9 ส.ค. 2548

ศึกษาเพลงเดี่ยวพญาโศก ซอด้วงทางครูเบญจรงค์ ธนโกเศศ

บทคัดย่อ

ของ

ดาริน พรหมอ่อน

เสนอต่อบัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ เพื่อเป็นส่วนหนึ่งของการศึกษา
ตามหลักสูตรปริญญาศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชามานุษยดุริยางควิทยา
พฤษภาคม 2548

ดาริน พรหมอ่อน.(2548). *ศึกษาเพลงเดี่ยวพญาโศก ซอด้วงทางครูเบญจรงค์ ธนโกเศศ* ปริญญานิพนธ์ ศป.ม. (มานุษยดุริยางควิทยา). กรุงเทพฯ : บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ. คณะกรรมการควบคุม : ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. เฉลิมพล งามสุทธิ. อาจารย์ ดร.สมศักดิ์ เกตุแก่นจันทร์.

ศึกษาเพลงเดี่ยวพญาโศก ซอด้วงทางคุณครูเบญจรงค์ ธนโกเศศ มีจุดประสงค์เพื่อ

1. เพื่อศึกษาและวิเคราะห์เพลงเดี่ยวพญาโศก ซอด้วง ทางครูเบญจรงค์ ธนโกเศศ

2. เพื่อบันทึกเป็นโน้ตเพลงเดี่ยวพญาโศก ซอด้วงทางครูเบญจรงค์ ธนโกเศศ เป็นโน้ตสากล

ผลการศึกษา พบว่า

1. เพลงพญาโศก 3 ชั้น เป็นเพลงทางพื้น ใช้หน้าทับปรบไก่ มีการนำทำนองประโยคสุดท้ายของเพลงมาเป็นส่วนนำเข้าสู่บทเพลง

1.1 การวิเคราะห์ทำนองหลัก

1.1.1 วิเคราะห์บันไดเสียง พบว่าเพลงพญาโศกเป็นเพลงในบันไดเสียงซอล บันไดเสียงที่พบในบทเพลงมี 3 บันไดเสียงคือ บันไดเสียงโด บันไดเสียงเร และบันไดเสียงซอล

1.1.2 วิเคราะห์ลูกตก พบว่าลูกตกที่พบมากที่สุดคือ เสียงเร ลูกตกที่พบมี 6 เสียงคือ โด เร ฟา ซอล ลา ที

1.2 การวิเคราะห์ทางเดี่ยวซอด้วง

1.2.1 วิเคราะห์บันไดเสียง พบว่า ในเที่ยวหวานและเที่ยวเก็บมีบันไดเสียงที่ตรงกันกับทำนองหลักทุกประโยค บันไดเสียงที่พบมี บันไดเสียงโดบันไดเสียงเร บันไดเสียงซอล เป็นเพลงในบันไดเสียงซอลเช่นเดียวกับทำนองหลัก

1.2.2 วิเคราะห์ลูกตก พบว่า ในเที่ยวหวานและเที่ยวเก็บมีลูกตกที่ตรงกันกับทำนองหลักทุกประโยค แต่มีความแตกต่างกันในส่วนของลูกตกวรรคเพลง ลูกตกที่พบมากที่สุดคือเสียงเร เช่นเดียวกับทำนองหลัก

1.2.3 การแปรทำนอง พบว่า เพลงพญาโศกทางเดี่ยวซอด้วง มีรูปแบบการบรรเลง 2 รูปแบบ คือเที่ยวหวานและเที่ยวเก็บ ในส่วนของเที่ยวหวานมีการสร้างทำนองในลักษณะของการเอื้อนทำนองร่วมกับการใช้เทคนิคการสบัด การขยี้ การพรม การรูดนิ้ว การใช้คันชัก ซึ่งเทคนิคเหล่านี้สามารถแสดงให้เห็นถึงท่วงทำนองที่เป็นการแสดงออกถึงความละเอียดอ่อนทางอารมณ์ที่อ่อนหวานและเศร้า อันเป็นลักษณะเฉพาะของเพลงพญาโศก ในส่วนของเที่ยวเก็บมีการสร้างทำนองโดยเน้นรูปแบบของการดำเนินกลอนมากกว่าการสร้างทำนองให้คล้ายกับทำนองหลัก เหมือนเช่นการบรรเลงทั่วๆไป ทำนองกลอนจะมีความต่อเนื่องกันโดยยึดลูกตกประโยคเป็นหลักในการแปรทาง เพื่อให้ทำนองเก็บมีความสอดคล้องกับทำนองหลัก

2. ผู้ศึกษาได้ทำการบันทึกเทปเพลงเดี่ยวพญาโศก โดยได้รับความร่วมมือจากคุณครู เบญจรงค์ ธนโกเศศ เป็นผู้บรรเลง และได้นำมาบันทึกในระบบโน้ตสากลโดยใช้เครื่องหมายกำหนดจังหวะ 2/4 ไม่ใช้เครื่องหมายแปลงเสียง เนื่องจากดนตรีไทยเป็นระบบ 1 เสียงเต็ม

A STUDY OF BENJARONG THANAKOSATE 'S SOLO SAWDUNG ON PHAYASOK

AN ABSTRACT

BY

DARIN PROMON

Presented in partial fulfillment of the requirements

for the master of Fine Arts degree in Ethnomusicology

at Srinakarinwirot University

May 2005

Darin Promon. (2005). A study of Benjarong Thanakosate 's solo Sawdung on Phayasok. Master thesis, M.F.A. (Ethnomusicology). Bangkok : Graduate School, Srinakarinwirot University. Advisor Committee : Asst Prof. Dr. Chalermpon Ngamsutti, Dr. Somsak Katekanchan.

A study of Benjarong Thanakosate's solo Sawdung on Phayasok aim to

1. research on the Phayasok solo by Sawdung

2. record Phayasok solo Sawdung of Kru Benjarong Thanakosate

The result of the study shows that

1. 3-Chun Phayasok is Pleng Na Tub Prob Kai which has 17 sentence length or 8 Na Tub rhythm. It also uses the melody of the last sentence as the beginning.

1.1 The analysis of the main melody

1.1.1 The analysis of the scale found that Phayasok uses scale Sol as the theme. The scales found in it include Doe, Ray, and Sol.

1.1.2 The analysis of Luk Tok found that the most Luk Tok found in Phayasok are those of Ray. There are 6 Luk Tok in this song which are Doe, Ray, Fa, Sol, La, Tee.

1.2 The analysis of solo Sawdung

1.2.1 A study of Benjarong Thanakosate's solo Sawdung on Phayasok found that, in Teaw Wan and Teaw Keb, the scale is exactly the same as the scale of the melody of every sentence. The scales found in the study are Doe, Ray, and Sol. The most using scale is Sol which is the same as those of the main melody.

1.2.2 An analysis of Luk Tok of solo Sawdung found that Teaw Wan and Teaw Keb have the same Luk Tok as of the main melody, but there are some differences in the Luk Tok of the rhythm. Most Luk Tok found in this study is Ray which is the same as those of the main melody.

1.2.3 The analysis of the interpretation of the melody found that there are two playing patterns which are Teaw Wan and Teaw Keb. In Teaw Wan, the melody is created by varying the melody along with techniques including Sabad, Kayee, Prom, Rud New, and the using of Kun Chuck. These techniques can exhibit the fine melody of romance and tragic which are the particular characteristics of Phayasok. In Teaw Keb, the melody is constructed to emphasize the play as the poem rather than

similar to the main melody. Like all other usual plays, the melody of the poem would have the continuity by using Luk Tok of the sentences mainly in the interpretation of the melody to make the melody of Teaw Keb harmonize with the main melody.

2. We recorded the solo of Phayasok with the cooperation with Kru Benjarong Thanakosate as a performer and stored in the modern notes by using the time signature 2/4 and not using accidental because Thai music is the Tone system.

ศึกษาเพลงเดี่ยวพญาโศกทางซอด้วงของครูเบญจรงค์ ธนโกเศศ

ปริญญานิพนธ์

ของ

ดาริน พรหมอ่อน

เสนอต่อบัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ เพื่อเป็นส่วนหนึ่งของการศึกษา
ตามหลักสูตรปริญญาศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชามานุษยดุริยางควิทยา
พฤษภาคม 2548

ลิขสิทธิ์เป็นของ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ

ปริญญานิพนธ์
เรื่อง

ศึกษาเพลงเดี่ยวพญาโศก ซอด้วงทางครูเบญจรงค์ ธนโกเศศ

ของ
นางสาวดาริน พรหมอ่อน

ได้รับอนุมัติจากบัณฑิตวิทยาลัยให้นับเป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตร
ปริญญาศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชามานุษยดุริยางควิทยา
ของมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ

.....คณบดีบัณฑิตวิทยาลัย
(ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. เพ็ญสิริ จีระเดชากุล)
วันที่...๒๘...เดือน...พฤศจิกายน...พ.ศ...๒๕๕๕...

คณะกรรมการสอบปริญญานิพนธ์

.....ประธาน
(ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. เฉลิมพล งามสุทธิ)

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

.....กรรมการแต่งตั้งเพิ่มเติม
(รองศาสตราจารย์ ดร. มานพ วิสุทธิแพทย์)

.....กรรมการแต่งตั้งเพิ่มเติม
(ผู้ช่วยศาสตราจารย์ รุจี ศรีสมบัติ)

ประกาศคุณูปการ

ปริญญานิพนธ์ฉบับนี้ได้รับความช่วยเหลืออนุเคราะห์ และเป็นกำลังใจในการทำงานจากผู้มีพระคุณหลายท่าน จนผลงานสำเร็จลุล่วงไปได้ด้วยดี

ขอขอบพระคุณผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. เฉลิมพล งามสุทธิ ประธานควบคุมปริญญานิพนธ์ และอาจารย์ ดร. สมศักดิ์ เกตุแก่นจันทร์ กรรมการควบคุมปริญญานิพนธ์ รศ.กาญจนา อินทรสุนานนท์ และรศ.ดร. มานพ วิสุทธิแพทย์ ผู้ให้คำปรึกษาและคำแนะนำเพื่อเป็นแนวทางในการทำปริญญานิพนธ์ฉบับนี้จนสำเร็จลุล่วง

ขอขอบพระคุณอาจารย์เบญจรงค์ ธนโกเศศ ที่กรุณาให้ความรู้อนุเคราะห์ข้อมูล และการบรรเลงที่ใช้ในการวิจัยได้อย่างดียิ่ง

ขอขอบคุณอาจารย์ศักดิ์ชัย ลดาอ่อน หัวหน้าฝ่ายดุริยางค์ไทย กรมศิลปากรที่กรุณาให้ความรู้อนุเคราะห์ข้อมูล และการบรรเลงที่ใช้ในการวิจัยได้อย่างดียิ่ง

ขอขอบพระคุณคุณบุญเลิศ กร่างสะอาด คุณชัชชัย พวกดี คุณจุฑามาส เทพเรณู ที่ให้ความช่วยในการจัดพิมพ์โน้ตอักษรไทยและโน้ตสากล และจัดทำปริญญานิพนธ์ฉบับนี้จนสำเร็จลุล่วงไปได้ด้วยดี

ขอขอบพระคุณ คุณพ่อสมเกียรติ พรหมอ่อน คุณแม่วริยา พรหมอ่อน ที่อบรมสั่งสอนและให้โอกาสในการศึกษาที่ดีแก่ลูกตลอดมา

นอกจากนี้ขอขอบพระคุณทุกท่านที่มิได้กล่าวนาม ที่ได้ให้ความเอื้อเฟื้อและช่วยเหลือ จนทำให้งานวิจัยครั้งนี้สำเร็จลุล่วง

หากปริญญานิพนธ์ฉบับนี้มีข้อผิดพลาดประการใด ผู้วิจัยขอน้อมรับด้วยความยินดี

ดาริน พรหมอ่อน

สารบัญ

หน้า

บทที่

1 บทนำ..... 1
ภูมิหลัง..... 1
ความมุ่งหมายของการวิจัย..... 5
ความสำคัญของการวิจัย..... 5
ขอบเขตของการวิจัย..... 6
นิยามศัพท์เฉพาะ..... 6

2 เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง..... 9
เอกสารตำราวิชาการ..... 9
เอกสารงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง..... 12

3 วิธีดำเนินการศึกษาค้นคว้า..... 15
ขั้นรวบรวมข้อมูล..... 15
ขั้นศึกษาข้อมูล..... 15
ขั้นวิเคราะห์ข้อมูล..... 15
ขั้นสรุป..... 16

4 การวิเคราะห์ข้อมูล..... 17
โน้ตเพลงพญาโศกทำนองหลัก..... 18
การวิเคราะห์บันไดเสียงทำนองหลัก..... 20
สรุปการวิเคราะห์บันไดเสียงทำนองหลัก..... 25
การวิเคราะห์ลูกตกทำนองหลัก..... 25
สรุปการวิเคราะห์ลูกตกทำนองหลัก..... 29
การวิเคราะห์เพลงเดี่ยวพญาโศกทางซอด้วง..... 30
โน้ตเพลงพญาโศกทางซอด้วง..... 31
การวิเคราะห์บันไดเสียงทางซอด้วง..... 35
สรุปการวิเคราะห์บันไดเสียงทางซอด้วง..... 49
การวิเคราะห์ลูกตก ทำนองทางเดี่ยวซอด้วง..... 51

บทที่ **หน้า**

4 (ต่อ)

สรุปการวิเคราะห์ลูกตกทำนองทางเดี่ยวซอด้วง..... 65

การวิเคราะห์การแปรทำนองของทำนองหลักและทางเดี่ยวซอด้วง.... 66

สรุปการวิเคราะห์การแปรทำนองทางเดี่ยวซอด้วง..... 86

5 สรุปอภิปรายผลและข้อเสนอแนะ..... 88

ผลการวิเคราะห์..... 88

ข้อเสนอแนะ..... 90

บรรณานุกรม..... 91

ภาคผนวก..... 93

ประวัติย่อผู้วิจัย..... 98

บทที่ 1
บทนำ

ภูมิหลัง

มนุษย์เราไม่ว่าชนชาติใด ต่างก็เกี่ยวข้องสัมพันธ์กับดนตรีมาโดยตลอด ชาติไทยเราเองก็มีดนตรีไทย เป็นสิ่งที่แสดงให้เห็นว่า เรามีวัฒนธรรมที่เข้มแข็ง มีความคิด มีสติปัญญาที่จะคิดประดิษฐ์สิ่งต่างๆ ขึ้น รวมไปจนถึงเครื่องดนตรีไทยของเราเอง โดยมีธรรมชาติเป็นตัวกำหนด มนุษย์เราเรียนรู้ทุกอย่างจากธรรมชาติ เครื่องดนตรีไม่ว่าจะชนชาติใดจึงเกิดขึ้น ซึ่ง ปัญญา รุ่งเรือง(2525 : 1) ได้กล่าวว่าธรรมดาคนเรา ไม่ว่าจะถือกำเนิดบนส่วนใดของโลก ถ้ามีความคิดและสติปัญญาที่จะคิดประดิษฐ์สิ่งใดขึ้น ก็ย่อมสามารถทำได้ด้วยความคิดของตนเอง หาได้เลียนแบบของกันและกันไม่ เพราะในระยะแรกๆ หรือในสมัยดึกดำบรรพ์นั้น การคมนาคมยังไม่เจริญ ครูคนแรกของมนุษย์ก็คือธรรมชาติ ธรรมชาติสอนทุกสิ่งทุกอย่างแก่มนุษย์ รวมทั้งบังคับให้มนุษย์ทำสิ่งต่างๆ ขึ้นด้วย เครื่องดนตรีของชนชาติต่างๆ ก็อุบัติขึ้นด้วยเหตุนี้ ซึ่ง พูนพิศ อมาตยกุล(2527: 7) ได้กล่าวถึงเรื่องวัฒนธรรมไทยว่า ไทยเราเป็นชาติเก่าแก่ ที่มีศิลปวัฒนธรรมเป็นของตนเองมาช้านานหลายพันปีมาแล้ว เรามีภาษาพูด ภาษาเขียน และดนตรีเป็นของเราเองโดยสมบูรณ์ สำหรับเรื่องของดนตรีนั้นชนชาติไทยได้คิดประดิษฐ์เครื่องดนตรีขึ้นใช้เองมาตั้งแต่ต้น ต่อมาได้มีการแลกเปลี่ยนความคิดและประดิษฐ์เครื่องดนตรีต่างๆ เพิ่มขึ้นโดยอาศัยหลักและรูปแบบจากประเทศเพื่อนบ้าน

นอกจากเครื่องดนตรีไทยแล้ว ด้านบทเพลงก็มีการพัฒนาอย่างต่อเนื่องเช่นเดียวกัน สงัด ภูเขาทอง(2532:133) ได้อธิบายถึงการแบ่งประเภทของเพลงไทย โดยแบ่งได้ 2 ประเภท คือ

1. ประเภทเพลงขับร้อง ได้แก่เพลงเถา เพลงตับ และเพลงเกร็ด
2. ประเภทบรรเลง ได้แก่ เพลงโหมโรง เพลงหน้าพาทย์ เพลงเรื่อง เพลงหางเครื่อง เพลงลูกหมด และเพลงเดี่ยว

ซึ่งเพลงที่ใช้สำหรับบรรเลงแสดงฝีมือของนักดนตรีนั้น ครูดนตรีจะแต่งขึ้นเป็นทางพิเศษ สำหรับบรรเลงเฉพาะเครื่องดนตรี ที่เหล่านักดนตรีเรียกกันว่า เพลงเดี่ยว ในเรื่องนี้ นิกร จันทศร(2540:18) ได้กล่าวว่า นักดนตรีที่จะศึกษาเพลงเดี่ยวนั้น ต้องเป็นนักดนตรีที่มีคุณสมบัติการเป็นนักดนตรีที่ดี 5 ประการ คือ แม่นมือ แม่นปาก แม่นหู แม่นตา แม่นใจ เป็นผู้มีสุขภาพร่างกายดี มีฝีมือดี รู้จักใช้มือประดิษฐ์ทำให้เกิดเทคนิคและเสียงต่างๆ แสดงให้เห็นถึงความไพเราะ เป็นผู้มีประสบการณ์ มีความเชี่ยวชาญในเครื่องมือที่จะใช้เดี่ยว มีความทรงจำดีและมีไหวพริบรอบตัว ในเรื่องเดียวกันนี้ ราชบัณฑิตยสถาน(2540:69) ได้สรุปถึงการบรรเลงเดี่ยวว่า การบรรเลงเดี่ยวมีจุดประสงค์สำคัญอยู่ 3 ประการ คือ

1. เพื่อแสดงสติปัญญาของผู้ที่คิดประดิษฐ์วิธีบรรเลงเพลงเดี่ยวนั้น

2. เพื่อแสดงความแม่นยำของผู้บรรเลง

3. เพื่อแสดงฝีมือ และเม็ดพรายของผู้บรรเลง

ซึ่งสงัด ภูเขาทอง(2532:223) กล่าวว่า เพลงเดี่ยว เป็นเพลงที่สร้างขึ้นเพื่อบรรเลงด้วยเครื่องดนตรีเพียงชิ้นเดียว หรือ ประเภทเดียว โดยคิดสร้างทำนองไว้เฉพาะ เพื่อเน้นความสามารถในการบรรเลงของนักดนตรีเป็นสำคัญ อาทิ เดี่ยวเพลงสารถี เดี่ยวเพลงพญาโศก เดี่ยวเพลงแขกมอญ และเดี่ยวเพลงกราวใน เป็นต้น

สำหรับเพลงเดี่ยวพญาโศก ก็เป็นเพลงหนึ่งที่น่าศึกษา อีกทั้งครูดนตรีไทยหลายท่านยังได้สร้างทางเดี่ยวไว้หลายทาง ซึ่ง เรณู โกศินานนท์(2542) ได้กล่าวถึงประวัติเพลงพญาโศกไว้ว่า เพลงพญาโศก 2 ชั้น เป็นเพลงที่รวมอยู่ในเพลง : เรื่องเพลงพญาโศก อันเป็นเพลงโบราณสมัยกรุงศรีอยุธยา บางทีก็แยกออกมาใช้เป็นเพลงร้องประกอบการบรรเลงเพลงมโหรีและการแสดงโขนละครต่าง ๆ ในบทที่แสดงอารมณ์เศร้า สลด ระหว่างนั่งหรือนอน หรือยืนอยู่กับที่ รำพึงถึงความทุกข์ยาก หรือสูญเสียสิ่งใดสิ่งหนึ่ง อันเป็นเรื่องที่เป็นอดีตและอนาคต ครั้นถึงราวสมัยปลายรัชกาลที่ 4 พระประดิษฐ์ไพเราะ (มี ดุริยางกูร) หรือครูมีแขก จึงแต่งขยายขึ้นเป็น 3 ชั้น สำหรับร้องและบรรเลงมโหรีปี่พาทย์ และจึงประดิษฐ์เป็นเพลงเดี่ยวอีกชิ้นหนึ่ง ซึ่งดุริยางคศิลปินได้ยึดถือเป็นแบบฉบับสำหรับเดี่ยวด้วยเครื่องดนตรีทุกชนิด สืบมาจนทุกวันนี้ และยกตัวอย่างบทร้องเพลงเดี่ยวพญาโศก 3 ชั้นไว้

แสนสงสารซินเดอร์เสมอชีพ ใยจึงรีบหนีไปเสียไกลหน้า
เวลาค่ำย่ำฆ้องน้องเคยมา เคียงบ่าคู่เล่นเต้นรำเอย

(ไม่ทราบนามผู้แต่ง)

โอ้วันใดมิได้พบประสบพักตร์ ราวหัวอกจะหักเสียให้ได้
หวามอุราน้ำตาก็ตกใน กลายเป็นไฟเผาร้อน รอนชีวี

(จากเสภาเรื่องพระยาราชวังสรร พระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 6

เกี่ยวกับเพลงพญาโศกนี้ ครูเบญจรงค์ ธนโกเศศ ก็เป็นผู้หนึ่งสามารถนำเพลงเดี่ยวพญาโศกทางซอด้วงมาบรรเลงและถ่ายทอดให้กับลูกศิษย์ของท่านอย่างมากมายจนเป็นที่ยอมรับ ซึ่งท่านได้รับการยกย่องให้เป็นศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปการแสดง ปี2541 ซึ่งหนังสือศิลปินแห่งชาติ(2541:80-84)ได้กล่าวถึงประวัติชีวิตและผลงานของครูเบญจรงค์ไว้ว่า

ประวัติชีวิตและผลงาน ครูเบญจรงค์ ธนโกเศศ

ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (ดนตรีไทย) นางเบญจรงค์ ธนโกเศศ ปัจจุบันอายุ 86 ปี เกิดเมื่อวันที่ 5 ตุลาคม พ.ศ.2461 ที่บ้านธนโกเศศ บางขุนพรหม กรุงเทพมหานคร เป็นธิดาคนโตของนายเตียง นางทองอยู่ ธนโกเศศ สมรสกับ เรือเอกชิต แฉ่งฉวี มีธิดา 5 คน

การศึกษา

นางเบญจรงค์ เริ่มเรียนหนังสือชั้นต้นกับผู้ใหญ่ที่บ้าน จนสามารถอ่านออกเขียนได้ จากนั้นไปเรียนชั้นมูลที่โรงเรียนพร้อมวิทยามูล จนสำเร็จชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 3

ด้วยเหตุที่นางเบ็ญจรงค์เติบโตมาในครอบครัวที่มีพื้นฐานทางด้านดนตรีทำให้ต้องเรียนดนตรีไทยตั้งแต่อายุ 5 ขวบ ไปพร้อมกับการเรียนหนังสือ ลักษณะการเรียนเป็นการต่อเพลงแบบโบราณซึ่งใช้วิธีการจำครั้งละวรรค ครั้งละประโยคไม่มีโน้ต โดยเริ่มเรียนตั้งแต่เช้าไปจนสายจึงหยุดต่อเพลง ต่อมาเมื่ออายุถึงเกณฑ์ที่จะต้องเข้าโรงเรียน ต้องตื่นนอนแต่เช้าเพื่อต่อเพลงเสียก่อนแล้วจึงไปโรงเรียน เวลาเย็นเมื่อกลับจากโรงเรียนถึงบ้าน ก็ต้องต่อเพลงอีก เครื่องมือตัวแรกที่เริ่มเรียนคือ "ซอด้วง"

ครูคนแรก คือ ครูไปล่ วนเขจร เริ่มเรียนเพลงโหมโรงไอยเรศเป็นเพลงแรก จากนั้น ต่อเพลงสำหรับบรรเลงร้องส่งอีกหลายเพลง เช่น เพลงต้นเพลงฉิ่ง เพลงจรเข้หางยาว เป็นต้น จนกระทั่งมีฝีมือดีถึงขั้นจะต่อเพลงเดี่ยวได้ ก็ได้ต่อเพลงเดี่ยวจากครูปลั่ง วนเขจร ได้ 5 เพลง คือ เพลงนกขมิ้น 3 ชั้น, เพลงพญาโศก 3 ชั้น, เพลงแขกมอญ 3 ชั้น, เพลงกราวใน 2 ชั้น และเพลงทะแย 3 ชั้น ซึ่งเป็นทางสำหรับเดี่ยวซอด้วงทั้งสิ้น นางเบ็ญจรงค์ สามารถเดี่ยวเพลงได้อย่างชำนาญตั้งแต่อายุประมาณ 8-10 ขวบ ซึ่งนับว่าเป็นทางเดียวกับเพลงของหลวงไพเราะเสียงซอ เนื่องจากครูปลั่งและครูไปล่ เป็นพี่น้องกัน ตามศักดิ์นับว่าเป็นหลานน้าของหลวงไพเราะเสียงซอ

ต่อมานายเตียง เห็นว่า นางเบ็ญจรงค์ มีความสามารถด้านดนตรี จึงมีความคิดว่าควรเรียนดนตรีไทยเพียงอย่างเดียว แต่ด้วยความตั้งใจจะเรียนทางวิชาสามัญของนางเบญจรงค์ บิดาจึงยอมให้เรียนทั้ง 2 อย่างควบคู่กันไป

ระหว่างที่ต่อเพลงกับครูไปล่นั้น นางเบ็ญจรงค์ ต้องต่อเพลงร้องกับครูเชื้อ ซึ่งเป็นนักร้องเพลงไทยที่สำคัญคนหนึ่ง และมีโอกาสต่อเพลงร้องสำหรับการแสดงหุ่นกระบอกทุกเพลงกับ ครูละม่อม อิศรางกูร ณ อยุธยา ซึ่งปัจจุบันนับว่า นางเบ็ญจรงค์ เป็นผู้ชำนาญเพลงหุ่นกระบอกท่านหนึ่ง ที่สามารถร้องและสีซอเพลงที่ใช้ในการแสดงหุ่นกระบอก ทั้งบอกชื่อและวิธีการบรรเลงเพลงเหล่านั้นได้แม่นยำ

การทำงาน

เมื่อนางเบญจรงค์ สำเร็จการศึกษาชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 3 อายุประมาณ 15 ปี ได้ลาออกจากโรงเรียนและได้ไปร่วมบรรเลงดนตรีไทยในงานต่างๆ จนพบกับครูชิต แฉ่งฉวี ได้แนะนำให้ไปบรรเลงดนตรีกับคณะวงดนตรีไทยของกรมที่ดิน จึงได้ทำงานประจำแห่งแรกที่กรมที่ดิน และสอนพิเศษแก่พนักงานที่เป็นนักดนตรีในวงอีกด้วย ต่อมาได้รับการชักชวนให้ไปทำงานเป็นลูกจ้างรายวันที่องค์การเชื้อเพลิง โดยเป็นผู้สอนพิเศษให้กับวงดนตรีไทยขององค์การเชื้อเพลิง ทำงานอยู่ 2 ปี ได้พบนายเสริม ศาลิคุปต์ ผู้บังคับบัญชาเก่า ชวนให้ไปทำงานที่ธนาคารออมสิน ได้รับการบรรจุเป็นพนักงานฝ่ายสลากออมสิน ทำงานเป็นเวลา 20 ปี จนเกษียณอายุราชการ เมื่อ พ.ศ.2522

เนื่องจากในปัจจุบันนี้ นางเบญจรงค์ ธนโกเศศ ยังคงได้ถ่ายทอดเพลงไทยต่างๆ โดยการสอนซอด้วง และซออู้ ให้กับสถานศึกษาต่างๆ ดังนี้ คือ

1. วิทยาลัยนาฏศิลป กรมศิลปากร
2. สถาบันพัฒนศิลป
3. ชมรมดนตรีไทย ในอุทยาน ร.2 จังหวัดสมุทสงคราม
4. ชมรมดนตรีไทย คณะครุศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
5. มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์

การสอนในสถานศึกษาต่างๆ นั้น นางเบญจรงค์ มีความมุ่งมั่นที่จะถ่ายทอดดนตรีไทยอย่างแท้จริง ซึ่งถือว่าเป็นบรมครูที่น่ายกย่องอีกท่านหนึ่ง.

