780.9593
ส 962 ศ
ธ.3

ศึกษาชีวประวัติและวิเคราะห์ผลงานการประพันธ์เพลงของจางวางทั่ว พาทยโกศล

25 พ.ค. 2540

ปริญญานิพนธ์

ของ

โดม สว่างอารมย์

เสนอต่อมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ประสานมิตร เพื่อเป็นส่วนหนึ่งของการศึกษา
ตามหลักสูตรปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต วิชาเอกมานุษยดุริยางควิทยา
มีนาคม 2540

ลิขสิทธิ์เป็นของมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ
03621

ศึกษาชีวประวัติและวิเคราะห์ผลงานการประพันธ์เพลงของจางวางทั่ว พาทยโกศล

บทคัดย่อ

ของ

โดม สว่างอารมย์

เสนอต่อมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ประสานมิตร เพื่อเป็นส่วนหนึ่งของการศึกษา
ตามหลักสูตรปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต วิชาเอกมานุษยดุริยางควิทยา
มีนาคม 2540

ในการทำวิจัยในครั้งนี้เพื่อต้องการ ศึกษาชีวประวัติและวิเคราะห์ผลงานการประพันธ์เพลงของ จางวางทั่ว พาทยโกศล ในรายละเอียดเกี่ยวกับเรื่องที่จะทำการศึกษา เพื่อต้องการทราบลักษณะ รูปแบบ โครงสร้าง และองค์ประกอบดนตรี อันมีส่วนเกี่ยวข้องกับทฤษฎีดนตรี และวิธีการประพันธ์เพลงเถา ตามหลักดุริยางคศิลปไทย ซึ่งจางวางทั่ว พาทยโกศล ได้นำมาสร้างผลงานเพลงทิ้งไว้เป็นมรดกในวงการดนตรีไทย

การศึกษาในกรณีนี้ เริ่มจากการรวบรวมข้อมูลซึ่งเป็นผลงานการประพันธ์เพลงของจางวางทั่ว พาทยโกศล ในเบื้องต้น และคัดเลือกผลงานเพลงประเภทที่ท่านประพันธ์ไว้มากที่สุดมาทำการศึกษา ซึ่งก็ได้ข้อมูลที่นำมาใช้ในการวิเคราะห์เป็นบทเพลงเถา สำเนียงเขมร จำนวน 5 เพลง อันได้แก่ เพลงเขมรพวง เพลงเขมรปากท่อ เพลงเขมรเหลือง เพลงเขมรเอวบาง และ เพลงเขมรใหญ่ จากนั้น ผู้วิจัยได้ทำการศึกษาข้อมูล และกำหนดขอบเขตที่จะศึกษาผลงานเพลงของท่านออกเป็น 4 หัวข้อ คือ

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

ในการวิเคราะห์หัวข้อทั้ง 4 ที่กล่าวมาแล้ว ผู้วิจัยทำการวิเคราะห์ตามหลักทฤษฎีดนตรีไทย ซึ่งได้ผลพอสรุปได้ ดังนี้

1. บทเพลงสำเนียงเขมรทั้ง 5 เพลง ที่นำมาวิเคราะห์ มีการสร้างแนวทำนองเพลงโดยการใช้รูปแบบจังหวะ และรูปแบบทำนอง เป็นส่วนสร้างความสมบูรณ์ให้เกิดขึ้นในแต่ละวรรคเพลง

2.ในวรรคเพลงหนึ่งๆ จะมี ลูกตก ซึ่งเป็นโน้ตตัวสุดท้ายของวรรคเพลง ลูกตก มีความสำคัญในบทเพลงหลายประการ เช่น

-ใช้ในการเชื่อมวรรคเพลงต่างๆ ให้มีความต่อเนื่องกัน
-ใช้เป็นส่วนสำคัญในการทอน และการขยายบทเพลง
-ใช้ในการจบบทเพลง

3. จางวางทั่ว พาทยโกศล ประพันธ์เพลงสำเนียงเขมร ใช้บันไดเสียงต่างจากเพลงสำเนียงเขมร ที่ใช้บรรเลงโดยทั่วไป เพลงสำเนียงเขมรที่บรรเลงโดยทั่วไปทั่วไปมักใช้บันไดเสียง ฟา แต่เพลงสำเนียงเขมรทั้ง 5 เพลง ที่จางวางทั่ว พาทยโกศล ประพันธ์ ส่วนใหญ่ใช้บันไดเสียง โด เพลงที่ใช้บันไดเสียง โด จากการวิเคราะห์ในครั้งนี้มี 4 เพลง ด้วยกัน คือ เพลงเขมรพวง เพลงเขมรปากท่อ เพลงเขมรเหลือง เพลงเขมรเอวบาง ส่วนเพลงเขมรใหญ่ มีการใช้บันไดเสียงร่วมกันทั้งสองบันไดเสียง ในแต่ละท่อน และแต่ละตอนของเพลง

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

5. การสร้างทำนองเพลง เถา ในอัตราจังหวะ สามชั้น สองชั้น และชั้นเดียว มีความสัมพันธ์กันในด้านรูปแบบที่ใช้ในการสร้างทำนองเพลง รูปแบบที่ใช้ในการสร้างทำนองเพลงในแต่ละอัตราจังหวะ จากการวิเคราะห์ พบเห็น 4 ลักษณะ คือ

1. การขยายทำนองเพลงโดยใช้พื้นฐานทำนองทำนองเพลงเดิม
2. การขยายทำนองเพลงโดยการปรุงแต่งทำนองเพลงขึ้นใหม่
3. การทอนทำนองเพลงโดยการใช้พื้นฐานทำนองเพลงเดิม
4. การทอนทำนองเพลงโดยการตกแต่งทำนองเพลงขึ้นใหม่

6. การสร้างทำนองเพลง ทางเปลี่ยน จะใช้ลูกตกเสียงเดียวกับเพลง ทางพื้น แต่จะสร้างลีลาการดำเนินทำนองเพลง ที่แตกต่างกันออกไปจากเพลงทางพื้น มีบ้างบางสำนวนเพลง ที่พบว่า เพลงทางพื้น และเพลงทางเปลี่ยน ใช้ลูกตก เสียงไม่ตรงกัน ลูกตกที่ใช้เสียงไม่ตรงกัน มักจะเป็นลูกตกในวรรคเพลงคี่ ส่วนลูกตกในวรรคเพลงคู่ จะมีจำนวนน้อยมากที่ใช้ไม่ตรงเสียงกัน

CHANG WANG TUA PAT - TAYAKOSOL : THE STUDY OF HIS LIFE AND THE ANALYSIS OF HIS COMPOSITION

ABSTRACT

By

DOME SWANGAROM

Presented in partial fulfillment of the requirements for the Master of arts degree in Ethnomusicology at Srinakharinwirot University

March 1997

The study of Changwangtua Partayakosol's biography and his composition analysis in aimed to find out and analyse patterns,structures,and factors of the music related to the theory and procedure of composing "Thau" songs under the principles of Thai classical music laid down by Changwangtua Partayakosol. The priciples have been brought to create the work of songs which have been left as heritage of thai musical .

This case of study is initiated by collecting information concerning Changwangtua Partayakosol's song works. Then the types of songs he had composed more than the other types are selected to be studied. The criteria used for the analysis is from 5 Thai songs written in Kamen style : Kamen Puang , Kamen Parktor , Kamen Aewbang , Kamen Luang and Kamen Yai. The researcher , then , studies the criteria, lays the scope of study into 4 aspects as follows :

1. The proportion and structure of songs.
2. The scale.
3. The relation of the melody in Sam chan , Song chan and Chan dio (third second and first varition)
4. The pattern of the song in its varition.

In analysing the four mentioned aspects, the researcher complies with the principles and theory of Thai music. The findings can be summeried as follows:

1. The five song in kamen style have been created the melody by using the patterns of rhythm and melody to fulfill the completion of the spans of each phrase.

2. At the end of each phrase of the song , there will be a ending pitch is at its last notes for the song as:

- To be a connector between the spans.
- To be used as a reduction or an expansion of the melody.
- To be used as the ending pitch of the song.

3. Changwangtua Partayakosol used different scales in composing songs in Kamen style from the traditional ones. In general songs in Kamen style , the 'Fa' scales is used while five songs composed by Changwangtua Partayakosol , mostly , the 'Do' scales were introduced. It has been found that there are four songs using the 'Do' scales - Kamen Puang , Kamen Parktor , Kamen Luang and Kamen Aewbang. Kamen Yai was using the combination of the both scales in each span and each part of the song.

4. The melody movements in most spans of the songs are in five tones. There are , however , in some parts of songs the composer used all seven tones to create the melody.

5. There are correlations in creating the melody patterns of Samchan Song chan and Chan dio 'Thau' songs. The patterns used in creating each cases have been found out as follows:

1. The expansion of melody by using the basic melody of the original melody.

2. The expantion of melody by creating new melody.

3. The diminution of melody by using basic melody of the original melody.

4. The diminution of melody by creating the new melody.

6. The creation of the variation uses the same ending pitch as its own melody , but the pattern of movements are diffirent. It is found out that in some parts, its own melody and the variation have different ending pitch. The differences often found in the odd phrases of the melody. There are very few differences in the even phrases of the melody.

คณะกรรมการควบคุมและคณะกรรมการสอบได้พิจารณาปริญญานิพนธ์ฉบับนี้แล้ว เห็นสมควรรับเป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต วิชาเอกมานุษยดุริยางควิทยา ของมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒได้

คณะกรรมการควบคุม

.....ประธาน
(ผศ.ดร.เฉลิมพล งามสุทธิ)

.....กรรมการ
(รศ. มานพ วิสุทธิแพทย์)

.....กรรมการ
(ดร. สมศักดิ์ เกตุแก่นจันทร์)

คณะกรรมการสอบ

.....ประธาน
(ผศ.ดร. เฉลิมพล งามสุทธิ)

.....กรรมการ
(รศ. มานพ วิสุทธิแพทย์)

.....กรรมการ
(ดร. สมศักดิ์ เกตุแก่นจันทร์)

.....กรรมการที่แต่งตั้งเพิ่มเติม
(ผศ. รังสี เกษมสุข)

บัณฑิตวิทยาลัยอนุมัติให้รับปริญญานิพนธ์ฉบับนี้ เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต วิชาเอกมานุษยดุริยางควิทยา ของมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ

.....คณบดีบัณฑิตวิทยาลัย
(ดร. ศิริยุภา พูลสุวรรณ)
วันที่ 14 มีนาคม พ.ศ. 2540

ประกาศคุณูปการ

ปริญญานิพนธ์ฉบับนี้ได้รับความกรุณาจากผู้มีพระคุณหลายท่าน ที่ให้ความช่วยเหลือ และให้กำลังใจในการทำงาน จนผลงานสำเร็จลุล่วงในที่สุด

ขอขอบพระคุณ ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. เฉลิมพล งามสุทธิ ประธานควบคุมปริญญานิพนธ์ และกรรมการควบคุมปริญญานิพนธ์อีก 3 ท่าน คือ รองศาสตราจารย์มานพ วิสุทธิแพทย์ ดร. สมศักดิ์ เกตุแก่นจันทร์ ผู้ให้คำปรึกษา และคำแนะนำชี้ให้ผู้วิจัยได้พบเห็นข้อบกพร่องที่เกิดขึ้น อันเป็นแนวทางในการแก้ไขปรับปรุง จนทำให้ปริญญานิพนธ์เล่มนี้สำเร็จลุล่วง และมีคุณค่าทางวิชาการ

ขอขอบพระคุณ ผู้ช่วยศาสตราจารย์รังสี เกษมสุข กรรมการแต่งตั้งเพิ่มเติม ที่กรุณาช่วยแนะนำให้ผู้วิจัยมีความสะดวกในการทำวิจัยครั้งนี้

ขอขอบพระคุณ รองศาสตราจารย์สันต์ ธรรมบำรุง อธิการบดีสถาบันราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา และ ผู้ช่วยศาสตราจารย์ บุปผา แช่มประเสริฐ ผู้อำนวยการสำนักวิจัย สถาบันราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา ที่ได้พิจารณามอบเงินทุนอุดหนุนการวิจัยของสถาบันให้แก่ผู้วิจัย เพื่อสนับสนุนการจัดทำปริญญานิพนธ์ฉบับนี้ให้สำเร็จโดยสมบูรณ์

ขอขอบพระคุณ กำนันสำราญ เกิดผล หัวหน้าวงดนตรีพระราชทาน "พาทยรัตน์" ผู้มอบโน้ตเพลงส่วนหนึ่งที่ประพันธ์โดย จางวางทั่ว พาทยโกศล มาใช้เป็นข้อมูลในการทำวิจัยในครั้งนี้

ขอขอบพระคุณ นาวาโทสราญ เรืองณรงค์ หัวหน้าหมวดวงโยธวาทิต กองทัพเรือ ผู้ให้ข้อมูลเกี่ยวกับบทเพลง และโน้ตเพลงที่ใช้ในวงโยธวาทิตแก่ผู้วิจัยในการรวบรวมข้อมูลในชั้นต้น

ขอขอบพระคุณ จ.ส.อ. อุทัย พาทยโกศล และครอบครัว ผู้มอบโน้ตเพลงอีกส่วนหนึ่งให้กับผู้วิจัย และยังเป็นผู้ให้ข้อมูลในด้านบทเพลงที่นำมาวิเคราะห์ อีกทั้งยังเป็นผู้อำนวยความสะดวกให้กับผู้วิจัย ในการอัดแถบบันทึกเสียง เพื่อให้ผู้วิจัยใช้ฟังทบทวนในการตรวจสอบบทเพลง

ขอขอบคุณ อาจารย์ สมศักดิ์ ไตรวาสน์ ผู้ให้การอนุเคราะห์ในการบรรเลงบทเพลงต่างๆ ที่นำมาวิเคราะห์ในครั้งนี้

ขอขอบพระคุณ คุณครูเตือน พาทยกุล ศิลปินแห่งชาติ และคุณครูสอน อยู่ประดอง ผู้ให้ข้อมูลผู้วิจัยเกี่ยวกับชีวประวัติของ จางวางทั่ว พาทยโกศล

ขอขอบคุณ นายสรายุทธ์ อัมโร นักศึกษาวิชาเอกดนตรี สถาบันราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา ผู้ช่วยในการจัดรูปแบบเอกสาร

ขอขอบพระคุณ คุณพ่อ บุญส่ง สว่างอารมย์ ผู้ให้แสงสว่างในชีวิต มุ่งเน้นให้ลูกได้รับการศึกษามาโดยตลอด และขอบคุณ ภรรยา บุตร ตลอดจนญาติพี่น้อง เพื่อนร่วมงาน เพื่อนร่วมเรียนทุกท่าน ที่เป็นกำลังใจ และให้ความช่วยเหลืออย่างดียิ่งตลอดมา

คุณค่าและประโยชน์ใดๆ ที่ได้รับจากปริญญานิพนธ์ฉบับนี้ ขอมอบเป็นสิ่งบูชาคุณครูเขียน ศุขสายชล คุณครูกฤษฎา ศุขสายชล คุณครูวรยศ ศุขสายชล และคุณครูสุชาร บัวทั่ง ผู้ซึ่งสั่งสอนการดนตรีอันมีคุณค่าให้กับศิษย์

โดม สว่างอารมย์

คำนำ

ผลงานการประพันธ์เพลงของ จางวางทั่ว พาทยโกศล นั้น นับว่าเป็นผลงานการดนตรีอันโดดเด่น และทรงคุณค่า ซึ่งผลงานการประพันธ์เพลงของท่าน มีจำนวนมากมายหลายประเภท ผลงานเพลงสำคัญๆของท่านนั้น ในปัจจุบันยังมีการบรรเลงสืบทอดกันในหมู่นักดนตรีจนถึงทุกวันนี้ นับได้ว่าผลงานเพลงของท่าน เป็นมรดกทางการดนตรีที่ทิ้งไว้ให้กับอนุชนรุ่นหลัง ได้ศึกษาแบบอย่างในการสร้างสรรค์ผลงานเพลง

ผู้วิจัยมีความสนใจในการศึกษา เรื่องราวเกี่ยวกับการประพันธ์เพลง เมื่อได้รับฟังผลงานเพลงของท่านในเบื้องต้น เกิดความนิยมอยู่ในใจ อันเป็นแรงบันดาลใจให้เกิดความกระตือรือร้นในการศึกษา โดยเริ่มจากการรวบรวมผลงานเพลงของท่านในเบื้องต้น และจากนั้นจึงนำผลงานเพลงอันทรงคุณค่าของท่าน มาศึกษาตามแนวทางทฤษฎีดนตรีไทย ซึ่งปรมาจารย์และผู้รู้ทางการดนตรีไทย ได้รวบรวมความรู้ทางทฤษฎีดนตรี ให้เป็นแนวทางในการศึกษาไว้ก่อนหน้านี้แล้ว

จุดมุ่งหมายในการศึกษาวิจัยในครั้งนี้ เพื่อเป็นการนำเสนอผลงานเพลงส่วนหนึ่งซึ่งจางวางทั่ว พาทยโกศล ประพันธ์ไว้มาทำการวิเคราะห์ และนำผลการศึกษาจากการนี้มาเผยแพร่ต่อผู้สนใจ และเพื่อเป็นการอนุรักษ์ผลงานอันทรงคุณค่าทางการดนตรีของท่านให้คงอยู่เพื่อการศึกษาต่อไป

ผู้วิจัยหวังว่าปริญญานิพนธ์ฉบับนี้ คงเป็นประโยชน์และเป็นแนวทางการศึกษาผลงานเพลงของศิลปินท่านอื่น ๆ ที่ผู้สนใจจะทำการศึกษาต่อไป

โดม สว่างอารมย์

สารบัญ

บทที่		หน้า
	ตอนที่ 1	
1	บทนำ	
	ภูมิหลัง	1
	จุดมุ่งหมายในการศึกษาค้นคว้า	6
	ความสำคัญในการศึกษาค้นคว้า	7
	ขอบเขตของการศึกษาค้นคว้า	7
	ข้อตกลงเบื้องต้น	9
	นิยามศัพท์เฉพาะ	12
	ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ	16
	เอกสารที่เกี่ยวข้องกับการศึกษาค้นคว้า	16
	วิธีการดำเนินการศึกษาค้นคว้า	19
2	ชีวประวัติของจางวางทั่ว พาทยโกศล	22
	ประวัติสกุล พาทโกศล	23
	วิถีชีวิตที่เกี่ยวข้องกับการดนตรี	30
	ผลงานด้านการประพันธ์ดนตรี	40
	งานที่เกี่ยวข้องกับการดนตรี	48
3	ทฤษฎีและความรู้ทางการดนตรีที่เกี่ยวข้องกับการศึกษา	50
	สัดส่วนและโครงสร้างทำนองเพลง	51
	การแบ่งท่อนเพลง	51
	รูปแบบจังหวะ	54
	รูปแบบทำนอง	55
	วรรคเพลง	55
	ลูกตก	.57
	บันไดเสียง	61
	ความสัมพันธ์ของทำนองเพลงในแต่ละอัตราจังหวะ	65
	การขยายทำนองเพลงโดยใช้ทำนองเพลงเดิม	65

บทที่ หน้า

การขยายทำนองเพลงโดยการปรุงแต่งทำนองขึ้นใหม่..... 66
การทอนทำนองเพลงโดยใช้พื้นฐานทำนองเดิม..... 67
การทอนทำนองเพลงโดยการตกแต่งทำนองเพลงขึ้นใหม่..... 68
รูปแบบของทำนองเพลงกรณีมีทางเปลี่ยน..... 68

4 ผลการวิเคราะห์ข้อมูล..... 70
สัดส่วนโครงสร้างทำนองเพลง..... 72
การแบ่งท่อนเพลง..... 72
รูปแบบจังหวะ..... 77
รูปแบบทำนอง..... 83
วรรคเพลง..... 93
ลูกตก..... 97
บันไดเสียง..... 121
ความสัมพันธ์ของทำนองเพลงในแต่ละอัตราจังหวะ..... 135
การขยายทำนองเพลงโดยใช้ทำนองเดิม..... 136
การขยายทำนองเพลงโดยปรุงแต่งแนวทำนองขึ้นใหม่..... 142
การทอนทำนองเพลงโดยใช้พื้นฐานทำนองเดิม..... 148
การทอนทำนองเพลงโดยการตกแต่งทำนองขึ้นใหม่..... 154
ความสัมพันธ์ของทำนองเพลงกรณีมีทางเปลี่ยน..... 160
5 สรุปผลการศึกษา..... 175
อภิปราย..... 178
เสนอแนะ..... 179

บทที่ หน้า

ตอนที่ 2 180
โน้ตเพลงไทย 181
เพลงเขมรพวง 182
เพลงเขมรปากท่อ 187
เพลงเขมรเหลือง 191
เพลงเขมรเอวบาง 194
เพลงเขมรใหญ่ 198

โน้ตสากล 209
เพลงเขมรพวง 210
เพลงเขมรปากท่อ 218
เพลงเขมรเหลือง 225
เพลงเขมรเอวบาง 231
เพลงเขมรใหญ่ 238

บรรณานุกรม 250

ประวัติย่อของผู้วิจัย 255

บทที่ 1
บทนำ

ภูมิหลัง

ศิลปวัฒนธรรมด้านการดนตรีของไทยเรานั้น มีความเป็นมาและผ่านขบวนการวิวัฒน์การอันยาวนานในสังคมไทย นับเป็นมรดกทางวัฒนธรรมอันล้ำค่า ที่บรรดาคีตกวีในอดีตได้ทุ่มเทกำลังความคิด เพื่อประพันธ์บทเพลงไทยให้มีเอกลักษณ์อันโดดเด่น สนองความต้องการของสังคม ดังนั้น การสร้างผลงานทางด้านดนตรี เพื่อรับใช้สังคมของคีตกวีในแต่ละยุค ล้วนสะท้อนแนวคิด มุมมองอันเป็นประโยชน์หลายประการเพื่อสนองต่อสังคม อาทิ รูปแบบของความงดงามที่แฝงอยู่ในธรรมชาติ จารีต ประเพณี ค่านิยมในสังคมไทย หรือเสนอข้อคิดเห็นในการสร้างสรรพัฒนาสังคม เพื่อต้องการให้วิถีชีวิตของผู้คนในสังคมอยู่ด้วยความสงบสุข นับได้ว่าคีตกวีล้วนเป็นผู้สร้างความสัมพันธ์ระหว่างศิลปกับสังคม โดยใช้บทเพลงเป็นสื่อในการถ่ายทอดความรู้สึกนึกคิด เพื่อกระตุ้นความรู้สึกของผู้คนในสังคมให้มีทัศนะคติอันดีงามตอบสนองต่อสังคม

การดนตรีมีการพัฒนาไปตามกาลเวลา จากคนรุ่นหนึ่งไปสู่คนอีกรุ่นหนึ่งอย่างหลีกเลี่ยงไม่ได้ เพราะคนในแต่ละยุคหรือแต่ละกลุ่มสังคม ต่างเรียนรู้และมีแนวคิดที่เกิดจากสภาพแวดล้อม วัฒนธรรม จารีต ประเพณี ที่แตกต่างกันไปตามกาลเวลา จึงมีผลทำให้การดนตรีมีความแตกต่างกันไปในทุกสมัยทุกสังคม (ศรีศักดิ์ วัลลิโภดม. 2535 : 2)

ปัจจัยต่างๆที่ทำให้รูปแบบของการดนตรีไทยเปลี่ยนไป จากเหตุการณ์ที่ผ่านมาจะพบว่าศิลปทางดนตรีไทยได้เข้าไปเกี่ยวข้องกับวัฒนธรรมของชาติต่างๆ เป็นเหตุให้อิทธิพลของอารยธรรมเหล่านั้นเข้ามามีส่วนเกี่ยวข้องกับศิลปของเรา (สงัด ภูเขาทอง. 2534 : 113) นับตั้งแต่สมัยโบราณมีหลักฐานปรากฏว่า ก่อนถึงยุคกรุงสุโขทัยนั้น ดินแดนที่ตั้งอยู่รอบ ๆ อ่าวสยาม นับตั้งแต่ชายฝั่งทะเลด้านตะวันออกมายังลุ่มแม่น้ำเจ้าพระยาภาคกลาง จนถึงปากแม่น้ำโขงในกัมพูชาและเวียตนามนั้น มีชื่อว่าดินแดนสุวรรรณภูมิ (สุจิตต์ วงษ์เทศ. 2532 : 10) มีความเจริญด้านศิลปตามลำดับถึงสี่ยุค คือ ยุคทวาราวดี ศรีวิชัย ลพบุรี เชียง แสน และตลอดระยะเวลาแห่งยุคทั้งสี่นั้น ดินแดนแถบนี้มีมีชนชาติ ขอม มอญ ละว้า ต่างผลัดกันเข้ามาเป็นใหญ่ในดินแดนแถบนี้ และชนชาติทั้งหลายนั้นล้วนมีวัฒนธรรมเป็นของตนเอง ซึ่งมีอิทธิพลต่อการดนตรีไทยสมัยสุโขทัย (ปัญญา รุ่งเรือง. 2533 : 5) และในยุคทั้งสี่ข้างต้น นับเป็นระยะของการดนตรีไทยในสมัยโบราณ สุจิตต์ วงษ์เทศ ได้ให้ทัศนะไว้ว่า การเล่นในยุคแรก ๆ ของผู้คนในสมัยโบราณนั้นมักเกี่ยวข้องกับพิธีกรรม เช่น พิธีกรรมเกี่ยวกับการทำ

มาหากินพิธีกรรมเกี่ยวกับชีวิตตั้งแต่เกิดจนตาย ซึ่งในสมัยต่อมาสภาพสังคมได้เปลี่ยนไป ลักษณะพิธีกรรมลดความสำคัญลงเรื่อยๆ การเล่นก็เปลี่ยนไปเพื่อความสนุกสนานบันเทิง (สุจิตต์ วงษ์เทศ. 2532 : 4 ; อ้างอิงมาจาก ปรานี วงษ์เทศ. 2525)

พิธีกรรมและการร้องรำทำเพลงในระยะของการดนตรีไทยสมัยโบราณ มีการผสมผสานวัฒนธรรมด้านประเพณี ความเชื่อ ภาษา และขนบธรรมเนียมของคนกลุ่มต่างๆ ล้วนเป็นไปด้วยความกลมกลืนจนเป็นของที่รวมกันได้ ถ้าจะจำแนกพื้นฐานวัฒนธรรมทางการดนตรีในยุคนี้ จะเห็นความแตกต่างกันถึง 2 ระดับคือ ระดับที่เป็นประเพณีหลวง และระดับที่เป็นประเพณีราษฎร์

ระดับที่เป็นประเพณีหลวง เช่นในเมืองหรือราชสำนัก มีการปรับปรุงพื้นฐานประเพณี โดยชนชั้นสูงเป็นผู้ทำการขัดเกลาประเพณีราษฎร์ ให้มีความละเอียดอ่อนประณีตและซับซ้อนมากขึ้น โดยการยอมรับแบบแผนจากต่างประเทศ เช่น อินเดีย จีน มอญ เขมร ชวา เข้ามาเพื่อให้เกิดการสร้างสรรสิ่งใหม่ ๆ และจะเห็นได้ว่าประเพณีหลวงมีอิทธิพลเหนือประเพณีราษฎร์ ทั้งประเพณีหลวงและประเพณีราษฎร์ ล้วนมีความสัมพันธ์ และมีส่วนเกี่ยวข้องซึ่งกันและกันอยู่ตลอดเวลา (สุจิตต์ วงษ์เทศ. 2532 : 5)

ยุคต่อมาเป็นการดนตรีในสมัยกรุงศรีอยุธยา การดนตรีในยุคนี้ได้รับอิทธิพลสืบเนื่องมาจากในสมัยสุโขทัยนั่นเอง แต่ในสมัยกรุงศรีอยุธยานี้การดนตรีเฟื่องฟูมากขึ้น มักใช้ดนตรีในการประกอบการมหรสพเพื่อความบันเทิงนานาชนิด เช่น ประกอบการแสดงหุ่น ละคอน โขน หนัง ระบำ เป็นต้น และการดนตรีในสมัยในสมัยกรุงศรีอยุธยานี้ คาดว่ามีเครื่องดนตรีที่ ใช้ในการบรรเลงในกิจกรรมทางด้านดนตรีครบทั้ง 3 ประเภท คือ ปีพาทย์ มโหรี เครื่องสาย (มนตรี ตราโมท. 2527 : 22 - 23)

สังคมไทยในสมัยกรุงศรีอยุธยา มีความพยายามที่จะเป็นเบ้าหลอมทางวัฒนธรรมในด้านต่างๆ ดังนั้น สังคมกรุงศรีอยุธยา จึงต้องมีกลไก และ กระบวนการในการ วิเริ่มสร้างสรรวัฒนธรรม โดยการพยายามกำหนดรูปแบบกิจกรรมทางวัฒนธรรม ให้เป็นมาตราฐานเป็นที่ยอมรับของกลุ่มชน จึงมีการนำเอาดนตรี มาใช้เป็นองค์ประกอบสำคัญที่จะขาดไม่ได้ในการประกอบพระราชพิธีต่างๆ ของราชสำนัก การแสดงต่างๆ นั้น ก็มีขึ้นเพื่อสนองความต้องการความเพลิดเพลินของผู้คนหลายเผ่าพันธุ์ เป็นการเปิดโอกาสให้ประชาชนได้รับรู้ และสัมผัสกับความหลากหลายของดนตรี นับว่าเป็นการพัฒนาการทางด้านดนตรี ล้วนเป็นการตอบสนองความต้องการทางประโลมโลกของสังคมทีเดียว (ศรีศักดิ์ วัลลิโภดม. 2535 : 23)

เมื่อสิ้นกรุงศรีอยุธยาการดนตรีมาเฟื่องฟูอีกครั้งในยุคกรุงรัตนโกสินทร์ เนื่องจากในสมัยกรุงธนบุรี เป็นช่วงระยะเวลาแห่งการสงคราม ทั้งภายในและภายนอกตลอดรัชกาล จึงไม่มีโอกาสในการพัฒนา รูปแบบและเนื้อหาในด้านศิลปสาขาต่างๆ ให้มีความก้าวหน้าเปลี่ยนแปลงต่างออกไปจากสมัยกรุงศรีอยุธยา

การดนตรีสมัยกรุงรัตนโกสินทร์ แม้จะได้รับสืบทอดมาจากสมัยกรุงศรีอยุธยา แต่ศิลปินของกรุงรัตนโกสินทร์ก็ได้มีการปรับปรุงเปลี่ยนแปลงรูปแบบ จนมีความเจริญกว่าสมัยกรุงศรีอยุธยามากมายนัก นับตั้งแต่เครื่องดนตรี ประเภทของเพลงที่ใช้ในการบรรเลง และการผสมวงดนตรี ได้มีการพัฒนารูปแบบเปลี่ยนแปลงไปจากสมัยกรุงศรีอยุธยา นับตั้งแต่การดนตรีสมัยรัชกาลที่ 1 ถึง รัชกาลที่ 5 มีผู้คิดสร้างเครื่องดนตรีเพิ่มเติมเข้าไปใช้ในการบรรเลงในวงดนตรีอีกมากมายหลายชนิด เพื่อต้องการพัฒนาคุณภาพของวงดนตรี ให้การบรรเลงมีความหลากหลายในเรื่องของเสียงมากขึ้นกว่าเดิม

การดนตรีในช่วงสมัยรัชกาลที่ 4 เป็นยุคที่ไทยเรามีความสัมพันธ์กับประเทศมหาอำนาจตะวันตก และได้รับเอาทัศนคติและค่านิยมบางประการของชาวตะวันตกมาใช้ ซึ่งมีผลเกี่ยวข้องกับการดนตรีไทย นั่นคือค่านิยมในการใช้เวลาว่างในการฟังเพลง การดนตรีในสมัยรัชกาลที่ 4 ดีดกวีไทยเริ่มสร้างผลงานการดนตรี ให้มีลักษณะเป็นดนตรีประเภทฟังมากขึ้น เพื่อสนองต่อกลุ่มชน ซึ่งแต่เดิมผู้คนในสังคมจะได้ฟังดนตรี ก็ต่อเมื่อดนตรีได้มีส่วนในการประกอบในการแสดงมหรสพต่างๆ เป็นพื้น (วิมาลา ศิริพงษ์. 2537 : 95) ดังจะเห็นได้จากลักษณะเพลงไทยในช่วงเวลานี้มีการพัฒนาขึ้นจากเดิม โดยมีการประดิษฐ์บทเพลงสามชั้นสำหรับการรับร้อง ซึ่งคิดทำโดยการนำเอาเพลงที่ใช้ในการรับร้องเสภาที่มีอยู่เดิม มาขยายขึ้นให้มีทำนองที่ยาวมากขึ้น นับเป็นการปรับปรุงรูปแบบบทเพลงให้เปลี่ยนไป การที่ทำเพลงให้เปลี่ยนไปเช่นนี้ ได้รับความนิยมจากผู้คนในสมัยนั้น รูปแบบของเพลงก็พัฒนาขึ้นเป็นกลายเป็นเพลงเถาในราวรัชกาลที่ 4 เพลงเถาที่ดีดกวีประดิษฐ์ขึ้น จุดประสงค์ก็เพื่อต้องการให้เป็นเพลงที่เหมาะสำหรับการฟัง เพลงเถาที่เกิดขึ้นใหม่ในสมัยนั้น มีจำนวนเป็นร้อยเพลง และเพลงเถาก็กลายเป็นเพลงที่ยอมรับของผู้ฟังมากขึ้นเรื่อยๆ เนื่องจากสอดคล้องกับวิถีชีวิตของผู้คนในสมัยนั้น

ในสมัยรัชกาลที่ 5 - รัชกาลที่ 6 เป็นต้นมา หลักฐานทางการดนตรีมีปรากฏชัดเจนยิ่งขึ้น มีวิธีการในการพัฒนาแบบแผนการขับร้อง การบรรเลงดนตรี และการผสมวงดนตรีชนิดใหม่เกิดขึ้โดย ได้รับความคิดจากการที่ได้รับฟังดนตรีของชาวตะวันตก และนำมาพัฒนารูปแบบการผสมวงดนตรีของไทย การผสมวงดนตรีที่เกิดขึ้นใหม่นี้เรียกว่า วงปี่พาทย์ดึกดำบรรพ์ วงดนตรีนี้ใช้ประกอบการแสดงละครแบบใหม่ที่เรียกว่า ละครดึกดำบรรพ์ ซึ่งละครดึกดำบรรพ์นี้ก็ได้รับอิทธิพลของละครตะวันตกที่เรียกว่า ละครโอเปร่า วงปี่พาทย์ดึกดำบรรพ์นี้จึงนับได้ว่าเป็นการพัฒนาแบบแผนการบรรเลงเพลงไทยให้แตกต่างไปจากเดิม เป็นการขยายรูปแบบของการบรรเลงดนตรีให้มีความหลากหลายกว่าแต่ก่อน

และการดนตรีไทยในสมัยรัชกาลที่ 5 - รัชกาลที่ 6 เริ่มให้ความสนใจผลงานของดีดกวี ครูดนตรี และศิลปินมากขึ้น เป็นเหตุให้กลุ่มชนชาวศิลปินต่างมีกำลังใจในการสร้างสรรผลงานเพลง ทำให้การดนตรีก้าวหน้าไปยิ่งขึ้นกว่าเดิม มีเจ้านายชั้นสูงหลายพระองค์ให้การอุปถัมป์ศิลปินดนตรี โดยการจัดตั้งวงดนตรีในพระองค์ขึ้น จึงจำเป็นต้องหานัก

ดนตรีที่มีฝีมือดีเข้ามาร่วมวง การดนตรีในยุคนี้นับได้ว่าเป็นยุคแห่งการพัฒนาความเป็นเลิศทางด้านดนตรี เนื่องจากศิลปินทั้งหลายต่างได้รับโอกาสในการแสดงผลงานของตนอย่างเต็มที่ มีนักดนตรีที่สำคัญหลายคนที่ได้สร้างผลงานทางด้านดนตรีอันทรงคุณค่า ให้ไว้เป็นมรดกของชาติมาถึงทุกวันนี้ เช่น สมเด็จเจ้าฟ้า ฯ กรมพระนครสวรรค์วรพินิจ พระยาประสานดุริยศัพท์ (แปลก ประสานศัพท์)พระยาเสนาะดุริยางค์ (แช่ม สุนทรวาทิน) หลวงประดิษฐ์ไพเราะ(ศร ศิลปบรรเลง) จางวางทั่ว พาทยโกศล ฯ ล ฯ

ในระยะแห่งการพัฒนาการดนตรีในสมัยรัชกาลที่ 5- รัชกาลที่ 6 เป็นเหตุให้เกิดผลดีแก่วงการดนตรีในเวลาต่อมา เพราะเกิดค่ายดนตรีขึ้นสองค่าย ซึ่งทั้งสองค่ายนี้ต่างก็มีนักดนตรีฝีมือดี มีครูดนตรีที่ดีมีความสามารถ ซึ่งทั้งสองค่ายต่างสร้างผลงานเพลงเอาไว้ให้เป็นมรดกของชาติอย่างมากมายในเวลาต่อมา วงดนตรีที่มีชื่อเสียงทั้งสองวงนี้คือ วงดนตรีที่อยู่ในความอุปถัมป์ของ กรมพระยาภาณุพันธุวงศ์วรเดช วงดนตรีวงนี้มีหลวงประดิษฐ์ไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) เป็นครูดนตรีและนักดนตรีสำคัญของวง ซึ่งต่อมาในภายหลังในหมู่นักดนตรีไทย ให้ฉายาวงดนตรีวงนี้ว่า วงดนตรีฝั่งพระนคร และวงดนตรีอีกวงหนึ่งที่อยู่ในความอุปถัมป์ของกรมพระนครสวรรค์ วรพินิจ วงดนตรีวงนี้นี้มีจางวางทั่ว พาทยโกศล เป็นนักดนตรี และครูดนตรีที่สำคัญ ในภายหลังในหมู่นักดนตรีให้ฉายาวงดนตรีวงนี้ว่า วงฝั่งธนบุรี ทั้งสองวงนี้มีความสามารถและฝีมือทัดเทียมกัน ผู้ควบคุมวงทั้งสองท่านได้สร้างผลงานเพลงไว้มากมายให้กับวงการดนตรีไม่ยิ่งหย่อนไปกว่ากัน จนเมื่อเอ่ยชื่อวงดนตรีวงหนึ่งก็มักจะต้องคิดถึงวงดนตรีอีกวงหนึ่ง เป็นสิ่งที่ติดปาก และติดใจของคนดนตรีในรุ่นหลังอย่างมิรู้ลืม

ถ้ากล่าวถึง จางวางทั่ว พาทยโกศล คนในรุ่นหลังมักจะมองท่านว่าเป็นปราชญ์ทางดนตรีท่านหนึ่งในยุคการดนตรีแห่งกรุงรัตนโกสินทร์ ท่านนับเป็นครูดนตรีไทยที่มีความสามารถเป็นเอกแทบทุกด้านในการดนตรี นับตั้งแต่การบรรเลงดนตรี ท่านเป็นผู้หนึ่งในแปดคนที่มีฝีมือดีในการบรรเลงดนตรีในยุคนั้น ในหนังสือกรมศิลปากร เขียนเล่าประวัติของท่านไว้ว่า ท่านเป็นผู้หนึ่งที่มีฝีมือการตีฆ้องวงเป็นอย่างมาก ครั้งหนึ่งท่านได้บรรเลงถวายตัว ต่อพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวในพระบรมมหาราชวัง ท่านเป็นผู้ตีฆ้องเล็กแข่งขัน ได้รับรางวัลที่ 1 พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ทรงพระกรุณาโปรดเกล้าพระราชทานเหรียญราชรุจิเงินเป็นบำเน็จรางวัล นับเป็นรางวัลที่มีเกียรติที่ท่านได้รับเป็นครั้งแรก ในชีวิตการดนตรีของท่าน (กรมศิลปากร. 2524 : ไม่มีเลขหน้า)

ถ้ามองท่านในแง่ของความเป็นครูดนตรี ท่านเป็นบุคคลที่มีลักษณะของครูที่ดี มีวิธีการสอนดนตรีเพื่อส่งเสริมความสามารถของศิษย์ โดยท่านจะวางรากฐานอันมั่นคงในการฝึกหัดการบรรเลงเครื่องดนตรี ให้แก่ศิษย์แต่ละคนฝึกหัดตามเครื่องดนตรีที่ถนัด ท่านมีความสามารถในการสอนการบรรเลงดนตรีได้แทบทุกเครื่องมือ ศิษย์ของท่านแต่ละคนล้วนเป็นผู้ที่มีความสามารถในการดนตรีสูง เป็นที่ยอมรับของสังคมดนตรีในเวลาต่อมา

จางวางทั่ว เป็นผู้ที่มีความสามารถในการบรรเลงเดี่ยวเครื่องดนตรีไทยได้แทบทุกชนิด นอกจากนี้ท่านยังมีความสามารถในการประพันธ์เพลงทางเดี่ยว เครื่องดนตรีชนิดต่างๆ ทิ้งไว้เป็นมรดกของชาติอีกมากมาย (พูนพิศ อมาตยกุล . 2529 : 145)

ในสมัยรัชกาลที่ 5 ผลงานทางด้านการดนตรีของจางวางทั่ว ท่านได้เป็นผู้ควบคุมวงปี่พาทย์ของกรมหลวงชุมพรเขตอุดมศักดิ์ และต่อมาได้เป็นผู้ควบคุมวงดนตรีของสมเด็จเจ้าฟ้าฯ กรมพระนครสวรรค์วรพินิจ หรือที่เรียกว่าวงปี่พาทย์บางขุนพรหม ซึ่งเป็นวงที่มีชื่อเสียงโด่งดังในระยะนั้น ท่านได้รับตำแหน่งจางวาง ในสมเด็จกรมหลวงศรีรัตนโกสินทร์ พระพี่นางของสมเด็จเจ้าฟ้า ฯ กรมพระนครสวรรค์วรพินิจ

ในสมัยรัชกาลที่ 6 ท่านได้รับหน้าที่เป็นครูแตรประจำกองดุริยางค์ กองทัพเรือ ภายใต้การบัญชาของทูลกระหม่อมบริพัตร นับว่าเป็นการดีต่อจางวางทั่วเป็นอย่างมาก เนื่องจากทูลกระหม่อมบริพัตรเองก็ทรงเป็นนักประพันธ์เพลง พระองค์มีความรู้เรื่องการดนตรีไทย และดนตรีสากลอย่างลึกซึ้ง พระองค์เคยได้ประทานความรู้เรื่อง การประสานเสียงแบบดนตรีตะวันตกให้กับจางวางทั่ว ทั้งยังเป็นผู้ทรงสนับสนุนเรื่องการประพันธ์เพลงแก่จางวางทั่ว โดยพระองค์จะทรงพระราชนิพนธ์เพลงใหม่ ๆ เป็นทางแตรวงและจะทรงมอบให้ท่านครูจางวางทั่ว ประดิษฐ์ทางเพลงสำหรับบรรเลงด้วยวงปี่พาทย์ (จ.ส.อ.อุทัย พาทยโกศล. 2538 : สัมภาษณ์) ดังนั้นผลงานการประพันธ์เพลงส่วนหนึ่งของจางวางทั่ว จึงมีส่วนหนึ่งที่สร้างสรรร่วมกันกับทูลกระหม่อมบริพัตร

นอกจากการประพันธ์เพลงสำหรับทางเดี่ยวเครื่องดนตรี และผลงานเพลงที่ร่วมกันสร้างสรรกับทูลกระหม่อมบริพัตรแล้ว ท่านยังมีผลงานเพลงที่ได้ประพันธ์ไว้ด้วยตนเอง ทั้งทางร้องและทางเครื่องอีกมากมายนับสิบเพลง เพลงบางเพลงอาจใช้ชื่อเพลงชื่อเดียวกันกับครูดนตรีท่านอื่นๆ ได้สร้างเอาไว้ แต่ท่านก็สามารถใช้จินตนาการในการสร้างสรรนวทำนองให้มีความโดดเด่น แสดงให้เห็นถึงเอกลักษณ์ของท่านที่สะท้อนในบทเพลง ให้มีลีลาแตกต่างจากศิลปินท่านอื่น ๆ ที่ได้ทำไว้

ในปัจจุบันนี้ชื่อ จางวางทั่ว พาทยโกศล ก็เป็นที่รู้จักแพร่หลายในหมู่นักศึกษาดนตรีไทยมากขึ้นกว่าแต่ก่อน กรมศิลปากรและหอสมุดแห่งชาติ เคยให้ความสำคัญกับท่านโดยการจัดงานฉลอง ครบรอบ 100 ปี เพื่อเทอดทูนท่าน ในงานนี้มีการจัดนิทรรศการแสดงผลงาน ของท่าน มีการบรรยายถึงชีวประวัติของท่าน ชีวิตนักดนตรีไทยสมัยของท่านและนักดนตรีที่เกี่ยวข้องกับท่าน ตั้งแต่วันที่ 10 กันยายน พ.ศ. 2524 ถึง วันที่ 21 กันยายน 2524 ณ หอสมุดแห่งชาติ ส่วนที่โรงละครแห่งชาติ จัดให้มีรายการแสดงดนตรีไทยพรรณาเพื่อรำลึกถึงท่าน การแสดงในงานมีวงปี่พาทย์ไม้แข็ง ปี่พาทย์ดึกดำบรรพ์ แตรวง มีนักดนตรีที่มีฝีมือเป็นจำนวนมากมาร่วมในรายการบรรเลงในรายการดนตรีไทยพรรณาในครั้งนี้เพื่อเผยแพร่ผลงานเพลงของท่านที่ทำไว้ เช่น วงโยธวาทิตทหารบก ทหารอากาศ ตำรวจ

และกรมศิลปากร วงปี่พาทย์คณะนายสังเวียน เกิดผล จากบ้านใหม่ จังหวัดพระนครศรีอยุธยา และวงดนตรีสกุลพาทยโกศลเอง

จากประวัติและผลงานของจางวางทั่วข้างต้น ผู้วิจัยมีความสนใจในการที่จะรวบรวมชีวประวัติ ของจางวางทั่ว และวิเคราะห์ถึงผลงานของท่าน เพราะผู้วิจัยมองเห็นลู่ทางที่จะเก็บข้อมูล และบรรทึกเรื่องราวเกี่ยวกับชีวประวัติของท่าน เพื่อประโยชน์ของการศึกษาในกรณีนี้ และเหตุผลอีกประการหนึ่ง ที่ผู้วิจัยให้ความสนใจในการวิจัยเรื่องนี้ เนื่องจากดีดกวีไทยหลายท่านในอดีตที่มีผลงานการประพันธ์อยู่ในขั้นดีเยี่ยม แต่ไม่มีผู้ใดทำการรวบรวมชีวประวัติและผลงานที่ท่านได้สร้างสรรเอาไว้ ยิ่งนานวันก็ยิ่งมีความยากลำบากในการที่จะสืบค้นเรื่องราวเกี่ยวกับชีวประวัติและผลงาน

ในการวิจัยครั้งนี้ ผู้วิจัยมีความสนใจที่จะทำการศึกษา เรื่องราวเกี่ยวกับชีวประวัติของจางวางทั่ว พาทยโกศล โดยจะทำการรวบรวมจากเอกสาร ตำรา และสัมภาษณ์บุคคลใกล้ชิดกับท่าน ซึ่งยังมีชีวิตอยู่ และจะนำผลงานการประพันธ์เพลงของท่าน มาทำการวิเคราะห์ เพื่อต้องการทราบลักษณะ โครงสร้างทำนองเพลง ที่ท่านนำมาใช้ในการประพันธ์เพลงของท่าน

จุดมุ่งหมายในการศึกษาค้นคว้า

1.เพื่อรวบรวมชีวะประวัติและผลงานเพลงของจางวางทั่ว พาทยโกศล โดยละเอียด

2.เพื่อวิเคราะห์ผลงานการประพันธ์เพลงของท่าน ให้ทราบถึง สัดส่วนโครงสร้างทำนองเพลง บันไดเสียงที่ใช้ในบทเพลง ความสำพันธ์ของทำนองเพลงในแต่ละอัตราจังหวะ รูปแแบบของทำนองเพลงกรณีมีทางเปลี่ยน ซึ่งจางวางทั่ว พาทยโกศล ได้นำมาใช้ในผลงานการประพันธ์เพลงของท่าน

3.จุดมุ่งหมายในการวิเคราะห์ผลงานการประพันธ์เพลงของจางวางทั่ว พาทยโกศล ในครั้งนี้ จะทำการวิเคราะห์บทเพลงเถา สำเนียงเขมร ซึ่งเป็นเพลงสำเนียงภาษาที่ท่านได้ประพันธ์ไว้มากที่สุด จำนวน 5 เพลงคือ

1. เพลงเขมรพวง
2. เพลงเขมรปากท่อ
3. เพลงเขมรเหลือง
4. เพลงเขมรเอวบาง
5. เพลงเขมรใหญ่

ความสำคัญของการศึกษาค้นคว้า

1. ลักษณะบทวิเคราะห์การประพันธ์เพลงของจางวางทั่ว พาทยโกศล สามารถนำไปประยุกต์ใช้ในการเรียน การสอน ดีตลักษณ์วิเคราะห์ และการประพันธ์เพลงได้ เนื่องจากการวิจัยในครั้งนี้ หลักการในการวิเคราะห์ส่วนหนึ่งมีความเกี่ยวข้องกับทฤษฎีดนตรีไทย ที่สามารถนำไปใช้ในการเรียน การสอน ตามรายวิชาข้างต้นได้

2. ข้อมูลที่เก็บบันทึก และลักษณะแห่งการวิเคราะห์ สามารถนำไปใช้อ้างอิงในหัวข้อการวิจัยที่เกี่ยข้องกับการดนตรีไทยในแง่มุมอื่นต่อไป

3. เพื่อนำเอาข้อมูลและบทวิเคราะห์การประพันธ์เพลงของ จางวางทั่ว พาทยโกศล นำเสนอต่อผู้สนใจ เพื่อเป็นประโยชน์ในการศึกษาเกี่ยวกับการสร้างทำนองเพลงไทย และสามารถนำไปใช้ให้เหมาะสมกับงานอื่นๆ ที่เกี่ยวข้องกับการดนตรีไทย

4. ในการศึกษาบทเพลงที่ประพันธ์ไว้โดย จางวางทั่ว พาทยโกศล ในครั้งนี้จะทำการบันทึกโน้ตเพลงที่จะนำมาวิเคราะห์ ตามโน้ตเดิมที่จางวางทั่ว พาทยโกศล ได้ประพันธ์ไว้ โดย จ.ส.อ.อุทัย พาทยโกศล ผู้เป็นทายาทของตระกูล พาทยโกศล เป็นผู้ตรวจสอบความถูกต้องของบทเพลง ก่อนนำมาทำการวิจัย นับเป็นการอนุรักษ์และเผยแพร่บทเพลงที่เป็นผลงานการประพันธ์ของจางวางทั่ว พาทยโกศล เสนอผู้สนใจในการค้นคว้าต่อไป

ขอบเขตของการศึกษาค้นคว้า

1.การศึกษาค้นคว้าในครั้งนี้ จะทำการศึกษาเกี่ยวกับชีวประวัติ และวิเคราะห์ผลงานการประพันธ์เพลงของจางวางทั่ว พาทยโกศล

2.งานวิจัยครั้งนี้มุ่งศึกษาวิเคราะห์ รูปแบบ ลีลา องค์ประกอบในการสร้างแนวทำนองเพลง ที่จางวางทั่ว พาทยโกศล นำมาใช้ในการประพันธ์เพลง

3.เนื่องจากผลงานการประพันธ์เพลงของ จางวางทั่ว พาทยโกศล มีผลงานส่วนหนึ่งที่ประพันธ์ร่วมกับ สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอเจ้าฟ้าบริพัตรสุขุมพันธ์ กรมพระนครสวรรค์วรพินิจ เป็นจำนวนมาก แต่ในการวิจัยครั้งนี้ ผู้ทำการวิจัยมีความประสงค์ที่จะวิเคราะห์ผลงานเพลงของจางวางทั่ว พาทยโกศล ที่ได้ประพันธ์เอาไว้เพียงคนเดียว ดังนั้น ในการดำเนินการวิจัยในเบื้องต้น ผู้วิจัยได้สอบถามรายชื่อบทเพลง ที่จางวางทั่ว พาทยโกศล ได้ประพันธ์ไว้จาก จ.ส.อ. อุทัย พาทยโกศล จำนวน 51 เพลง ซึ่งมีบทเพลงหลายประเภทในจำนวนนี้ ประเภทของบทเพลงต่างๆ พอจะแยกได้ ดังนี้

3.1 ประเภทเพลงเรื่อง	5 เพลง
3.2 ประเภทเพลงตับ	4 เพลง
3.3 ประเภทเพลงทยอย 3 ชั้น	4 เพลง
3.4 ประเภทเพลงทยอยเถา	4 เพลง
3.5 ประเภทเพลงปรบไก่ สามชั้น	4 เพลง
3.6 ประเภทเพลงปรบไก่ สองชั้น	3 เพลง
3.7 ประเภทเพลงปรบไก่ เถา	27 เพลง

จากบทเพลงประเภทต่างๆ ที่เป็นผลงานการประพันธ์ของจางวางทั่ว พาทยโกศล เมื่อพิจารณาข้อมูลในเบื้องต้นพบว่า เพลงที่ท่านประพันธ์ไว้เป็นจำนวนมากที่สุดคือ เพลงประเภทปรบไก่เถา ซึ่งมีจำนวนถึง 27 เพลง และในจำนวน 27 เพลงนี้ มีเพลงสำเนียงต่างภาษารวมอยู่ด้วย เพลงต่างภาษาเหล่านี้ท่านได้ประพันธ์เพลงที่มีสำเนียงเขมรเอาไว้มากที่สุด ซึ่งมีจำนวน 5 เพลงด้วยกัน คือ

1.เขมรพวง
2.เขมรปากท่อ
3.เขมรเหลือง
4.เขมรเอวบาง
5.เขมรใหญ่

ผู้วิจัยมีความสนใจที่จะศึกษาระเบียบแบบแผน และวิธีการประพันธ์เพลงภาษาเขมรจากบทเพลงทั้ง 5 เพลงที่ท่านได้ประพันธ์เอาไว้ เนื่องจากผู้วิจัยคิดว่า จะมีความสะดวกในการดำเนินการวิเคราะห์ และเปรียบเทียบข้อมูลที่มีอยู่ในขณะนี้ เพราะบทเพลงที่นำมาวิเคราะห์เป็นเพลงที่มีภาษาเดียวกัน ย่อมต้องมีลักษณะโครงสร้างและลีลาในการประพันธ์ใกล้เคียงกัน ซึ่งจะทำให้ผู้วิจัยสามารถที่จะพิจารณารายละเอียดที่มีในบทเพลงได้อย่างลึกซึ้งและมีคุณภาพ

5. ในการทำวิจัยครั้งนี้ ข้อมูลของเพลงที่นำมาวิเคราะห์ เป็นเพลงเขมรจำนวน 5 เพลง ดังมีรายชื่อข้างต้น ซึ่งประพันธ์โดยจางวางทั่ว พาทยโกศล ข้อมูลที่มีอยู่ในขณะนี้เป็นโน้ตเพลงทางฆ้องวงใหญ่ ได้รับข้อมูลมาจาก กำนันสำราญ เกิดผลแห่ง วงดนตรีพาทยรัตน์ ตำบลบ้านใหม่ จังหวัดพระนครศรีอยุธยา และที่จ.ส.อ.อุทัย พาทยโกศล ซึ่งเป็นทายาทของตระกูลดนตรีพาทยโกศลในเวลานี้

ข้อตกลงเบื้องต้น

1.การวิเคราะห์ผลงานการประพันธ์เพลงของจางวางทั่ว พาทยโกศล ในครั้งนี้จะทำการวิเคราะห์เพียงแนวทางในการบรรเลงเท่านั้น ซึ่งแนวทางการบรรเลงนี้ จะนำทำนองเพลงที่บรรเลงโดยฆ้องวงใหญ่มาทำการวิเคราะห์ สาเหตุที่นำทำนองฆ้องวงใหญ่มาทำการวิเคราะห์เพราะในแวดวงวิชาการดนตรีไทย ถือว่าฆ้องวงใหญ่เป็นผู้บรรเลงทำนองหลักของวง ดังนั้นทำนองฆ้องวงใหญ่ จึงถือว่าเป็นทำนองที่มีความสำคัญมากในการสร้างแนวทางการบรรเลงและการขับร้อง บทเพลงที่นำมาวิเคราะห์ในครั้งนี้ เป็นเพลงสำเนียงเขมร ซึ่งเป็นเพลงที่ประพันธ์โดยจางวางทั่ว พาทยโกศล จำนวน 5 เพลง คือ

1.เขมรพวง
2.เขมรปากท่อ
3.เขมรเหลือง
4.เขมรเอวบาง
5.เขมรใหญ่

2. ในการวิเคราะห์ทำนองเพลงต่างๆ โน้ตที่จะนำมาทำการวิเคราะห์ บางกรณีมีความจำเป็นต้องใช้โน้ตเพลงไทยในการยกตัวอย่าง และในบางกรณี ก็มีความจำเป็นต้องใช้โน้ตสากลในการยกตัวอย่าง เพื่อที่จะแสดงลักษณะต่างๆ ที่ปรากฏในบทเพลง ให้เกิดความเข้าใจง่ายขึ้น ซึ่งการบันทึกโน้ตทั้งสองอย่าง จะทำดังต่อไปนี้

2.1 การบันทึกโน้ตเพลงไทย

การบันทึกโน้ตไทยในการยกตัวอย่างทำนองเพลงต่างๆ ที่ปรากฏในข้อมูลการวิเคราะห์ จะทำการบันทึกโน้ตทางฆ้องวงใหญ่ โดยการบันทึก 2 แนวๆ ละ 1 บรรทัด ดังนี้

2.1.1 โน้ตที่บันทึกไว้ในบรรทัดบน เป็นโน้ตเสียงสูง ใช้มือขวา และในการบรรเลง ส่วนโน้ตที่บันทึกไว้ในบรรทัดล่างเป็นโน้ตเสียงต่ำ ใช้มือซ้าย ในการบรรเลง ดังนี้

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

ห้องเพลงที่ 1 โน้ตมีแนวล่างเพียงแนวเดียว ใช้มือซ้ายตีเสียง ซอล ลูกเดียว
ห้องเพลงที่ 2 โน้ตมีแนวบนเพียงแนวเดียว ใช้มือขวาตีเสียง ลา กับกับเสียง ที โน้ตที่เหลืออยู่ลักษณะโน้ตเป็นแบบเดียวกัน ก็ให้ปฏิบัติเช่นเดียวกัน

2.1.2 ในกรณีมีการบรรเลง 2 มือ พร้อมกัน จะบันทึกโน้ต แนวล่าง และแนวบน ให้ตรงกัน ดังนี้

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

ห้องเพลงที่ 1 2 3 4 5 และ 7 มีโน้ตแนว ล่าง และแนว บน ตรงกัน ให้ตีทั้งสองมือพร้อมกัน

2.2 การบันทึกโน้ตสากล

การบันทึกโน้ต สากล ในการยกตัวอย่างทำนองเพลงต่างๆ ทำดังนี้

2.2..1การบันทึกฆ้องวงใหญ่ในการบรรเลงทีละมือ จะทำการบันทึกโน้ตสากลลงบนบรรทัด 5 เส้น โดยไม่ใช้คู่ประสานเสียง การบันทึกโน้ตจะมีลักษณะดังนี้

2.2.2 การบันทึกฆ้องวงใหญ่ในการบรรเลงมือซ้ายและมือขวาพร้อมกัน จะทำการบันทึกโน้ตลงบนบรรทัด 5 เส้น โดยมีคู่ประสานเสียง โน้ตแนวบน หมายถึง การบรรเลงด้วยมือขวา ส่วนโน้ตแนวล่าง หมายถึง การบรรเลงด้วยมือซ้าย การบันทึกโน้ตจะมีลักษณะ ดังนี้

2.2.3 เนื่องจากระบบเสียงที่ใช้ในการบรรเลงโดยเครื่องดนตรีของไทย มีการแบ่งระยะห่างของเสียงเท่า ๆ กัน ตลอดบันไดเสียง ดังนั้น โน้ตสากลที่ใช้ในการบรรเลงฆ้องวงใหญ่ในครั้งนี้ จึงไม่คำนึงถึงระบบมาตราเสียงสากล โน้ตที่ใช้บันทึกลงบนบรรทัด 5 เส้น แต่ละเส้นให้หมายถึงมาตราเสียงของไทย ฉะนั้น ในการบันทึกโน้ต จึงไม่คำนึงถึงเครื่องหมายแปลงเสียงแต่อย่างใด

3.เทคนิคในการใช้มือฆ้องในการวิจัยครั้งนี้ จะใช้ตามลักษณะที่บ้านพาทยโกศลใช้ปฏิบัติสืบเนื่องกันมา ซึ่งกำนันสำราญ เกิดผล และ จ.ส.อ. อุทัย พาทยโกศล เป็นผู้ให้ข้อมูลและเป็นผู้ตรวจสอบความถูกต้องของข้อมูล

นิยามศัพท์เฉพาะ

ทางฆ้อง — หมายถึง ทำนองเพลงที่บรรเลงโดยฆ้องวงใหญ่ ซึ่งโดยทั่วไปในทางการดนตรีไทยถือว่า ทำนองเพลงจากฆ้องวงใหญ่เป็นทำนองหลักของการบรรเลงเพลงไทย

มือฆ้อง — หมายถึง ลักษณะต่างๆในการบรรเลงฆ้องวงใหญ่ ซึ่งฆ้องวงใหญ่จะมีลักษณะการบรรเลงโดยใช้มือเดียว เสียงที่เกิดขึ้นจะเป็นเสียงเดียวและถ้าฆ้องวงใหญ่บรรเลงสองมือพร้อมกัน จะทำให้เกิดเสียงประสาน ซึ่งเสียงประสานที่ใช้บรรเลงฆ้องวงใหญ่ มีด้วยกัน 6 ลักษณะ คือ

1 ประสานเสียงคู่สอง แนวทำนองเด่นจะอยู่ที่ลูกฆ้อง เสียงสูง
2 ประสานเสียงคู่สาม แนวทำนองเด่นจะอยู่ที่ลูกฆ้อง เสียงต่ำ
3 ประสานเสียงคู่สี่ แนวทำนองเด่นจะอยู่ที่ลูกฆ้อง เสียงสูง
4 ประสานเสียงคู่ห้า แนวทำนองเด่นจะอยู่ที่ลูกฆ้อง เสียงต่ำ
5 ประสานแสียงคู่หก แนวทำนองเด่นจะอยู่ที่ลูกฆ้อง เสียงต่ำ
6 ประสานเสียงคู่แปด แนวทำนองเด่นจะอยู่ที่ลูกฆ้อง เสียงสูง

เพลงเถา — คือ เพลงที่มีอัตราจังหวะลดหลั่นกันไปตามลำดับ ตั้งแต่อัตราจังหวะ สามชั้น สองชั้น ชั้นเดียว ซึ่งจะต้องเป็นเพลงเดียวกัน เพลงเถามีใช้ทั้งหน้าทับปรบไก่และหน้าทับสองไม้

ท่อนเพลง — คือการกำหนดส่วนใหญ่ส่วนหนึ่ง ๆ ของเพลง เพลงบางเพลงอาจมีท่อนเดียว สองท่อน หรือหลายท่อน จึงจะจบเพลงก็ได้

ทอน — คือการแบ่งเพลงเป็นส่วนย่อยลงเรื่อยๆ เช่น จากสามชั้นทอนลงเป็นสองชั้น และ ชั้นเดียว หรือกรณีใช้กับเพลงที่มีลูกโยน ซึ่งในแต่ละ ลูกโยน มักจะเริ่มด้วย ลูกล้อ ก่อน เสร็จแล้วจึงทอนโดยวิธีแบ่งครึ่ง ลูกล้อ ให้เป็นลูกต่อ จากนั้นก็ทอน ลูกต่อ ให้เป็นลูกขัด แล้วทอนต่อไปเรื่อยๆ จนหมดกระบวนการลูกโยน

ทางเปลี่ยน

โดยทั่วไปการบรรเลงเพลงไทย มักจะบรรเลงท่อนละสองเที่ยว ดังนั้น เมื่อจบการบรรเลงในแต่ละท่อน จึงต้องบรรเลงย้อนกลับ ถ้าเพลงใดมี ท่อนเดียว แต่มีการบรรเลงร้องรับ 2 ครั้ง ผู้บรรเลงจะต้องบรรเลงเพลงนั้นถึง 4 เที่ยว ทำให้เกิดความเบื่อหน่ายกับนักดนตรี ด้วยเหตุนี้ ผู้ประพันธ์เพลงจึงมีการสร้าง ทางในการบรรเลง หรือคิดตกแต่งแนวทำนองเพลงแต่ละท่อนให้แปลกออกไป ถือเป็นความสามารถของผู้ประพันธ์เพลง โดยทั่วไปมักมีการสร้างลักษณะทำนองให้เป็นสำเนียงภาษาต่าง ๆ ตามจินตนากาของผู้ประพันธ์

เท่า

เรียกอย่างเต็มๆว่า ลูกเท่า คือ การยืนเสียงใดเสียงหนึ่ไว้ชั่วขณะและปกติ มักจะมีแทรกอยู่ในเพลงประเภทหน้าทับปรบไก่ ความยาวของ ลูกเท่า กำหนดให้มีครึ่งหน้าทับเท่านั้น แต่ก็มีเพลงเรื่องบางเพลง ใช้เท่าเต็มจังหวะหน้าทับ การยืนเสียงใดเสียงหนึ่งอยู่ครึ่งจังหวะ หน้าทับ เวลาบรรเลงนักดนตรีมักมีการประดิษฐ์แปลงทำนองเพลงให้มีควาไพเราะน่าฟังได้ตามความพอใจแต่ต้องตกอยู่เสียงใดเสียงหนึ่งที่ยืนอยู่

บันไดเสียง

ลำดับขั้นของเสียงที่ใช้ในบทเพลงแต่ละเพลง ในเพลงไทยมีสิ่งที่ควร ศึกษา 2 สิ่ง คือ ระบบเสียง 7 เสียงที่แบ่งเท่าๆ กัน เพลงที่ใช้เสียงในระบบนี้ โดยทั่วไปจะใช้เสียงหลักขั้นที่ 1 2 3 5 6 ในการดำเนินทำนองเพลง แต่จะมีบ้างในบางช่วง บางตอนของเพลงที่ใช้เสียง รอง ขั้นที่ 4 และ เสียงรองขั้นที่ 7 ของบันไดเสียงช่วยในการดำเนินทำนองเพลง ทำให้ทำนองเพลงมีความน่าสนใจเปลี่ยนแปลงอารมณ์เพลง ให้บทเพลงมีความแตกต่างไปจากการใช้เสียงหลักในบันไดเสียงเพียงอย่างเดียว และในบทเพลงไทยยังมีการใช้บันไดเสียงอีกอย่างหนึ่ง เรียกกันว่า Pentatonic scale บันไดเสียงชนิดนี้ ใช้เสียง 5 เสียง ในการดำเนินทำนองเพลง การใช้บันไดเสียงทั้งสองชนิดนี้ มีความสัมพันธ์กันมาก ในการที่จะนำมาใช้วิเคราะห์บทเพลงต่างๆ อันจะทำให้มองเห็นรูปแบบต่างๆ ของบทเพลงได้ชัดเจนขึ้น

โยน — เรียกอย่างเต็มๆ ว่า ลูกโยน เป็นทำนองเพลงที่ต้องการยืนเสียงใดเสียงหนึ่ง เช่น ลูกเท่า โดยปรกติจะแทรกอยู่ในเพลงประเภทหน้าทับสองไม้ ลูกโยน ไม่บังคับเรื่องจังหวะจะบรรเลงโยนมากน้อยกี่จังหวะก็ได้ ลูกโยนทั้งกระบวนมักประกอบด้วยลูกล้อ ลูกขัด ลูกเหลื่อม จนสิ้นกระบวนการโยน

รูปแบบจังหวะ — เป็นลักษณะการใช้เสียง ที่นำมาปรุงแต่งทำนองเพลงทั้งหลายให้เป็นสัดส่วน โดยมีการนำเอา เสียงสั้น เสียงยาว และ ความเงียบมาใช้ในการสร้างแนวทำนองเพลง ให้เกิดบทเพลงที่มีลักษณะเด่นตามจินตนาการณ์ของผู้ประพันธ์

รูปแบบทำนอง — คือ ทิศทางการเคลื่อนที่ของทำนองเพลงในลักษณะต่างๆ ที่ปรากฏในบทเพลง

ลูกล้อ — เป็นวิธีการบรรเลงทำนองอย่างหนึ่ง ที่มีการแบ่งเครื่องดนตรีออกเป็นสองพวกซึ่งมักจะแบ่งเป็นพวกที่มีเสียงสูง และเสียงต่ำ โดยปรกติ พวกที่มีเสียงสูงจะบรรเลงนำก่อน แล้วพวกที่มีเสียงต่ำจะบรรเลงตามทีหลัง (แต่ก็อาจใช้พวกเสียงต่ำบรรเลงก่อนก็ได้ในบางเพลงที่เป็นความประสงค์ของผู้ประพันธ์) การบรรเลงลูกล้อนั้น พวกที่บรรเลงทีหลัง จะบรรเลงทำนองเช่นเดียวกับพวกบรรเลงก่อนเป็นการล้อเลียน

ลูกขัด — เป็นวิธีการบรรเลงทำนองอย่างหนึ่ง ซึ่งแบ่งเครื่องดนตรีออกเป็นสองพวกเช่นเดียวกับ ลูกล้อ คือพวกหนึ่งเป็นพวกที่มีเสียงสูง และอีกพวกหนึ่ง เป็นพวกที่มีเสียงต่ำ พวกที่มีเสียงสูง จะบรรเลงนำก่อน และพวกที่มีเสียงต่ำจะบรรเลงตามทีหลัง (แต่ก็อาจใช้เสียงต่ำบรรเลงก่อนก็ ได้ในบางเพลงที่เป็นความประสงค์ของผู้ประพันธ์) พวกที่บรรเลงที หลังจะบรรเลงทำนองที่ต่างจากพวกแรก เป็นการขัดกัน

ลูกตก

หมายถึงเสียงสุดท้ายของวรรคเพลงแต่ละวรรค โดยทั่วไปลูกตกมักเป็นเสียงใดเสียงหนึ่งของบรรไดเสียง เช่น ลูกตกบรรไดเสียง โด จะพบว่ามีการนำเอาเสียง ด ร ม ซ ล มาใช้เป็นเสียงลูกตกมากกว่าเสียง ท ฟ นั่นเพราะเสียง ด ร ม ซ ล เป็นเสียงหลักของบรรไดเสียง ส่วนเสียง ท ฟ เป็นเสียงรองของบรรไดเสียง นั่นเอง

ลูกเหลื่อม

เป็นวิธีการบรรเลงทำนองเพลงอย่างหนึ่ง ซึ่งจะแบ่งเครื่องดนตรีเป็นสองพวกคือ พวกที่มีเสียงสูง และพวกที่มีเสียงต่ำ พวกที่มีเสียงสูงจะเป็นพวกที่ใช้ในการบรรเลงนำ พวกที่มีเสียงต่ำ จะเป็นพวกบรรเลงตาม ประโยคเพลงที่ใช้ในการเหลื่อม จะมีความยาวเท่ากันทั้งพวกนำและพวกตาม แต่พวกนำจะขึ้นประโยคเพลงก่อน ดังนั้นจึงจบประโยคเพลงก่อนจังหวะตก ส่วนพวกตามขึ้นประโยคเพลงทีหลังจึงจบเพลงที่จังหวะตกพอดี ลูกเหลื่อมจะมี ความสั้นหรือยาวเพียงใดก็แล้วแตความประสงค์ของผู้ประพันธ์

วรรคเพลง

คือ การแบ่งทำนองเพลงให้มีส่วนย่อยลงเป็นช่วงๆ ทำนองเพลงในแต่ละช่วงจะมีความหมายสมบูรณ์ โดยทั่วไปทำนองเพลงที่ใช้กับเพลง ทางพื้น จะมีการแบ่งวรรคเพลงค่อนข้างลงตัว วรรคเพลงหนึ่งๆ จะมีความยาวเท่ากับ 4 ห้องเพลงในการใช้โน้ตไทยเป็นโน้ตทำการบันทึกที่ หรือ เท่ากับ 2 ห้องเพลงของการบันทึกโน้ตสากล

ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

1. การบันทึกผลงานเพลงของศิลปินผู้มีความสามารถเช่น จางวางทั่ว พาทยโกศล ในครั้งนี้ สามารถนำไปใช้อ้างอิงในด้านชีวประวัติของท่านได้ และจะเป็นประโยชน์ต่อวงการดนตรีไทย เนื่องจากโน้ตเพลงที่เป็นข้อมูลในการบันทึกในครั้งนี้ ได้รับการตรวจสอบความถูกต้องจาก กำนันสำราญ เกิดผล และจ.ส.อ.อุทัย พาทยโกศล ซึ่งจะเป็นประโยชน์ในการนำไปเป็นแนวทางในการบรรเลง ให้ถูกต้องตามแบบฉบับที่ท่าน จางวางทั่ว ได้ประพันธ์เอาไว้

2.ผลงานการประพันธ์เพลงของจางวางทั่ว พาทยโกศล สามารถนำไปเปรียบเทียบกับผลงานของครูดนตรีท่านอื่นๆ เพื่อจะได้เป็นประโยชน์ในการศึกษา เรื่องการสร้างแนวทำนองเพลง และมองเห็นความแตกต่างในการสร้างลักษณะเด่นในบทเพลง ซึ่งศิลปินแต่ละท่านได้สร้างสรรในแง่มุมที่แตกต่างกัน

3. การศึกษา ค้นคว้า และวิจัยผลงานเพลงของจางวางทั่ว พาทยโกศล จะเป็นประโยชน์ต่อผู้สนใจ นำไปใช้เป็นทฤษฎีในการสร้างแนวทำนองต่อไปได้ในภายหน้า

4. ชีวประวัติของจางวางทั่ว พาทยโกศล มีเรื่องราวที่เกี่ยวข้องกับศิลปินที่มีความสามารถท่านอื่นๆ อีกมากมาย เพราะตลอดชีวิตของท่านล้วนคลุกคลีอยู่กับวงการศิลปินมาโดยตลอด ดังนั้น ชีวประวัติของท่านจึงเป็นประโยชน์ในการสืบค้นเรื่องราว ของศิลปินท่านอื่นๆ ต่อไป

เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

ตำราทางวิชาการ

การดนตรีไทยและทางเข้าสู่ดนตรีไทย โดยสงัด ภูเขาทอง เป็นทฤษฎีแนวทางการศึกษาดนตรีไทย นับตั้งแต่องค์ประกอบดนตรีไทย ประเภทเพลงไทยลักษณะการผสมวงดนตรีไทยหลักการวิเคราะห์บทเพลงไทย บรัชญากับศิลปการดนตรี นับเป็นหนังสือที่มีคุณค่าทางวิชาการเน้นถึงแนวทางการศึกษาดนตรีไทยด้านวิชาการ

ในทำนองเดียวกันหนังสือ ดนตรีไทยวิเคราะห์ โดยมานพ วิสุทธิแพทย์ หนังสือเล่มนี้เป็นตำราเกี่ยวกับ แนวทางในการวิเคราะห์เพลงไทย กล่าวถึงลักษณะโดยทั่วไปของดนตรีไทย ระบบเสียง ทำนองหลัก การแปรทำนอง และจังหวะของเพลงไทย คุณค่าของ หนังสือเล่มนี้นอกจากให้ความรู้เรื่องเพลงไทยโดยทั่วไปแล้ว ยังเสนอแนวคิดในการวิเคราะห์เพลง มีการเขียนโน้ตทั้งไทยและสากล ประกอบความคิดเห็นในการวิเคราะห์ ซึ่งเป็นประโยชน์ในการศึกษาดนตรีไทยทางด้านการวิเคราะห์เพลงเล่มหนึ่ง

สำหรับเรื่องเกี่ยวกับทฤษฎีและการปฏิบัติดนตรีไทย (ภาค 1) โดย ศาสตราจารย์ ดร. อุทิศ นาคสวัสดิ์ เนื้อหาของหนังสือเล่มนี้ เป็นทฤษฎีแนวทางการศึกษาดนตรีไทย นับตั้งแต่มาตราเสียงดนตรีไทย ระดับเสียงดนตรีไทย ลูกฆ้อง (Basic melody) การทำเพลงให้ไพเราะ (Embellishment) เทคนิคการการบรรเลงเพลงไทย หน้าทับอัตราเพลงไทย การบรรจุเนื้อเพลง การแบ่งวรรคตอนเพลงไทย การขับร้อง เป็นทฤษฎีที่ครอบคลุมดนตรีไทยหลายด้านนับว่าเนื้อหาเป็นประโยชน์ต่อการวิจัยอย่างยิ่ง

นอกจากนี้ยังมีหนังสือ สังคีตนิยมว่าด้วยดนตรีไทย โดยเฉลิมศักดิ์ บุญมานำ เป็นตำราแนะนำการดนตรีไทยต่อกลุ่มผู้ฟัง เนื้อหาในเล่มเกี่ยวกับองค์ประกอบดนตรีไทยในด้านจังหวะ ทำนอง ลีลาของเพลงไทย ลีลาของผู้แต่ง การประสานเสียง คีตลักษณ์ ประเภทของเครื่องดนตรีไทย ประเภทของเพลงไทย ซึ่งการเขียนเป็นความรู้พื้นฐานในการจำแนกให้เกิดประโยชน์ต่อการฟังของผู้สนใจ

