครูสองเมือง พันธุรัตน์ นั้นได้นำทฤษฎีของศาสตราจารย์นายแพทย์ประเวศ วะสี ที่กล่าวว่า “ วัฒนธรรม คือ พลังแห่งการพัฒนา ” มาเป็นเครื่องมือสำคัญที่ใช้ในการวัดสังคม ดังนั้นสังคมและชุมชนที่มีความเข้มแข็งทางวัฒนธรรมต้องมีคุณลักษณะ 8 ประการ ดังนี้

1. มีความหลากหลายกระจายอำนาจ จึงส่งเสริมการเมืองระบอบประชาธิปไตย
2. กระจายรายได้และสร้างความเข้มแข็งทางเศรษฐกิจ
3. ส่งเสริมศักดิ์ศรีของชุมชนท้องถิ่น
4. มีความเป็นบูรณาการ
5. สร้างความบรรสานสอดคล้อง (Harmony) และความสมดุลยั่งยืน
6. มีการพัฒนาจิตใจและจิตวิญญาณอันลึกซึ้ง
7. ส่งเสริมความเข้มแข็งของสังคม
8. เป็นการผดุงศีลธรรมของสังคม

ผลการวิเคราะห์เป็นดังนี้

1. มีความหลากหลายกระจายอำนาจ จึงส่งเสริมการเมืองระบอบประชาธิปไตย

วงปี่พาทย์คณะครูสองเมือง พันธุรัตน์ ไม่มีความหลากหลายทางด้านวัฒนธรรม กล่าวคือ นักดนตรีในวงปี่พาทย์นั้นมีสามารถทางด้านดนตรีเพียงอย่างเดียว เนื่องจากส่วนใหญ่เมื่อเรียนดนตรีแล้วเห็นว่าเป็นอาชีพที่หาเงินได้ง่าย ไม่ต้องใช้แรงงานมาก จึงไม่มีใครที่คิดจะเรียนต่อ ยึดอาชีพนักดนตรีเป็นอาชีพหลักเพียงอย่างเดียว

ในด้านการส่งเสริมประชาธิปไตย นักดนตรีในวงสามารถแสดงความคิดเห็นในงานได้อย่างอิสระ โดยมีกรอบคือขนบประเพณีที่ปฏิบัติตามกันมา ซึ่งมีหัวหน้าวงคอยเป็นผู้ชี้นำและสรุป ในส่วนท้องถิ่นก็มีการใช้สิทธิเลือกตั้งกำนั้น ผู้ใหญ่บ้าน สมาชิกองค์การบริหารส่วนตำบล สมาชิกองค์การบริหารส่วนจังหวัด สมาชิกสภาผู้แทนราษฎร เป็นส่วนใหญ่

2. กระจายรายได้และสร้างความเข้มแข็งทางเศรษฐกิจ

พบการกระจายรายได้ในคณะ ได้แก่การส่งเสริมให้ลูกหลานใช้เวลาว่างในช่วงเสาร์ อาทิตย์ หรือช่วงปิดเทอม ไปช่วยเล่นดนตรี โดยตีเครื่องประกอบจังหวะ หรือช่วยยกของและเครื่องดนตรีต่าง ๆ เพื่อให้เด็ก ๆ มีรายได้เป็นค่าขนม หรือเก็บเป็นเงินใช้จ่ายสิ่งของที่จำเป็นส่วนตัว ซึ่งถือเป็นเศรษฐกิจในครัวเรือนที่ยังไม่เข้มแข็ง เพราะเด็ก ๆ จะทำได้เฉพาะช่วงวันหยุดเท่านั้น

3. ส่งเสริมศักดิ์ศรีของชุมชนท้องถิ่น

จังหวัดอ่างทองถือเป็นจังหวัดที่มีรากฐานทางศิลปวัฒนธรรมไทยและดนตรีไทยอย่างเข้มแข็ง ผู้สูงอายุส่วนใหญ่ในชุมชนล้วนมีความรู้และความสามารถในวัฒนธรรมด้านต่าง ๆ เช่น การร้องเพลงลูกทุ่ง เพลงเรือ เพลงฉ่อย เพลงอีแซว ลำตัด ลิเก ละคร และดนตรี ซึ่งถือเป็นเอกลักษณ์ของท้องถิ่นที่โดดเด่น วงปี่พาทย์ในปัจจุบันนอกจากออกงานแสดงเป็นอาชีพแล้ว ยังเปิดบ้านเป็นศูนย์การเรียนรู้ดนตรีไทยให้แก่ผู้สนใจทั่วไป ซึ่งได้รับความสนใจจากผู้คนมากมายหลายอาชีพทั้งเด็กและผู้ใหญ่ต่างมาเรียนดนตรีไทยกันมากมายและบางคนยังสามารถพัฒนาฝีมือจนออกงานแสดงเป็นอาชีพเสริมได้ด้วย

ผู้คนในอำเภอแสวงหาส่วนใหญ่ยังให้การสนับสนุนดนตรีไทย โดยว่าจ้างให้วงปี่พาทย์บรรเลงในงานต่าง ๆ สม่ำเสมอ ทำให้นักดนตรีสามารถดำรงชีวิตอยู่ได้ในสังคม ถือว่าเป็นการส่งเสริมศักดิ์ศรีของดนตรีในชุมชนท้องถิ่นเพื่อเป็นการสร้างความเข้มแข็งให้ชุมชนสืบไป แต่แตกต่างกับวงโหมโรงกลองยาวที่ไม่มีผู้สนใจที่จะเรียนรู้และว่าจ้างงานแสดง ซึ่งสวนทางกับวงปี่พาทย์ทุกอย่างและยังมองไม่เห็นหนทางในการช่วยส่งเสริม

4. มีความเป็นบูรณาการ

วัฒนธรรมเพลงโหมโรงกลองยาวไม่พบการบูรณาการกับสังคม ชุมชน หรือแม้กระทั่งกับดนตรีด้วยกัน เนื่องด้วยเหตุผลหลายประการ ดังนี้

1. บทเพลงที่บรรเลงไม่ใช่รูปแบบของเพลงขบวนแห่ทั่วไป แต่จะเป็นเพลงประเภทสองชั้นและชั้นเดียว โดยได้ประดิษฐ์คิดค้นมาเพื่อบรรเลงประกอบพิธีกรรมเป็นหลัก ซึ่งสวนกระแสกับสังคมปัจจุบันที่วงกลองยาวรู้จักกันในนามเครื่องแห่เพื่อความบันเทิง สนุกสนาน

2. การใช้เพลงชั้นเดียวเพื่อบรรเลงประกอบขบวนแห่ ไม่เป็นที่ชอบใจของผู้ว่าจ้าง เนื่องจากกลองยาวในสมัยโบราณจะมีท่ารำที่ได้ประดิษฐ์คิดค้นสำหรับไม้กลองแต่ละไม้ เมื่อคนรำไม่เป็น จึงมองว่าไม่สนุก และไม่เร้าใจเหมือนเครื่องแห่หรือกลองยาวที่ตีแค่ไม้เดิน หรือที่เรียกว่า 3 บ่อม 2 บ่อม ทั่ว ๆ ไป

3. เพลงโหมโรงกลองยาวใช้บรรเลงเพื่อประกอบพิธีกรรมและบรรเลงสำหรับงานทั่ว ๆ ไป เช่น เดียวกับวงดนตรีไทยประเภทต่าง ๆ แต่การตีกลองจะได้แค่เสียงที่อึกทึก ขาดความอ่อนหวาน ความไพเราะ และขาดภาษาทางดนตรีที่จะสื่อสารถึงผู้ฟังได้น้อยกว่าเสียงวงดนตรีไทย กลองยาวในงานพิธีกรรมต่าง ๆ จึงหมดความนิยมลง

5. สร้างความบรรสานสอดคล้อง (Harmony) และความสมดุลยั่งยืน

เนื่องจากข้อที่ 4 เมื่อขาดความบูรณาการ จึงขาดความบรรสานสอดคล้อง (Harmony) และความสมดุลยั่งยืนในด้านนี้ ซึ่งถือเป็นปัจจัยสำคัญในการคงอยู่ของเพลงโหมโรงกลองยาว

6. มีการพัฒนาจิตใจและจิตวิญญาณอันลึกซึ้ง

ในวัฒนธรรมเพลงโหมโรงกลองยาว มีจิตวิญญาณอันลึกซึ้งในด้านความเชื่อที่เกี่ยวข้องกับพิธีกรรม การไหว้ครู โดยเป็นพิธีกรรมที่จัดขึ้นเป็นประจำทุกปี แม้จะไม่เจาะจงเฉพาะว่าเป็นของกลองยาว และกลองยาวก็เป็นเพียงแค่ส่วนประกอบเล็ก ๆ ของพิธีกรรม แต่ก็ยังมีความสำคัญและมีคุณค่าที่นักดนตรีทุกคนยังมองเห็นและก็ยังมีการบรรเลงเพลงโหมโรงกลองยาวเพื่อถวายครูในบางปีที่นักดนตรีมีความพร้อม

