การศึกษาเพลงหน้าพาทย์ประจำองค์เทพเจ้าฝ่ายหญิง

ปริญญานิพนธ์

ของ

เพ็ญพิชา สว่างวารีสกุล

เสนอต่อบัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ เพื่อเป็นส่วนหนึ่งของการศึกษา

ตามหลักสูตรปริญญาศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชามานุษยดุริยางควิทยา

พฤษภาคม 2555

การศึกษาเพลงหน้าพาทย์ประจำองค์เทพเจ้าฝ่ายหญิง

ปริญญานิพนธ์

ของ

เพ็ญพิชา สว่างวารีสกุล

เสนอต่อบัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ เพื่อเป็นส่วนหนึ่งของการศึกษา

ตามหลักสูตรปริญญาศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชามานุษยดุริยางควิทยา

พฤษภาคม 2555

ลิขสิทธิ์ของมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ

การศึกษาเพลงหน้าพาทย์ประจำองค์เทพเจ้าฝ่ายหญิง

บทคัดย่อ

ของ

เพ็ญพิชา สว่างวารีสกุล

เสนอต่อบัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ เพื่อเป็นส่วนหนึ่งของการศึกษา

ตามหลักสูตรปริญญาศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชามานุษยดุริยางควิทยา

พฤษภาคม 2555

เพ็ญพิชา สว่างวารีสกุล. (2555). **การศึกษาเพลงหน้าพาทย์ประจำองค์เทพเจ้าฝ่ายหญิง**. ปริญญานิพนธ์ ศป.ม. (มานุษยดุริยางควิทยา). กรุงเพทฯ: บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ. คณะกรรมการควบคุม: ดร.วีระ พันธุ์เสือ, ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.รุจี ศรีสมบัติ.

เพลงหน้าพาทย์ เป็นเพลงไทยประเภทหนึ่งซึ่งใช้ประกอบในพิธีไหว้ครูและการแสดงชั้นสูงของไทย เช่น ประกอบการแสดงโขนหรือประกอบการเชิดหุ่น นอกจากนี้ยังใช้เพื่อประกอบอากัปกิริยาของเทพเจ้าทั้งฝ่ายหญิง, ฝ่ายชาย, ยักษ์ และลิงอีกด้วย

การศึกษาเพลงหน้าพาทย์ประจำองค์เทพเจ้าฝ่ายหญิง ผู้วิจัยได้ศึกษาจาก โน้ตสากล และจากบันทึกแถบเสียงทางฆ้องวงใหญ่และทางระนาดเอกเพลงหน้าพาทย์ประจำองค์เทพเจ้าฝ่ายหญิง บรรเลงโดยครูสำราญ เกิดผล และผศ.เดชน์ คงอิ่ม ทั้งหมด 5 เพลง คือ เพลงตระนาง เพลงตระพระอุมา เพลงนางเดิน เพลงตระพระลักษมี และเพลงตระพระสุรัสวดี โดยกำหนดจุดมุ่งหมายของการศึกษาไว้ดังนี้ (1) เพื่อศึกษาวิเคราะห์โครงสร้างเพลงหน้าพาทย์ประจำองค์เทพเจ้าฝ่ายหญิง (2) เพื่อศึกษาการแปรทำนองและรูปแบบกลอนของระนาดเอกเพลงหน้าพาทย์ประจำองค์เทพเจ้าฝ่ายหญิง

ผลการวิจัยพบว่า

1. เพลงที่อยู่ในบันไดเสียงซอล ได้แก่ เพลงตระนาง เพลงตระพระอุมา เพลงนางเดิน และเพลงตระพระลักษมี ส่วนเพลงตระพระสุรัสวดี เป็นเพลงที่มีการเปลี่ยนบันไดเสียงทั้งหมด 4 บันไดเสียง คือ บันไดเสียง ซอล เร ฟา และโด นอกจากนี้พบว่ามีการเคลื่อนที่ไปมาระหว่างลูกตก**ล(ซ2)←→ม(ซ6)** หน้าทับของเพลงหน้าพาทย์ พบว่า มี 2 ประเภท คือ 1.ประเภท 4 ไม้ลา มีทั้งหมด 4 เพลง ได้แก่ เพลงตระนาง เพลงตระพระอุมา เพลงตระพระลักษมี และเพลงตระพระสุรัสวดี และ 2.ประเภทไม้เชิด 2 ชั้น มีทั้งหมด 1 เพลง ได้แก่ เพลงนางเดิน ในส่วนของทำนองเพลงพบว่ามีการใช้ทำนองที่เป็นเอกลักษณ์ของเพลงหน้าพาทย์ แบ่งเป็นทำนองเฉพาะเพลง และทำนองเฉพาะประเภท นอกจากนี้ยังพบว่าเทคนิคการบรรเลงแบบสะเดาะและการใช้คู่ 2 ก็เป็นรูปแบบทำนองเฉพาะที่ใช้ในเพลงหน้าพาทย์ประจำองค์เทพเจ้าฝ่ายหญิงเช่นกัน

2. การแปรทำนองของระนาดเอกพบว่า มีความสัมพันธ์กันกับลูกตกและบันไดเสียงของทำนองหลัก (ทางฆ้องวงใหญ่)เป็นส่วนใหญ่ ถึงแม้ว่าจะมีบางวรรคที่ลูกตกระหว่างทำนองหลักและทำนองแปรไม่สัมพันธ์กัน แต่ก็พบเป็นส่วนน้อย รูปแบบกลอนระนาดที่มีการใช้ในเพลงหน้าพาทย์ประจำองค์เทพเจ้าฝ่ายหญิง พบทั้งหมด 5 รูปแบบ ได้แก่ 1.กลอนสับ 2.กลอนไต่ไม้ 3.กลอนไต่ลวด 4.กลอนซ่อนตะเข็บ และ5.กลอนย้อนตะเข็บ แต่รูปแบบกลอนที่พบว่ามีการใช้มากที่สุด คือ กลอนไต่ลวด พบว่ากลอนไต่ลวดมีความเหมาะสมที่ใช้บรรเลงในเพลงหน้าพาทย์ เนื่องจากเป็นกลอนพื้นฐานที่จะช่วยให้เกิดการแปรทำนองไปใช้กลอนอื่นๆ เช่น กลอนไต่ไม้ กลอนซ่อนตะเข็บ หรือกลอนย้อนตะเข็บ

A STUDY OF PLENG NA PHAD FOR THE GODDESS IN THAI MUSIC.

AN ABSTRACT

BY

PENPICHA SAWANGVAREESAKUL

Presented in Fulfillment of the Requirements for the

Master of Fine Arts Degree in Ethnomusicology

at Srinakharinwirot University

May 2012

Penpicha Sawangvareesakul. (2012). **A Study of Pleng Na Phad For The Goddess in Thai Music.** Master Thesis, M.F.A. (Ethnomusicology) Bangkok: Graduate School, Srinakharinwirot University. Advisory Committees: Dr.Veers Phansue, Assist. Prof. Dr. Rujee Srisombud.

Pleng Na Phad is a type of Thai Music category. Mostly performs in Wai Kru ceremony (pay respect to the teachers) and for Thai dramatic art performances such as Khon (Thai classical masked ballet), Thai classical puppet. Meanwhile also used for the action of Goddess, God, Demons and Monkey too.

The researcher conducts this study from five written and recorded which are performed on Ra Nard Ek and Kong Wong Yai. The five songs are (1) Tra Nang; (2) Tra Pra Uma; (3) Nang Dern; (4) Tra Pra Laksamee; and (5) Tra Pra Suraswadee, are played by Mr.samran Kerdpol and Assist. Prof. Dej Kong-Im. The purposes of the study are: (1) to study the analyzing fundamental structures of Kong Wong Yai in Pleng Na Phad for The Goddess in Thai Music. (2) to study the variations and the Ra Nard Ek melodic patterns in Na Phad for The Goddess in Thai Music.

The result of the study shows as follow:

1. There are four songs written in G Scale; (1) Tra Nang, (2) Tra Pra Uma; (3) Nang Dern; (4) Tra Pra Laksamee. Nevertheless, Tra Pra Suraswadee is played in G Scale, D Scale, F Scale and C Scale. In addition, the ending tone progressions are progressed between La (A) and Me (E) in G Scale. Meanwhile, the drum Patterns can divided in two groups which are (1) Four Mai Dern such as Tra Nang, Tra Pra Uma, Tra Pra Laksamee, and Tra Pra Suraswadee; (2) Two Mai Cherd such as Nang Dern. The melody of these songs is unique and show that there are in Na Phad category. In addition, by using the Sa Dor Technique and the Second Interval are also found in Na Phad category too.

2. The variations of Ra Nard Ek and the ending tones of Kong Wong Yai mostly related. There are five melodic patterns (Klon) found in five songs as follows: (1) Klon Sub; (2) Klon Taimai; (3) Klon Tailuard; (4) Klon Sorntakeb; and (6) Klong Yawntakeb. The mostly frequently used of the melodic style is Klon Tailuard. Klon Tailuard is suitable to be used for Ra Nard Ek variations in Pleng Na Phad for The Goddess songs because it is the basic variation which can develop to another melodic style such as Klon Taimai; Klon Sorntakeb; and Klong Yawntakeb.

ปริญญานิพนธ์

เรื่อง

การศึกษาเพลงหน้าพาทย์ประจำองค์เทพเจ้าฝ่ายหญิง

ของ

เพ็ญพิชา สว่างวารีสกุล

ได้รับอนุมัติจากบัณฑิตวิทยาลัยให้นับเป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตร
ปริญญาศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชามานุษยดุริยางควิทยา
ของมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ

..... คณบดีบัณฑิตวิทยาลัย

(รองศาสตราจารย์ ดร.สมชาย สันติวัฒนกุล)

วันที่ 12 เดือน มิ.ย. พ.ศ. 2555

คณะกรรมการควบคุมปริญญานิพนธ์

..... ประธาน

(ดร. วีระ พันธุ์เสือ)

..... กรรมการ

(ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.รุจี ศรีสมบัติ)

คณะกรรมการสอบปากเปล่า

..... ประธาน

(รองศาสตราจารย์ ดร.มานพ วิสุทธิแพทย์)

..... กรรมการ

(ดร. วีระ พันธุ์เสือ)

..... กรรมการ

(ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.รุจี ศรีสมบัติ)

..... กรรมการ

(ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.เฉลิมพล งามสุทธิ)

ประกาศคุณูปการ

ปริญญานิพนธ์ฉบับนี้สำเร็จได้ด้วยความอนุเคราะห์ ความเมตตาปราณี คำแนะนำตลอดจนการเสียสละทั้งกำลังกาย กำลังใจ และเวลาอันมีค่าของบุคคลหลายท่าน ผู้วิจัยขอกราบขอบพระคุณรายนามที่จะกล่าวถึงมา ณ โอกาสนี้

ขอขอบพระคุณดร.วีระ พันธุ์เสือ ประธานที่ปรึกษาปริญญานิพนธ์ ผู้ช่วยศาสตราจารย์รุจี ศรีสมบัติ กรรมการที่ปรึกษาปริญญานิพนธ์ ซึ่งท่านได้ให้ความกรุณาห่วงใย ให้คำปรึกษา อีกทั้งแนะแนวความคิดและความรู้ต่างๆ อันเป็นประโยชน์ต่อการศึกษาในการทำปริญญานิพนธ์ในครั้งนี้ ตลอดจนกรรมการผู้สอบปริญญานิพนธ์ และอาจารย์สาขามานุษยดุริยางควิทยา คณะศิลปกรรมศาสตร์ ทุกท่านที่ได้ประสิทธิประสาทวิชาความรู้ให้แก่ผู้วิจัย

ขอขอบพระคุณรองศาสตราจารย์มานพ วิสุทธิแพทย์ ผู้ช่วยศาสตราจารย์เฉลิมพล งามสุทธิ อาจารย์สุรศักดิ์ จำนงค์สาร และอาจารย์ปุญชรัศมิ์ พันธุ์เสือ ผู้ให้คำแนะนำความรู้ต่างๆ ให้แนวคิดและหลักการในการศึกษา ซึ่งเป็นประโยชน์กับปริญญานิพนธ์ฉบับนี้

ขอขอบพระคุณ คุณครูสำราญ เกิดผล (ศิลปินแห่งชาติ) และผู้ช่วยศาสตราจารย์เดชน์ คงอิ่ม ผู้ให้คำแนะนำความรู้ต่างๆ ให้แนวคิดและหลักการในการศึกษา และเป็นผู้ให้ข้อมูลในการศึกษาปริญญานิพนธ์ฉบับนี้

ขอขอบคุณ คุณธีระ สว่างวารีสกุล คุณกานต์ สารีวงษ์ คุณกัมปนาท ดำทองสุก คุณพงศพิชญ์ แก้วกุลธร Mr.James Gardiner คุณสุกัญญา สุวรรณทา คุณบดินทร์ แสงสุริยัน สำหรับความช่วยเหลือต่างๆ ในการจัดทำปริญญานิพนธ์ฉบับนี้ ทำให้ปริญญานิพนธ์ฉบับนี้สำเร็จลุล่วงไปได้ด้วยดี

ขอขอบคุณ คุณวิสุดา เจียมเจิม คุณพรรณิกา แซ่ลี้ คุณสุริยะ บุญเจือ เพื่อนๆ MU15 และ Ethno50 ทุกคน คุณลักขณา ชุมพร คุณชนิดา สิริสุวิฒิกุล คุณเกษสุดา ศักดิ์ศรีสง่ากุล คุณจันทนา ซิลว่า คุณชมชนก สุทธาพาส คุณธริตา นาคสวัสดิ์ คุณธนิการ และเพื่อนร่วมงานที่โรงเรียนนานาชาติ Shrewsbury ที่คอยให้ความช่วยเหลือและเป็นกำลังใจให้แก่ผู้วิจัยตลอดมา

สุดท้ายนี้ขอขอบพระคุณ คุณแม่สุวรรณี สว่างวารีสกุล คุณพ่อชนาธิป สว่างวารีสกุล อากงเทียมชิว แซ่ซิ้ม และครอบครัวสว่างวารีสกุล ซึ่งได้อบรมสั่งสอน เลี้ยงดู ชี้แนะแนวทาง และคอยให้ความช่วยเหลือและสนับสนุนในด้านต่างๆ จนทำให้ปริญญานิพนธ์ฉบับนี้สำเร็จลุล่วงไปได้ด้วยดี และทำให้ผู้วิจัยประสบความสำเร็จในครั้งนี้

เพ็ญพิชา สว่างวารีสกุล

สารบัญ

บทที่		หน้า
1	**บทนำ**	1
	ภูมิหลัง	1
	จุดมุ่งหมายของการศึกษาวิจัย	6
	ความสำคัญของการศึกษาวิจัย	7
	ขอบเขตของการศึกษาวิจัย	7
	นิยามศัพท์เฉพาะ	8
	กรอบแนวคิดในการวิจัย	11
2	**เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง**	12
	เอกสาร ตำราวิชาการ	12
	งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง	23
3	**วิธีการดำเนินการศึกษาค้นคว้า**	29
	ขั้นรวบรวมข้อมูล	29
	ขั้นศึกษาข้อมูล	29
	ขั้นวิเคราะห์ข้อมูล	31
4	**ศึกษาเพลงหน้าพาทย์ประจำองค์เทพเจ้าฝ่ายหญิง**	33
	ประวัติครูดนตรี	34
	ประวัติความเป็นมาเพลงหน้าพาทย์ประจำองค์เทพเจ้าฝ่ายหญิง	41
	การศึกษาวิเคราะห์เพลงหน้าพาทย์ประจำองค์เทพเจ้าฝ่ายหญิง	42
	เพลงตระนาง	44
	เพลงตระพระอุมา	61
	เพลงนางเดิน	76
	เพลงตระพระลักษมี	100
	เพลงตระพระสุรัสวดี	116

สารบัญ (ต่อ)

บทที่ **หน้า**

4 (ต่อ)

การวิเคราะห์รูปแบบกลอนระนาดเอกเพลงหน้าพาทย์ประจำองค์เทพเจ้าฝ่ายหญิง 143

เพลงตระนาง 143

เพลงตระพระอุมา 147

เพลงนางเดิน 150

เพลงตระพระลักษมี 152

เพลงตระพระสุรัสวดี 156

5 สรุป อภิปรายผล และข้อเสนอแนะ 160

สรุปผลการศึกษาค้นคว้า 161

อภิปรายผล 163

ข้อเสนอแนะ 165

บรรณานุกรม 166

ภาคผนวก 170

ประวัติย่อผู้วิจัย 183

บัญชีภาพประกอบ

ภาพประกอบ **หน้า**

1 แผนภูมิกราฟแสดงทิศทางการเคลื่อนที่ของลูกตกเพลงตระนาง 53

2 แผนภูมิกราฟแสดงทิศทางการเคลื่อนที่ของลูกตกเพลงตระพระอุมา 69

3 แผนภูมิกราฟแสดงทิศทางการเคลื่อนที่ของลูกตกเพลงนางเดินท่อน 1 91

4 แผนภูมิกราฟแสดงทิศทางการเคลื่อนที่ของลูกตกเพลงนางเดินท่อน 2 92

5 แผนภูมิกราฟแสดงทิศทางการเคลื่อนที่ของลูกตกเพลงตระพระลักษมี 109

6 แผนภูมิกราฟแสดงทิศทางการเคลื่อนที่ของลูกตกเพลงตระพระสุรัสวดี (ช่วงที่ 1) ... 132

7 แผนภูมิกราฟแสดงทิศทางการเคลื่อนที่ของลูกตกเพลงตระพระสุรัสวดี (ช่วงที่ 2) ... 133

บทที่ 1
บทนำ

ภูมิหลัง

ประเทศไทยเป็นประเทศที่มีวัฒนธรรม ขนบธรรมเนียมและประเพณีเป็นเอกลักษณ์ประจำชาติที่ดีงามมาช้านาน ดนตรีไทยก็เป็นส่วนหนึ่งของวัฒนธรรมไทย ซึ่งยังคงสามารถสืบสานมาได้จนถึงปัจจุบันนี้ เพราะมีคนกลุ่มหนึ่งที่เรียกกันว่า “นักดนตรี” มีความรักและความสามารถทางด้านดนตรีช่วยกันสืบสาน และอนุรักษ์ศิลปะประจำชาติให้ดำรงไว้

ดนตรีเป็นสิ่งหนึ่งที่แสดงออกถึงลักษณะวัฒนธรรมของมนุษย์แต่ละชาติ แต่ละยุค กล่าวคือ มนุษย์แต่ละชาติมักจะมีเครื่องดนตรี และมีการขับร้องเพลงพื้นเมืองที่มีลักษณะเฉพาะเป็นของตนเอง ส่วนใหญ่เครื่องดนตรีและเพลงพื้นเมืองมักจะเกิดจากแรงบันดาลใจในการดำเนินชีวิตที่เป็นอยู่ในสังคม (มัลลิกา คณานุรักษ์. 2529: 1) ดนตรีมีการพัฒนาไปตามกาลเวลา จากคนรุ่นหนึ่งไปสู่คนอีกรุ่นหนึ่งอย่างหลีกเลี่ยงไม่ได้ เพราะคนในแต่ละยุคหรือแต่ละกลุ่มสังคม ต่างเรียนรู้และมีแนวคิดที่เกิดจากสภาพแวดล้อม วัฒนธรรม จารีต ประเพณี ที่แตกต่างกันไปตามกาลเวลา จึงมีผลทำให้การดนตรีมีความแตกต่างกันไปในทุกสมัยทุกสังคม (ศรีศักดิ์ วัลลิโภดม. 2535: 2)

ชนิดต่าง ๆ ของเพลงไทย ได้จำแนกออกเป็นประเภทต่าง ๆ คือ เพลงหน้าพาทย์ เพลงเรื่อง เพลงมโหรี เพลงเสภา เพลงโหมโรงเพลงภาษา เพลงหางเครื่อง เพลงลูกหมด เพลงละคร (โกวิทย์ ขันธศิริ; อรวรรณ บรรจงศิลป์. 2525: 14 - 22)

บทบาทหน้าที่ของดนตรีไทยมีทั้งที่เกี่ยวข้องในพิธีกรรมทางศาสนาและไม่เกี่ยวข้องกับศาสนา ซึ่งพิธีกรรมที่สำคัญอีกอย่างหนึ่งที่ดนตรีมีบทบาทสำคัญอย่างยิ่งคือ พิธีไหว้ครูและครอบครูดนตรีไทย - นาฏศิลป์ ดนตรีมีหน้าที่สนับสนุนและจูงใจให้ผู้ร่วมพิธีมีสมาธิและร่วมเคารพบูชาครูบาอาจารย์ เพลงที่บรรเลงยังเป็นสัญลักษณ์หมายรู้ถึงอากัปกิริยาของบรรดาครูเทพและเทวดาทั้งหลายอีกด้วย (ปัญญา รุ่งเรือง. 2546: 10)

ไหว้ครู คือ การทำพิธีเพื่อแสดงกตเวทิตาต่อครูบาอาจารย์ผู้ประสิทธิ์ประสาทวิชาให้ ทั้งครูที่ยังมีชีวิตอยู่และที่ล่วงลับไปแล้ว รวมไปถึงเทพเจ้าที่ถือว่าเป็นครูบาอาจารย์ด้วย การประกอบพิธีไหว้ครูต้องทำในวันพฤหัสบดีเท่านั้นเพราะถือว่าพระพฤหัสบดีเป็นครูทั่วทุกวิชา บ้านใดมีเครื่องปี่พาทย์ มีผู้บรรเลงเป็นหมู่คณะ มักจะประกอบพิธีไหว้ครูเป็นประจำทุกปี ส่วนสถาบันต่าง ๆ ที่มีวงดนตรีไทย เช่น มหาวิทยาลัย ธนาคาร จะเลือกทำตามโอกาสที่อำนวย (ราชบัณฑิตยสถาน. 2545: 175) พิธีไหว้ครูดนตรีนาฏศิลป์ พิธีกรผู้อ่านโองการไหว้ครูแต่ละท่านที่ได้รับมอบให้เป็นผู้อ่านประกอบพิธี แต่ละสำนักจะแตกต่างกันในการเรียกเพลงประกอบการอัญเชิญเทพเจ้า

ประเภทของวงดนตรีที่ใช้ในการบรรเลงประกอบพิธีไหว้ครูดนตรีไทยและนาฏศิลป์ก็คือ วงปี่พาทย์ไม้แข็ง ซึ่งประกอบด้วย ระนาดเอก ระนาดทุ้ม ฆ้องวงใหญ่ ฆ้องวงเล็ก ปี่ใน ฉิ่ง ตะโพน กลองทัด โดยเพลงที่ใช้บรรเลงประกอบการไหว้ครูเรียกว่า เพลงหน้าพาทย์

เพลงหน้าพาทย์คือเพลงที่ใช้บรรเลงประกอบอากัปกิริยาของตัวโขนละคร หรือใช้สำหรับอัญเชิญพระเป็นเจ้า ฤาษี เทวดา และครูบาอาจารย์ทั้งหลายให้มาร่วมสโมสรสันนิบาตในพิธีไหว้ครู และพิธีที่เป็นมงคลต่าง ๆ เพลงประเภทนี้โดยทั่วไปไม่มีบทร้อง ใช้บรรเลงแต่ทำนองดนตรีอย่างเดียว (อุทิศ นาคสวัสดิ์. 2530: 107) เพลงหน้าพาทย์มีองค์ประกอบสำคัญอยู่ที่เครื่องดนตรีที่ใช้บรรเลงคือ ตะโพนและกลองทัด กล่าวคือ เพลงใดที่มีตะโพนและกลองทัดบรรเลงควบคู่กัน ถือว่าเป็นเพลงหน้าพาทย์ทั้งสิ้น (ราชบัณฑิตยสถาน. 2545: 115) ซึ่งแบบแผนการบรรเลงเพลงหน้าพาทย์ประกอบพิธีไหว้ครูโขนละคร ที่มีมาในสมัยรัชกาลที่ ๔ จนถึงปัจจุบันนั้น เพลงที่ใช้บรรเลงจะเป็นเพลงที่มีท่ารำทั้งสิ้น การบรรเลงเพลงหน้าพาทย์ไม่นำมาบรรเลงกันพร่ำเพรื่อ จะได้ยินก็ต่อเมื่อมีไหว้ครูหรือการแสดงจริง ๆ (เดชน์ คงอิ่ม. 2545: 2)

วงดนตรีที่ใช้บรรเลงเพลงหน้าพาทย์ประกอบพิธีไหว้ครูนั้น คือ วงปี่พาทย์ ซึ่งเป็นวงดนตรีไทยประเภทหนึ่งประกอบด้วยเครื่องดนตรีประเภทเครื่องเป่าผสมกับเครื่องตี ได้แก่ ปี่ ระนาดและฆ้องวงชนิดต่าง ๆ เป็นหลัก

ฆ้องวงใหญ่ เป็นเครื่องดนตรีที่บรรเลงอยู่ในวงปี่พาทย์ เวลาบรรเลงรวมวงมีหน้าที่ดำเนินเนื้อฆ้องหรือเนื้อเพลงเพื่อให้เป็นหลักของวง (ราชบัณฑิตยสถาน. 2545: 45) ฆ้องวงใหญ่เป็นเครื่องดนตรีเก่าแก่ดั้งเดิมมีมาแต่ครั้งสมัยสุโขทัย แต่ก่อนนิยมเรียกกันว่า “ฆ้องวง” ไม่ปรากฏหลักฐานผู้ประดิษฐ์ ต่อมาสมัยรัตนโกสินทร์ในรัชกาลพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว (รัชกาลที่ ๓) เปลี่ยนเป็นเรียกว่า “ฆ้องวงใหญ่” เนื่องจากมีผู้ประดิษฐ์ฆ้องวงขึ้นมาอีกชนิดหนึ่ง เพื่อใช้บรรเลงคู่กับฆ้องวงของเก่าดั้งเดิม โดยฆ้องวงที่ประดิษฐ์ขึ้นมาใหม่นี้ มีขนาดเล็กกว่าและมีเสียงแหลมสูงกว่าฆ้องวงดั้งเดิม จึงเกิดชื่อเรียกของฆ้องวงทั้งสองนี้ว่า “ฆ้องวงใหญ่” สำหรับของเก่า และ “ฆ้องวงเล็ก” สำหรับของใหม่ที่ประดิษฐ์ขึ้น โดยใช้บรรเลงคู่กันตั้งแต่นั้นมาจนกระทั่งปัจจุบัน

นักดนตรีเรียกทำนองที่ฆ้องวงใหญ่บรรเลงว่า ลูกฆ้องหรือทางฆ้อง การประพันธ์เพลงของดนตรีไทยจะนิยมเริ่มจากทางฆ้องก่อน ในการจัดวงปี่พาทย์ ตำแหน่งของฆ้องวงใหญ่จะอยู่ด้านหลังของระนาดเอก ซึ่งทำหน้าที่เป็นผู้นำวง เพื่อให้ผู้นำและผู้ดำเนินทำนองหลักของวงอยู่ใกล้กัน เกื้อหนุนให้ระนาดเอกแปลทางบรรเลงได้อย่างเรียบร้อย และยังสามารถช่วยให้เครื่องดนตรีเครื่องอื่น ๆ ที่ประสมอยู่ในวงใช้ทำนองหลักจากฆ้องวงใหญ่ในการแปรทางบรรเลงหรือทำนองของตน

ระนาดเอกเป็นเครื่องดนตรีนำของวงปี่พาทย์ เพราะว่าไม่ว่าจะเริ่มเล่นเพลงหรือเปลี่ยนเพลง ทั้งวงจะยึดแนวของระนาดเอกเป็นหลัก โดยระนาดเอกเป็นเครื่องดนตรีหลักในการผสมวง เช่น วงปี่พาทย์วงมโหรี เป็นต้น (ราชบัณฑิตยสถาน. 2545: 135)

วิวัฒนาการของระนาดเอก ก็คล้ายคลึงกับฆ้องวงใหญ่ สืบเนื่องมาจากวิวัฒนาการของวงดนตรีไทยคือวงปี่พาทย์ ในสมัยรัตนโกสินทร์ในรัชกาลพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว (รัชกาลที่ ๓) มีผู้ประดิษฐ์เครื่องดนตรีขึ้นอีกสองชิ้น คือ ฆ้องวงเล็ก (ที่ได้กล่าวไปแล้วข้างต้น) และระนาดทุ้ม จากเหตุที่ประดิษฐ์ระนาดทุ้มขึ้นมานี้เอง ทำให้ระนาดที่มีอยู่ก่อนหน้านี้จึงมีชื่อเรียกว่า “ระนาดเอก” การบรรเลงระนาดเอกในวงดนตรีจำต้องอาศัยทำนองหลักจากฆ้องวงใหญ่ในการแปรทาง หรือแปรทำนองบรรเลง ถึงแม้ว่าจะไม่มีฆ้องวงใหญ่บรรเลงร่วมในวงนั้น ผู้ที่บรรเลงระนาดเอกหรือเครื่องดนตรีเครื่องอื่น ๆ ก็จะต้องแปรทำนองหรือแปรทางบรรเลงมาจากทำนองหลักของฆ้องวงใหญ่ทั้งสิ้น ฉะนั้นทั้งทางฆ้องวงใหญ่จึงเปรียบเสมือนเสาหลักของดนตรีไทย แต่กระนั้นถ้ามีแต่ทำนองหลัก เพลงนั้นก็จะดูจืดชืดไม่มีอรรถรสในการบรรเลงของทั้งผู้บรรเลงดนตรีเองและผู้ฟังเพลงด้วย

การบรรเลงเพลงหน้าพาทย์ผู้บรรเลงจะต้องได้รับอนุญาตโดยมีท่านครูประสิทธิ์ประสาทให้เสียก่อน จึงจะมีสิทธิ์บรรเลงได้ บางเพลงต้องบวชเรียนเสียก่อน จึงจะบรรเลงได้ก็มี ซึ่งผู้ที่จะบรรเลงปี่ระนาดเอก ฆ้องใหญ่ ตะโพน สำหรับการแสดงโขนละครนั้น จำเป็นจะต้องเรียนเพลงหน้าพาทย์มาก วิชาการบรรเลงเพลงโขนละคร จัดว่าเป็นวิชาดนตรีระดับสูงสาขาหนึ่ง คล้ายกับเรียนปริญญาโทปริญญาเอก (พูนพิศ อมาตยกุล. 2529: 68)

เพลงหน้าพาทย์ปรากฏหลักฐานว่าเป็นเพลงที่มีมาตั้งแต่สมัยกรุงศรีอยุธยาเป็นราชธานี และมีการสืบทอดต่อกันมาจนถึงปัจจุบันนี้ เพลงหน้าพาทย์ส่วนมากไม่ปรากฏนามผู้แต่ง เนื่องจากนักดนตรีมีความเชื่อว่าเป็นเพลงที่เทพเจ้าเป็นผู้แต่ง แต่ต่อมาก็มีนักดนตรีไทยเริ่มแต่งเพลงหน้าพาทย์ขึ้นมาบ้างเช่นกัน เนื่องจากเทพเจ้าบางองค์ยังไม่มีเพลงประจำองค์

วงดนตรีบ้านพาทยโกศลเป็นสำนักดนตรีเก่าแก่ของทางฝั่งธนบุรีที่สืบเนื่องกันมาตั้งแต่ต้นกรุงรัตนโกสินทร์ ตระกูลพาทยโกศลได้สืบทอดวิชาการดนตรีไทยและประกอบอาชีพทางดนตรีไทยโดยตั้งบ้านเรือนอยู่ในบริเวณหลังวัดกัลยาณมิตร โดยสืบเชื้อสายมาจากหลวงกัลยาณมิตรตาวาส (ทับ) ซึ่งถือได้ว่าเป็นต้นตระกูลสายนี้ ได้เคยเป็นครูปี่พาทย์ประจำวงของพระยาประภากรวงศ์ (วร บุนนาค) ในราวสมัยรัชกาลที่ 5 ซึ่งประเภทของเพลงที่ทราบกันโดยทั่วไปว่าสำนักนี้เชี่ยวชาญหรือมีอยู่มากเป็นพิเศษ คือ เพลงหน้าพาทย์ และเพลงเรื่อง ซึ่งต่างก็เป็นเพลงที่ใช้สำหรับบรรเลงโดยวงปี่พาทย์ และบรรเลงในพิธีการหรือโขนละคร การที่บ้านพาทยโกศลมีเพลงประเภทนี้ใช้มาก แสดงให้เห็นถึงความเกี่ยวข้องกับอาชีพการดนตรีที่หนักแน่น วงดนตรีไทยของบ้านพาทยโกศลในอดีตมีชื่อเสียงเป็นอย่างมากเห็นได้จากการที่ได้รับพระอุปถัมภ์จากสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระนครสวรรค์วรพินิต

ให้วงปี่พาทย์พาทยโกศลเป็นวงปี่พาทย์ประจำวังบางขุนพรหม รวมถึงการประทานนามสกุล “พาทยโกศล” เมื่อปี พ.ศ. 2460 (วิมาลา ศิริพงษ์. 2534: 40 - 43) และเป็นที่ทราบกันดีในหมู่นักดนตรีว่าบ้านพาทยโกศลมีความเชี่ยวชาญในด้านการบันทึกและการอ่านโน้ตสากลเป็นอย่างดี เนื่องจากสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอเจ้าฟ้ากรมพระนครสวรรค์วรพินิต ทรงมีความรู้ทางด้านดนตรีสากลและดนตรีไทย ทางด้านดนตรีสากลทรงสามารถอ่านเขียนโน้ตสากลบรรทัด 5 เส้นได้เป็นอย่างดี เมื่อวงพาทยโกศลเข้าไปเป็นวงปี่พาทย์ประจำวังบางขุนพรหม ได้ทรงสอนวิชาโน้ตสากลนี้ประทานแก่จางวางทั่ว (ศิริรัตนบุษบง. 2524: 9)

ครูทองดี ชูสัตย์ เป็นนักดนตรีอาวุโสแห่งสำนักดนตรีวัดกัลยาณมิตร หรือที่นักดนตรีคุ้นเคยกันดีในนามวงดนตรีบ้านพาทยโกศล ครูทองดีเป็นผู้ทรงความรู้ทางด้านดนตรีสูงมาก โดยเฉพาะอย่างยิ่งในเรื่องเพลงหน้าพาทย์ เรียกได้ว่าเป็นผู้เชี่ยวชาญในสมัยนั้น เมื่อปี พ.ศ. 2468 กรมมหรสพได้ทำพิธีไหว้ครูครั้งใหญ่ พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว ทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯ ให้ครูทองดีเข้ามาเป็นผู้บอกเพลงหน้าพาทย์องค์พระพิราพอันเป็นเพลงหน้าพาทย์สูงสุด ได้มีผู้ต่อเพลงครั้งนั้นรวม 6 คน คือ พระยาเสนาะดุริยางค์ (แช่ม สุนทรวาทิน) พระเพลงไพเราะ (โสม สุวาทิต) หลวงบำรุงจิตรเจริญ (ธูป สารทวิลัย) หลวงสร้อยสำเนียงสนธิ์ (เพิ่ม วัฒนวาทิน) หมื่นคนธรรพประสิทธิสาร (แตะ กาญจนผลิน) และนายมนตรี ตราโมท ครูทองดีถึงแก่กรรมในสมัยต้นรัชกาลพระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัว ฌาปนกิจศพที่วัดกัลยาณมิตร ลูกศิษย์ของท่านมีมากมาย เช่น จางวางทั่ว พาทยโกศล นายแมว พาทยโกศล นายเอื้อน กรณ์เกษม นายยรรยง โปร่งน้ำใจ หลวงประสานดุริยางค์ (สุทธิ์ ศรีชยา) นายช่อ สุนทรวาทิน นายฉัตร สุนทรวาทิน นายแดง พาทยกุล นายเตือน พาทยกุล นายเทวาประสิทธิ์ พาทยโกศล นายเปล่ง แจ้งจรัส และยังได้ต่อเพลงให้กับสำนักดนตรีแถวฝั่งธนฯ จนเป็นที่รู้จักกันดี เช่น สำนักของครูหร่าย ประตูน้ำ สำนักของครูหรั่ง และครูดำ เป็นต้น ครูทองดีมีผลงานการแต่งเพลงไว้หลายเพลง แต่เท่าที่มีผู้จำได้ก็มี เพลงช้าเรื่องเต่าทอง และเพลงตระประทานพร ซึ่งท่านทำจากตระโหมโรงตัวแรก (พูนพิศ อมาตยกุล. 2529: 13)

ครูสำราญ เกิดผล ศิลปินแห่งชาติสาขาศิลปะการแสดง (ดนตรีไทย) ประจำปี 2548 ได้เริ่มเรียนดนตรีไทย (ปี่พาทย์) ครั้งแรกจากครูจำรัส เกิดผล ซึ่งมีศักดิ์เป็นอา โดยเป็นผู้สอนให้ครูสำราญตีระนาดเอก จนครูสามารถบรรเลงระนาดเอกในงานสวดมนต์เย็นฉันท์เช้าได้ (บุญสืบ บุญเกิด. 2538: 23) ซึ่งครูผู้ประสิทธิ์ประสาทวิชาทางดนตรีให้ครูสำราญนั้นล้วนแล้วแต่เป็นนักดนตรีที่มีฝีมือและมีชื่อเสียง เช่น ครูสังเวียน เกิดผล ครูเพ็ชร จรรย์นาฏ ครูเทียบ คงลายทอง ครูเทวาประสิทธิ์ พาทยโกศล ครูไพฑูรย์ พาทยโกศล ครูฉัตร สุนทรวาทิน ครูช่อ สุนทรวาทิน ครูอาจ สุนทร ครูเอื้อน กรเกษม และครูพุ่ม บาปุยะวาทย์ จนมีความเชี่ยวชาญในการบรรเลงดนตรีได้หลายประเภท ได้แก่ เพลงสองชั้น เพลงขับร้องทั่วไป เพลงเรื่อง เพลงพิธีต่างๆ เพลงหน้าพาทย์

เพลงโหมโรง เพลงเสภา รวมทั้งครูสำราญยังมีความรู้ความเชี่ยวชาญในดนตรีทั้งด้านทฤษฎีและปฏิบัติสามารถเขียนและอ่านโน้ตสากลได้เป็นอย่างดี มีฝีมือในการบรรเลงดนตรียอดเยี่ยมและมีผลงานการประพันธ์เพลงไทยเป็นจำนวนมากและต่อเนื่องมาโดยตลอด เช่น เพลงสามไม้ในเถา เพลงกลางพนาเถา เพลงโหมโรงศิวะประสิทธิ์ 3 ชั้น เพลงจีนเก็บบุปผาเถา เพลงไอยราชูงวงเถา เพลงรั้วแดงกำแพงเหลืองเถา เป็นต้น (สำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ. 2549: 1) นอกจากนี้ครูสำราญยังถือได้ว่าเป็นนักดนตรีครูดนตรีที่มีชื่อเสียงของจังหวัดพระนครศรีอยุธยาหรือวงบ้านใหม่ และในหลายครั้งที่ครูสำราญได้รับพระมหากรุณาธิคุณจากสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี โดยได้ถวายการรับใช้สนองพระมหากรุณาธิคุณในด้านดนตรีหลายด้านด้วยกัน อาทิ เป็นผู้ค้นคว้าเพลงไทยเดิมพระนิพนธ์ของสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระนครสวรรค์วรพินิต ณ ศาลาดุสิดาลัย สอนดนตรีไทยให้แก่เด็กนักเรียนในโครงการพระราชดำริของสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี เป็นต้น (บุญสืบ บุญเกิด. 2538: 49 - 55) นอกจากนี้สมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี ทรงพระราชทานชื่อวงดนตรีให้กับครูสำราญว่า “บ้านพาทยรัตน์” ครูสำราญได้รับมอบการทำพิธีไหว้ครูจากครูช่อ สุนทรวาทินและครูอาจ สุนทร โดยครูอาจ สุนทรรักครูสำราญมากถ่ายทอดวิชาที่ได้เรียนมาจากบ้านพาทยโกศลให้ครูสำราญหมด แม้กระทั่งโน้ตเพลงไทยที่ได้มาจากบ้านจางวางทั่ว พายโกศล ก็มอบไว้ให้ครูสำราญหมดเช่นกัน (ปฐมพงศ์ ศุภเลิศ. 2549: 1) และเนื่องจากครูสำราญ เกิดผลได้เรียนดนตรีไทยจากสำนักครูจางวางทั่ว พาทยโกศล ซึ่งมีชื่อเสียงมากทางด้านการบรรเลงเพลงหน้าพาทย์และเพลงเรื่อง ซึ่งเพลงเหล่านี้จัดว่าสำคัญ เพราะเป็นเพลงที่รวบรวมความรู้หรือหลักการวิชาการดนตรีไทยไว้ในเพลงเหล่านี้ เพลงหน้าพาทย์ที่ครูสำราญได้รับการถ่ายทอดก็ไม่ได้มีแต่เฉพาะเพลงหน้าพาทย์สำหรับเทพเจ้าฝ่ายชายซึ่งเป็นเพลงหน้าพาทย์ที่ใช้บรรเลงประจำองค์เทพเจ้าฝ่ายชาย และมักจะได้ยินโดยทั่วไปในพิธีไหว้ครู เช่น เพลงตระพระอิศวร ตระนารายณ์บรรทมศิลป์ ตระพระปรคนธรรพ ตระพระวิษณุกรม เป็นต้น แต่ครูสำราญยังได้รับการถ่ายทอดเพลหน้าพาทย์ที่ใช้สำหรับเทพเจ้าฝ่ายหญิงอีกด้วย หากแต่ว่าโอกาสที่จะใช้บรรเลงมีน้อยกว่า ส่วนมากจะใช้บรรเลงประกอบพิธีไหว้ครูทางนาฏศิลป์ โขน ละคร เช่น เพลงตระนาง ตระพระอุมา นางเดิน เป็นต้น

ในปัจจุบันพบว่ามีเพลงหน้าพาทย์ที่ประพันธ์ขึ้นเพิ่มเติมจากของเก่าที่มีอยู่ เนื่องจากครูผู้แต่งเพลงเห็นว่าเทพเจ้าบางองค์มีคำกล่าวบูชาถึงในโองการพิธีไหว้ครูดนตรี-นาฏศิลป์ แต่ไม่มีเพลงที่ใช้บูชาประจำองค์ ซึ่งครูดนตรีที่ได้แต่งเพลงหน้าพาทย์เพิ่มเติมขึ้นในสมัยปัจจุบันที่มีชื่อเสียงก็มีหลายท่านเช่น ครูบุญยงค์ เกตุคง ครูสมาน ทองสุโชติ เป็นต้น

ผู้ช่วยศาสตราจารย์เดชน์ คงอิ่ม เริ่มเรียนดนตรีจากบิดาคือ ครูหวน คงอิ่ม ซึ่งเป็นลูกศิษย์ของครูเขียน สุขสายชล ต่อมาเรียนกับครูแสวง ได้เรียนเพลงมอญและเพลงเถาจากครูสมปอง แจ้งจรัส จับมือต่อเพลงหน้าพาทย์จากปู่เย็น อมเอี่ยม และเป็นศิษย์ครูดนตรีที่มีชื่อเสียงอีกหลายท่าน เช่น

ครูมนัส ขาวปลื้ม ครูจิรัส อาจณรงค์ ครูอุทัย แก้วละเอียด ครูเรืองเดช พุ่มไสว ครูสุรินทร์ สงค์ทอง ครูสำราญ เกิดผล ครูเชื้อ ดนตรีรส โดยได้ต่อเพลงองค์พระพิราพจากครูเชื้อ และได้รับมอบจากครูพินิจ ฉายสุวรรณ เรียนการแต่งเพลงจากครูไสว ตาตะวาทิต อีกทั้งผศ.เดชน์ได้เผยแพร่ความรู้ความสามารถทางดนตรีให้กับลูกศิษย์ในสถาบันต่างๆ อีกด้วย เช่น โรงเรียนวัดบวรนิเวศ โรงเรียนวัดราชบพิตร โรงเรียนธรรมศาสตร์คลองหลวง มหาวิทยาลัยราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา และในปัจจุบันดำรงตำแหน่งหัวหน้าแขนงวิชาสาขาดนตรีไทยและดนตรีตะวันออก วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล นอกจากนี้ผศ.เดชน์ มีผลงานวิชาการในด้านดนตรีอีกมากมาย เช่น บันทึกโน้ตเพลงหน้าพาทย์ไหว้ครู ฉลอง 50 พรรษา มหาวชิราลงกรณ์ ตำราเรียบเรียงพิธีไหว้ครูดนตรีไทย และรวบรวมเพลงตระโหมโรง บันทึกเสียงและโน้ต เป็นต้น อีกทั้งยังเป็นผู้ที่ประพันธ์เพลงหน้าพาทย์ขึ้นมาใหม่จากของเก่าที่มีอยู่ และในจำนวนนั้นก็มีเพลงหน้าพาทย์ที่ใช้สำหรับเทพเจ้าฝ่ายหญิงอีกด้วย คือ เพลงตระพระลักษมี ใช้บรรเลงประกอบพิธีไหว้ครูดนตรีนาฏศิลป์ อัญเชิญพระลักษมี พระชายาในพระนารายณ์ และเพลงตระพระสุรัสวดี ใช้บรรเลงประกอบพิธีไหว้ครูดนตรีนาฏศิลป์และศิลปะ อัญเชิญพระสุรัสวดีชายาพระพรหมซึ่งนับถือกันว่าเป็นเทพเจ้าแห่งอักษรศาสตร์ ศิลปะวิทยาการทั้งปวง และเป็นเทพเจ้าในด้านดนตรีด้วย

ทางผู้วิจัยได้เล็งเห็นถึงความสำคัญในการศึกษาเพลงหน้าพาทย์ที่ใช้บรรเลงสำหรับเทพเจ้าฝ่ายหญิง เนื่องจากเพลงหน้าพาทย์ที่ใช้ในพิธีไหว้ครูส่วนมากจะเป็นเพลงประจำองค์เทพเจ้าฝ่ายชายทั้งสิ้น เช่น เพลงตระพระอิศวร ตระพระนารายณ์ ตระพระประคนธรรพ ตระพระวิษณุกรรม เป็นต้น ซึ่งเพลงหน้าพาทย์ที่ใช้บรรเลงประจำองค์เทพเจ้าฝ่ายหญิงก็มีเช่นกัน โดยการศึกษาจะแบ่งออกเป็นเพลงหน้าพาทย์ประจำองค์เทพเจ้าฝ่ายหญิงที่มีอยู่เดิมหรือของเก่า โดยจะศึกษาจากทางเพลงของครูสำราญ เกิดผล ซึ่งได้รับการถ่ายทอดมาจากบ้านพาทยโกศลทางของครูทองดี ชูสัตย์ และศึกษาจากทางเพลงของผู้ช่วยศาสตราจารย์เดชน์ คงอิ่ม ซึ่งได้แต่งเพลงหน้าพาทย์สำหรับเทพเจ้าฝ่ายหญิงขึ้นใหม่

จุดมุ่งหมายของการศึกษาวิจัย

1. เพื่อศึกษาวิเคราะห์โครงสร้างเพลงหน้าพาทย์ประจำองค์เทพเจ้าฝ่ายหญิง

2. เพื่อศึกษาการแปรทำนองและรูปแบบกลอนของระนาดเอกเพลงหน้าพาทย์ประจำองค์เทพเจ้าฝ่ายหญิง

ความสำคัญของการศึกษาวิจัย

การศึกษาวิเคราะห์โครงสร้างเพลงหน้าพาทย์ประจำองค์เทพเจ้าฝ่ายหญิง จะศึกษาในเรื่องบันไดเสียง วรรคเพลง ลูกตก การเคลื่อนที่ของลูกตก รวมทั้งรูปแบบจังหวะที่ใช้ในเพลงหน้าพาทย์ และการศึกษาการแปรทำนองและรูปแบบกลอนระนาดเอกเพลงหน้าพาทย์ประจำองค์เทพเจ้าฝ่ายหญิง จะศึกษาในเรื่องความสัมพันธ์ระหว่างทำนองหลัก (ทางฆ้องวงใหญ่)และทำนองแปร (ทางระนาดเอก) ในเรื่องลูกตก การเคลื่อนที่ของลูกตก ซึ่งจะแสดงถึงความสัมพันธ์ระหว่างทำนองหลัก (ทางฆ้องวงใหญ่) และการแปรทำนองและการใช้รูปแบบกลอนระนาดในการบรรเลงเพลงหน้าพาทย์ของระนาดเอก ซึ่งจะเป็นประโยชน์ต่อผู้ที่ต้องการจะศึกษาเพิ่มเติมเกี่ยวกับหน้าพาทย์ และสำหรับผู้ที่ต้องการจะศึกษาในด้านการประพันธ์เพลงหน้าพาทย์ต่อไป

ขอบเขตของการศึกษาวิจัย

การศึกษาค้นคว้าครั้งนี้เป็นการศึกษาวิเคราะห์โครงสร้าง การแปรทำนองและรูปแบบกลอนของระนาดเอก เพลงหน้าพาทย์ประจำองค์เทพเจ้าฝ่ายหญิง จากครูสำราญ เกิดผล ได้แก่ เพลงตระนาง ตระพระอุมา นางเดิน และผู้ช่วยศาสตราจารย์เดชน์ คงอิ่ม ได้แก่ เพลงตระเพลงสุรัสวดี และเพลงตระพระลักษมี

ข้อตกลงเบื้องต้น

1. ดำเนินการวิจัยเชิงคุณภาพแบบพรรณนาวิเคราะห์ เน้นการศึกษาวิเคราะห์โครงสร้างและการแปรทำนองของระนาดเอกเพลงหน้าพาทย์ประจำองค์เทพเจ้าฝ่ายหญิง ทางครูทองดี ชูสัตย์ที่ได้จากการบันทึกการบรรเลงของครูสำราญ เกิดผล และเพลงหน้าพาทย์ประจำองค์เทพเจ้าฝ่ายหญิงที่มีการแต่งขึ้นใหม่จากผู้ช่วยศาสตราจารย์เดชน์ คงอิ่ม

2. โครงสร้างเพลงและการแปรทำนองที่นำมาวิเคราะห์ จะเป็นทำนองหลักทางฆ้องวงใหญ่และระนาดเอก

3. การบันทึกโน้ตในส่วนการวิเคราะห์บทที่ 4 ระหว่างทางฆ้องวงใหญ่และทางระนาดเอกจะบันทึกด้วยโน้ตอักษรไทย ด ร ม ฟ ซ ล ท เป็นโน้ตไทยบรรทัดเดียว

4. การบันทึกโน้ตในส่วนภาคผนวก เป็นการบันทึกโดยโน้ตไทย ด ร ม ฟ ซ ล ท แยกมือทั้งซ้าย-ขวา (เฉพาะทางฆ้องวงใหญ่) ส่วนทางระนาดเอกบันทึกโน้ตบรรทัดเดียว และบันทึกด้วยโน้ตสากล

5. อักษรย่อของโน้ตไทย มีดังนี้

เสียงโน้ตของทำนอง

โด	เร	มี	ฟา	ซอล	ลา	ที
ด	ร	ม	ฟ	ซ	ล	ท

เสียงโน้ตของหน้าทับตะโพนไทย

ตุ๊บ	ติง	เพลิง	เท่ง	ถะ
ตฺ	ตำ	พ	ท	ถ

เสียงโน้ตของหน้าทับกลองทัด

ตุ้ม	ต้อม
ตำ	ตฺ

6. การวิเคราะห์บันไดเสียงของลูกตกทำนองหลักทางฆ้องวงใหญ่และการแปรทำนองทางระนาดเอก ใช้หลักทฤษฎีการวิเคราะห์เพลงไทยของรองศาสตราจารย์ดร.มานพ วิสุทธิแพทย์

7. การวิเคราะห์รูปแบบกลอนระนาดเอก ใช้หลักทฤษฎีรูปแบบกลอนระนาดของครูประสิทธิ์ ถาวร ซึ่งได้รับการถ่ายทอดจากครูหลวงประดิษฐ์ไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง)

นิยามศัพท์เฉพาะ

1. เพลงหน้าพาทย์ประจำองค์เทพเจ้าฝ่ายหญิง หมายถึง เพลงหน้าพาทย์ที่ใช้ประกอบพิธีไหว้ครูดนตรี นาฏศิลป์ และศิลปะ รวมทั้งเพลงหน้าพาทย์ที่ใช้ประกอบอากัปกิริยาในการแสดงโขน-ละคร สำหรับเทพเจ้าและเทพยดาฝ่ายหญิง ทั้งที่มีการเอ่ยนามและไม่เอ่ยนามเท่านั้น

2. โครงสร้างเพลง หมายถึง ทำนองเพลงหรือ “ทางฆ้อง” ที่บรรเลงโดยฆ้องวงใหญ่ซึ่งใช้บรรเลงรวมวง โดยบรรเลงตามหลักการและวิธีการบรรเลงฆ้องวงใหญ่ ทำนองหลักนี้เป็นทำนองเพลงที่ผู้ประพันธ์ประพันธ์ขึ้น หรือเป็นทำนองเพลงที่ได้รับการยอมรับในวงการดนตรีไทยที่ได้สืบทอดกันมา และรวมไป ถึงการศึกษาเรื่องบันไดเสียง วรรคเพลง ลูกตก การเคลื่อนที่ของลูกตก และรูปแบบจังหวะที่ใช้ในเพลง ในที่นี้คือทำนองหลักเพลงหน้าพาทย์ประจำองค์เทพเจ้าฝ่ายหญิง ที่บรรเลงโดยครูสำราญ เกิดผล และผู้ช่วยศาสตราจารย์เดชน์ คงอิ่ม

3. การแปรทำนอง หมายถึง ทำนองเพลงที่บรรเลงโดยเครื่องดนตรีอื่น ๆ (ซึ่งหมายรวมถึงการขับร้องด้วย) นอกเหนือจากฆ้องวงใหญ่ โดยแปรหรือประดิษฐ์จากทำนองหลักหรือ “ทางฆ้อง” ให้เป็นทำนองของแต่ละเครื่องมือตามหลักและวิธีการบรรเลงเครื่องดนตรีชนิดนั้น ๆ ทำนองแปรอาจมีทำนองเพลงที่แตกต่างจากทำนองหลักโดยสิ้นเชิง หรือมีทำนองเพลงคล้ายคลึงกับทำนองหลัก หรือมีทำนองเพลงเหมือนกับทำนองหลัก ทำนองแปร และทำนองหลัก (ทางฆ้อง) จะต้องมีความสัมพันธ์กันในเรื่องความยาวของทำนองเพลง เสียงลูกตก และบันไดเสียง ในที่นี้คือทางระนาดเอกเพลงหน้าพาทย์ประจำองค์เทพเจ้าฝ่ายหญิงที่บรรเลงโดยครูสำราญ เกิดผล และผู้ช่วยศาสตราจารย์เดชน์ คงอิ่ม

4. บันไดเสียง หมายถึง เสียงต่าง ๆ จากเครื่องดนตรีไทยที่ถูกจัดให้เป็นระบบและใช้ระบบเสียงนั้นในเพลงไทย บันไดเสียงเพลงไทยประกอบด้วยกลุ่มเสียง 5 เสียง เป็นเสียงหลัก และมีกลุ่มเสียงอีก 2 เสียง เป็นเสียงรอง กลุ่มเสียงหลักคือเสียงขั้นที่ 1 2 และ 3 เรียงชิดกัน แล้วข้ามเสียงที่ 4 ไป 1 เสียง และมีเสียงขั้นที่ 5 และขั้นที่ 6 เรียงติดกันอีก จากนั้นข้ามเสียงที่ 7 อีก 1 เสียง แล้วจึงเริ่มเสียงที่ 1 ของบันไดเสียงชุดต่อไป

กลุ่มเสียงหลัก 5 เสียง ได้แก่เสียงที่ 1 2 3 5 และ 6 กลุ่มเสียงรอง 2 เสียง ได้แก่เสียงที่ 4 และ 7

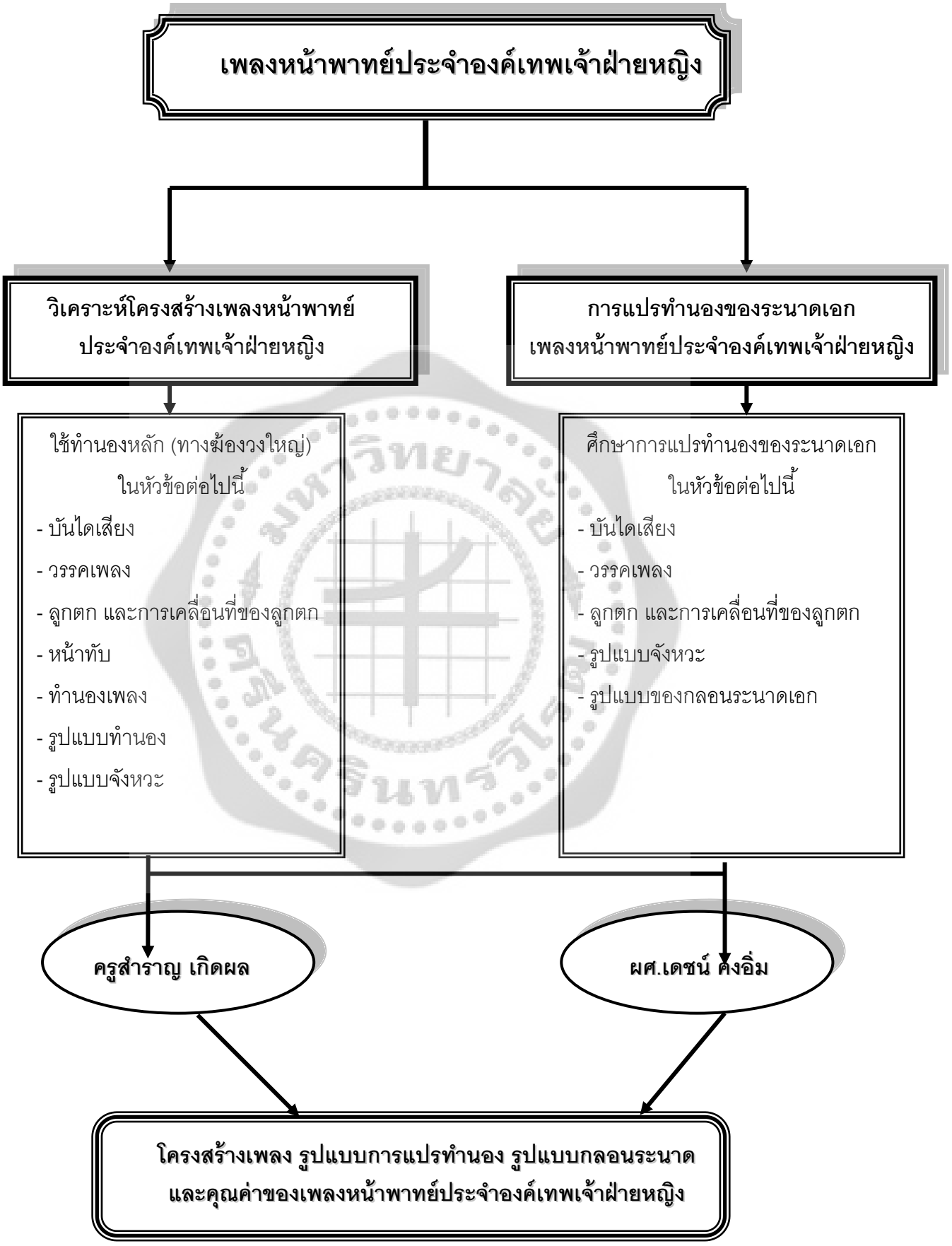
5. รูปแบบจังหวะ หมายถึง การจัดเรียงตำแหน่งของเสียงต่าง ๆ เพื่อทำให้เกิดทำนองที่ต้องการ เมื่อบันทึกบทเพลงเป็นตัวโน้ตแล้วสามารถมองเห็นรูปแบบจังหวะได้ชัดเจนจากโน้ตเพลงเหล่านั้น ถ้าพิจารณาในรูปของโน้ตเพลงแล้ว รูปแบบจังหวะดูได้ที่ตำแหน่งที่มีโน้ต และตำแหน่งที่ไม่มีโน้ต ตำแหน่งที่มีโน้ต ใช้เครื่องหมาย X แทนตำแน่ง โน้ตนั้นๆ และตำแหน่งที่ไม่มีโน้ต ใช้เครื่องหมาย –

6. รูปแบบทำนอง หมายถึง ทิศทางการเคลื่อนที่ของทำนองเพลง ซึ่งรูปแบบหรือทิศทางของทำนองเพลงนี้มีหลายอย่าง เช่น ทำนองเพลงที่มีเสียงเรียงกัน ทำนองเพลงที่ใช้เสียงสลับขึ้นลง หรือสลับแบบฟันปลา ทำนองเพลงที่ใช้เสียงกระโดดข้าม เป็นต้น

7. ลูกตก หมายถึง เสียงสุดท้ายเมื่อสิ้นวรรคเพลงแต่ละวรรค

8. วรรคเพลง หมายถึง การแบ่งทำนองเพลงให้มีส่วนย่อยลงเป็นช่วง ๆ ทำนองเพลงในแต่ละช่วงจะมีความหมายสมบูรณ์ โดยทั่วไปทำนองเพลงที่ใช้กับเพลงทางพื้น จะมีการแบ่งวรรคเพลงค่อนข้างลงตัววรรคเพลงหนึ่ง ๆ จะมีความยาวเท่ากับ 4 ห้อง เพลงในการใช้โน้ตไทยเป็นการบันทึกหรือเท่ากับ 2 ห้องเพลงของการบันทึกโน้ตสากล

9. รูปแบบกลอนระนาด หมายถึง ทฤษฎีรูปแบบกลอนระนาดของครูประสิทธิ์ ถาวร ซึ่งได้รับการถ่ายทอดจากครูหลวงประดิษฐ์ไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) ซึ่งมีทั้งหมด 9 รูปแบบ ดังนี้ กลอนสับ กลอนไต่ลวด กลอนไต่ไม้ กลอนลอดตาข่าย กลอนเดินตะเข็บหรือม้วนตะเข็บ กลอนย้อนตะเข็บ กลอนร้อยลูกโซ่กลอนซ่อนตะเข็บ และกลอนพัน


เพลงหน้าพาทย์ประจำองค์เทพเจ้าฝ่ายหญิง
วิเคราะห์โครงสร้างเพลงหน้าพาทย์ประจำองค์เทพเจ้าฝ่ายหญิง
การแปรทำนองของระนาดเอกเพลงหน้าพาทย์ประจำองค์เทพเจ้าฝ่ายหญิง
ใช้ทำนองหลัก (ทางฆ้องวงใหญ่) ในหัวข้อต่อไปนี้
- บันไดเสียง
- วรรคเพลง
- ลูกตก และการเคลื่อนที่ของลูกตก
- หน้าทับ
- ทำนองเพลง
- รูปแบบทำนอง
- รูปแบบจังหวะ
ศึกษาการแปรทำนองของระนาดเอก ในหัวข้อต่อไปนี้
- บันไดเสียง
- วรรคเพลง
- ลูกตก และการเคลื่อนที่ของลูกตก
- รูปแบบจังหวะ
- รูปแบบของกลอนระนาดเอก
ครูสำราญ เกิดผล
ผศ.เดชน์ คงอิ่ม
โครงสร้างเพลง รูปแบบการแปรทำนอง รูปแบบกลอนระนาด และคุณค่าของเพลงหน้าพาทย์ประจำองค์เทพเจ้าฝ่ายหญิง

บทที่ 2
เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

การศึกษาเรื่องการศึกษาเพลงหน้าพาทย์ประจำองค์เทพเจ้าฝ่ายหญิง ผู้วิจัยได้ใช้ข้อมูลต่าง ๆ จากเอกสารสิ่งพิมพ์ เอกสารงานวิจัย หนังสือทางวิชาการ เอกสารทางวิชาการต่าง ๆ ที่เกี่ยวข้อง ที่นำมาประกอบการวิจัย เพื่อนำมาใช้เป็นประโยชน์ในการกำหนดแนวคิดในการศึกษา ดังนี้

เอกสารตำราวิชาการ

ด้านดนตรี

สงบศึก ธรรมวิหาร (2542: 1) กล่าวถึงวัฒนธรรมว่า วัฒนธรรมคือสิ่งหนึ่งซึ่งบ่งบอกถึงความเป็นเอกลักษณ์ของไทยอย่างเห็นได้ชัดนั้นก็คือ “ดนตรีไทยและเพลงไทย” ที่เกิดขึ้นด้วยบรรพบุรุษของไทยเอง แล้วสั่งสมจนกลายเป็นรูปแบบอย่างในปัจจุบันนี้ และนับเป็นเครื่องมืออันสำคัญยิ่งที่ช่วยกล่อมเกลาจิตใจของคนไทยให้มีความสุขทางใจ มีความเบิกบาน แจ่มใส เพลิดเพลิน ตามความไพเราะความประณีตงดงามของลักษณะดนตรีไทยและเพลงไทย

