781.3592
ว712ก

การศึกษาเพลงเดี่ยวกราวในสามชั้นทางปี่ใน

ปริญญานิพนธ์

ของ

วิโรจน์ เวชชะ

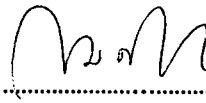
เสนอต่อมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ประสานมิตร เพื่อเป็นส่วนหนึ่งของการศึกษา
ตามหลักสูตรปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต วิชาเอกมานุษยดุริยางควิทยา
มีนาคม 2542

ลิขสิทธิ์เป็นของมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ

117436

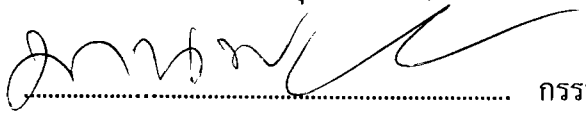
คณะกรรมการควบคุมและคณะกรรมการสอบได้พิจารณาปริญญานิพนธ์ฉบับนี้แล้ว เห็นสมควรรับเป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต วิชาเอกมานุษยดุริยางควิทยา ของมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒได้

คณะกรรมการควบคุม



..... ประธาน

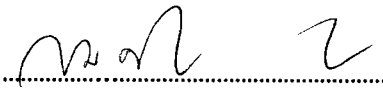
(ดร.สมศักดิ์ เกตุแก่นจันทร์)



..... กรรมการ

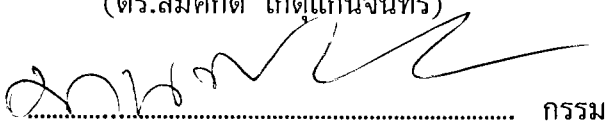
(รองศาสตราจารย์มานพ วิสุทธิแพทย์)

คณะกรรมการสอบ



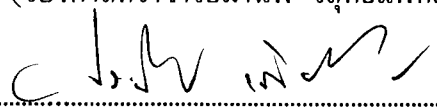
..... ประธาน

(ดร.สมศักดิ์ เกตุแก่นจันทร์)



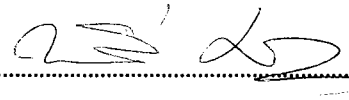
..... กรรมการ

(รองศาสตราจารย์มานพ วิสุทธิแพทย์)



..... กรรมการ

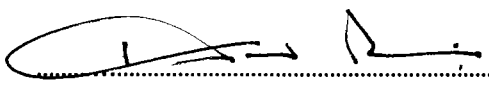
(ผู้ช่วยศาสตราจารย์ประทีป เล้ารัตนอารีย์)



..... กรรมการที่แต่งตั้งเพิ่มเติม

(ผู้ช่วยศาสตราจารย์รังสี เกษมสุข)

บัณฑิตวิทยาลัยอนุมัติให้รับปริญญานิพนธ์ฉบับนี้ เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต วิชาเอกมานุษยดุริยางควิทยา ของมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ



..... คณบดีบัณฑิตวิทยาลัย

(ศาสตราจารย์ ดร.เสริมศักดิ์ วิศาลาภรณ์)

วันที่ 12 มีนาคม พ.ศ. 2542

ประกาศคุณูปการ

ปริญญานิพนธ์ฉบับนี้สำเร็จลุล่วงไปด้วยดีอย่างสมบูรณ์ เพราะได้รับความเมตตา กรุณา ความร่วมมือ ร่วมแรง ร่วมใจอย่างดียิ่งจากท่านผู้รู้และบุคคลหลาย ๆ ฝ่ายตลอดระยะเวลาในการทำงานวิจัยฉบับนี้

ผู้วิจัยขอขอบพระคุณ ดร.สมศักดิ์ เกตุแก่นจันทร์ ประธานกรรมการ รองศาสตราจารย์มานพ วิสุทธิแพทย์ กรรมการ ผู้ช่วยศาสตราจารย์ประทีป เล้ารัตนอารีย์ กรรมการ ผู้ช่วยศาสตราจารย์รังสี เกษมสุข กรรมการ เป็นอย่างสูงที่กรุณาให้เกียรติรับเป็นคณะกรรมการที่ปรึกษาและกรรมการสอบปากเปล่าปริญญานิพนธ์ฉบับนี้

ขอกราบขอบพระคุณ พันโทเสนาะ หลวงสุนทร เรือตรีสุวิทย์ แก้วกระมล ร้อยตรีประมวล อรรถชีพ ผู้ช่วยศาสตราจารย์บุญเชิด พิณพาทย์ อาจารย์สุบิน จันทร์แก้ว อาจารย์อุทัย แก้วละเอียด อาจารย์ฉลาก โพธิ์สามต้น อาจารย์นิกร จันทศร และ อาจารย์สมาน น้อยนิตย์ เป็นอย่างสูงที่ได้กรุณาให้ความรู้และคำปรึกษาเกี่ยวกับเพลงกราวใน ตลอดจนข้อเสนอแนะแนวทางที่เป็นประโยชน์ในการทำปริญญานิพนธ์ฉบับนี้

กราบขอบพระคุณ เรือตรีสุวิทย์ แก้วกระมล เป็นอย่างสูงที่ได้กรุณาให้ข้อมูลเกี่ยวกับประวัติส่วนตัวของครูและทางเดี่ยวปี่ในเพลงกราวในสามชั้น

ขอขอบพระคุณ พันโทเสนาะ หลวงสุนทร รองศาสตราจารย์มานพ วิสุทธิแพทย์ ดร.สมศักดิ์ เกตุแก่นจันทร์ ที่ได้กรุณาเป็นผู้ตรวจสอบโน้ตเพลงกราวใน ในการทำปริญญานิพนธ์ในครั้งนี้

ขอขอบคุณเพื่อน ๆ และทุกท่านที่ไม่สามารถกล่าวนามได้ทั้งหมดซึ่งมีส่วนช่วยเหลือและเป็นกำลังใจตลอดมา

สุดท้ายนี้ผู้วิจัยขอน้อมรำลึกถึงพระคุณของบิดา - มารดา และหากประโยชน์อันใดจะเกิดขึ้นจากปริญญานิพนธ์ฉบับนี้ ผู้วิจัยขออุทิศส่วนกุศลให้กับบูรพาจารย์ทางดุริยางค์ไทย ทุกท่านที่ได้กรุณาสร้างสรรค์ผลงานอันทรงคุณค่า ทำให้อนุชนรุ่นหลังได้ทำการศึกษาสืบต่อกันมา

วิโรจน์ เวชชะ

สารบัญ

บทที่ หน้า

1 บทนำ 1
ภูมิหลัง 1
ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ 13
คำนิยามศัพท์เฉพาะ 13
2 เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับการศึกษาวิเคราะห์ 18
3 วิธีดำเนินการศึกษาค้นคว้า 35
4 การวิเคราะห์ข้อมูล 37
5 สรุปผลการอภิปรายและข้อเสนอแนะ 95
บรรณานุกรม 111
ภาคผนวก 116

บทที่ 1

บทนำ

ภูมิหลัง

ดนตรีมีกำเนิดมานานนับเป็นระยะเวลาพัน ๆ ปีมาแล้ว ดนตรีเป็นงานศิลปะที่เกี่ยวข้องด้วยเรื่องของเสียง เป็นศิลปะที่ดำรงอยู่ในกาลเวลาที่ผ่านไปแล้วในอดีต ที่เป็นอยู่ในปัจจุบัน และที่กำลังจะเกิดขึ้นในอนาคต เสียงดนตรีที่เราได้ยินอยู่ในปัจจุบันนี้เป็นผลมาจากการที่มนุษย์ในอดีตได้นำเอาเสียงจากธรรมชาติที่ตนเองได้ยินได้ฟัง นำมาจัดเป็นระบบอย่างมีแบบแผน พัชรา พุ่มพชาติ ได้กล่าวว่าชาวกรีก เป็นมนุษย์พวกแรกที่ได้ทำการค้นคว้าและนำดนตรีมาใช้อย่างมีหลักเกณฑ์เป็นระเบียบแบบแผน มนุษย์ทุกชาติทุกภาษา ทั้งที่มีความเจริญ มีความล้าหลังต่างก็มีการแสดงออกทางเสียงดนตรี และได้มีการสืบทอดกันมาอย่างต่อเนื่อง จากอดีตจนถึงปัจจุบัน จึงสามารถกล่าวได้ว่า เสียงดนตรีเป็นเสมือนส่วนหนึ่งของชีวิตมนุษย์และเป็นส่วนหนึ่งของวัฒนธรรมของมนุษย์ชาติ

ทั้งในอดีตและปัจจุบันจะใช้ประโยชน์ของดนตรีไปในด้านของอารมณ์และความรู้สึกของมนุษย์เอง เช่น ใช้แสดงออกถึงชัยชนะในการสู้รบ ความสำเร็จในการล่าสัตว์ แสดงออกในด้านความรัก (วิภา คงคากุล. 2529 : 37) ในวงการแพทย์ก็ยังนำดนตรีมาใช้ประโยชน์ในการบำบัดรักษาสภาพจิตใจของผู้ป่วยบางรายอีกด้วย ดังนั้นจึงสามารถสรุปได้ว่าดนตรีสามารถใช้เป็นสื่อทางความรู้สึกและอารมณ์ของมนุษย์ได้

บทเพลงเป็นส่วนหนึ่งของดนตรี ผลิตผลของดนตรีก็คือบทเพลงนั้นเอง เราสามารถที่จะใช้บทเพลงเป็นสื่อในการถ่ายทอดความรู้สึกนึกคิด เป็นสื่อกลางในการติดต่อ หรือทำความเข้าใจระหว่างมนุษย์ ตลอดจนสามารถที่จะใช้เป็นสื่อในการถ่ายทอดอารมณ์และความรู้สึกให้ผู้อื่นได้รับรู้เช่นกัน บทเพลงจึงเป็นสิ่งหนึ่งที่แสดงถึงวัฒนธรรมบางส่วนของมนุษย์ มนุษย์แต่ละชาตินั้นย่อมจะมีบทเพลงที่เป็นเอกลักษณ์ประจำชาติของตน ลักษณะของบทเพลงโดยทั่ว ๆ ไป มีอยู่ 2 ประเภท คือ เพลงขับร้อง (Vocal music) และเพลงบรรเลง (Instrumental music)

จากการที่บทเพลงมีความผูกพันกับมนุษย์อย่างมากทั้งในอดีตและปัจจุบัน มนุษย์สามารถที่จะใช้บทเพลงเป็นสื่อกลางในการถ่ายทอดความรู้สึกและอารมณ์ให้ผู้อื่นรับรู้ได้ จึงถือได้ว่าบทเพลง เป็นผลงานทางศิลปะประเภทหนึ่งที่เกิดจากการสร้างสรรค์ของมนุษย์ เป็นศิลปะที่แพร่

หลายอยู่ทั่วไปในสังคม เป็นงานศิลปะสาขาที่เรียกว่า “ดุริยางคศิลป์” ซึ่งเป็นงานวิจิตรศิลป์สาขาหนึ่ง

บทเพลงในแต่ละยุคแต่ละสมัยที่เกิดขึ้นมานั้น ย่อมได้รับแรงบันดาลใจมาจากการดำรงชีวิตของมนุษย์ในสังคมของตนนั้นเอง สังคมที่มีสภาพแตกต่างกันย่อมมีผลทำให้มนุษย์สร้างบทเพลงขึ้นมา มีความแตกต่างกันไปด้วย ในสังคมของไทยก็เช่นกันวิวัฒนาการของบทเพลงต่าง ๆ ที่เกิดขึ้นมาในอดีตจนถึงปัจจุบัน ย่อมมีลักษณะที่แตกต่างกันออกไปตามสภาพของสังคมและกาลเวลา เมื่อใดที่บ้านเมืองเป็นปึกแผ่นดนตรีก็มีวิวัฒนาการขึ้น มีความประณีตขึ้น เมื่อใดสังคมเกิดการเปลี่ยนแปลงหรือได้รับอิทธิพลจากสิ่งเร้าภายนอก ดนตรีก็ย่อมมีลักษณะเปลี่ยนแปลงไปตามสภาพตามเหตุการณ์นั้น ๆ

ดนตรีไทยเป็นมรดกทางวัฒนธรรมที่สังคมไทยก่อวิวัฒนาการขึ้น เพื่อประโยชน์ในการดำรงชีวิตของสังคมมนุษย์ โดยมีเป้าหมายอยู่ที่การเสริมสร้างและพัฒนาสุขภาพจิตของประชากรสังคมเชิงการหล่อหลอม และชี้นำเชิงคุณค่าแห่งศิลปะ แต่เดิมนั้นดนตรีไทยกอร์ปประโยชน์แก่สังคมไทยเป็นหลัก และด้วยคุณค่าแห่งสุนทรียะในดนตรีไทยที่ให้บริการแก่สมาชิก ในปัจจุบันได้กลายเป็นปัจจัยที่ยากแก่การที่จะกล่าวว่า วัฒนธรรมดนตรีไทยเป็นมรดกที่ให้ประโยชน์แก่เฉพาะสมาชิกที่เป็นประชากรไทยเท่านั้น

คำว่าแบบแผนของดนตรีไทย ในวงวิชาการดนตรีไทยใช้กำหนดเพื่อสื่อให้รู้ถึงรูปลักษณ์ของดนตรีไทย ที่จัดเป็นระบบกำหนดให้รู้ถึงขอบเขตที่เป็นมาตรฐานของงานดนตรีของไทยโดยผ่านการกลั่นกรองของสังคมด้วยระยะเวลาที่เพียงพอแก่การที่จะมีความรู้สึกตรงกันว่าบรรทัดฐานของดนตรีไทยต่าง ๆ เหล่านี้ คือ แบบแผนการดนตรีของไทย

ในอดีตสังคมไทยพัฒนาสังคมไปตามสภาพแห่งธรรมชาติ การแสวงหาทิศทางเพื่อการควบคุมธรรมชาติทั้งเชิงรูปธรรมและนามธรรม เป็นภาระของผู้นำสังคม จากวิวัฒนาการและประสิทธิภาพทางการศึกษาในปัจจุบัน ทำให้มีโอกาสรับรู้ถึงสภาพของการก่อวิวัฒนาการของสังคมไทย ที่ต้องกอร์ปด้วยกลยุทธเพื่อการสร้างสรรค์สังคมด้วยหลายรูปแบบ นับตั้งแต่ความไม่กระจ่างในธรรมชาติสังคมไทยต้องฝากมาตรฐานในการดำรงชีวิตไว้กับสิ่งลี้ลับ ที่สังคมไทยเชื่อว่าจะสามารถเสริมสร้างความสุข ขจัดปัญหาด้านความทุกข์ร้อนต่าง ๆ ได้ รูปแบบของการเซ่นสรวงบูชาก็ถูกสร้างสรรค์ให้ปรากฏในพื้นฐานวัฒนธรรมไทย ครั้นเมื่อกาลเวลาผ่านไปการดิ้นรนเพื่อให้สังคมไทยเจริญก้าวหน้าและมีมาตรฐานในการดำรงชีวิตที่ดีขึ้น ระบบการติดต่อค้าขายระหว่างสังคมไทยกับสังคมเพื่อนบ้าน ก็กลายเป็นแหล่งและปัจจัยในการแลกเปลี่ยนปรากฏการณ์ด้านวัฒนธรรม ทั้งเชิงรูปธรรมและนามธรรมมากยิ่งขึ้น เป็นผลให้สังคมไทยมีโอกาสเพิ่มพูนและปรับ

แผนทางวัฒนธรรมเพิ่มขึ้น จากการฝากมาตรฐานทางจิตของสังคมไทยที่ฝากไว้กับสิ่งลี้ลับเป็นสำคัญ ได้คลี่คลายไปสู่แนวคิดในเชิงศาสนาเพิ่มขึ้น และเมื่อสังคมไทยได้ก้าวเข้าสู่ปัจจัยทางวิทยาศาสตร์มาตามลำดับ สังคมไทยก็ได้มีโอกาสปรับแนวคิดที่ได้เคยก่อวิวัฒนาการมาแล้วในอดีตจนสามารถจำแนกความเป็นเหตุเป็นผลในธรรมชาติได้หลากหลายรูปแบบ

ศิลปะแห่งการดนตรีไทยก็เช่นกันได้ก่อวิวัฒนาการขึ้นในสังคมไทย มาพร้อมกับการก่อเกิดบรรพบุรุษไทย ด้วยพื้นฐานแห่งความเป็นชาติที่ให้ความสำคัญกับความกตัญญูรู้คุณ ไม่ว่าจะสร้างสรรค์สิ่งใดขึ้นในสังคม โดยเฉพาะในส่วนของสิ่งที่มีคุณค่าและนิยมว่าสูงส่ง มักจะถูกนำขึ้นมอบบรรณาการแก่สิ่งที่ตนรู้สึกว่าเป็นสิ่งที่ให้คุณแก่ตน ด้วยค่านิยมที่ควบคู่มากับการก่อวิวัฒนาการสังคมไทยตามลำดับ ส่งผลให้เกิดปรากฏการณ์ทางดนตรีของไทยหลายรูปแบบ

สังคมไทยปัจจุบันแม้จะมีความพร้อมทางวิทยาการ ทั้งด้านวิทยาศาสตร์ สังคมศาสตร์ และมนุษยศาสตร์ ในระดับใช้เทคโนโลยีที่ทันสมัยแล้วบางระดับ แต่ก็ยังไม่มีผลสรุปฉบับใดเลยที่จะสามารถยืนยันได้ว่าและได้พัฒนาสืบมาจนเป็นสังคมไทยเป็นขั้นตอนอย่างไร ทราบแต่เพียงว่าในอดีตสังคมไทยเกิดขึ้นจากการรวบรวมสมาชิกที่กระจัดกระจายกันอยู่ (ณ ดินแดนแถบนี้) รวมเข้าเป็นสังคมไทย ปัจจัยด้านคมนาคมที่สังคมไทยมีข้อกำจัดในอดีต ส่งผลให้สังคมไทยแต่ละภูมิภาคพัฒนาวัฒนธรรมเพื่อการดำรงชีวิตมีลักษณะแตกต่างกันไป โดยเฉพาะในด้านของวัฒนธรรมดนตรี สังคมไทยมีรูปแบบแห่งวัฒนธรรมแตกต่างกันไปตามเขตพื้นที่ที่อุดมและหนาแน่นด้วยวัฒนธรรมประจำถิ่น เช่น วัฒนธรรมดนตรีของภาคเหนือ อีสานเหนือ อีสานใต้ ภาคกลาง ภาคใต้ เป็นต้น

โดยธรรมชาติของการปกครองสังคม คุณสมบัติของความเป็นศูนย์กลางการปกครองย่อมเป็นแหล่งรวมนักปราชญ์ราชบัณฑิต และศิลปะ การเสริมสร้างและแสวงหาทิศทางในการก่อวิวัฒนาการเชิงศิลปะ เป็นปัจจัยที่ขาดเสียมิได้ในความเป็นปราชญ์ และที่ใดมีนักปราชญ์มากที่นั้นก็มักจะปรากฏความรุ่งโรจน์และความก้าวหน้าในผลของภูมิปัญญาเหล่านั้น นับเป็นปกติวิสัยสังคมก็เช่นกัน นับแต่ความเป็นปึกแผ่นตั้งแต่สมัยกรุงสุโขทัยเป็นราชธานีสืบมาจนถึงกรุงรัตนโกสินทร์ ศิลปะวิทยาการในเชิงวัฒนธรรมดนตรี บรรดาปราชญ์ทั้งหลายได้พัฒนาสืบทอดต่อกันมาทั้งเชิงหลอม รวม ปรับปรุง สร้างสรรค์ จนเกิดเป็นแบบแผนของวัฒนธรรมประจำชาติขึ้นในรูปของวงปี่พาทย์ วงเครื่องสาย และวงมโหรี และวัฒนธรรมดนตรีที่เป็นแบบแผนเหล่านี้ก็ได้ถูกนำมาใช้ในสังคมอย่างบูรณาการทั้งด้านพิธีกรรม ศาสนา และการบันเทิง

พูนพิศ อมาตยกุล (2527 : 7) ได้กล่าวถึงลักษณะที่สำคัญของดนตรีไทยและเป็นที่ยอมรับกันโดยทั่วไปว่า ไทยเราเป็นชาติเก่าแก่ที่มีศิลปวัฒนธรรมเป็นของตนเองมาช้านานหลายพันปีมาแล้ว เรามีภาษาพูดภาษาเขียนและดนตรีเป็นของเราเองโดยสมบูรณ์ สำหรับเรื่องของดนตรีนั้นชนชาติไทยได้ประดิษฐ์เครื่องดนตรีขึ้นใช้เองมาตั้งแต่ต้น สังเกตดูก็คงจะรู้ได้ว่าเป็นของไทย เพราะเราตั้งชื่อเครื่องดนตรีเหล่านั้นโดยใช้ภาษาไทยที่เรียบง่ายของเราเอง อาทิคำว่า เกาะ โกร่ง กรับ ฉาบ ฉิ่ง โทน ปี่ ขลุ่ย เพี้ยะ ฆ้อง และซอ เป็นต้น ต่อมาเราคงได้แลกเปลี่ยนความคิดและประดิษฐ์เครื่องดนตรีต่าง ๆ เพิ่มขึ้นโดยอาศัยหลักและรูปแบบจากประเทศเพื่อนบ้านบ้างโดยพัฒนาเครื่องดนตรีต่าง ๆ ที่ได้เห็นได้ยินเสียงมาให้ดีขึ้นเรื่อย ๆ เราก็ได้เครื่องดนตรีของเราเองที่อาจจะมองดูคล้ายของชนชาติอื่น แต่เราก็ตั้งชื่อของเราไว้ตามรูปร่างลักษณะของมันอาทิ ซอด้วง ซออู้ ซอสามสาย ฆ้องวงใหญ่ จะเข้ ฆ้องเล็ก ระนาด เครื่องดนตรีที่บอกชื่อว่ามีที่เกิดจากไหนก็ได้แก่ ฆ้องมอญ ปี่มอญ กลองแขก กลองมาลายู ปี่ชวา กลองจีน เป็นต้น นอกจากความคิดเห็นของนักวิชาการท่านนี้แล้ว

ธนิต อยู่โพธิ์ (2535 : 26) ยังได้สรุปลักษณะของดนตรีไทยไว้ 5 ข้อดังมีใจความว่า เพื่อพิจารณาตามชื่อของดนตรีที่กล่าวมา พอจะกำหนดลงได้ว่าเครื่องดนตรีที่เป็นสมบัติโบราณของไทยแต่เดิมมา เราบัญญัติชื่อตามเสียงด้วยคำโดดในภาษาไทย แล้วต่อมาเราขนานชื่อตามรูปร่างลักษณะบ้าง ตามแบบแผนที่ใช้ประกอบการละเล่นบ้าง ตามตำนานที่ได้มาจากชาติอื่น และตามชื่อที่เรียกกันอยู่ก่อนในภาษาเดิมบ้าง ดังจะเห็นได้จากชื่อของเครื่องดนตรีบางชนิดต่อไปนี้

1. ชื่อตามเสียง เช่น โกร่ง กรับ ฉาบ ฉิ่ง ปี่ ขลุ่ย ฯลฯ
2. ชื่อตามรูปลักษณะ เช่น ซอสามสาย จะเข้ กลองยาวสองหน้า ฯลฯ
3. ชื่อตามประกอบการละเล่น เช่น ฆ้องระเบง กลองชาตรี ฯลฯ
4. ชื่อตามตำนาน เช่น กลองแขก ปี่ชวา กลองมาลายู กลองอเมริกัน ฯลฯ
5. ชื่อตามภาษาเดิม เช่น พิณ สังข์ ปี่ไฉน บัณเฑาะร์ ฯลฯ

จากเหตุผลต่าง ๆ ที่ได้กล่าวมาแล้วในข้างต้น ผู้วิจัยมีความสนใจเครื่องดนตรีประเภทปี่เป็นพิเศษ จึงได้ศึกษาค้นคว้าลักษณะของเครื่องเป่าที่ทำด้วยไม้ (Wood wind) ที่ใช้อยู่ในวงปี่พาทย์ของไทยมีอะไรบ้าง จากการศึกษาค้นคว้าได้มีผู้ให้ความคิดเห็นไว้ในหลาย ๆ แง่ หลาย ๆ มุม ดังนี้ เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี (2528 : 60-61) ได้กล่าวไว้ว่าเครื่องเป่าที่มีลิ้นและมีลักษณะรูปทรงคล้ายปี่ในที่ใช้ในปัจจุบันมีอยู่ด้วยกัน 3 ชนิด คือ ปี่ใน ปี่กลาง ปี่นอก ปี่ทั้ง 3 ชนิดนี้มีลักษณะเหมือนกันทุกประการ ต่างกันเพียงความเล็กใหญ่และระดับความสูง-ต่ำของเสียง กล่าวคือ ปี่ในซึ่งมีขนาดใหญ่สุดจะมีเสียงต่ำ ปี่กลางซึ่งมีขนาดกลางระดับเสียงจะอยู่ปานกลาง และปี่นอกมีขนาดเล็กเสียงจะแหลม ผู้ที่ไม่คุ้นเคยกับเครื่องเป่าประเภทนี้อาจจะเกิดข้อกังขาขึ้นใน

การฟังเสียงของเครื่องเป่าทั้ง 3 ชนิดนี้ว่าปี่ในที่ว่าเสียงต่ำฟังแล้วทำไมไม่ต่ำ สำหรับในกรณีนี้ขอชี้แจงว่าเสียงปี่ในที่ว่าต่ำนั้น เกิดจากการเปรียบเทียบกันระหว่างเครื่องดนตรีในกลุ่มเดียวกันคือ ปี่นอก และปี่กลาง หากนำเอาปี่ในไปเปรียบเทียบกับปี่ชนิดอื่น ๆ เช่น ปี่มอญ ปี่ในก็จะกลายเป็นปี่ที่มีเสียงสูงกว่า ดังนี้เป็นต้น ท่อซึ่งทำหน้าที่เป็นตัวขยายเสียงนั้นเรียกว่า "เลา" เลาปี่จะทำด้วยไม้จริง เช่น ไม้ชิงชัน ไม้พยุง นอกจากนั้นยังมีผู้นำเอางาช้างมาทำเลาปี่ก็มี เลาปี่มีความยาวแตกต่างกันตามชนิดกล่าวคือ ปี่ในมีความยาวประมาณ 52 เซนติเมตร ความกว้างประมาณ 4.5 เซนติเมตร ปี่กลางมีความยาวประมาณ 37 เซนติเมตร กว้างประมาณ 4 เซนติเมตร และปี่นอกมีความยาวประมาณ 31 เซนติเมตร มีความกว้างประมาณ 3.5 เซนติเมตร ทั้ง 3 ชนิดนี้มีลักษณะบานหัวบานท้ายและป่องตรงกลางเจาะรูกลวงตลอดเลา โดยให้ทางด้านบน คือ ด้านที่ใส่ลิ้นมีรูเล็กและรูด้านล่างจะมีรูใหญ่ บริเวณเลาปี่ที่ป่องกลางจะเจาะรู 6 รู ลิ้นปี่ทำด้วยใบตาลนำมาตัดซ้อนกัน 4 ชั้น ตัดผูกติดกับ ท่อทองเหลืองเล็ก ๆ เรียกว่า "กำพวด" ในขณะการบรรเลงหน้าที่ของปี่คือ เป่าเก็บบ้าง โหยหวนบ้าง เคล้าไปตามทำนองของเพลง ฐานะในการบรรเลงจัดเป็นเครื่องดนตรีประเภทบรรเลงนำจะอยู่ในวงปี่พาทย์ไม้แข็ง และจะแยกกันใช้ตามลักษณะงานในแต่ละอย่างไป เช่น ปี่ในใช้ประกอบการ แสดงละครและโขนและการรับร้อง ปี่กลางใช้บรรเลงประกอบการแสดงโขนและหนังใหญ่ และปี่นอกใช้บรรเลงประกอบการบรรเลงรับ-ร้อง

อนันต์ สบฤกษ์ (2533 : 43) ได้ให้ความเห็นเพิ่มเติมไว้ว่าปี่แต่เดิมคงใช้เป่าในวงดนตรีและใช้บรรเลงกับเครื่องดนตรีประเภทเครื่องตีเป็นหลักอันเป็นเหตุที่มาของการเรียกชื่อวงดนตรีว่า "วงปี่พาทย์" ดังนั้นบทบาทของปี่ในสมัยโบราณถือว่าปี่เป็นประธานของวง เป็นผู้นำวง ปี่จึงมีหน้าที่เป็นผู้ขึ้นต้นหรือขึ้นเพลงเช่นขึ้นรัวประลองเสภา โหมโรง เสภา เพลงช้าหรือเพลงเรื่อง เชิด ตระ เป็นต้น นักดนตรีทุกคนทราบดีว่า ถ้าจะบรรเลงเพลงเหล่านี้ ผู้ที่ทำหน้าที่ขึ้นเพลงคือ คนปี่

นอกจากนี้ยังมีหน้าที่อีกอย่างหนึ่งคือ การเป่าเลียนเสียงคนร้องซึ่งถือว่าในบรรดาเครื่องดนตรีในวงปี่พาทย์ทั้งหมด ปี่เป็นเครื่องดนตรีที่สามารถเลียนเสียงคนร้องได้คล้ายคลึงที่สุด จึงเป็นหน้าที่อีกอย่างหนึ่งของปี่โดยเฉพาะปี่ใน เช่น เป่าดอกในเพลงเต่ากินผักบุ้ง เพลงพระอาทิตย์ชิงดวง เพลงนกขมิ้น หรือเป่าเลียนเสียงคนร้องประกอบการรำฉุยฉาย เป็นต้น

การดำเนินทำนองของปี่ทุกชนิดใช้วิธีผูกสำนวนกลอนตามแบบอย่างที่ใช้กับระนาดเอกเป็นพื้นผสมกันกับลักษณะการใช้เสียงยาวเช่นเสียงครั่น โหยหวน ปริบโปรย ระคนกันประดิษฐ์ขึ้นกลายเป็นทำนองของเครื่องเป่าโดยเฉพาะ ซึ่งเป็นวิธีการดำเนินทำนองที่มีลักษณะแตกต่างไปจากสำนวนกลอนของเครื่องดนตรีประเภทดำเนินทำนองชนิดอื่น ๆ ซึ่งต่างก็มีวิธีการดำเนินทำนองด้วยสำนวนกลอนอันเป็นเอกลักษณ์ของตน การดำเนินทำนองเมื่อประสมอยู่ในวงปี่พาทย์จะ

บรรเลงโหยหวน โอดพัน บางเวลาก็ดำเนินทำนองระหว่างทางระนาดเอกและฆ้องวงใหญ่ บุญช่วย โสวัตร (2522 : 51-54) ได้อธิบายลักษณะไว้ว่าเสียงของปี่ในแต่โบราณมา เราไม่มีโน้ตสำหรับบันทึกเสียงของปี่ ครูผู้สอนได้กำหนดเสียงต่าง ๆ ของปี่ไว้ดังต่อไปนี้คือ ตือ ฮอ แฮ ฮีออ ๆ ตอ แต อือ อื๊อ แต่ ตอล็อด และต๋อย ในการฝึกหัดเป่าปี่เบื้องต้นจะต้องฝึกเป่าเสียงดังกล่าวแล้วข้างต้นให้ได้เสียงชัดเจนที่สุด แบบฝึกหัดเป่าเสียงปี่เบื้องต้นกำหนดไว้ให้ฝึกเป่าตามลำดับดังหัวข้อต่อไปนี้

1. ตือ คือ เสียงเร
2. ฮอ คือ เสียงเร (เสียงเดียวกับหมายเลข 1 แต่นิ้วต่างกัน)
3. แฮ คือ เสียงมี
4. ฮีออ ๆ คือ เสียงซอล-มี
5. ตอ คือ เสียงลา
6. แต คือ เสียงที
7. อือ คือ เสียงเรบน (แหบ)
8. อื๊อ คือ เสียงมีบน (แหบ)
9. อือ คือ เสียงเรบน (แหบ เหมือนกับหมายเลข 7)
10. ตอ คือ เสียงลา (เหมือนกับหมายเลข 5)
11. ตือ คือ เสียงซอล (แต่เป็นเสียงบนที่ใช้การบังคับนิ้วเช่นเดียวกับเสียงตือ-เร แต่ใช้ลมดันต่างกัน)
12. แต่ คือ เสียงฟา
13. ตือ คือ เสียงซอล (เหมือนหมายเลข 11)
14. ตอล็อด คือ เสียงลา-ลา (แต่ต่างกันเนื่องจากการบังคับลิ้นปี่)
15. ต๋อย คือ เสียงลา-เร

นอกจากรูปร่างลักษณะของเครื่องดนตรีไทยที่แสดงถึงศิลปวัฒนธรรมที่งดงามในแต่ละชิ้นแล้วยังมีวิธีการบรรเลง และการบรรเลงแตกต่างกันไปตามลักษณะและหน้าที่ของเครื่องดนตรี ในเรื่องนี้ มนตรี ตราโมท (2525 : 92-96) ได้กล่าวไว้ พอสรุปได้ว่า

1. วิธีบรรเลงดนตรีไทยนั้น ผู้บรรเลงจะไม่ดูโน้ต จะต้องบรรเลงด้วยความจำและประดิษฐ์ทำนองบรรเลงเครื่องดนตรีของตนไปด้วย

2. การบรรเลง บรรเลงได้เป็นสองอย่างคือ

2.1 การบรรเลงเพลงหมู่ แบ่งแยกออกได้

2.1.1 เพลงพื้น ซึ่งเป็นเพลงที่มีทำนองเรียบ ๆ

2.1.2 เพลงกรอคือ เพลงที่ท่านผู้แต่งไว้ให้มีทำนองเป็นเสียงยาวมาก ๆ

2.1.3 เพลงลูกล้อลูกขัด เพลงประเภทนี้จะต้องแบ่งเครื่องดนตรีออกเป็นสองพวก ผลัดกันบรรเลงเป็นตอน ๆ

2.2 การบรรเลงเพลงเดี่ยว การบรรเลงมีความมุ่งหมายอยู่สามประการ

2.2.1 หมายถึงทำนองเพลงที่ครูได้ตบแต่งขึ้นไว้อย่างไพเราะและวิจิตรพิศดาร สมที่จะบรรเลงอวดได้

2.2.2 ผู้บรรเลงมีความแม่นยำ จดจำทำนอง เม็ดพรายและวิธีการที่ครูผู้แต่งได้ประดิษฐ์ไว้นั้นอย่างถี่ถ้วนทุกประการ

2.2.3 ผู้บรรเลงมีความสามารถบรรเลงเครื่องดนตรีชนิดนั้น ๆ ได้ตามที่ครูผู้แต่งได้ประดิษฐ์ไว้ ไม่ว่าจะโลดโผนหรือพลิกแพลงเพียงใด ก็สามารถทำได้ถูกต้องคล่องแคล่วไม่มีบกพร่อง

นอกจากวิธีการบรรเลงและลักษณะของเพลงไทยในรูปแบบต่าง ๆ ดังที่คีตกวีท่านได้กล่าวไว้แล้วนั้น พูนพิศ อมาตยกุล (2527 : 50-51) ได้แบ่งประเภทเพลงไทยไว้ เป็นสองกลุ่มดังนี้ คือ

1. เพลงบรรเลงล้วน ได้แก่ เพลงโหมโรง เพลงหน้าพาทย์ เพลงเรื่อง เพลงบรรเลงประเภทเพลงเกร็ดหรือเพลงตับที่ไม่มีการร้องและเพลงท้ายเรื่อง (หรือเพลงหางเครื่อง)
2. เพลงบรรเลงประกอบการขับร้อง ได้แก่ เพลงตับ เพลงเถา และเพลงเกร็ด เพลงหน้าพาทย์เป็นเพลงบรรเลงประกอบการแสดงโขน ละคร พิธีไหว้ครูดนตรีและนาฏศิลปไทย พิธีทางพระพุทธศาสนา เป็นต้น ตามประเพณีที่ถือปฏิบัติกันมานั้น ผู้บรรเลงเพลงหน้าพาทย์ชั้นสูงจะต้องเป็นผู้ที่ได้รับอนุญาตจากครูอาจารย์ที่ประสิทธิ์ประสาทวิชาให้เสียก่อน และบางเพลง ผู้บรรเลงจะต้องผ่านการบวชเรียนมาแล้วจึงจะบรรเลงได้

เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี (2528 : 80-99) ยังได้ให้ความหมายและจำแนกเพลงหน้าพาทย์ไว้ว่า

เพลงหน้าพาทย์ หมายถึง เพลงที่ใช้บรรเลงในลีลาของเครื่องดนตรี โดยเฉพาะทำนองและจังหวะจำกัดอยู่ในแบบแผนที่กำหนดไว้ หรือเพลงที่ใช้บรรเลงสำหรับประกอบกิริยาเคลื่อนไหวต่าง ๆ ไม่ว่าจะเป็นการเคลื่อนไหวของมนุษย์ สัตว์ หรือวัตถุธรรมชาติใด ๆ ก็ตาม เพลงที่ใช้ประกอบกิริยาอาการเหล่านี้ เราให้คำจำกัดความว่าเป็นเพลงหน้าพาทย์ทั้งสิ้น เพลงหน้าพาทย์แรกทีเดียวคงเกิดจากปัญหาระหว่างผู้รำกับผู้บรรเลงดนตรี ซึ่งมี

ความไม่พร้อมเพรียงกันในท่าร่ายรำและบทบรรเลง ซึ่งก่อให้เกิดความไม่น่าดูขึ้น ดังนั้น จึงคิดประดิษฐ์ท่ารำและทำนองเพลงให้มีความยาวเท่ากัน เพื่อที่จะได้เกิดความเรียบร้อย และมีความสวยงาม โดยที่เวลาแสดงทั้งผู้รำและผู้บรรเลงต้องปฏิบัติตามแบบแผนที่กำหนดไว้ จะไปตัดทอนหรือเพิ่มเติมไม่ได้เป็นอันขาด เช่น ถ้ารำเพลงเสมอ ก็มี 5 จังหวะ และต้องลงด้วยเพลงลาอีก 4 จังหวะ เป็นต้น ดังนั้นในประเด็นนี้ เราอาจจะเห็นได้ว่าทำไมจึงมีผู้กล่าวเป็นทำนองว่า ถ้าใครบรรเลงเพลงหน้าพาทย์ผิดจะต้องมีอันเป็นไปต่าง ๆ นานา เนื่องจากเงื่อนไขที่คนรุ่นเก่าได้วางไว้เป็นเวลานับร้อยปี จนกระทั่งได้ตกทอดมาจนถึงปัจจุบัน

เพลงหน้าพาทย์นอกจากจะใช้ประกอบกิริยาอาการ ตลอดจนอารมณ์ของตัวละครแล้ว เพลงหน้าพาทย์ยังใช้ประกอบในพิธีกรรมอื่น ๆ อีก เช่นพิธีไหว้ครู พิธีเทศน์มหาชาติ เป็นต้น เพลงหน้าพาทย์นั้น เนื่องจากใช้ประกอบกิริยาอาการของตัวละครซึ่งถูกกำหนดให้มีฐานะที่แตกต่างกันไปตามสภาพ เช่น ตัวพระนาง ขุนนาง สาวรับใช้ เป็นต้น ในทำนองเดียวกันดนตรีเมื่อนำมาประกอบการแสดงโขน ละคร ก็จำเป็นต้องกำหนดถึงความสูงต่ำของเพลง เพื่อที่จะนำมาบรรจุเข้ากับการแสดงตามฐานะของตัวแสดง การจำแนกเพลงหน้าพาทย์โดยทั่วไปจำแนกดังนี้

1. เพลงหน้าพาทย์ที่ใช้ประกอบกิริยาไปมา เช่น เพลงเสมอ เพลงเชิด เพลงพราหมณ์เข้า พราหมณ์ออก เพลงรุกรัน เพลงพระยาเดิน เพลงชุบ เพลงโคมเวียน เพลงเหาะ เพลงกลม เพลงโล้ เพลงแผละ เพลงเข้าม่าน

2. เพลงหน้าพาทย์ที่ใช้ประกอบอารมณ์รื่นรมย์สนุกสนาน เศร้าโศก เสียใจ และอารมณ์รัก เช่น เพลงสีนวล เพลงฉุยฉาย เพลงช้าเพลงเร็ว เพลงกราวรำ เพลงโอด เพลงทะยอยโอด เพลงเชิด-โอด เพลงกล่อม เพลงโลม

3. เพลงหน้าพาทย์ที่ใช้ประกอบการแผลงฤทธิ์เดช เช่น เพลงรัว เพลงคุกพาทย์ เพลงตระนิมิต เพลงชำนาญ เพลงตะบองกัน เพลงตระสารนิบาต เพลงสาธุการ เพลงตระเชิญ

4. เพลงหน้าพาทย์ที่ใช้ประกอบกิริยาการนอน เช่น เพลงตระนอน เพลงตระนารายณ์บรรทมสินธุ์

5. เพลงหน้าพาทย์ที่ใช้ประกอบกิริยาการกิน เช่น เพลงนั่งกินและเชิ่นเหล้า

6. เพลงหน้าพาทย์ที่ใช้ประกอบกิริยาการอาบน้ำ เช่น เพลงลงสรง เพลงลงสรงโทน

7. เพลงหน้าพาทย์ที่ใช้ประกอบการยกพล เช่น เพลงปฐม เพลงกราวนอก เพลงกราวใน

เพลงกราวในเป็นบทประพันธ์ที่จัดอยู่ในประเภทเพลงหน้าพาทย์ที่ใช้บรรเลงประกอบการแสดงโขนตอนยกทัพของฝ่ายลงกา ไม่ว่าจะเป็นยักษ์ตนใดก็ต้องบรรเลงเพลงกราวใน นอกจากจะใช้บรรเลงประกอบทางด้านนาฏศิลป์ชั้นสูงของไทยแล้ว เพลงกราวในยังเป็นเพลงหนึ่งซึ่งอยู่ในชุดเพลงโหมโรงเย็น โหมโรงกลางวัน โหมโรงพระเทศน์ โหมโรงโขน ละคร โหมโรงกราวในสามชั้น และเดี่ยวกราวใน เป็นต้น นอกจากองค์ความรู้ที่ได้จากตำราวิชาการแล้ว ยังมีงานวิจัยของ ธำนุ คงอิ่ม (2539 : 136) ได้กล่าวไว้ในผลงานวิเคราะห์หน้าทับตะโพนและกลองทัดของเพลงชุดโหมโรงเย็นเกี่ยวกับความสัมพันธ์ในการบรรเลงจังหวะหน้าทับกับคติความเชื่อในทำนองเพลงกราวใน ดังมีรายละเอียดว่าเพลงกราวในเป็นการเสด็จมาของเทพเจ้าฝ่ายอสูร คือ ท้าวกุเวรเวสสุบรรณ ในเพลงนี้จังหวะหน้าทับเปรียบเสมือนการมาของผู้ที่มีซึ่งพละกำลังมีอิทธิฤทธิ์ผิดแผกแตกต่างจากผู้อื่น เสียงของกลองทัดและตะโพนจะสอดแทรกเร่งเร้าให้ความรู้สึกที่น่าเกรงขามและน่าเลื่อมใสในขณะเดียวกัน บุญเชิด พิณพาทย์ (2540 : 24) ได้ให้ความคิดเห็นเกี่ยวกับเพลงกราวในไว้ในปริญญานิพนธ์เรื่อง เพลงเดี่ยวกราวในสามชั้นทางระนาดเอก ไว้ดังนี้

1. เพลงกราวในเป็นเพลงหน้าพาทย์ที่ใช้ประกอบอากัปกิริยาของตัวละครฝ่ายยักษ์ มีอัตราจังหวัดสองชั้น

2. เพลงกราวในสามท่อนเป็นเพลงอันดับแรกในชุดเพลงโหมโรงกลางวัน

3. เป็นเพลงเดี่ยวที่มีอัตราจังหวะสามชั้น พระยาประสานดุริยศัพท์ (แปลก ประสานศัพท์) ได้แต่งขยายจากเพลงกราวในสองชั้น

4. เป็นเพลงเดี่ยว โดยนักดนตรีหลายท่านได้นำเพลงกราวในเนื้อเพลงธรรมดาไปแต่งขยายและตัดทอนให้มีทำนองวิจิตรพิศดาร เพื่ออวดความสามารถในเรื่องของฝีมือ และอวดทางเดี่ยวของเครื่องดนตรี เช่น พระยาภูมีเสวิน (จิตร จิตตเสวี) ได้แต่งเป็นเถาสำหรับเดี่ยวซอสามสาย เป็นต้น

5. เพลงซึ่งหลวงประดิษฐ์ไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) ได้มาจากความฝัน

นับได้ว่าเป็นหนังสือที่ให้ข้อมูลของเพลงเดี่ยวกราวในที่สำคัญ

นอกจากความคิดเห็นของ ณรงค์ชัย ปิฏกรัชต์ แล้ว อุทิศ นาคสวัสดิ์ (2522 : 52) ยังได้ให้ความคิดเห็นเพิ่มเติมเกี่ยวกับลักษณะที่สำคัญขององค์ประกอบของเพลงเดี่ยวกราวในว่า

> ...เป็นเพลงที่แสดงกิริยาไปมาของยักษ์ จึงต้องเป็นเพลงตึงตังหน่อย เพลงนี้นับว่าเป็นยอดในการเดี่ยว เพราะประการแรกมีเสียงครบถ้วน 7 เสียง ประการที่สองเป็นเพลงที่มีโยนหลายโยน แต่ละโยนลงเสียงลูกตกไม่ซ้ำกันเลยถ้าจะเทียบก็เท่ากับนกซึ่งมีโยนเป็นปีกทั้งสองข้างและมีเนื้อเพลงเป็นตัวนกอยู่ตรงกลาง เริ่มด้วยลูกขึ้นต้นซึ่งสง่าผ่าเผยสมกับกิริยาเดินของยักษ์ แล้วออกโยนที่หนึ่งซึ่งตกเสียง “โด” แล้วออกโยนที่สองซึ่งตกเสียง “เร” เมื่อจบโยนต้นทั้งสองนี้แล้วจึงออกเนื้อกราวในสองเที่ยว พอจบเนื้อก็ออก

โยนที่สามซึ่งเป็นเสียง “ซี” แล้วออกโยนที่สี่เป็นเสียง “มี” โยนที่ห้าเป็นเสียง “ลา” โยนสุดท้ายเป็นเสียง “ฟา” แล้วจึงลงจบด้วยเสียงโดตามเดิม ลูกโยนแต่ละชุดนั้นตกเสียงต่าง ๆ กัน เปิดโอกาสให้ผู้เดี่ยวใช้ทางพิเศษได้อย่างเต็มที่ การฟังเพลงเดี่ยวกราวในนั้นต้องฟังที่ลูกโยน ว่าแต่ละโยนนั้นผู้เดี่ยวใช้ทางที่ไพเราะเพราะพริ้ง หรือโลดโผนสมกับลักษณะเพลงกราวในหรือไม่ เมื่อถึงตอนออกเนื้อสองเที่ยวนั้นต้องดัดแปลงไม้ให้แต่ละเที่ยวซ้ำกันและต้องใช้ลูกอย่างสลับซับซ้อน ให้สมกับลูกโยนที่บรรเลงมา ถ้าใครบังเอิญบรรเลงตอนเนื้อนี้ขาดไปก็ต้องปรับเป็นแพ้ เพราะเนื้อเพลงกราวในที่แท้อยู่ตรงนี้ ส่วนลูกโยนนั้นเท่ากับเป็น “น้ำ” ดังได้กล่าวมาแล้วข้างต้น สำหรับการเดี่ยวระนาดเพลงกราวในนี้เขานิยมเดี่ยวชั้นละสองเที่ยวคือ สามชั้นสองเที่ยว สองชั้นสองเที่ยว และชั้นเดียวอีกสองเที่ยว เที่ยวแรกตีเก็บอย่างธรรมดา (แต่ใช้ลูกอย่างพิเศษ) เที่ยวสองตีรัวคาบลูกคาบดอกแต่อไปถึงชั้นเดียวแล้ว เที่ยวสองจะตีรัวขยี้ตลอดทั้งท่อนเลย ฉะนั้นจึงฟังได้หลายรสไม่ซ้ำแบบกันโดยที่กราวในเป็นเพลงซึ่งมีโยนหลายโยน ฉะนั้น กว่าจะตีระนาดหมดทั้งเถาก็กินเวลาราว 30 ถึง 40 นาที แล้วแต่จะตีช้าหรือตีเร็ว นักดนตรีไทยถือว่าเพลงเดี่ยวกราวในเป็นเพลงเดี่ยวชั้นสูงเพลงหนึ่ง โดยเฉพาะนักปี่ในทุกท่านที่มีความสามารถชั้นแนวหน้า ต่างก็มีจุดมุ่งหมายในการศึกษาเพลงเดี่ยวกราวใน เพื่อต้องการศึกษาเพลงเดี่ยวขั้นที่ถือว่าเป็นเพลงเดี่ยวที่สูงสุดอีกเพลงหนึ่งของนักปี่ใน เพื่อที่จะใช้ประกอบอาชีพ ซึ่งในบางโอกาสอาจจะต้องมีการบรรเลงประชันฝีมือกันตลอดทั้งยังเป็นการพัฒนาฝีมือนักปี่ในให้ก้าวหน้าและมีความชำนาญมากยิ่งขึ้น...