7. ส่งเสริมความเข้มแข็งของสังคม

วัฒนธรรมคือรากแก้วของชุมชน และการที่รากแก้วด้านวัฒนธรรมยังแข็งแรงและหยั่งรากลึกอยู่ได้นั้นก็เนื่องจากมีคนในชุมชนสนับสนุน และคอยเอาใจใส่ เมื่อใดที่รากแก้วทางวัฒนธรรมได้แห้งเหี่ยวตายลง เมื่อนั้นสังคมนั้นก็คงไม่เป็นสังคมที่เข้มแข็งอีกต่อไป ในวัฒนธรรมเพลงโหมโรงกลองยาว เปรียบเหมือนรากที่ขาดน้ำเลี้ยง และกำลังจะแห้งเหี่ยวตายไปกับการเวลา เนื่องด้วยเหตุผลหลายประการที่กล่าวไว้ข้างต้น แต่ก็เป็นเพียงส่วนหนึ่งเพราะวัฒนธรรมดนตรีไทยที่ยังคงอยู่อย่างเหนียวแน่น แต่ในทางกลับกันยิ่งทำให้ศาสตร์กลองยาวแขนงนี้ยิ่งถูกมองข้ามและกำลังหมดความสำคัญลงไปทุกที

8. เป็นการผดุงศีลธรรมของสังคม

ชุมชนบ้านแสวงหาเป็นชุมชนชาวพุทธที่ยึดถือและปฏิบัติตนอยู่ในศีลธรรม คนกับวัดคอยเกื้อหนุนจุนเจือซึ่งกันและกัน ทำให้เกิดวิถีที่เรียบง่ายและสงบสุข แม้ในสังคมปัจจุบันเต็มไปด้วยสิ่งยั่วยุต่าง ๆ แต่ผู้คนในสังคมก็ยังปฏิบัติตนตามวิถีที่สืบทอดกันมาได้อย่างไม่บกพร่อง ซึ่งในวงปี่พาทย์คณะครูสองเมือง นักดนตรีทุกคนต่างรู้หน้าที่ รู้เวลา ในการทำงาน แม้เป็นกลุ่มเล็กแต่ก็สามารถสะท้อนภาพโดยรวมถึงความเข้มแข็งของสังคมกลุ่มใหญ่ และเป็นการผดุงศีลธรรมอันดีให้อยู่คู่สังคมได้ต่อไป

จากการวิเคราะห์การสร้างความเข้มแข็งทางวัฒนธรรมให้กับชุมชน ซึ่งใช้ทฤษฎีแนวคิดของท่านศาสตราจารย์นายแพทย์ประเวศ วะสี ทำให้เห็นภาพรวมได้ว่า วัฒนธรรมเพลงโหมโรงกลองยาวสำนวนพระพาทย์บรรเลงรมย์นั้น เป็นวัฒนธรรมที่ค่อนข้างอ่อนแอ เนื่องจากขาดและไร้ซึ่งผู้สืบทอด นักดนตรีที่บรรเลงได้ในปัจจุบันก็ยังบรรเลงไม่ได้ครบทุกเพลง เพลงที่บรรเลงได้ก็ไม่มีโอกาสได้ใช้ ทำให้มีหลายมือที่หลงลืมไปอีกทั้งไม่ใส่ใจท่องจำไว้ เมื่อจะบรรเลงต้องมีการซ้อมและทบทวนโดยครูสองเมืองซึ่งเป็นผู้เดียวที่ยังจดจำบทเพลงได้ สาเหตุเหล่านี้เนื่องมาจากเพลงโหมโรงกลองยาวในปัจจุบันไม่มีผู้รู้จัก และขาดเหตุผลที่สอดคล้องและเกี่ยวเนื่องกับทฤษฎีในหลายข้อ

เมื่อความนิยมทางสังคมที่น้อยลง บทบาทและคุณค่าของเพลงโหมโรงกลองยาวจึงน้อยลงตามไปด้วย เมื่อเป็นสิ่งที่ไม่สามารถใช้บรรเลงเพื่อเป็นอาชีพได้ จึงไม่มีผู้ที่สนใจจะเรียน เพลงโหมโรงกลองยาวจึงได้ค่อย ๆ หายไปจากความทรงจำของผู้คน ซึ่งในการศึกษาเพลงโหมโรงกลองยาวในครั้งนี้ ถือว่าเป็นครั้งแรกที่ได้มีการรวบรวมและบันทึกโน้ตเพลงโหมโรงกลองยาวไว้ครบถ้วนทุกเพลงและทุกมือรวมทั้งสิ้น 120 มือ ถือเป็นการรวบรวมศาสตร์ทางดนตรีที่สำคัญแขนงหนึ่งไว้ก่อนที่จะสูญหาย

บทที่ 5
สรุป อภิปรายผล และข้อเสนอแนะ

การวิจัย : การศึกษาเพลงโหมโรงกลองยาวสำนวนพระพาทย์บรรเลงรมย์ (พิม วาทิน) กรณีศึกษา : คณะครูสองเมือง พันธุรัตน์ เป็นการศึกษาและวิจัยเชิงคุณภาพตามหลักกระบวนการทางมานุษยดุริยางควิทยา (Ethnomusiccology) ผู้วิจัยได้แบ่งขั้นตอนในการดำเนินการวิจัยออกเป็น 4 ขั้นตอน ดังนี้

1. ขั้นเก็บรวบรวมข้อมูล
2. ขั้นศึกษาข้อมูล
3. ขั้นวิเคราะห์ข้อมูล
4. ขั้นสรุปและอภิปรายผล

การวิจัยเรื่อง การศึกษาเพลงโหมโรงกลองยาวสำนวนพระพาทย์บรรเลงรมย์ (พิม วาทิน) กรณีศึกษา : คณะครูสองเมือง พันธุรัตน์ ได้กำหนดจุดมุ่งหมายของการศึกษาค้นคว้าของงานวิจัยไว้ 4 ข้อ คือ

1. ศึกษาองค์ประกอบของเพลงโหมโรงกลองยาวทั้ง 12 แม่มีอออกภาษา และมือย่อยในแต่ละเพลง รวมทั้งการวิเคราะห์ข้อมูลเพลงโหมโรงกลองยาว
2. ศึกษากระบวนการสืบทอดเพลงกลองยาวสำนวนพระพาทย์บรรเลงรมย์
3. ศึกษาความเข้มแข็งทางวัฒนธรรมของเพลงโหมโรงกลองยาว สำนวนพระพาทย์บรรเลงรมย์ (พิม วาทิน) กรณีศึกษา : คณะครูสองเมือง พันธุรัตน์ และการอนุรักษ์สืบทอดและเผยแพร่เพลงโหมโรงกลองยาวในจังหวัดอ่างทอง จากการศึกษาสรุปได้ดังนี้

สรุปผล

1. องค์ประกอบของเพลงโหมโรงกลองยาวทั้ง 12 แม่มีอออกภาษา และมือย่อยในแต่ละเพลง

เพลงโหมโรงกลองยาวสำนวนพระพาทย์บรรเลงรมย์ที่ศึกษานั้น เป็นกรณีศึกษาวงปี่พาทย์คณะครูสองเมือง พันธุรัตน์ อ.แสวงหา จ. อ่างทอง ซึ่งครูสองเมืองได้รับการสืบทอดมาจากครูมงคล อาจมังกร ผู้เป็นลูกศิษย์วิชาเครื่องหนังของพระพาทย์บรรเลงรมย์ โดยศึกษาเพลงโหมโรงกลองยาวครบทั้ง 12 โหมโรง ได้แก่

1. โหมโรงเก็บดอกไม้
2. โหมโรงลอยชายเข้าวัง
3. โหมโรงแม่ลูกอ่อนไปตลาด

4. โหมโรงนางพญาดำเนิน
5. โหมโรงกราวพม่า
6. โหมโรงพม่าเดินทัพ
7. โหมโรงฝรั่งย่ำเท้า
8. โหมโรงกราวแปลง
9. โหมโรงฝรั่งย่ำเท้าแปลง
10. โหมโรงซีบ่อมบ่อ
11. โหมโรงอินเล
12. โหมโรงอุบากอง