ส่วนในเรื่องเกี่ยวกับชีวประวัติของจางวางทั่ว พาทยโกศล หนังสือ ดนตรีวิจักษ์ โดย พูนพิศ อมาตยกุล (2529. 144-146) เขียนเรื่องราวเกี่ยวกับชีวประวัติของจางวางทั่ว พาทยโกศล โดยสังเขปเช่นกัน แต่หนังสือเล่มนี้ได้กล่าวถึงผลงานของจางวางทั่วไว้ส่วนหนึ่ง แต่มิได้เขียนรายละเอียดในผลงานเพลงเหล่านั้น จึงเป็นหนังสือที่ชี้ให้เห็นแนวทางในการค้นคว้ารายละเอียดเกี่ยวกับข้อมูลเพิ่มเติมต่อไปได้ ซึ่งจะเป็นประโยชน์ในการศึกษาเรื่องราวเกี่ยวกับการประพันธ์เพลงของจางวางทั่ว พาทยโกศล ให้สมบูรณ์ในภายหน้า

เอกสารสิ่งพิมพ์ต่าง ๆ

กรมศิลปากร (2524) สูจิบัตรจัดงานที่ระลึกเนื่องในโอกาสวันเกิดครบรอบ 100 ปีจางวางทั่ว พาทยโกศล เนื้อหาภายในสูจิบัตรเล่มนี้ได้เล่าเรื่องราวประวัติของจางวางทั่ว นับตั้งแต่กำเนิดและบรรพบุรุษของท่าน ชีวิตครอบครัว การศึกษาเล่าเรียนดนตรี วิธีการสอนดนตรีกับศิษย์รุ่นต่าง ๆ ของท่าน และผลงานการประพันธ์เพลงที่ท่านสร้างไว้ตามลำดับ นับว่าเป็น

สูจิบัตรที่มีประโยชน์ เป็นแนวทางในการสืบหาข้อมูลในด้านชีวประวัติของจางวางทั่ว พาทยโกศลได้เป็นอย่างดี

นอกจากนี้ พันเอกหญิง ศรีสุนทร นาคะอภิ (2534 : 30 - 33) เขียนบทความเกี่ยวกับเรื่องชีวประวัติของจางวางทั่ว พาทยโกศล ในหนังสือที่ระลึกงานดนตรีไทยอุดมศึกษาครั้งที่ 20 เนื้อหาที่เขียนเป็นการเล่าประวัติจางวางทั่ว พาทยโกศล โดยสังเขป แต่มีข้อมูลส่วนหนึ่งที่เกี่ยวข้องกับบุคคลที่แตกต่างออกไปจากสูจิบัตรของกรมศิลปากรบ้าง หนังสือเล่มนี้จึงมีประโยชน์ในการนำข้อมูลทั้งสองมาเปรียบเทียบ เพื่อความเที่ยงตรงได้ดีเล่มหนึ่ง

สำหรับเรื่องเกี่ยวกับการดนตรีในยุครัตนโกสินทร์ วิมาลา ศิริพงษ์ (2537. 80 - 105) จากหนังสือเพลงดนตรี ฉบับพิเศษ เป็นผู้เขียนบทความเรื่อง พัฒนาการปี่พาทย์สมัยรัตนโกสินทร์ เนื้อหาในเล่มกล่าวถึงความเป็นมาเกี่ยวกับการดนตรีในยุคกรุงรัตนโกสินทร์ ทำให้มองเห็นสภาพของลักษณะการสืบทอดทางด้านดนตรี แม้จะเขียนเรื่องราวเกี่ยวกับจางวางทั่วไว้เพียงเล็กน้อย แต่เนื้อหาส่วนใหญ่ก็กล่าวถึงบุคคลที่มีส่วนเกี่ยวข้องกับจางวางทั่ว นับว่าเป็นบทความที่เขียนเรื่องราวของการพัฒนาปี่พาทย์ไทยที่ดีบทความหนึ่ง

เอกสารการวิจัย

วิมาลา ศิริพงษ์ (2534) ได้ทำการวิจัยเกี่ยวกับการสืบทอดวัฒนธรรมการดนตรีไทยในสังคมไทยปัจจุบัน ศึกษากรณีสกุลพาทยโกศลและสกุลศิลปบรรเลง นับเป็นงานวิจัยในเชิงมานุษยวิทยา เนื้อหามีส่วนเกี่ยวข้องกับการศึกษาชีวประวัติของตระกูลดนตรีพาทยโกศลตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบัน ดังนั้นเนื้อหาส่วนหนึ่งจึงเกี่ยวข้องกับประวัติศาสตร์การดนตรี ทำให้มองเห็นถึงการพัฒนาและการเปลี่ยนแปลงของดนตรีไทย ตั้งแต่รัชกาลที่ 5 มาจนถึงปัจจุบัน

วิธีดำเนินการศึกษาค้นคว้า

1. ขั้นรวบรวมข้อมูล

1.1 ติดต่อบุคคลที่เกี่ยวข้อง เพื่อสัมภาษณ์ชีวประวัติจางวางทั่ว พาทยโกศล ซึ่งจะทำการสัมภาษณ์ ครูเดือน พาทยกุล และ ครูสอน อยู่ประคอง ผู้เคยเป็นศิษย์ที่เรียนการดนตรีไทยกับ จางวางทั่ว พาทยโกศล โดยจะทำการบันทึกข้อความ ตามที่ท่านทั้งสองให้สัมภาษณ์เก็บไว้ในแถบบันทึกเสียง

1.2 รวบรวมเอกสารงานวิจัย และตำราที่เกี่ยวข้องกับชีวประวัติของจางวางทั่ว พาทยโกศล และรวบรวมตำราทฤษฎีดนตรีไทยที่เกี่ยวข้องกับงานวิจัย

1.3 คัดเลือกผลงานเพลงที่ประพันธ์โดยจางวางทั่ว พาทยโกศล มาใช้เป็นข้อมูลในการวิจัย โดยทำการปรึกษากับ กำนันสำราญ เกิดผล วงดนตรี พาทยรัตน์ จังหวัดพระนครศรีอยุธยา และจ.ส.อ. อุทัย พาทยโกศล ได้เพลงปรบไก่เถา สำเนียงเขมร ที่ประพันธ์โดยจางวางทั่ว มาเป็นข้อมูลในการทำการวิจัย 5 เพลง เพลงที่นำมาวิจัยมีรายชื่อต่อไปนี้

1. เขมรพวง
2. เขมรปากท่อ
3. เขมรเหลือง
4. เขมรเอวบาง
5. เขมรใหญ่

1.4 ติดต่อ กำนันสำราญ เกิดผล และจ.ส.อ. อุทัย พาทยโกศล เพื่อขอโน้ตเพลงที่เป็นผลงานของจางวางทั่ว ตามรายชื่อในข้อ 1.3 มาทำการวิเคราะห์

2 ขั้นศึกษาข้อมูล

2.1 เรียบเรียงชีวประวัติของจางวางทั่ว พาทยโกศล จากการบอกเล่าของบุคคลและเอกสารที่เกี่ยวข้องให้เห็นความต่อเนื่องในเรื่องของเวลา และเหตุการณ์ที่ผ่านมา

2.2 นำข้อมูลโน้ตเพลงที่เป็นผลงานเพลงที่ประพันธ์โดยจางวางทั่ว พาทยโกศล นำมาคัดลอกใหม่ตามสำเนาเดิม โดยการป้อนข้อมูลใส่ในคอมพิวเตอร์ เพื่อความสะดวกในการศึกษาและวิเคราะห์ให้มีความชัดเจนต่อไป

2.3 นำตำราที่เกี่ยวข้องกับทฤษฎีดนตรีไทยมาศึกษา เพื่อเป็นแนวทางความคิดในการวิเคราะห์ทำนองเพลงที่จางวางทั่ว พาทยโกศล ได้ประพันธ์ไว้

3 ขั้นวิเคราะห์ข้อมูล

จะทำการวิเคราะห์ผลงานการประพันธ์เพลงปรบไก่เถา สำเนียงเขมร ซึ่งประพันธ์โดยจางวางทั่ว พาททยโกศล ตามหลักดุริยางค์ไทย เพื่อให้เห็นคุณสมบัติในการประพันธ์เพลงประเภทปรบไก่เถา โดยจะทำการวิเคราะห์ตามหัวข้อต่อไปนี้

3.1 สัดส่วนและโครงสร้างทำนองเพลง
- 3.1.1 การแบ่งท่อนเพลง
- 3.1.2 รูปแบบจังหวะ
- 3.1.3 รูปแบบทำนอง
- 3.1.4 วรรคเพลง
- 3.1.5 ลูกตก

3.2 บันไดเสียง

3.3 ความสัมพันธ์ของทำนองเพลงในแต่ละอัตรา
- 3.3.1 การขยายทำนองเพลงโดยใช้พื้นฐานทำนองเพลงเดิม
- 3.3.2 การขยายทำนองเพลงโดยการปรุงแต่งแนวทำนองขึ้นใหม่
- 3.3.3 การทอนทำนองโดยใช้พื้นฐานทำนองเพลงเดิม
- 3.3.4 การทอนทำนองโดยการตกแต่งทำนองใหม่

3.4 ความสัมพันธ์ของทำนองเพลงกรณีมีทางเปลี่ยน

4. ขั้นสรุปผลการวิจัย

4.1 เรียบเรียงสาระสำคัญ ทำการสรุปผลที่ได้จากการศึกษาและวิเคราะห์ข้อมูล

4.2 นำเสนอแนวคิดและสาระสำคัญ ที่ค้นพบจากการศึกษา

4.3 อภิปราย และเสนอแนะ

บทที่ 2

ชีวประวัติของจางวางทั่ว พาทยโกศล

วงการดนตรีไทยสมัยรัตนโกสินทร์ มีความเจริญรุ่งเรืองสืบมาจากสมัยกรุงศรีอยุธยา ตั้งแต่รูปแบบของเพลง ลักษณะการประสมวงดนตรี หรือเครื่องดนตรีชนิดต่างๆ ล้วนได้รับการพัฒนารูปแบบเปลี่ยนแปลงไปจากสมัยอยุธยา และการดนตรีสมัยรัตนโกสินทร์นี้เริ่มมีการบันทึกเรื่องราวเกี่ยวกับ ชีวประวัติของศิลปินทางด้านการดนตรี และในบรรดาศิลปินทางด้านการดนตรีไทยที่เป็นทั้งครูดนตรี นักดนตรี และผู้ประพันธ์เพลงที่มีผลงานเด่นๆ เป็นที่ยอมรับของผู้คนในวงการดนตรีไทย ในยุคเริ่มมีการบันทึกชีวประวัติในเบื้องต้นนั้น ก็มีชื่อศิลปินปรากฏอยู่ไม่มากนัก เช่น พระประดิษฐ์ไพเราะ (ครูมีแขก) พระยาประสานดุริยะศัพท์ (แปลก ประสานศัพท์) สมเด็จเจ้าฟ้าบริพัตรสุขุมพันธ์ กรมพระนครสวรรค์วรพินิจ พระยาเสนาะดุริยางค์ (แช่ม สุนทรวาทิน) หลวงประดิษฐ์ไพเราะ (ศร ศิลป บรรเลง) และจางวางทั่ว พาทยโกศล ทุกท่านที่ได้กล่าวนามมาแล้ว ล้วนเป็นผู้สร้างผลงานเพลงที่น่ายกย่องทิ้งไว้เป็นมรดกของชาติทั้งสิ้น

โดยเฉพาะจางวางทั่ว พาทยโกศล นับเป็นศิลปินผู้หนึ่งซึ่งมีความรู้ และความสามารถสูงในการประพันธ์เพลง ผลงานการประพันธ์เพลงมีลักษณะโดดเด่นในด้าน จังหวะ ทำนอง และรูปแบบการบรรเลง ปรากฏให้เห็นลักษณะเฉพาะเป็นของตนเอง จนผลงานเพลงที่ท่านประพันธ์ไว้ ได้รับการเรียกขานจากหมู่นักดนตรีสมัยนั้นว่า " เพลงทางฝั่งธน " ซึ่งก็ยังมีผู้เรียกเช่นนี้อยู่จริงๆ แม้ในสมัยนี้

ในการศึกษาเรื่องราวเกี่ยวกับชีวประวัติจางวางทั่ว พาทยโกศล ผู้วิจัยได้กำหนดหัวข้อเรียงลำดับไว้ 4 ตอน คือ

2.1 ชีวประวัติ จางวางทั่ว พาทยโกศล
- 2.1.1 ประวัติสกุลพาทยโกศล
- 2.1.2 ประวัติการศึกษาและประสบการณ์ด้านดนตรี
- 2.1.3 การสมรส และชีวิตครอบครัว
- 2.1.4 ชีวิตในบั้นปลาย

2.2 วิถีชีวิตที่เกี่ยวข้องกับการดนตรี
- 2.2.1 ด้านอาชีพนักดนตรี
- 2.2.2 ด้านการสอนวิชาการดนตรี

2.3 ผลงานการประพันธ์ดนตรี

2.3.1 ผลงานเพลงของจางวางทั่ว พาทยโกศล

2.3.2 ผลงานการประพันธ์เพลงร่วมกับกรมพระนครสวรรค์

2.3.2 งานแต่งเพลงชาติไทย

2.4 งานที่เกี่ยวข้องกับการดนตรี

2.4.1 งานซ่อมซอสายฟ้าฟาด

2.4.3 งานเกี่ยวกับการตรวจสอบเพลงไทย

ในหัวข้อข้างต้น มีรายระเอียดต่างๆ ดังที่จะนำเสนอต่อไปนี้

2.1 ชีวประวัติจางวางทั่ว พาทยโกศล

เรื่องราวเกี่ยวกับชีวประวัติของ จางวางทั่ว พาทยโกศล ตลอดเวลาที่ท่านมีชีวิตอยู่ นับเป็นศิลปินผู้สร้างสรรผลงานเพลง ทิ้งไว้เป็นมรดกให้กับวงการดนตรี ผลงานการประพันธ์เพลงของท่านมีคุณค่า อันเป็นตัวอย่างที่ดีต่ออนุชนรุ่นหลังได้ทำการศึกษา ตลอดชีวิตของท่านมีความผูกพันธ์กับการดนตรีไทยเป็นอย่างมาก ซึ่งจะได้นำข้อมูลมาบรรยาย ดังนี้

2.1.1 ประวัติสกุลพาทยโกศล

ตระกูลพาทยโกศล นับได้ว่าเป็นตระกูลดนตรีเก่าแก่ตระกูลหนึ่ง ที่ยังมีผู้คนในตระกูลได้สืบทอดวิชาการดนตรีไทย ทั้งในด้านการประกอบอาชีพ และการถ่ายทอดศิลปการดนตรีสืบต่อกันมาเป็นเวลายาวนาน นับเป็นตระกูลที่มีการสั่งสมประสพการณ์ทางด้านดนตรีอันทรงคุณค่า ที่แสดงถึงเอกลักษณ์เฉพาะตัวจนถึงทุกวันนี้

เรื่องราวเกี่ยวกับชีวประวัติและบรรพบุรุษของครูจางวางทั่ว พาทยโกศล ที่จะนำเสนอต่อไปนี้ ส่วนหนึ่งได้จากการสัมภาษณ์ครูดนตรีที่เคยใกล้ชิดกับจางวางทั่ว และอีกส่วนหนึ่งได้รวบรวมจากหนังสือที่มีผู้เขียนเกี่ยวกับชีวประวัติของท่าน ดังจะนำเสนอดังต่อไปนี้

จากหนังสือสูจิบัตรจัดงานที่ระลึกในโอกาสวันเกิดครบ 100 ปี ของจางวางทั่ว พาทยโกศล (พูนพิศ อมาตมกุล 2524 : ไม่มีเลขหน้า) ได้กล่าวไว้ว่า "ตระกูลดนตรีของท่านครูจางวางทั่ว พาทยโกศล ได้ตั้งบ้านเรือนอยู่ ณ ที่อยู่ปัจจุบันคือ หลังวัดกัลยาณมิตร มาตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ 1 และปัจจุบันยังมีเครื่องดนตรีหลายชิ้น ที่บรรพบุรุษของท่านได้สร้างเอาไว้ ตั้งแต่

รัชกาลที่ 2 เป็นหลักฐานปรากฏอยู่" เนื้อความเหล่านี้เป็นความเชื่อและการบอกเล่าต่อกันมาของคนในตระกูล เพราะคนในสมัยก่อนมิได้มีการจดบันทึกไว้เป็นหลักฐานอันแน่นอนเลย

และจากหนังสือเล่มเดียวกันนี้กล่าวว่า พระยาอรรถศาสตร์โสภณ ผู้เป็นสหายสนิทของท่านครูจางวางทั่ว ได้เขียนบันทึกไว้ที่ปี พ.ศ. 2482 มีเนื้อความว่า ท่านครูจางวางทั่ว พาทยโกศล เกิดมาในตระกูลนักดนตรีอาชีพ มีประวัติ นับแต่นายเทวาประสิทธ์ ขึ้นไปได้ถึง 6 ชั่วคน และในขณะที่เขียนหนังสือนี้ ได้มีหลานปู่ทองนายเทวา ประสิทธ์ อันเป็นบุตรและบุตรี ของ จ.ส.อ. อุทัย พาทยโกศล เกิดมาแล้วจึงได้นับว่าเป็นตระกูลดนตรีเก่าแก่ที่นับได้ถึง 8 ชั่วคนแล้วในปี พ.ศ. 2524 นี้ (พูนพิศ อมาตยกุล. 2524: ไม่มีเลขหน้า)

และจากเรื่องเดียวกันนี้ วิมาลา ศิริพงษ์ ได้เขียนไว้ในวิทยานิพนธ์เรื่องการสืบทอดวัฒนธรรมดนตรีไทยในสังคมปัจจุบัน ศึกษากรณีสกุลพาทยโกศล และสกุลศิลปบรรเลง แสดงความเห็นเอาไว้ว่า หากคำบอกเล่าของผู้คนในตระกูลที่ว่า บรรพบุรุษได้ตั้งบ้านเรือนในบริเวณที่อยู่ปัจจุบันมาตั้งแต่รัชกาลที่1 ถูกต้องตามความเป็นจริง ก็แสดงว่าคนในตระกูลนี้ได้ตั้งหลักแหล่งอยู่ในบริเวณดังกล่าว มาก่อนหน้าที่จะมีการสร้างวัดกัลยาณมิตร ซึ่งสร้างในสมัยต้นรัชกาลที่ 3 (วิมาลา ศิริพงษ์ 2534 : 41)

แต่อย่างไรก็ตาม หลักฐานที่กล่าวได้อย่างแน่นอนถึงบรรพบุรุษของ ท่านครูจางวางทั่ว พาทยโกศล สืบชื่อคนสำคัญได้สูงสุด คือ ท่านเจ้ากรมทับ หรือ หลวงกัลยามิตตาวาส ซึ่งสันนิษฐานกันว่าเกิดราวปลายรัชกาลที่ 3 หรือตอนต่อช่วงต้นของรัชกาลที่ 4 และมีชีวิตยืนยาวจนถึงรัชกาลที่ 6 เป็นอย่างน้อย คนในตระกูลเล่ากันว่า หลวงกัลยามิตตาวาส จัดเป็นบรรพบุรุษลำดับที่ 4 ของสกุล

หลวงกัลยามิตตาวาส ได้เคยเป็นครูปี่พาทย์และทำหน้าที่เป็นหัวหน้าวงดนตรีไทยประจำวงดนตรีของ พระยาประภากรวงศ์ (วร บุนนาค) และเชื่อว่าท่านมีความสามารถในการบรรเลงเครื่องดนตรีได้แทบทุกชนิด เครื่องดนตรีที่มีความชำนาญในการบรรเลงอย่างมากคือ ซอสามสาย

หลวงกัลยามิตตาวาสมีญาติผู้ใหญ่คนหนึ่งท่านชื่อ ครูทองดี ชูสัตย์ ท่านผู้นี้เป็นบุคคลที่ตระกูลพาทยโกศลให้ความเคารพอย่างมาก จางวางทั่ว พาทยโกศล เรียกว่าท่านว่า ปู่ทองดี สันนิษฐาน ว่าเป็นน้องชายของมารดาหลวงกัลยามิตตาวาส เป็นครูดนตรีไทยเก่าแก่ เล่ากันว่าท่านมีความเชี่ยวชาญเรื่องเพลงหน้าพาทย์เป็นอย่างมาก เรื่องนี้ ครู เดือน พาทยกุล เคย

เล่าให้ผู้วิจัยฟังว่า ในราวสมัยรัชกาลที่ 6 ทางกรมมหรสพได้เคยเชิญ ปู่ทองดี ไปต่อเพลงหน้าพาทย์ให้กับนักดนตรีในกรมมหรสพ หรือ กรมศิลปกรในปัจจุบันนี้ (เตือน พาทยกุล . 2539 : สัมภาษณ์)

หลวงกัลยามิตตาวาส มีภรรยา 3 คน แต่ผู้ที่เป็นมารดาของจางวางทั่ว พาทยโกศล ชื่อว่า แสง เป็นคนอิสลาม มารดาของจางวางทั่ว ก็เป็นนักดนตรีเช่นกัน ท่านมีความสามารถในการบรรเลงจะเข้ มีฝีมือจัด ได้เป็นครูสอนดนตรีถวายแด่เจ้านายฝ่ายในหลายพระองค์ในสมัยรัชกาลที่ 5

จางวางทั่ว พาทยโกศล เป็นบุตรคนที่ 12 ของหลวงกัลยามิตตาวาส เกิดเมื่อวันพุธ แรม 13 ค่ำ เดือน 10 ปีมะเส็ง พ.ศ. 2424 ตรงกับวันที่ 21 กันยายน เวลาเช้า 7 นาฬิกา ณ บ้านตระกูลพาทยโกศล อ.ธนบุรี จ.กรุงเทพมหานคร(พูนพิศ อมาตยกุล. 2524 : ไม่มีเลขหน้า)

วิถีชีวิตของ จางวางทั่ว พาทยโกศล นับว่าได้มีความคุ้นเคยกับวงการดนตรีไทยมาตั้งแต่เกิด เพราะบิดามารดาและบรรดาญาติ ล้วนเป็นผู้ที่มีความสามารถสูงในเรื่องศิลปการดนตรีไทย อีกทั้งคนในตระกูล พาทยโกศล หลายท่าน มีส่วนและเกี่ยวพันกับดนตรีไทยในราชสำนัก นับได้ว่า จางวางทั่ว พาทยโกศล ได้รับการปลูกฝังเกี่ยวกับการดนตรีมาตั้งแต่เล็ก และผลแห่งการที่ท่านเกี่ยวพันกับการดนตรีอย่างใกล้ชิดนี่เอง ในตลอดชีวิตของท่านจึงมีโอกาสสร้างสรรค์ผลงานดนตรี อันทรงคุณค่าประดับวงการดนตรีไทยมากมาย ดังจะได้บรรยายต่อไป

2.1.2 ประวัติการศึกษาและประสบการณ์ด้านดนตรี

การศึกษาเบื้องต้นตามแนวทางของรัฐในด้านวิชาการของ จางวางทั่ว พาทยโกศล ไม่มีผู้ใดทราบว่าท่านได้รับการศึกษาจากสถาบันใด แต่เรื่องการศึกษาทางด้านดนตรีไทย ท่านได้รับการปลูกฝัง และเริ่มฝึกฝนดนตรีไทยจากบิดาและมารดาของท่าน ตลอดจนญาติผู้ใหญ่ที่ท่านให้ความเคารพ คือ ปู่ทองดี ชูสัตย์ เป็นผู้ให้การสนับสนุนในการศึกษาวิชาการดนตรีในเบื้องต้นกับท่าน นับได้ว่าคนในครอบครัวและญาติผู้ใหญ่ ต่างเป็นผู้ให้การสนับสนุนและวางรากฐานการดนตรีให้กับท่านอย่างดียิ่ง

หลังจากได้ทำการฝึกฝนดนตรีจากทางบ้านในเบื้องต้นแล้ว เมื่อท่านเติบโตขึ้น หลวงกัลยามิตตาวาส ผู้เป็นบิดา ได้ส่งท่านไปเรียนดนตรีเพิ่มเติมจาก ครูรอด ซึ่งครูรอด นี้เป็นศิษย์คนหนึ่งของพระประดิษฐ์ไพเราะ (ครูมีแขก) และเป็นครูปี่พาทย์ที่มีชื่อเสียงในสมัยรัชกาลที่ 5 เมื่อศึกษาการดนตรีอยู่กับครูรอด ท่านได้เรียนการบรรเลงปี่พาทย์ โดยเฉพาะในเรื่องของการ

บรรเลงฆ้องวง ฝึกฝนการบรรเลงฆ้องวงจนมีความเชี่ยวชาญอย่างยอดเยี่ยมในบรรดาศิษย์ของครูรอด ที่ร่วมเรียนในรุ่นเดียวกัน

เมื่ออายุครบ 21 ปี จางวางทั่ว พาทยโกศล ได้เข้าอุปสมบท ณ วัดอรุณราชวราราม เมื่อ พ.ศ. 2445 มีสมเด็จพระพุทธโฆษาจารย์(ฤทธิ์) วัดอรุณราชวราราม เป็นพระอุปชฌายะ พระปัญญาคัมภีร์เถระ(พุ่ม)วัดอรุณฯ กับพระสมุทรสมาจารย์(พรหม) วัดกัลยาณมิตร เป็นพระกรรมวาจาจารย์ บวชอยู่พรรษาเดียวก็ลาสิกขาบทมาศึกษาดนตรีต่อไป (พูนพิศ อมาตยกุล. 2524 : ไม่มีเลขหน้า)

/จางวางทั่ว พาทยโกศล ได้ศึกษาดนตรีกับครูหลายคน เช่น เจ้าคุณประสานดุริยศัพท์ (แปลก ประสานศัพท์) ครูช้อย สุนทรวาทิน ท่านผู้นี้คือบิดาของพระยา เสนาะ ดุริยางค์ (แช่ม สุนทรวาทิน) ครูทั่ง และ ครูด่วน สองคนหลังนี้เป็นครูดนตรีที่เชื่อว่ามีชีวิตอยู่ในสมัยรัชกาลที่ 4 - 5 ซึ่งยังมีประวัติไม่แน่ชัด เนื่องจากผู้ให้การสัมภาษณ์ลืม (เตือน พาทยกุล . 2539 : สัมภาษณ์)

จากนั้นท่านได้ศึกษาการดนตรีกับสมเด็จเจ้าฟ้าบริพัตร สุขุมพันธ์ กรมพระนครสวรรค์วรพินิจ สมเด็จเจ้าฟ้าพระองค์นี้ได้รับการศึกษาจากประเทศยุโรป และกลับประเทศไทยราวปลายรัชกาลที่ 5 พระองค์ทรงเป็นนักประพันธ์เพลง ที่มีผลงานชั้นเยี่ยมมากมาย นับเป็นเจ้านายโดยตรงของจางวางทั่ว พาทยโกศล เป็นผู้ให้ความอุปถัมภ์แก่ครอบครัวพาทยโกศลเป็นเวลายาวนานราว 30 ปี ในเรื่องเกี่ยวกับการดนตรีที่จางวางทั่ว พาทยโกศล ได้ศึกษากับกรมพระนครสวรรค์วรพินิจ จ.ส.อ. อุทัย พาทยโกศล เล่าให้ผู้เขียนฟังว่า กรมพระนครสวรรค์วรพินิจทรงประทานความรู้เรื่องการประสานเสียงตามลักษณะดนตรีตะวันตก ให้กับจางวางทั่ว ซึ่งนับว่าเป็นผลดีกับจางวางทั่ว ในการนำวิชาการที่พระองค์ทรงสอนมาใช้เป็นประโยชน์ในด้านการประพันธ์เพลงในสมัยต่อมา และจากการที่บุคคลทั้งสองมีความใกล้ชิดกัน จึงเป็นโอกาสให้ได้ร่วมกันสร้างสรรผลงานเพลงประดับวงการดนตรีไทยไว้ส่วนหนึ่ง งานเพลงที่ได้ร่วมกันสร้างสรรค์นี้ กรมพระนครสวรรค์วรพินิจจะประพันธ์บทเพลง และจะทรงประทานให้ จางวางทั่ว พาทยโกศล มาคิดประดิษฐ์ทางในการบรรเลงปี่พาทย์ แต่ก็มีบ้างบางเพลงที่จางวางทั่ว พาทยโกศล ได้ประพันธ์เพลงทางปี่พาทย์ และกรมพระนครสวรรค์วรพินิจได้นำเอาไปปรับปรุงเป็นทางแตรวง(อุทัย พาทยโกศล . 2539 : สัมภาษณ์)

จ.ส.อ. อุทัย พาทยโกศล ยังเล่าต่ออีกว่า แม้นามสกุล "พาทยโกศล" ก็เป็นนามสกุลที่ได้รับพระราชทานจากกรมพระนครสวรรค์วรพินิจ เมื่อปี พ.ศ. 2460 นับได้ว่า สกุลพาทยโกศลเป็นที่วางพระราชหฤทัย และมีโอกาสได้รับใช้ใกล้ชิดต่อ กรมพระนครสวรรค์วรพินิจ แม้ในเรื่องของชีวิตประจำวัน และการสร้างสรรค์ผลงานทางการดนตรีไทย

สรุปโดยรวมเกี่ยวกับประวัติด้านการศึกษาของ จางวางทั่ว พาทยโกศล ไม่มีผู้ใดทราบแน่ชัดว่า ท่านได้รับการศึกษาตามแนวทางของรัฐ จากสถาบันใด แต่ประวัติการศึกษาที่ปรากฏอย่างชัดแจ้ง ในชีวิตของจางวางทั่ว พาทยโกศล คือการศึกษาวิชาการดนตรี โดยในเบื้องต้นท่านได้เรียนจากญาติผู้ใหญ่ และการศึกษาดนตรีของท่านก็ดำเนินติดต่อกันมาเป็นเวลานาน จนมีความสามารถทางการดนตรี ทั้งในทรรศนะของศิลปิน และผู้ประพันธ์เพลง

2.1.3 การสมรสและชีวิตครอบครัว

จางวางทั่ว พาทยโกศล แต่งงานครั้งแรกกับ แม่ปลั่ง ระยะเวลาเมื่อใดไม่ปรากฏแน่ชัด แต่ประมาณได้ราวปี พ.ศ. 2445 ซึ่งเป็นปีที่ได้ลาสิกขาบท ถึงพ.ศ. 2450 เป็นปีที่มีบุตรคนแรกกับแม่ปลั่ง แม่ปลั่งภรรยาคนแรกของจางวางทั่ว เป็นบุตรสาวของครูแฉ่ง คงศรีวิไล ซึ่งเป็นครูดนตรีที่มีความรู้ความสามารถในด้านการดนตรีไทย มีชื่อเสียงแถบย่านคลองอ้อม จังหวัดนนทบุรี ตามประวัติแม่ปลั่งก็เป็นผู้ที่เรียนการดนตรี และสามารถบรรเลงดนตรีไทยได้ แม่ปลั่งมีบุตรกับจางวางทั่ว พาทยโกศล 8 คน เป็นชาย 5 คน หญิง 3 คน แต่บุตรของท่านได้เสียชีวิตตั้งแต่เยาว์วัย 6 คน เหลือเพียง 2 คน คือ

1. นายเทวาประสิทธิ์ พาทยโกศล เป็นบุตรชายคนโต เกิดเมื่อวันแรม 3 ค่ำ เดือน10 ปีมะแม นพศก ตรงกับวันอังคารที่ 24 กันยายน พ.ศ. 2450 ชื่อนี้เป็นชื่อที่ สมเด็จเจ้าฟ้าบริพัตรสุขุมพันธ์ กรมพระนครสวรรค์วรพินิจ ทรงประทานให้ นายเทวาประสิทธิ์ เป็นครูดนตรีที่มีความสามารถเชี่ยวชาญในการบรรเลง ปี่ใน เคยเป่าปี่ในชนะเลิศ ในการประชันวงปี่พาทย์ ที่วังบางขุนพรหมในปี พ.ศ. 2466 เครื่องดนตรีอีกชนิดหนึ่งที่บรรเลงได้อย่างชำนาญ คือ ซอสามสาย เป็นผู้ควบคุมวงปี่พาทย์วงพาทยโกศล และเป็นผู้รับใช้กิจการด้านดนตรีถวายแด่ สมเด็จเจ้าฟ้าบริพัตรสุขุมพันธ์ กรมพระนครสวรรค์วรพินิจ แทนจางวางทั่ว ภายหลังที่จางวางทั่ว ได้เสียชีวิตลงแล้ว นอกจากเป็นนักดนตรีที่มีความสามารถในการบรรเลงดนตรี นายเทวาประสิทธิ์ ยังมีความสามารถในด้านการประพันธ์เพลง แต่ท่านไม่ค่อยนิยม

แต่งเพลงเท่าไรนัก เพลงที่นายเทวาประสิทธิ์แต่ง ได้แก่ เพลงมหาจุฬาลงกรณ์ ทำเป็นทางโหมโรงและทางธรรมดา (พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่รัชกาลปัจจุบัน ได้โปรดเกล้าพระราชทานโน้ตสากล บทเพลงพระราชนิพนธ์นี้มาให้นายเทวาประสิทธิ์ แต่งเป็นทางไทย) โหมโรงอาทิตย์อุทัย (เดิมชื่อโหมโรงเต่าทอง) เพลงเต่าเห่ เพลงนาคบริพัตร เถา เพลงช้างประสานงา เถา เพลงขึ้นพลับพลา เถา เพลงเทวาประสิทธิ์ เถา นายเทวาประสิทธิ์ พาทยโกศล ถึงแก่กรรมด้วยโรคมะเร็ง วันที่ 23 กรกฎาคม พ.ศ. 2516 เมื่ออายุ 66 ปี

2. คุณหญิงไพฑูรย์ กิตติวรรณ เกิดเมื่อ วันพฤหัสบดี แรม 13 ค่ำ เดือน3 ตรงกับวันที่15 กุมพาพันธ์ พ.ศ. 2454 คุณหญิงไพฑูรย์ เป็นผู้รับสืบทอดการดนตรีมาจากบรรพบุรุษ โดยเฉพาะทางการร้องนั้น ได้รับถ่ายทอดมาจากคุณแม่เจริญ (ท่านผู้นี้เป็นภรรยาคนที่สองของจางวางทั่ว พาทยโกศล) มาโดยตรง คุณหญิงไพฑูรย์ เป็นผู้มีความรู้กว้างขวางทางการดนตรีไทย มีความสมารถ สอนดนตรีไทยได้ทั้ง เครื่องสายและปี่พาทย์ เคยเป็นครูสอนขอดวงถวายแด่ สมเด่สมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี และสมเด็จพระเจ้าลูกเธอ เจ้าฟ้าจุฬาภรณ วลัยลักษณ์ คุณหญิงไพฑูรย์ กิตติวรรณ ได้รับตำแหน่ง ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปการแสดง ในปี พ.ศ. 2529 คุณหญิงไพฑูรย์ กิตติวรรณ ถึงแก่กรรมเมื่อวันที่ 23 พฤศจิกายน พ.ศ. 2538 เมื่ออายุ 83 ปี

ภรรยาคนที่สองของจางวางทั่ว พาทยโกศล มีชื่อว่า คุณแม่ เจริญ สกุลเดิม รุ่งเจริญ เกิดเมื่อปี พ.ศ. 2419 มีอายุแก่กว่าจางวางทั่ว พาทยโกศล 5 ปี เข้ามาเป็นผู้ร่วมชีวิตกับจางวางทั่ว ราวปีพ.ศ. 2452 คุณแม่เจริญ เป็นนักร้องและครูสอนขับร้องที่มีชื่อเสียง และมีความรอบรู้ในเรื่อง เพลงร้อง และเพลงละครอย่างกล้าแข็ง จากวังบ้านหม้อ คุณแม่เจริญภรรยาคนที่ 2 ของจางวางทั่วนี้ แม่ปลั่ง ซึ่งเป็นภรรยาคนแรก ให้ความยกย่องและนับถือคุณแม่เจริญเป็นอันมาก เนื่องจากคุณแมเจริญมีวัยวุฒิและคุณวุฒิที่เหนือกว่า เป็นเหตุให้กิจการภายในครอบครัวในเรื่องต่างๆ ราบรื่น และอยู่กันอย่างมีความสุขมาโดยตลอด และภายหลังจากที่แม่ปลั่ง ถึงแก่กรรมเมื่อ พ.ศ. 2472 คุณแม่เจริญ รับหน้าที่เป็นแม่บ้านของตระกูลพาทยโกศล แต่เพียงผู้เดียว จวบจนครูจางวางทั่วถึงแก่กรรมในปี พ.ศ. 2481

คุณแม่เจริญมีบุตรกับจางวางทั่ว 4 คน เป็นผู้ชาย 2 คน ผู้หญิง 2 คน แต่บุตรทั้ง 4 คนได้ถึงแก่กรรมในวัยเยาว์ทั้งสิ้น คุณแม่เจริญจึงได้รับเลี้ยงดูนายเทวาประสิทธิ์ พาทยโกศล และคุณหญิงไพฑูรย์ กิตติวรรณ ด้วยความรักใคร่และดูแลเอาใจใส่ตลอดมา เป็นสิ่งซึ่งคนในตระกูลพาทยโกศล ยอมรับกันว่า ในเรื่องเพลงทางร้องที่ คุณแม่เจริญ ได้ปลูกฝังแบบฉบับในการขับร้องไว้ให้กับวงดนตรี พาทยโกศล เป็นสิ่งซึ่งนับว่ามีความสำคัญแก่วงดนตรีวงนี้

เป็นอย่างมาก เพราะผลงานการประพันธ์เพลงของจางวางทั่ว ในเวลาต่อมา มีส่วนหนึ่งซึ่งคุณแม่เจริญ เป็นผู้แต่ง และขัดเกลาเพลงทางร้องเอาไว้ แต่จะเป็นเพลงใดบ้างนั้นสอบถามจากผู้ให้ข้อมูลทั้ง 3 ท่าน คือ จ.ส.อ อุทัย พาทยโกศล ครูเตือน พาทยกุล และครูสอน อยู่ประคอง ท่านทั้ง 3 มิได้ให้คำยืนยันเป็นที่แน่นอน

คุณแม่เจริญ ถึงแก่กรรมด้วยโรคชราเมื่อปี พ.ศ. 2498

2.1.4 ชีวิตในบั้นปลาย

นับแต่ปี พ.ศ. 2475 ซึ่งเป็นปีที่กรมพระนครสวรรค์วรพินิจ เสด็จออกจากประเทศไทยไปแล้ว สกุล พาทยโกศล ได้รับผลกระทบอย่างมาก อันทำให้กิจการทางด้านดนตรีต้องหยุดชะงักลง เนื่องจากความอุปถัมป์ที่เคยได้รับจาก กรมพระนครสวรรค์วรพินิจ ไม่มีดังเช่นแต่ก่อน จางวางทั่ว พาทยโกศล ต้องรับหน้าที่ดูแลรับผิดชอบ ครอบครัว นักร้อง นักดนตรี และบรรดาศิษย์ของท่าน เป็นจำนวนมาก ซึ่งนับว่าเป็นภาระอันยิ่งใหญ่ ดังนั้น วงดนตรีของท่านจึงจำเป็นต้อง รับงานบรรเลงในงานทั่วๆ ไป เพื่อหารายได้ นับเป็นการเปลี่ยนแปลงวิถีชีวิตครั้งใหญ่ของท่าน เมื่อการดนตรีมิได้รับใช้วงบางขุนพรหมดังที่เคยเป็น

จากเหตุผลข้างต้น มีผลกระทบต่อจิตใจของ จางวางทั่ว พาทยโกศล อันเป็นเหตุทำให้สุขภาพของท่านเริ่มทรุดโทรมลงเรื่อยๆ นับตั้งแต่นั้นมา และก็ทวีความรุนแรงขึ้น จนถึงวาระสุดท้าย จางวางทั่ว พาทยโกศล ก็ถึงแก่กรรมด้วยอาการสงบ ในวันที่ 12 ตุลาคม พ.ศ.2480 เวลา 19. 40 น. รวมอายุ 56 ปี

งานฌาปนกิจศพของท่านจัดขึ้น ณ วัดกัลยาณมิตร เมื่อวันที่ 21 มกราคม พ.ศ. 2482

2.2 วิถีชีวิตที่เกี่ยวข้องกับการดนตรี

2.2.1 ด้านอาชีพนักดนตรี

ชีวิตนักดนตรีไทยในช่วงสมัยรัชกาลที่ 5 รัชกาลที่ 6 และรัชกาลที่ 7 นักดนตรีโดยทั่วไปจะมีความผูกพันกับการได้รับ การอุปถัมป์จากราชสำนัก เจ้านายในราชสำนักที่มีใจรักการดนตรีไทย ล้วนมีความต้องการจะพัฒนาการดนตรีไทย ในด้านต่างๆ เช่น การพัฒนาคุณภาพของเครื่องดนตรี การพัฒนาเทคนิคการบรรเลง และพัฒนาบทเพลงใหม่ๆ ให้มีความน่าฟังยิ่งขึ้น นับเป็นการแข่งขันฐานะทางสังคมประการหนึ่ง ซึ่งแสดงออกในลักษณะของการเป็นผู้ให้การอุปถัมภ์แก่นักดนตรีในสังกัดของตน เจ้าของวงดนตรีจะให้การสนับสนุนนักดนตรีที่มีฝีมือ ผู้ให้การสนับสนุนส่วนใหญ่จะเป็นพวกเจ้านายสำคัญๆ ในราชสำนัก ซึ่งบุคคลเหล่านี้บางพระองค์ ที่มีความใส่ใจการดนตรีไทยอย่างจริงจัง มีการศึกษาวิชาการดนตรีทั้งในด้านการบรรเลง ในด้านการควบคุมการบรรเลง เจ้านายบางพระองค์ที่ใฝ่ใจการดนตรีไทยเป็นอย่างมากก็มีการศึกษาวิชาดนตรีอย่างเอาจริงเอาจัง จนมีความสามารถถึงขั้นประพันธ์เพลงได้เอง

สิ่งเหล่านี้นับเป็นคุณประโยชน์ต่อวงการดนตรีไทยและนักดนตรีไทย ซึ่งการที่นักดนตรีมีผู้คอยให้การอุปถัมภ์ ทำให้การดนตรีในยุคนี้มีการพัฒนาอย่างปราณีตละเอียดอ่อน ลักษณะดนตรีไทยมีความลึกซึ้งยิ่งขึ้น ทั้งในด้านโครงสร้างสัดส่วนท่วงทำนองเพลง เทคนิคในการบรรเลงต่างๆ ที่นำมาใช้ในการบรรเลง ล้วนได้รับการพัฒนาขึ้นใหม่เสมอ

การดำเนินชีวิตของจางวางทั่ว พาทยโกศล ก็ดำเนินไปตามแนวทางภายใต้ระบบการให้การอุปถัมภ์ศิลปิน เช่นเดียวกับนักดนตรีที่มีชื่อเสียงในสมัยนั้น งานด้านอาชีพนักดนตรีของจางวางทั่ว พาทยโกศล มีความเด่นชัดมากขึ้น เมื่อสมเด็จเจ้าฟ้ากรมพระนครสวรรค์วรพินิจทรงรับวงดนตรีพาทยโกศล ให้อยู่ในความอุปถัมภ์ของพระองค์

เนื่องจากสมเด็จเจ้าฟ้ากรมพระนครสวรรค์วรพินิจ พระองค์เป็นผู้มีความรู้ในการดนตรีไทยและดนตรีสากล ประกอบกับพระองค์มีภาระกิจในด้านดนตรี ที่เกี่ยวข้องกับราชการทหาร จึงเป็นเหตุให้จางวางทั่ว มีโอกาสใช้ความรู้ความสามารถ ปฏิบัติหน้าที่การดนตรีสนองสมเด็จเจ้าฟ้ากรมพระนครสวรรค์วรพินิจได้อย่างเต็มที่

การทำงานในหน้าที่นักดนตรีของจางวางทั่ว พาทยโกศล ภายหลังได้รับการอุปถัมภ์จากสมเด็จเจ้าฟ้ากรมพระนครสวรรค์วรพินิจ ได้ปฏิบัติหน้าที่สนองงานในราชการและงานส่วนพระองค์ และเนื่องจากจางวางทั่ว พาทยโกศล ได้เรียนรู้เรื่องโน้ตสากลจาก สมเด็จเจ้าฟ้ากรมพระนครสวรรค์วรพินิจ ดังนั้น ในสมัยรัชกาลที่ 5 ท่านจึงได้ทำหน้าที่เป็นครูแตรวง ประจำกองดุริยางค์กองทัพเรือ และในยุคนี้เอง เป็นยุคที่จางวางทั่ว พาทยโกศล ได้รับงานดนตรีที่สมเด็จเจ้าฟ้า กรมพระนครสวรรค์พินิจ ได้ทรงพระนิพนธ์เพลง เป็นทางแตรวงไว้ นำมาปรับปรุง ให้เป็นแนวทางในการบรรเลงด้วยวงปี่พาทย์ตามพระบัญชา และมีหลายเพลงที่จางวางทั่ว พาทยโกศล ได้รับมอบหมายจากพระองค์ให้แต่งเพลงต่อเติม จากบทเพลงที่ได้ทรงพระนิพนธ์ไว้ค้างไว้ ดังนั้น ผลงานเพลงส่วนหนึ่งของจางวางทั่ว จึงเริ่มปะปนกับผลงานเพลงของสมเด็จเจ้าฟ้ากรมพระนครสวรรค์วรพินิจในยุคนี้ (จ.ส.อ.อุทัย พาทยโกศล . 2539 : สัมภาษณ์) ซึ่งผลงานเพลงทั้งหลายจะนำเสนอต่อไป ในหัวข้อผลงานการประพันธ์ดนตรี

สภาพนักดนตรีโดยทั่วไปในยุคของ จางวางทั่ว พาทยโกศล บรรดานักดนตรีทั้งหลายจะได้รับการอุปถัมภ์จากเจ้านายในราชสำนัก สิ่งที่นักดนตรีมักประสบอยู่เนืองๆ คือลักษณะการประชันวงปี่พาทย์ สิ่งนี้เป็นกิจกรรมจากหมู่เจ้านายทั้งหลาย นับเป็นสิ่งที่ช่วยกระตุ้นให้นักดนตรี มีโอกาสในการคิดสร้างสรรบทเพลง คันคิดเทคนิคการบรรเลง ให้มีความวิจิตรพิสดาร ไปตามจินตนาการและความสามารถของตนโดยแท้

เนื่องจากการประชันวงปี่พาทย์ เป็นการวัดฝีมือของนักดนตรี วัดความสามารถของผู้ประพันธ์เพลง และยังวัดความสามารถของผู้ปรับวงดนตรีอีก สิ่งเหล่านี้ในหมู่ศิลปินต่างก็พิถีพิถันในผลงานของตนเองเสมอ เนื่องจากในการสร้างความปราณีต และลักษณะเด่นในบทเพลง ล้วนเป็นสิ่งที่ต้องผ่านการตัดสินจากผู้ฟังและกรรมการ ซึ่งเป็นการแสดงการโอ้อวดให้เห็นว่าวงดนตรีวงใด นักแต่งเพลงผู้ใด มีขีดความสามารถเหนือชั้น และนักดนตรีวงใด มีระดับฝีมือสูงกว่ากัน

งานลักษณะประชันวงปี่พาทย์ จางวางทั่ว พาทยโกศล ในสมัยได้รับการอุปถัมภ์จากสมเด็จเจ้าฟ้ากรมพระนครสวรรค์วรพินิจ ให้ควบคุมวงดนตรีประจำพระองค์ ก็ประสบอยู่บ่อยครั้ง ดังในหนังสือสูจิบัตรจัดงานที่ระลึกโอกาสครบวันเกิด 100 ปี ของจางวางทั่ว พาทยโกศล ได้เขียนเอาไว้ว่า

"……ในปี พ.ศ. 2466 ทูลกระหม่อมบริพัตร ทรงพระดำริให้มีการประชัน วงปี่พาทย์ ณ วังบางขุนพรหม ครั้งนี้โปรดให้ปรับทางบรรเลงเพลงพม่า 5 ท่อนใหม่ โดยนำลีลายืดขึ้นไปให้ยากขึ้น และละเอียดขึ้น ท่านครูจางวางได้เป็นผู้ฝึกซ้อมและปรับวงปี่พาทย์บางขุนพรหมถวายจนเป็นที่ต้องพระทัย การประชันปี่พาทย์ครั้งนี้นับเป็นครั้งประวัติศาสตร์การดนตรีไทย เพราะเป็นการประชันระหว่างวงสำคัญ 3 วงด้วยกัน คือ วงบางขุนพรหม วงวังบูรพาภิรมย์ และวงของเจ้าพระยาธรรมาธิกรณาธิบดี กำหนดงานตรงกับ วันเสาร์ที่ 19 มกราคม 2466 เริ่มแต่หัวค่ำไปจนฟ้าสาง เนื่องจากจัดงานตรงกับวันเสาร์ สูจิบัตรจึงทำด้วยกระดาษสีม่วงอ่อนจนถึงม่วงแก่ พิมพ์ด้วยตัวหนังสือสีม่วงดำ ผูกโบว์สีทองหรูหรามาก……"

คุณโฉลก ข้าหลวงวังบางขุนพรหมได้นำเอกสารสำคัญนี้ ซึ่งเก็บไว้กว่า 55 ปี มาถวายพระเจ้าวรวงษ์เธอ พระองค์เจ้าศิริรัตรบุษบง และได้ทรงพระกรุณาประทานมาประกอบการเขียนประวัติท่านจางวางทั่ว เพราะได้ต้นฉบับนี้มาเมื่อเสร็จจากงาน 100 ปี ทูลกระหม่อมบริพัตรแล้ว ผู้เขียนเห็นว่ามีความสำคัญมาก และในพระประวัติทูลกระหม่อมบริพัตรกับการดนตรีก็ไม่ได้ลงไว้ จึงขอนำมาลงในประวัติของท่านจางวางทั่ว มิฉะนั้นจะสูญเสียไป

พระนามและนามกรรมการ

1. พระเจ้าวรวงษ์เธอกรมหมื่นอนุพงษ์จักรพรรดิ	นายก
2. หม่อมเจ้าจิตรโภคทวี เกษมศรี	กรรมการฝ่ายนักฟัง
3. มหาเสวกโท พระยาศรีธรรมศกราช (บิ๋ว บุนนาค)	กรรมการฝ่ายนักฟัง
4. มหาอำมาตย์ตรีพระยา ศรีสังกร	กรรมการฝ่ายนักฟัง
5. พระสินธุชลสงคราม (เผื่อน)	กรรมการฝ่ายนักฟัง
6. อำมาตย์ตรีหลวงพรหมปรีชา (กลิ่น จันทร์เรือง)	กรรมการฝ่ายนักฟัง
7. หุ้มแพรหลวงประณีตวรศัพท์ (เปียน วรวาทิน)	กรรมการฝ่ายอาชีพ
8. ครูแฉ่ง คงศรีวิไล	กรรมการฝ่ายอาชีพ
9. นายลวด นิลวงศ์	กรรมการฝ่ายอาชีพ
10.นายเพิ่ม บาปุยะวาส	กรรมการฝ่ายอาชีพ
11. นายกล้ำ ณ บางช้าง	กรรมการฝ่ายอาชีพ

ลำดับเพลงปี่พาทย์

รอบที่ 1	โหมโรงต่างเพลง
รอบที่ 2	พม่า 5 ท่อน
รอบที่ 3	จรเข้หางยาว สี่บท บุหลัน
รอบที่ 4	เดี่ยวแขกมอญ
รอบที่ 5	ทยอยนอก
รอบที่ 6	เดี่ยวกราวใน
รอบที่ 7	(รอบส่ง) เต่ากินผักบุ้ง นกขมิ้น พระอาทิตย์ชิงดวง

รายชื่อคนประจำเครื่องปี่พาทย์

วงพระเสนาะดุริยางค์

ปี่ใน	นายเทียบ	คงลายทอง	อายุ 21 ปี
ระนาดเอก	นายเพิ่ม	พินโย	อายุ 21 ปี
ฆ้องวงใหญ่	นายสอน	วงฆ้อง	อายุ 21 ปี
ระนาดทุ้ม	นายแสวง	โสภา	อายุ 19 ปี
ฆ้องวงเล็ก	นายแกละ	สมสุข	อายุ 22 ปี
สองหน้า	นายมิ	โชคดี	อายุ 22 ปี
ฉิ่ง	นายทองใบ	ขวัญดี	อายุ 21 ปี
ฉาบ	นายผิว	ใบไม้	อายุ 24 ปี
คนร้อง	นางสาวเจริญ	สุนทรวาทิน	อายุ 8 ปี

รายชื่อคนประจำเครื่องปี่พาทย์
วงจางวางศร ศิลปบรรเลง

ปี่ใน	นายตำม	สาดวง	อายุ 20 ปี
ระนาดเอก	นายลาภ	ณ บรรเลง	อายุ 21 ปี
ฆ้องใหญ่	นายปริก	หลิตเสน	อายุ 22 ปี
ระนาดทุ้ม	นายสงัด	ยมคุปต์	อายุ 26 ปี
ฆ้องเล็ก	นายทองต่อ	กลีบชื่น	อายุ 11 ปี
สองหน้า	นายศิริ	คชมุทิ	อายุ 21 ปี
ฉิ่ง	นายเสริม	เผื่อนใจเอี่ยม	อายุ 18 ปี
ฉาบ	นายสำราญ	เวิงกฤษ	อายุ 17 ปี
คนร้อง	นางสาวบรรเลง	ศิลปบรรเลง	อายุ 14 ปี

รายชื่อคนประจำเครื่องปี่พาทย์
จางวางทั่ว พาทยโกศล

ปี่ใน	นายเทวาประสิทธิ์	พาทยโกศล	อายุ 10 ปี
ระนาดเอก	นายทรัพย์	เซ็นพานิช	อายุ 18 ปี
ฆ้องใหญ่	นายช่อ	สุนทรวาทิน	อายุ 27 ปี
ระนาดทุ้ม	นายฉัตร	สุนทรวาทิน	อายุ 30 ปี
ฆ้องเล็ก	นายสาลี่	มาลัยมาลย์	อายุ 18 ปี
สองหน้า	นายแมว	พาทยโกศล	อายุ 27 ปี
ฉิ่ง	นายยง	โปร่งน้ำใจ	อายุ 19 ปี
ฉาบ	นายผ่อน	สุวรรณวัฒน์	อายุ 15 ปี
คนร้อง	นางเทียม	กาญต์เลิศ	อายุ 17 ปี

วงจางวางทั่ว ชนะที่ 1 วงเจ้าคุณเสนาะได้ที่ 2 และวงหลวงประดิษฐ์ฯ ได้ที่ 3 ชนะเลิศ ปี่ในคือ นายเทวาประสิทธิ์ พาทยโกศล ระนาดเอก นายทรัพย์ เซ็นพานิช ฆ้องใหญ่ นายช่อ สุนทรวาทิน ฆ้องเล็ก นายสาลี่ มาลัยมาลย์ การตัดสินครั้งนี้ทำให้เกิดความขุ่นใจนักดนตรีหลายท่าน เจ้าคุณประสานดุริยศัพท์ท่านกล่าวว่า ครูสอน วงฆ้อง ตีฆ้องดีมาก แต่เสียที่ฆ้องวงครูสอนนั้น เสียงไม่ดีเท่าฆ้อง ครูช่อ สุนทรวาทิน เรื่องฆ้องครูช่อที่ตีชนะนี้ จ.ส.อ.พังพอน แดงสืบพันธุ์ เล่าว่าเพราะใช้ฆ้องพิเศษของเก่าแก่มาแต่รัชกาลที่ 2 เสียงดีมาก มีชื่อว่า

" ฆ้องเขียวหวาน " ร้านฆ้องทาสีเขียว และเสียงหวานสมชื่อจริงๆ ..." (พูนพิศ อมาตยกุล 2524 : ไม่มีเลขหน้า)

ข้อความจากสูจิบัตรข้างต้น มีเรื่องน่าสังเกตุบางประการ ในการจัดพิมพ์สูจิบัตรในครั้งนี้ คือ

ประการแรก รายชื่อนักดนตรีที่เป็นผู้ชาย จะใช้คำนำหน้าว่า นาย ทั้งหมด โดยไม่มีการจำกัดอายุ เช่น นายทองต่อ กลิ่นชื่น อายุ 11 ปี ซึ่งที่จริงอายุเท่านี้ สูจิบัตรควรพิมพ์คำนำหน้าว่า เด็กชาย

ประการที่สอง การพิมพ์สูจิบัตรในครั้งนี้ อาจมีการพิมพ์ผิดในเรื่องเกี่ยวกับ อายุของนักดนตรีไปบ้าง เช่น นายเทวา ประสิทธิ์ พาทยโกศล อายุ 10 ปี ซึ่งไม่น่าจะเป็นไปได้ เนื่องจาก นายเทวาประสิทธิ์ พาทยโกศล เกิดเมื่อปี พ.ศ. 2450 และการประชันวงปี่พาทย์ในครั้งนี้เกิดขึ้นในปี พ.ศ. 2466 นายเทวาประสิทธิ์ ควรมีอายุ 16 ปี ดังนั้น ข้อมูลในเรื่องอายุของนักดนตรีตามที่สูจิบัตรพิมพ์ไว้ คลาดเคลื่อนไปจากความเป็นจริง

จากหนังสือเพลงดนตรี ปีที่1 ฉบับที่4 บทความเรื่อง การพัฒนาปี่พาทย์สมัยรัตนโกสินทร์ วิมาลา ศิริพงษ์ เขียนเล่าเรื่อง เกี่ยวกับการประชันวงปี่พาทย์ที่สำคัญอีกครั้งหนึ่งที่จางวางทั่ว พาทยโกศล มีส่วนเกี่ยวข้องในการประชันครั้งนี้เอาไว้ว่า

"....การประชันวงครั้งสำคัญอีกครั้งหนึ่ง จัดขึ้นที่วังลดาวัลย์ เมื่อปี พ.ศ. 2473 เนื่องในการฉลองพระชนมายุครบ 4 รอบ ของสมเด็จเจ้าฟ้า กรมหลวงลพบุรีราเมศวร์ ซึ่งพระบาทสมเด็จพระปกเกล้า ฯ และสมเด็จพระนางเจ้ารำไพพรรณี พระบรมราชินี เสด็จพระราชดำเนินมาในงานนี้ด้วย วงปี่พาทย์ที่เข้าประชันมี 3 วงคือ

วงวังบางขุนพรหม มี จางวางทั่ว พาทยโกศล เป็นหัวหน้าวง

วงวังลดาวัลย์ มี หลวงประดิษฐ์ไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) เป็นหัวหน้าวง

วงหลวงของพระบาทสมเด็จพระปกเกล้า มี พระเพลงไพเราะ (โสม สุวานิต) หลวงบำรุง จิตเจริญ (ชูป สาตรวิสัย) และพระพาทย์บรรเลงรมย์ (พิมพ์ วาทิน) เป็นผู้ฝึกสอน...." (วิมาลา ศิริพงษ์ 2537 : 89 - 90)

แม้ว่าการบรรเลงประชันวงในครั้งข้างต้น ในบทความดังกล่าวจะมิได้ลงผลการตัดสินว่าลงเอยในรูปใด แต่ก็เป็นการแสดงให้เห็นว่า สภาพนักดนตรีในยุคแห่งการได้รับการอุปถัมภ์จากเจ้านายชั้นสูงในสังคม ต้องมีความตื่นตัว และมีความเตรียมพร้อม ในการฝึกซ้อมเพื่อแสดง

ศักยภาพของวงดนตรีที่ตนสังกัดอยู่ การเตรียมพร้อมจะออกมาในรูปแบบต่างๆ เช่น การปรับวงดนตรีในการบรรเลง การประดิษฐ์เพลงใหม่ๆ ให้มีการบรรเลงวิจิตรพิสดาร สร้างเครื่องดนตรีหรือนำเครื่องดนตรีชนิดใหม่ๆ เข้าเสริมการบรรเลงให้เกิดลักษณะเด่นในบทเพลง ส่วนในเพลงทางร้องก็มีการสร้างลีลาการร้องแบบใหม่ๆ ให้สวยงามขึ้น เช่น ลีลาการร้องที่ใช้ในวงปี่พาทย์ดึกดำบรรพ์ มีการประสานเสียงแบบดนตรีตะวันตก ซึ่งทำให้การร้อง และการบรรเลง มีลักษณะผิดไปจากเดิม

งานในหน้าที่นักดนตรีอีกอย่างหนึ่งของจางวางทั่ว พาทยโกศล ที่จำเป็นต้องกล่าวถึงด้วย คือ งานในการบรรเลงโดยทั่วไป เพื่อหารายได้ในการดรองชีพ งานลักษณะนี้วงดนตรีพาทยโกศล จะรับใช้ในกิจกรรมและพิธีกรรมในสังคม ตามโอกาสต่าง ๆ เช่น พิธีกรรมต่าง ๆ ที่เกี่ยวข้องกับวิถีชีวิตชาวบ้าน อาทิ งานโกนจุก งานแต่งงาน งานบวช งานศพ หรืองานฉลองเทศกาลต่างๆ ซึ่งต้องมีความเกี่ยวข้องกับศิลปการบรรเลง ซึ่งในสังคมของสมัยที่ท่านยังมีชีวิตอยู่ มักนิยมมี การแสดงโขน ละคร ลิเก หุ่นกระบอก ฯลฯ

ในทรรศนะของศิลปินที่รับใช้วิถีชีวิตของชาวบ้าน จากคำบอกเล่าของครูเตือน พาทยกุล ทราบว่า จางวางทั่ว พาทยโกศล เป็นบุคคลที่มีระเบียบน่ายกย่อง เมื่อท่านรับงานใด ๆ ที่จะไปบรรเลง วงดนตรีของท่านจะไปถึงก่อนเวลาทำการแสดงเสมอ เจ้าภาพของงานไม่ต้องคอยด้วยความเหนื่อยหน่ายใจ และสภาพของนักดนตรีในวงดนตรีของท่านต้องมีความเป็นระเบียบเรียบร้อย ทั้งการแต่งกายและกิริยามารยาท ครูเตือน พาทยกุล เล่าว่า มีนักดนตรีคนใดแต่งตัวไม่เรียบร้อย จะถูกท่านว่ากล่าวตักเตือนเสมอ(เตือน พาทยกุล . 21 เมษายน 2539 , สัมภาษณ์)

จากคำบอกเล่าของครูเตือน มีใจความตรงกับ นายแพทย์ พูนพิศ อมาตยกุล ได้เขียนไว้ในหนังสือสูจิบัตรจัดงานที่ระลึกเนื่องในโอกาสวันเกิดครบ 100 ปี ของ จางวางทั่ว พาทยโกศล นายแพทย์พูนพิศ เขียนไว้ว่า

".....ท่านครูเป็นคนมีระเบียบ ใครมาว่างานไปเล่นที่ใดจะต้องไปถึงก่อนเวลาเสมอไม่ต้องให้เจ้าภาพคอย นักดนตรีของท่านจะต้องแต่งตัวเรียบร้อย ติดกระดุม 5 เม็ด จะแหวกอกหรือแต่งตัวไม่เรียบร้อยไม่ได้ จะถูกเอ็ดเสมอ ศิษย์นั้นกลัวจนกระทั่งไปงานใด ทากเห็นแต่เพียงไม้เท้ากับหมวกกะโล่ของท่านวางอยู่ เป็นอันรู้ว่าท่านมาถึงแล้ว ทุกคนต้องแต่งตัวเรียบร้อยทั้งๆ ที่ยังมองไม่เห็นท่านเลยด้วยซ้ำ....." (พูนพิศ อมาตยกุล . 2524 : ไม่มีเลขหน้า)

จากข้อความข้างต้นนี้ ในหนังสือเล่มเดียวกัน เขียนแสดงให้เห็น การประพฤติตนของจางวางทั่ว พาทยโกศล ในฐานะศิลปินที่รับใช้กิจกรรมของชาวบ้าน ซึ่งเป็นสิ่งเล็กน้อยแต่น่าสนใจในแง่คิดของจางวางทั่ว พาทยโกศลที่มีต่องานอาชีพนักดนตรีเอาไว้ว่า

".....ผมประพฤติเช่นนี้ เพราะหากินทางวัณณิพก เหมือนนกบินเร่ร่อน ไปพุ่มไม้ไหนก็นอนได้ อาหารใดที่สามารถกินได้ก็จับจิกกินเป็นอาหาร ข้อสำคัญเพียงอย่าล่วงเกิน ของที่มีเจ้าของ จะเกิดโทษ วิชาของผมเป็นวิชาวัณณิพก จะเอาแต่ใจตนเองไม่ได้ ต้องแล้วแต่ความประสงค์ของเจ้าเงิน และผู้ต้องการทุกสิ่งทุกอย่าง ถ้าเป็นที่พอใจ เมื่อไม่เหลือความสามารถแล้ว ผมต้องสนองพระคุณทั้งนั้น....."(พูนพิศ อมาตยกุล . 2524 : ไม่มีเลขหน้า)

งานในด้านการเป็นศิลปินที่รับใช้กิจกรรมของชาวบ้าน จางวางทั่ว พาทยโกศล เริ่มกิจกรรมตอนช่วงต้นของชีวิต ครั้นได้รับการอุปถัมภ์จาก สมเด็จเจ้าฟ้ากรมพระนครสวรรค์วรพินิจแล้ว งานทางด้านนี้จางวางทั่ว ปฏิบัติน้อยลง เพราะพระองค์ทรงอุปถัมภ์ทางด้านเศรษฐกิจแก่บ้านพาทยโกศลด้วย กิจการงานต่างๆ จึงต้องทำสนองราชการ และงานส่วนตัวในพระองค์ท่าน กรมพระนครสวรรค์ไม่โปรดให้วงพาทยโกศล ออกรับงานทั่วๆไป ถึงแม้จะได้ออกงานน้อยนิด แต่ก็นับว่ามีคุณประโยชน์กับวงดนตรี เนื่องจากทางวงดนตรีใช้เวลาส่วนมากในการเตรียมพร้อม และทำการฝึกซ้อมนักดนตรีให้มีความแกร่งอยู่เสมอ เพื่อสนองกิจการด้านการดนตรีของ กรมพระนครสวรรค์ฯ ซึ่งภารกิจของพระองค์ล้วนมีงานที่เกี่ยวข้องกับการดนตรีเป็นอันมาก ทั้งกิจกรรมทางราชการ และกิจกรรมส่วนพระองค์

ภายหลังจากการเปลี่ยนแปลงการปกครองในปี พ.ศ. 2475 กรมพระนครสวรรค์ฯ ต้องเสด็จออกจากประเทศไทยไป ช่วงนี้สกุลพาทยโกศลได้รับความกระทบกระเทือน เนื่องจากขาดผู้อุปถัมภ์ วิถีชีวิตของคนในสกุลพาทยโกศลต้องเปลี่ยนไป เพราะการดนตรีที่เคยช่วยกรมพระนครสวรรค์ในราชการทหาร และในวังบางขุนพรหมต้องหยุดชะงักลง

ความอุปถัมภ์ทางเศรษฐกิจ และความเป็นอยู่ที่เคยได้รับจากกรมพระนครสวรรค์ก็ขาดหายไป และซ้ำยังกลายเป็นภาระที่หัวหน้าของตระกูลในขณะนั้น คือ จางวางทั่ว พาทยโกศลจะต้องดูแลรับผิดชอบสำหรับนักดนตรี นักร้อง ศิษย์ และคนในครอบครัวที่อาศัยอยู่ในบ้านพาทยโกศล จำนวนร่วม 30 - 40 คน (วิมาลา ศิริพงษ์.อ้างถึงการสัมภาษณ์ นางสาวเฉิด ทับอักษร : 2533)

เหตุจากการเปลี่ยนแปลงการปกครองในปีพ.ศ. 2475 ดังได้กล่าวแล้วว่า มีผลกระทบต่อบ้านพาทยโกศล การดนตรีของวงพาทยโกศลในยุคนี้ ต้องกลับมาหาเลี้ยงชีพดังที่เคยปฏิบัติ

มาแต่ก่อน คือรับงานการบรรเลงโดยทั่วไป การดนตรีในยุคนี้บ้านพาทยโกศล พบกับความซบเซาลงเป็นอันมาก และนับเป็นการสิ้นสุดของยุคการดนตรีที่ได้รับอุปถัมภ์จากราชสำนัก

2.2.2 งานด้านการสอนวิชาการดนตรี

การดำเนินชีวิตในแง่มุมครูดนตรีของจางวางทั่ว พาทยโกศล ท่านปฏิบัติตนได้อย่างดีเยี่ยมในแง่มุมนี้ ท่านเป็นครูที่สละเวลาให้ ความใกล้ชิดกับศิษย์ของท่าน เป็นผู้ที่มีความอารีย์รักศิษย์เสมอต้นเสมอปลายไม่มีความลำเอียง มีเรื่องเล่าจาก จ.ส.อ.อุทัย พาทยโกศล ว่า

"..... บรรดาศิษย์จะอยู่กินหลับนอนที่บ้านของท่านแทบทั้งหมด มีบางครั้งศิษย์ที่อยู่บ้านนอก จะยกวงดนตรีมาเรียนกับท่านทั้งวงเลยก็มี เมื่อเรียนเสร็จก็พากันลากลับบ้านไปประกอบอาชีพของตนตามถนัด เรื่องอาหารการกินในบ้านท่าน เนื่องจากมีผู้คนเป็นจำนวนมาก การหุงข้าวต้องใช้กะทะใบบัวจึงจะพอกับความต้องการ ข้าวสารบางเดือนต้องใช้มากถึง 5 - 6 กระสอบ ในยุคที่ท่านได้รับการอุปถัมภ์จากกรมพระนครสวรรค์ พระองค์ก็ทรงช่วยเหลือทางด้านเศรษฐกิจ แต่เมื่อพระองค์จากไปอยู่ต่างประเทศ ก็เกิดปัญหาด้านการเงินก็มีฝืดเคืองไปบ้าง....." (จ.ส.อ.อุทัย พาทยโกศล. 2539 : สัมภาษณ์)

แต่ถึงอย่างไรก็ตาม ถ้ามองท่านในฐานะครูผู้สร้าง ชีวิตของท่านได้สร้างศิษย์ไว้หลายรุ่น และแต่ละรุ่นก็มีความสามารถมาก จนกลายเป็นครูดนตรีและนักดนตรีที่มีความสามารถในสมัยหลังๆ ซึ่งแต่ละท่านล้วนมีชื่อเสียงประดับวงการดนตรีไทยมาจนถึงทุกวันนี้ ในบรรดาศิษย์ของท่าน โดยทั่วไปมีความรู้รอบตัวสามารถบรรเลงเครื่องดนตรีได้หลายชนิด เพราะตัวท่านเองก็สามารถบรรเลงเครื่องดนตรีได้ทุกชนิด เครื่องดนตรีบางชนิดแม้จะบรรเลงได้ไม่เลิศเลอ แต่ท่านก็สามารถที่จะสอนให้ผู้อื่นบรรเลงได้ แม้กระทั่งการร้อง ท่านก็สามารถสอนคนร้องสร้างทางร้องให้เป็นที่ยอมรับของผู้คนในวงการได้ ดังผลงานที่จะกล่าวต่อไปภายหน้า

การสอนดนตรีของจางวางทั่ว พาทยโกศล ท่านมีความพิถีพิถันในการวางรากฐานอันมั่นคงให้กับศิษย์ นับตั้งแต่เริ่มต้นเรียนการปฏิบัติเครื่องดนตรีชนิดต่าง ๆ สิ่งแรกที่ท่านมุ่งเน้นให้ผู้เรียนต้องปฏิบัติคือ กิริยา ท่าทางที่ดีในการบรรเลง ผู้เรียนดนตรีกับท่านต้องปฏิบัติจนเป็นนิสัย เป็นการสร้างความสวยงาม และความสง่าในการบรรเลง ซึ่งครูเตือน พาทยกุลเล่าให้ผู้วิจัยฟังว่า

".....จางวางทั่ว พาทยโกศล พยายามเคี่ยวเข็ญบรรดาศิษย์ ให้มีความมานะและหมั่นกวดขันในด้านวิชาการที่สอน เพื่อให้บรรดาศิษย์เกิดความเอาจริงเอาจัง และมีความขยันในการฝึกซ้อม แต่เมื่อศิษย์คนใดปฏิบัติได้ไม่ถูกใจท่าน ก็ต้องมีการลงโทษกันบ้างตามสมควร เมื่อผู้เรียนมีความชำนาญมากขึ้น ท่านก็จะต่อเพลงให้ตามความสามารถของแต่ละคน (เตือน พาทยกุล . 2539 : สัมภาษณ์)

ศิษย์ของจางวางทั่ว พาทยโกศลตามที่กล่าวไว้แต่ต้นว่ามีอยู่หลายรุ่น ในหนังสือสูจิบัตรจัดงานที่ระลึกเนื่องในโอกาสครบวันเกิด 100 ปีของท่าน เขียนไว้ว่า

"....ศิษย์ของท่านมีหลายรุ่นด้วยกันเกินกว่าที่จะเรียงลำดับถูก แต่ละคนล้วนมีฝีมือแตกต่างกันไป รุ่นใหญ่นั้นเท่าที่สืบมาได้มี นายแถม คงศรีวิไล (ปี่) นายฉัตร สุนทรวาทิน (ระนาดทุ้ม) นายช่อ สุนทรวาทิน (น้องใหญ่) นายทรัพย์ เซ็นพานิช (ระนาดเอก) นายสาลี่ มาลัยมาลย์ (น้องเล็ก ปี่ใน) นายยรรยงค์ โปร่งน้ำใจ (ยรรยงค์ จมูกแดง) และนายแมว พาทยโกศล (ละม้ายหรือเกษร พาทยโกศล) สองคนหลังนี้เป็นคนเครื่องหนังมือเอกทั้งคู่

ศิษย์รุ่นใหญ่นั้นนับเป็นศิษย์ชั้นเอกทุกคน ซึ่งควรกล่าวรายละเอียดไว้ ณ ที่นี้ด้วย คือ นายทรัพย์ เซ็นพานิช ท่านผู้นี้เป็นนักระนาดฝีมือยอดเยี่ยมที่สุดในบรรดาศิษย์ของท่านครูจางวาง เป็นคนตัวเล็ก แขนเล็ก แต่ฝีมือระนาดไวเป็นที่สุด เกิดเมื่อปีมะเส็ง พ.ศ. 2448 เมื่ออายุ 17 ปี (พ.ศ. 2466) เคยชนะการประกวดตีระนาดเอกที่วังบางขุนพรหม ต่อมาแต่งงานกับนักร้องประจำวงคือ นางสาวเทียม กาณต์เลิศ แต่ไม่มีบุตร เป็นวัณโรคถึงแก่กรรมก่อนสงครามโลกครั้งที่ 2 นายทรัพย์เป็นมุสลิม บิดาเป็นมุสลิม มารดาเป็นมอญ เล่ากันว่าใครไปล้อให้เดี่ยวระนาดเพลง "แขกมอญ" ท่านจะโกรธหงุดหงิดเสมอ ฝีมือนั้นดีเป็นเลิศ ครูเตือน พาทยกุล และ ครูเฉลิม บัวทั่ง บอกฝีมือจัดมากประชันที่ไรวงอื่นๆ กลัวกันทั้งสิ้น....." (พูนพิศ อมาตยกุล . 2524 : ไม่มีเลขหน้า)

ศิษย์ที่เรียนระนาดเอกจากครูจางวางทั่ว พาทยโกศล มีหลายคนในรุ่นต่อๆ มา เช่น ครูเจียน มาลัยมาลย์ ครูเตือน พาทยกุล นายปุ่น คงศรีวิไล ฯลฯ เครื่องดนตรีชนิดอื่นๆ ครูจางวางทั่ว พาทยโกศล ก็สร้างศิษย์ที่มีฝีมือไว้หลายคน

คนฆ้องใหญ่	ครูช่อ สุนทรวาทิน	ผู้ที่มีศักดิ์เป็นหลานของครูจางวางทั่ว
	ครูนพ ศรีเพชรดี	เป็นผู้มีฝีมือดีอีกคนหนึ่งของวงพาทยโกศล
คนฆ้องเล็ก	สาลี่ มาลัยมาลย์	
	จ.ส.อ.พังพอน แตงสืบพันธุ์	
ระนาดทุ้ม	นายฉัตร สุนทรวาทิน	เป็นครูของกำนันสำราญ เกิดผล เป็นผู้มีฝีมือสูงเคยรับราชการในกองดุริยางค์ทหารเรือ
	นายอาจ สุนทร	เคยเป็นผู้ปรับวงให้ วงดนตรีเรือนจำบางขวาง และเป็นครูกำนันสำราญ เกิดผล ปี่พาทย์วง บ้านใหม่ อยุธยา
ปี่	นายแถม คงศรีวิไล	
	นายเทวาประสิทธ์ พาทยโกศล	ลูกชายของท่านเอง

ศิษย์ของจางวางทั่ว พาทยโกศล ยังมีอีกมากมาย สมัยที่ท่านทำหน้าที่ครูแตรวงประจำดุริยางค์กองทัพเรือ ก็มีโอกาสได้สอนดนตรีกับนักเรียนทหารเรือด้วยส่วนหนึ่ง

2.3 ผลงานการประพันธ์ดนตรี

เรื่องราวเกี่ยวกับผลงานการประพันธ์ดนตรี ได้รวบรวมรายชื่อเพลงที่ท่านประพันธ์ไว้ได้ส่วนหนึ่ง จากคำบอกเล่าของ จ.ส.อ.อุทัย พาทยโกศล และกำนันสำราญ เกิดผล ซึ่งท่านทั้งสองคิดว่ายังมีบทเพลงที่ท่านแต่งไว้เป็นจำนวนมากกว่านี้ แต่หลักฐานที่เป็นโน้ตเพลงทั้งหลายได้กระจายไปในบรรดาศิษย์ของท่าน จึงเป็นการยากที่จะชี้ชัดลงไปในเรื่องจำนวนเพลงที่ท่านประพันธ์ไว้