นอกจากนี้กาญจนา อินทรสุนานนท์ (2532: 57 - 66) ให้ความสำคัญของดนตรีว่า ดนตรีเป็นสื่อในพิธีกรรมทางศาสนาระหว่างมนุษย์กับความเชื่อในแต่ละสังคม ซึ่งจัดได้ว่าดนตรีเป็นมรดกรับใช้สังคมตั้งแต่อดีตถึงปัจจุบัน

ในทางเดียวกันปัญญา รุ่งเรือง (2546: 10 - 11) กล่าวว่า ในทางดนตรี ดนตรีแบบฉบับของไทยมีบทบาทหน้าที่ทางสังคมอย่างชัดเจน ทั้งสังคมในระดับราชสำนักและสังคมของคนธรรมดา สามารถแบ่งออกได้ 2 ประเภทใหญ่ ๆ คือ บทบาทหน้าที่ในพิธีกรรมทางศาสนา และบทบาทหน้าที่ที่ไม่เกี่ยวข้องกับศาสนา

1. **ดนตรีพิธีกรรม** (Ritual music) จำแนกเป็น 2 ชนิด คือ ดนตรีพิธีกรรมทางพระพุทธศาสนาและดนตรีพิธีกรรมในราชสำนัก บทบาทหน้าที่ในพิธีกรรมทางพระพุทธศาสนาของดนตรีไทยนั้น ต่างจากดนตรีเชิงศาสนาของตะวันตก ตรงที่ทางตะวันตกบรรดานักบวชและฆราวาส ใช้ดนตรีโดยตรงในพิธีกรรมทางศาสนา เช่น ร้องเพลงสวด และเล่นออร์แกนในโบสถ์ ในพิธีกรรมที่หมุนเวียนไปตามฤดูเดือน วัน เช่น เทศกาลอีสเตอร์และคริสมาสต์ เป็นต้น ส่วนดนตรีไทยใช้บรรเลงประกอบพิธีกรรม ก็เพื่อให้พิธีกรรมนั้นมีผลทางใจสมบูรณ์ขึ้น แต่ไม่ใช่ส่วนหนึ่งของพิธีกรรม จึงไม่มีดนตรีประกอบการสวดมนต์ แต่มีดนตรีเพื่อการบูชา เช่น บูชาพระรัตนตรัยด้วย เพลงสาธุการ เมื่อเริ่มพิธีเป็นต้น และยังใช้ดนตรีบรรเลงเพลงชุดโหมโรงเพื่อการสักการบูชาอีกด้วย เช่น ชุดโหมโรงเย็น ชุดโหมโรงเช้า เมื่อมีพิธีกรรมทางศาสนา เช่น บวชนาค ทำบุญบ้าน บรรเลงเพลงชุดทำขวัญเมื่อมีการทำขวัญต่าง ๆ เป็นต้น ในการ

สวดคาถาพันหรือเทศน์มหาชาติ ดนตรีก็จะบรรเลงเพลงเฉพาะเพื่อประกอบการเทศน์ทั้ง13 กัณฑ์ พิธีกรรมที่สำคัญอีกอย่างหนึ่งที่ดนตรีมีบทบาทอย่างสำคัญยิ่ง ก็คือพิธีไหว้ครูและครอบครูดนตรีและนาฏศิลป์ แม้ว่าจะเป็นไปในเชิงศาสนาพราหมณ์มากกว่าพระพุทธศาสนา แต่ทั้ง 2 ศาสนานี้ก็ได้ประสมประสานกันจนแยกไม่ออกในบางกรณีและเป็นที่ยอมรับกันว่าเหมาะสมดีแล้ว ดนตรีที่บรรเลงมีหน้าที่สนับสนุน และจูงใจให้ผู้ร่วมพิธีมีสมาธิจิตแน่วแน่ในการเคารพบูชาครูบาอาจารย์ ทั้งยังเป็นสัญลักษณ์หมายรู้ถึงอากัปกิริยาของบรรดาครูเทพและเทวดาทั้งหลายอีกด้วย ข้อควรสังเกตอย่างหนึ่งก็คือดนตรีในพิธีกรรมเหล่านี้ ล้วนแต่บรรเลงด้วยวงปี่พาทย์ไม้แข็งทั้งสิ้น และบทเพลงบรรเลงที่ใช้ล้วนแล้วแต่สลับซับซ้อน มีระเบียบแบบแผนที่รัดกุม แน่นอนตายตัว ส่งผลต่ออารมณ์และความรู้สึกทางจิตอย่างสูงยิ่งทั้งสิ้น บทบรรเลงของวงปี่พาทย์ดังกล่าวนี้ ไม่มีบทใดเลยที่จะชักจูงความรู้สึกและจิตใจให้สับสนวุ่นวาย หรือคิดคำนึงไปในทางร้าย มีแต่จะชักจูงจิตใจให้เป็นสมาธิแน่วแน่เป็นอันหนึ่งอันเดียว และรู้สึกว่างเปล่าตามแนวทางของพระพุทธศาสนา ที่สอนให้ปล่อยว่างสิ่งภายนอก แต่หันมาพิจารณาความจริงภายในจิตและกายของตนเอง ดนตรีพิธีกรรมเหล่านี้เป็นดนตรีบริสุทธิ์ เพื่อความบริสุทธิ์ ไม่มีชั้นวรรณะ ไม่ว่าจะบรรเลงที่ใดก็ตาม จะในวังหรือนอกวัง ในคฤหาสน์หรือห้องแถวริมถนน ดนตรีก็จะบรรเลงเหมือนกัน และทำหน้าที่เช่นเดียวกันทั้งสิ้น

ดนตรีพิธีกรรมในราชสำนักที่จะกล่าวถึงนี้ ไม่ใช่ดนตรีในพิธีกรรมทางพระพุทธศาสนาดังกล่าวมาแล้ว แต่เป็นพิธีกรรมที่มีแต่ในราชสำนักเท่านั้น และมักจะเกี่ยวข้องไปในทางศาสนาพราหมณ์ ซึ่งเป็นเจ้าพิธี เช่น การบรรเลงด้วยวงขับไม้ในพระราชพิธีขึ้นพระอู่ - ช้าลูกหลวง พระราชพิธีสมโภชพระมหาเศวตฉัตร และพระราชพิธีสมโภชพระยาช้างเผือก เป็นต้น บทบาทหน้าที่ของดนตรีชนิดนี้มีอยู่ในวงจำกัดและไม่ค่อยทราบกันแพร่หลายมากนัก

2. บทบาทหน้าที่ของดนตรีที่ไม่เกี่ยวข้องกับศาสนา ได้แก่ ดนตรีเพื่อการแสดง (Theatrical music) และดนตรีเพื่อความบันเทิง (Entertainment music) ดนตรีเพื่อการแสดงหมายถึงดนตรีที่ใช้บรรเลงเพื่อประกอบมหรสพต่าง ๆ เช่น โขน ละคร หนัง หุ่น และลิเก เพราะถ้าขาดดนตรีเสียแล้วการแสดงทั้งปวงก็ดูประหนึ่งบ้านเราดี ๆ นี่เอง วงดนตรีและบทเพลงที่ใช้ก็แตกต่างกันออกไป ตามลักษณะของมหรสพนั้น ๆ เช่น ปี่พาทย์ไม้แข็ง สำหรับโขน และละครนอก ละครใน ละครพันทาง และบางกรณีอาจใช้ไม้นวมบ้าง วงปี่พาทย์ดึกดำบรรพ์สำหรับละครดึกดำบรรพ์ วงดนตรีที่ประสมพิเศษ เช่น มีซอฝรั่ง สำหรับละครร้องและละครพูด เป็นต้น บทเพลงที่บรรเลงก็เลือกสรรอย่างเหมาะสมกับการแสดง เช่น ใช้เพลงหน้าพาทย์ชั้นสูงสำหรับอากัปกิริยาของตัวละครสูงศักดิ์ หน้าพาทย์ธรรมดาสำหรับตัวละครธรรมดา บทเพลงร้องในอัตราสองชั้น สามชั้น หรือชั้นเดียว รวมทั้งเพลงที่ให้อารมณ์ต่าง ๆ ตามท้องเรื่อง เช่น ลิงโลด ลิงลาน สำหรับโกรธ ช้าโหย โอด โอดเชิดฉิ่ง สำหรับความโศกเศร้าเสียใจ คร่ำครวญ เป็นต้น

ส่วนดนตรีเพื่อความบันเทิง ได้แก่ การบรรเลงเพื่อความชื่นชมยินดีในเคหสถาน การบรรเลงในงานจัดเลี้ยงและการบรรเลงบนเวที รวมทั้งการบรรเลงที่นำเสนอในรูปแบบใหม่เช่น วีดีทัศน์ แผ่นเสียง ตลับเสียง (Cassettes) เป็นต้น ดนตรีประเภทนี้มีรูปแบบหลากหลาย และเป็นประเภทเดียวที่มีการพัฒนาไปโดยไม่หยุดยั้ง ไม่ว่าจะเป็นด้านการประสมวงดนตรีหรือบทเพลงก็ตาม เนื่องจากไม่มีข้อจำกัดทางพิธีกรรมและระเบียบแบบแผนที่ไม่เคร่งครัดจนเกินไปนัก ดนตรีเพื่อความบันเทิงนี้แต่โบราณมีที่มา 2 ทาง คือ ในราชสำนักได้แก่การบรรเลงด้วยวงมโหรี และบรรเลงบทเพลงมโหรีอย่างหนึ่ง และดนตรีเพื่อความบันเทิงของชาวบ้านซึ่งได้แก่วงปี่พาทย์และเครื่องสายอีกอย่างหนึ่ง ต่อมาภายหลังเมื่อพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ได้ทรงพระกรุณาพระราชทานพระบรมราชานุญาต โดยไม่จำกัดมโหรีและละครในไว้เฉพาะแต่ในวัง วงมโหรีจึงได้แพร่หลายออกมาสู่ประชาชน และได้มีความเปลี่ยนแปลงไปจากเดิมอย่างมาก

ด้านพิธีไหว้ครูและเพลงหน้าพาทย์

ราชบัณฑิตยสถาน (2545: 175 - 176) กล่าวถึงการไหว้ครูว่า การทำพิธีเพื่อแสดงกตเวทิตาต่อครูบาอาจารย์ผู้ประสิทธิ์ประสาทวิชาให้ ทั้งครูที่ยังมีชีวิตอยู่และที่ล่วงลับไปแล้ว รวมไปถึงเทพเจ้าที่ถือว่าเป็นครูบาอาจารย์ด้วย การประกอบพิธีไหว้ครูต้องทำในวันพฤหัสบดีเท่านั้น เพราะถือว่าพระพฤหัสบดีเป็นครูทั่วทุกวิชา บ้านใดมีเครื่องปี่พาทย์ มีผู้บรรเลงเป็นหมู่คณะ มักจะประกอบพิธีไหว้ครูเป็นประจำทุกปี ส่วนสถาบันต่าง ๆ ที่มีวงดนตรีไทย เช่น มหาวิทยาลัย ธนาคาร จะเลือกทำตามโอกาสที่อำนวย

พิธีไหว้ครูมักจะเริ่มด้วยพิธีสงฆ์ คือ ในวันพุธตอนเย็นมีพระสงฆ์เจริญพระพุทธมนต์ รุ่งเช้าวันพฤหัสบดีถวายภัตตาหาร เมื่อพระสงฆ์เสร็จภัตกิจแล้วจึงเริ่มพิธีไหว้ครู แต่พิธีสงฆ์นี้ไม่ได้อยู่ในระเบียบว่าจะต้องมี บ้านใดหรือคณะใดไม่สะดวกจะไม่มีก็ได้ คือ เริ่มด้วยการไหว้ครูในวันพฤหัสบดีทีเดียว ซึ่งต้องทำในตอนเช้า สถานที่ประกอบพิธีไหว้ครูควรมีที่กว้างพอที่ศิษยานุศิษย์และผู้ร่วมพิธีจะนั่ง เครื่องตั้งแต่งในพิธีต้องมีที่ตั้งพระพุทธรูปพร้อมเครื่องบูชาไว้ด้านหนึ่ง ส่วนอีกด้านหนึ่งจัดตั้งเครื่องดนตรีไทยต่าง ๆ ให้เป็นระเบียบสวยงาม โดยไม่ต้องจัดเป็นวง และต้องมีตะโพนลูกหนึ่งตั้งอยู่ด้วย เพราะในทางดนตรีไทยถือว่าตะโพนเป็นสิ่งสมมุติแทนองค์พระประคนธรรพ ถ้าจะมีหน้าโขนตั้งด้วย หน้าโขนที่ควรตั้งคือหน้าฤาษี พระประคนธรรพ พระวิสสุกรรม พระปัญจสีขร พระพิราพ และจะเพิ่มหน้าพระอิศวร พระนารายณ์ พระพรหม พระคเณศ อีกด้วยก็ได้

ส่วนเครื่องบูชาและเครื่องสังเวย มีดอกไม้ ธูป เทียน หัวหมู ไก่ เป็ด กุ้ง ปลา บายศรีปากชาม ขนมต้มแดง ขนมต้มขาว ผลไม้ต่าง ๆ หากพิธีนั้นไหว้พระพิราพด้วยก็จะต้องมีเครื่องดิบอีกชุดหนึ่ง เหมือนกับเครื่องสุกดังที่ได้กล่าวแล้ว เครื่องสังเวยเหล่านี้จะมีเป็นคู่หรือเพิ่มเติมอย่างไรก็ได้ นอกจากนั้นยังมีขันกำนน ซึ่งเป็นขันล้างหน้าใส่ดอกไม้ธูปเทียน ผ้าขาวหรือผ้าเช็ดหน้าสีขาว และเงินกำนนซึ่งโบราณใช้ 6 บาท ถ้ามีปี่พาทย์บรรเลงเพลงหน้าพาทย์ประกอบด้วยก็จะต้องมีขันกำนนเช่นเดียวกันให้แก่ผู้บรรเลงปี่พาทย์ทุกคนทั้งวง ครูผู้ทำพิธีต้องนุ่งขาวห่มขาว เมื่อได้จุดธูปเทียนบูชาเสร็จแล้ว ครูจะทำน้ำมนต์ ในขณะนั้นศิษย์และผู้ร่วมพิธีจุดธูปเทียนบูชาอธิษฐานตามแต่จะประสงค์ แล้วครูผู้ทำพิธีเริ่มกล่าวโองการนำให้ผู้ร่วมพิธีว่าตามซึ่งเริ่มด้วยคำบูชาพระรัตนตรัย และไหว้ครูบาอาจารย์ บิดามารดา ขอพรต่าง ๆ ตามแบบแผน ซึ่งครูแต่ละท่านอาจกล่าวผิดแผกแตกต่างกันไปบ้าง แล้วปี่พาทย์จะบรรเลงเพลงหน้าพาทย์ตามที่ครูผู้กระทำพิธีนั้นจะเรียก จากนั้นก็กล่าวถวายเครื่องสังเวยแล้วเว้นระยะสักครู่หนึ่งจึงกล่าวลาเครื่องสังเวย ต่อจากนั้นครูผู้กระทำพิธีจะประพรมน้ำมนต์และเจิมเครื่องดนตรีและหน้าโขนต่าง ๆ จนครบถ้วน แล้วจึงประพรมน้ำมนต์และเจิมให้แก่ศิษย์และผู้ร่วมพิธี เป็นอันเสร็จการไหว้ครู หลังจากพิธีไหว้ครูแล้วจึงถึงพิธีครอบซึ่งจะทำติดต่อกันไป

การที่ได้ประกอบพิธีไหว้ครูถูกต้องตามประเพณีย่อมบังเกิดประโยชน์หลายประการคือ

1. ได้รักษาประเพณีอันเป็นวัฒนธรรมของไทยไว้ให้ยืนยงต่อไป

2. ได้แสดงออกซึ่งความกตัญญูกตเวทีอันเป็นเครื่องหมายของคนดี เป็นแบบอย่างส่งเสริมให้ศิษย์รุ่นต่อ ๆ ไปรู้สึกกตัญญูกตเวทีต่อครูบาอาจารย์

3. เป็นการบำรุงขวัญแก่ผู้ที่ได้ร่วมในพิธีไหว้ครูและพิธีครอบ เพราะเมื่อได้กระทำพิธีต่างๆ ครบถ้วนตามแบบแผนแล้ว เวลาที่ปฏิบัติก็จะมีจิตใจมั่นคงและมีขวัญดี

4. เป็นการเชื่อมความสามัคคีระหว่างดุริยางคศิลปินด้วยกัน เพราะในการประกอบพิธีไหว้ครูนั้น บรรดานักดนตรีทั้งหลายแม้จะอยู่คนละคณะก็มักจะมาร่วมในพิธีไหว้ครูด้วยกัน ได้พบปะสังสรรค์กันเป็นอันดี

มนตรี ตราโมท (2538: 44) กล่าวถึงเพลงหน้าพาทย์ว่า หมายถึงเพลงที่บรรเลงประกอบกิริยาไม่ว่าจะเป็นกิริยาของมนุษย์ สัตว์ วัตถุหรือธรรมชาติ ทั้งกิริยาที่มีตัวตนหรือกิริยาสมมติ และตลอดทั้งกิริยาที่เป็นปัจจุบันและอดีต เพลงที่บรรเลงประกอบกิริยาทั้งหลายเหล่านี้ถือว่าเป็น “เพลงหน้าพาทย์” ทั้งสิ้น

อธิบาย - การบรรเลงประกอบกิริยาหมายถึงบรรเลงเพื่อแสดง “กิริยา” นั้น เช่น บรรเลงประกอบกิริยายืน เดิน กิน นอน เปลี่ยนแปลงเกิดขึ้นหรือสูญไป การบรรเลงประกอบ “กิริยาที่มีตัวตน” ก็เช่นบรรเลงประกอบการแสดงโขนละคร เวลาบรรเลงเพลงคุกพาทย์ให้โขนตัวหนุมานรำทำท่าแผลงอิทธิฤทธิ์หาวเป็นดาวเป็นเดือน เป็นต้น

ส่วนการบรรเลงประกอบ “กิริยาสมมติ” ก็เช่น บรรเลงประกอบการร้องเพลงตับนาคบาศ พอร้องบทของพระลักษมณ์ว่า “เมื่อนั้น พระลักษมณ์ชื่นชมสมประสงค์ ขอพรลาพระหริวงศ์ ลีลามาสรงคงคา” แล้ว ปี่พาทย์ก็บรรเลงเพลงเสมอ เพลงเสมอนี้เป็นการบรรเลงเพื่อประกอบกิริยาของพระลักษมณ์ที่เสด็จออกจากที่เฝ้าเข้าสู่ห้องสรงตามเนื้อเรื่องที่ร้อง แม้จะไม่มีตัวพระลักษมณ์ออกมารำจริง ๆ ก็ถือเป็น “กิริยาสมมติ” เพลงเสมอนี้จึงเป็นเพลงหน้าพาทย์

ที่ว่าการบรรเลงประกอบกิริยาย่อมเป็นเพลงหน้าพาทย์ ทั้งกิริยาที่เป็นปัจจุบันและอดีตนั้น กิริยาที่เป็นปัจจุบันย่อมมีได้ทั้งกิริยาที่มีตัวตนและสมมติ กิริยาที่มีตัวตน เช่น การบรรเลงประกอบการแสดงโขนละครดังกล่าวแล้ว และเป็นกิริยาสมมติก็เช่นการบรรเลงประกอบการร้องเพลงตับ หรือเวลาบรรเลงประกอบการไหว้ครูโขนละครและดนตรีขณะที่ผู้เป็นประธานกล่าวโองการเชิญเทพเจ้าองค์ใดองค์หนึ่ง เป็นต้นว่า พระปรคนธรรพ พอกล่าวจบก็บอกให้ปี่พาทย์บรรเลงเพลงตระปรคนธรรพ เพลงตระปรคนธรรพที่ปี่พาทย์บรรเลงจึงสมมติว่าประกอบกิริยาที่พระปรคนธรรพเสด็จมาในขณะนั้น จึงถือว่าเป็นเพลงหน้าพาทย์ประกอบกิริยาสมมติที่เป็นปัจจุบัน ส่วนกิริยาที่เป็นอดีตนั้นมีแต่กิริยาที่สมมติ เช่น การบรรเลงปี่พาทย์ประกอบการเทศน์มหาเวสสันดรชาดก หรือที่เรียกกันเป็นสามัญว่า “เทศน์มหาชาติ” ตามประเพณี เมื่อพระเทศน์จบลงกัณฑ์หนึ่งปี่พาทย์ก็จะต้องบรรเลงเพลงตามกิริยาของท้องเรื่องในกัณฑ์ที่จบลงนั้นทุก ๆ กัณฑ์ เป็นต้นว่า เพื่อพระเทศน์จบกัณฑ์กุมาร ปี่พาทย์ก็จะต้องบรรเลงเพลงเชิดฉิ่งโอด (คือเพลงเชิดฉิ่งกับเพลงโอดสลับกันสองสามครั้ง) ซึ่งประกอบกิริยาของพระกุมารชาลีกับกัณหาที่ถูกชูชกบังคับให้เดินโดยเฆี่ยนตีขู่เข็ญไปตลอดทาง พระกุมารทั้งสองก็วิ่งบ้างเดินบ้างร้องไห้บ้างตามเนื้อเรื่องที่พระได้เทศน์จบไปแล้วนั้น เพลงเชิดฉิ่งโอดนี้ก็ถือว่าเป็นหน้าพาทย์ซึ่งบรรเลงประกอบกิริยาสมมติและเป็นอดีต เพราะพระท่านได้เทศน์ถึงกิริยาเหล่านั้นเสร็จสิ้นไปก่อนแล้ว

และในทำนองเดียวกันพูนพิศ อมาตยกุล (2529: 68 - 69) กล่าวถึงเพลงหน้าพาทย์ว่า เป็นเพลงพิเศษที่โบราณาจารย์ท่านแต่งขึ้นและยกย่องไว้เป็นกลุ่มพิเศษสำหรับบรรเลงประกอบพิธีกรรมต่าง ๆ เช่น พิธีกรรมไหว้ครู การอัญเชิญเทวดาครูบาอาจารย์ที่ล่วงลับไปแล้วมาชุมนุมในพิธีการ เช่น เพลงตระสันนิบาติ นอกจากนี้ยังได้แก่เพลงที่ใช้ในการแสดงโขน ละคร ตัวอย่างเช่น เพลงเหาะ เพลงเสมอ เพลงเชิด เพลงแสดงกิริยาการไป เช่น เพลงแผละ สำหรับครุฑบิน เพลงบาทสกุณีสำหรับพระลักษมณ์เดินทาง ฯลฯ เพลงหน้าพาทย์ บางเพลงมีข้อกำหนดมากมาย อาทิ เพลงสำหรับอัญเชิญองค์พระพิราพ ผู้บรรเลงจะต้องได้รับอนุญาตโดยมีท่านครูประสิทธิ์ประสาทให้เสียก่อน จึงจะมีสิทธิ์บรรเลงได้ บางเพลงต้องบวชเรียนเสียก่อน จึงจะบรรเลงได้ก็มี

ผู้ที่จะบรรเลงปี่ ระนาดเอก ฆ้องใหญ่ ตะโพน สำหรับการแสดงโขนละครนั้น จำเป็นจะต้องเรียนเพลงหน้าพาทย์มาก วิชาการบรรเลงเพลงโขนละคร จัดว่าเป็นวิชาดนตรีระดับสูงสาขาหนึ่ง คล้ายกับเรียนปริญญาโท ปริญญาเอก

ตัวอย่างเพลงประกอบพิธีการและเพลงประกอบโขนละคร (หน้าพาทย์)

- หน้าพาทย์องค์พระพิราพเป็นเพลงชั้นสูงสุดของวงการดนตรีไทยใช้ในพิธีการไหว้ครู

- เพลงตระต่าง ๆ เช่น ตระเชิญ ตระสันนิบาต ตระนอน ตระพระประโคนธรรพ ตระเทวาประสิทธิ์ ตระบรรทมสินธุ์ ตระบรรทมไพร เพลงสาธุการ (สาธุการธรรมดาและสาธุการกลอง) สำหรับบูชาพระรัตนตรัย

- เพลงเสมอต่าง ๆ เสมอ หมายถึง เพลงประกอบกิริยาการ “ไป” มีอยู่ด้วยกันมากมาย ตามแต่ว่าจะใช้กับผู้ใด เช่น เสมอมาร เสมอเถร เสมอสามลา เสมอผี หรือบอกที่ไป เช่น เสมอเข้าที่ เสมอข้ามสมุทร พราหมณ์เข้า พราหมณ์ออก หรือบอกสัญชาติก็มี เช่น เสมอแขก เสมอมอญ เสมอลาว เสมอพม่า เสมอขอม เป็นต้น

- เพลงเชิด เป็นเพลงประกอบกิริยาเดินทางที่ไปไกลกว่าเพลงเสมอ หรือใช้แสดงกิริยาโลดไล่กัน ฆ่าฟันกัน รบกันก็ได้ มีหลายเพลง เช่น เชิดธรรมดา เชิดนอก เชิดใน เชิดฉาก เชิดฉิ่ง เชิดพม่า เชิดมอญ เป็นต้น

- เพลงประกอบกิริยาอื่น ๆ เช่น เพลงนั่งกิน เช่นเหล้า ลงสรง ลงสรงโทน เหาะ พระยาเดินกลม (เพลงสำหรับเจ้าเงาะและเทวดาผู้ใหญ่) สำหรับยกทัพ เช่น เพลงกลองโยน (ยกทัพ) กราวนอก กราวใน กราวกลาง กราวตะลุง เพลงสำหรับการบินของครุฑ สัตว์ปีก สำคัญ ๆ เช่น เพลงแผละ เพลงประกอบการเยาะเย้ยดีใจ เช่น เพลงกราวรำ หรือเพลงที่แสดงการโอ้อวดเมื่อแต่งตัวงามเช่นเพลงฉุยฉาย เป็นต้น

นอกจากนี้ณรงค์ชัย ปิฎกรัชต์ (2522: 83 - 85) ได้กล่าวถึงเพลงหน้าพาทย์ไว้ว่า เพลงที่นำไปใช้บรรเลงในงานพิธี จะเป็นเพลงที่มีความเกี่ยวข้องในเชิงสัญลักษณ์ และความหมายกับแต่ละขั้นตอนของพิธีที่วงดนตรีบรรเลงเพลงนั้น ๆ ขึ้น อาทิ ในการเริ่มพิธีสงฆ์เมื่อประธานในพิธีจุดธูปเทียนบูชาพระรัตนตรัย ปี่พาทย์จะทำเพลงสาธุการ เพลงสาธุการนี้เป็นเพลงลำดับที่ 1 ในเพลงชุดโหมโรงเย็น มีประวัติความเป็นมาในเชิงตำนานว่าเกิดขึ้นจากเหตุการณ์ที่พระพุทธเจ้าแสดงเดชานุภาพเหนือพระอิศวรได้ จึงถือเป็นเพลงบูชาพระรัตนตรัย หรือในพิธีไหว้ครูทางนาฏศิลปและดนตรีไทย เมื่อพิธีกรผู้อ่านโองการกล่าวถวายเครื่องเซ่นสังเวยแก่ ”ครู” ปี่พาทย์จะบรรเลงเพลงหน้าพาทย์ประกอบ โดยจะใช้เพลงเซ่นเหล้าและเพลงนั่งกิน เป็นสัญลักษณ์แสดงกิริยาอาการของ “ครูเทพ” ในการมารับเครื่องสังเวยนั้น

ด้านรูปแบบและการวิเคราะห์เพลงไทย

สงบศึก ธรรมวิหาร (2540: 34 - 36) จากหนังสือดุริยางค์ไทย ได้กล่าวถึงรูปแบบของเพลงไทย พอสรุปได้ว่า เพลงไทยมีการแบ่งวรรคตอนเช่นเดียวกับโคลงกลอน คือ เริ่มต้นจากการแบ่งเป็นวรรคก่อน หลายวรรครวมกัน เรียกว่าท่อนบ้าง ตัวบ้าง จับบ้าง ลาบ้าง องค์บ้าง แล้วแต่ลักษณะของเพลงแต่ละประเภท ดังนี้

1. การแบ่งเป็นวรรค ทำนองเพลง 1 วรรค หมายถึง ทำนองเพลงที่มีความยาวเท่ากับความยาวของหน้าทับ 1 เที่ยว หรือเรียกว่า 1 จังหวะ เช่นเพลงมี 4 จังหวะหน้าทับ ก็หมายถึงเพลงนั้นมี 4 วรรค หรือเพลงที่มี 6 จังหวะหน้าทับ ก็เท่ากับมี 6 วรรค (คำว่า วรรค นี้บางทีมีความหมายไปอีกอย่างหนึ่ง คือ หมายถึงส่วนประกอบที่รวมกันเป็นท่อน เช่น ท่อนหนึ่งมี 8 จังหวะ และแบ่งออกเป็น 2 วรรค วรรคละ 4 จังหวะ แต่ละวรรคอาจจะบรรเลงกลับต้น 2 ครั้งหรือไม่กลับก็ได้)

2. การแบ่งเป็นท่อน หมายถึง ทำนองที่ประกอบตั้งแต่ 2 วรรคขึ้นไปหรือกลาย ๆ วรรคมารวมกัน เรียกว่า ท่อน หลาย ๆ ท่อนมารวมกันเกิดเป็นเพลงส่วนมากมักมี 2-3 ท่อน บางเพลงก็มีท่อนเดียว เพลงที่มี 2 ท่อน มักมีจำนวนวรรคเท่ากัน ผิดกับเพลง 3 ท่อน ท่อนที่ 1 กับท่อนที่ 2 มักมีจำนวนวรรคเท่ากัน แต่ท่อน 3 มักมีจำนวนวรรคเพิ่มขึ้นเสมอ อย่างไรก็ตาม บางเพลงอาจมีถึง 10 ท่อนก็ได้ แล้วแต่ผู้แต่งจะคิดประดิษฐ์ให้เป็นเอกลักษณ์ใด

3. การแบ่งเป็นตัว ก็หมายถึง ท่อน นั่นเอง แต่ใช้สำหรับเรียกการแบ่งเพลงบางประเภท เช่น เพลงเชิดต่าง ๆ เชิดทุกชนิดแบ่งเป็นตัว (ยกเว้นเพลงเชิดนอก) ลักษณะพิเศษของเพลงที่แบ่งเป็นตัว คือ แต่ละตัวมักลงท้ายอย่างเดียวกันแทบทั้งสิ้น ไม่เหมือนเพลงที่แบ่งเป็นท่อน ซึ่งแต่ละท่อนไม่จำเป็นต้องลงท้ายเหมือนกัน

4. การแบ่งเป็นจับ จับก็คือท่อน แต่ที่เรียกว่าจับนั้นมาจากการบรรเลงเพลงเชิดนอกด้วยปี่ประกอบการแสดงหนังใหญ่ตอน จับลิงหัวค่ำ คือถ้าเชิดหนังจับออกมา ปี่ก็เป่าจับด้วยทุกครั้ง การแสดงครั้งหนึ่ง ๆ คนเชิดหนังจับออกมา ๓ คู่ ฉะนั้นปี่เป่าจับด้วย ๓ ครั้ง ด้วยเหตุนี้จึงถือว่าการบรรเลงเพลงเชิดนอกที่ถูกต้องจะต้องบรรเลงให้ครบ ๓ จับ เป็นต้น

5. การแบ่งเป็นองค์ เพลงหน้าพาทย์ชั้นสูงซึ่งเป็นเพลงประเภท เพลงตระ นั้นจะแบ่งออกเป็นองค์แทนการเรียกว่า ท่อน ซึ่งความจริงองค์กับท่อนก็เหมือนกัน แต่เป็นการยกย่อง ความจริงโบราณนั้นเพลงตระแบ่งเป็น ลา หรือ ตัว ที่เรียกว่า ลา ก็เพราะเพลงประเภทนี้เมื่อจะจบท่อนตอนลง ไม้ลา ที่เรียกว่าตัว เพราะลงท้ายด้วย ไม้ลา เหมือนกันหมด แต่ต่อมาคณะกรรมการตรวจสอบเพลงไทยให้ความเห็นว่าเพลงตระเป็นเพลงหน้าพาทย์ชั้นสูงจึงให้ใช้คำว่า องค์ เป็นการแสดงความเคารพนั่นเอง

เรื่ององค์ประกอบของดนตรีไทยมานพ วิสุทธิแพทย์ (ม.ป.ป.: 11 - 12) ไว้ว่า ดนตรีไทยมีองค์ประกอบสำคัญ ๆ อยู่ 3 อย่าง คือ

- ทำนองหลัก
- ทำนองแปร
- จังหวะ

ทำนองหลัก

เป็นทำนองเพลงหรือ “ทางฆ้อง” ที่บรรเลงโดยฆ้องวงใหญ่ซึ่งใช้บรรเลงรวมวง โดยบรรเลงตามหลักการและวิธีการบรรเลงฆ้องวงใหญ่ ทำนองหลักนี้เป็นทำนองเพลงที่ผู้ประพันธ์ประพันธ์ขึ้นหรือเป็นทำนองเพลงที่ได้รับการยอมรับในวงการดนตรีไทยที่ได้สืบทอดกันมา

ทำนองหลักถือเป็นองค์ประกอบทางทฤษฎีที่สำคัญมากที่สุดในดนตรีไทย ทำนองหลักเป็นองค์ประกอบที่เป็นพื้นฐานในการประดิษฐ์ทำนองแปร และเป็นองค์ประกอบที่มีความสัมพันธ์กับจังหวะ

ตามหลักวิชาการดุริยางคศาสตร์ไทย ทำนองหลักมีบทบาทมากในเชิงวัฒนธรรม ซึ่งเป็นวัฒนธรรมที่เรียกว่า “มุขปาฐะ” คือมีการถ่ายทอดสืบต่อกันมาด้วยการจดจำบอกเล่า เพลงไทยที่ปรากฏอยู่ทุกวันนี้สามารถดำรงคงอยู่คู่กับสังคมไทยและรับใช้สังคมไทยมาได้เป็นร้อย ๆ ปี เพราะในทำนองหลักนั้นมีปัจจัยสำคัญหลายอย่างประกอบกันอยู่ อันได้แก่ บันไดเสียง วรรคเพลง ลูกตก อัตรา จังหวะ และมีปัจจัยอื่นที่มีความสัมพันธ์กันคือ ความยาว ซึ่งอยู่ในรูปของจังหวะและหน้าทับ ทำให้การถ่ายทอด “ทำนองหลัก” จากคนรุ่นหนึ่งไปยังคนอีกรุ่นหนึ่งนั้นสามารถถ่ายทอดองค์ประกอบสำคัญ ๆ ของเพลงได้อย่างครบถ้วน

ทำนองแปร

ทำนองแปร หมายถึง ทำนองเพลงที่บรรเลงโดยเครื่องดนตรีอื่น ๆ (ซึ่งหมายรวมถึงการขับร้องด้วย) นอกเหนือจากฆ้องวงใหญ่ โดยแปรหรือประดิษฐ์จากทำนองหลักหรือ “ทางฆ้อง” ให้เป็นทำนองของแต่ละเครื่องมือตามหลักและวิธีการบรรเลงเครื่องดนตรีชนิดนั้น ๆ ทำนองแปรอาจมีทำนองเพลงที่แตกต่างจากทำนองหลักโดยสิ้นเชิง หรือมีทำนองเพลงคล้ายคลึงกับทำนองหลัก หรือมีทำนองเพลงเหมือนกับทำนองหลัก ทำนองแปรและทำนองหลัก (ทางฆ้อง) จะต้องมีความสัมพันธ์กันในเรื่องความยาวของทำนองเพลง เสียงลูกตก และบันไดเสียง

ราชบัณฑิตยสถาน (2545: 41) กล่าวถึงเครื่องดนตรีประเภทเครื่องตีคือฆ้องไว้ว่า ฆ้อง คือ เครื่องดนตรีประเภทตี ทำด้วยโลหะผสมระหว่างทองแดง ดีบุก สังกะสี มีชื่อเรียกหลายอย่าง เช่น ทองเหลือง ทองสัมฤทธิ์ ทองม้าล่อ ทองห้าว ทองลงหิน รูปลักษณะตัวฆ้องทำด้วยโลหะแผ่นรูปวงกลม ตรงกลางทำเป็นปุ่มนูนขึ้นมาเพื่อตีให้เกิดเสียง เรียกส่วนนี้ว่า “ปุ่ม” ต่อจากปุ่มเป็นฐานแผ่ออกไปแล้วงองุ้มลงมาเป็นขอบโดยรอบอย่างฉัตร จึงเรียกส่วนนี้ว่า “ฉัตร” และเรียกส่วนที่เป็นพื้นราบรอบปุ่มว่า “หลังฉัตร” หรือ “ชานฉัตร” ส่วนที่งอเป็นขอบเรียกว่า “ใบฉัตร” ที่ใบฉัตรเจาะรูสำหรับร้อยเชือกหรือหนังเพื่อแขวนฆ้อง ถ้าแขวนตีทางตั้งเจาะ 2 รู แขวนตีทางนอนเจาะ 4 รู

ฆ้องแบ่งตามลักษณะการบรรเลงเป็น 2 ประเภท คือ ใช้ตีกำกับจังหวะและใช้ตีดำเนินทำนอง ฆ้องที่ใช้ตีกำกับจังหวะมีมาก่อนฆ้องตีดำเนินทำนอง เนื่องจากในระยะแรกยังไม่มีผู้รู้จักใช้วัสดุถ่วงเสียงติดที่ใต้ปุ่มฆ้องเพื่อปรับให้มีเสียงเข้ากับเครื่องดนตรีอื่น ๆ จึงใช้ฆ้องตีในลักษณะกำกับจังหวะและตีเป็นสัญญาณบอกเวลาหรือบอกกล่าวเรื่องราวต่าง ๆ ต่อมามีวิธีใช้วัสดุถ่วงเพื่อปรับเสียงฆ้องได้แล้ว จึงพัฒนาเป็นเครื่องตีดำเนินทำนองเพลงประสมในวงดนตรี

ฆ้องที่ใช้ตีกำกับจังหวะ ได้แก่ ฆ้องหุ่ยหรือฆ้องชัย (ที่ใช้ตีลูกเดียว) ฆ้องโหม่ง ฆ้องเหม่ง ฆ้องระเบ็ง และฆ้องคู่

ฆ้องที่ใช้ตีดำเนินทำนอง ได้แก่ ฆ้องราง ฆ้องวงใหญ่ ฆ้องวงเล็ก ฆ้องมโหรี ฆ้องมอญ ฆ้องกระแต ฆ้องหุ่ยหรือฆ้องชัย ที่ใช้ตีดำเนินทำนองห่าง ๆ ในวงปี่พาทย์ดึกดำบรรพ์ (มี 7 ลูก ปรับเสียงเข้ากับดนตรี)

และได้อธิบายถึงฆ้องวงใหญ่ไว้ในสารานุกรมศัพท์ดนตรีไทย ภาคคีตะ-ดุริยางค์ (2545: 45) ไว้ว่า ฆ้องวงใหญ่ มีลูกฆ้อง 16 ลูก ลูกเสียงต่ำสุดซึ่งเรียกว่า ลูกทวน มีขนาดกว้างประมาณ 17 เซนติเมตร เทียบเสียงโดยอนุโลมตรงเสียง เร (D) แล้วค่อยสูงขึ้นไปตามลำดับลูกละ 1 เสียง ลูกเสียงสูงสุดเรียกว่า ลูกยอด มีขนาดกว้างประมาณ 12 เซนติเมตร มีเสียงเทียบได้กับเสียง มี (E) ในสมัยโบราณมีแต่ฆ้องวงขนาดนี้ขนาดเดียว เรียกว่า “ฆ้องวง” จวบจนมีผู้สร้างฆ้องวงขนาดเล็กขึ้นมา ฆ้องวงขนาดนี้จึงเรียกว่า “ฆ้องวงใหญ่” ฆ้องวงใหญ่เป็นเครื่องดนตรีที่บรรเลงอยู่ในวงปี่พาทย์ เวลาบรรเลงรวมวงมีหน้าที่ดำเนินเนื้อฆ้องหรือเนื้อเพลงเพื่อเป็นหลักของวง แต่ในเวลาบรรเลงเดี่ยวจะตีโลดโผนตามวิธีการของฆ้องวง ซึ่งมีทั้งกรอ กวาด ไขว้ ประคบมือ ฯลฯ ตามความหมายของเพลงนั้น ๆ ไม้ที่ใช้ตีมี 2 อัน ผู้ตีนั่งขัดสมาธิหรือนั่งพับเพียบ (สุดแต่กาลเทศะ) ในวงฆ้อง ถือไม้ตีมือละอัน

ราชบัณฑิตยสถาน (2545: 134 - 135) กล่าวถึงลักษณะของระนาดเอกไว้ว่า ลูกระนาดมีจำนวน 21 ลูก ลูกต้น (อยู่ซ้ายมือของผู้ตี) ขนาดยาวประมาณ 39 เซนติเมตร กว้างประมาณ 5 เซนติเมตร หนา 1.5 เซนติเมตร ลูกต่อมาก็ลดหลั่นกันลงไปจนถึงลูกที่ 21 หรือ ลูกยอด (ขวามือของผู้ตี) มีขนาดยาว 29 เซนติเมตร ลูกระนาดเหล่านั้นร้อยเชือกติดกันเป็นผืนแขวนบนราง ซึ่งทำด้วยไม้เนื้อแข็งมีรูปคล้ายลำเรือ ด้านหัวและท้ายโค้งขึ้นเพื่อให้อุ้มเสียง มีแผ่นไม้ปิดหัวและท้ายรางระนาดเรียกว่า “โขน” วัดจากโขนหัวรางข้างหนึ่งถึงโขนอีกข้างหนึ่งยาวประมาณ 120 เซนติเมตร มีฐานรูปทรงสี่เหลี่ยมรองตรงส่วนโค้งตอนกลางเรียกว่า “เท้า”

ระนาดเอกใช้ไม้ตี ตอนมือถือเหลาเล็ก ทำเป็น 2 ชนิด ชนิดหนึ่งทำด้วยวัสดุแข็ง ตอนปลายที่ใช้ตีพอกด้วยผ้าชุบยางรัก บรรเลงให้เสียงดังเกรียวกราว เมื่อผสมเข้าวงเรียกว่า “ปี่พาทย์ไม้แข็ง” ไม้ตีอีกชนิดหนึ่งคิดทำกันขึ้นในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ทำด้วยวัสดุซึ่งนุ่มกว่า ใช้ผ้าพันแล้วถักด้ายสลับจนนุ่ม บรรเลงให้เสียงนุ่มนวล เมื่อผสมเข้าวงเรียกว่า “ปี่พาทย์ไม้นวม” ผู้ตีนั่งหันหน้าเข้าหาเครื่องดนตรี จับไม้ข้างละมือตีคู่ 8 พร้อมกัน

ระนาดเอกเป็นเครื่องดนตรีนำของวงปี่พาทย์ เพราะไม่ว่าจะเริ่มเล่นเพลงหรือเปลี่ยนเพลง ทั้งวงจะยึดแนวของระนาดเอกเป็นหลัก นอกจากนี้ ระนาดเอกยังเป็นเครื่องดนตรีหลักในการนำไปผสมวง เช่น วงปี่พาทย์เครื่องห้า ปี่พาทย์เครื่องคู่ ปี่พาทย์ดึกดำบรรพ์ ปี่พาทย์มอญ ปี่พาทย์นางหงส์ หรือแม้ในวงมโหรี ไม่ว่าจะเป็นเครื่องเล็ก เครื่องคู่ หรือเครื่องใหญ่ก็ใช้ระนาดเอกเป็นหลักทั้งสิ้น

หลักการต่าง ๆ ของการวิเคราะห์ดนตรีไทย มานพ วิสุทธิแพทย์ (2533: 1) กล่าวถึง ไว้ในดนตรีวิเคราะห์ว่า ระดับเสียงของเครื่องดนตรีไทย มีระยะห่างของเสียงเรียงตามลำดับเท่า ๆ กัน โดยใน 1 คู่แปด จะมี 7 เสียง ซึ่งพบในเครื่องดนตรีที่ตั้งเสียงตายตัวเช่น ระนาด ฆ้องวง ปี่ ขลุ่ย จะเข้ สำหรับในเรื่องบันไดเสียงของดนตรีไทย ได้กล่าวถึง 2 สิ่ง คือบันไดเสียง 5 เสียงหรือ Pentatonic Scale และการแบ่ง 7 เสียงเท่า ๆ กันในคู่แปด ซึ่งในเพลงไทยทั้ง 2 สิ่งนั้น จะมีความสัมพันธ์กันมากทำให้เกิดความสับสนได้ นอกจากนี้ยังได้กล่าวถึงรูปแบบทำนองหลัก แนวทำนองและแนวประสาน ลูกตก วรรคเพลง ตามลำดับ

เพลงไทยเป็นเพลงในบันไดเสียง 5 เสียง โดยเสียงทั้ง 5 เสียง ประกอบด้วย 3 เสียงเรียงติดกันแล้วข้าม 1 เสียง และมีอีก 2 เสียงเรียงติดกันจากนั้นข้ามอีก 1 เสียง แล้วจะเป็น 3 เสียงเรียงติดกันอีกเป็นเช่นนี้เรื่อยไป โดยเสียงที่ต่ำที่สุดในกลุ่มโน้ต 3 ตัว ที่เรียงติดกันนั้นเป็นขั้นที่ 1 ของบันไดเสียงแล้วเสียงอื่น ๆ ก็เรียงไปตามลำดับขั้น เสียงขั้นที่ 1 2 3 5 และ 6 เป็นเสียงหลัก เสียงขั้นที่ 4 และ 7 เป็นเสียงรองหรือเสียงประกอบ นอกจากนี้มานพ วิสุทธิแพทย์ ยังได้กล่าวถึงวรรคเพลงและลูกตกของเพลงไทยว่าวรรคเพลงของเพลงไทยมีความยาวเท่ากับ 4 ห้องเพลงไทย และโน้ตเสียงสุดท้ายของวรรคเพลงซึ่งเป็นเสียงสำคัญนั้นเรียกว่า ลูกตก

ครูประสิทธิ์ ถาวร (2529: แถบบันทึกเสียง) ในรายการคุยกับครูประสิทธิ์ ถาวร ณ ศูนย์สังคีตศิลป์ ธนาคารกรุงเทพ ให้การสัมภาษณ์ว่ากลอนระนาดเอกได้รับการถ่ายทอดจากท่านครูหลวงประดิษฐไพเราะ(ศร ศิลปบรรเลง) โดยกำหนดชื่อกลอนระนาดเอกแต่ละชื่ออยู่ใน 1 ประโยคเพลง ชื่อกลอนระนาดเอกต่างๆมีทั้งหมด 9 ชื่อ ดังตัวอย่างกลอนระนาดเอกต่อไปนี้

1.**<u>กลอนสับ</u>**

ตัวอย่าง 1

ร ร ร ลฺ	ร ร ร ซ	ม ม ม ทฺ	ม ม ม ท	ม ม ม ทฺ	ม ม ม ล	ร ร ร ลฺ	ร ร ร ซ

ตัวอย่าง 2

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

2.**<u>กลอนไต่ลวด</u>**

ตัวอย่าง

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

3.**<u>กลอนไต่ไม้</u>**

ตัวอย่าง

ทฺ ลฺ ทฺ ซฺ	ลฺ ทฺ ด ร	ม ร ม ด	ร ม ฟ ซ	ท ล ท ซ	ล ท ด ฺร	ม ฺร ด ฺร	ด ฺท ล ซ

4.**<u>กลอนลอดตาข่าย</u>**

ตัวอย่าง

ลฺ ทฺ ร ม	ร ฺท ล ซ	ฟ ฺม ฺร ซ	ร ซ ล ท	ฟ ฺม ฺร ซ	ล ท ร ฺร	ม ฟ ซ ล	ร ฺท ล ซ

5.**<u>กลอนเดินตะเข็บหรือม้วนตะเข็บ</u>**

ตัวอย่าง

เดินหน้า				ถอยหลัง			
ฟ ร ม ฟ	ซ ม ฟ ซ	ล ฟ ซ ล	ท ซ ล ท	ร ฺฟ ฺม ฺร	ฟ ฺม ฺร ท	ม ฺร ท ล	ร ฺท ล ซ

6.**<u>กลอนย้อนตะเข็บ</u>**

ตัวอย่าง

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

7.**<u>กลอนร้อยลูกโซ่</u>**

ตัวอย่าง

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

8.**<u>กลอนซ่อนตะเข็บ</u>**

ตัวอย่าง

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

9.**<u>กลอนพัน</u>**

ตัวอย่าง

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

งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

พาเมลา มายเออร์ โมโร (Pamela Myers-Moro. 1988: 215 - 218) นักศึกษาชาวอเมริกันได้ทำการศึกษาดนตรีไทยเชิงมานุษยวิทยาคือ “Thai Music and Musician in Contemporary Bangkok : An Ethnography” โดยเข้ามาเก็บข้อมูลในกรุงเทพฯ ระหว่างปี พ.ศ. 2528 - 2529 ซึ่ง Myers-Moro ศึกษาถึงสภาพการณ์ทางดนตรีไทยในสังคมปัจจุบันในด้านของการจัดองค์กรทางสังคมของนักดนตรีไทย โดยดูความเกี่ยวเนื่องระหว่างความเปลี่ยนแปลงวิธีการเรียนการสอนดนตรีไทยกับความเปลี่ยนแปลงในความสัมพันธ์ระหว่างครู-ลูกศิษย์ พบว่า

ในอดีตความสัมพันธ์ระหว่างครู-ศิษย์เกี่ยวโยงกัน ซึ่งไม่เฉพาะแต่การเรียนวิชาเท่านั้น หากแต่ยังครอบคลุมไปถึงในด้านทางทำงาน การยังชีพ การอยู่ร่วมกัน การเป็น “ข้า” เจ้าเดียวกันและเป็นศิษย์ครูเดียวกัน ซึ่ง Myers-Moro จัดว่าเป็นความสัมพันธ์แบบ Multi - stranded relationship แต่ปัจจุบันความสัมพันธ์ครู-ศิษย์ในทางการเรียนดนตรีในโรงเรียน หรือสถาบันต่างๆ นั้น มีเฉพาะการเรียนการสอนดนตรีอย่างเดียว Single - stranded relationship ไม่มีความสัมพันธ์ทางด้านสังคมมาเกี่ยวข้อง

ด้านระบบความเชื่อทางศาสนา และการบูชาครู Myers-Moro ศึกษาเรื่องเทพเจ้าทางด้านดนตรีไทย และพิธีไหว้ครู โดยมองว่าการไหว้ครูและระบบความเชื่อทางศาสนาในดนตรีไทยเป็นเสมือนกุญแจสู่ตำแหน่งพิเศษของศิลปินการแสดงทั้งหมด รวมทั้งนักดนตรี

นักดนตรีไทยนั้นอยู่ในโลกที่เกี่ยวข้องกับอำนาจเหนือธรรมชาติ (Supernatural Power) เทพเจ้าทางการดนตรีสามารถบันดาลทั้งคุณและโทษให้แก่นักดนตรีได้ การบรรเลงเพลงศักดิ์สิทธิ์ อาทิ เพลงหน้าพาทย์ในพิธีกรรมสำคัญๆ นักดนตรีจะเข้าไปเกี่ยวข้องกับอำนาจพิเศษนั้น และจะต้องสามารถทานอำนาจนั้นได้ การไหว้ครูจึงเป็นหน้าที่ที่นักดนตรีจะขออำนาจศักดิ์สิทธิ์ปกป้องคุ้มครองตนเอง พิธีไหว้ครู พิธีจับมือ และครอบครู ซึ่งทำเพื่อขออนุญาตในการเรียนและการบรรเลงเพลงศักดิ์สิทธิ์ยังมีหน้าที่เสมือนรูปแบบของการควบคุมสังคมในหมู่นักดนตรีก่อให้เกิดความเป็นปึกแผ่นในวงการดนตรีด้วย

โดม สว่างอารมณ์ (2540: 175 - 178) ได้ทำวิจัยเรื่องศึกษาประวัติและวิเคราะห์ผลงานการประพันธ์เพลงของจางวางทั่ว พาทยโกศลโดยเริ่มจากการรวบรวมข้อมูลซึ่งเป็นผลงานการประพันธ์เพลงของจางวางทั่ว พาทยโกศล ในเบื้องต้น และคัดเลือกผลงานเพลงประเภทที่ท่านประพันธ์ไว้มากที่สุดมาทำการศึกษา ซึ่งก็ได้ข้อมูลที่นำมาใช้ในการวิเคราะห์เป็นบทเพลงเถาสำเนียงเขมรจำนวน 5 เพลง อันได้แก่ เพลงเขมรพวง เพลงเขมรปากท่อ เพลงเขมรเหลือง เพลงเขมรเอวบาง และเพลงเขมรใหญ่ จากนั้นผู้วิจัยได้ทำการศึกษาข้อมูล และกำหนดขอบเขตที่จะศึกษาผลงานเพลงของท่านออกเป็น 4 หัวข้อ คือ

1. สัดส่วนและโครงสร้างทำนองเพลง
2. บันไดเสียง
3. ความสัมพันธ์ของทำนองเพลงในแต่ละอัตราจังหวะ
4. รูปแบบของเพลงกรณีมีทางเปลี่ยน

ในการวิเคราะห์หัวข้อทั้ง 4 ที่กล่าวมาแล้ว ผู้วิจัยทำการวิเคราะห์ตามหลักทฤษฎีดนตรีไทย ซึ่งได้ผลพอสรุปได้ดังนี้

1. บทเพลงสำเนียงเขมรทั้ง 5 เพลงที่นำมาวิเคราะห์ มีการสร้างแนวทำนองเพลงโดยการใช้รูปแบบจังหวะและรูปแบบทำนอง เป็นส่วนสร้างความสมบูรณ์ให้เกิดขึ้นในแต่ละวรรคเพลง

2. ในวรรคเพลงหนึ่ง ๆ จะมีลูกตก ซึ่งเป็นโน้ตตัวสุดท้ายของวรรคเพลง ลูกตกมีความสำคัญในบทเพลงหลายประการ เช่น

- ใช้ในการเชื่อมวรรคเพลงต่าง ๆ ให้มีความต่อเนื่องกัน
- ใช้เป็นส่วนสำคัญในการทอน และการขยายบทเพลง
- ใช้ในการจบเพลง

3. จางวางทั่ว พาทยโกศล ประพันธ์เพลงสำเนียงเขมร ใช้บันไดเสียงต่างจากเพลงสำเนียงเขมรที่ใช้บรรเลงโดยทั่วไป เพลงสำเนียงเขมรที่บรรเลงโดยทั่วไปมักใช้บันไดเสียงฟา แต่เพลงสำเนียงเขมรทั้ง 5 เพลง ที่จางวางทั่ว พาทยโกศล ประพันธ์ส่วนใหญ่ใช้บันไดเสียง โด เพลงที่ใช้บันไดเสียง โด จากการวิเคราะห์ในครั้งนี้มี 4 เพลงด้วยกัน คือ เพลงเขมรพวง เพลงเขมรปากท่อ เพลงเขมรเหลือง เพลงเขมรเอวบาง ส่วนเพลงเขมรใหญ่ มีการใช้บันไดเสียงร่วมกันทั้งสองบันไดเสียงในแต่ละท่อน และแต่ละตอนของเพลง

4. การดำเนินทำนองเพลงในวรรคเพลงส่วนใหญ่ จะใช้เสียง 5 เสียง ในการดำเนินทำนองเพลง แต่ก็มีบางช่วงบางตอนของบทเพลง ผู้ประพันธ์ใช้เสียงในบันไดเสียงครบทั้ง 7 เสียง ในการสร้างแนวทำนองเพลง

5. การสร้างทำนองเพลง เถา ในอัตราจังหวะสามชั้น สองชั้น และชั้นเดียว มีความสัมพันธ์กันในด้านรูปแบบที่ใช้ในการสร้างทำนองเพลง รูปแบบที่ใช้ในการสร้างทำนองเพลงในแต่ละอัตราจังหวะจากการวิเคราะห์ พบเห็น 4 ลักษณะ คือ

- การขยายทำนองเพลงโดยใช้พื้นฐานทำนองทำนองเพลงเดิม
- การขยายทำนองเพลงโดยการปรุงแต่งทำนองเพลงขึ้นใหม่
- การทอนทำนองเพลงโดยการใช้พื้นฐานทำนองเพลงเดิม
- การทอนทำนองเพลงโดยการตกแต่งทำนองเพลงขึ้นใหม่

6. การสร้างทำนองเพลงทางเปลี่ยนยึดลูกตกเดียวกันกับเพลงทางพื้น ซึ่งส่วนใหญ่มีลูกตกเสียงเดียวกันในวรรคเพลงลูกคู่ ส่วนลูกตกที่มีบันไดเสียงไม่ตรงกันจะพบในวรรคเพลงเลขคี่ นับเป็นงานวิจัยที่มีประโยชน์สำหรับการวิจัยในครั้งนี้

ถาวร ศรีผ่อง (2540: 191 - 195) ได้ทำการศึกษาวิเคราะห์ทางฆ้องวงใหญ่เพลงช้าเรื่องเพลงยาว โดยศึกษาจากทำนองหลักของฆ้องวงใหญ่เพลงช้าเรื่องเพลงยาวที่เป็นบทเพลงเก่า ผลการศึกษาพบว่า

รูปแบบของเพลงช้าเรื่องเพลงยาวมี 3 ส่วนคือ ตัวเพลงช้า เพลงสองไม้ และออกเพลงเร็วลงท้ายด้วยเพลงลา เป็นลักษณะของเพลง 3 อัตรา ซึ่งวิวัฒนาการเป็นรูปแบบของเพลงเถาในปัจจุบัน ลักษณะของสำนวนเพลงมีความคล้ายคลึงกัน การเคลื่อนที่ของทำนองเป็นลักษณะทำนองถาม-ตอบ ใช้หน้าทับปรบไก่ 2 ชั้นควบคุมจังหวะกับสำนวนเพลงที่มีลักษณะเรียบสม่ำเสมอ และใช้หน้าทับสองไม้ควบคุมจังหวะกับสำเนียงเพลงที่ไม่ราบเรียบ การสัมผัสของทำนองมีการเรียงร้อยส่งสัมผัส ทั้งสัมผัสระหว่างวรรคภายใน 1 ประโยค และสัมผัสระหว่างประโยคต่อประโยคมี 2 ลักษณะคือ สำนวนสัมผัสเชิงคล้ายคลึง และสำนวนสัมผัสเชิงคลี่คลาย มีการใช้มือฆ้องลักษณะตาง ๆ เช่น การตีฉายมือ สำนวนเพลงบางช่วงมีการใช้ลักษณะชั้นฉายซึ่งเป็นการฉายรูปแบบประโยคเพลง โดยการนำสำนวนประเภทอัตรา 3 ชั้นมาใช้ในเพลงอัตรา 2 ชั้น

บุญเชิด พิณพาทย์ (2540: 146 - 150) ได้ทำการศึกษาเดี่ยวกราวในทางระนาดเอกโดยการนำมาเปรียบเทียบกับทางฆ้องวงว่า

1. องค์ประกอบของเพลงเดี่ยวกราวในสามชั้นทางระนาเดเอกนั้น นอกจากส่วนที่สำคัญที่เรียกว่า ลูกโยน และเนื้อเพลงแล้ว ยังมีกลุ่มทำนอง ลูกนำ ทำนองเชื่อมระหว่างลูกโยนกับลูกโยน และลูกจบ รวมองค์ประกอบของเพลงเดี่ยวกราวในสามชั้นทางระนาดเอกได้ 14 กลุ่ม

2. การเปรียบเทียบทำนองทางฆ้องวงใหญ่กับทางเดี่ยวระนาดเอกเพลงกราวในสามชั้นพบความสัมพันธ์ของวรรคเพลงและลูกตก ในส่วนที่เป็นทำนองโยน 6 กลุ่ม และในส่วนที่เป็นเนื้อเพลงกราวใน พบว่าเสียงลูกตกของวรรคเพลงส่วนมากตกเสียงเดียวกันกับเสียงลูกตกทางฆ้องวงใหญ่ จะมีเพียงบางวรรคเพลงที่เสียงลูกตกต่างกัน แต่ก็ไม่ทำให้ทำนองในกลุ่มต่าง ๆ ผิดไป

3. บันไดเสียง

3.1 ลูกโยนที่ 1 บันไดเสียง โด

3.2 ลูกโยนที่ 2 บันไดเสียง ฟา

3.3 ลูกโยนที่ 3 บันไดเสียง เร

3.4 ลูกโยนที่ 4 บันไดเสียง ซอล

3.5 ลูกโยนที่ 5 บันไดเสียง ซอล

3.6 ลูกโยนที่ 6 บันไดเสียง เร

3.7 เนื้อเพลงกราวในบันไดเสียง เร

ณรงค์ชัย ปิฎกรัชต์ (2534: 319) ได้ศึกษาวิเคราะห์ทางฆ้องเพลงสาธุการ โดยเปรียบเทียบวิธีดำเนินทำนอง และการใช้มือของนักดนตรีไทยสิบท่าน โดยเน้นสำนวนเพลงและการดำเนินทำนองของฆ้องวงใหญ่ บทบาทสำคัญของเพลงสาธุการต่อวัฒนธรรมการดนตรีและพิธีกรรม ซึ่งผลการวิจัยบางข้อเกี่ยวกับสำนวนของประโยคเพลงสาธุการ ประโยคนำและระดับเสียงลูกตกท้ายประโยคเพลง สรุปได้ว่าเพลงสาธุการทุกทางมีรูปแบบการดำเนินทำนองและการใช้มือฆ้อง ได้กำหนดไว้อย่างมีกฎเกณฑ์ ดังนั้นผลการวิจัยเรื่องดังกล่าวสามารถนำมาประยุกต์ใช้ในการศึกษาครั้งนี้ได้

ประวิทย์ ขาวปลื้ม (2540: 195 - 198) ได้ศึกษาวิเคราะห์เพลงเสมอจำนวน 14 เพลง ซึ่งบรรเลงด้วยฆ้องวงใหญ่โดยครูเชื้อ ดนตรีรส ผลการวิจัยพบว่า เพลงเสมอมีรูปแบบแตกต่างกัน ไม่มีกำหนดกฎเกณฑ์ที่แน่นอน แบ่งวรรคตอนเพลงเป็นไม้กลอง และเพลงเสมอแต่ละชนิดมีไม้กลองไม่เท่ากัน ลูกตกของเพลงเสมอจัดอยู่ในเสียง โด, เร, ฟาและซอล เพลงเสมอกำกับหน้าทับด้วยตะโพนและกลองทัดเครื่องดนตรีทั้ง 2 ชนิดนี้ จะดำเนินทำนองเฉพาะที่เรียกว่า “ไม้เดิน” และ “ไม้ลา” ไม้เดินมีความยาวเท่ากับ 1 วรรคเพลง หรือเรียกว่า 1 ชุดไม้ลา นับเป็นงานวิจัยที่เป็นประโยชน์ในการศึกษาวิเคราะห์การแบ่งวรรคตอนของเพลง และการวิเคราะห์บันไดเสียงสำหรับงานวิจัยครั้งนี้

ธำนุ คงอิ่ม (2539: 136) ได้อธิบายไว้ในผลงานวิเคราะห์หน้าทับตะโพนและกลองทัดของเพลงชุดโหมโรงเย็น เกี่ยวกับความสัมพันธ์ในการบรรเลงจังหวะหน้าทับ กับคติความเชื่อในทำนองเพลงกราวในมีรายละเอียดว่าเพลงกราวในคือการเสด็จมาของเทพเจ้าฝ่าอสูรคือ ท้าวกุเวร เวสสุวรรณ ในเพลงนี้จังหวะหน้าทับเปรียบเสมือนการมาของผู้ที่มีซึ่งพละกำลัง มีอิทธิฤทธิ์ผิดแผกแตกต่างจากผู้อื่น เสียงของกลองทัดและตะโพนจะสอดแทรกเร่งเร้า ให้ความรู้สึกที่น่าเกรงขามน่าเลื่อมใสไปในขณะเดียวกัน

วิชา ศรีผ่อง (2543: 149 - 150) ได้ศึกษาวิเคราะห์ทำนองหลักและทางเดี่ยวฆ้องวงใหญ่เพลงแขกมอญ 3 ชั้น โดยศึกษาทำนองหลักจากกรมศิลปากร และทางเดี่ยว 2 ทาง คือทางเดี่ยวฆ้องวงใหญ่เพลงแขกมอญ 3 ชั้นของหลวงประดิษฐ์ไพเราะและทางเดี่ยวฆ้องวงใหญ่เพลงแขกมอญ 3 ชั้นของครูสอนวงฆ้อง โดยมีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาสำเนียงภาษาแขกและมอญในทำนองหลักและวิเคราะห์เปรียบเทียบทำนองหลักกับทางเดี่ยว ทั้ง 2 ทาง ในเรื่องความสัมพันธ์ของวรรคเพลงลูกตกในส่วนที่เป็นสำเนียงภาษาและตัวเชื่อมระหว่างบันไดเสียง