การวิเคราะห์ข้อมูล เพลงโหมโรงกลองยาวทั้ง 10 เพลง ได้ข้อสรุปดังนี้

ในส่วนของการวิเคราะห์เพลงโหมโรงกลองยาวนั้น ผู้วิจัยได้วิเคราะห์โครงสร้างมือโหมโรงกลองยาวทั้ง 10 โหมโรง 120 มือ โดยอาศัยแนวคิดตามหลักการวิเคราะห์เพลงไทยของ รศ.ดร. มานพ วิสุทธิแพทย์ ซึ่งวิเคราะห์ในส่วนของโครงสร้างกระสวนจังหวะ เสียงหลัก คีตลักษณ์ และความเชื่อมโยงของแต่ละมือในเพลง ดังนี้

1. รูปแบบโครงสร้างกระสวนจังหวะที่พบ จะเป็นรูปแบบที่คล้ายและซ้ำกัน จะพบกระสวนจังหวะที่แปลกและแตกต่างน้อยมาก มีแค่ 2 – 3 จุด

2. เสียงหลัก การพิจารณาเสียงหลักในแต่ละมือ ใช้หลักและความสำคัญในการวิเคราะห์ ดังนี้

2.1 จำนวนเสียงที่พบ ซึ่งเป็นเสียงประกอบที่มีมากที่สุด

2.2 จากข้อ 2.1 เสียงนั้นปรากฏอยู่ในตำแหน่งลูกตกมากที่สุด

2.3 กรณีมีเสียงที่เป็นเสียงประกอบและอยู่ในตำแหน่งลูกตก 2 เสียงเท่ากัน ให้เป็นเสียงหลักทั้ง 2 เสียง

3. คีตลักษณ์ของเพลงโหมโรงกลองยาวที่พบ แบ่งได้ดังนี้

3.1 มือที่มีความยาวเกิน 2 กระสวนจังหวะ ที่พบคือ 1 หรือ 2 บรรทัดจะพบรูปแบบคีตลักษณ์ที่หลากหลายแต่ก็มีซ้ำกันบ้าง โดยมือที่พบคีตลักษณ์มากที่สุดมีถึง 7 แบบ

3.2 มือที่มีความยาว 2 กระสวนจังหวะ ก็จะพบคีตลักษณ์ 1 ถึง 2 แบบ

4. เพลงโหมโรงกลองยาว ทั้ง 10 เพลง พบความเชื่อมโยงระหว่างเพลง ดังนี้

4.1 มือที่ 10 ซึ่งเป็นมือจบ ใช้เหมือนกันทุกโหมโรง

4.2 เพลงโหมโรงเก็บดอกไม้ (แบบพระฉัน) กับเพลงโหมโรงอุบากลอง ในมือที่ 1 มีความคล้ายกันมาก ต่างกันเพียง 1 ตำแหน่งตัวโน้ตเพียง 1 ห้องโน้ตเท่านั้น

4.3 พบการใช้กระสวนจังหวะที่เหมือนกัน ซึ่งปรากฏอยู่ในหลายที่ กระสวนจังหวะของกลองยาวไม่มีความหลากหลาย ส่วนมากจะซ้ำกัน

4.4 พบรูปแบบการบรรเลงที่เหมือนกัน ในเพลงโหมโรงที่มีอัตราจังหวะเดียวกัน ยกเว้นเพลงโหมโรงเก็บดอกไม้ (แบบพระฉัน) ที่มีทั้งอัตราจังหวะสองชั้นและชั้นเดียว การบรรเลงจึงแตกต่างจากโหมโรงอื่น ๆ

พบความเชื่อมโยงในเพลง ดังนี้

4.5 ความเชื่อมโยงในมือเดียวกันพบ 2 รูปแบบที่ชัดเจน คือ รูปแบบการทอนและรูปแบบการขยาย ซึ่งพบแค่บางช่วงในมือ อาจจะเป็น 2 – 3 มือต่อกัน แต่ไม่พบการเชื่อมโยงระหว่างมือที่ต่อเนื่องกันทั้งเพลง และในบางมือที่ต่อกันก็พบแบบที่ไม่มีองค์ประกอบที่เกี่ยวข้องกันเลย

4.6 ความเชื่อมโยงกันในเพลงส่วนมากจะเป็นรูปแบบของเสียงประกอบที่เหมือนกัน และจะพบเสียงจรที่เพิ่มเข้ามาเมื่อเปลี่ยนเป็นมือต่อไป

2. กระบวนการสืบทอดเพลงโหมโรงกลองยาวสำนวนพระพาทย์บรรเลงรมย์

การสืบทอดเพลงโหมโรงกลองยาวสำนวนพระพาทย์บรรเลงรมย์นั้น การสืบทอดพบว่าเป็นการสืบทอดจากครูสู่ลูกศิษย์ ในคณะปี่พาทย์ของครูสองเมือง พันธุรัตน์ ผู้สืบทอดจะเป็นผู้ชายทั้งหมด โดยเฉพาะนักดนตรีในตำแหน่งเครื่องหนัง เนื่องจากการบรรเลงจะต้องใช้ทักษะขั้นสูงของเครื่องหนัง และมีนักดนตรีในตำแหน่งอื่น ๆ บ้างที่ได้รับการถ่ายทอด แต่ส่วนมากจะเป็นคนตีเครื่องประกอบจังหวะในเวลาบรรเลง หรือตีกลองบ้างเป็นบางโอกาส สาเหตุที่ผู้สืบทอดเป็นผู้ชายทั้งหมดเนื่องจากในวงปี่พาทย์คณะนี้ ไม่พบนักดนตรีผู้หญิงที่บรรเลงเครื่องหนัง แต่เวลาการบรรเลงกลองยาวก็จะช่วยตีเครื่องประกอบจังหวะบ้างในช่วงที่ผู้บรรเลงไม่พอ

ด้านประเพณีในการสืบทอดก็คือการมอบตัวเป็นศิษย์ สิ่งที่ใช้ก็จะเป็นเครื่องกำนล ได้แก่ ดอกไม้ ธูป เทียน ขัน และผ้าขาว ซึ่งผู้เรียนจะต้องนำมามอบให้แก่ครู เมื่อครูรับเครื่องกำนลแล้วถือว่าได้เป็นครูเป็นศิษย์กัน ก็จะเริ่มเรียนได้ทันที ส่วนการจับข้อมือก็จะทำกันในวันไหว้ครูประจำปีของวงปี่พาทย์ครูสองเมือง พันธุรัตน์ ผู้สืบทอดได้แก่

1. นายณรงค์ มั่นเมือง
2. นายกิตตินัย นาคศรี
3. นายชูเกียรติ พูลเกิด
4. นายมานิตย์ วรรณทอง
5. นายจักรพันธ์ ล้อมวงษ์
6. นายธนกฤต เส็งนา
7. นายจีรศักดิ์ คำการะ

3. วิเคราะห์ความเข้มแข็งทางวัฒนธรรมของเพลงโหมโรงกลองยาว สำนวนพระพาทย์บรรเลงรมย์ (พิม วาทิน) กรณีศึกษา : คณะครูสองเมือง พันธุรัตน์

จากการวิเคราะห์การสร้างความเข้มแข็งทางวัฒนธรรมให้กับชุมชน ซึ่งใช้ทฤษฎีแนวคิดของท่านศาสตราจารย์นายแพทย์ประเวศ วะสี ทำให้เห็นภาพรวมได้ว่า วัฒนธรรมเพลงโหมโรงกลองยาวสำนวนพระพาทย์บรรเลงรมย์นั้น เป็นวัฒนธรรมที่ค่อนข้างอ่อนแอ ดังเหตุผลสรุปทั้ง 8 ข้อตามทฤษฎีความเข้มแข็งทางวัฒนธรรม ดังนี้

1. มีความหลากหลายกระจายอำนาจ จึงส่งเสริมการเมืองระบอบประชาธิปไตย

วงปี่พาทย์คณะครูสองเมือง พันธุรัตน์ ไม่มีความหลากหลายทางด้านวัฒนธรรม กล่าวคือนักดนตรีในวงปี่พาทย์นั้นมีสามารถทางด้านดนตรีเพียงอย่างเดียว

2. กระจายรายได้และสร้างความเข้มแข็งทางเศรษฐกิจ

พบการกระจายรายได้ในคณะ ได้แก่การส่งเสริมให้ลูกหลานใช้เวลาว่างในช่วงเสาร์ อาทิตย์หรือช่วงปิดเทอมไปช่วยเล่นดนตรี เพื่อให้เด็ก ๆ มีรายได้เป็นค่าขนม หรือเก็บเป็นเงินใช้จ่ายสิ่งของที่จำเป็นส่วนตัว แต่ยังไม่เพียงพอต่อการเป็นเศรษฐกิจที่เข้มแข็งของครอบครัว