ในเรื่องเกี่ยวกับผลงานการประพันธ์เพลงของท่าน มีรายละเอียดดังนี้

2.3.1 ผลงานเพลงของ จางวางทั่ว พาทยโกศล

ก่อนที่จะเสนอลักษณะผลงานเพลงประเภทต่าง ๆ ของจางวางทั่ว พาทยโกศล ผู้วิจัยขอยกข้อความจากหนังสือสูจิบัตรจัดงานที่ระลึกเนื่องในโอกาสวันเกิดครบ 100 ปีของท่านซึ่งเป็นประโยชน์ในการศึกษา ผลงานการประพันธ์เพลงของท่าน ข้อความจากหนังสือดังกล่าว นายแพทย์พูนพิศ อมาตยกุล ได้บันทึกไว้ดังนี้

".....นายเทวาประสิทธิ์ พาทยโกศล เล่าให้ผู้เขียนฟังว่า เพลงเถาเพลงแรกที่ท่านครูจางวางทั่ว ประดิษฐ์ขึ้นคือ เพลงหกบท เดิมทีเดียวเป็นเพลงร้องละครมีเพียงท่อนเดียวแต่มีทำนองเอื้อนยาว บางครั้งนักร้องสามารถจะแบ่งร้องออกเป็น 2 แบบได้ คือ ร้องมีเอื้อนน้อย รวม 2 คำกลอน หรือร้องอย่างเอื้อนมาก แต่คำกลอนเดียวก็ได้ เข้าใจว่าท่านคงทำเพลงนี้หลังจากที่ท่านนายแม่เจริญมาอยู่กับท่านแล้ว (หลัง พ.ศ. 2452) คงอยู่ระหว่าง พ.ศ. 2453 ถึง 2455 ต่อจากนั้นท่านจึงทำเพลงล่องลมขึ้นเป็นเพลงเถาเมื่อ พ.ศ. 2460 เพลงเขมรใหญ่เถา พ.ศ. 2461 บังใบเถา พ.ศ. 2462 และพม่าเถา พ.ศ. 2465 เป็นต้น....." (พูนพิศ อมาตยกุล. 2524 : ไม่มีเลขหน้า)

จากข้อความข้างต้น ถ้าเป็นความจริงเราพอจะทราบระยะเวลาในการประพันธ์เพลงของจางวางทั่ว พาทยโกศล คงประมาณ พ.ศ. 2453 ถึง 2480 ซึ่งราว 27 ปี ในระยะเวลา 27 ปีนี้ท่านสร้างผลงานเพลงออกมาเป็นจำนวนมาก จากการสอบถาม จ.ส.อ.อุทัย พาทยโกศล และกำนันสำราญ เกิดผล ได้ข้อมูลเพลงที่ทั้งสองท่านคิดว่าจางวางทั่ว พาทยโกศล ได้ประพันธ์ไว้เป็นจำนวน 51 เพลง ซึ่งถ้านำมารวมกับผลงานเพลงในหนังสือสูจิบัตรจัดงานที่ระลึกเนื่องในโอกาสวันเกิดครบรอบ 100 ปีของท่าน ก็ได้รายชื่อเพลงที่ท่านประพันธ์ไว้มากขึ้นไปอีก ซึ่งสามารถแบ่งประเภทของเพลงที่ท่านประพันธ์ไว้ได้หลายประเภทดังนี้

ประเภทเพลงเรื่อง จำนวน 5 เพลง

1. เพลงช้าเรื่อง เต่าเห่
2. " เต่าทอง
3. " สี่เกลอ
4. " พระยาเดิน
5. " พระยาพายเรือ

ประเภทเพลงตับ จำนวน 4 เพลง

1. ตับลาวเจริญศรี
2. ตับนาคบาท
3. ตับพรหมมาศ
4. ตับนเรศชนช้าง

ประเภทเพลงทยอย สามชั้น จำนวน 4 เพลง

1. เชิดจีน
2. ทยอยนอก
3. แขกลพบุรี
4. แขกโอด

ประเภทเพลงทยอย เถา จำนวน 4 เพลง

1. โอ้ลาว เถา
2. จีนลั่นถัน เถา
3. พม่า เถา
4. บังใบ เถา

ประเภทเพลงประเภทปรบไก่ สามชั้น ที่สอบถามจาก จ.ส.อ.อุทัย พาทยโกศล มี 4 เพลง

1. ดอกไม้ร่วง
2. ดอกไม้ไพร
3. แสนสุดสวาท
4. จระเข้หางยาว

ประเภทเพลงปรบไก่ สามชั้น ในหนังสือสูจิบัตรจัดงานครบ 100 ปีของท่าน มีชื่อเพลงที่ท่านแต่งอีก 1เพลง คือ เพลงเขมรปี่แก้ว สักวา

เพลงประเภทปรบไก่ สองชั้น 3 เพลง

1. มหานิมิต
2. มหาฤกษ์ (ทางไทย)
3. มหาชัย (ทางไทย)

ประเภทเพลงปรบไก่เถา รายชื่อเพลงเถาปรบไก่ที่พบในหนังสือสูจิบัตรจัดงานครบ 100 ปีให้ข้อมูลเพลงที่จางวางทั่ว พาทยโกศล ประพันธ์ไว้ มี7 เพลง

1. เขมรเขียว
2. เขมรชมจันทร์
3. เขมรน้อย
4. แขกควญ
5. แขกมอญบางช้าง
6. ทะแย
7. เสภานอก

ประเภทเพลง ปรบไก่เถา ที่ จ. ส .อ. อุทัย พาทยโกศล ให้ข้อมูลว่าเป็นบทประพันธ์ของจางวางทั่ว พาทยโกศล มี 27 เพลง

1. สิงโตเล่นหาง
2. ลีลากระทุ่ม
3. ตลุ่มโปง
4. หงษ์ทอง
5. ลมพัดชายเขา
6. ขึ้นพลับพลานอก
7. ประสาททอง
8. สุรินทราหู
9. เขมรปากท่อ
10. เขมรพวง
11. เขมรเอวบาง
12. เขมรเหลือง
13. เขมรใหญ่
14. กบเต้น
15. มาลีหวล
16. กำสรวลสุรางค์
17. เดือนหงายกลางป่า
18. สี่บท
19. หกบท
20. แปดบท

21. ถอนสมอ
22. นารายณ์แปลงรูป
23. ล่องลม
24. พวงร้อย
25. เต่าเงิน
26. แขกลาหร่าย
27. บุหลัน

ประเภทเพลงเดี่ยว

จางวางทั่ว พาทยโกศล ประพันธ์เพลงเดี่ยวต่างๆ ไว้จำนวน 6 เพลง คือ

1. อาเฮีย ทางเดี่ยวแต่ละเครื่องมือ
2. หกบท ทางเดี่ยวแต่ละเครื่องมือ
3. ทะแย ทางเดี่ยว ระนาดเอก ฆ้องวงใหญ่
4. พญาโศก ทางเดี่ยว ระนาดเอก ฆ้องวงใหญ่
5. ลาวแพน ทางเดี่ยว ระนาดเอก ฆ้องวงใหญ่
6. สุดสงวน ทางเดี่ยว จะเข้

ประเภทเพลง ฉิ่ง 1 เพลง

ฝั่งน้ำ เพลงนี้มีประวัติซึ่ง นายแพทย์พูนพิศ อมาตยกุล บันทึกไว้ว่า

".....ในด้านแตรวงท่านได้ทำเพลงฉิ่งชื่อ ฝั่งน้ำ ซึ่งกองทัพเรือใช้สำหรับบรรเลงนำแถวในพระราชพิธีกฐินหลวงเสมอมา และใช้เป็นเพลงเวลาทหารเดินแถวไปถือน้ำพิพัฒน์สัตยา ณ อุโบสถวัดพระศรีรัตนศาสดาราม ทุกปีเป็นประจำ จนเลิกไปเมื่อเกิดเปลี่ยนแปลงการปกครองแล้ว....." (พูนพิศ อมาตยกุล. 2524)

2.3.2 ผลงานการประพันธ์เพลงร่วมกับกรมพระนครสวรรค์

ผลงานการประพันธ์เพลงของจางวางทั่ว ที่มีส่วนเกี่ยวข้องกับสมเด็จเจ้าฟ้ากรมพระนครสวรรค์วรพินิจ ส่วนใหญ่จะได้รับบัญชาจากพระองค์ ให้ประพันธ์ทางร้องให้เหมาะกับทางเพลงที่พระองค์ได้ทรงพระนิพนธ์ไว้บ้าง หรือพระองค์ทรงมีบัญชาให้จางวางทั่วประพันธ์ทางเพลงต่อเติมจากที่ได้ทรงพระนิพนธ์ไว้บ้าง และก็มีหลายเพลงที่มีบัญชาให้จางวางทั่ว นำเอาเพลงที่พระองค์ทรงพระนิพนธ์ไว้เป็นทางแตรวง มาปรับปรุงให้เป็นทางสำหรับการบรรเลงปี่พาทย์บ้าง ดังนั้นประวัติเพลงหลายเพลงที่ขึ้นชื่อว่าเป็นเพลงทางฝั่งธน ในปัจจุบันนี้ แม้คนในสกุลพาทยโกศลเอง ก็ยังมิกล้าชี้ชัดให้เด็ดขาดว่า เพลงใดหรือส่วนใดของบทเพลงใดเป็นคนประพันธ์ เนื่องจากมีผลงานเพลงอีกเป็นจำนวนมากที่ขาดการบันทึกที่มาของบทเพลง และยังขาดการบันทึกระยะเวลา และความแน่ชัดในส่วนของการประพันธ์ ที่แต่ละท่านได้ประดิษฐ์ไว้ แต่ก็เป็นการรับรู้กันว่า ผลงานเพลงเหล่านี้เกิดจากการร่วมมือกันระหว่างบุคคลทั้งสอง (อุทัย พาทยโกศล . 2539 : สัมภาษณ์)

และจากหนังสืออนุสรณ์พระราชทานเพลิงศพ จอมพลเรือสมเด็จเจ้าฟ้าบริพัตรสุขุมพันธ์ กรมพระนครสวรรค์วรพินิจ นายเทวาประสิทธิ์ พาทยโกศล เขียนรวบรวมผลงานเพลงส่วนหนึ่งของพระองค์ และท้ายที่สุดนายเทวาประสิทธิ์ พาทยโกศล ได้เขียนข้อสังเกตในการพิจารณาผลงานของพระองค์ไว้ว่า

".....เพลงที่พระองค์ได้ทรงพระนิพนธ์ขึ้นแล้วทุกเพลง ได้ทรงค้นคว้าหาบทคำขับร้องของเก่าที่เหมาะสมชื่อเพลงนั้น ๆ ทุกเพลง ทั้งนี้เนื่องด้วยพระองค์ตั้งพระทัยให้เป็นไปดังนั้น เพื่อผู้ฟังจักได้พิจารณาและให้ตั้งใจฟังยิ่งขึ้น ส่วนเพลงที่ทรงพระนิพนธ์ขึ้นไว้สำหรับบรรเลงเป็นทางขับร้อง ที่ไม่ปรากฏว่าทรงพระนิพนธ์ทางร้องขึ้นด้วยนั้น พระองค์ทรงดำริว่า พระธุระในราชการแน่นขึ้นเป็นลำดับ หาพระเวลาจะทรงว่างได้ยากขึ้น จึงมีพระกระแสรับสั่ง มอบพระภาระ ในเรื่องประพันธ์ทางขับร้องเพลงที่ยังได้มีนั้นให้จางวางทั่ว และนางเจริญ พาทยโกศล เป็นผู้ประพันธ์ทั้งสิ้น ครั้นเมื่อจางวางทั่วถึงแก่กรรมลงแล้ว พระองค์ได้มีพระกระแสรับสั่งมาให้นางเจริญ พาทยโกศล เป็นผู้คัดคำถวายเพื่อทรงต่อไป เมื่อพระองค์ยังดำรงพระชนม์ชีพอยู่....." (เทวาประสิทธิ์ พาทยโกศล . 2493 :100)

จากข้อความข้างต้น แม้จะไม่เห็นความชัดเจนในส่วนของการประพันธ์ในแต่ละเพลง แต่ก็เป็นที่ยอมรับได้ว่า มีผลงานเพลงส่วนหนึ่งที่บุคคลทั้งสอง ได้ประพันธ์ร่วมกันไว้เป็นมรดกเพลงไทยจนมาถึงทุกวันนี้ และจากการสอบถามจากครูเตือน พาทยกุล กำนันสำราญ เกิดผล และจ.ส.อ.อุทัย พาทยโกศล ถึงบทเพลงต่างๆ ที่เป็นผลงานของบุคคลทั้งสอง ประกอบกับการ

เขียนรวบรวมผลงานของ กรมพระนครสวรรค์วรพินิจ ที่นายเทวาประสิทธิ์ พาทยโกศล ได้รวบรวมไว้ มีรายชื่อเพลงที่เป็นผลงานของ กรมพระนครสวรรค์ได้ทรงยังอยู่ในประเทศไทย และคิดว่าจางวางทั่ว มีส่วนร่วมในการประพันธ์ดังต่อไปนี้

แขกเห่
แขกมอญบางขุนพรหม เถา
ทยอยนอก
ทยอยใน
ทยอยเขมร
ครอบจักรวาล เถา
พม่าเห่ เถา
แขกสี่เกลอ เถา
แขกสาย เถา
เขมรโพธิสัตย์ เถา
อาถรรพ์ เถา
ดอกไม้ร่วง
แมลงวันทอง
บาทสกุณี

รายชื่อเพลงข้างต้น ตามประวัติเพลงที่ นายเทวาประสิทธ์ ได้เขียนไว้จะสังเกตได้ว่าล้วนเป็นบทเพลงที่ประพันธ์ขึ้นในปีราว พ.ศ. 2465 ถึง พ.ศ. 2474 ซึ่งเป็นปีที่ยังไม่เกิดการเปลี่ยนแปลงการปกครอง ซึ่งในระยะเวลานี้กรมพระนครสวรรค์วรพินิจ ยังไม่เสด็จออกจากประเทศไทย จากการเสนอรายชื่อผลงานเพลงข้างต้น จ.ส.อ.อุทัย พาทยโกศลให้ความเห็นเกี่ยวกับเรื่องนี้ไว้ว่า

".....ในเรื่องผลงานการประพันธ์ร่วมกันของบุคคลทั้งสองนั้น คิดว่าจางวางทั่ว คงมีส่วนร่วมในการประพันธ์ลักษณะใดลักษณะหนึ่ง กล่าวคือจางวางทั่ว เป็นผู้ประพันธ์ทำนองเพลงทางร้อง ให้กับบทเพลงที่กรมพระนครสวรรค์วรพินิจประพันธ์ทางบรรเลง หรืออาจเพลงบางเพลงจางวางทั่ว ได้ประพันธ์ทำนองเพลงเพิ่มเติมจากทำนองเพลงที่พระองค์ประพันธ์ค้างไว้ และก็เคยได้ยินผู้ใหญ่พูดกันว่า เพลงบางเพลงทูลกระหม่อมมีรับสั่งให้จางวางทั่ว ประพันธ์ทางเพลงที่พระองค์ประพันธ์ไว้เป็นทางแตรวง ให้สร้างลีลาให้เหมาะสมกับการบรรเลงปี่พาทย์ ....."
(อุทัย พาทยโกศล . 2539 : สัมภาษณ์)

2.3.3 งานแต่งเพลงชาติไทย

ก่อนที่จะมีเพลงชาติไทย ในราวปี พ.ศ. 2475 เพลงประจำชาติของไทยเรามีเพียงเพลงเดียวคือ เพลงสรรเสริญพระบารมี ซึ่งใช้บรรเลงเป็นเพลงประจำองค์พระมหากษัตริย์ และเพลงประจำชาติ

จนกระทั่งในปี พ.ศ. 2477 จางวางทั่ว พาทยโกศล จึงได้มีโอกาสในการแต่งเพลงชาติเนื่องจากในระยะเวลาดังกล่าว ทางราชการมีการพิจารณาคัดเลือกทำนองเพลงชาติขึ้นใหม่ในสมัยนั้น ดังข้อความจากหนังสือ ถนนดนตรี ปีที่ 2 ฉบับที่ 5 เขียนไว้ว่า

".....ปี พ.ศ. 2477 รัฐบาลได้ตั้งกรรมการขึ้นชุดหนึ่งเพื่อพิจารณาคัดเลือกเพลงชาติทั้งเนื้อร้องและทำนองขึ้นมาใหม่ คณะกรรมการประกอบด้วย

พระเจ้าวรวงศ์เธอกรมหมื่นนราธิปพงศ์ประพันธ์	ประธาน
พระเรี่ยมวิรัชชพากษ์	กรรมการ
พระเจนดุริยางค์	กรรมการ
พระยาเสนาะดุริยางค์	กรรมการ
พระเพลงไพเราะ	กรรมการ
หลวงประดิษฐ์ไพเราะ	กรรมการ
หลวงประสานดุริยางค์	กรรมการ
หลวงชำนาญ นิติเกษตร	กรรมการ
จางวางทั่ว พาทยโกศล	กรรมการ
นายมนตรี ตราโมท	กรรมการ

ผลแห่งการพิจารณาของคณะกรรมการ ได้เลือกทำนองเพลงไว้สองทำนองเพลงด้วยกัน คือ ทำนองเดิมของพระเจนดุริยางค์ เป็นทำนองเพลงแบบสากล และทำนองเพลงของจางวางทั่ว พาทยโกศล เป็นทำนองเพลงแบบไทย ซึ่งดัดแปลงมาจากเพลง ตระนิมิต โดยมติกรรมการครั้งแรกต้องการให้มีเพลงชาติทั้งแบบไทย และเพลงชาติแบบสากล แต่ผลสุดท้ายกรรมการเห็นว่า เพลงชาติเป็นสิ่งศักดิ์สิทธิ์ ถ้ามีถึงสองเพลงจะทำให้ลดความขลังลง จึงให้มีแต่เพียงเพลงเดียว ผลที่สุดทำนองของพระเจนดุริยางค์ได้รับให้เป็นทำนองเพลงชาติสืบไป....."
(สุกรี เจริญสุข . 2531 : 65)

2.4 งานที่เกี่ยวข้องกับการดนตรี

งานที่เกี่ยวข้องกับการดนตรีในชีวิตของจางวางทั่ว มีมากมายหลายงาน แต่ที่จะนำเสนอจะคัดเลือกงานที่มีเกียรติระดับชาติ ซึ่งสมควรจะกล่าวถึง เนื่องจากเป็นงานที่มีคุณประโยชน์ต่อวงการดนตรีในระดับชาติ ซึ่งมีรายละเอียดดังต่อไปนี้

2.4.1 งานซ่อมซอสายฟ้าฟาด

จางวางทั่ว พาทยโกศล มิใช่บุคคลที่มีฝีมือทางการบรรเลงดนตรี และปรับวงดนตรีเพียงอย่างเดียว ท่านเป็นผู้หนึ่งที่มีชื่อเสียงทางการช่างจนเป็นที่ปรากฏ ครั้งหนึ่งกรมพระนครสวรรค์วรพินิจทรงไว้วางพระทัยถึงกับมอบซอสามสายชื่อ "สายฟ้าฟาด" ให้กับจางวางทั่ว นำไปซ่อมแซม ดังข้อความตอนนึงในหนังสือสูจิบัตรจัดงานที่ระลึกเนื่องในโอกาสวันเกิดครบรอบ 100 ปีของท่าน

".....นอกจากจะเชี่ยวชาญการดนตรีแล้ว ท่านครูจางวางยังสามารถซ่อมสร้างเครื่องดนตรีได้อีกด้วย ในสมัยรัชกาลที่ 7 ทูลกระหม่อมบริพัตร ได้ทรงมอบหมายให้จางวางทั่วนำซอสามสายคู่พระหัตถ์ พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัยชื่อ "ซอสายฟ้าฟาด" ไปซ่อม ซึ่งท่านครูจางวางให้ทำการซ่อมแซมจนเป็นที่เรียบร้อย แล้วส่งคืนกลับไปถวายลันเกล้ารัชกาลที่ 7 และยังสร้างกลองทัด ตะโพนมอญ ขึ้นอีกมากหลายสิบใบ สำหรับใช้งานในบ้านอีกด้วย..... " (พูนพิศ อมาตยกุล . 2524 : ไม่มีเลขหน้า)

งานซ่อมแซมเครื่องดนตรีแม้จะเป็นงานช่าง ซึ่งอาจจะเป็นงานเล็กน้อย แต่งานซ่อมซอสายฟ้าฟาด ซึ่งเป็นซอคันหนึ่งที่มีชื่อเสียงในประวัติการดนตรี เนื่องจากเป็นซอคู่พระหัตถ์พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย ดังนั้น ผู้ที่มีฝีมือทางการช่างที่พอจะซ่อมซอคันนี้ได้คงต้องเป็นช่างที่มีฝีมือในระดับสูง การที่จางวางทั่ว พาทยโกศล ได้ทำการซ่อมซอสามสายคันนี้นับว่าเป็นงานที่มีเกียรติในระดับสูง สมควรบันทึกไว้ในประวัติการดนตรีไทย

2.4.2 งานเกี่ยวกับการตรวจสอบเพลงไทย

งานตรวจสอบเพลงไทยเป็นงานที่จางวางทั่ว พาทยโกศลได้มีโอกาสเข้าร่วมจัดทำในบั้นปลายชีวิตของท่าน ในงานนี้จัดทำขึ้นเพื่อจดบันทึกเพลงสำคัญต่าง ๆ ให้เป็นหลักฐานในการบรรเลงและเป็นแนวทางในการศึกษาเพลงไทย ซึ่งต้องมีการตรวจสอบถึงความถูกต้อง นับเป็นเอกสารทางวิชาการอันทรงคุณค่า ในสมัยต่อมาเกี่ยวกับเรื่องนี้หนังสือสูจิบัตรจัดงานที่ระลึกเนื่องในโอกาสครบรอบ 100 ปีของท่าน ได้เขียนรายละเอียดเรื่องราวเอาไว้ว่า

".....ระหว่างปี พ.ศ. 2479 ถึง พ.ศ. 2480 ก่อนท่านถึงแก่กรรมไม่นานนัก คณะรัฐมนตรีได้แต่งตั้ง ให้ครูจางวางทั่ว เป็นกรรมการตรวจสอบเพลงไทยเพลงสำคัญๆ และเพลงเรื่องต่างๆ ร่วมกับนักดนตรีที่ทรงคุณวุฒิหลายท่าน อาทิ

หลวงวิจิตรวาทการ	เป็นประธาน
พระยาเสนาะดุริยางค์ (แช่ม สุนทรวาทิน)	กรรมการ
หลวงประดิษฐ์ไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง)	กรรมการ
ขุนสมานศิลปจักษ์	กรรมการ
พระเพลงไพเราะ (โสม สุวาทิต)	กรรมการ
พระเจนดุริยางค์ (ปิติ วาทยกร)	กรรมการ
ครูพุ่ม บาปุยะวาส	กรรมการ
นายโฉลก เนตตะสูต	กรรมการ
อาจารย์มนตรี ตราโมท	กรรมการ

ได้มีการบันทึกเพลงไทยลงเป็นโน้ตสากลเป็นจำนวนมาก ผลงานนี้ยังคงอยู่ที่กองการสังคีต กรมศิลปากรมาจนทุกวันนี้ เพลงที่ท่านครูจางวาง ทำให้กับกรมศิลปากรในครั้งนั้นมีอยู่ด้วยกันหลายเพลง อาทิ เพลงเรื่องฝรั่งรำเท้า ประจำเครื่องมือทุกชนิด เพลงกบเต้น เพลงดอกไม้ร่วง เป็นต้น....." (พูนพิศ อมาตยกุล . 2524 : ไม่มีเลขหน้า)

บทที่ 3
ทฤษฎีและความรู้ทางดนตรีที่เกี่ยวข้องกับการศึกษา

การประพันธ์เพลงของ จางวางทั่ว พาทยโกศล มีความโดดเด่นในด้านการสร้างทำนองเพลง เพราะในเพลงแต่ละเพลงที่ท่านได้ประพันธ์เอาไว้ มักมีลีลาแตกต่างออกไปจากนักประพันธ์เพลงท่านอื่นๆ จนบทเพลงที่ได้ประพันธ์ขึ้นนั้น ได้รับการกล่าวขานจากหมู่ศิลปิน เรียกกันโดยทั่วไปว่า "เพลงทางฝั่งธน" ในการวิเคราะห์บทเพลงของท่านในภายหน้า ผู้วิจัยได้กำหนดไว้ว่า จะมุ่งประเด็นไปที่ลีลาการสร้างแนวทำนองเพลงในลักษณะต่างๆ ที่ท่านได้นำมาใช้ในการประพันธ์ผลงานเพลงของท่าน และเกี่ยวกับรายละเอียดในด้านการวิเคราะห์บทเพลงของ จางวางทั่ว พาทยโกศล ในครั้งนี้ ผู้วิจัยได้กำหนดหัวข้อที่จะทำการวิเคราะห์ไว้ดังนี้

3.1 สัดส่วนและโครงสร้างทำนองเพลง
  3.1.1 การแบ่งท่อนเพลง
  3.1.2 รูปแบบจังหวะ
  3.1.3 รูปแบบทำนอง
  3.1.4 วรรคเพลง
  3.1.5 ลูกตก
3.2 บันไดเสียง
3.3 ความสัมพันธ์ของทำนองเพลงในแต่ละอัตราจังหวะ
3.4 รูปแบบของทำนองเพลงที่มีทางเปลี่ยน

ในการวิเคราะห์เพื่อหาข้อสรุป เกี่ยวกับลีลาในการสร้างทำนองเพลง ตามหัวข้อที่ได้กล่าวมาข้างต้น ผู้วิจัยจะทำการวิเคราะห์ตามหลักทฤษฎีดนตรีไทย ซึ่งมีผู้ทรงคุณวุฒิทางด้านดนตรีได้เขียนขึ้นไว้ก่อนแล้ว เช่น คุณหญิง ชิ้น ศิลปบรรเลง ศาสตราจารย์ ดร. อุทิศ นาคสวัสดิ์ อาจารย์ สงัด ภูเขาทอง อาจารย์ ปัญญา รุ่งเรือง อาจารย์ มานพ วิสุทธิ์แพทย์ เป็นต้น

และจากการรวบรวม ทฤษฎีและความรู้ทางด้านการดนตรีไทย ที่เกี่ยวข้องกับศึกษาในกรณีนี้ มีรายละเอียดต่างๆ ที่จะนำมาใช้ในการวิเคราะห์ ผลงานการประพันธ์เพลงของจางวางทั่ว พาทยโกศล ดังต่อไปนี้

3.1 สัดส่วนและโครงสร้างทำนองเพลง

กล่าวกันว่าเพลงเถา เป็นเพลงที่เกิดขึ้นในสมัยรัชกาลที่ 3 เพลงเถา เพลงแรกคือ เพลงทยอยใน ผู้แต่งคือ ครู เพ็ง การทำเพลงเถาแบ่งออกได้เป็น 4 ลักษณะ คือ

1.เพลงเถาที่เกิดขึ้นจากการนำเพลงอัตราจังหวะสองชั้นของเดิม มาแต่งขยายเป็นอัตราจังหวะสามชั้น และแต่งตัดตอนเป็นอัตราจังหวะชั้นเดียว

2.เพลงที่เกิดขึ้นจากการนำเอาเพลงอัตราจังหวะสามชั้น มาแต่งตัดลงเป็นอัตราจังหวะสองชั้น และชั้นเดียว

3.เพลงเถาซึ่งเกิดจากการนำเอาเพลงอัตราจังหวะชั้นเดียว มาแต่งขยายเป็นอัตราจังหวะสองชั้น และอัตราจังหวะสามชั้น

4.เพลงเถาที่แต่งขึ้นใหม่โดยไม่มีต้นเค้ามาจากเพลงใด โดยมากเกิดขึ้นโดยจินตนการณ์และอารมณ์ของศิลปิน แต่ยังคงยึดรูปแบบเพลงเถาเหมือนเดิม
(ณรงค์ชัย ปิฎกรัชต์ 2528:112)

3.1.1 การแบ่งท่อนเพลง

จาก 4 ลักษณะ แห่งการคิดสร้างแนวทำนองเพลงเถาข้างต้น จะเห็นได้ว่าผู้ประพันธ์เพลงไทย ได้มีการกำหนดรูปแบบ และสัดส่วนต่างๆ ในบทประพันธ์ การศึกษาลักษณะสำคัญที่ใช้ในการแบ่งสัดส่วนต่างๆในบทเพลง สามารถทำให้เรามองเห็นรายละเอียดต่างๆในบทเพลงได้ง่ายขึ้นในการวิเคราะห์ นักวิชาการบางกลุ่ม จะมองบทเพลงจากส่วนใหญ่ไปหาส่วนย่อย เช่นจะทำการแยกบทเพลงออกเป็นท่อนๆ ในแต่ละท่อนจะทำการศึกษาส่วนย่อยลงไปอีกเป็นประโยคเพลง วรรคเพลง เพื่อมองให้เห็นถึงความสัมพันธ์ในส่วนย่อยต่างๆ เหล่านั้น แต่ก็มีนักวิชาการบางกลุ่ม ศึกษาบทเพลงจากส่วนย่อยไปหาส่วนใหญ่ คือจะเป็นไปในแนวทางการศึกษาความสัมพันธ์ของส่วนประกอบย่อยๆ ที่นำมาใช้ในบทเพลงก่อน แล้วจึงศึกษาความสัมพันธ์ของบทเพลงในภายหลัง ซึ่งในการศึกษาวิเคราะห์บทเพลงแล้ว การศึกษาทั้งสองกรณีล้วนมีความสำคัญต่อการวิเคราะห์ทั้งสิ้น

เกี่ยวกับเรื่องการศึกษาโครงสร้างทำนองเพลงไทยนี้ อุทิศ นาคสวัสดิ์ ได้ให้ทรรศนะไว้ว่า เพลงในแต่ละท่อนย่อมประกอบด้วย วรรคเพลงตั้งแต่ 2 วรรคขึ้นไป และหลายวรรคเพลงมาประกอบรวมกันเป็น ท่อน และหลายๆ ท่อน ก็ประกอบขึ้นกันเป็นเพลง เพลงบาง

เพลงอาจมีท่อนเดียว เพลงบางเพลงอาจมี 10 ท่อนก็ได้ แล้วแต่ผู้แต่งจะประดิษฐ์ทำนองเพลงให้สั้นยาวเพียงไร แต่ส่วนมากมักมี 2 - 3 ท่อน กล่าวโดยสรุปวรรคเพลง หมายถึง ประโยคเพลง และ ประโยคเพลงตั้งแต่ 2 ประโยค ขึ้นไป รวมกันเป็นท่อนเพลงได้ (อุทิศ นาคสวัสดิ์ 2512 : 92)

สงัด ภูเขาทอง ให้ความเห็นเรื่องราวในการแบ่งท่อนเพลงเอาไว้ว่า มีลักษณะคล้ายกับการเขียนหนังสือ ท่อนเพลงหนึ่งอาจเปรียบได้กับการเขียนหนังสือในย่อหน้าหนึ่ง เรื่องในแต่ละย่อหน้าจะเขียนจบใจความสำคัญในเรื่องย่อเรื่องหนึ่ง และในความสำคัญเรื่องย่อเรื่องหนึ่ง จะประกอบด้วย ข้อความหลายๆข้อความ อยู่ในรูปประโยคบ้าง วลีบ้าง พอสิ้นสุดข้อความก็มีโอกาสย่อหน้าความสำคัญอีกเรื่องหนึ่งที่มีความสัมพันธ์กับเรื่องเก่า และเรื่องใหม่ที่จะดำเนินต่อไปข้างหน้า

ในทางด้านดนตรีก็เช่นกัน ในเพลงหนึ่งๆ ผู้ประพันธ์ได้แบ่งบทเพลงออกเป็นส่วนย่อยเรียกว่า ท่อน แต่ละท่อนจะรู้สึกจบความสำคัญภายในตัวของมันเอง เพราะผู้ประพันธ์ได้สร้างทำนองเพลง และเสียงให้ผู้ฟังรู้สึกคล้ายกับว่าจบเพลง ขึ้นท่อนใหม่ก็รู้สึกคล้ายกับว่าขึ้นเพลงใหม่ หลายๆท่อนก็รวมกันเป็นบทเพลงหนึ่ง และถือว่าเป็นบทที่สมบูรณ์ เพลงหนึ่งๆอาจมีท่อนเดียวหรือหลายท่อนก็ได้

ส่วนในเรื่องของรูปแบบคีตลักษณ์ของเพลงไทย สงัด ภูเขาทอง ให้ทรรศนะเกี่ยวกับเรื่องนี้ไว้ ว่ามีลักษณะคล้ายกับคีตลักษณ์ลักษณ์บางแบบในดนตรีตะวันตก แต่แตกต่างกันในรายละเอียด ในดนตรีไทยมักเป็นการแบ่งแบบ รุดหน้า ซึ่งหมายถึง แต่ละท่อนเพลงมักบรรเลงไม่ซ้ำกัน ส่วนดนตรีตะวันตก แบ่งแล้วอาจมีการซ้ำรูปแบบเดิม และเกี่ยวกับเรื่องการแบ่งท่อนเพลง อ. สงัด ภูเขาทอง ให้ทรรศนะในการแบ่งส่วนย่อยของเพลงออกเป็นดังนี้

1. เพลงที่มีท่อนเดียว (A A ....) หรือที่เรียกว่า เอกบท ถือเอาทำนองร้องเพลงเป็นเกณฑ์ ส่วนทำนองบรรเลงหรือทำนองรับนั้น หากมากไปกว่าหนึ่ง ก็ถือว่าเป็นการเปลี่ยน

2. เพลงที่มี 2 ท่อน (A B) หรือเรียกว่า ทวิบท จำแนกออกเป็นเพลงที่มีเสียงจบ (Tonic) เสียงเดียวกันและต่างเสียงกัน
   2.1 เพลงที่มีเสียงจบเดียวกัน เช่น นางครวญ แขกต่อยหม้อ แขกขาว เขมรไทรโยค เขมรละอองค์ เป็นต้น
   2.2 เพลงที่จบเสียงต่างกัน เช่น เขมรเหลือง การเวก ถอนสมอ สี่บท ลมพัดชายเขา เป็นต้น

3. เพลงที่มีสามท่อนหรือเรียกว่า ตติยบท หรือ ตรีบท จำแนกตามเสียงจบได้ดังนี้
   3.1 เพลงที่มีเสียงตกเดียวกัน เช่น ลาวดวงเดือน ลาวคำหอม แขกมอญบางขุนพรหม แขกมอญ เป็นต้น
   3.2เพลงที่มีเสียงจบต่างกัน เช่น แขกสาหร่าย จรเข้หางยาว อาถรรพ์ สารถี เป็นต้น

4. เพลงที่มี 4 ท่อนเรียกว่า จตุรบท เช่น ใบ้คลั่ง เป็นต้น

5. เพลงที่มี 5 ท่อนเรียกว่า ปัญจบท เช่น พม่า 5 ท่อน เป็นต้น

เพลงที่มีหลายๆท่อนตั้งแต่ 4 ท่อนขึ้นไป มีน้อยมาก เพราะยากต่อการแต่งที่จะไม่ให้ทำนองซ้ำกัน และให้อยู่ในเสียงเดียวกัน มิฉะนั้นจะกลายเป็นเพลงอื่นไป เพลงไทยที่แบ่งจำนวนท่อนมากที่สุด มีอยู่เพลงเดียวคือ เพลงยาว 7 ท่อน ซึ่งที่จริงแล้วเพลงนี้จัดเป็นเพลงเรื่องชนิดหนึ่ง (สงัด ภูเขาทอง . 2535 : 92)

3.1.2 รูปแบบจังหวะ

เกี่ยวกับเรื่องสัดส่วนและโครงสร้างทำนองเพลงอีกลักษณะหนึ่ง มานพ วิสุทธิ์แพทย์ ให้ความเห็นไว้ว่า

" รูปแบบจังหวะ คือ สัดส่วนในการใช้โน้ตทำนองนั้นๆ มีสัดส่วนในการใช้โน้ตเสียงยาว เสียงสั้น อย่างไร ดังนั้น รูปแบบจังหวะ จึงมีมากมายหลายอย่าง แตกต่างกันออกไป ส่วนใหญ่ รูปแบบจังหวะจะยาวเป็น 2 ห้อง หรือ 4 ห้องเพลง เช่น

ตัวอย่างที่ 1 รูปแบบจังหวะที่มีความยาวสองห้องเพลง

| - - - - | - - - ล | - - - ซ | - ม - ล | - - - ซ | - ด - ล | - - - ซ | - ม - ล |

รูปแบบสากลดังกล่าว อาจนำมาเขียนเป็นสัญลักษณ์ได้คือ

| - - - X | - X - X |

ตัวอย่างที่ 2 รูปแบบจังหวะที่มีความยาว 4 ห้องเพลง เช่น

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

รูปแบบดังกล่าวอาจเขียนเป็นสัญลักษณ์ได้ คือ

| - X - X | X X X | - X - - | - X - - |

- หมายถึง ส่วนว่างที่ไม่มีโน้ต

X หมายถึง ส่วนที่มีโน้ตสำคัญ

3.1.3 รูปแบบทำนอง

เกี่ยวกับเรื่องรูปแบบทำนอง มานพ วิสุทธิแพทย์ ให้ความเห็นเกี่ยวกับเรื่องนี้ไว้ว่า

" รูปแบบทำนอง คือ ทิศทางการเคลื่อนที่ของทำนอง ซึ่งทิศทางการเคลื่อนที่ของทำนองมีหลายอย่าง เช่น

2.1เสียงเรียงกันสูงขึ้นหรือต่ำลง เช่น ด ร ม ฟ ซ , ซ ฟ ม ร ด หรือ เรียงตามบันไดเสียง เช่น ด ร ม ซ ล ด หรือ ด ล ซ ม ร ด

2.2เสียงกระโดด เช่น ด ร ม ล , ซ ล ด ม หรือ ด ล ซ ร , ม ร ด ซ

2.3 แบบคล้ายสลับฟันปลา สูงขึ้น ต่ำลง เช่น ร ด ม ร ซ ม ล ซ หรือ ล ด ซ ล ม ซ ร ม

2.4 แบบเสียงซ้ำเช่น ด ด ด ด , ร ร ร ร หรือ ม ซ ม ม , ซ ล ซ ซ , ร ด ร ร ฯลฯ "

(มานพ วิสุทธิ์แพทย์ 2534 : 36 - 39)

3.1.4 วรรคเพลง

วรรคเพลงนี้นับว่าเป็นส่วนที่มีความสมบูรณ์ในด้านทำนองเพลงชุดหนึ่ง วรรคเพลงต่างๆ ที่ใช้ในบทเพลงอาจมีความยาวไม่เท่ากัน แต่โดยทั่วไปบทเพลงไทย ที่เป็นเพลงทางพื้น วรรคเพลงหนึ่งๆ มักมีความยาว 4 ห้องเพลง และกลุ่มโน้ตที่อยู่ในวรรคเพลง สามารถนำเรื่องบันไดเสียงที่ใช้มาพิจารณาให้เห็นแนวการดำเนินทำนองได้

ในเรื่องของวรรคเพลงนี้ สงัด ภูเขาทอง ให้ทรรศนะเกี่ยวกับเรื่องนี้เอาไว้ว่า เสียงที่เปล่งออกมาเป็นตัวโน้ตครั้งหนึ่ง ก็นับเป็นพยางค์หนึ่ง หลายๆพยางค์รวมกันโดยให้อยู่ในความควบคุมของจังหวะ ไม่ว่าจะเป็นจังหวะย่อยหรือจังหวะใหญ่ ก็นับเป็นวลีหนึ่ง ซึ่งมีความสั้นยาวไม่เท่ากัน (สงัด ภูเขาทอง 2535 : 102)

มานพ วิสุทธิ์แพทย์ เสนอความคิดเห็นในเรื่องนี้ว่า ทำนองเพลงที่เป็นทางพื้น ไม่มีการฝากหรือลักจังหวะ การบรรเลงฉิ่ง สำหรับเพลงประเภทนี้ ไม่ว่าจะเป็นจังหวะกี่ชั้นก็ตาม เป็นการบรรเลงแบบธรรมดาโดยทั่วไป คือ ฉิ่งจะตีเสียง ฉิ่ง - ฉับ สลับกันไปอย่างสม่ำเสมอ ถ้าเขียนเป็นโน้ตไทยแล้ว ทำนองเพลงจะแบ่งเป็นส่วนๆ ได้อย่างชัดเจน เป็น 2 ห้อง 4ห้อง หรือ 8 ห้อง ซึ่งเพลงไทยส่วนใหญ่มีลักษณะทำนองเป็นเช่นนี้
(มานพ วิสุทธิ์แพทย์ 2534 : 27)

กล่าวโดยสรุป คือ เมื่อกล่าวถึงวรรคเพลงทางฟ้อน จึงควรหมายถึงทำนองเพลงที่มีความยาวเท่ากับ 4 ห้องเพลง เช่น เพลง แขกมรเทศ 2 ชั้น ท่อน1 มีเนื้อเพลงดังนี้

ท่อนที่ 1

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

จะเห็นว่าถ้าแบ่งทำนองเพลงให้มีความยาว 4 ห้อง ติดต่อกันแล้วเราสามารถที่จะแบ่งวรรคเพลง ที่มีความหมายสมบูรณ์ในตัวเองได้ 4 วรรคเพลง ดังนี้

ส่วนที่ 1	- - - ซ	- ล ล ล	- - - ด	- ล ล ล
ส่วนที่ 2	- ซ ซ ซ	- ล - ซ	- - - ม	- ม ม ม
ส่วนที่ 3	- ล ซ ม	ซ ม ร ด	ด ด - ร	ร ร - ม
ส่วนที่ 4	- ซ - ล	- ซ - ม	ม ม - ร	ร ร - ด

การศึกษาเรื่องวรรคเพลง เป็นการศึกษาเกี่ยวกับโครงสร้างของทำนองเพลง ซึ่งจะเป็นพื้นฐานในการศึกษ เรื่องความสัมพันธ์ของทำนองเพลงในแต่ละอัตราจังหวะต่อไป

3.1.5 ลูกตก

ลูกตก หมายถึง โน้ตสุดท้ายของวรรคเพลง ในบทเพลงหนึ่งจะมีวรรคเพลงหลายวรรคเพลง ซึ่งลูกตกก็จะมีเท่ากับจำนวนวรรคเพลงที่ใช้ในบทเพลงนั้นๆ ลูกตกมีความสำคัญในบทเพลงหลายประการ เช่น

3.1.5.1 ในกรณีบทเพลงเถา ลูกตกสำคัญในวรรคเพลงมีส่วนในการกำหนด เพื่อสร้างแนวทำนองเพลงในอัตราจังหวะต่างๆ เพราะตามหลักการทางทฤษฎีเกี่ยวกับการประพันธ์เพลงเถา จะใช้ลูกตกเป็นตัวขยายหรือทอนบทเพลง ทำให้ผู้ประพันธ์มองเห็นโครงสร้างของเพลง ในอัตราจังหวะต่างๆ จากนั้นผู้ประพันธ์จะใช้โครงสร้างของลูกตกนั้น สร้างแนวทำนองตามจินตนาการณ์ของตน แต่ทำนองที่สร้างต้องพยายามให้เสียงลูกตก ที่นำมาขยายหรือทอนบทเพลงถูกต้องตามโครงสร้างของบทเพลงนั้นๆ และในเรื่องโครงสร้างของลูกตกนี้เป็นสิ่งที่ผู้ประพันธ์เพลงไทยคำนึงถึงมากที่สุดข้อหนึ่งในการประพันธ์บทเพลง

อุทิศ นาคสวัสดิ์ ให้ความเห็นว่า ในการขยายเพลงเถาขึ้นไปนั้นให้ใช้ลักษณะเอา 2 คูณ เช่น ถ้าเพลงชั้นเดียวมีความยาว 2 ห้อง เพลงสองชั้น ก็จะต้องมีความยาว 4 ห้อง และเพลงสามชั้นก็จะต้องมีความยาว 8 ห้อง ไม่ใช่แต่จะขยายห้องเพลงขึ้นไปเท่านั้น ตัวโน้ตทุกตัวในห้องก็ต้องขยายขึ้นไปเหมือนกัน จะขยายโดยเพิ่มอัตราความยาวตัวโน้ตขึ้นเป็น 2 เท่า หรือใช้โน้ตในอัตราเดิม แต่เพิ่มจำนวนตัวโน้ตขึ้นได้ ในการขยายตัวโน้ตขึ้นไปนี้ เป็นหลักทางทฤษฎีเท่านั้น ทางปฏิบัติเป็นการยากที่จะขยายตัวโน้ตทุกตัวขึ้นไปได้ ทั้งนี้เพราะมันอาจจะทำให้เพลงขาดความไพเราะ ด้วยเหตุนี้ การขยายอัตราของเพลงเขาจึงยึดหลักให้เสียงตก ของแต่ละห้องโน้ตตรงกันเป็นสำคัญ ถ้าเสียงตกของห้องที่ 2 ในอัตราชั้นเดียวเป็นเสียง โด เมื่อทำการยืดขยายตัวโน้ตขึ้นไปแล้ว เสียงตกของห้องที่ 4 และห้องที่ 8 ในอัตราสองชั้น และสามชั้น ก็ต้องตกเสียง โด เหมือนกันดังนี้เป็นต้น (อุทิศ นาคสวัสดิ์ 2512 : 69)

ลักษณะเพลงเถาตามที่ สงัด ภูเขาทอง ได้ให้ความเห็นเรื่องการศึกษาในกรณีนี้ว่า

".....เป็นเพลงที่เกิดขึ้นจากการขยายหรือลดขนาด ของเพลงไปตามกฎเกณฑ์ที่กำหนดเอาไว้ ในเมื่อเพลงถูกขยายหรือลดลงแล้ว ส่วนที่เกี่ยวข้องกับเพลงคือ จังหวะ ไม่ว่าจะเป็นจังหวะฉิ่ง หรือ จังหวะหน้าทับ ก็จะถูกขยายหรือลดลงตามส่วนด้วย อันที่จริงเพลงเถาไม่จำเป็นต้องมี 3 อัตราจังหวะ อาจจะมีเท่าไรก็ได้ เพียงแต่ว่าจะทำอย่างไรให้เพลงนั้นยังมีสำเนียงเพลงเป็นเพลงเดียวกันอยู่ ทั้งมีทำนองสัมพันธ์กันทุกอัตราจังหวะ และมีความไพเราะ

ชวนฟัง เพลงเถาโดยปกติ นิยมแค่ 3 อัตรา คือ อัตรา 3 ชั้น 2 ชั้น และ ชั้นเดียว ที่เป็น 4 ชั้น 5 ชั้น ก็มีบ้างแต่เป็นส่วนน้อย คงเป็นเพราะแต่งให้ไพเราะได้ยาก

ข้อควรระวังอย่างหนึ่ง เกี่ยวกับการขยายหรือลดอัตรา ให้ถือว่าจะขยายหรือ ลดได้ที่ขนาดของเพลง แต่จะลดเนื้อเพลง ซึ่งเป็นทำนองหลักไม่ได้ ไม่เช่นนั้นอาจจะกลายเป็นเพลงอื่นไป....." (สงัด ภูเขาทอง 2532 : 143)

จากทฤษฎีเพลงเถาข้างต้น จะเห็นได้ว่า เรื่องการขยายและทอนบทเพลง เป็นเรื่องที่ผู้ประพันธ์เพลงใช้เป็นหลักปฏิบัติในการสร้างเพลงเถา จากเรื่องการขยายและทอนบทเพลงในอัตราจังหวะต่างๆนี้ จะทำให้สามารถมองเห็น ส่วนที่มีความสัมพันธ์เกี่ยวกับเรื่องลูกตกที่นำมาใช้ในบทเพลง เพราะลูกตกจะเป็นส่วนที่ถูกขยาย หรือทอนลงไปตามบทเพลงนั้นๆ เช่น สมมติให้ ก ข ค ง เป็นลูกตกที่ใช้ในวรรคเพลงในอัตราจังหวะ 2 ชั้น ลูกตกทั้งทั้ง 4 อยู่ในห้องเพลง ที่ 1 2 3 และ 4 ตามลำดับ ดังเช่นรูปที่อยู่ด้านล่างนี้

			ก				ข
			ค				ง

ถ้าต้องการขยายบทเพลงออกไปอีกเท่าตัว เป็นอัตราจังหวะ 3 ชั้น โดยยึดลูกตกเท่าเดิม ช่องว่างก็จะห่างขึ้นไปอีกเท่าตัว ดังนี้

							ก
							ข
							ค
							ง

ในทางตรงกันข้ามถ้าต้องการลดอัตราจังหวะ 2 ชั้น ให้เป็นชั้นเดียว โดยยึดลูกตกเท่าเดิม ช่องว่างจะชิดกันขึ้นอีกเท่าตัวเช่นกัน ดังนี้

	ก		ข		ค		ง

เพลงที่ใช้ลักษณะการขยาย และการทอนทำนองเพลง ตามหลักการทางทฤษฎีดนตรีข้างต้น ขอยกตัวอย่างทำนองเพลง แขกมอญบางขุนพรหม เถา ท่อน3 อัตราจังหวะหน้าทับแรกมีทำนองเพลง เพื่อแสดงให้เห็นการขยาย และการทอนทำนองเพลง ให้ชัดเจนขึ้นดังนี้

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

ทอนเป็น อัตราจังหวะ 2 ชั้น มีทำนองเพลง ดังนี้

- - - ซ	- - ฟ ซ	- - ล ซ	ฟ ซ ฟ ซ	- - - ซ	ฟ - ฟ ซ	- - ล ซ	ฟ ร ฟ ร

ทอนเป็น อัตราจังหวะชั้นเดียว มีทำนองเพลง ดังนี้

- - - ซ	- - ฟ ซ	- - ล ซ	ฟ ร ฟ ร

จะเห็นว่าลูกตก 2 วรรคเพลงแรกในอัตราจังหวะสามชั้น เสียง ซอล เมื่อทอนเป็นเพลงใน อัตราจังหวะสองชั้น เสียงซอล ในวรรคเพลงที่ 1 ของอัตราจังหวะ สามชั้น จะตกในห้องเพลงที่ 2 ของอัตราจังหวะสองชั้น ส่วนวรรคเพลงที่ 2 ของอัตราจังหวะ 3 ชั้น เสียง ซอล ก็ถูกทอนลงให้อยู่ในห้องเพลงที่ 4 ของอัตราจังวะ 2ชั้น การทอนลูกตกอื่นๆ ก็ใช้หลักการเช่นเดียวกัน

และจากบทเพลงในอัตราจังหวะสองชั้น เมื่อทำเป็นบทเพลงในอัตราจังหวะชั้นเดียว ก็มีการกำหนดลูกตกในการทอนทำนองเพลงเช่นดังนี้อีก

3.1.5.2 ทำหน้าที่ในการจบท่อนเพลงแต่ละท่อนหรือจบบทเพลง การจบบทเพลง แม้เสียงสุดท้ายจะไปลงจบที่ลูกตก แต่การจบของเพลงแต่ละเพลงหรือแต่ละท่อนเพลง ต้องมีการสร้างทำนองที่สอดคล้องกับการจบบทเพลงด้วย จึงจะเป็นการจบหรือสิ้นสุดของทำนองเพลงที่สมบูรณ์ ในบทเพลงไทยในกรณีการจบเพลงมีให้เห็นสองลักษณะดังนี้ คือ

1. การจบเพลงอย่างสมบูรณ์ ในการจบเพลงอย่างสมบูรณ์นี้ โดยทั่วไปมักใช้เสียงที่ 1 ของบันไดเสียงเป็นลูกตกของวรรคเพลงที่แสดงการจบบทเพลง เช่น

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

ลูกตกข้างต้นนี้ เป็นลูกตกเสียงที่ 1 ของบันไดเสียง โด ทั้งสิ้น ทำนองเพลงทั้งหลายให้ความรู้สึกในการจบเพลงอย่างสมบูรณ์

2. การจบอย่างไม่สมบูรณ์ ทำนองเพลงในส่วนนี้มีความรู้สึกว่า ยังไม่จบ แต่ในเพลงไทยก็มีบทเพลงที่แสดงการจบเพลงลักษณะนี้หลายเพลง โดยทั่วไปการจบในลักษณะนี้มิใช่การจบด้วยเสียงที่ 1 ของบันได เสียง เช่น เพลงแป๊ะ อัตราสามชั้น ท่อน 2 วรรคเพลงที่ใช้ในการจบท่อนเพลง ใช้ทำนองเพลงดังนี้

- ร - ร	- - - ม	- - ล ซ	ม ซ - ล

จากทำนองที่ใช้ในการจบเพลงข้างต้น ใช้เสียงขั้นที่ 6 ของบันไดเสียง โด คือเสียง ลา ในการลงจบบทเพลง ซึ่งเสียงที่ใช้ในการลงจบมิได้ใช้เสียงขั้นที่ 1 ทำนองเพลงในส่วนนี้ให้ความรู้สึกที่ยังไม่จบเพลง

3.1.5.3 ทำหน้าที่ในการเชื่อมวรรคเพลง ให้มีความสัมพันธ์กันอย่างต่อเนื่อง ในกรณีนี้จะพบว่าวรรคเพลงหนึ่งๆ สามารถที่จะสร้างทำนองอื่นเชื่อมต่อได้มากมาย ซึ่งทำนองที่นำมาเชื่อมกับลูกตก ต้องเป็นทำนองที่สอดคล้อง มีลีลาการดำเนินทำนองสัมผัสกัน จะทำให้บทเพลงมีความเรียบร้อยชวนฟัง ขอยกตัวอย่างทำนองเพลงให้เห็น ดังนี้

วรรคเพลง A

- ซ - ด - ร- ม	- ซ - ม	- ร - ด

วรรคเพลง B

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

จะเห็นได้ว่าทำนองเพลงที่นำมายกตัวอย่าง ในวรรคเพลง A ใช้ลูกตกเสียง โด สามารถที่จะนำมาเชื่อมกับวรรคเพลงที่ใช้ทำนองเพลงอื่นๆ ในวรรคเพลง B ได้อีกหลายทำนองเพลง (ดังเช่น 4 วรรคเพลง ที่นำมาเชื่อมเป็นตัวอย่าง) ดังนั้น จึงมีผลทำให้นำไปสู่ลูกตก ที่อยู่ในวรรคเพลงอื่นๆ ที่นำมาเชื่อมได้อีกหลายเสียง ซึ่งจะมีผลทำให้ทำนองเพลงทั้งหลายมีการเปลี่ยนไปอีกมากมายตามไปด้วย การเปลี่ยนแปลงที่เกิดขึ้นในบทเพลง จะมีความเหมาะสมกลมกลืนเพียงใด ขึ้นอยู่กับจินตนาการณ์ของผู้ประพันธ์ ในการนำลูกตกไปใช้ประโยชน์ในการสร้างทำนองเพลง

3.2 บันไดเสียง

บันไดเสียง คือ ลำดับขั้นของเสียงที่ใช้ในบทเพลงแต่ละเพลง เมื่อกล่าวถึงเรื่องของบันไดเสียง ที่เกี่ยวข้องกับบทเพลงไทยแล้ว มีส่วนเกี่ยวข้องกับเรื่องระบบเสียง ซึ่งเรื่องของระบบเสียงนี้ ตามหลักการทางด้านทฤษฎีดนตรีไทย มีการแบ่งเสียงดนตรีออกเป็น 7 เสียง เท่าๆกันในช่วงคู่ 8 ในเพลงบางเพลงและในเครื่องดนตรีบางชนิด มีการใช้เสียงครบทั้ง 7 เสียง ในการบรรเลง แต่ก็มีเพลงเป็นจำนวนมากในบทเพลงไทยใช้เสียงเพียง 5 เสียง หรือที่เรียกว่า (Pentatonic Scale) และเนื่องจากลักษณะการใช้เสียงทั้งสองประการนี้ มีความสัมพันธ์กันมาก จึงเป็นสาเหตุหนึ่งที่ทำให้เกิดปัญหาสับสน เมื่อกล่าวถึงเรื่องบันไดเสียงของเพลงไทย

ดังที่ได้กล่าวไว้แล้วว่า ระบบเสียงของไทยเรานั้น มีการแบ่งเสียงออกเป็น 7 เสียง เท่าๆกัน ส่วนบันไดเสียง 5 เสียง ก็เกิดขึ้นบนเสียงที่แบ่งเท่าๆกัน 7 เสียงนี้ แต่จะใช้เสียงหลักในลำดับที่ 1 2 3 5 6 เป็นเสียงสำคัญ เสียงที่อยู่ในลำดับ 4 และ 7 เป็นเสียงที่ถือว่าเป็นเสียงรอง ตัวอย่างเช่น บันไดเสียง โด จะใช้เสียง ด ร ม ซ ล ซึ่งเป็นเสียงในลำดับที่ 1 2 3 5 6 เป็นเสียงหลักในการดำเนินทำนองในบทเพลง ส่วนเสียง ฟ และ ท เป็นเสียงในลำดับที่ 4 และ 7 จะเป็นเสียงรอง ซึ่งมีความสำคัญน้อยกว่าเสียงที่อยู่ในลำดับ 1 2 3 5 6 และจะมีการแบ่งเสียงในลักษณะนี้ไปเรื่อยๆ

หรือถ้าเป็นบันไดเสียง ซอล จะใช้เสียง ซ ล ท ร ม เป็นหลักในการบรรเลง เพราะเสียง ซ ล ท ร ม เป็นเสียงในลำดับที่ 1 2 3 5 6 ของบันไดเสียงถือว่าเป็นเสียงสำคัญ และจะใช้เสียง ฟ และ ท ซึ่งเป็นเสียงที่อยู่ในลำดับที่ 4 และ 7 ของบันไดเสียงเป็นเสียงรอง ถ้าจะเขียนรูปแสดงลักษณะบันไดเสียง 5 เสียงที่ใช้บนผืนระนาดเอก จะเห็นลักษณะเสียงหลัก และ เสียงรอง ดังนี้

1	2	3	4	5	6	7	1	2	3	4	5	6	7	1	2	3	4	5	6	7	1

ตัวเลขที่อยู่แถวบน เป็นเสียงหลักของบันไดเสียง
ตัวเลขที่อยู่แถวล่าง เป็นเสียงรองของบันไดเสียง

บันไดเสียง 5 เสียง ที่พบในบทเพลงไทยโดยทั่วไป มีบันไดเสียงมีระดับต่างๆ กัน ดังต่อไปนี้

3.2.1 บันไดเสียง โด

บันไดเสียง โด จะใช้กับบทเพลงที่ใช้เสียง โด เร มี ซอล ลา เป็นเสียงหลักในการบรรเลง และใช้เสียง ฟา ที เป็นเสียงรองในการบรรเลง บทเพลงที่มักใช้บันไดเสียง โด เช่น เพลงสำเนียงลาว เพลงสำเนียงจีน เพลงสำเนียงแขก เพลงสำเนียงพม่า สำเนียงญวณ เป็นต้น ตัวอย่างเช่น

เพลงพม่าเห่ ชั้นเดียว ท่อน 1

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

3.2.2 บันไดเสียง เร

บันไดเสียง เร จะใช้กับบทเพลงที่ใช้เสียง เร มี ฟา ลา ที เป็นเสียงหลักในการบรรเลง และใช้เสียง ซอล โด เป็นเสียงรอง ไม่มีเพลงใดที่บรรเลงด้วยบันไดเสียงนี้ตลอดทั้งเพลงในบทเพลงไทย แต่จะใช้บันไดเสียงนี้บรรเลงแทรกในบทเพลงบ้างเป็นช่วงๆ แล้วก็จะมีการย้ายบันไดเสียง ไปบรรเลงในบันไดเสียงอื่นๆในที่สุด เพลงที่ใช้บันไดเสียงนี้เข้ามาเกี่ยวข้องอย่างมาก ได้แก่เพลงหน้าพาทย์ทั้งหลาย ตัวอย่างเช่น เพลงสาธุการ

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

3.2.3 บันไดเสียง ฟา

บันไดเสียง ฟา จะใช้กับบทเพลงที่ใช้เสียง ฟา ซอล ลา โด เร เป็นเสียงหลักในการบรรเลงและใช้เสียง ที และ มี เป็นเสียงรองในการบรรเลง ใช้มากในเพลงสำเนียงเขมร เช่น

เขมรชนบท 2 ชั้น ท่อนที่ 1

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

3.2.4 บันไดเสียง ซอล

บันไดเสียง ซอล จะใช้กับบทเพลงที่ใช้เสียง ซอล ลา ที เร มี เป็นเสียงหลักและใช้เสียง โด ฟา เป็นเสียงรองในการบรรเลง ไม่มีเพลงใดที่บรรเลงด้วยบันไดเสียงนี้ตลอดทั้งเพลง ในบทเพลงไทย แต่จะใช้บันไดเสียงนี้บรรเลงแทรกใน บทเพลงบ้างเป็นช่วงๆ แล้วก็จะมีการย้ายบันไดเสียง ไปบรรเลงในบันไดเสียงอื่นในที่สุด เช่นเดียวกับบันไดเสียง เร แต่จะได้พบเห็นมากกว่า บทเพลงที่บรรเลงแทรกด้วยบันไดเสียง เร ในบทเพลงโดยทั่วไป พบมากในเพลงที่มีการย้ายบันไดเสียง เช่น เพลงหน้าพาทย์ และเพลงประเภททยอยต่างๆ เช่น

เพลงทยอยนอก ท่อน 2 โยนสุดท้าย

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

ฯลฯ

3.2.5 บันไดเสียง ที

บันไดเสียง ที จะใช้กับบทเพลงที่ใช้เสียง ที โด เร ฟา ซอล เป็นเสียงหลักและใช้เสียง มี และเสียง ลา เป็นเสียงรองในการบรรเลง พบมากในบทเพลงลำเนียงมอญบันไดเสียงนี้ ถ้ามีการย้ายบันไดเสีย มักใช้ร่วมกับบันไดเสียง ฟา เพลงบันไดเสียงนี้ ในหมู่นักดนตรี มีศัพท์สังคีต เรียกกันว่าเพลง ลูกลด ตัวอย่างเช่น

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

3.3 ความสัมพันธ์ของทำนองเพลงในแต่ละอัตรา

เพลงเถา เป็นเพลงที่เกิดจากการขยายและการทอนทำนองเพลงให้เป็นอัตราจังหวะต่างๆ ดังนั้นการสร้างทำนองเพลงในแต่ละอัตรา จึงมีความสำคัญในด้านรูปแบบที่ต้องแปรเปลี่ยนไปจากทำนองเดิม ซึ่งต้องการขยายและทอนลงตามหลักการด้านทฤษฎีดนตรีไทย ซึ่งมีรายละเอียดดังนี้

3.3.1การขยายทำนองเพลงโดยใช้พื้นฐานทำนองเพลงเดิม

การขยายทำนองเพลงในกรณีนี้ ผู้ประพันธ์อาจยึดหลักแนวทำนองเดิม แต่นำลักษณะทำนองอื่นมาเสริม ให้ทำนองเดิมแปรเปลี่ยนไป เช่น การขยายเพลงในอัตราจังหวะสองชั้นให้เป็นอัตราจังหวะสามชั้น มักมีการเสริมทำนองสามชั้นให้ยาวขึ้น เช่น เพลงแสนคำนึงสองชั้น ท่อน 1 วรรคเพลงแรก เมื่อทำการขยายเป็นอัตราจังหวะ สามชั้น มีการขยายทำนองเพลงโดยใช้พื้นฐานทำนองเพลงเดิม ในการสร้างทำนองเพลงใหม่ ดังนี้

แสนคำนึง สองชั้น ท่อน 1 วรรคเพลงแรก

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

เมื่อขยายเป็น อัตราจังหวะสามชั้น

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

จากโน้ต จะเห็นว่า 2 ห้องเพลงแรก ของอัตราจังหวะ สองชั้น เมื่อขยายเป็นอัตราจังหวะสามชั้น ในวรรคเพลงแรก ยังมองเห็นที่มาของทำนองเพลงในส่วนนี้ว่า เป็นการขยายมาจากอัตราจังหวะ สองชั้น เพราะโน้ตที่ใช้ในการดำเนินทำนองใช้เสียงเดียวกัน ต่างกันในเทคนิคการดำเนินทำนองเพลง

ส่วนโน้ต ห้องเพลงที่ 3 และห้องเพลงที่ 4 ของอัตราจังหวะ สองชั้น เมื่อขยายเป็นอัตราจังหวะสามชั้น ในวรรคเพลงที่ 2 จะเห็นว่า เพลงในอัตราสามชั้นที่ขยายมา ยังคงใช้โน้ตเดิมจากอัตราจังหวะสองชั้น อย่างมิได้เปลี่ยนแปลง ดังปรากฏในห้องเพลงที่ 3 และห้องเพลงที่ 4 วรรคเพลงที่ 2 อัตราจังหวะ สามชั้น ส่วนโน้ตเพลงในห้องเพลงที่ 1 และห้องเพลงที่ 2

ของวรรคเพลงที่ 2 ของอัตราจังหวะสามชั้น จะเห็นว่าเป็นทำนองเพลงที่แต่งเสริมเข้ามา เพื่อให้ทำนองเพลงเดิมแปรเปลี่ยนไปเท่านั้น เพราะลักษณะโน้ต มิได้มีความใกล้เคียงกับทำนองเพลงเดิมเลย

3.3.2การขยายทำนองเพลงโดยการปรุงแต่งทำนองขึ้นใหม่

การสร้างทำนองเพลงในลักษณะนี้ ผู้ประพันธ์อาจยึดเพียงลูกตกของอัตราจังหวะสองชั้น มาเป็นพื้นฐานในการสร้างทำนองใหม่ในอัตราจังหวะสามชั้น แต่ทำนองเพลงในอัตราสามชั้นที่ปรากฏขึ้นใหม่ มีการเปลี่ยนแปลงไปจากเดิมอย่างเห็นได้ชัด เช่น ทำนองเพลงแขกอาหวัง สองชั้น วรรคเพลงแรกเมื่อขยายเป็นอัตราจังหวะสามชั้น ได้รับการปรุงแต่งทำนองเพลงขึ้นใหม่ ดังนี้

แขกอาหวัง สองชั้น

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

ขยายเป็น สามชั้น

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

จะเห็นว่า โน้ตเพลง 2 ห้องเพลงแรกของอัตราจังหวะสองชั้น เมื่อทำการขยายเป็นอัตราจังหวะ สามชั้น ในวรรคเพลงแรก ลักษณะโน้ตใช้เสียงในการดำเนินทำนองเพลงคนละเสียง มีแต่เพียงลูกตกเท่านั้นที่ใช้เสียงเดียวกัน ทำนองเพลงในส่วนนี้จะเห็นได้ว่า เป็นทำนองเพลงที่ได้รับการขยายขึ้น โดยมีการปรุงแต่งทำนองเพลงขึ้นใหม่อย่างเห็นได้ชัดเจน

ส่วนห้องเพลงที่3 และห้องเพลงที่ 4 ของอัตราจังหวะสองชั้น เมื่อขยายเป็นอัตราจังหวะสามชั้น ในวรรคเพลงที่2 มีการใช้เสียง ลา และเสียง ฟา เพิ่มเติมเข้ามา ทำให้ทำนองเพลงในอัตราจังหวะ สามชั้นแตกต่างไปจากอัตราจังหวะ สองชั้น

3.3.3 การทอนทำนองโดยใช้พื้นฐานทำนองเดิม

การทอนเพลงลักษณะนี้ เป็นลักษณะตรงข้ามกับ 3.1 ซึ่งเป็นการขยายทำนองเพลง ลักษณะนี้จะเห็นว่าการทอนทำนองยังคงมองเห็นลักษณะทำนองเก่าอยู่ เช่น ทำนองเพลง พราหมณ์ดีดน้ำเต้า สองชั้น เมื่อทอนเป็นอัตราจังหวะ ชั้นเดียว มีการใช้ลักษณะทำนองเพลงเดิมในการทอนเพลงดังนี้

พราหมณ์ดีดน้ำเต้า สองชั้น

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

ทอนเป็น ชั้นเดียว

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

จะเห็นว่าการทอนทำนองเพลงจากอัตราจังหวะสองชั้น ให้เป็นอัตราจังหวะชั้นเดียวนั้น ลักษณะโน้ตที่ใช้ยังคงใช้เสียงเดียวกัน ดำเนินทำนองแบบเดียวกัน ผิดกันที่ความยาวของโน้ตที่ใช้เท่านั้น ลักษณะเช่นนี้ จึงมองเห็นได้อย่างชัดเจนว่า เป็นการทอนทำนองเพลงที่ใช้พื้นฐานทำนองเพลงเดิมในการทอน

3.3.4 การทอนทำนองโดยการตกแต่งทำนองใหม่

การทอนในลักษณะนี้ เป็นลักษณะตรงข้ามกับ 3.2 ซึ่งเป็นการขยายทำนองเพลง ลักษณะนี้จะเห็นว่ารูปแบบการทอนทำนอง เกิดทำนองที่เปลี่ยนแปลงไปจากเดิมอย่างเห็นได้ชัด เช่น เพลงแขกมอญสองชั้น ท่อน 3 วรรคเพลงที่ 1 และวรรคเพลงที่ 2 เมื่อทอนเป็นอัตราจังหวะชั้นเดียว มีการปรุงแต่งทำนองเพลงใหม่ ดังนี้

เพลงแขกมอญ สองชั้น ท่อน 3 วรรคเพลงที่1

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

ทอนเป็นชั้นเดียว

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

จะเห็นว่า ลูกตกในวรรคเพลงแรกของอัตราจังหวะสองชั้น ใช้เสียง เร เมื่อทอนเป็นอัตราจังหวะชั้นเดียว ใช้เสียงลูกตกคลาดเคลื่อนไปเป็นเสียง โด และลักษณะทำนองเพลงที่ปรากฏก็แตกต่างกัน แสดงให้เห็นถึง การทอนทำนองเพลงที่มีการตกแต่งทำนองเพลงขึ้นใหม่

ส่วนวรรคเพลงที่ 2 ของอัตราจังหวะสองชั้น ลูกตกแม้จะใช้เสียงเดียวกัน แต่ทำนองเพลงก็แตกต่างกัน ดังที่ปรากฏตามโน้ตข้างต้น

3.4 ความสัมพันธ์ของทำนองเพลงในกรณีมีทางเปลี่ยน

ทางเปลี่ยน เป็นศัพท์สังคีตคำหนึ่งในการดนตรีไทย สาเหตุที่มีทางเปลี่ยน เนื่องจากในการบรรเลงดนตรีไทย จะมีเพลงประเภทหนึ่งที่เรียกกันว่า เพลงท่อนเดียว และในการบรรเลงดนตรีไทยมักจะบรรเลงกันท่อนละ 2 เที่ยว เมื่อมีเพลงท่อนเดียว ที่มีการรับร้องสัก 3 ครั้ง ผู้บรรเลงจึงต้องบรรเลงท่อนนั้นซ้ำถึง 6 ครั้ง ย่อมนำมาซึ่งความเบื่อหน่ายของผู้บรรเลง การที่ศิลปินสร้างเพลงทางเปลี่ยนขึ้นมาก็เพื่อต้องการให้ทำนองเพลงมีความหลากหลาย และเกิดแนวทำนองซึ่งมีความแตกต่างจากการบรรเลงในเที่ยวแรก เป็นการอวดฝีมือ และความคิดของผู้ประพันธ์

การทำเพลงทางเปลี่ยนมิใช่จะมีเฉพาะเพลงประเภทที่มีท่อนเดียวเท่านั้น จะมีเพลงกี่ท่อนก็ได้ เพราะการบรรเลงดนตรีไทยนักดนตรีต้องบรรเลงท่อนละ 2 เที่ยว อยู่แล้ว ศิลปินที่ทำเพลงทางเปลี่ยนขึ้นมา ก็จุดประสงค์ที่ต้องการให้การบรรเลงในเที่ยวย้อนกลับไม่ต้องบรรเลงซ้ำกับที่เคยบรรเลงมาแล้ว

อย่างไรก็ดีเมื่อมีการประดิษฐ์เพลงทางเปลี่ยนขึ้น ก็โดยการนำเอาทำนองเพลงทางพื้นที่บรรเลงอยู่ก่อนมาเป็นพื้นฐานในการคิด และก็ประดิษฐ์ลีลาทำนองให้มีความแตกต่างตามจินตนาการณ์ของผู้ประพันธ์ บางเพลงอาจจะมีการทำทางเปลี่ยนเพียงครึ่งท่อนแรก ครึ่งท่อนหลังบรรเลงซ้ำกับ บางเพลงอาจทำทางเปลี่ยนใหม่ทั้งท่อน บางเพลงอาจทำทางเปลี่ยนในทุกท่อนและทุกอัตราจังหวะ ซึ่งสิ่งเหล่านี้ในหมู่นักดนตรี หรือผู้ประพันธ์เพลงถือว่าเป็นการแสดงความคิดและความสามารถและเป็นลักษณะเด่น ที่ควรนำมาทำการศึกษาวิเคราะห์

บทที่ 4
ผลการวิเคราะห์ข้อมูล

ในเรื่องเกี่ยวกับการประพันธ์เพลงไทย ยังไม่มีตำราเฉพาะทางปรากฏให้เห็นแนวทางในการศึกษาค้นคว้า การศึกษาเกี่ยวกับการประพันธ์เพลง ในปัจจุบันผู้เรียนส่วนใหญ่จะได้รับการสั่งสอนจากครูผู้สอนเป็นการส่วนตัวซึ่งครูแต่ละคนก็ให้ความรู้ในเรื่องของการประพันธ์เพลงในแง่มุมที่แตกต่างกันไป ไม่ว่าจะเป็นเรื่องการวิเคราะห์บทเพลง หรือแนวคิดในการสร้างสรรค์ทำนองเพลง และอีกหลายๆ เรื่องที่เกี่ยวข้องกับทฤษฎีดนตรีไทย ยังไม่ปรากฏบทสรุปในด้านวิชาการอย่างชัดเจนนัก ซึ่งสิ่งเหล่านี้เป็นสิ่งที่ทำให้ผู้ศึกษาเกิดความไม่สะดวกในการศึกษาเท่าที่ควร โดยเฉพาะเกี่ยวกับการศึกษาเรื่องการประพันธ์เพลงไทย ผู้ศึกษาทั้งหลายมักประสบกับความสับสนในการศึกษา เนื่องจากผลงานเพลงของศิลปินแต่ละท่าน ที่สร้างสรรค์ขึ้นมา ล้วนมีความเกี่ยวข้องกับจินตนาการ ดังนั้นเนื้อหาทางวิชาการบางเรื่องสามารถนำผลงานการประพันธ์เพลงทั้งหลายมาเปรียบเทียบกับทฤษฎีดนตรีในด้านต่างๆ เพื่อให้เห็นรูปแบบของการประพันธ์ให้ชัดเจนขึ้นได้ แต่บางเรื่องก็เป็นการยากในการหาข้อสรุปที่แน่ชัดลงไปได้ เพราะผลงานทั้งหลายของบรรดาศิลปิน ล้วนสร้างขึ้นจากประสบการณ์และความคิด แต่ในการวิเคราะห์บทเพลงต่างโดยทั่วไป มักใช้เรื่องความรู้เข้าไปเปรียบเทียบกับผลงานทั้งหลายที่ท่านได้ประพันธ์ขึ้น ซึ่งสิ่งเหล่านั้นล้วนเป็นเรื่องของความคิด ดังนั้นความรู้ทางด้านทฤษฎีดนตรีทั้งหลายบางครั้งก็ไม่สามารถวิเคราะห์ออกมาได้อย่างเที่ยงตรง หรืออาจมีความสับสนในการวิเคราะห์ เนื่องจากความรู้และความคิดบางครั้งก็อาจเดินสวนทางกัน

แต่อย่างไรก็ตาม ในการวิเคราะห์บทเพลงต่างๆโดยทั่วไป ก็จำเป็นต้องพึ่งทฤษฎีดนตรีเข้ามาเปรียบเทียบ เพราะจะเป็นส่วนที่สามารถทำให้เห็นรูปแบบของการประพันธ์ได้สะดวกและชัดเจนขึ้น และผลจากการวิเคราะห์ข้อมูลในครั้งนี้ โดยทั่วไปจะใช้ทฤษฎีทางการดนตรีไทยมาเป็นพื้นฐานในการวิเคราะห์ และมีบ้างที่จำเป็นต้องทำการเปรียบเทียบในบางกรณี โดยพาดพิงลักษณะของดนตรีสากลเข้ามามีส่วนเกี่ยวข้องในการวิเคราะห์ เพื่อต้องการเปรียบเทียบให้เห็นคุณลักษณะที่ปรากฏในบทประพันธ์เพลงของ จางวางทั่ว พาทยโกศล

เพลงที่จะนำมาวิเคราะห์ในครั้งนี้เป็นเพลงสำเนียงเขมร ข้อมูลเริ่มต้นผู้วิจัยได้ทำการรวบรวม รายชื่อผลงานเพลง และโน้ตเพลง ซึ่งประพันธ์โดย จางวางทั่ว พาทยโกศล จาก กำนันสำราญ เกิดผล และ จ.ส.อ.อุทัย พาทยโกศล ได้ผลงานเพลงส่วนหนึ่ง จำนวน 51 เพลง (ดังที่ได้แสดงไว้แล้วในบทที่ 2) และเพลงจำนวน 51 เพลงนี้ พบว่าเพลงสำเนียงเขมร เป็นเพลงภาษาที่ท่านได้ประพันธ์ไว้มากกว่าภาษาอื่นๆ

เพลงเขมรที่ท่านได้ประพันธ์ไว้ จากการรวบรวมข้อมูลครั้งนี้ มีด้วยกัน 5 เพลง คือ

1. เพลงเขมรพวง
2. เพลงเขมรปากท่อ
3. เพลงเขมรเหลือง
4. เพลงเขมรเอวบาง
5. เพลงเขมรใหญ่