จากที่ได้กล่าวมาแล้วทั้งหมด จะเห็นได้ว่านักดนตรีไทยถือว่าเพลงเดี่ยวกราวในเป็นเพลงเดี่ยวชั้นสูง ผู้บรรเลงจะต้องมีความรู้ความสามารถ และฝีมืออย่างดีเยี่ยมโดยเฉพาะผลงานฝีมือการเดี่ยวปี่ในของ เรือตรีสุวิทย์ แก้วกระมล นับว่าเป็นที่ยอมรับของบรรดาศิลปินดนตรีไทยอย่างกว้างขวาง ท่านได้มีโอกาสอันดีที่ได้ศึกษาหาความรู้จากครูที่มีชื่อเสียงและมีความรู้ความสามารถโดยตรง และท่านได้ถ่ายทอดวิชาไปสู่สานุศิษย์จำนวนมาก ตลอดมาจนถึงปัจจุบันจึงเป็นการสมควรที่จะได้ศึกษาและวิเคราะห์ผลงานบทประพันธ์เพลงเดี่ยวกราวใน 3 ชั้น ที่บรรเลงโดยเรือตรีสุวิทย์ แก้วกระมล ซึ่งเป็นทางที่มีเอกลักษณ์เฉพาะของทางปี่ในที่ได้รับการถ่ายทอดมาจากคุณครูปุย สัยวุฒิ ดังกล่าว และทำการบันทึกเก็บข้อมูลไว้เพื่อเป็นประโยชน์ทั้งในการเผยแพร่แก่ผู้สนใจ เพื่อเป็นการอนุรักษ์ผลงานชั้นสำคัญนี้ มิให้ชำรุดสูญหายไปตามกาลเวลา และคงอยู่เป็นมรดกทางวัฒนธรรมตลอดไป

ความมุ่งหมายของการวิจัย

1. เพื่อศึกษาชีวะประวัติ และผลงานของ เรือตรีสุวิทย์ แก้วกระมล
2. เพื่อบันทึกเพลงเดี่ยวกราวในสามชั้นเป็นโน้ตสากล
3. เพื่อศึกษาและวิเคราะห์หาองค์ประกอบของเพลงเดี่ยวกราวในสามชั้น
   3.1 ลูกโยนและเนื้อเพลงกราวในสามชั้น
   3.2 บันไดเสียงและการเปลี่ยนบันไดเสียง
   3.3 การแปรทำนองของเนื้อเพลงให้เป็นทางปี่ใน
   3.4 การแปรทำนองลูกโยนให้เป็นทางปี่ใน

ความสำคัญของการวิจัย

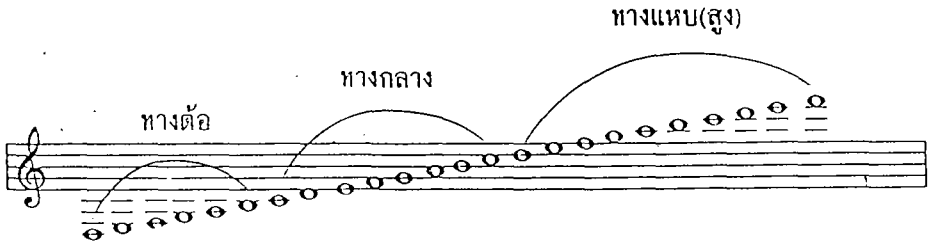
1. เพื่ออนุรักษ์บทเพลงเดี่ยวกราวในสามชั้น ทางที่บรรเลงโดย เรือตรีสุวิทย์ แก้วกระมล โดยการบันทึกลงเป็นโน้ตสากลเอาไว้ในฐานะที่เป็นมรดกของชาติไทย
2. เพื่อเป็นข้อมูลพื้นฐาน ในการศึกษาวิเคราะห์เกี่ยวกับวิชาการทางด้านดนตรีในแง่มุมอื่น ๆ ต่อไป
3. เป็นหลักฐานสำคัญที่จะชี้ให้เห็นถึงพัฒนาการและภูมิปัญญาของศิลปินครูดนตรีไทย
4. เป็นแนวทางการศึกษาค้นคว้าและฝึกปฏิบัติ สำหรับผู้ที่สนใจในทางเดี่ยวปี่ในเพลงกราวในสามชั้น

ขอบเขตของการวิจัย

การศึกษาค้นคว้าในครั้งนี้เป็นการวิเคราะห์เชิงพรรณา โดยการรวบรวมข้อมูลทางวิชาการ จากแถบบันทึกเสียง ของเรือตรีสุวิทย์ แก้วกระมล โดยตรง เพื่อให้การวิเคราะห์บรรลุถึงวัตถุประสงค์ จึงแบ่งขั้นตอนในการดำเนินการดังนี้

1. ข้อมูลในการวิเคราะห์ทางเดี่ยวปี่ในที่บรรเลงโดย เรือตรีสุวิทย์ แก้วกระมล ได้มาจากแถบบันทึกเสียง (cassette) เมื่อวันที่ 20 สิงหาคม พ.ศ. 2539 ณ ภาควิชาศิลปนิเทศ คณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์
2. ช่วงเสียงของปี่ในที่จะบันทึกเป็นโน้ตสากล จะเป็นดังแสดงอยู่ในภาพประกอบที่ 1

ภาพประกอบที่ 1 ช่วงเสียงของปี่ใน มีอยู่ด้วยกัน 24 เสียง



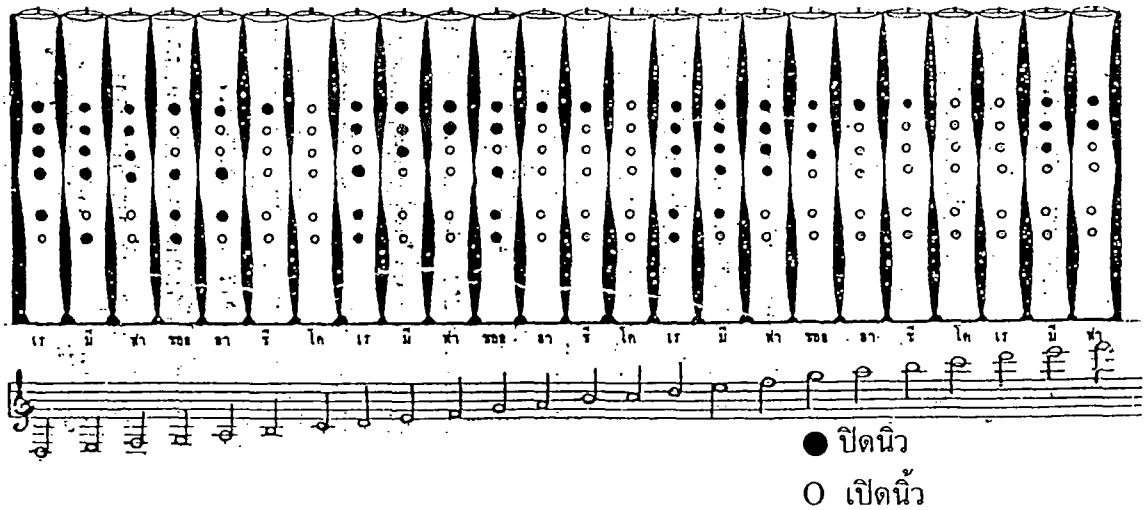
คำว่า ทาง**ต้อ** หมายถึง กลุ่มเสียงต่ำของปี่ใน เริ่มต้นที่โน้ตตัวที่ 1-6 หรือเริ่มต้นที่เสียง เร-ที

คำว่า ทางกลาง หมายถึง กลุ่มเสียงระดับกลางของปี่ใน เริ่มต้นที่โน้ตตัวที่ 7-14 หรือเริ่มต้นที่เสียงโด-โด

คำว่า ทางแหบ (สูง) หมายถึง กลุ่มเสียงสูงของปี่ใน เริ่มต้นที่โน้ตตัวที่ 8-17 หรือเริ่มต้นที่เสียงเร-ฟา

3. ภาพประกอบที่ 2 แสดงรูปิดเปิดที่ทำให้เกิดเสียงสูงต่ำของปี่ใน

ภาพประกอบที่ 2 แสดงการปิดเปิดนิ้วของปี่ในเทียบกับโน้ตสากล



4. การบันทึกโน้ตเพลงเดี่ยวในสามชั้นทางปี่ใน จะบันทึกเป็นโน้ตสากล
5. การบันทึกโน้ตสากลในบรรทัดห้าเส้นนั้น แต่ละเส้นให้หมายถึงระบบมาตราเสียงไทย
6. การบันทึกโน้ตสากลจะบันทึกด้วยกุญแจประจำหลักซอล อัตราจังหวะ 2/4

7. เนื่องจากระดับเสียงของดนตรีไทยมี 7 เสียง แต่ละช่วงเสียงมีระยะห่างเท่ากัน ฉะนั้นการบันทึกโน้ตสากลตลอดรายงานนี้ จึงกำหนดให้เสียงแต่ละเสียงมีช่วงเสียงห่างเท่ากันทุกระดับเสียง ตามลักษณะของดนตรีไทย ดังนั้นจึงไม่มีเครื่องหมาย # หรือ b กำกับในการบันทึกโน้ตในครั้งนี้

<u>ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ</u>

1. เป็นการอนุรักษ์บทเพลงเดี่ยวกราวในสามชั้นทางที่บรรเลงโดย เรือตรีสุวิทย์ แก้วกระมล โดยการบันทึกลงเป็นโน้ตสากลเอาไว้ในฐานะที่เป็นมรดกของชาติไทย

2. เป็นข้อมูลพื้นฐานในการศึกษาวิเคราะห์เกี่ยวกับวิชาการทางด้านดนตรีในแง่มุมอื่น ๆ ต่อไป

3. เป็นหลักฐานสำคัญที่จะชี้ให้เห็นถึงพัฒนาการและภูมิปัญญาของศิลปินครูดนตรีไทย

4. เป็นแนวทางการศึกษาค้นคว้าและฝึกปฏิบัติ สำหรับผู้ที่สนใจในทางเดี่ยวปี่ในเพลงกราวในสามชั้น

5. เป็นการอนุรักษ์และเผยแพร่ผลงานที่ดีให้เป็นที่แพร่หลายออกสู่สาธารณชนอย่างกว้างขวาง

<u>คำนิยามศัพท์เฉพาะ</u>

การวิเคราะห์ มีศัพท์เฉพาะที่ใช้ในการศึกษา ดังนี้

วรรคเพลง คือ การแบ่งทำนองออกเป็นช่วง ๆ โดยทำนองเพลงแต่ละช่วงมีความสมบูรณ์ ในที่นี้วรรคเพลงมีความยาวเท่ากับ 4 จังหวะเคาะ หรือเท่ากับ 4 ห้องโน้ตไทย ทั้งนี้ยึดหลักเกณฑ์การบรรเลงเพลงไทยประเภททางพื้น หรือเพลงที่บรรเลง “เก็บ” เท่านั้น เครื่องดนตรีที่ทำทำนองได้จะบรรเลงโน้ตเสียงเดียวกันทุก ๆ 4 ห้องเพลง เพื่อบันทึกเพลงไทยเป็นโน้ตไทยที่มีบรรทัดละ 8 ห้องและในแต่ละบรรทัดจะมี 2 วรรค

ลูกตก คือเสียงที่สำคัญของวรรคเพลง ซึ่งเป็นเสียงสุดท้ายของวรรคเพลงนั้นเอง ดังเช่นเพลงแขกบรรทศสองชั้น

- - - ซ | - ล ล ล | - - - ด | - ล ส (ล) | - ซ ซ ซ | - ล - ซ | - - - ม | - ม (ม) |

- ล ซ ม | ซ ม ร ด | ด ด - ร | ร ร (ม) | - ซ - ล | - ซ - ม | ม ม - ร | ร ร (ด) |

ทางในที่นี้สามารถมีความหมายอยู่ 3 ประการด้วยกัน

1. หมายถึง วิธีดำเนินทำนองโดยเฉพาะของเครื่องดนตรีแต่ละอย่าง เช่น ทางระนาดเอก ทางระนาดทุ้ม และทางซอ ซึ่งแต่ละอย่างต่างก็มีวิธีดำเนินทำนองของตนแตกต่างกัน

2. หมายถึง วิธีดำเนินทำนองของเพลงที่ประดิษฐ์ขึ้นโดยเฉพาะ เช่น ทางของครู ก. ครู ข. หรือทางเดี่ยว และทางหมู่ ซึ่งแม้จะบรรเลงด้วยเครื่องดนตรีอย่างเดียวกันก็ดำเนินทำนองไม่เหมือนกัน

3. หมายถึง ระดับเสียงของเพลงที่บรรเลง (Key) ซึ่งกำหนดชื่อเรียกเป็นที่หมายรู้กันทุก ๆ เสียง ดังจะจำแนกเรียงลำดับขึ้นไปทีละเสียงต่อไปนี้

ก. ทางเพียงออล่าง (หรือทางในลด) เรียกตามชื่อลูกฆ้องวงใหญ่ลูกที่ 10 (นับจากลูกที่มีเสียงต่ำที่สุด) ลูกฆ้องลูกนี้เรียกว่า "ลูกเพียงออ" อนุโลมเทียบกับเสียงของดนตรีสากลตรงกับเสียง ฟา เพราะเมื่อบรรเลงทางนี้ เสียงฆ้องลูกนี้มักจะเป็น Tonic หรือเป็นเสียงที่ปกครอง (Governing Sound) ทางนี้ใช้บรรเลงประกอบการแสดงละครดึกดำบรรพ์หรือละครอื่น ๆ ที่บรรเลงด้วยปี่พาทย์ไม้นวม เดิมเรียกการบรรเลงทางนี้เพียงว่า "ทางเพียงออ" แต่เมื่อมีทางบรรเลงของวงมโหรีและเครื่องสาย ซึ่งเรียกว่าทางเพียงออเหมือนกัน จึงต้องแยกเป็นทางเพียงออล่าง และทางเพียงออบน ทีเรียกทางนี้อีกอย่างว่าทางในลดนั้น หมายถึงว่า บรรเลงลดจากทางในลงมา 1 เสียง

ข. ทางใน สูงกว่าทางเพียงออล่าง 1 เสียง เสียงที่เป็น Tonic จึงเทียบได้กับเสียงซอล ที่เรียกว่าทางในที่นี้เรียกชื่อตามปี่ที่ใช้เป่าในวงปี่พาทย์ประจำกับเสียงนี้ ซึ่งเป่าได้ถนัดและสะดวกที่สุด ปี่นี้ชื่อว่า "ปี่ใน" ทางนี้มักใช้บรรเลงประกอบละครในหรือละครนอกและโขนในปัจจุบัน

ค. ทางกลาง สูงกว่าทางใน 1 เสียง เสียงที่เป็น Tonic จึงเทียบได้กับเสียง ลา ที่เรียกว่าทางกลางนี้ เรียกตามชื่อ "ปี่กลาง" ซึ่งใช้เป่าในวงปี่พาทย์ประจำกับเสียงนี้ได้ถนัดและสะดวกที่สุด ทางนี้ใช้บรรเลงประกอบการแสดงหนังใหญ่ และโขนในสมัยโบราณ

ง. ทางเพียงออบน (หรือทางนอกต่ำ) สูงกว่าทางกลาง 1 เสียง เสียงที่เป็น Tonic จึงเทียบได้กับเสียง ซีแฟลต ที่เรียกว่า ทางเพียงออบนนี้ เรียกตามชื่อ "ขลุ่ยเพียงออ" ซึ่งใช้เป่าประจำกับเสียงนี้ และเพื่อให้แตกต่างกับทางเพียงออล่าง จึงเติมคำว่า "บน" ดังกล่าวแล้ว ทางนี้บางทีก็เรียกว่า ทางนอกต่ำตามชื่อ "ปี่นอกต่ำ" ที่เป่าประจำกับเสียงนี้ได้ถนัดและสะดวกที่สุด ทางนี้ใช้บรรเลงประจำกับการบรรเลงมโหรีและเครื่องสาย

จ. ทางกรวด (หรือทางนอก) สูงกว่าทางเพียงออบน 1 เสียง เสียงที่เป็น Tonic จึงเทียบได้กับเสียงโด ที่เรียกว่าทางกรวดเห็นจะด้วยเป็นทางที่มีเสียงสูงที่สุดของการบรรเลงปีพาทย์ แต่ที่เรียกว่าทางนอกนั้น เรียกตามชื่อ "ปี่นอก" ที่เป่าประกอบกับเสียงนี้ได้ถนัดและสะดวกที่สุด โดยใช้นิ้วอย่างเดียวกันกับปี่ในเป่าทางใน ทางนอกนี้ใช้บรรเลงประกอบกับการขับเสภาหรือบรรเลงปี่พาทย์รับร้องโดยปกติละครนอกในสมัยโบราณก็ใช้เสียงนี้

ฉ. ทางกลางแหบ สูงกว่าทางกรวด 1 เสียง เสียงที่เป็น Tonic จึงเทียบได้กับเสียง เร ที่เรียกว่าทางกลางแหบก็ด้วยเมื่อบรรเลงทางนี้ ปี่กลางจะต้องเป่าแหบโดยมาก เหมือนอย่างปี่ในเป่าทางนอกทางนี้มิได้ใช้ประจำกับการแสดงอะไร

ช. ทางชวา สูงกว่าทางกลางแหบ 1 เสียง เสียงที่เป็น Tonic จึงเทียบได้กับเสียง มี ที่เรียกว่าทางชวาก็เรียกตามชื่อ "ปี่ชวา" ซึ่งเป่าประจำกับการบรรเลงในทางนี้ได้ถนัดและสะดวกที่สุด ทางนี้ใช้ประจำกับการบรรเลงที่มีปี่ชวา เช่น เครื่องสายปี่ชวา เป็นต้น ยกเว้นการบรรเลงปี่พาทย์นางหงส์ ซึ่งแม้จะผสมปี่ชวา ก็ไม่บรรเลงทางชวา หากแต่บรรเลงทางเพียงออบน หรือทางนอกต่ำ เพื่อสะดวกแก่การบรรเลงเครื่องดนตรีอื่น ๆ ในวงปี่พาทย์

หมายเหตุ ทางทั้ง 7 เสียงนี้ มิใช่ว่าเมื่อบรรเลงทางซึ่งเป็นระดับเสียง (Key) ใด จะต้องคงอยู่ในทางนั้นเสมอไป เพราะเพลงบางเพลงท่านผู้แต่งได้ย้ายระดับเสียงอยู่ในตัว หรือบางเพลงก็มีประเพณีกำหนดให้เปลี่ยนระดับเสียง ก็ต้องบรรเลงเปลี่ยนทางไปตามความเหมาะสมของเพลงนั้น ๆ

บันไดเสียง บันไดของดนตรีไทยเป็นบันไดเสียงที่มีโครงสร้างของเสียงสำคัญหรือเสียงหลัก 5 เสียง และมีเสียงรอง 2 เสียง ดังตัวอย่างต่อไปนี้

1	2	3	4	5	6	7

เสียงขั้นที่ 1 2 3 5 และ 6 เป็นเสียงหลัก เสียงขั้นที่ 4 และ 7 เป็นเสียงรอง เสียงแต่ละเสียงจากขั้นที่ 1 ถึงขั้นที่ 7 มีความห่างของระดับเสียงเท่ากันเสียงที่สูงขึ้นไปต่อจากขั้นที่ 7 เป็นเสียงเดี่ยวกับขั้นที่ 1 แต่มีระดับเสียงสูงกว่าเป็นคู่ 8 ในที่นี้คือบันไดเสียงตามลักษณะบทเพลงซึ่งมีบันไดเสียงหลักต่าง ๆ ดังต่อไปนี้

บันไดเสียง "โด" คือบทเพลงที่ใช้โน้ต ด ร ม ซ ล เป็นโน้ตหลัก และใช้โน้ต ฟ ท เป็นโน้ตรอง

บันไดเสียง “เร” คือ บทเพลงที่ใช้โน้ต ร ม ฟ ล ท เป็นโน้ตหลัก และใช้โน้ต ซ ด เป็นโน้ตรอง

บันไดเสียง “มี” คือ บทเพลงที่ใช้โน้ต ม ฟ ซ ท ด เป็นโน้ตหลัก และใช้โน้ต ล ร เป็นโน้ตรอง

บันไดเสียง “ฟา” คือ บทเพลงที่ใช้โน้ต ฟ ซ ล ด ร เป็นโน้ตหลัก และใช้โน้ต ท ม เป็นโน้ตรอง

บันไดเสียง “ซอล” คือ บทเพลงที่ใช้โน้ต ซ ล ท ร ม เป็นโน้ตหลัก และใช้โน้ต ด ฟ เป็นโน้ตรอง

บันไดเสียง “ลา” คือ บทเพลงที่ใช้โน้ต ล ท ด ม ฟ เป็นโน้ตหลัก และใช้โน้ต ร ซ เป็นโน้ตรอง

บันไดเสียง “ที” คือ บทเพลงที่ใช้โน้ต ท ด ร ฟ ซ เป็นโน้ตหลัก และใช้โน้ต ม ล เป็นโน้ตรอง

ลูกโยน คือ ทำนองพิเศษกลุ่มหนึ่งหรือประโยคหนึ่งที่มีเสียงหลักเพียงเสียงเดียว มักเข้าไปสอดแทรกอยู่ในเพลงประเภทหน้าทับสองไม้เท่านั้น เช่น เพลงทอยนอก ทยอยใน แขกโอด แขกลพบุรี เขมรราชบุรี ทยอยเขมร และเพลงกราวใน เป็นต้น ลักษณะลูกโยนของเพลงกราวในนั้น แต่ละโยนจะลงเสียงลูกตกไม่ซ้ำกัน ทั้งนี้เพื่อโปรดโอกาสให้ผู้บรรเลงหรือผู้ประพันธ์ได้ประดิษฐ์ทำนองโดยอิสระ ไม่จำกัดจังหวะแต่ยึดหลักลูกตกของวรรคเพลงเป็นสำคัญ

ลูกนำ คือ กลุ่มทำนองเริ่มต้น เป็นการเตรียมเข้าสู่ส่วนสำคัญของบทเพลงมีลีลา ความยาว และความสลับซับซ้อนแตกต่างกันไปในแต่ละบทเพลง โดยเฉพาะเพลงเดี่ยวกราวในทางปี่ในนั้น ลูกนำจะอยู่ที่วรรคที่ 1 และ 2 ของบทเพลง

ทำนองเชื่อม คือ ทำนองเสียงกลุ่มหนึ่งที่ทำหน้าที่บทบาทคล้ายกับเป็นสะพานในการเคลื่อนย้ายบันไดเสียงระหว่างเนื้อเพลงกับลูกโยน หรือลูกโยนกับลูกโยน เป็นต้น

ตอดลิ้น คือ การเป่าโดยใช้ลิ้นผู้เป่าสัมผัสกับลิ้นปี่ ในลักษณะการ ตอดลิ้น ยกเว้นเสียงแหบ

ตอดลม คือ การเป่าให้เสียงมีความชัดเจนคล้ายเสียงตอดลิ้น โดยวิธีบังคับเสียงด้วยลม ในลักษณะกักลมให้เป็นช่วง และมีน้ำหนักได้ระดับเฉพาะเสียง

เป่าเก็บ เป็นการเป่าดำเนินทำนองด้วยพยางค์ถี่ ๆ ร่วมไปกับการระบายลม

การเป่ายาวและสั้น พร้อมกับการเป่าตอด (ให้เสียงชัดเจน) โดยสัมพันธ์กับการระบายลม

เป่าควงเสียง คือ การบังคับให้เสียงที่ออกมาในระดับเสียงเดียวกัน ด้วยการ ใช้นิ้วบังคับต่างกัน

เป่าพรม คือ เป่าเป็นเสียงพยางค์ถี่ ๆ ด้วยการขยับนิ้งปิด เปิดรูเร็ว ๆ ซึ่งสามารถทำได้ 2 อย่าง คือ พรมนิ้วเดียว (เกิดเสียงคู่ 2) หรือพรม 2 นิ้ว (เกิดเสียงคู่ 3) ในลักษณะเสียงถี่ระรัว

ตีนิ้ว คือ การทำเสียงให้สั่นสะเทือนถี่ ๆ 2 ครั้ง

เป่าปริบ คือ การบังคับลมและนิ้วให้เกิดเสียงสั่นในลักษณะสั้น

เป่าครั่น คือ การทำให้เสียงปี่ที่ดำเนินอยู่สะดุดหรือสั่นสะเทือน ด้วยการบังคับลมให้สะเทือนจากลำคอย เช่นเดียวกันกับในการขับร้อง

เสียงลิ้นพันลม ลมพันลิ้น เป็นวิธีดำเนินทำนองขั้นสูงของเครื่องเป่าโดยการนำลักษณะเสียงที่เกิดจากการเป่าตอดลิ้น (ใช้ลิ้นบังคับเสียง) และตอดลม บังคับเสียงมาตกแต่งสำนวนทำนองเพื่อเพิ่มความไพเราะสำหรับใช้แสดงความสามารถในการบรรเลงเพลงชั้นสูง

บทที่ 2

เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับการศึกษาวิเคราะห์

การวิเคราะห์เพลงกราวในสามชั้นที่บรรเลงโดย เรือตรีสุวิทย์ แก้วกระมล ในครั้งนี้ได้ใช้ข้อมูลจากเอกสารต่าง ๆ ที่เกี่ยวข้องกับการศึกษาค้นคว้า ซึ่งประกอบด้วยตำราทางวิชาการ บทความ และงานวิจัย เป็นส่วนประกอบในการวิเคราะห์ ดังจะได้กล่าวต่อไปนี้พอเป็นสังเขป

<u>เอกสารการวิจัย</u>

ณรงค์ชัย ปิฏกรัชต์ (2534) ได้ให้ความคิดเห็นเกี่ยวกับผลการศึกษาวิเคราะห์ทางฆ้องเพลงสาธุการไว้ว่า เพลงสาธุการเป็นเพลงที่มีรูปแบบและทำนองทางฆ้องกำหนดไว้อย่างมีกฎเกณฑ์ คือ ส่วนที่เป็นประโยคนำ 1 ประโยค ส่วนที่เป็นเนื้อทำนอง 54 ประโยค เนื้อทำนองแบ่งเป็นเที่ยวแรกและเที่ยวหลัง มีลักษณะรูปแบบ ABAC ทำนองเที่ยวแรกเริ่มจาก รูปแบบ A ถึง B เที่ยวหลังย้อนซ้ำทำนองที่รูปแบบ A แล้วแยกทำนองไปยังรูปแบบ C ซึ่งมีชื่อเรียกเฉพาะว่า สาธุการเที่ยวน้อยหรือพระเจ้าเปิดโลก ส่วนระดับเสียงลูกตกมี 6 เสียง คือ เสียงเร มี ฟา ซอล ลา และที

เพลงสาธุการกำกับจังหวะด้วยหน้าทับสาธุการ จัดเป็นหน้าทับเฉพาะ กำหนดชุดของทำนองออกเป็นท่า ท่าหนึ่งแบ่งเป็น 4 ตอน แต่ละตอนจะมีความยาวเท่ากับ 4 จังหวะหน้าทับปรบไก่ หรือ 4 ประโยคเพลง การกำกับหน้าทับเริ่มด้วยเสียงตะโพนนำ จากนั้นจึงเป็นทำนองดนตรี ใช้หน้าทับกำกับทำนอง 3 ท่า แล้วออกตอนที่ 1 ลงจบด้วยสองจังหวะท้ายของตอนที่ 4 สำหรับทำนองทางฆ้องเพลงสาธุการในตำแหน่งเดียวกันและในตำแหน่งอื่น ซึ่งมีระดับเสียงลูกตกเดียวกัน มีความหลากหลายในการดำเนินทำนองและการใช้มือฆ้อง นอกจากนี้ นัฐพงศ์ โสวัตร (2534) ยังได้ให้ความคิดเห็นเพิ่มเติมเกี่ยวกับบทบาทและหน้าที่ของเพลงตระไหว้ครูในพิธีไหว้ครูดนตรีไทยไว้เพลงตระในดนตรีไทยทั้งหมดจำนวน 33 เพลง เป็นเพลงตระที่ใช้สำหรับพิธีไหว้ครูดนตรีไทย จำนวน 21 เพลง เพลงที่ครูทั้ง 7 ท่าน ทุกท่านกำหนดเรียกใช้เหมือนกันมีอยู่ 2 เพลงเท่านั้น คือ ตระสันนิบาต และตระพระปรคนธรรพ เพลงที่มีความถี่ในการใช้รองลงมา (5 ใน 7) มี 4 เพลง ได้แก่ ตระนารายณ์บรรทมสินธุ์ ตระเทวาประสิทธิ์ ตระเชิญ และตระหญ้าปากคอก 3 ชั้น รองลงมา (2 ใน 7) มี 3 เพลง คือ ตระประสิทธิ ตระพระพิฆเนศ และตระพระวิสสุกรรม เพลงที่เหลือเป็นเพลงตระอื่น ๆ ซึ่งมีความถี่ในการใช้เพียงครั้งเดียว จำนวน 12 เพลง

ในส่วนขององค์ประกอบของเพลงพบว่า อัตลักษณ์ของเพลงตระไหว้ครูดนตรีไทยมีอยู่ 6 ประการ เรียงลำดับความเด่นชัดจากมากไปหาน้อย ได้แก่ วิธีบรรเลงรัวคู่ 2 จังหวะหน้าทับตระ (ไม้เดิน-ไม้ลา) ทำนองหลักที่มีลักษณะเฉพาะเป็นสำนวนตระอย่างชัดเจนระดับเสียงที่อยู่ช่วงกลางของฆ้องวงใหญ่ (ลูกที่ 5-13) กลุ่มเสียงกระชั้นถี่ 3 ลักษณะ และประโยคเพลงตระ

ปี๊บ คงลายทอง (2538) ได้ให้ความคิดเห็นเกี่ยวกับเพลงปี่ฉุยฉายไว้ว่า ในกระบวนเพลงไทยที่บรรเลงด้วยปี่นั้น เพลงปี่ฉุยฉายถือว่าเป็นเพลงสำคัญมากเพลงหนึ่งในชีวิตของนักเป่าปี่ไทยทุก ๆ คน จะต้องผ่านการฝึกฝนเล่าเรียนจากครูปี่โดยตรง เพราะเพลงฉุยฉายนั้นเป็นเพลงมากด้วยความพิเศษสุดนานาประการ ซึ่งศิลปินได้สร้างขึ้นไว้โดยมีวัตถุประสงค์ที่จะแสดงให้เห็นความงดงามทั้งในส่วนของดุริยศิลป์ คีตศิลป์ วรรณศิลป์ และนาฏศิลป์ พร้อมกันไปในเพลงเดียวนั้น เสมือนหนึ่งเป็นแหล่งประชุมของความงามอันเป็นจุดสุดยอดแห่งศิลปะไทย

หัวใจสำคัญอันเป็นหน้าที่หลักของผู้บรรเลงปี่ในเพลงฉุยฉายนั้น คือ จะต้องเป่าปี่เลียนเสียงขับร้องให้ “ชัดเจน” ให้เหมือนหรือใกล้เคียงกับคำพูด จนสื่อความหมายได้ และยังต้องเป่าด้วยลีลาอันวิจิตรในกระบวนการเลียนเสียงขับร้อง พร้อมกับการระมัดระวังในการคุมจังหวะให้เหมาะสมกับการร่ายรำ และเมื่อประกอบกับการที่เพลงฉุยฉายเป็นเพลงที่แสดงความงามของตัวละครเมื่อแต่งตัวสวยจะไปทำกิจกรรมพิเศษด้วยแล้ว ผู้เป่าปี่จึงต้องเพิ่มความพิเศษตามบทนั้นเข้าไปอีก โดยการสอดใส่อารมณ์ให้งดงามสมกับความหมายของบทร้องนั้น นอกจากนี้ บุญช่วย โสวัตร (2538) ได้ศึกษาวิเคราะห์เนื้อทำนองหลักของเพลงแขกมอญบางขุนพรหมเป็นงานวิเคราะห์เพื่อศึกษาระเบียบกฎเกณฑ์ในการประพันธ์เพลงเถา และบทบาทของเพลงแขกมอญบางขุนพรหมที่มีต่อสังคมไทย ได้สรุปผลของการวิเคราะห์ในด้านทฤษฎีการประพันธ์เพลงเถาเชิงการจำแนกประโยควรรคตอนไว้ว่า เพลงแขกมอญบางขุนพรหมมีลักษณะเป็นเพลง 3 ท่อน 14 จังหวะหน้าทับ ท่อนที่ 1 มี 32 วรรค 16 ประโยค 4 จังหวะหน้าทับ ท่อนที่ 2 มี 32 วรรค 16 ประโยค 4 จังหวะหน้าทับ ท่อนที่ 3 มี 48 วรรค 24 ประโยค 6 จังหวะหน้าทับ นอกจากแนวความคิดของ บุญช่วย โสวัตร แล้ว ขำคม พรประสิทธิ์ (2539) ยังได้ให้ข้อคิดเห็นเกี่ยวกับผลงานเพลงเดี่ยวจะเข้ของ คุณครูละเมียด จิตตเสวี เป็นข้อมูลที่สำคัญชิ้นหนึ่งในการทำวิจัยพอจะสรุปได้ดังนี้

> ...เพลงเดี่ยว เป็นการแสดงความรู้ความสามารถในระดับสูง เนื่องจากเพลงไทยที่จัดไว้เป็นทางสำหรับการเดี่ยวอวดฝีมือ ผู้ประพันธ์ได้ประดิษฐ์ขึ้นเป็นกรณีพิเศษ ต้องใช้เม็ดพรายในการบรรเลงสลับซับซ้อน เพื่อให้เกิดความไพเราะ การที่จะฝึกให้สำเร็จลุล่วงเป็นศิลปะที่งดงามได้นั้นศิลปินจะต้องมีความพร้อมในทุก ๆ ด้าน...

ลักษณะเพลงเดี่ยวของคุณครูละเมียดสามารถใช้ลักษณะการดีด "ทิงนอย" ได้อย่างเหมาะสม เสียงจะเข้มีความชัดเจนเป็นเอกลักษณ์เฉพาะ การปรากฏความเข้มของกลวิธีพิเศษในเพลงเดี่ยวมีสัดส่วนที่พอเหมาะ ลักษณะการดำเนินทำนองหรือกลอนเพลงยึดโครงของทำนองหลักควบคู่อย่างสม่ำเสมอเป็นลักษณะที่แตกต่างจากศิลปินอื่น

ธำนุ คงอิ่ม (2539) ได้ให้ความคิดเห็นเกี่ยวกับหน้าทับตะโพนและกลองทัด ของเพลงชุดโหมโรงเย็นเกี่ยวกับความสัมพันธ์ในการบรรเลงจังหวะหน้าทับกับคติความเชื่อในทำนองเพลงกราวใน มีรายละเอียดว่าเพลงกราวในคือการเสด็จมาของเทพเจ้าฝ่ายอสูร คือ ท้าวกุเวรเวสสุวรรณ ในเพลงนี้จังหวะหน้าทับเปรียบเสมือนการมาของผู้ที่มีซึ่งพละกำลังมีอิทธิฤทธิ์ผิดแผกแตกต่างจากผู้อื่น เสียงของกลองทัดและตะโพนจะสอดแทรกเร่งเร้าให้ความรู้สึกที่น่าเกรงขาม และเลื่อมใสไปในขณะเดียวกัน นับเป็นแหล่งข้อมูลที่สำคัญชิ้นหนึ่ง นอกจากนี้

นิกร จันทศร (2540) ยังได้อธิบายเพิ่มเติมเกี่ยวกับเพลงเดี่ยวกราวในสามชั้น ฆ้องวงใหญ่ ทางครูสอนวงฆ้องไว้ดังนี้

1. ผลจากการบันทึกโน้ตสากลเพลงเดี่ยวกราวในสามชั้นทางครูสอนวงฆ้องมีความยาวรวมกันทั้งสิ้น 873 ห้องเพลง ในอัตราจังหวะ 214

2. ผลจากการวิเคราะห์รูปแบบพบว่าเพลงเดี่ยวกราวในสามชั้น มีส่วนประกอบสำคัญที่เรียกว่า ลูกโยน และเนื้อเพลง ลูกโยนมีทั้งสิ้นรวม 7 โยน ส่วนเนื้อเพลงแบ่งได้เป็น 2 ท่อน

3. ผลจากการวิเคราะห์เทคนิคที่ใช้ในทำนองส่วนที่เป็นลูกโยนพบว่า มีการใช้เทคนิคพิเศษเหมือนที่พบในเพลงเดี่ยวอื่น ๆ แต่ลูกโยนเมื่อรวมกันจะมีความยาวมากกว่าเพลงเดี่ยวอื่น ๆ เป็นอันมาก อีกทั้งลูกโยนมีความสลับซับซ้อนมาก

4. ผลการวิเคราะห์เทคนิคการสร้างทำนองส่วนที่เป็นเนื้อเพลงพบว่า เนื้อเพลงเดี่ยวกราวในสามชั้น ผู้ประดิษฐ์ได้ขยายจากเพลงกราวในสองชั้น โดยใช้เทคนิคตามหลักการยืดและขยายเพลงไทย

บุญเชิด พิณพาทย์ (2540) ได้ให้ข้อคิดเห็นเกี่ยวกับเพลงเดี่ยวกราวในสามชั้นระนาดเอกทาง ครูประสงค์ พิณพาทย์ เพิ่มเติมไว้ว่า

1. องค์ประกอบของเพลงเดี่ยวกราวในสามชั้นทางระนาดเอกนั้น นอกจากส่วนที่สำคัญที่เรียกว่า ลูกโยน และเนื้อเพลง แล้วยังมีกลุ่มทำนอง ลูกนำ ทำนองเชื่อมระหว่างลูกโยนกับลูกโยน และลูกจบ รวมองค์ประกอบของเพลงเดี่ยวกราวในสามชั้นทางระนาดเอกได้ 14 กลุ่ม

2. การเปรียบเทียบทำนองทางฆ้องวงใหญ่กับทางเดี่ยวระนาดเอกเพลงกราวใน สามชั้นพบความสัมพันธ์ของวรรคเพลงและลูกตา 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 เนื้อเพลงกราวใน บันไดเสียง เร

3.8 ทำนองเชื่องระหว่างลูกโยนที่ 1 กับลูกโยนที่ 2 เที่ยวที่หนึ่งวรรคที่ 46 บันไดเสียง โด ส่วนวรรคที่ 47 – 49 บันไดเสียง ฟา เที่ยวที่สองวรรคที่ 236 บันไดเสียง โด และวรรคที่ 264 – 266 บันไดเสียง ฟา

3.9 ทำนองเชื่อมระหว่างลูกโยนที่ 3 กับลูกโยนที่ 4 บันไดเสียง เร

3.10 ทำนองเชื่อมระหว่างลูกโยนที่ 4 กับลูกโยนที่ 5 บันไดเสียง ซอล

3.11 ทำนองเชื่อมระหว่างลูกโยนที่ 5 กับลูกโยนที่ 6 บันไดเสียง เร

3.12 ทำนองเชื่อมระหว่างลูกโยนที่ 6 เที่ยวที่หนึ่ง กับลูกโยนที่ 1 เที่ยวที่สอง วรรคที่ 203–224 บันไดเสียง เร และวรรคที่ 225–228 บันไดเสียง โด ทำนองเชื่อมระหว่างลูกโยนที่ 6 เที่ยวที่สองกับลูกจบ วรรคที่ 403–443 บันไดเสียง เร วรรคที่ 444–447 บันไดเสียง โด

4. รูปแบบทำนอง

4.1 ลูกโยนที่ 1 เที่ยวที่หนึ่ง ประดิษฐ์ทำนองได้ 6 กลุ่ม เที่ยวที่สองได้ 5 กลุ่ม

4.2 ลูกโยนที่ 2 เที่ยวที่หนึ่ง ประดิษฐ์ทำนองได้ 4 กลุ่ม เที่ยวที่สองได้ 2 กลุ่ม

4.3 ลูกโยนที่ 3 เที่ยวที่หนึ่ง ประดิษฐ์ทำนองได้ 4 กลุ่ม เที่ยวที่สองได้ 1 กลุ่ม

4.4 ลูกโยนที่ 4 เที่ยวที่หนึ่ง ประดิษฐ์ทำนองได้ 4 กลุ่ม เที่ยวที่สองได้ 3 กลุ่ม

4.5 ลูกโยนที่ 5 เที่ยวที่หนึ่ง ประดิษฐ์ทำนองได้ 4 กลุ่ม เที่ยวที่สองได้ 2 กลุ่ม

4.6 ลูกโยนที่ 6 เที่ยวที่หนึ่ง ประดิษฐ์ทำนองได้ 1 กลุ่ม เที่ยวที่สองได้ 2 กลุ่ม

4.7 การประดิษฐ์ทำนองส่วนที่เป็นเนื้อเพลง จะยึดลูกตกของวรรคเพลงที่เป็นทำนองทางฆ้องเป็นหลัก ยกเว้นบางวรรคที่เสียงไม่ลงลูกตกเดียวกัน แต่ไม่ทำให้ทำนองหลักผิดไป

แนวความคิดจากผลงานวิจัย การวิเคราะห์เพลงกราวในสามชั้นทั้งสามชิ้นนี้ถือว่าเป็นประโยชน์ต่อการศึกษาเพลงเดี่ยวกราวในของผู้วิจัยเป็นอย่างยิ่ง และนอกจากนี้แล้ว ถนอมศรี แสงทอง (2540) ยังได้ให้ข้อคิดเห็นเกี่ยวกับการประดิษฐ์ทางร้องเพลงไทยสำเนียงมอญไว้ว่า

1. บทเพลงที่มีเอื้อนจะสามารถแบ่งคำร้องออกเป็นกลุ่ม ๆ โดยมีเอื้อนท้ายคำต่อจากกลุ่มคำร้องและมีเอื้อนอิสระระหว่างกลุ่มคำร้อง

2. บทเพลงที่ไม่มีเอื้อนอิสระไม่สามารถแบ่งกลุ่มคำร้องออกเป็นกลุ่ม ๆ ได้

3. คำร้องที่แบ่งเป็นพยางค์ตามเสียงวรรณยุกต์นั้น เมื่อร้องเป็นทำนองร้องแล้วส่วนใหญ่ออกเสียงร้องให้ได้ความหมายโดยออกเสียงตามเสียงวรรณยุกต์นั้น ๆ

4. เอื้อนท้ายคำเป็นเอื้อนที่เอื้อนเพื่อให้ลงเสียงลูกตก เมื่อคำร้องที่ตรงกับเสียงลูกตกนั้น ๆ ร้องแล้วไม่ตรงกับเสียงลูกตา

5. เอื้อนอิสระเป็นเอื้อนที่ประดิษฐ์ขึ้นระหว่างกลุ่มคำร้อง อาจจะเป็นการเอื้อนตามทำนองเพลงหรือเอื้อนแตกต่างจากทำนองเพลง

ธนิน กระแสร์ (2541) ยังได้ให้ความเห็นเพิ่มเติมเกี่ยวกับลักษณะเพลงประเภทโยนของเพลงแขกสี่เกลอเถาไว้ว่า เพลงแขกสี่เกลอเถามีรูปลักษณะของเพลงมีลักษณะเป็นเพลงเถาและเป็นเพลงที่มีลูกโยน มีการสอดสลับระหว่างลูกโยนและเนื้อเพลงในทุกอัตราจังหวะทั้งท่อน 1 และ 2 ตลอดทั้งเพลง จังหวะของเพลงแขกสี่เกลอเถาถูกกำกับด้วยจังหวะฉิ่ง และจังหวะหน้าทับสองไม้เป็นหลัก ทำนองในส่วนของเนื้อเพลงปรับมาจากเพลงสี่เกลอเดิม นำมาแต่งขึ้นใหม่โดยใช้เสียงลูกตกเป็นหลัก ส่วนทำนองในส่วนของลูกโยน ที่แต่งขึ้นโดยยึดเสียงโยนเป็นหลัก การสอดประสานทำนองใช้การสอดประสานทำนองแบบไทยที่เรียกว่า ลูกล้อลูกขัด และใช้การประสานเสียงแบบขั้นคู่และคอร์ด ความไพเราะของน้ำเสียงในเพลงแขกสี่เกลอเถา ใช้เครื่องดนตรีตะวันตกประเภทเครื่องเป่าลมไม้ เครื่องเป่าทองเหลือง และเครื่องกำกับจังหวะของไทยสมกับทำนองเพลงที่ได้แต่งขึ้นอย่างประณีต

วิทยา ศรีผ่อง (2541) ได้กล่าวถึงลักษณะวิธีการบรรเลงของฆ้องวงเล็กไว้ว่า เป็นผลผลิตจากความคิดของบรรพบุรุษไทย ที่ถ่ายทอดในอนุชนรุ่นต่อมาได้ใช้ประโยชน์ มีวิวัฒนาการและพัฒนาต่อเนื่องจนเป็นวัฒนธรรมประจำชาติแขนงหนึ่ง พบว่าเริ่มสร้างขึ้นในสมัยรัชกาลที่ 3 แห่งกรุงรัตนโกสินทร์ จัดเป็นเครื่องดนตรีประเภทดำเนินทำนองที่ทำมาจากโลหะ มีวิวัฒนาการโดยอาศัยโครงสร้างมาจากฆ้องวงใหญ่ แต่แตกต่างกันที่ขนาดซึ่งจะเล็กกว่าและมีจำนวนของลูกฆ้อง

มากกว่า ทำให้เกิดเสียงด้วยการตีโดยใช้ไม้ 2 ชนิด คือ ไม้นวม และไม้หนัง มีบทบาทหน้าที่และวิธีบรรเลง คือ บรรเลงร่วมไปกับวงดนตรีและทำหน้าที่คอยเป็นผู้ช่วยให้กับระนาดเอกและฆ้องวงใหญ่ ใช้วิธีการบรรเลงโดยการแบ่งมือให้มีความสมดุลและเท่า ๆ กัน ประกอบกับใช้กลวิธีพิเศษได้หลายชนิด เช่น กรอด กรุบ ปริบ โปรย เพื่อให้เกิดอรรถรสในการบรรเลงเพิ่มมากขึ้น ลักษณะการแปรทำนองของฆ้องวงเล็กจะมีระเบียบวิธีการแปรทำนอง โดยมีหลักให้แปรทำนองโดยใช้การตีเก็บในลักษณะสับ-ซอย และสะบัด ขยี้ เป็นบรรทัดฐานในการสร้างทางของตนเองการแปรทำนองสำนวนวรรคถามและวรรคตอบต้องเป็นชนิดเดียวกัน สามารถใช้การแปรทำนองแบบขึ้นสุด-ลงสุด หรือแบบเกาะเกี่ยวไปกับเนื้อทำนองหลัก หรือแบบอิสระ ตามความเหมาะสมของประเภทเพลง ส่วนวิธีในการแปรทำนองของฆ้องวงเล็กพบว่า มีขอบเขตให้แปรทำนอง 1 วรรคต่อ 1 สำนวนกลอน การผูกกลอนในแต่ละวรรคใช้ สำนวนกลอนผูกขึ้น สำนวนกลอนผูกลง หรือสำนวนกลอนผูกขึ้นและผูกลง ตามโอกาสและความเหมาะสมกับทำนองของเนื้อทำนองหลักเป็นสำคัญ