3. ส่งเสริมศักดิ์ศรีของชุมชนท้องถิ่น

ผู้คนในอำเภอแสวงหาส่วนใหญ่ยังให้การสนับสนุนดนตรีไทย โดยว่าจ้างให้วงปี่พาทย์บรรเลงในงานต่าง ๆ สม่ำเสมอ ถือว่าเป็นการส่งเสริมศักดิ์ศรีของดนตรีในชุมชนท้องถิ่นเพื่อเป็นการสร้างความเข้มแข็งให้ชุมชน แต่แตกต่างกับวงโหมโรงกลองยาว ที่ไม่มีผู้สนใจที่จะเรียนรู้และว่าจ้างงานแสดงซึ่งสวนทางกับวงปี่พาทย์ทุกอย่างและยังมองไม่เห็นหนทางในการช่วยส่งเสริม

4. มีความเป็นบูรณาการ

วัฒนธรรมเพลงโหมโรงกลองยาวไม่พบการบูรณาการกับสังคม ชุมชน หรือแม้กระทั่งกับดนตรีด้วยกัน เนื่องด้วยเหตุผลต่าง ๆ ดังนี้

บทเพลงที่บรรเลงไม่ใช่รูปแบบของเพลงขบวนแห่ทั่วไป แต่จะเป็นเพลงประเภทสองชั้นและชั้นเดียว โดยได้ประดิษฐ์คิดค้นมาเพื่อบรรเลงประกอบพิธีกรรมเป็นหลัก การใช้เพลงชั้นเดียวเพื่อบรรเลงประกอบขบวนแห่ ไม่เป็นที่ชอบใจของผู้ว่าจ้าง เนื่องจากกลองยาวในสมัยโบราณจะมีท่ารำที่ได้ประดิษฐ์คิดค้นสำหรับไม้กลองแต่ละไม้ เมื่อคนรำไม่เป็น จึงมองว่าไม่สนุก เพลงโหมโรงกลองยาวใช้บรรเลงเพื่อประกอบพิธีกรรมและบรรเลงสำหรับงานทั่ว ๆ ไป แต่การตีกลองจะได้แค่เสียงที่อึกทึก ขาดความอ่อนหวาน ความไพเราะ และขาดภาษาทางดนตรีที่จะสื่อสารถึงผู้ฟังได้น้อยกว่าเสียงวงดนตรีไทย กลองยาวในงานพิธีกรรมต่าง ๆ จึงหมดความนิยมลง

5. สร้างความบรรสานสอดคล้อง (Harmony) และความสมดุลยั่งยืน

เนื่องจากข้อที่ 4 เมื่อขาดความบูรณาการ จึงขาดความบรรสานสอดคล้อง (Harmony) และความสมดุลยั่งยืนในด้านนี้ ซึ่งถือเป็นปัจจัยสำคัญในการคงอยู่ของเพลงโหมโรงกลองยาว

6. มีการพัฒนาจิตใจและจิตวิญญาณอันลึกซึ้ง

ในวัฒนธรรมเพลงโหมโรงกลองยาว มีจิตวิญญาณอันลึกซึ้งในด้านความเชื่อที่เกี่ยวข้องกับพิธีกรรม การไหว้ครู โดยเป็นพิธีกรรมที่จัดขึ้นเป็นประจำทุกปี แม้จะไม่เจาะจงเฉพาะว่าเป็นของกลองยาว และกลองยาวก็เป็นเพียงแค่ส่วนประกอบเล็ก ๆ ของพิธีกรรม แต่ก็ยังมีความสำคัญและมีคุณค่าที่นักดนตรีทุกคนยังมองเห็น

7. ส่งเสริมความเข้มแข็งของสังคม

ในวัฒนธรรมเพลงโหมโรงกลองยาว เปรียบเหมือนรากที่ขาดน้ำเลี้ยง และกำลังจะแห้งเหี่ยวตายไปกับการเวลา เนื่องด้วยเหตุผลหลายประการที่กล่าวไว้ข้างต้น

8. เป็นการผดุงศีลธรรมของสังคม

ชุมชนบ้านแสวงหาเป็นชุมชนชาวพุทธที่ยึดถือและปฏิบัติตนอยู่ในศีลธรรม คนกับวัดคอยเกื้อหนุนจุนเจือซึ่งกันและกัน ทำให้เกิดวิถีที่เรียบง่ายและสงบสุข ในวงปี่พาทย์คณะครูสองเมือง นักดนตรีทุกคนต่างรู้หน้าที่ รู้เวลา ในการทำงาน เป็นการผดุงศีลธรรมอันดีให้อยู่คู่สังคมได้ต่อไป

อภิปรายผล

เพลงโหมโรงกลองยาวเป็นวัฒนธรรมทางดนตรีแขนงหนึ่งที่ขาดความเข้มแข็ง และเสี่ยงต่อการสูญหายไปจากสังคม ตามหลักการวิเคราะห์โดยทฤษฎีความเข้มแข็งทางวัฒนธรรม ของท่านศาสตราจารย์นายแพทย์ประเวศ วะสี ทำให้เห็นถึงสถานภาพของเพลงโหมโรงกลองยาวที่ไม่สอดคล้องกับทฤษฎีหลายข้อ และการวิเคราะห์เพลงตามแนวคิดหลักการวิเคราะห์เพลงไทยของท่าน รศ. ดร. มานพ วิสุทธิแพทย์ ทำให้มองเห็นโครงสร้างของมือกลองยาว ความเชื่อมโยงต่าง ๆ ซึ่งมีทั้งส่วนที่สอดคล้องและไม่สอดคล้องกัน นั่นแสดงให้เห็นว่าการประพันธ์เพลงในลักษณะของหน้าทับ มีความแตกต่างกับเพลงที่เป็นทำนองอย่างชัดเจน ซึ่งการวิเคราะห์ครั้งนี้แม้จะยังมองไม่เห็นภาพรายละเอียดต่าง ๆ ของหน้าทับได้ครบทุกส่วน แต่ก็เป็นแนวทางหนึ่งในการศึกษาและวิเคราะห์เพลงที่เป็นหน้าทับกลองได้ในครั้งต่อไป

วัฒนธรรมเพลงโหมโรงกลองยาวสำนวนพระพาทย์บรรเลงรมย์ (พิม วาทิน) กรณีศึกษา: คณะครูสองเมือง พันธุรัตน์ ในด้านของกระบวนการสืบทอดนั้น พบว่า เป็นการสืบทอดในทางเดียว คือ การสืบทอดจากครูสู่ลูกศิษย์ และไม่มีผู้ที่สนใจเรียนให้ครบถ้วนทั้ง 12 โหมโรง เป็นสาเหตุหนึ่งของความอ่อนแอในด้านวัฒนธรรมตามทฤษฎีที่ศึกษา

ข้อเสนอแนะ

จากการศึกษาเพลงโหมโรงกลองยาวสำนวนพระพาทย์บรรเลงรมย์ (พิม วาทิน) กรณีศึกษา : คณะครูสองเมือง พันธุรัตน์ พบว่า ควรให้การสนับสนุนในด้านการเผยแพร่ เนื่องจากเพลงโหมโรงกลองยาวเสี่ยงต่อการขาดผู้สืบทอด ซึ่งในปัจจุบันลูกศิษย์ที่สืบทอดไว้ก็บรรเลงได้แค่เพียง 3 โหมโรง และไม่มีผู้ใดสนใจที่จะเรียนเพิ่มเติม

ข้อเสนอแนะในการทำวิจัยในครั้งต่อไป

1. ท่ารำประกอบหน้าทับเพลงโหมโรงกลองยาวทั้ง 12 หน้าทับแบบโบราณ บ้านโพธิ์ประสิทธิ์ ต. บ้านนา อ. มหาราช จ. พระนครศรีอยุธยา

2. เพลงกลองยาวในชุมชนต่าง ๆ ของจังหวัดอ่างทอง ที่แตกต่างจากสำนวนพระพาทย์บรรเลงรมย์

บรรณานุกรม

บรรณานุกรม

กาญจนา อินทรสุนานนท์. (2536). *พื้นฐานมานุษยวิทยาภาควัฒนธรรม.* กรุงเทพฯ: คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ.

----------. (2536). เพลงพื้นบ้าน. *สารานุกรมศึกษาศาสตร์.* ฉบับที่ 1. มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ.