ในการวิเคราะห์บทเพลงครั้งนี้ มุ่งศึกษาองค์ประกอบต่างๆ ในการสร้างแนวทำนองเพลง โดยนำเพลงสำเนียงเขมรทั้ง 5 เพลง ข้างต้นมาวิเคราะห์ ซึ่งมีหัวข้อในการวิเคราะห์ที่กำหนดไว้ต่อไปนี้

4.1 สัดส่วนและโครงสร้างทำนองเพลง

- 4.1.1 การแบ่งท่อนเพลง
- 4.1.2 รูปแบบจังหวะ
- 4.1.3 รูปแบบทำนอง
- 4.1.4 วรรคเพลง
- 4.1.5 ลูกตก

4.2 บันไดเสียง

4.3 ความสัมพันธ์ ของทำนองเพลงในแต่ละอัตราจังหวะ

- 4.3.1 การขยายทำนองเพลงโดยใช้พื้นฐานทำนองเพลงเก่า
- 4.3.2 การขยายทำนองเพลงโดยปรุงแต่งแนวทำนองขึ้นใหม่
- 4.3.3 การทอนทำนองโดยใช้พื้นฐานทำนองเก่า
- 4.3.4 การทอนทำนองโดยตกแต่งทำนองใหม่

4.4 รูปแบบของบทเพลงกรณีมีทางเปลี่ยน

ผลการวิเคราะห์ข้อมูล เพลงสำเนียงเขมรทั้ง 5 เพลง ในแต่ละเพลงล้วนมีลักษณะเด่นและลักษณะที่คล้ายคลึงกัน ในการสร้างแนวทำนองเพลง ซึ่งมีรายละเอียดในการวิเคราะห์ตามหัวข้อข้างต้นดังต่อไปนี้

4.1 สัดส่วนและโครงสร้างทำนองเพลง

4.1.1การแบ่งท่อนเพลง

ลักษณะการบรรเลงเพลงไทยโดยทั่วไป ในแต่ละท่อนจะมีการบรรเลงย้อนกลับภายในท่อนเพลง ซึ่งต้องบรรเลงซ้ำทำนองเดิมเมื่อเวลาบรรเลงย้อนกลับ แต่ก็มีบางบทเพลงที่ผู้ประพันธ์ได้สร้างทำนองเพลงทางเปลี่ยนไว้ เพื่อมิให้บรรเลงซ้ำทำนองเดิมเมื่อเวลาบรรเลงย้อนกลับในแต่ละท่อน และการสร้างเพลงทางเปลี่ยนนี้ ผู้ประพันธ์อาจทำไว้เฉพาะอัตราจังหวะสามชั้น สองชั้น หรือชั้นเดียว เพียงอัตราจังหวะใดจังหวะหนึ่ง หรืออาจสร้างทำนองเพลงทางเปลี่ยนทุกท่อน ทุกอัตราก็ย่อมทำได้

เพลงเถาสำเนียงเขมร 5 เพลงที่จางวางทั่ว พาทยโกศล ประพันธ์ไว้ มีการสร้างรูปแบบในบทเพลงแต่ละเพลง แตกต่างกันไปดังต่อไปนี้

การแบ่งท่อนเพลง เพลงเขมรพวง

เพลงเขมรพวง เป็นเพลงที่มี 2 ท่อนเพลง ท่อนที่ 1 มีความยาว 4 จังหวะ หน้าทับปรบไก่ ท่อนที่ 2 มีความยาวเท่ากับ 6 จังหวะ หน้าทับปรบไก่ เพลงเขมรพวงทั้งสองท่อนนี้ในทุกอัตราจังหวะจบด้วยเสียงเดียวกันคือ เสียงโด และในบทเพลงนี้ไม่มีทำนองเพลงทางเปลี่ยนในทุกอัตราจังหวะ ดังนั้นเมื่อเวลาบรรเลงย้อนกลับต้องบรรเลงซ้ำทำนองเดิมที่ได้บรรเลงไว้ในเที่ยวแรกของทุกอัตราจังหวะ

ขอยกตัวอย่างสัญลักษณ์อักษรภาษาอังกฤษชี้ให้เห็นรูปแบบของการแบ่งท่อนเพลงเขมรพวงให้ชัดเจนต่อไปนี้

ตัวอย่างที่ 1 แสดงลักษณะการแบ่งท่อนเพลงและการบรรเลงย้อนกลับในแต่ละอัตราจังหวะที่ใช้ในเพลงเขมรพวง

อัตราจังหวะ	สามชั้น	ท่อนที่ 1	A	บรรเลงย้อนกลับ	A
	สามชั้น	ท่อนที่ 2	B	บรรเลงย้อนกลับ	B
อัตราจังหวะ	สองชั้น	ท่อนที่ 1	A	บรรเลงย้อนกลับ	A
	สองชั้น	ท่อนที่ 2	B	บรรเลงย้อนกลับ	B
อัตราจังหวะ	ชั้นเดียว	ท่อนที่ 1	A	บรรเลงย้อนกลับ	A
	ชั้นเดียว	ท่อนที่ 2	B	บรรเลงย้อนกลับ	B

การแบ่งท่อนเพลง เพลงเขมรปากท่อ

เพลงเขมรปากท่อ เป็นเพลงที่มีท่อนเดียว มี 4 จังหวะหน้าทับปรบไก่ ในแต่ละอัตราจังหวะมีการรับร้อง 2 เที่ยว เพลงนี้จางวางทั่ว พาทยโกศล ได้สร้างทำนองเพลงทางเปลี่ยนไว้มิให้บรรเลงซ้ำกันในการรับร้องแต่ละครั้ง ในอัตราจังหวะสามชั้น และ สองชั้น ส่วนอัตราจังหวะชั้นเดียวนั้น มิได้สร้างทำนองเพลงทางเปลี่ยนไว้ จึงบรรเลงซ้ำกันตลอดในการบรรลงรับร้องแต่ละครั้ง

ขอยกตัวอย่างสัญลักษณ์ภาษาอังกฤษชี้ให้เห็นรูปแบบของเพลงเขมรปากท่อซึ่งประพันธ์โดยจางวางทั่ว พาทยโกศล ให้ชัดเจนดังนี้

ตัวอย่างที่ 2 แสดงลักษณะการแบ่งท่อนเพลงและการบรรเลงย้อนกลับในแต่ละอัตราจังหวะที่ใช้ในเพลงเขมรปากท่อ

อัตราจังหวะ	สามชั้น	เที่ยวแรก	A	บรรเลงย้อนกลับ	A
		เที่ยวสอง	A′	บรรเลงย้อนกลับ	A′
อัตราจังหวะ	สองชั้น	เที่ยวแรก	A	บรรเลงย้อนกลับ	A
		เที่ยวสอง	A′	บรรเลงย้อนกลับ	A′
อัตราจังหวะ	ชั้นเดียว	เที่ยวแรก	A	บรรเลงย้อนกลับ	A
		เที่ยวสอง	A	บรรเลงย้อนกลับ	A

(A′ หมายถึง การบรรเลงเพลงทางเปลี่ยน ซึ่งใช้ทำนองจาก A เป็นพื้นฐานในการสร้างลักษณะทำนองเพลงใหม่)

การแบ่งท่อนเพลง เพลงเขมรเหลือง

เพลงเขมรเหลืองเป็นเพลงที่มี 2 ท่อนเพลง ท่อนแรกมีความยาว 2 จังหวะหน้าทับปรบไก่ ท่อน 2 มีความยาว 4 จังหวะหน้าทับปรบไก่ เพลงทั้งสองท่อน ในอัตราจังหวะสามชั้นใช้เสียงจบเดียวกัน คือ เสียง โด ส่วนสองชั้นท่อนแรกเสียงจบใช้เสียง ซอล และท่อนที่สองใช้เสียง โด และในอัตราชั้นเดียวท่อนแรกจบด้วยเสียง ซอล และท่อนที่ 2 จบด้วยเสียง โด เช่นเดียวกับอัตราสองชั้น เสียงจบทำนองเพลงอัตราจังหวะ สามชั้น ท่อน 1จึงไม่ตรงกับอัตราจังหวะ สองชั้นและ ชั้นเดียว เพลงนี้ไม่มีทำนองทางเปลี่ยนที่ใช้ในบทเพลง จึงต้องบรรเลงซ้ำกันตลอดในการรับร้องแต่ละครั้ง

ขอยกตัวอย่างสัญลักษณ์ภาษาอังกฤษชี้ให้เห็นรูปแบบของเพลงเขมรเหลืองซึ่งประพันธ์โดยจางวางทั่ว พาทยโกศล ให้ชัดเจนดังนี้

ตัวอย่างที่ 3 แสดงลักษณะการแบ่งท่อนเพลงและการบรรเลงย้อนกลับในแต่ละอัตราจังหวะที่ใช้ในเพลงเขมรเหลือง

อัตราจังหวะ	สามชั้น	ท่อนแรก	A	บรรเลงย้อนกลับ	A
	สามชั้น	ท่อนสอง	B	บรรเลงย้อนกลับ	B
อัตราจังหวะ	สองชั้น	ท่อนแรก	A	บรรเลงย้อนกลับ	A
	สองชั้น	ท่อนสอง	B	บรรเลงย้อนกลับ	B
อัตราจังหวะ	ชั้นเดียว	ท่อนแรก	A	บรรเลงย้อนกลับ	A
		ท่อนสอง	B	บรรเลงย้อนกลับ	B

การแบ่งท่อนเพลง เพลงเขมรเอวบาง

เขมรเอวบาง มีการแบ่งสัดส่วนของเพลงออกเป็น 2 ท่อน แต่ละท่อนมีความยาวเท่ากับ 4 หน้าทับปรบไก่ เพลงทั้งสองท่อนในทุกอัตราจังหวะจบด้วยเสียงเดียวกันคือ เสียงลา เพลงนี้ในทุกอัตราจังหวะของ ท่อนเพลงที่ 1 และท่อนที่ 2 มีความต่างกันในด้านการดำเนินทำนองเพลง ในช่วงหนึ่งจังหวะหน้าทับแรก ส่วนอีก 3 จังหวะหน้าทับ มีการดำเนินทำนองเหมือนกันทั้งสองท่อน นับว่าเป็นการดำเนินทำนองเพลงที่มีส่วนแตกต่างกันและเหมือนกันในเพลงแต่ละท่อน

ขอยกตัวอย่างสัญลักษณ์ภาษาอังกฤษชี้ให้เห็นรูปแบบของเพลงเขมรเอวบางซึ่งประพันธ์โดย จางวางทั่ว พาทยโกศล ให้ชัดเจนดังนี้

ตัวอย่างที่ 4 แสดงลักษณะการแบ่งท่อนเพลงและการบรรเลงย้อนกลับในแต่ละอัตราจังหวะที่ใช้ในเพลงเขมรเอวบาง

อัตราจังหวะ	สามชั้น	ท่อนแรก	A	บรรเลงย้อนกลับ A
	สามชั้น	ท่อนสอง	B	บรรเลงย้อนกลับ B
อัตราจังหวะ	สองชั้น	ท่อนแรก	A	บรรเลงย้อนกลับ A
	สองชั้น	ท่อนสอง	B	บรรเลงย้อนกลับ B
อัตราจังหวะ	ชั้นเดียว	ท่อนแรก	A	บรรเลงย้อนกลับ A
	ชั้นเดียว	ท่อนสอง	B	บรรเลงย้อนกลับ B

การแบ่งท่อนเพลง เพลงเขมรใหญ่

เพลงเขมรใหญ่เป็นเพลงที่มี 4 ท่อนเพลง แต่ละท่อนมีความยาวเท่ากับ 4 จังหวะหน้าทับปรบไก่ ทุกอัตราจังหวะของเพลงนี้ ท่อนแรกและท่อนที่ 2 ลงจบด้วยเสียง ฟา ท่อนที่ 3 ลงจบด้วยเสียง โด ท่อนที่ 4 ลงจบด้วยเสียง ฟา เพลงเขมรใหญ่ ทางจางวางทั่วพาทยโกศลประพันธ์ไว้นี้ ในอัตราจังหวะสามชั้น มีการสร้างทำนองเพลงทางเปลี่ยนภายในท่อนเพลงทั้ง 4 ท่อน ส่วนอัตราสองชั้น และ ชั้นเดียว ไม่มีการทำทำนองเพลงทางเปลี่ยน ดังนั้นทำนองเพลงในอัตราจังหวะสองชั้น และชั้นเดียว จึงต้องบรรเลงทำนองเพลงซ้ำกันในการร้องรับแต่ละท่อนเพลง

ขอยกตัวอย่างสัญลักษณ์ภาษาอังกฤษ ชี้ให้เห็นรูปแบบของเพลงเขมรใหญ่ซึ่งประพันธ์โดย จางวางทั่ว พาทยโกศล ให้ชัดเจนดังนี้

ตัวอย่างที่ 5 แสดงลักษณะการแบ่งท่อนเพลงและการบรรเลงย้อนกลับในแต่ละอัตราจังหวะที่ใช้ในเพลงเขมรใหญ่

อัตราจังหวะ	สามชั้น ท่อนที่ 1	A	บรรเลงย้อนกลับ	A′
	ท่อนที่ 2	B	บรรเลงย้อนกลับ	B′
	ท่อนที่ 3	C	บรรเลงย้อนกลับ	C′
	ท่อนที่ 4	D	บรรเลงย้อนกลับ	D′
อัตราจังหวะ	สองชั้น ท่อนที่ 1	A	บรรเลงย้อนกลับ	A
	ท่อนที่ 2	B	บรรเลงย้อนกลับ	B
	ท่อนที่ 3	C	บรรเลงย้อนกลับ	C
	ท่อนที่ 4	D	บรรเลงย้อนกลับ	D
อัตราจังหวะชั้นเดียว	ท่อนที่ 1	A	บรรเลงย้อนกลับ	A
	ท่อนที่ 2	B	บรรเลงย้อนกลับ	B
	ท่อนที่ 3	C	บรรเลงย้อนกลับ	C
	ท่อนที่ 4	D	บรรเลงย้อนกลับ	D

4.1.2 รูปแบบจังหวะ

รูปแบบจังหวะ เป็นลักษณะการใช้เสียงในทำนองเพลงทั้งหลายให้เป็นสัดส่วน โดยมีการนำเสียงสั้นเสียงยาว และความเงียบ มาสร้างลักษณะรูปแบบจังหวะ ตามจินตนาการของผู้ประพันธ์รูปแบบจังหวะมีมากมายหลายอย่าง ส่วนใหญ่แล้วรูปแบบจังหวะจะมีความยาวเป็น 2 หรือ 4 ห้องเพลง แต่เมื่อวิเคราะห์จากเพลงเขมรทั้ง 5 เพลง พบลักษณะทำนองเพลงที่มีรูปแบบจังหวะยาว 2 ห้องเพลงเป็นส่วนมาก โดยบทเพลงทุกเพลงจะใช้รูปแบบจังหวะยาว 2 ห้อง เพลง ลักษณะใด ลักษณะหนึ่ง ดังต่อไปนี้มาใช้เชื่อมต่อกันในการสร้างแนวทำนองเพลง

ตาราง 1 แสดงรูปแบบจังหวะที่ยาว 2 ห้องเพลง ที่นำมาใช้เชื่อมต่อกัน ในการสร้างทำนองเพลงสำเนียงเขมรทั้ง 5 เพลง ที่นำมาวิเคราะห์

ลักษณะที่ 1	_ _ _ _	_ _ _ _
2	_ _ _ _	_ _ _ x
3	_ _ _ _	_ _ x x
4	_ _ _ _	_ x _ x
5	_ _ _ _	x x x x
6	_ _ _ x	_ _ _ x
7	_ _ _ x	_ x _ _
8	_ x _ _	x x _ x
9	_ _ _ x	_ x _ x
10	_ _ _ x	_ x x x
11	_ x _ _	x x x x
12	_ x _ x	_ _ _ x
13	_ x _ x	_ x _ x
14	_ x _ x	_ x x x
15	_ x _ x	x x _ x

ลักษณะที่16	_ x _ x	x x x x
17	_ _ x x	_ _ x x
18	_ _ x x	x x _ x
19	_ _ x x	_ x x x
20	_ _ x x	x x x x
21	_ x x x	_ x _ x
22	_ x x x	x x _ x
23	_ x x x	x x _ x
24	x x _ x	x x _ x
25	_ x x x	x x x x
26	x x x x	_ x _ _
27	x x x x	_ x _ x
28	x x x x	_ x x x
29	x x x x	x x _ x
30	x x x x	x x x x

รูปแบบจังหวะที่มีความยาว 2 ห้องเพลง 30 ลักษณะ ข้างต้น เป็นรูปแบบจังหวะที่ใช้ในการสร้างแนวทำนองเพลง สำเนียงเขมรทั้ง 5 เพลงที่นำมาวิเคราะห์ ทำนองเพลงในแต่ละเพลง ผู้ประพันธ์จะใช้รูปแบบจังหวะลักษณะใด ลักษณะหนึ่ง มาเชื่อมต่อกันในการสร้างแนวทำนองเพลง ซึ่งในบทเพลงหนึ่งๆ จะมีทำนองเพลงต่อเนื่องกันเป็นจำนวนมาก ทำนองเพลงในแต่ละช่วง แต่ละตอน จะมีลักษณะเด่น ไพเราะเพียงใด ก็ขึ้นอยู่กับความคิดของผู้ประพันธ์ในการนำรูปแบบจังหวะมาใช้ในการสร้างแนวทำนองเพลงนั้นๆ

ขอยกตัวอย่าง มือฆ้องทำนองเพลงเขมรในอัตราจังหวะสามชั้น ท่อน1 วรรคเพลงที่ 1 และวรรคเพลงที่ 2 ของทุกเพลงที่นำมาวิเคราะห์ มาทำการเปรียบเทียบเพื่อแสดงให้เห็นว่าทำนองเพลงเขมรทั้ง 5 เพลงนี้ ใช้ลักษณะรูปแบบจังหวะทั้ง 30 ลักษณะข้างต้น มาเชื่อมต่อในการสร้างทำนองเพลงดังนี้

มือฆ้องเพลงเขมรพวง สามชั้น วรรคเพลงที่ 1 และวรรคเพลงที่ 2

ตัวอย่างที่ 6 แสดงลักษณะรูปแบบจังหวะที่นำมาใช้เชื่อมต่อในการสร้างทำนองเพลง จากเพลงเขมรพวง สามชั้น ท่อน 1 วรรคเพลงที่ 1 และวรรคเพลงที่ 2

10		10		21		15	
- - - ล	- - ด ด	- - - ร	- - ด ด	- - ซ ล	- ด - ร	- ด - -	ร ร - ด
- - - ม	- ด - -	- - - ร	- ด - -	- ม - -	- ด - ร	- ด - ร	- - - ด

ทำนองเพลงเขมรพวงในส่วนนี้ใช้ลักษณะรูปแบบจังหวะ ลักษณะที่ 10 10 21 และ 15 มาเชื่อมต่อกัน ในการสร้างทำนองข้างต้น

มือฆ้องเพลงเขมรปากท่อ สามชั้น วรรคเพลงที่ 1 และวรรคเพลงที่ 2

ตัวอย่างที่ 7 แสดงลักษณะรูปแบบจังหวะที่นำมาใช้เชื่อมต่อในการสร้างทำนองเพลง จากเพลงเขมรปากท่อ สามชั้น ท่อน 1 วรรคเพลงที่ 1 และวรรคเพลงที่ 2

20		20		20		20	
- - - -	ท ด - ด	- - - -	ร ม - ม	- - - -	ซ ล - ล	- - ร ด	- - ซ -
- - ซ ล	- - ท-	- - ท ด	- - ร -	- - ร ม	- - ซ -	- - - -	ท ล - ม

ทำนองเพลงเขมรปากท่อในส่วนนี้ ใช้ลักษณะรูปแบบจังหวะ ลักษณะที่ 20 มาเชื่อมต่อกัน 4 ครั้ง ในการสร้างทำนองเพลงข้างต้น

มือฆ้องเพลงเขมรเหลือง สามชั้น วรรคเพลงที่ 1 และวรรคเพลงที่ 2

ตัวอย่างที่ 8 แสดงลักษณะรูปแบบจังกหวะที่นำมาใช้เชื่อมต่อในการสร้างทำนองเพลง จากเพลงเขมรเหลือง สามชั้น ท่อน 1 วรรคเพลงที่ 1 และวรรคเพลงที่ 2

19		19		21		15	
- - ด ล	- - ด ด	- - ด ร	- - ด ด	- - ซ ล	- ด - ร	- ด - -	ร ร - ด
- - ด ล	- ด - -	- - ด ร	- ด - -	- ม - -	- ด - ร	- ด - ร	- - - ด

ทำนองเพลงเขมรเหลืองในส่วนนี้ ใช้ลักษณะรูปแบบจังหวะ ลักษณะที่ 19 19 21 และ 15 มาเชื่อมต่อกัน ในการสร้างทำนองเพลงข้างต้น

มือฆ้องเพลงเขมรเอวบาง สามชั้น วรรคเพลงที่ 1 และวรรคเพลงที่ 2

ตัวอย่างที่ 9 แสดงลักษณะรูปแบบจังกหวะที่นำมาใช้เชื่อมต่อในการสร้างทำนองเพลง จากเพลงเขมรเอวบาง สามชั้น ท่อน 1 วรรคเพลงที่ 1 และวรรคเพลงที่ 2

10		10		20		15	
- - - ม	- - ค ด	- - - ร	- - ค ด	- - ซ ล	- ด - ร	- ด - -	ร ร - ด
- - - ล	- ด - -	- - - ร	- ด - -	- ม - -	- ด - ร	- ด - ร	- - - ด

ทำนองเพลงเขมรเอวบางในส่วนนี้ ใช้ลักษณะรูปแบบจังหวะ ลักษณะที่ 10 10 20 และ 15 มาเชื่อมต่อกัน ในการสร้างทำนองเพลงข้างต้น

มือฆ้องเพลงเขมรใหญ่ สามชั้น วรรคเพลงที่ 1 และวรรคเพลงที่ 2

ตัวอย่างที่ 10 แสดงลักษณะรูปแบบจังกหวะที่นำมาใช้เชื่อมต่อในการสร้างทำนองเพลง จากเพลงเขมรใหญ่ สามชั้น ท่อน 1 วรรคเพลงที่ 1 และวรรคเพลงที่ 2

18		29		23		29	
- - - -	ฟ ซ - -	- - ฟ ร	ฟ ซ - -	- - ด ร	- - ฟ ซ	- - ฟ ร	ฟ ซ - -
- - ด ร	- ฟ - ฟ	ล ซ - -	- ฟ - ฟ	- ล - -	- ร - -	ล ซ - -	- ฟ - ฟ

ทำนองเพลงเขมรใหญ่ในส่วนนี้ ใช้ลักษณะรูปแบบจังหวะ ลักษณะที่ 18 29 23 และ 29 มาเชื่อมต่อกัน ในการสร้างทำนองเพลงข้างต้น

รูปแบบจังหวะข้างต้นทำการเปรียบเทียบกับโน้ตไทย ถ้าพิจารณาจากบทเพลงทั้ง 5 เพลง ด้วยการแบ่งลักษณะการจัดกลุ่มของโน้ตสากล พบว่าเพลงทั้ง 5 เพลง ใช้ตัวโน้ตลักษณะต่างๆในการเชื่อมรูปแบบจังหวะ หรือสร้างแนวทำนองเพลง โน้ตลักษณะต่างๆ ที่นำมาใช้มีลักษณะดังนี้

ตัวอย่างที่ 11 แสดงลักษณะโน้ตสากล ลักษณะต่างๆที่นำมาใช้ในสำเนียงเขมร ทั้ง 5 เพลง ที่นำมาวิเคราะห์

รูปแบบที่ 1

รูปแบบที่ 2

รูปแบบที่ 3

รูปแบบที่ 4

รูปแบบที่ 5

รูปแบบที่ 6

รูปแบบที่ 7

รูปแบบที่ 8

รูปแบบที่ 9

รูปแบบที่ 10

รูปแบบที่ 11

รูปแบบที่ 12

รูปแบบที่ 13

รูปแบบที่ 14

รูปแบบที่ 15

รูปแบบที่ 16

รูปแบบที่ 17

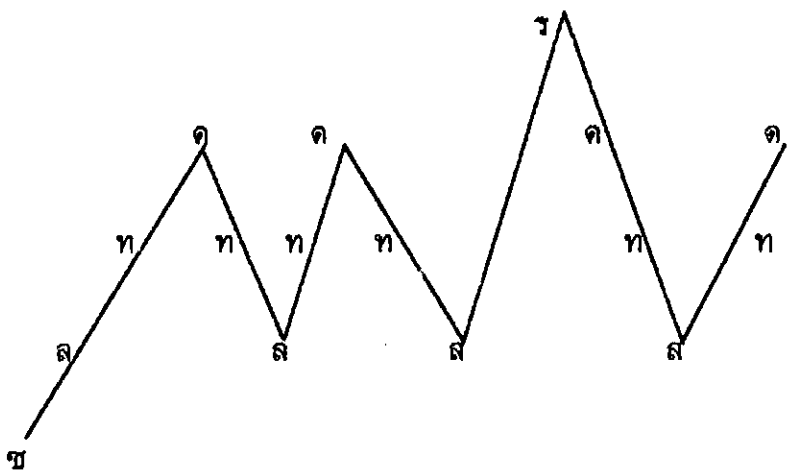
รูปแบบที่ 18

4.1.3 รูปแบบทำนอง

รูปแบบทำนอง คือ ทิศทางการเคลื่อนที่ของแนวทำนองเพลงที่ปรากฏในบทเพลง ทิศทางการเคลื่อนที่ของแนวทำนองเพลง เป็นสิ่งที่ผู้ประพันธ์นำมาใช้ในการสร้างลักษณะเด่นในบทเพลง จากการวิเคราะห์การเคลื่อนที่ของแนวทำนองเพลงเถาสำเนียงเขมรทั้ง 5 เพลง ที่นำมาวิเคราะห์ในครั้งนี้ พบรูปแบบการเคลื่อนที่ของแนวทำนองเพลงในลักษณะดังนี้

ก. การเคลื่อนที่ของทำนองเพลงที่มีลักษณะเรียงลำดับ ในทิศทางที่ สูงขึ้น หรือ ต่ำลง เช่น ทำนองเพลงดังนี้ ซลทด ทลทด ทลรด ทลทด ซึ่งถ้านำทำนองเพลงนี้มาเขียนรูปการเคลื่อนที่ของทำนองเพลงจะได้ดังภาพดังนี้

ตัวอย่างที่ 12 แสดงการเคลื่อนที่ของทำนองเพลงในทิศทาง สูงขึ้น หรือ ต่ำลง



ในเรื่องการเคลื่อนที่ของทำนองเพลง ที่ใช้ลักษณะเสียงเรียงลำดับ ในทิศทางสูงขึ้น หรือต่ำลง มีปรากฏในแต่ละเพลงที่นำมาทำการวิเคราะห์ ในเพลงหนึ่งๆ อาจมีปรากฏในหลายแห่ง ขอยกตัวอย่าง ทำนองเพลงที่มีการใช้เสียงในทิศทาง สูงขึ้น หรือ ต่ำลง ที่ปรากฏในมือฆ้องแต่ละเพลง บางวรรคเพลง ดังนี้

ตัวอย่างที่ 13 แสดงการเคลื่อนที่ของทำนองเพลง ในทิศทาง สูงขึ้น หรือ ต่ำลง จากมือฆ้องเพลงเขมรพวงสามชั้น ท่อน 1 วรรคเพลงที่ 10 มีทำนองเพลงดังนี้

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

มือฆ้องจากเพลงเขมรพวงสามชั้น ท่อน 1 วรรคเพลงที่ 10 พบว่า การเคลื่อนที่ของทำนองเพลงที่ใช้ในวรรคเพลง มีลักษณะปรากฏใน 2 ห้องเพลงแรก ใช้เสียงเรียงลำดับสูงขึ้น ส่วนใน 2 ห้องหลัง ใช้เสียงเรียงลำดับต่ำลง

ตัวอย่างที่ 14 แสดงการเคลื่อนที่ของทำนองเพลง ในทิศทาง สูงขึ้น หรือ ต่ำลง จากมือฆ้องเพลง เขมรปากท่อ สามชั้น ทางเปลี่ยน ท่อน1 วรรคเพลงที่1 มีทำนองเพลงดังนี้

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

มือฆ้องเพลง เขมรปากท่อ สามชั้น ทางเปลี่ยน ท่อน1 วรรคเพลงที่1 พบว่าการเคลื่อนที่ของทำนองเพลง ที่ใช้ในวรรคเพลงทั้ง4ห้องเพลง ใช้ลำดับเสียงสูงขึ้นโดยตลอด

ตัวอย่างที่ 15 แสดงการเคลื่อนที่ของทำนองเพลง ในทิศทาง สูงขึ้น หรือ ต่ำลง จากมือฆ้องเพลงเขมรเหลือง สามชั้น ท่อน 2 วรรคเพลงที่ 7 มีทำนองเพลงดังนี้

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

มือฆ้องเพลงเขมรเหลือง สามชั้น ท่อน 2 วรรคเพลงที่ 7 พบว่า การเคลื่อนที่ของทำนองเพลงมีลักษณะ ใช้เสียงเรียงลำดับสูงขึ้น สลับต่ำลง และซ้ำเสียงด้วย

ตัวอย่างที่ 16 แสดงการเคลื่อนที่ของทำนองเพลง ในทิศทาง สูงขึ้น หรือ ต่ำลง มือฆ้องจากเพลงเขมรเอวบาง สามชั้น ท่อน 1 วรรคเพลงที่ 15 มีทำนองเพลงดังนี้

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

มือฆ้องจากเพลงเขมรเอวบาง สามชั้น ท่อน 1 วรรคเพลงที่ 15 พบว่า การเคลื่อนที่ของทำนองเพลงมีลักษณะ ใช้เสียงเรียงลำดับสูงขึ้น สลับต่ำลงและซ้ำเสียง

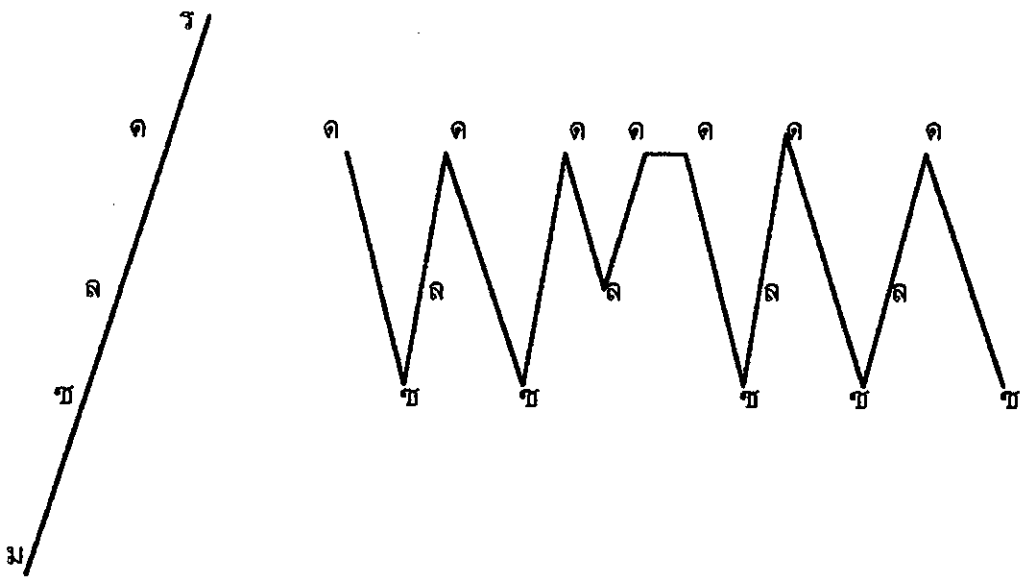
ตัวอย่างที่ 17 แสดงการเคลื่อนที่ของทำนองเพลง ในทิศทาง สูงขึ้น หรือ ต่ำลง มือฆ้องจากเพลงเขมรใหญ่ สามชั้น ท่อน 3 ทางเปลี่ยน วรรคเพลงที่ 15 มีทำนองเพลงดังนี้

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

มือฆ้องจากเพลงเขมรใหญ่ สามชั้น ท่อน 3 ทางเปลี่ยน วรรคเพลงที่ 15 พบว่าการเคลื่อนที่ของทำนองเพลง ใช้ลักษณะเรียงเสียงสูงต่ำสลับกันไป

ข. รูปแบบทำนองเพลงที่มี การเคลื่อนที่ของทำนองลักษณะกระโดดข้ามเสียง เช่น ทำนองเพลงดังนี้ -มซล -ด-ร หรือทำนองเพลงดังนี้ ดซลด ซดลด ดซลด ซลดซ ซึ่งถ้านำทำนองเพลงนี้ มาเขียนรูปการเคลื่อนที่ของทำนองเพลงจะได้ดังภาพต่อไปนี้

ตัวอย่างที่ 18 แสดงการเคลื่อนที่ของทำนองเพลง ที่มีลักษณะกระโดดข้ามเสียง



การเคลื่อนที่ของทำนองที่มีลักษณะกระโดดข้ามเสียง ที่ปรากฏในบทเพลงเขมรทั้ง 5 เพลง มีดังต่อไปนี้

ตัวอย่างที่ 19 แสดงการเคลื่อนที่ของทำนองเพลง ที่มีลักษณะกระโดดข้ามเสียง มือฆ้องจากเพลงเขมรพวง สองชั้น ท่อน 2 วรรคเพลงที่ 3 มีทำนองเพลงดังนี้

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

ทำนองเพลงเขมรพวงในส่วนนี้ พบว่า การเคลื่อนที่ของทำนองเพลงใช้ลักษณะกระโดดข้ามเสียง และใช้เทคนิคการบรรเลงด้วยการ กรอ

ตัวอย่างที่ 20 แสดงการเคลื่อนที่ของทำนองเพลง ที่มีลักษณะกระโดดข้ามเสียง มือฆ้องจากเพลงเขมรปากท่อ สามชั้น ท่อน 1 วรรคเพลงที่ 9 มีทำนองเพลงดังนี้

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

ทำนองเพลงเขมรปากท่อ ในส่วนนี้ พบว่า การเคลื่อนที่ของทำนองเพลงใช้ลักษณะกระโดดข้ามเสียง

ตัวอย่างที่ 21 แสดงการเคลื่อนที่ของทำนองเพลง ที่มีลักษณะกระโดดข้ามเสียง มือฆ้องจากเพลงเขมรเหลือง สามชั้น ท่อน 1 วรรคเพลงที่ 5 มีทำนองเพลงดังนี้

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

ทำนองเพลงเขมรเหลือง ในส่วนนี้ พบว่า การเคลื่อนที่ของทำนองเพลงใช้ลักษณะข้ามเสียง สลับกับ การเรียงเสียง

ตัวอย่างที่ 22 แสดงการเคลื่อนที่ของทำนองเพลง ที่มีลักษณะกระโดดข้ามเสียง มือฆ้องจากเพลงเขมรเอวบาง สองชั้น ท่อน 1 วรรคเพลงที่ 4 มีทำนองเพลงดังนี้

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

ทำนองเพลงเขมรเอวบาง ในส่วนนี้ พบว่า การเคลื่อนที่ของทำนองเพลงใช้ลักษณะข้ามเสียง สลับกับ การเรียงเสียง

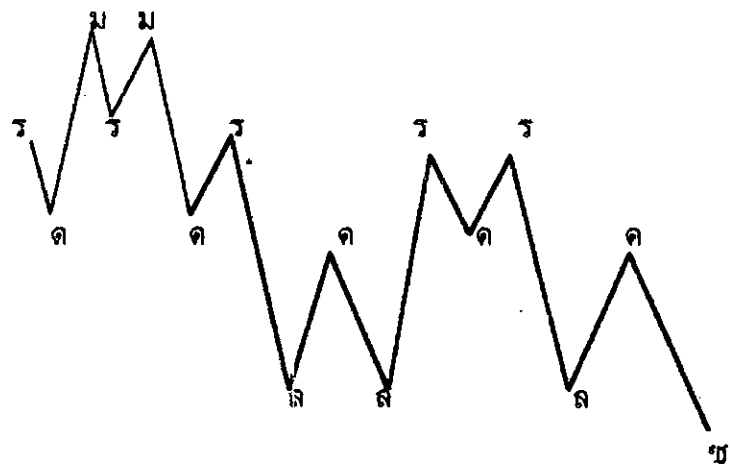
ตัวอย่างที่ 23 แสดงการเคลื่อนที่ของทำนองเพลง ที่มีลักษณะกระโดดข้ามเสียง มือฆ้องจากเพลงเขมรใหญ่ สามชั้น ท่อน 2 ทางเปลี่ยน วรรคเพลงที่ 7 มีทำนองเพลงดังนี้

- ร - -	ร ร - ร	- - - ด	- - - ล
- ฟ- -	ร ฟ - ร	- - - ด	- - - ล

ทำนองเพลงเขมรใหญ่ ในส่วนนี้ พบว่า การเคลื่อนที่ของทำนองเพลงใช้ลักษณะกระโดดข้ามเสียงเป็นส่วนใหญ่

ค. รูปแบบของทำนองเพลง ที่มีการเคลื่อนที่ของทำนองเพลงลักษณะเรียงลำดับเสียงสูงขึ้น และต่ำลง แบบสลับฟันปลา เช่น รดมร มดรล ดลรด รลดซ ซึ่งถ้านำรูปแบบของทำนองเพลงนี้ มาเขียนภาพระดับเสียงจะได้รูปภาพดังนี้

ตัวอย่างที่ 24 แสดงการเคลื่อนที่ของทำนองเพลงในลักษณะเรียงลำดับเสียง สูงขึ้น หรือต่ำลง แบบสลับฟันปลา



การเคลื่อนที่ของทำนองเพลงที่มีลักษณะเสียงสูงขึ้น ต่ำลงแบบสลับฟันปลา มีปรากฏในบทเพลงต่าง ๆดังต่อไปนี้

มือฆ้องจากเพลงเขมรพวง สามชั้น ท่อน 2 วรรคเพลงที่ 16 พบการเคลื่อนที่ ของทำนองเพลงที่มีลักษณะเสียงสูงสลับต่ำลงแบบสลับฟันปลา ดังนี้

ตัวอย่างที่ 25 แสดงการเคลื่อนที่ของทำนองเพลงเขมรพวง ที่มีลักษณะสลับฟันปลา

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

มือฆ้องจากเพลงเขมรปากท่อ สามชั้น ท่อน 1 วรรคเพลงที่ 10

ตัวอย่างที่ 26 แสดงการเคลื่อนที่ของทำนองเพลงเขมรปากท่อ ที่มีลักษณะสลับฟันปลา

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

มือฆ้องจากเพลงเขมรเหลือง สามชั้น ท่อน 2 วรรคเพลงที่ 16

ตัวอย่างที่ 27 แสดงการเคลื่อนที่ของทำนองเพลงเขมรเหลือง ที่มีลักษณะสลับฟันปลา

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

การเคลื่อนที่ของทำนองเพลงที่มีลักษณะเสียงสูงขึ้นต่ำลงแบบสลับฟันปลา ไม่พบในเพลงเขมรเอวบาง

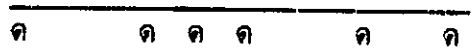
จากเพลงเขมรใหญ่ สามชั้น ท่อน 4 วรรคเพลงที่ 14

ตัวอย่างที่ 28 แสดงการเคลื่อนที่ของทำนองเพลงเขมรใหญ่ ที่มีลักษณะสลับฟันปลา

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

ง. รูปแบบของทำนองเพลงที่มี การเคลื่อนที่ของทำนองเพลงที่มีลักษณะซ้ำเสียง เช่นทำนองเพลงดังนี้ ---- ---ด -ดดด -ด-ด ซึ่งถ้านำรูปแบบทำนองเพลงนี้ มาเขียนภาพระดับเสียง จะได้รูปภาพ ดังนี้

ตัวอย่างที่ 29 แสดงการเคลื่อนที่ของทำนองเพลง ที่ใช้ลักษณะซ้ำเสียงกัน



การเคลื่อนที่ของทำนองเพลงที่มีลักษณะซ้ำเสียง มีปรากฏในบทเพลงต่างๆ ดังต่อไปนี้

มือฆ้องจากบทเพลงเขมรพวง สองชั้น ท่อน 1 วรรคเพลงแรก พบการเคลื่อนที่ของแนวทำนองเพลง ที่มีลักษณะซ้ำเสียงกันปรากฏในบทเพลงดังต่อไปนี้

ตัวอย่างที่ 30 แสดงการเคลื่อนที่ของทำนองเพลงเขมรพวง ที่ใช้ลักษณะซ้ำเสียงกัน

- - - -	- - - ด	- ด ด ด	- ด - ด
- - - -	- - - ด	- ด ด ด	- ด - ด

จากเพลงเขมรปากท่อ สามชั้น ทางเปลี่ยน วรรคเพลงที่11 พบการเคลื่อนที่ของแนวทำนองเพลงที่มีลักษณะซ้ำเสียงกัน ปรากฏในบทเพลงดังต่อไปนี้

ตัวอย่างที่ 31 แสดงการเคลื่อนที่ของทำนองเพลงเขมรปากท่อ ที่ใช้ลักษณะซ้ำเสียงกัน

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

จากบทเพลงเขมรเหลือง สองชั้น ท่อน1 วรรคเพลงแรก พบการเคลื่อนที่ของแนวทำนองเพลงที่มีลักษณะซ้ำเสียงกัน ปรากฏในบทเพลงดังต่อไปนี้

ตัวอย่างที่ 32 แสดงการเคลื่อนที่ของทำนองเพลงเขมรเหลือง ที่ใช้ลักษณะซ้ำเสียงกัน

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

จากเพลงเขมรเอวบาง สามชั้น ท่อน 1 วรรคเพลงที่ 14 พบการเคลื่อนที่ของแนวทำนองเพลงที่มีลักษณะซ้ำเสียงกัน ปรากฏในบทเพลงดังต่อไปนี้

ตัวอย่างที่ 33 แสดงการเคลื่อนที่ของทำนองเพลงเขมรเอวบาง ที่ใช้ลักษณะซ้ำเสียงกัน

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

จากเพลงเขมรใหญ่ สามชั้น ท่อน 3 ทางเปลี่ยน วรรคเพลงที่ 3 พบการเคลื่อนที่ของแนวทำนองเพลงที่มีลักษณะซ้ำเสียงกัน ปรากฏในบทเพลงดังต่อไปนี้

ตัวอย่างที่ 34 แสดงการเคลื่อนที่ของทำนองเพลงเขมรใหญ่ ที่ใช้ลักษณะซ้ำเสียงกัน

- - ม ม	- ม ม ม	- - ร ร	- ร ร ร
- - ม ม	- ม ม ม	- - ร ร	- ร ร ร

โดยสรุปแล้วรายละเอียดในการสร้างแนวทำนองเพลง ที่ปรากฏในเพลงเถาสำเนียงเขมรแต่ละเพลงที่นำเสนอ ล้วนใช้รูปแบบการดำเนินทำนองเพลงทั้ง 4 แบบข้างต้น มาใช้ในการสร้างแนวทำนองเพลงทั้งสิ้น แต่จะนำมาใช้สลับกันไปในหลายๆ กรณี เพื่อให้เกิดทำนองเพลงต่างๆ ตามจินตนาการของผู้ประพันธ์

4.1.4 วรรคเพลง

ในการแบ่งวรรคเพลงใดเพลงหนึ่งนั้น โดยทั่วไปจะนับแบ่งในแต่ละส่วนที่มีความหมายสมบูรณ์เป็น 1 วรรคเพลง ซึ่งเพลงทางพื้นโดยปกติ จะใช้การแบ่ง 1 วรรคเพลงเท่ากับ 4 ห้องโน้ตเพลงไทย หรือ 2 ห้องโน้ตสากล

เมื่อนำลักษณะการแบ่งวรรคเพลงข้างต้น มาพิจารณาการแบ่งวรรคเพลงเขมรทั้ง 5 เพลงที่นำมาวิเคราะห์ พบว่าในบทเพลงแต่ละเพลง หรือแต่ละท่อนเพลง มีการใช้วรรคเพลงในการสร้างทำนองเพลงจำนวนมากน้อยต่างกัน ดังนี้

ก. เพลงเขมรพวง

เพลงเขมรพวงเป็นเพลงที่มี 2 ท่อน ในแต่ละอัตราจังหวะ มีการใช้วรรคเพลงในแต่ละท่อนเพลง ต่างกันดังนี้

ตัวอย่างที่ 35 แสดงการใช้วรรคเพลงในอัตราจังหวะต่างๆ ที่ใช้ในเพลงเขมรพวง

เพลงในอัตราจังหวะ	สามชั้น	ท่อนแรก มีวรรคเพลงจำนวน	16 วรรคเพลง
		ท่อนสอง	24 วรรคเพลง
	สองชั้น	ท่อนแรก	8 วรรคเพลง
		ท่อนสอง	12 วรรคเพลง
	ชั้นเดียว	ท่อนแรก	4 วรรคเพลง
		ท่อนสอง	6 วรรคเพลง

ข. เพลงเขมรปากท่อ

เพลงเขมรปากท่อ เป็นเพลงที่มีท่อนเดียว แต่ในอัตราจังหวะสามชั้น และสองชั้น มีการสร้างทำนองทางเปลี่ยน ในการรับร้อง2 ครั้ง ใช้ทำนองต่างกัน ส่วนอัตราชั้นเดียว ใช้การรับร้องเหมือนเดิมไม่มีทางเปลี่ยน ใช้วรรคเพลงในแต่ละท่อนต่างกันดังนี้ดังต่อไปนี้

ตัวอย่างที่ 36 แสดงการใช้วรรคเพลงในอัตราจังหวะต่างๆ ที่ใช้ในเพลงเขมรปากท่อ

เพลงในอัตรา	สามชั้น	รับร้องครั้งแรก มีวรรคเพลงจำนวน	16 วรรคเพลง
		รับร้องครั้งที่สอง	16 วรรคเพลง
	สองชั้น	รับร้องครั้งแรก	8 วรรคเพลง
		รับร้องครั้งที่สอง	8 วรรคเพลง
	ชั้นเดียว	รับร้องครั้งแรก	4 วรรคเพลง
		รับร้องครั้งที่สอง	4 วรรคเพลง

ค. เพลงเขมรเหลือง

เพลงเขมรเหลือง เป็นเพลงที่มี 2 ท่อน ในแต่ละอัตราจังหวะ มีการใช้วรรคเพลงในแต่ละท่อนเพลงต่างกันดังนี้

ตัวอย่างที่ 37 แสดงการใช้วรรคเพลงในอัตราจังหวะต่างๆ ที่ใช้ในเพลงเขมรเหลือง

เพลงในอัตรา สามชั้น	ท่อนแรก	มีวรรคเพลงจำนวน	8 วรรคเพลง
	ท่อนสอง		16 วรรคเพลง
สองชั้น	ท่อนแรก		4 วรรคเพลง
	ท่อนสอง		8 วรรคเพลง
ชั้นเดียว	ท่อนแรก		2 วรรคเพลง
	ท่อนสอง		4 วรรคเพลง

ง. เพลงเขมรเอวบาง

เพลงเขมรเอวบาง เป็นเพลงที่มี 2 ท่อน ในแต่ละอัตราจังหวะ มีการใช้วรรคเพลงในแต่ละประโยคเพลงต่างกันดังนี้

ตัวอย่างที่ 38 แสดงการใช้วรรคเพลงในอัตราจังหวะต่างๆ ที่ใช้ในเพลงเขมรเอวบาง

เพลงในอัตรา สามชั้น	ท่อนแรก	มีวรรคเพลงจำนวน	16 วรรคเพลง
	ท่อนสอง		16 วรรคเพลง
สองชั้น	ท่อนแรก		8 วรรคเพลง
	ท่อนสอง		8 วรรคเพลง
ชั้นเดียว	ท่อนแรก		4 วรรคเพลง
	ท่อนสอง		4 วรรคเพลง

จ. เพลงเขมรใหญ่

เพลงเขมรใหญ่ เป็นเพลงที่มี 4 ท่อน แต่ละท่อนมีความยาวเท่ากับ 4 หน้าทับปรบไก่ แต่ในอัตราจังหวะ สามชั้น มีการสร้างทำนองทางเปลี่ยน ในการบรรเลงย้อนกลับแต่ละท่อน ให้มีทำนองเพลงต่างออกไปจากการบรรเลงในเที่ยวแรก ส่วนอัตราจังหวะสองชั้น และชั้นเดียว ไม่มีการทำทางเปลี่ยนใดๆ ในทุกท่อนมีการใช้วรรคเพลงในแต่ละอัตราจังหวะ ดังนี้

ตัวอย่างที่ 39 แสดงการใช้วรรคเพลงในอัตราจังหวะต่างๆ ที่ใช้ในเพลงเขมรใหญ่

เพลงในอัตรา	สามชั้น ท่อน 1	มีวรรคเพลงจำนวน	16 วรรคเพลง
ทางเปลี่ยน	สามชั้น ท่อน 1		16 วรรคเพลง
	สามชั้น ท่อน 2		16 วรรคเพลง
ทางเปลี่ยน	สามชั้น ท่อน 2		16 วรรคเพลง
	สามชั้น ท่อน 3		16 วรรคเพลง
ทางเปลี่ยน	สามชั้น ท่อน 3		16 วรรคเพลง
	สามชั้น ท่อน 4		16 วรรคเพลง
ทางเปลี่ยน	สามชั้น ท่อน 4		16 วรรคเพลง
เพลงในอัตรา	สองชั้น ท่อน 1		8 วรรคเพลง
	สองชั้น ท่อน 2		8 วรรคเพลง
	สองชั้น ท่อน 3		8 วรรคเพลง
	สองชั้น ท่อน 4		8 วรรคเพลง
เพลงในอัตรา	ชั้นเดียว ท่อน 1		4 วรรคเพลง
	ชั้นเดียว ท่อน 2		4 วรรคเพลง
	ชั้นเดียว ท่อน 3		4 วรรคเพลง
	ชั้นเดียว ท่อน 4		4 วรรคเพลง

จากการวิเคราะห์เรื่องวรรคเพลง จากบทเพลงเถาสำเนียงเขมรทั้ง 5 เพลง พบว่า เพลงแต่ละเพลงในอัตราจังหวะ สามชั้น สองชั้น และชั้นเดียว มีการใช้วรรคเพลง ในบทเพลงไม่เท่ากัน เพลงในอัตราจังหวะ สามชั้น จะมีวรรคเพลงมากกว่า เพลงในอัตราจังหวะสองชั้นเท่าตัว และเพลงในอัตราจังหวะ สองชั้น จะมีวรรคเพลงมากกว่า เพลงในอัตราจังหวะชั้นเดียว เท่าตัว เช่นกัน ดังรายละเอียดในการสำรวจวรรคเพลงแต่ละเพลงข้างต้น

4.1.5 ลูกตก

ลูกตก หมายถึง โน้ตสุดท้ายของวรรคเพลง ในเพลงหนึ่งๆ จะมีลูกตกเท่ากับ จำนวนวรรคเพลงที่ใช้ในบทเพลงนั้น ๆ เมื่อทำการสำรวจลูกตกที่ใช้ในบทเพลงเถาสำเนียงเขมรทั้ง 5 เพลง พบว่า บทเพลงแต่ละเพลง และเพลงในแต่ละอัตราจังหวะ มีการใช้ลูกตกไม่เท่ากัน อีกประการหนึ่งในแต่ละวรรคเพลง ที่ใช้ในบทเพลง มีการใช้เสียงลูกตกแตกต่างกันไป ดังต่อไปนี้

ก. เพลงเขมรพวง

เพลงเขมรพวง เป็นเพลงที่มี 2 ท่อน อัตราจังหวะ สามชั้น ท่อนที่ 1 มีการใช้ลูกตกในวรรคเพลงจำนวน 16 ลูกตก ลูกตกแต่ละลูกใช้ระดับเสียงต่างกันดังต่อไปนี้

ตาราง 2 แสดงการใช้ลูกตกเพลงเขมรพวง อัตราจังหวะสามชั้น ท่อน 1

สามชั้น ท่อน 1

วรรคเพลงที่	ลูกตกเสียง	วรรคเพลงที่	ลูกตกเสียง
1	ด	2	ด
3	ซ	4	ล
5	ด	6	ล
7	ล	8	ซ
9	ซ	10	(ซ)
11	ด	12	ม
13	ม	14	ล
15	ล	16	ด

โน้ตที่วงเล็บไว้ในวรรคเพลงที่ 10 เสียง ซ เมื่อทำการทอนเป็นอัตราจังหวะ สองชั้น ลูกตกใช้เสียงเปลี่ยนแปลง เป็นเสียง โด

เพลงในอัตราจังหวะสามชั้น ท่อน 2 มีลูกตกที่ใช้ในวรรคจำนวน 24 ลูกตก และใน 24 ลูกตก ใช้เสียงต่างระดับกันดังต่อไปนี้

ตาราง 3 แสดงการใช้ลูกตกเพลงเขมรพวง อัตราจังหวะสามชั้น ท่อน 2

สามชั้น ท่อน 2

วรรคเพลงที่	ลูกตกเสียง	วรรคเพลงที่	ลูกตกเสียง
1	ด	2	ด
3	ด	4	ม
5	ซ	6	ล
7	ม	8	ร
9	ม	10	ล
11	ล	12	ล
13	ล	14	ล
15	ล	16	ด
17	ร	18	ล
19	ซ	20	ด
21	ร	22	ล
23	ซ	24	ด

อัตราจังหวะ สองชั้น ท่อน 1 มีการใช้ลูกตกในวรรคเพลง 8 ลูกตก และในจำนวน 8 ลูกตก ใช้ระดับเสียงต่างกันดังต่อไปนี้

ตาราง 4 แสดงการใช้ลูกตกเพลงเขมรพวง อัตราจังหวะสองชั้น ท่อน 1

สองชั้น ท่อน 1

วรรคเพลงที่	ลูกตกเสียง	วรรคเพลงที่	ลูกตกเสียง
1	ด	2	ล
3	ล	4	ซ
5	(ด)	6	ม
7	ล	8	ด

ลูกตกที่วงเล็บไว้ในวรรคเพลงที่ 5 เป็นลูกตกที่ใช้เสียงเปลี่ยนแปลงจากวรรคเพลงที่ 10 ในอัตราจังหวะ สามชั้น ท่อน1

อัตราจังหวะสองชั้น ท่อนที่ 2 มีการใช้ลูกตกในวรรคเพลงจำนวน 12 ลูกตก และใน 12 ลูกตก ใช้ระดับเสียงต่างกันดังต่อไปนี้

ตาราง 5 แสดงการใช้ลูกตกเพลงเขมรพวง อัตราจังหวะสองชั้น ท่อน 2

สองชั้น ท่อน 2

วรรคเพลงที่	ลูกตกเสียง				วรรคเพลงที่	ลูกตกเสียง			
1				ด	2				ม
3				ล	4				ร
5				ล	6				ล
7				ล	8				ด
9				ล	10				ด
11				ล	12				ด

ทำนองเพลงเขมรพวง สองชั้น ท่อน 2 ไม่มีเสียงลูกตกเปลี่ยนแปลงไปจากอัตราจังหวะสามชั้น เมื่อทำการทอนทำนองเพลง

อัตราชั้นเดียว ท่อนที่ 1 มีการใช้ลูกตกในวรรคเพลงจำนวน 4 ลูกตก และใน 4 ลูกตก ใช้ระดับเสียงต่างกันดังนี้

ตาราง 6 แสดงการใช้ลูกตกเพลงเขมรพวง อัตราจังหวะชั้นเดียว ท่อน 1

ชั้นเดียว ท่อน 1

วรรคเพลงที่	ลูกตกเสียง				วรรคเพลงที่	ลูกตกเสียง			
1				ล	2				ซ
3				ม	4				ด

อัตราจังหวะ ชั้นเดียว ท่อน 2 มีการใช้ ลูกตกในวรรคเพลง จำนวน 6 ลูกตก และใน 6 ลูกตก มีการใช้ระดับเสียงต่างกันดังนี้

ตาราง 7 แสดงการใช้ลูกตกเพลงเขมรพวง อัตราจังหวะชั้นเดียว ท่อน 2

ชั้นเดียว ท่อน 2

วรรคเพลงที่	ลูกตกเสียง				วรรคเพลงที่	ลูกตกเสียง			
1				ม	2				ร
3				ล	4				ด
5				ด	6				ด

อัตราจังหวะชั้นเดียวทั้ง 2 ท่อน ไม่มีเสียงลูกตกเปลี่ยนแปลงไปจากกับอัตราจังหวะสองชั้น เมื่อทำการทอนทำนองเพลง

ข. เพลงเขมรปากท่อ

เป็นเพลงที่มีท่อนเดียว เพลงในอัตราจังหวะ สามชั้น และ สองชั้น มีทำนองเพลงทางเปลี่ยนในการบรรเลงรับร้องครั้งที่ 2 เพลงอัตราจังหวะ สามชั้น ในวรรคเพลงมีการใช้ลูกตกจำนวน16 ลูกตก ในการรับร้องแต่ละครั้ง และลูกตกแต่ละลูกใช้ระดับเสียงต่างกันดังต่อไปนี้

ตาราง 8 แสดงการใช้ลูกตกเพลงเขมรปากท่อ อัตราจังหวะ สามชั้น รับร้องครั้งแรก

สามชั้น รับร้องครั้งแรก

วรรคเพลงที่	ลูกตกเสียง	วรรคเพลงที่	ลูกตกเสียง
1	ด	2	(ด)
3	ด	4	ม
5	ล	6	(ม)
7	ร	8	ล
9	ล	10	ซ
11	ซ	12	ล
13	ม	14	ล
15	ล	16	ม

โน้ตที่วงเล็บไว้ในวรรคเพลงที่ 2 เสียง โด เมื่อทำการทอนเป็นอัตราจังหวะ สองชั้น ใช้เสียงลูกตกเปลี่ยนแปลงไปเป็น เสียง มี

โน้ตที่วงเล็บไว้ในวรรคเพลงที่ 6 เสียง มี เป็นลูกตกใช้เสียงคนละเสียงกับทำนองเพลงทางเปลี่ยน ซึ่งทำนองเพลงทางเปลี่ยนใช้เสียง เร

ทางเปลี่ยน สามชั้น มีการเปลี่ยนลูกเท่าเวลาขึ้นต้นเพลงในการบรรเลงย้อนกลับ ในที่นี้จะเขียนเป็นวรรคเพลงที่ 1 และ 2 ใหม่ หลังวรรคเพลงที่ 16 ในบทเพลงใช้ลูกตกระดับเสียงต่างกันดังนี้

ตาราง 9 แสดงการใช้ลูกตกเพลงเขมรปากท่อ อัตราจังหวะ สามชั้น ทางเปลี่ยน

สามชั้น ทางเปลี่ยน

วรรคเพลงที่	ลูกตกเสียง	วรรคเพลงที่	ลูกตกเสียง
1	ด	2	ด
3	ด	4	ม
5	ล	6	(ร)
7	ร	8	ล
9	ล	10	ซ
11	ซ	12	ล
13	ม	14	ล
15	ล	16	ม
1	(ม)	2	ม

อัตราจังหวะ สองชั้น แม้มีการสร้างทำนองเพลงทางเปลี่ยน แต่ใช้ลูกตกเสียงเหมือนกันในการบรรเลงร้องรับแต่ละครั้ง เพลงในอัตรา สองชั้น มีการใช้ลูกตกในวรรคเพลง 8 ลูกตก ซึ่งใช้ระดับเสียงลูกตกต่างกันดังต่อไปนี้

ตาราง 10 แสดงการใช้ลูกตกเพลงเขมรปากท่อ อัตราจังหวะ สองชั้น

สองชั้น

วรรคเพลงที่	ลูกตกเสียง	วรรคเพลงที่	ลูกตกเสียง
1	(ม)	2	ม
3	(ร)	4	ล
5	ซ	6	ล
7	ล	8	ม

อัตราจังหวะชั้นเดียว ไม่มีทำนองเพลงทางเปลี่ยน มีการใช้ลูกตกในวรรคเพลงจำนวน 4 ลูกตก ซึ่งใช้ระดับเสียงต่างกันดังนี้

ตาราง 11 แสดงการใช้ลูกตกเพลงเขมรปากท่อ อัตราจังหวะชั้นเดียว

ชั้นเดียว

วรรคเพลงที่	ลูกตกเสียง				วรรคเพลงที่	ลูกตกเสียง			
1				ม	2				ล
3				ล	4				ม

อัตราจังหวะชั้นเดียว ไม่มีเสียงลูกตกเปลี่ยนไปจากอัตราจังหวะ สองชั้น เมื่อทำการทอนทำนองเพลง

ค. เพลงเขมรเหลือง

เพลงเขมรเหลือง อัตรา สามชั้น ท่อนที่ 1 มีการใช้ลูกตกในวรรคเพลงจำนวน 8 ลูกตก แต่มีการเปลี่ยนลูกเท่าเวลาขึ้นต้นเพลงในการบรรเลงย้อนกลับ ในที่นี้จะเขียนเป็นวรรคเพลงที่ 1 และ 2 ใหม่ หลังวรรคเพลงที่ 8 ในบทเพลงใช้ลูกตกระดับเสียงต่างกันดังนี้

ตาราง 12 แสดงการใช้ลูกตกเพลงเขมรเหลือง อัตราจังหวะสามชั้น ท่อน 1

สามชั้น ท่อน 1

วรรคเพลงที่	ลูกตกเสียง				วรรคเพลงที่	ลูกตกเสียง			
1				(ด)	2				ด
3				ม	4				ล
5				ด	6				ซ
7				ล	8				ซ
1				(ซ)	2				ด

ลูกตกที่วงเล็บไว้ในวรรคเพลงที่ 1 เป็นเสียง ลูกเท่า เสียง โด เมื่อเวลาบรรเลงย้อนกลับเสียงที่ใช้ในทำนองเพลงลูกเท่าเปลี่ยนไป ใช้เสียง ซอล (ดังโน้ตที่ได้วงเล็บ ในวรรคเพลงที่ 1 หลังวรรคเพลงที่ หลังวรรคเพลงที่ 8)

ในอัตราจังหวะ สามชั้น ท่อน 2 มีการใช้ลูกตกในวรรคเพลงจำนวน 16 ลูกตก และใน 16 ลูกตก ใช้ระดับเสียงต่างกันดังนี้

ตาราง 13 แสดงการใช้ลูกตกเพลงเขมรเหลือง อัตราจังหวะสามชั้น ท่อน 2

สามชั้น ท่อน 2

วรรคเพลงที่	ลูกตกเสียง				วรรคเพลงที่	ลูกตกเสียง			
1				ด	2				ด
3				ด	4				ม
5				ซ	6				ม
7				ร	8				ด
9				ร	10				ซ
11				ม	12				(ด)
13				ร	14				ด
15				ม	16				ด

โน้ตที่วงเล็บไว้ในวรรคเพลงที่12 ลูกตกเสียง โด เมื่อทำการทอนเป็นอัตราจังหวะ สองชั้น ใช้เสียงลูกตกเปลี่ยนแปลงไป เป็นเสียง ที

อัตราจังหวะ สองชั้น ท่อน 1 มีการใช้ลูกตกในวรรคเพลง จำนวน 4 ลูกตก ซึ่งใช้ระดับเสียงต่างกันดังนี้

ตาราง 14 แสดงการใช้ลูกตกเพลงเขมรเหลือง อัตราจังหวะสองชั้น ท่อน 1

สองชั้น ท่อน1

วรรคเพลงที่	ลูกตกเสียง				วรรคเพลงที่	ลูกตกเสียง			
1				ด	2				ล
3				ซ	4				ซ

ทำนองเพลงเขมรเหลือง สองชั้น ท่อน 1 ไม่มีเสียงลูกตกเปลี่ยนแปลงไปจากอัตราจังหวะสามชั้น เมื่อทำการทอนทำนองเพลง

อัตราจังหวะ สองชั้น ท่อน 2 มีการใช้ลูกตกในวรรคเพลงจำนวน 8 ลูก ซึ่งมีระดับเสียงต่างกันดังนี้

ตาราง 15 แสดงการใช้ลูกตกเพลงเขมรเหลือง อัตราจังหวะสองชั้น ท่อน 2

สองชั้น ท่อน2

วรรคเพลงที่	ลูกตกเสียง	วรรคเพลงที่	ลูกตกเสียง
1	ด	2	ม
3	ม	4	ด
5	ซ	6	(ท)
7	ด	8	ด

อัตราจังหวะ ชั้นเดียว ท่อน 1 มีการใช้ลูกตกในวรรคเพลงจำนวน 2 ลูกตก ซึ่งมีระดับเสียงต่างกันดังนี้

ตาราง 16 แสดงการใช้ลูกตกเพลงเขมรเหลือง อัตราจังหวะชั้นเดียว ท่อน 1

ชั้นเดียว ท่อน 1

วรรคเพลงที่	ลูกตกเสียง	วรรคเพลงที่	ลูกตกเสียง
1	ล	2	ซ

อัตราจังหวะชั้นเดียวท่อน 1 ไม่มีเสียงลูกตกเปลี่ยนแปลงไปจากอัตราจังหวะ สองชั้น เมื่อทำการทอนทำนองเพลง

อัตราจังหวะ ชั้นเดียว ท่อน 2 มีการใช้ลูกตกในวรรคเพลงจำนวน 4 ลูก ซึ่งมีระดับเสียงต่างกัน ดังนี้

ตาราง 17 แสดงการใช้ลูกตกเพลงเขมรเหลือง อัตราจังหวะชั้นเดียว ท่อน 2

ชั้นเดียว ท่อน2

วรรคเพลงที่	ลูกตกเสียง				วรรคเพลงที่	ลูกตกเสียง			
1				ม	2				ด
3				(ด)	4				ด

อัตราจังหวะชั้นเดียว ท่อน 2 ลูกตกที่วงเล็บไว้เสียง โด ใช้เสียงลูกตกเปลี่ยนแปลงไปจากอัตราจังหวะสองชั้น ซึ่งเป็นเสียง ที แต่ใช้เสียงตรงกับอัตราจังหวะ สามชั้น

ง. เพลงเขมรเอวบาง

เพลงเขมรเอวบางเป็นเพลงที่มี 2 ท่อน อัตราจังหวะ สามชั้น ท่อนที่ 1 มี การใช้ลูกตกในวรรคเพลงจำนวน 16 ลูกตก ลูกตกแต่ละลูกใช้ในบทเพลงระดับเสียงต่างกันดังต่อไปนี้

ตาราง 18 แสดงการใช้ลูกตกเพลงเขมรอวบาง อัตราจังหวะสามชั้น ท่อน 1

สามชั้น ท่อน 1

วรรคเพลงที่	ลูกตกเสียง	วรรคเพลงที่	ลูกตกเสียง
1	ด	2	ด
3	ด	4	ม
5	ม	6	ล
7	ล	8	ม
9	ม	10	ด
11	ด	12	ม
13	ซ	14	ม
15	ร	16	ล

อัตราจังหวะสามชั้น ท่อน 1 ไม่มีเสียงลูกตกเปลี่ยนแปลงไปจากอัตราจังหวะ สองชั้น เมื่อทำการทอนทำนองเพลง

อัตราจังหวะ สามชั้นท่อน 2 มีการใช้ลูกตกในวรรคเพลงจำนวน 16 ลูกตก ลูกตกที่ใช้ในท่อน 2 แตกต่างจากลูกตกที่ใช้ในท่อน 1 จำนวนน 4 ลูกตกแรก ลูกตกที่เหลือ ใช้เสียงเดียวกัน และในด้านทำนองส่วนที่เหลือนี้ก็ใช้ทำนองเพลงซ้ำกัน ลูกตกที่ใช้ในบทเพลง มีระดับเสียงต่างกัน ดังต่อไปนี้

ตาราง 19 แสดงการใช้ลูกตกเพลงเขมรอวบาง อัตราจังหวะสามชั้น ท่อน 2

สามชั้น ท่อน 2

วรรคเพลงที่	ลูกตกเสียง	วรรคเพลงที่	ลูกตกเสียง
1	ซ	2	(ซ)
3	ซ	4	ล
5	ม	6	ล
7	ล	8	ม
9	ม	10	ด
11	ด	12	ม
13	ซ	14	ม
15	ร	16	ล

โน้ตที่วงเล็บไว้ในวรรคเพลงที่ 2 ลูกตกเสียง ซอล เมื่อทำการทอนเป็นอัตราจังหวะ สองชั้น ใช้เสียงเปลี่ยนแปลงไป เป็นเสียง ลา

เพลงเขมรเอวบาง อัตราจังหวะ สองชั้น ท่อน 1 มีการใช้ลูกตกจำนวน 8 ลูกตก ซึ่งใช้ระดับเสียงต่างกันดังต่อไปนี้

ตาราง 20 แสดงการใช้ลูกตกเพลงเขมรอวบาง อัตราจังหวะสองชั้น ท่อน 1

สองชั้น ท่อน 1

วรรคเพลงที่	ลูกตกเสียง	วรรคเพลงที่	ลูกตกเสียง
1	ด	2	ม
3	ล	4	ม
5	ด	6	ม
7	ม	8	ล

อัตราจังหวะ สองชั้น ท่อน 2 ชั้นท่อน 2 มีการใช้ลูกตกจำนวน 8 ลูกตก ลูกตกที่ใช้ในท่อน 2 แตกต่างจากลูกตกที่ใช้ในท่อนที่ 1 จำนวน 2 ลูกตกแรก ลูกตกที่เหลือใช้เสียงเดียวกัน และในด้านทำนองส่วนที่เหลือนี้ก็ใช้ทำนองเพลงเดียวกันไปจนจบท่อนเพลง ลูกตกที่ใช้ในบทเพลง มีระดับเสียงต่างกันดังต่อไปนี้

ตาราง 21 แสดงการใช้ลูกตกเพลงเขมรอวบาง อัตราจังหวะสองชั้น ท่อน 2

สองชั้น ท่อน 2

วรรคเพลงที่	ลูกตกเสียง				วรรคเพลงที่	ลูกตกเสียง			
1				(ล)	2				ล
3				ล	4				ม
5				ด	6				ม
7				ม	8				ล

อัตราจังหวะชั้นเดียว มีการใช้ลูกตกจำนวน 4 ลูกตก ซึ่งมีระดับเสียงต่างกันดังนี้

ตาราง 22 แสดงการใช้ลูกตกเพลงเขมรอวบาง อัตราจังหวะชั้น เดียว ท่อน 1

วรรคเพลงที่	ลูกตกเสียง				วรรคเพลงที่	ลูกตกเสียง			
1				ม	2				ม
3				ม	4				ล

อัตราจังหวะ ชั้นเดียว ท่อน 2 มีการใช้ลูกตกจำนวน 4 ลูกตก ลูกตกที่ใช้ในทำนองเพลงท่อน 2 แตกต่างจากลูกตกที่ใช้ในท่อน 1 จำนวน 1 ลูกตกแรก ลูกตกที่เหลือใช้เสียงเดียวกัน

ตาราง 23 แสดงการใช้ลูกตกเพลงเขมรอวบาง อัตราจังหวะชั้น เดียว ท่อน 2

วรรคเพลงที่	ลูกตกเสียง				วรรคเพลงที่	ลูกตกเสียง			
1				ล	2				ม
3				ม	4				ล

อัตราจังหวะชั้นเดียว ทั้งสองท่อน ไม่มีเสียงลูกตกเปลี่ยนแปลงไปจากอัตราจังหวะสองชั้น เมื่อทำการทอนทำนองเพลง

จ.เพลงเขมรใหญ่

เพลงเขมรใหญ่อัตรา สามชั้น มีทำนองเพลงทางเปลี่ยนในการบรรเลงย้อนกลับทุกท่อน ทำนองเพลง สามชั้น และทางเปลี่ยนของทุกท่อน มีการใช้ลูกตกในวรรคเพลงจำนวน 16 ลูกตก และใน 16 ลูกตก ใช้ระดับเสียงต่างกันดังต่อไปนี้

ตาราง 24 แสดงการใช้ลูกตกเพลงเขมรใหญ่ อัตราจังหวะสามชั้น ท่อน 1

สามชั้น ท่อน 1

วรรคเพลงที่	ลูกตกเสียง	วรรคเพลงที่	ลูกตกเสียง
1	ฟ	2	ฟ
3	ซ	4	ด
5	ม	6	ด
7	ร	8	ซ
9	ซ	10	ด
11	ด	12	ซ
13	ฟ	14	ซ
15	ซ	16	ฟ

ตาราง 25 แสดงการใช้ลูกตกเพลงเขมรใหญ่ ทางเปลี่ยน อัตราจังหวะสามชั้น ท่อน 1

3 ชั้น ท่อน1 ทางเปลี่ยน

วรรคเพลงที่	ลูกตกเสียง	วรรคเพลงที่	ลูกตกเสียง
1	ฟ	2	ฟ
3	ซ	4	ด
5	ม	6	ด
7	ร	8	ซ
9	ซ	10	ด
11	ด	12	ซ
13	ฟ	14	ซ
15	ซ	16	ฟ

เพลงเขมรใหญ่ อัตรา สามชั้น ท่อน1 และ ทางเปลี่ยน เมื่อนำลูกตกมาเปรียบเทียบกันแล้ว พบว่า ใช้ลูกตกเสียงเดียวกัน ทั้ง 16 ลูกตก แต่มีการสร้างลีลาการดำเนินทำนองเพลงที่แตกต่างกันไป

ตาราง 26 แสดงการใช้ลูกตกเพลงเขมรใหญ่ อัตราจังหวะสามชั้น ท่อน 2

สามชั้น ท่อน 2

วรรคเพลงที่	ลูกตกเสียง	วรรคเพลงที่	ลูกตกเสียง
1	ฟ	2	ฟ
3	ฟ	4	ล
5	ร	6	ล
7	ล	8	ฟ
9	ด	10	ด
11	ด	12	ซ
13	ฟ	14	ซ
15	ซ	16	ฟ

ตาราง 27 แสดงการใช้ลูกตกเพลงเขมรใหญ่ ทางเปลี่ยน อัตราจังหวะสามชั้น ท่อน 2

สามชั้น ท่อน 2 ทางเปลี่ยน

วรรคเพลงที่	ลูกตกเสียง	วรรคเพลงที่	ลูกตกเสียง
1	ฟ	2	ฟ
3	ฟ	4	ล
5	ร	6	ล
7	ล	8	ฟ
9	ด	10	ด
11	ด	12	ซ
13	ฟ	14	ซ
15	ซ	16	ฟ

เพลงเขมรใหญ่ อัตราสามชั้น ท่อน 2 และทางเปลี่ยน เมื่อนำลูกตกมาเปรียบเทียบกันแล้ว พบว่า ใช้ลูกตกเสียงเดียวกันทั้ง 16 ลูกตก แต่มีการสร้างลีลาการดำเนินทำนองเพลงที่แตกต่างกันไป ลักษณะในการประพันธ์เพลงเช่นเดียวกับ สามชั้น ท่อน 1

ตาราง 28 แสดงการใช้ลูกตกเพลงเขมรใหญ่ อัตราจังหวะ สามชั้น ท่อน 3

สามชั้น ท่อน 3

วรรคเพลงที่	ลูกตกเสียง	วรรคเพลงที่	ลูกตกเสียง
1	ด	2	ด
3	ร	4	(ซ)
5	(ม)	6	ล
7	ล	8	ร
9	(ร)	10	ร
11	ร	12	ล
13	(ด)	14	ซ
15	(ม)	16	ด

ตาราง 29 แสดงการใช้ลูกตกเพลงเขมรใหญ่ ทางเปลี่ยน อัตราจังหวะ สามชั้น ท่อน 3

สามชั้น ท่อน 3 ทางเปลี่ยน

วรรคเพลงที่	ลูกตกเสียง	วรรคเพลงที่	ลูกตกเสียง
1	ด	2	ด
3	ร	4	(ล)
5	(ร)	6	ล
7	ล	8	ร
9	(ล)	10	ร
11	ร	12	ล
13	(ล)	14	ซ
15	(ซ)	16	ด

เพลงเขมรใหญ่ อัตรา สามชั้น ท่อน 3 และ ทางเปลี่ยน เมื่อนำลูกตกมาเปรียบเทียบกันแล้ว พบว่า ทำนองเพลงทางเปลี่ยน มีการใช้ลูกตกเสียงเปลี่ยนแปลงไปจากทำนองเพลงทางพื้น จำนวน 5 ลูกตก (ดังโน้ตที่ได้ทำการวงเล็บเอาไว้) และการดำเนินทำนองเพลงก็มีลักษณะต่างไปจาก อัตรา สามชั้น ที่บรรเลงในเที่ยวแรก

ตาราง 30 แสดงการใช้ลูกตกเพลงเขมรใหญ่ อัตราจังหวะ สามชั้น ท่อน 4

สามชั้น ท่อน 4

วรรคเพลงที่	ลูกตกเสียง	วรรคเพลงที่	ลูกตกเสียง
1	ฟ	2	ฟ
3	(ซ)	4	ร
5	(ล)	6	ร
7	ร	8	ซ
9	(ซ)	10	ซ
11	ซ	12	ร
13	(ฟ)	14	ด
15	(ล)	16	ฟ

ตาราง 31 แสดงการใช้ลูกตกเพลงเขมรใหญ่ ทางเปลี่ยน อัตราจังหวะ สามชั้น ท่อน 4

สามชั้น ท่อน 4 ทางเปลี่ยน

วรรคเพลงที่	ลูกตกเสียง	วรรคเพลงที่	ลูกตกเสียง
1	ฟ	2	ฟ
3	(ล)	4	ร
5	(ด)	6	ร
7	ร	8	ซ
9	(ร)	10	ซ
11	ซ	12	ร
13	(ร)	14	ด
15	(ด)	16	ฟ