<u>เอกสารตำราทางวิชาการ</u>

อุทิศ นาคสวัสดิ์ (2522 : 36-37) กล่าวถึงบทบาท ความสำคัญ และประโยชน์ของลูกโยนที่มีต่อเพลงไทย ไว้ดังนี้ เพลงที่มีลูกโยนนี้ จะต้องเป็นเพลงในหน้าทับสองไม้หรือหน้าทับทยอย เพลงประเภทนี้จะมีเนื้อ ซึ่งกำหนดจังหวะไว้แน่นอนว่าต้องเป็นเท่านั้นเท่านี้ นอกจากเนื้อแล้ว โดยมากเขาจะใส่น้ำหรือลูกโยนไว้ตอนหัวหรือท้ายเพลง บางทีก็ใส่ไว้ตรงกลางเพลงเป็นตอน ๆ ไป แล้วแต่จะเห็นเหมาะสมลูกโยนนี้ความจริงก็คล้ายกับลูกเท่านั่นเอง ผิดกันแต่ว่าลูกเท่านั้น มักอยู่ในเพลงหน้าทับปรบไก่และเป็นลูกที่ท่านกำหนดจังหวะแน่นอน ถึงจะยืดขยายเพลงขึ้นไปกี่ชั้นกี่อัตราก็จำต้องขยายลูกเท่าให้ยาวขึ้นไปตามอัตราที่กำหนดด้วย เช่น สมมุติว่าลูกเท่าในอัตรา 2 ชั้น มีความยาวเท่ากับโน้ต 2/4 จำนวน 2 ห้อง เมื่อขยายเพลงขึ้นเป็นอัตรา 3 และ 4 ชั้นแล้วลูกเท่าก็ต้องได้รับการขยายขึ้นไปเป็น 4 ห้องและ 8 ห้องตามลำดับด้วยจะขยายให้ยาวหรือสั้นไปกว่าจังหวะที่กำหนดไม่ได้ ส่วนลูกโยนนั้น มีแต่ในเพลงหน้าทับสองไม้และเป็นลูกที่ไม่กำหนดจังหวะ เมื่อผู้แต่งยืดขยายเพลงขึ้นเป็นอัตรา 3 ชั้น นั้นจะขยายลูกโยน 2 ชั้นให้ยาวขึ้นไปกี่จังหวะก็ย่อมทำได้ โดยไม่ถือว่าเป็นผิดแต่ประการใด และถึงแม้จะเป็นเพลงในอัตรา 2 ชั้น ผู้แต่งก็อาจขยายลูกโยนพลิกแพลงเพิ่มเติมขึ้นไปได้เช่นเดียวกัน

ข้อสำคัญต้องยึดหลักไว้อย่างหนึ่ง คือ ลูกโยนนี้จะต้องยืนเสียงใดเสียงหนึ่งอยู่ตลอดไป เช่น ถ้าลูกโยนตกเสียง “เร” แต่ละลูกที่พลิกแพลงไปก็จะต้องลงจังหวะสำคัญด้วยเสียง “เร” และจะต้องจบชุดของลูกโยนด้วยเสียง “เร” เช่นเดียวกัน ประโยชน์สำคัญของลูกโยนก็คือทำให้ผู้แต่งเพลง ผู้ร้อง และผู้บรรเลง สามารถประดิษฐ์ทำนองพลิกแพลงเอาได้ตามความพอใจเท่าที่

ตนเห็นว่าเหมาะสม ในด้านผู้ร้องนั้น เมื่อร้องมาถึงลูกโยนแล้วจะดัดแปลงทำนองเอื้อนไปอย่างไรก็ได้ เช่น ถ้าเป็นเพลงทำนองเศร้า เมื่อร้องมาถึงลูกโยนก็ควรญกันให้เศร้าไปทีเดียว จะควรญให้ยาวออกไปกี่จังหวะก็ได้ ขอแต่ให้ไพเราะ และให้ได้อารมณ์อย่างถูกต้อง กับไม่ยาวหรือสั้นเกิดไปจนน่าเกลียดเท่านั้น ในด้านผู้บรรเลง เมื่อบรรเลงมาถึงลูกโยนก็อาจจะดัดแปลงทำนอง ให้พลิกแพลงได้ตามใจชอบ ข้อสำคัญขอให้ไพเราะและอย่าให้ยาวหรือสั้นเกินเหตุไปและต้องรักษาลูกตกเสียงเดิมให้คงที่อยู่เสมอ เช่น ถ้าบรรเลงเนื้อเพลงมาตกเสียง “เร” ดังกล่าวแล้ว เมื่อเข้าลูกโยนจะดัดแปลงไปอย่างไรก็ได้ แต่เสียงตกของแต่ละลูกจะต้องเป็นเสียง “เร” และตอนท้ายของลูกโยนก็ต้องตกเสียง “เร” เช่นเดียวกัน

สำหรับผู้แต่งเพลงนั้น ประโยชน์ของลูกโยนก็มีมากมาย เป็นการเปิดโอกาสให้ได้แสดงฝีมือในการใส่ลูกล้อลูกขัดเข้าไปอย่างเต็มที่ ดังเช่นโน้ตลูกโยนของเพลงคลื่นกระทบฝั่ง 3 ชั้น

โน้ตลูกโยนเพลงคลื่นกระทบฝั่ง 3 ชั้น

จะเห็นได้ว่า ความจริงลูกโยน 2 ชั้นตรงนี้ตกเสียง “มี” และมีความยาวเพียงชั่ว 2 ห้องโน้ตเท่านั้น แต่พอมาถึงอัตรา 3 ชั้นเข้าแล้ว ท่านผู้แต่งก็ใส่ลูกล้อลูกขัดต่าง ๆ ลงไปในลูกโยนนี้จนฟังเป็นเสียงลูกคลื่นที่หนุนต่อเนื่องกันเข้ามาเป็นระยะ ๆ จนกระทั่งหมดชุดของลูกโยนซึ่งต้องจบลงด้วยเสียง “มี” เหมือนกัน แล้วจึงบรรเลงเข้าเนื้อเพลงต่อไป

ขอให้สังเกตว่า แม้จะเป็นเพลงหน้าทับสองไม้ ผู้แต่งก็ดัดแปลงเพิ่มเติมได้แต่เฉพาะลูกโยนเท่านั้น ลูกที่เป็นเนื้อเพลงจะไปพลิกแพลงเอาตามใจชอบไม่ได้ เช่น เนื้อเพลงในอัตรา 2 ชั้น เขามีอยู่ 16 ห้อง เมื่อจะขยายขึ้นเป็นอัตรา 3 ชั้น ก็ต้องขยายขึ้นไปเท่าตัว เป็น 32 ห้องจะขยายให้มากหรือน้อยไปกว่านี้ไม่ได้ ไม่เหมือนลูกโยนซึ่งจะพลิกแพลงเพิ่มเติมอย่างไรก็ได้ทั้งนั้น

ลูกโยนนี้ตามปกติจะอยู่ตอนต้นและตอนท้ายของเพลง ส่วนตอนกลางนั้นเป็นเนื้อเพลง ลูกโยนอาจจะมีชุดเดียวหรือ 2-3 ชุดติดต่อกันไปก็ได้ เช่น เพลงกราวในจะมีลูกโยนตอนต้นอยู่ 2 ชุดติดต่อกันไป แล้วออกเนื้อ แล้วจึงออกโยนตอนปลายอีก 2 ชุด บางทีก็ขยายขึ้นไปถึง 4 ชุด เพลงที่มีลูกโยนนี้ จำต้องเป็นเพลงประเภท ลูกล้อลูกขัด ทั้งสิ้น เพราะลูกโยนแต่ละชุดก็คือลูกล้อลูกขัดต่าง ๆ มาประกอบกันเข้านั่นเอง ก่อนจะขึ้นลูกโยนแต่ละลูกนั้น มักจะต้องมีลูกเท่าเข้าสู่ลูกโยนดังกล่าวเสียก่อน

สงัด ภูเขาทอง (2524 : 187-189) กล่าวถึงการประดิษฐ์ลูกโยนอันมีหลักสำคัญดังนี้

1. กำหนดเสียงโยนเอาไว้ คือ จะโยนด้วยเสียงอะไร ปกตินิยมโยนด้วยเสียง ซอล เร มี ลา แต่เสียงอื่นก็มีโอกาสเป็นลูกโยนได้ทั้งสิ้น ทั้งนี้ขึ้นอยู่กับ เสียงส่ง ก่อนที่จะมาถึงเสียงโยน คือ อาจเป็นเสียง ฟา ที มี ก็ได้

2. สร้างลูกนำ หรือ “เกริ่นโยน” เป็นทำนองเพลงที่กลายมาเป็นสัญลักษณ์ของลูกโยนไป มักใช้สูตรเป็นดังนี้ เช่น

โยนด้วยเสียง ซอล จะมีทำนองเป็นดังนี้

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

โยนด้วยเสียงอื่น ก็จะมีลีลาทำนองเหมือนกัน เพียงแต่เปลี่ยนเสียงให้ต่างออกไป เช่น โยนด้วยเสียง เร

| - - - - | - - - ซ | - - ล ซ | - ด - ร | - - - - | - - - ร | - ร ร ร | - ร - ร |

โยนด้วยเสียง มี

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

บางครั้งอาจปรุงแต่งทำนองเสียใหม่ ลูกโยนในเพลงคลื่นกระทบฝั่ง 3 ชั้น เกริ่นโยนเป็นดังนี้

เกริ่นโยนด้วยเสียง มี

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

หรือเกริ่นโยนด้วยเสียง ซอล

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

3. การปรุงแต่งลูกโยน เรื่องนี้สำคัญมาก เพราะมีส่วนเกี่ยวข้องถึงผู้บรรเลง และส่งผลไปถึงความไพเราะของเพลงด้วย โดยปกติการปรุงแต่งลูกโยนมักยึดถือเอาวิธีลดหรือขยายตามอย่างเพลงเถา คือมักจะกำหนดประโยคของเพลงก่อน และแล้วค่อย ๆ ลดขนาดลงมาทีละครึ่งประโยค จนกระทั่งเหลือเสียงสุดท้าย คือเสียงโยนแต่เพียงเสียงเดียว หรือคิดง่าย ๆ ก็คือการย่อเพลงลงมาทีละครึ่ง โดยคงเสียงสุดท้ายของประโยคเอาไว้ จนในที่สุดเหลือแต่เสียงสุดท้ายเพียงเสียงเดียว ส่วนลีลาและทำนองเพลงจะเป็นอย่างไรสุดแต่ผู้ประพันธ์จะประดิษฐ์ขึ้น

แต่ในทางปฏิบัติ ลูกโยนหาได้เป็นไปตามทฤษฎีของเพลงเถาตายตัวไม่ เพราะผู้แต่งอาจจะยักย้ายทำนองให้แปลกออกไป โดยได้วางแนวปฏิบัติไว้ด้วย ทั้งนี้เพื่อความไพเราะเป็นสำคัญ แต่ส่วนใหญ่ยังคงยึดหลักตามทฤษฎีของเพลงเถา

อันลีลาและทำนองของลูกโยนเท่าที่ผ่านมา มีลักษณะคล้าย ๆ กัน คงเกิดจากการเลียนแบบครูเก่า เพิ่งมาแปลกออกไปก็ตอนที่พระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัว ได้ทรงพระราชนิพนธ์เพลงโหมโรงคลื่นกระทบฝั่ง 3 ชั้น พระองค์ได้ทรงคิดสร้างทำนองและลีลาของลูกโยนแปลกออกไป นัยว่าพระองค์ได้ทรงสร้างลีลาและทำนองเพลงเพื่อเลียนเสียงธรรมชาติ คือ เสียงคลื่นในทะเล ที่ประกอบด้วยคลื่นลูกใหญ่ และยังมีคลื่นน้อย ๆ ที่ลดหลั่นกันมาวิ่งไล่ตามกัน ซึ่งแสดงว่าพระองค์ได้ทรงตั้งจินตนาการไว้สูง ยากที่ผู้ใดจะทำได้ ในที่นี้จะขอยกตัวอย่างลูกโยนพอให้เห็นเป็นแบบอย่าง ดังนี้

ก. ลูกโยนในเพลงทะยอยนอก โยนด้วยเสียง เร

| - - - - | - - - ซ | - - ล ซ | - ด - ร | - - - - | - - - ร | - ร ร ร | - ร - ร |
ล้อ | (ล ซ ฟ ล | ซ ฟ ม ซ | ฟ ม ร ฟ | ม ร ด ร)| - - - - | - - - - | - - - - | - - - - |
ล้อ | (ซ ล ซ ฟ | ม ร ด ร)| - - - - | - - - - | (ด ด ด ฟ | ม ร ด ร | - - - - | - - - - |
ล้อ | (ซ ฟ ม ร | - - - - |(ด ฟ ม ร)| - - - - | (ซ ฟ ม ร)| - - - - |(ด ฟ ม ร)| - - - - |
| ซ ฟ ม ร | ด ฟ ม ร | ซ ฟ ม ร | ด ฟ ม ร | - - ม ร | ม ร ม ร | ม ร ม ร | - ม - ร |

ข. ลูกโยนในเพลง อกทะเล 3 ชั้น โยนด้วยเสียง มี

- - - -	- - - ซ	- - ล ซ	- ร - ม	- - - -	- - - ม	- ม ม ม	- ม - ม
(ซ ม ซ ซ	ซ ม ซ ซ	ซ ม ซ ซ	ล ด ล ด)	ซ ม ซ ซ	ล ด ล ล	ซ ม ซ ซ	ม ร ม ม)
(ซ ม ซ ซ	ล ด ล ล	ซ ม ซ ซ	ม ร ม ม)	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
(ซ ม ซ ซ	ม ร ม ม	- - - -	- - - -	(ซ ม ซ ซ	ม ร ม ม)	- - - -	- - - -
(ซ ด ร ม	- - - -	(ซ ล ซ ม)	- - - -	(ซ ด ร ม)	- - - -	(ซ ล ซ ม)	- - - -
(ซ ล ซ ร)	- - - -	(ซ ล ซ ม)	- - - -	(ซ ล ซ ร)	- - - -	(ซ ล ซ ม)	- - - -
ซ ซ ซ ร	ซ ซ ซ ม	ซ ซ ซ ร	ซ ซ ซ ม	ซ ร ซ ม	ซ ร ซ ม	ซ ร ซ ม	ซ ร ซ ม

ค. ลูกโยนในเพลง คลื่นกระทบฝั่ง 3 ชั้น โยนด้วยเสียง มี

ล้อ | (- - ซ ล | - - ซ ด | - - ซ ล | - - ซ ด | - - ซ ล | - - ซ ด | - - ซ ล | ท ด ร ม) |
ล้อ | (- - ล ม | - - ร ม | - - ล ม | - - ร ม | - - ล ม | - - ร ม | - - ซ ล | ซ ม ร ด) |
ล้อ | (- - ซ ล | - - ซ ด) |(- - ซ ล| ท ด ร ม)| (- - ล ม | - - ร ม)| (- - ซ ล | ซ ม ร ด) |
ขัด | (- - ซ ซ | - - ซ ซ | - - ซ ล | ซ ม ร ด | - - ด ด | - - ด ด | - - ซ ล | ท ด ร ม |
ขัด | (- - ซ ล | ท ด ท ด | - - ท ด | ร ม ร ม | - - ซ ล | ท ด ท ด | - - ท ด | ร ม ร ม |
ขัด | (- - ม ด | ร ม ร ม |- - ซ ล | ซ ม ร ม | - - ม ด | ร ม ร ม | - - ซ ล | ร ม ร ม |
| ซ ซ ซ ร | ซ ซ ซ ม | ซ ซ ซ ร | ซ ซ ซ ม | ซ ร ซ ม | ซ ร ซ ม | ซ ร ซ ม | ซ ร ซ ม |

จากตัวอย่างที่ยกมา เป็นเนื้อเพลงที่แท้จริง แต่ในทางปฏิบัติยังมีการบรรเลงซ้ำ ซึ่งไม่ได้กล่าวเอาไว้ในเนื้อเพลงของลูกโยน อันความแตกต่างของลูกโยนแต่ละแบบจะอยู่ที่การวางแนวปฏิบัติ

ง. ลูกโยนที่มีลักษณะคล้ายกับลูกเท่า คือมีเสียงซ้ำเสียงอยู่กับที่เปลี่ยนทำนองเป็นอย่างอื่นเพียงเล็กน้อย คล้ายกับลูกเท่า จะต่างกันอยู่ที่จุดประสงค์ คือ ลูกเท่ามีไว้เพื่อทำให้ทำนองเพลงครบจังหวะหน้าทับ แต่ลูกโยนถือเป็นทำนองส่วนหนึ่งในบทเพลง

ตัวอย่างลูกโยนที่มีลักษณะลูกเท่า จากเพลงแขกลพบุรี 3 ชั้น โยนด้วยเสียง เร

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

ต่อจากนั้นก็ดำเนินทำนองอื่นต่อไป หรืออาจต่อด้วยลูกโยนอื่นอีกก็ได้

สงัด ภูเขาทอง (2532 : 258-259) ได้กล่าวไว้ในหลักการวิเคราะห์บทเพลงไทยดังนี้ การวิเคราะห์บทเพลงไทย หมายถึงการนำเอาบทเพลง ซึ่งอาจจะเป็นบทร้อง หรือบทบรรเลงมาจำแนกส่วนต่าง ๆ หรือรายละเอียดที่อยู่ในเพลงออกแสดงให้เห็นรายละเอียดต่าง ๆ ที่ว่านี้อาจเป็นคุณสมบัติที่มีอยู่ในตัวบทเพลงเอง หรืออาจเป็นส่วนประกอบสำหรับบทเพลงที่เกิดจากความนิยม และได้ปฏิบัติสืบเนื่องมาจนเป็นจารีตประเพณี

บทเพลงที่จะนำมาวิเคราะห์นี้อาจเป็นเสียงที่เกิดจากการบรรเลง หรือบทเพลงที่เกิดจากการบันทึกเป็นตัวโน้ต

อันบทเพลงต่าง ๆ ย่อมประกอบขึ้นด้วยส่วนสำคัญที่ถือว่าเป็นหลัก คือ ส่วนที่ทำให้เกิดเป็นเสียงที่สามารถสร้างสัญลักษณ์ขึ้นแทนเสียงได้กับส่วนที่เป็นระเบียบหรือหลักการหรือไวยากรณ์ของเพลง ซึ่งคล้ายกับภาษาพูดของเราที่ประกอบด้วยเสียง อันเป็นส่วนทำให้เกิดคำพูดและไวยากรณ์ สิ่งที่ควรนำมาวิเคราะห์ในบทเพลงไทยประกอยด้วยสิ่งเหล่านี้

1. ส่วนที่เป็นทำนองหลัก หรือเนื้อของเพลง ทั้งทำนองร้องและทำนองบรรเลง จะมีทำนองหลักของเพลงหรือตัวเพลงที่แท้จริง ในภาษาดนตรีไทยเราเรียกว่า “ลูกฆ้อง” ในเรื่องลูกฆ้องนี้ ขอย้ำอีกครั้งว่า ไม่ใช่ว่าจะต้องร้องหรือบรรเลงอย่างทางของฆ้องวงใหญ่ แต่เป็นทำนองที่เหมาะกับฆ้องวงใหญ่บรรเลง คือ บรรเลงด้วยเสียงห่าง ๆ เหมาะตามสภาพของเครื่องดนตรีที่มีเสียงน้อย และยังวางห่าง ๆ ด้วย เป็นธรรมชาติของการบรรเลงจะบรรเลงให้ถี่ ๆ ไม่ได้ จึงจำเป็นต้องบรรเลงแต่เนื้อเพลง ที่จริงการบรรเลงที่เอาแต่เนื้อเพลงแท้ยิ่งไปกว่าฆ้องวงใหญ่ยังมีอย่างอื่น

อีก นั่นคือ “ฆ้องราว” โดยนำเอาฆ้องหุ่ยมาแขวนเรียงกัน 7 ลูก 7 เสียง ตีเอาเฉพาะแต่เสียงที่จังหวะตก คือสรุปเอาแต่เนื้อเพลงแท้ ๆ ฆ้องราวนี้ใช้อยู่ในวงปี่พาทย์ดึกดำบรรพ์

2. ส่วนปรุงแต่ง ทั้งทำนองร้องและทำนองบรรเลง จะมีส่วนปรุงแต่งตามวัตถุ-ประสงค์ที่นักดนตรีต้องการ ว่าต้องการให้เกิดอารมณ์อะไร แม้ว่าทำนองร้องกับทำนองบรรเลงจะประกอบขึ้นด้วยส่วนปรุงแต่งด้วยกัน แต่หลักการไม่เหมือนกัน คือ ทำนองร้อง ประกอบด้วยทำนองเพลงและคำร้อง สำหรับทำนองเพลงจะต้องปรุงแต่งให้เกิดความไพเราะบ้าง ให้มีเสียงที่ไม่กระด้างบ้าง ให้เกิดอารมณ์ต่าง ๆ บ้าง คือจะมีทำนองของมันโดยเฉพาะ ส่วนทางคำร้องนอกจากจะผันแปรคำร้องไปตามทำนองเพลงแล้ว ยังต้องปรุงแต่งคำร้องให้ถูกต้องตามระดับเสียงของภาษา คือวรรณยุกต์ และยังต้องปรุงแต่งให้มีเสียงหวานไม่กระด้าง เนื่องจากบางเสียงแม้ว่าเป็นเสียงที่ถูกต้องตามทำนองเพลงและวรรณยุกต์แล้ว แต่ยังมีเสียงกระด้างอยู่ จึงต้องปรับปรุงเพิ่มความไพเราะยิ่งขึ้น

ทำนองบรรเลง ส่วนปรุงแต่งทำให้เกิดความไพเราะขึ้น อาจปรุงแต่งให้เป็นทางเก็บเพื่อให้มีเสียงเต็ม หรืออาจแปรทำนองให้เป็นอย่างอื่นตามความเหมาะสมของเครื่องดนตรี รวมทั้งการปรุงแต่งทำนองให้เกิดเป็นทางเดี่ยว ทั้งที่เป็นทางเก็บ ทางหวาน หรือทางที่เหมาะกับการใช้กับเครื่องตีต่าง ๆ

3. ทำนองพิเศษ ที่เกิดจากเทคนิคของการบรรเลง ทำนองแบบนี้อาจสอดแทรกทั่วไปในระหว่างเพลงบางเพลง เช่น ลูกสะบัด ลูกขยี้ ลูกล้อ ลูกเหลื่อม ลูกขัด ลูกตาม หรือกวาด เป็นต้น

4. สำนวนของเพลง ได้แก่ ทำนองที่ประดิษฐ์ขึ้นไว้โดยเฉพาะที่เห็นว่าไพเราะและงดงาม แล้วนำเข้าไปประกอบเป็นส่วนหนึ่งของบทเพลง บางครั้งเรียกว่า “กลอน” ของเพลง และยังรวมไปถึงทำนองเพลงที่เราเรียกว่า ลูกเท่า และ ลูกโยน ด้วย ซึ่งนักดนตรีได้ประดิษฐ์ขึ้นเป็นทำนองเฉพาะอันแตกต่างไปจากทำนองเพลงทั่วไป นอกจากนี้ยังมีสำนวนที่มีเสียงต่อเนื่องที่มีการตัดต่อตามอย่างเพลงเถาที่นักดนตรีไทยนิยมประดิษฐ์กันมาก ดังที่ปรากฏอยู่ในบทเพลงทั่วไป

5. ประเภทของเพลง เช่น เพลงเถา เพลงตับ เป็นต้น
6. การประสานเสียงตามแบบไทย
7. คีตลักษณ์ หรือรูปแบบ
8. สำเนียงของทำนองเพลง
9. บันไดเสียง หรือ Mode ของบทเพลง
10. อัตราของเพลง
11. ลักษณะของจังหวะหน้าทับ และจังหวะฉิ่ง รวมทั้งลีลา (Ryhthm) ของจังหวะ
12. การเปลี่ยนบันไดเสียงภายในตัวเพลง
13. เทคนิคการบรรเลง

14. ประโยคของเพลง ทั้งที่ใช้วัดกันภายนอก และวัดในรูปของไวยากรณ์ ลักษณะของเสียงที่เป็นเครื่องเชื่อมต่อประโยคของเพลงอันเป็นส่วนทำให้เกิดบทเพลง
15. อารมณ์ของเพลง
16. รากฐานและความเป็นมาที่ทำให้เกิดบทเพลงนั้น ๆ ถ้ามี

จุมพล ปัญจะ (2535 : 5) กล่าวถึงองค์ประกอบของเพลงเดี่ยวกราวใน สรุปได้ดังนี้

...เพลงกราวใน ประกอบด้วย 2 ส่วนที่สำคัญ อันได้แก่ส่วนที่เป็นทำนองโยน และส่วนที่เป็นเนื้อเพลงส่วนที่เป็นทำนองโยนมีลักษณะเป็นทำนองกลุ่มหนึ่งหรือประโยคหนึ่งที่มีเสียงหลักเพียงเสียงเดียว จากนั้นผู้ประดิษฐ์จะกำหนดความสั้นยาว โดยกำหนดเสียงหลักไว้สุดท้ายแล้วนำเสียงต่าง ๆ มาปรับปรุงโดยการลดอัตราส่วนหรือย่อให้สั้นลงทีละน้อยจนในที่สุดเหลือเพียงเสียงสุดท้าย ทำนองที่เป็นลูกโยนนี้ ได้ทำการประดิษฐ์มาจากทำนองหลักหรือทางฆ้อง ให้มีความยาวสั้น หรือจะประดิษฐ์ให้มีความพิศดารแค่ไหนก็สุดแล้วแต่ผู้ประพันธ์จะกำหนดเอง...

ลูกโยนในเพลงกราวในจะมีทั้งหมด 6 แห่งด้วยกัน คือ

ลูกโยนที่ 1 มีเสียงหลัก คือเสียง โด
ลูกโยนที่ 2 มีเสียงหลัก คือเสียง เร
ลูกโยนที่ 3 มีเสียงหลัก คือเสียง ที
ลูกโยนที่ 4 มีเสียงหลัก คือเสียง มี
ลูกโยนที่ 5 มีเสียงหลัก คือเสียง ลา
ลูกโยนที่ 6 มีเสียงหลัก คือเสียง ฟา และ มี

ในอีกส่วนหนึ่งที่เป็นเนื้อเพลงนั้น ผู้ประพันธ์ไม่สามารถจะประดิษฐ์ให้มากมายเหมือนลูกโยน จะทำได้แต่เพียงขยายให้เป็นทำนอง 3 ชั้น และตัดลงให้เป็นชั้นเดียว เพราะฉะนั้นสิ่งที่จะทำให้มีความไพเราะและมีชั้นเชิงหลากหลายของเดี่ยวกราวใน น่าจะเป็นที่การประดิษฐ์ลูกโยนมากกว่าการประดิษฐ์เนื้อเพลง

มานพ วิสุทธิแพทย์ (2535 : 18-21) กล่าวถึงความรู้พื้นฐานที่ใช้ในการประพันธ์เพลงไทย ปรากฏอยู่ในเอกสารประกอบคำสอน อันเป็นหลักสำคัญในการนำมาใช้ในการวิเคราะห์วิจัยในครั้งนี้ ความว่า การประพันธ์เพลงไทยนั้น จำเป็นต้องเข้าใจหลักการ และลักษณะบางอย่างของดนตรีไทย เพื่อเป็นความรู้ขั้นพื้นฐานที่จะนำไปสู่การประพันธ์เพลง การทำความเข้าใจถึงหลักการ

และลักษณะของดนตรีไทยนั้น สามารถนำไปใช้ได้กับการประพันธ์เพลงไทยในระดับต่าง ๆ หลักการเหล่านั้นคือ

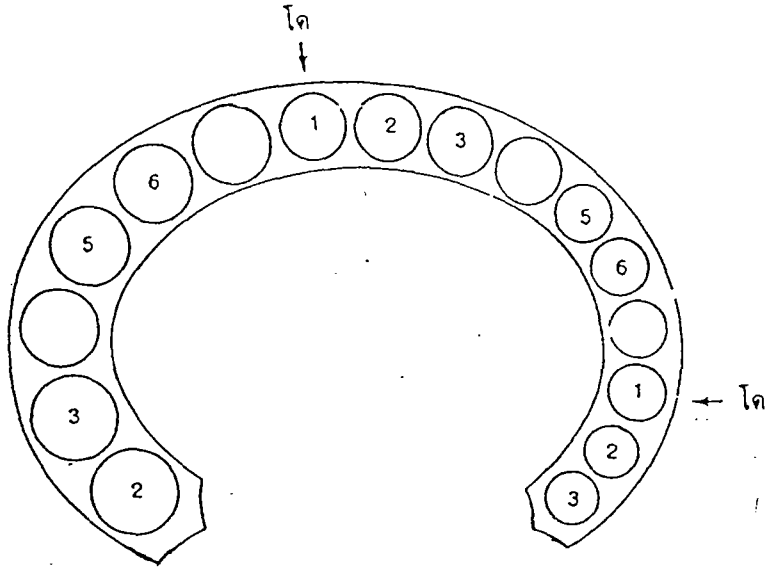
บันไดเสียง บันไดเสียงของดนตรีไทย คือ บันไดเสียงที่มีโครงสร้างของสิ่งสำคัญหรือเสียงหลัก 5 เสียง และมีเสียงรอง 2 เสียง ตามแผนผังข้างล่าง

1 2 3 4 5 6 7

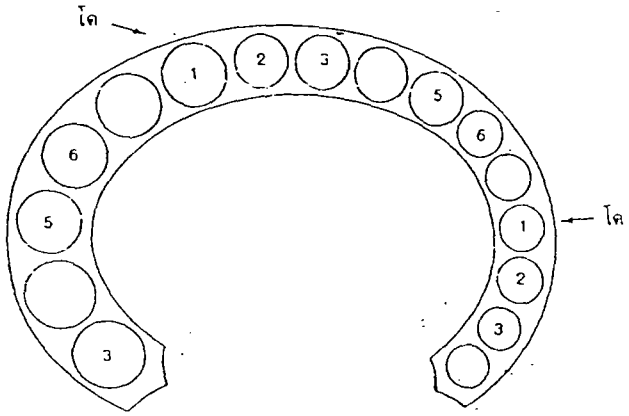
เสียงขั้นที่ 1 2 3 5 และ 6 เป็นเสียงหลัก เสียงขั้นที่ 4 และ 7 เป็นเสียงรอง เสียงแต่ละเสียงจากขั้นที่ 1 ถึงขั้นที่ 7 มีความห่างของระดับเสียงเท่ากัน เสียงที่สูงขึ้นไปต่อจากขั้นที่ 7 นั้นเป็นเสียงเดียวกับขั้นที่ 1 นั่นเอง แต่มีระดับเสียงสูงกว่าเป็นคู่ 8

การกำหนดโน้ตบนเครื่องดนตรีไทยนั้น กำหนดให้สอดคล้องกับหลักการของดนตรีไทยในเรื่อง “ทาง” การกำหนดโน้ตดังกล่าวกำหนดตามลักษณะวง ซึ่งในปัจจุบันมีลักษณะวงที่นิยมบรรเลงอยู่ 2 อย่าง คือ

การกำหนดโน้ตสำหรับเครื่องดนตรีในวงปี่พาทย์ ซึ่งเมื่อเทียบกับฆ้องวงใหญ่แล้วมีการกำหนดโน้ตดังนี้



การกำหนดโน้ตสำหรับเครื่องดนตรีในวงมโหรีและวงเครื่องสาย ซึ่งเมื่อเทียบกับฆ้องวงใหญ่แล้วมีการกำหนดโน้ตดังนี้



เมื่อมีการกำหนดโน้ตสำหรับเครื่องดนตรีต่าง ๆ แล้ว ก็สามารถกำหนดโน้ตและชื่อบันไดเสียงต่าง ๆ ได้ เช่น

ขั้นที่	1	2	3	4	5	6	7
บันไดเสียง โด	ด	ร	ม	ฟ	ซ	ล	ท
บันไดเสียง ซอล	ซ	ล	ท	ด	ร	ม	ฟ
บันไดเสียง ฟา	ฟ	ซ	ล	ท	ด	ร	ม

โน้ตที่เป็นเสียงหลักคือ โน้ตที่ตรงกับขั้นที่ 1 2 3 5 และ 6 ของแต่ละบันไดเสียง และโน้ตที่เป็นเสียงรอง คือโน้ตที่ตรงกับขั้นที่ 4 และ 7

การเรียกชื่อบันไดเสียงต่าง ๆ นั้น ใช้ตัวโน้ตขั้นที่ 1 ของบันไดเสียงนั้น ๆ เป็นชื่อของบันไดเสียง

วรรคเพลง คือ การแบ่งทำนองเพลงออกเป็นช่วง ๆ โดยที่ทำนองเพลงแต่ละช่วงมีความหมายสมบูรณ์ ในที่นี้วรรคเพลงมีความยาวเท่ากับ 4 จังหวะเคาะ คือเท่ากับ 4 ห้องโน้ตไทย ทั้งนี้ยึดหลักเกณฑ์จากการบรรเลงเพลงไทยประเภททางพื้น หรือเพลงที่บรรเลง “เก็บ” นั้น เครื่อง

ดนตรีที่ทำทำนองได้จะบรรเลงโน้ตเสียงเดียวกันทุก ๆ 4 ห้องเพลง เมื่อบันทึกเพลงไทยเป็นโน้ตไทย ที่มีบรรทัดละ 8 ห้องแล้ว ในแต่ละบรรทัดจึงมี 2 วรรค เช่น เพลงนกขมิ้น 3 ชั้น ท่อน 1

-ลซม	ซมรด	ดด-ร	รร-ม	-ซ-ล	-ซ-ม	มม-ร	รร-ด
-ล-ซ	ซซ-ด	ดด-ร	รร-ม	-ดรม	รมฟซ	ฟลซฟ	ซฟม ร
ซรมร	ซฟมร	ดรมร	ซฟมร	-ดรม	รมฟซ	ฟลซฟ	ซฟม ร
-ลซม	ซมรด	ดด-ร	รร-ม	-ซ-ล	-ซ-ม	มม-ร	รร-ด
-ท-ร	-ท-ล	ลล-ซ	ซซ-ม	-ม-ร	รร-ม	มม-ซ	ซซ-ล
-ร-ท	-ล-ซ	ซซ-ล	ลล-ท	-ร-ม	-ร-ท	ทท-ล	ลล-ซ

เพลงนกขมิ้น 3 ชั้น ข้างบน มี 6 บรรทัด เมื่อแบ่งเป็นวรรคแล้ว มี 12 วรรค

ลูกตก คือ เสียงสำคัญของวรรคเพลง ซึ่งเป็นเสียงสุดท้ายของแต่ละวรรค เช่น เพลงนกขมิ้น 3 ชั้น ท่อง 1 มีลูกตก ดังนี้ คือ

วรรคที่	1	ลูกตกเสียง	มี	เป็นลูกตกขั้นที่	3	ของบันไดเสียง	โด
”	2	”	โด	”	1	”	โด
”	3	”	มี	”	3	”	โด
”	4	”	เร	”	2	”	โด
”	5	”	เร	”	2	”	โด
”	6	”	เร	”	2	”	โด
”	7	”	มี	”	3	”	โด
”	8	”	โด	”	1	”	โด
”	9	”	มี	”	6	”	ซอล
”	10	”	ลา	”	2	”	ซอล
”	11	”	ที	”	3	”	ซอล
”	12	”	ซอล	”	1	”	ซอล

<u>เอกสารสิ่งพิมพ์ต่าง ๆ</u>

วิภา คงคากุล (2529) กล่าวถึงความสำคัญของดนตรีต่อสังคมในถนนดนตรีว่า ดนตรีมีพลังในการที่จะนำคนให้มาอยู่รวมกันในสังคมได้อย่างมีความสุขตามพฤติกรรมในแต่ละวัฒนธรรมนั้น ๆ

กาญจนา อินทรสุนานนท์ (2532) ให้ความสำคัญของดนตรีว่า ดนตรีเป็นสื่อในพิธีกรรมทางศาสนาระหว่างมนุษย์กับความเชื่อในแต่ละสังคม ซึ่งจัดได้ว่าดนตรีเป็นมรดกรับใช้สังคมตั้งแต่อดีตถึงปัจจุบัน

ประทีป เล้ารัตนอารีย์ (2538) เขียนบทความถึงเรื่อง "ดนตรีมีคุณทุกอย่างไป" โดยกล่าวถึงประโยชน์ของดนตรีที่มีในมนุษย์ทุกสังคม

บทที่ 3

วิธีดำเนินการศึกษาค้นคว้า

การศึกษาค้นคว้านี้เป็นการพรรณาวิเคราะห์โดยการรวบรวมข้อมูลทางวิชาการ จากแถบบันทึกเสียง การสัมภาษณ์ เรือตรีสุวิทย์ แก้วกระมล และจากผู้ที่มีประการณ์โดยตรง เพื่อให้การวิเคราะห์บรรลุถึงวัตถุประสงค์ จึงแบ่งขั้นตอนในการดำเนินการ ดังนี้

1. ขั้นรวบรวมข้อมูล

1.1 รวบรวมศึกษาเอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับเรื่องทฤษฎีดนตรีไทย และที่เกี่ยวข้องกับ เรือตรีสุวิทย์ แก้วกระมล

1.2 แถบบันทึกเสียงการเดี่ยวปี่ใน เพลงกราวในสามชั้นที่บรรเลงโดย เรือตรีสุวิทย์ แก้วกระมล ที่บันทึกไว้ ณ ภาควิชาศิลปนิเทศ เมื่อวันที่ 20 สิงหาคม พ.ศ. 2539

1.3 รวบรวมความรู้เกี่ยวกับการเดี่ยวปี่ในเพลงกราวในสามชั้น โดยวิธีการสัมภาษณ์ครูดนตรีไทยที่มีความรู้ในเรื่องเพลงเดี่ยวกราวใน

2. ขั้นศึกษาข้อมูล

2.1 นำข้อมูลทางการศึกษาจากข้อ 1.1 ทั้งหมดมาลำดับเนื้อหาสาระและจัดให้เป็นหมวดหมู่ตามความสำคัญพร้อมกับเรียงขั้นตอนให้เป็นระเบียบอย่างต่อเนื่อง

2.2 นำข้อมูลที่รวบรวมได้จากแถบบันทึกเสียงในข้อ 1.2 มาศึกษาดังนี้

2.2.1 บันทึกโน้ตทางเดี่ยวปี่ในเพลงกราวในสามชั้นที่บรรเลงโดย เรือตรีสุวิทย์ แก้วกระมล

2.3 ใช้ข้อมูลในข้อ 2.2 เพื่อวิเคราะห์ตามหัวข้อดังนี้

2.3.1 ส่วนที่เป็นลูกโยนและเนื้อเพลงกราวในสามชั้น

2.3.2 ส่วนที่เป็นบันไดเสียงและการเปลี่ยนบันไดเสียง

2.3.3 การแปรทำนองเนื้อเพลงให้เป็นทางปี่ใน

2.3.4 การแปรทำนองลูกโยนให้เป็นทางปี่ใน

3. ขั้นวิเคราะห์ข้อมูล

ดำเนินการศึกษาวิเคราะห์ในหัวข้อเรื่องต่อไปนี้

3.1 เรียบเรียงชีวประวัติของ เรือตรีสุวิทย์ แก้วกระมล

3.2 วิเคราะห์องค์ประกอบของเพลงเดี่ยวกราวในสามชั้น

3.2.1 ลูกโยนและเนื้อเพลงกราวในสามชั้น

3.2.2 บันไดเสียงและการเปลี่ยนบันไดเสียง

3.2.3 การแปรทำนองเนื้อเพลงให้เป็นทางปี่ใน

3.2.4 การแปรทำนองลูกโยนให้เป็นทางปี่ใน

บทที่ 4

การวิเคราะห์ข้อมูล

วิธีดำเนินการศึกษาวิเคราะห์อาศัยองค์ประกอบของเพลงที่ปรากฏในแต่ละทำนอง ซึ่งแยกออกเป็นประเด็นต่าง ๆ กัน โดยอาศัยหลักวิชาตามตำราและข้อมูลจากการสัมภาษณ์ เรือตรีสุวิทย์ แก้วกระมล ประกอบกันในหัวข้อเรื่องดังต่อไปนี้

1. เรียบเรียงชีวะประวัติของ เรือตรีสุวิทย์ แก้วกระมล

2. วิเคราะห์องค์ประกอบของเพลงเดี่ยวกราวในสามชั้น

    2.1 ลูกโยนและเนื้อเพลงกราวในสามชั้น
    2.2 บันไดเสียงและการเปลี่ยนบันไดเสียง
    2.3 การแปรทำนองเนื้อเพลงให้เป็นทางปี่ใน
    2.4 การแปรทำนองลูกโยนให้เป็นทางปี่ใน

1. <u>ชีวะประวัติและผลงานของ เรือตรีสุวิทย์ แก้วกระมล</u>

ชื่อเดิม สอิ้ง แก้วกระมล
ชื่อปัจจุบัน สุวิทย์ แก้วกระมล
ชื่อบิดา/มารดา นายเอก นางช้วน แก้วกระมล
วัน/เดือน/ปีเกิด วันที่ 13 มีนาคม พ.ศ. 2473
ภูมิลำเนา ตำบลบ้านรี อำเภอเมือง จังหวัดอ่างทอง
จบการศึกษา โรงเรียนช่างไม้อ่างทอง
มีพี่น้องทั้งหมด 5 คน ชาย 3 คน หญิง 2 คน

1. นางประมวล เฉลยอาจ
2. นายเสนาะ แก้วกระมล
3. นายประทวน แก้วกระมล
4. นางมะลิ ฟุ้งสมุทร
5. จ่าสิบเอกชะโอด แก้วกระมล

ครอบครัว ภรรยาชื่อ นางแจ้ว แก้วกระมล มีบุตร 4 คน
1. นางรัตนา แก้วกระมล
2. นางสุจิตรา สาลี
3. นางวนิดา อมรเดชาพล
4. นายอดิศักดิ์ แก้วกระมล

ที่อยู่ปัจจุบัน 29/5 ซอยวัดอัมพวา ตำบลบ้านช่างหล่อ ถนนอิสระภาพ บางกอกน้อย กรุงเทพมหานคร 10700

<u>เรือตรีสุวิทย์ แก้วกระมล ในวัยเด็กและวัยหนุ่ม</u>

เรือตรีสุวิทย์ แก้วกระมล ในวันเด็กเริ่มเข้าศึกษาในชั้นประถมที่โรงเรียนประชาบาลวัดบ้านอิฐ อำเภอเมือง จังหวัดอ่างทอง จบการศึกษาระดับประถมปีที่ 4 จากนั้นไปศึกษาต่อในระดับที่สูงขึ้นที่โรงเรียนช่างไม้อ่างทอง จนจบหลักสูตรเทียบเท่า ม.3 ในปัจจุบัน หลังจากจบจากโรงเรียนช่างไม้อ่างทองแล้ว เรือตรีสุวิทย์ แก้วกระมล ไม่ได้ศึกษาต่อเนื่องจากฐานะทางบ้านยากจนประกอบกับเป็นลูกชายคนโต จึงต้องอยู่ช่วยพ่อแม่ทำนาหาเลี้ยงครอบครัว ในขณะที่ช่วยพ่อแม่ทำนาอยู่ที่บ้านอ่างทองนั้น เรือตรีสุวิทย์ แก้วกระมล ก็ได้ฝึกดนตรีกับคุณพ่อเอก เครื่องดนตรีชิ้นแรก คือ ฆ้องวงใหญ่ และต่อมาก็ฝึกหัดเป่าปี่กับคุณพ่อ จนมีความสามารถเป็นที่ยอมรับและมีชื่อเสียงในแถบจังหวัดอ่างทอง สิงห์บุรี สระบุรี และลพบุรี เรือตรีสุวิทย์ แก้วกระมล ใช้ชีวิตนักดนตรีเลยมาจนถึง พ.ศ.2493 ได้อุปสมบทที่วัดสุชาดา ตำบลบ้านอิฐ อำเภอเมือง จังหวัดอ่างทอง เป็นเวลา 1 พรรษา ในปี พ.ศ. 2495 ได้แต่งงานกับ นางสาวแจ้ว สุขชาติ

<u>แรงบันดาลใจที่ทำให้ เรือตรีสุวิทย์ แก้วกระมล ตั้งใจที่จะเรียนปี่ใน</u>

ในระยะแรก ๆ ที่เข้ารับราชการที่กองดุริยางค์ทหารเรือนั้น เรือตรีสุวิทย์ แก้วกระมล ก็ยังไม่ค่อยที่จะสนใจหาวิชาความรู้ในเรื่องของการเป่าปี่ในเท่าใดนัก อยู่มีวันหนึ่งบิดาของ เรือตรีสุวิทย์ แก้วกระมล ได้ไปประชันวงปี่พาทย์ไม้แข็งกับวงดุริยะประณีตที่จังหวัดลพบุรี คนเป่าปี่ประจำดุริยะประณีตในขณะนั้น คือ นายสมนึก บุญจำเริญ ซึ่งเป็นคนหนุ่มมีฝีมือดีคนหนึ่ง ในการประชันวงในครั้งนี้ได้บรรเลงตามแบบแผนของการประชันวงจนครบถ้วนแล้ว ก็มาถึงตอนสุดท้ายของการประชันก็คือ การเดี่ยวในแต่ละเครื่องมือในเพลงต่าง ๆ จนถึงเพลงเดี่ยวทยอยเดี่ยว นายสมนึก บุญจำเริญ ได้เป่าเพลงทยอยเดี่ยวก่อน เมื่อเป่าจบแล้วบิดาของ เรือตรีสุวิทย์ แก้วกระมล ก็ต้องเป่าบ้าง แต่แล้วบิดาของ เรือตรีสุวิทย์ แก้วกระมล ก็ไม่สามารถที่จะเป่าเพลงทยอยเดี่ยวได้ ตามประเพณีปฏิบัติของการประชันวงถือว่าผู้ที่ไม่สามาถเป่าเพลงทยอยเดี่ยวโต้

ตอบฝ่ายตรงข้ามได้ เราถือว่าเป็นผู้พ่ายแพ้ หลังจากวันนั้นมาบิดาของ เรือตรีสุวิทย์ แก้วกระมล ก็ได้พยายามหาต่อเพลงเดี่ยวทยอยเดี่ยว แต่ก็ไม่มีใครได้เพลงทยอยเดี่ยว แต่กลับมาได้เพลงกราวในจาก ครูปุย สัยวุฒิ หลังจากได้เพลงกราวในแล้ว ก็มาต่อให้กับ เรือตรีสุวิทย์ แก้วกระมล พร้อมทั้งได้เล่าความพ่ายแพ้ในการประชันวงในครั้งนั้นให้ลูกชายฟังเพื่อให้ลูกชายไปหาต่อเพลงทยอยเดี่ยว เพื่อเก็บไว้แก้มือให้กับพ่อ

เมื่อ เรือตรีสุวิทย์ แก้วกระมล ได้ทราบเรื่องว่าบิดาของตนพ่ายแพ้ในการประชันวงในครั้งนั้น และจำจะต้องหาทางบรรเลงแก้มือให้กับบิดา แต่ในขณะนั้นในกองดุริยางค์ทหารเรือไม่มีใครสามารถเป่าเพลงทยอยเดี่ยว หรือบอกเพลงทยอยเดี่ยวได้แม้แต่ท่านเดียว เรือตรีสุวิทย์ แก้วกระมล ได้พยายามค้นหาอยู่จนนานจนได้มาพบกับ เรือเอกแสวง วิเศษสุด ซึ่งเป็นหัวหน้าหมวดในขณะนั้น และบอกว่าจะพาไปหา ครูเทียบ คงลายทอง แต่ครั้นแล้วก็ยังไม่ได้พาไปฝากตัวสักที ในขณะเดียวกัน เรือตรีสุวิทย์ แก้วกระมล ก็ร้อนใจเป็นอันมากจึงได้ไปปรึกษาเพื่อน ๆ มีเพื่อนท่านหนึ่งชื่อ นายวิเชียร พ่วงแป๊ะ บอกว่ารู้จักกับครูหมื่นตัน ซึ่งเป็นปี่ในสมัยรัชกาลที่ 6 เรือตรีสุวิทย์ แก้วกระมล จึงขอให้ นายวิเชียร พ่วงแป๊ะ พาไป