กฤษณา แสงทอง. (2540). *เพลงปฏิพากย์ : วัฒนธรรมการดนตรีและภาพสะท้อนทางสังคมของชาวตำบลทอง อำเภอพยุหะคีรี จังหวัดนครสวรรค์.* วิทยานิพนธ์ ศศ.ม. (วัฒนธรรมศึกษา). กรุงเทพฯ: บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยมหิดล ถ่ายเอกสาร.

จรินทร์ เทพสงเคราะห์. (2540). *การศึกษาบทเพลงดนตรีกาหลอในจังหวัดสงขลา.* ปริญญานิพนธ์ ศป.ม. (มานุษยดุริยางควิทยา). กรุงเทพฯ: บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ถ่ายเอกสาร.

จีระวัฒน์ บุญล้ำ. (2551). *ศึกษาวงกลองปูจาในจังหวัดลำพูน.* ปริญญานิพนธ์ ศป.ม. (มานุษยดุริยางควิทยา). กรุงเทพฯ: บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ. ถ่ายเอกสาร.

จุมพล หนิมพานิช. (2532). สังคมและวัฒนธรรม. ใน*เอกสารประกอบการสอนชุดวิชามนุษย์กับสังคม หน่วยที่ 1 – 16.* นนทบุรี: มหาวิทยาลัยสุโขทัยธรรมาธิราช.

เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี. (2538). *วิธีการศึกษาดนตรีพื้นบ้าน.* ดนตรีไทยอุดมศึกษาครั้งที่ 26 มหาวิทยาลัยเชียงใหม่: อมรินทร์ พริ้นติ้งแอนพับลิชชิ่ง.

ทิพยสุดา ญาณโกมุท. (2543). *ดนตรีชาวเผ่าอีก้อ อำเภอแม่สาย จังหวัดเชียงใหม่.* ปริญญานิพนธ์ ศป.ม. (มานุษยดุริยางควิทยา). กรุงเทพฯ: บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ถ่ายเอกสาร.

ทองแถม นาถจำนง. (2535). *มองพัฒนาการของเครื่องดนตรีชาวสยามจากหลักฐานของจีน : ดนตรีและนาฏศิลป์กับเศรษฐกิจและสังคมชาวสยาม.* ธนาคารกรุงเทพ. กรุงเทพฯ: ม.ป.พ.

ธนรัชต์ อนุกูล. (2543). *กลองสะบัดชัยในสังคมและวัฒนธรรมของชาวเชียงใหม่.* กรุงเทพฯ: มหาวิทยาลัยมหิดล.

นิยพรรณ วรรณศิริ. (2540). *มนุษย์วิทยาสังคมและวัฒนธรรม.* กรุงเทพฯ: มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์.

บุญตา เขียนทองกุล. (2538). การเปรียบเทียบวิวัฒนาการของดนตรีประกอบการแสดงแก้สินบน. *วารสารเพลงดนตรี ฉบับพิเศษ.*

ประเวศ วะสี. (2537). *วัฒนธรรมกับการพัฒนา.* กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์คุรุสภา ลาดพร้าว.

ประเสริฐ เล้ารัตนอารีย์. (2546). *ความเข้มแข็งทางวัฒนธรรมการทำกลอง : กรณีศึกษาหมู่บ้านปากน้ำ ตำบลเอกราช อำเภอป่าโมก จังหวัดอ่างทอง.* ปริญญานิพนธ์ ศป.ม. (มานุษยดุริยางควิทยา). กรุงเทพฯ: บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ. ถ่ายเอกสาร.

ปราณี วงษ์เทศ. (2530). *การละเล่นพิธีกรรมในสังคมไทยในวัฒนธรรมพื้นบ้าน : คติความเชื่อ.* กรุงเทพฯ: จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ปัญญา รุ่งเรือง. (2546). *ประวัติการดนตรีไทย.* กรุงเทพฯ: ไทยวัฒนาพานิช.

พิชิต ชัยเสรี. (2544). สุนทรียศาสตร์ (เอกสารประกอบการสอน). กรุงเทพฯ: คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

พระยาอนุมานราชธน. (2501). วัฒนธรรมเบื้องต้น โดยเสถียรโกเศศ. พระนคร : ราชบัณฑิตยสถาน.

พูนพิศ อมาตยกุล. (2539). *ดนตรีวิจักษ์ : ความรู้เบื้องต้นเกี่ยวกับดนตรีไทยเพื่อความชื่นชม.* พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพฯ: สยามสมัย.

พรรณี อำนวยสันติกุล. (2551). *การศึกษาดนตรีในพิธีแก้บนหลวงพ่อโต วัดสะตือ อำเภอท่าเรือ จังหวัดพระนครศรีอยุธยา.* ปริญญานิพนธ์ ศป.ม. (มานุษยดุริยางควิทยา). กรุงเทพฯ: บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ. ถ่ายเอกสาร.

ไพศาล เปลี่ยนวงศ์. (2541). *วารสารวัฒนธรรมไทย : คำภา เมืองโคตร สืบต่อ งานทำกลองแห่งมุกดาหาร.* กรุงเทพฯ: ม.ป.พ. ถ่ายเอกสาร.

มณี พยอมยงค์. (2529). *ประเพณีสิบสองเดือนล้านนาไทย.* เชียงใหม่: ส.ทรัพย์การพิมพ์.

มานพ วิสุทธิแพทย์. (2533). *ดนตรีไทยวิเคราะห์.* กรุงเทพฯ: ชวนพิมพ์.

มนตรี ถิรวิทย์กุล. (2547). *กลองยาว : คู่มือหลักสูตรท้องถิ่น ศิลปะพื้นบ้านของไทยทุกภาค.* นครศรีธรรมราช. โรงเรียนวัดนางตรา.

ยศ สันตสมบัติ. (2537). *มนุษย์กับวัฒนธรรม.* พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์.

ราชบัณฑิตสถาน. (2525). *พจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน.* กรุงเทพฯ: อักษรเจริญทัศน์.

เรณู โกศินานนท์. (2539). *การแสดงเพลงพื้นบ้านในประเทศไทย.* พิมพ์ครั้งที่ 4. กรุงเทพฯ: ไทยวัฒนาพานิช.

รสสุคนธ์ อินคง. (2546). *การสืบทอดปี่พาทย์ในจังหวัดอ่างทอง.* ปริญญานิพนธ์ ศป.ม. (มานุษยดุริยางควิทยา). กรุงเทพฯ: บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ. ถ่ายเอกสาร.

วิเชียร รักการ. (2529). *วัฒนธรรมและพฤติกรรมไทย.* กรุงเทพฯ: โอเดียนสโตร์.

วิมาลา ศิริพงษ์. (2534). *การสืบทอดวัฒนธรรมดนตรีในสังคมปัจจุบัน : กรณีศึกษาสกุลพาทยโกศล และสกุลศิลปบรรเลง.* วิทยานิพนธ์ (มานุษยวิทยา). กรุงเทพฯ: บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์. ถ่ายเอกสาร.

วิไลเลขา ถาวรธนสาร. (2531). *พื้นฐานวัฒนธรรม.* กรุงเทพฯ: มหาวิทยาลัยรามคำแหง.

ศรันย์ นักรบ. (2541). *ดนตรีชาวเขาผ่าเย้า กรณีศึกษาหมู่บ้านผาเดื่อ อำเภอแม่ฟ้าหลวง จังหวัดเชียงราย.* ปริญญานิพนธ์ ศป.ม. (มานุษยดุริยางควิทยา). กรุงเทพฯ: บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ถ่ายเอกสาร.

ศรีศักดิ์ วัลลิโภดม. (2535). *ดนตรีและนาฏศิลป์กับเศรษฐกิจสังคมสยาม.* กรุงเทพฯ: ธนาคารกรุงเทพ.

สงบศึก ธรรมวิหาร. (2545). *ดุริยางค์ไทย.* กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

สุจิตต์ วงษ์เทศ. (2539). *ร้องรำทำเพลง : ดนตรีนาฏศิลป์ชาวสยาม.* กรุงเทพฯ: ม.ป.พ.

สุธิวงศ์ พงษ์ไพบูลย์. (2545). วัฒนธรรมการเรียนรู้ของคนไทย. ใน *วัฒนธรรมแห่งการเรียนรู้ของคนไทย.* กรุงเทพฯ: พี เอ ลีฟวิ่ง.

สุพัตรา สุภาพ. (2528). *สังคมและวัฒนธรรมไทย : ค่านิยม ครอบครัว ศาสนา ประเพณี.* กรุงเทพฯ: ไทยวัฒนาพานิช.

สุมนมาลย์ นิ่มเนติพันธ์. (2524). *เอกสารประกอบการสอนวิชาดุริย 101 : ดนตรีไทย.* กรุงเทพฯ: ภาควิชาดุริยางคศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ พลศึกษา.