เพลงเขมรใหญ่ อัตรา สามชั้น ท่อน 4 และทางเปลี่ยน เมื่อนำลูกตกมาเปรียบเทียบกันแล้วพบว่า ทำนองเพลงทางเปลี่ยนมีการใช้ลูกตกเสียงเปลี่ยนแปลงไปจาก ทำนองเพลงสามชั้นทางพื้นจำนวน 5 ลูกตก (ดังโน้ตที่ได้ทำการวงเล็บเอาไว้) และการดำเนินทำนองเพลงก็มีลักษณะต่างไปจากอัตรา สามชั้น ทางพื้น ที่บรรเลงไว้ในเที่ยวแรก ลักษณะการประพันธ์เพลงเช่นเดียวกับท่อน 3

ทำนองเพลงเขมรใหญ่ อัตราจังหวะสองชั้น ทุกท่อน ไม่มีทางเปลี่ยนเมื่อบรรเลงย้อนกลับ ในแต่ละท่อนมีการใช้ลูกตกในวรรคเพลงจำนวน 8 ลูก ซึ่งใช้ระดับเสียงต่างกันดังนี้

ตาราง 32 แสดงการใช้ลูกตกเพลงเขมรใหญ่ อัตราจังหวะ สองชั้น ท่อน 1

สองชั้น ท่อน 1

วรรคเพลงที่	ลูกตกเสียง				วรรคเพลงที่	ลูกตกเสียง			
1				ฟ	2				ด
3				ด	4				ซ
5				ด	6				ซ
7				ซ	8				ฟ

ทำนองเพลงเขมรใหญ่ สองชั้นท่อน 1 ไม่มีเสียงลูกตกเปลี่ยนแปลงไปจากอัตราจังหวะ สามชั้น เมื่อทำการทอนทำนองเพลง

ตาราง 33 แสดงการใช้ลูกตกเพลงเขมรใหญ่ อัตราจังหวะ สองชั้น ท่อน 2

สองชั้น ท่อน 2

วรรคเพลงที่	ลูกตกเสียง				วรรคเพลงที่	ลูกตกเสียง			
1				ฟ	2				ล
3				ล	4				ฟ
5				ด	6				ซ
7				ซ	8				ฟ

ทำนองเพลงเขมรใหญ่ สองชั้น ท่อน 2 ไม่มีเสียงลูกตกเปลี่ยนแปลงไปจากอัตราจังหวะ สามชั้น เมื่อทำการทอนทำนองเพลง

ตาราง 34 แสดงการใช้ลูกตกเพลงเขมรใหญ่ อัตราจังหวะ สองชั้น ท่อน 3

สองชั้น ท่อน 3

วรรคเพลงที่	ลูกตกเสียง				วรรคเพลงที่	ลูกตกเสียง			
1				ด	2				(ล)
3				ล	4				ร
5				ร	6				ล
7				ซ	8				ด

ทำนองเพลงเขมรใหญ่ สองชั้น ท่อน 3 วรรคเพลงที่ 2 เมื่อทอนทำนองเพลงมาแล้ว ใช้เสียงลูกตกเปลี่ยนแปลงไปจากอัตราจังหวะสามชั้น (ดังโน้ตที่ได้ทำการวงเล็บไว้แล้ว)

ตาราง 35 แสดงการใช้ลูกตกเพลงเขมรใหญ่ อัตราจังหวะ สองชั้น ท่อน 4

สองชั้น ท่อน 4

วรรคเพลงที่	ลูกตกเสียง				วรรคเพลงที่	ลูกตกเสียง			
1				ฟ	2				ร
3				ร	4				ซ
5				ซ	6				ร
7				ด	8				ฟ

ทำนองเพลงเขมรใหญ่ สองชั้น ท่อน 4 ไม่มีเสียงลูกเปลี่ยนแปลงไปจากอัตราจังหวะสามชั้น เมื่อทำการทอนทำนองเพลง

เพลงเขมรใหญ่ อัตราจังหวะ ชั้นเดียว ทุกท่อนไม่มีทางเปลี่ยนเมื่อบรรเลงย้อนกลับ ทำนองเพลงแต่ละท่อนมีการใช้ลูกตกในวรรคเพลงจำนวน 4 ลูกตก ซึ่งมีระดับเสียงต่างกันดังนี้

ตาราง 36 แสดงการใช้ลูกตกเพลงเขมรใหญ่ อัตราจังหวะ ชั้นเดียว ท่อน 1

ชั้นเดียว ท่อน 1

วรรคเพลงที่	ลูกตกเสียง				วรรคเพลงที่	ลูกตกเสียง			
1				ด	2				ซ
3				ซ	4				ฟ

ตาราง 37 แสดงการใช้ลูกตกเพลงเขมรใหญ่ อัตราจังหวะ ชั้นเดียว ท่อน 2

ชั้นเดียว ท่อน 2

วรรคเพลงที่	ลูกตกเสียง				วรรคเพลงที่	ลูกตกเสียง			
1				ล	2				ฟ
3				ซ	4				ฟ

ตาราง 38 แสดงการใช้ลูกตกเพลงเขมรใหญ่ อัตราจังหวะ ชั้นเดียว ท่อน 3

ชั้นเดียว ท่อน 3

วรรคเพลงที่	ลูกตกเสียง				วรรคเพลงที่	ลูกตกเสียง			
1				ล	2				ร
3				ล	4				ด

ตาราง 39 แสดงการใช้ลูกตกเพลงเขมรใหญ่ อัตราจังหวะ ชั้นเดียว ท่อน 4

ชั้นเดียว ท่อน 4

วรรคเพลงที่	ลูกตกเสียง				วรรคเพลงที่	ลูกตกเสียง			
1				ร	2				ซ
3				ร	4				ฟ

ทำนองเพลงเขมรใหญ่ ชั้นเดียวทั้ง 4 ท่อน เมื่อทอนทำนองเพลงมาจากอัตราจังหวะสองชั้น ไม่มีลูกตกใดใช้เสียงเปลี่ยนแปลงไป

จากการวิเคราะห์เรื่องลูกตก จากบทเพลงเถาสำเนียงเขมรทั้ง 5 เพลง ซึ่งประพันธ์โดย จางวางทั่ว พาทยโกศล ในครั้งนี้พบว่า

1. โดยทั่วไปจะใช้ลูกตกเป็นส่วนสำคัญในการขยายหรือทอนบทเพลง ให้เป็นเพลงอัตราจังหวะต่างๆ เช่นเพลงในอัตราสามชั้น ลูกตกสำคัญที่ห้องเพลงที่ 8 หรือวรรคเพลงที่ 2 จะถูกทอนไปอยู่ที่ห้องเพลงที่ 4 หรือวรรคเพลงแรก ในอัตราจังหวะสองชั้น และจะถูกทอนไปอีกเท่าตัวเมื่อนำไปสร้างทำนองเพลงในอัตราจังหวะชั้นเดียว ในทางตรงข้ามถ้ามองจากเพลงชั้นเดียว ก็จะเห็นลูกตกสำคัญในอัตราชั้นเดียว ก็จะถูกขยายขึ้นไปเท่าตัว เมื่อนำไปสร้างทำนองเพลงในอัตราจังหวะสองชั้น และสามชั้นตามลำดับ

แต่ใน 5 เพลงนี้ มีบ้างที่ใช้ลูกตกสำคัญเปลี่ยนแปลงไปเป็นคนละเสียง เช่น บทเพลงในอัตราจังหวะ สามชั้น และ สามชั้น ทางเปลี่ยน ใช้ลูกตกสำคัญคนละเสียงกันในการดำเนินทำนองเพลง หรือมีการใช้ลูกตกเสียงคลาดเคลื่อนกัน ในอัตราจังหวะสามชั้น อัตราจังหวะสองชั้น หรือชั้นเดียว ใช้ลูกตกสำคัญ ที่ได้รับการทอนบทเพลง หรือการขยายบทเพลงคนละเสียงกัน (ดังที่ได้วงกลมโน้ตลูกตก ที่คลาดเคลื่อนเสียงสำคัญเอาไว้ในแต่ละเพลงที่นำมาวิเคราะห์ ข้างต้น)

2. เพลงเถาสำเนียงเขมรทั้ง 5 เพลง ซึ่งประพันธ์โดย จางวางทั่ว พาทยโกศล นี้โดยทั่วไปใช้บันไดเสียง โด เพลงที่ใช้บันไดเสียง โด มีอยู่ 4 เพลง คือ เพลงเขมรพวง เขมรปากท่อ เขมรเอวบาง และเขมรเหลือง ลักษณะลูกตกที่ใช้ในเพลงทั้ง 4 ส่วนใหญ่จะใช้เสียงหลักในบันไดเสียง โด มาเป็นเสียงลูกตก ซึ่งได้แก่เสียง ด ร ม ซ ล แต่ในบางวรรคเพลงก็มีบ้างที่นำเอาเสียงรอง ขั้นที่ 4 และ ขั้นที่ 7 ของบันไดเสียง มาใช้เป็นเสียงลูกตก เช่นเพลงเขมรเหลือง อัตราจังหวะสองชั้น ใช้เสียง ที ซึ่งเป็นเสียงขั้นที่ 7 ของบันไดเสียง โด มาเป็นเสียงลูกตก หรือในเพลงเขมรใหญ่ การดำเนินทำนองโดยทั่วไป ใช้บันไดเสียง ฟา และบันไดเสียง โด ในการดำเนินทำนองเพลง ดังนั้น ลักษณะลูกตกที่ใช้ในเพลงเขมรใหญ่ บางช่วงจะใช้เสียงหลักในบันไดเสียง ฟา คือเสียง ฟ ซ ล ด ร มาเป็นเสียงลูกตก แต่ก็มีบางช่วงของเพลงเปลี่ยนไปใช้บันไดเสียงหลักในบันไดเสียง โด คือเสียง ด ร ม ซ ล มาเป็นเสียงลูกตก แต่กล่าวโดยสรุปแล้ว เสียงของลูกตกส่วนใหญ่จะใช้เสียงใดเสียงหนึ่ง ซึ่งเป็นเสียงหลักของบันไดเสียง มาใช้เป็นเสียงของลูกตก

3. หน้าที่ของลูกตกในการจบเพลง จากการสำรวจเพลงเถาสำเนียงเขมรทั้ง 5 เพลงนี้ พบว่า มีการใช้ลูกตกในการจบเพลง 2 กรณี คือ

กรณีที่ 1 ลูกตกในการทำหน้าที่จบเพลงอย่างสมบูรณ์

ลูกตกประเภทนี้ เป็นการใช้เสียงหลักขั้นที่ 1 ของบันไดเสียง มาใช้ในการจบเพลง จากบทเพลงที่นำมาทำการวิเคราะห์ มีอยู่ 3 เพลง ด้วยกันคือ เพลงเขมรใหญ่ เขมรพวง และเพลงเขมรเหลือง เพลงทั้ง 3 เพลงนี้ ล้วนใช้เสียงหลักขั้นที่ 1 ในการจบเพลงทั้งสิ้น

กรณีที่ 2 ลูกตกที่ทำหน้าที่ในการจบเพลงอย่างไม่สมบูรณ์

ลูกตกประเภทนี้ เป็นการใช้เสียงอื่นๆ ที่มิใช่เสียงหลักขั้นที่ 1 ของบันไดเสียง มาใช้ในการจบเพลง จากบทเพลงที่นำมาวิเคราะห์พบ 2 เพลง คือเพลง เขมรปากท่อ และเพลงเขมรเอวบาง

เพลงเขมรปากท่อ ใช้เสียง มี ซึ่งเป็นเสียงหลักขั้นที่ 3 ของบันไดเสียง โด ในการจบเพลง ส่วนเพลงเขมรเอวบาง ใช้เสียง ลา ซึ่งเป็นเสียงหลักขั้นที่ 6 ของบันไดเสียง โด ในการจบเพลง

4.2 บันไดเสียง

เพลงทั้ง 5 เพลง ที่นำมาวิเคราะห์เกี่ยวกับเรื่องบันไดเสียง ลักษณะทำนองส่วนใหญ่ที่ปรากฏในแต่ละวรรคเพลงของทุกเพลง มักจะใช้เสียงหลัก 5 เสียง คือเสียงลำดับขั้นที่ 1 2 3 5 6 ในการดำเนินทำนอง แต่ก็มีบางช่วงในแต่ละทำนองเพลงที่ปรากฏในเพลงทั้ง 5 เพลง มีการใช้เสียงขั้นที่ 4 และขั้นที่ 7 มาใช้ในการดำเนินทำนองเพื่อความประสงค์ที่จะให้เกิดการเปลี่ยนอารมณ์เพลง หรือ นำมาเป็นตัวเชื่อมเพื่อใช้ในการเปลี่ยนบันไดเสียง ดังนั้น ถ้าพิจารณาเพียงวรรคเพลงแต่ละวรรค จะพบลักษณะในการดำเนินทำนองเพลงโดยการใช้เสียง 5 เสียงเป็นส่วนใหญ่ แต่ถ้าพิจารณาท่อนเพลง หรือบทเพลงจะพบว่ามีการใช้เสียงในบันไดเสียงครบทั้ง 7 เสียง

เกี่ยวกับเรื่องบันไดเสียง จะขอยกตัวอย่างทำนองเพลงบางทำนองที่ใช้ในบทเพลงต่างๆ ซึ่งมีการใช้เสียง ขั้นที่ 4 และขั้นที่ 7 ในการดำเนินทำนอง เพื่อชี้ให้เห็นลักษณะของการใช้เสียง 7 เสียง และการเปลี่ยนบันไดเสียง ที่ปรากฏในบทเพลงต่างๆ ดังต่อไปนี้

4.2.1 เพลงเขมรพวง

การดำเนินทำนองโดยทั่วไปที่ใช้ในเพลงเขมรพวง ส่วนใหญ่ใช้เสียงหลักของบันไดเสียงขั้นที่ 1 2 3 5 6 ในบันไดเสียง โด ซึ่งคือเสียง โด เร มี ซอล ลา เป็นหลักในการดำเนินทำนอง เ พลง แต่มีบางทำนองเพลงใช้เสียง ขั้นที่ 4 และขั้นที่ 7 ซึ่งเป็นโน้ตเสียงรอง มาใช้ในการ ดำ เนินทำนองบ้างเล็กน้อย เพื่อเสริมบทเพลงให้มีลักษณะเด่น และเกิดความสะดุดใจเมื่อได้ฟัง

ตัวอย่างเช่น ทำนองเพลงในอัตราจังหวะ สามชั้น ท่อนที่ 1 สองจังหวะหน้าทับแรก หรือ 8 วรรคเพลงแรก มีการดำเนินทำนองดังนี้

ตัวอย่างที่ 40 แสดงทำนองเพลงเขมรพวง สามชั้น ท่อน 1 วรรคเพลงที่ 1 - 8

วรรคเพลงที่ 1

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

วรรคเพลงที่ 3

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

วรรคเพลงที่ 5

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

วรรคเพลงที่ 7

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

จากตัวอย่างโน้ตข้างต้น พบว่าลักษณะโน้ตที่ใช้ในวรรคเพลงที่1 และ วรรคเพลงที่ 2 เป็นลักษณะทำนองเพลงซึ่งเรียกตามศัพท์สังคีตว่า ลูกเท่า ลักษณะการดำเนินทำนองของ ลูกเท่าในเพลงนี้ มีการใช้เสียง 5 เสียง ในการดำเนินทำนองเพลง คือ เสียง ด ร ม ซ ล

ส่วนลักษณะโน้ตที่ใช้ในวรรคเพลงที่ 3 และ วรรคเพลงที่4 ถ้ามองลักษณะโน้ตเพลงในเบื้องต้น คล้ายกับว่าเป็นคนละบันไดเสียงกัน เพราะลักษณะโน้ตใกล้เคียงกับบันไดเสียง ซอล คือ จะใช้เสียง ร ม ซ ล เป็นหลักในการดำเนินทำนองเพลง แต่ถ้าพิจารณาโน้ตในวรรคเพลงที่ 3 จะเห็นว่า โน้ตเพลงในส่วนนี้ยังใช้ลักษณะโน้ตเพลงในบันไดเสียง โด อยู่ คือใช้เสียง ม ซ ล ซ ในการดำเนินทำนอง และโน้ตเพลงในวรรคเพลงที่ 4 มี ก็ใช้เสียง ร ม ซ ล ในการดำเนินทำนองเพลง ซึ่งก็เป็นเสียงหลักในบันไดเสียงโดทั้งสิ้น และลักษณะลูกเท่าเสียงที่ใช้ในวรรคเพลงที่ 3 โดยทั่วไปจะพบว่า เพลงที่ใช้บันไดเสียง ซอล มักนำ ลูกเท่า ลูกนี้ไปใช้ในการดำเนินทำนองเพลง

ยิ่งพิจารณาโน้ตในวรรคเพลงต่อไป จะเห็นว่าโน้ตที่ตามมาในวรรคเพลงที่ 5 และ 6 ยังคงใช้เสียงในบันไดเสียง โด ไปจนจบในวรรคเพลงที่ 7 และ วรรคเพลงที่ 8

ส่วนทำนองเพลงอัตรา สามชั้น ท่อนที่ 1 ยังมีการใช้ เสียงรอง ในการดำเนินทำนองอีกที่หนึ่ง คือในจังหวะหน้าทับที่ 3 วรรคเพลงที่ 9-12 มีการดำเนินทำนองดังนี้

ตัวอย่างที่ 41 แสดงทำนองเพลงเขมรพวง สามชั้น ท่อน 1 วรรคเพลงที่ 9 - 12

วรรคเพลงที่ 9

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

วรรคเพลงที่ 11

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

ในหน้าทับที่ 3 วรรคเพลงที่ 9-10 ยังใช้เสียงในบันไดเสียง โด อยู่ แต่ถ้าพิจารณาโน้ตในส่วนนี้ จะพบว่า มีการใช้เสียงในบันไดเสียง โด ครบทั้ง 7 เสียง เห็นได้อย่างชัดเจน เนื่องจากใช้เสียงขั้นที่ 4 เสียง ฟา และขั้นที่ 7 เสียง ที ของบันไดเสียง นำมาใช้ในการสร้างทำนองเพลง

ส่วนวรรคเพลงที่ 11 มีการใช้เสียงขั้นที่ 7 ซึ่งเป็น เสียงรอง ของบันไดเสียงโด เพียงเสียงเดียว ซึ่งก็คือเสียง ที ในการดำเนินทำนอง และวรรคเพลงที่ 12 ก็กลับเข้าใช้ลักษณะ 5 เสียง ในบันไดเสียงตามเดิม

ทำนองเพลงในอัตราจังหวะ สองชั้น และชั้นเดียว ใช้เสียงหลักในขั้นที่ 1 2 3 5 6 ในการดำเนินทำนองเพลงทั้งสิ้น

โดยสรุปแล้วพบว่า เพลงเขมรพวงใช้บันไดเสียง โด เพียงบันไดเสียงเดียว ในการดำเนินทำนองเพลง ทำนองเพลงส่วนใหญ่จะใช้เสียงลักษณะ 5 เสียง ในการสร้างแนวทำนองเพลง แต่ก็มีบางช่วงบางตอนของบทเพลง ที่ปรากฏการใช้เสียงครบทั้ง 7 เสียง ในบันไดเสียงนี้ในบทเพลง เพลงนี้ไม่มีการเปลี่ยนบันไดเสียง

4.2.2 เพลงเขมรปากท่อ

การดำเนินทำนองโดยทั่วไปของเพลงเขมรปากท่อ ใช้ลักษณะ Pentatonic เป็นส่วนใหญ่ คือจะใช้เสียงหลักเพียง 5 เสียง คือเสียงขั้นที่ 1 2 3 5 6 ของบันไดเสียง โด ลักษณะเด่นของเพลงนี้มิได้ใช้เสียงขั้นที่ 1 ของบันไดเสียงในการจบเพลง แต่ใช้เสียงขั้นที่3 คือเสียง มี เป็นเสียงจบเพลง

เพลงในอัตราจังหวะ สามชั้น ท่อนที่ 1 ตลอดทั้งท่อนใช้เสียง 5 เสียงในบันได เสียง โด ในการดำเนินทำนอง พบแห่งเดียวที่ใช้เสียงในบันไดเสียงโด 6 เสียงคือ วรรคเพลงที่ 3 และวรรคเพลงที่ 4 ซึ่งมีทำนองดังนี้

ตัวอย่างที่ 42 แสดงทำนองเพลงเขมรปากท่อ สามชั้น ท่อน 1 วรรคเพลงที่ 3 และ วรรคเพลงที่ 4

วรรคเพลงที่ 3

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

จากตัวอย่าง พบว่ามีการใช้เสียงที่ 7 ของบันไดเสียง คือ เสียง ที มาใช้ในการดำเนินทำนองเพลง ในวรรคเพลงที่ 3

ส่วนทำนองเพลงสามชั้น ทางเปลี่ยน เมื่อบรรเลงเที่ยวย้อนกลับ มีการเปลี่ยนเสียงลูกเท่า ซึ่งใช้เสียงไม่ตรงกับเสียง ลูกเท่า ที่บรรเลงในเที่ยวแรก เที่ยวแรกเสียงตกของ ลูกเท่าใช้เสียง โด ซึ่งเป็นเสียงที่ 1 ของบันไดเสียง แต่เวลาบรรเลงย้อนกลับใช้ลูกตกเสียง มี ซึ่งเป็นเสียงที่ 3 ของบันไดเสียง ทำนองเพลงของลูกเท่าใช้ต่างกัน ดังนี้

ตัวอย่างที่ 43 แสดงการเปรียบเทียบการใช้ทำนองลูกเท่าที่แตกต่างกัน ในการบรรเลงย้อนกลับของทำนองเพลงเขมรปากท่อ สามชั้น ทางเปลี่ยน

ลูกเท่าสามชั้น ทางเปลี่ยน

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

ลูกเท่าสามชั้น ทางเปลี่ยนเที่ยวกลับ

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

โดยสรุปเพลงเขมรปากท่อ ใช้ลักษณะเสียง 5 เสียง ในการดำเนินทำนองเพลงและไม่มีการเปลี่ยนบันไดเสียงแต่อย่างไร

4.2.3 เพลงเขมรเหลือง

เพลงเขมรเหลือง อัตราสามชั้น ท่อน 1 และท่อน 2 ใช้ลักษณะเสียงในการดำเนินทำนอง 5 เสียง โดยตลอด เสียงที่ใช้ในการดำเนินทำนองเป็นเสียงหลักขั้นที่ 1 2 3 5 6 เพลงนี้ใช้เสียงต่างกันในการจบทำนองเพลงแต่ละท่อนเพลง เพลงในท่อนแรกใช้เสียง ซอล ซึ่งเป็นเสียงในขั้นที่ 5 ของบันไดเสียง โด เป็นเสียงจบ ส่วนทำนองเพลงในท่อนที่ 2 ใช้เสียง โด ซึ่งเป็นเสียงขั้นที่ 1 ของบันไดเสียง โด เป็นเสียงจบเพลง

เพลงเขมรเหลือง อัตราจังหวะสองชั้น มีความแตกต่างไปจากอัตราจังหวะสามชั้น ลักษณะที่แตกต่างปรากฏในท่อนที่ 2 ของอัตราจังหวะ สองชั้น ในวรรคเพลงที่ 6 และวรรคเพลงที่7 ปรากฏมีการใช้เสียงขั้นที่ 7 ของบันไดเสียง โด คือเสียง ที มาใช้ในการดำเนินทำนองเพลงและใช้เสียง ที เป็นเสียงลูกตก ซึ่งมีผลทำให้เสียงของลูกตกคลาดเคลื่อนไปจากอัตราจังหวะสามชั้น ทำนองเพลงอัตราจังหวะ สองชั้น ท่อน 2 วรรคเพลงที่ 6 และวรรคเพลงที่ 7 มีดังนี้

ตัวอย่างที่ 44 แสดงทำนองเพลงเขมรเหลือง สองชั้น ท่อน 2 วรรคเพลงที่ 6 และ วรรคเพลงที่ 7

วรรคเพลงที่ 6

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

จะเห็นได้ว่า ทำนองเพลงข้างต้นมีการใช้เสียงขั้นที่ 7 ของบันไดเสียง โด มาใช้ในการดำเนินทำนองเพลง

ส่วนอัตราจังหวะชั้นเดียวใช้เสียง 5 เสียง ดำเนินทำนองโดยตลอดเช่นเดียวกับอัตราจังหวะสามชั้น

โดยสรุปเพลงเขมรเหลือง ใช้เสียงหลัก 5 เสียงในการดำเนินทำนองเพลง และไม่มีการเปลี่ยนบันไดเสียงแต่อย่างไร

4..2.4 เพลงเขมรเอวบาง

เพลงเขมรเอวบาง ก็มีการใช้ลักษณะ Pentatonic เป็นส่วนใหญ่ในการดำเนินทำนองตลอดเพลง คือใช้เสียง 5 เสียง ที่เป็นเสียงหลักของบันไดเสียง ลักษณะเด่นของเพลงนี้ มิได้ใช้เสียงที่ 1 ของบันไดเสียงในการจบเพลง แต่ใช้เสียงที่ 6 ของบันไดเสียง คือเสียง ลา เป็นเสียงที่ใช้ในการจบเพลงจบเพลง ทั้งสองท่อน

ลักษณะทำนองเพลง อัตราจังหวะสามชั้น ท่อน 1 และท่อน 2 มีการสร้างแนวทำนองเพลงต่างกันเพียง 1จังหวะหน้าทับ หรือ 4 วรรคเพลงแรก ในตอนขึ้นต้นเพลงเท่านั้น ส่วนอีก 3 จังหวะหน้าทับ หรือ12 วรรคเพลงที่ตามมานั้น ใช้ทำนองเพลงเหมือนกันทั้งสองท่อน ทำนองเพลงที่แตกต่างกันใน 1จังหวะหน้าทับ หรือ 4 วรรคเพลงแรก ใช้แนวทำนองที่แตกต่างกันดังนี้

ตัวอย่างที่ 45 แสดงการเปรียบเทียบทำนองเพลงที่แตกต่างกัน ในอัตราจังหวะสามชั้น ท่อน1 และ สามชั้น ท่อน 2

สามชั้นท่อน 1

วรรคเพลงที่ 1

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

วรรคเพลงที่ 3

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

สามชั้นท่อน 2 วรรคเพลงที่ 1

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

วรรคเพลงที่ 3

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

เพลงนี้ตามที่กล่าวไว้ในตอนต้นว่า เพลงเขมรเอวบาง มีการใช้เสียง 5 เสียงในการดำเนินทำนองตลอดเพลง และทั้งเพลงมีอยู่เพียงวรรคเพลงเดียวที่ใช้เสียงขั้นที่ 7 ในการดำเนินทำนองเพลง คือวรรคเพลงที่ 3 ของท่อนแรก ใช้เสียง ที ซึ่งเป็นเสียงขั้นที่ 7 ของบันไดเสียง โด

โดยสรุปเพลงเขมรเอวบางใช้เสียง 5 เสียงในขั้นที่ 1 2 3 5 6 ในการดำเนินทำนองเพลง ไม่ปรากฏว่ามีการเปลี่ยนบันไดเสียง

4..2.5 เพลงเขมรใหญ่

เพลงเขมรใหญ่ เป็นเพลงที่มีความยาว 4 ท่อน ในทุกอัตราจังหวะ อัตราจังหวะสามชั้นทุกท่อน มีทางเปลี่ยนในตัวเวลาบรรเลงย้อนกลับ เพลงนี้มีการเปลี่ยนบันไดเสียงในท่อน 1 และท่อน 2 ของเพลง การดำเนินทำนองเพลงถ้าพิจารณาในวรรคเพลงแต่ละวรรคในทุกท่อนเพลงพบว่ามีการใช้เสียงหลักในการดำเนินทำนอง 5 เสียงคือเสียงขั้นที่ 1 2 3 5 6 แต่ก็มีวรรคเพลงบางวรรค นำเสียงรองในขั้นที่ 4 และขั้นที่ 7 ในบันไดเสียงมาเสริมบทเพลง ให้บทเพลงมีลักษณะเด่น ขอยกตัวอย่างทำนองเพลงเขมรใหญ่ สามชั้น ท่อน 1 และท่อน 2 เพื่อแสดงให้เห็นลักษณะการเปลี่ยนบันไดเสียง ที่ใช้ในบทเพลง ดังนี้

เพลงเขมรใหญ่ สามชั้น ท่อน 1

เพลงเขมรใหญ่ สาม ชั้นท่อน 1 มี 16 วรรคเพลง ในที่นี้จะขอแบ่งท่อนเพลงออกเป็นสองส่วน ส่วนล ะ 8 วรรคเพลง การดำเนินทำนองเพลงใน 8 วรรคเพลงแรก ขึ้นต้นเพลงด้วยการใช้ลูกเท่าในบันไดเสียง ฟา ดังโน้ตที่ปรากฏในวรรคเพลงที่ 1 และวรรคเพลงที่ 2

ในวรรคเพลงที่ 3 มีการใช้เสียงรองในบันไดเสียงในบันไดเสียง ฟา มาเป็นตัวเชื่อมประโยคเพลง เพื่อนำไปสู่การเปลี่ยนบันไดเสียงเป็นบันไดเสียง โด และจะใช้บันไดเสียง โด นี้ไปจนจบ วรรคเพลงที่ 8

ขอยกตัวอย่างโน้ตเพลง 8 วรรคเพลงแรก ของสามชั้นท่อนที่ 1 ดังต่อไปนี้

ตัวอย่างที่ 46 แสดงทำนองเพลงเขมรใหญ่ สามชั้น ท่อน 1 วรรคเพลงที่ 1 -8

วรรคเพลงที่ 1

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

วรรคเพลงที่ 3

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

วรรคเพลงที่ 5

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

วรรคเพลงที่ 7

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

จากโน้ตข้างต้นจะเห็นได้ว่า โน้ตในวรรคเพลงที่ 1 และวรรคเพลงที่ 2 เป็นโน้ตในบันไดเสียง ฟา ใช้เสียง ฟ ซ ล ด ร ในการดำเนินทำนองเพลง โน้ตในวรรคเพลงที่ 3 เสียง มี ซึ่งเป็น เสียงรอง ขั้นที่ 7 ของบันไดเสียง ฟา เข้ามามีบทบาทในการดำเนินทำนองเพลง และถ้าพิจารณา เสียงรอง ที่นำมาใช้ในส่วนนี้ พบว่าเป็นเสียงที่ใช้ในการเชื่อมเพื่อจะนำไปสู่บันได เสียงโด เนื่องจากโน้ตในห้องเพลงที่ 3 และ ห้องเพลง4 ของวรรคเพลงที่ 3 นี้ เป็นโน้ตร่วมในบันไดเสียงโด แทบทั้งสิ้นคือ ม ร ด ซ โน้ตในวรรคเพลงที่ 4 ก็ใช้เสียงขั้นที่ 7 ของบันไดเสียง โด คือเสียง ที มาเป็นตัวเชื่อม เพื่อนำทำนองเข้าสู่บันไดเสียง โด โดยสมบูรณ์ และการดำเนินทำนองเพลงต่อจากนี้ ไปจนจบวรรคเพลงที่ 8 ล้วนใช้บันไดเสียง โด แทบทั้งสิ้น

และโน้ตเพลงใน 8 วรรคเพลงหลัง เริ่มตั้งแต่วรรคเพลงบที 9-12 จำนวน 4 วรรคเพลง ก็ยังคงใช้บันไดเสียง โด ในการดำเนินทำนองเพลงอยู่ จนถึงวรรคเพลงที่ 14 มีการ ใช้เสียงรอง ขั้นที่ 4 ของบันไดเสียง คือเสียง ฟา เข้ามาเป็นตัวเชื่อม เพื่อจะนำไปสู่การเปลี่ยนบันไดเสียง ให้กลับไปอยู่ในบันไดเสียง ฟา ดังเดิม และจะใช้บันไดเสียง ฟา ไปจนจบท่อนเพลง

ขอยกตัวอย่าง โน้ต ใน 8 วรรคเพลงหลัง ของสามชั้นท่อนที่ 1 ดังต่อไปนี้

ตัวอย่างที่ 47 แสดงทำนองเพลงเขมรใหญ่ สามชั้น ท่อน 1 วรรคเพลงที่ 9 - 12

วรรคเพลงที่ 9

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

วรรคเพลงที่ 11

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

วรรคเพลงที่ 13

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

วรรคเพลงที่ 15

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

จะเห็นว่าโน้ตวรรคเพลงที่ 9-12 เป็นโน้ตที่อยู่ในบันไดเสียง โด แทบทั้งสิ้นจนถึงวรรคเพลงที่ 13 มีการใช้เสียงรองขั้นที่ 4 ของบันไดเสียง โด คือเสียง ฟา เข้ามามีส่วนในการดำเนินทำนอง เพื่อนำไปสู่การเปลี่ยนบันไดเสียง ให้กลับไปอยู่ในบันไดเสียง ฟา เนื่องจากวรรคเพลงที่ 14 ที่มารับเป็นโน้ตในบันไดเสียง ฟา สังเกตจากใช้เสียงหลักในบันไดเสียง ฟา ครบทั้ง 5 เสียง คือ ฟ ซ ล ด ร และในวรรคเพลงนี้ก็มีเสียง ที ซึ่งเป็นเสียงรองขั้นที่ 4 ของบันไดเสียง ฟา ร่วมในการดำเนินทำนองด้วยส่วนวรรคเพลงที่ตามมาในวรรคที่ 15 และ 16 เป็นโน้ตที่อยู่ในบันไดเสียงฟาโดยสมบูรณ์

อนึ่ง เมื่อบรรเลงบทเพลงจบถึงวรรคเพลงที่ 16 แล้ว ในการย้อนกลับก็บรรเลงทางเปลี่ยน ทางเปลี่ยนที่ใช้ใน 4 วรรคเพลงแรก ใช้ทำนองซ้ำกับเที่ยวแรก ส่วนที่เหลือก็เพียงแต่เปลี่ยนลีลาการดำเนินทำนอง ในเรื่องการใช้บันไดเสียงใช้ลักษณะเดิม

เพลงเขมรใหญ่ สามชั้น ท่อน 2

ท่อน 2 เพลงนี้มี 16 วรรคเพลง เช่นเดียวกัน ซึ่งจะทำการแบ่งวรรคเพลงออกเป็น 2 ส่วนเหมือนเดิม ใน 8 วรรคเพลงแรกนี้ใช้บันไดเสียง ฟา โดยตลอด แต่จะมีวรรคเพลงบางวรรค ใช้เสียงรองขั้นที่ 7 คือ เสียง มี มาใช้ในการดำเนินทำนอง เพื่อสร้างลักษณะเด่นในบทเพลงบ้าง ขอยกตัวอย่างโน้ตใน 8 วรรคเพลงแรก ของ สามชั้น ท่อน 2 ดังต่อไปนี้

ตัวอย่างที่ 48 แสดงทำนองเพลงเขมรใหญ่ สามชั้น ท่อน 2 วรรคเพลงที่ 1 - 8

วรรคเพลงที่ 1

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

วรรคเพลงที่ 3

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

วรรคเพลงที่ 5

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

วรรคเพลงที่ 7

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

การดำเนินทำนองใน 2 วรรคเพลงแรกนี้ ขึ้นต้นเพลงด้วยการใช้ลูกเท่าเสียง ฟา

2 วรรคเพลงแรกเช่นเดิม ในวรรคเพลงที่ 3 มีการใช้เสียงขั้นที่ 7 ของบันไดเสียงนี้ คือ เสียง มี ในการดำเนินทำนอง และวรรคเพลงที่ 6 ก็ใช้เสียง มี ซึ่งเป็นเสียงรองในการดำเนินทำนองเช่นกัน โดยเฉพาะวรรคเพลงที่ 6 ถ้าพิจารณากลุ่มเสียง จะเห็นว่าใกล้เคียงกับบันไดเสียง โด มากเหลือเกิน เพราะเสียงทุกเสียงเป็นเสียงในบันไดเสียง โด ทั้งหมด แต่ตรงนี้มิได้เป็นการเปลี่ยนบันไดเสียงแต่อย่างใด เนื่องจากส่วนนี้ก็คือบันไดเสียง ฟา ซึ่งใช้เสียงรองขั้นที่ 7 มาช่วยดำเนินทำนองนั่นเอง ลักษณะโน้ตยังคงเป็นโน้ต ซ ล ด ร ซึ่งอยู่ในบันได เสียง ฟา และวรรคเพลงโดยรอบก็ยังคงเป็นบันไดเสียง ฟา อยู่

โดยสรุปแล้ว ใน 8 วรรคเพลงแรก ไม่มีการเปลี่ยนบันไดเสียง แต่เป็นการใช้เสียงรองมาช่วยในการดำเนินทำนอง

การเปลี่ยนบันไดเสียงในท่อนที่ 2 เริ่มตั้งแต่วรรคเพลงที่ 9-12 เปลี่ยนเป็นใช้บันไดเสียง โด และวรรคเพลงที่ 13-16 ก็กลับไปใช้บันไดเสียง ฟา อีกเช่นเดิม

ขอยกตัวอย่างโน้ต 8 วรรคเพลงหลัง ของ สามชั้นท่อน 2 ดังต่อไปนี้

ตัวอย่างที่ 49 แสดงทำนองเพลงเขมรใหญ่ สามชั้น ท่อน 2 วรรคเพลงที่ 9 - 12

วรรคเพลงที่ 9

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

วรรคเพลงที่ 11

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

วรรคเพลงที่ 13

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

วรรคเพลงที่ 15

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

ทำนองเพลงในวรรคเพลงที่ 8 เป็นทำนองเพลงในบันไดเสียง ฟา พอขึ้น ทำนองเพลงวรรคที่ 9 เปลี่ยนเป็นบันไดเสียง โด อย่างฉับพลัน ทำนองเพลงในส่วนวรรคเพลงที่ 8 และวรรคเพลงที่ 9 นี้ ฟังแล้วจะรู้สึกเหมือนมิใช่ระดับเดียวกัน เนื่องจากไม่มีโน้ต ขั้น 4 หรือขั้น 7 ของทั้งสองบันไดเสียงบันไดเสียงมาเป็นตัวเชื่อมประโยคเพลง การเปลี่ยนบันไดเสียงในลักษณะนี้จึงเห็นได้ชัดเจน

วรรคเพลงที่ 10 ใช้เสียงรองขั้นที่ 4 ของบันไดเสียง โด คือเสียง ฟา มารับวรรคเพลงที่ 10 นี้ แม้มีเสียง ฟ ซ ล ด ใช้อยู่ แต่ก็มิใช่บันไดเสียง ฟา ตรงนี้เป็นบันได เสียงโด ซึ่งใช้เสียงขั้นที่ 4 และขั้นที่ 7 ซึ่งเป็นเสียงรองของบันไดเสียง โด มาช่วยในการดำเนินทำนอง สังเกตได้ว่าตรงนี้มีการเปลี่ยนบันไดเสียงเป็นบันไดเสียง โด แล้ว เนื่องจากโน้ตที่ตามมาอีก 2 วรรคเพลงหลัง คือวรรคเพลงที่ 11 และ 12 อยู่ในบันไดเสียง โด ทั้งสิ้น

เมื่อเริ่มต้นวรรคเพลงที่ 13 มีการใช้เสียงรองขั้นที่ 4 ของบันไดเสียง โด คือเสียง ฟา ในการดำเนินทำนองอีก เพื่อจะใช้เป็นตัวเชื่อมในการเปลี่ยนบันไดเสียงให้กลับไป อยู่บันได เสียง ฟา เช่นเดิม โดยวรรคเพลงที่ 14 ซึ่งเป็นบันไดเสียง ฟา ใช้เสียงรองขั้นที่ 7 ของบันได เสียง คือเสียง ที เข้าร่วมในการดำเนินทำนอง เพื่อใช้เป็นตัวเชื่อมประโยคเพลง สังเกตว่าการเปลี่ยนบันไดเสียงในวรรคเพลงที่ 14 นี้ ฟังดูราบเรียบกว่า การเปลี่ยนบันไดเสียง ในวรรคเพลงที่ 8 และ 9 เนื่องจากวรรคเพลงที่ 14 นี้ใช้เสียงรองในการเชื่อมประโยคเพลงนั่นเอง วรรคเพลงที่ 14 เป็นการเปลี่ยนบันไดเสียง

สังเกตจากวรรคเพลงที่ตามมาอีก 2 วรรคล้วนใช้บันไดเสียง ฟา ทั้งสิ้นและเมื่อบรรเลงจบวรรคเพลงที่16 แล้วการบรรเลงย้อนกลับก็มีทางเปลี่ยนและใช้ลีลาการดำเนินทำนองเปลี่ยนไปเท่านั้น ในเรื่องการใช้บันไดเสียง ก็ใช้แบบเดิมกับการบรรเลงในเที่ยวแรก

การดำเนินทำนองเพลงท่อน 3 และท่อน 4 ไม่มีการเปลี่ยนบันไดเสียงในบท เพลง และมีลักษณะการใช้เสียงรอง ขั้นที่ 4 และ 7 ของบันไดเสียง มาสร้างลักษณะเด่นปรากฏในบทเพลงเพียงไม่กี่แห่ง วรรคเพลงโดยทั่วไปใช้เสียงหลัก 5 เสียงในการดำเนินทำนองเพลงแทบทั้งสิ้นบทเพลงในอัตราจังหวะ 2 ชั้น และชั้นเดียว ล้วนทอนลักษณะ สามชั้น ไปใช้ในการดำเนินทำนองในแต่ละอัตรา ตามหลักการของทฤษฎีดนตรีไทย

จากการวิเคราะห์เรื่องบันไดเสียง จากเพลงเถาสำเนียงเขมรทั้ง 5 เพลง ซึ่งประพันธ์โดยจางวางทั่ว พาทยโกศล พบว่า

1. จางวางทั่ว พาทยโกศล ประพันธ์เพลง เถา สำเนียงเขมร ทั้ง 5 เพลง โดยการใช้บันไดเสียงแตกต่างจากเพลงสำเนียงเขมรที่บรรเลงกันทั่วไป เพลงสำเนียงเขมรโดยทั่วไปจะใช้บันไดเสียง ฟา แต่เพลงสำเสนียงเขมรที่ จางวางทั่ว พาทยโกศล ประพันธ์ไว้ทั้ง 5 เพลง ที่นำมาวิเคราะห์ในครั้งนี้ มี 4 เพลงที่ใช้บันไดเสียง โด คือ เพลงเขมรพวง เพลงเขมรปากท่อ เพลงเขมรเหลือง และเพลงเขมรเอวบาง ส่วนเพลงเขมรใหญ่ มีการใช้ทั้งสองบันไดเสียงควบคู่กันไปในการสร้างทำนองเพลง

2. การดำเนินทำนองเพลงที่ใช้ในวรรคเพลงต่างๆ โดยทั่วไปใช้เสียงหลัก 5 เสียง ในการดำเนินทำนอง แต่ในบางวรรคเพลงมีการใช้เสียงรองขั้นที่ 4 และ ขั้นที่ 7 มีส่วนในการสร้างแนวทำนอง ถ้าพิจารณาบทเพลงทั้งบทเพลง จะพบว่า มีการใช้เสียงในบันไดเสียงครบ 7 เสียง

3. ในการเปลี่ยนบันไดเสียง ที่ใช้ในบทเพลง ถ้ามีการใช้เสียงขั้นที่ 4 และ ขั้นที่ 7 ของบันไดเสียงมาเป็นตัวเชื่อมเพื่อเปลี่ยนบันไดเสียง ทำนองเพลงที่เปลียนบันไดเสียง จะมีความราบรื่นและต่อเนื่อง แต่ถ้าต้องการให้ มีการเปลี่ยนความรู้สึกโดยฉับพลัน ก็ไม่ควรใช้เสียงขั้นที่ 4 และขั้นที่ 7 มาเชื่อมประโยคเพลง

4. การเปลี่ยนบันไดเสียง ที่พบในบทเพลงที่นำมาวิเคราะห์ มักเปลี่ยนไปใช้บันไดเสียงที่มีโน้ตร่วมกัน เช่น ในบันไดเสียง โด มีเสียงหลัก 5 เสียง คือ ด ร ม ซ ล ถ้าเปลี่ยนบันไดเสียงควรไปใช้บันไดเสียง ฟา หรือ ซอล เนื่องจากจะมีเสียงหลักของบันไดเสียงร่วมกันถึง 4 เสียง เช่น บันไดเสียง ฟา ใช้เสียง ฟ ซ ล ด ร ใช้เสียงร่วมกับบันไดเสียง โด 4 เสียง คือ ซ ล ร ม การเปลี่ยนบันไดเสียงไปใช้บันไดเสียงที่มีเสียงร่วมกันเช่นนี้ จะสามารถสร้างลักษณะแนวทำนอง เชื่อมประโยคเพลงได้อย่างราบเรียบชวนฟัง ดีกว่าบันไดเสียง ที่มีตัวร่วมในบันไดเสียงน้อยกว่านี้

4.3 ความสัมพันธ์ของทำนองเพลงในแต่ละอัตราจังหวะ

เมื่อวิเคราะห์เกี่ยวกับเรื่องความสัมพันธ์ของทำนองเพลงในแต่ละอัตราจังหวะ มีความจำเป็นต้องคำนึงถึง ลักษณะในการสร้างเพลงเถา 4 ลักษณะ ซึ่งมีดังต่อไปนี้

ก. เพลงเถาที่เกิดขึ้นจากการทำเพลงอัตราสองชั้น ของเดิมแต่งขยายเป็นอัตราจังหวะสามชั้น และแต่งตัดทอนลงเป็นอัตราจังหวะชั้นเดียว

ข. เพลงเถาที่เกิดขึ้นจากการนำเพลงอัตราจังหวะสามชั้น มาแต่งตัดทอนลงเป็นอัตราจังหวะสองชั้น และ ชั้นเดียว

ค. เพลงเถาซึ่งเกิดจากการนำเอาเพลงอัตราจังหวะชั้นเดียว มาแต่งขยายเป็นอัตราจังหวะสองชั้น และ สามชั้น

ง. เพลงที่แต่งขึ้นใหม่โดยมีเงื่อนเค้ามาจากเพลงใด เกิดจากจินตนาการของศิลปิน

ก่อนการวิเคราะห์บทเพลงเถาใด ๆ จึงควรสืบประวัติเพลงนั้น ๆ ก่อนว่าเกิดขึ้นในลักษณะใดใน 4 ลักษณะข้างต้น เพื่อจะได้นำลักษณะการเกิดเพลงเถานั้น ๆ มาเป็นต้นเรื่องที่จะนำไปสู่ ความสัมพันธ์ของทำนองเพลงในอัตราจังหวะต่าง ๆ ในกรณีศึกษาเพลงเถาสำเนียงเขมรทั้ง 5 เพลง ผู้วิจัยพบว่า บทเพลงแต่ละเพลงที่นำมาวิเคราะห์ในครั้งนี้ มีลักษณะสำคัญที่แสดงให้เห็น แนวทางในการสร้างความสัมพันธ์ของ แนวทำนองเพลงในแต่ละอัตราจังหวะ ดังนี้

4.3.1 การขยายทำนองเพลงโดยการใช้พื้นฐานทำนองเพลงเดิม

4.3.2 การขยายทำนองเพลงโดยปรุงแต่งทำนองเพลงขึ้นใหม่

4.3.3 การทอนทำนองเพลงโดยการใช้พื้นฐานทำนองเพลงเดิม

4.3.4 การทอนทำนองเพลงโดยการตกแต่งทำนองเพลงขึ้นใหม่

ลักษณะทั้ง 4 ประการข้างต้น มีใช้ในทุกเพลงที่นำมาเป็นข้อมูลในการวิเคราะห์ครั้งนี้ ซึ่งมีรายละเอียดดังต่อไปนี้

4.3.1 การขยายทำนองเพลงโดยการใช้พื้นฐานทำนองเพลงเดิม

การขยายทำนองในลักษณะนี้ มีให้เห็นในบทเพลงทุกเพลง เป็นการขยายบทเพลงโดยมีการสร้างทำนองเสริมให้บทเพลงเดิมมีลักษณะยาวขึ้น มักปรากฏในกรณีเพลงอัตราจังหวะสองชั้น ขยายขึ้นเป็นเพลงในอัตราจังหวะสามชั้น หรือกรณีเพลงอัตราจังหวะชั้นเดียว ขยายขึ้นเป็นอัตราจังหวะสองชั้น ซึ่งการขยายทำนองเพลงในลักษณะนี้มีในบทเพลงต่างๆ ดังต่อไปนี้

ก. เพลงเขมรพวง

กรณีเพลงเขมรพวงตามประวัติเพลงจากหนังสือสารานุกรมศัพท์ดนตรีไทยภาคประวัติและบทร้องเพลงเถาฉบับราชบัณฑิตยสถาน กล่าวว่าลักษณะทำนองเพลงเขมรพวง ในอัตราจังหวะสองชั้นเกิดขึ้นก่อน แล้วจึงนำมาขยายและทอนจนเป็นเพลงเถาภายหลัง (2536 : 48) เมื่อทำมาพิจารณา การขยายทำนองในลักษณะนี้ เห็นปรากฏว่าในทำนองเพลงอัตราจังหวะสามชั้น ซึ่งจะขอยกตัวอย่างโน้ตเพลง อัตราจังหวะสองชั้น ท่อน 1 วรรคเพลงแรก เปรียบเทียบกับโน้ตเพลงอัตราจังหวะสองชั้น ซึ่งได้รับการขยายทำนองเพลงแล้ว ดังต่อไปนี้

ตัวอย่างที่ 50 แสดงการขยายทำนองเพลงโดยการใช้พื้นฐานทำนองเพลงเดิม ที่ใช้ในเพลงเขมรพวง

สองชั้น

- - - -	- - - ด	- - ด ด	- ด - ด
- - - -	- - - ด	- ด - -	- ด - ด

สามชั้น

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

จากตัวอย่าง พบว่าการขยายทำนองเพลงจากอัตราจังหวะสองชั้น ไปเป็นอัตราจังหวะสามชั้น มีการสร้างทำนองเพลงใหม่เสริมขึ้น ดังในวรรคเพลงที่ 2 ของอัตราจังหวะ สามชั้น จะเห็นว่าเป็นทำนองเพลงใหม่ที่สร้างเสริมเข้ามาบนทำนองเพลงเดิม สังเกตจากวรรคเพลงแรกของอัตราจังหวะสามชั้น ยังพอเห็นรูปแบบเดิมซึ่งมีพื้นฐานมาจากอัตราจังหวะสองชั้น หรือถ้า

พิจารณาลูกตก ลูกตกในวรรคเพลงที่ 2 ของอัตราจังหวะสามชั้น ยังเป็นลูกตกเดียวกับอัตราจังหวะสองชั้น แต่โดนขยายขึ้นไปตกในวรรคเพลงที่ 2 ของอัตราจังหวะสามชั้น เมื่อพิจารณาทำนองเพลงอัตราสามชั้น วรรคที่ 2 อีกครั้งหนึ่ง จะพบว่าลักษณะทำนองไม่มีส่วนที่คล้ายคลึงกับลักษณะของเพลงอัตราจังหวะสองชั้นเลย เนื่องจากส่วนนี้เป็นทำนองเพลงที่เสริมขึ้นมาใหม่นั่นเอง

การขยายทำนองโดยการใช้พื้นฐานทำนองเพลงเก่า ในบางกรณีที่พบในเพลงเขมรพวงยังมีการนำลักษณะมือฆ้องเก่ามาใช้อีกด้วย

ตัวอย่างที่ 51 แสดงการขยายทำนองเพลงโดยการใช้พื้นฐานทำนองเพลงเก่า ที่ใช้ในเพลงเขมรพวง

สองชั้น

- ล - -	ช ช - -	ด ด - -	ร ร - ม
- ม - ร	- - - ด	- - - ร	- - - ม

สามชั้น

- ท - -	- ล - -	- ช - ช	- - - ด	- ม - ม	- ร - -	ด ด - -	ร ร - ม
- - ล ช	- - - ช	- - - ช	- ด - -	- ช - ม	- ร - ด	- - - ร	- - - ม

จากตัวอย่างพบว่า ทำนองเพลงซึ่งขยายเป็นอัตราจังหวะสามชั้น ในท้ายวรรคเพลงที่ 2 ยังมีลักษณะลูกฆ้อง ของอัตราจังหวสองชั้นปรากฏอยู่ จะเห็นว่ามีลักษณะโน้ตเสียงเดียวกันและทำนองเดียวกัน ส่วนวรรคแรก เป็นลักษณะของทำนองใหม่ที่แต่งเสริมเข้ามา ซึ่งมีลักษณะทำนองเพลงแตกต่างไปจากอัตราจังหวะสองชั้น ในอัตราจังหวะ สองชั้น 2 ห้องเพลงใช้เสียง ล ร ช ด ในการสร้างทำนอง เมื่อขยายเป็นอัตราจังหวะสามชั้น ในวรรคเพลงแรกใช้เสียง ท ล ช ด ในการสร้างทำนองเพลง

ข. เพลงเขมรปากท่อ

เพลงเขมรปากท่อ ตามประวัติเพลง จากหนังสือ สารานุกรมศัพท์ดนตรีไทย ภาคประวัติและบทร้องเพลงเถา ฉบับราชบัณฑิตยสถาน กล่าวว่า ทำนองเพลงอัตราจังหวะ 2 ชั้น เป็นของเก่ามีท่อนเดียว ได้แต่งขึ้นเป็นเพลงเถาสมัย พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว (2535 : 46) เมื่อนำมาพิจารณาในเรื่องการขยายทำนองเพลง โดยการเสริมทำนองใหม่บนทำนองเพลงเดิม พบว่ามีการใช้ลักษณะนี้หลายแห่ง ขอยกตัวอย่างโน้ตเพลงอัตราจังหวะสองชั้น ในการขับร้องเที่ยวแรก วรรคเพลงที่ 7 เปรียบเทียบกับโน้ตเพลงอัตราจังหวะสามชั้น ซึ่งได้รับการขยายทำนองแล้ว ดังต่อไปนี้

ตัวอย่างที่ 52 แสดงการขยายทำนองเพลงโดยการใช้พื้นฐานทำนองเพลงเก่า ที่ใช้ในเพลงเขมรปากท่อ

สองชั้น

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

สามชั้น

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

จากตัวอย่างพบว่า การขยายทำนองเพลงจากอัตราจังหวะสองชั้น ไปเป็นอัตราจังหวะสามชั้น มีการสร้างทำนองเพลงใหม่เสริมขึ้นบนทำนองเพลงเดิม ทำนองเพลงใหม่ที่เกิดขึ้นในเพลงเขมรปากท่อนี้เห็นได้ชัดเจน สังเกตว่าเพลงโน้ตเพลงอัตราจังหวะสองชั้น 2 ห้องแรก เปรียบเทียบโน้ตเพลงอัตราจังหวะสามชั้น วรรคเพลงแรก จะเห็นว่าลักษณะทำนองอัตราจังหวะสามชั้น ในส่วนนี้ไม่มีส่วนที่คล้ายคลึงกับลักษณะทำนองเพลงในอัตราจังหวะสองชั้นเลย

ส่วนในวรรคเพลงที่ 2 ของอัตราจังหวะสามชั้น จะเห็นว่าใช้โน้ตเพลงที่ใช้ก็คือโน้ตเพลงในอัตราจังหวะสองชั้นเดิมนั่นเอง และในส่วนนี้จะเห็นโดยชัดเจน เพราะใช้ลักษณะของอัตราจังหวะสองชั้น โดยมิได้เปลี่ยนแปลงเลย เมื่อพิจารณาวรรคเพลงแรกในอัตราจังหวะสามชั้น จึงพิจารณาได้ว่า เป็นทำนองเพลงที่แต่งเสริมขึ้นมาใหม่บนทำนองเพลงเดิมนั่นเอง

ค. เพลงเขมรเหลือง

ประวัติและที่มาของเพลงเขมรเหลือง จากหนังสือสารานุกรมศัพท์ดนตรีไทย ฉบับราชบัณฑิตยสถาน กล่าวว่า เพลงเขมรเหลือง อัตราจังหวะ 2 ชั้น เป็นของเก่าแล้วจึงนำมาแต่งให้ครบเป็นลักษณะเพลงเถาในภายหลัง (2536 : 61) ในการพิจารณาแนวทำนองเพลงเขมรเหลืองในหัวข้อ การเสริมทำนองใหม่บนทำนองเพลงเดิม ก็มีปรากฏให้เห็น ขอยกตัวอย่างโน้ตเพลง อัตราจังหวะสองชั้น ท่อนที่ 2 วรรคเพลงที่ 2 เปรียบเทียบกับโน้ตเพลงอัตราจังหวะสามชั้น ซึ่งได้รับการขยายทำนองแล้ว ดังต่อไปนี้

ตัวอย่างที่ 53 แสดงการขยายทำนองเพลงโดยการใช้พื้นฐานทำนองเพลงเก่า ที่ใช้ในเพลงเขมรเหลือง

สองชั้น

- ม ม ม	- ร - -	ด ด - -	ร ร - ม
- ล ช ม	- ร - ด	- - - ร	- - - ม

สามชั้น

- - - -	- ม - ม	- - ม ม	- ร - ด	- ร - ด	- ช - -	ด ด - -	ร ร - ม
- - - -	- ล - ช	- ม - -	- ร - ด	- ร - ด	- ร - ด	- - - ร	- - - ม

จากตัวอย่างพบว่า การขยายทำนองเพลงจากอัตราจังหวะสองชั้น ไปเป็นอัตราจังหวะสามชั้น ถ้าพิจารณาโน้ต 2 ห้องเพลงแรกของอัตราจังหวะสองชั้น เปรียบเทียบกับอัตราจังหวะสามชั้น ในวรรคเพลงแรก จะพบว่าโน้ตที่ใช้ในการสร้างทำนองเพลง ใช้เสียงเดียวกัน คือ ล ช ม ร ด ผิดกันแต่ว่าในอัตราจังหวะสามชั้น นั้นได้รับการขยายให้ทำนองเพลงมีความยาวขึ้น ส่วน 2 ห้องเพลงหลังของอัตราจังหวะสองชั้น เมื่อทำการขยายเป็นอัตราจังหวะสามชั้น ยังเห็นส่วนที่นำเอามาจากอัตราจังหวะสองชั้นอย่างเห็นได้ชัดเจน คือโน้ต 2ห้องสุดท้ายของอัตราจังหวะสามชั้นก็คือโน้ตใน 2 ห้องสุดท้ายของอัตราจังหวะสองชั้นนั่นเอง แต่ในอัตราจะงหวะสามชั้น มีการแต่งทำนองเพลงเสริมใน 2 ห้องแรกของวรรคเพลงที่ 2 ของอัตราจังหวะสามชั้น

ง. เพลงเขมรเอวบาง

เพลงเขมรเอวบางมีประวัติความเป็นมาของเพลงที่ได้บันทึกไว้ในหนังสือสารานุกรมดนตรีไทย ฉบับราชบัณฑิตยสถาน (2536:64) กล่าวว่า เพลงเขมรเอวบางอัตราจังหวะ 2 ชั้นเป็นของเก่าแล้วจึงนำมาแต่งเป็นเพลงเถาในภายหลัง ในการพิจารณาเพลงเขมรเอวบาง ในหัวข้อการขยายทำนองเพลงโดยการใช้พื้นฐานทำนองเพลงเก่า มีปรากฏให้เห็น ขอยกตัวอย่างโน้ตเพลง อัตราจังหวะสองชั้น ท่อนที่ 1 วรรคเพลงที่ 2 เปรียบเทียบกับโน้ตเพลงอัตราจังหวะสามชั้น ซึ่งได้รับการขยายทำนองแล้วดังต่อไปนี้

ตัวอย่างที่ 54 แสดงการขยายทำนองเพลงโดยการใช้พื้นฐานทำนองเพลงเก่า ที่ใช้ในเพลงเขมรเอวบาง

สองชั้น

- ร ด ล	- ช - -	ด ด - -	ร ร - -
- ร ด ม	- ร - ด	- - - ร	- - - ม

สามชั้น

- ท - -	- ล - -	- ช - ช	- - - ด	- ช - ม	- ร - -	ด ด - -	ร ร - ม
- - ล ช	- - - ช	- - - ร	- - - ด	- ม - ม	- ร - ด	- - - ร	- - - ม

จากตัวอย่างพบว่าการขยายทำนองเพลงจากอัตราจังหวะสองชั้น ไปเป็นอัตราจังหวะสามชั้น ถ้าพิจารณาโน้ต จะเห็นว่ามีการสร้างทำนองเพลงใหม่เสริมขึ้นบนทำนองเพลงเก่า ทำนองเพลงใหม่ที่เกิดขึ้นในเพลงเขมรเอวบางเห็นได้ชัดเจน ทำนองเพลงท้ายวรรคเพลงของอัตราจังหวะสามชั้น ยังมองเห็นลักษณะลูกฆ้องของอัตราจังหวะสองชั้นปรากฏอยู่ สังเกตจากโน้ตใช้เสียงเดียวกันและทำนองเดียวกัน ส่วนวรรคเพลงแรกเป็นลักษณะทำนองใหม่ที่แต่งเสริมเข้ามา ซึ่งทำนองใหม่ที่เสริมเข้ามาในอัตราจังหวะสามชั้น มีลักษณะแตกต่างออกไปจากทำนองในอัตราจังหวะสองชั้น

จ. เพลงเขมรใหญ่

เพลงเขมรใหญ่ มีประวัติและที่มาของเพลง จากหนังสือ สารานุกรมศัพท์ดนตรีไทย ฉบับราชบัณฑิตยสถาน (2536:63) กล่าวว่า อัตราจังหวะ 2 ชั้น ก็เป็นเพลงของเก่าเช่นเดียวกัน เพลงนี้มีความยาว 4 ท่อน ท่อนละ 4 มีจังหวะหน้าทับปรบไก่ เพลงนี้แต่งครบเป็นเพลงเถาในภายหลัง เนื่องจากเพลงที่มีความยาวมาก ในการพิจารณาการขยายทำนองเพลงโดยการใช้พื้นฐานทำนองเพลงเก่า มีปรากฏให้เห็นหลายที่ ขอยกตัวอย่างโน้ตเพลงเขมรใหญ่ อัตราจังหวะสองชั้น ท่อนที่ 1 วรรคเพลงที่ 4 เปรียบเทียบกับโน้ตเพลงอัตราจังหวะสามชั้น ซึ่งได้รับการขยายทำนองเพลงแล้วดังต่อไปนี้

ตัวอย่างที่ 55 แสดงการขยายทำนองเพลงโดยการใช้พื้นฐานทำนองเพลงเก่า ที่ใช้ในเพลงเขมรใหญ่

สองชั้น

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

สามชั้น

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

จากตัวอย่างพบว่า การขยายทำนองเพลงจากอัตราจังหวะสองชั้น ไปเป็นอัตราจังหวะสามชั้น ที่ใช้ในเพลงเขมรใหญ่มีการสร้างทำนองเพลงใหม่เสริมบนทำนองเดิม ทำนองเพลงใหม่ และทำนองเพลงเดิมที่ปรากฏในอัตราจังหวะสามชั้น ของเพลงเขมรใหญ่ สามารถพิจารณาเห็นได้โดยชัดเจนสังเกตว่า โน้ตเพลงในอัตราจังหวะสองชั้น สองห้องเพลงแรก เปรียบเทียบกับโน้ตเพลงอัตราจังหวะสามชั้น วรรคเพลงแรก แม้จะมีลักษณะการใช้ตัวโน้ตไม่แตกต่างกันมาก คือ ทำนองเพลงในอัตราจังหวะ สองชั้น ใช้เสียง ร ม ซ และในสามชั้น วรรคเพลงแรกใช้เสียง ร ม ล ซ ในการดำเนินทำนอง แต่ก็ยังเห็นว่ามีการขยายทำนองเพลงในส่วนนี้

แต่ถ้าพิจารณาวรรคเพลงที่ 2 ของอัตราจังหวะสามชั้น จะเห็นว่าโน้ตเพลงในส่วนนี้ก็คือโน้ตเพลงในอัตราจังหวะสองชั้น ของเดิมนั่นเอง มิได้มีการเปลี่ยนแปลงส่วนใด ๆ เลยเมื่อพิจารณาในส่วนนี้ จะเห็นว่า วรรคเพลงแรกของอัตราจังหวะสามชั้น เป็นทำนองเพลงที่แต่งเสริมขึ้นมาบนทำนองเพลงเดิมของอัตราจังหวะสองชั้นนั่นเอง

4.3.2 การขยายทำนองเพลงโดยปรุงแต่งแนวทำนองขึ้นใหม่

การขยายทำนองเพลงใหม่ โดยปรุงแต่งทำนองขึ้นใหม่การสร้างทำนองเพลงในลักษณะนี้ จะยึดลูกตกของอัตราจังหวะสองชั้น มาขยายเป็นอัตราจังหวะสามชั้น แต่ในด้านทำนองเพลง จะมีการเปลี่ยนแปลงในจากทำนองเพลงสองชั้นไปมาก

การขยายทำนองเพลงในลักษณะนี้ มักปรากฏในกรณี การขยายเพลงอัตราจังหวะสองชั้นให้เป็นเพลงอัตราจังหวะสามชั้น หรือกรณีเพลงอัตราจังหวะชั้นเดียว ขยายขึ้นเป็นอัตราจังหวะ สองชั้น การขยายบทเพลงลักษณะนี้มีอยู่ในบทเพลงต่าง ๆ ที่ใช้เป็นข้อมูลในการวิเคราะห์ดังต่อไปนี้

ก. เพลงเขมรพวง

การขยายทำนองเพลงเดิมโดยปรุงแต่งทำนองขึ้นใหม่ ที่พบในเพลงเขมรพวงมีหลายแห่ง ขอยกตัวอย่างโน้ตเพลงอัตราจังหวะสองชั้น ท่อนที่ 1 วรรคเพลงที่ 5 ทำการเปรียบเทียบกับ อัตราจังหวะสามชั้น ซึ่งได้รับการขยายทำนองเพลงแล้วดังต่อไปนี้

ตัวอย่างที่ 56 แสดงการขยายทำนองเพลง โดยการปรุงแต่งทำนองขึ้นใหม่ ที่ใช้ในเพลงเขมรพวง

สองชั้น

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

สามชั้น

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

จากตัวอย่างพบว่า การขยายทำนองเพลงจากอัตราจังหวะสองชั้น ใน 2 ห้องเพลงแรกให้เป็นวรรคเพลงแรกของอัตราจังหวะสามชั้นนั้น ยังคงยึดลูกตกเสียงเดิมคือเสียง ซอล แต่ลักษณะทำนองเพลง มีลีลารูปแบบทำนองที่แตกต่างไปอย่างเห็นได้ชัด

ส่วนการขยายทำนองเพลงจากอัตราจังหวะสองชั้น ใน 2 ห้องเพลงหลังให้เป็นวรรคเพลงหลังของอัตราจังหวะสามชั้น จะเห็นว่าเป็นทำนองเพลงที่ปรุงแต่งขึ้นใหม่ อย่างเห็นได้ชัดเจน เนื่องจากลูกตกที่ใช้ในส่วนนี้คลาดเคลื่อน ดังนั้นแนวทำนองที่เป็นสามชั้น พิจารณาได้ว่าเป็นแนวทำนองที่ปรุงแต่งขึ้นใหม่

ข. เพลงเขมรปากท่อ

เมื่อทำการวิเคราะห์เพลงเขมรปากท่อ ในด้านการขยายทำนองเพลงเดิมโดยการปรุงแต่งทำนองใหม่ก็พบในหลายแห่งขอยกตัวอย่างโน้ตอัตราจังหวะสองชั้น ท่อนที่ 1 วรรคเพลงที่ 3 เปรียบเทียบอัตราจังหวะสามชั้น ซึ่งได้รับการขยายทำนองเพลงไปแล้ว ดังต่อไปนี้

ตัวอย่างที่ 57 แสดงการขยายทำนองเพลง โดยการปรุงแต่งทำนองขึ้นใหม่ ที่ใช้ในเพลงปากท่อ

สองชั้น

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

สามชั้น

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

จากตัวอย่างพบว่า การขยายทำนองเพลงจากอัตราจังหวะสองชั้น ไปเป็นอัตราจังหวะสามชั้น ใน 2 ห้องเพลงแรกของอัตราจังหวะสองชั้น ไม่มีโน้ตเลยแต่เมื่อขยายเป็นอัตราจังหวะสามชั้น ในส่วนนี้มีโน้ตเต็มวรรคเพลง จึงเห็นได้ชัดว่า โน้ตที่เกิดขึ้นในอัตราจังหวะ 3 ชั้นนั้น เป็นแนวทำนองที่ปรุงแต่งขึ้นใหม่

ส่วนการขยายทำนองเพลงจากอัตราจังหวะสองชั้น ใน 2 ห้องเพลงหลัง ให้เป็นวรรคเพลงหลังของอัตราจังหวะสามชั้น จะเห็นว่าเป็นทำนองที่ปรุงแต่งขึ้นใหม่อย่างชัดเจน เนื่องจากลูกตกที่ใช้ในส่วนนี้คลาดเคลื่อน และกลุ่มเสียงที่ใช้ในการสร้างแนวทำนอง ส่วนในอัตราจังหวะสองชั้นใช้เสียง ฟ ซ ล ด ร ในการสร้างแนวทำนอง แต่ส่วนในอัตราจังหวะ สามชั้นใช้เสียง ด ร ม ซ ล ในการสร้างทำนอง ลักษณะแนวทำนองในอัตราจังหวะสามชั้น ในส่วนนี้จึงเป็นแนวทำนองที่ปรุงแต่งขึ้นใหม่

ค. เพลงเขมรเหลือง

แนวทางการขยายทำนองเพลงเดิมโดยการปรุงแต่งทำนองใหม่ ที่ปรากฏในเพลงเขมรเหลือง มีหลายแห่งด้วยการที่พบในการวิเคราะห์ข้อมูลครั้งนี้ จะขอยกตัวอย่างทำนองเพลงเขมรเหลือง อัตราจังหวะสองชั้น ท่อน 2 วรรคเพลงที่ 6 เปรียบเทียบกับอัตราจังหวะสามชั้น ซึ่งได้รับการขยายทำนองเพลงไปแล้ว ดังต่อไปนี้

ตัวอย่างที่ 58 แสดงการขยายทำนองเพลง โดยการปรุงแต่งทำนองขึ้นใหม่ ที่ใช้ในเพลงเขมรเหลือง

สองชั้น

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

สามชั้น

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

จากตัวอย่างพบว่า การขยายทำนองเพลงจากอัตราจังหวะสองชั้น ให้เป็นทำนองเพลงในอัตราจังหวะสามชั้น ใน 2 ห้องเพลงแรกของอัตราจังหวะสองชั้น มีลูกตกสำคัญเสียง ซอล แต่เมื่อขยายเป็นอัตราจังหวะสามชั้น เสียงลูกตกคลาดเคลื่อนเป็นเสียง มี และรูปแบบจังหวะก็เปลี่ยนไป แสดงให้เห็นถึงการขยายมากเพลงที่มีการปรุงแต่งแนวทำนองเพลงขึ้นใหม่

ส่วนใน 2 ห้องเพลงหลังของอัตราจังหวะสองชั้น เมื่อเทียบกับวรรคเพลงหลังของอัตราจังหวะสามชั้น ก็พบว่าลักษณะแนวทำนองเพลงเมื่อได้รับการขยายแล้ว ก็มีแนวทำนองที่เปลี่ยนไปเห็นได้อย่างชัดเจน ที่ได้พบในวรรคเพลงแรก คือ การใช้ลูกตกคลาดเคลื่อนไปจากเดิม ลักษณะรูปแบบทำนอง และรูปแบบจังหวะก็แปรเปลี่ยนไป โน้ตในอัตราจังหวะสองชั้น มีเสียงที่ใช้ 2 เสียงคือ ล ท เมื่อขยายเป็นอัตราจังหวะ 3 ชั้น กลุ่มเสียงที่ใช้ คือ ม ร ด ซ ล ลักษณะแนวทำนองในส่วนนี้ได้รับการขยายขึ้นมีจึงแสดงให้เห็นถึง การขยายบทเพลงที่มีการปรุงแต่งแนวทำนองขึ้นใหม่ เช่นกัน

ง. เพลงเขมรเอวบาง

การขยายทำนองเพลงเดิมโดยปรุงแต่งทำนองเพลงขึ้นใหม่ ที่ปรากฏในเพลงเขมรเอวบาง ก็มีหลายแห่งเช่นกัน แต่ที่สังเกตเห็นได้โดยชัดเจนในการวิเคราะห์ครั้งนี้ พอยกตัวอย่างเขมรเอวบางอัตราจังหวะ 2 ชั้นท่อน 1 วรรคเพลงที่ 7 เปรียบเทียบกับอัตราจังหวะ สามชั้น ซึ่งได้รับการขยายทำนองเพลงไปแล้วดังต่อไปนี้

ตัวอย่างที่ 59 แสดงการขยายทำนองเพลงโดยการปรุงแต่งทำนองขึ้นใหม่ ที่ใช้ในเพลงเขมรเอวบาง

สองชั้น

- - - -	- ร - ม	- - - -	- ร - ม
- - - -	- ร - ม	- - - -	- ร - ม

สามชั้น

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

จากตัวอย่างพบว่า การขยายทำนองเพลงอัตราจังหวะสองชั้น ให้เป็นทำนองเพลงในอัตราจังหวะสามชั้น ใน 2 ห้องเพลงแรกของอัตราจังหวะสองชั้น มีลูกตกสำคัญคือเสียง ซอล ในส่วนนี้เมื่อขยายเป็นเพลงในอัตราจังหวะสามชั้น แม้จะยึดลูกตกเสียงเดียวกันแต่มีการเสริมรูปแบบทำนอง และรูปแบบจังหวะให้เปลี่ยนไป ในส่วนนี้ความรู้สึกในการฟังจะเปลี่ยนไปตามลักษณะแนวทำนองที่คิดปรุงแต่งขึ้นใหม่ส่วนใน 2 ห้องเพลงหลัง ของอัตราจังหวะสองชั้น ซึ่งมีลักษณะโน้ตเหมือนกับ 2 ห้องเพลงแรก

แต่เมื่อทำให้เป็นทำสองเพลงในอัตราจังหวะสามชั้นวรรคเพลงแรก และวรรคเพลงหลังกลับมีลักษณะไม่เหมือนกัน ดังเช่นทำนองเพลงในอัตราจังหวะสองชั้น ในวรรคเพลงหลังของอัตราจังหวะสามชั้นนี้ แม้จะยึดลูกตกเดียวกัน กับอัตราจังหวะสองชั้น แต่รูปแบบทำนองและรูปแบบจังหวะก็เปลี่ยนไปอีกลักษณะหนึ่ง ไม่ซ้ำกับที่ได้ปรุงแต่งขึ้นในวรรคเพลงแรกของอัตราจังหวะสามชั้น

โดยสรุปแล้วการปรุงแต่งแนวทำนองเพลงใหม่ ลักษณะอัตราจังหวะสองชั้น ซึ่งเคยใช้โน้ตลักษณะเดียวกัน เมื่อขยายเป็นอัตราจังหวะสามชั้นแล้ว ก็สามารถปรุงแต่งแนวทำนองเพลงให้มีลีลาแตกต่างกันได้ดังโน้ตข้างต้น

จ.เพลงเขมรใหญ่

เพลงเขมรใหญ่เมื่อนำมาวิเคราะห์เกี่ยวกับเรื่องการขยายทำนองเพลงโดยการปรุงแต่งทำนองใหม่ พบเห็นหลายลักษณะที่ปรากฏอยู่ในบทเพลงหลายแห่งด้วยกัน เนื่องจากเป็นบทเพลงที่มีความยาวถึง 4 ท่อนเพลง การขยายทำนองเพลงลักษณะเช่นนี้จึงมีปรากฏโดยทั่วไปแทบทุกท่อน ขอยกตัวอย่าง ทำนองเพลงเขมรใหญ่อัตราจังหวะสองชั้น ท่อน 4 วรรคเพลงที่ 7 เปรียบเทียบกับอัตราจังหวะสามชั้น ซึ่งได้รับการขยายทำนองเพลงไปแล้วดังต่อไปนี้

ตัวอย่างที่ 60 แสดงการขยายทำนองเพลง โดยการปรุงแต่งทำนองขึ้นใหม่ ที่ใช้ในเพลงเขมรใหญ่

สองชั้น

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

สามชั้น

- - - -	- - - ฟ	- - - -	- - - ฟ	- - - -	- ฟ - -	- - - ฟ	- - - ฟ
- - - ล	- ล - ร	- - - ล	- ล - ร	- - - ล	- ร - -	- ล - ร	- - - ด

จากตัวอย่างพบว่าการขยายทำนองเพลงอัตราจังหวะสองชั้น ให้เป็นทำนองเพลงในอัตราจังหวะสามชั้น ใน 2 ห้องเพลงแรกในอัตราจังหวะสองชั้น ใช้ลูกตกสำคัญคือ เสียง ฟา แต่เมื่อขยายเป็นอัตราจังหวะสามชั้น เสียงลูกตกสำคัญคลาดเคลื่อนไปใช้ เสียง เร และรูปแบบจังหวะ และรูปแบบทำนอง ก็เปลี่ยนไปแสดงให้เห็นว่าทำนองเพลงในส่วนนี้ได้รับการปรุงแต่งแนวทำนองใหม่ เมื่อได้รับการขยายขึ้นเป็นอัตราจังหวะสามชั้น

ส่วนสองห้องเพลงหลัง ของอัตราจังหวะสองชั้น เมื่อเทียบกับวรรคเพลงหลังของอัตราจังหวะสามชั้น พบว่าลักษณะแนวทำนองเพลงที่ได้รับการขยายแล้ว แม้จะมีการใช้ลูกตกสำคัญเสียงเดียวกันคือ เสียงโด แต่สภาพของรูปแบบทำนอง และรูปแบบจังหวะเปลี่ยนแปลงไปโดยสิ้นเชิง ทำให้เห็นว่าการขยายบทเพลงในส่วนนี้มีการปรุงแต่งทำนองเพลงขึ้นใหม่