ผลงานสำคัญ

ตลอดระยะเวลาที่ทำงานด้านดนตรีไทย นางเบ็ญจรงค์ ได้สร้างผลงานสำคัญด้านดนตรีไทยไว้หลายลักษณะ ตามลำดับดังนี้

1. การสืบทอดดนตรีไทย

นางเบญจรงค์ ได้ชื่อว่าเป็นผู้สีซอดี ไพเราะ แม่นเพลงทั้งทางเครื่อง ทางร้องสามารถนำวงได้และมีปฏิภาณทางดนตรีมาก ได้รับการฝึกฝนมาจากหลายสำนัก เช่น เพลงสายหลวงประดิษฐ์ไพเราะ เพลงสายจางวางทั่ว พาทยโกศล เพลงละครประเภทต่างๆ เพลงสำหรับบรรเลงการเชิดหุ่นกระบอก เพลงหน้าพาทย์ ที่ใช้ในการละคร เพลงตับ เพลงเถา เป็นต้น เป็นผู้หนึ่งที่มีผลงาน การถ่ายทอดศิลปดนตรีไทยด้วยการวางรากฐาน วิธีการสอน การวางหลักสูตรให้แก่สถานศึกษาทั้งภาครัฐและเอกชน และหน่วยงานต่างๆมากมาย เช่น วงดนตรีไทยของกรมที่ดิน, วงดนตรีไทยขององค์การเชื้อเพลิง, วงดนตรีไทยคณะนวลน้อย, วงดนตรีไทยของคณะอาสากาชาด, วงดนตรีไทยของธนาคารออมสิน, วิทยาลัยนาฏศิลป์, จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์ และมูลนิธิพระบรมราชานุสรณ์ พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย จังหวัดสมุทรสงคราม เป็นต้น

ในระหว่างที่สอนชมรมดนตรีไทย สโมสรนิสิตจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัยนี้เองมีโอกาสเฝ้าทูลละอองพระบาทอย่างใกล้ชิดและถวายการสอนซอด้วงแด่ สมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี ซึ่งเสด็จฯ ทรงศึกษาในคณะอักษรศาสตร์และทรงสมัครเป็นสมาชิกชมรมดนตรีไทย

2. การอนุรักษ์เพลงไทย

ผลงานของนางเบ็ญจรงค์ ยังคงอนุรักษ์เพลงไทยโบราณมิให้สูญหาย โดยมีความตั้งใจในการสืบทอดให้แก่ชนรุ่นหลัง จะได้รู้ว่าทางดนตรีไทยโบราณเป็นอย่างไร ส่วนด้านการประพันธ์เพลงขึ้นใหม่นั้น ก็ยังคงอนุรักษ์ตามแบบแผนของโบราณาจารย์ที่วางไว้ นางเบ็ญจรงค์ มิได้ประพันธ์เพลงขึ้นใหม่แต่คิดทางเดี่ยวขึ้นจากเพลงเก่า เช่น ตับต้นเพลงฉิ่งทั้งตับ, เพลงจระเข้หางยาว 3 ชั้น, เพลงตวงพระธาตุ 3 ชั้น และเพลงนกขมิ้น 3 ชั้น เป็นต้น

ด้านการบันทึกเสียงและการแสดง

3. นางเบญจรงค์ มีผลงานบันทึกเสียงไว้ในแผ่นเสียงและแถบบันทึกเสียงมากมาย รวมทั้งแสดงออกอากาศสดทางวิทยุและโทรทัศน์ ทั้งยังเป็นผู้ควบคุมวงอีก 3 คณะ ในการแสดงอีกด้วย

เกียรติคุณที่เคยได้รับ

ปี พ.ศ. 2538 สถาบันเทคโนโลยีราชมงคลกรุงเทพฯ ได้มอบปริญญาศิลปกรรมศาสตร์บัณฑิต กิตติมศักดิ์ ให้แก่นางเบ็ญจรงค์ ธนโกเศศ

นางเบญจรงค์ ธนโกเศศ นับว่าเป็นนักดนตรีและครูดนตรีไทย ที่มีความสามารถสูงสุด เป็นปูชะนียบุคคลทางด้านดนตรีไทยที่เป็นตัวอย่างแก่อนุชนรุ่นหลัง วัยเด็กก็หมั่นศึกษาหาความรู้ความเชี่ยวชาญฝึกฝน กระทั่งมีความสามารถเป็นเลิศ เมื่อเติบโตก็ใช้ความสามารถที่มีประกอบอาชีพการงานเป็นผู้นำวงดนตรีไทยสืบต่อจากบิดาด้วยความกตัญญูและใจรักในดนตรีไทยอย่างแท้จริง แม้มีงานประจำก็สละเวลาหลังการทำงาน เพื่อดนตรีไทยมาโดยตลอด ครั้นครบเกษียณอายุราชการก็ใช้เวลาทั้งหมดอุทิศตนถ่ายทอดความรู้ที่มีแก่ศิษย์และนักดนตรีรุ่นหลัง เป็นผู้วางรากฐานการสอน และการบรรเลงดนตรีไทยที่ถูกต้อง ให้แก่วงดนตรีไทยหลายสถาบัน

ปัจจุบัน นางเบญจรงค์ ธนโกเศศ อยู่บ้านเลขที่ 437/377 บ้านแก้ววิลล่า ซอยจรัญสนิทวงศ์ 35 ถนนจรัญสนิทวงศ์ แขวงบางขุนศรี เขตบางกอกน้อย กรุงเทพฯ โทร. 864-8914

จากประวัติชีวิตและผลงานดังกล่าว คณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ จึงประกาศยกย่องเชิดชูเกียรติให้ นางเบญจรงค์ ธนโกเศศ เป็นศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปการแสดง (ดนตรีไทย) เมื่อวันที่ 11 ธันวาคม พ.ศ.2541 (ศิลปินแห่งชาติ.2541:80-84)

ความมุ่งหมายของการวิจัย

1. เพื่อศึกษาและวิเคราะห์เพลงเดี่ยวพญาโศก ซอด้วง ทางครูเบญจรงค์ ธนโกเศศ

2. เพื่อบันทึกเป็นโน้ตเพลงเดี่ยวพญาโศก ซอด้วงทางครูเบญจรงค์ ธนโกเศศ เป็นโน้ตสากล

ความสำคัญของการวิจัย

1. ครูเบญจรงค์ ธนโกเศศ เป็นครูผู้มีความรู้ความสามารถ ในเรื่องการสอนดนตรีไทย โดยเฉพาะซอด้วง จนได้รับการยกย่องเชิดชูเกียรติ จากคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ ให้เป็นศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปการแสดง (ดนตรีไทย) ปี พ.ศ.2541

2. เพลงเดี่ยวพญาโศกเป็นเพลงเดี่ยวที่มีเทคนิค และวิธีการบรรเลงที่น่าสนใจ

3. เพื่อเป็นแนวทางในการศึกษาเพลงเดี่ยวอื่นๆต่อไป

ขอบเขตของการวิจัย

เป็นการศึกษาเพลงเดี่ยวพญาโศก ซอด้วง ทางครูเบญจรงค์ ธนโกเศศ เท่านั้น

นิยามศัพท์เฉพาะ

เก็บ ได้แก่ การบรรเลงที่เพิ่มเสียงสอดแทรกให้มีพยางค์ถี่ขึ้นกว่าเนื้อเพลงธรรมดา ถ้าจะเขียนเป็นโน้ตสากลในจังหวะ 2/4 ก็จะเป็นจังหวะละ 4 ตัว ห้องละ 8 ตัว (เขบ็จ 2ชั้นทั้ง 8 ตัว) การบรรเลงเก็บเป็นวิธีการบรรเลงของระนาดเอกและฆ้องวงเล็ก ส่วนเครื่องดนตรีอื่นๆใช้เป็นตอนๆ

ขยี้ เป็นการบรรเลงที่เพิ่มเติมเสียงแทรกแซงให้มีพยางค์ถี่ขึ้นไปจาก "เก็บ" อีก 1 เท่า ถ้าจะเขียนเป็นโน้ตสากลในจังหวะ 2/4 ก็จะเป็นจังหวะ 8 ตัว ห้องละ 16 ตัว (เขบ็จ 3 ชั้นทั้ง 16 ตัว) การบรรเลงที่เรียกว่าขยี้นี้ จะบรรเลงตลอดทั้งประโยคของเพลง หรือจะบรรเลงสั้นยาวเพียงใดแล้วแต่ผู้บรรเลงจะเห็นสมควร

คันชัก 4 หมายถึง สี 1 ครั้ง 4 ตัวโน้ต โดยการสีต้องเกร็งกล้ามเนื้อตั้งแต่หัวไหล่ลงมาลากคันชักออกช้าๆ

คันชัก 8 หมายถึง สี 1 ครั้ง 8 ตัวโน้ต การสีคันชักแปดตั้งเกร็งกล้ามเนื้อตั้งแต่หน้าอกลงมาตลอดแขน ไกวทั้งแขนตั้งแต่หน้าอกลงมา

เดี่ยว เป็นวิธีการบรรเลงอย่างหนึ่งที่ใช้เครื่องดนตรีจำพวกดำเนินทำนอง เช่น ระนาด ฆ้อง จะเข้ ซอ บรรเลงเพลงชั้นเดียว การบรรเลงเครื่องดำเนินทำนองเพียงคนเดียวที่เรียกว่า "เดี่ยว" นี้ อาจมีเครื่องประกอบจังหวะเช่น ฉิ่ง ฉาบ กรับ โหม่ง โทน รำมะนา กลองสองหน้า หรือกลองแขกบรรเลงไปด้วยก็ได้ การบรรเลงเดี่ยวอาจบรรเลงตลอดทั้งเพลงหรือแทรกอยู่ในเพลงใดเพลงหนึ่งเป็นบางตอนก็ได้

การบรรเลงเดี่ยว มีความประสงค์อยู่ 3 ประการคือ

1. เพื่ออวดทาง คือ วิธีดำเนินทำนองของเครื่องดนตรีชนิดนั้นๆ
2. *เพื่ออวดความแม่นยำ*
3. เพื่ออวดฝีมือ

ท่อน คือ กำหนดส่วนใดส่วนหนึ่งๆ ซึ่งออกจากเพลง โดยปกติเมื่อบรรเลงเพลงใดก็ตามหากจบท่อนหนึ่งๆแล้ว มักจะกลับต้นบรรเลงซ้ำท่อนนั้นอีกครั้งหนึ่ง ที่กล่าวนี้มิใช่ว่าเพลงทุกเพลงจะต้องมีหลายๆท่อนเสมอไป บางเพลงอาจมีท่อนเดียวจบ หรือหลายๆท่อนก็ได้

ทาง คำนี้มีความหมายแยกได้ 3 ประการ คือ

1. ทาง หมายถึง วิธีดำเนินทำนองโดนเฉพาะเครื่องดนตรีแต่ละ อย่างเช่น ทางระนาดเอก ทางระนาดทุ้ม และทางซอ ซึ่งแต่ละอย่างต่างก็มีวิธีดำเนินทำนอง ของตนแตกต่างกัน

2. ทาง หมายถึง วิธีดำเนินทำนองของเพลงที่ประดิษฐ์ขึ้นโดยเฉพาะ เช่น ทางของครู ก. ครู ข. หรือทางเดี่ยว และทางหมู่ ซึ่งแม้จะบรรเลงด้วยเครื่องดนตรีชนิดเดียวกันก็ดำเนินทำนองไม่เหมือนกัน

3. ทาง หมายถึงระดับเสียงของเพลงที่บรรเลง (Key) ซึ่งกำหนด ชื่อเรียกเป็นที่รู้จักกันเรียงลำดับขึ้นไปทีละเสียงต่อไปนี้

3.1 ทางเพียงออล่างหรือทางในลด คือระดับเสียงต่ำสุด อนุโลมเท่ากับเสียง "ฟา" ของดนตรีสากล

3.2 ทางใน คือระดับเสียงสูงขึ้นมา อนุโลมเท่ากับเสียง "ซอล" ใช้ปี่ในเป็นหลัก

3.3 ทางกลาง คือระดับเสียงสูงขึ้นมาอีก อนุโลมเท่ากับเสียง "ลา" ใช้ปี่กลางเป็นหลัก

3.4 ทางเพียงออบนหรือทางนอกต่ำ คือระดับเสียงสูงกว่าทางกลาง อนุโลมเท่ากับเสียง "ที" ใช้ปี่นอกต่ำหรือขลุ่ยเพียงออเป็นหลัก

3.5 ทางกรวด หรือทางนอก คือระดับเสียงสูง อนุโลมเท่ากับเสียง "โด" ใช้ปี่นอกหรือขลุ่ยกรวดเป็นหลัก

3.6 ทางกลางแหบ คือระดับเสียงอนุโลมเท่ากับเสียง "เร"

3.7 ทางชวา คือ ระดับเสียงเท่ากับเสียง "มี" ใช้ปี่ชวาเป็นหลัก

ทางบรรเลง หมายถึง ทำนองเพลงที่บรรเลงด้วยเครื่องดนตรีหรือวงดนตรี โดยไม่มีการขับร้อง ซึ่งจะมีแนวการบรรเลงเป็นไปตามลักษณะของเครื่องดนตรีแต่ละชนิด และตามแต่ลักษณะของบทเพลงนั้นๆ

ทางหวาน หมายถึง ทางของเพลงที่ช้าๆ แต่หวานซาบซึ้ง คล้ายๆ กับทางร้อง เช่น เพลงพญาโศก เป็นต้น

ทางเก็บ หมายถึง ทำนองเต็มในหนึ่งห้องเพลงหรือมากกว่านั้น ซึ่งในเพลงพญาโศกก็จะมีทางเก็บเช่นกัน

ทางเดี่ยว หมายถึง วิธีการดำเนินทำนองอย่างพิเศษของเครื่องดนตรีแต่ละชนิด จะต้องเป็นเครื่องดนตรีที่ทำทำนองเท่านั้น ซึ่งไม่เกี่ยวกับเครื่องประกอบจังหวะ เครื่องทำทำนองได้แก่ ระนาดเอก ระนาดทุ้ม ซอด้วง ซออู้ เป็นต้น ถือว่าทางเดี่ยวเป็นการอวดทางของเครื่องดนตรีชนิดนั้นๆ และอวดฝีมืออย่างแม่นยำของเพลงที่เดี่ยว เช่น เพลงพญาโศก เป็นต้น

ทำนองหลัก (ทางฆ้อง) หมายถึงทำนองเพลงที่บรรเลงโดยฆ้องวงใหญ่ ซึ่งมีวิธีการบรรเลง โดยยึดเนื้อเพลงเป็นหลักในการบรรเลง จากนั้นผู้แต่งเพลงหรือผู้บรรเลงเพลงก็แปรทางฆ้องหรือทำนองหลักให้เป็นทางบรรเลง

ประโยคเพลง หมายถึง 8 ห้องเพลงไทย

การรูดนิ้ว คือ การเอานิ้วชี้ไปแทนนิ้วนางแล้วเล่นไปทั้ง 2 สาย เหมือนกับเราเล่นเสียงข้างล่าง จะรูดสายเอกหรือสายทุ้มก็ได้ การที่จะเลื่อนนิ้วชี้ไปแทนนิ้วนาง ทางของเพลงต้องเปิดให้ทำได้

ลูกตก หมายถึง เสียงสุดท้ายของแต่ละวรรคเพลงหรือแต่ละประโยคเพลง ซึ่งถือเป็นเสียงหลักของทำนองเพลง

วรรคเพลง หมายถึง 4 ห้องเพลงไทย

เถา หมายถึง เพลงที่มีอัตราจังหวะลดหลั่นกันไปตามลำดับคือ 3 ชั้น 2 ชั้น และชั้นเดียว โดยจะต้องเป็นเพลงเดียวกัน ร้องหรือบรรเลงติดต่อโดยไม่เว้นระยะหรือมีเพลงอื่นมาแทรก

สบัด หมายถึง การบรรเลงที่แทรกเสียงเข้ามาในเวลาบรรเลงทำนอง “เก็บ” อีก 1 พยางค์ ซึ่งแล้วแต่ผู้บรรเลงจะเห็นว่าสมควรแทรกตรงไหน ทำนองตรงที่แทรกนั้นก็เรียกว่า “สะบัด”

บทที่ 2
เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

การศึกษาเพลงเดี่ยวพญาโศกในทางซอด้วง ที่บรรเลงโดย ครูเบญจรงค์ ธนโกเศศ ได้รวบรวมข้อมูลจากหนังสือ เอกสารตำราทางวิชาการ และเอกสารงานวิจัย ซึ่งสามารถรวบรวมข้อมูลต่างๆ และนำมากล่าวได้โดยสรุปดังนี้

เอกสารตำราทางวิชาการ

มานพ วิสุทธิแพทย์ (2533 : 1) ซึ่งได้กล่าวถึงหลักการต่างๆ ของการวิเคราะห์ดนตรีไทยไว้ในดนตรีวิเคราะห์ว่า ระดับเสียงของเครื่องดนตรีไทยมีระยะห่างของเสียงเรียงลำดับเท่าๆ กัน โดยใน 1 คู่แปด จะมี 7 เสียง ซึ่งจะพบได้ในเครื่องดนตรีที่ตั้งเสียงตายตัวเช่น ระนาด ฆ้องวง ปี่ ขลุ่ย จะเข้ สำหรับในเรื่องบันไดเสียงของเพลงไทย ได้กล่าวถึง 2 สิ่ง คือบันไดเสียง 5 เสียง หรือ Pentatonic Scale และการแบ่ง 7 เสียงเท่าๆ กัน ในคู่แปด ซึ่งในเพลงไทยนั้น 2 สิ่งจะมีความสัมพันธ์กันมากทำให้เกิดความสับสนได้ และได้กล่าวถึงรูปแบบทำนองหลัก แนวทำนองและแนวประสาน ลูกตก วรรคเพลง ตามลำดับ

นอกจากนี้ ท่านยังได้กล่าวไว้อีกว่า (2533 : 26) วรรคเพลง หมายถึง การแบ่งทำนองเพลงเป็นส่วนๆ โดยยึดหน้าทับเป็นหลัก และกำหนดว่า 1 วรรคเพลงยาวเท่ากับ 1 หน้าทับนั้นคือความยาวของเพลงขึ้นอยู่กับความยาวของหน้าทับเพลงนั้น การแบ่งหรือการกำหนดเพื่อบอกความยาวของเพลง โดยใช้หน้าทับเป็นมาตราวัดความยาว ถ้าแบ่งทำนองเพลงเป็นวรรคโดยยึดทำนองเพลงเป็นหลักก็จะได้ วรรคเพลงที่แตกต่างกันออกไป

ดุษฎี มีป้อม (2529 : 87) ได้กล่าวสนับสนุนว่าดนตรีไทยเป็นดนตรีที่ให้ความอิสระแก่ผู้บรรเลงอย่างกว้างขวาง เช่น เปิดโอกาสให้แสดงความสามารถในการประดิษฐ์ทำนองแบบต่างๆ การผูกลอนในการดำเนินทำนองให้มีลีลาต่างๆ นักดนตรีไทยมักไม่นิยมวิธีการบรรเลงซ้ำๆ กัน อย่างใดอย่างหนึ่งเพียงอย่างเดียว นิสัยของนักดนตรีไทยอย่างหนึ่งคือ การประกวดประชันขันแข่งในการแสดงความสามารถ ความคิดริเริ่มและการนำสิ่งแปลกใหม่อวดกันจึงคิดค้นหาวิธีการบรรเลงใหม่ โดยนำมาประดิษฐ์ทำนองขึ้นใหม่ เป็นทางเฉพาะเครื่องดนตรีแต่ละอย่างโดยยึดเนื้อของเพลงเดิมเป็นหลัก

วิญญู ทรัพยะประภา (2522 : 2) ได้กล่าวไว้ว่า ดนตรีเกิดขึ้นจากการที่มนุษย์เลียนเสียงธรรมชาติ ได้วิวัฒนาการมาเป็นภาษาพูด และกลายมาเป็นการร้องเพลงและการเต้นไปตามจังหวะในที่สุด ในขณะเดียวกันก็มีการสร้างเครื่องดนตรีขึ้นมาใช้ประกอบการร้องเพลงและการ

เต้นรำ ดังกล่าว เพื่อบูชาภูตผี ปีศาจ ต่อมาได้พัฒนาเป็นเพลงศิลปะ (Art Music) และเพลงพื้นเมือง (Folk Music) อันเป็นรากฐานสำคัญของการดนตรีไทยในปัจจุบัน ในเรื่องเดียวกันนี้ สำหรับ ปัญญา รุ่งเรือง (2517 : 1) ได้กล่าวไว้ในหนังสือประวัติการดนตรีไทยว่า ดนตรีไทยเป็นสิ่งที่มีขึ้นพร้อมกับคนไทย ดนตรีและศิลปะถือเป็นเครื่องมือสำหรับวัดความรุ่งเรืองของชาติอย่างหนึ่ง ชาติไทยเป็นชาติที่มีอารยธรรมสูงส่ง เพราะมีดนตรีและศิลปะซึ่งเจริญถึงขั้นที่เป็นแบบฉบับ (Classic) ได้ ทั้งนี้ กาญจนา อินทรสุนานนท์ (2532 : 63) ได้เขียนไว้ในหนังสือวิเคราะห์รูปแบบเพลงพื้นบ้านว่า ดนตรีเป็นมรดกทางวัฒนธรรมที่ได้รับใช้สังคมทุกชนชั้นตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบัน ในความเชื่อทางสังคมศาสตร์ มนุษย์ยังกำหนดดนตรีเป็นสื่อกลางระหว่างประชาชนกับพระเจ้า เช่น ดนตรีในพิธีกรรมทางศาสนาของตะวันตก และดนตรีในความเชื่อเรื่องพิธีไหว้ครูทางดนตรี นอกจากเรื่องของศาสนาและความเชื่อแล้ว ดนตรียังเป็นสิ่งที่ช่วยสร้างความสนุกสนาน ซึ่ง มนตรี ภู่งาม (2530 : 7) ได้กล่าวไว้ในหนังสือคีตวิทยาว่า ดนตรีเป็นศิลปะอย่างหนึ่งที่ช่วยให้มนุษย์มีความสนุกสนานรื่นเริงใจ ช่วยผ่อนคลายความเครียดได้บางขณะ มีลักษณะคล้ายโอสถขนานหนึ่งที่สามารถให้คนป่วยทางใจมีอาการดีขึ้น ดนตรีมีความเกี่ยวข้องกับมนุษย์ตั้งแต่เกิดจนกระทั่งตาย อาจเกี่ยวข้องในรูปแบบของการบันเทิงโดยตรง เกี่ยวข้องโดยขนบธรรมเนียมประเพณี และโดยลักษณะอื่นๆ ทุกคนยอมรับว่าดนตรีเป็นสิ่งที่มีประโยชน์ เป็นปัจจัยสำคัญอันหนึ่งที่ขาดเสียมิได้ ในเรื่องนี้ ทรงวิทย์ แก้วศรี (2533 : 5) ได้กล่าวว่า มนุษย์เราแต่แรกเริ่มย่อมต้องการความบันเทิงสนุกสนาน เช่นเดียวกันทุกๆ ชาติ คงจะต้องคิดค้นเครื่องดนตรีอย่างง่ายๆ ของตนเองขึ้นใช้ก่อน เช่นประเภทกลองเป็นต้น ต่อมาจึงดัดแปลงรูปร่างลักษณะให้สวยงามรัดกุมขึ้น นอกจากนี้ ในเรื่องของเครื่องดนตรีไทยนั้น

ทรงวิทย์ แก้วศรี (2533:7) ได้จัดแบ่งประเภทของเครื่องดนตรีไทยไว้เป็นประเภทต่างๆ คือ

1. เครื่องตีของไทยแบ่งออกเป็นเครื่องตีที่เป็นทำนองประมาณ 12 ชนิด และที่ตีเป็นจังหวะหรือประกอบจังหวะอีกประมาณ 30 กว่าชนิด เครื่องตีเป็นทำนอง เช่น ระนาดเอก ระนาดทุ้ม ระนาดทองหรือระนาดเอกเหล็ก ระนาดทุ้มเหล็ก ฆ้องวงใหญ่ ฆ้องวงเล็ก ฆ้องมอญวงใหญ่ ฆ้องมอญวงเล็ก ฆ้องมอญวงกลาง ฆ้องราง ขิมเล็กและขิมสาย ส่วนเครื่องตีประกอบจังหวะ เช่น เกราะ โกร่ง กรับคู่ กรับเสภา กรับพวง ฉิ่ง ฉาบเล็ก ฉาบใหญ่ ฆ้องโหม่ง ฆ้องโหม่งราว ฆ้องโหม่งมอญ ฆ้องหุ่ยหรือ ฆ้องชัย ฆ้องคู่ เหม่ง ตะโพนไทย ตะโพนมอญ สองหน้า เปิงมาง เปิงมางคอก กลองทัด กลองตะโพน กลองแขก กลองมาลายู กลองชาตรี กลองยาว กลองมะริกัน กลองจีน กลองชะนะ กลองมะโหระทึก โทน รำมะนา ทับหรือโทนชาตรี ตะโล้ดโป๊ด บัณเฑาะว์ กังสดาล เป็นต้น

2. เครื่องเป่า – เครื่องเป่าของไทยมี 2 ชนิด คือ ขลุ่ย ปี่ และบางกรณียังมีแตร และสังข์เข้าประกอบอีกด้วย ประเภทขลุ่ยมี 5 ชนิด คือ ขลุ่ยเพียงออ ขลุ่ยหลิบ ขลุ่ยกรวด ขลุ่ยหลิบกรวด

ขลุ่ยอู้ ส่วนประเภทปี่มี 9 ชนิด คือ ปี่นอก ปี่นอกต่ำ ปี่กลาง ปี่ใน ปี่อ้อ ปี่ไฉน ปี่มอญ ปี่ชวา และปี่ซอ

3. เครื่องสี เป็นเครื่องดนตรีประเภทใช้สาย มี 3 ชนิดด้วยกัน คือ ซอสามสาย ซอด้วง ซออู้ และยังมีเครื่องดนตรีพื้นเมืองประเภทนี้ คือ สะล้อ ของเมืองเหนือ และซอพื้นเมืองต่างๆ ของภาคอีสาน เป็นต้น

4. เครื่องดีด เป็นเครื่องดนตรีประเภทใช้สายเช่นเดียวกัน ของไทยมีอยู่ 5 ชนิด คือ จะเข้ และกระจับปี่ ซึ่ง 2 ชนิดนี้ใช้กับวงดนตรี ส่วนอีก 3 ชนิด คือ พิณเพี๊ยะ พิณน้ำเต้า และซึงประเภทต่างๆ มิได้ใช้กับวงดนตรีประเภทคลาสสิคแต่อย่างใด

ธนิต อยู่โพธิ์ (2535 : 26) ได้จำแนกชื่อของเครื่องดนตรีไว้เป็น 5 ประเภท

1. ชื่อตามเสียง เช่น โกร่ง กรับ ฉาบ ฉิ่ง ปี่ ขลุ่ย ฯลฯ

2. ชื่อตามรูปร่างลักษณะ เช่น ซอสามสาย จะเข้ กลอง ฯลฯ

3. ชื่อตามประกอบการละเล่น เช่น ฆ้องระเบง กลองชาตรี ฯลฯ

4. ชื่อตามตำนาน เช่น กลองแขก ปี่ชวา กลองมลายู กลองอเมริกัน

5. ชื่อตามภาษาเดิม เช่น พิณ สังข์ ปี่ไฉน บัณเฑาะว์ ฯลฯ

ในเรื่องประเภทของเพลงไทยนั้น พูนพิศ อมาตยกุล (2527 : 50 – 51) ได้แบ่งประเภทของเพลงไทยไว้ เป็น 2 กลุ่มคือ

1. เพลงบรรเลงล้วน ได้แก่ เพลงโหมโรง เพลงหน้าพากย์ เพลงเรื่อง เพลงบรรเลงประเภทเพลงเกร็ด หรือเพลงตับที่ไม่มีการร้อง และเพลงท้ายเรื่อง (หรือเพลงหางเครื่อง)
เพลงบรรเลงประกอบการขับร้อง ได้แก่ เพลงตับ เพลงเถา และเพลงเกร็ด ในเรื่องเดียวกันนี้ อุทิศ นาคสวัสดิ์(2530:100) ได้แบ่งประเภทของเพลงไทยออกเป็น 2 ประเภทใหญ่ๆคือ

2.1 ประเภทเพลงที่ใช้ดนตรีล้วนๆ เช่น เพลงหน้าพาทย์ เพลงเรื่อง เพลงหางเครื่อง เพลงโหมโรง ซึ่งประกอบไปด้วยเพลงโหมโรงต่างๆ

2.2 ประเภทเพลงสำหรับขับร้อง เช่น เพลงสามชั้น เพลงสองชั้น เพลงชั้นเดียว เพลงเถาและเพลงตับ

ซึ่งมนตรี ตราโมท(2527:92-96) ได้กล่าวถึงการบรรเลงเพลงไทยว่า มีการบรรเลงหลายลักษณะ ซึ่งพอสรุปได้ว่า
วิธีบรรเลงดนตรีไทยนั้น ผู้บรรเลงจะไม่ดูโน้ต จะต้องบรรเลงด้วยความจำและประดิษฐ์ทำนองบรรเลงเครื่องดนตรีของตนไปด้วย
การบรรเลง บรรเลงได้เป็นสองอย่างคือ
การบรรเลงเพลงหมู่แบ่งแยกออกได้

2.1.1 เพลงพื้น ซึ่งเป็นเพลงที่มีทำนองเรียบๆ

2.1.2 เพลงกรอ คือเพลงที่ท่านผู้แต่งได้แต่งไว้ให้มีทำนองเป็นเสียงยาวมากๆ
เพลงลูกล้อลูกขัด เพลงประเภทนี้จะต้องแบ่งเครื่องดนตรีออกเป็นสองพวก

ผลัดกันบรรเลงเป็นตอนๆ

การบรรเลงเพลงเดี่ยว การบรรเลงที่มีความมุ่งหมายอยู่สามประการ

2.2.1 หมายถึงทำนองเพลงที่ครูได้ตบแต่งขึ้นไว้อย่างไพเราะและวิจิตรพิศดารสมที่จะบรรเลงอวดได้

2.2.2 ผู้บรรเลงมีความแม่นยำ จดจำทำนอง เม็ดพรายและวิธีการที่ครูผู้แต่งได้ประดิษฐ์ไว้นั้นอย่างถี่ถ้วนทุกประการ