สุมาลี นิมานุภาพ. (2524). *ดนตรีวิจักษ์.* พิมพ์ครั้งที่ 6. กรุงเทพฯ: ชวนพิมพ์.

สุรพล สุวรรณ. (2549). *ดนตรีไทยในวัฒนธรรมไทย.* กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์ มหาวิทยาลัย.

เสรี หวังในธรรม. (2527). *โสมส่องแสง : ชีวิตดนตรีไทยของมนตรี ตราโมท.* กรุงเทพฯ: ม.ป.พ.

อังคณา ใจเหิม. (2538). *การวิเคราะห์ดนตรีพื้นเมืองภาคเหนือ.* มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ. กรุงเทพฯ: ม.ป.พ.

อภิญญา ตันสิริ. (2539). *ร่มไทรทอง: แนะนำเครื่องดนตรีไทยประเภทตี.* กรุงเทพฯ: ม.ป.พ.

อมรา พงศาพิชญ์. (2537). *วัฒนธรรม ศาสนา และชาติพันธุ์ : วิเคราะห์สังคมไทยแนวมานุษยวิทยา.* พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

อานันท์ นาคคง. (2537). *ยังไม่สิ้นเสียงกลอง.* ที่ระลึกงานไหว้ครูดนตรีไทย ประจำปีการศึกษา 2537. ภาควิชาดนตรี คณะคุรุศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย. กรุงเทพฯ: ม.ป.พ.

----------. (2537). *เมืองไทย เมืองทอง เมืองไทย เมืองกลอง.* กรุงเทพฯ: ภาควิชาดนตรีศึกษา คณะคุรุศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย. ถ่ายเอกสาร.

อุดม อรุณรัตน์. (2526). *ดุริยางคดนตรีจากพระพุทธศาสนา*. นครปฐม: แผนกบริการกลาง สำนักงานอธิการบดี พระราชวังสนามจันทร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร.

----------. (2529). *ดุริยางคดนตรีจากพระพุทธศาสนา*. นครปฐม: แผนกบริการกลาง สำนักงานอธิการบดี พระราชวังสนามจันทร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร. พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพฯ: ม.ป.พ.

ภาคผนวก

ประวัติกลองยาว

กลองยาวยังไม่ปรากฏหลักฐานแน่นอนว่าใครเป็นผู้คิดประดิษฐ์ขึ้นก่อน แต่ได้กล่าวกันต่อ ๆ มาว่า เป็นกลองที่ได้แบบอย่างจากพม่าในราวสมัยกรุงธนบุรี หรือต้นกรุงรัตนโกสินทร์สมัยที่ไทยกับพม่าทำสงครามกัน เวลาพักรบพวกทหารพม่าก็เล่นกลองยาวกันสนุกสนาน ชาวไทยได้เห็นก็จำแบบอย่างมาเล่นบ้าง แต่บางข้อมูลก็กล่าวว่ากลองยาวของพม่านี้มีชาวพม่าพวกหนึ่งนำเข้ามาเผยแพร่ในประเทศไทยสมัยรัชกาลที่ 4 แห่งกรุงรัตนโกสินทร์ ยังมีบทร้องกราวรำยกทัพพม่าในการแสดงละครเรื่องพระอภัยมณี ตอนเก้าทัพ ซึ่งนิยมเล่นกันมาแต่ก่อน บทร้องคือ

ทุงเล ๆ ทีนี้จะเห่พม่าใหม่
ตกมาเมืองไทย มาเป็นผู้ใหญ่ตีกลองยาว
ตีว่องตีไวตีได้จังหวะ ทีนี้จะกะเป็นเพลงกราว
เลื่องชื่อลือฉาว ตีกลองยาวสลัดได ฯ

บางท่านกล่าวว่า คำว่า “สลัดได” เป็นชื่อของชาวพม่าผู้เข้ามาสอนการเล่นกลองยาวให้ชาวไทย มีชื่อว่าหม่องสลัดได ต่อมาชาวไทยเรานำกลองยาวมาเล่นในงานที่มีขบวนแห่ เช่น บวชนาค ทอดกฐิน เป็นต้น และได้รับความนิยมเป็นที่สนุกสนานรื่นเริงในเทศกาลสงกรานต์ และเล่นกันแพร่หลายไปทุกท้องที่

เมื่อกลองยาวแพร่หลายเข้ามาในกรุงเทพนั้น ปรากฏว่านักดนตรีที่บรรเลงอยู่ในวงปี่พาทย์ประกอบการแสดงละคร คณะเจ้าพระยามหินทรศักดิ์ธำรง (เพ็ง เพ็ญกุล) ได้นำเอาวิธีการเล่นกลองยาวมาใช้ในละครพันทางเรื่องราชาธิราช ตอนยกทัพพม่า และเรื่องขุนช้างขุนแผน ตอนพลายเพชรพลายบัวออกศึก ในราวปลายรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 5 นอกจากละครพันทางแล้วในการแสดงละครอิงประวัติศาสตร์ของหลวงวิจิตรวาทการเรื่องเจ้าหญิงแสนหวี ที่แสดง ณ โรงละครกรมศิลปากร ในบริเวณพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ ก็ได้นำเอาลีลาการเล่นกลองยาวมาประกอบเป็นระบำไว้ในละครเรื่องนี้ด้วยเรียกว่า ชุดกลองยาวเขมรัฐ การเล่นกลองยาวมิได้มีเพียงแต่ในการแสดงละครเท่านั้น ในงานนักขัตฤกษ์ต่าง ๆ ก็ถือเป็นที่นิยมที่มีการเล่นกลองยาวสืบต่อมาจนปัจจุบัน และจากหลักฐานของกรมศิลปากรคือ การนำคณะนาฏศิลป์ไทยของกรมศิลปากรไปแสดงเชื่อมสัมพันธไมตรี ณ นครร่างกุ้งและมัณฑเลย์ ประเทศพม่า โดยการมอบหมายจากรัฐบาล นำโดยท่านอธิบดีธนิต อยู่โพธิ์ เมื่อเดือนมีนาคมถึงเดือนเมษายน พ.ศ. 2509 ในคณะนี้นายปฐมรัตน์ ถิ่นธรณี นักดนตรีไทยของกรมศิลปากรผู้หนึ่งที่ร่วมเดินทางไปแสดง ได้มีโอกาสเห็นกลองชนิดหนึ่งมีลักษณะคล้ายกันมาก หากแต่ของพม่านั้นปิดทอง ประดับกระจกที่หุ่นกลอง สวยงามตามแบบศิลปะพม่า ชาวพม่าเรียกกลองนี้ว่า “โอสิ” และในครั้งนี้เอง ท่านอธิบดีธนิต อยู่โพธิ์ ได้มีโอกาสถามนักโบราณคดีชาวพม่าผู้หนึ่ง ซึ่งเป็นผู้นำชมพิพิธภัณฑ์สถานและโบราณสถานถึงเรื่องกลองยาวว่ามีต้นกำเนิดมาอย่างไร ได้คำตอบว่าพม่าได้มาจากไทยใหญ่

สำหรับกลองของชาวไทยใหญ่ภาคเหนือนั้น มีกลองชนิดหนึ่งที่มีรูปร่างลักษณะคล้ายคลึงกลองยาวทางภาคกลางมาก ใช้ตีร่วมกับฉาบใหญ่ และโหม่ง 2 ใบประกอบจังหวะการแสดงฟ้อนดาบของทางภาคเหนือ ชาวใหญ่เรียกกลองชนิดนี้ว่า “กลองพุเจ่” กลองพุเจ่มีวิธีการตีชนิดเดียวกับกลองยาว แต่จังหวะที่ใช้ตีมีเพียงไม่กี่จังหวะ มุ่งประกอบการแสดงเป็นใหญ่ จังหวะจะรุกเร้าให้ท่ารำบางท่าเท่านั้น การแสดงฟ้อนดาบนี้เป็นการแสดงที่มีมาช้านานของทางภาคเหนือ แสดงถึงความสามารถในการใช้อาวุธดาบจำนวนหลายเล่ม เป็นการข่มขวัญข้าศึกก่อนที่จะออกสงครามเพื่อเอาชัยชนะข้าศึก จึงมีการสันนิษฐานว่า กลองพุเจ่ ของชาวไทยใหญ่ที่พม่านำไปประยุกต์แล้วนำกลับมาให้ชาวไทยภาคกลางได้รู้จัก กลองพุเจ่จึงอาจเป็นต้นกำเนิดของกลองยาวก็เป็นได้ (บำรุง พาทยกุล.)