ในตอนแรกที่ไปฝากตัวเป็นลูกศิษฐ์ครูหมื่นตัน ครูหมื่นตันได้ต่อเพลงต่าง ๆ ให้ และได้ฝึกให้หัดเป่าปี่ชวาและต่อเพลงสะระหม่าและบัวลอย และในตอนท้ายสุดก็ได้ต่อเพลงทยอยเดี่ยวทางปี่ในให้กับ เรือตรีสุวิทย์ แก้วกระมล โดยครูหมื่นตันได้มีข้อตกลงไว้ว่า ไม่ให้ต่อให้ใครนอกจากลูกเท่านั้น จากนั้นจึงได้มีโอกาสมาเป่าประชันแก้มือให้กับพ่อ และในที่สุดก็ชนะนายสมนึกจนได้

หลังจากนั้นครูหมื่นตันได้ฝากเรือตรีสุวิทย์ให้เรียนกับครูเทียบ คงลายทอง เมื่อครั้งที่ครูหมื่นตันจัดพิธีไหว้ครูที่บ้านของท่าน ซึ่งวงปี่พาทย์ในขณะนั้น เรือตรีสุวิทย์เล่าว่ามีครูมนตรีเป็นผู้อ่านโองการ ครูพริ้งตีระนาด ครูศรตีฆ้อง ครูมิตีตะโพน ครูเทียบเป่าปี่ หลังจากได้ฝากตัวเป็นศิษย์เล่าครูเทียบจึงต่อเพลงให้โดยเริ่มตั้งแต่เพลงสารถี 3 ชั้น พันธุ์ฝรั่ง และได้ตรวจซ้ำระเพลงทยอยเดี่ยว สะระหม่า และบัวลอย ที่เคยต่อไว้ ต่อมาได้มาเรียนกับ ครูเฉลิม บัวทั่ง ก็ได้เพลงสุดสงวนและเข้าประชันกับ ครูสกล แก้วเพลงกาศ ในเพลงกราวใน เถาซึ่งครูเฉลิมทำทางให้แต่เพลงกราวในที่เรือตรีสุวิทย์ใช้ในปัจจุบันเป็นทางของครูปุย ซึ่งเรือตรีสุวิทย์ได้รับมาจากบิดาอีกทีหนึ่ง

<u>เรือตรีสุวิทย์ แก้วกระมล ในช่วงรับราชการ</u>

หลังจากได้ใช้ชีวิตอยู่กับการทำนาและเป็นนักดนตรีรับจ้างทั่วไปนานถึง 14 ปี จึงเกิดความรู้สึกเบื่อกับอาชีพนี้จึงได้มุ่งหน้าเข้ากรุงเทพเมื่อปี พ.ศ. 2497 และก็ได้สอบเข้าทำงานใน

แผนกช่างไม้กรมอู่ทหารเรือ และในปี พ.ศ. 2499 ได้ย้ายจากกรมอู่ทหารเรือไปอยู่ยังกองดุริยางค์ทหารเรือ และได้รับยศจ่าตรี เรือตรีสุวิทย์ แก้วกระมล ได้ใช้ชีวิตอยู่ในกองดุริยางค์ทหารเรือจนครบอายุ 60 ปี และได้รับยศเรือตรี

ช่วงชีวิตที่อยู่ที่กองดุริยางค์ทหารเรือนั้น เรือตรีสุวิทย์ แก้วกระมล ได้เรียนโน้ตสากลกับเรือเอกแสวง วิเศษสุด หัวหน้าแผนกปี่พาทย์และเครื่องสายไทย และ นาวาเอกภิญโญ เพ็งสำรวย หัวหน้ากองดุริยางค์ทหารเรือในขณะนั้น ท่านได้กรุณาแนะนำการเป่าปี่แบบฝรั่ง (ปี่ คลาริเนท) ฝึกแบบเครื่องดนตรีฝรั่ง คือการใช้ลิ้นให้เป่าเป็นตัว "ตอ" ไม่ใช่ตัว "ออ" อย่างที่ เคยเป่าและนักดนตรีไทยทั่วไป นิยมเป่ากันคือใช้ลมในลำคอตลอด วิธีฝึกของท่านก็คือ ทุก ๆ เช้าจะให้ไปนั่งเป่าคนเดียวที่ระเบียงหน้าห้องดนตรีไทย เป่า ตอ, ตอ, ตอ, ๆ ๆ ๆ เรื่อยไปเป็นชั่วโมง ๆ พอเป่าได้ท่านก็ให้เป่า พอ, กอ, ตอ, ตอ, กอ, ตอ, ตอ, กอ, ตอ, ๆ ๆ ๆ ข้าพเจ้าก็พยายามเป่าจนได้ พอเป่าได้ท่านก็บอกว่ามีอีกวิธีหนึ่งซึ่งยากกว่านี้แต่ได้ผลดีคือท่านให้เป่า (T, K, T, T, K, T) ที เค ที ที เค ที ที เค ที ๆ ๆ ๆ อันนี้ยากมากจริง ๆ ท่านบอกว่าให้พยายามเป่าต่อไปและเป่าให้ชัด ต่อไปจะเป่าปี่ได้ชัดที่สุดในประเทศไทย

นอกจากจะได้เรียนโน้ตสากลแล้วในปี พ.ศ. 2503 ไปเรียนกับท่านครูหมื่นตัน ตริการเจนจิตต์ ท่านเป็นนักดนตรีไทยสมัยพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวรัชกาลที่ 4 และเป็นคนปี่ต้องพระราชหฤทัยของพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 6

คุณครูเทียบ คงลายทอง คือ ครูท่านต่อจากคุณครูหมื่นตันตริการเจนจิตต์ ซึ่งท่านครูหมื่นตันตริการเจนจิตต์ ท่านฝากต่อให้ไปเรียนกับคุณครู เมื่อ พ.ศ. 2505 ท่านสอนละเอียดลออมาก สอนจนถึงวิธีการแต่งลิ้นปี่ เทคนิคในการตัดลิ้นปี่ และติดตามผลงานของเรือตรีสุวิทย์ แก้วกระมล ตลอดเวลา เมื่อทำอะไรผิดพลาดท่านจะเรียกไปว่ากล่าวตักเตือนทุกครั้ง

คุณครูเฉลิม บัวทั่ง คือครูท่านต่อจากคุณครูเทียบ คงลายทอง ไปเรียนกับท่านเมื่อ พ.ศ. 2506 การมาเรียนกับ คุณเฉลิม บัวทั่ง ในครั้งนี้ส่วนใหญ่แล้วจะมาขอต่อเพลงต่าง ๆ กับคุณครู

การเรียนโน้ตสากลนั้นครั้งแรก เรือตรีสุวิทย์ แก้วกระมล เล่าให้ฟังว่า "ก็เรียน ๆ ไปอย่างนั้นเอง" เพราะ เรือเอกแสวง วิเศษสุด ท่านสอนในเวลาราชการถือเป็นหน้าที่ที่จะต้องเรียนและใช้ในราชการเพราะทหารเรือบรรเลงสังคีตประยุกต์ จำเป็นต้องใช้โน้ต ต่อมาได้ไปบันทึกเสียงเพลง สากล ลูกทุ่ง ลูกกรุง กับวงดนตรีต่าง ๆ เช่นกับ คุณสมาน กาญจนผลิน คุณประยงค์ ชื่นเย็น ร่วมกับ คุณดนู ฮันตระกูล วงภาคีวัดอรุณ เมื่อปี 2518 ร่วมกับคณะปิยมิตร ของ

คุณประยูร สังขวิภา บรรเลงรายการ ราตรีสยามอุทยานเพลง พ.ศ. 2521 คุณบรู๊ซ แกสตัน (หัวหน้าวงฟองน้ำปัจจุบัน) ซึ่งระยะนั้น บรู๊ซ สอนดนตรีอยู่ที่วิทยาลัยพายัพ เชียงใหม่ ให้ไปร่วมบรรเลงประกอบละครโอเปร่าเรื่อง "ชูชก" ที่ฮ่องกงและเยอรมันนี พ.ศ. 2522 ร่วมกับ คุณดนู ฮันตระกูล ไปบรรเลงในรายการขององค์การท่องเที่ยวแห่งประเทศไทย ที่ประเทศเกาหลี

ประสบการณ์ในชีวิตการเล่นดนตรี

นอกเวลาราชการ เรือตรีสุวิทย์ แก้วกระมล แสดงดนตรีทั่วไปโดยไม่เลือกงาน เลือกคณะไปทุกครั้งที่มาติดต่อแม้แต่งานประชันวง จะยกเว้นคือไม่ประชันกับวงของครูและลูกของครู เพราะ เรือตรีสุวิทย์ แก้วกระมล ถือเป็นเกมกีฬาและเพื่อปากท้อง เมื่อเลิกประชันแล้วก็ไม่เอามาคิดเป็นอารมณ์เลิกแล้วก็แล้วกันไป ถ้ารู้ตัวว่าแพ้ก็ไปหาครูต่อเพลงเพื่อสู้กันใหม่ในโอกาสหน้า

ผลงาน ความภาคภูมิใจในชีวิตนักดนตรี

5 ธันวาคม 2517 บรรเลงรายการดนตรีไทยพรรณนา ของกรมศิลปากร ณ โรงละครแห่งชาติ โดยจัดปี่พาทย์ประชันระหว่างวงต่างจังหวัดกับวงกรุงเทพมหานคร เรือตรีสุวิทย์ แก้วกระมล บรรเลงวงต่างจังหวัดเป็นการประชันกับนักดนตรีที่มีฝีมือชั้นเยี่ยมของเมืองไทย ได้รับความสนใจจากนักดนตรีไทย และนักฟังเพลงไทยทั้งหลายมากเป็นประวัติการณ์

5 มิถุนายน 2533 มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์ มีหนังสือขอตัวจากกองทัพเรือให้ไปสอนดนตรีที่คณะมนุษยศาสตร์ ภาควิชาศิลปนิเทศซึ่งกองทัพเรือก็อนุมัติ

พ.ศ. 2500 เริ่มรับราชการในกองดุริยางค์ทหารเรือ บรรเลงรับรองแขกต่างประเทศ สถานีวิทยุกระจายเสียงแห่งประเทศไทย สถานีวิทยุ อ.ส. สถานีวิทยุ 1 ปณ. สถานีวิทยุ ส.ทร.

พ.ศ. 2505 บรรเลงรายการ วรรณทัศน์สังคีต ทีวีช่อง 4 วันพุธที่ 3 ของทุก ๆ เดือน

พ.ศ. 2506 ร่วมบรรเลงกับวง นายแพทย์สุพจน์ อ่างแก้ว ในงานต่าง ๆ รายการละครของโรงพยาบาลศิริราช รายการวิทยุกระจายเสียงแห่งประเทศไทย รายการทีวีช่อง 9 รายการ ทีวีช่อง 5

พ.ศ. 2508 บรรเลงประกอบการแสดงนาฏศิลป์ไทย โรงแรมรามาสีลม และโรงแรมโอเรียนเต็ล วันพฤหัสและวันอาทิตย์ เวลา 11.00 - 12.00 น.

พ.ศ. 2512 บรรเลงประกอบนาฏศิลป์ไทย ห้องอาหารมณียา ราชประสงค์ ยังบรรเลงอยู่จนทุกวันนี้

พ.ศ. 2513 ร่วมบรรเลงแซกโซโฟน อัลโต กับวงดนตรี "สุดสงวน" บรรเลง รายการลิเกคณะสุชิน เทวะผลิน ทีวีช่อง 5 ทุกวันอาทิตย์ เวลา 12.00 น. - 13.00 น.

พ.ศ. 2514 บรรเลงประกอบโขนธรรมศาสตร์ นำโดย ม.ร.ว.คึกฤทธิ์ ปราโมช แสดงโดยนิสิตนักศึกษา มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ (รุ่นแรกมีคุณวีระ มุสิกพงศ์) แสดงด้วย ร่วมบรรเลงกับ ม.ร.ว.คึกฤทธิ์ ปราโมช บรรยายสาธิตให้ชาวต่างประเทศฟัง ร่วมบรรเลงสาธิตและบรรยายดนตรีไทยของโรงเรียนศรีสุริโยทัย

พ.ศ. 2517 ร่วมบรรเลงกับ ศาสตราจารย์ ดร.อุทิศ นาคสวัสดิ์ บรรยายสาธิตดนตรีไทย ที่มหาวิทยาลัย วิทยาลัย และโรงเรียนต่าง ๆ บรรเลงรายการ ดร.อุทิศ แนะดนตรีไทย ทีวีช่อง 5 บรรเลงรายการดนตรีไทยพรรณนา ที่โรงละครแห่งชาติ 5 ธ.ค. 2517

พ.ศ. 2518 ร่วมบรรเลงกับวง ภาคีวัดอรุณ ของคุณดนู ฮันตระกูล เป็นการแสดงดนตรีร่วมสมัย ร่วมบรรเลงลิเก ทองเจือ โสภิทศิลป์ สถานีวิทยุ กรมประชาสัมพันธ์

พ.ศ. 2520 รายการราตรีสยาม และรายการอุทยานเพลง คณะปิยมิตร ทีวีช่อง 5 และทีวีช่อง 4 บรรเลงรายการหลายรสดนตรีไทย ทีวีช่อง 4

พ.ศ. 2521 สถาบันวัฒนธรรมเยอรมันกรุงเทพฯ ขอตัวจากกองทัพเรือให้ไปร่วมงานมหกรรมเอเชียอาร์ต เพื่อเผยแพร่ศิลปวัฒนธรรมไทยกับบรูซ แกสตัน ที่ฮ่องกง ระหว่าง 14-20 ตุลาคม 2521 และในงานมหกรรมดนตรีเมตามิวสิคที่กรุงเบอร์ลิน สหพันธ์สาธารณรัฐเยอรมันนี ระหว่างวันที่ 23-31 ตุลาคม 2531

พ.ศ. 2522 องค์การส่งเสริมการท่องเที่ยวแห่งประเทศไทย ขอตัวจากกองทัพเรือไปร่วมงานราตรีประเทศไทย โดยสมาคมการท่องเที่ยวภาคแปซิฟิค จัดประชุมประจำ ครั้งที่ 28 ระหว่างวันที่ 16-21 เมษายน 2522 ณ ประเทศเกาหลี ร่วมกับ คุณดนู ฮันตระกูล และ บรูซ แกสตัน

พ.ศ. 2526 กรมสามัญศึกษา กระทรวงศึกษาธิการ เชิญเป็นวิทยากรบรรยายเรื่องดนตรีไทย ณ ศูนย์อบรมครู โรงเรียนสามเสนวิทยาลัย

พ.ศ. 2527 เป็นกรรมการตัดสินการประกวดดนตรีไทยเพื่อความมั่นคงของชาติ จัดโดยสหพันธ์ประสานงานเพื่อความมั่นคง (ส.ป.ม.) มูลนิธิหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) และธนาคารกสิกรไทย สนับสนุนโดยฝ่ายกิจการพลเรือน กองอำนวยการรักษาความมั่นคงภายใน (กอ.รมน.)

พ.ศ. 2529 เป็นกรรมการตัดสินประกวดดนตรีไทยของจังหวัดพระนครศรีอยุธยา (วัดประดิษฐาราม) ชิงถ้วยพระราชทานของสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ

พ.ศ. 2530 เป็นกรรมการตัดสินการประกวดดนตรีไทย นักเรียน นักศึกษา ประเภทขลุ่ย ประกวดติดต่อกันทุกปีจนถึงปัจจุบันนี้

พ.ศ. 2533 ไปเผยแพร่ศิลปะในประเทศญี่ปุ่นกับวงฟองน้ำ ประเทศศรีลังกากับห้องอาหารพิมาน ประเทศสิงคโปร์กับวงฟองน้ำ

เรือตรีสุวิทย์ แก้วกระมล ได้ถ่ายทอดวิชาการเป่าปี่ในให้ไว้กับลูกศิษย์จำนวนหนึ่ง ดังต่อไปนี้

1. พันโทเปลี่ยน วงษหอมเนียน	อยู่ทหารบกจังหวัดลพบุรี
2. จ่าสิบเอกทวี ไทยพยัคฆ์	อยู่กองดุริยางค์ทหารบก
3. นายเกษม วิไล	อยู่อำเภอบางคณที สมุทรสงคราม
4. นายสิงหล สังจุ้ย	อยู่กรมศิลปากร
5. มร.เบอร์นาด	เป็นชาวฝรั่งเศส
6. มร.เธียรี เป็นชาวฝรั่งเศส	
7. พันจ่าเอกวินัย หริมพานิช	อยู่กองดุริยางค์ทหารเรือ
8. นายวุฒิพงษ์ เวชยานนท์	เป็นผู้พิพากษาอยู่จังหวัดเพชรบูรณ์
9. นายดิเรก สิงหไพศาล	อยู่จังหวัดลพบุรี
10. นายอ้วน (ไม่ทราบนามสกุล)	อยู่วัดระฆัง
11. เรือเอกสมนึก (ไม่ทราบนามสกุล)	อยู่กรมนาวิกโยธินทหารเรือ
12. นายสามารถ ยิ้มสนิท	อยู่กองดุริยางค์ทหารอากาศ
13. ดร.ชาญชัย มณีนุช	อยู่มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์ บางเขน
14. อาจารย์วิโรจน์ เวชชะ	อยู่มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์ บางเขน
15. อาจารย์พงษ์ศิริ ศิลปบรรเลง	อยู่มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์ บางเขน
16. นายมนตรี ปัทมากร	อยู่กรมประชาสงเคราะห์

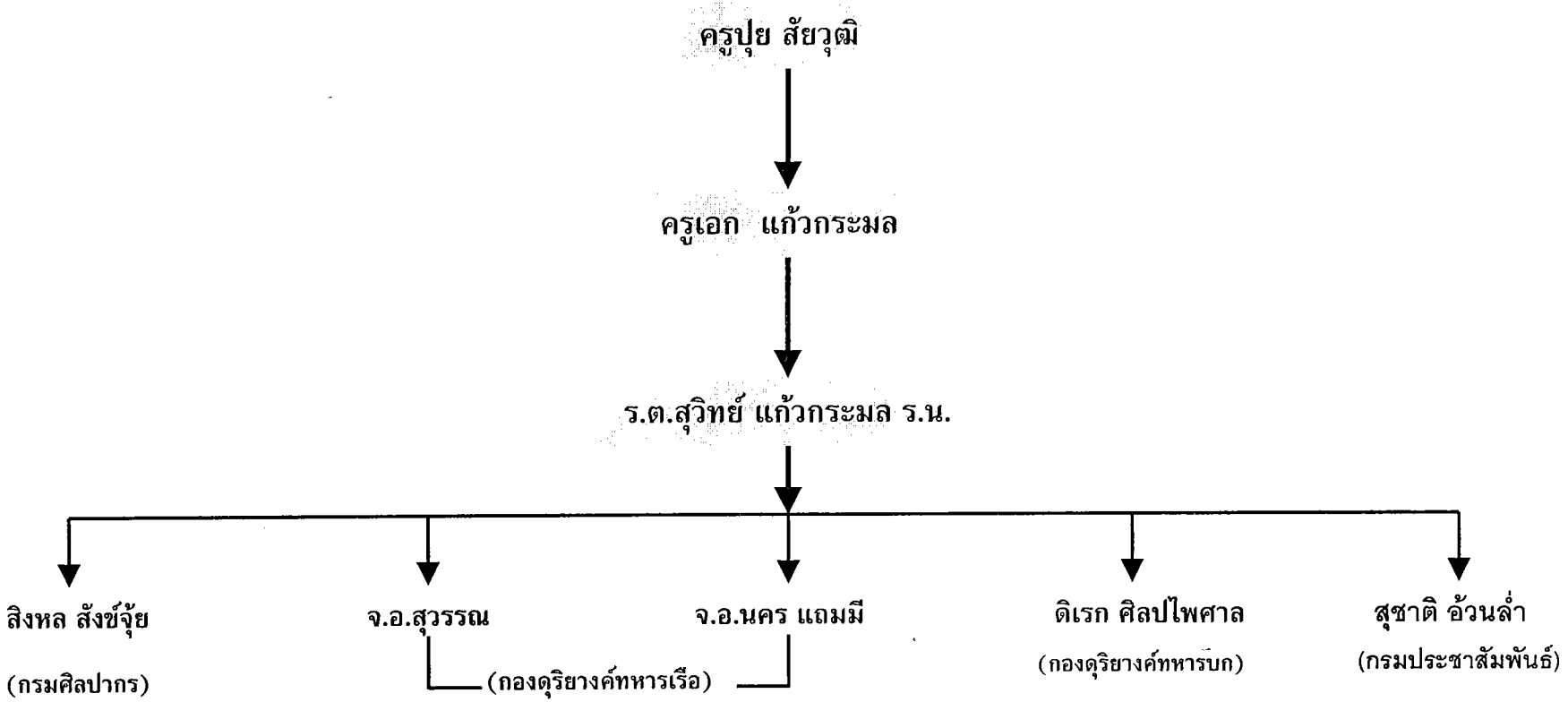
17. จ่าเอกสุวรรณ ศาสนนันท์	อยู่กองดุริยางค์ทหารเรือ
18. จ่าโทนคร แถมมี	อยู่กองดุริยางค์ทหารเรือ
19. นายวินัย อยู่ยั่งยืน	อยู่จังหวัดเพชรบุรี
20. นายจเร อู่แก้ว	อยู่โรงเรียนธัญญบุรี ปทุมธานี
21. นายพัน พงษ์ผล	นิสิตเอกดนตรีภาควิชาศิลปนิเทศ มก.
22. นายสรรเสริญ หุ่นแสน	นิสิตเอกดนตรีภาควิชาศิลปนิเทศ มก.
23. นายวิศิษฐ์ เอ็งสุวรรณ์	นิสิตเอกดนตรีภาควิชาศิลปนิเทศ มก.

ลูกศิษย์ที่ เรือตรีสุวิทย์ แก้วกระมล ได้ถ่ายทอดเดี่ยวปี่ในเพลงกราวในสามชั้นทางของครูปุย สัยวุฒิ มีอยู่ด้วยกัน 5 ท่าน คือ นายสิงหล สังจุ้ย นายดิเรก สิงหไพศาล จ่าเอกสุวรรณ ศาสนนันท์ จ่าโทนคร แถมมี และ นายสุชาติ อ้วนล่ำ

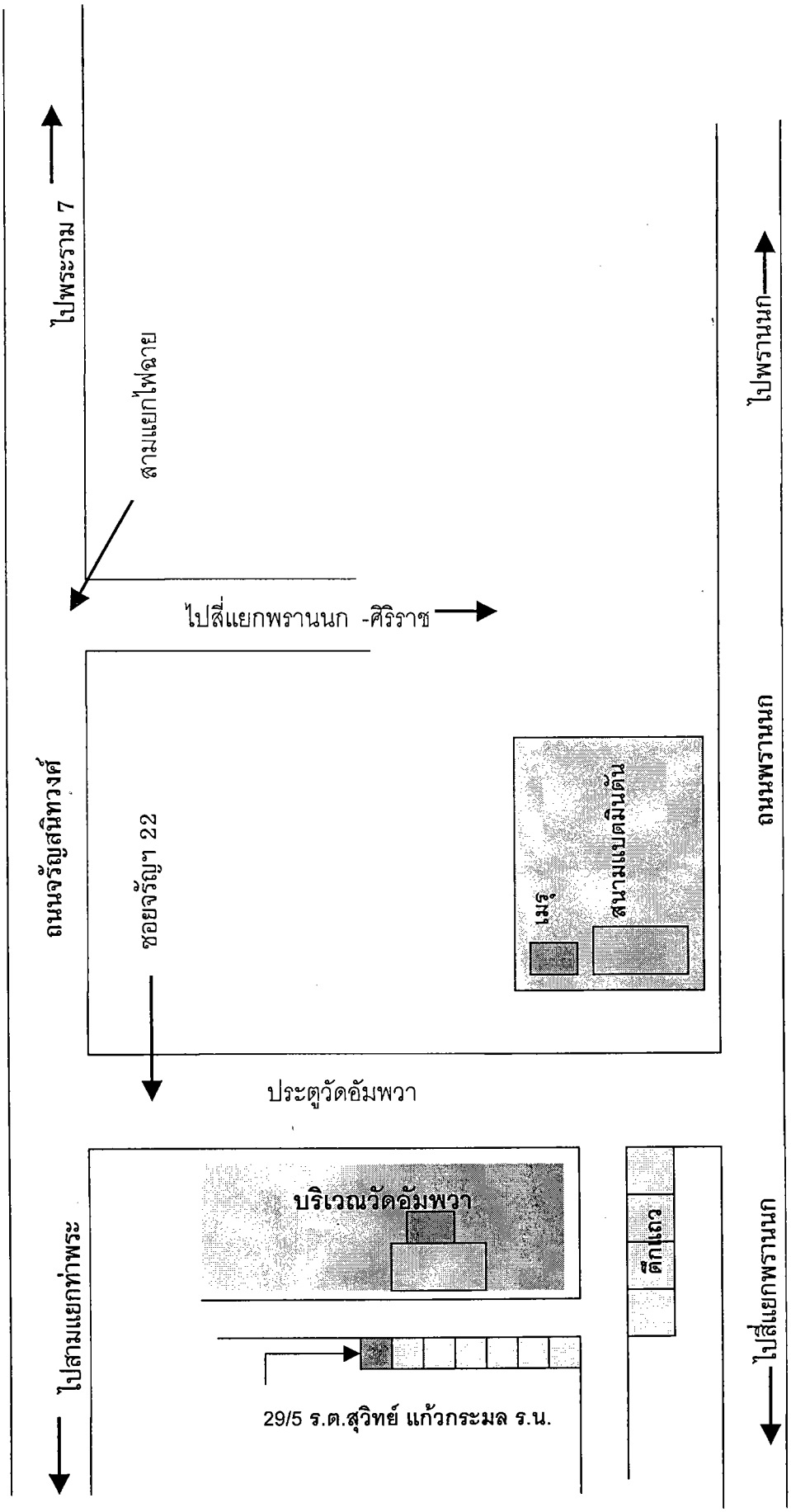
ปัจจุบัน เรือตรีสุวิทย์ แก้วกระมล อายุได้ 69 ปี แม้ว่า เรือตรีสุวิทย์ แก้วกระมล จะมีอายุมากแล้วก็ตาม เรือตรีสุวิทย์ แก้วกระมล ก็ไม่หยุดพักการเล่นดนตรี คงทำหน้าที่เป็นครูสอนดนตรีให้กับลูกศิษย์ และยังประกอบอาชีพเป็นนักดนตรีอยู่เสมอมา แม้ว่าครูจะมีปัญหาในเรื่องของการได้ยินเสียง ครูก็ไม่ยอมย่อท้อในหน้าที่ของครู

นอกจากสอนดนตรีและเล่นดนตรีแล้ว ครูยังใช้เวลาว่างจากการสอนดนตรีและเล่นดนตรีมาเขียนหนังสือ เขียนโน้ตเพลง ทำกล่องใส่เครื่องดนตรีไทย เช่น ทำกล่องใส่ซอด้วง ซออู้ ปี่ เป็นต้น ไว้จำหน่าย

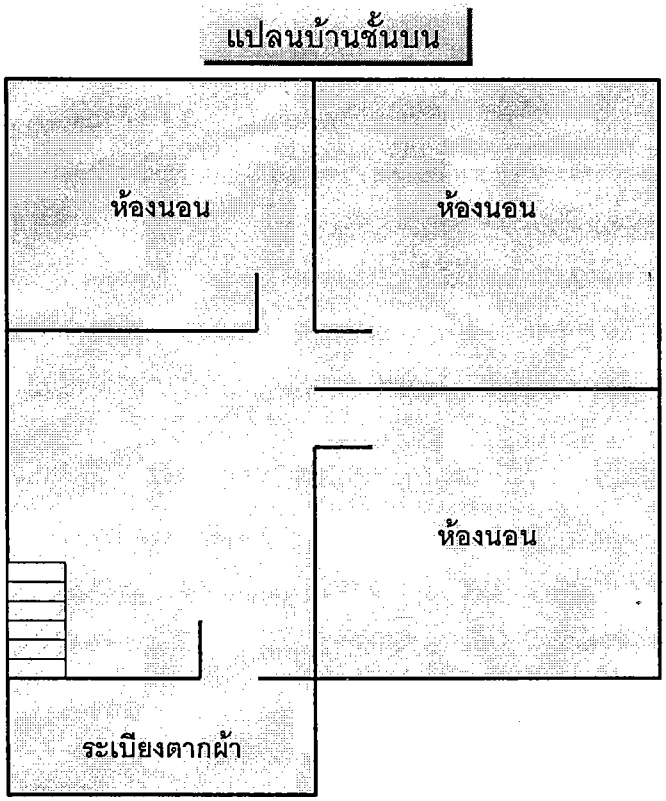
สายการต่อเพลงกราวใน

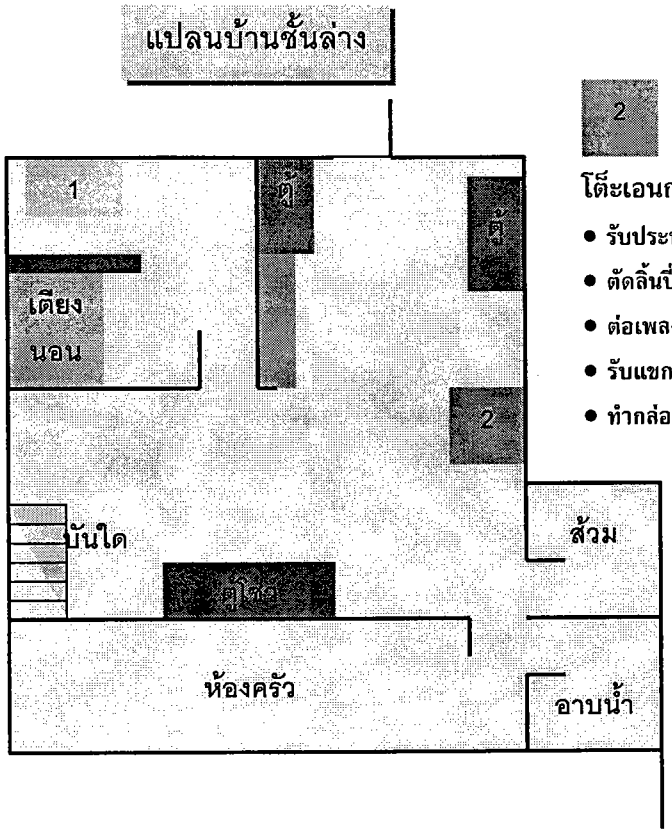


แผนที่ทางไปบ้านของ ร.ต.สุวิทย์ แก้วกระมล ร.น.



แปลนบ้านและพื้นที่ใช้ทำงานของ เรือตรีสุวิทย์ แก้วกระมล





1

โต๊ะทำงาน

(ห้องนอน)

- เขียนเพลง
- แกะเทป
- เขียนหนังสือ
- อ่านหนังสือ
- ใช้มากที่สุด

ส่วนมากจะเป็นเวลากลางคืน

2

โต๊ะเอนกประสงค์

- รับประทานอาหาร
- ตัดลิ้นปี่
- ต่อเพลงให้ลูกศิษย์
- รับแขก
- ทำกล่องซอด้วง, ซออู้, ปี่

2. <u>วิเคราะห์องค์ประกอบของเพลงเดี่ยวกราวในสามชั้น</u>

การวิเคราะห์องค์ประกอบของเพลงเดี่ยวกราวในสามชั้นทางปี่ในที่บรรเลงโดย เรือตรี สุวิทย์ แก้วกระมล พบว่ารูปแบบของเพลงเดี่ยวกราวในสามชั้นประกอบด้วยรูปแบบที่สำคัญ ประกอบด้วยหลายส่วนด้วยกัน คือ ส่วนที่เป็นทำนองขึ้นเพลง ส่วนที่เป็นทำนองเชื่อมในแต่ละส่วน ส่วนที่เป็นลูกโยน ส่วนที่เป็นเนื้อทำนองเพลง จากการเปรียบเทียบโครงสร้างเพลงกราวในสามชั้นทางปี่ในของ เรือตรีสุวิทย์ แก้วกระมล กับเพลงเดี่ยวกราวในสามชั้นทางฆ้องวงใหญ่ในปริญญานิพนธ์ของ นายนิกร จันทศร ปี พ.ศ. 2540 และเพลงเดี่ยวกราวในสามชั้นทางระนาดเอกในปริญญานิพนธ์ของ นายบุญเชิด พิณพาทย์ ปี พ.ศ. 2540 พบว่ามีโครงสร้างของเพลงใกล้เคียงกันมาก

การแบ่งโครงสร้างของเพลงเดี่ยวกราวในสามชั้นทางปี่ในในครั้งนี้ พันโทเสนาะ หลวงสุนทร และ เรือตรีสุวิทย์ แก้วกระมล ผู้เชี่ยวชาญด้านดนตรีไทยได้เป็นผู้พิจารณาและให้ความคิดเห็นในการจัดแบ่งโครงสร้างของเพลงเดี่ยวกราวในทางปี่ในในครั้งนี้มีอยู่ด้วยกัน 14 ส่วน

ในการประพันธ์ทางเดี่ยวเพลงกราวในสามชั้นนั้น เป็นที่ทราบกันดีในหมู่นักดนตรีไทยว่า ครูผู้ประพันธ์ได้นำทำนองเพลงกราวในสองชั้นทางธรรมดามาคิดประดิษฐ์ขึ้นมาเป็นเดี่ยว โดยมีลักษณะของโครงสร้างของบทเพลง ดังภาพประกอบเปรียบเทียบระหว่างฆ้องวงใหญ่ ปี่ใน และระนาดเอก ดังต่อไปนี้

ภาพประกอบโครงสร้างบรรเลงเพลงเดี่ยวกราวในสามชั้น

ฆ้องวงใหญ่	ปี่ใน	ระนาดเอก
ทำนองขึ้น	ทำนองขึ้น	ทำนองขึ้น
↓	↓	↓
ลูกโยนเสียงโด	ลูกโยนเสียงโด	ลูกโยนเสียงโด
↓	↓	↓
ทำนองเชื่อม	ทำนองเชื่อมเสียงโด-เร	ทำนองเชื่อม
↓	↓	↓
ลูกโยนเสียงเร	ลูกโยนเสียงเร	ลูกโยนเสียงเร
↓	↓	↓
เนื้อเพลงท่อน 1	เนื้อเพลงท่อน 1	เนื้อเพลงกราวใน
↓	↓	↓
เนื้อเพลงท่อน 2	เนื้อเพลงท่อน 2	ลูกโยนเสียงที
↓	↓	↓
ลูกโยนเสียงที	ลูกโยนเสียงที	ทำนองเชื่อม
↓	↓	↓
ทำนองเชื่อม	ทำนองเชื่อมเสียงที-มี	ลูกโยนเสียงมี
↓	↓	↓
ลูกโยนเสียงมี	ลูกโยนเสียงมี	ทำนองเชื่อม
↓	↓	↓
ทำนองเชื่อม	ทำนองเชื่อมเสียงมี-ลา	ลูกโยนเสียงลา
↓	↓	↓
ลูกโยนเสียงลา	ลูกโยนเสียงลา	ทำนองเชื่อม
↓	↓	↓
ทำนองเชื่อม	ทำนองเชื่อมเสียงลา-ฟา	ลูกโยนฟา
↓	↓	↓
ลูกโยนเสียงฟา	ลูกโยนเสียงฟาและมี	ทำนองเชื่อม
↓	↓	↓
ลูกโยนเสียงที	ทำนองเชื่อม	ทำนองจบ
↓	↓	
ทำนองเชื่อม	ทำนองจบ	
↓		
ทำนองจบ		

2.1 <u>ทำนองโยนและเนื้อทำนองเพลงกราวในสามชั้น</u>

ในหัวข้อนี้ผู้วิจัยมีความประสงค์จะกำหนดตำแหน่งต่าง ๆ ขององค์ประกอบในเพลงกราวในสามชั้นดังได้กล่าวมาแล้วในหน้า 48-49

2.1.1 ทำนองขึ้นเป็นกลุ่มทำนองเพลงที่ใช้เริ่มต้น เป็นการเตรียมตัวเข้าสู่บทเพลง โดยเฉพาะ เพลงเดี่ยวกราวในสามชั้น มาจากเนื้อทำนองเพลงกราวในสองชั้น โดยเริ่มตั้งแต่ห้องที่ 1-52 รวม 52 ห้องเพลง และปรุงแต่งด้วยเทคนิคต่าง ๆ ของปี่ใน

1) ทำนองขึ้นต้นเพลงกราวในสองชั้น โดยเริ่มตั้งแต่ห้องที่ 1-9 รวม 9 ห้องเพลง ดังตัวอย่างที่ 1

ตัวอย่างที่ 1

กราวใน
(KRAHWNAI)

สองชั้น (SONG CHAN) — หน้าทับพิเศษ (NAHTHAP PHISEHT) — ไม่ปรากฏผู้แต่ง (ANONYMOUS)

ทำนองขึ้นต้นเพลงกราวในสามชั้นที่แปรทำนองมาจากเพลงกราวในสองชั้นได้ดังนี้

2) ทำนองขึ้นของปี่ในที่แปรมาจากสองชั้น จากการเปรียบเทียบกันพบว่า มีความยาวของจำนวนห้องเพลงเท่ากันทั้งสองชั้นและสามชั้น ซึ่งมีจำนวนความยาวของห้องเพลงทั้งหมด 9 ห้องเพลง โดยเริ่มตั้งแต่ห้องที่ 1-9 และต่อด้วยทำนองโยน โดยเริ่มตั้งแต่ห้องที่ 10-52 โดยปกติแล้วการขยายเพลงจากสองชั้นมาเป็นสามชั้นนั้น ความยาวของสามชั้นต้องมีความยาวเป็นเท่าตัวของสองชั้น แต่ผู้วิจัยพบว่าไม่เป็นไปตามทฤษฎีที่ยึดถือกันมา การประดิษฐ์ทำนองขึ้นของปีในทางนี้ จะใช้ทำนองของเพลงกราวในสองชั้นเป็นหลัก พร้อมกับการใช้เทคนิคต่าง ๆ เข้ามาประกอบทำให้เกิดความไพเราะ ดังตัวอย่างที่ 2

ตัวอย่างที่ 2

เดี่ยวปี่ใน

เพลงกราวในสามชั้น

3) เทคนิคที่ใช้ในการเป่าปี่ใน ทำนองขึ้นต้นประกอบด้วย

- เป่าครั่นและเป่าแหบเสียงดังตัวอย่างในโน้ตห้องที่ 1-7
- ตีนิ้ว ดังตัวอย่างในโน้ตห้องที่ 16-19
- ลมยาว ดังตัวอย่างในโน้ตห้องที่ 25-29
- ลมปริบ ดังตัวอย่างในโน้ตห้องที่ 30-32

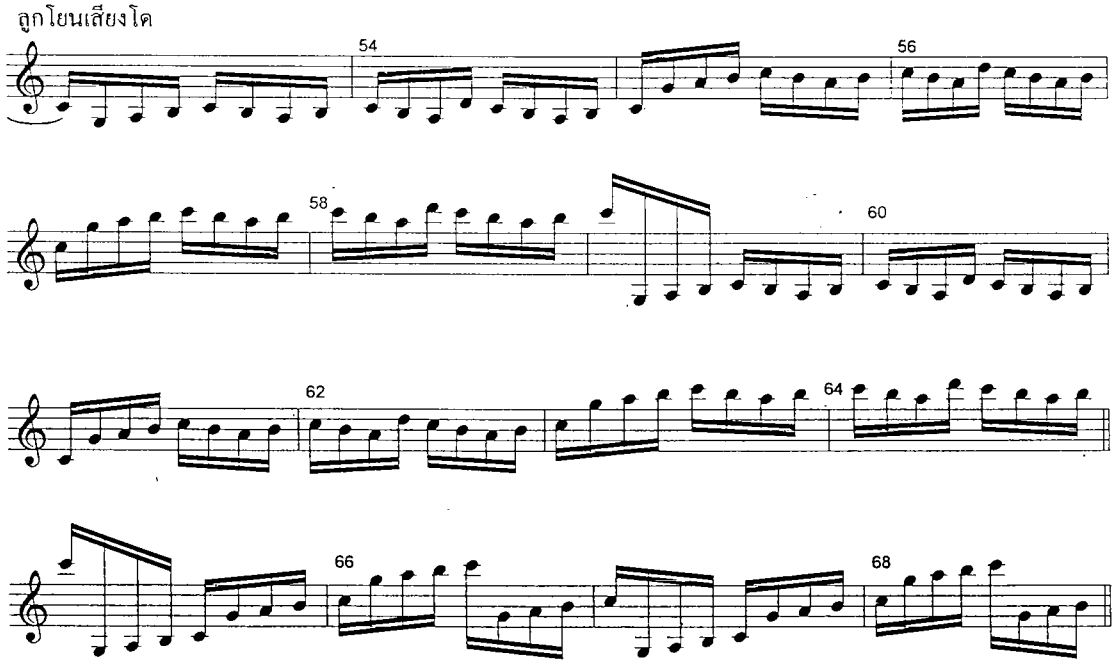
2.1.2 ลูกโยนที่ 1 เป็นทำนองกลุ่มหนึ่งมีเสียงหลักเพียงเสียงเดียว

1) ทำนองลูกโยนเพลงกราวในสองชั้นที่นำไปแปรทำนองเป็นทำนองลูกโยนของทางปี่ใน โดยเริ่มตั้งแต่ห้องที่ 9-15 รวม 7 ห้องเพลง ดังตัวอย่างที่ 3

ตัวอย่างที่ 3

2) ทำนองลูกโยนเสียงโดเพลงกราวในสามชั้น โดยเริ่มตั้งแต่ ห้องที่ 53-68 รวม 16 ห้องเพลง ซึ่งขยายมาจากเพลงกราวในสองชั้น ดังตัวอย่างที่ 4

ตัวอย่างที่ 4



2.13 ทำนองเชื่อม เป็นทำนองกลุ่มหนึ่งโดยทำหน้าที่และบทบาทคล้ายกับเป็นสะพานเชื่อมบันไดเสียงหรือเชื่อมระหว่างเนื้อกับลูกโยนและลูกโยนกับลูกโยนเข้าด้วยกัน

1) ทำนองเชื่อมลูกโยนที่ 1 กับที่ 2 เพลงกราวในสองชั้นที่นำไปแปรทำนองเป็นทำนองเชื่อมของชั้นทางปี่ใน โดยเริ่มตั้งแต่ห้องที่ 15-24 รวม 10 ห้องเพลง ดังตัวอย่างที่ 5

ตัวอย่างที่ 5

2) ทำนองเชื่อมลูกโยนที่ 1 กับที่ 2 เพลงกราวในสามชั้น โดยเริ่มตั้งแต่ห้องที่ 69-92 รวม 24 ห้องเพลง ซึ่งขยายมาจากเพลงกราวในสองชั้น ดังตัวอย่างที่ 6

ตัวอย่างที่ 6

2.1.4 ลูกโยนที่ 2

1) ทำนองลูกโยนเพลงกราวในสองชั้นที่นำไปแปรทำนองเป็นทำนองลูกโยนของทางปี่ใน โดยเริ่มตั้งแต่ห้องที่ 25-29 รวม 5 ห้องเพลง ดังตัวอย่างที่ 7

ตัวอย่างที่ 7

2) ทำนองลูกโยนเสียงเร เพลงกราวในสามชั้น โดยเริ่มตั้งแต่ห้องที่ 93-109 รวม 16 ห้องเพลง ซึ่งขยายมาจากเพลงกราวในสองชั้น ดังตัวอย่างที่ 8

ตัวอย่างที่ 8

2.1.5 เนื้อเพลงกราวในท่อนที่ 1 และ 2

โดยทั่วไปเพลงเดี่ยวกราวในที่ใช้บรรเลงอยู่ในปัจจุบัน จะนำทำนองเพลงกราวในสองชั้นมาคิดประดิษฐ์เป็นทางพิเศษขึ้นให้เป็นทางเดี่ยวสำหรับเครื่องมือต่าง ๆ

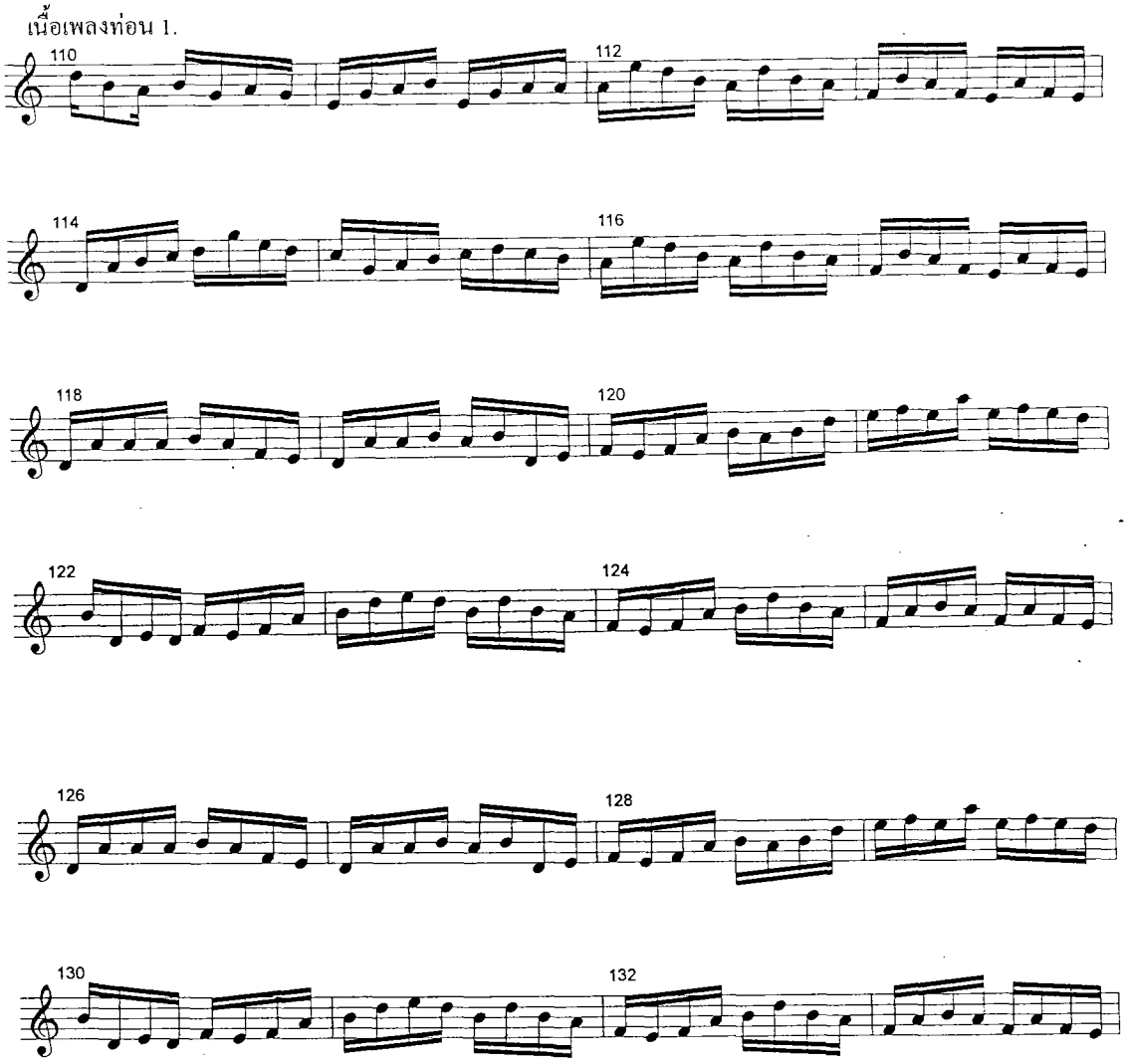
1) เนื้อเพลงกราวในสองชั้นท่อนที่ 1 และ 2 ที่นำไปแปรทำนองเป็นทำนองเนื้อเพลงกราวในของทางปี่ในท่อนที่ 1 โดยเริ่มตั้งแต่ห้องที่ 29-41 รวม 13 ห้องเพลง และท่อนที่ 2 โดยเริ่มตั้งห้องที่ 41-75 รวม 35 ห้องเพลง ดังตัวอย่างที่ 9