2.2.3 ผู้บรรเลงมีความสามารถบรรเลงเครื่องดนตรีชนิดนั้นๆ ได้ตามที่ครูผู้แต่งได้ประดิษฐ์ไว้ไม่ว่าจะโลดโผน หรือพลิกแพลงเพียงใด ก็สามารถทำได้ถูกต้องคล่องแคล่วไม่มีบกพร่อง

เอกสารงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

ชนะชัย กอผจญ(2547 : 7) เพลงเดี่ยว คือ เพลงที่บรรเลงด้วยเครื่องดนตรีจำพวกเครื่องดำเนินทำนองเพียงชิ้นใดชิ้นหนึ่งโดยเฉพาะ อันได้แก่ ระนาดเอก ระนาดทุ้ม ฆ้องวงใหญ่ ขิม จะเข้ เป็นต้น และในการบรรเลงเดี่ยวนี้ก็จะมีเครื่องประกอบจังหวะต่างๆคือ ฉิ่ง ฉาบ หรือโทน รำมะนา เพลงที่บรรเลงก็ได้แก่ เพลงไทยทั้งหลายที่มีอยู่แล้ว สุดแต่ว่าครูดนตรีท่านใดจะนำเพลงอะไรมาแต่งเป็นเพลงเดี่ยวขึ้นใหม่ ซึ่งในการแต่งเพลงเดี่ยวก็มักจะคำนึงถึงความเหมาะสมระหว่างทำนองเพลง กับเครื่องดนตรีที่ใช้บรรเลงด้วย (ประดิษฐ์ อินทนิน. 2526 : 20)

สมบัติ จำปาเงิน (2526 : 120) ได้กล่าวถึงความหมายของเพลงเดี่ยวไว้ว่า การเดี่ยวเป็นการบรรเลงดนตรีด้วยเครื่องดนตรีชิ้นเดียว (ไม่นับเครื่องปรกอบจังหวะ)

เพลงเดี่ยว หมายถึง เพลงที่ใช้สำหรับบรรเลงแสดงฝีมือของนักดนตรี หรือเป็นเพลงที่ใช้สำหรับบรรเลงแสดงอารมณ์ต่างๆ การบรรเลงทางเดี่ยวจำเป็นต้องมีทางเฉพาะการบรรเลงของแต่ละเครื่องดนตรี (มนตรี แย้มกสิกร. 2542:73)

เพลงเดี่ยว หมายถึง เพลงที่ครูดนรีได้แต่งขึ้นเป็นทางพิเศษ สำหรับบรรเลงเฉพาะเครื่องดนตรี (ราชบัณฑิตยสถาน. 2540:109)

สรุปได้ว่า เพลงเดี่ยว หมายถึง เพลงที่ครูดนตรีได้แต่ขึ้นเป็นทางพิเศษ โดยคำนึงถึงความเหมาะสมระหว่างทำนองเพลงกับเครื่องดนตรีที่ใช้บรรเลง

การบรรเลงเดี่ยวนี้มิใช่จะหมายความว่า การบรรเลงคนเดียวแล้วจะเป็นการบรรเลงเดี่ยว การบรรเลงเดี่ยวนั้น เพลง ทำนอง และผู้บรรเลงจะต้องเหมาะสมที่จะเป็นการบรรเลงเดี่ยวด้วย จึงจะใช้ได้ อันที่จริงการบรรเลงเดี่ยวนั้น ก็มิใช่ว่าจะบรรเลงผู้เดียวจริงๆเวลาบรรเลงเดี่ยวมักมีเครื่องดนตรีประกอบจังหวะ เช่น โทน รำมะนา หรือสองหน้า กับฉิ่ง สำหรับควบคุมหน้าทับบรรเลงไปด้วย (มนตรี ตราโมท. 2527:96)

การบรรเลงเดี่ยวมีจุดประสงค์สำคัญอยู่ 3 ประการ คือ

1. เพื่อแสดงสติปัญญาของผู้ที่คิดประดิษฐ์วิธีบรรเลงเพลงเดี่ยวนั้น

2. เพื่อแสดงความแม่นยำของผู้บรรเลง

3. เพื่อแสดงฝีมือ และเม็ดพรายของผู้บรรเลง (ราชบัณฑิตยสถาน. 2540:69)

บุญเชิด พิณพาทย์ (2540 : 6) ได้กล่าวถึงความมุ่งหมายในการบรรเลงเพลงเดี่ยวว่า มี 3 ประการ ดังนี้

1. แสดงทำนองเพลงที่ครูได้ตบแต่งขึ้นไว้อย่างไพเราะและวิจิตร สมที่จะบรรเลงอวดได้

2. แสดงว่าผู้บรรเลงมีความแม่นยำ จดจำทำนอง เม็ดพรายและวิธีการที่ครูผู้แต่งได้ประดิษฐ์ไว้นั้นอย่างถี่ถ้วนทุกประการ

3. แสดงว่าผู้บรรเลงมีความสามารถบรรเลงเครื่องดนตรีชนิดนั้นๆได้ตามที่ครูผู้แต่งได้ประดิษฐ์ไว้ ไม่ว่าจะโลดโผนพลิกแพลงเพียงใดก็สามารถทำได้ถูกต้องคล่องแคล่วไม่มีบกพร่อง

สำหรับ ธรรมภณ จงรัมย์ (2546 : บทคัดย่อ) ได้กล่าวถึงเรื่องการศึกษาทางซออู้เพลงสารถี 3 ชั้นว่า ในข้อ 1. มีโครงสร้างฆ้องวงใหญ่ เพลงสารถี 3 ชั้น ซึ่งได้แบ่งเป็น 3 ส่วน คือ ท่อน 1 มี 4 จังหวะ หน้าทับปรบไก่ ท่อน 2 มี 4 จังหวะหน้าทับปรบไก่ และท่อน 3 มี 5 จังหวะหน้าทับปรบไก่ ทำนองเพลงแบ่งออกเป็น 26 ประโยค อยู่ในบันไดเสียง ฟา บันไดเสียง ที และบันไดเสียง โด ข้อ 2. การเปรียบเทียบทางฆ้องวงใหญ่ทางซออู้ในเพลงสารถี 3 ชั้น พบความสัมพันธ์ระหว่างบันไดเสียงของทางซออู้และบันไดเสียงของทางฆ้องวงใหญ่จะเป็นบันไดเสียงเดียวกันเป็นส่วนใหญ่ และซออู้จะบรรเลงเป็นทางเก็บ ลูกตกอยู่ในลำดับขั้นที่ 1 2 3 5 และ 6 ของบันไดเสียง และข้อ 3. การวิเคราะห์ทางซออู้เพลงสารถี 3 ชั้น พบว่า ทางซออู้ในแต่ละวรรคของท่อน 1 ท่อน 2 และ ท่อน 3 ผู้บรรเลงส่วนใหญ่จะบรรเลงต่างกันในการบรรเลงเที่ยวแรกและเที่ยวหลัง เพื่อให้เกิดความหลากหลายและไพเราะเพิ่มขึ้น แต่ทั้งนี้ยังมีลูกตกและบันไดเสียงเหมือนกัน โดยในลูกตกมีการแปรทำนองที่มีหลักและกฎเกณฑ์ที่เป็นลักษณะเฉพาะแตกต่างกัน

บุญช่วย โสวัตร (2538 : 110 - 139) ได้ศึกษาวิเคราะห์เนื้อทำนองหลักของเพลงแขกมอญบางขุนพรหม เป็นงานวิเคราะห์เพื่อศึกษาระเบียบกฎเกณฑ์ในการประพันธ์เพลงเถา และบทบาทของเพลงแขกมอญบางขุนพรหมที่มีต่อสังคมไทย ได้สรุปผลการวิเคราะห์ในด้านทฤษฎีการประพันธ์เพลงเถา เชิงการจำแนกประโยควรรคตอนไว้ว่า เพลงแขกมอญบางขุนพรหม มีลักษณะเป็นเพลง 3 ท่อน 14 จังหวะหน้าทับ ท่อนที่ 1 มี 32 วรรค 16 ประโยค 4 จังหวะหน้าทับ ท่อนที่ 2 มี 32 วรรค 16 ประโยค 4 จังหวะหน้าทับ ท่อนที่ 3 มี 48 วรรค 24 ประโยค 6 จังหวะหน้าทับ

บุญเชิด พิณพาทย์ (2540 : 147 - 150) ได้ศึกษาวิเคราะห์เรื่องเดี่ยวกราวในสามชั้นทางระนาดเอก ผลการวิเคราะห์สรุปว่า เพลงเดี่ยวกราวในสามชั้น ประกอบด้วยองค์ประกอบของบท

เพลง การเปรียบเทียบทำนองเพลงทางฆ้องวงใหญ่กับทางเดี่ยวระนาดเอกเพลงกราวในสามชั้น สามารถนำมาเป็นแนวทางในการวิเคราะห์เพลงเดี่ยวกราวในทางซอด้วงได้

อาทร ธนวัฒน์ (2542 : 182) วิเคราะห์เพลงเดี่ยวกราวในทางจะเข้ ผลการศึกษาสรุปว่า

1. องค์ประกอบของเพลงเดี่ยวกราวในทางจะเข้ นอกจากส่วนสำคัญที่เรียกว่าลูกโยนและเนื้อเพลงแล้ว ยังมีกลุ่มทำนอง ทำนองขึ้น ทำนองเชื่อมระหว่างลูกโยนกับลูกโยน และทำนงลงจบ รวมองค์ประกอบของเพลงเดี่ยวกราวในสองชั้นทางจะเข้ได้ 15 กลุ่ม

2. การเปรียบเทียบทำนองฆ้องวงใหญ่กับทางเดี่ยวจะเข้เพลงกราวใน 2 ชั้น พบว่า มีความสัมพันธ์ของวรรคเพลงและลูกตก ในส่วนที่เป็นทำนองเพลงทั้ง 7 กลุ่มและในส่วนที่เป็นเนื้อเพลงกราวใน พบว่าเสียงลูกตกของวรรคเพลงส่วนมากตกเสียงเดียวกันกับเสียงลูกทางฆ้องวงใหญ่ จะมีเพียงบางวรรคเพลงที่เสียงลูกตกต่างกัน แต่ก็ไม่ทำให้ทำนองในกลุ่มต่างๆ ผิดเพี้ยนไป

นิกร จันทศร (2540) ได้ทำการวิจัยเดี่ยวฆ้องวงใหญ่เพลงกราวใน 3 ชั้น ทางครูสอนวงฆ้อง ผลการศึกษาสรุปว่า

1. ผลจากการบันทึกโน้ตเพลงเดี่ยวกราวใน 3 ชั้น ทางครูสอน วงฆ้อง มีความยาวรวมกันทั้งสิ้น 873 ห้องเพลง ในอัตราจังหวะ 2/4

2. ผลจากการวิเคราะห์รูปแบบพบว่าเพลงเดี่ยวกราวใน มีส่วนประกอบสำคัญที่เรียกว่าลูกโยนและเนื้อเพลง ลูกโยนมีทั้งสิ้น 7 โยน ส่วนเนื้อเพลงแบ่งเป็น 2 ท่อน

3. ผลจากการวิเคราะห์เทคนิคที่ใช้ในทำนองส่วนที่เป็นลูกโยน พบว่ามีการใช้เทคนิคพิเศษเหมือนทีพบในเพลงเดี่ยวอื่นๆ แต่ลูกโยนเมื่อรวมกันจะมีความยาวมากกว่าเพลงเดี่ยวอื่นๆ เป็นอันมาก อีกทั้งลูกโยนมีความสลับซับซ้อนมาก

4. ผลการวิเคราะห์เทคนิคการสร้างทำนองที่เป็นเนื้อเพลง พบว่า เนื้อเพลงเดี่ยวกราวใน 3 ชั้น ผู้ประดิษฐ์ได้ขยายจากเพลงกราวใน 2 ชั้น โดยใช้เทคนิคตามหลักการยืดและขยายของเพลงไทย

ซึ่งผลการวิจัยที่กล่าวมานั้น ผู้วิจัยสามารถนำมาเป็นแนวทางในการวิเคราะห์เพลงเดี่ยวพญาโศก ทางซอด้วง ของคุณครูเบญจรงค์ ธนโกเศศ ได้เป็นอย่างดี และจะเป็นการรวบรวมข้อมูลต่างๆ เพื่อนำไปวิเคราะห์ในบทต่อไป

บทที่ 3
วิธีดำเนินการศึกษาค้นคว้า

การดำเนินการศึกษาค้นคว้าเรื่องประวัติและผลงานครูเบญรงค์ ธนโกเศศ นั้น ผู้ศึกษาได้ทำการศึกษาค้นคว้า โดยเก็บรวบรวมข้อมูลจากเอกสาร ตำราวิชาการ เอกสารงานวิจัย การบันทึกเทป โดยได้ดำเนินการตามลำดับขั้นตอนต่างๆ ดังนี้

1. ขั้นรวบรวมข้อมูล

1.1 ข้อมูลจากตำราวิชาการ

1.2 ข้อมูลจากงานวิจัย

1.3 ข้อมูลจากการบันทึกเทปผลงานการบรรเลงเพลงเดี่ยวพญาโศก ที่บรรเลงโดยครูเบญจรงค์ ธนโกเศศ

และในการรวบรวมข้อมูลทั้งเอกสารและการประสานงานในครั้งนี้ ผู้ศึกษาได้ทำการศึกษาตามแหล่งข้อมูลต่างๆ ดังต่อไปนี้

สถานที่

1.4 หอสมุดกลางมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ประสานมิตร

1.5 หอสมุดแห่งชาติ

1.6 หอสมุดศูนย์วัฒนธรรมแห่งประเทศไทย

1.7 วิทยาลัยนาฏศิลป กรมศิลปากร ผู้เชี่ยวชาญ

1.8 คุณครูเบญจรงค์ ธนโกเศศ ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปการแสดง ปี 2541

2. ขั้นศึกษาข้อมูล

2.1 นำข้อมูลจากตำราวิชาการ งานวิจัย และเอกสารสิ่งพิมพ์มาศึกษาและจัดเป็นหมวดหมู่ ลำดับความสำคัญของเนื้อหา เรียบเรียงขั้นตอนโดยต่อเนื่อง

2.2 บันทึกโน้ตเพลงเดี่ยวพญาโศกที่บรรเลงโดยครูเบญจรงค์ ธนโกเศศ เป็นโน้ตสากล

3. ขั้นวิเคราะห์ข้อมูล

3.1 วิเคราะห์ทำนองหลัก เพลงพญาโศก

3.1.1 บันไดเสียง

3.1.2 ลูกตก

3.2 วิเคราะห์ทางเดี่ยวซอด้วง เพลงพญาโศก

3.2.1 บันไดเสียง

3.2.2 ลูกตก

3.2.3 การแปรทำนอง

4.ขั้นสรุป

4.1 เรียบเรียงและจัดทำบทสรุป

4.2 อภิปรายผลและข้อเสนอแนะ

บทที่ 4
การวิเคราะห์ข้อมูล

การศึกษาเพลงเดี่ยวพญาโศก ซอด้วง ทางคุณครูเบญจรงค์ ธนโกเศศ นั้น ผู้วิจัยได้แบ่งการวิเคราะห์ออกเป็น 2 ส่วนใหญ่ๆคือ

3.1 วิเคราะห์ทำนองหลักเพลงพญาโศก 3 ชั้น

3.2 วิเคราะห์ทางเดี่ยวซอด้วงเพลงพญาโศก 3 ชั้น

ในการวิเคราะห์เพลงพญาโศก 3 ชั้นทางซอด้วงครั้งนี้ สิ่งหนึ่งที่มีอิทธิพลต่อการแปรทำนองทางเดี่ยวซอด้วง คือ ทำนองหลักที่เป็นทางฆ้อง ผู้ศึกษาจึงทำการวิเคราะห์ทำนองหลักเพลงพญาโศก 3 ชั้น เพื่อให้เห็นองค์ประกอบและโครงสร้างพื้นฐานของบทเพลง เพื่อใช้เป็นข้อมูลในการวิเคราะห์ทางเดี่ยวซอด้วงต่อไป โดยทำนองหลักที่ใช้ในการศึกษาครั้งนี้ ผู้ศึกษาได้นำทำนองหลักมาจากกรมศิลปากร ที่รับรองโดย อาจารย์ศักดิ์ชัย ลดาอ่อน หัวหน้าฝ่ายดุริยางค์ไทย มาบันทึกด้วยระบบโน้ตสากล เพื่อใช้ในการศึกษาครั้งนี้ ซึ่งผู้ศึกษาได้ทำการวิเคราะห์ทีละ 1 ประโยค ซึ่งมีความยาวเท่ากับ 4 ห้องเพลงในระบบโน้ตสากล เนื่องจากประโยคเพลงนั้นมีการแบ่งส่วนทำนองที่แยกมาจากส่วนใหญ่ให้มีความหมายที่สมบูรณ์ ทำให้การวิเคราะห์ในส่วนของเที่ยวหวานมีความชัดเจนมากกว่าวิเคราะห์ทีละวรรค โดยได้ทำการวิเคราะห์แยกเป็นส่วนต่างๆ ดังนี้

3.1. วิเคราะห์ทำนองหลักเพลงพญาโศก

3.1.1 บันไดเสียง

3.1.2 ลูกตก

เพลงพญาโศก 3 ชั้น

(ฆ้องวงใหญ่)

พระประดิษฐ์ไพเราะ

(มี ดุริยางกูร)

33
37
41
45
49
53
57
61
65

3.1 วิเคราะห์ทำนองหลักเพลงพญาโศก 3 ชั้น

เพลงพญาโศกเป็นเพลง 3 ชั้นท่อนเดียว มีความยาว 16 ประโยคหรือเท่ากับ 18 จังหวะหน้าทับ ใช้หน้าทับปรบไก่จึงทำให้เป็นเพลงที่มีลักษณะเป็นวรรคคู่ เรียกว่าวรรคถามและวรรคตอบ ซึ่งเป็นวรรคตอนที่มีความสัมพันธ์กับหน้าทับ ลักษณะของเพลงพญาโศกนั้น เป็นเพลงทางพื้น ซึ่งทางฆ้องจะทำหน้าที่เป็นทำนองหลัก ให้อิสระกับเครื่องดนตรีชนิดอื่นๆสามารถแปรทำนองได้ ทำนองของเพลงประเภทนี้มักจะสอดคล้องกับจังหวะฉิ่งและจังหวะหน้าทับ

3.1.1 การวิเคราะห์บันไดเสียงทำนองหลักเพลงพญาโศก

เมื่อกล่าวถึงบันไดเสียงของเพลงไทยแล้ว จำเป็นต้องกล่าวถึง 2 สิ่งคือ บันไดเสียง 5เสียง หรือ Pentatonic Scale และการแบ่ง 7 เสียงเท่าๆกันในคู่แปด ในเพลงไทยนั้นทั้ง 2 สิ่งนี้จะมีความสัมพันธ์กันมากจนเกิดความสับสนเมื่อกล่าวถึงบันไดเสียงและเพลงไทย(มานพ วิสุทธิแพทย์.2533:3)

ในการดำเนินทำนองของเพลงไทยนั้น เห็นว่ามีการนำเสียงมาใช้ไม่ครบทั้ง 7 เสียง แต่มีการเลือกมาใช้เพียงบางเสียงเท่านั้น บางเสียงที่มีความสำคัญมากก็มีการนำมาใช้ปฏิบัติมาก บางเสียงมีการนำมาใช้น้อยก็มีความสำคัญรองลงมา หรือบางเสียงไม่มีความสำคัญเลยจึงไม่มีการนำมาใช้เลย ซึ่งในการจำแนกความสำคัญของเสียงในลักษณะนี้เองทำให้เกิดเป็นบันไดเสียงขึ้น โดยกำหนดให้เสียงขั้นที่ 1, 2, 3, 5, และ6 คือเสียงที่มีการนำมาใช้มากเป็นเสียงหลัก และเสียงขั้นที่ 4 และ 7 ที่มีการนำมาใช้น้อยคือเสียงรอง

สำหรับบันไดเสียง 5 เสียง มีบันไดเสียงระดับต่างๆกันดังต่อไปนี้

บันไดเสียงโด คือทำนองที่ใช้เสียง โด เร มี ซอล ลา เป็นเสียงหลักในการบรรเลง และใช้เสียง ฟา ที เป็นเสียงรอง

บันไดเสียงเร คือทำนองที่ใช้เสียง เร มี ฟา ลา ที เป็นเสียงหลักในการบรรเลง และใช้เสียง โด ซอล เป็นเสียงรอง

บันไดเสียงมี คือทำนองที่ใช้เสียง มี ฟา ซอล ที โด เป็นเสียงหลักในการบรรเลง และใช้เสียง เร ลา เป็นเสียงรอง

บันไดเสียงฟา คือทำนองที่ใช้เสียง ฟา ซอล ลา โด เร เป็นเสียงหลักในการบรรเลง และใช้เสียง ที มี เป็นเสียงรอง

บันไดเสียงซอล คือทำนองที่ใช้เสียง ซอล ลา ที เร มี เป็นเสียงหลักในการบรรเลง และใช้เสียง โด ฟา เป็นเสียงรอง

บันไดเสียงลา คือทำนองที่ใช้เสียง ลา ที โด มี ฟา เป็นเสียงหลักในการบรรเลง และใช้เสียง เร ซอล เป็นเสียงรอง

บันไดเสียงที คือทำนองที่ใช้เสียง ที โด เร ฟา ซอล เป็นเสียงหลักในการบรรเลง และใช้เสียง มี ลา เป็นเสียงรอง

การวิเคราะห์บันไดเสียงทำนองหลักเพลงพญาโศก 3 ชั้น ได้ทำการวิเคราะห์ดังต่อไปนี้

ประโยคที่ 1

ทำนองเพลงในประโยคที่ 1 เป็นบันไดเสียงโด เนื่องจากทำนองเพลงมีการใช้เสียงโด เร มี ซอล ลา เป็นเสียงหลัก และใช้เสียงที เป็นเสียงรอง

ประโยคที่ 2

ทำนองเพลงในประโยคที่ 2 เป็นบันไดเสียงโด เนื่องจากทำนองเพลงมีการใช้เสียงโด เร มี ซอล ลา เป็นเสียงหลัก

ประโยคที่ 3

ทำนองเพลงในประโยคที่ 3 เป็นบันไดเสียงซอล เนื่องจากทำนองเพลงมีการใช้เสียงซอล ลา ที เร มี เป็นเสียงหลัก และใช้เสียงโด เป็นเสียงรอง

ประโยคที่ 4

ทำนองเพลงในประโยคที่ 4 เป็นบันไดเสียงเร เนื่องจากทำนองเพลงมีการใช้เสียงเร มี ฟา ลา ที เป็นเสียงหลัก

ประโยคที่ 5

ทำนองเพลงในประโยคที่ 5 เป็นบันไดเสียงโด เนื่องจากทำนองเพลงมีการใช้เสียงโด เร มี ซอล ลา เป็นเสียงหลัก และใช้เสียงฟา ที เป็นเสียงรอง

ประโยคที่ 6

ทำนองเพลงในประโยคที่ 6 เป็นบันไดเสียงซอล เนื่องจากทำนองเพลงมีการใช้เสียงซอล ลา ที เร มี เป็นเสียงหลัก

ประโยคที่ 7

ทำนองเพลงในประโยคที่ 7 เป็นบันไดเสียงซอล เนื่องจากทำนองเพลงมีการใช้เสียงซอล ลา ที เร มี เป็นเสียงหลัก

ประโยคที่ 8

ทำนองเพลงในประโยคที่ 8 เป็นบันไดเสียงซอล เนื่องจากทำนองเพลงมีการใช้เสียงซอล ลา ที เร มี เป็นเสียงหลัก

ประโยคที่ 9

ทำนองเพลงในประโยคที่ 9 เป็นบันไดเสียงซอล เนื่องจากทำนองเพลงมีการใช้เสียงซอล ลา ที เร มี เป็นเสียงหลัก

ประโยคที่ 10

ทำนองเพลงในประโยคที่ 10 เป็นบันไดเสียงซอล เนื่องจากทำนองเพลงมีการใช้เสียงซอล ลา ที เร มี เป็นเสียงหลัก

ประโยคที่ 11

ทำนองเพลงในประโยคที่ 11 เป็นบันไดเสียงซอล เนื่องจากทำนองเพลงมีการใช้เสียงซอล ลา ที เร มี เป็นเสียงหลัก และใช้เสียงโด เป็นเสียงรอง

ประโยคที่ 12

ทำนองเพลงในประโยคที่ 12 เป็นบันไดเสียงเร เนื่องจากทำนองเพลงมีการใช้เสียงเร มี ฟา ลา ที เป็นเสียงหลัก และใช้เสียงโด เป็นเสียงรอง

ประโยคที่ 13

ทำนองเพลงในประโยคที่ 13 เป็นบันไดเสียงเร เนื่องจากทำนองเพลงมีการใช้เสียงเร มี ฟา ลา ที เป็นเสียงหลัก และใช้เสียงโดเป็นเสียงรอง

ประโยคที่ 14

ทำนองเพลงในประโยคที่ 14 เป็นบันไดเสียงเร เนื่องจากทำนองเพลงมีการใช้เสียงเร มี ฟา ลา ที เป็นเสียงหลัก และใช้เสียงโด เป็นเสียงรอง

ประโยคที่ 15

ทำนองเพลงในประโยคที่ 15 เป็นบันไดเสียงเร เนื่องจากทำนองเพลงมีการใช้เสียงเร มี ฟา ลา ที เป็นเสียงหลัก

ประโยคที่ 16

ทำนองเพลงในประโยคที่ 16 เป็นบันไดเสียงโด เนื่องจากทำนองเพลงมีการใช้เสียงโด เร มี ซอล ลา เป็นเสียงหลัก และใช้เสียงฟาเป็นเสียงรอง

ประโยคที่ 17

ทำนองเพลงในประโยคที่ 17 เป็นบันไดเสียงโด เนื่องจากทำนองเพลงมีการใช้เสียงโด เร มี ซอล ลา เป็นเสียงหลัก และใช้เสียงที เป็นเสียงรอง

สรุปการวิเคราะห์บันไดเสียงทำนองหลัก เพลงพญาโศก

จากการวิเคราะห์บันไดเสียงทำนองหลักเพลงพญาโศก 3 ชั้นพบว่า เพลงพญาโศกที่มี 3 บันไดเสียง คือ บันไดเสียงโด บันไดเสียงเร บันไดเสียงซอล โดยจะแยกให้เห็นดังนี้ ในประโยคที่ 1-2 อยู่ในบันไดเสียงโด จากนั้นเปลี่ยนบันไดเสียงเป็นบันไดเสียงซอลในประโยคที่ 3 ในประโยคที่ 4 มีการเปลี่ยนบันไดเสียงเป็นบันไดเสียงเร ประโยคที่ 5 มีการเปลี่ยนบันไดเสียงเป็นบันไดเสียงโด โดยมีเสียงทีเป็นโน้ตจรและเป็นตัวเชื่อมในการเปลี่ยนบันไดเสียงเป็นบันไดเสียงซอล ในประโยคที่ 6-11 ในประโยคที่ 12-15 มีการเปลี่ยนบันไดเสียงเป็นบันไดเสียงเร จากนั้นกลับมาใช้บันไดเสียงโดอีกครั้งในวรรคที่ 16-17 ซึ่งพบว่าบันไดเสียงที่มีการใช้มากที่สุดคือบันไดเสียงซอล

หากพิจารณาอิทธิพลของบันไดเสียงที่มีต่อบทเพลงนั้น เป็นที่ยอมรับกันอยู่แล้วว่ามีอิทธิพลมากเพราะบันไดเสียงที่ผู้ประพันธ์ใช้ในแต่ละบทเพลงหรือทำนองใดทำนองหนึ่งนั้นจะเป็นเครื่องชี้นำการเคลื่อนที่ของทำนองเพลง สำนวน ลีลา ตลอดจนความสละสวยของบทเพลงนั้นๆ และเมื่อกล่าวถึงบันไดเสียงแล้ว อีกสิ่งหนึ่งที่มีความสำคัญต่อบทเพลงก็คือ ลูกตก ซึ่งลูกตกจะมีส่วนกำหนดในการสร้างแนวทำนองเพลงในอัตราจังหวะต่างๆ ซึ่งในการดำเนินทำนองของบทเพลงแต่ละบทเพลงนั้น ลูกตกจะต้องมีความสอดคล้องและสัมพันธ์กันอย่างต่อเนื่อง ซึ่งจะทำให้ทำนองเพลงดำเนินไปได้อย่างกลมกลืน

3.1.2 การวิเคราะห์ลูกตกทำนองหลักเพลงพญาโศก

โดยปกติแล้วลูกตกมักจะเป็นโน้ตใดโน้ตหนึ่งในบันไดเสียงของเพลงเพลงนั้น เช่นในบันไดเสียงโด ลูกตกมักจะเป็นเสียง ด, ร, ม, ซ หรือ ล ถ้าเป็นเพลงในบันไดเสียงซอล ลูกตกมักจะเป็นเสียง ซ, ล, ท, ร หรือ ม และเพลงในบันไดเสียงฟา ลูกตกก็จะเป็น ฟ, ซ, ล, ด หรือ ร ลูกตกเสียงต่างๆของแต่ละบันไดเสียงจะบอกลำดับขั้นด้วย คือบันไดเสียงโด

ลูกตกเป็นเสียงโด	เป็นลูกตกเสียงที่ 1	ของบันไดเสียง
ลูกตกเป็นเสียงเร	เป็นลูกตกเสียงที่ 2	ของบันไดเสียง
ลูกตกเป็นเสียงมี	เป็นลูกตกเสียงที่ 3	ของบันไดเสียง
ลูกตกเป็นเสียงซอล	เป็นลูกตกเสียงที่ 5	ของบันไดเสียง
ลูกตกเป็นเสียงลา	เป็นลูกตกเสียงที่ 6	ของบันไดเสียง

(มานพ วิสุทธิแพทย์.2533:49)