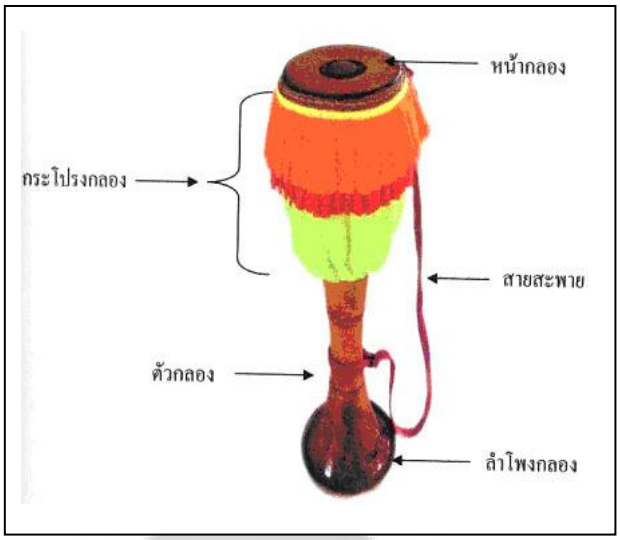
รูปร่างลักษณะของกลองยาว

กลองยาวเป็นเครื่องดนตรีประเภทตีที่ขึ้นหน้าด้วยหนังวัว เป็นกลองหน้าเดียวโยงสายเร่งเสียงด้วยหนังเรียด (ปัจจุบันใช้เชือก) ตัวกลองที่เรียกว่าหุ่นกลองนั้นนิยมทำด้วยไม้จริง เช่น ไม้ขนุน ไม้มะม่วง ไม้กระท้อน และไม้จามจุรี เป็นต้น ไม่นิยมใช้ไม้เนื้อแข็งเพราะมีน้ำหนักมากไม่สะดวกต่อการสะพายตี กลองยาวมีด้วยกันหลายขนาดตั้งแต่เล็กจนใหญ่ โดยจะเรียกขนาดของกลองตามความกว้างของหน้ากลอง เช่นกลองกว้าง 9 นิ้ว ก็จะเรียกกลองหน้า 9 เป็นต้น กลองยาวมีขนาดและสัดส่วนต่าง ๆ ดังนี้

กระสวนกลองยาว

ความกว้างหน้ากลอง (นิ้ว)	ความยาวหุ่นกลอง (นิ้ว)
12	36
11	34
10	32
9	30
8	28
7	26

ลักษณะโดยทั่วไปของกลองยาว คือเป็นกลองทรงกลมยาวเจาะทะลุเป็นโพรงตลอดทั้งลูก ตอนบนหน้ากลองลงมาจนถึงคอคอดจะเป็นกระพุ้งอุ้งเสียง บริเวณโดยรอบกระพุ้งด้านนอกจะมีหนังเรียดหรือเชือกโยงหน้ากลองเพื่องเร่งเสียง เป็นลักษณะห่าง ๆ โดยรอบกระพุ้ง ตอนกลางถัดจากกระพุ้งลงมาจะค่อย ๆ เรียวคอดลงไปจนถึงตอนปลาย แล้วจึงค่อย ๆ ผายออกเป็นรูปปากลำโพง จึงเรียกส่วนปลายนี้ว่า “ลำโพงกลองยาว” สิ่งที่สำคัญที่จะทำให้รูปทรงของกลองยาวออกมาสวยก็คือ ส่วนของกระพุ่งจะต้องมีความยาวเท่ากับขนาดหน้ากลอง กระพุ่งและลำโพงจะต้องมีความกว้างเท่ากับหน้ากลอง และในส่วนของกระพุ้งจะนิยมแต่งด้วยผ้าสีสดหรือผ้าลายดอกสวยงาม ด้วยวิธีการเย็บเป็นกระโปรงหุ้ม เพื่อมิให้เห็นหนังเรียดและหุ่นกลองบริเวณนี้ เรียกผ้าที่หุ้มกลองนี้ว่า กระโปรงกลองยาว และยังมีสายสะพายผูกที่หูห่วงข้างหนึ่งริมขอบหน้ากลอง อีกข้างหนึ่งผูกไว้ที่ตอนกลางหุ่นกลองบริเวณที่เรียวคอด สำหรับใช้คล้องสะพายบ่าเวลายืนตี ตรงกลางของหน้ากลองจะมียางรักทาไว้เป็นวงกลมเพื่อสำหรับติดข้าวสุกและเป็นการรักษาหน้ากลองด้วยในเวลาขูดข้าวสุกออก และยังทายางรักไว้บริเวณรอบหน้ากลองอีกด้วย



รูปภาพส่วนประกอบต่าง ๆ ของกลองยาว

กลองยาวจะแบ่งเป็น 2 ประเภท คือ กลองยาวตัวผู้ และกลองยาวตัวเมีย

กระสวนของกลองยาวตัวผู้

จะมี 3 ขนาด คือ ขนาด 7 - 9 นิ้ว ลักษณะเฉพาะของกลองตัวผู้คือ ในส่วนของกระพุ้งจะเรียวเล็กลงคล้ายก้นหวด (หวดนึ่งข้าวเหนียว) ลมที่เกิดจากการตีลงไปที่หน้ากลองจะผ่านไปตามกระพุ้งจนถึงปลายลำโพง เสียงจะตรง สั้น ไม่มีเสียงคราง เนื่องจากต้องการเสียงเปิดและเสียงเปิ่งเท่านั้น

กระพุ้งก้นหวดของกลองตัวผู้

กระสวนของกลองยาวตัวเมีย

มีขนาดตั้งแต่ 10 – 12 นิ้ว ส่วนที่แตกต่างจากกลองตัวผู้คือ กระพุ้งจะเป็นรูปก้นขัน เพื่อให้ลมกระพือกลับ ซึ่งจะได้สียงคราวของกลอง โดยเสียงพื้นฐานคือเสียงบ่อม กลองตัวเมียจะสามารถทำได้ครบทุกเสียง แต่เสียงเปิ่งจะไม่ชัดเหมือนกลองตัวผู้

กระพุ้งก้นขันของกลองตัวเมีย

การสังเกตุกลองยาวจากการดูภายนอก อาจจะสังเกตุและแยกได้ยากว่ากลองยาวลูกใดตัวผู้หรือตัวเมีย กลองตัวผู้นั้นจะมีหน้ากว้างสุดแค่ 9 นิ้วเท่านั้น ถ้าขนาดเกินกว่านี้จะเป็นกลองตัวเมียทั้งหมด ที่กล่าวลักษณะมานี้คือกลองยาวที่ไว้สำหรับใช้งานจริง คือบรรเลงโดยนักดนตรีที่มีความชำนาญและตีเป็น ถ้าพบกลองตัวเมียที่มีขนาด 8 – 9 นิ้ว นั่นคือกลองยาวสำหรับเด็ก ซึ่งคุณภาพของเสียงที่ออกมาจะแตกต่างกันมาและไม่สามารถทำได้ครบทุกเสียง

รูปเปรียบเทียบขนาดกลองตัวผู้และตัวเมีย

กระบวนการผลิตกลองยาว

การผลิตกลองยาวถือว่าเป็นอาชีพที่สืบทอดกันมาแต่โบราณ ในปัจจุบันแหล่งผลิตกลองที่มากที่สุดในประเทศไทยก็คือหมู่บ้านทำกลอง ต. เอกราช อ. ป่าโมก จ. อ่างทอง ซึ่งที่นี่เป็นแหล่งผลิตที่ครบวงจรตั้งแต่ขั้นตอนแรกจนถึงขั้นตอนสุดท้าย และส่งออกผลิตภัณฑ์กลองไปทั้งในและต่างประเทศ รวมทั้งเป็นสินค้าที่สร้างชื่อเสียงให้กับจังหวัดอ่างทองเป็นอย่างมาก

การผลิตกลองยาวนั้น ขั้นตอนและกระบวนการคล้ายกับการทำกลองทั่วไป มีส่วนแตกต่างกันบ้างซึ่งการผลิตนั้นมีวิธีการดังนี้

1. การคัดเลือกไม้สำหรับกลึงหุ่นกลอง

ลักษณะของไม้ที่นำมาใช้ต้องเป็นไม้เนื้อตรง หรือถ้ามีส่วนที่เป็นตาไม้ติดมาจะต้องให้อยู่บริเวณลำโพงกลอง เพื่อให้เกิดลวดลายที่สวยงาม ไม่นิยมนำไม้เนื้อแข็งมาทำ เนื่องจากความแข็งของไม้จะมีผลต่อเสียงที่ออกมาทำให้เสียงแข็งกร้าว ไม่นุ่มนวล ไม้ที่นิยมนำมาทำได้แก่ ไม้จามจุรีหรือก้ามปู ไม้มะม่วง ไม้ขนุน ไม้มะขามเทศ นำไม้เหล่านี้มาตัดเป็นท่อนให้ได้ขนาดที่ต้องการ