ถาวร ศรีผ่อง (2530: 124 - 126) ได้ศึกษาวิเคราะห์และเปรียบเทียบการแปรทำนองของระนาดเอกในเพลงสาธุการจะพบว่ามีลักษณะสำนวนกลอนพิเศษจะมีคุณค่าทางศิลปะมากกว่า เช่นลักษณะสำนวนกลอนไต่ลวด จะมีลักษณะเสียงที่เรียงชิดกันขึ้นไปด้านบนและจากด้านบนลงมาด้านล่าง นอกจากนี้ลักษณะสำนวนกลอนลอดตาข่ายจากด้านบนลงมาด้านล่างหรือด้านล่างขึ้นไปด้านบนจะมีลักษณะการตีระนาดเอกเต็มผืน นากจากนี้การแปรทำนองของระนาดเอกสำนวนกลอนพิเศษยังมีสัมพันธ์ระหว่างประโยคสนิทสนมทั้งกลอนในอดีต ปัจจุบัน และอนาคต

ส่วนลักษณะสำนวนกลอนธรรมดานั้นบางประโยคนั้นมีการแปรทำนองที่ใช้กลอนข้ามไปข้ามมามีข้อบกพร่องบางประโยคไม่สัมผัสต่อเนื่องกัน แต่มีประโยคที่ใช้ลักษณะสำนวนกลอนที่สัมผัสกันดีและเป็นที่นิยมนำมาใช้บรรเลงของผู้บรรเลงระนาดเอกในปัจจุบันเช่น

1. กลอนไต่ลวด กลอนไต่ลวดจะมีลักษณะใช้เสียงเรียงชิด ๆ กันอย่างต่อเนื่อง และมีความสัมผัสเสียงนั้นจะเรียงขึ้น ๆ ลง ๆ อยู่สม่ำเสมอ ต้องระมัดระวังเรื่องการใช้พละกำลังอย่างต่อเนื่อง และที่สำคัญต้องระวังความแม่นยำในการใช้กลอนชนิดนี้ด้วย อย่าให้เกิดการผิดพลาดเป็นอันขาด กลอนไต่ลวดนี้จะมีคุณค่าในการฟังต่อเนื่องเรียงจากเสียงชิด ๆ กันนั้นฟังแล้วรู้สึกรื่นหูมีความเรียบร้อยในตัว กลอนไต่ลวดนี้มีความรู้สึกเหมือนกับว่าเราเดินอยู่บนเส้นลวดเล็ก ๆ นั้น ดังนั้นลักษณะของกลอนจึงเรียงเสียงชิด ๆ กัน

2. กลอนลอดตาข่าย เป็นกลอนลักษณะการดำเนินกลอนที่ให้ความรู้สึกที่ลอดบ่วงหรือลอดตาข่ายผ่าเข้าไป แล้วไปลงลูกตกอย่างไม่คาดคิดว่าจะดำเนินกลอนมาลงลูกตกนั้นได้ สมมุติว่าทำนองของลูกฆ้องเป็นตาข่าย ระนาดเอกเดินกลอนลอดตาข่ายฝ่าเข้าไปแล้วไปลงลูกตกเสียงสุดท้ายของประโยคได้อย่างอัศจรรย์ทั้ง ๆ ที่ฟังดูแล้วเหมือนไม่ลงลูกตกในช่วงแรก ๆ แต่ระนาดเอกก็ดำเนินกลอนลอดตาข่ายที่ขวางอยู่เข้าไปลงเสียงตกสุดท้ายของประโยคได้อย่างไม่คาดคิดว่าจะสามารถดำเนินกลอนมาลงลูกตกเสียงสุดท้ายของประโยคนั้นได้ นับว่าเป็นความฉลาดในการรู้จักกลอนที่ดีมาบรรเลงทำให้การแปรทำนองนั้นน่าฟังยิ่งขึ้น

3. กลอนย้อนตะเข็บ ต้องใช้การดำเนินกลอนจากกลุ่มเสียงสูงย้อนมาหากลุ่มเสียงต่ำอย่างวิจิตรพิสดาร โดยใช้ลักษณะการตีม้วนกลอนลงมาจากเสียงสูงลงมาเสียงต่ำหรือเป็นการย้อยสำนวนกลอนจากเสียงสูงมาหาเสียงต่ำ การย้อนตะเข็บนี้ถ้าเปรียบเทียบให้เห็นภาพพจน์ยิ่งขึ้นก็จะเปรียบเทียบได้กับการเย็บผ้าด้วยมือ คือ ใช้เข็มและด้ายเย็บผ้าสลับขึ้นไปเป็นการย้อนตะเข็บลงมาเหมือนกับลักษณะของกลอนย้อนตะเข็บลงมา นอกจากกลอนย้อนตะเข็บจะให้คุณค่าในการฟังและความสวยงามของการดำเนินกลอนที่พิสดารแล้วยังประโยชน์ทางด้านการแปรทำนอง คือ เป็นการแก้ปัญหาในการแปรทำนองที่หมดเสียงทางด้านบนแล้วสามารถใช้กลอนย้อนตะเข็บนี้ตีย้อนลงมาเป็นการแก้ปัญหาในการแปรทำนองที่หมดเสียงทางด้านบนแล้วสามารถใช้กลอนย้อนตะเข็บนี้ตีย้อนลงมาเป็นการแก้ปัญหาอย่างงดงามน่าชื่นชม

พิษณุ บุญศรีอนันต์ (2551: 107 - 110) ได้ทำการศึกษากลอนระนาดเอกและเทคนิคการบรรเลงระนาดเอกเพลงตระในพิธีไหว้ครูดนตรีไทยบรรเลงโดยครูนัฐพงศ์ โสวัตร พบว่า

1. ครูนัฐพงศ์ โสวัตร นับเป็นครูระนาดเอกคนสำคัญที่ได้รับการถ่ายทอดความรู้ทางระนาดเอกจากครูประสิทธิ์ ถาวร และทางฆ้องวงใหญ่จากครูสอน วงฆ้อง ซึ่งครูนัฐพงศ์ โสวัตร มีความรู้ทางระนาดเอกเป็นอย่างดี โดยเฉพาะกลอนระนาดเอกที่ใช้สำหรับการบรรเลงหน้าพาทย์นั้นเป็นกลอนระนาดเอกที่ได้รับการถ่ายทอดจากครูประสิทธิ์ ถาวร และได้ผ่านการร่วมพิจารณาความเหมาะสมโดยครูบาง หลวงสุนทร และครูพริ้ง กาญจนผลิน

2. กลอนระนาดเอกที่พบในเพลงตระทั้ง 6 เพลง มีอยู่ด้วยกัน 5 ประเภทคือ 1. กลอนสับ 2.กลอนไต่ลวด 3.กลอนไต่ไม้ 4.กลอนเดินตะเข็บหรือม้วนตะเข็บ 5.กลอนซ่อนตะเข็บ โดยกลอนระนาดเอกที่พบมากที่สุด คือ กลอนไต่ลวด ที่มีลักษณะการดำเนินทำนองที่ไล่เรียงเสียงกันไปเป็นส่วนใหญ่หรือเดินทำนองเป็นเส้นทางเดียวทั้งไปและกลับ ซึ่งทำให้เสียงของระนาดเอกดูเนียนและเรียบเป็นระเบียบเหมาะสำหรับในการบรรเลงเพลงหน้าพาทย์ประกอบพิธีไหว้ครู ในการบรรเลงของแต่ละเพลงนั้นใช้กลอนไต่ลวดอย่างเดียวก็ทำได้ยาก เพราะในแต่ละวรรคเพลงมีทำนองหลักของลูกตกที่แตกต่างกันจึงต้องอาศัยการดำเนินทำนองในลักษณะของกลอนอื่น ๆ มาเชื่อมประโยควรรคเพลงและทำให้เพลงสมบูรณ์ขึ้น

ส่วนเทคนิคในการบรรเลงระนาดเอกเพลงตระทั้ง 6 เพลง คือ 1.การตีกรอยืนเสียง 2.การตีคู่แปดยืนเสียง 3.การตีสะเดาะ 4.การตีสะบัดสามเสียงขึ้น-ลง 5.การตีสะบัดข้ามเสียง 6.การตีเก็บ 7.การตีเสียงดังสม่ำเสมอ 8.การตีขยี้ 9.การตีกดหัวไม้ 10.การตีรัวยืนเสียง 11.การตีรัวเป็นทำนอง และ 12.การตีรัวคู่สอง

บทที่ 3
วิธีการดำเนินการศึกษาค้นคว้า

ผู้ศึกษาใช้ระเบียบวิธีวิจัยเชิงคุณภาพ เก็บข้อมูลด้วยวิธีการทางมานุษยวิทยาซึ่งเป็นวิธีที่เหมาะสมและครอบคลุมทุกแง่มุม โดยอาศัยหลักการเก็บข้อมูลภาคสนามและค้นคว้าจากเอกสารเป็นหลัก ด้วยวิธีการพรรณนาวิเคราะห์ เพื่อให้ได้ข้อมูลที่ถูกต้องในการศึกษาค้นคว้า ผู้ศึกษากำหนดวิธีการศึกษา ดังต่อไปนี้

วิธีการศึกษาค้นคว้าดังขั้นตอนต่อไปนี้

1. ขั้นรวบรวมข้อมูล

แหล่งที่มาของข้อมูลที่ผู้วิจัยได้ไปทำการศึกษาค้นคว้าหาความรู้ที่เกี่ยวข้องกับการวิจัยในครั้งนี้ ได้แก่

1.1 แหล่งข้อมูลด้านเอกสาร

1.1.1 หอสมุดกลางมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ

1.1.2 หอสมุดแห่งชาติ

1.1.3 หอสมุดดนตรีพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 9

1.1.4 วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล ศาลายา

1.1.5 Website http://gotoknow.org/blog/pongsupa/17280

1.1.6 Website http://art.culture.go.th

1.2 แหล่งข้อมูลจากการลงภาคสนาม

ผู้วิจัยได้ทำการนัดพบและขอสัมภาษณ์ครูดนตรีดังต่อไปนี้

1.2.1 บ้านครูสำราญ เกิดผล บ้านเลขที่ 23 หมู่ 5 ตำบลบางชะนี อำเภอบางบาล จังหวัดพระนครศรีอยุธยา

1.2.2 ผศ.เดชน์ คงอิ่ม ภาควิชาดนตรีไทยและดนตรีตะวันออก วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล ศาลายา จังหวัดนครปฐม

2. ขั้นศึกษาข้อมูล

2.1 ข้อมูลที่ได้จากเอกสาร โดยผู้วิจัยได้ทำการศึกษาด้านเอกสารต่าง ๆ ที่มีความเกี่ยวข้องกับเพลงหน้าพาทย์ประจำองค์เทพเจ้าฝ่ายหญิง ได้แก่

2.1.1 เอกสารเกี่ยวกับเพลงหน้าพาทย์และเพลงหน้าพาทย์ประจำเทพเจ้าฝ่ายหญิง จากหนังสือ ตำรา วารสารและบทความต่างๆ

2.1.2 เอกสารเกี่ยวกับการวิเคราะห์ทางด้านดนตรีไทย ศึกษาจากหนังสือดนตรีไทยวิเคราะห์ และงานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับการวิเคราะห์ดนตรีไทย

2.1.3 โน้ตสากลเพลงหน้าพาทย์สำหรับเทพเจ้าฝ่ายหญิง บันทึกโดยครูสำราญ เกิดผล

2.1.4 โน้ตสากลเพลงหน้าพาทย์สำหรับเทพเจ้าฝ่ายหญิง แต่งและบันทึกโดย ผศ.เดชน์ คงอิ่ม

2.2 ข้อมูลจากการลงภาคสนาม

ในการเก็บข้อมูลภาคสนามนั้น ผู้วิจัยได้กำหนดวิธีการเก็บข้อมูลภาคสนามดังนี้

2.2.1 การสัมภาษณ์

- ครูสำราญ เกิดผล บ้านเลขที่ 23 หมู่ 5 ตำบลบางชะนี อำเภอบางบาล จังหวัดพระนครศรีอยุธยา
- ผศ.เดชน์ คงอิ่ม ภาควิชาดนตรีไทยและดนตรีตะวันออก วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล ศาลายา จังหวัดนครปฐม

2.2.2 การต่อเพลง ผู้วิจัยได้ต่อเพลงหน้าพาทย์ประจำองค์เทพเจ้าฝ่ายหญิงในทางฆ้องวงใหญ่

- จากครูสำราญ เกิดผล ได้แก่เพลง
  - เพลงตระนาง
  - เพลงตระพระแม่อุมา
  - เพลงนางเดิน
- จากผศ.เดชน์ คงอิ่ม ได้แก่เพลง
  - เพลงตระพระสุรัสวดี
  - เพลงตระพระลักษมี

2.2.3 การบันทึกแถบเสียงทางฆ้องวงใหญ่และทางระนาดเอกเพลงหน้าพาทย์ประจำองค์เทพเจ้าฝ่ายหญิงบรรเลงโดยครูสำราญ เกิดผล และผศ.เดชน์ คงอิ่ม

3. ขั้นวิเคราะห์ข้อมูล

เมื่อได้ข้อมูลต่าง ๆ มาแล้ว ผู้วิจัยได้จัดแยกประเภทข้อมูลและทำการศึกษาวิเคราะห์ในด้านต่างๆ ดังนี้

3.1 ประวัติของครูดนตรีที่ผู้วิจัยได้ทำการศึกษา

3.1.1 ครูสำราญ เกิดผล

3.1.2 ผู้ช่วยศาสตราจารย์เดชน์ คงอิ่ม

3.2 ประวัติความเป็นมาของเพลงหน้าพาทย์ประจำองค์เทพเจ้าฝ่ายหญิง

3.3 วิเคราะห์โครงสร้างเพลงหน้าพาทย์ประจำองค์เทพเจ้าฝ่ายหญิง โดยศึกษาจากทำนองหลัก (ทางฆ้องวงใหญ่) ในหัวข้อต่อไปนี้

- บันไดเสียง
- วรรคเพลง
- ลูกตก และการเคลื่อนที่ของลูกตก
- รูปแบบจังหวะ
- ทำนองเพลง

3.4 วิเคราะห์การแปรทำนองของระนาดเอกเพลงหน้าพาทย์ประจำองค์เทพเจ้าฝ่ายหญิง

3.4.1 ใช้หลักทฤษฎีการวิเคราะห์เพลงไทยของรศ.ดร.มานพ วิสุทธิแพทย์ โดยศึกษาจากความสัมพันธ์ระหว่างทำนองหลัก (ทางฆ้องวงใหญ่) กับทำนองแปร (ทางระนาดเอก) เพลงหน้าพาทย์ประจำองค์เทพเจ้าฝ่ายหญิง ในหัวข้อต่อไปนี้

- บันไดเสียง
- วรรคเพลง
- ลูกตก และการเคลื่อนที่ของลูกตก

3.5 วิเคราะห์รูปแบบกลอนระนาดเอกเพลงหน้าพาทย์ประจำองค์เทพเจ้าฝ่ายหญิง ในหัวข้อต่อไปนี้

3.5.1 ใช้หลักทฤษฎีรูปแบบกลอนระนาดเอกของครูประสิทธิ์ ถาวร

- กลอนสับ
- กลอนไต่ลวด
- กลอนไต่ไม้
- กลอนลอดตาข่าย
- กลอนเดินตะเข็บหรือม้วนตะเข็บ
- กลอนย้อนตะเข็บ

- กลอนร้อยลูกโซ่
- กลอนซ่อนตะเข็บ
- กลอนพัน

4. การนำเสนอข้อมูล

ในการนำเสนอข้อมูลของผลการวิจัยทั้งหมดนี้ ผู้วิจัยได้นำเสนอด้วยการเขียนแบบพรรณนาวิเคราะห์โดยแบ่งเป็นบทเพื่อสะดวกในการศึกษาและความทำความเข้าใจ ตามหัวข้อดังนี้

4.1 บทนำ

4.2 เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

4.3 วิธีการศึกษาค้นคว้า

4.4 ผลการวิเคราะห์ข้อมูล

4.5 สรุปผล อภิปรายผล และข้อเสนอแนะ

บทที่ 4
การศึกษาเพลงหน้าพาทย์ประจำองค์เทพเจ้าฝ่ายหญิง

การศึกษาเพลงหน้าพาทย์ประจำองค์เทพเจ้าฝ่ายหญิง มีวัตถุประสงค์หลักดังนี้

1. เพื่อศึกษาวิเคราะห์โครงสร้างเพลงหน้าพาทย์ประจำองค์เทพเจ้าฝ่ายหญิง
2. เพื่อศึกษาการแปรทำนองและรูปแบบกลอนของระนาดเอกเพลงหน้าพาทย์ประจำองค์เทพเจ้าฝ่ายหญิง

การศึกษาดังกล่าวมีรายละเอียดค่อนข้างมาก โดยผู้วิจัยได้เก็บรวบรวมและประมวลเนื้อหาจากการเก็บข้อมูลภาคสนามทั้งในส่วนที่เป็นการสัมภาษณ์ การสังเกต วิเคราะห์จากเอกสารและจากข้อมูลเสียงและภาพที่บันทึกไว้ระหว่างทำการวิจัย ผู้วิจัยได้แบ่งหัวข้อในการศึกษา ดังต่อไปนี้

1. ศึกษาประวัติของครูดนตรี ที่ผู้วิจัยได้ทำการศึกษา คือ
   1.1 ครูสำราญ เกิดผล
   1.2 ผู้ช่วยศาสตราจารย์เดชน์ คงอิ่ม
2. ประวัติความเป็นมาของเพลงหน้าพาทย์ประจำองค์เทพเจ้าฝ่ายหญิง
3. วิเคราะห์โครงสร้างเพลงหน้าพาทย์ประจำองค์เทพเจ้าฝ่ายหญิง โดยศึกษาจากทำนองหลัก (ทางฆ้องวงใหญ่) ในหัวข้อต่อไปนี้
   - บันไดเสียง
   - วรรคเพลง
   - ลูกตก และการเคลื่อนที่ของลูกตก
   - รูปแบบจังหวะ
   - ทำนองเพลง

4 วิเคราะห์การแปรทำนองของระนาดเอกเพลงหน้าพาทย์ประจำองค์เทพเจ้าฝ่ายหญิง

4.1 ใช้หลักทฤษฎีการวิเคราะห์เพลงไทยของรศ.ดร.มานพ วิสุทธิแพทย์ โดยศึกษาจากความสัมพันธ์ระหว่างทำนองหลัก (ทางฆ้องวงใหญ่) กับทำนองแปร (ทางระนาดเอก) เพลงหน้าพาทย์ประจำองค์เทพเจ้าฝ่ายหญิง ในหัวข้อต่อไปนี้

   - บันไดเสียง
   - วรรคเพลง
   - ลูกตก และการเคลื่อนที่ของลูกตก

5. วิเคราะห์รูปแบบกลอนระนาดเอกเพลงหน้าพาทย์ประจำองค์เทพเจ้าฝ่ายหญิง ในหัวข้อต่อไปนี้

5.1 ใช้หลักทฤษฎีรูปแบบกลอนระนาดเอกของครูประสิทธิ์ ถาวร

- กลอนสับ
- กลอนไต่ลวด
- กลอนไต่ไม้
- กลอนลอดตาข่าย
- กลอนเดินตะเข็บหรือม้วนตะเข็บ
- กลอนย้อนตะเข็บ
- กลอนร้อยลูกโซ่
- กลอนซ่อนตะเข็บ
- กลอนพัน

1. ประวัติครูดนตรี

ครูสำราญ เกิดผล ศิลปินแห่งชาติสาขาศิลปะการแสดง (ดนตรีไทย) ประจำปีพ.ศ. 2548

<u>ประวัติส่วนบุคคล</u>

ครูสำราญ เกิดผล เกิดเมื่อวันศุกร์ที่ 22 กรกฎาคม พ.ศ. 2470 ณ บ้านเลขที่ 57 หมู่ 4 ตำบลบ้านใหม่ อำเภอพระนครศรีอยุธยา จังหวัดพระนครศรีอยุธยา เป็นบุตรของนายหงส์ และนางสังวาล เกิดผล มีพี่น้อง 7 คน ดังนี้

1. นางศิริ บุญจำเริญ มีความสามารถในการบรรเลงฆ้องวงใหญ่ โดยฝึกหัดจากครูหงส์ เกิดผล ผู้เป็นบิดา และได้ยึดเป็นอาชีพหารายได้เพื่อเลี้ยงดูครอบครัวตลอดมา

2. นายสวง เกิดผล มีความสามารถในการบรรเลงเครื่องดนตรีไทยประเภทเครื่องหนัง เคยเป็นนักดนตรีประจำวงบางคอแหลมของกรมหลวงลพบุรีราเมศ และเป็นศิษย์ของพระพาทย์บรรเลงรมย์ โดยเรียนเรื่องเครื่องหนังเช่นกัน

3. นางสมถวิล กลิ่นสุคนธ์ มีความสามารถในการบรรเลงฆ้องวงใหญ่ได้ แต่หลังจากที่สมรสแล้ว ได้เปลี่ยนไปประกอบอาชีพอื่น

4. นางแสวง ตันฑะตนัย มีความสามารถในการขับร้องเพลงไทยและฟ้อนรำ โดยเฉพาะในด้านการขับร้อง นางแสวงเป็นนักร้องประจำวงปี่พาทย์บ้านใหม่ คู่กับนางมาลี เกิดผล

5. ครูสำราญ เกิดผล

6. นางลออ มีวีรส มีความสามารถบรรเลงเครื่องดนตรีไทยประเภทเครื่องตีได้หลายเครื่อง แต่หลังจากสมรสแล้วได้เปลี่ยนไปประกอบอาชีพอื่น

7. นายจำลอง เกิดผล มีความสามารถในการบรรเลงฆ้องวงใหญ่สูงมาก โดยได้เรียนฆ้องวงใหญ่จากครูช่อ สุนทรวาทิน แต่หลังจากที่ครูช่อ เสียชีวิตแล้ว ครูสำราญเป็นผู้ที่รับช่วงสอนนายจำลองต่อมา ในอดีตนั้น ทุกครั้งที่วงปี่พาทย์บ้านใหม่มีการประชัน ครูสำราญเป็นผู้บรรเลงระนาดเอก นายจำลองจะเป็นผู้ที่บรรเลงฆ้องวงใหญ่ด้วยเสมอมา

บิดาของครูสำราญ มีอาชีพเป็นนักดนตรีไทย มีความสามารถบรรเลงเครื่องดนตรีไทยประเภทเครื่องตีได้ทุกเครื่องมือ ส่วนมารดา มีอาชีพค้าขายและเป็นแม่เพลงพื้นบ้าน โดยชื่อสำราญ นั้นได้มาจากพระครูสิริปุญญาธร เจ้าอาวาสวัดตูม ตำบลวัดตูม อำเภอพระนครศรีอยุธยา จังหวัดพระนครศรีอยุธยา ส่วนชื่อเล่น ชื่อ หม่อง

ครูสำราญ เกิดผล ได้สมรสกับนางสาวอาบ ดนตรี เมื่อปีพ.ศ. 2492 ณ บ้านเลขที่ 23 หมู่ 5 ตำบลบางชะนี อำเภอบางบาล จังหวัดพระนครศรีอยุธยา ซึ่งเป็นที่อยู่ปัจจุบัน มีบุตรและธิดารวมทั้งสิ้น 7 คน คือ

1. จ่าสิบเอกสุนทร เกิดผล
2. นางอุบล เกิดผล
3. นางเพียงจันทร์ ศรีโยธา
4. นางสาวจันทร์เพ็ญ เกิดผล
5. นางสาวสุทธิลักษณ์ เกิดผล
6. นางสาวอุษา เกิดผล
7. นายคงเดช เกิดผล

<u>ด้านการศึกษาดนตรี</u>

ครูสำราญ เกิดผล เริ่มศึกษาดนตรีด้านปี่พาทย์ครั้งแรกเมื่ออายุ 9 ปี ในขณะนั้นครูสำราญอยู่ในความดูแลของครูสังเวียน เกิดผล ครูคนแรกคือครูจำรัส เกิดผล ซึ่งมีศักดิ์เป็นน้องชายแท้ๆ ของบิดา ครูจำรัสเป็นคนบรรเลงระนาดเอกประจำวงบ้านใหม่ในยุคต้นๆ โดยครูสำราญเริ่มเรียนจาก เพลงชุดโหมโรงเย็น โหมโรงเช้า เพลงช้า เพลงเร็ว อีกทั้งยังได้รับการถ่ายทอดด้านการบรรเลงระนาดเอกจากครูจำรัส จนกระทั่งสามารถบรรเลงระนาดเอกในงานสวดมนต์เย็นฉันเช้าได้ ครูสำราญ เริ่มเรียนปี่พาทย์อย่างจริงจัง เมื่อปี พ.ศ. 2480 เพราะต้องออกจากโรงเรียน

เมื่อครูจำรัส เกิดผล เสียงชีวิตลงในปี พ.ศ. 2481 ครูสังเวียน เกิดผล รับหน้าที่สอนปี่พาทย์ให้แก่ครูสำราญต่อมา หลังจากนั้นไม่นานครูสังเวียน ได้พาครูสำราญไปฝากตัวเป็นศิษย์กับครูเพ็ชร จรรย์นาฏ โดยครูสำราญอยู่ที่บ้านครูเพ็ชร ประมาณ 3 เดือน หลังจากนั้นครูสังเวียนได้พาไปอยู่ที่บ้านครูเทียบ คงลายทอง ซึ่งครูเทียบเลือกให้ครูสำราญไปเรียนปี่พาทย์กับบ้านจางวางทั่ว พาทยโกศล โดยให้เหตุผลว่าเป็นตระกูลดนตรี ขณะนั้นจางวางทั่ว เพิ่งเสียชีวิต ครูเทวาประสิทธิ พาทยโกศลจึงรับเป็นศิษย์ไว้

หลังจากที่จางวางทั่ว พาทยโกศล เสียชีวิตไปแล้ว ลูกศิษย์ของท่านก็รับช่วงในการสอนปี่พาทย์ต่อมา ครูที่มีชื่อเสียงที่รับช่วงสอนต่อที่บ้านพาทยโกศล ได้แก่

ครูเทวาประสิทธิ	พาทยโกศล
คุณหญิงไพฑูรย์	กิตติวรรณ
ครูฉัตร	สุนทรวาทิน
ครูช่อ	สุนทรวาทิน
ครูอาจ	สุนทร
ครูเอื้อน	กรเกษม

ครูทั้งหลายที่กล่าวมานี้ล้วนเป็นลูกศิษย์ของจางวางทั่ว พาทยโกศล และครูทองดี ชูสัตย์ ซึ่งเป็นผู้ที่ได้รับการสืบทอดวิชาดนตรีไทยมาจากหลวงกัลยาณมิตตาวาส (เจ้ากรมทับ พาทยโกศล) ซึ่งเป็นตระกูลนักดนตรีไทยที่เก่าแก่

ครูสำราญ เริ่มเรียนระนาดเอกจากครูฉัตร สุนทรวาทิน โดยครูฉัตร สอนครูสำราญทั้งภาคทฤษฎีและปฏิบัติ ในปีพ.ศ. 2482 ครูสำราญได้รับหน้าที่เป็นผู้บรรเลงระนาดเอกประจำวงพาทยโกศล ในโอกาสที่แสดงละครออกอากาศวิทยุกระจายเสียงแห่งประเทศไทย คลื่นสั้นศาลาแดง เป็นรปะจำเสมอมา ซึ่งนักดนตรีที่ร่วมบรรเลงในวงมีดังนี้ คือ

ครูสำราญ	เกิดผล	ระนาดเอก
ครูฉัตร	สุนทรวาทิน	ระนาดทุ้ม
ครูช่อ	สุนทรวาทิน	ฆ้องวงใหญ่
ครูจำเนียร	(ไม่ทราบนามสกุล)	ฆ้องวงเล็ก
ครูเทวาประสิทธิ	พาทยโกศล	ปี่
ครูยรรยงค์	โปร่งน้ำใจ	เครื่องหนัง
ครูเอื้อน	กรเกษม	เครื่องหนัง
คุณหญิงไพฑูรย์	กิตติวรรณ	ขับร้อง

หลังจากนั้นครูสำราญ ก็ได้เรียนฆ้องวงใหญ่จากครูช่อ สุนทรวาทิน จนครูสำราญมีความเชี่ยวชาญในฆ้องวงใหญ่อีกด้วย ปีพ.ศ. 2483 ครูฉัตรและครูช่อ สุนทรวาทิน ได้ฝากครูสำราญให้ไปเป็นศิษย์ครูอาจ สุนทร เนื่องจากครูทั้งสองต้องเดินทางกลับไปจังหวัดเชียงใหม่

ครูอาจ สุนทร เดิมเป็นนักดนตรีสากลที่มีความสามารถในการเป่าคาริเน็ท และเชี่ยวชาญในเรื่องโน้ตดนตรีสากล ครูอาจเป็นผู้ที่จดบันทึกโน้ตสากลเพลงไทยให้แก่ครูจางวางทั่ว เริ่มแรกครูสำราญเริ่มเรียนกับครูอาจ ที่บ้านของนายแถม คงศรีวิไล ในจังหวัดนนทบุรี หลังจากนั้นครูสังเวียน เกิดผล จึงได้เชิญครูอาจ มาสอนที่วงบ้านใหม่ ในจังหวัดพระนครศรีอยุธยา โดยครูอาจสอนทั้งทฤษฎีและปฏิบัติ โดยเฉพาะสอนโน้ตสากล และวิชาประพันธ์เพลงไทย และก่อนที่ครูอาจ จะย้ายกลับไปจังหวัดนนทบุรี ครูอาจได้มอบโน้ตเพลงทั้งหมดที่ครูอาจมีอยู่ให้แก่ครูสำราญ

ในปีพ.ศ. 2500 ครูเทียบ คงลายทอง ได้พาครูสำราญ ไปฝากตัวเป็นศิษย์กับครูพุ่ม ปาปุยะวาท เนื่องจากครูสำราญยังมีความต้องการจะเรียนดนตรีไทยเพิ่มอีก หลังจากที่ครูช่อ สุนทรวาทินได้เสียชีวิตไปแล้ว ครูสำราญ ได้เรียนด้านการประพันธ์เพลงไทยและการบรรเลงจากครูพุ่ม

<u>ด้านการศึกษาด้านอื่น ๆ</u>

ครูสำราญ เกิดผล เรียนจบชั้นประถมศึกษาปีที่ 4 จากโรงเรียนวัดจันทร์ประเทศ เนื่องจากขณะนั้นครูหงส์ เกิดผล ผู้เป็นบิดาได้เสียชีวิตลง ทำให้ครอบครัวเกิดความขัดสน ครูสำราญ จำต้องออกจากโรงเรียน

ปีพ.ศ. 2512 ครูสำราญ เป็นผู้ที่สนใจในด้านการแพทย์ และได้เรียนวิชาการแพทย์จากพี่ชาย คือ นายสวง เกิดผล จนมีความชำนาญ จึงได้รับเลือกให้เป็นแพทย์ประจำตำบลบางชะนี อำเภอบางบาล จังหวัดพระนครศรีอยุธยา ในฐานะแพทย์ประจำตำบล

<u>ผลงานการประพันธ์เพลง</u>

ครูสำราญ เกิดผล ได้ประพันธ์เพลงไว้ทั้งหมด 14 เพลง ดังนี้

1. เพลงโหมโรงอู่ทองสามชั้น
2. เพลงโหมโรงศิวะประสิทธิ์สามชั้น
3. เพลงพิศวงเถา
4. เพลงกลางพนาเถา
5. เพลงทองกวาวเถา
6. เพลงสามไม้ในเถา
7. เพลงลอยประทีปเถา
8. เพลงจีนเข้าโบสถ์เถา
9. เพลงบัวตูมบัวบานเถา
10. เพลงรั้วแดงกำแพงเหลืองเถา
11. เพลงวิหคเหินเถา
12. เพลงอนงค์สุชาดาเถา
13. เพลงไอยราชูงวงเถา
14. เพลงมหาราชรามคำแหงเถา

ผู้ช่วยศาสตราจารย์เดชน์ คงอิ่ม

<u>ประวัติส่วนบุคคล</u>

ผู้ช่วยศาสตราจารย์เดชน์ คงอิ่ม ชื่อเดิม ธำนุ เกิดเมื่อวันที่ 22 พฤษภาคม พ.ศ. 2505 ณ โรงพยาบาลศิริราช อำเภอบางกอกน้อย จังหวัดกรุงเทพมหานคร เป็นบุตรของนายหวน และนางทองสุก คงอิ่ม มีพี่น้องทั้งหมด 8 คน ผศ.เดชน์ คงอิ่ม มีบุตรชาย 1 คน ชื่อ นายมนพัทธ์ คงอิ่ม ขณะนี้กำลังศึกษาอยู่ที่โรงเรียนอัสสัมชัญ ธนบุรี ที่อยู่ปัจจุบัน บ้านเลขที่ 22 หมู่ 8 ถนนราชพฤกษ์ เขตตลิ่งชัน ตำบลบางเชือกหนัง จังหวัดกรุงเทพมหานคร

<u>ด้านการศึกษาดนตรี</u>

ผู้ช่วยศาสตราจารย์เดชน์ คงอิ่ม เริ่มเรียนดนตรีจากบิดาคือ ครูหวน คงอิ่ม ซึ่งเป็นลูกศิษย์ของครูเขียน สุขสายชล (ครูดนตรีไทยที่มีชื่อเสียงมากในวงการดนตรีไทย โดยเฉพาะเรื่องการบรรเลงปี่ในและปี่ชวา) ครูหวน มีความสามารถในการบรรเลงเครื่องดนตรีไทยทั้งประเภทปี่พาทย์และเครื่องสาย ซึ่งเครื่องดนตรีไทยที่ผศ.เดชน์ เริ่มเรียนครั้งแรก คือ ระนาดเอก เพลงที่เรียนส่วนมากจะเป็นเพลงเถา เพลงเกร็ด เพลงภาษา เพื่อใช้บรรเลงในวงของครูหวน คงอิ่ม ซึ่งในขณะนั้นผศ.เดชน์ ก็ยังไม่ได้เรียนระนาดเอกแบบจริงจังมากนัก เนื่องจากยังเป็นเด็ก การจับไม้ตีก็ยังไม่ถนัดเท่าไหร่นัก ทำให้การเรียนเรียนไปแบบค่อยๆ เป็นค่อยๆ ไป ซึ่งผศ.เดชน์ เล่าว่า การเรียนที่ถูกต้องควรจะเริ่มจากการเรียนฆ้องวงใหญ่ก่อน เพราะพละกำลังในการบรรเลงระนาดเอกยังไม่มี และยังไม่เข้าใจในเรื่องของบทเพลงดีพอ แต่เป็นเพราะว่าชอบเสียงของระนาดเอกและครูหวนเองหัดให้ ผศ.เดชน์จึงขัดไม่ได้

ต่อมาได้เรียนการบรรเลงฆ้องวงใหญ่และเพลงเรื่องรวมทั้งเพลงประเภทอื่นๆ เพิ่มเติมกับครูแสวง (ไม่ทราบนามสกุล) ซึ่งครูแสวงก็เป็นนักดนตรีที่อยู่ในวงเดียวกันกับครูหวน คงอิ่ม หลังจากนั้นได้เรียนเพลงมอญและเพลงเถาจากครูสมปอง แจ้งจรัส ซึ่งเป็นศิษย์ของครูหลวงประดิษฐ์ไพเราะ (ศร ศิลปะบรรเลง)

เมื่อเข้าเรียนระดับชั้นมัธยมศึกษาที่โรงเรียนปากน้ำวิทยาคม ก็ได้เรียนเพิ่มเติมจากครูสมพล สระทองเศียร ซึ่งเป็นครูดนตรีไทยประจำโรงเรียน ซึ่งในสมัยนั้นนักเรียนที่สนใจเรียนดนตรีไทยในโรงเรียนยังมีไม่มาก เพราะถ้าที่บ้านมีวงก็จะเรียนจากครูที่บ้านหรือครูที่ตนเองเป็นศิษย์อยู่ก่อนแล้ว

ต่อมา ผศ.เดชน์ คงอิ่ม เริ่มจับมือต่อเพลงหน้าพาทย์จากปู่เย็น อมเอี่ยม ซึ่งการเรียนเพลงหน้าพาทย์จากปู่เย็น ผศ.เดชน์ เล่าว่า เริ่มเรียนจากเพลงชุดโหมโรงเย็น โดยเริ่มจากเพลงสาธุการ ซึ่งเป็นการเริ่มต้นเรียนเพลงหน้าพาทย์และปี่พาทย์อย่างจริงจัง เพราะสมัยที่เริ่มเรียนดนตรีไทยจากครูหวน ผู้เป็นบิดา ไม่ได้เรียนตามแบบแผนวิธีถูกต้องมาตั้งแต่แรก

เมื่อเข้าเรียนระดับปกศ.สูงจากสถาบันราชภัฏสมเด็จเจ้าพระยา (ชื่อในสมัยนั้น)เดิมทีเพลงที่ ผศ.เดชน์ ได้ส่วนมากจะเป็นเพลงทางฝั่งธนฯ เนื่องจากได้รับการถ่ายทอดมาจากสายครูเขียน สุขสายชล ผ่านครูหวน คงอิ่ม และเมื่อได้เข้าเรียนที่บ้านสมเด็จฯ ผศ.เดชน์ คงอิ่ม จึงเริ่มได้เรียนเพลงของทางฝั่งพระนคร ซึ่งในขณะที่ศึกษาอยู่นั้น ผศ.เดชน์ ได้มีโอกาสฝากตัวเป็นศิษย์กับครูดนตรีไทยที่มีชื่อเสียงอีกหลายท่านด้วยกัน เช่น การเรียนเรื่องการแต่งเพลงจากครูไสว ตาตะวาทิต ส่วนเรื่องทฤษฎีดนตรีไทยและเรื่องเครื่องหนัง รวมทั้งการปรับวงและเพลงต่างๆ ได้เรียนเพิ่มเติมจากครูมนัส ขาวปลื้ม ครูอนันต์ สบฤกษ์

นอกจากนี้ผศ.เดชน์ คงอิ่ม ได้รับมอบตำราไหว้ครู รวมทั้งวิธีการคิดต่างๆจากครูพินิจ ฉายสุวรรณ (ศิลปินแห่งชาติ) แต่ไม่เคยต่อเพลงจากครูพินิจ แต่จะเป็นการเรียนในลักษณะเรื่ององค์ความรู้ในเพลงเก่าๆ หรือเพลงเรื่อง ถ้าผศ.เดชน์ ติดขัดในเพลงใด ครูพินิจ ก็จะเขียนเป็นโน้ตสากลให้ และได้เรียนเพลงหน้าพาทย์สูงสุด คือเพลงองค์พระพิราพ จากครูเชื้อ ดนตรีรส ผศ.เดชน์กล่าวว่า ได้จับมือและต่อเพลงองค์พระพิราพในวันเดียวกันเลย ซึ่งจะแตกต่างจากการจับมือเพลงหน้าพาทย์ทั่วไป ที่จับมือก่อนและสามารถไปขอต่อเพลงหน้าพาทย์นั้นๆ ทีหลังได้

ผศ.เดชน์ คงอิ่ม ได้ฝากตัวเป็นศิษย์กับครูสำราญ เกิดผล ด้วยเช่นกัน โดยเฉพาะเรื่องกลอนระนาด ถ้าติดขัดตรงไหนหรือตีไปแล้วไม่เข้าหู ครูสำราญก็จะคอยช่วยชี้แนะให้เสมอมา บ้างก็บอกหรือต่อเพลงให้ แต่ส่วนมากครูจะเขียนเป็นโน้ตสากลให้เลย ผศ.เดชน์ กล่าวถึง ครูสำราญ ว่า เป็นครูที่มีเมตตามาก

นอกจากนี้ยังได้ฝากตัวเป็นศิษย์กับครูดนตรีไทยที่มีชื่อเสียงอีกหลายท่านด้วยกัน เช่น ครูจิรัส อาจณรงค์ ครูอุทัย แก้วละเอียด ครูเรืองเดช พุ่มไสว ครูสุรินทร์ สงค์ทอง ซึ่งในการศึกษาเพลงหน้าพาทย์นั้น ผศ.เดชน์ คงอิ่มได้ศึกษาเพิ่มเติมส่วนมากมาจากครูเรืองเดช พุ่มไสว และครูสุรินทร์ สงค์ทอง โดยได้รับการถ่ายทอดมาจากครูเอื้อน กรณ์เกษม

ครูเอื้อน กรณ์เกษม เป็นลูกศิษย์และครูคนสำคัญของบ้านพาทยโกศล โดยครูเอื้อน เริ่มเรียนดนตรีกับจางวางทั่ว พาทยโกศล มีศิษย์ร่วมสำนักที่เป็นครูดนตรีคนสำคัญหลายท่าน เช่น ครูช่อ สุนทรวาทิน ครูฉัตร สุนทรวาทิน ครูเทวาประสิทธิ์ พาทยโกศล เป็นต้น หลังจากที่จางวางทั่ว เสียชีวิตลง ครูเอื้อน ก็เป็นหนึ่งในลูกศิษย์ที่ได้รับหน้าที่สอนดนตรีให้ศิษย์รุ่นหลังๆ ต่อจากจางวางทั่ว เช่นกัน

ผลจากการที่ได้เรียนจากครูที่มีชื่อเสียงหลายท่าน ทำให้ ผศ.เดชน์ คงอิ่ม ได้รับความรู้หลากหลายมาก ทั้งในด้านการต่อเพลง ด้านกระบวนการคิดวิเคราะห์เพลง การตัดเพลงยืดเพลง การแต่งเพลง จึงเกิดแรงบันดาลใจในการแต่งเพลงหน้าพาทย์ ซึ่งเพลงหน้าพาทย์ที่แต่งก็มีหลายเพลงด้วยกัน

ด้านการศึกษาด้านอื่น ๆ

ผู้ช่วยศาสตราจารย์เดชน์ คงอิ่ม จบระดับชั้นมัธยมศึกษาตอนต้นจากโรงเรียนปากน้ำวิทยาคม และมัธยมปลายจากโรงเรียนวัดราชบพิตร จากนั้นได้เรียนต่อระดับประกาศนียบัตรชั้นสูงจากวิทยาลัยครูบ้านสมเด็จเจ้าพระยา และระดับปริญญาตรีด้านดนตรีศึกษาจากสถาบันเดียวกัน นอกจากนี้ยังได้เรียนต่อในระดับปริญญาโทจากสถาบันวิจัยภาษา มหาวิทยาลัยมหิดล ด้านวัฒนธรรมดนตรี

ด้านการทำงาน

1. ครูพิเศษวัดบวรนิเวศ
2. ครูพิเศษวัดราชบพิตร
3. บรรจุเป็นข้าราชการอาจารย์สอนดนตรีไทยประจำโรงเรียนธรรมศาสตร์คลองหลวง
4. อาจารย์ประจำภาควิชาดนตรี มหาวิทยาลัยราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา
5. หัวหน้าภาควิชาดนตรีไทยอละดนตรีตะวันออก วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิยาลัยมหิดล
6. อาจารย์ประจำภาควิชาดนตรีไทยอละดนตรีตะวันออก วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล

ผลงานวิชาการ

1. บันทึกโน้ตเพลงหน้าพาทย์ไหว้ครูโน้ตสากล ฉลอง 50 พรรษา มหาวชิราลงกรณ์
2. ตำราผลงานแต่งเพลง เรียบเรียง พิธีไหว้ครูดนตรีไทย
3. รวบรวมเพลงตระโหมโรง โดยการบันทึกเสียงและบันทึกโน้ต
4. ปริญญานิพนธ์ : วิเคราะห์หน้าทับตะโพนและกลองทัดเพลงชุดโหมโรงเย็น

ผลงานการประพันธ์เพลงหน้าพาทย์

1. เพลงตระพระลักษมี
2. เพลงตระพระสุรัสวดี
3. เพลงตระพระขันธกุมาร
4. เพลงตระพระคเณศประทานพร
5. เพลงเสมอฤาษีอาคมอุดมโชค

2. ประวัติความเป็นมาของเพลงหน้าพาทย์ประจำองค์เทพเจ้าฝ่ายหญิง

2.1 เพลงตระนาง (ตระมณโฑหุงน้ำทิพย์)

ผู้แต่ง ครูสำราญ เกิดผล (แต่งส่วนที่ขาดหายไป)

ประเภทเพลง ตระ 2 ชั้น 4 ไม้ลา ต่อด้วยรัวลาเดียว

โอกาสที่ใช้ บรรเลงประกอบพิธีไหว้ครูดนตรี นาฏศิลป์ อัญเชิญเทพเจ้าผู้สูงศักดิ์มหาเทวี เช่น พระอุมา พระลักษมี พระสุรัสวดี

ครูสำราญ เกิดผล ได้แต่งขึ้นจากของเดิมเนื่องจากกระดาษที่บันทึกโน้ตเพลงนี้ได้ขาดไป ตามคำขอของพระองค์เจ้าเฉลิมพลฑิฆัมพร เมื่อครั้งเสด็จไปเป็นประธานในงานพิธีไหว้ครูที่วงบ้านใหม่หางกระเบน เพื่อใช้บรรเลงเมื่อแสดงโขนตอนนางมณโฑหุงน้ำทิพย์

2.2 เพลงตระพระอุมา

ผู้แต่ง ไม่ทราบนามผู้แต่ง

ประเภทเพลง ตระ 2 ชั้น 4 ไม้ลา ต่อด้วยรัวลาเดียว

โอกาสที่ใช้ บรรเลงประกอบพิธีไหว้ครูดนตรี นาฏศิลป์ อัญเชิญพระอุมา เทพเจ้าแห่งความสุข ความซื่อสัตย์ และเป็นสัญลักษณ์แห่งความเป็นสตรี

2.3 เพลงนางเดิน

ผู้แต่ง ไม่ทราบนามผู้แต่ง

ประเภทเพลง เพลง 2 ชั้น ไม้เดินเหมือนเพลงเชิดฉาน ลาแบบเสมอ 5 ไม้ลา ลงด้วยเพลงลา

โอกาสที่ใช้ บรรเลงประกอบพิธีไหว้ครูดนตรี นาฏศิลป์ อัญเชิญเทพเจ้าฝ่ายหญิงผู้มีศักดิ์ เช่น พระอุมา พระลักษมี พระสุรัสวดี

2.4 เพลงตระพระลักษมี

ผู้แต่ง ผู้ช่วยศาสตราจารย์เดชน์ คงอิ่ม

ประเภทเพลง ตระ 2 ชั้น 4 ไม้ลา ต่อด้วยรัวลาเดียว

โอกาสที่ใช้ บรรเลงประกอบพิธีไหว้ครูดนตรี นาฏศิลป์ อัญเชิญพระลักษมี ชายาในพระนารายณ์ ซึ่งนับถือกันว่าเป็นเทพเจ้าแห่งความสวยงามและเป็นเทพเจ้าในด้านดนตรีอีกด้วย

ผู้ช่วยศาสตราจารย์เดชน์ คงอิ่ม แต่งเพลงนี้ขึ้นเมื่อปี พ.ศ. 2542 โดยได้รับแรงบันดาลใจจากเพลงตระพระอุมาและเพลงตระนาง

2.5 **เพลงตระพระสุรัสวดี**

ผู้แต่ง ผู้ช่วยศาสตราจารย์เดชน์ คงอิ่ม

ประเภทเพลง ตระ 2 ชั้น 4 ไม้ลา ต่อด้วยรัวลาเดียว

โอกาสที่ใช้ บรรเลงประกอบพิธีไหว้ครูดนตรี นาฏศิลป์ อัญเชิญพระสุรัสวดี ชายาในพระพรหม ซึ่งนับถือกันว่าเป็นเทพเจ้าแห่งอักษรศาสตร์ และศิลปะวิทยาการทั้งปวง และเป็นเทพเจ้าในด้านดนตรีอีกด้วย

ผู้ช่วยศาสตราจารย์เดชน์ คงอิ่ม แต่งเพลงนี้ขึ้นเมื่อปี พ.ศ. 2542 โดยได้รับแรงบันดาลใจมาจากเพลงตระพระอุมาและเพลงฉิ่งพระฉัน

3. การศึกษาวิเคราะห์เพลงหน้าพาทย์ประจำองค์เทพเจ้าฝ่ายหญิง

การศึกษาวิเคราะห์เพลงหน้าพาทย์ประจำองค์เทพเจ้าฝ่ายหญิง ผู้วิจัยได้แบ่งการศึกษาวิเคราะห์โครงสร้างเพลงหน้าพาทย์ประจำองค์เทพเจ้าฝ่ายหญิง และการแปรทำนองของระนาดเอก โดยใช้หลักทฤษฎีวิเคราะห์เพลงไทยของรศ.ดร.มานพ วิสุทธิแพทย์ในหัวข้อต่อไปนี้

- บันไดเสียง
- วรรคเพลง
- ลูกตกและการเคลื่อนที่ของลูกตก
- หน้าทับ
- ทำนองเพลง
- รูปแบบจังหวะ
- ความสัมพันธ์ระหว่างทำนองหลัก(ทางฆ้องวงใหญ่)กับทำนองแปร(ทางระนาดเอก)

การศึกษาวิเคราะห์โครงสร้างเพลงหน้าพาทย์ประจำองค์เทพเจ้าฝ่ายหญิง ผู้วิจัยทำการศึกษาไปพร้อมกับการศึกษาการแปรทำนองของระนาดเอก เพื่อความชัดเจนในการศึกษาวิเคราะห์และสะดวกต่อการศึกษา เนื่องจากใช้ทฤษฎีเดียวกันในการศึกษาครั้งนี้

และการวิเคราะห์รูปแบบกลอนระนาดเอกเพลงหน้าพาทย์ประจำองค์เทพเจ้าฝ่ายหญิง ตามหลักทฤษฎีรูปแบบกลอนระนาดเอกของครูประสิทธิ์ ถาวร ดังนี้

- กลอนสับ
- กลอนไต่ลวด
- กลอนไต่ไม้

- กลอนลอดตาข่าย
- กลอนเดินตะเข็บหรือม้วนตะเข็บ
- กลอนย้อนตะเข็บ
- กลอนร้อยลูกโซ่
- กลอนซ่อนตะเข็บ
- กลอนพัน

เพลงตระนาง

ฆ้องวงใหญ่ สำราญ เกิดผล

- - - มำ	- รำ – ท	- - - ท	- - - ท	- ซ – ซ	ล ท – รำ	- มำ – รำ	- ท – ล
- - - ทฺ	- - ทฺทฺทฺ	- ลฺ – ท	- ร – ลฺ	- - - ซฺ	- - ซฺซฺซฺ	- - - ร	- - - ซ
- ลฺ – ทฺ	- ด – ม	- ซ - -	ฟมรำ – ท	- - - มำ	- รำ – ล	- - - ลฺ	- - - ล
- - - ทฺ	- - ทฺทฺทฺ	- ลฺ – ท	- ร – ลฺ	- - - ซ	- - ซซซ	- - - รำ	- - - ล
- - - ซ	- ฟ ม ร	- ทฺ - -	ดรม – ซ	- - - ซ	- ฟ ม ร	- - - ม	- - มมม
- - - -	- ฟ ม ร	- - - ม	- - มมม	- - - ล	- - - ฟ	- - - -	- - - ล
- - - ทฺ	- ท – ท	- ลฺ – ทฺ	- - ดรม	- ลฺ – ล	- ท – ฟ	- - - -	- - - ล
- - - ทฺ	- ท – ท	- มำ – รำ	- ท – ล	- รำ – ท	- ล – ซ	- ล ซ ซ	- ซฺ – ซ

กลับต้น

เพลงตระนาง

ระนาดเอก สำราญ เกิดผล

เที่ยวแรก

- - - มำ	- รำ – ท	- - - ท	ท ท ท ท	- ซ ล ท	ดำ มำ รำ ดำ	ซ ล ท ดำ	รำ ดำ ท ล
ม ซ ม ร	ด ม ร ด	ซฺ ลฺ ทฺ ด	ร ด ทฺ ลฺ	ทฺ ซฺ ลฺ ทฺ	ด ร ม ร	ฟ ม ร ม	ฟ ซ ล ซ
ฟ ม ร ลฺ	ร ม ฟ ซ	ฟ ม ร ม	ฟ ซ ล ท	ล ท ดำ รำ	มำ ดำ รำ ดำ	ซ ล ท ดำ	รำ ดำ ท ล
มำ รำ ล ท	ดำ มำ รำ ดำ	ท ล ซ ร	ม ฟ ซ ล	ม ซ ร ม	ซ ล ท ดำ	ท ล ซ ม	ซ ท ล ซ
ล ซ ท ล	ซ ฟ ม ร	ทฺ ม ร ม	ซ ม ล ซ	รำ ท ล ซ	ล ม ฟ ซ	ร ม ฟ ซ	ล ซ ฟ ม
ทฺ ด ร ม	ฟ ม ร ด	ทฺ ลฺ ทฺ ด	ทฺ ด ร ม	ซฺ ลฺ ทฺ ร	ลฺ ทฺ ร ม	ทฺ ร ม ซ	ร ม ซ ล
ล ซ ล ล	ล ท ล ล	ซ ล ซ ท	ล ท รำ มำ	รำ ดำ ท ล	ท ล ซ ร	ฟ ม ซ ฟ	ล ซ ท ล
ท ซ ล ท	ดำ มำ รำ ดำ	ซ ล ท ดำ	รำ ดำ ท ล	รำ มำ รำ ดำ	ท ล ซ ม	ซ ล ท ล	รำ ท ล ซ

เที่ยวกลับ

ร ม ฟ ม	ล ม ฟ ซ	ฟ ซ ล ซ	ฟ ม ร ทฺ	ลฺ ทฺ ด ร	ม ด ร ด	ซฺ ลฺ ทฺ ด	ร ด ทฺ ลฺ
ร ทฺ ลฺ ซฺ	ทฺ ลฺ ซฺ ม	ซฺ ลฺ ทฺ ด	ร ด ทฺ ลฺ	ลฺ ซฺ ลฺ ทฺ	ด ร ม ร	ฟ ม ร ม	ฟ ซ ล ซ
ร ทฺ ม ร	ซ ม ล ซ	ล ท รำ ล	ท ซ ล ท	ล ท ดำ รำ	ดำ ท ดำ มำ	รำ ดำ ท ดำ	รำ ดำ ท ล
ม ฟ ซ ล	ม ฟ ซ ร	ฟ ม ซ ฟ	ล ซ ท ล	รำ ท มำ รำ	ท ล ซ ม	ซ ล ท ล	รำ ท ล ซ
ท ล ท ซ	ล ซ ม ร	ม ทฺ ม ร	ซ ม ล ซ	ล ท ล ซ	ฟ ม ร ด	ทฺ ลฺ ทฺ ด	ทฺ ด ร ม
ทฺ ด ร ม	ฟ ม ร ด	ทฺ ลฺ ทฺ ด	ทฺ ด ร ม	ฟ ม ฟ ร	ม ฟ ม ฟ	ซ ล ซ ฟ	ม ฟ ซ ล
ร ฟ ม ฟ	ซ ล ซ ม	ซ ล ซ ท	ล ท รำ มำ	รำ ท มำ รำ	ท ล ซ ฟ	ม ร ม ฟ	ม ฟ ซ ล
ท ซ ล ท	ล ท ดำ รำ	ดำ มำ รำ ดำ	รำ ดำ ท ล	รำ ท รำ มำ	รำ ท – ล	ท ล ซ ฟ	ม ร – ซ

เพลงตระนาง

ในการศึกษาวิเคราะห์เพลงตระนาง ผู้วิจัยทำการศึกษาวิเคราะห์โครงสร้างเพลงและการแปรทำนองโดยใช้หลักทฤษฎีการวิเคราะห์เพลงไทยของรศ.ดร.มานพ วิสุทธิแพทย์ ดังหัวข้อต่อไปนี้

โครงสร้างเพลง

1. **วรรคเพลง**

วรรคเพลง คือ การแบ่งทำนองเพลงให้มีส่วนย่อยลงเป็นช่วง ๆ ทำนองเพลงในแต่ละช่วงจะมีความหมายสมบูรณ์ วรรคเพลงหนึ่ง ๆ จะมีความยาวเท่ากับ 4 ห้องเพลงในการใช้โน้ตไทยเป็นการบันทึกหรือเท่ากับ 2 ห้องเพลงของการบันทึกโน้ตสากล วรรคเพลงในเพลงตระนางมีทั้งหมด 16 วรรคเพลง

2. **บันไดเสียงและลูกตก**

บันไดเสียง เป็นองค์ประกอบสำคัญอย่างหนึ่งทางดนตรี ที่บ่งบอกถึงเอกลักษณ์ของบทเพลงและยังสามารถอธิบายความสัมพันธ์ระหว่างทำนองหลัก (ทางฆ้องวงใหญ่) กับเครื่องดนตรีที่บรรเลงทำนองเพลงนั้นๆ ในที่นี้คือทางระนาดเอก ในเพลงตระนางสามารถแสดงบันไดเสียงและลูกตก โดยแบ่งตามวรรคเพลงได้ดังนี้

1	**วรรคที่** 1				**วรรคที่** 2			
ฆ้อง	- - - มˌ	- รˌ – ท	- - - ท	- - - ท	- ซ – ซ	ล ท – รˌ	- มˌ – รˌ	- ท – ล
ระนาด1	- - - มˌ	- รˌ – ท	- - - ท	ท ท ท ท	- ซ ล ท	ดˌ มˌ รˌ ดˌ	ซ ล ท ดˌ	รˌ ดˌ ท ล
ระนาด2	ร ม ฟ ม	ล ม ฟ ซ	ฟ ซ ล ซ	ฟ ม ร ทˌ	ลˌ ทˌ ด ร	ม ด ร ด	ซˌ ลˌ ทˌ ด	ร ด ทˌ ลˌ
ลูกตก				**ท (ซ3)**				**ล (ซ2)**
	บันไดเสียงซอล				บันไดเสียงซอล			

2	**วรรคที่** 3				**วรรคที่** 4			
ฆ้อง	- - - ทˌ	- - ทˌทˌทˌ	- ลˌ – ท	- ร – ลˌ	- - - ซˌ	- - ซˌซˌซˌ	- - - ร	- - - ซ
ระนาด1	ม ซ ม ร	ด ม ร ด	ซˌ ลˌ ทˌ ด	ร ด ทˌ ลˌ	ทˌ ซˌ ลˌ ทˌ	ด ร ม ร	ฟ ม ร ม	ฟ ซ ล ซ
ระนาด2	ร ทˌ ลˌ ซˌ	ทˌ ลˌ ซˌ มˌ	ซˌ ลˌ ทˌ ด	ร ด ทˌ ลˌ	ลˌ ซˌ ลˌ ทˌ	ด ร ม ร	ฟ ม ร ม	ฟ ซ ล ซ
ลูกตก				**ล (ซ2)**				**ซ (ซ1)**
	บันไดเสียงซอล				บันไดเสียงซอล			

3	วรรคที่ 5				วรรคที่ 6			
ฆ้อง	- ลฺ – ทฺ	- ด – ม	- ซ - -	ฟมร – ท	- - - มฺ	- รฺ – ล	- - - ลฺ	- - - ล
ระนาด1	ฟ ม ร ลฺ	ร ม ฟ ซ	ฟ ม ร ม	ฟ ซ ล ท	ล ท ดฺ รฺ	มฺ ดฺ รฺ ดฺ	ซ ล ท ดฺ	รฺ ดฺ ท ล
ระนาด2	ร ทฺ ม ร	ซ ม ล ซ	ล ท รฺ ล	ท ซ ล ท	ล ท ดฺ รฺ	ดฺ ท ดฺ มฺ	รฺ ดฺ ท ดฺ	รฺ ดฺ ท ล
ลูกตก				**ท (ซ3)**				**ล (ซ2)**
	บันไดเสียงซอล				บันไดเสียงซอล			

4	วรรคที่ 7				วรรคที่ 8			
ฆ้อง	- - - ทฺ	- - ทฺทฺทฺ	- ลฺ – ท	- ร – ลฺ	- - - ซ	- - ซซซ	- - - รฺ	- - - ล
ระนาด1	มฺ รฺ ล ท	ดฺ มฺ รฺ ดฺ	ท ล ซ ร	ม ฟ ซ ล	ม ซ ร ม	ซ ล ท ดฺ	ท ล ซ ม	ซ ท ล **ซ**
ระนาด2	ม ฟ ซ ล	ม ฟ ซ ร	ฟ ม ซ ฟ	ล ซ ท ล	รฺ ท มฺ รฺ	ท ล ซ ม	ซ ล ท ล	รฺ ท ล **ซ**
ลูกตก				**ล (ซ2)**				**ล (ซ2)**
	บันไดเสียงซอล				บันไดเสียงซอล			

ประโยคนี้จะเห็นได้ว่าลูกตกของทำนองหลัก (ทางฆ้องวงใหญ่) ไม่สัมพันธ์กันกับลูกตกทำนองแปร (ทางระนาดเอก) ในวรรคที่ 8 ซึ่งลูกตกของทำนองหลักคือ **ล (ซ2)** แต่ลูกตกของทำนองแปรคือ **ซ (ซ1)** ซึ่งเป็นเสียงที่ใกล้เคียงกันกับลูกตกของทำนองหลัก

5	วรรคที่ 9				วรรคที่ 10			
ฆ้อง	- - - ซ	- ฟ ม ร	- ทฺ - -	ดรม – ซ	- - - ซ	- ฟ ม ร	- - - ม	- - มมม
ระนาด1	ล ซ ท ล	ซ ฟ ม ร	ทฺ ม ร ม	ซ ม ล ซ	รฺ ท ล ซ	ล ม ฟ ซ	ร ม ฟ ซ	ล ซ ฟ ม
ระนาด2	ท ล ท ซ	ล ซ ม ร	ม ทฺ ม ร	ซ ม ล ซ	ล ท ล ซ	ฟ ม ร ด	ทฺ ลฺ ทฺ ด	ทฺ ด ร ม
ลูกตก				**ซ (ซ1)**				**ม (ซ6)**
	บันไดเสียงซอล				บันไดเสียงซอล			

6	**วรรคที่** 11				**วรรคที่** 12			
ฆ้อง	- - - -	- ฟ ม ร	- - - ม	- - มมม	- - - ล	- - - ฟ	- - - -	- - - ล
ระนาด1	ทฺ ด ร ม	ฟ ม ร ด	ทฺ ลฺ ทฺ ด	ทฺ ด ร ม	ซฺ ลฺ ทฺ ร	ลฺ ทฺ ร ม	ทฺ ร ม ซ	ร ม ซ ล
ระนาด2	ทฺ ด ร ม	ฟ ม ร ด	ทฺ ลฺ ทฺ ด	ทฺ ด ร ม	ฟ ม ฟ ร	ม ฟ ม ฟ	ซ ล ซ ฟ	ม ฟ ซ ล
ลูกตก				**ม (ซ6)**				**ล (ซ2)**
	บันไดเสียงซอล				บันไดเสียงซอล			

7	**วรรคที่** 13				**วรรคที่** 14			
ฆ้อง	- - - ทฺ	- ท – ท	- ลฺ – ทฺ	- - ดรม	- ลฺ – ล	- ท – ฟ	- - - -	- - - ล
ระนาด1	ล ซ ล ล	ล ท ล ล	ซ ล ซ ท	ล ท ร̣ ม̣	ร̣ ด̣ ท ล	ท ล ซ ร	ฟ ม ซ ฟ	ล ซ ท ล
ระนาด2	ร ฟ ม ฟ	ซ ล ซ ม	ซ ล ซ ท	ล ท ร̣ ม̣	ร̣ ท ม̣ ร̣	ท ล ซ ฟ	ม ร ม ฟ	ม ฟ ซ ล
ลูกตก				**ม (ซ6)**				**ล (ซ2)**
	บันไดเสียงซอล				บันไดเสียงซอล			

8	**วรรคที่** 15				**วรรคที่** 16			
ฆ้อง	- - - ทฺ	- ท – ท	- ม̣ – ร̣	- ท – ล	- ร̣ – ท	- ล – ซ	- ล ซ ซ	- ซฺ – ซ
ระนาด1	ท ซ ล ท	ด̣ ม̣ ร̣ ด̣	ซ ล ท ด̣	ร̣ ด̣ ท ล	ร̣ ม̣ ร̣ ด̣	ท ล ซ ม	ซ ล ท ล	ร̣ ท ล ซ
ระนาด2	ท ซ ล ท	ล ท ด̣ ร̣	ด̣ ม̣ ร̣ ด̣	ร̣ ด̣ ท ล	ร̣ ท ร̣ ม̣	ร̣ ท – ล	ท ล ซ ฟ	ม ร – ซ
ลูกตก				**ล (ซ2)**				**ซ (ซ1)**
	บันไดเสียงซอล				บันไดเสียงซอล			

จากการศึกษาพบว่าโครงสร้างของเพลงตระนาง เป็นเพลงที่ไม่มีการเปลี่ยนบันไดเสียง โดยบันไดเสียงของเพลงตระนางคือบันไดเสียง **ซอล** ความสัมพันธ์ของลูกตกระหว่างทำนองหลัก (ทางฆ้องวงใหญ่) กับทำนองแปร (ทางระนาดเอก) เป็นไปในทิศทางเดียวกัน กล่าวคือ ลูกตกของทำนองหลักและทำนองแปรในแต่ละวรรค ใช้ลูกตกเดียวกัน ยกเว้น วรรคที่ 8 ที่ลูกตกของทำนองและทำนองแปรไม่สัมพันธ์กัน