ตัวอย่างที่ 9

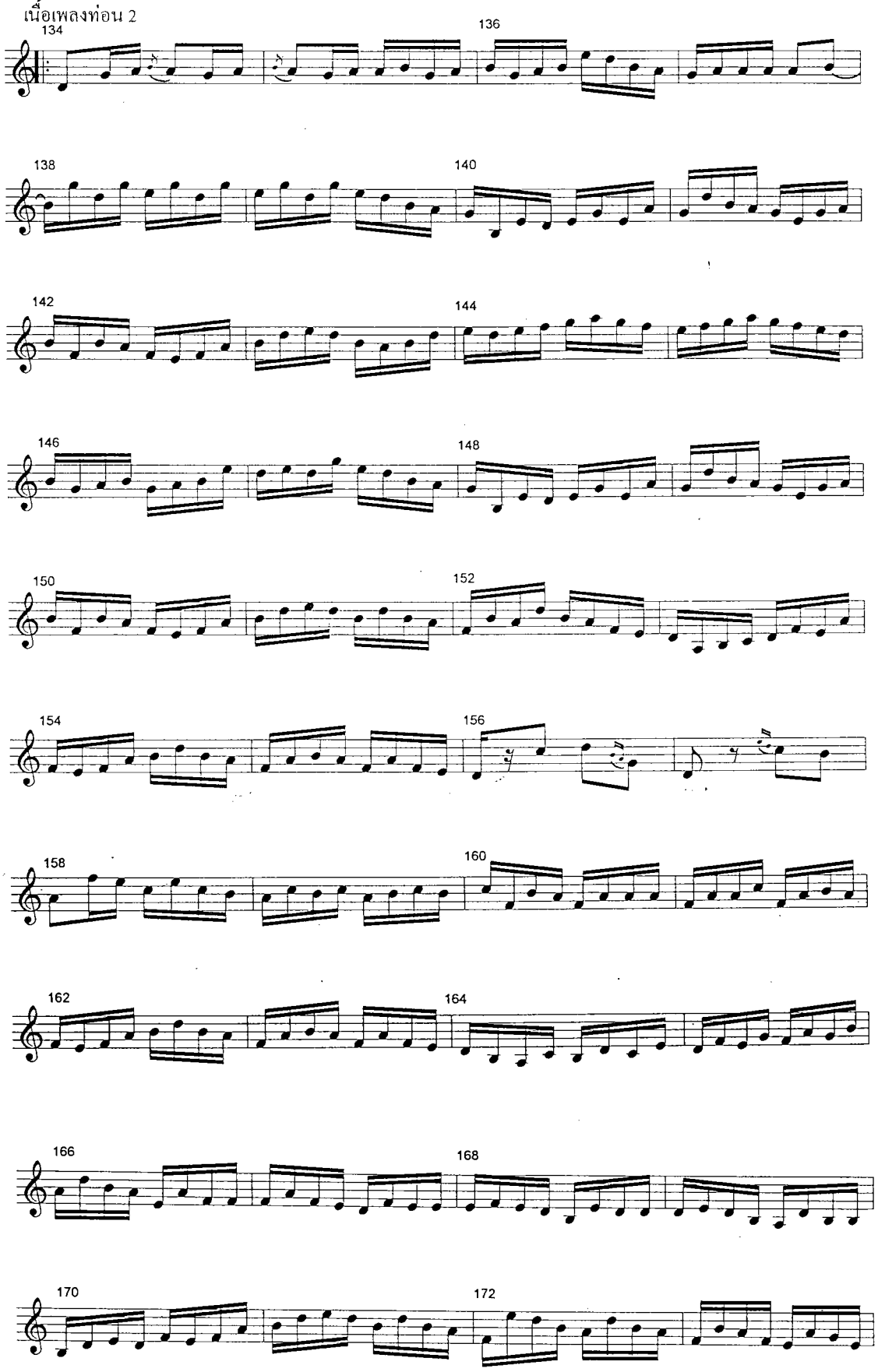
29
30
31
32
33
34
35
36
37
38
39
40
41
42
43
44
45
46
47
48
49
50
51
52
53
54
55
56
57
58
59
60
61
62
63
64
65
66
67
68

2) เนื้อเพลงกราวในสามชั้นทางปี่ในที่แปรมาจากเนื้อเพลงกราวในสองชั้น ท่อนที่ 1 และ 2 ท่อนที่ 1 โดยเริ่มตั้งแต่ห้องที่ 110-133 รวม 24 ห้องเพลง และท่อนที่ 2 โดยเริ่มตั้งแต่ ห้องที่ 133-189 รวม 112 ห้องเพลง ดังตัวอย่างที่ 10

ตัวอย่างที่ 10



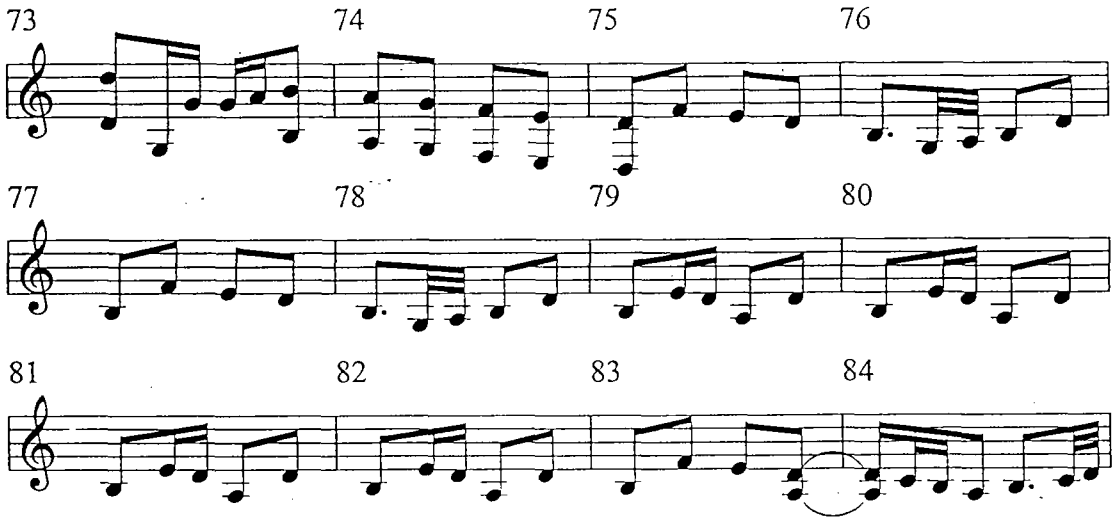
เนื้อเพลงท่อน 2



2.1.6 ลูกโยนที่ 3

1) ทำนองลูกโยนเพลงกราวในสองชั้นที่นำไปแปรทำนองเป็นทำนองลูกโยนของทางปี่ใน โดยเริ่มตั้งแต่ห้องที่ 75-83 รวม 9 ห้องเพลง ดังตัวอย่างที่ 11

ตัวอย่างที่ 11



2) ทำนองลูกโยนเสียงที เพลงกราวในสามชั้น โดยเริ่มตั้งแต่ห้องที่ 190-217 รวม 28 ห้องเพลง ซึ่งขยายมาจากเพลงกราวในสองชั้น ดังตัวอย่างที่ 12

ตัวอย่างที่ 12

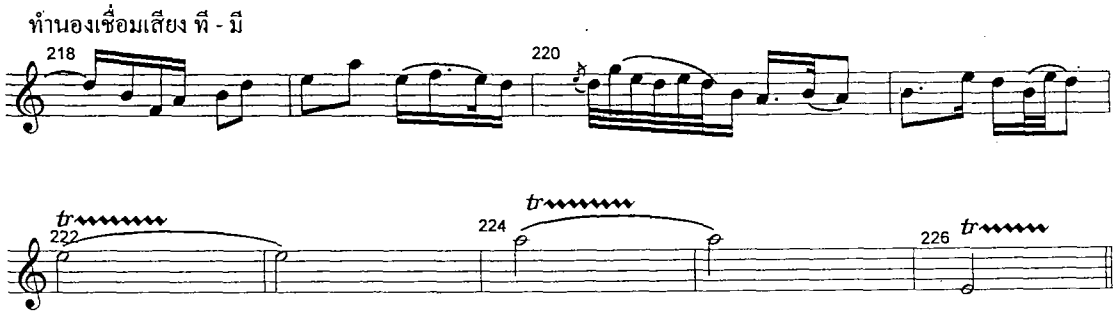
2.1.7 ทำนองเชื่อมลูกโยนที่ 3 กับ 4

1) ทำนองเชื่อมลูกโยนที่ 3 กับ 4 เพลงกราวในสองชั้นที่นำไปแปรทำนองเป็นทำนองเชื่อมของทางปี่ใน โดยเริ่มตั้งแต่ห้องที่ 83-89 รวม 7 ห้องเพลง ดังตัวอย่างที่ 13

ตัวอย่างที่ 13

2) ทำนองเชื่อมลูกโยนที่ 3 กับ 4 เพลงกราวในสามชั้น โดยเริ่มตั้งแต่ห้องที่ 218-226 รวม 8 ห้องเพลง ซึ่งขยายมาจากเพลงกราวในสองชั้น ดังตัวอย่างที่ 14

ตัวอย่างที่ 14



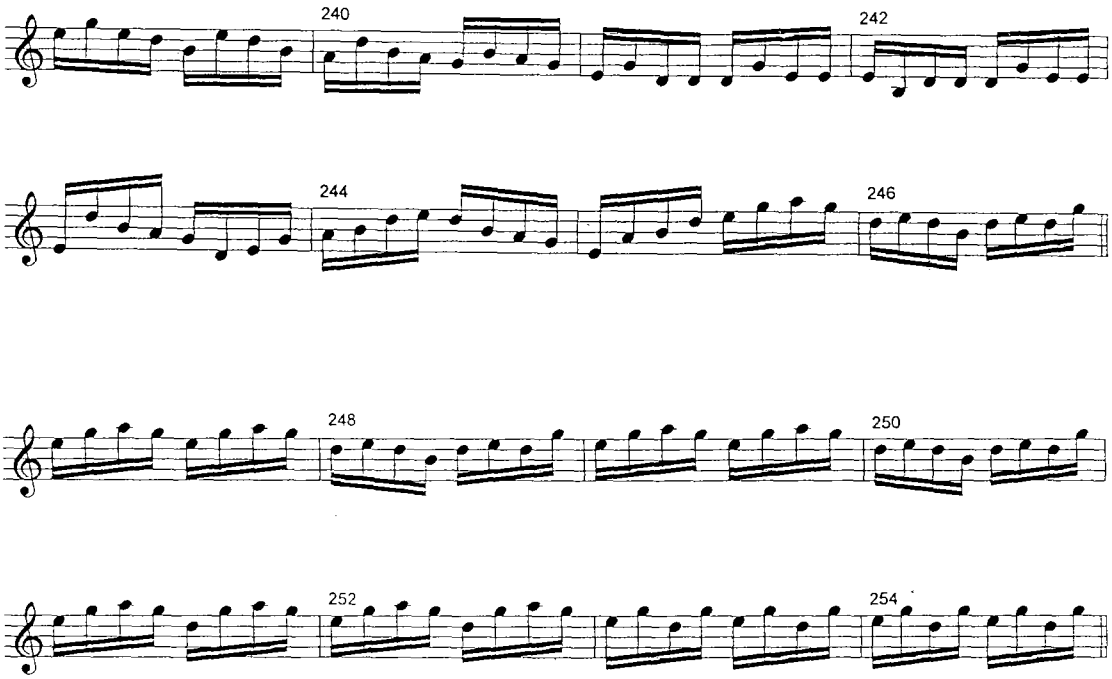
2.1.8 ลูกโยนที่ 4

1) ทำนองลูกโยนเพลงกราวในสองชั้นที่นำไปแปรทำนองเป็นทำนองลูกโยนสามชั้นทางปี่ใน ตั้งแต่ห้องที่ 89-103 รวม 15 ห้องเพลง ดังตัวอย่างที่ 15

ตัวอย่างที่ 15

2) ทำนองลูกโยนเสียงมี เพลงกราวในสามชั้น โดยเริ่มตั้งแต่ห้องที่ 227-254 รวม 28 ห้องเพลง ซึ่งขยายมาจากเพลงกราวในสองชั้น ดังตัวอย่างที่ 16

ตัวอย่างที่ 16



1) ทำนองเชื่อมลูกโยนที่ 4 กับ 5 เพลงกราวในสองชั้นที่นำไปแปรทำนองเป็นทำนองเชื่อมของทางปี่ใน โดยเริ่มตั้งแต่ห้องที่ 103-109 รวม 7 ห้องเพลง ดังตัวอย่างที่ 17

ตัวอย่างที่ 17

2) ทำนองเชื่อมลูกโยนที่ 4 กับ 5 เพลงกราวในสามชั้น โดยเริ่มตั้งแต่ห้องที่ 255-271 รวม 17 ห้องเพลง ซึ่งขยายมาจากเพลงกราวในสองชั้น ดังตัวอย่างที่ 18

ตัวอย่างที่ 18

2.1.10 ลูกโยนที่ 5

1) ทำนองลูกโยนเพลงกราวในสองชั้นที่นำไปแปรทำนองเป็นทำนองลูกโยนของทางปี่ใน โดยเริ่มตั้งแต่ห้องที่ 109-113 รวม 5 ห้องเพลง ดังตัวอย่างที่ 19

ตัวอย่างที่ 19

2) ทำนองลูกโยนเสียงลา เพลงกราวในสามชั้น โดยเริ่มตั้งแต่ห้องที่ 272-297 รวม 26 ห้องเพลง ซึ่งขยายมาจากเพลงกราวในสองชั้น ดังตัวอย่างที่ 20

ตัวอย่างที่ 20

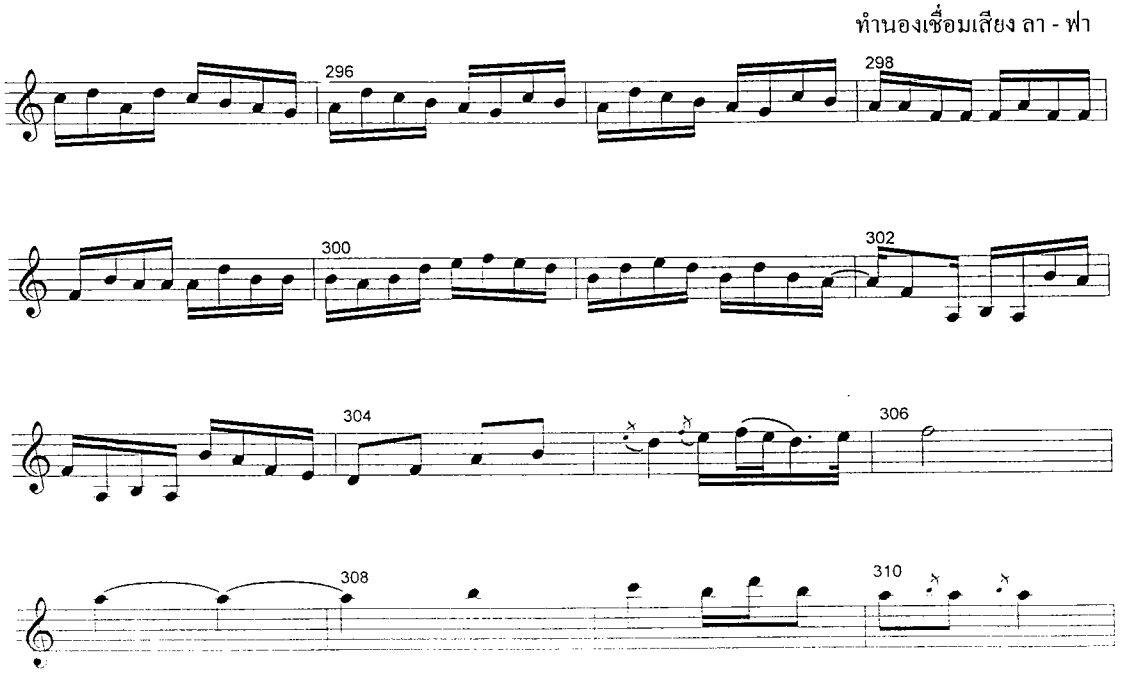
2.1.11 ทำนองเชื่อมลูกโยนที่ 5 กับ 6

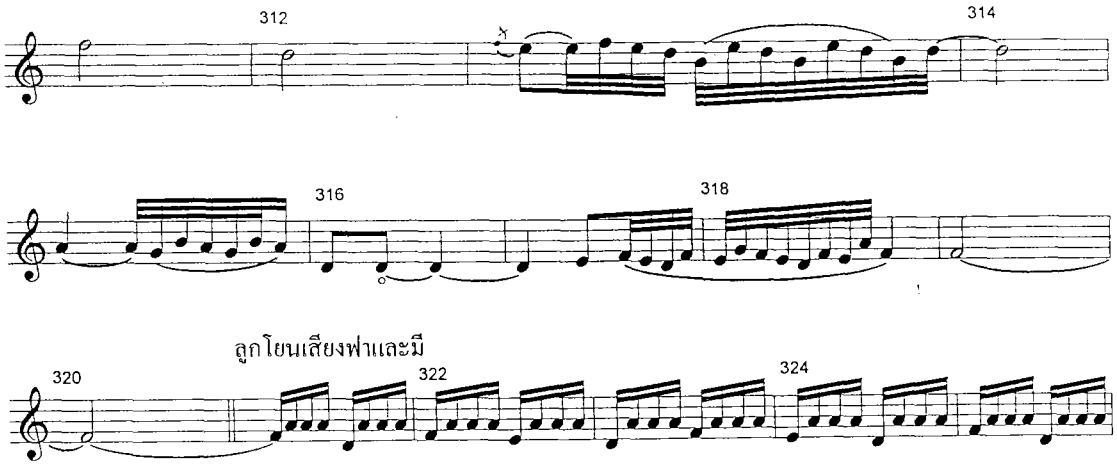
1) ทำนองเชื่อมลูกโยนที่ 5 กับ 6 เพลงกราวในสองชั้นที่นำไปแปรทำนองเป็นทำนองเชื่อมสามชั้นทางปี่ใน ตั้งแต่ห้องที่ 113-121 ดังตัวอย่างที่ 21

ตัวอย่างที่ 21

2) ทำนองเชื่อมลูกโยนที่ 5 กับ 6 เพลงกราวในสามชั้นทางปี่ในที่แปรมาจากเพลงกราวในสองชั้น ตั้งแต่ห้องที่ 298-320 ดังตัวอย่างที่ 22

ตัวอย่างที่ 22





2.2.12 ลูกโยนที่ 6

1) ทำนองลูกโยนเพลงกราวในสองชั้นที่นำไปแปรทำนองเป็นทำนองลูกโยนของทางปี่ใน โดยเริ่มตั้งแต่ห้องที่ 121-139 รวม 19 ห้องเพลง ดังตัวอย่างที่ 23

ตัวอย่างที่ 23

2) ทำนองลูกโยนเสียงฟาและมี เพลงกราวในสามชั้น โดยเริ่มตั้งแต่ห้องที่ 321-326 รวม 42 ห้องเพลง ซึ่งขยายมาจากเพลงกราวในสองชั้น ดังตัวอย่างที่ 24

ตัวอย่างที่ 24

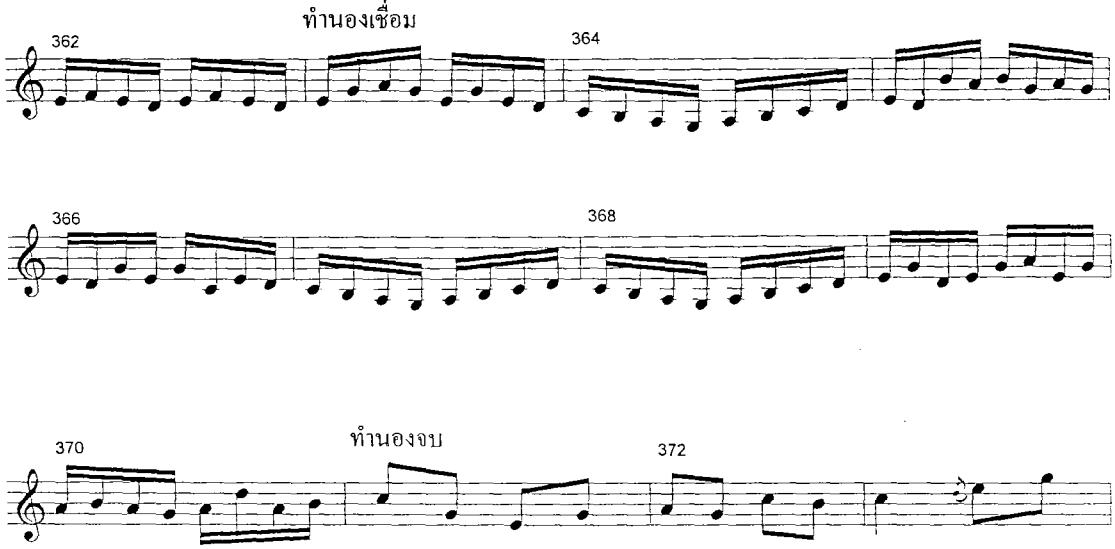
2.1.13 ทำนองเชื่อมจบ

1) ทำนองเชื่อมจบเพลงกราวในสองชั้นที่นำไปแปรทำนองเป็นทำนองเชื่อมของทางปี่ใน โดยเริ่มตั้งแต่ห้องที่ 139-145 รวม 7 ห้องเพลง ดังตัวอย่างที่ 25

ตัวอย่างที่ 25

2) ทำนองเชื่อมจบเพลงกราวในสามชั้น โดยเริ่มตั้งแต่ห้องที่ 363-370 รวม 8 ห้องเพลง ซึ่งขยายมาจากเพลงกราวในสองชั้น ดังตัวอย่างที่ 26

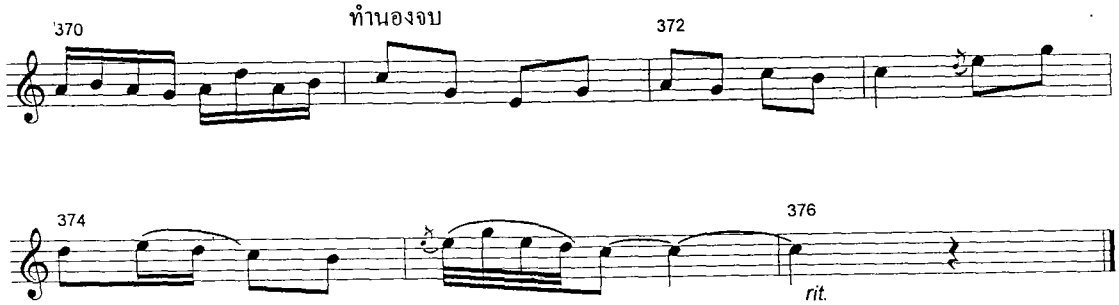
ตัวอย่างที่ 26



2.1.14 ทำนองจบ

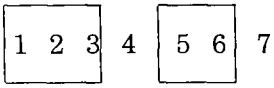
ทำนองจบของเพลงเดี่ยวกราวในจะนำเนื้อทำนองขึ้นมายืดเป็นทำนองจบ ดังตัวอย่างที่ 27

ตัวอย่างที่ 27



2.2 วิเคราะห์บันไดเสียงและการเปลี่ยนบันไดเสียง

การวิเคราะห์เรื่องบันไดเสียง บันไดเสียงของดนตรีไทยเป็นบันไดเสียงที่มีโครงสร้างของเสียงที่สำคัญหรือเสียงหลัก 5 เสียง และมีเสียงรอง 2 เสียง ดังแผนผังข้างล่างนี้



เสียงขั้นที่ 1 2 3 5 และ 6 เป็นเสียงหลัก เสียงขั้นที่ 4 และ 7 เป็นเสียงรอง เสียงแต่ละเสียงจากขั้นที่ 1-7 มีความห่างของระดับเสียงเท่ากัน เสียงที่สูงขึ้นไปต่อจากขั้นที่ 7 นั้นเป็นเสียงเดียวกับขั้นที่ 1 แต่มีระดับเสียงสูงกว่าเป็นต้น ลักษณะของบันไดเสียงทั้ง 7 เสียงมีดังนี้

บันไดเสียง “โด” คือ บทเพลงที่ใช้โน้ต ต ร ม ซ ล เป็นโน้ตหลัก และใช้โน้ต ฟ ท เป็นโน้ตรอง

บันไดเสียง “เร” คือ บทเพลงที่ใช้โน้ต ร ม ฟ ล ท เป็นโน้ตหลัก และใช้โน้ต ซ ด เป็นโน้ตรอง

บันไดเสียง “มี” คือ บทเพลงที่ใช้โน้ต ม ฟ ซ ท ด เป็นโน้ตหลัก และใช้โน้ต ล ร เป็นโน้ตรอง

บันไดเสียง “ฟา” คือ บทเพลงที่ใช้โน้ต ต ร ม ซ ล เป็นโน้ตหลัก และใช้โน้ต ฟ ท เป็นโน้ตรอง

บันไดเสียง “ซอล” คือ บทเพลงที่ใช้โน้ต ซ ล ท ร ม เป็นโน้ตหลัก และใช้โน้ต ด ฟ เป็นโน้ตรอง

บันไดเสียง “ลา” คือ บทเพลงที่ใช้โน้ต ซ ล ท ร ม เป็นโน้ตหลัก และใช้โน้ต ร ซ ท เป็นโน้ตรอง

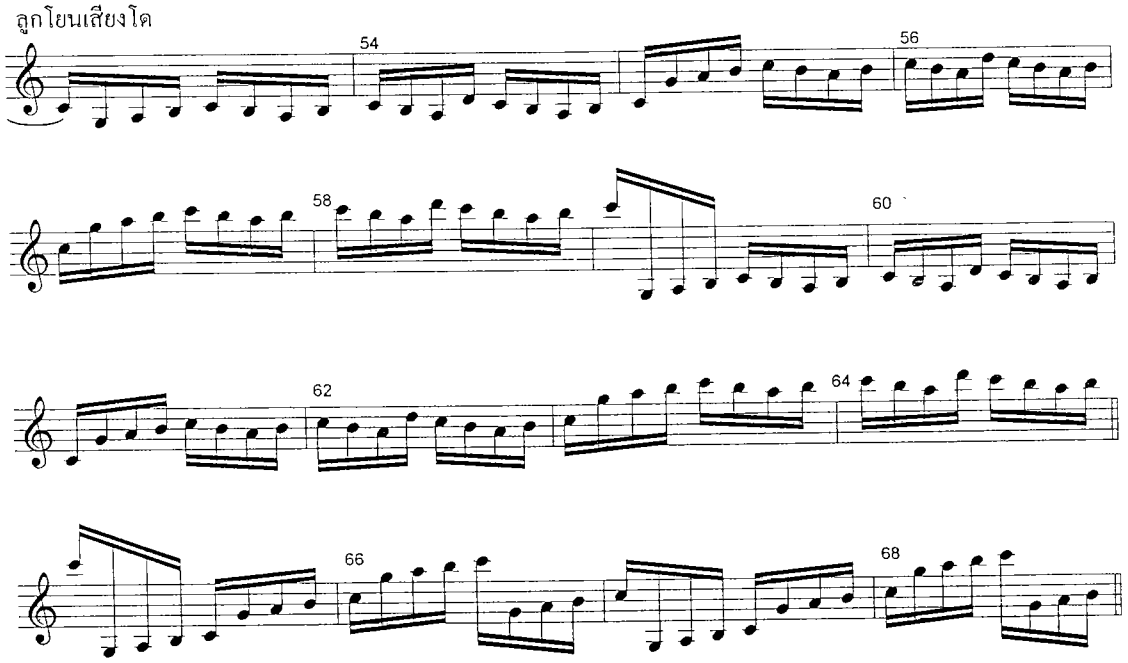
บันไดเสียง “ที” คือ บทเพลงที่ใช้โน้ต ท ด ร ฟ ซ เป็นโน้ตหลัก และใช้โน้ต ม ล เป็นโน้ตรอง

จากการวิเคราะห์เรื่องบันไดเสียงทั้งสองส่วนที่สำคัญของบทเพลงเดี่ยวกราวในสามชั้นทางปี่ใน โดยอาศัยหลักการของโครงสร้างบันไดเสียงต่าง ๆ ดังกล่าวมาแล้วข้างต้น ได้ผลของการวิเคราะห์ดังนี้

2.2.1 บันไดเสียงของส่วนที่เป็นลูกโยน ทั้ง 6 กลุ่ม ดังนี้

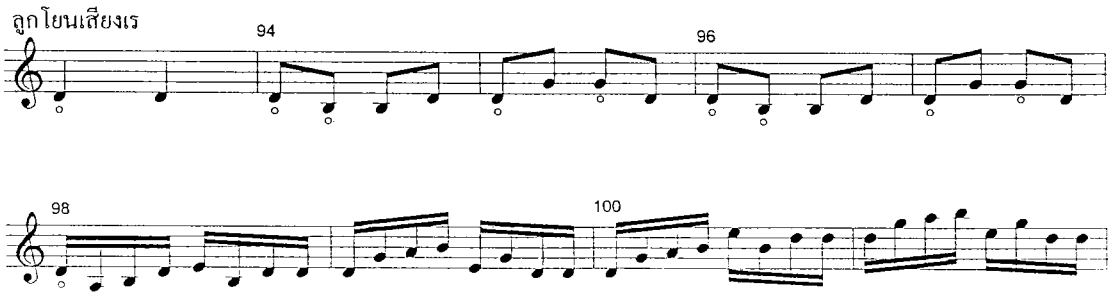
1) กลุ่มลูกโยนที่ 1 บันไดเสียง “โด” จะใช้โน้ต ด ร ม ซ ล เป็นหลักในการประดิษฐ์ทำนอง และใช้ ฟ ท เป็นโน้ตรอง ลูกตกวรรคเพลงเป็นโน้ตขั้นที่ 1 ของบันไดเสียง คือ เสียง โด มีลักษณะทำนองตามตัวอย่างตั้งแต่ห้องที่ 53-68

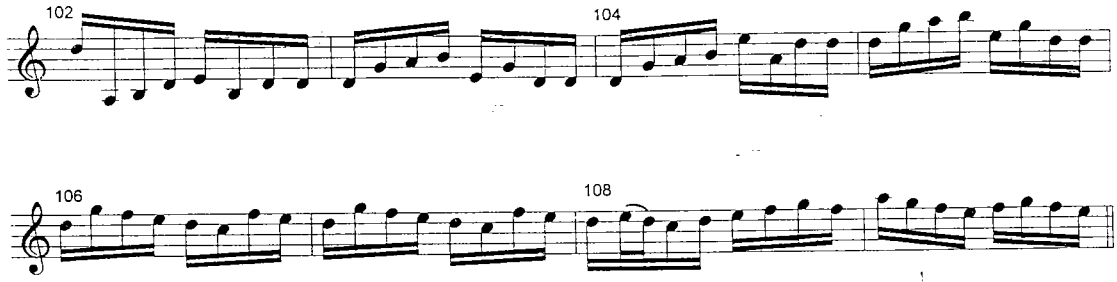
ตัวอย่างที่ 1



2) กลุ่มลูกโยนที่ 2 บันไดเสียง “เร” จะใช้โน้ต ร ม ฟ ล ท เป็นหลักในการประดิษฐ์ทำนอง แซะใช้ ซ ด เป็นโน้ตรอง ลูกตกวรรคเพลงเป็นโน้ตขั้นที่ 1 ของบันไดเสียง คือ เสียง เร มีลักษณะทำนองตามตัวอย่างตั้งแต่ห้องที่ 93-109

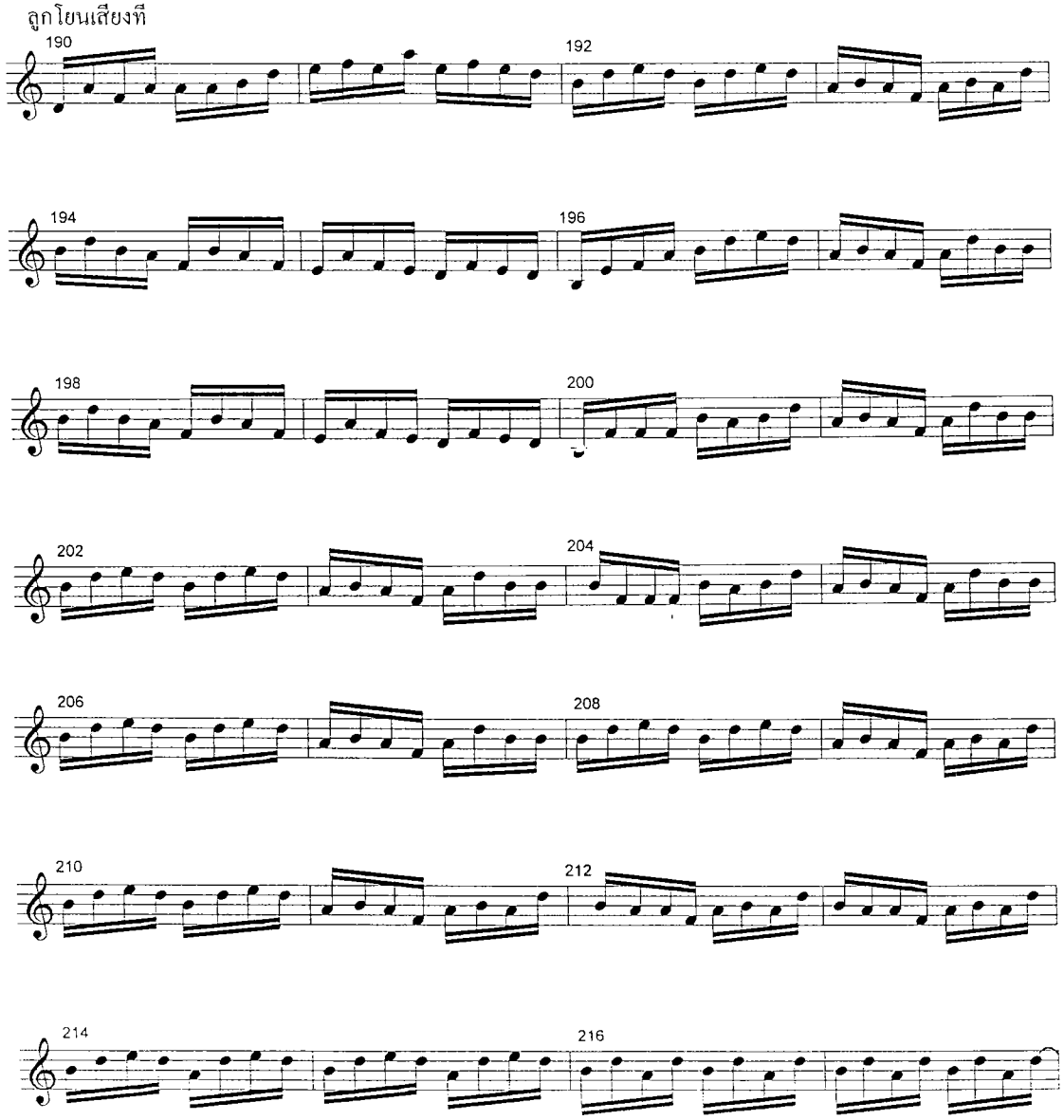
ตัวอย่างที่ 2





3) กลุ่มลูกโยนที่ 3 บันไดเสียง “เร” จะใช้โน้ต ร ม ฟ ล ท เป็นหลักในการประดิษฐ์ทำนอง และใช้ ซ ด เป็นโน้ตรอง ลูกตกวรรคเพลงเป็นโน้ตขั้นที่ 5 ของบันไดเสียง คือ เสียง ที มีลักษณะทำนองตามตัวอย่างตั้งแต่ห้องที่ 190-216

ตัวอย่างที่ 3



4) กลุ่มลูกโยนที่ 4 บันไดเสียง “ซอล” จะใช้โน้ต ซ ล ท ร ม เป็นหลักในการประดิษฐ์ทำนอง และใช้ ด ฟ เป็นโน้ตรอง ลูกตกวรรคเพลงเป็นโน้ตขั้นที่ 5 ของบันไดเสียง คือ เสียง มี มีลักษณะทำนองตามตัวอย่างตั้งแต่ห้องที่ 227-254

ตัวอย่างที่ 4

5) กลุ่มลูกโยนที่ 5 บันไดเสียง “ซอล” เช่นเดียวกับกลุ่มลูกโยนที่ 4 แต่ลูกตกของวรรคเพลงเป็นโน้ตขั้นที่ 2 ของบันไดเสียง คือ เสียง ลา มีลักษณะทำนองตามตัวอย่าง ตั้งแต่ห้องที่ 272-297

ตัวอย่างที่ 5

6) กลุ่มลูกโยนที่ 6 บันไดเสียง “เร” เช่นเดียวกับกลุ่มลูกโยนที่ 3 แต่ลูกตกของวรรคเพลงเป็นโน้ตขั้นที่ 2 ของบันไดเสียง คือ เสียง มี มีลักษณะทำนองตามตัวอย่าง ตั้งแต่ห้องที่ 321-362

ตัวอย่างที่ 5

6. ลูกโยนเสียงฟาและมี

2.2.2 บันไดเสียงของส่วนที่เป็นเนื้อเพลงจะอยู่ในบันไดเสียง “เร” จะใช้โน้ต ร ม ฟ ล ท เป็นหลัก และใช้โน้ต ซ ด เป็นโน้ตรอง เสียงลูกตกของวรรคเพลงยึดทำนองฆ้องเป็นหลัก มีลักษณะทำนองตามตัวอย่างตั้งแต่ห้องที่ 110-189

ตัวอย่างที่ 1

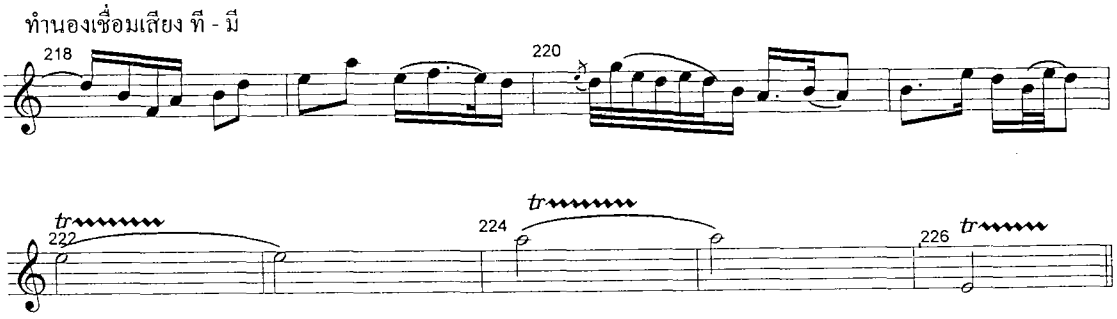
142
144
146
148
150
152
154
156
158
160
162
164
166
168
170
172
174
176
178
180
182
184

นอกจากกลุ่มทำนองลูกโยนและกลุ่มทำนองเนื้อเพลงทั้งหมดที่กล่าวแล้วข้างต้น เมื่อนำมาเรียบเรียงตามลักษณะองค์ประกอบของบทเพลงเดี่ยวกราวใน จะพบว่ามีทำนองอีกกลุ่มหนึ่งที่ทำหน้าที่บทบาทคล้ายกับเป็นสะพานในการย้ายบันไดเสียง และเชื่อมระหว่างกลุ่มทำนองต่าง ๆ ให้ผสมผสานกลมกลืนต่อเนื่องกัน ทำนองดังกล่าว คือ "ทำนองเชื่อม" เป็นกลุ่มทำนองกลุ่มหนึ่งที่มีตัวโน้ตนอกบันไดเสียงหรือตัวโน้ตที่มีหน้าที่เป็นตัวโน้ตรอง ได้เข้ามามีบทบาทในการดำเนินทำนองมากขึ้น แบ่งแยกทำนองเชื่อมออกได้ดังนี้

ตัวอย่างที่ 1

ทำนองเชื่อมเสียง โด-เร

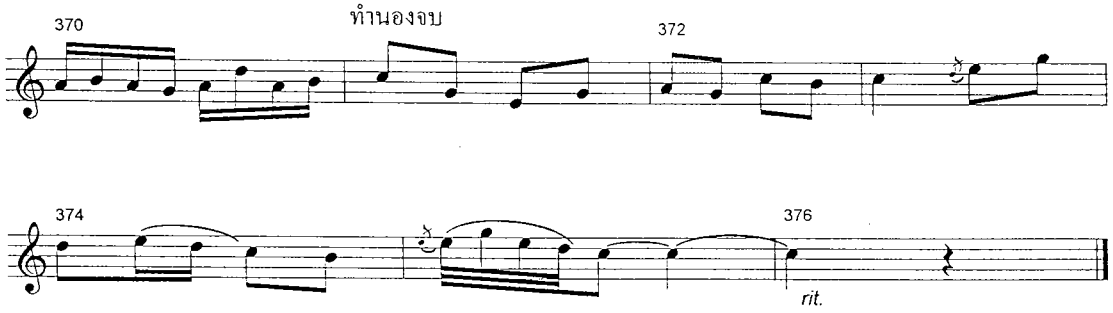
ตัวอย่างที่ 2



ตัวอย่างที่ 3

ตัวอย่างที่ 4

ตัวอย่างที่ 5



2.3 การแปลทำนองในส่วนเนื้อเพลงให้เป็นทางปี่ใน

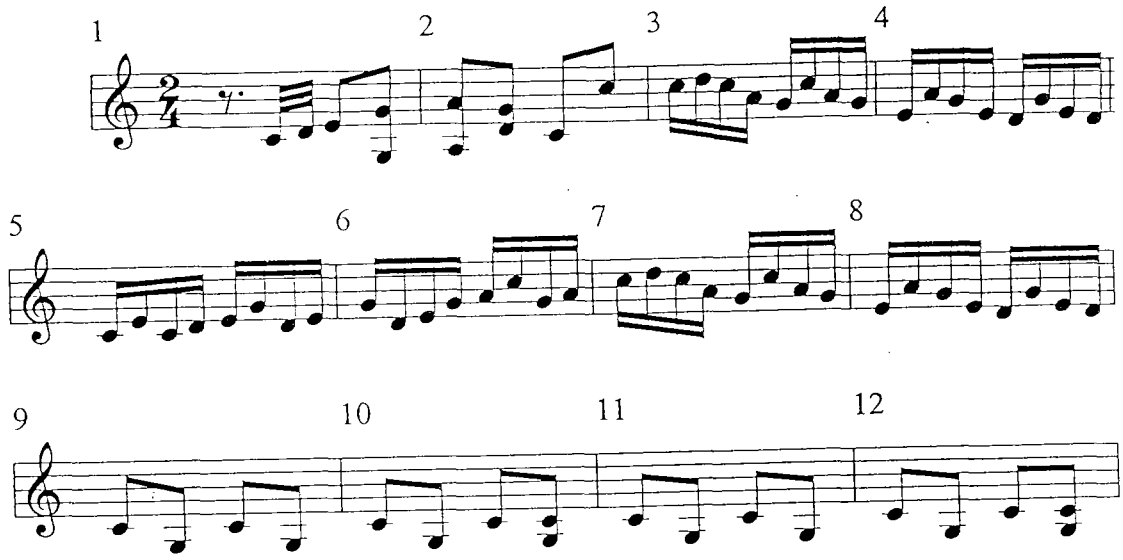
เป็นที่ทราบกันดีในกลุ่มของนักดนตรีไทยว่า เพลงเดี่ยวกราวในสามชั้นนี้ได้แต่งขยายมาจากเพลงกราวในสองชั้นของเก่าที่จัดอยู่ในชุดโหมโรงเย็น การทำทางเดี่ยวเพลงกราวในสามชั้นทางปี่ใน ผู้ประพันธ์ได้ใช้เนื้อเพลงกราวในสองชั้นและเสียงตกจังหวะหลักของทำนองฆ้องวงใหญ่มาประพันธ์ให้เป็นทางเฉพาะของปี่ใน โดยที่ผู้ประพันธ์จะปรุงแต่งให้ตามความสามารถของนักดนตรี

การแปรทำนองในส่วนเนื้อเพลงให้เป็นทางปี่ในนั้น มีอยู่ด้วยกันสองส่วน คือ ส่วนที่เป็นทำนองขึ้นและในส่วนที่เป็นเนื้อเพลง

การแปรทำนองในส่วนของทำนองขึ้นนั้น ใช้ทำนองขึ้นของสองชั้นมาปรุงแต่งด้วยเทคนิคต่าง ๆ เพื่อให้เกิดความไพเราะตามลักษณะของเครื่องเป่าไทย

ทำนองขึ้นต้นเพลงกราวในสองชั้นที่จะนำไปแปรทำนองเป็นทำนองขึ้นของปี่ในโดยเริ่มตั้งแต่ห้องที่ 1-9 รวม 9 ห้องเพลง ดังตัวอย่างโน้ตที่ 1

ตัวอย่างที่ 1

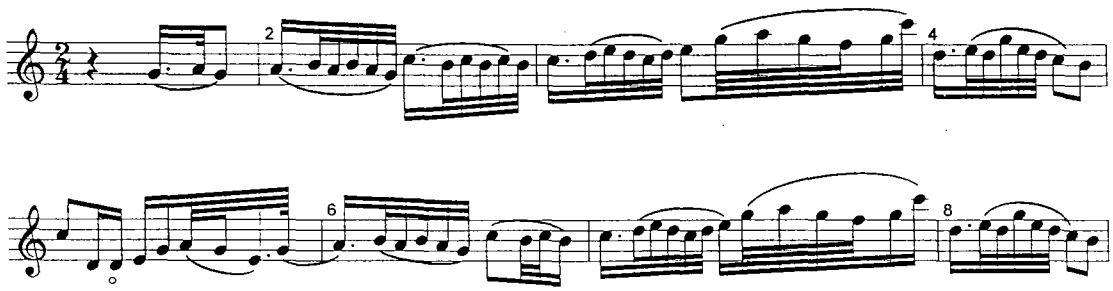


ทำนองขึ้นต้นที่แปรทำนองมาจากเพลงกราวในสองชั้นเป็นสามชั้น พร้อมทั้งใช้เทคนิคต่าง ๆ โดยเริ่มตั้งแต่ห้องที่ 1-52 รวม 52 ห้องเพลง ดังตัวอย่างโน้ตที่ 2

ตัวอย่างที่ 2

เดี่ยวปี่ใน

เพลงกราวในสามชั้น



10
12
14
16
18
20
22
24
26
28
30
32
34
36
38
40
42
44
46
48
50
52

จากการศึกษาผู้วิจัยได้พบว่า การขึ้นเพลงเดี่ยวกราวในสามชั้นทางปี่ในของ เรือตรีสุวิทย์ แก้วกระมล มีดังนี้

1. ความยาวของทำนองขึ้นตั้งแต่ห้องที่ 1-9 ทางปี่ในจะมีความยาว 9 ห้องเพลง เท่ากันกับในเนื้อเพลงสองชั้น และตกเสียงโดซึ่งเป็นเสียงเดียวกับลูกตกในสองชั้นในช่วงต้นของบทเพลง ผู้บรรเลงจะเริ่มจากช้า ๆ และเร็วขึ้นตามลำดับ ส่วนที่จะให้มีความช้าหรือเร็วมากแค่ไหนก็ขึ้นอยู่กับความสามารถของผู้บรรเลง เทคนิคในการบรรเลงจะใช้ทางหวาน