2. การกลึงหุ่นกลอง

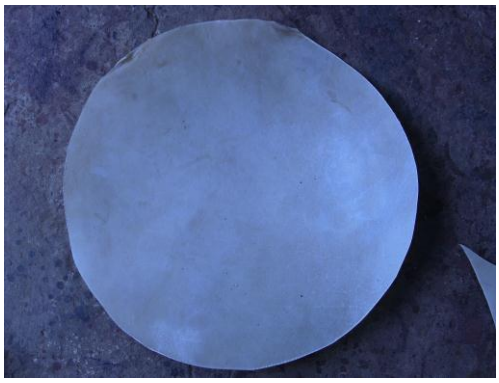
การกลึงหุ่นกลองนั้น จะต้องกลึงตามไม้ไม่กลึงสวนไม้ คือต้องใช้ทางโคนไม้เป็นหน้ากลอง ทางปลายไม้เป็นลำโพง แล้วกลึงขึ้นรูปตามกระสวนและขนาดต่าง ๆ ที่ต้องการ

หุ่นกลองที่กลึงเสร็จแล้ว

เมื่อกลึงไม้ได้เป็นรูปหุ่นกลองแล้ว ก็จะมีการเก็นรายละเอียดต่าง ๆ เช่น การเซาะร่องบริเวณใต้กระพุ้งกลองเพื่อไว้ใส่ลวดสำหรับร้อยเชือก หุ่นกลองที่ได้ถ้าเป็นไม้สดจะต้องใช้ไฟเผาเสี้ยนไม้บริเวณผิวกลองเพื่อสะดวกแก่การขัด แต่ถ้าเป็นไม้แห้งจะไม่เผาเพราะจะทำให้หุ่นกลองลาน หรือแตกร้าวได้

3. การเตรียมหนังหน้ากลอง

หนังขึ้นหน้ากลองยาวจะต้องเป็นหนังที่ไม่บางและหนาจนเกินไป โดยหนังที่ดีที่สุดเหมาะสำหรับทำหน้ากลองยาวคือหนังบริเวณด้านข้างลำตัว หรือบริเวณหน้าท้องของวัว โดยนำมาขึงตากแห้งแล้วนำมาตัดเป็นรูปวงกลมตามขนาดที่ต้องการ



ในปัจจุบันจะใช้หนังที่ผ่านกระบวนการฟอกมาแล้ว เนื่องจากสะดวกและให้สีขาวที่ดูใหม่และสะอาด ซึ่งก็มีคุณภาพที่ไม่แตกต่างกัน

เมื่อได้ขนาดหนังหน้ากลองที่ต้องการแล้ว ก็จะนำมาเย็บติดเข้ากับขอบลวด โดยขอบลวดจะต้องมีขนาดเท่ากับหน้ากลองขนาดต่าง ๆ ที่ต้องการจะทำ แช่หนังในน้ำให้นิ่มแล้วเย็บหนังโดยพับขอบหนังให้หุ้มลวดและใช้ด้ายหรือเชือกเย็บไว้

การเย็บขอบด้านหน้า

การเย็บขอบด้านหลัง

หลังจากนั้นจึงเย็บหูระมานหรือใส้ระมานเข้ากับรอบ ๆ หนังหน้ากลอง โดยที่กลองยาวจะใช้หนังหรือเชือกในการเย็บหูระมาน 2 เส้น เย็บร้อยสลับควั่นทับกันไปมาเป็นลักษณะเกลียวจนรอบขอบ

หน้ากลองที่เย็บหูระมานด้านหน้า

หน้ากลองที่เย็บหูระมานด้านหลัง

4. การขึ้นกลองยาว

ขั้นตอนการขึ้นกลองยาว เริ่มจากการนำหน้ากลองที่เสร็จแล้วมาวางบนหุ่นกลองแล้วใช้หนังเรียดหรือเชือกร้อยเข้ากับหูระมานบริเวณด้านขอบล่างของหน้ากลอง โดยงเข้ากับลวดบริเวณใต้กระพุ้งกลองให้รอบทั้งหน้ากลอง

การขึ้นหน้ากลอง

การขึ้นหน้ากลอง

การดึงเชือกปรับความตึงของหน้ากลอง

การดึงเชือกปรับความตึงของหน้ากลอง

เมื่อร้อยเชือกจนรอบกลองแล้ว จะต้องปรับแต่งหน้ากลองโดยใช้ค้อนยางทุบให้หน้ากลองมีความเรียบเสมอกัน พร้อมทั้งสาวกลองให้ตึง

ขั้นตอนต่อไปคือการลองเสียง โดยใช้วิธีกระแทกลำโพงกลองลงในน้ำ ฟังเสียงคราง ของกลองที่ดังออกมา จะมีเสียงดัง ครึม ครึม ถ้าได้เสียงตามนี้ กลองนั้นก็จะมีเสียงที่ดี

กลองยาว

พิธีกรรมและความเชื่อเกี่ยวกับกลองยาว

การประสมวงกลองยาวนั้น นิยมใช้กลองยาวประมาณ 8 – 10 ใบ แบ่งเป็นกลองตัวผู้ 3 – 4 ใบ และที่เหลือจะเป็นกลองตัวเมีย ในกลองทั้งหมดนั้นจะต้องมีกลองครูอยู่ 1 ใบ กลองครูคือกลองพิเศษที่ต้องขึ้นหน้ากลองด้วยหนังเสือ ซึ่งมีความเชื่อว่าจะสามารถควบคุมกลองลูกอื่น ๆ ได้ เช่นเดียวกับหนังใหญ่ หนังที่เป็นหนังครูจะต้องใช้หนังเสือ ส่วนหนังทั่ว ๆ ไปจะใช้หนังวัว กลองครูนั้นจะไม่นำมาตีออกงานทั่วไป แต่จะใช้สำหรับงานสำคัญ เช่น การประชันขันแข่ง หรือพิธีไหว้ครู

การไหว้ครูกลองยาว เครื่องกำนลไหว้ครูของวงกลองยาวนั้นเป็นที่สิ่งที่มีความสำคัญมาก ซึ่งเจ้าภาพจะต้องจัดเตรียมหาไว้ให้ ประกอบด้วย เงิน 6 บาท ดอกไม้ 3 สี ธูป เทียน ในส่วนของดอกไม้นั้นครูกลองยาวในสมัยโบราณได้ห้ามไม่ให้ใช้คือดอกชบา เนื่องจากมีความเชื่อว่า ดอกชบานั้นใช้คล้องคอนักโทษประหาร การใช้ดอกชบาไว้ครูจะทำให้เกิดสิ่งไม่ดีสำหรับนักดนตรี สิ่งเหล่านี้ไม่ได้เชื่อกันอย่างงมงาย เป็นการสังเกตุของคนโบราณว่าเมื่อใดถ้ามีดอกชบาในกำนลไหว้ครู จะต้องมีเรื่องกับนักดนตรีเช่น ทะเลาะชกต่อยกันเอง หรือมีเรื่องผิดใจกับเจ้าภาพ เป็นต้น

ประวัติย่อผู้วิจัย

ประวัติย่อผู้วิจัย

ชื่อ ชื่อสกุล	นายภูริวัฑฒ์ บูรณเกียรติสกุล
วันเดือนปีเกิด	19 กรกฎาคม 2527
สถานที่เกิด	กรุงเทพมหานคร
สถานที่อยู่ปัจจุบัน	27/45 หมู่บ้านพฤกษาวิลล์ ถนนสามวา แขวงมีนบุรี เขตมีนบุรี กรุงเทพมหานคร 10510

ประวัติการศึกษา

พ.ศ. 2540	ประถมศึกษา จากโรงเรียนชุมชนบ้านแสวงหา อ. แสวงหา จ. อ่างทอง
พ.ศ. 2546	มัธยมศึกษา จากโรงเรียนแสวงหาวิทยาคม อ. แสวงหา จ. อ่างทอง
พ.ศ. 2550	ปริญญาตรี การศึกษาศาสตรบัณฑิต (กศ.บ.) ดุริยางคศาสตร์ศึกษา จากมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ กรุงเทพ ฯ
พ.ศ. 2555	ปริญญาโท ศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต (ศป.ม.) มานุษยดุริยางควิทยา จากมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ กรุงเทพ ฯ