4.3.3 การทอนทำนองเพลงโดยการใช้พื้นฐานทำนองเพลงเดิม

การทอนทำนองเพลงลักษณะนี้ รูปแบบทำนองเพลงจะยังคงมีส่วนที่มองเห็นว่าทำการทอนมาจากทำนองส่วนใดของเพลงที่ใช้เป็นพื้นฐานในการทอน เพราะในทำนองที่ทำการทอนแล้ว จะมองเห็นลักษณะใดลักษณะหนึ่งเช่นยังคงใช้ลูกตกเดิม กลุ่มเสียงเดิม รูปแบบทำนองเพลง รูปแบบจังหวะเดิม แต่จะมีลักษณะท่วงทำนองสั้นลงกว่าเดิม และทำนองเพลงแปรเปลี่ยนไปบ้างเล็กน้อย จากบทเพลงซึ่งเป็นข้อมูลในการนำมาวิเคราะห์ครั้งนี้ บทเพลงต่างๆ ที่ได้นำมาวิเคราะห์ ทำนองเพลงในอัตราจังหวะสองชั้นล้วนเป็นเพลงเก่าทั้งสิ้น ดังนั้นการวิเคราะห์บทเพลงทั้งหลายในครั้งนี้ จึงได้นำเอาทำนองเพลงสองชั้น มาเปรียบเทียบกับทำนองเพลงชั้นเดียว ซึ่งได้รับการทอนทำนองแล้ว ดังจะทำการเสนอรายละเอียดในบทวิเคราะห์ดังต่อไปนี้

ก. เพลงเขมรพวง

เพลงเขมรพวง มีการใช้ลักษณะการทอนทำนองเพลงโดยใช้พื้นฐานทำนองเพลงเดิมปรากฏให้เห็น พอยกตัวอย่างทำนองเพลงเขมรพวง อัตราจังหวะสองชั้น ท่อน 1 วรรคเพลงที่ 1 และ วรรคเพลงที่ 2 เปรียบเทียบกับอัตราจังหวะชั้นเดียว ซึ่งได้รับการทอนทำนองไปแล้ว ดังต่อไปนี้

ตัวอย่างที่ 61 แสดงการทอนทำนองเพลงโดยการใช้พื้นฐานทำนองเพลงเดิม ที่ใช้ในเพลงเขมรพวง

สองชั้น

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

ชั้นเดียว

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

จากตัวอย่างพบว่า การทอนทำนองเพลงอัตราจังหวะสองชั้น ให้เป็นทำนองเพลงในอัตราจังหวะชั้นเดียว ในวรรคเพลงแรกของอัตราจังหวะสองชั้น ซึ่งเรียกว่า ลูกเท่าใช้เสียงสำคัญเสียงเดียวคือ เสียงโด เมื่อทอนลงเป็นชั้นเดียวก็ยังคงใช้เสียงเดิมอยู่ และถ้าสังเกตโน้ตเพลงห้องที่ 3 ห้องที่ 4 วรรคเพลงแรกของอัตราจังหวะสองชั้น จะเห็นว่า มีลักษณะเหมือนกันกับโน้ตในอัตราจังหวะชั้นเดียวห้องเพลงที่ 1 และ 2 อย่างเห็นได้ชัด แสดงให้เห็นว่าทำนองเพลงชั้นเดียว ได้รับการทอนลงมาจากทำนองเพลงสองชั้นครึ่งหนึ่ง และเป็นการทอนเพลงโดยใช้พื้นฐานจากทำนองเพลงสองชั้น ซึ่งเป็นทำนองเพลงเดิมนั่นเอง

ส่วนวรรคเพลงที่ 2 ของอัตราจังหวะสองชั้น กลุ่มเสียงที่ใช้ในการดำเนินทำนอง คือ เสียง ร ม ซ ล เมื่อทอนลงเป็นชั้นเดียวก็ยังคงใช้ กลุ่มเสียง ร ม ซ ล เช่นเดียวกัน แต่ทำนองเพลงในอัตราจังหวะสองชั้น และชั้นเดียว ใช้รูปแบบของจังหวะต่างกัน และทำนองเพลงในอัตราจังหวะชั้นเดียวก็ถูกทอนลงเสียครึ่งหนึ่ง แต่ก็ยังคงมองเห็นลักษณะและที่มาของทำนองเพลงที่เป็นพื้นฐานในการทอน จากอัตราจังหวะสองชั้นซึ่งเป็นทำนองเดิมอยู่

ข. เพลงเขมรปากท่อ

เมื่อวิเคราะห์ลักษณะ การทอนทำนองเพลงโดยใช้พื้นฐานทำนองเพลงเดิม ที่ใช้ในทำนองเพลงเขมรปากท่อ ก็มีปรากฏให้เห็นอยู่เหมือนกัน ขอยกตัวอย่าง ทำนองเพลงเขมรปากท่ออัตราจังหวะ สองชั้นทางเปลี่ยนวรรคเพลงที่ 1 และ 2 เปรียบเทียบกับทำนองเพลงในอัตราจังหวะชั้นเดียวซึ่งได้รับการทอนทำนองแล้ว ดังต่อไปนี้

ตัวอย่างที่ 62 แสดงการทอนทำนองเพลงโดยการใช้พื้นฐานทำนองเพลงเดิม ที่ใช้ในเพลงปากท่อ

สองชั้น

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

ชั้นเดียว

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

จากตัวอย่างพบว่า การทอนทำนองเพลงอัตราจังหวะสองชั้น ให้เป็นทำนองเพลงในอัตราจังหวะชั้นเดียว ในวรรคเพลงแรกของอัตราจังหวะสองชั้น ซึ่งเรียกว่าลูกเท่า ใช้เสียงสำคัญเสียงเดียวคือเสียง มี เมื่อทอนลงเป็นทำนองชั้นเดียวก็ยังคงใช้เสียง มี อยู่และถ้าสังเกตโน้ตเพลงห้องที่ 3 ห้องที่ 4 วรรคเพลงแรกของอัตราจังหวะสองชั้น จะเห็นว่ามีลักษณะเหมือนกันกับโน้ตในอัตราจังหวะชั้นเดียว ห้องที่ 1 และ 2 อย่างเห็นได้ชัดเจน แสดงให้เห็นว่าทำนองเพลงชั้นเดียว ได้รับการทอนมาจาก ทำนองสองชั้นครึ่งหนึ่ง โดยการทอนได้ใช้พื้นฐานจากทำนองเพลงสองชั้น ซึ่งเป็นทำนองเพลงเดิม

ส่วนในวรรคเพลงที่ 2 ของอัตราจังหวะสองชั้น ห้องเพลงที่ 5 และ 4 ใช้ลูกตกเสียง โด ห้องเพลงที่ 8 และ 9 ใช้ลูกตกเสียง มี ซึ่งเมื่อทอนลงเป็นชั้นเดียวก็ยังคงยึดลูกตกเดิมอยู่ ดังปรากฏในห้องเพลงที่ 3 และ 4 ของอัตราจังหวะชั้นเดียว แต่รูปแบบของทำนอง และรูปแบบของจังหวะเปลี่ยนไป และทำนองเพลงในอัตราจังหวะชั้นเดียวก็ถูกทอนลง

ครึ่งหนึ่ง แต่ก็คงมองลักษณะและที่มา ของทำนองเพลงที่เป็นพื้นฐานในการทอนจากอัตราจังหวะสองชั้น ซึ่งเป็นทำนองเดิมอยู่

ค. เพลงเขมรเหลือง

เพลงเขมรเหลือง เมื่อนำมาวิเคราะห์เกี่ยวกับ การทอนทำนองเพลงโดยใช้พื้นฐานทำนองเพลงเดิม ก็มีปรากฏอยู่เหมือนกันแม้จะไม่ชัดเจนเท่ากับ 2 เพลงแรก แต่ก็พอมองเห็นพื้นฐานของทำนองที่ทอนลงมา ขอยกตัวอย่างทำนองเพลงเขมรเหลือง อัตราจังหวะสองชั้น ท่อนที่ 2 วรรคเพลงที่ 1 และ 2 เปรียบเทียบกับทำนองเพลงในอัตราจังหวะชั้นเดียวที่ได้รับการทอนทำนองแล้วดังต่อไปนี้

ตัวอย่างที่ 63 แสดงการทอนทำนองเพลงโดยการใช้พื้นฐานทำนองเพลงเดิม ที่ใช้ในเพลงเขมรเหลือง

สองชั้น

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

ชั้นเดียว

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

จากตัวอย่างพบว่า การทอนทำนองเพลงอัตราจังหวะสองชั้น ให้เป็นทำนองเพลงในอัตราจังหวะชั้นเดียว ในวรรคเพลงแรกของอัตราจังหวะสองชั้น เป็นลักษณะของลูกเท่า แต่เป็นลูกเท่าที่มีลีลาการสร้างทำนอง โดยการใช้เสียงหลายเสียงซึ่งมีลูกตกคือเสียง โด แต่เมื่อทำเป็น ลูกเท่า ในอัตราจังหวะชั้นเดียว ในส่วนมีใช้เสียงเดียว คือเสียง โด เท่านั้น ในส่วนลูกเท่านี้พิจารณาได้ว่าเมื่อทำเป็นอัตราจังหวะเดียวนั้น ผิดเพียงลูกตกเสียงสำคัญในการสร้างทำนองเท่านั้น

ส่วนวรรคเพลงที่ 2 ของอัตราจังหวะสองชั้น ห้องเพลงที่ 5 และ 6 ใช้ลูกตกเสียง โด ห้องเพลงที่ 7 และ 8 ใช้ลูกตกเสียง มี ซึ่งเมื่อทอนลงเป็นอัตราจังหวะชั้นเดียว ก็ยังคงยึดลูกตกเดิมอยู่ ดังปรากฏในห้องเพลงที่ 3 และ 4 ของอัตราจังหวะชั้นเดียว แต่รูป

แบบของทำนองและรูปแบบของจังหวะเปลี่ยนไป และทำนองเพลงในอัตราจังหวะชั้นเดียวก็ถูกทอนลงครึ่งหนึ่ง แต่ก็คงมองเห็นลักษณะและที่มาของทำนองเพลงที่เป็นพื้นฐานในการทอนจากอัตราจังหวะสองชั้น ซึ่งเป็นทำนองเดิมอยู่

ง. เพลงเขมรเอวบาง

เพลงเขมรเอวบางเมื่อนำทำนองเพลงมาวิเคราะห์ในเรื่องการทอนทำนองโดยใช้พื้นฐานทำนองเพลงเดิม พบว่าทำนองเพลงลักษณะนี้ปรากฏให้เห็น ขอยกตัวอย่างทำนองเพลงเขมรเอวบางอัตราจังหวะสองชั้น ท่อน 1 วรรคเพลงที่ 5 และ 6 เปรียบเทียบกับอัตราจังหวะชั้นเดียว ซึ่งได้รับการทอนทำนองเพลงไปแล้ว ดังต่อไปนี้

ตัวอย่างที่ 64 แสดงการทอนทำนองเพลงโดยการใช้พื้นฐานทำนองเพลงเดิม ที่ใช้ในเพลงเขมรเอวบาง

สองชั้น

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

ชั้นเดียว

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

จากตัวอย่างพบว่า การทอนทำนองเพลงอัตราจังหวะสองชั้น ให้เป็นทำนองเพลงในอัตราจังหวะชั้นเดียว ในวรรคเพลงที่ 5 ของอัตราจังหวะสองชั้น มีลูกตกเสียงสำคัญคือเสียงโด เมื่อทอนลงเป็นอัตราจังหวะชั้นเดียวก็ใช้เสียงเดียวกัน แต่รูปแบบของจังหวะ และรูปแบบของทำนองเปลี่ยนไป แต่ก็ยังพอจะมองเห็นส่วน ๆ ที่นำมาเป็นพื้นฐานในการสร้างทำนองเพลงชั้นเดียว คือ กลุ่มเสียง ในอัตราจังหวะชั้นเดียวนี้ยังใช้กลุ่มเสียงเช่นเดียวกับอัตราจังหวะสองชั้น

ส่วนวรรคเพลงที่ 6 ของอัตราจังหวะสองชั้น สังเกตว่าห้องเพลงที่ 7 และ 8 ลักษณะโน้ตเหมือนเดิม อัตราจังหวะชั้นเดียว ห้องเพลงที่ 3 และ 4 แสดงให้เห็นว่าการทอนทำนองเพลงจากอัตราจังหวะสองชั้น ลงเป็นชั้นเดียวนั้น เพียงแต่ตัดโน้ตเพลงห้องที่ 5

และ 6 ของอัตราจังหวะสองชั้นออกเท่านั้น และนำทำนองเพลงห้องเพลงที่ 7 และ 8 มาใช้ในอัตราจังหวะชั้นเดียวโดยมิมีการปรุงแต่งใดๆ จึงเห็นลักษณะทำนองเพลงของอัตราจังหวะสองชั้นเดิมอยู่อย่างเห็นได้ชัดเจน

จึงพอสรุปได้ว่า การทอนทำนองเพลงจากอัตราจังหวะสองชั้น ให้เป็นทำนองเพลงในอัตราจังหวะชั้นเดียวของเพลงเอวบาง ใช้ลักษณะพื้นฐานของทำนองเพลงเดิม

จ. เพลงเขมรใหญ่

ลักษณะการทอนทำนองเพลงโดยใช้พื้นฐานทำนองเพลงเดิม มีให้เห็นอย่างชัดเจนในหลายที่ ในที่นี้จะขอยกตัวอย่างทำนองเพลงอัตราจังหวะสองชั้น ท่อน 3 วรรคเพลงที่ 5 และ 6 เปรียบเทียบกับทำนองเพลงอัตราจังหวะชั้นเดียว ซึ่งได้รับการทอนทำนองเพลงไปแล้ว ดังต่อไปนี้

ตัวอย่างที่ 65 แสดงการทอนทำนองเพลงโดยการใช้พื้นฐานทำนองเพลงเดิม ที่ใช้ในเพลงเขมรใหญ่

สองชั้น

- ล - -	ช ช - -	ล ล - -	ด ด - ร	- ม - ม	- ม - -	ร ร - -	ด ด - ล
- ล - ช	- - - ล	- - - ด	- - - ร	- ม - ช	- ม - ร	- - - ด	- - - ล

ชั้นเดียว

- ม - ม	- ม - -	ร ร - -	ด ด - -
- ม - ช	- ม - ร	- - - ด	- - - ล

จากตัวอย่างพบว่า การทอนทำนองเพลงอัตราจังหวะสองชั้น ให้เป็นทำนองเพลงอัตราจังหวะชั้นเดียว ของเพลงเขมรใหญ่ในส่วนนี้ ถ้าพิจารณาวรรคเพลงที่ 5 ของอัตราจังหวะสองชั้น ใช้ลูกตกสำคัญคือเสียง เร ในอัตราจังหวะชั้นเดียวก็ใช้เสียงเดียวกันคือเสียง เร แต่ถ้าดูรูปแบบจังหวะรูปแบบทำนอง และระดับเสียงที่นำมาใช้ในเพลงจะเห็นว่าลักษณะทำนองเพลงในอัตราจังหวะสองชั้น และ ชั้นเดียว ในส่วนนี้ไม่มีลักษณะเดียวกันเลย จึงไม่นับเป็นการทอนทำนองโดยใช้พื้นฐานทำนองเพลงเดิม

ทำนองเพลงในอัตราจังหวะสองชั้น และ ชั้นเดียว ในส่วนนี้ไม่มีลักษณะเดียวกันเลย จึงไม่นับเป็นการทอนทำนองโดยใช้พื้นฐานทำนองเพลงเดิม

แต่ถ้าพิจารณาโน้ตวรรคเพลงที่ 6 ของอัตราจังหวะสองชั้น ทั้งวรรคเพลงจะเห็นว่าเป็นลักษณะทำนองเพลงในอัตราจังหวะชั้นเดียวนั่นเอง แสดงให้เห็นว่าการทอนทำนองจากอัตราจังหวะสองชั้น ลงเป็นชั้นเดียวนั้น เพียงแต่ตัดโน้ตเพลงวรรคเพลงที่ 5 ออกเท่านั้น และนำวรรคเพลงที่ 6 มาใช้ในอัตราจังหวะชั้นเดียว โดยไม่ต้องปรุงแต่งใด ๆ การทอนเพลงในลักษณะนี้เป็นการทอนทำนองทั้งวรรคเพลง จึงเห็นลักษณะทำนองเพลงของอัตราจังหวะสองชั้น เหลือครึ่งหนึ่งในอัตราจังหวะชั้นเดียว

จึงพอสรุปได้ว่า การทอนทำนองเพลงจากอัตราจังหวะสองชั้น ให้เป็นทำนองเพลงอัตราจังหวะชั้นเดียว ที่ใช้ในเพลงเขมรใหญ่ ในส่วนนี้ ใช้ลักษณะการทอนโดยใช้พื้นฐานทำนองเพลงเดิม

4.3.4 การทอนทำนองเพลงโดยตกแต่งทำนองเพลงขึ้นใหม่

การทอนทำนองในลักษณะนี้ ที่พบเห็นโดยทั่วไปมี 2 ลักษณะ คือ ประการแรกจะเป็นการทอนโดยยึดลูกตกสำคัญ ของลักษณะทำนองเดิมที่นำมาทอน แต่รูปแบบเดิมที่นำมาทอน ประการที่สองจะเป็นการทอนที่เสียงลูกตกสำคัญคลาดเคลื่อน ถ้ามีการทอนเพลงลักษณะนี้ จะมองเห็นความแตกต่างของทำนองเพลงที่ทอนได้ง่าย เพราะทำนองเพลงจะตกคนละเสียง และเมื่อตกคนละเสียงลีลาในการสร้างทำนองก็จะแตกต่างกัน ทำให้สังเกตลักษณะการทอนทำนองโดยการตกแต่งทำนองเพลงใหม่ได้ง่ายขึ้น แต่โดยทั่วไปตามหลักการทางทฤษฎีเพลงเถา สำเนียงเขมร 5 เพลง มาเป็นข้อมูลในการวิเคราะห์ครั้งนี้มีรายละเอียด ในการวิเคราะห์การทอนทำนองเพลงโดยตกแต่งทำนองเพลงขึ้นใหม่ดังต่อไปนี้

ก. เพลงเขมรพวง

ลักษณะการทอนทำนองเพลง โดยตกแต่งทำนองเพลงขึ้นใหม่ที่พบในเพลงเขมรพวงมีปรากฏให้เห็น ขอยกตัวอย่างทำนองเพลงเขมรพวงอัตราจังหวะสองชั้นท่อนที่ 2 วรรคเพลงที่ 7 และ 8 เปรียบเทียบกับอัตราจังหวะชั้นเดียว ซึ่งได้รับการทอนทำนองไปแล้ว ดังต่อไปนี้

ตัวอย่างที่ 66 แสดงการทอนทำนองเพลงโดยการแต่งทำนองขึ้นใหม่ ที่ใช้ในเพลงเขมรพวง

สองชั้น

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

สามชั้น

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

จากตัวอย่างพบว่า การทอนทำนองเพลงอัตราจังหวะสองชั้น ให้เป็นทำนองเพลงอัตราจังหวะชั้นเดียว ในวรรคเพลงที่ 7 ใช้ลูกตกสำคัญคือเสียง ลา เมื่อทอนลงเป็นอัตราจังหวะชั้นเดียว ก็ใช้เสียงเดียวกัน แต่เมื่อทอนเป็นอัตราชั้นเดียว ในส่วนนี้มีการนำ เสียงรอง คือ เสียง ที มาใช้ในการดำเนินทำนอง ซึ่งอัตราจังหวะสองชั้นไม่มี เสียงที จึงนับเป็นทำนองเพลงที่ได้รับการตกแต่งให้ต่างไปจากทำนองเพลงสองชั้น

ข เพลงเขมรปากท่อ

เพลงปากท่อเพลงปากท่อ มีลักษณะการทอนทำนองโดยปรุงแต่งทำนองขึ้นใหม่ ขอยกตัวอย่าง ทำนองเพลงอัตราจังหวะสองชั้น ทางเปลี่ยน วรรคเพลงที่ 3 และ 4 เปรียบเทียบกับทำนองเพลงจังหวะชั้นเดียว ซึ่งได้รับการทอนทำนองไปแล้วดังต่อไปนี้

ตัวอย่างที่ 67 แสดงการทอนทำนองเพลงโดยการตกแต่งทำนองขึ้นใหม่ ที่ใช้ในเพลงเขมรเอวบาง

สองชั้น

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

ชั้นเดียว

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

จากตัวอย่างพบว่า การทอนทำนองเพลงจังหวะสองชั้น ให้เป็นทำนองเพลงจังหวะชั้นเดียว ถ้าพิจารณาจากลูกตกทั้งวรรคเพลง ของทำนองเพลงอัตราจังหวะสองชั้น ใช้ลูกตกสำคัญเสียง เร และ ลา ตามลำดับ เมื่อทอนเป็นทำนองเพลงอัตราจังหวะชั้นเดียว เป็นการทอนทำนองเพลงโดยใช้ลูกตกเสียงเดียวกัน แต่ลักษณะรูปแบบจังหวะเพลง รูปแบบทำนองเพลง และการดำเนินทำนองเพลง มีความแตกต่างกันทั้ง 2 วรรคเพลง ดังเช่น วรรคเพลงที่ 3 ของอัตราจังหวะสองชั้น ไม่มีห้องเพลงว่างเลย แต่เมื่อทอนเป็นทำนองเพลงในอัตราจังหวะชั้นเดียว มีห้องว่าง 1 ห้อง และทำนองเพลงห่าง ส่วนวรรคเพลงที่ 4 ของทำนองเพลงอัตราจังหวะสองชั้น มีการเคลื่อนที่ของทำนองเพลง เสียงสูง เคลื่อนที่ลงต่ำ และเคลื่อนที่กลับไปเสียงสูงอีก เป็นทำนองเพลงดังนี้ ม ด ร ม - ล ด ร จะเห็นว่าเสียงแรกคือเสียง มี ใช้เสียงสูง แล้วต่ำลงมาเป็นเสียง โด แล้วกลับสูงขึ้นคือเสียง เร มี แต่การดำเนินทำนองเพลงในอัตราจังหวะชั้นเดียว ที่ทอนมาใน 2 ห้องเพลงหลัง มีลักษณะทำนองเพลง เรียงเสียงต่ำตลอดทำนองเพลง ทำให้เห็นลักษณะแตกต่างของทำนองเพลงเกิดขึ้น ซึ่งก็นับว่าเป็นการปรุงแต่งทำนองเพลงขึ้นใหม่ใช้กับบทเพลงในการทอนทำนองเพลง

ค เพลงเขมรเหลือง

เมื่อนำเพลงเขมรเหลือง มาวิเคราะห์เกี่ยวกับการทอนทำนองเพลงโดยปรุงแต่งทำนองขึ้นใหม่ ก็มีปรากฏให้เห็น ขอยกตัวอย่าง ทำนองเพลงเขมรเหลืองอัตราจังหวะ สองชั้นท่อน2 วรรคเพลงที่ 5 และ 6 เปรียบเทียบกับทำนองเพลงจังหวะชั้นเดียว ซึ่งได้รับการทอนทำนองเพลงไปแล้ว ดังต่อไปนี้

ตัวอย่างที่ 68 แสดงการทอนทำนองเพลงโดยการตกแต่งทำนองขึ้นใหม่ ที่ใช้ในเพลงเขมรเหลือง

สองชั้น

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

ชั้นเดียว

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

จากตัวอย่างพบว่า การทอนทำนองเพลงอัตราจังหวะสองชั้น ให้เป็นทำนองเพลงอัตราจังหวะชั้นเดียว วรรคเพลงที่ 5 ของอัตราจังหวะสองชั้น มีลักษณะรูปแบบทำนองเพลงและรูปแบบจังหวะ ต่างจากรูปแบบทำนองและรูปแบบจังหวะ ที่มีในอัตราจังหวะชั้นเดียว และลักษณะการดำเนินเป็นทำนองก็ต่างกัน ในอัตราจังหวะสองชั้น ทำนองเพลงใช้ลักษณะเคลื่อนที่สูงขึ้นตลอด คือ ซ ล ด ร ม ซ แต่ลักษณะการเคลื่อนที่ของทำนองในอัตราจังหวะชั้นเดียวกลับเป็นไปในทางกลับกัน คือ ลักษณะทำนองเคลื่อนที่ลงต่ำ เป็น ม ร ด ล ด ซ จึงทำให้เห็นว่าแนวทำนองเพลงทั้งสองแนว มีความแตกต่างกัน ทำนองเพลงในอัตราจังหวะชั้นเดียวนี้จึงเป็นทำนองที่เกิดจากการปรุงแต่งทำนองใหม่

ส่วนวรรคที่ 6 ของอัตราจังหวะชั้นเดียว เห็นส่วนที่ปรุงแต่งทำนองใหม่อย่างเห็นได้ชัด เนื่องจากลูกตกที่ใช้ในทำนองเพลงมีความคลาดเคลื่อนไป 1 เสียง ในอัตราจังหวะ 2 ชั้น ใช้เสียง ท เป็นเสียงลูกตก แต่เมื่อทอนเป็นอัตราจังหวะชั้นเดียว ลูกตกกลายป็นเสียงโด แนวทำนองทั้งสองอัตราจังหวะจึงมีความแตกต่างกัน

ง.เพลงเขมรเอวบาง

เพลงเขมรเอวบาง เมื่อนำเพลงนี้มาวิเคราะห์เรื่อง การทอนทำนองเพลงโดยการตกแต่งแนวทำนองเพลงขึ้นใหม่ พบว่าทำนองเพลงที่ได้รับการทอนแล้ว มีลักษณะเช่นนี้ปรากฏให้เห็นในบทเพลง ขอยกตัวอย่างทำนองเพลงเขมรเอวบาง สองชั้น ท่อน 1 วรรคเพลงที่ 7และวรรคเพลงที่ 8 เปรียบเทียบกับทำนองเพลงในอัตราจังหวะชั้นเดียว ซึ่งได้รับการทอนทำนองเพลงไปแล้ว ดังต่อไปนี้

ตัวอย่างที่ 69 แสดงการทอนทำนองเพลงโดยการตกแต่งทำนองขึ้นใหม่ ที่ใช้ในเพลงเขมรเอวบาง

สองชั้น

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

ชั้นเดียว

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

จากตัวอย่างพบว่าการทอนทำนองเพลงอัตราจังหวะสองชั้น ให้เป็นทำนองเพลงอัตราจังหวะชั้นเดียว วรรคเพลงที่ 7 มีลักษณะรูปแบบทำนองและรูปแบบจังหวะ ต่างจากรูปแบบทำนอง และรูปแบบจังหวะในอัตราจังหวะชั้นเดียว ในวรรคเพลงที่ 7 อัตราจังหวะสองชั้น มีห้องว่างของโน้ตเพลงปรากฏให้เห็น เมื่อทอนเป็นอัตราชั้นเดียวแล้ว กลับใช้โน้ตเพลงแทบเต็มห้องและยังใช้เสียงลูกตกคลาดเคลื่อนกันอีกด้วย ในอัตราจังหวะสองชั้น ใช้ลูกตกเสียง มี แต่เมื่อทอนทำนองเพลงเป็นอัตรจังหวะชั้นเดียว ใช้เสียง เร จึงทำให้เห็นความแตกต่างกันในด้านทำนองเพลง เนื่องจากอัตราจังหวะชั้นเดียวมีการปรับปรุงทำนองเพลงขึ้นใหม่

โน้ตเพลงในส่วนวรรคเพลงที่ 8 มีลักษณะโน้ตเป็นการปรุงแต่งทำนองโดยใช้พื้นฐานทำนองเก่า เพราะยังมองเห็นส่วนที่ทอนมาจากอัตราจังหวะสองชั้น ลักษณะการใช้โน้ตเช่นนี้ดังได้เสนอการวิเคราะห์ไว้แล้วในข้อ 3.3

จ เพลงเขมรใหญ่

เพลงเขมรใหญ่เมื่อนำมาวิเคราะห์ เกี่ยวกับเรื่องการทอนทำนองเพลงโดยการตกแต่งทำนองเพลงใหม่ พบว่ามีลักษณะเช่นนี้ปรากฏในบทเพลง ขอยกตัวอย่างทำนองเพลงเขมรใหญ่สองชั้น ท่อนที่2 วรรคเพลงที่ 5 และ 6 เปรียบเทียบกับทำนองเพลงอัตราจังหวะชั้นเดียวซึ่งได้รับการทอนเพลงไปแล้ว ดังต่อไปนี้

ตัวอย่างที่ 70 แสดงการทอนทำนองเพลงโดยการตกแต่งทำนองขึ้นใหม่ ที่ใช้ในเพลงเขมรใหญ่

สองชั้น

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

ชั้นเดียว

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

จากตัวอย่างพบว่า การทอนทำนองเพลงในอัตราจังหวะสองชั้น ให้เป็นทำนองเพลงจังหวะชั้นเดียว โน้ตในวรรคที่ 5 และ 6 ของอัตราจังหวะสองชั้น ใช้ลูกตกสำคัญเสียง โด และ เสียง ซอล ตามลำดับ เมื่อทอนเป็นอัตราจังหวะชั้นเดียว การทอนทำนองลูกตก ที่ใช้ในแต่ละที่ ใช้เสียงเดียวกันกับอัตราจังหวะสองชั้น แต่ก็มองเห็นลักษณะแตกต่างของทำนองเพลงที่ทอนเนื่องจากรูปแบบจังหวะ รูปแบบทำนอง และการเคลื่อนที่ของทำนองเพลง มีการแตกต่างกันอย่างเห็นได้ชัด วรรคเพลงที่ 6 ของอัตราจังหวะสองชั้น การเคลื่อนที่ของทำนองเพลงเป็นแบบสลับฟันปลา คือใช้เสียงสูงและเสียงต่ำสลับกันไป แต่เมื่อทอนเป็นอัตราจังหวะชั้นเดียวการเคลื่อนที่ของทำนองเพลง ใช้แบบเรียงเสียงและข้ามเสียงผสมกัน ทำให้เห็นลักษณะแตกต่างของทำนองเพลง ที่เกิดขึ้นในทำนองเพลงอัตราจังหวะชั้นเดียว เนื่องจากทำนองเพลงในอัตราจังหวะชั้นเดียว ได้รับการปรุงแต่งแนวทำนองเพลงเมื่อทำการทอน

4.4 รูปแบบของบทเพลงกรณีมีทางเปลี่ยน

ทางเปลี่ยน เป็นการสร้างทางในการบรรเลงเพลงที่เกิดขึ้นในท่อนเดียวกัน เพื่อให้มีลักษณะทำนองเพลง แปลกออกไปจากกันในการบรรเลงรับร้องแต่ละครั้ง หรือจบท่อนเพลงแต่ละท่อน การทำเพลงทางเปลี่ยนเป็นการแสดงความสามารถของผู้ประพันธ์ ในการสร้างลักษณะแนวทำนองเพลง โดยปกติการสร้างทำนองเพลงทางเปลี่ยน ผู้ประพันธ์จะยึดหลักการใช้ ลูกตกสำคัญเสียงเดียวกันกับเพลงทางพื้น หรือเพลงที่บรรเลงไว้ในเที่ยวแรกทุกวรรคเพลง แต่ก็มีบ้างบางทำนองในบางเพลง ที่ผู้ประพันธ์ใช้เสียงลูกตกคลาดเคลื่อนไปจากเพลงทางพื้น การสร้างทำนองเพลงทางเปลี่ยน ที่นิยมในหมู่นักประพันธ์เพลงมักใช้ลักษณะการทำสำเนียงภาษา เช่นเพลงภาษาเขมร จะมีการบรรเลงในทางพื้นในเที่ยวแรก เมื่อบรรเลงย้อนกลับหรือบรรเลงในเที่ยวที่สอง การสร้างลักษณะทำนองเพลงทางเปลี่ยน จะใช้ลีลาทำนองเพลงออกสำเนียงเพลงภาษาเขมร เป็นการเปลี่ยนอารมณ์เพลง

จากบทเพลงที่นำมาเป็นข้อมูลในการวิเคราะห์ มีอยู่ 2 เพลง ที่จางวางทั่ว พาทยโกศล ได้สร้างทำนองเพลงทางเปลี่ยนเอาไว้ คือ เพลงเขมรปากท่อ เพลงเขมรใหญ่

ในการวิเคราะห์ลักษณะเพลงทางเปลี่ยน จะศึกษาลักษณะโครงสร้างรูปแบบเพลงทางเปลี่ยน ดังมีรายละเอียดเกี่ยวกับโครงสร้างรูปแบบเพลงทางเปลี่ยน ที่ใช้มากในเพลงทั้งสองดังต่อไปนี้

4.4.1 เพลงเขมรปากท่อ

เพลงเขมรปากท่อเป็นเพลงท่อนเดียว มีความยาว4หน้าทับปรบไก่ มีการขับร้อง2ครั้ง ในแต่ละอัตราจังหวะ เพลงนี้จางวางทั่ว พาทยโกศล สร้างทำนองเพลงทางเปลี่ยนให้บรรเลงต่างกันในการขับร้องแต่ละครั้ง แต่การรับร้องแต่ละครั้งเวลาบรรเลงย้อนกลับ ก็ใช้ทำนองเพลงเดิม ซึ่งซ้ำกับการบรรเลงในเที่ยวแรก และทำนองเพลงทางเปลี่ยนก็ทำไว้เพียง อัตราจังหวะสามชั้น และ สองชั้น เท่านั้น ส่วนทำนองเพลงในจังหวะชั้นเดียว มิได้ทำทางเปลี่ยนเอาไว้ ซึ่งต้องบรรเลงซ้ำกันในการรับร้อง 2 เที่ยว

โครงสร้างรูปแบบเพลงทางพื้นและทางเปลี่ยนที่พบในเพลงเขมรปากท่อ ในอัตราจังหวะสามชั้น การสร้างทำนองเพลงทางเปลี่ยน มีลักษณะการใช้ทำนองเพลงเดียวกันกับทำนองเพลงทางพื้น 4 วรรคเพลงแรก จากนั้นจึงสร้างสำนวนเพลงให้เปลี่ยนไปจากเพลงทางพื้น จำนวน 7 วรรคเพลง ที่เหลืออีก 5 วรรคเพลงหลัง ก็ใช้ทำนองเพลงเดียวกันกับเพลงทางพื้นอีก แล้วจึงบรรเลงย้อนกลับตั้งแต่ต้น

โดยสรุปรูปแบบของเพลงทางเปลี่ยน ในอัตราจังหวะสามชั้น มีการทำนองเดียวกับเพลงทางพื้นจำนวน 9 วรรคเพลง คือ 4 วรรคเพลงแรก และ 5 วรรคเพลงหลัง การสร้างทำนองเพลงทางเปลี่ยนแตกต่างจากทำนองเพลงทางพื้น มีอยู่ 7 วรรคเพลง ตั้งแต่วรรคเพลงที่ 5 - 11 และใน 7 วรรคนี้ มีการดำเนินทำนองเพลงทางพื้น และทางเปลี่ยนแตกต่างกันดังนี้

ตัวอย่างที่ 71 เปรียบเทียบทำนองเพลงส่วนที่มีความแตกต่างกัน ในการบรรเลงทางพื้นและทางเปลี่ยน ที่ใช้ในเพลงเขมรปากท่อ สามชั้น

ทำนองเพลงทางพื้น

วรรคเพลงที่ 5

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

วรรคเพลงที่ 7

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

วรรคเพลงที่ 9

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

วรรคเพลงที่ 11

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

ทำนองเพลงทางเปลี่ยน

วรรคเพลงที่ 5

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

วรรคเพลงที่ 7

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

วรรคเพลงที่ 9

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

วรรคเพลงที่ 11

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

ในทำนองเพลงทางเปลี่ยนมีการใช้ลูกตกเสียงเปลี่ยนแปลงไป 1 ตำแหน่งคือวรรคเพลงที่ 6 เพลงทางพื้นใช้เสียง มี เพลงทางเปลี่ยนใช้เสียง เร ทำนองเพลงทางพื้นและทำนองเพลงทางเปลี่ยน ทุกวรรคเพลง ตั้งแต่วรรคเพลง 5 - 11 ที่มีการสร้างแนวทำนองเพลงแตกต่างกันในทุกวรรคเพลงดังโน้ตข้างต้น

โครงสร้างรูปแบบเพลงทางพื้น และเพลงทางเปลี่ยน ที่ปรากฏในเพลงเขมรปากท่ออัตราจังหวะสองชั้น ทำนองเพลงส่วนใหญ่ใช้ทำนองเปลี่ยนในทุกวรรคเพลง ยกเว้นวรรคเพลงแรกและวรรคเพลงสุดท้าย ที่ใช้ทำนองเหมือนกันทั้งเพลงทางพื้นและเพลงทางเปลี่ยน การดำเนินทำนองเพลงในอัตราจังหวะสองชั้น การบรรเลงเพลงทางพื้น และทางเปลี่ยน ดำเนินทำนองต่างกันดังนี้

ตัวอย่างที่ 72 เปรียบเทียบทำนองเพลงส่วนที่มีความแตกต่างกัน ในการบรรเลงทางพื้นและทางเปลี่ยน ที่ใช้ในเพลงเขมรปากท่อ สองชั้น

ทำนองเพลงทางเปลี่ยนในทุกวรรคเพลงของอัตราจังหวะสองชั้น ยึดลูกตกเดียวกันกับทำนองเพลงทางพื้น แต่มีการสร้างแนวการดำเนินทำนองเพลงที่ต่างกัน และในทำนองเพลงทางเปลี่ยนสองชั้น ใช้ลักษณะทำนองเพลงถามตอบ และเทคนิคการบรรเลงที่เรียกว่า ล้อ ซึ่งต่างออกไปจากทำนองเพลงทางพื้น

4.4.2 เพลงเขมรใหญ่

เพลงเขมรใหญ่เป็นเพลงมี 4 ท่อนในแต่ละอัตราจังหวะ แต่ละท่อนมีความยาว 4 หน้าทับปรบไก่ เพลงนี้ จางวางทั่ว พาทยโกศล สร้างทำนองเพลงในอัตราจังหวะสามชั้น แต่ละท่อนเพลง ให้มีการบรรเลงทางเปลี่ยนเวลาบรรเลงย้อนกลับทุกท่อนเพลง ส่วนอัตราจังหวะสองชั้นและชั้นเดียว มิได้ทำนองเพลงทางเปลี่ยนเอาไว้ จึงต้องบรรเลงซ้ำกับทั้ง 2 เที่ยว

โครงสร้างรูปแบบเพลงทางพื้นและทางเปลี่ยน ที่พบในทำนองเพลงอัตราจังหวะสามชั้น แต่ละท่อนมีรายละเอียดดังต่อไปนี้

ก เพลงเขมรใหญ่ สามชั้น ท่อน 1

เพลงเขมรใหญ่ สามชั้น ท่อนที่1 มีรูปแบบของทำนองเพลงทางพื้นและทางเปลี่ยน ที่ใช้ทำนองเพลงซ้ำกัน ในตอนขึ้นต้นเพลง 1 จังหวะหน้าทับ หรือ 4 วรรคเพลง และตอนจบเพลงครึ่งจังหวะหน้าทับ หรือ 2 วรรคเพลง

ทำนองเพลงที่ใช้ซ้ำกันในเพลง ท่อนที่ 1 มีจำนวน 6 วรรคเพลง ที่เหลืออีก 10 วรรคเพลง ใช้ทำนองเพลงที่ต่างกัน ส่วนของทำนองที่แตกต่างกัน เริ่มตั้งแต่วรรคเพลงที่ 5 ถึงวรรคเพลงที่ 14 จะขอเปรียบเทียบโน้ตเพลงในส่วนของทำนองเพลง ที่ใช้ทำนองต่างกัน ในท่อน 1 ดังต่อไปนี้

ตัวอย่างที่ 73 เปรียบเทียบทำนองเพลงส่วนที่มีความแตกต่างกัน ในการบรรเลงทางพื้นและทางเปลี่ยน ที่ใช้ในเพลงเขมรใหญ่ สามชั้น ท่อน 1

สามชั้น ท่อน 1 ทางพื้น

วรรคเพลงที่ 5

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

วรรคเพลงที่ 7

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

วรรคเพลงที่ 9

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

วรรคเพลงที่ 11

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

วรรคเพลงที่ 13

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

สามชั้น ท่อน 1 ทางเปลี่ยน

วรรคเพลงที่ 5

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

วรรคเพลงที่ 7

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

วรรคเพลงที่ 9

- - ล -	ด ล - -	ช - ม -	- ล - ช	- - ร -	ม ร - -	ด - ล ด	- ร - ด
- - - ล	- - ช ม	- ร - ช	ม - ม -	- - - ร	- - ด ล	- ช - -	ล - ล -

วรรคเพลงที่ 11

ช - ม ช	- ล - ช	ด - ล ด	- ช - ด	ม - - ร	ม ร - -	ร ด - ด	ร ด - -
- ร - -	ม - ม -	- ช - -	ล - ล -	- ร ด -	- - ด ล	- - ล -	- - ล ช

วรรคเพลงที่ 13

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

เมื่อเปรียบเทียบทำนองเพลงทางพื้น และ ทำนองเพลงทางเปลี่ยน ท่อน1 ของเพลงเขมรใหญ่ พบว่าใช้ลูกตกเสียงเดียวกับเพลงทางพื้นทุกกลูก แต่มีการสร้างแนวการดำเนินทำนองเพลงที่ต่างกัน

ข เพลงเขมรใหญ่ ท่อน 2

เพลงเขมรใหญ่ ท่อน 2 มีรูปแบบทำนองเพลงทางพื้น และ ทางเปลี่ยน ที่ปรากฏในบทเพลง มีการใช้ทำนองเพลงซ้ำกัน ในตอนขึ้นต้นเพลง ครึ่งจังหวะหน้าทับ หรือสองวรรคเพลง และตอนจบเพลง 1 จังหวะหน้าทับครึ่ง หรือ 6วรรคเพลง รวม 8วรรคเพลง ที่ใช้ทำนองเพลงซ้ำกัน นอกนั้นเป็นทำนองเพลงที่ไม่ซ้ำกัน

ทำนองเพลงที่ไม่ซ้ำกันในท่อนที่2 มีจำนวน 8 วรรคเพลง ตั้งแต่วรรคเพลงที่ 3 ถึงวรรคเพลงที่ 10 จะขอเปรียบเทียบโน้ตเพลงในส่วนของทำนองเพลง ที่ใช้ทำนองเพลงต่างกันในท่อนที่ 2 ดังต่อไปนี้

ตัวอย่างที่ 74 เปรียบเทียบทำนองเพลงส่วนที่มีความแตกต่างกัน ในการบรรเลงทางพื้นและทางเปลี่ยน ที่ใช้ในเพลงเขมรใหญ่ สามชั้น ท่อน 2

เขมรใหญ่ สามชั้น ท่อน 2 ทางพื้น

วรรคเพลงที่ 3

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

วรรคเพลงที่ 5

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

วรรคเพลงที่ 7

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

วรรคเพลงที่ 9

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

เขมรใหญ่ สามชั้น ท่อน 2 ทางเปลี่ยน

วรรคเพลงที่ 3

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

วรรคเพลงที่ 5

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

วรรคเพลงที่ 7

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

วรรคเพลงที่ 9

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

เมื่อเปรียบเทียบทำนองเพลงทางพื้น และทำนองเพลงทางเปลี่ยน ท่อนที่ 2 พบว่า ใช้ลูกตกเสียงเดียวกับเพลงทางพื้นทุกลูก แต่มีการสร้างแนวการดำเนินทำนองเพลงที่ต่างกัน

ค เพลงเขมรใหญ่ ท่อน 3

เพลงเขมรใหญ่ ท่อน 3 มีรูปแบบทำนองเพลงทางพื้น และทางเปลี่ยน ปรากฏให้เห็นทำนองเพลงซ้ำกัน ในตอนขึ้นเพลง ครึ่งจังหวะหน้าทับหรือ 2 วรรคเพลง ทำนองเพลงตั้งแต่วรรคที่ 3 ไปจนจบวรรคเพลงที่ 16 ใช้ทำนองเพลงไม่ซ้ำกัน จะขอเปรียบเทียบโน้ตเพลงในส่วนของทำนอง ที่ใช้ทำนองต่างกันดังต่อไปนี้

ตัวอย่างที่ 75 เปรียบเทียบทำนองเพลงส่วนที่มีความแตกต่างกัน ในการบรรเลงทางพื้นและทางเปลี่ยน ที่ใช้ในเพลงเขมรใหญ่ สามชั้น ท่อน 3

เขมรใหญ่ สามชั้น ท่อน 3 ทางพื้น

วรรคเพลงที่ 3

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

วรรคเพลงที่ 5

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

วรรคเพลงที่ 7

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

วรรคเพลงที่ 9

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

วรรคเพลงที่ 11

- ช - ด	- ร - ม	- ร - -	ม ม - ร	- ม - ม	- ม - -	ร ร - -	ด ด - ล
- ร - ด	- ร - ม	- ร - ม	- - - ร	- ม - ช	- ม - ร	- - - ด	- - - ล

วรรคเพลงที่ 13

- ม - -	ม ม - -	ช ช - -	ล ล - ด	- - ม -	ม - ร -	ด - ร -	ร - ด -
- ท - ท	- - - ช	- - - ล	- - - ด	- - - ร	- ด - ล	- ล - ด	- ล - ช

วรรคเพลงที่ 15

- ล - -	ช ม - -	ด ด - -	ร ร - ม	- ม - ม	- ม - -	ม ม - -	ร ร - ด
- - ช ม	- - ร ด	- - - ร	- - - ม	- ช - ล	- ช - ม	- - - ร	- - - ด

เขมรใหญ่ สามชั้น ท่อน 3 ทางเปลี่ยน

วรรคเพลงที่ 3

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

วรรคเพลงที่ 5

- - ม ม	- - ม ม	- - ด ด	- - ร ร	- - ล ล	- - ด ด	- - ช ช	- - ล ล
- - - ม	- - - ช	- - - ด	- - - ร	- - - ล	- - - ด	- - - ช	- - - ล

วรรคเพลงที่ 7

- - - ล	- - - ช	ล ช - ช	ล - ด ด	- - - ช	ล - ด -	ด - ด -	- - - ช
- ม - -	ช ม - ร	- ม - -	- ช - ล	- ม - -	- ช - ล	- ช - ล	ช ม - ร

วรรคเพลงที่ 9

- - ม ล	- ช ช ช	ล - - -	ด - - -	- ช ล ร	- ด ด ด	ร - - ม	ร ร ร ร
ด ร - -	ม - - -	- ช ม ช	- ล ล ล	ม - - -	ล - - -	- ด ล -	- - - -

วรรคแพลงที่ 11

- - - ม	- ร - ม	- - - ร	- ด - ร	- - - ด	- ล - ด	- - - ล	- ช - ล
- - - ม	- ร - ม	- - - ร	- ด - ร	- - - ด	- ล - ด	- - - ล	- ช - ล

วรรคเพลงที่ 13

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

วรรคเพลงที่ 15

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

เมื่อเปรียบเทียบทำนองเพลงทางพื้นและทำนองเพลงทางเปลี่ยนในท่อนที่ 3 พบว่า มีการใช้ลูกตกเสียงเปลี่ยนแปลงไป 4 ตำแหน่ง ตำแหน่งของลูกตกที่คลาดเคลื่อนอยู่ ในวรรคเพลงที่ 5 9 13 และ 15 ดังโน้ตที่ได้ทำเครื่องหมายวงกลมไว้ และในวรรคเพลงมีวิธีการปรุงแต่งทำนองเพลงไม่ซ้ำกับเพลงทางพื้น

ง เพลงเขมรใหญ่ท่อนที่ 4

รูปแบบเพลงทางพื้น และทางเปลี่ยน ที่ปรากฏในเพลงเขมรใหญ่ท่อน 4 ทั้ง 4จังหวะหน้าทับ หรือ 16 วรรคเพลง ใช้ทำนองเพลงไม่ซ้ำกันเลย จะขอเปรียบเทียบทำนองเพลงทางพื้น และทำนองเพลงทางเปลี่ยน เพื่อให้เห็นถึงลักษณะของทำนองที่ต่างกันดังต่อไปนี้

ตัวอย่างที่ 76 เปรียบเทียบทำนองเพลงส่วนที่มีความแตกต่างกัน ในการบรรเลงทางพื้นและทางเปลี่ยน ที่ใช้ในเพลงเขมรใหญ่ สามชั้น ท่อน 4

เขมรใหญ่ สามชั้น ท่อน 4 ทางพื้น

วรรคเพลงที่ 1

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

วรรคเพลงที่ 3

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

วรรคเพลงที่ 5

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

วรรคเพลงที่ 7

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

วรรคเพลงที่ 9

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

วรรคเพลงที่ 11

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

วรรคเพลงที่ 13

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

วรรคเพลงที่ 15

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

เขมรใหญ่ สามชั้น ท่อน4 ทางเปลี่ยน

วรรคเพลงที่ 1

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

วรรคเพลงที่ 3

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

วรรคเพลงที่ 5

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

วรรคเพลงที่ 7

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

วรรคเพลงที่ 9

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

วรรคเพลงที่ 11

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

วรรคเพลงที่ 13

- - - -	- - - ฟ	- - - -	- - - ฟ	- - - -	- ฟ - -	- - - ฟ	- - - ฟ
- - - ล	- ล - ร	- - - ล	- ล - ร	- - - ล	- ร - -	- ล - ร	- - - ด

วรรคเพลงที่ 15

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

เมื่อเปรียบเทียบทำนองเพลงทางพื้น และทำนองเพลงทางเปลี่ยนของเพลงเขมรใหญ่ ท่อนที่ 4 พบว่า มีการใช้ลูกตกเสียงเปลี่ยนแปลงไป 5 ตำแหน่ง ตำแหน่งลูกตกที่เปลี่ยนแปลงอยู่ในวรรคเพลงที่ 3 5 9 13 15 ดังโน้ตเพลงที่ได้ทำเครื่องหมายวงกลมเอาไว้ โดยทั่วไปการสร้างลักษณะทำนองเพลงทางพื้นและทางเปลี่ยน ใช้ลีลาการดำเนินทำนองที่แตกต่างกันไป

โดยสรุป โครงสร้างรูปแบบเพลงทางพื้น และทางเปลี่ยน ที่ใช้ในเพลงเขมรปากท่อ และเพลงเขมรใหญ่ พบว่า ทำนองเพลงโดยทั่วไปที่ใช้ในเพลงทางพื้นและเพลงทางเปลี่ยน มีการใช้ลูกตกเสียงเดียวกันเป็นส่วนใหญ่ มีส่วนน้อยที่ใช้ลูกตกเสียงเปลี่ยนแปลงไปจากกัน และลูกตกเสียงที่เปลี่ยนแปลงส่วนใหญ่ ที่พบในทั้งสองเพลง เป็นลูกตกที่อยู่ในวรรคเพลงคี่ ทั้งสิ้น ส่วนลูกตกที่ใช้เสียงเปลี่ยนแปลงในวรรคเพลงคู่ พบในเพลงเขมรปากท่อ เพียง 1ตำแหน่ง คือ วรรคเพลงที่ 6 ในอัตราจังหวะ 3 ชั้น ดังรายละเอียดที่เสนอไปแล้ว

ส่วนการสร้างลักษณะทำนองเพลงทางพื้น และลักษณะทำนองเพลงทางเปลี่ยน โดยทั่วไป พบว่ามีการปรับปรุงทำนองเพลงให้มีลักษณะแตกต่างกัน ทำนองเพลงที่มีลักษณะทางเปลี่ยน ที่พบในทั้ง 2 เพลง มีลักษณะแตกต่างกันไป เช่น ในเพลงเขมรปากท่อ สามชั้น มีการสร้างทางเปลี่ยนในบางช่วงของบทเพลง ส่วนในอัตราจังหวะ 2ชั้น ใช้ลักษณะการทำทางเปลี่ยนทั้งท่อนเพลง

ส่วนในเพลงเขมรใหญ่ มีการทำทางเปลี่ยนเฉพาะอัตราจังหวะสามชั้น อัตราจังหวะสองชั้น และอัตราจังหวะชั้นเดียว ไม่มีการสร้างทำนองเพลงทางเปลี่ยน ทางเปลี่ยนที่ทำไว้ในอัตราจังหวะ สามชั้น ทั้ง 4 ท่อน ก็สร้างลักษณะทางเปลี่ยนซึ่งต่างกันออกไปในแต่ละท่อนเพลง2 ท่อนแรก การสร้างทำนองเพลงทางเปลี่ยน ปรากฏให้เห็นในบางช่วงของบทเพลง ส่วนท่อนที่ 3 และ ท่อนที่ 4 นับได้ว่ามีการสร้างทำนองเพลงทางเปลี่ยนไว้ตลอดทั้งท่อนเพลง เป็นต้น

บทที่ 5
สรุป อภิปราย และข้อเสนอแนะ

จากการศึกษาข้อมูลในการวิเคราะห์ บทเพลงเถาสำเนียงเขมร จำนวน 5 เพลง อันได้แก่ เพลงเขมรพวง เพลงเขมรปากท่อ เพลงเขมรเหลือง เพลงเขมรเอวบาง และเพลงเขมรใหญ่ ซึ่งเป็นผลงานการประพันธ์ของ จางวางทั่ว พาทยโกศล ในครั้งนี้ ทำให้ผู้วิจัยทราบถึง รูปแบบโครงสร้างเพลงเถา เทคนิคการสร้างทำนองเพลง และองค์ประกอบทางดนตรี ที่มีความสำคัญ ซึ่งนำมาใช้เป็นแนวทางในการประพันธ์เพลง ดังต่อไปนี้

1. สัดส่วนและโครงสร้างทำนองเพลง

สัดส่วนและโครงสร้างทำนองเพลง เป็นลักษณะสำคัญเบื้องต้นของผู้ประพันธ์เพลงจะใช้กำหนดรูปแบบของบทเพลงในการประพันธ์เพลงไทย ผู้ประพันธ์จะแบ่งโครงสร้างบทเพลงเป็นท่อน เช่น บทเพลงเขมรทั้ง 5 เพลง ที่นำมาวิเคราะห์ จะมีการแบ่งท่อนเพลงเป็น ท่อนเดียว สองท่อน และ สี่ท่อน เป็นต้น และในแต่ละท่อนเพลง ก็กำหนดความยาวของบทเพลงด้วยหน้าทับ เช่น เพลงเขมรใหญ่ เป็นเพลงที่มี 4 ท่อน แต่ละท่อนมีความยาวท่อนละ 4 หน้าทับปรบไก่ การกำหนดความยาวของเพลงก็เพื่อเป็นกรอบในการสร้างแนวทำนองเพลง ให้ผู้ฟังรู้สึกว่าจบใจความสำคัญในตอนหนึ่ง ๆ

จากนั้นผู้ประพันธ์จะเริ่มสร้างเพลงในส่วนย่อย โดยการแบ่งเพลงออกเป็น วรรคเพลง และสร้างความสัมพันธ์ในแต่ละวรรคเพลง ให้มีความกลมกลืนกันอย่างต่อเนื่อง ตามจินตนาการของตน โดยจะมีการสร้างลักษณะเด่นให้เกิดขึ้นในบทเพลงนั้น ๆ นับเป็นการสร้างเอกลักษณ์ให้กับบทเพลง ลักษณะเด่นต่างๆ ที่ปรากฏในบทเพลง สามารถแบ่งรูปแบบได้ 2 ประการ คือ

1. รูปแบบจังหวะ คือ การสร้างเอกลักษณ์ให้ปรากฏในบทเพลง ด้วยการใช้สัดส่วนของเสียงสั้น เสียงยาว และความเงียบ ประกอบเป็นสัดส่วนของจังหวะในส่วนย่อยๆ ในแต่ละห้องเพลง

2. รูปแบบทำนอง คือ ทิศทางการเคลื่อนที่ของทำนองเพลงที่ปรากฏในบทเพลง

โน้ตไทย

รูปแบบจังหวะ และ รูปแบบทำนองเพลง จะใช้เป็นส่วนสร้างความสมบูรณ์ให้เกิดขึ้นในวรรคเพลง ซึ่งวรรคเพลงของทำนองเพลงที่เป็นเพลงทางพื้น ดังเช่นเพลงเขมรที่นำมาวิเคราะห์ในครั้งนี้ 1 วรรคเพลง จะมีความยาวเท่ากับ 4 ห้องเพลง

ในวรรคเพลงหนึ่งๆ จะมีลูกตก ซึ่งเป็นโน้ตสุดท้ายของวรรคเพลง ลูกตก เป็นส่วนที่มีความสำคัญหลายประการในบทเพลง กล่าวคือ ในลักษณะของบทเพลงประเภท เพลงเถา ลูกตกเป็นส่วนสำคัญที่ใช้ในการขยาย หรือ การทอนบทเพลง เป็นประโยชน์ต่อผู้ประพันธ์เพลงที่จะได้เห็นโครงสร้างของลูกตก เพื่อเป็นแนวทางในการสร้างทำนองเพลง ให้ถูกต้องตามหลักการทางทฤษฎีดนตรีไทย

2. บันไดเสียง

การวิเคราะห์บทเพลงเกี่ยวกับเรื่องบันไดเสียง ควรพิจารณาบทเพลงทั้งส่วนย่อยและส่วนใหญ่ตลอดบทเพลง เพื่อจะได้มองเห็นความสัมพันธ์ของการดำเนินทำนองเพลงในลักษณะต่างๆ ที่เกิดขึ้นบนบันไดเสียง ถ้าวิเคราะห์เพียงวรรคเพลง ซึ่งเป็นส่วนย่อยของบทเพลง จะพบว่าวรรคเพลงโดยทั่วไป ใช้เสียงในการดำเนินทำนอง 5 เสียงเป็นส่วนใหญ่ แม้บทเพลงที่มีการใช้เสียงครบทั้ง 7เสียง วรรคเพลงโดยทั่วไปก็ใช้ลักษณะ 5 เสียง ในการดำเนินทำนองเพลง แต่ก็มีบางช่วง บางตอน ของบทเพลงใช้ เสียงรอง ของบันไดเสียง ช่วยในการดำเนินทำนองเพลง ทำให้บทเพลงนั้น ๆ มีการใช้เสียงในบทเพลงครบทั้ง 7 เสียง ในการบรรเลง ดังเช่น เพลงเขมรพวง สามชั้น ท่อน 1 วรรคเพลงที่ 9 - 12 ซึ่งมีทำนองเพลงดังนี้

วรรคเพลงที่ 9

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

วรรคเพลงที่ 12

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

จะเห็นว่าทำนองเพลงเขมรพวงในส่วนนี้ ใช้บันไดเสียง โด ในการดำเนินทำนองเพลง โน้ตที่ใช้ในวรรคเพลงที่ 9 และวรรคเพลงที่ 10 มีการใช้ เสียงรอง ขั้นที่ 4 และ เสียงรอง ขั้นที่ 7 คือเสียง ฟา และเสียง ที่ ในการดำเนินทำนองเพลง ส่วนวรรคเพลงที่ 11 มีการใช้เสียงรองขั้นที่ 7 คือ เสียงที่ เพียงเสียงเดียวในการดำเนินทำนองเพลง วรรคเพลงที่ 12 กลับเข้าใช้ลักษณะเสียง 5 เสียง ในบันไดเสียงตามปกติ

โดยสรุปแล้ว การดำเนินทำนองเพลงเถา สำเนียงเขมรทั้ง 5 เพลงที่นำมาวิเคราะห์ในครั้งนี้ ทำนองเพลงที่ใช้ในวรรคเพลงส่วนใหญ่ ใช้ลักษณะเสียง 5 เสียง ในการดำเนินทำนองเพลง แต่ก็มีบางช่วง บางตอน ของบทเพลง ที่ผู้ประพันธ์ใช้เสียงในบันไดเสียงครบทั้ง 7 เสียง ในการดำเนินทำนองเพลง เพื่อต้องการให้ทำนองเพลงมีลักษณะที่แตกต่างไปจากการดำเนินทำนอง ด้วยเสียงเพียง 5 เสียง อันจะทำให้ผู้ฟังบังเกิดความสนใจ ในทำนองเพลงที่แปรเปลี่ยนไป ตามจินตนาการของผู้ประพันธ์

3. ความสัมพันธ์ของเพลงในแต่ละอัตราจังหวะ

เพลงในแต่ละอัตราจังวะที่รวมเป็นเพลงเถา เกิดขึ้นจากการขยายและการทอนทำนองเพลง การสร้างทำนองเพลงที่เกิดขึ้นในแต่ละอัตราจังหวะ จึงมีความสัมพันธ์ในด้านรูปแบบที่ใช้ในการสร้างทำนองเพลง รูปแบบเพลงอาจใช้เค้าโครงเดิม หรือแปรเปลี่ยนไป จากอัตราจังหวะ ที่เป็นต้นแบบในการนำมาทำการขยายหรือการทอนนั้น ขึ้นอยู่กับจินตนาการ และความคิดของผู้ประพันธ์ ซึ่งผู้ประพันธ์จะใช้จินตนาการในการขยายและทอนทำนองเพลง ให้สอดคล้องกับหลักการทางด้านทฤษฎีดนตรีไทย

รูปแบบการสร้างทำนองเพลงในแต่ละอัตราจังหวะ จากการวิเคราะห์พบเห็นลักษณะดังต่อไปนี้

1. การขยายทำนองเพลงโดยการใช้ทำนองเพลงเดิม เป็นพื้นฐานในการสร้างทำนองเพลงในอัตราจังหวะใหม่

2. การขยายทำนองเพลงโดยการปรุงแต่งทำนองเพลงขึ้นใหม่

3. การทอนทำนองเพลงโดยใช้พื้นฐานทำนองเพลงเดิม

4. การทอนทำนองเพลงโดยการตกแต่งทำนองเพลงขึ้นใหม่

ในด้านการประพันธ์แนวทำนองเพลงเถา ที่นำมาเป็นข้อมูลในการวิเคราะห์ ลักษณะทั้ง 4 ประการที่กล่าวมาแล้ว จะมีใช้อยู่ในบทเพลงทั้งหลาย แต่เพลงใดจะใช้วิธีการใด เป็นความอิสระของผู้ประพันธ์เพลง

4. รูปแบบของบทเพลงกรณีมีทางเปลี่ยน

เพลงไทยโดยทั่วไปมักมีการบรรเลงย้อนกลับ ในการรับร้องเพลงแต่ละท่อน ซึ่งสิ่งนี้นักดนตรีและผู้ประพันธ์เพลงบางท่าน มองเห็นว่าเป็นความซ้ำซาก เพราะในบางครั้งเพลงท่อนนั้นมีการรับร้องหลายครั้ง ก็ต้องบรรเลงทำนองเดียวกันนั้นย้อนกลับไปมาอยู่หลายครั้งเป็นการหน้าเบื่อ ผู้ประพันธ์เพลงจึงคิดสร้างทำนองเพลงทางเปลี่ยนขึ้น ด้วยมีความประสงค์ที่จะสร้างลีลาในบทเพลงให้แตกต่างกันออกไปในการบรรเลงย้อนกลับ การสร้างทำนองเพลงทางเปลี่ยน จึงเป็นสิ่งหนึ่ง ที่แสดงความสามารถของผู้ประพันธ์เพลง เพราะผู้ประพันธ์สามารถใช้ความรู้ ความคิด และ จินตนาการ ในการสร้างเพลงทำนองเพลงให้แปรเปลี่ยนไปจากทำนองเพลงเดิม

ทำนองเพลงเดิมมีศัพท์สังคีต เรียกว่า เพลงทางพื้น และทำนองเพลงที่สร้างขึ้นใหม่เรียกว่า เพลงทางเปลี่ยน รูปแบบที่ใช้ในเพลงทางเปลี่ยนที่นำมาวิเคราะห์ โดยปรกติจะยึดลูกตก เสียงเดียวกับเพลงทางพื้น แต่จะสร้างลีลาการดำเนินทำนองเพลงที่ต่างกันออกไปจากเพลงทางพื้น แต่ก็มีบ้างในบางสำนวนเพลง ที่ใช้ลูกตกเสียงคลาดเคลื่อนออกไปจากเพลงทางพื้น ลูกตกที่เสียงคลาดเคลื่อนกับเพลงทางพื้นที่พบในการวิเคราะห์ มักเป็นลูกตกวรรคเพลง ดี ลูกตกที่เสียงคลาดเคลื่อนกับเพลงทางพื้นในวรรคเพลง คู่ ก็มีอยู่บ้างในบางเพลงแต่ก็มีเป็นจำนวนน้อยมาก

อภิปรายผล

จากการศึกษาวิเคราะห์ผลงานการประพันธ์เพลงของจางวางทั่ว พาทยโกศล ทำให้ทราบถึง แนวทางในการประพันธ์เพลงลักษณะเพลงเถา ซึ่งต้องคำนึงถึงหลักการทางด้านทฤษฎีดนตรีไทย มาใช้เป็นพื้นฐานในการกำหนดสัดส่วนและโครงสร้างของบทเพลง เพื่อเป็นแนวคิดในการสร้างทำนองเพลง

ลักษณะทำนองเพลงที่ปรากฏในบทประพันธ์ของ จางวางทั่ว พาทยโกศล ส่วนของทำนองเพลงในแต่ละอัตราจังหวะ มักมีความสัมพันธ์ถูกต้องตามลักษณะทฤษฎีการสร้างเพลงเถา ซึ่งพบเห็นใน 4 ลักษณะ คือ

1. การขยายเพลงโดยการใช้ทำนองเพลงเดิม เป็นพื้นฐานในการสร้างทำนองเพลงใหม่
2. การขยายทำนองเพลงโดยการปรุงแต่งทำนองเพลงขึ้นใหม่
3. การทอนทำนองเพลงโดยการใช้พื้นฐานทำนองเพลงเก่า
4. การทอนทำนองเพลงโดยการตกแต่งทำนองเพลงขึ้นใหม่

ลักษณะเด่นที่ใช้ในการสร้างแนวทำนองเพลงอีกประการหนึ่ง คือกรณีของเพลงที่สร้างการบรรเลง ทางเปลี่ยน ที่พบในการวิเคราะห์เพลงของจางวางทั่ว พาทยโกศล มีการใช้รูปแบบทำนองเพลงทางเปลี่ยนในหลายลักษณะ อันจะเป็นประโยชน์ในการศึกษา การสร้างทำนองเพลงทางเปลี่ยน และรูปแบบที่ใช้ในบทเพลงทางเปลี่ยนในการประพันธ์เพลง สำหรับผู้สนใจในกรณีนี้ต่อไป

ข้อเสนอแนะ

จากการศึกษาและวิเคราะห์ผลงานการประพันธ์เพลงของ จางวางทั่ว พาทยโกศล ในครั้งนี้ ผู้วิจัยเห็นประโยชน์ และพบแนวทางในการศึกษาผลงานเพลงในลักษณะอื่นๆ ของจางวางทั่ว พาทยโกศล และศิลปินเพลงไทยทั่วไป ได้อีกหลายลักษณะ คือ

1. ศึกษาผลงานการประพันธ์เพลงทยอย ของจางวางทั่ว พาทยโกศล หรือ ศิลปินท่านอื่นๆ

2. ศึกษาเปรียบเทียบลักษณะการประพันธ์บทเพลงประเภทต่าง ๆ เพลงเรื่อง เพลงหน้าพาทย์ เพลงตับ เป็นต้น อันจะเป็นประโยชน์ต่อผู้สนใจเกี่ยวกับเรื่อง หลักการประพันธ์เพลงไทย

3. ศึกษาเปรียบเทียบลักษณะ แนวทางการประพันธ์เพลง ของศิลปินที่มีความสำคัญในวงการดนตรีไทย เพื่อจะได้นำลักษณะเด่นของศิลปินแต่ละท่าน นำเสนอต่อผู้สนใจ อันจะเป็นแนวทางสำหรับการสร้างผลงานทางการดนตรีต่อไปภายหน้า

ตอนที่ 2

เขมรพวง

๓ ชั้น ท่อน ๑

โดย จางวางทั่ว พาทยโกศล

วรรคเพลงที่ ๑

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

วรรคเพลงที่ ๓

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

วรรคเพลงที่ ๕

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

วรรคเพลงที่ ๗

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

วรรคเพลงที่ ๙

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

วรรคเพลงที่ ๑๑

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

วรรคเพลงที่ ๑๓

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

วรรคเพลงที่ ๑๕

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

๓ ชั้น ท่อน ๒

วรรคเพลงที่ 1

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

วรรคเพลงที่ 3

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

วรรคเพลงที่ 5

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

วรรเพลงที่ 7

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

วรรคเพลงที่ 9

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

วรรคเพลงที่ 11

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

วรรคเพลงที่ 13

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

วรรคเพลงที่ 15

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

วรรคเพลงที่ 17

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

วรรคเพลงที่ 19

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

วรรคเพลงที่ 21

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

วรรคเพลงที่ 23

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

สองชั้น ท่อน 1

วรรคเพลงที่ 1

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

วรรคเพลงที่ 3

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

วรรคเพลงที่ 5

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

วรรคเพลงที่ 7

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

ลองชั้น ท่อน 2

วรรคเพลงที่ 1

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

วรรคเพลงที่ 3

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

วรรคเพลงที่ 5

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

วรรคเพลงที่ 7

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

วรรคเพลงที่ 9

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

ชั้นเดียว ท่อน 1

วรรคเพลงที่ 1

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

วรรคเพลงที่ 3

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

ขั้นเดียว ท่อน 2

วรรคเพลงที่ 1

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

วรรคเพลงที่ 3

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

วรรคเพลงที่ 5

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

เขมรปากท่อ

สามชั้น ท่อนแรก

โดย จางวางทั่ว พาทยโกศล

วรรคเพลงที่ 1

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

วรรคเพลงที่ 3

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

วรรคเพลงที่ 5

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

วรรคเพลงที่ 7

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

วรรคเพลงที่ 9

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

วรรคเพลงที่ 11

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

วรรคเพลงที่ 13

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

วรรคเพลงที่ 15

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

สามชั้น ทางเปลี่ยน

วรรคเพลง ที่ 1

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

วรรคเพลงที่ 3

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

วรรคเพลงที่ 5

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

วรรคเพลงที่ 7

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

วรรคเพลงที่ 9

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

วรรคเพลงที่ 11

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

วรรคเพลงที่ 13

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

วรรคเพลงที่ 15

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

เปลี่ยนลูกเท่าเมื่อบรรเลงย้อนกลับ ดังนี้

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

สองชั้นท่อนแรก

วรรคเพลงที่ 1

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

วรรคเพลงที่ 3

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

วรรคเพลงที่ 5

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

วรรคเพลงที่ 7

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

ทางเปลี่ยน สองชั้น

วรรคเพลงที่ 1 ก่อน หลัง

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

วรรคเพลงที่ 3

ก่อน หลัง ก่อน หลัง

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

วรรคเพลงที่5

ก่อน		หลัง		ก่อน		หลัง	
- ม ช -	ช - - -	- ล ด -	ล - - -	- ล ด -	ล - - -	ล - - ด	- - - -
ร - - ร	- ม ม ม	ช - - ม	- ช ช ช	ช - - ม	- ช ช ช	- ช ม -	ล ล ล ล

วรรคเพลงที่ 7

- - ร ร	- - ม ม	- - ช ช	- - ล ล	- ช- ช	- ล- -	ด ด - -	ร ร- ม
- - - ล	- - - ท	- - - ช	- - - ล	- - ม ร	- ม - ด	- - - ร	- - - ม

ชั้นเดียว ไม่มีทางเปลี่ยน ใช้รับร้องเหมือนกันทั้ง 2 ครั้ง

วรรคเพลที่ 1

- ม ม ม	- ม - ม	- ช - ด	- ร - ม	- - - -	- ด - ร	- ม - ร	- ด - ล
- ม ม ม	- ม - ม	- ร - ด	- ร - ม	- - - -	- ด - ร	- ม - ร	- ด - ล

วรรคเพลงที่ 3

- - ช ช	- - ช ช	ล ช - -	ล - ด -	- ล - -	ช ม - -	ด ด - -	ร ร - ม
- ช - -	- ช - -	- - ม ช	- ช - ล	- - ช ม	- - ร ด	- - - ร	- - - ม

เพลงเขมรเหลือง

สามชั้น ท่อน 1 โดย จางวางทั่ว พาทยโกศล

วรรคเพลงที่ 1

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

วรรคเพลงที่ 3

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

วรรคเพลงที่ 5

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

วรรคเพลงที่ 7

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

แทนวรรคเพลงที่ 1 และ 2 เมื่อบรรเลงย้อนกลับ

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

สามชั้น ท่อน 2

วรรคเพลงที่ 1

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

วรรคเพลงที่ 3

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

วรรคเพลงที่5

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

วรรคเพลงที่ 7

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

วรรคเพลงที่ 9

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

วรรคเพลงที่ 11

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

วรรคเพลงที่ 13

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

วรรคเพลงที่ 15

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

สองชั้น ท่อน 1

วรรคเพลงที่ 1

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

วรรคเพลงที่ 3

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

สองชั้น ท่อน 2

วรรคเพลงที่ 1

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

วรรคเพลงที่ 3

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

วรรคเพลง ที่ 5

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

วรรคเพลงที่ 7

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

ชั้นเดียว ท่อน 1

วรรคเพลงที่ 1

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

วรรคเพลงที่ 3

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

ชั้นเดียว ท่อน 2

วรรคเพลงที่ 1

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

วรรคเพลงที่ 3

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

เพลงเขมรเอวบาง

สามชั้น ท่อน 1

โดย จางวางทั่ว พาทยโกศล

วรรคเพลงที่ 1

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

วรรคเพลงที่ 3

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

วรรคเพลงที่ 5

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

วรรคเพลงที่ 7

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

วรรคเพลงที่ 9

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

วรรคเพลงที่ 11

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

วรรคเพลงที่ 13

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

วรรคเพลงที่ 15

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

สามชั้น ท่อน 2

วรรคเพลงที่ 1

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

วรรคเพลงที่ 3

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

วรรคเพลงที่ 5

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

วรรคเพลงที่ 7

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

วรรคเพลงที่ 9

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

วรรคเพลงที่ 11

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

วรรคเพลงที่ 13

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

วรรคเพลงที่ 15

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

สองชั้น ท่อน 1

วรรคเพลงที่ 1

- - - ล	- - ด ด	- - - ร	- - ด ด	- ร ด ล	- ช - -	ด ด - -	ร ร - ม
- - - ม	- ด - -	- - - ร	- ด - -	- ร ด ม	- ช - ด	- - - ร	- - - ม

วรรคเพลงที่ 3

- - - -	ช - ช ช	- ม - ช	ล ด - ล	- - ด ช	ล ด - ล	- - - ช	- ม - -
- - - -	- ช - -	- ท - ช	ล ด - ล	- - ด ช	ล ด - ล	- - - ช	- ม - -

วรรคเพลงที่ 5

- ช - ด	- ร - ม	- ม - ม	- ร - ด	- ล - -	ช ช - -	ด ด - -	ร ร - ม
- ร - ด	- ร - ม	- ช - ม	- ร - ด	- ม - ช	- - - ด	- - - ร	- - - ม

วรรคเพลงที่ 7

- - - -	- ร - ม	- - - -	- ร - ม	- - - ด	ร ม - ร	- ด - ล	- ช - ล
- - - -	- ร - ช	- - - -	- ร - ม	- ด - -	รม - ร	- ด - ม	- ร - ม

สองชั้น ท่อน 2

วรรคเพลงที่ 1

- - - -	- - - ล	- ล ล ล	- ล - ล	- ช - ม	- - ช ช	- ม - -	ช ช - ล
- - - -	- - - ล	- ล ล ล	- ล - ล	- ช - ท	- ช - -	- ท - ช	- - - ล

วรรคเพลงที่ 3

- - - -	- - ช ช	- ม - -	ช ช - ล	- - ด ช	ล ด - ล	- - - ช	- ม - -
- - - -	- ช - -	- ท - ช	- - - ล	- - ด ช	ล ด - ล	- - - ช	- ม - -

วรรคเพลงที่ 5

- ช - ด	- ร - ม	- ม - ม	- ร - ด	- ล - -	ช ช - -	ด ด - -	ร ร - ม
- ร - ด	- ร - ม	- ช - ม	- ร - ด	- ม - ช	- - - ด	- - - ร	- - - ม

วรรคเพลงที่ 7

- - - -	- ร - ม	- - - -	- ร - ม	- - - ด	ร ม - ร	- ด - ล	- ช - ล
- - - -	- ร - ช	- - - -	- ร - ม	- ด - -	รม - ร	- ด - ม	- ร - ม

ชั้นเดียว ท่อน 1

วรรคเพลงที่ 1

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

วรรคเพลงที่ 3

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

ชั้นเดียว ท่อน 2

วรรคเพลงที่ 1

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

วรรคเพลงที่ 3

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

เพลงเขมรใหญ่

สามชั้น ท่อน 1 โดยจางวางทั่ว พาทยโกศล

วรรคเพลงที่ 1

- - - -	ฟ ซ - -	ล ซ - -	ฟ ซ - -	- - ด ร	- - ฟซ	ล ซ- -	ฟ ซ - -
- - ด ร	- ฟ - ฟ	- - ฟ ร	- ฟ - ฟ	- ล - -	- ร- -	- - ฟ ร	- ฟ - ฟ

วรรคเพลงที่ 3

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

วรรคเพลงที่ 5

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

วรรคเพลงที่ 7

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

วรรคเพลงที่ 9

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

วรรคเพลงที่ 11

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

วรรคเพลงที่ 13

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

วรรคเพลงที่ 15

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

สามชั้น ท่อน 1 ทางเปลี่ยน

วรรคเพลงที่ 1

- - - -	ฟ ซ - -	ล ซ - -	ฟ ซ - -	- - ด ร	- - ฟซ	ล ซ- -	ฟ ซ - -
- - ด ร	- ฟ - ฟ	- - ฟ ร	- ฟ - ฟ	- ล - -	- ร- -	- - ฟ ร	- ฟ - ฟ