2. จากโน้ตห้องที่ 10-52 พันโทเสนาะ หลวงสุนทร ได้ให้ความคิดเห็นไว้ว่า เป็นลักษณะทำนองโยน โดยยึดโน้ตเสียงใดเป็นเสียงหลักในการประดิษฐ์ทำนองและใช้โน้ตเสียงซอล ลา ที เร และมี เป็นโน้ตเชื่อมในการปรุงแต่งทำนองเพื่อที่จะเข้าโยนเสียงที่ 1

3. เทคนิคที่ใช้ประกอบด้วย

3.1 เป่าเก็บ เป่าหวาน เช่น ตัวอย่างโน้ตในห้องที่ 1-8

3.2 เป่าแหบ เช่น ตัวอย่างโน้ตในห้องที่ 5 และ 7

3.3 เป่าควงเสียง เช่น ตัวอย่างโน้ตในห้องที่ 9 และ 12

3.4 ตีนิ้ว เช่น ตัวอย่างโน้ตในห้องที่ 16-17

3.5 เป่าปริบ เช่น ตัวอย่างโน้ตในห้องที่ 30-32

การแปรทำนองในส่วนของเนื้อเพลงเดี่ยวกราวในสามชั้นในท่อนที่ 1 และท่อนที่ 2 นั้น ผู้วิเคราะห์ได้ศึกษาเนื้อทำนองทางฆ้องวงใหญ่ทางของ ครูสอน วงฆ้อง เพลงเดี่ยวกราวในทางระนาดเอกทางของ ครูประสงค์ พิณพาทย์ ได้นำมาวัดความยาวของเนื้อเพลงแล้วพบว่า

ในส่วนของเนื้อเพลงเดี่ยวกราวในสามชั้นทางฆ้องวงใหญ่ของ ครูสอน วงฆ้อง มีความยาวเป็นดังนี้

ท่อนที่ 1 ความยาวของเนื้อเพลง รวม 24 ห้องเพลง

ท่อนที่ 2 ความยาวของเนื้อเพลง รวม 112 ห้องเพลง

ในส่วนของเนื้อเพลงเดี่ยวกราวในสามชั้นทางระนาดเอกของ ครูประสงค์ พิณพาทย์ นั้น ผู้วิจัยไม่นำมาเปรียบเทียบในครั้งนี้ เนื่องจากการแบ่งเนื้อเพลงไม่เหมือนกับของฆ้องวงใหญ่และปี่ใน

ในส่วนของเนื้อเพลงเดี่ยวกราวในสามชั้นทางปี่ในที่บรรเลงโดย เรือตรีสุวิทย์ แก้วกระมล มีความยาวเป็นดังนี้

ท่อนที่ 1 ความยาวของเนื้อเพลง รวม 24 ห้องเพลง
ท่อนที่ 2 ความยาวของเนื้อเพลง รวม 112 ห้องเพลง

ผลของการเปรียบเทียบความยาวของเนื้อทำนองเพลงเดี่ยวกราวในสามชั้นทั้งสองเครื่องมือได้ผล สรุปดังตารางข้างล่างนี้

ตาราง 1 เปรียบเทียบเนื้อเพลงเดี่ยวกราวในสามชั้น

ท่อน / เครื่องมือ	1	2	รวม
ฆ้องวงใหญ่	24 ห้อง	112 ห้อง	136 ห้อง
ปี่ใน	24 ห้อง	112 ห้อง	136 ห้อง

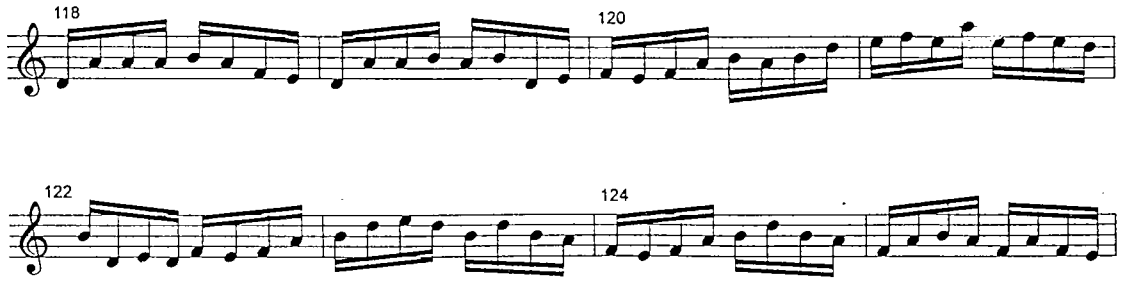
จากการศึกษาเปรียบเทียบเนื้อเพลงเดี่ยวกราวในสามชั้น ทั้งสองเครื่องมือสรุปได้ว่า การแปรทำนองของเนื้อฆ้องให้เป็นทางของแต่ละเครื่องมือนั้น มีความยาวของทำนองเพลงเท่ากัน

การแปรทำนองในส่วนของเนื้อเพลงเดี่ยวกราวในสามชั้นทางปี่ใน ท่อนที่ 1 และท่อนที่ 2 ได้ผลของการวิเคราะห์เป็นดังนี้

1. เทคนิคที่ใช้

1.1 เทคนิคของการยืดขยายจากเนื้อทำนองสองชั้นให้เป็นสามชั้นนั้น เป็นไปตามหลักทฤษฎีทุกประการโดยเริ่มจากการนำลูกตกเสียงหลักของเพลงกราวในสองชั้นมายืดขยายออกไปอีก 1 เท่าตัว โดยให้เสียงลูกตกจังหวะหลักในสามชั้น ตกลงเสียงเดียวกับลูกตกเสียงหลักในสองชั้นดังตัวอย่างที่ 10 หน้า 58-60 การประดิษฐ์ทางในส่วนของเนื้อทำนองจะเป็นในลักษณะเป่าเก็บทางพื้นร่วมไปกับการระบายลม ดังตัวอย่างที่ 1

ตัวอย่างที่ 1



1.2 การเป่าตอดลิ้น หมายถึง การเป่าโดยใช้ลิ้นผู้เป่าสัมผัสกับลิ้นปี่ในลักษณะการตอดลิ้น ยกเว้นเสียงแหบ ดังตัวอย่างที่ 2

ตัวอย่างที่ 2

1.3 การเป่าลิ้นพันลมลมพันลิ้น หมายถึง การนำลักษณะการเป่าตอดลิ้นมาตกแต่งสำนวนทำนองเพื่อเพิ่มความไพเราะสำหรับใช้แสดงความสามารถในการบรรเลงเพลงชั้นสูง ดังตัวอย่างที่ 3

ตัวอย่างที่ 3

2. โน้ตที่ใช้ในการประดิษฐ์ทำนอง

การใช้โน้ตในการประดิษฐ์ทำนองนั้น ส่วนใหญ่แล้วจะใช้โน้ตหลักเพียง 3 เสียง มาประดิษฐ์ทำนอง และใช้โน้ตรองอีก 2 เสียง เข้าช่วยในการประดิษฐ์ทำนอง

ห้องที่ 110-117 จะใช้โน้ตเสียงเร-มี-ฟา เป็นหลักในการประดิษฐ์ทำนอง และใช้โน้ตเสียงลา-ที เป็นโน้ตรองในการประดิษฐ์ทำนอง

ห้องที่ 118-125 จะใช้โน้ตเสียงฟา-ลา-ที เป็นหลักในการประดิษฐ์ทำนอง และใช้โน้ตเสียงเร-มี เป็นโน้ตรองในการประดิษฐ์ทำนอง

ห้องที่ 126-133 จะใช้โน้ตเสียงฟา-ลา-ที เป็นหลักในการประดิษฐ์ทำนอง และใช้โน้ตเสียงเร-มี เป็นโน้ตรองในการประดิษฐ์ทำนอง

ห้องที่ 134-141 จะใช้โน้ตเสียงซอล-ลา-ที เป็นหลักในการประดิษฐ์ทำนอง ไม่มีการใช้โน้ตเสียงอื่นประดิษฐ์ทำนอง

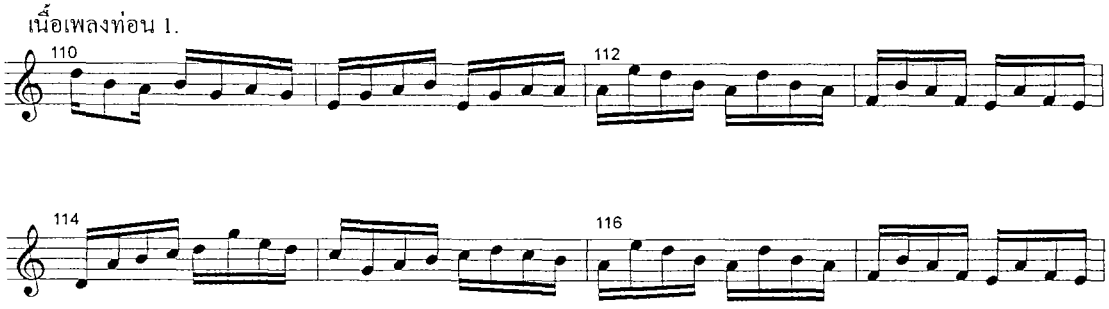
ห้องที่ 142-149 จะใช้โน้ตเสียงฟา-ลา-ที เป็นหลักในการประดิษฐ์ทำนอง ไม่มีการใช้โน้ตเสียงอื่นประดิษฐ์ทำนอง

ห้องที่ 150-157 จะใช้โน้ตเสียงฟา-ลา-ที เป็นหลักในการประดิษฐ์ทำนอง และใช้โน้ตเสียงเร-มี เป็นโน้ตรองในการประดิษฐ์ทำนอง

ห้องที่ 158-161 จะใช้โน้ตเสียงโด-มี-ฟา-ลา เป็นหลักในการประดิษฐ์ทำนอง ไม่มีการใช้โน้ตเสียงอื่นประดิษฐ์ทำนอง

ห้องที่ 162-188 จะใช้โน้ตเสียงฟา-ลา-ที เป็นหลักในการประดิษฐ์ทำนอง และใช้โน้ตเสียงเร-มี เป็นโน้ตรองในการประดิษฐ์ทำนอง

ตัวอย่างที่ 1 เนื้อทำนองเพลงกราวในสามชั้นที่แปรเป็นทางปี่ใน



118
120
122
124
126
128
130
132
เนื้อเพลงท่อน 2
134
136
138
140
142
144
146
148
150
152
154
156

158
160
162
164
166
168
170
172
174
176
178
180
182
184
186
188

2.4 การแปรทำนองลูกโยนให้เป็นทางปี่ใน

จากการวิเคราะห์การแปรทำนองในส่วนของโยนให้เป็นทางปี่ในที่บรรเลงโดยเรือตรีสุวิทย์ แก้วกระมล ได้พบว่ามีวิธีการแปรทำนองในส่วนของโยนอยู่ด้วยกัน 3 แบบ คือ

1) ประดิษฐ์เป็นสำนวนเก็บ โดยร่วมกับการใช้เทคนิคในการเป่าตอดลมตอดลิ้นเป็นหลัก ดังตัวอย่างที่ 1

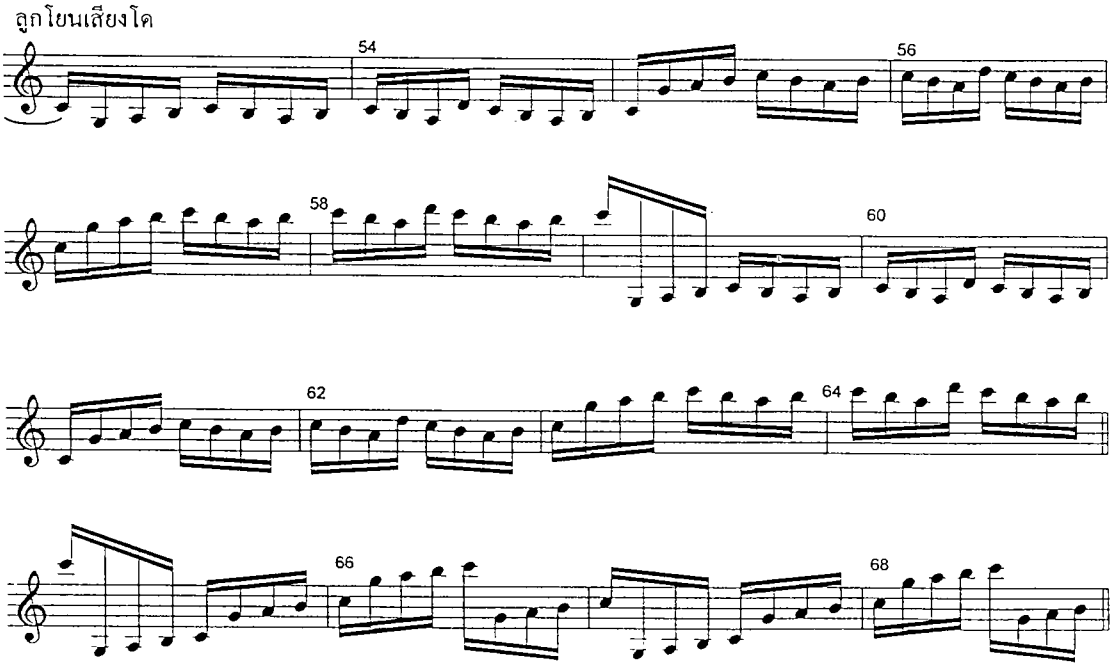
2) ประดิษฐ์เป็นสำนวนเก็บ ที่เน้นเอกลักษณ์ของเสียงปี่ใน โดยร่วมกับการใช้เทคนิคของช่วงเสียงปี่ใน ต้อ-กลาง-แหบ เป็นหลักผสมกับเทคนิคการเป่าตอดลมตอดลิ้นเป็นหลัก ดังตัวอย่างที่ 2

3) ประดิษฐ์เป็นสำนวนเสียงยาว ๆ ผสมกับการประดิษฐ์ เป็นสำนวนทางเก็บโดยร่วมกับการใช้เทคนิคการเป่าตอดลมตอดลิ้น เป่าเสียงยาวและเสียงสั้น พร้อมกับการตอดลมตอดลิ้น เป่าควงเสียง เป่าพรม เป่าปริบ เป่าครั่น เป่าเก็บ ตีนิ้ว เป็นหลัก ดังตัวอย่างที่ 3 และตัวอย่างที่ 4

ตัวอย่างที่ 1

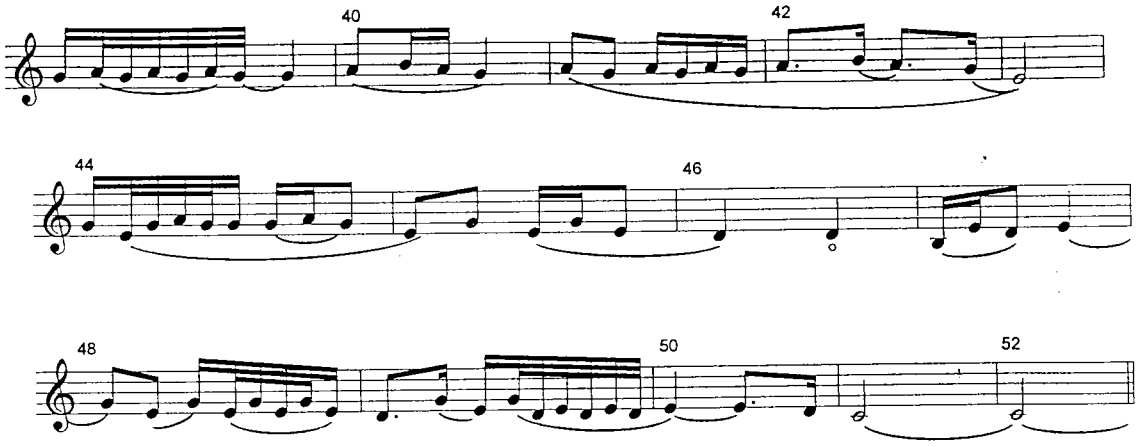
342
344
346
348
350
352
354
356
358
360

ตัวอย่างที่ 2


ลูกโยนเสียงโค
54
56
58
60
62
64
66
68

ตัวอย่างที่ 3

ตัวอย่างที่ 4



สรุปผลจากการศึกษาการแปรทำนองในส่วนของโยนให้เป็นทางปี่ในนั้น มีอยู่ด้วยกัน 3 แบบ การแปรทำนองในส่วนของโยนให้เป็นทางปี่ในยังต้องยึดถือตามเนื้อทำนองเสียงที่ยืนอยู่เป็นหลักในการแปร จะแปรให้เท่ากับทำนองของเนื้อเพลงหรือจะแปรให้มากกว่าเนื้อเพลง ก็ย่อมจะทำได้ แต่ส่วนใหญ่แล้วในการแปรทำนองโยนที่เป็นทางเดี่ยว นิยมที่จะแปรให้มากกว่าเนื้อทำนองหลักของเพลง แต่มีข้อแม้อยู่ว่าเมื่อแปรทำนองออกไปแล้วจะต้องไม่ขวางจังหวะฉิ่งจังหวะหน้าทับกลอง (ยกเว้นกรณีที่ผู้ประพันธ์ได้ประดิษฐ์ทำนองให้มีลักษณะขวางจังหวะฉิ่งและหน้าทับกลองในบางวรรคบางตอน) และที่สำคัญที่สุดจะต้องมาจบที่เสียงเดิมทุกโยนไป

พันโทเสนาะ หลวงสุนทร ผู้เชี่ยวชาญดนตรีไทยด้านปี่พาทย์ ได้ให้ข้อคิดเห็นเกี่ยวกับเพลงกราวในสามชั้นทางปี่ในของ เรือตรีสุวิทย์ แก้วกระมล ไว้ว่า “เพลงเดี่ยวกราวในสามชั้นทางปี่ทางนี้ เป็นของเก่าโบราณอีกทางหนึ่ง ซึ่งจะไม่เหมือนกับทางที่ใช้อยู่ในปัจจุบัน” เหตุผลที่บอกว่าเป็นทางของเก่าโบราณ ก็เพราะว่าการใช้ลูกเล่นต่าง ๆ จะใช้น้อยมาก การผูกสำนวนกลอนจะไม่ซับซ้อนยุ่งยากมากนัก ภาพรวมของเพลงจะเน้นเรื่องการเป่าให้ได้เสียงดังสดใส่ชัดเจนมากกว่าที่จะเน้นในเรื่องของการใช้เทคนิคมาประกอบการเป่าเหมือนกับทางปี่ที่ใช้กันอยู่ในปัจจุบัน

บทที่ 5

สรุปผลการอภิปรายและข้อเสนอแนะ

ความมุ่งหมายของปริญญานิพนธ์ฉบับนี้ คือ การศึกษาวิเคราะห์เพลงเดี่ยวกราวในสามชั้นทางปี่ในที่บรรเลงโดย เรือตรีสุวิทย์ แก้วกระมล ที่ได้จากแถบบันทึกเสียง เมื่อวันที่ 20 สิงหาคม พ.ศ. 2539 ณ ภาควิชาศิลปนิเทศ คณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์ ผู้วิจัยได้ดำเนินการศึกษาข้อมูลโดยมีวัตถุประสงค์เพื่อต้องการทราบถึงหัวข้อดังต่อไปนี้

1. ชีวประวัติของ เรือตรีสุวิทย์ แก้วกระมล
2. บันทึกเพลงเดี่ยวกราวในสามชั้นเป็นโน้ตสากล
3. ศึกษาและวิเคราะห์องค์ประกอบของเพลงเดี่ยวกราวในสามชั้น
   - 3.1 ลูกโยนและเนื้อเพลงกราวในสามชั้น
   - 3.2 บันไดเสียงและการเปลี่ยนบันไดเสียง
   - 3.3 การแปรทำนองเนื้อเพลงให้เป็นทางปี่ใน
   - 3.4 การแปรทำนองลูกโยนให้เป็นทางปี่ใน

ผลจากการศึกษาวิเคราะห์ตามวัตถุประสงค์ที่กำหนดไว้แล้วนั้น ได้ผลสรุปโดยย่อเป็นดังนี้

1. <u>ชีวประวัติของ เรือตรีสุวิทย์ แก้วกระมล</u>

ชื่อเดิม	สอิ้ง แก้วกระมล
ชื่อปัจจุบัน	สุวิทย์ แก้วกระมล
ชื่อบิดา/มารดา	นายเอก นางช้วน แก้วกระมล
วัน/เดือน/ปีเกิด	วันที่ 13 มีนาคม พ.ศ. 2473
ภูมิลำเนา	ตำบลบ้านรี อำเภอเมือง จังหวัดอ่างทอง
จบการศึกษา	โรงเรียนช่างไม้อ่างทอง
มีพี่น้องทั้งหมด	5 คน ชาย 3 คน หญิง 2 คน
	1. นางประมวล เฉลยอาจ
	2. นายเสนาะ แก้วกระมล
	3. นายประทวน แก้วกระมล
	4. นางมะลิ ฟุ้งสมุทร
	5. จ่าสิบเอกชะโอด แก้วกระมล

ครอบครัว ภรรยาชื่อ นางแจ้ว แก้วกระมล มีบุตร 4 คน

1. นางรัตนา แก้วกระมล
2. นางสุจิตรา สาลี
3. นางวนิดา อมรเดชาพล
4. นายอดิศักดิ์ แก้วกระมล

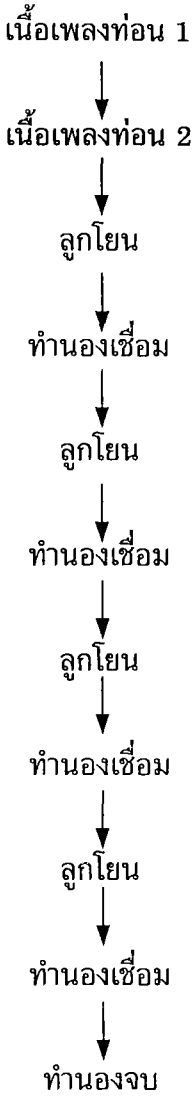
ที่อยู่ปัจจุบัน 29/5 ซอยวัดอัมพวา ตำบลบ้านช่างหล่อ ถ่นนอิสระภาพ บางกอกน้อย กรุงเทพมหานคร 10700

แรงบันดาลใจที่ทำให้ เรือตรีสุวิทย์ แก้วกระมล ตั้งใจที่จะเรียนปี่ในก็เพราะว่า คุณพ่อของ เรือตรีสุวิทย์ แก้วกระมล ได้ไปประชันวงปี่พาทย์ไม้แข็งกับวงดุริยะประณีตที่จังหวัดลพบุรี และคุณพ่อของ เรือตรีสุวิทย์ แก้วกระมล ไม่สามารถเป่าเพลงทยอยเดี่ยวโต้ตอบ นายสมนึก บุญจำเริญ ได้ บิดาจึงบอกให้ เรือตรีสุวิทย์ แก้วกระมล ช่วยแก้มือให้กับบิดาด้วย

ตั้งแต่นั้นมา เรือตรีสุวิทย์ แก้วกระมล ก็ได้ตั้งใจฝึกฝนและฝากตัวเป็นศิษฐ์เรียนปี่ในกับคุณครูหมื่นตันฯ คุณครูเทียบ คงลายทอง และ คุณครูเฉลิม บัวทั่ง จนในที่สุดก็ได้ต่อเพลงทยอยเดี่ยวและเพลงกราวในสามชั้นทางปี่ในได้สำเร็จ และต่อมาก็ได้มีโอกาสเป่าปี่ประชันกับนายสมนึก บุญจำเริญ จนได้รับชัยชนะ

2. การบันทึกเพลงเดี่ยวกราวในสามชั้นทางปี่ในที่บรรเลงโดย เรือตรีสุวิทย์ แก้วกระมล ลงเป็นโน้ตสากลได้ความยาวทั้งหมด 10 หน้ากระดาษ และมีจำนวนห้องเพลงทั้งหมด 376 ห้องเพลง ในอัตราจังหวะ 219

3. องค์ประกอบของเพลงเดี่ยวกราวในสามชั้นทางปี่ใน มีองค์ประกอบอยู่ด้วยกันดังนี้



3.1 ลูกโยนและเนื้อเพลงกราวในสามชั้น

ลูกโยนเพลงเดี่ยวกราวในสามชั้นทางปี่ใน จากการวิเคราะห์พบว่า ลูกโยนในเพลงเดี่ยวกราวในทางปี่ในมีทั้งหมด 6 โยนด้วยกัน คือ

ลูกโยนที่ 1 มีเสียงหลัก คือ เสียง โด
ลูกโยนที่ 2 มีเสียงหลัก คือ เสียง เร
ลูกโยนที่ 3 มีเสียงหลัก คือ เสียง ที
ลูกโยนที่ 4 มีเสียงหลัก คือ เสียง มี
ลูกโยนที่ 5 มีเสียงหลัก คือ เสียง ลา
ลูกโยนที่ 6 มีเสียงหลัก คือ เสียง ฟา และ มี

เนื้อทำนองเพลงกราวในสามชั้น จากการวิเคราะห์พบว่าได้นำทำนองเพลงกราวในสองชั้นที่เป็นทางธรรมดามาคิดประดิษฐ์เป็นทางพิเศษขึ้นให้เป็นทางเดี่ยว และใช้เทคนิคในการบรรเลงอย่างครบถ้วน โดยการยืดขยายออกเป็นเพลงในอัตราจังหวะสามชั้น โดยการยึดลูกตกของสองชั้นเป็นหลักในการยืดขยายให้เป็นสามชั้นมีอยู่ด้วยกัน 2 ท่อน

3.2 บันไดเสียงและการเปลี่ยนบันไดเสียง

จากการวิเคราะห์พบว่า

1) ลูกโยนที่ 1 ใช้บันไดเสียง “โด” ใช้โน้ต ด ร ม ซ ล เป็นหลัก ฟ ท เป็นโน้ตรอง

2) ลูกโยนที่ 2 ใช้บันไดเสียง “เร” ใช้โน้ต ร ม ฟ ล ท เป็นหลัก ซ ด เป็นโน้ตรอง

3) ลูกโยนที่ 3 ใช้บันไดเสียง “เร” ใช้โน้ต ร ม ฟ ล ท เป็นหลัก ซ ด เป็นโน้ตรอง

4) ลูกโยนที่ 4 ใช้บันไดเสียง “ซอล” ใช้โน้ต ซ ล ท ร ม เป็นหลัก ด ฟ เป็นโน้ตรอง

5) ลูกโยนที่ 5 ใช้บันไดเสียง “ซอล” แต่ลูกตกของวรรคเพลงเป็นโน้ตขั้นที่ 5 ตกเสียง ลา

6) ลูกโยนที่ 6 ใช้บันไดเสียง “เร” แต่ลูกตกของวรรคเพลงเป็นโน้ตขั้นที่ 2 ตกเสียง มี

3.3 การแปรทำนองเนื้อเพลงให้เป็นทางปี่ใน

จากการวิเคราะห์พบว่า ผู้ประพันธ์คิดประดิษฐ์ทางให้มีลักษณะของลีลาไม่ได้มากเหมือนลูกโยน จะทำได้แต่เพียงดำเนินทำนองทางเก็บให้ตกตามลูกตกเนื้อทำนองของเพลงเท่านั้น วิธีการผูกสำนวนกลอนให้เกิดเป็นทางปี่ในนั้นส่วนใหญ่แล้ว จะใช้ช่วงเสียงหรือระดับเสียงทางต้อ ทางกลาง และทางแหบของปี่ในเป็นหลักในการประดิษฐ์ทำนอง พร้อมทั้งใช้เทคนิคการตอดลิ้น ลมพันลิ้น ลิ้นพันลม ทำให้เกิดความไพเราะ

3.4 การแปรทำนองลูกโยนให้เป็นทางปี่ใน

จากการวิเคราะห์พบว่า การแปรทำนองในส่วนของโยนให้เป็นทางปี่ในที่บรรเลงโดย เรือตรีสุวิทย์ แก้วกระมล ได้พบว่ามีวิธีการแปรทำนองในส่วนของโยนมีอยู่ด้วยกัน 3 แบบ คือ

1) ประดิษฐ์เป็นสำนวนเก็บ โดยร่วมกับการใช้เทคนิคในการเป่าตอดลมตอดลิ้นเป็นหลัก

2) ประดิษฐ์เป็นสำนวนเก็บ ที่เน้นเอกลักษณ์ของเสียงปี่ใน โดยร่วมกับการใช้เทคนิคของช่วงเสียงปี่ใน ต้อ-กลาง-แหบ เป็นหลักผสมกับเทคนิคการเป่าตอดลมตอดลิ้นเป็นหลัก

3) ประดิษฐ์สำนวนเสียงยาว ๆ ผสมกับการประดิษฐ์เป็นสำนวนทางเก็บ โดยร่วมกับการใช้เทคนิคการเป่าตอดลมตอดลิ้น เป่าเสียงยาวและเสียงสั้น พร้อมกับการตอดลมตอดลิ้น เป่าควงเสียง เป่าพรม เป่าปริบ เป่าครั่น เป่าเก็บ ตีนิ้วเป็นหลัก

การแปรทำนองโยนทั้ง 3 แบบนี้ ยังต้องยึดถือตามเนื้อทำนองเสียงที่ยืนอยู่เป็นหลักในการแปร จะแปรให้เท่ากับทำนองของเนื้อเพลง หรือจะแปรให้มากกว่าเนื้อเพลงก็ย่อมจะทำได้ส่วนใหญ่แล้วในการแปรทำนองโยนที่เป็นทางเดี่ยวจะแปรมากกว่าเนื้อทำนองหลักของเพลง แต่มีข้อแม้อยู่ว่าเมื่อแปรทำนองออกไปแล้ว จะต้องไม่ขวางจังหวะฉิ่งจังหวะหน้าทับกลอง และที่สำคัญที่สุดจะต้องมาจบลงที่เสียงเดิม

<u>ข้อเสนอแนะ</u>

1. ควรมีการวิเคราะห์เพลงเดี่ยวกราวในสามชั้นทางปี่ใน ที่บรรเลงโดย เรือตรีสุวิทย์ แก้วกระมล ในแง่มุมอื่น ๆ ต่อไป

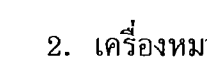
2. ควรมีการบันทึกโน้ตเพลงเดี่ยวกราวในทางปี่ใน ทางของครูท่านอื่น ๆ เพื่อเป็นการอนุรักษ์เอาไว้ในฐานะที่เป็นมรดกของชาติ

3. ควรมีการศึกษาเพลงเดี่ยวกราวใน สำหรับเครื่องดนตรีอื่น ๆ เพื่อเป็นข้อมูลพื้นฐานในการศึกษาวิเคราะห์เกี่ยวกับวิชาการด้านดนตรีไทยในแง่มุมต่าง ๆ ต่อไป

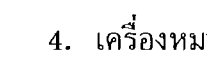
4. ควรมีการศึกษามาตรฐานของรูปทรงและเสียงของเครื่องดนตรีไทยที่เหมาะสมกับการใช้เดี่ยวเพลงกราวใน

<u>คำอธิบายการบันทึกโน้ต</u>

1. ช่วงเสียงของปี่ในและการบันทึกโน้ตสากลในครั้งนี้เป็นไปตามข้อตกลงเบื้องต้นของบทที 1 ในหน้าที่ 11-12 โดยที่เสียงโดของปี่ในจะต่ำกว่าเสียงโดของดนตรีสากลอยู่เล็กน้อย

2. เครื่องหมาย  หมายถึง สะบัด

3. เครื่องหมาย หมายถึง ใช้ลมเดียวลากเสียงยาวติดต่อกัน

4. เครื่องหมาย  หมายถึง การใช้นิ้วควง

5. เครื่องหมาย tr หมายถึง พรมนิ้ว

6. เครื่องหมาย rit หมายถึง ทำให้แนวของเพลงช้าลง

7. ในช่วงต้นของบทเพลงผู้บรรเลงจะเริ่มจากช้า ๆ และเร็วขึ้น ตามลำดับ ในโน้ตเพลงไม่ได้บอกอัตราความช้าเร็วไว้ในโน้ต ส่วนที่จะให้มีความช้าหรือความเร็วมากแค่ไหนก็ขึ้นอยู่กับความสามารถของผู้บรรเลง

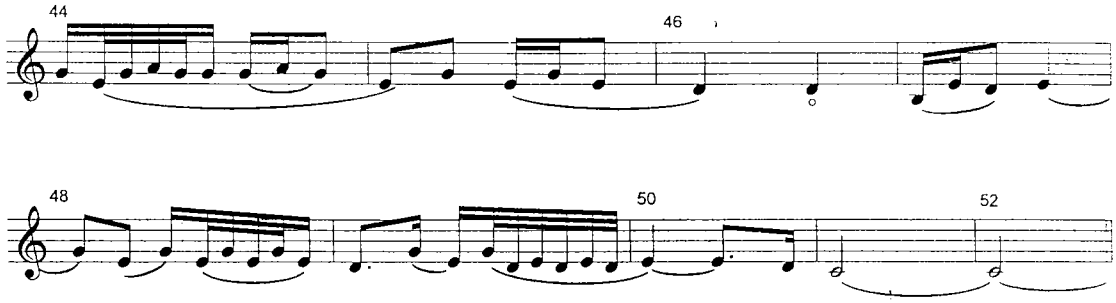
8. ความดังของเสียงปี่ในนั้น เป็นไปตามธรรมชาติของช่วงเสียงของปี่ใน (ต้อ-กลาง-แหบ) อยู่แล้ว

9. การบันทึกโน้ตในครั้งนี้ได้มาจากแถบบันทึกเสียงที่บรรเลง โดย เรือตรีสุวิทย์ แก้วกระมล ซึ่งบรรเลงด้วยความจำ มิได้บรรเลงตามโน้ต ดังนั้น ทำนองขึ้นเพลงจึงทำให้ลีลาและจังหวะของเพลงมีความลำบากมากต่อการบันทึกลงเป็นโน้ตสากล แต่ผู้บันทึกก็พยายามบันทึกให้ได้ใกล้เคียงกับต้นฉบับมากที่สุด เพื่อประโยชน์ในการศึกษาวิเคราะห์

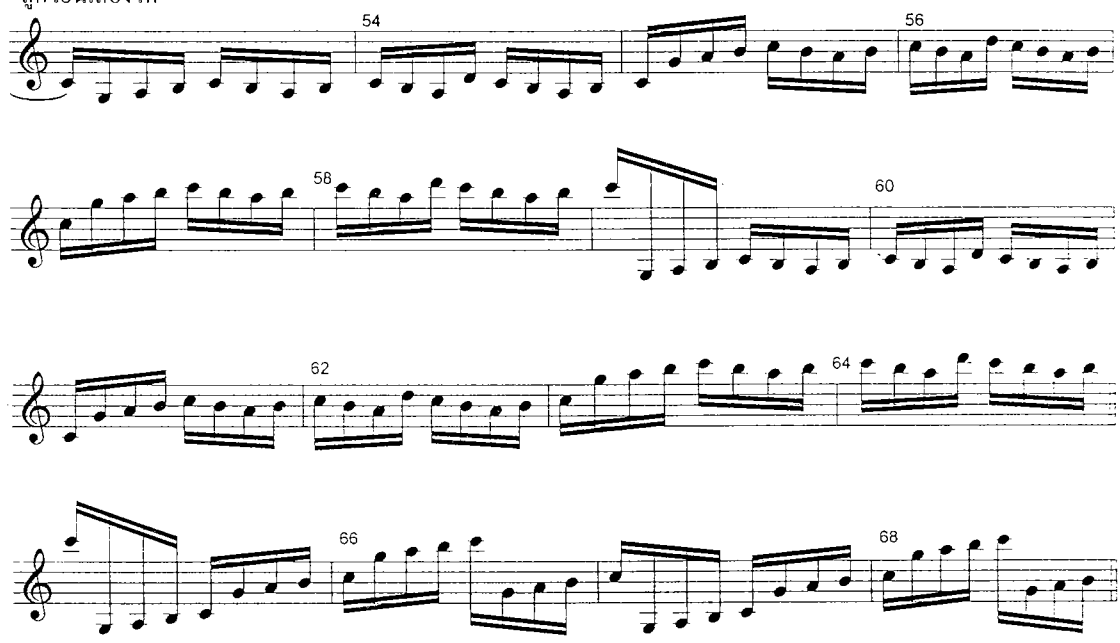
10. ตัวเลขจะบอกตำแหน่งของห้องเพลง

เดี่ยวปี่ใน

เพลงกราวในสามชั้น



ลูกโยนเสียงโด

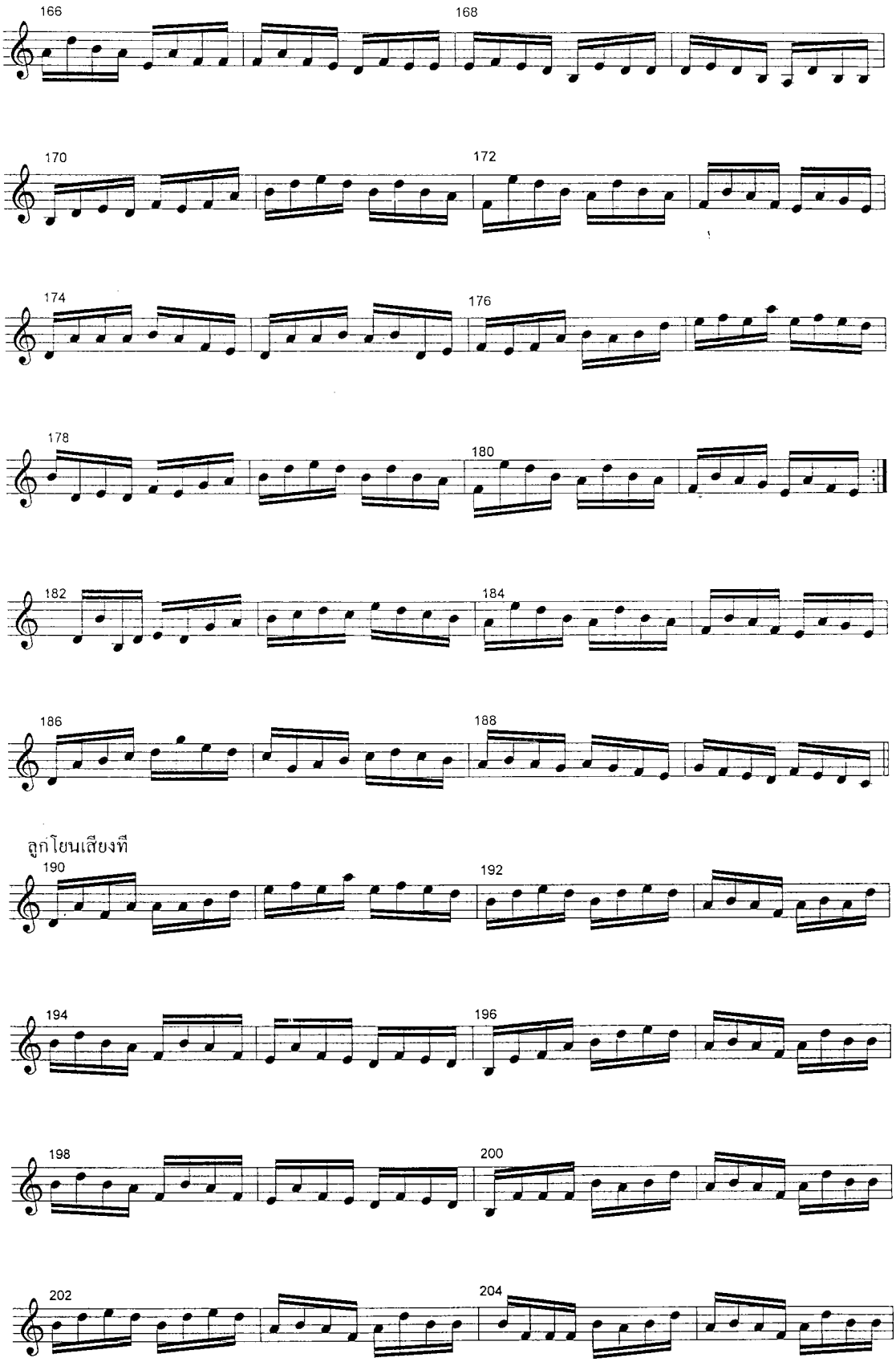


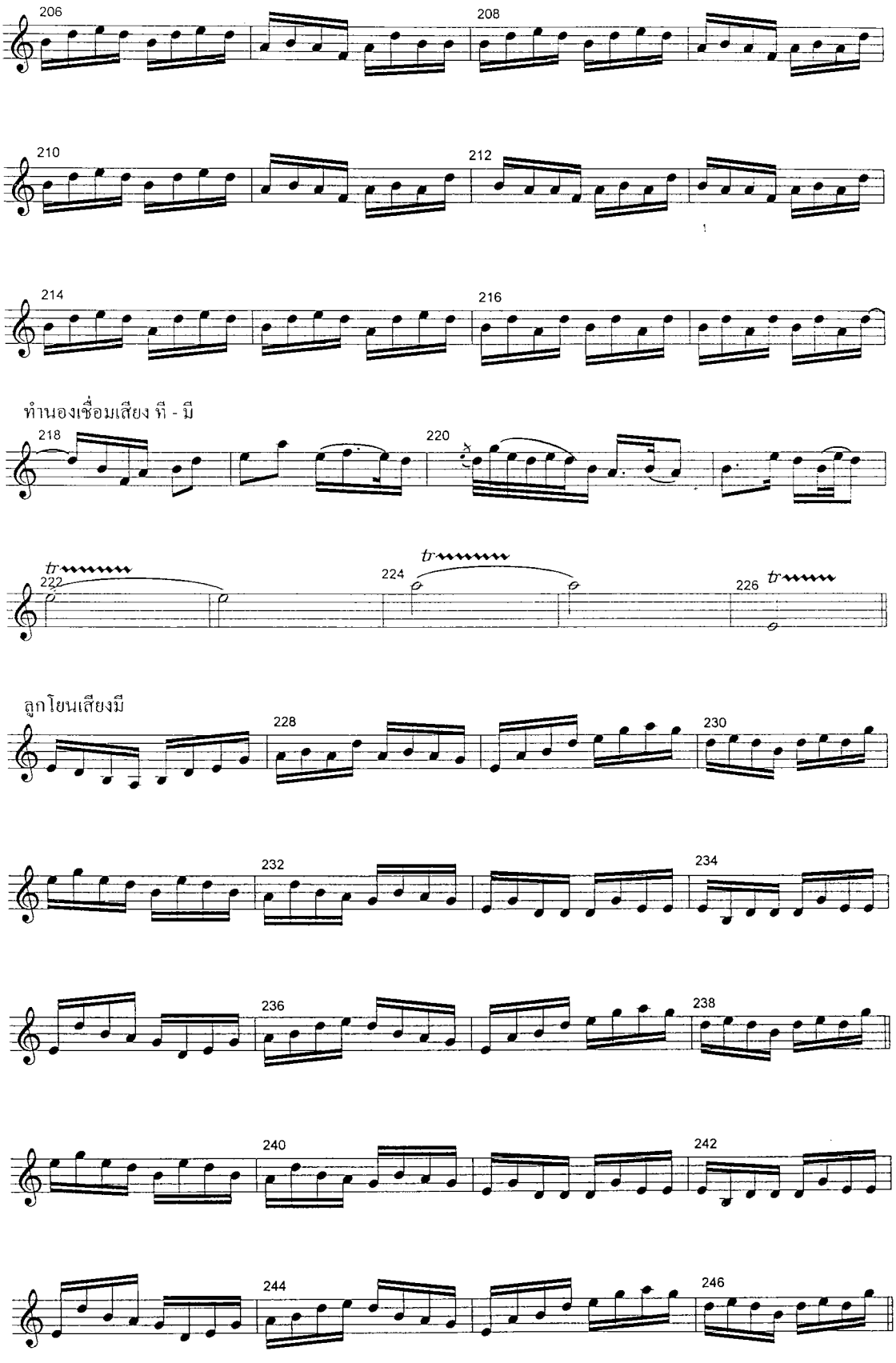
ทำนองเชื่อมเสียง โด-เร

ลูกโยนเสียงเร

เนื้อเพลงท่อน 1.

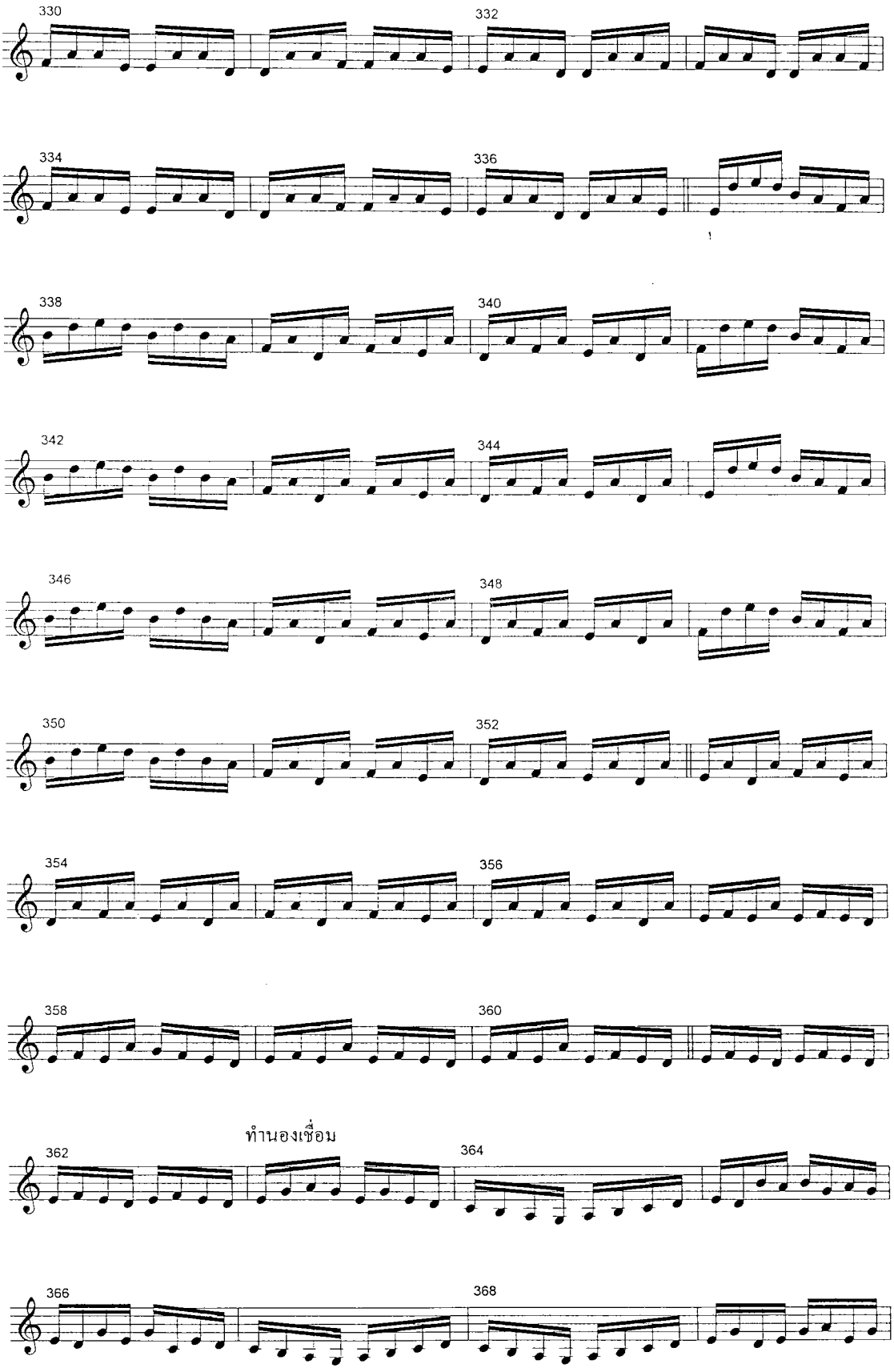
126
128
130
132
เนื้อเพลงท่อน 2
134
136
138
140
142
144
146
148
150
152
154
156
158
160
162
164

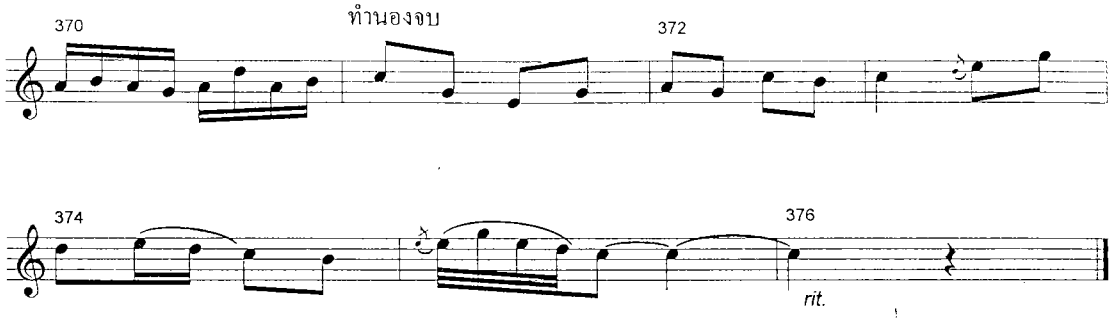

166
168
170
172
174
176
178
180
182
184
186
188
ลูกโยนเสียงที
190
192
194
196
198
200
202
204


206
208
210
212
214
216
ทำนองเชื่อมเสียง ที - มี
218
220
222
224
226
ลูกโยนเสียงมี
228
230
232
234
236
238
240
242
244
246

248
250
252
254
ทำนองเชื่อมเสียง มี - ลา
256
258
260
262
264
266
268
270
ลูกโยนเสียงลา
272
274
276
278
280
282
284
286

288
290
292
294
ทำนองเชื่อมเสียง ลา - ฟา
296
298
300
302
304
306
308
310
312
314
316
318
ลูกโยนเสียงฟาและมี
320
322
324
326
328


330
332
334
336
338
340
342
344
346
348
350
352
354
356
358
360
ทำนองเชื่อม
362
364
366
368


370
ทำนองจบ
372
374
376
rit.