วิเคราะห์ลูกตกทำนองหลักเพลงพญาโศก 3 ชั้น ได้ทำการวิเคราะห์ดังต่อไปนี้

ข้อตกลงสัญลักษณ์

แทนการชี้ตัวโน้ตที่เป็นลูกตกของประโยคเพลง

ประโยคที่ 1

ประโยคที่ 1 ลูกตกคือเสียงเร ซึ่งเป็นเสียงที่ 2 ในบันไดเสียง โด

ประโยคที่ 2

ประโยคที่ 2 ลูกตกคือเสียงโด ซึ่งเป็นเสียงที่ 1 ในบันไดเสียง โด

ประโยคที่ 3

ประโยคที่ 3 ลูกตกคือเสียงเร ซึ่งเป็นเสียงที่ 5 ในบันไดเสียง ซอล

ประโยคที่ 4

ประโยคที่ 4 ลูกตกคือเสียงเร ซึ่งเป็นเสียงที่ 1 ในบันไดเสียง เร

ประโยคที่ 5

ประโยคที่ 5 ลูกตกคือเสียงที ซึ่งเป็นเสียงที่ 7 ในบันไดเสียง โด ซึ่งลูกตกเสียงทีในประโยคนี้ เป็นเสียงที่ใช้เชื่อมในการเปลี่ยนบันไดเสียงเป็นบันไดเสียงซอลในประโยคต่อไป

ประโยคที่ 6

ประโยคที่ 6 ลูกตกคือเสียงลา ซึ่งเป็นเสียงที่ 2 ในบันไดเสียง ซอล

ประโยคที่ 7

ประโยคที่ 7 ลูกตกคือเสียงที ซึ่งเป็นเสียงที่ 3 ในบันไดเสียง ซอล

ประโยคที่ 8

ประโยคที่ 8 ลูกตกคือเสียงซอล ซึ่งเป็นเสียงที่ 1 ในบันไดเสียง ซอล

ประโยคที่ 9

ประโยคที่ 9 ลูกตกคือเสียงลา ซึ่งเป็นเสียงที่ 2 ในบันไดเสียง ซอล

ประโยคที่ 10

ประโยคที่ 10 ลูกตกคือเสียงลา ซึ่งเป็นเสียงที่ 2 ในบันไดเสียง ซอล

ประโยคที่ 11

ประโยคที่ 11 ลูกตกคือเสียงเร ซึ่งเป็นเสียงที่ 5 ในบันไดเสียง ซอล

ประโยคที่ 12

ประโยคที่ 12 ลูกตกคือเสียงฟา ซึ่งเป็นเสียงที่ 3 ในบันไดเสียง เร

ประโยคที่ 13

ประโยคที่ 13 ลูกตกคือเสียงฟา ซึ่งเป็นเสียงที่ 3 ในบันไดเสียง เร

ประโยคที่ 14

ประโยคที่ 14 ลูกตกคือเสียงฟา ซึ่งเป็นเสียงที่ 3 ในบันไดเสียง เร

ประโยคที่ 15

ประโยคที่ 15 ลูกตกคือเสียงเร ซึ่งเป็นเสียงที่ 1 ในบันไดเสียง เร

ประโยคที่ 16

ประโยคที่ 16 ลูกตกคือเสียงเร ซึ่งเป็นเสียงที่ 2 ในบันไดเสียง โด

ประโยคที่ 17

ประโยคที่ 17 ลูกตกคือเสียงเร ซึ่งเป็นเสียงที่ 2 ในบันไดเสียง โด

สรุปการวิเคราะห์ลูกตกทำนองหลักเพลงพญาโศก

จากการวิเคราะห์ลูกตกทำนองหลักเพลงพญาโศกพบว่า ลูกตกส่วนใหญ่เป็นเสียงหลักของแต่ละบันไดเสียง ซึ่งลูกตกที่พบมี 6 เสียง คือ โด เร ฟา ซอล ลา ที และลูกตกเสียงทีที่พบในประโยคที่ 5 นั้นเป็นเสียงที่ใช้เชื่อมในการเปลี่ยนบันไดเสียงเป็นบันไดเสียงซอลในประโยคต่อไป ซึ่งลูกตกที่พบมากที่สุดคือ เสียงเร จำนวน 7 ประโยค ในประโยคที่ 1, 3, 4, 11, 15, 16, 17 อันดับที่สองคือ เสียงฟา จำนวน 3 ประโยค ในประโยคที่ 12, 13, 14 และเสียงลา จำนวน 3 ประโยค ในประโยคที่ 6, 9, 10 อันดับที่สามคือ เสียงที จำนวน 2ประโยค ในประโยคที่ 5, 7 และลูกตกที่พบน้อยที่สุดคือ เสียงโด จำนวน 1 ประโยค ในประโยคที่ 2 และ เสียงซอล จำนวน 1 ประโยค ในประโยคที่ 8

3.2 การวิเคราะห์ทางเดี่ยวซอด้วง เพลงพญาโศก

ในการวิเคราะห์ทางเดี่ยวซอด้วงนั้น บทบาท และช่วงเสียงของเครื่องดนตรี ถือเป็นองค์ประกอบสำคัญที่มีต่อการแปรทำนองของเพลง อ.อุทิศ นาคสวัสดิ์ ได้กล่าวถึงซอด้วงไว้ในหนังสือทฤษฎีและปฏิบัติดนตรีไทยภาค1 ดังต่อไปนี้

ซอด้วงเป็นเครื่องดนตรีสำหรับสีนำวงเครื่องสาย มีเสียงที่แหลมสูงดังกังวาน เป็นเครื่องดนตรีที่ดำเนินทำนองเป็นหลักให้กับวงเครื่องสายไทย ช่วงเสียงของซอด้วง ถ้าเล่นในระดับเสียงธรรมดา คือไม่มีการรูดนิ้วขึ้นไป จะได้ช่วงเสียง 9 เสียง คือสายทุ้ม 5 เสียง (ซ้ำกับสายเอก 1 เสียง คงเหลือ 4 เสียง) และสายเอก 5 เสียง ซึ่งซอด้วงเป็นเครื่องดนตรีที่สามารถผลิตเสียงได้มากกว่าเครื่องดนตรีชนิดอื่นๆ โดยการเลื่อนตำแหน่งนิ้วมือและนิ้วให้ต่ำลงมาอีกช่วงหนึ่ง จากลักษณะเด่นในเรื่องของช่วงเสียงนี้เอง ทำให้การแปรทำนองของซอด้วงมีความหลากหลาย และน่าสนใจ

ซึ่งการวิเคราะห์เพลงพญาโศก ซอด้วงทางครูเบญจรงค์ ธนโกเศศ ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปการแสดง เมื่อปี พ.ศ 2541 ครั้งนี้ ผู้ศึกษาได้ทำการบันทึกเทปเพลงเดี่ยวพญาโศก โดยได้รับความร่วมมือจากคุณครูเบญจรงค์ ธนโกเศศ เป็นผู้บรรเลง และได้นำมาบันทึกในระบบโน้ตสากลเพื่อใช้ในการวิเคราะห์เพลงเดี่ยวพญาโศก 3 ชั้นทางซอด้วง ในหัวข้อต่อไปนี้

3.2.1 การวิเคราะห์บันไดเสียงทางเดี่ยวซอด้วง

3.2.2 การวิเคราะห์ลูกตกทางเดี่ยวซอด้วง

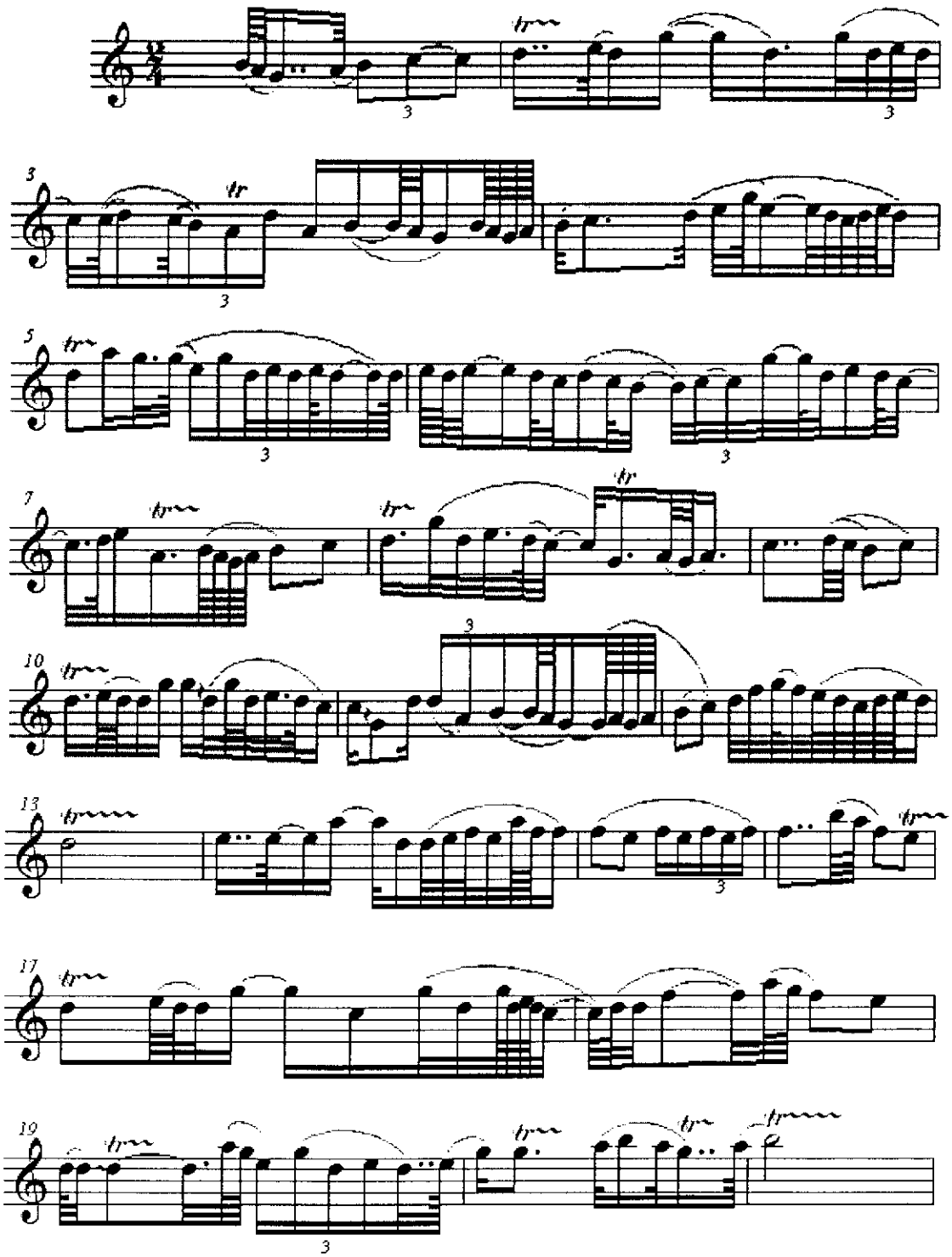
3.2.3 การวิเคราะห์การแปรทำนองทางเดี่ยวซอด้วง

เพลงเดี่ยวพญาโศก 3 ชั้น ซอด้วงทางครูเบญจรงค์ ธนโกเศศนี้ มีรูปแบบการบรรเลงแบ่งเป็น 2 ส่วนคือ ส่วนของเที่ยวหวาน ที่มีลักษณะการบรรเลงโดยการลากเสียงยาวๆ อ่อนช้อย และส่วนของเที่ยวเก็บที่ย้อนกลับมาเล่นใหม่อีกครั้ง ในลักษณะของทำนองที่เป็นพยางค์ถี่ๆ ต่อเนื่องไป โดยในการบรรเลงเที่ยวแรกคือเที่ยวหวาน มีการเริ่มต้นของเพลงในลักษณะเดียวกับทำนองหลักคือ การนำทำนองประโยคสุดท้ายของเพลงมาเป็นส่วนนำเข้าสู่บทเพลง ส่วนในเที่ยวเก็บไม่มีการนำเข้าสู่บทเพลงเนื่องจากเป็นการย้อนกลับมาบรรเลงใหม่อีกครั้ง ดังนั้นในการวิเคราะห์ประโยคที่ 1 อันเป็นส่วนนำเข้าสู่บทเพลงจึงไม่มีการเปรียบเทียบกับเที่ยวเก็บ ซึ่งผู้ศึกษาได้ทำการวิเคราะห์ดังต่อไปนี้

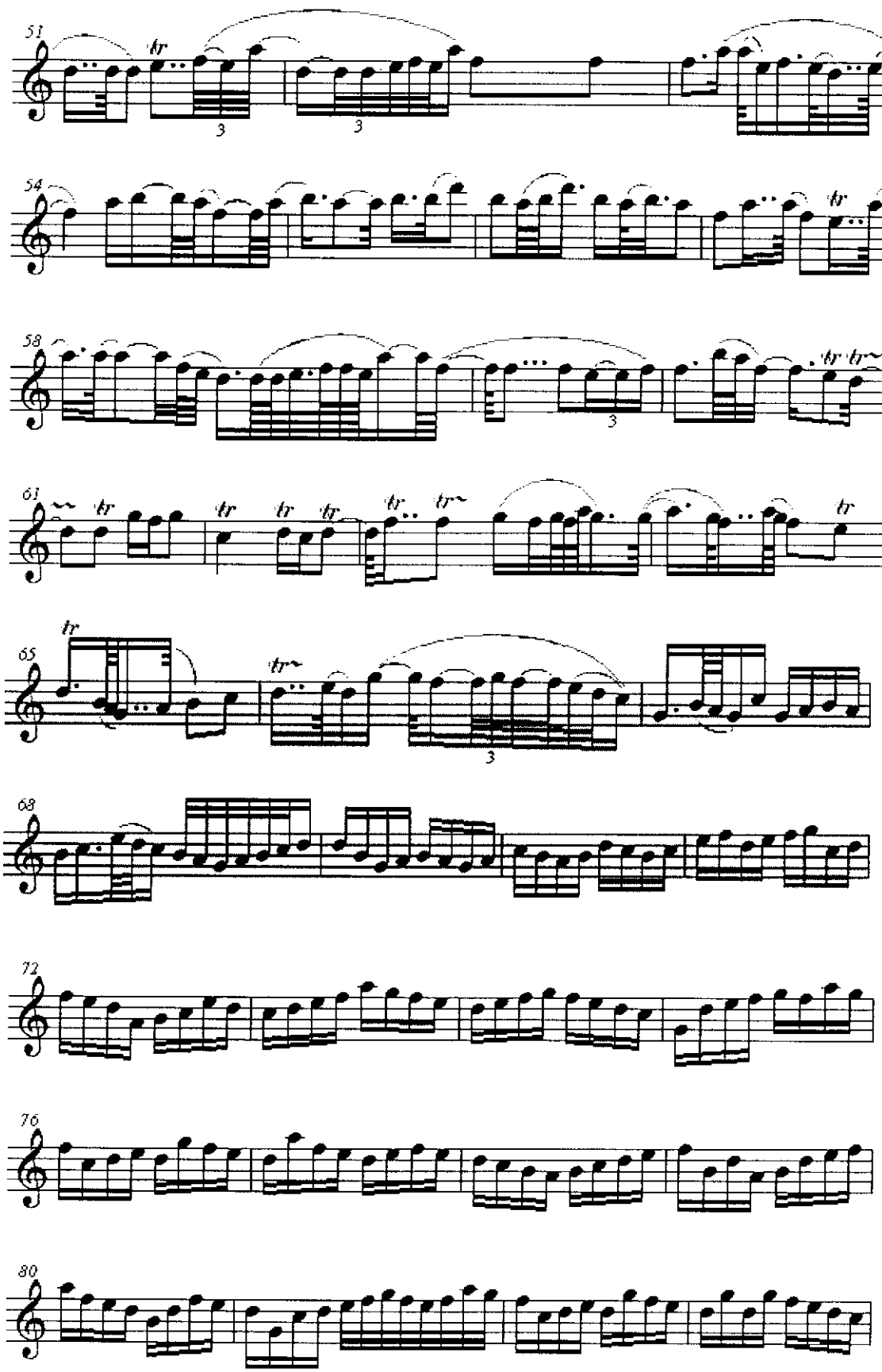
เพลงพญาโศก 3 ชั้น

(ซอด้วง)

ครูเบญจรงค์ ธนโกเศศ



22
25
29
32
36
40
43
45
48


51
54
58
61
65
68
72
76
80

84
88
92
96
100
104
108
112
116

การวิเคราะห์ทางเดี่ยวซอด้วงนี้ ผู้ศึกษาได้ทำการวิเคราะห์เปรียบเทียบในเรื่องของบันไดเสียง ลูกตกและการแปรทำนอง เพื่อให้เห็นถึงความสัมพันธ์ระหว่างทำนองหลักและทางเดี่ยวซอด้วง โดยได้ทำการวิเคราะห์ดังต่อไปนี้

3.2.1 การวิเคราะห์บันไดเสียงทางเดี่ยวซอด้วง

เที่ยวหวาน

ประโยคที่ 1

ทำนองหลัก

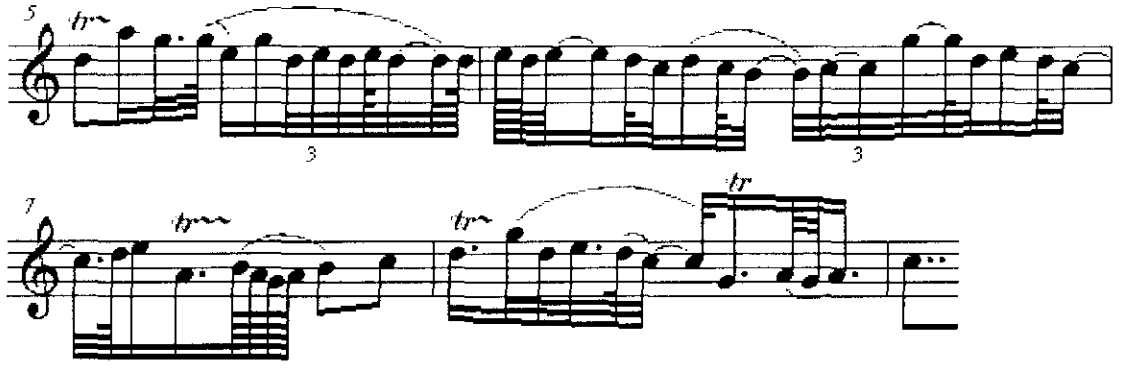
เที่ยวหวาน

ประโยคที่ 1 อยู่ในบันไดเสียงโด เนื่องจากมีการสร้างทำนองโดยใช้เสียงโด เร มี ซอล ลา เป็นเสียงหลัก และใช้เสียงที เป็นเสียงรอง ช่วยตกแต่งทำนองภายในประโยค เป็นบันไดเสียงเดียวกับทำนองหลัก

ประโยคที่ 2

ทำนองหลัก

เที่ยวหวาน

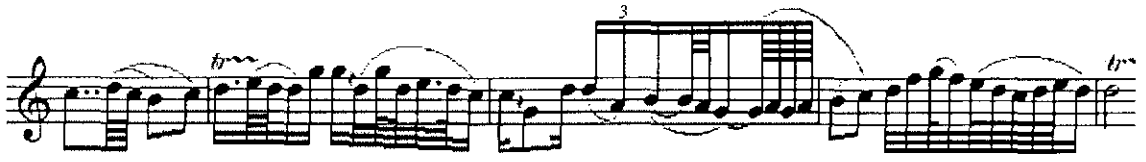


ประโยคที่ 2 อยู่ในบันไดเสียงโด เนื่องจากทำนองเพลงมีการใช้เสียง โด เร มี ซอล ลา เป็นเสียงหลัก และใช้เสียงทีเป็นเสียงรอง ซึ่งเป็นบันไดเสียงเดียวกับทำนองหลัก

ประโยคที่ 3

ทำนองหลัก

เที่ยวหวาน

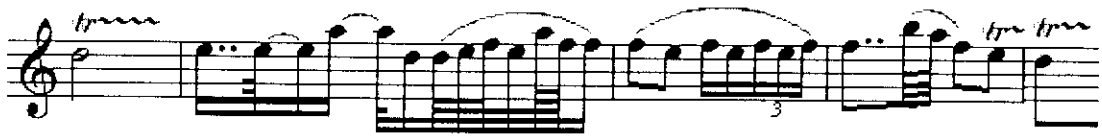


ประโยคที่ 3 อยู่ในบันไดเสียงซอล เนื่องจากทำนองเพลงมีการใช้เสียง ซอล ลา ที เร มี เป็นเสียงหลัก และใช้เสียงโด และเสียงฟาเป็นเสียงรอง ซึ่งเป็นบันไดเสียงเดียวกับทำนองหลัก

ประโยคที่ 4

ทำนองหลัก

เที่ยวหวาน

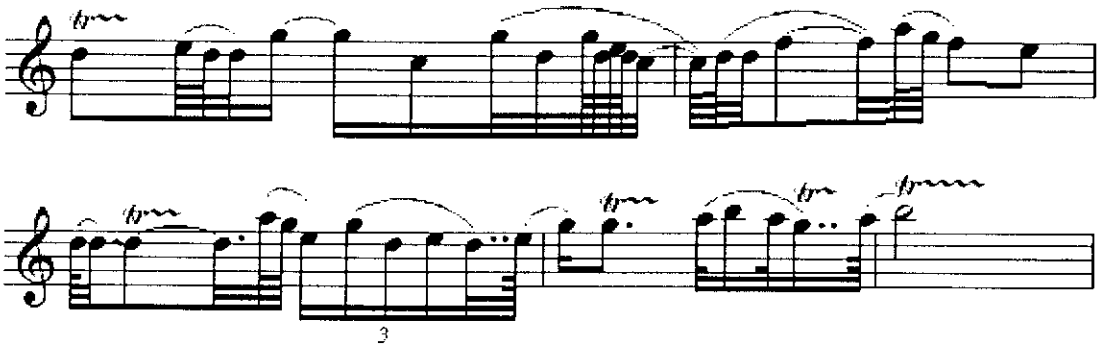


ประโยคที่ 4 อยู่ในบันไดเสียงเร เนื่องจากทำนองเพลงใช้เสียงเร มี ฟา ลา ที เป็นเสียงหลัก เป็นบันไดเสียงเดียวกับทำนองหลัก

ประโยคที่ 5

ทำนองหลัก

เที่ยวหวาน



ประโยคที่ 5 อยู่ในบันไดเสียงโด เนื่องจากทำนองเพลงมีการใช้เสียง โด เร มี ซอล ลา เป็นเสียงหลัก และใช้เสียงฟาและเสียงทีเป็นเสียงรอง ซึ่งเป็นบันไดเสียงเดียวกับทำนองหลัก

ประโยคที่ 6

ทำนองหลัก

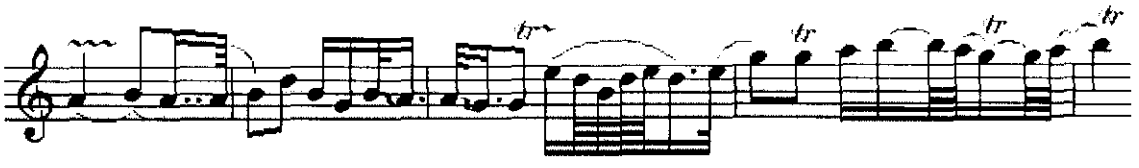
เที่ยวหวาน

ประโยคที่ 6 อยู่ในบันไดเสียงซอล เนื่องจากทำนองเพลงมีการใช้เสียง ซอล ลา ที เร มี เป็นเสียงหลัก และใช้เสียงโดเป็นเสียงรอง ซึ่งเป็นบันไดเสียงเดียวกับทำนองหลัก

ประโยคที่ 7

ทำนองหลัก

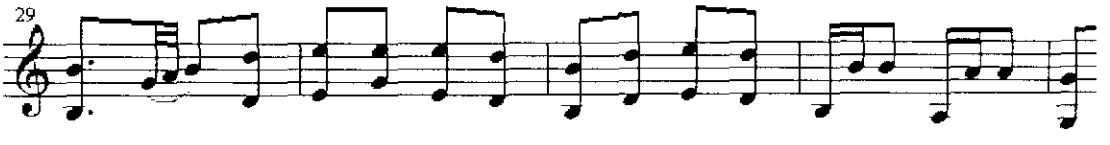
เที่ยวหวาน



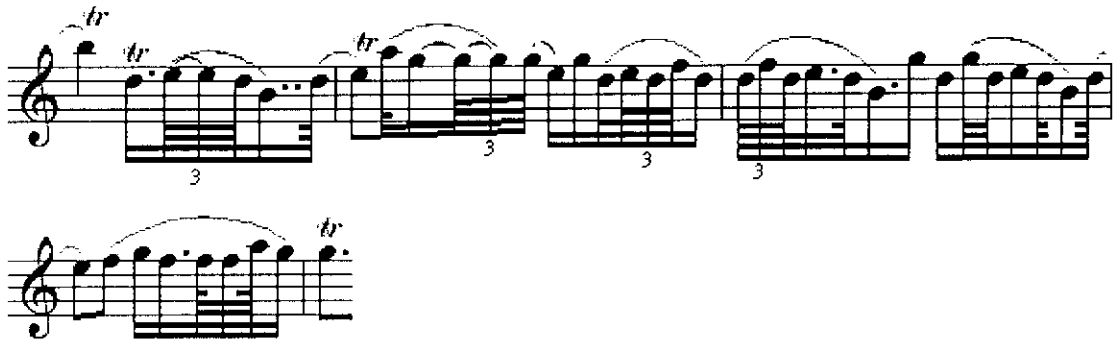
ประโยคที่ 7 อยู่ในบันไดเสียงซอล เนื่องจากทำนองเพลงมีการใช้เสียง ซอล ลา ที เร มี เป็นเสียงหลัก เป็นบันไดเสียงเดียวกับทำนองหลัก

ประโยคที่ 8

ทำนองหลัก



เที่ยวหวาน



ประโยคที่ 8 อยู่ในบันไดเสียงซอล เนื่องจากทำนองเพลงมีการใช้เสียง ซอล ลา ที เร มีเป็นเสียงหลัก และใช้เสียงฟาเป็นเสียงรอง เป็นบันไดเสียงเดียวกับทำนองหลัก

ประโยคที่ 9

ทำนองหลัก

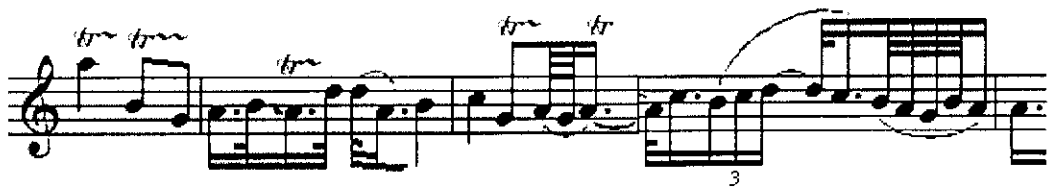
เที่ยวหวาน

ประโยคที่ 9 อยู่ในบันไดเสียงซอล เนื่องจากทำนองเพลงมีการใช้เสียง ซอล ลา ที เร มีเป็นเสียงหลัก เป็นบันไดเสียงเดียวกับทำนองหลัก

ประโยคที 10

ทำนองหลัก

เที่ยวหวาน

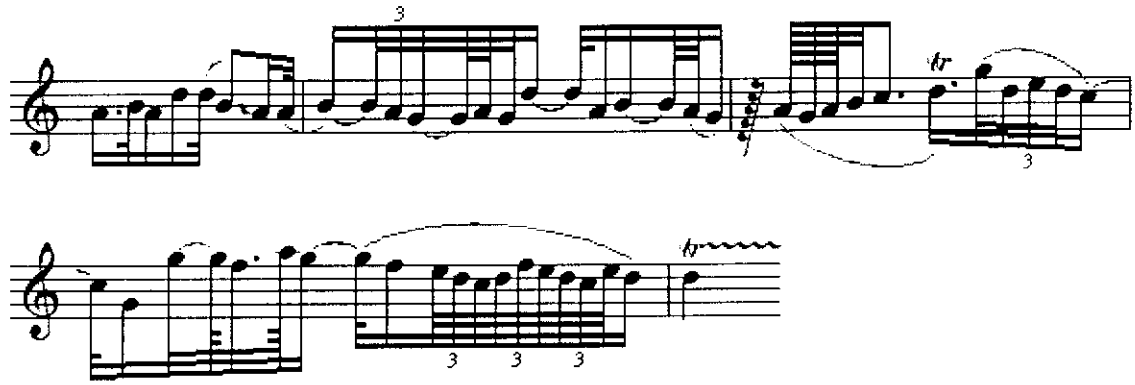


ประโยคที่ 10 อยู่ในบันไดเสียงซอล เนื่องจากทำนองเพลงมีการใช้เสียง ซอล ลา ที เร มี เป็นเสียงหลัก เป็นบันไดเสียงเดียวกับทำนองหลัก

ประโยคที่ 11

ทำนองหลัก

เที่ยวหวาน



ประโยคที่ 11 ทำนองเพลงมีการใช้เสียง ซอล ลา ที เร มี เป็นเสียงหลัก อยู่ในบันไดเสียง ซอล เป็นบันไดเสียงเดียวกับทำนองหลัก

ประโยคที่ 12

ทำนองหลัก

เที่ยวหวาน

ประโยคที่ 12 อยู่ในบันไดเสียงเร เนื่องจากทำนองเพลงมีการใช้เสียงเร มี ฟา ลา ที เป็นเสียงหลัก อยู่ในบันไดเสียงเดียวกับทำนองหลัก

ประโยคที่ 13

ทำนองหลัก

เที่ยวหวาน

ประโยคที่ 13 อยู่ในบันไดเสียงเร เนื่องจากทำนองเพลงมีการใช้เสียงเร มี ฟา ลา ที เป็นเสียงหลัก อยู่ในบันไดเสียงเดียวกับทำนองหลัก