วรรคเพลงที่ 3

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

วรรคเพลงที่ 5

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

วรรคเพลงที่ 7

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

วรรคเพลงที่ 9

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

วรรคเพลงที่ 11

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

วรรคเพลงที่ 13

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

วรรคเพลงที่ 15

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

ย้อนกลับลูกเท่า ทอดเสียงให้กับคนร้อง

สามชั้น ท่อน 2

วรรคเพลงที่ 1

- - - -	ฟ ซ - -	ล ซ - -	ฟ ซ - -	- - ด ร	- - ฟซ	ล ซ- -	ฟ ซ - -
- - ด ร	- ฟ - ฟ	- - ฟ ร	- ฟ - ฟ	- ล - -	- ร- -	- - ฟ ร	- ฟ - ฟ

วรรคเพลงที่ 3

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

วรรคเพลงที่ 5

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

วรรคเพลงที่ 7

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

วรรคเพลงที่ 9

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

วรรคเพลงที่ 11

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

วรรคเพลงที่ 13

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

วรรคเพลงที่ 15

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

สามชั้น ท่อน 2 ทางเปลี่ยน

วรรคเพลงที่ 1

- - - -	ฟ ซ - -	ล ซ - -	ฟ ซ - -	- - ด ร	- - ฟซ	ล ซ- -	ฟ ซ - -
- - ด ร	- ฟ - ฟ	- - ฟ ร	- ฟ - ฟ	- ล - -	- ร- -	- - ฟ ร	- ฟ - ฟ

วรรคเพลงที่ 3

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

วรรคเพลงที่ 5

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

วรรคเพลงที่ 7

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

วรรคเพลงที่ 9

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

วรรคเพลงที่ 11

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

วรรคเพลงที่ 13

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

วรรคเพลงที่ 15

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

ย้อนกลับลูกเท่า ทอดเสียงให้กับคนร้อง

สามชั้น ท่อน 3

วรรคเพลงที่ 1

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

วรรคเพลงที่ 3

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

วรรคเพลงที่ 5

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

วรรคเพลงที่ 7

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

วรรคเพลงที่ 9

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

วรรคเพลงที่ 11

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

วรรคเพลงที่ 13

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

วรรคเพลงที่ 15

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

สามชั้น ท่อน 3 ทางเปลี่ยน

วรรคเพลงที่ 1

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

วรรคเพลงที่ 3

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

วรรคเพลงที่ 5

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

วรรคเพลงที่ 7

ก่อน หลัง

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

วรรคเพลงที่ 9

ก่อน หลัง

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

วรรคเพลงที่ 11

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

วรรคเพลงที่ 13

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

วรรคเพลงที่ 15 ย้อนกลับลูกเท่า ทอดเสียงให้ค้นร้อง

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

สามชั้น ท่อน 4

วรรคเพลงที่ 1

- - - -	ฟ ซ - -	ล ซ - -	ฟ ซ - -	- - ด ร	- - ฟซ	ล ซ - -	ฟ ซ - -
- - ด ร	- ฟ - ฟ	- - ฟ ร	- ฟ - ฟ	- ล - -	- ร - -	- - ฟ ร	- ฟ - ฟ

วรรคเพลงที่ 3

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

วรรคเพลงที่ 5

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

วรรคเพลงที่ 7

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

วรรคเพลงที่ 9

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

วรรคเพลงที่ 11

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

วรรคเพลงที่ 13

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

วรรคเพลงที่ 15

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

สามชั้น ท่อน 4 ทางเปลี่ยน

วรรคเพลงที่ 1

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

วรรคเพลงที่ 3

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

วรรคเพลงที่ 5

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

วรรคเพลงที่ 7

ก่อน หลัง

- - ดร	- - ฟ -	ด ล- -	ด ร- ร	- - - ซ	- ซ ล -	ฟ ร - -	ฟ ซ - ซ
ซ ล - -	ด ร - ล	- - ซ ล	- - ด -	- - ฟ -	ฟ - - ร	- - ด ร	- - ฟ -

วรรคเพลงที่ 9

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

วรรคเพลงที่ 11

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

วรรคเพลงที่ 13

- - - -	- - - ฟ	- - - -	- - - ฟ	- - - -	- ฟ - -	- - - ฟ	- - - ฟ
- - - ล	- ล - ร	- - - ล	- ล - ร	- - - ล	- ร- -	- ล - ร	- - - ด

วรรคเพลงที่ 15

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

สองชั้น ท่อน 1

วรรคเพลงที่ 1

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

วรรคเพลงที่ 3

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

วรรคเพลงที่ 5

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

วรรคเพลงที่ 7

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

สองชั้น ท่อน 2

วรรคเพลงที่ 1

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

วรรคเพลงที่ 3

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

วรรคเพลงที่ 5

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

วรรคเพลงที่ 7

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

สองชั้น ท่อน 3

วรรคเพลงที่ 1

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

วรรคเพลงที่ 3

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

วรรคเพลงที่ 5

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

วรรคเพลงที่ 7

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

สามชั้น ท่อน 4

วรรคเพลงที่ 1

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

วรรคเพลงที่ 3

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

วรรคเพลงที่ 5

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

วรรคเพลงที่ 7

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

ชั้นเดียว ท่อน1

วรรคเพลงที่ 1

- - ฟ ฟ	- ฟ - ฟ	- ช - ล	- ช - ด	- ร ด ด	- - - ด	- ม - ร	- ด - ช
- ฟ - -	- ฟ - ฟ	- ร - ม	- ร - ด	- - - ฟ	- ด - -	- ม - ร	- ด - ช

วรรคเพลงที่ 3

- ม - ช	- ล - ด	- ร - ด	- ล - ช	- - ช ล	- - ด -	ล ช - -	ฟ ช - ฟ
- - - ร	- ม - ด	- ร - ด	- ล - ช	- ฟ - -	ช ล - ช	- - ฟ ร	- - - ด

ชั้นเดียว ท่อน 2

วรรคเพลงที่ 1

- - ฟ ฟ	- ฟ - ฟ	- ด - ฟ	- ช - ล	- ด - ฟ	- ช - ล	- ด - ล	- ช - ฟ
- ฟ - -	- ฟ - ฟ	- ช - ฟ	- ช - ล	- ช - ฟ	- ช - ล	- ด - ล	- ช - ฟ

วรรคเพลงที่ 3

- - ด ด	- ท - ด	- ร - ด	- ล - ช	- - ล ช	- - ด -	ล ช - -	ฟ ช - ฟ
- ด - -	- ท - ด	- ร - ด	- ล - ช	- ฟ - -	ช ล - ช	- - ฟ ร	- - - ด

ชั้นเดียว ท่อน3

วรรคเพลงที่ 1

- ร ด ด	- - - ด	- ม - ร	- ด - ล	- ม - ร	- ด - ล	- - ช ล	- ด - ร
- - -ฟ	- ด - -	- ม - ร	- ด - ล	- ม - ร	- ด - ล	- ม - -	- ด - ร

วรรคเพลงที่ 3

- ม - ม	- ม - -	ร ร - -	ด ด - ล	- ช - ด	- ร - ม	- ม - ม	- ร - ด
- ม - ช	- ม - ร	- - - ด	- - - ล	- ช - ด	- ร - ม	- ช - ม	- ร - ด

ชั้นเดียว ท่อน 4

วรรคเพลงที่ 1

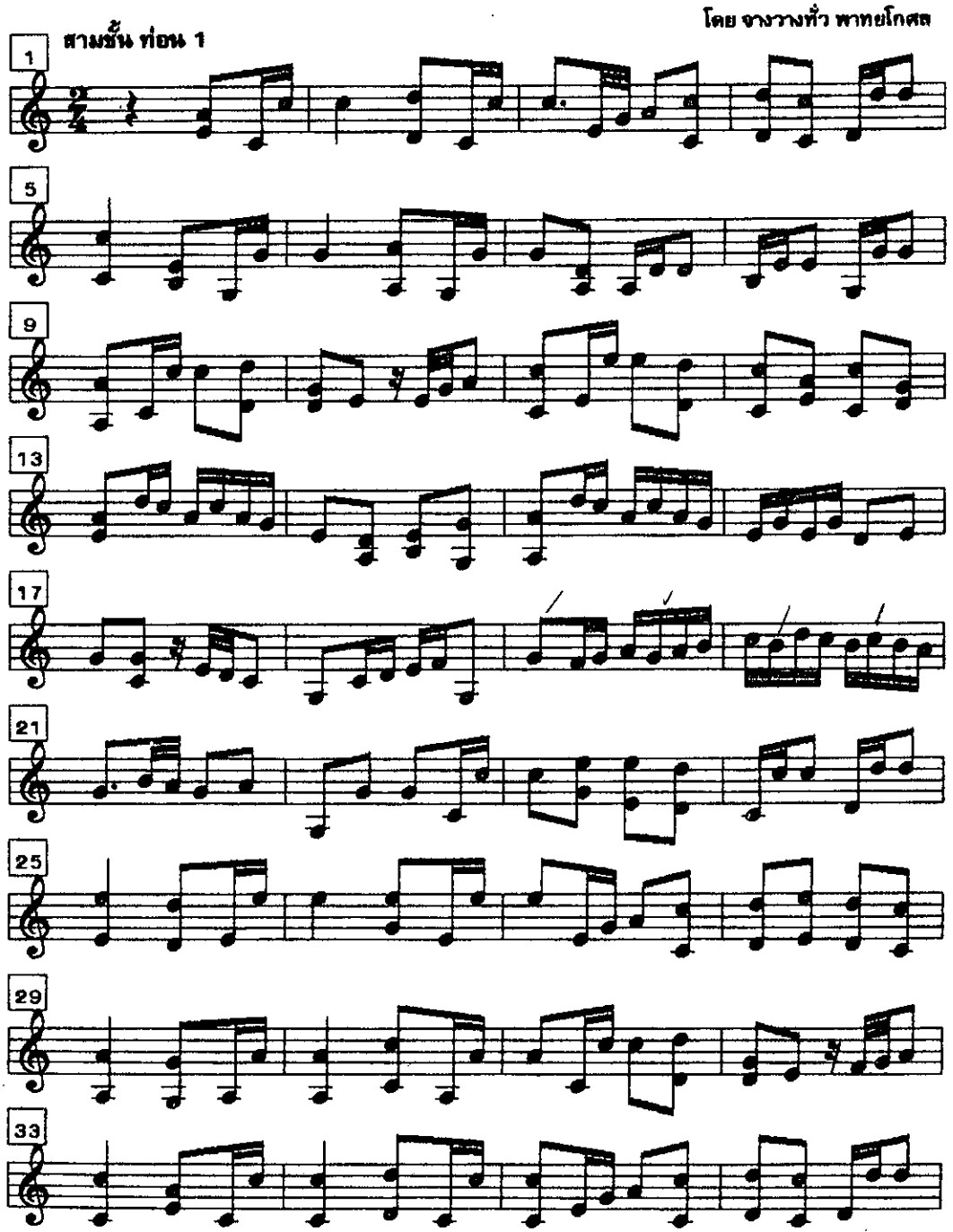
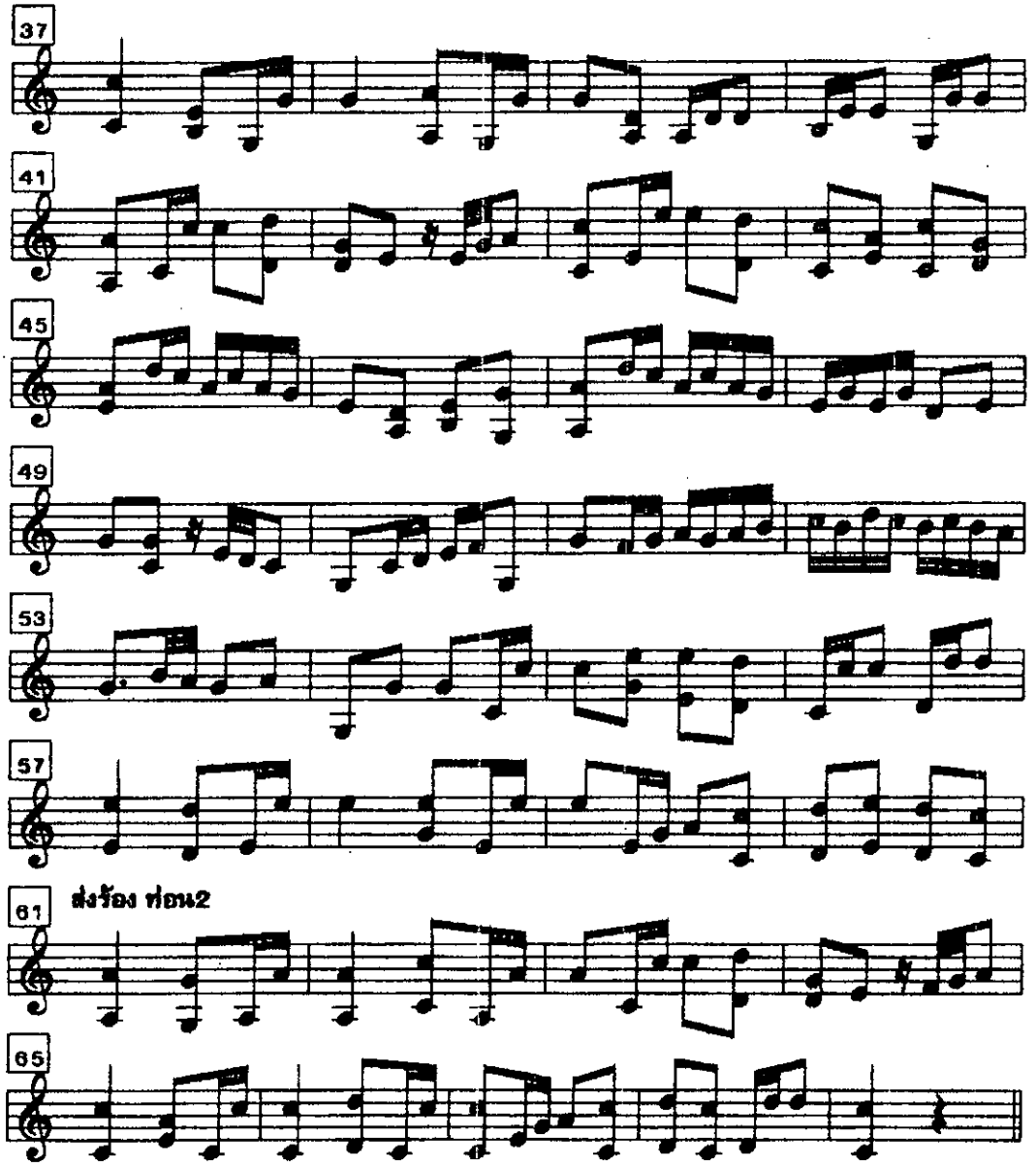
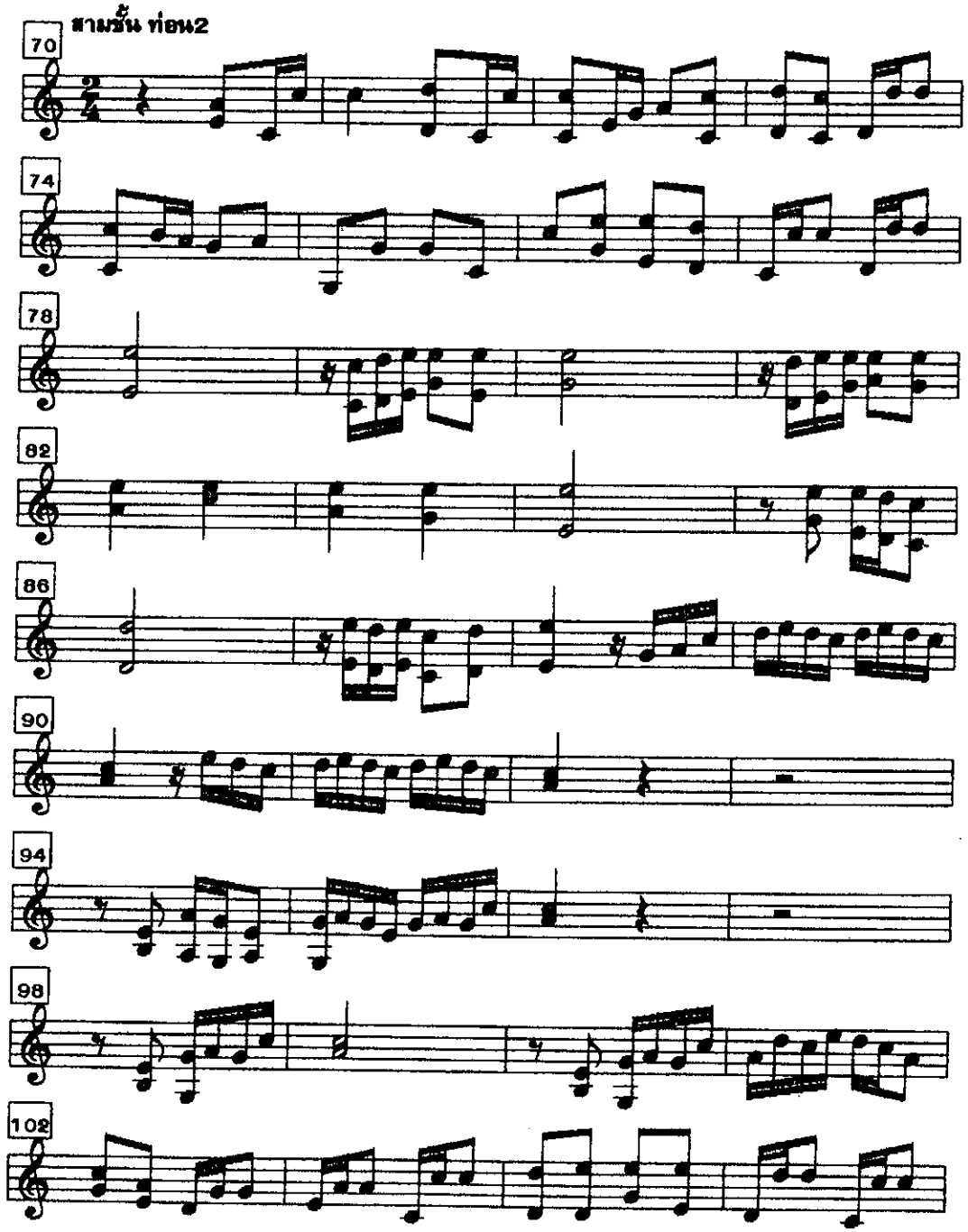
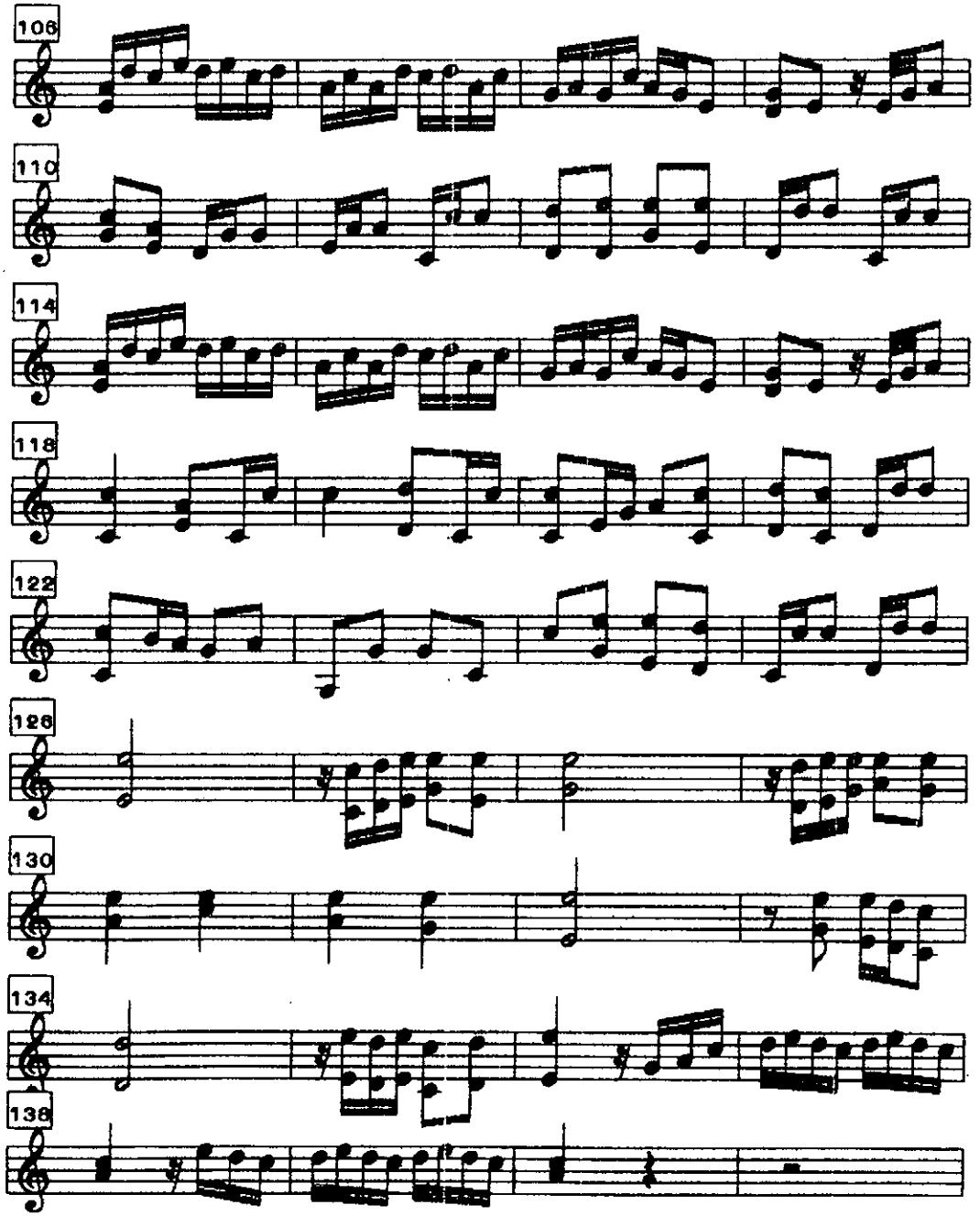
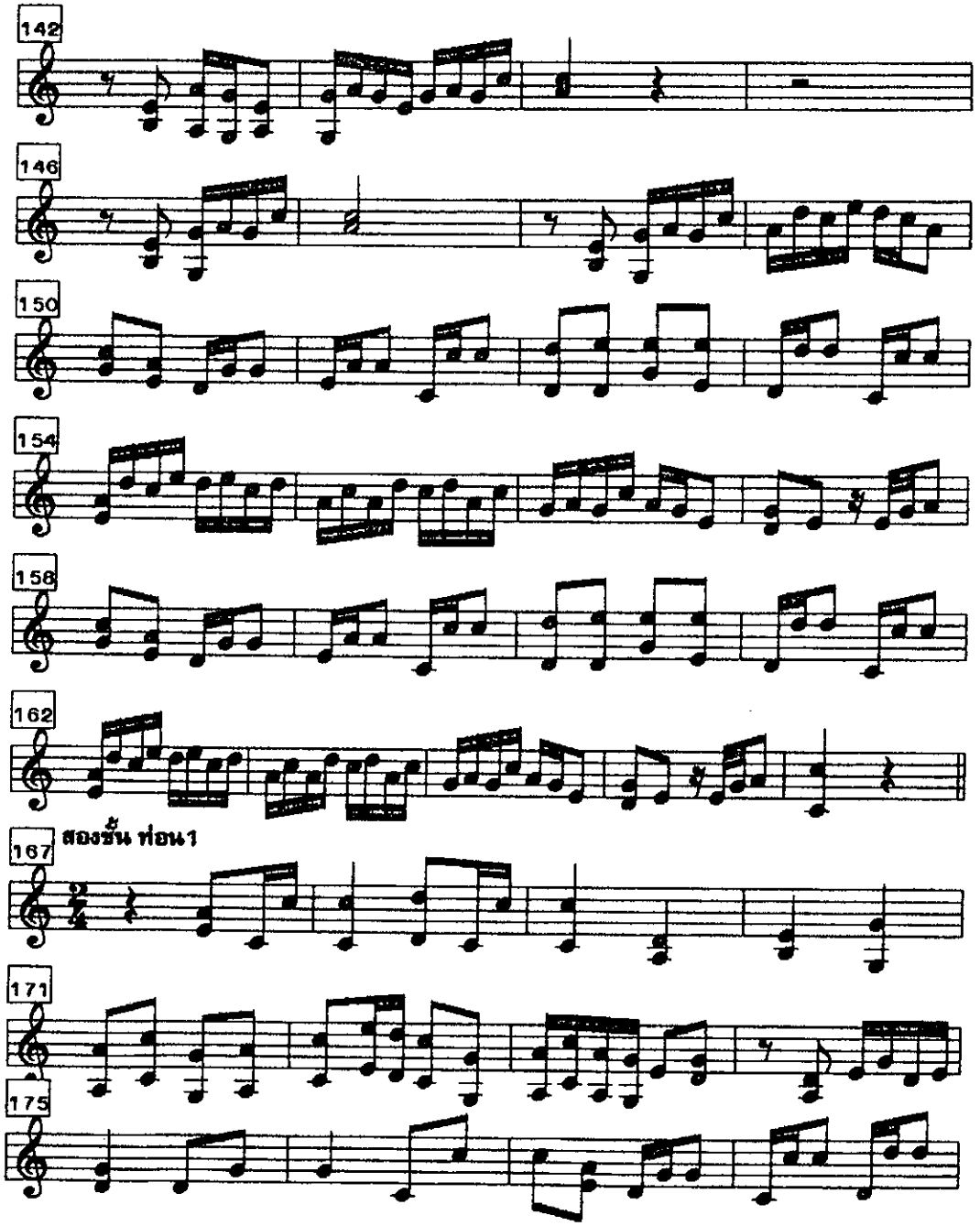
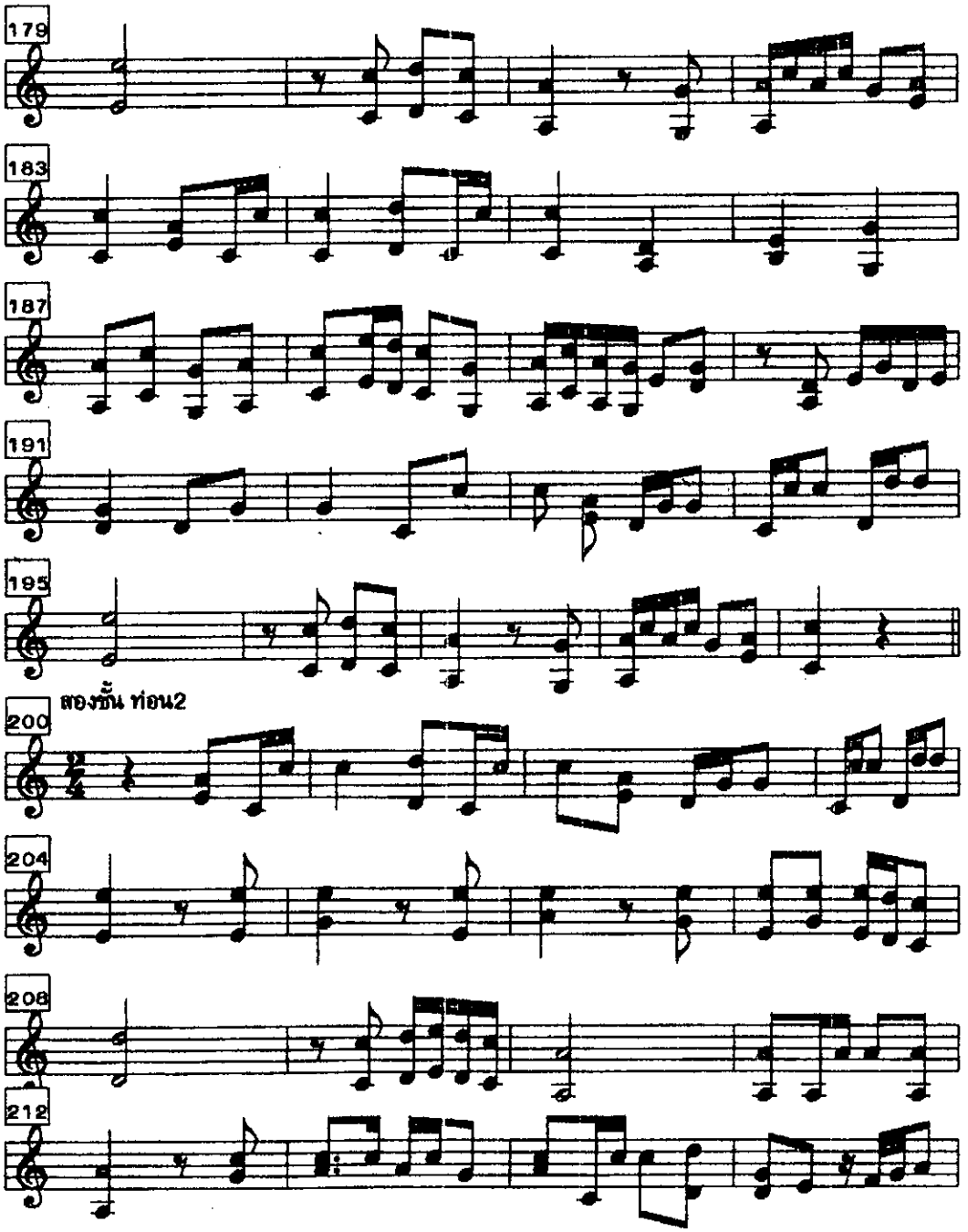
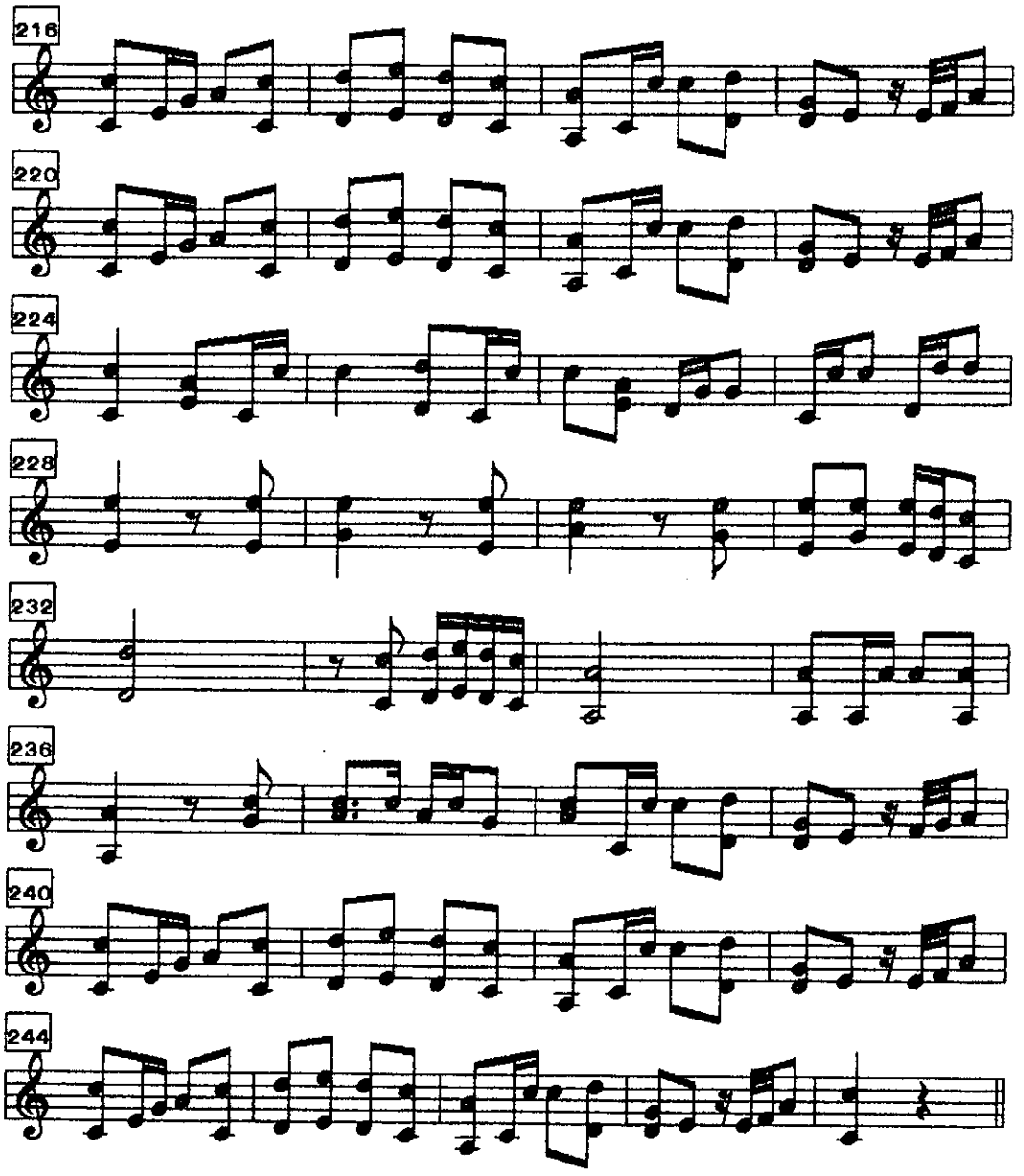
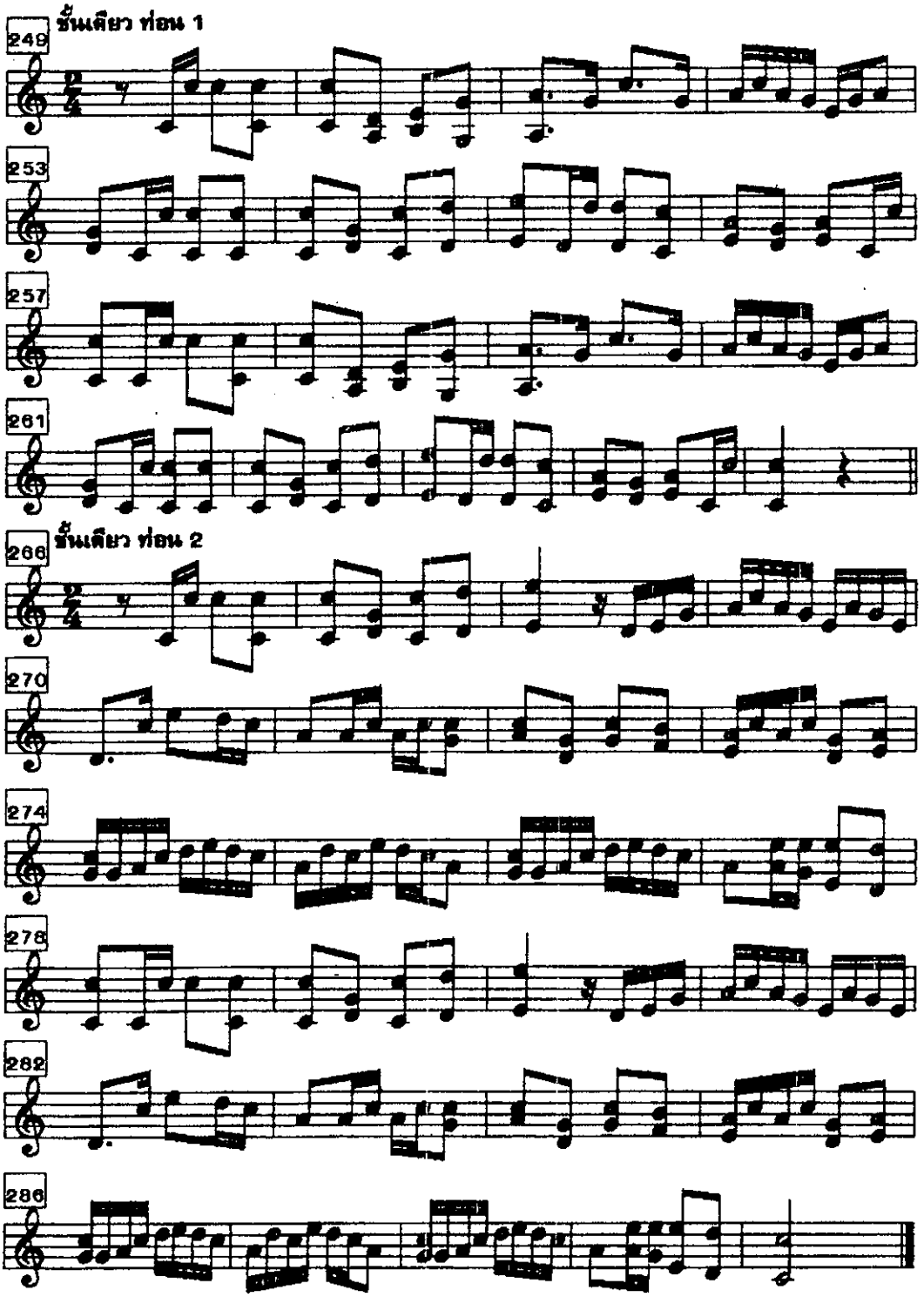
- - ฟ ฟ	- ฟ - ฟ	- ล - ช	- ฟ - ร	- ล - ช	- ฟ - ร	- - ด ร	- ฟ - ช
- ฟ - -	- ฟ - ฟ	- ล - ช	- ฟ - ร	- ล - ช	- ฟ - ร	- ล - -	- ฟ - ช

วรรคเพลงที่ 3

- ล - ด	- ล - -	ช ช- -	ฟ ฟ - ร	- ด - ฟ	- ช - ล	- ด - ล	- ช - ฟ
- ล - ด	- ล - ช	- - - ฟ	- - - ร	- ช - ฟ	- ช - ล	- ด - ล	- ช - ฟ

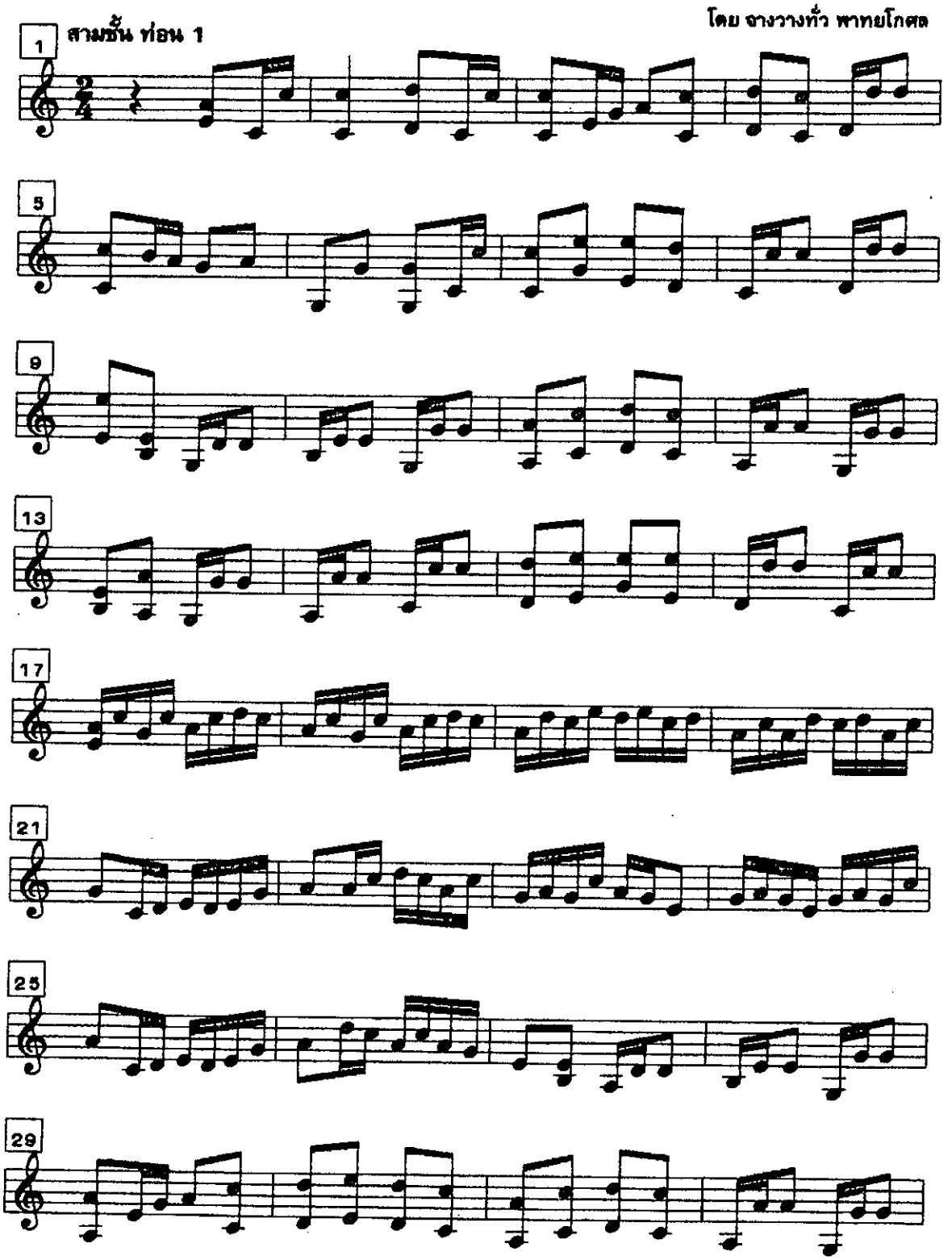
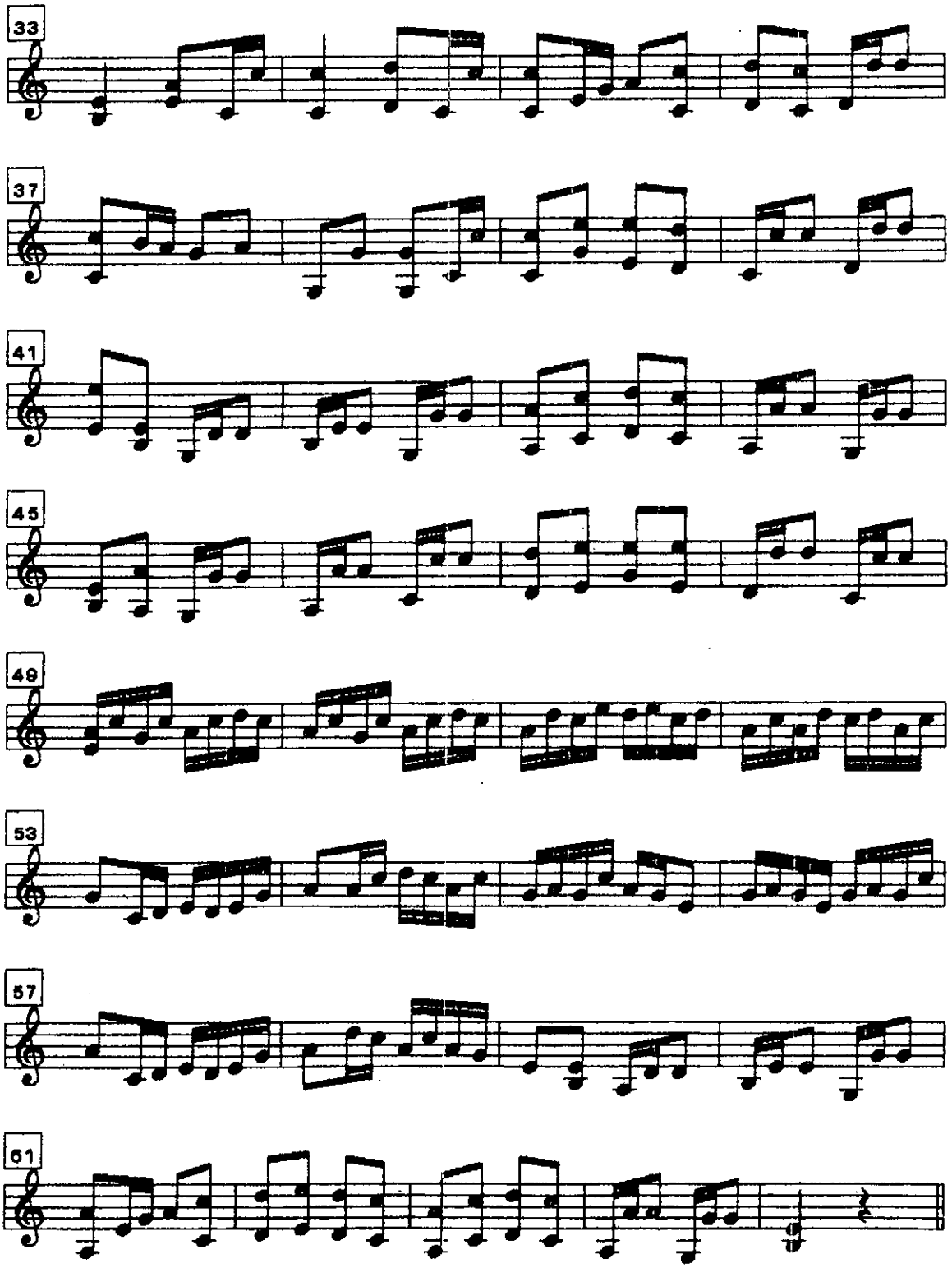
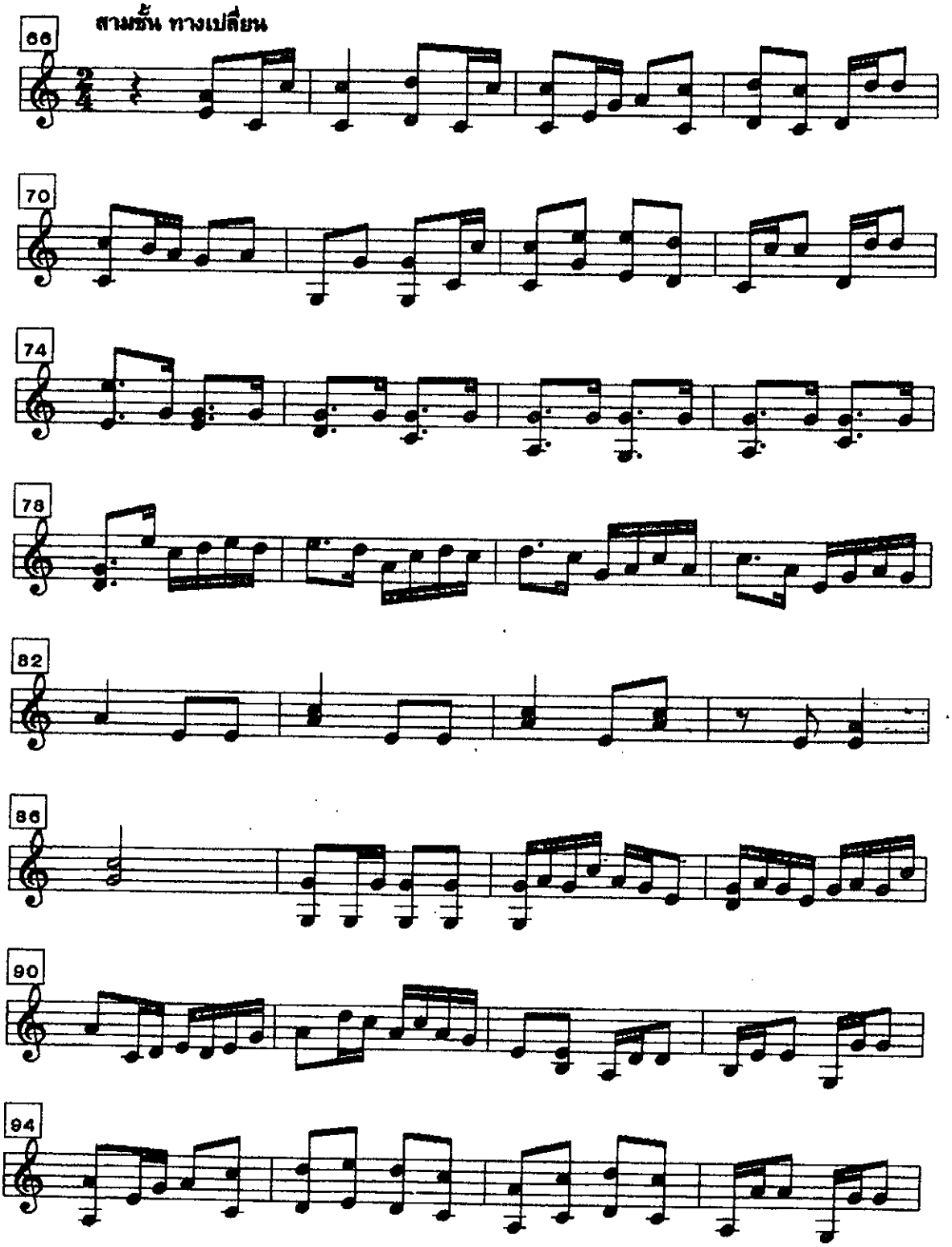
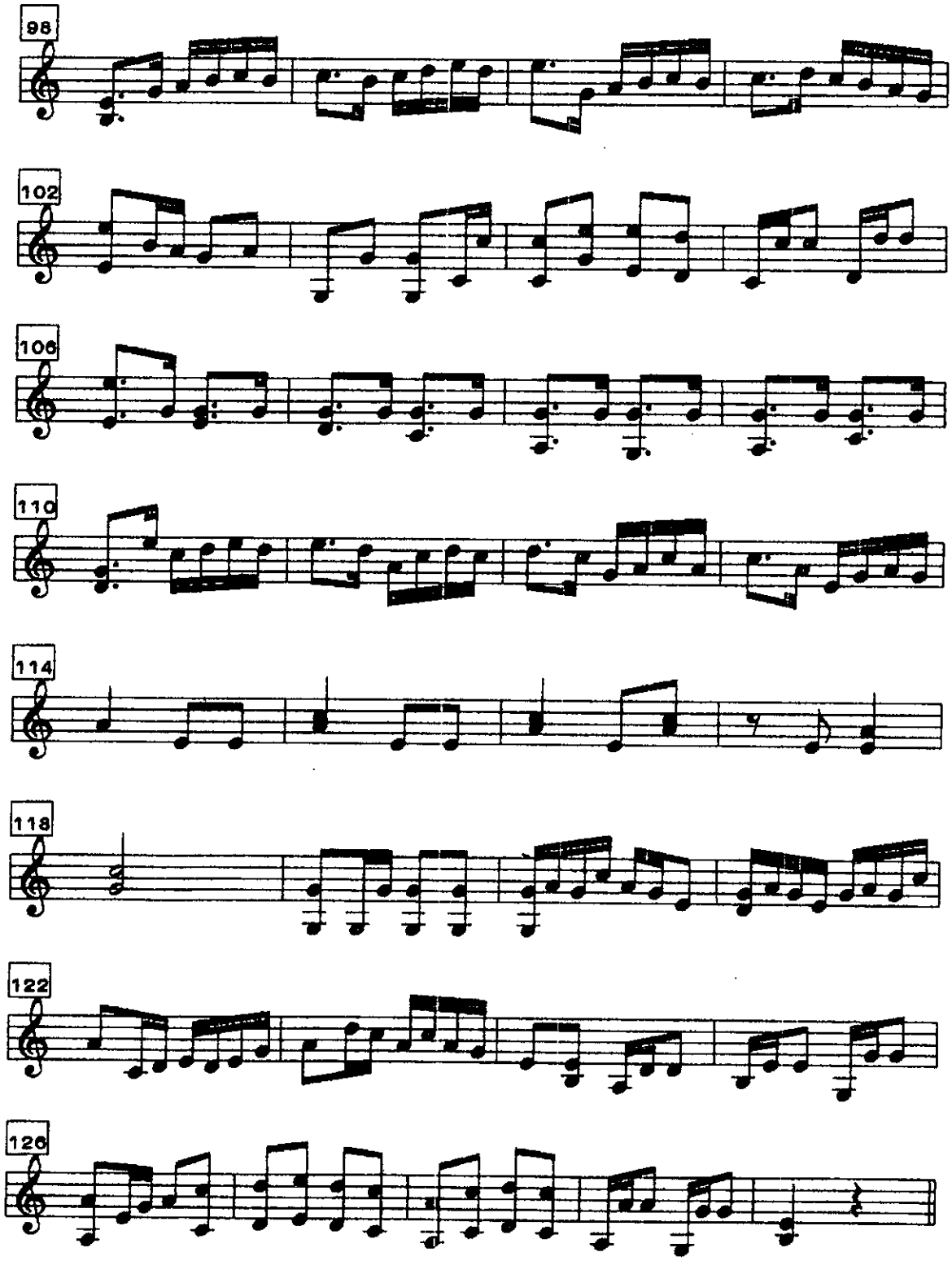
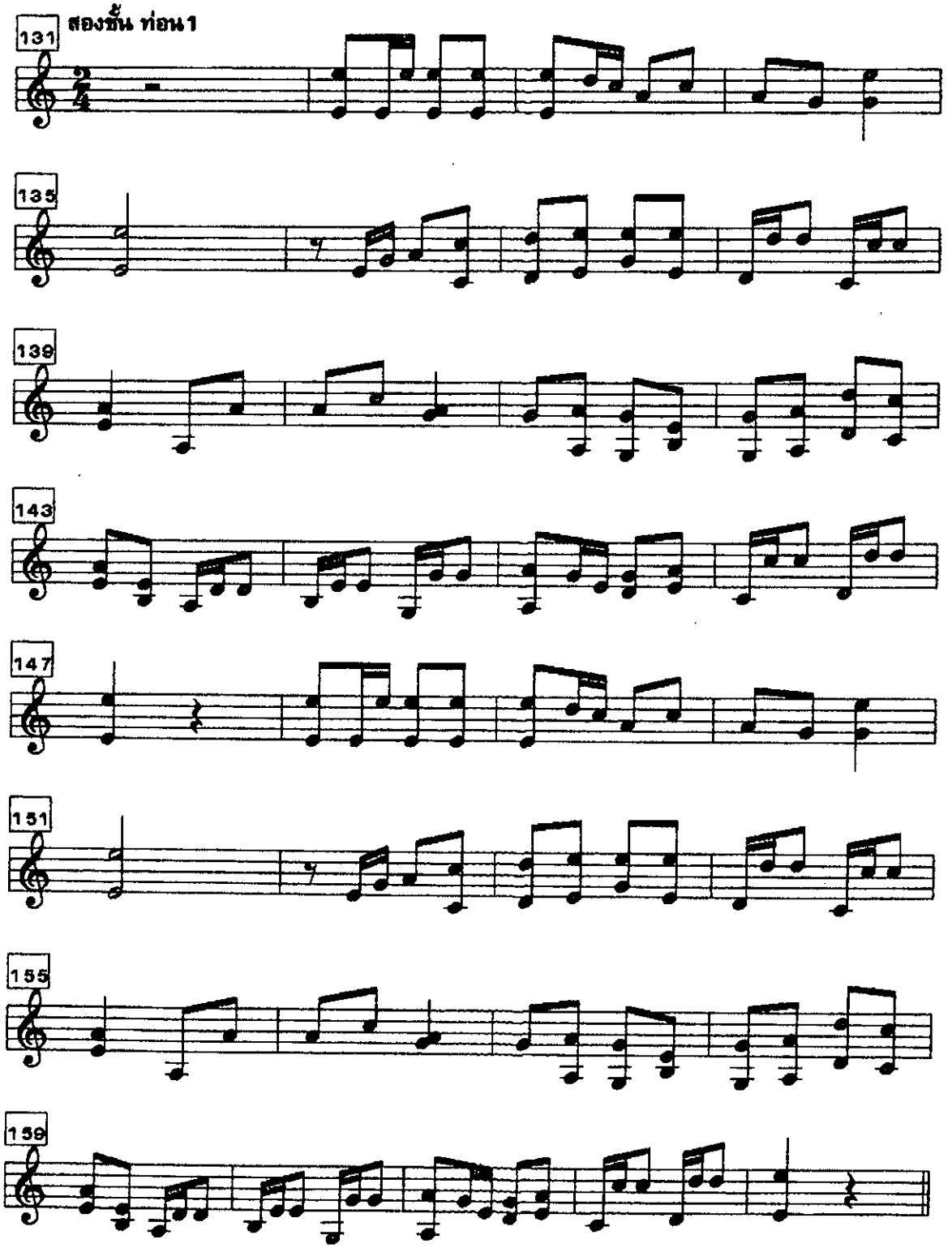
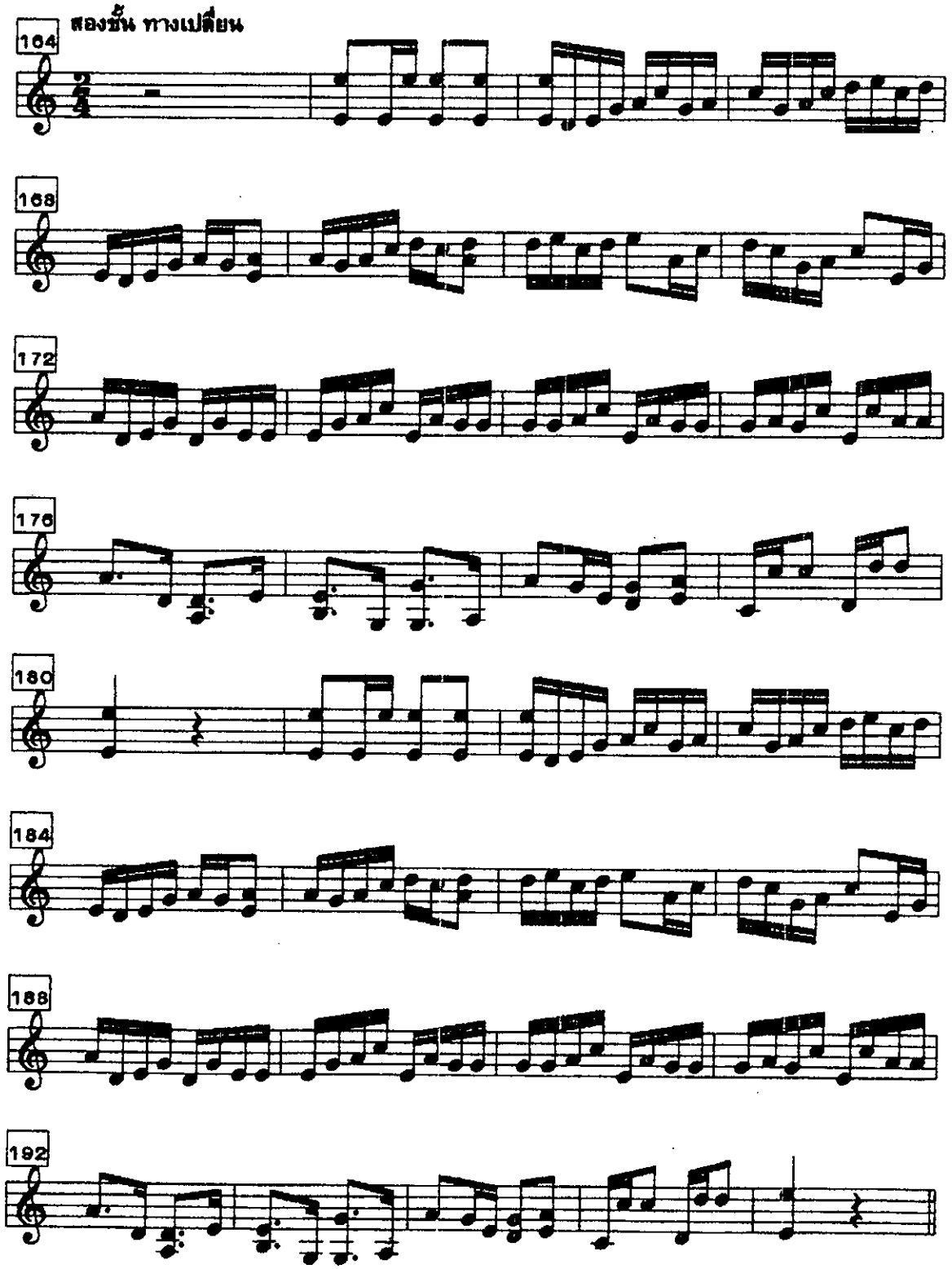
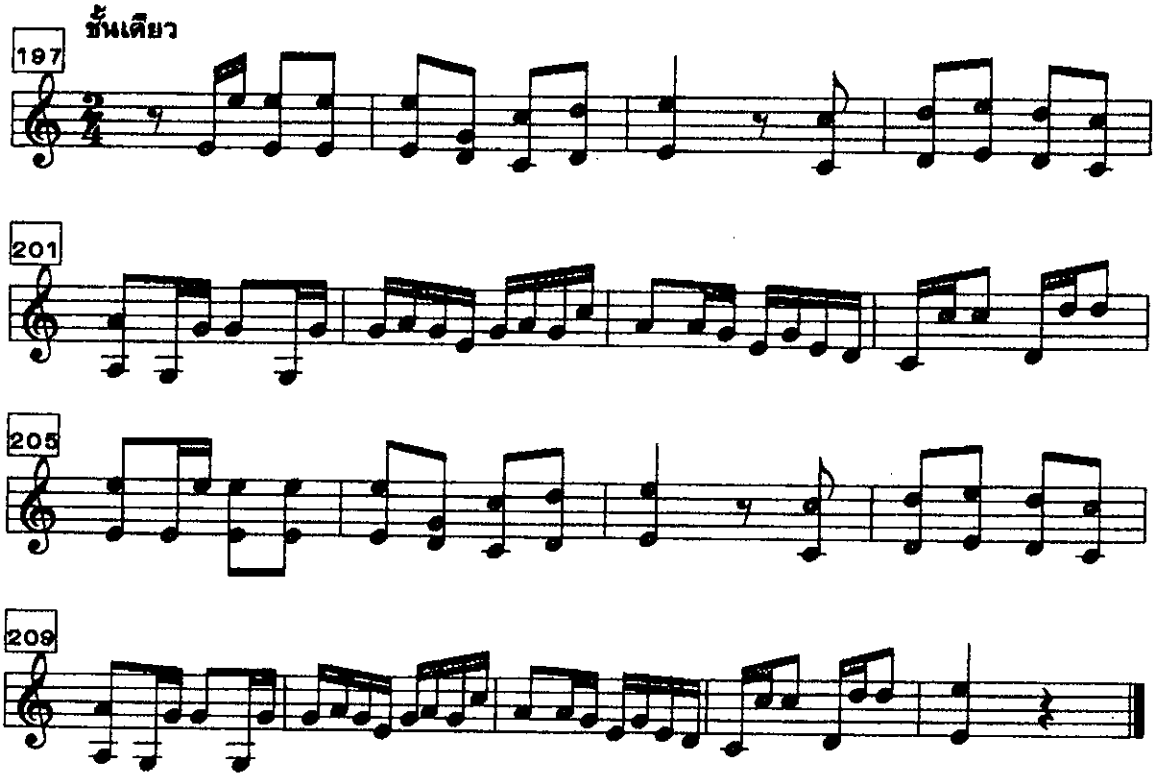
โน้ตสากล

เพลง เขมรพวง

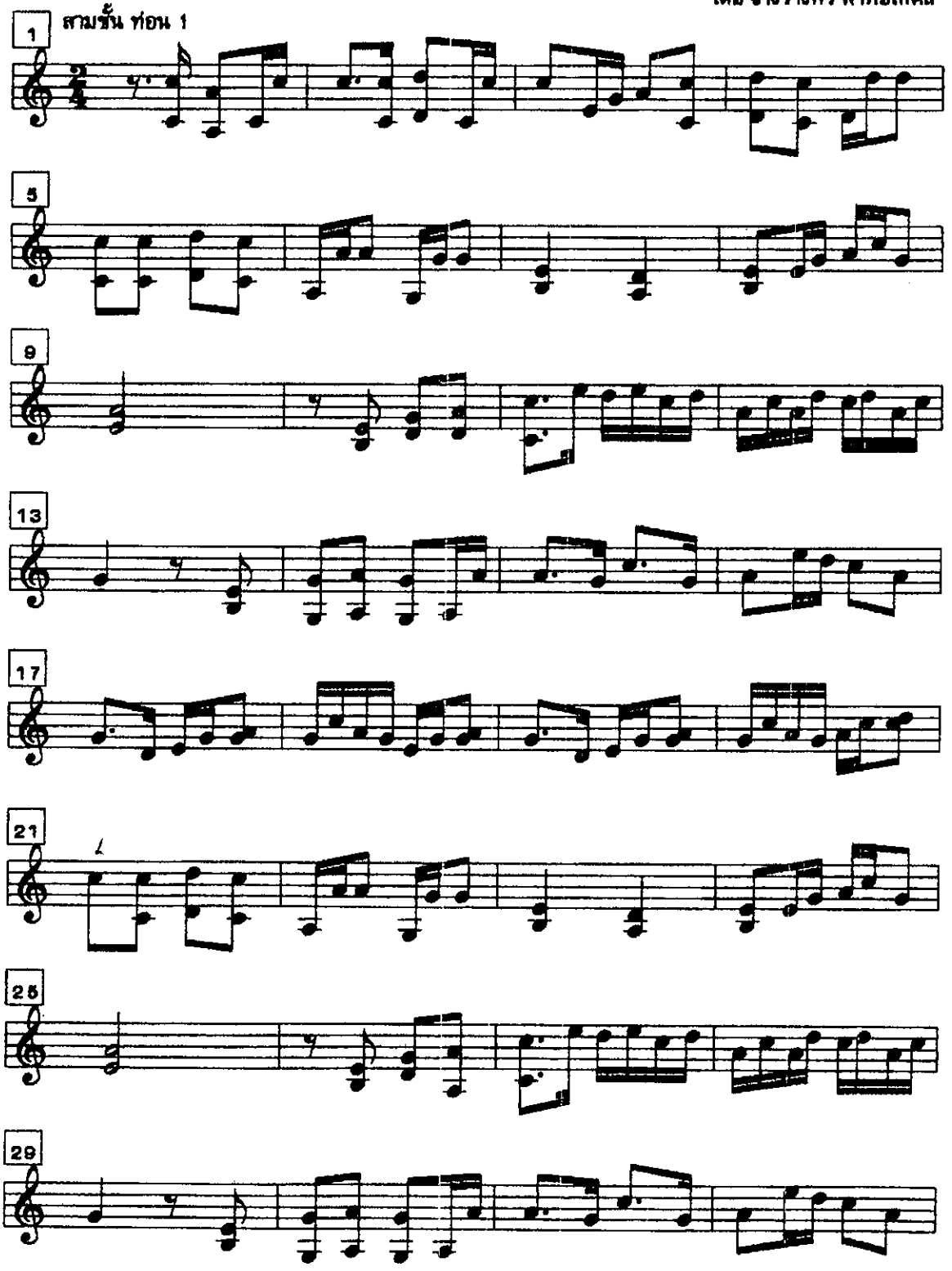
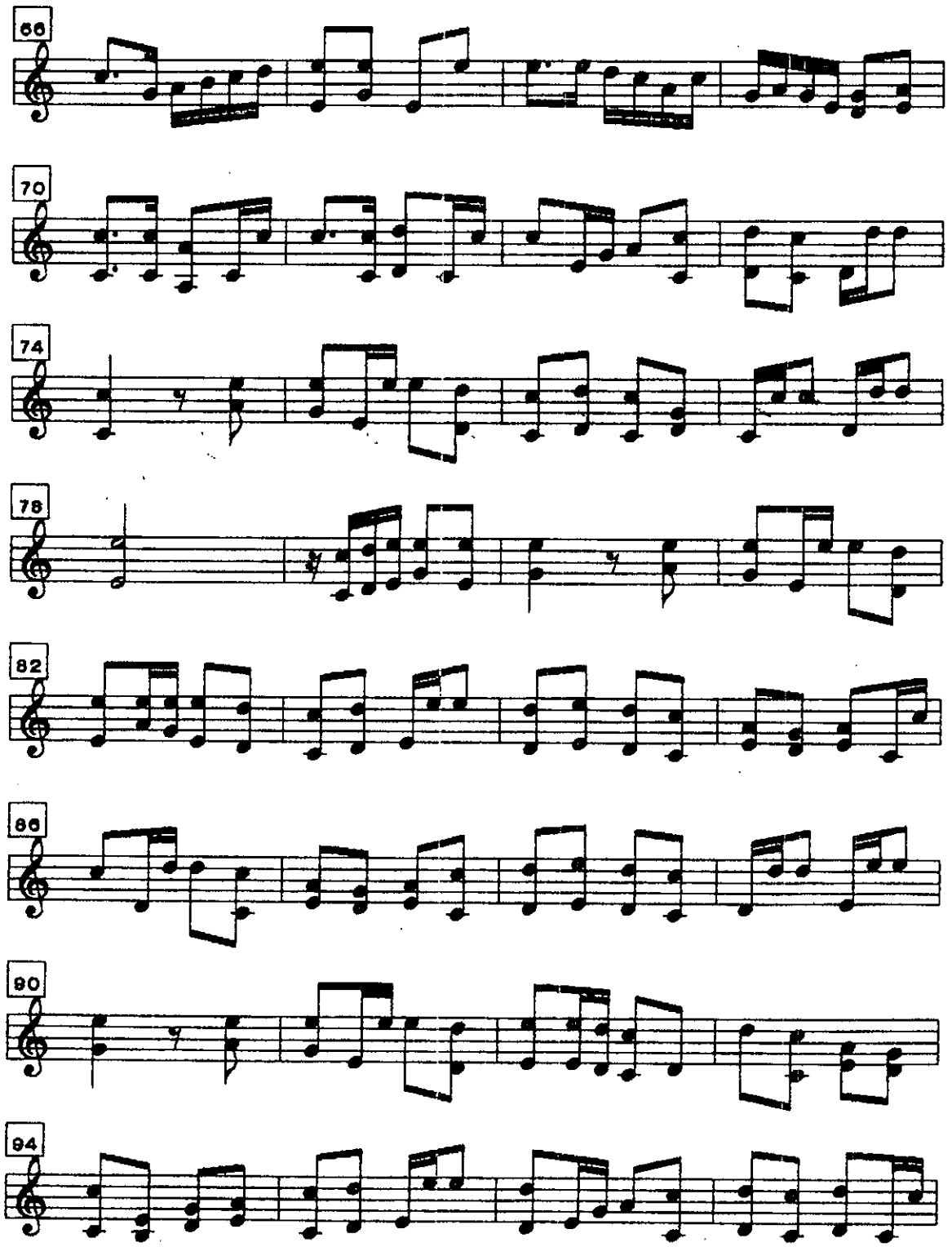
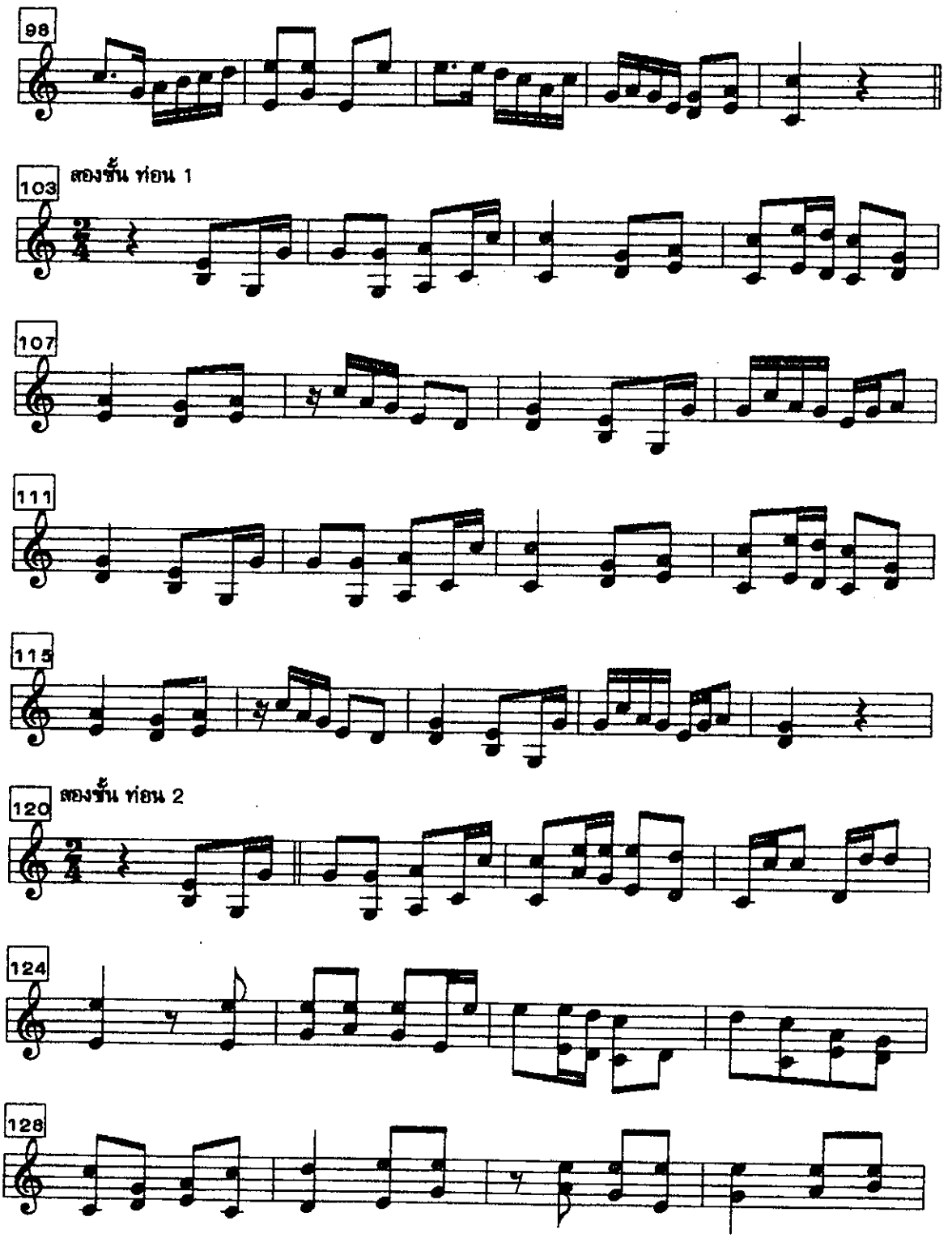
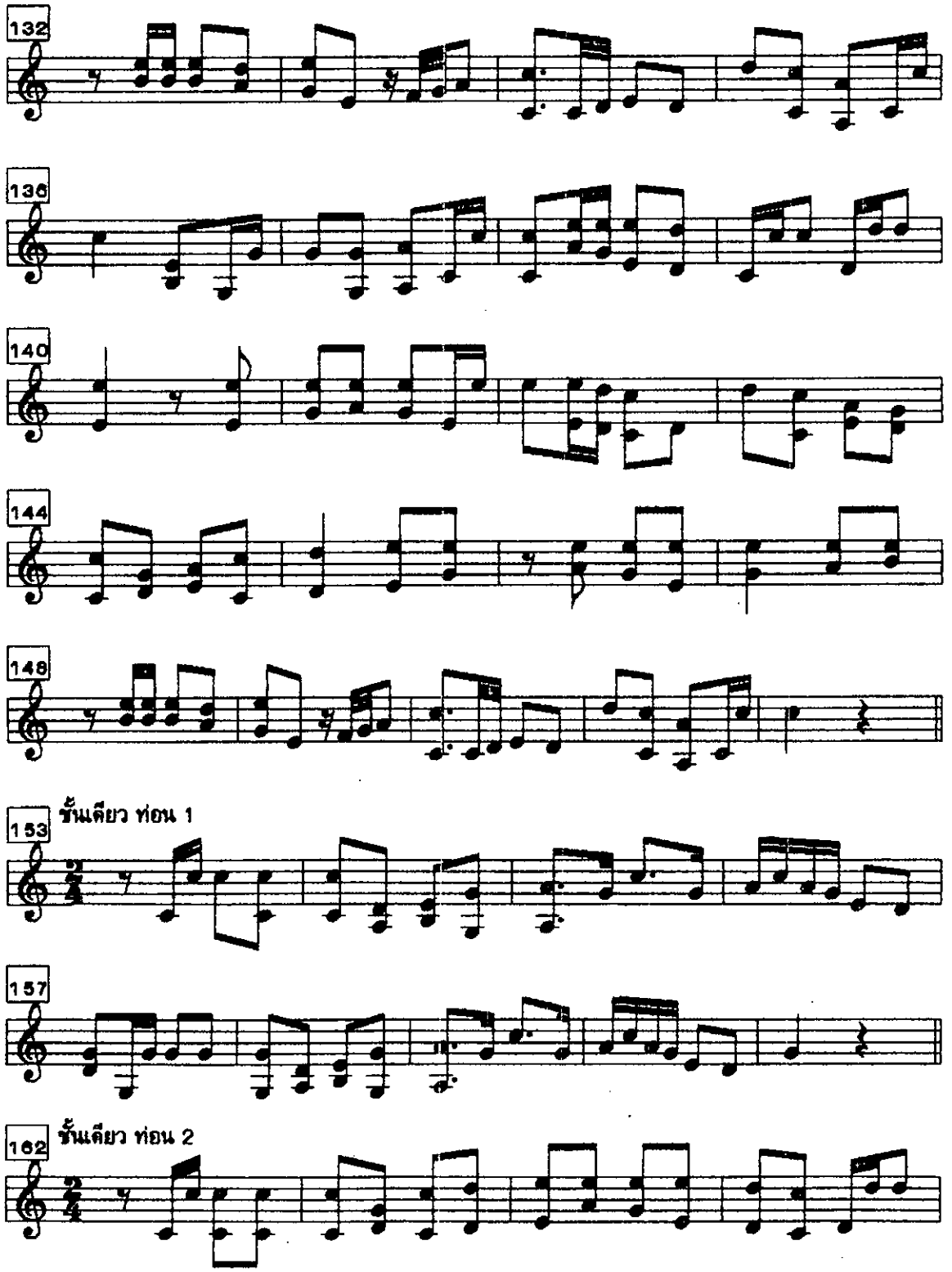
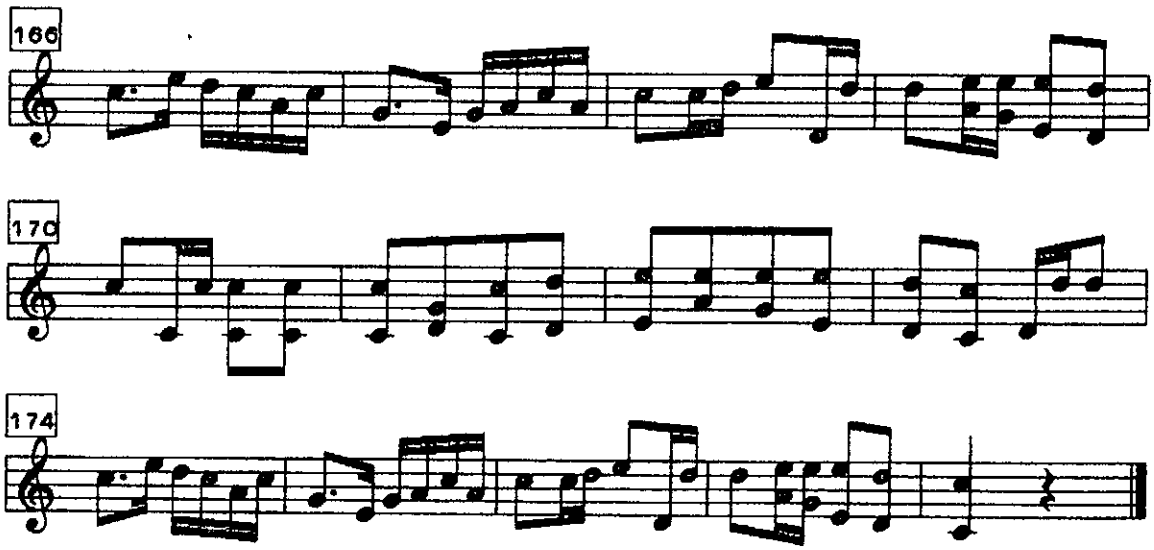
โดย จางวางทั่ว พาทยโกศล