บรรณานุกรม

บรรณานุกรม

โกวิทย์ ขันธศิริ. "ดนตรีกับจิตใจและการประชาสัมพันธ์", นิเทศสาร 5(2):99-106; ตุลาคม 2519.

กาญจนา อินทรสินานนท์. มนุษยศาสตร์ปริทัศน์. การวิเคราะห์รูปแบบเพลงพื้นบ้าน 2 : 57; 2532.

ขำคม พรประสิทธิ์. การศึกษาผลงานเพลงเดี่ยวจะเข้ของครูละเมียด จิตตเสวี. ปริญญานิพนธ์ ศศ.ม. กรุงเทพฯ: จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2541. ถ่ายเอกสาร.

เจนดุริยางค์. พระ แบบเรียนวิชาการประสานเสียง ภาคแรก. พิมพ์ครั้งที่ 4, กรุงเทพฯ : กรมแผนที่ทหาร, 2521.

_____. แบบเรียนวิชาการประสานเสียง ภาคสอง. พิมพ์ครั้งที่ 3, กรุงเทพฯ : กรมแผนที่ทหาร, 2521.

จุมพล ปัญจะ. วิเคราะห์เพลงเดี่ยวกราวใน. "ม.ป.ท." กรุงเทพมหานคร : 2535.

เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี. สังคีตนิยมว่าด้วนดนตรีไทย. กรุงเทพมหานคร : สำนักพิมพ์โอเดียนสโตร์, 2528.

ณรงค์ชัย ปิฏกรัชต์. สารานุกรมเพลงไทย. กรุงเทพมหานคร : โรงพิมพ์เรือนแก้วการพิมพ์, 2535.

ณรงค์ชัย ปิฏกรัชต์. การวิเคราะห์ทางฆ้องเพลงสาธุการ. ปริญญานิพนธ์ ศศ.ม. กรุงเทพ-มหานคร : มหาวิทยาลัยมหิดล, 2534. ถ่ายเอกสาร.

_____. สารานุกรมเพลงไทย. กรุงเทพมหานคร : โรงพิมพ์เรือนแก้วการพิมพ์, 2535.

ถนอมศรี แสงทอง. การศึกษาทางร้องเพลงไทยสำเนียงมอญ. ปริญญานิพนธ์ ศศ.ม. กรุงเทพมหานคร : มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ประสานมิตร, 2540. ถ่ายเอกสาร.

ทบวงมหาวิทยาลัย. “ปี่ใน”, เกณฑ์มาตรฐานสาขาวิชาและวิชาชีพดนตรีไทย. กรุงเทพฯ: สำนักมาตรฐานอุดมศึกษา สำนักงานปลัดทบวงมหาวิทยาลัย, 2538.

ธนิต อยู่โพธิ์. ประวัติเครื่องดนตรีไทย. เอกสารประกอบการประชุมสัมมนาทางวิชาการเรื่องการพัฒนามาตรฐานการผลิตเครื่องดนตรีไทย ทบวงมหาวิทยาลัย, กรุงเทพมหานคร : 2535.

ธำนุ คงอิ่ม. วิเคราะห์หน้าทับตะโพนและกลองทัดชุดโหมโรงเย็น. ปริญญานิพนธ์ ศศ.ม กรุงเทพมหานคร : มหาวิทยาลัยมหิดล, 2539.

ธนิน กระแสร์. การวิเคราะห์เพลงแขกสี่เกลอเถา. ปริญญานิพนธ์ ศศ.ม. กรุงเทพมหานคร : มหาวิทยาลัยมหิดล, 2541. ถ่ายเอกสาร.

นัฐพงศ์ โสวัตร. บทบาทและหน้าที่ของเพลงตระไหว้ครูในพิธีไหว้ครูดนตรีไทย. ปริญญานิพนธ์ ศศ.ม. กรุงเทพมหานคร : มหาวิทยาลัยมหิดล, 2538. ถ่ายเอกสาร.

นิกร จันทศร. ศึกษาเพลงเดี่ยวกราวในทางฆ้องวงใหญ่. ปริญญานิพนธ์ ศศ.ม. กรุงเทพฯ : มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ประสานมิตร, 2540. ถ่ายเอกสาร.

บุญช่วย โสวัตร. การวิเคราะห์เนื้อทำนองหลักของเพลงแขกมอญบางขุนพรหม. ปริญญานิพนธ์ ศศ.ม. กรุงเทพมหานคร : มหาวิทยาลัยมหิดล, 2538. ถ่ายเอกสาร.

บุญช่วย โสวัตร. ประวัติและพัฒนาการของปี่ไทย. สถาบันวิจัยภาษาและวัฒนธรรมเพื่อพัฒนาชนบท มหาวิทยาลัยมหิดล. กรุงเทพฯ : ห้างหุ้นส่วนจำกัด ป. สัมพันธ์พานิชย์, 2533.

บุญเชิด พิณพาทย์. การศึกษาเพลงเดี่ยวกราวในสามชั้นทางระนาดเอก. ปริญญานิพนธ์ ศศ.ม. กรุงเทพฯ : มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ประสานมิตร, 2540. ถ่ายเอกสาร.

ปี๊บ คงลายทอง. การวิเคราะห์ทางดนตรีวิทยาและภาพสะท้อนแห่งความงาม. ปริญญานิพนธ์ ศศ.ม. กรุงเทพมหานคร : มหาวิทยาลัยมหิดล, 2538. ถ่ายเอกสาร.

ประทีบ เล้ารัตนอารีย์. กาญจนาภิเษกสมโภชเฉลิมพระเกียรติ. ชลบุรี : ดนตรีมีคุณทุกอย่างไป ชลบุรีการพิมพ์, 2528.

พูนพิศ อมาตยกุล. ดนตรีวิจักษ์ ความรู้เรื่องดนตรีไทยเพื่อความชื่นชม. กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์เกียรติธุรกิจ จำกัด, 2527.

พูนพิศ อมาตยกุล และคณะ. นามานุกรมศิลปินเพลงไทยรอบ 200 ปี แห่งกรุงรัตนโกสินทร์. กรุงเทพมหานคร : โรงพิมพ์เรือนแก้วการพิมพ์, 2532.

มนตรี ตราโมท. ศัพท์สังคีต. โรงพิมพ์ศิวพร, 2507.

_____. ศิลปวัฒนธรรมไทย เล่ม 7 นาฏดุริยางคศิลปไทย กรุงรัตนโกสินทร์. โรงพิมพ์ยูไนเต็ดโปรดักชั่น, 2525.

_____. โสมส่องแสง : ชีวิตดนตรีไทย ของมนตรี ตราโมท. โรงพิมพ์เรือนแก้วการพิมพ์, 2525.

มานพ วิสุทธิแพทย์. หลักการประพันธ์เพลงไทยเบื้องต้น. เอกสารประกอบคำสอน. กรุงเทพมหานคร : ภาควิชาดุริยางคศาสตร์ คณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒประสานมิตร, 2535.

มหาวิทยาลัยมหิดล. ประวัติและพัฒนาการของปี่ไทย. สถาบันวิจัยภาษาและวัฒนธรรมเพื่อพัฒนาชนบท. กรุงเทพฯ : ห้างหุ้นส่วนจำกัด ป. สัมพันธ์พานิชย์, 2533.

วิภา คงคากุล. ถนนดนตรี 1. กรุงเทพฯ : ความสำคัญของดนตรีต่อสังคม 35(1) : ตุลาคม 2539.

วิทยา ศรีผ่อง. วัฒนธรรมการบรรเลงฆ้องวงเล็ก. ปริญญานิพนธ์ ศศ.ม. กรุงเทพฯ : จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2541. ถ่ายเอกสาร.

ศิลปากร, กรม. โน้ตเพลงไทย เล่ม 1 พร้อมด้วยคำอธิบายเพลง. พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯ ให้กรมศิลปากรจัดพิมพ์ (พิมพ์ครั้งที่ 2) โรงพิมพ์การศาสนา, 2514.

สงัด ภูเขาทอง. การดนตรีไทยและทางเข้าสู่ดนตรีไทย. กรุงเทพมหานคร : ภาควิชาดนตรีศึกษา วิทยาลัยครูบ้านสมเด็จเจ้าพระยา, 2524.

_____. การดนตรีไทยและทางเข้าสู่ดนตรีไทย. กรุงเทพมหานคร : โรงพิมพ์เรือนแก้วการพิมพ์, 2532.

สุกรี เจริญสุข. จะฟังดนตรีอย่างไรให้ไพเราะ. กรุงเทพมหานคร : โรงพิมพ์เรือนแก้วการพิมพ์, 2532.

สุมาลี นิมมานุภาพ. ดนตรีวิจักษณ์. พิมพ์ครั้งที่ 6 กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์ชวนพิศ, 2535.

อุทิศ นาคสวัสดิ์. ทฤษฎีและปฏิบัติดนตรีไทย. กรุงเทพมหานคร : เทพนิมิตรการพิมพ์. 2522.

อุดม อรุณรัตน์. ดุริยางคดนตรีจากพระพุทธศาสนา. กรุงเทพฯ : มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2526.

อนันต์ สบฤกษ์. ประวัติและพัฒนาการของปี่ไทย. สถาบันวิจัยภาษาและวัฒนธรรมเพื่อพัฒนาชนบท มหาวิทยาลัยมหิดล. กรุงเทพฯ : ห้างหุ้นส่วนจำกัด ป. สัมพันธ์พานิชย์, 2533.

ภาคผนวก

- ความรู้ทั่ว ๆ ไปเกี่ยวกับปี่ใน
- โน้ตเพลงกราวในสองชั้น
- โน้ตเพลงเดี่ยวกราวในสามชั้นทางฆ้องวงใหญ่
  ของ นายนิกร จันทศร

ความรู้ทั่ว ๆ ไปเกี่ยวกับปี่ใน

เป็นเอกสารที่จัดทำขึ้นโดยทบวงมหาวิทยาลัย ร่วมกับสถาบันอุดมศึกษาต่าง ๆ ที่เปิดทำการเรียนการสอนวิชาดนตรี มาเป็นกรรมการร่างเกณฑ์ทางดนตรีไทย มีชื่อว่า “เกณฑ์มาตรฐานสาขาวิชาและวิชาชีพดนตรีไทย เมษายน 2538” เพื่อใช้เป็นแนวทางของผู้ที่สนใจศึกษาหาความรู้ทางด้านดนตรีไทย และต้องการที่จะศึกษาต่อในระดับอุดมศึกษา เอกสารเล่มนี้จัดทำขึ้นในวาระฉลองสิริราชสมบัติครบ 50 ปี พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวภูมิพลอดุลยเดช รัชกาลที่ 9 พุทธศักราช 2539

<u>การสำรวจความพร้อมและปรับเครื่องดนตรีก่อนบรรเลง</u>

1. ลิ้นปี่ใน

1.1 ใบตาล

1.1.1 ความกว้างประมาณไม่เกินครึ่งนิ้วฟุต และความหนาที่ประมาณจากสายตาว่าเหมาะสม

1.1.2 เลือกตำแหน่งบนใบตาลที่จะนำมาใช้เป็นลิ้นปี่ได้ถูกต้อง (คือ ที่ช่วงกลาง 1 ส่วน 3 ของความยาวทางใบบริเวณช่วงกลางของทั้งใบ)

1.1.3 ตัดใบตาลที่ได้แช่น้ำไว้แล้วได้ถูกตำแหน่งตามยาวของทางใบขนาดกว้างครึ่งนิ้วฟุต และยาว 3-4 นิ้วฟุต พับหัวท้ายข้างละ 1/4 ส่วน แล้วพับกลางเข้าหากันก่อนเจียนบริเวณที่พับกลางขวางเจียนใบให้มนโค้งเหมือนเล็บมือ แต่เสียงอาจไม่สมบูรณ์

1.2 เชือกที่ใช้พันคอลิ้นปี่ (ใบตาลและกำพวด)

1.2.1 บอกขนาดของเชือกที่ใช้พันคอลิ้นปี่เหมาะสม

1.2.2 เลือกเชือกที่ควั่นจากด้ายดิบเพื่อใช้พัน และบอกมาตรฐานการเขม็งเกลียววนซ้ายประมาณ 450-500 รอบ โดยเชือกมีขนาดประมาณ 1 หุน (1/8 นิ้วฟุต)

1.3 การพันเชือกกับคอลิ้นปี่

1.3.1 บอกได้ว่าเชือกที่รัดใบตาลกับปลายกำพวดพันได้แน่นพอเหมาะ คือ เพียงสามารถขยับลิ้นปี่ได้เล็กน้อย

1.3.2 พันคอลิ้นปี่กับกำพวดได้ โดยพันเชือกด้วยเงื่อนตะกรุดเบ็ดและจัดให้เงื่อนอยู่ด้านข้างของลิ้นปี่ เพราะมีผลต่อการสั่นสะเทือนของใบตาลขณะเป่าและพันได้แน่นเหมาะสม

1.4 กำพวด

เมื่อปักและมัดเข้ากับใบตาลแล้ว ปลายของกำพวดปี่ในจะอยู่ประมาณระดับแนวบนของเชือกที่รัดคอลิ้นปี่

1.5 การแช่ลิ้นปี่เพื่อการให้ได้คุณภาพเสียงเหมาะสม

1.5.1 บอกลักษณะน้ำที่จะใช้แช่ลิ้นปี่ได้ คือ น้ำจืดสะอาดที่อุณหภูมิปกติ

1.5.2 แช่ลิ้นปี่ที่ตัดแล้วลงในน้ำที่เตรียมไว้ให้ โดย

1.5.2.1 ลิ้นปี่ต้องจมในน้ำ

1.5.2.2 แช่ลิ้นปี่เป็นเวลา 3-5 นาที

1.5.3 บอกคุณภาพลิ้นปี่ภายหลังการแช่เมื่อนำมาทดสอบด้วยการเป่าได้ถูกต้อง

1.6 สามารถแก้ไขความบกพร่องจากใบตาลและกำพวดได้

2. เลาปี่ใน

2.1 อยู่ในสภาพสมบูรณ์ไม่แตกจนลมรั่วออกมาได้ ถ้าเพียงแค่ร้าวและลมไม่รั่วยังสามารถใช้บรรเลงได้

2.2 ภายในเลาปี่ต้องไม่แห้ง

2.3 แก้ไขความบกพร่องของข้อ 2.2 ได้

2.4 กระสวน (ทรงของรูภายในเลาปี่) ต้องได้มาตรฐาน

3. การปักลิ้นปี่เข้าเลาปี่

3.1 พันโคนกำพวดด้วยด้านสลับกับใยสำลีเพื่อให้ปักได้กระชับแน่น (คือ พันได้ขนาดที่จะปักเข้ารูทวนบนของเลาปี่ได้แน่น โดยส่วนบนของด้ายที่พันต้องเสมอขอบทวนบน ถ้าด้ายอยู่ต่ำกว่าขอบทวนมีผลทำให้เสียงสูงขึ้น ถ้าด้ายอยู่ สูงกว่าขอบทวนจะทำให้เสียงที่เป่าต่ำลง)

3.2 ปักลิ้นปี่โดยใบตาลต้องทำมุม 45 องศา กับรูบังคับเสียง

3.3 แก้ไขความบกพร่องจากการปักลิ้นปี่ได้

3.4 สามารถปรับการปักลิ้นเข้าเลาปี่ ให้ระดับเสียงเท่ากับเครื่องอื่น

4. ทดลองความพร้อมของลิ้นปี่ ได้จากการเป่านิ้วลองปี่ (ตรวจสอบ)

4.1 ตรวจสอบความพร้อมของลิ้น

4.2 ตรวจสอบมาตรฐานของเลาปี่

<u>ท่านั่ง</u>

นั่งพับเพียบ ลำตัวตรง ไม่ก้มหน้า

<u>ท่าจับ</u>

1. ถ้ายังไม่ได้ปักลิ้นปี่ ต้องปักลิ้นปี่ให้เรียบร้อยถูกต้องก่อน

2. จับปี่โดยให้รูบังคับเสียงอยู่ด้านหน้า โดยประเพณีนิยมใช้มือขวาอยู่ข้างบน มือซ้ายอยู่ข้างล่าง มือทั้งสองจับปี่โดยใช้นิ้วหัวแม่มือค้ำด้านล่างใต้เลาปี่ ปี่อยู่ในตำแหน่งที่เหมาะสม คือ นิ้วชี้ นิ้วกลาง และนิ้วนาง อยู่ตรงกับรูบังคับเสียง นิ้วก้อยทั้งสองช่วยประคองข้างเลาปี่ไว้ให้มั่นคงขณะเป่า (ในขณะที่นิ้วชี้ นิ้วกลาง และนิ้วนางเปิดรูบังคับเสียง) แขนทั้งสองข้างยกขึ้นและกางออกพองาม โดยข้อศอกจะต้องอยู่ต่ำกว่าระดับหัวไหล่

วิธีเป่าปี่ใน

1. หลักการเป่าปี่ใน

1.1 แช่ลิ้นปี่ในให้ได้คุณภาพ แล้วนำมาทดลองก่อนเป่า

1.2 ก่อนอมลิ้นปี่ต้องตะแคงลิ้นปี่ประมาณ 45 องศา สังเกตได้จากรูบังคับเสียงต้องอยู่ตรงด้านหน้า

1.3 อมกำพวดจนริมฝีปากชิดทวนบนของเลาปี่

1.4 ผู้บรรเลงสามารถเป่าได้ 24 เสียง จากการปิดและเปิดรูบังคับเสียง โดย

ก. การเป่าเสียงระดับกลางด้วยการใช้ลมธรรมดา เป่าได้ 8 เสียง

ข. การเป่าเสียงระดับสูง ซึ่งศัพท์เฉพาะของการเป่าปี่เรียกว่า เสียงแหบ ด้วยการบังคับลมลิ้นปี่และลิ้นของผู้เป่า เป่าได้ 10 เสียง

ค. การเป่าเสียงระดับต่ำ ซึ่งศัพท์เฉพาะเรียกว่าเสียงต้อ ด้วยการที่ผู้เป่าผ่อนแรงดันลมพร้อมการขยายช่องว่างในลำคอให้กว้างขึ้น ในทำนองเดียวกันกับการขับร้องเพลงเป่าได้ 6 เสียง

ง. เสียงระดับกลางของการเป่าปี่นั้น อาจเป่าเป็นเสียงคล้ายพูด หรือเป่าดำเนินทำนองเพลงก็ได้ ด้วยการใช้ลิ้นผู้เป่าเข้าช่วยในการบังคับเสียง

1.5 การระบายลม

การระบายลม คือ การเป่าเสียงลักษณะต่าง ๆ ด้วยกระบวนวิธีสับเปลี่ยนลมภายในร่างกายของผู้เป่าปี่ ที่ไม่ให้ผู้ฟังรู้ว่าช่วงใดเป็นช่วงที่ผู้เป่าหายใจ (เกิดจากการใช้ลมในการเป่าปี่ 2 ลักษณะ อย่างแรก คือ ใช้ลมออกตรงจากปอด (ทรวงอก) ลักษณะที่สองเป็นการใช้ลมที่ถูกบังคับภายในกระพุ้งแก้ม ทั้งนี้ด้วยการใช้ลมเป่าทั้งสองลักษณะสลับกัน)

ช่วงการใช้กำลังระบายลมหรือการสับเปลี่ยนลม อยู่ระหว่างช่วงที่เหลือลมในปอดประมาณครึ่งหนึ่ง หรือ 50 เปอร์เซ็นต์ แล้วนำลมส่วนนี้ส่งให้กระพุ้งแก้มทำหน้าที่ต้นลมแทนปอดในการช่วยเป่าปี่ ขณะเดียวกันก็หายใจเข้าปอดภายในช่วงกระพุ้งแก้มดันลมไปครึ่งหนึ่ง พร้อมกันนี้นำส่วนที่เหลือประมาณ 25 เปอร์เซ็นต์ สุดท้ายปรับให้กำลังดันลมช่วงรอยต่อระหว่างลมในกระพุ้งแก้มกับลมในปอดมีแรงดันเท่ากันก่อนที่จะเปลี่ยนจากบังคับลมในกระพุ้งแก้ม มาเป็นลมจากปอดในการเป่า

1.6 หน้าที่ของปี่ใน

ปี่ในมีหน้าที่ดำเนินทำนอง โดยบางครั้งช่วยนำวง กลวิธีของปี่ในในการดำเนินทำนอง คือ เป่าพันด้วยวิธีเก็บสอดแทรกไปกับทำนองเพลงซึ่งบรรเลงโดยเครื่องดนตรีชนิดอื่นสลับกับการเป่าโหยหวน (ลีลาการเป่าเคลื่อนที่เลื่อนไหลขึ้นลงลักษณะเกี่ยวพันกัน) เป็นเสียงยาวทอดลงหรือขึ้นไปตามช่วงทำนองเพลงอย่างเหมาะสม

2. วิธีการเป่าระบายลม

2.1 การระบายลม ตามลำดับความง่ายไปหาความยากมีดังนี้

2.1.1 ระบายลมเสียงแหบอย่างไม่เป็นทำนอง

2.1.2 ระบายลมในการดำเนินทำนองด้วยเสียงแหบ

2.1.3 ระบายลมในการดำเนินทำนองด้วยเสียงกลาง

2.1.4 ระบายลมในการดำเนินทำนองด้วยเสียงต้อ

2.1.5 ระบายลมในการดำเนินทำนองสลับระดับเสียง จากทำนองที่สร้างขึ้นเพื่อการฝึกหรือการประเมินโดยเฉพาะ

2.1.6 ระบายลมได้ในทุกตำแหน่งเสียง และสามารถบังคับคุณภาพเสียงจากระบบการระบายลม เพื่อประโยชน์ในการตกแต่งทำนองในลักษณะพิเศษตามจุดประสงค์ของผู้ประพันธ์เพลงได้

2.2 การเป่าปี่โดยไล่เสียงทีละเสียง พร้อมกับการระบายลม โดยเสียงต้องต่อเนื่องและไม่เพี้ยน

2.2.1 เสียงกลาง 8 เสียง โดยเสียงอาจไม่เรียบ

2.2.2 เสียงกลาง 8 เสียงแหบ 2 เสียงต้อ 3 เสียง รวม 13 เสียง

2.2.2.1 โดยเสียงอาจไม่เรียบ

2.2.2.2 โดยเสียงต้องเรียบ

2.2.3 เสียงกลาง 8 เสียง เสียงแหบ 4 เสียง เสียงต้อ 3 เสียง รวม 15 เสียง และเสียงต้องเรียบ

2.2.4 เสียงกลาง 8 เสียง เสียงแหบ 6 เสียง เสียงต้อ 4 เสียง รวม 18 เสียง

2.2.5 เสียงกลาง 8 เสียง เสียงแหบ 7 เสียง เสียงต้อ 6 เสียง รวม 21 เสียง

2.2.6 เสียงกลาง 8 เสียง เสียงแหบ 8 เสียง เสียงต้อ 6 เสียง รวม 22 เสียง

2.2.7 เสียงกลาง 8 เสียง เสียงแหบ 10 เสียง เสียงต้อ 6 เสียง รวม 24 เสียง

2.3 การเป่าไล่เสียงในระดับเสียงต้อ กลาง และแหบ

2.3.1 เป่าไล่เลียงระดับกลางโดยเป่าเสียงยาว 2 ช่วงการระบายลม โดยเสียงต่อเนื่องและไม่เพี้ยน แต่อาจไม่เรียบ

2.3.2 เป่าไล่เสียงระดับกลางโดยเป่าเสียงยาว 2 ช่วงการระบายลม โดยเสียงต่อเนื่อง ไม่เพี้ยน และเสียงต้องเรียบ

2.3.3 เป่าไล่เสียงระดับกลางโดยเป่าเสียงยาวเสียละหนึ่งจังหวะย่อย (ฉิ่งฉับ) ในอัตราปกติ (สองชั้น) แต่เสียงอาจไม่เรียบ

2.3.4 เป่าไล่เสียงระดับกลางโดยเป่าเสียงยาวหนึ่งจังหวะย่อย (ฉิ่งฉับ) ในอัตราปกติ (สองชั้น) และเสียงต้องเรียบ

2.3.5 เป่าไล่เสียงระดับเสียงต่ำ หรือเสียงต้อโดยไม่เพี้ยน และเสียงต้องเรียบ

2.3.6 เป่าไล่เสียงระดับเสียงสูง หรือเสียงแหบได้โดยไม่เพี้ยน และเสียงต้องเรียบ

2.4 เป่าตอด

2.4.1 ตอดลิ้น คือ การเป่าโดยใช้ลิ้นผู้เป่าสัมผัสกับลิ้นปี่ ในลักษณะการตอดลิ้น ยกเว้นเสียงแหบ

2.4.2 ตอดลม คือ การเป่าให้เสียงมีความชัดเจนคล้ายเสียงตอดลิ้น โดยวิธีบังคับเสียงด้วยลม ในลักษณะกักลมให้เป็นช่วง และมีน้ำหนักได้ระดับเฉพาะเสียง

2.5 เป่าเก็บ เป็นการเป่าดำเนินทำนองด้วยพยางค์ถี่ ๆ ร่วมไปกับการระบายลม

2.6 การเป่ายาวและสั้น พร้อมกับการเป่าตอด (ให้เสียงชัดเจน) โดยสัมพันธ์กับการระบายลม

2.7 เป่าควงเสียง คือ การบังคับให้เสียงที่ออกมาในระดับเสียงเดียวกัน ด้วยการใช้นิ้วบังคับต่างกัน

2.8 เป่าพรม คือ เป่าเป็นเสียงพยางค์ถี่ ๆ ด้วยการขยับนิ้งปิด เปิดรูเร็ว ๆ ซึ่งสามารถทำได้ 2 อย่าง คือ พรมนิ้วเดียว (เกิดเสียงคู่ 2) หรือพรม 2 นิ้ว (เกิดเสียงคู่ 3) ในลักษณะเสียงถี่ระรัว

2.9 ตีนิ้ว คือ การทำเสียงให้สั่นสะเทือนถี่ ๆ 2 ครั้ง

2.10 เป่าปริบ คือ การบังคับลมและนิ้วให้เกิดเสียงสั่นในลักษณะสั้น

2.11 เป่าครั่น คือ การทำให้เสียงปี่ที่ดำเนินอยู่สะดุดหรือสั่นสะเทือน ด้วยการบังคับลมให้สะเทือนจากลำคอย เช่นเดียวกันกับในการขับร้อง

2.12 การเป่าเลียนเสียงพูด เสียงร้อง ด้วยการใช้ลิ้นผู้เป่าเข้าช่วยในการบังคับเสียงได้ชัดเจน ตามลักษณะเสียง ทำนอง คำร้อง

2.13 การเป่าเลียนเสียงร้องด้วยศิลปะในการตกแต่งตามหลักวิชาการว่าด้วยกลวิธีในการเป่าทำนองเพื่อเลียนเสียงในการขับร้อง

2.14 ใช้กลวิธีบังคับเสียงในลักษณะบูรณาการร่วมกันในการเป่าเพลงตามเกณฑ์เพียงบางส่วนของเพลง หรือทั้งเพลงอย่างเหมาะสมกับกระบวนการบรรเลงตามข้อกำหนดเพื่อการประเมิน

2.15 เสียงลิ้นพันลม ลมพันลิ้น เป็นวิธีดำเนินทำนองขั้นสูงของเครื่องเป่าโดยการนำลักษณะเสียงที่เกิดจากการเป่าตอดลิ้น (ใช้ลิ้นบังคับเสียง) และตอดลม บังคับเสียงมาตกแต่งสำนวนทำนองเพื่อเพิ่มความไพเราะ สำหรับใช้แสดงความสามารถในการบรรเลงเพลงชั้นสูง

2.16 แสวงหากลวิธีที่มีประสิทธิภาพตามมาตรฐานเกณฑ์ขั้นที่ 10 บนบรรทัดฐานของสุนทรียะตามเอกลักษณ์ของการดำเนินทำนองเพลงไทย

2.17 แสวงหากลวิธีที่มีประสิทธิภาพสูงกว่ามาตรฐานเกณฑ์ขั้นที่ 10 บนบรรทัดฐานของสุนทรียะตามเอกลักษณ์ของการดำเนินทำนองเพลงไทย

เพลงกราวในสองชั้น

เป็นเอกสารที่จัดทำขึ้นโดยทบวงมหาวิทยาลัยร่วมกับวิทยาลัยนาฏศิลปและมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ประสานมิตร จัดทำขึ้นตามเกณฑ์มาตรฐานสาขาวิชาและวิชาชีพดนตรีไทย พ.ศ. 2538 เพื่อใช้เป็นแนวทางของผู้ที่สนใจศึกษาหาความรู้ทางด้านดนตรีไทย และต้องการที่จะเข้าศึกษาต่อในระดับอุดมศึกษา เอกสารฉบับนี้จัดทำขึ้นในวาระฉลองสิริราชสมบัติครบ 50 ปี พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวภูมิพลอดุลยเดช รัชกาลที่ 9 พุทธศักราช 2539

กราวใน
(KRAHWNAI)

สองชั้น
(SONG CHAN)

หน้าทับพิเศษ (NAHTHAP PHISEHT)

ไม่ปรากฏผู้แต่ง
(ANONYMOUS)

กราวใน (ต่อ)

KRAHWNAI (cont.)

กราวใน (ต่อ)

KRAHWNAI (cont.)

กราวใน (ต่อ)

KRAHWNAI (cont.)

กราวใน (ต่อ)

KRAHWNAI (cont.)

กราวใน (ต่อ)

KRAHWNAI (cont.)

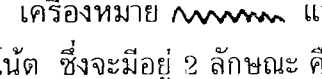
คำอธิบายโน้ตเพลงเดี่ยวกราวใน

ช่วงเสียงของฆ้องวงใหญ่ได้แสดงตามตัวอย่าง ดังต่อไปนี้

เสียงโน้ตต่ำสุด เสียงเร หมายถึง เสียงที่ตรงกับลูกฆ้องลูกแรก มือซ้ายสุดของฆ้องวงใหญ่ เสียงต่อมาหมายถึงลูกถัดไป จนถึงลูกฆ้องเสียงสูงสุด คือ เสียงมี

ระดับเสียงต่ำที่ใช้ในการบันทึกโน้ตครั้งนี้ หมายถึง ระดับเสียงของฆ้องวงใหญ่ ซึ่งห่างกันเป็นเสียงเต็มตามระบบเสียงดนตรีไทย ดังนั้น ผู้วิจัยจึงไม่ใช้เครื่องหมายแปลงเสียง ในการบันทึกโน้ตครั้งนี้

ตำแหน่งมือซ้ายจะบันทึกเป็นสัญลักษณ์ (o) ลงได้ตัวโน้ตที่ใช้มือซ้าย ส่วนตัวโน้ตที่ใช้มือขวาจะไม่ใช้สัญลักษณ์ ส่วนการบรรเลงในลักษณะของคู่ 4 คู่ 3 หรือคู่เสียงต่าง ๆ ที่บรรเลงพร้อมกัน 2 มือ จะไม่มีการใช้สัญลักษณ์ เนื่องจากการบรรเลงเป็นคู่ จะใช้มือซ้ายอยู่ที่เสียงต่ำเสมอ นอกจากลูกพิเศษที่อาจจะมีการใช้มือขวาลงมาอยู่เสียงต่ำ แต่ในเพลงเดี่ยวกราวใน 3 ชั้น ทางฆ้องวงใหญ่ที่บันทึกในครั้งนี้ไม่มีลักษณะลูกพิเศษดังกล่าว ฉะนั้นในการบันทึกตัวโน้ตที่เป็นคู่ก็กำหนดให้โน้ตตัวล่าง หรือตัวที่เป็นเสียงต่ำกว่าเป็นมือซ้าย

เครื่องหมาย  แสดงถึงการตีกวาดจากเสียงหนึ่งไปหาอีกเสียงหนึ่งตามจังหวะของตัวโน้ต ซึ่งจะมีอยู่ 2 ลักษณะ คือ การตีกวาดขึ้น และการตีกวาดลง

เครื่องหมาย ใช้แทนการตีกวาดขึ้น

เครื่องหมาย ใช้แทนการตีกวาดลง

เพลงเดี่ยว กราวใน

ทางฆ้องวงใหญ่

3 ชั้น

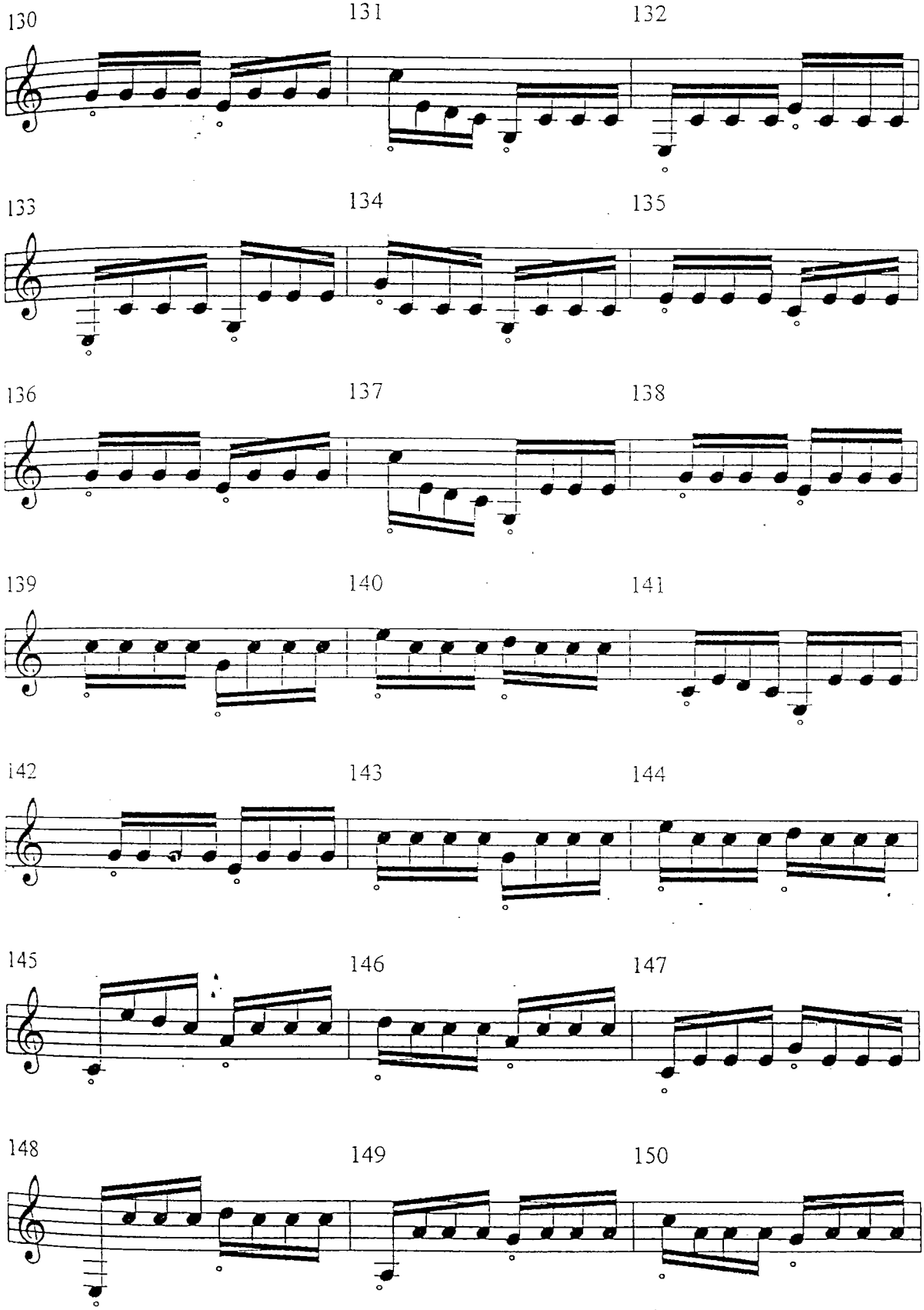
22
23
24
25
26
27
28
29
30
31
32
33
34
35
36
37
38
39
40
41
42

43
44
45
46
47
48
49
50
51
52
53
54
55
56
57
58
59
60
61
62
63

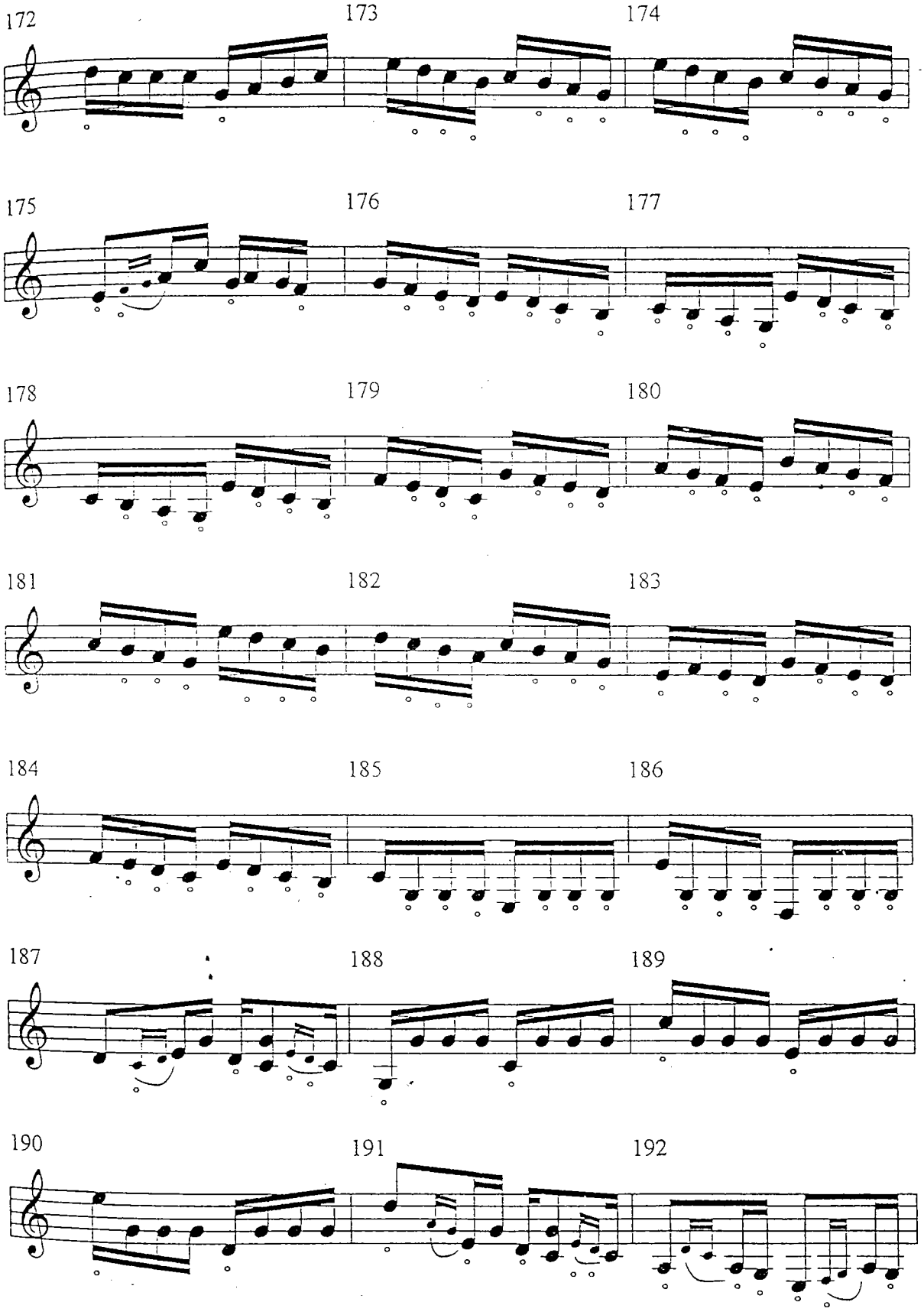
64
65
66
67
68
69
70
71
72
73
74
75
76
77
78
79
80
81
82
83
84

85
86
87
88
89
90
91
92
93
94
95
96
97
98
99
100
101
102
103
104
105
2

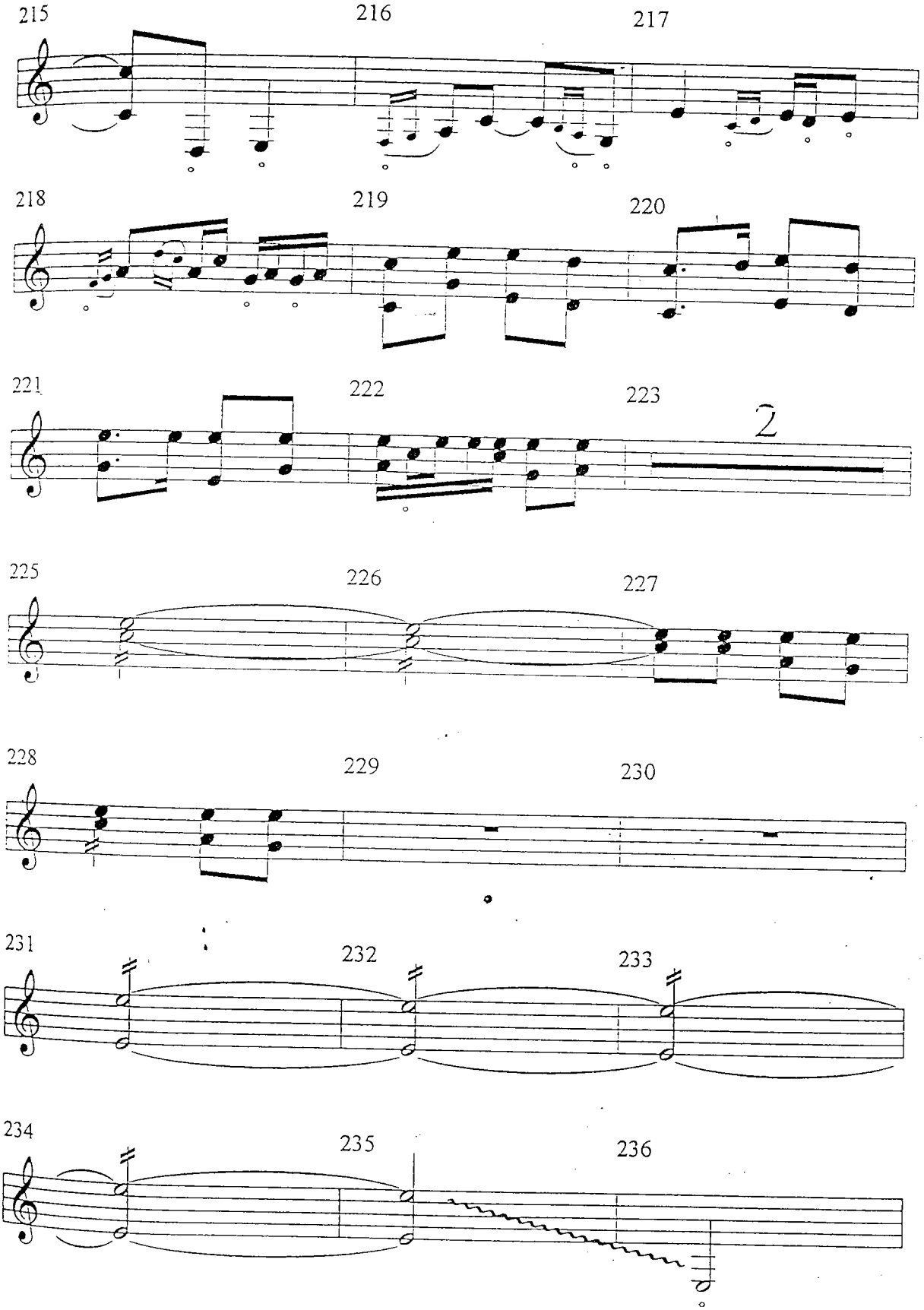
107
108
109
110
111
112
113
114
115
116
117
118
119
120
121
122
123
124
125
126
127
128
129


130
131
132
133
134
135
136
137
138
139
140
141
142
143
144
145
146
147
148
149
150

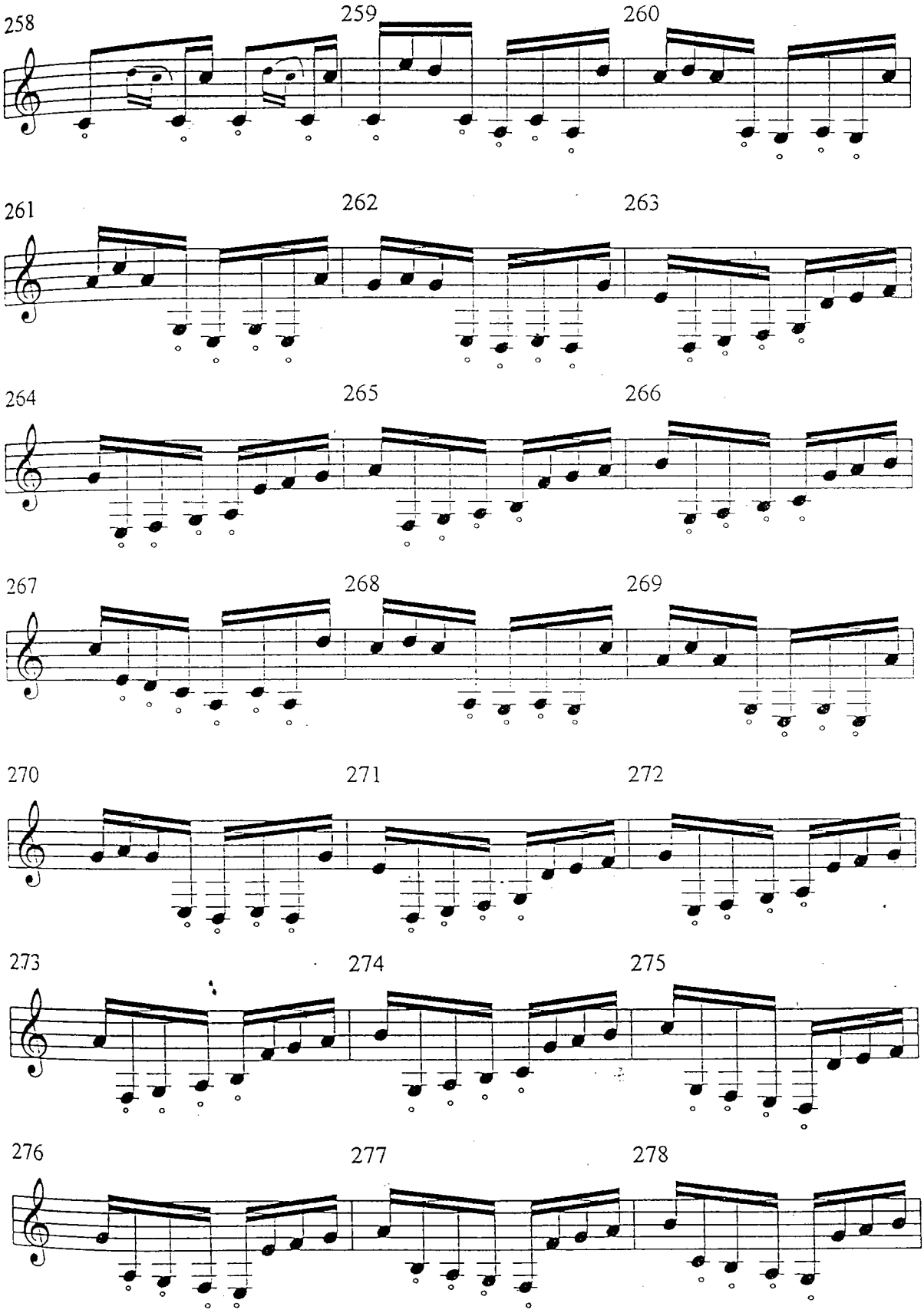
151
152
153
154
155
156
157
158
159
160
161
162
163
164
165
166
167
168
169
170
171