ประโยคที่ 14

ทำนองหลัก

เที่ยวหวาน

ประโยคที่ 14 อยู่ในบันไดเสียงเร เนื่องจากทำนองเพลงมีการใช้เสียงเร มี ฟา ลา ที เป็นเสียงหลัก อยู่ในบันไดเสียงเดียวกับทำนองหลัก

ประโยคที่ 15

ทำนองหลัก

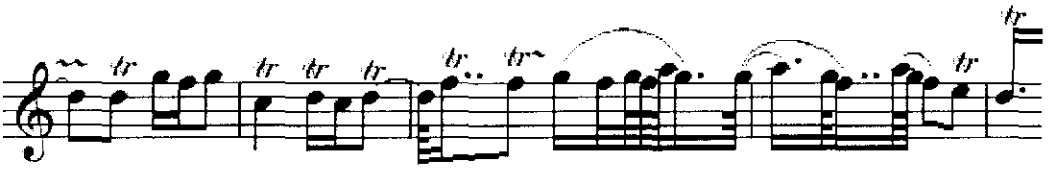
เที่ยวหวาน

ประโยคที่ 15 อยู่ในบันไดเสียงเร เนื่องจากทำนองเพลงมีการใช้เสียงเร มี ฟา ลา ที เป็นเสียงหลัก อยู่ในบันไดเสียงเดียวกับทำนองหลัก

ประโยคที่ 16

ทำนองหลัก

เที่ยวหวาน

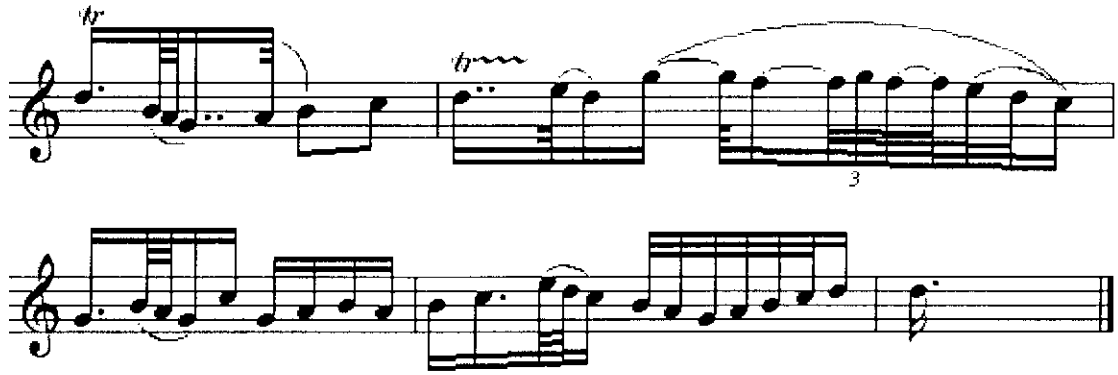


ประโยคที่ 16 อยู่ในบันไดเสียงโด เนื่องจากทำนองเพลงมีการใช้เสียงโด เร มี ซอล ลา เป็นเสียงหลัก และใช้เสียงฟา เป็นเสียงรอง เป็นบันไดเสียงเดียวกับทำนองหลัก

ประโยคที่ 17

ทำนองหลัก

เที่ยวหวาน



ประโยคที่ 17 อยู่ในบันไดเสียงโด เนื่องจากทำนองเพลงมีการใช้เสียง โด เร มี ซอล ลา เป็นเสียงหลัก และใช้เสียงฟา และ ที เป็นเสียงรอง เป็นบันไดเสียงเดียวกับทำนองหลัก

เที่ยวเก็บ

ประโยคที่ 1

ทำนองหลัก

เที่ยวเก็บ

เนื่องจากเที่ยวเก็บเป็นการย้อนกลับมาเล่นใหม่ในรอบที่ 2 จึงไม่มีส่วนนำเข้าสู่บทเพลง

ประโยคที่ 2

ทำนองหลัก

เที่ยวเก็บ

ประโยคที่ 2 อยู่ในบันไดเสียงโด เนื่องจากมีการสร้างทำนองโดยใช้เสียงโด เร มี ซอล ลา เป็นเสียงหลัก และใช้เสียง ฟา และ ที เป็นเสียงรอง อยู่ในบันไดเสียงเดียวกับทำนองหลัก

ประโยคที่ 3

ทำนองหลัก

เที่ยวเก็บ

ประโยคที่ 3 อยู่ในบันไดเสียงซอล เนื่องจากมีการสร้างทำนองโดยใช้เสียง ซอล ลา ที เร มี เป็นเสียงหลัก และใช้เสียง โด และ ฟา เป็นเสียงรอง อยู่ในบันไดเสียงเดียวกับทำนองหลัก

ประโยคที่ 4

ทำนองหลัก

เที่ยวเก็บ

ประโยคที่ 4 อยู่ในบันไดเสียงเร เนื่องจากทำนองเพลงมีการใช้เสียง เร มี ฟา ลา ที เป็นเสียงหลัก และใช้เสียงโด เป็นเสียงรอง เป็นบันไดเสียงเดียวกับทำนองหลัก

ประโยคที่ 5

ทำนองหลัก

เที่ยวเก็บ

ประโยคที่ 5 อยู่ในบันไดเสียงโด เนื่องจากทำนองเพลงมีการใช้เสียง โด เร มี ซอล ลา เป็นเสียงหลัก และใช้เสียงฟาเป็นเสียงรอง เป็นบันไดเสียงเดียวกับทำนองหลัก

ประโยคที่ 6

ทำนองหลัก

เที่ยวเก็บ

ประโยคที่ 6 อยู่ในบันไดเสียงซอล เนื่องจากทำนองเพลงมีการใช้เสียง ซอล ลา ที เร มี เป็นเสียงหลัก และใช้เสียงโดและเสียงฟาเป็นเสียงรอง เป็นบันไดเสียงเดียวกับทำนองหลัก

ประโยคที่ 7

ทำนองหลัก

เที่ยวเก็บ

ประโยคที่ 7 อยู่ในบันไดเสียงซอล เนื่องจากทำนองเพลงมีการใช้เสียง ซอล ลา ที เร มี เป็นเสียงหลัก และใช้เสียงฟาเป็นเสียงรอง เป็นบันไดเสียงเดียวกับทำนองหลัก

ประโยคที่ 8

ทำนองหลัก

เที่ยวเก็บ

ประโยคที่ 8 อยู่ในบันไดเสียงซอล เนื่องจากทำนองเพลงมีการใช้เสียง ซอล ลา ที เร มี เป็นเสียงหลัก และใช้เสียงฟา เป็นเสียงรอง เป็นบันไดเสียงเดียวกับทำนองหลัก

ประโยคที่ 9

ทำนองหลัก

เที่ยวเก็บ

ประโยคที่ 9 อยู่ในบันไดเสียงซอล เนื่องจากทำนองเพลงมีการใช้เสียง ซอล ลา ที เร มี เป็นเสียงหลัก และใช้เสียงโด และ ฟา เป็นเสียงรอง เป็นบันไดเสียงเดียวกับทำนองหลัก

ประโยคที่ 10

ทำนองหลัก

เที่ยวเก็บ

ประโยคที่ 10 อยู่ในบันไดเสียงซอล เนื่องจากทำนองเพลงใช้เสียงซอล ลา ที เร มี เป็นเสียงหลัก และใช้เสียงโด และ ฟา เป็นเสียงรอง เป็นบันไดเสียงเดียวกับทำนองหลัก

ประโยคที่ 11

ทำนองหลัก

เที่ยวเก็บ

ประโยคที่ 11 อยู่ในบันไดเสียงซอล เนื่องจากทำนองเพลงมีการใช้เสียง ซอล ลา ที เร มี เป็นเสียงหลัก และใช้เสียงโด และ ฟาเป็นเสียงรอง เป็นบันไดเสียงเดียวกับทำนองหลัก

ประโยคที่ 12

ทำนองหลัก

เที่ยวเก็บ

ประโยคที่ 12 อยู่ในบันไดเสียงเร เนื่องจากทำนองเพลงมีการใช้เสียง เร มี ฟา ลา ที เป็นเสียงหลัก เป็นบันไดเสียงเดียวกับทำนองหลัก

ประโยคที่ 13

ทำนองหลัก

เที่ยวเก็บ

ประโยคที่ 13 อยู่ในบันไดเสียงเร เนื่องจากทำนองเพลงมีการใช้เสียง เร มี ฟา ลา ที เป็นเสียงหลัก และใช้เสียงโด และ ซอล เป็นเสียงรอง เป็นบันไดเสียงเดียวกับทำนองหลัก

ประโยคที่ 14

ทำนองหลัก

เที่ยวเก็บ

ประโยคที่ 14 อยู่ในบันไดเสียงเร ไม่ตรงกับทำนองหลัก เนื่องจากมีการสร้างทำนองใหม่ โดยใช้กลุ่มเสียงเร มี ฟา ลา ที เป็นเสียงหลัก

ประโยคที่ 15

ทำนองหลัก

เที่ยวเก็บ

ประโยคที่ 15 อยู่ในบันไดเสียงเร เนื่องจากทำนองเพลงมีการใช้เสียง เร มี ฟา ลา ที เป็นเสียงหลัก เป็นบันไดเสียงเดียวกับทำนองหลัก

ประโยคที่ 16

ทำนองหลัก

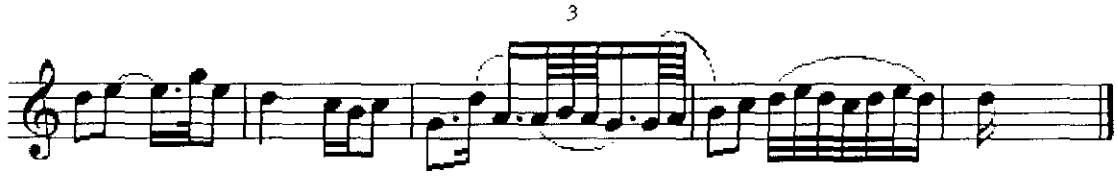
เที่ยวเก็บ

ประโยคที่ 16 อยู่ในบันไดเสียงโด เนื่องจากทำนองเพลงมีการใช้เสียงโด เร มี ซอล ลา เป็นเสียงหลัก และใช้เสียงฟา และ ที เป็นเสียงรอง เป็นบันไดเสียงเดียวกับทำนองหลัก

ประโยคที่ 17

ทำนองหลัก

เที่ยวเก็บ



ประโยคที่ 17 อยู่ในบันไดเสียงโด เนื่องจากทำนองเพลงมีการใช้เสียง โด เร มี ซอล ลา เป็นเสียงหลัก เป็นบันไดเสียงเดียวกับทำนองหลัก

สรุปการวิเคราะห์บันไดเสียงทางเดี่ยวซอด้วง

จากการวิเคราะห์บันไดเสียงเพลงพญาโศกทางเดี่ยวซอด้วงพบว่า เพลงพญาโศก 3 ชั้น เป็นเพลงในบันไดเสียงซอล เช่นเดียวกับทำนองหลัก โดยในเที่ยวหวานพบว่า มีบันไดเสียง 3 บันไดเสียง คือ โด เร ซอล ซึ่งบันไดเสียงที่พบมากที่สุดคือ บันไดเสียงซอล จำนวน 7 ประโยค ในประโยคที่ 3, 6, 7, 8, 9, 10, 11 อันดับที่สองพบ 2 บันไดเสียงคือบันไดเสียงโด จำนวน 5 ประโยค

ในประโยคที่ 1, 2, 5, 16, 17 และบันไดเสียงเร จำนวน 5 ประโยค ในประโยคที่ 4, 12, 13, 14, 15 ในส่วนของเที่ยวเก็บ พบว่ามีบันไดเสียง 3 บันไดเสียง คือ โด เร ซอล ซึ่งบันไดเสียงที่พบมากที่สุดคือ บันไดเสียงซอล จำนวน 7 ประโยค ในประโยคที่ 3, 6, 7, 8, 9, 10, 11 อันดับที่สองคือบันไดเสียงเร จำนวน 5 บันไดเสียง ในประโยคที่ 4, 12, 13, 14, 15 และอันดับที่สามคือบันไดเสียงโด จำนวน 4 ประโยค ในประโยคที่ 2, 5, 16, 17

ตารางการเปรียบเทียบบันไดเสียงทำนองหลักกับทางเดี่ยวซอด้วง

ประโยคที่	ทำนองหลัก	เที่ยวหวาน	เที่ยวเก็บ
1	โด	โด	-
2	โด	โด	โด
3	ซอล	ซอล	ซอล
4	เร	เร	เร
5	โด	โด	โด
6	ซอล	ซอล	ซอล
7	ซอล	ซอล	ซอล
8	ซอล	ซอล	ซอล
9	ซอล	ซอล	ซอล
10	ซอล	ซอล	ซอล
11	ซอล	ซอล	ซอล
12	เร	เร	เร
13	เร	เร	เร
14	เร	เร	เร
15	เร	เร	เร
16	โด	โด	โด
17	โด	โด	โด

ซึ่งจากตารางเปรียบเทียบบันไดเสียงทำนองหลักกับทางเดี่ยวซอด้วงในเที่ยวหวานและเที่ยวเก็บพบว่า บันไดเสียงทั้งในเที่ยวหวานและเที่ยวเก็บตรงกับบันไดเสียงของทำนองหลักทุกประโยค เห็นได้ว่า ผู้ประพันธ์ยังคงยึดบันไดเสียงของทำนองหลักเป็นหลักในการประพันธ์ทางเดี่ยว

3.2.2 การวิเคราะห์ลูกตกทางเดี่ยวซอด้วง

ข้อตกลงสัญลักษณ์

แทน การชี้ตัวโน้ตลูกตกของทำนองหลัก และตัวโน้ตลูกตกของทางเดี่ยวซอด้วงที่ตรงกันกับลูกตกของทำนองหลัก

วิเคราะห์เที่ยวหวาน

ประโยคที่ 1

ทำนองหลัก

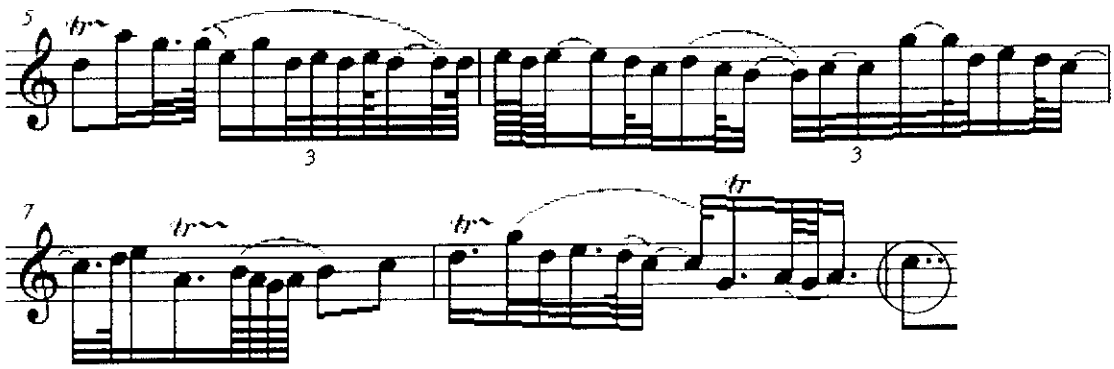
เที่ยวหวาน

จากการวิเคราะห์พบว่า ลูกตกของเที่ยวหวานคือเสียงเร ซึ่งเป็นเสียงที่ 2 ในบันไดเสียงโด เป็นลูกตกเสียงเดียวกันกับลูกตกของทำนองหลัก

ประโยคที่ 2

ทำนองหลัก

เที่ยวหวาน

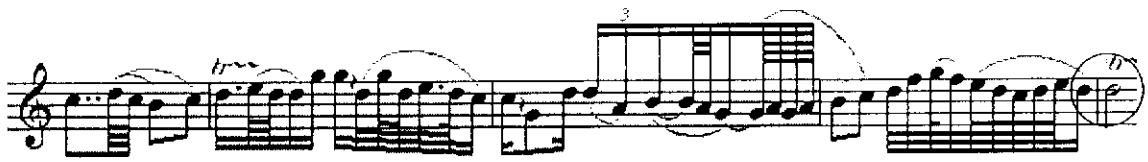


จากการวิเคราะห์พบว่า ลูกตกของเที่ยวหวานคือเสียงโด ซึ่งเป็นเสียงที่ 1 ในบันไดเสียง โด เป็นลูกตกเสียงเดียวกันกับลูกตกของทำนองหลัก

ประโยคที่ 3

ทำนองหลัก

เที่ยวหวาน

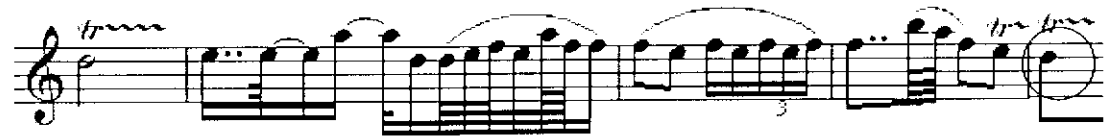


จากการวิเคราะห์พบว่า ลูกตกของเที่ยวหวานคือเสียงเร ซึ่งเป็นเสียงที่ 5 ในบันไดเสียงซอล เป็นลูกตกเสียงเดียวกันกับลูกตกของทำนองหลัก

ประโยคที่ 4

ทำนองหลัก

เที่ยวหวาน

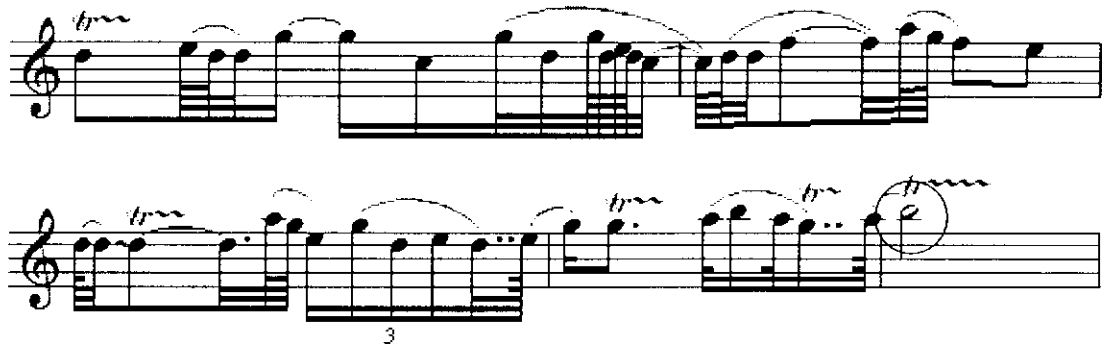


จากการวิเคราะห์พบว่า ลูกตกของเที่ยวหวานคือเสียงเร ซึ่งเป็นเสียงที่ 1 ในบันไดเสียงเร เป็นลูกตกเสียงเดียวกันกับลูกตกของทำนองหลัก

ประโยคที่ 5

ทำนองหลัก

เที่ยวหวาน



จากการวิเคราะห์พบว่า ลูกตกของเที่ยวหวานคือเสียงที ซึ่งเป็นเสียงที่ 7 ในบันไดเสียงโด เป็นลูกตกเสียงเดียวกันกับลูกตกของทำนองหลัก

ประโยคที่ 6

ทำนองหลัก

เที่ยวหวาน

จากการวิเคราะห์พบว่า ลูกตกของเที่ยวหวานคือเสียงลา ซึ่งเป็นเสียงที่ 2 ในบันไดเสียงซอล เป็นลูกตกเสียงเดียวกันกับลูกตกของทำนองหลัก

ประโยคที่ 7

ทำนองหลัก

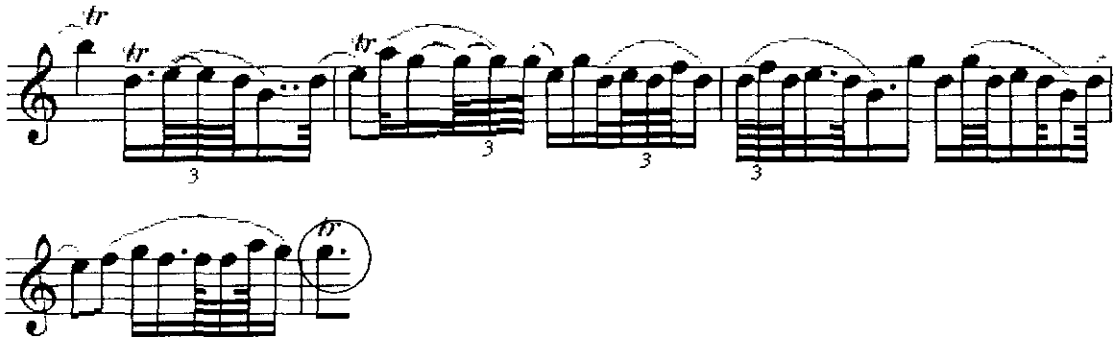
เที่ยวหวาน

จากภาววิเคราะห์พบว่า ลูกตกของเที่ยวหวานคือเสียงที ซึ่งเป็นเสียงที่ 3 ใน บันไดเสียงซอล เป็นลูกตกเสียงเดียวกันกับลูกตกของทำนองหลัก

ประโยคที่ 8

ทำนองหลัก

เที่ยวหวาน



จากการวิเคราะห์พบว่า ลูกตกของเที่ยวหวานคือเสียงซอล ซึ่งเป็นเสียงที่ 4 ใน บันไดเสียงเร เป็นลูกตกเสียงเดียวกันกับลูกตกของทำนองหลัก

ประโยคที่ 9

ทำนองหลัก

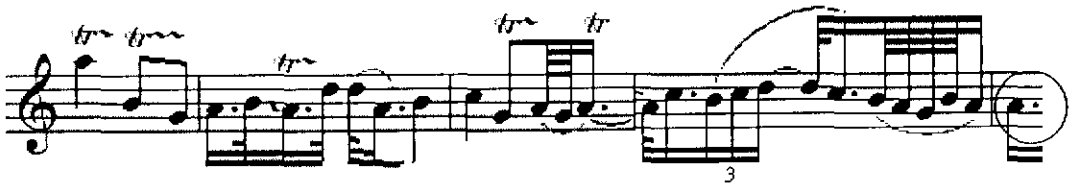
เที่ยวหวาน

จากการวิเคราะห์พบว่า ลูกตกของเที่ยวหวานคือเสียงลา ซึ่งเป็นเสียงที่ 2 ใน บันไดเสียงซอล เป็นลูกตกเสียงเดียวกันกับลูกตกของทำนองหลัก

ประโยคที่ 10

ทำนองหลัก

เที่ยวหวาน

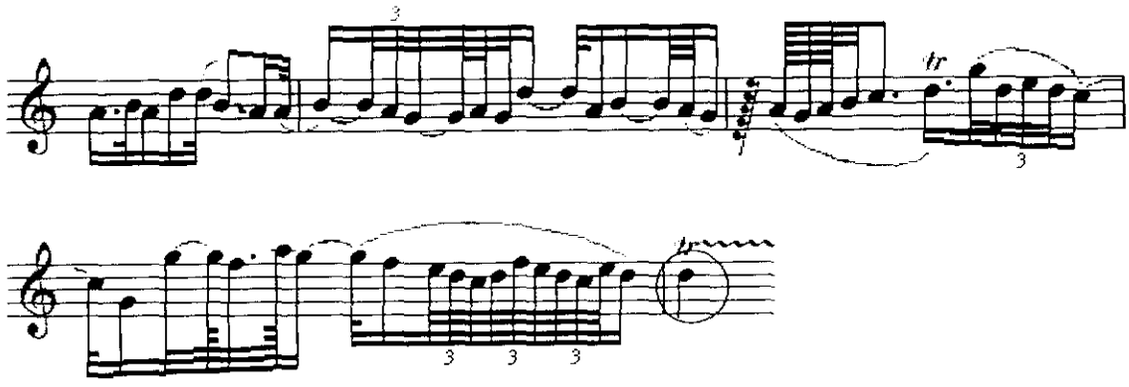


จากการวิเคราะห์พบว่า ลูกตกของเที่ยวหวานคือเสียงลา ซึ่งเป็นเสียงที่ 2 ใน บันไดเสียงซอล เป็นลูกตกเสียงเดียวกันกับลูกตกของทำนองหลัก

ประโยคที่ 11

ทำนองหลัก

เที่ยวหวาน



จากการวิเคราะห์พบว่า ลูกตกของเที่ยวหวานคือเสียงเร ซึ่งเป็นเสียงที่ 5 ใน บันไดเสียงซอล เป็นลูกตกเสียงเดียวกันกับลูกตกของทำนองหลัก

ประโยคที่ 12

ทำนองหลัก

เที่ยวหวาน

จากการวิเคราะห์พบว่า ลูกตกของเที่ยวหวานคือเสียงฟา ซึ่งเป็นเสียงที่ 3 ใน บันไดเสียงเร เป็นลูกตกเสียงเดียวกันกับลูกตกของทำนองหลัก

ประโยคที่ 13

ทำนองหลัก

เที่ยวหวาน

จากการวิเคราะห์พบว่า ลูกตกของเที่ยวหวานคือเสียงฟา ซึ่งเป็นเสียงที่ 3 ในบันไดเสียงเร เป็นลูกตกเสียงเดียวกันกับลูกตกของทำนองหลัก

ประโยคที่ 14

ทำนองหลัก

เที่ยวหวาน

จากการวิเคราะห์พบว่า ลูกตกของเที่ยวหวานคือเสียงฟา ซึ่งเป็นเสียงที่ 3 ในบันไดเสียงเร เป็นลูกตกเสียงเดียวกันกับลูกตกของทำนองหลัก

ประโยคที่ 15

ทำนองหลัก

เที่ยวหวาน

จากการวิเคราะห์พบว่า ลูกตกของเที่ยวหวานคือเสียงเร ซึ่งเป็นเสียงที่ 1 ในบันไดเสียงเร เป็นลูกตกเสียงเดียวกันกับลูกตกของทำนองหลัก

ประโยคที่ 16

ทำนองหลัก

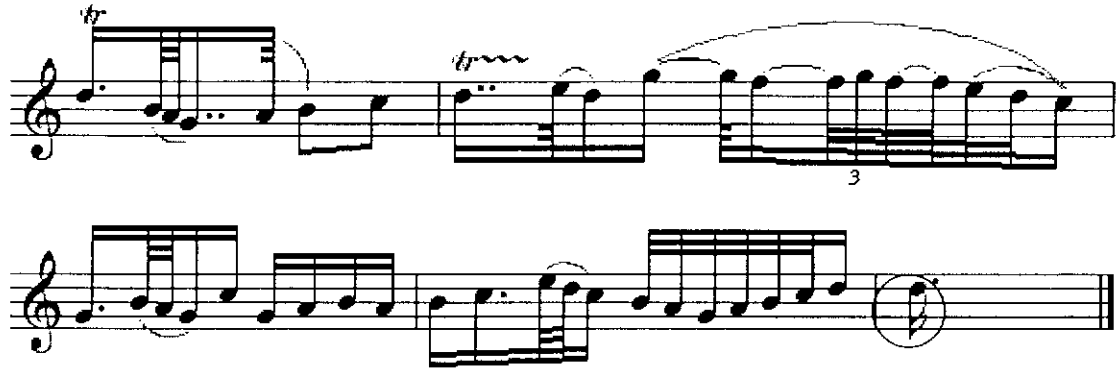
เที่ยวหวาน

จากการวิเคราะห์พบว่า ลูกตกของเที่ยวหวานคือเสียงเร ซึ่งเป็นเสียงที่ 2 ใน บันไดเสียงโด เป็นลูกตกเสียงเดียวกันกับลูกตกของทำนองหลัก

ประโยคที่ 17

ทำนองหลัก

เที่ยวหวาน



จากการวิเคราะห์พบว่า ลูกตกของเที่ยวหวานคือเสียงเร ซึ่งเป็นเสียงที่ 2 ใน บันไดเสียงโด เป็นลูกตกเสียงเดียวกันกับลูกตกของทำนองหลัก

วิเคราะห์เที่ยวเก็บ

ประโยคที่ 1

ทำนองหลัก

เที่ยวเก็บ

เนื่องจากเที่ยวเก็บเป็นการย้อนกลับมาเล่นใหม่ในรอบที่ 2 จึงไม่มีส่วนนำเข้าสู่บทเพลง

ประโยคที่ 2

ทำนองหลัก

เที่ยวเก็บ

จากการวิเคราะห์พบว่า ลูกตกของเที่ยวเก็บคือเสียงโด ซึ่งเป็นเสียงที่ 1 ใน บันไดเสียงโด เป็นลูกตกเสียงเดียวกันกับลูกตกของทำนองหลัก

ประโยคที่ 3

ทำนองหลัก

เที่ยวเก็บ

จากการวิเคราะห์พบว่า ลูกตกของเที่ยวเก็บคือเสียงเร ซึ่งเป็นเสียงที่ 5 ใน บันไดเสียงซอล เป็นลูกตกเสียงเดียวกันกับลูกตกของทำนองหลัก

ประโยคที่ 4

ทำนองหลัก

เที่ยวเก็บ

จากการวิเคราะห์พบว่า ลูกตกของเที่ยวเก็บคือเสียงเร ซึ่งเป็นเสียงที่ 1 ในบันไดเสียงเร เป็นลูกตกเสียงเดียวกันกับลูกตกของทำนองหลัก

ประโยคที่ 5

ทำนองหลัก

เที่ยวเก็บ

จากการวิเคราะห์พบว่า ลูกตกของเที่ยวเก็บคือเสียงที ซึ่งเป็นเสียงที่ 7 ในบันไดเสียงโด เป็นลูกตกเสียงเดียวกันกับลูกตกของทำนองหลักแต่ช่วงเสียงต่างกัน 1 คู่ 8 ซึ่งลูกตกเสียงทีเป็นโน้ตจรของบันไดเสียงโดและเป็นเสียงเชื่อมในการเปลี่ยนบันไดเสียงในประโยคต่อไป