จากการศึกษาเพลงตระนาง ข้างต้นพบว่า มีการใช้ลูกตกในบันไดเสียง ซอล ในเพลงตระนาง ทั้งหมด 4 เสียง ได้แก่ เสียง ซอล, ลา, ที และ มี สามารถแสดงทำนองเพลงในแต่ละลูกตกได้ดังนี้

<u>ลูกตกทำนองหลักเสียง</u> ล (ซ2) มี 7 ทำนอง

ทำนองที่ 1พบในวรรคที่ 2 ของเพลงตระนาง

เครื่องดนตรี	ทำนอง			
ฆ้อง	- ซ – ซ	ล ท – ร	- ม – ร	- ท – ล
ระนาดเอก 1	- ซ ล ท	ด ม ร ด	ซ ล ท ด	ร ด ท ล
ระนาดเอก 2	ล ท ด ร	ม ด ร ด	ซ ล ท ด	ร ด ท ล

ทำนองที่ 2พบในวรรคที่ 3 และ 7 ของเพลงตระนาง

เครื่องดนตรี	ทำนอง			
ฆ้อง	- - - ท	- - ททท	- ล – ท	- ร – ล
ระนาดเอก 1	ม ซ ม ร	ด ม ร ด	ซ ล ท ด	ร ด ท ล
ระนาดเอก 2	ร ท ล ซ	ท ล ซ ม	ซ ล ท ด	ร ด ท ล
ระนาดเอก 3	ม ร ล ท	ด ม ร ด	ท ล ซ ร	ม ฟ ซ ล
ระนาดเอก 4	ม ฟ ซ ล	ม ฟ ซ ร	ฟ ม ซ ฟ	ล ซ ท ล

ทำนองที่ 3พบในวรรคที่ 6 ของเพลงตระนาง

เครื่องดนตรี	ทำนอง			
ฆ้อง	- - - ม	- ร – ล	- - - ล	- - - ล
ระนาดเอก 1	ล ท ด ร	ม ด ร ด	ซ ล ท ด	ร ด ท ล
ระนาดเอก 2	ล ท ด ร	ด ท ด ม	ร ด ท ด	ร ด ท ล

ทำนองที่ 4พบในวรรคที่ 8 ของเพลงตระนาง

เครื่องดนตรี	ทำนอง			
ฆ้อง	- - - ซ	- - ซซซ	- - - รำ	- - - ล
ระนาดเอก 1	ม ซ ร ม	ซ ล ท ดำ	ท ล ซ ม	ซ ท ล ซ
ระนาดเอก 2	รำ ท มำ รำ	ท ล ซ ม	ซ ล ท ล	รำ ท ล ซ

ทำนองที่ 5พบในวรรคที่ 12 ของเพลงตระนาง

เครื่องดนตรี	ทำนอง			
ฆ้อง	- - - ล	- - - ฟ	- - - -	- - - ล
ระนาดเอก 1	ซฺ ลฺ ทฺ ร	ลฺ ทฺ ร ม	ทฺ ร ม ซ	ร ม ซ ล
ระนาดเอก 2	ฟ ม ฟ ร	ม ฟ ม ฟ	ซ ล ซ ฟ	ม ฟ ซ ล

ทำนองที่ 6พบในวรรคที่ 14 ของเพลงตระนาง

เครื่องดนตรี	ทำนอง			
ฆ้อง	- ลฺ – ล	- ท – ฟ	- - - -	- - - ล
ระนาดเอก 1	รำ ดำ ท ล	ท ล ซ ร	ฟ ม ซ ฟ	ล ซ ท ล
ระนาดเอก 2	รำ ท มำ รำ	ท ล ซ ฟ	ม ร ม ฟ	ม ฟ ซ ล

ทำนองที่ 7พบในวรรคที่ 15 ของเพลงตระนาง

เครื่องดนตรี	ทำนอง			
ฆ้อง	- - - ทฺ	- ท – ท	- มำ – รำ	- ท – ล
ระนาดเอก 1	- - - ทฺ	- ท – ท	- มำ – รำ	- ท – ล
ระนาดเอก 2	ท ซ ล ท	ล ท ดำ รำ	ดำ มำ รำ ดำ	รำ ดำ ท ล

ลูกตกทำนองหลักเสียง ม (ซ6) มี 3 ทำนอง

ทำนองที่ 1พบในวรรคที่ 10 ของเพลงตระนาง

เครื่องดนตรี	ทำนอง			
ฆ้อง	- - - ซ	- ฟ ม ร	- - - ม	- - มมม
ระนาดเอก 1	ร̣ ท ล ซ	ล ม ฟ ซ	ร ม ฟ ซ	ล ซ ฟ ม
ระนาดเอก 2	ล ท ล ซ	ฟ ม ร ด	ท̣ ล̣ ท̣ ด	ท̣ ด ร ม

ทำนองที่ 2พบในวรรคที่ 11 ของเพลงตระนาง

เครื่องดนตรี	ทำนอง			
ฆ้อง	- - - -	- ฟ ม ร	- - - ม	- - มมม
ระนาดเอก 1	ท̣ ด ร ม	ฟ ม ร ด	ท̣ ล̣ ท̣ ด	ท̣ ด ร ม

ทำนองที่ 3พบในวรรคที่ 13 ของเพลงตระนาง

เครื่องดนตรี	ทำนอง			
ฆ้อง	- - - ท̣	- ท – ท	- ล̣ – ท̣	- - ดรม
ระนาดเอก 1	ล ซ ล ล	ล ท ล ล	ซ ล ซ ท	ล ท ร̣ ม̣
ระนาดเอก 2	ร ฟ ม ฟ	ซ ล ซ ม	ซ ล ซ ท	ล ท ร̣ ม̣

ลูกตกทำนองหลักเสียง ท (ซ3) มี 2 ทำนอง

ทำนองที่ 1พบในวรรคที่ 1 ของเพลงตระนาง

เครื่องดนตรี	ทำนอง			
ฆ้อง	- - - ม̣	- ร̣ – ท	- - - ท	- - - ท
ระนาดเอก 1	- - - ม̣	- ร̣ – ท	- - - ท	ท ท ท ท
ระนาดเอก 2	ร ม ฟ ม	ล ม ฟ ซ	ฟ ซ ล ซ	ฟ ม ร ท̣

ทำนองที่ 2พบในวรรคที่ 5 ของเพลงตระนาง

เครื่องดนตรี	ทำนอง			
ฆ้อง	- ลฺ – ทฺ	- ด – ม	- ซ - -	ฟมร – ท
ระนาดเอก 1	ฟ ม ร ลฺ	ร ม ฟ ซ	ฟ ม ร ม	ฟ ซ ล ท
ระนาดเอก 2	ร ทฺ ม ร	ซ ม ล ซ	ล ท รำ ล	ท ซ ล ท

<u>ลูกตกทำนองหลักเสียง</u> ซ (ซ1) มี 3 ทำนอง

ทำนองที่ 1พบในวรรคที่ 4 ของเพลงตระนาง

เครื่องดนตรี	ทำนอง			
ฆ้อง	- - - ซฺ	- - ซฺซฺซฺ	- - - ร	- - - ซ
ระนาดเอก 1	ทฺ ซฺ ลฺ ทฺ	ด ร ม ร	ฟ ม ร ม	ฟ ซ ล ซ
ระนาดเอก 2	ลฺ ซฺ ลฺ ทฺ	ด ร ม ร	ฟ ม ร ม	ฟ ซ ล ซ

ทำนองที่ 2พบในวรรคที่ 9 ของเพลงตระนาง

เครื่องดนตรี	ทำนอง			
ฆ้อง	- - - ซ	- ฟ ม ร	- ทฺ - -	ดรม – ซ
ระนาดเอก 1	ล ซ ท ล	ซ ฟ ม ร	ทฺ ม ร ม	ซ ม ล ซ
ระนาดเอก 2	ท ล ท ซ	ล ซ ม ร	ม ทฺ ม ร	ซ ม ล ซ

ทำนองที่ 3พบในวรรคที่ 16 ของเพลงตระนาง

เครื่องดนตรี	ทำนอง			
ฆ้อง	- รำ – ท	- ล – ซ	- ล ซ ซ	- ซฺ – ซ
ระนาดเอก 1	รำ มำ รำ ดำ	ท ล ซ ม	ซ ล ท ล	รำ ท ล ซ
ระนาดเอก 2	รำ ท รำ มำ	รำ ท – ล	ท ล ซ ฟ	ม ร – ซ

3.การเคลื่อนที่ของลูกตก

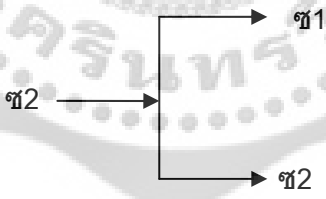
ตารางสรุปการเคลื่อนที่ของลูกตกในเพลงตระนาง

1				ซ3				ซ2
2				ซ2				ซ1
3				ซ3				ซ2
4				ซ2				ซ2
5				ซ1				ซ6
6				ซ6				ซ2
7				ซ6				ซ2
8				ซ2				ซ1

จากการศึกษาการเคลื่อนที่ของลูกตกในเพลงตระนาง สามารถจำแนกกรณีศึกษาได้ออกเป็น 2 กรณี ดังนี้

3.1 **ลูกตกใดลูกตกหนึ่งมีการเคลื่อนที่ไปยังลูกตกใดได้บ้าง ดังนี้**

- การเคลื่อนที่ของลูกตกเสียง **ล** (ซ2) มีการเคลื่อนที่ไปยังลูกตกเสียง **ซ** (ซ1), **ล** (ซ2)



- การเคลื่อนที่ของลูกตกเสียง **ท** (ซ3) มีการเคลื่อนที่ไปยังลูกตกเสียง **ล** (ซ2)

ซ3 ⟶ ซ2

- การเคลื่อนที่ของลูกตกเสียง **ซ** (ซ1) มีการเคลื่อนที่ไปยังลูกตกเสียง **ม** (ซ6)

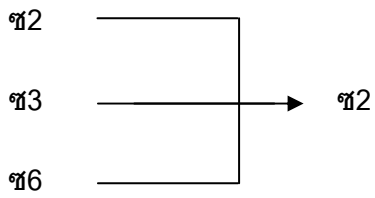
ซ1 ⟶ ซ6

- การเคลื่อนที่ของลูกตกเสียง **ม** (ซ6) มีการเคลื่อนที่ไปยังลูกตกเสียง **ล** (ซ2)

ซ6 ⟶ ซ2

3.2 **ลูกตกใดบ้างที่สามารถเคลื่อนที่ไปยังลูกตกใดลูกตกหนึ่ง ดังนี้**

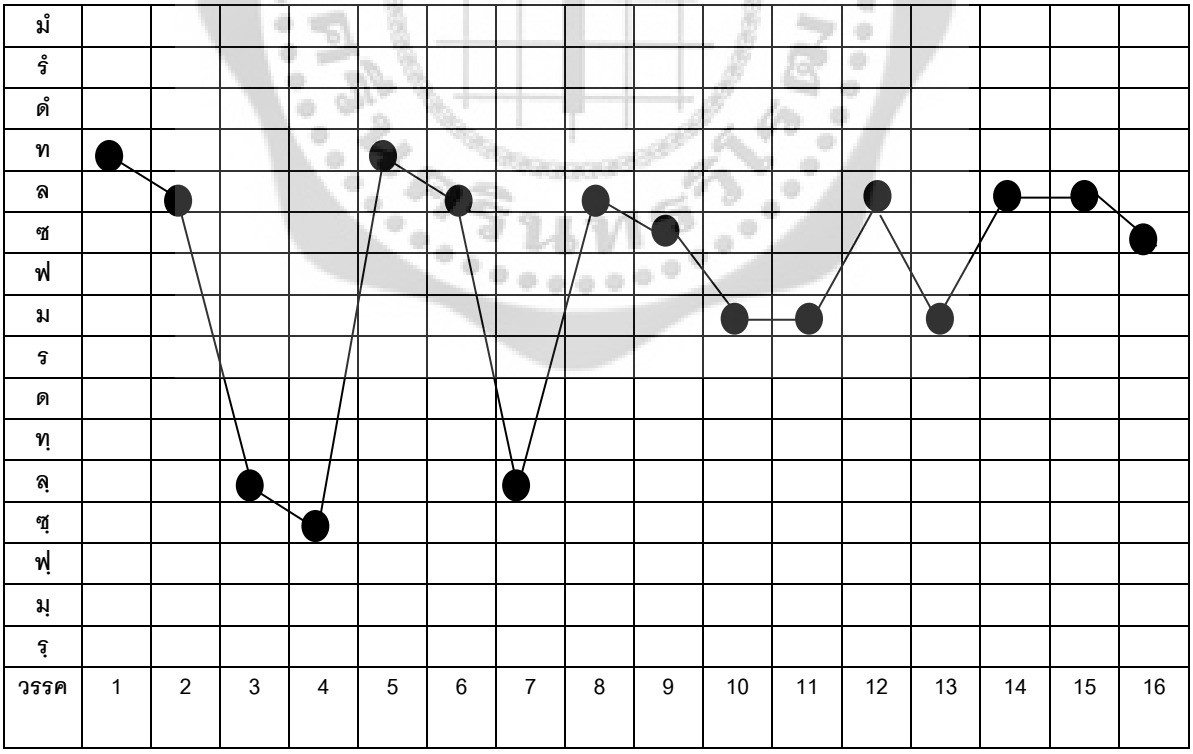
- มีการเคลื่อนที่จากลูกตกเสียง **ล** (ซ2), **ท** (ซ3) และ **ม** (ซ6) ไปยังลูกตกเสียง **ล** (ซ2)



- มีการเคลื่อนที่จากลูกตกเสียง **ล** (ซ2) ไปยังลูกตกเสียง **ซ** (ซ1)

- มีการเคลื่อนที่จากลูกตกเสียง **ซ** (ซ1) ไปยังลูกตกเสียง **ร** (ซ6)

ทิศทางการเคลื่อนที่ของลูกตกของทำนองหลัก (ทางฆ้องวงใหญ่) ในเพลงตระนาง



ภาพประกอบ 1 แผนภูมิกราฟแสดงทิศทางการเคลื่อนที่ของลูกตกเพลงตระนาง

จากกราฟข้างต้นพบว่า

1. มีการเคลื่อนที่ไป-มาระหว่างลูกตก 2 ลูกตกเป็นส่วนมากคือ **ซ2** ◄——► **ซ6**

2. ประโยคสุดท้ายของเพลงตระนาง จะเป็นการเคลื่อนที่จากลูกตก **ซ2** ——► **ซ1** เป็นการจบเพลงด้วยลูกตกเสียงแรกของบันไดเสียงนั้น

4. รูปแบบจังหวะ

4.1 รูปแบบจังหวะทำนองหลัก (ทางฆ้องวงใหญ่) ของเพลงตระนางสามารถเขียนได้ดังนี้

ในเพลงตระนาง ทำนองหลัก (ทางฆ้องวงใหญ่) พบว่ามีการใช้รูปแบบจังหวะทั้งหมด 11 รูปแบบ ดังนี้

รูปแบบ			ทำนองที่พบ		จำนวนครั้งที่พบ
A	- - - X	- X - X	- - - ม̇	- ร̇ – ท	4
			- - - ม̇	- ร̇ – ล	
			- - - ท̣	- ท – ท (2)	
B	- - - X	- - - X	- - - ท	- - - ท	5
			- - - ร	- - - ซ	
			- - - ล̣	- - - ล	
			- - - ร̇	- - - ล	
			- - - ล	- - - ฟ	
C	- X - X	X X - X	- ซ – ซ	ล ท – ร̇	1
D	- X - X	- X - X	- ม̇ – ร̇	- ท – ล (2)	7
			- ล̣ – ท	- ร – ล̣ (2)	
			- ล̣ – ท̣	- ด – ม	
			- ล̣ – ล	- ท – ฟ	
			- ร̇ – ท	- ล – ซ	
E	- - - X	- - $\overset{\frown}{XXX}$	- - - ท̣	- - $\overset{\frown}{ท̣ท̣ท̣}$ (2)	6
			- - - ซ̣	- - $\overset{\frown}{ซ̣ซ̣ซ̣}$ (2)	
			- - - ม	- - $\overset{\frown}{มมม}$ (2)	

F	- X - -	XXX- X	- ซ - -	ฟมร – ท	2
			- ทฺ - -	ดรม – ซ	
G	- - - X	- X X X	- - - ซ	- ฟ ม ร (2)	2
H	- - - -	- X X X	- - - -	- ฟ ม ร	1
I	- - - -	- - - X	- - - -	- - - ล (2)	2
J	- X - X	- - XXX	- ลฺ – ทฺ	- - ดรม	1
K	- X X X	- X - X	- ล ซ ซ	- ซฺ – ซ	1

จะเห็นได้ว่ารูปแบบที่มีการใช้มากที่สุดคือรูปแบบ D, E และ B ตามลำดับ แสดงว่ารูปแบบ D, E และ B เป็นรูปแบบหลักของทำนองหลักในเพลงตระนาง

ตารางแสดงรูปแบบจังหวะของทำนองหลัก (ทางฆ้องวงใหญ่) ในเพลงตระนาง

1	A	B	C	D
2	E	D	E	B
3	D	F	A	B
4	E	D	E	B
5	G	F	G	E
6	H	E	B	I
7	A	J	D	I
8	A	D	D	K

4.2 รูปแบบจังหวะทำนองแปร (ทางระนาดเอก) ของเพลงตระนางสามารถเขียนได้ดังนี้

ในเพลงตระนาง ทำนองแปร (ระนาดเอก) พบว่ามีการใช้รูปแบบจังหวะทั้งหมด 5 รูปแบบดังนี้

รูปแบบ			**จำนวนครั้งที่พบ**
AA	- - - X	- X - X	1
BB	- - - X	X X X X	1
CC	- X X X	X X X X	1
DD	X X X X	X X X X	59
EE	X X X X	X X - X	2

จะเห็นได้ว่ารูปแบบที่มีการใช้มากที่สุดคือรูปแบบ DD แสดงว่ารูปแบบ DD เป็นรูปแบบหลักของทำนองแปรในเพลงตระนาง

ตารางแสดงรูปแบบจังหวะของทำนองแปร (ทางระนาดเอก) ในเพลงตระนาง

เที่ยวแรก

AA	BB	CC	DD
DD	DD	DD	DD
DD	DD	DD	DD
DD	DD	DD	DD
DD	DD	DD	DD
DD	DD	DD	DD
DD	DD	DD	DD
DD	DD	DD	DD

เที่ยวกลับ

DD	DD	DD	DD
DD	DD	DD	DD
DD	DD	DD	DD
DD	DD	DD	DD
DD	DD	DD	DD
DD	DD	DD	DD
DD	DD	DD	DD
DD	DD	EE	EE

5. **หน้าทับ**

เป็นหน้าทับเฉพาะ ประเภท 4 ไม้ลา

เพลงตระนางเป็นเพลงหน้าพาทย์ ใช้ตะโพนและกลองทัดบรรเลงหน้าทับประกอบเพลง หน้าทับที่ใช้เป็นหน้าทับประเภท 4 ไม้ลา คือบรรเลงกลองทัดด้วยไม้เดินสม่ำเสมอ 4 ไม้ (ตีกลองทัด 4 ครั้ง) แต่ละครั้งมีความยาว 2 วรรคเพลงและสอดคล้องกับหน้าทับตะโพน แล้วต่อด้วยไม้ลา 1 ชุด ซึ่งทั้งเสียงของตะโพนและกลองทัด รวมทั้งรูปแบบจังหวะของตะโพนและกลองทัด มิได้มีความสัมพันธ์กับระดับเสียงและรูปแบบจังหวะของทำนองเพลงแต่อย่างใด จะมีความสัมพันธ์กับทำนองเพลงเฉพาะความยาวและวรรคเพลงเท่านั้น

<u>เปรียบเทียบทำนองหลัก (ทางฆ้องวงใหญ่) ทำนองแปร (ทางระนาดเอก)และหน้าทับตะโพน กลองทัด (4 ไม้ลา) เพลงตระนาง</u>

1	**ทำนองหลัก**	- - - มˍ	- รˍ – ท	- - - ท	- - - ท	- ซ – ซ	ล ท – รˍ	- มˍ – รˍ	- ท – ล
	ระนาดเอก 1	- - - มˍ	- รˍ – ท	- - - ท	ท ท ท ท	- ซ ล ท	ดˍ มˍ รˍ ดˍ	ซ ล ท ดˍ	รˍ ดˍ ท ล
	ระนาดเอก 2	ร ม ฟ ม	ล ม ฟ ซ	ฟ ซ ล ซ	ฟ ม ร ทˍ	ลˍ ทˍ ด ร	ม ด ร ด	ซˍ ลˍ ทˍ ด	ร ด ทˍ ลˍ
	ตะโพน	- - - -	- - - ตˍ	- - - -	- - - ถ	- - - -	- - - ตˍ	- - - ตˍ	- - - -
	กลองทัด	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ตˍ

2	**ทำนองหลัก**	- - - ทˍ	- - ทˍทˍ	- ลˍ – ท	- ร – ลˍ	- - - ซˍ	- - ซˍซˍซˍ	- - - ร	- - - ซ
	ระนาดเอก 1	ม ซ ม ร	ด ม ร ด	ซˍ ลˍ ทˍ ด	ร ด ทˍ ลˍ	ทˍ ซˍ ลˍ ทˍ	ด ร ม ร	ฟ ม ร ม	ฟ ซ ล ซ
	ระนาดเอก 2	ร ทˍ ลˍ ซˍ	ทˍ ลˍ ซˍ มˍ	ซˍ ลˍ ทˍ ด	ร ด ทˍ ลˍ	ลˍ ซˍ ลˍ ทˍ	ด ร ม ร	ฟ ม ร ม	ฟ ซ ล ซ
	ตะโพน	- - - -	- - - ตˍ	- - ตˍตˍ	- - ตˍพ	- - ตˍตˍ	- - ตˍพ	- - - ตˍ	- - - -
	กลองทัด	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ตˍ

3	**ทำนองหลัก**	- ลˍ – ทˍ	- ด – ม	- ซ - -	ฟมร – ท	- - - มˍ	- รˍ – ล	- - - ลˍ	- - - ล
	ระนาดเอก 1	ฟ ม ร ลˍ	ร ม ฟ ซ	ฟ ม ร ม	ฟ ซ ล ท	ล ท ดˍ รˍ	มˍ ดˍ รˍ ดˍ	ซ ล ท ดˍ	รˍ ดˍ ท ล
	ระนาดเอก 2	ร ทˍ ม ร	ซ ม ล ซ	ล ท รˍ ล	ท ซ ล ท	ล ท ดˍ รˍ	ดˍ ท ดˍ มˍ	รˍ ดˍ ท ดˍ	รˍ ดˍ ท ล
	ตะโพน	- - - ตˍ	- พ – ท	- - - ถ	- - ตˍตˍ	- - - ท	- - ตˍตˍ	- ตˍ – ตˍ	- พ – ท
	กลองทัด	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ตˍ

4	**ทำนองหลัก**	- - - ทˍ	- - ทˍทˍทˍ	- ลˍ – ท	- ร – ลˍ	- - - ซ	- - ซซซ	- - - รˍ	- - - ล
	ระนาดเอก 1	มˍ รˍ ล ท	ดˍ มˍ รˍ ดˍ	ท ล ซ ร	ม ฟ ซ ล	ม ซ ร ม	ซ ล ท ดˍ	ท ล ซ ม	ซ ท ล ซ
	ระนาดเอก 2	ม ฟ ซ ล	ม ฟ ซ ร	ฟ ม ซ ฟ	ล ซ ท ล	รˍ ท มˍ รˍ	ท ล ซ ม	ซ ล ท ล	รˍ ท ล ซ
	ตะโพน	- - - -	- - - ตˍ	- - ตˍตˍ	- - ตˍพ	- - ตˍตˍ	- - ตˍพ	- - - ตˍ	- - - -
	กลองทัด	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ตˍ

5	**ทำนองหลัก**	- - - ซ	- ฟ ม ร	- ทฺ - -	ดรม – ซ	- - - ซ	- ฟ ม ร	- - - ม	- - มมม
	ระนาดเอก 1	ล ซ ท ล	ซ ฟ ม ร	ทฺ ม ร ม	ซ ม ล ซ	ร̣ ท ล ซ	ล ม ฟ ซ	ร ม ฟ ซ	ล ซ ฟ ม
	ระนาดเอก 2	ท ล ท ซ	ล ซ ม ร	ม ทฺ ม ร	ซ ม ล ซ	ล ท ล ซ	ฟ ม ร ด	ทฺ ลฺ ทฺ ด	ทฺ ด ร ม
	ตะโพน	- - - ตำ	- - ตฺพ	- - - ถ	- - - ตฺ	- ตำ – ตฺ	- - ตฺพ	- - ตฺพ	- ตำ – ตฺ
	กลองทัด	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ตำ	- - - -	- - - -	- - - ตำ

6	**ทำนองหลัก**	- - - -	- ฟ ม ร	- - - ม	- - มมม	- - - ล	- - - ฟ	- - - -	- - - ล
	ระนาดเอก 1	ทฺ ด ร ม	ฟ ม ร ด	ทฺ ลฺ ทฺ ด	ทฺ ด ร ม	ซฺ ลฺ ทฺ ร	ลฺ ทฺ ร ม	ทฺ ร ม ซ	ร ม ซ ล
	ระนาดเอก 2	ทฺ ด ร ม	ฟ ม ร ด	ทฺ ลฺ ทฺ ด	ทฺ ด ร ม	ฟ ม ฟ ร	ม ฟ ม ฟ	ซ ล ซ ฟ	ม ฟ ซ ล
	ตะโพน	- - - ตำ	- ถ – ตฺ	- ตำ – ตฺ	- - ตฺพ	- - ตฺพ	- ตำ – ตฺ	- - ตฺพ	- ตำ – ตฺ
	กลองทัด	- - - -	- - - -	- - - ตฺ	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ตฺ

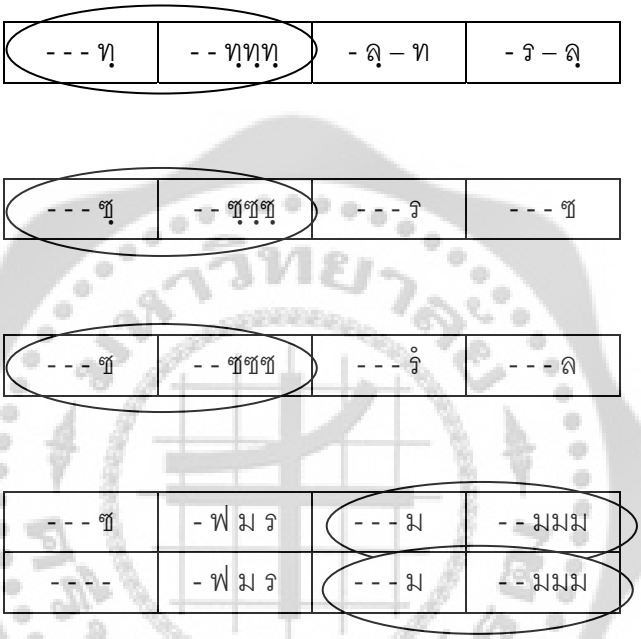
7	**ทำนองหลัก**	- - - ทฺ	- ท – ท	- ลฺ – ทฺ	- - ดรม	- ลฺ – ล	- ท – ฟ	- - - -	- - - ล
	ระนาดเอก 1	ล ซ ล ล	ล ท ล ล	ซ ล ซ ท	ล ท ร̣ ม̣	ร̣ ด ท ล	ท ล ซ ร	ฟ ม ซ ฟ	ล ซ ท ล
	ระนาดเอก 2	ร ฟ ม ฟ	ซ ล ซ ม	ซ ล ซ ท	ล ท ร̣ ม̣	ร̣ ท ม̣ ร̣	ท ล ซ ฟ	ม ร ม ฟ	ม ฟ ซ ล
	ตะโพน	- - - ตำ	- ถ – ตฺ	- ตำ – ตฺ	- - ตฺพ	- - ตฺพ	- ตำ – ตฺ	- - - ตำ	- ถ – ตฺ
	กลองทัด	- - - -	- - - -	- - - ตำ	- - - -	- - - -	- - - ตำ	- - - -	- - - -

8	**ทำนองหลัก**	- - - ทฺ	- ท – ท	- ม̣ – ร̣	- ท – ล	- ร̣ – ท	- ล – ซ	- ล ซ ซ	- ซฺ – ซ
	ระนาดเอก 1	ท ซ ล ท	ด ม̣ ร̣ ด	ซ ล ท ด	ร̣ ด ท ล	ร̣ ม̣ ร̣ ด	ท ล ซ ม	ซ ล ท ล	ร̣ ท ล ซ
	ระนาดเอก 2	ท ซ ล ท	ล ท ด ร̣	ด ม̣ ร̣ ด	ร̣ ด ท ล	ร̣ ท ร̣ ม̣	ร̣ ท – ล	ท ล ซ ฟ	ม ร – ซ
	ตะโพน	- ตำ – ตฺ	- - ตฺพ	- - ตฺพ	- ตำ – ตฺ	- - ตฺพ	- ตำ – ตฺ	- - ตฺพ	- ตำ – ตฺ
	กลองทัด	- - - ตฺ	- - - -	- - - -	- - - ตฺ	- - - -	- - - ตฺ	- - - -	- - - ตฺ

6. ทำนองเพลง

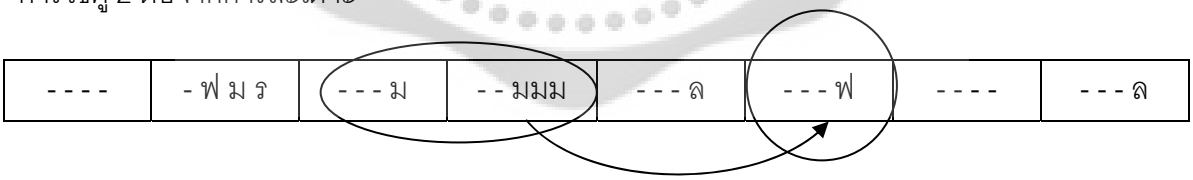
การจากศึกษาพบว่า รูปแบบทำนองที่พบในทำนองหลัก (ทางฆ้องวงใหญ่) ในเพลงตระนาง มีหลายลักษณะด้วยกัน ดังนี้

- การใช้ทำนองที่เป็นเอกลักษณ์เฉพาะของเพลงหน้าพาทย์ ซึ่งจะไม่ค่อยพบในเพลงทั่วไป คือซ้ำเสียงใดเสียงหนึ่งในลักษณะของการสะเดาะ เช่น

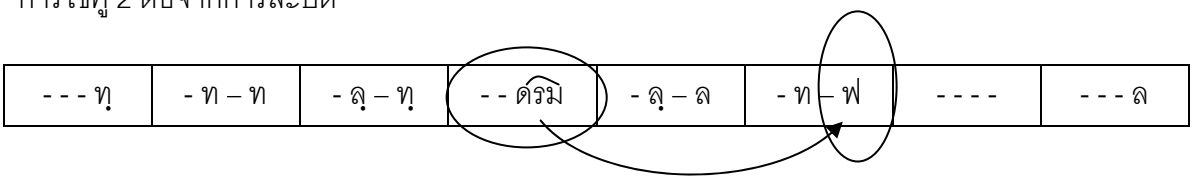


- การใช้คู่ 2 ในเพลง

การใช้คู่ 2 ต่อจากการสะเดาะ



การใช้คู่ 2 ต่อจากการสะบัด



- การจบเพลงด้วยการซ้ำโน้ตตัวเดิม และเป็นโน้ตเสียงแรกของบันไดเสียง ในที่นี้คือ เสียงซอล (ซ1) ในบันไดเสียงซอล

- - - ทฺ	- ท – ท	- มฺ – รฺ	- ท – ล	- รฺ – ท	- ล – ซ	- ล ซ ซ	- ซฺ – ซ

- ทำนองเฉพาะเพลง ตอนขึ้นเพลง ได้แก่ทำนองต่อไปนี้

- - - มฺ	- รฺ – ท	- - - ท	- - - ท	- ซ – ซ	ล ท – รฺ	- มฺ – รฺ	- ท – ล
- - - ทฺ	- - ทฺทฺทฺ	- ลฺ – ท	- ร – ลฺ	- - - ซฺ	- - ซฺซฺซฺ	- - - ร	- - - ซ
- ลฺ – ทฺ	- ด – ม	- ซ - -	ฟมร – ท	- - - มฺ	- รฺ – ล	- - - ลฺ	- - - ล
- - - ทฺ	- - ทฺทฺทฺ	- ลฺ – ท	- ร – ลฺ	- - - ซ	- - ซซซ	- - - รฺ	- - - ล

- ทำนองเพลงเฉพาะประเภท ทำนองนี้เป็นทำนองที่พบในประเภทเพลงหน้าพาทย์เป็นส่วนใหญ่ ทำนองเพลงนี้มักไม่พบในเพลงประเภทอื่นๆ

- - - ซ	- ฟ ม ร	- ทฺ - -	ดรม – ซ	- - - ซ	- ฟ่ ม ร	- - - ม	- - มมม
- - - -	- ฟ ม ร	- - - ม	- - มมม	- - - ล	- - - ฟ	- - - -	- - - ล

เพลงตระพระอุมา

ฆ้องวงใหญ่ สำราญ เกิดผล

- - -มำ	- รำ – ล	- - - ลฺ	- - - ล	- ลฺ – ทฺ	- ด ร ม	- มฺ ม ม	- ซ – ล
- ฟ – ม	- ร – ด	ทฺ ลฺ – ทฺ	- ด ร ม	- - - ล	- - - ซ	- - - -	- - - ล
- - - ล	- - - รำ	- - - มำ	- - - ล	- ท – ล	- ซ - -	ฟมร – ม	- - ฟซล
- ฟ – ม	- ร – ด	ทฺ ลฺ – ทฺ	- ด ร ม	- - - ล	- - - ซ	- - - -	- - - ล
- - - ลฺ	- - ล ล	- ท – ล	- ซ – ม	- ลฺ – ทฺ	- - ดรม	- มฺ ม ม	- ซ – ล
- รำ – มำ	- - ดำทล	- รำ - -	ทลซ – ล	- - - ล	- - ซฟร	- ซ - -	ฟมร – ซ
- ท – รำ	- ท – ลฺ	ล ล – ซ	ซ ซ – ม	- ลฺ – ทฺ	- ด ร ม	- มฺ ม ม	- ซ – ล
- รำ – ท	- ล – ซ	- ซ – ซ	- - - ล	- มฺ – ม	- ซ – ลฺ	- ล – ล	- - - ซ

กลับต้น

เพลงตระพระอุมา

ระนาดเอก สำราญ เกิดผล

เที่ยวแรก

- - - มำ	- รำ – ล	- ล – ล	ล ล ล ล	- ซฺ ลฺ ทฺ	- ร – ม	- - - ซ	- - - ล
- ฟ ล ม	ฟ ม ร ทฺ	ลฺ ซฺ ลฺ ทฺ	ลฺ ทฺ ร ม	- - - ล	- - - ซ	- - - -	- - - ล
- ซ ล ท	ดำ รำ มำ รำ	ดำ ท ดำ มำ	รำ ดำ ท ล	ม ฟ ซ ล	ซ ฟ ซ ท	ล ซ ฟ ซ	ล ซ ฟ ม
ซฺ ลฺ ทฺ ร	ลฺ ทฺ ร ม	ซ ล ท ดำ	ท ล ซ ร	ม ฟ ซ ล	ท ซ ล ท	ดำ รำ ดำ มำ	รำ ดำ ท ล
รำ มำ รำ ดำ	ท ล ซ ดำ	ท ล รำ ดำ	ท ล ซ ม	ซ ร ม ร	ลฺ ทฺ ร ม	ล ซ ม ซ	ร ม ซ ล
ซ ม ล ซ	ม ร ด ทฺ	ด ร ม ซ	ม ร ด ลฺ	ทฺ ลฺ ซฺ รฺ	ซฺ ลฺ ทฺ ด	ร ม ฟ ซ	ด ฟ ซ ล
ซ ล ท ดำ	รำ ดำ ท ล	ท ดำ รำ ดำ	ท ล ซ ม	ซฺ ลฺ ทฺ ร	ลฺ ทฺ ร ม	ทฺ ร ม ซ	ร ม ซ ล
ท ซ ล ท	ดำ รำ มำ รำ	ดำ ท ดำ มำ	รำ ดำ ท ล	รำ มำ รำ ดำ	ท ล ซ ร	ม ฟ ซ ล	รำ ท ล ซ

เที่ยวกลับ

ฟ ม ร ลฺ	ร ม ฟ ซ	ฟ ซ ล ซ	ฟ ม ร ลฺ	ม ร ทฺ ร	ม ร ซ ม	ล ซ ฟ ซ	ล ซ ท ล
- ฟ ล ม	ฟ ม ร ทฺ	ลฺ ซฺ ลฺ ทฺ	ลฺ ทฺ ร ม	- - - ล	- - - ซ	- - - -	- - - ล
- ซ ล ท	ดำ รำ มำ รำ	ดำ ท ดำ มำ	รำ ดำ ท ล	ม ฟ ซ ล	ซ ฟ ซ ท	ล ซ ฟ ซ	ล ซ ฟ ม
ซฺ ลฺ ทฺ ร	ลฺ ทฺ ร ม	ซ ล ท ดำ	ท ล ซ ร	ม ฟ ซ ล	ท ซ ล ท	ดำ รำ ดำ มำ	รำ ดำ ท ล
รำ มำ รำ ดำ	ท ล ซ ดำ	ท ล รำ ดำ	ท ล ซ ม	ซ ร ม ร	ลฺ ทฺ ร ม	ล ซ ม ซ	ร ม ซ ล
ซ ม ล ซ	ม ร ด ทฺ	ด ร ม ซ	ม ร ด ลฺ	ทฺ ลฺ ซฺ รฺ	ซฺ ลฺ ทฺ ด	ร ม ฟ ซ	ด ฟ ซ ล
ซ ล ท ดำ	รำ ดำ ท ล	ท ดำ รำ ดำ	ท ล ซ ม	ซฺ ลฺ ทฺ ร	ลฺ ทฺ ร ม	ทฺ ร ม ซ	ร ม ซ ล
ท ซ ล ท	ดำ รำ มำ รำ	ดำ ท ดำ มำ	รำ ดำ ท ล	รำ ท รำ มำ	รำ ท – ล	ท ล ซ ฟ	ม ร – ซ

เพลงตระพระอุมา

ในการศึกษาวิเคราะห์เพลงตระพระอุมา ผู้วิจัยทำการศึกษาวิเคราะห์โครงสร้างเพลงและการแปรทำนองโดยใช้หลักทฤษฎีการวิเคราะห์เพลงไทยของรศ.ดร.มานพ วิสุทธิแพทย์ ดังหัวข้อต่อไปนี้

โครงสร้างเพลง

1. วรรคเพลง

วรรคเพลง คือ การแบ่งทำนองเพลงให้มีส่วนย่อยลงเป็นช่วง ๆ ทำนองเพลงในแต่ละช่วงจะมีความหมายสมบูรณ์ วรรคเพลงหนึ่ง ๆ จะมีความยาวเท่ากับ 4 ห้องเพลงในการใช้โน้ตไทยเป็นการบันทึกหรือเท่ากับ 2 ห้องเพลงของการบันทึกโน้ตสากล วรรคเพลงในเพลงตระพระอุมามีทั้งหมด 16 วรรคเพลง

2. บันไดเสียงและลูกตก

บันไดเสียง เป็นองค์ประกอบสำคัญอย่างหนึ่งทางดนตรี ที่บ่งบอกถึงเอกลักษณ์ของบทเพลง และยังสามารถอธิบายความสัมพันธ์ระหว่างทำนองหลัก (ทางฆ้องวงใหญ่) กับเครื่องดนตรีที่บรรเลงทำนองเพลงนั้นๆ ในที่นี้คือทางระนาดเอก ในเพลงตระพระอุมาสามารถแสดงบันไดเสียงและลูกตกโดยแบ่งตามวรรคเพลงได้ดังนี้

1	**วรรคที่** 1				**วรรคที่** 2			
ฆ้อง	- - -มำ	- รำ – ล	- - - ลฺ	- - - ล	- ลฺ – ทฺ	- ด ร ม	- มฺ ม ม	- ซ – ล
ระนาด1	- - - มำ	- รำ – ล	- ล – ล	ล ล ล ล	- ซฺ ลฺ ทฺ	- ร – ม	- - - ซ	- - - ล
ระนาด2	ฟ ม ร ลฺ	ร ม ฟ ซ	ฟ ซ ล ซ	ฟ ม ร ลฺ	ม ร ทฺ ร	ม ร ซ ม	ล ซ ฟ ซ	ล ซ ท ล
ลูกตก				**ล (ซ2)**				**ล (ซ2)**
	บันไดเสียงซอล				บันไดเสียงซอล			

2	**วรรคที่** 3				**วรรคที่** 4			
ฆ้อง	- ฟ – ม	- ร – ด	ทฺ ลฺ – ทฺ	- ด ร ม	- - - ล	- - - ซ	- - - -	- - - ล
ระนาด1	- ฟ ล ม	ฟ ม ร ทฺ	ลฺ ซฺ ลฺ ทฺ	ลฺ ทฺ ร ม	- - - ล	- - - ซ	- - - -	- - - ล
ระนาด2	- ฟ ล ม	ฟ ม ร ทฺ	ลฺ ซฺ ลฺ ทฺ	ลฺ ทฺ ร ม	- - - ล	- - - ซ	- - - -	- - - ล
ลูกตก				**ม (ซ6)**				**ล (ซ2)**
	บันไดเสียงซอล				บันไดเสียงซอล			

3	วรรคที่ 5				วรรคที่ 6			
ฆ้อง	- - - ล	- - - ร̣	- - - ม̣	- - - ล	- ท – ล	- ซ - -	ฟมร – ม	- - ฟซล
ระนาด1	- ซ ล ท	ด̣ ร̣ ม̣ ร̣	ด̣ ท ด̣ ม̣	ร̣ ด̣ ท ล	ม ฟ ซ ล	ซ ฟ ซ ท	ล ซ ฟ ซ	ล ซ ฟ **ม**
ระนาด2	- ซ ล ท	ด̣ ร̣ ม̣ ร̣	ด̣ ท ด̣ ม̣	ร̣ ด̣ ท ล	ม ฟ ซ ล	ซ ฟ ซ ท	ล ซ ฟ ซ	ล ซ ฟ **ม**
ลูกตก				**ล (ซ2)**				**ล (ซ2)**
	บันไดเสียงซอล				บันไดเสียงซอล			

จากการศึกษาพบว่า ในประโยคที่ 3 ลูกตกของทำนองหลัก (ทางฆ้องวงใหญ่) ไม่สัมพันธ์กันกับลูกตกทำนองแปร (ทางระนาดเอก) ในวรรคที่ 6 ซึ่งลูกตกของทำนองหลักคือ **ล (ซ2)** แต่ลูกตกของทำนองแปรคือ **ม (ซ6)** โดยลูกตกของทั้งทำนองหลักและทำนองแปรมีความสัมพันธ์กันในลักษณะคู่ 4

4	วรรคที่ 7				วรรคที่ 8			
ฆ้อง	- ฟ – ม	- ร – ด	ทฺ ลฺ – ทฺ	- ด ร ม	- - - ล	- - - ซ	- - - -	- - - ล
ระนาด1	ซฺ ลฺ ทฺ ร	ลฺ ทฺ ร ม	ซ ล ท ด̣	ท ล ซ **ร**	**ม** ฟ ซ ล	ท ซ ล ท	ด̣ ร̣ ด̣ ม̣	ร̣ ด̣ ท ล
ระนาด2	ซฺ ลฺ ทฺ ร	ลฺ ทฺ ร ม	ซ ล ท ด̣	ท ล ซ **ร**	**ม** ฟ ซ ล	ท ซ ล ท	ด̣ ร̣ ด̣ ม̣	ร̣ ด̣ ท ล
ลูกตก				**ม** (ซ6)				**ล (ซ2)**
	บันไดเสียงซอล				บันไดเสียงซอล			

จากการศึกษาพบว่า ในประโยคที่ 4 ลูกตกของทำนองหลัก (ทางฆ้องวงใหญ่) ไม่สัมพันธ์กันกับลูกตกทำนองแปร (ทางระนาดเอก) ในวรรคที่ 7 พบว่า ลูกตกของทำนองหลักคือ **ม (ซ6)** แต่ลูกตกของทำนองแปรคือ **ร (ซ5)** จากโน้ตข้างต้น เสียงรองก่อนลูกตกของทำนองหลักคือ เสียง **ร (ซ5)** และหลังจากลูกตกของทำนองแปรผู้บรรเลงเลือกใช้เสียง **ม (ซ6)** หลังจากนั้น

5	วรรคที่ 9				วรรคที่ 10			
ฆ้อง	- - - ลฺ	- - ล ล	- ท – ล	- ซ – ม	- ลฺ – ทฺ	- - ดรม	- มฺ ม ม	- ซ – ล
ระนาด1	ร̣ ม̣ ร̣ ด̣	ท ล ซ ด̣	ท ล ร̣ ด̣	ท ล ซ ม	ซ ร ม ร	ลฺ ทฺ ร ม	ล ซ ม ซ	ร ม ซ ล
ระนาด2	ร̣ ม̣ ร̣ ด̣	ท ล ซ ด̣	ท ล ร̣ ด̣	ท ล ซ ม	ซ ร ม ร	ลฺ ทฺ ร ม	ล ซ ม ซ	ร ม ซ ล
ลูกตก				**ม (ซ6)**				**ล (ซ2)**
	บันไดเสียงซอล				บันไดเสียงซอล			

6	วรรคที่ 11				วรรคที่ 12			
ฆ้อง	- ร̣ – ม̣	- - ด̣ท ล	- ร̣ - -	ท ล ซ – ล	- - - ล	- - ซ ฟ ร	- ซ - -	ฟ ม ร – ซ
ระนาด1	ซ ม ล ซ	ม ร ด ท̣	ด ร ม ซ	ม ร ด ล̣	ท̣ ล̣ ซ̣ ร̣	ซ̣ ล̣ ท̣ ด	ร ม ฟ ซ	ด ฟ **ซ ล**
ระนาด2	ซ ม ล ซ	ม ร ด ท̣	ด ร ม ซ	ม ร ด ล̣	ท̣ ล̣ ซ̣ ร̣	ซ̣ ล̣ ท̣ ด	ร ม ฟ ซ	ด ฟ **ซ ล**
ลูกตก				**ล (ซ2)**				**ซ (ซ1)**
	บันไดเสียงซอล				บันไดเสียงซอล			

จากการศึกษาพบว่า ในประโยคที่ 6 ลูกตกของทำนองหลัก (ทางฆ้องวงใหญ่) ไม่สัมพันธ์กันกับลูกตกทำนองแปร (ทางระนาดเอก) ในวรรคที่ 12 ลูกตกของทำนองหลักคือ **ซ (ซ1)** แต่ลูกตกของทำนองแปรคือ **ล (ซ2)** ผู้บรรเลงเลือกใช้ลูกตกมาก่อนหน้าแล้วเพื่อความคล้องจองกับการดำเนินกลอนให้ประโยคถัดไป

7	วรรคที่ 13				วรรคที่ 14			
ฆ้อง	- ท – ร̣	- ท – ล̣	ล ล – ซ	ซ ซ – ม	- ล̣ – ท̣	- ด ร ม	- ม̣ ม ม	- ซ – ล
ระนาด1	ซ ล ท ด̣	ร̣ ด̣ ท ล	ท ด̣ ร̣ ด̣	ท ล ซ ม	ซ̣ ล̣ ท̣ ร	ล̣ ท̣ ร ม	ท̣ ร ม ซ	ร ม ซ ล
ระนาด2	ซ ล ท ด̣	ร̣ ด̣ ท ล	ท ด̣ ร̣ ด̣	ท ล ซ ม	ซ̣ ล̣ ท̣ ร	ล̣ ท̣ ร ม	ท̣ ร ม ซ	ร ม ซ ล
ลูกตก				**ม (ซ6)**				**ล (ซ2)**
	บันไดเสียงซอล				บันไดเสียงซอล			

8	วรรคที่ 15				วรรคที่ 16			
ฆ้อง	- ร̣ – ท	- ล – ซ	- ซ – ซ	- - - ล	- ม̣ – ม	- ซ – ล̣	- ล – ล	- - - ซ
ระนาด1	ท ซ ล ท	ด̣ ร̣ ม̣ ร̣	ด̣ ท ด̣ ม̣	ร̣ ด̣ ท ล	ร̣ ม̣ ร̣ ด̣	ท ล ซ ร	ม ฟ ซ ล	ร̣ ท ล ซ
ระนาด2	ท ซ ล ท	ด̣ ร̣ ม̣ ร̣	ด̣ ท ด̣ ม̣	ร̣ ด̣ ท ล	ร̣ ท ร̣ ม̣	ร̣ ท – ล	ท ล ซ ฟ	ม ร – ซ
ลูกตก				**ล (ซ2)**				**ซ (ซ1)**
	บันไดเสียงซอล				บันไดเสียงซอล			

จากการศึกษาพบว่า โครงสร้างของเพลงตระพระอุมา เป็นเพลงที่ไม่มีการเปลี่ยนบันไดเสียง โดยบันไดเสียงของเพลงตระพระอุมาคือบันไดเสียง **ซอล** ความสัมพันธ์ของลูกตกระหว่างทำนองหลัก (ทางฆ้องวงใหญ่) กับทำนองแปร (ทางระนาดเอก) เป็นไปในทิศทางเดียวกัน กล่าวคือ ลูกตกของทำนองหลักและทำนองแปรในแต่ละวรรค ใช้ลูกตกเดียวกัน ยกเว้น วรรคที่ 6, 7 และ 12 ที่ลูกตกของทำนองและทำนองแปรไม่สัมพันธ์กัน

จากการศึกษาเพลงตระพระอุมา ข้างต้นพบว่า มีการใช้ลูกตกในบันไดเสียง ซอล ในเพลงตระพระอุมาทั้งหมด 3 เสียง ได้แก่ เสียง ซอล, ลา, และ มี สามารถแสดงทำนองเพลงในแต่ละลูกตกได้ดังนี้

<u>ลูกตกทำนองหลักเสียง</u> ล (ซ2) มี 7 ทำนอง

ทำนองที่ 1 พบในวรรคที่ 1 ของเพลงตระพระอุมา

เครื่องดนตรี	ทำนอง			
ฆ้อง	- - - มˌ	- รˌ – ล	- - - ลˌ	- - - ล
ระนาดเอก 1	- - - มˌ	- รˌ – ล	- ล – ล	ล ล ล ล
ระนาดเอก 2	ฟ ม ร ลˌ	ร ม ฟ ซ	ฟ ซ ล ซ	ฟ ม ร ลˌ

ทำนองที่ 2 พบในวรรคที่ 2, 10 และ 14 ของเพลงตระพระอุมา

เครื่องดนตรี	ทำนอง			
ฆ้อง	- ลˌ – ทˌ	- ด ร ม	- มˌ ม ม	- ซ – ล
ระนาดเอก 1	- ซˌ ลˌ ทˌ	- ร – ม	- - - ซ	- - - ล
ระนาดเอก 2	ม ร ทˌ ร	ม ร ซ ม	ล ซ ฟ ซ	ล ซ ท ล

ทำนองที่ 3 พบในวรรคที่ 5 ของเพลงตระพระอุมา

เครื่องดนตรี	ทำนอง			
ฆ้อง	- - - ล	- - - รˌ	- - - มˌ	- - - ล
ระนาดเอก 1	- ซ ล ท	ดˌ รˌ มˌ รˌ	ดˌ ท ดˌ มˌ	รˌ ดˌ ท ล

ทำนองที่ 4 พบในวรรคที่ 6 ของเพลงตระพระอุมา

เครื่องดนตรี	ทำนอง			
ฆ้อง	- ท – ล	- ซ - -	ฟมร – ม	- - ฟซล
ระนาดเอก 1	ม ฟ ซ ล	ซ ฟ ซ ท	ล ซ ฟ ซ	ล ซ ฟ ม

ทำนองที่ 5 พบในวรรคที่ 4 และ 8 ของเพลงตระพระอุมา

เครื่องดนตรี	ทำนอง			
ฆ้อง	- - - ล	- - - ซ	- - - -	- - - ล
ระนาดเอก 1	- - - ล	- - - ซ	- - - -	- - - ล
ระนาดเอก2	ม ฟ ซ ล	ท ซ ล ท	ด̣ ร̣ ด̣ ม̣	ร̣ ด̣ ท ล

ทำนองที่ 6 พบในวรรคที่ 11 ของเพลงตระพระอุมา

เครื่องดนตรี	ทำนอง			
ฆ้อง	- ร̣ – ม̣	- - ด̣ทล	- ร̣ - -	ทลซ – ล
ระนาดเอก 1	ซ ม ล ซ	ม ร ด ท̣	ด ร ม ซ	ม ร ด ล̣

ทำนองที่ 7 พบในวรรคที่ 15 ของเพลงตระพระอุมา

เครื่องดนตรี	ทำนอง			
ฆ้อง	- ร̣ – ท	- ล – ซ	- ซ – ซ	- - - ล
ระนาดเอก 1	ท ซ ล ท	ด̣ ร̣ ม̣ ร̣	ด̣ ท ด̣ ม̣	ร̣ ด̣ ท ล

ลูกตกทำนองหลักเสียง ม (ซ6) มี 3 ทำนอง

ทำนองที่ 1พบในวรรคที่ 3 และ 7 ของเพลงตระพระอุมา

เครื่องดนตรี	ทำนอง			
ฆ้อง	- ฟ – ม	- ร – ด	ทฺ ลฺ – ทฺ	- ด ร ม
ระนาดเอก 1	- ฟ ล ม	ฟ ม ร ทฺ	ลฺ ซฺ ลฺ ทฺ	ลฺ ทฺ ร ม
ระนาดเอก 2	ซฺ ลฺ ทฺ ร	ลฺ ทฺ ร ม	ซ ล ท ดำ	ท ล ซ ร

ทำนองที่ 2พบในวรรคที่ 9 ของเพลงตระพระอุมา

เครื่องดนตรี	ทำนอง			
ฆ้อง	- - - ลฺ	- - ล ล	- ท – ล	- ซ – ม
ระนาดเอก 1	รำ มำ รำ ดำ	ท ล ซ ดำ	ท ล รำ ดำ	ท ล ซ ม

ทำนองที่ 3พบในวรรคที่ 13 ของเพลงตระพระอุมา

เครื่องดนตรี	ทำนอง			
ฆ้อง	- ท – รำ	- ท – ลฺ	ล ล – ซ	ซ ซ – ม
ระนาดเอก 1	ซ ล ท ดำ	รำ ดำ ท ล	ท ดำ รำ ดำ	ท ล ซ ม

ลูกตกทำนองหลักเสียง ซ (ซ1) มี 2 ทำนอง

ทำนองที่ 1พบในวรรคที่ 12 ของเพลงตระพระอุมา

เครื่องดนตรี	ทำนอง			
ฆ้อง	- - - ล	- - ซฟร	- ซ - -	ฟมร – ซ
ระนาดเอก 1	ทฺ ลฺ ซฺ รฺ	ซฺ ลฺ ทฺ ด	ร ม ฟ ซ	ด ฟ ซ ล

ทำนองที่ 2พบในวรรคที่ 16 ของเพลงตระพระอุมา

เครื่องดนตรี	ทำนอง			
ซ้อง	- มฺ – ม	- ซ – ลฺ	- ล – ล	- - - ซ
ระนาดเอก 1	รำ มำ รำ ดำ	ท ล ซ ร	ม ฟ ซ ล	รำ ท ล ซ
ระนาดเอก 2	รำ ท รำ มำ	รำ ท – ล	ท ล ซ ฟ	ม ร – ซ

3. **การเคลื่อนที่ของลูกตก**

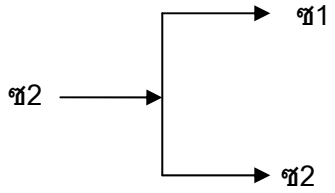
ตารางสรุปการเคลื่อนที่ของลูกตกในเพลงตระพระอุมา

1				ซ2				ซ2
2				ซ6				ซ2
3				ซ2				ซ2
4				ซ6				ซ2
5				ซ6				ซ2
6				ซ2				ซ1
7				ซ6				ซ2
8				ซ2				ซ1

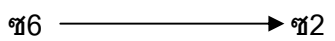
จากการศึกษาการเคลื่อนที่ของลูกตกในเพลงตระพระอุมา สามารถจำแนกกรณีศึกษาได้ออกเป็น 2 กรณี ดังนี้

3.1 **ลูกตกใดลูกตกหนึ่งมีการเคลื่อนที่ไปยังลูกตกใดได้บ้าง ดังนี้**

- การเคลื่อนที่ของลูกตกเสียง **ล** (ซ2) มีการเคลื่อนที่ไปยังลูกตกเสียง **ซ** (ซ1), **ล** (ซ2)

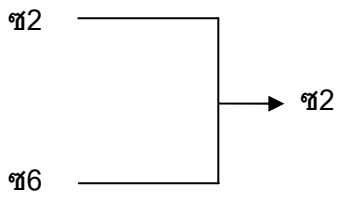


- การเคลื่อนที่ของลูกตกเสียง **ม** (ซ6) มีการเคลื่อนที่ไปยังลูกตกเสียง **ล** (ซ2)



3.2 **ลูกตกใดบ้างที่สามารถเคลื่อนที่ไปยังลูกตกใดลูกตกหนึ่ง ดังนี้**

- มีการเคลื่อนที่จากลูกตกเสียง **ล** (**ซ2**), และ **ม** (**ซ6**) ไปยังลูกตกเสียง **ล** (**ซ2**)



- มีการเคลื่อนที่จากลูกตกเสียง **ล** (**ซ2**) ไปยังลูกตกเสียง **ซ** (**ซ1**)

ทิศทางการเคลื่อนที่ของลูกตกของทำนองหลัก (ทางฆ้องวงใหญ่) ในเพลงตระพระอุมา

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

ภาพประกอบ 2 แผนภูมิกราฟแสดงทิศทางการเคลื่อนที่ของลูกตกเพลงตระพระอุมา

จากกราฟข้างต้นพบว่า

1. มีการเคลื่อนที่ไป-มาระหว่างลูกตก 2 ลูกตกเป็นส่วนมากคือ **ซ2 ◄——► ซ6**

2. ประโยคสุดท้ายของเพลงตระพระอุมา จะเป็นการเคลื่อนที่จากลูกตก **ซ2 ——► ซ1** เป็นการจบเพลงด้วยลูกตกเสียงแรกของบันไดเสียงนั้น

4. รูปแบบจังหวะ

4.1 รูปแบบจังหวะทำนองหลัก (ทางฆ้องวงใหญ่) ของเพลงตระพระอุมาสามารถเขียนได้ดังนี้

ในเพลงตระพระอุมา ทำนองหลัก (ทางฆ้องวงใหญ่) พบว่ามีการใช้รูปแบบจังหวะทั้งหมด 15 รูปแบบดังนี้

รูปแบบ			**ทำนองที่พบ**		**จำนวนครั้งที่พบ**
A	- - - X	- X – X	- - -มำ	- ร̀ำ – ล	1
B	- - - X	- - - X	- - - ลฺ	- - - ล	5
			- - - ล	- - - ซ (2)	
			- - - ล	- - - ร̀ำ	
			- - - มำ	- - - ล	
C	- X – X	- X – X	- ฟ – ม	- ร – ด (2)	6
			- ท – ล	- ซ – ม	
			- ท – ร̀ำ	- ท – ลฺ	
			- ร̀ำ – ท	- ล – ซ	
			- มฺ – ม	- ซ – ลฺ	
D	- - - X	- - XXX	- - - ล	- - ซฟร	1
E	- X - -	XXX – X	- ร̀ำ - -	ทลซ – ล	2
			- ซ - -	ฟมร – ซ	
F	- - - -	- - - X	- - - -	- - - ล (2)	2
G	- X – X	- - XXX	- ลฺ – ทฺ	- - ดรม	2
			- ร̀ำ – มำ	- - ดำทล	

H	- X X X	- X – X	- มฺ ม ม	- ซ – ล (3)	3
I	- X – X	- - - X	- ซ – ซ	- - - ล	2
			- ล – ล	- - - ซ	
J	X X – X	X X – X	ล ล – ซ	ซ ซ – ม	1
K	- X – X	- X X X	- ลฺ – ทฺ	- ด ร ม (2)	2
L	X X – X	- X X X	ทฺ ลฺ – ทฺ	- ด ร ม (2)	2
M	- X – X	- X - -	- ท – ล	- ซ - -	1
N	XXX – X	- - XXX	ฟมร – ม	- - ฟซล	1
O	- - - X	- - X X	- - - ลฺ	- - ล ล	1

จะเห็นได้ว่ารูปแบบที่มีการใช้มากที่สุดคือรูปแบบ C, B และ H ตามลำดับ แสดงว่ารูปแบบ C, B และ H เป็นรูปแบบหลักของทำนองหลักในเพลงตระพระอุมา

ตารางแสดงรูปแบบจังหวะของทำนองหลัก (ทางฆ้องวงใหญ่) ในเพลงตระพระอุมา

1	A	B	K	H
2	C	L	B	F
3	B	B	M	N
4	C	L	B	F
5	O	C	G	H
6	G	E	D	E
7	C	J	K	H
8	C	I	C	I

4.2 รูปแบบจังหวะทำนองแปร (ทางระนาดเอก) ของเพลงตระพระอุมาสามารถเขียนได้ดังนี้

ในเพลงตระพระอุมา ทำนองแปร (ระนาดเอก) พบว่ามีการใช้รูปแบบจังหวะทั้งหมด 8 รูปแบบ ดังนี้

รูปแบบ			จำนวนครั้งที่พบ
AA	- - - X	- X – X	1
BB	- - - X	- - - X	3
CC	- X X X	X X X X	4
DD	X X X X	X X X X	50
EE	X X X X	X X – X	2
FF	- - - -	- - - X	2
GG	- X - X	X X X X	1
HH	- X X X	- X – X	1

จะเห็นได้ว่ารูปแบบที่มีการใช้มากที่สุดคือรูปแบบ DD แสดงว่ารูปแบบ DD เป็นรูปแบบหลักของทำนองแปรในเพลงตระพระอุมา

ตารางแสดงรูปแบบจังหวะของทำนองแปร (ทางระนาดเอก) ในเพลงตระนาง

เที่ยวแรก

AA	GG	HH	BB
CC	DD	BB	FF
CC	DD	DD	DD
DD	DD	DD	DD
DD	DD	DD	DD
DD	DD	DD	DD
DD	DD	DD	DD
DD	DD	DD	DD

เที่ยวกลับ

DD	DD	DD	DD
CC	DD	BB	FF
CC	DD	DD	DD
DD	DD	DD	DD
DD	DD	DD	DD
DD	DD	DD	DD
DD	DD	DD	DD
DD	DD	EE	EE

5. **หน้าทับ**

เป็นหน้าทับเฉพาะ ประเภท 4 ไม้ลา

เพลงตระพระอุมาเป็นเพลงหน้าพาทย์ ใช้ตะโพนและกลองทัดบรรเลงหน้าทับประกอบเพลง หน้าทับที่ใช้เป็นหน้าทับประเภท 4 ไม้ลา คือบรรเลงกลองทัดด้วยไม้เดินสม่ำเสมอ 4 ไม้ (ตีกลองทัด 4 ครั้ง) แต่ละครั้งมีความยาว 2 วรรคเพลงและสอดคล้องกับหน้าทับตะโพน แล้วต่อด้วยไม้ลา 1 ชุด ซึ่งทั้งเสียงของตะโพนและกลองทัด รวมทั้งรูปแบบจังหวะของตะโพนและกลองทัด มิได้มีความสัมพันธ์กับระดับเสียงและรูปแบบจังหวะของทำนองเพลงแต่อย่างใด จะมีความสัมพันธ์กับทำนองเพลงเฉพาะความยาวและวรรคเพลงเท่านั้น

<u>เปรียบเทียบทำนองหลัก (ทางฆ้องวงใหญ่) ทำนองแปร (ทางระนาดเอก)และหน้าทับตะโพน กลองทัด (4 ไม้ลา) เพลงตระพระอุมา</u>

1	**ทำนองหลัก**	- - -มำ	-รำ – ล	- - - ลฺ	- - - ล	- ลฺ – ทฺ	- ด ร ม	- มฺ ม ม	- ซ – ล
	ระนาดเอก 1	- - - มำ	- รำ – ล	- ล – ล	ล ล ล ล	- ซฺ ลฺ ทฺ	- ร – ม	- - - ซ	- - - ล
	ระนาดเอก 2	ฟ ม ร ลฺ	ร ม ฟ ซ	ฟ ซ ล ซ	ฟ ม ร ลฺ	ม ร ทฺ ร	ม ร ซ ม	ล ซ ฟ ซ	ล ซ ท ล
	ตะโพน	- - - -	- - - ตำ	- - - -	- - - ถ	- - - -	- - - ตฺ	- - - ตำ	- - - -
	กลองทัด	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ตฺ