172
173
174
175
176
177
178
179
180
181
182
183
184
185
186
187
188
189
190
191
192

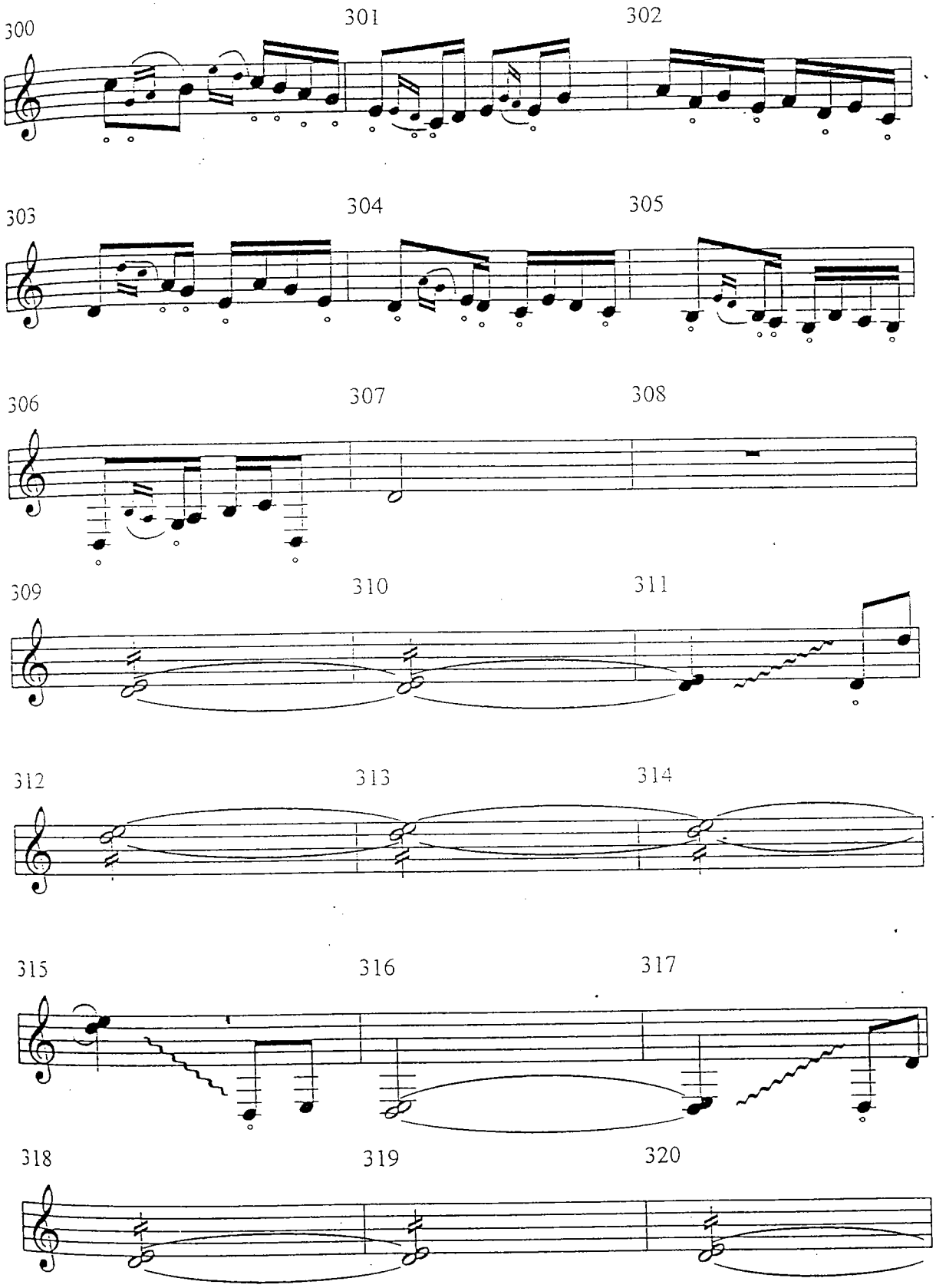
193
194
195
196
197
198
199
200
201
202
203
204
205
206
207
208
209
2
211
212
213
214


215
216
217
218
219
220
221
222
223
2
225
226
227
228
229
230
231
232
233
234
235
236

237
adlip.
238
239
240
241
242
243
244
245
246
247
248
249
250
251
252
253
254
255
256
257


258
259
260
261
262
263
264
265
266
267
268
269
270
271
272
273
274
275
276
277
278

279
280
281
282
283
284
285
286
287
288
289
290
291
292
293
294
295
296
297
298
299

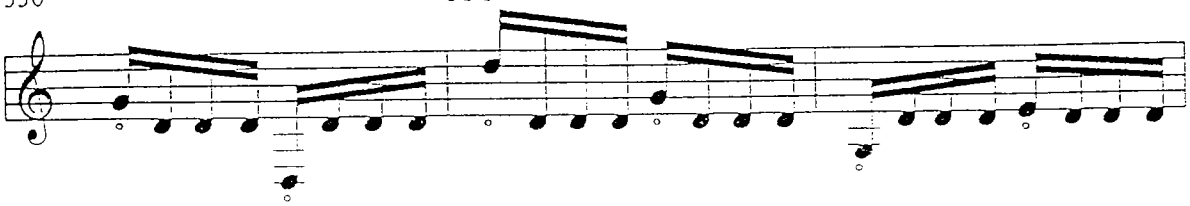

300
301
302
303
304
305
306
307
308
309
310
311
312
313
314
315
316
317
318
319
320

321 322 323

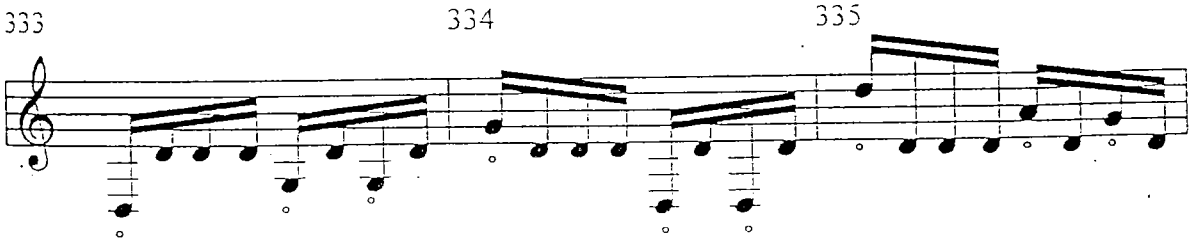
324 325 326

327 328 329

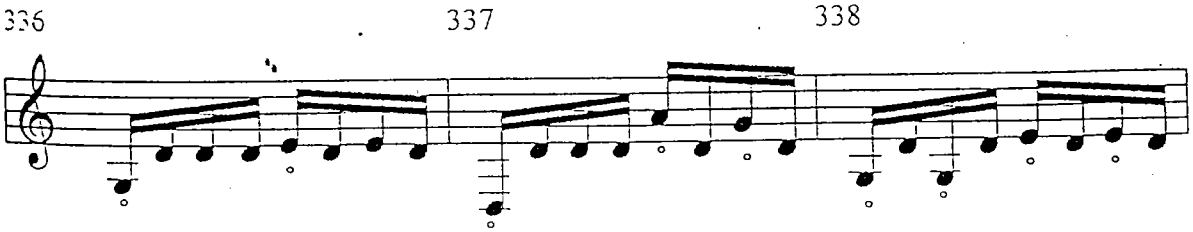
330 331 332



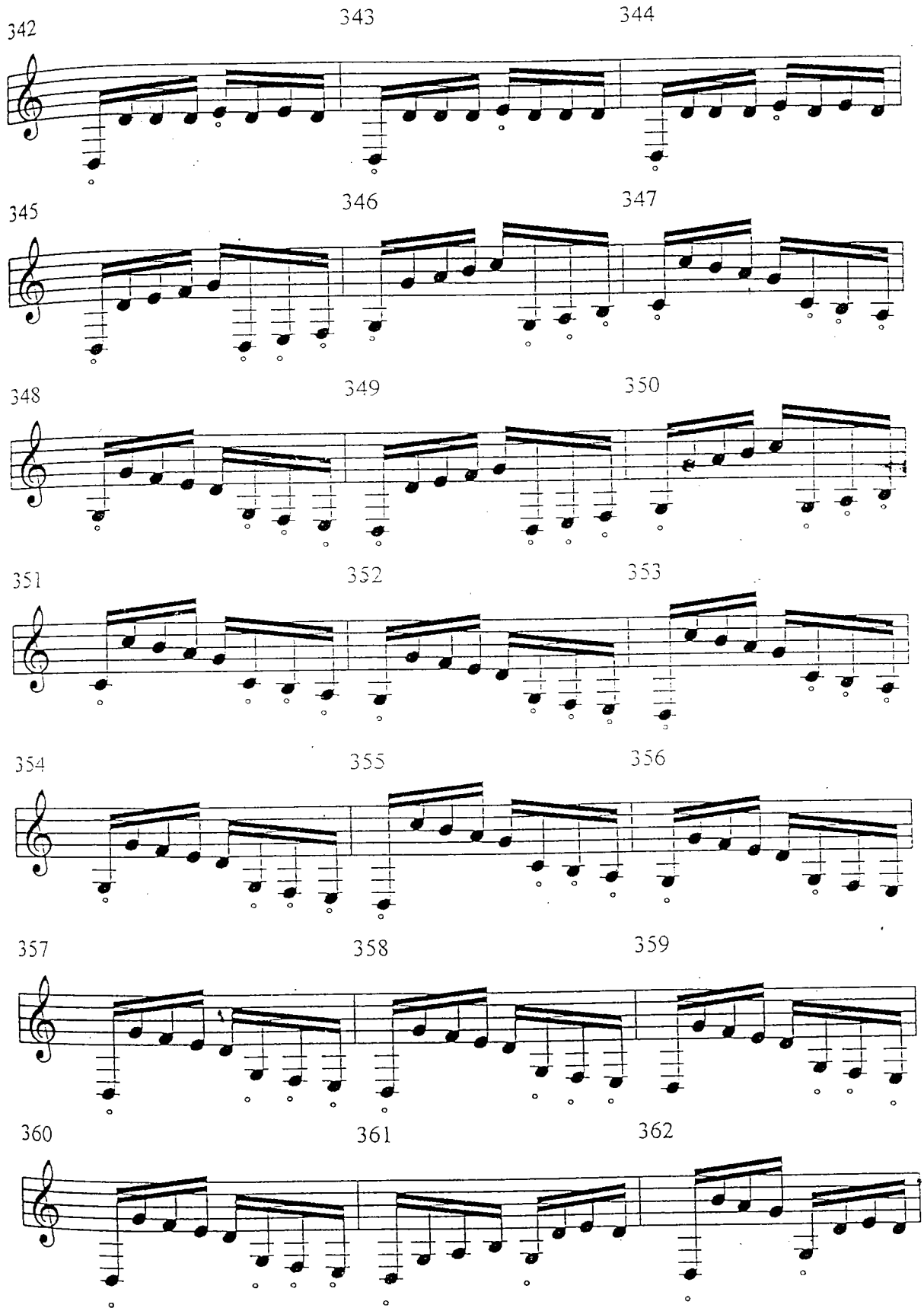
333 334 335

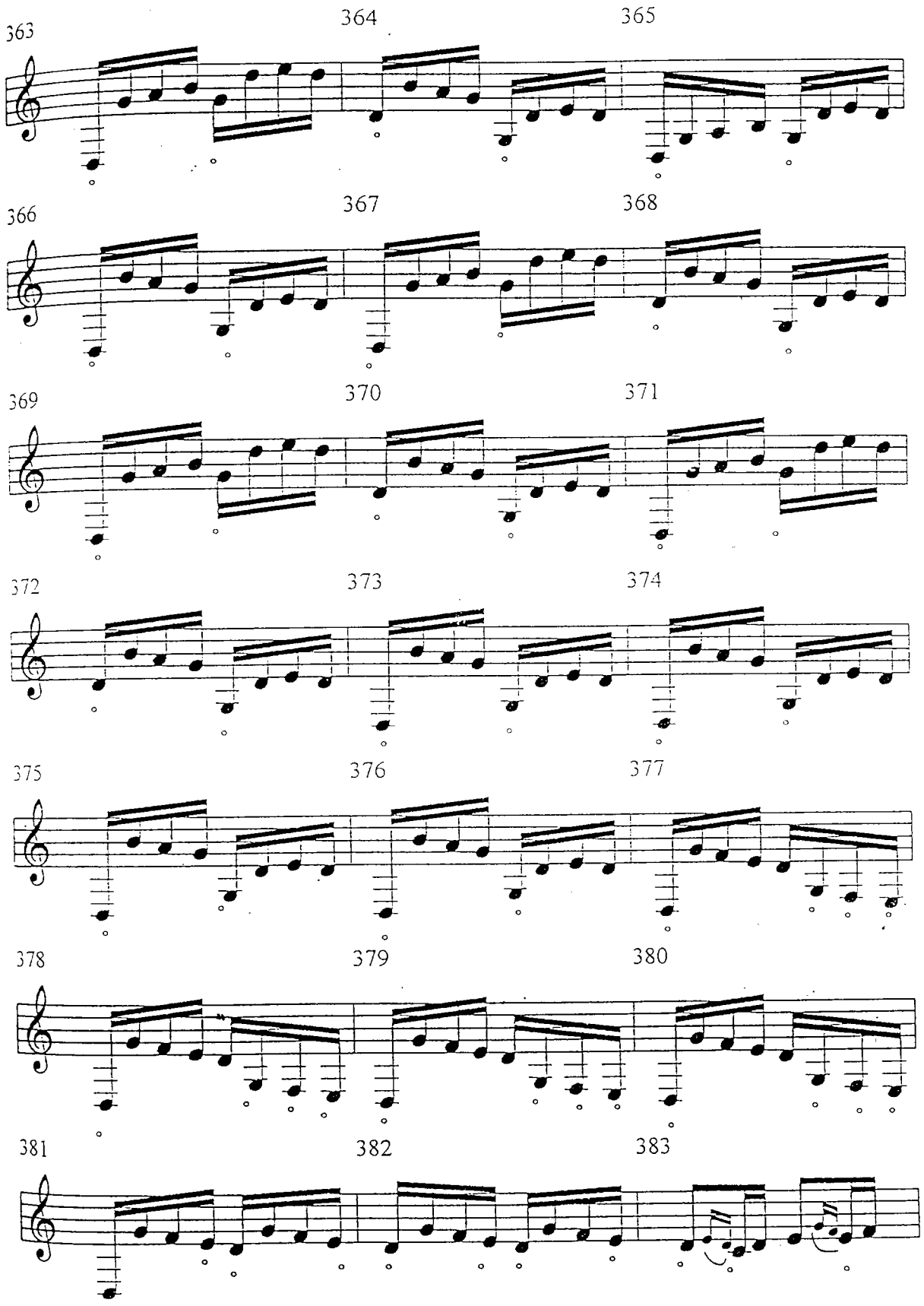


336 337 338



339 340 341


342
343
344
345
346
347
348
349
350
351
352
353
354
355
356
357
358
359
360
361
362


363
364
365
366
367
368
369
370
371
372
373
374
375
376
377
378
379
380
381
382
383

384
385
386
387
388
389
390
391
392
393
394
395
396
397
398
399
400
401
402
403
404

405
406
407
408
409
410
411
412
413
414
415
416
417
418
419
420
421
422
423
424
425

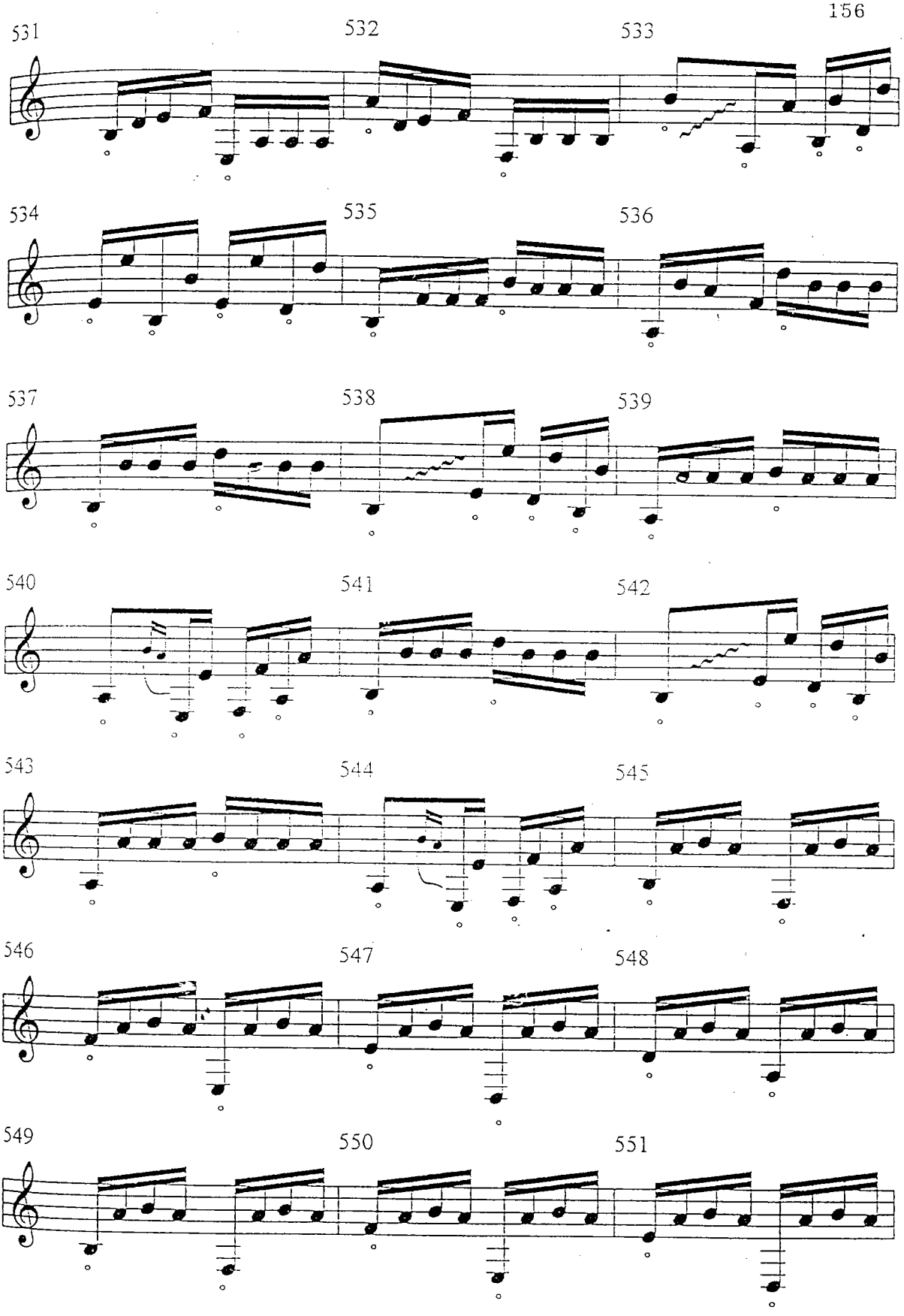
426
427
428
429
430
431
432
433
434
435
436
437
438
439
440
441
442
443
444
445
446

447
448
449
450
451
452
453
454
455
456
457
458
459
460
461
462
463
464
465
466
467

468
469
470
471
472
473
474
475
476
477
478
479
480
481
482
483
484
485
486
487
488

489
490
491
492
493
494
495
496
497
498
499
500
501
502
503
504
505
506
507
508
509

510
511
512
513
514
515
516
517
518
519
520
521
522
523
524
525
526
527
528
529
530


531
532
533
534
535
536
537
538
539
540
541
542
543
544
545
546
547
548
549
550
551

552 553 554

555 556 557

558 559 560

561 562 563

564 565 566

567 568 569

570 571 572

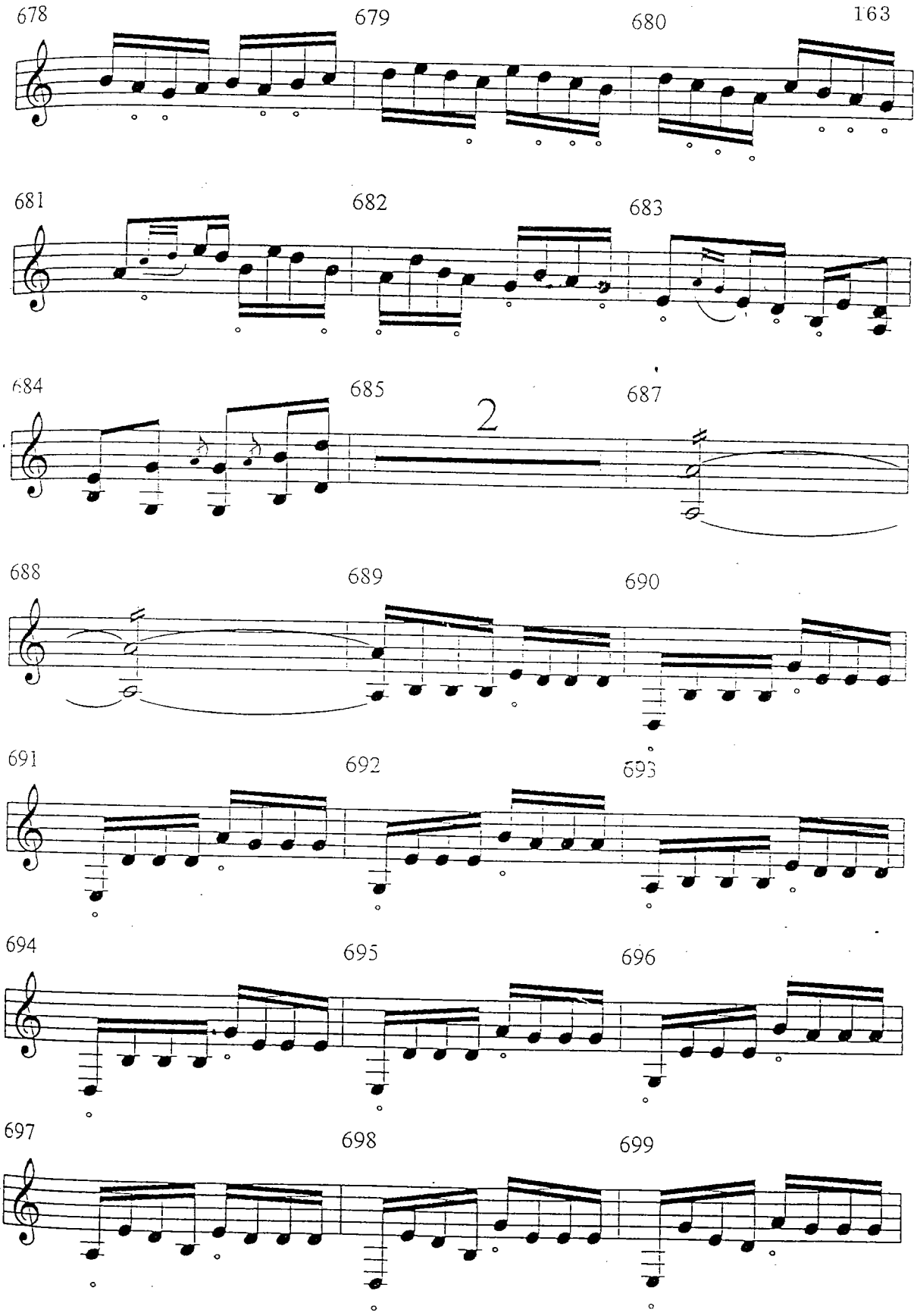
573
574
575
576
577
578
579
580
581
582
583
584
585
586
587
588
589
590
591
592
593

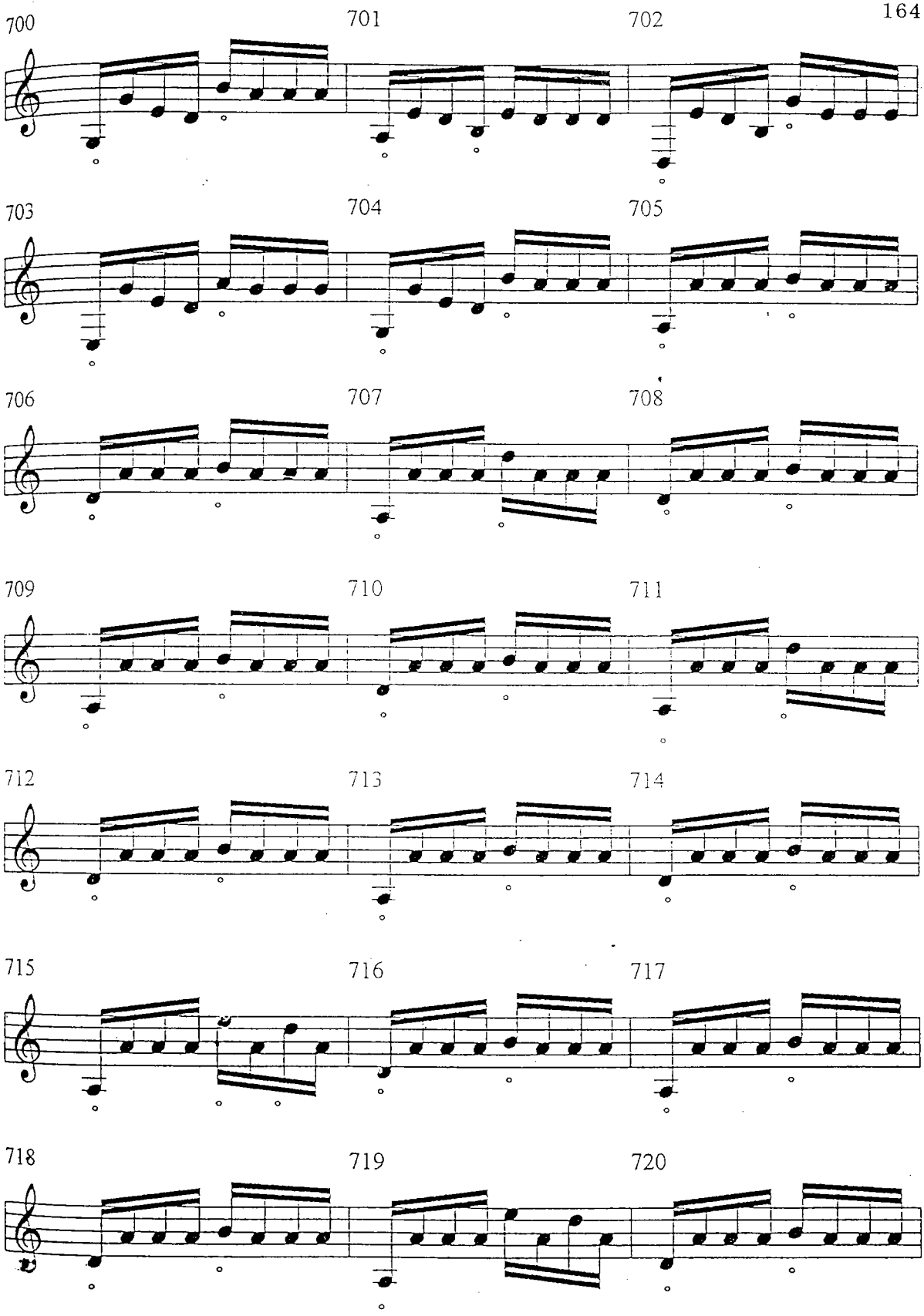
594
595
596
597
598
599
600
601
602
603
604
605
606
607
608
609
610
611
612
613
614

615
616
617
618
619
620
621
622
623
624
625
626
627
628
629
630
631
632
633
634
635

636
637
638
639
640
641
642
643
644
645
646
647
648
649
650
651
652
653
654
655
656

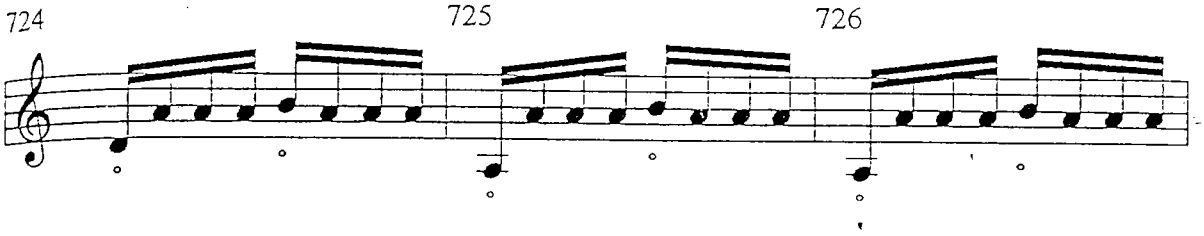
657
658
659
660
661
662
663
664
665
666
667
668
669
670
671
672
673
674
675
676
677


678
679
680
163
681
682
683
684
685
2
687
688
689
690
691
692
693
694
695
696
697
698
699

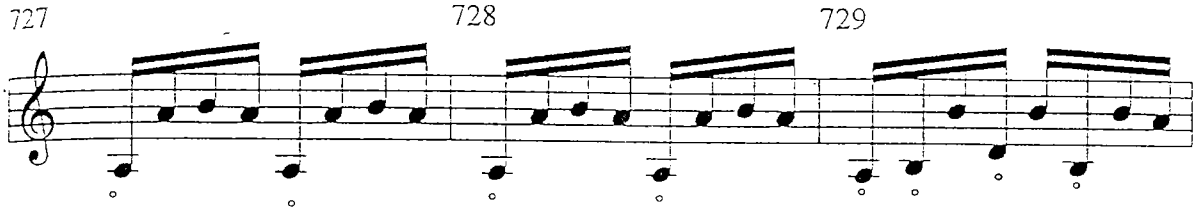

700
701
702
703
704
705
706
707
708
709
710
711
712
713
714
715
716
717
718
719
720

721 722 723

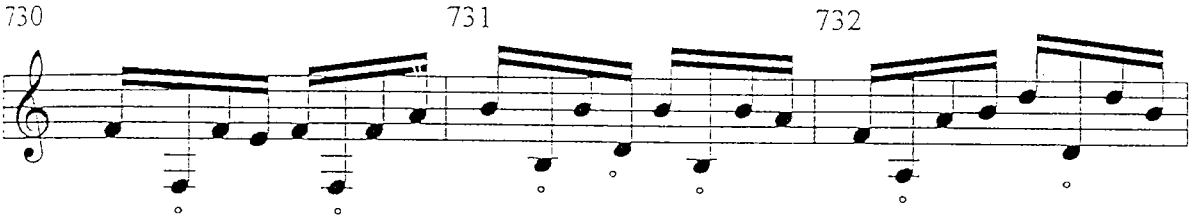
724 725 726



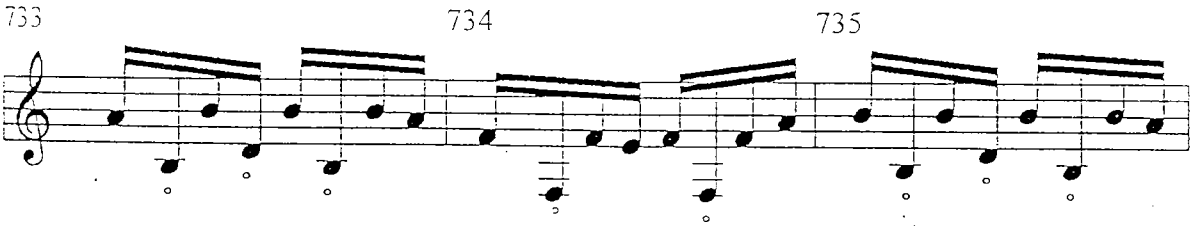
727 728 729



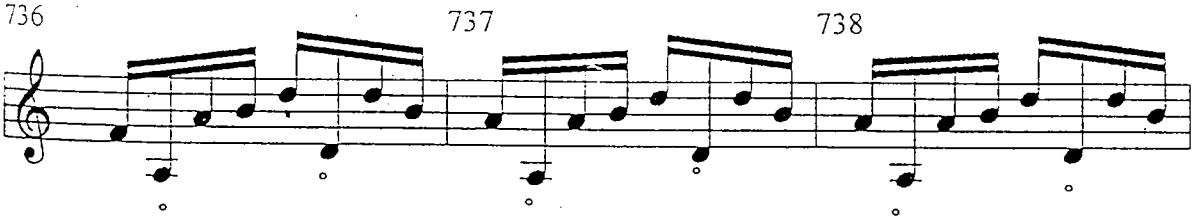
730 731 732



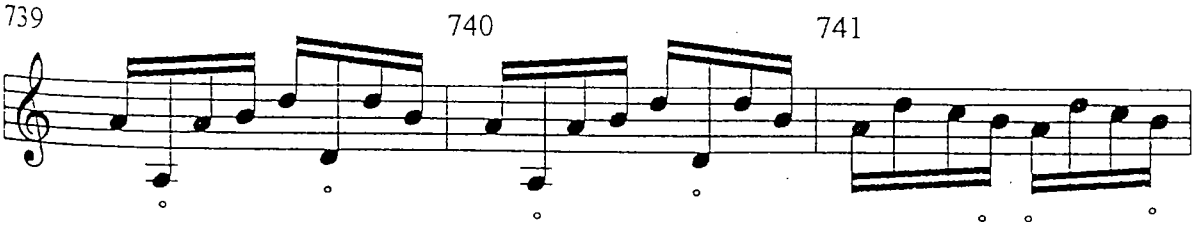
733 734 735



736 737 738



739 740 741



742
743
744
745
746
747
748
749
750
751
752
753
754
755
756
757
758
759
760
761
762

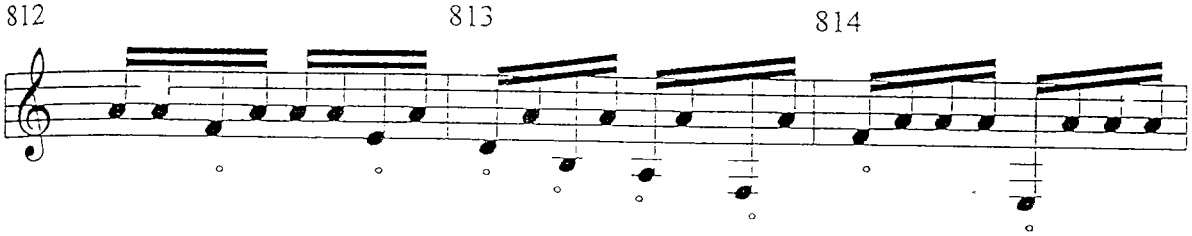
763
764
765
2
767
768
769
770
771
772
773
774
775
776
777
778
779
780
781
782
783
784

785
786
787
788
789
790
791
792
793
794
795
796
797
798
799
800
801
802
803
804
805

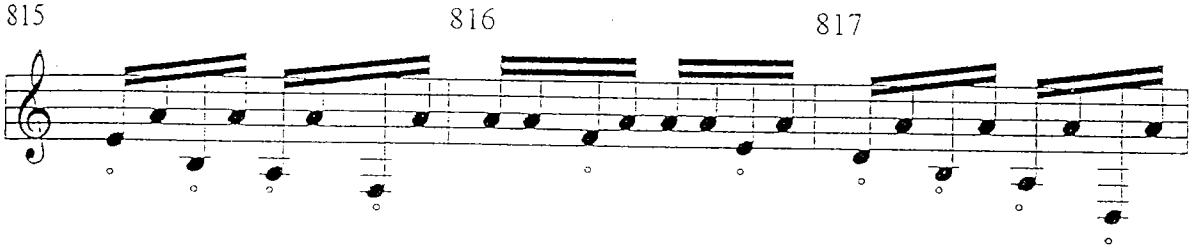
806 807 808

809 810 811

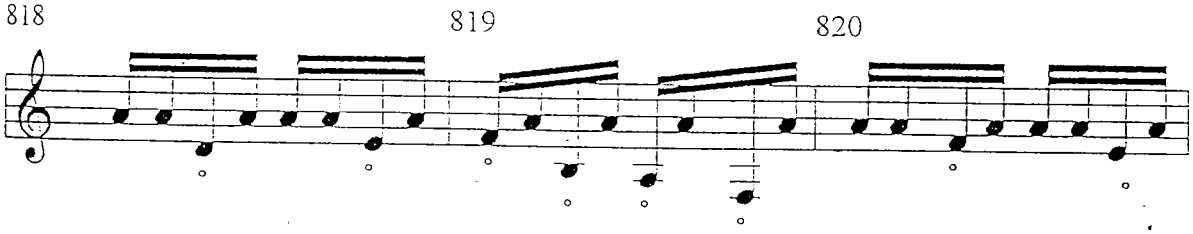
812 813 814



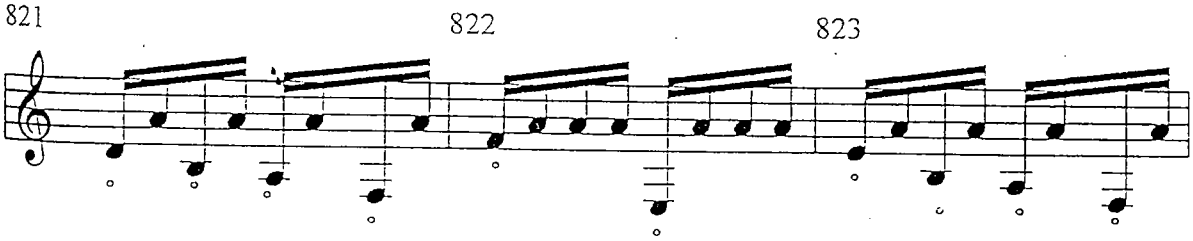
815 816 817



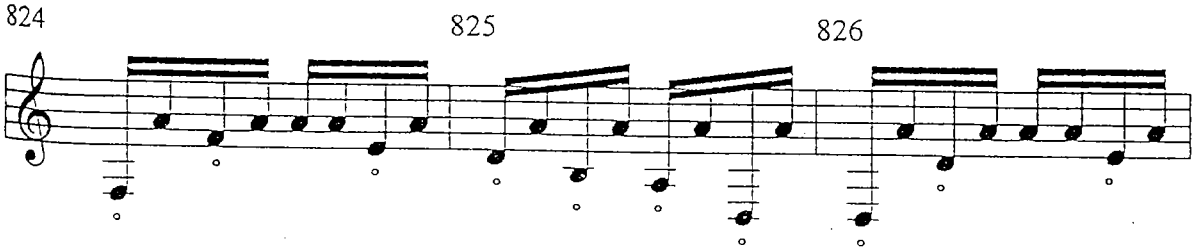
818 819 820



821 822 823



824 825 826



827 828 829

830 831 832

833 834 835

836 837 838

839 840 841

842 843 844

845 846 847

848
849
850
851
852
853
854
855
856
857
858
859
860
861
862
863
864
865
866
867
868

869
870
871
rit.
872
873

ประวัติย่อของผู้วิจัย

ชื่อ	วิโรจน์ เวชชะ
ภูมิลำเนา	28 หมู่ 3 ต.สามโคก อ.สามโคก จ.ปทุมธานี
การศึกษา	พ.ศ.2516 จบการศึกษาชั้นประถมศึกษาปีที่ 7 จากโรงเรียนวัดไก่เตี้ย อ.สามโคก จ.ปทุมธานี พ.ศ.2522 จบการศึกษาชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 5 จากโรงเรียนปทุมวิไล อ.เมือง จ.ปทุมธานี พ.ศ.2524 จบการศึกษาชั้น ปกศ.สูง จากวิทยาลัยครูจันทรเกษม กรุงเทพมหานคร พ.ศ.2526 จบปริญญาตรีจากมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ประสานมิตร
หน้าที่ราชการ	พ.ศ.2527 รับราชการที่โรงเรียนลำลูกกา อ.ลำลูกกา จ.ปทุมธานี พ.ศ.2528 รับราชการที่ภาควิชาศิลปนิเทศ คณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์

การศึกษาเพลงเดี่ยวกราวในสามชั้นทางปี่ใน

บทคัดย่อ

ของ

วิโรจน์ เวชชะ

เสนอต่อมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ประสานมิตร เพื่อเป็นส่วนหนึ่งของการศึกษา
ตามหลักสูตรปริญญาศิลปศาสตร์มหาบัณฑิต วิชาเอกมานุษยดุริยางควิทยา
มีนาคม 2542
ลิขสิทธิ์เป็นของมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ

ปริญญานิพนธ์ฉบับนี้ เป็นการศึกษาเพลงเดี่ยวกราวในสามชั้นทางปี่ใน เป็นทางของเรือตรีสุวิทย์ แก้วกระมล โดยมีความมุ่งหมายของการวิจัยไว้ 3 ข้อ ดังนี้

1. เพื่อศึกษาชีวะประวัติและผลงานของ เรือตรีสุวิทย์ แก้วกระมล
2. เพื่อบันทึกเพลงเดี่ยวกราวในสามชั้นเป็นโน้ตสากล
3. เพื่อศึกษาและวิเคราะห์องค์ประกอบของเพลงเดี่ยวกราวในสามชั้น
   3.1 ลูกโยนและเนื้อเพลงกราวในสามชั้น
   3.2 บันไดเสียง
   3.3 การแปรทำนองเนื้อเพลงให้เป็นทางปี่ใน
   3.4 การแปรทำนองลูกโยนให้เป็นทางปี่ใน

วิธีการดำเนินการวิจัยเริ่มจากการศึกษาข้อมูลจากเอกสาร ตำราวิชาการ จากการสัมภาษณ์ผู้เชี่ยวชาญทางดนตรีไทย และ เรือตรีสุวิทย์ แก้วกระมล จากนั้นผู้วิจัยได้ดำเนินการรวบรวมและบันทึกโน้ตสากลเพลงเดี่ยวกราวในสามชั้นที่บรรเลงโดย เรือตรีสุวิทย์ แก้วกระมล และได้นำโน้ตที่บันทึกขึ้นนี้ไปใช้เป็นข้อมูลในการวิเคราะห์

3.1 ผลจากการวิเคราะห์รูปแบบพบว่า เพลงเดี่ยวกราวในสามชั้นทางปี่ใน มีส่วนประกอบที่สำคัญอยู่ด้วยกัน 14 ส่วน คือ ทำนองขึ้น ลูกโยน จำนวน 6 ลูกโยน ทำนองเชื่อม เนื้อเพลง ท่อน 1 ท่อน 2 และทำนองจบ

3.2 บันไดเสียง เนื่องจากเพลงกราวในนั้น มีส่วนสำคัญ คือ เนื้อเพลงและลูกโยน

จากการวิเคราะห์พบว่า

1. เนื้อเพลงใช้บันไดเสียง “เร”
2. ลูกโยนที่ 1 ใช้บันไดเสียง “โด”
3. ลูกโยนที่ 2 ใช้บันไดเสียง “เร”
4. ลูกโยนที่ 3 ใช้บันไดเสียง “เร”
5. ลูกโยนที่ 4 ใช้บันไดเสียง “ซอล”
6. ลูกโยนที่ 5 ใช้บันไดเสียง “ซอล”
7. ลูกโยนที่ 6 ใช้บันไดเสียง “เร”

3.3 การแปรทำนองเนื้อเพลงให้เป็นทางปี่ใน

ทางปี่ในส่วนที่เป็นเนื้อเพลงได้ขยายมาจากเพลงกราวในสองชั้น โดยยึดหลักการยืดและขยายตามแบบแผนลักษณะ และเอกลักษณ์ของทาง พบว่าเป็นทางเก็บเท่านั้น และตบแต่งทางโดยใช้เทคนิคตอดลิ้น ลมพันลิ้น ลิ้นพันลม

3.4 การแปรทำนองลูกโยนให้เป็นทางปี่ใน

จากการวิเคราะห์พบว่า การแปรทำนองในส่วนของลูกโยนให้เป็นทางปี่ใน ได้พบว่ามีวิธีการแปรทำนอง 3 แบบ คือ

1. แปรเป็นสำนวนทางเก็บที่มีสำนวนหลากหลาย
2. แปรเป็นสำนวนทางเก็บที่เน้นเอกลักษณ์ของเสียงปี่ใน ช่วงเสียงทางต้อ ทางกลาง ทางแหบ
3. แปรเป็นสำนวนทางเก็บผสมกับสำนวนทางกรอ

A STUDY OF KRAO NAI : A SOLO REPERTOIRE FOR PINAI

AN ABSTRACT

BY

WIROTE WEJCHA

Presented in partial fulfillment of the requirements for the

Master of Arts degree in Ethnomusicology

at Srinakarinwirot University

March 1999

The purposes of this thesis are as follows.

1. To study the biography and the works of ensign Suwit Kawgramal.
2. To supply the musical standard notes to the "Diew Graw Nai".
3. To analyze the components of the "Diew Graw Nai Sam Shan" as follows:
   - 3.1 "Look Yon" and the text of the "Diew Graw Nai Sam Shan".
   - 3.2 Keys
   - 3.3 The improvisation of the melody for "Pii Nai"
   - 3.4 The improvisation of the "look Yon" for "Pii Nai"

The methods of the analysis started from studying the data from various journals and texts; followed by interviewing Thai music teachers. After that, the researcher supplied the musical standard notes to the "Diew Graw Nia Sam Shan" which was played by ensign Suwit Kawgramol and then studied it.

3.1 From the analysis, it is discovered that the "Diew Graw Nai Sam Shan" has 14 important components, which are introduction, 6 Look Yons, transition, two parts text and closing theme.

3.2 Key, since the principal parts of the "Diew Graw Nai" are the text and the "Look Yon", The results of the analysis are as follows:

1. The principle theme is in "D" key.
2. The first Look Yon is in "C" key.
3. The second Look Yon is in "D" key.
4. The third Look Yon is in "D" key.
5. The forth Look Yon is in "G" key.
6. The fifth Look Yon is in "G" key.
7. The sixth Look Yon is in "D" key.

3.3 The improvisation of the melody for Pii Nai.

The melody of Pii Nai is developed from "Graw Nai Song Shan" by the rule of Augmentation. The principal character of the piece is Tang Keb which is decorated by Tod Lin, Lom Pan Lin and Lin Pan Lom techniques.

3.4 The improvisation of the "Look Yon" for Pii Nai.

From the analysis, it is discovered that the improvisation of the Look Yon for Pii Nai is seperated into 3 types.

1. The improvisation of Tang Keb in various ways.
2. The improvisation of Tang Keb which emphasize on principal character of the sound of Pii Nai such as Tang Taw range, Tang Klang and Tang hab.
3. The combination of the improvisation of Tang Keb and Tang Kraw.