ประโยคที่ 6

ทำนองหลัก

เที่ยวเก็บ

จากการวิเคราะห์พบว่า ลูกตกของเที่ยวเก็บคือเสียงลา ซึ่งเป็นเสียงที่ 2 ใน บันไดเสียงซอล เป็นลูกตกเสียงเดียวกันกับลูกตกของทำนองหลัก

ประโยคที่ 7

ทำนองหลัก

เที่ยวเก็บ

จากการวิเคราะห์พบว่า ลูกตกของเที่ยวเก็บคือเสียงที ซึ่งเป็นเสียงที่ 3 ใน บันไดเสียงซอล เป็นลูกตกเสียงเดียวกันกับลูกตกของทำนองหลัก

ประโยคที่ 8

ทำนองหลัก

เที่ยวเก็บ

จากการวิเคราะห์พบว่า ลูกตกของเที่ยวเก็บคือเสียงซอล ซึ่งเป็นเสียงที่ 1 ใน บันไดเสียงซอล เป็นลูกตกเสียงเดียวกันกับลูกตกของทำนองหลัก

ประโยคที่ 9

ทำนองหลัก

เที่ยวเก็บ

จากการวิเคราะห์พบว่า ลูกตกของเที่ยวเก็บคือเสียงลา ซึ่งเป็นเสียงที่ 2 ใน บันไดเสียงซอล เป็นลูกตกเสียงเดียวกันกับลูกตกของทำนองหลัก

ประโยคที่ 10

ทำนองหลัก

เที่ยวเก็บ

จากการวิเคราะห์พบว่า ลูกตกของเที่ยวเก็บคือเสียงลา ซึ่งเป็นเสียงที่ 2 ใน บันไดเสียงซอล เป็นลูกตกเสียงเดียวกันกับลูกตกของทำนองหลัก

ประโยคที่ 11

ทำนองหลัก

เที่ยวเก็บ

จากการวิเคราะห์พบว่า ลูกตกของเที่ยวเก็บคือเสียงเร ซึ่งเป็นเสียงที่ 5 ในบันไดเสียงซอล เป็นลูกตกเสียงเดียวกันกับลูกตกของทำนองหลัก

ประโยคที่ 12

ทำนองหลัก

เที่ยวเก็บ

จากการวิเคราะห์พบว่า ลูกตกของเที่ยวเก็บคือเสียงฟา ซึ่งเป็นเสียงที่ 3 ในบันไดเสียงเร เป็นลูกตกเสียงเดียวกันกับลูกตกของทำนองหลัก

ประโยคที่ 13

ทำนองหลัก

เที่ยวเก็บ

จากการวิเคราะห์พบว่า ลูกตกของเที่ยวเก็บคือเสียงฟา ซึ่งเป็นเสียงที่ 3 ในบันไดเสียงเร เป็นลูกตกเสียงเดียวกันกับลูกตกของทำนองหลัก

ประโยคที่ 14

ทำนองหลัก

เที่ยวเก็บ

จากการวิเคราะห์พบว่า ลูกตกของเที่ยวเก็บคือเสียงฟา ซึ่งเป็นเสียงที่ 3 ใน บันไดเสียงเร เป็นลูกตกเสียงเดียวกันกับลูกตกของทำนองหลัก

ประโยคที่ 15

ทำนองหลัก

เที่ยวเก็บ

จากการวิเคราะห์พบว่า ลูกตกของเที่ยวเก็บคือเสียงเร ซึ่งเป็นเสียงที่ 1 ใน บันไดเสียงเร เป็นลูกตกเสียงเดียวกันกับลูกตกของทำนองหลัก

ประโยคที่ 16

ทำนองหลัก

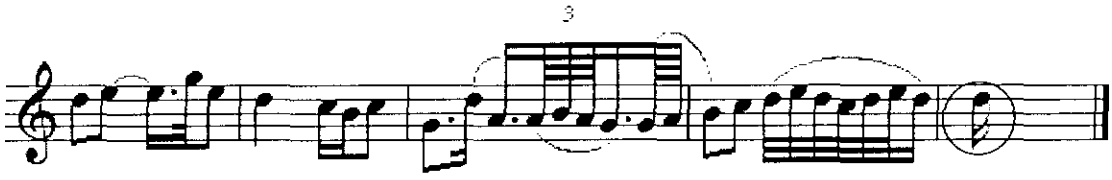
เที่ยวเก็บ

จากการวิเคราะห์พบว่า ลูกตกของเที่ยวเก็บคือเสียงเร ซึ่งเป็นเสียงที่ 2 ใน บันไดเสียงโด เป็นลูกตกเสียงเดียวกันกับลูกตกของทำนองหลัก

ประโยคที่ 17

ทำนองหลัก

เที่ยวเก็บ



จากการวิเคราะห์พบว่า ลูกตกของเที่ยวเก็บคือเสียงเร ซึ่งเป็นเสียงที่ 2 ใน บันไดเสียงโด เป็นลูกตกเสียงเดียวกันกับลูกตกของทำนองหลัก

สรุปการวิเคราะห์ลูกตกทางเดี่ยวซอด้วง

จากการวิเคราะห์ลูกตกทางเดี่ยวซอด้วง ทั้งในเที่ยวหวานและเที่ยวเก็บพบว่า มีลูกตกประโยคเพลงที่ตรงกันกับทำนองหลักทุกประโยค มีการใช้ลูกตก 6 เสียงคือ โด เร ฟา ซอล ลา ที ลูกตกที่พบมากที่สุดคือ เสียงเร จำนวน 7 ประโยค ในประโยคที่ 1, 3, 4, 11, 15, 16, 17 อันดับที่สองคือ เสียงฟา จำนวน 3 ประโยค ในประโยคที่ 12, 13, 14 และเสียงลา จำนวน 3 ประโยค ในประโยคที่6, 9, 10 อันดับที่สามคือ เสียงที จำนวน 2 ประโยค ในประโยคที่ 5, 7 และลูกตกที่พบน้อยที่สุดคือ เสียงโด จำนวน 1 ประโยค ในประโยคที่ 2 และเสียงซอล จำนวน 1 ประโยค ในประโยคที่ 8

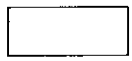
3.2.3 การวิเคราะห์การแปรทำนองทางเดี่ยวซอด้วง

ในการวิเคราะห์การแปรทำนองทางเดี่ยวซอด้วงนี้ ผู้ศึกษาได้ทำการวิเคราะห์โน้ตเพลงทีละประโยค โดยเริ่มวิเคราะห์ในเที่ยวหวานก่อนแล้วจึงวิเคราะห์ในเที่ยวเก็บ เพื่อวิเคราะห์ว่าในประโยคต่างๆของบทเพลงมีการแปรทำนองอย่างไร

ข้อตกลงสัญลักษณ์

แทน การชี้กลุ่มตัวโน้ตที่ใช้เทคนิคสบัด

แทน การชี้ตัวโน้ตลูกตกประโยคเพลง


แทน การชี้กลุ่มทำนองที่ใช้เทคนิคขยี้

การวิเคราะห์เที่ยวหวาน

ประโยคที่ 1

ทำนองหลัก

เที่ยวหวาน

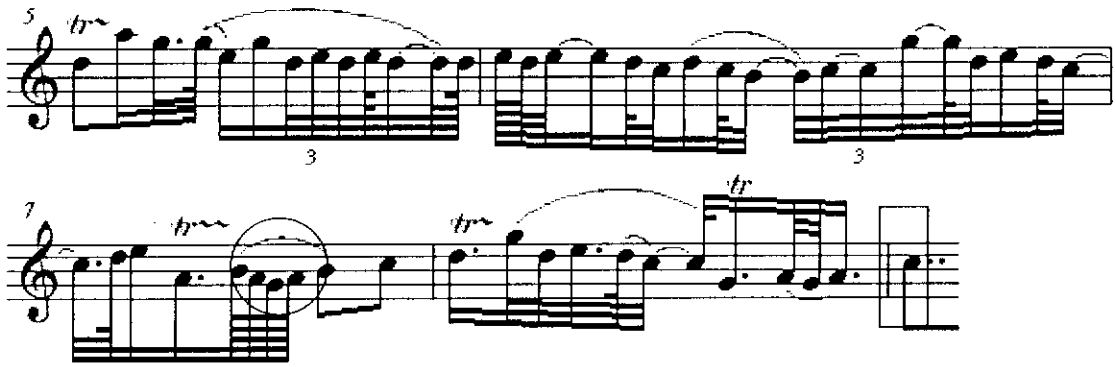
พบว่าทำนองเพลงมีการใช้เทคนิคการสบัดในการเริ่มต้นทำนอง ทำให้ทำนองมีความโดดเด่นและไพเราะเพิ่มขึ้น นอกจากนี้พบว่ามีการสร้างทำนองขึ้นมาใหม่ โดยใช้โน้ตที่เป็นเสียงหลัก

ของบันไดเสียงโด คือ โด เร มี ซอล ลา และมีการนำเสียงทีซึ่งเป็นโน้ตจรของบันไดเสียงโดมาเป็นเสียงเริ่มต้นของการสบัดเสียงลงไปหาเสียงซอล ในห้องที่ 1 โดยตกแต่งทำนองด้วยการพรมในห้องที่ 2, 3 และ 5 ทำให้เห็นว่าทำนองเพลงมีความแตกต่างๆกับทำนองหลัก แต่ยังคงยึดโครงสร้างของทำนองหลักทั้งบันไดเสียงและลูกตกเป็นหลักในการแปรทาง ในด้านการใช้คันชักโดยทั่วไปนั้นการใช้คันชักของเพลงไทยส่วนใหญ่จะเริ่มต้นบทเพลงด้วยการสีคันชักออก แต่ในทางเดี่ยวซอด้วงเพลงพญาโศกนี้เริ่มต้นเพลงด้วยการสีคันชักเข้า ในประโยคนี้ส่วนใหญ่เป็นคันชัก 4 (ดูคำอธิบายในนิยามศัพท์เฉพาะ) และในช่วงท้ายประโยคมีการใช้คันชัก 8 ก่อนจะลงลูกตกของประโยคที่เสียงเรด้วยการพรม มีการเคลื่อนที่ของทำนองในทิศทางเดียวกับทำนองหลัก

ประโยคที่ 2

ทำนองหลัก

เที่ยวหวาน

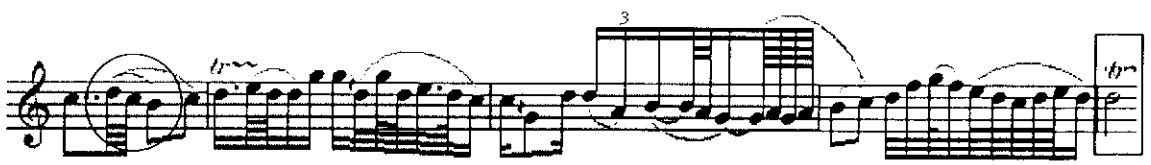


พบว่าทำนองเพลงมีการใช้เทคนิคการพรมในห้องที่ 1, 3 และ 4 โดยในห้องที่ 1 นั้นเป็นการพรมต่อเนื่องจากประโยคที่ 1 มีการสร้างทำนองขึ้นมาใหม่ โดยใช้โน้ตที่เป็นเสียงหลักของบันไดเสียงโด คือ โด เร มี ซอล ลา เริ่มต้นทำนองด้วยเสียงที่ตรงกันกับทำนองหลัก และใช้เสียงทีซึ่งเป็นโน้ตจรของบันไดเสียงโดมาช่วยตกแต่งทำนองในห้องที่ 2 และ 3 ไปสู่ลูกตกประโยคเสียงโดตรงกับทำนองหลัก โดยในห้องที่ 3 คุณครูเบญจรงค์ได้อธิบายว่าเป็นลักษณะทำนองที่ใช้เทคนิคการสบัดนิ้ว ตกแต่งทำนองให้มีความไพเราะ ทำให้เห็นว่าทำนองเพลงมีความแตกต่างๆกับทำนองหลัก แต่ยังคงยึดโครงสร้างของทำนองหลักทั้งบันไดเสียงและลูกตกเป็นหลักในการแปรทาง การใช้คันชักในประโยคนี้ส่วนใหญ่เป็นคันชัก 8 มีการเคลื่อนที่ของทำนองในทิศทางเดียวกันกับทำนองหลัก

ประโยคที่ 3

ทำนองหลัก

เที่ยวหวาน

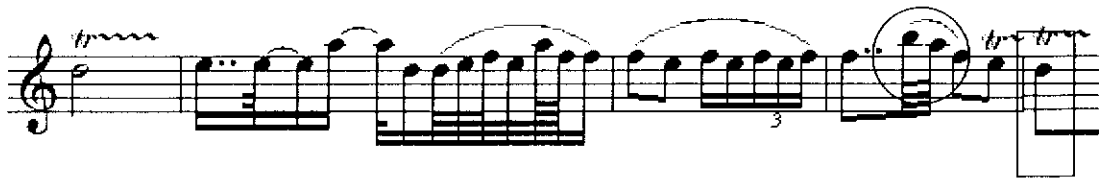


พบว่าทำนองมีการใช้เทคนิคการสบัดในห้องที่ 1 และเทคนิคการพรมในห้องที่ 2 และ 5 และสร้างทำนองใหม่ โดยใช้โน้ตที่เป็นเสียงหลักของบันไดเสียงซอล คือ ซอล ลา ที เร มี โดยใช้กลุ่มเสียงที่มีความใกล้ชิดกันตกแต่งทำนองเอื้อนไปสู่เสียงเรซึ่งเป็นเสียงลูกตกท้ายประโยคที่ตรงกับทำนองหลัก ทำนองเพลงจึงมีความแตกต่างจากทำนองหลักแต่ยังคงยึดโครงสร้างทำนองของทำนองหลักทั้งบันไดเสียงและลูกตกเป็นหลักในการแปรทาง ทำนองมีการเคลื่อนที่ไปในทิศทางเดียวกันกับทำนองหลัก ประโยคนี้ส่วนใหญ่มีการใช้คันชัก 4 ในการบรรเลง แต่ในช่วงท้ายประโยคมีการใช้คันชัก 8 ในการบรรเลงทำนองไปหาลูกตกของประโยคที่เสียงเรด้วยการพรม

ประโยคที่ 4

ทำนองหลัก

เที่ยวหวาน



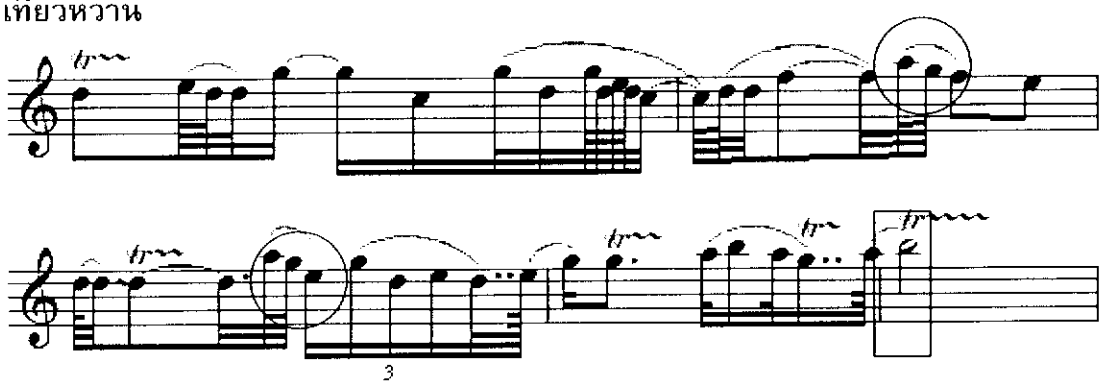
พบว่าทำนองมีการใช้เทคนิคสบัดในห้องที่ 4 และเทคนิคการพรมในห้องที่ 1, 4 และ 5 โดยในห้องที่ 1 เป็นการพรมต่อเนื่องมาจากท้ายประโยคที่ 3 มีการสร้างทำนองขึ้นมาใหม่โดยใช้โน้ตที่เป็นเสียงหลักในบันไดเสียงเร คือ เร มี ฟา ลา ที และใช้เสียงซอลซึ่งเป็นโน้ตจรในบันไดเสียงเร มาช่วยตกแต่งทำนองในห้องที่ 2 และตกแต่งทำนองสบัดในห้องที่ 4 นอกจากนี้ยังพบการใช้เสียงโด ซึ่งเป็นโน้ตจรในบันไดเสียงเดียวกันมาช่วยตกแต่งทำนองในห้องที่ 2 โดยมีลูกตกท้าย

ประโยคที่ตรงกันกับทำนองหลัก ทำให้ทำนองเพลงมีความแตกต่างกันกับทำนองหลักแต่ยังคงยึดโครงสร้างของทำนองหลักทั้งบันไดเสียงและลูกตกเป็นหลักในการแปรทาง ทำนองมีการเคลื่อนไปในทิศทางเดียวกันกับทำนองหลัก โดยในเที่ยวหวานมีการสร้างทำนองโดยใช้โน้ตในระดับเสียงสูงต่างจากทำนองหลักที่ใช้โน้ตที่มีระดับเสียงต่ำ การใช้คันชักมีการใช้คันชัก 8 ในการบรรเลงในห้องที่ 2

ประโยคที่ 5

ทำนองหลัก

เที่ยวหวาน

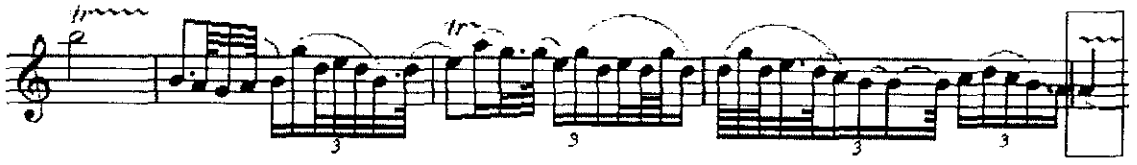


พบว่าทำนองมีการใช้เทคนิคสบัดในห้องที่ 2 และ 3 และใช้เทคนิคการพรมในห้องที่ 3 , 4 และ 5 และมีการสร้างทำนองขึ้นมาใหม่โดยใช้โน้ตที่เป็นเสียงหลักในบันไดเสียงโด คือ โด เร มี ซอล ลา และใช้เสียงฟาซึ่งเป็นเสียงจรในบันไดเสียงโด เข้ามาช่วยตกแต่งทำนองในห้องที่ 1 เช่นเดียวกับทำนองหลัก นอกจากนั้นพบการใช้เสียงที ซึ่งเป็นเสียงจรในบันไดเสียงเดียวกันช่วยตกแต่งทำนองในห้องที่ 1 และ 2 ในห้องที่ 3 พบว่ามีการรูดนิ้วเกิดขึ้นที่เสียงซอล เพื่อบรรเลงทำนองในเสียงที่สูงขึ้นไปมากกว่าเสียงปกติของเสียงซอด้วง (ดูคำอธิบายการรูดนิ้วในนิยามศัพท์เฉพาะ) โดยมีลูกตกประโยคเป็นเสียงที เช่นเดียวกับทำนองหลัก ด้วยโครงสร้างทำนองที่สร้างขึ้นมาใหม่ในเที่ยวหวานจึงทำให้ทำนองมีความแตกต่างจากทำนองหลักแต่ยังคงยึดโครงสร้างของทำนองหลักในด้านบันไดเสียงและลูกตกเป็นหลักในการแปรทาง การเคลื่อนที่ของทำนองมีลักษณะที่สวนทางกัน โดยทำนองหลักมีการเริ่มต้นประโยคที่เสียงโด และตกแต่งทำนองให้เคลื่อนที่ขึ้นและลงไปหาลูกตกของประโยคที่เสียงที ส่วนในเที่ยวหวาน เริ่มต้นประโยคที่เสียงมี และมีการตกแต่งทำนองให้เคลื่อนที่ขึ้นไปหาลูกตกของประโยคที่เสียงที ในเที่ยวหวานมีการสร้างทำนองโดยใช้โน้ตในระดับเสียงสูง ต่างจากทำนองหลักที่ใช้โน้ตที่มีระดับเสียงต่ำ

ประโยคที่ 6

ทำนองหลัก

เที่ยวหวาน



พบว่าทำนองมีการใช้เทคนิคพรมในห้องที่ 1, 3 และ 5 โดยในห้องที่ 1 นั้นเป็นการพรมต่อเนื่องจากประโยคที่ 5 มีการสร้างทำนองขึ้นมาใหม่โดยใช้โน้ตที่เป็นเสียงหลักในบันไดเสียงซอล คือ ซอล ลา ที เร มี และใช้เสียงโดซึ่งเป็นเสียงจรในบันไดเสียงซอลมาช่วยตกแต่งทำนองในห้องที่ 4 ไปหาลูกตกประโยคเสียงลาตรงกันกับทำนองหลัก ในห้องที่ 2 พบการรูดนิ้วที่เสียงทีเสียงแรกของห้องเพื่อย้ายกลับไปเล่นในช่วงเสียงปกติของซอด้วง ทำนองเพลงมีความแตกต่างจากทำนองหลักแต่ยังคงยึดโครงสร้างของทำนองหลักทั้งบันไดเสียงและลูกตกเป็นหลักในการแปรทาง มีการเคลื่อนที่ของทำนองในทิศทางเดียวกัน ทำนองหลักมีการตกแต่งทำนองโดยใช้โน้ตที่มีระดับเสียงต่ำ แต่ในเที่ยวหวานมีการตกแต่งทำนองโดยใช้โน้ตในระดับเสียงสูง

ประโยคที่ 7

ทำนองหลัก

เที่ยวหวาน

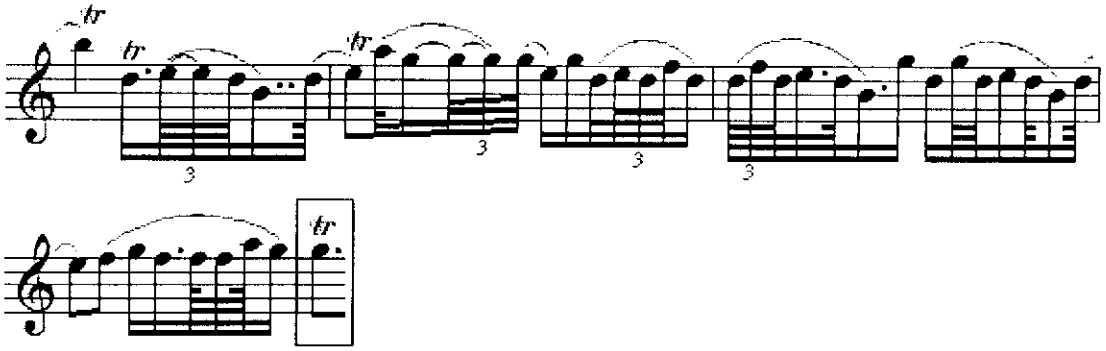
พบว่าทำนองมีการใช้เทคนิคพรมในห้องที่ 1 , 4 และ 5 โดยในห้องที่ 1 นั้น เป็นการพรมต่อเนื่องจากประโยคที่ 6 มีการสร้างทำนองขึ้นมาใหม่โดยใช้โน้ตที่เป็นเสียงหลักในบันไดเสียงซอล คือ ซอล ลา ที เร มี ไม่ปรากฏการใช้โน้ตจร และมีการจบประโยคเพลงด้วยลูกตกเสียงที

เช่นเดียวกับทำนองหลัก ในห้องที่ 4 พบว่ามีการรูดนิ้วเกิดขึ้นที่เสียงซอล เพื่อบรรเลงทำนองในเสียงที่สูงขึ้นไปมากกว่าเสียงปกติของเสียงซอด้วง ทำนองมีความแตกต่างกับทำนองหลักแต่ยังคงยึดยึดโครงสร้างของทำนองหลักทั้งบันไดเสียงและลูกตกเป็นหลักในการแปรทาง มีการเคลื่อนที่ของทำนองในทิศทางเดียวกันกับทำนองหลัก โดยเริ่มต้นทำนองในระดับเสียงต่ำ และตกแต่งทำนองให้เคลื่อนที่ขึ้นไปหาเสียงสูง

ประโยคที่ 8

ทำนองหลัก

เที่ยวหวาน



พบการใช้เทคนิคพรมในห้องที่ 1, 2 และ 5 มีการสร้างทำนองขึ้นมาใหม่โดยใช้โน้ตที่เป็นเสียงหลักในบันไดเสียงซอลคือ ซอล ลา ที เร มี และใช้เสียงฟาซึ่งเป็นโน้ตจรในบันไดเสียงซอลมาช่วยตกแต่งทำนองในห้องที่ 2, 3 และ 4 เพื่อไปสู่ลูกตกประโยคเสียงซอลซึ่งเป็นลูกตกเสียงเดียวกันกับทำนองหลัก ในห้องที่ 1 พบการรูดนิ้วที่เสียงเร ลูกตกห้องเพลงเพื่อย้ายกลับไปเล่นในช่วงเสียงปกติของซอด้วง ทำนองมีความแตกต่างจากทำนองหลักแต่ยังคงยึดโครงสร้างของทำนองหลักทั้งบันไดเสียงและลูกตกเป็นหลักในการแปรทาง มีการเคลื่อนที่ของทำนองที่ต่างกัน โดยทำนองหลักมีการตกแต่งทำนองให้เคลื่อนที่จากระดับเสียงต่ำขึ้นไปหาเสียงสูงแล้วเคลื่อนที่ไปหาลูกตกของประโยคในระดับเสียงเดิม แต่ในเที่ยวหวานมีการเคลื่อนที่จากระดับเสียงต่ำขึ้นไปหาเสียงสูง ในเที่ยวหวานมีการตกแต่งทำนองโดยใช้โน้ตในระดับเสียงสูง

ประโยคที่ 9

ทำนองหลัก

เที่ยวหวาน

พบการใช้เทคนิคพรมในห้องที่ 1 และ 5 โดยในห้องที่ 1 นั้นเป็นการพรมต่อเนื่องจากประโยคที่ 8 มีการสร้างทำนองขึ้นมาใหม่โดยใช้เพียงเสียงหลักในบันไดเสียงซอลคือ ซอล ลา ที เร มี มาตกแต่งทำนองให้เคลื่อนที่ไปสู่ลูกตกประโยคเสียงลาเช่นเดียวกับทำนองหลัก ในห้องที่ 2 พบว่ามีการรูดนิ้วเกิดขึ้นที่เสียงทีซึ่งเป็นโน้ตตัวที่ 2 ของห้อง เพื่อบรรเลงทำนองในเสียงที่สูงขึ้นไปมากกว่าเสียงปกติของเสียงซอด้วง และในห้องที่ 3 พบการรูดนิ้วที่เสียงมี ลูกตกห้องเพลงเพื่อย้ายกลับไปเล่นในช่วงเสียงปกติของซอด้วง ทำนองมีความแตกต่างจากทำนองหลักแต่ยังคงยึดโครงสร้างของทำนองหลักทั้งบันไดเสียงและลูกตกเป็นหลักในการแปรทาง มีการเคลื่อนที่ของทำนองในทิศทางเดียวกัน ในเที่ยวหวานมีการตกแต่งทำนองโดยใช้โน้ตในระดับเสียงสูง แต่ทำนองหลักตกแต่งทำนองโดยใช้โน้ตในระดับเสียงต่ำ

ประโยคที่ 10

ทำนองหลัก

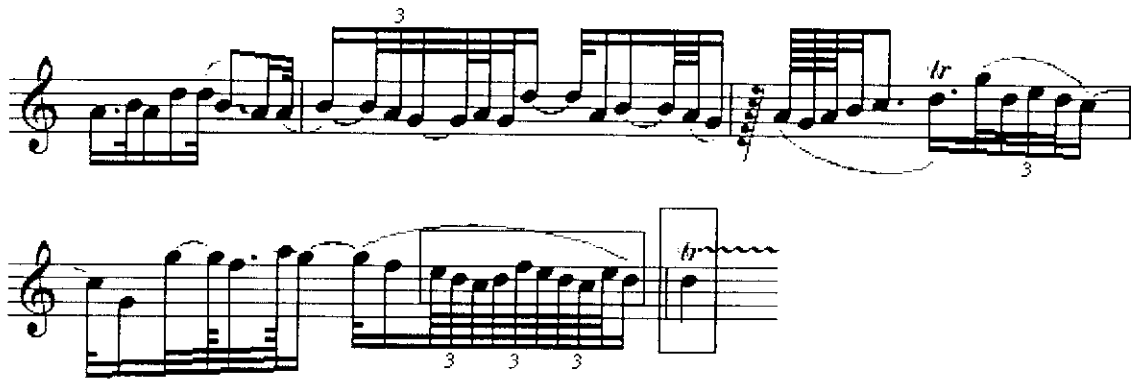
เที่ยวหวาน

พบการใช้เทคนิคพรมในห้องที่ 1, 2 และ 3 มีการสร้างทำนองขึ้นมาใหม่โดยใช้โน้ตที่เป็นเสียงหลักในบันไดเสียงซอลคือ ซอล ลา ที เร มี และใช้เสียงโดซึ่งเป็นโน้ตจรในบันไดเสียงซอลเข้ามาช่วยตกแต่งทำนองในห้องที่ 3 และ 4 เพื่อนำไปสู่เสียงลาอันเป็นลูกตกท้ายประโยคเช่นเดียวกับทำนองหลัก ทำนองมีความแตกต่างจากทำนองหลักแต่ยังคงยึดโครงสร้างของทำนองหลักทั้งบันไดเสียงและลูกตกเป็นหลักในการแปรทาง มีการเคลื่อนที่ของทำนองในทิศทางเดียวกัน โดยทำนองหลักเริ่มต้นประโยคที่เสียงที แล้วตกแต่งทำนองให้เคลื่อนที่ไปหาลูกตกของประโยคที่เสียงลา ส่วนในเที่ยวหวาน เริ่มต้นประโยคที่เสียงที และมีการตกแต่งทำนองให้เคลื่อนที่ไปหาลูกตกของประโยคที่เสียงลาเช่นเดียวกัน