2	**ทำนองหลัก**	- ฟ – ม	- ร – ด	ทฺ ลฺ – ทฺ	- ด ร ม	- - - ล	- - - ซ	- - - -	- - - ล
	ระนาดเอก 1	- ฟ ล ม	ฟ ม ร ทฺ	ลฺ ซฺ ลฺ ทฺ	ลฺ ทฺ ร ม	- - - ล	- - - ซ	- - - -	- - - ล
	ระนาดเอก 2	- ฟ ล ม	ฟ ม ร ทฺ	ลฺ ซฺ ลฺ ทฺ	ลฺ ทฺ ร ม	- - - ล	- - - ซ	- - - -	- - - ล
	ตะโพน	- - - -	- - - ตำ	- - ตฺตำ	- - ตฺพ	- - ตฺตำ	- - ตฺพ	- - - ตำ	- - - -
	กลองทัด	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ตฺ

3	**ทำนองหลัก**	- - - ล	- - - รำ	- - - มำ	- - - ล	- ท – ล	- ซ - -	ฟมร – ม	- - ฟซล
	ระนาดเอก 1	- ซ ล ท	ดำ รำ มำ รำ	ดำ ท ดำ มำ	รำ ดำ ท ล	ม ฟ ซ ล	ซ ฟ ซ ท	ล ซ ฟ ซ	ล ซ ฟ ม
	ระนาดเอก 2	- ซ ล ท	ดำ รำ มำ รำ	ดำ ท ดำ มำ	รำ ดำ ท ล	ม ฟ ซ ล	ซ ฟ ซ ท	ล ซ ฟ ซ	ล ซ ฟ ม
	ตะโพน	- - - ตฺ	- พ – ท	- - - ถ	- - ตฺตำ	- - - ท	- - ตำตำ	- ตำ – ตฺ	- พ – ท
	กลองทัด	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ตฺ
	ทำนองหลัก	- ฟ – ม	- ร – ด	ทฺ ลฺ – ทฺ	- ด ร ม	- - - ล	- - - ซ	- - - -	- - - ล
	ระนาดเอก 1	ซฺ ลฺ ทฺ ร	ลฺ ทฺ ร ม	ซ ล ท ดำ	ท ล ซ ร	ม ฟ ซ ล	ท ซ ล ท	ดำ รำ ดำ มำ	รำ ดำ ท ล

4	**ระนาดเอก 2**	ซฺ ลฺ ทฺ ร	ลฺ ทฺ ร ม	ซ ล ท ดำ	ท ล ซ ร	ม ฟ ซ ล	ท ซ ล ท	ดำ รำ ดำ มำ	รำ ดำ ท ล
	ตะโพน	- - - -	- - - ตำ	- - ตฺ ตำ	- - ตฺ พ	- - ตฺ ตำ	- - ตฺ พ	- - - ตำ	- - - -
	กลองทัด	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ตฺ

5	**ทำนองหลัก**	- - - ลฺ	- - ล ล	- ท – ล	- ซ – ม	- ลฺ – ทฺ	- - ดรม	- มฺ ม ม	- ซ – ล
	ระนาดเอก 1	รำ มำ รำ ดำ	ท ล ซ ดำ	ท ล รำ ดำ	ท ล ซ ม	ซ ร ม ร	ลฺ ทฺ ร ม	ล ซ ม ซ	ร ม ซ ล
	ระนาดเอก 2	รำ มำ รำ ดำ	ท ล ซ ดำ	ท ล รำ ดำ	ท ล ซ ม	ซ ร ม ร	ลฺ ทฺ ร ม	ล ซ ม ซ	ร ม ซ ล
	ตะโพน	- - - ตำ	- - ตฺ พ	- - - ถ	- - - ตฺ	- ตำ – ตฺ	- - ตฺ พ	- - ตฺ พ	- ตำ – ตฺ
	กลองทัด	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ตำ	- - - -	- - - -	- - - ตำ

6	**ทำนองหลัก**	- รำ – มำ	- - ดำ ทล	- รำ - -	ทล ซ – ล	- - - ล	- - ซ ฟ ร	- ซ - -	ฟ ม ร – ซ
	ระนาดเอก 1	ซ ม ล ซ	ม ร ด ทฺ	ด ร ม ซ	ม ร ด ลฺ	ทฺ ลฺ ซฺ รฺ	ซฺ ลฺ ทฺ ด	ร ม ฟ ซ	ด ฟ ซ ล
	ระนาดเอก 2	ซ ม ล ซ	ม ร ด ทฺ	ด ร ม ซ	ม ร ด ลฺ	ทฺ ลฺ ซฺ รฺ	ซฺ ลฺ ทฺ ด	ร ม ฟ ซ	ด ฟ ซ ล
	ตะโพน	- - - ตำ	- ถ – ตฺ	- ตำ – ตฺ	- - ตฺ พ	- - ตฺ พ	- ตำ – ตฺ	- - ตฺ พ	- ตำ – ตฺ
	กลองทัด	- - - -	- - - -	- - - ตฺ	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ตฺ

7	**ทำนองหลัก**	- ท – รำ	- ท – ลฺ	ล ล – ซ	ซ ซ – ม	- ลฺ – ทฺ	- ด ร ม	- มฺ ม ม	- ซ – ล
	ระนาดเอก 1	ซ ล ท ดำ	รำ ดำ ท ล	ท ดำ รำ ดำ	ท ล ซ ม	ซฺ ลฺ ทฺ ร	ลฺ ทฺ ร ม	ทฺ ร ม ซ	ร ม ซ ล
	ระนาดเอก 2	ซ ล ท ดำ	รำ ดำ ท ล	ท ดำ รำ ดำ	ท ล ซ ม	ซฺ ลฺ ทฺ ร	ลฺ ทฺ ร ม	ทฺ ร ม ซ	ร ม ซ ล
	ตะโพน	- - - ตำ	- ถ – ตฺ	- ตำ – ตฺ	- - ตฺ พ	- - ตฺ พ	- ตำ – ตฺ	- - - ตำ	- ถ – ตฺ
	กลองทัด	- - - -	- - - -	- - - ตำ	- - - -	- - - -	- - - ตำ	- - - -	- - - -

8	**ทำนองหลัก**	- รำ – ท	- ล – ซ	- ซ – ซ	- - - ล	- มฺ – ม	- ซ – ลฺ	- ล – ล	- - - ซ
	ระนาดเอก 1	ท ซ ล ท	ดำ รำ มำ รำ	ดำ ท ดำ มำ	รำ ดำ ท ล	รำ มำ รำ ดำ	ท ล ซ ร	ม ฟ ซ ล	รำ ท ล ซ
	ระนาดเอก 2	ท ซ ล ท	ดำ รำ มำ รำ	ดำ ท ดำ มำ	รำ ดำ ท ล	รำ ท รำ มำ	รำ ท – ล	ท ล ซ ฟ	ม ร – ซ
	ตะโพน	- ตำ – ตฺ	- - ตฺ พ	- - ตฺ พ	- ตำ – ตฺ	- - ตฺ พ	- ตำ – ตฺ	- - ตฺ พ	- ตำ – ตฺ
	กลองทัด	- - - ตฺ	- - - -	- - - -	- - - ตฺ	- - - -	- - - ตฺ	- - - -	- - - ตฺ

6. ทำนองเพลง

จากการศึกษาพบว่า รูปแบบทำนองที่พบในทำนองหลัก (ทางฆ้องวงใหญ่) ในเพลงตระพระอุมา มีหลายลักษณะด้วยกัน ดังนี้

- ทำนองเฉพาะเพลง ตอนขึ้นเพลง ได้แก่ทำนองดังนี้

- - -มˌ	- รˌ – ล	- - - ลˌ	- - - ล	- ลˌ – ทˌ	- ด ร ม	- มˌ ม ม	- ซ – ล
- ฟ – ม	- ร – ด	ทˌ ลˌ – ทˌ	- ด ร ม	- - - ล	- - - ซ	- - - -	- - - ล
- - - ล	- - - รˌ	- - - มˌ	- - - ล	- ท – ล	- ซ - -	ฟมร – ม	- - ฟซล
- ฟ – ม	- ร – ด	ทˌ ลˌ – ทˌ	- ด ร ม	- - - ล	- - - ซ	- - - -	- - - ล

- ทำนองเพลงเฉพาะประเภท ทำนองนี้เป็นทำนองที่พบในประเภทเพลงหน้าพาทย์เป็นส่วนใหญ่ ทำนองเพลงนี้มักไม่พบในเพลงประเภทอื่นๆ พบในประโยคที่ 2 และ 4 ของเพลงตระพระอุมา

- ฟ – ม	- ร – ด	ทˌ ลˌ – ทˌ	- ด ร ม	- - - ล	- - - ซ	- - - -	- - - ล

และในประโยคที่ 5 และ 6

- - - ลˌ	- - ล ล	- ท – ล	- ซ – ม	- ลˌ – ทˌ	- - ดรม	- มˌ ม ม	- ซ – ล
- รˌ – มˌ	- - ดˌทล	- รˌ - -	ทลซ – ล	- - - ล	- - ซฟร	- ซ - -	ฟมร – ซ

- การใช้คู่ 2 ในเพลง ซึ่งเป็นเอกลักษณ์เฉพาะของเพลงหน้าพาทย์ ดังนี้

- ฟ – ม	- ร – ด	ทˌ ลˌ – ทˌ	- ด ร ม	- - - ล	- - - ซ	- - - -	- - - ล

- การจบเพลงด้วยการซ้ำโน้ตตัวเดิม และเป็นโน้ตเสียงแรกของบันไดเสียง ในทีนี้คือ เสียงซอล (ซ1) ในบันไดเสียงซอล

- รˌ – ท	- ล – ซ	- ซ – ซ	- - - ล	- มˌ – ม	- ซ – ลˌ	- ล – ล	- - - ซ

เพลงนางเดิน

ฆ้องวงใหญ่ สำราญ เกิดผล

ท่อน 1

- - - ล	- - ลลล	- ร – ฟ	- ฟ ม ร	- ฟ ม ร	- ม – รฺ	- ร – ร	- - - ล
- มฺ ม ม	- ซ – ล	- ซ – ล	- ท - ล	- ท – รำ	- ท – ล	- ซ – ล	- ท – ล
- มฺ ม ม	- ซ – ล	- ซ – ล	- ท - ล	- ท – รำ	- ท – ล	ล ล – ซฺ	ซ ซ – ม
- ร ม ฟ	- ล – ซ	- ล – ฟ	มร – ม	- ลฺ – ทฺ	- ด ร ม	- ซ – ล	- ซ – ม
- ลฺ – ล	- ท – ฟมร	- - - ม	- - มมม	- - - ล	- - - ซ	- - - -	- - - ล
- - - ทฺ	- ท – ท	- มำ – รำ	- ท – ล	- รำ – ท	- ล – ซ	- ล ซ ซ	- ซฺ – ซ

กลับต้น

ท่อน 2

- ล ซ ซ	- ซฺ – ซ	- ลฺ – ทฺ	- ด ร ม	- ลฺ – ล	- ท – ทลซ	- - - ล	- - ลลล
- มฺ ม ม	- ซ – ล	- ซ – ล	- ท - ล	- ท – รำ	- ท – ล	- ซ – ล	- ท – ล
- มฺ ม ม	- ซ – ล	- ซ – ล	- ท - ล	- ท – รำ	- ท – ล	ล ล – ซฺ	ซ ซ – ม
- ร ม ฟ	- ล – ม	- ล – ฟ	มร – ม	- ลฺ – ทฺ	- ด ร ม	- ซ – ล	- ซ – ม
- ลฺ – ล	- ท – ฟมร	- - - ม	- - มมม	- - - ล	- - - ซ	- - - -	- - - ล
- - - ทฺ	- ท – ท	- มำ – รำ	- ท – ล	- รำ – ท	- ล – ซ	- ล ซ ซ	- ซฺ – ซ

กลับต้น

เพลงนางเดิน

ระนาดเอก สำราญ เกิดผล

ท่อน 1

- - - ล	- - ลลล	- ร – ฟ	- - ฟมร	- ฟ ม ร	- ม – ร	- ร – ร	- - -ล
- ม – มม	- ซ – ล	- ซ – ล	- ท – ล	- ซ ล ท	ด̣ ม̣ ร̣ ด̣	ซ ล ท ด̣	ร̣ ด̣ ท ล
ม ฟ ซ ล	ท ล ซ ฟ	ม ร ม ฟ	ม ฟ ซ ล	ซ ล ท ด̣	ร̣ ด̣ ท ล	ท ด̣ ร̣ ด̣	ท ล ซ ม
ร ม ฟ ซ	ล ท ล ซ	ร ม ฟ ซ	ล ซ ฟ ม	ซ̣ ล̣ ท̣ ด	ล̣ ท̣ ร ม	ร ม ซ ล	ท ล ซ ม
ท ล ท ซ	ล ซ ม ร	ม ร ท̣ ร	ม ร ซ ม	- - - ล	- - - ซ	- - - -	- - - ล
- ซ ล ท	ด̣ ร̣ ม̣ ร̣	ด̣ ท ด̣ ม̣	ร̣ ด̣ ท ล	ม ซ ร ม	ซ ล ท ด̣	ท ล ซ ม	ซ ท ล ซ

กลับต้น

ท่อน 2

ล ฟ ล ล	ล ท ล ล	ร ม ฟ ม	ล ฟ ม ร	ม ฟ ซ ล	ท ล ซ ฟ	ม ร ม ฟ	ม ฟ ซ ล
ซ ม ม ม	ร ม ซ ล	ท ล ซ ฟ	ม ฟ ซ ล	ซ ล ท ด̣	ร̣ ม̣ ร̣ ด̣	ท ล ซ ฟ	ม ฟ ซ ล
ซ ฟ ม ร	ด ม ร ด	ซ̣ ล̣ ท̣ ด	ร ด ท̣ ล̣	ซ̣ ล̣ ท̣ ด	ร ม ร ด	ท̣ ล̣ ซ̣ ล̣	ท̣ ด ร ม
ร ม ฟ ซ	ล ซ ฟ ม	ฟ ม ร ด	ท̣ ด ร ม	ซ ล ท ด̣	ล ท ร̣ ม̣	ร̣ ท ล ซ	ท ล ซ ม
ร ท̣ ล̣ ซ̣	ล̣ ท̣ ซ̣ ม̣	ซ̣ ล̣ ท̣ ร	ล̣ ท̣ ร ม	ซ ล ท ด̣	ร̣ ม̣ ร̣ ด̣	ท ล ซ ฟ	ม ฟ ซ ล
ท ซ ล ท	ด̣ ร̣ ม̣ ร̣	ด̣ ท ด̣ ม̣	ร̣ ด̣ ท ล	ร̣ ท ร̣ ม̣	ร̣ ท ร̣ ล	ท ล ซ ม	ซ ท ล ซ

กลับต้น

เปรียบเทียบทำนองหลัก (ทางฆ้องวงใหญ่) ทำนองแปร (ทางระนาดเอก)และหน้าทับตะโพน กลองทัด (ไม้เชิดสองชั้น) เพลงนางเดิน

ท่อน1

1	**ทำนองหลัก**	- - - ล	- - ลลล	- ร – ฟ	- ฟ ม ร	- ฟ ม ร	- ม – รฺ	- ร – ร	- - - ล
	ระนาดเอก	- - - ล	- - ลลล	- ร – ฟ	- - ฟมร	- ฟ ม ร	- ม – ร	- ร – ร	- - -ล
	ตะโพน	- - - ตำ	- - - ถ	- - - ตฺ	- ตำ - -	- - - ท	- - - ถ	- - - ตฺ	- ตำ - -
	กลองทัด	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ตฺ	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ตฺ

2	**ทำนองหลัก**	- มฺ ม ม	- ซ – ล	- ซ – ล	- ท - ล	- ท – รำ	- ท – ล	- ซ – ล	- ท – ล
	ระนาดเอก	- ม-มม	- ซ – ล	- ซ – ล	- ท – ล	- ซ ล ท	ดำ มำ รำ ดำ	ซ ล ท ดำ	รำ ดำ ท ล
	ตะโพน	- - ตฺพ	- ตำ – ตฺ	- - ตฺพ	- ตำ – ตฺ	- - ตฺพ	- ตำ – ตฺ	- - ตฺพ	- ตำ – ตฺ
	กลองทัด	- - - -	- - - ตฺ	- - - -	- - - ตฺ	- - - -	- - - ตฺ	- - - -	- - - ตฺ

3	**ทำนองหลัก**	- มฺ ม ม	- ซ – ล	- ซ – ล	- ท - ล	- ท – รำ	- ท – ล	ล ล – ซฺ	ซ ซ – ม
	ระนาดเอก	ม ฟ ซ ล	ท ล ซ ฟ	ม ร ม ฟ	ม ฟ ซ ล	ซ ล ท ดำ	รำ ดำ ท ล	ท ดำ รำ ดำ	ท ล ซ ม
	ตะโพน	- - ตฺพ	- ตำ – ตฺ	- - ตฺพ	- ตำ – ตฺ	- - ตฺพ	- ตำ – ตฺ	- - ตฺพ	- ตำ – ตฺ
	กลองทัด	- - - -	- - - ตฺ	- - - -	- - - ตฺ	- - - -	- - - ตฺ	- - - -	- - - ตฺ

4	**ทำนองหลัก**	- ร ม ฟ	- ล – ซ	- ล – ฟ	มร – ม	- ลฺ – ทฺ	- ด ร ม	- ซ – ล	- ซ – ม
	ระนาดเอก	ร ม ฟ ซ	ล ท ล ซ	ร ม ฟ ซ	ล ซ ฟ ม	ซฺ ลฺ ทฺ ด	ลฺ ทฺ ร ม	ร ม ซ ล	ท ล ซ ม
	ตะโพน	- - ตฺพ	- ตำ – ตฺ	- - ตฺพ	- ตำ – ตฺ	- - ตฺพ	- ตำ – ตฺ	- - ตฺพ	- ตำ – ตฺ
	กลองทัด	- - - -	- - - ตฺ	- - - -	- - - ตฺ	- - - -	- - - ตฺ	- - - -	- - - ตฺ

5	**ทำนองหลัก**	- ลฺ – ล	- ท–ฟมร	- - - ม	- - มมม	- - - ล	- - - ซ	- - - -	- - - ล
	ระนาดเอก	ท ล ท ซ	ล ซ ม ร	ม ร ทฺ ร	ม ร ซ ม	- - - ล	- - - ซ	- - - -	- - - ล
	ตะโพน	- - ตฺพ	- ตำ – ตฺ	- - ตฺพ	- ตำ – ตฺ	- - ตฺพ	- ตำ – ตฺ	- - ตฺพ	- ตำ – ตฺ
	กลองทัด	- - - -	- - - ตฺ	- - - -	- - - ตฺ	- - - -	- - - ตฺ	- - - -	- - - ตฺ

6	**ทำนองหลัก**	- - - ทฺ	- ท – ท	- มำ – รำ	- ท – ล	- รำ – ท	- ล – ซ	- ล ซ ซ	- ซฺ – ซ
	ระนาดเอก	- ซ ล ท	ด ำ รำ มำ รำ	ด ำ ท ด ำ มำ	รำ ด ำ ท ล	ม ซ ร ม	ซ ล ท ด ำ	ท ล ซ ม	ซ ท ล ซ
	ตะโพน	- - ตฺพ	- ตำ – ตฺ	- - ตฺพ	- ตำ – ตฺ	- ตำ – ท	- ตำ – ท	- ตำ - -	- ตำ – -
	กลองทัด	- - - -	- - - ตฺ	- - - -	- - - ตฺ	- - - ตำ	- - - ตำ	- - - ตฺ	- - - ตฺ

ท่อน 2

1	**ทำนองหลัก**	- ล ซ ซ	- ซฺ – ซ	- ลฺ – ทฺ	- ด ร ม	- ลฺ – ล	- ท-ทลซ	- - - ล	- - ลลล
	ระนาดเอก	ล ฟ ล ล	ล ท ล ล	ร ม ฟ ม	ล ฟ ม ร	ม ฟ ซ ล	ท ล ซ ฟ	ม ร ม ฟ	ม ฟ ซ ล
	ตะโพน	- - - ตำ	- - - ถ	- - - ตฺ	- ตำ - -	- - - ท	- - - ถ	- - - ตฺ	- ตำ - -
	กลองทัด	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ตฺ	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ตฺ

2	**ทำนองหลัก**	- มฺ ม ม	- ซ – ล	- ซ – ล	- ท - ล	- ท – รำ	- ท – ล	- ซ – ล	- ท – ล
	ระนาดเอก	ซ ม ม ม	ร ม ซ ล	ท ล ซ ฟ	ม ฟ ซ ล	ซ ล ท ด ำ	รำ มำ รำ ด ำ	ท ล ซ ฟ	ม ฟ ซ ล
	ตะโพน	- - ตฺพ	- ตำ – ตฺ	- - ตฺพ	- ตำ – ตฺ	- - ตฺพ	- ตำ – ตฺ	- - ตฺพ	- ตำ – ตฺ
	กลองทัด	- - - -	- - - ตฺ	- - - -	- - - ตฺ	- - - -	- - - ตฺ	- - - -	- - - ตฺ

3	**ทำนองหลัก**	- มฺ ม ม	- ซ – ล	- ซ – ล	- ท - ล	- ท – รำ	- ท – ล	ล ล – ซฺ	ซ ซ – ม
	ระนาดเอก	ซ ฟ ม ร	ด ม ร ด	ซฺ ลฺ ทฺ ด	ร ด ทฺ ลฺ	ซฺ ลฺ ทฺ ด	ร ม ร ด	ทฺ ลฺ ซฺ ลฺ	ทฺ ด ร ม
	ตะโพน	- - ตฺพ	- ตำ – ตฺ	- - ตฺพ	- ตำ – ตฺ	- - ตฺพ	- ตำ – ตฺ	- - ตฺพ	- ตำ – ตฺ
	กลองทัด	- - - -	- - - ตฺ	- - - -	- - - ตฺ	- - - -	- - - ตฺ	- - - -	- - - ตฺ

4	**ทำนองหลัก**	- ร ม ฟ	- ล – ม	- ล – ฟ	มร – ม	- ลฺ – ทฺ	- ด ร ม	- ซ – ล	- ซ – ม
	ระนาดเอก	ร ม ฟ ซ	ล ซ ฟ ม	ฟ ม ร ด	ทฺ ด ร ม	ซ ล ท ด ำ	ล ท รำ มำ	รำ ท ล ซ	ท ล ซ ม
	ตะโพน	- - ตฺพ	- ตำ – ตฺ	- - ตฺพ	- ตำ – ตฺ	- - ตฺพ	- ตำ – ตฺ	- - ตฺพ	- ตำ – ตฺ
	กลองทัด	- - - -	- - - ตฺ	- - - -	- - - ตฺ	- - - -	- - - ตฺ	- - - -	- - - ตฺ

5	**ทำนองหลัก**	- ฺ – ล	- ท–ฟมร	- - - ม	- - มมม	- - - ล	- - - ซ	- - - -	- - - ล
	ระนาดเอก	ร ทฺ ฺ ซฺ	ฺ ทฺ ซฺ มฺ	ซฺ ฺ ทฺ ร	ฺ ทฺ ร ม	ซ ล ท ด	ร ม ร ด	ท ล ซ ฟ	ม ฟ ซ ล
	ตะโพน	- - ตฺพ	- ตำ – ตฺ	- - ตฺพ	- ตำ – ตฺ	- - ตฺพ	- ตำ – ตฺ	- - ตฺพ	- ตำ – ตฺ
	กลองทัด	- - - -	- - - ตฺ	- - - -	- - - ตฺ	- - - -	- - - ตฺ	- - - -	- - - ตฺ

6	**ทำนองหลัก**	- - - ทฺ	- ท – ท	- ม – ร	- ท – ล	- ร – ท	- ล – ซ	- ล ซ ซ	- ซ – ซ
	ระนาดเอก	ท ซ ล ท	ด ร ม ร	ด ท ด ม	ร ด ท ล	ร ท ร ม	ร ท ร ล	ท ล ซ ม	ซ ท ล ซ
	ตะโพน	- - ตฺพ	- ตำ – ตฺ	- - ตฺพ	- ตำ – ตฺ	- ตำ – ท	- ตำ – ท	- ตำ - -	- ตำ – -
	กลองทัด	- - - -	- - - ตฺ	- - - -	- - - ตฺ	- - - ตำ	- - - ตำ	- - - ตฺ	- - - ตฺ

เพลงนางเดิน

ในการศึกษาวิเคราะห์เพลงนางเดิน ผู้วิจัยทำการศึกษาวิเคราะห์โครงสร้างเพลงและการแปรทำนองโดยใช้หลักทฤษฎีการวิเคราะห์เพลงไทยของรศ.ดร.มานพ วิสุทธิแพทย์ ดังหัวข้อต่อไปนี้

โครงสร้างเพลง

1. **วรรคเพลง**

วรรคเพลง คือ การแบ่งทำนองเพลงให้มีส่วนย่อยลงเป็นช่วง ๆ ทำนองเพลงในแต่ละช่วงจะมีความหมายสมบูรณ์ วรรคเพลงหนึ่ง ๆ จะมีความยาวเท่ากับ 4 ห้องเพลงในการใช้โน้ตไทยเป็นการบันทึก หรือเท่ากับ 2 ห้องเพลงของการบันทึกโน้ตสากล เพลงนางเดินมี 2 ท่อน ในแต่ละท่อนแบ่งวรรคเพลงได้ท่อนละ 12 วรรค

2. **บันไดเสียงและลูกตก**

บันไดเสียง เป็นองค์ประกอบสำคัญอย่างหนึ่งทางดนตรี ที่บ่งบอกถึงเอกลักษณ์ของบทเพลง และยังสามารถอธิบายความสัมพันธ์ระหว่างทำนองหลัก (ทางฆ้องวงใหญ่) กับเครื่องดนตรีที่บรรเลงทำนองเพลงนั้นๆ ในที่นี้คือทางระนาดเอก ในเพลงนางเดินสามารถแสดงบันไดเสียงและลูกตก โดยแบ่งตามวรรคเพลงได้ดังนี้

ท่อน 1

1	**วรรคที่** 1				**วรรคที่** 2			
ฆ้อง	- - - ล	- - ลลล	- ร – ฟ	- ฟ ม ร	- - ฟมร	- ม – ร	- ร – ร	- - - ล
ระนาด1	- - - ล	- - ลลล	- ร – ฟ	- - ฟมร	- ฟ ม ร	- ม – ร	- ร – ร	- - -ล
ระนาด2	- - - ล	- - ลลล	- ร – ฟ	- - ฟมร	- ฟ ม ร	- ม – ร	- ร – ร	- - -ล
ลูกตก				**ร (ซ5)**				**ล (ซ2)**
	บันไดเสียงซอล				บันไดเสียงซอล			

2	**วรรคที่** 3				**วรรคที่** 4			
ฆ้อง	- มฺ ม ม	- ซ – ล	- ซ – ล	- ท – ล	- ท – ร̥	- ท – ล	- ซ – ล	- ท – ล
ระนาด1	- ม – มม	- ซ – ล	- ซ – ล	- ท – ล	- ซ ล ท	ด̥ ม̥ ร̥ ด̥	ซ ล ท ด̥	ร̥ ด̥ ท ล
ระนาด2	- ม – มม	- ซ – ล	- ซ – ล	- ท – ล	- ซ ล ท	ด̥ ม̥ ร̥ ด̥	ซ ล ท ด̥	ร̥ ด̥ ท ล
ลูกตก				**ล (ซ2)**				**ล (ซ2)**
	บันไดเสียงซอล				บันไดเสียงซอล			

3	**วรรคที่** 5				**วรรคที่** 6			
ฆ้อง	- มฺ ม ม	- ซ – ล	- ซ – ล	- ท – ล	- ท – ร̥	- ท – ล	ล ล – ซฺ	ซ ซ – ม
ระนาด1	ม ฟ ซ ล	ท ล ซ ฟ	ม ร ม ฟ	ม ฟ ซ ล	ซ ล ท ด̥	ร̥ ด̥ ท ล	ท ด̥ ร̥ ด̥	ท ล ซ ม
ระนาด2	ม ฟ ซ ล	ท ล ซ ฟ	ม ร ม ฟ	ม ฟ ซ ล	ซ ล ท ด̥	ร̥ ด̥ ท ล	ท ด̥ ร̥ ด̥	ท ล ซ ม
ลูกตก				**ล (ซ2)**				**ม (ซ6)**
	บันไดเสียงซอล				บันไดเสียงซอล			

4	**วรรคที่** 7				**วรรคที่** 8			
ฆ้อง	- ร ม ฟ	- ล – ซ	- ล – ฟ	มร – ม	- ลฺ – ทฺ	- ด ร ม	- ซ – ล	- ซ – ม
ระนาด1	ร ม ฟ ซ	ล ท ล ซ	ร ม ฟ ซ	ล ซ ฟ ม	ซฺ ลฺ ทฺ ด	ลฺ ทฺ ร ม	ร ม ซ ล	ท ล ซ ม
ระนาด2	ร ม ฟ ซ	ล ท ล ซ	ร ม ฟ ซ	ล ซ ฟ ม	ซฺ ลฺ ทฺ ด	ลฺ ทฺ ร ม	ร ม ซ ล	ท ล ซ ม
ลูกตก				**ม (ซ6)**				**ม (ซ6)**
	บันไดเสียงซอล				บันไดเสียงซอล			

5	**วรรคที่** 9				**วรรคที่** 10			
ฆ้อง	- ลฺ – ล	- ท-ฟมร	- - - ม	- - มมม	- - - ล	- - - ซ	- - - -	- - - ล
ระนาด1	ท ล ท ซ	ล ซ ม ร	ม ร ทฺ ร	ม ร ซ ม	- - - ล	- - - ซ	- - - -	- - - ล
ระนาด2	ท ล ท ซ	ล ซ ม ร	ม ร ทฺ ร	ม ร ซ ม	- - - ล	- - - ซ	- - - -	- - - ล
ลูกตก				**ม (ซ6)**				**ล (ซ2)**
	บันไดเสียงซอล				บันไดเสียงซอล			

6	วรรคที่ 11				วรรคที่ 12			
ฆ้อง	- - - ทฺ	- ท – ท	- มฺ – รฺ	- ท – ล	- รฺ – ท	- ล – ซ	- ล ซ ซ	- ซฺ – ซ
ระนาด1	- ซ ล ท	ดฺ รฺ มฺ รฺ	ดฺ ท ดฺ มฺ	รฺ ดฺ ท ล	ม ซ ร ม	ซ ล ท ดฺ	ท ล ซ ม	ซ ท ล ซ
ระนาด2	- ซ ล ท	ดฺ รฺ มฺ รฺ	ดฺ ท ดฺ มฺ	รฺ ดฺ ท ล	ม ซ ร ม	ซ ล ท ดฺ	ท ล ซ ม	ซ ท ล ซ
ลูกตก				**ล (ซ2)**				**ซ (ซ1)**
	บันไดเสียงซอล				บันไดเสียงซอล			

ท่อน 2

1	วรรคที่ 1				วรรคที่ 2			
ฆ้อง	- ล ซ ซ	- ซฺ – ซ	- ลฺ – ทฺ	- ด ร ม	- ลฺ – ล	- ท-ทลซ	- - - ล	- - ลลล
ระนาด1	ล ฟ ล ล	ล ท ล ล	ร ม ฟ ม	ล ฟ ม **ร**	**ม** ฟ ซ ล	ท ล ซ ฟ	ม ร ม ฟ	ม ฟ ซ ล
ระนาด2	ล ฟ ล ล	ล ท ล ล	ร ม ฟ ม	ล ฟ ม **ร**	**ม** ฟ ซ ล	ท ล ซ ฟ	ม ร ม ฟ	ม ฟ ซ ล
ลูกตก				**ม (ซ6)**				**ล (ซ2)**
	บันไดเสียงซอล				บันไดเสียงซอล			

ประโยคนี้จะเห็นได้ว่าลูกตกของทำนองหลัก (ทางฆ้องวงใหญ่) ไม่สัมพันธ์กันกับลูกตกทำนองแปร (ทางระนาดเอก) ในวรรคที่ 1 ลูกตกของทำนองหลักคือ **ม (ซ6)** แต่ลูกตกของทำนองแปรคือ **ร (ซ5)** จากโน้ตข้างต้น เป็นการเคลื่อนที่ของทำนองในลักษณะของการฝากทำนอง

2	วรรคที่ 3				วรรคที่ 4			
ฆ้อง	- มฺ ม ม	- ซ – ล	- ซ – ล	- ท – ล	- ท – รฺ	- ท – ล	- ซ – ล	- ท – ล
ระนาด1	ซ ม ม ม	ร ม ซ ล	ท ล ซ ฟ	ม ฟ ซ ล	ซ ล ท ดฺ	รฺ มฺ รฺ ดฺ	ท ล ซ ฟ	ม ฟ ซ ล
ระนาด2	ซ ม ม ม	ร ม ซ ล	ท ล ซ ฟ	ม ฟ ซ ล	ซ ล ท ดฺ	รฺ มฺ รฺ ดฺ	ท ล ซ ฟ	ม ฟ ซ ล
ลูกตก				**ล (ซ2)**				**ล (ซ2)**
	บันไดเสียงซอล				บันไดเสียงซอล			

3	**วรรคที่** 5				**วรรคที่** 6			
ฆ้อง	- มฺ ม ม	- ซ – ล	- ซ – ล	- ท – ล	- ท – รำ	- ท – ล	ล ล – ซฺ	ซ ซ – ม
ระนาด1	ซ ฟ ม ร	ด ม ร ด	ซฺ ลฺ ทฺ ด	ร ด ทฺ ลฺ	ซฺ ลฺ ทฺ ด	ร ม ร ด	ทฺ ลฺ ซฺ ลฺ	ทฺ ด ร ม
ระนาด2	ซ ฟ ม ร	ด ม ร ด	ซฺ ลฺ ทฺ ด	ร ด ทฺ ลฺ	ซฺ ลฺ ทฺ ด	ร ม ร ด	ทฺ ลฺ ซฺ ลฺ	ทฺ ด ร ม
ลูกตก				**ล (ซ2)**				**ม (ซ6)**
	บันไดเสียงซอล				บันไดเสียงซอล			

4	**วรรคที่** 7				**วรรคที่** 8			
ฆ้อง	- ร ม ฟ	- ล – ม	- ล – ฟ	มร – ม	- ลฺ – ทฺ	- ด ร ม	- ซ – ล	- ซ – ม
ระนาด1	ร ม ฟ ซ	ล ซ ฟ ม	ฟ ม ร ด	ทฺ ด ร ม	ซ ล ท ดำ	ล ท รำ มำ	รำ ท ล ซ	ท ล ซ ม
ระนาด2	ร ม ฟ ซ	ล ซ ฟ ม	ฟ ม ร ด	ทฺ ด ร ม	ซ ล ท ดำ	ล ท รำ มำ	รำ ท ล ซ	ท ล ซ ม
ลูกตก				**ม (ซ6)**				**ม (ซ6)**
	บันไดเสียงซอล				บันไดเสียงซอล			

5	**วรรคที่** 9				**วรรคที่** 10			
ฆ้อง	- ลฺ – ล	- ท-ฟมร	- - - ม	- - มมม	- - - ล	- - - ซ	- - - -	- - - ล
ระนาด1	ร ทฺ ลฺ ซฺ	ลฺ ทฺ ซฺ ม	ซฺ ลฺ ทฺ ร	ลฺ ทฺ ร ม	ซ ล ท ดำ	รำ มำ รำ ดำ	ท ล ซ ฟ	ม ฟ ซ ล
ระนาด2	ร ทฺ ลฺ ซฺ	ลฺ ทฺ ซฺ ม	ซฺ ลฺ ทฺ ร	ลฺ ทฺ ร ม	ซ ล ท ดำ	รำ มำ รำ ดำ	ท ล ซ ฟ	ม ฟ ซ ล
ลูกตก				**ม (ซ6)**				**ล (ซ2)**
	บันไดเสียงซอล				บันไดเสียงซอล			

6	**วรรคที่** 11				**วรรคที่** 12			
ฆ้อง	- - - ทฺ	- ท – ท	- มำ – รำ	- ท – ล	- รำ – ท	- ล – ซ	- ล ซ ซ	- ซฺ – ซ
ระนาด1	ท ซ ล ท	ดำ รำ มำ รำ	ดำ ท ดำ มำ	รำ ดำ ท ล	รำ ท รำ มำ	รำ ท รำ ล	ท ล ซ ม	ซ ท ล ซ
ระนาด2	ท ซ ล ท	ดำ รำ มำ รำ	ดำ ท ดำ มำ	รำ ดำ ท ล	รำ ท รำ มำ	รำ ท รำ ล	ท ล ซ ม	ซ ท ล ซ
ลูกตก				**ล (ซ2)**				**ซ (ซ1)**
	บันไดเสียงซอล				บันไดเสียงซอล			

จากการศึกษาพบว่า โครงสร้างของเพลงนางเดิน เป็นเพลงที่ไม่มีการเปลี่ยนบันไดเสียง โดยบันไดเสียงของเพลงนางเดินคือบันไดเสียง **ซอล** ความสัมพันธ์ของลูกตกระหว่างทำนองหลัก (ทางฆ้องวงใหญ่) กับทำนองแปร (ทางระนาดเอก) เป็นไปในทิศทางเดียวกัน กล่าวคือ ลูกตกของทำนองหลักและทำนองแปรในแต่ละวรรค ใช้ลูกตกเดียวกัน ยกเว้น ในท่อนที่ 2 วรรคที่ 1 ที่ลูกตกของทำนองและทำนองแปรไม่สัมพันธ์กัน

จากการศึกษาเพลงนางเดิน ข้างต้นพบว่า มีการใช้ลูกตกในบันไดเสียง ซอล ในเพลงนางเดินทั้งหมด 4 เสียง ได้แก่ เสียง ซอล, ลา, เร และ มี สามารถแสดงทำนองเพลงในแต่ละลูกตกได้ดังนี้

<u>ลูกตกทำนองหลักเสียง</u> ล (ซ2) มี 6 ทำนอง

ทำนองที่ 1พบในท่อนที่ 1 ในวรรคที่ 2 ของเพลงนางเดิน

เครื่องดนตรี	ทำนอง			
ฆ้อง	- - ฟมร	- ม – ร	- ร – ร	- - - ล
ระนาดเอก 1	- ฟ ม ร	- ม – ร	- ร – ร	- - -ล

ทำนองที่ 2พบในท่อนที่ 1 และ 2 ในวรรคที่ 3 และ 5 ของเพลงนางเดิน

เครื่องดนตรี	ทำนอง			
ฆ้อง	- ม ม ม	- ซ – ล	- ซ – ล	- ท - ล
ระนาดเอก 1	- ม – มม	- ซ – ล	- ซ – ล	- ท – ล
ระนาดเอก 2	ม ฟ ซ ล	ท ล ซ ฟ	ม ร ม ฟ	ม ฟ ซ ล
ระนาดเอก 3	ซ ม ม ม	ร ม ซ ล	ท ล ซ ฟ	ม ฟ ซ ล
ระนาดเอก 4	ซ ฟ ม ร	ด ม ร ด	ซ ล ท ด	ร ด ท ล

ทำนองที่ 3พบในท่อนที่ 1 และ 2 ในวรรคที่ 4 ของเพลงนางเดิน

เครื่องดนตรี	ทำนอง			
ฆ้อง	- ท – ร	- ท – ล	- ซ – ล	- ท – ล
ระนาดเอก 1	- ซ ล ท	ด ม ร ด	ซ ล ท ด	ร ด ท ล
ระนาดเอก 2	ซ ล ท ด	ร ม ร ด	ท ล ซ ฟ	ม ฟ ซ ล

ทำนองที่ 4พบในท่อนที่ 1 และ 2 ในวรรคที่ 10 ของเพลงนางเดิน

เครื่องดนตรี	ทำนอง			
ฆ้อง	- - - ล	- - - ซ	- - - -	- - - ล
ระนาดเอก 1	- - - ล	- - - ซ	- - - -	- - - ล
ระนาดเอก 2	ซ ล ท ด	ร ม ร ด	ท ล ซ ฟ	ม ฟ ซ ล

ทำนองที่ 5พบในท่อนที่ 2 ในวรรคที่ 2 ของเพลงนางเดิน

เครื่องดนตรี	ทำนอง			
ฆ้อง	- ลฺ – ล	- ท – ทลซ	- - - ล	- - ลลล
ระนาดเอก 1	ม ฟ ซ ล	ท ล ซ ฟ	ม ร ม ฟ	ม ฟ ซ ล

ทำนองที่ 6พบในท่อนที่ 1 และ 2 ในวรรคที่ 11 ของเพลงนางเดิน

เครื่องดนตรี	ทำนอง			
ฆ้อง	- - - ทฺ	- ท – ท	- ม – ร	- ท – ล
ระนาดเอก 1	- ซ ล ท	ด ร ม ร	ด ท ด ม	ร ด ท ล
ระนาดเอก 2	ท ซ ล ท	ด ร ม ร	ด ท ด ม	ร ด ท ล

ลูกตกทำนองหลักเสียง ร (ซ5) มี 1 ทำนอง

ทำนองที่ 1พบในท่อนที่ 1 ในวรรคที่ 1 ของเพลงนางเดิน

เครื่องดนตรี	ทำนอง			
ฆ้อง	- - - ล	- - ลลล	- ร – ฟ	- ฟ ม ร
ระนาดเอก 1	- - - ล	- - ลลล	- ร – ฟ	- ฟ ม ร

ลูกตกทำนองหลักเสียง ม (ซ6) มี 5 ทำนอง

ทำนองที่ 1พบในท่อนที่ 1 และ 2 ในวรรคที่ 6 ของเพลงนางเดิน

เครื่องดนตรี	ทำนอง			
ฆ้อง	- ท – ร̣	- ท – ล̣	ล ล – ซ	ซ ซ – ม
ระนาดเอก 1	ซ ล ท ด̣	ร̣ ด̣ ท ล	ท ด̣ ร̣ ด̣	ท ล ซ ม
ระนาดเอก 2	ซ̣ ล̣ ท̣ ด	ร ม ร ด	ท̣ ล̣ ซ̣ ล̣	ท̣ ด ร ม

ทำนองที่ 2พบในท่อนที่ 1 และ 2 ในวรรคที่ 7 ของเพลงนางเดิน

เครื่องดนตรี	ทำนอง			
ฆ้อง	- ร ม ฟ	- ล – ซ	- ล – ฟ	มร – ม
ระนาดเอก 1	ร ม ฟ ซ	ล ท ล ซ	ร ม ฟ ซ	ล ซ ฟ ม

ทำนองที่ 3พบในท่อนที่ 1 และ 2 ในวรรคที่ 8 ของเพลงนางเดิน

เครื่องดนตรี	ทำนอง			
ฆ้อง	- ล̣ – ท̣	- ด ร ม	- ซ – ล	- ซ – ม
ระนาดเอก 1	ซ̣ ล̣ ท̣ ด	ล̣ ท̣ ร ม	ร ม ซ ล	ท ล ซ ม
ระนาดเอก 2	ซ ล ท ด̣	ล ท ร̣ ม̣	ร̣ ท ล ซ	ท ล ซ ม

ทำนองที่ 4พบในท่อนที่ 1 และ 2 ในวรรคที่ 9 ของเพลงนางเดิน

เครื่องดนตรี	ทำนอง			
ฆ้อง	- ล̣ – ล	- ท – ฟมร	- - - ม	- - มมม
ระนาดเอก 1	ท ล ท ซ	ล ซ ม ร	ม ร ท̣ ร	ม ร ซ ม
ระนาดเอก 2	ร ท̣ ล̣ ซ̣	ล̣ ท̣ ซ̣ ม̣	ซ̣ ล̣ ท̣ ร	ล̣ ท̣ ร ม

ทำนองที่ 5พบในท่อนที่ 2 ในวรรคที่ 1 ของเพลงนางเดิน

เครื่องดนตรี	ทำนอง			
ฆ้อง	- ล ซ ซ	- ซฺ – ซ	- ลฺ – ทฺ	- ด ร ม
ระนาดเอก 1	ล ฟ ล ล	ล ท ล ล	ร ม ฟ ม	ล ฟ ม ร

<u>ลูกตกทำนองหลักเสียง</u> ซ (ซ1) มี 1 ทำนอง

ทำนองที่ 3พบในท่อนที่ 1 และ 2 ในวรรคที่ 12 ของเพลงนางเดิน

เครื่องดนตรี	ทำนอง			
ฆ้อง	- รำ – ท	- ล – ซ	- ล ซ ซ	- ซฺ – ซ
ระนาดเอก 1	ม ซ ร ม	ซ ล ท ดำ	ท ล ซ ม	ซ ท ล ซ
ระนาดเอก 2	รำ ท รำ มำ	รำ ท รำ ล	ท ล ซ ม	ซ ท ล ซ

3. **การเคลื่อนที่ของลูกตก**

ตารางสรุปการเคลื่อนที่ของลูกตกในเพลงนางเดิน

ท่อน 1

			ซ5				ซ2
			ซ2				ซ2
			ซ2				ซ6
			ซ6				ซ6
			ซ6				ซ2
			ซ2				ซ1

ท่อน 2

			ซ6				ซ2
			ซ2				ซ2
			ซ2				ซ6
			ซ6				ซ6
			ซ6				ซ2
			ซ2				ซ1

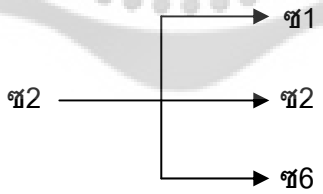
จากการศึกษาการเคลื่อนที่ของลูกตกในเพลงนางเดิน สามารถจำแนกกรณีศึกษาได้ออกเป็น 2 กรณี ดังนี้

3.1 **ลูกตกใดลูกตกหนึ่งมีการเคลื่อนที่ไปยังลูกตกใดได้บ้าง ดังนี้**

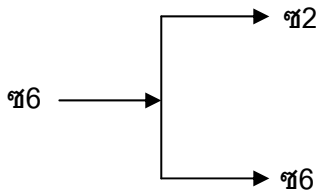
- การเคลื่อนที่ของลูกตกเสียง **ร** (ซ5) มีการเคลื่อนที่ไปยังลูกตกเสียง **ล** (ซ2)

ซ5 → ซ2

- การเคลื่อนที่ของลูกตกเสียง **ล** (ซ2) มีการเคลื่อนที่ไปยังลูกตกเสียง **ช** (ซ1), **ล** (ซ2) **และ ม** (ซ6)

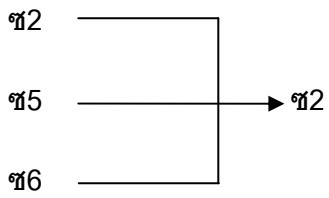


- การเคลื่อนที่ของลูกตกเสียง **ม** (ซ6) มีการเคลื่อนที่ไปยังลูกตกเสียง **ล** (ซ2), **ม** (ซ6)

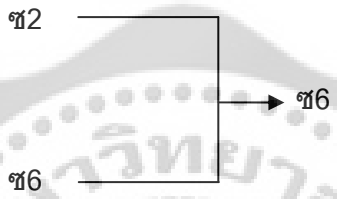


3.2 **ลูกตกใดบ้างที่สามารถเคลื่อนที่ไปยังลูกตกใดลูกตกหนึ่ง ดังนี้**

- มีการเคลื่อนที่จากลูกตกเสียง **ล** (ซ2), **ร** (ซ5) และ **ม** (ซ6) ไปยังลูกตกเสียง **ล** (ซ2)



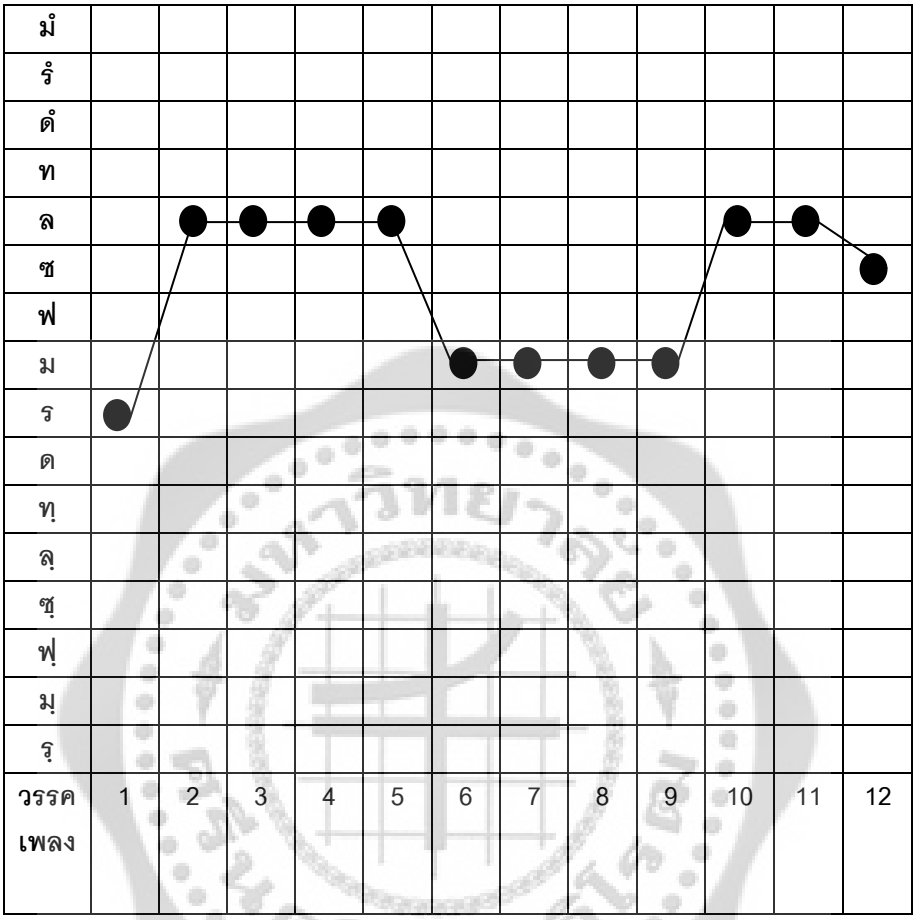
- มีการเคลื่อนที่จากลูกตกเสียง **ล** (ซ2) และ **ม** (ซ6) ไปยังลูกตกเสียง **ม** (ซ6)



- มีการเคลื่อนที่จากลูกตกเสียง **ล** (ซ2) ไปยังลูกตกเสียง **ซ** (ซ1)

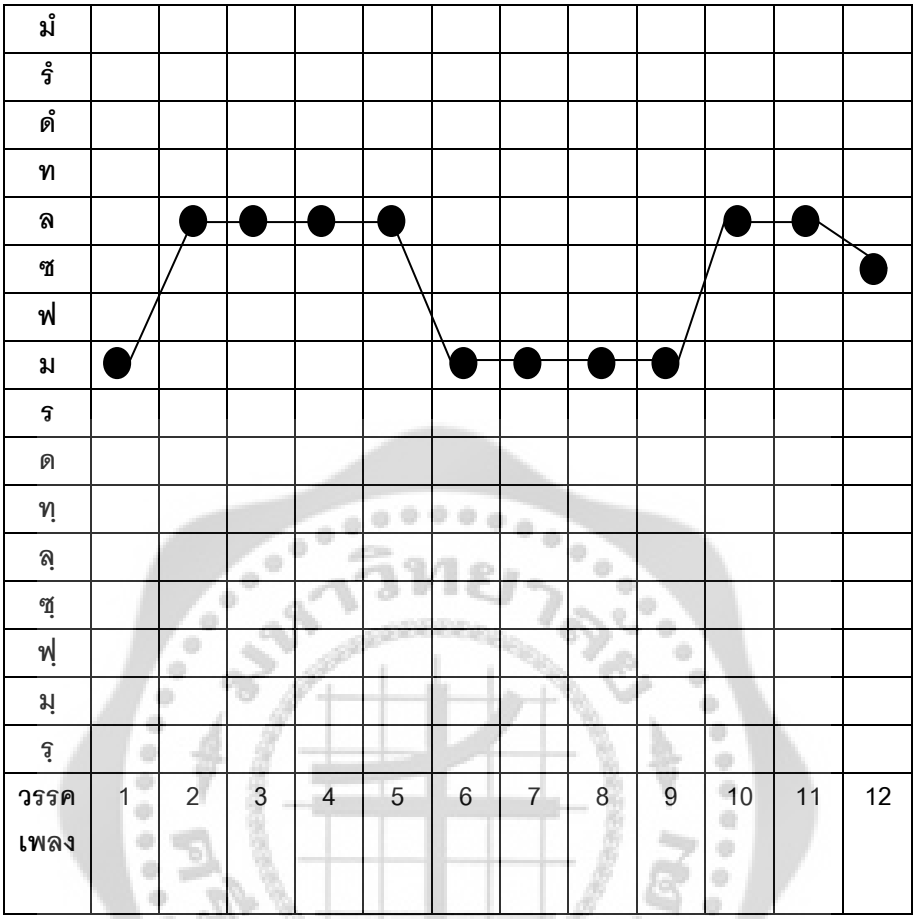
ทิศทางการเคลื่อนที่ของลูกตกของทำนองหลัก (ทางฆ้องวงใหญ่) ในเพลงนางเดิน

ท่อน 1



ภาพประกอบ 3 แผนภูมิกราฟแสดงทิศทางการเคลื่อนที่ของลูกตกเพลงนางเดินท่อน 1

ท่อน 2



ภาพประกอบ 4 แผนภูมิกราฟแสดงทิศทางการเคลื่อนที่ของลูกตกเพลงนางเดินท่อน 2

จากกราฟข้างต้นพบว่า

1. มีการเคลื่อนที่ไป-มาระหว่างลูกตก 2 ลูกตกเป็นส่วนมากคือ **ซ2** ⟷ **ซ6**

2. ประโยคสุดท้ายของเพลงนางเดิน จะเป็นการเคลื่อนที่จากลูกตก **ซ2** ⟶ **ซ1** เป็นการจบเพลงด้วยลูกตกเสียงแรกของบันไดเสียงนั้น

4. **รูปแบบจังหวะ**

4.1 **รูปแบบจังหวะทำนองหลัก (ทางฆ้องวงใหญ่) ของเพลงนางเดินสามารถเขียนได้ดังนี้**

ในเพลงนางเดิน ทำนองหลัก (ทางฆ้องวงใหญ่) พบว่ามีการใช้รูปแบบจังหวะทั้งหมด 11 รูปแบบ ดังนี้

รูปแบบ			ทำนองที่พบ		จำนวนครั้งที่พบ
A	- - - X	- X – X	- - - ทฺ	- ท – ท (2)	2
B	- - - X	- - - X	- - - ล	- - - ซ (2)	2
C	- X – X	X X – X	- ล – ฟ	มร – ม (2)	2
D	- X – X	- X – X	- ซ – ล	- ท – ล (6)	16
			- ท – รำ	- ท – ล (4)	
			- ซ – ล	- ซ – ม (2)	
			- มำ – รำ	- ท – ล (2)	
			- รำ – ท	- ล – ซ (2)	
E	- - - X	- - XXX	- - - ล	- - ลลล (2)	4
			- - - ม	- - มมม (2)	
F	- - - -	- - - X	- - - -	- - - ล (2)	2
G	- X X X	- X – X	- ฟ ม ร	- ม – รฺ	10
			- มฺ ม ม	- ซ – ล (4)	
			- ล ซ ซ	- ซฺ – ซ	
			- ร ม ฟ	- ล – ม (2)	
			- ล ซ ซ	- ซฺ – ซ (2)	
H	- X – X	- - - X	- ร – ร	- - - ล	1
I	X X – X	X X – X	ล ล – ซฺ	ซ ซ – ม (2)	2
J	- X – X	- X X X	- ร – ฟ	- ฟ ม ร	4
			- ลฺ – ทฺ	- ด ร ม (3)	
K	- X – X	- X – XXX	- ลฺ – ล	- ท – ฟมร (2)	3
			- ลฺ – ล	- ท – ทลซ	

จะเห็นได้ว่ารูปแบบที่มีการใช้มากที่สุดคือรูปแบบ D และ G ตามลำดับ แสดงว่ารูปแบบ D และ G เป็นรูปแบบหลักของทำนองหลักในเพลงนางเดิน

ตารางแสดงรูปแบบจังหวะของทำนองหลัก (ทางฆ้องวงใหญ่) ในเพลงนางเดิน

ท่อน 1

1	E	J	G	H
2	G	D	D	D
3	G	D	D	I
4	G	C	J	D
5	K	E	B	F
6	A	D	D	G

ท่อน 2

1	G	J	K	E
2	G	D	D	D
3	W	D	D	I
4	G	C	J	D
5	K	E	B	F
6	A	D	D	G

4.2 รูปแบบจังหวะทำนองแปร (ทางระนาดเอก) ของเพลงนางเดินสามารถเขียนได้ดังนี้

ในเพลงนางเดิน ทำนองแปร (ระนาดเอก) พบว่ามีการใช้รูปแบบจังหวะทั้งหมด 9 รูปแบบ ดังนี้

รูปแบบ			**จำนวนครั้งที่พบ**
AA	- - - X	- - - X	2
BB	- X – X	- X – X	1
CC	- - - X	- - XXX	1
DD	- X X X	- X – X	1

EE	- X – X	- - - X	1
FF	- X – X	- X – XXX	1
GG	- X X X	X X X X	2
HH	X X X X	X X X X	1
II	- X - XX	- X – X	38

จะเห็นได้ว่ารูปแบบที่มีการใช้มากที่สุดคือรูปแบบ HH แสดงว่ารูปแบบ HH เป็นรูปแบบหลักของทำนองแปรในเพลงนางเดิน

ตารางแสดงรูปแบบจังหวะของทำนองแปร (ทางระนาดเอก) ในเพลงนางเดิน

ท่อน 1

CC	FF	DD	EE
II	BB	GG	HH
HH	HH	HH	HH
HH	HH	HH	HH
HH	HH	AA	AA
GG	HH	HH	HH

ท่อน 2

HH	HH	HH	HH
HH	HH	HH	HH
HH	HH	HH	HH
HH	HH	HH	HH
HH	HH	HH	HH
HH	HH	HH	HH

5. **หน้าทับ**

เป็นหน้าทับเฉพาะ ประเภท ไม้เดินเหมือนเชิดฉาน ลาแบบเสมอ 5 ไม้ลา

เพลงนางเดินเป็นเพลงหน้าพาทย์ ใช้ตะโพนและกลองทัดบรรเลงหน้าทับประกอบเพลง หน้าทับที่ใช้เป็นหน้าทับประเภท ไม้เชิด 2 ชั้น ลาแบบเสมอ 5 ไม้ลา ซึ่งทั้งเสียงของตะโพนและกลองทัด รวมทั้งรูปแบบจังหวะของตะโพนและกลองทัด มิได้มีความสัมพันธ์กับระดับเสียงและรูปแบบจังหวะของทำนองเพลงแต่อย่างใด จะมีความสัมพันธ์กับทำนองเพลงเฉพาะความยาวและวรรคเพลงเท่านั้น

<u>เปรียบเทียบทำนองหลัก (ทางฆ้องวงใหญ่) ทำนองแปร (ทางระนาดเอก)และหน้าทับตะโพน กลองทัด (ไม้เชิดสองชั้น) เพลงนางเดิน</u>

ท่อน1

1	**ทำนองหลัก**	- - - ล	- - ลลล	- ร – ฟ	- ฟ ม ร	- ฟ ม ร	- ม – รฺ	- ร – ร	- - - ล
	ระนาดเอก	- - - ล	- - ลลล	- ร – ฟ	- - ฟมร	- ฟ ม ร	- ม – ร	- ร – ร	- - -ล
	ตะโพน	- - - ตำ	- - - ถ	- - - ตฺ	- ตำ - -	- - - ท	- - - ถ	- - - ตฺ	- ตำ - -
	กลองทัด	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ตฺ	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ตฺ

2	**ทำนองหลัก**	- มฺ ม ม	- ซ – ล	- ซ – ล	- ท - ล	- ท – รำ	- ท – ล	- ซ – ล	- ท – ล
	ระนาดเอก	- ม-มม	- ซ – ล	- ซ – ล	- ท – ล	- ซ ล ท	ดำ มำ รำ ดำ	ซ ล ท ดำ	รำ ดำ ท ล
	ตะโพน	- - ตฺพ	- ตำ – ตฺ	- - ตฺพ	- ตำ – ตฺ	- - ตฺพ	- ตำ – ตฺ	- - ตฺพ	- ตำ – ตฺ
	กลองทัด	- - - -	- - - ตฺ	- - - -	- - - ตฺ	- - - -	- - - ตฺ	- - - -	- - - ตฺ

3	**ทำนองหลัก**	- มฺ ม ม	- ซ – ล	- ซ – ล	- ท - ล	- ท – รำ	- ท – ล	ล ล – ซฺ	ซ ซ – ม
	ระนาดเอก	ม ฟ ซ ล	ท ล ซ ฟ	ม ร ม ฟ	ม ฟ ซ ล	ซ ล ท ดำ	รำ ดำ ท ล	ท ดำ รำ ดำ	ท ล ซ ม
	ตะโพน	- - ตฺพ	- ตำ – ตฺ	- - ตฺพ	- ตำ – ตฺ	- - ตฺพ	- ตำ – ตฺ	- - ตฺพ	- ตำ – ตฺ
	กลองทัด	- - - -	- - - ตฺ	- - - -	- - - ตฺ	- - - -	- - - ตฺ	- - - -	- - - ตฺ

4	**ทำนองหลัก**	- ร ม ฟ	- ล – ซ	- ล – ฟ	มร – ม	- ลฺ – ทฺ	- ด ร ม	- ซ – ล	- ซ – ม
	ระนาดเอก	ร ม ฟ ซ	ล ท ล ซ	ร ม ฟ ซ	ล ซ ฟ ม	ซฺ ลฺ ทฺ ด	ลฺ ทฺ ร ม	ร ม ซ ล	ท ล ซ ม
	ตะโพน	- - ตฺพ	- ตำ – ตฺ	- - ตฺพ	- ตำ – ตฺ	- - ตฺพ	- ตำ – ตฺ	- - ตฺพ	- ตำ – ตฺ
	กลองทัด	- - - -	- - - ตฺ	- - - -	- - - ตฺ	- - - -	- - - ตฺ	- - - -	- - - ตฺ

5	**ทำนองหลัก**	- ฺ – ล	- ท–ฟมร	- - - ม	- - มมม	- - - ล	- - - ซ	- - - -	- - - ล
	ระนาดเอก	ท ล ท ซ	ล ซ ม ร	ม ร ทฺ ร	ม ร ซ ม	- - - ล	- - - ซ	- - - -	- - - ล
	ตะโพน	- - ตฺพ	- ตำ – ตฺ	- - ตฺพ	- ตำ – ตฺ	- - ตฺพ	- ตำ – ตฺ	- - ตฺพ	- ตำ – ตฺ
	กลองทัด	- - - -	- - - ตฺ	- - - -	- - - ตฺ	- - - -	- - - ตฺ	- - - -	- - - ตฺ

6	**ทำนองหลัก**	- - - ทฺ	- ท – ท	- มำ – รำ	- ท – ล	- รำ – ท	- ล – ซ	- ล ซ ซ	- ซฺ – ซ
	ระนาดเอก	- ซ ล ท	ดำ รำ มำ รำ	ดำ ท ดำ มำ	รำ ดำ ท ล	ม ซ ร ม	ซ ล ท ดำ	ท ล ซ ม	ซ ท ล ซ
	ตะโพน	- - ตฺพ	- ตำ – ตฺ	- - ตฺพ	- ตำ – ตฺ	- ตำ – ท	- ตำ – ท	- ตำ - -	- ตำ – -
	กลองทัด	- - - -	- - - ตฺ	- - - -	- - - ตฺ	- - - ตำ	- - - ตำ	- - - ตฺ	- - - ตฺ

ท่อน 2

1	**ทำนองหลัก**	- ล ซ ซ	- ซฺ – ซ	- ลฺ – ทฺ	- ด ร ม	- ลฺ – ล	- ท-ทลซ	- - - ล	- - ลลล
	ระนาดเอก	ล ฟ ล ล	ล ท ล ล	ร ม ฟ ม	ล ฟ ม ร	ม ฟ ซ ล	ท ล ซ ฟ	ม ร ม ฟ	ม ฟ ซ ล
	ตะโพน	- - - ตำ	- - - ถ	- - - ตฺ	- ตำ - -	- - - ท	- - - ถ	- - - ตฺ	- ตำ - -
	กลองทัด	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ตฺ	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ตฺ