37
41
45
49
53
57
61
ส่งร้อง ท่อน2
65

สามชั้น ท่อน2
70
74
78
82
86
90
94
98
102

106
110
114
118
122
126
130
134
138

142
146
150
154
158
162
สองชั้น ท่อน1
167
171
175

179
183
187
191
195
สองชั้น ท่อน2
200
204
208
212

216
220
224
228
232
236
240
244

249
ชั้นเดียว ท่อน 1
253
257
261
266
ชั้นเดียว ท่อน 2
270
274
278
282
286

เพลง เขมรปากท่อ

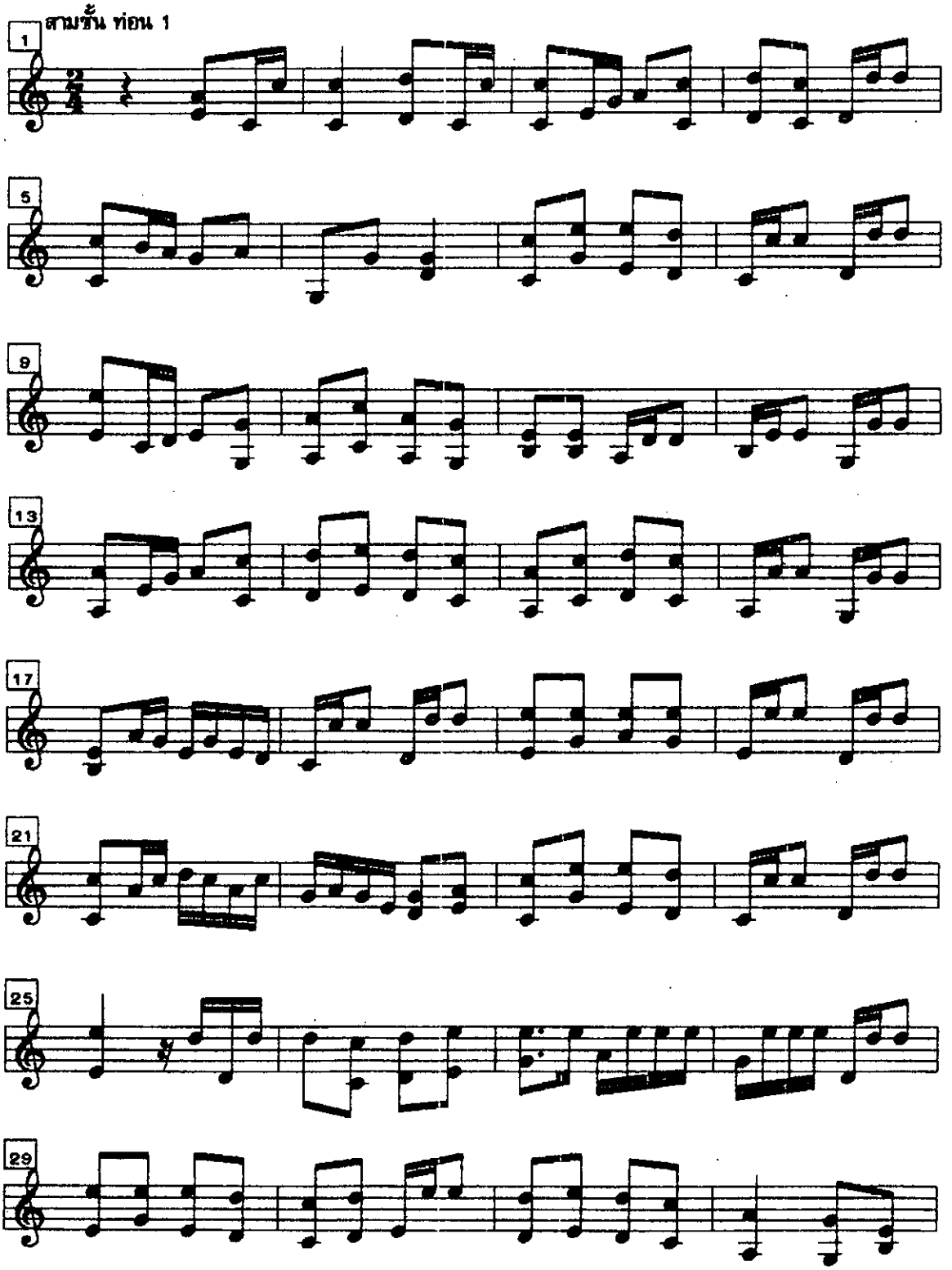
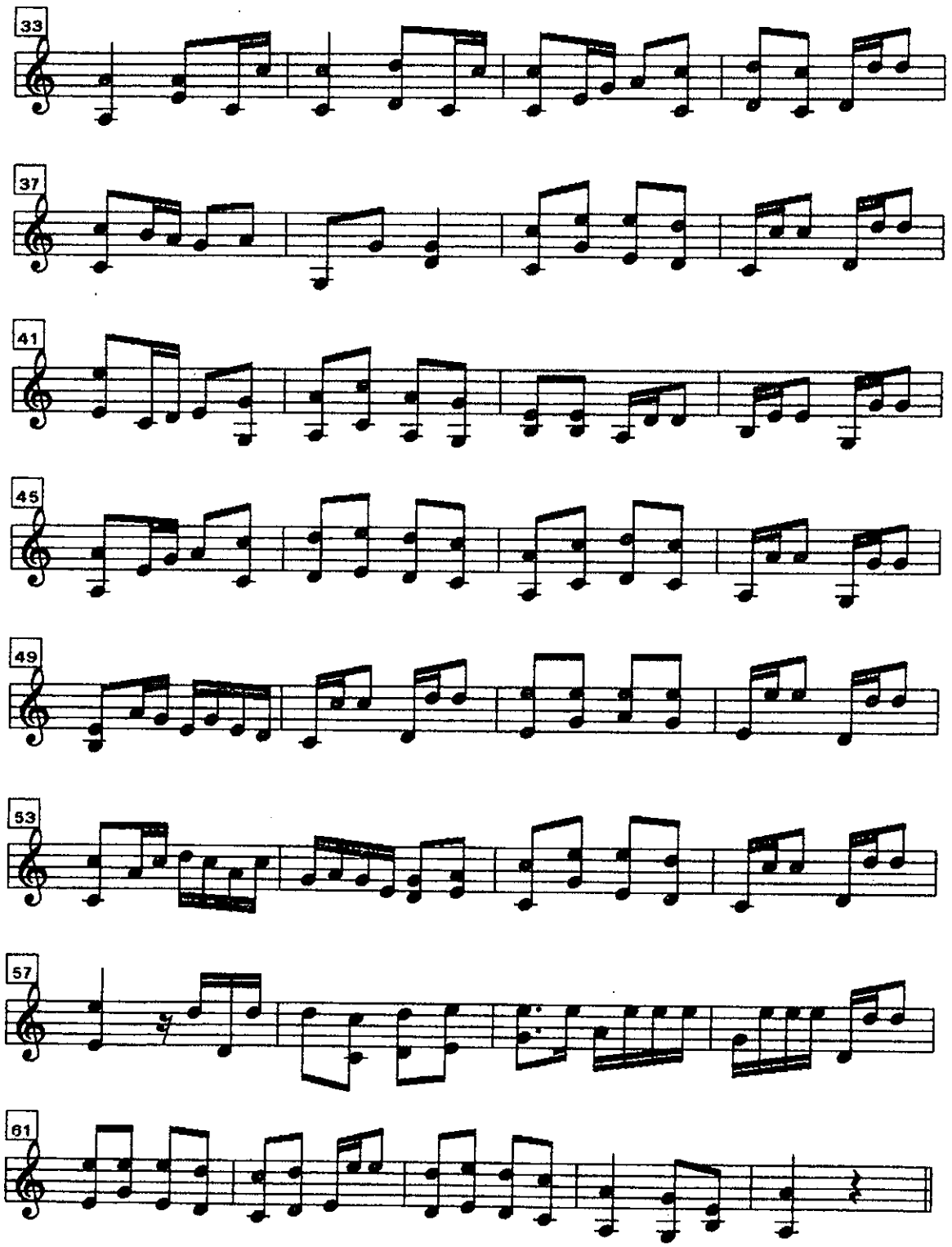
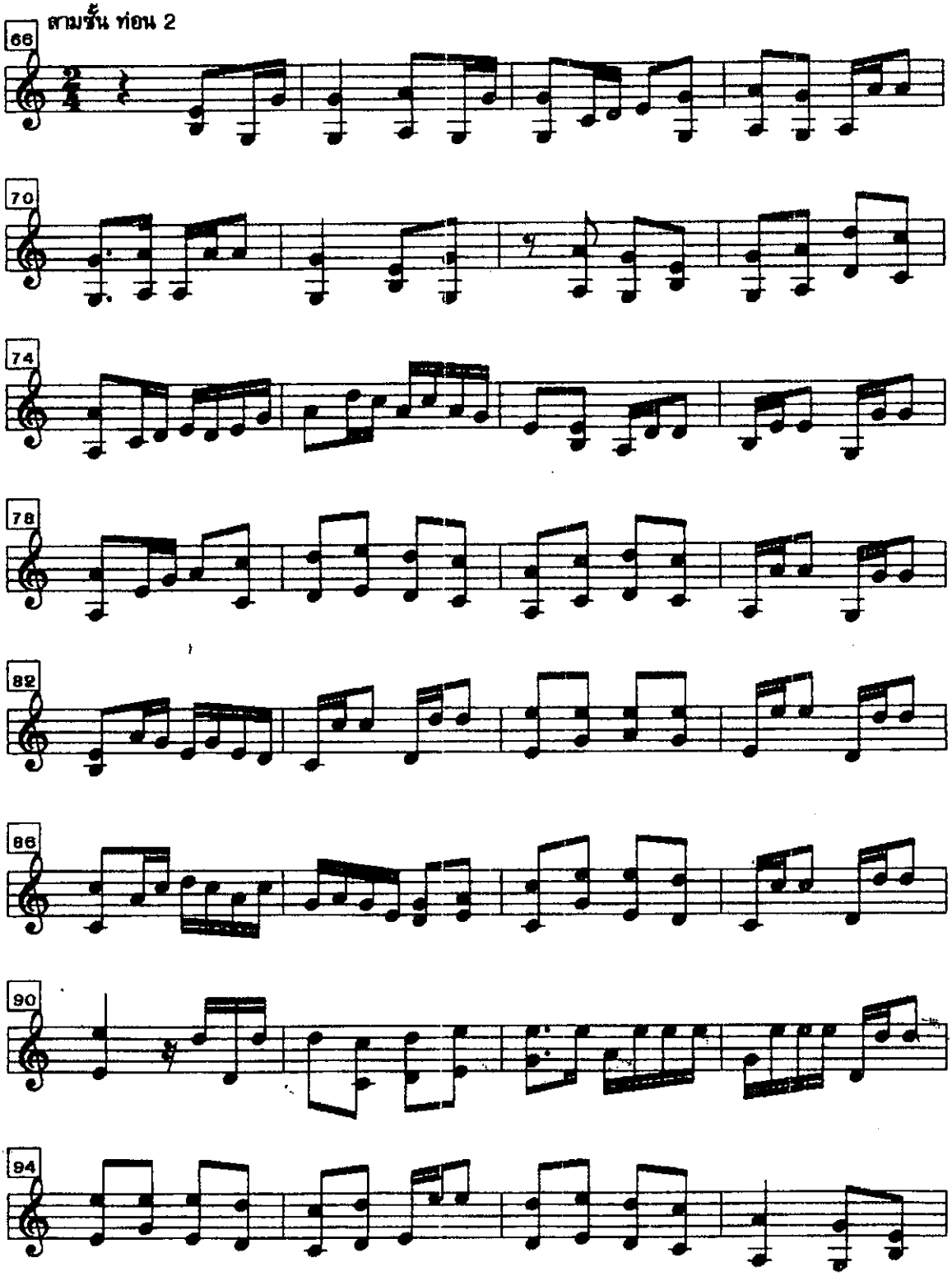
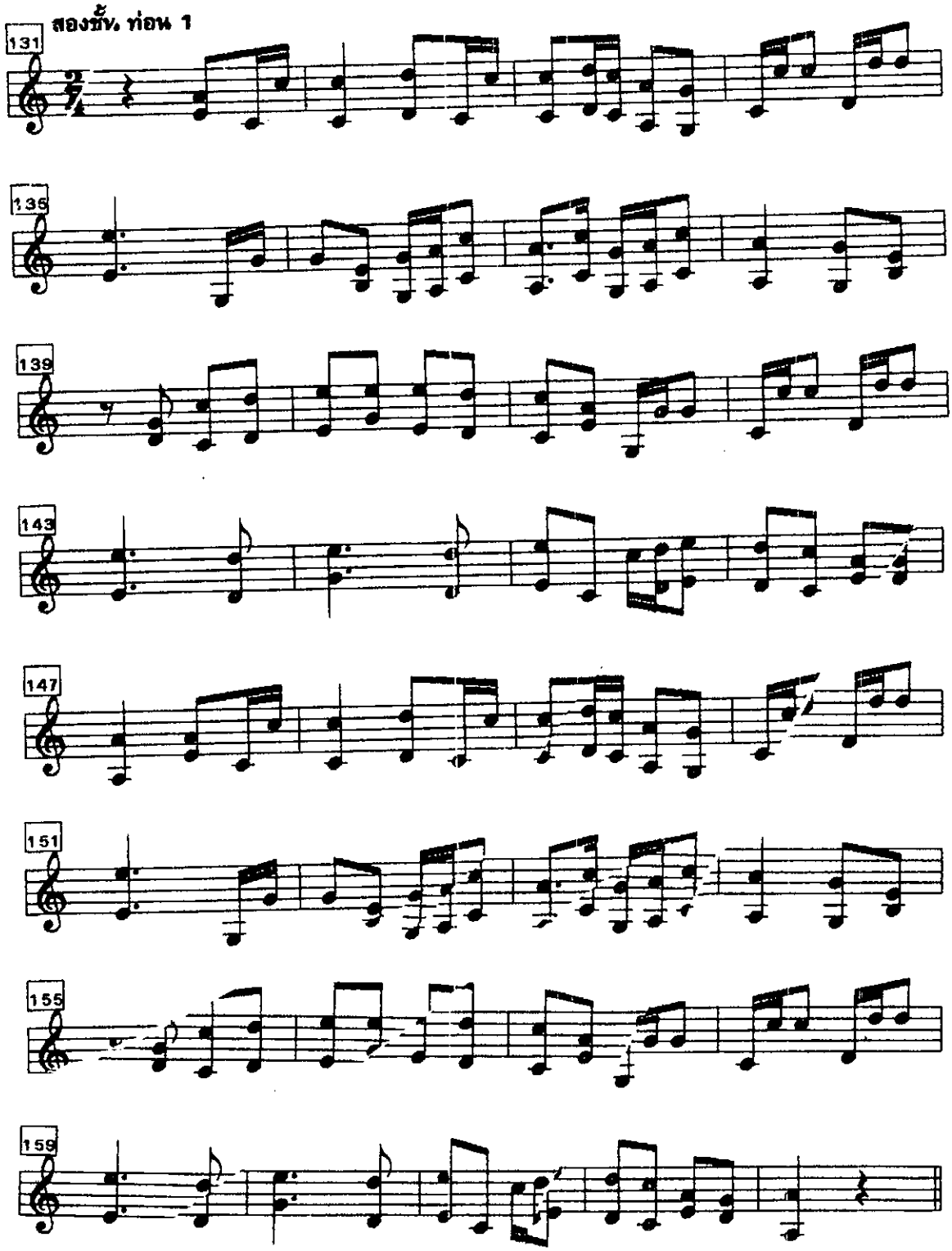
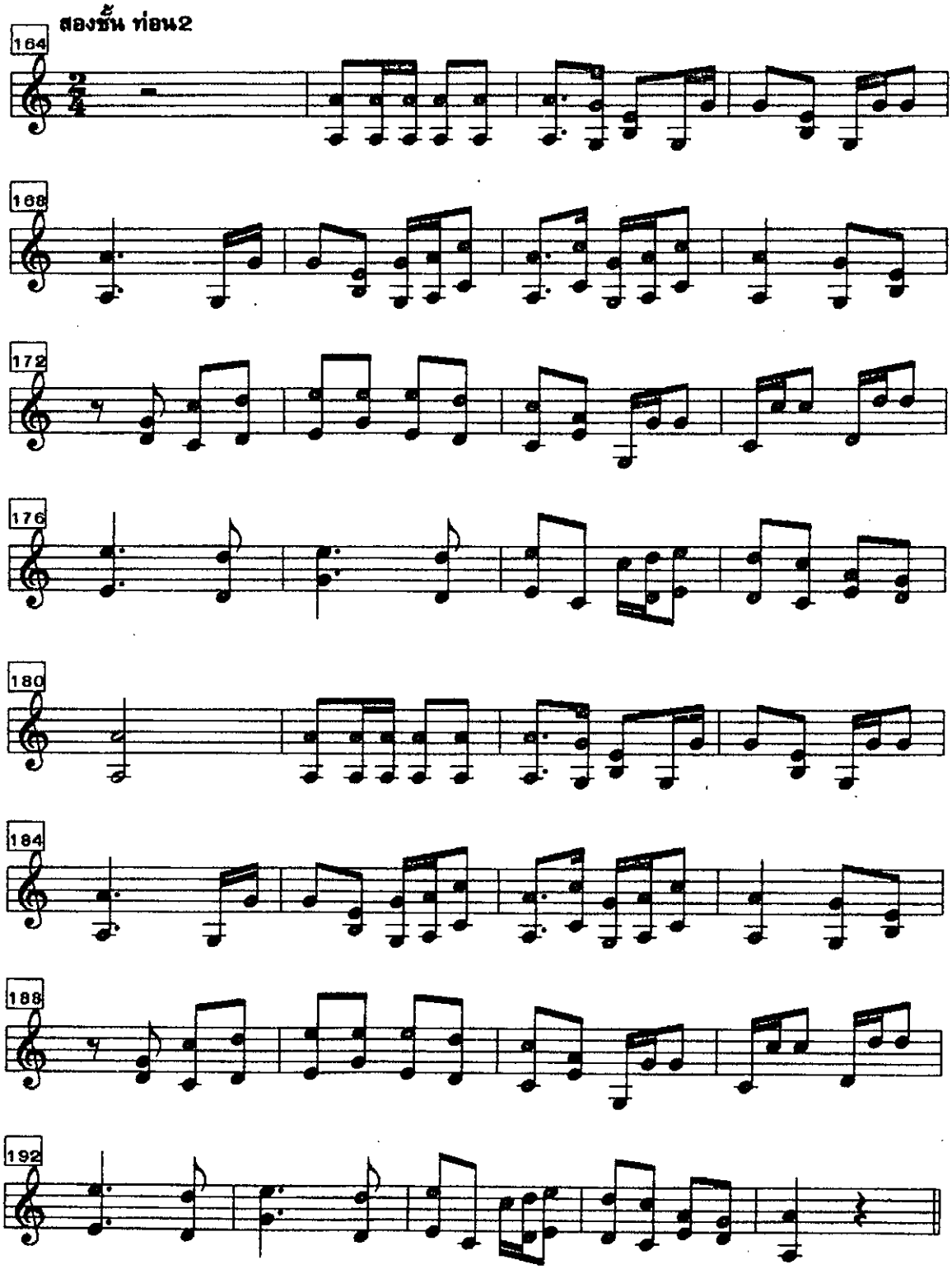
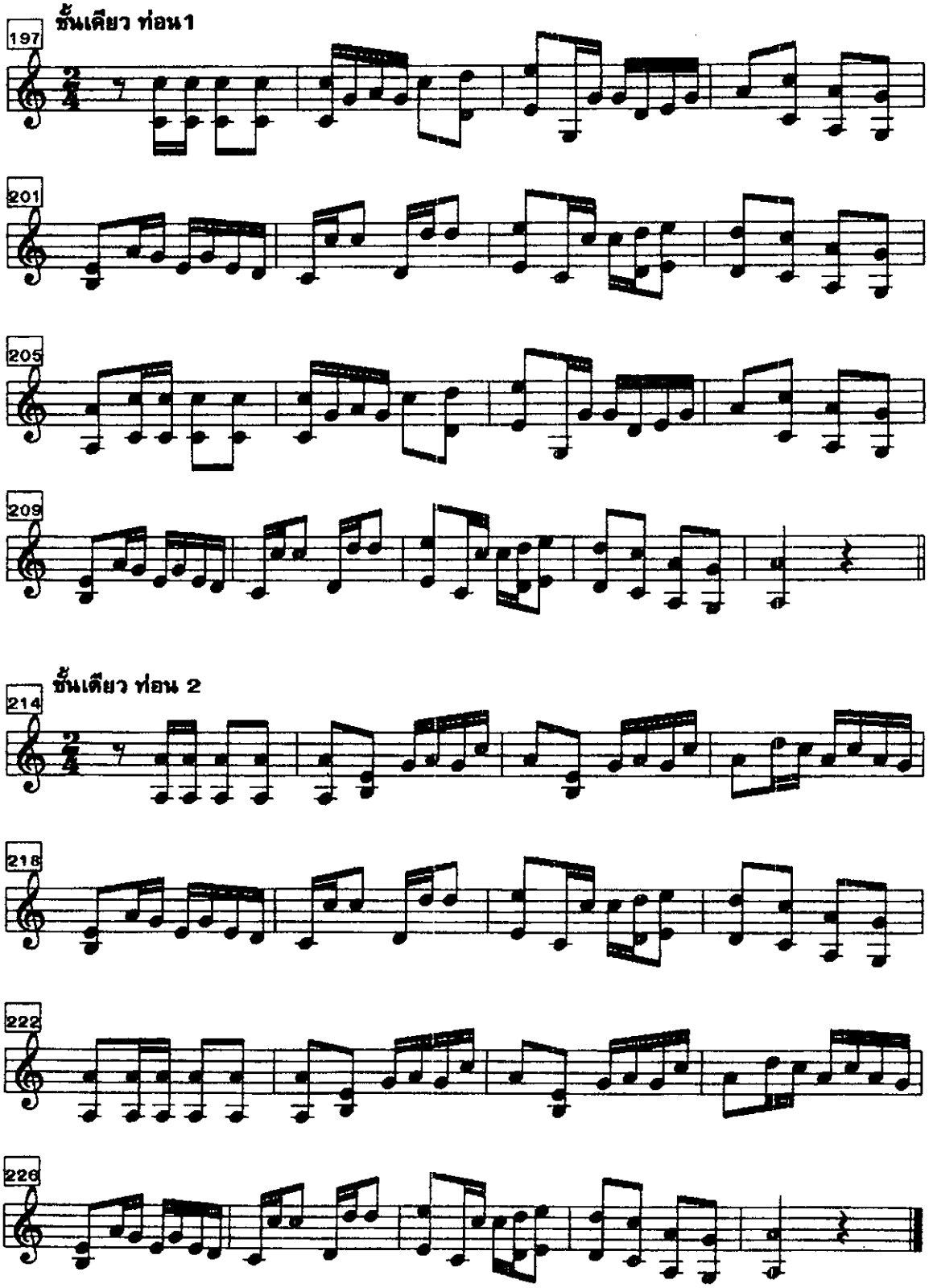
โดย จางวางทั่ว พาทยโกศล

สามชั้น ท่อน 1

33
37
41
45
49
53
57
61

สามชั้น ทางเปลี่ยน
66
70
74
78
82
86
90
94

98
102
106
110
114
118
122
126

131
สองชั้น ท่อน 1
135
139
143
147
151
155
159

สองชั้น ทางเปลี่ยน
164
168
172
176
180
184
188
192

ชั้นเดียว บรรเลงเหมือนกันทั้งสองเที่ยว

เพลง เขมรเหลือง เถา

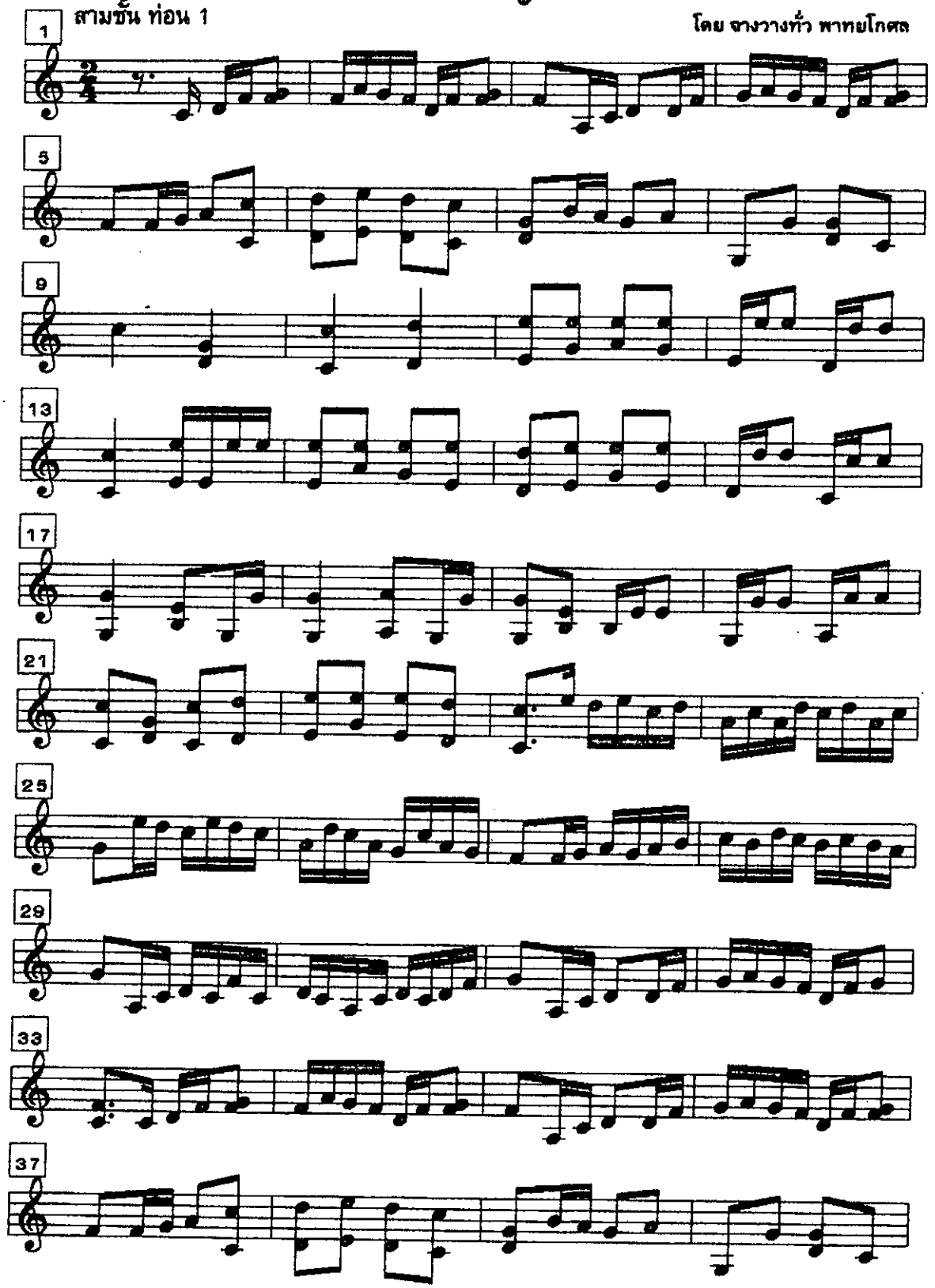
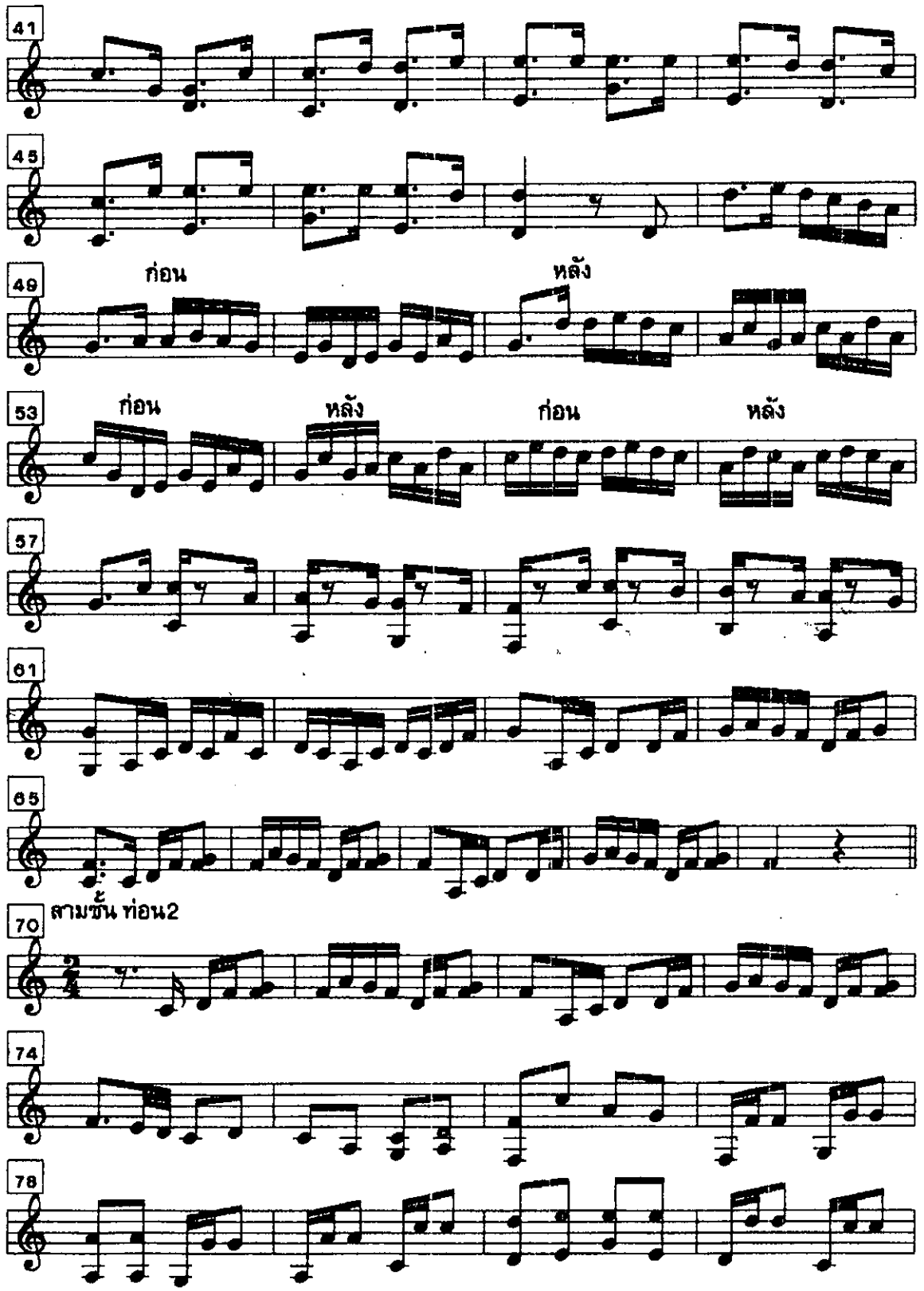
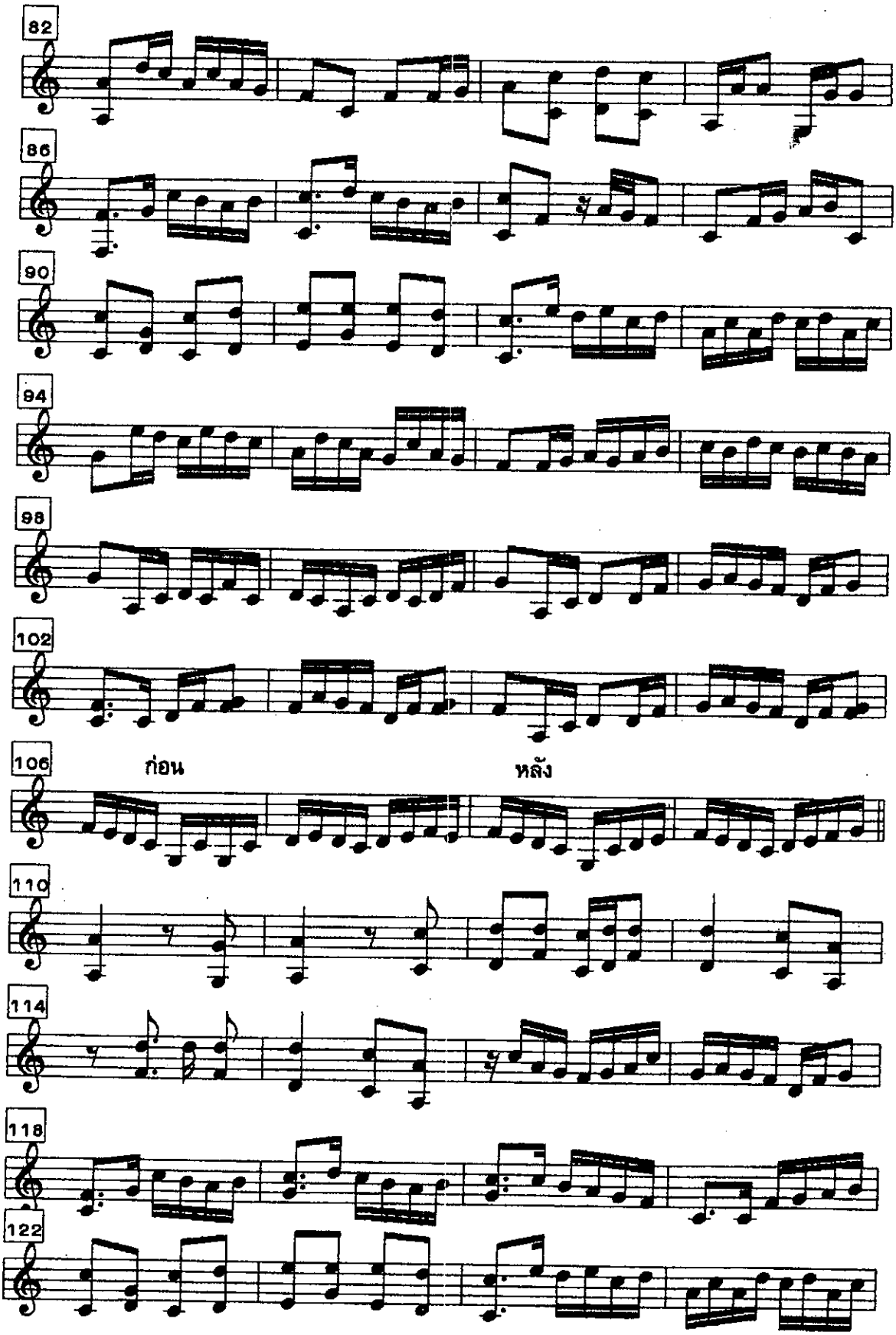
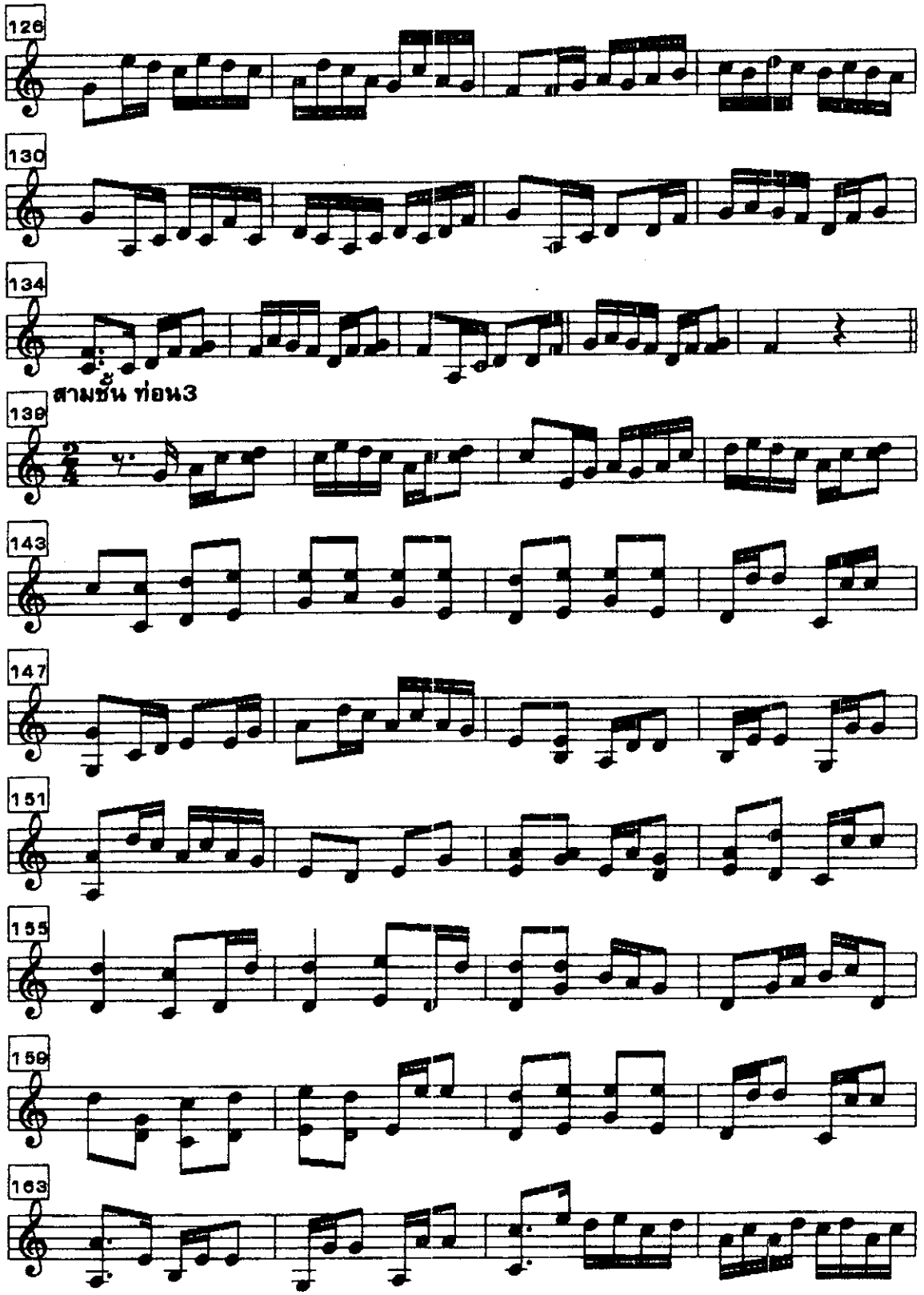
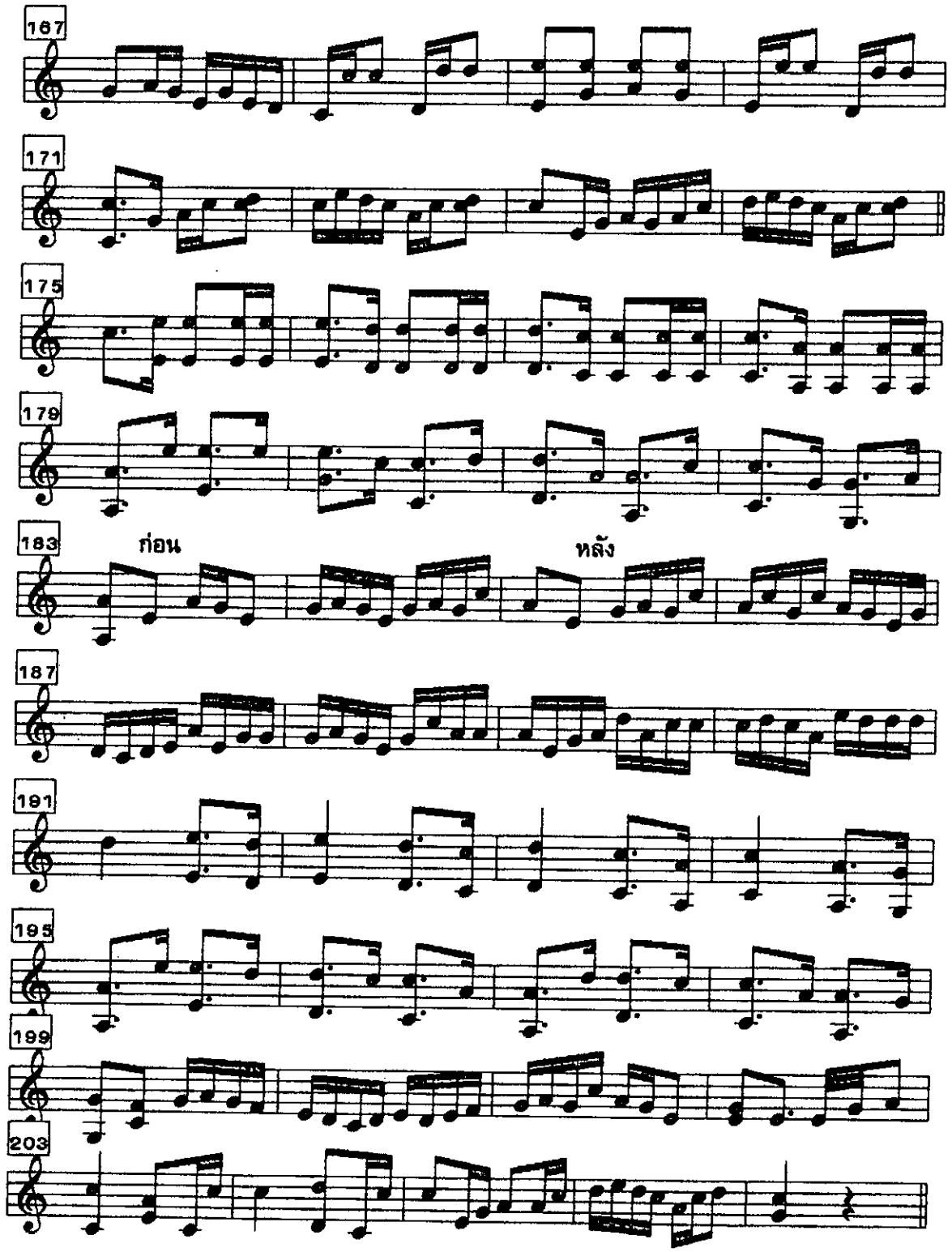
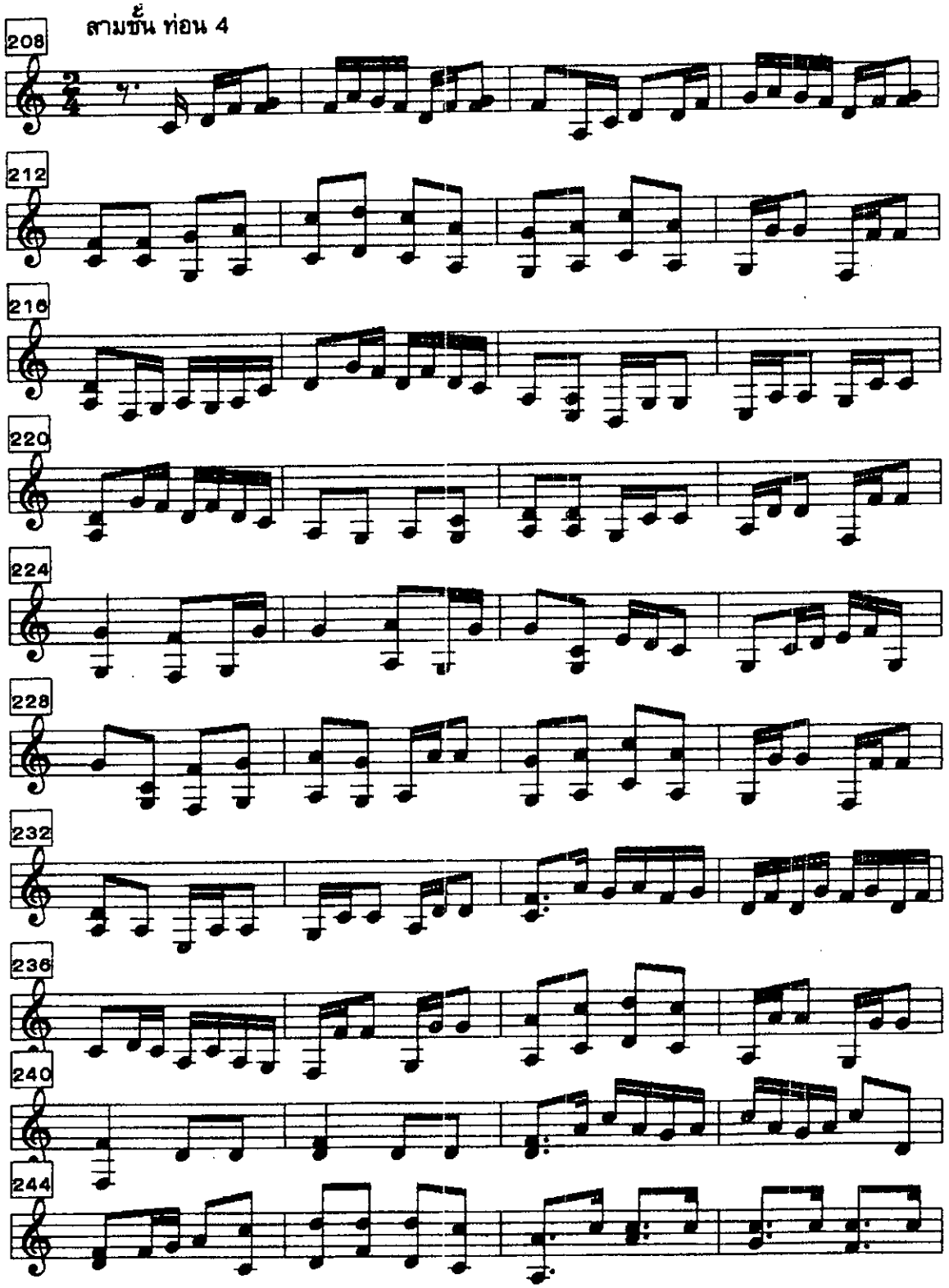
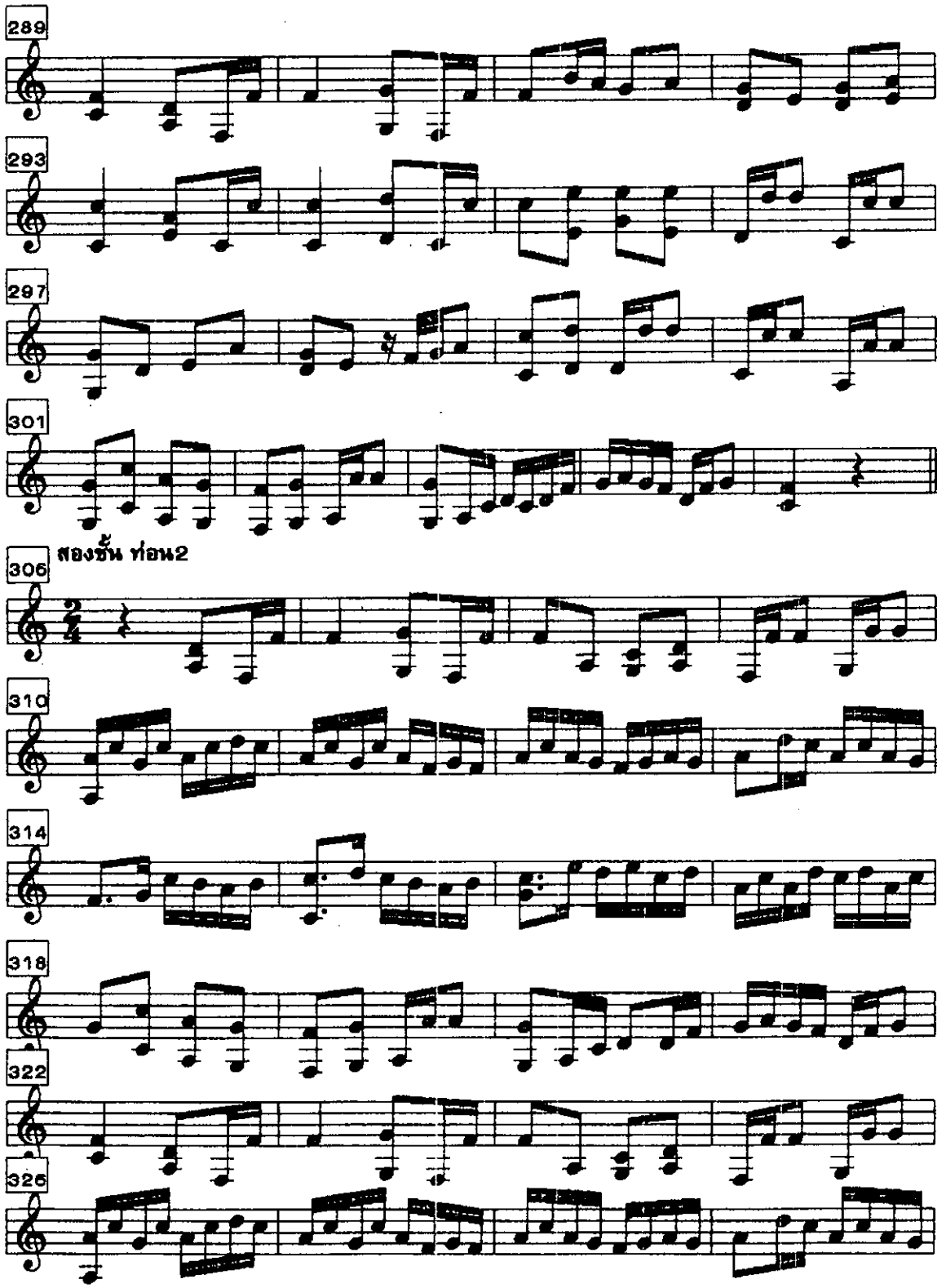
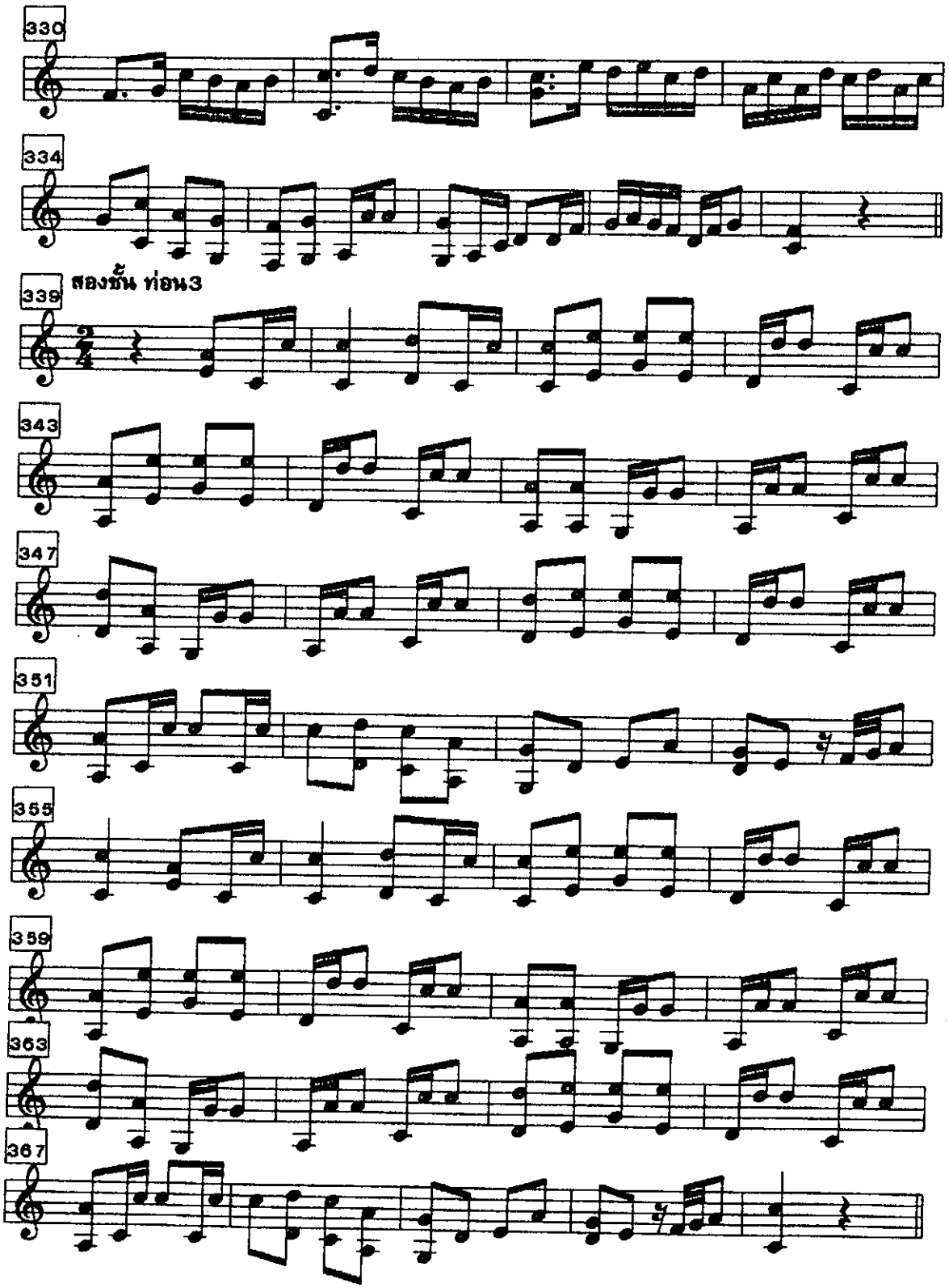
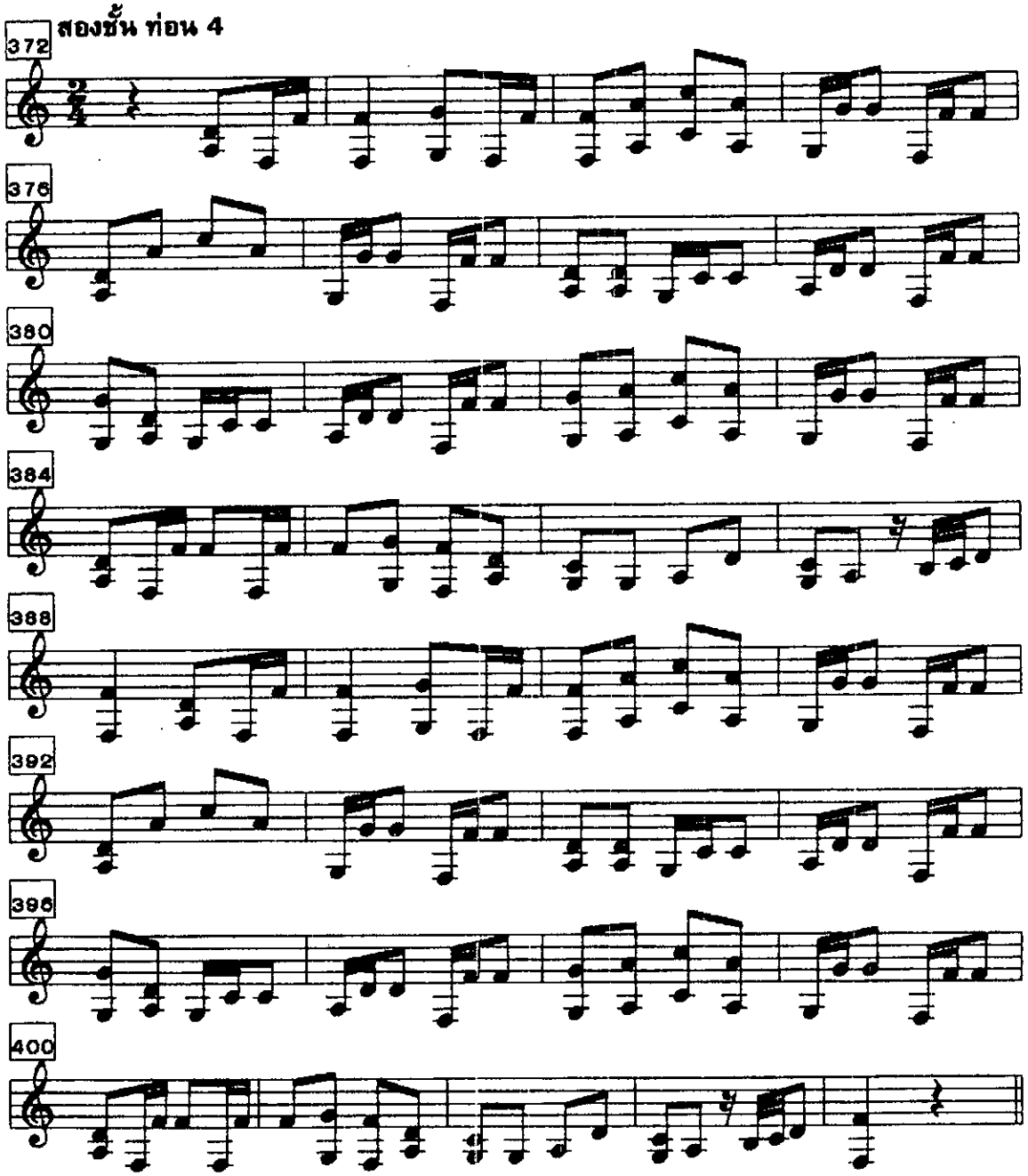
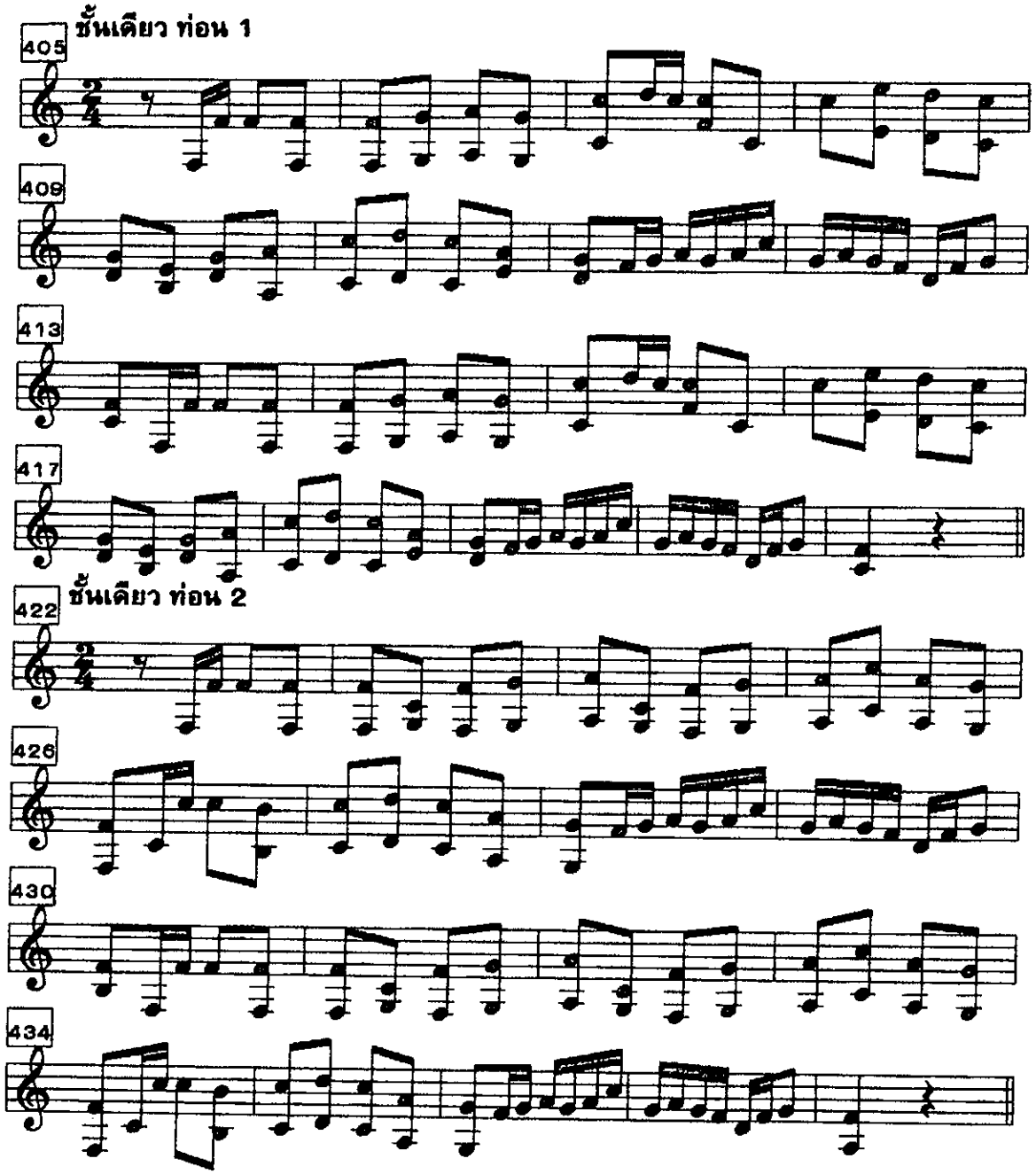
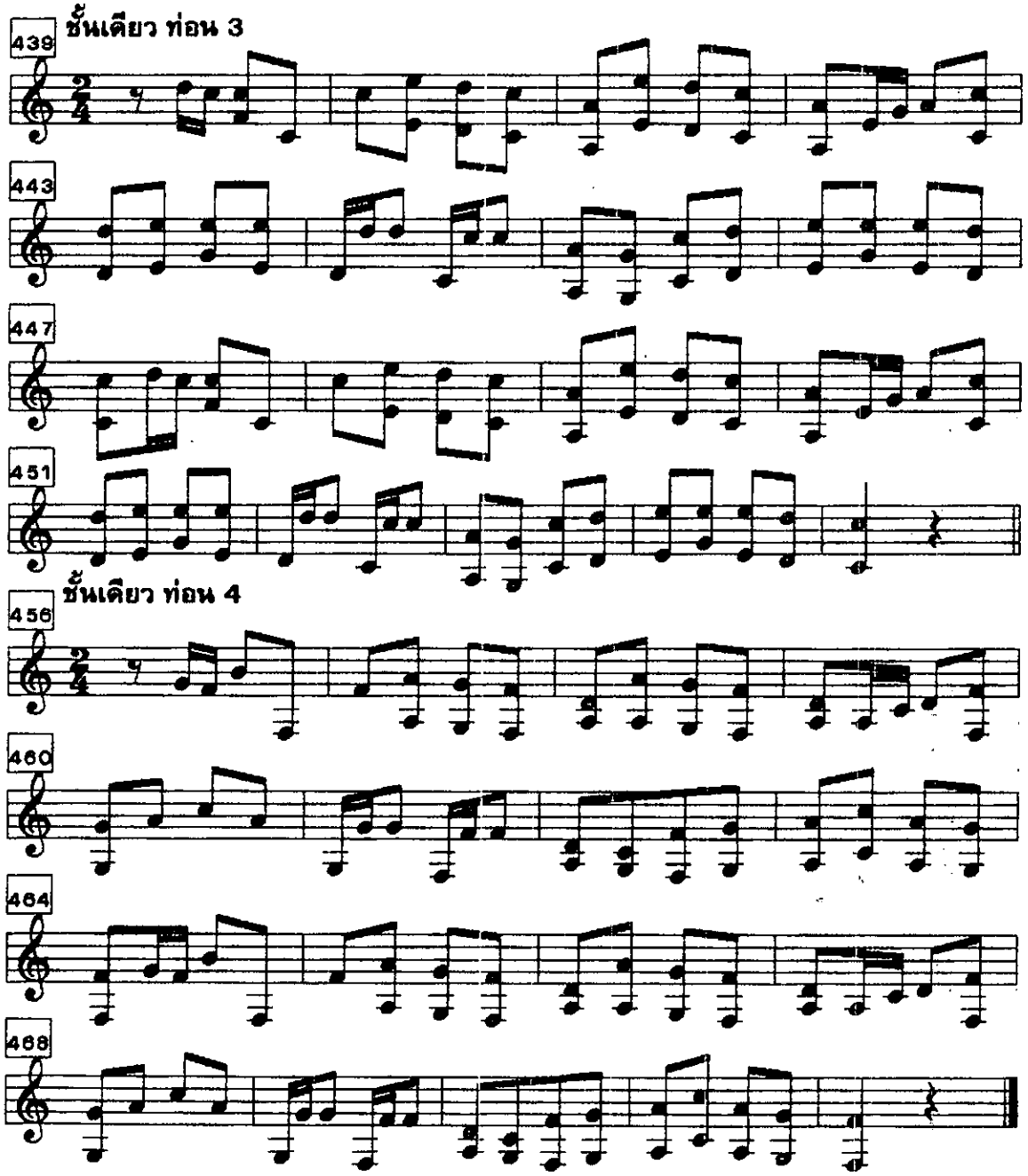
โดย จางวางทั่ว พาทยโกศล

66
70
74
78
82
86
90
94

98
103
สองชั้น ท่อน 1
107
111
115
120
สองชั้น ท่อน 2
124
128

132
136
140
144
148
153
ชั้นเดียว ท่อน 1
157
162
ชั้นเดียว ท่อน 2

166
170
174

เพลง เขมรเอวบาง

โดย จางวางทั่ว พาทยโกศล

33
37
41
45
49
53
57
61

สามชั้น ท่อน 2
66
70
74
78
82
86
90
94

สองชั้น ท่อน 1
131
135
139
143
147
151
155
159

สองชั้น ท่อน2
164
168
172
176
180
184
188
192

ชั้นเดียว ท่อน1
197
201
205
209
ชั้นเดียว ท่อน 2
214
218
222
226

เพลง เขมรใหญ่ เถา

สามชั้น ท่อน 1

โดย จางวางทั่ว พาทยโกศล

41
45
49
ก่อน
หลัง
53
ก่อน
หลัง
ก่อน
หลัง
57
61
65
70
สามชั้น ท่อน2
74
78

82
86
90
94
98
102
106
ก่อน
หลัง
110
114
118
122

126
130
134
สามชั้น ท่อน3
139
143
147
151
155
159
163

167
171
175
179
183
ก่อน
หลัง
187
191
195
199
203

สามชั้น ท่อน 4
208
212
216
220
224
228
232
236
240
244

289
293
297
301
306
สองชั้น ท่อน2
310
314
318
322
326

330
334
สองชั้น ท่อน3
339
343
347
351
355
359
363
367

สองชั้น ท่อน 4
372
376
380
384
388
392
396
400

ชั้นเดียว ท่อน 1
405
409
413
417
ชั้นเดียว ท่อน 2
422
426
430
434

ชั้นเดียว ท่อน 3
439
443
447
451
ชั้นเดียว ท่อน 4
456
460
464
468

บรรณานุกรม

บรรณานุกรม

เกษตรศาสตร์, มหาวิทยาลัย. ที่ระลึกพิธีไหว้ครูดนตรีไทย. กรุงเทพฯ : วรวุฒิการพิมพ์, 2522.

เฉลิม ม่วงแพรสี. "ดนตรีไทยยุคต้นรัตนโกสินทร์," ดนตรีไทยอุดมศึกษา ครั้งที่ 25. หน้า 61 - 68. กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, 2537.

เฉลิมศักดิ์ บุญมานำ. สังคีตนิยมว่าด้วยดนตรีไทย. กรุงเทพฯ : โอเดียนสโตร์, 2530.

ณรงค์ชัย ปิฏกรัชต์. สารานุกรมเพลงไทย. กรุงเทพฯ : เรือนแก้วการพิมพ์, ม.ป.ป.

_____. การวิเคราะห์ทางฆ้องเพลงสาธุการ. ปริญญานิพนธ์ ศศ.ม. กรุงเทพฯ : มหาวิทยาลัยมหิดล, 2534. อัดสำเนา .

ทวีสิทธิ์ ไทรวิจิตร. สังคีตนิยม. กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์โอเดียนสโตร์, 2522.

ทรงวิทย์ แก้วศรี. ดนตรีไทย. โครงสร้าง อภิธานศัพท์ และสาระสังเขป.กรุงเทพฯ : สหประชาพานิชย์, 2522.

ปราณี วงษ์เทศ. พื้นบ้าน พื้นเมือง. กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์เจ้าพระยา. 2525.

ปัญญา รุ่งเรือง. ประวัติการดนตรีไทย. กรุงเทพฯ : ไทยวัฒนาพานิช, 2517.

_____. ดนตรีไทยประกอบเสียง. กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์จุฬาลงกรณ์ มหาวิทยาลัย, 2533.

พูนพิศ อมาตยกุล. ดนตรีวิจักษ์. พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพฯ : บริษัท สยามสมัย จำกัด 2529.

มนตรี ตราโมท. โสมส่องแสง ชีวิตดนตรีไทยของ มนตรี ตราโมท. กรุงเทพ ฯ : เรือนแก้ว การพิมพ์, 2527.

_____. ศัพท์สังคีต. กรุงเทพ ฯ : กรมศิลปากร. 2507.

มนตรี ตราโมท และ วิเชียร กุลดัณฑ์. ฟังและเข้าใจเพลงไทย. ม.ป.ท. ม.ป.ป.

มัลลิกา คณานุรักษ์. วิเคราะห์ชีวิตและผลงานเพลงอมตะ ของ แก้ว อัจฉริยะกุล. ปริญญานิพนธ์ กศ.ม. ปัตตานี : มหาวิทยาลัยสงขลานครินทร์ วิทยาเขตปัตตานี, 2529. อัดสำเนา

มานพ วิสุทธิแพทย์. ดนตรีไทยวิเคราะห์. กรุงเทพ ฯ: โรงพิมพ์ชวนพิมพ์, 2533.

_____. ทฤษฎีบันทึกโน้ตเพลงไทย. มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ประสานมิตร, 2535.

ยุทธนา อยู่สิน. "ฆ้อง," ดนตรีไทยอุดมศึกษา ครั้งที่ 2. หน้า 78 - 83. กรุงเทพฯ : เรือนแก้วการพิมพ์, 2521.

ราชบัณฑิตยสถาน. สารานุกรมศัพท์ดนตรีไทย ภาคประวัติและบทร้องเพลงเถา. พิมพ์ครั้งที่2. กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์มหาจุฬาลงรณ์ราชวิทยาลัย, 2538.

วิมาลา ศิริพงษ์. "พัฒนาการปี่พาทย์ไทยสมัยรัตนโกสินทร์," เพลงดนตรี ปีที่ 1 ฉบับพิเศษ หน้า 80 - 105. บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยมหิดล. 2537.

_____. การสืบทอดวัฒนธรรมดนตรีไทยในสังคมไทยปัจจุบัน ศึกษากรณี สกุลพาทยโกศล และ สกุลศิลปบรรเลง. วิทยานิพนธ์ ศศ.ม. กรุงเทพฯ : มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, 2534. อัดสำเนา

ศิริรัตนบุษบง, พระเจ้าวรวงศ์เธอ พระองค์เจ้า. พระประวัติสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้า บริพัตร สุขุมพันธ์ กรมพระนครสวรรค์วรพินิจ. กรุงเทพ : จันวาณิชย์, 2524.

ศิลปากร, กรม. สูจิบัตรที่ระลึกเนื่องในโอกาส วันเกิดครบรอบ 100 ปี จางวางทั่ว พาทยโกศล. กรุงเทพฯ : อมรินทร์การพิมพ์. 2524

_____. " ศิลปวัฒนธรรมไทย เล่มที่ 7," นาฏดุริยางคศิลปไทยกรุงรัตนโกสินทร์. กรุงเทพ ฯ : โรงพิมพ์ยูไนเต็ดโปรดัคชั่น จำกัด. 2525.

ศรีศักร วัลลิโภดม. "ดนตรีและนาฏศิลปของชาววัดและชาววัง," ดนตรีและนาฏศิลป กับเศรษฐกิจและสังคมชาวสยาม. หน้า 1 - 30 . ธนาคารกรุงเทพฯ จำกัด 2535.

ศูนย์ศิลปวัฒนธรรม, สหวิทยาลัยรัตนโกสินทร์ วิทยาลัยครูสวนสุนันทา. ดนตรีไทย. กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์เรือนแก้วการพิมพ์, 2532.

สวนสุนันทา, สหวิทยาลัยรัตนโกสินทร์, ดนตรีไทย. กรุงเทพ : อรุณการพิมพ์, 2533.

สงัด ภูเขาทอง. การดนตรีไทย และ การเข้าสู่ดนตรีไทย. กรุงเทพฯ : 2532.

_____. " หน้าทับดนตรีไทย," ประชุมบทความทางวิชาการดนตรี. กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์ชวนพิมพ์, 2533.

สุกรี เจริญสุข. " เพลงชาติ ," ถนนดนตรี 2 (5): หน้า 56 - 68 , มีนาคม 2531.

_____. " เพลงชาติฉบับปัจจุบัน," ถนนดนตรี 2 (7) : หน้า71 , พฤษภาคม 2531.

สุจิตต์ วงษ์เทศ. ร้อง รำ ทำเพลง ดนตรีและนาฏศิลปชาวสยาม. กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์มติชน. 2532.

อุทิศ นาคสวัสดิ์. ทฤษฎีและการปฏิบัติดนตรีไทย (ภาค 1). กรุงเทพฯ : เจริญการพิมพ์ 2512.

สุมาลี นิมมานุภาพ. ดนตรีวิจักษณ์. พิมพ์ครั้งที่ 6. กรุงเทพ ฯ : สำนักพิมพ์ชวนพิมพ์ 2535.

อนุสรณ์งานพระราชทานเพลิงศพ จอมพลเรือ สมเด็จเจ้าฟ้าบริพัตรสุขุมพันธ์ กรมพระนครสวรรค์วรพินิจ. กรุงเทพฯ : กองทัพเรือ, 2493. อัดสำเนา

อนุสรณ์งานณาปนกิจศพ จางวางทั่ว พาทยโกศล. กรุงเทพฯ: อักษรนิติ, 2482.

อนุสรณ์งานพระราชทานเพลิงศพ นายวิเชียร กุลตัณฑ์. กรุงเทพฯ : พิมพ์ที่อมรินทร์การพิมพ์, 2525.

อนุสรณ์งานพระราชทานเพลิงศพ นายเฉลิม บัวทั่ง. กรุงเทพฯ : พิมพ์ที่ โอ.เอส. พริ้นติ้งเฮ้าส์, 2529.

อนุสรณ์งานพระราชทานเพลิงศพ นางทัวม ประสิทธิกุล. กรุงเทพฯ : พิมพ์ที่อมรินทร์พริ้นติ้งกรุ๊ฟ จำกัด, 2535.

อนุสรณ์งานพระราชทานเพลิงศพ คุณหญิงชิ้น ศิลปบรรเลง. กรุงเทพฯ : พิฆเณศวร์, 2534.

ประวัติย่อของผู้วิจัย

ชื่อ	โดม สว่างอารมย์
วัน เดือน ปีเกิด	18 พฤศจิกายน 2500
สถานที่เกิด	โรงพยาบาลศิริราช
สถานที่อยู่	88/1608 หมู่ที่ 6 แขวงแสมดำ บางขุนเทียน กรุงเทพมหานคร ประเทศไทย

ประวัติการศึกษา

พ.ศ. 2511	สำเร็จการศึกษาระดับประถมศึกษาตอนต้น ที่โรงเรียนวัดขุนจันทร์
พ.ศ. 2514	สำเร็จการศึกษาระดับประถมศึกษาตอนปลาย ที่โรงเรียนวัดนาคปรก
พ.ศ. 2517	สำเร็จการศึกษาระดับมัธยมศึกษาตอนต้น ที่โรงเรียน วัดประดู่ในทรงธรรม
พ.ศ. 2519	สำเร็จการศึกษาระดับมัธยมศึกษาตอนปลาย ที่โรงเรียนวัดรางบัว
พ.ศ. 2524	สำเร็จการศึกษาระดับ ปริญญาตรี ที่วิทยาลัยครูบ้านสมเด็จเจ้าพระยา