ประโยคที่ 11

ทำนองหลัก

เที่ยวหวาน



พบการใช้เทคนิคการพรมในห้องที่ 3 และ 5 ด้านทำนองพบว่ามีการสร้างทำนองขึ้นมาใหม่โดยใช้โน้ตที่เป็นเสียงหลักในบันไดเสียงซอลคือ ซอล ลา ที เร มี และใช้โน้ตจรเสียงโดมาช่วยตกแต่งทำนองในห้องที่ 3 และ 4 เพื่อจบลงท้ายประโยคด้วยเสียงเร ทำนองเพลงมีความแตกต่างจากทำนองหลักแต่ยังคงยึดโครงสร้างของทำนองหลักทั้งบันไดเสียงและลูกตกเป็นหลักในการแปรทาง ทำให้ทำนองมีความสอดคล้องกัน มีการเคลื่อนที่ของทำนองต่างกัน โดยทำนองหลักเริ่มต้นประโยคที่เสียงเร และตกแต่งทำนองให้เคลื่อนที่ลงไปหาลูกตกของประโยคที่เสียงเร ส่วนในเที่ยวหวาน เริ่มต้นประโยคที่เสียงที และตกแต่งทำนองให้เคลื่อนที่ไปหาลูกตกของประโยคที่เสียงเร และมีการขยี้ก่อนพรมในลูกตกท้ายประโยค

ประโยคที่ 12

ทำนองหลัก

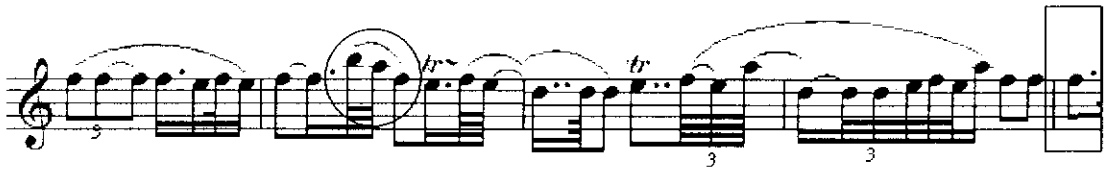
เที่ยวหวาน

พบการใช้เทคนิคการสบัดในห้องที่ 2 และใช้เทคนิคการพรมในห้องที่ 1 และ 3 ส่วนในด้านทำนองนั้นพบว่ามีการสร้างทำนองขึ้นมาใหม่โดยใช้โน้ตที่เป็นเสียงหลักในบันไดเสียงเรคือ เร มี ฟา ลา ที และใช้ลูกตกของประโยคเป็นเสียงฟาเช่นเดียวกันกับทำนองหลัก ทำนองมีความแตกต่างกับทำนองหลักแต่ยังคงยึดโครงสร้างของทำนองหลักทั้งบันไดเสียงและลูกตกเป็นหลักในการแปรทาง มีการเคลื่อนที่ของทำนองในทิศทางเดียวกันในโดยเที่ยวหวานมีการตกแต่งทำนองโดยใช้โน้ตในระดับเสียงสูง แต่ทำนองหลักตกแต่งทำนองโดยใช้โน้ตในระดับเสียงต่ำ

ประโยคที่ 13

ทำนองหลัก

เที่ยวหวาน

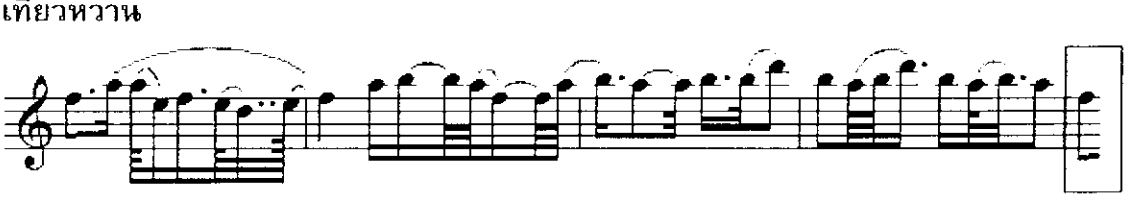


พบการใช้เทคนิคสบัดในห้องที่ 2 และพบการใช้เทคนิคการพรมในห้องที่ 2 และ 3 ส่วนในด้านทำนองนั้นพบว่ามีการสร้างทำนองขึ้นมาใหม่โดยใช้โน้ตที่เป็นเสียงหลักในบันไดเสียงเรคือ เร มี ฟา ลา ที ไม่พบการใช้โน้ตจร นอกจากนี้ลูกตกประโยคคือเสียงฟาเช่นเดียวกันกับทำนองหลัก ทำนองมีความแตกต่างจากทำนองหลักแต่ยังคงยึดโครงสร้างของทำนองหลักทั้งบันไดเสียงและลูกตกเป็นหลักในการแปรทาง มีการเคลื่อนที่ของทำนองในทิศทางเดียวกัน ในเที่ยวหวานมีการตกแต่งทำนองโดยใช้โน้ตที่มีระดับเสียงสูง

ประโยคที่ 14

ทำนองหลัก

เที่ยวหวาน



พบว่ามีการสร้างทำนองขึ้นมาใหม่โดยใช้โน้ตที่เป็นเสียงหลักในบันไดเสียงเรคือ เร มี ฟา ลา ที ทำนองใช้เพียงกลุ่มเสียงหลักของบันไดเสียงเรในการตกแต่งทำนอง ไม่พบการใช้โน้ตจร นอกจากนี้พบการใช้ลูกตกประโยคที่เสียงฟาเช่นเดียวกันกับทำนองหลัก ในห้องที่ 2 พบว่ามีการรูดนิ้วเกิดขึ้นที่เสียงทีซึ่งเป็นโน้ตตัวที่ 3 ของห้อง เพื่อบรรเลงทำนองในเสียงที่สูงขึ้นไปมากกว่าเสียงปกติของเสียงซอด้วง และในห้องที่ 5 พบการรูดนิ้วที่เสียงฟา ลูกตกประโยคเพลง เพื่อย้ายกลับไปเล่นในช่วงเสียงปกติของซอด้วง ทำนองเพลงมีความแตกต่างจากทำนองหลักแต่ยังคงยึดโครงสร้างของทำนองหลักทั้งบันไดเสียงและลูกตกเป็นหลักในการแปรทาง มีการเคลื่อนที่ของทำนองในทิศทางเดียวกัน ในเที่ยวหวานมีการตกแต่งทำนองโดยใช้โน้ตที่มีระดับเสียงสูง

ประโยคที่ 15

ทำนองหลัก

เที่ยวหวาน

พบการใช้เทคนิคสบัดในห้องที่ 2 และ 4 ใช้เทคนิคการพรมในห้องที่ 1 และ 4 ส่วนในด้านทำนองนั้นพบว่ามีการสร้างทำนองขึ้นมาใหม่โดยใช้โน้ตที่เป็นเสียงหลักในบันไดเสียงเรคือ เร มี ฟา ลา ที ทำนองใช้แต่เพียงกลุ่มเสียงหลักในบันไดเสียงเรการตกแต่งทำนอง ไม่พบการใช้โน้ตจร นอกจากนี้พบการใช้ลูกตกของประโยคเป็นเสียงเรเช่นเดียวกันกับทำนองหลัก ทำนองมีความแตกต่างจากทำนองหลัก แต่ยังคงยึดเป็นโครงสร้างของทำนองหลักทั้งบันไดเสียงและลูกตกเป็นหลักในการแปรทาง มีการเคลื่อนที่ของทำนองในทิศทางเดียวกัน ในเที่ยวหวาน มีการใช้ระดับเสียงในการตกแต่งทำนองในระดับเสียงสูง

ประโยคที่ 16

ทำนองหลัก

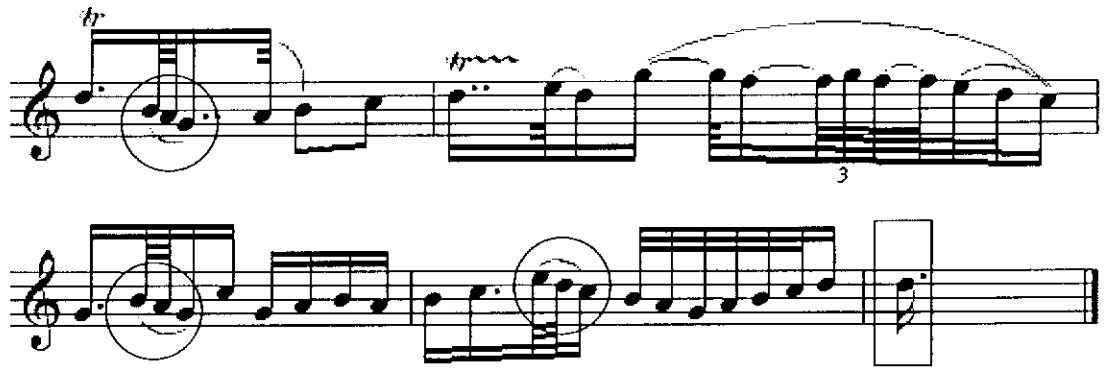
เที่ยวหวาน

พบการใช้เทคนิคสบัดในห้องที่ 4 ใช้เทคนิคการพรมในห้องที่ 1, 2, 3, 4 และ 5 ส่วนในด้านทำนองนั้นพบว่ามีการสร้างทำนองขึ้นมาใหม่โดยใช้โน้ตที่เป็นเสียงหลักในบันไดเสียงโดคือ โด เร มี ซอล ลา และใช้โน้ตจรเสียงฟาในบันไดเสียงโดช่วยตกแต่งทำนองในห้องที่ 1, 3 และ 4 เพื่อเคลื่อนที่ไปยังลูกตกเสียงเร อันเป็นลูกตกประโยคเสียงเดียวกับทำนองหลัก ทำนองเพลงมีความแตกต่างจากทำนองหลักแต่ยังคงยึดโครงสร้างของทำนองหลักทั้งบันไดเสียงและลูกตกเป็นหลักในการแปรทาง มีการเคลื่อนที่ของทำนองในทิศทางเดียวกัน โดยเที่ยวหวานมีการตกแต่งทำนองโดยใช้โน้ตในระดับเสียงสูง แต่ทำนองหลักตกแต่งทำนองโดยใช้โน้ตในระดับเสียงต่ำ

ประโยคที่ 17

ทำนองหลัก

เที่ยวหวาน



พบการใช้เทคนิคสบัดในห้องที่ 1, 3 และ 4 ใช้เทคนิคการพรมในห้องที่ 2 มีการสร้างทำนองขึ้นมาใหม่โดยใช้โน้ตที่เป็นเสียงหลักในบันไดเสียงโดคือ โด เร มี ซอล ลา และใช้โน้ตจรเสียงฟาในบันไดเสียงโดช่วยตกแต่งทำนองในห้องที่ 2 ใช้โน้ตจรเสียงทีในบันไดเสียงเดียวกันช่วยตกแต่งทำนองสบัดในห้องที่ 1, 3 และ 4 ส่งทำนองจบประโยคด้วยลูกตกประโยคเสียงเร ตรงกับทำนองหลัก ทำนองเพลงมีความแตกต่างจากทำนองหลักแต่ยังคงยึดโครงสร้างของทำนองหลักทั้งบันไดเสียงและลูกตกเป็นหลักในการแปรทาง มีการเคลื่อนที่ของทำนองในทิศทางเดียวกัน

การวิเคราะห์เที่ยวเก็บ

ประโยคที่ 1

ทำนองหลัก

เที่ยวเก็บ

เนื่องจากเที่ยวเก็บเป็นการย้อนกลับมาเล่นใหม่ในรอบที่ 2 จึงไม่มีส่วนนำเข้าสู่บทเพลง

ประโยคที่ 2

ทำนองหลัก

เที่ยวเก็บ

พบว่าทำนองมีการใช้โน้ตจรเสียงฟาในบันไดเสียงโดช่วยตกแต่งทำนองเก็บในห้องที่ 3 และ 4 ใช้โน้ตจรเสียงทีในบันไดเสียงเดียวกัน ช่วยตกแต่งทำนองเก็บในห้องที่ 1, 2 และ 4 โดยผูกทำนองในประโยคให้มีลักษณะเคลื่อนที่ไล่สูงขึ้นแล้วไล่ต่ำลงอย่างต่อเนื่อง นอกจากนี้ยังพบว่ามีการใช้ลูกตกประโยคเสียงเดียวกัน และมีการใช้เสียงตกจังหวะของโน้ตตัวแรกของห้องที่ 2 และ 3 ตรงกับทำนองหลัก ส่วนในห้องที่ 4 นั้นฝากเสียงตกจังหวะไปกับลีลาของทำนองเก็บ มีการเคลื่อนที่ของทำนองในทิศทางเดียวกัน โดยเริ่มต้นประโยคที่เสียงต่ำและตกแต่งทำนองให้เคลื่อนที่ลงไปหาลูกตกของประโยคที่เสียงสูงเช่นเดียวกัน

ประโยคที่ 3

ทำนองหลัก

เที่ยวเก็บ

ทำนองหลักใช้บันไดเสียงซอลเป็นหลักในการดำเนินทำนองโดยมีการใช้โน้ตจรเสียงโดช่วยตกแต่งทำนองในห้องที่ 1, 2 และ 4 ส่วนเที่ยวเก็บนั้นพบว่ามีการแปรทำนองอยู่ในบันไดเสียงเดียวกัน ปรากฏการใช้โน้ตจรเสียงโดช่วยตกแต่งทำนองในห้องที่ 2 และ 4 และใช้โน้ตจรเสียงฟาช่วยตกแต่งทำนองในห้องที่ 1, 2, 3 และ 4 โดยผูกทำนองให้มีลักษณะไล่สูงขึ้นและต่ำลงในห้องที่ 1 และ 2 ซึ่งในห้องที่ 2 นั้นมีความใกล้เคียงกับทำนองหลักมากกว่าห้องอื่นๆในประโยคนี้ นอกจากนี้ยังพบว่า มีการใช้ลูกตกประโยคเสียงเดียวกันและมีการใช้เสียงตกจังหวะของโน้ตตัวแรกของห้องในห้องที่ 2 ตรงกับจังหวะเพียงห้องเดียว ส่วนในห้องที่ 3 และ 4 นั้นฝากเสียงตกจังหวะไปกับลีลาของทำนองเก็บ มีการเคลื่อนที่ของทำนองในทิศทางเดียวกัน

ประโยคที่ 4

ทำนองหลัก

เที่ยวเก็บ

ทำนองหลักใช้เพียงกลุ่มเสียงหลักในบันไดเสียงเรเป็นหลักในการดำเนินทำนอง ส่วนทำนองเที่ยวเก็บนั้นพบว่ามีการแปรทำนองอยู่ในบันไดเสียงเดียวกัน พบการใช้โน้ตจรเสียงโดช่วยตกแต่งทำนองในห้องที่ 2 โดยผูกทำนองให้มีลักษณะไล่สูงขึ้นแล้วไล่ต่ำลงอย่างมีลีลาต่อเนื่องทั้งประโยค นอกจากนี้ยังพบว่ามีการใช้ลูกตกประโยคเสียงเดียวกัน และมีการใช้เสียงตกจังหวะของโน้ตตัวแรกของห้อง ในห้องที่ 2 และ 3 ตรงกับทำนองหลัก ส่วนในห้องที่ 4 นั้นฝากเสียงตกจังหวะไปกับลีลาของทำนองเก็บ มีการเคลื่อนที่ของทำนองในทิศทางเดียวกัน โดยเริ่มต้นประโยคในระดับเสียงสูงและตกแต่งทำนองให้เคลื่อนที่ลงไปหาลูกตกของประโยคในระดับเสียงต่ำ

ประโยคที่ 5

ทำนองหลัก

เที่ยวเก็บ

มีการใช้เทคนิคขยี้ในห้องที่ 1 ในด้านทำนองนั้นพบว่าทำนองหลักดำเนินทำนองอยู่ในบันไดเสียงโด พบการใช้โน้ตจรเสียงฟา ช่วยตกแต่งทำนองในห้องที่ 1 และ 2 ใช้โน้ตจรเสียงที ช่วยตกแต่งทำนองและใช้เป็นลูกตกประโยคในห้องที่ 5 ส่วนทำนองเที่ยวเก็บนั้นพบว่ามีการแปรทำนองอยู่ในบันไดเสียงเดียวกัน พบการใช้โน้ตจรเสียงฟาช่วยตกแต่งทำนองในห้องที่ 1, 2, 3 และ 4 ใช้โน้ตจรเสียงที ช่วยตกแต่งทำนองและใช่เป็นลูกตกประโยคในห้องที่ 5 เช่นเดียวกับทำนองหลัก นอกจากนี้พบว่ามีการใช้เสียงตกจังหวะของโน้ตตัวแรกของห้องในห้องที่ 3 ตรงกับทำนองหลัก ส่วนในห้องที่ 2 และ 4 นั้น ฝากเสียงตกจังหวะไปกับลีลาของทำนองเก็บ มีการเคลื่อนที่ไปในทิศทางเดียวกัน แต่มีการใช้กลุ่มเสียงที่อยู่ในระดับที่สูงกว่าทำนองหลักอยู่ 1 คู่ 8 ดังเห็นได้ชัดในลูกตกในห้องที่ 3, 5

ประโยคที่ 6

ทำนองหลัก

เที่ยวเก็บ

ทำนองหลักดำเนินทำนองอยู่ในบันไดเสียงซอล ไม่พบการใช้โน้ตจร ส่วนทำนองเที่ยวเก็บนั้นพบว่ามีการแปรทำนองอยู่ในบันไดเสียงเดียวกัน ปรากฏการใช้โน้ตจรเสียงโดช่วยตกแต่งทำนองในห้องที่ 2, 3 และ 4 ใช้โน้ตจรเสียงฟาช่วยตกแต่งทำนองในห้องที่ 1 และ 2 โดยผูกทำนองให้มีลักษณะไล่สูงขึ้นแล้วกระโดดต่ำลงคู่ 5 ในห้องที่ 1 และ 2 ลักษณะไล่เสียงสูงขึ้นแล้วไล่

ต่ำลงในห้องที่ 3 และ 4 การเคลื่อนที่ของทำนองมีลักษณะสวนทางกัน ในวรรคแรกนั้นทำนองหลักพบว่าส่วนใหญ่มีระยะห่างของเสียงไม่เกินขั้นคู่ 3 ส่วนเที่ยวเก็บจะมีการกระโดดของเสียงลงมามากกว่า เห็นได้จากห้องที่ 1 และ 2 ซึ่งมีการกระโดดลงมาของเสียงในขั้นคู่ 5 ถึง 3 ครั้ง นอกจากนี้ทำนองในวรรคที่ 2 ของทำนองหลักมีลักษณะการเคลื่อนที่จากระดับเสียงต่ำไปหาเสียงสูง ส่วนเที่ยวเก็บเคลื่อนที่สวนทางกัน จากระดับเสียงสูงลงมาหาเสียงต่ำ

ประโยคที่ 7

ทำนองหลัก

เที่ยวเก็บ

ทำนองหลักดำเนินทำนองอยู่ในบันไดเสียงซอลไม่พบการใช้โน้ตจร ส่วนทำนองเที่ยวเก็บนั้นพบว่ามีการแปรทำนองอยู่ในบันไดเสียงเดียวกัน ปรากฏการใช้โน้ตจรเสียงฟาช่วยตกแต่งทำนองในห้องที่ 2, 3 และ 4 โดยผูกทำนองให้มีลักษณะไล่เสียงสูงขึ้นแล้วไล่ต่ำลงให้ห้องที่ 3 และ 4 นอกจากนี้ยังพบว่ามีการใช้ลูกตกประโยคเสียงเดียวกับทำนองหลัก มีการเคลื่อนที่ในลักษณะสวนทางกัน โดยทำนองหลักมีการเริ่มต้นประโยคที่เสียงเรและตกแต่งทำนองให้เคลื่อนที่ขึ้นไปหาลูกตกของประโยคที่เสียงที แต่ในเที่ยวเก็บมีการเริ่มต้นประโยคที่เสียงเรและตกแต่งทำนองให้เคลื่อนที่ลงไปหาลูกตกของประโยคที่เสียงที

ประโยคที่ 8

ทำนองหลัก

เที่ยวเก็บ

ทำนองหลักดำเนินทำนองอยู่ในบันไดเสียงซอล เที่ยวเก็บนั้นมีการแปรทำนองอยู่ในบันไดเสียงเดียวกัน พบการใช้โน้ตจรเสียงฟาช่วยตกแต่งทำนองในห้องที่ 2 โดยผูกทำนองให้มีลักษณะสลับเสียงสูงต่ำไต่ระดับเสียงขึ้นไปในห้องที่ 1 และ 2 ลักษณะไล่เสียงสูงขึ้นแล้วกระโดดลงคู่ 4 ในห้องที่ 3 และ 4 นอกจากนี้ยังพบว่ามีการใช้ลูกตกประโยคเสียงเดียวกับทำนองหลัก และมีการใช้เสียงตกจังหวะในห้องที่ 2 และ 4 ตรงกับทำนองหลัก ส่วนห้องที่ 3 นั้น ฝากเสียงตกจังหวะไปกับลีลาของทำนองเก็บ มีการเคลื่อนที่ของทำนองต่างกัน โดยทำนองหลักมีการเริ่มต้นประโยคที่เสียงซอล และมีการตกแต่งทำนองให้เคลื่อนที่ไปหาลูกตกที่เสียงเดิม ส่วนในเที่ยวเก็บเริ่มต้นประโยคที่เสียงซอลเช่นเดียวกับทำนองหลัก แต่วรรคหลังมีการตกแต่งทำนองให้เคลื่อนที่ขึ้นไปหาลูกตกของประโยคที่เสียงซอล ที่มีระดับเสียงสูงกว่าทำนองหลักอยู่ 1 คู่ 8

ประโยคที่ 9

ทำนองหลัก

เที่ยวเก็บ

ทำนองหลักดำเนินทำนองไปในบันไดเสียงซอล ส่วนเที่ยวเก็บนั้นพบว่ามีการแปรทำนองอยู่ในบันไดเสียงเดียวกัน พบการใช้โน้ตจรเสียงโดช่วยตกแต่งทำนองในห้องที่ 3 และ 4 ใช้โน้ตจรเสียงฟา ช่วยตกแต่งทำนองในห้องที่ 1 โดยผูกทำนองให้มีลักษณะไล่เสียงลงแล้วกระโดดขึ้นคู่ 3 ในห้องที่ 3 และ 4 นอกจากนี้ยังพบว่ามีการใช้ลูกตกประโยคเสียงเดียวกับทำนองหลัก มีการเคลื่อนที่ของทำนองในทิศทางเดียวกัน โดยมีการตกแต่งทำนองให้เคลื่อนที่จากระดับเสียงสูงลงไปหาลูกตกของประโยคในระดับเสียงต่ำเช่นเดียวกัน

ประโยคที่ 10

ทำนองหลัก

เที่ยวเก็บ

พบการใช้เทคนิคสบัดท้ายห้องที่ 4 ต่อเนื่องไปจนถึงลูกตกในห้องที่ 5 ในด้านทำนองพบว่าทำนองหลักดำเนินทำนองอยู่ในบันไดเสียงซอล ส่วนเที่ยวเก็บมีการแปรทำนองอยู่ในบันไดเสียงเดียวกัน พบการใช้โน้ตจรเสียงโดช่วยตกแต่งทำนองในห้องที่ 2 ใช้โน้ตจรเสียงฟา ช่วยตกแต่งทำนองในห้องที่ 3 และ 4 โดยผูกทำนองให้มีลักษณะย้ำเสียงตลอดทั้งประโยค นอกจากนี้ยังพบว่ามีการใช้ลูกตกประโยคเสียงเดียวกับทำนองหลัก การเคลื่อนที่ของทำนองมีลักษณะสวนทางกัน โดยทำนองหลักมีการตกแต่งทำนองให้เคลื่อนที่จากระดับเสียงสูงลงไปหาลูกตกของประโยคในระดับเสียงต่ำ ส่วนในเที่ยวเก็บ มีการตกแต่งทำนองให้เคลื่อนที่จากระดับเสียงต่ำขึ้นไปหาลูกตกของประโยคในระดับที่สูงกว่าลูกตกของทำนองหลักอยู่ 2 คู่ 8

ประโยคที่ 11

ทำนองหลัก

เที่ยวเก็บ

ทำนองหลักดำเนินทำนองอยู่ในบันไดเสียงซอล พบการใช้โน้ตจรเสียงโดช่วยตกแต่งทำนองในห้องที่ 3 และ 4 ส่วนทำนองเที่ยวเก็บนั้นพบว่ามีการแปรทำนองอยู่ในบันไดเสียงเดียวกัน พบการใช้โน้ตจรเสียงโดช่วยตกแต่งทำนองในห้องที่ 3 และ 4 ใช้โน้ตจรเสียงฟาช่วยตกแต่งทำนองในห้องที่ 1 และ 2 โดยผูกทำนองให้มีลักษณะไล่เสียงลงแล้วไล่เสียงขึ้นตลอดทั้ง

ประโยค นอกจากนั้นยังพบว่ามีการใช้ลูกตกของประโยคเสียงเดียวกับทำนองหลัก มีการเคลื่อนที่ของทำนองในทิศทางเดียวกัน

ประโยคที่ 12

ทำนองหลัก

เที่ยวเก็บ

ทำนองหลักดำเนินทำนองอยู่ในบันไดเสียงเร พบการใช้โน้ตจรเสียงโดช่วยตกแต่งทำนองในห้องที่ 1 และ 2 ส่วนทำนองเที่ยวเก็บนั้นพบว่ามีการแปรทำนองอยู่ในบันไดเสียงเดียวกันพบการใช้โน้ตจรเสียงซอลช่วยตกแต่งทำนองในห้องที่ 1, 2 และ 3 ใช้โน้ตจรเสียงโดช่วยตกแต่งทำนองในห้องที่ 1, 2 และ 3 โดยผูกทำนองให้มีลักษณะไล่เสียงขึ้นลงตลอดทั้งประโยค นอกจากนั้นยังพบว่ามีการใช้ลูกตกของประโยคเสียงเดียวกับทำนองหลักและมีการใช้เสียงตกจังหวะในห้องที่ 4 ตรงกับทำนองหลัก ส่วนห้องที่ 2 และ 3 นั้นฝากเสียงตกจังหวะไปกับลีลาของทำนองเก็บ มีการเคลื่อนที่ของทำนองต่างกัน โดยทำนองหลักมีการตกแต่งทำนองให้เคลื่อนที่ขึ้นไปหาลูกตกของประโยคในระดับเสียงสูง ส่วนในเที่ยวเก็บ มีการดกแต่งทำนองโดยใช้ระดับเสียงที่ใกล้เคียงกัน แต่พบว่ามีการตกแต่งทำนองในวรรคแรกโดยยึดเสียงลูกตกในลักษณะเดียวกับทำนองหลัก

ประโยคที่ 13

ทำนองหลัก

เที่ยวเก็บ

ทำนองหลักดำเนินทำนองอยู่ในบันไดเสียงเร ส่วนทำนองเที่ยวเก็บนั้นพบว่ามีการแปรทำนองอยู่ในบันไดเสียงเดียวกัน พบการใช้โน้ตจรเสียงซอลช่วยตกแต่งทำนองในห้องที่ 3 ใช้โน้ตจรเสียงโดช่วยตกแต่งทำนองในห้องที่ 4 โดยผูกทำนองให้มีลักษณะไล่เสียงขึ้นลงตลอดทั้งประโยค นอกจากนั้นยังพบว่ามีการใช้ลูกตกของประโยคเสียงเดียวกับทำนองหลักและมีการใช้เสียงตกจังหวะในห้องที่ 3 และ 4 ตรงกับทำนองหลัก ส่วนห้องที่ 2 นั้นฝากเสียงตกจังหวะไปกับลีลาของทำนองเก็บ มีการเคลื่อนที่ของทำนองในลักษณะต่างกัน โดยทำนองหลักมีการเคลื่อนที่ไปหาลูกตกของประโยคในระดับเสียงเดิม ส่วนในเที่ยวเก็บมีการตกแต่งทำนองให้เคลื่อนที่ขึ้นไปหาลูกตกของประโยคในเสียงที่สูงกว่าทำนองหลักอยู่ 1 คู่ 8

ประโยคที่ 14

ทำนองหลัก

เที่ยวเก็บ

ทำนองหลักดำเนินทำนองอยู่ในบันไดเสียงเร ส่วนทำนองเที่ยวเก็บนั้นพบว่ามีการแปรทำนองด้วยกลุ่มเสียงหลักในบันไดเสียงเรเช่นเดียวกับทำนองหลัก ใช้เสียงลูกตกของประโยคได้ตรงกับทำนองหลัก มีการเคลื่อนที่ของทำนองต่างกัน โดยทำนองหลักมีการเคลื่อนที่ขึ้นแล้วจึงเคลื่อนที่ลงไปหาลูกตกของประโยคในระดับเสียงเดิม ส่วนในเที่ยวเก็บ มีการเริ่มต้นประโยคที่เสียงลา และมีการตกแต่งทำนองให้เคลื่อนที่ลงไปหาลูกตกของประโยคที่เสียงเร และพบว่าในเที่ยวเก็บมีการตกแต่งทำนองให้อยู่ในระดับเสียงที่สูงกว่าทำนองหลัก เห็นได้จากลูกตกของประโยคมีระดับเสียงสูงกว่าทำนองหลักอยู่ 1 คู่ 8