2	**ทำนองหลัก**	- มฺ ม ม	- ซ – ล	- ซ – ล	- ท - ล	- ท – รำ	- ท – ล	- ซ – ล	- ท – ล
	ระนาดเอก	ซ ม ม ม	ร ม ซ ล	ท ล ซ ฟ	ม ฟ ซ ล	ซ ล ท ดำ	รำ มำ รำ ดำ	ท ล ซ ฟ	ม ฟ ซ ล
	ตะโพน	- - ตฺพ	- ตำ – ตฺ	- - ตฺพ	- ตำ – ตฺ	- - ตฺพ	- ตำ – ตฺ	- - ตฺพ	- ตำ – ตฺ
	กลองทัด	- - - -	- - - ตฺ	- - - -	- - - ตฺ	- - - -	- - - ตฺ	- - - -	- - - ตฺ

3	**ทำนองหลัก**	- มฺ ม ม	- ซ – ล	- ซ – ล	- ท - ล	- ท – รำ	- ท – ล	ล ล – ซฺ	ซ ซ – ม
	ระนาดเอก	ซ ฟ ม ร	ด ม ร ด	ซฺ ลฺ ทฺ ด	ร ด ทฺ ลฺ	ซฺ ลฺ ทฺ ด	ร ม ร ด	ทฺ ลฺ ซฺ ลฺ	ทฺ ด ร ม
	ตะโพน	- - ตฺพ	- ตำ – ตฺ	- - ตฺพ	- ตำ – ตฺ	- - ตฺพ	- ตำ – ตฺ	- - ตฺพ	- ตำ – ตฺ
	กลองทัด	- - - -	- - - ตฺ	- - - -	- - - ตฺ	- - - -	- - - ตฺ	- - - -	- - - ตฺ

4	**ทำนองหลัก**	- ร ม ฟ	- ล – ม	- ล – ฟ	มร – ม	- ลฺ – ทฺ	- ด ร ม	- ซ – ล	- ซ – ม
	ระนาดเอก	ร ม ฟ ซ	ล ซ ฟ ม	ฟ ม ร ด	ทฺ ด ร ม	ซ ล ท ดำ	ล ท รำ มำ	รำ ท ล ซ	ท ล ซ ม
	ตะโพน	- - ตฺพ	- ตำ – ตฺ	- - ตฺพ	- ตำ – ตฺ	- - ตฺพ	- ตำ – ตฺ	- - ตฺพ	- ตำ – ตฺ
	กลองทัด	- - - -	- - - ตฺ	- - - -	- - - ตฺ	- - - -	- - - ตฺ	- - - -	- - - ตฺ

5	**ทำนองหลัก**	- ลฺ – ล	- ท–ฟมร	- - - ม	- - มมม	- - - ล	- - - ซ	- - - -	- - - ล
	ระนาดเอก	ร ทฺ ลฺ ซฺ	ลฺ ทฺ ซฺ มฺ	ซฺ ลฺ ทฺ ร	ลฺ ทฺ ร ม	ซ ล ท ดำ	รำ มำ รำ ดำ	ท ล ซ ฟ	ม ฟ ซ ล
	ตะโพน	- - ตฺพ	- ตำ – ตฺ	- - ตฺพ	- ตำ – ตฺ	- - ตฺพ	- ตำ – ตฺ	- - ตฺพ	- ตำ – ตฺ
	กลองทัด	- - - -	- - - ตฺ	- - - -	- - - ตฺ	- - - -	- - - ตฺ	- - - -	- - - ตฺ

6	**ทำนองหลัก**	- - - ทฺ	- ท – ท	- มำ – รำ	- ท – ล	- รำ – ท	- ล – ซ	- ล ซ ซ	- ซฺ – ซ
	ระนาดเอก	ท ซ ล ท	ดำ รำ มำ รำ	ดำ ท ดำ มำ	รำ ดำ ท ล	รำ ท รำ มำ	รำ ท รำ ล	ท ล ซ ม	ซ ท ล ซ
	ตะโพน	- - ตฺพ	- ตำ – ตฺ	- - ตฺพ	- ตำ – ตฺ	- ตำ – ท	- ตำ – ท	- ตำ - -	- ตำ – -
	กลองทัด	- - - -	- - - ตฺ	- - - -	- - - ตฺ	- - - ตำ	- - - ตำ	- - - ตฺ	- - - ตฺ

6. **ทำนองเพลง**

จากการศึกษาพบว่า รูปแบบทำนองที่พบในทำนองหลัก (ทางฆ้องวงใหญ่) ในเพลงนางเดิน มีหลายลักษณะด้วยกัน ดังนี้

- ทำนองเฉพาะเพลง ตอนขึ้นเพลง ได้แก่ทำนองดังนี้

ท่อน 1

- - - ล	- - ลลล	- ร – ฟ	- ฟ ม ร	- ฟ ม ร	- ม – รฺ	- ร – ร	- - - ล
- มฺ ม ม	- ซ – ล	- ซ – ล	- ท - ล	- ท – รำ	- ท – ล	- ซ – ล	- ท – ล
- มฺ ม ม	- ซ – ล	- ซ – ล	- ท - ล	- ท – รำ	- ท – ล	ล ล – ซฺ	ซ ซ – ม
- ร ม ฟ	- ล – ซ	- ล – ฟ	มร – ม	- ลฺ – ทฺ	- ด ร ม	- ซ – ล	- ซ – ม

ท่อน 2

- ล ซ ซ	- ซฺ – ซ	- ลฺ – ทฺ	- ด ร ม	- ลฺ – ล	- ท – ทลซ	- - - ล	- - ลลล
- มฺ ม ม	- ซ – ล	- ซ – ล	- ท - ล	- ท – รำ	- ท – ล	- ซ – ล	- ท – ล
- มฺ ม ม	- ซ – ล	- ซ – ล	- ท - ล	- ท – รำ	- ท – ล	ล ล – ซฺ	ซ ซ – ม
- ร ม ฟ	- ล – ม	- ล – ฟ	มร – ม	- ลฺ – ทฺ	- ด ร ม	- ซ – ล	- ซ – ม

- ทำนองเพลงเฉพาะประเภท ทำนองนี้เป็นทำนองที่พบในประเภทเพลงหน้าพาทย์เป็นส่วนใหญ่ ทำนองเพลงนี้มักไม่พบในเพลงประเภทอื่นๆ พบในประโยคที่ 4 และ 5 ของเพลงนางเดิน ทั้ง 2 ท่อน

- ร ม ฟ	- ล – ซ	- ล – ฟ	มร – ม	- ลฺ – ทฺ	- ด ร ม	- ซ – ล	- ซ – ม
- ลฺ – ล	- ท – ฟมร	- - - ม	- - มมม	- - - ล	- - - ซ	- - - -	- - - ล

- การใช้คู่ 2 ในเพลง ซึ่งเป็นเอกลักษณ์เฉพาะของเพลงหน้าพาทย์ ดังนี้

- ลฺ – ล	- ท – ฟมร	- - - ม	- - มมม	- - - ล	- - - ซ$_{ฟ}$	- - - -	- - - ล

- การจบเพลงด้วยการซ้ำโน้ตตัวเดิม และเป็นโน้ตเสียงแรกของบันไดเสียง ในทีนี้คือ เสียงซอล (ซ1) ในบันไดเสียงซอล

- - - ทฺ	- ท – ท	- มำ – รำ	- ท – ล	- รำ – ท	- ล – ซ	- ล ซ ซ	- ซฺ – ซ

เพลงตระพระลักษมี

ฆ้องวงใหญ่ เดชน์ คงอิ่ม

- - - มำ	- - - รำ	- ร - รำ	- - - ซ	- - - ซ	- - ฟมร	- - - ร	- - ดทฺลฺ
- - - ทฺ	- - ทฺทฺทฺ	- ม – ร	- - - ม	- - - ล	- - - ซ	- - - -	- - - ล
- - - มำ	- - - รำ	- ร - รำ	- - - ซ	- - - ซ	- - ฟมร	- - - ร	- - ดทฺลฺ
- - - ทฺ	- - ทฺทฺทฺ	- ม – ร	- - - ม	- - - ล	- - - ซ	- - - -	- - - ล
- - - ท	- ล – ล	- - - ลฺ	- - - ล	- รำ – ท	- ล – ฟฺ	ฟ ฟ – มฺ	ม ม – ร
- - - ร	- - - ร	- - - ร	- ทฺลฺซฺ	- - - ซฺ	- - ซฺซฺซฺ	- ลฺ – ทฺ	- ด – ร
- ลฺ – ทฺ	- - ดรม	- ซ – ฟ	ม ร – ท	- ล ล ล	- ดำ – รำ	- มำ – รำ	- ดำ – ล
- รำ – ท	- ล – ซ	- - -ลท	- รำ – ล	- - ดรม	- ซ – ลฺ	- ล – ล	- - - ซ

กลับต้น

เพลงตระพระลักษมี

ระนาดเอก เดชน์ คงอิ่ม

เที่ยวแรก

- - - มำ	- - - รำ	- ร – รำ	- - - รำ$_{ซ}$	- - - ซ	- - ฟมร	- - - ร	- - ดทล
- - - ทฺ	- - ทททท	- ม – ด$_{ร}$	- - - ม	- - - ล	- - - ซ$_{ฟ}$	- - - -	- - - ล
- - - มำ	- - - รำ	- ร – รำ	- - - ซ	- - - ซ	- - ฟมร	- - - ร	- - ดทล
- - - ท	- - ทททท	- ม – ด$_{ร}$	- - - ม	- - - ล	- - - ซ$_{ฟ}$	- - - -	- - - ล
ซ ฟ ม ร	ล ร ม ฟ	ซ ล ท ดำ	ร ดำ ท ล	มำ รำ ท ล	รำ ท ล ฟ	ท ล ฟ ม	ล ฟ ม ร
ล ซ ม ร	ซ ม ร ทฺ	ม ร ทฺ ลฺ	ซฺ ทฺ ลฺ ซฺ	ลฺ ทฺ ด ร	ม ร ด ซฺ	ลฺ ทฺ ด ทฺ	ม ทฺ ด ร
ร ม ซ ล	ม ซ ซ ซ	ล ท รำ ล	รำ ท ท ท	ท ซ ล ท	ล ท ดำ รำ	มำ รำ ดำ รำ	มำ รำ ดำ ล
รำ มำ รำ ท	รำ ท ล ซ	ล ซ ล ท	ล ท รำ ล	ลฺ ทฺ ร ม	ร ม ซ ล	ท ล ซ ม	ซ ล – ซ

เที่ยวกลับ

- - - มำ	- - - รำ	- ร – รำ	- - - รำ$_{ซ}$	- - - ซ	- - ฟมร	- - - ร	- - ดทล
- - - ทฺ	- - ทททท	- ม – ด$_{ร}$	- - - ม	- - - ล	- - - ซ$_{ฟ}$	- - - -	- - - ล
- - - มำ	- - - รำ	- ร – รำ	- - - ซ	- - - ซ	- - ฟมร	- - - ร	- - ดทล
- - - ท	- - ทททท	- ม – ด$_{ร}$	- - - ม	- - - ล	- - - ซ$_{ฟ}$	- - - -	- - - ล
ซ ฟ ม ร	ล ร ม ฟ	ซ ล ซ ฟ	ม ฟ ซ ล	มำ รำ ท ล	รำ ท ล ฟ	ท ล ฟ ม	ล ฟ ม ร
ล ซ ม ร	ซ ม ร ทฺ	ด ร ม ร	ด ทฺ ลฺ ซฺ	ลฺ ทฺ ด ร	ม ร ด ซฺ	ลฺ ทฺ ด ทฺ	ม ทฺ ด ร
ร ม ซ ล	ม ซ ซ ซ	ล ท รำ ล	รำ ท ท ท	ท ซ ล ท	ล ท ดำ รำ	มำ รำ ดำ รำ	มำ รำ ดำ ล
รำ มำ รำ ท	รำ ท ล ซ	ล ซ ม ซ	ล ท – ล	- ทฺ ร ม	มมม – ซล	ลลล – ล	- - - ซ

เพลงตระพระลักษมี

ในการศึกษาวิเคราะห์เพลงตระพระลักษมี ผู้วิจัยทำการศึกษาวิเคราะห์โครงสร้างเพลงและการแปรทำนองโดยใช้หลักทฤษฎีการวิเคราะห์เพลงไทยของรศ.ดร.มานพ วิสุทธิแพทย์ ดังหัวข้อต่อไปนี้

โครงสร้างเพลง

1. **วรรคเพลง**

วรรคเพลง คือ การแบ่งทำนองเพลงให้มีส่วนย่อยลงเป็นช่วง ๆ ทำนองเพลงในแต่ละช่วงจะมีความหมายสมบูรณ์ วรรคเพลงหนึ่ง ๆ จะมีความยาวเท่ากับ 4 ห้องเพลงในการใช้โน้ตไทยเป็นการบันทึกหรือเท่ากับ 2 ห้องเพลงของการบันทึกโน้ตสากล วรรคเพลงในเพลงตระพระลักษมีทั้งหมด 16 วรรคเพลง

2. **บันไดเสียงและลูกตก**

บันไดเสียง เป็นองค์ประกอบสำคัญอย่างหนึ่งทางดนตรี ที่บ่งบอกถึงเอกลักษณ์ของบทเพลงและยังสามารถอธิบายความสัมพันธ์ระหว่างทำนองหลัก (ทางฆ้องวงใหญ่) กับเครื่องดนตรีที่บรรเลงทำนองเพลงนั้นๆ ในที่นี้คือทางระนาดเอก ในเพลงตระพระลักษมีสามารถแสดงบันไดเสียงและลูกตกโดยแบ่งตามวรรคเพลงได้ดังนี้

1	**วรรคที่** 1				**วรรคที่** 2			
ฆ้อง	- - - มฺ	- - - รฺ	- ร - รฺ	- - - ซ	- - - ซ	- - ฟมร	- - - ร	- - ดทฺลฺ
ระนาด1	- - - มฺ	- - - รฺ	- ร – รฺ	- - - ซ	- - - ซ	- - ฟมร	- - - ร	- - ดทล
ระนาด2	- - - มฺ	- - - รฺ	- ร – รฺ	- - - ซ	- - - ซ	- - ฟมร	- - - ร	- - ดทล
ลูกตก				**ซ (ซ1)**				**ล (ซ2)**
	บันไดเสียงซอล				บันไดเสียงซอล			

2	**วรรคที่** 3				**วรรคที่** 4			
ฆ้อง	- - - ทฺ	- - ทฺทฺทฺ	- ม – ร	- - - ม	- - - ล	- - - ซ	- - - -	- - - ล
ระนาด1	- - - ทฺ	- - ทททท	- ม – ร	- - - ม	- - - ล	- - - ซ	- - - -	- - - ล
ระนาด2	- - - ทฺ	- - ทททท	- ม – ร	- - - ม	- - - ล	- - - ซ	- - - -	- - - ล
ลูกตก				**ม (ซ6)**				**ล (ซ2)**
	บันไดเสียงซอล				บันไดเสียงซอล			

3	**วรรคที่** 5				**วรรคที่** 6			
ฆ้อง	- - - มฺ	- - - รฺ	- ร - รฺ	- - - ซ	- - - ซ	- - ฟมร	- - - ร	- - ดทฺลฺ
ระนาด1	- - - มฺ	- - - รฺ	- ร – รฺ	- - - ซ	- - - ซ	- - ฟมร	- - - ร	- - ดทล
ระนาด2	- - - มฺ	- - - รฺ	- ร – รฺ	- - - ซ	- - - ซ	- - ฟมร	- - - ร	- - ดทล
ลูกตก				**ซ (ซ1)**				**ล (ซ2)**
	บันไดเสียงซอล				บันไดเสียงซอล			

4	**วรรคที่** 7				**วรรคที่** 8			
ฆ้อง	- - - ทฺ	- - ทฺทฺทฺ	- ม – ร	- - - ม	- - - ล	- - - ซ	- - - -	- - - ล
ระนาด1	- - - ทฺ	- - ทฺทท	- ม – ร	- - - ม	- - - ล	- - - ซ	- - - -	- - - ล
ระนาด2	- - - ทฺ	- - ทฺทท	- ม – ร	- - - ม	- - - ล	- - - ซ	- - - -	- - - ล
ลูกตก				**ม (ซ6)**				**ล (ซ2)**
	บันไดเสียงซอล				บันไดเสียงซอล			

5	**วรรคที่** 9				**วรรคที่** 10			
ฆ้อง	- - - ท	- ล – ล	- - - ลฺ	- - - ล	- รฺ – ท	- ล – ฟฺ	ฟ ฟ – มฺ	ม ม – ร
ระนาด1	ซ ฟ ม ร	ล ร ม ฟ	ซ ล ท ดฺ	รฺ ดฺ ทล	มฺ รฺ ท ล	รฺ ท ล ฟ	ท ล ฟ ม	ล ฟ ม ร
ระนาด2	ซ ฟ ม ร	ล ร ม ฟ	ซ ล ซ ฟ	ม ฟ ซ ล	มฺ รฺ ท ล	รฺ ท ล ฟ	ท ล ฟ ม	ล ฟ ม ร
ลูกตก				**ล** (ซ2)				**ร (ซ5)**
	บันไดเสียงซอล				บันไดเสียงซอล			

6	**วรรคที่** 11				**วรรคที่** 12			
ฆ้อง	- - - ร	- - - ร	- - - ร	- ทฺซฺซฺ	- - - ซฺ	- - ซฺซฺซฺ	- ลฺ – ทฺ	- ด – ร
ระนาด1	ล ซ ม ร	ซ ม ร ทฺ	ม ร ทฺ ลฺ	ซฺ ทฺ ลฺ ซฺ	ลฺ ทฺ ด ร	ม ร ด ซฺ	ลฺ ทฺ ด ทฺ	ม ทฺ ด ร
ระนาด2	ล ซ ม ร	ซ ม ร ทฺ	ด ร ม ร	ด ทฺ ลฺ ซฺ	ลฺ ทฺ ด ร	ม ร ด ซฺ	ลฺ ทฺ ด ทฺ	ม ทฺ ด ร
ลูกตก				**ซ (ซ1)**				**ร (ซ5)**
	บันไดเสียงซอล				บันไดเสียงซอล			

7	**วรรคที่** 13				**วรรคที่** 14			
ฆ้อง	- ฺ – ฺ	- - ดรม	- ซ – ฟ	ม ร – ท	- ล ล ล	- ์ – ร์	- ม์ – ร์	- ์ – ล
ระนาด1	ร ม ซ ล	ม ซ ซ ซ	ล ท ร์ ล	ร์ ท ท ท	ท ซ ล ท	ล ท ์ ร์	ม์ ร์ ์ ร์	ม์ ร์ ์ ล
ระนาด2	ร ม ซ ล	ม ซ ซ ซ	ล ท ร์ ล	ร์ ท ท ท	ท ซ ล ท	ล ท ์ ร์	ม์ ร์ ์ ร์	ม์ ร์ ์ ล
ลูกตก				**ท** (ซ3)				**ล** (ซ2)
	บันไดเสียงซอล				บันไดเสียงซอล			

8	**วรรคที่** 15				**วรรคที่** 16			
ฆ้อง	- ร์ – ท	- ล – ซ	- - -ลท	- ร์ – ล	- - ดรม	- ซ – ฺ	- ล – ล	- - - ซ
ระนาด1	ร์ ม์ ร์ ท	ร์ ท ล ซ	ล ซ ล ท	ล ท ร์ ล	ฺ ท ฺ ร ม	ร ม ซ ล	ท ล ซ ม	ซ ล – ซ
ระนาด2	ร์ ม์ ร์ ท	ร์ ท ล ซ	ล ซ ม ซ	ล ท – ล	- ท ฺ ร ม	ม ม ม-ซล	ล ล ล – ล	- - - ซ
ลูกตก				**ล** (ซ2)				**ซ** (ซ1)
	บันไดเสียงซอล				บันไดเสียงซอล			

จากการศึกษาพบว่า โครงสร้างของเพลงตระพระลักษมี เป็นเพลงที่ไม่มีการเปลี่ยนบันไดเสียง โดย บันไดเสียงของเพลงตระพระลักษมีคือบันไดเสียง **ซอล** ความสัมพันธ์ของลูกตกระหว่างทำนองหลัก (ทางฆ้องวงใหญ่) กับทำนองแปร (ทางระนาดเอก) เป็นไปในทิศทางเดียวกัน กล่าวคือ ลูกตกของทำนองหลักและทำนองแปรในแต่ละวรรค ใช้ลูกตกเดียวกัน

จากการศึกษาเพลงตระพระลักษมี ข้างต้นพบว่า มีการใช้ลูกตกในบันไดเสียง ซอล ในเพลงตระพระลักษมีทั้งหมด 5 เสียง ได้แก่ เสียง ซอล, ลา, ที, เร และ มี สามารถแสดงทำนองเพลงในแต่ละลูกตกได้ดังนี้

<u>ลูกตกทำนองหลักเสียง</u> ล (ซ2) มี 5 ทำนอง

ทำนองที่ 1พบในวรรคที่ 2 และ 6 ของเพลงตระพระลักษมี

เครื่องดนตรี	ทำนอง			
ฆ้อง	- - - ซ	- - ฟมร	- - - ร	- - ดทฺลฺ
ระนาดเอก 1	- - - ซ	- - ฟมร	- - - ร	- - ดทล

ทำนองที่ 2พบในวรรคที่ 9 ของเพลงตระพระลักษมี

เครื่องดนตรี	ทำนอง			
ฆ้อง	- - - ท	- ล – ล	- - - ลฺ	- - - ล
ระนาดเอก 1	ซ ฟ ม ร	ล ร ม ฟ	ซ ล ท ดำ	รำ ดำ ทล
ระนาดเอก 2	ซ ฟ ม ร	ล ร ม ฟ	ซ ล ซ ฟ	ม ฟ ซ ล

ทำนองที่ 3พบในวรรคที่ 14 ของเพลงตระพระลักษมี

เครื่องดนตรี	ทำนอง			
ฆ้อง	- ล ล ล	- ดำ – รำ	- มำ – รำ	- ดำ – ล
ระนาดเอก 1	ท ซ ล ท	ล ท ดำ รำ	มำ รำ ดำ รำ	มำ รำ ดำ ล
ระนาดเอก 2	ร ม ซ ล	ซ ล ดำ รำ	มำ รำ ดำ รำ	มำ รำ ดำ ล

ทำนองที่ 4พบในวรรคที่ 15 ของเพลงตระพระลักษมี

เครื่องดนตรี	ทำนอง			
ฆ้อง	- รำ – ท	- ล – ซ	- - -ลท	- รำ – ล
ระนาดเอก 1	รำ มำ รำ ท	รำ ท ล ซ	ล ซ ล ท	ล ท รำ ล
ระนาดเอก 2	รำ มำ รำ ท	รำ ท ล ซ	ล ซ ม ซ	ล ท – ล

ทำนองที่ 5พบในวรรคที่ 4 และ 8 ของเพลงตระพระลักษมี

เครื่องดนตรี	ทำนอง			
ฆ้อง	- - - ล	- - - ซ	- - - -	- - - ล
ระนาดเอก 1	- - - ล	- - - ซ	- - - -	- - - ล

ลูกตกทำนองหลักเสียง ร (ซ5) มี 2 ทำนอง

ทำนองที่ 1พบในวรรคที่ 10 ของเพลงตระพระลักษมี

เครื่องดนตรี	ทำนอง			
ฆ้อง	- ร̣ – ท	- ล – ฟ̣	ฟ ฟ – ม̣	ม ม – ร
ระนาดเอก 1	ม̣ ร̣ ท ล	ร̣ ท ล ฟ	ท ล ฟ ม	ล ฟ ม ร

ทำนองที่ 2พบในวรรคที่ 12 ของเพลงตระพระลักษมี

เครื่องดนตรี	ทำนอง			
ฆ้อง	- - - ซ̣	- - ซ̣ซ̣ซ̣	- ล̣ – ท̣	- ด – ร
ระนาดเอก 1	ล̣ ท̣ ด ร	ม ร ด ซ̣	ล̣ ท̣ ด ท̣	ม ท̣ ด ร

ลูกตกทำนองหลักเสียง ม (ซ6) มี 1 ทำนอง

ทำนองที่ 1พบในวรรคที่ 3 และ 7 ของเพลงตระพระลักษมี

เครื่องดนตรี	ทำนอง			
ฆ้อง	- - - ท̣	- - ท̣ท̣ท̣	- ม – ร	- - - ม
ระนาดเอก 1	- - - ท̣	- - ททท	- ม – ร	- - - ม

ลูกตกทำนองหลักเสียง ท (ซ3) มี 1 ทำนอง

ทำนองที่ 3พบในวรรคที่ 13 ของเพลงตระพระลักษมี

เครื่องดนตรี	ทำนอง			
ฆ้อง	- ล̣ – ท̣	- - ดรม	- ซ – ฟ	ม ร – ท
ระนาดเอก 1	ร ม ซ ล	ม ซ ซ ซ	ล ท ร̣ ล	ร̣ ท ท ท
ระนาดเอก 2	ท̣ ซ̣ ล̣ ท̣	ล ท ร ม	ฟ ม ร ม	ฟ ซ ล ท

<u>ลูกตกทำนองหลักเสียง</u> ซ (ซ1) มี 3 ทำนอง

ทำนองที่ 1พบในวรรคที่ 1 และ 5 ของเพลงตระพระลักษมี

เครื่องดนตรี	ทำนอง			
ฆ้อง	- - - มˍ	- - - รˍ	- ร - รˍ	- - - ซ
ระนาดเอก 1	- - - มˍ	- - - รˍ	- ร – รˍ	- - - ซ

ทำนองที่ 2พบในวรรคที่ 11 ของเพลงตระพระลักษมี

เครื่องดนตรี	ทำนอง			
ฆ้อง	- - - ร	- - - ร	- - - ร	- ทฺลฺซฺ
ระนาดเอก 1	ล ซ ม ร	ซ ม ร ทฺ	ม ร ทฺ ลฺ	ซฺ ทฺ ลฺ ซฺ
ระนาดเอก 2	ล ซ ม ร	ซ ม ร ทฺ	ด ร ม ร	ด ทฺ ลฺ ซฺ

ทำนองที่ 3พบในวรรคที่ 16 ของเพลงตระพระลักษมี

เครื่องดนตรี	ทำนอง			
ฆ้อง	- - ดรม	- ซ – ลฺ	- ล – ล	- - - ซ
ระนาดเอก 1	ลฺ ทฺ ร ม	ร ม ซ ล	ท ล ซ ม	ซ ล – ซ
ระนาดเอก 2	- ทฺ ร ม	มมม-ซล	ลลล – ล	- - - ซ

3. **การเคลื่อนที่ของลูกตก**

ตารางสรุปการเคลื่อนที่ของลูกตกในเพลงตระพระลักษมี

เพลงตระพระลักษมี

			ซ1				ซ2
			ซ6				ซ2
			ซ1				ซ2
			ซ6				ซ2
			ซ2				ซ5
			ซ1				ซ5
			ซ3				ซ2
			ซ2				ซ1

จากการศึกษาการเคลื่อนที่ของลูกตกในเพลงตระพระลักษมี สามารถจำแนกกรณีศึกษาได้ออกเป็น 2 กรณี ดังนี้

3.1 **ลูกตกใดลูกตกหนึ่งมีการเคลื่อนที่ไปยังลูกตกใดได้บ้าง ดังนี้**

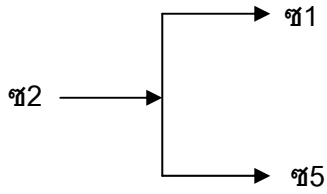
- การเคลื่อนที่ของลูกตกเสียง **ม** (ซ6) มีการเคลื่อนที่ไปยังลูกตกเสียง **ล** (ซ2)

ซ6 → ซ2

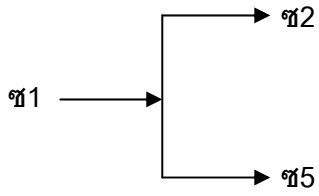
- การเคลื่อนที่ของลูกตกเสียง **ท** (ซ3) มีการเคลื่อนที่ไปยังลูกตกเสียง **ล** (ซ2)

ซ3 → ซ2

- การเคลื่อนที่ของลูกตกเสียง **ล** (ซ2) มีการเคลื่อนที่ไปยังลูกตกเสียง **ซ** (ซ1), **และ ม** (ซ6)

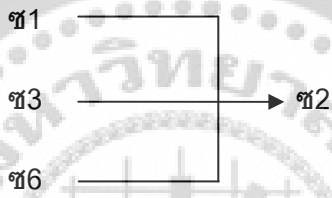


- การเคลื่อนที่ของลูกตกเสียง **ซ** (ซ1) มีการเคลื่อนที่ไปยังลูกตกเสียง **ล** (ซ2), **ร** (ซ5)

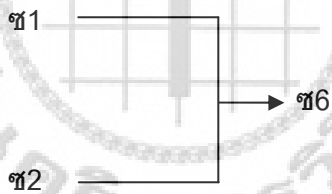


3.2 **ลูกตกใดบ้างที่สามารถเคลื่อนที่ไปยังลูกตกใดลูกตกหนึ่ง ดังนี้**

- มีการเคลื่อนที่จากลูกตกเสียง **ซ** (ซ1), **ท** (ซ3) และ **ม** (ซ6) ไปยังลูกตกเสียง **ล** (ซ2)

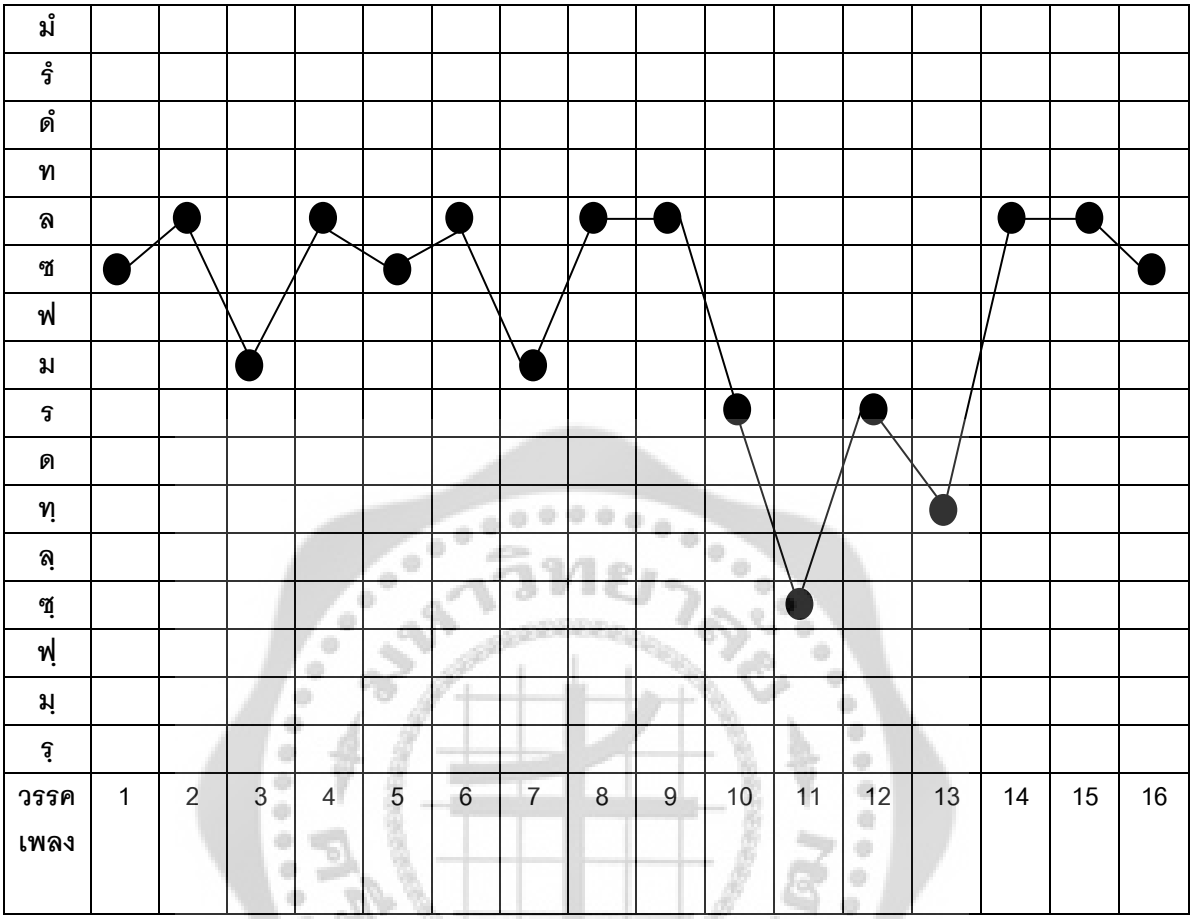


- มีการเคลื่อนที่จากลูกตกเสียง **ซ** (ซ1) และ **ล** (ซ2) ไปยังลูกตกเสียง **ม** (ซ5)



- มีการเคลื่อนที่จากลูกตกเสียง **ล** (ซ2) ไปยังลูกตกเสียง **ซ** (ซ1)

ทิศทางการเคลื่อนที่ของลูกตกของทำนองหลัก (ทางฆ้องวงใหญ่) ในเพลงตระพระลักษมี



ภาพประกอบ 5 แผนภูมิกราฟแสดงทิศทางการเคลื่อนที่ของลูกตกเพลงตระพระลักษมี

จากกราฟข้างต้นพบว่า

1. มีการเคลื่อนที่ไป-มาระหว่างลูกตก 2 ลูกตกเป็นส่วนมากคือ **ซ2** ⟷ **ซ6**

2. ประโยคสุดท้ายของเพลงตระพระลักษมี จะเป็นการเคลื่อนที่จากลูกตก **ซ2** ⟶ **ซ1** เป็นการจบเพลงด้วยลูกตกเสียงแรกของบันไดเสียงนั้น

4. **รูปแบบจังหวะ**

4.1 รูปแบบจังหวะทำนองหลัก (ทางฆ้องวงใหญ่) ของเพลงตระพระลักษมีสามารถเขียนได้ดังนี้

ในเพลงตระพระลักษมี ทำนองหลัก (ทางฆ้องวงใหญ่) พบว่ามีการใช้รูปแบบจังหวะทั้งหมด 12 รูปแบบดังนี้

รูปแบบ			**ทำนองที่พบ**		**จำนวนครั้งที่พบ**
A	- - - X	- X – X	- - - ท	- ล – ล	1
B	- - - X	- - - X	- - - ม̣	- - - ร̣ (2)	6
			- - - ล	- - - ซ (2)	
			- - - ล̣	- - - ล	
			- - - ร	- - - ร	
C	- X – X	X X – X	- ซ – ฟ	ม ร – ท	1
D	- X – X	- X – X	- ร̣ – ท	- ล – ฟ̣	4
			- ล̣ – ท̣	- ด – ร	
			- ม̣ – ร̣	- ด̣ – ล	
			- ร̣ – ท	- ล – ซ	
E	- - - X	- - $\overset{\frown}{XXX}$	- - - ซ	- - $\overset{\frown}{ฟมร}$ (2)	8
			- - - ร	- - $\overset{\frown}{ด ท̣ ล̣}$ (2)	
			- - - ท̣	- - $\overset{\frown}{ท̣ ท̣ ท̣}$ (2)	
			- - - ร	- $\overset{\frown}{ท̣ ล̣ ซ̣}$	
			- - - ซ̣	- - $\overset{\frown}{ซ̣ ซ̣ ซ̣}$	
F	- - - -	- - - X	- - - -	- - - ล (2)	2
G	- X – X	- - $\overset{\frown}{XXX}$	- ล̣ – ท̣	- - $\overset{\frown}{ดรม}$	1
H	- X X X	- X – X	- ล ล ล	- ด̣ – ร̣	1
I	- - $\overset{\frown}{XXX}$	- X – X	- - $\overset{\frown}{ดรม}$	- ซ – ล̣	1
J	- X – X	- - - X	- ล – ล	- - - ซ	5
K	X X – X	X X – X	ฟ ฟ – ม̣	ม ม – ร	1
L	- - X X	- X – X	- - -ลท	- ร̣ – ล	1

จะเห็นได้ว่ารูปแบบที่มีการใช้มากที่สุดคือรูปแบบ E, B และ J ตามลำดับ แสดงว่ารูปแบบ E, B และ J เป็นรูปแบบหลักของทำนองหลักในเพลงตระพระลักษมี

ตารางแสดงรูปแบบจังหวะของทำนองหลัก (ทางฆ้องวงใหญ่) ในเพลงตระพระลักษมี

1	B	J	E	E
2	E	J	B	F
3	B	J	E	E
4	E	J	B	F
5	A	B	D	K
6	B	E	E	D
7	G	C	H	D
8	D	L	I	J

4.2 รูปแบบจังหวะทำนองแปร (ทางระนาดเอก) ของเพลงตระพระลักษมีสามารถเขียนได้ดังนี้

ในเพลงตระพระลักษมี ทำนองแปร (ระนาดเอก) พบว่ามีการใช้รูปแบบจังหวะทั้งหมด 9 รูปแบบ ดังนี้

รูปแบบ			**จำนวนครั้งที่พบ**
AA	- - - X	- - - X	8
BB	- - - X	- - XXX	12
CC	- - - -	- - - X	4
DD	- X – X	- - - X	8
EE	X X X X	X X X X	28
FF	X X X X	X X - X	1
GG	X X X X	- X X X	1
HH	- X X X	XXX XX	1
II	XXX X	- - - X	1

จะเห็นได้ว่ารูปแบบที่มีการใช้มากที่สุดคือรูปแบบ EE แสดงว่ารูปแบบ EE เป็นรูปแบบหลักของทำนองแปรในเพลงตระพระลักษมี

ตารางแสดงรูปแบบจังหวะของทำนองแปร (ทางระนาดเอก) ในเพลงตระพระลักษมี

เที่ยวแรก

AA	DD	BB	BB
BB	DD	AA	CC
AA	DD	BB	BB
BB	DD	AA	CC
EE	EE	EE	EE
EE	EE	EE	EE
EE	EE	EE	EE
EE	EE	EE	GG

เที่ยวกลับ

AA	DD	BB	BB
BB	DD	AA	CC
AA	DD	BB	BB
BB	DD	AA	CC
EE	EE	EE	EE
EE	EE	EE	EE
EE	EE	EE	EE
EE	FF	HH	II

5. **หน้าทับ**

เป็นหน้าทับเฉพาะ ประเภท 4 ไม้ลา

เพลงตระพระลักษมีเป็นเพลงหน้าพาทย์ ใช้ตะโพนและกลองทัดบรรเลงหน้าทับประกอบเพลง หน้าทับที่ใช้เป็นหน้าทับประเภท 4 ไม้ลา คือบรรเลงกลองทัดด้วยไม้เดินสม่ำเสมอ 4 ไม้ (ตีกลองทัด 4 ครั้ง) แต่ละครั้งมีความยาว 2 วรรคเพลงและสอดคล้องกับหน้าทับตะโพน แล้วต่อด้วยไม้ลา 1 ชุด ซึ่งทั้งเสียงของตะโพนและกลองทัด รวมทั้งรูปแบบจังหวะของตะโพนและกลองทัด มิได้มีความสัมพันธ์กับระดับเสียงและรูปแบบจังหวะของทำนองเพลงแต่อย่างใด จะมีความสัมพันธ์กับทำนองเพลงเฉพาะความยาวและวรรคเพลงเท่านั้น

เปรียบเทียบทำนองหลัก (ทางฆ้องวงใหญ่) ทำนองแปร (ทางระนาดเอก)และหน้าทับตะโพน กลองทัด (4 ไม้ลา) เพลงตระพระลักษมี

1	**ทำนองหลัก**	- - - มฺ	- - - รฺ	- ร - รฺ	- - - ซ	- - - ซ	- - ฟมรฺ	- - - ร	- - ดทฺลฺ
	ระนาดเอก 1	- - - มฺ	- - - รฺ	- ร – รฺ	- - - รฺ$_{ซ}$	- - - ซ	- - ฟมรฺ	- - - ร	- - ดทล
	ระนาดเอก 2	- - - มฺ	- - - รฺ	- ร – รฺ	- - - รฺ$_{ซ}$	- - - ซ	- - ฟมรฺ	- - - ร	- - ดทล
	ตะโพน	- - - -	- - - ตำ	- - - -	- - - ถ	- - - -	- - - ตฺ	- - - ตำ	- - - -
	กลองทัด	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ตฺ

2	**ทำนองหลัก**	- - - ทฺ	- - ทฺทฺทฺ	- ม – ร	- - - ม	- - - ล	- - - ซ	- - - -	- - - ล
	ระนาดเอก 1	- - - ทฺ	- - ททท	- ม – ด$_{ร}$	- - - ม	- - - ล	- - - ซ$_{ฟ}$	- - - -	- - - ล
	ระนาดเอก 2	- - - ทฺ	- - ททท	- ม – ด$_{ร}$	- - - ม	- - - ล	- - - ซ$_{ฟ}$	- - - -	- - - ล
	ตะโพน	- - - -	- - - ตำ	- - ตฺตำ	- - ตฺพ	- - ตฺตำ	- - ตฺพ	- - - ตำ	- - - -
	กลองทัด	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ตฺ

3	**ทำนองหลัก**	- - - มฺ	- - - รฺ	- ร – รฺ	- - - ซ	- - - ซ	- - ฟมรฺ	- - - ร	- - ดทล
	ระนาดเอก 1	- - - มฺ	- - - รฺ	- ร – รฺ	- - - ซ	- - - ซ	- - ฟมรฺ	- - - ร	- - ดทล
	ระนาดเอก 2	- - - มฺ	- - - รฺ	- ร – รฺ	- - - ซ	- - - ซ	- - ฟมรฺ	- - - ร	- - ดทล
	ตะโพน	- - - ตฺ	- พ – ท	- - - ถ	- - ตฺตำ	- - - ท	- - ตำตำ	- ตำ – ตฺ	- พ – ท
	กลองทัด	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ตฺ

4	**ทำนองหลัก**	- - - ทฺ	- - ทฺทฺทฺ	- ม – ร	- - - ม	- - - ล	- - - ซ	- - - -	- - - ล
	ระนาดเอก 1	- - - ทฺ	- - ททท	- ม – ด$_{ร}$	- - - ม	- - - ล	- - - ซ$_{ฟ}$	- - - -	- - - ล
	ระนาดเอก 2	- - - ทฺ	- - ททท	- ม – ด$_{ร}$	- - - ม	- - - ล	- - - ซ$_{ฟ}$	- - - -	- - - ล
	ตะโพน	- - - -	- - - ตำ	- - ตฺตำ	- - ตฺพ	- - ตฺตำ	- - ตฺพ	- - - ตำ	- - - -
	กลองทัด	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ตฺ

5	**ทำนองหลัก**	- - - ท	- ล – ล	- - - ลฺ	- - - ล	- รำ – ท	- ล – ฟฺ	ฟ ฟ – มฺ	ม ม – ร
	ระนาดเอก 1	ซ ฟ ม ร	ล ร ม ฟ	ซ ล ท ดำ	ร ดำ ท ล	มำ ร ำ ท ล	ร ำ ท ล ฟ	ท ล ฟ ม	ล ฟ ม ร
	ระนาดเอก 2	ซ ฟ ม ร	ล ร ม ฟ	ซ ล ซ ฟ	ม ฟ ซ ล	มำ ร ำ ท ล	ร ำ ท ล ฟ	ท ล ฟ ม	ล ฟ ม ร
	ตะโพน	- - - ตำ	- - ตฺพ	- - - ถ	- - - ตฺ	- ตำ – ตฺ	- - ตฺพ	- - ตฺพ	- ตำ – ตฺ
	กลองทัด	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ตำ	- - - -	- - - -	- - - ตำ

6	**ทำนองหลัก**	- - - ร	- - - ร	- - - ร	- ทฺลฺซฺ	- - - ซฺ	- - ซฺซฺซฺ	- ลฺ – ทฺ	- ด – ร
	ระนาดเอก 1	ล ซ ม ร	ซ ม ร ทฺ	ม ร ทฺ ลฺ	ซฺ ทฺ ลฺ ซฺ	ลฺ ทฺ ด ร	ม ร ด ซฺ	ลฺ ทฺ ด ทฺ	ม ทฺ ด ร
	ระนาดเอก 2	ล ซ ม ร	ซ ม ร ทฺ	ด ร ม ร	ด ทฺ ลฺ ซฺ	ลฺ ทฺ ด ร	ม ร ด ซฺ	ลฺ ทฺ ด ทฺ	ม ทฺ ด ร
	ตะโพน	- - - ตำ	- ถ – ตฺ	- ตำ – ตฺ	- - ตฺพ	- - ตฺพ	- ตำ – ตฺ	- - ตฺพ	- ตำ – ตฺ
	กลองทัด	- - - -	- - - -	- - - ตฺ	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ตฺ

7	**ทำนองหลัก**	- ลฺ – ทฺ	- - ดรม	- ซ – ฟ	ม ร – ท	- ล ล ล	- ดำ – รำ	- มำ – รำ	- ดำ – ล
	ระนาดเอก 1	ร ม ซ ล	ม ซ ซ ซ	ล ท รำ ล	รำ ท ท ท	ท ซ ล ท	ล ท ดำ รำ	มำ รำ ดำ รำ	มำ รำ ดำ ล
	ระนาดเอก 2	ร ม ซ ล	ม ซ ซ ซ	ล ท รำ ล	รำ ท ท ท	ท ซ ล ท	ล ท ดำ รำ	มำ รำ ดำ รำ	มำ รำ ดำ ล
	ตะโพน	- - - ตำ	- ถ – ตฺ	- ตำ – ตฺ	- - ตฺพ	- - ตฺพ	- ตำ – ตฺ	- - - ตำ	- ถ – ตฺ
	กลองทัด	- - - -	- - - -	- - - ตำ	- - - -	- - - -	- - - ตำ	- - - -	- - - -

8	**ทำนองหลัก**	- รำ – ท	- ล – ซ	- - - ลท	- รำ – ล	- - ดรม	- ซ – ลฺ	- ล – ล	- - - ซ
	ระนาดเอก 1	รำ มำ รำ ท	รำ ท ล ซ	ล ซ ล ท	ล ท รำ ล	ลฺ ทฺ ร ม	ร ม ซ ล	ท ล ซ ม	ซ ล – ซ
	ระนาดเอก 2	รำ มำ รำ ท	รำ ท ล ซ	ล ซ ม ซ	ล ท – ล	- ทฺ ร ม	มม – ซล	ลลล– ล	- - - ซ
	ตะโพน	- ตำ – ตฺ	- - ตฺพ	- - ตฺพ	- ตำ – ตฺ	- - ตฺพ	- ตำ – ตฺ	- - ตฺพ	- ตำ – ตฺ
	กลองทัด	- - - ตฺ	- - - -	- - - -	- - - ตฺ	- - - -	- - - ตฺ	- - - -	- - - ตฺ

6. **ทำนองเพลง**

จากการศึกษาพบว่า รูปแบบทำนองที่พบในทำนองหลัก (ทางฆ้องวงใหญ่) ในเพลงตระพระลักษมี มีหลายลักษณะด้วยกัน ดังนี้

- การใช้ทำนองที่เป็นเอกลักษณ์เฉพาะของเพลงหน้าพาทย์ ซึ่งจะไม่ค่อยพบในเพลงทั่วไป คือซ้ำเสียงใดเสียงหนึ่งในลักษณะของการสะเดาะ เช่น

- - - ทฺ	- - ทฺ͡ทฺ͡ทฺ	- ม – ร	- - - ม

- - - ซฺ	- - ซฺ͡ซฺ͡ซฺ	- ล฻ – ทฺ	- ด – ร

- ทำนองเฉพาะเพลง ตอนขึ้นเพลง ได้แก่ทำนองดังนี้

- - - มำ	- - - รำ	- ร - รำ	- - - ซ	- - - ซ	- - ฟ͡มร	- - - ร	- - ด͡ทฺล฻
- - - ทฺ	- - ทฺ͡ทฺ͡ทฺ	- ม – ร	- - - ม	- - - ล	- - - ซ	- - - -	- - - ล
- - - มำ	- - - รำ	- ร - รำ	- - - ซ	- - - ซ	- - ฟ͡มร	- - - ร	- - ด͡ทฺล฻
- - - ทฺ	- - ทฺ͡ทฺ͡ทฺ	- ม – ร	- - - ม	- - - ล	- - - ซ	- - - -	- - - ล

- ทำนองเพลงเฉพาะประเภท ทำนองนี้เป็นทำนองที่พบในประเภทเพลงหน้าพาทย์เป็นส่วนใหญ่ ทำนองเพลงนี้มักไม่พบในเพลงประเภทอื่นๆ พบในประโยคที่ 2 และ 4 ของเพลงตระพระลักษมี

- - - ทฺ	- - ทฺ͡ทฺ͡ทฺ	- ม – ร	- - - ม	- - - ล	- - - ซ	- - - -	- - - ล

- การใช้คู่ 2 ในเพลง ซึ่งเป็นเอกลักษณ์เฉพาะของเพลงหน้าพาทย์ ดังนี้

- - - ทฺ	- - ทฺ͡ทฺ͡ทฺ	- ม – ร$_{ด}$	- - - ม	- - - ล	- - - ซ	- - - -	- - - ล

- การจบเพลงด้วยการซ้ำโน้ตตัวเดิม และเป็นโน้ตเสียงแรกของบันไดเสียง ในทีนี้คือเสียงซอล (ซ1) ในบันไดเสียงซอล

- รำ – ท	- ล – ซ	- - -ลท	- รำ – ล	- - ด͡รม	- ซ – ล฻	- ล – ล	- - - ซ

เพลงตระพระสุรัสวดี

ม้องวงใหญ่ เดชน์ คงอิ่ม

- - - ท	- - - ล	- - - ล	- - ฟมร	- - - -	- - ดทฺลฺ	- - - ทฺ	- - - ร
- - ดทฺลฺ	- ทฺ – ร	- ม – ลฺ	- - ลฺลฺลฺ	- - - ลฺ	- - ทฺลฺซฺ	- รฺ – ซฺ	- - - ร
- ซฺ – ด	- - ดรม	- ร – ม	- ซ – ร	- รฺ – ซฺ	- - ซฺลฺทฺ	- ลฺ – ทฺ	- ด – ร
- ซ – ม	- - มรด	- ร – ด	- - ดทฺลฺ	- ร -ทฺ	- - ทฺลฺซฺ	- - - ซฺ	- - ซฺซฺซฺ
- - - ล	- - - ซ	- - - ซ	- - ซซซ	- ฟฺ – ฟ	- - ซ ล	- ซ – ล	- ดำ – ซ
- ล – ซ	- ฟ – ซ	- - - ล	- ท – ดำ	- - - ด	- - ดดด	- ลฺ – ทฺ	- ร – ม
- - รมฟ	- ล -ม	- ล - -	ฟมร – ทฺ	- ล – ฟ	- - ฟมร	- ล – ซ	- - ซฟม
- ร - -	รมฟ – ล	- ท – ล	- ฟ – ม	- ฟ – ม	- ร – ท	- ร – มฺ	ม ม – ร
- - - ม	- - - ร	- - - ร	- - ฟมร	- - - -	- - ดทฺลฺ	- - - ทฺ	- - - ร
- - ดทฺลฺ	- ทฺ – ร	- ม – ลฺ	- - ลฺลฺลฺ	- - - ลฺ	- - ทฺลฺซฺ	- รฺ – ซฺ	- - - ร
- ซฺ – ด	- - ดรม	- ร – ม	- ซ – ร	- รฺ – ซฺ	- - ซฺลฺทฺ	- ลฺ – ทฺ	- ด – ร
- ซ – ม	- - มรด	- ร – ด	- - ดทฺลฺ	- ร -ทฺ	- - ทฺลฺซฺ	- - - ซฺ	- - ซฺซฺซฺ
- - - -	- ลฺ – ซฺ	- - - -	- - ซฺซฺซฺ	- รฺ – ซฺ	- - ซฺลฺทฺ	- ลฺ – ทฺ	- ด – ร
- ซ – ซ	- - มรด	- ร – ด	- - ดทฺลฺ	- ร -ทฺ	- - ทฺลฺซฺ	- - - ซฺ	- - ซฺซฺซฺ
- - - -	- ลฺ – ซฺ	- - - -	- - ซฺซฺซฺ	- รฺ – ซฺ	- - ซฺลฺทฺ	- ลฺ – ทฺ	- ด – ร
- ซฺ – ด	- - ดรม	- ร – ม	- ฟ – ซ	- - - ฟ	- - - ม	- - รรร	- - - -

เพลงตระพระสุรัสวดี

ระนาดเอก เดชน์ คงอิ่ม

- - - ท	- - - ล	- - - ล	- - ฟมร	- - - -	- - ดทฺลฺ	- - - ทฺ	- - - ร
- - ดทฺลฺ	- ทฺ – ร	- ม – ลฺ	- - ลฺลฺลฺ	- - - ลฺ	- - ทฺลฺซฺ	- รฺ – ซฺ	- - - ร
- ซฺ – ด	- - ดรม	- ร – ม	- ซ – ร	ด ทฺ ลฺ ซฺ	ร ซฺ ลฺ ทฺ	ด ร ด ทฺ	ลฺ ทฺ ด ร
ด ม ร ม	ซ ม ร ด	ซฺ ลฺ ทฺ ด	ร ด ทฺ ลฺ	ด ร ด ม	ร ม ซ ล	ท ล ม ฟ	ซ ท ล ซ
ซ ล ซ ร	ซ ล ท ดำ	ท ล ซ ม	ซ ท ล ซ	ซ ฟ ฟ ฟ	ด ฟ ซ ล	ล ซ ซ ล	ล ดำ ดำ ซ
ล ซ ฟ ด	ด ฟ ฟ ซ	ซ ซ ซ ล	ล ท ท ดำ	ดำ ดำ ดำ ดำ	ดำ ดำ ดำ ดำ	ดำ ล ล ท	ท ดำ รำ มำ
ร ม ฟ ซ	ล ซ ฟ ม	ล ฟ ม ร	ฟ ม ร ทฺ	ม ฟ ซ ล	ท ล ฟ ม	ซ ล ซ ท	ล ซ ฟ ม
ล ร ฟ ม	ล ฟ ม ร	ม ฟ ซ ท	ล ซ ฟ ม	ฟ ม ร ทฺ	ร ม ฟ ล	ฟ ม ร ด	ทฺ ลฺ – ร
- - - ม	- - - ร	- - - ร	- - ฟมร	- - - -	- - ดทฺลฺ	- - - ทฺ	- - - ร
- - ดทฺลฺ	- ทฺ – ร	- ม – ลฺ	- - ลฺลฺลฺ	- - - ลฺ	- - ทฺลฺซฺ	- รฺ – ซฺ	- - - ร
- - มรด	- ด ร ม	ฟ ซ ฟ ล	ซ ฟ ม ร	ด ทฺ ลฺ ซฺ	ซฺซฺซฺ ลฺ ทฺ	ด ร ด ทฺ	ลฺ ทฺ ด ร
ม ร ด ม	ร ด ทฺ ด	ซฺ ลฺ ทฺ ด	ร ด ทฺ ลฺ	ทฺทฺทฺ ร ม	ร ซ ร ม	ท ล ม ฟ	ซ ท ล ซ
ท ล ซ ร	ซ ม ร ทฺ	ม ร ทฺ ลฺ	ร ทฺ ลฺ ซฺ	ทฺ ซฺ ลฺ ทฺ	ลฺ ร ลฺ ทฺ	ลฺ ซฺ ลฺ ทฺ	ลฺ ทฺ ด ร
ม ร ด ม	ร ด ทฺ ด	ซฺ ลฺ ทฺ ด	ร ด ทฺ ล	ทฺทฺทฺ ร ม	ร ม ซ ล	ท ล ร ฟ	ซ ท ล ซ
ล ซ ม ร	ซ ม ร ด	ม ร ทฺ ลฺ	ร ทฺ ลฺ ซฺ	ทฺ ลฺ ทฺ ซฺ	ลฺ ทฺ ลฺ ทฺ	ด ร ด ทฺ	ลฺ ทฺ ด ร
ซฺ ลฺ ทฺ ด	- ด ร ม	- ร - ม	- ฟ – ซ	- - - ฟ	- - - ม	- - - -	- - รรร

เพลงตระพระสุรัสวดี

ในการศึกษาวิเคราะห์เพลงตระพระสุรัสวดี ผู้วิจัยทำการศึกษาวิเคราะห์โครงสร้างและการแปรทำนองโดยใช้หลักทฤษฎีการวิเคราะห์เพลงไทยของรศ.ดร.มานพ วิสุทธิแพทย์ ดังหัวข้อต่อไปนี้

โครงสร้างเพลง

1. **วรรคเพลง**

วรรคเพลง คือ การแบ่งทำนองเพลงให้มีส่วนย่อยลงเป็นช่วง ๆ ทำนองเพลงในแต่ละช่วงจะมีความหมายสมบูรณ์ วรรคเพลงหนึ่ง ๆ จะมีความยาวเท่ากับ 4 ห้องเพลงในการใช้โน้ตไทยเป็นการบันทึก หรือเท่ากับ 2 ห้องเพลงของการบันทึกโน้ตสากล วรรคเพลงในเพลงตระพระสุรัสวดีมีทั้งหมด 32 วรรคเพลง

2. **บันไดเสียงและลูกตก**

บันไดเสียง เป็นองค์ประกอบสำคัญอย่างหนึ่งทางดนตรี ที่บ่งบอกถึงเอกลักษณ์ของบทเพลง และยังสามารถอธิบายความสัมพันธ์ระหว่างทำนองหลัก (ทางฆ้องวงใหญ่) กับเครื่องดนตรีที่บรรเลงทำนองเพลงนั้นๆ ในที่นี้คือทางระนาดเอก ในเพลงตระพระสุรัสวดีสามารถแสดงบันไดเสียงและลูกตกโดยแบ่งตามวรรคเพลงได้ดังนี้

1	**วรรคที่** 1				**วรรคที่** 2			
ฆ้อง	- - - ท	- - - ล	- - - ล	- - ฟมร	- - - -	- - ดทฺลฺ	- - - ทฺ	- - - ร
ระนาด	- - - ท	- - - ล	- - - ล	- - ฟมร	- - - -	- - ดทฺลฺ	- - - ทฺ	- - - ร
ลูกตก				**ร** (ซ5)				**ร** (ซ5)
	บันไดเสียงซอล				บันไดเสียงซอล			

2	**วรรคที่** 3				**วรรคที่** 4			
ฆ้อง	- - ดทฺลฺ	- ทฺ – ร	- ม – ลฺ	- - ลฺลฺลฺ	- - - ลฺ	- - ทฺลฺซฺ	- ฺร – ซฺ	- - - ร
ระนาด	- - ดทฺลฺ	- ทฺ – ร	- ม – ลฺ	- - ลฺลฺลฺ	- - - ลฺ	- - ทฺลฺซฺ	- ฺร – ซฺ	- - - ร
ลูกตก				**ล** (ซ2)				**ร** (ซ5)
	บันไดเสียงซอล				บันไดเสียงซอล			

3	วรรคที่ 5				วรรคที่ 6			
ฆ้อง	- ซฺ – ด	- - ดรม	- ร – ม	- ซ – ร	- รฺ – ซฺ	- - ซฺลฺทฺ	- ลฺ – ทฺ	- ด – ร
ระนาด	- ซฺ – ด	- - ดรม	- ร – ม	- ซ – ร	ด ทฺ ลฺ ซฺ	ร ซฺ ลฺ ทฺ	ด ร ด ทฺ	ลฺ ทฺ ด ร
ลูกตก				**ร (ด2)**				**ร (ซ5)**
	บันไดเสียงโด				บันไดเสียงซอล			

ในประโยคนี้มีการเปลี่ยนบันไดเสียงจากบันไดเสียง **ซอล** จากประโยคก่อนหน้ามาเป็นบันไดเสียง **โด** ในวรรคที่ 5 และเปลี่ยนกลับเป็นบันไดเสียง **ซอล** อีกรอบในวรรคที่ 6 จะเห็นได้ว่าในประโยคที่ 3 นี้ ลูกตกในวรรคแรกและวรรคสุดท้าย มีการใช้ลูกตกเสียงเดียวกัน แต่อยู่ในคนละบันไดเสียง

4	วรรคที่ 7				วรรคที่ 8			
ฆ้อง	- ซ – ม	- - มรด	- ร – ด	- - ดทฺลฺ	- ร -ทฺ	- - ทฺลฺซฺ	- - - ซฺ	- - ซฺซฺซฺ
ระนาด	ด ม ร ม	ซ ม ร ด	ซฺ ลฺ ทฺ ด	ร ด ทฺ ลฺ	ด ร ด ม	ร ม ซ ล	ท ล ม ฟ	ซ ท ล ซ
ลูกตก				**ล (ด6)**				**ซ (ซ1)**
	บันไดเสียงโด				บันไดเสียงซอล			

ในประโยคนี้มีการเปลี่ยนบันไดเสียงจากบันไดเสียง **ซอล** จากประโยคก่อนหน้า (ประโยคที่ 3) มาเป็นบันไดเสียง **โด** ในวรรคแรก และเปลี่ยนกลับเป็นบันไดเสียง **ซอล** ในวรรคหลังอีกรอบ

<u>ข้อสังเกต</u> จากวรรคท้ายของประโยคที่ 3 มีการใช้โน้ตเพื่อช่วยในการเปลี่ยนบันไดเสียง

- รฺ – ซฺ	- - ซฺลฺทฺ	- ลฺ – ทฺ	**- ด – ร**
ด ทฺ ลฺ ซฺ	ร ซฺ ลฺ ทฺ	ด ร ด ทฺ	**ลฺ ทฺ ด ร**

5	วรรคที่ 9				วรรคที่ 10			
ฆ้อง	- - - ล	- - - ซ	- - - ซ	- - ซซซ	- ฟฺ – ฟ	- - ซ ล	- ซ – ล	- ดำ – ซ
ระนาด	ซ ล ซ ร	ซ ล ท ดำ	ท ล ซ ม	ซ ท ล ซ	ซ ฟ ฟ ฟ	ด ฟ ซ ล	ล ซ ซ ล	ล ดำ ดำ ซ
ลูกตก				**ซ (ซ1)**				**ซ (ฟ2)**
	บันไดเสียงซอล				บันไดเสียงฟา			

ในประโยคนี้มีการเปลี่ยนบันไดเสียงจากบันไดเสียง **ซอล** ในวรรคที่ 9 มาเป็นบันไดเสียง **ฟา** ในวรรคที่ 10 จะเห็นว่าทั้งสองวรรคมีการใช้ลูกตกเสียงเดียวกัน แต่อยู่ในคนละบันไดเสียง

6	**วรรคที่** 11				**วรรคที่** 12			
ฆ้อง	- ล – ซ	- ฟ – ซ	- - - ล	- ท – ด์	- - - ด	- - ดดด	- ลฺ – ทฺ	- ร – ม
ระนาด	ล ซ ฟ ด	ด ฟ ฟ ซ	ซ ซ ซ ล	ล ท ท ด์	ด์ ด์ ด์ ด์	ด์ ด์ ด์ ด์	ด์ ล ล ท	ท ด์ ร์ ม์
ลูกตก				**ด (ฟ5)**				**ม (ด3)**
	บันไดเสียงฟา				บันไดเสียงโด			

ในประโยคนี้มีการเปลี่ยนบันไดเสียงจากบันไดเสียง **ฟา** ในวรรคที่ 11 เป็นบันไดเสียง **โด** ในวรรคที่ 12

<u>ข้อสังเกต</u> การเปลี่ยนบันไดเสียงโดยใช้ลูกตกจากวรรคแรกเป็นจุดเชื่อม เพราะทั้งสองบันไดเสียงมีโน้ตที่สามารถใช้ร่วมกันได้

7	**วรรคที่** 13				**วรรคที่** 14			
ฆ้อง	- - รมฟ	- ล -ม	- ล - -	ฟมร – ทฺ	- ล – ฟ	- - ฟมร	- ล – ซ	- - ซฟม
ระนาด	ร ม ฟ ซ	ล ซ ฟ ม	ล ฟ ม ร	ฟ ม ร ทฺ	ม ฟ ซ ล	ท ล ฟ ม	ซ ล ซ ท	ล ซ ฟ ม
ลูกตก				**ท (ร6)**				**ม (ร2)**
	บันไดเสียงเร				บันไดเสียงเร			

ในประโยคนี้มีการเปลี่ยนบันไดเสียงจากบันไดเสียง **โด** จากประโยคก่อนหน้ามาเป็นบันไดเสียง **เร** ในประโยคที่ 7 นี้ จะเห็นได้ว่าลูกตกในวรรคสุดท้ายของประโยคก่อนหน้า (ประโยคที่ 6) เป็นคู่ 4 ของลูกตกในวรรคแรกของประโยคที่ 7

8	**วรรคที่** 15				**วรรคที่** 16			
ฆ้อง	- ร - -	รมฟ – ล	- ท – ล	- ฟ – ม	- ฟ – ม	- ร – ท	- ร – มฺ	ม ม – ร
ระนาด	ล ร ฟ ม	ล ฟ ม ร	ม ฟ ซ ท	ล ซ ฟ ม	ฟ ม ร ทฺ	ร ม ฟ ล	ฟ ม ร ด	ทฺ ลฺ – ร
ลูกตก				**ม (ร2)**				**ร (ร1)**
	บันไดเสียงเร				บันไดเสียงเร			

9	**วรรคที่** 17				**วรรคที่** 18			
ฆ้อง	- - - ม	- - - ร	- - - ร	- - ฟมร	- - - -	- - ดทฺลฺ	- - - ทฺ	- - - ร
ระนาด	- - - ม	- - - ร	- - - ร	- - ฟมร	- - - -	- - ดทฺลฺ	- - - ทฺ	- - - ร
ลูกตก				**ร (ร1)**				**ร (ซ5)**
	บันไดเสียงเร				บันไดเสียงซอล			

ในประโยคนี้มีการเปลี่ยนบันไดเสียงจากบันไดเสียง **เร** ในวรรคที่ 17 มาเป็นบันไดเสียง **ซอล** ในวรรคที่ 18 จะเห็นได้ว่าในประโยคที่ 9 นี้ ลูกตกในวรรคแรกและวรรคสุดท้าย มีการใช้ลูกตกเสียงเดียวกัน แต่อยู่ในคนละบันไดเสียง

10	**วรรคที่** 19				**วรรคที่** 20			
ฆ้อง	- - ดทฺลฺ	- ทฺ – ร	- ม – ลฺ	- - ซฺลฺลฺ	- - - ลฺ	- - ทฺลฺซฺ	- ร̣ – ซฺ	- - - ร
ระนาด	- - ดทฺลฺ	- ทฺ – ร	- ม – ลฺ	- - ลฺลฺล	- - - ลฺ	- - ทฺลฺซฺ	- ร̣ – ซฺ	- - - ร
ลูกตก				**ล (ซ2)**				**ร (ซ5)**
	บันไดเสียงซอล				บันไดเสียงซอล			

11	**วรรคที่** 21				**วรรคที่** 22			
ฆ้อง	- ซฺ – ด	- - ดรม	- ร – ม	- ซ – ร	- ร̣ – ซฺ	- - ซฺลฺทฺ	- ลฺ – ทฺ	- ด – ร
ระนาด	- - มรด	- ด ร ม	ฟ ซ ฟ ล	ซ ฟ ม ร	ด ทฺ ลฺ ซฺ	ซฺซฺซฺ-ลฺ ทฺ	ด ร ด ทฺ	ลฺ ทฺ ด ร
ลูกตก				**ร (ด2)**				**ร (ซ5)**
	บันไดเสียงโด				บันไดเสียงซอล			

ในประโยคนี้มีการเปลี่ยนบันไดเสียงจากบันไดเสียง **ซอล** จากประโยคที่ 10 มาเป็นบันไดเสียง **โด** ในวรรคที่ 21 และเปลี่ยนกลับเป็นบันไดเสียง **ซอล** อีกรอบ จะเห็นได้ว่าในประโยคที่ 11 นี้ ลูกตกในวรรคที่ 21 และวรรคที่ 22 มีการใช้ลูกตกเสียงเดียวกัน แต่อยู่ในคนละบันไดเสียง

12	**วรรคที่** 23				**วรรคที่** 24			
ฆ้อง	- ซ – ม	- - มรด	- ร – ด	- - ดทฺลฺ	- ร -ทฺ	- - ทฺลฺซฺ	- - - ซฺ	- - ซฺซฺซฺ
ระนาด	ม ร ด ม	ร ด ทฺ ด	ซฺ ลฺ ทฺ ด	ร ด ทฺ ลฺ	ทฺทฺทฺรม	ร ซ ร ม	ท ล ม ฟ	ซ ท ล ซ
ลูกตก				**ล (ด6)**				**ซ (ซ1)**
	บันไดเสียงโด				บันไดเสียงซอล			

ในประโยคนี้มีการเปลี่ยนบันไดเสียงจากบันไดเสียง **ซอล** จากประโยคก่อนหน้า (ประโยคที่ 11) มาเป็นบันไดเสียง **โด** ในวรรคแรก และเปลี่ยนกลับเป็นบันไดเสียง **ซอล** ในวรรคหลังอีกรอบ

<u>ข้อสังเกต</u> จากวรรคท้ายของประโยคที่ 11 มีการใช้โน้ตเพื่อช่วยในการเปลี่ยนบันไดเสียง

- ร̣ – ซฺ	- - ซฺลฺทฺ	- ลฺ – ทฺ	**- ด – ร**
ด ทฺ ลฺ ซฺ	ร ซฺ ลฺ ทฺ	ด ร ด ทฺ	**ลฺ ทฺ ด ร**

13	**วรรคที่** 25				**วรรคที่** 26			
ฆ้อง	- - - -	- ฺ – ซฺ	- - - -	- - ซฺซฺซฺ	- ฺ – ซฺ	- - ซฺฺ	- ฺ – ทฺ	- ด – ร
ระนาด	ท ล ซ ร	ซ ม ร ทฺ	ม ร ทฺ ลฺ	ร ทฺ ลฺ ซฺ	ทฺ ซฺ ลฺ ทฺ	ลฺ ร ลฺ ทฺ	ลฺ ซฺ ลฺ ทฺ	ลฺ ทฺ ด ร
ลูกตก				**ซ (ซ1)**				**ร (ซ5)**
	บันไดเสียงซอล				บันไดเสียงซอล			

14	**วรรคที่** 27				**วรรคที่** 28			
ฆ้อง	- ซ – ซ	- - มรด	- ร – ด	- - ดทฺลฺ	- ร -ทฺ	- - ทฺลฺซฺ	- - - ซฺ	- - ซฺซฺซฺ
ระนาด	ม ร ด ม	ร ด ทฺ ด	ซฺ ลฺ ทฺ ด	ร ด ทฺ ล	ทฺทฺ– ร ม	ร ม ซ ล	ท ล ร ฟ	ซ ท ล ซ
ลูกตก				**ล (ด6)**				**ซ (ซ1)**
	บันไดเสียงโด				บันไดเสียงซอล			

ในประโยคนี้มีการเปลี่ยนบันไดเสียงจากบันไดเสียง **ซอล** จากประโยคที่ 13 มาเป็นบันไดเสียง **โด** ในวรรคที่ 27 และเปลี่ยนกลับเป็นบันไดเสียง **ซอล** ในวรรคที่ 28

<u>ข้อสังเกต</u> จากวรรคที่ 26 ของประโยคที่ 13 มีการใช้โน้ตเพื่อช่วยในการเปลี่ยนบันไดเสียง

- ฺ – ซฺ	- - ซฺลฺทฺ	- ลฺ – ทฺ	**- ด – ร**
ทฺ ซฺ ลฺ ทฺ	ลฺ ร ลฺ ทฺ	ลฺ ซฺ ลฺ ทฺ	**ลฺ ทฺ ด ร**

15	**วรรคที่** 29				**วรรคที่** 30			
ฆ้อง	- - - -	- ฺ – ซฺ	- - - -	- - ซฺซฺซฺ	- ฺ – ซฺ	- - ซฺลฺทฺ	- ลฺ – ทฺ	- ด – ร
ระนาด	ล ซ ม ร	ซ ม ร ด	ม ร ทฺ ลฺ	ร ทฺ ลฺ ซฺ	ทฺ ลฺ ทฺ ซฺ	ลฺ ทฺ ลฺ ทฺ	ด ร ด ทฺ	ลฺ ทฺ ด ร
ลูกตก				**ซ (ซ1)**				**ร (ซ5)**
	บันไดเสียงซอล				บันไดเสียงซอล			

16	**วรรคที่** 31				**วรรคที่** 32			
ฆ้อง	- ซฺ – ด	- - ดรม	- ร – ม	- ฟ – ซ	- - - ฟ	- - - ม	- - รวร	- - - -
ระนาด	ซฺ ลฺ ทฺ ด	- ด ร ม	- ร - ม	- ฟ – ซ	- - - ฟ	- - - ม	- - - -	- - รวร
ลูกตก				**ซ (ด5)**				**ร (ร1)**
	บันไดเสียงโด				บันไดเสียงเร			

ในประโยคนี้มีการเปลี่ยนบันไดเสียงจากบันไดเสียง **ซอล** จากประโยคที่ 15 มาเป็นบันไดเสียง **โด** ในวรรคที่ 31 และเปลี่ยนไปเป็นบันไดเสียง **เร** ในวรรคที่ 32 จะเห็นได้ว่าความสัมพันธ์ระหว่างลูกตกในวรรคที่ 30 จากประโยคที่ 15 และลูกตกในประโยคที่ 16 ทั้งวรรคหน้าและวรรคหลังมีลักษณะเป็นคู่ 4 และคู่ 5 การขึ้นต้นและจบเพลงของเพลงตระพระสุรัสวดี ใช้ลูกตกเสียงเดียวกันแต่อยู่คนละบันไดเสียง

จากการศึกษาพบว่า โครงสร้างของเพลงตระพระสุรัสวดีเป็นเพลงที่มีการเปลี่ยนบันไดเสียง โดยมีการใช้บันไดเสียงในเพลงทั้งหมด 4 บันไดเสียงด้วยกัน คือ บันไดเสียงซอล, บันไดเสียงเร, บันไดเสียงโด และ บันไดเสียงฟา ในด้านความสัมพันธ์ระหว่างลูกตกของทำนองหลัก (ทางฆ้องวงใหญ่) และทำนองแปร (ทางระนาดเอก) เป็นไปในทิศทางเดียวกัน กล่าวคือ ลูกตกของทำนองหลักและทำนองแปรในแต่ละวรรค ใช้ลูกตกเดียวกัน การขึ้นต้นและจบเพลงของเพลงตระพระสุรัสวดี ใช้ลูกตกเสียงเดียวกันแต่อยู่คนละบันไดเสียง

จากการศึกษาเพลงตระพระสุรัสวดี ข้างต้น พบว่าเพลงตระพระสุรัสวดีมีการเปลี่ยนบันไดเสียงในเพลง โดยใช้ทั้งหมด 4 บันไดเสียง คือบันไดเสียง ซอล โด ฟา และ เร โดยสามารถจำแนกทำนองหลัก (ทางฆ้องวงใหญ่) และทำนองแปร (ทางระนาดเอก) ได้ดังต่อไปนี้

<u>บันไดเสียง ซอล</u>

<u>ลูกตกทำนองหลักเสียง</u> ล (ซ2) มี 1 ทำนอง

ทำนองที่ 1พบในวรรคที่ 3 และ 19 ของเพลงตระพระสุรัสวดี

เครื่องดนตรี	ทำนอง			
ฆ้อง	- - ดทฺลฺ	- ทฺ – ร	- ม – ลฺ	- - ลฺลฺลฺ
ระนาดเอก	- - ดทฺลฺ	- ทฺ – ร	- ม – ลฺ	- - ลฺลฺลฺ

ลูกตกทำนองหลักเสียง ร (ซ5) มี 4 ทำนอง

ทำนองที่ 1พบในวรรคที่ 1 ของเพลงตระพระสุรัสวดี

เครื่องดนตรี	ทำนอง			
ฆ้อง	- - - ท	- - - ล	- - - ล	- - ฟมร
ระนาดเอก	- - - ท	- - - ล	- - - ล	- - ฟมร

ทำนองที่ 2พบในวรรคที่ 2 และ 18 ของเพลงตระพระสุรัสวดี

เครื่องดนตรี	ทำนอง			
ฆ้อง	- - - -	- - ดทฺลฺ	- - - ทฺ	- - - ร
ระนาดเอก	- - - -	- - ดทฺลฺ	- - - ทฺ	- - - ร

ทำนองที่ 3พบในวรรคที่ 4 และ 20 ของเพลงตระพระสุรัสวดี

เครื่องดนตรี	ทำนอง			
ฆ้อง	- - - ลฺ	- - ทฺลฺซฺ	- รฺ – ซฺ	- - - ร
ระนาดเอก 1	- - - ลฺ	- - ทฺลฺซฺ	- รฺ – ซฺ	- - - ร
ระนาดเอก 2	ด ทฺ ลฺ ซฺ	ซฺซฺซฺ – ลฺ ทฺ	ด ร ด ทฺ	ลฺ ทฺ ด ร

ทำนองที่ 4พบในวรรคที่ 6, 22, 26 และ 30 ของเพลงตระพระสุรัสวดี

เครื่องดนตรี	ทำนอง			
ฆ้อง	- รฺ – ซฺ	- - ซฺลฺทฺ	- ลฺ – ทฺ	- ด – ร
ระนาดเอก 1	ด ทฺ ลฺ ซฺ	ร ซฺ ลฺ ทฺ	ด ร ด ทฺ	ลฺ ทฺ ด ร
ระนาดเอก 2	ทฺ ซฺ ลฺ ทฺ	ลฺ ร ลฺ ทฺ	ลฺ ซฺ ลฺ ทฺ	ลฺ ทฺ ด ร
ระนาดเอก 3	ทฺ ลฺ ทฺ ซฺ	ลฺ ทฺ ลฺ ทฺ	ด ร ด ทฺ	ลฺ ทฺ ด ร

ลูกตกทำนองหลักเสียง ซ (ซ1) มี 3 ทำนอง

ทำนองที่ 1พบในวรรคที่ 8, 24 และ 28 ของเพลงตระพระสุรัสวดี

เครื่องดนตรี	ทำนอง			
ฆ้อง	- ร -ทฺ	- - ทฺลฺซฺ	- - - ซฺ	- - ซฺซฺซฺ
ระนาดเอก 1	ด ร ด ม	ร ม ซ ล	ท ล ม ฟ	ซ ท ล ซ
ระนาดเอก 2	ทฺทฺทฺรม	ร ซ ร ม	ท ล ม ฟ	ซ ท ล ซ
ระนาดเอก 3	ทฺทฺ – ร ม	ร ม ซ ล	ท ล ร ฟ	ซ ท ล ซ

ทำนองที่ 2พบในวรรคที่ 9 ของเพลงตระพระสุรัสวดี

เครื่องดนตรี	ทำนอง			
ฆ้อง	- - - ล	- - - ซ	- - - ซ	- - ซซซ
ระนาดเอก	ซ ล ซ ร	ซ ล ท ด	ท ล ซ ม	ซ ท ล ซ

ทำนองที่ 3พบในวรรคที่ 25 และ 29 ของเพลงตระพระสุรัสวดี

เครื่องดนตรี	ทำนอง			
ฆ้อง	- - - -	- ลฺ – ซฺ	- - - -	- - ซฺซฺซฺ
ระนาดเอก 1	ท ล ซ ร	ซ ม ร ทฺ	ม ร ทฺ ลฺ	ร ทฺ ลฺ ซฺ
ระนาดเอก 2	ล ซ ม ร	ซ ม ร ด	ม ร ทฺ ลฺ	ร ทฺ ลฺ ซฺ

บันไดเสียง โด

ลูกตกทำนองหลักเสียง ร (ด2) มี 1 ทำนอง

ทำนองที่ 1พบในวรรคที่ 5 และ 21 ของเพลงตระพระสุรัสวดี

เครื่องดนตรี	ทำนอง			
ฆ้อง	- ซฺ – ด	- - ดรม	- ร – ม	- ซ – ร
ระนาดเอก 1	- ซฺ – ด	- - ดรม	- ร – ม	- ซ – ร
ระนาดเอก 2	- - มรด	- ด ร ม	ฟ ซ ฟ ล	ซ ฟ ม ร

ลูกตกทำนองหลักเสียง ล (ด6) มี 2 ทำนอง

ทำนองที่ 1พบในวรรคที่ 7 และ 23 ของเพลงตระพระสุรัสวดี

เครื่องดนตรี	ทำนอง			
ฆ้อง	- ซ – ม	- - มรด	- ร – ด	- - ดทฺลฺ
ระนาดเอก 1	ด ม ร ม	ซ ม ร ด	ซฺ ลฺ ทฺ ด	ร ด ทฺ ลฺ
ระนาดเอก 2	ม ร ด ม	ร ด ทฺ ด	ซฺ ลฺ ทฺ ด	ร ด ทฺ ลฺ

ทำนองที่ 2พบในวรรคที่ 27 ของเพลงตระพระสุรัสวดี

เครื่องดนตรี	ทำนอง			
ฆ้อง	- ซ – ซ	- - มรด	- ร – ด	- - ดทฺลฺ
ระนาดเอก	ม ร ด ม	ร ด ทฺ ด	ซฺ ลฺ ทฺ ด	ร ด ทฺ ล

ลูกตกทำนองหลักเสียง ม (ด3) มี 1 ทำนอง

ทำนองที่ 1พบในวรรคที่ 12 ของเพลงตระพระสุรัสวดี

เครื่องดนตรี	ทำนอง			
ฆ้อง	- - - ด	- - ดดด	- ลฺ – ทฺ	- ร – ม
ระนาดเอก	ดำ ดำ ดำ ดำ	ดำ ดำ ดำ ดำ	ดำ ล ล ท	ท ดำ รำ มำ

ลูกตกทำนองหลักเสียง ซ (ด5) มี 1 ทำนอง

ทำนองที่ 1พบในวรรคที่ 31 ของเพลงตระพระสุรัสวดี

เครื่องดนตรี	ทำนอง			
ฆ้อง	- ซฺ – ด	- - ดรม	- ร – ม	- ฟ – ซ
ระนาดเอก	ซฺ ลฺ ทฺ ด	- ด ร ม	- ร - ม	- ฟ – ซ

<u>บันไดเสียง ฟา</u>

<u>ลูกตกทำนองหลักเสียง</u> ซ (ฟ2) มี 1 ทำนอง

ทำนองที่ 1พบในวรรคที่ 10 ของเพลงตระพระสุรัสวดี

เครื่องดนตรี	ทำนอง			
ฆ้อง	- ฟฺ – ฟ	- - ซ ล	- ซ – ล	- ดำ – ซ
ระนาดเอก	ซ ฟ ฟ ฟ	ด ฟ ซ ล	ล ซ ซ ล	ล ดำ ดำ ซ

<u>ลูกตกทำนองหลักเสียง</u> ด (ฟ5) มี 1 ทำนอง

ทำนองที่ 1พบในวรรคที่ 11 ของเพลงตระพระสุรัสวดี

เครื่องดนตรี	ทำนอง			
ฆ้อง	- ล – ซ	- ฟ – ซ	- - - ล	- ท – ดำ
ระนาดเอก	ล ซ ฟ ด	ด ฟ ฟ ซ	ซ ซ ซ ล	ล ท ท ดำ

<u>บันไดเสียง เร</u>

<u>ลูกตกทำนองหลักเสียง</u> ท (ร6) มี 1 ทำนอง

ทำนองที่ 1พบในวรรคที่ 13 ของเพลงตระพระสุรัสวดี

เครื่องดนตรี	ทำนอง			
ฆ้อง	- - รมฟ	- ล -ม	- ล - -	ฟมร – ทฺ
ระนาดเอก	ร ม ฟ ซ	ล ซ ฟ ม	ล ฟ ม ร	ฟ ม ร ทฺ

ลูกตกทำนองหลักเสียง ม (ร2) มี 2 ทำนอง

ทำนองที่ 1พบในวรรคที่ 14 ของเพลงตระพระสุรัสวดี

เครื่องดนตรี	ทำนอง			
ฆ้อง	- ล – ฟ	- - ฟมร	- ล – ซ	- - ซฟม
ระนาดเอก 1	ม ฟ ซ ล	ท ล ฟ ม	ซ ล ซ ท	ล ซ ฟ ม

ทำนองที่ 2พบในวรรคที่ 15 ของเพลงตระพระสุรัสวดี

เครื่องดนตรี	ทำนอง			
ฆ้อง	- ร - -	รมฟ – ล	- ท – ล	- ฟ – ม
ระนาดเอก 1	ล ร ฟ ม	ล ฟ ม ร	ม ฟ ซ ท	ล ซ ฟ ม

ลูกตกทำนองหลักเสียง ร (ร1) มี 3 ทำนอง

ทำนองที่ 1พบในวรรคที่ 16 ของเพลงตระพระสุรัสวดี

เครื่องดนตรี	ทำนอง			
ฆ้อง	- ฟ – ม	- ร – ท	- ร – ม	ม ม – ร
ระนาดเอก	ฟ ม ร ท	ร ม ฟ ล	ฟ ม ร ด	ท ล – ร

ทำนองที่ 2พบในวรรคที่ 17 ของเพลงตระพระสุรัสวดี

เครื่องดนตรี	ทำนอง			
ฆ้อง	- - - ม	- - - ร	- - - ร	- - ฟมร
ระนาดเอก	- - - ม	- - - ร	- - - ร	- - ฟมร

ทำนองที่ 3 พบในวรรคที่ 32 ของเพลงตระพระสุรัสวดี

เครื่องดนตรี	ทำนอง			
ฆ้อง	- - - ฟ	- - - ม	- - ร ร ร	- - - -
ระนาดเอก	- - - ฟ	- - - ม	- - - -	- - ร ร ร

3. **การเคลื่อนที่ของลูกตก**

ตารางสรุปการเคลื่อนที่ของลูกตกในเพลงตระพระสุรัสวดี

			ซ5				ซ5
			ซ2				ซ5
			ด2				ซ5
			ด6				ซ1
			ซ1				ฟ2
			ฟ5				ด3
			ร6				ร2
			ร2				ร1
			ร1				ซ5
			ซ2				ซ5
			ด2				ซ5
			ด6				ซ1
			ซ1				ซ5
			ด6				ซ1
			ซ1				ซ5
			ด5				ร1

จากการศึกษาการเคลื่อนที่ของลูกตกในเพลงตระพระสุรัสวดี สามารถจำแนกกรณีศึกษาได้ออกเป็น 2 กรณี ดังนี้

3.1 **ลูกตกใดลูกตกหนึ่งมีการเคลื่อนที่ไปยังลูกตกใดได้บ้าง ดังนี้**

- การเคลื่อนที่ของลูกตกเสียง **ร** (ซ5) มีการเคลื่อนที่ไปยังลูกตกเสียง **ร** (ซ5)

ซ5 ⟶ ซ5

- การเคลื่อนที่ของลูกตกเสียง **ล** (ซ2) มีการเคลื่อนที่ไปยังลูกตกเสียง **ร** (ซ5)

ซ2 ⟶ ซ5

- การเคลื่อนที่ของลูกตกเสียง **ร** (ด2) มีการเคลื่อนที่ไปยังลูกตกเสียง **ร** (ซ5)

ด2 ⟶ ซ5

- การเคลื่อนที่ของลูกตกเสียง **ล** (**ด**6) มีการเคลื่อนที่ไปยังลูกตกเสียง **ล** (**ซ**1)

ด6 ⟶ **ซ**1

- การเคลื่อนที่ของลูกตกเสียง **ซ** (**ซ**1) มีการเคลื่อนที่ไปยังลูกตกเสียง **ซ** (**ฟ**2)

ซ1 ⟶ **ฟ**2

- การเคลื่อนที่ของลูกตกเสียง **ซ** (**ซ**1) มีการเคลื่อนที่ไปยังลูกตกเสียง **ร** (**ซ**5)

ซ1 ⟶ **ซ**5

- การเคลื่อนที่ของลูกตกเสียง **ด** (**ฟ**5) มีการเคลื่อนที่ไปยังลูกตกเสียง **ม** (**ด**3)

ฟ5 ⟶ **ด**3

- การเคลื่อนที่ของลูกตกเสียง **ท** (**ร**6) มีการเคลื่อนที่ไปยังลูกตกเสียง **ม** (**ร**2)

ร6 ⟶ **ร**2

- การเคลื่อนที่ของลูกตกเสียง **ม** (**ร**2) มีการเคลื่อนที่ไปยังลูกตกเสียง **ร** (**ร**1)

ร2 ⟶ **ร**1

- การเคลื่อนที่ของลูกตกเสียง **ร** (**ร**1) มีการเคลื่อนที่ไปยังลูกตกเสียง **ร** (**ซ**5)

ร1 ⟶ **ซ**5

- การเคลื่อนที่ของลูกตกเสียง **ร** (**ซ**5) มีการเคลื่อนที่ไปยังลูกตกเสียง **ร** (**ซ**5)

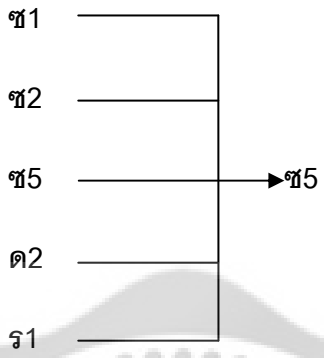
ซ5 ⟶ **ซ**5

- การเคลื่อนที่ของลูกตกเสียง **ซ** (**ด**5) มีการเคลื่อนที่ไปยังลูกตกเสียง **ร** (**ร**1)

ด5 ⟶ **ร**1

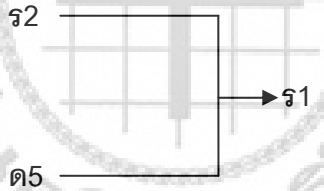
3.2 **ลูกตกใดบ้างที่สามารถเคลื่อนที่ไปยังลูกตกใดลูกตกหนึ่ง ดังนี้**

- มีการเคลื่อนที่จากลูกตกเสียง **ซ** (**ซ**1), **ล** (**ซ**2), **ร** (**ซ**5), **ร** (**ด**2) และ **ร** (**ร**1) ไปยังลูกตกเสียง **ร** (**ซ**5)



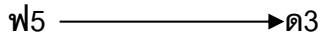
- มีการเคลื่อนที่จากลูกตกเสียง **ล** (**ด**6) ไปยังลูกตกเสียง **ซ** (**ซ**1)

- มีการเคลื่อนที่จากลูกตกเสียง **ม** (**ร**2) และ **ซ** (**ด**5) ไปยังลูกตกเสียง **ร** (**ร**1)

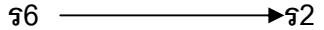


- มีการเคลื่อนที่จากลูกตกเสียง **ซ** (**ซ**1) ไปยังลูกตกเสียง **ซ** (**ฟ**2)

- มีการเคลื่อนที่จากลูกตกเสียง **ด** (**ฟ**5) ไปยังลูกตกเสียง **ม** (**ด**3)

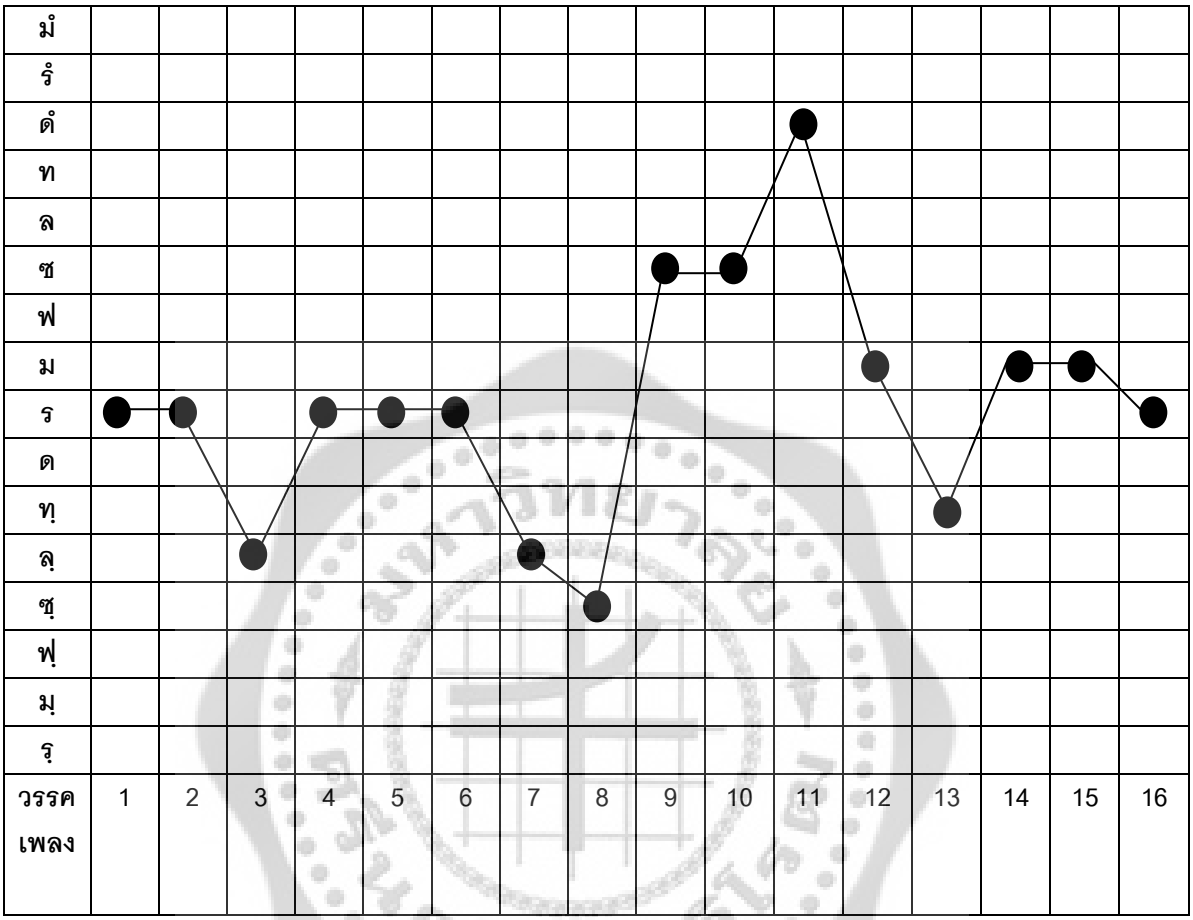


- มีการเคลื่อนที่จากลูกตกเสียง **ท** (**ร**6) ไปยังลูกตกเสียง **ม** (**ร**2)



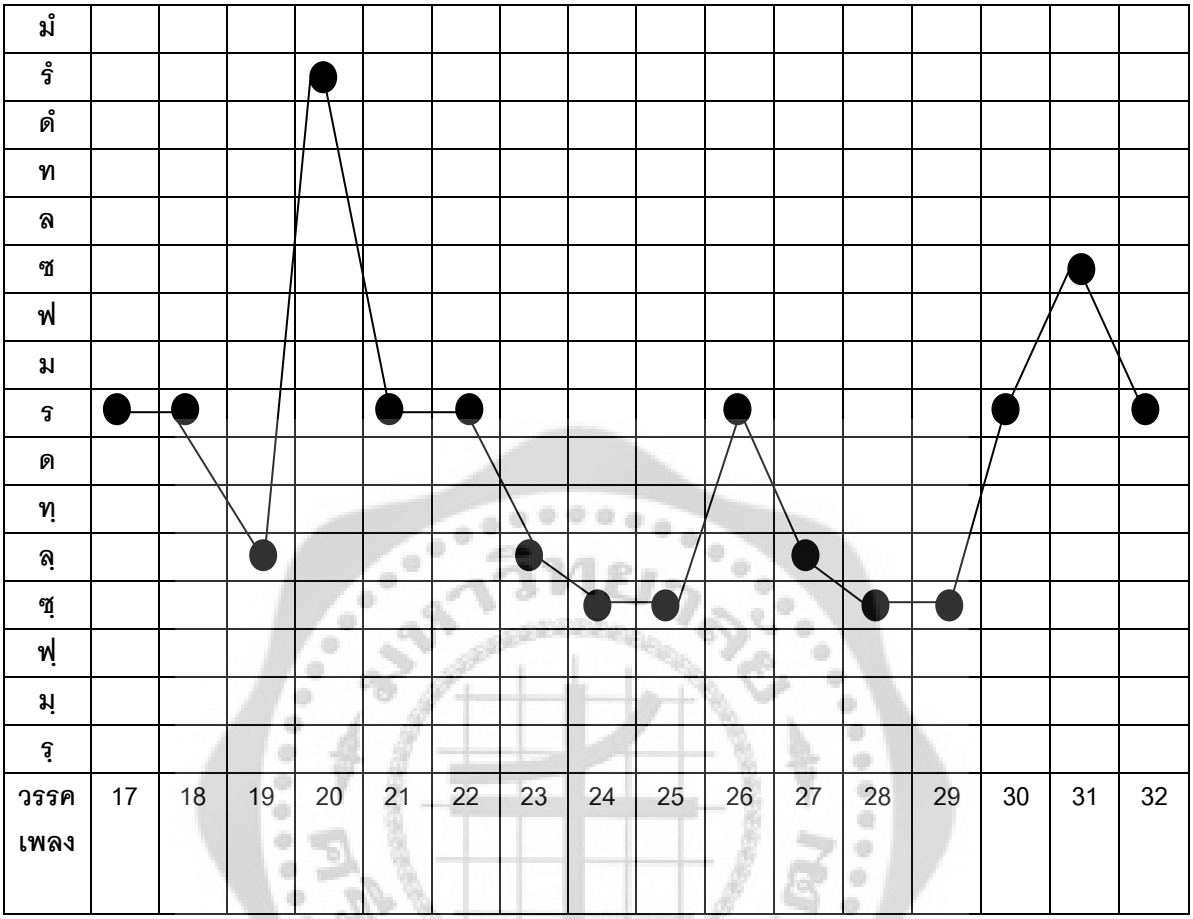
ทิศทางการเคลื่อนที่ของลูกตกของทำนองหลัก (ทางฆ้องวงใหญ่) ในเพลงตระพระสุรัสวดี

ช่วงที่ 1



ภาพประกอบ 6 แผนภูมิกราฟแสดงทิศทางการเคลื่อนที่ของลูกตกเพลงตระพระสุรัสวดี (ช่วงที่ 1)

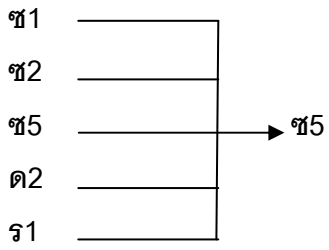
ช่วงที่ 2



ภาพประกอบ 7 แผนภูมิกราฟแสดงทิศทางการเคลื่อนที่ของลูกตกเพลงตระพระสุรัสวดี (ช่วงที่ 2)

จากการศึกษาเรื่องการเคลื่อนที่ของลูกตกในเพลงตระพระสุรัสวดี พบว่า

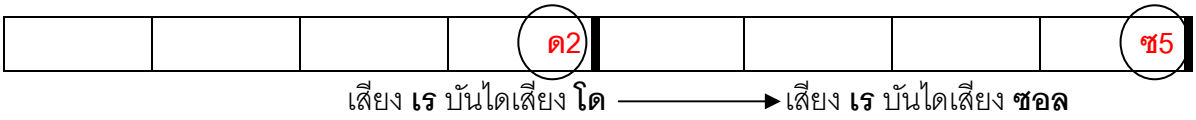
1. การเคลื่อนที่จากลูกตกเสียง **ซ** (ซ1), **ล** (ซ2), **ร** (ซ5), **ร** (ด2) และ **ร** (ร1) ไปยังลูกตกเสียง **ร** (ซ5)



ถ้าพิจารณาจากการเคลื่อนที่ของลูกตกข้างต้น จะเห็นได้ว่า ลูกตก **ร** (ซ5), **ร** (ด2) และ **ร** (ร1) ถึงแม้ว่าจะอยู่ในบันไดเสียงต่างกัน แต่เสียงที่พบคือเสียงเดียวกันคือเสียง **เร** ดังนั้น สามารถสรุปได้ว่า มีการเคลื่อนที่ไปมาระหว่างลูกตกเสียง **เร** ไปหาลูกตกเสียง **เร** เป็นส่วนมากของเพลงตระพระสุรัสวดี

2. มีการเคลื่อนที่ไปมาระหว่างลูกตกต่างบันไดเสียง แต่เสียงเดียวกันในหลายประโยค เช่น

ประโยคที่ 3 **และ** 11

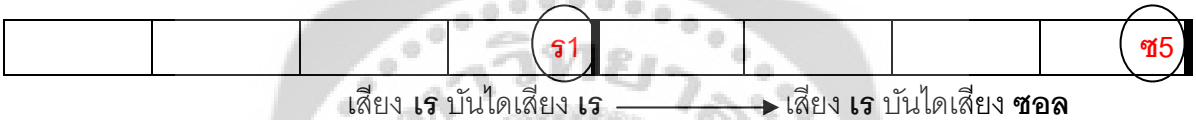


เสียง **เร** บันไดเสียง **โด** → เสียง **เร** บันไดเสียง **ซอล**

ประโยคที่ 5

เสียง **ซอล** บันไดเสียง **ซอล** → เสียง **ซอล** บันไดเสียง **ฟา**

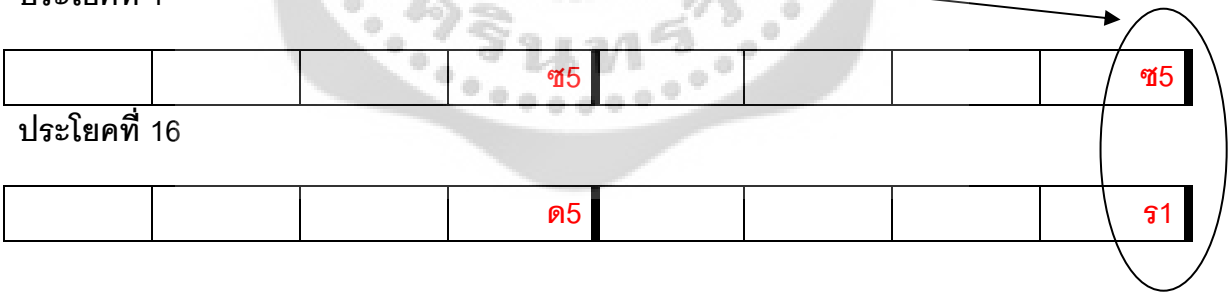
ประโยคที่ 9



เสียง **เร** บันไดเสียง **เร** → เสียง **เร** บันไดเสียง **ซอล**

3. ประโยคสุดท้ายของเพลง จะเป็นการเคลื่อนที่จากลูกตก **ด**5 → **ร**1 เป็นการจบเพลงด้วยลูกตกเสียงแรกของบันไดเสียงนั้น นอกจากนี้ยังเป็นลูกตกเสียงเดียวกันกับประโยคแรกตอนขึ้นเพลง คือเสียง เร

ประโยคที่ 1



ประโยคที่ 16

4. **รูปแบบจังหวะ**

4.1 รูปแบบจังหวะทำนองหลัก (ทางฆ้องวงใหญ่) ของเพลงตระพระสุรัสวดีสามารถเขียนได้ดังนี้

ในเพลงตระพระสุรัสวดี ทำนองหลัก (ทางฆ้องวงใหญ่) พบว่ามีการใช้รูปแบบจังหวะทั้งหมด 14 รูปแบบดังนี้

รูปแบบ			**ทำนองที่พบ**		**จำนวนครั้งที่พบ**
A	- - - X	- X – X	- - - ล	- ท – ด̣	1
B	- - - X	- - - X	- - - ท	- - - ล	6
			- - - ท̣	- - - ร (2)	
			- - - ล	- - - ซ	
			- - - ม	- - - ร	
			- - - ฟ	- - - ม	
C	- X – X	X X – X	- ร – ม̣	ม ม – ร	1
D	- X – X	- X – X	- ร – ม	- ซ – ร (2)	12
			- ล̣ – ท̣	- ด – ร (4)	
			- ซ – ล	- ด̣ – ซ	
			- ล – ซ	- ฟ – ซ	
			- ล̣ – ท̣	- ร – ม	
			- ท – ล	- ฟ – ม	
			- ฟ – ม	- ร – ท	
			- ร – ม	- ฟ – ซ	
E	- - - X	- - XXX	- - - ล	- - ฟมร	9
			- - - ล̣	- - ท̣ล̣ซ̣	
			- - - ซ̣	- - ซ̣ซ̣ซ̣ (4)	
			- - - ด	- - ดดด	
			- - - ร	- - ฟมร	
			- - - ล̣	- - ท̣ล̣ซ̣	

F	- X - -	XXX – X	- ล - -	ฟมร – ท	1
G	- X – X	- - XXX	- ม – ล	- - ลลล (2)	20
			- ซ – ด	- - ดรม (3)	
			- ร – ซ	- - ซลท (4)	
			- ซ – ม	- - มรด (2)	
			- ร – ด	- - ดทล (3)	
			- ร -ท	- - ทลซ (3)	
			- ล – ฟ	- - ฟมร	
			- ล – ซ	- - ซฟม	
			- ซ – ซ	- - มรด	
H	- - - -	- - XXX	- - - -	- - ดทล (2)	4
			- - - -	- - ซซซ (2)	
I	- - XXX	- X – X	- - ดทล	- ท – ร (2)	3
			- - รมฟ	- ล -ม	
J	- X – X	- - - X	- ร – ซ	- - - ร (2)	2
K	- X – X	- - X X	- ฟ – ฟ	- - ซ ล	1
L	- X – X	XXX – X	- ร - -	รมฟ – ล	1
M	- - - -	- X – X	- - - -	- ล – ซ (2)	2
N	- - XXX	- - - -	- - ร ร ร	- - - -	1

จะเห็นได้ว่ารูปแบบที่มีการใช้มากที่สุดคือรูปแบบ G, D และ E ตามลำดับ แสดงว่ารูปแบบ G, D และ E เป็นรูปแบบหลักของทำนองหลักในเพลงตระพระสุรัสวดี

ตารางแสดงรูปแบบจังหวะของทำนองหลัก (ทางฆ้องวงใหญ่) ในเพลงตระพระสุรัสวดี

1	B	E	H	B
2	I	G	E	J
3	G	D	G	D
4	G	G	G	E
5	B	E	K	D
6	D	A	E	D
7	I	F	G	G
8	L	D	D	C
9	B	E	H	B
10	I	G	E	J
11	G	D	G	D
12	G	G	G	E
13	M	H	G	D
14	G	G	G	E
15	M	H	G	D
16	G	D	B	N

4.2 **รูปแบบจังหวะทำนองแปร (ทางระนาดเอก) ของเพลงตระพระสุรัสวดีสามารถเขียนได้ดังนี้**

ในเพลงตระพระสุรัสวดี ทำนองแปร (ระนาดเอก) พบว่ามีการใช้รูปแบบจังหวะทั้งหมด 14 รูปแบบ ดังนี้

รูปแบบ			**จำนวนครั้งที่พบ**
AA	- - - X	- - - X	5
BB	- X – X	- X – X	2
CC	- - - X	- - XXX	4
DD	- X – X	- - XXX	3
EE	- - - -	- - XXX	2
FF	- - XXX	- X – X	2

GG	- X – X	- - - X	2
HH	X X X X	X X X X	38
II	X X X X	- X X X	1
JJ	- - XXX	- X X X	1
KK	X X X X	XXX X X	1
LL	- - - -	- - - XX	1
MM	XXX X X	X X X X	2

จะเห็นได้ว่ารูปแบบที่มีการใช้มากที่สุดคือรูปแบบ HH แสดงว่ารูปแบบ HH เป็นรูปแบบหลักของทำนองแปรในเพลงตระพระสุรัสวดี

ตารางแสดงรูปแบบจังหวะของทำนองแปร (ทางระนาดเอก) ในเพลงตระพระสุรัสวดี

1	AA	CC	EE	AA
2	FF	DD	CC	GG
3	DD	BB	HH	HH
4	HH	HH	HH	HH
5	HH	HH	HH	HH
6	HH	HH	HH	HH
7	HH	HH	HH	HH
8	HH	HH	HH	HH
9	AA	CC	EE	AA
10	FF	DD	CC	GG
11	JJ	HH	KK	HH
12	HH	HH	MM	HH
13	HH	HH	HH	HH
14	HH	HH	MM	HH
15	HH	HH	HH	HH
16	II	BB	AA	LL

5. **หน้าทับ**

เป็นหน้าทับเฉพาะ ประเภท 4 ไม้ลา

เพลงตระพระสุรัสวดีเป็นเพลงหน้าพาทย์ ใช้ตะโพนและกลองทัดบรรเลงหน้าทับประกอบเพลง หน้าทับที่ใช้เป็นหน้าทับประเภท 4 ไม้ลา คือบรรเลงกลองทัดด้วยไม้เดินสม่ำเสมอ 4 ไม้ (ตีกลองทัด 4 ครั้ง) แต่ละครั้งมีความยาว 2 วรรคเพลงและสอดคล้องกับหน้าทับตะโพน แล้วต่อด้วยไม้ลา 1 ชุด ซึ่งทั้งเสียงของตะโพนและกลองทัด รวมทั้งรูปแบบจังหวะของตะโพนและกลองทัด มิได้มีความสัมพันธ์กับระดับเสียงและรูปแบบจังหวะของทำนองเพลงแต่อย่างใด จะมีความสัมพันธ์กับทำนองเพลงเฉพาะความยาวและวรรคเพลงเท่านั้น

<u>เปรียบเทียบทำนองหลัก (ทางฆ้องวงใหญ่) ทำนองแปร (ทางระนาดเอก)และหน้าทับตะโพน กลองทัด (4 ไม้ลา) เพลงตระพระสุรัสวดี</u>

1	**<u>ทำนองหลัก</u>**	- - - ท	- - - ล	- - - ล	- - ฟมร	- - - -	- - ดทฺลฺ	- - - ทฺ	- - - ร
	<u>ระนาดเอก</u>	- - - ท	- - - ล	- - - ล	- - ฟมร	- - - -	- - ดทฺลฺ	- - - ทฺ	- - - ร
	<u>ตะโพน</u>	- - - -	- - - ตำ	- - - -	- - - ถ	- - - -	- - - ตฺ	- - - ตำ	- - - -
	<u>กลองทัด</u>	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ตฺ

2	**ทำนองหลัก**	- - ดทฺลฺ	- ทฺ – ร	- ม – ลฺ	- - ลฺลฺลฺ	- - - ลฺ	- - ทฺลฺซฺ	- รฺ – ซฺ	- - - ร
	ระนาดเอก	- - ดทฺลฺ	- ทฺ – ร	- ม – ลฺ	- - ลฺลฺลฺ	- - - ลฺ	- - ทฺลฺซฺ	- รฺ – ซฺ	- - - ร
	ตะโพน	- - - -	- - - ตำ	- - ตฺตำ	- - ตฺพ	- - ตฺตำ	- - ตฺพ	- - - ตำ	- - - -
	กลองทัด	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ตฺ

3	**ทำนองหลัก**	- ซฺ – ด	- - ดรม	- ร – ม	- ซ – ร	- รฺ – ซฺ	- - ซฺลฺทฺ	- ลฺ – ทฺ	- ด – ร
	ระนาดเอก	- ซฺ – ด	- - ดรม	- ร – ม	- ซ – ร	ด ทฺ ลฺ ซฺ	ร ซฺ ลฺ ทฺ	ด ร ด ทฺ	ลฺ ทฺ ด ร
	ตะโพน	- - - ตฺ	- พ – ท	- - - ถ	- - ตฺตำ	- - - ท	- - ตำตำ	- ตำ – ตฺ	- พ – ท
	กลองทัด	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ตฺ

4	**ทำนองหลัก**	- ซ – ม	- - มรด	- ร – ด	- - ดทฺลฺ	- ร -ทฺ	- - ทฺลฺซฺ	- - - ซฺ	- - ซฺซฺซฺ
	ระนาดเอก	ด ม ร ม	ซ ม ร ด	ซฺ ลฺ ทฺ ด	ร ด ทฺ ลฺ	ด ร ด ม	ร ม ซ ล	ท ล ม ฟ	ซ ท ล ซ
	ตะโพน	- - - -	- - - ตำ	- - ตฺตำ	- - ตฺพ	- - ตฺตำ	- - ตฺพ	- - - ตำ	- - - -
	กลองทัด	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ตฺ

5	ทำนองหลัก	- - - ล	- - - ซ	- - - ซ	- - ซซซ	- ฟุ – ฟ	- - ซ ล	- ซ – ล	- ดำ – ซ
	ระนาดเอก	ซ ล ซ ร	ซ ล ท ดำ	ท ล ซ ม	ซ ท ล ซ	ซ ฟ ฟ ฟ	ด ฟ ซ ล	ล ซ ซ ล	ล ดำ ดำ ซ
	ตะโพน	- - - ตำ	- - ตฺพ	- - - ถ	- - - ตฺ	- ตำ – ตฺ	- - ตฺพ	- - ตฺพ	- ตำ – ตฺ
	กลองทัด	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ตำ	- - - -	- - - -	- - - ตำ

6	ทำนองหลัก	- ล – ซ	- ฟ – ซ	- - - ล	- ท – ดำ	- - - ด	- - ดดด	- ลฺ – ทฺ	- ร – ม
	ระนาดเอก	ล ซ ฟ ด	ด ฟ ฟ ซ	ซ ซ ซ ล	ล ท ท ดำ	ดำ ดำ ดำ ดำ	ดำ ดำ ดำ ดำ	ดำ ล ล ท	ท ดำ รำ มำ
	ตะโพน	- - - ตำ	- ถ – ตฺ	- ตำ – ตฺ	- - ตฺพ	- - ตฺพ	- ตำ – ตฺ	- - ตฺพ	- ตำ – ตฺ
	กลองทัด	- - - -	- - - -	- - - ตฺ	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ตฺ

7	ทำนองหลัก	- - รมฟ	- ล -ม	- ล - -	ฟมร – ทฺ	- ล – ฟ	- - ฟมร	- ล – ซ	- - ซฟม
	ระนาดเอก	ร ม ฟ ซ	ล ซ ฟ ม	ล ฟ ม ร	ฟ ม ร ทฺ	ม ฟ ซ ล	ท ล ฟ ม	ซ ล ซ ท	ล ซ ฟ ม
	ตะโพน	- - - ตำ	- ถ – ตฺ	- ตำ – ตฺ	- - ตฺพ	- - ตฺพ	- ตำ – ตฺ	- - - ตำ	- ถ – ตฺ
	กลองทัด	- - - -	- - - -	- - - ตำ	- - - -	- - - -	- - - ตำ	- - - -	- - - -

8	ทำนองหลัก	- ร - -	รมฟ – ล	- ท – ล	- ฟ – ม	- ฟ – ม	- ร – ท	- ร – มฺ	ม ม – ร
	ระนาดเอก	ล ร ฟ ม	ล ฟ ม ร	ม ฟ ซ ท	ล ซ ฟ ม	ฟ ม ร ทฺ	ร ม ฟ ล	ฟ ม ร ด	ทฺ ลฺ – ร
	ตะโพน	- ตำ – ตฺ	- - ตฺพ	- - ตฺพ	- ตำ – ตฺ	- - ตฺพ	- ตำ – ตฺ	- - ตฺพ	- ตำ – ตฺ
	กลองทัด	- - - ตฺ	- - - -	- - - -	- - - ตฺ	- - - -	- - - ตฺ	- - - -	- - - ตฺ

9	ทำนองหลัก	- - - ม	- - - ร	- - - ร	- - ฟมร	- - - -	- - ดทฺลฺ	- - - ทฺ	- - - ร
	ระนาดเอก	- - - ม	- - - ร	- - - ร	- - ฟมร	- - - -	- - ดทฺลฺ	- - - ทฺ	- - - ร
	ตะโพน	- - - -	- - - ตำ	- - - -	- - - ถ	- - - -	- - - ตฺ	- - - ตำ	- - - -
	กลองทัด	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ตฺ

10	ทำนองหลัก	- - ดทฺลฺ	- ทฺ – ร	- ม – ลฺ	- - ลฺลฺลฺ	- - - ลฺ	- - ทฺลฺซฺ	- รฺ – ซฺ	- - - ร
	ระนาดเอก	- - ดทฺลฺ	- ทฺ – ร	- ม – ลฺ	- - ลฺลฺลฺ	- - - ลฺ	- - ทฺลฺซฺ	- รฺ – ซฺ	- - - ร
	ตะโพน	- - - -	- - - ตำ	- - ตฺตำ	- - ตฺพ	- - ตฺตำ	- - ตฺพ	- - - ตำ	- - - -
	กลองทัด	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ตฺ

11	ทำนองหลัก	- ซฺ – ด	- - ดรม	- ร – ม	- ซ – ร	- รฺ – ซฺ	- - ซฺลฺทฺ	- ลฺ – ทฺ	- ด – ร
	ระนาดเอก	- - มรด	- ด ร ม	ฟ ซ ฟ ล	ซ ฟ ม ร	ด ทฺ ลฺ ซฺ	ซฺซฺซฺลฺ ทฺ	ด ร ด ทฺ	ลฺ ทฺ ด ร
	ตะโพน	- - - ตฺ	- พ – ท	- - - ถ	- - ตฺตำ	- - - ท	- - ตำตำ	- ตำ – ตฺ	- พ – ท
	กลองทัด	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ตฺ

12	ทำนองหลัก	- ซ – ม	- - มรด	- ร – ด	- - ดทฺลฺ	- ร -ทฺ	- - ทฺลฺซฺ	- - - ซฺ	- - ซฺซฺซฺ
	ระนาดเอก	ม ร ด ม	ร ด ทฺ ด	ซฺ ลฺ ทฺ ด	ร ด ทฺ ลฺ	ทฺทฺทฺร ม	ร ซ ร ม	ท ล ม ฟ	ซ ท ล ซ
	ตะโพน	- - - -	- - - ตำ	- - ตฺตำ	- - ตฺพ	- - ตฺตำ	- - ตฺพ	- - - ตำ	- - - -
	กลองทัด	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ตฺ

13	ทำนองหลัก	- - - -	- ลฺ – ซฺ	- - - -	- - ซฺซฺซฺ	- รฺ – ซฺ	- - ซฺลฺทฺ	- ลฺ – ทฺ	- ด – ร
	ระนาดเอก	ท ล ซ ร	ซ ม ร ทฺ	ม ร ทฺ ลฺ	ร ทฺ ลฺ ซฺ	ทฺ ซฺ ลฺ ทฺ	ลฺ ร ลฺ ทฺ	ลฺ ซฺ ลฺ ทฺ	ลฺ ทฺ ด ร
	ตะโพน	- - - ตำ	- - ตฺพ	- - - ถ	- - - ตฺ	- ตำ – ตฺ	- - ตฺพ	- - ตฺพ	- ตำ – ตฺ
	กลองทัด	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ตำ	- - - -	- - - -	- - - ตำ

14	ทำนองหลัก	- ซ – ซ	- - มรด	- ร – ด	- - ดทฺลฺ	- ร -ทฺ	- - ทฺลฺซฺ	- - - ซฺ	- - ซฺซฺซฺ
	ระนาดเอก	ม ร ด ม	ร ด ทฺ ด	ซฺ ลฺ ทฺ ด	ร ด ทฺ ล	ทฺทฺทฺร ม	ร ม ซ ล	ท ล ร ฟ	ซ ท ล ซ
	ตะโพน	- - - ตำ	- ถ – ตฺ	- ตำ – ตฺ	- - ตฺพ	- - ตฺพ	- ตำ – ตฺ	- - ตฺพ	- ตำ – ตฺ
	กลองทัด	- - - -	- - - -	- - - ตฺ	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ตฺ

15	ทำนองหลัก	- - - -	- ลฺ – ซฺ	- - - -	- - ซฺซฺซฺ	- รฺ – ซฺ	- - ซฺลฺทฺ	- ลฺ – ทฺ	- ด – ร
	ระนาดเอก	ล ซ ม ร	ซ ม ร ด	ม ร ทฺ ลฺ	ร ทฺ ลฺ ซฺ	ทฺ ลฺ ทฺ ซฺ	ลฺ ทฺ ลฺ ทฺ	ด ร ด ทฺ	ลฺ ทฺ ด ร
	ตะโพน	- - - ตำ	- ถ – ตฺ	- ตำ – ตฺ	- - ตฺพ	- - ตฺพ	- ตำ – ตฺ	- - - ตำ	- ถ – ตฺ
	กลองทัด	- - - -	- - - -	- - - ตำ	- - - -	- - - -	- - - ตำ	- - - -	- - - -

16	ทำนองหลัก	- ซฺ – ด	- - ดรม	- ร – ม	- ฟ – ซ	- - - ฟ	- - - ม	- - ร ร ร	- - - -
	ระนาดเอก	ซฺ ลฺ ทฺ ด	- ด ร ม	- ร - ม	- ฟ – ซ	- - - ฟ	- - - ม	- - - -	- - ร ร ร
	ตะโพน	- ตำ – ตฺ	- - ตฺพ	- - ตฺพ	- ตำ – ตฺ	- - ตฺพ	- ตำ – ตฺ	- - ตฺพ	- ตำ – ตฺ
	กลองทัด	- - - ตฺ	- - - -	- - - -	- - - ตฺ	- - - -	- - - ตฺ	- - - -	- - - ตฺ

6. **ทำนองเพลง**

จากการศึกษาพบว่า รูปแบบทำนองที่พบในทำนองหลัก (ทางฆ้องวงใหญ่) ในเพลงตระพระสุรัสวดี มีหลายลักษณะด้วยกัน ดังนี้

- ทำนองเฉพาะเพลง ตอนขึ้นเพลง ได้แก่ทำนองดังนี้

- - - ท	- - - ล	- - - ล	- - ฟมร	- - - -	- - ดทฺลฺ	- - - ทฺ	- - - ร
- - ดทฺลฺ	- ทฺ – ร	- ม – ลฺ	- - ลฺลฺลฺ	- - - ลฺ	- - ทฺลฺซฺ	- รฺ – ซฺ	- - - ร
- ซฺ – ด	- - ดรม	- ร – ม	- ซ – ร	- รฺ – ซฺ	- - ซฺลฺทฺ	- ลฺ – ทฺ	- ด – ร
- ซ – ม	- - มรด	- ร – ด	- - ดทฺลฺ	- ร -ทฺ	- - ทฺลฺซฺ	- - - ซฺ	- - ซฺซฺซฺ

- - - ม	- - - ร	- - - ร	- - ฟมร	- - - -	- - ดทฺลฺ	- - - ทฺ	- - - ร
- - ดทฺลฺ	- ทฺ – ร	- ม – ลฺ	- - ลฺลฺลฺ	- - - ลฺ	- - ทฺลฺซฺ	- รฺ – ซฺ	- - - ร
- ซฺ – ด	- - ดรม	- ร – ม	- ซ – ร	- รฺ – ซฺ	- - ซฺลฺทฺ	- ลฺ – ทฺ	- ด – ร
- ซ – ม	- - มรด	- ร – ด	- - ดทฺลฺ	- ร -ทฺ	- - ทฺลฺซฺ	- - - ซฺ	- - ซฺซฺซฺ

- ทำนองเฉพาะเพลง การใช้เทคนิคของการสะบัด ทำให้เกิดเอกลักษณ์เฉพาะเพลง ได้แก่ทำนองดังนี้

- ซฺ – ด	- - ดรม	- ร – ม	- ซ – ร	- รฺ – ซฺ	- - ซฺลฺทฺ	- ลฺ – ทฺ	- ด – ร
- ซ – ม	- - มรด	- ร – ด	- - ดทฺลฺ	- ร -ทฺ	- - ทฺลฺซฺ	- - - ซฺ	- - ซฺซฺซฺ

- ทำนองเพลงเฉพาะประเภท ทำนองนี้เป็นทำนองที่พบในประเภทเพลงหน้าพาทย์เป็นส่วนใหญ่ ทำนองเพลงนี้มักไม่พบในเพลงประเภทอื่นๆ พบในวรรคแรกของประโยคที่ 7 ในเพลงตระพระสุรัสวดี

- - รมฟ	- ล -ม	- ล - -	ฟมร – ทฺ

วิเคราะห์รูปแบบกลอนระนาดเอกเพลงหน้าพาทย์ประจำองค์เทพเจ้าฝ่ายหญิง

การวิเคราะห์รูปแบบกลอนระนาดเอกเพลงหน้าพาทย์ประจำองค์เทพเจ้าฝ่ายหญิง ผู้วิจัยได้ศึกษาวิเคราะห์ ตามหลักทฤษฎีรูปแบบกลอนระนาดเอกของครูประสิทธิ์ ถาวร ดังนี้

- กลอนสับ
- กลอนไต่ลวด
- กลอนไต่ไม้
- กลอนลอดตาข่าย
- กลอนเดินตะเข็บหรือม้วนตะเข็บ
- กลอนย้อนตะเข็บ
- กลอนร้อยลูกโซ่
- กลอนซ่อนตะเข็บ
- กลอนพัน

เพลงตระนาง

เที่ยวแรก

1

ระนาด	- - - มฺ	- รฺ – ท	- - - ท	ท ท ท ท	- ซ ล ท	ดฺ มฺ รฺ ดฺ	ซ ล ท ดฺ	รฺ ดฺ ท ล
กลอน	ไม่ดำเนินกลอน				ไม่ดำเนินกลอน			

กลอนระนาดเอก วรรคแรกไม่ดำเนินกลอน

วรรคหลังไม่ดำเนินกลอน

2

ระนาด	ม ซ ม ร	ด ม ร ด	ซฺ ลฺ ทฺ ด	ร ด ทฺ ลฺ	ทฺ ซฺ ลฺ ทฺ	ด ร ม ร	ฟ ม ร ม	ฟ ซ ล ซ
กลอน	ไม่มีชื่อกลอน				กลอนย้อนตะเข็บ			

กลอนระนาดเอก วรรคแรกไม่มีชื่อกลอน

วรรคหลังกลอนย้อนตะเข็บ

3

ระนาด	ฟ ม ร ลฺ	ร ม ฟ ซ	ฟ ม ร ม	ฟ ซ ล ท	ล ท ดฺ รฺ	มฺ ดฺ รฺ ดฺ	ซ ล ท ดฺ	รฺ ดฺ ท ล
กลอน	กลอนไต่ลวด				กลอนไต่ลวด			

กลอนระนาดเอก วรรคแรกกลอนไต่ลวด

วรรคหลังกลอนไต่ลวด

4

ระนาด	มำ รำ ล ท	ดำ มำ รำ ดำ	ท ล ซ ร	ม ฟ ซ ล	ม ซ ร ม	ซ ล ท ดำ	ท ล ซ ม	ซ ท ล ซ
กลอน	ไม่มีชื่อกลอน				ไม่มีชื่อกลอน			

กลอนระนาดเอก วรรคแรกไม่มีชื่อกลอน

วรรคหลังไม่มีชื่อกลอน

5

ระนาด	ล ซ ท ล	ซ ฟ ม ร	ทฺ ม ร ม	ซ ม ล ซ	รำ ท ล ซ	ล ม ฟ ซ	ร ม ฟ ซ	ล ซ ฟ ม
กลอน	ไม่มีชื่อกลอน				ไม่มีชื่อกลอน			

กลอนระนาดเอก วรรคแรกไม่มีชื่อกลอน

วรรคหลังไม่มีชื่อกลอน

6

ระนาด	ทฺ ด ร ม	ฟ ม ร ด	ทฺ ลฺ ทฺ ด	ทฺ ด ร ม	ซฺ ลฺ ทฺ ร	ลฺ ทฺ ร ม	ทฺ ร ม ซ	ร ม ซ ล
กลอน	กลอนไต่ลวด				กลอนไต่ลวด			

กลอนระนาดเอก วรรคแรกกลอนไต่ลวด

วรรคหลังกลอนไต่ลวด

7

ระนาด	ล ซ ล ล	ล ท ล ล	ซ ล ซ ท	ล ท รำ มำ	รำ ดำ ท ล	ท ล ซ ร	ฟ ม ซ ฟ	ล ซ ท ล
กลอน	ไม่มีชื่อกลอน				ไม่มีชื่อกลอน			

กลอนระนาดเอก วรรคแรกไม่มีชื่อกลอน

วรรคหลังไม่มีชื่อกลอน

8

ระนาด	- - - ทฺ	- ท – ท	- มำ – รำ	- ท – ล	รำ มำ รำ ดำ	ท ล ซ ม	ซ ล ท ล	รำ ท ล ซ
กลอน	ไม่ดำเนินกลอน				ไม่มีชื่อกลอน			

กลอนระนาดเอก วรรคแรกไม่ดำเนินกลอน

วรรคหลังไม่มีชื่อกลอน

เที่ยวกลับ

9

ระนาด	ร ม ฟ ม	ล ม ฟ ซ	ฟ ซ ล ซ	ฟ ม ร ทฺ	ลฺ ทฺ ด ร	ม ด ร ด	ซฺ ลฺ ทฺ ด	ร ด ทฺ ลฺ
กลอน	ไม่มีชื่อกลอน				กลอนไต่ลวด			

กลอนระนาดเอก วรรคแรกไม่มีชื่อกลอน

วรรคหลังกลอนไต่ลวด

10

ระนาด	ร ทฺ ลฺ ซฺ	ทฺ ลฺ ซฺ ม	ซฺ ลฺ ทฺ ด	ร ด ทฺ ลฺ	ลฺ ซฺ ลฺ ทฺ	ด ร ม ร	ฟ ม ร ม	ฟ ซ ล ซ
กลอน	กลอนไต่ลวด				ไม่มีชื่อกลอน			

กลอนระนาดเอก วรรคแรกกลอนไต่ลวด

วรรคหลังไม่มีชื่อกลอน

11

ระนาด	ร ทฺ ม ร	ซ ม ล ซ	ล ท รำ ล	ท ซ ล ท	ล ท ดำ รำ	ดำ ท ดำ มำ	รำ ดำ ท ดำ	รำ ดำ ท ล
กลอน	ไม่มีชื่อกลอน				กลอนไต่ลวด			