ประโยคที่ 15

ทำนองหลัก

เที่ยวเก็บ

ทำนองหลักอยู่ในบันไดเสียงเร ส่วนทำนองเที่ยวเก็บนั้นพบว่ามีการแปรทำนองอยู่ในบันไดเสียงเดียวกันโดยผูกทำนองให้มีลักษณะซ้ำเสียงต่อเนื่อง 2 ครั้งทุกๆ 1 ห้องเพลง ตลอดประโยคเพลง นอกจากนี้ยังพบว่ามีการใช้ลูกตกประโยคเสียงเดียวกับทำนองหลัก และมีการใช้เสียงตกจังหวะในห้องที่ 2 และ 3 ตรงกับทำนองหลัก ส่วนในห้องที่ 4 นั้น ฝากเสียงตกจังหวะไปกับลีลาของทำนองเก็บ มีการเคลื่อนที่ของทำนองต่างกัน โดยทำนองหลักจะเคลื่อนที่จากระดับเสียงสูงลงไปหาลูกตกของประโยคในระดับเสียงต่ำ ส่วนเที่ยวเก็บมีการตกแต่งทำนองโดยใช้ระดับเสียงที่ใกล้เคียงกัน และมีการตกแต่งทำนองให้อยู่ในระดับเสียงสูงกว่าทำนองหลักอยู่ 1 คู่ 8

ประโยคที่ 16

ทำนองหลัก

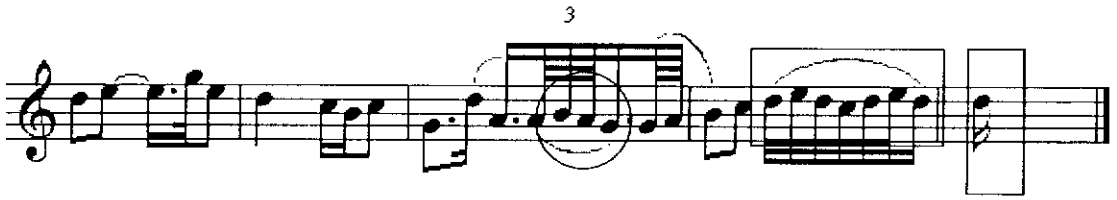
เที่ยวเก็บ

พบการใช้เทคนิคสบัดในห้องที่ 1 และ 2 ในด้านทำนองนั้นพบว่าทำนองหลักดำเนินทำนองอยู่ในบันไดเสียงโด ส่วนทำนองเที่ยวเก็บนั้นพบว่ามีการแปรทำนองอยู่ในบันไดเสียงเดียวกัน พบการใช้โน้ตจรเสียงฟาช่วยตกแต่งทำนองในห้องที่ 2, 3 และ 4 ใช้โน้ตจรเสียงที ช่วยตกแต่งทำนองในห้องที่ 1 โดยผูกทำนองให้มีลักษณะสบัดผสมเก็บและใช้เสียงยาวในตอนท้ายประโยคเป็นจุดถอนจังหวะเข้าสู่ประโยคสุดท้ายของเพลง นอกจากนี้ยังพบว่ามีการใช้ลูกตกประโยคเสียงเดียวกับทำนองหลัก มีการเคลื่อนที่ของทำนองสวนทางกัน โดยทำนองหลักเริ่มต้นประโยคที่เสียงซอล และตกแต่งทำนองให้เคลื่อนที่ไปหาลูกตกของประโยคที่เสียงเร ส่วนในเที่ยวเก็บมีการเคลื่อนที่ของทำนองจากระดับเสียงต่ำ และมีการตกแต่งทำนองให้เคลื่อนที่ขึ้นไปหาลูกตกของประโยคในระดับเสียงสูง

ประโยคที่ 17

ทำนองหลัก

เที่ยวเก็บ



จากพบการใช้เทคนิคขยี้ในห้องที่ 4 เทคนิคสบัดในห้องที่ 3 ส่วนในด้านทำนองนั้น พบว่าทำนองหลักดำเนินทำนองอยู่ในบันไดเสียงโด พบการใช้โน้ตจรเสียงที ช่วยตกแต่งทำนองในห้องที่ 4 ส่วนทำนองเที่ยวเก็บนั้นพบว่ามีการแปรทำนองอยู่ในบันไดเสียงเดียวกัน พบการใช้โน้ตจรเสียงที่ช่วยตกแต่งทำนองในห้องที่ 2, 3 และ 4 โดยผูกทำนองในลักษณะการเอื้อนเพื่อจบบทเพลง นอกจากนี้ยังพบว่ามีการใช้ลูกตกประโยคเสียงเดียวกันกับทำนองหลักและมีการใช้เสียงตกจังหวะตรงกันกับทำนองหลักทุกห้อง มีการเคลื่อนที่ของทำนองในทิศทางเดียวกัน โดยทำนองมีการเคลื่อนที่จากระดับเสียงสูงลงไปหาลูกตกของประโยคในระดับเสียงต่ำ

สรุปการวิเคราะห์การแปรทำนอง
ทำนองหลัก และทางเดี่ยวซอด้วง

การวิเคราะห์การแปรทำนองของทำนองหลักและทางเดี่ยวซอด้วง ผู้ศึกษาได้ทำการวิเคราะห์ทั้งในเที่ยวหวานและในเที่ยวเก็บ สรุปได้ว่า ซอด้วงเป็นเครื่องดนตรีที่มีลีลาและเทคนิคการบรรเลงเฉพาะเครื่องดนตรีที่หลากหลาย เพื่อตกแต่งทำนองซอด้วงให้มีความไพเราะน่าฟัง ซอด้วงเป็นเครื่องดนตรีไทยที่ได้รับความนิยมบรรเลงกันอยู่ในปัจจุบัน เทคนิคการบรรเลงต่าง ๆนั้น มีลักษณะการตกแต่งที่แตกต่างกันออกไปตามลักษณะของทำนองเพลงและลักษณะทางกายภาพของเครื่องดนตรี ซึ่งเทคนิคต่าง ๆเหล่านี้เกิดขึ้นจากความรู้ความสามารถและความพึงพอใจของผู้บรรเลง ซึ่งสังเกตได้จากการศึกษาการแปรทำนองทางเดี่ยวซอด้วง ซึ่งพบว่าทางเดี่ยวซอด้วงในเที่ยวหวาน มีการตกแต่งทำนองด้วยการสบัด, ขยี้, การพรมนิ้ว การรูดนิ้วและพบว่ามีการเคลื่อนที่ของทำนองแบ่งเป็น 3 ลักษณะ คือ มีการเคลื่อนที่ของทำนองในทิศทางเดียวกันอยู่ 14 ประโยค ในประโยคที่ 1, 2, 3, 4, 6, 7, 9, 10, 12, 13, 14, 15, 16, 17 มีการเคลื่อนที่ของทำนองในลักษณะสวนทางกันอยู่ 1 ประโยค ในประโยคที่ 5 และมีเคลื่อนที่ของทำนองที่แตกต่างกันอยู่ 2 ประโยค ในประโยคที่ 8, 11 ส่วนในเที่ยวเก็บ มีการตกแต่งทำนองด้วยการสบัด ขยี้ และมีการ

เคลื่อนที่ของทำนองในทิศทางเดียวกันอยู่ 7 ประโยค ในประโยคที่ 2, 3, 4, 5, 9, 11, 17 และมีการเคลื่อนที่ของทำนองในลักษณะสวนทางกันอยู่ 4 ประโยค ในประโยคที่ 6, 7, 10, 16 และมีเคลื่อนที่ของทำนองที่แตกต่างกันอยู่ 5 ประโยค ในประโยคที่ 8, 12, 13, 14, 15 เนื่องจากในประโยคที่ 1 เป็นลักษณะของการนำเข้าสู่บทเพลง จึงไม่ปรากฏทำนองในประโยคที่ 1 ของเที่ยวเก็บ ซึ่งจะเห็นได้ว่าในเพลงเดี่ยวพญาโศก ซอด้วง ทางครูเบญจรงค์ ธนโกเศศ มีทำนองที่แตกต่างจากทำนองหลักแต่ยังคงยึดโครงสร้างของทำนองหลักเป็นหลักในการแปรทาง ทั้งทางด้านบันไดเสียง ลูกตก และทิศทางการเคลื่อนที่ของทำนอง โดยใช้เทคนิคในการบรรเลงต่างๆ ที่เกิดขึ้นในการตกแต่งทำนองให้มีความไพเราะและเป็นลักษณะเฉพาะของเครื่องดนตรี รูปแบบของทำนองเกิดจากการใช้เทคนิคการสบัด การขยี้ การพรมในบทเพลง ซึ่งสามารถแสดงให้เห็นถึงท่วงทำนองที่เป็นการแสดงออกถึงความละเอียดอ่อนทางอารมณ์ ที่อ่อนหวานและเศร้าอันเป็นรูปแบบเฉพาะตัวของเพลงพญาโศก ทิศทางการเคลื่อนที่ของทำนองส่วนใหญ่อยู่ในทิศทางเดียวกันกับทำนองหลัก

บทที่ 5
สรุป อภิปรายผล และข้อเสนอแนะ

ในการศึกษาเพลงเดี่ยวพญาโศก 3 ชั้น ทางซอด้วงซึ่งคุณครูเบญจรงค์ ธนโกเศศ เป็นผู้สาธิตในการบรรเลงนี้ ผู้ศึกษาได้ดำเนินการศึกษาตลอดจนรวบรวมข้อมูล โดยมีวัตถุประสงค์เพื่อต้องการทราบบันไดเสียงของทั้งทำนองหลัก และทำนองเดี่ยว รวมทั้งลูกตก และการแปรทำนองทั้งทำนองหลักและทางเดี่ยวซอด้วง ผลการศึกษามีดังนี้คือ

ผลการวิเคราะห์

เพลงพญาโศก แต่เดิมเป็นเพลง 2 ชั้น เป็นเพลงที่รวมอยู่ในเพลง : เรื่องเพลงพญาโศก อันเป็นเพลงโบราณสมัยกรุงศรีอยุธยา ต่อมาราวสมัยปลายรัชกาลที่ 4 พระประดิษฐ์ไพเราะ (มี ดุริยางกูร) หรือครูมีแขก จึงแต่งขยายขึ้นเป็น 3 ชั้น สำหรับร้องและบรรเลงมโหรีปี่พาทย์ และจึงประดิษฐ์เป็นเพลงเดี่ยวอีกชิ้นหนึ่ง ซึ่งดุริยางคศิลปิน ได้ยึดถือเป็นแบบฉบับสำหรับเดี่ยวด้วยเครื่องดนตรีทุกชนิด สืบมาจนทุกวันนี้ โครงสร้างพื้นฐานเพลงพญาโศก 3 ชั้น เป็นเพลงประเภทหน้าทับปรบไก่ มีความยาวทั้งสิ้น 17 ประโยคเพลงหรือเท่ากับ 8 จังหวะหน้าทับ มีการนำทำนองประโยคสุดท้ายของเพลงมาเป็นส่วนนำเข้าสู่บทเพลง มีลักษณะทำนองที่เรียกกันตามทฤษฎีดนตรีไทยว่า เพลงทางพื้น ที่เหมาะสมแก่การแปรทำนอง ได้ทำการวิเคราะห์โดยแบ่งได้ดังนี้

1.1 การวิเคราะห์ทำนองหลัก ผู้ศึกษาได้ทำการวิเคราะห์ในส่วนของบันไดเสียงและลูกตกดังต่อไปนี้

1.1.1 บันไดเสียงทำนองหลัก เพลงพญาโศกพบว่า เป็นเพลงที่มีการใช้บันไดเสียง โด เร ซอล แต่ผู้ศึกษาพบว่าบันไดเสียงที่ใช้มากที่สุดในทำนองหลักของเพลงนี้คือบันไดเสียงซอล

1.1.2 ลูกตกทำนองหลักเพลงพญาโศกพบว่า ลูกตกที่พบในเพลงพญาโศก 3 ชั้น คือลูกตกเสียงโด เร ฟา ซอล ลา ที ลูกตกที่พบมากที่สุดคือ เสียงเร

1.2 การวิเคราะห์ทำนองทางเดี่ยวซอด้วง พบว่าในการบรรเลงเที่ยวแรก เรียกว่าเที่ยวหวาน มีลักษณะการบรรเลงโดยการลากเสียงยาวๆ ส่วนในเที่ยวที่สองที่ย้อนกลับมาเล่นใหม่อีกครั้ง มีลักษณะของทำนองที่เป็นพยางค์ถี่ๆ ต่อเนื่องไป เรียกว่า "เที่ยวเก็บ" โดยในการบรรเลงเที่ยวแรกคือเที่ยวหวาน มีการเริ่มต้นของเพลงในลักษณะเดียวกับทำนองหลักคือ การนำทำนองประโยคสุดท้ายของเพลงมาเป็นส่วนนำเข้าสู่บทเพลง ส่วนในเที่ยวเก็บไม่มีการนำเข้าสู่บทเพลง เนื่องจากเป็นการย้อนกลับมาบรรเลงใหม่อีกครั้ง ดังนั้นในการวิเคราะห์ในประโยคที่ 1 อันเป็นส่วนนำเข้าสู่บทเพลงจึงไม่มีการเปรียบเทียบกับเที่ยวเก็บ ในด้านรูปแบบของทำนองเกิดจากการใช้เทคนิคการสบัด การขยี้ การพรมในบทเพลง ซึ่งสามารถแสดงให้เห็นถึงท่วงทำนองที่เป็นการแสดงออกถึงความละเอียดอ่อนทางอารมณ์ ที่อ่อนหวานและเศร้าอันเป็นรูปแบบเฉพาะตัว

ของเพลงพญาโศก ซึ่งผู้ศึกษาได้ทำการวิเคราะห์บันไดเสียงและลูกตกทางฆ้องวงใหญ่กับเปรียบเทียบทางซอด้วง โดยพอสรุปให้ได้ดังนี้

1.2.1 การวิเคราะห์บันไดเสียงทางเดี่ยวซอด้วงเพลงพญาโศก ทั้งเที่ยวหวานและเที่ยวเก็บพบว่ามีบันไดเสียงที่ตรงกันกับทำนองหลักทุกประโยค เป็นเพลงที่มีบันไดเสียงดังนี้ บันไดเสียงโด บันไดเสียงเร บันไดเสียงซอล บันไดเสียงที่ใช้ในทำนองเดี่ยวของซอด้วงมากที่สุด คือ บันไดเสียงซอล ซึ่งเป็นบันไดเสียงเดียวกับทำนองหลัก

1.2.2 การวิเคราะห์ลูกตกทางเดี่ยวซอด้วง พบว่าทั้งในเที่ยวหวานและเที่ยวเก็บ มีเสียงลูกตกของประโยคที่ตรงกันกับทำนองหลักทุกประโยค เสียงลูกตกที่พบได้แก่ลูกตกเสียงโด เร ฟา ซอล ลา ที ลูกตกที่พบมากที่สุดคือ เสียงเร

1.2.3 การวิเคราะห์การแปรทำนอง ได้ทำการแปรทำนองเปรียบเทียบกันระหว่างทำนองหลักและทำนองเดี่ยวซอด้วงเพลงพญาโศก 3 ชั้น พบว่าทำนองทางเดี่ยวซอด้วงมีการแปรทำนองโดยยึดโครงสร้างของทำนองหลักเป็นหลักในการแปรทาง ทั้งทางด้าน บันไดเสียง ลูกตกและทิศทางการเคลื่อนที่ของทำนอง การแปรทำนองของซอด้วงในบันไดเสียงและลูกตกต่างๆ เสียงรองของบันไดเสียงหรือเรียกว่าเสียงจร จะเข้ามามีบทบาทในการแปรทางเสมอ นอกเหนือจากการแปรทางตามโครงสร้างของทำนองหลักแล้ว ซอด้วงยังมีการแปรทางที่แตกต่างออกไปจากโครงสร้างเดิม ด้วยการเปลี่ยนทิศทางการเคลื่อนที่ของทางซอด้วงให้สวนทางกับทิศทางการเคลื่อนที่ของทำนองหลัก ลักษณะเช่นนี้ทำให้เกิดความหลากหลายของการบรรเลง แต่ยังคงไว้ซึ่งความสัมพันธ์ของบันไดเสียงและเสียงลูกตกของทำนองหลัก นอกจากนี้ซอด้วงยังมีการใช้เทคนิคการบรรเลงอื่นๆเข้ามาตกแต่งทำนองให้มีความไพเราะเพิ่มขึ้น ซึ่งมีทั้งเทคนิคที่มีลักษณะเหมือนกันกับเครื่องดนตรีชนิดอื่นๆ และที่เป็นเทคนิคเฉพาะของเครื่องดนตรี ซึ่งพบว่ามีการใช้เทคนิคต่างๆดังต่อไปนี้

1.2.3.1 การสบัด เป็นการบรรเลงที่แทรกเสียงเข้ามาในเวลาบรรเลงทำนอง “เก็บ” อีก 1 พยางค์ ซึ่งแล้วแต่ผู้บรรเลงจะเห็นว่าสมควรแทรกตรงไหน ทำนองตรงที่แทรกนั้นก็เรียกว่า “สบัด”

1.2.3.2 การขยี้ เป็นการบรรเลงที่เพิ่มเติมเสียงแทรกแซงให้มีพยางค์ถี่ขึ้นไปจาก “เก็บ” อีก 1 เท่า ถ้าจะเขียนเป็นโน้ตสากลในจังหวะ 2/4 ก็จะเป็นจังหวะ 8 ตัว ห้องละ 16 ตัว (เขบ็จ 3 ชั้นทั้ง 16 ตัว) การบรรเลงที่เรียกว่าขยี้นี้ จะบรรเลงตลอดทั้งประโยคของเพลง หรือจะบรรเลงสั้นยาวเพียงใดแล้วแต่ผู้บรรเลงจะเห็นสมควร

1.2.3.3 การพรม เป็นการบรรเลงโดยการลากเสียงยาวและทำให้เกิดการสั่นของเสียงเสียงนั้น โดยใช้นิ้วกลางเป็นหลัก

1.2.3.4 การรูดนิ้ว คือ การเอานิ้วชี้ไปแทนนิ้วนางแล้วเล่นไปทั้ง 2 สาย เหมือนกับเราเล่นเสียงข้างล่าง จะรูดสายเอกหรือสายทุ้มก็ได้ การที่จะเลื่อนนิ้วชี้ไปแทนนิ้วนางทางของเพลงต้องเปิดให้ทำได้

1.2.3.5 การใช้คันชัก เพลงทั่วๆไปส่วนมากจะใช้ไม่เกินคันชัก 8 แต่ในทางเดี่ยวจะใช้ถึงคันชัก 8 หรือ 16 เป็นเทคนิคเฉพาะของเครื่องดนตรี

การตกแต่งทำนองด้วยเทคนิคต่างๆนั้น ขึ้นอยู่กับความเหมาะสมของทำนองที่จะแทรกเทคนิคต่างๆได้ตามความสามารถและเห็นสมควรของผู้บรรเลง

ข้อเสนอแนะ

- ควรมีการศึกษาเพลงเดี่ยวพญาโศก ในเครื่องดนตรีประเภทอื่นๆ
- ควรได้รับการศึกษาการแปรทำนองซอด้วงที่ได้รับอิทธิพลจากลำดับของเสียงลูกตกในบันไดเสียงอื่นต่อไป
- ควรมีการแปรทำนองซอด้วงจากครูดนตรีไทยทางด้านเครื่องสาย ในเพลงอื่นๆ ต่อไป
- การวิจัยที่เกี่ยวกับดนตรีไทย จำเป็นอย่างยิ่งที่จะต้องอาศัยภูมิปัญญา ตลอดจนถึงประสบการณ์สั่งสมของครูดนตรีไทยทั้งในอดีตและปัจจุบัน จึงควรที่จะยกย่องเชิดชูแก่ครูดนตรีทุกท่าน

บรรณานุกรม

กาญจนา อินทรสุนานนท์.(2532,กุมภาพันธ์) "การวิเคราะห์รูปแบบเพลงพื้นบ้าน." **วารสารมนุษยศาสตร์ ปริทรรศน์ 11** (2) : 1 – 10

ขำคม พรประสิทธิ์.**(2529).*ศึกษาผลงานเพลงเดี่ยวจะเข้ทางครูละเมียด จิตตเสวี.*** วิทยานิพนธ์.ศศ.ม. (มานุษยดุริยางควิทยา) กรุงเทพฯ : บัณฑิตมหาวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ. ถ่ายเอกสาร.

คณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ. สำนักงาน. **(2541)** ***"ศิลปินแห่งชาติ ปี 2541"*** กรุงเทพฯ.

ทรงวิทย์ แก้วศรี. **(2533).** ***ดนตรีไทย โครงสร้าง อภิธานศัพท์และสาระสังเขป.*** กรุงเทพฯ : บริษัทรุ่งศิลป์การพิมพ์.

ธนิต อยู่โพธิ์. **(2535).** ***ประวัติเครื่องดนตรีไทย***. กรุงเทพฯ : ทบวงมหาวิทยาลัย. เอกสารประกอบการสัมมนาทางวิชาการเรื่องการพัฒนามาตรฐานการผลิตเครื่องดนตรีไทย.

นิกร จันทรศร. **(2540).** ***ศึกษาเพลงเดี่ยวกราวในทางฆ้องวงใหญ่.***ปริญญานิพนธ์. ศศ.ม.(มานุษยดุริยางควิทยา) กรุงเทพฯ : บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ. ถ่ายเอกสาร

โดม สว่างอารมณ์. **(2539).** ***การศึกษาชีวประวัติและวิเคราะห์ผลงานการประพันธ์เพลงของจางวางทั่ว พาทยโกศล.*** ปริญญานิพนธ์. ศศ.ม. (มานุษยดุริยางควิทยา) กรุงเทพฯ : บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ. ถ่ายเอกสาร.

บุญช่วย โสวัตร. **(2538).** ***ศึกษาวิเคราะห์เพลงแขกมอญบางขุนพรหม.*** ปริญญานิพนธ์. ศศ.ม. กรุงเทพฯ : บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยมหิดล. ถ่ายเอกสาร.

บุญเชิด พิณพาทย์. **(2540).** ***ศึกษาวิเคราะห์เพลงเดี่ยวกราวในสามชั้นทางระนาดเอก.*** ปริญญานิพนธ์. ศศ.ม. (มานุษยดุริยางควิทยา) กรุงเทพฯ : บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ . ถ่ายเอกสาร.

ปัญญา รุ่งเรือง. **(2525).** ***ประวัติการดนตรีไทย.*** กรุงเทพฯ : ม.ป.พ.

_____. **(2517).** ***ประวัติการดนตรีไทย.*** กรุงเทพฯ : ม.ป.พ.

พูนพิศ อมาตยกุล. **(2527).** ***ดนตรีวิจักษ์.*** กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์เกียรติธุรกิจ.

ภิชาต เลณะสวัสดิ์. (2534). ***มือฆ้องเล่ม1.*** เอกสารประกอบการสอนดนตรี.371124,วิทยาลัยครูสกลนคร

มนตรี ตราโมท. **(2527).** ***แสงโสม : ชีวิตดนตรีไทยของมนตรี ตราโมท.*** กรุงเทพฯ : เรือนแก้วการพิมพ์.

_____. **(2507).** ***ศัพท์สังคีต.*** กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์ศิวพร.

มนตรี ภู่งาม. **(2530).** ***สังคีตวิทยา.*** ภาควิชาดนตรี คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ วิทยาลัยครูนครราชสีมา.

เรณู โกศินานนท์. **(2542).** ***เพลงไทยไพเราะ.*** กรุงเทพฯ : ไทยวัฒนาพานิช.

วิญญู ทรัพยะประภา. **(2525).** ***สังคีตนิยม ดนตรีสากล.*** หนังสืออ่านประกอบการเรียนวิชาสังคีตนิยม. กรุงเทพฯ.

สงัด ภูเขาทอง. **(2532).** ***การดนตรีไทยและทางเข้าสู่ดนตรีไทย.*** กรุงเทพฯ : เรือนแก้วการพิมพ์.

สุดใจ ทศพร. **(2516).** ***ดนตรีศึกษา.*** กรุงเทพฯ : โรงพมิพ์กรุงธน.

อาทร ธนวัฒน์. **(2542).** ***วิเคราะห์เพลงเดี่ยวกราวในทางจะเข้.*** ปริญญานิพนธ์. ศศ.ม. (มานุษยดุริยางควิทยา) บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ประสานมิตร. ถ่ายเอกสาร.

อุทิศ นาคสวัสดิ์. **(2512).** ***ทฤษฎีและปฏิบัติดนตรีไทย ภาค 1.*** กรุงเทพฯ : เจริญการพิมพ์.

_____. **(2530).** ***ทฤษฎีและปฏิบัติดนตรีไทย ภาค 2.*** กรุงเทพฯ : เจริญการพิมพ์.

_____. **(2514).** ***ทฤษฎีและปฏิบัติดนตรีไทย.*** กรุงเทพฯ : เจริญการพิมพ์.

อรวรรณ บรรจงศิลป์และคณะ. **(2534).** ***ความคิดและภูมิปัญญาไทย "ดุริยางคศิลป์".*** กรุงเทพฯ : ภาควิชาประถมศึกษา จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ภาคผนวก

เพลงพญาโศก 3 ชั้น

(ทางม้องวงใหญ่)

กรมศิลปากร

--มม ม	-ม-- ซ ร	รร-- ด	ดด-- ซ	ซซ-- ล	ลล-- ท	ทท-- ด	ดด-ร ร
-ลซม	ซมร- ด	ดด-- ร	รร-ม ม	-ม-ม ซ ล	-ม-- ซ ม	มม-- ร	รร–ด ด
--ทท ท	-ด-ร -ด-ร	-ม-ร -ม-ร	-ด-ท -ด-ท	--ซซ ซ	-ล-ท -ล-ท	-ล-ท -ล-ท	-ด-ร -ด-ร
-ทล- ฟ	ลฟ่-- มร	---ร ล	--มฟ ร	--ลท ฟ	รท-- ลฟ	ทล-- ฟม	ลฟ-- มร
--รม ด	--ฟซ รม	-ล-- ฟ ซฟ	ซฟ-- มร	-ล-- ซม	ลซ-- มร	ซ--- มรด	มร-- ดท
ร-ร- ล ท	ร-ร- ม ท	ร-ร- ล ท	ร-ร- ม ท	ม-ซ- ร ม	ซ-ม- ร ท	ร-ม- ท ร	ม-ร- ท ล
-ร-ซ ล ซ	--ลท ท	-ร-ท ร ท	-ล-ซ ล ซ	-ม-- ท ล	รร-- ซ	ซซ-- ล	ลล-ท ท
--ลท ซ	-ร-ม ร ม	-ม-ม ซ ม	-ร-ท ร ท	-ร-ม ร ม	-ร-- ร ท	ทท-- ล	ลล-ซ ซ
-ท-ร ท ร	-ท-- ท ล	ลล-- ซ	ซซ-ม ท	-ม-- ท ล	รร-- ท	มม-- ซ	ซซ-ล ล
--ท- ล	ท-ล- ซ ม	ซ-ล- ม ซ	ล-ซ- ม ร	ม-ซ- ร ม	ซ-ม- ร ท	ร-ม- ท ร	ม-ร- ท ล
-ร-ร ท	--ลซ ท	-ร-ซ	--ลท ซ	-ด-ร ซ	มร-- ดท	ล-ลท ซ	ด--ร ร
---ร ล	--ดร ดท	--มร	--ดร ดท	--ทล ด	--มร ฟ	---ร ล	--มฟ ร
--ลท ฟ	รท-- ลฟ	ทล-- ฟม	ลฟ-- มร	--ทล ด	--มร ฟ	---ร ล	--มฟ ร
-ฟ่-- ด ท	มม-- ด	ฟฟ-- ล	ลล-ท ท	-ด-ม ด ม	-ด-- ด ท	ทท-- ล	ลล-ฟ ฟ
-ท-- ลฟ	ลฟ-- มร	---ร ล	--มฟ ร	--ลท ฟ	รท-- ลฟ	ทล-- ฟม	ลฟ-- มร

-ช-ช ช ม	--รด ม	---ด ช	--รม ด	--รม ด	--ฟช รม	-ลช- ฟ ฟ	ชฟ-- มร
--มม ม	-ม-- ช ร	รร-- ด	ดด-- ช	ชช-- ล	ลล-- ท	ทท-- ด	ดต-ร ร

เพลงพญาโศก 3 ชั้น

(ทำนองหลัก)

แปลจากทางฆ้องวงใหญ่ของ

พระประดิษฐ์ไพเราะ

(มี ดุริยางกูร)

33
37
41
45
49
53
57
61
65

ประวัติย่อผู้วิจัย

ประวัติย่อผู้วิจัย

ชื่อ-ชื่อสกุล	ดาริน พรหมอ่อน
วัน เดือน ปีเกิด	5 กุมภาพันธ์ 2520
สถานที่เกิด	อ.แม่สอด จ.ตาก
ที่อยู่ปัจจุบัน	365/1387 อาคาร 3T หมู่บ้านสวนธน ถ.พุทธบูชา กรุงเทพ
ประวัติการศึกษา	
พ.ศ. 2532	สำเร็จการศึกษาชั้นประถมศึกษา จากโรงเรียนอนุบาลตาก
พ.ศ. 2535	สำเร็จการศึกษาชั้นมัธยมศึกษาตอนต้น จากโรงเรียนผดุงปัญญา
พ.ศ. 2538	สำเร็จการศึกษาชั้นมัธยมศึกษาตอนปลาย จากโรงเรียนผดุงปัญญา
พ.ศ. 2541	สำเร็จการศึกษาระดับปริญญาตรี ครุศาสตร์บัณฑิต (ดนตรีศึกษา) จากสถาบันราชภัฏกำแพงเพชร
พ.ศ. 2548	สำเร็จการศึกษาระดับปริญญาโท ศิลปกรรมศาสตร์มหาบัณฑิต จากมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ประสานมิตร