กลอนระนาดเอก วรรคแรกไม่มีชื่อกลอน

วรรคหลังกลอนไต่ลวด

12

ระนาด	ม ฟ ซ ล	ม ฟ ซ ร	ฟ ม ซ ฟ	ล ซ ท ล	รำ ท มำ รำ	ท ล ซ ม	ซ ล ท ล	รำ ท ล ซ
กลอน	ไม่มีชื่อกลอน				ไม่มีชื่อกลอน			

กลอนระนาดเอก วรรคแรกไม่มีชื่อกลอน

วรรคหลังไม่มีชื่อกลอน

13

ระนาด	ท ล ท ซ	ล ซ ม ร	ม ทฺ ม ร	ซ ม ล ซ	ล ท ล ซ	ฟ ม ร ด	ทฺ ลฺ ทฺ ด	ทฺ ด ร ม
กลอน	ไม่มีชื่อกลอน				กลอนไต่ลวด			

กลอนระนาดเอก วรรคแรกไม่มีชื่อกลอน

วรรคหลังกลอนไต่ลวด

14

ระนาด	ทฺ ด ร ม	ฟ ม ร ด	ทฺ ลฺ ทฺ ด	ทฺ ด ร ม	ฟ ม ฟ ร	ม ฟ ม ฟ	ซ ล ซ ฟ	ม ฟ ซ ล
กลอน	กลอนไต่ลวด				กลอนซ่อนตะเข็บ			

กลอนระนาดเอก วรรคแรกกลอนไต่ลวด

วรรคหลังกลอนซ่อนตะเข็บ

15

ระนาด	ร ฟ ม ฟ	ซ ล ซ ม	ซ ล ซ ท	ล ท รำ มำ	รำ ท มำ รำ	ท ล ซ ฟ	ม ร ม ฟ	ม ฟ ซ ล
กลอน	ไม่มีชื่อกลอน				ไม่มีชื่อกลอน			

กลอนระนาดเอก วรรคแรกไม่มีชื่อกลอน

วรรคหลังไม่มีชื่อกลอน

16

ระนาด	ท ซ ล ท	ล ท ดำ รำ	ดำ มำ รำ ดำ	รำ ดำ ท ล	รำ ท รำ มำ	รำ ท – ล	ท ล ซ ฟ	ม ร – ซ
กลอน	ไม่มีชื่อกลอน				ไม่มีชื่อกลอน			

กลอนระนาดเอก วรรคแรกไม่มีชื่อกลอน

วรรคหลังไม่มีชื่อกลอน

สรุป จากการวิเคราะห์รูปแบบกลอนระนาดในแต่ละวรรคเพลง พบว่ารูปแบบกลอนระนาดเอกในเพลงตระนางที่บรรเลงโดยครูสำราญ เกิดผล มีรูปแบบกลอนระนาดที่พบทั้งหมด 3 รูปแบบ คือ

- กลอนไต่ลวด
- กลอนย้อนตะเข็บ
- กลอนซ่อนตะเข็บ

เพลงตระพระอุมา

เที่ยวแรก

1

ระนาด	- - - มำ	- รำ – ล	- ล – ล	ล ล ล ล	- ซุ ลุ ทุ	- ร – ม	- - - ซ	- - - ล
กลอน	ไม่ดำเนินกลอน				ไม่ดำเนินกลอน			

กลอนระนาดเอก วรรคแรกไม่ดำเนินกลอน

วรรคหลังไม่ดำเนินกลอน

2

ระนาด	- ฟ ล ม	ฟ ม ร ทุ	ลุ ซุ ลุ ทุ	ลุ ทุ ร ม	- - - ล	- - - ซ	- - - -	- - - ล
กลอน	กลอนไต่ลวด				ไม่ดำเนินกลอน			

กลอนระนาดเอก วรรคแรกกลอนไต่ลวด

วรรคหลังไม่ดำเนินกลอน

3

ระนาด	- ซ ล ท	ดำ รำ มำ รำ	ดำ ท ดำ มำ	รำ ดำ ท ล	ม ฟ ซ ล	ซ ฟ ซ ท	ล ซ ฟ ซ	ล ซ ฟ ม
กลอน	ไม่มีชื่อกลอน				กลอนย้อนตะเข็บ			

กลอนระนาดเอก วรรคแรกไม่มีชื่อกลอน

วรรคหลังกลอนย้อนตะเข็บ

4

ระนาด	ซุ ลุ ทุ ร	ลุ ทุ ร ม	ซ ล ท ดำ	ท ล ซ ร	ม ฟ ซ ล	ท ซ ล ท	ดำ รำ ดำ มำ	รำ ดำ ท ล
กลอน	กลอนไต่ลวด				กลอนย้อนตะเข็บ			

กลอนระนาดเอก วรรคแรกกลอนไต่ลวด

วรรคหลังกลอนย้อนตะเข็บ

5

ระนาด	รำ มำ รำ ดำ	ท ล ซ ดำ	ท ล รำ ดำ	ท ล ซ ม	ซ ร ม ร	ลุ ทุ ร ม	ล ซ ม ซ	ร ม ซ ล
กลอน	กลอนย้อนตะเข็บ				ไม่มีชื่อกลอน			

กลอนระนาดเอก วรรคแรกกลอนย้อนตะเข็บ

วรรคหลังไม่มีชื่อกลอน

6

ระนาด	ซ ม ล ซ	ม ร ด ทฺ	ด ร ม ซ	ม ร ด ลฺ	ทฺ ลฺ ซฺ รฺ	ซฺ ลฺ ทฺ ด	ร ม ฟ ซ	ด ฟ ซ ล
กลอน	กลอนไต่ลวด				กลอนไต่ลวด			

กลอนระนาดเอก วรรคแรกกลอนไต่ลวด

วรรคหลังกลอนไต่ลวด

7

ระนาด	ซ ล ท ดำ	รำ ดำ ท ล	ท ดำ รำ ดำ	ท ล ซ ม	ซฺ ลฺ ทฺ ร	ลฺ ทฺ ร ม	ทฺ ร ม ซ	ร ม ซ ล
กลอน	กลอนไต่ลวด				กลอนไต่ลวด			

กลอนระนาดเอก วรรคแรกกลอนไต่ลวด

วรรคหลังกลอนไต่ลวด

8

ระนาด	ท ซ ล ท	ดำ รำ มำ รำ	ดำ ท ดำ มำ	รำ ดำ ท ล	รำ มำ รำ ดำ	ท ล ซ ร	ม ฟ ซ ล	รำ ท ล ซ
กลอน	กลอนไต่ไม้				กลอนไต่ลวด			

กลอนระนาดเอก วรรคแรกกลอนไต่ไม้

วรรคหลังกลอนไต่ลวด

เที่ยวกลับ

9

ระนาด	ฟ ม ร ลฺ	ร ม ฟ ซ	ฟ ซ ล ซ	ฟ ม ร ลฺ	ม ร ทฺ ร	ม ร ซ ม	ล ซ ฟ ซ	ล ซ ท ล
กลอน	กลอนไต่ลวด				ไม่ดำเนินกลอน			

กลอนระนาดเอก วรรคแรกกลอนไต่ลวด

วรรคหลังไม่ดำเนินกลอน

10

ระนาด	- ฟ ล ม	ฟ ม ร ทฺ	ลฺ ซฺ ลฺ ทฺ	ลฺ ทฺ ร ม	- - - ล	- - - ซ	- - - -	- - - ล
กลอน	กลอนไต่ลวด				ไม่ดำเนินกลอน			

กลอนระนาดเอก วรรคแรกกลอนไต่ลวด

วรรคหลังไม่ดำเนินกลอน

11

ระนาด	- ซ ล ท	ด ำ ร ำ ม ำ ร	ด ำ ท ด ำ ม ำ	ร ำ ด ำ ท ล	ม ฟ ซ ล	ซ ฟ ซ ท	ล ซ ฟ ซ	ล ซ ฟ ม
กลอน	ไม่มีชื่อกลอน				กลอนย้อนตะเข็บ			

กลอนระนาดเอก วรรคแรกไม่มีชื่อกลอน

วรรคหลังกลอนย้อนตะเข็บ

12

ระนาด	ซ ุ ล ุ ท ุ ร	ล ุ ท ุ ร ม	ซ ล ท ด ำ	ท ล ซ ร	ม ฟ ซ ล	ท ซ ล ท	ด ำ ร ำ ด ำ ม ำ	ร ำ ด ำ ท ล
กลอน	กลอนไต่ลวด				กลอนย้อนตะเข็บ			

กลอนระนาดเอก วรรคแรกกลอนไต่ลวด

วรรคหลังกลอนย้อนตะเข็บ

13

ระนาด	ร ำ ม ำ ร ำ ด ำ	ท ล ซ ด ำ	ท ล ร ำ ด ำ	ท ล ซ ม	ซ ร ม ร	ล ุ ท ุ ร ม	ล ซ ม ซ	ร ม ซ ล
กลอน	กลอนย้อนตะเข็บ				ไม่มีชื่อกลอน			

กลอนระนาดเอก วรรคแรกกลอนย้อนตะเข็บ

วรรคหลังไม่มีชื่อกลอน

14

ระนาด	ซ ม ล ซ	ม ร ด ท ุ	ด ร ม ซ	ม ร ด ล ุ	ท ุ ล ซ ุ ร ุ	ซ ุ ล ุ ท ุ ด	ร ม ฟ ซ	ด ฟ ซ ล
กลอน	กลอนไต่ลวด				กลอนไต่ลวด			

กลอนระนาดเอก วรรคแรกกลอนไต่ลวด

วรรคหลังกลอนไต่ลวด

15

ระนาด	ซ ล ท ด ำ	ร ำ ด ำ ท ล	ท ด ำ ร ำ ด ำ	ท ล ซ ม	ซ ุ ล ุ ท ุ ร	ล ุ ท ุ ร ม	ท ุ ร ม ซ	ร ม ซ ล
กลอน	กลอนไต่ลวด				กลอนไต่ลวด			

กลอนระนาดเอก วรรคแรกกลอนไต่ลวด

วรรคหลังกลอนไต่ลวด

16

ระนาด	ท ซ ล ท	ด ำ ร ำ ม ำ ร	ด ำ ท ด ำ ม ำ	ร ำ ด ำ ท ล	ร ำ ท ร ำ ม ำ	ร ำ ท – ล	ท ล ซ ฟ	ม ร – ซ
กลอน	กลอนไต่ไม้				ไม่มีชื่อกลอน			

กลอนระนาดเอก วรรคแรกกลอนไต่ไม้

วรรคหลังไม่มีชื่อกลอน

สรุป จากการวิเคราะห์รูปแบบกลอนระนาดในแต่ละวรรคเพลง พบว่ารูปแบบกลอนระนาดเอกในเพลงตระพระอุมาที่บรรเลงโดยครูสำราญ เกิดผล มีรูปแบบกลอนระนาดที่พบทั้งหมด 3 รูปแบบ คือ

- กลอนไต่ลวด
- กลอนไต่ไม้
- กลอนย้อนตะเข็บ

เพลงนางเดิน

ท่อน 1

1

ระนาด	- - - ล	- - ลลล	- ร – ฟ	- - ฟมร	- ฟ ม ร	- ม – ร	- ร – ร	- - -ล
กลอน	ไม่ดำเนินกลอน				ไม่ดำเนินกลอน			

กลอนระนาดเอก วรรคแรกไม่ดำเนินกลอน

วรรคหลังไม่ดำเนินกลอน

2

ระนาด	- ม – มม	- ซ – ล	- ซ – ล	- ท – ล	- ซ ล ท	ด̣ ม̣ ร̣ ด̣	ซ ล ท ด̣	ร̣ ด̣ ท ล
กลอน	ไม่ดำเนินกลอน				กลอนไต่ลวด			

กลอนระนาดเอก วรรคแรกไม่ดำเนินกลอน

วรรคหลังกลอนไต่ลวด

3

ระนาด	ม ฟ ซ ล	ท ล ซ ฟ	ม ร ม ฟ	ม ฟ ซ ล	ซ ล ท ด̣	ร̣ ด̣ ท ล	ท ด̣ ร̣ ด̣	ท ล ซ ม
กลอน	กลอนไต่ลวด				กลอนไต่ลวด			

กลอนระนาดเอก วรรคแรกกลอนไต่ลวด

วรรคหลังกลอนไต่ลวด

4

ระนาด	ร ม ฟ ซ	ล ท ล ซ	ร ม ฟ ซ	ล ซ ฟ ม	ซ̤ ล̤ ท̤ ด	ล̤ ท̤ ร ม	ร ม ซ ล	ท ล ซ ม
กลอน	ไม่มีชื่อกลอน				ไม่มีชื่อกลอน			

กลอนระนาดเอก วรรคแรกไม่มีชื่อกลอน

วรรคหลังไม่มีชื่อกลอน

5

ระนาด	ท ล ท ซ	ล ซ ม ร	ม ร ทฺ ร	ม ร ซ ม	- - - ล	- - - ซ	- - - -	- - - ล
กลอน	ไม่มีชื่อกลอน				ไม่ดำเนินกลอน			

กลอนระนาดเอก วรรคแรกไม่มีชื่อกลอน

วรรคหลังไม่ดำเนินกลอน

6

ระนาด	- ซ ล ท	ดำ รำ มำ รำ	ดำ ท ดำ มำ	รำ ดำ ท ล	ม ซ ร ม	ซ ล ท ดำ	ท ล ซ ม	ซ ท ล ซ
กลอน	ไม่มีชื่อกลอน				ไม่มีชื่อกลอน			

กลอนระนาดเอก วรรคแรกไม่มีชื่อกลอน

วรรคหลังไม่มีชื่อกลอน

ท่อน 2

7

ระนาด	ล ฟ ล ล	ล ท ล ล	ร ม ฟ ม	ล ฟ ม ร	ม ฟ ซ ล	ท ล ซ ฟ	ม ร ม ฟ	ม ฟ ซ ล
กลอน	ไม่มีชื่อกลอน				กลอนไต่ลวด			

กลอนระนาดเอก วรรคแรกไม่มีชื่อกลอน

วรรคหลังกลอนไต่ลวด

8

ระนาด	ซ ม ม ม	ร ม ซ ล	ท ล ซ ฟ	ม ฟ ซ ล	ซ ล ท ดำ	รำ มำ รำ ดำ	ท ล ซ ฟ	ม ฟ ซ ล
กลอน	ไม่มีชื่อกลอน				กลอนไต่ลวด			

กลอนระนาดเอก วรรคแรกไม่มีชื่อกลอน

วรรคหลังกลอนไต่ลวด

9

ระนาด	ซ ฟ ม ร	ด ม ร ด	ซฺ ลฺ ทฺ ด	ร ด ทฺ ลฺ	ซฺ ลฺ ทฺ ด	ร ม ร ด	ทฺ ลฺ ซฺ ลฺ	ทฺ ด ร ม
กลอน	ไม่มีชื่อกลอน				กลอนไต่ลวด			

กลอนระนาดเอก วรรคแรกไม่มีชื่อกลอน

วรรคหลังกลอนไต่ลวด

10

ระนาด	ร ม ฟ ซ	ล ซ ฟ ม	ฟ ม ร ด	ทฺ ด ร ม	ซ ล ท ด̣	ล ท ร̣ ม̣	ร̣ ท ล ซ	ท ล ซ ม
กลอน	กลอนไต่ลวด				ไม่มีชื่อกลอน			

กลอนระนาดเอก วรรคแรกกลอนไต่ลวด

วรรคหลังไม่มีชื่อกลอน

11

ระนาด	ร ทฺ ลฺ ซฺ	ลฺ ทฺ ซฺ ม	ซฺ ลฺ ทฺ ร	ลฺ ทฺ ร ม	ซ ล ท ด̣	ร̣ ม̣ ร̣ ด̣	ท ล ซ ฟ	ม ฟ ซ ล
กลอน	ไม่มีชื่อกลอน				กลอนไต่ลวด			

กลอนระนาดเอก วรรคแรกไม่มีชื่อกลอน

วรรคหลังกลอนไต่ลวด

12

ระนาด	ท ซ ล ท	ด̣ ร̣ ม̣ ร̣	ด̣ ท ด̣ ม̣	ร̣ ด̣ ท ล	ร̣ ท ร̣ ม̣	ร̣ ท ร̣ ล	ท ล ซ ม	ซ ท ล ซ
กลอน	ไม่มีชื่อกลอน				ไม่มีชื่อกลอน			

กลอนระนาดเอก วรรคแรกไม่มีชื่อกลอน

วรรคหลังไม่มีชื่อกลอน

สรุป จากการวิเคราะห์รูปแบบกลอนระนาดในแต่ละวรรคเพลง พบว่ารูปแบบกลอนระนาดเอกในเพลงนางเดินที่บรรเลงโดยครูสำราญ เกิดผล มีรูปแบบกลอนระนาดที่พบทั้งหมด 1 รูปแบบ คือ

- กลอนไต่ลวด

เพลงตระพระลักษมี

เที่ยวแรก

1

ระนาด	- - - ม̣	- - - ร̣	- ร – ร̣	- - - รฺ̣	- - - ซ	- - ฟมร	- - - ร	- - ดทล
กลอน	ไม่ดำเนินกลอน				ไม่ดำเนินกลอน			

กลอนระนาดเอก วรรคแรกไม่ดำเนินกลอน

วรรคหลังไม่ดำเนินกลอน

2

ระนาด	- - - ทฺ	- - ท͡ททท	- ม – ด$_{ร}$	- - - ม	- - - ล	- - - ซ$_{ฟ}$	- - - -	- - - ล
กลอน	ไม่ดำเนินกลอน				ไม่ดำเนินกลอน			

กลอนระนาดเอก วรรคแรกไม่ดำเนินกลอน

วรรคหลังไม่ดำเนินกลอน

3

ระนาด	- - - มำ	- - - รำ	- ร – รำ	- - - ซ	- - - ซ	- - ฟ͡มร	- - - ร	- - ด͡ทล
กลอน	ไม่ดำเนินกลอน				ไม่ดำเนินกลอน			

กลอนระนาดเอก วรรคแรกไม่ดำเนินกลอน

วรรคหลังไม่ดำเนินกลอน

4

ระนาด	- - - ท	- - ท͡ททท	- ม – ด$_{ร}$	- - - ม	- - - ล	- - - ซ$_{ฟ}$	- - - -	- - - ล
กลอน	ไม่ดำเนินกลอน				ไม่ดำเนินกลอน			

กลอนระนาดเอก วรรคแรกไม่ดำเนินกลอน

วรรคหลังไม่ดำเนินกลอน

5

ระนาด	ซ ฟ ม ร	ล ร ม ฟ	ซ ล ท ดำ	รำ ด ท ล	มำ รำ ท ล	รำ ท ล ฟ	ท ล ฟ ม	ล ฟ ม ร
กลอน	กลอนไต่ลวด				กลอนไต่ลวด			

กลอนระนาดเอก วรรคแรกกลอนไต่ลวด

วรรคหลังกลอนไต่ลวด

6

ระนาด	ล ซ ม ร	ซ ม ร ทฺ	ม ร ทฺ ลฺ	ซฺ ทฺ ลฺ ซฺ	ลฺ ทฺ ด ร	ม ร ด ซฺ	ลฺ ทฺ ด ทฺ	ม ทฺ ด ร
กลอน	กลอนไต่ลวด				ไม่มีชื่อกลอน			

กลอนระนาดเอก วรรคแรกกลอนไต่ลวด

วรรคหลังไม่มีชื่อกลอน

7

ระนาด	ร ม ซ ล	ม ซ ซ ซ	ล ท รำ ล	รำ ท ท ท	ท ซ ล ท	ล ท ดำ รำ	มำ รำ ดำ รำ	มำ รำ ดำ ล
กลอน	ไม่มีชื่อกลอน				ไม่มีชื่อกลอน			

กลอนระนาดเอก วรรคแรกไม่มีชื่อกลอน

วรรคหลังไม่มีชื่อกลอน

8

ระนาด	ร̥ ม̊ ร̥ ท	ร̥ ท ล ซ	ล ซ ล ท	ล ท ร̥ ล	ล̤ ทฺ ร ม	ร ม ซ ล	ท ล ซ ม	ซ ล – ซ
กลอน	ไม่มีชื่อกลอน				ไม่มีชื่อกลอน			

กลอนระนาดเอก วรรคแรกไม่มีชื่อกลอน

วรรคหลังไม่มีชื่อกลอน

เทียวกลับ

9

ระนาด	- - - ม̊	- - - ร̥	- ร – ร̥	- - - รฺ̥	- - - ซ	- - ฟมร	- - - ร	- - ดทล
กลอน	ไม่ดำเนินกลอน				ไม่ดำเนินกลอน			

กลอนระนาดเอก วรรคแรกไม่ดำเนินกลอน

วรรคหลังไม่ดำเนินกลอน

10

ระนาด	- - - ทฺ	- - ท̑ทท	- ม – ด̤	- - - ม	- - - ล	- - - ซ̤ฟ	- - - -	- - - ล
กลอน	ไม่ดำเนินกลอน				ไม่ดำเนินกลอน			

กลอนระนาดเอก วรรคแรกไม่ดำเนินกลอน

วรรคหลังไม่ดำเนินกลอน

11

ระนาด	- - - ม̊	- - - ร̥	- ร – ร̥	- - - ซ	- - - ซ	- - ฟมร	- - - ร	- - ดทล
กลอน	ไม่ดำเนินกลอน				ไม่ดำเนินกลอน			

กลอนระนาดเอก วรรคแรกไม่ดำเนินกลอน

วรรคหลังไม่ดำเนินกลอน

12

ระนาด	- - - ท	- - ท̑ทท	- ม – ด̤	- - - ม	- - - ล	- - - ซ̤ฟ	- - - -	- - - ล
กลอน	ไม่ดำเนินกลอน				ไม่ดำเนินกลอน			

กลอนระนาดเอก วรรคแรกไม่ดำเนินกลอน

วรรคหลังไม่ดำเนินกลอน

13

ระนาด	ซ ฟ ม ร	ล ร ม ฟ	ซ ล ท ด̣	ร̣ ด̣ ท ล	ม̣ ร̣ ท ล	ร̣ ท ล ฟ	ท ล ฟ ม	ล ฟ ม ร
กลอน	กลอนไต่ลวด				กลอนไต่ลวด			

กลอนระนาดเอก วรรคแรกกลอนไต่ลวด

วรรคหลังกลอนไต่ลวด

14

ระนาด	ล ซ ม ร	ซ ม ร ทฺ	ม ร ทฺ ลฺ	ซฺ ทฺ ลฺ ซฺ	ลฺ ทฺ ด ร	ม ร ด ซฺ	ลฺ ทฺ ด ทฺ	ม ทฺ ด ร
กลอน	กลอนไต่ลวด				ไม่มีชื่อกลอน			

กลอนระนาดเอก วรรคแรกกลอนไต่ลวด

วรรคหลังไม่มีชื่อกลอน

15

ระนาด	ร ม ซ ล	ม ซ ซ ซ	ล ท ร̣ ล	ร̣ ท ท ท	ท ซ ล ท	ล ท ด̣ ร̣	ม̣ ร̣ ด̣ ร̣	ม̣ ร̣ ด̣ ล
กลอน	ไม่มีชื่อกลอน				ไม่มีชื่อกลอน			

กลอนระนาดเอก วรรคแรกไม่มีชื่อกลอน

วรรคหลังไม่มีชื่อกลอน

16

ระนาด	ร̣ ม̣ ร̣ ท	ร̣ ท ล ซ	ล ซ ม ซ	ล ท – ล	- ทฺ ร ม	มมม ซ ล	ลลล ล	- - - ซ
กลอน	ไม่มีชื่อกลอน				ไม่มีชื่อกลอน			

กลอนระนาดเอก วรรคแรกไม่มีชื่อกลอน

วรรคหลังไม่มีชื่อกลอน

สรุป จากการวิเคราะห์รูปแบบกลอนระนาดในแต่ละวรรคเพลง พบว่ารูปแบบกลอนระนาดเอกในเพลงตระพระลักษมีที่บรรเลงโดยผู้ช่วยศาสตราจารย์เดชน์ คงอิ่ม มีรูปแบบกลอนระนาดที่พบทั้งหมด 1 รูปแบบ คือ

- กลอนไต่ลวด

เพลงตระพระสุรัสวดี

1

ระนาด	- - - ท	- - - ล	- - - ล	- - ฟมร	- - - -	- - ดทฺลฺ	- - - ทฺ	- - - ร
กลอน	ไม่ดำเนินกลอน				ไม่ดำเนินกลอน			

กลอนระนาดเอก วรรคแรกไม่ดำเนินกลอน

วรรคหลังไม่ดำเนินกลอน

2

ระนาด	- - ดทฺลฺ	- ทฺ – ร	- ม – ลฺ	- - ลฺลฺลฺ	- - - ลฺ	- - ทฺลฺซฺ	- รฺ – ซฺ	- - - ร
กลอน	ไม่ดำเนินกลอน				ไม่ดำเนินกลอน			

กลอนระนาดเอก วรรคแรกไม่ดำเนินกลอน

วรรคหลังไม่ดำเนินกลอน

3

ระนาด	- ซฺ – ด	- - ดรม	- ร – ม	- ซ – ร	ด ทฺ ลฺ ซฺ	ร ซฺ ลฺ ทฺ	ด ร ด ทฺ	ลฺ ทฺ ด ร
กลอน	ไม่ดำเนินกลอน				กลอนไต่ลวด			

กลอนระนาดเอก วรรคแรกไม่ดำเนินกลอน

วรรคหลังกลอนไต่ลวด

4

ระนาด	ด ม ร ม	ซ ม ร ด	ซฺ ลฺ ทฺ ด	ร ด ทฺ ลฺ	ด ร ด ม	ร ม ซ ล	ท ล ม ฟ	ซ ท ล ซ
กลอน	ไม่มีชื่อกลอน				ไม่มีชื่อกลอน			

กลอนระนาดเอก วรรคแรกไม่มีชื่อกลอน

วรรคหลังไม่มีชื่อกลอน

5

ระนาด	ซ ล ซ ร	ซ ล ท ดำ	ท ล ซ ม	ซ ท ล ซ	ซ ฟ ฟ ฟ	ด ฟ ซ ล	ล ซ ซ ล	ล ดำ ดำ ซ
กลอน	ไม่มีชื่อกลอน				กลอนสับ			

กลอนระนาดเอก วรรคแรกไม่มีชื่อกลอน

วรรคหลังกลอนสับ

6

ระนาด	ล ซ ฟ ด	ด ฟ ฟ ซ	ซ ซ ซ ล	ล ท ท ด̣	ด̣ ด̣ ด̣ ด̣	ด̣ ด̣ ด̣ ด̣	ด̣ ล ล ท	ท ด̣ ร̣ ม̣
กลอน	กลอนสับ				กลอนสับ			

กลอนระนาดเอก วรรคแรกกลอนสับกอดทำนองหลัก (ทางฆ้องวงใหญ่)

วรรคหลังกลอนสับกอดทำนองหลัก (ทางฆ้องวงใหญ่)

7

ระนาด	ร ม ฟ ซ	ล ซ ฟ ม	ล ฟ ม ร	ฟ ม ร ท̣	ม ฟ ซ ล	ท ล ฟ ม	ซ ล ซ ท	ล ซ ฟ ม
กลอน	กลอนไต่ลวด				ไม่มีชื่อกลอน			

กลอนระนาดเอก วรรคแรกกลอนไต่ลวด

วรรคหลังไม่มีชื่อกลอน

8

ระนาด	ล ร ฟ ม	ล ฟ ม ร	ม ฟ ซ ท	ล ซ ฟ ม	ฟ ม ร ท̣	ร ม ฟ ล	ฟ ม ร ด	ท̣ ล̣ – ร
กลอน	ไม่มีชื่อกลอน				ไม่มีชื่อกลอน			

กลอนระนาดเอก วรรคแรกไม่มีชื่อกลอน

วรรคหลังไม่มีชื่อกลอน

9

ระนาด	- - - ม	- - - ร	- - - ร	- - ฟมร	- - - -	- - ดท̣ล̣	- - - ท̣	- - - ร
กลอน	ไม่ดำเนินกลอน				ไม่ดำเนินกลอน			

กลอนระนาดเอก วรรคแรกไม่ดำเนินกลอน

วรรคหลังไม่ดำเนินกลอน

10

ระนาด	- - ดท̣ล̣	- ท̣ – ร	- ม – ล̣	- - ล̣ล̣ล̣	- - - ล̣	- - ท̣ล̣ซ̣	- ร̣ – ซ̣	- - - ร
กลอน	ไม่ดำเนินกลอน				ไม่ดำเนินกลอน			

กลอนระนาดเอก วรรคแรกไม่ดำเนินกลอน

วรรคหลังไม่ดำเนินกลอน

11

ระนาด	- - มรด	- ด ร ม	ฟ ซ ฟ ล	ซ ฟ ม ร	ด ท̣ ล̣ ซ̣	ซ̣ซ̣ซ̣ ล̣ ท̣	ด ร ด ท̣	ล̣ ท̣ ด ร
กลอน	ไม่มีชื่อกลอน				ไม่มีชื่อกลอน			

กลอนระนาดเอก วรรคแรกไม่มีชื่อกลอน

วรรคหลังไม่มีชื่อกลอน

12

ระนาด	ม ร ด ม	ร ด ทฺ ด	ซฺ ลฺ ทฺ ด	ร ด ทฺ ลฺ	ทฺทฺ ร ม	ร ซ ร ม	ท ล ม ฟ	ซ ท ล ซ
กลอน	ไม่มีชื่อกลอน				ไม่มีชื่อกลอน			

กลอนระนาดเอก วรรคแรกไม่มีชื่อกลอน

วรรคหลังไม่มีชื่อกลอน

13

ระนาด	ท ล ซ ร	ซ ม ร ทฺ	ม ร ทฺ ลฺ	ร ทฺ ลฺ ซฺ	ทฺ ซฺ ลฺ ทฺ	ลฺ ร ลฺ ทฺ	ลฺ ซฺ ลฺ ทฺ	ลฺ ทฺ ด ร
กลอน	กลอนไต่ลวด				ไม่มีชื่อกลอน			

กลอนระนาดเอก วรรคแรกกลอนไต่ลวด

วรรคหลังไม่มีชื่อกลอน

14

ระนาด	ม ร ด ม	ร ด ทฺ ด	ซฺ ลฺ ทฺ ด	ร ด ทฺ ล	ทฺทฺ ร ม	ร ม ซ ล	ท ล ร ฟ	ซ ท ล ซ
กลอน	ไม่มีชื่อกลอน				ไม่มีชื่อกลอน			

กลอนระนาดเอก วรรคแรกไม่มีชื่อกลอน

วรรคหลังไม่มีชื่อกลอน

15

ระนาด	ล ซ ม ร	ซ ม ร ด	ม ร ทฺ ลฺ	ร ทฺ ลฺ ซฺ	ทฺ ลฺ ทฺ ซฺ	ลฺ ทฺ ลฺ ทฺ	ด ร ด ทฺ	ลฺ ทฺ ด ร
กลอน	กลอนไต่ลวด				กลอนซ่อนตะเข็บ			

กลอนระนาดเอก วรรคแรกกลอนไต่ลวด

วรรคหลังกลอนซ่อนตะเข็บ

16

ระนาด	ซฺ ลฺ ทฺ ด	- ด ร ม	- ร - ม	- ฟ – ซ	- - - ฟ	- - - ม	- - - -	- - รรร
กลอน	ไม่ดำเนินกลอน				ไม่ดำเนินกลอน			

กลอนระนาดเอก วรรคแรกไม่ดำเนินกลอน

วรรคหลังไม่ดำเนินกลอน

สรุป จากการวิเคราะห์รูปแบบกลอนระนาดในแต่ละวรรคเพลง พบว่ารูปแบบกลอนระนาดเอกในเพลงตระพระลักษมีที่บรรเลงโดยผู้ช่วยศาสตราจารย์เดชน์ คงอิ่ม มีรูปแบบกลอนระนาดที่พบทั้งหมด 3 รูปแบบ คือ

- กลอนไต่ลวด
- กลอนสับ
- กลอนซ่อนตะเข็บ

ตารางสรุปรูปแบบกลอนระนาดเอกที่พบในเพลงหน้าพาทย์ประจำองค์เทพเจ้าฝ่ายหญิง

		รูปแบบกลอน				
บรรเลงโดย	**เพลง**	**สับ**	**ไต่ไม้**	**ไต่ลวด**	**ซ่อนตะเข็บ**	**ย้อนตะเข็บ**
ครูสำราญ เกิดผล	ตระนาง	-	-	9	1	1
	ตระพระอุมา	-	2	13	-	6
	นางเดิน	-	-	8	-	-
ผศ.เดชน์ คงอิ่ม	ตระพระลักษมี	-	-	6	-	-
	ตระพระสุรัสวดี	3	-	4	1	-

จากการศึกษาข้างต้นพบว่ารูปแบบกลอนระนาดที่มีการใช้ในเพลงหน้าพาทย์ประจำองค์เทพเจ้าฝ่ายหญิง ที่บรรเลงโดยครูสำราญ เกิดผล และผู้ช่วยศาสตราจารย์เดชน์ คงอิ่ม ได้แก่ กลอนสับ กลอนไต่ไม้ กลอนไต่ลวด กลอนซ่อนตะเข็บ และกลอนย้อนตะเข็บ แต่รูปแบบกลอนที่พบว่ามีการใช้มากที่สุด คือ กลอนไต่ลวด

กลอนไต่ลวด เป็นกลอนระนาดเอกที่มีลักษณะการดำเนินทำนองที่ไล่เรียงเสียงกันไปเป็นส่วนใหญ่หรือเดินทำนองเป็นเส้นทางเดียวทั้งไปและกลับ ดังเปรียบเทียบได้กับการเดินบนเส้นลวดเส้นเดียว ที่ต้องเคร่งครัดระเบียบการเดินให้คงเส้นคงวาเพราะมีเพียงเส้นลวดเส้นเดียวที่สามารถเดินไปและเดินกลับได้ ฉะนั้นหากพิจารณาโดยรวมจะพบว่ากลอนไต่ลวดมีความเหมาะสมที่ใช้บรรเลงในเพลงหน้าพาทย์ เนื่องจากเป็นกลอนพื้นฐานที่จะช่วยให้เกิดการแปรทำนองไปใช้กลอนอื่นๆ เช่น กลอนไต่ไม้ กลอนซ่อนตะเข็บ หรือกลอนย้อนตะเข็บ ได้ง่าย ในขณะเดียวกันก็สามารถใช้บรรเลงคู่กับกลอนไต่ลวดเองได้อีกด้วย

ในขณะเดียวกันในเพลงตระพระสุรัสวดีพบว่ามีการใช้กลอนสับ ซึ่งเป็นผลมาจากทำนองหลัก (ทางฆ้องวงใหญ่) เป็นทำนองห่างๆ จึงสมควรที่จะใช้กลอนสับยืนทำนองหลักไว้เพื่อความเหมาะสมกับเพลงหน้าพาทย์ โดยมีส่วนช่วยให้ฟังดูน่าเกรงขามและเกิดความศรัทธา ซึ่งจะแตกต่างจากเพลงประเภทอื่นๆ โดยทั่วไป

บทที่ 5
สรุป อภิปรายผล และข้อเสนอแนะ

จากการศึกษาเพลงหน้าพาทย์ประจำองค์เทพเจ้าฝ่ายหญิง ซึ่งได้ดำเนินการมาเป็นลำดับขั้นตอนสามารถสรุปได้ดังนี้

จุดมุ่งหมายของการศึกษาวิจัย

1. เพื่อศึกษาวิเคราะห์โครงสร้างเพลงหน้าพาทย์ประจำองค์เทพเจ้าฝ่ายหญิง

2. เพื่อศึกษาการแปรทำนองและรูปแบบกลอนของระนาดเอกเพลงหน้าพาทย์ประจำองค์เทพเจ้าฝ่ายหญิง

การศึกษาค้นคว้าและรวบรวมข้อมูล

1. รวบรวมข้อมูลจากสถาบัน องค์กรต่างๆ ทั้งภาครัฐและเอกชน ได้แก่ เอกสาร ตำราวิชาการ วารสาร สิ่งพิมพ์ต่างๆ และจากเว็บไซต์ต่างๆ จากอินเตอร์เน็ต โดยแบ่งเนื้อหาออกเป็น 2 ส่วน ได้แก่ ข้อมูลในด้านดนตรี และข้อมูลด้านพิธีไหว้ครูและเพลงหน้าพาทย์

2. การศึกษาและรวบรวมข้อมูลภาคสนาม

วิธีการดำเนินการรวบรวมข้อมูลภาคสนาม

จากการศึกษาเพลงหน้าพาทย์ประจำองค์เทพเจ้าฝ่ายหญิงนี้ ผู้วิจัยได้รวบรวมข้อมูลจากสถาบัน องค์กรต่างๆ ทั้งภาครัฐและเอกชน แบ่งการเก็บรวบรวมข้อมูลภาคสนามออกเป็น 2 ส่วน ด้วยกันคือ

1. ศึกษาจากเอกสารเกี่ยวกับเพลงหน้าพาทย์และเพลงหน้าพาทย์ประจำเทพเจ้าฝ่ายหญิง จากหนังสือ ตำรา วารสารและบทความต่างๆ และจากเอกสารเกี่ยวกับการวิเคราะห์ทางด้านดนตรีไทย ศึกษาจากหนังสือดนตรีไทยวิเคราะห์ และงานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับการวิเคราะห์ดนตรีไทย

2. ข้อมูลที่เป็นการบันทึกภาพและเสียงที่เกี่ยวข้องกับการศึกษา ซึ่งได้มาจากการสัมภาษณ์ต่อเพลง และการบันทึกแถบเสียงทางฆ้องวงใหญ่และทางระนาดเอกเพลงหน้าพาทย์ประจำองค์เทพเจ้าฝ่ายหญิงบรรเลงโดยครูสำราญ เกิดผล และผศ.เดชน์ คงอิ่ม

และนำข้อมูลที่ได้มาทั้งหมดนำมาวิเคราะห์ ซึ่งผู้วิจัยได้กำหนดแนวทางวิธีการดำเนินการศึกษาตามขั้นตอนดังที่กล่าวมาแล้ว

การวิเคราะห์ข้อมูล

ผู้วิจัยได้ใช้ข้อมูลที่ได้จากการเก็บข้อมูลภาคสนามเป็นข้อมูลหลัก ใช้ข้อมูลจากเอกสาร งานวิจัย ตำราหนังสือทางวิชาการ เอกสารสิ่งพิมพ์ต่างๆ ที่เกี่ยวข้องเป็นข้อมูลสนับสนุน โดยมีรายละเอียดของการรวบรวมและวิเคราะห์ ดังนี้

1. ศึกษาวิเคราะห์โครงสร้างเพลงหน้าพาทย์ประจำองค์เทพเจ้าฝ่ายหญิง โดยใช้หลักทฤษฎีการวิเคราะห์เพลงไทยของรศ.ดร.มานพ วิสุทธิแพทย์

2. ศึกษาการแปรทำนองของระนาดเอกเพลงหน้าพาทย์ประจำองค์เทพเจ้าฝ่ายหญิง โดยใช้หลักทฤษฎีการวิเคราะห์เพลงไทยของรศ.ดร.มานพ วิสุทธิแพทย์

3. รูปแบบกลอนของระนาดเอกเพลงหน้าพาทย์ประจำองค์เทพเจ้าฝ่ายหญิง โดยใช้หลักทฤษฎีรูปแบบกลอนระนาดเอกของครูประสิทธิ์ ถาวร

ข้อมูลที่ได้ทั้งหมดที่ได้จากการวิเคราะห์ได้นำมาเรียบเรียงในรูปแบบของการพรรณนาบรรยายเป็นความเรียง และสรุปเป็นรายงานวิจัย

สรุปผลการศึกษาค้นคว้า

1. ศึกษาวิเคราะห์โครงสร้างเพลงหน้าพาทย์ประจำองค์เทพเจ้าฝ่ายหญิง โดยใช้หลักทฤษฎีการวิเคราะห์เพลงไทยของรศ.ดร.มานพ วิสุทธิแพทย์

1.1 การวิเคราะห์บันไดเสียง วรรคเพลง ลูกตกและการเคลื่อนที่ของลูกตก สามารถแบ่งการศึกษาวิเคราะห์ออกเป็น 2 กลุ่มด้วยกัน คือ

1. กลุ่มเพลงหน้าพาทย์ประจำองค์เทพเจ้าฝ่ายหญิงที่ไม่มีการเปลี่ยนบันไดเสียง ได้แก่ เพลงตระนาง เพลงตระพระอุมา เพลงนางเดิน และเพลงตระพระลักษมี โดยใช้บันไดเสียง ซอล นอกจากนี้พบว่า มีการเคลื่อนที่ไปมาระหว่างลูกตก **ซ2** ⟷ **ซ6** และประโยคสุดท้ายของทุกเพลง จะเป็นการเคลื่อนที่จากลูกตก **ซ2** ⟶ **ซ1** เป็นการจบเพลงด้วยลูกตกเสียงแรกของบันไดเสียงนั้น

2. กลุ่มเพลงหน้าพาทย์ประจำองค์เทพเจ้าพาทย์หญิงที่มีการเปลี่ยนบันไดเสียง ได้แก่ เพลงตระพระสุรัสวดี โดยมีการเปลี่ยนบันไดเสียงทั้งหมด 4 บันไดเสียง คือ บันไดเสียงโด เร ฟา และซอล นอกจากนี้พบว่า มีการเคลื่อนที่ไปมาระหว่างลูกตกเสียง **เร** ไปหาลูกตกเสียง **เร** เป็นส่วนมากของเพลงตระพระสุรัสวดี ถึงแม้ว่าจะอยู่ในบันไดเสียงต่างกัน แต่เสียงที่พบคือเสียงเดียวกัน คือเสียง **เร**

1.2 การวิเคราะห์รูปแบบจังหวะ

- X - X	- X - X

เป็นรูปแบบจังหวะหลักในเพลงตระนาง เพลงตระพระอุมา และเพลงนางเดิน

- - - X	- - XXX

เป็นรูปแบบจังหวะหลักในเพลงตระพระลักษมี

- X – X	- - XXX

เป็นรูปแบบจังหวะหลักในเพลงตระพระสุรัสวดี

1.3 หน้าทับและทำนองเพลง

1.3.1 หน้าทับของเพลงหน้าพาทย์ประจำองค์เทพเจ้าฝ่ายหญิง พบว่า มี 2 ประเภท คือ ประเภท 4 ไม้ลา มีทั้งหมด 4 เพลง ได้แก่ เพลงตระนาง เพลงตระพระอุมา เพลงตระพระลักษมี และเพลงตระพระสุรัสวดี และ ประเภทไม้เชิด 2 ชั้น มีทั้งหมด 1 เพลง ได้แก่ เพลงนางเดิน

1.3.2 ทำนองเพลง สามารถสรุปได้ดังนี้

- การใช้ทำนองที่เป็นเอกลักษณ์เฉพาะของเพลงหน้าพาทย์ ซึ่งจะไม่ค่อยพบในเพลงทั่วไป คือซ้ำเสียงใดเสียงหนึ่งในลักษณะของการสะเดาะ
- ทำนองเพลงเฉพาะประเภท ทำนองนี้เป็นทำนองที่พบในประเภทเพลงหน้าพาทย์เป็นส่วนใหญ่ ทำนองเพลงนี้มักไม่พบในเพลงประเภทอื่นๆ
- ทำนองเฉพาะเพลง ตอนขึ้นเพลง
- การใช้คู่ 2 ในเพลง ซึ่งเป็นเอกลักษณ์เฉพาะของเพลงหน้าพาทย์
- การจบเพลงด้วยการซ้ำโน้ตตัวเดิม และเป็นโน้ตเสียงแรกของบันไดเสียง ในที่นี้คือ เสียงซอล (ซ1) ในบันไดเสียงซอล

2. ศึกษาการแปรทำนองของระนาดเอกเพลงหน้าพาทย์ประจำองค์เทพเจ้าฝ่ายหญิง โดยใช้หลักทฤษฎีการวิเคราะห์เพลงไทยของรศ.ดร.มานพ วิสุทธิแพทย์

1. เรื่องบันไดเสียง วรรคเพลง ลูกตก และการเคลื่อนที่ของลูกตก มีความสัมพันธ์และสอดคล้องกับทำนองหลัก (ทางฆ้องวงใหญ่)

2. รูปแบบจังหวะ พบว่ารูปแบบจังหวะหลักที่ใช้ในทำนองแปร (ทางระนาดเอก) คือ รูปแบบจังหวะแบบ

X X X X	X X X X

3. รูปแบบกลอนของระนาดเอกเพลงหน้าพาทย์ประจำองค์เทพเจ้าฝ่ายหญิง โดยใช้หลักทฤษฎีรูปแบบกลอนระนาดเอกของครูประสิทธิ์ ถาวร

รูปแบบกลอนระนาดที่มีการใช้ในเพลงหน้าพาทย์ประจำองค์เทพเจ้าฝ่ายหญิง ที่บรรเลงโดยครูสำราญ เกิดผล และผู้ช่วยศาสตราจารย์เดชน์ คงอิ่ม ได้แก่ กลอนสับ กลอนไต่ไม้ กลอนไต่ลวด กลอนซ่อนตะเข็บ และกลอนย้อนตะเข็บ แต่รูปแบบกลอนที่พบว่ามีการใช้มากที่สุด คือ กลอนไต่ลวด

กลอนไต่ลวด เป็นกลอนระนาดเอกที่มีลักษณะการดำเนินทำนองที่ไล่เรียงเสียงกันไปเป็นส่วนใหญ่หรือเดินทำนองเป็นเส้นทางเดียวทั้งไปและกลับ ดังเปรียบเทียบได้กับการเดินบนเส้นลวดเส้นเดียว ที่ต้องเคร่งครัดระเบียบการเดินให้คงเส้นคงวาเพราะมีเพียงเส้นลวดเส้นเดียวที่สามารถเดินไปและเดินกลับได้ ฉะนั้นหากพิจารณาโดยรวมจะพบว่ากลอนไต่ลวดมีความเหมาะสมที่ใช้บรรเลงในเพลงหน้าพาทย์ เนื่องจากเป็นกลอนพื้นฐานที่จะช่วยให้เกิดการแปรทำนองไปใช้กลอนอื่นๆ เช่น กลอนไต่ไม้ กลอนซ่อนตะเข็บ หรือกลอนย้อนตะเข็บ ได้ง่าย ในขณะเดียวกันก็สามารถใช้บรรเลงคู่กับกลอนไต่ลวดเองได้อีกด้วย

ในขณะเดียวกันในเพลงตระพระสุรัสวดีพบว่ามีการใช้กลอนสับ ซึ่งเป็นผลมาจากทำนองหลัก (ทางฆ้องวงใหญ่) เป็นทำนองห่างๆ จึงสมควรที่จะใช้กลอนสับยืนทำนองหลักไว้เพื่อความเหมาะสมกับเพลงหน้าพาทย์ โดยมีส่วนช่วยให้ฟังดูน่าเกรงขามและเกิดความศรัทธา ซึ่งจะแตกต่างจากเพลงประเภทอื่นๆ โดยทั่วไป

อภิปรายผล

จากการศึกษาเพลงหน้าพาทย์ประจำองค์เทพเจ้าฝ่ายหญิง พบว่า ส่วนประกอบหลักของเพลงหน้าพาทย์ ประกอบไปด้วย ทำนองหลัก (ทางฆ้องวงใหญ่) ทำนองแปร (ในที่นี้คือทางระนาดเอก) และจังหวะ ดังที่ มานพ วิสุทธิแพทย์ (ม.ป.ป.: 11 – 12) กล่าวไว้เรื่ององค์ประกอบของดนตรีไทย ในทำนองหลักนั้นมีปัจจัยสำคัญหลายอย่างประกอบกันอยู่ อันได้แก่ บันไดเสียง วรรคเพลง ลูกตก อัตราจังหวะ และมีปัจจัยอื่นที่มีความสัมพันธ์กันคือ ความยาว ซึ่งอยู่ในรูปของจังหวะและหน้าทับ ทำให้การถ่ายทอด “ทำนองหลัก” จากคนรุ่นหนึ่งไปยังคนอีกรุ่นหนึ่งนั้นสามารถถ่ายทอดองค์ประกอบสำคัญ ๆ ของเพลงได้อย่างครบถ้วน ส่วนทำนองแปร หมายถึง ทำนองเพลงที่บรรเลงโดยเครื่องดนตรีอื่น ๆ (ซึ่งหมายรวมถึงการขับร้องด้วย) นอกเหนือจากฆ้องวงใหญ่ โดยแปรหรือประดิษฐ์จากทำนองหลักหรือ “ทางฆ้อง” ให้เป็นทำนองของแต่ละเครื่องมือตามหลักและวิธีการบรรเลงเครื่องดนตรีชนิดนั้น ๆ ทำนองแปรอาจมีทำนองเพลงที่แตกต่างจากทำนองหลักโดยสิ้นเชิง หรือมีทำนองเพลงคล้ายคลึงกับทำนองหลักหรือมีทำนองเพลงเหมือนกับทำนองหลัก ทำนองแปรและทำนองหลัก (ทางฆ้อง) จะต้องมีความสัมพันธ์กันในเรื่องความยาวของทำนองเพลง เสียงลูกตก และบันไดเสียง

โดยในการศึกษาครั้งนี้พบว่าลูกตกและบันไดเสียงของทำนองแปร (ทางระนาดเอก) มีความสัมพันธ์ไปในทิศทางเดียวกันกับลูกตกและบันไดเสียงของ ทำนองหลัก (ทางฆ้องวงใหญ่) ทั้งในเรื่องความยาวของทำนองเพลงและจังหวะอีกด้วย

ในส่วนของรูปแบบกลอนระนาดเอกในเพลงหน้าพาทย์ประจำองค์เทพเจ้าฝ่ายหญิง พบว่ารูปแบบกลอนระนาดที่ใช้ส่วนมากคือ รูปแบบกลอนไต่ลวด ที่พบรองลงมาคือ รูปแบบกลอนย้อนตะเข็บ รูปแบบกลอนสับ รูปแบบกลอนไต่ไม้ และรูปแบบกลอนซ่อนตะเข็บ เป็นลำดับ ซึ่งสอดคล้องกับงานวิจัยของถาวร ศรีผ่อง (2530: 124 - 126) ได้ศึกษาวิเคราะห์และเปรียบเทียบการแปรทำนองของระนาดเอกในเพลงสาธุการจะพบว่ามีลักษณะสำนวนกลอนพิเศษจะมีคุณค่าทางศิลปะมากกว่า เช่นลักษณะสำนวนกลอนไต่ลวด จะมีลักษณะเสียงที่เรียงชิดกันขึ้นไปด้านบนและจากด้านบนลงมาด้านล่าง นอกจากนี้ลักษณะสำนวนกลอนลอดตาข่ายจากด้านบนลงมาด้านล่างหรือด้านล่างขึ้นไปด้านบน จะมีลักษณะการตีระนาดเอกเต็มผืน และ พิษณุ บุญศรีอนันต์ (2551: 107 - 110) ได้ทำการศึกษากลอนระนาดเอกและเทคนิคการบรรเลงระนาดเอกเพลงตระในพิธีไหว้ครูดนตรีไทยบรรเลงโดยครูนัฐพงศ์ โสวัตร พบว่ากลอนระนาดเอกที่พบในเพลงตระทั้ง 6 เพลง มีอยู่ด้วยกัน 5 ประเภทคือ 1. กลอนสับ 2.กลอนไต่ลวด 3.กลอนไต่ไม้ 4.กลอนเดินตะเข็บหรือม้วนตะเข็บ 5.กลอนซ่อนตะเข็บ โดยกลอนระนาดเอกที่พบมากที่สุด คือ กลอนไต่ลวด ที่มีลักษณะการดำเนินทำนองที่ไล่เรียงเสียงกันไปเป็นส่วนใหญ่หรือเดินทำนองเป็นเส้นทางเดียวทั้งไปและกลับ ซึ่งทำให้เสียงของระนาดเอกดูเนียนและเรียบเป็นระเบียบเหมาะสำหรับในการบรรเลงเพลงหน้าพาทย์ประกอบพิธีไหว้ครู ในการบรรเลงของแต่ละเพลงนั้นใช้กลอนไต่ลวดอย่างเดียวก็ทำได้ยาก เพราะในแต่ละวรรคเพลงมีทำนองหลักของลูกตกที่แตกต่างกันจึงต้องอาศัยการดำเนินทำนองในลักษณะของกลอนอื่น ๆ มาเชื่อมประโยควรรคเพลงและทำให้เพลงสมบูรณ์ขึ้น

ในส่วนของหน้าทับและจังหวะของเพลงหน้าพาทย์ประจำองค์เทพเจ้าฝ่ายหญิงพบว่า เพลงส่วนมากเป็นประเภท 4 ไม้ลา ได้แก่เพลงตระนาง เพลงตระพระอุมา เพลงตระพระลักษมี และเพลงตระพระสุรัสวดี ส่วนที่เหลือเป็นประเภท 5 ไม้เดิน ซึ่งได้แก่เพลงนางเดิน ซึ่งมีความคล้ายคลึงกับงานวิจัยของ ประวิทย์ ขาวปลื้ม (2540: 195 - 198) ที่ได้ศึกษาวิเคราะห์เพลงเสมอจำนวน 14 เพลง ซึ่งบรรเลงด้วยฆ้องวงใหญ่โดยครูเชื้อ ดนตรีรส ผลการวิจัยพบว่า เพลงเสมอมีรูปแบบแตกต่างกัน ไม่มีกำหนดกฎเกณฑ์ที่แน่นอน แบ่งวรรคตอนเพลงเป็นไม้กลอง และเพลงเสมอแต่ละชนิดมีไม้กลองไม่เท่ากัน ลูกตกของเพลงเสมอจัดอยู่ในเสียง โด, เร, ฟาและซอล เพลงเสมอกำกับหน้าทับด้วยตะโพนและกลองทัดเครื่องดนตรีทั้ง 2 ชนิดนี้ จะดำเนินทำนองเฉพาะที่เรียกว่า “ไม้เดิน” และ “ไม้ลา” ไม้เดินมีความยาวเท่ากับ 1 วรรคเพลง หรือเรียกว่า 1 ชุดไม้ลา

ข้อเสนอแนะ

1. ควรขยายขอบเขตการศึกษาเพลงหน้าพาทย์ในกลุ่มอื่นๆ เช่น ในกลุ่มที่ใช้ประกอบการแสดง ซึ่งสามารถลงลึกไปถึงความสัมพันธ์ของทำนองเพลงหน้าพาทย์ ที่มีต่อท่ารำ

2. เพิ่มเติมการรวบรวมและศึกษาเพลงหน้าพาทย์ในกลุ่มที่มีทางร้องให้สมบูรณ์กว่าที่เป็นอยู่ในปัจจุบัน และเป็นการทำให้ภาพของเพลงหน้าพาทย์ชัดเจนขึ้นในมุมมองทางดนตรี

บรรณานุกรม

บรรณานุกรม

กาญจนา อินทรสุนานนท์. (2532). การวิเคราะห์รูปแบบเพลงพื้นบ้าน. **มนุษศาสตร์ปริทัศน์**.

โกวิทย์ ขันธศิริ; และ อรวรรณ บรรจงศิลป์. (2525). **รายงานผลการวิจัยวิวัฒนาการของเพลงไทยสมัยรัตนโกสินทร์**. ม.ป.ท.: ม.ป.พ.

ณรงค์ชัย ปิฎกรัชต์. (2534). **การวิเคราะห์ทางฆ้องเพลงสาธุการ**. วิทยานิพนธ์ ศศ.ม. (วัฒนธรรมศึกษา). กรุงเทพฯ: บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยมหิดล. ถ่ายเอกสาร.

----------. (2522, 15-19 มกราคม). **เพลงหน้าพาทย์**. นิทรรศการมรดกวัฒนธรรมไทย ครั้งที่ 2. วิทยาลัยครูสงขลา. กรุงเทพฯ: การศาสนา.

เดชน์ คงอิ่ม. (2545). **เพลงหน้าพาทย์ไหว้ครู: บันทึกเป็นโน้ตสากล ทำนองหลักฆ้องวงใหญ่**. กรุงเทพฯ: สถาบันราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา.

โดม สว่างอารมณ์. (2540). **การศึกษาชีวประวัติและวิเคราะห์ผลงานการประพันธ์เพลงของจางวางทั่ว พาทยโกศล**. ปริญญานิพนธ์ ศศ.ม. (มานุษยดุริยางควิทยา). กรุงเทพฯ: บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ. ถ่ายเอกสาร.

ถาวร ศรีผ่อง. (2540). **การวิเคราะห์ทางฆ้องวงใหญ่เพลงช้าเรื่องเพลงยาว**.ปริญญานิพนธ์ ศศ.ม. (มานุษยดุริยางควิทยา). กรุงเทพ : มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ.

----------. (2530). **ศึกษาวิเคราะห์และเปรียบเทียบการแปรทำนองของระนาดเอก ในเพลงสาธุการ**. วิทยานิพนธ์ กศ.บ. (ดุริยางคศาสตร์ศึกษา). กรุงเทพฯ: มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ. ถ่ายเอกสาร.

ธำนุ คงอิ่ม. (2539). **วิเคราะห์หน้าทับตะโพนและกลองทัดเพลงชุดโหมโรงเย็น**. ปริญญานิพนธ์ ศศ.ม. (มานุษยดุริยางควิทยา). กรุงเทพฯ: บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ. ถ่ายเอกสาร.

บุญเชิด พิณพาทย์. (2540). **ศึกษาเพลงเดี่ยวกราวในสามชั้นทางระนาดเอก**. ปริญญานิพนธ์ ศศ.ม. (มานุษยดุริยางควิทยา). กรุงเทพฯ: บัณฑิตวิทยาลัยมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ. ถ่ายเอกสาร.

บุญสืบ บุญเกิด. (2538). **ศึกษาชีวประวัติและวิเคราะห์ผลงานเพลงของสำราญ เกิดผล ตอนที่ 1 ว่าด้วยชีวประวัติและการวิเคราะห์**. ปริญญานิพนธ์ ศศ.ม. (มานุษยดุริยางควิทยา). กรุงเทพฯ: บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ. ถ่ายเอกสาร.

ปฐมพงศ์ ศุภเลิศ. (2549). **ครูสำราญ เกิดผล คนดีศรีอยุธยา**. สืบค้นเมื่อ 1 มกราคม 2554, จาก http://gotoknow.org/blog/pongsupa/17280.

ประวิทย์ ขาวปลื้ม. (2540). **การวิเคราะห์เพลงเสมอ**. ปริญญานิพนธ์ ศศ.ม. (มานุษยดุริยางควิทยา). กรุงเทพฯ: บัณฑิตวิทยาลัยมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ. ถ่ายเอกสาร.

ประสิทธิ์ ถาวร. (2529). **คุยกับครูประสิทธิ์ ถาวร**. แถบบันทึกเสียง. กรุงเทพฯ: ศูนย์สังคีตศิลป์ ธนาคารกรุงเทพ.

ปัญญา รุ่งเรือง. (2546). **ประวัติการดนตรีไทย**. พิมพ์ครั้งที่ 5. กรุงเทพฯ: ไทยวัฒนาพานิช.

พิษณุ บุญศรีอนันต์. (2551). **การศึกษากลอนระนาดเอกและเทคนิคการบรรเลงระนาดเอกเพลงตระในพิธีไหว้ครูดนตรีไทยบรรเลงโดยครูนัฐพงศ์ โสวัตร**. ปริญญานิพนธ์ ศศ.ม. (มานุษยดุริยางควิทยา). กรุงเทพฯ: บัณฑิตวิทยาลัยมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ. ถ่ายเอกสาร.

พูนพิศ อมาตยกุล. (2529). **ดนตรีวิจักษณ์**. พิมพ์ครั้งที่ 3. กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์สยามสมัย.

----------. (2529). **สยามสังคีต**. ม.ป.ท.: ม.ป.พ.

มนตรี ตราโมท. (2538). **ดุริยสาส์น**. กรุงเทพฯ: ธนาคารกสิกรไทย จำกัด (มหาชน).

มัลลิกา คณานุรักษ์. (2529). **วิเคราะห์ชีวิตและผลงานเพลงอมตะของแก้ว อัจฉริยกุล**. ภูเก็ต: มหาวิทยาลัยสงขลานครินทร์ วิทยาเขตปัตตานี.

มานพ วิสุทธิแพทย์. (ม.ป.ป.). **การวิเคราะห์เพลงไทย**. กรุงเทพฯ: สาขาวิชาดุริยางคศาสตร์ศึกษา มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ.

----------. (2533). **ดนตรีไทยวิเคราะห์**. กรุงเทพฯ: ชวนพิมพ์.

ราชบัณฑิตยสถาน. (2545). **สารานุกรมศัพท์ดนตรีไทย ภาคคีตะ-ดุริยางค์**. พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพฯ: ราชบัณฑิตสถาน.

วิชา ศรีผ่อง. (2543). **วิเคราะห์ทำนองหลักและทางเดี่ยวฆ้องวงใหญ่เพลงแขกมอญ 3 ชั้น**. ปริญญานิพนธ์ ศศ.ม. (มานุษยดุริยางควิทยา). กรุงเทพฯ: บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ. ถ่ายเอกสาร.

วิมาลา ศิริพงษ์. (2534). **การสืบทอดวัฒนธรรมทางดนตรีไทยในสังคมปัจจุบัน ศึกษากรณีสกุลพาทยโกศลและสกุลศิลปบรรเลง**. วิทยานิพนธ์ สม.ม. กรุงเทพฯ: บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์. ถ่ายเอกสาร.

ศิริวัตนบุษบง, พระเจ้าวรวงศ์เธอ พระองค์เจ้า; และ พูนพิศ อมาตยกุล. (2524). **ทูลกระหม่อมบริพัตร กับการดนตรี**. กรุงเทพฯ: จันทวาณิชย์.

ศรีศักดิ์ วัลลิโภดม. (2535). **การอนุรักษ์โบราณสถาน โบราณวัตถุ ปัญหาและแนวทางแก้ไข**. ม.ป.ท.: ม.ป.พ.

สงบศึก ธรรมวิหาร. (2540). **ดุริยางค์ไทย**. กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

สำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ. (2549). **ศิลปินแห่งชาติ**. สืบค้นเมื่อ 1 มกราคม 2554, จาก http://art.culture.go.th.

อุทิศ นาคสวัสดิ์. (2530). **ทฤษฎีและปฏิบัติดนตรีไทยภาค 1**. พิมพ์ครั้งที่ 5. กรุงเทพฯ: เทพนิมิตการพิมพ์.

Myers-Moro, Pamela. (1988). **Thai Music and Musician in Contemporary Bangkok : An Ethnography**. Ph.D. thesis, Faculty of Anthropology, University of California at Berkeley.

ภาคผนวก

เพลงตระนาง

ฆ้องวงใหญ่ สำราญ เกิดผล

ระนาดเอก สำราญ เกิดผล

2

57
61

เพลงตระพระอุมา

ฆ้องวงใหญ่ สำราญ เกิดผล

ระนาดเอก สำราญ เกิดผล

34
40
46
51
56
61

เพลงนางเดิน

ฆ้องวงใหญ่ สำราญ เกิดผล

ระนาดเอก สำราญ เกิดผล

2
34
39
42

เพลงตระพระลักษมี

ฆ้องวงใหญ่ เดชน์ คงอิ่ม

ระนาดเอก เดชน์ คงอิ่ม

2

เพลงตระพระสุรัสวดี

ฆ้องวงใหญ่ เดชน์ คงอิ่ม

ระนาดเอก เดชน์ คงอิ่ม

2
35
หน้า2
หน้า2
42
46
50
54
58

61

ประวัติย่อผู้วิจัย

ประวัติย่อผู้วิจัย

ชื่อ ชื่อสกุล	นางสาวเพ็ญพิชา สว่างวารีสกุล
วันเดือนปีเกิด	วันที่ 9 มีนาคม พ.ศ.2528
สถานที่เกิด	โรงพยาบาลหัวเฉียว จังหวัดกรุงเทพมหานคร
สถานที่อยู่ปัจจุบัน	346-348 ซอยสุวรรณสวัสดิ์ ถนนพระราม 4 แขวงทุ่งมหาเมฆ เขตสาทร จังหวัดกรุงเทพมหานคร 10120
ตำแหน่งหน้าที่การงานปัจจุบัน	Teacher Assistant
สถานที่ทำงานปัจจุบัน	Shrewsbury International School (Bangkok) 1699 ถนนเจริญกรุง แขวงวัดพระยาไกร เขตบางคอแหลม จังหวัดกรุงเทพมหานคร 10120

ประวัติการศึกษา

พ.ศ. 2546	ระดับมัธยมศึกษาตอนปลาย จากโรงเรียนสายน้ำผึ้งในพระอุปถัมภ์ฯ
พ.ศ. 2550	ระดับปริญญาตรี การศึกษาบัณฑิต กศ.บ. สาขาวิชาดุริยางคศาสตร์ไทย จากมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ
พ.ศ. 2555	ระดับปริญญาโท ศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต ศป.ม. สาขาวิชามานุษยดุริยางควิทยา จากมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